

翻訳・解説 リチャード・フレックノーと「英国演劇 小論」

Flecknoe, Richard

大島, 久雄
九州大学大学院芸術工学研究院芸術情報部門

<https://doi.org/10.15017/2794894>

出版情報：芸術工学研究. 5, pp.67-76, 2006-03-30. 九州大学大学院芸術工学研究院
バージョン：
権利関係：

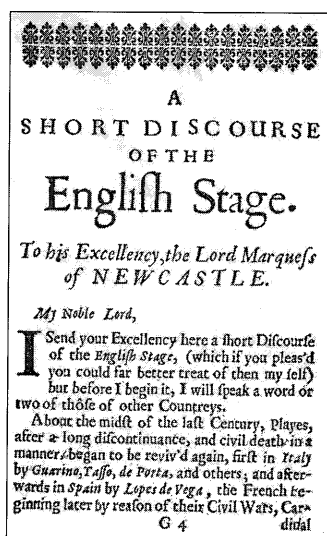
リチャード・フレックノーと「英国演劇小論」

Richard Flecknoe and His “Short Discourse of the English Stage”

大島久雄

OSHIMA Hisao

Richard Flecknoe’s “Short Discourse of the English Stage,” a unique theatrical essay in the Restoration period, provides important historical information about the development of the stage in London in the previous ages as well as about the restored and much reformed Restoration theatre. It does not, however, remain as such a historical document, but is interesting in itself as a newly burgeoning genre of classical dramatic criticism. Translating the “Short Discourse” into Japanese, this paper aims to analyze Flecknoe’s view of drama through the translation and evaluate the critical meanings and value of his essay in the development of dramatic criticism.



リチャード・フレックノー著「英国演劇小論」(左下図)は、彼の悲喜劇『愛の王国』(1664)の巻末に付された小論である。¹ 清教徒革命(1649)によってエリザベス朝以来の演劇文化がほぼ断絶した後、王政復古(1660)による演劇復活を時代背景としてこの小論は執筆され、断絶によって忘却の淵に沈みつつある前時代の英国演劇黄金期を憧れと批判の入り混じった眼差しで振り返りながら、王政復古期演劇の諸問題に関しても言及している。² 「英国演劇小論」は、演劇史的視点から中世演劇が都市型商業演劇に移行して隆盛を極めたエリザベス朝演劇に関する貴重な歴史的証言を提供するだけでなく、大きく変貌を遂げた新時代の演劇観や演劇事情に関しても多くを教えてくれる。本論は、「英国演劇小論」の翻訳を行い、この翻訳を資料としてフレックノーの演劇観を考察し、王政復古後の演劇の変化について検討するとともに、この時代に盛んになる演劇評論におけるフレックノーの演劇論の意義を明らかにする。

1 リチャード・フレックノー著「英国演劇小論」翻訳
ニューカースル侯爵閣下へ³

侯爵閣下、もし閣下がその気におなりになれば、この件に関しては私よりももっと巧みに論述されたことでしょうが、ここに「英国演劇小論」を閣下に献呈させて頂きませぬ。本論に入る前に、まず、他の国々の演劇について少々触れておきましょう。

先の世紀、16世紀中頃に、演劇は、長い断絶とある種の死滅の期間を脱して復活し始めた。最初にイタリアではグワリーニ、タッソー、デ・ポルタらによって、それに遅れてスペインではロペス・ド・ベガによって演劇は復活した。⁴ フランスでは内乱のためにさらに遅れて、リシュリュー枢機卿が、演劇を現在のような流行と敬意の対象へと導いた最初の人物である。⁵ 枢機卿は、気高い英雄的な芝居の上演が、国民に高貴な英雄的精神を吹き込むことにはいかに貢献できるかをよく知っていたのである。我が英国に関しては、フランスよりも演劇再生の開始は先であったが、その後、フランスが我々を追い抜いたように思われるとするならば、それは、我々の舞台が、ここ何年もの間、休止状態にあったからである。しかし、演劇はまたも再開し、この調子で努力を続ければ、我々がフランスを追い抜くであろうことは、ほとんど疑問の余地はない。オランダに関してはここでは述べない。オランダ演劇は、遅れていて、他の国々の演劇をはるかに後から追いかけているに過ぎないからである。さて本題に戻ることにしよう。

演劇は、古代ギリシア人・ローマ人の間で非常に栄えたが、ローマ帝国がキリスト教に改宗するとすぐに完全に廃れ、彼らの劇場は、神殿とともに、ほとんどは異教の遺物として破壊されて、ごくわずかな建物のみが、以前は邪神を奉っていたものの、その後は真の神を崇拝する教会として破壊を免れた。それ以来、先の時代まで、そこでは聖書を題材とする芝居、つまり聖人劇以外は、全く上演されなかった。⁶ しかも何らかの劇場や常設劇団の類は存在せず、英国でもエリザベス女王治世初頭によく役者が劇団を結成し、劇場を開設した。最初にこれが始まったのは、ロンドンのシティ内であり、グレイシャス通りの「鍵十字亭」や、今日でも見られるビショップスゲイト通りの「雄牛亭」の中庭に舞台が設置された。⁷ ところがやがて狂信的精神が、まずは劇場に始まり、最終的には王座にまで及ぶのだが、劇場を郊外に追い出し、その後、内乱が開始すると、王国まで追放してしまったのである。⁸ その当時、演劇は、宗教に反することはほとんどなく、劇場も教会と仲良くやっついて、平日など夕べの祈りの時刻の後には、王室礼拝堂とセント・ポール寺院の各少年劇団が、前者は白僧院で、後者はセント・ポール信徒会場の後ろで、芝居

