

因果論を超える次元

——イギリス・ルネサンス演劇におけるマルチプル・プロット再考(2):
Thomas Heywood の *A Woman Killed with Kindness* を中心として——*

田 中 一 隆

序

本論の目的はおおよそ三つある。一つは、観客論的視点からイギリス・ルネサンス演劇におけるマルチプル・プロット構造の審美的意匠としての妥当性を検証する実証的研究の一環として、Thomas Heywood の *A Woman Killed with Kindness* を取り上げ、本作品に関するこれまでの研究史に目を配りながら、この作品のダブル・プロット構造について詳細な検討を加えること。二つ目は、この作品のダブル・プロット構造を吟味する過程で、当時の観客がどのような受容意識に基づいて演劇を見ていたのか、その手掛かりの一端を解明すること。そして三つ目は、当時の観客の独特な演劇受容意識を、認識論というさらに広い問題設定枠 (frame of reference) の中で考察することによって、イギリス・ルネサンス演劇の観客の受容意識はわれわれの近代的演劇受容意識とどのように異なり、またなぜ異なるのか、という問題について若干の考察を与えること、この三つである。

イギリス・ルネサンス演劇におけるマルチプル・プロット構造の問題は、当時の観客の受容意識という問題と密接に関連している、というのが本論の基本的立場である。マルチプル・プロット構造をたんに表象の内的な関連性の枠組みによってではなく、当時の観客の受容意識との関連において捉えようとする視点の必要性は、西洋演劇の歴史的展開の中でなぜこの構造がその後の近代演劇では次第に衰退してゆく特異な構造であるのか、という問題を説明する目的によっても正当化されうるはずである。イギリス・ルネサンス演劇におけるマルチプル・プロット構造は、当時の観客の独特な演劇受容意識の枠組みが存在したからこそ意味ある構造として成立しえたのであって、観客の受容意識がこの構造を支えていたのである。演劇の歴史的展開がルネサンスから近代へと移行するにしたがってこの構造は消滅していくが、その背後には観客の演劇受容意識の微妙な変化があったのではないかと。さらに、演劇に対する当時の観客の受容意識は、たんに演劇という虚構世界を見る見方に限定された意識ではなく、必然的に当時の世界観といった幅広い問題とどこかでつながっていた。演劇に向けられた視線は、同時に世界に向けられた視線と基本的な部分では重なっていたはずである。本論は、このような目論見のもと、ルネサンスの世界観という広大な領域に

まで若干足を踏み込もう、というわけである。

筆者は、「イギリス・ルネサンス演劇における マルティプル・プロット 再考(1) Shakespeare と Thomas Heywood を中心として」という論文において、John Dryden に始まるイギリス近代文芸批評の伝統が、イギリス・ルネサンス演劇におけるマルティプル・プロット構造について、一般的に言ってかなり消極的な評価を与えていること、そして、この消極的評価の原因の一端は、イギリス・ルネサンス演劇におけるマルティプル・プロット構造に内在する劇のアクションに関わる因果論的整合性の欠如、リアリズムの欠如にあったことを示唆した¹。 *A Woman Killed with Kindness* という作品も、演劇のアクションの因果論的整合性² という規範で判断すれば、まさに分裂としか言いようのないような、きわめて不可解な様相を呈している、ということをも確認することから本論を始めよう。

A Woman Killed with Kindness の筋はおおよそ三つに分かれている。主筋の物語は John Frankford と彼の妻 Anne をめぐる罪と赦しの物語、副筋の物語は Sir Charles Mountford と彼の妹 Susan をめぐる借財と自己犠牲の物語、そしておもに散文によって表象される三つ目の筋は、Frankford 家の召し使いである Nick や Jenkin たちが織りなす笑劇風のコメディである³。この劇の主筋は John Frankford と Anne の結婚式の場面で始まり、副筋は、その結婚式に招待されていた Anne の兄 Sir Francis Acton と、もう一人別の招待客である Sir Charles Mountford との間で取り決められた鷹狩りの賭試合から始まる。われわれがここで確認しておきたいことは、劇の冒頭の John Frankford と Anne の結婚式がきっかけになって副筋のアクションが始まることは事実だが、主筋の出来事と副筋の出来事が緊密な因果論的關係性を備えている、とはとても言えないということである。近代的受容意識にとってとくに不可解なのは、Sir Charles Mountford によってなされる鷹狩りの賭試合の提案の唐突さである

Well, leave them [John Frankford and Anne] to their sports. Sir Francis Acton,
I'll make a match with you: meet me tomorrow
At Chevy Chase, I'll fly my hawk with yours.

(1.92-94)⁴

この台詞を読む限りでは、Sir Charles による鷹狩りの提案と Frankford と Anne の結婚という二つの出来事の間には因果論的關係はそもそも想定されていない。たしかに、たまたま結婚式に居合わせた二人の人間が賭の約束をしただけで、当時は現実にそういうことが行われていたと仮定すれば、アクションの発端における出来事間の細かい關係性を厳密に問題にすること自体が的外れな

詮索なのかもしれない。この問題は、イギリス・ルネサンス演劇の観客の受容意識についてよく指摘される次のような一般論、すなわち、当時の観客はこのような些末なレベルでの論理性の欠如に対してそれほど敏感ではなかったとする説明で済ませることができるのかも知れない。しかし、このような常套的一般論では納得することの出来ない問題点が、ここには少なくとも二つある。その一つは、劇の冒頭のこの不可解な接点以降終幕に至るまで、主・副二つのプロットが相互に関係することはほとんどない、という事実である。劇の冒頭の関係性の欠如がその後のアクションの展開によってある程度解消される、というのであれば話は別だが、この発端の関係性の欠如はその後の展開の中でまったく修復されず、二つのプロット全体を因果論的に統合する何らかのヴィジョンが観客に示されることはまったくないのである。二つ目は次のような問題点だが、こちらのほうがより重大な問題である。われわれは、*A Woman Killed with Kindness* の二つのプロットには因果論的關係性が存在しないと主張したが、じつは、関係性それ自体で見ればある特殊な関係が幾つか成立しており、この幾つかの関係の一つがこの冒頭の場面にすでに現れているのである。きわめて興味深いことに、この関係性はアクションの因果論的構造の中ではなく、言葉の比喩的な構造の中に見いだされるが、この問題については本論の第 III 節で詳しく検証する。

