



近代道德劇としてのパンチ&ジュディ 一民衆文化から国民的伝統へー

平野, 惟

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2018-03-25

(Date of Publication)

2019-03-01

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第7229号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1007229>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博 士 論 文

近代道德劇としてのパンチ&ジュディ
——民衆文化から国民的伝統へ——

平成30年1月

神戸大学大学院国際文化学研究科

平 野 惟

博士論文

近代道德劇としてのパンチ&ジュディ
——民衆文化から国民的伝統へ——

文化関連専攻 ヨーロッパ・アメリカ文化論コース

134c008c 平野 惟

序論	1
第一章 パンチ&ジュディの形成	
第一節 パンチ&ジュディの条件	8
第二節 プルチネッラの誕生と来英	10
第三節 パンチネッロのイギリスへの「帰化」	15
第四節 パンチの円熟と「パンチ&ジュディ」の形成	22
第二章 パンチ&ジュディの構造	
第一節 「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」の出版とその内容について	29
第二節 「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」の登場人物について	52
第三節 中心的な登場人物に見る劇中の対立構図	
1) 医者 ——なぜ闘争が起こるのか——	56
2) 悪魔 ——何をめぐる闘争なのか——	58
3) ジュディ ——闘争は何をもたらすのか——	61
第三章 都市現象としてのパンチ&ジュディ	
第一節 19世紀初頭ロンドンにおける娯楽の状況	64
第二節 職業演者の登場	68
第三節 歩く祝祭としてのパンチ&ジュディ	75

第四章 乱入するパンチ&ジュディ	
第一節 風刺の道具としてのパンチ	82
第二節 乱入者としてのパンチ	87
第三節 魅力的にして不穏な見世物	93
第五章 民衆文化から国民的伝統へ	
第一節 パンチ&ジュディの「教訓」	104
第二節 室内・リゾート地への移動	113
第三節 真空から休暇へ	120
第四節 イギリスの伝統へ	125
結論	134

序論

本論文はイギリスの人形劇「パンチ&ジュディ (Punch and Judy)」について、移動舞台を用いての街頭上演という独特のスタイルを取ったこの見世物が、18世紀末から19世紀前半に掛けてロンドンの街路で集めた不思議な注目の性質を探ろうとするものである。

この18世紀末から19世紀前半という時期はちょうど、かつてマーカムソン (Robert W. Malcolmson) が娯楽行動基盤の「空白 (vacuum) ¹⁾」と名付けた時期に当たる。マーカムソンは1973年に出版した *Popular Recreations in English Society 1700-1850* において、イングランドにおける娯楽行動を従来の伝統と慣習に基づく民衆娯楽 (賭けボクシングや路上フットボール、闘鶏など) と、教条性や産業主義的色彩を帯びつつ設備投資を伴って形成される大衆娯楽 (プロ・スポーツやミュージック・ホールなどのリゾート産業を主とする) の二つに区別した上で、18世紀末から19世紀第1四半期 (1800-25) ごろまでを前者の衰退期、19世紀半ばから世紀末までを後者の勃興期と定義した。それまでの娯楽行動の基盤を成していた共同体意識が、工業化や都市化、中産階級の運動家を中心とする社会改良運動などによって掘り崩されたことにより、従来の伝統的民衆娯楽は担い手たちの緊密な人間関係や地主の家父長的保護といった拠り所を失い、個人主義的意識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。そしてこの間の19世紀第2四半期 (1825-50) ごろ、そうした基盤は全くの「空白」状態にあったというのである。

この「娯楽の空白期間としての19世紀第2四半期」というテーゼは、翻訳に携わった川島昭夫が訳者あとがきにおいて指摘する通り、いささか単線的ではあった²⁾。カニンガム (Hugh Cunningham) は1980年の *Leisure in the Industrial Revolution c.1780-c.1880* において、19世紀以前の民衆娯楽はこの時期に死滅するどころか、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指摘した³⁾。1987年にはベイリー (Peter Bailey) が *Leisure and Class in Victorian England* を著し、安息日遵守や禁酒節制といった理念を掲げる改革勢力にとっても、労働者階級に娯楽を確保することは重大事として捉えられていたことを、「合理的娯楽 (Rational Recreation)」推進運動に代表される彼らの活動を紹介しつつ明らかにしている⁴⁾。闘鶏や賭けボクシングにしても、19世紀になおロンドンのパブの片隅などで行われることがあったし⁵⁾、演劇分野でも大衆娯楽の典型たるミュージック・ホー

¹⁾ Robert Malcolmson, *Popular Recreations in English Society 1700-1850*. Cambridge UP, 1973. 170-71.

²⁾ 川島昭夫「イギリス人の日曜日」『経済評論』32(10)、日本評論社、1983年、52-63頁。

³⁾ Hugh Cunningham, *Leisure in the Industrial Revolution c.1780-c.1880*. Helm, 1980, 9参照。

⁴⁾ Peter Bailey, *Leisure and Class in Victorian England: Rational Recreation and the Contest for Control, 1830-1885*. Routledge, 1978. 171参照。

⁵⁾ 指昭博編『祝祭がレジャーに変わるとき』創知社、1993年、80-88頁。

ル以前に、パントマイムや動物劇などの新しいものが生まれている。これらは大都市で行うこともできれば農村部との往来も可能であり、劇場に入れればそのまま出し物として通る。「商業的大衆娯楽」は都市で生まれたというよりは都市の状況に適応して発達したものであり、「伝統的民衆娯楽」との違いは結局「投下される資本の多寡に過ぎない⁶⁾」ということになる。

以後イギリス娯楽史については膨大な研究が重ねられてきたが、娯楽を巡る階級的・社会的力学の考察と解説、その中で醸成された理念と統制手法の見極めといった仕事は、このように1980年代までをもって早々に終えられ、ともすれば最早この分野には、限りなく細分化された「○○の文化史」を書き留めていく作業しか残されていないかのようである。ミュージック・ホールや映画、海浜リゾート、遊園地、諸々のプロ・スポーツ等々に関して優れた論考が続々と積み上げられる一方で、そこから人間の歴史全体へのフィードバックをいかにするかは大きな問題となりつつある⁷⁾。ボーゼイ (Peter Borsay) が警告するように、「これらの娯楽形式は、それぞれに異なった機構や規則、仕来りを持っている。しかしこうしたカテゴリは、見る者の視野を狭める牢獄へと転じやすく、そのまま研究を一つの閉鎖系へと至らしめてしまう (“All these forms of leisure possess their own separate organizations, rules, and rituals. However, these categories can easily become prisons, narrowing the vision to the point at which study becomes an closed system”)⁸⁾。その独特の世界を一生懸命に書き取ろうとするうち、もともとは食事や労働、戦闘や葬送といった生活の他の場面との関係性のうちに育まれてきたはずであった遊びや気晴らしの行動は、いつの間にか世間との関係を絶たれ、風変わりな過去の習慣としてしか伝えられないということになってしまうのである。

娯楽史がかくも歴史全体の中で孤立しやすいのは、おそらく近代以降の社会生活において、娯楽というものが時間においても場所においても、勤労を生活の中心に置く人々の日常性から常に離れたところへ置かれてきたせいであろう。マーカムソンが伝統的民衆娯楽と呼んだ娯楽の多くは、広場や牧草地、囲い込み以前の入会地といったその娯楽の行われる空間の特性との関連や、暦の中の祝日や祭日、農事のスケジュールといった時間感覚の中において初めて深く理解することができるものである。例えば収穫後の耕作地で膨らませた豚の膀胱をボールにして行われるフットボールは、一見現代のサッカーと近似のものに見えても、実は作物の収穫ないし豚の解体という仕事の場面と緊密な関わりを持ち、そこから直接に連続して発生する娯楽である。マーカムソンがこうした伝統的民衆娯楽の衰退過程として描いたのは、つまるところ社会における娯楽ないし遊びの位置付けが、根本的かつ(今のところ)不可逆的

⁶⁾ 川島、「イギリス人の日曜日」53-54頁。

⁷⁾ 市橋秀夫「英国におけるスポーツ史研究のこれまでをふりかえって」『一橋大学スポーツ研究』30、2011年、67-84頁参照。

⁸⁾ Peter Borsay, *A History of Leisure: The British Experience since 1500*. Palgrave, 2006. xiv.

に変化していく様であった。すなわち民衆の生活において労働と分かれ難く結びついていた気晴らしが、非労働時間＝余暇行動として独自に分離され、明確化され普及しつつも他の生活場面から孤立していく様であった。ヴィクトリア朝中期には、気晴らしとはすなわち明日の労働に向けて英気を養うことであると考えられるようになり⁹、この認識は21世紀の今まで通用し続けている。

しかしマーカムソンは、前掲書の序文をこう締めている。「社会学者たちはrecreationという語の意味について議論してきたが、わたしたちにそこへこだわる必要はない。その定義については、18世紀における同義語であったdiversionを「Sport——心配事から目先を変えることで心を寛がせるもの」と説いたサミュエル・ジョンソンに倣うことにしよう（“The meaning of the term ‘recreation’, about which sociologists have debated, need not detain us: for a definition we may draw on Samuel Johnson, who spoke of ‘diversion’ (the eighteenth-century equivalent of recreation) as ‘Sport; something that unbends the mind by turning it off from care’”¹⁰）。実のところマーカムソンが書こうとしたのは、社会学者に考察されるに値するような役割を担う以前の娯楽、人々が気を紛らわせるための行動そのものについての歴史であった。それならばこの時代の娯楽を描く上で見つめるべきは、人々の休息や余暇活動の形態ではなく、楽しみや気散じのために人々がどのような行動を取るのかということであるだろう。

そうした行為は、なにも労働者階級や、田舎に残存する共同体にのみ認められるものではない。例えばプラム（J. H. Plumb）は、印刷技術との相性が良いアルファベット文化において、娯楽（leisure）としての読書が社会的意義を持つような能力の自己研鑽に直結することを指摘している¹¹。この意味で商業化された娯楽のための社会的基盤は、パンフレットや新聞といったメディアを介して情報で繋がれる諸都市において、すでに18世紀までには新しく打ち立てられていたのだといえよう。こうした土壌における議論と批評を通じて世論形成に大きな力を持つようになったミドルクラスが、19世紀になって合理的娯楽の筆頭として家庭での読書を推薦したことも、ここから納得される。

このことを考慮に入れると、『英国社会の民衆娯楽』においてマーカムソンが（勇み足に）娯楽全体の「空白」と名付けたこの時期の状況は、すなわち18世紀を通して醸成されてきた娯楽に関する考えの食い違いがついには表面化し、互いの中に楽しみや気晴らしに関する共通の認識が成り立たない状態であったのだということが分かる。この本の翻訳を手掛けた川島昭夫も言うように、空白であるのは『『あるべき』娯楽¹²』なのであった。地方においてこの対立は、既存の娯楽が攻撃され衰退していく現象として表

⁹ Bailey, 94 参照。

¹⁰ Malcolmson, 4.

¹¹ J. H. Plumb, “Commercialization and Society” Neil McKendrick, John Brewer and J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society*. 263-85 参照。

¹² 川島、「イギリス人の日曜日」、54 頁。

れ、民間習俗としての娯楽を描こうとしたマーカムソンが主に記述するところとなった。しかし娯楽観の食い違いや衝突の模様を総体的に捉えるためには、多様な身分・立場の人々が邂逅する都市空間への目配りが必要になる。プラムがその形成を論じたような都市型の娯楽文化に慣れ親しんできた人々にとって、この「空白」期間とはむしろ自分たちの生活世界に対する無用な混乱の侵入であり、それまで礼儀や消費のしきたりに自分たちが込めてきた微妙な意味合いが、商人の呼び声や馬車の騒音、子どもの歓声や喧嘩の大音声の中にたちまち意味を失ってしまうという危機でもあったろう。

こうした文脈において本論がパンチ&ジュディという人形劇を取り上げるのは、いかにも唐突なことと思われるかも知れない。しかしここまで述べてきたようなイギリス娯楽文化史の問題点を意識しながら眺めてみると、あるべき娯楽の「空白」期にあつて街頭で忽然と演じられたこの劇は、子ども騙しのドタバタ劇としての表層の奥から、非常に興味深い姿を覗かせるのである。

この見世物について注目すべき点は二つある。一つはこの劇（厳密にはその主人公パンチ）が王政復古期から現在に至るまでの350年にわたる長い歴史を持っており、イギリス娯楽史における重要な局面において、そのつど大きく形態を変化させることで演じ継がれてきたという事実である。1662年に主人公パンチの祖型がマリオネット劇の登場人物としてイギリスへ渡ってきたこと自体、ピューリタン革命政府が発した俳優演劇の停止令をかいくぐって民衆の芝居熱に応える形で起こったことであつた。18世紀のパンチは歳市（fair）や祭（wake）の場において道化としての魅力をいかんなく発揮し、そこで見られる見世物の中心的存在となっていく。そしてパンチがジュディという相方を得て、ひたすらに相手役と殴り合うドタバタ劇の主人公となつたのは、都市部における祭が衰滅するに及んで大掛かりな舞台上での上演が不可能となり、演者が舞台を背負って移動することのできる手遣い人形（glove puppet）で演じられることが専らとなつた時点でのことであつた。すなわちイギリス人にとって、パンチとは常に、人々の楽しみを求めると、秩序を志向してそうした楽しみへの耽溺を抑えようとする力との拮抗を象徴するような存在であつたのだ。「パンチ&ジュディ」の物語におけるパンチは、ジュディや近隣住民から負わせられるあらゆる社会的責務を拒否しようとする人物であり、こうした性格付けにもこの事情が反映されていると見ることができる。

二つ目には、パンチ劇が見世物における高級—低俗の区別をしばしば自由に往来し、時にその境界自体を揺るがしきえてきたことがある。パンチのイギリスへの登場を初めて記録に残したのはピープス（Samuel Pepys, 1633-1703）であるが、パンチはその言い知れない魅力によって、それまで人形劇には見向きもしなかつたピープスを初めとする都市市民層を引きつけ、人形劇の観客席において民衆と交わらせる役割を果たした。18世紀に入ると人形劇師パウエル（Martin Powell, ?-1729）がバース（Bath）での公演で名声を獲得してロンドンへ進出し、これを *The Tatler* (1709-11) や *The Spectator* (1711-12)

といった勃興期の言論機関が伝える中で、パンチは政治風刺の道具立てとしても活躍するようになる。重要なのはこの流れが先に見た市や祭での展開と並行して進んでいたことであって、ここからパンチは18世紀イギリスにおいて並行的に営まれ、やがて衝突することになる立場のどちらにおいても長らく知られてきた存在であったのだということが出来る。ディケンズ (Charles Dickens, 1812-70) が『骨董屋 (The Old Curiosity Shop, 1840-41)』において、強いコントラストのもと進行してきた二つの筋を交錯させる役割をパンチ&ジュディの演者に与えているのは、作家がこの時期の文学者たちにとって大きなテーマであったところのイングランド社会における深い断絶の状態、いわゆる「イングランドの状況」(Condition of England) 問題に対して、この劇が仲介者としての役割を果たし得ることを鋭く見抜いていたからに他ならない。

このような奥深さを持つにも関わらず(それ故にと言うべきか)、パンチ&ジュディはこれまであまり研究の対象とされてこなかった。そもそもこの破天荒な人形劇は、文化的にどの文脈に属するのかが非常に曖昧であり、該当しそうな幾つかの領域(演劇史・社会史・文学史など)の間でも取り上げられる時期がいちいち異なっている。そのため、たまに「パンチ&ジュディ」の名を冠した論文があっても、結局ただの紹介文か、書き手が開陳する文学・歴史理論からの一言及に終わってしまうことが多いのである。20世紀後半になってこの劇に関するモノグラフがようやく現れたが、それも直近の30年というもの更新されておらず、その間に目覚ましい発展を遂げた道化論や笑い論、レジャー論といった隣接分野の成果を十分に取り込んだものはほとんどないと言ってよい。本論はそうした視点を補いつつ、従来の研究によって作られてきた昨今のパンチ&ジュディの認識そのものについても幾らかの批判的総括を試みようとするものである。

第1章では主人公パンチの前身と目されるキャラクターがブリテン島に伝わる王政復古時代から、19世紀初頭にパンチを主人公とする手遣い人形劇「パンチ&ジュディ」の劇形式が確立されるまでの過程を詳述する。パンチ&ジュディはよく350年の歴史を持つと言われるが、パンチがジュディという相方を得るのは早く見積もっても18世紀後半のことであるから、厳密には150年の前史と、200年の歴史を持つというのが正しい。従来の研究はこの線引きを明確にしないために、しばしばパンチ&ジュディをぼんやりとした「伝統的民衆娯楽」の枠内でのみ捉えようとする傾向がある。パンチともう一体の登場人物との決闘の連続から成る「パンチ&ジュディ」という劇形式の成立に注目する本論では、ある劇を「パンチ&ジュディ」と呼ぶための三つの条件を設定した上で、まずはそれらがどのような歴史的条件の中で揃っていったのかを明らかにしておきたい。おそらく本論文に独特の考え方として、まずは「パンチ&ジュディ」という劇を、融通無碍に変化する広義の「パンチ劇」の一形態として捉えることになる。

第2章では「パンチ&ジュディ」の上演を書き留めた1828年のテキストの分析を通して、それまで既存の劇の筋書きを引っ掻き回す人物として知られてきたパンチが、どのようにして自身を主人公とする物語を持つようになったのかを検討する。具体的には、劇中でパンチと敵対する登場人物たちが、概して伝統的な民俗劇や人形劇の伝統を汲むものと都市生活者の不満や悲哀を反映するものとの二群から成ることを指摘し、中でもジュディがパンチを物語の主人公として定着させる上で重要な役割を果たしていることを確認する。

第3章ではパンチ&ジュディの上演について最も多くの記録が残っている1820年代から50年代ごろまでのロンドンを対象として、当時の娯楽をめぐる問題の検討や都市史・市場文化史の研究を参照しつつ、この劇の広場から街路への進出、そしてパンチ&ジュディを専門に演じる人形劇師たちの職業化が、どのような必要性と契機において行われたのかを分析する。距離においても性質においても大きく隔たった場に棲息していた登場人物たちが「パンチ&ジュディ」において集約されたのは、18世紀末の上演環境の変化を受けた人形劇師たちが、舞台を背負いながら各地を移動するようになったことによるところが大きい。当時のロンドンでは娯楽のためのオープン・スペースの消失や、7世紀来続いてきた大規模な娯楽市の衰退といった事態が進行しており、大きく変化する日常生活のどこへ娯楽を収め直すべきかということは大きな問題となっていた。パンチ&ジュディの強みは舞台と共に街のあちこちに出没し、刻々と変化する状況に合わせて上演内容を修正することのできることにあったが、それは同時に、居場所の定まらない演者たちのアイデンティティをも曖昧なものにした。

第4章ではバフチーンやストリブラスとホワイトのカーニヴァル論を参考に、パンチが広場から街路へ現れ出るということが当時のロンドンにあって何を意味したのかを考える。パンチという存在が嫌悪と魅力の相半ばする曰く言いがたい感情を呼び起こすものであったことは、その出現を最初に記録に残したピープスからして伝えているところであるが、王政復古の時代よりも遥かに厳格に娯楽の意義付けを行おうとしたヴィクトリア朝時代の人々も、パンチ&ジュディに対してやはりこうしたアンビヴァレントな感情を抱かずにはいなかった。このパンチを主人公とする劇が神出鬼没の街頭演劇として確立されたとたん雨後の筈のように現れ始める個々の評言を観察すると、当時の人々があるいは家父長的精神からこの人形劇を伝統的民衆娯楽として擁護し、あるいは舞台上で繰り広げられる対決に道徳劇な教訓を読み取ってその有用性を称揚したりすることで、その感情をどうにかして処理しようとしたことが窺われる。

第5章では1840年代から70年代に掛けて見られるようになる「パンチの道徳（“The Moral of Punch”）」に関する議論や演者たちの生態の変化を分析することによって、パンチ&ジュディが「子ども向けの娯楽」ないし「海浜リゾートの風物詩」としての名目において有意義なもの認められ、その

両面価値性に対する人々の意識が薄れ始めたことを指摘する。19 世紀半ばから 20 世紀初頭に掛けての上演文化の変遷、また戦間・戦後に掛けての演者協会の結成やパンチ&ジュディ研究の始まりといった出来事を経て、パンチ&ジュディはついにイギリスの国民的伝統と目されるまでになり、それ自体で保存されるべき遺産となって今に至るのである。

これらの議論を通して、最終的には、遊びというものをなぜ人が必要とし、どのようにしてそれを生活と折り合わせていくのかということについて少しだけ考えてみたい。人形劇とは結局のところ生きているわけでもないものを、観客が生きているとわずかの間だけ信じ、それを操っている演者と一種の共犯関係を結ぶことによって成り立つ見世物である。そのごっこ遊びはしかし、われわれが普段信じて疑わずに生きているような概念とどう異なっているのだろうか。パンチ&ジュディという見世物の歴史には、そうした遊ぶことや疑うこと、それでも信じることの重要さや思い込むことが時に持つ強さについての含蓄が凝縮されているように思われるのである。

第一章 パンチ&ジュディの形成

第一節 パンチ&ジュディの条件

パンチ&ジュディは、基本的に演者の即興によって演じられる人形劇である。演じられる状況や演者の判断によってほとんど無限のヴァリエーションが生まれる可能性があり、その意味で真正のパンチ&ジュディというものは存在しない。一方でこの劇には無数の約束事があり、そこを超えるとパンチ&ジュディの上演とは認められないだろうという微妙な線引きがあるのも確かである。この線を踏み越える上演は、時に観客から拒絶され、時には新しい「お約束」となる。「パンチ&ジュディとはなにか」ということは、実のところ上演の度に問い直されているのだとさえ言える

そうしたことを踏まえた上でこの劇について語るにあたり、本論文ではまずパンチ&ジュディに最低限の定義を設定しておきたい。確認できる限り“Punch and Judy”という英語の言葉が初めて現れるのは1808年のことであるが¹³、以降2017年の現在まで、この名前で呼ばれる劇はほとんど例外なく以下の三点の特徴を備えている。

一つ目は、パンチという道化的人物を主人公とすることである。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いが、腹部は大きく膨らみ、背中からも大きな瘤が突き出している（図1）。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奇声は、スワズル（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繰り出される。近年では演者や観客の国際化によって多少の差異も見られるが、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的なイメージは広く浸透している¹⁴。これ



図1：パンチの人形。

V&A Museum 蔵。

¹³ “Cheshire Festivities” *Kentish Weekly Post or Canterbury Chronicle*, 12 Jan. 1808:2.

¹⁴ 1827年に上演され翌年に出版された「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*)においてすでに、パンチは“Mr. Punch is one jolly good fellow, his dress is all scarlet and yellow...”と唄いながら登場してくる。*Punch and Judy, with Illustrations Designed and Engraved by George Cruickshank: Accompanied by the Dialogue of the Puppet-Show, an Account of its Origin, and of Puppet-Plays in England*. Prowett, 1828, 76 参照。なお、以後この本を *Punch and Judy* と略記する。

がいわゆる“Mr. Punch”である。名前はもともとイタリア起源の道化プルチネッラ (pulcinella) を英語風に発音したパンチネッロ (punchinello) が縮められたものだが、だからといってパンチ&ジュディが「パンチネッロ&ジュディ」として演じられることはほとんどない。イギリスではプルチネッラと交換可能な「パンチネッロ」と、パンチ&ジュディの主人公たる「ミスター・パンチ」を別人格として捉えることが、もはや暗黙の了解として定着しているように思われる。

二つ目は、序盤で妻ジュディとの争いが起こることである。妻ジュディから赤ん坊のお守りを任されたパンチは、しかしこれが泣き止まないのに業を煮やして、自分の子供であるにも関わらず舞台の外へと放り投げてしまう¹⁵。戻ってきたジュディは、観客から顛末を知らされると棒を持ち出してパンチに殴り掛かる。ここに最初の殴り合いが始まり、決まって得物を奪い取ったパンチの勝利に終わる。以後パンチは警官や絞首刑吏、クロコダイルや悪魔といった様々な相手と戦いを繰り広げるが、この反復の基礎となるのはいつでもジュディとの戦いである。ジュディは上演開始から程なくして退場し、多くの場合二度と観客の前に戻ってくることもないのだが、“Punch & Judy”というショーの名前において主役と並び立つことや、ほとんどパンチの分身と言ってよいようなその姿に表れているように、確かにこの劇には欠かすことのできない存在なのである。

最後の条件は、上演が手遣い人形 (glove-puppet) によって行われることである。詳しくは後述するが、パンチ&ジュディが手遣い人形によって演じられることは、いまや歴史的な意義と必然性を持つようになってきている。当初はマリオネット人形で演じられ、優雅な動きやダンスで人気を集めていたパンチは、19世紀初頭になって街路での上演の機会が増えるにつれて、もっぱら持ち運びの可能な手遣い人形で演じられるものになった。動作にも制限が掛かり、登場人物が棒で殴り合うようなスラップスティック劇へと傾斜したのもこのためであるが、上演の場がやがて海浜リゾート地の栈橋上に落ち着いても、パンチとジュディはマリオネット劇へと戻ることはなかった。よってパンチ&ジュディは、本質的に手遣い人形の粗っぽい造りと動きのぎこちなさを必要とするのだとすることができる。また赤と白のストライプによって装飾され、観客に向けて額縁式の舞台を開く電話ボックス状の舞台も、上演の場に前もって非日常的な空間を現出させ、パンチのアナーキーな魅力を増幅させる重要な装置である。

¹⁵ 最近では児童虐待の誹りを避けるためか、子供を舞台の「下 (downstairs)」へ放り込むというような表現がされるが、よりひどい顛末になることもままある。2015年の Mayfayre and Puppet Festival で筆者が観たバーネット (Rod Burnett, 1942-2017) による上演では、赤ん坊はたまたまそこにあった肉挽き機に頭から突っ込まれ、包まれていた服と同じ鮮やかなピンク色をしたソーセージになってしまった。この後には警官も放り込まれて、青いソーセージとして赤ん坊に連なる。

以上から本論文では、パンチという「主人公」、ジュディとの争いという「ストーリー¹⁶」、そして手遣い人形という「媒体」の三つの特徴を、「パンチ&ジュディ」という劇にとって欠かすべからざるものと考え、その上でこれらを満たさないものを便宜的に只の「パンチ劇」として区別する。このような前提を置くのは、これから見ていく 17 世紀および 18 世紀のパンチ劇の歴史が、必ずしも「パンチ&ジュディ」という形式を目指した直線的発展の過程ではなかったのだということを確認するためである。イギリスに現れた当時のパンチは、自ら語るべき物語を持つような主人公ではなく、むしろ舞台の上で筋書き通りに進行しようとする物語を中断・脱臼させてしまう役回りの道化であった。パンチが登場する広義の「パンチ劇」は、元来個々の上演が行われる場に合わせて融通無碍に変化する余地を持っていた。そのためストーリーにおいても上演媒体においても、パンチ劇には無数のヴァリエーションが並行して存在しており、「パンチ&ジュディ」とはその中の一つがあるとき飛躍的に認知度を高めた結果、演者たちの追従のうちに形式として固定されたものに過ぎない。こうした経緯が 19 世紀初頭になって忽然と出現した「パンチ&ジュディ」の捉えられ方に様々な揺らぎを生むことになり、それ故に幅広い層の人気を獲得することを可能としたのである。

このように「パンチ&ジュディ」は非常に長く起伏に富んだ前史を持っており、ある意味ではそれら各要素の形成と定着の過程にこそ見るべきものがある。にも関わらず、この劇は一括りに「英国の伝統人形劇・パンチ&ジュディの歴史」として認識される傾向がある。演目名の上では「天地創造」であったり「ウィットントンと猫」であったりしたパンチ劇は、どのようにして「パンチ&ジュディ」としての同一性を持つようになったのか。その契機を見極め、その時点において補助線を引くことで、初めてパンチの 350 年の歴史を深いところで把握することが可能となるであろう。

第二節 プルチネッラの誕生と来英

プルチネッラはイタリアの即興喜劇「コメディヤ・デラルテ (Commedia dell'arte)」に 1600 年ごろ登場したキャラクターで、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（だが自分に降り掛かることもある）棍棒を持っている（次頁図 2）。鼻に掛かった独特の声で話し、演者はそのために特別な器具を口に含んだ。ニョッキ好きだとか黒い半仮面といったイタリア喜劇独特のものを除い

¹⁶ ヴェテラン演者 Glyn Edwards はシンデレラ話における幾つかの要素を引き合いに出しつつ、ストーリーに関してさらに「パンチが赤ん坊を手荒く扱うこと」「そのためにパンチとジュディが争い闘うこと」「パンチが自分を捕らえに来た警官を初めとする様々の人物を殴り倒し、最後の敵（絞首警吏・悪魔・クロコダイルないし幽霊）と対峙するに至ること」を外すべからざるものとして挙げている（Glyn Edwards, *Successful Punch & Judy*. 2nd ed., Da Silva Puppet Books, 2011. 17-19 参照）。

て、これらは多くがパンチに受け継がれているが、派手な色合いの道化服や背中 of 大きな瘤、女房の存在などの要素は、このプルチネツラにおいてはまだ見られない¹⁷。

1630 年ごろ、フランスで歯抜きを営んでいたブリオッチ (Giovanni Briocci, 生没年不詳) というイタリア人が、客寄せとしてブラッチニー (Burattini) と呼ばれるイタリア式の手遣い人形劇を演じ始め、大いに評判を取った。ブリオッチはやがて人形劇を本業とするようになり、1649 年にはパリのポン・ヌフ (Pont Neuf) 橋左岸地帯に劇場を構えるに至る。この劇に登場していたプルチネツラが、やがてフランス風に「ポリシネル (Polichinelle)」と呼ばれつつ、フランスにおいて人形劇の中心的な登場人物として広く認知されるようになる¹⁸。イタリアのプルチネツラにはなかった襷襟や前で留めるタイプの道化服、背むしの要素なども、ここでフランスの民話や劇に倣ってつけ加えられたものと考えられている¹⁹。

こうして俳優演劇の一登場人物から人形劇の中心人物へと変貌したことは、プルチネツラがイギリスに渡るにあたって大いに有利に働くことになる。当地では 1642 年の大内乱勃発の折に演劇停止令、1647 年には演劇廃止令が出され、劇場における一切の演劇上演が禁じられていたからである。

もちろんイギリス演劇は、このころ完全に途絶えていた訳ではない。ピューリタンたちは風刺と騒擾に結び付きやすい演劇を公の場から徹底して取り払ったが、宗教劇やエリザベス朝演劇に親しんできた人々の中に芝居への愛着は根強く残っており、市井には既存の作品を短く書き直したドロール (droll) と呼ばれる笑劇が現れたほか、貴族の私邸などでも非公式の上演が続けられたため、ほとんど効力を持たなかった。よってこの時代に演劇から遠ざけられたのは、演劇停止令の弱い効力を被った人々、つまり建前上の排斥によって私的な場と化した演劇空間に立ち入りを許されないような身分の民衆であったと言える。こうした庶民が殺到したのは、俳優演劇と比べて特に禁止の規定が存在せず、演じられる身体を失くした演目の格好の避難所となっていた人形劇であった。



図 2 : プルチネツラ。

¹⁷ ただし劇の筋によっては、プルチネツラが結婚したり妻と一緒に登場したりすることもないわけではなかった。

¹⁸ Michael Byrom, *Punch Polichinelle and Pulcinella*. Millbrook, 2007, 10-11 参照。1669 年にはサン＝ジェルマン＝アン＝レー (Saint-Germain-en-Laye) に二組の演者が立て続けに呼ばれ、当時 9 歳であったルイ 14 世の王太子 (Louis de France) を 5 ヶ月に渡って楽しませたという記録が残っている (Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe: Depuis l'antiquité jusqu'à Nos Jours*. Freres, 1862. 130-33 参照)。

¹⁹ バティ・シャヴァンス『人形劇の歴史』(二宮フサ訳) 白水社文庫クセジュ、1960 年、47-51 頁参照。

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、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²⁰。1614年に初演があったベン・ジョンソン (Ben Jonson, 1572-1637) の『バーソロミュー・フェア (*Bartholomew Fayre: A Comedy*)』は、手遣い人形による劇中劇を持つと共に「火薬陰謀事件 (The Gunpowder Plot)」や「ソドムとゴモラ (Sodom and Gomorrah)」といった当時の人形劇の演目名を現在に伝えているが、1661年のある時にこの上演を見に行ったピープスは、「人形が全く気に入らない。芝居のいい所を台無しにしている (“I do not like the puppets at all, but think it to be a lessening to it”)²¹」と不満を漏らしている。一方で共和制末期の1659年にオリヴァー・クロムウェル (Oliver Cromwell, 1599-1658) の四男ヘンリー (Henry Cromwell, 1628-74) が議会で語った以下のような言葉は、こうした敷居の低い人形劇が共和制下にいよいよ人気を増し、民衆の観劇欲求にとって重要な捌け口となっていたことを窺わせる。

For though men say he had a copper nose [...] his name still lives. Me thinks I hear'em already crying thirty year hence at Bartholomew Fair, 'Step in and see the Life and Death of brave Cromwell.' Me thinks I see him with a velvet cragg about his shoulders, and a little pasteboard hat on his head riding a tittup to his parliament house, and a man with a bay leaf in his mouth crying in his behalf, 'By the living God I will dissolve 'em', which makes the porters cry, 'O brave Englishman'. Then the Devil carries him away in a tempest, which makes the nurses squeak and the children cry.²²

人は父が赤鼻であったと言うが (中略)、彼の名声は未だ健在であります。思うに、三十年も経てば、バーソロミュー・フェアでは「寄ってらっしゃい見てらっしゃい、勇敢なるクロムウェルの生涯だ！」という呼び込みを聴くことができるでしょう。そこでは肩にビロードの肩掛けをし、厚紙仕立ての小さな帽子を被った父が、馬に乗ってパカパカ議会へ向かっていくのです。口にベイリーフを含んだ男が、彼になりきって「神に掛け、ここに議会を解散する！」と宣言し、門

²⁰ バティ・ジャヴァンス、48-56頁参照。

²¹ Robert Latham and William Matthews eds, *The Diary of Samuel Pepys*, vol.2. Bell, 1970. 212.

²² *The Lord Henry Cromwell's Speech in the House*, quoted in George Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*. 2nd ed., Hale, 1990, 71.

番がこれを受けて「おお、敢然たるイギリス人よ！」と叫ぶ。やがて悪魔が風と共に彼を連れ去り、子守女に金切り声、子供達に泣き声を上げさせるのです。²³

この時期は俳優にとっては冬の時代であったかも知れないが、人々の芝居熱は熾火のようにくすぶり続けていたし、それを借りることのできた人形劇にとってはまさしく春の訪れでさえあった²⁴。ここでイタリア人形劇師“Signor Bologna”ことジモンデ（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）と続いてきた旅回りの次の興行地としてロンドンを選んだことは、この上なく時宜を得た行動であったと言えるだろう²⁵。1662年5月9日の日付においてピープスが日記に残した以下の記述が、ブリテン島に初めてプルチネッラの現れた瞬間であるとされている。

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.²⁶

そこの柵の中でやっている、イタリア人の人形芝居を見にいった。これは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。²⁷

17世紀後半に大陸各国を巡ったプルチネッラはこのようにしてイギリスへ到着し、当地の特殊な状況に呼応してパンチへと発展していくことになる。ピープスはこの後も度々「イタリアの人形劇」について日記に書き記しているが、そこでのプルチネッラの名前は“Policinella”（1662年10月8日）や“Polichinello”（1662年11月10日、1666年8月22日および29日、1667年4月8日）、“Polichinelli”（1667年3月20日、1668年9月4

²³ 口に含んだ笛で声を変える、最後は悪魔に連れていかれるといった点にパンチ劇との関連を見ると共に、これらの要素がプルチネッラに限らず、人形劇が演目として採用した民話・伝説に由来するものであったらしいことを気に留めておきたい。

²⁴ バティ・シャヴァンス、58-60頁参照。

²⁵ George Speaight, *Punch and Judy: A History*. Studio Vista, 1970, 40参照。なおこの本を以後「Speaight, *Punch and Judy*」と略記する。

²⁶ Robert Latham and William Matthews eds, *The Diary of Samuel Pepys*. vol.3., Bell, 1970. 80.

²⁷ ここでの人形劇はただ“*Italian Puppet Play*”と書かれてあり、この記述だけでは手遣い人形であったかマリオネットであったか、ここにプルチネッラが現れたのかどうかも分からない。ピープスは続いて10月8日に「夏にコヴェント・ガーデンで見た人形芝居が、今夜国王の前で上演された (before whom[King] the puppet plays I saw this summer in Covent garden are acted this night)」と記しており (*Ibid.*, 216.)、このとき下賜品として「ポリチネッラ (Pollicinella) こと Signor Bologna」に25ポンド相当の金鎖とメダルが贈られたことが記録されている。ここからピープスが5月9日に見たのが、ジモンデによるプルチネッラを中心としたマリオネット劇であったことが分かる。

日)といった具合にいつも微妙に異なっていて、この新奇な来客をどのように迎え入れるべきかというイギリス側での模索があったことが窺われる。

プルチネッラはドイツではカスパー (Kasper)、フランスではギニョール (Guignol) といった具合に、他の地域においても様々なキャラクターに派生していく事となるが、これらがみな人形劇の登場人物であることは注目に値しよう。種を蒔いたのが人形劇師だったからというのは勿論ではあるが、これはおそらく道化と人形という属性が、互いに強い親和性を持っていたせいでもある。

道化精神の依り代としての人形について、山口昌男は以下のように語っている。

道化は、本来、パウロ風にいえば、人間における狂い(風狂)を通して、神の叡智を表すともいえるのだが、人形の動きからして、生身よりもはるかに効果的にこの期待を果すことができる。神の叡智という言葉が気に入らなければ、多層的な現実の底知れぬ深淵といい換えてもよい。これは、一見混沌とも見えるがそこには、未だ発掘されない叡智、汲みあげられたことのないエネルギーが秘められているような部分の謂いである。その地点への橋渡しを求めて、数世紀の芸術運動は先行芸術の破産を宣告しつつ、自らの形式の異常性(軌道から外れたこと)を手がかりとして、試掘を行って来た。しかし意識を直接の与件とするこれらの試みは、たえず形骸化という風化作用にさらされつづけてきた。ところが人形劇における道化は、この作用をいとも簡単になしとげる。そればかりでなく、「原身振り」の一見単純な性格は、状況と(場)と照合されることによって、無限のヴァリエーションに転化できるという、「身振り」だけが享受できる特権に支えられ、風化作用から防護されている。²⁸

人形劇における道化が「状況と(場)」に応じて無限の演技のヴァリエーションを生み出し、見る者に常に新鮮な形で「多層的な現実の底知れぬ深淵」を覗かせるという、山口のこの指摘は重要である。ジモンデはイギリスにプルチネッラを紹介したあと大陸に戻り、1678年にパリのサン＝ローラン (Saint-Laurent) の市で“Roman Policinel”と題した劇を行った記録が残っている²⁹。一方でジモンデの成功を聞き付けた後続の人形劇師たちも続々とブリテン島に上陸し、夏にはロンドンのスミスフィールド (Smithfield) やサザーク (Southwark) のフェアを賑わし、その他の時期は人の多い通りを拠点に興行をうつという形でイギリス人の間にプルチネッラの評判を広めていった。続いて来英したこれもイタ

²⁸ 山口昌男『道化的世界』筑摩書房、1975年、165頁。

²⁹ Speaight, *Punch and Judy*, 46 参照。

リア人の演者ディヴォート (Anthony Devoto, 生没年不詳) は、1667年から69年までロンドンのチャリング・クロス (Charing Cross) に拠点を持ち、1672年には“Antonio Di Voto puncinello”の名において“Exercise & Play all Drolls and Interludes”を許可する免許状を取得している。人形劇師たちは海や城壁といった境界を跨いで各地へ出掛けて行き、そこで遣り取りされる商品さながらに手に入れたネタを次の街へともたらし、さらに新しい場所に合わせて変形させていったであろう。プルチネッラに従来の手遣い人形劇のレパートリーだけでなく、ピープスの言う「伊達者」にも訴えるドロールやインターロードを演じさせていることは、ディヴォートがイギリスにおける人形劇の微妙な立場を把握した上で興行を展開していたことを示している。

そもそもはナポリという場の土地柄を凝縮したものと言われるプルチネッラを受け入れるにあたって、パリやフランクフルト、ロンドンの人々はまずこの道化のグロテスクな身体に注目し、その身振りを起点として人形の身体の中に、めいめい自分たちの馴染みの道化を再構成していったのではないだろうか。言語の通じないことは問題でなく、むしろその時にこそ、日ごろ言語によって覆いをしている「現実の底知れぬ深淵」が立ち現れてくる。その意味でまだ名前の判然としないこの人形を眺めるピープスの眼に映っていたのは、英・仏・伊の影響を墨流しのように溶け合わせた、プルチネッラであると同時にポリシネルでもあり、プルシネラであると共にパンチでもある存在だったのであろう。1678年にはオトウェイ (Thomas Otway, 1652-85) の劇に“speak in Punchinello’s voice”というト書きが現れ、1686年の官報 *The London Gazette* には、“Punchinello”の看板を掲げた旅籠か酒場と思われる店から馬が乗り逃げされたという記事が出ている³⁰。プルチネッラが英語風の名前を獲得して、いよいよイギリスに溶け込み始めたことが伺われよう。

第三節 パンチネッロのイギリスへの「帰化」

プルチネッラが「パンチ」へと変わっていく過程は、概ねイギリスへの土着化、擬人化すれば帰化とも言うべきものである。すでに見た渡り歩きの過程において、ヨーロッパ各地で人気を得たプルチネッラは、イギリスのパンチに限らず、19世紀まで掛けて各国で少しずつ異なった独自の道化を生み出している。フランスのポリシネル、ドイツのカスパー (Kasper)、そしてチェコのペトルーシカ (Petrushka) などはみな、このプルチネッラの強い生殖力の賜物と見られている。

田中純によれば、プルチネッラはその尖った鼻において男性器を、大きく膨らんだ腹において卵を思わせること (名前がヒヨコ *pulcino*に通じるとする見方もある³¹) から、イタ

³⁰ *The London Gazette*, 26 July, 1686:2.

