

ジョン・フレッチャーの劇における超自然的 存在と歌——パロディと観客操作

辻川 美和

はじめに

ジョン・フレッチャー (John Fletcher) は、1612年から翌年にかけてシェイクスピアといくつかの作品を共作した後、シェイクスピアの後に国王一座の座付作者となった、シェイクスピアの若干後輩にあたる重要な劇作家である。単独作15作品とフランシス・ボーモントをはじめとする多くの共作者との共作とを合わせて50あまりの劇を書き、17世紀にはシェイクスピア、ベン・ジョンソンかそれ以上の人気を誇っていた。王政復古期の劇作家で批評家のジョン・ドライデンは、王政復古期にはシェイクスピアかベン・ジョンソンの作品1作品に対して2作品上演されたと記し、ボーモントとフレッチャーの共作を中心とするフレッチャーの劇を、ベン・ジョンソンと共に劇作の雛形とした (Kroll 20-21)。18世紀以降、フレッチャーの作品は上演回数も減り、その評価も下がり、シェイクスピアとベン・ジョンソン以外の同時代の劇作家と同様の評価に甘んじてきたが、20世紀末以降、少しずつ評価の見直しが始まっている。

フレッチャーの作劇術には多くの特徴があるが、そのひとつは、河合祥一郎氏が指摘する通り、観客から重大な情報を隠しながら、情報を小出しにして、騙されまいとする観客の疑いさえも利用しつつ、観客の積極的な関与を引き出すということである¹。これは、シェイクスピアの劇と大きく異なる要素である。シェイクスピア劇では、観客はほとんどの場合登場人物の内心や行動の動機を知らされており、たとえば、女性登場人物が男装するときには、観客はあらかじめそのことを台詞で明確に告げられている。それに対して、フレッチャーは、重要な情報を観客から隠すことが多く、少年だと思われていた登場人物が劇の最後で少女だとわかるなどの仕掛けを使うことも多かった。ただし、フレッチャーの手法は、ベン・ジョンソン (Ben Johnson) の『エピシーン (*Epicoene*)』(1609) で²、劇中の女性が実は男性であったことが、それまで観客に何も手がかりを与えられないまま最後の場面で突如として明らかになるというような、観客を完全に騙す手法とは異なるものであり、推理小説のように常に手がかりを観客に与えながら、観客の興味をひき付けるという手法である (Kawai 170-71)。

この観客操作の手法は、舞台上の約束事への観客への反応を強く意識するフレッチャーの傾向とも結びついている。フレッチャーは、男装などの舞台上の約束事をそのまま踏襲するのではなく、それに関する観客の違和感を強く意識して対処することが多かった。たとえば、男装した女性は他の登場人物から女性だと見破られないという約束事に関して、

シェイクスピア劇はその前提をくずさないのに対して、フレッチャーが執筆した劇では、顔を見られないように隠したり、ときには女性だと見破られることもあるなどの写実的な手法を取り入れたりした。観客操作の手法も、舞台上の約束事に関する観客の疑いと緊密に結びついており、たとえば男装に関しては、初期の劇『フィラスター』で少年が実は少女であったことが劇の最後でわかったときには観客が驚くことを前提に劇を組み立てていたのに対して、その後の劇では、少年が登場したときにそれが少女である可能性を疑う観客の意識が増すにつれて、その疑いをも考慮に入れて劇を組み立てた³。

フレッチャーが劇作家として活躍し始めた17世紀の始め頃は、シェイクスピアのキャリアの中では、ロマンス劇とも呼ばれることも多い伝奇的な素材を中心にした最後の期の劇の時代が始まり、『ペリクリーズ (Pericles)』(1607-8) から最後の単独作『テンペスト (The Tempest)』(1611) にいたるまで、超自然的な存在が重要な役割を果たしていた時代でもあった。ロング (Long) がシェイクスピア劇では音楽と超自然の間に強い親和性があると述べているとおり (47)、シェイクスピアのそれらの単独作では音楽と超自然の関わりが大きな役割を果たした。たとえば『シンベリン (Cymbeline)』(1609-10) では、ポスチュマスの父親たちの亡霊とジュピター神が出現する仮面劇的な場面に音楽が流れ (Long 61-64)、『冬物語 (The Winter's Tale)』(1610-11) でハーマイオニの彫像が動き出すときにも音楽が流れる。『テンペスト』は超自然の存在と音楽で満ちている。また、シェイクスピア劇に限らず、当時の劇において魔法や妖精、亡霊、ニンフ、サタイア、精霊などの超自然的な存在は音楽と結びついていた (Austern 161-65)。

超自然の存在と音楽は、ジョン・フレッチャーの劇においても重要な要素であった。もともと、フレッチャー劇には音楽がふんだんに使われており、歌が歌われる場面も多く、フレッチャーが書いた共作も含む50数作品のうち40数作品に歌が登場する⁴。さらに、歌を伴う場面の中でも、超自然的な存在の呼び出しや登場の場面は重要である。これらの場面は、フレッチャーの単独作15作品のうちの6作品に登場するほか、フレッチャーと他の劇作家との共作またはフレッチャーの単独作を他作家が改作した作品のうち、フレッチャーの執筆した3場面に登場するが、ボーモント・フレッチャー全集全体でフレッチャー以外が執筆した部分では3箇所にしかならない⁵。このことから、歌を伴う超自然的な存在の呼び出しや登場の場面は、フレッチャーの他の共作者と比較してフレッチャーに特徴的な場面であると考えられる。

超自然的な存在が関わるときのフレッチャーの音楽の使い方は、シェイクスピアの後期の劇に見られるような、ネオ・プラトニック的な調和を感じさせる使い方とは異なっていた⁶。フレッチャーの作劇術の全体的な特徴、つまり、舞台上の約束事を意識したり、情報を小出しにしながら観客を操作したりするという特徴が、超自然的な存在の登場の扱いに当てはまるのである。ただし、フレッチャーは、男装などの舞台上の約束事に関してはリアリズムと観客操作を用いることが多かったが、超自然的な存在の登場や呼び出しに関しては、観客操作のほかにはパロディ化を行っていると考えられる⁷。フレッチャーの音楽についてはイングラム (Ingram)、ヘンツェ (Henze) らの分析があるが、超自然的な存在が

登場する場面での歌の使い方とフレッチャーの作劇術との関わりについてはまだ研究されていないようである。

本稿では、単独作と共作をふくめたフレッチャーが書いたすべての劇中の、フレッチャーの執筆部分における超自然的存在の呼び出しの歌と、超自然の力を持つ女性や亡霊による歌が登場する場面を中心に、超自然の力を持つ存在が登場するが歌を伴わない場面についても適宜言及しながら、パロディや観客操作など、フレッチャー特有の作劇術の発展を分析する。フレッチャーが他の共作者と共に書いた作品については、各劇作家の担当部分について研究者の間で意見の一致が見られているわけではないため、従来は一括して「フレッチャー」のものとして扱われることが多かった。フレッチャーは他作家との共作が多く、他の作家の影響関係を完全に排除した形で分析することが容易でないのは確かだが、本稿では、できるかぎりジョン・フレッチャー本人の作劇術を分析するために、現在もっとも確実性の高いとされているサイラス・ホイ (Cyrus Hoy) の分析でフレッチャーが書いたとされる部分のみを取り上げることとする。

