

# 英国初期近代演劇における 観客性の確立と内面描写の展開

—ジョン・ヘイウッドにおける語りと傍白の使用法について—

小菅隼人

## はじめに

本論では、1500年代英国の演劇表現の変化に着目し、演劇史上におけるジョン・ヘイウッド (John Heywood, 1497-1578年頃) の位置付けと意味付けを行う。その際、演劇における内面探求の革新は台詞の形態に先鋭化して表われるという観点から、ヘイウッド作品にみられる「語り」(Narration) と「傍白」(Aside) に焦点をあてて考察する。前者についてはヘイウッドの劇作品全般に注目し、後者についてはヘイウッドの劇作術の卓越性を顕著に示す『ジョン・ジョン』(Johan Johan, 1533年印刷)を中心に考察する。<sup>1</sup>

## 問題の所在

『ジョン・ジョン』に限らず、ヘイウッドの作品はフレンチ・ファース (French Farce) の影響を強く受けていたが、彼の手法を直接受け継ぐ劇作家は出なかった。その意味では、ヘイウッドの作品は英国特有のものとは言えないし、近年、政治的・思想的背景との関連で言及されることは多いが、劇作上の伝統では孤立した存在として捉えられてきた。<sup>2</sup> すなわち、*Oxford History of English Literature* (全13巻) の一巻として刊行された *The English Drama 1485-1585* (1969) の中の F. P. Wilson の結論、「ヘイウッドは英国喜劇の父とは言えない。彼の土壌からはシェイクスピアの喜劇は生まれなかった」

が支配的な見方であったと言える。<sup>3</sup>

しかし、他の劇作家への直接的影響関係はないにしても、ヘイウッドは、確かに、英国演劇の流れを促進する役目を果たした。英国の中世劇では、聖史劇においても、道徳劇においても、公と私、具体と抽象、内部と外部の区別は解消され、劇の表す世界はそれらの両者に跨っていた。例えば、魂をめぐる闘争は、個人の内面と肉体の闘争であると同時にキリスト教による平和の勝利でもあった。すなわち、劇が扱うのは人間一般の肉体と精神の問題であり特定の登場人物のものではなかった。さらに、その闘争は舞台の中での出来事に止まらず、観客席を含めた全世界的な出来事でもあり、当然、観客席と舞台には明確な区別は与えられない。登場人物の内面と行動が、観客席とは別世界の出来事として、観察の対象となるのは、少なくとも英国においては1500年代半ば以降である。この流れの中で、ヘイウッドは、観客と登場人物の明確な差別化によって、それを特権的に観ることができる位置に観客を置く。

次に、彼は、演劇には個人描写が不可欠であることを意識していた。<sup>4</sup>この場合の個人とは、内面と外面を併せ持った人物という意味であり、まさにその意味が、ルネサンス以降のキャラクターの概念となる。すなわち、近代初期の英国では、人間の内部に対する新たな関心が芽生え、それが「解剖・分割 (anatomizations, dissections, partitions, divisions)」への興味を促した。<sup>5</sup>それは、今日の自然科学的な実践に限らず、あらゆる文化的行為における「内部」への興味の現われであった。<sup>6</sup>勿論、外面と内面の共存と対立は、古典古代まで遡ることの出来る主題である。しかし、英国ルネサンスにおいては、それは哲学的・宗教的問題に留まらず、民衆レベルにまで広がった。<sup>7</sup>その結果、人間というものは、外面的行動と内面的感情を併せ持って始めて人物となるという芸術意識が生まれ、それと共に、舞台に載せられるキャラクターもまたその両者を併せ持つことが不可欠となった。<sup>8</sup>ヘイウッドは、このことを明確に意識し、モノローグをめぐる劇作術を通して、それを達成しようとしたの

である。

この際、モノローグという観劇上の約束事を必要としたのには必然性があった。すなわち、内面は外面的な行動に表われないから「内面」であり、全てが現実の空間で現実の人物によって表される演劇芸術には、明示的な内面描写は本来的にそぐわない。①人物には外面的行動と共に、隠れた内部が存在するという、②他者に対する言説がその言葉の発信者の「内面」とは同一ではないということ、これらの二点は、他者に対して語られる台詞では登場人物の内面を表わすことはできないという結論に帰結する。そこで、他者を想定した台詞であるダイアログに対して、他者を想定しない台詞—モノローグ—が要求されるようになるのである。「モノローグ」という用語は、その定義が一定していないが、本稿において筆者は、劇中にいる他の登場人物との相互性、および、劇世界内部での音声の存在／非存在を基準として、台詞を以下のように分類する。

#### A 演劇的台詞

- 1 ダイアログ（他の登場人物との相互性を想定する）
- 2 モノローグ（他の登場人物との相互性を想定しない）
  - a バーバル（実際の人物の音声として存在する）
  - b メンタル（実際の人物の音声として存在しない）

