

チューダー・インターロードの夜明け — 『ファルジェンスとルークリース』

中野春夫

16世紀前半から中頃にかけて戯曲が出版されると、自己言及的で冗長な副題がつくのであるが、そこではしばしば「インターロード」という語に出会う。この語の起源は14世紀が始まったばかりの時に見られるが、現在の時点では残念なことに「インターロード」が具体的にどのような芝居を指していたのか我々は知りえない。⁽¹⁾ 起源はともかく、「長い奇跡劇の間に笑劇が上演された記録はイギリスにはない」から⁽²⁾ イタリア劇の「幕間劇」あるいは日本の能に於ける「間狂言」とは全く違ったものであることは断言しえても、それは、宴席での食事かなにかの「合い間」に演じられた「芝居」、すなわち、ある特定の時空間の条件化に行われる芝居であったかもしれないし、又、ジョン・ヘイウッドの戯曲の副題が示唆するように、数人の役者の「間で」行なわれた「芝居」という上演の様式を示す芝居であったかもしれない。⁽³⁾ 更には、クレイクが述べるように、「寓意を教訓の目的として用いる」芝居、すなわち、主題ないし目的に縛られるものであったのかもしれない。⁽⁴⁾ チェンバースに依れば、15世紀を通じて奇跡劇タイプの芝居が「インターロード」と呼ばれることもあったようであるから、我々は「インターロード」がどのような芝居としていつ頃始まったのか明言しえない。⁽⁵⁾

イギリス劇に於いて悲劇の元祖が『ゴルボダック』であるように、「英語が大学教育として確立して以来ずっと、教師は生徒に対して、喜劇は『レイフ・ロイスター・ドイスター』と『ガートン婆さん針騒動』に依って1550年代にイギリスに伝わった、と普通教えることになっている。」⁽⁶⁾ ところが、輝かしい栄光を担うエリザベス朝演劇の始祖とされる『レイフ・ロイスター・ドイスター』にせよ、その「序詞」で自らが「インターロード」の末裔であることを認めている。⁽⁷⁾ 16世紀も半ばになり、二千年以上も遡る異国の地で生まれた「牡山羊の生贄」と「村の歌」という演劇の様式がイギリスでも意識され始めた時でさえ、「インターロード」という語は宙ぶらりんの状態で生き残っていたことになる。⁽⁸⁾

要するに、我々は「インターロード」の語義を分かっていないし、「インターロード」なるものがいつ始まっ

ていつ終焉を遂げるのかも知りえない。チューダー朝に書かれ上演されたものと限定してみても事情は変わらない。「チューダー・インターロード」というカテゴリーを定めても、そこに最大公約数的なものを見出すことが如何に困難であるか、我々はそれを示す材料に事欠かない。確かに、チューダー朝に書かれ上演された「インターロード」は千行程度の短いものが大半であるが、『自然』、『ファルジェンスとルークリース』、『マグニフィシアンズ』、『ジョハン王』は二千行を優に越える。主題の点からしても、『忍耐の城』のような長い宗教劇の系譜をひいた『自然』、『マグニフィシアンズ』といったものもあれば、『伝導師ジョハン』のように「聖人劇」の系統のものもあり、『レスパブリカ』が典型であるが、社会的、宗教的な諷刺と同時に愛国主義の昂揚のはしりを目指すかに見えるものもあれば、『ジョハン・ジョハン』のようにもはや宗教味などなく笑劇としか言いようがない芝居もあり、『感覚と知識』のように中世ロマンスの筋立てを引き継ぐものもあるのである。⁽⁹⁾ 又、政治的、宗教的にどぎつい諷刺をもつ論争的な戯曲も現われ出し、⁽¹⁰⁾ 結果として『ジョハン王』という歴史劇のはしりとなるものが生み出されたりもする。⁽¹¹⁾ 確かに、「チューダー・インターロード」には寓意が幅をきかせていることは否定しえない事実であるが、これを取り去れば千差万別、百花繚乱なのである。我々は、ある意味では、「インターロード」は「中世期に知られた全ての芝居にあてはまるように思われる」としか言いようがないのであって、⁽¹²⁾ とりあえず定義を与えるのであれば、「娯楽」程度で満足するしかないであろう。⁽¹³⁾ このことは多分に「チューダー・インターロード」にもあてはまるのである。

(*)

これまで「チューダー・インターロード」というカテゴリーが非常に漠然としてとらえがたいことを示してきた訳であるが、裏を返せば、雑多な要素が混交していることそのものが16世紀前半の芝居の特徴であると言えよう。

つまり、過渡期の所産として特徴づけられるものがいろいろと見出しうるのである。独自性を主張できるだけの共通する因子を持たないこと、過渡期という語が含意する「通時的に前後する二つの偉大な時代」の演劇の特徴を兼ね備えていること、このことがある意味では「チューダー・インターロード」の特徴らしい特徴と言えるのである。演劇を支えるエネルギーが多様なものを模索していた時代とも言えるかもしれないのである。

(*)

「チューダー・インターロード」と関係するこの当時の演劇的狀況に触れておこう。「チューダー・インターロード」の実際の上演について知られている事実は極めて少ないから、⁽¹⁴⁾ 我々はある程度推論に頼らざるをえないのであるが、現存する「チューダー・インターロード」のテキストをたどってみれば、そこには「戸びら」^{ドア}についての言及、あるいは「旦那方、どいてくれ」といった類の台詞が頻出する。「聖史劇」に用いられる移動式の舞台には勿論「戸びら」などないから、これらの台詞は確実に舞台が屋内（殊に「広間」）に設けられたことの証拠となる⁽¹⁵⁾（後述するが『ファルジェンスとルークリース』にもこれらの台詞は現われる）つまり、我々はサザンが示す劇場の発展段階の第三相を「チューダー・インターロード」を通じて見ることになるのである。⁽¹⁶⁾

「チューダー・インターロード」の偉大な、人気のある好敵手である聖史劇と、カトリック教義を示す他の長い宗教劇は一つには宗教改革という外的要因のお蔭で大打撃を受け、以降衰退の一途をたどる。⁽¹⁷⁾ このことから明らかに我々が言えることは、この時期に演劇空間の主流が屋外から屋内に移りつつある、ということである。いわゆる「パブリック・シアター」がこの傾向に対して一時的に歯どめをかけるものであったとしても、その後の傾向は今日まで変わってはいない。演劇の必要条件を仮に、台本が存在し、対話を軸とする台詞から成立するもの、とするならば、芝居を上演する新しい演劇空間が出現したのである。⁽¹⁸⁾ ある意味では画期的とさえ言いうる現象であった。

もう一つの重要な出来事としては、「チューダー・インターロード」は素人のみならず職業俳優によっても演じられていた、ということである。

我々には残念ながら記念すべき職業俳優の第一号を挙げるなど不可能であるから、彼らの出現の具体的な年代は分かりえない。が、もし我々がラテン語の *lusores, mimes, histriones* などを今日で言う「俳優」と

同じ存在と見なすのであれば、遅くとも1278年までには職業俳優が誕生していた、と言えるであろう。⁽¹⁹⁾ 極端な話、「大道芸人」^{ミンストレル}達の一座がアクロバットから演奏、舞踏、朗唱等、「娯楽」の何でも屋であったことを考えると、*player* という語にしてもそれが演奏家であったのか俳優であったのか判断がつかないのであるが、グリーン・ウィッカムによれば、16世紀の初めまでには「大道芸人」のうちで俳優と演奏家との分化が起っていたのである。⁽²⁰⁾ 我々はその分化した一団が「インターロードの俳優達」として従来の「大道芸人」と区別されているのを1460年の服装令に見ることができるので、15世紀の後半には職業俳優が存在していた、と見なしてよいであろう。⁽²¹⁾ その点では、従来の大道芸人達もしばしば貴族の庇護を受けていたとはいえ、エセックス伯ヘンリー・パウチャー、グロスター公リチャード（後のリチャード三世）がこれらの一団の庇護を受け請ったことは象徴的な出来事と言わざるをえない。⁽²²⁾ 彼らは明らかにヘンリー七世、八世のお抱え俳優達、後の「海軍卿一座」、「宮内卿一座」などの先祖となっているのである。

