

エリザベス・ハウ『英国最初の女優たち―女性と王政復古期演劇―』ケンブリッジ大学出版局、一九九二年、まえがきおよび序論（「王政復古期の劇場」から「劇団」まで）

大和高行 訳

本書出版の背景と意義

ここに抄訳した『英国最初の女優たち―女性と王政復古期演劇―』¹の著者エリザベス・ハウ (Elizabeth Howe, 1958-92) は、イギリスの女優研究の第一人者として将来を嘱望されていたが、残念なことに若くしてこの世を去った学者である。彼女の遺作となった本書は、一六六〇年以降、女性たちがいかにして、また、なぜ公の舞台に出演することが許されたのか²ということと、当時の演劇における女優の出現の結果について、一次資料を適宜用いながら、分かりやすく解説している。

初めてロンドンの舞台に登場した際、女優は必ずしも好意的に受け入れられたわけではなかった。だが、時代を経るにしたがって、女優

の成長そのものと、それを受け入れる観客の側に変化が生じた。その背景には、もちろん、女優を意識して書かれた劇作品をはじめとする様々な要素がかかわっていた。今日までこの点に関する最も重要な女優論がハウの手になる本書であることは言うまでもない。出版から三〇年以上が過ぎた現在も、本書は王政復古期の女優研究の分野において優れた啓蒙書であり、実際、基盤的研究書として、多くの研究者に影響を与えている。わが国においても、その研究成果は、喜志哲雄監修『イギリス王政復古演劇案内』の第四章「俳優について」に関する記述に大きな影響を与えている。

英国王政復古期における国内の女優研究については、既出の喜志哲雄監修『イギリス王政復古演劇案内』のほか、英米文化学会編『シェイクスピアの変容力―先行作と改作』や山崎順子『イギリス王政復古期のシェイクスピアと女性演劇人』というシェイクスピア受容に特化したものを例外として基本的な研究書はおろか、訳すに値する演劇テクストの翻訳が乏しい状況にあり、研究の裾野が広がっているとは言えない。また、下記国外の王政復古期演劇に関する研究書の翻訳は皆無である。

- 1 Elizabeth Howe, *The first English actresses: Women and drama 1660-1700* (Cambridge UP, 1992), xiv + 226pp, \$59.95 cloth, \$17.95 paper.
- 2 チャールズ二世の王政復古期以前には、イギリスの舞台に専門的職業人としての女優は存在しておらず、女性役はたいていいつも男性によって演じられていた。

英国王政復古期における国外の女優研究については、John Howard Wilson, *All the King's Ladies: Actresses of the Restoration* (University of Chicago Press, 1958) が最も先駆的な研究書として知られる。また、近年注目すべき研究成果については、Gilli Bush-Bailey, *Treading the Boards: Actresses and Playwrights on the Late-Stuart Stage* (Manchester UP, 2006), Theresa Braunschneider, *Our Coquettes: Capacious Desires in the Eighteenth Century* (University of Virginia Press, 2009), Felicity Nussbaum, *Rival*

Queens: Actresses, Performance, and the Eighteenth-Century British Theater (Univ of Pennsylvania Press, 2010) なを挙ぐるべし。更に、Susan Margaret Cooper, *Actresses of the Restoration Period: Mrs Elizabeth Barry and Mrs Anne Bracegirdle* (Pen and Sword, 2023) という、人物記述 (Prosopography) に焦点を当てた近刊書もある。王政復古期演劇に登場した女優の諸相を多面的に捉えようとする研究が特に近年整ってきた背景には、ECCO (Eighteenth Century Collection Online) のような一次資料のデジタル化の進行や各地のアーカイブが拡充したことがあり、王政復古期演劇研究方法自体が大きく変わってきたことは明らかだろう。

しかしながら今日においても、ここに抄訳したハウの研究書の価値は決して失われるものではない。目配りの広さと一次資料の扱い方、そして、真摯であると同時に、ときに大胆とも思えるハウの考察が傑出しており、今日でも必須の書物だといえる。そのことは近年の研究においてもハウの著作が常に重要な位置を占めていることからわかるはずである。ハウは本書で、それまでの王政復古期の女優に関する公表された調査・研究には驚くべき欠如があると指摘して、女性が登場する劇に関して重要で新しい事実を提供する。それらは専門家以外の人々にとっても魅力的なテーマである。すなわち、王政復古期の劇場の仕組みについての一般的な説明から始まって、女優の出現と彼女たちが劇団や劇場の観客、そして一般社会からどのような扱いを受けていたかが説明される。これにより、当時の女優が主に性的な欲望の対象として受け取られ、彼女たちの性―あるいは性的な存在としての女優―への男性劇作家と (男性) 観客のまなざしは、劇に重大な影響

を与えていたことが分かる。本書の後半部分は、主要な女優たち、とりわけエリザベス・バリー (Elizabeth Barry, 1658-1713) やアン・ブレイスガードル (Anne Bracegirdle, c. 1663-1748) の生き様や才能に関するものであり、彼女たちの評判、演技力、そして世間的なイメージがしばしばどのように二人のために書かれた劇の種類を決定づけたかを明らかにする。本書は、実際に女性の俳優が登場して、女性についての劇的描写がどれほど変わったのか、そして、そのことが多かれ少なかれ男女間の平等を促進したのかという、あらゆる時代の女性問題に関する質問に取り組んでいる。少数のエリート男性俳優にとってはある意味、単なる慰みものであっても、先駆的な女優たちが、社会の中の新しい女性の声を、そしてそのような談話^{デイスコース}の中で得た新たな場所を示している。このような内容のハウの研究書の抄訳は、上述したように、まだ国内では研究が手薄な部分であるため、この分野の発展に大いに貢献するといえる。

ここに訳出したのは、このような王政復古期の女優研究において重要でありながらこれまで日本では十分に紹介されてこなかったハウの研究書の導入部分と見えるまえがきと序論 (の途中まで) である。まえがきでは全体の構成が語られ、序論では本書が女性役の役者の性別が男性から女性へと変わったことによる一般的な劇に対する影響ならびに本人たちのために書かれた劇に登場した様々な主要な女優^{アクター}たちが及ぼした個々の影響といったハウの二つの主要な研究の筋道を辿ることが述べられる。すなわち、まえがきと序論で、本書が王政復古期の劇に与える女優の影響を評価しながら、劇作家に対する影響、女性に対する態度の変化に関係した社会・政治的背景に焦点を当てて、一六

六〇年から一七〇〇年の間にロンドンの舞台において女優の存在が当時の演劇にどのように影響してきたかを説明する研究となるであろうことが予告される。内乱期以前の劇の上演と王政復古期のそれとの違いを述べる際に、劇場構造の変化と専門的職業人としての女優の登場という主要な二項目を挙げることは常識であるが、こと後者に関しては、その明確な理由は曖昧なのが実情である。ハウは、それゆえ、序論において、王政復古期の劇場構造、観客、劇団という項目を設けて丁寧な解説を試み、個々の事実の確認作業を通じて王政復古期演劇そのものの実態を説明する。

