

## 役者の口跡と演技の変容

—ルネサンス期子供劇団から19世紀メロドラマまで—

原 英一

### 序

動画による記録がない時代の舞台上の役者の演技は、どのようなものであったのだろうか。はるか昔の役者の演技は、文字による記録すらほとんどない。そのため、それを議論する場合には、決定的な根拠がなく、推測に頼るものとなる。本稿のタイトルには、歌舞伎役者についてよく使われる「口跡」を入れているが、舞台での役者の所作もよくわからないのに、ましてや口跡など、論じられるはずもないではないかと思われるだろう。役者としてのシェイクスピアの口跡がどうだったかなど、現代の歌舞伎役者について、たとえば勘三郎は口跡がよかったとか、海老蔵は口跡に問題があったが、団十郎襲名後はだいぶよくなったとかいうのと同じように、あれこれあげつらうことなどできない。しかし、たとえ400年前であろうと、その時代の芝居のテキストを大量に読み込んでいくと、背後に隠されている当時の役者たちの舞台姿が、ときには彼らの台詞回しまでもが、浮かび上がってくるように思われる。以下の論考は、ルネサンス期の子供劇団から、19世紀のメロドラマまでのイギリス演劇史を、役者たちの口跡と演技の変遷を軸として、概略的に辿ろうとする試みである。多くの芝居のテキストの蓄積に基づいた、ある程度根拠のあるものであるとはいえ、ここでは、推測が大きな部分を占めることを断っておかねばならない。

### I 子供役者の演技

シェイクスピアの時代には女優がおらず、女性役は少年役者がやっていた

た。少年は、いったいどのようにして、女性を演じたのだろうか。現代のシェイクスピア劇上演では、彼の時代と同じように、女性役を男性がやるというオール・メールのキャスティングもしばしば見られる。これら現代のオールメール・キャスティングでは大人の男性役者が女性役をやっているのだが、シェイクスピアの時代には、女性役は声変わりする前、15、6歳までの少年が演じていた。当時は、全てのキャストが少年からなるという、オール・ボーイズの「子供劇団」(children's companies)も存在した。女性役ばかりではなく、大人の男性役も少年が演じていたのである。“children's companies”は、「少年劇団」と訳されるのが一般的だろうが、ここでは「子供劇団」という呼び方をする。

子供劇団だからといって、そもそも子供向けの芝居などない時代であるから、これらの劇団は、大人の観客の前で、大人向けの芝居を演じていた。いったい子供だけの劇団は、どのようなものだったのだろうか。子供劇団としては、次のようなものがあった。

Children of the Chapel (the Queen's Revels)

Children of Saint Paul (Paul's)

Children of Whitefriars (Children of the King's Revels)

彼らの主たる活動の場であったブラックフライアーズ劇場 (Blackfriars Theatre) のリース契約をめぐる係争があったほか、政治的な内容が当局の逆鱗にふれることもあり、あるいは、しばしば発生した疫病のため、彼らの公演は断続的で、複数の劇団が合同したりすることもあった。呼び方もしばしば変化している。

子供劇団は、イギリス演劇史を俯瞰する場合には、重要なものである。子供たちによる聖書劇は中世にまで遡る歴史があって、イギリス演劇の起源の一つでもあった。各地の礼拝堂やセント・ポール聖堂などの教会付属の聖歌隊、クワイヤの少年たちがクリスマスなどに聖書を題材として劇を上演していた。テューダー朝になってロンドンに商業劇場が出現すると、興行師の手でプロ化していった。<sup>1</sup>彼らが最も活躍したのは17世紀初めの十数年間、1599年から1613年頃のことだった。彼らが上演した多数の芝居から主なものを挙げる。

Ben Jonson, *Cynthia's Revels* (1600, at Blackfriars, Children of the Chapel)

- George Chapman, Ben Jonson, John Marston, *Eastward Ho!* (1605, at Blackfriars, Children of the Queen's Revels)
- Ben Jonson, *Epicene* (1609, at Blackfriars, Children of the Queen's Revels)
- John Marston, *Antonio and Mellida* (c.1601, Children of Paul's)
- John Marston, *Antonio's Revenge* (c. 1601, Children of Paul's)
- John Marston, *The Malcontent* (1604, at Blackfriars, Children of the Queen's Revels)
- George Chapman, *Bussy D'Ambois* (c.1603, Children of the Chapel? 1607, Children of Paul's)
- Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle* (1607, Children of Blackfriars)

ベン・ジョンソン、ジョン・マーストン、ジョージ・チャップマン、フランシス・ボーモントなど、この時代を代表する錚々たる劇作家たちが、子供劇団のための芝居を書いていた。ジョンソンの『エピソード』、マーストンの『不満な男』、チャップマンの『ビュッシー・ダンボワ』、ボーモントの『輝けるすりこぎ団の騎士』など、傑作として名高いものもいろいろある。

子供劇団についての先行研究は、そのいくつかを参考書目に挙げておいたが、多数ある。それらには、その起源、歴史の変遷、経営の実態などが詳細にリサーチされており、劇作家たちとの関係や演劇史上で重要な芝居が子供劇団によって上演されたことの意味などが論じられている。しかし、子供たちの演技がどのようなものだったかについては、これらの研究書にも、ほとんど記述がない。なにしろ、演技という、その場限りで消えてしまうものは記録されないのだから、当然なことではある。

子供劇団の歴史や変遷は先行研究に任せるとして、ここでは具体的な芝居のテキストから浮かび上がる、子供劇団の少年たちの演技を推測してみたい。次の引用は、ベン・ジョンソンの初期の芝居『シンシアの祝祭』(*Cynthia's Revels*)のインダクション(Induction)。これは前口上(Prologue)とは違うもので、序幕とも訳されるが、幕のない時代の演劇なので、「導入」と訳すべきだろう。以下、テキストの引用では、原文は注に置き、拙訳により示す。

[2回目のトランペット<sup>2</sup>の後。子供たちのうち3人が争いながら登場。]

子供1     あっちへ行け、おい、お前たち！ いったい、どうい

もりだ？

子供2 お前なんか前口上はやらせるものか。

子供3 へえ、それじゃお前がやるつもりかい？

子供2 そうとも、ぼくにはいちばんの権利があるからな。最初に練習したのはぼくだもの。

子供3 作者がぼくの方がうまくしゃべれるって思えば、それは関係ないぞ。

子供1 [前口上役の]クローク<sup>3</sup>はぼくに着させてくれないか。[観客に向かって] どうか皆様、ぼくに味方を。

[舞台の奥からの声] おい、子供たち！ 恥ずかしくないのか？ 中に入れ。<sup>4</sup>

ジョンソンは、このように、開演前に楽屋裏を見せるようなインダクションを好んでいたらしい。しかも、導入であるはずのインダクションはかなり長く続き、テキストでは何ページにもわたる。代表作となった『人は皆ヒューマー持ち』(*Every Man In His Humour*)に続いて書かれた『人は皆ヒューマー抜け』(*Every Man Out Of His Humour*)にもインダクションがあるが、非常に長い。その最後の方で、コーデイタス (Cordatus) というキャラクターに、「さっさと芝居を始めてくれよ。こんなに前置きが長くては、芝居小屋でいちばん辛抱強いお客さんでも、しびれをきらしちまう」<sup>5</sup>と言わせているので、自分でもそれを自覚していたことがわかる。

『人は皆ヒューマー持ち』も『人は皆ヒューマー抜け』も、楽屋裏を見せるようなインダクションによって、芝居が芝居であることを観客に意識させるのであるが、ここに、メタドラマ性を根幹とするジョンソンのドラマツルギーがあることが、示されていると言えるだろう。子供劇団が上演した芝居の作者として最も活躍したジョン・マーストンの場合も、同じような意図がいっそうはっきりと見られる。最初に楽屋裏を見せることで、観客は子供たちが演じる芝居の世界に入り込み易くなるのだ。マーストンはインダクションだけではなく、芝居の途中でも、同じような手法を取り入れている。彼の『アントーニオとメリダ』(*Antonio and Mellida*) 2部作のインダクションを見てみよう。ここでは子供役者にどのような演技指導が行われていたのかも、少しわかって興味深い。

ガレアツォ、ピエロ、アルベルト、アントーニオ、フォロボスコ、

バラードオ、マツアジェンテ、フェリーチェ [これらの役に扮する予定の子供役者たち] が、それぞれのパート台本を持って登場。[役を表す] 衣装の上に [それを隠す] クロークをはおっている。

[ガレアツォ] おい、みんな、始まりの音楽がもうすぐ鳴るぞ。準備はいいか、台詞はみんな覚えたか？

ピエロ もちろん、自分の役の台詞は覚えたんだけど、どんなふうに演技すればいいのか、みんなわからないんだよ。

アルベルト お前、誰の役なんだ？

ピエロ ヴェニス大公のピエロだ。

アルベルト ああ、それなら、こういうふうに見せればいいさ。いかにも偉そうな威厳を持って、中風をわずらっているみたいに頭を振って、豪胆そうに見せるのだ。武勇を立てて気が大きくなっているみたいにな。

ピエロ それだけでいいなら、心配ないや。うまくまねしよう。髪をなで上げて、威張ってのし歩く、偉ぶったやつなんて、いくらでもいるから。<sup>6</sup>

最初に8人もぞろぞろと出てくるのだが、これがこの芝居に出演予定のほとんど全員かもしれない。子供劇団の上演には、12人から20人、最大30人程度が必要であっただろうと推定する先行研究もある (Wallace 73-74, Hillebrand 164)。しかし、20人や30人というのは多すぎる。たいていの芝居では、台詞のある主要な役の数のごく限られているのだから。しかも、一人で何役もやるのが、子供劇団にかぎらず、当時の芝居では普通だった。ここでも、女役であるメリダが出ていないが、この中の誰かが女装するのだろう。

さらに、こんなところも同じくインダクションにある。

アントーニオ役 役者を始めてからこんなにじっくりこないのは初めてだ。きっと、お客さんにひどくやじられちゃうだろう。

フェリーチェ役 へえ、お前、どの役を演じるんだ？

アントーニオ役 実はよくわからないんだけど、両性具有者って

やつで、一人二役なんだ。ほんとうの僕は大公の息子アントーニオなんだけど、ピエロの娘のメリダに恋していて、アマゾンに変装して、フロリゼルと名乗るんだ。これをどうやったらいかわからない。ほくの声でご婦人を演じるなんて！できるわけない。

アルバート役 いや、アマゾンならそういう声のはずじゃないか。男勝りの女なんだから。<sup>7</sup>

つまり、アントーニオ役の少年は声変わりしかけていて、あるいは声変わりしてしまっているのだから、女役をやるのはちょっときびしいのである。あらかじめここでこう言い訳をしておけば、実際に芝居が始まったときに、観客は寛容に見てくれるだろう。ここでは、アントーニオ役の少年が芝居の内容の一部を間接的に説明しているのだが、インダクションにはそのような機能もあった。

