

徒弟 Rafe の生と死

——*The Knight of the Burning Pestle* の演技と劇場——

森 井 祐 介

Synopsis: *The Knight of the Burning Pestle* has been considered a satire on the taste of mercantile citizens. This paper focuses on the histrionic behavior of its mock-heroic intruder apprentice Rafe, the meaning of his death at the end of this comedy, and the relevance of the play's theatricality to the situation of the Blackfriars playhouse at the time of its first performance.

First, the play's caricature of the chivalric romance is different from its contemporaries in that it is marked with theatrical self-consciousness represented by Rafe. Second, Rafe's death and the end of his acting are connected to the end of the "extraordinary" and the play itself. Third, the Blackfriars company, by imposing death on Rafe, revenges itself on the demanding audience such as Rafe's master and mistress in this play, so that they can establish rule and authority on the part of the theater.

Blackfriars 座で上演された Francis Beaumont の *The Knight of the Burning Pestle* (1607) は、劇場にやってきた雑貨商である「市民 (Citizen)」が劇 "The London Merchant" が始まるや否や舞台上に乱入、「妻 (Wife)」と共に舞台上の特等席に陣取り、自分たちの徒弟である Rafe を劇に飛び入り参加させた上に、劇の内容に関してさまざまな要求を行い、Rafe がそれに応える形で滑稽な騎士道ロマンス風の芝居を作り上げるという、いわば、劇全体が「枠」の中に埋め込まれた劇中劇の形になっている。この作品は、雑貨商夫妻に代表される商人の嗜好に対する揶揄であり、*Knight* が初演された Blackfriars 座の「洗練された」観客と、Citizen 夫妻のような「粗野」な観客との差異を強調するものであると考えられてきた。Michael Shapiro は、現実逃避的で散漫な中産階級の演劇趣味を揶揄するこの劇は、エリート層の多かった Blackfriars 座の観客たちが、自らの社会的地位に関する不安を解消し、特権意識を再確認する場を提供したのだと述べている

(319)。Dana Aspinall は、王党派の劇作家だったとされる Beaumont が、Citizen 夫妻の趣味を悪意を持って諷刺することで、彼らの嗜好が馬鹿げた無価値なものであると観客に思わせようとしていると指摘、伝統的な文化を擁する支配階級が Citizen 夫妻に代表される新興階級に対して抱いていた脅威を読み解いている (172-74)。また Alex Davis は、Knight は表面的にはカーニバル的装飾をまとっているものの、騎士を気取る Rafe に向けられる諷刺は、ヒエラルキーを排除し平等性を重視するカーニバル的精神とは無縁のもので、最終的には階級間の差異を強調するものであると論じている (122)。こうした見解は決して誤りではないが、次の二つの点を見逃しているように思われる。第一に、この劇における騎士道ロマンスのパロディが、単なるパロディではなく、Rafe によって演じられる「劇中劇」であるという点、第二に、Rafe が騎士として活躍した後、舞台上で「死」を迎えるという点である。以下、この二点に注目することで、*The Knight of the Burning Pestle* のパロディが、いかに演技や劇場事情と深く結びついたものであるかを示していきたい。作品のメタドラマの性質だけでなく、観客と劇団との関係が劇にどのような影響を及ぼすかについても考察するのが本稿の目的である。

Davis は、この劇の階級意識を分析するにあたって、本気で騎士道を極めようとする Don Quixote や、心から騎士との縁戚を望む *Eastward Ho* (1605) の Gertrude といった人物と Rafe を同列に論じている (132)。たしかに、徒弟 Rafe の行為は、*Don Quixote* 的物語の根幹にある「成り上り願望」を体現したものに映るかもしれない (Davis 130)。しかし、Rafe を Quixote や Gertrude などと同じ範疇に入れることは果たして適切なのだろうか。ここには、Rafe があくまでも劇中劇の中で騎士を「演じている」という演劇性の観点が抜け落ちている。後に詳しく述べるように、徒弟 Rafe は自分が騎士になったと本気で思い込んでいるわけではなく、ただ主人である Citizen とその妻の要求に応じて、自意識的に騎士の「役割」を「演じている」に過ぎない。加えて、Rafe は Quixote や Gertrude のように、より

高い階級を目指そうとしているわけでもない。彼が騎士として武者修行に出るのは「自分自身、そして組合の名誉のため (for the credit of myself and our company)」(1.256-57) なのである。Rafe が「以前の職業を忘れないために (in remembrance of my former trade)」(1.263)、盾に雑貨商のシンボルでもある「輝けるすりこぎ (burning pestle)」(1.264) を描き、冒険を終えた後、再びロンドンの徒弟として舞台上に登場することを考えると、彼を単純に成り上がり願望を抱く者のカリカチュアと解釈してはならないだろう。

