

## シェイクスピア劇の小唄の特性とコンヴェンション

学習院大学 中野春夫

シェイクスピア劇テキストのほぼすべてに小唄 (songs) が組み込まれており、ピーター・ゼングの先駆的な小唄集には七〇曲、近年のロス・ダフィンによる小唄集では八一曲が収録されている。ゼングの小唄集では『マクベス』のヘカテ・ソングのように歌詞が確定していない曲は除外されているので、この種のものを含めればおそらく百曲以上の小唄を私たちは想定できる。不思議なのはテキストの一部でありながら、小唄が研究対象として注目されることは事実上なかったことである。ピーター・ゼングが一九六七年に指摘した状況、すなわちシェイクスピア劇の小唄に関する研究が「主に音楽史学者によってのみ行われてきた」(Seng, x) 状況は残念ながら現在でも変わっていない。音楽史あるいは書誌学の観点から元歌のバラッドや節回し (tune) などが詳細に調査される一方、シェイクスピア劇において小唄が果たした役割は今でもほぼ手つかずなのである。

本論の対象は『十二夜』のフェステ、『リア王』の道化、『オセロウ』のデズデモナ、『冬物語』のオートリカスによって歌われる小唄である。彼らが歌う曲はシェイクスピア劇の小唄としてよく知られるものであるが、これらの聴覚的情報は娯楽産業の芝居小屋においてどのような役割を果たしていたのだろうか？ 本論はこれまでよく知られ

てこなかった小唄の特性とコンヴェンション（約束事）を明らかにしつつ、演劇上演の中で果たしていた小唄の役割を検討してみたい。

## 一・道化と小唄

シェイクスピア劇の小唄は一般的に女性登場人物もしくは身分が比較的低い喜劇的な登場人物によって歌われ、貴族や王族である主人公クラスの男性が小唄を披露することはない。女性登場人物にしても『十二夜』のヴァイオラや『お気に召すまま』のロザリンドなど、主役を務める女性たちが小唄を口ずさむこともない。シェイクスピア劇における小唄の特徵として真っ先に挙げられるのは、小唄を歌うこと、あるいは歌い手そのものが劇世界の中で周縁的な性質を担っているらしいことである。

『十二夜』のフェステヤや『リア王』の道化は劇中で何曲もの小唄を歌うので、今日の私たちには歌うことが道化の役割の一つであるように思える。ところがイーニッド・ウェルズフォードが指摘する道化の特性の中に歌謡は指摘されていない。『恋の骨折り損』の道化コスタードや『お気に召すまま』のタッチストーンはまったく歌わず、むしろ「道化（clown）」と言及される登場人物は歌わないのが通常と思われる。『リア王』の道化にしても元々はおしゃべり専門で、最近ある事情から諷刺を小唄でするようになったらしい。

### 道化

斑服を着て阿呆のようにしゃべるからといって、俺を本物の阿呆と思うやつには鞭をやれ。

(歌う)

一年経ってみりゃ、阿呆は商売あがったり  
それもこれも賢いお方が馬鹿になり、  
知恵の付け方忘れてしまったために  
やることなすこと阿呆と変わりが無い。

リア お前はいつからこんなに歌うまうになったのだ?

道化 おじちゃん、あんたが娘を母親にしちまうてからさ、娘たちに鞭を手渡して、尻をむき出しにしちまうたんだから・・・

Fool If I speak like myself in this let him whipp'd that first finds it so.  
(Sings)

Fools had ne'er less grace in a year:  
For wise men are grown foppish  
And know not how their wits to wear,  
Their manners are so apish.

Lear When were you wont to be so full of songs, sirrah?

Clown I have used it, Nuncle, e'er since thou mad'st thy daughters thy mothers; for when thou

*gav'st them the rod and putt'st down thine own breeches...*

*(The Tragedy of King Lear, 1.4.118-26)*

第一幕第一場は王国分割場面として知られるが、ケント伯が厳しく諫めたのは王国統治権と所有権の譲渡であって、王国の分割ではない（中野 2016B, 106-109）。「道化」も第一幕第四場で姿を現してからリアが王権と王国収入を手放したことを最悪の選択として情け容赦なく諷刺する。この小唄の主旨は「娘に権力と財産すべてをくれてやって、自ら進んで無職無収入の根無し草になるのは究極の馬鹿だ、こんな馬鹿がいるから阿呆は商売あがったりになる」である。右記のやり取りからすると、「道化」が諷刺を小唄でするようになったのも、まさしく主人リアの引退により自分の社会的立場も不安定になってからである。

「道化」の唄はケント伯にとっても驚きらしい。第二幕第二場においてケント伯（ケイアス）がコーンウォール公によって足枷をはめられると、その惨めな姿を見た「道化」は小唄を歌いだす。

道化

賢い人間がまともな助言をしてくれるから、「リアの許を去れという」俺の話しはなかったことにしておくれ。阿呆の話しに耳を傾けてほしいのは悪党だけだ。

（歌う）

欲得からご奉仕なされるご仁なら

見せかけだけで励むご奉公、

雲行き危うくなれば姿を見せず、  
嵐になればたちまち主人を見捨てる。  
でも俺はとどまる、阿呆は辞めなご、  
賢いご仁はすたごら逃げ出してご、  
逃げ出す悪党は馬鹿になるけれど、  
阿呆が悪党なんかにならないでおくれ。

ケント 阿呆、この唄をどこで覚えたのだ？

道化 阿呆、足枷なんか嵌めていない時だ。

Fool When a wise man gives thee better counsel, give me mine again; I would have none but  
knaves follow it, since a Fool gives it.