『アントーニオとメリダ』の粗筋は次のようなものである。

ジェノヴァの海軍を打ち破ったヴェニス大公のピエロは、ジェノヴァ大公アンドルージオとその息子アントーニオの首を持ってきた者には報償を与えると宣言する。

アントーニオは敵の娘メリダと恋仲。アマゾンの戦士に変装して、ヴェニスの宮廷に潜入。メリダと駆け落ちしようとしたところをピエロに見つかってしまう。そこに、同じく変装してヴェニス郊外に潜んでいたアンドルージオが現れ、「自分の首を持ってきたから約束通りにせよ」と迫る。ピエロは改心して親子を赦免し、アントーニオとメリダの結婚も認める。

全体のプロットは非常に単純、形ばかりのものという印象で、一つ一つの場面の面白さで見せる芝居となっている。さらに、もともとがクワイヤだった少年役者が演じるので、ボーイ・ソプラノによる歌唱がしばしば挿入される。ピエロやアントーニオの濃密な台詞があったかと思うと、メリダとの再会の場面やピエロの改心の場面では、突如子供じみたふるまいになるという具合。どうも彼らが演じる芝居は、言ってみれば人形芝居のようなものであって、演技力などはあまり必要がない、型にはまった役を機械的

に演じればよかつたらしい。これなら子供でも演じられただろう。

ところが、続編の『アントーニオの復讐』(*Antonio's Revenge*)は、うってかわって陰惨な芝居である。プロットの要約は次のようなもの。

ピエロはアンドルージオの妻マライアに対する情欲のため、彼を毒殺する。娘のメリダも無実の姦淫の罪で城の地下牢に幽閉する。

墓場で息子のアントーニオの前に現れた父アンドルージオの亡霊は、自分がピエロに毒殺されたことを告げ、復讐せよと命じる。ピエロはマライアと結婚しようとするが、娘のメリダが悲しみのあまり死んだという知らせを受けて、結婚を二日間延期する。その間に、アントーニオはピエロへの復讐の同志を集める。ピエロとマライアの結婚の祝宴の席で、アントーニオはピエロを襲って縛り上げ、舌を引き抜く。彼らは、アントーニオが殺したピエロの幼い息子の死体を彼に見せつけた後、よってたかって彼を刺し殺す。

元老たちからヴェニス公国の統治を委ねようと提案されアントーニオだが、メリダの霊を弔いながら隠棲することを誓う。

『ハムレット』(*Hamlet*)との類似が明らかだが、台詞のエコー (verbal echo) は見られない (この二つの芝居は、ほとんど同時期の初演で、どちらが先だったかは不明)。芝居は、アンドルージオを毒殺し、娘メリダの密通の相手に仕立て上げた男を刺殺したピエロが血まみれで登場するところから始まり、殺人が5回も行われる (開演時にすでに二人殺されている)。「極悪人」のピエロは、最後に舌を引き抜かれた上に、めった刺しで殺されるという、血みどろ、死屍累々の凄惨な復讐劇。大真面目な解釈を誘う深刻な悲劇であるかのようだ。

しかし、これを上演したのは子供劇団。

ということは、当時流行していた復讐悲劇のパロディである可能性があり、そのような解釈をする研究者もいる。<sup>8</sup>じっさい、この陰惨な芝居の途中で、こんな場面がある。ピエロが家来のバラードオを呼ぶと、バラードオはあわてて登場する。

バラードオが、髭が半分付いて、半分外れた状態で登場。  
バラードオ            髭がくつついたらまいります、公爵様、髭がくつつきましたら。

ピエロ 何、髭がどうしたのだ？  
 バラードォ 実は、こう言われたのでございます。やつがれのウィットは禿げていて、人魚は半分魚で半分ウナギだと。ですから、気の利いた言い方をしますれば、閣下のおかげで家来にさせていただきましたが、その家来のようなもので、やつがれは閣下の家来の中のフルというだけじゃなく、フルゆえに家来になったという次第。やつがれのウィットはハゲていて、人魚は半分魚で半分ウナギだとすれば、結論はどうしてもこうなります。衣装係が髭をきちんとのり付けしてくれなかったというわけ。えい、いまいますい、この髭ときたら、くつつきもしないし、はずれもしない。<sup>9</sup>

バラードォの台詞は何を言っているのか、よくわからないし、テキストに瑕疵があるのかもしれない。とにかくナンセンスなお笑いであることは確かだ。子供劇団では、大人の男性役を演じる子供役者は付け髭を付けることになっていた。その髭が取れかけた状態で登場させると、演劇的イリュージョンは雲散霧消してしまう。そこにこそマーストンの意図があったと考えるべきだろう。やはり、この芝居は、キッド(Thomas Kyd)の『スペインの悲劇』(*The Spanish Tragedy*)などの復讐悲劇を、子供劇団の演劇が持つメタドラマ性を大いに利用して、パロディ化したものと解釈するのが妥当ではないだろうか。とくに、無残な死体をわざわざ舞台上でさらすという手法は、明らかにキッドの模倣なので、『ハムレット』を意識したというより、復讐悲劇流行の風潮を諷刺したものと考えられる。マーストンは、その後間もなく、『アントーニオとメリダ』2部作で提示したコメディとトラジディを融合させて、『不満な男』(*The Malcontent*)という見事な「よくできた芝居」(well-made play)を書くことになるのだが、これは省略する。

## II 少年ネイサン・フィールドが演じたルネサンスの巨人

子供劇団の子供たちは、あまり幼くては演技ができないし、声変わりす



ると女性役はできなくなる。彼らの、いわば賞味期限は、かなり短かっただけだ。成長して声変わりしたら、どうなったのだろうか。当時の資料がほとんどないので、よくわからない。その中で、その生涯をかなり詳しく追うことができる少年役者がいた。それが「チャペルの子供たち」(Children of the Chapel)の一員としてブラックフライアーズ劇場での公演に参加した、というか参加させられたネイサン・フィールド(Nathan Field, 1587-1620)である。彼は『シンシアの祝祭』(1600)や『ヘボ詩人』(*Poetaster*, 1601)に出演しているが、生まれが1587年だから、当時は13歳か14歳くらいだった。面白いことに、彼の父親はピューリタンの説教師で、演劇などの大衆娯楽を強く批判していたらしい。その彼が、セント・ポール寺院のグラマー・スクールに在学していたときに、ブラックフライアーズの子供劇団に「徴用」(impress)された。この「強制徴用」(impressment)というのは、クワイヤの少年たちを集めるために各地で行われていたもので、15世紀初め頃から記録がある。1600年、ブラックフライアーズの長期リース契約を締結し、子供劇団の芝居上演による一儲けを目論んでいた興行師、現代で言えばプロデューサーのヘンリー・エヴァンズ(Henry Evans)は、「徴用許可状」(writ of impressment)を得ると、ロンドンの各教区の学校から、子供たちを強引にかき集めた。当然ながら、これは子供たちの保護者との間に紛争を生じる可能性がある行為であった。クリフトン(Clifton)というジェントリ階級の子供が誘拐同然にブラックフライアーズ子供劇団に徴用されたとき、父親が訴訟を起こして、子供を取り返した。これが「クリフトン訴訟」(the Clifton Suit)として記録に残っている事件である。フィールドは、徴用された少年の一人として、その訴状に名前が挙げられている。<sup>10</sup> いずれにしても、フィールドの場合は、演劇の才能がもともとあったらしく、このように徴用されたことがその才能を開花させ、彼のキャリアを開くことになった。ジョージ・チャップマンが『ビュッシィ・ダンボワ』を書いたのは、もしかしたら、フィールドが主演することを最初から念頭に置いていたのかもしれない。子供たちの中で卓越した演技力、口跡のよさを示して、大いに目立っていたのがネイサン少年だったのではないだろうか。彼はこの芝居のタイトル・ロールの演技で名声を得たようである。1603年頃の初演のときは、16歳か17歳だったから、すでに声変わりしていただろう。それだけでなく、このビュッシィという、大人の役者でも難しいヒーロー役を十二分に演じるだけの圧倒的な台詞回しと演技力をすでに備えていたと考えられる。この芝居の1641年のクォート版の前口上では、「その演技によっ

て、この芝居の名を初めて高からしめたフィールドは亡くなった」(“Field is gone./ Whose action first did give it name”, Prologue 15-16)と讃えられている。その後も役者として活躍しただけでなく、劇作にも手を染め、フィリップ・マッシンジャー (Philip Massinger) との共作『宿命の持参金』(*The Fatal Dowry*, c.1619, Q1632)などを遺し、30代で亡くなった。

この『ビュッシー・ダンボワ』という芝居、「チャペルの子供たち」(*Children of the Chapel*)によって上演されたのだが、こんにちでは子供が演じたとは、とても信じられないものである。とにかく、主人公のビュッシーがあまりにも巨大で、しかも矛盾に満ちた複雑なキャラクターなのだ。

プロットを紹介する。

題材は、当時のフランス現代史からとられたもので、アンリ三世の廷臣だったルイ・ド・ビュッシー・ダンボワーズ (Louis de Bussy d'Amboise, 1549–1579) の行状を描いている。(発音は、フランス語では「ダンボワーズ」、英語ではおそらく「ダンボワ」)。武勇に優れた豪胆な男ビュッシーは、貧困に喘いでいる。アンリ三世の王弟 (Monsieur) が彼を雇って宮廷に入れる。激しい気性のビュッシーは、喧嘩相手の三人を決闘で一度に倒すなどの荒くれ者。やがて、有力貴族モンシュリー (Montsury) の妻タミュラ (Tamyra) と不倫の関係になる。モンシュリーはタミュラを拷問にかけて不倫を白状させ、タミュラの血で書いた手紙でビュッシーをおびき出して、暗殺する。

ビュッシーは、自分を受け入れない世界に対して、大きな不満を持っている。彼が備えたエネルギーがあまりに大きすぎるので、狭い世界に彼の居場所がないのであった。ビュッシーは、マーロウ (Christopher Marlowe) のタンバレイン大王 (Tamberlaine) やシェイクスピアのコリオレイナス (Coriolanus)、さらに時代を越えて、ドライデン (John Dryden) のアルマンゾール (Almanzor) に連なる「ヘラクレス的ヒーロー」(Herculean hero)なのである。<sup>11</sup> ルネサンス的巨人であるこの主人公を少年役者、フィールドはどのように演じたのだろうか。それはテキストから推測できる。