I. 神々、精霊、悪魔への呼びかけ

フレッチャー劇においては、神々、精霊、悪魔などの、人間ではない存在が舞台上に登場するときには、多くは人間が祈りや魔法によって超自然の存在に向かって呼びかけていた。神殿では人々が神々に呼びかけるのに応じて神々が徴を現し、魔術師は悪魔や精霊を呼び出した。呼び出しに応じて本物の超常的存在が登場する場合もあれば、呼び出された存在が後で偽物であることがわかる場合もあった。

フレッチャーが活躍した当時のイギリスの劇場で、神々、悪魔や精霊を呼び出す場面にはどのようなものがあったのだろうか。

シェイクスピアの『シンペリン』(1609-10) では、神々への呼びかけは歌では行われないうえ音楽は伴い、俳優が扮した神々が舞台上に登場する。これは、主人公のひとりポスチュマスが眠ったところに、彼の死んだ家族たちが現れ、ジュピター神に呼びかけ、鷲に乗ったジュピターが雷鳴と共に天井から降りてくるという形で表現される。

一方、悪魔や精霊を呼び出す技を持つ魔術師は、1610年代に複数の舞台上に登場していた。たとえば、シェイクスピアの『テンベスト』(1611) では、魔術師プロスペローがエアリエルやその他の精霊を呼び出す。トレイスターによれば、「プロスペローは一六四二年の劇場の閉鎖以前の、英国演劇における最後の重要な魔術師」である(186)。それに対して、ベン・ジョンソンの『錬金術師 (*The Alchemist*)』(1610) では、詐欺師が精霊を呼び出す力を持つ錬金術師のふりをする。ジョンソンのもうひとつの喜劇『悪魔は頓馬 (*The Devil Is an Ass*)』(1616, October–November?) では、悪魔に会いたいと願っている男のもとに本物の悪魔がやってきたのに、男はその悪魔が本物であることを信じない。舞台から現実の世界に目を向けると、世紀末には魔術を実在のものとして受け止める傾向が強かったが、1610年代半ばには、魔術師の存在は、大衆の一部にはまだ信じるものもいたも

の、宮廷人たちにとっては虚構の世界だけの存在へと変化していたという（トレイスター192）。十数年の間に急速に現実の世界でも虚構の世界でも魔術の非現実性が増していた時代において、劇中での悪魔や精霊の呼び出しが本物なのか偽物なのかについては、登場人物の受け取り方も、観客がどう受け取るべきかの示唆も、個々の劇で異なっていた。劇作家の側から見てみれば、そこにパロディ化や観客操作の余地があったということになる。

この節では、フレッチャー劇における超自然的存在への呼びかけ、呼び出しの場面について、歌を伴わない場面を含めて、呼び出しが本当に行われる場面、呼び出しが詐欺である場合の順番で概観してから、歌と超自然的存在の呼び出しと観客操作を伴うフレッチャーらしい場面である、フレッチャーの単独作『めぐり合わせ（*The Chances*）』（1617）の最後の場面について詳細に分析する。

1. 超自然的存在の呼び出しが本当に行われる場面

『テンペスト』のように、パロディや観客操作を伴わない場面は、フレッチャーの1610年代前半から20年代までの悲劇と悲喜劇に複数存在した。神々に徴を求める場面と、精霊を黒魔術で呼び出す場面、また、女予言者が精霊を呼び出す場面である。

フレッチャーの単独作である悲劇『ボンデュカ（*Bonduca*）』（1609-14）第3幕第1場では、登場人物が音楽と台詞、ドルイドの歌により、ブリトンの神々に戦いの勝利を祈願し、神々から幸先のよい徴を得ようとする。得られた徴は煙と火である。ここでは、神々は、たとえばシェイクスピアの『ペリクリーズ』や『シンベリン』のように舞台上に神々に扮した俳優が登場するという従来の形では出現せず、表現がリアリズムの方向に傾いているといえる。このことは、同じ年のシェイクスピアとの共作『二人の血縁の貴公子（*The Two Noble Kinsmen*）』（1613）のシェイクスピアが書いたとされる部分で、三人の主要登場人物がそれぞれ神々に祈りをささげ、神々から徴を得る場面と似ている。この場面には、劇のジャンルが悲劇であることもあり、喜劇的な要素はまったくない。また、神々の存在や徴の真実性は疑われておらず、誰かが神々のふりをしているという可能性は排除されている。

1610年代の終わりに、フレッチャーは、観客操作を特に伴わずに歌を伴う呼び出しの場面として、単独作『移り気な中尉（*The Humorous Lieutenant*）』（c.1619）で、歌で精霊を呼び出す場面を書いている。第4幕第3場では、魔法使いが、主人公の貞淑な女性を無理やり王の愛人とする目的で媚薬を作ろうと精霊（spirits）を呼び出す。この魔法使いは明らかに悪い目的のもとに精霊を呼び出している黒魔術師であり、呼び出しの歌の歌詞「地下の影からのぼりきたれ（*Rise from the shades below*）（IV.iii.12）」に見られるように、呼び出される精霊は地下にいる暗い存在である。呼び出された精霊も、歌で答える。しかし、このエピソードのおもしろさは、この媚薬を、手違いで喜劇的な登場人物である中尉が飲んでしまい、王に惚れこんでしまうというプロットにある。この場面で精霊をわざわざ呼び出したのは、媚薬が確かに本物であり、魔法の力を持つことを観客に印象付けるためと、観客に音楽を聞かせる場面を作りたかったためであろう。この場面自体には、

パロディも観客操作も存在しない。また、1620年代の始めのフィリップ・マッシンジャー (Philip Massinger) との共作『女予言者 (*The Prophetess*)』(1622年) 第5幕第4場では、女予言者が精霊に歌を歌わせ、その後パンとケレスに扮した精霊や羊飼いたちが踊る牧歌劇的な場面がある⁸。ここにも、パロディや観客を操作したりする要素はない。

以上のように、フレッチャーは、超自然の存在の呼び出しに歌が使われてもパロディや観客操作の要素がない場面も書いている。このとき、神々への呼びかけと登場には若干のリアリズムが加わり、精霊の呼び出しや牧歌劇的な場面は、観客にとってのエンターテインメントの要素が強かったと考えられる。

2. 偽の呼び出しやパロディ、観客操作の要素を伴う場面

これに対して、フレッチャーの劇において、歌を使った超自然的存在の呼び出しに、観客操作が伴うのが、1617年の『めぐり合わせ (*The Chances*)』の最後の場面である。この場面は、歌、超自然的存在の呼び出し、観客操作という3つの要素が揃ったフレッチャーらしい劇的手法を伴う場面である。

この劇以前のフレッチャーの劇には、歌は伴わないが精霊の呼び出しや神々への呼びかけに応じた登場をパロディ化した場面が2つ存在した。まず、それらの場面について分析する。

