OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	歴史、記号、スター俳優 : 『ヘンリー六世』第１部におけるシェイクスピアの試み
Author(s)	中村, 未樹
Citation	言語文化研究. 2014, 40, p. 105-122
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/27607
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

歴史、記号、スター俳優
―『ヘンリー六世』第 1 部におけるシェイクスピアの試み―

中　村　未　樹

History, Signs and a Star Actor: Shakespeare's Experiments in *King Henry VI Part 1*

NAKAMURA Miki

This paper focuses on some dramatic experiments of the early Shakespeare in *King Henry VI Part 1*. Shakespeare made use of signs on the stage, such as furniture, sound effects, properties and movement to represent the past history of England. He also utilised the public image, the physique and fame of an Elizabethan star Edward Alleyn, who I argue featured in this play, to characterise the English hero, Talbot. Moreover, the playwright attempted to create the character from the inside and engage the audience as he wrote the tragic end of the hero. My paper concludes that the experiments in this history play lead to the dramaturgy of Shakespeare's mature plays.

キーワード：シェイクスピア、歴史劇、演劇記号論

序

『ヘンリー六世』第 1 部（初演 1592 年）は William Shakespeare の初期のヒット作品である [1)]。この劇はヘンリー五世の死以降の対仏戦争の過程を描いており、イングランドの過去の歴史を扱ったいわゆる the English history plays の一つに含まれる。作品の主要登場人物であるイングランドの英雄トールボットについては、当時のロンドンの演劇界のスターであった Edward Alleyn が演じたと推定されている。アーデン版第 3 版の編者 Edward Burns、そしてオックスフォード版テキストの編者 Michael Taylor がこの立場を採っている（Burns 2、M. Taylor 4）。本作品の初演がストレンジ卿一座によってローズ座で行われておりアレンが当時この劇団とともに活動していたこと（Rutter 57-58, 49-50）、そして劇中においてトールボットの台詞の量が一番多いこと（RSC 版全集の測定では 15% [2)]）から判断して、アレンがトールボットを演じた可能性は高いと考えられる。

1）本作の初演年代については Burns 4 を参照。また、authorship をめぐる議論については、Burns 73-84 を参照。
2）Bate and Rasmussen 1104.

『ヘンリー六世』第１部は、かつては John Dover Wilson によって‘one of the worst plays in the canon’(ix) と呼ばれたようにシェイクスピアの中期・後期の作品と比べて低い評価を与えられることもあったが、ここ半世紀において様々な観点から解釈が試みられ、その再評価が進められている[3)]。以下の論においては、過去の歴史の再現、及びスター俳優の起用という二つの点に注目し、シェイクスピアがこれらの課題にどのように取り組んだかについて演劇記号論を参照しながら考察していく。最終的には、シェイクスピアの以降の劇作術、そして彼の悲劇作品の主役を演じた Richard Burbage の演技との関連性において本作品の意義を検討していきたい。

１．歴史と記号

『ヘンリー六世』第１部の主な材源となったのは、Edward Hall による *The Union of the Two Noble and Illustrious Families of Lancaster and York*（1548）と Raphael Holinshed による *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*（第二版、1587）である。この二つの歴史書を参考にして、シェイクスピアは長い年月に及ぶ歴史の過程を演劇というメディアに作り変えた。『ヘンリー六世』第１部には Froissart や Geoffrey of Monmouth など他の歴史家の書物に関する言及もあり（1.2.29、3.2.93）[4)]、歴史を扱っているということに対する劇作家の意識を見出すことができる。それでは、彼はどのような形式によって歴史を舞台上で再現しているだろうか。

まず、劇の冒頭の場面を確認してみよう。葬送曲が流れる中、棺が貴族たちに付き添われて舞台に運ばれてくる。音楽と棺によって先王ヘンリー五世の死が象徴的に示されるのである[5)]。この儀式的なオープニングにおいて、亡き国王の弟であるベッドフォード公爵が台詞を述べる。

> Hung be the heavens with black. Yield day to night.
> Comets, importing change of times and states,
> Brandish your crystal tresses in the sky
> And with them scourge the bad revolting stars
> That have consented unto Henry’s death-
> King Henry the Fifth, too famous to live long.

3）共同体に焦点を当てたものとしては、本作品がイングランドを主人公とする道徳劇であり、同時代に対して内乱の危険性を警告しているとする Reese、家族のイメージを通じて無秩序と戦争の弊害をシェイクスピアは伝えていると論じる Pierce を参照。劇における heroism については、トールボットが国家への自己犠牲的な奉仕において true heroism を体現しているとする Berry、作品における heroic idealism の退廃を指摘する Riggs を参照。ジェンダー的観点からの研究としては、男性的な自己形成によって生じうる攻撃性を家父長制の弊害として問題化する Kahn、エリザベス１世と貴族たちの緊張関係を背景として劇におけるジャンヌの表象と党派争いを分析する Levine、男性たちの歴史記述の試みに抵抗する周縁化された女性たちに焦点を当てた Rackin を参照。

4）作品からの引用は全てアーデン版第三版による。

5）グローブ・シアター劇団による上演（ツアー公演、2013 年 9 月 10 日、Oxford Playhouse）においては、棺の上に国王の提喩である王冠が置かれていた。

England ne’er lost a king of so much worth. (1.1.1-7)

悲劇を暗示する「黒」の背景幕が最初に示唆されている。この悲劇という含蓄は、当時の演劇では慣習的である天体への呼びかけというに嘆きによって補強され[6]、最終的に５行目の‘Henry’s death’という言葉へと繋がる。ここでは、音響、舞台装置、そして台詞によって偉大な君主の崩御という事実が示されている。これらの舞台における記号によって歴史がいわば凝縮された形で再現されることになる[7]。

百年戦争に関わる諸々の事実を観客に伝達する上でシェイクスピアが依拠したのは、演劇空間の記号的性質なのである。演劇記号論者 Tadeusz Kowzan は以下のように述べている。