「チューダー・インターロード」は、「セント・ポールズ」に代表される少年劇団のみならず、⁽²³⁾ これら職業俳優によっても演ぜられていたことは、タイトル・ページにしばしば書かれた必要な俳優の員数への言及からうかがい知ることができる（「四人で容易に上演可能」）⁽²⁴⁾ 無論、素人劇団は俳優の数に頭を悩ます必要は基本的になく、チェーンバースによれば通常「四人の成年男子と一人の少年」から成り立つ職業俳優劇団⁽²⁵⁾にのみこの言及は有効であったからである。⁽²⁶⁾ 「チューダー・インターロード」を演じていた俳優に関して言うならば、おそらく我々はこの時期に職業俳優と素人俳優との主導権争いを見てとることが可能であろう（「16世紀を通じて劇の将来が職業俳優の手に渡するのか、素人俳優の手に渡するのかその帰趨は知れなかった」）⁽²⁷⁾ その点でもこの時期は過渡期なのである。

(*)

多分我々が強調しなければならぬことは、1485年というヘンリー七世即位の時が中世の終わりを意味しないと同様、「チューダー・インターロード」なるものが中世劇の様式にとどめをさすものでは決してない、ということであろう。「聖史劇」は16世紀と17世紀の変わり目近くまで生きながらえていた訳であり、⁽²⁸⁾ シェイクスピア学者にとっては興味深い可能性であるが、若きシェイクスピアが、「15才のとき、近くのコヴェントリーで、同職ギルドの人々が演じた聖史劇の、おそらくはそ

の最終期の大がかりな上演のひとつを見ていた、ということも考えられる」のである。⁽²⁹⁾

では、我々は「チューダー・インターロード」に於いて何を見なければならぬのだろうか。それはおそらくある歴史家の言葉が示唆してくれよう。「では中世社会および経済の終末を、いったいどこにおこうか - 14世紀か、16世紀か、あるいはまた18世紀か？おそらくこうしたことは大して重要ではなからう。肝心なのは、なにが実際に起こったかをわれわれは理解すべきだ、ということである。」⁽³⁰⁾

ならば、我々は「チューダー・インターロード」の夜明けに何が実際に起こっていたのかを見てみよう。

(*)

『ファルジェンスとルークリス』は現存するイギリス演劇の中で世俗的テーマを扱う最初の戯曲である。又、この戯曲は「ダブル・プロット」が施されている、という点でエリザベス朝演劇の先駆的性格を有する。その意味では、この戯曲が「チューダー・インターロード」初期の代表的なものと言うにとどまらず、全体を通じて最も重要なものと言っても恣意性を避けられるであろう。以上がこの戯曲を取り上げる理由である。

『ファルジェンスとルークリス』は、ジョン・モートンに仕えた「今は亡き礼拝堂付牧師」ヘンリー・メドウォールによって書かれ、⁽³¹⁾ 1512年にジョン・ラストルが出版した。⁽³²⁾ メドウォールの戯曲としては、これと『自然』のみが今日に伝わっている。書かれた年代の正確な推定は困難であるが、1490年から1500年の間であろう。⁽³³⁾ ボアズ等の説に従えば、1497年のクリスマスに訪英したフランダースとスペインの外交使節団をもてなす為に書かれた、ということになる。⁽³⁴⁾ この戯曲がランベスのカンタベリー大司教邸の「大広間」で上演されたことはまず間違いないところであろう。

『自然』と『ジョハン王』と同様に、この戯曲は「第一部」（1432行）と「第二部」（921行）に分かれている。エムリス・ジョーンズが指摘する「二部構造」の原型がここに見られる訳である。⁽³⁵⁾ 当時の一般的な食事時間がエリザベス朝のそれと同じであるならば、おそらく「第一部」は昼間の「正餐」の後に「第二部」は「夕食」の後に上演されたと思われるが、⁽³⁶⁾ 登場人物の台詞に従えば、二度に分けられた食事の合い間ではなく一度の「正餐」の合い間に上演されたというべきであろう。⁽³⁷⁾

この当時の王侯貴族が催す祝宴が様々な娯楽に満ちあふれ演劇の様相を呈したことは知られるところであるが、

当時第一の実力者であったカンタベリー大司教ジョン・モートンの祝宴であれば、やはり『ヘンリー八世』に於けるウルジー主催の贅を極めたものが容易に想像されよう。⁽³⁸⁾ 昼間の「正餐」が終わり一息ついたところで、やおら招かれた客のなかから一人の男が大広間の中央に現われる。⁽³⁹⁾

いやァ、なんてこったい。

旦那方、こんなに黙りこくってどういうつもりなんです。あんた方、したたま腹につめこむだけつめこんで、金を払おうともしないんですかい？

〈第一部、1-3〉⁽⁴⁰⁾

上記の直接発話を行なう者はテキストではAとだけ言及され名前を持たない。その点では「兵士ー」、^{ファースト・ソルジャー}「羊飼^{ファースト・シェパード}いー」の子孫なのである。いくら話しかけても「一言も発しない」旦那方に向かって、ちょっとばかり気色ばむふりをして、Aはこう言う。

A きっとこの場でやっかいなことが起きるからなのだろう。

ここから追い出されない限り

何が起きるのか見てやろうじゃないか。

(B登場)

B いやいや、相棒、誰もそんなひどいことはやらかしはしねェさ。皆さん黙っていらっしゃるのは、まァ言うなれば礼節てえやつさなァ。

お前さんも他の御人達に混じって芝居を見る許しをもらえるぜ。

誰もいやと言わないことはうけおいだ。

A 全くお前さんの言う通り、

誰も俺をひっぱたきはしないだろうな。

ところで、さっき言ったことをもう一度言ってくれねェか。

ここで芝居があるのか。

B そうだ。間違いなく。⁽⁴¹⁾ 〈第一部、25-37〉

この辺りのAとBとの対話を見れば、我々はこの部分^{インダクション}がエリザベス朝演劇の「序幕」に近いということに気付くだろう。宴席の場＝現実、「芝居」＝虚構とするならば、AとBはまさにその境界的な領域に属し、現実と虚構の橋渡しをする役割を担うのである。Bはこれから上演される「芝居」の筋書きを知っていると^{プレイ}言いAに教える〈第一部、65-125〉ローマの元老院議員ファルジェンスにはルークリスという容姿、美德に恵まれた妙

齡の娘がおり、ローマ中の男性がこぞって彼女に求婚している。そのうちのパブリウス・コーネリアスとガイウス・フラミアスの二人が「彼女の意に適い」「彼女は心のうちでそのうちの一方を夫として選ぶと堅く決めていた」 Bの60行ばかりの要約を更にまとめれば下記の通りとなる。

パブリウスは偉大なるスキピオーの子孫でローマ唯一の家系を誇る大貴族である一方、ガイウスは貧しい生まれであるが己克勉勵によって高位に昇り「偉大な英智と高潔な振舞いによってローマを治め大いなる名誉を博した」 ルークリースはこの二人のいづれかを選ぶにあたってより高貴な者を選択すると公に宣言する。すると、ローマ中に議論がまき起り、相方を支持する意見があって結局元老院の議決に委ねられることとなる。元老院は家系よりも徳行の方に高貴さがあると宣し、ガイウスこそ「二人のうちより高貴なものとして讃えられるべきである」として、彼に軍配をあげる。