#### B 非演劇的台詞

- 1 観客との対話（相互性を想定する）
- 2 観客への語り（相互性を想定しない）

以上の分類に従って言えば、ヘイウッドの作品において、多用されるのは、バーバル・モノローグとメンタル・モノローグの境界にある「傍白」、及び、非演劇的台詞としての「観客への語り」である。<sup>9</sup>

## 観客性の確立と語り

劇世界は観客席の現実とは別種の世界とする見方が近代以降の一般的な演劇観である。したがって、上述の分類のうちの非演劇的台詞は良くも悪くも劇のイリュージョンを破り、観客に劇が作り事であることを意識させたり、劇と現実の境界を意図的に曖昧にする役割を果たすものとして利用される。また、モノローグは、それらが劇中の他の人物とのコミュニケーションを想定しないが故に（すなわち、観客への伝達のみを想定しているが故に）、自律的劇世界を肯定する演劇観においては、「親友」を登場させるなどしてダイアログ形式の中に溶け込ませることも好む。一方、中世聖史劇においては、そもそも劇世界の外にいる「観客」という観念が希薄である。Ann Burton (Ann Righter) が詳述しているように、中世劇の登場人物は、観客を何らかの事情でそこに集まっている群衆とみなす<sup>10</sup>。例えば、タウンリー 2 番の『アベル殺し』(“The Killing of Abel”)では、召使役が登場し、静かにするように命じる台詞の中で、あきらかに観客を劇世界と同時代、同じ場所に存在する人々とみなす。

A good yoman my master hat—  
 Full well ye all hym ken.  
 Begyn he with you for to stryfe  
 Certys, then mon ye neuer thryfe;  
 Bot I trow, bi God on life,  
Som of you ar his men. (15-20. 強調筆者)<sup>11</sup>

また、タウンリー 13 番の『第二羊飼い劇』(“The Second Shepherd’s Play”)では、羊飼いたちに魔法をかけて眠らせ羊を盗み出した後、マックは次のように言う：“Lord, what thay slepe hard! That may ye all here…” (287)<sup>12</sup>。これは、喜劇役の即興的台詞として言われたものではなく、戯曲に書き込まれているものである。これに対して 1556 年のジョージ・ガスコイン『取り違

え』(George Gascoigne, *Supposes*) の冒頭では “Here is nobody; come forth, Polynesta, let us look about, to be sure lest nay man hear our talk...” (1-2) という台詞が言われる。1500年代半ば以降、徐々に観客は劇世界にとって非存在として見なされるようになり、観客に対する語りかけは、少なくとも戯曲レベルでは激減してくるのである。<sup>13</sup>これは、劇中世界が自律的独立的なものとして意識され、観客世界と区別される一つの過程と見なすことができる。モノローグもまた、中世劇のそれは、劇中／劇外という区別が希薄な以上、装いは同じであっても、近代以降とは性格を異にする。劇中人物が意識しないまま、コンヴェンションとして観客に伝えられる内面というものは中世劇には存在しないのである。

大部分のヘイウツドの戯曲においても、初期テューダー朝演劇の常例として、観客席は劇世界の一部であり、観客もまた劇中の人物として扱われる。『免罪符売りと托鉢僧』(*The Pardoner and the Friar*, 1519), 『四つのP』(*The Four PP*, 1520), 『身分と家柄』(*Gentleness and Nobility*, 1527), 『天候の劇』(*The Play of the Weather*, 1528) 『智者と愚者』(*Witty and Witless*, 1533), 『愛の劇』(*A Play of Love*, 1534) において、いずれも劇世界の舞台となるのは、街角や教会の境内など不特定多数の人間が存在しうる公の場であり、登場人物の主張は直接観客に向かって語られる。しかも、『天候の劇』のメリー・リポート (Merry Report) は、観客席から観客の代表として登場し、また、複数の劇において、一度退場したはずの人物が、舞台上での出来事を全て承知して再登場する例も頻繁に見られる。例えば、メリー・リポートは舞台上にいなかったのにもかかわらず、風車粉屋 (Wind Miller) と水車粉屋 (Water Miller) の舞台上で繰り広げられた論争を全て聞いていたものとして登場する。また、『愛の劇』では、「この世で最も悲惨なのは愛して愛されない人間だ」という〈片想い〉(Lover Not Loved) の嘆きの後に、〈嫌いな人に愛される人〉(Loved Not Loving) が彼の嘆きを全て承知した上で登場し、反駁する。さらに『智者と愚者』のジェローム (Jerome) は観客席に陣取って、舞台の会話

を聞き、再び舞台上に表われる(409)。さらに、『愛の劇』の後半部分、花火をつけた帽子を被り、「水、水、火事だ、火事だ…」(“Water, water, fire, fire, …”)と観客に助けを求めながら走り回る〈愛しも愛されもしない人〉(No lover Nor Loved)に観客の劇中人物化という点において顕著な場面を見ることが出来よう。<sup>14</sup>かくして観客席の現実と舞台上の現実とは差別化されず、観客は登場人物達と同じ場に存在し、演劇の出来事は半ば現実のものとして観客に呈示されることになる。