1つめは、フレッチャーの単独作であり喜劇である『ムッシュー・トーマス (*Monsieur Thomas*)』(1610-1613) 第5幕第10場の⁹、歌は伴わないが精霊の呼び出しをパロディ化した場面である。尼僧たちが尼僧院に悪魔 (fiend) が忍び込んだと訴える。修道院長 (Abbesse) が、聖水入れを手し、「地か空気の精 (Spirit of earth or ayre) (V.x.23)」、「水か火の精 (Of water or of fire) (24)」を呼び出す¹⁰。修道院長は、次のように朗誦する。

汝が、安らぐことのない亡霊でも、
祝福された魂の影でも、
黒くとも、白くとも、緑色でも、
声をたてようとも、見ることができようとも、
(Be thou ghost that cannot rest:
Or a shadow of the blest,
Be thou black, or white, or green,
Be thou heard, or to be seen) (V.x.25-28)

そもそも、呼び出されるべき悪魔が何の精なのか、悪いものなのか良いもののかさえわからないことが見て取れる。呼び出されてそこに登場するのは喜劇的人物トーマス (Thomas) である。尼僧と修道院長は彼のことを悪魔だと思うが、喜劇的ないくつかの台詞の応酬の後、そうでないことがわかる。

1610年代後半の単独作の悲喜劇『狂気の求愛者 (*The Mad Lover*)』(1616)では、超自然的存在が呼び出される場面に観客操作の要素が関わってくる。王女カリスがヴィーナスの神殿にお告げを聞きに行くことになり、王女の侍女のひとりが自分の弟シファックスと王女を結婚させるために、女神官に金を渡して偽のお告げを告げさせようと画策する。それを立ち聞きしていたのは、女神官が懸想している兵士チラックスであった。問題の第5幕第3場では、女神官とチラックスが、逢引のために神殿にいと、王女がお告げを聞きにくる。女神官は打ち合わせ通りにチラックスにお告げをさせようとしている。チラックスの「歌うのか? それとも唱えるのか? (Must it be sung or sed?) (V.iii.14)」という台詞からは、当時の劇場で、神のお告げが歌われることも告げられることもあったことが示されているのかもしれない。女神官とチラックスの焦りながらの会話の間に、王女は女神ヴィーナスに祈りの言葉を捧げる。チラックスが「そなたの祈りを聞いた。よく聞くがよい (*I have heard thy prayers,/And marke me well*) (V.iii.38-39)」と偽のお告げを告げ始めると、そこに、突如雷の音がして、音楽と共に本物の女神ヴィーナスが劇場の天井から降りてくる。これは、観客を驚かせるための仕掛けであると同時に、神が劇場の天井から降りてくるという従来からの約束事を観客に抵抗なく受け入れさせるための仕掛けでもあった。女神ヴィーナスの天井からの出現という舞台上の約束事がおそらく説得力をもたなくなりつつあった時代に、この仕掛けの前に偽のお告げを告げるという場面を提示することで、観客の興味をひきつけ、女神ヴィーナスの降臨の非現実性をやわらげているのである。

これらの2つの場面に見られたパロディと観客操作の後、『めぐり合わせ』(1617)の場面では、フレッチャーはそれらの発展形として、精霊の呼び出しを素材とした観客操作を行っている。この場面では、公爵と召使のペトルーキオ、そして、劇を通しての狂言回しの役割を担うドン・フレデリックとドン・ジョンが、悪魔を呼び出すことのできるという噂のヴェッキオのところにやってきて、行方不明のコンスタンシアを探してもらおうとする。

この劇の観客は、悪魔の呼び出しの真実性をどのように受け入れるように示唆されているのだろうか。第2幕第2場では、女主人公コンスタンシアの歌声を聞いて、ドン・ジョンとドン・フレデリックの召使いが、その声を悪魔 (Devil) の声と勘違いするという場面がある。観客はそれが女性の声であって精霊の声ではないことを知っており、一見超自然的な事象があるように見えても本当はそうではないことを疑う心の準備をする。一方、第4幕第2場では、脇役アントーニオが、逃げ出した「コンスタンシア」を見つけるために魔法使い (conjurer) を探すよう召使に何度も頼む。「水の悪魔を呼び出せる魔法使いを探してくれ (*Get me a conjurer,/One that can raise a water devill*) (IV.ii.16-17)」、「魔法使いを見つけて料金を聞いてくれ/悪魔たちをいつもどんな風に呼び出すとしても/悪魔を地上に呼び出してもらおうぞ (*Find out a conjurer and know his price,/How he will let his devils by the day out,/I'll have 'em, and they be above ground.*) (IV.ii.32-34)」召使いは、そのような魔法使いを探す、自分は怖いので近寄

らないと独り言を言う。アントーニオと召使いにとっては、呼び出した悪魔に人探しをしてもらえること、料金を払えば悪魔を呼び出してもらえることは、特に疑うべきことではない。観客は、特にアントーニオと召使いを疑う理由はないが、また信じる理由もない。また、問題の悪魔の呼び出しの場面になると、「悪魔のことを、頓馬だと思っているのか(dost thou thinke/The devil such an Asse) (V.ii.10)」という台詞があり、ベン・ジョンソンの劇『悪魔は頓馬 (*The Devil Is an Ass*)』(1616, October–November?)を観客は思いだすことになる。ジョンソンの劇では、本物の悪魔がやってきて、自分は悪魔だと主張するのに、誰にも信じてもらえない。つまり、超自然の存在を疑うほうが間違っている可能性もあるのである。劇全体を通して、観客は超自然的存在を本当のこととして受け入れるべきなのか受け入れるべきではないのかについて、両方の情報を受け取っている。さらに、この劇には、女主人公のコンスタンシアではない別の女性の歌声を聞いて、登場人物達はその女性を女主人公のコンスタンシアであると勘違いするという場面もあり、観客は作者フレッチャーに騙されまいとする心構えをも植え付けられている。観客は、歌によって呼び出されるのが本当に超自然の存在なのかを常に探りながらこの場面を見ることになる。また、問題の場面には、魔術師の力を信じている登場人物3人と、そうではない人物ドン・ジョンがいて、魔術師の呼び出しに反応する。観客は、信じる者と信じない者の反応を、どちらにも思い入れなく聞くことになる。

それでは問題の場面を詳しく見てみよう。最初に、魔術師ヴェッキオが、公爵が召使から「公爵」と呼びかけられているのを立ち聞きしてから、公爵に実際に会うと、公爵の称号を当ててみせて公爵を感心させる。つまり、観客は、ヴェッキオのトリックのヒントを最初から受け取っている。次の場面では、ドン・ジョンとドン・フレデリックが登場し、ヴェッキオの力を信じるドン・フレデリックと、信じずにヴェッキオのことを騙りだと思っているドン・ジョンの会話を観客が聞く。ドン・フレデリックの、「静かに、魔法で呼び出すぞ (Peace, he conjures) (V.iii.36)」という言葉、ドン・ジョンが混ぜ返した後、呼び出しが始まる。