ビュッシーの死の場面をみてみよう。

おお、俺の心臓は破れた。

俺を殺した栄誉は、宿命のもので、あの殺人者ども、王弟にもギー

ズ公のものでも、ありはしない、ただ、これだけだ、この殺しの見世物、この驚異の光景だけだ。

俺の太陽は血に変わり、その赤い光線の中で、  
(俺の心臓と肝臓に吹きだまる雪に埋もれた) ピンダスとオッサ<sup>12</sup>の峰峰は、その血脈から、二筋の飢えた激流となって流れだし、岩岩を呑み込み、全ての人間のいのちの大海原へ溶け出していく、それを塩辛くするのは俺の血だけだ。

おお、力と豪胆と美徳の備わったわが身の、  
そのはかなさこそが(いずこかの高みにある物見櫓、あるいは、さらに高い山の頂に燃える警告の炎のように)それを表すのだ。  
音もなく流れゆく星がちらりと見えたかと思えば、  
いかずちの如く、打ちとどろき、蒼穹を揺るがしたのだ。

[死ぬ。]<sup>13</sup>

現代のわれわれに響くのはチャップマンの台詞の壮大さであり、豊かさである。そのめくるめくようなイメージの奔流に圧倒される。ネイサン・フィールドは見事に演じたのだろう。それは想像するほかないのだが、この台詞を読めば、そのフィールドの口跡が耳に響くようにも感じられる。

しかし、この英語はとても難解だ。文法がおかしいようだし、次々に繰り出されるイメージ、メタファーについていくのは一苦労だ。現代の読者にとって、ルネサンス期の芝居のテキストではおしなべて難物だが、ウェブスター(John Webster)、ミドルトン(Thomas Middleton)は比較的易しく、デッカー(Thomas Dekker)やヘイウッド(Thomas Heywood)などは、ほぼ苦もなく読めてしまう。一方、シェイクスピアとベン・ジョンソンは別格の難しさである。しかし、チャップマンのテキストは、それらを上回る最高難度と言えるだろう。

チャップマンの英語は七、八十年後の王政復古期には、当のイギリス人にとっても難解なものになっていた。王政復古期の代表的な詩人・劇作家のジョン・ドライデンは『ビュッシー・ダンボワ』について、こんなふうにかきおろしている。

「ビュッシー・ダンボワ」を劇場で見たときに驚かされた、あの  
きらぎらした彩りは、台本を読んだらどうなるのだろうかかと、とき  
どき考えたものです。しかし、落ちた流れ星かと思って拾い上げて

みたら、ただの藻類でしかありませんでした。<sup>14</sup> 流れていたときのきらめきはもはや失われた、冷たく鈍い塊。巨大なことばで飾り立てられた矮小な思想、いやというほどの繰り返し、表現は締まりがなく、誇張は甚だしい。一行で終わるはずの意味が、なんと十行分にも拡張されている。要するに、不正確な英語、にせものの詩とほんもののナンセンスの醜いごたませ。あるいは、せいぜいのところ、わずかなウィットが、ゴミの山に埋もれてうめきながら、なんとか生き延びようと必死で喘いでいるという有様。ある有名な現代詩人は、スタティウス [ヘボ詩人] の類いの著作を、ヴェルギリウスの霊に、毎年いけにえとして捧げていたものですが、私は、憤激のあまり、[ベン・] ジョンソン追悼のため、毎年「ダンボワ」を焚きあげて捧げたいと思うくらいであります。<sup>15</sup>

チャップマンの英語はひどい、しかし、芝居は面白い。そこで、王政復古期の劇作家トマス・ダーフィ (Thomas D'Urfey) が改作し、『ビュッシー・ダンボワ、夫の復讐』 (*Bussy D'Ambois or The Husband's Revenge*) として上演した。全体として、チャップマンの難解な英語が平易になって、大変読みやすくなっている。難解な部分を解説してくれているようなもので、原作を読むのにも役立つくらいだ。先に引用したビュッシーの最後の台詞がダーフィによっていかに変えられたかを見てみよう。途中までは同じだが、後半がかなり異なっている。

おお、力と豪胆と美德の備わったわが身のはかなさよ、  
わが両眼が二匹のバシリスクと化して、  
お前らの胸に復讐の矢となって突き刺さるがいい、野蛮な虎どもよ。  
その一瞬のためならば、天国での平安と引き換えにしてもいい。  
そうすれば、あらゆる英雄たちをしのぐ死にぎまとなり、  
お前等を呪うことで天国を手に入れることになろう。<sup>16</sup>

ギリシャの山々、ピンダスとオッサへの言及は、ばっさりと削除され、隕石の落下のイメージもない。平易な英語ではあるが、自由奔放なメタファーの連鎖はかき消され、力強さも失われてしまった。「夫の復讐」という副題から分かるように、ここではルネサンス的巨人ビュッシーは、貴族の奥方を寝取って、夫の復讐により殺されるだけの情けない男に矮小化されて

しまっている。ダーフィは他にも『甘い夫』(*The Fond Husband*)とか『貞淑な妻』(*The Virtuous Wife*)といった芝居を書いているのだが、チャップマンの芝居の眼目は、そういう卑小な家庭問題とはまるで次元が違う、と言いたくなる。

### Ⅲ 舞台上上がった女の演技

同じようなことがシェイクスピアの作品の改作、アダプテーションでも起こった。周知の通り、王政復古期のシェイクスピア・アダプテーションの代表として悪名高いのはネイハム・テイト(Nahum Tate)の『リア王』(*King Lear*)改作である。原作と大きく違うところはいろいろあるのだが、エドガー(Edgar)とコーディーリア(Cordelia)のロマンスがあること、フール(Fool)が消されてしまって、ケント(Kent)などがその役割を担っていること、エドモンド(Edmund)をめぐるゴネリル(Goneril)とリーガン(Regan)の情欲むき出しの女の争いが強調される、などが目立つ。しかし、なんといっても最大の改変はコーディーリアが殺されず、リアもグロスター(Gloucester)も死なず、ハッピー・エンディングになっていることである。

最初のコーディーリア登場のところでは、エドガーが「コーディーリアよ、幸運なバーガンディーのものになる前に、今一度哀れなエドガーを振り向いてください」と語りかけ、コーディーリアも「父上のご意志に従うとはいえ、あなた様の腕を離れてバーガンディーの許へ嫁がなければならぬ私の方がみじめです」と答えている。<sup>17</sup> コーディーリアの出番を多くして、エドガーと恋仲にしたのは、ダーフィの『ピュッシー』改作が、主人公の独白から始まるチャップマンの原作と違って、タミュラと侍女の会話から開始されるのと同じ背景、つまり、女優の出番を多くするという、王政復古期の嗜好が反映された結果だったのだろう。当時の配役表を見ると、大女優エリザベス・バリー(Elizabeth Barry)がコーディーリアを演じているので、原作のようにわずかしか登場しないのでは、観客は満足しないし、そもそももったいない。

このテイト版の『リア王』だが、シェイクスピアと比較しないで、虚心坦懐に読んで見ると、けっこう面白い。ヒースをさまようのはリアだけではなく、コーディーリアも同様である。彼女が暗殺者に襲われようとしたところを「乞食のトム」(Poor Tom)に変装したエドガーが助けるとか、牢獄でリアとコーディーリアが処刑されようとするところに、やはりエド

ガーが駆けつけて助けるとかの見せ場がある。さらには、盲目にされたグロスターがドーヴァーの断崖で身を投げようとするところなどは、完全にコメディと言ってもいい。19世紀初めに悲劇としての『リア王』が再演されるまで、一世紀半もの間上演され続けたのだから、面白くないはずはない。われわれ英文学者は、テイト版を読むと、シェイクスピアの悲劇『リア王』は、ロマンス文学がその本質にあったのだということを思い出させられる。作者不詳の『リア王』(*King Leir*)というロマンス劇が、1594年に、ローズ座(The Rose)で上演された。テイト版はこのロマンス劇に近い構成と雰囲気になっていて、いわば先祖返りしたようなものだとも言えるだろう。いずれにしても、王政復古期から18世紀、さらに19世紀初めまでの劇場では、『リア王』といえば、このテイト版がスタンダードであった。<sup>18</sup>

前時代の芝居の王政復古期でのアダプテーションの目的の一つは、女性キャラクターを演じる女優の出番を増やすことにあったのだろうと述べた。女優の演技はいかなるものだったのだろうか。イギリス演劇史上最初の大女優であったエリザベス・バリーを中心に検討してみよう。

1660年の王政復古とほぼ同時に、イギリスの劇場に初めて女優が登場した。それを題材とした映画、『ステージ・ビューティ』(*Stage Beauty*, 2004)では、実在した女優マーガレット・ヒューズ(Margaret Hughes)が主人公となっている。映画の設定では、ヒューズは、やはり実在した男性俳優エドワード・キナストン(Edward Kynaston)の衣装係として登場する。サムエル・ピープス(Samuel Pepys)の日記で、当時ロンドンで最高の美女とされた、つまり、男性だが舞台で女役を演じていたのがキナストンであった。キナストンの衣装係で演劇が大好きなヒューズがイギリス史上初の女優となるという物語である。史実としては、1660年12月8日の『オセロー』(*Othello*)上演で、女性がデズデモナを演じたのが、女優が登場した最初であった(Howe 19)。残念ながら、この女優の名前は伝わっていない。その女性がマーガレット・ヒューズであった可能性は十分にあるのだが、イギリス最初の女優たちを研究したハウ(Elizabeth Howe)の本では、なぜかヒューズは完全に無視されている。この映画では、チャールズ二世(King Charles II)やその愛人となった女優ネル・グウィン(Nell Gwyn)、日記で有名なピープスなど、登場するのは歴史上実在した人物ばかり。非常によくできた、面白く、楽しめるものなのだが、残念ながら日本では公開されなかった。それに対して、同じく王政復古期を題材とした映画、『リバティーン』(*The*

*Libertine*, 2005) は、日本でも劇場公開されている。この映画、観てみれば分かるとおおり、とても日本では理解されそうにないものである。歴史ドラマであって、登場するのは、『ステージ・ビューティ』と同じように、全員が歴史上に実在した人物ばかり。しかし、王政復古期について、少しでも知識のある日本人はごくわずかだ。日本で公開されたのは、ジョニー・デップ (Johnny Depp) 主演だからである。デップ演じる稀代の放蕩者ロチェスター伯爵 (John Wilmot, Second Earl of Rochester) が主人公のこの映画で、女優のエリザベス・バリーがかなり重要な部分を占めている。彼女は、当時、ほとんど売春婦と変わらない扱いをされ、実態もそうであった女優という職業を、その演技を、すぐれたアーティスト、アートの領域にまで高めた人物である。史上最初の名女優であり、20年以上にわたって舞台上に君臨した大女優であった。バリーについては、よく知られた面白い伝説がある。

#### 伝説 1

ロチェスターのあまたの愛人の一人であった駆け出しの女優バリーは、演技がどうしようもなく下手。ロチェスターは、この大根女優を名演技者にしてみせると友人たちと賭けをして、徹底的に鍛え上げた。その結果、バリーは名女優に生まれ変わった。[伝説]

