

## The Song Remains the Same? — *As You Like It* の 挿入歌をめぐる考察

境野 直樹

はじめに

William Shakespeare (1564-1616) の作品の成立年代については、そもそもその「成立」のありかた—‘authorship’のありよう—からすでに、確実なことはわかっていない。上演用の台本が、当時の版本と同じであったか、それとも異なっていたか、版本は執筆者の意図にどの程度忠実であったのか、検閲制度の介入や写字生、印刷所の仕事の信頼度など、気になり出せばきりがない。“Shakespeare cannot be approached directly; he has been modified by his own after-history.”<sup>1)</sup>

『お気に召すまま』(*As You Like It*)についても、こうした事情は変わらない。それどころかこの作品の成立/受容史は、その起源の不確かさにおいて、際だった特徴を有している。作者生前の上演記録の不在、生前の版本の不在、出版遅延をめぐる謎—英国におけるこの劇の最初の上演記録は、作者の死後じつに120年余りを経たものである。それは近代的な屋内劇場での上演であり、騒然たる立ち見の群衆ひしめくシェイクスピアの時代の青空天井の円形の劇場とはあきらかに異質な演劇の空間だったはずだ。「騒然」と書いたが、観客のマナー以上に上演によって不都合なのは、劇場の音響条件である。エリザベス時代の平戸間の「聴衆」は、18世紀のおそらくはかなり洗練された屋内劇場の—「観客」と違って、音響的にかなり不利な条件下で観劇していたはずである。トマス・ライマー(Thomas Rymer)によれば、18世紀の劇場には「聴衆」と「観客」が混在していた<sup>2)</sup>。つまり、観劇のありようそのものが、あるいは時代の求める芝居の価値基準が、変容しつつあった時代といってよいだろう。それはまた、台詞と演技が乖離してゆく経験、そしてその乖離を積極的に演劇の効果に組み入れてゆくことが模索された時代だったとも考えられるだろう。本稿は、『お気に召すまま』の演劇的要素について、現存する最古の上演記録である1740年の時点でそれらがすでに少なからず改変され「近代化」されていた事実を確認し、このテキストを「復元」することの困難さについて、主として挿入歌をめぐる問題を指摘することを通じて論じてみたい。

### 1. *As You Like It* の上演記録

公文書の記録によれば、1669年に、「かつて国王一座によって Blackfriars 劇場で上演されたシェイクスピア作の21本の芝居」が「Bridges Street の Theatre Royal 支配人 Thomas Killigrew に認可」されたとある。そして実在する最古の、そして確実な上演記録は1740年12月20日、Drury Lane の Theatre Royal のものである。しかしこの時点ですでに創作当初の挿入歌はカットされているため、First Folio への忠実さは既に度外視されていたことがわかる。入手可能な最初期の上演版(acting edition)は翌1741年ダブリンで出版されたものであるが、そこでは Jaques の台詞(のちにみる2幕5場の Amiens の歌のパロディを含む)と唯一楽譜が現存している 'It was a lover and his lass' それに終幕の Hymen のパートがカットされている。つまり、この劇の上演史は挿入歌不在の記録なのである<sup>3</sup>。王政復古期の、少年俳優ではなく、男装した女優が演じる Rosalind は、俳優の身体の視覚的リアリズムを強調した。楽譜が残っていないこともさることながら、(聴衆のではなく)観客にとって、挿入歌はプロットの流れを妨げかねない、あるいは俳優の身体のリアリティを阻害しかねないものと見なされた可能性もあるのではないか。本稿では論ずる余裕がないが、オペラとの様式的な「棲み分け」も、考察すべき論点となりうるであろう。シェイクスピアの時代のテムズ川南岸の大衆劇場では、演奏形態の制約、劇場構造に起因する困難さから、劇中の挿入歌が実際に歌われたか疑わしいということ、本稿は主張することになるが、18世紀以降の舞台については、それとはまったく別の観点から、シェイクスピア劇挿入歌を捉え直す必要があることを指摘しておきたい。

シェイクスピアの他の多くの作品同様に、*As You Like It* もまた、大衆劇場で上演され好評を博したはずだとする見解は、これまでも繰り返し主張されてきたし、その中には1980年代の新歴史主義を牽引するような「強い」読解の試みも含まれていたように思う。たしかに1599年に建設されたグローブ座のモットーは *Totus Mundus Agit Histrionem*、これは Jaques によって語られるあの有名な「この世はすべて舞台」(All the world's a stage) とじつによく響き合う。グローブ座で上演される *As You Like It* を自当てに、それまでは所謂 private theatres でもっぱら観劇を楽しんでいた洗練された客層が、テムズ川南岸の大衆劇場に足を向けるようになったかもしれないとする R.B. Sharpe の想像力豊かな考察の誘惑は抗しがたいかもしれない<sup>4</sup>。あるいはまた、大衆劇場につめかけた、社会の底辺部に近い、いわゆる「勝ち組」とはほど遠い若者達にとって、自分たちと似たような境遇から出発して、アーデンの森での試練を通過して、結婚と富と家柄を獲得するオーランドーの姿は、牧歌的な願望充足の絵空事をもはや通り抜けて、