最初の呼び出しでは、ヴェッキオが韻を踏んだ8行の詩を唱え、その結果、静かな器楽による音楽 (Soft Musick) が生み出される (Williams 48)。この詩はF1ではイタリックで印刷されているが、おそらく歌われるべきものではない (Williams 547-48)。ヴェッキオの「地の下から姿を現せ (Raise these forms from under ground) (V.iii.44)」という命令から、ヴェッキオが地下から超自然的存在を呼び出そうとしていることがわかる。ジョンは、詩が大げさではないことを褒めるが、こんな短い詩で悪魔を呼び出せるのかと混ぜ返す。フレデリックが、「静かに、精霊が (Pease the spirits) (49)」と言いかけたところに二人の女性の姿 (Two Shapes of women) が通りすぎる。おそらく舞台奥を俳優が歩いて横切るのが、これらの女性は、登場人物達から、現実の女性ではなく超自然的存在として受け取られる。次に、ヴェールをかぶった女性がやってくる。ヴェッキオがヴェールをとらせると、コンスタンシアの顔が現れ、公爵とペトルーキオは感動する。しかし、ドン・ジョンの卑猥な台詞が、観客と感動している登場人物たちの間に距離を作

る。ドン・ジョンは「俺の金の分はこの悪魔にする。こいつだ。なんでおまえは震えてる？俺は燃え上っているぞ (This devil for my money; this is she Boy,/Why dost thou shake? I burne.) (58-59)」、「立たなけりゃ、はじけちまう (I must rise, or I burst) (61)」というような、売春宿で女を選んでいるときに口にするような言葉を発するのである。コンスタンシアの姿が消えた後、公爵は姿をもう一度見たいというのが、ヴェッキオは「ぜんぶもとのように溶けてしまった ('tis all dissolv'd againe) (63)」と言う。つまり、地下から出てきたものが女たちの姿をとったが、もとの姿に戻ってしまったので、二度と呼び返すことはできないというのである。最初の呼び出しでは、呼び出された女性達の姿が地下から出てきた悪魔なのか、像なのか、それとも本当の人間が詐欺のために歩いているだけなのかは観客には明らかにされず、観客の認識は曖昧な状態に置かれたままである。

次に、ヴェッキオは「陽気な悪魔 (merry devil) (V.iii.80)」を呼び出すと言い、この悪魔は「奇妙な呪文、歌で呼び出さなければならない、そして、私がそれを歌わなければならない (Must be cal'd up by a strange incantation,/A song, and I must sing it) (82-83)」と宣言する。つまり、悪魔は通常歌では呼び出されるものではないのだが、ここでは特別に歌で呼び出すというのである。ただし、問題の歌は、「おいで、陽気なレディ (Come away, thou Lady gay) (92)」という歌詞から始まり、呼び出されている「陽気な悪魔」が女性であることがわかる。この歌に付けられた曲は、ロバート・ジョンソン (Robert Johnson) が作曲し、この曲の現存する手書き原稿のひとつには「魔女の呼び出し (The coniuring of the witch)」という題名がつけられている (Jorgens 388)。劇のテキストには「魔女 (witch)」という言葉は出てこないが、呼び出されている「陽気な悪魔」は、歌詞の内容を見ると、どちらかというと魔女の姿に似ているようである。

この曲は、『めぐり合わせ』と同じく国王劇団によって上演されたトマス・ミドルトン (Thomas Middleton) の『魔女 (The Witch)』(初演 1616-1617) 中の歌「おいで、ヘカテ (Come away, Hecate)」の曲に似ている¹¹。『魔女』中の歌は、魔女ヘカテと、彼女を呼ぶ精霊の会話体である。精霊が「おいでよ、おいで、ヘカテ、おいで (Come away, Come away!/ Hecate, Hecate, oh come away!) (III.iii.39-40)」と呼び、ヘカテが「行くよ、行くよ (I come, I come, I come, I come) (41)」と応ずる。歌の調子は明るい。一方、『めぐり合わせ』の歌は、「おいで、ヘカテ」の歌と同様に、「おいで (Come away) (V.iii.92)」という歌詞で始まり、明るい曲調やメロディも似ている¹²。また、「おいで、ヘカテ」は『魔女』だけではなく、1616年にブラックフライアー座で再演されたシェイクスピアの『マクベス (Macbeth)』中の、ミドルトンによって書かれた新たな場面内でも歌われていることで有名である (Taylor 154)。『めぐり合わせ』は、ベントリー (Bentley) によれば、1616年秋の『悪魔は頓馬』の上演との関係から考えると、おそらく1617年に初演された (322-3)。このため、国王一座の劇を見に来ていた観客の一部が、『魔女』や『マクベス』でこの曲をあらかじめ聞いた上でフレッチャーの『めぐり合わせ』を見た可能性は高く、フレッチャーが、『めぐり合わせ』の観客のうちの、劇団

の得意客向けに、『魔女』の歌を前提としてこの場面を作った可能性がある。そのような観客にとっては、この場面は、魔女の呼び出しの歌のパロディとなる。

それでは、この歌による悪魔ないし魔女の呼び出しについて見てみよう。魔術師ヴェッキオは「おいで、陽気なレディ (Come away, thou Lady gay) (V.iii.92)」と呼びかけた後、「おや、どもっているぞ? おや、もごもご言っているぞ (Hoist; how she stumbles? Hark how she mumbles) (93-94)」と続け、「ギリアンばあさん (Dame Gillian) (95)」と呼びかける¹³。すると、舞台裏から「今行くよ (I come, I come) (96)」と声が聞こえる。続けて、ヴェッキオが、ワインやスピリットの名前にかけて呼び出しを行い、「いつだ? ギル? いつだ? (Why when? Why Gill? Why when?) (101-103)」と続ける。すると、舞台裏から、「準備ができるまで待っていな (You'll tarry till I am ready) (104)」と声がする。ヴェッキオは、さらに「あんたの鼻かぜにかけて、/膝の痛風にかけて、/しなびて乾いた肌にかけて (By the pose in thy nose,/And the gout in thy toes;/By thine old dry'd skin) (106-108)」などと、こんどは老婆の体の特徴を挙げてもう一度悪魔を呼び出す。歌がひとくさり終わったとき、ドン・ジョンは、こんな歌で呼び出せるのは「せいぜいギリアンばあさんだ (but our Dame Gillian) (121)」と言う。果して、その直後に、本当にドン・ジョンの大家のギリアンばあさんが赤ん坊を腕に抱いて登場する。冗談で言ったことが本当になったのである。しかし、最初は悪魔の呼び出しを詐欺だと信じていたドン・ジョンのほうで、今度はこれが本当のギリアンだとは信じず、悪魔だと考えて悪魔祓いの台詞を語る喜劇的な場面がこれに続く。ギリアンが自分ではあなたの大家のギリアンばあさんだ、と何度言ってもなかなかジョンは納得しないが、結局、それが本物のギリアンばあさんであったことがわかる。観客は、歌の間、何が起きているのか、推理を働かせ続けることになる。歌が終わってギリアンばあさんが登場したあたりで、ようやく、ヴェッキオがギリアンを呼び出し、すぐに出てくるはずのギリアンの準備ができていないために、ヴェッキオが歌を引き延ばしていたらしいことがわかる。『めぐり合わせ』のこの場面で、フレッチャーは、魔女の呼び出しの歌を前提に、これが本物の呼び出しであるかどうかを観客に常に探り続けさせているのである。