一方、ロチェスターは放蕩がたたり、梅毒に冒されて悲惨な死を迎えた。[これは事実]

#### 伝説 2

天才的劇作家オトウェイ (Thomas Otway) は、バリーが演じることをイメージしつつ、『孤児』(*The Orphan*)、『救われたヴェニス』(*Venice Preserved*) という王政復古期悲劇の最高傑作二本を書いた。[これは事実]

バリーに恋していたオトウェイだが、バリーはその愛に応えることはなかった。失恋した彼は極度の貧困のうちに若死にした。[伝説]

『孤児』のモニミア (Monimia)、『救われたヴェニス』のベルヴィデラ (Belvidera) はバリーの最高の当たり役となった。[これは事実]

こうしてバリーは、二人の男を踏み台にして出世し、男性中心であった王政復古期の劇場を支配していった。

この二つの伝説、大変面白いのだが、なぜ伝説かという根拠になる資料

が、かなりあやしいものだからである。DNBのロチェスター、バリー、オトウェイの項目では、根拠が薄いとされ、否定的に記述されている。しかし、半分は事実なので、伝説の部分も、あるいはかなり真実に近いのかもしれない。

バリーがかかわった二人の男のうち、トマス・オトウェイについて簡単に説明しておこう。オトウェイは当初、舞台俳優を志していたが、どうしても「舞台負け」(stage fright)、つまり、人前で演技することへの恐怖を克服することができず、劇作に転じた。彼はエリザベス・バリーがヒロインを演じることを前提として、『孤児』、『救われたヴェニス』という2篇の芝居を書いたが、いずれも非常に優れた悲劇である。『孤児』のモニミアと『救われたヴェニス』のベルヴィデラという二人のヒロインは、バリーの最高の当たり役となった。観客は彼女の名演に涙を絞らされた。公爵劇場(Duke's Theatre)で長年プロンプターを務めたジョン・ダウンズ(John Downes)は、王政復古期の劇場についての貴重な資料『イギリスのロスキウス』(*Roscius Anglicanus*)の中で、バリーはモニミアやベルヴィデラを演じて「宮廷でもシティでも名声をえて、観客たち、とりわけ、悲歎にくれる人物に憐れみの感覚を持つ者たちを涙にくれさせた」と書いている。<sup>19</sup> 当時最高の男優であり劇場支配人であったトマス・ベタートン(Thomas Betterton)の伝記を書いたチャールズ・ギルドン(Charles Gildon)もまた、「彼女の演技は常に正しく、自分の役に与えられたセンチメントによって、自然に生み出されるものだった」と称賛している。<sup>20</sup> バリーの演技については、劇作家・役者であったコリー・シバー(Colley Cibber)がかなり詳しく書いているので、それを下に引用する。

高貴な身分のキャラクターを演じるとき、ミストレス・バリーは格調高い威厳のある風格を示し、彼女の物腰と動きは壮麗で優美で堂々としている。その声は豊かで明晰で力強く、どれほど激しい感情でも表現することができる。そして、悲しみ、あるいは優しさに取り憑かれると、この上なく心動かすメロディと柔和さに沈み込んでいく。憐れみをかき立てる技にかけては、彼女は、私がこれまで見たどの女優よりも、あるいは人間の想像力が及ぶ以上の、力を持っていた。前者の傑出ぶりは、ドライデンやリー[Nathaniel Lee]のほとんど全ての英雄劇で見事に証明してみせたし、後者については、オトウェイのモニミアやベルヴィデラの細やかな感情表現で表した



のである。怒りや、挑戦的態度、憤激を示すような場面では、激しくおそろしい演技でありながら、その感情を魅惑的なハーモニーでもって吐き出すのであった。<sup>21</sup>

バリーが最も演技力を発揮したとされるオトウェイの『救われたヴェニス』の一場面から彼女の演技を空想してみよう。芝居のプロットは次の通り。

高貴な家柄だが貧乏な青年ジャファイア (Jaffier) は、ヴェニス共和国の有力者プリウリ (Priuli) の娘ベルヴィデラ (Belvidera) と結婚する。困窮のあまり、プリウリに援助を求めるが、意に反する結婚をした娘夫婦に父親は冷たい態度。理不尽な世の中に不満をつのらせたジャファイアは、親友のピエール (Pierre) に誘われて、ヴェニス共和国転覆の陰謀に加担。それを知ったベルヴィデラに説得され、仲間たちの助命を条件にして、当局に訴え出る。ところが、共和国政府は、その約束を反故にして、陰謀の一味全員の処刑を命じる。ジャファイアは処刑場でのピエールの最後の頼みを聞き入れ、彼を刺し殺すと、自刃して果てる。ひとり残されたベルヴィデラは、発狂して死ぬ。

この芝居は、当時世間を騒がせていた「カトリック陰謀事件」(the Popish Plot) を背景としている。これは、カトリック教徒によるチャールズ二世暗殺の陰謀として、タイタス・オーツ (Titus Oates) という人物の偽証によってでっち上げられたものである。全く根拠のないものだったが、王位継承者とされていた王弟のカトリック教徒ヨーク公 (Duke of York) を排除しようとする「排除危機」(Exclusion Crisis) と連動していた。イギリス国内の世論は二分され、やがてトーリーとウィッグという二大政党が生まれることになった。オトウェイはトーリー派だったので、『救われたヴェニス』の中にはウィッグ派の領袖であるシャフツベリー伯爵 (Earl of Shaftesbury) に対する痛烈な諷刺が織り込まれている。しかし、全体としては、そういった時事的、政治的な背景事情は最終的に無意味になり、時代を超越する優れた悲劇となった。

オトウェイはエリザベス・バリーによって靈感を受けて、彼女が演じることで最高の効果を得ることを意識してこの芝居を書いた。見せ場の一つが、ドイツの画家ヨハン・ツォファニー (Johan Zoffany, 1733-1810) が描い

た場面である（図1）。仲間を裏切ったことの償いとして最愛の妻ベルヴィデラを刺し殺そうとするジャフファイア。ベルヴィデラは、最初、命乞いするが、夫の苦悩を見て、「それなら、さあ、どうぞ殺してください……こうしてあなたの残酷な首にすがって、あなたの復讐心に満ちた唇にキスしながら、天国にも勝るこの上ない喜びの中で死なせてください」と逆に彼に迫る。<sup>22</sup>この絵に描かれているのはバリーの後の時代、18世紀の上演なので、主人公ジャフファイア役は名優デイヴィッド・ギャリック (David Garrick) が、ベルヴィデラ役はスザンナ・シバー (Susannah Maria Cibber, Colley Cibber の息子 Theophilus Cibber の妻) が演じている



図1 Johann Zoffany, “David Garrick and Mrs Susannah Maria Cibber as Jaffier and Belvidera in Thomas Otway’s Play ‘Venice Preserved’” (<https://en.wikipedia.org>. Public domain.)

観客に涙を絞らせたのは、なんといっても、最後の狂乱の場である。ここはテキストだけを見ると、よく分からないというか、あまりに簡潔すぎて、十分な鑑賞ができない。そこで、バリーの演技を、解説を加えて、読み解いてみることにしよう。<sup>23</sup>

夫のジャフファイアが自決した後、父プリウリの館でベルヴィデラが登場すると、彼女はすでに狂っている。以下、解説部分は [ ] 内である。

静かな音楽。気の狂ったベルヴィデラが侍女二人に導かれて登場。

父のプリウリ、その他の従者たち。

ベルヴィデラ

来て、来て、来て、来て、来て。

[その場にいない夫ジャファイアの幻影に呼びかける。この come は5回、それぞれ全く異なる調子で発せられる]

ねえ、ベッドに来てよ。ねえ、お願い、あなた。[夫を床に誘う新妻の甘えた口調]

[そこでハッとして] ああ、風が！　なんてびゅうびゅう吹いているのかしら！　それに雨があんなに激しく！　ああ、この嵐はなんてこわいなのでしょう！

[ここでジャファイアの方を振り向くと、彼は陰うつな表情] あら、ごきげんななめなのね。

[すねた口調になって] そんならいいわよ、ふん、勝手にすりゃいいわ。

[ジャファイアが去ろうとするのを見て、悲痛な絶叫をあげて追いつがる]

行っちゃだめ、ぜったいに行っちゃだめ。

[再びすねた口調で] ほんとに意地悪なんだから、だったら、行っちゃえばいいわ。ああ！

(ジャファイアの亡霊が現れる)<sup>24</sup>

狂乱の中で千変万化するベルヴィデラの心は、おそらくここで解説したように表現されたのではないだろうか。

ここで留意しなければならないのは、テキストよりも演技が明らかに優位であるということである。テキストで表現できない部分を役者が演技によって表現している。というよりは、テキストは演技を引き出すための媒体、あるいは極端に言えば、添えものと言ってもよい。オトウェイとバリーという組み合わせにより化学変化、ケミストリーが生じたわけだが、これは、実はイギリス演劇全体に大きな変化が起こっていることの表れなのであった。その変化とはどのようなものだったのだろうか。

王政復古期演劇といえば、現代ではエサレッジ (George Etherege)、ウィチャリー (William Wycherley)、コングリーヴ (William Congreve) による風俗喜劇が代表とされている。これらは当時の上流階級の風俗をそのまま舞台に上げたようなもので、口語で台詞が交わされる現代劇である。しかし、

これらが後世に残る傑作であったのは間違いないのだが、当時の演劇のごく一部だった。他に、ドライデンの『すべて恋のために』(*All for Love*) やリーの『ルシアス・ジュニアス・ブルータス』(*Lucius Junius Brutus*) といった傑作悲劇があり、ドライデンが『グラナダ征服』(*Almanzor and Almahide, or the Conquest of Granada by the Spaniards, a Tragedy*) で創始し、エルケイナ・セトル (Elkanah Settle) の『モロッコの女帝』(*The Empress of Morocco*) などが続いた「英雄劇」(Heroic Drama) というジャンルもあった。英雄劇は古代や中世の外国を舞台としていて、「英雄詩体二行連句」(heroic couplet) による韻文で書かれた、大言壮語 (rant and bombast) を特徴としていた。しかし、悲劇や英雄劇も次第に口語で台詞が語られるようになり、『救われたヴェニス』に見られるように、外国を舞台にしていながらも、ほぼ現代劇となっている。全体として、演劇はリアリズムへと大きく傾斜していった。<sup>25</sup> 少年が演じるのではない、女性の肉体を持った女優の登場がこのリアリズム化に大きく影響したのだった。エリザベス・バリーの演技は、女性としての肉体を備えた彼女が、そのリアルな表現力によって、観客の心を揺さぶったのである。

