

笑う作者を笑う笑劇

——『作者の笑劇』に関する一考察——

圓 月 優 子

序

ヘンリー・フィールディング (Henry Fielding) の作品の中で、因果関係を基盤とした筋書を持って目的論的に進行する小説群と比べてみた場合、『作者の笑劇』 (*The Author's Farce*, 1730) は構成の点で著しく安定性を欠いている。それはひとえに、puppet show の位置づけ方のせいと言ってよいだろう。全体は三幕からなるが、最初の二幕は、伝統的な五幕ものの regular play 並みに整った筋書を持つ frame play であって、売れない貧乏作家ラックレス (Luckless) の悲運を描くものである。行数にすると全体の2分の1以上を占める第三幕のほとんどは、そのラックレスが書いた puppet show にあてられている。量的アンバランスもさることながら、この本来なら「劇中劇」と呼び得るはずの puppet show は、「劇中劇」という枠におさまらないでどんどん拡大し包括的になり、puppet show の frame play 化、あるいは frame play の puppet show 化と言えるような現象を招くのである。その結果、無節操なほどの混沌状態の中で、茶番劇の大団円が捏造されることとなるのだ。

そこにみられる虚実の混沌は、人間の「自我」のうつろいやすさ・曖昧さに結び付いている。特に注目すべきはラックレスである。まずは売れない悲劇作家として登場する彼は、puppet show の作者／進行役になり、さらにはバンタム (Bantam) 国王ヘンリー (Henry) 1世へと変身を遂げてゆく。作者や国王といった立場に立つことによって、指揮権・支配力を獲得するかに見えるラックレスだが、実は彼自身が最も頼りなく、事態の進展に翻弄され

るばかりなのである。ここにみられるのは確立した「自我」などではなく、限りなく不安定で胡散臭い「役割」なのである。

『作者の笑劇』は、『トム・ジョウンズ』(*Tom Jones*)や『ジョウゼフ・アンドリュース』(*Joseph Andrews*)のナレーターを一層不透明化した存在である作者ラックレスを軸にして、いわばメタフィクション的に、作者の創造するという作業、その作業によって表現された「リアリティー」に虚構性を見ろといった、自己言及的な問題意識を内包しているのである。主に当時の政界や文壇・演劇界に対するパーレスクという点で論じられることの多い『作者の笑劇』だが、本論では puppet show の設定にみられる真偽のないまぜ、はたまた「自我」の本質たる「役割」というものに注目しつつ、フィクションおよび作者のありように対するこの劇のこだわりについて考察することを目的とする。

I

そもそも「劇中劇」あるいは「画中の画」とも呼ぶべき手法は、フィールドディングが小説においても登場人物の回想談といった形でよく用いられるものである。たとえば『ジョウゼフ・アンドリュース』におけるウィルソン氏(Mr. Wilson)の回想談、『トム・ジョウンズ』における山の男(the Man of the Hill)やフィッツパトリック夫人(Mrs. Fitzpatrick)の回想談、『アミーリア』(*Amelia*)におけるベネット夫人(Mrs. Bennet)の回想談。これらは本筋とは別だての筋を持ち、独立して展開するという点で『作者の笑劇』における「劇中劇」としての puppet show と共通するところがある。前者については、本筋が進む途中でひょんなことから挿入されることとなったという、偶然性を強調する設定になっており、本筋の時間の経過のいわば埋め草的な役目とともに、その位置するところが小説全体の中の中央近くであることから、構成上、単調に前進するストーリーの分岐点としての機械的役割を担っていると見える。さらにこういった回想談は、内容が本筋の内容と重ねて読みうるも

のとなつているところがミソである。つまりこれらは、それぞれの小説の主要人物の生き方に対する警告となるような内容を持っていて、主要人物たちの姿を本筋の流れとは違った角度から照らす機能も持っているのである。たとえば『ジョウゼフ・アンドリュース』についてみても、ウィルソン氏がその半生を回顧する間、ジョウゼフ自身は眠っていてその話を聞いてさえいないのだけれど、ロンドンの退廃的な生活に身を持ち崩し、田舎に帰ってようやく平穏な生活を取り戻したウィルソン氏の回想談は、ジョウゼフの来し方・行く末を読者に思いおこさせないではない。こういった回想談を単に「劇中劇」と呼ぶより「画中の画」と呼んだほうが一層適切なのは、本筋と回想談が内容の点で有機的な照応関係にあるからである。

『作者の笑劇』における「劇中劇」としての puppet show と frame play との間には、そういった有機的照応関係は見い出せない。多彩ながら低俗な趣味がうずまく演劇業界¹に自分の書いた悲劇を受け入れてもらえないラックレスが²、その貧しさの故に恋人ハリオット (Harriot) との仲も彼女の世俗的な母親マネーウッド夫人 (Mrs. Moneywood) によって邪魔立てされるというのが第一・二幕の筋書である。そこで第三幕においては開き直ったラックレスが、puppet show の作者に転じ、自らその show の進行役まで引き受けてしまうということになるのである。このように puppet show はその導入の点で言うと、小説中の回想談よりはるかにしっかりした必然性をもって、本筋と結び付いてはいるのだけれども、frame play と puppet show との間に内容の点での相似性をみることは難しい。frame play は一応りアリスティックな筋書をもつものであるのに対し、puppet show はその成り立ちからして荒唐無稽のフィクションを標榜する軽妙な人形劇である。舞台は黄泉の世界で、登場するキャラクターは死者である。筋書は散漫で、ナンセンス女王 (the Goddess of Nonsense) を取りまき、その寵愛を受けんと競うセニョール・オペラ (Signior Opera)、ドクター・オラター (Dr. Orator)、ドン・トラジェディオ (Don Tragedio)、サー・ファーシカル・コミック (Sir Farcical Comic)、ムツ