ここで考えなければならないのは、Beaumont が騎士道ロマンスのパロディを書いたことだけではなく、それを一種の劇中劇として表現したことである。騎士を目指す Rafe は、スペインの騎士物語 *Palmerin d'Oliva* の巨人退治の一節を朗読しながら舞台上に現れ、この物語に触発された結果、徒弟の身分に甘んじることなく、「英雄としての武勲を立てて、誰もが知る物語を書物に残す (procure such a famous history to be written of his heroic prowess)」(1.252-53) ため、未だ本に書かれていない「遍歴の徒弟 (grocer errant)」(1.259) として騎士の道を歩むことを決意する。しかし、Rafe は盲目的な騎士道ロマンスの信奉者ではない。*Palmerin* の「馬から落とす」という設定を『『象 (elephant)』』(1.220) から落とす」に意図的に変更し (Hattaway 24n)、「なぜ王様は軍隊を召集して (中略) この巨人どもをやっつけないんだろう (I wonder why the kings do not raise an army . . . and destroy these giants)」(1.226-29) と騎士道ロマンスの非合理性を茶化するようなコメントを加え、騎士物語の中の英雄化された虚構の騎士と、ジェームズ朝の墮落した実在の騎士との比較も行うなど (1.241-45)、中世騎士物語を冷静に批評する目を持っている。彼は中世ロマンスの騎士というものに一定の「距離」を置きながら極めて意識的に騎士の役割を演じる「道化 (fool)」とも言えるのである (Zacharias 108-09)。つまり、*Knight* における騎士道ロマンスのパロディの本質は、その「演劇性」にあると言えるだろう。例えば、Waltham Forrest の宿で一夜を過ごした Rafe は、宿屋の主人を騎士に見立て、自らも騎士物語風の言葉で礼を述べるが、

現実的な商売人である宿屋の主人に 12 シリングの宿代を要求されてしまう。それを傍で見ていた Citizen は、「騎士は Rafe とふざけてるだけ (the old knight [i.e. the host] is merry with Rafe)」(3.163) と受け流し、Wife は「Rafe も同じくらいおふざけで返さないとね (Rafe will be as merry as he.)」(3.164) と応答する。それに続くやり取りが、以下の通りである。

RAFE. Sir *knight*, this mirth of yours becomes you well;

But to requite this liberal courtesy,

If any of your squires will follow arms,

He shall receive from my heroic hand

A knighthood, by the virtue of this pestle.

HOST. Fair *knight*, I thank you for your noble offer;

Therefore, gentle knight,

Twelve shillings you must pay, or I must cap you.

WIFE. Look, George, did not I tell thee as much; the Knight of the Bell is in *earnest*. (3.165–74, italics mine)

Rafe は金を払えという宿屋の主人の請求に対し、“this mirth of yours becomes you well” とユーモアをもって答え、主人は主人で Rafe のことを “knight” と呼び、表面的には敬意を示しつつも、“Twelve shillings you must pay” と食い下がる。事態を「真面目に (in earnest)」受け取って、つまり劇と現実を混同して、Rafe の代わりに宿屋の主人に金を渡してしまう Citizen たちと異なり、劇場の観客はこのやり取りで滑稽な一種の “wit combat (機知合戦)” を楽しむことになる。“knight” と呼び合っては、互いの要求をのりくらりとかわす二人の間答には、自らの立場を固持しつつも、相手の言い分をひとまず認める一種の余裕を感じられる。この余裕は、ここでのやり取りがあくまでも Citizen 夫妻が舞台上で見ている劇中劇のひとコマであり、宿の主人は宿の主人という「役割」を、徒弟 Rafe は主人夫妻の求めに応じて騎士の「役割」を、それぞれ意識的に演じているという設定からく

るものではないだろうか。この問答の直前まで、Rafe は給仕 (Tapster) や宿屋の主人の度重なる宿代請求に対して、まるで聞こえないかのように無視を決め込んでいるが、これは Herbert. S. Murch が述べているように、Rafe が意識的に「役」を演じていることを示唆する行為だと言えるだろう (xlii)。引用した Wife の台詞 “Rafe will be as merry as he.” (3.164) に応じるかのように、初めて宿の主人の催促に反応し、*“this mirth of yours becomes you well”* と「ふざけて」みせる Rafe の態度からも、この場面の即興演技的性格が浮き彫りになる。ここでは Wife の言葉が一種の *stage direction* として機能していると言えるだろう。

