

# *The Changeling* 中の changeling と change —— ダブル・プロット再考\*

田 中 一 隆

## 序. 「ダブル・プロット構造と観客の受容意識」

一つの作品の中に複数のプロットが共存する、いわゆる「マルチプル・プロット」の現象は、イギリス・ルネサンス演劇に幅広く見られる顕著な現象の一つでありながら、一つの劇のアクションは単一でなければならないという、古典的ドラマトゥルギーの原則によって、この「ダブル・プロット」の現象は、これまで積極的に評価されてこなかったのは周知の事実である。本論は、イギリス・ルネサンス演劇の「マルチプル・プロット」の、演劇的意匠としての正当性を主張する実証的な研究の一環として、Thomas MiddletonとWilliam Rowleyの*The Changeling*を取り上げ、この作品のプロット構造を詳細に検討することによって、かかる否定的な批評伝統に反論を加えようとするものである。イギリス・ルネサンス演劇のマルチプル・プロット構造は、観客の関心を分散させる効果を果たしているのではなく、事実むしろその逆で、劇作家は故意に複数のプロットを単一の作品の内部に共存させることによって、観客の中にある統一されたヴィジョンを形成しようとしていたのではないか。マルチプル・プロット構造の現象を正しく理解するためには、観劇行為のそもそもの前提として当時の観客の中に存在していたある受容意識、それもAristotleが主張するアクションの統一を前提とした意識とは異なる意識に訴える、ということが必要なのではないか。

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・プロット構造はたんに表象の内的な関連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られなければならない。この構造は、当時の観客の独特な受容意識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従ってこの構造はしだいに消滅していくが、この変遷の背後には観客の受容意識の微妙な変化があったのではないか。そして、演劇に対する観客の意識は、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のではないか。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重なっていたはずである。本論の目的は、かかる観点から、*The Changeling*のダブル・プロット構造の意義を観客の受容意識との関連において詳細に検証することである。

## I. 「*changeling*の言語・文化的コノテーション」

*The Changeling*の二つのプロットを結びつけている結節点、それも観客の受容意識と密接に関連している結節点は、*changeling*という言葉と、この言葉に含まれる言語・文化的なコノテーションの中に存在する。ここで、*OED*を参照しながら、*changeling*の意味をそのコノテーションも含めて確認しておこう。*OED*は*changeling*の意味として、次の5つを挙げている。

1. One given to change; a fickle or inconstant person; a waverer, turncoat, renegade.
2. A person or thing (surreptitiously) put in exchange for another. ? *Obs.* (exc. as in 3.)
3. *spec.* A child secretly substituted for another in infancy; *esp.* a child (usually stupid or ugly) supposed to have been left by fairies in exchange for one stolen.
4. A half-witted person, idiot, imbecile. *arch.*
5. The rhetorical figure *Hypallage*. *Obs.*

*OED*を参照しただけでも、*changeling*という言葉は見かけほど単純な言葉ではないことがわかる。この言葉は、*The Changeling*のテキスト本体の中には登場しない。唯一現れるのは登場人物一覧表で、そこでは副筋のキャラクターであるAntonioに与えられた役柄を指している、と考えられるのだが、果たしてどういう役柄なのか判然としない。多くの注釈者たちは、3とそれに繋がりのある4の意味であるとしている<sup>1</sup>が、それも自明の事実でない。3の意味では、Shakespeareの*A Midsummer Night's Dream*で、取り替えられて妖精の世界に連れ込まれた人間の子供に対して*changeling*という言葉が使われているが、3の意味がきっちりAntonioに当てはまるとはとても思えない。唯一当てはまるのは4の意味だが、このidiotの意味も3の「取り替え子」との関係から出てくると思われるので、ことはそれほど単純ではないのである。

William Empsonの*Some Versions of Pastoral*は、「牧歌」や「アイロニー」の概念に曖昧さが残るものの、*changeling*の概念に着目しながら、De FloresとAntonioを3と4の意味における*changeling*と見なし、それまで否定的評価しか与えられてこなかった*The Changeling*のダブル・プロット構造にはじめて積極的な意義を見出したという点において、まさに画期的な著作であった<sup>2</sup>。しかし、Empsonの議論は、*changeling*の意味の中でも、とくに3、つまり「取り替え子」とそれに連動した4、「知恵遅れ、馬鹿」に目を奪われ過ぎているのではないか。あるいは、そもそもEmpsonの論点は、名詞としての*changeling*の意味に限定され過ぎているのではないか。たしかに、*changeling*の-lingという接尾辞は、基本的に名詞、あるいは形容詞の後に付いて、その名詞や形容詞の意味内容に関係した「人やもの」を意味する。さらにこの接尾辞は、主に16世紀以降、示小的(diminutive)、あるいは軽蔑的(contemptuous)なコノテーションを伴って使用されることになる。したがって、*OED*の言う3や4の意味が*changeling*の基本的な意味であると言ってまず間違いないだろう。しかし、*OED*も指摘するように、-lingという接尾辞は、shaveling（「髪の毛を剃り上

げた坊主」)やstarveling(「腹をすかせた人」)の例のように、語幹の部分が動詞である場合もある<sup>3</sup>。結論的に言うと、*The Changeling*という作品においては、Empsonが目した3と4の意味だけではなく、1、2、5の意味も深く関係しているのではないか。そして重要なことに、*changeling*という言葉は、idiotやimbecileなどの、たんに名詞的な意味合いに限定されたものとしてのAntonioの役柄を示しているだけではなく、*The Changeling*のプロット構成を背後で支えている構造的な概念である、と捉えることができるのである。