#### IV 名優たちの時代

演劇でリアリズムが支配的になり、役者の演技が重要視されるようになると、台詞そのものの力は相対的に弱まっていった。王政復古期ばかりではなく、その後の18世紀、19世紀のイギリス演劇が、シェイクスピアの時代に比べるとぐんと見劣りして、取り上げるべき傑作が激減してしまうのは、このことが大きな要因となっている。私たちは、18世紀の演劇では、ファーカー (George Farquhar) の『徴兵士官』(*The Recruiting Officer*, 1706) と『色男恋の手管』(*The Beaux's Stratagem*, 1707) を王政復古期演劇に入れるとすれば、わずかに、1770年代の2本の芝居、ゴールドスミス (Oliver Goldsmith) の『勝つために女は譲る』(*She Stoops to Conquer*, 1773) とシェリダン (Richard Brinsley Sheridan) の『醜聞の学校』(*The School for Scandal*, 1777) くらいしか知らないし、19世紀でも、世紀末になって、ようやくオスカー・ワイルド (Oscar Wilde) やバーナード・ショー (Bernard Shaw) が出てくるまでは、不毛の時代が延々と続いていたように見える。たしかに、テキストとして読んだ場合には、この時代の芝居が、凡庸で、型にはまった、つまらないものが大多数であることは否定できない。しかし、イギリスの

演劇それ自体は、その後も発展を続け、大衆娯楽の大きな部分を占めるようになった。そこに大きな貢献をしたのが、見事な演技を披露した名優たちであった。彼らの演技を考慮せずに、18世紀から19世紀の200年間を、演劇不毛の時代と捉えるのは著しく性急なのである。

この時代には多くの名優たちが舞台上で活躍した。その中から代表的な二人、デイヴィッド・ギャリックとエドモンド・キーン (Edmund Kean) の演技を取り上げてみよう。ギャリックからキーンに至る演劇の歴史については、大矢玲子氏の優れた研究がある。名優たちと彼らを取り巻く文化的環境、サミュエル・ジョンソン (Samuel Johnson) などの文人との交流については、大矢氏の著作をひもとけばよいので、ここでは、ギャリックとキーンという二人の名優に絞って、彼らの演技がどのようなものであったかを、それが演劇の新たな変容にどう関わるのかを簡単に見てみることにしよう。

この時代になると、役者の演技についての資料は、少し増えてくる。その中でも、ドイツの科学者ゲオルク・リヒテンベルク (Georg Christoph Lichtenberg, 1742-99) が残した、デイヴィッド・ギャリック主演の『ハムレット』の観劇記録は非常に貴重なものだ。リヒテンベルクは科学史に名を残しているが、イギリス虜囚で、イギリス旅行の体験記を『イングランドからの手紙』 (*Briefe aus England*) として発表していた。ギャリックといえば、シェイクスピアのさまざまな作品の名演で知られているが、リヒテンベルクが報告しているのは、『ハムレット』の亡霊出現の場面でのギャリックの演技である。ギャリックについての資料としては有名なものだが、役者の口跡と演技の変容を考える本稿でははずせないものなので、かなり長くなるが、引用させていただく。

ハムレットは、つい2ヶ月前に父を亡くしたばかりなので、喪服を着て登場する。ホレイショーとマーセラスも彼と一緒に亡霊を待っている。ハムレットは剣を外套の下にしまい込み、帽子を目深に被っている。寒い夜で、ちょうど真夜中だ。劇場は暗くされて、数千人の観客は、劇場の壁に描かれているかのように、静かで表情も動かさない。劇場のいちばん端からでも針の落ちる音が聞こえるくらいだ。突然、ハムレットが舞台の後ろへ、わずかに左へと動き、観客に背を向けると、ホレイショーがビクリとして言う。「ほら、殿下、来ましたぞ」と、右方向を指さすと、そこには、いつの間にか、

すでに亡霊が出現していて、みじろぎもせず立っている。この台詞を聞くと、ギャリックは鋭く振り向き、同時に、膝をがくがくさせながら、二、三步あとずさる。帽子が地面に落ち、彼の両腕、とくに左腕が、ほとんど目一杯に突き出される。両手は頭の高さに上げられ、右腕はさらに曲げられ、手は下げられ、指は開かれる。口は開いている。こうして彼はその場に立ち尽くし、両脚を開いているが、威厳は少しも失われていない。ハムレットが倒れるのではないかと心配する友人たちに支えられている。彼の表情全体があまりにも強烈に恐怖を表しているので、彼が話し始める前に、私も身の毛がよだつ。亡霊出現を前にした観客の、ほとんど畏怖に打たれたような沈黙が、この効果をいっそう高めていたのだろう。ついに彼は、息を吐き出し始めるというよりは、吐き終えるかのように、震える声で、口を開く。「天使たちよ、神のみ使いたちよ、われらを守りたまえ!」。この場面に欠けているものがあるとすれば、それを補い、それを舞台上で演じられた最も偉大で最もおそろしい場面にするものだ。亡霊が彼を手招きする。両目は亡霊にじっと注がれたまま、ついて行っただけとはいけなないと、彼を引き留めようとする仲間たちに語りかけ、彼らの手を振りほどこうとする。しかし、ついにもうこれ以上我慢できなくなって、彼は彼らの方を振り向き、激しく乱暴に彼らの手を振りほどくと、ぞっとするほどの素早さで剣を抜き放ち、こう言うのだ。「ええい、私の邪魔をする者は亡霊にしてくれるぞ」。これで二人はもうどうしようもない。それからハムレットは亡霊に向けて身を守るように剣を構えて言う。「行け、私はお前についてくぞ」。亡霊は舞台から去る。ハムレットは依然として身じろぎもせず、剣は距離をとるように突き出されたままであるが、ついに観客に亡霊が見えなくなると、彼はゆっくりと後を追いつつ始める。じっと立っていたかと思うと、それから依然として剣を構えたまま、歩んで行くのだ。両目は亡霊に釘付けとなり、髪を振り乱し、息を切らせながら。そうして、ついに彼もまた姿を消す。<sup>26</sup>

実に優れた迫真の描写である。これなら、現代の私たちも、ギャリックの演技を実際に見ているかのように、追体験することができるくらいだ。ギャリックは王政復古期にリアリズムへと大きく傾斜したイギリス演劇の演技を完成に至らしめたのだと言えるだろう。あまりにもリアルなので、観客

は演劇的イリュージョンであることを忘却して、舞台にのめり込み、ハムレットの恐怖を自分のものとして体験することになったのである。

19世紀初めに活躍した名優エドモンド・キーンは、シェイクスピア劇に革新をもたらした。テイト版の『リア王』に不満があった彼は、ハッピー・エンディングではない、原作に近いものを初めて上演したのである。しかし、残念ながら、これは観客に受け入れられずに失敗に終わり、しぶしぶテイト版に戻らなければならなかった。悲劇としての『リア王』で最初に成功をおさめるのは、ウィリアム・マクリーディ (William Macready) による1834年、1838年の公演だが、そのときにはキーンは世を去っていた。

キーンのハムレットの演技は、キーツ、シェリーなどロマン派の詩人たちを一般読者に紹介することに貢献した文人リー・ハント (Leigh Hunt) によって記録されている。次の引用は、冒頭の亡霊との出逢いの場面ではなく、終幕のハムレットの死の場面である。

役者たちが最も称賛するのは（舞台から遠い席の観客はおそらく最も称賛できないのは）、ハムレットでのキーンの死の演技だ。王子は剣の傷で死ぬのではなく、その傷に入り込んだ毒によって死ぬのである。もちろん、死をもたらす早さからして、それは強力な薬物であったはずだ。そのような毒の作用とはどんなものだろうか？ 激しく内臓が痛み、視界はかすみ、こめかみの血管は浮き上がる。これら全てをキーンはおそろしいリアリティで詳細に描き出すのだ。目は見開かれ、それから光を失う。彼は感情を抑えようとしてむなしく手にかじりつく。額の血管は膨れ上がり、四肢は大きくあくいは小刻みに震える。命が消えかかると、手はこわばりつつある唇から落ち、いまわの際の叫びを發する。それはあまりにも精妙なので、失神しようとする女の抑えられたすすり泣き、あるいは苦しんでいる子供のか弱いむせび泣きにしか、たとえようがない。<sup>27</sup>

キーンの演技も実にリアルなものであったわけだ。しかし、その真価はそれを間近で見ることができる観客にしかわからない、「遠い席の観客には理解できない」ものである。これは現代の演劇公演でも同じで、小さな劇場ならともかく、大劇場の公演では舞台上の役者の表情の変化など、なかなか十分には鑑賞はできない。このリー・ハントによる報告では、台詞の引用が全くないことに注目しよう。重要なのはキーンの演技であって、そ

れが全てを語っている。濃密な台詞が充満するシェイクスピアでも、言葉の力はもはや重視されないわけで、演劇は聞くものではなく、見るものになったことが象徴的に示されているのである。

## V メロドラマの無言の役者たち

このような傾向が進むと、台詞がいつそう後退し、ついには役者の演技も売り物ではなくなって、舞台の視覚的効果が重視される方向に進むことになる。このことは19世紀に全盛期を迎えるメロドラマで顕著に見られる。メロドラマは、原義は音楽劇 (musical drama) で、音楽を伴ったロマンティックでセンセーショナルな、いわゆる「大向こう受け」をねらった芝居であった。後に音楽は不可欠の要素ではなくなって、センセーショナルなプロット展開のドラマや小説も指すようになり、現代の日本語でも使われる意味に拡張された。19世紀初期のイギリスの劇場でメロドラマが盛んに上演されたのには理由がある。1737年の劇場ライセンス法 (Licensing Act) によって、パテント (勅許) 劇場以外では「正劇」 (legitimate drama) を上演することができなくなった。そのため、勅許劇場以外の、いわゆるマイナー劇場で芝居を上演する際には、音楽を伴った音楽劇すなわちメロドラマとして興業されたのである。音楽が法をすり抜ける手段に使われたわけだが、実際には、添え物であって、メロドラマの顕著な特徴は、舞台効果を狙うこと、スペクタクルの提供であった。

メアリ・シェリー (Mary Shelley) の『フランケンスタイン』 (*Frankenstein*) は1818年に刊行されたが、1823年に、ピーク (R. B. Peake) により、『思いあがり、フランケンスタインの末路』 (*Presumption, or, The Fate of Frankenstein*) というタイトルでドラマ化されている。シェリー自身が、1823年8月29日に、その公演を観に行った。シェリーは、そのときの様子を、前にキーンのところで紹介したあのリー・ハントに宛てた手紙で次のように書いている。

『フランケンスタイン』はドラマとして圧倒的な成功をおさめ、イングリッシュ・オペラ・ハウスで23夜連続興行ということになりました。この芝居のビラはすごく面白いです。というのは、出演者リストで、「——」はT.クック氏が演じるとなっていたからです。名づけられないものをこのように名前のない形で名づけるというやり方は、とてもいいと思いました。