社会秩序そのものに揺さぶりをかけるためのエネルギー源となりえたはずであると主張する L. Montrose による、今なお魅力的な新歴史主義的考察も、この劇がそうした大衆劇場で実際に上演されたことを仮定して、はじめて成立する議論である。だが、この芝居はほんとうに、大衆劇場につめかけた市井のひとびとの、持たざる者たちの願望充足の代理機能あるいは挑発の装置として上演されたのであろうか。くどいようであるが、私たちには証拠が残されていないのだ。そこで次に、大衆劇場での上演が困難であったと考えるための手がかりとして、劇中の挿入歌の例外的な多さとその演奏の困難さの問題、言い換えれば、劇の形式に係る問題を考えてみたい。

## 2. テキスト成立と宮廷劇としての可能性

近世初期の英国では、本の出版を希望する印刷業者は、当該の書籍のタイトルを、ロンドン書籍商組合記録簿(Register of the Stationers' Company)に登録する必要があった。この記録は、当時の演劇作品の成立年代についての貴重な情報源であり、シェイクスピアの作品についても例外ではない。ところが『お気に召すまま』については、この「登記」情報がきわめて異例なのである。前出の記録簿には1600年8月4日の日付とともに、以下の記載がある。

4 Augusti

As yo <sup>w</sup> like yt: / a booke	}	to be staid
Henry the ffift: / a booke		
Euery man in his Humo <sup>r</sup> . / a booke		
The commedie of muche		
A doo about nothings. / a booke		

この記述が異様なのは、記載された位置がページの見返し部分であることのみならず、通常は共に記載される書籍商の名前、入金額、さらに年号の記録がみられないことである。この直前のエントリが1600年5月27日なので、1600年の8月4日であることは、ほぼ間違いないと言える。事実、上記リスト中、*Henry V*と*Every Man in His Humour*については1600年8月14日に正式の登記が存在し、*Much Ado About Nothing*の登記はその9日後である<sup>5</sup>。ところが肝心の*As You Like It*については記録のどこを探しても、正式な登記は存在しないのみならず、他の三作が登記から12ヶ月以内に出版されているのにたいして、*As You Like It*が初めて版本の体裁で世に現れるのは1623年のFirst Folio、すなわちシェイク

スピアの死後のことであつた<sup>6</sup>。

この“to be staied”がなにを意味するのかについてはいくつかの説がある。ロンドン司教とカンタベリー大司教による1599年6月1日の出版業者組合への布告による、諷刺・警句に関係する書物の出版差し止めに伴い、新たな芝居の版本への検閲が厳しくなったことで、上記の演劇をレパートリーとしていた宮内大臣一座は出版を権力機構に妨害されたのか、あるいは逆に、宮内大臣一座の側が、誰か外部の者によって自分たちのレパートリーが出版されるのを阻止するために権利をあらかじめ主張しようとした記録なのか、はたまた、出版料を確保するための登録だった可能性…<sup>7</sup>。A. Brissendenの興味深い見解によれば、女王側近のJohn Haringtonが、その政治的アレゴリーとして興味深い著作*A New Discourse of a Stale Subject, called the Metamorphosis of Ajax* (1596)によって、レスター伯(Earl of Leicester)を当てこすり女王の不興をかうという事件があり、以降、Ajax (= a jakes、すなわちトイレのこと：Haringtonは英国最初の水洗トイレの考案者である)謹慎を命ぜられた。この影響は小さくなく、Ajaxという名前はHaringtonの代名詞ともなったが、*As You Like It*に登場する厭世的な宮廷人Jaquesとの近似が、あるいは問題になったのかもしれないという<sup>8</sup>。ともあれ、*As You Like It*にはこの1600年8月4日の「事件の記録」以降、1623年に出版されるFirst Folioまで、出版に関しての決定的な記録が存在しないのである。*As You Like It*は、作者の生前に、どこでどのような形態で上演されたのだろうか。