³¹ イーニッド・ウェルズフォード (内藤健二訳) 『道化』晶文社、1979年、287頁参照。

リアでは両性具有・無限増殖のイメージと結び付けられている。一人のプルチネッラが好物のニョッキを食べながら小さなプルチネッラたちを大量にひり出している衝撃的な絵画もある（図3）。絵の中でのプルチネッラは常に無数に群れており、「幼児のプルチネッラは成人したプルチネッラたちの間で成長し、結婚し、子供を作り、仲間たちとサーカスを見に出かけ、狩りをして遊び、やがて病を得て亡くなり、幽霊となって出現する³²」。常に過剰であり融通無碍であるこの道化は、そうして流れ着いた先で接触したあらゆるものと交配し、おそらくは結果として、その土地における文化の精髓を引き出し保存する役割を果たすのである。



図3：プルチネッラの出産。

イギリスの場合、それは何であったか。これぞとスペイトが考え、続く研究者たちも概ね同意するのが、キリスト教道徳劇（Morality Play）に登場したヴァイス（Vice）という役どころである。道徳劇は中世において、読み書きのできない民衆のため演劇の形でキリスト教徒としての現世での心得を表現したもので、初めのうちは修道士たちによって、やがて職能集団や専門の劇団によって演じられた。人間の心中における美德と悪徳との主人公の魂をめぐる戦いを擬人化して描き、人はいかにこの世の生を過ごすべきかというテーマについて教訓を与えようとするこの劇において、悪徳の役は一般に vice と呼ばれ、序盤においては主人公を誘惑して墮落せしめるものの、やがては主人公が改悛を通して救済を受けるために敗れ去るのが常であった。

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、しかし少人数劇団による公演において集約されるうちに道化的性格を備えるようになり³³、やがて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）」という存在へと結実する³⁴。その性格はけんかつ早くほら吹き屋、しかしいざとなると臆病に尻込みしがちであ

³² 田中純「プルチネッラの倦怠 増殖する道化たちの歴史性」『UP』（452）東京大学出版会、2010年、42-48頁参照。

³³ 宮川朝子『イギリス中世演劇の受容——道徳劇・インターロード研究——』英宝社、2004年、56-60頁参照。

³⁴ 野島秀勝『近代文学の虚実 ロマンズ・悲劇・道化の死』南雲堂、1971年、137-94頁参照。

り、この辺りは幾分かつてのおどけ者 (buffoon) や宮廷道化師 (jester) の要素を引き継いでいる。劇の最後にはたいてい悪魔 (Devil) 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、ときに悪魔の背中に貼り付いて首尾よく脱出を果たしたり、拳句には携帯する木製の剣 (dagger of lath) 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。

1530年代になると登場人物の一覧表に“the Vice of the Play”との但し書きを持つような役が現れ始め、1560-70年代にかけて最盛期を迎えるが³⁵、これ以降になると“the Vice”はもはや形骸化して、単にその劇の花形道化に与えられる称号のようなものとなっていく。道徳劇自体は16世紀末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のだとスペイトは語る³⁶。

劇中を通して散々悪事を働き、その報いとして現れる悪魔を打ち倒してしまうパンチに the Vice の影響を見て取る向きは、18世紀後半の古物研究の隆盛の中で多く現れてくる。ジョンソン博士 (Samuel Johnson, 1709-84) は1765年の時点から、かつて田舎での人形劇 (rustic puppet-plays) でパンチが悪魔をめったうちにするのを見たと言え、パンチを the Vice の後裔と位置付けている³⁷。後の首相ディズレーリの父親アイザック (Isaac D'Israeli, 1766-1848) は、ローマ喜劇のマックス (Maccus) らとの関連においてプルチネッラの起源を説き³⁸、ストラット (Joseph Strutt, 1749-1802) もこれらを受けてパンチを the Vice の後継と見る³⁹。

バイロム (Michael Byrom, 1924-2011) はこれに対して諸々の実例を挙げながら、道化としてのパンチの性質は全て大陸放浪中のプルチネッラが既にして身に付けていたものであるとした上で、パンチをことさらにイギリス的なものとして見做すことは避けるべきであると言う⁴⁰。これは後述する1828年の台本をどう捉えるかという問題にも関わるので後に改めて検討するが、少なくともスペイトが言うイギリス道化 (English Clown) なるものの含意についてよく考えてみれば、その要素を付加されることは強ち単なるイギリス化ではないように思われる。例えば野島秀勝は、『リア王』(King Lear.1603) に出てくる道化

³⁵ 木方庸助『英国劇の苗床／IAGOの祖先』あぼろん社、1967年、234-36頁参照。このうち明確に the Vice という役名で設定されているのがベン・ジョンソンの『悪魔はとんま』(The Devil is an Ass, 初演1616) に登場する「罪悪 (Iniquity)」であるが、これは最後に悪魔を背負って地獄へ行くという、慣習とは逆の結末を迎える。

³⁶ Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, 45-47 参照。

³⁷ Samuel Johnson, *The Plays of William Shakespeare*. vol.5, AMS, 1968. 366-68 参照。

³⁸ Isaac D'Israeli, *Curiosities of Literature*. vol.3, Murray, 1817. 10 参照。

³⁹ Joseph Strutt, *The Sports and Pastimes of the People of England*. Tegg, 1850. 163-66 参照。

⁴⁰ Michael Byrom, *Punch and Judy: Its Origin and Evolution*. rev. ed., DaSilva Puppet Books, 1988. 12-24 参照。以下は Byrom, *Punch and Judy* と略記する。

(Fool) を the Vice の直系の子孫と見做し、この道化がリアに対して、自らの名が指すところの悪徳（この場合 Fool）へと人間を引き込もうとする the Vice の劇的役割を十全に果たしていると指摘しているが⁴¹、この皮肉を成立させる視点に立てば、現行の世界とはあらゆる王位が僭称であり、言葉が科白であり、地位が役柄であるような、たまたま通用した嘘が織り重なってできた大掛かりな演劇に過ぎないのであり、その名はイギリスやイタリアというようなものでは有り得ない。よってプルチネッラが the Vice の役割を付与されたという時、それは或るイタリア人がイギリス気触れになったというような話だとは一概に言い難いのではないだろうか。もちろん道徳劇が上演されたのはイギリスに限った話ではないが、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イギリス人が、王政復古期にやってきた余所者であるプルチネッラにまでその役割を期待したことには大きな意味があると考えべきである。つい最近まで国教を巡って天地の引っ繰り返りするような変化を繰り返してきた国に暮らす者にとって、あらゆる矛盾を内包しつつ調和させる the Vice なるものの有り難みは如何ばかりであったか。狂人と化したリアの傍に道化の姿がもはやないように、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⁴²、舞台道化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新時代へ向けて the Vice の意識を植え付け、プルチネッラもまた新天地での観客を獲得するためイギリスにおいて道化が担ってきた役割を引き受けたのだと言えよう⁴³。

ピープスは初めてプルチネッラを見たわずか二週間後の 5 月 23 日に「これまで見た中で最低」だった笑劇オペラの口直しにと、妻を伴ってコヴェント・ガーデンまで再びこれを見に行っている⁴⁴。十月にはこの御前公演まで行われており、人形劇というものが一躍「伊達者」たちの楽しみとして認められたことが分かる。王政復古期の人形劇人気は俳優演劇を圧迫するまでに至り、当時の名俳優シバー (Colley Cibber, 1671-1757) は、国王一座と並ぶ勅許劇団であったヨーク公爵一座が大衆受けするスペクタクル要素と音楽とを芝居に

⁴¹ 野島秀勝「解説」シェイクスピア (野島秀勝訳)『リア王』岩波文庫、2000 年、297-346 頁 (特に 335-37 頁)、および鈴木豊子「道化の伝統と道化の失踪 — 『リア王』のフール考 —」『甲南女子大学大学院論集. 文学・文化研究編』(2) 甲南女子大学、2004 年、41-46 頁参照。ちなみに野島は道徳劇とインターロードを時代が進む中で前者が後者へ変化したものと捉えているが、近年の研究ではインターロードに分類される最初の作品が道徳劇プロパーのそれより前に来る可能性も示唆されている。(宮川、5-6 頁参照)

⁴² Speaight, *Punch and Judy*. 26.

⁴³ 南江治郎は、名誉革命までのプルチネッラがよく対戦した相手として“Old Vice”なるキャラクターのいたことを紹介している (南江治郎『ファウストとパンチ 近代人形劇の源流を探る』いかだ社、1972 年、136 頁参照)。まだ資料の出揃わない時期の出版物でもあり、コメディヤ・デラルテへの登場やイギリスへの登場が「16 世紀ごろ」とされているなど、全面的に信用するには曖昧な情報ではあるが、もし本当であれば、このプルチネッラの闘いは多分に Old Vice に対する New Vice としての役割譲渡の儀式だったのであり、新天地における固定客の獲得と新時代における存在意義の保持というプルチネッラ・Vice 双方の利益の一致を示すものでもあったろう。

⁴⁴ Latham and Matthews eds, *The Diary of Samuel Pepys*, vol.3. 90 参照。

取り入れざるを得なくなったこと、二つの勅許劇団が共に人形劇によって経済的にひどく苦しめられ、国王の保護を申し出るまでに追い込まれたことを書き残している⁴⁵。

この頃の人形劇人気を象徴する人物として知られるのが、18世紀初頭に活躍した人形劇師パウエル (Martin Powell, 生没年不詳) である。1809年のバース (Bath) 興行で評判となり、翌年ロンドンに進出したパウエルは、これもコヴェント・ガーデンに常設劇場を開いて大当たりを取った。その人気は凄まじかったらしく、当時の聖ポール教会の寺男だというある男は、「この二週間というもの、私が朝夕に鳴らす鐘の音が、会衆たちに広場で行われているパウエルの芝居の合図として受け取られている (“this Fortnight last past, during which Time I find my Congregation take the Warning of my Bell, Morning and Evening to go to a Puppet-show set forth by one Powell under the Piazzas)” という不満を *The Spectator* 紙に寄せている⁴⁶。また *The Tatler* 紙の方では、パウエルの十八番であったマリオネットによる「天地創造」の劇のノアの洪水の場面において、突然パンチとその妻が方舟に乗って踊りながら現れたことが伝えられている。仰天した良識的な一人の客が、「大洪水のときにパンチがふざけること、そもそもパンチが現れること自体が、あらゆる道徳にも舞台の決まりにも背を向けているということ (“That it was against all Morality, as well as Rules of the Stage, that Punch should be in Jest in the Deluge, or indeed that he should appear at all”)」を訴えたが、賛同を得るところか周りの客の蟹感を買ったのであった⁴⁷。当時の人形劇の主な演目は、この「天地創造」のほか先ほど挙げた「火薬陰謀事件」や「ソドムとゴモラ」、またはウィットントン物語など、聖書の物語や当地の伝説、歴史上の事件といったものであったが、こうした昔ながらの演目をパンチがエキセントリックに演じることは、とりもなおさず「あらゆる道徳や舞台の規則」に通じた客に衝撃を与え、そうした彼らの常識を書き直すことに通じる。パンチは言わば、その特徴的な声と身体をもってイギリスの歴史を再現して見せることによって承認を得たのである。

とは言え、この人形劇人気があくまで舶来のマリオネットによるものであったことには留意しておきたい。伝統の手遣い人形はロンドンでは香具師などの客寄せの道具として使われ、依然として「伊達者」たちの眼中にはなかった。マリオネットと手遣い人形はどちらも “puppet” ないし “motion” と呼ばれ、言葉の上でたいして区別されなかったようである。古物研究家のストラット (Joseph Strutt, 1749-1802) は、1801年に出版した *Sports and Pastimes of the People of England* の中でマリオネット劇に触れて下のように書いて

⁴⁵ Colley Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber: with an Historical View of the Stage During His Own Time*. U of Michigan, 1968, 57-58 参照。

⁴⁶ Donald F. Bond ed., *The Spectator*. vol.1. Clarendon, 1965, 61-62 参照。

⁴⁷ Donald F. Bond ed., *The Tatler* vol.1. Clarendon, 1987, 132-35 参照。

いる。

The first appearance of a company of wooden actors excited, no doubt, the admiration of the populace, and the novelty of such an exhibition was probably productive of much advantage to the inventor. 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, for the orchestra rarely admitted of more than one minstrel; and these flashes of merriment were made offensive to decency by the actions of the puppet. ⁴⁹

木偶の演者を操る人々が初めて現れたとき、大衆から賞賛を受けたことは確かである。そうした出し物の真新しさは、おそらくその創案者に大いに利益をもたらしたろう。(中略) 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。オーケストラは流しの弾き手程度にしか扱われず、歡樂の輝きも、人形の動きによって上品な向きには目障りなものとなる。

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、その受け手も十把一絡げに「大衆 (populace)」とされている。後半部の言いようからも、18 世紀の末にはマリオネット人気が大分沈静化していたことが分かる。だが人気の隆盛と同じく沈静化においても、この “puppet show” 史の流れはあくまでマリオネットによって演じられたものであったことを意識しておかねばならない。先に触れたように、手遣い人形は昔ながらの演目をマリオネットに貸し与えつつ、都市では主に似非医者や香具師の客寄せとして演じられていたほか、地方のフ

⁴⁸ Strutt, 164.

⁴⁹ *Ibid.*, 166-67.

ェアなどではマリオネットや俳優などと並んで（あくまで添え物としてであるが）パンチが演じられる媒体の一つとなっていた⁵⁰。人形劇師たちはロンドンにおいては書き入れ時であるスミスフィールドやサザークの市の時を狙って訪れ、主には地方巡業によって生計を立てていたのである。例えば 1670 年にはノリッチで「三匹の踊る猿と人工滝、そしてポリチャネッラ（“one motion show consisting of three dancing monkeys, a piece of waterwork, and a polichanella”）」からなる人形劇が演じられ、1673 年にはケンブリッジにも「パンチネッラ（“punchinella”）」が出没している⁵¹。このようにプルチネッラは、地方において民話や伝説といった土着の物語や大衆的な見世物と一緒に演じられながら、一部の階層に限らず全国的に、イギリス人の生活風景に溶け込んでいったのである。1826 年ともなると、パンチはいわゆる “Merry England” の象徴の一つ、ホーン（William Hone, 1780-1826）が以下のように述べて太鼓判を捺すところのものとなる。

Punch (not the liquor, but the puppet) is not, I fear, of English origin; but there is no place, I take it, where he finds himself more at home or meets a more joyous welcome, where he collects greater crowds at the corners of streets, where he opens the eyes or distends the cheeks wider, or where the bangs and blows, the uncouth gestures, ridiculous anger and screaming voice of the chief performer excite more boundless merriment or louder bursts of laughter among all ranks and sorts of people.⁵²

パンチ（酒でなくて人形の）は、残念ながらイギリスに起源を持つものではない。しかし彼がこんなにくつろいで温かい歓迎を受ける国、通りの角へあれほどの人を集めてその目を見開かせたり頬を緩ませたりしている国、主演が殴打打擲に及んだり傍若無人な身振りをしたり、荒唐無稽な怒りを表したり金切り声を上げたりすることが、あらゆる階級あらゆる種類の人々をいよいよ止め処ない笑いに叩き込んでしまうような国は、私が思うに、他にはないのである。

⁵⁰ Leach, *The Punch & Judy Show: History, Tradition and Meaning*. Batsford Academic and Educational, 1985. 25 参照。

⁵¹ Speaight, *Punch and Judy*, 42-43 参照。

⁵² William Hone, *The Every-Day Book; or, Everlasting Calendar or Popular Amusements, Sports, Pastimes, Ceremonies, Manners, Customs, and Events, Incident to Each of the Three Hundred and Sixty-five Days, in Past and Present Times; Forming a Complete History of the Year, Months, & Seasons, and a Perpetual Key to the Almanack; Including Accounts of the Weather, Rules for Health and Conduct, Remarkable and Important Anecdotes, Facts, and Notices, in Chronology, Antiquities, Topography, Biography, Natural History, Art, Science, and General Literature; Derived from the Most Authentic Sources, and Valuable Original Communications, with Poetical Elucidations, for Daily Use and Diversion*. vol.2, Hone, 1827, 36.

18世紀のパンチは既に押しも押されもせぬ人気者であり、その名声が内憂外患に対する様々な当て擦りの媒体として大いに利用された時期である。やがてその名を冠した雑誌が創刊されるに至る政治風刺の象徴としてのパンチの歴史は、それ自体大いに興味深いものであるが、あくまでパンチ&ジュディという劇の成立を追うため、本章では駆け足で18世紀を通り過ぎることにする。

第四節 パンチの円熟と「パンチ&ジュディ」の形成

手遣い人形のパンチがいつごろ街路へ現れたのかは、現状ではスペイトも言うように、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をもって判断するしかない⁵³。手遣い人形になったことで舞台の持ち運びが可能となり、この点をもって文献に現れてくる“puppet”がマリオネットか手遣い人形かということ判断するならば、ローランドソン (Thomas Rowlandson, 1756-1827) の《デトフォードを通過するジョージ3世とシャーロット王妃 (George III & Queen Charlotte Driving through Deptford)》という絵にその上演が小さく描き込まれている 1785年ごろということになる (図4)。ここでのパンチは女性



図4：トマス・ローランドソン

《デトフォードを通過するジョージ3世とシャーロット王妃》(一部)

らしき人形の尻を叩いているが、この前後にスラップスティックによる闘いがあったのかどうか、これが彼の妻であるのかどうかは判然としない。

ストラットは先に上げた回想に続いて、1801年当時の人形劇師たちの様子について以下のように記述している。

In the present day,
the puppet-show man travels about the streets when the weather will permit,

⁵³ Speaight, *Punch and Judy*, 74 参照.

and carries his motions, with the theatre itself, upon his back! The exhibition takes place in the open air; and the precarious income of the miserable itinerant depends entirely on the voluntary contributions of the spectators, which, as far as one may judge from the square appearance he usually makes, is very trifling. ⁵⁴

最近の人形劇師は、天気の良い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。上演は野外で行われるのだが、まったく観客たちの投げ銭に寄り掛かったこの惨めな旅回り興行からの上がり、彼らの普段の仕事ぶりの古臭さからして、ごく僅かなものである。

ストラットは「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した（“The puppet-shows usually made their appearance at great fairs, and especially at those in the vicinity of the metropolis”）」とし、1801年の現在も「バーソロミュー・フェアの時期になればスミスフィールドで見ることができるが、かつての偉大さはほとんど残っていない。最近では人気も陰って、見に来るのは子供くらいだ（“they still continue to be exhibited in Smithfield at Bartholomew-tide, though with very little traces of their former greatness; indeed, of late years, they have become unpopular, and are frequented only by children”）⁵⁵」とその凋落を嘆いている。一方でモーリー（Henry Morley, 1822-94）は1815年の同市の状況を分析して、「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（“The more ambitious puppet-shows were in their decline, and Punch in the full tide of his popularity rioted over their decay”）⁵⁶」と判定している。

この相反する印象は何を意味するのだろうか。ここにはおそらく、二つの証言に共通して登場してくるバーソロミュー・フェアの趨勢に象徴される、当時のイギリス社会における娯楽の位置付けの変化が大きく関わってくる。

8月24日の聖バーソロミュー使徒祭に前後してロンドンのスミスフィールド(Smithfield)で開かれていたこの大市は、修道士にしてヘンリー1世(Henry I, 1069-1135, 位1100-35)付きの吟遊詩人であったレヒア(Rahere, ?-1144)という人物が、ローマへの巡礼中に病の発作を起こし、幻覚の中に聖バーソロミューを見たことに由来するという。レヒアは1102

⁵⁴ Strutt, 167.

⁵⁵ *Ibid.*, 165.

⁵⁶ Henry Morley, *Memoirs of Bartholomew Fair*. Hall, 1859. 478.リーチによれば、おそらくパイクによる上演とのことである (Leach, *The Punch & Judy Show*, 47 参照)。

年にバーソロミュー小修道院を建て、その運営費を捻出するために、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いた。自身もこの市にたびたび現れては、往年の芸を披露して基金を募ったという。古くから騎馬合戦やスポーツ試合の行われたこの平地に、以来開市期にはあちこちからの品物を求めてあれこれの人がひしめき、そこへ公開処刑を含むよりどりみどりの見世物が押し寄せて、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⁵⁷。

—All moveables of wonder from all parts,
Are here, Albinos, painted Indians, Dwarfs,
The Horse of Knowledge, and the learned Pig,
The Stone-eater, the Man that swallows fire,
Giants, Ventriloquists, the Invisible Girl,
The Bust that speaks, and moves its goggling eyes,
The Wax-work, Clock-work, all the marvellous craft
Of modern Merlins, wild Beasts, Puppet-shows,
All out-o'-th'-way, far-fetch'd, perverted things,
All freaks of Nature, all Promethean thoughts
Of man; his dulness, madness, and their feats,
All jumbled up together to make up
This Parliament of Monsters. Tents and Booths
Meanwhile, as if the whole were one vast Mill,
Are vomiting, receiving, on all sides,
Men, Women, three-years' Children, Babes in arms.⁵⁸

(VII:679-94, 下線筆者)

—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。白子も、塗りつぶされたようなインディアンも、小人も、物知りの馬も、学のある豚も、石を食べる人間、火炎をのみこむ男、桁外れの大男、腹話術師、どろんと姿を消してしまう小娘、

⁵⁷ 小林章夫『ロンドン・フェア 18世紀英国風俗事情』駉々堂出版、1986年、40-46頁参照。

⁵⁸ William Wordsworth, *The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind*. Edited by E. de Selincourt, Revised by H. Derbyshire, Clarendon, 1959. 引用は1805-6年版。

話もし、ぎょろり目玉を動かす半身像、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、蠟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。その間、多くの天幕や仮小屋は、まるで、全体がひとつの大きな水車ようになって、男や女や、三歳位の子供達や抱かれた赤ん坊などを、四方八方に、吐き出したり、注ぎ込んだりしている。⁵⁹

ジョンソンの劇に見るように、人形劇はプルチネッラ来英以前からバーソロミュー・フェアでよく見られる見世物の一つであり、パンチは 1700 年ごろには既に目立った存在となっていたようである。曲芸や綱渡りと共にマリオネットによる“Punch and the Devil”という劇を加えたショーで人気を得たフロクトン（John Flockton 生没年不詳）という手品師がいたが、“Punch’s Opera”と題された彼のショーを告知する 1772 年のビラ（図 5）からは、彼のレパトリーの中でもパンチ劇がかなりの存在感を放っていたことが窺われる。こうした記録から見ても、「手遣い人形劇パンチ & ジュディ」が形成されていく 18 世紀後半から 19 世紀初頭に掛けては、モーリーの言うようにフェアの場におけるパンチ人気のさらなる隆盛と、総体としての人形劇人気の鎮静とが並行して進んでいたものと考えられるべきである。人形劇を衰えたと見るストラットの意見は、これを広場の外の常設劇場で演じられていた技巧を凝らしたマリオネット劇の、しかもおそらくはかなり昔の姿と比べての感想であるに他ならない。そのことは先に引用した部分に続けての、以下のような述懐からも窺える。

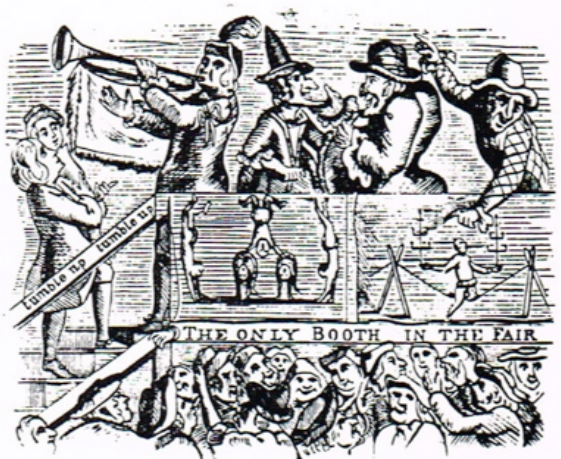


図 5：1772 年のバーソロミュー・フェアにおける、フロクトンの人形劇の広告。

⁵⁹ ワーズワス『ワーズワス・序曲 詩人の魂の成長』岡三郎訳、国文社、1968 年、264-65 頁。

A few years back, a puppet-show was exhibited at the court end of the town, with the Italian title Fantoccini, which greatly attracted the notice of the public, and was spoken of as an extraordinary performance; it was, however, no more than a puppet-show, with the motions constructed upon better principles, dressed with more elegance, and managed with greater art, than they had formerly been.⁶⁰

何年か前に、宮廷の近くである人形劇の上演があった。「ファントッチーニ」というイタリア語の題で大いに公衆の気を引き、たいそう立派な芸のように褒めそやされた。しかしそれは、造りにおいてより洗練され、より優雅に着飾って、より上等な技術によって操作される人形によって演じられた、かつての人形劇を超えるものではなかった。

ファントッチーニは 1770 年代から 90 年代にかけて流行したマリオネット劇の呼称で、上演はフランス語ないしイタリア語で行われることが多かったという。イタリア人演者カルロ・ペリコ (Carlo Perico, 生没年不詳) によってロンドンのパントン・ストリート (Panton Street) で行われた興行には、ジョンソン博士を初めとしてレノルズ (Sir Joshua Reynolds, 1723-92) やゴールドスミス (Oliver Goldsmith, 1728-74)、バーク (Edmund Burke, 1729-97) といった同時代の錚々たる人々が足を運び、数多くの劇団の追隨のうちに観客層を貴族階級にまで広げていった⁶¹。しかしストラットが言うように、パウエルマリオネットに較べて簡単な造りのその人形は次第に野暮ったいものと見られるようになり、19 世紀に入るところにはバーソロミュー・フェアでパンチと舞台を並べて、1 人あたま数ペンスの観劇料に甘んじるようになった。しかしそのバーソロミュー・フェア自体に対しても、このころ頃に風当たりが強くなりつつあった。

開市期間の大幅な延長が常態化し、スリや詐欺が頻発するこの市を巡っては、かねがねこれを規制しようとする当局と、それを掻い潜って商売を続けようとする商人や芸人、観客たちとのせめぎ合いが続いていた。例えば 1735 年には、市参事会が期間を従来の 3 日間に引き戻し、ここでの活動を物品の販売に限って一切の芝居の上演を禁じる措置を下したが、翌年には芝居小屋が復活し、1739 年には 4 日間、やがては従来通り 6 週間余りの興行を再開するようになる⁶²。ここにはまた代々のケンジントン卿 (Lord of Kensington) が所

⁶⁰ Strutt, 167.

⁶¹ Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, 129-32.

⁶² Cornelius Walford, *Fairs, Past and Present: A Chapter in the History of Commerce*. Stock, 1883.232

有した租税からの利権をめぐる問題も絡んでいたが、市当局は屋台の場代を吊り上げると共にこうした上流階級からの保護を断ち切っていくことで、19世紀に入ってから徐々に優勢に立っていく。1839年にはケンジントン卿が租税権の放棄を表明し、この権利を買い取った市当局によって、あらゆる演劇的見世物を禁ずるとする布告が出されることになる⁶³。



図6：1811年のブロードサイドより、牡牛の脱走で大混乱に陥ったスミスフィールド。

左上ではパンチが傾いた舞台から身を乗り出している。

1813年の *European Magazine* 誌には、スミスフィールドの雄羊亭 (Ram Inn) に滞在中であるというパンチから、近ごろ自分に対する紳士たちの庇護が途絶えたことを託つ内容の投書が掲載されている。この年どうやら、パンチはフェアから締め出されたものらしい⁶⁴。一方で 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、パイク (Pike, 本名よび生没年不詳) と呼ばれるパンチ&ジュディ演者が 40 ポンドを稼いでいることが分かる⁶⁵。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 (Red Barn Murder)」の犯人であろう人物が、哀れ “Corder’s head” となって 100 ポンドの収益を上げているのを別とすれば) このパイクが一番の稼ぎを上げていることから、その人気は自ずと窺い知れよう。ところが 1830 年代になると、バーソロミュー・フェアにおける人形劇の上演はにわかに激減する。これは人形劇師たちが既にフェアを見限り、文字通りの大道芸として「パ

参照。

⁶³ Walford, 239-42 参照。

⁶⁴ ‘Punch’s Complaint,’ *The European Magazine*, Aug. 1813, 108-09 参照。

⁶⁵ Walford, 239-40 参照。

「パンチ&ジュディ」を確立しつつあったことを示していると言えるだろう（図7）。



図7：1824年のパーソロミュー・フェア。

やはり左上で、パンチは犬と戯れている。

かくしてパンチ劇はまず手遣い人形劇となったが、これはほぼ同時にパンチを主人公とすることも導く。手遣い人形劇の持ち運び舞台には一人しか入れないので、必然的に舞台上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、その動きも棒の上げ下ろしのような単純なものに限定されてくるからである。そうなると人気者のパンチによって常に片方の枠が埋まり、劇の内容は自ずとパンチと相手役の殴り合い、相手役の退場、次の対戦相手の登場というサイクルから成る、反復的かつ断続的なものになる。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。1820年代にはパンチ劇のほとんどが手遣い人形による街頭劇として言及・描写されており、劇の名前にも従来の“Punch’s Opera”や“Punch and the Devil”から“Punch and Judy”への移り変わりが見られる。この流れを決定付けたのが1828年の上演書き起こしテキストの出版であるが、これについては次章で詳しく検討するとして、概ねこの頃までには従来のショーとは明確に区別されるような街頭劇「パンチ&ジュディ」が演じられるようになっていたと見てよいだろう。そしてそれは、かつてジョンソン博士やバークを唸らせたような街中の劇場での公式のパンチ劇ではなく、それらと並行して広場の混沌の中で独自に形成され、マリオネット劇が廃れた後に街路へと吐き出されてきた、非公式のパンチ劇を素にしたものであったのである。

第二章 パンチ&ジュディの構造

第一節 「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」の出版とその内容について

1828年1月に、パンチ&ジュディの上演内容を記録した最初のテキストが出版された。*Punch and Judy, with Illustrations Designed and Engraved by George Cruickshank: Accompanied by the Dialouge of the Puppet-show, an Account of its Origin, and of Puppet-plays in England*と題されたこの本は、前年に文学研究家コリアー（John Payne Collier, 1789-1883）と風刺画家クルックシャンク（George Cruickshank, 1792-1878）が当時のロンドンで随一の人気を誇っていたイタリア人演者ピッチーニ（Giovanni Piccini, 1745-1835?）を訪ね、その上演を文字と挿絵とで書き留めたものである。コリアーによる70頁にわたる「序文（Introduction）」と、40頁余りの台本にクルックシャンクの24葉の挿絵が付いた上演の書き起こし‘The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy’（以下本論では「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」と表記する）の二部分から成り、同年3月に第2版、以後十数年周期で版を重ねて、19世紀のうちに第7版までが出た⁶⁶。以下に「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」のあらすじを、適宜本文の引用を交えつつ示す。シェイクスピア作品からの夥しい引用が見られ、そのいちいちにコリアーが脚注を付けて解説を加えているが、このうちどこまでが実際の上演において行われ、どこからがコリアーの筆によって付け加えられたものなのかは見極め難いところがある。

プロローグ

パンチ（Punch）が単独で登場して三礼し、前口上を述べて退場する。

Ladies and Gentleman, pray how you do?

If you all happy, me all happy too.

Stop and hear my merry little play;

If me make you laugh, me need not make you pay.

皆々様方、いかがお過ごしでしょう。

あなたが幸せなら、私だって言うことなし。

どうぞ立ち止まって、このちょっとしたお話を聞いてってください。

あなたが笑ってくれたなら、お代を置いてってとも申しません。

⁶⁶ “The book was reprinted again in 1832, in 1844, in 1859, in 1870, in 1873, in 1881, and so on; two editions were published in America.” Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, 186.

第一幕

第一場 パンチが“Malbrough s'en vat en guerre”（以下「マルボロー」）の替え唄を歌いながら登場。

Mr. Punch is one jolly good fellow,
His Dress is all scarlet and yellow,
And if now and then he gets mellow,
It's only among his friends.
His money most freely he spends;
To laugh and grow fat he intends:
With the girls he's rogue and a rover;
He lives, while he can, upon clover;
When he dies——it is only all over;
And there Punch's comedy ends.

ミスター・パンチは愉快的な男、
まとうは真っ赤と黄色のおベベ、
もしも打ち解けくつろいでたら、
周りにゃきつと仲間たち。
おいらの金はおいらのものさ、
好きに笑って食うためさ。
女にゃついつい手も出るけれど、
アシあるうちはあぐらをかこう。
どうせ死んだらそれまでさ、
パンチのお笑いもおしまいさ。

歌い踊りながら妻を呼ぶと、犬のトービー（Toby）がやってくる。パンチは撫でてやろうとするが、鼻を噛まれて悲鳴を上げる。

第二場 パンチが苦情を述べようと犬の飼い主を呼ぶと、スカラムッチ（Scaramouch）が棒を持って現れる。

パンチがその棒は何かと尋ねると、スカラムッチはヴァイオリン（fiddle）だと答える。

弾いてやるから近くへ来いと言われて断ると、それじゃあ自分で弾いてみるかと言われる。パンチは棒を手に取り、ラ・マルセイエーズ (*Marche des Marseillois*) を唄いながら、偶然を装ってスカラムッチを殴りつける。スカラムッチもやり返すが、パンチは再び棒を取って、とうとう相手の首を落としてしまう。

You'll never hear such another tune, so long as you live, my boy.

こんな曲、生きてるうちは二度と聞けないだろう、なあ、兄弟！

再び「マルボロー」を唄ってパンチが呼ぶと、舞台の下からジュディが何事かと尋ねる。上がっておいでとパンチは語り掛けるが、忙しいからと断れる。さらにせがまれて、ようやくジュディは上がってくる。

第三場 パンチはジュディにキスをし、すぐさま頬をはたかれる。もう一度いるかと聞かれて、パンチは一度に一つで十分だよと答え、彼女はいつもこうやっておどけるんだ、と傍白する。パンチは赤ん坊 (*Baby*) を連れてくるよう頼み、ジュディは退場する。

ジュディ、赤ん坊を抱えて戻ってくる。パンチは子守りをすると行って赤ん坊を受け取る。ジュディは再び退場し、パンチは“*Rest thee, babe*”の替え歌を唄ったり⁶⁷、舞台の端から手を叩いて呼び掛けたりして遊んでやるが、やがて赤ん坊が泣き出してしまう。

Oh, rest thee, my baby,

Thy daddy is here:

Thy mammy's a gaby,

And that is quite clear.

Oh, rest thee, my darling,

Thy mother will come,

With voice like a starling; ——

I wish she was dumb!

おお、おやすみ、赤ちゃん、

付いてやるのは父ちゃんだ。

マヌケでトンマなおまへの母ちゃん、

⁶⁷ スコット (Sir Walter Scott, 1771-1832) の 1814 年の小説『ガイ・マナリング (*Guy Mannering*)』から取られたものであろう。

あっちはいわゆる札付きだ。
おお、おやすみ、赤ちゃん、
もうすぐ来るのは母ちゃんだ、
ムクドリみたいにぎゃんぎゃんぎゃんぎゃん、
オシなら仲良くできるのに。

パンチは心配してジュディを呼んだり構ってやったりするが、赤ん坊は泣き止まない。
パンチは次第に腹を立て、赤ん坊を小突いたり、舞台に打ち付けたりしたあげく、観客めがけて舞台から放り出してしまう。

Get away, nasty baby;
There it goes over:
Thy mammy's a gaby,
Thy daddy's a rover.

出ていけ出ていけ、むかつくガキめ、
これで子守りはおしまいだ。
おまえの母ちゃん愚か者、
おまえの父ちゃん流れ者。

ジュディが戻ってきて、赤ん坊はどこかと尋ねる。

Punch Gone, —gone to sleep.
Judy What have you done with the child, I say?
Punch Gone to sleep, I say.
Judy What have you done with it?
Punch What have I done with it?

パンチ 逝っちゃったさ——ベッドに行ったのさ。
ジュディ 赤ちゃんに何をしたかって聞いているのよ。
パンチ 赤ちゃんは眠りについたって言うてるのさ。
ジュディ 一体なにをやらかしたの？
パンチ さて、なにをやったのけたかな？

パンチはついに窓から赤ん坊を放り出したことを白状する。ジュディは悲嘆に暮れ、すぐまた産まれるよとのたまうパンチを罵りながら退場したのち、棒 (“stick”) を持って戻ってきて、踊っていたパンチの後頭部を殴りつける。

仰天して止めるよう頼むパンチだが、ジュディは何度もパンチを叩く。パンチは攻勢に転じて棒をもぎ取り、逃げるジュディを追い回して殴りつける。舞台の端で倒れ、手で頭をかばうジュディ。パンチはなおも殴り続ける。頭を上げて懇願するジュディをパンチがまた叩き伏せるということが二度繰り返され、ついにジュディは動かなくなる。

Punch Now if you're satisfied, I am. [Perceiving that she does not move]
There, get up, Judy, my dear; I won't hit you any more. None of your sham-Abram. This is only your fun. Have you got the head-ache?
Why, you're only asleep. Get up, I say—Well, then, get down.
[Tosses the body down with end of his stick] He, he, he! [Laughing]
To lose a wife is to get a fortune. [Sings,

“Who'd be plagued with a wife
That could set himself free
With a rope or a knife,
Or a good stick, like me?”

パンチ そら、もう満足だろう。(ジュディが動かないのに気づいて) おい、ジュディ、起きろよ、おまえ。もうぶちやしないよ。狸寝入りなんかしなくていいんだよ。ふざけただけなんだから。頭でも痛いのか？ なんだ、寝てるのか。起きろってば——ええい、じゃあ、寝てやがれ！（棒の先へ引っ掛けてジュディを下へ落とす）へっへっへ！（笑いながら）ワイフがいなけりゃサイフが膨らむってな！（唄い出す）

もしも女房に困っても
さっさとオサラバすればいい
例えばロープかナイフでも
俺みたいに見事な棒でもいい

第四場 プリティー・ポリーが登場、『乞食オペラ』の曲の替え歌を唄って踊る。パンチはうっとりしてポリーを眺め、やがてゆるやかな曲（slow tune）を口ずさみながら近づいていき、二人でジグを踊り出す。しまいにはパンチはポリーを抱きしめ、盛大に音を立てながらキスを浴びせる。ポリーはさして嫌そうなそぶりも見せない。それから二人は“The White Cockade”の曲に合わせて踊り出し、パンチは以下のように唄う。

I love you so, I love you so,
I never will leave you; no, no, no;
If I had all the wives of wise King Sol,
I would kill them all for my Pretty Poll.

[*Exeunt dancing.*]

愛してるったら愛してる
離さないったら離さない
たとえソロモン王のお嫁さんを総取りできたって
かわいいポルのためなら皆殺しさ

(踊りながら退場)

第二幕

第一場 (宮廷のお仕着せを着た人物が登場し、ゆるやかな曲に合わせて唄いながら帽子を取り上げて右、左とお辞儀をする。中央まで来たところで音楽が止み、突然この人物の首が伸び始めて、ついには身体よりも長くなる。この状態でしばらく静止したあと、頭を元の位置へと戻して、この人物は退場する)

第二場 上の場面をカーテンの後ろから見ていたパンチが登場する。天気が良いのでポリーに会いに行こうと決め、“Sally in our Alley”の替え歌を唄いながら退場する。

気の利く女は数あれど
かわいいポリーにゃ敵わない
あれこそがわが最愛の人
ふっくらぴちぴちたまらない

Of all the girls that are so smart,
There's none like pretty Polly;
She is the darling of my heart,

She is so plump and jolly.

パンチ、馬のヘクターを伴って再登場。舞台上を逃げ回る馬のしっぽを掴んで捕まえ、両手で片足を持ち上げてようやく跨り、馬を進め始める。馬は初めのうちゆっくり歩くが、やがて速足になり、ついにはパンチを振り落として走り去ってしまう。地面へ放り出されたパンチは医者を呼んでわめく。

Punch. Oh, dear! Oh, Lord! Help! help! I am murdered! I'm a dead man!
Will nobody save my life? Doctor! Doctor! Come, and bring me to
life again. I'm a dead man. Doctor! Doctor! Doctor!

パンチ おお、神様、神様！ 助けてくれ！ 助けてくれ！ おれは殺されち
まった！ 死人になっちまった！ 誰も助けてくれないのか？ おう
い、医者よ、医者ったら！ 来いって、生き返らせろって！ ここに
死人がいるぞ。医者、医者よ、医者ったら！

第三場 医者が登場。倒れているパンチを見つけ、どうしたのかと尋ねる。パンチは、自分
は殺されたのだと言う。医者はそこまで悪くないだろうと言うが、パンチは「死んでは
いないが、口がきけない (Not killed, but speechless)」と言って起き上がろうとしない。

医者はどこを怪我したのかと尋ねながら、パンチの頭に手を触れる。パンチはもっと下
だと答える。医者はパンチの胸に触れ、パンチはもっと下だと言う。医者の手が足まで達
すると、今度はもっと上だと言う。医者がもっとよく見ようとしゃがみこんだところで、
パンチは医者目を蹴りつける。

Doctor. Oh, my eye! My eye! [Exit.

Punch. [Solus.] Aye, you're right enough: it is my eye, and Betty Martin too.
[Jumping up and dancing and singing, tune "Malbrough".]

The Doctor is surely an ass, sirs,

To think I'm as brittle as glass, sirs;

But I only fell down on the grass, sirs,

And my hurt; —it is all my eye.

医者 おお、目が！ 目が！ (退場)

パンチ (独白) お目が高い! そういうやつにゃ目がなくてね。(飛び起き、
「マルボロー」の替え歌を唄いながら踊り出す)

俺がガラスみたいに脆いと思ひ込むとは
医者というのはバカらしい
俺が寝転ぶのは草の上だけさ

俺が怪我するなんて——バカバカしい!

棒を持った医者が登場し、踊っているパンチの後頭部を数度殴りつける。パンチは驚いて止めるよう言うが、医者は君の怪我に付ける薬 (physic for your hurt) だと言いながら殴り続ける。薬は嫌いだ、その薬のせいで頭痛がすると言うパンチ。それは量が足りないからだ、もっと食らえばきっと良くなると医者。いつもそんなふうと言うじゃないか、いちど自分で試してみるとパンチは提案するが、医者はパンチを舞台の端へと追いやりながら、自分の薬を絶対に飲もうとしないのだ、もう少しで良くなるだろう、とさらに殴打を加える。ついにパンチは舞台の隅まで追い詰められ、めったうちにされて気絶し掛かるが、死に物狂いで棒に飛びつき、揉み合いの末にこれをもぎ取ることに成功する。

Punch. Now, Doctor, your turn to be physicked.

Doctor. Hold, Mr. Punch! I don't want any physick, my good sir.

Punch. Oh, yes, you do; you very bad: you must take it. [Hits him.] How do you like physick? [Hits.] It will do you good. [Hits.] This will soon cure you. [Hits.] Physick! [Hits.] Physick! [Hits.] Physick! [Hits.]

Doctor. Oh, pray, Mr. Punch, no more! One pill of that physick is a dose.

Punch. Doctors always die when they take their own physick. [Hits him.] There; don't you feel the physick in your inside? [Punch thrusts the end of the stick into the Doctor's stomach: the Doctor falls down dead, and Punch, as before, tosses away the body with the end of his stuff.] He, he, he! [Laughing.] Now, Doctor, you may cure yourself, if you can. [Sings and dances to the tune of "Green grow the rushes, O"]

Right toll de riddle doll,
There's an end of him, by goll!

I'll dance and sing,
Like any thing,
With music for my Pretty Poll.

[Exit.

パンチ さあお医者さん、今度はあんたのお薬だ。 (医者を殴りながら)
医者 止めてくれ、パンチ君！ 薬なんか飲みたくない、後生だから！
パンチ いいから、飲むんだ！ あんたはひどく悪いんだから、これを飲まな
きゃいけないんだ。今は俺が医者なんだよ。(医者を殴る) 薬は気に入
ったかい？ (殴打) きっと良くなるだろうさ。(殴打) すぐ楽になるか
らな。(殴打) 投薬！ (殴打) 投薬！ (殴打) 投薬！ (殴打)
医者 おお、頼むよ、パンチ君。一服だけで十分だ。
パンチ 医者ときたら、自分の薬でキマって死んじゃうんだからな。(殴打) ほ
うら、薬が身体に入るのが分かるかい？ (パンチは棒の先を医者のお腹
に突きつける。医者は倒れて絶命し、パンチは先刻と同じように棒の
先へ引っ掛けて相手を投げ捨てる) へっへっへ！ (笑いながら) さあ
お医者さん、できるもんなら、自分で自分を治してみるんだな！
(“Green grow the rushes, O!”の替え歌を唄いながら踊る)

ライト・トル・ド・リドル・ドール

この手であいつは一巻の終わり

唄おう 踊ろう

なんでも かんでも

かわいいポルのための曲に乗せて

(退場)

第四場 大きな羊寄せの鈴を持ったパンチが登場し、自分の頭と鈴を力一杯振り回しな
がら“Morgiana in Ireland”の替え歌を唄う。

Mr. Punch is a very gay man,
He is the fellow the ladies for winning, oh;
Let them do whatever they can,
They never can stand his talking and grinning, oh.

パンチ君は愉快的な男、

淑女の間じゃ引っ張りだこ
好きにやらせておけばいい
ひとこと言って微笑むだけでイチコロさ

外国式のお仕着せを着た従者がやってきて、ご主人がうるさがっているから鈴を振るのを止めろと言う。パンチは従者をからかってわざと拙い英語で応対し、力の限り鈴を鳴らし続ける。

Servant. Get away, I say, wid dat nasty bell.

Punch. What bell?

Servant. That bell. [Striking it with the hand.]

Punch. That's a good one. Do you call this a bell? [Patting it.] It is an organ.

Servant. I say it is a bell, a nasty bell.

Punch. I say it is an organ. [Striking him with it.] What you say it is now?

Servant. An organ, Mr. Punch.

Punch. An organ? I say it is a fiddel. Can't you see?

[Offers to strike him again.]

Servant. It is a fiddel.

Punch. I say it is a drum.

Servant. It is a drum, Mr. Punch.

Punch. I say it is a trumpet.

Servant. Well, so it is a trumpet. But bell, organ, fiddel, drum, or trumpet, my master he say he no lika de music.

Punch. Then bell, organ, fiddel, drum, or trumpet, Mr. Punch he say your master is a fool.