## II. 「*The Changeling*に見られる changeling と change のモチーフ」

*The Changeling*では、キャラクター、ことば、アクション、主題など、様々な点においてchangeが引き起こされている。ここでのchangeは、Empsonが想定している「取り替え」や「交換」の意味だけでなく、「変化」や「変転」の意味も含んでいる。このことを念頭におきながら、次に、*The Changeling*に見られるchangelingとchangeのモチーフについて、具体的なテキストに即して検証してみたい。

まず、キャラクターのレベルを見てみよう。まず、もっとも即物的なレベルでは、人物そのものの「交換」あるいは「取り替え」が起こる。もっともあからさまな取り替えは、肉体そのものの取り替えとして起こる。Beatriceは自分が処女を失ったことを隠すために、自分の体とDiaphantaの体を交換しようとするが、DiaphantaはまさにOEDの2の意味における典型的なchangelingである。この肉体の交換のエピソードは、作品の直接のソースであるJohn Reynoldsの*The Triumphs of Gods Revenge against The Crying and Execrable Sinne of Wilfull and Premeditated Murther* (1621)には存在せず、MiddletonはDiaphantaにまつわるエピソードを別の作品からわざわざ借りてきて使っている<sup>4</sup>。たしかに、初夜のベッドで女が入れ替わるモチーフはこの当時極めて頻繁に用いられたモチーフで<sup>5</sup>、Rowleyはこのモチーフを*All's Lost by Lust*でも使っているが、*The Changeling*でもそれを使ったのは、「取り替えられた者」という意味でのchangelingを示唆するためではなかったか、と思われるのである。

また、比喩的な人物の交換もある。Beatriceの相手は、AlonzoからAlsemero、そして、De Floresへと次々に移り変わるが、これも一種の人物の交換と見ることができる。Beatriceの悲劇はこの相手の交換によって起こる――

Tomazo. Think what a torment 'tis to marry one  
Whose heart is leapt into another's bosom:  
If ever pleasure she receive from thee,  
It comes not in thy name, or of thy gift――  
She lies but with another in thine arms,  
He the half father unto all thy children

In the conception; if he get 'em not,  
She helps to get 'em for him.

(2.1.130-37)<sup>6</sup>

心が別の男のところに行ってしまうている Beatrice と結婚しても自分が不幸になるだけだ、と Alonzo を諭す Tomazo は、Beatrice はたとえお前の腕に抱かれていても、誰か別の男に抱かれていと同じこと、彼女が妊娠して子供を宿しても、父親の半分は別の男のものになる、その男が父親にならなくても、Beatrice が代わって子供を産んでやるようなものだ、と言うが、この台詞にも、婚姻のベッドである者が別の者の代役を果たす changeling と change のモチーフがはっきりと現れている。このベッドでの取り替えは、副筋の登場人物である Alibius が妻の Isabella について、つねに恐れている事態でもある ——

Alibius. I would wear my ring on my own finger;  
*Whilst it is borrowed it is none of mine,*  
*But his that useth it.*

(1.2.27-9)

Alibius は Isabella という指輪が別の男に使われること、つまり自分が「寝取られ亭主」(cuckold) になることを恐れているのだが、この台詞にも「交換」という意味での change のモチーフが現れている。ここで言及されている「指輪」("ring") は、結婚のときに交換する指輪でその神聖さの象徴であると同時に、セクシャルな意味も同時に含んでいる<sup>7</sup>。Alibius は、結婚によって自分のものとなった若い Isabella の肉体の中に、他人の指が入ることを恐れているのである。Isabella の肉体は指輪と同様に交換される可能性を秘めているのだが、この肉体の交換可能性が Alibius の不安の原因であり、主筋では Alsemero にとってこの可能性がまさに現実のものとなるのである。

*The Changeling* の中では、登場人物の人格 (パーソナリティ) も大きな「変化」(change) を引き起こしている。ここで言う人格とは、登場人物の内面ということではなく、その人物造形、つまりペルソナに関わるものである。人物造形の点では、「交換」ではなく「変化」という意味での change が起こっている。たとえば、それまで「ストイック」("stoic") な若者であった Alsemero は、Beatrice を一目見て情熱的な恋人に変化する。次に引用するのは、Alsemero が Beatrice の手にキスをするのを目撃した Jasperino の驚嘆を表す台詞であるが ——

Jasperino. How now! *The laws of the Medes are changed, sure!*  
Salute a woman? He kisses too.

(1.1.57-8)

ここにも「変化」という意味での *change* のモチーフが現れている。Alsemero の変化の原因は、Beatrice の美しさと彼女の「美德」が一致しているという幻想を抱いたことにある ——

Alsemero. *'Twas in the temple where I first beheld her  
And now again the same. What omen yet  
Follows of that? None but imaginary:  
Why should my hopes of fate be timorous?  
The place is holy, so is my intent:  
I love her beauties to the holy purpose,  
And that, methinks, admits comparison  
With man's first creation, the place blest,  
And is his right home back, if he achieve it.  
The church hath first begun our interview,  
And that's the place must join us into one;  
So there's beginning, and perfection too.*

(1.1.1-12)

Beatrice と出会った場所がいずれも神聖な「教会」("temple"; "church") であったことにある「予兆」("omen") を感じて、彼の愛が神からの祝福を与えられた「完全なもの」("perfection") である、と Alsemero は誤解する。この台詞では、Alsemero と Beatrice の愛が、「真」「善」「美」の一致、二元的なものの一元的なものへの合一、地上的な存在の天上的な存在への昇華など、ネオプラトニズム的なコンテクストにおいて表象されている。事実、二人の愛は Adam と Eve の愛に譬えられさえする。しかし結局、完全な愛への期待は裏切られることになる。Beatrice が Alsemero に、あなたへの愛が自分を「残酷な殺人者」("cruel murder'ress") に変えてしまった、と告白すると、Alsemero は次のように嘆く ——