(Sings)

That sir which serves and seeks for gain,

And follows but for form,

Will pack when it begins in the rain,

And leave thee in the storm.

But I will tarry; the Fool will stay,

And let the wise man fly:

The knave turns Fool that runs away;

The Fool no knave, perdy.

Kent        Where learn'd you this, fool.

Fool        Not in the stocks, fool.

(*The Tragedy of King Lear*, 2.2.247-59)

「道化」はリアの財産譲渡が身勝手に無謀でもあることが分かっており、さらに無収入者への奉公が非常識きわまりなく、文字通り自分が「馬鹿」であることも分かっている。上記の小唄はリアを見捨てられない自分とケント伯に向けた自虐的な浪花節であるが、二人のやり取りからすると「道化」が小唄を口ずさむことはケント伯にとって意外らしい。右の二つの例は道化であっても、主人の前で小唄を口ずさむのは無礼という了解がシェイクスピア時代の観客にはあったことを示している。言い換えれば、「道化」がリアの前で堂々と歌いだすことは社会関係上の変化を伝える演劇的なシグナルの役割を果たしていたことになる。「道化」はすでに社会関係の上でリアと雇用関係にはなく、シェイクスピア時代の観客の目には損得抜きで主従ごっこを演じているように映ったはずである。

『十二夜』のフェステも主人のオリヴィア姫の御前では美声を披露することがない。彼が小唄を歌うのはサー・トビーとオーシーノー公爵のリクウェストがあった時に限られ、この劇世界で観客が目撃するのはフェステが出張で歌うたびに小遣いがフェステの懐に舞い込む光景である。

アンドルー

さあ歌っておくれ。

トビー ほう、心付けに六ペンスだ。歌ってくれ。

アンドルー 俺からも六ペンスだ。ナイトがアたまわる―

フェステ 恋の歌がいいかい？ それとも宴会向けのやつか？

Andrew Now, a song.

Toby Come on, there a sixpence for you. Let's have a song.

Andrew There's a testril of me too. If one knight give a-

Feste Would you have a love song, or a song of good life?

*(Twelfth Night, Or What You Will, 2.3.20-23)*

『十二夜』の道化にはシェイクスピア劇の中でも特異な設定が施されており、マライアによればフェステは長期にわたって職場放棄をしていた―「これだけ長くサボっていたのだからお前は縛り首よ、それとも首かもしれない、でもお前にはどうも同じだね (Yet you will be hangged for being so long absent, or, to be turned away, is not that as good as a hanging to you?)」(1.5.14-15)°。職場に戻ってもフェステはオリヴィア邸とオーシーノー邸をふらふら行き来している。彼は明らかに主人の了解なくサー・トビーやオーシーノー公爵の求めに応じて出張歌謡サーヴィスを行う点では「誰とも雇用関係を結んでゐるようには見えなう」(Krieger, 54-55)°。『十二夜』の劇世界では表向き「道化」という職業を与えられてはいるけれども、同時代の観客にとってフェステの人物像は「浮浪取締法」の対象となる「大衆芸人 (common players)」すなわち住所不定で雇用関係が不明瞭な娯楽産業従事者と二重写しになっていたはずである(中野 2016A, 86)°。

フェステその人が社会で周縁的な存在である一方、彼によって歌われる小唄の内容も社会の中で孤独に浮遊するイメージに満ち溢れている。フェステがサー・トービーに所望されて最初に歌う「恋の歌」は社会で浮遊する若者たちの切ない恋を歌っている。

フェステ  
（歌う）

愛しい人、今度はどこへ流れていくのかい？

ここに居続けておくれ、高音も低音も上手に歌える

まことの恋の持ち主が現れたのだから。

ここに住もうじゃないか、愛しい人、

旅は恋する者たちの出会いで終わるもの、

まっとうな人間なら誰でも分かっている。

アンドルー　ほんとう、素敵な声だ。

トービー　いいぞ、いいぞ。

フェステ  
（歌う）

恋って何？　明日に恋は姿を消している。

今楽しいのなら今歌おうじゃないか。

先のことは誰も分からない、

じっと待ってれば、儲けが転がってくる訳じゃなし、



愛しい人よ、それなら俺にキスしておくれ、  
若やばらうきでも続くものじゃない。

Feste (Sings)

O mistress mine, where are you roaming?

O stay and hear, your love's coming,

That can sing both high and low.

Trip no further, pretty sweeting,

Journeys end in lover meeting,

Every wise man's son doth know.

Andrew Excellent good, if faith.

Toby Good, good.

Feste (Sings)

What is love? 'Tis not hereafter,

Present mirth hath present laughter,

What's to come is still unsure.

In delay there lies no plenty,

Then come kiss me, sweet and twenty,

Youth's a stuff will not endure.