シュー・パントマイム (Monsieur Pantomime), ノヴェル夫人 (Mrs. Novel) らのやりとりが中心となっているのだ。当時の文芸のありように対する風刺を大きなテーマとして持っている点にしろうじての共通項をみるとしても、この茶番劇をセンチメンタルな本筋と有機的に重ねあわせるのは無理である。

ここでまず問題とすべき点は、frame play と puppet show が、もともと明確に対峙するような形に位置づけられておらず、むしろ妙な具合にないまぜになって絡み合った状態にあるということである。『作者の笑劇』の第三幕には、*The Pleasures of the Town* という puppet show 独自のタイトルが別につけられているのだが、正確に言って第三幕のどこからどこまでが本当に「劇中劇」たる puppet show にあてられているのか、その枠組みからして曖昧なのである。プレイヤー (Player) がラックレスに向かって、“But what is the design or plot? For I could make neither head nor tail of it, for my part”³と述べるのも無理からぬところである。本格的に puppet show が始まるのは45行目からであり、この幕の出だしから44行目までは puppet show の作者たるラックレスがプレイヤーを相手に、これから始まる show の制作意図を、“... since everyone has not time or opportunity to visit all the diversions of the town, I have brought most of them together in one . . .” (III. 37-9) といったように述べるくだりとなっている。必ずしも観客を相手にした語りというトーンにもなっていないため、この部分を puppet show の中に含まれるべき進行役ラックレスの前口上のひとつとみなすべきか、それともさらにその前段階の frame play の一部分としてみなすべきかは判然としない。

始まりだけでなく終わり方の点でも puppet show は曖昧さを残している。チャールズ・B・ウッズ (Charles B. Woods) の観察によると⁴、この幕の最初から766行目までラックレスはもともと *Mast.* という役名になっているところからして、フィールディングの意図としては、puppet show はやはりこの幕の最初から始まり、766行目で終わるものであったのかもしれない。しかしながら、実際には686行目に突然現われるマードーテキスト (Murdertext)

とコンスタブル (Constable) によって、それまで進行していた puppet show は中断されてしまうのだ。巻頭の配役表によると、マードーテキストとコンスタブルは両名とも puppet show の登場人物である。しかし、世間全体が支持するナンセンスを中傷したというかどでラックレスに召喚状をもたらし、この puppet show そのものを中断させようとする彼らは、puppet show の枠外の存在とみた方がむしろ自然であろう。

マードーテキストとコンスタブルの乱入は、ウイットモア (Witmore) やマナーウッド夫人らによるさらなる乱入(767行目)の前ぶれでもある。ウイットモアとマナーウッド夫人は間違いなく第一・二幕の frame play の登場人物であったのだから、遅くともこの時点で puppet show は完全に終わり frame play に戻ったはずである。彼らがここで再登場するのは、貧乏作家のラックレスが実はバンタム国王フランシス (Francis) 4 世の息子であることが発覚したという吉報を伝えるためである。そうこうするうち、さらにそのフランシス 4 世の死が伝えられ、それによってラックレスはバンタム国王ヘンリー 1 世ということになる。それと同時に、マナーウッド夫人はブレントフォード (Brentford) 国王妃であり、ハリオットはその娘ヘンリエッタ (Henrietta) 王女であることも明らかになる。このラックレスらの正体の暴露あたりの展開は、puppet show から逸脱し frame play に戻った動きであって一応リアリスティックな筈のものなのだが、「元に戻った」という印象を与えるものではなく、実際には puppet show がさらに突き進み、フィクショナルな荒唐無稽さが一段と高じた様相を呈していると言わざるをえない。

こういった筋書の展開は、いかにも行き当たりばつたりの出たとこ勝負のような印象を与えるが、これをもってフィールディングの不手際とみなすことは妥当でない。注意して観察すると、『作者の笑劇』の筋書にも一応の脈絡が備わっていることがわかるからである。例えば、ラックレスがバンタム国王の息子であることが発覚するのは、ラックレスの使いのジャック (Jack) がラックレスの帽子を質屋へ質入れしにきた時に、バンタム国からの使者バ

ントマイト (Bantomite) と偶然出会ったのがきっかけだったということが第三幕で判明する。いかにも現実離れしたおとぎ話的「正体発覚」が、質入れなどという極めて世俗的なアクションをきっかけにしているという面白さはさておき、第一幕早々に、ラックレスがジャックに帽子を質入れするよう命じるシーンがあったのは確かである。そもそもこのバントマイトという使者は、実際には第三幕の終り近くになって初めて登場するのだが、実は第二幕の最後に既に到着していることが、次のようにジャックによって伝えられてもいるのだ。“There’s the strangest sort of a man below inquiring after my master that ever was seen. . . I fancy it is the Man in the Moon, or some monster. There are five hundred people at the door looking at him. He is dressed up in nothing but ruffles and cabbage nets” (II. x. 37-43)⁵ この不可思議な姿の人物についてここでは一切明らかにされないし、この後すぐ第三幕になって puppet show へと移ってゆくので、読者も観客もこの件については何のことだったのかわからぬまま、ことによると殆ど忘れてしまいさえしかねない。目立たぬ布石を置いておいて、だいぶあとになってからその意味をあきらかにするといったやり方は、フィールドイニングが小説の筋を展開させる際にもよく用いるものであるが、『作者の笑劇』にも同様のやり方に基づくある種の計画性というか全体としての整合性が認められるのである。このようなつじつま合わせ的布石のありようは、筋書の因果関係を超越するこの作品の勢いをむしろ損ねる弁解がましさのように思われて惜しくもあるのだが、少なくとも『作者の笑劇』が決していたずらに書きなぐられたものではなく、筋書の展開が与える「いかにも行き当たりばつりの出たとこ勝負のような印象」が、結果というよりは目的であったことを立証するものである。