従者 さっさとその鈴もって出て行って言ってるだよ。

パンチ なに、鈴？

従者 その鈴だよ。(鈴を叩きながら)

パンチ これはいいもんだよ。これが鈴だって？(楽器を撫でながら) これは笛だよ。

従者 鈴だってば。そのガラガラ鳴るやつだ。

パンチ 笛だってば。(楽器で相手を叩く) さあ、これはなんだ？

従者 笛だ、パンチさん。

パンチ 笛？ こりゃヴァイオリンだよ。分かんないの？

(再び楽器で殴ろうとする)

従者 ヴァイオリンだ。

パンチ 太鼓なんだよ、これ。

従者 太鼓だともさ、パンチさん。

パンチ トランペットだよ。

従者 じゃあトランペットだ。ともあれ、その鈴か笛かヴァイオリンかトランペットを、うちのご主人さまは嫌がってらっしゃる。音楽は好きじゃないと言ってらっしゃるだよ。

パンチ じゃあ鈴か笛かヴァイオリンかトランペットの名にかけて、あんたのご主人さまは馬鹿野郎だ。

パンチは従者を鈴で殴り付けて舞台から叩き出すが、従者は棒を持って戻ってくる。パンチはこれに気付いてサイドカーテンの陰に隠れる。従者も同じように隠れるが、棒の先が見えている。パンチは舞台に鈴を置いてこっそりと相手を確認めると、鈴を拾い上げてカーテン越しに思い切り殴りつけ、反対側へと素早く退場しながら鈴を鳴らす。

Servant. You one nasty, noisy, impudent blackguard. Me catch you yet.

[Hides again as before.]

従者 この汚ねえ、騒々しい、小癩なやつめ。今に捕まえてやるだよ。

パンチ再び登場、また従者を鈴で殴る。従者もやり返そうとするが、パンチはそれより早く退場してしまう。

Servant. You dirty scoundrel, rascal, thief, vagabond, blackguard, and liar, you shall pay for this, depend upon it.

従者 この下劣な、やくざな、下賤な、手癖の悪い、ごろつき、悪たれ、嘘つき野郎め。この落とし前は付けてもらうぞ。

パンチ三たび登場するが、従者の棒を見て引っ込み、棍棒を隠し持って戻ってくる。従者が進み出て、ついにパンチの頭をひどく殴りつける。パンチはふらふらするが気を取り

直し、チャンバラが始まる。途中で互いの武器が入れ替わったり、様々な技を繰り出した
りしたあげく、パンチが相手の頭を繰り返し打ち付けて勝利を収める。

Servant. Oh, dear! Oh, my head!

Punch. And oh, your tail, too. [Hitting him there.] How do you like that, and
that, and that? [Hitting him each time.] Do you like that music
better than the other? —This is my bell [Hits], this my organ [Hits],
this my fiddel [Hits], this my drum [Hits], and this my trumpet
[Hits], there! a whole concert for you.

Servant. No more! me dead.

Punch. Quite dead?

Servant. Yes, quite.

Punch. Then there's the last for luck. [Hits him and kills him. He then
takes hold of the body by its legs, swings it round two or three times,
and throws it away.]

従者 おや、まあ！ 頭が痛えだ！

パンチ 尻も痛えだろ？（従者の尻を叩く）どうだい、どうだい、どうだい？
（そのつど叩く）こっちの音楽の方があっちより好みかい？——これ
が鈴（叩く）、これが笛（叩く）、これがヴァイオリン（叩く）、これが
太鼓（叩く）、そしてトランペットだ！（叩く）あんたのための大演奏
会だよ。

従者 もうやめてくれ！ おいらくたばっただ。

パンチ まるっきりくたばったのか？

従者 そうとも、まるっきりだ。

パンチ じゃあ最後に、景気付けで。（従者を殴り殺す。脚を抱えてその死体を
持ち上げ、二度三度振り回して舞台から放り出す）

第三幕

第一場 一人の年老いた盲人がパンチを訪ねてきて、あなたは貧者に親切だと聞いた、
どうか施しを頂きたい、とドアをノックするが、返事がない。自分はエジプトの砂で失明
したのだと身の上を語り、咳をして脇へ唾を吐き、半ペニーでもいいからと言いながらも
う一度ノックをしようとしたところへパンチがやってきて、ノックのために振り上げられ

た杖を頭に受ける⁶⁸。怒るパンチに盲人はなおも縋ろうとするが、咳をした拍子に顔へ唾を吐き掛けてしまう。パンチは「俺の顔は掃き溜めか？ (“Was my face the dirtiest place you could find to spit in?”) ⁶⁹」と怒鳴って盲人の杖を取り上げ、それで相手を叩き出したあと、杖をヴァイオリンのように弾く真似をしながら歌を唄う。



図8：パンチ対盲人。

When I think on you, my jewel,
Wonder not my heart is sad;
You're so fair, and yet so cruel.
You're enough to drive me mad.

On thy lover take some pity:
And relieve his bitter smart.
Think you Heaven has made you pretty,
But to break your lover's heart?

わが宝石よ、汝のことを思う時
なぜこの心が悲しまずにいられよう
とても情け深く それでいてひどく冷淡で
わが心は狂わんばかり

⁶⁸ ト書きにはただ「ドアを狙ったつもりのノックの一つを頭に受ける (“receives one of the knocks, intended for the door, upon his head”）」が、図8の様子からして杖を使ったものと解釈した。

⁶⁹ コリアーによれば、バンデッロ (Matteo Bandello, 1485-1561) の作品などに見られるイタリア発のジョークであるという (*Punch and Judy*, 101)。

汝の憐れみもて恋する人は
つらい疼きを慰める
天は汝を美しく造ったが
それは恋する人の心を砕くためであったのか？

第二場 巡査 (Constable) が登場。

Constable. Leave off your singing, Mr. Punch, for I'm come to make you sing
on the wrong side of your mouth.

Punch. Why, you the devil are you?

Constable. Don't you know me?

Punch. No, and don't want to know you.

Constable. Oh, but you must: I am the constable.

Punch. And who sent for you?

Constable. I'm sent for you.

Punch. I don't want constable. I can settle my own business without
constable, I thank you. I don't want constable.

Constable. But the constable wants you.

Punch. The devil he does! What for, pray?

Constable. You killed Mr. Scaramouch. You knocked his head off his
shoulders.

Punch. What's that to you? If you stay here much longer, I'll serve you the
same.

Constable. Don't tell me. You have committed murder, and I've a warrant for
you.

Punch. And I've a warrant for you. [Punch knocks him down, and dances
and sings about the stage to the tune of "*Green grow the rushes,
O!*"]

巡査 唄うのを止めなさい、パンチ殿。その笑いを泣き声に変えてやるぞ。

パンチ なんだ、君は？

巡査 私を知らないのか。

パンチ 知らんね、知りたくもないね。

巡査 いやでも知らねばならんのだ。私は巡査である。

パンチ 誰がそんなものを呼び寄せたのかね。

巡査 君に用事があって来たんだよ。

パンチ 巡査なんかお呼びでないよ。自分のことは自分でやるからね。ご親切にどうも、巡査は要らないよ。

巡査 だが巡査の方では君が要るんだ。

パンチ 俺が要るんだと来た！ 何に要るんだか、お聴かせ願おうか？

巡査 スカラムッチ氏を殺しただろう。彼の首を吹っ飛ばして。

パンチ それがあんたに関係あるのかね。これ以上そこにいると、あんたにも同じことをしてやるぞ。

巡査 だまれ。君は殺人犯だ。逮捕状もここにある。

パンチ こっちにヤ棒がある。(相手を叩き伏せ、“*Green grow the rushes, O!*”の替え歌を唄いながら舞台を踊り回る)

今度は警官 (Officer) が現れ、赤ん坊殺しの罪でパンチを連れていこうとする。パンチはあれは自分の所有物であるからしたいことをする権利があるのだと抗弁する。

Officer. We shall see that, I'm come to take you up.

Punch. And I'm come to take you down. [Punch knocks him down, and sings and dances as before.]

警官 話はあっちで聞くから。私は君を引っ立てに来たんだ。

パンチ こっちはあんたを殴り倒しに来たのさ。(相手を叩き伏せ、また歌い踊り始める)

ジャック・ケッチ (Jack Ketch) が現れる。パンチは少し怖がる様子を見せる。

J. Ketch. Mr. Punch, you're a very bad man. Why did you kill the Doctor?

Punch. In self-defence.

J. Ketch. That won't do.

Punch. He wanted to kill me.

J. Ketch. How?

Punch. With his d——d physic.
J. Ketch. That's all gammon. You must come to prison: my name's Ketch.
Punch. Ketch that then. [Punch knocks down Jack Ketch, and continues to dance and sing.]

ケッチ パンチ殿、君は大悪人だ。なぜ医者を殺した？
パンチ 正当防衛でさ。
ケッチ そんな訳がないだろう。
パンチ 殺されそうだったんだ。
ケッチ どうやって？
パンチ あのクソ——クスリでさ。
ケッチ 戯言はやめろ。大人しく監獄へ入れ。私の名はケッチだ。
パンチ じゃあケエッチまえ！（ジャック・ケッチを叩き伏せ、歌と踊りを続ける）

パンチの背後から巡査と警官、ジャック・ケッチが次々に現れ、パンチに飛び掛かって押さえつける。パンチは「助けて！人殺し！（“Help! Murder!”）」と叫びながら連行されていく。

第三場 幕が上がるとパンチは鉄格子の向こうにいる。ジャック・ケッチが格子の手前に現れて絞首台を立て、去っていく。パンチは庭師が気を利かせてきれいな木を植えてくれた、と冗談を言う。次に巡査が来て、絞首台に梯子を架ける。パンチは果物を盗みに来た男がいると言い、「泥棒を捕まえろ！（“Stop Thief!”）」と叫ぶ。次に二人の男たちがやって来て、棺桶を置いて退場する。パンチは果物を入れて置く籠が来たのだと言う。そこへジャック・ケッチが登場し、パンチを絞首索へ掛けようとする。パンチは足に小骨が刺さった（“I got one bone in my leg”）と拒否する。ケッチは首の骨もろとも砕いてやるから早く出てこいと言い、無理やりパンチを引き出す。

Punch. Oh, dear! Oh, dear! Be quiet——can't you let me be?
J. Ketch. Now, Mr. Punch, no more delay. Put your head through this loop.
Punch. Through there! What for?
J. Ketch. Aye, through there.
Punch. What for? ——I don't know how.

J. Ketch. It is very easy: only put your head through here.
Punch. What, so? [Poking his head on one side of the noose.]
J. Ketch. No, no, there!
Punch. So, then? [Poking his head on the other side.]
J. Ketch. Not so, you fool.
Punch. Mind, how you call fool: try if you can do it yourself. Only shew me how, and I do it directly.
J. Ketch. Very well; I will. There, you see my head, and you see this loop: put it in, so. [Putting his head through the noose.]
Punch. And pull it tight, so! [He pulls the body forcibly down, and hangs Jack Ketch.]

パンチ おお、どうか！ 頼むよ！ 見逃して欲しくないか？
ケッチ さあ、パンチ殿、もたもたするな。この輪に首を通すんだ。
パンチ ここにだって！ どうして？
ケッチ いいからそこに。
パンチ どうして？ 分からないな。
ケッチ 簡単なことだろ。そこに首を通すだけでいいんだ。
パンチ こう？（輪の外側に首を通す）
ケッチ ちがう、ちがう、そこじゃない。
パンチ じゃあこう？（反対側に首を通す）
ケッチ ちがうって、このバカ。
パンチ なんだって。じゃあ自分でやってみせろよ。そしたらすぐにお望み通りにしてやる。
ケッチ いいだろう。さあ、ここに首があるだろ、それでこれが輪だ。ここに首をぐいと、こう。（輪に自分の頭を通す）
パンチ それからここをぐいと！（紐を引いてジャック・ケッチを吊るす）

パンチはケッチの屍体を棺桶に入れる。二人の男が棺桶を持っていくのを見送り、勝ち誇って歌いながら退場する。

第四場 パンチが棒を持って登場、拍子を取りながら“*Green grow the rushes, O!*”の替え歌を唄う。

Right foll de riddle loll
I'm the boy to do' em all.
Here's a stick
To thump Old Nick,
If he by chance upon me call.

ライト・フォル・デ・リドル・ドゥー
みんなまとめてやっつけた
この棒があれば
悪魔が来ても返り討ち

舞台の端に悪魔が現れ、パンチを睨んですぐに引っ込む。パンチはこれに気付いて震え上がり、再び現れた悪魔におべっかを使いまくる。悪魔はじりじりとパンチへ近寄り、飛び掛かる。パンチは棒を振るうが、次々とかわされる。

悪魔はいなくなり、パンチは安堵して笑い声を上げるが、やがて舞台の外から 50 もの紬車が回るような (“something like the rapid motion of fifty spinning-wheels”) 奇妙な音が聞こえ始める。パンチは舞台の隅へ引き、びくびくしながら事態を見守る。

悪魔が棒を構えて登場する。パンチは舞台の端へ移動し、悪魔と睨み合う。ついに悪魔は棒を振るい、パンチの後頭部に一撃くらわせる。

Punch. Oh, my head! What is that for? Pray, Mr. Devil, let us be friends.
[The Devil hits him again, and Punch begins to take it in dudgeon, and to grow angry.] Why, you must be one very stupid Devil not to know your best friend when you see him. [The Devil hits him again.]
Be quiet, I say, you hurt me! Well, if you won't, we must try which is best man, —Punch or the Devil.

パンチ おお、俺の頭が！ どうしてこんなことするんだ？ 頼むよ悪魔さん、友達になろう。(悪魔は再びパンチを殴り、パンチはカチンときて怒り出す) なんなんだ、てめえはよっぽどバカな悪魔なんだな、一番の友達に会ってもそれと分からねえとはな！ (悪魔、再び殴る) やめろって、よくもやったな！ ようし、それじゃあどっちが勝つかやってみよう、

パンチか悪魔か。

悪魔とパンチの激しい戦いが始まる。最初はパンチが劣勢だが、やがて悪魔が疲れだし、パンチが痛烈な打撃を叩き込んで形成は五角になる。戦いは続き、パンチが主導権を握って優位に立つ。悪魔はついに角や頭に決定打を食らって倒れ伏す。パンチは悪魔の黒衣に棒を引っ掛けて掲げあげ、くるくると回しながら叫ぶ、「やった！ やったぞ！ 悪魔は死んだ！（“Huzza! Huzza! The Devil’s dead!”）」

終幕.

ピッチーニは 1780 年前後にイギリスへ渡ってきたと思われ、この上演の時にはすでに 80 歳を超えていた⁷⁰。ロンドンを拠点に長らく人形劇を演じてきたらしく、クルックシャンクも第 5 版から本の冒頭に付された文章においてこのイタリア人を「少年時代から知っている人（“whom I remembered from boyhood”）⁷¹」だと述べている。後にピッチーニから人形一式を譲り受けたある演者は、ピッチーニこそ「街頭パンチ劇の元祖（the first original street Punch⁷²）」であると語っており、推定される来英時期から見てもこれには一定の信憑性がある。その上でこのテキストの取り扱いには、幾つかの点について細心の注意が必要である。

まず「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」が、どのていど忠実にピッチーニの演技を書き取ったのかという問題がある。上演はスケッチのために適宜「もっとも画になるところで（“at the most interesting parts to sketch the Figures”）」止められたので、普段の勢いや即興の味は幾らか抜けたものと考えられる。やや崩れた語法を含め、ピッチーニの演技をなるべく正確に書き写すことに努めた形跡が見られるが、同時にコリアーは幾らかの「粗野で韻文に乗らない冗談（“coarce practical jokes”）⁷³」を削除したとも述べている。

次に、ピッチーニの上演が、当時のパンチ&ジュディ上演シーンにおいてどの程度の正統性を有していたのかということ把握せねばならない。「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」

⁷⁰ 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。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。（Byrom, *Punch Polichinelle and Pulcinella*, 29-30 参照。）

⁷¹ *Punch and Judy, with Twenty-Four Illustrations. Designed and Engraved by George Cruickshank. And Other Plates. Accompanied by the Dialouge of the Puppet-Show, an Account of its Origin, and of Puppet Plays in England.* 5th ed. Bell, 1870.1.

⁷² Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor: A Cyclopædia of the Condition and Earnings of those that Will Work, those that Cannot Work, and those that Will not work.* vol.3. Griffin, 1861, 43.

⁷³ *Punch and Judy*, 74.

はパンチ&ジュディの最初の記録にして第1章で挙げた三要件をほぼ完全に備えているが⁷⁴、これはリーチも指摘するように、ピッチーニの上演は数ある中から当時もっとも人気があったものとして記録されたのであり、それ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、特定のオリジナルの存在を前提とするような歴史モデルが形作られてきたのだと考えるべきであろう⁷⁵。コリアーによればピッチーニのショーは初めのうち「純粋にイタリア的であった(“purely Italian”)」が、徐々にイギリスの風土に合わせて工夫を凝らし、時事の出来事を取り入れたり、他の演者のショーから唄や小ネタを拝借することで現在の形が作られたのだという⁷⁶。物語はプロローグと三幕の本編から成る一応の構成を備えてはいるが、途中で退去させられたり、場所が悪いと見て切り上げたりすることもあり、実際の街頭上演においてこうした構成はあまり重視されていなかったものと思われる。登場人物は現存する他の上演記録と比べて遥かに多く、普段は上演のつど使い分けのレパートリーの多くを記録に供したことが窺われる。

最後に、コリアーが「序文」において解説するパンチの来歴とイギリス人形劇の歴史についての情報が、どのていど信頼できるものであるのかという疑問がある。この本の史料としての位置付けの難しさは、ひとえにこの信憑性の問題に起因するものと言ってよい。というのもコリアーは、後年シェイクスピア資料を捏造したかどで糾弾され、リーチからは「おそらくイギリスの学問史上、知的な不誠実さにおいて誰にも引けを取らない

(“probably as dishonest intellectually as anyone in the history of British scholarship”)⁷⁷とまで評されているのである。「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」の出版と同じ1828年にデヴォンシャー公爵の私設図書館司書に就任したコリアーは、ここでシェイクスピア研究に没頭し、40年代には8巻からなる作品集の編集を依頼されるまでになる。1852年、彼は広範な注解が添えられたセカンド・フォリオの写本を発見したと発表し、表紙に印刷された名前から“Perkins Folio”と名付けられたこの本による修正集のほか、これを底本にした新たな作品集をも出版した。しかし写本の外部公開を頑なに拒んだことで批評家たちか

⁷⁴ 主人公をパンチとすること、ジュディとの諍いから物語が始まること、手遣い人形で演じられること。この台本ではジュディより先にトービーとスカラムッチが登場する点で、まだ完全にはこの要件に当てはまっていない。

⁷⁵ Leach, *The Punch & Judy Show*, 162 参照。コリアーが回想するところでは、かつての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、ネルソン提督から「一緒にフランスと闘おう」と誘われてきっぱりと断ることもあり、ある時には小ピット (William Pitt, 1759-1806) の政敵であったバーデット (Sir Francis Burdett, 1770-1844) に支持を求められ、またある時には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のだった (*Punch and Judy*, 61-62 参照)。

⁷⁶ *Ibid.*, 74. 『モーニング・クロニクル』紙でのこの本の広告において、これらの唄やパロディは「かつて劇の一部を成していたが、後年旅の演者たちの無知と無能によって全て失われてしまった (formerly making part of the show, but of late years generally omitted, from the ignorance and incompetence of the itinerant representers)」ものとされている。 (“Punch and Judy” *The Morning Chronicle*, 28 Jun. 1828:3)

⁷⁷ Leach, *The Punch & Judy Show*, 14.

ら疑いの眼を向けられ、やがて大英博物館の文書部門による精査の結果、これは 17 世紀ではなく 19 世紀に書かれたものであるとして轟々の非難を浴びる事となったのであった⁷⁸。

そもそもこの本にコリアーの名前がないのは、調査期間が三週間しか与えられなかったことを不本意とした本人の要望による処置であったと言われる。おそらくはこうした資料不足を補うために、コリアーはパンチの起源やイングランドにおける人形劇の発達史、パンチ劇から読み取ることのできる教訓などについて語る上でアリオストやヴォルテール、パスカル、スウィフト、ジョンソン博士までも（直接にパンチとは関係のないような文章であっても）縦横無尽に引用するのであるが、上記の事情からこの過程で挙げられる情報源の幾つかについて、コリアーの創作ないし捏造ではないかとの疑いが持たれている。例えばコリアーは、パンチ&ジュディの物語が「ドン・ジュアン (Don Juan)」からの影響下にあると主張し、傍証として 1791 年から 93 年ごろに書いて書かれたという「滑稽文やまじめな文から成るとある興味深いコレクション (“a curious collection of comic and serious pieces of the kind”）」から“Punch’s Pranks”なる匿名筆者の詩文を紹介しながらも、その出典名を明らかにしていない。また「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」のヴァリエーションとして、「1813 年 9 月 22 日の『モーニング・クロニクル』紙に掲載された (“was published in the Morning Chronicle of 22nd September, 1813”）」記事に描かれている上演を挙げているが、スペイトは前後 6 カ月までの同紙を搜索したもののこの記事を見つけられず、これをコリアーのでっち上げであるとした⁷⁹。しかしながら近年になって、この記事はコリアーの記述と 1 年違いの 1812 年 9 月 22 日号に確かに掲載されていたことが明らかになるなど⁸⁰、この本の信憑性については今なお評価が定まらないところがあるのが現状である。

本論ではこの本の信頼性に関する議論には敢えて深く立ち入らず、この「序文」および「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」の登場が、パンチ&ジュディという劇の受容史においてどのような役割を果たしたのかということに注目してみたい。この本が数々の難点にも関わらず言及されるのは、結局のところこれが、パンチ劇と「パンチ&ジュディ」との曖昧な境界をはっきりさせる上で決定的な価値を持っているからである。ピッチーニの上演は、当時のイギリス人——150 年にわたってパンチ単体の活躍に親しんできた人々——の前にいかなる新鮮味を持って現れたのだろうか。

そうした問題意識のもと「序文」に目を通してまず分かるのは、コリアーはこの本が「パンチ&ジュディ」を初めて書き留めた資料となることについては極めて無頓着に、あくま

⁷⁸ 詳しい経緯は Arthur Freeman and Janet Ing Freeman, *John Payne Collier: Scholarship and Forgery in the Nineteenth Century*. vol.1. Yale UP, 2004, 特に 10 章を参照。

⁷⁹ George Speaight, “Payne Collier and ‘Punch and Judy’” *Notes and Queries* (199) 1954, 31-32,

⁸⁰ Freeman and Freeman, 144-45 参照。

でパンチという道化について語ろうとしているということである。「序文」は以下のように書き始められている。

With the assistance of our friend, Mr. George Cruickshank, we are about to fill up a hiatus in theatrical history.

It is singular, that, to the present day, no attempt has been made to illustrate the origin, biography, and character of a person so distinguished and notorious as Mr. Punch. His name and his performances are familiar to all ranks and all ages; yet nobody has hitherto taken the trouble, in this country or abroad, to make any inquiries regarding himself, his family, or connections.⁸¹

われらが親友たるジョージ・クルックシャンク氏の助けを借りて、ここに演劇史の欠落を補うことにする。

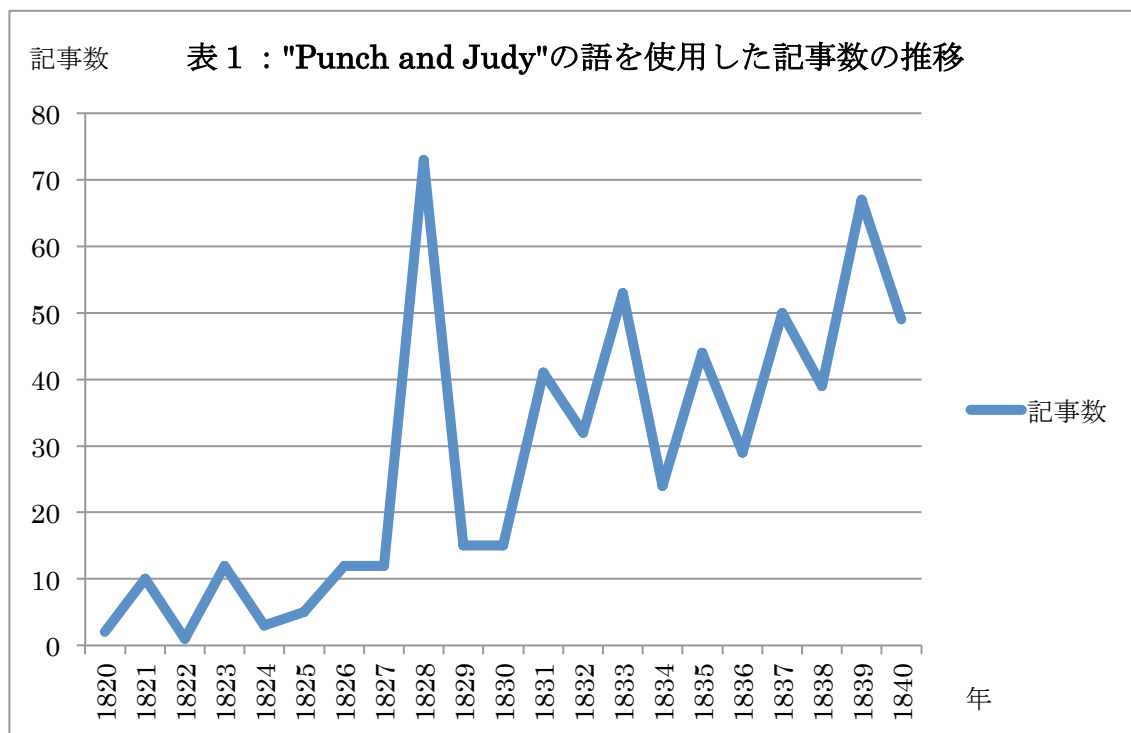
パンチ氏ほど良くも悪くも名高い人物について、今日までその起源や生い立ち、人となりを読み起こそうとする試みが全くなされなかったのは奇妙なことである。パンチの名前と芸はあらゆる階級、あらゆる年齢層に知れ渡っているのに、この国でもまた海外においても、これまで彼自身ないしその親類縁者、また関係者について調査しようとした者は誰もいなかった。

コリアーはおそらく、自分の書き留める劇が、以後 200 年あまりに渡ってパンチ劇全体の基本形として定着するとは予想だにしていなかったのではないだろうか。先述した『モーニング・クロニクル』紙の記事は、最近その実在と共にコリアー自身の手になる文章であったことも明らかになっているが⁸²、ケント州の海浜地マーゲイト (Margate) を“Messrs. Punch, Judy, and Co.”が訪れたことを伝えたこの記事において、行われた劇はまだ“Punch and Judy”という名で呼ばれてはいない。「おそらく本紙の読者のうち何人かは、『満場の観客から万雷の拍手を受けた』この素晴らしい見世物をご覧になったことがあるだろう。しかし大部分は、未だその栄誉に与ったことがないものと思う(“Perhaps some of our readers have witnessed this wonderful spectacle, “which was received unbounded applause by a brilliant and overflowing audience.” The greater portion, however, we feel

⁸¹ *Punch and Judy*, 1.

⁸² Freeman and Freeman, 144-45 参照。

convinced, never had the glorious opportunity [...]”⁸³ という書きぶりからは、この頃まだ手遣い人形による対決劇という形式のパンチ劇が、ミドルクラス層にいくぶん馴染みの薄いものであったことが分かる。British Newspaper Archive における記事の傾向を見ると、この本の出版が“Punch and Judy”という呼称がまだ浸透しない頃の出来事であり、その認知に一定の役割を果たしたことが窺われる⁸⁴（表1）。



こうして見ると、この本の画期性は実のところ「パンチ&ジュディ」の最初の記録であることよりも、従来のパンチ劇をピッチーニの上演＝「パンチ&ジュディ」の形式へと固定せしめる役割を果たしたことにあるのではないかと思われる。

イギリスに渡ってきたプルチネッラに影響を与えたものとして、先に中世道徳劇の the Vice を挙げた。これがかくも人気を取ったのは、おそらく役割としては悪徳としての敗北を運命付けられていたにも拘らず、その滑稽なしぐさや冗談によって善徳の真面目さを、ひいては善徳の勝利によって教訓を伝えようとする劇自体の教条的な意図をもしばしば無視するかのよう振る舞ったからであろう。その後継としてのパンチの人気も、多くを自らが登場する演目に対する超越性、すなわちそこで語られる物語を引っ掻き回す「闖入者」

⁸³ “Margate, Sept. 20” The Morning Chronicle, 22 Sep. 1812:3.

⁸⁴ 表1：British Newspaper Archive (<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk>) における登録記事(2017年10月22日現在)を“Punch_and_Judy”で検索した結果より作成した。

としてのあり方に負うていたと見ることができる。

しかるに「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」におけるパンチは、他者の物語を引っ掻き回すどころか、気ままに唄い踊ろうとするたびに妻や警官の干渉を受ける立場へと、ほとんど役割が反転してしまっている。コリアーの序文に期待されるのは、何よりもこの当時に起こったそうした転換についての説明であるが、英語とラテン語を織り交ぜ、夥しい引用と脚注を付して語られるのは、パンチというキャラクターの起源やプルチネッラの語源についての議論、またイギリスへの渡来はアン女王 (Anne, 1665-1714) の治世 (1702-14) であろうかといった今や覆されているような仮説の提示に留まっている。この理由を探るためにも、主人公としてのパンチを前提とする「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」の構造を詳しく検分する必要がある。

第二節 「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」の登場人物について

表2は『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』に登場する人物を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他にテキストが残っている三つの上演を横並びに並置し、登場人物の顔ぶれの変遷が分かるようにした⁸⁵。先にも述べたように、「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」は書き起こしの出版を前提として屋内で上演されたものであり⁸⁶、記録が残っている中でもかなり登場人物が多い部類に入るものである。

表2 「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)	○	—	○	○ ⁸⁷
Scaramouch (スカラムッチ)	○	○	—	—
Judy (ジュディ)	○	○	○	○
Baby (赤ん坊)	○	○	○	○
Polly (ポリー)	○	—	—	—
Courtier (廷臣)	○	—	—	—

⁸⁵ 表2：それぞれのテキストの出典は、c.1850：Mayhew, 53-60。次に1854：Speaight, *Punch & Judy*, 146-55。そして1887：*Pall Mall Gazette*. “The Punch and Judy Men of London” 15 June, 1887:1-2。

⁸⁶ *Punch and Judy*, 1 参照。

⁸⁷ この上演ではトービーを本物の犬が演じているが、人形と共に登場人物として数えた。

Hector (ヘクター)	○	—	—	—
Doctor (医者)	○	○	○	○
Servant (従者)	○	—	—	—
Blind Man (盲目の男)	○	—	—	—
Constable (巡査)	○	○	○	○
Officer (警官)	○	“Beadle”	“Beadle”	“Beadle”
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。

縦軸の数字は登場順、一は登場なし。役割が 1827 年でのものと同じで呼び名の違うものは△とした。

観客がどこからでも観劇に加わることができ、演者がいつでも切り上げられるように、パンチ&ジュディの上演はおおむね三分から五分程度のごく短いシークエンスから構成された。この上演が中止の心配のないものであったことを差し引いても、パンチ&ジュディの上演は舞台上で進行する劇の筋からよりは、各々の上演における登場人物の選別からその性質を検討していくべきものであると言えよう⁸⁸。まずはどの登場人物がこのドラマの核心を成しているのかを探るため、劇の成り立ちに関与が薄そうな人物を検討対象から外していくことにする。

まず「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」に特有であると言えるものが幾つかある。スカラムッチ (Scaramouch) は 1840 年代には道化役者グリマルディ (Joseph Grimaldi, 1779-1837) にちなんだ道化ジョーイ (Joey) に完全に取って変わられ、以降のパンチ&ジュディにはほとんど現れない⁸⁹。ポリリー (Polly) や盲目の男 (Blind Man) も同じく 19 世

⁸⁸ Speaight, *Punch and Judy*, 78 参照。

⁸⁹ スカラムッチはファントッチーニ劇にも登場していた記録があり、あるいはここから挿入される形でパンチ劇に加わったものかも知れない。ファントッチーニ劇でのスカラムッチの見所も、人形に仕込まれた様々のギミックにあったという。1851 年のテキストにもスカラムッチの出番はあるが、この上演はピッチーニから人形一式を受け継いだ演者によるものである。ちなみに他にこの演者が買い取ったものは、絞首台 (gallows)、はしご (ladder)、馬 (horse. おそらく 1827 年の上演ではヘクターとして使われたものであろう)、鈴 (bell. これも同じ上演の従者との場面で見られる)、犬 (stuffed dog)、パンチ (Punch)、ジュディ (Judy)、赤ん坊 (Child)、教区吏 (Beadle)、スカラムッチ (Scaramouch)、ノーバディ (Nobody. ふつう Ghost や Skeleton に与えられる名前だが、この場合 1827 年の上演での Courtier を演じた首の伸びる人形と思われる)、ジャック・ケッチ (Jack Ketch)、トルコ皇帝 (Grand Senool [sic])、医者 (the Doctor)、悪魔 (the Devil)、メリー・アンドリュー (Merry Andrew. 祭の場で人気のあった道化の一つ)、そして盲目の男 (the Blind Man)。演者によれば最後の二つは「今ではほとんど使われない (“are quite done with now”) という (Mayhew, 44 参照)。

紀後半に姿を消したが、パンチ&ジュディの元祖としてのこの上演に敬意を払う形で行われる所謂「ヴィクトリアン・スタイル」の上演には、今でも時おり登場することがある。スカラムッチと盲目の男は 1811 年にまとめられたフランスでのポリシネル劇の登場人物リストの中に現れているので、ピッチーニが大陸で演じていたレパトリーを流用したものと見てよいだろう⁹⁰。リーチがバイロムの上演を引きつつ解説するように、この劇は初めと終わりにジュディや悪魔との欠かせない場面を置いた上で、その間の部分に時事の話題の人物や演者ごとの独自のネタを仕込むといった構成になることが多い⁹¹。前掲の登場人物一覧表を見ても、「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」においてジュディ退場から警官との対決に至るまでの間に登場する人物は、なべて後続の劇に採用されていないことが分かる。ポリシネルには 17 世紀以来ジゴニーヌ (Dame Gigogne) という愛人がおり⁹²、ジュディとは対称的な可愛らしい姿をしたポリーの人形は、あるいは同じく大陸でもとジゴニーヌを演じていたものかもしれない⁹³。廷臣や道楽馬のヘクターはその視覚的な面白さ、従者は劇への導入のし易さから、ここに挙げたテキストでは使われないものの、以降の上演にも比較的よく登場している。

次に、時代によって名前や演じる人形を変えながらも、役割としてはパンチ&ジュディに根付いて保たれ続けている登場人物たちがある。表に挙げたテキストで見れば、パンチを逮捕する（しようとして返り討ちにあう）役どころは教区役人 (Beadle) へと名前を変え、ジャック・ケッチも絞首刑吏 (Hangman) と呼ばれたり、時々死刑執行人の名前に改名したり⁹⁴、あるいは 1887 年のテキストに見られるように他の役が兼任したりして、



図9：バート・コッドマンとトービー。1968年。

パンチ&ジュディに欠かさずばからざる要素として定着している。悪魔は演者によってはそ

⁹⁰ Byrom, *Punch Polichinelle and Pulcinella*. 30-31 参照。これを引き継いだ演者によれば、ポリーはパンチの愛人という設定が「どうにも道徳的でない (“it wasn't exactly moral”)」という理由で劇から外されるようになったらしい (Mayhew, 51)。

⁹¹ Leach, *The Punch & Judy Show*, 154 参照。

⁹² Speaight, *Punch and Judy*, 85 参照。ただしこの箇所では “Dame Gigone” と表記されている。

⁹³ ただし名前の方は、劇中でパンチが彼女の踊りに合わせて歌う唄の出典である『乞食オペラ』 (*The Beggar's Opera*, 初演 1728 年) の登場人物 (Polly Peachum) に因んだものであろう。

⁹⁴ 1880 年代に、1874 年から 1883 年まで死刑執行人を務めた人物 (William Marwood, 1818-83) に因むと思われる「マーウッド氏 (Mister Marwood)」の現れた記録がある (Speaight, *Punch and Judy*, 88 参照)。

の名前 (Devil) を口にすることを避けようとして言い換えがなされ、単にパンチを怖がらせる役割として幽霊 (Ghost) が代わりに用いられることもある⁹⁵。19 世紀末には鮮やかな緑色のクロコダイル (Crocodile) が登場し、その化け物めいた容貌や獅子舞のように顎を開閉させてカチカチ鳴らす音の面白さによって確固たる人気を獲得し、多くの場合劇のラストを飾るようになった。

トービーは事情が複雑で、上演によって手遣い人形であったり本物の犬が演じていたりする。パンチ劇にいつから犬が加わったのかは定かでないが、高度な芸を仕込まれた犬は当時よく見られた出し物で、これがフェアの衰退に従ってパンチ劇と一体化したものと考えるのが自然であろう⁹⁶。19 世紀後半には客寄せにパンチの喧嘩相手にと活躍した (前頁図 9) ⁹⁷。パンチはトービーを可愛がるが、決まって吠えられたあげく鼻に噛み付かれる。そのあと前の飼い主 (「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」ではスカラムッチの役どころであるが、黒人の登場人物やジョーイが受け持つこともある) が出てきてパンチと犬の取り合いになり、パンチはこの所有権争いに敗れて、腹いせに相手をやっつけてしまうというのが定番の流れであった。ディケンズの『骨董屋』に小さいころトービーを演じていたという犬が登場することからも、その人気のほどは伺えよう。1807 年生まれのある人は、トービー犬は自分が子どもだった頃のパンチ劇には見られず、最近 (1850 年時点) になって取り入れられた要素であると証言している⁹⁸。同じころにメイヒュー (Henry Mayhew, 1812-78) がインタビューした演者によれば、最初に本物の犬を使ったのはパイクであるという⁹⁹。パンチ・マンたちは 20 世紀の後半までトービー犬を連れていたが、それは常に英国動物虐待防止協会 (RSPCA, The Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals) を始めとする動物愛護団体からの横槍にさらされ続けることを意味し、結局 1960 年代を最後に、本物の犬がパンチ&ジュディの舞台に出ることはなくなった。

赤ん坊の人形は、おそらく舞台から放り出されることを考えて、パンチやジュディのように手を差し込んで動かせるようには作られていない。「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」に

⁹⁵ おそらく映像が残っているうち最も古い部類に入るのであろう、ダービーシャー州バクストンでの Henry Bailey (1852-1909) による 1901 年の上演では、ジュディの幽霊が登場している。

https://youtu.be/syJC7S3_4yg (最終閲覧日 2016 年 12 月 3 日)

⁹⁶ 1778 年には、バーソロミュー・フェアで演じられていたパンチ劇の前を通りかかった一匹の犬が、悪魔の “trick” (おそらく悪魔の術として用いられることのある花火仕掛けの類であろう) に驚いて舞台へ飛びこみ、人形を食いちぎってボロボロにしてしまったという (“London, Sept 8” *Newcastle Courant*, 12 Sep. 1778:4)。あるいはこうしたアクシデントも、犬の参加に寄与したものかも知れない。

⁹⁷ ヴィクトリア&アルバート博物館が図 9 の写真に付けたキャプションによると、図 9 のトービー犬は 1949 年に市場で買われてから 19 年間トービー犬を勤め上げ、1968 年に引退し、翌年に亡くなった。そのわずか 2 日後、飼い主のアルバート・コッドマンも息を引き取ったという。

⁹⁸ Thomas Miller, *Picturesque Sketches of London: Past and Present*. Office of National Illustrated Library, 1852. 256 参照。

⁹⁹ Mayhew, 45.

おけるように登場人物というよりは小道具に数えた方が良いような形をしているか、この本と同年にジョージの兄ロバート (Isaac Robert Cruickshank, 1789-1856) が挿絵を担当した本において描いた (図 10) に見られるように、やや小さい造りの人形で演じられたようである。この絵を含め、1830 年頃までは女の子であった様子が見られるが、これが設定として演者たちの間で共有されていたのか、ピッチーニ独自の要素であったのかは定かでない。再びメイヒューの聞き取りによれば、名前は母親と同じくジュディであり、「彼ら (パンチとジュディ) の間の一人っ子で、明日で 3 歳になって、ゆくゆくパンチの全財産を相続する予定です。取っ手の外れたソース鍋が一つあるきりですがね (“their only child. She’s three years old come to-morrow, and heir to all his estate, which is only a saucepan without a handle”¹⁰⁰) とのことである。



図 10 : 1828 年の本の挿絵より「パンチとジュディの行状」。

よく見ると右下にスリがある。

さて、19 世紀を通して登場頻度の高いものとして残るのが、悪魔と医者、そしてジュディである。この三つに関しては節を区切ってその役割を見ていきたい。

第三節 中心的な登場人物に見る劇中の対立構図

1) 悪魔——なぜ闘争が起こるのか——

パンチがいつごろから悪魔と戦うようになったのかは定かでないが、先に引いたヘンリー・クロムウェルの演説からも伺えたとおり (12 頁参照)、パンチの渡来以前から悪魔は人

¹⁰⁰ *Ibid.*, 50.

形劇に決まった役割をもって登場していたようである。ビロードの肩掛けや厚紙の帽子といった飾りはこれが（半世紀前のベン・ジョンソンが描いたままに）手遣い人形劇であったことを示しており、パンチと悪魔の関わりが生まれる順番としては、祭の人形劇の舞台にまず悪魔が登場し、次にパンチがやってきたのだということになる。

ホガース（William Hogarth, 1697-1764）が1734年に描いたサザーク・フェアの風景の中には（図11）、俳優の演じるハーレクインとパンチがいる。右手には手遣い人形かミニチュアと思しき人形が棒を交えており、プルチネッラであるかどうかは判別できないものの、これだけ人気のあるキャラクターに手遣い人形劇師だけが関与しなかったと考えるのにも無理がある。手遣い人形であると断定できる姿のパンチは1785年まで現れないが、以上のことからしてパンチは18世紀の前半には手遣い人形劇の舞台に登場し、そこでの伝統に則って悪魔と事を構えていた可能性が十分ある。1784年には手遣い人形であろう“little moving theatre”で演じられる“Punch and the Devil”が、バーソロミュー・フェアにおける仮設劇場の呼び込みに使われていたという記録がある¹⁰¹。



図11
William Hogarth,
“Southwark Fair” (1733) の一部。

画面上部の絵の中では、パンチが手
押し車に載せた妻と思しき人物を、
旧約聖書のレヴィアタン
(Leviathan) であろう怪物の口に放
り込もうとしている。
“Punch’s Opera”というタイトル
は、当時よく使われていたもの。

コーンフォード（F. M. Cornford, 1874-1943）は*The Origin of Attic Comedy*において、パンチ&ジュディは中世民俗劇からギリシャ喜劇における「闘争 (Agon)」の要素を引き継ぐものであると指摘している。彼は全体として古代劇を論じているはずのこの本の扉絵に、パンチと悪魔が棒を交えているクルックシャンクの挿絵を引用しさえしながら、悪魔との

¹⁰¹ Thomas Frost, *The Old Showmen and the Old London Fairs*. Tinsley, 1874. 200-201 参照。

闘いこそが「パンチ&ジュディ」を貫く一連の闘争の核であり、ジュディを含めて他の登場人物との闘いもみなこの反復として見るべきであると述べている¹⁰²。

パンチがプルチネッタとは別にthe Viceの系譜にも属し、悪魔との関わりがそちらのルートから生じたものであるのはもはや明らかとして、もう一つ確かめなければならないのはその関わり方がいつから「闘争」となったのかということであるが、14世紀ごろの手遣い人形劇を描いた(図12)¹⁰³からも窺い知れるように、動作が制限される手遣い人形による劇はそもそもがスラップスティック・コメディに傾斜しやすいのであって、歌と踊りをメインとしていたパンチネッコの劇がパンチ&ジュディになったのと同じく、これは道徳劇の歴史上でのthe Viceの性格の変遷よりは、その演じられる媒体(俳優か人形か)の比重の推移から測るべきことであるように思われる。



図12：14世紀ごろの人形劇舞台(右は拡大図)。人形たちは早くも棒を構えている。

2) 医者——何をめぐる闘争なのか——

医者場面にもまた、パンチ劇における「闘争」要素の起源を見ることができる。パンチはある時には落馬して、またある時には幽霊やクロコダイルの登場に驚いて、舞台の上に仰向けに引っくり返って医者と呼ぶ。ところが医者がやってくるとパンチは死んだふりをしたり、頭が痛い、腹が痛い、などと身体のあちこちの不調を訴え、それらを順々に医者に診させたあげく、相手の眼を思い切り蹴飛ばしてしまう。パンチの悪ふざけに気づいた医者は舞台から出ていき、スラップスティックを持って戻ってきて、投薬と称してパンチを打ちのめす。パンチは棒を奪い取り、自分でも飲んでみると反撃して医者を倒してしまう。これが医者場面の慣例である。

チェインバーズ(E. K. Chambers, 1866-1954)がイギリス各地から採集した民俗劇について論じた*The English Folk Play*(1933)において紹介する中でも、扮装者劇(Mummers'

¹⁰² F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*. Edward Arnold, 1914, 144-48 参照。

¹⁰³ ブルックはこれを聖書劇の移動舞台(pageant)として掲載しているが、木方は舞台やその中の人物と観客の大きさの比率や、記録から推定される当時の稼働舞台との形の違いなどから、人形劇舞台と見る方が適当であろうとしている(木方、151-52頁参照)。

Play) と呼ばれるものはパンチ&ジュディとの共通点が多い。初めに「訪問者 (Presenter, Caller, Open-the-Door 等々)」や「クリスマスおじさん (Old Father Christmas)」、「道化 (Fool, Clown, Jester 等々)」などと呼ばれる人物による前口上があり、次いで彼に呼ばれて登場する戦士たちによる一対一の闘いが始まる。連戦を勝ち抜く主人公格のキャラクターが多くの場合聖ジョージ (St. George) を名乗って現れることから、この劇はよく「聖ジョージ劇 (St. George Play)」とも呼ばれる。ここでも主人公格に斬られ役がやられると、本人あるいは前口上を勤めた登場人物が助けを呼ぶ。これに応じて医者がやってきて、いささか胡散臭いあれこれの方法を用いて斬られた役を蘇生するのである。チェーンバーズが議論の下敷きとして紹介する「標準的なテキスト (normalized text)」(A) と『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』での場面 (B) を並べてみると、かなり文言の上で崩れてはいるが、話の流れの上で幾らかの影響関係が見て取れる。

(A) Presenter: O, is there a doctor to be found
To cure this deep and wound.
Docor, doctor, where art thee?
My son is wounded to the heart.
I would put down a thousand pound,
If there were a doctor to be found. ¹⁰⁴

(B) Punch: Oh, Dear! Oh, lord! Help! help!
I am murdered! I'm a dead man!
Will nobody save my life? Doctor! Doctor!
Come, and bring me to life again.
I'm a dead man. Doctor! Doctor! Doctor!