A Woman Killed with Kindness の二つのプロットの間、因果論的整合性の欠如の観点から見てさらに注目すべきことは、この作品の第四場で、鷹狩りの賭試合で Sir Charles が起こした殺傷事件の知らせが主筋の主要人物である John Frankford に知らされはするが、Frankford はただ、
“Sir Charles will find hard friends; his case is heinous, / And will be most severely censured on. / I am sorry for him”(4.60-62) と一般論を述べるだけで、副筋の重要ないきさつに対してはほとんど関心を示さないことである。Frankford のこの台詞は、演劇におけるコーラス的解説と呼ぶのが適当な、純粋に中立的な解説であって、Frankford が Sir Charles の事件に積極的に関わっていくという筋の展開を、そのような筋の展開が可能であったのにも拘わらず、作者はまったく思い描いていないように見える。第四場で起こる主・副二つの筋が交差するわずかな可能性はその後の筋の展開において完全に抑圧され、この第四場以降最終場に至るまで、二つの筋が何らかの因果論的關係において相互に影響を与え合う、ということはまったくない。

したがって、第四場における主筋と副筋のこのわずかな交差関係は、主筋において重要な役割を担うはずの Wendoll というキャラクターを導入するための意味しか持っていないように思われる。理由は明らかではないが、Wendoll は、純粋な因果論的關係から見れば、主・副二つの筋の双方に関わっている人物である。彼は主筋において Frankford の妻 Anne の誘惑者として重大な役割を果たしていると同時に、副筋においても、Sir Charles と Sir Francis の賭試合に参加して Sir Francis の鷹に賭けた人物でもある。鷹狩りの事件以降 Wendoll はもっぱら主筋だけに関わるキャラクターとなるので、彼がたとえわずかでも副筋に介入する必然性はまったく存在しない。演劇受容のプロセスの中で因果論的整合性を当然の前提とする近代劇的観劇意識からすれば、このような必然性の欠如こそが演劇の審美的正当性を蝕む元凶なのである。

A Woman Killed with Kindness の二重のプロットは、最終場において再び出会う。当然のことだが、最終場に至るまでにはすでに、主筋と副筋の基幹的な出来事はそのほとんどが完了している。Frankford の妻 Anne は不義密通を犯し夫に赦されるが、罪の重さに耐えきれず死の淵にあるし、借財を背負った Sir Charles が妹 Susan の美德に救われることで副筋の物語はいわゆる幸福な結末を迎えている。そして、この作品の最終場は、副筋を主筋に統合する目的のために、副筋の登場人物たちがそろって Frankford の屋敷を訪れ主筋の結末を見届ける、という因果論的構図が成立している。Sir Charles、Sir Francis、Susan の副筋の主要人物たちは、最終場では、あたかも自分たちの過去の人生を忘れたかのように、主筋の出来事に対して純粹にコーラス的解説を加えるだけの存在に変貌してしまっている。たとえば、不義密通を犯した Anne を最終的に赦す Frankford の姿を見た Anne の実兄である Sir Francis は、"O Master Frankford, all the near alliance / I lose by her [Anne] shall be supplied in thee. / You are my brother by the nearest way; / Her kindred hath fallen off, but yours doth stay"(17.101-04) と述べるだけで、Sir Charles との対立と和解、そして何よりも自分が Sir Charles の妹 Susan を新しく妻に迎えたことなど、自らの過去を披瀝して、副筋のアクションを主筋のアクションに接木して二つの筋を因果論的整合性を伴った統一体にしようとする意志さえも示していない。統合体への意志の欠如は Sir Charles の台詞にも見て取ることができる。彼は死に際の Anne に対して、"Then comfort, Mistress Frankford; / You see your husband hath forgiven your fall; / Then rouse your spirits and cheer your fainting soul"(17.109-11)、あるいは Anne の死を嘆く Frankford に対して、"Sir, be of good comfort, and your heavy sorrow / Part equally amongst us; storms divided / Abate their force, and with less rage are guided"(17.125-27) と述べるに止まり、目下の主筋の状況と過去の自らの体験とを積極的に統合して、主筋と副筋の出来事に関する統合的ヴィジョンを観客に提示しようという傾向をまったく示していない。Sir Francis の以下の台詞は、主筋の悲劇あるいは悲劇の回避について中立的で一般的な視点から解説する典型的なコーラスの台詞であって、Sir Francis は副筋のアクションという背景を自らの記憶にまったく背負っていないように見える。

Peace be with thee, Nan. Brothers and gentlemen,
 All we that can plead interest in her grief,
 Bestow upon her body funeral tears.
 Brother, had you with threats and usage bad
 Punished her sin, the grief of her offence
 Had not with such true sorrow touched her heart. (17.130-35)

このような事態をわれわれはどのように説明すればよいのだろうか。 *A Woman Killed with Kindness* の二つのプロットを、たとえば、 *King Lear* における同様の構造と比較してみれば、前

者の構造がいかに因果論的調和を欠いているかが実感されるだろう。Lear と三人の娘をめぐる物語と Gloucester と二人の息子をめぐる物語は、劇の発端では相互に絡み合うことがなくそれぞれ独立した物語として開始されるが、アクションが進行するに比例して二つの筋はしだいに相互に関係を深化させ、終盤では Lear の悲劇と Gloucester の悲劇は因果論的に言っても不可分な程度にまで一体化している。King Lear の統合性に比べると A Woman Killed with Kindness の保持している統一性はきわめて希薄である、と言わざるを得ないのである。

II

このような統一性の欠如を反映して、A Woman Killed with Kindness のダブル・プロット構造については、幾つかの批判があることを確認しておこう。まず、Thomas Heywood 研究の古典とも言うべき Thomas Heywood: Playwright and Miscellanist の著者 Arthur Melville Clark の反応

