



Richard PEARSON,
Victorian Writers and the Stage:
The Plays of Dickens, Browning, Collins and Tennyson
(xii+249 頁, Palgrave Macmillan,
2015 年, 本体価格 £55.00)
ISBN: 9781137504678

(評) 金山亮太
Ryota KANAYAMA

ここ数年、本国イギリスにおいてヴィクトリア朝演劇のリバイバルの機運があることは、わがフェロウシップの会員諸氏もお気づきのことと思われる。メーリング・リストに流れてくる *The Pickwick Papers* の演劇バージョン録画用募金のお知らせや、ディケンズが素人芝居用に書き下ろした *Is She His Wife? or Something Singular!* がロンドン大学の学生たちによって上演された映像などは記憶に新しい。また、国際ディケンズ学会などのアトラクションとして時折催される、現地のフェロウシップ・メンバーなどによる、ディケンズ作品からの抜粋をもとにした寸劇などをご覧になったことがある方もおられることであろう。われわれにとって馴染みのあるディケンズ作品が視覚化されるのを見ることは、それが演劇であれミュージカルであれ、あるいはテレビ・ドラマであれ映画であれ、興味深いことであるに違いない。何しろディケンズ自身、10代後半の数年間、ほぼ毎日のように劇場に通い、一時は役者として身を立てようと真剣に考えたことがあったほどだったのだから。

しかし、彼が活躍したヴィクトリア朝の英文学と聞いてわれわれがまず想起するのは、やはり何といても数多くの小説を生んだ文豪たちの名前であり、劇作家の名前など、世紀末を彩ったオスカー・ワイルド以外に出てこないのが普通ではあるまいか。では、なぜ今頃になってヴィクトリア朝演劇再評価の動きが出てきているのであろうか。そもそも、この時期の演劇の何を評価するべきなのだろうか。これらの問いにすぐに答えることは困難である。なぜならば、特にヴィクトリア朝初期から中期にかけての演劇はメロドラマの要素(感傷的で扇情的で見世物的であること)が鼻につき、安易な勧善懲悪の図式に回収されるものが多いために、文学的完成度という観点からすれば不満を覚えさせることは疑問の余地がなく、当時の時代背景を知るための一助として、いわば歴史資料のような扱いをするのでない限り、とても鑑賞に堪えるものではないからである。もち

ろん、ヴィクトリア朝も後期にさしかかると、トム・テイラーやアーサー・ウィング・ピネロなどの社会派劇作家が登場し、ヘンリー・アーヴィングやエレン・テリーなどの名優の活躍もあって、ヴィクトリア朝の演劇は成熟に向かうのだが、そのような部分は本書ではほとんど扱われない。

本書の関心は19世紀の著名な作家たちが彼らのキャリア形成の過程で当時の演劇とどのように関わったかである。ヴィクトリア朝の演劇状況全般を扱う序論では、勅許劇場と非勅許劇場の格差や、当時の劇作家の地位の低さ(かつて演劇のポスターやビラには作品名や役者の名前が印刷されることはあっても、劇作家の名前が出ることは滅多になかった)などが具体的な例とともに示される。本論に入ると、第1章ではディケンズの初期の戯曲の内容と彼の家庭の様子に関連が論じられ、第2章ではブラウニングが自作の脚本に対して持ったこだわりと、実際にそれを演じる側との葛藤が扱われている。彼の作品は思弁的に過ぎるところがあり、およそ実際の舞台にはなじまないものであったために、当時の演劇関係者が上演の際に多くの混乱を味わったことや、彼は「ドラマチック」に書くことはできても「ドラマ」は書けなかったこと、すなわち身体性を伴わない詩劇の形でしか表現できなかったことが指摘される(もちろん、これは詩の主人公の心理状態を暴露することになる「ドラマティック・モノローグ劇的独白」の手法を彼が後に確立するに至ることを踏まえての議論であろう)。第3章ではディケンズの『二都物語』と『大いなる遺産』およびサッカレーの『虚栄の市』が取り上げられ、演劇に対する態度においてこの2人の個性の違いがはっきり表れていることが明らかにされる。第4章ではディケンズとウィルキー・コリンズの文学上の「師弟関係」から説き起こし、ディケンズが自身の小説と戯曲の扱い方を区別していたのに対し、コリンズは自作の劇化に積極的だったこと、特にヴィクトリア朝演劇の一大特徴であるメロドラマ的手法をその小説にも取り入れていた点から劇化が容易であった点が指摘される。第5章ではコリンズに的を絞り、彼が自作を舞台用に改作する際にどのように原作に手を入れたのかが丁寧に跡付けられる。第6章ではテニスンが長編歴史劇(*Harold, Becket, Queen Mary*)を書いた理由を、シェイクスピアの歴史劇よりもさらに時代をさかのぼることで英国史の空白を埋めようとしたからであり、それは彼が桂冠詩人に任じられて以降、国民的文学者になろうと努力した結果であると見なし、その作品の受容の様子が述べられる。シェイクスピアとまではいかないものの「ヴィクトリア朝の偉大な国民的詩人」を待望する時代の声に翻弄された感のあるテニスンの劇詩は、発表当時こそ大変の称賛を受けたものの、今日ではほとんど顧みられることがない。以下、ヴィクトリア朝の演劇状況を概観した序論および、フェロウシップ会員諸氏にとって特に興味があるであろうと思われるディケンズ関係の章を見ていきたい。

