Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-09

「パンチ＆ジュディ」の形成 ： パンチの役割の変容と定着

平野, 惟

(Citation)
国際文化学,30:65-88

(Issue Date)
2017-03-15

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81009739

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81009739

「パンチ＆ジュディ」の形成

—パンチの役割の変容と定着—

The Formation of “Punch and Judy”

—The Transformation and Establishment of Punch’s Role—

平野 惟
HIRANO Yui

Summary

“Punch and Judy” tends to be regarded as a Victorian glove-puppet show. However, Mr.Punch, its hero, was neither the protagonist of the stage nor a wife-beater at the beginning. He came to England as the Italian Pulcinella in the Restoration period, and became familiar with to the English by inheriting the role of intruder to the script from “the Vice” of medieval morality play. His features as the protagonist of “Punch and Judy” were almost simultaneously developed around the end of eighteenth century, and settled in the oldest dictated text of actual performance in 1828.

This period also witnessed an upheaval in England. The decline of pleasure fairs and the emergence of professional “Punchman” made Punch’s show a more flexible and primitive glove-puppet show and a violent drama. Judy appears then, neutralizing Punch’s violence by her resemblance to Punch and her habit of making the first strike. Therefore, Judy’s entry and her role of relativization of Punch to the protagonist of “Punch and Judy” should be regarded as a crucial factor in the development of Punch’s character. Consequently, the dramatic form of “Punch and Judy” started, as an entirely new development of Punch’s story, balancing its subversiveness and tradition.

キーワード

パンチ＆ジュディ、人形劇、道化、中世道徳劇、主人公

I 問題の所在

本論はイギリスの人形劇「パンチ＆ジュディ（Punch and Judy）」について、その成立事情を当時の社会状況との関連において捉え直そうとするものである。

「パンチ＆ジュディ」は巨大な鉤鼻と大きな背中の瘤、独特の甲高い声を持つ主人公パンチ（Punch）が、妻のジュディ（Judy）を初めとして警官や役人、絞首刑吏、果ては悪魔までも次々にスラップスティックで打ちのめしていく手遣い人形劇（glove puppet show）であり、ヴィクトリア朝時代にはロンドンの街路の娯楽として大いに人気を集めたほか、現在でも海浜リゾート地や様々なイヴェントでの出し物として人々に親しまれている。そのルーツは長らく明確でなかったが、スペイト（George Speaight）が明らかにしたところでは[1)]、ピープス（Samuel Pepys, 1633-1703）の有名な日記における 1662 年の記述にまで遡ることができるという。単純にこの日付から数えて、パンチ＆ジュディは現在しばしば 350 年の歴史を持つものとして紹介される[2)]。

しかしこの認識は、あまり正確なものとは言えない。ジュディが登場するのは 18 世紀末から 19 世紀ごろのことで、それ以前のパンチだけがいた時期の劇を「パンチ＆ジュディ」と呼ぶことには無理があるからだ。言い換えればパンチ＆ジュディの 350 年は、ジュディの登場を紀元として以前 150 年ほどの前史と、200 年余りの「パンチ＆ジュディ」としての歴史とからなっているのである。

この前後でパンチという人物の在り方は非常に大きな変化を遂げており、単に名前の上だけでなく、劇形式の成立という観点からもジュディの登場は「パンチ＆ジュディ」形成にとって非常に重要な契機となったことが窺われる。にも拘わらず、従来の研究ではこのパンチの役割の転換、つまりジュディとの関係性においてこの道化が「パンチ＆ジュディ」の物語を成したことの意味はあまり深く掘り下げられてこなかった。そこで本論では敢えて、18 世紀末にはすでに人気者であったところのパンチが、ヴィクトリア朝時代を迎えるにあたってわざわざ「パンチ＆ジュディ」の主人公となったことの意義を考えてみたい。

手掛かりとなるのは、現在知られる「パンチ＆ジュディ」の形式が定着したのが、18 世紀末から 19 世紀初頭に掛けてのことであったという事実である。それはイギリス社会史においては、社会における娯楽活動のあり方が大きな変化を遂げた時期と符合している。

マーカムソン（Robert Malcolmson）は *Popular Recreations in English Society 1700-1850*（1973）において、娯楽行動を形態上「伝統的民衆娯楽」と「商業的大衆娯楽」とに区別した上で、イングランドにおいては 18 世紀末から 19 世紀の四分の一ほどまでが前者の衰退期、19 世紀半ばから世紀末までが後者の勃興期であったと定義した。娯楽行動の基盤となる共同体意識が、この時期の工業化や都市化、中産階級からの社会改良運動などによって大きく変化したことにより、従来の伝統的民衆娯楽は都市生活や契約による支配関係、個人主義的意識などを前提とした新しい社会基盤の上に立つ商業的大衆娯楽、すなわち行楽地や娯楽施設で過ごす「余暇行動」としての再構築を余儀なくされたのだというのである。そうしてマーカムソンは、その変遷期にあたる 1825 年から 1850 年頃にかけてを、娯楽行動基盤の「真空（vacuum）[3)]」と呼び表した。

もちろんここには、19 世紀以前の民衆娯楽はこの時期完全に死滅したのではなく、都市

環境の中で当局や改良運動家たちの攻撃に耐えて存続し、むしろ成長を遂げたのだというカニンガム（Hugh Cunningham）の指摘が併せて紹介されなければならない[4]。だがマーカムソンの研究以降、18 世紀末から 19 世紀初めという時期がイギリス娯楽史の大きな転回点として眺められるようになったのは確かである。ジェントルマンたちは確かに娯楽に対する従来の寛容な態度を考え直すようになり、牧師や改革家たちはかつて自分たちも参加していたはずの楽しみに言い知れない苛立ちや脅威を感じるようになっていた。こうした状況にあって従来親しまれてきた娯楽が衰滅し、あるいは形を変えざるを得なくなっていく中で、「パンチはどのようにして形態を変えてジュディを迎え、21 世紀に至るまでその形式において定着するようになったのか。本論では「パンチ＆ジュディ」という劇について最低限の枠組みを定義した上で、しばしば「前史」として見過ごされがちなその変容と形成の過程を追ってみたい。

II　プルチネッラの渡来と道徳劇の影響による変容

先に述べた通り、イギリスにおけるパンチについての初めての言及は、ピープスの日記に見える、1662 年 5 月 9 日付けの以下の記述であるとされる。

> 柵の中でやっている、イタリアの人形芝居を見にいった。たいへんきれいなもので、これまで見たうちで最高だ。伊達者たちがたくさん集まっていた。[5]

スペイトはこの日を、それまで並行してきた四つの流れ[6]の収束点として説明している。すなわち、１）大陸で発達した人形が国々を渡り歩くイタリア人パフォーマーによって各地へ伝播していく過程、２）彼らの演じる劇においてプルチネッラの役割が台頭してくる過程、３）イギリスの大衆演劇史を通して当地独自の道化タイプが発生してくる過程、そして、４）クロムウェル共和制の成立と崩壊とが、イギリス人形劇に思わぬ利益をもたらすようになる過程。この集大成をピープスは目撃したのである。これはまた、記録の残されている限りでマリオネット劇の初上演であったとも目される[7]。

図１　プルチネッラの衣装。モーリス・サンド画。

古今の研究者がほぼ一致してパンチの祖型だと考えるのは、イタリアの即興喜劇「コメディア・デラルテ（Commedia dell’arte）」に 1600 年ごろ登場したプルチネッラ（Pulcinella）という人物である。その性格は狡猾にして鉄面皮、ローマ訛りのナポリ方言で毒舌を吐きまくり、大きな鉤鼻と太鼓腹、手には用心の（自分に降り掛かることもある）棍棒を持っている（図１[8]）。鼻に掛かった独特の声で話し、演者はそのために特別の器具を口に含んだ。

誕生から間もなく、プルチネッラはブリオッチ（Giovanni Briocci, 1567-1671）というイタリア人によってまずフランスへ持ち込まれた。ブリオッチは本業の歯抜きの客寄せとして人形劇を行い、これがプルチネッラをフランス風の「ポリシネル（Polichinelle）」の名において、人形劇のキャラクターとして確立させることになる[9]。ここで襞襟や前で留めるタイプの道化服、背むしの要素といった現在のパンチにも引き継がれている要素がフラン

スの民話などに倣ってつけ加えられ [10]、やがて別のイタリア人演者ジモンデ（Pietro Gimonde, 生没年不詳）が、ミュンヘン（1656 年）、フランクフルト（1657 年）、ウィーン（1658 年）、ケルン（1659 年）などを渡り歩いた末、テムズ河畔から初めてプルチネッラ（ポリシネル）をブリテン島に持ち込んだとされる [11]。

イギリスでは 1642 年の大内乱勃発の折に演劇上演の停止令が出たのち、1648 年には法令化されて、劇場における演劇上演が厳しく取り締まられていたが [12]、ここで特に規定が存在しなかった（とみなされた）人形劇に日が当たり、演じ手のなくなった演目の格好の避難所となった。ジモンデら大陸の人形劇師たちはこの機運に乗ってやってきたのであり、マリオネットという新奇な人形の優美さ、プルチネッラというそのスターの人気の相乗効果によって、イギリス人形劇の活気は王政復古後にもいや増すことになる。

