

対比的構造のドラマツウギー ——『東行きだよーお!』と『オランダ人娼婦』——

山田英教

(一)

『オランダ人娼婦』(*The Dutch Courtesan*, 1605) は、マーストン(John Marston) のさして長からぬ劇作期間の中で、劇作法の本質的な変化がはっきりうち出されている作品である。約言するならば、この劇において、相反する人物・プロット・状況を対比させながら劇を構成し、対立する要素の作用と反作用から劇の主題を浮かび上らせる劇作法が用いられている。この対比的構成法ともいべき劇作法はマーストンにとってどのような意味をもつものであったろうか。

そもそも、この時代の様ざまな事象を痛烈に批判する諷刺詩の作者として文学的出発をしたマーストンは、1599年の諷刺詩刊行禁止以来、劇作に転じ悲劇創作をいくつか試行したのちに、その諷刺詩にみられる問題意識を喜劇に昇華させることになるのだが、初期の劇作品では詩人のあまりにも主観的なイメージが先行し、プロットの組み立によって構成される劇の世界に作者の主題が完全に客観化された形で提示されておらず、詩と劇の遊離を感じさせるものであった。初期の代表作である『不満家』(*The Malcontent*, 1604) では、かつてのジェノア公爵アルトフロントが今は道化的廷臣マリヴォーリーに変装して復讐の機会をうかがうという、従来の復讐悲劇の筋立と人物を使いながら、登場人物の多くがみずから仕掛けた罠に次々にひっかかり本性を暴露する、逆転の構造の積み重ねで、アルトフロントが復位し、篡奪、姦通、弑逆等の邪悪にはした人間たちも改心する、いわば復讐喜劇とでも称すべき新しい悲喜劇が作りだされているが、作者の否定精神は、劇中、マリヴォーリーが廷臣たちの腐敗・墮落を病的なまでに執拗にあげつらう毒舌のすさまじさのように、ある局部的な個所にしか発散されておらず、作品全体がその否定精神の客観的に具現化された劇の世界に完成されているとはいえない。換言すれば、作者(詩人)個人の観念とイメージの世界の中で完結する詩と、人間どうしが生の次元で複雑にかかわり合い行動をとおして劇的な状況のうちから問題が具体的・客観的に展開されてゆく劇

との不統一が感じられるのであった。

このようなマーストンに詩人から劇作家への一つの転機になったのは、ベン・ジョンソン (Ben Jonson)、ジョージ・チャップマン (George Chapman) との共作による『東行きだよーお!』 (*Eastward Ho!* 1904)——以下『東行き』と略記——創作の体験であった⁽¹⁾。典型的な対比的構造をもつ『東行き』から劇作家としての客観的な視点と劇構成法について学ぶことの多かったマーストンは、従前の彼の劇にみられた劇作の不徹底さを打破する一つの有効な方法論として、この対比的構造を『オランダ人娼婦』で活用することになる。本稿では、『東行き』の対比的構造がいかなるものでありどのような演劇的伝統から生れたかを理解したうえで、『オランダ人娼婦』においてマーストンがこのドラマツウルギーをどのように活用してゆくかを探ってみたいと思う。

(二)

1605年、「ブラックフライヤーズ少年劇団」 (The Blackfriars, the Children of Her Majesties Revels) によって初演された、ジョンソン、チャップマン、マーストン共作の『東行き』は、プロローグで皮肉な挑戦の辞が述べられているように、1604年の秋、ライヴァルの「ポールズ少年劇団」 (the Children of Paules) によって上演され好評を博した、トマス・デッカー (Thomas Dekker)、ジョン・ヴェブスター (John Webster) 共作の『西行きだよーお!』 (*Westward Ho!*) に触発されて書かれた作品である。

『東行き』の制作事情、共作者三名の誰が中心となったかには諸説あるが、それら諸説を取捨選択しながら作品の内容と照合すると、『西行きだよーお!』の好評に刺激された「ブラックフライヤーズ少年劇団」に作品を委嘱された、同劇団の株主でもあったマーストンが、挑戦的な題名のもとに同工異曲の戯曲プランを立案し、短時日に台本を作製する必要上、ジョンソン、チャップマンに協力を求めたとする、『東行き』のニュー・マーメイド版の編者ペッター (C.G. Petter) の説明が事実に近い推測ではないかと思われる。