この筋書きはメドウールの独想ではなく、15世紀のイタリア人ボナコルソによる散文に基く。上記のBの台詞は種本の要約でもある訳だが、⁽⁴²⁾ 実のところ、これから演じられる「芝居」に於いては、ルークリースの亭主を決定するのは「元老院」ではなく、他ならぬルークリース自身なのである。彼女は父親から「お前は自分に相応しいものが何であるか知っておる。だから私に相談は及ばぬ」として夫選びの全権を委任される（第一部、409 - 470）「正餐」が一段落つき「第二部」に入ると再びAが一人「広間」に現われバカバカしい冗談をひとしきり行なった後次のように述べる。

続きをきちんとやるとすりゃァ、
旦那方、どうか覚えておいて下さいませ。
覚えておいていただきたいことは
ルークリースと、彼女を愛する例の者達が、
ここへ戻ってきて、あの問題に、
ケリをつけることになる、ということです。
二人のうちどっちが高貴な男かと。
というのも、全てはこれから始まったんですから。
この話全ての第一の基礎でえ
ことになりますな。 〈第二部、51 - 60〉

「第一の基礎」たる二人の求婚者の議論は「第二部」の後半になって起こる。パブリウスは血統を、ガイウスは善行を強調することで、それぞれ高貴さに関して自分に分があることを主張するのである（第二部、406 - 752）

プロローグ
Bの序詞通りに、結局のところ、メドウールのポーシャはガイウスを選ぶことになる。

（観客に）私は神の恩寵によって

この身をガイウスに委ねようと決めております。
というのも、この場合、私はガイウスを
より高貴な者として称賛いたします。何故ならば、
彼は、徳行という点で、名誉ある人間であるから
でございます。

ですが、かといって、私はコーネリアスの血統を
さげすみはいたしません。観客の方々もそうお考
えなさいませぬよう。 〈第二部、754 - 60〉

上記のルークリースの台詞からでも分かりうることは、彼女が二人の人間の一方を選択したというよりは、むしろ「徳行」と「血統」という抽象概念のうちの一方を選択した、ということである。抽象概念が具体的な人物を装うのか、あるいはローマの世界に住む登場人物が寓意を志向するのかは分からないが、とにかく「道徳劇」談りの寓意的登場人物と彼らは無関係でないことだけは確かである。パブリウス・コーネリアス、ガイウス・フラミアスというローマ人の名前を取り去れば、「血筋」、「徳行」という登場人物が現われるのである。

二つのもののうちの選択という状況も、同質なものを「道徳劇」に求めることができよう。「道徳劇」の無垢な主人公達は、フォースタスのようにおおかた、悪魔（悪徳）の誘惑と天使（美德）の忠告の選択をせまられるのである。⁽⁴³⁾ 勿論、善なるものを選択こそが、神という超越的存在によって保証された絶対的価値を有するのである。では、ルークリースの次の台詞を見てみよう。

私はこのように思っております。私が自分の気まぐれに依じて、
お二方にどんな宣告を下し申し上げようと、
それを他の方々にあてはめるつもりは毛頭ござい
ませんことを。そうならぬよう願っております。
というのも、他の方々はこのことは全く無関係
でございますから。
普遍の前例として、書き記されることがありませ
ぬよう。

たとえ、あなた方が同意なされたとしても。
〈第二部、428 - 34〉

上記以外に、先に引用した部分での「私はコーネリアスの血筋をさげすみつもりは毛頭ございません」、ある

いは、「彼の血筋はそれ相応の尊敬を要求しております」(第二部、802行)など、ルークリスは二者択一にあたってかなりの留保条件をつけているのである。このことは勿論メドウォールの目の前の貴人達に対する政治的配慮の結果と考えても構わない訳であるが、なにぶん実証しうる推論ではないから、結果として次のようなありふれた結論で当座は満足するしかない。つまり、ルークリスによるガイアスないし徳行の選択は、結果として、課せられた状況下での最も望ましい選択と言うことはできても、究極的に正しい選択とは決して言えない、ということである。「道徳劇」^{プレイ}と劇中劇(「芝居」)内のこの主筋とを分け隔てるものには、ローマ世界というオブラートにくるまれているかどうかという以外に、二者択一の過程ないし結果が絶対的な真理を装うかどうかということがあることになる。

劇中劇内の主筋に関してまとめるならば、従来の戯曲に見られる寓意ないし教訓への志向をこの主筋は明らかに背負っていることは確かであり否定しえない。が、寓意性にしても教訓への志向にしてもこれらは不安定な状態にあると、とりあえずは言わざるをえない。我々はこの不安定性を出発点にしてみよう。

(*)

次に我々はAとBが活躍する脇筋及び「芝居」に組み込まれた演劇的な余興(三重唱、決闘ごっこ、扮装舞踏)を一通り見ることにしよう。

メドウォールがタウンリー・サイクルを知っていたかどうかは分からぬが、彼は「ウェイクフィールド・マスター」に次いで「ダブル・プロット」を用いた劇作家となったのである。タウンリー・サイクルの『羊飼いの劇Ⅱ』に於けるキリスト降誕のパロディーはルークリスの夫選びのパロディーに姿を変えて再び現われることとなった。⁽⁴⁴⁾

AとBという名前を持たない登場人物達がいわゆる「序幕」に近い場面を演じることは先に述べた。この「序幕」は行数でいけば201行までで、次行からBが述べる「芝居」が始まり、その間AとBは観劇の「許し」を得たお客の一人として脇から眺める。まず、ルークリスの父親ファルジェンスが登場し長い独白を終えた後(第一部、202-291)、パブリアスが現われ彼と会話をする。まさに「将を射んと欲せば馬を射よ」式にまず父親を口説き始め、とりあえずファルジェンスからパブリアスは娘の意向を聞いてみようという言質を得る。ファルジェンスが退場すると、パブリアスは観客に向かって

「美しいルークリスの愛を勝ち得る為に」自分の手伝いをしてくれるものがないか問いかけ、そして退場する。すると、「芝居を眺める」ことを公言していたBがやおら中央におどり出てしゃべりだす。

- B いやァ、俺様にふさわしい仕事が見つかったぜ。あの旦那の相談に与ろうじゃないか。もし、この俺にもできる話とありゃな。
- A やめとけ。やめとけ。
お前さんのお蔭で芝居全部がだいなしになっちゃまう。
- B だいなしときやがったか。とんでもねェ。
芝居なんてもんは、今の今まで始まっちゃなかつたのよ。
いや、やってやろうじゃないか。神に誓って絶対にな。
この百マイル見渡したって、この俺様ほどおつむの回りが早い便利屋はおらんからな。
- A じゃ、こっちら何をやらかしやいいんだ。
- B 心配するなって。直に別の場面で必ずお前さんも登場することになるから。(第一部、360-71)

「芝居」を外側から眺めるに過ぎない人物達に見えた彼等は、突然「芝居」に関与しだすのである。Bはパブリアスの、Aはガイアスの従者となり、それぞれ主人の為にルークリスへの使い走りをつとめる。AとBがそのうちルークリスの侍女ジョウンを見初めた瞬間から脇筋が始まる。

二人の男による一人の女性への求愛という主筋の変奏が行なわれるのであるが(第一部、817-1234)、脇筋それ自体は馬鹿馬鹿しい程に滑稽な場面の連続となる。⁽⁴⁵⁾勿論、求愛者をAとBが務め、ルークリスの役を自称「乙女」の、こましゃくれた侍女が務めることになる。ルークリスが「高貴さ」^{ノビリティ}をものさしとして夫を選ぶ一方、この娘はすこぶるつきの現実主義者で、「寡婦権として年20ポンドの不動産を最初に保証してくれた人が私の旦那になる」ことを公言し、挙句の果にはぬけぬけと悪妻宣言までしてかすく第一部、982-6、1070-2)しかしながら、いずれかを選択しなければならぬ段になると、ジョウンはこう告げる。