(A) おお、お医者様はおられぬか、
この深い、命に関わる傷を癒すことのできる方はおられぬか。
お医者様、お医者様、どこにおられるのです。
わが子は死に掛けております。
1000 ポンドでも差し出します、
もしお医者様が見つかるならば。

¹⁰⁴ E.K.Chambers, *The English Folk-Play*. Clarendon, 1933, 8.

(B) おお、神様、神様！ 助けてくれ！ 助けてくれ！
おれは殺されちまった！ 死人になっちまった！
誰も助けてくれないのか？ おうい、医者よ、医者ったら！
来いって、生き返らせろって！
ここに死人がいるぞ。医者、医者よ、医者ったら！

この戦士たちの闘いは、さらに古くキリスト教の伝来以前から大陸各地で続けられてきた、冬を送り春を迎えるための祭の要素が発展したものと考えられている。ボヘミアでは「死」ないし「冬」に見立てた藁人形を燃やしたり川へ流したりして「生」ないし「春」を招く歌を唄い、シレジアではこれも藁人形に着せた服をはいだり引き裂いたりしたあと、森でモミの木を伐ってきて飾り立て、「夏」や「五月」と名を付けて村へ持ち帰ったという。マン島では「五月の女王」と「冬の女王」のそれぞれ率いる軍勢による模擬戦が行われ、負けた方がそのあと行われる宴会の費用を支払った¹⁰⁵。ヘイドンがパンチ&ジュディと共に「五月の女王」といわゆるジャック・イン・ザ・グリーン (Jack in the Green) を絵に描き込んでいることから、始まった頃の「パンチ&ジュディ」がロンドン市民たちから、多分に各々の地元での祝祭と結びつけて眺められていたことが窺えよう(79頁図16参照)。アイルランドのある町で1818年ごろに行われた扮装者劇においては実際にパンチの扮装をした役者が道化役を務めたという記録がある¹⁰⁶、コリアーによれば「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」におけるパンチの赤と黄色の衣装は、当時の祭におけるダンスや劇に登場する道化たちの一つである“Tom Fool”との関連を窺わせるという¹⁰⁷。

医者の登場をこうした民俗劇の名残として見れば、パンチ&ジュディにおいて展開される暴力や死が、現代ないし現実での人間同士の間で起こるとまるで感覚の違うものであることが理解できる。少なくとも“Come, and bring me to life again”とのたまたまパンチにとって、死とはあくまで死んだ^{てい}体で静止していることに過ぎない。これが人形という、静止がすなわち死を、動くことがすなわち生を演じることになるような媒体で演じられることも、この文脈において改めて意味を持ってくる。スラップスティックによる殴り合いは、滅ぶべきものを人形に宿して模擬的に殺し、良きものを再生させようとする一種の儀式としての闘いなのである。そしてコーンフォードの指摘する通り、「パンチ&ジュディ」

¹⁰⁵ 木方、7-33頁参照。

¹⁰⁶ 同42頁。この劇では聖ジョージと聖パトリック (St. Patrick) が闘い、アイルランドの守護聖人であるところの後者が勝利する。

¹⁰⁷ *Punch and Judy*, 74 参照。“Tom Fool”は湖水地方にあるマンカスター城 (Muncaster Castle) に出没する幽霊の名として有名であるが、コリアーの指すのはこうした特定の人物というより、モリス・ダンスやプラウ・プレイ (Plough Play: 主にイングランド北東部で公現日後の第一月曜日に演じられる劇) に登場することのあるおどけ者の名から来たものと考えの方が妥当であろう。

における闘いが常に一対一の決闘形式を取っていることは、そこから善と悪、春と冬、生と死といった根源的な二項の衝突と交代を見る者に読み取らせる働きをしているのだと言えよう。

しかしこの論理で言うなら、この劇は“Punch and the Devil”として発達するのが道理であるようにも思える。そうすればパンチはいつも妻殺しのイメージにおいて白眼視されることもなく、人々の尊敬を集めることも可能だったのではないか。次には19世紀を迎えるにあたって、パンチが闘いの相手として妻を迎えた理由について考えなければならない。

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的賑やかであり、また騒がしい闘入者であった。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ところか、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のである。その意味で「パンチ&ジュディ」の始まりは、パンチが初めて物語の「主人公」になるという、画期的な事態であった。

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¹⁰⁸、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、劇の中ではあつという間に退場してしまうとはいえ、非常に重要な存在であると見るべきだろう。

3) ジュディ——闘争は何をもたらすのか——

ジュディがパンチの妻となったのは、興味深いことに「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」出版のほとんど直前、パンチが手遣い人形に統一されるのとほとんど同時期のことである。それまでパンチの妻として知られていたのは「ジョーン (Joan) ¹⁰⁹」という名前の女性で

¹⁰⁸ Leach, *The Punch & Judy Show*, 151-55 参照。

¹⁰⁹ スペイトはこの名前について、フランスでポリシネルの相手役として知られていた先述のジゴニーヌ (Gigogne) の名前が英語に訛ったものではないかと述べており (Speaight, *Punch and Judy*, 85 参照)、筆者もこれが有力であるように思う。

あり、例えばフィールディング (Henry Fielding, 1707-54) が『トム・ジョーンズ (The History of Tom Jones, a Foundling, 1749)』第 12 巻第 5 章や『作者の笑劇 (The Author's Farce, 1730)』第 3 幕第 1 場の劇中劇にパンチとジョーンを登場させている。

スペイトは同時代における「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¹¹⁰、筆者による調査の限り 1808 年 1 月 12 日付の *Kentish Chronicle* 紙にも “Punch and Judy” についての記述がある。このため数年の重複期間が認められるものの、ジョーンの消滅とジュディの出現はほとんど同時期に起こっていると言ってよく、この二つは別々に発生したというよりは、同じキャラクターの名前が移行したものと考えるのが自然であろう。スペイトやリーチ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一方¹¹¹、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、逆に都市において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くるミソジニア的風潮が高まりつつあったことを指摘しながら、パンチの妻が 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 から、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 Judy へと変名したのは大いに道理に適っているとする¹¹²。

名前の由来はさておき、筆者はパンチの妻の名前が変わったことは、この時期の彼女が劇の筋に対して積極的な役割を演じるようになったことを反映していると考え。単にパンチの隣の口うるさい妻であったジョーンに比べて、ジュディはスラップスティックを握って筋を起動する重大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

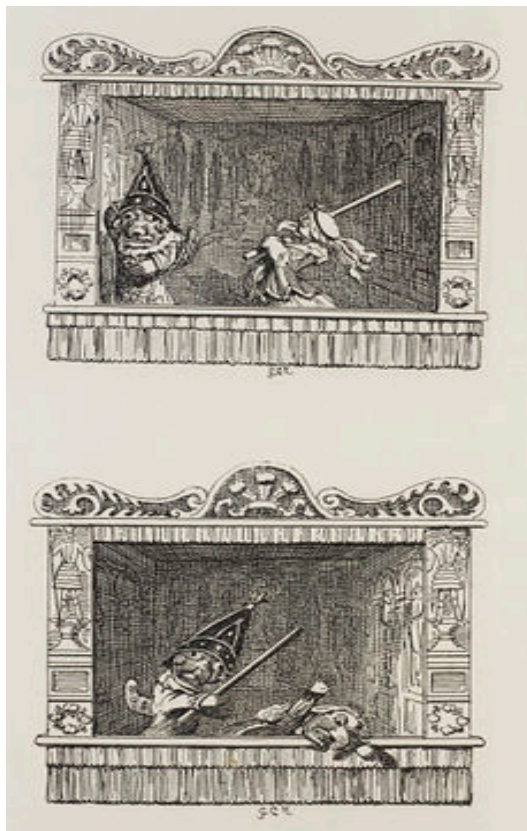


図 13 : ジュディの退場。

¹¹⁰ Speaight, *Punch and Judy*, 85. ただし、少なくともイングランド南西端部のコーンウォール (Cornwall) においては、19 世紀後半まで “Punch and Joan” の呼称を用いる新聞記事が見られる。例えば “St. Minver” *Royal Cornwall Gazette*, 29 July 1864:6, また “ST. Just School Board” *Cornishman*, 8 June 1893:8.

¹¹¹ Speaight, *Punch and Judy*, 85 参照。

¹¹² Rosalind Crone, *Violent Victorians: Popular Entertainment in Nineteenth-century London*. Manchester UP, 2012, 51-59 参照。

きはパンチと瓜二つであって（前頁図13）、これが常に先に殴り掛かることによって前もって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。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。英語における「主人公（protagonist）」という語はギリシャ語の「第一の戦い手（prot+agonistes）」を語源とするが、この場合においてはまさに敵役（antagonist）たるジュディとの闘争（Agon）こそがパンチを主人公とするのである。

以上、パンチ&ジュディの「ストーリー」が、パンチと様々な登場人物たちとの関わり合いによって構成されていることを見てきた。これら対戦相手たちは、来英以来のプルチネッラが様々なドラマの系譜（道徳劇・民俗劇・人形劇における伝説や偉人の物語）を引き継ぐ上で、同じ舞台に言わば相乗りするようになったものである。パンチが「主人公」となってこれらの人物と連続的に対峙していく「パンチ&ジュディ」の物語は、それまで主な上演の場であった大規模な祝祭が衰退し、人形劇師たちが手遣い人形という「媒体」を用いて様々な性質を持つ上演の場（村落—都市、広場—街路）を横断する18世紀末になって初めて可能となったのである。

第三章 都市現象としてのパンチ&ジュディ

第一節 19世紀ロンドンにおける娯楽の状況

アーミテージ (John Armitage) は9世紀にわたるイギリス人の遊びの歴史について語る中で、フランス革命前後の時代についての話をこのように重々しく切り出している。「貧しい人々の暮らしが安穩だったためしはめったにない。しかし、ときに何らかの作用がはたらいて、運命を和らげる動きが現れることもあった。反対に、社会のすべての重圧がかかってきて、生活を押しつぶしてしまうこともあった。18世紀後半という時代は後者である。それは貧しい庶民にとって最悪の時代の一つだった¹¹³」。おどろおどろしい書き方ではあるが、この時期はやはり、イギリス民衆娯楽史の上で大いに問題とされるべきところであろう。

アーミテージが論じたのは主に貧富による遊びの機会格差の問題である。よって「貧しい庶民にとって最悪の時代」とは、例えばブラッド・スポーツが貧しい人に関しては非難されながら、紳士たちには色々の理由を付けて黙認されたというような資格のダブルスタンダードをもって言われたのだった。その一方で、「18世紀半ばごろ以降、権力者たちの間に民衆の娯楽の慣行に干渉しようとする向きがやや増しつつあったことを示す証拠は枚挙に暇がない (From around the middle of the eighteenth century there are many signs of an increasing willingness among people of authority to intervene against the customary practices of popular recreation) ¹¹⁴」と述べるマーカムソンの見立てはもう少し複雑かつ悲観的である。単に権利の不平等があったというばかりでなく、この時期には明確かつ一方的な圧力があり、最終的には従来の民衆娯楽がほとんど消滅する (ように見える) 事態にまで至ったのだった。

マーカムソンは「1750年には広く行われていた気散じや遊びや祭りは、1850年には多くの地域で、ほとんど存在感を失うか、明白な凋落の一途を辿るかしていた (“sports and pastimes and festive occasions which had been widespread in 1750 were, by 1850 in many localities, either of negligible significance or obviously on the wane”) ¹¹⁵」とし、その原因をろもろ列挙する。例えば徳目としての勤勉意識の定着、それに引き換えての怠惰への誹り、欠乏と貧困とが勤勉さをもたらすとする「貧困の有用性の原理」に基づく労働規律などである。しかし従来の民衆娯楽が、これらによって直ちに「攻撃」されたと言うのには慎重たるべきであろう。マーカムソン自身も章題において区別しているように、

¹¹³ ジョン・アーミテージ (小山内洸訳) 『イギリス人はどう遊んできたか 「遊び」の社会史—娯楽に見る貧富の格差—』三友社出版、2011年、165頁。

¹¹⁴ Malcolmson, 118.

¹¹⁵ *Ibid.*, 89.

こうした要素によって民衆娯楽はまずその基盤を失った後に、かつてなら苦もなくかわせたような諸々の攻撃によって体力を削られていったのである¹¹⁶。

アーミテージとマーカムソンの議論を「娯楽」という言葉で媒介して考えるに、つまるところ工業化・都市化によって大きく変わった生活のどこへ娯楽を収めるべきかということは、このころ労働者以上にミドルクラスにとって大きな問題だったと言えるだろう。シューメーカー (Robert Shoemaker) によれば、17世紀後半ごろに台頭した *mob* という言葉は、それまで群衆を指して主に使われていた “*rabble*” に「ロンドンの群衆」の謂を補ったという¹¹⁷。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。すなわちこの言葉を用いる人の眼に、ロンドンは本質的に不安定な、或る膨大なパワーとして見えているのである。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、意図されていた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膨大さが知らしめられる場と化していた¹¹⁸。これは1783年に廃止されたが、間もなくフランス革命の新聞記事を読みながら、その光景をタイバーンにギロチンが持ち込まれたようなものとして想像した人は少なくなかったのではないだろうか。

とは言え、この時期の暴動や反乱に対する警戒感は、実際に存在したであろう脅威よりも常に幾分か大げさなものであった。当局は当時トマス・ペイン (Thomas Paine, 1737-1809) に全面的に賛同し、アメリカやフランスの革命に倣おうする者と、マグナ・カルタや名誉革命といったイギリスの伝統に則った立場から議会改革を唱えていた者とをしばしば混同し、時には強圧的な態度を取ってわざわざ火種を煽るような状態だった¹¹⁹。トミ (Malcolm I. Thomis) とホルト (Peter Holt) は以上のことを述べつつ、当時のイギリスにおける革命思想は「時と場所において定まらず、形態も甚だとらえにくいので、幾つかの異なる角度から見てようやくアプローチできる (*elusive in its location in time and space, elusive and above all in its shape and form, and this idea must perhaps be approached obliquely from several different angles*)¹²⁰」ものと述べているが、おそらくはこうした形態と結果における危機の不確定性を言い表すためにこそ、可動性を含意する “*mob*” は群衆について採用されるに至ったのだった。

¹¹⁶ 第6章“The undermining of popular recreations,”第7章 “Popular recreations under attack”。

¹¹⁷ Robert B. Shoemaker, *The London Mob: Violence and Disorder in Eighteenth-Century England*. Hambledon and London, 2004, XI-XII 参照。

¹¹⁸ Leach, *The Punch & Judy Show*, 30 参照。

¹¹⁹ Malcolm I. Thomis and Peter Holt, *Threats of Revolution in Britain 1789-1848*, Macmillan, 1977, 5-8 参照。

¹²⁰ *Ibid.*, 1.

下院議員スレーニー（Robert Slaney, 1791-1862）は1833年に議会で「貧しい労働者はパブ以外に楽しむ場所がない」と発言し、また同時期に「公共遊歩場（public walks）で勝手に行われる居酒屋・闘犬・拳闘試合などについて大きな苦情が出されている」との旨を述べている¹²¹。人々は「公共遊歩場」をかつての広場のようなものと認識し、ここで従来の伝統娯楽を繰り広げたのだが、議会としてはそのようなオープン・スペースとして認めていない訳である。議会側が問題としているのは娯楽の行われる場よりも労働者のその受け取り方、改革者たちの思う「あるべき娯楽」と実際に楽しまれているものの食い違いであったのだが、その「あるべき娯楽」がどんなものかということ具体的に示すことはなかなかできなかった。労働者たちにとってそれは、一方的に従来の娯楽が取り上げられた形にしかならなかったのである¹²²。

他方で、労働者たちが引きずる「聖月曜日」を初めとする古い労働慣習に頭を悩ませていた工場主たちにとってみれば、まず働き手たちの生活を時計のもとで規律化し、それまで不可分に結び合っていた産業活動とそれ以外の時間とをはっきり分離する必要があった。最初に明確にイメージされた「あるべき労働」があり、娯楽はあくまでそれに対する「あるべき余暇」という枠組みの中で考えられた。これに古くは16世紀から民衆娯楽と衝突してきたサバタリアニズムの動きや、家庭での慰安を重視する福音主義者たちの考えが交わることで形成されたのが、一連のいわゆる「合理的娯楽」運動である。

全身全霊を神に捧げることを真の宗教の姿と考え、道徳的人間はこの本質的に邪悪な世の中からの墮落への誘いに絶えず神経を尖らせていなければならないとする福音主義の考え方は、何より社会と個人の規律を重んじ、永遠の幸福への憧れと神の永遠の怒りへの恐怖とを生活のあらゆる行動まで浸透させようとするものだった。墮落から離れて楽しみを得る唯一の方法は、もはや家庭で読書や聖書の朗読といった罪の無い「合理的な」娯楽に勤しむことのみとなる¹²³。この論理のもと目指されたのは、豊かな余暇（leisure）文化というよりは明日の労働に向けて英気を養うための活力再生産（recreation）の在り方であったが、従来の娯楽をそうしたものに造り変え（ないし置き換え）ようとする試みは非常に困難を強いられた。かつて娯楽に対して戦いを挑んだピューリタンたちが、最終的にいわゆる“The Declaration of Sports”によって釘を刺されたのと同じように、この合理的娯楽運動推進者たちの前にも、人間の遊びへの欲求は厄介な敵として立ちはだかった。

失敗の大きな要因は、例えばマーカムソンによって紹介された、1840年代にイングリ

¹²¹ 川島昭夫「イギリス人の日曜日」、54-55頁。

¹²² 荒井政治『レジャーの社会経済史 イギリスの経験』東洋経済新報社、1989年、28-33頁。

¹²³ 川島昭夫「暦の中の娯楽」川北稔編『「非労働時間」の生活史 英国風ライフスタイルの誕生』リプロポート、1987年、7-32頁参照。

ド中部のダービー (Derby) で起こったシュローヴタイド・フットボール禁圧の試みにおいてよく表れている¹²⁴。これはダービーシャー州のアッシュボーン (Ashbourne) では今なお毎年行われているスポーツで、5000人以上の住民が真っ二つに分かれ、一つのボールをそれぞれのゴールへ運ぼうとして押し合いへし合いの大激戦を繰り広げる。相手を殺すこと、ボールを隠すこと、教会の敷地に入ることだけがタブーとされ、ボールが転がり込んだとなれば人家の庭も商店街もお構いなしにプレイヤーが殺到してあらゆるものをなぎ倒すのである。

この騒がしい遊びについて1845年から1846年にかけて出された三つの代替娯楽のうち、脂肪を塗りたいくった棒登りに賞金を出すというもの、労働者に一日の休暇を与えて公共の寄付による鉄道旅行に送り出すというものは、どちらも民衆が勝手にフットボールを始めてしまったことで失敗している。唯一支持を得たのは1835年以来禁止されていた競馬の再開だったが、これに対しては反フットボール陣営の中で賛否が大きく分かれる結果となった。他の二つはどちらも伝統的民衆娯楽に対するカウンター・アトラクションの体裁を取っているが、棒登りが「伝統的民衆娯楽」をルール設定によってスポーツ化したもの、鉄道旅行がこれを「商業的大衆娯楽」と直接に置換する試みであると考えれば、それが両立しないことはミドルクラス内でも二つの立場と精神が微妙に一致していないことを示すと言える。この件を例に挙げて川島昭夫が述べる通り、民衆娯楽というものが干渉を通して合理的と成り得ると見るか、はたまた完全に否定され置き換えられるべきと見るかというこの差異は、それぞれ主に道徳的改良を目指す諸団体と治安維持の実務を担う都市支配層との立場の違いによったが、両者の構成員は互いに重複している場合が多々あるので、「対立は自覚されないまま競合していることが普通」となっていたのである¹²⁵。こうした意識のばらつきによって「あるべき余暇」についての合意が生まれにくくなっていたために、合理的娯楽運動の方向付けはなかなか定まらず、そのうち大衆の教化や馴致によってではなく、娯楽の側での模索の中から発生し、その圧倒的な物量によって新たな時代を占めるに至った「商業的大衆娯楽」の前に潰え去ることとなったのであった¹²⁶。

¹²⁴ Malcolmson, 141-45 参照。

¹²⁵ 川島昭夫「十九世紀イギリスの都市と「合理的娯楽」」中村賢二郎編『都市の社会史』ミネルヴァ書房、1983年、294-318頁、301-06頁参照。

¹²⁶ 川島、「イギリス人の日曜日」、312頁参照。

都市における情報センター、ないし娯楽を提供する交歓場として重要な役割を担っていた種々の酒場は、工場主や禁酒運動家にとってはせつかくの賃金と健康とを食い潰すだけの場であり、酔い潰れた男たちが横臥したり喧嘩したりしている壁の外に立つ福音主義者たちの眼中には、家庭を顧みぬ飲酒癖と暴力の吹きだまりであった。行政側は 1839 年の首都警察法 (Metropolitan Police Act) を嚆矢とする法令によってパブの営業時間を順次制限し、チャーティスト運動が盛り上がるとパブからの陰謀に警戒して更に口やかましい規制を加えるようになる¹²⁷。これらの横槍をどうにか避けようとする娯楽提供側の動きの中から、ジン・パレスやミュージック・ホールといった資本投下された

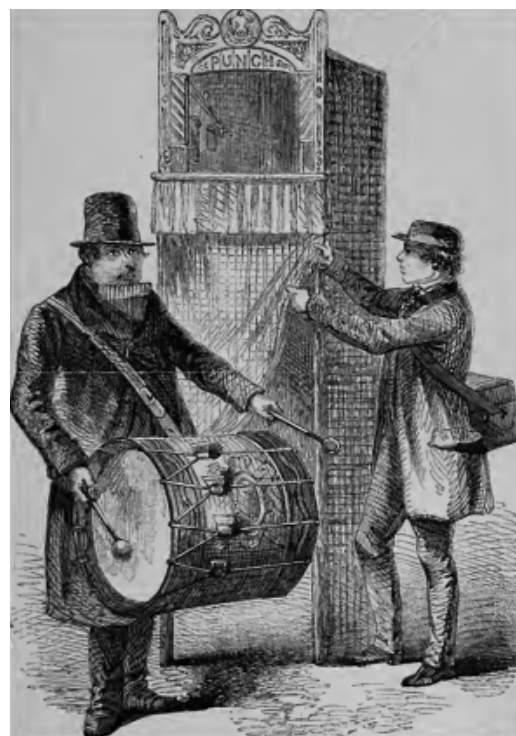


図 14：上演の準備をするパンチ・マン。

施設が生まれ、マーカムソンが「商業的大衆娯楽」と呼ぶものの基礎になっていくのではあるが¹²⁸、これも結局のところ副産物であるに過ぎず、合理的娯楽という元々の目標はやはり絵に描いた餅に終わったと言わざるを得ない。

結局この時代の娯楽をめぐっては、二つの視点から微妙に異なった「空白 (vacuum)」状態が見出されるように思われる。一つは従来遊びを取り上げられたと感じた人々の不自由であり、もう一つは従来労働から離れて自由と格闘する羽目になった人々の不安であった。19 世紀初頭の都市に特異な現象として生じていたのは、こうした相反する娯楽観が日常の中でまだらに棲み分け、あるいは決定的な機会において衝突するという状況であったと言えるだろう。どこにでも移動するパンチ&ジュディという見世物は、こうした状況の中にあって特別な意味を持つようになる。

第二節 職業演者の登場

1801 年に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&ジュディの専門演者としての性格を強くし、やがて「パンチ・マン (Punchman)」と呼ばれるようになる。このパンチ・マンは普段、楽器を使つての客寄せと上演料の徴収を行うボトラー (bottler) と呼ばれる相棒との二人組で行動した (図 14)

¹²⁷ 飯田操『パブとビールのイギリス』平凡社、2008 年、155-67 頁。

¹²⁸ 見市雅俊「パブと飲酒」角山榮／村岡健次編『路地裏の大英帝国』平凡社、1982 年、217-244 頁。

129. メイヒュー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* (1861) において、「街頭芸人」項目の筆頭にこのパンチ・マンを置き、ピッチーニから人形と舞台を譲り受けたというある演者から、その経歴や仕事ぶり、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、今のところパンチは「あらゆる大道芸のうち最上のもの (“the best of all the street hexhibitions”)¹³⁰」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ふ。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と文字通り舞台を移す。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した道徳的報いを与えて見せた。この意味でパンチ・マンは、単に人形の扱いや演目の内容ばかりでなく、ロンドンに真新しいものとして生じた「モブ」の好みを知悉する専門職でもあった。

“The best pitch of all in London is Leicester-square; there’s all sorts of classes, you see, passing there. Then comes Regent-street (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 Cavendish-street, 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.”¹³¹

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、気のい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通り、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

129 1825 年の新聞記事に、マシューズ (Matthews) というパンチ&ジュディ演者が「株式会社時代の機運に乗って (“as the present is the era of Joint Stock Companies”）」ブリッグス (James Briggs) というトランペット吹きと共同で仕事を始めたことが伝えられている。これが最初の例という訳でもないにせよ、まだこうした分担が世間に新鮮味をもって受け入れられた時期であったものと思われる。“Punch in Partnership” *West Morland Gazette*, 26 Nov., 1825:3.

¹³⁰ Mayhew, 43.

¹³¹ *Ibid.*, 46.

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。

これらの場所選びから窺えるのは、演者たちがパンチ&ジュディを、決して特定の社会層をターゲットにしたものとは考えていなかったらしいということである。最大の穴場がレスター広場である理由からして「あらゆる階級の人」が通るからだということだが、この場所には長らく2代目レスター伯(2nd Earl of Leicester, 1595-1677)の建てたレスター・ハウスという邸宅が建っており、レスター広場は1792年ごろにこの館が取り壊されてのち、現在の映画館やレストランなどが立ち並ぶ憩いの場へと向けて変貌を遂げつつあるところであった。オックスフォード通りは、かつてそこを横切っていた小川にちなんでタイバーン通り(Tyburn Road)と呼ばれており、シティ北西のニューゲート監獄(Newgate Prison)から引き出された囚人がタイバーン処刑場(現在のハイド・パーク北東、マーブル・アーチ付近)へと向かう経路でもあった。公開処刑の行われる日には有象無象が詰め掛けて軽食を食べ散らかしたり石を投げたりし、処刑の後には罪人の血が小川を流れていくのが見られたというこの道は、しかし2代目オックスフォード＝モーティマー伯(2nd Earl of Oxford and Mortimer, 1689-1741)が一带を購入して行った開発事業を通じて現在の名前が定着し、1772年にパンテオン(Pantheon)と呼ばれる娯楽施設が建てられたことを契機として、従来の雑然・野蛮たるイメージを払拭していくことになる。1783年をもって公開処刑が中止され、摂政時代に至ってリージェント通りのようなショッピング街整備の機運が高まるにつれ、オックスフォード通りの街並みはさらに整ったものとなっていく。現在オールド・キャヴェンディッシュ通りは、東西をそれぞれジョン・ルイス1号店(1864年開業)とハウス・オブ・フレーザー(1879年D. H. エヴァンズの店舗として建設)という大百貨店に挟まれている。

バーソロミュー・フェアが1855年の衰滅に向けて縮小していく当時のロンドンでは、このように娯楽の場の再配置が着々と進められていた。広場から都市へ移動した別の演劇的見世物としては、例えばペニー・ガフ(Penny Gaff)ないしペニー・シアターとして知られる小劇場がある。これはパブの裏部屋や専用の建物にごく簡単な舞台を設え、入り口で多くの場合1ペニーの木戸賃を徴収した上で50人から100人程度を収容できる観客席へ通して芝居を見せるもので、演目の多くは有名な犯罪者の生涯や事件をあらすじに取って唄を付けたものであった。分けても人気であったのが先にも言及した「赤い納屋」事件であったというから、かつてのフェアで見られた扇情的な見世物の類は、このように人目を憚りながらしぶとく生き残っていたのだということができよう。しかしフェアの衰退に際して常設の劇場自体を捨ててしまったパンチよりも、労働者階級に寄り添う形でより手堅く

変化に対応したはずのこうした見世物の方が、どうやら弱い立場にあったらしい。1844年にごく簡単な糸操り人形劇を見せていた或るペニー・ガフが手入れされたとき、*The Examiner* 紙は「この観客たちは常にみな盗人であるとされている。泥棒どもが自分たちの職務を遂行して警吏や治安判事に仕事を作ってやる代わりに、こんなだらけた見世物にうつつを抜かしているとは不始末なことだ (“The audience is always said to be composed of thieves; and it seems shocking that thieves should be wasting their valuable time in idle amusements instead of pursuing their vocations, and making work for officers and magistrates”)」と皮肉を述べつつ、「私たちには、どういうわけで人形劇が悪徳の学校だということになるのか分からない。街頭のパンチだってそうではないのに、なぜ戸口で木戸賃を取って屋内で演じられるこちらがそうなるのだろうか? (“We cannot see what necessarily makes a puppet show a school of vice. Punch in streets is not a school of vice, and how is it that in a house it would become so if a penny were taken at the door?”)」と疑問を呈している¹³²。

往來で公然と妻子虐待に及んでいるパンチが、なぜ当局に見過ごされているのか。この点についてももう少し詳しく事情を知るために、次にパンチ&ジュディにより近い形の見世物であるファントッチーニの例を見てみたい。メイヒューはこちらの演者にもインタビューを行っており、本の上でも隣接しているパンチ・マンの記事と読み比べると、お互いのスタンスの違いがよく分かる。インタビューを受けたファントッチーニ演者によれば、このマリオネット劇をロンドンの街路へ初めて持ち込んだのはグレイ (Grey¹³³) という姓のスコットランド人であり、自身が二番目であるという。ジョージ4世 (George IV, 1762-1830) の御前で上演したこともあるというグレイは、ファントッチーニを演じるパンチ&ジュディのそれと同じ程度の大きさの舞台と2フィートほどの人形を使い、マリオネットでか手遣い人形でかは定かでないが、実際に「哀れなパンチ (“poor Punch”)¹³⁴」をやることもあった。もともとはサドラーズ・ウェルズ (Sadler’s Wells) のような劇場で行われたダンスや曲芸などのショーの締め括りを務めており、その上演は1時間のショーの最後に「稲妻のように素早く (“it was done as quick as lightning”)¹³⁵」行われ、時間にしてほとんど2、3分ほどであったという。1823年にはいかなる理由でか街路から追い出されるも、ヴォクソール・ガーデンで興行を持って週に10ポンドの稼ぎを上げたとも伝えられ、これらの伝説を数え上げて演者が言うことには、グレイはその人気によって「ピッチーニと彼

¹³² “Penny Theatres” *The Examiner*. 2 Mar., 1844:3.

¹³³ Speaight, *The History of the English Puppet Theatre* を初め、Grey として表記される場合も多い。

¹³⁴ Mayhew, 60.

¹³⁵ *Ibid.*, 61.

のパンチの息の根を止めた (“killed Porsini and his Punch”) ¹³⁶」のであった。

1825年にキャンドラー (Candler) という演者によって行われたファントッチーニ上演をジョージ・クルックシャンクが描いた版画があり (図15)、これを見る限りでもファントッチーニの街路への進出は、多分にパンチ&ジュディに倣おうとしたものであるように思われる。上演が短かったのは、おそらくこの小さな舞台の中でマリオネットを操るのに、かなり無理な姿勢を取らざるを得なかったせいであろう。グレイに続く演者たちの舞台は次第に大きくなっていき、メイヒューはファントッチーニ演者へのインタビュー記事を「ロンドンに住んだことのある誰もが、いつしか通りでパンチ&ジュディの上演に使われ



図15：街頭のファントッチーニ。

るものの4倍ほど広さのある、大きなゆったりした劇場が荷台に載っているところを見たことだろう (“Every one who has resided for any time in London must have noticed in the streets a large roomy show upon wheels, about four times as capacious as those used for the performance of Punch and Judy”）」と書き始めている。この荷物を牽いてパンチ・マンのように動き回することは困難であったと見えて、ファントッチーニ演者たちはもっぱら劇場での上演か、富裕層の家の前へ付けての上演から収入を得ていたようである。邸宅でしか上演しない訳ではないが、呼び込みの音楽を鳴らせばすぐに屋敷の執事たちが上演を頼み出てくるので、ほとんど歩く必要がないのだという¹³⁷。また先に見たようにあらゆる階級を自分の客と考えるパンチ・マンに対して、少なくともメイヒューのインタビューに答えているこのファントッチーニ演者は、もともと劇場で上演していたこともあってか、洗練された趣味を持つ富裕層にこそ自分の演技の価値は理解されると考えているらしい。

The crowd was always a great annoyance to us. They'd follow us for miles, and the moment we pitched up they'd come and gather about, and almost choke us. What was their ha'pence to us when we was taking our half-crowns?

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Mayhew, 61.

Actually, in London, we walked three and four miles to get rid of the mob; but, bless you! we couldn't get rid of them, for they was like flies after honey.

群衆は常にわれわれにとって大きな悩みの種でした。やつらは何マイルでもついてきて、舞台を出すなり息も詰まるぐらい寄り集まってくるんです。半クラウンを稼ごうとしている時に、やつらの半ペンスが何になるというんでしょう？ 実際ロンドンでは、群衆を撒こうとして3、4マイルも歩き回ったものです。しかしながら、哀しいかな、撒くことはできませんでした。やつらときたら、蜜に群がる蠅同然でしたよ。

その他この演者は、ブライトンへ巡業に出た時には新聞がわざわざ記事にして自分の来訪を伝えたとか、街路での公演にあまりに人が集まったので警官が出動せねばならなかったこと、滞在中は週あたり20ポンドもの稼ぎがあったことなどを誇らしげに語るのだが、どういうわけかパンチ・マンたちに対しては大いに敵愾心を燃やしている。「パンチが1シリング稼ぐところで、われわれは1ポンド稼ぐ(“Where Punch took a shilling we've taken a pound”)¹³⁸」であるとか、自分の人形のうち「一つでパンチ&ジュディの人形全てをひっくるめたより高くつく(“One of them is more expensive than all those in Punch and Judy put together”¹³⁹)」といった発言が見受けられるほか、ある貴族の屋敷の子どもパーティーで余興を務めたとき、一緒に招かれたパンチ・マンはすっかり酔っ払って、自分の断ったゼリーを妻の分まで欲しがったうえ、それを帽子に詰め込んでハンカチでくるんでいたなどと述べている¹⁴⁰。

この苛立ちの理由は、上の笑い話のすぐ後に語られる「ファントッチーニはいまや落ち目になった(“Fantoccini has fallen off now”）」という事情の辺りに仄見える。いわく今日ファントッチーニに「半クラウン払ってくれた人たちは飽きてしまっているが、半ペンスの客はこれまで通り気に入っている(“I think it's the people that gave the half-clowns are tired of it, but those with the ha'pence are as fond of it as ever”）」という状況にあり、かつてはパンチに対する圧倒的な強みであったところの物珍しさが薄れ始めているのである¹⁴¹。洗練された立派なショーの演じ手であるという自負を持つ彼にとって、自らの仕事が見下してきたパンチ・マンのそれと接近しつつあることはいかにも不快に感ぜられたであ

¹³⁸ Mayhew, 61.

¹³⁹ *Ibid.*, 63.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 62.

¹⁴¹ 引用部は *Ibid.*, 62. この演者が仕事を始めた具体的な年代は示されていないが、スコットランド巡幸に出るジョージ4世と入れ替わりにロンドンへ入ったというので (*Ibid.*, 61 参照)、1820年代初めごろがキャリアの始まりであると見て良いだろう。

ろう。収入や美的評価の上で優位であっても、パンチの方がより一般の認知と支持を得ていたことは、メイヒューの紹介の仕方からして既に明らかである。そしてそれは結局のところ、パンチ・マンがファントッチーニ演者の相手にしなかった「群衆 (mob)」をこそ自分の客として定めたこと、更に言えば先に穴場として言及された場所の分析から明らかになったように、ただ多くの人数が行き交うというだけでなく、なるべく幅広い階級ないし社会層が交わるような場所を選んだことによるのである。

このような場所に関するパンチ&ジュディ演者たちの嗅覚と行動範囲の広さに注目したディケンズは、『骨董屋』に二人組の演者を登場させ、プロットを展開させる上で重要な役割を与えている。主人公たちは邪悪な金貸しキルプ（しばしばパンチをモデルに造形された人物であると言われる¹⁴²）から逃れて各地を放浪するが、これを探そうとする親類の紳士は自らが動き回るのではなく、ロンドンに下宿を取って通り掛かる演者を呼び止めては上演を注文するという手段をとる。そして上演の後に演者たちを自らの部屋へ招き入れ、酒と食事を振舞いながら、それとなく家族の消息を探るのである。

‘You’re pretty well browned by the sun, both of you,’ said their entertainer. ‘Have you been travelling?’

Mr Short replied in affirmative with a nod and smile. Mr. Codlin added a corroborative nod and a short groan, as if he still felt the weight of the Temple upon his shoulders.

‘To fairs, markets, races, and so forth, I suppose?’ pursued the single gentleman.

‘Yes, sir,’ returned Short, ‘pretty nigh all over the West of England.’

‘I have talked to men of your craft from North, East, and South,’ returned their host, in rather a hasty manner; ‘but I never lighted on any from the West before.’

‘It’s our reg’lar summer circuit is the West, master,’ said Short; ‘that’s where it is. We take the East of London in the spring and winter, and the West of England in the summer time. Many’s the hard day’s walking in rain and mud, and with never a penny earned, we’ve had down in the West.’¹⁴³

「君たちは二人とも、よく日焼けしているね」と接待者は言った。「ずっと旅をしてきたんだろうね？」

ショート氏はうなずきと笑みとでそうと答えた。コドリン氏もうなずき、短いめくような声を上げたが、これは背負ってきた舞台の重みを未だに感じている

¹⁴² 代表的な指摘として Paul Schlicke, *Dickens and Popular Entertainment*. Allen, 1985, 124-31 参照。

¹⁴³ Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop*. Edited by Angus Easson, Penguin Classics, 2000. 358-59.

かのようにだった。

「祭に、市に。競馬やなんかにも行ってきたんだらうね？」独身の紳士は尋ねた。

「ええ、旦那」とショートは答えた、「イングランド西部はほとんど見尽くしましたよ」

「北と東、それに南からくる君たちの同業者とはもう話したんだが」と主人は、この言葉を受けてやや急ぎ込んだ様子で言った、「西部から来るのには会ったことがなかったんだ」

「夏に巡業するのはいつも西部でね、旦那」とショートが言った。「そっちの方へ行くんです。春と冬はロンドンの東、夏はイングランドの西部という具合でね。雨やら泥の中を一日中歩いて、あげく一文にもならない骨の折れる日もあるところですがね」

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¹⁴⁴」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¹⁴⁵」。ストラットは当時の人形劇にもつば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、芸人としての感覚において鋭敏にこの「再編成」を察知していたのだと言えよう。

第三節 歩く祝祭としてのパンチ&ジュディ

当時のパンチ・マンについてよく議論になったのが、彼らは果たして芸人であるのか浮浪者であるかどうかということであった。演者自身、メイヒューに「ときどき、私たちが道をやってくるのを見た人が、『おっ、物乞いが来たぞ』なんて言うんです——そんな訳ないじゃないですか。自ら骨を折ってお金をもらってるんですから (“Sometimes the people says, when they sees us a coming road, ‘Oh, here they comes a-begging’ —but it can’t be begging, you know, when you’re a hexerting yourselves”)¹⁴⁶」と当惑したように語っている。しかし当局の方では、確かにこれは議論の余地がある事だと思われたようである。1822

¹⁴⁴ 鶴見良次『マザー・グースとイギリス近代』岩波書店、2005年、187頁。

¹⁴⁵ 同上。

¹⁴⁶ Mayhew, 44.

年に浮浪者取締法についての改正案が下院の特別委員会で吟味された時、*Yorkshire Gazette* 紙は諸々の動議の中からわざわざ「複数の議員がこの法案においてパンチ劇の上演が寛容に取り扱われるよう求めた (“Several Members expressed a wish that the exhibitions of Mr. Punch should be favourably dealt with in the Bill”¹⁴⁷)」ことを何よりも先に伝えている。1828年には上演中の舞台に石を投げた角で逮捕された男が、議会の定めた法に照らせばパンチとジュディは流れ者であるのだから、自分には相応に腐った卵でも芋でも投げつけてやる権利があったはずだ (“as Mr. Punch and Judy were vagabonds by act of Parliament, he thought he had a right to paste them with rotten eggs and potatoes, as all vagabonds deserved”) と抗弁してみたものの、パンチは王の忠臣 (“loyal subjects”) であるのだから嫌がらせを受ける謂れはないと判事に退けられたという話がある¹⁴⁸。1870年代に至って慈善組織協会 (Charity Organisation Society) の活動が拡大すると、*Kentish Gazette* 紙が協会の教条主義に疑義を挟んで以下のように述べている。

To sing for money in a concert room is lawful and even commendable, but to do the same thing in the open air ought to subject the singer to imprisonment as a criminal. So say the philanthropists. Some people who are not philanthropists, or not properly “organised” may fail to see the justice of this. But they forget that the philanthropists themselves may, for what we know, enjoy a concert or the opera, and hence these things are perfectly proper and right. It is true that the street singers and musicians are the concert and opera of the poor, and the music, be it what it may, probably affords the poor man as much pleasure as the connoisseurs of the Charity Organisation Society could derive from the strains of Mozart and Schumann. Nevertheless one of the few pleasures of the poor which is neither vicious nor debasing is proposed to be put down. They would put down the song of the birds perhaps, if those open air musicians were not beyond the reach both of benevolent theorists and of Acts of Parliament. At any rate they are prepared to lay violent hands on Punch and Judy, the children’s show—often the only show of poor children—and to reduce the pipes and whistle to perpetual silence. Here, too, it may be doubted whether their recommendations were marked by their usual wisdom. We are inclined to think that this excellent Society is on

¹⁴⁷ “House of Commons” *Yorkshire Gazette*, 6, Apr., 1822:2.