Alsemero. *O, the place itself e'er since  
Has crying been for vengeance: the temple  
Where blood and beauty first unlawfully  
Fired their devotion, and quenched the right one;  
'Twas in my fears at first, 'twill have it now:  
O, thou art all deformed!*

(5.3.72-7)

ここでは、Alsemeroが感じた「予兆」の根拠であった聖なる「場所」("place")が「復讐」("vengeance")を求めて叫び、AlsemeroとBeatriceが出会った「教会」("temple")は、ネオプラトニズム的な「美」と「美德」の一致の場所ではなく、「血」と「美」("blood and beauty")が掟に反して邪な「信仰」("devotion")に火をつけた場所に「変化」する。それと同時にBeatriceの美しさも「醜く変化」("deformed")することになる。このように考えると、劇の冒頭のAlsemeroとJasperinoの次のようなやり取りは、観客の意識の中で極めてアイロニックなトーンを帯びたものとして認識されるはずである――

Jasperino. *[H]ave you changed your orisons?*

Alsemero. No, friend,

*I keep the same church, same devotion.*

(1.1.34-5)

Jasperinoはここで、Alsemeroが宗教的変節者、つまりOEDの1の意味におけるchangelingである可能性を示唆している。Alsemero自身がそれを否定しているのにも拘わらず、当時の観客はこのような「変化」(change)のモチーフに極めて否定的な意味を看取したのではないだろうか。観客が「変節者」に抱く否定的な見方は、Beatriceが次のように述べるときにも適用されることになる――

Beatrice. *[Aside] I shall change my saint, I fear me; I find*

*A giddy turning in me.*

(1.1.153-54)

この台詞は、Beatrice自身も「聖者を変える」("change my saint")宗教的変節者になる運命にあることを暗示している。観客の視点の中では、Beatriceもまたchangelingなのである。

Beatriceの美しさが醜く変化してしまったことは、彼女が肉体的に「処女」("maid")から「売春婦」("whore")へ「変化」(change)してしまったことを意味しているのである――

De Flores. Yes, my fair murd'ress. Do you urge me,

Though thou writ'st 'maid', thou whore in thy affection?

*'Twas changed from thy first love, and that's a kind*

*Of whoredom in thy heart; and he's changed now*

*To bring thy second on, thy Alsemero.*

(3.4.141-45)

興味深いことに、Beatriceの変化は、彼女が相手の男をAlonzoからAlsemeroへ、そしてDe Floresへと次々に「取り替え」(change)で行ったことと関係があるものとして表象されている。

Beatriceの愛のうつろいやすさは、行動の指針として、「理性」("judgement")と「感覚」(これは「眼」("eyes")という言葉によって比喩的に示されている)を「交換する」(change)ことに由来する——

Beatrice. Be better advised, sir.

Our eyes are sentinels unto our judgements,  
And should give certain judgement what they see;  
But they are rash sometimes, and tell us wonders  
Of common things, which when our judgements find,  
They can then check the eyes, and call them blind.

Alsemero. But I am further, lady: *yesterday*  
*Was mine eyes' employment, and hither now*  
*They brought my judgement, where are both agreed.*  
Both houses then consenting, 'tis agreed;  
Only there wants the confirmation  
By the hand royal—that is your part, lady.

Beatrice. O there's one above me, sir. [*Aside*] For five days past  
To be recalled! Sure, *mine eyes were mistaken:*  
*This was the man was meant me.* That he should come  
So near his time and miss it!

(1.1.70-85)

ここでBeatriceは、「理性」("judgement")と「感覚」("eye")の関係を一般的な視点から解説するコーラス的な台詞を述べているが、この解説は当時の一般常識をなぞったものにしか過ぎない。「理性」は「感覚」の「見張り番」("sentinel")で、時に重大な過ちを犯す「感覚」を制御しなければならない、と述べて、Beatriceは、はじめはAlsemeroの求婚を断ろうとする。しかし、昨日会ったときは確かにあなたの美しさに目を奪われていたが、今日は「理性的な判断」を経た上であなたに求婚している、とAlsemeroに言われると、Beatriceは、自分の言った解説とは裏腹に、彼女の判断基準を「感覚」に置き換えて判断してしまう。この台詞はBeatriceの、見た目の美しさに魅かれる子供のような、幼稚なものを見方を示すものとして解釈するのが一般的だが<sup>8</sup>、ここはむしろ、「理性」と「感覚」という二つの規準を「交換」(change)することの危険を、一般的な主題として表現している台詞と捉えた方が、より観客の理解に近いだろう。



次に、ことばのレヴェルを考えてみたい。ことばのレヴェルでは、一見したところでは作品と何の関係もないように見える *changeling* の 5 の意味、つまり *Hypallage* という修辞技法が、作品と密接に関係していることがわかる。この事実はこれまで余り注目されてこなかった。*Hypallage* はもともと「交換」(exchange) を意味するギリシア語に由来する言葉だが、この言葉に *changeling* という土着の (vernacular) 名前を与えたのは、*The Arte of English Poesie* (1589) の作者と推定されている George Puttenham であった。Puttenham から関係する部分を引用しよう――