フレッチャーは、神々への呼びかけにおいても、魔術師による精霊の呼び出しにおいても、悲劇にはパロディや観客操作の要素を持ち込まなかったが、一部の悲喜劇や喜劇ではそのような要素を生かした。特に、『めぐり合わせ』の最後の場面では、劇全体を通してさまざまな情報を与えたり、歌によって登場人物のアイデンティティについて観客を騙す場面を持ち込んだりすることによって、超自然的な要素を観客がどう受け止めるべきかを曖昧にした。また、当時の他の作品で使われた音楽を暗示するような歌を使った。このようにして、観客の積極的な関与を引き出したのである。

II. 超自然的な力を持つ女性と亡霊による歌

これまでは、フレッチャーの劇における精霊などの超自然的存在の呼び出しに関連する

場面について述べてきたが、それ以外の超自然と歌が関わる場面もある。牧歌劇『貞節な羊飼いの女 (*The Faithful Shepherdess*)』(1608-9) には河の神が登場し¹⁴、癒しの歌を歌って、致命傷を負った登場人物を回復させる。また、シェイクスピアとの共作『ヘンリー八世 (*Henry VIII*)』(1613) の第4幕第2場では¹⁵、ヘンリー八世の妻であったキャサリンが死ぬ前に6人の精霊の幻影を見る場面があり、そこでは精霊は音楽に合わせて無言で踊る。また、ネイサン・フィールド (*Nathan Field*) との共作の寓意劇『四つの劇あるいは道徳の描写 (*Four Plays, or Moral Representations, in One*)』(1612-19) 中のフレッチャーの執筆した「死の勝利 (“*The Triumph of Death*”)」の第6場では¹⁶、殺人を犯したラヴァルの前に精霊 (*Spirit*) が現れて、これまでの数々の罪を責め、嘲った後、歌を歌い、消え、その直後に、ラヴァルは殺される。以上のような初期から中期の劇の場面は、『ヘンリー八世』以外は劇のジャンルが牧歌劇や寓意劇であることもあり、超自然の存在が偽物である余地があまりなく、フレッチャー的な観客操作の手法は使われていない。

他の登場人物を騙す要素や、観客操作の要素が導入される場面は、フレッチャーの最後の劇にあたる1620年代前半の劇に見られ、超常的能力を持つ女性による歌の場面が2つと¹⁷、亡霊が歌を歌う場面が1つある。1つは女性が歌によって他の登場人物を騙す場面であり、観客操作は伴わない。あとの2つは、観客操作を伴う場面である。

1. 歌によって他の登場人物を騙す、観客操作を伴わない場面

超常的能力を持つ女性の歌が登場する観客操作を伴わない場面は1つ存在する¹⁸。『巡礼 (*The Pilgrim*)』(1621-22) 第4幕第2場であり、こちらの場面は喜劇的である。アリンダは父親の決めた婚約者ロデリーゴを嫌い、恋人ベドロを探すために出奔する。一方、ロデリーゴは盗賊の頭となっている。たまたま狂った白痴に扮していたアリンダはロデリーゴに出会う。アリンダは、自分のアイデンティティを隠し、狂った白痴になりきるために、歌を歌う。この歌は、ボーデンによれば、「騎士と羊飼いの娘 (*The Knight and Shepherd's Daughter*)」という歌から言い換えられた断片である (Bowden 146)。

わたしは高慢ちきじゃないし、飲んだくれでもない
この小さな花があれば幸せ
わたしは残酷じゃない、
すずめが死んだのを見れば泣く
(*I am not proud, nor full of wine,*
This little Flowre will make me fine:
Cruell in heart, for I shall crie,
If I see a Sparrow dye:) (IV.ii.40-47)

『ハムレット』で狂ったオフィーリアが歌を歌うように、当時の舞台で、狂人はよく歌を歌っていた。『巡礼』にも、狂人ではないのに癡狂院に閉じ込められていると主張してい

た登場人物が、自分はネプチューンであると思い込んで海に命令する歌を歌い、やはり狂人だったとわかるという場面がある。アリンダは、狂人と歌の結びつきを利用して、自分を狂人だと思わせるために歌を歌ったのである。しかし、この歌を聞いたロデリーゴは、アリンダが超自然の力を用いて自分の高慢や残酷さを見通し、指摘したと考える。「こいつがいうのは本当のことだ。俺の中に染み透る。/こいつは魔女かなにかだ。狂った预言者だ。(It said true,/I feele it sinke into me forcibly./Sure 'tis a kind of Sibill, some mad Prophet.) (IV.ii.48-50)」これは、狂人が常人には見通せない真実を言いあてるという当時の考え方に基づいている。ロデリーゴは、この場面を最初のきっかけとして、劇の最後には改心する。この場面の面白さは、アリンダがロデリーゴから身を隠すために別の人間のふりをしようとして歌を歌った結果、ロデリーゴが、アリンダに超自然的な力があると勝手に思い込んで改心してしまうというプロットにある。

2. 観客操作を伴う場面

2-1. 超自然の能力を持つ老婆への変装による観客操作

老婆への変装を伴うもうひとつの場面は、単独作『満足した女たち (Women Pleased)』(1619-23) に登場する老婆の歌の場面である¹⁹。この場面では、主人公の恋人が老婆に変装して登場する。ここでは、観客にその変装を明示せずに、手がかりをすこしずつ明かすというフレッチャー的な観客操作の手法が取り入れられている。

この劇では、公爵夫人の一人娘のベルヴィデールとシルヴィオが恋仲になるが、公爵夫人は娘と身分の低いシルヴィオと結婚させるつもりはなく、シルヴィオに謎を与えて一年間追放し、帰って来た時に謎に正しい答えを返せばベルヴィデールと結婚させ、そうでなければ死刑にすると宣告を下す。シルヴィオが追放された後、ベルヴィデールはシルヴィオとの恋を後悔していると母親に告げて、母親の公爵夫人から謎の答えを聞き出す。ここでは、ベルヴィデールの内心は観客に明かされない。次に公爵夫人が観客の前に現れるとき、ベルヴィデールはすでに出奔しており、公爵夫人は娘が自分を騙してシルヴィオのもとに行ったことを確信し、シルヴィオを捕らえて連れてくるよう懸賞金を出す。一方、シルヴィオは謎を解こうと様々な場所に旅をして様々な人を訪ねたが、確かな答えを得ることができないでおり、公爵夫人のお触れのことを知り、自分が危機にあることを知る。そこに、シエナの公爵の軍が攻めてきたという知らせが来て、シルヴィオは農夫の息子の代わりに兵士となることにする。