さて、他の時代の演劇と比較した場合、エリザベス朝演劇の特異な現象ともいえるものに、複数作家による戯曲の共同制作がある。この時代の演劇界の共作劇作家として最も著名なフランシス・ポーモント (Fran-

cis Beaumont)、ジョン・フレッチャー (John Fletcher) をはじめ、デッカー、トマス・ミドルトン (Thomas Middleton)、フィリップ・マッシンジャー (Philip Massinger)、ウィリアム・ロウリー (William Rowley)、トマス・ヘイウッド (Thomas Heywood) など多数の劇作家が独立した劇作の他に、数多くの共作に関わっている。興業資本主、関係する劇団からの短時間での執筆要請、劇作家側の党派性など、共作という制作方法が純粹に芸術的な問題以外の諸要因による場合が多かったにせよ、共作作業によってできあがった戯曲が、単に複数作家の手の加わっただけの恣意的な継ぎはぎではなく、それぞれの作家の個性が作品の中でプラスに作用し、たとえ相反する個性であっても、それらが止揚された形において統一され、一つの自立した世界を創造していること、いわば複数の作家がもつ多様な要素が、混合ではなく化合の反応をとげ作品全体に有機的に作用していることが望まれようが、『東行き』では、このような共作のありうべき創作の理念が具現されており、この劇は三名もの劇作家の共作作品として、劇の主題・構成・人物の性格に破綻のみられぬ稀有の作品となっている。19世紀の終わりにフェルプス (W. L. Phelps) が、「三人の劇作家は互いに相手の創作上の欠点に対し鋭い批判の目をもっていたに違いない。つまり、この共作作品だけが各自の欠点からまぬかれている。すなわち、『東行き』では、ジョンソンの冗長と銜学、マーストンの嫌悪感をもよおす卑俗さ、チャップマンの曖昧さと統一の無さは消えている」(『ジョージ・チャップマン』 *George Chapman*, 1895) とこの作品の共作としての成功を評価して以来、『東行き』の共作作品としての完成度の高さは識者の認めるところであり、『ジョンソン全集』の編者の一人ハーフォード (C. H. Herford) によれば、『東行き』では共作という作業が完全に一つの作品に結晶しているのみならず、共作は一人ひとりの劇作家単独の作品にまさる成果を産みだし」ているのである。

『東行き』はリアリズムに大きく傾斜したこの時代の市民喜劇のうちでは、やや特殊な存在であり、独自の自己主張をしている作品であろう。問題を単純化して要約するならば、『東行き』は風俗喜劇と寓意劇の内容をもつ劇であり、この作品では、(1)主筋と傍筋の世界が有機的に一つの世界に収斂し、(2)現実の素材が劇のコンヴェンションに消化吸収され、(3)寓意(アレゴリー)の世界が志向されていると考えて良いのではない

だろうか。

さて、『東行き』を市民喜劇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、基底には常に小市民的モラルの問題が介在することである。市民喜劇がモラルの育成にコミットする風俗喜劇の色彩が濃い場合はもちろん、批判的態度をとる諷刺喜劇に転じた場合でも、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よう。『東行き』はこの市民社会のモラルの問題を集約的に劇の主題とし、モラルを正面から提示している喜劇である。

『東行き』の主筋は、作者不詳の『ロンドンの放蕩者』 (*The London Prodigal*, 1604) のような典型的な「放蕩息子」物語に、ヘイウッドの『ロンドンの四人の徒弟』 (*The Four Prentices of London*, 1600) 等に見られる市民の「成功」物語のプラスされたものである。