『作者の笑劇』におけるふたつの劇—— frame play と puppet show——は、その本来の落差にも関わらず、徐々に混ざりあう、あるいは溶け込むように仕掛けられている。もともとリアリスティックに展開していた frame play が荒唐無稽な puppet show に転じ、その puppet show が突如また現実に戻った

際に、その現実自体がいよいよ荒唐無稽になっているという展開。前後をリアリスティックな frame play で囲まれる形で puppet show というフィクションの枠組みが明確に設定されているというよりは、puppet show の frame play 化、あるいは frame play の puppet show 化といった現象がここでは生じているのである。換言すれば、puppet show が次第に勢力を拡大し、包括的になり、frame play も虚も実もすべてを飲み込んでしまうのである。

II

『作者の笑劇』にみられる虚と実のないまぜ現象は、人間の「自我」のうろいやすさ・曖昧さに結び付くものである。この点について考察をさらにすすめるにあたっては、『作者の笑劇』が小説とは異なって、実際に舞台上で演じられるものとして書かれたものであることに留意したい。そもそも第三幕の puppet show は、puppet show といいつながら、人間が puppet を演ずるという形になっている。puppet show が当時の演劇界の人気だしものであったことは確かで、また人間の背文に近い大型の puppet も流行していたようだが⁶、『作者の笑劇』の場合のように屈折した趣向はユニークなものであったようだ。ことによると puppet を演じる役者はマスクをつけていたのかもしれないが⁷、いずれにせよ実際に観客が見るのは、人間の姿以外のなものでもない。第一・二幕と第三幕との間に本来あるはずの次元のギャップは、人間対人形という形をとっていたならば視覚的にも歴然となっていたであろうが、実質的にはもう最初の段階からうやむやになってしまっているのである。

例えばラックレスの正体暴露のシーンはどうだろう。マネーウッド夫人とウィットモアは puppet show の進行を突然中断する形で登場するので、その際、当然舞台上には puppet show の登場人物たちが退場せぬまま残っていると考えられる。そうするとつまり、ファーシカルやノヴェル夫人、ドン・トラジェディオといった puppet show の登場人物たちと、マネーウッド夫人やウィットモアといった frame play の登場人物たちが混在するはずである。実

際その正体暴露の顛末のさなか、配役表では puppet show の登場人物であるとされるコンスタブルが “I hope your majesty will pardon a poor, ignorant constable. I did not know your worship, I assure you.” (III. 851-52) とラックレスに向かって話しかけたり、またそれをうけてラックレスが次のように述べたりするのである。

Pardon you? Aye more, you shall be chief constable of Bantam. You, Mr. Murdertext, shall be my chaplain; you, sir, my orator; you my poet laureate; you my bookseller; you, Don Tragedio, Sir Farcical, and Signior Opera, shall entertain the city of Bantam with your performances; Mrs. Novel, you shall be a romance writer; and to show my generosity, Marplay and Sparkish shall superintend my theaters. All proper servants for the King of Bantam. (III. 853-60)

ここではまさにドン・トラジェディオやファーシカル、セニョール・オペラといった puppet show の作中人物たちとマープレイ (Marplay) やスパークッシュ (Sparkish) といった frame play の登場人物たちが同列に並んで位置づけられ、ラックレスは後者だけでなく前者をもバンタム国の職務に任命しているのである。今やブレントフォード国王妃であることが判明したマネーウッド夫人の子どもは、ハリオットだけでなく、puppet show 中の登場人物パンチ (Punch) もであるという、ごちゃまぜぶりである。frame play と puppet show といった二つの世界の境界は崩れ、それによって各キャラクターの正体・「自我」も曖昧なものとなっているのだ。読者もさることながら、観客の戸惑いは想像するに難くない。フィールディングがラックレスの「役割」をどう区別していたにせよ、観客としては実際のところ各台詞の発話者の役名をいちいち確認しながら観劇するわけではないので、今舞台に立っているのが *Luck* なのかそれとも *Mast* なのか、つまり frame play の登場人物としてのラック

レスなのか、それとも puppet show のために進行役をつとめているラックレスなのかを区別することは難しかったであろう。

イメージの重複ということが、事態を一層複雑にしている。劇では出演する役者の数に制限がある場合に、ひとりの役者が複数の役を兼ねることは珍しいことではない。故にたとえばネブラスカ大学版のテキスト(1730年の初版をもとにしている)に掲載されている配役表をみると、frame play におけるマナーウッド夫人と puppet show におけるナンセンス女王、またブックウェイト (Bookweight) とドクター・オラター、またパントマイトとドン・トラジェディオといった組み合わせが同じ役者によって演じられているのである。役者が二役・三役を兼ねるということ自体はよくあることでも、『作者の笑劇』の場合、本来別々の次元に成立しているはずの frame play と puppet show に関して、マナーウッド夫人とナンセンス女王といった、ともに威圧感をもった女性の大きな役どころが人間／人形といった差もなく、ともに人間によって演ぜられ、しかも同じ人間 (この場合ミュラート夫人 [Mrs. Mullart] という女優) によって演ぜられたりすると、連続的に見ている観客にとっては「前にどこかで見たような・・・」といったイメージの重複が生じる可能性がありそうだ。俳優の点での重複のほかには、役柄の点でのイメージの重複も見られる。frame play にも puppet show にも本屋が登場するし、ラックレスに似た、売れない貧乏詩人 (Poet) が puppet show にも登場する。ラックレスが本来は悲劇作家であったことを思えば、ドン・トラジェディオにも彼の影がかかっている不思議ではないのだ。

puppet show と frame play にまたがるイメージの重複というにとどまらず、当時の実在の人物との重なりあいも見逃せない。frame play にあつてはマープレイが、puppet show にあつてはファーシカルが、ともにコリー・シバー (Colley Cibber) をモデルにしたものとされており、さらにラックレスの召使いであるジャックの話の中に、シバーの名前をドイツ風にもじった “Mr. Keyber” なる人物も現われたりする⁸。ファーシカルだけでなく、他の puppet