> Everything is sign in a theatrical presentation. A cardboard column means that the scene takes place in front of a palace. The beam of the spotlight picks out a throne and here we are inside the palace. The crown on the actor’s head is the sign of royalty whereas the wrinkles and whiteness of his face, obtained with the help of make-up, and his hesitant gait are all signs of old age. And lastly, the sound of galloping horses growing louder in the wings is the sign that a traveller is approaching. (57)

『ヘンリー六世』第１部においては、舞台の壁は例えばオルレアンの城壁などを、舞台の入口扉は城門などを表す。また、軍隊は数人の役者たちによって、あるいは offstage の太鼓の音によって示される。

他には、例えばイングランド国内における党派争いについて確認してみよう。摂政グロスター公爵と国王の大叔父ウィンチェスターという二大貴族の派閥は、‘blue coats’（前者の家来たちの仕着せ）及び‘tawny coats’（後者の家来たちの仕着せ）という衣装によって視覚的に表されている。そして、本作品における記号の最も有名な例であるのが、テンプル法学院の庭におけるバラである[8]。２幕４場において、劇中では明らかにされることのない案件についてヨークとサマセットら貴族たちが議論する中、ヨークが次のように提案する。‘Since you are tongue-tied and so loath to speak, / In dumb significants proclaim your thoughts’（25-26）. ‘significant’という語の意味は‘symbols, signifiers’（2.4.26 notes）であり、本論における記号論的解釈の一つの糸口となるものである[9]。ここでは、ヨーク派もしくはランカスター派という党派主義・ポリティックスが白バラ、赤バラという小道具によって意味されている。この場面については、先述した材源の二つの年代記に記録は残っておらず、作家自身の創作であるとされている。シェイクスピアは、‘significant’を導入することで薔薇戦争のはじまりを表

6）Clemen、第 14 章を参照。

7）なお、この後に連続して登場する三人の使者たちは、フランスにおける領地の喪失、シャルルの戴冠、そしてトールボットが捕虜になったという事を観客に伝える。Goodland は国王の死という社会的損失を本来回復させる機能を持つ葬儀という集団儀式が何度も中断されてしまうことに注目する（143）。つまり、このような場面展開は今後の国内の乱れを予兆するものとなるのである。また、Dillon は、貴族たちが口論し始めた時にこれらのメッセージが伝えられるというタイミングの調整によって、彼らの反目が暗に批判されるように構成されていると指摘する（*Shakespeare and the Staging of English History* 9）。

8）この場面における庭とバラの象徴的・視覚的分析については、森の論文を参照。

9）他にも、‘sign’（3.2.8、3.4.5）あるいは後述する‘token’などの記号を意味する語が劇では使用されている。

現したのである。なお、貴族たちの口論のそもそもの原因が示されていないという点は脱構築的な読みを可能にするものであり、後述する再現前化をめぐる問題と関わってくる。

小道具による党派の表象は、登場人物たちの関係性の変容を描く上で効果的になっている。4幕1場において、ヨーク側のヴァーノンとサマセット側のバセットの間に起こった代理的な諍いを仲裁するため、国王ヘンリーは赤バラを掴み取って次のように述べる[10)]。

Let me be umpire in this doubtful strife.
[*Takes the red rose from Basset*]
I see no reason, if I wear this rose,
That anyone should therefore be suspicious
I more incline to Somerset than York:
Both are my kinsmen, and I love them both. (151-55)

この王の試みについて、Michael Manheim は 'the lords are already so mired in false-seeming, in flattery, in subtle forms of communication (cues, hints, implication, and the like) that their "discretions" are obscured and Henry's wisdom is received incorrectly.' (96) と解釈している。この見解を参考にして言うならば、ヘンリーの言動は賢明なものであるはずなのだが、既に劇世界において記号のレベルにおける権力闘争に関与している貴族たちには国王の善意は受け入れられないのである。実際に、ヨークは王が選んだ赤バラという記号を'subtle'に読み解き、その意味内容に関する不満をあらわにする('but yet I like it not, / In that he wears the badge of Somerset.' (176-77))。国王とヨークの行き違い、そして対立の始まりという歴史上の重要な転換点が、バラという小道具を使って表されているのである。このような演出は観客たちの理解を促進する上でも有効であったと思われる[11)]。

また、同じ4幕1場の冒頭において、トールボットが以前の戦いでイングランド軍を見捨てて逃亡したファストルフの'the Garter' (15) をもぎ取る場面も、記号としての小道具の機能を私たちに示している。名誉を重視する騎士道の価値体系においては、ガーター勲章がその象徴となっているのである[12)]。

舞台上における所作も本作品における重要な記号となっている。例えば、3幕1場において、対立していたグロスターとウィンチェスターが国王の勧めに従って握手を行うことになる。

WINCHESTER. Well, Duke of Gloucester, I will yield to thee.
Love for thy love and hand for hand I give.

10) 代理という行為はこの劇を特徴づける要素の一つである。1幕2場においてレニエはシャルルのふりをしてジャンヌに応対する。3幕1場ではウィンチェスターがグロスターを国王の座を乗っ取った('one imperious in another's throne' 44) として批判する。5幕2場ではサフォークが国王の代理という名目でマーガレットに求愛する('I'll win this Lady Margaret. For whom? / Why, for my king.' (109-10))。なお、歴史劇第一・四部作における代理の問題について議論したものとしては Altman を参照。

11) 劇の理解し易さに関して言えば、本作品におけるコーラス的な台詞(3幕1場の最後、4幕1場の最後におけるエクセターの独白、4幕2場の最後のルーシーの独白など)もそのための工夫の一つである。

12) 'It [Chivalry] began as an early medieval warrior code, whose essential values were strength, conquest, and renown' (McCoy 16). なお、ガーター勲位については、Strong 164-85 を参照。

[*He takes Gloucester's hand*.]

GLOUCESTER. Ay, but I fear me with a hollow heart.[13)]

See here, my friends and loving countrymen,

This token serveth for a fag of truce

Betwixt ourselves, and all our followers:

So help me God, as I dissemble not.

