

悪徳としての演劇性について

——キリスト教における反演劇性試論——

村井華代

序

16世紀後半、イングランドを舞台に繰り広げられた演劇攻撃派と擁護派の論争は、端的に言えば、〈キリスト教社会において演劇は許されるか〉についての争いであった。この論争の中から、エリザベス朝文芸理論の精華ともされるフィリップ・シドニイ卿の『詩の弁護』(*The Defense of Poetry*, 1595) が登場したことはよく知られている。その中で、シドニイ卿は、アリストテレスやホラティウスの古典理論に対する豊富な知識に基づきながら、ミメシスが人を「教えかつ楽しませる」ことを論証している。

観る者の精神を道徳的に教導するという有益論が、キリスト教社会において演劇を擁護する強力な基盤を与えてきたことは殆ど疑いえない。しかしながら、基本的には、キリスト教的道徳観と演劇のもたらす快楽が相容れないものとされた事実もまた軽視されるべきではない。演劇は有害視すべきものであり、悪徳を教え、観客の精神を墮落させる諸悪の根源であるという、キリスト教の反演劇トラクトに頻出する警告は、見方を変えれば、道徳的倫理的基盤を世界に供給し続ける宗教集団にとって、演劇という特異な表現形態が持つ潜在的な脅威を明確に示すものでもある。

実際、〈キリスト教社会において演劇は許されるか〉とという問いに対し、誰より声高に否を唱えたのは、純粋な聖書主義を理想とするピューリタン達であった。元来キリスト教徒としてあるべき信仰生活の中に、演劇という汚れた娯楽が入り込む余地はない。そうしたピューリタンの確信は、1642年9月2日、劇場封鎖という議決を実現させるに至った。英国演劇史上余りにも悪名高いこの法令によって、劇場の扉は王政復古まで閉ざされることになる。要するに、エリザベス朝において沸騰した演劇有害論に基づく粛正主義は、ピューリタン革命において実現されながら、結局のところ否定されたまま今日に至っているのである。

このエピソードを宗教的不寛容による暴力的弾圧と捉えるのは容易である。が、これを厳密に演劇の問題として考察するならば、我々は別の道を選択すべきであろう。信仰によるこの強烈な演劇否定が真に意味するところは何か。西洋的精神の基盤たるキリスト教の純粋信仰を追求する人々が、演劇を抹殺しようとする時、彼らの文脈における演劇とは何なのか。

本稿は、ピューリタン革命に至るまでのキリスト教における反演劇性、およびそこに隠された《演劇性》そのものへの認識について、劇場内外の催事としての《演劇》

のみならず、《演劇的》と形容される現実の事象も視野に入れながら、全体的なラフスケッチを描くことを目標としている。神学的視点による演劇批判は、日本の演劇研究においては余り取り上げられることのなかった分野であり、演劇論としての資料の詳細研究が先行すべきではあるが、ここでは現代の視点から、キリスト教における反演劇性の特色がどのように把握されるかを検証することとした。問題は、あくまでもキリスト教という西洋的精神の主流の中で嫌悪された《演劇》や《演劇性》であるからだ。

我々は以下本文で、《演劇》を〈虚構の劇作品であることが銘打たれた現実のイベント〉と、また《演劇的》を〈《演劇》の特質への観察を基盤として、《演劇》とそれ以外の対象に共通して見出される様態を指す語〉として仮に定義し、引用部以外それぞれ括弧入れして異化することとしよう。一般に、《演劇的》なる性質の限定的な記述には、《演劇》とは何を意味する語かという問いが先行しなければならないであろう。が、ここでは《演劇的》を《演劇》に従属する派生語としてではなく、むしろ《演劇》に多様な文脈を引き寄せることとなったある種の世界観・人間観を示す独立語として平行的に扱うこととしたい。こうした観点は、《演劇》の本質ではなく作用に着目した演劇擁護論からは生じえない。キリスト教的道徳観の下に激しく糾弾されることに上って浮かび上がってきたのは、実際には日常生活道徳への悪影響以上のものであった。《演劇》によって期待される教育的効果と、《演劇的》と総称される本質的悪徳は、もとより同じ地平で論じられるものではない。が、最終的に《演劇》とは何かを問うであろう我々には、後者こそむしろ啓示的なのである。

I. 初期教会の反演劇性

中世宗教劇成立以前のキリスト教会と《演劇》の関係は、具体的にいかなるものであったか。ここでは、初期教会における反演劇的姿勢の確立に多大な影響力を持った2人の教父の著作を取り上げ、そのアウトラインを示すにとどめておきたい。

まず、キリスト教史を通じて最大の理論的貢献者である聖アウグスティヌス (*Sanctus Aurelius Augustinus*, 354-430) がその1人であることは疑いがない。彼の『告白』(400) は、若き日の劇場通いを深く悔い、悲劇を見て快楽に浸る観客の心理がいかに信仰の条件から離れているかを明瞭に描き出している。

…当時、私はあわれにも、かなしむことを愛し、悲しみの種をさがしていました。当時の私は、舞台の上で虚構された他人の苦痛を見て、涙をしぼらせるほど益々その役者の演技にほれこみ、はげしくひきつけられてゆきました。あなたの保護ががまんできず、その群れから迷いだした不幸な子羊が醜い疥癬で汚されたとしても、何の不思議がありませんか。(3.2.4)⁽¹⁾

もう1人は、アウグスティヌスよりも200年早く、『見世物について』(De Spectaculis, 198?)⁽²⁾でローマの残酷な見世物を批判したテルトゥリアヌス(Quintus Septimius Florens Tertullianus, c.160-c.225)である。しかし、『演劇』を嫌悪する彼の信仰的態度はむしろ、少し前に書かれた『護教論』(Apologeticum, 197)に明らかである。これはローマの属州長官にあて、キリスト教に対する謬見を正し、ローマの残酷で不当な迫害を糾弾するものであり、古代キリスト教理論の中でも特に愛読された書である。その中で、テルトゥリアヌスは、ローマの愛好する《演劇》が、いかにローマの神々に対して不敬であるかを激しい口調で訴えている。

あなたがたの神々の似姿〔仮面〕が、恥知らずで悪評高い俳優の頭に被られていること自体が、或いは演技のために女のようになまめかしくなった俳優の汚れた身体が、ミネルウァやヘラクレスを演じることでそれ自体があなた方の神々の威厳を損ない、しかもあなたがこのような俳優に拍手喝采を送ることは、まさに神々の神聖を冒瀆することではないのか。(15.3)⁽³⁾

さらに彼は、正統キリスト教徒として、はっきりと《演劇》の拒絶を宣言する。

われわれは、あなたがたの公共的見世物を、それらの起源に関する限りにおいて拒絶する。それらの見世物は、宗教的迷信によって孕まれたものであることをわれわれは知っているからである。しかもわれわれは、それらの見世物を実現せしめた様々な狂態からも身を引く。われわれは、自分の口も目も耳も、競走場の狂気、劇場の卑猥、闘技場の残酷、体育場の虚勢とは、全く関わりを持たせないからである。(38.4)⁽⁴⁾