*Twelfth Night, Or What You Will, 2.3.26-39)*

小唄の出だしの表現「流れていくのかい？」によれば、相手の女性は季節労働者であり、今日か明日にはこの場所を去っていくらしい。二行目の「高音も低音も上手に歌える」ことは男性が美声を商売道具にしながら地方を回っていること、すなわち彼が行商人か大衆芸人であることを示している（中野 2016A, 91-92）。三行目の「ここに住もうじやないか」や四行目の「旅」という語句もシェイクスピア時代のイングランド社会の特性、すなわち著しく高い社会的流動性を表現している（Griffiths 318）。小唄の詩句が示唆するのはドサ回りの行商人（テキヤ）が流れもの生活の中でたまたま同じ境遇の女性に惹かれ、将来の甘く淡い夢を抱いている状況である。男性はドサ回りに終止符を打ち、女性と所帯を持ってこの地で腰を落ち着きたいらしい。

この小唄は男性が相手の女性に求婚したのか、求婚して結果がどうであったのかについて全く触れない。この小唄の切ないところは、不安定な職業の男性が求婚したところで色よい返事が返ってくる可能性はゼロに等しいことを観客がよく理解していることである。第二スタンザの「恋って何？」以下は将来がよく見えない者たちが抱いた典型的な不安と恐怖を表現している。明るい将来が見えなければ、サー・トービーたちのようにどんちゃん騒ぎで満足する他はなく、「今楽しければ今笑う」しかないのである。

## 二. 女性登場人物と小唄

シェイクスピア劇の小唄に関してあまり知られていないが、小唄の多くに元歌が存在する。ロス・ダフィンの指摘

によれば、元歌は民謡や酒場唄であることもあるが、最も多いのが今日の大ヒット歌謡曲に相当するバラッド作品である (Duffin16-20) シェイクスピア時代には「ロンドン中の人通りの多い街路、あるいは広場で」バラッド売りの美声を耳にすることができた (Greene 189)。バラッドは一枚一ペニーで売られる片面刷りのブロードシートであり、話題性のある事件を歌詞にする点では江戸時代の瓦版や今日の男性向け夕刊紙の性格を持っていた。ただし比較的多いのが、今日の演歌もしくはポップソングの歌詞に似た衝撃的な男女関係の顛末や、逆に笑いとれる内容のものである。『オセロウ』の第四幕第三場に組み込まれた「柳の唄 (Willow)」はバラッドと芝居小屋が共有する歌謡娯楽文化の特質を教えてくれる恰好の例である (中野 2017, 128-29)。

『オセロウ』は「嫉妬 (jealousy)」によって夫が最愛の妻を殺害するに至る悲劇であるが、以下の引用はオセロウに殺害される直前、デズデモーナが侍女のエミーリアと最後の会話を交わす場面からである。デズデモーナはふとバーバリーという小間使いを思い出し、この小間使いがこの世を去ったときに歌っていた「柳の唄」を口ずさむ。

デズデモーナ 母のところにバーバリーという小間使いがいたの

バーバリーは恋をしていたけれど、相手が変になって

彼女を捨ててしまった。その子は「柳の唄」の歌詞を持っていた、

昔の唄だけれど、彼女の運命を予言しているよう。

彼女はそれを口ずさみながら亡くなった。今晚はその唄が

私の頭を離れない。私、今にも

かわいそうなバーバリーのように首を片方に傾けて

歌いだしてしまいそう。―ねえ、急いで。

エミーリア 部屋着をとってきましようか。

デズデモーナ いらないわ、このピンをとって。

―ロドヴィーコ様は素敵なお方ね。

エミーリア 大変な色男でございますよ。

あの方の像の唇に触れられるのなら、パレスティナまで裸足で歩いてもかまわないというヴエネツィアのご婦人を知っています。

デズデモーナ （歌う）

シカモアの脇に腰を下ろし歌っていた

哀れな人が「柳、柳、柳」の唄を、

手で胸を押さえ、顔を膝に埋めながら

歌おう、「柳、柳、柳」の唄を。

小川がそばを流れ、彼女とともに咽び泣く、

歌おう、「柳、柳、柳」の唄を、

とめどもなく流れる涙で岩も柔らかになる

歌おう、「柳、――

これは片づけて―

柳、柳」の唄を

お願い、急いで、あの人すぐに来るわ―

(歌う)

歌おう、「緑の柳が私の花飾り」

あの人を責めないで、好きなの、彼の仕打ちが―

いや、こうじゃなかったわね。―誰かドアをたたいた？

エミリーリア

風の音ですわ。

デズネモーナ

(歌う)

誓い破りとなじったら、どう答えたと思う？

歌おう、「柳、柳」の唄を

他の女たちを口説くから、お前もたくさん男と寝な―

もう下がっていいわ、お休みなさい。

Desdemona My mother had a maid called Barbary:

シェイクスピア劇の小唄の特性とコンヴェンション(中野)

She was in love, and he she loved proved mad

And did forsake her. She had a song of 'willow'.

An old thing 'twas, but it represented her fortune,

And she died singing it: that song tonight

Will not go from my mind: I have much to do

But to go hang my head all at one side

And sing it like poor Barbary. Prithee dispatch.

Emilia            Shall I go fetch your nightgown?

Desdemona      No, unpin me here.

This Lodovico is a proper man.

Emilia            A very handsome man.

I know a lady in Venice would have walked barefoot to Palestine for a touch of his nether lip.

Desdemona      (Sings)

The poor soul sat singing by a sycamore tree,

Sing all a green willow:

Her hand on her bosom, her head on her knee,

Sing willow, willow, willow.