It is, we must frankly admit, regrettable that in A Woman Killed with Kindness of all his dramas Heywood should have used two plots, for both have suffered. From the unsatisfactory management of the secondary plot, we might almost conclude that Heywood had tired of it. . . .Had Heywood related it [the sub-plot] more closely to the main action . . . it might have been made to contrast with the Frankford plot and to throw a certain light on it. But a merely superficial connexion between the two is established. The triangular main plot was ample for one play; and no dramatist to-day, who might essay such a plot, would waste any of the five acts on a subsidiary story, but would concentrate on making credible the perversion and conversion which make the tragedy so poignant.⁵



明らかに Clark の不満は主筋と副筋との間の関係の希薄さに向けられている。Clark の指摘する「関係」(“connexion”)はいまわれわれが問題にしている意味での関係に限定されないのかも知れないが、余計な物語を挿入するくらいなら単一の筋に集中すべきである、と断ずる Clark の批評の背後には近代的な因果論的整合性の原理が働いていることは明らかである。さらに、Clark がさりげなく「今日の劇作家」(“dramatist to-day”)であれば Heywood のようなばかなまねはしない、と述べていることも注目に値する。Clark はここで無批判に歴史性の問題を導入してしまっているが、このような言い方によって見えなくなってしまうのは、ルネサンスと近代をめぐる演劇的コンテキストの差異であり、この差異こそわれわれが検証したい論点の一つなのである。

もう一つ、この作品の批評の一つの定番となった感のある T. S. Eliot の評言を参照しておきたい

It is in the underplot, as in some other plays, that Heywood is lest skilful. This theme a man ready to prostitute his sister as payment for a debt of honour is too grotesque even to horrify us; but it is too obviously there merely because an underplot is required to fill out the play for us to feel anything but boredom when it recurs. Middleton's *The Changeling*, in every other respect a far finer play, must share with *A Woman Killed with Kindness* the discredit of having the weakest underplot of any important play in the whole Elizabethan repertory.⁶

たしかに、Eliot が副筋の妥当性を否定するのは、名誉のためには妹の純潔までも犠牲して憚らない Sir Charles の倫理的問題性であって、われわれがここで問題にしている主筋と副筋との因果論的關係の欠如の問題ではない。しかし、副筋によって喚起されるのは「退屈さ」でしかない、と断ずる Eliot の評言の背後には、主筋と副筋との関係の希薄さに対する Eliot の苛立ちがたしかに感じ取れるのである⁷。ここで Eliot が、演劇が観客の観劇意識に与える効果の側面を問題にしている、ということも注目に値する。Eliot が「われわれ」と言うとき、彼が具体的にどのような観客を想定しているのか、という問題、たとえば、Shakespeare と同時代の観客だけを想定しているのか、Eliot と同時代の観客だけに限られているのか、あるいはその両方とも含んでいるのか、という論点については Eliot は必ずしも自覚的でないが、じつは、Eliot が見落としている受容意識の歴史的な側面は、イギリス・ルネサンス演劇のマルチプル・プロット構造の妥当性を考える場合きわめて重要な論点であるように思われるのである。

Heywood はプロット構造の取り扱いにおいてきわめて不注意であった、あるいはそもそも彼には Shakespeare ほどの Art がもともとなかったのだ、と断ずるのが批評家の常であったが、彼らは一様に不注意あるいは Art の欠如を、Heywood の観客の好みにおもねる商業主義、彼の多作主義と早書きのせいにしてしている。このような文脈の中から、Heywood に対する評価の決定版とも言うべき Eliot の “facile and sometimes felicitous purveyor of goods to the popular taste”⁸ という評価が現れるのである。

イギリス・ルネサンス演劇のマルチプル・プロット構造についてある程度網羅的な研究を著した Richard Levin も指摘している通り⁹、二つのプロット相互の因果論的關係の欠如が、この構造に対する否定的見解のほとんど唯一の論拠であった。無論その背後には、演劇のアクションは単一のものでなければならない、という西欧演劇理念の金科玉条とも言うべき *Poetics* の演劇理念があったことは言うまでもない。しかし、その後、*A Woman Killed with Kindness* の批評的伝統は、この作品マルチプル・プロット構造の芸術的意匠としての正当性を擁護する方向に転回する。その先駆けをなしたのが Freda L. Townsend の主張である。Townsend はマルチプル・プロット構造を持つ Heywood の劇作品を、プロットの相互関連の観点から三つに分類する。まず、(1) 中心的な主題の類似性によって二つのプロットが関連している場合、次に、(2) 因果論的な関係」(“cause-

and-effect relationship”）によって結びつけられている場合、そして（3）主題論的關係も因果論的關係も持たないが、一つの筋からまた別の筋へと頻繁にアクションが変化することによって悲劇的緊張を緩めたり、あるいは副筋のアクションが主筋のアクションの「引き立て役」（“foil”）として機能しているような場合である。A Woman Killed with Kindness は明らかに（1）の主題論的關係、具体的には“honour”という価値に関わる主題關係によって二つの筋が関連させられている作品である、と Townsend は断定している¹⁰。Townsend の研究は筋の相互関連の分類にかなり問題はあるものの、Clark から Eliot に至る否定的評価に対して積極的に反論し、批評の流れを肯定的な方向へ転換させた、という意味で画期的な研究であった。

Townsend の研究以降、A Woman Killed with Kindness のダブル・プロット構造の妥当性がいろいろな形で主張されるようになる。それらのすべてをここで詳しく検証する余裕はないが¹¹、その中でもとくに重要だと思われる Peter Ure の論点を紹介しておこう。Ure はこの作品のタイトルに込められた、優しさ（kindness）が逆に相手を苦しめるというパラドックスに注目し、主筋も副筋もともにこの抽象的なパラドックスを具体化する過程によって成立している、と主張する¹²。Sir Francis が負債を肩代わりして支払ってやることによって Sir Charles に示した優しさが、逆に彼を苦しめることになる、という副筋の物語と、不義密通を犯した妻 Anne を殺さずに離縁した Frankford の優しさが逆に Anne を苦しめることになる、という主筋の物語は、ともに「優しさが重荷になる」という逆説をその主題として含んでいる、というわけである。この逆説は、Sir Charles の次の台詞に明白に表れている。