アウグスティヌスとテルトゥリアヌスは、偶然ながら北アフリカ随一のローマの植民地カルタゴで暮らし、都市文化を享受した後、30歳を過ぎてからカトリックに転向するという相似た経歴の持ち主であった。『護教論』の訳者金井寿男は、テルトゥリアヌスは自ら「競走場の狂気、劇場の卑猥、闘技場の残酷、体育場の虚勢」に身を浸したことがあるだろうと言うが、事実、人生の最も盛んな時期を〈異教徒〉として過ごした彼らにとって、《演劇》の快楽は魅惑的なものであったに違いない。しかしながら、その快楽は、未だキリストの恩恵に「盲目」であった時代、知らずに味わってしまった罪の美酒に他

ならず、転向した後では悔い、否定するしかない〈異教的体験〉であった。

殊にテルトゥリアヌスにとって、『演劇』、即ち〈異教的〉快楽は、それを悦ぶ者の悪徳、無反省を端的に示す証拠であり、社会と日常生活から実際に廃絶すべき対象でしかなかった。『見世物について』では、ライオンにキリスト教徒を食べさせる「見世物」への非難とは別項目にしながらも、同列の悪徳としてつけ加える形で「舞台劇」が糾弾される。たとえ虐殺が実行されないにしても、劇場は「ウェヌスの神殿」である。《演劇》が虚構であるという理由で、闘技場の見世物におけるキリスト教徒の虐殺よりも罪が軽くなるわけではない。むしろ、「神々の似姿」を群衆の快楽の具にする点において、《演劇》は残酷な見世物よりも背徳的であった。神々の仮面を被り、その威を借る俳優が観客の前に立ち、「神々の名誉を汚し、神々の尊厳を天界から地上へ引き下ろす」のは、「神々に対する軽蔑心から生まれたものに他ならない」⁽⁷⁾。異教徒が自らの神に不敬であるということは、異教徒の持つ本質的な悪を十分証明するに足るのであった。

これに対し、アウグスティヌスは、『演劇』の異教性よりも、むしろ万民の魂を陥れる罠としての普遍性を強調する。必然的に、神々や英雄を演じるという《演劇》それ自体の構造や内容よりも、観者の心理への批判的洞察が重要視されることとなる。

描かれている内容が高尚であるか、卑俗であるかはアウグスティヌスにおいては問題にならない。内容如何に拘らず、『演劇』は快楽の根源である。その快楽を享受することによって魂は墮落する。にも拘らず、プラトンが既に『国家』において指摘していたように、観者は「そこから快楽を得ることができるなら、それだけ得ではないかと」(606B) 考えてしまうその影響下に、アウグスティヌスは、演劇的快楽の享受それ自体が神の恩寵を失うことに他ならないという、キリスト教的解釈の定型を確立させた。見ることによって、悲劇的運命も快楽の対象になってしまう、いわゆる〈悲劇の快〉への厳しい認識は、『演劇』それ自体や、それを見せる側への批判よりも、むしろそのようなものを好んで見る精神への憐れみとなっている。キリスト教神学の総体を築き上げた彼の内省的観察の影響が、後世に至るまでいかに大きいかは言うまでもない。

中世のローマ・カトリック教会の反演劇性の基盤は、この教父時代の2人の大神学者が、『演劇』にまつわる快楽の本質的な危険性を指摘したことで不動のものとなったと言えよう。カールソンの概括によれば、アウグスティヌス以後の教父が劇について語る時、5世紀の後半には既に教会の反演劇的姿勢は硬直化しており、「その猥褻さを猛烈に非難するだけ」⁽⁹⁾となる。従って、6世紀、ユスティニアヌス時代に公共劇場の閉鎖が行われたことは、ローマ・カトリック教会成立とローマ法による統治推進の過程においては、当然おこなわれるべき処置であった。

II. 中世——異教化としての演劇導入

初期教会の明確な反演劇性を考慮するならば、中世演劇が教会を母体として生まれたことは、少なくとも神学的には深刻な問題と言わねばならない。復活祭劇の起源とされる交誦「誰を尋ねるか (*Quem quaeritis*)」について記した『儀式規則書』*Regularis Concordia* がイギリスで編纂されたのが、965年から975年の間とされる。つまり、遅くともその時代には、《演劇》という明確な形式をとらないにせよ、《演劇的》な様式が教会の儀式の中に抵抗なく採り入れられていたのだと考えられる。そして、コーパス・クリスティ・サイクルの最古の記録は14世紀に現れる。この二つの記録の狭間に横たわる数百年の間に、何が起こったのか。一般には、教会内の典礼が町中の祝祭へと発展して中世劇の隆盛が実現し、なおかつ民間の道徳劇という、新たな劇テキストの可能性を持つ分野が現れたことで、エリザベス朝の劇作家たちの到来が可能となったという解説がなされ、広く受け入れられてもいる。

尤も、こうした歴史の捉え方は、ワイルズ (David Wiles) が1995年の概論で使っている言葉を借りれば、演劇史の「ダーウィンのモデル」であって、「今では信用を失っている⁽¹⁰⁾」と言われる。しかし、ここでそれを歴史学的に追求することは本稿の目的ではない。我々にとって重要なのは、この〈進化〉の過程は、少なくとも原始教会を理想とするピューリタンのような清廉な信仰者から見れば、墮落と異端化 (即ち反キリスト化) しか意味しなかったということだ。ワイルズは、次のように概括している。

教会の見方からすれば、演劇は単に卑猥と中傷の根源であるだけでなく、一つの敵対宗教に属するものだった。抹消することができないなら、選択肢はこれを抑圧するか、もしくは流用するかであった。…流用は抑圧よりうまくいった。キリスト教は、異教の祝祭をキリスト教の祝祭にし、異教の神殿を教会にし、異教の聖域を共同墓地にし、吸収することでこれを圧倒した。演劇の快楽は教会の儀式に導入され、まず交誦音楽、続いて劇的上演 (dramatic enactment)、最後には一部の聖祝日が役割逆転⁽¹¹⁾ のアナーキーな祝祭になることを許容していった。

換言すれば、中世ローマ教会が演劇に対して寛容な態度に転じたのは、一方では文化的開放であったが、他方から見れば異教文化による侵食の過程でもあったということになる。支配対象をキリスト教的に書き換えようとする行為によって、逆にカトリック神学の根幹と思われた部分が異教的に書き換えられるという一種の転倒として見ることができよう。

カトリックが《演劇》許容に至ったのは非識字層にも受け入れられる宗教的教育が目的であったと言われる。が、そうした実利的目的の介在を認めるにせよ、ローマ・

カトリック教会は、遅くとも10世紀までに、〈異教〉の娯楽たる《演劇》をキリスト教的に変質させて許容すると同時に、自らも〈異教的〉に変容したのであった。教父時代の神学的基盤からすれば、これは明らかに墮落の形態を示すものでしかない。プロテスタントが、教皇主義による教会自体を、排除すべき〈異教〉、正統を離れた〈異端〉、さらに言えば人々を欺き偽の教えをなす〈反キリスト〉として糾弾するに至ったのは、演劇史のみに着目しても必然であったと言えよう。

重要なのは、このローマ教会の演劇導入に裏づけられる〈異教化〉が、同時に、プロテスタントによって教会の本質の《演劇化》そのものと捉えられ、また実際に、我々の観点によっても、そこに《演劇性》に関する本質的な議論が関係付けられようということである。

ここでの文脈における《演劇化》というタームを暫定的に定義するならば、〈演者と観者が分離し、演者が観者の心理により強力に訴え、ある求められる効果を引き出すべく演技し、自らの見え方を劇的に演出する過程〉と言えよう。主導権が常に演者側にある、こうした《演劇化》された環境においては、演者は言わば政治的アジテーターとしての存在を獲得することができる。その場合、観者はある一定方向へと導かれるべき無個性の集団として扱われる他はない。つまり《演劇化》された行為とは、強力なアジテーション効果を期待されつつも、逆に言えばそれ自体の真実性を持たない、実体としては空虚な《パフォーマンス》と認識される危険と不可分なのである。