お料理だってパンづくりだっていいの、
戦のお手柄でもいいし、騎士のたしなみだっていいわ、
とにかく一番秀れたことができる人が私の旦那さ

んよ。

〈第一部、1094 - 7〉

この言葉を聞いた二人は喜び勇んで、まず最初に「歌唱力」を競うことになる。Aに促されてジョウンも「第三声部」を受け持ち三重唱が始まるのである。⁽⁴⁶⁾「聖史劇」の三人の羊飼いの合唱が明らかにこの場面の起源であるが、残念なことに歌そのものは残っていない。⁽⁴⁷⁾

「歌唱力」で勝負はつかず、次に「格闘」が行なわれるがこれでも決着せず、最後に世にも珍妙な決闘が始まる。

- B いや、馬もロバも要りはしねエ。
 ケツ槍 (farte pryke in cule) で勝負といこう。^{ジョウスト}
- A ヤコブ大聖人様に誓って合点とくらァ。
 お相手つかまつろう。ところで道具はどこだ。
- B 大丈夫、大丈夫。必要なものは何もかも、
 ここにちゃんと用意できている。
 (ジョウンに) サァ、姫ノフライパンの華よノ
 できるだけ上手に我々二人を武装せしめ給えノ
 〈第一部、1168 - 75〉

槍はほうきに、兜はフライパンに、盾はナベブタに、そして吊り皮はナプキンに置き換えられて、中世の「馬上槍試合」は見事に「ケツ槍」試合に化けたのである。⁽⁴⁸⁾ AとBは手足を縛られ、槍代わりのほうきを股ぐらにくくりつけ、背中向きに相手と対峙しながら、しりから突き出したほうきで相手を突つきあうのである。⁽⁴⁹⁾

「馬上槍試合」は中世期に於いて誰も観戦することは妨げられないが、参加者は身分の高い者に厳密に限られていた娯楽である。⁽⁵⁰⁾ つまり、身分の高い者達の特権たる、排他的な遊戯であった訳である。AとBは、先に述べた求婚者二人による議論の場から閉め出され、外部から眺める登場人物達であるのだが、こうした人物によって演じられた「馬上槍試合ごっこ」のおかしみが、主筋に於けるローマの世界を支配する価値感の裏返しから生じていることは明らかであろう。結果として、「高貴さ」の正体を求めるルークリースの作業も固定された価値体系のなかで行なわれることが拒まれるのである。

「ケツ槍」試合の結果は、Aが悲鳴をあげBがかちどきをあげる。すると、「武部官」たるジョウンは、動きがままならない二人をさんざんに罵倒し、存分にほうきでひっぱたく。小娘は「このお遊び」を十分たんのうし、二人の男は手玉にとられたのである。

主筋の方は幾分退屈と言えるが、⁽⁵¹⁾ おそらく脇筋の方は今日の観客でも結構楽しめるのではなからうか。「ケ

ツ槍」試合の後にも、およそ百年後に「猪頭亭」で繰り広げられるフォルフタッフの大ばらの原型となる場面あり (第一部、1241 - 83)、kist (cast) と ash を kissed と arse に取り違え、ひわいな伝言をする場面あり (「イヤァ、パプリアス様がおっしゃったんですがね、あなた様、旦那のケツの割れ目に愛しくせつぷんという結構なことをなすったとか」 (第二部、282 - 3))、又、「扮装舞踏」がパプリアスによってルークリースをもてなす為に行なわれたり⁽⁵²⁾ (「おお、それなら扮装舞踏が催されるてえ寸法だな」 (第二部、126))、次から次へと出し物が登場するのである。

以上、この劇の概略を示してみたが、仮に図式化するならば、「第一部」(「序幕」〈1 - 201〉 - 「主筋の前半」〈202 - 816〉 - 「脇筋」〈817 - 1324〉 - 「終詞」〈1325 - 1432〉)、^(*) 「第二部」(「序幕」〈1 - 133〉 - 「主筋の後半」〈134 - 808〉 - 「終詞」〈809 - 921〉) ということになる。

(*)

主筋と脇筋を比べてみれば、一人の女性をめぐる二人の男性の競争という状況は全く同じであり、ただ違いと言えば、ルークリースは二人のうちの一人を選び、ジョウンは両方をそでにするという結果だけのように思われる。だが、この違いというのは興味深い。ルークリースにはもともと二人の求婚者のうちの選択を通じて「高貴さ」とは何かという問題を解決しなければならぬという役割が課せられているのに比して、ジョウンはこうした制約とは無縁の存在なのである。つまり、「高貴なるもの」と「そうでないもの」とを選り分ける価値体系が主筋を支配しているのに対し、脇筋はそのようなものとは全く無関係なのである。このことは、脇筋が主筋に対してアンチ・テーゼとして成立している訳ではなく、主筋に対して中性的な世界として成立していることを示す。ジョウンは別に「高貴でないもの」を探り出す訳ではないのである。

AとB、及びパプリアス、ガイアスを比べてみよう。Aはガイアスの、Bはパプリアスの従者になるのだが、この主従のペアには何かしら似通ったところが見られるのである。Aは抜け目のないBと比べて「芝居」に素直に反応したり、Bに先を越されたり、Bの無礼をとがめだてする点など、幾分愚鈍で実直な愛嬌のある登場人物であって、ガイアスから「德行」を取り去ればこのような人物ができあがると思われる見本のような存在である。一方、Bとパプリアスは、華美な装い、抜け目のな

さで共通する。⁽⁵³⁾つまり、パプリアスとガイアスから固有の名前と寓意を取り去れば、AとBという人物ができあがるのである。このことは裏を返せば、AとBが、ローマとかイギリスなどある特定の世界ないし特殊な価値体系が裏打ちする特定の概念に対して、同質性を有しながら同時に中性的存在であることを示す。

上記のことからして、脇筋が主筋の枠組を負いつつ、同時にそれとは全く無関係なものであると、とりあえず言うであろう。これは、脇筋が演じられる時空間が一見ローマとかイギリスのように感じられるが、ある時期のローマとかイギリスという特定のものに還元しえないことから理解する。ならば、我々は、脇筋が主筋に対して基本的に依存しているのは笑劇へと昇華されることになる題材だけだと言えよう。つまり、脇筋は、不安定ながら教訓への志向性が見える主筋に対して、価値感の転倒という形でこれをなぞり、笑劇化してしまうのであるが、基本的に中性的世界である脇筋は勿論教訓という目的性を持つことなく、笑劇の為の笑劇として成立していることになる。『ファルジェンスとルークリス』の劇中劇内の脇筋は、演劇そのものをなぞり演劇化する演劇なのである。

ここで不安定性という現象にたちもどるならば、主筋に見られた中世からの遺産は、それを笑劇の題材と化す脇筋の照射を受けて、不安定を一層増すのである。更に言うならば、主筋と脇筋から成る「芝居」の外部に、観客たるAとBが君臨する世界が存在する為に更に一層その度合いは増すと言えよう。我々は中世からの遺産を浮遊化した関係性のなかでとらえざるをえないのである。

(*)

AとBという登場人物は、固有の名前を持たないことから分かるように、三人称的・中性的世界の代表なのである。⁽⁵⁴⁾又、彼らは古代ローマの世界を眺める観客であると同時にこの劇中劇に介入する。直接観客に語りかけたり、からかったりする彼らが占める劇空間は、宴席の場の延長でもあるから、AとBは宴席の場と古代ローマを行き交うヘルメスなのである。

仮に宴席の場を現実、古代ローマの世界を虚構とすると、AとBが支配する世界は現実と虚構を引きつけ融解せしめる磁場となっているのである。つまり、絶対性を装う現実と虚構という二分化も、この世界では「現実であってそうでないもの」、「虚構であってそうでないもの」という不安定なものとして化す。我々は劇中内の主筋に於ける中世の遺産に関してその不安定性をたどってきた