But another sort of exchange which they [*the Greeks and Latins*] had, and very pretty, we doe likewise vse, not changing one word for another, by their accidents or cases, as the *Enallage*: nor by the places, as the [*Preposterous*] but changing their true construction and application, whereby the sence is quite peruered and made very absurd: as, he that should say, for *tell me troth and lie not, lie me troth and tell not*. . . The Greekes call this figure [*Hipallage*]/the Latins *Submutatio*, we in our vulgar may call him the [*vnderchange*] but I had rather haue him called the [*Changeling*] nothing at all sweruing from his originall, and much more aptly to the purpose, and pleasanter to beare in memory: specially for our Ladies and pretie mistresses in Court, for whose learning I write, because it is a terme often in their mouthes, and alluding to the opinion of Nurses, who are wont to say, that the Fayries vse to steale the fairest children out of their cradles, and put other ill fauoured in their places, which they called changelings, or Elfs: so, if ye mark, doeth our Poet, or maker play with his wordes, vsing a wrong construction for a right, and an absurd for a sensible, by manner of exchange.<sup>9</sup>

Puttenham によれば、*changeling* は言葉の交換によって生み出されるもので、言葉の本来の構成や適用を交換することによって、意味がまったくおかしくなったり、不合理になったりしてしまうのである。*Hypallage* の典型例は、たとえば、*tell me troth and lie not* というところを、*lie me troth and tell not* というような場合である。そして実に興味深いことに、Puttenham が *Hypallage* に *changeling* という名前を与えたその理由は、*changeling* の 4、つまり「取り替え子」の意味が深く関係している。「ギリシア人たちが *Hypallage* と呼び、ラテン語で *submutatio* と呼ばれているこの比喩を英語では [*vnderchange*] と言うことができるかも知れない。しかし、わたしはそれを [*Changeling*] と呼んでもらいたいと思う。*changeling* という表現は宮廷の御婦人方がよく口にする言葉でもある。宮廷の乳母たちの意見では、妖精は揺りかごからもっとも美しい子供を盗んで、その代わりに醜い子供を置いて行くと言うが、この置いて行かれた醜い子供を乳母たちは *changelings* と呼んでいる」と Puttenham は述べている。*Hypallage* の意味も、*changeling* に付着した言語・文化的コノテーションの中から誕生するわけだが、ここで押さえておきたいのは、*changeling* には、取



り替えられることによって、美しいもの、正常なものが、醜いもの、異常なものに変化する、という基本的なコノテーションがある、ということである。このことは、*OED*の用例によっても確認される。ここで詳しく検証する余裕はないが、*OED*の用例はそのほとんどが、「取り替え」(change)によって代わりに置かれた人やものは、何らかの意味で取り替えられた人やものよりも、より劣ったものである、というコンテキストで用いられている。*A Midsummer Night's Dream*のchangelingは通常とは逆の意味、つまり妖精によって盗まれた人間の子供を指しているの、そこに否定的なコノテーションが含まれているか否かはにわかには判断し難いところだが、通常の使い方では、changelingという言葉には否定的コノテーションが深く染みついていたことは確実である。当時の観客はこのようなコンテキストを十分意識していたはずである。

Hypallageとしてのchangelingは、副筋の言説を特色づける比喻表現であるだけでなく、*The Changeling*全体を貫くモチーフでもある。言説としてのHypallageは、たとえば次のような部分に端的に現れている――

Lollio. We have but two sorts of people in the house, and both  
under the whip: *that's fools and madmen. The one has not  
wit enough to be knaves, and the other not knavery  
enough to be fools.*

(1.2.44-47)

Lollio. Well, go to; either *I'll be as arrant a fool as he, or he shall be  
as wise as I*, and then I think 'twill serve his turn.

(1.2.136-37)

Lollio. Ay, thank a good tutor. You may put him to't; he begins to  
answer pretty hard questions.—*Tony, how many is five  
time six?*

Antonio. *Five time six is six times five.*

Lollio. What arithmetician could have answered better? *How  
many is one hundred and seven?*

Antonio. *One hundred and seven is seven hundred and one,  
cousin.*

(3.3.155-62)

Lollio. This is easy, sir, I'll warrant you. You have about you  
fools and madmen that can dance very well; and 'tis no  
wonder: your best dancers are not the wisest men—the

reason is, *with often jumping they jolt their brains down  
into their feet, that their wits lie more in their heels than in  
their heads.*

(3.3.270-75)

Hypallageは、"fool"が"madman"に、あるいは"madman"が"fool"に瞬時に入れ替わる副筋の倒錯的な世界が、ことばのレベルに現れた実例でもある ——

Lollio. *Say how many fools are there.*

Antonio. *Two, cousin; thou and I.*

Lollio. Nay, y'are too forward there, Tony. Mark my question:

*how many fools and knaves are here? A fool before a  
knave, a fool behind a knave, between every two fools a  
knave: how many fools, how many knaves?*

Antonio. I never learnt so far, cousin.

Alibius. Thou putt'st hard questions to him, Lollio.

Lollio. I'll make him understand it easily.——Cousin, stand there.

Antonio. Ay, cousin.

Lollio. *Master, stand you next the fool.*

Alibius. Well, Lollio?

Lollio. *Here's my place. Mark now, Tony, there['s] a fool before a  
knave.*

Antonio. *That's I, cousin.*

Lollio. *Here's a fool behind a knave, that's I; and between us two  
fools there is a knave, that's my master. 'Tis but we three,  
that's all.*

Antonio. We three, we three, cousin!