問題の歌が歌われるのは第4幕第2場である。シルヴィオが、戦争で勇敢に戦って華々しく死ぬか、世に出ずにひっそりと生きるかを悩んでいると、舞台裏からシルヴィオを戦いへと鼓舞する歌「シルヴィオよ、進め、そなたの心を高く上げよ (Silvio, go on, and raise thy noble minde) (IV.ii.7)」が聞こえてくる。この歌の後のシルヴィオの台詞からは、この歌声が「たえなる声 (heavenly voice) (17)」であること、これまでも、この声がシルヴィオの名を何度も呼び、勇気を吹き込み、励ましてきたことが語られる。すると、舞台にひとりの老婆が登場する。シルヴィオが「この老婆は誰だ。歳はいくつだ、そ

してなんて醜いのだ、なぜ俺を追ってくるのだろう (What Beldam's this? how old she is, and ugly,/Why do's she follow me?) (22-23)」といぶかると、老婆は、歌を歌っていたのは自分であると明かす。シルヴィオは、「老いぼれて腰が曲がってはいるが、声は天使の音楽のようだ (Though she be old, and of a crooked carkasse,/Her voice is like the harmony of Angels) (27-28)」とつぶやく。老婆は、「そなたはわたしの愛しい者、わたしの愛のすべてはそなたの上にある (Thou art my darling, all my love dwells on thee) (29)」と話を始め、自分がシルヴィオを鼓舞するために洞窟の奥の住処から何千マイルもの距離を飛んできたこと、ベルヴィデールとの恋のいきさつもずっと前から予知していたことを告げる。

この老婆は、実はベルヴィデールの変装である。シェイクスピアの劇であればベルヴィデールは出奔する前に自分の意図を独白で観客に告げているはずであるが、フレッチャーのこの劇の場合、最後の場面まで直接的な言葉でベルヴィデールの意図が明かされることはない。しかし、観客は、姿が老婆なのに声が美しいこと、老婆の「そなたはわたしの愛しい者、わたしの愛のすべてはそなたの上にある」という台詞、また、ベルヴィデールとシルヴィオの恋のいきさつが再び語られることなどから、この老婆の正体を推察することができる。フレッチャーは、観客に少しずつヒントを与えているのである。

2-2. 亡霊の歌

フレッチャーの単独作をマッシンジャーが改作した『恋人たちの旅路 (*The Lovers' Progress*)』(1623) の第3幕第5場では、「夜は更け寒い (Tis late and cold) (III.v.48)」という歌が、亡霊によって歌われる³⁰。同時代の演劇の中で亡霊が歌を歌う場面は非常に珍しい (Austern 163)。この場面では、亡霊が死んでいるのか死んでいないのかについて観客を曖昧な状態にする操作が行われる。

宿屋で主人公たちが語り合っていると、リュートの曲が聞こえてくる。登場人物のひとりが、死んだ宿屋の亭主が良いリュート弾きであり、良い歌手だったことを思い出し、彼が生き返って演奏してくれれば、と言いかける。すると、歌が聞こえてくる。火をたいて楽しく酒を飲もうとはじまるこの歌には、3か所、歌手が亡霊であることを示唆する言葉が混ざる。「君たちに女たちを願うこともできる、私は死んでいるからできないが (I could wish you wenches too,/But I am dead and cannot do) (III.v.54-55)」、「息のあるうちに飲むがいい/墓の中では冷たい飲み物しかない (drink apace while breath you have,/You'll find but cold drinke in the grave) (58-59)」、「私は微笑む、地下からだ (I shall smile though under ground) (65)」しかし、これらの言葉には、注意して聞いていないと気付くことはできない。観客はこの時点で、この人物が亡霊なのか生きているのかあやふやな状態に置かれている。実際、死んだはずの亭主が舞台上に登場すると、主要登場人物のひとりクリアンダーは亭主が生きていて、死の知らせは嘘だったのかと考える。しかし、「奴は絶対嘘をついたんだ、/死んでない、亭主はここにいるもの、なんて真っ青な顔してるんだ (The fellow lyed sure,/He is not dead, he's here:

how pale he looks?) (68)」という台詞からは、亭主が死んだと言われていたと言う情報、亭主が死んでいないとこの登場人物は思っていると言う情報、亭主の顔が青白いという情報が同時に観客に伝わる。クリアンダーはさらに「なんて嘘つきだ、/おまえが死んだと言うなんて。ここにきて座れよ/歌の礼を言いたいから (Lying knaves,/To tell us you were dead, come sit downe by us,/We thanke ye for your Song) (70-72)」と言う。しかし、すぐに別の登場人物ドリラスが「おまえ、死んでいるのか? (Speake, are ye dead?) (73)」と聞き、亭主は「ええ、その通り/3週間前からずっと死んでいます (Yes indeed am I Gentlemen,/I have been dead these three weekes) (73-74)」と答える。ここで、観客はこの人物が亡霊であることを知る。

この後、亭主は最後のお別れに來たと説明し、自分の墓のことを頼み、二人が探している友人の行方を告げる。クリアンダーは、自分が死ぬときには来て警告してくれないかと頼み、亡霊は頼みを聞く。この亡霊は、後になってクリアンダーの死を予言することになる。だが、亡霊が死を予言しようとしまいと、クリアンダーが死ぬことは変わらないため、亡霊の存在は物語になんらの影響も与えない。この亡霊は、基本的には歌自体のエンターテインメント性と、亡霊に関わるコミカルなやり取りのおもしろさのために存在している。

この場面で、フレッチャーは亡霊の歌とそれに続く会話によって、観客を亭主が亡霊なのかどうかあやふやな状態に置くが、これにより、リアリティを増して、観客に亡霊の登場を受け入れさせている。単純に亡霊として紹介すれば、観客にとっては受け入れがたい可能性があるところを、他の登場人物の疑いや、歌詞の内容のおかげで、少しずつ観客を納得させるのである。

結論

これまで、1600年代から1620年代前半までにわたる、単独作と共作の両方を含むジョン・フレッチャーが書いたすべての劇中のフレッチャーの執筆部分における超自然の存在の登場や呼び出しに歌が伴う場面について、超自然の存在や呼び出しが登場する歌が登場しない場面にも言及しながら、パロディや観客操作という観点から分析してきた。

神々に呼びかけたり魔術師が精霊を呼び出したりする超自然的存在の呼び出しの場面がある劇においては、1610年代前半から20年代にかけて、悲劇と悲喜劇でパロディも観客操作も伴わない場合もあったが、1610年代の喜劇では悪魔の呼び出しのパロディや、神への呼びかけに応じた偽の神託という仕掛けが歌なしで導入され、1617年の『めぐり合わせ』では、魔女への呼びかけの歌を基にして、歌を伴う、呼び出しのパロディと観客操作を伴う場面が作られた。