ヨーロッパ各地に伝播したプルチネッラからは国ごとに様々な道化キャラクターが派生することになるが、イギリスにおけるプルチネッラの発達を特徴付けるのは、中世道徳劇に登場したヴァイスという役割との混合が起こったことである。民衆の教化を目的とする教会での劇から発展し、擬人化された善徳と悪徳とが人間の魂を取り合って論争を繰り広げる構成を取るのが特徴であった道徳劇において、悪徳の役は一般に vice と呼ばれ、駄洒落や無理を捲し立てて善徳の言い分を茶化しまくるのがその仕事であった [13]。初期道徳劇においてはキリスト教の理論体系を背景として複数で存在し、また常に各々と対置される善徳との関係性の中に捉えられていたこの悪徳たち（vices）は、しかし上演が少人数劇団による公演を前提としたインタールード（Interlude）と呼ばれる形態に移行するにつれて数が集約され、16 世紀半ばには客からの人気や劇の筋に対する超越性において他の登場人物を圧倒する「ヴァイス（the Vice）」という役割へと結実した [14]。その性格はけんかっ早くほら吹き屋、しかしいざとなると臆病に尻込みしがちである。劇の最後にはたいてい悪魔によって地獄へ落とされたり絞首刑になったりするのだが、時にその悪魔の背中に貼り付いて首尾よく地獄からの脱出を果たしたり、挙句には携帯する木製の剣であべこべに悪魔を打ちのめす場面もあって、観客はその奔放な振る舞いを大いに楽しんだ。道徳劇自体は 16 世紀後半をもって消滅したが、この大文字のヴァイスは道徳的性質を切り離してエリザベス朝演劇の道化に姿を変え、イギリス道化像の深いところに根付き続けたとされる [15]。

道徳劇は必ず善徳の勝利をもって決着するが、何を善とし何を悪とするかは作者の立場や上演の背景によって様々であり、宗教改革を受けて国の宗教的指針が大きく揺れ動いた 16 世紀半ばごろには、カトリックとプロテスタント双方の立場から、自分たちの言い分を善徳に託し、相手を悪徳として退けてみせるようなものが作られている。これと時をほぼ同じくして the Vice の人気は絶頂に達するのは、一つには道徳劇が当時すでに聖職者でなく旅回りの劇団によって主に演じられるものになり、その結果として世俗的喜劇の要素を強めつつあった為であるが、もう一つにはまた、上演ごとに変わる善なるものを冗談や駄洒落によって貶めてしまう the Vice の振る舞いが、観客達の眼に痛快なものと映った為でもあるだろう。バイロム（Michael Byrom）も言うように道徳劇が行われていたのはイギリスに限った話ではないが [16]、なればこそエリザベス朝演劇の中に the Vice をわざわざ保存してきた人々が、王政復古期にやってきた余所者にまでその役割を期待したことには相当の意味があると考えるべきである。宗教改革以降、国家のあり方から庶民の心性にまで

関わるような大きな転換を繰り返してきたイギリスに暮らす者にとって、あらゆる矛盾を包含しつつ調和させる the Vice の役割には、何とも代え難いものがあったのではないだろうか。ルネサンス期の舞台道化たちは、王政復古期にはイタリアからきたマイム役者によって完全に取って代わられてしまうが [17]、舞台道化たちは自らを追い立てた者と同じ国から来たプルチネッラの中に the Vice の精神を植え付け、プルチネッラもまた新天地での観客を獲得するために舞台上での役割を引き受けたのだと言えよう。この過程を経ることによって初めて、プルチネッラはイギリスの道化として認められたのである。やがてパンチネッロ（Punchinello）という英語風の名前が定着し、さらに縮めてパンチと呼ぶ者が出始める。現在知られる「パンチ＆ジュディ」の主人公としてのパンチは、おおむね縮約した「パンチ」でのみ呼ぶのが不文律となっているようである。

見てきたように、パンチは「パンチ＆ジュディ」の主人公である以前に、イギリス演劇における道化の系譜に連なる継承者であった。次節では「パンチ＆ジュディ」形成の直前までに、パンチが演劇の場においていかなるキャラクターとして認識されるようになったかを見る。イギリスにやってきた経緯からしてパンチは人形劇のキャラクターであることを前提とする訳であるが、18 世紀に入るとこのことが、the Vice との混合に加えてさらに「闖入者」としてのパンチのイメージを強めることになる。

III　闖入者としてのパンチのイメージ

イギリスへは 13 世紀ごろまでに、これもフランスから吟遊詩人たちの出し物の一つとして手遣い人形が渡ってき、これを用いて土地ごとの史実や伝説、聖書の物語などを演じる芝居が行われてきたが [18]、王政復古期当時はせいぜいフェアの雑多な出し物の一つといったもので、劇作家や演劇通には従来見向きもされないものであった [19]。後にはジモンデの人形劇を「たいへんきれいなもの」として褒め称えることになるピープスも、手遣い人形による劇中劇を中に含み、また人形劇師の台詞において『火薬陰謀事件』『ソドムとゴモラ』といった人形劇の演目名を伝えているベン・ジョンソン（Ben Jonson, 1572-1637）の『バーソロミュー・フェア』（*Bartholomew Fayre: A Comedy*, 1614）を観に行った 1661 年の時点では、人形が芝居のいい所を台無しにしている、と不満を漏らしている [20]。

しかしこの直後にやってきたプルチネッラの新奇さ、マリオネットの優美さによって火が付いた王政復古期の人形劇人気が、復活した俳優演劇を大いに圧迫することになる。俳優のシバー（Colley Cibber, 1671-1757）は、国王一座とヨーク公爵一座の二つの勅許劇団が、人形劇の人気によって大衆受けするスペクタクルと音楽を取り入れざるを得なくなったばかりか、国王の庇護を願い出るまでに経済的に追い追い詰められたことを書き残している [21]。ピープスも度々マリオネット劇の観客席へと足を運ぶようになり、十日のうちに三回も通い詰めたり [22]、ある時には国王劇団の舞台の三倍面白い [23] とまで褒め称えている。しかし 1668 年のある日、俳優による劇上演を見に出掛けた劇場で、彼はふとこのように考えこむ。

> ここにはかなり多くの市民や徒弟が一緒にいる。こんな場にいてふと思うのは、私が初めて自腹で芝居を観ることができた時に、2 シリング 6 ペンスも払って平土

> 間に座る普通の職人だの卑しい連中を見た覚えは、この半分もなかったということだ。（中略）当世の虚栄と乱費の風潮は、こんな所にも現れるものである。[24]

劇場閉鎖の最中にも演劇を見ることができた「伊達者たち」は、こうした「卑しい連中」とはあくまで新しい趣向としての「人形劇の観客席」でのみ交わったつもりであったかも知れない。しかしその「卑しい連中」にとっては、そこは手遣い人形であろうがマリオネットであろうが関係なく、単に芝居を見るための場だったのであり、そこへ入ってきたのは「伊達者」の方だったのである。ピープスはこの状況に対して不安を抱く一方で、見世物そのものの魅力にも抗することが出来ない。1669 年になるとピープスは次のような心境にいたる。

> サザック・フェアにいく。とても汚い。ウィッティントンの人形劇（puppet play）を観る。とても美しい。どうしてあんな役にも立たないものが人々の心を掴んでしまうのだろう、この私をも含めて。[25]

この“puppet”はおそらく手遣い人形ではあるまいが、マリオネットであればこそ、その演目が手遣い人形劇の伝統的なレパートリーに属したウィッティントン物語であることは意味深い。観客席での混交が、すでに舞台の上にまで波及し始めたとも言える。実にマリオネットの導入によって、人形劇はそれまで空間的に住み分けの行われてきた高級文化と民衆文化の受容層が混ざり合う場として定着したのである。マリオネット劇の主役として現れたパンチは、やがてマリオネット劇、ひいては人形劇そのものが起こした演劇への「侵犯」そのものを体現するキャラクターとなっていった（図２[26]）。スティール（Sir Richard Steele, 1672-1729）は 1709 年 5 月の『タトラー』誌（*The Tatler,* 1709-11）において、パウエル（Martin Powell, ? -1729）という人形劇師が行った『創世記』の上演における洪水の場面に、脈絡もなく方舟に乗ったパンチとその妻が踊りながら登場してきたこと、驚いたある客がパンチの聖書物語への乱入はあらゆる道徳にも舞台の規則にも反すると咎めたところ、賛同を得るどころか周りから逆に非難されたことを伝えているが[27]、これは舞台の上のパンチが、この時点で既に「あらゆる道徳にも舞台の規則にも」反して構わないトリックスターとして認識されていることを示していよう。パンチは劇作家たちが打ち立てようとする正統的な文化に対して、民衆文化の側から侵入してくる闖入者として認識されるようになっていたのである。

図 2　1729 年の銅版画（一部）。パンチに舞台から蹴り出される詩神アポロ。

以上見てきたように、パンチがイギリスで最初に持った役割は、あくまで台本の筋書きに関係なく舞台へ飛び出してくるコメディ・リリーフであった。「パンチ＆ジュディ」におけるように物語の中での活躍によって人気を得るというよりは、the Vice に期待されてきた役割に則って、舞台の上で進行しようとする物語を一時的に中断してしまうことで喝采

を受けるような人物だったのである。

従来の研究において語られてきたのは、もっぱらパンチがすでに劇の主人公であることを前提とする、「パンチ＆ジュディ」の歴史であった。だが「パンチ＆ジュディ」にとっては「前史」でしかない、ここまで見てきた 200 年を織り込んだ「パンチの歴史」をきちんと描き出すことで、近代に至ってパンチの引き継いできた要素が果たして失われたのか、あるいは存続したのかが明確になる。パンチが「パンチ＆ジュディ」の主人公になったことは、改めて一つの大きな展開として認識される必要がある。