8月29日の金曜日に、ジェイン、父のウィリアム、それに私の三人で、劇場にそれを観に行きました。フランケンスタイン役のワラックはととてもよく見えました。彼は、最初は、希望と期待に満ちています。第一幕の最後では、フランケンスタインの実験室に通じる階段のある部屋が舞台上に提示されます。小さな窓があって、そこに彼の灯りが見えるのですが、召使いがおびえながらそこを覗くと、フランケンスタインが「生きている！」と叫び、召使いはぞっとして逃げ去ります。やがて、フランケンスタイン自身が、恐怖し動揺して、走り出してきました。彼がまだ苦悩と恐怖を表現しているときに、「——」が実験室のドアを投げ捨てて、階段を飛び降り、この世のものならぬ巨大な姿を舞台上に見せるのでした。物語はあまりうまくアレンジされていませんでしたが、クックは「——」の役を非常によく演じていました。支えを求めて手探りするところとか、聞こえた音を掴もうとするところなど、実際、全てがよく想像され、実行されていました。私はとても面白いと思い、観客も息をのみ、興奮して熱心に観ていたようです。<sup>28</sup>

この名なきモンスターは、脚本では、「悪魔」(the demon)と呼ばれているが、当時の宣伝ビラでは図2のように“(-----)”となっている。配役表に「悪魔」と書いていたら、観客に予断をあたえることになっただろう。シェリーが創り出した空前の、真に独創的なキャラクターを無名にしたのは、劇場に来る観客の興味をそそり、期待を高めるという効果以上に、なかなか賢明なことであった。



図2 シェリーが観た公演の広告ビラの一部。(下線は筆者が追加)。

(Harvard\_Theatre\_Collection-TCS\_63\_-\_Presumption\_1823. Public domain.)

非常に興味深いのは、シェリーの原作ではモンスターは高い知性があり、言語をすぐに覚えて、フランケンスタインと語り合うなど、きわめて雄弁であるのに、このピークの芝居では、一言もしゃべらず、終始無言であることだ。こうなると口跡もなにもあったものではない。これは演劇、というか演技の歴史という文脈で見ると、大変象徴的である。本論文では、ここまで、子供劇団の演技から出発して、演技の変遷を見てきたが、女優の登場によって、台詞から演技へと比重がシフトし、18世紀にギャリックなどの名優の時代が到来した。役者の演技は視覚に訴えるものであることは、リヒテンベルクやハントの記録に明らかだ。それはやがて台詞そのものが衰退して、スペクタクルが演劇上演の最大の眼目となっていくことにつながっていった。ドラマ化された『フランケンスタイン』は、脚本を見る限り、当時のメロドラマがおしなべてそうであるように、陳腐なものである。しかし、台詞のない、無言のモンスターの登場は、演劇というメディアの未来を暗示する、実に画期的な、革命的なものだった。<sup>29</sup>

ドラマの『フランケンスタイン』は、メロドラマにふさわしい、壮大なスペクタクルで幕を閉じる。原作では、フランケンスタインは北極にモンスターを追い詰めていくのだが、ピークの芝居では、最後はアルプスの場面になる。

第5場 フランケンスタインが弾を込めたピストル二挺とマスケット銃を持って登場。

フランケンスタイン この対決でやつの忌まわしい命か僕の命を終わらせてやる。

……デーモンが山裾に出現し、フランケンスタインが追跡する。

フェリクス 見ろ、フランケンスタインがあいつをマスケット銃で狙っている。追って行って、手助けしよう。

ハマーパン ご主人様、待って！発砲したら山ほどの雪が落ちてきますぞ。ここでは、何度も雪崩が起こっています。

音楽——フランケンスタインがマスケット銃を撃つ——デーモンとフランケンスタインは舞台のいちばん端で出逢う——フランケンスタインが発砲——雪崩が起こり、デーモンとフランケンスタインを呑み込む。続いて雪が激しく降る。大きな雷鳴が轟くのが聞こえ、全てのキャラクターたちが静止画 (picture) をなし、幕が降りる。<sup>30</sup>

アルプスの雪崩など、実際の上演ではどうやったのだろうか。子供だましのよう仕掛けでは観客にアピールできないから、いろいろ大道具を使って、本物の雪崩に近いような見せ場を作ったはずだ。当時のメロドラマでは、スペクタクルが売りなので、仰天するような大仕掛けがいろいろとあった。



図3 アストリー劇場のサーカスの宣伝ビラ。

(<https://www.bl.uk/collection-items/circus-poster-mazeppa>. British Library, public domain)

図3は、ロンドンのアストリー劇場 (the Astley's) での、バイロン (Lord Byron) の詩を原作とした『マゼッパ』 (*Mazeppa*) というメロドラマの公演の宣伝ビラの一部である。アストリー劇場は、普通の劇場なら平土間に相当するところが円形の興業場 (サーカス) になっていて、本物の馬を使った曲馬などの見世物が演じられていた。この芝居では、主人公のマゼッパが衣服を剥ぎ取られ、野生の馬にくくりつけられて荒野に放たれ、鷲やオオカミに襲われるということが最大の見せ場になっている。ロンドンに遠征してきたアメリカの女優エイダ・メンケン (Adah Menken) は、いわゆる「ズボン役=男役」 (breeches role) として、このマゼッパを体当たりで演じた (図4)。アストリー劇場での公演では、体の線が露わな肌色のタイツを着ていたのので、遠景では全裸にも見え、大センセーションを巻き起こした。女性の裸体もスペクタクルだったわけである。



図4 Adah Menken as “Mazeppa” © National Portrait Gallery, London

メロドラマには馬だけではなく、他の動物の「スター」も登場するようになった。フランスの劇作家ピクセレクール (René-Charles Guilbert de Pixérécourt) はメロドラマの大家であったが、代表作である『モンタルジの犬』(英訳 *The Dog of Montargis*) では、犬が活躍する。1814年にパリで初演されると大評判となり、社交界では「あの犬を見たか?」というのが挨拶代わりになるくらいだったという。<sup>31</sup> 主人を殺された犬が犯人に仇討ちするという、いわば復讐劇。クライマックスの場面では、犬が犯人のノドに食らいつく。図5は、それを描いたイラストである。この犬は敵役かたきの役者が喉に付けている赤い絵の具の入った袋を食い破るように訓練されていて、血が派手に飛び散るように見える仕掛けになっていた。ちなみに、この復讐劇に主役格で出演した犬のスターの名前は「ハムレット」であった。



図5 主人を殺した犯人に襲いかかる犬。

(“Mr. Cony as Landri [in *The Forest of Bondy*, or *The Dog of Montargis*]” . New York Public Library. Public domain.)

19世紀メロドラマの最盛期には、馬や犬だけではなく、蒸気機関車を使ったスペクタクルも登場した。図6のイラストは、アメリカの劇作家デイリー (Augustin Daly) の1867年のメロドラマ『ガス灯の下で』 (*Under the Gaslight*) のクライマックスの場面である。悪人に線路に縛り付けられた主人公、そこに蒸気機関車が迫ってくる。あわやというところで危機一髪、助けられるのがヒーロー、助けるのがヒロインだというのが何とも面白い。



図6 *Under the Gaslight* での救出場面。

(Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. “Under The Gaslight by Augusta Daly” *The New York Public Library Digital Collections*. 1840–2020. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-5f0e>. Public domain.)

アイルランド生まれの劇作家ディオ・ブーシコウ (Dion Boucicault) は、翌 1868 年に、同じ趣向を使った『闇の帳が降りたあと—ロンドン生活のドラマ』(*After Dark; or, A Drama of London Life*) をロンドンで上演した。この引用は、線路上に倒れている友人を主人公が、迫り来る蒸気機関車の直前で救出するという緊迫した場面。

トムは上手の穴のところにて、鉄格子を曲げてそれを広げようとしている。チャムリーが上手中央の線路上にいる。

トム レンガははずしたぞ、これで抜け出せる (突然) 線路に横たわっているのは何だ! 動かないけど、人のように見える。ああ、なんと、ゴードン・チャムリーではないか! (ベルがかすかに鳴り、それから大きく鳴る。列車の接近する音が始まり、最後まで続く。列車を下手奥に準備。それに応じた音楽の演奏開始) ほくは抜け出さなければいけない。ゴードン、ほくはここだ、ここにいるぞ! なんとということだ、やつらは彼をあそこに置いて死なせる気だ。ゴードン、ゴードン!

ぼくが助けるからな。おお、汽車だ！ 汽車が来る！ しつかりしろ、ゴードン！（飛び降りて、チャムリーにおおいかぶさると、彼と一緒に舞台の前面に転がる）助かったぞ（列車を走りすぎさせる）。<sup>32</sup>

当時は、このような「鉄道の恐怖」を売り物にしたメロドラマが流行したのだが、ブーシコウのものが、中でも最大のヒット作となった。気をよくした彼は、ニューヨークでも上演しようとしたところ、著作権侵害だとするデイリーによる提訴で、裁判所から差し止め命令を受けてしまう。ただし、先行研究によれば、デイリーの作品が完全にオリジナルなアイデアだったとは、必ずしも言えないらしい。<sup>33</sup> いずれにしても、この「鉄道の恐怖」のモチーフは、定番となって、サイレント映画や「ポパイ」(Popeye)のアニメーションなどにも引き継がれて、繰り返し使われていくことになった。

1860年代の劇場で、この場面はいったいどうやって上演したのだろうか。サイレント映画の時代になれば、本物の鉄道や蒸気機関車を使うことができたし、現代の劇場なら、いろいろなテクノロジーを駆使できる。どうやら、照明や音響効果、それに厚紙、つまり段ボールで組み立てた機関車を使って、けっこう効果的に上演したらしい。

本稿では、役者の口跡と演技の変容を1600年頃から300年間にわたって、ざっと見てきたが、主役が人間から馬や犬になり、ついには機械になってしまった。そうなるに口跡も演技もあつたものではない。しかし、蒸気機関車の劇場への侵入を、単なるセンセーショナルな、こけおどしと、軽視してはならない。それは現代の演劇や映画が追求することになる人間性と機械文明の対立という、新たな壮大なドラマの幕開けであるのだから。

#### 注

\* 本稿は、2021年4月24日にシェイクスピア祭（日本シェイクスピア協会・日本英文学会主催）で行った講演を基にして、新たに書き下ろしたものである。

<sup>1</sup> 子供劇団の歴史はかなり複雑である。詳しくは Hillebrand, Gair 等を参照。

<sup>2</sup> 芝居の開始を告げる合図のトランペットは、間を置いて、3回鳴らされた。

<sup>3</sup> 前口上 (Prologue) 役を示す舞台衣装のこと。

<sup>4</sup> AFTER THE SECOND SOUNDING.

ENTER THREE OF THE CHILDREN, STRUGGLING.