2006年に出版された、本稿執筆時点で最新の版本である所謂Arden 3の序文で、編者のJuliet Dusinberreは、1972年にWilliam RinglerとSteven Mayによって指摘された、Henry StanfordのCommonplace bookにみえる「エピソード」がシェイクスピアによって書かれた可能性があるとの議論を承けて、Brian Vickersらの見解をも参照しつつ、それが*As You Like It*に付けられたものであるとの仮説に立ち、この劇が1599年2月20日(Shrove Tuesday)にリッチモンド・パレスに滞在していたエリザベス女王の前で上演された可能性を主張している<sup>9</sup>。仮にこの推測が正しいとするならば、劇中の挿入歌で繰り返し強調される、都市(宮廷?)生活の欺瞞と、容赦ないけれどもごまかしのない自然の対比の主題は、単に牧歌様式の特徴であることを超えて、あるいは牧歌様式の機能そのものに依拠することによって、具体的な参照対象を含蓄する可能性を帯びてくるかもしれない。牧歌が政治的寓意性を色濃く帯びているのは、この時代の大きな特徴である。それゆえたとえEdmund Spenserの*The Shepherdes Calender* (1579)の'Februarie'が女王に(不当に)冷遇されるレスター伯を寓意化している

可能性、あるいは自ら謹慎を命ぜられた Sir Philip Sidney による *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1580) が内包する政治性の問題同様に、シェイクスピアの牧歌もまた、御前上演にあつてはある政治的寓意性が含意された可能性を、考えてみたくるのである<sup>10</sup>。1599年、折しもアイルランド遠征をめぐってエセックス伯と女王の間の緊張は極限まで高まっていた。追放されて、冬の寒さに震えつつも、虚実の駆け引きから解放された老公爵とその家臣達の姿は、女王の冷遇を健気に耐えるエセックスの姿と、あるいは重なってみえたのかもしれない。そして、以下にみるように、都市(宮廷)との対比によって苛烈な自然に安らぎを覚えるという主題は、この劇においては圧倒的に挿入歌によってのみ、反復・強調されるのである。そしてそれら挿入歌のオリジナルの楽譜は、5幕2場の *It was a lover and his lasse* を除いて現存しない。仮に、それらの歌曲が御前上演の際に特別な意味作用を期待されていたのだとしたら、そしてそれらの歌曲が、おそらくは *broken consort*、すなわちリュートやヴィオール属といった、音量の小さな、それゆえ大衆劇場で演奏されることを想定されていないあるいは少なくとも不向きな演奏形態をとるものだったとしたら、1600年の登記に“staid”とありながら、1623年の *First Folio* まで出版されることがなかったこの劇の当時のありようについて、おぼろげながらひとつの状況がイメージされるのではないだろうか。上演されなければ芝居は大衆にとって、存在しないも同然である。演劇の版本の売れ行きは、上演の評判に左右されたであろうから、大衆劇場で上演されなかった芝居は、出版業者の商材としては魅力がなかったのであろう。*As You Like It* はグローブ座で上演されることはなかったのだということを、本稿は提起してみたいのである<sup>11</sup>。

そこでもうひとつ、この劇が大衆劇場での上演に馴染まないと感じられる要素を指摘したい。大団円にむかう5幕4場、婚姻の神ハイメンの登場と歌までのおよそ35行はこれ以上ないほど典型的な *deus ex machina* としての喜劇の終幕と言えるが、この箇所テキストは厄介な問題をはらんでいる。*First Folio* に依って検討してみよう。

*Enter Hymen, Rosalind, and Celia.*

*Still Musicke.*

*Hymen. Then is there mirth in heauen,*

*When earthly things made eaven*

*attone together.*

*Good Duke receive thy daughter,*

*Hymen from Heaven brought her,  
 Yea brought her hether.  
 That thou mightst ioyne his [sic] hand with his  
 Whose heart within his bosome is.*  
 (TLN 2681-2690)<sup>12</sup>

引用の冒頭2行はSD、すなわちト書きであるが、2行目の“Still Musicke”に注意する必要がある。OEDによれば、“Subdued, soft, not loud”の意味と考えられるこの音楽、「静かな音楽」とでも訳せばよいのか。要するに、それじたい自己主張しない、いわゆるBGMの機能が期待されていると考えることが、あるいはできるのかもしれない。岡本・加藤（他）による『エリザベス朝ト書きデータベース』は、王政復古期の演劇作品までもカバーする労作であるが、これにより、非常に興味深い事実を確認することができる<sup>13</sup>。キーを“still”AND“music”に設定した検索結果は15件。このうち“still music”の語順でヒットするのは以下の6件のみである。