が、これも全く同様である。そうでないものと区別されてされることで自己充足的に成立する特定の概念を浮遊化せしめる装置、このような装置が劇中劇、ダブル・プロットとして『ファルジェンスとルークリス』には二重に備わっているのである。

併しながら、このことは短絡的に『ファルジェンスとルークリス』が教訓性を全く持たない、ということには決してつながらぬ。ある視点をとれば、たちまちのうちに中世からの遺産は絶対性を装って現われ、無論視点をずらせば遊戯的空間が現われるのである。

視点の変換によって別の側面が見えてくるのはあたりまえのことであるが、このあたりまえのことが劇のエンディングで「視られ方」として表明されているのである。Aが「芝居」に対していちやもんをつけるべく第二部、879 - 81)、Bはすかさずこう述べる。

お前さん、これ以上何を望むというのだ。
お前は先日俺にこう言ったじゃないか。
この劇の趣旨というのは、
客に喜びと楽しみを与えることは勿論、
名門の方々に、悪徳を遠ざけ、
徳行にせいを出さよう、
これを手本にして、幾分なりとも、
励んでもらえるようにも、
特別にこしらえてあるってな。

(第二部、886 - 95)

視点の置きどころによっては、「喜び」や「楽しみ」を与える為の劇としても、又、教訓劇としても完結するということが『ジャック・ジャグラー』や『レイフ・ロイスター・ドイスター』の「序詞」で表明されたものの先駆けとなっているのである。

(*)

今の時点で言いうことは、この劇に於いては従来自己充足的に成立していたものが、完結性、絶対性を奪うメカニズムのうちに組み込まれ、視る者はそれに対して固定した視座をとりえない、ということである。「視る」という行為を単純にとらえてみても、このことは、劇中劇内の主筋と脇筋に組み込まれた「馬上槍試合」ないし「扮装舞踏」について、同様にあてはまることは自明であろう。例えば、観客は「扮装舞踏」を視ているとも言いうるし、「扮装舞踏」を視ているルークリスとバ

ブリアスを視ているとも言う。又、更にこれらを眺めているAとBとを通じて視ている、とも言えよう。ある意味では、視ている観客自身を観客は眺めているのかもしれないのである。

F・P・ウィルソン、バスカヴィルに従うならば、『ファルジュンスとルークリス』はその部分部分を、それ以前に成立していたさまざまな文学様式、あるいは演劇的構造をもつ催しものに依存していることになる。⁽⁵⁵⁾ 主筋については、「論争詩」^{ディバー}、恋敵を題材とするロマンス、あるいは祝祭に於ける「恋競争」等、脇筋については、初期の「求愛歌」^{クワイティング}、「ママーズ・プレイ」などがその例である。もし、彼らが正しいのであれば、この劇に於いて部分部分には何ら目新しいところはないと言える。ならば、第一に言えることは、『ファルジュンスとルークリス』は、その部分的な構成要素は全て従来のものに依存しているが、全体としての構成の仕方に画期的な目新しさを生み出している、ということである。言う迄もなく、その構成の仕方というのが、二部構造、劇中劇、ダブル・プロットという仕掛けの組み合わせであり、その結果は既に見てきた通りである。そして第二に、主筋に対する脇筋が担っていた性質が、この劇全体にあてはまる、ということである。すなわち、自己完結的に成立していた演劇ないし演劇的構造を持つ催しものを題材としてとり入れ、自らのうちに再現し、それに対する固定した視方を拒絶する、ということである。

次に、我々はその結果を演劇空間及び物理的な「見る」という行為からとらえてみよう。

(*)

舞台上の世界を現実のものとしてとらえてみれば、ちっぽけな舞台、他人のふりをする馬鹿げた者達、自分のものでないきらびやかな衣装、台本から出た言葉、安っぽい小道具など、我々はいつもその見すばらしさに気がつかざるをえない。おそらく、『ファルジュンスとルークリス』のみならず、「チューダー・インターラード」が「序詞」^{プロローグ}を持つならば、『ヘンリー五世』の序詞以上に弁明に努めなければならないであろうことは明らかである。大学ないし他人の家の「広間」^{ホール}、その「戸びら」を出入りし自分達に馬鹿馬鹿しい野卑な冗談をまき散らす人間達、「チューダー・インターラード」の演劇的幻影には、それ自体独立して真実らしさを装う世界という概念は程遠いのである。

最初に触れた通り、「チューダー・インターラード」は本来演劇上演には用いられない「広間」^{ホール}などで演じら

れ、そこには少なくとも16世紀中頃大学で古典劇経由の「壇舞台」^{レイズド・ステージ}が用いられるまでは、⁽⁵⁶⁾ 特別な舞台など設けられなかったから、観客と役者は截然と分かたれることなく、同じ空間に属していた訳である。それ故、観客の数が多ければ畢竟「旦那方、そこを開けてくれ」などという台詞がテキストに現われることになる。⁽⁵⁶⁾ 更に、「チューダー・インターラード」の登場人物達は、後期になるとその頻度を減らすものの、中世劇と同様に観客に対してしばしば直接発話を行なう。⁽⁵⁷⁾ その点でも観客と役者は連続した同一の演劇空間を共有するのであり、この共有空間にあっては、観客は舞台から隔離された存在ではありえず、観客であるというよりは、観客役を演じると言った方が適切であろう。

「チューダー・インターラード」の特徴として（独自のものではないが）、テキストの段階で、観客が「登場人物志」^{ドラマティック・キャラクター・ポートレート}に載っていない登場人物として露骨にその存在性が主張される、ということが挙げられよう。無論、劇作家は観客の存在を想定しつつ台本を書き、それ故、テキストは観客という三人称的存在を前提として成立している訳だが、「チューダー・インターラード」はとかく隠蔽されがちな観客という存在をテキスト・レベルで顕在化させているのである。

話を『ファルジュンスとルークリス』に戻すならば、この劇の観客もやはり同様にテキストに組み込まれた登場人物的存在なのである。このことは、先に触れた「序幕」的な部分を見れば明らかであろう。更に言えば、例の「旦那方そこをあけてくれ」という台詞が登場しく第一部、193行）、又、観客は「第二部」のオープニングでAから「戸びら」をたたき人間を中に入れてくるよう求められる（「おや、一人やって来た。ノックの音が聞こえたぞ。くそ、気違いのようにバンバンたたきやがる。どうか旦那方、お一人、誰だか見に行ってくださいませんか」〈第二部、73-5行〉）『マクベス』の門番の先輩格にあたるこの人物は観客に対してずうずうしくも劇に加わるよう求めるのである。⁽⁵⁸⁾

(*)

「チューダー・インターラード」の演劇空間は俳優と観客との間に密接な関係を創り出している。この密接な関係のなかにおいて、視線も一方的なものではないのである。

劇場体験の核となるものが「見る」行為にあるとすれば、『ファルジュンスとルークリス』の演劇的幻影には、さまざまなレベルで、「見る」ことに伴う内部的

劇場構造が見出しうる。まず、AとBが「芝居」を「視る」観客を装うことは既に述べた（「お前さんも他の御人達に混じって芝居を見る許しをもらえるぜ」ところが、AとBは「視る」だけの登場人物ではない。侍女ジョウンはAとBが演じる「ケツ槍」試合や「格闘」などの滑稽な笑劇を眺めるのである（「あなた達二人はあたいを愛してこのような娯楽を見せてくれたんだから、ただ働きには絶対にしないわ」〈第一部、1227-9〉）彼女は「娯楽」を堪能する観客の一人なのである。