今回印刷発表するのは、本書の全体像を簡潔にまとめ、本書の研究の射程を示すものであり、また王政復古期の女優研究へと読者を誘うものである。ゆえに、ここに掲載した抄訳は全体の一部に過ぎないといえ、王政復古期の女優を考える上で、王政復古期演劇を研究する者にとって極めて重要なものといえるだろう。

文献一覧

英米文化学会編『シェイクスピアの変容力―先行作と改作』彩流社、一九九九年。

喜志哲雄監修『イギリス王政復古演劇案内』松柏社、二〇〇九年。

山崎順子『イギリス王政復古期のシェイクスピアと女性演劇人』学術出版会、二〇〇七年。

凡例

・ハウが本文中でふれていることだが、王政復古期戯曲の登場人物一覧表での女優の配役は、未婚であれ、既婚であれ、*from* から始まる名前が記載されることになっている。それゆえ、本稿では、「ミス・レス」から始まる記名で統一することにした。

・文章から意味が分かりにくいと思われる箇所については、一部長い形容詞などを「」で括るなどの工夫を施した。

・原語があった方がよいと思われる箇所については、和訳のすぐ後に、その原語を（ ）に入れて記した。

・本文中に出てくる人物の名前と生没年については、Philip H. Highfill, Jr., Kalman A. Burnim, and Edward A. Langhans (eds.), *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800* (Southern Illinois Press, 1973-1993), 16 vols. など、に *DNB Online Version* (= The Dictionary of National Biography (Oxford UP, 2001-16)) (= 『英国人名辞典』、喜志哲雄監修『イギリス王政復古演劇案内』(松柏社、二〇〇九年)の記載を参考にした。ただし、どのように調べても伝記的事項はおろか生没年が分からない人物もいて、そのような場合には、その人物の名前の和名、英語名に続けて、生没年不詳と記載した。

・ 本翻訳は JSPS 科研費23K5311の助成を受けたものである。訳文をつぶさに検討し、貴重なコメントを賜った南隆太氏（東京経済大学）には記して謝意を示したい。訳出には最善を尽くしたつもりだが、解釈においても、表現においても、不十分な点がまだ多く残されているかと思う。この点については、訳者である私にすべての責任があることは言うまでもない。いずれ機会をとらえて、より完成度の高い訳を公刊したいと考えているので、読者の厳しい批評を歓迎する。

まえがき

一六六〇年の秋、初めてイギリス人の専門的職業人としての女優がロンドンの公衆舞台で演じ、その二年後にはこれから先ずつと少年俳優ではなく女優が全ての女性役を演じるべきだと定めた国王令が公布された。本書は最初のイギリス人女優について、そして、その登場が一六六〇年から一七世紀末の間、イングランドで劇の執筆と劇の上演の双方にどのような影響を及ぼしたかについて記している。

私の研究は二つの主要な研究の筋道をたどっている。

(a) 女性役の役者の性別が男性から女性へと変わったことが演劇全体にどのような結果をもたらしたのか。

(b) 自分のために書かれた芝居で演じた女優たちがそれぞれのどのような影響を与えたのか。

私は王政復古期の劇に与える女優の影響を評価しながら、当然、劇作家への他の影響についても考えてきた。女性に対する態度の変化に関係した社会・政治的背景について最も明白なものを。しかしながらこの研究は主に女優についての研究と、一六六〇年から一七〇〇年の間、ロンドンの舞台において女優の存在がそこで書かれ演じられた劇にどのように影響してきたかという研究になるであろう。驚くべきことに、王政復古期の男性俳優がその時代の劇に及ぼした影響は今や十分に認識されているが、女優の特別な貢献についての個別の批評的評価は、ジョン・ハロルド・ウィルソン(John Harold Wilson, 1916-95)の先駆的な研究『国王の貴婦人たち―王政復古期の女優―』(*All the King's Ladies: Actresses of the Restoration*) (Chicago, 1958)を除いてまったくなされてこなかった。この本は、有益で情報量の多いものであるが、王

政復古という時代と当時の劇場についてのより最新の研究において、時代遅れのように思われる。

本書は、専門家に女優や彼女たちの劇についての重要な事実を与えることを目的としているが、専門家でない人々にも魅力的な主題となるように意図されている。このため、私は王政復古期の劇場やその組織、観客、そして劇の演出の過程などを簡潔に概説する一般的な紹介から始めた。第一章ではなぜ、また、どのようにして一六六〇年のイングランドの舞台に女優が導入されるようになったのかを考察する。その問題における批評の一致は未だなされていない。劇場主たちとチャールズ二世(Charles II, 1630-85, 在位1660-85)といった個人の特別な影響力は重要であるが、女性役を演じる少年俳優から女性への交代は、とりわけ、一六六〇年以降の劇場そのものの状況の変化の産物の一つである。チャールズ一世時代の宮廷は女優の概念を支えていた。実際にヘンリエッタ・マライア妃(Queen Henrietta Maria, 1609-69, 在位1625-46)や彼女の宮中の貴婦人たちは私的な^{プライベート}なかたちで演じていたが、公の舞台で女優を受入れることについてロンドンの劇場が十分に宮廷に根ざしたものになったのは王政復古以来である。女優の登場によってもたらされた結果の多くのように、公の舞台で初めて女性に声を与えたことに關して、女優の導入は、急進的であると同時に保守的であった。たいいてい宮廷の社交界仲間の劇場が演じていた範囲内で、女性^{ディマ}は、男の経営者や劇作家によってほぼ完全に管理され、舞台上でもそれ以外の場所でも性的に利用された。同様に女優という職業は女性に公の舞台でお金だけでなく名声を得る稀有な機会も与えたが、劇団

内での女優の給料や地位は、男性俳優と比較して彼女たちの劣勢を反映している。

第二章では、若い男性に対するものとしての、舞台上での女性身体が存在によって引き起こされた悲劇と喜劇に対する変化について扱う。女優は、主に性の対象と認識されていて、かなりの頻度で強姦の被害者に扮し、きわどいラブシーンを演じることを要求された。しかしながら、そのような発展の結果はまた、保守的であり、転覆的なものでもあると見做され得た。それは、伝統的な演劇的女性の紋切り型^{ステレオタイプ}を強化するのと同様に、疑問を投げかけるものでもあったからである。多くの劇作家は女性の身体を、単に、人々を興奮させるために用いていたが、トマス・オトウェイ(Thomas Otway, 1652-85)やウィリアム・ウィッチャリー(William Wycherley, 1641-1715)、アフラ・ベイン(Aphra Behn, 1640-89)、トマス・サザーン(Thomas Southerne, 1660-1746)、ウィリアム・コングリーヴ(William Congreve, 1670-1729)などの優れた劇作家は、この新しい女性の資源を、重要な新しい方法によって、女性独自の感情を提示し、探求してみることに使用した。

本書の残りの部分は、個々の女優がそれぞれ演じた劇に対してなした貢献についてである。ある役者の才能と人気は、制作される劇の種類に根本的に影響を与えることが示されてきた。もしある役者が一つの役の型を見事に演じ切ったならば、これは彼(または彼女)のまわりで劇を書くことが多い劇作家および彼の専門分野に影響を及ぼすだろう。実際、単純に型に嵌め込む以上に複雑なパターンが起きたが、女性キャラクターの型だけでなく、劇のジャンルや約束事の発展を、それらのキャラクターを人気にした女優との関係において辿ることも