たちにもそれぞれ実在の人物がモデルとして存在し⁹、そこにさらに政治的な色彩もからんで、たとえばファースカルーシパーーロバート・ウォルポール (Robert Walpole) といったイメージの連鎖も想定されるのである。ついでながら、この劇において使われている音楽は、当時大評判を博したジョン・ゲイ (John Gay) の『乞食オペラ』 (*The Beggar's Opera*) に使われた曲を少なからず借用しているために、たとえばセニョール・オペラとノヴェル夫人が歌うアリアには、マックヒース (Macheath) とポリリー (Polly) のアリアが共鳴することとなるのである¹⁰。このように、『作者の笑劇』には当時の観客がすばやく反応したのであろうさまざまなイメージが盛り込まれ重なりあっているために、登場人物の「自我」の境界線が不明瞭になっているのである。

登場人物の「自我」には「演技」(impersonation) あるいは「役割」といったものが常につきまとっている。ラックレスを迫害する第一人者として登場するマナーウッド夫人は、突然にしてラックレスに対する熱烈なる愛を告白し、その愛が報われないとなると以前にもましてラックレスを虐待する存在となる。しかし第三幕後半では、彼女がなんとブレントフォード国王妃であることが暴露されるという始末である。どれがマナーウッド夫人の真の「自我」なのかを問うことは、あまり意味をなさない。そのどれもがマナーウッド夫人と言えればマナーウッド夫人なのである。彼女はラックレスに対して、“I suppose you would have settled your castles in the air.” (I.ii.10-11) と皮肉るが、これも至言である。puppet show の進行役というのもラックレスにとって「役割」であれば、puppet show の作者となるのも本来の彼の意にはそぐわぬ「役割」であり、さらに第一・二幕で悲劇作家たらんとすることもひとりよがりの「役割」であったのかもしれない。とどめはパンタム国王ヘンリー1世という学会会的役回り。「自我」の正体といったものは決してゆるぎなく確立・固定しているわけではなく、常にこの「役割」といったものと結び付いて存在するのである。

故にこそ、正体暴露のシーンは『作者の笑劇』の中でクライマックスであ

るにも関わらず、如何にも滑稽なものとなっているのである。たとえば puppet show 中の人物であるはずのパンチは、実は マネーウッド夫人の息子であることがここで初めて暴露され、それによって、母と息子、兄と妹らの感動の認知シーンとなる。

MONEYWOOD. Oh, my son!

HARRIOT. Oh, my brother!

PUNCH. Oh, my sister! (III. 882-84)

そこへさらにパンチの妻ジョーン (Joan) も加わる。

JOAN. Then I am a king's daughter, for this gentleman is my husband.

MONEYWOOD. My daughter!

HARRIOT, LUCKLESS. My sister!

PUNCH. My wife! (III. 889-93)

この正体暴露のシーン以前からジョーンはパンチの妻であったのだから、ここでパンチがドサクサに紛れてあたかも新しい発見であるかのように "My wife!" と叫ぶのは全くの見当違いである。しかしここまでくると、「自我」の実体などすべからく芝居がかって、状況次第でどうとでも変化するという、なんでもありの雰囲気となっているのである。「自我」と言いながら、そのすべてが結局胡散臭いものとなっているのである。

frame play と puppet show、リアリスティックな世界とフィクションの世界の境界が曖昧であるという不安定さは、そもそもリアリスティックな frame play といっても、観客（読者）からみると勿論これも最初から「演じられるフィクションの世界」であったことを思いおこさずにはいられない。puppet show にしても、本来は人形に人間の動きを真似させるというところに面白さが成り立つものであるのに、人間の動きを真似する人形の役目を人間が演ずるという複雑な仕掛けで、二重の「フィクション」を生じさせている。しかもさまざまなイメージの重複もからんで frame play と puppet show が徐々に混じり合ってしまうことから、実はそれらが本質的には決定的な違

いがあるものではなく、同じ舞台にのる、同じ次元のものであることが示されているのである。本来、区別があつてこそ合理的に思われる虚の世界と実の世界、人間と puppet、生と死などが、すべて混在するところに生じる不安定なフィクション 感覚こそがこの劇の妙味なのであつて、その効果は「劇」という形態によって一層高められているのである。

III

フィクションのありように対する『作者の笑劇』のこだわりは、最後につけられたエピローグに見事に繰り返され、集約されている。エピローグは通常、登場人物のひとりが劇の締めくくりの言葉を述べるという体裁をとることが多いが、『作者の笑劇』ではこのエピローグ自体がまた新たな劇形式をとっているところが興味深い。四人の詩人が集まってエピローグを書こうとしているのだが、なかなかまとまらず（このあたりは比較的リアリティックな運びである）、業を煮やしたラックレスはこの詩人たちを見限り、なんと猫にエピローグを語らせようとするのである。“As ‘tis polite to speak in murmurs small, Sure, ‘tis politer not to speak at all.” (epilogue, 62-3) とうそぶき、語るができない猫を採用することで、このエピローグを無言劇にしまおうというナンセンスな決断には、ラックレスの皮肉な心意気が感じられるところである（このあたりは puppet show の作者／進行役たらんと開き直るラックレスを思い出させる）。しかしその猫もいったんは退場した後、今度は女性の姿で再登場するのであるが、それはラックレスの意図を越えた展開である。

PLAYER. But who is this?