Rafe と主人の会話の演劇性をより明確にするのがこれに続くやり取りである。騎士が名声を打ち立てるのに相応しい機会はないだろうかと Rafe に問われた宿屋の主人は、その場で酒場の給仕に向かって “go to Nick the barber, and bid him prepare himself as I told you before, quickly.” (3.213–14) と指示を出す。Rafe の活躍の場を設けるべく、「床屋の Nick」が悪党の巨人を演じる *Palmerin* 風の似非騎士物語を準備させるためだ。このように、床屋の日常を中世ロマンスのパロディとして演出するための指示をあえて台詞にすることで、Beaumont は目の前の出来事がすべて「芝居」であることを強調し、Rafe の騎士物語のパロディがあくまでも演技精神に裏打ちされた「劇」の一環であることを観る者に暴露しているのである。

ここで視点を変えて、Rafe の代わりに宿代を払ってやった Citizen 夫妻について考えてみたい。舞台上で始終やかましく横槍を入れながら Rafe の活躍や劇の進行を楽しんでいた Citizen は、劇が終わると妻に “Come, Nell, shall we go? *The play’s done.*” (Epilogus 1, *italics mine*) と声を掛ける。一見、何の変哲もない言葉ではあるが、それまで劇にのめり込むあまり、現実と虚構をしばしば混同していた Citizen の台詞だと考えると実に意味深い。²「芝居は終わった (*The play’s done*)」と言う Citizen は、もう現実と虚構を混同していない。彼は「芝居」を「芝居」として捉え、その終わ

りを認識し、劇場を後にしようとする。なぜ彼は冷静に「芝居」を「芝居」として捉えることができるようになったのか。それは、今まで見ていた劇中劇 “The London Merchant” の登場人物たちがそろってハッピーエンドを迎えるのを目の当たりにするからだと考えられる。言い換えると、目の前の出来事の「終わり」を予感したとき、Citizen は今まで見ていたものが現実とは違って、「始まり」と「終わり」がある「劇」という形式の虚構なのだと気付くのである。Citizen はこのように「劇」が終わりに近付いた様子を見て取って、“Everybody’s *part* is come to an *end* but Rafe’s, and he’s left out.” (5.272–73, *italics mine*) と不満を述べる。こうして登場人物を生身の人間と区別し、その「役割 (*part*)」の「終わり (*end*)」を認識した Citizen は、舞台裏の Rafe に向かって “come away quickly and die” (5.279) と呼び掛け、Rafe に「死」を求める。「何の理由もなく (*upon no occasion*)」(5.280)、しかも喜劇で死ぬのはおかしいと反論する劇団員の少年に対して、Citizen は “is not his *part* at an *end*, think you, when he’s dead?” (5.282–83, *italics mine*) と強弁し、ついに Rafe は雑貨商の徒弟姿で滑稽な「死」を迎えることになる。確かにここで Rafe が死ぬのは唐突かつ奇妙にも思える。しかし、彼は劇団員が言うように「何の理由もなく」死ぬわけではない。この Rafe の「死」は、Rafe の「演技」の終わりを意味するものであると同時に、Rafe の「演技」が作り出した「騎士道ロマンス」という「非日常」の「終わり」をも象徴している。「非日常」とは Rafe の騎士物語だけに留まらない。劇中劇 “The London Merchant” の中で起こる Luce と徒弟 Jasper の駆け落ち騒動や、Mistress Merrythought と息子 Michael の家出もまた「非日常」である。しかし、これらの騒動も結局は丸く収まり「終わり」を迎える。徒弟騎士 Rafe の冒険はこれらに絡む形で繰り広げられたが、Jasper との決闘に敗れ、Mistress Merrythought たちが家に戻ると、“The London Merchant” 内部では騎士道を発揮する機会を失い、巨人 Barbaroso との戦いや Cracovia 国の王女との恋愛に騎士としての「活路」を見出すことになる。そして、ついに騎士物語のネタも底がつかたとき、ロンドンに舞い戻り五月王や民兵の指揮官になったりするので