可能である。第三章はこのような方法で、王政復古期の喜劇の発展について扱い、第五章も同様に、女優の悲劇への影響に関心を寄せる。第六章、第七章では、特に成功を収めた女性の専門性の数々が、レパートリーに強い印象を残した様子を辿っていく。必然的に、それぞれの章で、最良かつ最も影響力のある女優たちが何度も登場するのであるが、その中で最も優れた女優エリザベス・バリーは、ほとんど全ての劇のタイプにおいて目立った影響をもたらした。王政復古期の劇や女優について書かれたいかなる本も、しばしば、多面的な才能があり大変魅力的であるミス・トレス・バリーについて、また、バリーのために書かれた数々の当て書きについての研究になるに違いない。

私は第四章で、女優自身のドキュメンタリーや評判のある配役と、女優のために書かれた役との関係について専ら論じている。女優が出現した初期の頃から、観客は女優の私生活に特別な興味を抱き、女優の噂をし、関係を持つ者さえいた。最も人気のある女優たちは、特別に書かれた前口上と納口上^{プロローグ エピローグ}を述べた。それらの口上は親密さに基づいて演じられ、単に劇中の架空の登場人物の装いというより、むしろ彼女たちのありのままの姿で観客と交流することを可能にした。結果として、劇作家は人気女優の公的なイメージと、女優と観衆との関係をベースにして役柄を作り上げなければならなかった。

最終的に、女優が演劇に与えた影響に関するいかなる研究も、フェミニストの問題に注意を向けることを避けられない。役者として本物の女性を用いることは劇中での女性の描写や扱いを著しく変えたのだろうか？ 少なくとも舞台上において女優の存在は性別間の平等を促したのだろうか？ 女性の役者は、伝統的で家父長的な態度への挑戦を演

じ得ると、どの程度言えるのだろうか？ 終始それらの問題に触れる中で、劇中での女性（特に妻）の扱い方の変化に対する女優の貢献が、より広い社会的、政治的、そして文化的変化の一つのパターンとして見られたということが明らかになる。女優の確立と共に、一七世紀後半にはあらゆる伝統的な權威（君主制、宗教、家族制）に関係した一連のめざましい非難や、離婚を支持する新たな見方、女性を支援する新しい法律、そして女性による、女性のための出版物などの驚くべき成長も見られた。これまで指摘してきたように、一七世紀の間、イングランドの文化のあらゆる側面を形成してきたそれらの闘争は、女性に性的な平等性をもたらしたわけではないかもしれないが、一七世紀の終りには、女性自身の抵抗によって、以前には見られないほどの何かを残した。ある意味では、女優は、少人数の、大部分が王党派エリート^トの男性にとって単なる遊び道具でしかなかったが、一方では、社会での新たな女性の声の一部にもなっていた。女優の才能と人気の結果は、男性をベースとして書かれた劇から女性をベースとして書かれた劇へと変化させ、特に結婚においては女性の問題や権利について同情して書かれた喜劇の先駆けとなった。このように、女優が談話^{デイスコース}の中で新たな地位や訴えかける新たな能力を形成した。それらを女性たちは一七〇〇年までに達成し始めていた。

私は、この仕事を手伝ってくれたあらゆる人々に心からの謝意を伝えたい。ワシントンのフォルジャー・シエイクスピア図書館での三週間にわたる研究許可を与えてくれたロンドン大学には最も感謝したい。私はそこで、王政復古期の台詞付け師用^{プロンプター}の台本の調査ができた。大事なときに私を助けてくれたことに對し、アン・バートン教授、ロバー

ト・D・ヒューム教授、デレク・ヒューズ博士、ジョン・マニング博士とジリアン・マニング博士、エヴァ・シモンズ、サンドラ・リチャーズ、ソフィー・トミルソン、ジャッキー・プラトンにお礼を述べたい。また特に、ロンドン図書大学、大英図書館、ロンドン図書館、フォルジャー・シエイクスピア図書館、ボドレアン図書館、クイーンズ大学図書館、ベルファストの多くの司書たちの寛大な援助に對し、感謝を述べたい。

私の感謝は、とりわけ以下に挙げる人々に当然捧げられるべきである。劇場監督としての、また、原稿編集者としての経験が貴重であることが証明された、協力的な夫に。また、大事な時々に子供達の世話をしてくれた両親に。忍耐力があり有能な私のタイプリストであるスー・ワスリーに。信頼できる助言を与え励ましてくれた私の編集者サラ・サントンに。そして、とりわけ私の博士号の指導教官であるインガステイナ・ユーバンク教授に。彼なしではこの研究は決して、本にならなかったであろう。この本を、愛情を込めてインガステイナに捧げる。

序論：王政復古期の劇場

一六四二年に議会が舞台劇を禁止する法令を公布すると、一六六〇年にチャールズ二世が王権を取り戻すまで、イングランドの職業劇場は表向きには死に絶えた。一六三〇年代のロンドンにおける演劇活動は三つの主な領域に分けられる。グローブ座(the Globe)、フォーチュン座(the Fortune)、レッド・ブル座(the Red Bull)のような「公衆」劇場では、主に下層階級の観客向けの古い芝居やロマンス、笑劇、メロドラマが再演されていた。またブラックフライアーズ座(Blackfriars)、フェニックス座(the Phoenix)、ソールズベリー・コート劇場(Salisbury Court)のような、よりエリート向けの「私設」劇場は、主に上流で目利きの人々に観劇され、新作劇の大多数を生み出した。そして宮廷内劇場では、とりわけヘンリエッタ・マライア妃と彼女の宮中の貴婦人たちによって演じられる劇が上演された。空位期間中、古い芝居は、たまに公衆の前で演じられることもあったが、それよりも私的な空間で演じられることが多かった。だが、これらの劇場形態のほとんどはなくなった。一握りの劇作家と俳優が王政復古期まで生き残ったが、職業演劇は、一六六〇年に君主とともに、改めて一から創り出さなくてはならなかった。

チャールズ二世が復位するとすぐに、二人の信奉者サー・トマス・キリグラー(Sir Thomas Killigrew, 1612-83)とサー・ウィリアム・ダヴェナント(Sir William Davenant, 1608-68)に劇場を開設するための勅許を公布した。他の利害関係のある者からの反対があったものの、王の廷臣であり友人でもあったこれら二人の劇作家たちには、営利目的で劇を上演する独占的権利が与えられた。したがって、はじめてロン

ドンの劇場での劇の上演が、たった二つの劇場だけに制限された。王とより密接であったキリグラーは、イギリス古典演劇の事実上の独占権ばかりでなく、舞台経験豊かなベテラン俳優の多くを手に入れて国王一座(King's Company)を結成し、ギボンズ・テニス・コート(Gibbons' Tennis Court)を転用して舞台劇を上演し始めた。ダヴェナントは駆け出しで経験の浅い俳優たちからなる公爵一座(Duke's Company)を結成したが、一六六一年の六月に開館したリンカーンズ・イン・フィールズ(Lincoln's Inn Fields)で可動式の背景(舞台装置)を備えた立派な劇場を建設する手はずを整えることによってその不利を補った。この劇場の成功は、キリグラーを新しい劇場の設立へと駆り立てた。それが一六六三年、ブリッジ通り(Bridge Street)に開館した王立劇場(Theatre Royal)である。

