

諷刺・ロマンス・モラル ——マッシンジャーの市民喜劇——

山田英教

(一)

マッシンジャー (Philip Massinger) は、広義のエリザベス朝演劇の最後期を代表する劇作家の一人である。1625年を境目にして区分されるジェームズ王の時代(の後期)とチャールズ王の時代、この二つの時代にわたって、悲劇、喜劇、悲喜劇と劇作の各ジャンルに多様な作品を残したマッシンジャーは、二つの時代の移行過程で、時代の本質を明晰に作品に形象化しえなくても、時代の社会的な風潮と観客の好みの流行に敏感で、1621年以降は主として私設劇場 (private theatre) の観客を対象に、劇のジャンル、主題、素材、技法を作品ごとに様ざまに変化させながら、プロット構成の秀技さと詩的な修辞に彩られた流麗な台詞とで常に観客を魅了する劇作の技法を修得していた。だが、一方では、彼の作品には保守的な知識階級の観点からの秩序への強い希求があり、変遷する時代を超越したモラルが教訓として提示されることが多いのも周知の事実であった。多種多様な素材をもとに高度な職人芸ともいえる技巧をこらした劇作法で、変化に富む劇を創造し観客を存分に楽しませながら、マッシンジャーは彼の道徳観が反映した或る種の観念的な劇的世界をも創りあげる劇作家でもあった。

マッシンジャーとほぼ同年代の、ジャコビアン演劇の代表的な劇作家、ミドルトン (Thomas Middleton)、フレッチャー (John Fletcher)、ボーモント (Francis Beaumont) が、信奉する演劇の理念と劇作の方法論はそれぞれに相反する独自のものであっても、彼らは多様で豊饒なジャコビアン演劇の形成に参加した劇作家たちであり、彼らの作品はいずれもジャコビアン演劇という背景とジェームズ朝という時代(精神)と分離しては考えられぬものである。これに対し、マッシンジャーが約10年のフレッチャーとの共作時代をへて、単独で劇作を開始するのは、1620年であり、彼自身も40才近く、ジャコビアン演劇も解体の兆しを示す終末に向かう頃である。ジャコビアン演劇の末期という外的な状況と、ジャコビアン演劇の理念・方法論に客観的に醒めた意識で対処した劇作家の

内部の認識とで、マッシンジャーは確かに遅れてきたジャコビアン演劇の劇作家であったが、このことは、前記3名の劇作家とは対照的に、マッシンジャーをジャコビアン演劇という一つの時代の特殊性だけでは計りえぬ劇作家にすることになる。

また、マッシンジャーは、1625年以降の作品でも、チャールズ王の時代に特有の問題意識、美意識を持って作品を著した、フォード (John Ford) やシャーリィ (James Shirley) 等のキャロライン演劇の劇作家たちとも本質的に異なる劇作家であることを如実に示している。マッシンジャーは、或る特定の時代が持つ特殊性を超絶した、一種の脱時代的とも考えられる劇作家として、エリザベス朝演劇の最後期に独自の地位を占め異彩を放つ劇作家であろう。

現在までのマッシンジャー作品集の集大成ともいえる、『マッシンジャー全集』(*The Plays and Poems of Philip Massinger*, 1976) の編者の一人、コリン・ギブスン (Colin Gibson) は、悲劇の代表作として『ミラノ公爵』(*The Duke of Milan*) と『ローマの俳優』(*The Roman Actor*)、喜劇を代表するものとして『古い借金を新しく返す方法』(*A New Way to Pay Old Debts*) と『町人奥様』(*The City Madam*) を挙げ、以上四篇で『マッシンジャー傑作集』(*The Selected Plays of Philip Massinger*, 1987) を編んでいるが、この四作品と悲喜劇三篇——『神に仕える乙女』(*The Maid of Honour*)、『奴隷』(*The Bondman*)、『背教者』(*The Renegado*) ——がマッシンジャーの代表作といって良いであろう。

ここに記した悲劇、悲喜劇の作品は、いずれもそのジャンルで、前述のごとく、ジャコビアン演劇の範疇にはおさまりきらぬ内容を持つ劇であることを検証するものであるが、本稿ではマッシンジャーの喜劇の代表作二篇をとりあげ、ジャコビアン演劇の一つの主流、市民喜劇の概念が彼の喜劇の中でどのように生かされ、あるいは変容させられて、マッシンジャー独自の自立した喜劇になっているかを作品に則して考察してゆくことにしたいと思う⁽¹⁾。

ところで、1590年代後半からエリザベス朝演劇の喜劇には一つの新しい分野の発展が見られる。シェイクスピア (William Shakespeare) の浪漫喜劇 (romantic comedy) に代表されるロマンティックな喜劇とは対照的に、現実の都市の市民たちを劇の登場人物にし、市民たちの世態人