超自然的存在の呼び出し以外の超自然の力を持つ存在が登場する場面では、初期の劇では劇のジャンルが牧歌劇であったり仮面劇的な場面であったりする劇に、パロディなどの要素がない場面が登場していた。しかし、フレッチャー劇の最後期の時代である1619年代終わりから1620年代前半には、超自然的存在を持つ女性、亡霊に関する勘違いの喜劇や観客操作の要素を持つ場面が書かれた。

フレッチャーの劇で超自然の存在が登場し、同時に歌が歌われる場面では、まずパロディが最初に出現し、その後に、推理小説のような観客との駆け引きが出現するようになった。パロディや観客操作は、フレッチャーの作品に最初からあったものではなく、時代の推移に伴って超自然的存在が観客にとって受け入れがたくなってきたことに対応して、後期になってから出現し、頻繁に使われるようになった。特に、観客操作は、シェイクスピアとポーモントが引退し、フレッチャーの単独作が多くなり油の乗り切った1610年代後半から1620年代前半にかけての時期の喜劇と悲喜劇に頻繁に出現し、発展したフレッチャー特有の技術であると言える。フレッチャーは、超自然の存在に関わる観客操作によって、超自然の存在が本物なのか偽物なのかに関して観客に両方の結論を誘う手がかりを与えて、どちらなのか常に疑わせ続け、観客の積極的な関与を誘ったのである。

フレッチャーが活躍した時代の数十年後、王政復古期の舞台では、『マクベス』の改作で歌や踊りが付け加えられるなど、音楽や歌が重要な位置を占めるようになる。シェイクスピアやベン・ジョンソン以上にフレッチャーの劇に歌や音楽が頻繁に出現することは、この劇作家の先見性を示すものと言える。実際、フレッチャーの作品は王政復古期に非常に人気を博しており、フレッチャーは王政復古期へとつながる方向性を示したと言えるかもしれない。ただし、本稿で論じた歌を利用したフレッチャーの観客操作は、王政復古時代の歌の扱い方とは異なるものだったとも考えられる。たとえば、『めぐり合わせ』は王政復古時代に第2代バッキンガム公爵ジョージ・ヴィラーズ（George Villiers, 2nd Duke of Buckingham）によって改作されたものが頻繁に上演され人気作となったが、その改作では本論で取り上げた場面は削除され、別の物語へと大幅に書きかえられていた。これは、王政復古期の観客が、フレッチャーの時代の観客のようにこの場面を受け止められなくなったことを示しているのではないだろうか。フレッチャー劇の観客は、魔女の呼び出しの歌を前提に、本物の呼び出しであるかどうかを常に探り続けるという積極的な関与をする心構えがあったが、このような観客の積極的な関与は、その時代に特有のものであり、フレッチャーの観客操作とは、その時代の観客の志向や積極性を精緻にくみ取り、制御する技術だったのかもしれない。このような、歌に伴うフレッチャーの観客操作と王政復古期の歌の扱い方の違いは、今後研究の余地がある部分であると言えるだろう。

註

- 1 フレッチャーの特徴のうち、特に観客操作や、舞台上の約束事の用い方に関する特徴については、河合祥一郎氏の「ジョン・フレッチャーの作風」と、Kawai, Shoichiro. “Fletcher versus ‘Fletcher’” のうち特に pp.170-171 の “Fletcher’s Auditory Techniques” に詳しい。
- 2 本稿に示した劇の製作年は、他に示さない限り、シェイクスピアの単独作に関しては *The Riverside Shakespeare*、共作を含むフレッチャーの作品に関しては *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon* のそれぞれの編集者による “Textual Introduction”、ベン・ジョンソンの作品に関しては E. K. Chambers.

- The Elizabethan Stage Vol. III.* (Oxford: Clarendon, 1923) または G. E. Bentley. *The Jacobean and Caroline Stage Vol. III.* (1956, 1967) によるものとする。
- 3 辻川の「ジョン・フレッチャーの劇における男装—観客操作の方法とコンベンションの利用方法の変遷」は、フレッチャーが男装という舞台上の約束事をどのように処理したかを時系列で分析し、後期になるにつれて観客操作の方法に変化が生じ、リアリズムの要素が増え、観客操作とリアリズムが自在に組み合わせられるようになったと結論している。
 - 4 パワーズ版のボーモント・フレッチャー全集でフレッチャーが一部でも執筆した作品とされているのは51作品であり、それに現在では *Cardenio* の改作の可能性が高いとされる *Double Falsehood* を加えれば、現存するフレッチャー劇は52作品と考えられる。Bowden が1603年から1642年までのイギリス演劇における歌の使われ方を列挙した Appendix の “BEAUMONT, FRANCIS, and FLETCHER, JOHN” の項 (pp. 138-149) では、歌詞が現存しない歌や、歌のト書きがないが歌があったと推測できる場面も含めて、ボーモントの単独作である *The Knight of the Burning Pestle* を除く44作品に、歌があることが確認できる。また、*Double Falsehood* にも歌は存在し、*Cardenio* 初演時にも歌は存在していたと考えられるため、45作品に歌があると考えられる。ただし、この数は、フレッチャーの執筆分に歌があるかどうかは考慮していない。
 - 5 本稿では、歌を伴う超自然的存在の登場場面については、前記の Bowden の Appendix の内容を参考に抽出した。
 - 6 シェイクスピアの歌の使い方がすべてネオ・プラトニック的な世界を立ち上げるためのものではなく、たとえば、『テンペスト』の歌は、プロスペローというひとりの人間が他の人間を操作するために使われているという側面は確かにあるが (Lindley 18-19)、ここでは、2人の作家の全体的な特徴の違いについて述べている。
 - 7 Kawai は、ボーモントが舞台上の約束事を風刺的に扱うのに対して、フレッチャーは約束事を受け入れつつリアリティを増すことによって対処すると正しく指摘している (*Fletcher* 166-70)。また、辻川の「ジョン・フレッチャーの劇における男装」でも、男装コンベンションに関しては、フレッチャーはリアリティと観客操作の要素を用いていると論じている。しかし、本稿で論じた超自然的存在の登場場面に関しては、フレッチャーは観客操作のほかには、リアリズムよりはパロディの要素を用いていると考える。ただし、このパロディ化とは、舞台上の約束事に関するものというよりは超自然的要素への疑いを利用したものであり、舞台上の約束事自体を痛烈に風刺して観客の劇的イリュージョンを時に壊すようなボーモントの風刺性とは異なる。
 - 8 この場面は、Hoy の論文では第5幕第3場とされており、フレッチャーの執筆部分であると分析されている (Hoy SB 9, 152)。
 - 9 『ムッシュー・トーマス』の製作年について、*The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon* の “Textual Introduction” で、Hans Walter