キリグラーとダヴェナントが上演権を独占したために彼ら以外の者が劇を上演することは現実的に不可能だったという事実にもかかわらず、一六八二年までに国王一座は財政的に八方塞がりの状況となり、より成功していた公爵一座と合併の形をとる交渉を強いられた。劇団を破綻させる様な要因があった。すなわち、お粗末な後援者、劇団内での意見の不一致、ひどい財務管理、それに、ブリッジ通りにある劇場が一六七二年一月に全焼するという惨事である(偶然にも、一六七一年に公爵一座はあらゆる劇場の中で最も素晴らしい王政復古期の劇場をドーセット・ガーデンに開いた。その劇場には、あらゆる最高の舞台装置が壮麗に備え付けられていた)。国王一座の解散が決定的になったのは一六八二年一〇月一四日であった。国王一座の俳優兼共同劇場株主(actor-shareholders)であるチャールズ・ハート(Charles Hart,

c. 1623-83)とエドワード・キナストン(Edward Kinaston, c. 1640-1706)が、公爵一座の有力株主たち(トマス・ベタートン(Thomas Betterton, 1635-1710)¹、チャールズ・ダウェナント(Charles Davenant, 1656-1714)²、ウィリアム・スミス(William Smith, ?-1695)と条件について交渉し、国王一座の俳優が公爵一座のために演じ、国王一座が有した劇の役を公爵一座に譲渡することで、二つの劇団の統合を促すということに合意したのだった。いわゆる「連合一座」(United Company)が創設され、それから一二年間、あらゆる劇の公演を独占し続けた。

二人の実業家、すなわち、法律家のクリストファー・リッチ(Christopher Rich, 1657-1714)とサー・トマス・スキプウィズ(Sir Thomas Skipwith, 1652-1710)は、その新しい劇団の管理者権限を買収した。二人は、一六八七年から一六九〇年の間に慎重にダヴェナントの持ち株を買収し、その後、役者たちの給料を減らしたり、利益を誤魔化したりして、役者たちとひどく衝突し始めた。高まる反感は一六九四年一二月に頂点に達した。そのとき、最も優秀な役者たちが結束して、宮内長官に正式な不平申立書を提出した。ようやく、リッチとスキプウィズは反発する役者たちをなだめようとしたが、あまりに遅すぎた。花形悲劇役者のトマス・ベタートンに導かれ、その怒れる役者たちは劇団を離脱し、自分たちだけの劇団を結成した。一六九五年三月に彼らは上演許可書を手に入れ、その翌月には改築したライルズ・テニス・コート(Lisle's Tennis Court)に「俳優たちの共和国」(a player's republic)となる自分たちだけの劇場を開設した。ベタートンの劇団は、それから十年間この劇場で上演した。このようにして、二つの劇団が競合するシステムがロンドンに戻って来た。それは次の世紀

まで続いた。¹一七〇九年になってやっと三番目の劇団がグリニッジのウィリアム・ペンケスマン(William Penckethman c. 1660-1725)の新しい劇場で上演し始めた。だが、ロンドンで同時に六、七の劇団が公演するのは、一七二〇年代後半になってからのことである。

王政復古期の劇場の構造

一六六〇年から一七〇〇年にかけて使われたロンドンの様々な劇場の構造は、当然、一六六〇年にギボンズ・テニス・コートをキリグラーが改造した初期のものから、印象的なドーセット・ガーデン劇場へ変わったとはいえ、全ての劇場は似たデザインを共有していた、それは、共和制以前の劇場に重要な変化をもたらしたデザインだった。王政復古期の劇場には舞台前追持プロセニウムアーチ(proscenium arch)と、そのアーチの後方だけでなく前方にも広がって、メインの座席エリアである「舞台のすぐ前の」ピット席プロセニウム(the pit)の方へと伸びている舞台があった。「舞台と客席を区別する戸口である」額縁の両側には、役者が舞台に登場するための入口のドアがあった。前方の前舞台のエリアは、演技の大部分が行なわれる場所であった。前舞台(forstage)の後方で行なわれた演技の総数は学者の間で今もなお議論されている問題である。²舞台から離

1 *The London Stage, Part 1, 1660-1700*, ed. William Van Lennep (Cambridge, 1965), introduction, pp. xxii-iii; Robert Hume, *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century* (Oxford, 1976), p. 341, 34-4; John Loftis, Richard Southern, Marion Jones and A. H. Scouten, *The Revels History of Drama in English V 1660-1700* (1976), pp. 123-4 参照。

2 *London Stage, Part 1*, p. cxxx および Peter Holland, *The Ornament of Action* (Cambridge University Press, 1979), p. 33 参照。

れて伸びているのは、ボックス席(boxes)の横列だった。脇のボックス席(side-boxes)は劇場の両側に沿って伸びており、前方のボックス席(front-boxes)は舞台に面し、ピット席の後方にあった。前方のボックス席とピット席の上には天井桟敷(upper gallery)があった。劇場の中には二つの天井桟敷を持つものもあり、上の階の方がより小さかった(最上の階が二つのうち、より小さいものであった)。座席より、むしろ長椅子が勝っていた。長椅子は腰掛ける人の数に融通が効き、観客席にくつろいで打ち解けた雰囲気を与えていた。照明はたいいてい蠟燭(ろうそく)によるもので、前舞台は真上から直接シャンデリアで、また、観客席の周囲は火が灯された腕木によって照らされた³。

舞台自体に関する主要な構造上の革新、すなわち、舞台前迫持後方の移動可能で変更可能な背景(sceney)を導入したのがダヴェナントであった。ルネッサンス期においては芝居の筋は基本的に連続的であったので、舞台装置や背景幕を変えるための休憩がなかった。それに対して、王政復古期の演劇は筋の場所が変わるようになったので、その結果、場面転換が行なわれるようになった。ダヴェナントは、ある種の背景が置かれた額縁(フレーム)後方の舞台を見せるために、前口上(プロローグ)が終わった後に幕を開け放つ習慣を發展させた(前舞台は常に露わになっていた)。その幕は、全ての演技―納口上さえも―が終わるまで、再び引かれることはなかった。あらゆる背景の交換は観客たちがまじまじと見ている面前で行なわれた。各々の「背景」を作り上げることが、役者たちの後ろの一つの背景幕という意味での背景ではなく、舞台の両袖(wings)や舞台奥で「景色の描かれたパネルである」可動式背景扉