ある。騎士になることであれ、ロンドンで市民軍を指揮することであれ、Rafe の活躍に共通するのは華々しい「非日常」的なハレの世界であり、これらの活躍が皆、Citizen 夫妻の要請によってなされた「芝居」であることを考えれば、Rafe が作り出す世界において、「演技」と（騎士道ロマンスや五月祭に代表される）「非日常」は不可分に結びついているのである。“The London Merchant”の登場人物たちが「非日常」に終止符を打ったとき、Rafe も騎士を「演じる」ことを止め、雑貨商の一徒弟に戻って「死」を迎える。もし、Rafe が“The London Merchant”の枠内で「徒弟騎士」として死んでいたなら、それは他のあらゆる劇における「死」と変わらず、彼の「演技」の終わり、あるいは彼が作り出した「非日常」の終わりを強調することはできなかっただろう。しかし、Beaumont は Rafe の「死」を劇中劇の登場人物としてではなく、劇中劇の枠外に生きる一徒弟として演出することを選んだ。換言すれば、Rafe は劇中劇の内部で騎士としての「演技」を完結できないまま枠外に出た後、最終的には騎士を「演じる」こと自体を止め、雑貨商の「日常」へと帰還して「死」を享受させられるのだ。つまり、彼の「演技」の終わりとは「日常回帰」に他ならないのである。

「非日常」の終わりと「演技」の終わりを結び付けるものは他にもある。劇の終盤，“The London Merchant”において、Old Merrythought が妻 Mistress Merrythought と息子 Michael を迎え入れるときに歌う歌である。

If such *danger* be in *playing*,
And jest must to *earnest* turn,
You shall go no more a-maying. (5.229–31, italics mine)

Old Merrythought が歌うのはここまでで、これだけでは意味がつかみにくい。Thomas Campion 作のこの歌は、五月祭で男に遊ばれ捨てられた乙女の心情を歌ったものである。「遊び (playing)」とは「男女の戯れ・いちゃつき (flirtation)」を意味しており (Zitner 157n)、祭りという「非日常」

を体験した人間が、祭りの終わりに、歌の語り手である娘の言葉を借りれば「すべてが終わった (all is done)」(Campion 8) ときに初めて、「非日常」に浮かれていたことを悔いる歌なのである。一見、劇の流れとは無関係に見えるこの歌も、家を出て **Waltham Forrest** を彷徨うという「非日常」の後に帰途に着く **Mistress Merrythought** の「日常回帰」と重ね合わせてみると興味深い。この直前、家に入りたければ歌を歌えと命じる夫に対して、**Mistress Merrythought** は「結局、あんたの言う通りにするしかないね (you must have your will when *all's done*)」(5.223, italics mine) と観念して歌を歌う。「すべてが終わった (all is done)」とき、一時の浮かれ騒ぎを後悔し五月祭の遊びと縁を切ることになる歌の娘のように、夫に愛想を尽かして家出した **Mistress Merrythought** も、森で金を落したり「騎士」に遭遇したりといった冒険を通過して「すべて終わった (all's done)」とき、家庭という「日常」へ戻っていく。この歌は若い娘の遊びや後悔と同時に、**Mistress Merrythought** の冒険と帰還をも歌っているのだ。そして、“If such danger be in playing, / And jest must to earnest turn” の“playing”に注目すれば、劇全体を貫く「演技」のテーマも見えてくる。**Mistress Merrythought** の冒険は所詮、“The London Merchant”という劇の「演技 (playing)」が一時的に生み出した「遊び (playing)」に過ぎない。「遊び (playing)」が終わり日常へ戻る娘と同じく、**Mistress Merrythought** も“playing (遊び・演技)”が終わりに近づくと夫のもとへ帰っていく。この歌では、「遊び (playing)」という「非日常」の終わりと、「演技 (playing)」の終わりが重ね合わされているのである。加えて、ここでは *Knight* 全体が暗示する「演技 (playing)」が「真の (earnest)」ものになることの「危険 (danger)」も書き込まれているのではないだろうか。単なる「筋書き」の上での宿代の要求を、「本気 (in earnest)」(3.174) だと思い込み金を渡す **Citizen** 夫妻の微笑ましくも愚かな行為は、現実と虚構の境界を破壊する危険をも孕んでいるのだ。