プロテスタントが糾弾したローマ・カトリック教会の《演劇性》は、教会内外の公共の催事としての《演劇》を容認してきたということよりも、はるかに深刻な意味で、《劇》《演劇》と銘打たれない現実の《演劇的》事象を信徒に強要する点において背德的であった。殊に、信仰の証が共有される重要な sacrament の形態が《演劇化》されていると捉えられたことは、宗教改革の動機を十分に担いえる問題であったことに注意せねばならない。要するに、プロテスタントの批判的見解によれば、ローマ・カトリック教会は外的に《演劇》を導入したばかりでなく、それ自体の構造においても空虚な《演劇的パフォーマンス》と化したのであり、しかも権力によってその外面を保ちながら、会衆を単なる観者に貶める〈反キリスト〉であったのである。

事実、そうした空虚な《パフォーマンス＝ sacrament》の中心に位置するがゆえに、教皇・聖職者は、多くのプロテスタントの指導者によって反キリストとされたのである。次節において、プロテスタントのカトリック批判において、教皇・聖職者の反キリスト性と《演劇性》がいかに結びつくかについて検証しよう。

III. プロテスタントによる《演劇性》批判

プロテスタンティズムは、催事としての《演劇》を禁ずることはしなかった。が、カトリックの《演劇性》、

殊に sacrament の最も重要な局面を表す〈聖体拝領〉⁽¹²⁾の《演劇的》な執行方法に対しては、徹底的に排除する姿勢を採った。殊にトマス・アクィナス以降定着した〈実体変化 (transubstantiation)〉説に基づく聖体拝領の儀式にプロテスタントの指導者たちの批判が集中し、聖餐論争なる議論が闘わされたことは、演劇学の観点からも注目されるべき事実である。しかし、それを詳細に論ずるためには機を改めなければならず、ここではその聖体拝領の《演劇性》を、プロテスタントがいかに批判したかについて触れておくにとどめておきたい。

〈実体変化〉とは、キリストの体として与えられるパン、血として与えられる葡萄酒が、パンと葡萄酒としての外見は保ちながらも、聖職者によって聖別されることによって、実体として本当にキリストの血肉に変化するという理念である。必然的に、聖職者が果たす役割は聖体拝領式においては非常に重要なものとなり、聖職者自身が神聖視されかねない状況が現出する。それゆえに、教皇や聖職者こそが、神の座にとって代わろうとする〈反キリスト〉であるという見方が改革者の間に噴出するのである。

『アンチキリスト』(1994)の著者マッギン (Bernard McGinn)によれば、教皇を反キリストとする考え方は、14世紀に頻発している。中でも宗教改革の先駆者、オックスフォードのウィクリフ (John Wycliffe, c. 1320-1384)が「攻撃の手段として使うアンチキリストの言い回しは、他に例を見ないほど激烈なもの⁽¹³⁾」であった。彼は利権によって私腹を肥やす教皇を「キリストの代理者どころか、反キリストそのもの」⁽¹⁴⁾(1378)と呼んで誹ることを憚らなかつたが、〈実体変化〉説の導入に関しても声高にその虚飾性を訴える。「初代教会はこのようには教えなかつた。しかるに、近年の教会はこのように教えているが、それはある人々が不信仰で何の根拠もない空想にこのような呼び名を与え、多くの虚偽に満ちた事柄を⁽¹³⁾でっち上げ、教会の重荷にしたからである」。(1381)ウィクリフにとって、〈実体変化〉説を教会のミサに導入したインノケンチウス3世教皇就位 (1198)は、『黙示録』に書かれたサタン復活の時に他ならない。⁽¹⁶⁾「悪魔でもサタンでもある、年を経たあの蛇、つまり竜」黙示録 20.2)

ローマ教会の sacrament の様式は、プロテスタント側からすれば、神への愛の行為に対する最も悪質な冒瀆であり、最も真理なるべきものを偽りに落とすものでしかなかった。その糾弾の為に、比喩として「芝居」が頻用されたことは注目されて良い。そうした傾向はカルヴァンの著述に特に色濃く見られる。

…キリストがお定めになったあの二つの礼典〔プロテスタントにおいて認められる「聖餐」と「洗礼」を指す〕は、恐るべき仕方です汚されました。…聖晩餐もただ単に多面的付属物で台無しにされただけでなく、全く違った形に変えられてしまいました。キリストが、何を、どんな方法でするようにお命じになったかは、

明らかです。しかるに、彼の命令は軽んじられて、芝居気たっぷりの演技が考案され、それが聖餐に取って代わりました。…こうしてキリストの詩の効力は無益な芝居じみた仕草に移されてしまい、それと同時に永遠の祭司の榮譽はキリストからはぎ取られて、人間に与えられてしまいます。⁽¹⁷⁾(下線筆者)

このようなプロテスタントによるカトリック批判において、教会は劇場に、聖職者は俳優に、ミサは「芝居」になぞらえられ、容易にその真実性を否定される。マクグラスの概括によれば、宗教改革者にとっての sacrament は「確固たる福音的基礎の上に」⁽¹⁸⁾成立する、「恩恵の制度化され、公認されたしるし」である。カルヴァンにとっても、 sacrament は地上の教会 (天上の不可視教会に対して可視教会と呼ばれる) の存在意義を保証するものであって、キリスト教的共同体の基盤を形成するものであった。少なくとも、一般の会衆にとって目の sacrament が真に神の恩恵のしるしであることは前提であり、その神学的根拠を問うことは重要ではない。しかしながら、その会衆の信仰以前の問題として、 sacrament 自体が「芝居気たっぷりの演技」であること、つまり神ではなく人間による《上演》であり、神の恩恵のしるしとして現前したものではないとされるならば、信仰の共同体的基盤すら保証され得ないという危機的状況が待っていることになる。端的に言えば、 sacrament は決して「芝居」であってはならないのであり、演者と観者が分離して《演劇化》された環境で行われることは極力避けなければならないのである。

さらに、カルヴァンは sacrament が「芝居」となることの冒瀆性を次のように説明している。

…民衆は聖礼典において、目を楽しませる無益な形のほか何も見ず、真の目標へと彼らをみちびく何の教えも聞かないのですから、外的なわざに固着しているにすぎません。この事からあのもっともおそろしい迷信が生じてきます。すなわち、人々は、救われる為には礼典だけで十分だと考え、悔改めや信仰やキリストそのものについては、何も考えず、しるしを真理と間違えてつかむのです。⁽¹⁹⁾(下線筆者)

目前の事象の現前の仕方が、観者の「目を楽しませる」、即ち〈見ることの快樂〉の対象となるとき、その実体が「芝居」であるか否かは全く関係なく、見られる事象は、まさにアウグスティヌスの危惧した《演劇的》性質を獲得していると言わねばならない。そのような場所では、観者が「しるしを真理と間違えてつかむ」——これは一般に〈イリュージョン〉と呼ばれるものに他ならない!——ことは、《演劇的》空間が成立するための必須条件であり、かつ最も期待される効果である。観者は、目の前の「パン」という具体的・物理的存在を通じてキリストとの一体化を目指すのではなく、パンそのものの存在がもたらす効果を楽しむ、また聖職者を、神と