エリザベス女王が君臨した16世紀後半のイギリスは、強大なカソリック国に囲まれているという危機感を常に抱かざるを得なかった弱小国であったが、19世紀前半にヴィクトリア女王が即位した時には、共和制と帝政の間で揺れ動く国情不安なフランスを尻目に、世界最大の植民地を持つ一大帝国へと変貌を遂げつつある時期だった。しかしながら、こと演劇に関しては国産の優れた芝居がないことへの不満が高まりつつあった時期でもあった。1660年の王政復古以降、いわゆる本格的な演劇を上演することができる勅許劇場はコヴェント・ガーデンとドルーリー・レインの2つに限定され、それ以外の非勅許劇場は台詞だけの芝居を演じることは許されず、音楽やダンスや派手な見せ場を含む娯楽作品としての演劇を提供するしかなかった。しかし、産業革命以降、農村から都市への人口の流入が続き、結果的に都市における劇場の数が増えるにつれ、このような新興の観客層を満足させるために、シェイクスピア劇を音楽付きの刺激的なスペクタクル劇に仕立て上げた翻案ものが非勅許劇場で演じられるようになっていく。やがて勅許劇場に足を運ぶ観客は減りはじめ、勅許劇場の方がむしろ非勅許劇場で行われているような派手な演出をするようになり、この2種類の劇場の差異は曖昧になっていった。1843年に勅許劇場法は廃止されるが、その頃までには、イギリス国内には様々な形態の見世物が溢れており、人々にあらゆる種類の視覚的刺激を提供していた。それは、王政復古期における上流階級を中心とした観客層とは異なる、より刺激的で分かりやすい演目を欲する新しい観客層の要望に応えるために独自の進化を遂げたヴィクトリア朝の劇場が必然的にたどることになる道筋であった。当時の作家がどのように時代状況と切り結びながら自らの作家としてのキャリアを形成していったか、印刷物としての戯曲と実際にそれを演じる劇場側との力関係(著者の表現を借りれば *page vs. stage*)が本書の中心的議論である、と宣言して序論は閉じられる。

第1章で取り上げられるディケンズの初期の戯曲 *The Strange Gentleman* (1836), *The Village Coquettes* (1836), *Is She His Wife? Or Something Singular!* (1837) は素人芝居の台本であったため、ディケンズ自身の家族も巻き込んで上演されることがあった。著者はこれらがいずれも都市ではなく田舎を舞台にしている点に注目する。本質的に都市の人であったはずのディケンズが、あえてその戯曲の舞台に田舎を選んだ理由について、著者は「都会を対象とするジャーナリストとしての自分とは異なる、劇作家としての自分の差別化」を理由に挙げる。つまり、そこにディケンズの作家としての萌芽を見るのである。当時彼にとっての本業であったジャーナリズムが都市での活動を基本にしているのに対し、彼が素人芝居用に用意したシナリオは、都市の混沌の影響をまだ受けていない田舎が中心になる。嵐の前の静けさの如き田園の平安が、都市という外部から来た侵入者によって揺さ

ぶりをかけられる様子を描くことによって、実はディケンズは既存の価値観と異なる価値観とが衝突する時代の混乱を象徴的に表現しているのだと著者は主張する。それは新興中流階級と既存の中流階級の衝突でもあり、勅許劇場と、その牙城を脅かす非勅許劇場との対立をも象徴している、と著者は続ける。このあたり、いささか著者自身が安易な図式の中に自らの主張を押し込めることによって議論を過度に単純化してしまっている(つまり、ちょうどメロドラマが一種の様式美のうちに自己完結しているのと同様に、著者の議論のモードそれ自体が一種の様式に囚われているように見える)ところがあり、完全には首肯できかねるが、傾聴に値する視点ではある。