単調に演劇的幻影に閉じてもっている登場人物でさえ（演劇的なものを）「視る」のである。「第二部」で催される「扮装舞踏」に関して、「芝居」のなかでの直接的な観客はルークリスとパプリアスである（「用がない間に、スペイン風のゆったりとした舞踏でもごらんになりませんか。全て準備は整えてあります」〈第二部、380-2〉）彼らは、招かれた客と同じレベルで「舞踏」を眺めるのである。

基本的に、この宴席に招かれた観客達は、外部的な位置からこれらのものを「視る」ことになる。ならばこれら宴席の客達が単に一方的に「視る」主体かということ、決してそうではない。直接発話という台詞の様式が典型的であるように、AとBをはじめとしてこの劇の登場人物達は絶えず観客の存在を意識しているのであり、その意味では、観客も又「視られる」対象でもあるのである。例えば、「第二部」が始まる直後に先に示した「戸びらたたき」の場面があるが、その時Bは観客に向かって悪態をつく。

A どうか旦那方、お一人、誰だか見に行ってくださいませんか。

（B自分で戸びらを開け登場）

B いや、いや、こいつらは血縁者全部ひっくるめてとても親切なことをしゅくれまいて。

召使いは旦那の返事をじっと待って、その間中、爪が痛むまで

ぶったたくことができると思ってやがる。

A こりゃ、お前さんにはぶったまげた。

ここにいらっしゃる方々に

そんな悪態をつくなんで。（第二部、75-83）

言う迄もなく、観客の反応の有様そのものが、笑劇的な場面の対象となるのである。

「広間」に代表される屋内での、観客と役者が入り混じっての上演という「チューダー・インターロード」の演劇空間の特殊性は、観客と演劇的幻影との関係をそっ

くりそのまま劇そのものが包み込んでしまう劇を生み出したのである。そこでは、まなざしは一方的ではありえないのである。

アン・ライター（パートン）に依れば、「チューダー・インターロード」を過渡期として、この前後で「リアリティー」と「イリュージョン」の関係が逆転する。⁽⁵⁹⁾ アン・ライター女史の「リアリティー」と「イリュージョン」という用語がどのようなものを含意しているのか別として、それが現実と虚構の二分化と関係を有するならば、確かに、「チューダー・インターロード」では、それ自体で絶対なものとして成立しえず、対極的なものに依存している「リアリティー」と「イリュージョン」がいわば相対化されて共存しているのである。

チューダー朝の観客の現実感覚がどういったものであるにせよ、観客が単に劇を眺める存在ではありえず、劇のなかに組み込まれた存在である時、演劇空間が観客と役者を分かつ連続の空間となる時、我々は現実と虚構が共に極めて不安定な状態におかれると言わざるをえない。最終保証としての超越的なものを設定しない限り、そもそも、絶対的な現実ないし虚構など存在しえないことは言うまでもない。軽妙な筋立てのもとに、絶対性を装うものを解体し、浮遊化した関係性のなかに投げ込むこと、これが「チューダー・インターロード」の演劇空間が生み出すものに他ならない。そこでは、自分が自分でなくなり、自己の実体感が失なわれるという底知れぬ恐怖が、まことに馬鹿馬鹿しい笑劇として演じられる芝居すら生み出されるのである。⁽⁶⁰⁾

(*)

我々は、「世俗的テーマを扱ったイギリス演劇史上最初の劇」というレッテルの背後に、寓意性、教訓への志向性が存在すること、そしてそれが交錯する視線のなかでとらえられざるをえないことを既に見てきた。これが「チューダー・インターロード」の夜明けに起きたことであって、その夜明けの時点で「チューダー・インターロード」は確実に中世の洗礼を受けており、同時に、従来とは違ったものを生みつつあったのである。

古典劇が影響を及ぼし始め、商業ベースにのった劇空間が現われると、観客席と物理的に分かれた舞台上の世界が独立した存在を主張しだす。多分、我々はエリザベス朝演劇の演劇的幻影に「チューダー・インターロード」の視線の重層化、錯綜化した世界を見出すことができるだろう。シェイクスピアで例を挙げれば、『トロイラスとクレシダ』に於ける、ダイオミードとクレシダを

「見る」トロイラス、それを「視る」ユリシーズ、そして更にそれをサーサイティーズが外部から眺めるという場面(V. ii.)、あるいは、『夏の夜の夢』に於ける、職人達が演じる「冗長にして短き一場面、いとも悲惨なる滑稽劇」を眺める宮廷人、観客の反応を気にかける大根役者達(V. i.)、これらの場面こそはまさに「チューダー・インターラード」の劇空間に他ならない。その意味では、エリザベス朝の観客は「チューダー・インターラード」を外部から眺める観客であった訳である。「チューダー・インターラード」に過渡期的なものを見出すことができるのはこの点なのである。

(*)

ウィッカムとチェインバースの大著は要領よくまとめているものの、15世紀後半から16世紀前半迄のイギリス演劇の動向は複雑を窮める。我々にとって、おそらく因果関係でまとめあげる単純な図式化など不可能な話であろう。例えば、時間の幅を長くにとってエリザベス朝以前の演劇の展開を「世俗化、職業化」という語で表現したチェインバースの説は、長い間常識になっていたが、これとても大いに反論の余地は残されている。⁽⁶¹⁾

我々が多分言いうことは、ジェイムズ・バーベッチがショーディッチに「劇場座」^{ザ・シアター}を建てて以降、次々とこれに続いて芝居小屋が建ったことからみて、それ以前から最終的には商業として成立する程非日常的遊戯性を求めるエネルギーが醸成されていた、ということであろう。^{ミラクル・サイクル}「聖史劇」というかなり固定した芝居の様式と並存しつつ、屋内での上演という共通項を持つものの主題などは百花繚乱たる「チューダー・インターラード」が現われ出す、という複雑な状況、おそらく結果として我々はこの複雑な状況そのものに、従来の演劇の様式ではもはや吸収しえない非日常性を志向する過剰なエネルギーを見出するのであろう。このエネルギーがシェイクスピアを中心とする時代の演劇界の活力源と転化していったことは、勿論疑いのないところであろう。

注

- (1) *MED* は A dramatic or mimetic entertainment of any kind, esp. a play. という定義を与えており、*OED* と共に初例として 1303 年の R. Brunne の例文を挙げている。
- (2) E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Vol. II, Oxford: Clarendon, 1903, p. 182.

(3) ジョン・ヘイウッドの手によるものとされる現存する 5 つの戯曲のうち次の 3 つの題名は、チェインバースの「俳優説」(*MS*, Vol. II, p. 183) を裏づけると言えよう。

The Playe Called the Four PP: A Newe and a Very Mery Enterlude of a Palmer, a Pardoner, a Potycary, a Pedler; A Mery play between Johan Johan, the Husband, tyb, His Wife, and Syr Johan, the Preest; A Mery Play between the Pardoner and the Frere, the Curate and neybour Pratt.

(4) T.W. Craik, *The Tudor Interlude*, London: Leicester UP, 1967, p. 1.

(5) Chamber, *MS*, Vol. II, p. 182.

(6) Glynne Wickham, *Early Stages 1300 to 1660* Vol. III, London: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 178.

(7) Nicholas Udall, *Ralph Roister Doister*, the Prologue, l. 3, 26, in *Five Pre-Shakespearean Comedies*, F.S. Boas ed., London: Oxford UP, 1934.

(8) *OED* に於いて interlude sb. 1 の 1588 年の用例では『ガートン婆さん針騒動』が a proper Enterlude と言及されている。

(9) ウィッカムは「教訓インターラード」、「歴史的、政治的インターラード」及び「笑劇的インターラード」に分類している (Vol. I 《1959》, p. 236)

(10) Wickham, Vol. I, pp. 238-41.

F. P. Wilson, *The English Drama 1485-1585*, Oxford: Clarendon, 1968, pp. 32-43.

(11) Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, 1957; rept. New York: Octagon, 1979, pp. 33-6.

(12) Chambers, *ME*, Vol. II, p. 182.