会衆とを媒介する者として通過するのではなく、直接的知覚対象である聖職者自身の身体的現前そのものにく真理の表象を見出し、快樂の根源とする。少なくとも改革者の見解においては、そうした誤認を基盤とするがゆえに、 sacramentの《演劇的》快樂は否定されなければならないのである。これは、偶像崇拜が最も恐ろしい悪徳である理由と同じであるが、 sacramentにおいてはその誤認を導くのが聖職者自身に他ならないという点から、ウィクリフのようなく教皇・聖職者=反キリストという批判が成立するのである。

IV. 偽善としての《俳優性》

カルヴァンによれば、聖体拝領における聖職者の誤認誘導は、まず自らの聖別の言葉を述べることによって、会衆に「善行を行っているという暗示⁽²⁰⁾」を与える点において行われる。勿論、我々はこのプロテスタンティズムによる批判を神学上の問題ではなく、《演劇性》の問題、つまりそこに《演劇的なるもの》が看取されるとすれば、それは厳密に何を意味するかという問いとして扱うに過ぎない。しかしながら、この宗教改革者の議論に現れる、カトリックの sacramentを「芝居」という比喻によって糾弾する方法は、聖書における《偽り》という罪の概念と切り離して考えることができないであろう。

現代英語でも、“theatrical”という語は、《演劇の、演劇に関わる》といった、theatreと直接結びつく意味以外に、《芝居じみた、大仰な、わざとらしい》という批判的な色彩の濃い意味を併せ持っている。が、その類義語である“hystorionic”即ち《俳優的》、および“hypocritical”即ちギリシア語の《俳優》に語源を持つ《偽善的》という修飾語は、恐らくそうした《演劇的》なるものの悪をより明確にしているであろう。そこには、俳優のように姿や振舞いが「芝居じみている」だけでなく、外面では善を行うかのように《ふり》をしながら、実はその《ふり》において他者を欺こうとする邪念を秘める者、即ち《偽善者》に対する批判が予め暗示されている。

例えば、オックスフォード英語辞典第2版の“theatrically”の項には、ピューリタン神学者ジョン・トラップ(John Trapp)による次のような1647年の用例が紹介されている。“The Pharisees...did all theatrically, histrionically, hypocritically, 'to be seen of men'.”

キリストを陥れる意図を持ちながら、純粋な信徒のふりをして近付いたファリサイ派の行動が、「演劇的に、俳優的に、偽善的に」行なわれたと表現される時、これらの語の持つ批判的な意味合いは非常に明瞭である。キリストが聖書の中で実際に指弾したファリサイ派は、当時勢力を誇った急進改革派のユダヤ教徒であったが、キリストに奸計をもって挑む彼らのエピソードは、彼らをキリスト教的文脈における偽善と虚礼のシンボルとして定着させた。例えば、新約聖書中の「皇帝への税金」のエピソードにおいて、ファリサイ派の人々は「どのようにイエスの言葉じりをとらえて、罠にかけようかと相談

し」、弟子たちを遣わして次のように言わせる。

「先生、わたしたちは、あなたが真実な方で、真理に基づいて神の道を教え、だれをもはばからない方であることを知っています。人々を分け隔てなさらないからです。ところで、どうお思いでしょうか、お教えください。皇帝に税金を納めるのは、律法に適っているでしょうか、適っていないでしょうか。」イエスは彼らの悪意に気づいて言われた。「偽善者たち、なぜ、わたしを試そうとするのか。…」

(マタイ22.15-22、以下聖書からの引用は新共同訳(1997)を使用)

ファリサイ派の名の下に典型化された《偽善》は、一方で《俳優》という職業と重ねられる。留意すべきことであるが、聖書は職業俳優に関し否定的な記述を残しているわけでもなく、《演劇》そのものを禁じているわけでもない。初期教父たちが《演劇》を遠ざけようとしたのは、その異教性、猥雑さ、快樂の誘導性に対して警戒したからであって、聖書に直接根拠となるようなテキストが存在するからではなかった。しかし、厳密に聖書主義に基づく時、悪徳である《偽善》に対する糾弾が、催事としての《演劇》には及ばなくとも、構造的に《演劇的なるもの》に及ぶのは殆ど疑い得ない。その場合の《演劇的》なる性質とは、いわば巧みに外面を偽るという《俳優的》な性質なのである。キリストは、次のようにファリサイ派の本性を喝破するが、《俳優的》になりうる人間への戒めは、ここで殆ど《俳優》という職業への批判的イメージと区別が付かなくなっている。

律法学者とファリサイ派の人々、あなたたち偽善者は不幸だ。白く塗った墓に似ているからだ。外側は美しく見えるが、内側は死者の骨やあらゆる汚れで満ちている。このようにあなたたちも、外側は人に正しいように見えながら、内側は偽善と不法で満ちている。

(マタイ23. 27)

ファリサイ派と職業としての《俳優》を結びつけるものは、実際には(少なくとも現在のところ)何もない。しかしながら、「白く塗った墓」というファリサイ派に対するキリストの言葉を介して、飾った外面の下に真実の姿を隠している《俳優的なるもの》が連結される時、《俳優》とはもはや一つの職業の名称ではなく、キリスト教的文脈における人間の最大の悪徳の一つの隠喩となりうるのである。この隠喩としての《俳優》には、常に、隠された内面は外面に見えるよりも遙かに醜く、汚れているという決定的な傾向が隠されている。外的に演じるということが、汚れた内面を隠すということと区別されない時、演じる者としての《俳優》は反キリスト的性質の持ち主と同一視される。

その一方で、そうした《俳優性》は、邪悪な正体を隠している点のみならず、正体を暴かれることにおいて初

めて《俳優的》たりうることに注目されねばならない。実際、キリストの前で、《俳優的》に自らの謀略を隠す人々は、必ずその意図を見破られる。悪意を秘めて接近してくる者に警戒するよう、弟子に対しては呼びかけるが、キリスト自身はそうした人物を恐れていない。「ファリサイ派の人々のパン種に注意なさい。それは偽善である。覆われているもので現されないものはなく、隠されているもので知られずに済むものはない。…だれを恐れるべきか、教えよう。それは、殺した後で、地獄に投げ込む権威を持っている方だ」(ルカ12.1-5)。少なくとも聖書の上で、正しい者の前にあっては、偽善は露見するべく予め宣告されており、また露見するが故に偽善であるとも言える(真理もしくは「神の言葉」は、予め万人に開かれており、屈辱のうちに露見に至る偽善とは本質的に異なる)。換言すれば、「正しい人」が究極的にはサタンを恐れる必要がないように、《俳優的なもの》は〈反キリスト的〉ではあるが、糾弾の対象にはなっても、恐れの対象とされる必要がない。なぜならば〈偽り〉〈偽善〉は、神によって予め暴かれており、また暴かれていなければならないのであるから。結局のところ、「正しい人」、或いは神の目には、〈偽る〉という行為自体が成立しないのである。