The fresh streams ran by her, and murmured her moans,

Sing willow, willow, willow:

Her salt tears fell from her, and softened the stones,

Sing willow—

Lay by these—

(Sings)

Willow, willow—

Prithee, hie thee: he'll come anon—

(Sings)

Sing all a green willow must be my garland.

Let nobody blame him, his scorn I approve—

Nay, that's not next. —Hark, who is't that knocks?

Emilia  
It's the wind.

Desdemona  
(Sings)

I called my love false love, but what said he then?

Sing willow, willow, willow:

If I court more women, you'll couch with more men—

So, get thee gone, goodnight.

(*The Tragedy of Othello*, 4.3. 27–60)

今日の語法からすると歌詞を「知っている」のが普通であるが、デズデモナはバーバリーが『柳の唄』の歌詞を持っていた (had a song of Willow) と表現しており、この表現はバーバリーがバラッド版の「柳の唄」を所有していたことを意味する。「柳の唄」はシェイクスピア時代において実際に存在した曲であり、『オセロウ』版の原型と推定されるバラッドが書籍出版組合に登録されたのは一五六五年だった (Duffin 469)。その後、十六世紀末にいくつかの劇やパンフレットで言及され、さらに十七世紀初めに二種類の無登録版が刷られている (Song 197–98)。

『オセロウ』ではバーバリーとデズデモナが「柳の歌」を歌っているが、オリジナル版は女性の失恋唄ではない。『オセロウ』の「柳の歌」では恋人に捨てられた女性が一人称になるが、バラッド版の「柳の歌」では愛する女性に想いが通じないために悶え苦しむ男性が主人公となる。オリジナル版は十一スタンザから構成され、以下はその出だしの四スタンザで、男性がある決意を下すまでの過程を映像的に描き出す。

シカモアの脇で溜め息をついていた、

哀れな男性が「おお、柳、柳、柳」と。

手で胸を押さえ、顔を膝に埋めながら

「おお、柳、柳、柳」を歌っていた。



歌いながらため息をつき、呻いていた、

「喜びよ、さらば、我が真の恋人は去った」と。

不実ではないか、どうして態度を変えるのか。

愛を訴えても、返ってくるのは憎しみだけ。

男は叫ぶ、恋するものは皆私を憐れんでくれ、

彼女の心は冷酷で、私の呻きなど意に介さない。

近くを冷たい川が流れ、男性の眼から

とめどもなく涙が流れていた

小鳥たちは彼の嗚咽で黙りこくりに

こぼれる涙で石も脆くなった。

私は悪くない、侮蔑を受けているのだから

生来の不実、彼女のために私は死ぬ

美がこれほど冷酷な心を宿すのか

私の真の恋をにべもなくはねつけるとは

A poor soul sat sighing by a sycamore tree,

O willow, willow, willow

His hand on his bosom, his head on his knee

O willow, willow, willow

He sigh'd in his singing, and after each groan

Adieu to all pleasure, my true love is gone.

Oh false she is turned, untrue she doth prove;

She renders me nothing but hate for my love

Oh, pity me, cried he, you lovers each one

Her heart's hard as marble, she rues not my moan.

The cold streams ran by him, his eyes wept apace,

The salt tears fell from him, which drowned his face;

The mute birds sat by him, made tame by his moan,

The salt tears fell from him, which soften'd the stone.

Let nobody blame me, her scorns I do prove,

She was born to be false, and I die for her love.

O that beauty should harbor a heart that's so hard

My true love rejecting without all regard!

(Duffin 468-69)

この「男性」によれば「我が真の恋人」は自分をその気にさせておきながら突然相手にしなくなり、さらに罵詈雑言まで浴びせかけ、自分の苦しみをあざ笑う。第四スタンザの二行目は「男性」が自殺によって復讐しようとして決意したことを示す。さらに第八スタンザではすでに墓が作られていること、第九スタンザでは相手の残酷さを記す墓碑銘「毒を最も甘美な薬として飲んだものがここに眠る」までが用意されていることが語られる。ところが不思議なことに、この小唄では最終スタンザの最後の行に至っても語り手の男性はしゃべり続けている。

「柳の唄」はシェイクスピア時代の小唄における重要なコンヴェンションの一つを教えてくれる。小唄自体は自殺の模様をいっさい語らず、その瞬間を聞き手が想像するように作られているのである。以下の最終スタンザの最後の歌詞が歌われた後、聞き手の頭の中には男性の身投げの瞬間、すなわち男性が「柳の歌」を口ずさみながら川に飛び込む光景とドボンという重い水音が映し出されたはずである。この小唄の設定では目の前に「冷たい川が流れている」のである。

かつての喜びも今は悲しみの元

安らぎも今は苦しみ—さようなら、

愚痴も生きている間だけ

シェイクスピア劇の小唄の特性とコンヴェンション（中野）

嫌いなんだろう、私は大好きだ、君のためにこの世を去るけれど。

As then 'twas my comfort, it now is my grief,

It now brings me anguish; then brought me relief.

Farewell, fair false-hearted, plaints end with my breath

Thou dost loathe me: I love thee, though cause of my death.