Enter Cat as a woman.

AUTHOR. I know her not.

CAT. I that

Am now a woman, lately was a cat.

Turns to the audience.

Gallants, you seem to think this transformation

As strange as was the rabbit's procreation. (Epilogue, 64-7)

まさにこのあたりは、バンタム国からの使者バントマイトの出現を思い出させる意外な展開である。このように、エピローグがおさだまりの「まとめのご挨拶」になっておらず、第一～第三幕の内容をもう一度跡づけ繰り返す形になっているのは、メタフィクションの特徴のひとつである open ending を印象づけるものである。『作者の笑劇』に関してはいわゆる最終的な「結末」による閉鎖といったものは不成立で、繰り返しという形でしか終わり得ないのである。

第三幕がドタバタの大団円で幕を閉じた後、エピローグで再び登場するラックレスが、バンタム国王ヘンリー1世ではなく、あいかかわらず無能な作家のままであったとしても、何も驚くには値しない。ラックレスの役割は、彼自身がどう意識するにせよ、実際はんばな作者の限界といったものをみせつけずにはおかないのだ。悲劇作家として身をたてることができなかったラックレスは、puppet show の作者／進行役としてもマダーテキストやコンスタブルの乱入・バントマイトの出現など、作者の認識を越えた事態になすすべもなく、最後のエピローグでも女性に変身した猫を前に、作者としての立場からすべり落ちてしまっているのである。puppet show の作者／進行役といった役割はフィールドイングの小説中のナレーターの役割に通ずるものであるが、『ジョウゼフ・アンドリュース』や『トム・ジョウンズ』のナレーターたちがフィクションの展開に対して絶対的な権威を行使する全知の立場に立つのに比べると、より不透明な存在であるラックレスは、作者として筋書の展開を御しえないほど非力である。ここに、絶対的な権威・体制・秩序といったものに反発する若きフィールドイングの志向をみるもよし、あるいはJ・ポール・ハンター (J. Paul Hunter) が指摘するところの当時の観客の反体制志向をみるもよし¹⁴。いずれにせよ、ラックレスという人物自身

の無能さもからかいの対象となっているのである。(この Harry Luckless に名前の符合という点からも、劇作家として辛酸をなめた経験を持つフィールディング自身の姿の投影をみるとすれば¹²、ここにさらに浮かび上がるのはフィールディングの自虐性・自嘲性でもあるのだが。)

最後に、『作者の笑劇』においてジャンルというものがどのように扱われているのかを整理しておきたい。プロローグには、これから始まる劇の性格が如実に示されている：

Bred in Democritus his laughing schools,
Our author flies sad Heraclitus' rules.
No tears, no terror plead in his behalf;
The aim of farce is but to make you laugh.
Beneath the tragic or the comic name,
Farces and puppet shows ne'er miss of fame. (Prologue, 27-32)

フィールディングが“the weeping philosopher”と呼ばれるヘラクレイトスと“the laughing philosopher”と呼ばれるデモクリトスを引き合いに出して、自分を後者寄りに位置づけるというのは、他の書きものにもしばしばみられる姿勢である¹³。もっとも、悲劇作家ジョージ・リロ (George Lillo) を高く評価し、『命取りの好奇心』(*Fatal Curiosity*)のプロローグを書くことを買って出さえたことからわかる通り、フィールディングは必ずしも悲劇全般を価値なしとみなしていたわけではなく、ただ自分の得意分野ではないと見定めていたようである¹⁴。『作者の笑劇』においては、第一・二幕のリロ風の悲劇路線(ただし悲劇的結末に至るわけではないので、“sentimental comedy”あるいはピーター・ルイス [Peter Lewis] が言うように“comedy of intrigue”¹⁵の中途ともいえる)が第三幕で突然全く趣きの異なる puppet show に転じ、途端におちゃらけた雰囲気になるのだが、これを単に、ラックレスの目論見どおり、悲劇あるいは喜劇より puppet show が観客うけするという低俗な当時の演劇界事情に対する皮肉の現われと解するだけでは十分でない。『作者の

笑劇』において興味深いのは、いつしか puppet show の荒唐無稽の面白さ・迫力が、先のちまちました伝統的 regular play 風の路線を凌駕してしまう点なのである。そのあたりはフィールディングが puppet show の面白さでさえも、それなりに肯定的に評価していたということを思い出させるものである¹⁶。

ラックレスは puppet show 中の登場人物としてドン・トラジェディオを創造し、現実離れした大仰な英雄悲劇、その大袈裟な言葉づかいをからかっているが、ふり返ってみると、実はラックレス自身、第一幕で恋人ハリオット相手にトラジェディオばりの台詞回しをみせているのである：

Say, then, my Harriot, would my charmer fly

To the cold climes beneath the polar sky?

Or, armed with love, could she endure to sweat

Beneath the sultry, dry equator's heat?