要するに、キリスト教的文脈において《俳優》が《偽善》の隠喩たりうる理由として、我々は次の二点を想定することができる。まず第一に、人の目を欺くために美しく飾った外面を持つが、その〈偽る〉という行為自体が隠された内実の邪なること、汚れていることを必然的に証すものであるということ、そして第二に、偽善という汚れた行為は、既に暴かれるべくして暴かれており、空虚以外の何も残さないということである。《俳優》は、予め演技者であることを告発されており、正体を偽りながらもその見せかけは見破られる他はなく、結局のところ何を演じていても、実体は虚しい《俳優》でしかないという認識が覆されることはない。この意味において、《俳優的》なる性質とは、己の偽善によって己を空虚なものとする、構造自体に神の救済を拒むような矛盾を内包したものに他ならず、そして職業的《俳優》とは、敢えて意志的にそのような〈反キリスト的〉存在たらしめる人間であるということになる。

が、〈偽善〉と〈反キリスト〉と《俳優》という一連の隠喩的符合を支えるのは、それだけではない。いくつもの顔を持ち、それらを自在に使い分けるという魔術的な側面がそれである。マッギンによれば、こうしたいくつもの顔を持つ反キリスト像を最も顕著に現しているのが、13世紀フランスの寓意文学『薔薇物語』である。登場人物の一人〈偽りの外面〉の語る次のような言葉は、我々の議論の文脈から読むならば、《俳優性》への言及であると見なしてよいであろう。が、その《俳優的》イメージは、既に我々が見たような、それ自体において引き裂かれた内面と外面を持つ「不幸」な存在という範疇を越えている。

衣服を変えたり 別の服を着たり／要らないものを用済みにするのが 私は得意です。／或る時は騎士 また或る時は修道士／或る時は大司教 また或る時は聖堂参事会員／或る時は知識人 また或る時は司祭／或る時は弟子 また或る時は師匠／ある時は城主 またある時は樵、／要するに私は あらゆる仕事をこなします。／…／白髪の人になったかと思うと、／すぐ若者に戻ります。／ロベールになったりロビンになったり、／或る時はコルドリエ会 或る時はドミニコ会修道士です。／…／女の服を着ることもあります。／私は 娘または婦人です。／また或る時は尼僧です。／
…
(22)

神に与えられた姿を遵守せず、社会的階級・職業・地位・年令・性別まで自在に変える〈偽りの外面〉は、明確に〈反キリスト性〉を象徴する人物である。が、見方を変えれば、キリスト教の予定論運命観の束縛を解き放たれた、人間の完全なる自由の寓意でもある。ただし、問題は、いかなる他者にも変身しようというその自由が、原則的に西洋の伝統的論理学とも、キリスト教的倫理観とも全く相容れないということだ。《俳優》という比喩的なレベルを借りてとは言え、この問題は、結局、Aが非Aたりうることは認められるかという、同一性に対する根本的な疑問の提出に他ならない。

しかしながら、それこそが《俳優》の無限の魔術性の根幹であり、《俳優性》を一側面として持つ《演劇性》が、キリスト教にとって「敵対宗教」に属する危険な傾向であるという理論を裏付けるものに他ならない。

V. プロテスタントのアンビバレンツ／ピューリタンの二者択一

最後に、神学的基盤をカルヴィニズムに大きく負いながら、《演劇》に対してプロテスタンティズムとは全く異なる反応を見せたピューリタニズムについて触れておきたい。ただし、16世紀後半から17世紀前半までのイングランド演劇の状況に関しては、既に夥しいエリザベス朝演劇の研究書が語っているところでもあり、本稿ではその背景を彩ったイングランド国教会とピューリタニズムの状況に簡単に触れるにとどめ、《俳優性》からさらに一歩進んだ《演劇性》に対するピューリタニ的な懐疑の指摘をもって、新たな発展の可能性を持つ問題の示唆に代えておきたい。

周知のように、1534年、ヘンリー8世(在位1509-1547)の下、大陸の宗教改革を受けるかたちでイングランド国教会が発足する。元来信仰上の動機から行なわれたとは言いがたいこの「ヘンリーの改革」は、「敬虔君主」エドワード6世の夭折、メアリ・チューダーの改革反動政策という混乱期を経て、エリザベス時代の「39か条」制定(1563、承認1571)まで明確な神学的マニフェストを持たなかった。このような神学上の不徹底を招いたのは、政局の混乱もさることながら、民衆に国王至上法の

精神を浸透させるという当初の「ヘンリーの改革」の政治的意図であった。優先されるべきは、信仰上の原理の徹底ではなく、ローマ・カトリック教会の教皇主義による支配の終焉を民衆に知らしめることだったのである。それゆえに、カトリック的要素に関しても、民衆心理の誘導に有益であるならば、採用に踏み切った。その最も極端な例が、《演劇》の利用であった。

国内のプロテスタント化推進の陣頭指揮に立った首長代理トマス・クロムウェル卿 (c.1485-1540) にとって、カトリックの《演劇性》、即ち教皇主義的サクラメントの「芝居じみた」方法は、格好の攻撃対象であった。重要なことは、カトリックに対するネガティブ・キャンペーンが、地方の保守層にも理解しやすく効率のよい方法で行なわれなければならないということだった。そこで皮肉なことに、彼は自らの抱え職業劇団であるジョン・ベイル一座 (Bale and His Fellows) に反カトリック劇を上演させ、大衆に転向を呼びかけたのである。例えば、1538年頃のベイルの作品 *King Johan* において、教皇は俳優として戯画化され、寓意的人物である「悪徳」は、懺悔や破門等の典例を行う聖職者として現れる⁽²³⁾。最も崇高な地位にあり、権力を誇っている者が、実は邪悪な正体を虚飾で偽る《俳優的》存在であるとアピールすることによって、その実体を悪魔的なものに貶めるといふ、イメージの極端な逆転が図られたのであるが、それはいわば、《演劇》による《演劇性》攻撃であった。

この状況を評して、P.W. ホワイトは「演劇性に対するプロテスタントの態度は常に両義的⁽²⁴⁾だった」と言う。「近代初期を通じて、この演劇的なものと反演劇的なものの尋常ならざる混交、偶像的なものと偶像破壊的なものの混交が、プロテスタントのプロパガンディストの特徴であった⁽²⁵⁾」。実際、あからさまな反カトリックプロパガンダという意図を持って作り上げた作品を上演し、観衆の情緒を誘導するのは、我々の議論で既に指摘した意味において《演劇的》であり、それによって《演劇性》を攻撃するのは、一種の自己矛盾であった。

しかしながら、そうしたプロテスタントの自己矛盾も、既に見たようなカルヴァンの辛辣なカトリック批判とは矛盾しない。なぜなら、カルヴァンが批判したのは《演劇》そのものではなく、サクラメントの《演劇的な》方法にすぎなかったからだ。彼のカトリックの《演劇性》糾弾は純粋に宗教上の改革の必要を訴えるためのものであって、《演劇》そのものへの糾弾ではない。《演劇》ではなく、教皇主義的《演劇性》をキリスト教から排除しようとする点においては、プロテスタント的反演劇性は一貫されているのである。

しかし、ピューリタンの場合には《演劇》も《演劇性》を帯びた信仰も許容しない。1576年にイングランド初の常設劇場 the Theatre が開場した時、既にロンドンでは旅籠等で上演される《演劇》が大いに風紀を乱す様子が見られており、それを憂いたピューリタンの急進派トマス・ウィルコックス (Thomas Wilcox, 1549-1608) はポールズ・クロスの説教で——カールソンの言葉で言え