(1.2.178-96)

Hypallageはまた、「神聖と邪悪」、「美と醜」、「愛と性愛」、「好きと嫌い」、「理性と感覚」、「本物と偽物」などの対立的な価値が取り替えを引き起こす、作品のまさに倒錯した世界を象徴する比喩なのである<sup>10</sup>。

changeling と change のモチーフは、主筋と副筋の両方で言及される barley-break という遊びにも深く関わっている ——

Madman. Catch there, *catch the last couple in hell!*

(3.3.166)

De Flores. Yes; and the while *I coupled with your mate*  
*At barley-break. Now we are left in hell.*

(5.3.162-63)

barley-breakへの言及は、主筋と副筋に共通する数少ない要素の一つであるため、ほとんどの注釈者たちによってその存在だけは指摘されてきたが、なぜこの特定の遊びが言及されているのか、説得力のある解釈がなされてきたとは言い難い。この鬼ごっこに似た遊びを少し説明しておこう。男女3組で遊ぶゲームで、中央の「地獄」(Hell)と呼ばれる場所にいる一組のカップルが鬼になる。ゲームでは二組のカップルが繋いでいた手を放し(break)て、それぞれ相手を交換しなければならないが、中央の鬼は手を繋いだままそれを阻止しなければならない。もし成功すれば鬼の役は別のカップルに回って行くことになる。引用の場面でDe Floresは、Beatriceと自分の関係をbarley-breakになぞらえて「ゲームの終わりにおれがお前(Alsemero)の相手と組んで鬼になって、こうして地獄に残された」と言っているのである。観客の意識の中では、BeatriceとIsabellaは象徴的な次元においてbarley-breakを行っていると考えられる。BeatriceははじめはAlonzoとカップルを組むことになっていたのだが、ゲームの途中でAlsemeroと相手を交換し、その次にDe Floresと交換し、そこで捕まって鬼になった、というわけなのである。そしてBeatriceの魂は、文字通り地獄に引き込まれることになる。

理由は明らかではないが、barley-breakは当時の文人たちの想像力をよほど刺激したらしく、この遊びはさまざまな作品で言及されている。中でもとくに有名なのはSir Philip Sidneyの"Lamon's Song"で、これはOEDにも言及がある<sup>11</sup>。しかし、changelingとbarley-breakとの関連においてここで注目しておきたいのは、同じくOEDに言及のあるSir John Sucklingの次のような詩である――

*Love, Reason, Hate, did once bespeak*  
*Three mates to play at barley-break;*  
*Love Folly took; and Reason, Fancy;*  
*And Hate consorts with Pride; so dance they.*  
*Love coupled last, and so it fell,*  
*That Love and Folly were in Hell.*

*They break, and Love and Reason meet,*  
*But Hate was nimbler on her feet;*  
*Fancy looks for Pride, and thither*

Hies, and they two hung together:  
Yet this new coupling still doth tell,  
That *Love and Folly were in hell*.

The rest do break again, and Pride  
Hath now got Reason on her side;  
Hate and Fancy meet, and stand  
Untouched by Love in Folly's hand;  
Folly was dull, but Love ran well:  
So *Love and Folly were in hell*.<sup>1 2</sup>

この詩の要点は、三回遊んでも毎回LoveとFollyが鬼になる、ということで、いかに「愛」と「愚行」の組み合わせが呪われているかを示している。この詩はまた、barley-breakと「取り替え」(changeling)との深い結びつきを暗示している。BeatriceはAlonzo、Alsemero、そしてDe Floresと三回組んで遊ぶ。同様に副筋のIsabellaもAlibius、Antonio、Franciscusと三回組むことになる。三回の遊びでBeatriceは破滅し、Isabellaは無事乗り切るが、それはよく指摘されるような二人の女性の道徳観や人間性の違いなどを示しているのではなく<sup>13</sup>、作者の念頭にはbarley-breakにおける勝ち負けの面白さを表現するという意図があったものと思われる。観客もそのような意識でこの芝居を見ていたはずである。

barley-breakの他にもう一つ、主筋と副筋を統合しているモチーフがある。それは「月」のモチーフである。この「月」のモチーフもchangelingに深く関係している――

Lollio. And *Luna made you mad*: you have two trades to beg  
with.

Franciscus. *Luna is now big-bellied, and there's room  
For both of us to ride with Hecate;  
I'll drag thee up into her silver sphere,  
And there we'll kick the dog —— and beat the bush ——  
That barks against the witches of the night;  
The swift lycanthropi that walks the round,  
We'll tear their wolvisk skins, and save the sheep.*

(3.3.78-86)

Isabella. *O heaven! Is this the waxing moon?  
Does love turn fool, run mad, and all [at] once?*

*Sirrah, here's a madman, akin to the fool too,  
A lunatic lover.*

(4.3.1-4)

これらの台詞は、すべて副筋から取られたものである。Rowleyは月に言及するときに“Luna”というラテン語名を使っているが、それは「狂気の」("lunatic")に潜む「変化」(change)のコノテーションを活性化させるためである。Alibiusの施設ではfoolとmadmanがうごめいているが、Franciscusが装う狂気は、「月の満ち欠け」と関連づけられている。Isabellaも、「ああ神様。これが大きくなる月の影響なのですか。恋人を同時に馬鹿や狂人に変えてしまうなんて。この男は気が狂っている。あの馬鹿と同じだわ。まさに狂った恋人 ("lunatic lover") だわ」と言うが、月の変化が人間を狂気に陥らせるという当時の考え方を前提とした台詞である。「月」と「愛」は、「変化」(change)しやすい属性を共有しているが、これもBeatriceが相手を取り替えることと深いところで繋がっているはずである。「月」のモチーフと「狂気」あるいは「変化」の主題については、*Othello*と*Romeo and Juliet*に次のような台詞がある――

*It is the very error of the moon,  
She comes more nearer earth than she was wont,  
And makes men mad.*

(*Othello*, 5.2.118-20)

*O swear not by the moon, th' inconstant moon  
That monthly changes in her circled orb,  
Lest that thy love prove likewise variable.*

(*Romeo and Juliet*, 2.2.151-53)<sup>14</sup>

そしてもちろん、「月」のモチーフと「変化」、「変節」の主題の深い関係は、*A Midsummer Night's Dream*の大きな背景になっているのは周知の事実である<sup>15</sup>。