ロンドンにはチープサイドに金細工師の店をかまえるタッチストーン親方には、それぞれ対照的な二人の徒弟——「底知らずの放蕩者」のクイックシルヴァーと「実に期待のもてる働き者」のゴールドディング——と、二人の娘——「望みが高く男好きの浮気娘」の姉娘ガートルードと「貞淑でつつましく、身もちもきちんとしている」妹娘ミルドレッド——がいる。財産めあてにガートルードと結娘する「なりたてのナイト」のサー・ペトローネル。身からでた鏽、クイックシルヴァーは親方に勘当され、ゴールドディングは親方に愛でられミルドレッドと結婚し、年期奉公から自由の身となる。放蕩者を食い物にする金貸しセキュリティに、ペトローネルは妻の土地も売り払うが、ガートルードは「東」にあるナイトの「空中楼阁」めざして、あこがれの馬車に乗って旅立ってゆく。

傍筋はペトローネルがクイックシルヴァーとくみ、金貸しのセキュリティをスポンサーにしての、一獲千金を夢みてのヴァージニア渡航の「東行き」計画にまつわるイントリグ・プロットである。行きがけの駄賃にペトローネルがセキュリティの年若い妻ウィニフレッドを誘惑する笑劇的エピソードが付随する。この二つの筋は、四幕一場のテムズ川の嵐による計画の挫折、同二場のタッチストーン親方の怒りの鉄槌というカタストロフィで一つに合流し、今は治安判事となったゴールドディングの機智にとむ裁きをへて、ガートルードも含めて「東行き」という愚

行に参加した者たちの、五幕での、因果応報、改悛、許しの大団円に統一されることになる。

『東行き』は一種の「良くできた芝居」といっても良いほど、劇の構成はきちんと起承転結をもっており、対比的な人物（性格）の配置と対比的な劇行動をとおして劇の主題が対位的に展開されてゆくプロセスに、付随する一つ一つのエピソードが有機的にくみこまれ劇の世界を創りあげている。だが、この「良くできた」劇の対比的な基本構造は、作者の独創的な創意によるというよりは、（この時代の）演劇のある伝統的な型をもつ劇構造に準拠したものであるとみなければならぬであろう。また、『東行き』が三名の共作にもかかわらず、作品に破綻のない統一のとれた成功作になった理由を、『東行き』が三人の熟知している——但し、マーストンは未だ彼の劇作に応用したことのない——劇のコンベンションを基本にもったものであるが故に、三つの個性の独走を規制する結果に終わったからとも考えられるのである。

『東行き』のレヴェルズ・プレイズ版の编者、ヴァン・フォッセン (R. W. Van Fossen) は、この作品の劇構造には二つの伝統的な形式の融合があると指摘する。すなわち、一つは道德劇 (morality) の構造であり、一つは「放蕩息子」物語に変形したイタリア新喜劇のイントリーグ・プロットの構造であると説く。この二つの劇構造はいずれも、「悪」（および放蕩息子）の一時的な勝利の後に、「善」（および父）の大きい力と愛のもとに「悪」の没落（および改心）が提示されるものであった。『東行き』の主筋が前者、傍筋が後者ということになる⁽²⁾。

筆者も、『東行き』の世界は、前述のプロットの梗概のように、傍筋のイントリーグ・プロットを主筋に吸収しつつ、一つの大きな枠組み、基本的には道德劇の伝統をつぐ対比的な劇の構造上に成立したものであるとする見解を理解したうえで論を進めたいと思う。

さて、このように道德劇的枠組みをもつ劇に登場する人物は、必然的にこの劇構造の枠内に収まる性格の人物ということになる。『東行き』が市民喜劇の常として当時のロンドン市井の風俗・人情・事件を写し、登場人物もすべて現実の社会に生きる人間を素材に造型しておりながら、これらの登場人物がそれぞれにある観念を象徴的に表す人物になっていることに気づかされる。タッチストーン（金細工師）、クィックシルヴァーとゴールディング（徒弟）、サー・ペトロネル（なりたてのナイ