1. She dies. still Musicke/above.  
 W. Davenant. *The Cruel Brother*, I1v
2. Still Musick within.  
 J. Fletcher & P. Massinger. *The Little French Lawyer*
3. Loude Musicke, and still Musicke.  
 T. Heywood. *Love's Mistress, or The Queen's Mask*
4. A noise of still musick; and Enter the high Priest with attendants, Guards, /and Quiresters: they sing. An Alter and Tapers set:  
 W. Hemming. *The Jews' Tragedy*
5. Still Musicke of Records.  
 W. Shakespeare & J. Fletcher. *The Two Noble Kinsmen*
6. Still Musicke.  
 W. Shakespeare. *As You Like It*

1と2は、それぞれ“above”や“within”といった、舞台構造の制約を伴っている点が興味深い。大衆劇場にこれらのト書きが馴染むかどうかは大きな問題で、それはたとえば、*Othello*のデズデモナ殺害の場面や*Antony and Cleopatra*、さ

らには *Romeo and Juliet* の名場面を想起するまでもなく、シェイクスピア劇が青空天井の円形の大衆劇場で上演されたと考えた場合の、上演史上の難問であり続けている。たとえば *Blackfriars* のような屋内の比較的小規模の劇場を想定するほうが上演形態について合理的なイメージを持つことができそうに思われる<sup>14</sup>。もちろん、屋内の劇場は木戸銭も高い、「高級な観客」のための空間であったろう。3の例のように、宮廷仮面劇であれば、上演空間はさらに狭く、音響上有利だけでなく、上演空間の自由度もむしろ大衆劇場よりも大きなものでありえたかもしれない。音楽の強弱が言及されている点も、見逃せない。弱く小さな音に息をひそめて耳を傾ける聴衆・観客の趣味の良さ、教養の高さがしのばれるではないか。興味深いのは4で、「(あらかじめ) *still musick* が奏でられているところに役者たちが登場し、それに合わせて歌う」という高度なト書きとなっている。さらに「祭壇と燭台が置かれている」というのも、屋内の、それゆえ明るさをある程度コントロールでき、おそらくは狭い空間で上演されて、はじめて効果を発揮してくる設定であろうと考えられる。蛇足ながら、5の“*Records*”とは縦笛(リコーダー)によるアンサンブルを指す。無論、屋内の小振りな上演空間が想定されると考えてさしつかえないだろう。ちなみに *The Two Noble Kinsmen* も(共作者が明示されていることもあるかもしれないが)、シェイクスピアの生前には出版されなかった。

引用に戻ろう。3行目の *speech prefix* から、以下の台詞が *Hymen* に充てられたものであることがわかるが、書体はイタリックのままである。これは何を意味するのであろうか。もしかしたらメロディをもたないまでも‘*still musick*’に「伴奏」された台詞、かぎりなく *song* に近いかたちで語られる台詞と考えることはできないだろうか。そしてそれは、*Hymen* が劇中人物達とは違う次元に存在することを示す機能を果たし得ないだろうか。そもそも婚姻の神のような超自然的なキャラクターが登場するような設定は、たとえば *Ben Jonson* の *Hymenaei* (1606)にも読み取れるように、宮廷仮面劇に相応しいものである。それは人間同士のリアルな関係性を一挙に棚上げし、高度に儀礼的な祝祭へと接続する効果をもつのである。ハイメンの上記のことばに続く箇所にも、そうした「丈の高い」文体を確認することができる。

*Ros.* To you I giue my selfe, for I am yours.

To you I giue my selfe, for I am yours.

*Du.Se.* If there be truth in sight, you are my daughter.

*Orl.* If there be truth in sight, you are my *Rosalind*.

*Ph.* If sight & shape be true, why then my loue adieu.

*Ros.* Ile haue no Father, if you be not he:

Ile haue no Husband, if you be not he:

Nor ne're wed woman, if you be not shee.

(TLN 2691-2698)

紋切り型の詩行の反復は単音節語の凝縮感と相まって、高揚感を醸し出す。喜劇の主題-父と娘の再会、愛する者たちの結婚、変装・異性装の解除と真実の暴露-は一気に完結する。音楽的な詩行のなかに展開されるのは、しかしながら、「いま見えていることが真実ならば」という‘I’の反復であることにも注意しなければならない。宮廷仮面劇はまさに、この時代の「マルチメディア」だった。音楽的に研ぎ澄まされたことばが、「見えている現実を受け入れよ」と説くのである。Rosalindの変装によって、あれほど翻弄されてきた劇中人物達の目が開かれるときに訪れる和解-見えなかったものが見えるようになることの驚きと喜びを、台詞は言葉の力で精一杯に舞台に実現してみせる。離散したアイデンティティが見出され結ばれる喜劇の大団円では、かくして聴覚と視覚の融合が、同時に言祝がれているのである。シェイクスピアの生きた時代、すべては言葉のなかにあった。「役者の下手な変装を他の登場人物が見破れないのはおかしい」などという野暮なことは、誰も言わなかった。芝居はなにより聴くものだったのである。だからなおさらに、反復される「見えるものが真実ならば」という台詞のもつ意味は大きい。聴衆は観客へと変貌するのだ。これを宮廷仮面劇的と言わずしてなんと表現すべきなのか。この場に集うカップル達をかたっぱしから結婚させたあと、Hymenのラインは再びイタリック体になる。ここもFirst Folioで確認しておく。