WINCHESTER. So help me God, as I intend it not.

KING. O loving uncle, kind Duke of Gloucester,

How joyful am I made by this contract. (135-44)

握手という‘token’つまり‘symbol’（139 notes）の意味をめぐって、意識のずれがここでは生じている。ウィンチェスターにとって握手はあくまで便宜的なサインにすぎず、グロスターもそのことを察知しているが、王ヘンリーは二人の握手を和解の印として解釈するのである。この件も、記号をめぐるポリティックスにやはり馴染んでいない、純粋で無力な国王としてヘンリーを観客に印象付けることになる[14)]。

本作品のヒロインであるジャンヌ・ダルクを描いていく際にも、主要な点において所作が効果的に用いられている。1 幕 2 場において、ジャンヌはフランス王シャルルと一騎打ちを行い、彼を打ち負かす。降参したシャルルの台詞、‘look gracious on thy prostrate thrall’（117）にある‘prostrate’という語によって、王が舞台上に平伏していることがわかる。この所作はフランス陣営におけるジャンヌの台頭・優位性を意味する記号となる。同様の例として、劇の中盤において、フランス側へ寝返るようジャンヌに説得されたバーガンディ公爵が跪きそうになる場面（‘made me almost yield upon my knees’（3.3.80））も挙げられる[15)]。一方、ジャンヌの終盤における失墜は、ヨークによって彼女が拘束されることで示されている（‘Damsel of France, I think I have you fast [tightly].’（5.2.51））[16)]。ジャンヌに関しては、amazon や witch といった表象についての分析がこれまで主に行われているが[17)]、このような舞台上の所作も彼女の人物造型の一つの手段となっているのである。

『ヘンリー六世』第 1 部は、舞台空間の記号的性質を利用して歴史の再現を行っている。この舞台表象のあり方について、それではシェイクスピアはどのように考えていたのであろうか。本作品における stage representation の問題について、まず Emrys Jones の議論を参考にしたい。ジョーンズは、同じく対仏戦争を描いた『ヘンリー五世』（初演 1599 年）における

13）オックスフォード版ではこの言葉は傍白になっている。

14）ヘンリーについてはその政治力・統率力の欠如を指摘する意見が多い。例えば Pierce は‘Henry VI's piety cripples his political realism.’（37）と指摘する。Kahn の以下の見解も参照。‘He [Henry] never comes close to emulating his father [King Henry V]; he never attains the paternal authority he needs to keep order and inspire loyalty. And without a strong father to control them, the sons of England collectively fall into . . . ambitious rivalry’ (51).

15）先述したグローブ・シアター劇団の演出においては、シャルルは舞台に顔を付けて平伏し、またバーガンディ公爵は実際にここで跪いていた。

16）Levine はここでジャンヌの containment が可視化されると述べる（42）。

17）例えば Jackson を参照。なお、ジャンヌに関する歴史学的立場からの研究については、L. J. Taylor、Warner を参照。

コーラスの‘Can this cockpit hold / The vasty fields of France? ’(Prologue 11-12)、‘Minding true things by what their mockeries be’(4.0.53)といった台詞にも言及しながら、『ヘンリー六世』第 1 部における実際の過去の出来事と舞台で模倣されたもの(‘mockeries’)との懸隔について説明している(146-48)。確かに、オルレアンの包囲戦とその舞台における再現には大きな隔たりが存在していたであろう。歴史を再現前化するという劇ジャンルである歴史劇に取り組んだシェイクスピアが認識したのは、舞台空間における表現の効率性とともに、一方ではその限界であった[18)]。また、Brian Walsh も、『ヘンリー六世』第 1 部が明らかにするのは過去の‘elusiveness’であると述べている。ウォルシュによれば、劇冒頭の場面におけるヘンリー五世の棺は過去の「不在」の象徴なのであり、再現前化という試みに対する懐疑の表れの一つなのである(120-127)。実際、‘Henry is dead, and never shall revive’(1.1.18)というグロスターの言葉に、過去の回復をめぐる作家の諦念を読み取ることもできるだろう。この文脈において考えた場合、テンプル法学院の庭における議論の起源の不在は、過去の捉えがたさ自体を象徴していると言える。

シェイクスピアは舞台表象の限界を意識しながら、それを前提とした作劇の可能性を模索していこうとしていたと思われる。その一つの方向性が、模倣としての劇の真実味を主にキャラクター造型において構築していくことなのであり、本作品においてその萌芽が確認できることを以降の節において説明していきたい。なお、彼の喜劇作品において先述した懸隔が利用されていることも付け加えておこう。例えば、*Love's Labour's Lost*(1595)の劇中劇において、コスタードたちは過去の偉人(worthies)を演じようとするが、彼らの演技は笑いの対象となってしまう。例えば、ポンペイに扮したコスタードはビローンから‘You lie, you are not he’(5.2.543)と野次られ、アレキサンダー大王として舞台に現れたナサニエルは、鼻の形が違うと指摘される(561)。模倣の至らなさは、ここでは喜劇的効果のために活用されているのである。

最後に、舞台空間における記号について語る際に忘れてはいけないのが役者という存在である。役者は登場人物を表す記号として代替的役割を果たしている。このような役者の代替性は、歴史上の人物を演じる場合、自らの身体を媒体として舞台上において死者を復活させるという意味において魔術的なものとなってくる。このことを意識していたのは、『ヘンリー六世』第 1 部のおそらく最初の批評家である劇作家 Thomas Nashe であった。1592 年に書籍商組合に登録された *Pierce Penniless His Supplication to the Devil* においてナッシュは以下のように述べている。

> Our forefathers’ valiant acts, that have long buried in rusty brass and worm-eaten books, are revived, and they themselves raised from the grave of oblivion, and

18) *Every Man in His Humour*(初演 1598 年)のプロローグにおいて、Ben Jonson は歴史劇における舞台表象の簡略さを批判している(‘or, with three rusty swords, / And help of some few foot-and-half-foot words, / Fight over York, and Lancaster’s long jars.’(9-11))。

brought to plead their aged honours in open presence. . . . (113)