*His [Sir Francis's] kindness like a burden hath surcharged me,
And under his good deeds I stooping go,
Not with an upright soul.*

（14.63-65. イタリックは筆者）

二つの筋の因果論的整合性の欠如に基づいた否定的評価から、二つの筋の主題論的關係に基づいた肯定的評価へ A Woman Killed with Kindness のプロット構造に関する研究の歴史はおおよそこのような方向に流れてきた、と言ってよいだろう。そして、論点の細部についての細かな議論の異同を除けば、当該作品に関するこのような批評史の方向性それ自体はおおむね妥当なものであった、と筆者は判断している。しかしながら、A Woman Killed with Kindness に関するこれまでの議論は、当該作品をその一部とするイギリス・ルネサンス演劇一般に頻出するマルチプル・プロット構造全体を視野に入れた議論ではなく、A Woman Killed with Kindness という作品に固有の文脈に限定して、あるいはそれほど狭くなくとも、Heywood という作者の作品群に固有の文脈の中で議論されてきたきらいがある。あるいは、そもそも西洋演劇におけるマルチプル・プロット構造そのものも、これまでの研究の歴史の中で十分な検証がなされてこなかった、という事情も存

在する。William Empson の “The mode of action of a double plot is the sort of thing critics are liable to neglect; it does not depend on being noticed for its operation, so is neither an easy nor an obviously useful thing to notice”¹³ という指摘はいまから六十年以上もまえになされたものだが、残念ながらいまだに妥当であるように思われるのである。筆者が繰り返し強調しているように、マルチプル・プロット構造はイギリス・ルネサンス演劇に幅広く見られるきわめて一般的な現象である。したがって、個々の作品を詳細に議論しながらも、同時に個々の現象を超えたより一般的な参照枠からこの現象を照射する視点が必要となる。このような足場を確保することによって初めて、個々の現象の個別的特性と同時に、それらの個別性を超えたより一般的な説明の枠組みが成立することになるからである。

筆者はイギリス・ルネサンス演劇のマルチプル・プロット構造を、観客の受容意識 という参照枠から検証する作業を行っている。たしかに、観客の受容意識という問題設定には多くの困難が付きまとっている。イギリス・ルネサンス演劇の観客という場合、そこで問題とされているのは当時の諸条件のもとで演劇を受容した観客であって、もとより彼らの受容の条件は近代演劇とは当然異なるものと想定される。しかしながら、当時の観客が具体的にどのように演劇を受容したのか、ということについては、歴史的に確認されうる資料がほとんど残されていない。たしかに、当時の劇場の物理的な側面、あるいは当時の観客についての社会史的な資料については、これまでも数多くの知見が発表されてきたが¹⁴、これらの知見は当時の演劇受容の現象をいわば外側から検証するものにしか過ぎない。ある特定の劇作品を観客はどのような意識に基づいて解釈し、理解したのか、という肝心の論点については、ほとんど何も資料が残っていないのが現実である。ではなぜ、このような困難な問題設定にこだわらなければならないのか。

まず大枠から答えよう。今世紀の文芸批評の流れの中できわめて大きな力を及ぼしてきた「作品中心主義」あるいは「作家中心主義」の呪縛から、もう一度イギリス・ルネサンス演劇を解放してやってもよいのではないかと、という思いがある。New Criticism を代表とする広義の Formalism は、作者・作品・受容者の三項によって成立する文芸現象の座標軸の中で、作品と作者との歴史的な次元を含む諸関係にもっぱら注意を払ってきたのであった。このような事態は、自立的な個人を中心に置く近代的主体の理念の成立とむろん無関係ではないのだが、作品を産み出すのは自立的な精神を備えた個人としての作家である、という近代の前提から排除されてしまったのは、文芸を享受する受容者という第三極なのである。そもそも、聖史劇や道徳劇など中世イギリス民衆演劇の伝統を豊かに継承するイギリス・ルネサンス演劇は、演劇の虚構世界をそれがあたかも一つの現実であるかのように再現的に表象しようとする傾向と同時に、その再現的現実が観客の現実世界と何らかの関係を切り結んでいるものとして表象する傾向も同時に持っていた、ということとは、さまざまな研究が明らかにしているところである¹⁵。演劇内部の虚構世界は近代演劇におけるように 密室 として表象されたのではなく、密室を突き破って観客の現実世界にいわば侵入していた。イギリス・ルネサンス演劇を取り巻くかかるコンテクストは、観客 という第三項をわ

れわれの視座の中に取り入れることを強く要求しているのである。

本稿が確認したこれまでの批評的伝統は、*A Woman Killed with Kindness* における二つの筋の共存現象を、それを非難するにせよ評価するにせよ、いずれの立場も広い意味で「作品中心主義」の前提に基づいている、とすることができる。いずれの立場も、二つのプロットの並立構造を最終的に意味ある統合へと還元するのは 作品 それ自体に他ならない、という暗黙の前提に基づいているのである。Townsend や Ure 等が提示した主題論的關係の主張でさえも、この主題論的關係は作品そのものの表象世界の内部で意味を持ちまた最終的にそこで統合される、という了解のもとに成立している。つまり、主筋と副筋の間のさまざまな主題論的關係は作品の内的な表象世界の中で意味を持ち、これらの主題が最終的に統合される地平は作品世界そのものである、という前提が作用している。しかし、作品の意味の最終的な還元先を作品そのものに限定してしまうと、ある種の困難は避け難いのではないか。従来の批評伝統は、*A Woman Killed with Kindness* の二つのプロットの中に消極的な意味における関連しか認めてこなかった、とすべきである。Clark や Eliot に反論するかたちで提示された Townsend や Ure の議論も、Clark や Eliot の立論に反対する、という限定的な意味しか持ち得ていないのではないか。主題論的關係だけが問題なのであれば、Clark が指摘しているように、Heywood は現代の劇作家ならばもっとうまく表現できたであろう内容をきわめて稚拙にしか描いていない、という不満は依然として払拭され得ないのである。Townsend の主張する “honour” をめぐる主題にせよ、Ure の指摘するパラドックスにせよ、もしこれらの主題論的關係がプロット構造の積極的な原因であるのなら、たしかに Heywood はもっと鮮明なかたちでこれらの関係を提示できたはずだ、という反論は解決されないまま残ってしまう。*A Woman Killed with Kindness* を観る現代の観客であればだれでも理解するように、希薄な主題論的關係をいくら主張しても凌駕できないほどの不調和が、この作品のプロット構造には厳然としてつきまとっているのである。