*Hy.* Peace hoa: I barre confusion,

'Tis *I* must make conclusion

Of these most strange euent:

Here's eight that must take hands,

To ioyne in *Hymens* bands,

If truth holds true contents.

You and you, no crosse shall part:

You and you, are hart in hart:

You, to his loue must accord,

Or haue a Woman to your Lord.

You and you, are sure together,  
 As the Winter to fowle Weather:  
 Whiles a Wedlocke Hymne we sing,  
 Feede your selues with questioning:  
 That reason, wonder may diminish  
 How thus we met, and these things finish.

*Song.*

*Wedding is great iunos crowne,  
 O blessed bond of board and bed:  
 Tis Hymen peoples euerie towne,  
 High wedlock then be honored:  
 Honor, high honor and renowne  
 To Hymen, God of euerie Towne.*

(TLN 2699-2721)

さきに触れた“still Musicke”以降のイタリック体が仮に「歌」の形式を取るとしたら、それを歌うのは Hymen でなければならぬだろう。そうであれば、ここでもイタリック体以降が「歌」であることは、合理的であると考えられる。そして散文と韻文の混在が多くの場合演出効果として緻密に計算されているシェイクスピア劇の水準を考慮するならば、歌と台詞を混在させるこの場面が醸し出す雰囲気も、おそらくは計算されたものであると考えるのが妥当ではないだろうか。楽譜が残されていないことがいかにも悔やまれるけれども、絡み合った糸がほどけるような喜劇の大団円が、調和を強調する音楽に縁取られたこの場面のもつ意義について、われわれは今一度慎重な検討を加える必要があるように思う。

### 3. 踊る道化と歌う道化、あるいは足枷としての挿入歌

*As You Like It* はシェイクスピアの作品中、群を抜いて多くの挿入歌をもつ芝居である。そしてその多くが、挿入歌のためだけに舞台上に現れる歌手によってではなく、Amiens という登場人物によって歌われる。Jaques と名付けられた人物が、おそらくは不用意に二人存在することも、この芝居の上演台本としての不完全さを感じさせる要素であるが、この Amiens という劇中で歌う人物を演じた役者の名前が、当時宮内大臣一座に所属していた役達者の Robert Armin であった可能性は、つとに指摘されているところである<sup>15</sup>。(ここでも役者の本名と配役の名前の近似が興味深い—とりわけ台本の完成度の観点から。) Armin は道化役とし

て、名優、あるいは、少なくとも宮内大臣一座において、発言力のきわめて大きかったと思しき Will Kempe の後継者であった。Jig すなわちダンスの名手として、身体性、あるいは spectacular であることを持ち味とした名道化役 Kempe と、劇団におそらくは歌手としての役割を期待されて参加した Armin。だが回顧録ともいべき *Nine Daies Wonder* (1600年4月22日登記)の中で、Kemp は “I haue daunst my selfe out of the world.” と述懐する。想像の域を出ないが、Kempe は Armin と並び立ち、そして追い落とされたのではないだろうか。Kempe から Armin へ、すなわち jig から song へ。そして劇中の道化 Touchstone のパートは Amiens の歌のパートとともに、Armin による double role (一人二役) で演じられたのかもしれない。1600年以降のシェイクスピア作品における道化が、Kemp にではなく Armin によってはじめて演じきれぬ役柄へと変容した可能性は、十分考察に値するであろう。Cordelia と double role が可能だったかもしれない *King Lear* の Fool しかり、*Twelfth Night* の Feste しかり、あるいはまた、*The Tempest* の Trinculo しかり。歌える道化の存在は、演劇作品を確実に変容させてゆく。そしてそれは、かつて Kempe がその jig において作品の主筋を脅かしたように、そしてハムレットが批判せずにはいられないような、演技の身体性により大きく依存し、台本を外れた台詞で自らの受けを狙う道化の時代が、確実に去ろうとしていたことをも意味するだろう。道化は他ならぬ劇作家によって、作品世界への批判的なまなざしを付与されている。作品世界で息をしながらも、自らの依って立つその世界を笑い飛ばし、矮小化しかねない道化の存在は、大衆娯楽としての演劇にとって諸刃の剣だったのだ。

And let those that play your Clownes, speake no more then is set  
downe for them. For there be of them, that will themselues  
laugh, too, though in the meane time, some necessary Question of  
the Play be then to be considered: that's Villanous, & shewes a  
most pittifull Ambition in the Foole that vses it.