ここでは墓から蘇る死者のイメージが使われている。興味深いのは、『ヘンリー六世』第１部には亡霊や蘇生に関する表現が頻出することなのである。順番に列挙するなら、‘Henry the Fifth, thy ghost I invocate’（1.1.52）というベッドフォード公爵の台詞に始まり、困窮したイングランド軍兵士を指したシャルルの言葉‘pale ghost’（1.2.7）、戦死者の確認に来たルーシーの言葉‘O, that I could but call these dead to life’（4.4.193）、そのルーシーを指してジャンヌが述べる台詞‘I think this upstart is old Talbot’s ghost’（199）、トールボットの遺体を火葬した灰からフェニックスが現れるというルーシーの予言（204-05）、最後に、バーガンディ公爵が述べる‘I trust the ghost of Talbot is not there.’（5.2.16）という台詞がある。先に引用したグロスターのあきらめの言葉とは裏腹に、亡霊的な回帰が本作品では示唆されているのである。それは、Graham Holderness が看破しているように、歴史記述を死者を蘇らせる力・手段とみなす初期近代の認識の表れであるのかもしれない（43）。

このような代替性そして亡霊性とともに、舞台上の役者は、生身の存在として現実的・現在的な性質を持つ[19]。次の節においては、トールボットという登場人物と役者エドワード・アレンとの関係性について、この二つの側面を考慮しながら分析していく。

２．アレンとトールボット

エドワード・アレンは1590年代の英国における人気俳優の一人である。1586年頃にアレンは海軍大臣一座に加入し、1592年、興行主でローズ座の所有者であったPhilip Henslowe の娘婿となって彼とともに演劇界における勢力を築いていくことになる。アレンは Christopher Marlowe の作品の主人公たち、タンバレインやバラバス、フォスタスなどを演じることで人気を博し、1592年にはその名声を確立していた[20]。先述した本において、ナッシュは舞台上のトールボットについて言及し（この箇所については後述する）、さらに役者アレンについて次のように評価している。‘Not Roscius nor Æsop, those admired tragedians that have lived ever since before Christ was born, could ever perform more in action than famous Ned Allen（sic）’（116）. トールボット役の俳優を賞賛した後でナッシュがアレンについて触れていることから、トールボットとアレンを結び付けることは可能であると思われる。

以下においては、トールボットの人物造型の分析を行うことによってこの推測をさらに補強していきたい。実際、スターとして当時最盛期にあったエドワード・アレンを自分の作品の主役として迎え入れるために、シェイクスピアは周到な準備を行っていたと考えられるのである。例えば、Richard Levin はタンバレインというキャラクターが同時代において

19）Walsh 141、Holderness 45、Brockbank 76-77 を参照。
20）アレンの経歴については、Gurr, *Shakespeare's Opposites* 11-24、及び拙論‘The Aura and Shadow of Edward Alleyn’ 50-52 を参照。スターとしてのアレンについて概説した代表的研究としては、Cerasano, ‘Edward Alleyn’ を参照。

‘a triumphant figure who possessed and wielded tremendous power’として受容されていたと述べているが（56）、トールボットも超人的で勇猛な人物としてまずは描かれている。１幕１場において、三番目の使者は「恐るべき将軍」（‘this dreadful lord’（110））トールボットの戦いぶりを次のように伝えている。

> [V]aliant Talbot, above human thought,
> Enacted wonders with his sword and lance.
> Hundreds he sent to hell, and none durst stand him.
> Here, there and everywhere enraged he slew.
> The French exclaimed the devil was in arms,
> All the whole army stood agazed on him. (121-26)

James Shapiro は ‘Talbot’s valor recalls the prowess and terror of Tamburlaine’（89）と指摘する。実際、この台詞を聞いて、初演当時の観客の中にはアレンの演じたタンバレインを思い出した者もいたに違いない。細部を見ても、例えば、‘captives bound to a triumphant car’（1.1.22）という言葉は、『タンバレイン大王』第二部の 4 幕 3 場におけるタンバレインの乗った戦車を引く捕囚の王たちを彷彿させる。1 幕 4 場において、遂に登場したトールボット / アレンが語るのはフランス軍における捕虜体験であるが、その際もタンバレイン的なイメージが使われている。

> And with my nails digged stones out of the ground
> To hurl at the beholders of my shame.
> My grisly countenance made others fly;
> None durst come near for fear of sudden death.
> In iron walls they deemed me not secure:
> So great fear of my name ’mongst them were spread
> That they supposed I could rend bars of steel
> And spurn in pieces posts of adamant. (44-51)

S. P. Cerasano は ‘Although Alleyn acted in various roles throughout the 1590s his popularity continued to ride on Tamburlaine the Great.’（‘Edward Alleyn’ 50）と説明している。観客にはタンバレインとしてのアレンという印象が最も強かったのであり、シェイクスピアは観客の抱くイメージに合うようにトールボットの人物像を調整しているのである。このような模倣の背後に商業的な意図があったことは明らかである[21)]。

アレンの過去の役柄を参照した人物造型とともに、その体格を前提とした場面構成が本作品では行われている。アレンの身長はブーツを付けた状態で 6 フィート程度と推定されており、当時の平均を大きく超えていた（Cerasano, ‘Tamburlaine’ 178）。ジャンヌ、そして後述する

21）Whitney 18 を参照。

オーヴェルニュ伯爵夫人、及びトールボットの息子ジョンという、彼より背が低い少年俳優が演じたであろうキャラクターたちとの共演場面が劇の見せ場となっているのは、アレンの大きさをさらに相対的に強調するためだったのであろう。また、最初の登場の際、トールボットが“on the turrets”（塔の上）、劇場ではおそらく２階舞台に現れること、また、２幕１場においてアレンがオルレアンの城壁を梯子を使って登っていく（舞台の壁に梯子を立てて二階舞台まで登る）ことも、アレンの背の高さを際立たせる演出であったと考えられる[22)]。