最後に **Rafe** の死について、もう一度考えてみたい。そもそも、**Rafe** が

即席の役者として劇に参加することになったのは、舞台上に上がってきた Citizen 夫妻の、劇団に対する半ば脅迫的な要求によるものであった。このことにしぶしぶ同意した前口上役の少年は “for Rafe’s part you must answer for yourself” (Induction 118–19) と夫妻に理解を求め、劇団として Rafe の飛び入り参加に責任はない旨を明言する。その後も、命令どおり Rafe を活躍させなければ「劇場をめちゃくちゃにしてやるぞ (I’ll make your house too hot for you)」(2.268–69) と Citizen が脅迫すると、これにやむなく屈服し, “if anything fall out of order, the gentlemen must pardon us” (2.270–71, italics mine) と他の観客 (“gentlemen”) に向かって弁解する。また、徒弟騎士 Rafe が王女と恋仲になる展開を希望する夫妻に対し、階級の壁を楯にその要求の荒唐無稽さを指摘しつつも押し切られると, “It is not our fault, gentlemen.” (4.52, italics mine) と、やはり “gentlemen” に言い訳して退場する。この二つの台詞からも分かるとおり、劇団員は夫妻以外の観客に対しては, “gentlemen” と語りかけているが、夫妻にはこの呼び方を使うことは決してない。つまり劇団側は、礼儀をわきまえた “gentlemen” の観客と、Citizen 夫妻のように迷惑な観客とを明確に区別している。何度にもわたるこうした滑稽なやり取りから浮かび上がってくるのは、2 シリングを渡してロンドン市お抱えの楽団 (“waits of Southwark”) を伴奏用に呼んで来るよう要求する Citizen の行為に象徴されているように (Induction 103–04)、金にものを言わせて「大衆的」な自らの趣味を劇団に無理強いする厄介な客層の存在と、それに困惑しつつ何とかやり過ごそうとする劇団の葛藤である。Alexander Leggatt や Laurie E. Osborne が指摘しているように、夫妻の度重なる要求は、金を払う観客が劇の内容に関して及ぼしうる力の大きさを露にしているのである (Leggatt, “Audience” 296; Osborne 492)。Rafe に Jasper をやっつけさせると要求する Citizen に対して、劇団員が “the plot of our play lies contrary, and ’twill hazard the spoiling of our play” (2.266–67, italics mine) とか, “you do not think of our plot” (Interlude IV 12, italics mine) と反論していることから分かるように、こうした観客は劇作家の書いた「筋書き (plot)」を踏みにじ

り、ときに「芝居 (play)」そのものも壊しかねない脅威として描かれている。“plot”を盾にとり抵抗する劇団員に対し、“*Plot me no plots*” (2.268, *italics mine*) と啖呵をきる Citizen は、劇団側の“plot”に共感し取り込まれることを頑なに拒否する、劇場空間の「異物」そのもののなのだ。開幕早々、「タイトルボードを下ろせ (Down with your title)」(Induction 9) と演目変更を求めることで、Citizen は劇団や劇作家そして劇場空間そのものの権威を脅かしているのである (Leggatt, “Audience” 303⁴)。こうした脅威であるからこそ、本来、劇団の重要なパトロンのためのものであった舞台上の特等席を不当に占拠し (Gurr, *Playgoing* 36)、自分達の騎士道趣味を押しつける Citizen 夫妻は、迷惑な観客の代表として笑いの対象に貶められるのである。そうした観客の権力に対して、劇団側も無抵抗な訳ではない。例えば、Mistress Merrythought が騎士 Rafe を巨人と勘違いして逃げ出したり、Jasper が「すりこぎ」で Rafe を叩きのめしたりするエピソードによって、劇団は Rafe の騎士物語を頓挫させ、横暴な観客である Citizen 夫妻に抵抗しているようにも見える (Samuelson 316)。あるいは、後半では逆に Rafe お望みの騎士物語を演出することで、Citizen 夫妻のロマンス趣味に巧妙な諷刺の矢を放っているのかもしれない (Samuelson 316)。Lee Bliss も宿代催促の場面や巨人退治の場面などのロマンスのパロディは、劇団側が Rafe と Citizen 夫妻を諷刺するために準備した復讐の道具だと読み解いている (“Plot” 12)。

Beumont のこのような諷刺は、Ben Jonson とも共通するものだと言えるだろう。Jonson と Beumont は文学者サークル内で繋がりを深め、文学的嗜好や政治的態度も同じくしていた (Bliss, *Beaumont* 6)。Beaumont にとって Jonson は敬愛する友人であると同時に「師匠 (mentor)」でもあり (Zitner 28)、*Knight* が初演された 1607 年には、既に親しい間柄であったと考えられる (Bliss, *Beaumont* 7)。そうであるならば、二人がそれぞれの劇作品で同様の価値観を表明していても不思議ではない。例えば、*Knight* の初演から 25 年後、*The Magnetic Lady* (1632) の中で、Jonson は観客の取るべき態度を登場人物の口を借りて次のように表現している。