情・風俗生態を喜劇の世界に描く、市民喜劇 (city comedy) が急成長してきているのである。エリザベス朝のロンドンは、中世末期より大きな力を蓄えてきたギルド (guild) と呼ばれる商工業組合の支配下にある都市であり、経済上の実力者はこれら商工業者を中核とする新興の市民階級であった。市民喜劇はこの新興の市民階級の市民としてのアイデンティティ確立のうえに誕生した劇であり、その小市民的モラルを基盤にし、彼ら市民たちの現実の行動を舞台に映す一種の風俗喜劇として出発する。だが、ジェイムズ朝初期の約10年間に、市民喜劇は風俗喜劇の性格から諷刺喜劇の内容を有する喜劇へと、いわば質的な変化をとげてゆく。また、このような市民喜劇の変質・二極分化には、当時の演劇界を二分していた公衆劇場 (public theatre) と私設劇場の劇創造の違いも影響を及ぼすことになる。成人劇団が市民も含めたあらゆる階級の人たちを観客として公演する公衆劇場での市民喜劇は、デッカー (Thomas Dekker) の『靴屋の祭日』 (*The Shoemaker's Holiday*) に典型化されているように、市民社会の現実のありようを許容し、そのモラルを遵守しながら、肯定的な市民像を舞台に登場させ、苦味のない健全な笑いで市民生活を謳歌する劇であることが多かった。これに対し、少年劇団が上流階級・知識人を対象として演劇活動をする私設劇場では、上演される市民喜劇は社会批判の濃い諷刺喜劇に傾斜してゆくものであった。市民喜劇の主流となったのみならず、ジャコビアン演劇全体の大きな柱ともなるこの諷刺的市民喜劇は、私設劇場から産みだされたもので、私設劇場に作品を提供した劇作家たちがこの喜劇の担い手になったのである。

この私設劇場派に属したジョンソン (Ben Jonson)、ミドルトン、マーston (John Marston) は、L・C・ナイツ (L.C. Knights) が『ジョンソン時代の演劇と社会』 (*Drama and Society in the Age of Jonson*, 1937) で時代の社会的現実と劇作品の関わり合いを詳しく説明しているように、経済発展の結果、必然的に変質を余儀なくされる16世紀後半から17世紀初頭のイギリスの市民社会に内在する本質的な矛盾を誇張し戯画化した世界に描出し、とりわけ、初期資本主義の時代に突入したこの時代の市民をいやおうなしに巻こむ貨幣経済の非情で非人間的な力と、その中で欲望に取り憑かれ狂奔する市民たちの狂態を、アイロニーを通して冷笑的に、しかも痛烈に、諷刺する喜劇を書く劇作家であった。このように、市民喜劇が社会の矛盾と人間の愚行を喜劇の世界で批判する

諷刺劇として急成長する間に、市民喜劇はこのジャンルに特有の独自のドラマツルギー、コンヴェンション、ストック・キャラクターを案出してゆくことになる。

具体的に市民喜劇に不可欠な方法論的要素を二つ挙げるならば、「気質者」(humour character) という人物設定と、「イントリーグ・プロット」(intrigue plot) と称されるプロット構成法であろう。

ジョンソンの完成した気質者というストック・キャラクターは中世医学の気質論を劇中人物の類型化に応用したものであった。因に、気質(humour)とは中世医学で人間の体液——血液(blood)、粘液(phlegm)、胆汁(cholor)、黒胆汁(melancholy)の四つの体液がある——をさし、人間の性格はこの4種類の体液の配分によって決定されると考えられていた。ジョンソンの創造した気質喜劇は、体液の均衡を欠く奇矯な性格の人物を素材にし、その偏執狂的な性格を人間性を喪失した者の典型として諷刺の対象とし、笑いのうちで徹底的に否定する。さらに、複数の異質な偏執狂的人物を戯画化して描き、彼らの衝突から生ずるグロテスクなおかしさを誇張して提示し、登場人物の愚行を明示して観客に笑いと共に或る教訓的な効果をももたらそうとするものであった。ジョンソンによって完成された、この気質者というアイデアは、現実の市民社会に内在するさまざまな欲望によって自己疎外された人間を端的に具象化したストック・キャラクターとして、市民喜劇を成立させる重要な登場人物となり、多種多様な気質者のヴァリエーションが市民喜劇には現われることとなった。

また、父と息子(=老若・旧新)の陰謀対陰謀の知的駆引きの結果、息子が父を巧みに出し抜いて父の財産を所有するというプロットを原型とする「イントリーグ・プロット」(とその多様な変種)は、ヨーロッパの演劇では、古代ギリシアのメナンドロス(Menandros)に始まり、ローマのプラウトウス(Plautus)やテレンチウス(Terentius)の喜劇でその典型が示され、モリエール(Molière)に続く喜劇の重要なプロット構成法であるが、市民喜劇はイントリーグ・プロットが内包する逆転の発想と権威の否定・価値の転当のイデーを重要視して、この時代の市民喜劇の指向する内容に適應するよう改変しながら、イントリーグ・プロットを基本的なプロット構成法として活用してゆく。このようにイントリーグ・プロットを用いることで、市民喜劇は陰謀の喜劇、復讐の喜劇

を諷刺喜劇の背後に持つことになるのだった。

(二)

1625年初演⁽²⁾の『古い借金を新しく返す方法』——以下『古い借金』と略記——は、諷刺喜劇であり、前述の市民喜劇の系譜に連なり、市民喜劇のコンヴェンションを一面では活用している喜劇であることに間違いはない。だが、この作品をジャコビアン演劇というパースペクティブの中におき、市民喜劇の正統的な概念と照し合せていくつかの要素を具体的に考察すると、『古い借金』が諷刺の対象、基盤、主体、方法などの諸点で市民喜劇の諷刺とは異なり、さらに別種の要素も付加されて、あきらかに市民喜劇の限界を超えた、或る独自の諷刺喜劇の世界を開拓した作品であることも理解されてくるのである。