Ⅳ　『パンチとジュディの悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』について

今日「パンチ＆ジュディ」の歴史を辿ろうとする者は、1662 年のジモンデによるマリオネット劇と共に、1827 年に行われ、1828 年に『パンチとジュディの悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』（*The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy,* 以下『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』と記述する [28]）として出版された或る上演を避けて通ることはできない。これは風刺画家クルックシャンク（George Cruickshank, 1792-1878）と文学研究者コリアー（John Payne Collier, 1789-1883）とが、当時ロンドンで随一の人気を誇ったイタリア人演者ピッチーニ（Giovanni Piccini, 1745?-1835?）を訪ねて上演を依頼し、その内容を文字と挿絵とで書き留めたものである。ピッチーニは 1779 年にイギリスへ渡ってきたと見られ、以後半世紀あまり人形劇師として活動し、82 歳になっていた当時はすでに一線を退き、ロンドンのパブに住み着いていたという [29]。この上演から数年後、彼は別の演者に人形一式と舞台を譲り渡して完全に引退するが、この演者がのちにメイヒュー（Henry Mayhew, 1812-87）からインタビューを受けており、本論でも後で扱うことになる。

『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』は実際に行われた「パンチ＆ジュディ」の上演内容を完全に記録している最古のテキストであり、コリアーが書き下ろした 70 ページあまりの序文は、それまでアイザック・ディズレーリ（Isaac D'Israeli, 1766-1848）（*Curiosities of Literature,* 1791-1823）などによって古物研究の角度から行われてきたパンチ研究の決定版として世に迎えられた。しかしこの序文は英語とラテン語が入り混じり、夥しい引用と脚注で飾られた、多分に当時の文学界への当てこすりを含んだものであり [30]、後年コリアーがシェイクスピア資料を偽造したかどで学者としての信用を失ったこともあって [31]、現在この序文の情報、ひいては上演内容自体がどの程度信頼できるものかについては、研究者の間でもかなり意見が分かれている。スペイトはこれをコリアーが初めて文字資料の偽造を試みたものとしているが [32]、リーチ（Robert Leach）はコリアー本人の回想と『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』第 5 版（1870）に寄せられたクルックシャンクの証言とを照合しつつ、序文や脚注はともかく、ピッチーニの上演の書き起こしはほぼ正確なものと見て良かろうとしている [33]。本論もこの点についてはリーチの立場を取る。

次頁の表は、『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』に登場するキャラクターを上から下へ登場順に並べたものである。また 19 世紀に行われたものでほかにテキストが残っている三つの上演を横並びに並置し [34]、キャラクターの顔ぶれの変遷が分かるようにした。

表　『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』の登場人物一覧

	1827 (1828)	c.1850 (1851)	1854	1887
Punch（パンチ）	○	○	○	○
Toby（トービー）	○	—	○	○[38]
Scaramouch（スカラムッチ）	○	○	—	—
Judy（ジュディ）	○	○	○	○
Baby（赤ん坊）	○	○	○	○
Polly（ポリー）	○	—	—	—
Courtier（廷臣）	○	—	—	—
Hector（ヘクター）	○	—	—	—
Doctor（医者）	○	○	○	○
Servant（従者）	○	—	—	—
Blind Man（盲目の男）	○	—	—	—
Constable（警官）	○	—	—	—
Officer（巡査）	○	—	—	—
Jack Ketch （ジャック・ケッチ）	○	○	○ “Hangman”	△ Beadle
Devil（悪魔）	○	△ “Satan”	△ “Bogy”	△ “Ghost”

横軸の数字は上演の行われた年、カッコ内の数字はテキストが出版された年を表す。
○は登場あり、—は登場なし。役割が 1827 年と同じで呼び名の違うものは△とした。

『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』に登場するのは、順にパンチ（Punch）、犬のトビー（Toby）、その飼い主として出てくるスカラムッチ（Scaramouch）、ジュディ（Judy）、赤ん坊（The Child）、パンチの愛人ポリー（Polly）、幕間に登場して首が伸びる芸を披露する 3 人の廷臣（Coutier）たち、道楽馬のヘクター（Hector）、そこから落馬したパンチに呼び寄せられた医者（Doctor）、鈴を鳴らすパンチを注意しに来て返り討ちに遭う近所の従者（Servant）、エジプトの砂で失明したと嘯く盲目の乞食（Blind Man）[35]、パンチを捕らえる巡査（Constable）と警官（Officer）、プルチネッラ来英当時にその仕事のまずさにおいて悪名を馳せた死刑執行人であり、「ヘンゼルとグレーテル」を思わせる頓知によって逆に首を吊られることになるジャック・ケッチ（Jack Ketch）、そして大団円へ向けてパンチを地獄へ引きずり込もうとする悪魔（The Devil）の計 15 種 17 体である。この上演は書き起こしの出版を前提として屋内で行われたものであり[36]、記録の残っている中でもっとも登場人物が多いものでもある[37]。これだけの人形が一度に移動舞台の中に入ったとは思われないので、普段の上演はおそらくもっと少ないキャストによる短めのものであったろう。

19 世紀を通して登場頻度の高いのは、パンチ、ジュディ、赤ん坊、医者、ジャック・ケッチと悪魔である。医者は春先になると農村で行われる扮装者劇（Mummer’s Play）に登

場する時と同じく、怪我を負った者の慨嘆朝の呼び込みに応じて現れてくる [38]。扮装者劇は模擬的な一対一の決闘の繰り返しから成り、たいてい聖ジョージ（St. George）である主人公が全ての試合を勝ち抜く。ここで倒れた戦士を蘇生したり交替させたりするのが医者の役割であり、この文脈を引いて「パンチ＆ジュディ」に医者が登場することは、舞台内での暴力が単なる残酷な見世物としてだけでなく、都市の人々にかつての春の祝祭を思い起こさせるものとしても眺められていたことを示していよう。

ジャック・ケッチは名前の上では 1887 年の劇に登場しないが、警官がパンチを絞首刑にしようとして逆に首を吊られるので、役割としては劇の中に保たれていると言える。1850 年頃のサタン（Satan）、1854 年のお化け（Bogy）も、最後に出てきてパンチを黄泉の世界へ連れていこうとする点では同じものと見なしてよい。悪魔はプルチネッラ来英以前から市や祭の場での人形劇の最後に登場し、おそらくは道徳劇での振る舞いに倣って主人公を地獄へ送り込んでいたものらしい。ジョンソン博士は 1765 年に「田舎での人形劇（rustic puppet-plays）」でパンチが悪魔をめった打ちにするのを見たと述べており [39]、医者と同じく悪魔についても、パンチとはマリオネット劇場における共演を通してではなく、広場における遭遇を通して交わるようになったと考えられる。

コリアーが序文において回想するところでは、パンチは青髭と一夫多妻制における夫の損得について語り合うこともあれば、ネルソン提督（Horatio Nelson, 1758-1805）から対仏戦争への協力を要請されてきっぱり断ることもあり、小ピット（William Pitt, 1759-1806）の政敵であったバーデット（Francis Burdett, 1770-1844）に「是非私に投票を」と頼まれたかと思えば、スペインで宗教裁判に掛けられつつも看守を買収して脱出を果たすなど [40]、現在知られるよりも自由に振舞っていたようだ。だが『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』の出版以降になると、パンチはジュディに始まる一連の相手とのパンチの闘争という筋書きから外れず、上演ごとの個性はキャラクターの追加や変更、決め台詞やシークエンスの創出にのみ認められるようになる。リーチの考える通り、1828 年に記録され出版されたのはあくまで当時最も人気であった筋書きであり、「パンチ＆ジュディ」の歴史モデルは『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』をこの時代の唯一のものだと思いこんだ人形劇史家たちによって作られてきたきらいがある [41]。

フランスでも当時ポリシネルによる似たような内容の手遣い人形劇が行われていたが、バイロムが紹介するところによれば、1811 年にまとめられた当地での登場人物リストの中に、スカラムッチ、盲目の男、医者、悪魔などがすでに現れているという。バイロムはこれらを根拠に、ピッチーニは 1779 年にイギリスへ至る以前に、すでに経由地のフランスないし出身地のイタリアにおいて「パンチ＆ジュディ」の雛形を完成させていたのではないかと考えている [42]。しかし盲目の男やスカラムッチは以後「パンチ＆ジュディ」の登場人物として定着したとは言い難く、逆に明らかな定着の認められる悪魔や医者のルーツと見られる市や春の祝祭は、ピッチーニの来英はおろか誕生以前から、それこそフランスやイタリアに限らず行われてきたものである。パンチ＆ジュディのルーツをどこか一箇所に求めることは、こうしたルーツそのものの流動性を考える時、ほとんど不可能となるだろう。問題は「パンチ＆ジュディ」という劇形式の種がどこから流れてきたのかではなく、流れ着いたその先の土壌へどのように反応して実を結んだのかということである。

そこでまず『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』で確立され、また現在まで保存され続けている最低限の枠組み、パンチ劇を「パンチ＆ジュディ」たらしめている条件がどういうものであるかを分析し設定しておく。次節で述べる三つが、18 世紀までイギリス舞台道化の継承者にして近代演劇への闖入者であったパンチネッロの舞台へ新たに付け加えられた要素であり、以来現在に至るまで保たれ続ける「パンチ＆ジュディ」の基本的枠組みである。