ト)、セキュリティ(金貸し)、ブランブル(弁護士)など、いずれもこの時代のロンドンを典型的に表す職業の人間たちでありながら、この劇の登場人物になるに際して、彼らは演劇上の類型的人物(ストック・キャラクター)のパターンにはめこまれ、市民のモラルのある観念——良識・怠惰・勤勉・好色・貧欲・欺瞞など——を、極言すれば擬人化した人物になっている。女性たちの場合も同様であり、タッチストーン夫人、ガートルード、ミルドレッド、シンディファイ(情婦)、ウィニフレッド(欲求不満の人妻)、いずれもあるパターンに識別される登場人物たちである。

『東行き』が、一方では社会風俗の活気にみちた風俗喜劇としてもユニークな作品である反面、きわめて教訓的な寓意の濃い劇になっているのは、道徳劇的(対比)構造とストック・キャラクターの活用というこの劇のドラマツルギーのしからしむるところであろう。現実の素材を劇のコンヴェンションに消化吸収し、寓意の世界を描出することに作者(たち)の意図はあったとみても的はずれではないと思う。登場人物の唐突の改心・改悛、許しが劇的にリアリティをもって追求されておらぬこと、「勤勉による成功」の象徴的人物ゴールディングの言辞があまりにも非個人的で魅力に欠ける点などが、この劇の批判の対象となることであろうが、『東行き』のドラマツルギーがいかなるものであったかを理解すれば、作者(たち)の意図は別の次元にあることがわかるはずである——『東行き』は、リアリズムよりもアレゴリーを指向しているのだと。その意味でこの劇は、ノウル(R. E. Knoll)がいみじくも述べているとおり、「伝統ののっとり、モラルを主題にし、社会風俗にも触れ、劇的」⁽³⁾なのである。

さて、『東行き』の寓意劇としての特色をみてきたが、この劇を喜劇たらしめている豊かな笑いの要素を無視してはならぬであろう。「教えかつ楽しませる」ことが喜劇の目的であるとはジョンソンの喜劇に対する定義であるが、彼個人の喜劇と同様に、『東行き』も「教訓」と同時に「楽しさ」も十分に味わえる喜劇につくられているに違いない。

事実、『東行き』は表面上はあくまでも、同時代のロンドンを舞台にそこに生きる人々の生態と人情——生活と意見——を描写し、人々の生き方の違いから生まれる矛盾と軋轢を風俗と笑いの相でとらえてゆく、風俗喜劇のスタイルをもつ市民喜劇なのである。また、単に風俗生態のお

かしさ、奇矯な人物の滑稽さなどだけでなく、巧みに設定された逆転の構造、各種のアイロニーや諷刺がこの劇の笑いをつくりだしているが、『東行き』における笑いは、苦味のない健康的な陽性の笑いである。『東行き』でも、当時の奢侈な服装、遊び等の社会風俗現象、勲爵士の濫造、ヴァージニアへの投機ブーム等の時事問題、安直な生き方や安易に上流階級を望む子女の意識、金貸しや悪徳弁護士等の社会生活の安寧への恐怖となるものなどが諷刺の対象になってはいるが、これらをあざとい笑いで徹底的に否定するのではなく、諧謔をまじえた愉快な戯画をとおしておだやかな諷刺がなされる。知らずに妻の不義に手をかすセキュリティの「姦通 (Cockoldry)」事件の笑劇的笑いも含めて、『東行き』には、基本的には市民のモラルに抵触しない、市民の許容する「楽しい」笑いの世界が成立している。

さて、このように『東行き』の喜劇の質を考察してみると、ジョンソンの社会と人間に対する痛烈な諷刺、マーストンの虚無的ともいえる人間存在への否定精神は、いずれもこの作品では表面に現われず、嫌悪感を残さぬ諷刺と健康的な笑い、イタリア新喜劇の技法、パロディという知的な遊びどころ等、チャップマンの喜劇観・ドラマツウルギーが——戯曲プランの立案者がマーストンである（と推測される）にもかかわらず——『東行き』の支柱となっているのに気づかされるのである。

(三)