を上演していた。しかしやがて人々がより厳格になり、芝居がより淫らなものになるに及んで、セント・ポールの劇場は完全に廃止され、王室礼拝堂の少年劇団は、饗宴局少年劇団に転換されてしまった。⁹

この時期に、劇詩人や俳優たちが、最も偉大な活躍を行い、ジョンソンやシェイクスピアが登場し、劇詩人としてボーモントとフレッチャーが、俳優としてフィールドとパーベッジが活躍した。¹⁰

劇作品に関しては、シェイクスピアこそ、演劇様式を、退屈な歴史劇から、活気に満ちた喜劇に転換した最初の劇作家の一人であり、ジョンソンはさらに喜劇に磨きをかけた。それは、ちょうどボーモントとフレッチャーが初めて英雄劇の様式で芝居を書き、サクリングや他劇作家がさらにそれを洗練させようと努めたのと同様である。サクリング作『アグローラ』に関して鋭い指摘をした人がいて、この劇はすばらしい詩の花々に満ちているが、そこで花々が育っているというよりも、どちらかと言うと詰め込み過ぎの感があり、シェイクスピア劇の亜流に墮し、つまり見事な庭園ではあるが、除草が欠けていると指摘した。¹¹

ジョンソンのごく少数の劇作品を除いて、英国演劇の中で何らかの欠点がない作品はほとんど存在しない。そしてこの点でフランス演劇が英国演劇よりも欠点が少ないとするならば、フランスの劇作家は、より狭い枠に自らを限定し、その結果、過ちを犯す余地もあまりないからである。

我々の主要な欠点は、あまりにもたくさんの内容を詰め込みすぎ、芝居をあまりにも長く複雑にし過ぎることである。これでもかと言わんばかりに謀略を張り巡らせ、やがて劇作家自身が道を見失い、さらには観客も置き去りにしてしまう。「霧」の中に観客を連れ込むのではなく、「迷路」を誘導し、曲折を重ねる道を辿って、最終的には外に出られるようにすべきである。

優れた劇作品とは、密に均等に編まれた、裂け目やほつれ目や糸くずなどが無い立派な織物のようなものであり、あるいは巧みな意匠で描かれた絵画のようなものである。プロット、つまり構成、そして意匠、文体、比喩、カウンタープロット、影付け等が、その他の装飾とともに、そこには施される。あるいは、最終的に劇作品とは、見事に設計された庭園のようなものであり、散歩道と、それに対抗

する別の散歩道が配置され、街路地と荒野の中間ぐらいで、あまり見渡しが良すぎても良くないし、かといって混み入り過ぎないように配慮すべきである。すべての文芸の中で、劇詩人の学芸（アート）は、最も困難で、最も批判の対象となる。というのも他の学芸においては、数学者は数学について、哲学者は哲学について、というように、著者はある特定の主題についてのみ述べれば事足りる。しかし、その点で、劇詩人は、あらゆることについて書かねばならず、そしてあらゆる人々が彼の作品を判断しようとする。¹²

舞台にとって劇詩人は、船の水先案内人のようなものであり、劇詩人と俳優との関係は、建築家と大工、教師と学生の関係に似ている。劇詩人は、良き道徳哲学者でなければならないが、同時に書物に関してよりも、人間に関する知識を豊富に持っていなければならない。彼は、賢明であるとともに機知に富んでいる必要があるし、良き詩人であると同時に良き人であらねばならない。さらに良き仲間、機知に磨きをかけるために陽気な杯を傾けることも必要であろう。ただし、機知を鈍らせ、鋭敏さを全く失うほどに飲みすぎないようにすべきではある。

批判はほどほどに控えて英国劇詩人たちをまとめて比較すると、シェイクスピアは自然な劇作に優れ、フレッチャーは機知、ジョンソンは文体の厳格さと重々しさに秀でている。ジョンソンの唯一の欠点は、あまりにも精妙に技を凝らすことであり、もし学識をあのよう芝居に取り混ぜることがなかったならば、彼の劇は、もっと楽しくて愉快なものになっていただろう。ジョンソンとシェイクスピアを比較すると、学芸（アート）と自然（ネイチャー）の相違が分るであろうし、フレッチャーとジョンソンを比較するならば、機知（ウィット）と分別（ジャッジメント）の相違が明らかになるだろう。機知とは、横溢するものであり、ナイル川のように、氾濫してこそ賞賛の価値があるが、分別は、静止し、安らいでいるものであり、いつもある範囲と限界の中に自らを留めている。

ポーモントとフレッチャーは、彼らの選んだ演劇様式において優れているが、しばしばデコーラムに反す過ちを犯し、勇敢な男を描けば、必ず法螺吹き兵士ブラッグドキオの気配が幾分漂い、貞節な女性も売春婦ドル・コモンのようにになってしまう。¹³ 無思慮にも国王を舞台上に描き出