V　パンチ＆ジュディの枠組み

パンチを主人公とすること

パンチは巨大な鉤鼻と尖った顎を持ち、人形の造りによっては目立たなくなるが、腹部は丸々と膨らみ、背中からも大きな瘤が突き出している。グロテスク・ボディの典型たるこの身体から発せられる独特の甲高い声は、スワッズル（swazzle）などと呼ばれる特製の仕掛け笛を演者が口に銜えることで発せられる。近年では演者や観客の国際化によって多少のヴァリエーションも見られるが、ターバンを巻いていようと日本語を話そうと、上に挙げた顔の特徴と、赤と黄色を基調とした道化服という基本形はおおむね踏襲されているようである。これがいわゆる“Mr. Punch”である。

パンチは多くの場合歌を唄いながら現れ、ジュディを呼んでは盛んにキスをせがみ、そのくせ子守りを頼まれると露骨に嫌がって逃れようとする快楽主義者である。性格はプルチネッラの陽気さやポリシネルの皮肉さ、the Vice のナンセンス好みを引き継いでおり、弱い相手に対しては容赦なく、自分より強そうな相手には下手に出つつ裏をかこうとする。後述するように一人の演者による手遣い人形劇での上演を前提とする以上、舞台に一度に登場できるのは二体までということになるが、パンチはほぼ出ずっぱりであり、客寄せや幕間の余興を除けば、基本的にパンチ以外の二体で舞台が占められることはないと言っていい。ジュディは劇の開始早々パンチに殴られて退場してしまい、以降はパンチと一連の相手との絡みによって話が展開される。近年フェミニズム的観点からの試みとして行われるような例を除いて、この逆の「ジュディ＆パンチ」はあり得ない [43]。ジュディが演者の地声（たまに裏声）を使って演じられるのに対し、パンチだけがスワッズルを通して発声する決まりとなっていることにも特権性が見られる。以上から「パンチ＆ジュディ」の主人公は、たとえタイトルをジュディと分かち持っていてもパンチであるとする。

妻ジュディとの喧嘩から始まること

『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』に登場するもので最初にパンチに殴られるのはスカラムッチであるが、これ以降スカラムッチを「パンチ＆ジュディ」のキャラクターとして使った記録はあまり見られない [44]。スカラムッチはピッチーニがイタリアから持ってきた人形の一つであるので、おそらくこれは彼が愛着のままに、余興や幕間の出し物として登場させていたものであろう。他の演者にはスカラムッチとのくだりは要素として引き継がれてはおらず、現在ではいきなりジュディとの場面から始まるのが常である [45]。

ジュディから赤ん坊のお守りを任されたパンチは、これが泣き止まないのに業を煮やして舞台の外へと放り投げてしまう。ジュディは夫が赤ん坊を虐待したことを知ると、一度

舞台から出ていき、劇中を通してパンチが振るい続けることになるスラップスティックを持って戻ってくる。ここに最初の殴り合いが始まり、棒を奪い取ったパンチの勝利に終わる。このあとパンチは警官や絞首刑吏、クロコダイルや悪魔といった相手と次々に闘いを繰り広げる訳だが、この反復の基礎となるのはいつでもジュディとのそれである。彼女は上記の事情により上演開始から程なくして舞台から姿を消し、ときどき幽霊として再登場する場合を除いては、ついに観客の前に戻ってくることはない。それでもジュディという存在は「パンチ＆ジュディ」に欠くべからざる主人公の相手役であり、二人はあらゆる意味で互いに対応物なのである。ジュディはしばしばパンチと同じように巨大な鼻をした人形で演じられ、これが彼女も他の登場人物に対して超越的であることを示していよう。また個々の上演を具に見れば、パンチとジュディの争いにおいて先にスラップスティックを持ち出してくるのはほとんど常にジュディの方であることが分かる。この条件はまた、「パンチの暴力は常に（過剰な）反撃であること」と言い換えることもできるかもしれない。

手遣い人形劇であること

ヨーロッパ諸国の中でもイギリスほど人形劇が深くその文化に根差している国はなく、バティとシャヴァンスに言わせれば、ある時点でその「イギリス人形劇の歴史は、パンチの歴史にほかならなくなる[46]」。詳しくは後述するが、手遣い人形によって演じられることが歴史的な意義と必然性を持つようになっていること、単純で大仰な身振りの滑稽味に見所が置かれていることからしても、手遣い人形はもはやパンチの身体として完全に定着していると言ってよいだろう。19 世紀後半ごろから出るようになった「パンチ＆ジュディ」上演の教則本の類の中で解説されているのはいつも手遣い人形の作り方や扱い方であるし[47]、上演の場所がほぼ定着して舞台を動かす必要のなくなった後になっても、「パンチ＆ジュディ」をマリオネットで演じようという向きはほとんど起こらない。

以上三つをもって、ここではある劇を「パンチ＆ジュディ」であるとみなす。しかしこれらは個々に成立し、組み合わさって「パンチ＆ジュディ」を成したというものではない。どの要素においても常に数パターンのものが並行して上演されており、ある要素における変化が他の面での変化を促し、あるいは淘汰するうちに、いつしか一本化されていったものである。その流れの終点は『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』出版に置くとして、議論の余地がありそうなのはその始まりの時期である。これは人形なるものの始まりまで遡ることもでき、文化人類学ないし考古学の分野にまで及ぶ問題であるので、ここではプルチネッラとマリオネットがイギリスへやってきた 1662 年 5 月 9 日を引き続き話の始めとし、それ以前の流れに関してはこの日の状況の説明として最低限必要である分に留めたい。

VI　マリオネット劇から手遣い人形劇へ

19 世紀の初め、古物家ジョセフ・ストラット（Joseph Strutt, 1749-1802）は、自分のマリオネット劇についての印象を以下のように述べている。

> 私の記憶では、これらのショーは荒削りで雑に装飾された木偶人形を、節度や趣の欠片もないやり方で見せるものだった。操り糸は人形の頭上に丸見えで、そ

の動かし方には人形遣いの無学と無頓着とがよく表れていた。対話は荒唐無稽な戯言のごった煮で、合間にパンチとヴァイオリン弾きの下品で低俗な会話が挟まるという具合だ。[48]

手遣い人形に比較した優美さをこそ称えられたはずのマリオネットの魅力が、ここでは「真新しさ（novelty）」の一言で片づけられ、その受け手も大雑把に「大衆（populace）」とされている。後半部の言い草からも、ストラットの生きた 18 世紀後半には、マリオネット人気が大方沈静化していたことが分かる。しかし「伊達者たち」の関心が失せたのちも、パンチはフェアの出し物の代表的存在として演じられ続けていた。ここで手遣い人形が、マリオネットからパンチというキャラクターを借り受けることによって、結果的にそれを保存する役割を果たしたことに注目しよう。パンチはロンドンからマリオネットとして上陸したのち、地方に手遣い人形によっても演じられる余地を残しつつ人気を拡大し、マリオネット劇人気が落ち着くと、イギリス人にとってより馴染みのある手遣い人形に乗り換わってまた首都へと戻ってきたのである。これは地方巡業を主要な収入源としてきた人形劇師たちにとっても新しい展開であった[49]。

手遣い人形のパンチが具体的にいつ街路へ現れたのかということに関しては、スペイトも言うように、現状ではロンドンの街路が描かれた文章や絵画にその姿が「見られないこと[50]」をもって判断するしかない。移動式の舞台が使われていることをもって“puppet”を手遣い人形と判断するならば、最初のものは上演を描いた絵によって伝えられている 1785 年ということになる（図３[51]）。この時期から手遣い人形によるパンチに言及した文章や絵が現れ出し、19 世紀に入るまでには手遣い人形が主流となったと見られる。そうして 1801 年には、ストラットが「最近の人形劇師は天気の許すときに人形とその劇場を背負って街路を歩き回っている[52]」と書くことになる。

図３：トマス・ローランドソン《デプトフォードを通過するジョージ３世と王妃》（1785 年、部分）。パンチは妻らしき女性の尻を叩いている。

しかしストラットが記したこの変化は、人形劇師たちの没落というよりは、当時起こりつつあった人形劇の上演環境の変化に対するそれなりに適切な対応であったように思われる。このあと人形劇師たちの中からパンチ＆ジュディを専門に演じる者が分化してくる過程を見ると、そのことがよく分かる。

VII　職業演者の登場

シューメイカー（Robert Shoemaker）によれば、17 世紀後半ごろに使われ始めた mob という言葉は、それまで群衆を指して使われていた“rabble”に「ロンドンの群衆」の謂を補ったという[53]。ラテン語 *mobile vulgus* の短縮形であるこの言葉は、明らかに群衆の潜在的な暴力性に注目しており、また群衆を表している一方で、この時期におけるロンドンという場の性質をも示している。この言葉を用いる人にとって、ロンドンの下層社会は膨大な、しかし不安定なパワーを抱えたものとして感じられていたのである。例えばタイバ

ーン・フェアでの公開処刑は、ナッツやオレンジを齧りつつ流行歌を大合唱する民衆によってたちまちお祭り騒ぎとなり、本来示されるべき当局の権力と法の正当性より、むしろ民衆の潜在的エネルギーの大きさが知らしめられる場と化していた[54]。

ロンドンにおいてこうした群衆の性質がもっともあからさまな形を取るのが、かつて 8 月 24 日の聖バーソロミュー使徒祭に前後してスミスフィールドで開かれていたバーソロミュー・フェア（Bartholomew Fair）であった。この名前は、修道士にしてヘンリーI 世（Henry I, 1069-1135）付きの吟遊詩人であったレヒア（Rahere, ? -1144）という人物が、ローマ巡礼中に発作を起こし、幻覚の中に聖バーソロミューを見たことに由来する。レヒアは 1102 年にバーソロミュー小修道院を建て、1133 年に使徒祭の前後日を含む三日間の課税を禁止するという特許状を得てこの市を開き始めた。もともと古くから騎馬合戦やスポーツ試合の行われていたこの平地に、開市期にはあちこちからの品物を求めて色々の人がひしめき、そこへ公開処刑を含め様々な見世物が更に押し寄せて、ワーズワース（Sir William Wordsworth, 1770-1850）が以下のように描写するがごとき大騒ぎを、実に 1855 年までの長きにわたって繰り広げたのである[55]。