¹⁴⁸ “Ballylongford Petty Sessions” *Southern Reporter and Cork Commercial Courier*, 5 Dec., 1829:1.

the Punch and Judy question a little in advance of the time.¹⁴⁹

金のために歌うことは、音楽室の中であれば法に適うばかりでなく推奨されることでもある。しかし野外で同じことをするならば、その歌い手は犯罪者として監獄へ放り込まれるべきであると、こう慈善家たちは仰るのである。慈善主義者ではなかったり、適切に「組織立てられて」いなかったりする向きは、おそらくこうした言い分に正当性を見出すことはできないことだろう。だが彼らにしても、慈善家たち自身が——われわれには縁のないことだが——コンサートやオペラを楽しんでおり、彼らが楽しんでいるからそれらが完璧にお行儀の良い正しいものとされているのだということを忘れていたのである。街頭の歌手や音楽家たちが貧者にとってのコンサートでありオペラなのは紛れもない事実であり、音楽とは例えどのようなものであろうと、慈善組織協会の音楽通たちがモーツァルトだのシューマンだのから得るのと同じぐらいの楽しみを貧者たちに与えることができるものなのである。にも関わらず、邪悪なわけでも観客の品性を貶めるわけでもない数少ない貧者たちの楽しみが抑え付けられようとしているのだ。もしこれら野外の音楽家たちが寛大なる理論家たちや議会の定める法の手を逃れられないのであれば、協会は鳥の唄さえ止めさせようとするだろう。いずれにしても、彼らにはパンチ&ジュディ、あの子どもたちのための——貧しい子どもたちにとってはしばしば唯一の——見世物をその横暴な手に掛ける準備がある。そうしてパイプや笛の音量を、永遠の沈黙にまで絞ろうとするのである。この点でも、協会の勧告が果たして日常的な感覚に根ざしたものであるのかどうか疑わしい。われわれにはこの素晴らしい協会が、パンチ&ジュディ問題に関していささか時代の先を行っているように思われるのである。

こうしたパンチ・マンたちの社会的位置付けの微妙さは、おそらくはそのまま、前節で見た当時のイギリス社会における娯楽の位置付けの難しさに対応するものである。公式の援助や特定のパトロンからの支援などが見込めない限り、演者たちは相互の情報交換と協力によって生計を確保し、下賤な「人形劇師」の範疇から自分たちのアイデンティティを分離し確立する必要があった。例えばパンチの声を出すために使われる金属製の笛、今日「スワズル」と呼ばれる器具の製造法と使い方は、実際にはメイヒューのインタビューを初めとする記事などで紹介されることもあるものの、長らく演者たちの間での秘伝とさ

¹⁴⁹ “Vagrancy” *Kentish Gazette*, 20 May, 1873:4.

れていた。1859年の或る新聞記事は、パリで自分の子どもたちにパンチ&ジュディを演じて見せていたさる紳士が、うっかりスワズルを飲み込んでしまったという笑話を伝えるにあたって、「パンチ&ジュディの上演技術にあまり明るくないこの新聞の読者方は、おそらくパンチの愉快的声が演者の口の中に仕込まれた小さな金属片を通じて発せられていることをご存知ないことだろう（“Our readers not well up in the arts of Punch and Judy may not know that the delightful note produced by Punch is the result of a piece of metal which is kept in mouth”）」と前置きをしている¹⁵⁰。またメイヒューのインタビューでは、当時二組の演者が一つの町で出くわした時には、お互いの相方を交換した上でめいめいに仕事をし、夜に酒場で合流して仕事ぶりを報告し合ってからその日の稼ぎを等分するという習慣があることが語られている¹⁵¹。後に演者間で用いられた隠語についても触れるが、このような秘儀的なやり取りや道具の共有によって、パンチ&ジュディ演者たちは早い段階から独特の職業意識を育んでいたようである。

1820年代から30年代にかけてパンチ・マンたちの仕事模様を描いた絵が現れ出すが、そこでの描かれ方には、パンチ&ジュディが当時のロンドンの街路において、既存のどのような見世物とも違った事態を引き起こす存在であったことがよく分かる。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（*Punch or May Day*, 1829）》（次頁図16）では、ジャック・イン・グリーン（Jack in Green）や煙突掃除の子供といったメイ・デイの風物詩と共にパンチ&ジュディが場を賑わし、山高帽やボンネットの紳士淑女、軍人、女行商人、果ては赤ん坊までが恍惚とこの舞台を見上げている。田舎から出てきた農場主は感激してこれに見入り、隣からは掏摸の子供とグルの男が、この劇の意味を懇切丁寧に解説してやって気を引いている。だが近衛騎兵の後ろからは、警官がその現行犯を押さえるタイミングを窺っている。結婚式帰りらしい馬車からは新郎がこともあろうにジュディ撲殺の瞬間を楽しげに眺め、御者もすっかりショーに気を取られて、危うく横から霊柩車にぶつかられそうだったことに気付いていないようである¹⁵²。5月1日の正午過ぎ（背景の教会の時計から読み取れる）にニュー・ロード（現マリルボーン）の路上で繰り広げられたこの光景においては、実に誕生と結婚と死、予感と現在と回顧までもが緋い交ぜになっているのである。

¹⁵⁰ *Southern Eastern Gazette*, 4 Oct., 1859:4.

¹⁵¹ Mayhew, 47 参照。

¹⁵² David H. Solkin, *Painting out of the Ordinary: Modernity and the Art of Everyday Life in Early Nineteenth-century Britain*. Yale UP, 2008. 221-22 参照。



図 16 : Benjamin Robert Haydon, “Punch, or May Day” (1829)

この絵に描かれている混淆は時間ばかりではない。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。パンチは仕事場へ向かう人々の足を止め、通りに渋滞を生み出す。1872年になってさえジェロルド (William Blanchard Jerrold, 1826-84) が、この劇の開演によってもたらされる街路の「混乱と活気、そして仕事の中断 (“the stir and bustle, and cessation of employment”)¹⁵³」について以下のように語っている。

The milk-woman stops on her rounds: the baker deliberately unshoulders his

¹⁵³ Gustave Doré and Blanchard Jerrold. *London: A Pilgrimage*. Dover, 1970, 176.

load: the newsboy (never at a loss for a passage of amusement on his journey) forgets that he is bearer of the “special edition:” the policeman halts on his beat—while the pipes are tuning, and the wooden actors are being made ready within, and dog Toby is staring sadly round upon the mob.¹⁵⁴

牛乳売りの女は歩みを止め、パン屋はおもむろに肩の荷を降ろす。新聞の売り子は（道中に現れた楽しみを逃すわけにはいかないのだ）自分が「号外」を運んでいることなどすっかり忘れて、警官は巡回を一時中断する——そんな中で笛が鳴り、木偶の俳優たちは支度を整え、犬のトビーは憂い顔で群衆を眺める。

パンチ&ジュディの上演は、本質的に不特定多数に対するパフォーマンスであり、ひとたび始まれば、都市の街路をあらゆる階層の集う広場とすると共に、労働規律の徹底によって分離された労働と余暇とを再び一つに溶け合わせてしまうものであった。ディケンズも *Oliver Twist* (1837-38) に一瞬だけこの劇を登場させているが、ジェロルドがこの時の文章に倣っているのかはさておき、この小説にパンチ&ジュディが登場するのが、ロンドンに足を踏み入れた主人公がスリの疑惑を掛けられるいわゆる“Hue and Cry”の場面であるのは興味深いことである。「叫喚追跡」などと訳されるこの捕物は多分に、パンチ&ジュディからお客を奪ってしまうより面白い見世物として描かれている。

‘Stop thief! Stop thief!’ There is a magic in the sound. The tradesman leaves his counter, and the carman his waggon; the butcher throws down his tray, the baker his basket, the milkman his pail, the errand-boy his purses, the school-boy his marbles, the paviour his pick-axe, the child his battledore. . . . a whole audience desert Punch in the very thickest of the plot, and, joining the rushing throng, swell the shout, and lend fresh vigour to the cry, ‘Stop thief! Stop thief!’¹⁵⁵

「泥棒を捕まえろ！ 泥棒を捕まえろ！」その声には魔術的な響きがあった。商人はカウンターから駆け出し、御者は荷馬車から飛び出し、肉屋は盛り皿、パン屋は籠、牛乳売りの男は桶を投げ出して、お遣い中の子どもは包みを、学校帰りはおはじきを、舗装工はつるはし、小さい子は羽根つきの板を放り出した。[…]

パンチの観客たちはここ一番の見せ場を尻目に、轟進する流れへ加わって声

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Charles Dickens, *Oliver Twist*. Edited by Peter Fairclough. Penguin, 1966, 116.

を張り上げ、「泥棒を捕まえろ！ 泥棒を捕まえろ！」という叫びに唱和した。

スリという軽犯罪はロンドン当局がフェアの害悪としてよく指摘したものであり、これに対して発動される叫喚追跡は、警察制度の確立以前からの住民たちによる自発的な治安維持行動であった。エドワード1世（Edward I, 1239-1307, 位 1272-1307）の時代に発せられたウィンチェスター法（The Statute of Winchester）においてすでに、叫び声などの合図を発しながら誰かが罪人を追い掛けている場合、遭遇した住民たちには全ての行動を中断して追跡に加わるべきことが規定されている¹⁵⁶。先に紹介した「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」第三幕三場において、投獄されたパンチが絞首台を立てに来た巡査を果物泥棒に見立てて「泥棒を捕まえろ！（Stop Thief!）」と叫ぶくだりなどは、この道化が1827年であってこうした前近代的秩序を代表する存在であったことを窺わせるところである。

「通りにも広場にも空き地にも（streets, squares, and courts¹⁵⁷）」響き渡るこの声は、19世紀都市のそれらの区画の間にせつかく敷かれた境界線を剥ぎ取って、あらゆる職業・階級の人を前近代的な興奮の中に引き戻してしまう。ディケンズがこの場面を都市市民の退行として描いたことは、「そこには人間の胸中に深く植え込まれた、狩ることへの情熱があった（“There is a passion for *hunting something* deeply implanted in the human breast”）¹⁵⁸」という一文からも窺われるところである。往来で出し抜けに楽器を鳴らして渋滞をもたらし、居合わせた全ての人の活動を停止させてしまうパンチ&ジュディの上演は、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。次章では今一度パンチ来英まで時間を遡り、ここまでの流れをもう一つの角度、すなわちパンチ&ジュディが広場から出てくるところを目撃したミドルクラスの人々の視点から眺めてみたい。

¹⁵⁶ George Burton Adams and H. Morse Stephens, *Select Documents of English Constitutional History*. Macmillan, 1939. 77-78 参照。

¹⁵⁷ Dickens, *Oliver Twist*, 116.

¹⁵⁸ *Ibid.*

第四章 乱入するパンチ&ジュディ

第一節 風刺の道具としてのパンチ

バフチーン (Mikhail Bakhtin, 1895-1975) は中世およびルネッサンス期について、当時の人々が大きく分けて二つの文化に属していたものとし、そのそれぞれを「公式の (教会的・封建的な生真面目さの) 文化」および「第二の (民衆的笑い・カーニヴァルの) 文化」として言い表す。前者は教会や封建領主、国家といった主催者による儀式や祝祭の中に、後者は教会・国家の外部において独自の「笑いの原理」に基づいて行われるカーニヴァルの中に見出される。カーニヴァルの笑いについて、バフチーンは「全民衆的」である (何らかの「笑うべきもの」に向けられるものではない) こと、「普遍的」である (カーニヴァルへの参加者をも含む万物・万人が対象となる) こと、「両面的価値」である (肯定的作用と否定的作用を同時に発揮する) ことの三つを挙げている¹⁵⁹。これらの性質をもってカーニヴァルの笑いは、特定の嘲笑対象を想定する近代のもっぱら風刺的な笑いとは真っ向から対立するものとなる。

パンチの祖型であるプルチネッラは、まさにヨーロッパ世界におけるこうしたカーニヴァル文化の申し子であった。直線を全く持たないグロテスクなボディといい、現代においては粗野とか下品といった言葉で形容する他ないその性格といい、同じ姿において群れつつ増殖するイメージといい、プルチネッラはバフチーンがカーニヴァルの性質として数え上げる諸要素をことごとく体現していると言ってよい。バフチーンはカーニヴァルの儀式や見世物を取る形式の本質的意味合いについて論じる上で、その秀逸な描写例としてゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) のイタリア旅行記における 1788 年のローマでの謝肉祭の記録を挙げているが、この中でもプルチネッラが重要な役割を果たしている。ここでは鐘の音によって謝肉祭の始まりが告げられると、人々はプルチネッラの仮面を付けて遠慮なく無作法な身振りに及ぶようになる。プルチネッラはまたカピターノと言い争い、プルチネッラたちの間で道化の王の選挙を行う。横丁では造り物の武器による殺し合いと出産の寸劇が演じられ、最後にろうそくを持ち寄って行列を作り、互いに「ろうそくの燃えさしを持たないやつは殺されてしまえ！」と叫びながら消し合う「火の祭」があって祭は終わる。刃傷沙汰と出産、誹謗に満ちた争論と道化王への称賛といった日常世界においては相反するような場面の並立を経て、祭はクライマックスの「火の祭」、バフチーンが言うところの「燃えつきることと復活再生の雰囲気の中での、嘲罵と称賛、死の願望と、良き事と生の願望の、両面価値的結合¹⁶⁰」の表現へと至るわけだが、この準備として人々が仮面を被り、生

¹⁵⁹ ミハイール・バフチーン『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』(川端香男里訳) せりか書房、1973年、12-16頁。

¹⁶⁰ 同218頁。

殖力の象徴たるプルチネツラになりきることで、祭の間に演じられる暴力や死をそれが即ち自らの滅びであるような一個体としてでなく、常に成長し増え続けるある総体としての意識のもとに捉えることができるのである。そこでの死は恐ろしいものではなく、同時に再生をも意味するものである。

バフチーンによれば、カーニヴァルの笑いは 16 世紀に頂点へ達したのち、17 世紀以降の合理論・古典主義の高まりにつれて衰退していく。従来の教会的・封建的な公式文化はこうした思想に立って更新されたが、新しくはあっても「存在の普遍性・完結性に向かう傾向、イメージの一義性・単調な厳粛性への傾向が支配する¹⁶¹」点において、それは単に次にやってくる生真面目さでしかなく、しかも非合理的なもの、理念からはみ出すものをあからさまに自らの世界から排除しようとする点において、カーニヴァルの笑いを導入する余地を持たない文化であった。

17 世紀前半のフランスを経由してイギリスへやってきたパンチが、果たしてプルチネツラのこうした象徴性と実際の受け取られ方をそのまま引き継いだのかどうかは、いちど立ち止まって考えてみなければならぬことである。カーニヴァルの笑いの衰退過程に見られる現象として、バフチーンは自身が文学におけるカーニヴァルの笑いの精髓として位置づけるラブレー (François Rabelais, 1483?-1553) 作品の登場人物が 17 世紀に至って宮廷マスカレードに登場するようになったことや、作品中の出来事ないし人物をことごとく実際の事件・人物を暗喩する風刺として読み解こうとする読み手が現れ始めたことを例に挙げつつ、民衆的・祝祭的笑いの形式がこの時期、「公式文化」内部での解釈を通して装飾性や抽象的寓意性をまとうようになったことを指摘している。17 世紀初頭のフランスに現れて人形劇の登場人物として活躍したプルチネツラが、ポリシネルというフランス独自の道化として形象化されるにあたっては、まさにこうした寓意性に基づいた方向付けが行われたことが認められる。例えば 1640 年代に枢機卿マザラン (Jules Mazarin, 1602-61) を誹謗する目的でばら撒かれた「マザリナード (Mazarinades)」と総称される文書群の中には、書き手がポリシネルを使って以下のように述べるもの (1649 年) がある。

Je puis, dit-il, me vanter sans vanité, messire Jules, que j'ai esté toujours mieux venu que vous du peuple et plus considéré de lui, puisque je lui ai tant de fois ouy dire de mes propres oreilles: Allons voir Polichinelle ! et personne ne lui a jamais ouy dire: Allons voir Mazarin. . . C'est ce qui fait que l'on m'a reçu comme un noble bourgeois dans Paris, et vous, au contraire, on vous a chassé comme un p....x d'église.¹⁶²

¹⁶¹ バフチーン、91 頁。

¹⁶² *Lettre de Polichinelle à Jules Mazarin*, quoted in Magnin, 131. 伏字の部分はシラミ (poux) であろう。Byrom, *Punch*

自惚れでなく、胸を張って申し上げることができるのですが、ジュールさん、私はいつもあなたより人々に好かれていたし、あなたよりよく思われてきた。私自身、何度も彼らが「ポリシネルを見に行こう」というのを耳にしましたが、これまで誰も「マザランを見に行こう」なんて言いませんでした。そういう訳で、私はパリでは尊敬すべき紳士として扱われているのです。あなたが教会で×××みたいに嫌われてるのは違っただけね。

1734年9月の *Derby Mercury* 紙も、サン・ローラン・フェアにおいて「パンチネッロ (“Punchinello”）」がこの年の6月に起こったサン・ピエトロの戦いをからかったかどで逮捕されたと伝えている¹⁶³。フランスでのポリシネルはこのように、ただただ陽気であるイタリアでのプルチネッタと比べて、明らかに特定の人物・事件を批判するための風刺の道具立てとしての性格を持っているのである。

18世紀のパンチにも、早くからこうした役割が期待されたようである。1742年3月の *The Scots Magazine* 誌は、ウォルポール (Robert Walpole, 1676-1745) が20年にわたり居座っていた実質的な「首相」の座からついに退いたことを受けて、「人形界の政治、あるいはパンチの辞任に関する喜劇 (*Politicks in Miniature: Or, The Humours of Punch's Resignation*)」と題する戯曲を掲載している¹⁶⁴。こうした政治的含意性は、多分にパンチネッロがマリオンネット人形の姿において輸入されてきたことに起因するものであろう。政治的扇動者・黒幕としての人形の操り手、ないし無力で愚鈍なその傀儡としての政治家というイメージは、古くはプラトンの『国家』(第7巻)に示され、最近ではサッチャー (Margaret Thatcher, 1925-2013) を始めとする実在の政治家や有名人たちを徹底的に虚仮にしたテレビ番組 *Spitting Image* (1984-96) のオープニング・ムービーに秀逸な表現が見られる。先に人形劇師パウエルがバースで行った「天地創造」劇上演の顛末について述べたが、*The Tatler* の44号(1709年7月)には、上のあらましを伝える同紙の記事を読んだらしいパウエルが、これを書いた記者ビッカースタッフ (Isaac Bickerstaff) をパンチの口を借りて大いにこき下ろしたと書かれている。ボンド (Donald F. Bond) がこの部分に付けた註によれば、ビッカースタッフことスティールはいわゆる「受動的服従 (passive obedience)」論争でホードリー (Benjamin Hoadly, 1676-1761) を擁護するためにこのビッカースタッフとパウエルの対立関係を創り出したのであり¹⁶⁵、パンチを意のままに動かすパウエルとダ

Polichinelle and Pulcinella, 9-42 も参照。

¹⁶³ “Monday’s Post,” *Derby Mercury*, 19 Sep. 1734:2.

¹⁶⁴ *The Scots Magazine*, 5 Mar. 1742:32-35.

¹⁶⁵ この記事に先立つ1709年の春、エクセター司教ブラコール (Ofspring Blackall, 1665-1716) はアン女王の御前で「神の定めし行政職 (“The Divine Institution of Magistracy”）」という題で説教を行い、キリスト教徒の世俗権力に対する「受動的服従 (passive obedience)」の構えを説いてホイッグ政権を批判した。これに対して当時ロンドンの一牧師であったホードリーは「エクセター司教殿に謹んで申し上げる幾つかの事柄 (*Some Considerations Humbly Offered to the Bishop of*

づらせる形で、以下のように高教会派批判を繰り広げている。

I would have him to know, that I can look beyond his Wires, and know very well the whole Trick of his Art, and that it is only by these Wires that the Eye of the Spectator is cheated, and hinder'd from seeing that there is a Thread on one of *Punch's* Chops, which draws it up, and lets it fall at the Descretion of the said *Powell*, who stands behind and plays him, and makes him speak sawcily of his Betters. [...] therefore I shall command my self, and never trouble me further with this little Fellow, who is himself but a tall Puppet, and has not Brains enough to make even Wood speak as it ought to do [.]¹⁶⁶

彼[パウエル]に知らせてやりたいものです、私には彼の操り糸がすっかり見えていること、そのやり口もすっかりお見通しであることを。観客の目はひとえにこの操り糸によって欺かれているのですが、それは観客から見えないようにパンチの片顎に取り付けられています。舞台裏にはパウエルという男が立ってその意のままにパンチの顎を上げ下げし、自分の思うままを代わりに生意気そうにぶちまけさせるのです。(…) 私としては自分自身を律して、こんな小男、自身大きめの人形に過ぎず、木偶人形をまじに喋らせるだけの脳味噌さえ持たない人とは関わり合いにならないように致しましょう。

このように見てくると、イギリスのパンチはフランスのポリシネルともまた違った存在であることが分かる。フランスでは人気のあるポリシネルの口を借りることによって相手を笑いのめすというやり方がなされる一方、イギリスでは相手をパンチに喩えることが侮辱となるのである¹⁶⁷。ウォルポールに取り入って名声を得たと目され、大勢の同業者の輿論を買いながら桂冠詩人となったコリー・シバーの手になる1732年の頌歌について、ある新聞への投書はこれを読んでいると、いつか読んだ人形劇の物語が思い出されると述べている。「天地創造」の場面を描いたその劇では、主が発した「光あれ！」との言葉に答えて、小さなロウソクをもったパンチが登場してくるのだという。「シ——氏が同じような不敬さを狙ったのかどうか私には判断しかねますが、主の言葉と自分自身の駄文を同列のように考えて憚らない辺り、この疑いにも幾らかは根拠がありましょう (“Whether Mr. C———R had the same Design of

Exeter)」を出版し、自衛の権利の観点から反論を行っていた。

¹⁶⁶ Donald F. Bond ed., *The Tatler*, vol.1, 316.

¹⁶⁷ そのほか18世紀の人形劇による風刺については、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頁およびScott Cutler Shershow, *Puppets and “Popular” Culture*. Cornell UP, 1995が非常に詳しい。

being impious, or no, I can't determine: but to put the Almighty's Words in the same Page with his own ridiculous Trash, leaves some Grounds for Suspicion”¹⁶⁸」。同じくシバーへの当て擦りが著しいスウィフト (Jonathan Swift, 1667-1745) の「詩について——ある狂詩(“On Poetry: A Rhapsody” 1734)」も、才能もないのに俗受けするような文章を書いて名声を得ている詩人たちのことが、パンチ劇の比喻を用いながら以下のように語られている。

Two bordering Wits contend for Glory;
And one is *Whig*, and one is *Tory*.
And this, for Epicks claims the Bays,
And that, for Elegiack Lays.
Some famed for Numbers soft and smooth,
By Lovers spoke in *Punch's* booth.
And some as justly Fame extols
For lofty Lines in *Smithfield* Drols.¹⁶⁹

栄光を求め、団栗の背比べをする二つの知恵者集団あり、
かたやウィッグだ、かたやトーリーだ。
あちらが叙事詩を捧げて桂冠を乞えば、
こちらは哀歌でそれに張り合う。
中にはパンチ劇の中の恋人たちが囁き合うような、
口当たり良く当たり障りのない詩で評判になる者もあり。
またスミスフィールドの道化芝居にあるような、
高尚な詩句で鳴らす者もあり。

ストリブラス (Peter Stallybrass) とホワイト (Allon White) は共著 *The Politics and Poetics of Transgression* において上の詩句を引きつつ、「祭を誹謗として用いる習慣は、新古典主義の諷刺ではごく普通のことだった。詩もパンフレットの文章も相手を祭と関係づけてこきおろすことに熱中するさまは、パンチとジュディの人形芝居とほとんど変わらず、実際、詩人たちは互いをそうした芝居の主人公

¹⁶⁸ *Howgrave's Stamford Mercury*, 23 Nov. 1732:1.

¹⁶⁹ Harold Williams ed, *The Poems of Jonathan Swift*, 2nd ed., vol.2. Clarendon, 1958, 650.

に仕立てたがったのである (“The use of the fairground as a slur in Augustan satire is so common that the poetry and pamphlet literature becomes a riot of *tu quoque*, little different in tone from the Punch and Judy shows with which Augustan poets habitually tried to identify each other”)」と評している。当時ロンドンのグラブ・ストリート (Grub Street) には文章で身を立てようとする三文文人たちが多く暮らしていたが、彼らの間でのパンチは決してパリでそうであったような「尊敬すべき紳士」ではなかったものであり、どちらかと言えば「笑われるべき」ものであったのである (図17)。



図17：「高貴にして偉大な女王、最大の忠臣の訪問を受けるの図」

1837年から45年ごろの風刺画。即位間もないヴィクトリア女王の若さが、いかに不安視されていたかが分かる。

このことはおそらく、パンチが来英と同時に人形劇の登場人物として定着したこと、そしてその人形劇が、長らく程度の低い祭の場の見世物としてもっぱら考えられてきたことによるものである。次節ではイギリスにおいて常にこの「スミスフィールドの人気者」としての徴を背負っていたパンチの台頭と街路への進出が、バフチーンの言う「公式文化」、ないしクラシカルな価値観に基づく新しい規範を自分たちの暮らす都市へ浸透させようとする人々にとって一大事であったことを指摘する。

第二節 乱入者としてのパンチ

1662年にプルチネッタを見たピープスはマリオンネット劇をすっかり気に入り、以降たびたびマリオンネ

ット劇の観客席へと足を運んだ。1666年になっても十日間で三回までムーア・フィールズに通い¹⁷⁰、翌年のある時には先立って観てきた国王劇団の舞台の「三倍面白い (“three times more sport than at the play”¹⁷¹)」とまで言う。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、ピープスはふと考え込む。

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. ¹⁷²

ここにはかなり多くの市民や徒弟が一緒にいる。こんな場においてふと思うのは、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。

南隆太はこれらのピープスの記述を観察し、1662年にパンチと共に「高級文化」として入ってきたイタリア風人形劇が、この時期には英語による解説役を導入したりイギリス土着の物語を演じることで「高級文化の要素を残しつつ民衆化し、観客席を含めて人形劇という場は高級文化と民衆文化の混交する場となった」のだとする¹⁷³。ピープスのように共和制期にも演劇を見ることができた「伊達者たち」は、「卑しい連中」とはあくまで新しい趣向としてのマリオネット劇の観客席でのみ交わったつもりであった。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であり、そこへ入ってきたのは「伊達者たち」の方だったのである。ピープスはこの混交に対して不安を抱きながら、やがてこの見世物自体にアンビヴァレントな魅力を見出すようになる。1669年になると、日記には次のような心境が記される。

I turned back and to Sowthworke-Fair, very dirty, and there saw the Puppet-show of

¹⁷⁰ Robert Latham and William Matthews eds, *The Diary of Samuel Pepys*. vol.7. Bell, 1970の257, 265, 267. それぞれ8月22日、8月29日、9月1日。翌9月2日の未明に有名なロンドン大火 (The Great Fire of London) が発生しなければ、あるいはもう少し多くのパンチ劇に関する記録が残されたかもしれない。

¹⁷¹ Robert Latham and William Matthews eds, *The Diary of Samuel Pepys*. vol.8. Bell, 1970, 157.

¹⁷² Robert Latham and William Matthews eds, *The Diary of Samuel Pepys*. vol.9. Bell, 1970, 2.

¹⁷³ 南、63頁。

Whittington, which was pretty to see; and how that idle thing doth work upon people that see it, and even myself too. ¹⁷⁴

引き返してサザーク・フェアに行く。非常に汚い。そこでウィットントンの人形劇を観る。とても見事だった。どうしてあんな役にも立たないものが観客の視線に触れたりするのだろうか、他ならぬこの私の心にさえ。

ストリブラスとホワイトはこうした混交を、そもそもフェアの行われる広場という領域が宿命的に帯びている性質として考える。「広場とは、ある土地のアイデンティティの縮図であり [...]、同時に、他所から商品が流れ込むことによって、そうしたアイデンティティが脅かされる場所でもある (“A marketplace is the epitome of local identity [...] and the unsettling of that identity by the trade and traffic of goods from elsewhere”) ¹⁷⁵」。そこでは誰一人として、もはや広場の外においてそうであったような自己を保つことができなくなってしまうのである。当たり前なのが当たり前でなくなり、子ども頃に世界に対して抱いていた漠然とした不安であるとか、さらにその不安と緬い交ぜになって存在していた好奇心までもが頭をもたげてくる。もっとも分かりやすいのは、極端な高身長や低身長、手足の不足や過剰といった生理学的逸脱を抱えた人間を見せるいわゆる「フリーク・ショー」のテントに足を踏み入れる時であろう。フィードラー (Leslie Fiedler) は小人・巨人・両性具有者・シャム双生児といった人々が「正常な」人々から注がれてきた視線の在り方について考察した『フリークス (*Freaks, Myths and Images of the Secret Self*)』の序文において以下のように述べている。

こうしたサイド・ショーのフリークを実際に見たり、あるいはそれについて読んだりする前ですら、子供たちは、大人と比べると自分は小人で、赤ん坊や前年の自分と比べれば巨人であると感じるようになっていくかもしれない。深層の意識の中での彼は、コンテキストや、自分自身を誰の目に映ったものとして捉えるかによって、絶えず大きくなったり小さくなったりしているのである。「ぼくは本当のところ、大きいのだろうか小さいのだろうか、それともちょうどいいのだろうか」と彼は、成長が止まった——そして縮みはじめた——後になつてからも自らに尋ね続けるのだ。

しかし、子供たちが立ち向わねばならない主要なアイデンティティの危機とは、大きさの問題だけではない。飼いやならされずに半ば野生のものとして生まれ、自分の排泄物と戯れ、

¹⁷⁴ Latham and Matthews, *The Diary of Samuel Pepys*, vol.9. 313.

¹⁷⁵ Stallybrass and White, 27.

手で掴めるものは見さかいなしに口に放りこむ彼らは、長いこと——アリスものの本のいたるところで暗に語られ、『ガリヴァー』の第四巻で明らかに言われているように——自分が獣なのか人間なのか確定できないのである。¹⁷⁶

フィードラーは物語の結末において現実に戻すアリスと「獣たちの小屋——大人であることや家庭や家族から自由な唯一の逃げ場——に残されるレミュエル・ガリヴァー¹⁷⁷」の違いについて語り、アリスを始めとする児童書において描かれるこうした不安は、結局のところそれを克服し、読む者が「自己をノーマルであると信じられるようになること、他者のみを怪物もしくはフリークであると信じられるようになること¹⁷⁸」を前提とするものであるとする。このように、祭の場で耳目に触れる珍奇な見世物、あるいは群衆、ふだん遵守している規則を解除した（よく言う「羽目を外した」状態の）人たちは、日ごろは信じて疑わない自他の境界線を揺るがし、ともすればこの私を汚染しかねないように見える。そうした作用は、産みも死にもせず、垢も糞尿も出さないはずの人形にさえある。本論で度々言及したベン・ジョンソンの『バーソロミュー・フェア』には、ビジー（Zeal-of-the-Land Busy）という登場人物がレザーヘッド親方（Lanterne Leatherhead）の操る手遣い人形たちに論争をふっかける場面がある。当時ピューリタニズムの温床であったバンベリー（Banbury）出身の「この国の熱心な信者」たるビジーは、人形劇の行われているのを見るやいなや後の演劇停止令に至る論理を持ち出して、この人形は偶像であり、その商売は神への冒瀆であると気炎を上げる。「それは高慢の小姓、虚栄の侍女だからだ（“[...] as being the page of pride and the waiting-woman of vanity”）」。これにダイオニシアス（Dionysius）という人形は、「じゃあブラックフライアーズで飾り羽を作ってる連中はどうなんです？ あれはおたくのお仲間でしょうが。鬘に髪飾り、扇や肩当てを作ってる連中も、高慢の小姓、虚栄の召使でしょう？（“Or feather-makers i’ the Friars, that are o’ your faction of faith? Are not they with their perukes and their puffs, their fans and their huffs, as much pages of pride and waiters upon vanity?”）」とやり返す。追い詰められたビジーが申命記（22:5）の記述を引きながら人形たちの異性装を批判すると、人形は呆れて「俺たちに男も女もありゃしない。あんたみたいな盲滅法、お望みなら目にモノ見せてやる！（“[...] we have neither male nor female amongst us. And that thou may’st see, if thou wilt, like a malicious purblind zeal as thou art!”）」と自分の衣装をまくり上げて見せるのである（第5幕第5場）¹⁷⁹。

¹⁷⁶ レスリー・フィードラー『フリークス 秘められた自己の神話とイメージ』（伊藤俊治・旦敬介・大場正明訳）青土社、1986年、27頁。

¹⁷⁷ 同29頁。

¹⁷⁸ 同上。

¹⁷⁹ Ben Jonson, *Ben Jonson: Bartholomew Fair*. Edited by Eugene M. Waith. New Haven, Yale UP, 1963. 180-81.

このようにイタリア式人形劇の、あるいはむしろその主役たるパンチの導入によって、人形劇は「役にも立たない」民衆文化の様式を持ちながら、ピープスのような高級文化の受容層の視界にも輝きを伴って現れるものとなった。そしてそのマリオネット劇の主役として現れたプルチネッラは、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「乱入」そのものを象徴するキャラクターとなっていく（図 18）。先に見たパウエルの逸話にも象徴されるように、まず闖入者として「伊達者たち」の視界に現れてきたパンチは、以来現在まで常に、劇作家や詩人たちが打ち立てようとするクラシカルな文化と、それらが対置される「民衆文化」との緊張関係の最前線に立ち続けることになる。このとき文化人を自認する人々にとって芝居の客席は、「卑しい連中」の「虚栄と乱費の風潮」を感じさせる不穏の場となったのである。

17 世紀末ごろには、演劇関係者の中から観客の質の低下を嘆く声が出始める。科白の機智や筋の効果を理解する教養を持たず、道化のような跳躍や曲芸ばかりもてはやす客について、劇作家たちは「パンチに舞台から蹴りだされる詩神アポロ」といったイメージを用いながら自作のプロローグなどで不満を漏らすようになり、評論家たちからはそんな連中に悩まされるくらいなら演劇は見るより読むほうが良いのだという意見まで上がる。そうした文章は「気取り屋」たちを攻撃しながらまさにそれを読む人の自尊心に訴えて、彼らとは違う上品で洗練された者であれというメッセージを発する。

「洗練」された趣味と機智を持つブルジョワ層は、この意味で意識の上で浮かび上がり、言論

によって固定され、日々の所作や儀礼によって定着された社会層であると言える。ここに属することを自認する人々は、騒音や臭いの元である身体よりも言葉を重視し、劇は見に行くよりも読もうとし、身体にまつわるルールを定めて言論の作法を磨けるような場を求めた。コーヒー・ハウスはまさにこの過程において役割を果たしたのであり、ここを拠点として人々は身分や空間の面で混合しかけた社会層を



図 18：パンチに舞台から蹴り出される詩神アポロ。

言論の面から再び分離していったのである¹⁸⁰。そしてこうした操作を経て安定した身体観を手に入れた人々、「自己をノーマルであると」信じる大人たちから成る新たな時代の「共同体」は、何よりもそれが排除したものによって定義されているからこそ、以下のような語り口によって従来の人形劇を切り離していくのだった。

“The present age was not improved by anything so much as their puppet-shows; which, by throwing out Punch and his wife Joan, and such idle trumpery, were at last brought to be a rational entertainment. I remember,” said he, “when I first took to the business, there was a great deal of low stuff that did very well to make folks laugh; but was never calculated to improve the morals of young people, which certainly ought to be principally aimed at in every puppet-show; for why may not good and instructive lessons be conveyed this way, as well as any other? My figures are as big as life, and they represent the life in every particular; and I question not but people rise from my little drama as much improved as they do from the great.” “I would by no means degrade the ingenuity of your profession,” answered Jones, “but I should have been glad to have seen my old acquaintance master Punch, for all that; and so far from improving, I think, by leaving out him and his merry wife Joan, you have spoiled your puppet-show.”¹⁸¹

「こんにち最も進歩したものと言えば、この人形劇を措いて他にはありませんな。パンチとつがいのジョーンみたいなロクでもないものは追放してやりました、あんなのがあつてはとて理知的な娯楽とは申せませんからね。思い出しますに私が入った頃のこの業界は低級なもので溢れ返っていて、そりゃあ客を笑い転げさせるには良かったでしょうが、若い人の道徳心を向上させようなんて気概はさらさらありませんでした。それこそ人形劇の目指すべきところでしたのに。人形劇が他の娯楽みたいに為になる教えを授けて、いけない訳がありますか。私の人形は生きているものと同じ大きさで、その生き様を細大漏らさず演じ切ります。皆様もこの小さな芝居から、本当の芝居に負けないぐらいの教訓が得られること請け合いですよ」「あなたの商売の面白さをけなすつもりはないが、」とジョーンズが答えた。「僕としては、馴染みのパンチ君にお目に掛かる方が良かったね。パンチとジョーンを排除したことは、あなたの人形芝居を改良するどころか、ひどく損なっただけなんじゃないかな」

¹⁸⁰ Stallybrass and White, 113-40 参照。

¹⁸¹ Henry Fielding, *The History of Tom Jones: a Foundling in three volumes*. vol.2. Barnes, 1967. 322.

考えてみれば、ヴィクトリア朝時代においてフィードラーが言う「克服」の物語としての児童文学が可能となったことは、ひとえにガリヴァーからアリスまでの一世紀半あまりの間に、大人が成長する前の状態としての子どもという概念が定着したことの表れであろう。この場合の成長とはすなわち洗練であり、礼儀作法の遵守であり、実際には糞尿や汗や脂に覆われている身体から離れた白紙状態の精神に知識を書き込んでいく過程である。そうした手続きがまだ整わない時代にあつて、バーソロミュー・フェアやその目玉であったパンチ劇が「パンチ&ジュディ」として広場から街路へ飛び出してきたことは、まずはこうした野蛮な、自己の規定を危うくする、見境のない笑いの都市秩序への侵入として認められたのではないかと思われる。だが次節に見る通り、当時の上演を伝える記事を検討すると、実際の事情はもう少し複雑であったことが分かってくる。

第三節 魅力的にして不穏な見世物

「パンチ&ジュディ (Punch and Judy)」と呼称されるパンチ劇についての最も早い記録は、先にも幾度か触れたとおり、筆者が調べる限り 1808 年 1 月 12 日付の *Kentish Chronicle* 紙における記事である。そこにはチェシャー州の小村オーヴァートン (Overton-on-Dee) に館を持つこの一帯の領主が新年の仮装パーティー (“Masquerade”) を催し、近隣から 600 名以上もの「陽気な群衆 (“merry throng”)」を招いてもてなしたとある。「演奏家や詩人、ハーレクイン役者やパンチ&ジュディ演者、花まき娘やバラード・シンガーなどなど (“Bards, Druids, Harlequins, Punch and Judy, Flower Girls, Balard Singers [sic], &c. &c. —”)」がスピリット酒で歓待されつつ各々の芸を披露し、ディナーの時間にも 500 人あまりが居残るほど賑わったという。夜には花火やイルミネーションといったスペクタクルも用意されていたが、あいにく雨が降り出した為に、室内へ移すことのできたものしか披露されなかった¹⁸²。

共に居合わせた芸人たちの顔ぶれからして、パンチ&ジュディはやはり第一に祝祭の場の出し物として認識されていたことが分かる。一方でドミノと呼ばれる仮面付き仮装衣の着用は禁じられたとも伝えられてあり、領主としては民衆の期待に最大限配慮しつつ、これが匿名性を帯びた群衆の乱痴気騒ぎに発展することを牽制しようとしたことが窺われる。「パンチ&ジュディ」はこのように、あくまで当時における祝祭と規範の駆け引きの中から姿を現してくる娯楽なのである。そして以後見ていくその受容の過程は、大まかには広場からはみ出してきた無秩序や他者への不安を、都市の住民たちがなんとかして自分たちの文化の中へ包摂し、付き合っていこうとする過程であると言える。

“Punch and Judy”という呼称は使われていないものの、次にこの劇が現れるのが、1812 年 9 月 22 日

¹⁸² “Cheshire Festivity” *Kentish Weekly Post or Canterbury Chronicle*, 12 Jan. 1808:2

付の *Morning Chronicle* 紙に載った、例の青年時代のコリアーによる記事 (49-51 頁参照) である。「マーゲイト、9月20日 (“Margate, Sept. 20”）」というこの記事では、ロンドンからも程近いこの避暑地への演者の到着から上演の準備、演じられた劇の大まかなあらすじに至るまでが詳しく語られており、新興娯楽としてのパンチ&ジュディの当時の認知のほどが窺われて非常に興味深い。

A cracked clarion on the Dandelion road first announced the approach of the puppet crew and their conductors, and soon as the joyful sound was recognised, men, women, and children, old and young, rushed out of doors to welcome the new visitors. The great hero Mr. Punch, his amiable and lovely spouse, and their humorous companions, without due regard to decorum, were put into one deal box, which, with the stage, the extensive and expensive properties of the theatre, and the principal manager, were placed in a small cart drawn by a palfrey, vulgarly denominated an ass. The sub-manager walked by the side, conducting the progress of the vehicle, and through his trumpet “blew an aspiring air that dale and thicket rung.” In this condition they were met by the crowd that came out to greet them; the joy of the latter was excessive, and so unrestrained, that several attempts were made to move patient Neddy from the shafts, and to draw Mr. Punch and his attendants in triumph into the town, like a popular candidate or a liberated libeller.¹⁸³

ダンデライオン通りにひび割れたクラリオンが鳴り響いたのが、人形の一团とその操り手たちがやってきたことの最初の報せだった。この楽しい音を聞きつけるや、男も女も子どもたちも、老いも若きも、この新たな訪問客を出迎えようとして建物から飛び出してきた。主役のパンチと愉快で愛らしいその連れ合い、その他ひょうきんな仲間たちが、不当にもまとめて一つの木箱に押し込まれている。この木箱と共に、舞台や、この劇のための多数にわたる高価な小道具類、それから劇場の総支配人が、物知らずにもロバと渾名されている小馬に牽かれた小さな荷車に乗っているのだった。副支配人が荷車の行き先を指図しながら傍らを歩き、トランペットを「谷も林をもざわめかすほどに吹き鳴らした¹⁸⁴」。このようにやってきたところで彼らは迎えの群衆と出くわした。人々の喜びようは法外にして遠慮のないもので、

¹⁸³ “Margate, Sept. 20” *The Morning Chronicle*, 22 Sep. 1812:3.