これらの工夫が最終的に、トールボットという英雄キャラクターの造型に貢献していることをここで強調しておかねばならない。重要であるのは、アレンの存在が劇の虚構にうまく融和するよう試みられていることなのである。人気俳優であるアレンの場合、ともすれば彼の記号としての代替性が消失することもありえただろう。実際、同時代の喜劇役者 William Kempe はその存在感が強すぎるため虚構の世界から逸脱することがあった[23)]。この点については Jean Alter の議論が参考になる。オールターは、セット、役者、舞台道具などが持つ‘referential’そして‘performant’という二種類の機能について述べている（xi）。前者が記号として、後者が役者・物自体としての存在の側面である。オールターが見出すのはこの二つの複雑な関係性の在り方である。

> [T]he performant function coexists with the referential function. . . . But coexistence doesn’t mean simultaneity. Referential and performant functions cannot operate at the same time; one requires focusing on the story space, the other on the space of the stage. Mutually exclusive, they compete, at any given moment, for the attention of performers and spectators. (32)

リファレンシャル機能とパフォーマント機能は共存しながら競合関係にもあるのであり、前者が弱まって「脱記号化」が起こる場合がある。‘[E]verything on the stage may be desemiotized, that is, stripped from its function as a sign. In that case, sets, actors, and furniture are perceived and appreciated for what they are: sets, actors, furniture’（23; 強調 Alter）. 圧倒的な存在感を持ったアレンに関して、この脱記号化の可能性は十分にあったに違いない。

この点を踏まえた場合、シェイクスピアが巧妙に劇の虚構世界を保持しようとしていたことが分かる。第一に、アレンの過去の役柄（タンバレイン）の特徴と彼の身体の大きさはトールボットの超人的英雄像へと転用される。第二に、Elaine Aston と George Savona は‘A performer who has achieved fame and public recognition necessarily brings the sign of celebrity into play.’（102）と述べているが、アレンの名声はトールボットの英雄としての名声にすり替えられるのである。結果的に、アレンのパフォーマント機能はリファレンシャル機能を補助し、彼

22）グローブ・シアター劇団の舞台では、高さ３メートル程度の鉄骨枠のセットが塔、そしてオルレアンの城壁となっていた。なお、初演が行われたローズ座のような公衆劇場における土間客の場合は、舞台の高さも追加されて下から見上げることになるため（Cerasano, ‘Tamburlaine’ 179）、この効果はさらに大きかったと考えられる。Hodges による当時の劇場構造の推測によれば、舞台の高さは 5.6 フィート、二階舞台の高さは舞台から 9 フィートである（25,59）。

23）Friedman を参照。

の代替性は確保される。2 幕 3 場におけるトールボットとオーヴェルニュ伯爵夫人の会見の場面は、この二点目に関わる例となっている。トールボットを招待した伯爵夫人は、彼に会う前にその評判について触れる。

Great is the rumour of this dreadful knight,
And his achievements of no less account:
Fain would mine eyes be witness with mine ears,
To give their censure of these rare reports. (7-10)

この独白は観客に向けられた説明的なものであるが、ここでアレンのスターとしての名声がトールボットの英雄としての名声へと観客の心の中で変容していったにちがいない。

それでは、トールボット本人に会った伯爵夫人の反応についてはどのように考えればよいだろうか。

Is this the scourge of France?
Is this the Talbot, so much feared abroad
That with his name the mothers still their babes?
I see report is fabulous and false.
I thought I should have seen some Hercules,
A second Hector for his grim aspect
And large proportion of his strong-knit limbs.
Alas, this is a child, a silly dwarf:
It cannot be this weak and writhled shrimp
Should strike such terror to his enemies. (14-23)

引用の最初にある‘Is this’の繰り返しはマーロウの『フォスタス博士』の有名な一節（‘Was this the face that launched a thousand ships / And burnt the topless towers of Ilium?’（5.1.91-92））を想起させるものであり[24]、ここでも過去のアレンの役柄の影が窺える。意外であるのは、伯爵夫人がトールボットを子供のように小さいと語っている事なのである。この場面については、これまで二通りの解釈が行われてきた。一つは、伯爵夫人の言葉をトールボットを演じた役者の実際の体格に言及したものとして額面通りに捉える読み方である。アーデン版第二版の編者 Andrew S. Cairncross 及び Wilson はこの立場を採っている[25]。この場合、トールボットを演じた役者は高い身長のアレンとは考えられなくなる。もう一つの解釈は、Michael Taylor が指摘しているように、彼女の台詞を実際の役者の大きさとの違いに基づいたジョークとするものである[26]。ここでは、私は後者の立場を採用したい。この場面は 2 幕 2 場における戦闘

24）国王ヘンリーも初対面のトールボットを前に‘Is this the Lord Talbot’(3.4.13) と確認している。
25）アーデン版第二版 2.3.22 の註及び Wilson 編集のケンブリッジ版 2.3.22 の註を参照。
26）オックスフォード版 2.3.21 の註を参照。

と２幕４場の庭での口論の間に置かれた comic relief として機能するものであり、作品内でもこの点が告げられていることを踏まえれば（‘a peaceful comic sport’（2.2.45））、このような解釈は妥当であると思われる。また、ヘラクレスという伝説の勇者に比較されうるような体格を持つアレンの存在によってのみ、この台詞は観客に通じる冗談として意味を持ちえたはずである[27)]。

なお、伯爵夫人の自宅のギャラリーに飾られたトールボットの肖像画についても触れておきたい。‘Long time thy shadow hath been thrall to me; / For in my gallery thy picture hangs. / But now the substance shall endure the like’（2.3.35-37）. トールボットの実体とその模造（‘shadow’）という再現前化の問題に関わる興味深い台詞であるが[28)]、この台詞もアレンとの関連において考えることはできないだろうか。エリザベス朝において人気のあった道化役者 Richard Tarlton については、その肖像画について記録が残っており、エールハウスの看板に彼の絵が使用されていたことも確認されているが（Nungezer 355-56）、スター俳優であったアレンについても同じような肖像画や絵が当時出回っていたのかもしれない[29)]。このように考えた場合、ここで観客たちはアレンの‘shadow’を思い浮かべながら舞台上のアレンという実体（‘substance’）を見ていたのかもしれない。