All moveables of wonder, from all parts,
Are here— [...] Thw Wax-work, Clock-work, all the marvellous craft
Of modern Merlins, Wild Beasts, Puppet-shows,
All out-o'-the-way, far-fetched, perverted things,
All freaks of nature, all Promethean thoughts
Of man, his dullness, madness, and their feats
All jumbled up together, to compose
A Parliament of Monsters. [56]

——およそ、持ち運びできる、全世界の、世にも不思議な、
ありとあらゆるものが、ここに集まっているのだ。（中略）
まさしく現代の魔術師の編み出した、驚くべき技術のたまものの、
蝋人形やぜんまい仕掛けのおもちゃ、それに猛獣や人形芝居など、
どれもこれも、とっぴで不自然な、ゆがんだものであり、
すべて造化の戯れであり、人間の考え出したプロメシュウス的な
空想である。その鈍重さも、狂態も、またその離れ技も、
ことごとく、ごった返して、この怪物どもの議会を
構成しているのだ。[57]

（*The Prelude*, VII;679-91,下線筆者）

ストラットが「人形劇は通例大きな祭り、とりわけロンドン近辺での祭りのときに姿を現す。今でもバーソロミュー祭ごろのスミスフィールドで演じられ続けているが、かつての偉大さはほとんど残っていない[58]」と書いている一方で、モーリー（Henry Morley, 1822-94）は、1815 年の同市を「大掛かりな人形劇が衰えていく中で、パンチは乗りに乗って人気を集め、この衰退に抗していた[59]」と振り返っている。1828 年のこのフェアにおける芸人たちの収入記録を見ると、“Chinese Jugglers（£50）”“Fat boy and girl（£140）”

“Scotch giant（£ 21）”などに混じって、Pike と呼ばれる演者が 40 ポンドを稼いでいることが分かる [60]。他の出し物が演目単位や同業者単位で一括りにされている中で、個人名で記されている中では（前年に発生したいわゆる「赤い納屋事件」の犯人であろう人物が“Corder's head”として 100 ポンドの収益を上げているのを別とすれば [61]）このパイクが一番の稼ぎを上げていることからも、パンチ劇の人気は自ずと窺い知れよう。

「ロンドン・モブ」への警戒感が高まり、その象徴とも言えるバーソロミュー・フェアが衰退する一方で、そこでの人気者であったパンチが着実に勢力を拡大し続けたという事実は何を意味するのだろうか。ストラットがその出現を記録している舞台を背負った人形劇師たちは、1820 年代には「パンチ・マン（Punchman）」と呼ばれるようになる。やや時代が下るが彼らの仕事ぶりをよく伝えてくれるのが、先にも少し触れたメイヒューによるインタビューである。彼はロンドンの下層生活者たちへのインタビュー集 *London Labour and the London Poor*（1851 年）における「街頭芸人」項目の筆頭にパンチ・マンを選び、ピッチーニから人形と舞台を譲り受けた演者から、その経歴や仕事ぶり、この職業全体の展望などを聞いている。この演者は先人がみな最後には救貧院行きになったことを嘆き、自分もそうなることを心配しているが [62]、今のところパンチは「あらゆる大道芸のうち最上のもの [63]」だと思っている。

この演者は朝の 9 時から夜更けまで、最低でも 25 キロの道具を背負って 12 マイルから 20 マイルほども歩き回るという [64]。書き入れ時は金持ちの家の子供たちが乳母と一緒に通りへ出てくる朝 9 時から 10 時と、昼休みのある正午から 15 時ごろ、そして帰宅時間の 18 時から 21 時ごろであった。大通りでは長めの劇を日に 8 回、横丁での日は短いものを 20 回というふうに演じ、労働者たちの財布が空になる金曜日には紳士の家の前へ舞台を移す [65]。そして労働者や子供たちの前では歌とダンスと殴打に満ちた外連味のある劇を演じ、そういうものに眉を顰めそうな人の前では悪魔を勝たせてパンチにきっちりと道徳的報いを与えて見せた。この意味でパンチ・マンは、単に人形ばかりでなく、ロンドンに真新しいものとして生じた「モブ」の好みを知悉するプロフェッショナルでもあった。

> ロンドンで一番いいのはレスター広場です。あらゆる階級の人が通りますからね。次にリージェント通り（バーリントン通りとの交差点は特にいい、気の良いパブの主人もいますし）。ボンド通りは今だめだ。オックスフォード通り沿いのオールド・キャヴェンディッシュ、オックスフォード市場、ウェルズ通りなどはパンチ向きです。シティではあまり仕事しません。あそこの人はみんなビジネスのことで頭が一杯ですから。ああいう金にがめつい人たちは、パンチの友達じゃないんです。[66]

彼らの情報網の広さは、ディケンズ（Charles Dickens, 1812-70）が『骨董屋』（*The Old Curiosity Shop*, 1840-41）に二人組のパンチ・マンを登場させ、彼らに工場労働者街や各地のフェアをさすらう主人公ネルたちの消息についての情報を、ロンドンから彼女らを捜索する「独身紳士」へともたらす大きな役割を与えていることからも窺われよう。鶴見良次の言うように「この人形芝居が最も盛んに上演され人気を博していた十九世紀初頭までのロンドン・フェアは、（中略）伝統的な商品売買の場所であると同時に、ロンドン市内や近郊からの見物客にとっては、地方と大都市の文化が出会い、新旧の世界像が混在する新

たな祝祭の空間とも言うべきものであった[67]」のであり、その衰退は「産業革命期に入って以来進んできた都市全体を市場とする体系への消費のしくみの再編成の具体的な表れであった[68]」。ストラットは当時の人形劇にもっぱら他の見世物と同じような衰退の影を見ているが、このような流れの中で街路へと進出し、絶えず移動しながらゲリラ的に上演を行うようになったパンチ・マンたちは、ショーマンとしての感覚において鋭敏にこの「再編成」を察知していたのである。

1820 年代から 30 年代にかけてパンチ＆ジュディの上演模様を描いた絵が現れ出すが、そこでの描かれ方には、この時期のパンチ劇がロンドンの街路においてどのような存在であったかがよく表れている。おそらく最もよく目にするものであろうヘイドン（Benjamin Robert Haydon, 1786-1846）の《パンチ、またはメイ・デイ》（1829）（図４）を見ると、肝心の上演が行われている舞台は画面の隅に小さく置かれてあるばかりで、主題となっているのは明らかにそれを見に集まっている観客の性別・年齢・職業・身分の多様さである。これはヘイドンに限らずこの劇を描く当時の絵のほとんどに見られる傾向であり、夢中になっている金持ちのポケットに伸びるスリの手といった「ロンドン・モブ」の潜在的害悪も描き込まれているあたり、移動しつつ上演の内容を状況ごとに変化させるパンチ・マンの登場が、パンチ劇自体を都市的秩序への闖入者としていたとも見える。実にパンチ＆ジュディは、機能的に整備され区分されつつあるロンドンに、一時的にではあれかつて広場で起こっていたような混沌状態を現出させる存在であったのだ。

（図４）ヘイドン《パンチ、またはメイ・デイ》(1829 年)。
舞台上部に、演者が「PIKE」であることが示されている。ロンドン・テート美術館蔵、2014 年 10 月 5 日、筆者撮影。

かくして、主な上演の場であったフェアの衰退に応じるため、持ち運びの必要という実際的な事情によって、パンチ劇はまず手遣い人形劇となった。これで「パンチ＆ジュディ」を構成する三条件の一つ、「手遣い人形劇であること」が満たされたことになるが、これはほぼ同時に「パンチを主人公とすること」をも導く。先にも触れたように手遣い人形劇の舞台には一度に二体までしか登場させることができず、また各々が演者の片手だけで操られる人形の構造からして、その行動も棒の上げ下ろしのごとき単純動作に限定されてくるからである。そうなると人形劇の人気者たるパンチによってまず片方の登場枠が埋まり、劇の内容は自ずとパンチと相手役の殴り合い、相手役が敗れての退場、次の対戦相手の登

場という反復的かつエピソディックなものになる。これには上演時間の目安が付けやすくなり、またパンチにやっつけられる相手役の選定によって幅広い観客層の期待に応えられるようになるというメリットもある。

「パンチ＆ジュディ」の暴力的特徴は、現代の観客にとってもっとも印象的な部分ではあるが、それ自体は以上のように単純な成り行きによって成り立ったものである。問題はやはり、なぜそのような見世物がよりにもよって道徳意識の高まるヴィクトリア朝前夜に形成され、しかもそのまま現在まで演じられることができたのかということであろう。筆者は最後に残った枠組み要素、この劇が常に妻ジュディとの争いから始まるようになったことの背景にその理由があると考える。最終節では、ジュディが何者としてパンチの前に現れたのかということについて分析する。

VIII　闖入者から主人公へ

先にも述べたように、パンチは都市の常設劇場から農村の祝祭にまで神出鬼没に出現しながら、個々の上演においては常に愉快な賑やかしであり、騒がしい闖入者であった。the Vice がそうであったように、パンチは劇のあらすじを半ば超越した存在であり、主役として話を引っ張るどころか、脈絡なく乱入してきてむしろ場を引っ掻き回すようなキャラクターとして親しまれてきた。その意味で「パンチ＆ジュディ」の始まりは、パンチが最初から最後まで舞台に登場する物語の主人公になったという画期的な事態として観客に受け止められたはずである。