『オランダ人娼婦』は、いわば一つの哲学的な主題を喜劇の世界で考察しようとする異色の喜劇作品である。近世初頭の科学や思想の観念的知識を否定し、自己の直接的な経験を重んじて、その懐疑論によって一つの時代精神を画したモンテーニュ (Michel de Montaigne) はエリザベス朝 (後記) の劇作家に多くの影響をおよぼしたが、彼が「Upon some verses of Virgil」で説いている「人間にとって自然な欲望の認識と抑制」という問題がこの作品の劇行動を通じて提起されており、愛とは何かを観る者に考えさせようとする。同じく愛の問題を喜劇であつかっても、同時代のシェイクスピア (William Shakespeare) の浪漫喜劇 (romantic comedy) が愛の本質や様相を結婚で完結する抒情的な劇の展開のうちに示すのや、市民喜劇が戯画化した世界で市民社会の矛盾を突く方法として、愛の一変形である密通 (adultery) をリアリスティック

な次元でとらえているのとは異質の、ある観念劇風な世界をマーストンは構築してゆく。

ところで、この独自の（哲学的な）主題をもつ喜劇を、作者は『東行き』にみられる対比的構造のドラマツルギーで創造しようとする。だが、マーストンは対比的構造を設置しながら、演劇的伝統に基き完成されている『東行き』の安定した喜劇の世界を敢て解体し、独自の喜劇の開拓を計ってゆくのである。

さて、『オランダ人娼婦』も主筋と傍筋の二重構造をもつダブル・プロットからできあがっている作品である。まず主筋のプロットから紹介してゆくと――

ストア派的な禁欲主義者のマルルーと、性の快樂主義者フリーヴィルは親友であるが、新しい恋人ビーアトリスと結婚しようとするフリーヴィルは、人間らしく欲望を肯定させようという意図をもって、マルルーを伴い、愛人のオランダ人娼婦フランセスキーナに別れを告げにゆく。一目で彼女の虜になったマルルーは禁欲を捨て情熱に身をゆだねようと決意する。フランセスキーナは肉体の代償としてマルルーに、自分を捨てたフリーヴィルを殺すことを求める。マルルーはフリーヴィルと計って、指環を証拠にフリーヴィルを殺したと称し、フリーヴィルはほとぼりがさめるまで姿を隠すことにする。しかし、復讐の念にもえるフランセスキーナは約束をたがえて、マルルーを殺人罪で告訴し、彼は裁判で死刑を宣せられる。それまで変装して事態の推移を見守っていたフリーヴィルは最後の瞬間に姿を現し、その証言でマルルーは助かり、姦計を企んだフランセスキーナは笞打ちの刑に処せられる。

傍筋として、市民喜劇特有の笑劇風のイントリーグ・プロットが展開され、強欲な居酒屋の主人マリグラブが遊び人のコクルドモイに騙されるプロセスが示される。変装したコクルドモイの巧みなイントリーグが次第に破壊的要素を強めながら何回も行なわれ、最後にマリグラブは強盗の廉で逮捕されてしまう。マリグラブも裁判の結果、処刑されるあわやの刹那に変装をといたコクルドモイの証言で救われる。

主筋に付随するが、『オランダ人娼婦』のもう一つの重要な独自の世界の提示が、ペアトリスの妹のクリスピネラと彼女に求婚するティスフェーのエピソードにある。

主筋が基本構造としてもっているのは、『東行き』と同様に道徳劇の構

造であり、内容からしても、主人公の教化という内容はまさしく道徳劇から引き継いだものである。ただ、同じく道徳劇に基く構造と内容でありながら、作者は道徳劇の世界と方法論を意識的に自己の目的に向けて改造しており、『オランダ人娼婦』は道徳劇の一種のパロディを指向しているかのようなのである。本来、道徳劇は「善」と「悪」の絶対的な価値と反価値の衝突する場であり、主人公を教化するのは正（プラス）の価値、「善」（の体現者）であったはずである。だが、『オランダ人娼婦』は、「善」と「悪」の価値が微妙に変化し、絶対的な価値の存在しないような次元で問題を提起し、教化される主人公がむしろ正統な価値観・道徳の所有者であり、指導者側がある意味では非道徳的な存在でありうるようなアイロニカルな人物配置がなされている。とにあれ、主筋では主人公教化のプロセスが道徳劇的構造のうえに、恋と欲望、女性の真実と裏切り、迫りくる死と破局の危険といったメロドラマ的なプロットの展開のうちに示されてゆく。