(Duffin 469)

「柳の唄」はたんに失恋した男性の怨み辛みが語られるのではなく、男性が自ら命を絶つ劇的な瞬間を聞き手に想像させる壮絶な小唄である。『オセロウ』においてデズデモーナはバーバリーが「この小唄を口ずさみながら亡くなった (she died singing it)」と語るが、同時代の観客たちはバーバリーが歌いながらそのまま川に飛び込んでいく光景を想像したはずである。さらに小間使いが口ずさんでいた同じ小唄をデズデモーナが歌うことにより、観客はデズデモーナも漠然と同じ運命を思い浮かべていることを想像する仕掛けになっている。今日演劇のBGMに「別れても好きな人」のメロディーが流れれば、「深夜の繁華街、雨の中、偶然の再会」という状況が連想させられるように、「柳の唄」のメロディーが口ずさまれると若い未婚男性の哀れな身投げが連想されはずなのである。

シェイクスピア劇では『ハムレット』のオフィーリアや『ヴェローナの二紳士』のジュリアが女性の失恋小唄を歌うが、いずれにも「柳の歌」と同様に印刷版バラッドの元歌がある (Duffin 253, 422)。どちらの元歌も同時代によく知られたメロディーで歌われる男性の怨み歌であって、オフィーリアたちが歌う小唄は同時代の大ヒット歌謡曲がシェイクスピアによって劇場向けに翻案化されたものに他ならない。ピーター・ゼングの定義によれば、シェイク

スピア劇の「小唄 (songs)」はト書きなどで「舞台上の役者によって歌われるためにテキスト中に挿入された歌謡詩」(Song XIX)であるが、メロディーと歌詞がシェイクスピアによって独自に作られた訳ではない。シェイクスピアのオリジナルを証明する資料は存在せず、ロス・ダフィンの表現を借りればその種の資料が「出てくることはありえそうもない」(Duffin 15)。シェイクスピア劇の小唄は彼の劇作品そのものと同様に、理論上すべての曲に材源があり、既存のメロディーと歌詞が再利用された歌謡娯楽文化の典型的な産物なのである。

元歌の男性は「私は悪くない、侮蔑を受けているのだから (Let nobody blame me, her scorns I do prove)」と女性の冷たい仕打ちを厳しく咎め、自分に非はないことを強調しているが、『オセロウ』のデズデモーナは第三スタンザ「あの人を咎めないでね、私は好きなの、彼の仕打ちが (Let nobody blame him, his scorn I approve)」とオセロウを咎めない。デズデモーナが言う「彼の仕打ち」とは直前の第四幕第二場でオセロウが公衆の面前で自分を「売女 (strumpet)」(4.2.88) とか「浮気女 (whore)」(4.2.91) と罵った場面を指している。シェイクスピアは女性を断罪する元歌のサビをひっくり返して、「悪いのはすべて私」と夫を庇いだてる歌詞へと変えていた。それもデズデモーナに露骨なシグナルとなる台詞「いや、この歌、そうじゃなかったわよね (Nay, that's not next)」を吟かせ、今歌われている「柳の歌」にデズデモーナ自身のアレンジが含まれることを観客に知らせる。

デズデモーナの「柳の唄」替え歌は彼女の悲劇的な誤解、すなわち夫が自分のことを(キャシオとの特定の関係ではなく)不特定多数の男性と関係を結ぶ女だと思っていると誤解していることを示している——「他の女たちを口説くから、お前もたくさん男と寝な」。デズデモーナ版の「柳の唄」がその時点での彼女の不安を投影しているとすれば、彼女の頭の中に浮かんでいる不安は以下のようになる。夫が自分の身持ちの悪さを誤解しているらしいけれど、すべて「悪いのは私」、私が我慢すればすべて丸く収まるかもしれない。でもきくと夫は「たくさんの男と寝な」と最後

通告してくるわ、その時は私もバーバリーと同じく「柳の歌」を口ずさみながらこの世とお別れしそう。オセロウが妻の行動について誤解している一方で、実はデズデモナーナもオセロウに劣らず致命的な誤解をしているのである。シェイクスピア時代の観客にとって『オセロウ』とは夫の一方的な誤解が生み出す悲劇ではない。相思相愛の夫と妻がそれぞれ相手に対して致命的な誤解をしい、そのすれ違いが最悪の結末を引き起こす痛ましい悲劇だったはずである。

### 三. 浮浪者の小唄

アーデン版『冬物語』第二版の编者 J・H・P・パフォードによれば、オートリカスが第四幕第三場の最初に歌う小唄は「エリザベス朝の自然抒情詩ではなく、エリザベス朝の素朴さをパロディー化するジェイムズ朝の技巧的産物である」(Pafford 173)。たしかに一見すると春の訪れが刺激する生命の高揚感を抒情的に歌った曲のように思えるが、歌詞のところどころから不思議な表現や語句が聞こえてくる。

オートリカス（歌う）

ラッパズイセンが地面から顔を出せば、

ハイ、ホー、浮浪者娘っ子も谷間に姿現わす、

ほらよ、ありがたい季節のご到来だ、

冬の白いほっぺに赤い血潮がよみがえる。

生垣に吊るされた真っ白リネンの洗濯物、

ハイ、ホー、元気な小鳥が歌いだす、

いっちょやろうか、俺の気分も盛り上がり、

戦利品で一杯やれば、気分は王様に早変わり。

ヒバリがピーピー、ヒーヒーをえずれば

ハイ、ホー、ツグミもカケスも歌ってくれる、

アー、アー、夏の唄、俺とねえちゃんたちも歌うよ、

俺たち、干し草小屋でまたがり合いながら。

Autolycus (Sings)

When daffodils begin to peer

With hey, the doxy over the dale,

Why then comes in the sweet o' the year,

For the red blood reigns in the winter's pale.