ウォルシュは、ナッシュ自身がトールボットとアレンを結び付けていないこと、また、トールボットを演じたアレンについての言及が残っていないことから、＜トールボット＝アレン＞説に疑念を抱いている（141）。しかし、これまで述べてきた点を考慮した場合、トールボットというキャラクターがアレンのために準備されたと考えることは十分可能であるように思われる。伯爵夫人に対するトールボットの返答、「私の全体がここに姿を現せば、堂々たる背丈は雲をつくばかり、この屋根の下にはとても収まりきらない」[30)]（‘were the whole frame here / It is of such a spacious lofty pitch / Your roof were not sufficient to contain't.’（53-55））[31)]は、後で現れる彼の軍隊を暗示するものなのだが、アレン自身の舞台上の姿を指した自己言及的なものとしても読むことができるのである。

３．死、共感、内面性

最後に、トールボット親子の死の場面に注目してアレンの演技の特徴を確認しておきたい。Alexander Leggat は、初期のシェイクスピアが歴史劇を制作する過程において歴史に内在す

27）ルーシーはトールボットをヘラクレスと形容している（4.4.172）。Robert Greene の作品 *Orlando Furioso*（四折本初版 1594 年）においてアレンが主人公のオーランドーを演じたと推定されているが、オーランドーも自らをヘラクレスに譬えている。（‘Thou seest I now am mightie Hercules.’（710））

28）４幕４場にもトールボットの絵への言及がある。（‘Were but his picture left amongst you here / It would amaze the proudest of you all.’（195-96））なお、‘shadow’という語は当時、「役者」及び「亡霊」という意味も持っていた（*OED* 6b, 7）。

29）この点については現在調査中である。アレンの肖像画については一点のみが確認されており、Dulwich Picture Gallery に保蔵されている。以下のサイトから肖像画を確認できる。(http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/)

30）ちくま文庫の日本語訳（松岡和子訳）を使用した。

31）ベリーはこの引用中の‘frame’を‘picture frames’として縁語的に解釈している（7）。

る悲劇に気付いたこと、そしてこの場面が後の悲劇制作のための土台となったことを指摘する（12-13）。また、E. Pearlman は、材源である年代記に書かれていた事実にシェイクスピアがドラマの素材を見出し、そこに家族愛という emotion を付け加えたと述べている（4-5）。結果的に、タンバレイン的な超人的英雄像に上乗せする形で、父親としての感情を持った、観客にとってはより身近に感じられるキャラクターをシェイクスピアは作り上げていくことになる[32]。

ヨークとサマセットの仲違いのため、約束されていた援軍を得ることが出来ず窮地に立たされたトールボットは、戦場を離れるよう息子に告げる。しかし、息子のジョンは名誉が汚れることを危惧して父の勧めを拒絶する。名誉という騎士道の価値観を重視し、国のために戦うこの親子の存在は、党派主義と私欲に動かされるイングランドの貴族たちとの対照の中で、より鮮明に浮かび上がってくることになる。

TALBOT. And leave my followers here to fight and die?
My age was never tainted with such shame.
JOHN. And shall my youth be guilty of such blame?
No more can I be severed from your side
Than can yourself yourself in twain divide. (4.4.45-49) [33]

結局二人は戦場を離れることを恥とみなし、武人としての‘renown’（40）のために勝ち目のない戦いに向かう。ここで、トールボットの死が劇の最初から決定論的に暗示されていたことを指摘しておきたい。まず、彼に関しては囲まれるという不吉なイメージが多く使われている（1.1.114、4.2.24、4.2.45、4.3.20-21、4.3.67）。また、トールボットとの最初の対決の後でジャンヌは‘Talbot, farewell. Thy hour is not yet come’（1.5.13）と告げる。さらに、トールボット自身も ‘Kings and mightiest potentates must die, / For that’s the end of human misery.’（3.2.134-35）と語っている。その死の不可避性は悲劇におけるような計画性の下で予示されていたのである。

最後に、先の引用の言葉通りに、戦死したジョンを腕に抱きかかえて息絶える父親トールボットの姿が観客たちの憐れみを誘ったであろうことは、援軍を得れないという状況の無念さも考慮に入れるならば、十分に理解できる。実際、先述した *Pierce Penniless His Supplication to the Devil* において、ナッシュはトールボットの演技が観客の涙を誘ったことを明らかにしている。

How would it have joyed brave Talbot, the terror of the French,
to think that after he had lain two hundred years in his tomb,
he should triumph again on the stage and have his bones new
embalmed with *the tears of ten thousand spectators at least*

32）この点からトールボットというキャラクターの一貫性の欠如を指摘する批評家もいる。例えば、Reese 178 を参照。
33）Pierce はこの場面における韻文の artificiality が場面の象徴性をより強調すると指摘する（44）。

> (at several times), who, in the tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding! (113; 強調著者)

この場面においてシェイクスピアが試みたのは、親子の愛情を軸として、観客の共感を獲得しうる場面を作ることなのである。

そして、この劇作家の試みを可能にした役者アレンの演技について検討しなければいけない。アレンをめぐるこれまでの研究においては、いわゆる‘strutting’と呼ばれた舞台上の歩き方をはじめとしたその大袈裟な演技が主に注目されてきた。例えば、論文 ‘Who Strutted and Bellowed?’ において、Andrew Gurr はエリザベス朝英国の舞台における演技様式の一つとしてアレンに代表される ‘exaggeration’ に基づく演技を挙げ、バーベッジの ‘moderation’ に基づく演技と対照させている（96）。また、Michael Hattaway は次のように述べている。

> Alleyn played roles that give little sense of the ebbs and flows of character’s consciousness. The personages are created from without and participate in scenes that are often tableaux.... His skill must therefore have lain in his capacity for speaking verse and in a kind of action that must have been devoted to the creation of gests hard in outline.... (90)