リーチは『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』の構成を音楽に喩えながら、これがパンチの対戦相手の属する領域から見て大きく三つの「楽章（movement)」に分けられるものと見る。全体としては、ジュディの象徴する「家庭（domestic)」、近所の医者や従者たちが成す「社会（social)」、警官やジャック・ケッチの背後にある「法（legal)」の 3 つと、コーダ（coda、締めくくり）としての悪魔のシーンである。こうして並置される 3 つの勢力は、それぞれがパンチという一個人に対して向けられるところの社会的な圧力を表していると言え [69]、この上演を模範として以後続けられた「パンチ＆ジュディ」とは、飽くまで自らの欲望に忠実であろうとする或る奔放な精神と、それを戒めようとする反対の精神との闘いを描く劇であると考えることができる。これら対戦相手の筆頭にしてパンチと劇のタイトルを分けもつジュディは、劇の中ではあっという間に退場してしまうとはいえ、非常に重要なキャラクターであると見るべきだろう。

にも関わらず、これまで「パンチ＆ジュディ」におけるジュディの重要性が論じられることはほとんどなかった。これは一つには現在でも「パンチ＆ジュディ」の魅力とはすなわち主人公パンチの魅力なのだと考える向きの多いためであり、もう一つにはパンチに長らく「ジョーン（Joan)」という名前の妻がおり、ジュディとは単にこの名前が訛ったものと考えられてきたせいである。

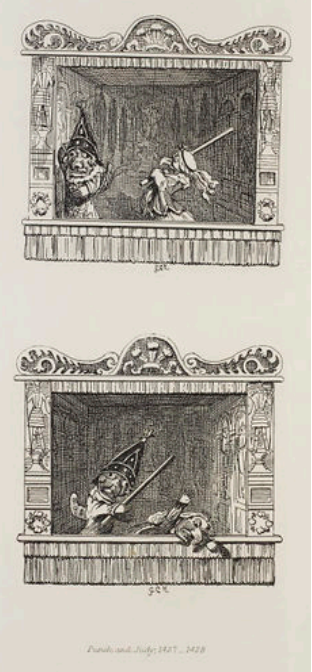

図５：ジュディの退場。ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館蔵。

ジョーンについてスペイトは、フランスでポリシネルの相手役として知られていたマダム・ジゴーニュ（Madame Gigogne）の名前が英語に訛ったものではないかと述べており [70]、筆者もそれが有力であるように思う。しかし続けて彼がこの変化を、単に誤植か聞き間違いの広まったものであろうとするのには賛同できない。スペイト自身「ジョーン」についての最後の言及と「ジュディ」の最初の登場を共に 1818 年としているが [71]、果たして単なる間違いが、それほどの速さで従来のものと置き換わるものだろうか。例えばクローン（Rosalind Crone）は、衰退下の徒弟制度における仲間意識の残滓と、相対的に妻の領分が増大しつつあった家庭生活との摩擦から当時の都市部で高まりつつあったミソジニー的風潮を引き合いに出し、17 世紀時点の口語表現において「田舎の女」程度を意味した Joan が、単身ネブカドネザル王を殺害した旧約聖書の Judith に通じると共に当時のロンドンで下層生活者の情婦を指すスラングであった Judy になったことの正当性を説いている [72]。ジョージ朝後期に女性の間で流行したものとして知られるモブ・キャップ（mob cap）を被った人形によって演じられる事といい、ジョーンは 18 世紀末から 19 世紀初頭のロンドンという環境においてまず質的に変化し、それに対応してジュディへの変名が起こったのだと考えるべきではなかろうか。現にパンチの隣の口うるさい相方に過ぎなかったジョーンに比べて、「パンチ＆ジュディ」のジュディはスラップスティックを握って筋を起動するより積極的な役割を担っている。ここには手遣い人形劇になったことによる単純動作への傾斜も関わっていようし、クルックシャンクを信頼するならばジュディの顔つきはパンチと瓜二つであり（図５[73]）、これが常に先に殴り掛かることによって予めパンチのパロディを演じ、以後の夫の暴力を戯画化する役割を果たしていると言える。ジュディはこのパロディによって従来のパンチに許されていたような筋からの超越をもはや許さず、パンチを自らの夫としてしっかりと物語の主軸に据えてしまうのである。「パンチ＆ジュディ」が 19 世紀後半には子供部屋やリゾート地で演じられるようになり、その暴力性が抑えられるようになることを指して、多くの論者がこれをパンチの「牙が抜かれた [74]」過程とみなしてきたが、ジュディの登場という現象をこのように注意して見れば、「パンチ＆ジュディ」という形式自体がすでに、既存の物語に対する特権的な「闖入者」であったパンチを一つの物語の主役にし、彼を他の登場人物との関係性の中へと降ろすことによって、その力を相対化させるものであったと言えるだろう。

それは見方によってはパンチの没落である。だが社会に起こりつつある変化をジュディにおいて形象化し、妻との関係性において地に足を着けたパンチの闘争の物語を見守ることで、幾らかの観客たちは初めて自らの生活における葛藤をありありと自覚し、笑いながらそれについて実感をもって考えることが可能になったのではないだろうか。

古典学者のコーンフォード（Francis Cornford, 1874-1943）は、*The Origin of Attic Comedy*（1914）で「パンチ＆ジュディ」について一節を設け、前述した扮装劇や道徳劇と

の構造上の類似を指摘し、それらが本質的に同じ闘争（Agon）のテーマで貫かれていることを指摘する[75]。また『ロンドンの見世物』でのオールティック（Richard Altick）は、ヴィクトリア朝初期に顕著であった社会対立についてこう述べている。

> ヴィクトリア朝初期の文化風土にあって最も注目に価する要素の一つは、時代の道徳が真摯な態度（アーネストネス）と呼び、軽佻浮薄（フリヴォリティー）と呼んで峻別した二つの精神的態度の対立が先鋭化したことである。つまり、「有益」にして「ためになる」事物に精神を用いるのか、それとも、未来永劫まで続く神の恩恵など顧みることなく、ただひたすら快楽を享受したいという人間の生得的欲望を無批判に追求するのか、といった対立である。この対立を過度に単純化し、いささかオーバーに言い表すと、それは善（グッド）と悪（イーヴル）とがエヴリマンの魂を求めて相争った中世のあの道徳劇の新ピューリタン版であるといえよう。[76]

オールティックの指摘があくまで娯楽についてのものであることに注意した上で、この時期なぜこうした対立が起こったのかを考えると、それは畢竟このころ従来の娯楽を支えていた基盤が失われ、人が何かを楽しむということに関する価値観が宙吊りとなっていたからであろう。イギリス道徳劇の最初期のものとして知られる『万人』（*Everyman*）の筋書きは、主人公の万人（エヴリマン）に訪れる死の虚無にあって、支えとなってくれるのは「善行（Good Deeds）」だけであると説く[77]。しかし異なる二つの立場のうちどちらが正しいのかは、結局のところ対決というスペクタクルと、その結果としてのどちらかの勝利をもって初めて明らかになることである。あらゆる責任から逃れて歌や踊りを楽しんでいたいというパンチの願いはそれこそ万人に共感されることであろうが、ジュディがパンチに果たすよう迫る家庭の主人としての務めも、警官や絞首刑吏が刑罰をチラつかせながら遵守を求める法律も、それ自体は否定しがたい正当性を持った近代的な「善徳」である。パンチはまず彼らとの対決において自らをわざわざ「悪徳」としての立ち位置に置き、にも拘らず「あらゆる道徳にも舞台の規則にも」反して立て続けに勝利を収める。そうして最後に、こうした悪徳の勝利に道徳的報いを与えようとする悪魔をも撃退するに至って、パンチは遂に近代の「the Vice」としての全貌を明らかにするのである。同一の演者の右手と左手によって表現されるこの闘いは、おそらく筋書きの上で描かれるような二者間の対決だけでなく、万人としての観客の内部にある「真摯な態度」と「軽佻浮薄」との葛藤をも表している。その意味で「パンチ＆ジュディ」の形成は、それまでただパンチの性格のみにおいて受け継がれていた道徳劇の要素が、the Vice が人気を得た当時の状況の再現とも言えるアノミーの到来において、劇形式そのものにまで拡大したものであると言えるだろう。

IX　おわりに

本論文では、従来の「パンチ＆ジュディ」研究において「主人公パンチの由来」にして馴染みのパンチ＆ジュディの「前史」として扱われてきた 1662 年から 1828 年までの時期について、来英と受容の過程においてパンチ（パンチネッロ）が担うようになったイギリス道化像の継承者としての一面を指摘すると共に、超越的な闖入者として人気を得たパン

チが、なぜヴィクトリア朝前夜の時代になって自ら語るべき物語を与えられたのかを考えてきた。これまであまり顧みられなかったジュディの登場に注目してみると、彼女との関係性において「パンチ＆ジュディ」の主人公となることで、パンチは当時のイギリスで娯楽を巡って起こっていた対立を戯画的に表現することが可能となったことが分かる。