ば「新十字軍の熱情をもって」⁽²⁷⁾——反演劇キャンペーンを開始した。翌1577年、ノースブルック (John Northbrooke, 生没不詳) の反演劇パンフレット *Treatise*⁽²⁸⁾ が発刊されて後、ゴッスン (Stephen Gosson, 1554-1623) の *The Schoole of Abuse* (1579)、*Playes Confuted in Five Actions* (1582)、スタップズ (Philip Stubbes c.1555-c.1610) の *The Anatomy of Abuses* (1583) といった重要な反演劇トラクトを含む演劇攻撃／擁護論争が10年に渡って行なわれることになる。そして冒頭で触れたように、その攻撃派の多くが、聖書の記述や、プラトン、テルトゥリアヌス、アウグスティヌス等の古典的著述を基に、精神の墮落と頹廢の根源《演劇》を絶とうとするピューリタンであった。

その一方で、ピューリタンの攻撃はイングランド国教会に残るローマ教会の教皇主義的《演劇性》にも向けられていた。1572年、ウィルコックスと共謀して『議会への勧告』という匿名の文書を発行して投獄されたジョン・フィールド (John Field, 1545-1588) は、その文書に付記した論文『信仰厚き聖職者たちが、これまで従うことを拒否してきたイングランド教会になお残存する教皇主義的悪弊について』の中で、「礼拝の務めを執行できない非合法的な聖職者」が、説教を「朗読礼拝」をもって代替していることを非難し、「単なる朗読者にしか過ぎない人々」が儀式を執行していると言う。これは、〈教皇主義的聖職者〉＝〈真実には神と関わりのない偽者〉＝《俳優》という従来の比喩の繰り返しであるが、ピューリタンによる反演劇的態度には、新たな局面が加わる。即ち、《俳優》が朗読や劇上演において発する言葉そのものが空虚であるという認識だ。

[本来あるべき説教に代えられた] 朗読は…舞台上演じられる芝居に優るとも劣らずに悪いものである。それは、役者たちの多くが、かろうじてしか脚本を読むことができず、脚本なしで役割を覚えるからである。⁽²⁹⁾

ここで非難されているのは、既に、聖職者が《俳優》のようであることばかりではない。つまり《俳優》は基づくべき「脚本」を持ちながら、厳密にそれを読み解き、忠実に現出させるという作業を怠り、曖昧に「役割」を覚えた結果を観衆に見せるに過ぎない。一方、教皇主義的聖職者の「礼拝朗読」は、聖書への深い理解——「天国の奥義に関する知識」——に基づき自ら説教を行なうべき立場にありながら、その「知識」のなさを「朗読」という虚しい発話によってごまかしている。両者とも、真に遵守すべきテキストを蔑ろにしながらかつて人々の前に立ち、正当な根拠のない言葉を聞かせているという点で同種の罪を犯しているのである。

《俳優》がごく一般的に行う演技自体に宗教的悪徳を見出し、イングランド国教会におけるカトリックの残滓と共に浄化しようというピューリタンの明確な態度によって、ピューリタン革命に至るまでの反演劇運動は奇妙な傾向を帯びることになる。ホワイトによれば、その状

況は以下のように説明される。

カトリックを芝居に例えるという古い比喩（あらゆる種類の反カトリック論争に遍在する）は、今や反演劇主義者（antitheatricalists）によって逆転され、芝居がカトリックに例えられるようになった。舞台劇はカトリックからイングランドのプロテスタントに直接送りつけられた「バビロンの私生児」であり、俳優は悪魔の「偽司祭と偽聖歌隊」であり、「劇場は悪魔のシナゴーク」なのだ。⁽³⁰⁾

プロテスタンティズムにおける《俳優的》聖職者という見立てに加え、《演劇》と教皇主義の双方を攻撃するピューリタニズムにおいては、聖職者的《俳優》という見立てが加わる。いずれにおいても、最も基づくべきテキストに基づかない、偽りの空疎な言葉を——しかも、絶対者の名を騙りながら実際には蔑ろにしているという点ではこの上なく罪深い言葉を人々に聞かせる〈反キリスト性〉＝《俳優性》が批判の根拠となるのである。ピューリタンにとっては、〈偽り〉である点において、《演劇》も、国教会の《演劇的》教皇主義的残滓も、社会的・宗教的悪として同様に排除せねばならないものであった。しかしながら、《演劇》や《俳優》が〈反キリスト的〉であると非難することと、〈反キリスト〉が《俳優的》で《演劇的》であると非難することは、全くのところトートロジーでしかない。ピューリタンが、《演劇》とローマ・カトリックの教皇主義を同様に悪として断罪するとき、語られているのは双方に共通する《演劇的・俳優的》な悪徳のあり方なのである。今や問題は、その悪徳とは、いかなる意味で《演劇的・俳優的》と把握されるものなのかということに他ならない。

《演劇》と《演劇的》なるものを諸共に浄化しようというピューリタンの態度は、我々に現実と《演劇》、そして《演劇的》表現に関わる本質的な問題を提起する。ピューリタンの理想は現実の日常生活において純粋な信仰を実現することであった。それゆえに、《演劇》が、内容として虚構を描くものであるとしても、むしろ《上演》という現実として強く意識されていたことは留意すべきであろう。彼らの注意は、描かれている内容ではなく、舞台の劇場で現実に行っている事象そのものと、その事象の〈反キリスト的〉構造を描出することに向けられていたのである。

例えば、ピューリタンの反演劇トラクトの代表的作家、ウィリアム・プリン（William Prynne, 1600-1669）の *Histrio-mastix* (1632) は、次のように《俳優》の悪徳を分析する。

…人、役、身ぶり、職、行動、熱情の単なる演技が戯れに再現されるだけならば、偽善（hypocrisy）だ。それが他人の性、悪徳、怒り、憤り、愛、復讐、悪事を演ずるものならなおさらだ。というのも、この言葉

にふさわしい意味において、舞台の上で別の役や人物を演じるということの他に何が偽善であろうか。様々な著述家や文法学者が教えてくれているように、その語源において、舞台俳優、つまり別の役を演じる者の他に何が偽善であろうか。それゆえにラテンの著述家たちに広く使われた罵り言葉があるのだ、*Histrionica hypocrisis*⁽³¹⁾と。

典型的ピューリタンと言われるプリンの見解において、《演劇》は虚構を描くための単なる手段ではなく、具象化された〈偽善〉の構造そのものの現前なのである。ここでは、描かれている内容がたとえ崇拜の対象となりうる情緒——例えばキリストの受苦——であっても、例外ではない。言わば、〈偽善〉は、本来自分のものではない「役や人物」を、《上演》という手段によって《演劇的・俳優的》に呈示する行為それ自体において、不可避免的に生じるのである。このように考えるとき、原則的に、《演劇的・俳優的》な表現の行なわれる場が常に催事としての《演劇》である必要はない。それゆえに、プリンの示すピューリタンの文脈においては、本質的な罪として前提されるべきは「演じる」という悪徳であり、それが《演劇》において生じるか、それとも現実の《演劇的・俳優的》事象において生じるかは、敢えて区別する必要がないのである。

プロテスタントは、コーパス・クリスティ劇等の中世の宗教劇の慣習を廃止することによって、教理と《演劇的・俳優的》表現の分離をはかったが、《演劇》自体を減らすことはしなかった。これに対し、ピューリタンは、《演劇》と《演劇的・俳優的》表現を同一の悪徳と見なした。革命によって《演劇的・俳優的》カトリックの残滓と主教制の欺瞞を排除し、なおかつ同時に、劇場閉鎖によって日常世界からの《演劇》排除を試みたのである。