¹⁸⁴ コリンズ (William Collins, 1721-59) の「情熱：音楽によせる頌歌 (The Passions: An Ode for Music)」の一部 (“Blew an inspiring air, that dale and thicket rung”) にちなんだものと思われる。

何人かはこの我慢強いロバを車の梶棒からどかして、パンチ氏とその随伴者たちを、人望厚い選挙候補者が拘置所から釈放されてきた者さながらに凱旋させようとしたほどだった。

このあと教会の前の開けた土地まできて舞台は地面に降ろされ、上演が始められる。注目すべきは、コリアーがこの後あらすじの紹介に入る前に、「おそらく本紙の読者のうち何人かは、『満場の観客から万雷の拍手を受けた』この素晴らしい見世物をご覧になったことがあるだろう。しかし大部分は、未だその榮譽に与ったことがないものと思う(“Perhaps some of our readers have witnessed this wonderful spectacle, “which was received unbounded applause by a brilliant and overflowing audience.” The greater portion, however, we feel convinced, never had the glorious opportunity [...]”)」との前置きをしていることである。単にパンチ&ジュディがまだ目新しいものであったせいだと取ることもできるが、むしろ実は多くの人がすでにこの劇を知っていることを了解しつつ、コリアーが空とぼけをして見せているのだと考えるべきであろう。「満場の観客から……」という当時の新聞の劇評や劇場広告における常套句を用いていることから、彼がこの記事におけるパンチ&ジュディを、フェアの見世物というよりは、ややパロディめかしながらも演劇の範疇において語ろうとしていることが分かる。文章はこの後「会話の軽妙さはコングリーヴを描いては比肩する者もなく、ジョンソンの手並みにも引けを取らない巧みな筋運びは、いずれ後世のためにその全体が出版に付され、その作者の名がシェイクスピアやボーモン、マシンジャー、ドライデンと共に知らしめられるまでは触れずに置かれるべきであろう(“The wit of the dialogue, scarcely equalled by Congreve, and the exquisite management of the fable, not excelled by Jonson, must be left untouched until the publication of the entire performance shall hand down to posterity the name of the author, with those of Shakespeare, Beaumont, Massinger, and Dryden.”)」と続き、大部分が様々な民話や伝説、過去の笑劇からの拝借から成るこの劇にあくまで作者の存在を付与しようとする。その上でこの劇がふだん掛かっている「小屋」があるところの広場には、*Morning Chronicle* 紙の読者は馴染みがないはずだと言うのである。ロンドンで開かれていたこの年のバーソロミュー・フェアは、この記事に描かれている出来事の前週にようやく終わっており、演者たちはおそらくスミスフィールドでの興行を畳んですぐここへやってきたと思われるのであるが。

パンチ&ジュディが移動舞台による放浪の見世物として確立されたことは、このように観客が掴みやすいとか上演内容を臨機応変に切り替えられるといった上演上の便宜に加えて、かつては大っぴらに口にするのが憚られたパンチ劇の観劇体験を、従来それが不可分であった広場という領域から切り離して語ることを可能としたのである。このような生活の一場面、仕事の合間のちょっとした休憩としてならば、大人たちは日常の認識を棚上げして不安定な子ども時代へ戻ることもできるのだ。1827年のホーン

はイギリス人の娯楽に対する態度について、「一般のイギリス人は、言わば図体だけ大きくなった子どもともいべきもので、ことによると疲れ切ってぶすっとしているかも知れないが、なにか突発的な、目の覚めるような出来事に気を惹かれた時には、実に喜びやすく陽気になるのである(“I may add here, by way of illustration, that the English common people are a sort of grown children, spoiled and sulky, perhaps, but full of glee and merriment, when their attention is drawn off by some sudden and striking object”)¹⁸⁵」と批評をくだし、さらに以下のように述べる。

They are afraid of interruption and intrusion, and therefore they shut themselves up in-door enjoyments and by their own firesides. [...] As they have not a fund of animal spirits and enjoyments in themselves, they cling to external objects for support, and derive solid satisfaction from the ideas of order, cleanliness, plenty, property, and domestic quiet, as they seek for diversion from odd accidents and grotesque surprises, and have the highest possible relish not of voluptuous softness, but of hard knocks and dry blows, as one means of ascertaining their personal identity.”¹⁸⁶

彼らは邪魔や侵入を恐れて室内に引きこもっての楽しみに興じ、炉端から離れようとしない。[...] 彼らは活気に乏しく、自身で楽しみを生み出すことが出来ないがため、外界の事物にしがみついてそれを助けとしつつ、実質的な満足の方は秩序や清潔、豊かさや財産、そして家庭の静けさといった観念から得ようとする。奇妙な事件だとかグロテスクな驚異に気晴らしを求め、心地よい安逸でなくして、痛烈な打撃だの血も涙もないような殴打を最大限においしく味わおうとする。それは彼らが各々のアイデンティティを確認するための、一つの手便なのである。

ストリブラスとホワイトが『境界侵犯』での議論を通して最終的に定式化して見せるのは、「ブルジョワ的主体は、それが『下』と記すもの、汚れた、忌避すべき、騒々しい、汚染されたものを排除することによって、常に自らを定義し、また再定義する (The bourgeois subject continuously defined and re-defined itself through the exclusion of what it marked out as ‘low’ — as dirty, repulsive, noisy, contaminating) ¹⁸⁷」というテーゼである。彼らは清らかで好ましく静かなるよき人であるのではなく、

¹⁸⁵ Hone, *The Every-Day Book*. vol.2. 37.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 38.

¹⁸⁷ ピーター・ストリブラス/アロン・ホワイト (本橋哲也訳) 『境界侵犯 その詩学と政治学』ありな書房、1995年、259

汚れがなく騒がしくなく穢されていないから、つまりは卑しからざる人々の一員であるが故に「善き」人なのである。やがてはルサンチマンへと至るこの機構によって地理的に遠くへ置かれたこれら「下」なるものは、しかし彼らの前にいつでも突然に、「懐旧や憧憬、あるいは尽きせぬ興味の対象として帰ってくる。森や祭、劇場、スラム、サーカス、海辺のリゾート、はたまた『野蛮人』といったもの全てが、市民生活の外辺に据えられながら、ブルジョワ的欲望の象徴的対象となってくるのである ([R]eturn as the object of nostalgia, longing and fascination. The forest, the fair, the theatre, the slum, the circus, the seaside-resort, the 'savage': all these, placed at the outer limit of civil life, become symbolic contents of bourgeois desire) 188」。ホーンの考察は、少なくともこの複雑な議論を実に簡潔に言い表していると言えよう。パンチ&ジュディはある意味でその暴力性と不穏さをこそ求められていたのであり、それはフロイト以後の時代からすれば一見して当たり前のことではあるが、当時においては他にもスラム街への興味や凄惨なチャップブックの需要という形で、ほとんど説明不能の魅力を帯びて 19 世紀の人々の前に現れた¹⁸⁹。

こうした困惑を最もよく伝えているのは、スコットランドの医師にして作家であったマクニッシュ (Robert Macnish, 1802-37) が 1831 年に *Fraser's Magazine* へ発表した、その名も *Punch and Judy* という掌編小説である¹⁹⁰。この小説はおそらく作家自身であろう語り部が、ラナーク (Lanark) からグラスゴー (Glasgow) へ向かう馬車で乗り合わせた「オックスフォードかケンブリッジ出らしい (“apparently either an Oxon or a Cantab”）」若年の紳士から聞いた話を伝えるという入れ子式の構造を持ち、話の大部分はこの紳士の奇妙な体験についての叙述に費やされている。

エディンバラ (Edinburgh) にいる文学仲間から夕食会に招かれ、その邸宅を訪れたこの紳士は、時間つぶしに入った書齋で、3年前に出版されたばかりの「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」の本を手にする。「フェアの場で名を馳せているこの有名な歌劇に登場する人物たちの見事な写し絵を眺めている時には、大いなる楽しみの他には別段気になることもありませんでした (“While looking at these capital delineations of the characters in the famous popular opera of the fairs, no particular emotion, save one of a good deal of pleasure, passed through my mind”)¹⁹¹」。やがて促されて食卓についた彼は、友人のいとこだという「スヌーク女史 (Miss Snooks)」なる女性が同席することを知る。男同士で話したい話もあったのだが、と少し落胆しながらも隣の席へ腰を下ろし、ふとその顔を眺めたところで、彼はスヌ

頁。

¹⁸⁸ 同上。

¹⁸⁹ Crone, *Violent Victorians*, とくに第5章参照。

¹⁹⁰ A Modern Pythagore, “Punch and Judy” *Fraser's Magazine*. vol.3. Apr., 1831. 350-54.

¹⁹¹ *Ibid.*, 351.

ーク女史の鼻が異様に大きいことに気が付く。

It stood forward *tremendously prominent*; and behind it—in the shade—was her face. It did not glide gently away from the brow above, and from the cheeks at each side. On the contrary, it jutted out like a promontory, and seemed as bold and defined as Cape Wrath or the Ord of Caithness. It appeared to have sprung out all at once from her face at the touch of some magician's wand, in the same way as Minerva sprung from the head of Jupiter. It had a hump on it, too, like a dromedary; for it was a Roman nose—such as that sported in days of old by Julius Cæsar, and, in modern times, by the Duke of Wellington—only much more magnificent in its dimensions.¹⁹²

それは前方へと凄まじく突出しており、この陰に隠れる形で彼女の顔があった。眉や両の頬から緩やかに隆起しているなどというものではなく、急峻な断崖のように切り立ち、ラス岬 [スコットランド北西端の名所] かケイスネス [同北東端の地域] の巨岩さながらにはっきりした輪郭を持っているのである。それはミネルヴァがジュピターの頭から生まれてきたのと同じ格好で、魔術師の杖が触れた彼女の顔から俄かに飛び出してきたもののようにも見えた。それにはまた、ラクダにあるような瘤を一つ備えていた。どことなくローマ風であるためか——古代においてはカエサル、現代においてはウェリントン公の顔を飾ったものだ——それがまた、彼女の面相に一段と崇高な感じを与えていた。

彼はこのほか、背が高く、やせっぽちだとか、よく光る眼をしているとか、声がしわがれているとか、鼻の下に少しヒゲがあるといった特徴を検分したのち、青のガウンやリボンを着用していること、夜遅くまでこの場に座っていることからして、彼女はいわゆるブルーストッキング (bluestocking) なのではないかと思ひ始める。その後もワインを飲むと鼻の先がグレンガリー (Glengarry, ハイランド地方の渓谷) に掛かる虹のようにグラスの向こう縁へくつつくだとか、向かいの席の人の顔がテーブルの端にいる彼女の鼻に遮られてほとんど見えないだとか、スヌーク女史の鼻に関する甚だしいカリカチュアがしばらく続く。「鼻はまず事実上、私と友人との間に立ち塞がっていた——そして今は、言わば七面鳥と私の胃袋との間に割り込んでいた (“The nose stood at first *literally* between my friend and me—and

¹⁹² *Ibid.*

now it stood *metaphorically* between the fowl and my stomach”)¹⁹³」。彼は同郷であるというこの友人との会話を妨げられ、すっかり食事をする気も失せてしまう。

ところが突如として、彼はこの鼻に「リスがガラガラヘビに対して抱くのと同一ような愛 (“the same love towards it, that the squirrel bears to the rattlesnake”）」を感じ始める。その鼻がとてつもなく偉大で崇高なものに思われ、たった今まで心から話したがっていた友人がひどくつまらない人間であるような錯覚に陥っていく。「あの鼻の陰に隠れてしまっているようなやつ、そんなふうには控えめに振舞っているやつに敬意を払うことなど不可能でした。あの間抜けを縛り首にしろ！ この卑劣漢め！ (“It was impossible to respect any man who lived in the shade of a nose, who hid his light under such a bushel. Hang the ninny, he must be a sneaking fellow !”）」。話してみると、スヌーク女史は実際に詩作をたしなみ、数冊の小説や戯曲をも書いたことがあるという。すこし感傷的なところもある彼女が愛について語るのに、彼はうっとりとして聞き入る。

しかし不意に話題が風刺漫画のことに及び、スヌーク女史がジョージ・クルックシャンクの名前を出したことで、彼はついに自分の心を捉えていたものが何だったのかに気づく。

*She was Judy—she was Punch’s wife. Yes, Miss Snooks, the old maid, was the wife of Punch. There was no denying the fact. The same small weazel eyes, the same sharp voice and hooked chin, and the same nose—at once mountain, cape, &c. &c. belonged alike to Judy and Miss Snooks. They were two persons; the same, yet different—different, yet the same—the one residing in the pages of Cruickshank, or chattering and fighting in the booths of mountebanks at Donnybrook or St. Bartholomew’s fair—the other seated bolt upright, at the head of her cousin’s table, beside a small coterie of *littérateurs*.*¹⁹⁴

彼女はジュディだったのです——彼女はパンチの奥さんだったのです。そう、スヌーク女史、あのオールドミスこそは、パンチの奥さんだったのです。厳然たる事実です。同じ小さなギョロギョロした眼、同じ甲高い声と尖ったあご、そして同じ鼻——山だったり岬だったり、なんだったりかんだりするあれにおいて、ジュディとスヌーク女史はいかにも似通っていたのです。彼女たちは二人いました——同じだけ違う、違うけど同じ。片方はクルックシャンク氏の本の中に暮らし、ドニブルックや聖バーソロミューのフェアにいる香具師の舞台の中でぺちやくちゃ喋ったり闘ったりしており、もう片方はいとこのテーブルの端でピン

¹⁹³ *Ibid.*, 352.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 354.

と背を伸ばして、ささやかな文士の集いに臨席しているのです。

こうなると、彼にはスヌーク女史がジュディにしか見えなくなってしまう。だがやがてそれも和らぎ、彼は再びスヌーク女史に、というよりはその鼻に崇高なものを感じるようになったのであった。

“The first impression which I experienced on beholding the lady was one of fear. [...] There is something inexpressibly awful in a *lunar* eclipse, and a *solar* one is still more overpowering, but neither the one nor the other could be compared to the *nasal* eclipse effected by Miss Snooks. So much for my first impressions: now for the second. They were those of boundless aspiration, and——.”¹⁹⁵

「最初に彼女が目に留まったとき、私が最初に抱いたのは恐怖の印象でした。[...] 月蝕にはなんとも言い難いおそろしい趣があり、日蝕ともなると更に圧倒されるものがあります。しかしそのどちらも、スヌーク女史がもたらす鼻蝕のそれには比べるまでもありません。第一印象の話はこれくらいにしましょう、次に来るのが第二印象です。それは留まることを知らぬ憧憬の念であり、また——」

ここで紳士は馬車を降りてしまい、話はおしまいとなる。

作品全体のミソジニスティックな調子そのものについての批評はここではさて置いて、あくまでこうした物語に“Punch and judy”とのタイトルが与えられたことに注目したい。この掌編は魅力と嫌悪を同時に催させるものについての物語であり、作者はそうした矛盾の象徴を、同じく大きな鼻やあごを持っているパンチではなく、その妻であるジュディにおいて見出しているのである。スヌーク (Snook) という名前は親指を鼻先に当て他の指を広げて行う軽蔑の動作を思わせ、“sneak”に通じやすい言葉でもある。嫌でも視界に入ってくる鼻によって、この紳士は日ごろ軽蔑されているもののすぐ裏に、なにか「圧倒されるもの」が隠れていることを感じ取るのである。この「第二印象」は無意識の領域に属するものであって、そもそも言語化できるものではない。その意味では書くということ、オーサーシップを独占してきた男性にとって、書かずに済ましてきた全てのものを身にまとって視界に割り込んでくるその存在は、ぜひとも女性でなければならなかったのだとも言えるだろう。パンチ&ジュディという劇の形成がジュディの登場にこそ多くを負っていることは第2章で指摘した通りだが、初期の上演において

¹⁹⁵ *Ibid.*

パンチの子どもがしばしば女の子であったとされているのも、あるいはこうした事情によるものかもしれない。パンチ&ジュディとは、パンチの主観的な視界の中に、彼が無視してきたもの、関わり合いになりたくないと思っているものが続々と割り込んでくる物語なのである。そうした劇が広場から街路へ進出し、道端で不意に演じられるというのは、けだしかなり皮肉なことである。

ヴィクトリア朝時代に入って完全な街頭演劇と化したパンチ&ジュディに対する人々の評価は、概してそのあらすじやいわゆるヴィクトリアンの道徳的態度から漠然と予想されるよりも遥かに好意的である。例えばスミス (Albert Smith, 1816-60) は、1852年の *Comic Tales and Sketches* において、自分が街でパンチ&ジュディを見ることを咎めてくる「てかてかの靴を履いてお坊ちゃん学校を出た、ご立派な若き紳士たち (nice young gentlemen of glazed boot and lemon kid-glove school)」を冷やかし、「彼らのみずみずしみや本物の笑いを知らないでいること (that they allow themselves to be deprived of much amusement and real laughter)」を残念がってみせている¹⁹⁶。パンチ&ジュディにあからさまに眉を潜めて積極的な排斥を行うような向きは、ほとんど一部の厳格な福音主義者などに限られた。例えば厳格な福音派の母親の管理のもと幼年時代を過ごしたラスキン (John Ruskin, 1819-1900) は、ある時の誕生日におばからパンチ&ジュディの人形をプレゼントされた時のことを自叙伝 *Præterita* (1885-89) でこう振り返っている。「おばが自ら演じて見せてくれた時の人形たちの姿をよく覚えていることからして、私はひどくその劇が気に入ったものに違いない。母は人形たちを受け取らざるを得なかったが、その後ひそかにそれを私が持つのは良くないと言ってきた。私は人形たちを二度と見るのがなかった (“I must have been greatly impressed, for I remember well the look of two figures, as my aunt herself exhibited their virtues. My mother was obliged to accept them; but afterwards quietly told me it was not right that I should have them; and I never saw them again”)¹⁹⁷」。

世紀後半になるとパンチ&ジュディの内容が全体的に和らげられ始め、子ども層を意識した展開も(内容の相応さには疑問符が付くにせよ) 見られるようになることは事実である。だがそうした変化はあくまで演者側の裁量で様々に演じ分けられていたうちの一部で起こったものに過ぎず、路上で不特定多数の通行者に向けて行われていた劇には、依然として無骨さ、残忍さの入り込む余地が十分にあった。にも拘らずと言うべきか、ロンドン当局がこの劇の取り締まりに本腰で臨んだ様子はほとんどない。先述のスミスによれば、パンチは大道芸人の中で少しも警察を恐れない唯一の存在であり、あるとき尊大にもパンチに路上からの退去を命じた未熟な新米警官は、たちまちこの木偶人形に議論でやりこめられて、

¹⁹⁶ Albert Smith, *Comic Tales and Sketches*. Bentley, 1852. 14.

¹⁹⁷ John Ruskin, *Præterita: Outlines of Scenes and Thoughts. Perhaps Worthy of Memory in My Past Life*, 2nd Edition. Allen, 1900. 14-15.

人々に笑われながら退散する羽目になったという¹⁹⁸。メイヒューがインタビューした演者によれば、当時の演者たちが路上での上演を許されていたのはさる上院議員（文中では“Lord ——”と名前が伏せられている）の尽力によるもので、「警察法の出たころ、チェルトナムへの巡業の途中でばったり会ったとき、またパンチを助けてやったよと言われた（“At the time of the Police Bill I met him at Cheltenham on my travels, and he told me as he had saved Punch’s neck once more”）¹⁹⁹」という。パンチ・マンが浮浪者取締法の対象となることを危惧する向きは法の制定・改定のごとに見られるが、1872年の *Pall Mall Gazette* 紙において「エルコー卿（Lord Elcho）²⁰⁰」なる人物が回想するところによれば、かつて路上でのパンチ&ジュディの上演禁止が議会で提案されたことがあったが、この「精神衛生によろしい見世物（“Constitutional Show”）」には委員会内にも多くの支持者がおり、上演者たちに触れようとする動きは全く起こらなかったとのことである。

この記事は大道芸のどこまでが乞食の芸でどこからが報酬に値する芸術活動であるのかという議論を経て、道具の調達費や演者の技量、取り締まる警官ないし裁判官の鑑賞眼など、どういった基準を用いたとしても、これを物乞い行為として取り締まるような例を作ることは危険であろうという結論で締めくくられる。記者はこの上演禁止令の頓挫を「賢明な思慮（“wise discretion”）」であったとし、パンチ&ジュディは生活世界のモラルから独立して展開されるべき「芸術のための芸術（art for art’s sake）」を体現するものだとまで述べる。1870年代に至ってパンチ&ジュディは民衆の楽しみを遥かに超え、このように芸術的な価値の見出される対象とさえなったのである。

The exhibition of the drama of Punch and Judy is distinctly “art for art’s sake” (*kunst an und für sich*), and accords with the most approved modern definitions of what art should be. For the drama in question has little or no connection with morality; indeed, except as regards the poetical justice which at last overtakes the guilty hero, it rather offends than otherwise against modern canons of conduct. ²⁰¹

パンチ&ジュディのドラマ上演は、まさに「芸術のための芸術」であり、当世で芸術が果たすべきものとされている役割の中で最も承認を得ている概念に適うものである。この劇は道徳性とは何ら関わり合いを持たない。実際のところ、詩的な約束事として最後にこの悪漢へ報いが与えられる以外は、まったく現代的な振る舞いの規範に反しているのである。

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Mayhew, 45-46.

²⁰⁰ 1853年から1883年に掛けてそう名乗っていた第10代ウェミス伯 (Francis Charteris, 1818-1914) のことと思われる。

²⁰¹ “Art and Vagrancy” *The Pall Mall Gazette*, 16 May, 1873:1.

子ども向けの劇の顔をして、あるいは美術的価値のあるインテリアの一つとして室内娯楽としても活躍するようになった結果、パンチ&ジュディの日常的な観客層はついに王族にまで拡大する。のちエドワード7世となるアルバート・エドワード (Albert Edward, 1841-1910) も、ウィンザー城での御前上演では (もちろん誇張であろうが) 涙を流すほど笑ったものらしい²⁰²。この頃では貴族子弟のパーティーに出掛けて 90 分あまりも演じ続けることがあり、「貴族の方のほとんどの前で演じたことがありますよ (“I have performed afore almost all the nobility”)²⁰³」と演者は語る。

こうしてパンチは、あくまで職業として上演を行うパンチ・マンだけではなく、妻殺しの悪党、権威への挑戦者、労働者階級のヒーローをも人形の背後に感じさせるようになった。それは実際の上演の記述ばかりでなく、様々な社会問題や美的命題に関する議論の中にパンチが引用されるようになることを意味する。それら一つ一つの言及の中で、パンチはそれまでよりやや明確な形を取っているように見えるが、総体としてはますます多義的になり、曖昧になっていく。しかし筆者が考えるに、ミドルクラスの人々はこの曖昧さを經由することで初めて、抗しがたい魅力を持ちながら手放しでは賞賛しがたいパンチ&ジュディという見世物を心置きなく享受することが可能となったのである。地方貴族の影響力が強かったフェアの場において芽生え、野蛮で無秩序な労働者階級の人気を得て形成されてきたこの劇について、彼らはその楽しみ方をどうにか自分たちで編み出さなければならなかった。

²⁰² Alfred T. Story, “Punch and Judy” *The Strand Magazine*. Edited by George Newnes, vol.X, Newnes, 1895, 461-71. 463 参照。

²⁰³ Mayhew, 197.

第五章 民衆文化から国民的伝統へ

第一節 パンチ&ジュディの「教訓」

1841年7月17日、風刺漫画雑誌 *Punch, or the London Charivari* (1840-1992, 1996-2002、以下『パンチ』誌) の創刊号が発売された。冒頭には「パンチの教訓 (The Moral of Punch)」と題された文章が置かれ、この雑誌が近ごろ人気の人形劇の主人公の名前を冠することについて、以下のように断りを述べている。

Our title, at a first glance, may have misled you into a belief that we have no other intention than the amusement of a thoughtless crowd, and the collection of pence. We have a higher object. [...] We have considered him as a teacher of no mean pretensions, and have, therefore, adopted him as the sponsor for our weekly sheet of pleasant instruction.²⁰⁴

この雑誌のタイトルを一目見ると、私たちがもっぱら思慮分別のない群衆を興がらせて小銭を集めようとしているだけのように思われるかも知れません。しかし私たちの目的は、もっと高いところにあるのです。[中略]私たちは彼[パンチ]を気取りの全くない教師と見込んで、楽しい教訓を届けるわれらが週刊読み物の主催に任命したのです。

この序文がパンチについて述べるところは概ね二つある。パンチの皮肉な物言いやどんな相手にも大胆不敵に向かっていく態度には、社会に横行する見せかけや偽りを暴いて権威を引き下ろす力があり、「シャラバラ (Shallaballa)²⁰⁵」に喩えられる小さな悩みに始終付き纏われている人々には、憂いを心から引き離すよすがとなろうということと、以下に見るように、パンチを模範として考えるのに不都合であるような特徴は、あくまでこの雑誌とは切り離して考えるべきだということである。

²⁰⁴ “The Moral of Punch” *Punch, or the London Charivari*. Punch Office, vol.1. 3.

²⁰⁵ パンチ劇にはしばしば黒人の人形が登場し、スペイトによれば1825年から1942年までの14の上演のうち11に見られるという (Speaight, *Punch and Judy*, 87 参照)。『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』では近所の地主の従者であるが、のちに見る『驚異のドラマ』におけるように、パンチに何を尋ねられても「シャラバラ (Shallaballa を初めとして様々に表記される)」と叫ぶだけの「外国人 (Foreigner)」として現れることもあり、19世紀半ばにはこの「シャラバラ」としての登場が多く見られる。『骨董屋』にも「英語に慣れていないので、きっちり三回『シャラバラ』と唱える以外に自分の考えを表す方法のない外国の紳士 (“the foreign gentleman who not being familiar with the language is unable in the representation to express his ideas otherwise than by the utterance of the word ‘Shallabalah’ three distinct times”）」についての言及がある (Dickens, *The Old Curiosity Shop*, 129) ほか、『パンチ』誌においてアイルランドに関する風刺画を多く描いたハマー-ton (R. J. Hamerton, c. 1810-1904) が、創刊号からしばらくの間 “Shallabala” のペンネームを使っている (M. H. Spielman, *The History of “Punch,”* Cassel, 1896, 452 参照)

We are afraid our prototype is no favourite with the ladies. Punch is (and we reluctantly admit the fact) a Malthusian in principle, and somewhat of a domestic tyrant; for his conduct is at times harsh and ungentlemanly to Mrs.P. [...] But as we never look for perfection in human nature, it is too much to expect it in wood. We wish it to be understood that we repudiate such principles and conduct. We have a Judy of our own, and a little Punchinny that commits innumerable improprieties; but we fearlessly aver that we never threw him out of window, nor belaboured the lady with a stick — even of the size allowed by law. ²⁰⁶

私たちは、自分たちの模範とする人物が、ご婦人方にとってはあまりお気に召さないのではないかと心配しております。パンチは(遺憾ながらこの事実は認めなくてはなりません)マルサス主義の原則をとっており、家庭においては幾分暴君めいたところがあります。ミセス・P に対する彼の振る舞いは、時に残酷で紳士的とは言えないものです。[中略]しかしながら、人間本性に完璧を求めらるべくもないように、木偶人形にそれを期待するのは酷というものです。私たちがこのような原理や振る舞いを拒否するものであることはご理解頂きたいと思えます。私たちにもまた自分自身のジュディがあり、数知れない粗相をしでかす小さなパンチ坊やがいます。でも私たちは決してそれを窓の外へ放り出したりしないし、淑女方を棒でもって——たとえそれが法的に許される大きさだとしても——打ちのめしたりはしないと断言することができます。

ここで抜擢されたのがパンチネッコではなく、あくまで「パンチ&ジュディ」の主人公たるパンチであることに注目したい。ここで書き手が新雑誌を貫く教訓を見出そうとするのは、人々がすでに 150 年以上親しんできたはずのマリオネット劇の登場人物ではなく、精々ここ数十年よく見掛けるようになった手遣い人形劇の主人公なのである。先にも述べた通りパンチとは「パンチネッコ」の縮まったものであるが、*OED* における使用例などを見る限り、“Punch”が 19 世紀初頭以降「パンチ&ジュディの主人公」として定着する一方、原型の“Punchinello”はすでに 150 年来知られているパンチそのものを指す言葉として並存していたようである。ハリウエル (James Orchard Halliwell) の童謡集成 *Nursery Rhymes of England* においてはこの両方を題材にした唄が同時期に収録されているほか²⁰⁷、筆者の管見

²⁰⁶ “The Moral of Punch”

²⁰⁷ ともに 1844 年の第 3 版。Iona and Peter Opie, ed., *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford UP, 1951. 354-55 参照。

の限り、当時の記事でパンチ&ジュディが“Punchinello and Judy”と表記されたような例は数えるほどしかない。この状況下でパンチネッロでなく、敢えて妻子殺しに言及しつつパンチが担ぎ出されたのは、パンチ&ジュディ自体の人気や、*Punchinello* という名前の雑誌がすでに試みられ挫折していたこと以上に²⁰⁸、パンチの過激な言動に敢えて前向きな教訓を見出すということの重要性が念頭にあったからではないかと思われるのだ。この雑誌が肖ろうとしたのは、実にパンチというキャラクターの人気というよりは、パンチが主人公として根ざしている「パンチ&ジュディ」という劇のそれであったのではないか。その上でこの序文は、荒唐無稽なパンチの振る舞いに社会的な意義を読み込み、シャラバラに心の憂いの隠喩を見るのである。

パンチ&ジュディがヴィクトリア朝時代を通して広範な人気を獲得していく上で、木偶人形による虚構の暴力に一抹の道徳的教訓が見出せるとするこの主張は重要な意味を持っていたように思われる。この文章はパンチ&ジュディの実際の上演から主人公の一部の要素だけを取り出そうとする点において、パンチが従来分から難く結び付いていた具体的な個々の上演から分離され、書き手の裁量で解釈できるキャラクターへと抽象化されていく過程の始まりであるということができよう。それは取りもなおさず、バフチーンがラブレールの笑いの衰退について述べたことの、イギリスにおける再現である。

パンチ&ジュディに教訓を読み込むことで有用たらしめようとする動きは、1854年に出版された新しい上演テキストからも窺われる。*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'*²⁰⁹（以下『驚異のドラマ』と記述）という人を喰った名前のこの本は、ブrou (Robert Barnabas Brough) というジャーナリスト兼劇作家によって少なくとも文章の部分が書かれたもので²¹⁰、その後様々の子ども向けの雑誌に海賊版が掲載されるなど、19世紀を通して人気を博した。*Morning Post* 紙にはクリスマス向け商品として広告が打たれ、*John Bull* 紙はグリム童話やマザー・グースの本と共に“juvenile books”としてこれを紹介している²¹¹。スペイトが真の大道芸を生き生きと写し取ったものとして絶賛する一方²¹²、リーチは実際の上演に負うところの全くない「駄文 (literally

²⁰⁸ Graham Everitt, *English Caricaturists and Graphic Humourists of the Nineteenth Century*. Athena, 2012. 367 参照。

²⁰⁹ 現在では入手が困難であるが、Speaight, *Punch & Judy*. 146-55 に収録されている。本文の引用もここから行う。

²¹⁰ William Cushing, *Initials and Pseudonyms: A Dictionary of Literary Disguises*. Crowell, 1885. 366 参照。

²¹¹ *The Morning Post*, 14 Dec. 1854:1 並びに *John Bull*, 29 Jan. 1855:12 参照。

²¹² Speaight, *Punch and Judy*, 146 参照。

confection)²¹³」とにべもない評価を下しているが、バイロムはタイトルの“*As Performed to Overflowing Balconies at the Corner of the Street*”という部分やテキストに頻出する口語的語彙などを根拠として、これはまさしく当時の上演を書き留めたものであり、ピッチーニに対する「イギリスの応答 (England's answer to Piccini)」であるとしてやはり評価している²¹⁴。

このテキストの特徴としては、道化ジョーイや生きた犬が演じるトービー、何を訊かれても「Shallaballa!」としか言えない外国人といった新しい要素の定着が確認できること、きびきびした当意即妙の遣り取りが楽しめること、ジョーイに翻弄され、唐突に出現する「お化け (Bogy)」に子どものように脅えるなど、パンチの人物造形がより無邪気で親しみやすいものへと和らげられ始めていることなどが挙げられよう。警官や医者といった権威者も、辿る末路は同じだが多分にユーモラスな人物として描かれており、読む「パンチ&ジュディ」としての魅力にはそれなりのものがある。

Beadle. (beating time with his truncheon) I am the Beadle, Churchwarden, Overseer,
Street-keeper, Turncock, Stipendiary Magistrate, and Beadle of the parish!

Punch. Oh! you are the Beagle, Church-warming-pan, Street-sweeper, Turniptop,
Stupendiary Magistrate, and Blackbeetle of the parish?

Beadle. I am the Beadle.

Punch. And so am I.

Beadle. You're a Beadle?

Punch. Yes.

Beadle. Where's your authority?

Punch. There it is! [Knocks him down.]

Beadle (rising) Mr. Punch, you are an ugly ill-bred fellow.

Punch. And so are you.

Beadle. Take your nose out of my face, sir.

Punch. Take your face out of my nose, sir.

Beadle. Pooh!

Punch. Pooh!²¹⁵

²¹³ Leach, *The Punch & Judy Show*, 1985. 49.

²¹⁴ Byrom, *Punch and Judy*, 49-50 参照。

²¹⁵ Speaight, *Punch and Judy*, 148. 1989年公開のイギリス・ポルトガル合作映画 *Bearskin: An Urban Fairytale* では、ジョン・スタイルズ (John Styles) による演技指導を受けたトム・ウェイツ (Tom Waits, 1949-) 演じるパンチ・マンが、

教区吏 （棍棒で拍子を取りながら）我輩は教区吏にして教会委員、民生委員にして街路
 管理委員、水道管理官にして有給治安判事、つまるところが教区吏様なるぞ！
 パンチ おお！ あんたがポックリいって菓九層倍、燻製ニシンにしてワカランチンども
 トッチメチン、勤労三時間にして週休三万三時間、つまるところがコックリさん
 か。
 教区吏 教区吏だ。
 パンチ そんなら俺もだ。
 教区吏 おまえが教区吏だと？
 パンチ そうとも。
 教区吏 任命書はどこだ？
 パンチ ここだよ！ [相手を叩き伏せる]
 教区吏 （起き上がりながら）パンチ君、きみはまったくけしからんやつだ。
 パンチ あんたもな。
 教区吏 その我慢のならん鼻を我輩に見せるな！
 パンチ その鼻持ちならん顔を公衆に見せるな！
 教区吏 フーンだ！
 パンチ フーーンだ！！

にも関わらず、『驚異のドラマ』でのパンチは、妻子に対しては『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』以上にドライである。ジュディが登場するとパンチはダンスを申し出るが、ひとしきり踊ると突然棒を取り出して殴る。プロンプターが「ミスター・パンチ、それはよくないよ（“Mister Punch, that’s very wrong”）²¹⁶」と咎めると、パンチは「おれのものをどうしようと勝手だろう？（“Haven’t I a right to do what I like with my own?”²¹⁷）」と口答えする。あまつさえ、子守りのくだりを経てジュディを退場させる時のト書きには、はっきりと「彼女を一撃で殺す（Kill her at a blow）²¹⁸」と書かれているのである。その後の展開も従来通りの殴り合いに終始し、子どもの観客に配慮したような様子は見られない。

ただ『悲劇的喜劇または喜劇的悲劇』と大きく異なっているのは、すでに言及したプロンプターの存

この場面を少し台詞に修正を加えた上で披露している。

²¹⁶ Speaight, 147.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Speaight, 148.

在である。人形劇における人形と演者との対話は古くから見られ、演者は人形の声音と地声とを素早く使い分けながら、自分の演じる人形と漫才めいた遣り取りをして観客の笑いを誘った。19世紀後半以降のパンチ&ジュディにおいてはこの仕組みを利用して、プロンプターがパンチの悪行をなだめたり咎めたりする場面が出始める。『驚異のドラマ』ではジュディを殺したパンチに「ミスター・パンチ、君がしたのは野蛮で残酷な人殺しだ。国の法にのっとって裁きを受けねばならないよ (“Mr Punch, you ‘ave committed a barbarous and cruel murder, and you must hanswer for it to the law of your country”²¹⁹)」と呼びかけ、パンチが投獄されると、法を破った者は絞首刑に処されるのだということを伝えた上で、「これで懲りるんだね (“I hope it will be a lesson to you”)²²⁰」と言葉を掛ける。

これに対するパンチの「おお、おれのかawaiiそうな嫁さんと 16 人の小さい子どもたちよ！ ぜんぶ双子で、一番の年かさでもまだ2歳半なんだ！（“Oh, my poor wife and sixteen small children! all of ‘em twins! and the oldest only two years and a half old!”)²²¹」というふざけた悔悟を子どもたちが真面目に受け取ったかどうかは大いに疑問であるが、こうした配慮は少なくとも、保護者に対する弁明として一定の効果があったものらしい。例えばバリー (J. M. Barrie, 1860-1937) の *Sentimental Tommy* (1896)には、村の女教師エイリー (Alison Cray) の結婚式後の歓待の出し物としてパンチ&ジュディが演じられる場面があるが、ここでもプロンプターが大いに活躍する。この劇を「ありとあらゆる形の悪徳と悪行を唆すもの (“an encouragement to every form of vice and crime”²²²)」であると考え、教え子たちが悪影響を被ることを心配するエイリー改めマクリーン夫人 (Mrs. McLean) のために、主人公トミー (Tommy Sandys) が一計を案じ、やはり演者にこう諫言させるのである。

The performance took place, and none of the fun was omitted, yet neither Miss Ailie——tuts, tuts, Mrs. McLean——nor Mr. Dishart could disapprove. Punch did chuck his baby out of the window (roars of laughter) in his jovial, time-honoured way, *but* immediately thereafter up popped the showman to say, “Ah, my dear boys and girls, let this be a lesson to you never to destroy your offsprings. Oh, shame on Punch, for to do the wicked deed; he will be caught in the end, and serve him right.” Then when Mr. Punch had wolloped his wife with the stick, amid thunders of applause, up again bobbed the showman: “Ah, my dear boys and girls, what a lesson is this we sees, what goings on is

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, 154.

²²¹ *Ibid.*

²²² J. M. Barrie, *Sentimental Tommy: the Story of his Boyhood*. Cassel, 1896. 397-98.

this? He have bashed the head of her as should ha' been the apple of his eye, and he does not care a—he does not care; but mark my words, his home it will now be desolate, no more shall she meet him at his door with kindly smile, he have done for her quite, and now he is a hunted man. Oh, be warned by his sad igsample, and do not bash the head of your loving wife.” And there was a great deal more of the same, and simple Mrs. McLean almost wept tears of joy because her favorite’s good heart had suggested these improvements.²²³

上演は始められ、楽しいところは一つも省略されたりしなかった。だがエイリー嬢——おつとつと、もうマクリーン夫人だ——もディシャート師も、文句を付けたりはしなかった。パンチは確かに、愉快的昔ながらのやり方で（どっと笑い声も上がった）赤ん坊を窓から投げ捨てた。ところが、その直後に演者がひょっこり顔を出してこう言うのである。「あー、いいかい子どもたち、これを教訓にするんだ。絶対に自分の子どもを殺したりしてはいけないよ。おおパンチ君、恥を知りたまえ、ひどいことをしたもんだ。彼は最後には捕らえられて、したことの報いを受けるのだよ」。次にパンチは妻を棒でこてんぱんに打ちのめし、万雷の歓声を巻き起こしたが、ここでも演者が頭をもたげてこう言った。「あー、子どもたち、いま見たことの教訓が分かるかな？ パンチ君は大事にしなくてはいけない人の頭をぶん殴ってしまったんだ。あまり細かな——大事なことが気かけられなかったんだね。ともかく、よく聞きたまえ、いまや彼の家庭はわびしく、戸口でやさしい笑顔と共に迎えてくれる彼女はいないのだ。パンチは彼女をすっかり殺してしまい、いまや追われる身となったのだよ。くれぐれもこれを悪い見本として、愛する妻の頭を殴ったりしないようにね」同じようなことがくどくど繰り返されたが、お人好しのマクリーン夫人はお気に入りの生徒の思いやりがもたらしたこの改良に感激して、ほとんど喜びの涙を流さんばかりだった。

そもそも、パンチ&ジュディが人気を博した当時のロンドンにおいて、子どもは家の中より遥かに多く街路をたむろしていた。ウォルヴィン（James Walvin）は、1801年から1914年までのイングランドおよびウェールズにおいて常に人口の3分の1以上を14歳以下が占めていたことを指摘しつつ、子どもたちは義務教育制度の浸透によって学校に押し込められる19世紀後半まで、当時の人々にとって

²²³ *Ibid.*, 397-98.

「どこにでもいる、避けがたい(“ubiquitous and unavoidable”²²⁴)」存在であったことを指摘している。同じように人の集まる場所ならどこにでも現れたパンチ・マンにとって、子どもは馴染みの客ではあったに違いない。だがそれは、ヴィクトリア朝式の純真無垢な子どもではなく、オリヴァー・トゥイストが危うくそこから脱してきたような、街路をさまよう浮浪児たちであったのだ。先に紹介した演者などは、メイヒューに対してははっきりと子どもの観客への嫌悪感を表明している。

The boys is such a hobstruction to our performance, that often we are obliged to drop the curtain for 'em. They'll throw one anothers' caps into the frame while I'm inside on it, and do what we will we can't keep 'em from poking their fingers through the baize and making holes to peep through. Then they *will* keep tapping the drum—but the worst of all is, the most of 'em a'n't got a farden to bless themselves with.²²⁵

ジャリどもほど演技の邪魔になるものはありません。あいつらのせいで、しょっちゅう劇を切り上げる羽目になります。私があるハコの中に互いの帽子を投げ入れるし、どうしたって指で舞台に穴を開けて覗きこむのを止めないんですからね。勝手に鳴り物をいじるし、何より悪いのは、揃いも揃ってほとんど一文無しだっていることです。

それでもパンチ・マンたちが子ども相手の上演を行ったのは、ひとえに生計のためであった。この演者によれば、20年前には街路で一度上演すれば7、8シリングは入ったが、インタビュー当時では20回演じてようやく生活ができ、調子がよくて5シリングがやっとであるという。何日外に出ても稼ぎのない時には、手ごろな家を探してその主人との契約を取り付け、窓際に舞台を付けて行う「注文」上演に的を絞った。こうした状況下で子どもが親の財布と結びつき、初めてきちんとしたお客になっていったのである。

[W]e do best in vet vether. It looks like rain this evening, and I'm uncommon glad on it, to be sure. You see, the vet keeps the children in-doors all day, and then they wants something to quiet 'em a bit; and the mothers and fathers, to pacify the dears, gives us a

²²⁴ James Walvin, “Children’s pleasures.” *Leisure in Britain: 1780-1939*, edited by John K. Walton and James Walvin. Manchester UP, 1983. 227-241, 228 参照。

²²⁵ Mayhew, 46.

horder to perform. 226

雨が降ってる時にはいい仕事ができます。今晚あたり降り出しそうで、実にいいですね。ほら、雨が降ると子どもが一日中家にいるでしょう。するとなんとか静かにさせておくために、親御さんがわれわれに上演を頼みにくる訳です。

ヘイドンの手でその模様が華々しく描かれた 1820 年代ほどには街路のでの上演が実入りのいい仕事でなくなっていた当時のパンチ・マンにとって、こうした子ども向けの上演の重要性は 19 世紀後半にいや増していくことになる。家の中でならそれほどのいたずらはされないで済むし、金切り声を我慢しながらここで 30 分ほど演じれば、まず 1 ポンドは下らない稼ぎが得られるのである。パンチ・マンは一番の観客たる子どもたちより先に、この厄介な存在を前にして狼狽する主人公の気持ちをよく理解しているところのその親たちと手を組んだのである。『パンチ』誌の挿絵画家を務めていたジョン・リーチ (John Leech, 1817-64) が、1850 年のクリスマスに自宅へパンチ&ジュディを招き入れているのは、この結託の典型的にして象徴的な例であろう (図 19)。

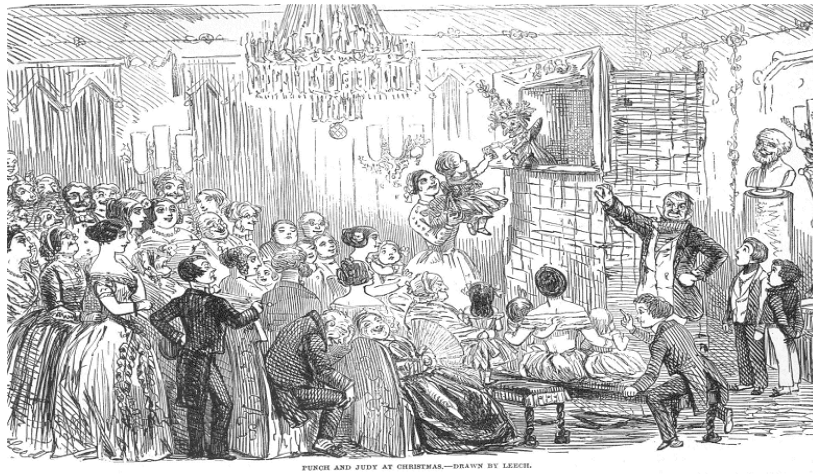


図 19 : 客間のパンチ。

翌年の万国博覧会 (The Great Exhibiton) が成功してますます顕著になったように、ヴィクトリア朝社会において根深い階級間対立の雰囲気はもはや解消されつつあり、リスペクタブルをもって自らに任ずるような身分としても、娯楽に対して「そういうのは結構 (Much Above That Sort of Thing)」とばかり身構える必要はなくなってきた (次頁図 20)。

226 Ibid.

19世紀半ばのこうした状況にあつて、かたや古き良き慣習に基づく気晴らしの保護の必要を訴える立場、かたやそれを新しい価値観の基に作り変えようとする合理的娯楽運動の立場から、かねて娯楽による階級融和を期待する声が挙がっていた。カニンガムはこの頃の娯楽産業の広告文で矢庭に“rational”だの“intellectual”といった惹句が使われ出している様を紹介しているが²²⁷、パンチ&ジュディはそれ自体にはどうにも見出し難いそうした美点を、『パンチ』誌の執筆陣を初めとする論者たちの恣意的な注目によって補われていたと言うことができよう。大人たちのこうした積極的な補完と好意の表示があったからこそ、演者たちは儲けにならなかった子ども向け上演への進出を良しとし、子どもたちへの教訓という建前のもと、パンチ&ジュディの核であるナンセンスな暴力を保ち続けることができたのである。

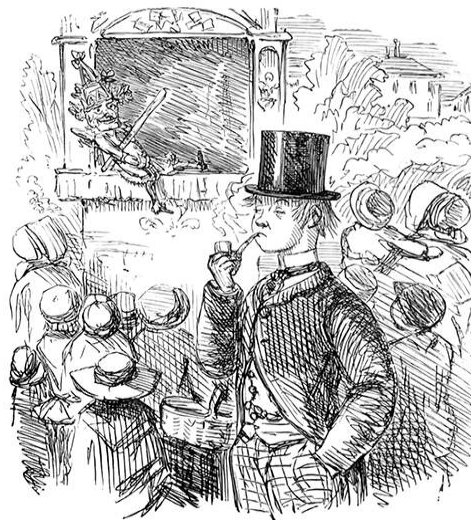


図 20 : 「そういうのは結構」

ジョン・リーチ画。

第二節 室内・リゾート地への移動

かくしてパンチは子どもたちの反面教師としての一面を獲得したのであるが、こうした配慮はあくまで顔を立てるべきホストのいる状況下で行われたのだということを忘れてはならない。こうした操作はやはり演者の目に馬鹿らしく映ったものらしく、メイヒューは以下のような愚痴を聴き取っている。

Some families where I performs will have it most sentimental—in the original style; them families is generally sentimental themselves. Others is all for the comic, and then I has to kick up all the games I can. To the sentimental folk I am obliged to perform werry steady and werry slow, and leave out all comic words and business. They won't have no ghost, no coffin, and no devil; and that's what I call spiling the performance entirely. It's the march of hintellect wot's a doing all this —— it is sir.²²⁸

私が演技をやるご家庭の中には、うんと感傷的にやって欲しいという人たちもいます——そこだけのやり方でね。こういうお宅の人たちは大体が、自分たちからして涙もろいんです。

²²⁷ Cunningham, 111 参照。

²²⁸ Mayhew, 43-44.