しかしながら、このような演劇的慣習を踏襲し、観客と登場人物の直接的な関係を残しつつも、ハイウッドは、観客を、登場人物たちと同じレベルで劇のアクションに参加する存在ではなく、登場人物の主張を聞き、判断し、彼らの内面を観察する存在として意識していた。すなわち、ハイウッドは、①演じる側と観る側という明確な区別を導入し、②劇の登場人物には、自らが隠れた内面を持ち、劇のアクションの外においても独立した存在であることを一すなわち自律的な個を一主張させるのである。

まず、ハイウッドは、登場人物を語り手、観客を聴き手として位置付けることで観客性の確立を明確にする。すなわち、ハイウッドの上述の作品群を通して、最も特徴的な点は、当時頻繁に見られるディベイトの形式をとりつつ、登場人物の主張はしばしば長大な台詞となるという点である。しかも、それぞれの台詞は、後述のように、自説の一方的な開陳であって、討論のための主張という類のものではない。『四つのP』の語り手達、特に免罪符売り(Pardoner)の地獄巡りの物語や、〈愛しも愛されもしない人〉(No Lover Nor Loved)の告白的挿話はその典型である。ちなみに、〈愛しも愛されもしない人〉の約300行の台詞は、全テューダー・インターロードを通して、最も長い台詞のひとつである。<sup>15</sup>また、『智者と愚者』、『身分と家柄』、『天候の劇』でもまた、登場人物たちはそれぞれの自説を一方的に語るに過ぎない。確かにこの時期、演劇における長台詞は、朗読としての文学伝統を継承するものとして見出される。<sup>16</sup>また、ジョン・ベイル(John Bale, 1495-1563)に

見られる神学・歴史的知識の開示や、ジョン・ラステル（John Rastell, 1475頃-1536）に見られる科学的情報の伝達のような演劇形式の「講義」も散見される。しかしヘイウッドの場合、長台詞は、あくまで登場人物の役柄に即した処世術、経験談、自己宣伝であり、法螺話なのである。

このことは、『免罪符売りと托鉢僧』において最も顕著である。この劇では、まず、托鉢僧（Friar）が登場し、自分はお金の為ではなく人々の魂を導くために来たことを繰り返し強調しながら施しを求め、観客に清聴を乞い、跪いて祈りをささげる。その間に、免罪符売り（Pardoner）が登場し、聖遺物を列挙しその効用を観客に対して説く。そして、それぞれは同時に、観客に向かって説教を始める。すなわち、托鉢僧は聖書のラザロの逸話をたてに貧乏なものに施しを与える重要性を説く一方、免罪符売りは法皇の名前を列挙しながら自分の持ち物の正当性を説き、托鉢僧の悪口をそれとなく混ぜる。途中互いの存在に気付くが構わず続け、やがてお互いは相手に黙るように求めて罵りあいになる。そして再び観客に対して同時に互いの主張—托鉢僧に対する施し、免罪符の購買—を訴え、再び互いに黙るように言う。今度は、あからさまに互いの悪口を混ぜ、托鉢僧は終始神に祈りを捧げている自分の生活を、免罪符売りは儀式による人々への貢献を強調する。托鉢僧は免罪符売りを演説壇から引き降ろそうと観客に助力を求め、免罪符売りも同時に観客の助力を求め、二人はついに殴り合いの喧嘩となる。最後は神父が仲介に入るが、罵声を浴びせつつ幕になるという筋立てである。

この劇で、免罪符売りと托鉢僧によって観客を奪い合うかのように展開される「ダブル・ナレーション」は、「討論」のためのものでも、「講義」のためのものでもなく、登場人物の「自己主張」である。すなわち二人はそれぞれ70行から100行ほどの長台詞を語った後、188行目につけられたト書きから察せられるように、同時に自説を語り出し、その後、とうとうお互いに我慢できず喧嘩を始めるのである。<sup>17</sup>ここで観客は登場人物達と同じ空間を共有しながらも一方的な聞き役にされ、登場人物は「演技する人間」であり、

観客は「観る人間」となる。

長台詞は、既述のように、中世劇にも勿論存在したし、「講義」としても用いられた。しかし、ヘイウッドの場合、それを語る登場人物は、同時に、自立的な個であることを自ら主張する。言い換えれば、劇のアクションの外においても自分たちはなお存在し続けるのであり、自分たちには劇に明示されていない生活があることを暗示する。すなわち、登場人物たちは劇の筋に全く関係のない「舞台外の生活」にしばしば言及し、それを特権的に聴く存在として観客の位置付けを強化するのである。例えば、〈愛しも愛されもしない人〉の語る恋愛ゲームとしての自らの体験はその典型的なものであり、また、メリー・リポート（『天候の劇』）はそのヴァイス（Vice）という役柄に似合わず、風車粉屋と水車粉屋の双方から話を聞いた後、明らかに性的意味を込めながら、「自分の妻は水車、風車両方を相続しており、自分はいつも働かされている」と自らの個人的な生活に言及する。