“our parts that are the spectators . . . are to await the process and events of things, as the poet presents them, not as we corruptly fashion them” (IV Chorus 10–13). Jonson は Beaumont よりも直接的に劇作家の権威を宣言し、観客が劇を「成型する (fashion)」権利を否定する。*Knight* における Citizen 夫妻の言動は、Jonson のこの演劇観と真っ向から対立するものである (Leggatt, “Audience” 312)。Citizen 夫妻が劇団員から “gentlemen” と呼ばれないのは、二人が “gentlemen” 階級に所属しないからだけでなく、Jonson の言葉を借りれば、観客として “gentleman” の名に最も相応しくない (most unbecoming the name of a gentleman) (IV Chorus 18–19) 振る舞いをしているからだとも言えるだろう。Beaumont, Jonson 共に、劇作家の権威に楯突き、芝居の内容に文句を付ける観客を “gentleman” の範疇から排除しているのである。

私設劇場に Citizen 夫妻のような無作法者がやって来ることに対する侮蔑は、舞台上の特等席で自己顕示に走る伊達男を諷刺した Thomas Dekker の *The Gull’s Horn-Book* (1609) から読み取ることができる。Dekker は冒頭で、観客を「巨大な獣 (great beast)」にたとえ、今や観客の拍手 (すなわち入場料) 欲しさに、「劇場 (theatre)」は「王立取引所 (Royal Exchange)」に、そして「ミューズ (Muses)」は「商人 (merchants)」に成り下がったと述べた上で、身分の低い者ですら舞台上の特等席に座って、芝居の内容について云々するようになった状況を皮肉っている (98)。Decker が揶揄しているのは、Beaumont が *Knight* で茶化した演劇の極度な商業化そのものだろう。前口上役の少年が、「下」の座席から舞台上に乗り込んできた Citizen を “understanding man” (Induction 24, italics mine) と呼び、公衆劇場の「立ち見客 (understanding man)」と同列に扱っていること、また Wife 自身が “I’m a stranger here; I was ne’er at one of these plays” (Induction 51) と言い訳していることから分かる通り、本来なら Blackfriars 座のような私設劇場には場違いなはずの Citizen 夫妻が、舞台上の椅子に座って芝居に口を出すという設定の裏には、観客が落とす金と引き換えに私設劇場の品位を低下させることに関する劇作家の懸念がある。

Leggatt によれば, *Knight* の推定上演年 1607 年は, Blackfriars 座がジェイムズ一世の怒りを買って宮廷の庇護を失っていた時期と重なっており, 金の力にものを言わせる Citizen のような厄介な観客の背後には, Blackfriars 座の「パトロン」が, 宮廷や貴族階級の観客から, 金を払う一般観客へとシフトしつつあったという事情が垣間見えるという (“Audience” 297, 303)。Beaumont はパトロンとしての観客が過剰な力を持つことの危険を警告しているのである (Leggatt, “Audience” 311)。

もちろん, 劇場諷刺が悪い側面に過度に強調している可能性も忘れてはならない (Evans 19)。従って, 劇場における観客の乱暴狼藉ぶりを活写した Edmund Gayton の *Pleasant Notes upon Don Quixot* (1654) を根拠として, *Knight* における Citizen 夫妻の横暴が決して誇張ではないと結論付けるのは (Murch cvi), やや早計の感を免れない。Gayton が記録しているのは公衆劇場における経験であり (Gurr, *Stage* 278), *Knight* よりも時代を下った劇場閉鎖も近い時期の出来事だからだ (Leggatt, *Jacobean* 42-43)。とはいえ, Gayton の筆に多少の脚色があったとしても, *Knight* の背後にある劇場事情を知る糸口になることも事実である。Gayton の目撃談によると, 休日ともなれば靴屋や徒弟などの “violent spirits” の持ち主が劇場にやってきては, 舞台上がって乱闘を始めたり, 特に Shrovetide などの祭日には演目とは違う芝居を要求し, 劇団員がこれを聞き入れないと石やリングなどを投げつけることがあったという (34)。ここで重要なのは, こうした横暴が Citizen 夫妻のそれと近似しているということに加えて, 乱暴な観客の一例として「徒弟」が挙げられていることである。当初上演される予定だった “The London Merchant” の “plot” を攪乱し, 「すりこぎ」で他の登場人物を殴ろうとさえする Rafe は, Gayton が描くような “violent spirits” を持つ徒弟の戯画化された姿である。加えて Rafe の戦う相手が同じく「徒弟」の Jasper であることを考えれば, 二人の格闘は徒弟同士の乱闘という, 劇場で見られた「現実」を照射しているとも言えるのだ。舞台上に闖入し劇場の権威を踏みにじった Rafe は, 死の直前, “Ne’er shall we more upon Shrove Tuesday meet / And pluck down houses of iniquity” (5.328