他ではみんなお笑いが好みで、その時にはこちらも目一杯やります。センチな人たちの前では、じっくり落ち着いて、ゆっくりと演らなきゃいけないし、くすぐりの台詞やなんかは全部取っ払わされる羽目になります。あの人たちには幽霊も棺も、悪魔もお気に召しません。これでは演し物も台無しというものです。それこそ頭でっかちですよ、旦那。

この演者はひとたび道路に出れば、さっきはパンチに目一杯可愛がらせたばかりの赤ん坊を、また思い切り路面へと叩きつけさせたであろう。街頭のパンチを窓越しに目撃してひどく衝撃を受けたというある女性は、数年後の 1849 年にディケンズへ手紙を書き送り、作家の力を振るってこの劇をより穏当なものに改良するよう求めている²²⁹。

こうした状況にあって詩人のミラー (Thomas Miller, 1807-74) は『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース (*The Illustrated London News*)』に連載していたエッセイの「路上の楽しみ (“Street Amusements”)²³⁰」と題した回でパンチ&ジュディの上演を描き、集まってくる観客たちの反応をそれぞれ観察しているが、そこではこれが随分と良いもののように描かれてある。ボロを着た女性は赤ん坊を舞台の前へ差し上げて、ジュディが殴られるごとに手を叩いて喜ぶ我が子を愛おしそうに眺める。子どもたちは舞台の前へ寄り集まり、あるいは暖炉の上に腰掛けて窓越しにじっと見つめる。中でも注目すべきなのが、ある老紳士の反応である。

That respectable-looking old gentleman also halts, though half ashamed of being seen in such a motley assembly; then passes on with a smile on his face, for he remembers pausing many a time, when going or returning from school with his books swung idly over his shoulder, to look at Punch and Judy; and while he walks along his mind turns back to the days of other years.²³¹

身なりのきちんとした老紳士もまた立ち止まって、自分がこんな有象無象の中にいるのを見られることを少し気にしながらも、やがて微笑みを浮かべた。かつて学校からの行き帰りの道すがら、本の包みを背中にぶらぶらさせながら、何度もパンチ&ジュディを見るためにこうして道草したのを思い出したからである。また歩き出しながらも、彼の心は昔へと立ち返

²²⁹ Storey Graham and K.J. Fielding, eds. *The Letters of Charles Dickens The Pilgrim Edition*. vol.5. Clarendon, 1981, 640 参照。

²³⁰ Thomas Miller “Picturesque Sketches of London: Past and Present” *The Illustrated London News*, 30 Mar. 1850:5-6. 以下の引用はすべて書籍版から行う。

²³¹ Miller, 256.

っている。

コンラッド (Peter Conrad) はヴィクトリア朝に入ってからピクチャレスク描写を、「感傷癖と同じく、自己と由々しき対象との間に距離を置くという防御手段であった (“a way, like sentimentality, of protectively putting a distance between oneself and the problematic object”) ²³²」と評している。「そこでは貧困や醜さといった不快な棘のような事実が、穏やかな一枚の絵の中において和解に至り、和らげられる。あたかも、悩みや問題を釉薬で覆い隠すことで角を取ったり遠ざけたりして、一幅のフランドルの田園詩へと変えてしまうかのようである (“The hard prickly unpleasant facts of poverty and ugliness are here softened by being fondly resolved into a picture; it is as if the troubles and problems are coated with a layer of varnish which mellows them, transforms them into a Flemish idyll”) ²³³」。これ自体は後にも触れるジェラルド (William Blanchard Gerrold, 1826-1884) とドレ (Gustave Doré, 1832-83) のロンドン探訪書についての言葉であるが、ミラーの描いた「ピクチャレスク・ロンドン」的一幕としてのパンチにも同じことが言えるであろう。ミラーの描写は、ディケンズに手紙を送った読者がこの人形劇について見出したような問題の検討を、子どもの無邪気な楽しみを尊しとする親心やノスタルジーの心情を経由することで巧みに回避している。老紳士ひいては読者は、パンチ&ジュディに対して時間的な距離、こうしたものについつい現を抜かしてしまうような無垢な子どもが立派な紳士になるまでの物語を置くことで、今の自分がそれに惹きつけられているという事実をようやく許容することができるのである。言わば子ども時代を経由して、パンチ&ジュディという由々しき見世物の受容体験を洗浄しているのだ。こうした処理によってミドルクラスの人々は一昔前にはまだ抱かれていた潜在的な警戒感をも解除し、ついに家庭の中にまでパンチ&ジュディを迎え入れるようになる。1872年のアメリカの週刊誌には、その名も「客間のパンチ (“Punch in the Drawing-Room”）」という記事が見える (次頁図 21)。

Not that Punch is solely to be found in the streets, to be gazed at only out of windows, or from the extreme edge of the pavement. He is also in great request at children's parties—fashionable parties, too—sometimes royal parties, for a great favorite in London is *the* Punch which “played before her Majesty and the royal children at Windsor Castle.” He is as much at home in the English drawing-room as in the street; and in the long evenings of the Christmas holidays, that merry season of children's parties, he is a constant guest.

²³² Peter Conrad, *The Victorian Treasure-House*. Collins, 1973, 78.

²³³ *Ibid.*, 77-78.

パンチはただ通りで見掛けられたり、窓のすぐ外側や歩道の端から見つめられるだけのものではありません。彼は子どもたちのパーティーや社交の会にも引っ張りだこで、時には王族のパーティーにも現れます。ロンドンでは「ウィンザー城で女王とその子どもたちの御前で上演された」パンチが大人気を取っているからです。彼は通りでと同じくらいイギリスの客間での上演に慣れていて、陽気な子ども会の開かれる長いクリスマス休暇の夜の常連ともなっています。



図 21 : ロンドン市長邸 (Mansion House) での上演。

一方で『パンチ』誌に参加していたダグラス・ジェロルド (Douglas William Jerrold, 1803-57) の長男ブランチャードは、取材仲間たちと持ったある会話のことをこう振り返っている。

The Pilgrims held a conversation one day, at a little breakfast in my library, on the unflagging renown of Punch, of the streets—of Punch the unconquerable vagabond! Nobody could remember an occasion when Mr. Punch’s performance had fallen flat.

“Stay,” cried the editor of Mr. Punch of the Fleet Street—“ I can. We had been talking about Punch’s popularity, longer ago than I care to say, at the Fielding Club. In our enthusiasm we agreed to bring him, drum and pipes and all, into the club smoking-room one evening, and have him all to ourselves, over our cigars. The night came: the room was

²³⁴ “Punch in the Drawing-Room” *Harper’s Weekly*, 6 Jan. 1872:5.

crowded with a great company of men who knew how to laugh, and who had made up their minds to have a merry time of it. The show was as good as I have ever seen in the streets. Swift action of the puppets; a capital Toby, with a face of admirably profound melancholy; such a performer on the pipes—such a drum! But, it was a dead failure: the very dreariest night I can remember. We couldn't—and we tried hard— get up the smallest laugh.”²³⁵

私の書齋でささやかな朝食会を開いたある日のこと、巡礼たちは²³⁶、街路でのパンチ劇の、あの衰え知らずの名声について話しあった——あの不屈の放浪者！ パンチの芸が受けを取らなかったところなど、誰も見たことがなかった。

「ちょっと待った」フリート・ストリートの方のパンチの編集者が叫んだ。「私はあるぞ。かなり昔のこと、フィールディング・クラブでパンチの人気について話し合っていてね。大いに盛り上がったので、われわれはある夜に、彼をドラムやらパイプやらの一式もろともクラブの喫煙室にお招きして、タバコをふかしながら見物させてもらったわけだ。夜になると、部屋は笑いのなんたるかを心得た立派な面々でひしめき合っていた。みんな愉快的ひと時を過ごそうと心に決めていた。上演は街路で見るのに違わない出来だったよ。人形たちの素早い動き、名犬トービーのあの見事で物憂げな顔²³⁷、演者の吹き鳴らすパイプと、太鼓の演奏！だがそれは全くの不首尾に終わった。思い出せる限り最も退屈な夜だ。われわれは笑えなかった——ずいぶん頑張ったが——ほんのひと笑いさえ起こらなかったんだ」

『パンチ』誌は世紀後半を通して初期の急進的な姿勢から政治的中道路線に落ち着き、保守党寄りの立場にあって一時は夫をしのぐ人気を誇った *Judy* (1887-1907) 誌が短命に終わるのを尻目に、実に20世紀末まで「憎らしいまでに中立と公平さとを」保ち続けることになる²³⁸。おそらくこの「さる編集者」が見たかったのは、自分たちに向けて和らげられた劇ではなく、有象無象の行き交う通り全体を観客として行われる、妻殺しあり絞首刑あり、悪魔ありの昔ながらの「パンチ&ジュディ」であったのだろう。しかし、そういう劇をわざわざ「注文」して見るのは紳士としての沽券に関わることである。“moral Punch & Judy”はこのジレンマのもとあくまで子ども向けの建前として作られたのであり、結局のと

²³⁵ Gustave Doré and Blanchard Jerrold, *London: A Pilgrimage*. Dover, 1970. 177.

²³⁶ ジェロルドたちはこの本の中で、自分たちのことをロンドンをめぐる「巡礼 (pilgrims)」と呼んでいる。

²³⁷ ここで言及されているのは本物の犬が演じたものであろう。

²³⁸ 井野瀬久美恵「『ジュディ』から見た『パンチ』——ある風刺漫画雑誌の挑戦」小池滋編『ヴィクトリアン・パンチ：図像で読む19世紀世界 7 解説・資料編』柏書房、1996年、47-70 参照。引用部は63より。

ころパンチ&ジュディの楽しみ方としては、大通りで演じられているのを通り掛かりに横目で見るとい
うのが無難であったと言えるだろう。1885年のある新聞記事からも、大人たちがこうした「子ども部屋
版」パンチ&ジュディをはっきりと街頭での上演と区別していたことが分かる。

Thoughtful persons have long noticed with regret that there is no moral worth speaking of in the depredations of the clown at pantomime-time, and that when Punch flings Judy out of the window and crows over it he sets a very bad example. Yet we invite our children to laugh over these demoralizing exhibitions. It is quite time “The Truth about Punch’s Domestic Behaviour” was told; and the “Drawing-room Punch and Judy” is a step in the right direction. Here, it is true, the heartless Punch murders his wife and flings away the baby, but he does not prosper. Remorse seizes him, he cowers in a corner overcome with shame, and dies miserably. Then the showman puts his head up from below and addresses the little boys and girls. “My dear little children,” he says, “you must not cry for Punch. He was a naughty man. It was bad of him to kill poor Judy. When you little boys are big men you will be good to your wives, and remember the fate of cruel Punch.” This is what you get now when you hire a puppet-show for a children’s party; and it is a great improvement on the old version. Those of the children who have met Punch in the street and seen him carrying on there are rather offended to find him repenting in the corner; but, when they become used to the high moral tone which pervades the drawing-room version, they will give up yawning over it perhaps.²³⁹

思慮深い人々は、クリスマスのパントマイム劇での道化が道徳的に全く語るに値しない荒
廃ぶりを見せていることや、ジュディを窓の外へ放り出して鬨の声を挙げるパンチが非常に
悪い見本を示していることを、長らく遺憾の意と共に語ってきたものだった。にも関わらず
われわれはわが子らを招き寄せ、これらの退廃的な見世物に笑い声を上げさせる。いまや「パ
ンチの家庭生活」の真相が明かされた。すなわち「客間のパンチ&ジュディ」が正しいやり
方なのである。そこで心ないパンチは確かに妻を殺し、赤ん坊を投げ捨てるが、決して栄え
はしない。良心の呵責がパンチを捉え、彼は部屋の隅で恥じ入って身をすくませ、拳句には
悲惨な死を迎える。そのあと演者が舞台の下から顔を出し、少年少女に話し掛けるのである。

²³⁹ *St James’s Gazette*, 13 Oct., 1885:5.

「親愛なる子どもたち」と演者は言う、「パンチのために泣いたりするものではないよ。彼は手に負えないやつだったんだからね。かわいそうなジュディを殺したのはまずかった。少年たちよ、大人の男になったらお嫁さんには優しくして、パンチの残酷な運命を思い出してみることだ」。こんにち子どもたちのパーティーのために人形劇を注文するとういうものが見られるのだが、これはかつての様式からして大層な進歩である。街路でのパンチに出くわし、そこでの振る舞いを目にしたことのある子どもたちは、部屋の隅で懺悔するパンチをむしろ腹立たしく思う。だが、客間式の上演に浸透している道徳的な気風に馴染んだ暁には、あるいはこれに欠伸を漏らすこともなくなるだろう。

ところが、こうした紳士たちの隠れ蓑となるような雑踏は、いまやロンドンの路上ではそう簡単に生じなくなっていた。「ヴィクトリア朝の繁栄期（“Victorian Prosperity”）²⁴⁰」とも呼ばれる経済的楽観ムードの最中に当たるこの時期には、分離した労働時間と余暇の感覚が着実に労働者たちの間に根付きつつあり、その余暇にもただ街をぶらぶらしているよりは、1840年代から70年代に掛けて急速に発達した鉄道を使って地方へ繰り出すことが選ばれるようになってきたのである。パンチ・マンたちもこれを追って続々と地方へ流出していき、演者たちの証言によれば1887年でロンドンに残っていたのは15人あまり²⁴¹、1894年には6人であったという²⁴²。1919年にはスコットランドはダンディー（Dundee）の地方紙が「少なくともイングランドではパンチ氏は死に絶えている（“in England at least Mr Punch is dead”）」と述べてパンチを懐かしむロンドン人にエディンバラへの旅行を勧め²⁴³、1924年には万国博覧会の取材に訪れたチェコ人作家チャペック（Karel Čapek, 1890-1938）が以下のように述べている。

わが国や、イタリアやフランスでは、街路は一種の酒場か公園、村の広場、集会場、遊び場や劇場、家と玄関口の延長なのである。が、この国では、街路は誰のものでもなく、誰をも他人と結びつけはしない。イギリスの街路では、人にも物にも会うことはなく、ひたすらそれを避けるのである。

わが国では、家の窓から頭を突き出すと、もうそこが街路になる。しかし、イギリスの家

²⁴⁰ 荒井、49 参照。

²⁴¹ “The Punch and Judy Men of London” *The Pall Mall Gazette*, 15 June, 1887:1.

²⁴² Leach, *The Punch & Judy Show*, 112 参照。ただしこの頃の業態としては、ある者はミュージック・ホールに出演し、またある者は室内上演に特化するという形で演じていて、その行動範囲はまちまちである。サーカスの芸人の中に「パンチ&ジュディ」の心得がある者も少なくなかったようでもあり、常時多少の出入りに伴う増減があったと考えた方が良さそうではある。

²⁴³ “Punch and Judy” *Dundee Courier*, 12 July, 1919:8 参照。

は、窓辺の厚いカーテンによってばかりでなく、庭と鉄柵、蔦、小さな芝生と生け垣、玄関のノッカー、さらに古い時代からの伝統によって、道とへだてられている。

イギリスの家は、自身の庭をもたねばならない。それは、街路が、家にとって野生と喜びにみちた庭園でないからである。

イギリスの庭には、ブランコや遊び場がなければならない。というのは、街路が遊び場でもないし、すべり台でもないのだから。

イギリスの家の詩的なおもむきは、イギリスの街路に詩情が欠けていることの代償なのである。そして、この国では、街路が革命の群衆によっておおいつくされることは決してないだろう。なぜなら、街路が長すぎるからだ。おまけに、あまりにも退屈な場所だから。²⁴⁴

かつて広場において凝縮され、祝祭の消滅によって一時は街へ溢れ出したロンドン市民の「野生と喜び」は、しかし公式の「遊び場」が整えられたことによって、却ってそこに封じ込められることとなった。それは遊びが日常へと侵食する可能性を失い、完全に余暇の枠内へと定着したということである。

1860年のこと、ハンガリーからやってきたロマの末裔であり、サーカス団の娘と結婚して幌馬車で巡業の旅に出たリチャード・コッドマン (Richard Codman, 1832-1909) という演者がウェールズ北部のスランディドゥノ (Llandudno) 近郊まで来たところで、馬が一頭死んだために馬車を動かせなくなってしまった。往生したリチャードは波打ち際に転がっていた流木からパンチ人形を彫り出し、この地でパンチ&ジュディを演じ始めた²⁴⁵。

これが現代まで150年以上続くパンチ&ジュディ演者の名門家系、コッドマン・ファミリーの始まりであった。スランディドゥノが海浜リゾート地として成長する中でリチャードのパンチ&ジュディが人気を博し、1908年に息子のハーバート (Herbert Codman, 1881-1961) へと人形と舞台が引き継がれるころには、あちこちの海浜リゾート地にもこうしたパンチ&ジュディ演者の一族が興っていた。20世紀以降のパンチ&ジュディの上演と受容との在り方は、この「スワッチェル・オミ (Swatchel Omi)」と呼ばれる諸家系の活動によって新たな展開を迎えることになる。

第三節 空白から休暇へ

“Swatchel”はパンチ・マンたちの間で使われた隠語で“Punch”を、“Omi”は同じく“Man”を指す。これ

²⁴⁴ カレル・チャペック『イギリスだより』飯島周編訳、恒文社、1996年、27-28頁。

²⁴⁵ Leach, *The Punch & Judy Show*, 117 参照。ここでは1864年の出来事とされているが、本論では以下の情報源から1860年とした。“Codman Family Tree” *Punch and Judy on the Web* および “Celebrating 50 years of Punch and Judy in Llandudno” *BBC.com*. North West Wales. 1 May 2010 参照。

は“Parlary”ないし“Polari”と呼ばれる、18世紀から19世紀に掛けて俳優や大道芸人の間でよく使われた一連の語彙に属しており、その *parlare* (=to talk) という語源の通り、多くイタリア語にその語源を持つ。メイヒューが前述のインタビュー記事を *London Labour and the London Poor* へ収録するにあたり追加した記事の中にも同じような業界の隠語が紹介されており、演者はこれを「くだけたイタリア語で、行商人の使うような言葉よりずっと上等ですよ (“this is a broken Italian, and much higher than the coster’s lingo”)²⁴⁶」と語っている。現在では20世紀に使われた同性愛者の隠語として知られているが、もともとはパンチ・マンを含む旅芸人たちが、巡業先の警官や住民に見咎められるのを避けるために用いる言葉であった(表2)。

表2 : Polari での「パンチ&ジュディ」用語例²⁴⁷

原語	意味
Omi	男
Mozzy	妻/ジュディ
bionc / deaner	シリング
clod	ペンス
slangcove	演者
hambone	下手な演者
flob	(人形を) だらしなく扱う
scarper	ずらかる

演者たちが自分たちを言い表すにあたってこの語彙を採用したことは、この時期のパンチ・マンがもはや一日を通して街路を歩き回るのではなく、一年を通して国中を経巡るような職業となっていたことを端的に示していよう。例えばフランク・エドモンズ (Frank Edmonds, 生没年不詳) は、13歳で学校生活を打ち切って父親の巡業に加わった。2月から5月に掛けてはあちこちの村や町をめぐり、夏になるとイングランド南西部のウェイマス (Weymouth) へ現れて9月末ごろまで舞台を据える(この夏興行は1926年から74年まで続けられた)。チェスターにある自分の家へは12月の初めによく戻ってくるが、それもクリスマス・パーティー興行の準備のためである。やってきた町ではまず警察署を訪ねて上演許可をもらい、続いて学校へ行って放課後の興行を打診する。そうして挨拶代わりのショーを

²⁴⁶ Mayhew, *The London Labour and the London Poor*, 47.

²⁴⁷ Leach, *The Punch & Judy Show*, 114 を参考にした。

打ったあと、子どもたちに向かって共有地やパブの店先で行われる次の上演に知り合いを集めてくるようにと頼むのであった²⁴⁸。

このようにして日常の暮らしの中にパンチ・マンがやってくることもあったものの、20世紀の人々がパンチ&ジュディを目にする機会が最も多かったのは夏の海辺であった。初めのうちは18世紀に流行した温泉浴場の延長線上において、貴族階級や富裕階層の療養の場として開発された海岸リゾートであるが、1841年のロンドン・ブライトン間路線開通を嚆矢として鉄道網がブリテン島中に広がり、また1844年のグラッドストーン鉄道統制法（Gladstone's regulation of Railways Act）以降運賃引き下げが加速するにつれて、世紀後半には着実に労働者にも足の向きやすい場となっていった²⁴⁹。1871年には銀行休日法（Bank Holiday Act）が制定され、夏季シーズンに一挙二つの連休（第一週および最終週）が保証されることにもなる²⁵⁰。街路から消えつつあった「パンチ&ジュディ」の観客を成すべき大衆は、少なくとも夏場には、海辺に変わらずその姿を表していたのである。初代コッドマンが彼のパンチ&ジュディ上演を禁じようとした地元の向上委員会（Llandudno Improvement Commissioners）に抗ってまでスランディドゥノへ落ち着いたのも、ここに発展の見込みがあったからであろう。

メイヒューはパンチ・マンを含むインタビュー当時の街頭芸人たちを、概して仕事に困った時に試みに始めたまま抜けられなくなったものとしているが²⁵¹、スワッチェル・オミの家に生まれる者にとってパンチ&ジュディを演じることが、もはや単なる仕事以上のものを意味したことは言うまでもない。親から職を引き継ぎ、その仕事に使う人形や舞台を引き継ぎ、それを使って演じる上演地を引き継ぎ、それらを繋いで巡るルートを引き継ぎ、その先々で出会う観客を引き継ぐ彼にとって、パンチ&ジュディは生活の一場面どころか人生そのものとなるのである。リチャード・コッドマンが流木から作った人形は150年経った今でも使われ続けているし、どこの家でも祖先が開発したシークエンスやプロットは代々厳格に守られ続ける傾向にあるため、「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」からの影響も相対的に少ない²⁵²。こうしてパンチ&ジュディは、個々の上演が行われるその場限り、上演ごとの舞台上だけのものではなく、既にして受け継がれ、将来にもまた引き継がれるであろうものとして観られるようになっていく。パンチ&ジュディ演者たちにとって少なくとも夏場のあいだ腰を据えられるような上演地を持つことは非常に重要な要件となり、第二次世界大戦の頃にはめいめい見つけた場所へ根を張るに至ったよう

²⁴⁸ Robert Leach, "The Swatchel Omi: Punch and Judy and the Oral Tradition" *New Theatre Quarterly*, vol.IX, no.36, 1980, 66-76 参照。

²⁴⁹ 荒井、64頁参照。

²⁵⁰ 同46-48頁参照。

²⁵¹ Henry Mayhew, *The Morning Chronicle Survey of Labour and the Poor: The Metropolitan Districts*, vol.4, Caliban Books, 1981. 191-92 参照。

²⁵² Leach, *The Punch & Judy Show*, 120-21 参照。

である。こうして演者たちと上演地との繋がりが深まったことの表れとして、同業者間での縄張り争いが起こるようになる。テッド・グリーン (Ted Green, 生没年不詳) は延べ3人のパンチ・マン (うち1人は彼の名前を騙りさえした) を追い出してライル (Rhyl) における自分の場所を守った武勇伝を持ち、フランク・エドモンズの父ハリーに至っては、マン島で彼の成功をねたんだ道化の団に舞台を燃やされたことがあるという²⁵³。

リチャード・コッドマンは 1868 年にリヴァプールで冬の興行を行うようになったが、まずここでの上演を長男のリチャード (Richard Mortimer Codman, 1870-1951) に譲り渡して 10 年あまりのち、本格的に一線を退くにあたって本拠地スランディドゥノを次男のハーバート (Herbert Codman, 1881-1961) に分けて譲った。以後現代に至るまで、この二つはそれぞれにコッドマン家の後裔によって受け継がれ続けている (表 3)。

表 3 : コッドマン家の上演地と上演者の系譜

Llandudno		Liverpool	
1860-1910 ²⁵⁴	Richard I	1868-1888	Richard I
1910-1961	Herbert ²⁵⁵	1888-1951	Richard II ²⁵⁶
1961-1980	John	1951-1985	Richard III
1990s-2015	Jacqueline & Morris Millband	1985-	Ronald Richard
2015-	Jason		

こうした継承は演者ばかりでなく、観客の間でも生じるようになる。二代目リチャードのキャリア (1888-1951) を通してコッドマン家のパンチ&ジュディはリヴァプールの一名物と化し、その人気は 1923 年に市民からの出資によってブースが新調され、これを使つての初上演に先立って地元議員のスピーチを含むセレモニーが行われるほどであった。現在リヴァプールでのコッドマンのショーはライム・ストリートから場所を移して行われているが、2011 年には第二次大戦におけるドイツ軍の大空襲 (the Blitz) から 70 年を記念する行事の一環として、四代目のロナルド・リチャード (Ronald Richard Codman,

²⁵³ Leach, "The Swatchel Omi," 66 参照。

²⁵⁴ Richard I の逝去に伴うが、1907-1910 年の諸説ある。

²⁵⁵ Richard I の次男。

²⁵⁶ Richard I の長男。その息子アルバート (Albert Codman, 1902-69) もコルウィン (Colwyn) とロス・オン・シー (Rhos-on-Sea) において夏の上演を持った。

1928-2015) が半世紀ぶりにこの場所での上演を行っている²⁵⁷。長く演じられ見られ続けたことで、パンチ&ジュディは今やそれ自体でリヴァプールの歴史を物語るものと見なされているのである。19世紀後半にロンドンから各地へ分散したパンチ&ジュディは、20世紀に職業演者間での継承スタイルの確立を通して、子ども時代のパーティーやヴァカンスの思い出として個人的に記憶される一方、ヴィクトリア朝の終わりと二つの世界大戦を住民と共に経験したものとして集団的にも記憶されるようになったのだと言えよう (図 22・23)。



図 22 (左) : 初代コッドマンの上演の様。1877 年ごろ、リヴァプール。



図 23 (右) : 1923 年にリヴァプール市民の出資によって新調された舞台。

スワッチェル・オミたちの活動はパンチ&ジュディの歴史の中でも特異な出来事であり、その意義や実態を詳しく解き明かすには地方史等の観点に基づいたイギリス本国での個別研究が待たれる所である²⁵⁸。ここでは彼らが最も盛んに活動した 19 世紀末から 20 世紀初頭の流れを本論の関心において総括し、演者・観客の双方で起こったパンチ&ジュディに対する意識の変化を見ておきたい。まず演者たちについては、この時期を通してモチベーションの重心が、経済的理由から使命感や伝統の保持者としての矜持といったより複雑なものへと移ったことが窺われる²⁵⁹。そして観客側では、上演の機会が全社会層的に浸透したヴァカンス体験の枠内へと定着し、そこで数十年にわたって続けられた結果、パンチ&ジュディの観劇体験を共有し得る集団の幅が飛躍的に広がったことに注目したい。固有の上演地と強く結び

²⁵⁷ Victoria “Punch and Judy Returns to Liverpool !” *Liverpool Blitz 70 !* 21 Mar. 2011 参照。

²⁵⁸ スワッチェル・オミの活動についてはリーチが最初にまとめた調査を行っている (“The Swatchel Omi”および *The Punch & Judy Show* 第 8 章参照)。またウェイマスにおけるフランク・エドモンズの活動については Judith Stinton, *Weymouth & Mr. Punch. Harlequin*, 2008 が非常に詳しい。

²⁵⁹ Martin John Reeve, “Contemporary Punch and Judy in performance: An Ethnography of Traditional British Glove Puppet Theatre” Doctor’s thesis, U of London, 2008, 82 参照。

付いた演者が各地に割拠するこの星雲状態から、パンチ&ジュディが人々にとって血縁・地縁による共同体のアイデンティティを構成するものの一部となっていく流れが始まったのである。

これは次節に見る“wartime Punch show”や“Festival of Britain”への参加において国家レベルにまで達することになるが、こうしたより大きな「パンチ&ジュディ」のイメージが生み出されるには、各地域・各家系で線的に続けられる上演や観劇体験が、何らかの形で一つの全体像へと統合される必要がある。だが演者たちは基本的には互いの仕事場を侵そうとはせず、また客から求められでもしない限りは誰かのネタを拝借するようなことも良しとしなかったもので、長らく相互に交わることがなかった。この頃の演者たちが自分たちの演じる劇の歴史について知る手段も、ほぼ自分の父親や尊敬する演者の上演、そして出版された僅かばかりのテキストに限られていたのである。例えばテッド・グリーンは、メイヒューのインタビューに載っている唄 (A) が崩れて意味不明になったもの (B) を、父親から伝えられたまま忠実に自分のジム・クロウ (Jim Crow²⁶⁰) に歌わせ続けている²⁶¹。

A Oh, lubly Rosa, Sambo come;
 Don't you hear the banjo?
 Tum, tum, tum!

B Oh, lovely rosy Sambo can,
 Don't hit your banho,
 Pom, pom, pom.

各地に散らばりながら積み重ねられたパンチ&ジュディの上演と観劇の記録が再び一箇所において紡がれ、全体像としての歴史を成すためには、第二次大戦の終わりを待たなければならない。次節ではパンチ&ジュディについての学術的な研究が始まったことを直接の契機として、この人形劇が一挙にイギリスの伝統芸能としての姿を現していく過程を見る。

第四節 イギリスの伝統へ

スペイトがパンチ&ジュディの歴史を書こうと思いついたのは、のちの回想によれば 1938 年ごろのことである²⁶²。第二次世界大戦や個人的事情による中断を経ながら続けられた調査は、1955 年に *The*

²⁶⁰ ジム・クロウは「悲劇的喜劇または喜劇的悲劇」の従者や「シャラバラ」の異国人の系譜に連なる黒人の登場人物であり、顔を黒く塗った芸人によるいわゆる minstrel・ショーにおけるヒット曲、トマス・D・ライス (Thomas Dartmouth Rice, 1808-60) の “Jump Jim Crow” にちなんで名付けられたものである。

²⁶¹ Leach, *The Punch & Judy Show*, 121-22. 韻文のため原文のみ記した。

²⁶² Speaight, *Punch and Judy*, 6 参照。

History of the English Puppet Theatre として結実したが、ここでも現行の「パンチ&ジュディ」の形成過程だけで 10 章中 8 章が費やされており、扱われている範囲自体は従来のパンチ研究と大きくは変わらない。それでもパンチがイギリスに現れた具体的な日付を実証的に明らかにし、演者に自分たちがめいめいの家系において継承しているものに対する客観的な視点をもたらした点で、この本の出版は間違いなく「パンチ&ジュディ」の歴史上画期的な出来事であった。1960 年代後半の道化研究の興隆、1970 年代以降の文化研究の広がりを通して、この野放図な人形劇は一挙に風景の中から一つの研究対象として浮かび上がり、もはや個人的な思い出として主観的にのみ語られるものではなくなっていく。1970 年にスペイトが上記の本を当初の構想に基づいて再構成した *Punch and Judy: a History*、続いて 1972 年にバイロムの *Punch and Judy: It's Origin and Evolution*、やや空いて 1985 年にリーチの *The Punch & Judy Show: History, Tradition and Meaning* といったモノグラフが出たほか、パンチ&ジュディは文学・政治学・民俗学・芸術学といった様々な分野における議論の中で、折に触れてその姿を表すようになる。

二度の世界大戦を経て、演者たちの側からも新たな動きが起り始めた。1980 年になって大きな実を結ぶことになる演者たちの組織化の流れであり、これは専門のパンチ・マンよりは、需要の増加に応じて参入した新しい演者たちの活動による所が大きい。同じくパーティーやイベントの出し物となることの多かった手品や軽業と一緒にパンチ&ジュディを演じ、また娯楽業界における個人事業主としての性格を持ったエンターテイナーが、20 世紀後半の成り行きにおいて中心的な役割を演じるようになる。

戦間・戦後期にキャリアをスタートさせ、戦後になって中心となった演者たちの特徴としては、エンターテイナーとしての自覚からパンチ&ジュディを子ども

DAY	DATE	TIME OF PERFORMANCE	PLACE
MONDAY	- - Aug. 14	Morning 11 to 12-30	New Zealand Road Rec. Gd.
		Afternoon 3 .. 4-30	Woodbank Memorial Park.
		Evening 7 .. 8-30	St. Thomas' Rec. Ground.
TUESDAY	- - Aug. 15	Morning 11 to 12-30	Great Moor Rec. Ground.
		Afternoon 3 .. 4-30	Adswold Rec. Ground.
		Evening 7 .. 8-30	Heaviley Rec. Ground.
WEDNESDAY	Aug. 16	Morning 11 to 12-30	Shaw Heath Rec. Ground.
		Afternoon 3 .. 4-30	Alexandra Park.
		Evening 7 .. 8-30	St. Lesmo Rd. Rec. Ground.
THURSDAY	- Aug. 17	Morning 11 to 12-30	Gorsey Bank Park.
		Afternoon 3 .. 4-30	Hollywood Park.
		Evening 7 .. 8-30	Crescent Park.
FRIDAY	- - Aug. 18	Morning 11 to 12-30	Heaton Mersey Park.
		Afternoon 3 .. 4-30	Houldsworth Park.
		Evening 7 .. 8-30	North Reddish Park.
SATURDAY	- Aug. 19	Morning 11 to 12-30	South Reddish Rec. Ground.
		Afternoon 3 .. 4-30	Heaton Norris Rec. Ground.
		Evening 7 .. 8-30	Woodbank Memorial Park.

BY ORDER OF THE ABOVE.
L. E. MORGAN, N.D. (Hort.) Superintendent of Parks.
Printed by Messrs. The Stockport Daily Free Press, Ltd., Stockport. Tel. No. 2100.

図 24 : マンチェスター近郊ストックポートにおける、1939 年ウェイクス週間興行のポスター。

何時に上演が始まるか分かるようになり、かつてのゲリラ的上演スタイルからは遠く隔たっている。

向けの劇として演じるのにあまり抵抗感を持たないこと、本業の傍らでパンチ・マンとしての仕事をし、自治体や公共施設の要請による仕事を積極的に引き受けるなど（前頁図 24）、商業資本との連携に長けていることが挙げられよう。絞首刑吏や悪魔のシーンを外してクロコダイルや道化ジョーイの出番を増やすといった工夫や、新しいシークエンスの開発にも積極的で、中には劇のキャストからパンチとジュディを取り除いたうえ一切の暴力表現を排した「ピープ・ショー (Peep Show)」の巡業を始めたウィルキンソン (Walter Wilkinson, 1888-1970) のような者まであった²⁶³。

こうした時代の典型と言えるのがプレス 1 世 (Percy Press Snr, 1902-80) のキャリアである。プレスは初め手品師として 1920 年の聖金曜日 (Good Friday) の祭で大道芸デビューを飾り、やがて人に勧められてパンチ&ジュディを演じるようになった。ロンドン東部ポプラー (Poplar) に興行を持ったスミス家のアルバート (Albert Smith, 1886-1963) らと共にロンドンで仕事をする一方、1935 年から浜辺での夏興行に携わるようになるが、これは芸人たちの業界誌にプレスが出していた広告を見た興行主と契約を結んだことによるものであった。1948 年から晩年に至るまでの上演地となるイースト・サセックスに落ち着くまで、プレスは血統・地縁による繋がりではなく、共同の読み物を通じた同業者間の協働によって仕事を得ていたのであり、戦時中には E.N.S.A. (Entertainments National Service Association) の遠征に同行して、軍服を着たパンチが絞首刑吏のヒトラーをやっつける劇 ('wartime Punch show') を演じてもいる。戦後には戦後復興の機運を盛り上げるため 1951 年に国が主催した「フェスティバル・オブ・ブリテン (Festival of Britain)」に参加し、連れの演者 (Bruce Macleod) と共に一日 8 時間半もの上演を行った²⁶⁴。パンチはここに至って、かつて対ナポレオン戦争への参加を求める小ピットの頼みをきっぱり断った自由人から、勇んで最前線へと出向く立派なイギリス人の典型、いわゆるジョン・ブル (John Bull) へと変貌する。パンチの奮闘に無名の兵士たちや彼らの救った子どもたちが喝采する様子に、演者たちは自分たちの生業が、いまやイギリス全体の伝統となったことを看取ったであろう。

1962 年 5 月 26 日、プレスはスペイトおよび聖ポール教会のメイ牧師 (Clarence May, 生没年不詳) と共に、ロンドンのコヴェント・ガーデンにおけるパンチ「誕生」300 周年のセレモニーを指揮した。スペイトと The Society for Theatre Research および The British Puppet and Model Theatre Guild の後援により実現したこの機会には、全国から 40 人もの演者が集まり、日ごろは方々の海岸で風景の一部を成しているだけのパンチが視界一面を埋め尽くす壮観を生み出した。ふだん一体きりのパンチを見ることに親しんできた観客たちに、これは凄まじいインパクトを与えたことであろう。現在明らかにな

²⁶³ Reeve, 216 参照。

²⁶⁴ Leach, *The Punch & Judy Show*, 128-33 参照。

っている最初の芸人の大規模な集合は、1887年6月22日にヴィクトリア女王の即位50周年を祝うためにハイド・パークで起こったものとされているが²⁶⁵、ダイヤモンド・ジュビリーという大イベントの一環に過ぎなかったこの機会に対して、1962年のそれはパンチが舞台の外でも主役となった初めての瞬間であった。

20世紀後半は、前節で見たような流れの中で主に観客側で形成されてきた「由緒あるイギリスの伝統」としてのパンチ観が引き続き発展する一方、「パンチ&ジュディ」の社会的位置付けの決定に演者たちが主体的に関わろうとする動きが起こってきた時期であると言えるだろう²⁶⁶。パンチ&ジュディを見つめる視線の中に学術的な態度が加わり、自らの家業が一举に300年の歴史を持つ無形遺産としての姿を表したことは、「パンチ&ジュディ」が演じられる状況に様々な影響を与えた。

1975年にコヴェント・ガーデンの野菜市場を移転し、17世紀以来の建物を取り壊す計画が持ち上がると、これに反対した地域組合（Covent Garden Community Association）は自分たちの声の代弁者としてこの地に所縁のあるパンチを選び、全国からパンチ劇の演者を招待して“Punch Party”と題する集会を行った。活動は功を奏し、コヴェント・ガーデン市場はショッピングセンターに改装された上で1980年に再オープンされることになる。その際のセレモニーにも40人以上の演者たちが駆け付けたが、このときプレスの息子であるパーシー2世（Percy Press Jr, 1922-97）が演者たちによるまとまった団体を立ち上げることを提案し、1980年に“The Punch and Judy Fellowship”（以下PJF）が発足した²⁶⁷。

プレスは演者たちの間で「無冠の王（“un-crowned King”）²⁶⁸」として大いに尊敬されているが、晩年の彼が自らの演者としての名声を継がせるべき相手を、息子ではなくジョン・スタイルズ（John Styles）であると考えたことは、演者たちの関わり合いの形がスワッチェル・オミ的な一子相伝から友愛や同業者意識に基づく連帯へと移行しつつあったことを象徴的に示していよう²⁶⁹。スタイルズは初めのうち手品師になろうとして、諸々の道具を取り扱っていたオスカー・オズワルド（Oscar Oswald, ?-1976）の個人商店“The Magical Mart”に出入りするようになったが、この人物はパンチ&ジュディ演者による集まりを作るための最初期の活動を行っていた演者の一人であり、スタイルズは彼から手品だけでなくパンチ&ジュディのノウハウをも伝授されることになった²⁷⁰。以降スタイルズは手品や腹話術と共に

²⁶⁵ Reeve, 65 参照。総勢25のパンチ&ジュディの舞台が立ったという。

²⁶⁶ 本節では現役の演者たちの名前が多く列挙されるが、論述の上で有意義であると思われる場合を除いて、生年の表示は省略するものとする。

²⁶⁷ Maggie Pinhorn, “The May Fayre,” *Celebrating Mr. Punch*. より。これは後述する“Big Grin”の際に出された企画本で、出版社や頁数の表記が存在しないものの、パンチ&ジュディの歴史や数十人の演者の来歴について非常に詳しい記述がある。毎年May Fayre & Puppet Festival会場か、PJFのホームページを通して購入することができる。なおPJFの設立メンバーは、Percy Press II, Joe Beeby, John Styles, John and Max Alexander, Glyn Edwardsの6人。

²⁶⁸ PJF ホームページにおける紹介より。“Percy Press Snr. (1902-1980)” *The Punch and Judy Fellowship*. Hall of Fame.