(shutters)を組み合わせる作業を含んだ。その可動式背景扉は、ある特定の場面を作り出すために舞台上に作られた溝に沿って押しつけて閉めたり、可動式背景扉の奥で演技する、あるいは、静止している俳優を露わにするために開けられた。したがって、王政復古期の演劇テクストのト書きに「背景が開く」(the scene opens)とあるとき、それは、手前の一組のシャッター(＝パネル)が開いて、その奥にあるものを見せるということの意味している。「背景が閉じる」(the scene shuts)はその「場面」の終りでパネルが閉められることを意味している。異なる場面を作るために三つ、ことによると四つのパネルの組み合わせさえあった。あらゆるパネルの組み合わせは、役者があるパネルの組み合わせの裏側で、また別のパネルの組み合わせの前で演技ができるほど十分な間隔をとって配置されており、素早い場面の連続を可能にしていた。背景の交換は舞台監督が笛を吹く、あるいは、ベルを鳴らすことによって指示された。誰もいない舞台はたいいていある幕の終わりを意味し、次の幕を開くためのいかなる場面の交換も、次の幕の始めのための場面転換は常に新しい場面の演技が始まる直前に行なわれた。幕間はおそらく比較的短く、初期の頃にはオーケストラの音楽が演奏されたが、後に歌と踊りが供されるようになった。どちらの一座もあらゆる上演に新しい背景を制作する費用がかかったわけではない。宮殿、木立、森、家、庭といった全く同じ基本的な情景が何度も何度も繰り返し使われた。

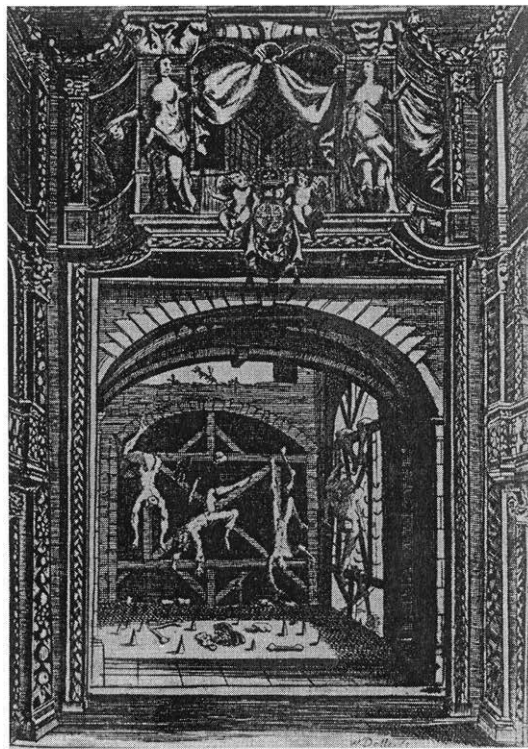
ダヴェナントは、また「舞台装置」(machines)を導入した。これは、特にオペラで使用されたのだが、戦車や天使のようなものに乗って空中を飛ぶための装置で、素早く目を惹くような幻想を生み出すことが

³ London Stage, Part I, pp. lxxx-lxxxvii 参照。

できた。このような装置は舞台前迫持の奥に設置され、連続的なシーンの転換の面白さに、更なる視覚的な興味を与えた。最もシンプルな舞台装置はトラップ・ドア (trap door) であり、そこから幽霊や悪魔が現れたり、そこに悪人が飲み込まれたりした。最も壮観な舞台装置は空飛ぶ装置であり、これは人間や神、ときには火を噴く怪物さえもが、空中を上昇したり下降したりすることを可能にした。たとえばジョン・ドライデン (John Dryden, 1631-1700) の『暴虐の恋』(Dyrrnick Love, 1669) では聖キャサリンをそのかそうと向けられた霊が、雲の中で歌いながら降りてきた。その雲は裂け、シーンが豪華に彩色された楽園へと変化する間、聖キャサリンはベッドごと持ち上げられた。最後に聖キャサリンの守護天使が「優しい音楽」とともに、「ガラガラと光り輝く剣」を手にとって降りてきた。⁴

ステージの裏にはシーンを置く部屋 (scene room) があった。そこには小道具があり、俳優たちが休んで、出番の合図を待った。この部屋の上は楽屋 (trunk-room) と呼ばれる更衣室であった。一つは男性用、もう一つは女性用で、それ以外に、人気のある役者には小さな個室があった。これらの部屋は石炭の火で温められ、個室の中には暖炉を備えたものもあったのは間違いないだろう。一六六七年の五月四日に宮内大臣 (the Lord Chamberlain) は女優のアン・クイン (Anne Quin, 生没年不明、活動期間1661-1682) に彼女専用の煙突付きの衣装部屋を注文した。⁵ 楽屋には誰でも入ることができ、多くの者がそうしたが、特に男どもは女優の部屋を訪れた。ピープス (Samuel Pepys, 1633-1703) は舞

台裏に何度も赴いた。舞台の内側や全ての楽屋、そして舞台装置を見るために。彼は「こっちには木製の足だ！ あっちにはひだ襟がある！ こっちには揺り木馬や王冠もあるぞ！」と楽屋にあった寄せ集めのものを見て喜んだ。ピープスは二人の俳優の個室を訪れ、舞台上



1 Engraving of a painted 'scene' of prisoners on spikes in the 1673 edition of Settle's *Embress of Morocco*, as used in the 1674 production of the play.

図版一

での彼らの衣装の立派さと、近くで見たときの外観の安っぽさとの対比に「蠟燭の明かりによってなんと衣装が立派にみえることか！ そして近くで見るとそれらのなんとみすばらしいことか！」と驚いた。⁶

4 Jocelyn Powell, *Restoration Theatre Production* (1984), pp. 54-6 参照。

5 John Harold Wilson, *All the King's Ladies* (Chicago, 1958), p. 23 参照。

6 Samuel Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, ed. Robert Lantier and William Matthews (1970-83), vol. vii, pp. 76-7.

観客

一六六〇年代から一六七〇年代にかけて、二つの劇場は国王ならびに宮廷と密接な関係を維持した。チャールズ自身、劇と俳優の双方に特別な関心を寄せていて、両劇場を定期的に訪れた。国王に直接謁見する権利を持つ廷臣やその他の人々も随分と劇場を訪れたが、それだけでなく二つの劇団のために自身で劇を書いたり、その他の劇作家たちを支援したりもした。しかしながら、王政復古期の劇場の観客は、シェイクスピアのグローブ座の観客ほど決して多様でなかったとはいえ、たとえば、全員が上級階級ばかりということとは決してなかった。熱烈な演劇ファンであったピープスの日記によれば、彼よりも裕福でないたくさんの人々が劇場を訪れていた。その中には、より貧しい階級の者たち、召使や徒弟、日雇い職人のような貧しい階層の人々をはじめ、公務員 (civil servants) や官僚 (bureaucrats)、そのほか、専門的な職業を持つ人たち (professional men) が妻を伴って来ていた。王政復古期の座席帯を四つの区域に分けながら、『郷紳必携』 (*The Country Gentlemen's Vade Mecum*, 1699) の著者は、様々な種類の芝居常連客について生き生きと描いている。使用人が座る天井桟敷の下には「特等席である」ボックス席があった。一つは国王や王族のためのもので、その他のものは高貴な人々 (Persons of Quality) のためのものであった。ただし、こういった高貴な人々の間に割り込んでくる (中略) 数人の馬鹿者がたまにはいたが。平土間には「判事、機知者、批評家 (中略) 地主、詐欺師、洒落者、暴漢や売春婦、それに、あちこちに金遣いの荒い男性市民や女性市民」がいた。真ん中の桟敷席 (middle gallery) には「市民階級の者の妻や娘が、侍女、召使い、雇われの職人、それに、