-29) と、Shrove Tuesday に類発した徒弟の狼藉に別れを告げている。ここでは、Shrovetide に Gayton が居合わせた劇場で、演目の変更を求めて羽目を外した徒弟たちの姿を確かに見て取ることができる。Andrew Gurr や Ann Jennalie Cook が述べているように、いくら公衆劇場とはいえ、Gayton が描くような酷い騒動はあくまでも例外である (Gurr, *Stage* 278; Cook 313)。しかし、徒弟たちの喧嘩そのものはしばしば記録されており (Gurr, *Stage* 277)、私設劇場においてすら観客同士の揉め事は発生していたのである (Cook 313)。つまり、Citizen 夫妻と徒弟 Rafe が Blackfriars 座の舞台を掻き乱すという *Knight* の設定は、観客の存在そのものが内包する暴力性と、私設劇場と公衆劇場の境界が曖昧化することへの懸念とを示唆しているのである。

例示した当時の劇や出版物から窺い知ることができるように、劇作家たちは Citizen 夫妻そして徒弟 Rafe に代表される不逞の輩に頭を悩ませてきたと言えるだろう。そう考えると、他の登場人物が喜劇らしいハッピーエンドを迎える中、Rafe がたった一人「死」を迎えなければいけないのも合点がいく。それは、Citizen 夫妻の要求に従って、騎士道ロマンスのモードで行動する Rafe が、劇作家や劇団があらかじめ定めた、劇中劇 “The London Merchant” の市民ロマンス的「筋書き (plot)」の中では決して消化できない「異物」であり、「異物」である以上、他の登場人物と幸福なエンディングを共有することが許されないからだ。つまり、Rafe の「死」は外部からの「異物」を排除しようとする劇のメカニズムに他ならないのである。既に述べたように、三幕半ば、“The London Merchant” で活躍の場を失った Rafe は、以後、劇中劇の登場人物とは絡まずに行動することになるのだが、これも「徒弟騎士」である彼が「異物」として “The London Merchant” から弾き出された結果であり、Rafe はこの時点で劇中劇の登場人物としては一旦「死」を迎えているのである。終盤で Rafe に用意された「実際の死」は、その「異物」を消去する決定打だと言えるだろう。Glenn A. Steinberg が述べているように、この作品は一貫した “plot” が持つ重要性を描いたものであるにもかかわらず (213)、Citizen 夫妻は “plot” の重要性を

理解せず、きちんと構築されたひとつの作品よりも、お気に入りの場面を次から次へと観たがるだけの、あるいはお気に入りの俳優を観にやってくるだけの観客として諷刺されている (Leggatt, “Audience” 305)。Citizen 夫妻が Rafe の「死」、すなわち「演技」の「終わり」を求め、最後にはすべてを芝居として認識し帰途に着くというというエンディングは、劇のルールを妨害し続けた観客に、「終わり」という、“plot”がある芝居の必然的な帰結を認めさせ、劇の枠内に収めようとする劇場側からの戦略としても解釈できるのではないだろうか。

※本稿は、第 48 回シェイクスピア学会セミナー「ロマンティック・リバイバル—騎士道ロマンスとエリザベス朝文学」（2009 年 10 月 4 日、於筑波大学）での口頭発表に加筆修正を施したものである。

注

¹ ト書きでは *Palmerin of England* を読みながらとあるが (1.211 SD 2)、これは *Palmerin d’Oliva* (*England* は *d’Oliva* の続編) の間違いである (Hattaway 24n, Zitner 71n)。

² 夫妻が劇と現実を混同する例としては、既に挙げた宿代を払う場面の他に、Wife が劇内外の時間と場所を混同しながら、Jasper が「ちょうどこの場所で (中略) この 30 分の間に (*even in this place . . . within this half hour*)」(1.382, *italics mine*) 勘当されたのだと説明する場面、宿屋で一晩を過ごした設定の Rafe に向かって、やはり Wife が “How hast thou slept tonight?” (3.137–38) と問い掛ける場面、Cracovia の宮殿に滞在した Rafe に対して、Citizen が “be not beholding to him [King of Cracovia]” (4.106) などと言って、王女や使用人に礼をするための金を与える場面などが挙げられる。

³ 宿屋の主人に逮捕されそうになった Rafe を救うべく、Citizen が金を差し出す展開も、通常暗黙のうちになされる劇場と観客間での金銭授受を顕在化するものである (Leggatt, “Audience” 302)。既に述べたように、Citizen は Cracovia の王女や宮殿の使用人への「謝礼金」を Rafe に渡しているし (4.105–06)、Wife のほうも幕間で舞を舞う少年に 2 ペンスの駄賃を与えている (Interlude III 17–18)。夫婦は言語や所作だけでなく金銭によっても劇や劇団に影響力を行使しようとしているのである。