プルチネッラが広く伝播した欧州諸国の中でも、王政復古以後のイギリス人形劇は俳優演劇との関わり合いにおいて独特な地位を築いており、そこにパンチが闖入者として演劇文化の中に根付く手掛かりがあった。マリオネットの優美さによって初めのうち「伊達者」たちにもアピールしたパンチは、しかし 18 世紀を通して支持層を次第に下の社会層へと移していき、主要な稼ぎ場であったフェアが衰退するに及んで、様々な需要へ柔軟に対応できる手遣い人形劇となった。「パンチ・マン」と呼ばれる専門演者の登場が社会状況の変化に対するパンチ劇の適応の動きを加速させ、人形の構造の変化もあって劇の内容は暴力的なものに傾斜したが、これがパンチ劇をして、各社会層へそれぞれに蓄積されつつあったストレスにはけ口を与えることになる。ジュディの登場の意義はこれまでほとんど顧みられなかったが、こうした状況においてパンチの劇的特権を相対化し、感情移入可能な主人公へと一種引き下ろす役割を果たしたという点で、大きな重要性を認めることができる。この操作によってパンチは確かに、現在の感覚においては批判されるべき「妻を殴る男（wife-beater）」となったが、同時にジュディの夫、野放図の欲望とそれを諌める精神との葛藤を描く「パンチ＆ジュディ」の主人公として新しく生まれ変わることにもなった。そしてジュディや警官、絞首警吏といった近代的な善徳とスラップスティックを交えて拮抗する姿においてこそ、ヴィクトリア朝の人々はパンチを更に愛するに至ったのである。

（神戸大学大学院国際文化学研究科博士後期課程）

注

1) George Speaight, *The History of the English Puppet Theatre* (London: Harrap, 1955). 続いてパンチ＆ジュディに特化する形で再構成された *Punch and Judy; a History* (London : Studio Vista, 1970)が出ており、入手のし易さと内容の新しさから、本論での引用はこの *Punch and Judy* から行うことにする。

2) AFPBB NEWS 2012 年 5 月 17 日付「英国のドタバタ人形劇 『パンチ・アンド・ジュディ』350 周年のフェスティバル」参照。（http://www.afpbb.com/articles/-/2877825）最終閲覧日 2016 年 10 月 28 日。

3) Robert Malcolmson, *Popular Recreations in English Society 1700-1850*（Cambridge: Cambridge UP, 1973）170-171.

4) Hugh Cunningham, *Leisure in the Industrial Revolution c.1780-c.1880* (London: Croom Helm Ltd, 1980) 9. 参照。

5) “Thence to see an Italian puppet play that is within the rayles there, which is very pretty, the best that ever I saw, and great resort of gallants”. Robert Latham and William Matthews, eds., *The Diary of Samuel Pepys, vol3:1662* (London: G. Bell and Sons Ltd, 1970), 80. 訳文は筆者による。

6) Speaight, 40-41. 参照。

7) Ibid., 35. 参照。

8) 図 1 出拠:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/SAND_Maurice_Masques_et_bouf

fons_12.jpg
[9] Speaight, 15. 参照。
[10] バティ-シャヴァンス（二宮フサ訳）『人形劇の歴史』白水社文庫クセジュ、1960 年、47-51 参照。
[11] Speaight, 40. 参照。
[12] 喜志哲雄監修『イギリス王政復古演劇案内』松柏社、2009 年、19-20。参照。
[13] 宮川朝子『イギリス中世演劇の変容 道徳劇・インタールード研究』英宝社、2004 年、55-64 参照。
[14] 野島秀勝『近代文学の虚実 ロマンス・悲劇・道化の死』南雲堂、1971 年、137-194 参照。
[15] Speaight, 23-25. 参照。
[16] Michael Byrom, *Punch and Judy: Its Origin and Evolution.* revised edition (DaSilva Puppet Books, 1988) 23-24. 参照。
[17] Speaight, 26. 参照。
[18] Ibid., 30-31. 参照。
[19] 南隆太「人形劇の政治学――初期近代イギリスにおける娯楽」佐々木和貴責任編集『演劇都市はパンドラの匣を開けるか』ありな書房、2002 年、48-56 参照。
[20] Robert Latham and William Matthews, eds., *The Diary of Samuel Pepys, vol2:1661* (London: G. Bell and Sons Ltd, 1970), 212.
[21] Colley Cibber, *An apology for the life of Colley Cibber : with an historical view of the stage during his own time*, ed. B.R.S. Fone (The University of Michigan Press, 1968), 57-58. 参照。
[22] Robert Latham and William Matthews, eds., *The Diary of Samuel Pepys, vol7:1666* (London: G. Bell and Sons Ltd, 1970), 257, p.265, p.267. それぞれ 8 月 22 日、8 月 29 日、9 月 1 日。
[23] Robert Latham and William Matthews, eds., *The Diary of Samuel Pepys, vol8:1667* (London: G. Bell and Sons Ltd, 1970), 157.
[24] "Here a mighty company of citizens, prentices and others; and it makes me observe that when I begin first to be able to bestow a play on myself, I do not remember that I saw so many by half of the ordinary prentices and mean people in the pit, at *2s-6d* apiece, as now; […] – so much the vanity and prodigality of the age is to be observed in this particular." Robert Latham and William Matthews, eds., *The Diary of Samuel Pepys, vol9:1668-9* (London: G. Bell and Sons Ltd, 1970), 2. 訳文は筆者による。
[25] "I turned back and to Sowthworke-Fair, very dirty, and there saw the Puppet-show of Whittington, which was pretty to see; and how that idle thing doth work upon people that see it, and even myself too." Ibid., 313. 訳文は筆者による。
[26] 図 2 出拠：https://lisa.revues.org/3125
[27] Donald F. Bond ed., *The Tatler* vol.1 (Oxford: Clarendon Press, 1987), 132-135. 参照。
[28] John Payne Collier, *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy* (London: Prowett, 1828). このタイトルは序文の後の上演に付けられたものであり、コリアーの名前も表記されてはいない。だが多くの本にはコリアーを著者として引用されており、序文がコリアーの筆になることは当時から周知の事実であったようでもあるので、あえて以上のように表記した。1828 年 1 月の初版に続いて 3 月に出た第 2 版に多少の加筆があり、1870 年に出た第 5 版から更にクルックシャンクによるこの本にまつわる回顧文（1863 年の個展のため書かれたものの再録）が足されている。これ以降は加筆が行われておらず、クルックシャンクの回顧文も後で引用する都合上、本論での引用は全て次の第 5 版から行うものとする。John Payne Collier, *Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy* 5th edition (London: Bell& Daldy, 1870) in the Internet Archive, https://archive.org/details/punchjudy00colluoft (accessed Oct 30, 2016)
[29] さる救貧院記録によると、1831 年にここへ "Piccini, John"として北イタリア Pleasance（現ピアチェンツァ）出身の 86 歳の老人が収容されたという。彼はこの年の 5 月 15 日付でここに入るまでセント・ジャイルズ地区で 52 年暮らしてきたとも書かれてあり、よって彼がイギリスへやってきたのは 1779 年ごろということになる。また 1835 年のある埋葬記

録には、“John Pofsince（ないし Possinie）”と読める人物が 90 歳で亡くなったことが記されてあるという。Michael Byrom, *Punch Polichinelle and Pulcinella* (Dorset: Millbrook Press, 2007) 29-30.

30) Arthur Freeman and Janet Ing Freeman, *John Payne Collier: Scholarship and Forgery in the Nineteenth Century.* (New Haven and London: Yale UP, 2004) 143-144. 参照。

31) John Payne Collier, *An Old Man's Diary*, vol.iv. (London: T. Richards, 1871) in the Internet Archive, https://archive.org/details/oldmansdiaryfort00coll（accessed Oct 29, 2016）77-80. 参照。

32) Speaight, 81-82. 参照。

33) Robert Leach, *The Punch & Judy Show: History, Tradition and Meaning* (London: Batsford Academic and Educational, 1985) 15-16. 参照。それぞれのテキストの出典は、

34) c.1850 : Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor* vol.3（London: Frank Cass & Co. Ltd, 1967）53-60.　次に 1854：*The Wonderful Drama of Punch and Judy and their Little Dog Toby As Performed to Overflowing Balconies at the Corner of the Street. Corrected and Revised from the original manuscript in the possession of the King of the Cannibal Islands, By Permission of His Majesty's Librarian, with notes and references by Papernose Woodensconce, Esq., with illustrations by 'The Owl".* (cited in Speaight, 146-155) そして 1887：*Pall Mall Gazette*. June 15, 1887.

35) 対仏戦争からの帰還兵を騙ることは、当時の乞食の常套手段であった（Leach, 57. 参照）。

36) Collier, *Tragical Comedy or Comical Tragedy* 5th edition, 1. 参照。

37) “The largest cast redorded was sixteen in 1828, the smallest seven in 1895…” Speaight, 85. スペイトはおそらく人形の形態の違いから赤ん坊を数に入れていないが、本論ではこれを含めて 17 体とした。

38) 木方庸助『英国劇の苗床・IAGO の祖先』あぽろん社、1967 年、34-40 参照。

39) Samuel Johnson, *The Plays of William Shakespeare.* vol.5 (New York: AMS Press, 1968) 366-368

40) Collier, *Tragical Comedy or Comical Tragedy.* 5th edition, 51-52.

41) Leach, 162. 参照。

42) Byrom, *Punch Polichinelle and Pulcinella*, 30-31.