Whyche thyng I can tell by experyens,  
 For I have of myne owne, not farre from hens  
 In a corner to gether, a couple of myllys  
 Standyng in a marres betwene two hyllys—  
 Not of inherytaunce but by my wyfe.  
 She is feofed in the tayle for terme of her lyfe,  
 The one for wynde, the other for water,  
 And of them both I thanke god there standeth nother,  
 For in a good hour be yt spoken  
 The water gate is no soner open  
 But ‘Clap!’ sayth the wyndmyll, even strayght behynde.  
 There is good spedde, the devyll and all they grynde (718-29)

さらに、『四つのP』では、ほら話でありながら、免罪符売りによる地獄巡りのエピソード中の日常生活・現実の地名への言及によって、登場人物自身



の舞台外の生活を聞き手に想像させる<sup>18</sup>。ここでも、彼らは、その「語り」によって、演じるものと観られるものという関係を再度構築しつつ、劇の外に存在する自らの生活に言及することで、観客席とは別の現実を呈示している。そこで観客は、舞台設定においては劇世界の一部として存在しながらも、劇の中でおこなわれる行動に参加しない「客観」的な立場を与えられているのである<sup>19</sup>。

### 『ジョン・ジョン』における傍白

以上言及した作品群と比較して、『ジョン・ジョン』は、単純ながら劇的筋書き (proper plot) を持つという点で異なり、傍白の多さという点で特異な作品である。過去、この作品の評価については、Ian Maxwell, T. W. Craik, Howard B. Norland を始めとして、主として原典としてのフレンチ・ファースとの関連で論じられてきた<sup>20</sup>。そこでは材源となる作品の特定については諸説があるものの、題材の選択やリズムカルなダイアログの使用という点で、『ジョン・ジョン』がフレンチ・ファースの影響を色濃く受けていることは確実である<sup>21</sup>。しかし、その影響関係がどうあれ、少なくとも舞台、場面、登場人物名は全て英国化され、英語固有の決り文句が随所に挿入される。さらに、傍白の使用法という点において、この作品は、ハイウッド自身の演劇意識を他の戯曲群に増して、より明確に示している<sup>22</sup>。

ジョン (Johan) は、妻ティブ (Tib) と牧師サー・ジョン (Sir Johan) のあからさまな不倫関係に、もはや我慢の限界に達し、二人を追い出す。しかし、それまでは一貫して本心一妻の浮気への疑義—を傍白の形式で語り、現実の行動は妻の言いなりになっている。すなわち、1行目から110行目までの間、ジョンは、ティブが家を空けてサー・ジョンと浮気をしているのではないかと疑い、彼女を殴る決意を観客に対して語る。しかし、実際ティブが現われると、殴るところか叱ることも出来ず、妻への疑いを傍白で漏らしながらもサー・ジョンを夕食に招待する使いにやられることになる。そして夕食が始

まっから、ジョンは、ただ一人蠟燭を擦りつづけながら傍白を繰り返す。一方、ティブとサー・ジョンは、夫に見せ付けるように楽しく喋りながら、食事を全て平らげてしまう。怒り狂ったジョンは、二人を追い出すが、二人が好都合とばかりに牧師の家に向かったのではないかという不安に駆られ、後を追う。

まず、注目すべきは、他の作品と異なり、プロットと舞台設定によって劇世界と観客の世界が最初から分離されている点である。実際、『ジョン・ジョン』は、他の劇作品と似て日常的な出来事を扱っていながらも、不特定多数の人間たちが自然な形では存在しにくい家屋の中を舞台とするという点で、他の劇とは明確に異なっている<sup>23</sup>。さらに、場面は単一ではなく、自宅から牧師の家へと変わり、また、自宅に戻ってからもジョンの居る場と食事の場が区別して呈示される。勿論、この劇が、インターロードの常として、上演の場としては大ホールでの食事の最中あるいは食後、季節としては冬であったとすれば、劇中に登場するテーブル、暖炉、ローソク、あるいは牧師ジョンの家のドアは、全てその場にあったものを利用したであろう<sup>24</sup>。その意味では、ホール全体を劇世界に見立てたものと考えられるが、劇世界では、明らかに劇中人物以外の人物たち、すなわち、観客は存在しないものとしてプロットは進行する。例えば、ティブは牧師サー・ジョンに対して、夫ジョンが水を汲みに行くのを見計らって“Welcome myn owne harte, / We shall make some chere or we departe” (427-8) と述べるが、再び彼が戻ってくるのを見て、サー・ジョンは“*But peas, no more—yonder cometh thy good man*” (438) とたしなめる。ここで観客は、どのような意味でも劇世界の一部としては扱われていない。このように、他の作品においてヘイウッドが踏襲した演劇習慣が、この作品では巧妙に放棄せられ、登場人物は観客によって観られる存在としての地位が最初から確保されているのである。