すことなどはもつての外で、敬意を払わずに王を描くことはするべきことではない。さらにフレッチャーは、機知にあふれた猥雑な要素を芝居に取り入れた最初の劇作家であるが、それは、快い酒にしこまれた毒のように、楽しければ楽しいほど、より危険でもある。ここで機知について若干述べると、それは話の精髓・核心であり、我々が語る物事の本質から抽出されたもので、語呂合わせや駄洒落や類音反復など、そういったつまらない言葉遊びに見られる余計なもの、つまり言葉の屑等は全く含まない。楽しい当を得た話における機知は、荘重で真面目な言論における雄弁のようなものに相当し、学芸や教育によってではなく、自然と交友によって習得すべきものである。これ以上機知について言葉を費やしても無駄である。それが何であるかを仮に述べるのができたとしても、それはすぐにそのようなものではなくなってしまう。機知には、表現しようとしてもできないようなところがあり、とても変化しやすく、説明しようとしても捉え所がないのである。

前時代の役者にとって、これらの素晴らしい劇詩人たちが彼らを導き、彼らのために劇作品を書いたことは、幸福であった。また、劇作家にとっても、フィールドやバーベッジなどの従順で優秀な役者たちが彼らの芝居を演じたことは、それに劣らず幸福であった。バーベッジに関しては、彼は、愉快的プロテウスのような役者であり、役に完全に自らを変身させ、舞台衣装を身に着けるや自らを脱ぎ捨て、芝居が終わるまで、楽屋の中ですらも、自分に戻ることはなかった。¹⁴ バーベッジと一般的な今の役者たちとの違いは、口先だけで歌真似する俗謡歌手と、己の優美な全技量を理解し、巧みに声を変化させて調整し、音節ごとに与えるべき息の量を弁えた名歌手との相違に等しい。優れた雄弁家が備えたあらゆる特質が彼には備わっていて、発話によって言葉に命を吹き込み、動作によって話に生命を与えたので、聴衆は彼が話している際にはこの上もない喜びを感じ、沈黙した時にはこれほど残念に思うことはなかった。しかし台詞のない時ですらも、やはり彼は素晴らしい俳優であり、台詞を終えた後も役から気を抜くことはなく、目つきや動作によって高度に役を絶えず維持し、「汝の演技に注意せよ」（“*Age quod agis*”）と心に念じて一人自分に語りかけているようであった。であるから彼を

「プレイヤー」(役者・遊び人)と呼ぶ人は、彼を不当に扱っている。なぜなら彼ほど怠慢ではない人はいないからであり、彼の全生活は「アクション」(演技・行動)に他ならない。ただし、他の人々との唯一の相違点は、人々にとって「プレイ」(芝居・遊戯)に過ぎないものが、彼にとっては「ビジネス」(仕事・真剣)だということであり、同様に人々のビジネス(世事)は、彼にはプレイ(芝居)なのである。

さて、当代の劇場と前時代の劇場の違いに関して述べると、前時代の劇場は、簡素で単純であり、各場面の背景画(シーン)も舞台装飾もなく、ただ古い綴れ織がかけられ、舞台には当時の習慣に従いイグサが撒かれていた。これに対して昨今の舞台は、費用や装飾に関しては、壮麗の高みにまで到達し、それによって今の舞台はそれだけ良くなったが、聴覚よりも、視覚に訴えようと今は努めているために、おそらく芝居に関してはそれだけ悪くなってしまった。それによって内面の確かな喜びが失われてしまったが、それこそが以前は人々が芝居から受けていた恩恵であり、人々は、芝居を見に来たときよりもはるかに善良で賢明になって劇場を後にしたものであった。

演劇は、無害で、罪のない娯楽である。演劇は、娯楽によって心を楽しませる「教養学校」(*Ludus Literarum*)、つまり「言葉と態度の学校」とでも言うべきものであり、教訓と実例を結びつけ、見る喜びに聞く喜びを融合させることによって、最も手早く若者を大人にし、最も手早く大人を善良で徳の高い人間に仕上げる。演劇の主要な目的は、愚行を滑稽に、悪徳を忌まわしく描き、美德と高貴さを好ましく麗しく提示することによって、すべての人が美德や高貴さに喜びを感じ、それらを愛すように導くことである。しかしこの目的から演劇が逸脱するときには、「最良の腐敗は最悪」(*corruptio optimi pessima*)というラテン語の言葉にもあるように、最善のものから、最悪の娯楽が生まれることになる。この件については、国王陛下はよく理解されていて、その幸多き王政復古の後、演劇からすべての悪徳と猥雑さを排除しようと配慮されたが、すべての人々の身体や気質が、それと同様に適切に容易に清められて改良されんことは、神に祈るばかりである。¹⁵