43) “Contemporary Punch and Judy in performance: An Ethnography of Traditional British Glove Puppet Theatre” (Doctor's thesis, University of London, 2008), 253-254. 参照。

44) 後述するメイヒューのインタビューの付録テキストにもスカラムッチが見えるが、この時の上演はピッチーニから人形を受け継いだ演者によるものである。この時のスカラムッチは首の無い姿で出てきてパンチを驚かすとあり、やはり首が着脱可能であるらしい。

45) 19 世紀後半には人気のあった道化役者グリマルディ（Joseph Grimaldi, 1779-1837）にちなんだジョーイ（Joey）が現れて、パンチの相棒役を引き継ぐことになる。

46) バティ-シャヴァンス（二宮フサ訳）『人形劇の歴史』白水社文庫クセジュ、1960 年、61。

47) Peter Fraser, *Punch and Judy* (London: B.T. Batsford and New York: Van Nostrand Reinhold, 1970), Glyn Edwards, *Successful Punch & Judy.* 2nd edition（London:Da Silva Puppet Books, 2011）など。

48) “In my memory, these shows consisted of a wretched display of wooden figures, barbarously formed and decorated, without the least degree of taste or propriety; the wires that communicated the motion to them appeared at the tops of their heads, and the manner in which they were made to move, evinced the ignorance and inattention of the managers; the dialogues were mere jumbles of absurdity and nonsense, intermixed with low immoral discourses passing between Punch and the fiddler,…” Joseph Strutt, *The Sports and Pastimes of the People of England.* 3rd edition (London: William Tegg and Co., 1850) 166-167. 訳文は筆者による。

49) Speaight, 33. 参照。

50) Ibid., 74.

51) 図 3 出拠：

http://www.akg-images.co.uk/archive/George-III-&-Queen-Charlotte-Driving-through-Deptford-2UMDHURLINKF.html

52) “In the present day, the puppet-show man travels about the streets when the weather will permit, and carries his motions…” Strutt, 167. 訳文は筆者による。

53) Robert B. Shoemaker, *The London Mob: Violence and Disorder in Eighteenth-Century England*. (London and New York: Hambledon and London, 2004) XI-XII. 参照。

54) Leach, 30.

55) 小林章夫『ロンドン・フェア 18 世紀英国風俗事情』駸々堂出版、1986 年、40-46 参照。

56) William Wordsworth, *The Prelude, or, Growth of a poet's mind*, ed. Ernest de Sélincourt, rev. Helen Darbishire (Oxford: Clarendon Press, 1959). 261.

57) 岡三郎訳『ワーズワス・序曲 詩人の魂の成長』国文社、1968 年、264-265。

58) “they still continue to be exhibited in Smithfield at Bartholomew-tide, though wth very little traces of their former greatness…” Strutt, 65. 訳文は筆者による。

59) “The more ambitious puppet-shows were in their decline, and Punch in the full tide of his popularity rioted over their decay.” Henry Morley, *Memoirs of Bartholomew Fair* (London: Chapman and Hall, 1859) 478. 訳文は筆者による。

60) Paul Schlicke, *Dickens and Popular Entertainment* (London; Allen & Unwin, 1985) 91.参照。

61) 「赤い納屋事件（Red Barn Murder）」については、J.H.H.ゴーテ／ロビン・オーテル（河合修治訳）『殺人紳士録』河合総合研究所、1986 年、78 参照。

62) Mayhew, 43. 参照。

63) “the best of all the street hexhibitions” Mayhew, 43. 訳文は筆者による。

64) Ibid., 43.参照。

65) Ibid., 45.参照。

66) “The best pitch of all in London is Leicester-square; there"s all sorts of classes, you see, passing there. Then comes Regentstreet (the corner of Burlington-street is uncommon good, and there"s a good publican there besides). Bond-street ain"t no good now. Oxford-street, up by Old Cavendishstreet, or Oxford-market, or Wells-street, are all favourite pitches for Punch. We don"t do much in the City. People has their heads all full of business there, and them as is greedy arter the money ain"t no friend of Punch"s.” Ibid., 46. 訳文は筆者による。

67) 鶴見良次『マザー・グースとイギリス近代』岩波書店、2005 年、187.

68) 同上。

69) Leach, 151-155. 参照。

70) Speaight, 85. 参照。この箇所では「Dame Gigone」と書かれているが誤植であろう。

71) Ibid. 参照。

72) Rosalind Crone, *Violent Victorians: Popular entertainment in nineteenth-century London.* (Manchester and New York: Manchester UP, 2012) 51-59.参照。

73) 図 5 出拠：
http://collections.vam.ac.uk/item/O1159958/george-speaight-punch-judy-collection-prints-cruikshank-george/

74) 指明博「パンチ氏の変貌」指明博編著『生活文化のイギリス史 ―紅茶からギャンブルまで―』同文館出版、1996 年、133-142。

75) Francis Macdonald Cornford, The Origin of Attic Comedy (London: E. Arnold, 1914) in the Internet Archive, https://archive.org/details/cu31924022693117（accessed Oct 13 2016）144-148.

76) R.D.オールティック（小池滋監訳）『ロンドンの見世物Ⅱ』図書刊行会、1990 年、168-169。

77) 中村哲子「インタールードの主題と特色」松田隆美編『イギリス中世・チューダー朝演劇事典』慶應義塾大学出版会、1998 年、115-132 参照。

参照文献

Bond, Donald F., ed. *The Tatler* vol.1. Oxford: Clarendon Press, 1987.

Byrom, Michael. *Punch and Judy: Its Origin and Evolution.* Rev.ed. London: DaSilva

Puppet Books, 1988.

———. *Punch Polichinelle and Pulcinella*. Dorset: Millbrook Press, 2007.

Cibber, Colley. An apology for the life of Colley Cibber : with an historical view of the stage during his own time, Edited by B.R.S. Fone. Ann Arbor:The University of Michigan Press, 1968.

Collier, John Payne. Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy. 5th ed. London: Bell& Daldy, 1870.

———. An Old Man's Diary, forty years ago. vol.iv. London: T. Richards, 1871.

Cornford, Francis Macdonald. The Origin of Attic Comedy. London: E. Arnold, 1914.

Crone, Rosalind. Violent Vicotrians: Popular entertainment in nineteenth-century London. Manchester and New York: Manchester UP, 2012.

Cunningham, Hugh. Leisure in the Industrial Revolution c.1780-c.1880. London: Croom Helm Ltd, 1980.

Edwards, Glyn. *Successful Punch & Judy.* 2nd ed. London:Da Silva Puppet Books, 2011.

Fraser, Peter. *Punch and Judy.* London: B.T. Batsford and New York: Van Nostrand Reinhold, 1970.

Freeman, Arthur, and Janet Ing Freeman. *John Payne Collier: Scholarship and Forgery in the Nineteenth Century.* New Haven and London: Yale UP, 2004.

Johnson, Samuel. *The Plays of William Shakespeare.* vol.5. New York: AMS Press, 1968.

Latham, Robert, and William Matthews, eds. *The Diary of Samuel Pepys, vol2:1661.* London: G. Bell and Sons Ltd, 1970.

———. *The Diary of Samuel Pepys, vol3:1662.* London: G. Bell and Sons Ltd, 1970.

———. *The Diary of Samuel Pepys, vol7:1666.* London: G. Bell and Sons Ltd, 1970.

———. *The Diary of Samuel Pepys, vol8:1667.* London: G. Bell and Sons Ltd, 1970.

———. *The Diary of Samuel Pepys, vol9:1668-9.* London: G. Bell and Sons Ltd, 1970.

Leach, Robert. *The Punch & Judy Show: History, Tradition and Meaning.* London: Batsford Academic and Educational, 1985.

Mayhew, Henry. *London Labour and the London Poor.* vol.3. London: Frank Cass & Co. Ltd, 1967.

Morley, Henry. *Memoirs of Bartholomew Fair.* London: Chapman and Hall, 1859.

Reeve, Martin John. "Contemporary Punch and Judy in performance: an ethnography of traditional British glove puppet theatre" PhD diss., University of London, 2008.

Shoemaker, Robert B. *The London Mob: Violence and Disorder in Eighteenth-Century England.* London and New York: Hambledon and London, 2004.

Speaight, George. *The History of the English Puppet Theatre.* London: Harrap, 1955.

———. Punch and Judy: A History. London: Studio Vista Ltd, 1970.

Strutt, Joseph.　*The Sports and Pastimes of the People of England.* 3rd ed.　London: William Tegg and Co., 1850.

Wordsworth, William.　The Prelude, or, Growth of a poet's mind, Edited by Ernest de Sélincourt, Revised by Helen Darbishire.　Oxford: Clarendon Press, 1959.

オールティック、R.D.（小池滋監訳）『ロンドンの見世物Ⅱ』図書刊行会、1990 年。

喜志哲雄監修『イギリス王政復古演劇案内』松柏社、2009 年。

木方庸助『英国劇の苗床・IAGO の祖先』あぽろん社、1967 年。

ゴーテ、J.H.H.、ロビン・オーテル（河合修治訳）『殺人紳士録』河合総合研究所、1986 年。

小林章夫『ロンドン・フェア 18 世紀英国風俗事情』駸々堂出版、1986 年。

指明博「パンチ氏の変貌」指明博編著『生活文化のイギリス史―紅茶からギャンブルまで――』同文館出版、1996 年、133-142。

鶴見良次『マザー・グースとイギリス近代』岩波書店、2005 年。

中村哲子「インタールードの主題と特色」松田隆美編『イギリス中世・チューダー朝演劇事典』慶應義塾大学出版会、1998 年、115-132。

バティ、ガストン、ルネ・シャヴァンス（二宮フサ訳）『人形劇の歴史』白水社文庫クセジュ、1960 年。

南隆太「人形劇の政治学――初期近代イギリスにおける娯楽」佐々木和貴責任編集『演劇都市はパンドラの匣を開けるか』ありな書房、2002 年、47-94。

ワーズワス（岡三郎訳）『ワーズワス・序曲 詩人の魂の成長』国文社、1968 年。

Internet Archive. https://archive.org/index.php