この月のモチーフは、*changeling* と *change*の複合的なコノテーションがより大きなコンテキストの中で統合されるときに重要な役割を演じている。それは「月下世界」(the sublunary world)という伝統的なコンテキストだが、このことは劇の最終場面ではじめて明らかになる――

*Beatrice. Beneath the stars, upon yon meteor [Pointing to De Flores]  
Ever hung my fate, 'mongst things corruptible.*

(5.3.154-55)

ここでBeatriceは、De Floresを「流れ星」("meteor")にたとえて、自分の「運命」("fate")が「うつろいやすきもの」("things corruptible")の領域である「月下世界」を超えることができなかったことを認めている。いうまでもなく、当時の世界観では、「月」の下の世界は「星々」(stars)の世界とは対照的に、「変化」と「腐敗」に満ちた世界であった。Beatriceと呼応するかのように、Alsemeroはこれまでの出来事を、「月」という「ぼんやりした天体」("opacous body")と関連づけながら次のように表現する――

Alsemero. *What an opacous body had that moon  
That last changed on us! Here is beauty changed  
To ugly whoredom; here, servant-obedience  
To a master-sin, imperious murder;  
I, a supposed husband, changed embraces  
With wantonness, but that was paid before;  
[To Tomazo] Your change is come too, from an ignorant wrath  
To knowing friendship. Are there any more on's?*  
Antonio. *Yes, sir, I was changed too, from a little ass as I was to a  
great fool as I am; and had like to ha' been changed to the  
gallows but that you know my innocence always excuses me.*  
Franciscus. *I was changed from a little wit to be stark mad,  
Almost for the same purpose.*  
Isabella. *[To Alibius] Your change is still behind,  
But deserve best your transformation:  
You are a jealous coxcomb, keep schools of folly,  
And teach your scholars how to break your own head.*  
Alibius. *I see all apparent, wife, and will change now  
Into a better husband.*

(5.3.196-213)

Alsemeroはここで、観客の視点を導入する典型的なコーラスの役を果たしている。Alsemeroというコーラス役に促された観客の視点は、changelingとchangeの主題に据えられることになる。Beatriceの「変化」は、「美と美德」のプラトニズム的な調和から「醜悪と淫売」("ugly-whoredom")への変化として捉えられる。「月下世界」にあっては、「真」「善」「美」の統一という完全は不可能なのである。De Floresの変化は、「忠実の美德」("servant-obedience")から「殺人の罪を司るもの」("master-sin")への変化として、AlsemeroのchangeはDiaphantaとのみだらな抱擁の「交換」

(exchange)というように、主筋の出来事はすべて changeling と change の観点から捉えられることになる。さらに注目すべきことに、この changeling と change のモチーフは、副筋の内容に対しても適用される。Antonio と Franciscus の「変化」はそれぞれ、"little ass" から "great fool"、"little wit" から "stark mad" への変化として眺められているのである。この変化にそれほど意味があるとは思えないが、「変化」の視点が確保されていることだけは確かである。観客は Alibius にも変化の視点を適用するように促されている。Alibius の変化はじつはまだ起こっていない。Alibius は妻 Isabella の貞淑に対する疑念を捨てて、「いまよりもまともな夫」("better husband") に「変化」("transformation") することを要請されるのである。

たしかに、主筋と副筋を統合するコンテキストは、劇の最終場面で、しかも極めて暗示的な形でしか示されていない。しかし、changeling と change に付着した言語・文化的コンテキストを意識していた当時の観客は、「月下世界」の観念がこの劇の背景として作用していることを十分意識していたのではないだろうか。当時の観客の意識の中では、「変化」・「交換」・「狂気」・「愚かさ」など、*The Changeling* の中核を成すこれらの観念は、それぞれ極めて密接な関係において結ばれていたのである。

### Ⅲ. 「因果論と観客の受容意識」

イギリス・ルネサンス演劇に固有のマルチプル・プロット構造に辛辣な批判を加えた文人に John Dryden がいる――

[W]e see two distinct webs in a play, like those in ill-wrought stuffs, and two actions——that is two plays——carried on together to the confounding of the audience, who, before they are warm in their concernments for one part, are diverted to another, and by that means espouse the interest of neither. From hence likewise it arises that one half of our actors are not known to the other. They keep their distances as if they were Montagues and Capulets, and seldom begin an acquaintance till the last scene of the fifth act, when they are all to meet upon the stage.<sup>16</sup>

Dryden はここで、「観客の混乱した視点」と「舞台上で役者が出会わない」ことの間に何らかの因果関係が存在しているかのような言い方をしている。Dryden が問題にしているのは、二つのアクションが相互に因果論的な関係を持ち、一つの有機的な全体を構成しているか否かという問題である。しかし、*The Changeling* も含めて、イギリス・ルネサンス演劇のマルチプル・プロット構造は、そもそも複数の筋が因果論的に関係を持つこと自体が極めてまれなことなので、Dryden の非難もある意味では理由のない非難ではない。それまで別個に展開されてきた複数のプロットは、最終場で一つになるのだが、最終場まではまさにばらばらに展開される場合が多いのである。



かかる事態は、われわれの近代的な演劇観から見てもたしかに違和感がある。一つの劇の中に二つの劇がある、われわれの目にもそのように映るのである。当時の「マンティプル・プロット構造」をかなり網羅的に調べた Richard Levin も指摘しているように<sup>17</sup>、二つの筋の間に「因果論的關係」が存在しないことが、「マンティプル・プロット」構造の大きな問題点なのである。