これに対し、傍筋はエリザベス朝喜劇の代表的なジャンルである市民喜劇の色彩が濃く、現実の市民社会のありようを多分に反映させながらの、遊び人の放蕩者が企むイントリーグ・プロットの展開であり、市民喜劇の常として、（ロンドンの）市民たちの欲望を痛烈に諷刺する内容をはらんでいよう。傍筋では、放蕩者のイントリーグという、マイナスの世界からプラスの世界を逆照射する形で、現実の姿が戯画化された形で提示されていることを認識しておきたい。

このように、『オランダ人娼婦』は、主筋のメロドラマ的要素、傍筋の市民喜劇流の笑劇的イントリーグの要素、クリスピネラとティフューの健全で正常な意識の要素と、いわば三つの層の世界から構成されている。

さて、『オランダ人娼婦』では、今みてきた二つの筋は劇全体にどのような働きをしているであろうか。『東行き』ではダブル・プロットがきわめて精緻に有機的に劇の構成に組みこまれ、エピソードの一つにいたるまで、相互に緊密に組み合わせられて劇的世界が構築されているが、『オランダ人娼婦』にはこのような構成上の緊密さがみられない。だが、『東行き』に比してこの作品の構成の非を指摘し、欠点と断ずるのはやや短絡的な評価のきらいがあろう。『オランダ人娼婦』では主筋と傍筋が作品の中で有機的に統合されるよりは、二つの筋はそれぞれ独立した世界を形成しながら共存していると理解せねばならぬようである。

劇全体が主人公のアイロニカルな教化のプロセスであり、人間の価値観の変化なぞ当事者以外の視点からすれば決して深刻なものではなく、せいぜいがメロドラマ、悪くすれば愚の骨頂、要するに喜劇の対象でしかありえないという作者の認識があるにせよ、愛に関する哲学的な主題をメロドラマ的なプロットの中で展開しようとする主筋だけでは、『オランダ人娼婦』を喜劇として成立させることは不可能であったであろう。この作品の喜劇としての効果を高めているのは、主として傍筋の存在によってであると考えられる。傍筋が市民喜劇のプロットをもつことによって、笑劇的なイントリグで笑いの要素が増えるだけにとどまらず、『オランダ人娼婦』は時代のパースペクティブを明示しリアリティをもちえていよう。また、傍筋が主筋に吸収されるのを拒否して並列に同時存在しつづける過程で、傍筋は劇の始まりから終わりまで、主筋の世界（メロドラマ、ロマンス、観念の世界）を批判しパロディ化し、劇全体として価値の相対性を観る者に考えさせる機能を果たしているようである。『オランダ人娼婦』の対比的構造の最たるものは、主筋と傍筋の融合をこぼむ二つの世界の対比設置ということにならうか。

さて、対比関係の設定は、『オランダ人娼婦』では『東行き』よりもはるかに複雑に微妙に、さまざまな対比が設定されている。

例えば人物配置では、フランセスキーナという（性格）存在がリトマス試験紙となって、フリーヴィルとマルルーの対比を鮮明に表すと同時に、彼女は一方ではベアトリスと正反対の女性としての対照が際立つように造型されている。また連鎖反应的に、ベアトリスをより聡明にした女性クリスピネラの存在を示すことになる。更に傍筋に波及すると、フランセスキーナをとりまく、市民社会の裏側に生息する人間たちの生態と主張が観客に伝えられる。

また、男女の愛の本質、結婚とは何かを主筋が問題にすると、即座に傍筋では市民社会においては女性の性が重要な商品となって売買される現実が明かされ、主筋と傍筋での愛と性への視点の違いと共に、市民社会における結婚が自分の貞操を社会的地位と上手に取り引きすることに他ならず、傍筋にみられる娼婦の性の売買と同じであるとの痛烈な諷刺が生れてくる。二幕一場のバルコニーの場面でのフリーヴィルとベアトリスの愛の対話場面は、この場面自体が『ロミオとジュリエット』(Romeo and Juliet)の秀逸なパロディであるが、ここに示されるベア