日常生活において純粋な信仰を達成しようというピューリタンの理想は、今日のピューリタン擁護者ライケンの言うように、「高揚する単純さ」⁽³²⁾であったかも知れない。ピューリタンにとっての選択は、常に「あれか、これか（either/or）」という二者択一であり、革命においてふるいにかけられた既存の生活習慣、娯楽、思想等は、容認か撤廃か、そのいずれかの答えしか残されていなかった。劇場文化は撤廃とされたが、実際、ピューリタンの文脈から言えば、《演劇》を容認してよい理由はどこにもない。道徳教育上・精神上の有益性という古典的な演劇擁護論は、ピューリタンの構造批判にとっては、《演劇》の持つ多様な影響力の一端を取り上げ、正当化したものにしか過ぎないのである。真に問題とすべきは、本質において、また作用において〈反キリスト的〉要素に満ちた《演劇》が存在することそれ自体であった。

VI. 結論に代えて

本稿では、キリスト教における悪徳としての《俳優性》

を、演者が主体となって偽りの呈示を成立させる契機として解釈したが、その場合、《演劇性》は、《俳優性》を内包する、より複合的な悪徳を構築する契機として規定されよう。観者の存在を単に欺かれる対象としてではなく、《演劇》もしくは《演劇的表現》において獲得される《俳優性》を支える主要因として要請する点において、《演劇性》は、常に《上演》のレベルで扱われねばならない。ある人間が、何らかの役を「演じている」と見なし、その人物を《俳優》もしくは《俳優的存在》と見なしうるのは、観者の視点において他にないからである。その意味では、《俳優性》は、《演劇性》の成立しうる環境——演者と観者が分離し、相互作用的關係を構築する場を前提として要求する。このような場を、我々は《劇場的環境》と呼ぶことができよう。《劇場的》な場においては、演者としての人物が《俳優性》を獲得し、観者に対する情緒的・政治的煽動力を持つに至る。その場に居合わせた観者は、演者の《俳優性》を成立させる認識基盤に立ち、眼前の事象を《演劇》として、もしくは《演劇性》によって規定される《演劇的状况》として把握し、享受するのである。

プロテスタントのリーダーたちが何より嫌悪したのは、教会がまさにこの《演劇性》を発生させる場としての《劇場的環境》とされることであった。教会で発生する《演劇性》は、本質的に偽善としての《俳優性》を含み、なおかつ会衆を観者という受動的な立場に置くことを前提としているからに他ならない。一方、ピューリタンの原理的思考は、より本質的な意味での《演劇性》の持つ悪徳へ向けられていた。「演じる」「見せかける」という《俳優的》行為を完全に脱した人間を目指し、《劇場的》な場で演者が観者を欺き、偽りによって楽しませるといふ《演劇的状况》を一掃しようとする彼らの反演劇的運動は、ローマ・カトリック教会の墮落と異教化によって導入された異物を排除し、原始教会の純粋に帰ろうとするものであった。しかしながら、仮に《演劇》が異物であったとしても、《演劇性・俳優性》は《劇場的環境》において必然的に発生するものであり、異物として排除することはできないのである。

以上のようなタームについてはさらなる論考を要するが、本稿ではそれを次なる段階への課題とし、《劇場的環境》と《演劇性》発生の一例を示すピューリタン革命(1640-1660)のエピソードを挙げて結論に代えることとしたい。

先に挙げた *Histrion-mastix* は、アンリ・フリュシェールによれば「道徳と宗教と法律の名において、作家、役者、観客に対して、毒々しく、野卑で、術学的な攻撃を加えた⁽³³⁾」猛烈な反演劇パンフレットであり、その著者プリンは、ドーヴァー・ウィルソンによれば「ピューリタニズムの集約⁽³⁴⁾」たる人物であった。実際、王政復古以後の一般的な近代的演劇史観からはそのように判断されており、彼の過剰な反演劇的態度は、偏った宗教的不寛容のゆえに、美や芸術や文化を憎悪し破壊するピューリタ

ンという硬直したイメージの形成に大いに貢献したと言わざるを得ない。⁽³⁵⁾

しかしながら一方で、プリンはピューリタン革命の英雄的殉教者であった。1632年、*Histrion-mastix* の中で、宮廷仮面劇を好んだチャールズ1世の妃ヘンリエッタを「悪名高き娼婦」と呼び、《演劇》のみならず国王を頂点とする国教会の主教制をも批判した。翌年、チャールズ寵臣政治の頂点にあったロンドン主教ロード (William Laud, 1573-1645) 指導の星室庁裁判所によって有罪とされたプリンは、ピューリタン活動家たる牧師バートン、医師バストウィックと共に、ウェストミンスターパレスヤードにある曝し台の上で耳を削ぎ落とされた。このときの様子について、渋谷浩は1934年のハラーの著述を引きながら、以下のように再現的に描いている。(「」内ハラーの引用)

この刑の執行を受けた際の彼らの演技ぶりは見事であったと言われる。「ピューリタンたちは劇場を非難したが、演技力を失ってはいなかった」し、特にこの三人は「俳優と芝居作者との敵であると同時にライバルでもあった」。三人とも曝し台の上から広場を埋めた見物の群衆に向けて演説した。バートンは三つの曝し台をキリストが処刑された時の三本の十字架になぞらえた。彼は新しい手袋と花束を持って台上に現れ、彼の妻も出て来て二人して今日は我々の結婚式の日であると宣言した。「蜂が飛んで来て花束の蜜を吸った」。群衆はサザークの白鳥座や地球座⁽³⁶⁾で芝居を見る以上に喜んで、喝采を送ったのである。

《劇場的環境》は、プリンらと刑の執行人が曝し台という舞台に立ち、それを人々が取り囲んだときに成立している。彼らは演者と観者の関係を構築し、《演劇的状况》が生じる基盤を形成したのであるが、情緒的に没入している観者たちには、それが《俳優性》を含む《演劇的》状況であるとは思われなかったであろう。《俳優》でもない演者が、自らの行動の呈示によって観者たる人々を熱狂させるとき、《演劇的》と呼びうる状況が確かに発生しているのであるが、それは《演劇的》であるとの批判的認識が起り得ないような場合においてこそ、演者の行動は(肉体的苦痛がいかに現実のものである)《劇的》イリュージョンとして享受されるのである。

ピューリタン革命の火種をまいたのがこの裁判であるということは、広く認知される場所である。三人に対する大衆の同情と賞賛はすさまじく、エリザベス朝においては偶像破壊を繰り返す冷酷で野蛮な宗教的セクトに対する蔑称でしかなかった「ピューリタン」は、今や聖別された人々となった。彼らにとっては皮肉な結果であったが、ローマ・カトリックと同様に、ピューリタンもまた《演劇》の快楽を導入することで、大衆を煽動することに成功したのである。

注(1) アウグスティヌス『告白』山田晶訳(中央公論社、

1981) 108-109頁。

- (2) Tertullian, 'De Spectaculis', trans. T.R.Glover, in *The Loeb Classical Library* (William Heinemann Ltd. and Harvard Univ. Press, 1966).
- (3) テルトゥリアヌス『護教論』金井寿男訳 (水府出版、1983) 56頁。
- (4) 同上、115頁。
- (5) 同上、233頁。
- (6) 'De Spectaculis', X, p.256.
- (7) 『護教論』57頁。
- (8) プラトン『国家』田中美知太郎、藤沢令夫共訳『プラトン全集11』(岩波書店、1976) 720頁。
- (9) Carlson, *Theories of the Theatre* (Cornell Univ. Press, 1984), p.30.
- (10) Wiles, 'Theatre in Roman and Christian Europe', in *The Oxford Illustrated History of Theatre*, ed. J.R. Brown (Oxford Uni. Press, 1995), p.66. 当該箇所は歴史解釈のパラダイム変化を簡潔に示しており、重要でもあるので全体を以下に示しておく。