(TLN 1885-1893)

制御困難な道化の身体性を言語の枷をはめて抑え込むための最も効果的な方法として、劇作家が逸脱不可能な韻文-挿入歌を構想していたとしたらどうだろう。Kemp の身体性を継承できなかった代わりに、Armin には歌が与えられた、そしてそれは、劇作家による、道化の暴走を制御するための安全装置だったとしたら。さらに一步踏み込んで、それらの歌が、一人歩き、つまり劇の外側に出て記憶さ

れることがないように配慮されていたとしたら、もちろん机上の空論にすぎないかもしれない。しかし、唯一楽譜が現存する 'It was a lover and his lass' を除いて劇の外部に記録されていないのであり、おそらくはこの歌は Armin ではなく、少年によって歌われたとするのが、研究史の常識でもある。存在しないことの理由を問うことは、たしかに不可能かもしれない。だが、これらの歌曲が積極的に記録されえなかった事実は、この芝居の版本の成立の不自然さと、どこかがかかわっているのではないだろうか。そこで次に 2 幕 5 場を例にとって具体的に考えてみよう。

#### 4. 2 幕 5 場はなんのために書かれたか

追放され世捨て人よろしく現世の富に背を向けて、自然の中に宮廷生活に劣らぬゆたかさを見いだそうとする老侯爵の従者たち登場。そのうちの一人 Amiens の歌を、ひねくれ者の宮廷人 Jaques はしきりに求め、あげく、悪態混じりの替え歌（の歌詞）をひとつ披露する。2 幕 5 場の内容はこれだけである。芝居のプロットの進行という観点からはまったく無用に思えるものだ。じじつ、現存する最古の上演用版本(acting edition)である 1741 年ダブリンの版では、この場面は丸ごとカットされているし、この版よりおよそ半世紀前のものとされる Douai manuscript においても、同様にこの場はカットされている。'It was a lover and his lass' もカットされているが、このことは上演事情、すなわち歌える俳優が劇団に不足していたことや、王政復古期の上演形態の反映と考えることもできるかもしれない。あるいはまた、オリジナルの楽曲が残っていないことが大きな障害となったことも想像に難くないだろう。だがさらに踏み込んで、シェイクスピアが生きていた時代にすでに、上演の形態が多様でありえた可能性を考えると、逆にこの場面の性格が浮き上がってくるように思えないだろうか。すなわちある特定の上演、特定の聴衆・観客が想定されていたと考えるべきなのではないか。Occasional play としての性格が、楽曲の記録、保存を妨げたとしたらどうだろう。

前節でふれた William Kemp は、稀代の道化役者 Tarleton の後継者として宮内大臣一座で活躍した身体性の道化、つまり「観客」を喜ばせる役者であり、その台詞はときにアドリブに満ちていたという。その身体性に頼る道化の本質はエリザベス女王の嗜好に合致していたようである。そのことを念頭において、2 幕 5 場を読んでみよう。

*Enter, Amyens, Jaques, & others.*

Song.

*Vnder the greene wood tree,  
                   who loues to lye with mee,  
 And turne his merrie Note,  
                   vnto the sweet Birds throte:  
 Come hither, come hither, comehither:  
                   Heere shall he see no enemie,  
 But Winter and rough Weather  
 (TLN 889-897)*

宮廷、あるいは都市の喧噪を逃れて自然の懐に身を寄せる者にとって、冬の悪天候以外に脅威は存在しない、という Amiens による典型的な牧歌へのいざない。人工の煩雑さによって担保される自然の素朴な価値の称揚は、しかしながら、Malcontent の Jaques によって、振れを加えられることになる。

*Iaq. More, more, I pre'thee more.  
 Amy: It will make you melancholly Monsieur Jaques  
 Iaq. I thanke it: More, I prethee more,  
 I can sucke melancholly out of a song,  
 As a Weazel suckes egges: More, I pre'thee more.  
 Amy: My voice is ragged, I know I cannot please you.  
 Iaq. I do not desire you to please me,  
 I do desire you to sing:  
 Come, more, another stanzo: Cal you'em stanzo's?  
 Amy: What you wil Monsieur Jaques.  
 Iaq. Nay, I care not for their names, they owe mee nothing.  
 Wil you sing?  
 Amy: More at your request, then to please my selfe.  
 Iaq. Well then, if euer I thanke any man, Ile thanke you: but  
 that they cal complement is like th'encounter of two dog-Apes.  
 And when a man thankes me hartily, me thinks I haue giuen  
 him a penie, and he renders me the beggerly thanks. Come  
 sing: and you that wil not hold your tongues.  
 (TLN 898-917)*