したがって、主題論的關係の主張には、二つの筋の関連を意味ある全体として最終的に統合するのは作品そのもの内的表象世界ではなく観客の受容意識という地平である、という認識が同時に伴っていなければならない、と筆者は考える。観客の受容意識という参照枠は、作品の内的な表象世界では分裂としか言いようのない事態が、イギリス・ルネサンス演劇の観客の受容意識では意味ある全体として統合されていた可能性を残してくれるのである。

III

当時の観客の受容意識の背景として存在していたのは、具体的にどのような枠組みあるいは仕組みであったのか、その手がかりの一端を探ってみたい。一つのサンプルとして、本論の冒頭でも触れた劇の始まりのアクション展開を見てみよう。主筋のアクションが始まる第一場と副筋のアクションが始まる第三場との物語としての連結関係は、「時間」と「空間」という座標軸を基にしたメト

ニミー的連結関係である、というよりもむしろ、ある種のアナロジーを基にしたメタファー的連結関係である。Aristotle 的なアクションの統一性という理念に従えば、Frankford と Anne の結婚という主筋の出来事と、劇のアクション展開の時間的な順序としてはその出来事の後に続く、Sir Charles と Sir Francis との間の鷹狩りの賭試合という副筋の出来事は、時系列の論理 と 空間系列の論理 とによって支配された因果論的關係を持っていなければならない、ということになる。現実の出来事の背後には、その現象や出来事を生じさせた原因としての、しかも、結果としての現象や出来事よりも時系列的に先行する現象や出来事が必ず存在しなければならない、と考えるのが、近代の因果論的知の枠組みである。このような時系列中心の論理の副次的な系として、空間系列の論理が生まれる。空間的に近接している現象や出来事の方が、時系列の論理の作用を受けやすいと考えるのが近代の因果論的枠組みなのである。しかし、イギリス・ルネサンス演劇は一般に、近代劇ほどアクションの背景としてのメトニミー的なコンテクストに意識的ではなかった、ということとはよく指摘される事実である¹⁶。そして、重要なことに、このような時間的・空間的整合性を中心としたメトニミー的なコンテクストから、近代的な「性格論的統一」の理念が誕生する。演劇の登場人物はある程度性格的一貫性を備えていなくてはならない、という前提である。「性格論的統一」という観点から見ても、*A Woman Killed with Kindness* はかなりの破綻をきたしている。Anne を誘惑する Wendoll は、Frankford によって美德の誉れ高い紳士であるとしきりにもてはやされるのにも拘わらずなぜ突如悪魔的存在に変化してしまうのか、貞淑の鑑であった Anne がなぜ Wendoll ごとく男に簡単に誘惑されてしまうのか、などといった不満は、およそこの作品に持ち込まれる常套的な反応なのである。

当時の観客の受容意識には、演劇に何を期待するのかについて、あらかじめ決められたいわば「期待の構造」とでも呼ぶべき、潜在的な選択意識が存在したのではないか。そして、とりあえず指摘できることは、当時の観客の受容意識の中には、出来事の「因果論的關係性」や「性格論的統一性」よりもむしろ、さまざまな「主題論的關係」¹⁷を優先させようとする選択意識が存在していたのではないか。イギリス・ルネサンス演劇における複数のプロットの連結様式は、時系列と空間系列に規定された原因と結果とのメトニミー的關係というよりもむしろ、「主題論的關係」によって規定されたメタファー的関係である、とすることができる。

A Woman Killed with Kindness の場合、このアクション相互の「主題論的關係」の手がかりの一端は、主題の鍵概念を構成する言葉の比喩的側面を利用しようとする発想に現れている。次にこの論点を少し詳しく見てゆくことにしよう。先ほど指摘した「メタファー的主題論關係」は、いま問題にしている劇の冒頭の場面にすでに現れている。先述したように、冒頭の場面の主筋と副筋の間には、因果論的な意味において一方が他方の原因あるいはきっかけになる、という関係は存在していないが、結婚 と 鷹狩りの試合 という二つの事象は言語表象の次元において、match という言葉の比喩的構造によって、相互に関連した表象の次元を与えられている。Sir Charles は Sir Francis に対して試合を提案するときに、“I'll make a match with you”(1.93. イタリックは筆

者)という台詞を述べる。「試合」あるいは「競技」という意味の match という言葉は、Sir Charles と Sir Francis とのやりとりの中で繰り返して使われる “Tis a match, 'tis done”(1.98); “A match” (1.102)。そして、同じ match という言葉は、Frankford と Anne の結婚を賛美する Sir Charles の次のような台詞にも登場している。

Lord sir, in what a happy state live you;
This morning, which to many seems a burden
Too heavy to bear, is unto you a pleasure.
This lady is no clog, as many are.
She doth become you like a well-made suit
In which the tailor hath used all his art,
Not like a thick coat of unseasoned frieze,
Forced on your back in summer. She's no chain
To tie your neck, and curb you to the yoke,
But she's a chain of gold to adorn your neck.
You both adore each other, and your hands
Methinks are *matches*.