中世演劇史家にとって最も深刻な問題は、歴史的变化のパターンを規定するスコープがないことだ。中世劇は、教会から、ストリートパフォーマンスや世俗化を経て、ルネサンスの洗練へと次第に進化したと演劇史家は捉えて来た——しかしこのようなダーウィンのモデルは今では信用を失っている。状況は遥かに複合的であると夥しい数の記録が証明しているのだ。疑似演劇的パフォーマンスは9世紀から16世紀までずっと教会の礼拝の一部であり続けた。我々がその主たる劇の様式に対するある種の概観を形成できるのは12世紀においてでしかないが、その当時のドラマが15世紀よりも進化的に下位にあったことを主張するケースは見当たらない。中世のローカルな歴史物語を綴る為のスコープはあっても、ヨーロッパ全体のそれはない。方法としてより安全なのは、我々が12世紀に盛んであったと考える中世演劇の主要なジャンルを確認し、そうして粘り強い、息の長い中世劇の活力に何らかの概念を与えることだろう。

- (11) *Ibid.*, p.64.
- (12) Holy Communion. 一般にプロテスタントでは「聖餐」と訳されるが、その日本語が Eucharist の訳として使用されることもある。原語におけるこの儀式的呼称にも、訳語にも諸派があることは留意すべきであるが、ここではカトリック的に「聖体拝領」としておく。
- (13) バーナード・マッギン『アンチキリスト』松田直成訳 (河出書房、1998) 237頁。
- (14) ジョン・ウィクリフ「教会論 (抄)」出村彰訳、『宗教改革著作集1』(教文館、2001) 157頁。
- (15) ウィクリフ「祭壇の秘跡について」出村彰訳、同上書所収。
- (16) マッギン、前掲書、237頁。なお当該の「黙示録」のエピソードについて以下補足しておく。サタンは千年の封印を経て解放され、地上に出て行き、「地上の四方にいる諸国の民、ゴグとマゴグ」を惑わせ、「聖

なる者」と戦わせる。結果として敗北した悪魔は、「火と硫黄の池」に投げ込まれるのだが、その池の中では「獣」(同13参照)と「獣の前でしるしを行った偽預言者」(同20.10)が既に責め苛まれており、さらに「おくびょうな者、不信仰な者、忌わしい者、人を殺す者、偶像を拜む者、すべて嘘を言う者」が投げ込まれるであろうことが宣言されている。

- (17) カルヴァン「教会改革の必要性について」赤木善光訳『神学論文集』(新教出版社、1967) 所収、26頁。
- (18) アリスター・マクグラス『宗教改革の思想』高柳俊一訳 (教文館、2000) 217頁。
- (19) カルヴァン、前掲書、27頁。
- (20) 同上、215頁。
- (21) ただし、「申命記」に異性装を禁じる部分はある。「女は男の着物を身に着けてはならない。男は女の着物を着てはならない。このようなことをする者をすべて、あなたの神、主はいとわれる」。(申命記22. 5) <偽善>としての《俳優性》に関しては、異性装はさほど問題視すべき重要性を持たないが、エリザベス朝演劇の少年俳優に関しては、当然ながらこの「申命記」の戒めが大いに問われた。カルヴァンはこの条項ゆえに少年俳優を否定したが、彼の弟子であり劇作家でもあったテオドール・ベーズ (Theodore Beza, 1519-1605) は完全容認し、演劇擁護論者に格好の典拠を与えた (White, *op.cit.*, pp.140-141)。また本論中後述した『薔薇物語』の<偽りの外見>も、自分が性を越えた扮装によって人を騙すと語っている。
- (22) ギョーム・ド・ロリス、ジャン・ド・マン『薔薇物語』見目誠訳 (未知谷、1995) 272頁。
- (23) cf. Bale, 'King Johan', in *The Complete Plays of John Bale I*, ed. P. Happe (Brewer, 1985).
- (24) P.W. White, 'Theater and Religious Culture', in *A New History of Early English Drama*, ed. J.D. Cox and D.S. Kastan (Columbia Uni. Press, 1997), p.139.
- (25) *Ibid.*, p.136.
- (26) アンドリュー・ガーが、the Theatre 開場2年前の1574年、ロンドン市当局による演劇への懸念を表明した文書を引用している。
非常に多数の輩が、特に若者たちが、大きな旅籠で演じられる芝居や幕間劇、さらには見世物などに、即ち喧嘩口論及びみだらで邪悪な悪習に染まる機会に、尋常ならず群がっている。これらの旅籠には、中庭に作られた露天の舞台と張り出した二階の棧敷に隣接して、寝室や隠し部屋が設けられており、乙女たちを、特に孤児や堅気の娘たちを甘言で釣って、秘密で怪しからぬ交際に誘い込んでいる。また乙女らも恥知らずで、淫らで不作法な言葉を吐いたり露骨な仕種を示したりして、女王陛下の臣民に日曜日や祝日の聖なる務めを蔑ろにさせている (ガー『演劇の都、ロンドン』青池仁史訳 [北星堂、1995] 12頁)。
- (27) Carlson, *op.cit.*, p.79.
- (28) North brooke の *Treatise* 以下の反演劇トラクトは *The English Stage: Attack and Defense; 1577-1730* (Garland Pub., 1972-4) で復刻されている。この論争の経緯については場を改めて論じる必要がある。

- (29) ジョン・フィールド「信仰厚き聖職者たちが、これまで従うことを拒否してきたイングランド教会にお残存する教皇主義的悪弊について」金子啓一訳『宗教改革著作集12』（教文館、1986）163頁。
- (30) White, *op.cit.*, p.136.
- (31) William Prynne, *Histriomastix*, ed. Arthur Freeman (Garland Publishing, 1974), pp.157-158.
- (32) Leland Ryken (ママ)『世俗的聖人たち』森本真一訳（近代文芸社、2000）225頁。「深い意味合いでピューリタニズムは単純さの追求だった。最良のピューリタンたちは縮小する単純さではなく高揚する単純さを選んだ」。
- (33) アンリ・フリュシェール『シェイクスピア』笹山隆訳（研究社、1975）96頁。
- (34) J.D.Wilson, *Cambridge History of English Literature* (Cambridge Univ. Press, 1932) vi, p.404.
- (35) こうした従来の典型的ピューリタン像には、ここ半世紀の歴史的・神学的研究で急速に修正が加えられている。文学・芸術の分野においても同様で、1980年に出版されたハイネマン（Margot Heinemann）の *Puritanism and Theatre* (Cambridge Uni. Press, 1980) は、「文学史におけるピューリタンに対する一般の考えは、（近代歴史研究とは違い）17世紀始めにマコーリーが言った『硬直したセクト』という忘れがたいイメージと本質的に変わっていない」と、実際には多分に柔軟で多彩であったピューリタン像を報告している。
- (32) 渋谷浩『ピューリタニズムの革命思想』（御茶の水書房、1978）58頁。ハラーの引用は、William Hallar, *Tracts on Liberty in the Puritan Revolution* (Columbia Univ. Press, 1933-34) vol.1, pp.250-254から。