しかし、複数の筋の間に因果論的な関係を求めながらアクションを眺める視点は、当時の観客には存在しなかったのではないか。エリザベス朝・ジェイムズ朝の観客はむしろ、二つの筋の間に主題的な関係を見ていたのである。Beatriceの悲劇的「変化」は、よく指摘されるような彼女自身の精神的幼さによるものではなく、「美」("beauty")が「醜い淫売」("ugly whoredom")へと変化する一例、つまり抽象的な観念、あるいはテーマの一例として捉えられている。これは、世界を具体的な次元を超えた観念的枠組みの中で眺めようとする当時の観客の意識にとって、自然な受け入れられ方ではなかったと思われる。われわれは、この世界を観念(イデア)の影と見なすプラトンのような世界観をもうすでに失ってしまった<sup>18</sup>。当時の観客にとっては、Alibiusの施設の中での出来事は、現実のLondonの一つの日常であると同時に、「月下世界」という主題の一つの事例でもあったのである<sup>19</sup>。changelingとchangeという主題は、当時の観客にとって、OEDが挙げている意味をすべて含んだ、極めて一般的な主題なのであった。

#### IV. 「ダブル・プロット構造と合作の問題」

このように考えると、この作品のプロットの統一性の欠如の理由としてよく指摘される Rowley と Middleton の合作の問題も氷解する。さまざまな研究によって、二人の作家が具体的にどの部分を担当したのかについては、確定的な事実が判明している<sup>20</sup>。具体的には、Rowleyは副筋の全体と、主筋の一部、具体的には第1幕第1場、第4幕第2場1-16行、そして第5幕第3場(最終場)を担当し、残りの主筋をMiddletonが分担したのであった。主筋と副筋の統一の欠如は合作が原因で、その責任をすべてRowleyに負わせて納得するのがこれまでの研究の主流であった。したがって、*The Changeling*という芝居の真正な作者はあくまでもMiddletonであって、Rowleyは脇役、それもこの芝居の統一性をぶちこわしにしてしまった脇役にしか過ぎなかったし、*The Changeling*でまともに議論されてきたのはあくまでもMiddletonの書いた主筋だったのである<sup>21</sup>。しかし、Rowleyはどうして副筋の他に主筋の一部を担当したのか、という肝心な論点についてはこれまでまったく議論されることはなかった。そもそも*The Changeling*の真正な本体は主筋である、というこれまでの伝統的な判断では、副筋はまったく無視されてきたために、この問題は真剣に議論する必要さえなかったのかも知れない。しかし、当然次の疑問がわく。主筋と副筋をそれぞれ分担するのではなく、Rowleyはどうして主筋の一部にも関与する必要があったのであろうか。この分担の仕方はどう考えても奇妙である。

しかし、changelingというキー・コンセプトを設定し、それを中心にプロット構造を統合する、という芝居の基本的なデザインを作ったのはRowleyではなかったかと思われるのである<sup>22</sup>。なぜな

らば、これまで述べてきた changeling と change のモチーフは、「月」と「月下世界」の主題も含めて、Rowley が担当した副筋全体と、主筋の一部、具体的には第 1 幕第 1 場と最終場に集中して現れているからである。このように考えると、*The Changeling* という作品の題名がなぜ副筋に由来するのか、その理由も自ずと明らかになるはずである。

\* 本稿は、シェイクスピア学会第 40 回大会（2001 年、於九州大学）において発表した原稿に加筆修正を施したものである。また本稿は、「観客論的視点から見たイギリス・ルネサンス演劇のマルチプル・プロット構造の研究」という研究課題名で、平成 13 年度科学研究費補助金・基盤研究（C）の助成を受けている。

#### 注

1. たとえば、N. W. Bawcutt, ed. *The Changeling* (London: Methuen, 1958) は、"Changeling' had various meanings in the 17th century. It referred in the first place to the ugly or mentally deficient child which the fairies were supposed to leave in place of a normal child which they stole. . . . It could also refer, however, to the normal stolen child, as in [A *Midsummer Night's Dream*], II, i. 23. . . . From these specific meanings was derived the use of the word simply as an equivalent for 'idiot', as in the play, where Antonio is 'The Changeling', though he is never referred to by this name in the actual text of the play." (p. 3) と述べている。
2. William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London: Hogarth Press, 1935), pp. 48-52. Empson 以降、彼に刺激されたさまざまな研究者たちが、*changeling* の意味に注目しながら、二つのプロットの間に何らかの象徴的関係を求め始めることになる。たとえば、M. C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1935); 笹山隆編注、*The Changeling*（東京：篠崎書林、1961 年）などを参照。
3. *OED* の *-ling* の項目を参照のこと。
4. Reynolds の原作については、Bawcutt (1958) を参照した。奇妙なことに、Diaphanta というキャラクターは、Beatrice の侍女として Reynolds の物語に実際に登場するのだが、その物語の中で彼女は Beatrice の代役を務めてはいない。作者はこの代役のエピソードを、もう一つ別の有力なソースである、Leonard Digges の *Gerardo The Unfortunate Spaniard* (1622) からわざわざ借りてきているのである。このことについては、Bawcutt (1958), pp. xxxii-xxxvi を参照。
5. E. G. Mathews, "The Murdered Substitute Tale," *Modern Language Quarterly* 6 (1945): 187-95 を参照。
6. *The Changeling* からの引用は、Joost Daalder 編の New Mermaid Edition (London: A & C Black; New York: W W Norton, 1990) に拠る。なお、本文中のイタリック体はすべて筆者によるものである。
7. *The Changeling* に類出するセクシャルな innuendo あるいは *double-entendre* については、Christopher Ricks, "The Moral and Poetic Structure of *The Changeling*," *Essays in Criticism* 10 (1960): 290-306 という古典的研究を参照。
8. たとえば、Una Ellis-Fermor, *The Jacobean Drama* (London: 1936), pp. 146-48; Richard Levin, *The Multiple Plot in English Renaissance Drama* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1971), pp. 38-44 などを参照。
9. George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, ed. Gladys Doidge Willcock and Alice Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), Book 3, Chap. 15.
10. 「神聖と邪悪」、「美と醜」、「愛と性愛」、「理性と感覚」などの交換のモチーフについては、これまでの議論の中で十分に例証されたことと思うが、「好きと嫌い」の入れ替わりについては、たとえば、以下の引用の中で、執拗とも言えるほど念入りに表象されている――

Alsemero. You seemed displeased, lady, on the sudden.