アレンの場合は人物造型が外見から行われており、登場人物の心の動きは読み取りがたいと見なされている。しかし、トールボットの最期の場面において彼が観客に示したのは、父親としての愛情という内面性からの人物造型であったと考えられる。ここに、外面からの人物造型から、「内面からの人物造型」（‘from the inside out’[34]）への移行が認められるのである。また、ナッシュが先の引用において‘represent’という語を用いていること、そして観客が舞台上の役者の姿にトールボットを幻視した（‘imagine they behold him fresh bleeding’）という点は、登場人物になりきったかのような演技が行われたことを示唆している。

内面の表現、及び登場人物との同一化という点において、アレンの演技を 1590 年代の英国の舞台に登場した‘personation’と呼ばれる演技のスタイルに結び付けることができる。Sandra Clark は personation が‘the development of a new attitude to stage representation, a sense that “drama” is turning to the depiction of individuals, characters with a particular “identity” or inner self’（18）を示唆すると述べている。また、Janette Dillon によれば、personation はより‘naturalistic’な演技を意味している（*The Cambridge Introduction* 97）。

このような特徴において、アレンの演技はリチャード・バーベッジの演技とつながってくるのである。1590 年代の中頃より、シェイクスピアの主に悲劇作品の主人公、例えばロミオやハムレットなどを演じたバーベッジは登場人物の内面性を正確に表現し、役柄と一体化したかのような演技を行っていた。実際、17 世紀の作家 Richard Flecknoe は ‘he [Richard Burbage] was a delightful Proteus, so wholly transforming himself into his Part’ という評価を残してい

34）Noble 243-44 を参照。

る。また、1619 年にバーベッジが亡くなった際に出された elegy の一つは、バーベッジの死とともに彼の演じた登場人物も死んだ（‘[characters] that liv’d in him, have now forever died’（Wickham, Berry and Ingram 182））と述べており、受容者である観客の意識において役者と登場人物の混同が生じるほど、役柄との一体化が行われていたことがわかる。この elegy は以下のように続けられている。

> Oft have I seen him leap into the grave,
> Suiting the person, which he seem’d to have,
> Of a sad lover, with so true an eye
> That there I would have sworn he meant to die.
> Oft have I seen him play this part in jest
> So lively that spectators, and the rest
> Of his sad crew, whilst he but seem’d to bleed,
> Amazed, thought even then he died in deed. (ibid.)

バーベッジが舞台上で披露したのはキャラクターの心情を正確に表現した迫真の演技である。このような personation の萌芽が、トールボットの死を演じたアレンにおいて確認できるのであり、バーベッジとアレンは対照性のみならず類似性をも持っていると言うことができる[35)]。

結び

『ヘンリー六世』第 1 部には、劇作家として活動を始めた頃のシェイクスピアの様々な試みが確認できる。すなわち、舞台上の記号を駆使して歴史を効率的に描き出すこと、人気俳優アレンの過去の役柄、体格的特徴、及び名声を活用した人物造型を行うこと、そして内面からのキャラクターの構築である。これらの試みにおいてシェイクスピアは、観客の受容の面も考慮しながら、劇という虚構がその至らなさを前提とした上でいかにリアリティを持ちうるかということについて考えていたに違いない。これはシェイクスピアの以降の作品にもうかがえる劇作術の志向性であり、この点において『ヘンリー六世』第 1 部の始まりとしての意義を確認することができるのである。

引用文献

Alter, Jean. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1990.

Altman, Joel B.‘Virtual Presence and Vicarious Identity in the First Tetralogy.’ *Shakespeare Up Close: Reading Early Modern Texts*. Ed. Russ McDonald, Nicholas D. Nace and

35）バーバッジとアレンの類似性を指摘した研究としては、Armstrong を参照。

Travis D. Williams. London: Bloomsbury, 2012. 234-44.

Armstrong, William A.‘Shakespeare and the Acting of Edward Alleyn.’ *Shakespeare Survey* 7 (1954): 82-89. Print.

Aston, Elaine and George Savona. *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 1991.

Bate, Jonathan and Eric Rasmussen.‘The Three Parts of *Henry the Sixth* Introduction.’ *The RSC Shakespeare: William Shakespeare Complete Works*. Hampshire: Macmillan, 2007. 1098-1107.

Berry, Edward I. *Patterns of Decay: Shakespeare's Early Histories*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1975.

Brockbank, J. P.‘Frame of Disorder−*Henry VI.*’ *Early Shakespeare*. Ed. John Russell Brown and Bernard Harris. Edward: London, 1961. 73-98. Print.

Burns, Edward. Introduction. *King Henry VI Part 1*. By William Shakespeare. Ed. Edward Burns. London: Methuen, 2000. 1-103.

Cerasano, S. P.‘Edward Alleyn, the New Model Actor, and the Rise of the Celebrity in the 1590s.’ *Medieval and Renaissance Drama in England* 18 (2005): 47-58. Print.

---.‘Tamburlaine and Edward Alleyn's Ring.’ *Shakespeare Survey* 47 (2002): 171-79. Print.

Clark, Sandra. *Renaissance Drama*. Cambridge: Polity, 2007.

Clemen, Wolfgang. *English Tragedy before Shakespeare: The Development of Dramatic Speech*. Trans. T. S. Dorsch. London: Methuen, 1961.

Dillon, Janette. *The Cambridge Introduction to Early English Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.

---. *Shakespeare and the Staging of English History*. Oxford: Oxford UP, 2012.

Flecknoe, Richard.‘A Short Discourse of the English Stage.’ *Love's Kingdom: A Pastoral Comedy with a Short Treatise of the English Stage*. NY: Garland, 1973. N. pag. Print.

Friedman, Donald.‘Bottom, Burbage, and the Birth of Tragedy.’ *Medieval and Renaissance Texts and Studies* 93 (1992): 315-26. Print.

Goodland, Katharine. *Female Mourning in Medieval and Renaissance English Drama: From the Raising of Lazarus to* King Lear. Hampshire: Ashgate, 2005.