各場面の背景画や機械類は決して新しい発明品ではなく、仮面劇や、あまり一般的ではなかったが前時代の劇に

も、今あるものと同様の、あるいはそれ以上に立派なものが使用されていた。

それらは、想像力の素晴らしい補助として視覚を欺く極めて優美な仕掛けであり、美しく適切な舞台装飾である。それによって観客を容易にある場所からある場所へと遅滞なく移動させ、あるいは一種の楽しい魔法によって、じっと座っている観客のもとへその場所を持ってくる。この巧妙な技術に関しては、特に近年、イタリア人が最もよく理解する師匠であり、フランス人は素晴らしい熟練者、我々英国人は未熟な見習いに過ぎない。つまり平板な書割からまだ進展せず、偉大な匠の壮麗な驚異には到達していない。特に舞台を最も効果的に照らし出すために照明をいかに配置するかについてまだ我々はよく理解していない。

我々の現代の舞台の関心事については、手短ではあるが、これで十分であり、それによって他の著者にさらに詳しく述べる機会を与えることにもなる。完

2 フレックノーの演劇論

2-1 リチャード・フレックノーと「英国演劇小論」

フレックノーの経歴に関しては不明な点が多い。¹⁶ 生年は不明であり、前時代の劇をいつからどの程度に直接知っていたかは特定できないが、少なくとも17世紀初頭以来の演劇は直接体験していた可能性が高い。没年も1678年と伝えられているだけで確たるものではない。一説によるとアイルランド人カトリック聖職者であったとされ、貴族社会の交友の中で詩人として活躍し、「詩神よりも貴族たちとの付き合いが多い」と揶揄されている。¹⁷ 詩人マーヴェルは、ローマで彼の下宿を訪れた際の事を諷刺詩にし、自作詩朗読に取りつかれた奇人としてフレックノーを描いている。¹⁸ ドライデンも、対立する劇作家シャドウエルを愚鈍王フレックノーの後継者に見立てて諷刺した「マック・フレックノー」という諷刺詩を書き、フレックノーを

散文でも詩でも、議論の余地なく、
全ナンセンス王国の覇者を自認する

と皮肉っている。¹⁹ フレックノーが当時の著名な詩人達からなぜこのように諷刺されたのかについては、諸説あり、

理由は定かではないが、宮廷貴族社会において文人を気取った彼の風変わりな性格・態度・容姿、貴族との交際の中で大量に書き散らした詩や舞台では散々な結果となった劇作品の質に対する疑念が最大の理由として考えられる。

フレックノーは、旅行記を書いたことから分かるように大の旅行家であり、1645年に絵画・彫刻研究のためにローマを訪れた後、さらにコンスタンチノーブルにまで足を伸ばし、その後、ポルトガルに戻って、さらにそこから新大陸のブラジルにまで旅をしている。このようなコスモポリタンの視点は、ヨーロッパ各国の演劇の比較などに見られるように、「英国演劇小論」にも反映している。

「英国演劇小論」がその巻末に付された『愛の王国』は、王政復古以前の共和制時代に「改良された舞台」のために書いた書齋劇『愛の支配』に若干の修正を加えたものとされ、『愛の支配』は、クロムウェルの娘であるエリザベス・クレイポールに献呈されている。王政復古後にフレックノーは王党派に鞍替えし、タイトル頁に見られるように『愛の王国』を法学院リンカンズ・イン近くの劇場で上演したが、「劇場で上演されたものではなく、執筆され、その後修正された」版であるという言葉が苦々しく示しているように、上演は大失敗であった(右図)。²⁰ この牧歌的悲喜劇は、ヴィーナスが支配する愛の国サイプラスを訪れる若者たちの愛の冒険物語であるが、巻頭のニューカースル侯爵への献呈の辞には、鑑識眼のない大衆により不当に評価され、臨席の高貴な方々に不快感を抱かせた不適切な舞台上演への忸怩たる思いが切々と述べられている。

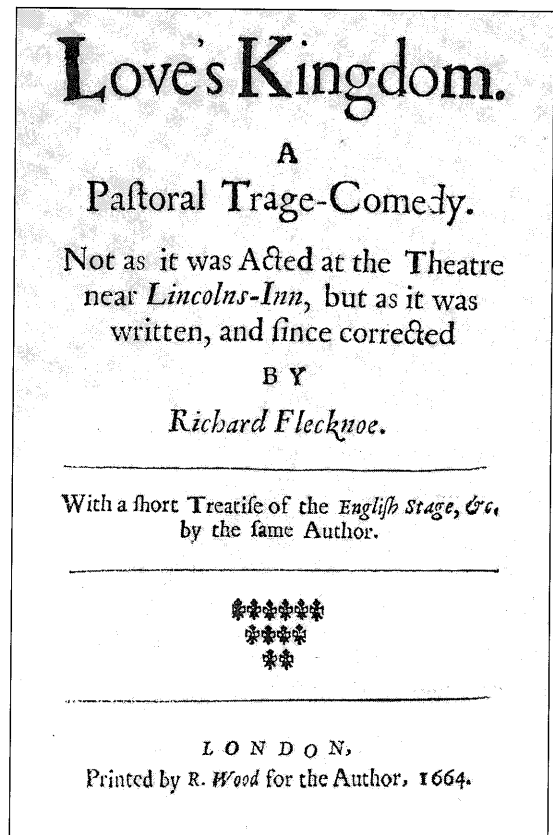
詩人として高い評価を受けているとはいいがたいフレックノーではあるが、『愛の王国』には文才をうかがわせる文章も散見し、サウジーやラムが示した好意的評価は根拠のないものではない。²¹ 『愛の王国』は、文体的には明らかにシェイクスピアなどの前時代の豊穡な劇言語とは一線を画した明瞭一徹の古典主義的文体であるが、随所に詩的な機知の閃きが見られる。『愛の王国』がフレックノーの演劇観の具現化とすれば、「英国演劇小論」は、その要諦とも言うべきものであり、単なる前時代演劇へのノスタルジックな覚書ではなく、一種の演劇論として通用する内容を備えている。²²