徒弟と通例一緒に席を取っていた。そして、ときおり、何人かのしょげかえっている情婦や時代遅れの詩人」がいた。⁷ 観客は平均およそ五〇〇人から成っていた (当時のロンドンの人口は五二万七六〇〇人であった)。⁸

かつて歴史家は、王政復古期の観客層は主に上流階級であったが、一六八〇年代に中産階級が中心になったと言ったこともあったが、このようなことを裏付ける証拠はないに等しく、王政復古期の当初より貴族とならんで市民も劇場に足を運んでいたのだった。しかしながら、当初は君主の直接的な保護や支援をしていたが、世紀が終わりに近づくにつれてなくなっていく。ジェイムズ二世は劇場に対する愛情をその弟君であるヨーク公 (James, Duke of York, 1633-1701) と分かち合う一方、彼の統治期間中最も困難が多かった一六八五年から一六八九年にかけては、演劇公演が全体的に減少・衰退した「訳注…いわゆる「名誉革命」は一六八八年に起きて、めでたく解決したわけではない。「名誉革命」に至るまでに、国王ジェイムズ二世を支持する国王派 (ジャコバイト) たちと、ジェイムズ二世を排斥しようとする一派との争いがあり、また、「名誉革命」以降にもジェイムズはスコットランドやアイルランドに逃げて、イングランド軍にしぶとく応戦していた。一六九〇年七月一日にアイルランドのボイン川の戦いでジェイム

7 Holland, *The Ornament of Action*, p. 15 参照。

8 同上。

9 Emmett L. Avery, 'The Restoration Audience', *Philological Quarterly*, 45 (1966), pp. 54-61; Harold Love, 'The myth of the Restoration Audience', *Komos* 1 (1967), pp. 49-

56 および Holland, *The Ornament of Action*, chapter 1 参照。

ズ二世はイングランド軍に決定的敗北を喫し、フランスに逃げた。だが、ジェイムズはフランス亡命中も退位を認めなかった。このあたりの事情については、Steve Pincus, 1688: *The First Modern Revolution* (Yale UP, 2009) が最も詳しい。ウィリアム三世 (William III, 1650-1702, 在位 1689-1702) とメアリー二世 (Mary II, 1662-94, 在位 1689-94) の統治下において、宮廷の劇場に対する支援は更にずっと減少した。ウィリアムとメアリーの演劇への関心は必要最小限にとどまり、一七〇二年に即位した彼らの後継者であるアン女王 (Queen Ann, 1665-1714, 在位 1702-1714) も同様であった。王宮からの支援が不足したことで、舞台はそれまで以上に道徳主義者たちから攻撃を受けるようになり一六九〇年代には批判はさらに激しいものとなった。淫らな、または、冒瀆的な台詞を話したとして俳優たちは告発された。とりわけ、ジェレミー・コリア (Jeremy Collier, 1650-1726) の悪名高き演劇批判『イギリスの舞台の不道徳と冒瀆管見』(A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, 1689) は両劇場を守勢に陥らせた¹⁰。

王政復古期において観客は、今日の我々が観劇の際に当然とするような、観劇に当たって静かにしているといったことは全くなかった。上演中の雰囲気はくつろいで打ち解けたものだった。つまり、多くの観客が劇場を社交場と見做しており、痛ましい俳優や女優たちが彼らの声を聞かせようと一生懸命になっている一方で、お喋りをしたり議論をしたり、ときには決闘さえしたかもしれない。たとえば、「二人のお喋りな女性とサー・チャールズ・セドリー (Sir Charles Sedley, 1639-1701)」が余りにたくさん話をしたとき、ピープスはひどくいらいらして、「劇の楽しみをすっかり失ってしまった」のだった¹¹。もちろん、素晴らしい上演は劇場を静寂に保ったが、俳優は、観客が舞台に集中して静かにしているなどということ期待できるはずもなく、いかなる種類の妨害とも戦う準備をしておかなければならなかった。

王政復古期の芝居の常連客の大部分は、とても定期的に、少なくとも週に一度は劇場に通っており、互いに顔見知りであり、両劇団の団員たちとも個人的な知り合いであった。それゆえに、確立された様々な演劇様式や、それぞれの役者が専門とした役の型に大変よく精通していた。劇作家は、その予想を満足させることも失望させることもできる観客のために芝居を書いているのだと意識しながら、この精通を念頭に置いて執筆した。芝居の定石を変えようという試みは、ときには成功し、ときには失敗した。中でも目立った失敗の例は、いつも悪役を演じていた「卑しくて邪な役柄」の俳優サミュエル・サンフォード (Samuel Sanford, 活動期間 1661-98) が、意外にも正直者の役を割り当てられたときのことである。

ピット席の観客は、三、四幕経ったところで心ひそかに期待していた。すなわち、うまく装われたサンフォードの誠実さ——もちろん彼ら「ピット席の観客」はそのように結論づけた——その装いはすぐに化けの皮が剥がれるだろうと。あるいは少なくとも、善人面をしたサンフォードがその劇の役者たちを何らかの驚くべき苦悩や混乱に巻き込み、それが来るべき場面を喚起し、活気づ

10 Loftis et al., *Revels History of Drama*, pp. 13-14. 参照。

xxix-xxx 参照。

11 Pepys, *Diary*, vol. viii, pp. 71-2.

けるかもしれない。結局、そのような事態は全く起きず、大惨事が完全に別の展開で起こり、サンフォードはその劇の最後まで本当に正直な男のままだということを知って、観客は、当然、サンフォードの演技を非難した。あたかも作家が彼らに最も恥知らずで信じられないような馬鹿げた行為を押し付けたかのように¹²。

基本的に劇場における権力は観客の方であって、劇団の存続は観客の支援にかかっていた。あらゆる公演は、激しく非難することもあるが称賛することもある非常に経験豊富な観客によって、観客からの厳しい批判の目に晒されていた。

劇団

各々の劇団の筆頭には劇団経営者がいた。劇団経営者は主として、一座を組織し、特定の劇を上演することを認める特許状を取得することと、その地位を得ていた。劇団経営者は劇団の利益を共有する共同経営を行なう俳優（一六九〇年代までは常に男性ばかりだった）の一団を集めた。共同経営者は約束手形および賃金が支払われた後に、劇団の利益の一部を受取った。それらの共同経営者たちの下に、単に給料を貰って働く俳優、それに、楽師、背景変更係、機械係、「演技中の俳優に台詞をそっと教える」台詞付け師^{プロンプター}、会計係、衣装の着付けを手伝う男女、そして、後年には歌手や踊り手^{ダンサー}のような、演技を行なわな