Greene, Robert. *Orlando Furioso. The Plays and Poems of Robert Greene*. Ed. John Churton Collins. Vol. 1. Oxford: Clarendon, 1905. 223-65.

Gurr, Andrew. *Shakespeare's Opposites: The Admiral's Company 1594-1625*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.

---.‘Who Strutted and Bellowed?’ *Shakespeare Survey* 16 (1963): 95-102. Print.

Hattaway, Michael. *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*. London: Routledge, 1982.

Hodges, C. Walter. *Enter the Whole Army: A Pictorial Study of Shakespearean Staging 1576-1616*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

Holderness, Graham. *Shakespeare's History*. Dublin: Gill, 1985.

Jackson, Gabriele Bernhard. 'Topical Ideology: Witches, Amazons, and Shakespeare's Joan of Arc.' *English Literary Renaissance* 18 (1998): 40-65. Print.

Jones, Emrys. *The Origins of Shakespeare*. Oxford: Clarendon, 1977.

Jonson, Ben. *Every Man in His Humour*. Ed. Martin Seymour-Smith. London: Ernest, 1966.

Kahn, Coppélia. *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley: U of California P, 1981.

Kowzan, Tadeusz. 'The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of Spectacle.' *Diogenes* 61 (1968): 52-80. Print.

Leggatt, Alexander. 'The Death of John Talbot.' *Shakespeare's English Histories: A Quest for Form and Genre*. Ed. John W. Velz. Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1996. 11-30. Print.

Levin, Richard. 'The Contemporary Perception of Marlowe's Tamburlaine.' *Medieval and Renaissance Drama in England* 1 (1984): 51-70. Print.

Levine, Nina S. *Women's Matters: Politics, Gender and Nation in Shakespeare's Early History Plays*. Newark: U of Delaware P, 1998.

Manheim, Michael. *The Weak King Dilemma in Shakespeare's History Plays*. Syracuse: Syracuse University, 1973.

Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*. Ed. David Bevington and Eric Rasmussen. Manchester: Manchester UP, 1993.

---. *Tamburlaine Part One and Two*. Ed. Anthony B. Dawson. London: A & C, 1997.

McCoy, Richard C. *The Rites of Knighthood: The Literature and Politics of Elizabethan Chivalry*. Berkeley: U of California P, 1989.

Nakamura, Miki. 'The Aura and Shadow of Edward Alleyn.' *Journal of Anglo-American Studies* (『英米研究』)37 (2013): 49-60.

---. 'Body, Personation and the True Imitation in *The Spanish Tragedy, A Midsummer Night's Dream* and *1 Henry IV*.' *Journal of Anglo-American Studies* (『英米研究』)34 (2010): 25-48.

Nashe, Thomas. *Pierce Penniless His Supplication to the Devil. The Unfortunate Traveller and Other Works*. Ed. J. B. Steane. London: Penguin, 1972. 49-145.

Noble, Adrian. *How to Do Shakespeare*. London: Routledge, 2010.

Nungezer, Edwin. *A Dictionary of Actors and of Other Persons Associated with the Public Representation of Plays in England before 1642*. NY: AMS, 1971.

Pearlman, E.‘Shakespeare at Work: The Two Talbots.’ *Philological Quarterly* 75 (1996): 1-22. Print.

Pierce, Robert B. *Shakespeare's History Plays: The Family and the State*. Columbus: Ohio State UP, 1971.

Rackin, Phyllis. *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*. Ithaca: Cornell UP, 1990.

Reese, M. M. *The Cease of Majesty: A Study of Shakespeare's History Plays*. London: Edward, 1961.

Riggs, David. *Shakespeare's Heroical Histories: Henry VI and Its Literary Tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1971.

Rutter, Carol Chillington ed. *Documents of the Rose Playhouse*. Manchester: Manchester UP, 1984.

Shakespeare, William. *The First Part of King Henry* VI. Ed. John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge UP, 1952.

---. *Henry VI Part One*. Ed. Michael Taylor. Oxford: Oxford UP, 2003.

---. *King Henry V*. Ed. T. W. Craik. London: Routledge, 1995.

---. *King Henry VI Part 1*. Ed. Andrew S. Cairncross. (Arden 2) London: Methuen, 1962.

---. *King Henry VI Part 1*. Ed. Edward Burns. (Arden 3) London: Methuen, 2000.

---. *Love's Labour's Lost*. Ed. H. R. Woudhuysen. London: Thomson, 1998.

Shapiro, James. *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*. NY: Columbia UP, 1991.

Strong, Roy. *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London: Thames, 1977.

Taylor, Larissa Juliet. *The Virgin Warrior: The Life and Death of Joan of Arc*. New Haven: Yale UP, 2009.

Taylor, Michael. Introduction. *King Henry VI Part One*. By William Shakespeare. Ed. Michael Taylor. Oxford: Oxford UP, 2003. 1-77.

Walsh, Brian. ‘“Unkind Division”: The Double Absence of Performing History in *1 Henry VI.*’ *Shakespeare Quarterly* 55 (2004): 119-47. Print.

Warner, Marina. *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. Berkeley: U of California P, 1981.

Whitney, Charles. *Early Responses to Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.

Wickham, Glynne, Herbert Berry and William Ingram, ed. *English Professional Theatre,*

1530-1660. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Wilson, John Dover. Introduction. *The First Part of King Henry* VI. By William Shakespeare. Ed. John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge UP, 1952. ix-l.

日本語文献

ウィリアム・シェイクスピア .『ヘンリー六世全三部』. 松岡和子訳 . 筑摩書房、2009.

森祐希子 .「歴史劇における庭―テンプル法学院の庭を中心に―」. *Shakespeare News* 53:1 (2013): 3-12.

※本研究は、学術研究助成基金助成金（基盤研究 C）の研究課題、「ルネサンス演劇における演技と観客の情緒的・身体的反応の関連性についての研究」（平成 23 年～平成 25 年、課題番号 23520301）の成果の一部である。