FIRST CHILD Pray you away; why, fellows! Gods so, what do you mean?

SECOND CHILD Marry, that you shall not speak the prologue sir.

THIRD CHILD Why, do you hope to speak it?

SECOND CHILD Ay, and I think I have most right to it: I am sure I studied it first.

THIRD CHILD That's all one, if the author think I can speak it better.

FIRST CHILD I plead possession of the cloak: [*To the audience*] gentles, your suffrages, I pray you.

VOICE [*within*] Why, children, are you not ashamed? come in there.

(*Cynthia's Revels*, Praeludium [Induction] 1-7).

Quarto 版と Folio 版では最初のト書きが少し異なっている。

- <sup>5</sup> CORDATUS. . . . I would they would begin at once: this protraction is able to sour the best-settled patience in the theatre.

(*Every Man Out of His Humour*, Induction, 265-67).

- <sup>6</sup> Enter Galeazzo, Piero, Alberto, Antonio, Forobosco, Balurdo, Matzagente, and Felice, with parts in their hands; having cloaks cast over their apparel.

GALEAZZO. Come, sirs, come! the music will sound straight for entrance. Are ye ready, are ye perfect?

PIERO. Faith! we can say our parts; but we are ignorant in what mould we must cast our actors.

ALBERTO. Whom do you personate?

PIERO. Piero, Duke of Venice.

ALBERTO. O! ho! then thus frame your exterior shape

To haughty form of elate majesty,

As if you held the palsy-shaking head

Of reeling chance under your fortune's belt

In strictest vassalage: grow big in thought,

As swoln with glory of successful arms.

PIERO. If that be all, fear not; I'll suit it right.

Who cannot be proud, stroke up the hair, and strut?

(*Antonio and Mellida*, Induction,

- <sup>7</sup> *Antonio*. I was never worse fitted since the nativity of my actorship; I shall be hiss'd at, on my life now.

*Felice*. Why, what must you play?

*Antonio*. Faith, I know not what; an hermaphrodite, two parts in one; my true person being Antonio, son to the Duke of Genoa; though for the love of Mellida, Piero's daughter, I take this feigned presence of an Amazon, calling myself Florizell, and I know not what. I a voice to play a lady! I shall ne'er do it.

*Alberto*. O! an Amazon should have such a voice, virago-like.

(*Antonio and Mellida*, Induction 66-76).

- <sup>8</sup> Giar, "Introduction" , 35.

- <sup>9</sup> Enter *Balurdo* with a beard, half off, half on.

*Bal*. When my beard is on, most noble prince, when my beard is on.



*Pier.* Why, what dost thou with a beard?

*Bal.* In truth, one told me that my wit was bald, and that a mermaid was half fish and half fish; and therefore to speak wisely, like one of your counsel, as indeed it hath pleased you to make me, not only being a fool of your counsel, but also to make me of your counsel being a fool: if my wit be bald, and a mermaid be half fish and half conger, then I must be forced to conclude—The tiring man hath not glued on my beard half fast enough. God's bores, it will not stick to fall off.

(*Antonio's Revenge*, II. i. 22-32).

<sup>10</sup> Hillebrand 160-61.

<sup>11</sup> Herculean hero については Waith を参照。

<sup>12</sup> ギリシャにある山脈の名前。

<sup>13</sup> O, my heart is broken.

Fate nor these murtherers, Monsieur nor the Guise,  
Have any glory in my death, but this,  
This killing spectacle, this prodigie.  
My sunne is turn'd to blood, in whose red beams  
Pindus and Ossa (hid in drifts of snow  
Laid on my heart and liver), from their veines  
Melt, like two hungry torrents eating rocks,  
Into the ocean of all humane life,  
And make it bitter, only with my bloud.  
O fraile condition of strength, valour, vertue  
In me (like warning fire upon the top  
Of some steepe beacon, on a steeper hill)  
Made to expresse it: like a falling starre  
Silently glanc't, that like a thunderbol  
Look't to have struck, and shook the firmament!

*Moritur.*

(Chapman, *Bussy D'Ambois* V. iii).

<sup>14</sup> ある種の藻類 (jelly) は流れ星の残骸だと考えられていた。

<sup>15</sup> "I have sometimes wondered, in the reading, what was become of those glaring colours which amazed me in 'Bussy D'Amboys' upon the theatre; but when I had taken up what I supposed a fallen star, I found I had been cozened with a jelly; nothing but a cold, dull mass, which glittered no longer than it was shooting; a dwarfish thought, dressed up in gigantic words, repetition in abundance, looseness of expression, and gross hyperboles; the sense of one line expanded prodigiously into ten; and, to sum up all, uncorrect English, and a hideous mingle of false poetry, and true nonsense; or, at best, a scantling of wit, which lay gasping for life, and groaning beneath a heap of rubbish. A famous modern poet used to sacrifice every year a Statius to Virgil's *manes*; and I have indignation enough to burn a D'AMBOIS annually, to the memory of Jonson.

(Dryden B1r)

<sup>16</sup> Oh! Frail Condition of Strength, Valour, Vertue;  
Oh! that my Eyes could prove two Basilisks,

And dart into your Breasts my Fatal Vengeance;  
 Ye barbarous Tygers, by my hopes of Heaven,  
 For that one Moment I'd forego my Peace.  
 All Heroes then I should in Death out-do,  
 And purchase-Heaven my self for Damning you.

[Dyes.

(D'Urfey, *Bussy D'Ambois* V. iii).

17

*Edgar.*

*Cordelia*, royal Fair, turn yet once more,  
 And e're successfull *Burgundy* receive  
 The treasure of thy Beauties from the King,  
 E're happy *Burgundy* for ever fold Thee,  
 Cast back one pitying Look on wretched *Edgar*.

*Cord.*

Alas what wou'd the wretched *Edgar* with  
 The more Unfortunate *Cordelia*;  
 Who in obedience to a Father's will  
 Flys from her *Edgar's* Arms to *Burgundy's*?

(Tate, *The History of King Lear*. I).

<sup>18</sup> テイト版の『リア王』は、鹿児島大学初期英国演劇研究会(訳)『王政復古期シェイクスピア改作戯曲選集』に日本語訳が収録されている。

<sup>19</sup> “All the Parts being Admirably done, especially the Part of *Monimia*; This and *Belvidera* in *Venice preserv'd, or a Plot Discover'd*; together with *Isabella*, in the *Fatal Marriage*: These three Parts, gain'd her the Name of Famous Mrs. Barry, both at Court and City for when ever She Acted any of those three Parts, she forc'd Tears from the Eyes of her Auditory, especially those who have any Sense of Pity for the Distres't.”

(Downes D3r-v).

<sup>20</sup> “Among those Players, who seem always to be in earnest, I must not omit the Principal, the incomparable Mrs. Barry; her Action is always just, and produc'd naturally by the Sentiments of the Part, which she acts . . .”

(Gildon D4r (39)).

<sup>21</sup> “Mrs. Barry, in Characters of Greatness, had a Presence of elevated Dignity, her Mien and Motion superb and gracefully majestick; her Voice full, clear, and strong, so that no Violence of Passion could be too much for her : And when Distress or Tenderness possess'd her, she subsided into the most affecting Melody and Softness. In the Art of exciting Pity she had a Power beyond all the Actresses I have yet seen, or what your Imagination can conceive. Of the former of these two great Excellencies she gave the most delightful Proofs in almost all the Heroic Plays of *Dryden* and *Lee*; and of the latter, in the softer Passions of *Otway's Monimia* and *Belvidera*. In Scenes of Anger, Defiance, or Resentment, while she was impetuous and terrible, she pour'd out the Sentiment with an enchanting Harmony; . . .”

(Cibber 9).

<sup>22</sup> *Belvidera*. Now, then, kill me,

*[Leaps upn his neck, and kisses him*  
 While thus I cling about thy cruel neck,  
 Kiss thy revengeful lips, and die in joys  
 Greater than any I can guess hereafter.

*(Venice Preserved V. i. 409-12).*

<sup>23</sup> この箇所は拙著『徒弟たちのイギリス文学』（岩波書店、2012）、pp. 186–88 ですでに論じたことと重なる。

<sup>24</sup> *Soft music. Enter Belvidera distracted, led by two of her Women, Priuli and Servants.*

Belvidera.

Come, come, come, come, come; nay, come to bed,  
 Pr'ythee, my love. The winds! —hark how they whistle!  
 And the rain beats! Oh, how the weather shrinks me!  
 You are angry now; who cares? pish, no indeed.  
 Choose then. I say you shall not go, indeed you shall not:  
 Whip your ill-nature; get you gone, then; Oh!

*Jaffeur's ghost rises.*

*(Venice Preserved V. iv. 2-8).*

<sup>25</sup> 王政復古期のイギリス演劇については、喜志哲雄(監修)『イギリス王政復古期演劇案内』（松柏社、2009）が詳しい。

<sup>26</sup> “Hamlet appears in a black dress, the only one in the whole court, alas! still worn for his poor father, who has been dead scarce a couple of months. Horatio and Marcellus, in uniform, are with him, and they are awaiting the ghost; Hamlet has folded his arms under his cloak and pulled his hat down over his eyes; it is a cold night and just twelve o'clock; the theatre is darkened, and the whole audience of some thousands are as quiet, and their faces as motionless, as though they were painted on the walls of the theatre; even from the farthest end of the playhouse one could hear a pin drop. Suddenly, as Hamlet moves towards the back of the stage slightly to the left and turns his back on the audience, Horatio starts, and saying: ‘Look, my lord, it comes,’ points to the right, where the ghost has already appeared and stands motionless, before any one is aware of him. At these words Garrick turns sharply and at the same moment staggers back two or three paces with his knees giving way under him; his hat falls to the ground and both his arms, especially the left, are stretched out nearly to their full length, with the hands as high as his head, the right arm more bent and the hand lower, and the fingers apart; his mouth is open: thus he stands rooted to the spot, with legs apart, but no loss of dignity, supported by his friends, who are better acquainted with the apparition and fear lest he should collapse. His whole demeanour is so expressive of terror that it made my flesh creep even before he began to speak. The almost terror-struck silence of the audience, which preceded this appearance and filled one with a sense of insecurity, probably did much to enhance this effect. At last he speaks, not at the beginning, but at the end of a breath, with a trembling voice: ‘Angels and ministers of grace defend us!’ words which supply anything this scene may lack and make it one of the greatest and most terrible which will ever be played on any stage. The ghost beckons to him; I wish you could see him, with eyes fixed on the ghost, though he is speaking to his companions, freeing himself from their restraining hands, as they warn him not to follow and hold him back. But

at length, when they have tried his patience too far, he turns his face towards them, tears himself with great violence from their grasp, and draws his sword on them with a swiftness that makes one shudder, saying: 'By Heaven I will make a ghost of him that lets me.' That is enough for them. Then he stands with his sword upon guard against the spectre, saying: 'Go on, I'll follow thee,' and the ghost goes off the stage. Hamlet still remains motionless, his sword held out so as to make him keep his distance, and at length, when the spectator can no longer see the ghost, he begins slowly to follow him, now standing still and then going on, with sword still upon guard, eyes fixed on the ghost, hair disordered, and out of breath, until he too is lost to sight."