前時代より一貫して演劇を排斥し、やがて革命を引き起

こした清教主義に対する強い反感は、「英国演劇小論」にも濃厚に影を落としている。

ところがやがて狂信的精神が、まずは劇場に始まり、最終的には王座にまで及ぶのだが、劇場を郊外に追い出し、その後、内乱が開始すると、王国まで追放してしまった。

清教徒革命は、民衆娯楽とメディアの弾圧から始まったのである。王政復古による古き良き「メリー・イングランド」復活への社会全般的な期待の空気を背景として、大陸の先進演劇を模範に、断絶した演劇伝統を復活させることが、フレックノーの願いであり、その思いはこの小論の中に伝わってくる。



2 - 2 フレックノーの演劇観：フランス古典主義演劇論と英国的機知

「メリー・イングランド」につながる前時代演劇を懐かしげに振り返りながらも、フレックノーは、フランス亡命生活より国王と宮廷が持ち帰ったフランス演劇の様式と

趣味に演劇の基礎を置こうとしている。それは、つまり三一一致の法則とデコーラムを重視する古典主義演劇様式である。『愛の王国』は、三一一致とデコーラムを遵守している。このような観点からフレックノーは英国演劇の欠点を反省し、次のように述べている。

我々の主要な欠点は、あまりにもたくさんの内容を詰め込みすぎ、芝居をあまりにも長く複雑にし過ぎることである。これでもかと言わんばかりに謀略を張り巡らせ、やがて劇作家自身が道を見失い、さらには観客も置き去りにしてしまう。「霧」の中に観客を連れ込むのではなく、「迷路」を誘導し、曲折を重ねる道を辿って、最終的には外に出られるようにすべきである。

つまり時と場所と筋の三一一致の法則に対する違反から来る詰め込みすぎを批判しているのである。さらにデコーラムの観点から、ポーモントとフレッチャーの悲喜劇に関して、高貴と卑賤、善と悪などを、明確な区別なしに取り混ぜて描いた点を批判している。複雑な複層構造から生まれる曖昧性や両義性等が、エリザベス朝演劇の意味を豊かなものにしていたのであるが、フレックノーは、デコーラムによる古典主義的明瞭性を支持して、これらを断罪する。このような批判に関して、フレックノーが、16世紀には英国庭園の一要素となっていた「迷路」(右図: Francis Quarles, *Emblems* [1643]より)に演劇を喩えていることは興味深い。人生という迷路において人を案内する神の導きのような役割を、演劇において劇作家は果たすべきだとフレックノーは考えているのであろう。「水先案内人」の喩えもこれを示唆している。彼の古典主義的演劇観は、フランス幾何学的整形庭園の強い影響を感じさせ、まだその古典主義的な美に追いついていない英国庭園に英国演劇を重ね合わせている。²³

しかしフレックノーは古典主義的演劇観とはかなり異なる英国的要素として機知(ウィット)について言及し、フレッチャーと古典主義者ジョンソンを比較し、「機知とは、横溢するものであり、ナイル川のように、氾濫してこそ賞賛の価値があるが、分別は、静止し、安らいでいるものであり、いつもある範囲と限界の中に自らを留めている」と

述べている。さらに機知を単なる言葉遊びと区別し、以下のように述べている。

それは話の精髓・核心であり、我々が語る物事の本質から抽出されたもので、語呂合わせや駄洒落や類音反復など、そういったつまらない言葉遊びに見られるような余計なもの、つまり言葉の屑等は全く含まない。楽しい当を得た話における機知は、荘重で真面目な言論における雄弁のようなものに相当し、学芸や教育によってではなく、自然と交友によって習得すべきものである。



「とらえどころのない」ものではあるが、機知は、この時期の英国文壇において重要な論点となり、「機知の時代」として知られる程に機知文学が栄えた。フレックノーの演劇論はそのような時代の関心を反映している。²⁴

演劇に「内的な確かな喜び」を求めようとするフレック

ノーにとって、機械や舞台背景画による視覚的舞臺轉換等の導入により、聴覚的要素よりも視覚的要素に多くを頼るようになった王政復古期演劇は、理想の演劇ではなかった。

昨今の舞臺は、費用や装飾に関しては、壯麗の高みにまで到達し、それによって今の舞臺はそれだけ良くなかったが、聴覚よりも、視覚に訴えようと今は努めているために、おそらく芝居に関してはそれだけ悪くなってしまった。それによって内面の確かな喜びが失われてしまったが、それこそが以前は人々が芝居から受けていた恩恵であり、人々は、芝居を見に来たときよりもはるかに善良で賢明になって劇場を後にしたものであった。