トリスの伝統的でロマンティックな結婚観に対して、クリスペネラは後に現実的・即物的な性の視点から結婚のロマンティシズムを強く否定している。また、傍筋では夫婦でありながら金と性だけで結ばれているマリグラフ夫妻をあざとく戯画化してこの問題に対比させてある。

このように、『オランダ人娼婦』では、多種多様な対比の設置は有機的な統合や、対立の止揚を意図してはおらず、対比のままに相対的な世界のありようを示すと共に、観る者の安易な同化を拒否して、いわば一種の異化効果を意図しているのではないかと考えられるのである⁽⁴⁾。

さて、『東行き』が市民喜劇でありながら、道徳劇的構造とストック・キャラクターをほぼ原型のままに活用して寓意の世界を創造しているのとは異なり、『オランダ人娼婦』でマーストンは、主筋の道徳劇、傍筋の市民喜劇と、それぞれストック・キャラクターといえる人物を登場させるが、登場人物にストック・キャラクターの機能の限界を越えた行動を許し、コンヴェンションを守ることで約束されるであろう安定した確固たる劇世界を犠牲にしてでも、人間のリアリティを提示しようとしている。エリザベス朝演劇研究では、劇中人物が十分な演劇的機能をもっているということと、その人物の性格がきちんと描かれているということは別であると考えられているが、マーストンは劇中人物のもつ演劇的機能のうえに、可能な限りその人物の独自の性格を創造しようとする。

主人公のマルルーは、この寓意を秘めた抽象名詞の名前⁽⁵⁾からも推測しうるように、道徳劇に常に登場する無知な「若者」(Lusty Juvenutus)の系譜を引くストック・キャラクターに他ならぬであろうが、作者はこのストック・キャラクターに、時代の特殊性、人間の内部の真のリアリティ、永遠に変わらぬ若者であることの二律背反の苦悩などを肉づけして人物を造型しているのがわかるのである。マルルーには、ストア派の学識もありモラルの信奉者でもあるという17世紀初頭の一知識人の典型であると同時に、この時代の喜劇が人間・社会を諷刺する際に好んで取りあげ笑いの対象にした「気質者」(humour character)と「メランコリー・タイプ」(melancholy type)の要素も加わっていることを見逃してはならぬであろう。道徳劇のストック・キャラクターと同時代のリアリティのある人間を合体させた新しい性格の人物マルルーを主人公にしてこそ、自己の信条が自己を裏切るというアイロニーを喜劇の世界で十全に表現しえたといえよう。

登場人物たちの試金石でもある、この作品のタイトル・ロールともいえる、フランセスキーナという人物（性格）も演劇的出自をたどれば、道徳劇の喜劇的悪漢（comic villain）というストック・キャラクターであり、この人物は道徳劇の構造の劇にあっては最後に嘲笑され敗北してゆかねばならぬ宿命をおわされていた。フランセスキーナにも、喜劇的悪漢の誘惑者であり敗北者であるという機能は忠実に生かされている。また、中世の時代精神の具現である道徳劇では、人物の表（アピアランス）と裏（リアリティ）は合致しており、心の邪な者は肉体も醜悪な者と規定され、喜劇的悪漢は一見してわかる醜い肉体の人物でなければならなかった。このコンヴェンションも作者は、（視覚から聴覚の判断におきかえて、）フランセスキーナを官能的な美女でありながらオランダ訛りの卑俗な英語しか口にできぬ女性という設定で巧みに応用しているのが理解できる。

と同時に、作者はフランセスキーナをマルルーの場合と同様に、エリザベス朝のロンドンに生きる一人の異邦人としての娼婦の生態と真実を観る者に感得させる生きた人間としての要素を十分に描出し、この人物をストック・キャラクターの限界を越えた、独自の個性をもった一人の登場人物としての自己主張を可能にさせている。ただ、作者はここでも相対的な視点から人物を造型してゆくのである。