Melanchory に浸るそぶりは当時の宮廷人のファッションとして読み解いて差し支えないだろう。問題は後半部、すなわち「感謝」を猿まね同然と矮小化してみせる Jaques の考え方が、直前でみた単純さ素朴さの価値を称揚する牧歌の機能をも脅かそうとするところである。彼がしていることは、自らが熱望するものを、贈与に伴う感謝の感情と切り離そうとすることである。「歌え。歌わないなら、黙れ」という命令により、Amiens は歌のなかに閉じ込められることになるだろう。

*Amy. Wel, Ile end the song. Sirs, couer the while, the Duke wil  
drinke vnder this tree; he hath bin all this day to looke you.*

(TLN 918-920)

「歌い終えてしまうことにしましょう」という台詞は歌の外にあることばの居心地の悪さを提示してはいないだろうか。そして続く ‘cover the while’ について、現代のほぼすべての注釈者はこの直後、老公爵が疲労困憊した Adam をもてなす場面のための食卓を準備する所作にあわせた台詞と解釈する。だが、First Folio を精読すると、そうではない可能性を考えたくなくなる。

*Song. Altogether heere.*

*Who doth ambition shunne,*

*and loues to liue i'th Sunne:*

*Seeking the food he eates,*

*and pleas'd with what he gets:*

*Come hither, come hither, come hither;*

*Heere shall he see. &c.*

(TLN 926-932)

この「2番」は Jaques の台詞と連続しており、さらに “Altogether heere” のト書きも考慮するならば、ここでは Jaques, Amiens と共に舞台上の全員が歌うという演出が考えられる。上演空間の広さを考慮するならば、合唱は有利だったかもしれない。さらに、歴代の編集者たちが「修復」してしまっているのが、最後の行の “... he see. &c.” の部分である。上記引用の「1番」を見れば、このリフレインを修復することは確かに容易である。しかしこの “&c.” を安易に印刷上の省略と判断すると、この場の上演形式を見誤る危険があるのだ。直後に続く Jaques の台詞は、おそらくはこのリフレインを途中で遮るかのように語られることが、

演出上重要なのである。

*Iaq.* Ile giue you a verse to this note,  
That I mad eyesterday in despight of my Inuention.

*Amy.* And Ile sing it.

[*Iaq.*] Thus it goes.

*If it do come to passe, that any man turne Asse:*

*Leauing his wealth and ease,*

*A stubbourne will to please,*

*Ducdame, ducdame, ducdame:*

*Heere shall he see, grosse fooles as he,*

*And if he will come to me.*

*Amy.* What's that Ducdame?

*Iaq.* 'Tis a Greeke inuocation, to call fools into a circle.

(TLN 933-945)

First Folio が 936-943 を “Amy” に割り当てるミスを犯しているが、それはイタリック体で印字された箇所が歌われるパートであることを先入観としての過ちかもしれない。Jaques がこのパートをメロディを付けて歌うかどうかはわからない。多くの演出では歌わないようだが、あきらかに Amiens に劣る歌唱力の俳優が、このバーレスクな牧歌を「下手くそに」歌うとしたら、その演劇的効果はいかばかりだろうか。芝居は Amiens を演じる新入りの道化を歌という厳格な構造の韻文のなかに閉じ込めておいて、厭世家 Jaques にそれを思いのままに茶化させてみせるのである。こうしてシェイクスピアは挿入歌によって、道化を制御することを試みたのではないだろうか。

## 5. むすびにかえて

王政復古期以降の英国の劇場は、女優の登場を機に、audience の娯楽から spectators の娯楽へと変貌を遂げた。名優 Thomas Betterton、さらには David Garrick らが台詞から踏み出した身体性の演技のみならず、台詞回しに精妙なニュアンスを盛り込むことによって、シェイクスピア劇を変容させつづけた時代、挿入歌もまた歴史性を遮断されてあらたな生命を吹き込まれていった<sup>16</sup>。かつて歌に閉じ込められた道化たちは、いまや逆に歌を自らの演技に服従させつつ、それでも生き延びようとする芝居のことばと自らの身体性の距離を、積極的に演出

に取り込んでいった。振り子は振れ戻ったのである。そしていま、わたしたちは、挿入歌のオリジナルなすがたという芝居の謎を解く鍵を喪失したまま、マルチメディアが横溢する「感性の分離」の時代のシェイクスピアを模索しているのである。

## 註

\*本稿は、平成 22 年度科学研究費補助金（基盤研究(C)）[課題番号:21520230, 研究課題名:「近代英国演劇における挿入歌の劇的機能についての研究」]の交付を受けて行った研究成果の一部をまとめたものである。

<sup>1</sup> Bate, 4.