ここには聴覚から視覚へという王政復古後の演劇の変化が端的に指摘され、彼の批評眼の鋭さを伺わせる。

この時期に流行った貴族の色恋沙汰や陰謀を描く風習喜劇は、女優の導入とともに猥雑な傾向を強めたが、「最良の腐敗は最悪」という言葉には当時の演劇のそのような傾向に対する強い批判がこめられている。劇作家の意図を反映した適切な上演を目指すために、フレックノーは劇作家と役者の主従関係を明確に規定しようとしている。

舞臺にとって劇詩人は、船の水先案内人のようなものであり、劇詩人と俳優との関係は、建築家と大工、教師と学生の関係に似ている。

前時代の名優のフィールドやバーベッジに対して「従順な」(“docile”)という形容詞を使用した理由はそこにある。劇作家が演出家として演劇上演のデザイン全体を監督すべきであるとフレックノーは考えたのであり、そうではない演劇の現状においては、セネカや後のロマン派詩人を思わせるような、偉大な劇は舞臺では上演できないとする書齋劇への傾向を示している。²⁵

2 - 3 フレックノーとエリザベス朝演劇

フランス古典主義演劇と英国伝統演劇様式との間で揺れ動く彼の演劇観は、エリザベス朝演劇に対する彼の評価

にも明瞭に現れている。特にシェイクスピアへの評価に関してはこれが顕著である。シェイクスピアこそ、エリザベス朝演劇文化に花開いた英国伝統劇形式の精髓だからである。彼のシェイクスピア観のキーワードは、「学芸」(“Art”)に対置される「自然」(“Nature”)という言葉である。「学芸」と「自然」との対比によりシェイクスピア劇の本質を喝破したのは、ジョンソンであり、ギリシア・ラテン語の素養の不足について鋭く指摘する一方で、シェイクスピアの「学芸」についても賞賛している。²⁶これに対してフレックノーはジョンソンに「学芸」、シェイクスピアに「自然」という言葉を適用し、彼らの劇作術の相違を浮かび上がらせている。サクリングの劇をシェイクスピア劇の亜流として「すばらしい庭園ではあるが、除草が欠けている」と述べた批評を引用し、間接的に古典主義的観点からシェイクスピア批判を行うが、ジョンソンに対しても技巧と学識が過多となり劇の面白さが損なわれていると指摘する。このようにバランスの取れた批評感覚を示してはいるが、浮薄な享樂的風潮の中で風習喜劇が流行し、道徳的な英雄劇がもてはやされていく王政復古期においては、マーロウやシェイクスピアが生み出した偉大な悲劇の伝統は忘れ去られ、「英国演劇小論」も、シェイクスピアを退屈な歴史劇から楽しい喜劇によって演劇を救った劇作家として言及するのみである。

劇作家だけではなく、前時代の役者に関しても、フレックノーは貴重な証言を残している。特にシェイクスピアと同じ宮内大臣一座に所属し、シェイクスピア悲劇において主役を演じたことが知られているバーベッジに関しては、高い賞賛を寄せ、台詞と動作により役に成り切る高度な俳優術を称えている。

彼は、愉快的プロテウスのような役者であり、役に完全に自らを変身させ、舞臺衣装を身に着けるや自らを脱ぎ捨て、芝居が終わるまで、楽屋の中ですらも、自分に戻ることはなかった。

背景や装飾を使用せず、言葉によって情景を想像させる前時代の舞臺に関する証言も興味深い。

2 - 4 フレックノーと演劇論

以上、見てきたように、王政復古期の劇場に取り入れられた新しい要素は、機械仕掛けの舞台転換や女優の登場、風習喜劇の流行など、英国演劇を大きく変化させたが、猥雑性を強めた浮薄な王政復古期演劇の風潮は演劇批判を招いた。フレックノーの論は、前時代の演劇黄金期を振り返りながら、新時代の演劇の問題点を論じ、それによって演劇批判への反論として演劇擁護論を展開した。

この点において、フレックノーの見方は、前時代の演劇を野蛮で時代遅れと見なした多くの王政復古期批評家の見方とは異なっている。王政復古以降、シェイクスピアなどの前時代の劇作品は古臭いと見なされ、シェイクスピアはトマス・ライマー等の批評家から辛辣な批判を受けることになる。『オセロ』を「ハンカチの悲劇」と揶揄したライマーの批判は、どこか歪み始めたこの時代のシェイクスピア理解を示している。²⁷ ドライデンは、シェイクスピアを愛しながらも、その言葉は古くなったと指摘し、シェイクスピア劇改作に着手した。²⁸ この頃からシェイクスピアは改作版の上演が常であり、「改良版」が舞台から完全に姿を消すのは19世紀後半である。原作は書斎の読者のためのものとなっていたのである。『テンペスト』は、その良い例であり、王政復古期において人気を博したのは、ダヴェナントやドライデンやシャドウエルらの改作版であった。²⁹ フレックノーは、改作によってシェイクスピアを台無しにしたとダヴェナントを批判すらしている。³⁰ シェイクスピア改作者ドライデンが、フレックノーを愚鈍な劇詩人のアーキタイプとして諷刺詩に取り上げた背景には、このようなシェイクスピア改作をめぐる論争もあったのかもしれない。