(Lichtenberg 9-11).

<sup>27</sup> "But the scene that actors admire most (perhaps, auditors from the remoteness least) is his death in Hamlet. The Prince does not die of a sword-wound, but from the poison impregnated in that wound: of course, from its rapidity in doing the work of death, it must have been a powerful mineral. What are the effects of such a poison? Intense internal pain, wandering vision, swelling veins in the temple. All this Kean details with awful reality: his eye dilates and then loses lustre; he gnaws his hand in the vain effort to repress emotion; the veins thicken in his forehead; his limbs shudder and quiver, and as life grows fainter, and his hand drops from between his stiffening lips, he utters a cry of expiring nature, so exquisite that I can only compare it to the stilled sob of a fainting woman, or the little wail of a suffering child."

(Hunt 229-30).

<sup>28</sup> "*Frankenstein* had prodigious success as a drama, and was about to be repeated, for the twenty-third night, at the English Opera House. The play-bill amused me extremely, for, in the list of *dramatis personae*, came "———, by Mr. T. Cooke." This nameless mode of naming the unnameable is rather good.

On Friday, 29th August, Jane, my Father, William, and I went to the theatre to see it. Wallack looked very well as Frankenstein. He is at the beginning full of hope and expectation. At the end of the first act the stage represents a room with a staircase leading to Frankenstein's workshop; he goes to it, and you see his light at a small window, through which a frightened servant peeps, who runs off in terror when Frankenstein exclaims "It lives!" Presently Frankenstein himself rushes in horror and trepidation from the room, and, while still expressing his agony and terror, "———" throws down the door of the laboratory, leaps the staircase, and presents his unearthly and monstrous person on the stage. The story is not well managed, but Cooke played ——'s part extremely well; his seeking, as it were, for support; his trying to grasp at the sounds he heard; all, indeed, he does was well imagined and executed. I was much amused, and it appeared to excite a breathless eagerness in the audience."

(Shelley 125-126).

<sup>29</sup> メロドラマに登場する無言のキャラクターの起源の一つは、18世紀のパントマイムにあるかもしれない。

"The dumb character, familiar in England from eighteenth-century pantomime, lasted in melodrama for a long time. *The Tale of Mystery, The Dumb Maid of Genoa* (1820),

*Frankenstein* (1823), *The Inchcape Bell* (1828), *The Childe of the Wreck* (1837), and *The Dumb Man of Manchester* (1837), are only a few of the many popular melodramas containing a dumb person, always a sympathetic figure, who mimed throughout, although musical accompaniment gradually became less emphatic.”

(Booth 13).

<sup>30</sup> SCENE V

*Enter Frankenstein, with two loaded pistols and a musket. . . .*

Frank. Then this rencontre shall terminate his detested life or mine.

*. . . . The gipsies return at various entrances.—At the same time, enter Felix and Clerval with pistols, and Sofie, Elizabeth, and Ninon following.—The Demon appears at the base of the mountain, Frankenstein pursuing. . . .*

Felix. See—Frankenstein aims his musket at him—let us follow and assist him.

Ham. Hold master! if the gun is fired, it will bring down a mountain of snow. Many an avalanche has fallen there.

*Music.—Frankenstein discharges his musket. —The Demon and Frankenstein meet at the very extremity of the stage.—Frankenstein fires—the avalanche falls and annihilates the Demon and Frankenstein.—A heavy fall of snow succeeds. Loud thunder heard, and all the characters form a picture as the curtain falls.*

(Peake 424-25).

<sup>31</sup> “According to Nodier, *The Dog of Montargis* enjoyed great success with fashionable society as well as with the usual followers of melodrama. For many weeks, after the conventional greeting, ‘How are you today?’ the question asked by all Parisians was, ‘Have you seen the Dog?’”

(*Pixérécourt* 90).

<sup>32</sup> *Discover Tom at hole L, in flat, working with bar to widen it; Chumley on track L. C*

Tom. I have got the bricks out—nearly room enough to squeeze through. (*suddenly*)

What’s that lying on the line! it does not move, yet it looks like a man. Ah, it is Gordon Chumley! (*bell rings faintly, then loudly, whistle, same; the sound of train approaching begins and is continued till end. Get train ready, R. U. E. Music to correspond*) I must be free now. Gordon, I am here, I am here! Oh, God, they have placed him there to die. Gordon, Gordon! I will save you. Oh, the train! the coming train! Good heart, courage, Gordon! (*jumps down, falls upon Chumley and rolls with him upon stage, front, clear*) You are saved, (*run train on.*)

QUICK CURTAIN

(*After Dark* IV. iii).

<sup>33</sup> “This play [Augustin Daly’s *Under the Gaslight*] had been performed in New York in August 1867 at the Worrell Sisters’ Theatre, before showing up at the Tyne Theatre, Newcastle, on 20 April 1868, and eventually at the Whitechapel Pavilion in London in July 1868 (Odell 302-04). But, as is often the case with popular nineteenth-century theater, the question of origins is more complex than this. A slightly different railway rescue had provided the climactic scene of Charles Bolton’s *The Engineer* (produced at the Victoria, 23 Mar. 1863), which was imitated in the anonymous *The London Arab* (produced at the

Victoria, 29 Mar. 1866) before it appeared in a French adaptation at the Porte St. Martin Theatre in Paris, reappeared in Daly's play in New York, and was finally brought back to Britain (Smith 220-21)" .

(Daly 48).

#### 参考文献

- Booth, Michael, ed. *Hiss the Villain: Six English and American Melodramas*. Eyre & Spottiswoode, 1964.
- Boucault, Dion. *After Dark: A Drama of London Life in 1868*. De Witt Publishing House, n. d.
- Chapman, George. *Bussy D'Ambois*. Ed. N. S. Brooke. Manchester UP, 1964.
- Cibber, Colley. *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber. Written by Himself*. Ed. Robert W. Lowe. London, 1889.
- Daly, Nicholas. "Blood on the Tracks: Sensation Drama, the Railway, and the Dark Face of Modernity." *Victorian Studies*, vol. 42, no. 1, 1998, pp. 47-76.
- Downes, John. *Roscus Anglicanus, or, An Historical Review of the Stage from 1660 to 1706. A Fac-simile Reprint of the Rare Original of 1708. With an Historical Preface by Joseph Knight*. J. W. Jarvis, 1886.
- Dryden, John. "Dedication to the Right Honourable John, Lord Haughton". *The Spanish Fryar, or, The Double Discovery as it is Acted at the Theatre-Royal by His Majesty's Servants*. London, 1728. pp. A2r-A5r.
- D'Urfey, Thomas. *Bussy d'Ambois (1691): a machine-readable transcript. English Verse Drama Full-Text Database*. Chadwyck-Healey, 1994.
- Gair, W. Reavley. *The Children of Paul's: The Story of a Theatre Company, 1553-1608*. Cambridge UP, 1982.
- Gildon, Charles. *The Life of Mr. Thomas Betterton, the late Eminent Tragedian wherein The Action and Utterance of the Stage, Bar, and Pulpit are distinctly consider'd. With The Judgment of the late Ingenious Monsieur de St. EVREMOND, upon the Italian and French Music and Opera's; in a Letter to the Duke of to which is added, The Amorous Widow, or the Wanton Wife. A comedy. Written by Mr. Betterton. Now first printed from the Original Copy*. London, 1710.
- Hillebrand, Harold Newcomb. *The Child Actors: A Chapter in Elizabethan Stage History*. Russel & Russell, 1964.
- Howe, Elizabeth. *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*. Cambridge UP, 1992.
- Hunt, Leigh. *Dramatic Essays*. Ed. William Archer and Robert W. Lowe. Walter Scott, 1864.
- Jonson, Ben. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson. Vol.1, 1597-1601*. Ed. David Bevington, Martin Butler, and Ian Donaldson. Cambridge UP, 2012.
- Lamb, Edel. *Performing Childhood in the Early Modern Theatre: The Children's Playing Companies (1599-1613)*. Palgrave, 2009.
- Lichtenberg, Georg Christoph. *Letters from England, being articles which appeared in the*

- Deutches Museum in 1776 and 1778, addressed to the Editor, Heinrich Christian Boie.* [Lichtenberg's visits to England: as described in his letters and diaries]. Trans. Margaret L. Mare and W. H. Quarrell. Clarendon, 1938. pp. 9-11.
- Marston, John. *Antonio and Mellida*. Ed. W. Reavley Gair. Manchester UP, 2004.
- . *Antonio's Revenge*. Ed. W. Reavley Gair. Manchester UP, 1978.
- Munro, Lucy. *Children of the Queen's Revels: A Jacobean Theatre Repertory*. Cambridge UP, 2005.
- Otway, Thomas. *Venice Preserved*. Ed. Malcolm Kelsall. U of Nebraska P, 1969.
- Oya, Reiko. *Representing Shakespearean Tragedy: Garrick, the Kembles, and Kean*. Cambridge UP, 2007.
- Peake, R. B. *Presumption; or, The Fate of Frankenstein*. Jeffrey N. Cox, ed. *Seven Gothic Dramas, 1789-1825*. Ohio UP, 1992. pp. 385-425.
- Pixérécourt, René-Charles Guilbert. *Four Melodramas by René-Charles Guilbert Pixérécourt*. Trans. and ed., Daniel Gerould and Marvin Carlson. Martin E. Segal Theatre Center, 2002.
- Shapiro, Michael. *Children of the Revels: The Boy Companies of Shakespeare's Time and Their Plays*. Columbia UP, 1977.
- Shelley, Mary. *Letters of Mary W. Shelley*. Ed. Henry H. Harper. Plimpton, 1918.
- Smith, James L., ed. *Victorian Melodramas: Seven English, French and American Melodramas*. Dent, 1976.
- Tate, Nahum. *The History of King Lear acted at the Duke's Theatre. Revised with Alterations by N. Tate*. London, 1781.
- Waith, Eugene M., *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare, and Dryden*. Chatto & Windus, 1962.
- Wallace, Charles William. *The Children of the Chapel at Blackfriars, 1597-1603*. U of Nebraska P, 1908.
- 鹿児島大学初期英国演劇研究会 (訳)、『王政復古期シェイクスピア改作戯曲選集』、九州大学出版会、2018.
- 喜志哲雄 (監修)、『イギリス王政復古期演劇案内』、松柏社、2009.
- 原 英一、『徒弟たちのイギリス文学—小説はいかに誕生したか—』、岩波書店、2012.