次に、この作品の際立った特徴である主人公ジョンの傍白の多さに注目したい。しかも、これらの傍白は、立ち聞きされるような大声の「独り言」と

も、音声として舞台に存在しない瞑想的なモノローグとも異なる。このことが典型的に表われるのは、他の登場人物によるジョンの傍白に対する反応である。

- ( a ) Why, whom wylt thou beate, I say, thou knave? (111)
- ( b ) What sayst thou? (131)
- ( c ) What say you? (165)
- ( d ) What sayst thou ? (179)
- ( e ) What sayst? (212)
- ( f ) What is that, that thou hast sayde? (238)
- ( g ) What sayst? (467)
- ( h ) What dost? (491)
- ( i ) Of what thyng now dost thou clatter, / Johan Johan, or wherof doth thou patter? (521-2)

ここに列挙したように、ティブは彼の傍白に対し、「なんですって?」といった台詞を再三口にする。傍白に対するこれらの聞き返しは、二つの機能を持つことになる。すなわち、第一に、彼の発した傍白は、純粋に観客に対してのみ聞こえるコンヴェンションではなく、周辺にいる人物に聞こえないほど小さな声であろうとも、確かに彼は喋っているのだという事実を示すことになる。すなわち、音声としては、劇世界に存在する台詞であるということであり、ジョンが傍白を語る時、メンタル・モノローグのように劇が中断するわけではなく、依然として劇世界はリアリズムの枠内にあると言える。第二に、彼が喋っていないが、それが劇中にいる彼女に聞こえていないことを観客に対して逆説的に明示することになる。これによって、ジョンの台詞は、観客が劇中人物達とは明確に異なる位置にあることを観客自身に意識させ、しかも主人公ジョンの内面が観客に呈示されていることを示すことになるのである。

勿論、ジョンは完全に劇世界の中のみ留まっているわけではない。劇の

最初と最後には、観客に直接語りかける長台詞が付けられ、また、俳優と観客の直接的な交流の例としてしばしば挙げられるジョンが観客にコートを預ける場面も挿入されている(242-59)。しかし、そのように観客に直接的に語りかけるのはジョンのみであり、しかも、彼が観客に直接語り掛ける場面は、劇の展開とは明確に区別されて挿入される。すなわち、ジョンが観客にからむのは、劇の冒頭であったり、劇中の場所がジョンの家から牧師の家になる中間部であったり、劇の終結部である。ジョンは、このような他の登場人物の行わない直接的な語りかけをあえて観客の何人かに向けることによって、『フルゲンスとルクリース』(Henry Medwall, *Fulgens and Lucrez*, 1497)の召し使いAとBのような劇外と劇中を往復する存在となっている。つまり、ジョンは、観客席と劇世界が区別された世界であることを自明の前提のように扱い、その上で、劇世界の中において他の登場人物と同じ地平で存在する傍白を使い、劇中行動とは乖離した内面性を持っていることを観客に示すのである。

通例、傍白は、他の劇中人物が同じ舞台上にいる状況で語られる非音声的台詞であることを特徴とするが故に、『ジョン・ジョン』とは逆に、他の登場人物はその台詞に全く気づかないか、むしろ、その音声としての非存在を保証する場合が多い。例えば、『リア王』第1幕第1場のコーディーリアの傍白はその沈黙と表裏一体のものでなければならない。コーディーリアには、他の登場人物に匹敵する量の台詞が与えられていながら、自他共に音声の非存在を受け入れ、それを前提としてプロットは展開するのである。また、マクベスは、第1幕第2場で、コードーの領主に任命された報告がなされた時、“This supernatural soliciting / Cannot be ill; cannot be good. . . .” (130-47)を傍白の形で語る<sup>25</sup>。それに対してバンクォーは“Look our partner’s rapt. . . .” (142)と評し、マクベスが無言で立ちすくむ様子を観客に保証するのである。この点で、『ジョン・ジョン』の傍白は、バーバル・モノローグとの境界にある台詞であり、リアリズムの観点からはより近代的に見えるものの、コン