『古い借金』を構成するプロットは、市民喜劇の必要条件の一つでもあるイントリーグ・プロットであり、しかもジャコビアン喜劇の代表的な作品のイントリーグ・プロットがその下敷きになっている。エリザベス朝演劇の戯曲は、作者の独自性を強くうちだし、原典・出典の換骨奪胎がなされていても、何らかの粉本、下敷きとなる先行作品を持つものが多いが、『古い借金』も、市民喜劇の代表的な劇作家ミドルトンの作品『老人おとし』(A Trick to Catch the Old One, 1605)を下敷きにして作られた劇である。

放蕩息子が奸智にたけた叔父を、詭計を用いて叔父の持つ欲望の故に逆に叔父を敗北に追いこみ、失われた財産と名誉を取り戻すという、市民喜劇が多用する典型的なイントリーグ・プロットに基づく諷刺喜劇ではあるが、この二つの作品はきわめて対照的な異質の劇になっている。1605年と1625年という、ジェイムズ朝の始まりと終わりに位置する『老人おとし』と『古い借金』の劇的世界がはっきり異なることは、市民(諷刺)喜劇の出発点と終着点があるか否かを示唆するものであろうし、二つの同根ではあるが異質の喜劇作品に20年におよぶジェイムズ朝の市民喜劇の推移と変質の跡をたどることもできよう。ここでは、理解を容易にするため、理念と方法論の両面で典型的な市民(諷刺)喜劇である『老人おとし』と比較検討しながら、劇を成立させる外的条件と劇の内部での人物の機能変換という、劇の内外・表裏二面に焦点を合わせて、『古い借金』の独自な世界——諷刺とロマンスの世界——を考察してゆ

くことにしたい。

まず、二つの作品のプロットを要約しておこう。

『老人おとし』は、ミドルトンがロンドンを舞台に市民の風俗生態を写實的に描写しながら、現実の素材を喜劇の枠内に再構成し、登場人物を喜劇の典型的な性格にたくみに適応させ、市民社会に内在する物欲と色欲をアイロニーを秘めて諷刺する喜劇であり、古典的ともいえる起承転結のきちんとした、緊密な劇の構造を持つ作品であった。この作品は、放蕩のあげく強欲な叔父ルーカーに土地を抵当にとられた蕩子ウィットグッドが馴染みの娼婦と共謀して、彼女を裕福な寡婦に仕立てあげ自分と結婚するとの噂をまきちらし、叔父が寡婦の金を目当てに掌を返して彼を大事にするのを利用して抵当入りの土地をとり戻す主筋に、金持の寡婦（実は娼婦）に欲得がらみで求婚する、叔父と同類の男ホードが、正体を明かした娼婦と結婚する破目になり、ウィットグッドは愛しあうホードの姪ジョイスと結ばれる傍筋が重なり、さらに重要なエピソードとして、金貸しダンピットの登場する場面が付随する構成になっている。

他方、『古い借金』では、ノッチングラムの名家の一人息子ウェルボーンが、遊蕩の末に町人出の強欲非道な叔父オーヴァリーチに横領された土地を、名門の未亡人オウルワース夫人の協力をえて、『老人おとし』と同じ展開をへ叔父を裏切った手下の詭計で土地をとり返す（主筋）。オーヴァリーチの娘マーガレットを愛する未亡人の義理の息子オウルワースは、自分の主人ラヴェル卿に娘を嫁がせ娘を貴婦人にしようとするオーヴァリーチの裏をかき、主人の援護のもとにマーガレットと結婚し、未亡人もラヴェル卿と再婚する（傍筋）。主筋と傍筋の合流する終幕で二つのイントリグに敗れたオーヴァリーチは発狂する。

さて、『古い借金』にも『老人おとし』と同じように、市民社会の悪と欲望の体現者として市民たちの一群が登場するが、『古い借金』が市民喜劇の系譜に連なると考えられる理由の一つは、現実の市民社会と市民の実態がこのようにリアリティをもって描出されていることである。この劇に登場するオーヴァリーチ、グリーディ（治安判事）、マロウル（いんちき弁護士）、タップウェル（酒場の亭主）らは、劇の舞台がロンドンではないものの、本質において都市の市民と規定されるべき人物であろうし、彼らは現実に根ざした生活者であり、この作品の現実的なリアリズムの世界をしっかりと形作る者たちである。『古い借金』にも一方では現