いあらゆる劇団職員が続いた。¹³

劇団はたいいてい二〇人から三〇人の多方面から集められた役者たちからなっていた。始めキリグルーは、共和制以前の劇場で演じた経験を持つさまざまな俳優を獲得した。たとえば、花形俳優であるチャールズ・ハート(Charles Hart, c. 1625-83)やマイケル・ムーン(Michael Mohun, 1616-84)は、チャールズ一世(Charles I, 1600-49, 在位1625-49)時代は見習いであった。俳優の中には、専門的職業人から引き抜かれた者もいた。つまり、トマス・ベタートンは十分な教育を受けており、ウィリアム・スミスは、役者である以前に法廷弁護士であった。他方、もう一人の主役俳優ヘンリー・ハリス(Henry Harris, 1634?-1704)はチケットもぎりを職業としていたし、喜劇俳優トマス・ドゲット(Thomas Doggett, c. 1670-1721)はダブリンのスラム街で育った。時代が進むにつれて、多くの男たちが——家族が既にその職に就いているという理由から——劇場に参加した。女優たちの新人募集はより深刻であった。というのも、世間に対して真面目な主張をする女性は誰一人として舞台稼業を支持しなかったにもかかわらず、この職業は、娼婦階級の女性たちに求められる以上のことを求めたからである。女優は、台詞を素早く読んで暗記し、ある程度は歌って踊り、貴婦人の振る舞いを模倣することができなければならなかった。このことは、社会の「狭い中間層」からしか女優が引き抜かれないという状況を生んだ。¹⁴ 家柄は良くても持参金のない女性が最も念頭に置く職業は女中業であったが、より尊敬を払われない女優業の方が、よりよい収入と、

¹² Colley Cibber, *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber*, ed. with an introduction by

B. R. S. Fone (Anne Arbor, 1968), pp. 77-8.

¹³ *London Stage, Part I*, pp. lvii-liv 参照。

¹⁴ Wilson, *All the King's Ladies*, p. 9.

より多くの成功の可能性が得られたのである。

いくつかの点で俳優という職業は、やりがいのあるものだった。一六六〇年代の間、多くの役者が国王や宮廷と非常に親密だったし、その時期を通じて、多くの役者が芝居の常連によって大いに尊敬された。劇場は常に刺激的な職場であったが、特に一八年間の劇場閉鎖の後で俳優という職業が復活されたときには、それまでにはないほど活気づいた。しかしながら、役者の地位は決して安定したものではなく、男女を問わず俳優の社会的地位は比較的低いままだった（女優の社会的地位がとりわけ辛いものであったことについては、一章で更に論ずることになる）。また、雇われ俳優より自分たちの運命を決める力を持っていた劇団の共同経営者でさえも、様々な制約によって束縛されていた。役者が一つの劇団からもう一つの劇団へと移ることは契約によって禁じられていたので、最も高値をつけてくれる劇場支配人に仕事の腕前を売り込むことはできなかった。一六六三年の夏にハリスが劇団を変更しようとしたとき、契約書の条項に従い、そのままにいるよう、国王自身が命じたのである。

今日の役者と比べると、王政復古期の役者の給料は低かった。共同出資者でさえ時々、観客数が少なく、劇場の経費がかさんだときには、ひどい収入だった。それに加え、何らかの理由で劇場は一年に何度も閉鎖されることがあったので、誰一人として賃金を得る者がいないという状況が生じた。おそらく、年間五二週あるうち三五週以上働く役者は一人もいなかったであろう。劇場は復活祭前の一週間、四旬節の間の金曜日、また、もし王族の一員が亡くなったり、（たとえば役者自身とは関係なくても）劇場内で何らかの騒動が起きたりしたときには閉

鎖された。興行はまた、宮廷の人たちやジェントリー階級の人たちが田舎へ向けてロンドンを発つ夏に、ほとんど休止期を迎えた。あらゆる中で最もつらかった時期は、一六六五年六月五日から一六六六年一月二九日にかけて、ロンドンでペストが流行し、大火が起こったことで、およそ一八カ月にわたり劇場の閉鎖を余儀なくされたときである。¹⁵

仕事のある週、王政復古期の役者は毎日働いたが、日曜日、たいてい午前中にリハーサルを行ない、毎日午後に舞台を演じ、夕方にホワイトホールの宮廷のための私的な演目をもう一度演じることもあった。もし彼あるいは彼女がリハーサルをすっぽかすと、週給から罰金を取られてしまうこともあったかもしれない。¹⁶ 平均して、各々の劇団は一年に四本から五本の新作劇を演じ、残りの興行シーズンはルネッサンス期やチャールズ一世時代、あるいは同時代の劇の再演によって構成されていた。各々の劇場は、一シーズンあたり四〇本から六〇本の異なる劇を演じていたように思われる。¹⁷ 明らかに、成功している役者は、空き時間に台詞を覚える必要があった。すなわち、最良の新作劇や再演劇でさえも、六日間より長く上演されることは稀であったからである。主役をはる男優や女優は、シーズンの間、三〇もの異なる役柄を演じる必要があったかもしれない。一六七三年から一七〇九年

15 同書、pp. 54-5.

16 Allardyce Nicoll, *A History of English Drama 1660-1900*, vol. 1, *Restoration Drama 1660-1700* (Cambridge University Press, 1952), p. 324.

17 Judith Milhous and Robert Hume, *Productive Interpretation: Eight English Plays 1675-1707* (Carbondale and Edwardsville, 1985), p. 39.

にかけて、素晴らしい女優であるエリザベス・バリーは一四二の名前付きの役柄を演じたことで知られているが、失われてしまった演者リストがあることを考慮すれば、おそらくそれ以上だったであろう。¹⁸一度特定の役を持てば、最後に演じられたときから、どれだけときが経っているようにも、突然の再演にも応えられるように演技の準備をしておくことが期待されていた。一つの劇が失敗してしまった暁には、次の上演に別の劇が急遽代用されなければならなかった。劇作家たち（それにピープス）が、役者が台詞を忘れてしまい、アドリブを行なったことにしばしば不平を述べたのも不思議ではない。¹⁹

劇場はありとあらゆる舞台衣装を所有していたが、役者は帽子や髪、ペチコート、靴、靴下（stockings）、手袋やスカーフなどの私物を用意する必要があったように思われる。国王一座の共同株主である（チャールズ・）ハート、（マイケル・）ムーン、（エドワード・）キナストンは一六七二年三月六日、新品の髪、靴下、帽子、シャツ、ネクタイといった物品を毎年受け取るという特別な契約を結んだが、女優のための似たような協定はなかった。彼女たちはことによると、舞台衣装を維持するために、ファンからの贈り物がある程度当てにしていたかもしれない。女優は劇場の外で舞台衣装を身に着けるといって確かに屈服したようにみえる。というのも、一六七五年にドルリー・レイン劇場の役者と劇場主の間で結ばれた契約には、とりわけ、

18 *London Stage, Part I 1660-1700, Part II 1700-29*, ed. Emmett L. Avery (Carbondale, 1960)

からの数値。

19 Wilson, *All the King's Ladies*, p. 37 参照。

20 Nicoll, *Restoration Drama*, p. 365.

経験上、舞台衣装が劇場の外で頻繁に身に着けられることで、我々の衣装が汚され、損なわれてしまったということを知っている。舞台衣装や小道具を身に着けて劇場の外に出た女優が週給にペナルティを課されることは適切だと思われる。²¹