²⁶⁹ Reeve, 103 参照。

²⁷⁰ Leach, *The Punch & Judy Show*, 133-34, およびスタイルズによる“The Magical Mart”のホームページ参照。

現代の代表的なパンチ&ジュディ演者の一人として活動を続け、『バンデット Q』(Time Bandits, 1981)、『102』(102 Dalmatians, 2000) といった映画作品への(手首から上だけの)出演や、海外へ出張しての公演などを行ってきた。2004年には「諸芸術、とりわけパンチ&ジュディにおける功労(“services to the arts especially Punch & Judy”）」のため王室から MBE (大英帝国五等勲爵士)の位が授与され、現在パーシー二世の後を受けて PJJF の代表 (President) を務めている。

草創期の PJJF はともかくもパンチ&ジュディ演者の集まる場を設定したというものに過ぎず、またこの会の経緯を詳しく調査したリーヴ (Martin John Reeve) によれば、父親の後を継いでその中心たんとするパーシー二世個人の意向が大きく反映されたものであった。これをより積極的な活動目的を持った団体にしようとする動きは、むしろ会の綱領を起草したグリン・エドワーズ (Glyn Edwards, 1944—) によってもたらされたものであると言ってよい。かつてテレビ業界に勤めたことがあるエドワーズにとって²⁷¹、テレビや映画といった娯楽との共存に向けてパンチ&ジュディの伝統をいかに更新しあるいは保存するかという今後の難題に、パーシー二世のリーダーシップによる組織が対応できるかどうかは疑問であった²⁷²。こうして 1985 年、フリート・ストリートのパンチ・タヴァーン (Punch Tavern、図 25) に集った 8 人の演者によって “The Punch and Judy College of Professors” (以下 College) が創設されることになる。スタイルズとエドワーズを含め、このメンバーは多くが PJJF にも所属しており、現在では 70 歳を超えているが、そのほとんどが未だ第一線で活躍している名優である²⁷³。

PJJF に加えて敢えて College が新設されなければならなかった理由については、PJJF 設立において果たされる親睦を目的とする組織の模索 (“The Association of Punch Workers” 設立) が始まった 1950 年代から 30 年あまりのうちに起こった状況の変化からも考えられる必要がある。そもそも人形劇師たちの組織ということであれば、1925 年にはイギリス国内の人形劇師たちをまとめる “British Model Theatre Guild” (のち “The British Puppet



図 25 : パンチ・タヴァーンの看板。

<http://www.johnstylesentertainer.co.uk/magicalmart.html> (最終閲覧日 2016 年 11 月 24 日) オズワルドの立ち上げた “The Association of Punch Workers” には 1955 年の設立から 1976 年の解散までに 160 人あまりが加入したが、試みとしてはあくまで意見の集約と友好関係の涵養といった辺りに留まり、店でメンバーシップを購入すれば演者とファンとを問わず加入でき、年会も表立った活動も存在しなかったようである (Reeve, 68-69 参照)。

²⁷¹ “I created the Phantom Flan Flinger” 参照。

²⁷² Reeve, 69-70 参照。

²⁷³ 設立メンバーは Martin Bridle, Rod Burnett, Bryan Clarke, Glyn Edwards, Caz Frost, Major Mustard, Barry Smith, John Styles の 8 人。

and Model Theatre Guild”に改名、以下“Guild”)が、1929年にはプラハを本部として世界規模での交流を試みる“Union Internationale de la Marionette”(以下“UNIMA”²⁷⁴)がすでに設立されている。PJFに籍を置く者の大多数がこの両方にも所属しているうえ、Guild並びに1963年に設立されたUNIMAのイギリス支部(“British UNIMA”)は共に組織のロゴにパンチの姿を採用しており、例え広く人形劇師一般を対象としているとしても、ここへPJFやCollegeがさらに設立されたのは、一見すると余計なことのように思える。実際クリス・サマヴィル(Chris Somerville)のように、演者の集まりはGuild一つあれば十分であり、どこかから資金を獲得したり、フェスティバルを開いて観客にパンチ&ジューディを幾つも立て続けに見せたりする必要はないと考える演者もいるのである²⁷⁵。

この問題を検討するためにまずGuildやBrUNIMAとPJFとの違いを挙げるならば、前の二つが主に人形劇の芸術的ないし教育的側面に注目する組織であるのに対し、PJF(というよりパンチ&ジューディの演者たち)は人形劇にそうした社会的機能性や美的可能性を見出そうとすることを好まず、単に人を楽しませるものとして考える傾向にあるということがある。人形を人間の自意識から離れた理想的な俳優として考えるクライスト(Heinrich von Kleist, 1777-1811)の理論を発展させ、人形を用いての様々な演劇実験を試みたゴードン・クレイグ(Edward Gordon Craig, 1872-1966)がGuildに対して積極的な援助を行ったこと²⁷⁶、「道徳的また美的教育手段としての人形の使い方を提案する(“Propose the use of the puppet as a medium of ethical and aesthetic education”²⁷⁷)」として20世紀前半に起こった人形劇師による組織の勃興は、演者間の親睦や交流を目的とする一方で、人形劇の上演を通じて実現すべき理想や別の目的に根ざすものでもあった。

こうした別の方の理想が組織の議論や活動の前面に押し出されるとき、それは誰の手にも届くような大衆人形劇の提供者であることを誇りとしてきたパンチ&ジューディの演者たちの考えと、衝突とまでは言わないまでも摩擦を起こすことになる。1931年にモスクワへ国立人形劇場を設立し、70年代後半から10年あまりUNIMA会長を務めたセルゲイ・オブラストゾフ(Sergey Obraztsov, 1901-1992)は、「現代社会における人形劇の社会的意義」という論文において、パンチが子豚を肉挽き器に誘い込んでソーセージにしてしまうシークエンスを見たときのことをこのように綴っているが、これなどは理想主義的な人形劇観とパンチ&ジューディの演者の態度との懸隔をまざまざと示している。

²⁷⁴ 1980年に本部がパリへ移されている。

²⁷⁵ Reeve, 101 参照。サマヴィルはウェールズに劇場を持ちつつ、個人でウェブサイト“Punch and Judy on the Web”を運営している。

²⁷⁶ Reeve, 73 参照。

²⁷⁷ “The objects of UNIMA” UNIMA. Presentation.

私は、諸君がこのような劇が子どもたちにとってよいと思う、とは考えない。だが、私があたらしい知人に、こういうものを子どもたちに見せてはいけない、といったとき、彼はたいへんおどろいて、反対した——「でも、子どもたちが笑って、喜んでいてではないか。これが有害であり得るだろうか？」——そうだ、あり得る。笑いは、かならずしも、いつも、よい情緒の結果とはかぎらない。すべては、だれがなにを、あるいは、だれを笑うか、ということにかかっている。生き物の、人間やこぶたの、痛みを笑ってはならない。それは、悪い笑いである。サディスティックな笑いである。痛みを感じているのが敵であったとしても、それは笑いを呼び起こすものではあり得ないし、あってはならない。だれかの生命や人民の生活を救おうとして、敵を殺すことはあり得るが、人間の劇でも人形劇でも、舞台上でだれかを苦しめてはいけない。そのような責め苦を見せるのは、サディズム、残酷さを育てることである。この肉挽き器におちたこぶたの劇が、テレビジョンで放送されたとしたらどうだろう——想像してみたまえ！²⁷⁸

こうした情緒的な問題とは別に、パンチ&ジュディの演者たちは所謂ポリティカル・コレクトネスの観点からの批判にも対応しなければならなくなった。「シャラバラ」は現在ではほとんど登場しなくなり、生きた犬によるトービーやジム・クロウの復活は望むべくもない。ある演者はサッダーム・フセイン (Saddam Hussein, 1937-2006) が処刑されたとき、絞首刑吏の人形を使うことを取り止めたという²⁷⁹。エドワーズらが交流組織としての PJJF を置きつつ、彼ら曰く「積極派 (ginger group)²⁸⁰」である College を立ち上げるに至ったのは、PJJF 設立までの模索と並行して進んでいったこうした変化の中で、パンチ&ジュディが非常に複雑かつ微妙な立場に置かれるようになりつつあることを機敏に察知していたからに他ならないのである。

第二次大戦末期から戦後に掛けての時期に生まれ、1970年代から80年代に掛けてデビューを飾った College 発足世代の演者たちは、多くが大学教育やショービズ界外部での就業経験を持ち、社会におけるパンチ&ジュディの位置付けに関して、比較的客観的な視点を持っていると言える。例えばエドワーズはバケツの水とカスタード・パイが乱れ飛ぶ子ども番組 *Tiswas* (1974-82) のプロデューサーとして数々の苦情や批判に対応した経験を持ち²⁸¹、バーネット (Rod Burnett, 1954-2017) はアート・カレ

²⁷⁸ セルゲイ・オブラスツォーフ「現代社会における人形劇の社会的意義」エリザヴェータ・コーレンベルク (大井数雄訳) 『人形劇の歴史』晩成書房、1990年、177-208頁参照。

²⁷⁹ Tom Geoghegan, "How Did Punch and Judy stay alive?" *BBC.com. Magazine*, 9 May 2012 参照。

²⁸⁰ Reeve, 71.

²⁸¹ "I Created the Phantom Flan Flinger" *BBC.com. Entertainment*, 27 Nov. 2006 参照。

ッジの学生としてパンチ&ジュディに興味を抱くようになり、自ら人形を製作して上演を行うに至った経緯がある²⁸²。伝統の保存のためにこそ常に新しい活動を起こすことが必要であるというポリシーのもと、彼らは素早い意思決定と社会での経験から蓄積されたノウハウを活用しつつ、パンチ&ジュディの広報およびネガティブ・イメージへの論駁を試みてきた。代表的な活動として挙げられるのは、2000年の「スラップスティック・シンポジウム (*The Slapstick Symposium*)」であろう。パンチ&ジュディの暴力性やマスキュリニティの問題、ポリティカル・コレクトネスとの関わりなどについて演者たちが自ら論じたこの小論集は、発表後ただちに Web 上にアップされ、現在でも College のホームページから閲覧が可能である²⁸³。

こうした活動が一部には功を奏して、しかし恐らく大部分はそれと関係なしに、パンチ&ジュディは伝統芸能としての認知をますます高めつつある。場代の高騰のため上演地から撤退しそうになった演者に地元住民がカンパを行ったとか、自治体が下した上演停止措置が市民からの猛反発を受けて撤回されたといったニュースは 21 世紀に入ってから枚挙に暇がないが、これらの援助はいつも「パンチ&ジュディはイギリス (あるいはわが街) の保存すべき伝統である」という理由のもと行われる。パンチ&ジュディは現在の The O2 ドームで 2000 年に行われた博覧会 “Millennium Experience” にも登場し、2006 年には政府がウェブ上で行った “Icons of Englishness” 選定事業において、投票総数 30 万、5000 あまりの候補の中から、ストーン・ヘンジや紅茶、欽定聖書などと並んで 12 個の一つに選ばれている²⁸⁴。パンチの選出には賛否両論が沸き起こり、文化遺産に関する議論を喚起しようとするこの事業を企画したイギリス文化省 (Department for Culture, Media and Sport) の目論見は見事に果たされたと言えるだろう。

PJF は College の創設を受けてメンバーシップを一般の “Associate” と上演技術の審査を関門とする “Full” の二段階へと改め、簡素であった会の綱領もより詳細なものに書き換えられた²⁸⁵。これを起草したのもエドワーズである。少数精鋭による別働隊として活動する College との関係性において、パンチ&ジュディという伝統の下に集まった人々の憩いの場としての PJF の役割がここに明確化されたと言っていいたいだろう。毎年 5 月 9 日前後の日曜日に PJF が主催して開催される “May Fayre & Puppet Festival” は、まさにその象徴である。これは聖ポール教会公認のイベントで、例年前述の記念碑の前でのパンチ劇発祥の物語、ブラスバンドと演者たちによる街中の行進のあと、教会内での特別礼拝を

²⁸² Reeve, 116-22 参照。

²⁸³ <http://www.punchandjudy.org/docs/THE-SLAPSTICK-SYMPIOSIUM-PAPERS.pdf> (最終閲覧日:2018 年 1 月 8 日)

²⁸⁴ Tom Geoghegan, “The making of Icons” *BBC.com. Magazine*, 9 Jan. 2009 参照。

²⁸⁵ “The aims of Punch & Judy fellowship”。2016 年 11 月現在で 140 名近くの会員がおり、Full Membership を有する者が 60 人あまり、後に追加された Honorary の肩書きを持つ者は 12 人である。ちなみにリーヴによる 2008 年時点での記述では、総会員数 120 名あまり、Full 会員が 40 名程となっている (Reeve, 85 参照)。

経てから(図 26)境内での上演三昧という流れになっている。老若男女の観客はショーを楽しんだのち、パンチの人形やマグカップ、往年の名演者の上演が記録された DVD などを買って家路につき、演者たちは舞台を片付けたあと、近くにある“Concert Artists Association (the CAA)”の建物へ向かう。廊下の壁中が往年の名ショーマンのビラやポスターで埋め尽くされているこの建物で会食し、故人となった会員の名前を読み上げたあと、年次会合を開いて今後の方針について話し合う。積み上げてきた過去に根ざし、演者と観客との交流を担保する PJJ と、その土台に基づいて将来に向けての発展を積極的に模索する College との両輪によって、現在のパンチ&ジュディ演者たちは自分たちの携わる、いつしか自分たちの国の伝統芸能と化したものを、現代社会の中にか位置付けようと試み続けているのである。



図 26 : “May Fayre & Puppet Festival” 特別礼拝の様様。

説教台にはパンチ。

結論

2000年の“Slapstick Symposium”において講壇に上がった、数少ない女性演者の一人であるカズ・フロスト (Caz Frost) は、自分はフェミニストたちの意見を反映してジュディがパンチたちを殴り倒していくような劇、言わば「ジュディ&パンチ」を演じて見せるべきであろうか、と切り出した上で、そうした男性支配の世界に立ち向かうキャラクターを作り出すことは是非とも必要だが、それはパンチとジュディを使って行うことではないと結論付ける。

My challenge, with our little drama of British heritage, is to use the evolved and evolving characters of Punch and Judy to reflect more subtly the continuing struggle the ordinary person has with the problems of everyday life - relationships, responsibilities, authority, bureaucracy, social etiquette, corruption and sexual repression. Punch, on my right hand, represents the side of my nature which just wants to knock my troubles down, throw responsibility out of the window, caution to the wind, overcome my fears and satisfy my desires. The characters on my left hand represent the social and internal controls that stop me from doing this. When I perform the show I enjoy playing with these inner conflicts in a way which my audience can relate to.

私がイギリスの伝統たるこの小さなドラマにおいてやろうとするのは、今なお弛まぬ発達を遂げるパンチ&ジュディの登場人物たちを使って、ありふれた人間が日々の生活の中で延々と直面し続ける問題との闘いをより精妙なやり方で反映してみせることです。他者との関係や自己の責務、権力、官僚主義、社交儀礼、政治腐敗、そして性的抑圧。右手のパンチが象徴するのは、こうしたトラブルを叩き潰し、責任を窓から外に放り出し、腹をくくって恐れに打ち勝ち、欲望を満たそうとする自分の性です。左手の人形が表すのは、それをさせまいとする社会的ないし内面的規制です。このショーを演じるとき、私は観客に分かりやすいようにこうした内的葛藤と戯れてみせることを楽しんでいるのです。²⁸⁶

また山口昌男は、『文化と両義性』において、神話的世界観における空間表象についてのカッシーラー (Ernst Cassirer, 1874-1945) の理論を援用しつつ、以下のように語っている。

²⁸⁶ Prof Caz Frost “PUNCH’S WOMEN PERFORMERS”. *The Slapstick Symposium*. Part 2, 2000.

「空間についての神話的な情感作用の展開は常に、昼と夜、光と闇といった二項対立から出発する。……神話的思考のそれ以上の展開において、この二項対立は不断のモチーフである……。神話的空間の中における空間の区域のどの分離もどんな文節化も全体としてはこの対比に基づいている。聖と俗という特に神話論的なアクセントの置き方にしても様々の方法で分離した方位や地帯に配分されていて、その各々に決定的に神話＝宗教的な刻印をおくのである。……（東西南北といった基本的な方位においても）各々の空間的な限定は特定の神話にして、好意的なものか、敵意に満ちたものかは別として、デーモン的な、聖的なまたは不浄な“性格”を帯びる。光の源泉としての東は生の源泉であり、太陽の沈む場所としての西は、死に関するすべての恐怖で包まれる。そして、この昼と夜、光と闇、生誕と死といった二項対立は生活の具体的な事象の神話論的解釈において無数の方法で反映されるのである。」
こういった二項対立が基本的には右手と左手といった身体表象で現わされる社会が多いことは、今日よく知られているところである。²⁸⁷

「パンチ&ジュディ」はヴィクトリア朝前夜という時代において、前近代的な祝祭において儀礼の形において表現されていた闘争が、近代的な二項対立の形へと明確に形式化されたものであった。その間には人々の鬱憤や新たに生じてきた問題が言葉にされないまま横たわっていたが、少なくともパンチが最近までいかなるものであったかを知っていたヴィクトリア朝初期の人々は、彼が最近妻と殴り合いを始めたことの意味、なにかが滅びなにかが新生しつつあるのだということの表現を十分その中に見て取ることができた。この劇は、オールティック (Richard Altick) が『ロンドンの見世物』において論じた以下のような状況にあって、まさしく近代における「道徳劇」の New Vice となったのである。

ヴィクトリア朝初期の文化風土にあって最も注目し価値を置く要素の一つは、時代の道徳が アーネストネス 真摯な態度と呼び、フリヴォリティー 軽佻浮薄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 グッド 善と イーヴル 悪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。²⁸⁸

²⁸⁷ 山口昌男『文化と両義性』岩波書店、1975年、103頁。

²⁸⁸ 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頁。

この見世物が画期的であったのは、人々がかつての祝祭の儀礼から縁を切って引きこもろうとした日常生活の場面に個々の道德劇のあらすじに対する the Vice のように乱入し、その一帯を否応なくかつての祝祭の混乱へと引き戻してしまうためであった。

日常生活の世界は、私達の身体をも含む、外的実在の世界である。これは私達の推進力の発生する場であり、身体的行為の起る場である。それは克服するのに努力を必要とする抵抗をもたらす。それは私に課題を与え、私に自分のプランを推進することを許し、私の目的に達しようとする努力を成功に導いたり失敗させたりする。私はこの世界を他者と共有する。他者と私は共通の目的や手段を持つ。こうした生活世界の中でも最も中心的な機能は、それがコミュニケーションの場を提供するという点にある。この仕事の世界があるために、互いに近づこうとする二つの意識の働きかけが効力を発揮することができる。こうした中心的な場を持たなければ、一貫した世界の保証は一つの文化の中に見出せなくなる。従って人は、これまで、個人的な自由の一部を犠牲にしても、コミュニケーションの確保のために必要な最低限の場は残していた。²⁸⁹

山口の言うこのような「日常生活の世界」は、個々人の世界を保証する一方で続々と守るべきルールを生み出し、それが実質的に無意味になった後でさえ、しきたりや伝統として暗黙裡に個々人へと強制されるようになることがある。そのしきたりを教え込むためにかつての遊びが利用されることさえある。パンチ&ジュディに道德的意義を見出したり、自身の子ども時代の思い出の中にある上演が永遠に保存されることを願ったりするようなことは、道德劇に the Vice の笑いではなく、まじめな教訓だけを期待するのと同じことである。それは遊びとは呼ぶことのできないものである。グリーン・エドワーズがパンチ誕生 350 年祭の後に語った以下のような言葉は、演者たちがこのことをまだ十分肝に命じていることを伺わせるものである。

“The 350th ‘birthday’ provided the perfect opportunity for us to set some of the record straight by reminding people that Punch was old even to the Victorians and that we treat the show as a living tradition not an unchanging heritage re-enactment.”

²⁸⁹ 山口、『文化と両義性』、144 頁。

350 回目の「誕生日」は、パンチがヴィクトリア朝の人々にとってさえ歴史あるものであったこと、また演者がショーを変化のない遺産の再上演ではなく、生きた伝統として扱っていることを人々に思い出せることで、幾分の誤解を正すための格好の機会となった。²⁹⁰

遊びという行為は、われわれが日ごろその中で生きることに決めているところの現実像の輪郭をつかの間だけ曖昧にし、その場に居合わせた生きた者の間だけで通用する新たなルールを設定し、その上に立って仕草や言葉を遣り取りしながら、いわば自主的に世界そのものを創り出してみることである。古いものが死にかつ再生するという祝祭の儀礼のテーマは、たとえ見掛けの上で形式が定まって見えても、常にこの遊びの精神に立っている。そこに入ればそれまでの自分ではいられなくなるし、見ないようにしてきたものが否応なく視界に入ってくることにもなる。そこでは相手を殺すことが、すなわち自分の分かち難い一部を殺すことでもある。一人の人間である演者の右手と左手が闘い合うというパンチ&ジュディの上演からは、自己とは何か、世界とは何か、他者とは何かといった、耳の痛い、誰も答えることのない問いが絶えず発せられているのである。

²⁹⁰ Glyn Edwards, "Punch and Judy in the 21st Century," in *Celebrating Mr. Punch*.

参考文献

上演の書き取り

[Collier, John Payne] *Punch and Judy, with Illustrations Designed and Engraved by George Cruickshank: Accompanied by the Dialogue of the Puppet-Show, an Account of its Origin, and of Puppet-Plays in England.* Prowett, 1828.

[—.] *Punch and Judy, with Twenty-Four Illustrations. Designed and Engraved by George Cruickshank. And Other Plates. Accompanied by the Dialouge of the Puppet-Show, an Account of its Origin, and of Puppet Plays in England.* 5th ed. Bell, 1870.

上記二つは同じ本の初版と5版にあたるが、初版（1828年1月）の2ヶ月後に出た第2版で若干の加筆があり、第5版からは挿絵を手掛けたクルックシャンクが出版の経緯を振り返った冒頭に付録されている。

Woodensconce, Papernose (Robert Barnabas Brough). *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.'* Ingram, 1854.

頁番号の表記がなく、現在では入手も困難であるため、本論での引用は大英図書館 (British Library) で閲覧したものと照合しつつ、Speaight, *Punch & Judy*. 146-55 に収録されているものから行っている。

雑誌・新聞

新聞名のアルファベット順。執筆者名や見出しのない記事が多く含まれるため、あるものは新聞名の後に補足する形で示す。なお大部分の記事は *British Newspaper Archive* の購読を通して閲覧したものであるが、本アーカイブでは途中で紙名の変更や他紙との統合・分離があった場合も、すべて一つの新聞名（主に創刊当時の名前）へ紐づける形で記事が登録されていることに注意されたい。それぞれの掲載当時の名前に従うべきところではあるが、参照する場合の便宜を優先して、本リストでは結局このアーカイブに登録してある新聞名に倣って記事情報を記入してある。購読しなくとも紙名の変遷は閲覧することができるので、記事が見つからない場合はいちど<<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk>>へ

アクセスした上で確認することを推奨する。

Bell's Weekly Messenger. 18 Dec. 1831:8 / "Queen-Square" 15 Mar. 1840:7

Brighton Gazette. 2 Oct. 1828:3.

Cambridge Chronicle and Journal. "To Readers and Correspondents" 13 Feb. 1858:4

Cambridge Independent Press. "Huntington" 30 Jan. 1858:7.

Cornishman. "St. Just School Board" 8 June., 1893:8.

Derby Mercury. "Monday's Post" 19 Sep. 1734:2.

Dundee Courier. "Punch and Judy" 12 July, 1919:8.

Essex Herald. "Literary and Mechanics' Institute Fete" 1 Aug, 1871:5.

Fraser's Magazine. A Modern Pythagorean [Robert Macnish], "Punch and Judy" Apr. 1831:351-54.

Glasgow Evening Citizen, 19 Oct. 1866:3.

Harper's Weekly. "Punch in the Drawing-Room" 6 Jan. 1872:5.

Howgrave's Stamford Mercury. 23 Nov. 1732:1.

John Bull. 29 Jan. 1855:12.

Kentish Gazette. "Vagrancy" 20 May 1873:4.

Kentish Weekly Post or Canterbury Chronicle. "Cheshire Festivities" 12 Jan. 1808:2.

London Evening Standard. 26 Sep. 1829:4.

Morning Advertiser. "Haydon's 'Euclis' and 'Punch and Judy'" 4 Mar. 1830:3.

Newcastle Courant. "London, Sept 8" 12 Sep. 1778:4.

Norfolk Chronicle. "Thursday, March 24" 26 Mar. 1864:7.

Nottingham & Midland Counties Daily Express. 27 Dec. 1869:1

Oxford Journal. 1 Sep. 1821:3.

Public Ledger and Daily Advertiser. "Cause of the Drama" 28 Feb. 1832:1.

Royal Cornwall Gazette. "St. Minver" 29 July 1864:6.

South Eastern Gazette. 4 Oct. 1859:4

Southern Reporter and Cork Commercial Courier. "Ballylongford Petty Sessions" 5 Dec. 1829:1.

St. James's Gazette. 13 Oct. 1885:5.

The Bristol Mirror. 11 Mar. 1826:3.

The Charter. "Rational Legislation" 4 Aug. 1839:9.

The Dublin Evening Mail. "The Old Punch and Judy" 1 Oct. 1849:1.

The European Magazine. "Punch's Complaint" Aug. 1813.

The Examiner, "Penny Theatres" 2 Mar. 1844:3.

The Illustrated London News. Thomas Miller, "Picturesque Sketches of London" 30 Mar., 1850 / "Punch and Judy at Christmas" 21 Dec., 1850.

The London Gazette, 26 July, 1686:2.

The Morning Chronicle. "Margate, Sept. 20" 22 Sep. 1812:3 / 15 Jan. 1828:1. / "Punch and Judy" 28 Jan., 1828 / "Prince George of Cumberland" 16 June 1828:2 / "Marlborough-Street" 13 Nov. 1832:4.

The Morning Post. 14 Dec. 1854:1.

The Norwich Mercury. "Tomblaud Fair" 30 Mar. 1864:1

The Pall Mall Gazette. "Art and Vagrancy" 16 May, 1873:1. / "The Punch and Judy Men of London" 15 June, 1887:1.

The Salisbury and Winchester Journal. 22 Jan. 1821:2.

The Southern Reporter and Cork Commercial Courier. "Ballylongford Petty Sessions" 5 Dec. 1829:1.

The Stamford Mercury. 28 Sep. 1738:2.

The Scots Magazine. "Politicks in Miniature: Or, The Humours of Punch's Resignation" 5 Mar., 1742:32:35.

Silurian, Cardiff, Merthyr, and Brecon Mercury, and South Wales General Advertiser. 17 July, 1841:2.

The Westmorland Gazette. "Punch in Partnership" 26 Nov., 1825:3

Yorkshire Gazette. "House of Commons" 6 Apr. 1822:2.

Windsor and Eton Express, "Punch's Lectures" 10 Feb. 1858:3.

Worthing Herald, Rev. A. A. Evans, "A Person's Notebook" 29 Dec. 1934:23.

日記・書簡

Graham, Storey, and K.J. Fielding, editors. *The Letters of Charles Dickens The Pilgrim Edition*. vol.5. Clarendon, 1981.

Latham, Robert, and William Matthews, editors. *The Diary of Samuel Pepys*. 9 vols. Bell, 1970.

書籍・論文

Adams, George Burton and H. Morse Stephens. *Select Documents of English Constitutional History*.

- Macmillan, 1939.
- Barrie, J.M. *Sentimental Tommy: the Story of his Boyhood*. Cassel, 1896.
American Libraries, <https://archive.org/details/sentimentaltomm02barrgoog> (最終閲覧日 2017年5月30日)
- Bailey, Peter. *Leisure and Class in Victorian England: Rational Recreation and the Contest for Control, 1830-1885*. Routledge, 1978.
- Bond, Donald F. editor. *The Spectator*. vol.1. Clarendon, 1965,
 —— editor. *The Tatler*. vol.1. Clarendon, 1987.
- Borsay, Peter. *A History of Leisure: The British Experience since 1500*. Palgrave, 2006.
- Brooke, C.F. Tucker. *The Tudor Drama: A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare*. Houghton Mifflin, 1911.
Google Books, <https://archive.org/details/tudordramaahist00broogooog> (最終閲覧日 2016年11月30日)
- Brough, Robert. B [Papernose Woodensconce]. *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' Ingram*, 1854.
- Burton, George Adams and H. Morse Stephens. *Select Documents of English Constitutional History*. Macmillan, 1939.
- Byrom, Michael. *Punch and Judy: Its Origin and Evolution*. rev. ed., DaSilva Puppet Books, 1988.
 —— . *Punch Polichinelle and Pulcinella*. Millbrook, 2007.
- Chambers, E.K. *The English Folk-Play*. Clarendon, 1933.
Universal Library, <https://archive.org/details/englishfolkplay027958mbp>. (最終閲覧日 2016年9月15日)
- Cibber, Colley. *An Apology for the Life of Colley Cibber : with an Historical View of the Stage During His Own Time*. U of Michigan, 1968.
- Conrad, Peter. *The Victorian Treasure House*. Collins, 1973.
- Cornford, Francis Macdonald. *The Origin of Attic Comedy*. Arnold, 1914.
Cornell University Library, <https://archive.org/details/cu31924022693117>. (最終閲覧日 2017年

10月31日)

Crone, Rosalind. *Violent Victorians: Popular Entertainment in Nineteenth-century London*. Manchester UP, 2012,.

Cunningham, Hugh. *Leisure in the Industrial Revolution: c.1780 – c.1880*. Helm, 1980.

Cushing, William. *Initials and Pseudonyms: A Dictionary of Literary Disguises*. Crowell, 1885.

Dickens, Charles. *Oliver Twist*, edited by Peter Fairclough, Penguin, 1966.

———. *The Old Curiosity Shop*, edited by Angus Easson, Penguin Classics, 2000.

D'Israeli, Isaac. *Curiosities of Literature*. vol.3, Murray, 1817.

Califolnia Digital Library, <https://archive.org/details/curiositiesoflit03disriala>. (最終閲覧日 2016年12月1日)

Doré, Gustave and Blanchard Jerrold. *London: A Pilgrimage*. Dover, 1970,

Edwards, Glyn. “Punch and Judy in the 21st Century,” in *Celebrating Mr. Punch*.

———. *Successful Punch & Judy*. 2nd ed., Da Silva Puppet Books, 2011.

Everitt, Graham. *English Caricaturists and Graphic Humourists of the Nineteenth Century*. Athena, 2012. Athena Library of English Studies 38.

Fielding, Henry. *The History of Tom Jones: a Foundling in three volumes*. vol.2. Barnes&Noble, 1967. *The Complete Works of Henry Fielding, Esq.* vol. IV.

Freeman, Arthur and Janet Ing Freeman, *John Payne Collier: Scholarship and Forgery in the Nineteenth Century*. 2vols. Yale UP, 2004.

Frost, Thomas. *The Old Showmen and the Old London Fairs*. Tinsley, 1874.

Hone, William. *The Every-Day Book; or, Everlasting Calendar or Popular Amusements, Sports, Pastimes, Ceremonies, Manners, Customs, and Events, Incident to Each of the Three Hundred and Sixty-five Days, in Past and Present Times; Forming a Complete History of the Year, Months, & Seasons, and a Perpetual Key to the Almanack; Including Accounts of the Weather, Rules for Health and Conduct, Remarkable and Important Anecdotes, Facts, and Notices, in Chronology, Antiquities, Topography, Biography, Natural History, Art, Science, and General Literature: Derived from the Most Authentic Sources, and Valuable Original Communications, with Poetical Elucidations, for Daily Use and Diversion*. 2vols., Tegg, 1827.

Welcome Library,

Vol.1. https://archive.org/details/b29326072_0001 (最終閲覧日 2017年12月19日)

- Vol.2. https://archive.org/details/b29326072_0002 (最終閲覧日 2017 年 12 月 19 日)
- Howard, Ryan. *Punch and Judy in 19th Century America: A History and Biographical Dictionary*. McFarland, 2013.
- Johnson, Samuel. *The Plays of William Shakespeare*. vol.5, AMS, 1968.
- Jonson, Ben. *Ben Jonson: Bartholomew Fair*; edited by Eugene M. Waith. New Haven, Yale UP, 1963.
- Leach, Robert. "Punch and Judy and Oral Tradition" *Folklore*. vol.94, no.1, 1983, 75-85.
- . *The Punch & Judy Show: History, Tradition and Meaning*. Batsford Academic and Educational, 1985.
- . "The Swatchel Omi: Punch and Judy and the Oral Tradition" *New Theatre Quarterly*, vol.IX, no.36, 1980, 66-76.
- MacGilp, Martin. *A Timber Idol: Mr. Punch in Scotland*. Gilpress,
- Magnin, Charles. *Histoire des marionnettes en Europe: Depuis l'antiquité jusqu'à Nos Jours*. M. Freres, 1862.
- HathiTrust*, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=loc.ark:/13960/t7fr15h6d;view=1up;seq=1>. (最終閲覧日 2017 年 10 月 30 日)
- Malcolmson, Robert. *Popular Recreations in English Society 1700-1850*. Cambridge UP, 1973.
- Mayhew, Henry. *London Labour and the London Poor: A Cyclopædia of the Condition and Earnings of those that Will Work, those that Cannot Work, and those that Will not work*. vol.3. Griffin, 1861.
- Google Books*, https://books.google.co.jp/books?id=floBAAAAQAAJ&oe=UTF-8&redir_esc=y (最終閲覧日 2017 年 10 月 15 日)
- . *The Morning Chronicle Survey of Labour and the Poor: The Metropolitan Districts*. vol.4, Caliban Books, 1981.
- Miller, Thomas. *Picturesque Sketches of London; Past and Present*. Office of National Illustrated Library, 1852.
- Morley, Henry. *Memoirs of Bartholomew Fair*. Chapman and Hall, 1859.
- California Digital Library*, <https://archive.org/details/bartholomewfair00morliala>. (最終閲覧日 2017 年 10 月 29 日)
- Opie, Iona and Peter, editors. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford UP, 1951.

- Pinhorn, Maggie. "The May Fayre," *Celebrating Mr. Punch*. [2012].
- Plumb, J. H. "Commezialization and Society" Neil McKendrick, John Brewer and J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society*. Indiana UP, 1982. 263-85.
- Prof Caz Frost, "Punch's Women Performers". *The Slapstick Symposium*. Part 2. 2000.
<http://www.punchandjudy.org/docs/THE-SLAPSTICK-SYMPOSIUM-PAPERS.pdf#search='slapstick+symposium+punch'> (最終閲覧日 2016年10月26日)
- Reeve, Martin John. "Contemporary Punch and Judy in performance: An Ethnography of Traditional British Glove Puppet Theatre." Doctor's thesis, U of London, 2008.
- . "Mr. Punch. Rebel With a Cause" *Animations Online*. Issue 23, Spring 2008.
http://animations.puppetcentre.org.uk/aotwentrythree/feat_mrpunch.html (最終閲覧日 2017年11月12日)
- Ruskin, John. *Præterita: Outlines of Scenes and Thoughts. Perhaps Worthy of Memory in My Past Life*, 2nd ed., vol.1, Allen, 1900.
American Libraries, <https://archive.org/details/praeteritaoutli04ruskgoog> (最終閲覧日 2017年12月12日)
- Schlicke, Paul. *Dickens and Popular Entertainment*. Allen, 1985.
- Shershow, Scott Cutler. *Puppets and "Popular" Culture*. Cornell UP, 1995.
- Shoemaker, Robert B. *The London Mob: Violence and Disorder in Eighteenth-Century England*. Hambledon, 2004.
- [Smeeton, George.] *Doings in London; or, Day and Night Scenes of the Frauds, Frolics, Manners, and Depravities of the Metropolis*. 10th ed., Hodgson, (n.d.).
University of Pittsurgh Library System
<https://archive.org/details/doingsinlondonor00smee> (最終閲覧日 2018年1月8日)
- Smith, Albert. *Comic Tales and Sketches*. Bentley, 1852..
American Libraries, <https://archive.org/details/comictalesandsk00smitgoog> (最終閲覧日 2018年1月8日)
- Solkin, David H. *Painting out of the Ordinary: Modernity and the Art of Everyday Life in Early Nineteenth-century Britain*. Yale UP, 2008.
- Speaight, George. "Payne Collier and 'Punch and Judy'" *Notes and Queries* (199) 1954, 31-32,
 ———. *Punch and Judy: A History*. Studio Vista, 1970.

- . *The History of the English Puppet Theatre*. 2nd ed., Hale, 1990.
- Spielman, M. H. *The History of "Punch"* Cassel, 1896.
- Stallybrass, Peter and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell UP, 1986.
- Stinton, Judith. *Weymouth & Mr. Punch: All the World's a Stage*. Harlequin, 2008.
- Story, Alfred T., "Punch and Judy" *The Strand Magazine*, edited by Newnes, George. vol.X, Newnes, 461-71.
- Strand Magazine*, <https://archive.org/details/StrandMagazine56> (最終閲覧日 2016年10月29日)
- Strutt, Joseph. *The Sports and Pastimes of the People of England*. Tegg, 1850.
- "The Moral of Punch" *Punch, or the London Charivari*. Punch Office, vol.1. 3.
- Thomis, Malcolm I, and Peter Holt. *Threats of Revolution in Britain 1789-1848*, Macmilan, 1977.
- Walford, Cornelius. *Fairs, Past and Present: A Chapter in the History of Commerce*. Stock, 1883.
- Google Books*, <https://archive.org/details/fairspastandpre01walfgoog> (最終閲覧日 2017年9月7日)
- Walvin, James. "Children's pleasures." *Leisure in Britain: 1780-1939*, edited by John K. Walton and James Walvin. Manchester UP, 1983. 227-241.
- Williams, Harold, editor. *The Poems of Jonathan Swift*, 2nd ed., 3vols. Clarendon, 1958.
- Wordsworth, William. *The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind*, edited by E. de Selincourt, revised by H. Derbyshire, Clarendon, 1959.
- 荒井政治『レジャーの社会経済史 イギリスの経験』東洋経済新報社、1989年。
- 飯田操『パブとビールのイギリス』平凡社、2008年。
- 市橋秀夫「英国におけるスポーツ史研究のこれまでをふりかえって」『一橋大学スポーツ研究』30, 一橋大学スポーツ科学研究室、2011年、67-84頁。
- 井野瀬久美恵「『ジュディ』から見た『パンチ』——ある風刺漫画雑誌の挑戦」小池滋編『ヴィクトリアン・パンチ：図像で読む19世紀世界 7解説・資料編』柏書房、1996年、47-70頁。
- 川島昭夫「イギリス人の日曜日」『経済評論』32.10、日本評論社、1983年。
- . 「十九世紀イギリスの都市と「合理的娯楽」」中村賢二郎編『都市の社会史』ミネルヴァ書房、1983年、294-318頁。
- . 「暦の中の娯楽」川北稔編『「非労働時間」の生活史 英国風ライフスタイルの誕生』リブポート、1987年。

- 木方庸助『英国劇の苗床／IAGOの祖先』あぼろん社、1967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。
- 指昭博編『祝祭がレジャーに変わるとき』創知社、1993年。
- 鈴木豊子「道化の伝統と道化の失踪 — 『リア王』のフール考—」『甲南女子大学大学院論集、文学・文化研究編』2、甲南女子大学、2004年、41-46頁。
- 田中純「プルチネッラの倦怠 増殖する道化たちの歴史性」『UP』452、東京大学出版会、2010年、42-48頁。
- 鶴見良次『マザー・グースとイギリス近代』岩波書店、2005年。
- 南江治郎『ファウストとパンチ 近代人形劇の源流を探る』いかだ社、1972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頁。
- 野島秀勝『近代文学の虚実 ロマンズ・悲劇・道化の死』南雲堂、1971年。
- 。「解説」シェイクスピア『リア王』（野島秀勝訳）岩波文庫、2000年、297-346頁。
- 見市雅俊「パブと飲酒」角山榮／村岡健次編『路地裏の大英帝国』平凡社、1982年、217-44頁。
- 宮川朝子『イギリス中世演劇の受容—道徳劇・インターロード研究—』英宝社、2004年。
- 山口昌男『道化的世界』筑摩書房、1975年。
- 。『文化と両義性』岩波書店、1975年。
- アーミテージ、ジョン『イギリス人はどう遊んできたか、「遊び」の社会史—娯楽に見る貧富の格差—』（小山内洸訳）三友社出版、2011年。
- ウィルフォード、ウィリアム『道化と笏杖』（高山宏訳）晶文社、1983年。
- ウェルズフォード、イーニッド『道化』（内藤健二訳）晶文社、1979年。
- オールティック、R.D.『ロンドンの見世物Ⅱ』（小池滋監訳）図書刊行会、1990年。
- オブラストォーフ、セルゲイ「現代社会における人形劇の社会的意義」エリザヴェータ・コーレンベルク（大井教雄訳）『人形劇の歴史』晩成書房、1990年、177-208頁。
- ストリブラス、ピーター／アロン・ホワイト『境界侵犯 その詩学と政治学』（本橋哲也訳）ありな書房、1994年。
- チャペック、カレル『イギリスだより』
- バティ、ガストン／ルネ・シャヴァンス『人形劇の歴史』（二宮フサ訳）白水社文庫クセジュ、1960年。
- バフチーン、ミハイール『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』（川端香男里訳）せりか書房、1973年。

フィードラー、レスリー『秘められた自己の神話とイメージ』（伊藤俊治・且敬介・大場正明訳）青土社、1986年。

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

動画

“Punch and Judy: 1901” Victoria and Albert Museum. https://youtu.be/syJC7S3_4yg（最終閲覧日 2016年12月3日）

インターネット記事

リストの順番は記事の見出しに拠る。

“The aims of Punch & Judy Fellowship” *The Punch and Judy Fellowship*. Information.

<http://thepjf.com/information.html>（最終閲覧日 2018年1月8日）

“Celebrating 50 years of Punch and Judy in Llandudno” *BBC.com*. North West Wales. 1 May 2010.

http://news.bbc.co.uk/local/northwestwales/hi/people_and_places/history/newsid_8640000/8640981.stm（最終閲覧日 2018年1月8日）

“Codman Family Tree” *Punch and Judy on the Web*.

<http://www.punchandjudy.com/codtree.htm>（最終閲覧日 2018年1月8日）

“The objects of UNIMA” *UNIMA*. Presentation.

<https://www.unima.org/en/unima/presentation/#.WHIEmWXmnsE>（最終閲覧日 2018年1月8日）

Tom Geoghegan, “How Did Punch and Judy stay alive ?” *BBC.com*. Magazine, 9 May 2012.

http://news.bbc.co.uk/2/mobile/uk_news/magazine/7390374.stm（最終閲覧日 2018年1月8日）

“I Created the Phantom Flan Flinger” *BBC.com*. Entertainment, 27 Nov. 2006.

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6187970.stm>（最終閲覧日 2018年1月8日）

Tom Geoghegan, “The making of Icons” *BBC.com*. Magazine, 9 Jan. 2009.

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/4594660.stm（最終閲覧日 2018年1月8日）

“Percy Press Snr. (1902-1980)” *The Punch and Judy Fellowship*. Hall of Fame.

http://www.thepjf.com/percy_press_snr.html（最終閲覧日 2018年1月8日）

Victoria. “Punch and Judy Returns to Liverpool !” *Liverpool Blitz 70 !* 21 Mar. 2011.

<http://www.liverpoolblitz70.co.uk/2011/03/21/punch-and-judy-returns-to-liverpool/>（最終閲覧日 2018年1月8日）

ウェブサイト

The British Newspaper Archive

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk>

The Magical Mart

<http://www.johnstylesentertainer.co.uk/magicalmart.html>

The Punch and Judy College of Professors.

<http://www.punchandjudy.org>

The Punch and Judy Fellowship.

<http://thepjf.com/index.html>

Punch and Judy Online.

<http://www.punchandjudyonline.com>

Punch and Judy on the Web.

<http://www.punchandjudy.com/home.htm>

UNIMA

<https://www.unima.org/fr/>

図版出拠

図1. パンチ人形写真 (8 頁)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O106057/puppet-tickner-fred/>

図2. プルチネッラ図 (11 頁)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_12.jpg

図3. プルチネッラの出産 (16 頁)

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Pulcinella1.jpg>

図4. Thomas Rowlandson, “George III & Queen Charlotte Driving through Deptford” (22 頁)

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

図5. フロックトンの舞台 (25 頁)

Leach, *The Punch & Judy Show*, 35.

図6. 1811 年のバーソロミュー・フェア (27 頁)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1159938/george-speaight-punch-judy-collection-prints-cruikshank-george/>

図7. 1824 年のバーソロミュー・フェア (28 頁)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1263410/bartholomew-fair-print-harris-j/>

図8. パンチ対盲人 (41 頁)

Punch and Judy, 100-01.

図9. バート・コッドマンとトービー犬 (54 頁)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1265112/photograph-williams-dave-nuj/>

図10. パンチとジュディの行状 (56 頁)

Doings in London, 385.

図11. William Hogarth, “Southwark Fair” (57 頁)

<http://earlyenglishperformances.blogspot.jp/2013/04/puppets-and-popishe-maumetrie.html>

図12. 中世の人形劇舞台 (58 頁)

C.F. Tucker Brooke, *The Tudor Drama: A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare*. Houghton Mifflin, 1911, 10-11.

図13. ジュディの退場 (62 頁)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1159958/george-speaight-punch-judy-collection-prints-cruikshank-george/>

図14. 上演の準備をするパンチ・マン (68 頁)

Mayhew, 42-43.

図15. 街頭のファントッチーニ (72 頁)

William Hone, *The Every-Day Book*, vol.1. Hone, 1826, 1113-14.

図16. Benjamin Robert Haydon, “Punch, or May Day” (79 頁)

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-punch-or-may-day-1830-by-benjamin-robert-haydon-8679006.html>.

図17. 「高貴にして偉大な女王、最大の忠臣の訪問を受けるの図」 (87 頁)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1160398/george-speaight-punch-judy-collection-print-mc-leann-thomas/>

図18. パンチに舞台から蹴り出される詩神アポロ (91 頁)

<https://lisa.revues.org/3125>

図19. 客間のパンチ (112 頁)

<http://www.victorianlondon.org/entertainment2/1850xmas3.gif>

図20. 「そういうのは結構」 (113 頁)

<http://www.oldbookillustrations.com/illustrations/much-above/>

図21. ロンドン市長邸での上演 (116 頁)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1159924/george-speaight-punch-judy-collection-prints-staniland-charles-joseph>

図22. 初代コッドマンの上演、1887 年ごろ (124 頁左)

図23. コッドマンの新しい舞台、1923 年 (124 頁右)

<http://www.liverpoolblitz70.co.uk/2011/03/21/punch-and-judy-returns-to-liverpool/> (最終閲覧日 2018 年 1 月 9 日)

図24. ウェイクス週間興行 (1939 年) のポスター (126 頁)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1170696/poster-william-thompson-and/> (最終閲覧日 2016 年 11 月 26 日)

図25. パンチ・タヴァーン看板 (128 頁)

2015 年 5 月 12 日、筆者撮影。

図26. “May Fayre & Puppet Festival” 特別礼拝 (133 頁)

2016 年 5 月 8 日、筆者撮影。