実の社会と人間を反映する世界が厳として存在するのをまず理解しておく必要がある。現実を反映しているという意味で、オーヴァリーチは1620年代の或る種の典型的な人物として、リアリティの濃い人物に創られている。オーヴァリーチはロンドンのしがない商人出身で、郷士の娘と結婚することで立身の手がかりをつかみ、悪い手段で財を増やし勲爵士の称号も金で買った男である。彼自身の豪語するところによれば、その蓄財の方法は判事を買収し裁判を悪用しての土地収奪によるものであった。彼は無神論を公言し、犠牲者の呪詛も平気で、自己の能力とエネルギーだけを信頼する、いわば時代精神の一面を一身に体現する人物である。蓄財を果たしたオーヴァリーチの最後の希望は、娘を貴族に嫁がせ貴族の外戚に連なることであった。貴族と裕福な市民の子女との結婚、この名誉と金の結びつき、もしくは相互補填も、当時の世相と上流階級志向の野心的な市民の意識を反映したものであり、この一種の社会現象ともいえる異なる階級間の結婚は、強制結婚とともに、市民喜劇が好んでとりあげる主題の一つであった。貴族と市民の子女がとにかく結婚し、そこからまた新たな問題が生ずるのが市民喜劇の通常のパターンであったが、『古い借金』では、父親の願望が相手の貴族と娘自身に拒否されて、従来の市民喜劇には見られぬ或る悲喜劇が発生することになる。

『老人おとし』が最も良い例であるが、市民喜劇の主役はまず市民であり、劇中の衝突・葛藤も市民対市民、諷刺行動の主体となるのも市民、諷刺の対象は市民社会内部の矛盾と欲望に取り憑かれた市民自身であり、劇の生ずる場所は矛盾の集約される都市ロンドンであった事実を想起すると、『古い借金』は市民喜劇を成立させていた外的な必要条件、喜劇の場（舞台）と行動者（登場人物）で異例であることに注目せざるをえないのである。市民喜劇の必須要件とは異なる要素を導入したことにより、『古い借金』は市民喜劇をどのように変容させているのだろうか。

『古い借金』の舞台はロンドンを離れた地方の小さな町ノッチンガム、登場人物にも、市民的人物たちに対抗するグループとして、オウルワース夫人（地方名士の未亡人）、ウェルボーン（郷士）、ラァヴェル卿（貴族）、オウルワース（小姓）ら、市民階級とは異なる階級に属する人物が登場してくる。かれらは、伝統を重んじ相続に頼り、武人たることを誇りにし血の純潔に潔癖なグループである。このような意識はオウルワース夫人とラァヴェル卿の対話に典型的に表わされている。また、この

グループは、自己犠牲、名誉、秩序の概念と結びついた戦いや軍隊のイメージを台詞の中に数多く用いている。このような軍事のイメージは、一つの時代、限定された社会の現実的・実利的なモラルではなく、抽象的であるが故により普遍的なモラルの存在を写しだし訴えかけてくる。この人物たちを、『古い借金』では、現実の社会を反映する（リアリズム）グループの対極に、観念的な存在、イデーにおいてはロマンチズムの具現者として設置されていると考えてみたい。このように考えると、『古い借金』は、市民グループが体現する現実世界のリアリズムと非市民グループの人物が抱くロマンチズムが、それぞれに自己主張しながらドラマが展開される劇であり、下敷きとなった『老人おとし』とこの作品の大きな違いは、このロマンチズムの要素を導入することで劇の二面性、重層性が際立ってくることであるのが理解されてくる。ともあれ、非市民グループがこの諷刺喜劇の行動を起こす主体となってオーヴァリーチをイントリーグ・プロットで敗北に追いこむ発想は、従来の市民喜劇の内容に本質的な変化をもたらすことになろう。市民喜劇にあっては、諷刺の基盤には市民社会のモラルがあったが、『古い借金』で諷刺の主体が依存するモラルは、市民社会の外側のより広い世界にある、市民社会の次元を超えた抽象的で普遍的なモラルになっていよう。『古い借金』は、市民喜劇のコンヴェンションに新たな要素をつけ加えて、市民的欲望の否定・諷刺という諷刺喜劇の土台の上に、非市民グループの価値観・モラルに守られた、古くて新しい純粋な愛の世界をも創りあげている。この愛の世界は、やはり、ロマンスとしか呼称しがたい世界であろう。対立する人物・プロット、問題・状況を対比させながら劇を構成し、相反する要素の作用と反作用のうちから劇の主題を浮かび上がらせるのはジャコビアン演劇の劇作法の常套手段ではあるが、『古い借金』が市民グループのリアリズムと非市民グループのロマンチズムの対立・発展・止揚をとおして創りだしたのは、諷刺とロマンスの世界に他ならないものであった。

同一のイントリーグ・プロットを用いながら、『老人おとし』と『古い借金』では、劇を成立させる外的条件がまず異なる点を見てきたが、さらに、視点を劇の内部に向けてみると、ここでも、作者が『古い借金』で、先行作品にも登場するストック・キャラクターの劇中での機能変換とそれに付随する新しい人物の設定を試み、イントリーグ・プロットの

内に潜在する可能性を引き出し再生させて、独自の諷刺とロマンスの世界を創造しているのが理解されよう。

『老人おとし』と『古い借金』が異質な作品であることを比較検討する際に、多くの評者が二つの劇の主要人物——特に、イントリーグを企むトリックスターと否定の対象となる人物——の担う役割の違いを指摘しており⁽³⁾、筆者も人物の機能の相違を分析することにしたい。劇における人物の機能の相違は、必然的にそれぞれの劇全体の大きな違いとなって現われてくるのである。