第3章では『二都物語』における様々なメロドラマ的要素、あるいは『大いなる遺産』において描かれる役者志望のウォプスル氏の末路(ピップとハーバートは彼が出演しているお粗末な『ハムレット』を31章で観る)、『虚栄の市』に頻出する演劇のイメージ(そもそもこの小説自体、見世物屋台の枠組みを持っている)などについて様々な点から論じられるのだが、話があちらこちらに転々とするばかりでなく、それらの議論を上述のような二項対立の図式(本書で頻繁にお目にかかる単語は **binary** 「2つの」である)に落とし込もうとする意図が透けて見えるために鼻白むものがある。せっかく興味深い視点を提供していても、議論に説得力をもたらすはずの首尾一貫性が欠けており、それを補うために無理やり出来合いの図式に回収しようとするならば、せっかくの素材を台無しにしているだけのような気分になってしまう。そもそもディケンズは幼い頃から来客の前でコミック・ソングを歌っては拍手喝采を受けて有頂天になり、10歳にもならぬうちから友人相手に紙芝居を演じてみせていた根っからの演劇好きであり、自宅を改造して劇場にするなど朝飯前であった。友人を援助するために資金を集めるとなれば、進んで慈善興行と称して素人芝居を演じることを好んでいたし、脚本から舞台作りからすべて自分で手掛けないと気が済まないほどに演劇性が身体化した人物であった。その一方、サッカーは文芸批評からその文筆活動を開始したという点からも分かるように、演劇に対する距離の取り方がディケンズと正反対であることは明らかである。彼はデタッチメントの人であり、ディケンズはコミットメントの人なのだ。このような基本的な線から議論を始めてもらった方が、この章の内容は頭に入りやすかったであろう。

第4章では先輩作家としてのディケンズが後輩のコリンズにどのような影響を及ぼしたのか、あるいは逆にコリンズからどのような影響を受けたのかという相互作用の視点から議論が展開されている。ディケンズは自分の小説が舞台化されることそのものにあまり熱心でなく、むしろ初期の頃などは他人が自分の作品を無断で舞台化したことに憤りを感じるほどだった。これは、新進作家であるディ

ケンズの自負の表れであると同時に、自作が低俗な見世物にされることへの嫌悪であった。彼自身はやがて小説家として一家をなすことになるが、作家としての名声が確立して以降、彼が手掛ける芝居には彼の名前（ボズあるいはチャールズ・ディケンズ氏）が作品名や役者の名前と並んで劇場のポスターやビラには明記されるようになる。これまで低かった劇作家の地位は、ディケンズのある種あけすけな自己主張によって日の目を見るまでに向上したのであった。彼自身は自分の作品を公開朗読用の脚本として手直しすることはしたものの、自作を上演用に書き直すことはしなかった。ところが、コリンズはそのデビュー作からしてセンセーション小説の枠組みを持つ作品を得意としていたため、自作を舞台化する際にはみずから脚本を手掛けるなど、積極的であった。今日でも映画監督みずからが脚本を書くということは珍しくないが、コリンズは page と stage が矛盾することなく同居する人物だったのである。ディケンズとの合作であった *The Frozen Deep* (1857) や *No Thoroughfare* (1867) において、ディケンズの案とコリンズの案の異同について論じた部分では、この2人の作家的資質の差が明確に表れていることが分かり、特に興味深い。

以上、ディケンズに関係する章を中心に紹介したが、全体的に本書は情報量の多さのわりに読者を納得させようとする粘り強い議論が見られず、むしろ著者が筋道を十分に立てないままに見切り発車的に執筆したのではないと思われる部分が散見された。初歩的な文法ミスやタイポの類も複数見つかる。このあたりは出版社と著者双方の責任ということになるのだろうが、今風の言い方をするならばリーダー・フレンドリーでない本、ということになるだろう。ヴィクトリア朝の演劇に関してはもっと標準的な研究書があるし、個別の作家研究としては、ことディケンズに関する箇所を見る限り、それほど目新しい視点はない（もちろん、これまで知らなかった「情報」や「資料」は満載であるが）。全体的に散漫な印象を拭えない、というのが評者の正直な感想である。

評者がディケンズの戯曲なるものを初めて読んだのは、まだ大学院生の頃であった。そのあまりの退屈さに、「これ本当にディケンズが書いたの？」と困惑したことを鮮明に記憶している。ディケンズに対して抱いていた偉大な作家というイメージが一変するほどの衝撃であった。ただ、このような分かりやすい脚本でないと楽しめないような観客を相手にしていたんだらうな、と感じたことも確かである。それが彼の初期の作品に見られる一般読者向けのサービス精神のなせる業だったのかも知れないと思いついたのは、『ボズのスケッチ集』を読み終えてからだ。今回、本書を書評するにあたって久しぶりに戯曲を数本読み直してみたが、初期の頃のものは言うに及ばず、センセーショナルな筋立ての *No Thoroughfare* ですらメロドラマ仕立てでもたつくなあ、という印象であった。

評者の目が肥えたのではない。そのような社会に生きていた人々の精神世界が今一つ想像できないのである。かつて在外研究でパークベック・カレッジに滞在していた時期に Walter E. Houghton の *The Victorian Frame of Mind* を読み終えた後に湧き上がってきた絶望感（「一体何なんだ、こいつら」という苛立ちでもあった）を覚えているが、もしかすると、大衆向けのヴィクトリア朝演劇を純粹に楽しむことは評者には不可能なのではないかという不安に駆られる。すなわちそれは、どれほど頭ではわかったつもりでいても、評者自身もまたヴィクトリア朝人と同様に、現代という時代性の檻の中に閉じ込められているからなのかもしれない。