The white sheet bleaching on the hedge,

With hey, the sweet birds, O, how they sing!

Doth set my pugging tooth an edge.

For a quart of ale is a dish for a king.

The lark, that tirra-lirra chants,

With hey, the thrush and the jay,

Are summer songs for me and my aunts,

While we lie tumbling in the hay.

(*The Winter's Tale*, 4.3.1-12)

三月に入るとイングランドの冷たく乾いた大地から、春の到来を体感させてくれるラップズイセンが「顔をのぞかせる」と同時に、オートリカスの小唄では春が始まると「浮浪者娘 (doxy)」も谷間に姿を現すらしい。それにしてはどうして「浮浪者娘」がこの季節の「谷間」に出現するのだろうか？ その因果関係が関心を呼ぶことはないらしく、今日入手できるどの編集版テキストでもこの箇所には注釈がつけられることはない。

シェイクスピア時代のイングランド社会には日本の江戸時代の「無宿者」に対応する「浮浪者 (vagabond/rogue/sturdy beggar)」と呼ばれた被差別集団が存在していた（中野 2013, 157-62）。浮浪者は一四九五年に浮浪取締まり法が制定されてから制度的に存在するようになり、十六世紀半ばから浮浪者のストック・イメージが発展する。『ホリンシェット年代記』の巻頭に収録されたウィリアム・ハリソンの「イングランドの描写」（一五七七年）は同時代の浮浪者に対する偏見を簡潔に表現してくれる。



「貧困者の」三番目は無益な貧民であり、王国を食い潰す輩、王国中を浮遊する浮浪者（職を探すが、見つからない者たち）、そして引き離すのが難しく、二人一緒に王国を彷徨いまわり、夏には灼熱を避けるため主に平地にとどまり、冬には寒風を避けるため森林地域にいる浮浪者とその愛人から構成される。

…the third [of the three poor sorts] consisteth of thriftless poor, as the rioter that hath consumed all, the vagabond that will abide nowhere but runneth up and down from place to place (as it were seeking work and finding none), and finally, the rogue and strumpet, which are not possible to be divided in summer but run to and fro over all the realm, chiefly keeping the champaign soils in summer to avoid the scorching heat, and the woodland grounds in winter to eschew the blustering winds.

(Harrison, 180-81)

ハリソンによれば、浮浪者は就労することなく住所不定で王国中を移動する。なかにはカップルの浮浪者がいて夏季は村や町に出現するが、冬季は姿を消して生垣や森林で寒さと雨露をしのぐ。オートリカスが歌う春の賛歌第一スタanzasでは、ラップズイセンが芽を出し始める新春に浮浪者たちが森からぞろぞろと這い出てきて、浮浪者ならではの生業に励むことになる。「浮浪者娘 (doxy)」とは浮浪者の隠語であり、トマス・ハーマンの『浮浪者への警告』（一五六六年）に従えば親玉に犯された後「浮浪者なら誰にでも体を許す (common and indifferent for any that will use her)」女性である (Harman 105)。シェイクスピア劇の場合でも「浮浪者」像から生まれたフィクションの喜劇登場人物は、サー・トロービーやフォルスタップのように愛人に似た女性 (クイックリーとマライア) とともに現れ

る。『じゃじゃ馬馴らし』のクリストファー・スライは孤独な熟年浮浪者ではあるけれど、この登場人物にも女性好きの特性は健在である（*The Taming of the Shrew Induction 2. 110*）。

オートリカスの小唄は現実世界の浮浪者とは別個に、活字文化の中で独特な進化を見せる「浮浪者」像の要約である。浮浪者は窃盗や詐欺で生計を立てるが、庭先などに干してあるリネンが浮浪者パンフレットにおける典型的な獲物であり、洗濯物泥棒こそ浮浪者の代名詞的的特性と言っている（Awdaley 57; Harman 62; Greene 174）。第二スタンは浮浪者が「生垣に吊るされた真ッ白リネンの洗濯物」を見れば条件反射的に手が出て、数時間後には獲物が「ビール一杯」に変身することを意味する。その後の第三スタンは浮浪者の間では「俺とねえちゃんたち」のような組み合わせが普通であり、性の営みも場所と時間にお構いなく行われることを牧歌的に表現している。アーデン版第二版の編者にとって「ラップズイセンの唄」はジェイムズ朝の知的な綺想詩に見えるのかもしれないが、この小唄の世界はまさしくエリザベス朝イングランド社会が生み出した浮浪者神話そのものである。

浮浪者とは王国内で持続的な生活基盤を持たない者であり、一五四八年の浮浪取締法の定義に従えば「健常でありながら住所不定で、仕事を求めないか、もしくは雇用期間内に離職したものは浮浪者と見なされる（Every Person, not impotent, &c. loitering or wandering, and not seeking Work, or leaving it when engaged, shall be considered as a Vagabond）（*The Statute of the Realm, 1 Edw. VI. c.3*）。無職無収入、住所不定が典型的な浮浪者のイメージであり、オートリカスが小唄を歌い終えてから最初に言及するのが「失職」状態である。彼が続けて歌う小唄は無職の好色浮浪者には前科があり、今は放浪しながら盗っ人稼業に精を出していることを告げている。