(13) John Skelton, *Magnificence*, Paula Neuss ed., Manchester: Manchester UP, 1980, Introduction, pp. 17-8.

(14) Craik, p. 27.

(15) 「(チューダー朝の邸宅では) 台所^{キッチン}の一番近くの壁に通常は二つ(時に三つ)の戸^{トア}びらがあり、一本の廊下が台所と広間とを隔てている。あるいは、時には、広間が直に台所に隣接している場合があるが、その場合は、広間の、台所に接している側の近くに、仕切り壁が置かれ、これら二つの戸びらはそこに存在する。どちらの場合にも、これらの戸びらは『ス

- クリーン・ドア』と呼ばれ、戸びらが配置されている壁ないし仕切り壁はスクリーンと呼ばれる」(Cr-
aik, p.9) 言う迄もなく役者はこの戸びらから出入
りするのである。
- (16) Richard Southern, *The Seven Ages of the
Theatre*, London: Faber and Faber, 1962,
pp. 125-41. なお、「広間」での上演推定図が 128
ページに載っており、参考にしよう。
- (17) 引用は Wickham, vol. I, p.238. 権威筋からの
聖史劇の迫害については同書 114-6 ページ。
- (18) もし、「典礼劇」や「マミング」、「ディスガイ
ズィング」を今日で言う演劇のカテゴリーに含める
のであれば、イギリスに於ける最初の屋内演劇の名
誉はこれらが受けるべきである。
- (19) Wickham, Vol. I, pp. 184-5.
- (20) Wickham, Vol. I, p.184. なお、玉泉八州男氏
は、15世紀末までに「大道芸人」は俳優を含まない
楽師だけの意味に狭められてしまっている、と指摘
している(「中世の森から - 職業俳優の誕生(下)」,
『ユリイカ』、青土社、1981年7月号、173ページ)
- (21) Chambers, MS, Vol. II, p. 186.
- (22) Chambers, MS, Vol. II, p. 186; *The Eliza-
bethan Stage*, Vol. II, Oxford: Clarendon,
1923, pp. 77-85.
- (23) 少年劇団については、Chambers, ES, Vol. II,
Chap. XII が詳しい。大学の学生も俳優として活躍
していた可能性については、F. S. Boas, *Univer-
sity Dramas in the Tudor Age*, 1914; rept.
New York: Benjamin Blom, 1966, p. 20, 70.
- (24) 『^{ウェリス・アンド・ヘルズ}富と健康』及び『^{インベシメント・ポアティ}耐えがたき赤貧』のタイトル
・ページ。ただし、これらがかなりあてにならず、
誇大広告と言いうる場合もあることについては、
Crak, pp. 29-30.
- (25) Chamber, MS, Vol. II. p. 188.
- (26) 当然のことながら、少人数の職業劇団の役者は複
数の役を兼ねることになる。ならば、我々には、役
者が役を変える際に衣装も変える場合と、登場人物
が変装の際に衣装を変える場合との上演上の違いが
興味深い問題となる。このことについては、Crak,
pp. 29-41, 73-92.
- (27) Chambers, MS, Vol. II. p. 192.
- (28) ヨーク、コヴェントリー、チェスター等の「聖史
劇」の最終期の上演については、Chambers, ES,
Vol. II. pp. 112-3.
- (29) S・シェーンボーム; 『シェイクスピアの生涯』、
小津次郎他訳、紀伊国屋書店、昭和57年(原著1975)、
131-2 ページ。
- (30) G・M・トレヴェリアン、『イギリス社会史1』、
藤原浩、松浦高嶺訳、みすず書房、昭和46年(原著
1944)、85 ページ。
- (31) メドウォールの生没年については定かではないが、
この世に生を受けた日付けと場所は 1461 年 9 月 8
日(聖マリアの生誕記念日)前後のサザックと推定
されている。彼は勅定奨学生として、イートン、ケン
ブリッジのキングズ・カレッジに入学した。この
キングズ・カレッジは宴会、音楽、演劇に非常な熱
意を持っており、しばしば屋内で催しものを行なっ
たから、おそらくケンブリッジでの生活が、将来彼
をして劇作家にならしめる土壌を形成したと言えよ
う(Nelson, pp. 5-7) 彼は勿論他の「インターラ
ード」作家と同様劇作を専業としていた訳ではなく、
カンタベリー大司教、枢機卿を兼任し、聖職者とし
てはウルジー以上に昇りつめる限りの高位についた
ジョン・モートンの公文書作製秘書官を務めていた。
1500年にモートンが死ぬと、何故か、メドウォール
も一年後に記録からばったり姿を消す。主人と一蓮
託生であった訳である。1512年のラストル版のタ
イトル・ページには「今は亡き礼拝堂付牧師」と言
及されているので、この時期までには死去していた
のかもしれない。又、彼が聖職者であったかにつ
いては、どうもそれを裏づけるものはないようである。
メドウォールの伝記については DNB 以外に以下の
ものが参考になろう。
A. W. Reed, *Early Tudor Drama*, 1926; rept.
New York: Octagon, 1969, pp. 101-4.
A. H. Nelson, ed. *The Plays of Henry Med-
wall*, Cambridge: D. S. Brewer. Rowman &
Littlefield, 1980, Introduction, pp. 3-14.
- (32) ジョンとウィリアムのラストル親子の戯曲出版は
イギリス演劇に対して表立たない貢献を果たしたと
言えよう。ウィルソンによれば、1534年までに印
刷された18作の戯曲のうち少なくとも12は彼ら親子
によって世に出たことになる(Wilson, p. 23)
- (33) Nelson, p. 3.
- (34) Boas & Reed, eds., *Fulgens and Lucrez*,
Oxford: Clarendon, 1926, Introduction p. xii.
- (35) Emrys Jones, *Scenic Form in Shake-
speare*, Oxford: Clarendon, 1971, p. 85.