⁴ もし、Peter Thomson が主張しているように、少年劇団の中であって Citizen 夫妻が成人俳優によって演じられていたとすれば (420)、夫妻の傍若無人な態度、特に “I’ll make your house too hot for you” (2.268–69) といった暴力的な脅迫は、

より大きな脅威として感じられたことだろう。

5 その他、観客の構成やマナーに言及した同時代の発言に関しては、Butler 299-305 を参照。

参考文献

- Aspinall, Dana. "The Role of Folk Humor in Seventeenth-Century Receptions of Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle*." *Philological Quarterly* 76 (1997): 169-91.
- Beaumont, Francis. *The Knight of the Burning Pestle*. Ed. Michael Hattaway. 2nd ed. London: A & C Black, 2002.
- Bliss, Lee. *Francis Beaumont*. Twayne's English Authors Ser. 458. Boston: Twayne, 1987.
- . "Plot Mee No Plots": The Life of Drama and the Drama of Life in *The Knight of the Burning Pestle*." *Modern Language Quarterly* 45 (1984): 3-21.
- Butler, Martin. *Theatre and Crisis, 1632-1642*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Campion, Thomas. *Campion's Works*. Ed. Percival Vivian. Oxford: Clarendon, 1909.
- Cook, Ann Jennalie. "Audiences: Investigation, Interpretation, Invention." *A New History of Early English Drama*. Ed. John D. Cox and David Scott Kastan. New York: Columbia UP, 1997. 305-20.
- Davis, Alex. *Chivalry and Romance in the English Renaissance*. Cambridge: D. S. Brewer, 2003.
- Dekker, Thomas. *The Gull's Horn-Book. The Wonderful Year; The Gull's Horn-Book; Penny-Wise, Pound-Foolish; English Villainies Discovered by Lantern and Candlelight; and Selected Writings*. Ed. E. D. Pendry. The Stratford-upon-Avon Library 4. London: E. Arnold, 1967. 65-109.
- Evans, G. Blakemore, ed. *Elizabethan-Jacobean Drama: The Theatre in Its Time*. New York: New Amsterdam, 1990.
- Gayton, Edmund. *Pleasant Notes upon Don Quixot*. London, 1654. Excerpt from *Elizabethan-Jacobean Drama: The Theatre in Its Time*. Ed. G. Blakemore Evans. New York: New Amsterdam, 1990. 34-35. Print.
- Gurr, Andrew. *Playgoing in Shakespeare's London*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- . *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. 4th ed. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Hattaway, Michael, ed. *The Knight of the Burning Pestle*. By Francis Beaumont.

- 2nd ed. London: A & C Black, 2002.
- Jonson, Ben. *The Magnetic Lady*. Ed. Peter Happé. Manchester: Manchester UP, 2000.
- Leggatt, Alexander. "The Audience as Patron: *The Knight of the Burning Pestle*." *Shakespeare and Theatrical Patronage in Early Modern England*. Ed. Paul Whitfield White and Suzanne R. Westfall. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 295–315.
- . *Jacobean Public Theatre*. London: Routledge, 1992.
- Murch, Herbert S. Introduction. *The Knight of the Burning Pestle*. By Francis Beaumont and John Fletcher. Yale Studies in English 33. New York: Henry Holt, 1908. i–cxiv.
- Osborne, Laurie E. "Female Audiences and Female Authority in *The Knight of the Burning Pestle*." *Exemplaria* 3 (1991): 491–517.
- Samuelson, David A. "The Order in Beaumont's *Knight of the Burning Pestle*." *English Literary Renaissance* 9 (1979): 302–18.
- Shapiro, Michael. "Boy Companies and Private Theaters." *A Companion to Renaissance Drama*. Ed. Arthur F. Kinney. Oxford: Blackwell, 2002. 314–25.
- Steinberg, Glenn A. "'You Know the Plot / We Both Agreed On?': Plot, Self-Consciousness, and *The London Merchant* in Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle*." *Medieval and Renaissance Drama in England* 5 (1991): 211–24.
- Thomson, Peter. "Clowns, Fools and Knaves: Stages in the Evolution of Acting." *The Cambridge History of British Theatre*. Ed. Jane Milling and Peter Thomson. Vol. 1. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 407–23.
- Zacharias, Robert. "Rafe's Rebellion: Reconsidering *The Knight of the Burning Pestle*." *Renaissance and Reformation*. 31.3 (2008): 103–26.
- Zitner, Sheldon P., ed. *The Knight of the Burning Pestle*. By Francis Beaumont. Manchester: Manchester UP, 1984.