さて、『老人おとし』の主人公ウィットグッドは叔父とホードに対するトリックスターと、ジョイスの愛をうる「恋する男」の役割で劇の展開に関わってゆくが、『古い借金』では、ウィットグッドの持つ二つの機能は、ウェルボーン(トリックスター)とオウルワース(恋する男)に別々に分けて与えられることになる。また、否定の対象となる側では、財産に関するトリックと愛情についてのトリック、この二つのトリックの対象が、『老人おとし』ではルーカーとホードと二人存在してそれぞれが一つずつの否定の対象であるのに反して、『古い借金』ではオーヴァリーチ一人が対象とされている。

このようにウィットグッドが持っていた機能が二分された結果、『古い借金』ではウェルボーンの役割が単一化され、劇全体に作用する機能は限定される。その反面、一人の人物に付与されたあげく、トリックスターの要素に比して比重の軽い、ウィットグッドの「恋する男」の要素が分離されオウルワースに独立してその役割を担当させることで、「恋する男」オウルワースの劇中での十分な活動が可能になる。その結果、オウルワース中心のプロットが充実し、『古い借金』の愛の主題は大きくふくらんでゆくのである。このプロットには当然オウルワースの愛の保護者ラヴェル卿の存在が必要となるし、ラヴェル卿を媒体としてオウルワースとマーガレットのオーヴァリーチに対するイントリーグも可能になる。市民の欲望を諷刺する一手段として市民喜劇が好んで用いた男女の色模様は、『古い借金』では若い二人の純愛へと昇華され、色模様のヴァリエーション、これまた市民喜劇お馴染みの「寝取られ男(cuckold)」話——不義密通は悪い夫に対する妻の喜劇的復讐——も、この作品ではラヴェル卿と未亡人、由緒正しき者同士の正式な結婚話へと移し換えられており、この二組の純粋な愛情は『古い借金』のロマンス世界の中

心になっている。

作者が市民喜劇特有のコンヴェンションを用いながら、やはり独自の機能転換を図っているのは、この劇での気質者の運用の仕方である。本来、市民喜劇での気質者は市民の欲望の歪んだ形の体现者であり、奇矯な行動をする異常な性格の人物として、その行動も性格も観る者に嫌悪感をもよおさせる唾棄すべきものとなるように、きわめてあざとく誇張して描かれるのが常であり、その否定的性格の故に市民喜劇では重要なストック・キャラクターになっていた筈である。『古い借金』でも、グリーディ判事という気質者を設置しており、この人物は、裁判官という最も公正中立であらねばならぬ職務の人間でありながら、当時の腐敗堕落した役人の本質を喜劇の世界で象徴的に諷すべく、欲望に弱い人間であることを食欲に負ける病的な食いしんぼうという気質者で体现し、市民喜劇のストック・キャラクターの役割を一面では担う人物ではある。だが、この作品では、グリーディ判事は、人間の欲望をあからさまに剥き出しにしどぎつく戯画化された気質者ではなく、むしろ、一種の狂言廻し、あるいは、浪漫喜劇の道化を想わせる、愚かであるが故に愛すべき人物になっており、この劇で愉快な楽しい笑いを喚起する役割の方が大きいといえよう。

また、イントリーグ・プロットのトリックスター、ウェルボーンも放蕩者という市民喜劇のストック・キャラクターではあるが、放蕩者という反社会的・アモラルな姿勢を最後までつらぬいてイントリーグ・プロットで勝利をうる市民喜劇のヒーローではなく、この作品では、ロマンス・グループの背後にある名誉、秩序というモラルに復帰してゆくことになる。

このような点を強調して、『古い借金』を市民喜劇ではなく、貴族的エトスも持つ教訓的な劇と解する評者もいるわけである⁽⁴⁾。

『古い借金』は、作者が従来の市民喜劇を成立させる外的な必須要件と劇の内的な展開論理（およびストック・キャラクターの機能転換）の両面に新しい視点を導入し、愛の主題を通してロマンスの世界を創造するとともに、諷刺の限界ぎりぎりまで現実世界での悪の否定を追求している劇なのである。

(三)

1632年初演の『町人奥様』では、市民喜劇はさらに変容した形となって現われることになる。『町人奥様』のプロットを紹介しておく——

ロンドンの大商人サー・ジョン・フルーガルは刻苦勉励して成功者になったが、弟のルークは父から継いだ財産を放蕩で消費し、兄のお情けにより債務者監獄を出所し兄の家に寄食している。サー・ジョンの妻と二人の娘は、夫の放任を良いことに贅沢な暮らしをし、上流社会の虚飾にまどわされ貴婦人然として、虚栄の日々を過ごしている。居候のルークは義姉と姪の酷使や侮蔑に耐え、兄に慈悲の心を説いたりして回心したかのようなのである。負債者、徒弟、娘の求婚者等がそれぞれの問題を持ってこの一家と関わりながら劇は展開してゆく。突然、サー・ジョンは、全財産の管理をルークに委ね、引退して修道院に隠棲すると偽って身を隠す。事情が一変するや、ルークはそれまでの偽善や追従を放擲して、自らの無限の欲望を充足するために、負債者や徒弟を破滅に追いこみ、義姉と姪を徹底して虐待し、やがてヴァージニアから来たインディアンの一行に三人を犠牲として売り渡そうとする。このインディアンの一行はサー・ジョンと姪の求婚者の変装したものであり、ルークの正体をつかんだサー・ジョンは、ルークの誕生祝いの宴席で変装を解き、ルークを断罪して追放する。妻と娘は今までの虚栄と傲慢を詫び、夫の許しと求婚者の愛を与えられる。