- (36) 『シェイクスピアの英国』に従えば、当時は一般に朝食は6:30、正餐は11時から12時の間に(cf. *Comedy of Errors*, I, ii, 44-5)、夕食は5:30頃にとられたようである(*Shakespeare's England*, Vol. II, pp.133-4)但し、宴席という特殊な事情を考慮すると、上記のようにはいかないのかもしれない。
- (37) 「第一部」、「第二部」に先立つ食事は両方とも「正餐」と言及されている(第一部1412-4、第二部10-15)
- (38) エドワード・ホールによるヘンリー八世の祝宴の描写に従えば、まさに豪華の一言に尽きる(*Edward Hall, Chronicle*, 1809; rept. New York:AMS, 1965, pp.518-9.) 又、1453年のフィリップ善良王主催の祝宴の様子などは贅沢を通り越して、もはや間違い染みているとしか言いようがない(R・アレヴィン、K・ゼルツレ共著、『大世界劇場』、円子修平訳、法政大学出版、昭和60年(原著1959)、107-14ページ)
- (39) ジョン・ヘイウッドの『天気芝居』では、ジュピターが観客に対し、自分の助手を務めてくれる人物を捜している、と告げると、その呼びかけに応じてメリレポートが観客の中から登場する(92-100)(行数はJohn Heywood, *The Play of Wether*, in *Medieval Drama*, David Bevington, ed., Boston: Houghton Mifflin, 1975.)
- (40) 引用の行数はとりあえずネルソン版(1980)で統一してあるが、テキストにかなりの乱れがあるので以下のものも参照した。
Henry Medwall, *Fulgens and Lucrez*, in *Tudor Plays*, Edmund Creech, ed., New York: Doubleday & Company, 1966.
....., in *English Moral Interludes*, Glynne Wickham, ed., London: Dent, 1976.
- (41) 登場人物をモートンの小姓を仕めていたトーマス・モアが演じていた可能性もあるようである(Nelson, p.17)
- (42) リードは、メドウォールがボナコルソの種本(*De Vera Nobilitate*)のカクストン版(1481)に直接負っている、と指摘している。但し、このボナコルソの著作物に関しては仏訳版と英訳版が1490年以前に出版されており、事情はかなり入り組んでいる。
Reed, pp.97-9.
- Creech, xii - iii.
- (43) 大陸経由の『エヴリマン』の主人公はこの例外と言えよう。
- (44) タウンリー・サイクル、第十三番、『羊飼いの劇II』については、石井美樹子著、『中世劇の世界』、中央公論社、昭和59年、50-61ページ、又、奥田宏子著、『中世英国の聖書劇』、研究社、昭和59年、97-9、107-9ページ。
- (45) バスカヴィルによれば、脇筋そのものの先駆的存在は「知られていない」が、脇筋には「初期の恋愛歌」、「ママーズ・プレイ」、クリスマスの際の「少年司教」などの影響が見られる、ということになる。
C.R. Baskerville, "Conventional Features of Medwall's *Fulgens and Lucrez* in *Modern Filology* 24 (1927), pp.424-6.
- (46) 中世イギリス音楽の特徴については、皆川達夫著、『中世ルネサンスの音楽』、講談社、昭和52年、115-20ページ(「声部の数は三声の主だが、イギリスでは一つの楽曲のなかで、ときには二声、ときには単声になってソノリティ《響き》の変化を求めている。それに対して、大陸の楽曲は三声曲でなるなら、最初から最後まで首尾一貫して三声で押していく」、117ページ)又、演劇に組み込まれた歌については、Wickham, Vol. III, 150-5.
- (47) 三人の羊飼いが三重奏を行なう『聖史劇』は、タウンリー第十二番(265-9)、第十三番(183-9、656-64)、ヨーク第十五番(60-85)(行数はベビントン編『中世劇』)又、『4人のP』では四重奏が見られる(308-21)(行数はJohn Heywood, *The Four PP*, in *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*, Vol. I, J.M. Manly, ed., 1897; rept. New York: Dover, 1967.)
- (48) 似通った場面が *Ralph Roister Doister* に於いて、ロイスター側とカスタンス側との決闘として現われる(IV. viii)
- (49) Nelson, Notes to *Fulgens and Lucrez*, pp.184-5.
- (50) Wickham, Vol. I, p.34, 50.
- (51) 1514年にヘンリー八世はメドウォールの芝居に退屈し途中で退席したことがあるらしい(Chambers, *MS*, Vol. II, p.188, 脚注1)
- (52) 「扮装舞踏」について言うことは、それが基本的に「舞踏」であり、「聖ジョージ劇」に代表さ

れる「マーズ・プレイ」とは全く別のものである、ということである。初期の「扮装舞踏」は仮装するという点でのみ演劇に接近していたのであるが、ジョン・リドゲイトによってかなりの演劇性を有するようになった。とはいうものの、対話の欠如等演劇というよりはやはり演劇的舞踏と言うべきであろう。又、ジョン・リドゲイトはウィッカムがその重要性を強調する人物であり、彼による1425から35年にかけての八作の「マンミグ」ないし「ディスガイズィング」あたりで、「マミング」という語が「ディスガイズィング」という語に道を譲ることになる。更に「マスク」が幅をきかせるようになるのは16世紀の初めである(Wickham, Vol. I, pp.207-8)

Wickham, Vol. I, pp. 191-228.

Southern, pp.142-51.

Chambers, MS, Vol. I, 390-403.

Enid Welsford, *The Court Masque*, London: Cambridge UP, 1927, Chapters II & III (pp.19-80).

(53) BはAによって最初派手な服装のおかげで「役者」と見間違えられる(「いやァ、あんたの服装からして、役者と思っちゃった」〈第一部、49-50〉)「近頃ときた日にゃ、これらシャレ者の旦那といったら派手で派手で、とても役者と区別がつかねェ」〈第一部、53-6〉)又、Bは主人の華美な服装について言及する(第一部、697-740)更に、プブリアスが手助けを観客に求めた際、Bがすかさず応募する点、又、プブリアスはルークリースの父親に手を回し、更に「扮装舞踏」をすっかり催す点、抜け目のなさで共通する。

(54) Aが自分の名前を忘れること(第二部、349-55)は、脇筋に於ける特殊性、固有性の欠如の典型的な例と言えるであろう。

(55) Wilson, p.7.

Baskerville, pp. 419-42.

(56) 16世紀中頃以降オクスフォード、ケンブリッジ両大学の演劇収支決算には「^{レイズド・ステージ}壇舞台」の項目が現われだす(Wickham, Vol. I, p.247)又、「壇舞台」への言及は「お金が全て」のト書きに見られる(203, 279)(Chambers, *ES*, Vol. III, p.24)

Craik, p.19.

Chambers, *ES*, Vol. III, p.23.

(57) Anne Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, 1962; rept. Penguin, 1967, pp.69-81.

(58) 『ジョハン・ジョハン』では、憐れな亭主ジョハンは「^{カウ}上着」を観客の一人に預ける(「観客の一人に」あんた、申し訳ねェが、わしが戻ってくるまで、この上着を預っておいておくなまし。《預けてから急にひったくる》いやァ、こいつは絶対に信用がおけねェ。なにしろ、走って逃げられるように戸びらのすぐそばにすわってやがるんだからな」〈250-6〉)又、『ジャック・ジャグラ』では小姓のキャラウェイは自分をさんざんにからかったジャック・ジャグラを探しに観客の間を回って一人一人臭いをかきまわる(「旦那様、こりゃ間違いねえこつてすが、あの悪党のやつ匂いじゃ分かりませんや。ここにいる奴らの臭いこと、臭いこと、だが奴にはかなわんで、あいつ程すさまじい臭いのやつはおらんからなァ」〈865-8〉)

John Heywood, *Johan Johan*, in *Medieval Drama* (op. cited)

Anonimous, *Jacke Juggler in Four Tudor Comedies*, William Tydeman, ed., Hammonds-worth: Penguin, 1984.

(59) Richter, pp. 41-58.

(60) 『ジャック・ジャグラ』の筋書きは小姓のキャラウェイがジャックの計略によって、自分は自分でないと思込まれる、というもの。

(61) 古典劇の影響については今更述べるまでもないと思われるが、簡単に触れるならば、16世紀の初め頃から序々に古典劇(殊にローマ劇)がイギリス演劇のなかに浸透しつつあったということである。例えば、1519年にブラウストの芝居がヘンリー八世の御前で上演されたのである。古典劇復活の文字通り舞台となっていたのは、大学やパブリック・スクールであり、16世紀中頃に教師及びかつて在籍していた者達が次々と古典劇の翻訳ないし模倣劇を世に出すことになる(ユダールのティレンティウスの翻訳及び『レイフ・ロイスター・ドイスター』、ジャスパール・ヘイウッドのセネカ劇の翻訳など)因みに、フランシス・イエイツの著作でお馴染みのジョン・ディーが観客をあっと驚かせる仕掛けを披露したのは、1546年ないし47年に於けるケンブリッジ・トリニティ・カレッジでのアリストファネスの『^{エイレネ}平和』の上演の際である。

cf. L. B. Campbell, *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance*, London: Cambridge UP, 1923.

F. S. Boas, op. cited.

F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan Tragedies*, 1922; rept. New York: Haskell, 1969.

J. W. Cunliff, *Early English Classical Tragedies*, 1893; rept. Hamden: Archer, 1965.

M. J. Herrich, *Theory in the Sixteenth Century*, 1950; rept. Urbana: Illinois U P, 1964.

(62) Wickham, Vol. I, pp. 314-7.

David Mills, "Approaches to Medieval Drama" (1969), in *Medieval English Drama*, Peter Happé, ed., London: Macmillan, 1984, pp. 35-53.