オートリカス　俺はフロリゼル様にお仕えしたことがあるんだ、いい時はピロードを着ていたが、今はお役御免

で失業だ。

(歌う)

泣いてどうなるもんじゃない、おねえちゃん、

夜になりゃ出てくる、明るいお月さん、

月夜をあちこちうろつきまわってみれば、

かならず見つかる正しい獲物。

鑄掛屋がお上のお許しいただき、

豚革の商売袋を背負ってドサ回り、

ならば俺も素性を明かしてやるぜ、

足枷はめられてそれが分かる。

俺は洗濯物のリネンで生きていく、トンビも巣づくりする時は端きれを失敬するじゃないか。親爺はヘルメス様の運氣の下で生まれたから、俺にオートリカスという名前を付けてくれた。今じゃ俺もヘルメス様と同じく立派な泥棒だ。博打とねえちゃんでのこの一張羅を手に入れ、他人様を騙しておまんま食っているんだ。

I have served Prince Florizel, and in my time wore three-pile, but now I am out of service.  
(Sings)

But shall I go mourn for that, my dear?

The pale moon shines by night:

And when I wander here and there,

I then do most go right.

If tinkers may have leave to live,

And bear the saw-skin budget,

Then my account I well may give,

And in the stocks avouch it.

My traffic is sheets; when the kite builds, look to lesser linen. My father named me Autolycus; who, being as I am, littered under Mercury, was likewise a snapper-up of unconsidered trifles. With die and drab I purchased this caparison, and my revenue is the silly cheat.

Have you no wit, manners nor honesty but to gabble like tinkers at this time of night?

(*The Winter's Tale*, 4.3.13-28)

オートリカスの小唄の第二スタンザで言及されている「鑄掛屋」とは、一五五三年の議会制定法で商人とともに潜在的な浮浪者と認定された職種である。浮浪者ハンフレットにおいても「酔っぱらいの鑄掛屋 (A Drunken Tin-

「Ken」は住所不定のドサ回り、詐欺師・窃盗犯の裏稼業、女好き、酒場等での馬鹿騒ぎなど浮浪者の特性を網羅的に兼ね備え、『十二夜』でのマルヴォーリオの表現からすると浮浪者の代名詞と広く認知されていた―「皆様、こんな夜更けに鑄掛屋のように騒ぐとは、正気も礼儀も分別も失くされたか? (Have you no wit, manners nor honesty but to gabble like tinkers at this time of night?)」(*Twelfth Night*, 2.3.66-69)。「大衆芸人 (common players)」と同じく、鑄掛屋の地方巡業には浮浪取締法によるライセンスが必要となり、第二スタンザの前半はその事情に言及したものである。後半部はオートリカスには「俺の素性」、すなわち商人という表稼業と窃盗犯という裏稼業があることを示している。

『冬物語』は人間関係の崩壊とその劇的な修復を主題としている。この劇では親友同士のシチリア王とボヘミア王が前者の故ない嫉妬によって不和になり、さらに前半部ではシチリア王の家族崩壊、後半部ではボヘミア王の家族崩壊が描かれている。これらの人間関係の断絶を通じて、本来やんごとない身分の者たちが次々に社会の最底辺のさらに外側へと転落していく。パーディタはもともと王女の生まれでありながら、父親の妄想によって捨て子となっており、劇中では農夫によって育てられている。一方のボヘミア皇太子フロリゼルは親の了解なしに婚約したために、ボヘミア王から相続権剥奪を宣告されている。父親の横暴で妻や子供たちが社会の頂点から根無し草の身分へ墜ちていくのがこの劇の特色であるが、オートリカスの小唄には社会の根無し草でもたくましく生きていけるというコミカルでポジティブなイメージが横溢している。何らかの事情で社会関係から脱落したものに對して十六世紀のイングランド社会は相反する二通りのイメージ、すなわち同情的で好意的なイメージと嫌悪に満ちた批判的なイメージを發展させており(中野2014, 86-87)。オートリカスの小唄は前者に属する。奈落の側に墜ちても、「泣いてどうなるものじゃない」―堅気に対して毎日太陽が昇ってくれるように、裏街道の日陰者にも夜になれば「明るいお月さん」が上がって

くれるのである。シェイクスピア劇の小唄は劇世界のテーマを奏でるBGMだった。

#### 四．結び

シェイクスピア劇テキストを文学研究の対象とすればどうしても文字情報だけを対象としがちであり。舞台上演を強調する立場では役者の肉体性や朗誦法、演技の重要性が強調される。ただしシェイクスピア劇テキストには従来の研究では著しく無視されてきた小唄やダンスも組み込まれており、シェイクスピア劇とは本来的に同時代の娯楽文化が生み出したさまざまな産物のアンサンブルである。テキストはBGMという明らかに聴覚的要素を内在させていて、同時代の観客たちが抱く不安や今日、欲望、願望を奏でていたのである。テキスト分析においてこれまで理解できなかったことも、あるいは劇作品の中心的テーマさえも小唄を接線にとってみると明確に見えてくる可能性は大いにあるのである。

シェイクスピア劇の引用はすべてRSC全集版（2007年）に基づく——*The RSC Shakespeare: William Shakespeare Complete Works*, Eds. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Basingstoke: Macmillan, 2007.