Thirst, hunger, labor, hardship, could she prove,

From conversation of the world remove,

And only know the joys of constant love? (I. iii. 18-24)

第一・二幕を「伝統的 regular play 風の路線」と位置づけたのも実はいい加減なもので、正確にはこれも既に ballad opera という “irregular play” の形式をとっていたことを再確認しなければならない。puppet show の中でセニョール・オペラという登場人物をからかいの対象のひとりとして設定したラックレスは、彼自身第一幕でアリアを熱唱するひとりであったのだ。ファーシカルなる登場人物にしても、単にシバーなりウォルポールなりに対するあてこすりのための存在であるだけでなく、とどの詰まりは『作者の笑劇』というこの笑劇自体を茶化す存在でもあるのだ。文壇・演劇界のあちらこちらに向けた皮肉の矢が、結局自分自身をもかすめずにはおれないのである。バーレスクはバーレスクでも、勢いづいて自分自身をも対象に巻き込んだバーレスクとなっている点が、『作者の笑劇』のみどころと言えよう。

結び

たとえば『ジョウゼフ・アンドリュース』の有名な序文において、フィールディングは「滑稽」の根源は「気取り」にあり、その「気取り」は「虚栄」または「偽善」から発するといったように、極めて理路整然と人間性を分析しており、特に小説にあっては、明確な二項対立のパターンで登場人物や状況を捉え、表わす傾向がみられる¹⁷。登場人物たちは、おおむね善人なら善人、悪人なら悪人、間抜けなら間抜けといった単純明快なキャラクターであり、それが例えばトム・ジョウンズ vs. ブライフィル (Blifil), オールワージー (Allworthy) vs. スクワイアー・ウェスタン (Squire Western), アダムズ (Adams) vs. ジョウゼフ・アンドリュース といった具合の対比の図式を形成するのである。状況についても、真実 vs. 虚偽, 誤解 vs. 理解, 邪悪 vs. 正義などの対比・峻別が重要なポイントで、最終的には勧善懲悪の基本線に沿うかたちに着ちることとなる。人物関係や筋の展開は途中どんどん複雑に混みいつてきても、最後にはすべてのもつれが見事にほどけて、大団円におさまるのである。

しかしながら、一見極めて明快に思えるその構造の下で、なにかしら落ち着ききらないもの、ほどけきらないものが残るのも見落とせない。「単純明快な二項対立」を成立させるためには、各項の性質が固定してそれぞれの枠をはみでないことが基本条件となるわけであるが、絶対的な善人、絶対的な悪人などはありえないといったことは、『トム・ジョウンズ』のナレーターでさえもが力説するところである¹⁸。フィールディングによって設定された二項対立が、実はみかけほどに絶対的なものでないのは、各項の性質がそれほど固定しているわけでもなく、対立要素になだれこむ、あるいは溶け込む可能性さえ内在させているゆえである。そういった傾向は、小説の段階になると非常に微妙なニュアンスでもって暗示されるにとどまるのだが、『作者の笑劇』ではそれこそが主要テーマとして鮮明に現われているのである。ここ

では自己同一的自我の否定が、「自我」と外界を明白な二項対立に位置づけることを不可能とさせている。登場人物の「自我」を安定した自然な本性としてとらえるというよりはむしろ、「役割」こそを「自我」の本質とみなしているということは、「役割」によって成り立つことが大前提となる『作者の笑劇』のような劇の場合にこそ、より一層明白に表わされるのかもしれない。

frame play と puppet show がないまぜになっているというのは、単に登場人物の入り乱れ、さまざまなイメージの重複などによるばかりではなく、puppet show が放つ風刺の矢が frame play にまで回帰して及んでいるからである。舞台上で繰り広げられているのは結局のところすべてフィクションであるということ、フィクションというものには必ず作者が存在すること、しかもその作者は必ずしも無色透明でも全能でもなく、恣意的で限界をもった存在でしかあり得ないことをラックレスは体現している。それにより、puppet show の作者／進行役という「役割」を担って、文壇・演劇界のさまざまな分野をからかうことで、当初バーレスクの発信者と思われたラックレス自身も、いつしか茶化され笑われる対象となってしまっているのである。

注

- 1 当時の演劇界の様子を、エメット・L・エヴァリー (Emmett L. Avery) は次のようにまとめている。

Probably the interest of Londoners in the foreigners may be traced to the same changing taste which made some portions of the theater-going public welcome theatrical innovations. Pantomime, ballad opera, dancing, both serious and grotesque, Italian opera, had all, at one time or another, swept into favor. The increase in the number of theaters in operation, the competition between them, and the increased number of patrons had undoubtedly resulted in a weakening of standards of taste, and the rise and decline of various theatrical novelties testify to the shifting interests of the less critical patrons.

(Emmett L. Avery, "Foreign Performers in the London Theaters in the Early Eighteenth Century," *PQ*, 16 [1937], 122.)

- 2 悲劇の不人気について、ロバート・D・ヒューム (Robert D. Hume) は次のように説明している。

Tragedy was relatively easy to get staged, but not likely to achieve much popularity. Dramatists—and to some degree managers—were caught in a bind. Critical precepts pointed in one direction, audience preferences in another. Anyone reading periodical criticism in these years finds all sorts of demands for moral seriousness, historicity, poetic justice, conformity to decorum and the rules, and so forth. That writers ought to compose such pieces, and that managers should produce them, were widely accepted propositions. Unfortunately—or perhaps fortunately—audiences seldom showed much disposition to support the results. (Robert D. Hume, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800* [Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983], p. 289.)

puppet show の人気について、アンソニー・J・ハッソール (Anthony J. Hassall) は次のように述べている。

The puppet theatre enjoyed an unprecedented vogue in the fashionable society of eighteenth-century Europe, and it was encouraged by many of the leading writers and composers. Lesage and Voltaire wrote for the puppet theatre, and Haydn and Goethe had their own marionette theatres. Haydn wrote five operettas for puppets between 1773 and 1780, and Goethe's *Faust* owes at least a small debt to the standard work of the German puppet theatre, *Doctor Faust*. In England the puppets did not keep quite such elevated company, but they were fashionable and popular. In comparison with tragedy, puppet show was in vogue.