(1.65-67. イタリックは筆者)¹⁸

前者と後者の match はそれぞれ異なる意味、前者は「試合・競技」、後者は「お似合いの一組」意味で使われていることに注意しよう。ここで問題にしたいのは、結婚 という文脈と 賭試合 という文脈が、アクションの因果論的關係性の次元においてではなく、言葉の比喩的作用の文脈で結びつけられている、という奇妙な事態である。A Woman Killed with Kindness のディスクール編成においては、結婚した男女の「調和」を意味する match が「競技」あるいは「試合」という意味に比喩的に転義し、この転義の意味から副筋の物語が分岐していくのである。Barbara J. Baines が指摘しているように、この作品の二つのプロットは match によって開始され match によって終わると言っても過言ではない¹⁹。副筋の出来事の原因となった鷹狩りの試合としての match は、主筋における Anne と Wendoll の不義の match を想起させると同時に、副筋の結末の Susan と Sir Francis との結婚という match をも示唆している。主筋で失われた Anne と Frankford の夫婦としての match は、主筋の最後で死を賭した二つの魂の結婚としての match で贖われる。われわれはこのような言語表象の重複を、単なる偶然の一致として片づけてしまうかもしれない。しかし、注目すべきことに、match の比喩構造に関わる問題は劇の冒頭の場面に限られたことではなく、第八場で再び顕在化する。

ANNE Come, Master Frankford, who shall take my part?

FRANKFORD Marry, that will I, sweet wife.

WENDOLL No, by my faith, sir, when you are together I sit out; it must be Mistress Frankford and I, or else it is no *match*.

FRANKFORD I do not like that *match*.

(8.126-30. イタリックは筆者)

この場面は、妻 Anne が Wendoll と姦通を犯しているのではないかと疑った Frankford が、その真偽を確かめるために三人でカード・ゲームを試みる場面である。そもそもこの第八場は近代演劇的受容意識から見てじつに不可解なアクションを提示している。カードの試合によって姦通の罪が暴露されるはずだ、という前提自体がきわめて不可解である。この謎を解く鍵は再び *match* という言葉の比喻構造にある。冒頭の場面と同様にここでも、「男女一組」と「試合・競技」という二つの意味が同時に活性化されるような *match* の比喻構造が関わっている。たしかに、ここでは主・副二つの筋の関係性それ自体が問題となっているわけではないが、ディスクール編成の次元が密接に関わっている、という点においては冒頭の場面と同様の構造を持っている。この *match* に関わる *double entendre* を契機として、第八場はさまざまな言葉の比喻構造を利用した表象に満ちていて²⁰、Heywood は言葉遊びの豊かさを出表するためにこの場面を挿入した、とさえ言えるほどである。

時間系列と空間系列の論理に支配されたメトニミー的なコンテキストから、言葉の比喻構造に支配されたメタファー的なコンテキストへの転換 イギリス・ルネサンス演劇の観客の受容意識を考慮する場合、われわれは何よりもまずこの転換を意識化しなければならない。

先述したように、Peter Ure は、*A Woman Killed with Kindness* 全体に「優しさ」が逆に「重荷」になる、というパラドックスが働いていることを指摘した。Ure はこの解釈を「主題論的關係性」の枠組みの中で提示しているが、われわれが注目するメタファー的關係に注目すれば、このパラドックスもまた「重荷 (burden)」という言葉の比喻構造を契機として成立していることが理解される。Sir Charles は初夜を迎えた花嫁 Anne を “a burden / Too heavy to bear”(1.56-57) と表象しているが、ここでは「重荷 (burden)」という言葉は「花嫁の肉体の重み」と関連づけられることによって「結婚」の文脈と整合している。そして、この同じ *burden* という言葉は、Sir Charles の “His kindness like a burden hath surcharged me”(14.63) という台詞の中で、「借財の重荷」を表象する言葉として用いられることによって、副筋の「借財」の文脈と整合しているのである。このように検証してみると、*A Woman Killed with Kindness* のプロット構造には、近代的受容意識が要求するようなアクションの因果論的整合性がきわめて希薄であるのにも拘わらず、アクション展開の節目節目において、ディスクール編成におけるメタファー的關係が確保されている。作品が表象しようとする「優しさ (kindness)」という抽象的な観念は、主筋では夫婦の赦しと悔悟をめ

ぐる精神的物語として、副筋では兄と妹の借財をめぐる物質的な物語として表象されているのだが、「優しさ」のロゴスを 結婚 と 借財 にミュトス化するプロセスの結節点に存在するのが *burden* という言葉の比喩構造なのである。

IV

イギリス・ルネサンス演劇の観客の受容意識に関するこれまでの論点を、もうすこし幅広い文脈に位置づけて、本論を閉じたい。これからの論点はかなり大きくなると同時に大ざっぱにもなるが、イギリス・ルネサンス演劇の観客の受容意識を考える際の一つの前提として提示しておきたい。これまで述べてきたイギリス・ルネサンス演劇におけるマルチプル・プロット構造と観客の受容意識の問題と、人間の *langage* の歴史的展開についての三つの様式に関する Northrop Frye の考え方を関連づけてみたい。*The Great Code: The Bible and Literature* の中で Frye は、イタリアの哲学者 Giambattista Vico に従いながら、歴史を、神々の神話的時代、貴族あるいは英雄の時代、そして民衆の時代の三つに区分し、それぞれの時代が各時代に特徴的な *langage* を生み出すと述べている²¹。神話的時代は hieroglyphic な *langage*、貴族の時代は、hieratic な *langage*、そして民衆の時代は demotic な *langage* である。かかる *langage* の歴史は、Frye が *Anatomy of Criticism* で提示した、われわれにとっては馴染み深い文学の五つの様式の基本にある認識である²²。Frye の目的は、聖書の言葉を生み出した *langage* を、この *langage* から遠く隔たったわれわれが漠然と 近代と呼んでいる時代を支配している *langage* と明確に区別し、聖書の *langage* を近代という時代にもう一度意味ある言葉として位置づけようとするのであった。