- Gabler は、Chambers が *Elizabethan Stage* vol. II, p.60 で示した1610-13を引き合いに出し、Chambers が *Elizabethan Stage* vol. III, p.228 で示した1610-16という製作年のうち、前のほうの年の可能性が高いとしている (IV: 417-18)。このため、本稿では1610-13とした。
- 10 本稿では、フレッチャーの劇からの引用は *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*、ミドルトンの劇からの引用は *Thomas Middleton: The Collected Works* から行った。訳は拙訳である。
 - 11 『魔女』の初演年については、Taylor 383を参照のこと。
 - 12 「おいで、ヘカテ」も、ロバート・ジョンソンの作品である可能性が高く、カット (Cutts) はその根拠として、ジョンソンの作であることが明らかな『めぐり合わせ』の歌と曲が似ていることを挙げている (206-207)。
 - 13 “Hoist” は “Hark” と同じような意味である (Jorgens 388)。
 - 14 『貞節な羊飼いの女』の製作年について、*The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon* の “Textual Introduction” には、この作品の第1クォートに関する1608年12月から1610年1月という日付が示されているがはっきりした製作年は示されていない (III: 485-88)。本稿では、Chambers の示した1608-9年を採用した (III: 221-22)。
 - 15 この場面は伝統的にフレッチャーの執筆部分とされてきたが、Hoy はシェイクスピアが書いた場面にフレッチャーが修正を加えたと分析している (SB 15, 79)。
 - 16 この劇の執筆年については、Hoy による “textual introduction” (*Dramatic Works* VIII 228) を参照のこと。作者については Hoy SB 012: 95 を参照のこと。
 - 17 超自然的な力を持つ女性の歌が登場する2つの場面については、フレッチャーによる女性の歌の場面の作劇術の発展という観点から、Miwa Tsujikawa “Development of John Fletcher’s Dramaturgical Techniques in Scenes with Women’s Songs” (早稲田大学英米文学研究会『ほらいずん』第48号 2016年3月掲載予定) でも論じている。
 - 18 超自然的な能力を持つ女性が歌で他の登場人物を騙す場面は、これ以外に、マッシンジャーとフレッチャーの共作『女予言者 (*The Prophetess*)』(1622) 第2幕第3場があるが、この場面はマッシンジャーが書いたと考えられる (Hoy SB 9, 152)。ここでは、女予言者デルフィアが超自然的な歌を空中に生み出し、その歌を聞いたローマ人たちが、神による、ディオクレス就任を寿ぐ歌だと考える場面がある。この場面は、他の登場人物を騙す要素が持ち込まれているが、10年以上前のシェイクスピアの『テンペスト』でプロスペローが歌によって他の登場人物を操作するやり方と似ている。
 - 19 『満足した女たち』の製作年については問題がある。シェイクスピアの『じゃじゃ馬馴らし』のフォリオに、この劇の登場人物 Soto が、1590年代から1604年までに活躍した俳優の名前 Sincklo と共に引き合いに出されているためである。一方、1679年の

フォリオに示された配役から考えて、この劇の現存する版が1619-23年に国王一座のレパトリーにあった可能性が非常に高い。Bentley は、1590年代の他の作家の作品に1619-23年にフレッチャーが手を入れたと考えている (III: 431-32)。一方、全集の編集者 Gabler は1613年頃フレッチャーがこの作品を書き、その後改作されなかった可能性も示唆している (V: 443-45)。本稿では、1619-23年にフレッチャーが改作も含めた何らかの形で執筆したと考え、この年を採用した。

- 20 Hoy によれば、この場面はマッシンジャーの改作の跡があまり見られず、フレッチャーの作品と考えられる部分である (SB 009: 151-52)。

参考文献

一次文献

- The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon.* gen. ed. by Fredson Bowers. 10 vols. Cambridge: Cambridge U P, 1966-96. Print.
- The Riverside Shakespeare*, ed. by G. Blakemore Evans and others. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1997. Print.
- Thomas Middleton: The Collected Works.* gen. ed. by Gary Taylor and Jhon Lavagnino. Oxford: Clarendon, 2007. Print.

二次文献

- Austern, Linda Phyllis. *Music in English Children's Drama of the Later Renaissance.* Philadelphia: Gordon, 1992. Print.
- Bowden, William. R. *The English Dramatic Lyric, 1603-42: A Study in Stuart Dramatic Technique.* London: Oxford UP, 1951. Print.
- Cutts, John P. "The Original Music to Middleton's *The Witch*" *Shakespeare Quarterly*, Vol.7, No.2 (Spring, 1956), 203-209. JSTOR. Web. 11 Sept. 2014.
- Jorngens, Elise Bickford. "Notes and Variants." *English Song 1600-1675: Facsimiles of Twenty-six Manuscripts and an Edition of the Texts.* 12. *The Texts of the Songs.* Garland: New York, 1989. 358-554. Print.
- Henze, Catherine A. "Unraveling Beaumont from Fletcher with music, misogyny, and masque." *Studies in English Literature, 1500-1900.* 44.2 (Spring 2004) : 379-404. From *Literature Resource Center.* Web. 10 Mar. 2014.
- . "How Music Matters: Some Songs of Robert Johnson in the Plays of Beaumont and Fletcher." Henze, Catherine A. *Comparative Drama* 34.1 (Spring 2000) : 1-32. ProQuest. Web. 27 May 2014.
- Hoy, Cyrus. "The Shares of Fletcher and his Collaborators in the Beaumont and Fletcher Canon (I) - (VII)." *Studies in Bibliography* 8 (1956) : 129-46 ; 9 (1957) : 143-62 ; 11 (1958) : 85-106 ; 12 (1959) : 91-116 ; 13 (1960) : 77-108fs ; 14 (1961) : 45-67 ; 15 (1962) : 71-90. *Bibliographical Society of the University*

- of Virginia. Web. 8 Aug. 2013.
- Ingram, R. W. "Patterns of Music and Action in Fletcherian Drama." ed. by John H. Long. *Music in English Renaissance Drama*. Lexington: U of Kentucky P, 1968. 75-95. Print.
- Kawai, Shoichiro. "Fletcher versus 'Fletcher.'" *Japanese Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. Ed. Yoshiko Kawachi. Newark: U of Delaware P, 1998. 166-79. Print.
- 河合祥一郎「ジョン・フレッチャーの作風——シェイクスピアを継いで」『シェイクスピアとその時代を読む』日本シェイクスピア協会編、研究社、2007年。207-24。Print.
- Kroll, Richard. *Restoration Drama and "The Corcle of Commerce": Tragicomedy, Politics, and Trade in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. Print.
- Lindley, David. intro. *Tempest*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Print.
- Long, John H. *Shakespeare's Use of Music: The Final Comedies*. U of Florida P: Gainesville, 1961. Print.
- Sprague, Arthur Colby. *Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage*. 1926. Benjamin Blom: New York, 1965. Print.
- Taylor, Gary. John Lavagnino. gen. ed. *Theomas Middleton and Early Modern Textual Culture: A Companion to The Collected Works*. Oxford: Clarendon, 2007. Print.
- トレイスター、バーバラ・H 『ルネサンスの魔術師』藤瀬恭子訳 東京、晶文社、1993年。Print.
- 辻川美和 「ジョン・フレッチャーの劇における男装——観客操作の方法とコンベンションの利用法の変遷」『ほらいずん』第46号、早稲田大学英米文学研究会、2014年。1-15。Print.
- Wong, Katrine K. *Music and Gender in English Renaissance Drama*. New York: Routledge, 2013. Print.