Beatrice. Your pardon, sir; 'tis my infirmity.  
 Nor can I other reason render you  
 Than his or hers, of some particular thing  
*They must abandon as a deadly poison*  
*Which to a thousand other tastes were wholesome.*  
*Such to mine eyes is that same fellow there,*  
*The same that report speaks of, the basilisk.*

Alsemero. This is a frequent frailty in our nature.  
 There's scarce a man amongst a thousand found  
 But hath his imperfection: *one distastes*  
*The scent of roses, which to infinites*  
*Most pleasing is, and odoriferous;*  
*One oil, the enemy of poison;*  
*Another wine, the cheerer of the heart*  
*And lively refresher of the countenance.*  
*Indeed this fault, if so it be, is general:*  
*There's scarce a thing but is both loved and loathed.*  
 Myself, I must confess, have the same frailty.

(1.1.107-25)

11. *OED*のbarley-breakの項を参照。
12. *The Changeling*におけるHypallageとbarley-breakの問題については、Sucklingからの引用も含めて Ann Pasternak Slater, "Hypallage, Barley-break, and *The Changeling*," *Review of English Studies: A Quarterly Journal of English Literature and English Language*, New Series 34 (1983): 429-40に多くを負っている。たしかに、*The Changeling*に関する議論の中でSucklingに言及するのは、ある意味では時代錯誤かも知れない。この二つの作品はそもそも創作年代が異なっていて、Sucklingの詩は*OED*によれば、1646年に出版されているので、*The Changeling*の作者たちがこの詩を参照できたはずはない。しかし、barley-breakが当時極めて馴染みのある遊びであったこと、そしてこの遊びが「取り替え」(changeling)や「地獄」のモチーフを強く示唆するゲームであったことなどを考えると、Sucklingの詩は、当時の一般的な想念を表象しているとも考えられるのである。もしそうだとすれば、*The Changeling*の作者たちもこの一般的な想念を共有していた、と考えることもまったくのずれの議論とは言えないだろう。
13. 注8の文献を参照。
14. Shakespeareからの引用はStanley Wells and Gary Taylor編のOxford版(1988)に拠る。なお、イタリック体はすべて筆者によるものである。
15. このことについては、D. P. Young, *Something of Great Constancy: The Art of A Midsummer Night's Dream* (New Haven: Yale University Press, 1966)を参照。*A Midsummer Night's Dream*のchangelingのモチーフに注目して、「変化」、「変節」のテーマをいわゆる「チューダー朝神話」の枠組みの中に位置づけた刺激的な論考に、荒木正純「美しき五月の朝、露と消えて — 『真夏の夜の夢』とヘンリー八世」(『ホモテクスチュアリス — 二十世紀欧米文学批評理論の系譜』[東京：法政大学出版局、1997年]所収)がある。また、本論では詳しく検証することはできなかったが、*The Changeling*のとくに副筋には、*A Midsummer Night's Dream*に対する引喩がちりばめられているが、この二つの作品の間テクスト的な相互関係については、稿を改めて論じなければならない。
16. John Dryden, *John Dryden: The Oxford Authors*, ed. Keith Walker (Oxford and New York: Oxford University Press, 1987), p. 95.
17. Levin (1971), pp. 8-10.
18. Alibiusの営む狂人病院は、当時のLondonにあったBedlam病院に言及しているという解釈がある。たとえば、Robert Reed, *Bedlam on the Jacobean Stage* (1952; rpt. New York: Octagon Books, 1970)を参照。
19. Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception* (London and Toronto: Associated University Press, 1986)

の中で、次のような興味深い指摘をしている。"Realism in the theatre answers fundamental needs for a scientific, technological society; realistic plays will continue to be written and performed as long as science is at the center of our beliefs. But we must distinguish realism as *drama* and realism as *doctrine*. Realism as drama is simply one genre among many, a form influenced by science that arose in the late nineteenth century, characterized by psychologically deep and complex motivation in the characters, behind a continuous facade of mundane detail in setting and action. Realism as doctrine is a device for categorizing *all* drama, polarizing it into realistic and antirealistic. This polarity is paralleled with other polarities: realism is to antirealism as "representational" is to "presentational," as acting "in person" is to acting "in style," as being "close to" life is to being "far from" life . . . [N]o form of drama or theatre is any closer or farther from life than any other, in any way that truly matters. No plays, however "realistic," reflect life directly; all plays, however "unrealistic," are semiological devices for categorizing and measuring life indirectly. . . . The modern actors' confusion results from imposing the realistic/antirealistic code on a play from a period in which the code did not operate. The polarity that dominated Renaissance art and literature was instead the Platonic one of Idea/Imitation." (pp. 14-17)

20. Cyrus Hoy, "The Shares of Fletcher and his Collaborators in the Beaumont and Fletcher Canon," *Studies in Bibliography* 13 (1960): 77-107を参照。
21. *The Changeling* の副筋に対する辛辣な批評としては、たとえば、Richard Barker, *Thomas Middleton* (New York : Columbia University Press, 1958)などを参照。
22. M. E. Mooney, "'Framing' as Collaborative Technique: Two Middleton-Rowley Plays," *Comparative Drama* 13 (1979): 127-41を参照。