私たちが漠然と 近代 と呼んでいる時代は、demotic な *langage* が支配している時代である。demotic な *langage* の代表は、たとえば、科学の *langage* であるが、科学的 *langage* は、Frye に従えば、おおよそ十六世紀、ルネサンスと宗教改革に始まり、十八世紀に決定的な優位を確立する。この *langage* の基盤の一つは Descartes に始まる 主体 と 客体 との截然たる分離にある。われわれの外部の自然は、知覚を通してわれわれに現れる客観的对象であって、言葉は、この客観的对象としての自然を記述するために存在する、という考え方が支配的になる。そして記述言語の真偽はあくまでも、言葉と事物との間の一対一の対応関係を土台として構築されることになる。このような言葉と事物の一対一の対応関係が客体的事物との関連で最も鮮明に現れた *langage* が、近代科学の土台としての数学的言語体系なのである。demotic な *langage* では、すべての知識は「経験主義」と「実証主義」という濾過装置を経なければ知識として認められず、論理性や証拠や証明可能性といった規範が重大なものとして立ち現れてくる。言語の、価値的な機能とは区別された記述的な機能が重大なものとして認識されるようになるのも *langage* の demotic な側面においてである。近代の学問体系を構成する言葉はそのほとんどが十九世紀に生まれたものだが、近代の学問体系はこの *langage* の内部でのみ存在し、決してその外部に出ることはない。

かかる demotic な *langage* から 近代的主体 の概念が誕生する。近代的主体 は、自己の存在を、奇跡や偶然や運命から自由な、直線的・単線的・不可逆的な 時間 と三次元的な 空間 とに支配された、因果論的推移の次元に閉じ込めて理解したとき、初めて誕生した。不可逆的な時間意識ということから、たとえば、未来に起こり得るかも知れない出来事が、現在の自己の存在を何らかの意味において規定することがあり得る、という認識は不可能になるし、三次元的な 空間 ということから、超越的存在によって自己が規定されている、という認識も不可能になる。この demotic な *langage* においては、たとえば *Hamlet* に登場する亡霊は自然的実体としては意味を成さなくなる。ちなみに、Charles Lamb は、Shakespeare 劇のパフォーマンスの次元にきわめて否定的な見解を抱いていたが²³、その理由の一つは、劇場という空間に魔女や亡霊のような超自然的な存在を物理的に存在させることに対する深い違和感であった。このような 近代的主体 にとってむしろ重要なのは、自然 という客体から独立して自分自身の中にあると仮定された自我意識であり、Bradley 流の近代的な性格論²⁴ もここから生み出されることになるのである。

端的に言えば、劇のアクションの構成の中に因果論的整合性を要求する近代的な受容意識は demotic な *langage* の所産なのである。人間の行為を「時間」と「空間」という二つの座標軸のもとで原因と結果に分節化し、この二つのカテゴリーを動機や関係という第三のカテゴリーによって関連させながら理解しようとするような世界認識の様式は、Frye の指摘する *langage* の第三局面の段階に至って初めて可能であったとすることができる。しかし、イギリス・ルネサンス演劇の観客の受容意識は、このような近代的 *langage* とは無縁な意識であった。イギリス・ルネサンス演劇の観客には、演劇のアクションを「時系列」と「空間系列」の組み合わせによるメトニミー的な枠組みの中で受容する、という意識はそもそも存在していなかったのではない。観客の受容意識は因果論的整合性を問題にする意識とは無縁の、あるいは、それを超える次元を志向していたのである。

むしろ、イギリス・ルネサンス演劇の観客の受容意識というような幅広い対象についてこのような一般論点を構築するためには、ここでは扱えなかった演劇についての詳細な実証研究が必要であることは言うまでもない。しかし、このような論考の一つの意味は、当時の観客の受容意識をいわゆる 近代 とは異なった枠組みの中に戻して考えてみることで、そしてもう一度あらためてわれわれの 近代 を考え直すこと、この二つの論点にある。

註

* 本論は、大塚英文学会1998年度大会（1998年4月5日）のシンポジウム「パフォーマンスと批評の間」において、「因果論を超える次元 イギリス・ルネサンス演劇における観客の受容意識について」という表題で発表した原稿を加筆・修正したものである。なお、本稿は、「観客論的視点から見た英国エリザベス朝・ジェームズ朝演劇のダブル・プロットの研究」という研究課題名のもと、平成8年度文部省科学研究費補助金（奨励研究A）、研究代表者、田中一隆）の助成を受けている。