マーヴェルとドライデンの諷刺詩により奇人・三流詩人としての人物像が後世に伝えられてしまったフレックノーではあるが、彼の「英国演劇小論」は、エリザベス朝演劇と変貌を遂げた王政復古期演劇に関する貴重な歴史的証言を提供するだけでなく、演劇史家・批評家としての鋭い眼差しも感じさせる。王政復古期は、フランス古典主義の影響を受け、ドライデンの『劇詩論』(1668)、バッキンガム公の諷刺劇『リハーサル』(1672)、トマス・ライマーの『悲劇短見』(1693)、ジェレミー・コリアーの『英国

演劇の不道徳性と俗悪性に関する短見』(1698)など、各種の演劇評論が花開いた時代である。³¹ フレックノーの「英国演劇小論」は、これらの王政復古以降の一連の演劇論の重要な起点に位置している。フレックノーを散々に諷刺したドライデンではあるが、出版戯曲に演劇論を添えるスタイル、「デコーラム」、「学芸」、「自然」などの演劇批評用語、前時代と現在の演劇の比較など、案外、フレックノーの演劇論に負っている面は多いのではなかろうか。³²

註

1. Richard Flecknoe, *Love's Kingdom: A Pastoral Trage-Comedy with a Short Treatise of the English Stage* (1664), ed. by Arthur Freeman (Garland Publishing, Inc., 1973), pp. 5-6. 本論における「英国演劇小論」からの引用と翻訳にはこの版を使用した。
2. 王政復古期の演劇に関しては、Deborah Payne Fisk, ed., *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre* (Cambridge University Press, 2000), pp. 1-39; Edward A. Langhans, "The Post-1660 Theatres as Performance Spaces," in Susan J. Owen, ed., *A Companion to Restoration Drama* (Blackwell Publishers, 2001), pp. 1-18.
3. "William, Lord Marquess of Newcastle" とは、William Cavendish, Duke of Newcastle (1592-1676) を指す。Leslie Stephen & Sidney Lee, eds., *The Dictionary of National Biography* [CD-Rom Version] (Oxford University Press, 1995) によると、ニューカースル侯爵は、共和政時代には大陸に亡命し、王政復古により帰還した王党派有力貴族で、文芸愛好者として劇作も嗜み、フレックノー、シャドウエル、ドライデン等に庇護を授けた。後で述べるように、ドライデンの諷刺詩によって結び付けられたこの三人が同一のパトロンを仰いでいたことは皮肉な事実である。前時代にジェイムズ1世がスコットランドを訪問した際に、ジョンソンに書かせた仮面劇("Love's Welcome at Welbeck" と "Love's Welcome at Bolsover") でもてなした事が知られているように、侯爵は前時代の演劇にも通じていた。

4. Giovanni Battista Guarini (1538-1612); Torquato Tasso (1544-95); Giambattista della Porta (1535?-1615); Lope de Vega (1562-1635).
5. Armand Jean du Plessis, Duc de Richelieu (1585-1642).
6. 中世演劇が教会から生まれたという指摘は妥当である。教会内の祭式劇から野外連続劇の聖史劇が発達し、聖人劇などもそこから派生したことが知られている。中世演劇発生の経緯については、Glynne Wickham, *A History of the Theatre* (Phaidon, 1992), pp. 65-96; Lawrence M. Clopper, “English Drama: From Ungodly *Ludi* to Sacred Play,” in David Wallace, ed., *The Cambridge History of Medieval English Literature* (Cambridge University Press, 1999), pp. 739-66.
7. E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (Clarendon Press, 1923), Vol. II, pp. 380-33. チェンバーズによると、“Bishopsgate” に在った「雄牛亭」(“Bull Inn”)での最初の上演記録は、1575年であり、演劇上演に関しては最もよく知られている旅籠のひとつであった。1589年からは女王一座が冬季公演に使用していた。“Gracious Street” に在った「鍵十字亭」(“Cross Keys Inn”)での上演記録は1579年からであり、エリザベスの時代にすでに取り壊されていたが、1589年からストレンジ卿一座の上演記録があり、冬季の劇場として使用されていた。
8. 清教徒革命による劇場閉鎖については、Janet Clare, “Introduction” to *Drama of the English Republic 1649-60* (Manchester University Press, 2002), pp. 1-38. ただし、クレアによると、クロムウェル政権下において演劇は完全に死に絶えたわけではなく、王党派貴族の館等で密かに私的公演が行われていたし、フレックノーは「改良された舞台」の再開をクロムウェルに働きかけている。さらにクレアは、イタリア・オペラの要素、特に叙唱(レシターティーボ)の導入に関してダヴェナントらに影響を与えたとして王政復古期演劇形成へのフレックノーの貢献を指摘している。
9. 少年劇団については、Chambers, pp. 8-64.
10. Ben Jonson (1572-1637); William Shakespeare (1564-1616); Sir Francis Beaumont (1584-1616); John Fletcher (1579-1625); Nathaniel Field (1587-1633); Richard Burbage (1567?-1619).
11. Sir John Suckling (1609-42); *Aglaure* (1637).
12. 『愛の王国』献辞において、この劇はより賢明な識者にはその価値が認められてきたが、舞台上演は適切に行われず、「判断力を持たぬ判官、権威無き権威者の民衆」(“The People, who ... are Judges without Judgement, and Authors without Authority”)による批判を被ったので、無実証明のために劇を出版するとフレックノーは述べている。
13. ボーモントとフレッチャーが選んだ「演劇様式」とは、悲喜劇であり、『愛の王国』もこれに属す。Braggadocchio は、Edmund Spenser (1552?-99) 作 *The Faerie Queene* (『妖精女王』)に、Doll Tearsheet は、シェイクスピア作 *Henry IV, Part II* (『ヘンリー四世』第二部)に登場する人物。
14. プロテウス (“Proteus”)とは、ギリシア神話に登場する変幻自在の姿と予言力を有した海神。
15. 王政復古期には勅許を受けたダヴェナントとキリグリュウの劇場のみが演劇公演を許された(Langhans, “The theatre” in *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, pp. 1-3). 検閲なども含めた王政復古期の演劇規制については、Matthew J. Kinservik, “Theatrical Regulation during the Restoration Period” in *A Companion to Restoration Drama*, pp. 36-52.
16. Richard Flecknoe (?~1678) の経歴については、*DNB*、その他の作品に関する詳細については、Dr. Anton Lohr, *Richard Flecknoe: Eine Literarhistorische Untersuchung* (Georg Bohme, 1905), pp. viii-x et passim.
17. “Langbaine says that he was more acquainted with the nobility than with the muses” (*DNB*).
18. Hugh MacDonald, ed., *The Muses Library: Andrew Marvell* (Routledge & Kegan Paul Ltd, 1952), pp. 57-62.