『町人奥様』では、市民喜劇を成立させる外的条件（喜劇の場と登場人物）は、表面上は『古い借金』以上に完備しているようである。この劇の舞台はまさしく市民社会の矛盾の集約された地ロンドンであり、登場人物も全て、当時のロンドンという現実の都市社会に生存する生きた人間たち、いずれも市民社会に帰属し、あるいは同化しようとする人物たちである。

具体的には、市民階級の最大の実力者であり、^{ナイト}勲爵士の爵位を持つ富裕な大商人サー・ジョン・フルーガル一家。中世以来の名門の貴族ではあるが、先祖伝来の荘園も抵当に入れ、富裕な市民の娘と息子を結婚させ経済的な援助を望むレイシィ卿親子。郷紳階級でありながら貨幣経済の社会では生きる術がなく、息子を商人の徒弟にせねばならぬゴールドワイヤーとトレードウェルの親子。地方の小作農から実力で郷紳階級になり、ロンドン商人の娘の「都会らしさ」に惹かれて結婚しようとする

ブレンティ。この四つの微妙に利害関係の交錯する、異なった階級の人間たちを軸に、ロンドンの市民社会を構成している様ざまな市民たち——フルーガル家の執事、女中、(いかさま)星占師、(売春婦・女衞・やくざ等の)暗黒街の住人、(放蕩や事業で財産をなくした)借財人、(警部・署長等の)小役人——が登場する。

当時の市民社会を構成する各階級から抽出されたような、これらの多彩な登場人物は、作者の目に映じたロンドンの市民社会から生みだされたものであり、彼らのおりなす劇中の葛藤は、市民の抱く様ざまな欲望の衝突と見て良い筈である。だが、現実の市民社会を劇の素材にし、諷刺喜劇の系譜をひきながら、『町人奥様』が典型的な市民喜劇とは異質とも思える、教訓的な観念劇風の内容を持つ劇になっているのは何故であろうか。この作品の、社会的現実から劇中の観念の世界への推移のプロセスを考察することにしよう。

まず注目しなければならぬのは、『町人奥様』は市民社会の成功者サー・ジョン・フルーガルをプロタゴニストとし、劇の世界の権威の象徴として設定しており、彼の価値観・モラルから登場人物に対する裁きが行われることである。この人物が社会的現実からいかにこの劇のプロタゴニストに創造されているかを少し調べてみたいと思う。

『町人奥様』が初演された1632年はチャールズ一世の即位後7年、キャロライン時代の時代の本質が顕在化している年代であり、市民社会も大きく変わりつつある時代である。また、市民社会自体の変貌と関連して、『古い借金』が初演された1625年、さらには市民喜劇が開花した1600年代初頭から10年代と比較するならば、市民喜劇の対象であり存在基盤であった市民の質が変化してきていることを確認しておかなくてはならない。同じく現実を映す登場人物でありながら、『町人奥様』に登場する市民たちは、前述の市民喜劇の登場人物たちとは異質の、キャロライン時代の市民であり、彼らが抱く欲望もまた多様化し肥大化し、単純ならざる欲望に変質してきていよう。そして、このように肥大化した市民の欲望は、市民喜劇を成功させていた理念と手法では、もはや喜劇の世界に消化しきれなくなってくる。市民喜劇の存在理由が失われ、自己崩壊せざるをえない危機がやってくる。『町人奥様』はまさにその危機の時代に生まれた作品である。

以上のような時代のパースペクティブで見てゆくと、サー・ジョンは

東インド会社に連なる巨大な貿易商人であり、金融業者でもある。この劇の背景となる1630年代において、イギリスは初期資本主義の段階を終わり、金融資本を中心に資本主義経済制度がより強固に確立されつつある時代であり、未だ市民社会の二極分裂は行われなくても、一方で従来の富の概念を越えた富の集積がある少数の人間によってなされることが可能な世であった。サー・ジョンはまさにその少数の人間の一人なのである。また、金融業者は『ヴェニス商人』(The Merchant of Venice)の中世的な金貸しのシャイロック、あるいは、前述の『老人おとし』のダンピットのように、現実の共同社会の秩序を破壊するマイナスの要素を持ってはいても、小規模で人間としての弱点を秘めた金貸しではなく、資本主義経済制度の中で利潤追求の合法的な機関として確立され、字義通り市民社会にあって市民権を得たプラスの職業に携わる人間であることを確認しておきたい。さらに、キャロライン時代のロンドンの行政職の幹部は、この経済面の最大の実力者たる金融資本の所有者が兼ねることが多く、しかも彼らの多くがピューリタンであったことを想起すると、彼らの信奉したモラルがいかなるものであったかは問うまでもないであろう。これら市民社会の突出したグループを中核として実現されるピューリタン革命へと時代は大きく動揺しており、市民社会に隔絶した階層分化がなく、市民のあらゆる可能性を歌いあげることのできた、デッカーの描いた『靴屋の祭日』の時代は既に終わっていたのである。

このような社会的出自のサー・ジョンが市民社会の成功者として、現実の世界に君臨するように、『町人奥様』の劇的世界にもモラルというもう一つの絶対的な権威の保持者として登場する時、この劇において市民喜劇の概念は必然的に崩壊してゆかざるをえないであろう——市民喜劇には権威の象徴的人物は存在しなかったのであるから。