ヴェンションとしては未成熟である。

全ての演劇の台詞は観客に対しては音声を持ったものとして存在していることは言うまでなく、従って、台詞が劇世界の中で音声として存在しているか否かは劇中他者の証言と物語のコンテキストによる。『ジョン・ジョン』で多用される傍白の場合、その発信者は、他の劇中人物への伝達行為を意図的に停止しながら、状況に対してコメントを加える。すなわち、明らかにその音声としての非伝達性を話し手自らが意図している。しかし同時に、発信者の台詞は回りにいる劇中人物に聞こえさえしなければその目的を達するから、音声としての非存在をその本質的要素として要求するものではない。辺りの人物に聞こえなければ、声が出されていても一向に構わないのである。すなわち、この種のモノローグは、音声の量的問題として一つまり日常的な「眩き」の芸術的誇張表現としてリアリズムの枠内に留まっていると言えるのである。このようなある種の音声を伴う傍白は、人物の内面の思惟をリアリズムの枠内で観客に伝達する役割を果たしながら、内容としては、話し手の内面的思考がコンヴェンションによって語られる「瞑想的モノローグ」と近接している。すなわち、これはリアリズムかコンヴェンションかという二元論から見た時、メンタル・モノローグとバーバル・モノローグの中間的存在と言えるのであり、音声的に非存在なものとしての完全な傍白や瞑想的なモノローグへの過渡的技法と見なすことが出来る。<sup>26</sup>

## 結論

ハイウッズの作品では、語りとしての長台詞によって明確な観客性が確立され、同時に、登場人物は個人的な生活を持った自立的な存在として示される。さらに進んで『ジョン・ジョン』では、傍白という形で、劇世界の現実では行動として現われない内面性が観客に呈示される。このように、観客と同じレベルにいる「登場」人物を、内面性を持ち、観客に観察され得る「劇中」人物へと展開させた点が、ジョン・ハイウッズの劇作品の演劇史的価値

であり、これをモノローグ的台詞による観客性の確立を通して実現したことは彼の劇作術の卓越性を示すものであると言える。

ヘイウッドを、人文主義の主義・主張の啓蒙を目的としたルネサンス演劇の一つの例とする見方は間違いではない。たしかに、彼の妻がジョン・ラステルの娘でありサー・トマス・モア（Thomas More, 1477年頃-1535）を伯父に持つという係累上、ヘイウッドが、トマス・モアそしてエラスムスの思想的影響下にあったことは確実である。また、作品にはその風刺精神にルキアノスの影響が顕著であり、芸術制作上の理念において所謂モア・サークル（More Circle）と繋がる。<sup>27</sup>しかし、第一に、ヘイウッドは、ヘンリー・メドール（Henry Medwall, 1461年頃-1501年頃）やジョン・ラステルといった作家と比べ、民衆への教育に対する意識、宗教界への批判といった面で、モア・サークルとの思想的影響関係は薄いということもまた確かに言える。<sup>28</sup>ヘイウッドは、宗教改革の激動期中、カトリックを信奉し、トマス・モアの係累という微妙な立場にありながら、最初は音楽家として、後に詩作・劇作もこなす陽気な才人として、ヘンリー八世、エドワード六世、メアリーそしてエリザベス一世の四代の宮廷に迎えられた。<sup>29</sup>それは、彼の思想的立場が明確でありながら、基本的には自らエンターテイナーを任じ、周囲もそう評価して、政治には道化的な立場を取っていたからである。ちなみに、政治的アレゴリー『蜘蛛と蠅』（*The Spider and the Flie*, 1556年印刷）の口絵に挿入されたヘイウッドの肖像は、長身の機知旺盛な人物像を描き出している。<sup>30</sup>また、同時代にあって、その強い政治性においてヘイウッドの対極に置かれるジョン・ベイルは、ヘイウッドの言語と音楽に見られる技巧、そして人々に笑いを巻き起こす才能を賞揚している。<sup>31</sup>以上のことから、筆者は、ヘイウッドの演劇史上の位置は、その演劇的技巧によって評価されるべきであり、ヘイウッドにおいて明確に意識されたのは、劇世界において現実感を持つ外面と断片的に挿入される内面という二重性を併せ持つ個としての登場人物であったと結論する。