19. B. J. Frye, ed., *John Dryden: Mac Flecknoe* (Charles E. Merrill Publishing Company, 1970), pp. 22-27. John Dryden (1631-1700) と Thomas Shadwell (1642?-92) との対立に関しては、Frye, pp. 1-21; Richard L. Oden, *Dryden and Shadwell: The Literary Controversy and "Mac Flecknoe" (1668-1679)* (Scholars' Facsimiles & Reprints, 1977), pp. v-xxii. 『劇詩論』において諷刺された当時の三流詩人の一人はフレックノーとされる[John Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy and Other Critical Writings* (Bobbs-Merrill, 1965), p. 5]。諷刺詩では『愛の王国』に滑稽に言及しているのです、彼が「英国演劇小論」を読んでいた可能性は高い (I. 122)。
20. 註 8・12 参照。
21. *DNB*.
22. ラングベインは、「英国演劇小論」を現存するフレックノー著作中で最も優れていると評価した(*DNB*)。
23. Roy Strong, *The Renaissance Garden in England* (Thames and Hudson, 1979) によると、「迷路」("maze or labyrinth") もフランスよりチューダー朝英国に導入された造園技法であった (pp. 39-42)。
24. この時代の機知論に関しては、*Augustan Reprint Society: Publication* (Kraus Reprint Corporation, 1967), Series One No. 2, pp. 1-6. 本書には、フレックノー著『性格論』、*Characters* 2nd edition(1665)から二つのキャラクター機知論が含まれている。
25. "For my part, unless it may be presented as I writ it, and as I intended it, I had rather it should be read than acted, and have the World for Theatre, rather than the Stage." (『愛の王国』献辞より。一部現代綴りに変更)。
26. Jonson, "To the memory of my beloved, the author, Mr. William Shakespeare: and what he hath left us" in Charlton Hinman, ed., *The Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare* (W. W. Norton & Company, INC., 1968), pp. 10: "Nature herself was proud of his designs, / And joy'd to wear the dressing of his lines! / Which were so richly spun, and woven so fit, / As, since, she will vouchsafe no other Wit... / Yet must I not give Nature all: Thy Art, / My gentle Shakespeare, must enjoy a part. / For though the Poet's matter, Nature be, / His Art doth give the fashion..."
27. Paul D. Cannan, "Restoration Dramatic Theory and Criticism," in *A Companion to Restoration Drama*, p. 27-34.
28. Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*, p. 49: "Shakespeare's language is likewise a little obsolete..."
29. 『テンペスト』改作版については、George Robert Guffey, "Introduction" in his *After The Tempest* (University of California Press, 1969), pp. i-xxiv.
30. Paulina Kewes, *Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England, 1660-1710* (Clarendon Press, 1998), p. 58.
31. Cannan, p. 20.
32. 例えば、ドライデンは、四人の登場人物による対話形式を取る『劇詩論』において、英国劇の複雑な複層的構成を弁護し、フランス古典主義演劇論信奉者 "Lisideius" [Sir Charles Sedley (1639?-1701) を描いたとされる] への反論として、自説を代弁する "Neander" に、フレックノーを想起させる表現により劇を「迷路」に例えさせている: "you will find it infinitely pleasing to be led in a labyrinth of design, where you see some of your way before you, yet discern not the end till you arrive at it" (p. 42). その他の類似点としては、ブラッガドキオとドル・コモンへの言及 (p. 19)、フランス演劇へのリシュリュエ枢機卿の貢献 (p. 28) と、清教徒革命による演劇断絶と王政復古後のチャールズ2世治世下での演劇復活 (pp. 55-6) の記述などがある。