同じようにレイシィ卿を社会的なパースペクティブの中で見てみると、この人物は、前作『古い借金』のロマンス世界で確固たる存在を示したラヴェル卿の成れの果ての姿であるかもしれないことがわかる。劇の展開の中で、レイシィ卿はサー・ジョンの対極におかれ、精神的な権威を持たず、物事の見せかけ(アピアランス)しか見えず、本質(リアリティ)を洞察しえぬ人物として否定的に形象化されている。封建的土地所有経済の崩壊と共に、自己のアイデンティティも喪失し、市民社会の世にあって自らの存在意義を示すことも適わず、体面のみを維持す

るのに汲汲たる当時の没落貴族の人間像が、『町人奥様』ではレイシィ卿に多分に戯画化された形で表わされている。マッシンジャーが描く喜劇（『古い借金』と『町人奥様』）では、作者が細部にいたるまで現実の社会を客観的に理解し、変革期の社会と人間のありようが作品に如実に示されていると評されることもあるが⁽⁵⁾、作者の現実の市民社会に対する観察は、このような形で劇中人物に投影されているのを我々は知るのである。

また、市民社会の変質が市民喜劇の変容をうながすという事実と共に、『町人奥様』が従来の市民喜劇とは異なり、現実の社会・人間・問題を素材にしながら、この劇が偽善と虚栄、富への無限の欲望に象徴される人間の悪が断罪と許しの中に喜劇的浄化をとげる観念劇的内容を持っているのは、作者が市民社会の欲望や矛盾を現象面だけでとらえるのではなく、それらを現象の根源にある本質的な人間の実存的な悪として認識し、一つの教訓・モラルの教示を指向しているからであることを理解しておきたい⁽⁶⁾。さらに、作者の指向する教訓・モラルが、『古い借金』においても、既に小市民的なモラルではなく、市民社会の次元を超えたより抽象的で普遍的なモラルであったが、『町人奥様』では、さらに人間の本質に深く関わる、自然法的もしくは宗教的な次元のモラルとなって提示されてくる。

さて、『町人奥様』の重要な主題をモラルの教示として考察する際に再確認しておきたいのは、市民喜劇とは、つまりは、市民階級のアイデンティティ確立の上に生まれ、市民階級なしには存立しえぬものであり、劇の基底には常に小市民的モラルの問題が実は潜在していることである。市民喜劇が市民社会のモラル育成に貢献する風俗喜劇の流れに属する場合はもちろん、批判的な態度をとる諷刺喜劇に傾斜した場合でも、市民喜劇は、不道徳 (immoral)、無道徳 (amoral) の要素までも含めて、何らかの形で市民社会のモラルに関する問題を提示していたのであった。

ただ、市民喜劇では、この小市民的モラルの問題は、劇中の人物の行動、事件、葛藤を通して劇の内部から劇の主題に付随して浮かび上がってくるものであったし、どぎつく誇張して戯画化したマイナスの世界からプラスの世界を逆照射する形で示されるものであった。

だが、『町人奥様』のように、現実の市民社会の欲望や矛盾を実存的な

人間の根源的な悪として認識し、現実社会での矯正ではなく、宗教的な次元からの人間の基本的なモラルに関する教訓の否定的媒体として取りあげる時、市民喜劇を成立させていたドラマツルギーの方法論では、作者の問題意識を十全に喜劇の世界に昇華するのは難しくなっている。ましてや、作品の中で権威の象徴的人物を設定し、その人物を通して或るモラルの存在をア・プリオリにうちだす場合、市民喜劇のドラマツルギーの創りあげる世界とは逆の世界を目指すことになる。『町人奥様』にも現実の市民社会への厳しい諷刺が込められているのは疑う余地がないが、その諷刺が寓意（アレゴリー）に連なっていくことを知る必要がある。そして、作者が諷刺を込めた寓意の世界を意図する時、『町人奥様』では、市民喜劇のドラマツルギーの解体も進行させざるをえないであろう。

さて、作品の基盤になる市民社会の質がいかに従来の市民喜劇の背景の市民社会とは異なり、また、現実から作品への過程で作者の創作の視点が違っていても、とにもかくにも、『町人奥様』が市民喜劇の末裔と考えられてきたのは、この劇が現実の市民と市民社会を諷刺を込めて描出しているということであったが、この極めて単純な事実を別にして、『町人奥様』はいくつかの点で市民喜劇のコンヴェンションを用いてはいる。

フルーガル夫人と娘たちの上流階級志向を基にした、貴族と裕福な市民の娘との結婚話——劇中で徒弟の一人が両者の関係を「殿様の俸は旦那の金、旦那の娘は殿様の名誉が欲しいのさ」とずばりと言い当てている——をプロットを中心に置き、異なった階級間の利害関係の葛藤を劇化しておくこと、またこの劇のアンタゴニスト、ルークが「改心した放蕩息子」という市民喜劇のストック・キャラクターのタイプの一つを装って登場してくる点——『古い借金』でも「異なった階級間の結婚」と「改心した放蕩息子」は使われていた——、あるいは、ロンドンの悪の象徴でもある暗黒街の描写などは、表面上は市民喜劇の手法をそのまま踏襲しているようである。ただ、かつて市民喜劇を成立させいたこれらのコンヴェンションは、『古い借金』におけるように新しい視点から市民喜劇のコンヴェンションを発展的に応用しているのとは異なり、『町人奥様』では劇の外枠をかううじて構成するだけで、その機能は停止させられてしまっている。