## 注

- 1 ジョン・ヘイウッドからの引用は、Richard Axton and Peter Happé eds., *The Plays of John Heywood* (Cambridge: D. S. Brewer, 1991) による。制作年代は、注記のない限り、Alfred Harbage ed., S. Schoenbaum and Sylvia Stoler Wagonheim revised, *Annals of English Drama 975-1700*, 3rd edn (London: Routledge, 1989) による。
- 2 政治的状況との関連での論考については、例えば、David Bevington, *Tudor Drama and Politics* (Cambridge Mass.: Harvard U.P., 1968), chap. 5; Greg Walker, *Plays of Persuasion: Drama and Politics at the Court of Henry VIII* (Cambridge: Cambridge U. P., 1991), chap. 5 および同著者, *The Politics of Performance in Early Renaissance* (Cambridge: Cambridge U. P., 1998) を参照。
- 3 “Heywood was not the father of English comedy. Not from this soil did Shakespearian comedy spring”, F. P. Wilson, *The English Drama 1485-1585* (Oxford: Clarendon, 1969), 2.
- 4 “The possibility of vital drama lay in an advance to the portraiture of individualities, and to that goal Heywood led the way.” R. W. Bolwell, 122 頁および Chambers, *Mediaeval Stage*, vol. II (Oxford: Oxford U. P., 1903), 205 頁を参照。
- 5 ルネサンスの解剖文化については、特に、Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London: Routledge, 1995) を参照。
- 6 代表的な人文主義劇作家の一人であるニコラス・ユードル (Nicholas Udall, 1505-56) は、ヴェサリウスの解剖学テキストの英語版出版 (*Compendiosa totius anatomie delineato*, 1553) にあたって編集者になっている。Sawday 前掲書, 292-3 頁を参照。
- 7 Katharine Eisaman Maus. *Inwardness: And Theatre in the English Renaissance* (Chicago: Chicago U. P. 1995), 14. また、小菅隼人, 「表われる内面—『ハムレット』に見る演劇の力」, 『身体医文化論—感覚と欲望』(慶應義塾大学出版会, 2002) 所収を参照。
- 8 古典古代において、目に見える形での主体の特徴を意味した〈Character〉という言葉は、時代が下るに随い、外見には表われないその人物の個人的性質を意味するようにもなった。すなわち〈Character〉は、語源となるギリシャ語においては姿形の刻印された蠟型及びその人物の姿形を意味した。外見に表れ

た特徴を指すという点では、「筆跡」などの意味を現在もこの語は保持している。Edward Burns, *Character: Acting and Being on the Pre-Modern Stage* (London: Macmillan, 1990), 5; chapter 1.

- 9 このようなモノローグ群は、様々な形式のモノローグを駆使した George Whetstone, *Promos and Cassandra* (1587) の出現までに新しい劇作術として確立していた。M. L. Arnold, *The Soliloquies of Shakespeare* (1911; New York: AMS Press, 1965), 10-11. モノローグの分類については、小菅隼人『『ここで座り考え込む』—ニコラス・ユードルと〈瞑想的モノローグ〉の成立について—』『演劇論の現在』所収（白鳳社，1999），176-8 頁を参照。
- 10 Ann Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (London: Chatto and Windus, 1962), chap.1 を参照。
- 11 イギリス中世演劇研究会編『中世ウェイクフィールド劇集』（篠崎書林，1987）所収。
- 12 イギリス中世演劇研究会編前掲書所収。
- 13 Frederick Boas ed., *Five Pre-Shakespearean Comedies* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1986). この引用を含めて、観客の非存在については、Ann Righter 前掲書，chap.2 を参照。
- 14 *A Play of Love*, 1297 s.d.; Richard Southern, *The Staging of Plays before Shakespeare* (London: Faber, 1973), 233 頁の指摘による
- 15 *Play of Love*, 399-690; Southern, 232.
- 16 この時期の多くの劇作家たちは、語りの伝統について文学史的には Chaucer の影響を受けながら、長台詞という形でその伝統を継承している。Canterbury Tales の影響については、Axton and Happé, 12 頁を参照。
- 17 “Now shall the Frere begyn his sermon, and evyn at the same tyme the Pardoner begynneth also to shew and speke of his bullys, and auctorytes com from Rome.” (*The Pardoner and the Frere*, 188 s.d.)
- 18 これらの台詞は、娯楽劇でしばしば行われるように俳優自身の私生活に言及する類のものではなく、また、俳優の即興で行われたものでもなく、登場人物自身の言葉としてテキストに書き込まれたものである。そもそも、ハイウッズの演劇上演の場は主として宮廷や貴族の館であり、俳優の私生活への言及が観客によって求められたとは考えられない。



- 19 ヘイウッドが、観客を劇中人物たちとは異なる立場に意識的に置いたと考えられる証拠として、観客にのみ滑稽な台詞が随所に存在する事実も挙げることができよう。例えば、Pardoner の “God save the devil” という台詞や、不倫をしている牧師が “Thou liest, whoreson cuckold, even to thy face” という台詞がその一例である。このことは、ヘイウッドの演劇的実験としてクレイクが指摘している。T. W. Craik, “Experiment and Variety in John Heywood’s Plays,” *Renaissance Drama* VII(1964), 9-10.
- 20 Ian Maxwell, *French Farce and John Heywood* (Melbourne: Melbourne U.P., 1946); T. W. Craik, “The True Source of John Heywood’s ‘Johan Johan’”, *The Modern Language Review*, XLV (1950), 289-95; Howard B. Norland, “Formalizing English Farce: *Johan Johan* and Its French Connection” *Comparative Drama*, 17 (1983), 141-52.
- 21 『ジョン・ジョン』の材源を、Maxwell は *Pernet qui va au vin* (『葡萄酒を取りに行ったペルネ』) とし、Craik は *La Farce du nouvelle Paste* (『新しいパイの悲劇』) とする。フレンチ・ファースとの韻律上の共通点については、Axton and Happé, 36 頁および同書補遺Ⅱ (310 頁以下) に解説と『新しいパイの悲劇』の英訳がある。
- 22 15 世紀フランス演劇においては、「モノローグ」(Monologue) は、ファルス、ソチ、モラリテと同じ次元の演劇ジャンルとして存在した。しかし、本論で用いる「モノローグ」という用語と関連性はない。Maxwell, 20-1 頁を参照。
- 23 Ann Righter 前掲書 40 頁を参照。
- 24 Southern, 244-50.
- 25 Shakespeare からの引用は全て、*Riverside Shakespeare*, 2nd edn (Boston: Houghton Mifflin, 1997) による。
- 26 佐々木健一は、このような台詞を、内面的モノローグの擬態として捉えている。佐々木健一、『せりふの構造』(筑摩書房, 1982), 56-7。
- 27 例えば、『天候の劇』において、ジュピターが恋人としてよりも、支配者として登場するのは、ルキアノスの風刺対話の影響であり、これは、人文主義たちの仲介によって英国に紹介された。Axton and Happé, 47-8.
- 28 Pearl Hogrefe, *The Sir Thomas More Circle* (Urbana: Illinois U. P. 1959).
- 29 但し、エリザベス一世の統一令 (1559) 発布と宗教政策の強化後、1564 年にヘイウッドは大陸へと亡命し、以後貧困のうちに転々とした後、ルーヴァンで