一人の虐げられた女性の復讐の動機と手段が共感をよぶように設定される反面、作者はフランセスキーナの（ストック・キャラクターとしては不可避の）醜く歪んだ内的世界を指摘し、男性の弱点を知り尽した悪魔的なしたたかな女性像をつくりだしてゆく。外形の美しさと内面の醜悪さ、アピアランスとリアリティの矛盾——エリザベス朝演劇の最大の主題——を一身に体現する登場人物がみごとに造型されているのである。

また、傍筋のイントリグ・プロットで活躍するトリックスター、コクルドゥモイも遊び人の放蕩者という、市民喜劇のストック・キャラクターであり、放蕩者という反社会的・アモラルな姿勢を最後まで保持してイントリグ・プロットで勝利をうる市民喜劇のヒーローの役割に加えて、（主筋の主人公の教化と対比されるべき）マリグラブの矯正役としての知性と良識が付加されて、単純なストック・キャラクターを越え時代の真実を反映する人物設定がなされている。

マーストンは、『東行き』で学んだ対比的構造のドラマツウルギーを用いながらも、対比的構造を独自の視点から応用的に発展させ、人間のリアリティ、価値の相対化、異和効果など従来の喜劇では処理しきれぬ問題を考えさせるシニカルでユニークな新しい喜劇の世界を創造しようと試みているのである。

注

- (1)ここで一つ問題になるのは、『オランダ人娼婦』と『東行き』の発表年代であり、どちらが実質上の先行作品であるかということである。『オランダ人娼婦』が正式に Stationer's Register に登録されたのは1605年1月26日であり、『東行き』の登録は同年の9月4日である。登録年月日からすれば『オランダ人娼婦』の方が先行作品となるわけであり、この事実関係から、『オランダ人娼婦』で対比的構成法を案出したマーストンが、共作『東行き』の全体プランもたてたとの推論もあるが、この問題は、アンソニー・カプティ (Anthony Caputi) が詳述しているように、二つの作品の成立にいたる外的諸条件とマーストンの初期の劇作品との大きな転調を考える時、ほぼ同時期であっても『東行き』が先行作品であり、その共作の成果をマーストンが自作に応用したと考えるのが妥当であり、筆者もこの判断をもとにしている。
〔参考：Anthony Caputi, *John Marston, Satirist* (Octagon Books, 1976) pp217-25〕
- (2)レヴィン (Richard Levin) の『英国ルネッサンス劇における複数のプロット』 (*The Multiple Plot in English Renaissance Drama*, 1971) でも、『東行き』のダブル・プロットには道徳劇のダブル・プロットの影響の濃いことを詳細に記してある。
- (3)R. E. Knoll, *Ben Jonson's Plays* (London, 1964)
- (4)一幕一場の早々に二人の人物の「性」に対する相反する意識が次のような対話のうちに対比されている。この巧妙な対話をとおして、作者は単に「性」に関する意見の違いだけでなく、相反する性格・環境・世界までも鮮明に浮び上らせ、この劇の主題の主旋律をくっきりと奏でている。

MALHEUREUX.

This lust is a most deadly sin, sure.

FREEVILL.

Nay, 'tis a most lively sin, sure.

MALHEUREUX.

Well, I am sure, 'tis one of the head sins.

FREEVILL.

Nay, I am sure it is one of the middle sins.

MALHEUREUX.

Pity, 'tis grown a most daily vice.

FREEVILL.

But a more nightly vice, I assure you.
MALHEUREUX.

Well, 'tis a sin.
FREEVILL.

Ay, or else few men would wish to go to heaven: and, not to disguise
with my friend, I am now going the way of all flesh. (1.1.68-77)
(5)Malheureux はフランス語で、「不幸な」・「不運な」を意味する。

[本稿の(二)の部分は、筆者訳『東行き』(早稲田大学出版部刊、1989)に併
録の『『東行き』について』に依拠したものであることをお断りしておきま
す。]