即ち、「異なった階級間の結婚」のプロットが、お互いの欲望の衝突か

ら新たな状況と問題が生じ大団円にむかって劇的に展開してゆくという、劇の内部での必然性をもたず、フルーガル夫人と娘の虚栄を悪の一典型として表示するだけの役割にとどまり、彼女らの受苦と許しは別の主題として展開されることになる。「改心した放蕩者」のルークも『町人奥様』では、市民喜劇のヒーローの活動は封じられ、劇の前半での似非回心のポーズと後半の手段を選ばぬ欲望充足の行動で、偽善と無限の欲望という悪の抽象概念を擬人化した人物に創りあげられている。さらに、暗黒街の描写もマイナスの世界からプラスの世界の矛盾を逆照射する作用は重視されず、ただ単にルークの手段を選ばぬ行動のエピソードにしなっていない。

また、『町人奥様』は、イントリーグ・プロット、気質者、不義密通を含む男女の色模様などの市民喜劇が多用した、最も特色のあるコンヴェンションを捨て去っている。これらの市民喜劇の笑いと諷刺をつくり出していた要素を除去することは、『町人奥様』を諧謔と笑いのエネルギーのやや希薄な劇にしているのも否めない事実ではある。

しかし、『町人奥様』では上記のような市民喜劇としての不徹底さを否定的要素として断ずるのではなく、笑いを犠牲にしてまでモラルの教示を図る寓意の劇的世界を創造するのが作者の意図であったと解さねばならぬであろう。そして、作者は『町人奥様』において市民喜劇のコンヴェンションの多くを捨象した代わりに、この劇で寓意を十全に形象化する方法論として、エリザベス朝演劇の重要な伝統的要素である道德劇(morality)の構造とストック・キャラクターの活用を計っているのである。

『町人奥様』の世界は約言するならば、一つの大きな枠組み、基本的には道德劇の伝統をつぐ劇の構造によって成立したものであった。この作品が劇の進展で劇的な転回点として二つの逆転の構造を有しており、一つは三幕一場のルークに突然状況が好転して彼が優位を占める場面と、一つは最終幕での大団円に連なるサー・ジョンによって真実が明かされる場面——この場面にはいかにもキャロライン時代の観客の好みに合った華やかな仮面劇の要素がある——であるが、この劇構造も、「悪」の一時的な勝利の後に「善」の大いなる力と愛のもとに「悪」の没落が提示される道德劇の構造を応用したものに他ならぬと考えられよう。

さらに、『町人奥様』の登場人物が現実の社会に生きる人間を素材にし

て造型されておりながら、登場人物の多くが或る観念を象徴的に表わす擬人化された人物になっているのも、道徳劇に現われるストック・キャラクターのヴァリエーションと考えると納得がゆくのである。この劇で作者が創造したルークという人物は、いわば近代社会の悪の権化として、後にモリエールが『タルチュフ』(*Le Tartuffe*)のタイトル・ロールで完成する偽善者という近代的悪党の原型としての近代性・同時代性を具現してはいるが、エリザベス朝演劇というパースペクティブの中では、明らかに道徳劇の喜劇的悪漢 (comic villain) の伝統に連なる人物であろう。

『町人奥様』は、いわば1630年代の新しい道徳劇であり、市民喜劇の晩鐘を鳴らす作品と解するのは筆者の恣意的な考えに過ぎぬであろうか。

注

- (1) 市民喜劇に関しては、Brian Gibbons, *Jacobean City Comedy* (Hart-Davis, 1968) と Alexander Leggat, *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare* (Univ. of Toronto Press, 1973) に教えられる点が多いが、両著ではマッシンジャーの喜劇は詳細に論じられてはいない。
- (2) 『古い借金』の初演については二説あるが、1625年初演説を採る理由は、筆者訳『古い借金』(早稲田大学出版部、1989)の解題を参照されたい。
- (3) リチャード・レヴィン (Richard Levin) の説明が一番明快である。*The Multiple Plot in English Renaissance Drama* (Univ. of Chicago Press), PP134-37.
- (4) 代表的なのはウィルソン・ナイト (G. Wilson Knight) である。*The Golden Labyrinth: A Study of British Drama* (New York, Norton, 1962), PP117-20.
- (5) この見方を示唆した先達は L・C・ナイツ (L. C. Knights) であった。*Drama and Society in the Age of Jonson* (1937; rpt. New York, Norton, 1968), PP270-300.
- (6) この作品の社会的現実と人間の実存的な問題の両面をキャロライン時代の時代精神と結びつけて説く、マーティン・バトラー (Martin Butler) の優れた論考がある。“Massinger's *The City Madam* and the Caroline Audience”, *Renaissance Drama* new series 13 (1982).

[本稿の(二)の部分は、筆者訳『古い借金』(早稲田大学出版部、1989)に併録の「マッシンジャーと『古い借金』」に依拠したものであることをお断りしておきます。]