1 『文経論叢』（弘前大学人文学部）、第32巻第3号、309 - 26頁参照。

- 2 この問題については、Richard Levin, *The Multiple Plot in English Renaissance Drama* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971), pp. 8-10 を参照。
- 3 イギリス・ルネサンス演劇のマルチプル・プロット構造は、一般的に言って、王侯貴族たちが織りなす真面目で、ある程度の重みを持った主筋の物語と、彼らの家来や召し使いたち、あるいはその他の被支配者階級の間人たちが繰り広げるドタバタ劇的副筋が混在した形式によって構成されている。そして、このプロット構造の区別は、おおむね韻文 (verse) と散文 (prose) という文体上の区分けによっても補強されているのが一般的である。主筋に属する王侯貴族たちには韻文の台詞が与えられ、副筋に属する被支配者階級の人物たちには散文の台詞が与えられるのが最も一般的であるが、例外も多い。しかし、*A Woman Killed with Kindness* の場合、三層のプロット構造の中の Nick や Jenkin たちのアクションに関わる部分は、筋と呼べるほどの統一性を形成しておらず、ただ主筋の John Frankford をめぐるアクションに断続的に関わるだけである。しかし、とくに Nick のアクションは、Anne の姦通の罪を暴ききっかけを作っている、という意味では物語の展開においてある程度重要な機能を担っている。したがって本論では、John Frankford の召し使いのアクションに関わる雑多な筋はとりあえず考察の対象から除外することにしようが、私見によれば、本論では扱えなかった部分も当時の観客の受容意識を問題にする場合何らかの考察が必要であるように思われる。Shakespeare 劇における散文と韻文の分散様式については、Milton Crane, *Shakespeare's Prose* (Chicago: The University of Chicago Press; Cambridge: Cambridge University Press, 1951) を参照。
- 4 Brian W. M. Scobie 編の *A Woman Killed with Kindness* (London: A & C Black; New York: W W Norton, 1985) による。場面と行数は本文中に示す。なお、この版の本文は、通常の場合のように、幕と場によってではなく、通し番号のついた場によって区切られている。
- 5 Arthur Melville Clark, *Thomas Heywood: Playwright and Miscellanist* (1931; New York: Russell and Russell, 1967), pp. 230-31
- 6 T. S. Eliot, *Selected Essays 1917-1932* (London: Faber and Faber, 1932), p. 177. なお、Eliot の Heywood 論は、1931年の *Times Literary Supplement* に Clark の著作の書評のかたちで掲載されたものである。したがって、この作品のプロット構造に対する Eliot のきわめて否定的な見解は、ある意味で Clark の主張によって影響を受けたのかもしれない。
- 7 "Indeed, Heywood suffers from one great handicap in attempting to write underplots at all he was gifted with very little sense of humour, and therefore could not fall back upon the comic for the purpose"(Eliot, p. 177) と述べていることから推察されるように、Eliot は Heywood の価値を判断する際に、どの作品であれ Heywood の創作した副筋はすべて失敗であって真面目に論じるのに値しない問題である、という前提で議論を進めているふしがある。副筋の問題の代わりに Eliot によって選ばれた論点が、物語の倫理規範の問題性なのである。
- 8 Eliot, p. 172.
- 9 Levin, pp. 8-10.
- 10 Freda L. Townsend, "The Artistry of Thomas Heywood's Double Plots," *Philological Quarterly*, 25(1946), 98-102.
- 11 この作品の二つの筋に主題の共通性を見出そうとするその他の研究としては、たとえば、Herbert R. Coursen, "The Subplot of *A Woman Killed with Kindness*," *English Language Notes*, 2(1965), 180-85 などを参照。
- 12 Peter Ure, "Marriage and the Domestic Drama in Heywood and Ford," *English Studies*, 32(1951), 203-6.
- 13 William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London: Hogarth Press, 1935), p. 27
- 14 たとえば、Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987) などを参照。
- 15 たとえば、Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function* (Baltimore and London: The Johns Hopkins

University Press, 1978) を参照。

- 16 たとえば、イギリス・ルネサンス演劇が時系列の論理にきわめて無頓着であった結果として、複数の筋のアクションが現実の出来事として進行するのに必要と考えられる時間が極端にずれるような事態、いわゆる「二重の時間構造」(“double time scheme”)という言葉で表される事態が起こったが、このような時間のずれを指摘するに値する問題として取り上げる、という見方自体がきわめて近代的である。当時の観客はこのような時間のずれを奇妙なこととして認識することさえなかっただろう。*Othello* の二重の時間構造と観客の受容意識に関しては M. R. Ridley, ed., *Othello* (London: Methuen, 1958), pp. lxxvii-lxx を参照。Ridley はここで、“I cannot agree with the critics who hold that any examination of the double time scheme is an idle waste of time, on the grounds that no one in the theatre notices the discrepancies. . . . [I]t throws light on Shakespeare's astonishing skill and judgement as a practical craftsman. He knew to a fraction of an inch how far he could go in playing a trick on his audience, and the measure of his success is precisely the unawareness of the audience in the theatre that any trick is being played” (p. lxx) と述べている。Ridley は *Othello* における二重の時間構造の問題を作者の “skill” の問題に還元して議論しようとしているが、ここにもわれわれが主張する悪しき「作者中心主義」の一面が現れている。Ridley の指摘にも拘わらず、イギリス・ルネサンス演劇の観客の受容意識の中で時間のずれが異常なこととして認識されることはなかった。そもそも、Ridley が “the unawareness of the audience in the theatre” と言うとき、彼が観客の受容意識の問題を歴史的な次元を含む問題として捉えているか否かはきわめて疑わしいと言わなければならない。*Measure for Measure* の同様の時間構造の問題については、J. W. Lever, ed., *Measure for Measure* (London: Methuen, 1965), p. xiv を参照。
- 17 筆者は「主題論的關係」という用語を、たんに作品の意味を主題論的に限定するという視点ではなくて、原因と結果による「因果論的關係」以外のあらゆる結びつきを広く意味するものとして用いている。このような視点においては、以下に詳説するディスクールの比喩的關係性に注目する視点なども「主題論的關係性」に包摂されうる視点である。
- 18 ちなみに、この引用部の “a burden / Too heavy to bear” という部分にはすでに、先述した「優しさが逆に重荷になる」という逆説的発想の萌芽とも言うべき表現が使われていることにも注目。この点については後述する。
- 19 Barbara J. Baines, *Thomas Heywood* (Boston: Twayne Publishers, 1984), p. 81 は、“Like the main plot, the subplot begins with the match of Anne and Frankford, for at the wedding 'a match' or wager is made between Anne's brother Sir Francis Acton and Sir Charles Mountford” と述べて、このディスクール編成の次元における二つの筋の関係を示唆している。*A Woman Killed with Kindness* における match の比喩構造については、Michel Grivelet, *Thomas Heywood et la Drama Domestique Élizabéthain* (Paris: 1957) も参照。
- 20 たとえば、Frankford の “you will be playing false” (8. 135-36) という台詞も、match と同様に、play という言葉の比喩構造、つまり「ゲームをする」と「不正を働く」という二つの意味が同時に活性化されることによって成立している。さらに、“Nobody,” “Double Ruff,” “Knave Out of Doors,” “Lodam,” “Saint,” “New Cut,” “Post and Pair,” “Vide-ruff” などのトランプ・ゲームの具体的な名前にも微妙な比喩が絡んでいる。第八場の *double entendre* の詳細については、Scobie, pp. 43-49 を参照。
- 21 Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature* (San Diego: Harcourt brace Jovanovich, 1982), chap. 1 を参照。
- 22 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957).
- 23 Charles Lamb, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation,” in *Shakespeare Criticism: A Selection 1623-1840*, ed., D. Nichol Smith (Oxford: Oxford University Press, 1916), pp. 193-210.
- 24 A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lecture on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (London: Macmillan, 1904).