死去する。

- 30 ハイウッドの人物像については、Axton and Happé, 1-10; R. W. Bolwell. *The Life and Works of John Heywood* (New York: Columbia U. P., 1921) および R. de la Bère, *John Heywood: Entertainer* (London: George Allen and Unwin, 1937) を参照。
- 31 John Bale, *Illustrium Majoris Britanniae Scriptorum Summarium*, Wesel, fol. 235; *Scriptorium Illustrium Majoris Brytannie Catalogus*, Basel, 1557-59, II 110. Richard Axton and Peter Happé, 1 頁の指摘による。

〔付記〕本稿は、1999年5月29日、第71回日本英文学会大会（松山大学）において口頭発表された「モノローグと観客の『再観客化』—ジョン・ハイウッドにおける登場人物の自律性—」を大幅に加筆敷衍したものである。なお、この発表の一部は、日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会シンポジウム「言語／身体／モノローグ」（1999年11月20日、成城大学、小菅隼人企画・司会）で報告され、各パネリストおよび出席者によって討論された。

## *Synopsis*

# The Development of the Spectatorship and the Description of Inwardness in the Early Modern English Drama: Narrations and Asides in the Plays of John Heywood

Hayato Kosuge

Although, as F.P. Wilson has clearly pointed out, “[he] was not the father of English comedy,” John Heywood (1497-c.1578) led the way of the possibility of Elizabethan vital drama in an advance towards the development of the portrayal of and spectator perspective on individual personalities. In this paper, I focus on the usage of the narrations and the asides in Heywood’s dramatic works, taking the standpoint that the reformation of the spectators’ position and the dramatic convention of speech after the 1500s came to be capable of revealing the development of the representation of the inwardness of the characters.

Firstly, Heywood tried to divide the dramatic world from reality, which came to separate the actors and the spectators. In English medieval drama, both in the mystery cycles and moralities, the demarcations between the public and the private, the realities and the illusions, along with inwardness and outwardness, were blurred. That is, as seen in “The Killing of Abel” and “The Second Shepherd’s Play” in the Towneley cycle, spectators and actors shared the same world while the performance lasted. On the other hand, the narrations and the long speeches in Heywood’s plays are used to clear the line dividing the spectators from the performers in order to establish spectatorship in the theatre. For instance, speakers mention their

own “private lives” out of the storyline, which should be perceived as the reflection of the reality that contributes to the establishment of the idea of a self-sufficient dramatic world and the character’s individuality.

Secondly, Heywood uses many asides to lead the spectators to be conscious that they are peering into the inner world of the characters. In Renaissance England, the properties of hidden interior became accessible to the people in accordance with the interest in the scientific anatomizations, which expanded and came to encourage the popular desire to see through to the character’s hidden intention. In this background, dramatic asides in Heywood’s *Johan Johan* made it possible for the spectators to fulfill that desire. His asides, however, are different from other forms of monologue such as soliloquies in the sense that they had not come to maturity as a dramatic convention. They are similar to dialogue in ordinary life in that they have verbal quality: Johan delivers those speeches in the story line, even though they are audible only to the spectators. In fact, the counter speeches by his wife such as “What say you?” indicate that the speeches remain within the boundary of reality. Thus, those asides are in the middle between the mature dramatic convention of mental monologue and ordinary conversation.

Consequently, Heywood dramatic challenge is to develop spectatorship and the description of inwardness in the early modern stages even if “not from this soil did Shakespearian comedy spring.” His position in the British theatre history should be reevaluated for his genius as a reformer of the dramatic convention, not for his direct influence on the Elizabethan dramatists.