<sup>2</sup> Rymer, 6.

<sup>3</sup> Dusinger, 137-139.

<sup>4</sup> Sharpe, *The Real War of the Theatres* (1935), quoted Latham, xxvi.

<sup>5</sup> “Received”, “Allowed”という「出版許可」的な文言に代わって 1588 年 9 月以降、“Entered”すなわち「登記」を意味する表現が頻出する。登記すなわち出版許可となったと考えてよい。山田参照。

<sup>6</sup> Brissenden, 1-2.

<sup>7</sup> 太田一昭の考察が示唆に富む。

<sup>8</sup> Brissenden, 3

<sup>9</sup> Dusinger, 6-7. なおシェイクスピア生前のこの芝居の上演の可能性については同書, 36-46 参照。

<sup>10</sup> たとえば McLane および Collinson, esp., 200-202 参照。

<sup>11</sup> 少年劇団のために書かれた演劇作品について、大衆劇場での上演に際しては幕間の音楽をカットするようとの指示を作家自身が残しているケースも存在する。Dusinger, 137.

<sup>12</sup> シェイクスピア作品からの引用はすべて、Hinman, prepared, *The First Folio of Shakespeare* (The Norton Facsimile)による。

<sup>13</sup> 『エリザベス朝ト書きデータベース』<http://130.158.228.38>

<sup>14</sup> このことは、First Folio においてこの劇が、少年劇団のレパトリーの多くに見られるような幕・場の区切りをもつ形で印刷されていることから推察できる。Blackfriars での少年劇団による芝居興行において、幕間で音楽が演奏されたことについては、Dart および Chan 参照。

<sup>15</sup> Latham, li-iv. なお 16 18 世紀以降の俳優の能力がテキストを逸脱し、超えてゆくことについての着想は、第 49 回シェイクスピア学会パネル・ディスカッション『シェイクスピアにおける歴史的名優達：声、スピード、そして情念』（大矢玲子、圓月勝博、南隆太、野田学、喜志哲雄 2010 年 10 月 17 日、福岡女学院大学）に示唆を受けるところ大であった。

## 参考資料

- Bate, Jonathan *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*, Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Chan, Mary *Music in the Theatre of Ben Jonson*, Oxford: Oxford UP, 1980.
- Collinson, Patrick *Elizabethan Puritan Movement*, Oxford: Oxford UP, 1990.
- Dart, R. Thurston 'Morley's Consort Lessons of 1599', *Proceedings of the Royal Music Association*, 74 (1947-48), 1-9.
- McLane, Paul E *Spenser's Shepherdes Calender: A Study in Elizabethan Allegory*, Indiana: U. of Notre Dame Press, 1961.
- Montrose, Louis "'The place of a brother' in *As You Like It*: Social Process and Comic Form," *Shakespeare Quarterly* 32 (1981), 28-54.
- 太田一昭 「ロンドン書籍商組合記録の「登録」とは何か」第49回シエクスピア学会口頭発表 (2010年10月16日, 福岡女学院大学)
- 岡本靖正, 鳴島史之, 市川真理子, 加藤行夫, 小林昌夫, 鹿島弘子 『エリザベス朝ト書きデータベース』 <http://130.158.228.38>
- Rymer, Thomas *A Short View of Tragedy*, London: AMS, 1970. repr, 1693)
- Shakespeare, William Brissenden, Alan ed. *As You Like It* (Oxford World's Classics), Oxford: Oxford UP, 1993.
- \_\_\_\_\_. Hinman, Charlton, prepared *The Norton Facsimile The First Folio of Shakespeare*, New York: W.W. Norton, 1968.
- \_\_\_\_\_. Dusinberre, Juliet ed., *As You Like It* (The Arden Shakespeare), London: Thomson Learning, 2006.
- \_\_\_\_\_. Latham, Agnes ed., *As You Like It* (The Arden Shakespeare), London: Methuen, 1975.
- 山田昭廣 「書籍商組合・饗宴局長・検閲」太田一昭 編 『エリザベス朝演劇と検閲』英宝社 1996, 3-25.

(岩手大学教育学部英語教育科)