(Anthony J. Hassall, "Fielding's Puppet Image," *PQ*, 53 [1974], 72.)

- 3 Henry Fielding, *The Author's Farce*, Regents Restoration Drama Series, ed. Charles B. Woods (Lincoln: University of Nebraska Press, 1966), III. II. 25-6. 以下、この作品よりの引用はこの版からとし、幕数をローマ数字の大文字で、場数をローマ数字の小文字で、行数をアラビア数字で本文中の括弧内に示すこととする。(ただし第三幕については、場は設定されていない。)
- 4 Charles B. Woods, "Introduction" to *The Author's Farce*, p. xii.
- 5 オリジナルから4年後(1734年)に出された revised edition では、第二幕十場の段階で既にバンタムの名前も出ている。

LUCKLESS.

Dear Harriot!

HARRIOT.

I was going to the playhouse to look after you. I am frightened out of my wits. I have left my mother at home with the strangest sort of man who is inquiring after you. He has raised a mob before the door by the oddity of his appearance; his dress is like nothing I ever saw, and he talks of Kings, and Bantam, and the strangest stuff.

LUCKLESS.

What the devil can he be?

HARRIOT.

One of your old acquaintance, I suppose, in disguise; one of His Majesty's officers with his commision in his pocket, I warrant him.

(“Appendix A: The Revision of *The Author's Farce*” in *The Author's Farce*, p. 91.)

6 George Speaight, *The History of the English Puppet Theatre* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990), p. 161; p. 163.

7 revised edition では、ハリオットがノヴェル夫人の役を演じることになっているのだが、演技に不安を抱くハリオットをラックレスは次のように慰めている。“Oh, your mask will keep you in countenance, and as for hissing, you need not fear it.” (“Appendix A: The Revision of *The Author's Farce*” in *The Author's Farce*, p. 91.)

8 後に、サミュエル・リチャードソン (Samuel Richardson) の『パミラ』 (Pamela) をパロディー化した『シャミラ』 (*Shamela*) を世に出す際に、フィールディングは自分の名前は伏せ、著者名を “Conny Keyber” としている。

9 他の例をいくつかあげると、ドクター・オラターはジョン・ヘンリー (John Henley) を、セニョール・オペラは人気カストラートのフランチェスコ・セネシノ (Francesco Senesino) を、ノヴェル夫人はイライザ・ハイウッド (Eliza Haywood) をモデルにしているとされる。

10 たとえば Air XII について、ピーター・ルイス (Peter Lewis) は次のように述べている。

Furthermore, this duet is modelled on and sung to the tune of ‘Over the Hills and far away’, which Gay uses for one of Macheath and Polly’s love duets (Air XVI) in *The Beggar’s Opera*. Since Fielding’s duet is virtually a parody of Gay’s, which itself burlesques operatic duets, it achieves a double-strength burlesque by reinforcing Gay’s while at the same time generating its own.

(Peter Lewis, *Fielding’s Burlesque Drama: Its Place in the Tradition* [Edinburgh: Edinburgh University Press, 1987], p. 100.)

11 ハンターは、『作者の笑劇』が上演された劇場 (the Little Theatre) とその観客の性格に着目している。

The Author's Farce was Fielding’s first “irregular” play—that is, his first play not to conform to the traditional five-act structure and to derive its working power from something besides plot action—and very likely its irregularity was due as much to features of the house that produced it as to Fielding’s limited success in regular comedy. The Little Theatre at the Haymarket, like many subsequent houses of its kind, was small and less elaborately equipped than the more prominent and prestigious houses at Drury Lane and Covent Garden. It

specialized in topical satire, and its audiences expected an anti-Establishment theater of ideas rather than the revivals and conventional five-act plays presented at the other houses.

(J. Paul Hunter, *Occasional Form: Fielding and the Chains of Circumstance* [Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975], p. 51.)

- 12 マーティン・C・バテイスティン (Martin C. Battestin) は、ラックレスとフィールディングの重なりについて、次のように説明している。

Harry Luckless in *The Author's Farce* is Fielding's projection of himself and his own circumstances in the winter of 1729-30—hounded by his landlady; sick of his poverty, “the most abominable Distemper”; his play spurned by the managers at Drury Lane, who had been long enough in the “Trade” to “know what Goods will best please the Town”; his only hope lying now in the success of a puppet show. (Martin C. Battestin, *Fielding: A Life* [London: Routledge, 1989], p. 84.)

- 13 *The Craftsman* 誌の第 612 号 (1738 年 4 月 1 日) に “In Vindication of Laughter” というエッセイを寄せるにあたって、フィールディングは “Democritus” をペンネームとして使っている。“Democritus” に対する思い入れは生涯続いたようで、*The Covent-Garden Journal* の第 61 号 (1752 年 8 月 29 日) において「軽蔑」について論じた際にも “Democritus” の名をあげている。

And however detestable this Quality [a Proneness to Contempt], which is a Mixture of Pride and Ill-Nature, may appear when considered in the serious School of Heraclitus, it will present no less absurd and ridiculous an Idea to the laughing Sect of Democritus, especially as we may observe, that the meanest and basest of all human Beings are generally the most forward to despise others. So that the most contemptible are generally the most contemptuous. (Henry Fielding, *The Covent-Garden Journal and a Plan of the Universal Register-Office*, ed. Bertrand A. Goldgar [“The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding”; Oxford: Clarendon Press, 1988], p. 328.)