という記録が残っているからだ。

新人役者が少しでも訓練を受ける場合は、たいていトマス・ベターソンのような劇団の共同株主からであったり、あるいは一六七七年以降であれば、ロンドンに古くからある劇場の一つが経営していた若手俳優のための「養成所」からであったりした。何人の役者がこの養成所で訓練を受けたかは定かではなく、また、養成所について最後に言及される年である一六八二年以降、こうした施設がどれほどの間、存続し続けていたのかもわからない。バリーは、キャリアの始まりにおいて、愛人のロチェスター伯爵から個人レッスンを受けたという点において特異であった。ロチェスター伯爵は六カ月以内にバリーを「舞台上で最も素晴らしい役者」になるよう教え込むことに決めたと考えられている。²²成功した役者たちのうちの大多数は、どこでも事前の訓練は全く受けない状態で舞台上に現れていたように思われる。しかし彼らは、依然として、劇団の正式なメンバーになる前、「承認に至るま

21 同書, p. 365.

22 Thomas Betterton, *The History of the English Stage from the Restoration to the Present time. Including the Lives, Characters and Amounts of the most Eminent Actors and Actresses*, a compilation by Edmund Curll and William Oldys, from the notes of Thomas Betterton (1741), p. 15. 俳優養成所に関する詳細は Wilson, *All the King's Ladies*, pp. 48-9 参照。

での三カ月の無給の「見習い期間を働かなければならなかった」。²³

各々の俳優や女優は自身の特別の役柄を有していた。それらは巻き紙に書きつけられていたのだが、彼らが死ぬまで、もしくは舞台から引退するまでそうした役柄を作り上げ、維持し続けた(ほんのたまに、年配の役者が四句節^{セント}の公演で演技を行なわないときに、別の役者にある役柄を「貸す」ことがあったかもしれない)。マイナーな女優であるエリザベス・ウィーヴァー(Elizabeth Weaver, 活動期間1660-83)が一六六四年に舞台を去ったとき、彼女は「自身の全ての役柄を持ち出し」たし、一六九二年にウィリアム・モンフォート(William Mountfort, c. 1664-92)が殺されたとき、ジョージ・パウウェル(George Powell, 1668-1714)は、「モンフォートのあらゆる主要な役柄を所有」するところとなった。²⁴ 俳優や女優の役柄は、主に一つ、もしくは、二つの特徴的な型となる傾向があった。それは私たちが既に見てきたように、ほとんど常に悪役を演じたサンフォードのような型である。一六四一年以前、そのような型によるキャスティングがある程度まで起きていたが、シェイクスピア劇におけるロバート・アーミン(Robert Armin, 1568-1615)の道化役(the clown / fool)の印象的な例が、王政復古期にはずっと多く生じるようになり、女優に関しては特にそうであった。というのも、女性の役柄は男性の役柄よりも少なく、より紋切り型化^{ステレオタイプ化}していたからである(ほとんどの劇において、男性用の役は女性用の役の二、三倍多かった)。ある劇で役柄の割り振りが行なわれるとき、出演可能な役者独自の「特徴」(line)に沿って決められていたように

思われる。ほとんどの劇作家は、ある特定の劇団を念頭に置いて劇を書き、その劇団の特色に合った役柄を形作った。もしその劇団にとりわけ人氣があつて才能のある役者がいたなら、劇作家は、その男優もしくは女優のために目立つ役を作品に入れようとするだろう。そういった役柄は俳優の才能を最大限に引き立ててくれるだろう。たとえば、役者であり、劇作家であり、演劇史家でもあったコリー・シバー(Colley Cibber, 1671-1757)は、一六九〇年代の中頃に劇団を移ったが、その際、新しく加わった劇団で、人氣と才能のあるコメディアンであったトマス・ドゲットを自作の喜劇『女の機知』(Woman's Wit, 1697)に登場させるように書き直した。

第三幕を書いている最中に、私はそこでの自分の地位が気に入らなかったのだ、再びドルリー・レイン劇場に戻った。私自身のできる範囲内のことではあったが、劇団の俳優たち個々の能力に合わせて役を振り分けざるをえなかった。とりわけ、ドゲット氏がその傑出した演技を十分に発揮できるようにしなくてはいいなかった。そこで身分の低い登場人物を用意した。というのも(中略)ドゲットならば必ず大うけするに違いないと分かっていたからだ。²⁵

同様に、作劇術に長けた劇作家トマス・サザン(Thomas Southerne, 1660-1746)は、喜劇女優であり、男装の女性の役を得意としたスザナ・モンフォート(Susannah Mountfort, 1690-1720)のため、一六九〇年

²³ Nicoll, *Restoration Drama*, p. 324.

²⁴ Holland, *The Ornament of Action*, p. 65 参照。

²⁵ Colley Cibber, *Woman's Wit* (1697), preface.

に『サー・アントニー・ラヴ』(Sir Anthony Love)という題名の劇を書き、「私はあらゆる台詞を彼女のために創作した」²⁶と、また、悲劇女優エリザベス・バリーのための『致命的な結婚』(The Fatal Marriage, 1694)の主役について、「私はこの劇を、彼女の役柄のために仕上げた」²⁷と記している。出版者のジェイコブ・トinson (Jacob Tonson, 1655-1736)に宛てたある手紙の中で、ドライデンは、再演される予定の自作の二つの劇で演じることになっている俳優たち全員についての不安を次のように述べている。

この冬に再演される予定である私の二作の劇の俳優について、今日の午後、コーヒーハウスで偶然にもベタートン氏と話をする機会がありました。そして私は、あなたが言ったのと同様に、出演者が皆賛成してくれるだろうということを信じています。ただ、もしかするとミストレス・クック (Mrs. Cooke, 活動期間 1660s-1670s) が舞台上上がらないかもしれないときのために、オクタヴィア役はミストレス・バトラー (Mrs. Butler, 活動期間 1660s-1670s) に決まる予定です。そして私は、喜劇役者であるミストレス・パーシヴァル (Mrs. Percival, c. 1667-1703) がベンサイダ役を非常に上手くやってくれるかどうかは知りえないのです。²⁸

²⁶ Thomas Southerne, *The Dramatic Works of Thomas Southerne*, ed. Robert Jordan and Harold Love (Oxford, 1988), vol. 1, *Sir Anthony Love: or, the Rambling Lady*, dedication, 18.

²⁷ 同書 vol. II, *The Fatal Marriage: or, the Innocent Adultery*, dedication, 35.

²⁸ John Dryden, *The Letters*, ed. C. E. Ward (Durham, N. Carolina, 1942), pp. 23-4. Holland, *The Ornament of Action*, p. 76 に引用されている。

ドライデンは才能ある女優エリザベス・ボウテル (Elizabeth Boutell, 1682-1715) のためにオリジナルの劇を書いていたのだが、彼女が引退したために、代理を探すのに骨を折っているのである。

図版出典

図版 1 Engraving of a 'scene of prisoners on pikes in the 1673 edition of Settle's *Empress of Morocco* (permission of Bodleian Library).