「本研究はJSPS科研費・基盤研究C「シェイクスピア劇の小唄——テキストに埋め込まれた聴覚的連想イメージコード」（研究代表者・中野春夫／課題番号17K02514／研究期間H29-H32）及びJSPS科研費・基盤研究C「十六世紀イングランド文学における浮浪者の表象研究」（研究代表者・中野春夫／課題番号26370290／研究期間H26-

中28)の助成を受けた成果である。また本論文の第二節は日本シェイクスピア協会・日本英文学会共催シェイクスピア祭没後四〇〇周年講演「シェイクスピア劇の小唄―四百年前の艶歌、怨歌、哀歌」(二〇一六年四月二十三日、慶應義塾大学)の前半部に基づいてある]

#### 引用文献

- Aweley, John. *Fraternity of Vagabonds* (1561) in *The Elizabethan Underworld*. Ed. A.V. Judges. George Routledge & Sons: London, 1930, pp.51-60.
- Clayton, Thomas. "Is this the promis'd end?: Revision in the Role of the King", *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*. Eds. Gary Taylor and Michel Warren. Oxford: Clarendon Press, 1983, pp.121-141.
- Copland, Robert. *The Highway to the Spital-house* (1535) in *The Elizabethan Underworld*, A.V. Judges, ed. George Routledge & Sons: London, 1930, pp.1-25.
- Duffin, Ross W. *Shakespeare's Songbook*. New York: W. W. Norton, 2004.
- Geoffrey of Monmouth. *Historia Anglica*. Trans. Aaron Thomson (1718) in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Ed. Geoffrey Bullough. Vol. VII. London: Routledge and Kegan Paul, 1973, pp.311-16.
- Griffiths, Paul. "Chapter Nineteen: Tudor Troubles-Problems of Youth in Elizabethan England." *The Elizabethan World*, Eds. Susan Doran and Norman Jones. London: Routledge, 2013, pp.316-34.
- Harman, Thomas. *Caveat or Warning for Common Cursitors* (1566), in *The Elizabethan Underworld*, A.V. Judges, ed. George Routledge & Sons: London, 1930, pp.61-118.
- Harrison, William. *The Description of England*. Ed. Georges Edelen. New York: The Folger Shakespeare Library, 1968.
- Jackson, Maed. P. "Fluctuating Variation: Author, Annotator, or Actor?" in *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*. Eds. Gary Taylor and Michel Warren. Oxford: Clarendon Press, 1983, pp.313-349.

- Kimney, Arthur F. ed. *A New Gallery of Tudor and Early Stuart Rogue Literature*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990.
- Knowles, Richard. "How Shakespeare Knew King Lear", *Shakespeare Survey*, Vol.55 (2002), pp.12-35.
- Lindley, David. *The Arden Critical Companions: Shakespeare and Music*. London: Bloomsbury, 2006.
- Long, John H. *Shakespeare's Use of Music: A Study of the Music and Its Performance in the Original Production of Seven Comedies*. Gainsville: University of Florida Press, 1955.
- Maynard, Winifred. "Ballads, Songs, and Masques in the Plays of Shakespeare", *Elizabethan Lyric Poetry and Its Music*. Oxford: Clarendon Press, 1986. Chap.5, pp.151-223.
- Pafford, J. H. P., ed. *The Arden Shakespeare: The Winter's Tale*. The 2nd series. London: Methuen, 1966.
- Seng, Peter J. *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.
- Statutes of the Realm*, 12 vols (1819). Buffalo: William S Hein, 1993.
- Sternfeld, F. W. *Music in Shakespearean Tragedy*. London: Routledge, 1963.
- The True Chronicle Historie of King Leir and His Three Daughters*. (1605) in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Ed. Geoffrey Bullough Vol. VII. London: Routledge and Kegan Paul, 1973, pp.337-402.
- Urkowitz, *Shakespeare's Revision of King Lear*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Warren, Roger. "The Folio Omission of the Mock Trial: Motives and Consequences", *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*. Eds. Gary Taylor and Michel Warren. Oxford: Clarendon Press, 1983, pp.45-57.
- Wilson, Christopher R. & Michaela Calore. *Contium Shakespeare Dictionary Series: Music in Shakespeare-A Dictionary*. London: Continuum, 2005.
- 中野春夫 (2017)、「オフィーリアの小唄―エリザベス朝イギリスの女性版怨み歌」、『学習院大学文学部研究年報』第63号、二〇一七年、一二三―一五三頁
- 中野春夫 (2016A)、「論文」『浮浪者喜劇』『十二夜』あるいは昔様が望むもの』、『学習院大学人文研究所紀要』『人文』第十一号、二〇一六年、七九―九五頁



中野春夫 (2016B)、「国王」の浮浪者―『リア王』の響きと怒り』、『学習院大学文学部研究年報』第六二号、二〇一六年、一〇三―一三五頁。

中野春夫 (2014)、「伝説の浮浪者王コック・ローレル―十六世紀イングランド社会における浮浪者のイメージ』、『学習院大学文学部研究年報』第六〇号、二〇一四年、八一―一〇二頁

中野春夫 (2013)、「行商人の裏稼業―十六世紀イングランド社会における浮浪者のイメージ』、『学習院大学文学部研究年報』第五九号、二〇一三年、一五七―一八三頁