- 14 リロの『命取りの好奇心』を擁護するためにフィールディングが *Daily Advertiser* 誌 (1736 年 5 月 25 日付) に寄せたとされる文の中で、彼は悲劇の不人気に言及し、その原因は観客だけにあるのではなく、作者の側にもあると述べている。

But as to the ill Success of Tragedy in general, I shall not attribute it entirely to the Audience; I cannot persuade myself that we are sunk into such a State of Levity and Childhood, as to be utterly incapable of any serious Attention; or are so entirely devoted to Farce and Puppet Shew, as to abandon what one of the greatest Criticks who ever liv'd has call'd the noblest Work of Human Understanding.

I am afraid the Truth is, our Poets have left off Writing, rather than our Spectators loving Tragedy. The Modern Writers seem to me to have quite mistaken the Path: They do not fail so much from want of Genius as of Judgment; they embellish their Diction with their utmost

Art, and concern themselves little about their Fable: In short, While they are industrious to please the Fancy, they forget (what should be their first Care) to warm the Heart.

Give me leave, Sir, to recommend to you, and by you to the Town, a Tragedy, written in a different Manner, where the Fable is contriv'd with great Art, and the Incidents such as much affect the Heart of every one who is not void of Humanity. A tender Sensation is, I think, in one of a Humane Temper, the most pleasing that can be rais'd; and I will venture to affirm, no such Person will fail of enjoying it who will be present on Thursday next at the Hay-Market Theatre; where, without the bombast Stile of Kings and Heroes, he will see a Scene in common Life, which really happen'd in King James I's Time; and is accompany'd with the most natural, dreadful and tender Circumstances, and affording the finest Moral that can be invented by the Mind of Man.

(Robert D. Hume, *Henry Fielding and the London Theatre 1728-1737* [Oxford: Clarendon Press, 1988], pp. 267-68.)

15 Peter Lewis, *Fielding's Burlesque Drama*, p. 88.

16 puppet show に対する フィールドイング の 思い入れ については、バティステインの考察が参考になる。

No one, however, has noticed that in March 1748—at the height of his activities as editor of *The Jacobite's Journal* and while he was doubtless writing furiously to finish *Tom Jones*—Fielding opened his own puppet theatre in Panton Street under the name of “Madame de la Nash.”

Besides the obvious financial purpose the venture must have served, his objective was one of which Tom Jones would have approved. Earlier, in an essay upon “Greatness” in *The True Patriot* (11-18 February 1746), Fielding had called attention to the decline in this old and truly English entertainment, which he especially regretted because of its effectiveness as a vehicle for satire: “that fine Raillery . . . of Punchinello in a Puppet-shew, which hath been of late Years, for I know not what Reason, laid aside.” (Martin C. Battestin, “Fielding and 'Master Punch' in Panton Street”, *PQ*, 45 [1966], 192.)

17 Henry Fielding, “Preface” to *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend Mr. Abraham Adams*, ed. Martin C. Battestin (“The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding”; Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1967), pp. 8-9.

18 Henry Fielding, *The History of Tom Jones a Foundling*, eds. Martin C. Battestin and Fredson Bowers (“The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding”; Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1975), X. i.

Synopsis

The Farce Mocking the Mocking Author:

A Study of *The Author's Farce*

Yuko Engetsu

Henry Fielding's *The Author's Farce*, in comparison with his major novels, seems considerably loose in its structure. The whole play consists of three acts; but there is notable difference in level between the first two acts and the third, so notable that it appears appropriate that the third act is given its own separate title *The Pleasures of the Town*. The first two acts develop in the manner of a traditional five-act regular play, describing the miserable fate of Luckless, an unsuccessful author of tragedy. Most of the third act, which is even longer than the first two acts combined, is allotted to the puppet show which Luckless writes with a defiant attitude to mock various kinds of theatrical and literary forms such as opera, tragedy, pantomime, and novel. There is a distinct gap between the sentimental plot of the first two acts and the absurd one of the third.

In spite of the gap, however, the distinction between the puppet show and the frame play becomes increasingly obscure. The puppet show oversteps the bounds of a "play within a play" and comes to mingle with the frame play; or, conversely speaking, the frame play surges into the ongoing puppet show. In the recognition scene at the end, the characters of the puppet show and those of the frame play appear together on the same stage, even talking to one another. The puppet show seems to be over at this point of time, and yet, instead of returning to the plot of the first two acts, the play becomes much more absurd.

Mrs. Moneywood, for instance, is a landlady persecuting Luckless in the first two acts; at the end of the third act, she proves to be the Queen of Old Brentford, and that with two children including Punch, a puppet.

In this chaotic world, a character's identity becomes more and more ambiguous. At the beginning, Luckless appears as a tragic dramatist, and then he pretends to be an author and master of a puppet show, and, as the puppet show and the frame play become confused, he finally turns out to be the King of Bantam. It is no use asking what his true identity is. A character's identity is neither fixed nor reliable. Various images are overlapping each other to make a character's identity less sharply defined. For example, Sir Farcical Comic, a puppet, looks not only like Marplay, a character of the frame play, but also like such actual people as Colly Cibber and Robert Walpole. He can be anyone. Each identity is, after all, nothing but an impersonation.

The Author's Farce is a sort of meta-fiction, underlining the fictionality of fiction and the function of the author behind it. Luckless, while writing and producing the puppet show to mock "all the diversions of the town," reveals his own incompetency as the author by losing control of the show at the end. He becomes a puppet himself, being the fool of fortune. The nonsensical world of the puppet show becomes so uncontrollably absurd that it outshines the serious frame play and makes a fool of the author. The arrow of burlesque which Luckless shoots finally pierces himself.