

マーロウとパロディー*

佐々木 昇 二

1

マーロウをパロディーの対象として取り上げた作品で有名なものに、ダンの「餌」と題された詩がある。「恋する羊飼から恋人へ」という表題で広く知られているマーロウの牧歌のパロディーであるが、これがなかなか手の込んだ、ダンの個性がよくあらわれた作品であることは、その第一連を見るだけでも十分に分かるであろう。

Come live with me and be my love,
And we will some new pleasures prove,
Of golden sands and crystal brooks,
With silken lines and silver hooks.¹⁾

マーロウの原詩では、第一連は、

Come live with me, and be my love,
And we will all the pleasures prove
That valleys, groves, hills and fields,
Woods, or steepy mountain yields.²⁾

となっているが、ダンにはマーロウと全く同じ一行でもって謳い出しながら、二行目になると早速、手を加え始めている。二行目でもマーロウとほとんど同じ文が利用されているのだが、しかし、‘pleasures’を修飾する言葉が微妙に違っている。これは随分思わせぶりの改変で、‘some’にしる、‘new’にしる、具体性を欠く言葉であるだけに、かえって読者に期待を抱かせる効果を挙げているだろう。この時点で、ダンはマーロウの詩とは異なった歌になることを表明しているわけである。

そればかりではない。この一見些細な変更によって、韻律の面でも違いが生ずるのである。新たに添えられた修飾語のどちらにも強勢がくる関係で、弱強のリズムが崩れ、マーロウの原詩にはあった滑らかな調子は乱れ始める。そして、その乱れは、続く二行において拡大増幅されるのである。二音節の形容詞と単音節の名詞の組合せという同じ型の連続は、あるいは軽やかな調子を生み出すものであるかもしれないが、ここではむしろ、おどけた調子を狙ったもののように感じられる。し

かも、その型の中に盛り込まれている中味がまた意味深長なのである。三行目の「金色に輝く砂や澄み切った小川」は、マーロウが三、四行目で列挙している田園山野の風景に難なく通じるものであるのに対し、続く四行目の「絹の釣糸と銀の鉤針」というのは、いかにも異様に映る。この二組の語句が、マーロウも盛んに使った頭韻で緊密に結ばれているのも偶然の結果とは思われない。ここにきて読者は間違いなく、妖しげな雰囲気を感じ取るであろう。

この一行は実は、二連目以下と密接な繋がりを持っている。そこでは、釣人と釣られる魚になぞらえて、男女間の結びつきが語られるからである。一方、マーロウの原詩では、二連目以下は、恋人への贈物や楽しみ事の約束で埋め尽されている。したがって、ダンのパロディーの要点は、マーロウの羊飼いが約束する様々な代物を魚釣りの餌に見立てて皮肉る所にあるのは明らかだが、そうしたダン一流の皮肉な観察を抜き出してきて上で大変重要な役割を果たしているのが、「絹の釣糸と銀の鉤針」の一行なのである。そのさり気ない導入の仕方は、実に巧妙と言ってよい。ダンはこうして道具立てとしては、あくまで牧歌の世界の枠内に踏みとどまりながら、あるいは踏みとどまるように見せながら、マーロウの有名な牧歌の急所を衝く、独得の辛辣な作品に仕立て上げていく。最後にはさらにひねりが加わり、「その魅力以外に特に餌を必要としない君に引っかからない魚は、ああ、私よりも賢明だ」という意味の落ちがつく形になってはいるが、このような皮肉な見方を前にしては、ダンが言う所の餌で全篇が作り上げられているマーロウの詩は形無しであろう。しかしながら、ダンはこのパロディーにおいては、マーロウの作品自体というよりは、むしろ牧歌の典型的な謳い方を揶揄しているといった感の方が強い。マーロウの牧歌は多くの類似した作品や、相手の女性からの返歌の形を取ったローリーの詩（‘The Nymph’s Reply’）が書かれるほど、よく知られた作品であったが、ダンはその有名な作品を借りて独自の謳い方を披露してみせたと言うのが適切であるように思われる。

一方、マーロウの方も牧歌の伝統に従って作品を作り上げているのであり、ダンに劣らず個性的であったその特質が、この詩の中にどの程度見られるかは、はなはだ疑問である。殊に言語表現の面ではそうで、「内的証拠に関する限り、この詩には、それ自身の完成度を除いて、マーロウの名前と結びつけられるものは何もない」³⁾という人があるのも十分頷ける。マーロウの個性が際立って発揮されるのは、やはり劇詩の分野であり、実際そちらの方面でもパロディーの例には事欠かない。『タンバレイン』に始まる一連の劇作品の主人公が口にする大胆な台詞、後にベン・ジョンソンが「マーロウの力強い詩行」（‘Marlowe’s mighty line’）という適切な評語で捉えた台詞は、個性溢れるものであっただけに、模倣をする者が現われると同時に、一流の劇作家には格好のパロディーの機会を提供したのである。

2

そうした劇詩のパロディーで出色の出来ばえを示していると思われるのは、シェイクスピアの『ヴェニスの商人』の一場面で、これまたダンの場合に劣らず大変辛辣なものになっている。問題の箇所は二幕八場、ユダヤ人の高利貸しシャイロックが娘のジェシカに駈け落ちをされ、おまけに

財産まで持ち逃げされた、という話が紹介されるくんだり、その時のシャイロックの狼狽ぶりが次のように伝えられて馬鹿にされるのである。

My daughter! O, my ducats! O, my daughter!
Fled with a Christian! O, my Christian ducats!
Justice! The law! My ducats and my daughter!
A sealed bag, two sealed bags of ducats,
Of double ducats, stol'n from me by my daughter!
And jewels, two stones, two rich and precious stones,
Stol'n by my daughter! Justice! Find the girl!
She hath the stones upon her, and the ducats!⁴⁾

ここでパロディーにされているのは、『マルタ島のユダヤ人』の二幕一場で、シャイロックと同じユダヤ人で商人のバラバスが語る次の台詞である。

O my girl!
My gold, my fortune, my felicity,
Strength to my soul, death to mine enemy!
Welcome the first beginner of my bliss!
O Abigail, Abigail, that I had thee here too!
Then my desires were fully satisfied:
But I will practise thy enlargement thence.
O girl! O gold! O beauty! O my bliss!⁵⁾

シェイクスピアが特に槍玉にあげているのは、最初の部分と最後の行であり、マーロウが調子よく使っている頭韻が茶化されているのは一目瞭然である。しかも、全体の大袈裟な調子が単に真似られるだけではなくて、原詩の‘gold’にあたる箇所が‘ducats’に置き換えられることで、台詞の流れが、ダンの場合以上にはっきりと、ぎくしゃくとしたものに変えられてしまっている。愛娘と財産の両方を同時に喪ったシャイロックの慌てふためく様子が、いやが上にも伝わってくる巧みな改変である。

手が加えられているのは台詞ばかりではない。それぞれの台詞の状況に目を向けてみれば、話が全く正反対になっていることが分かるのである。マーロウのユダヤ人の場合には、キリスト教徒に没収されてしまっていた財産を娘の手を借りて密かに取り戻すことに成功した時の台詞であったものが、シャイロックの場合には、娘も財産もキリスト教徒の側に逃げて行ってしまうのであるから、随分皮肉で、また手の込んだパロディーになっていると言わざるを得ない。さらに心憎いのは、シェイクスピアが、シャイロック本人に舞台上で上の台詞を語らせるのではなくて、次のような前置きを置いて、別人によって間接的に伝えられる形にしている点である。

I never heard a passion so confused,
So strange, outrageous, and so variable,
As the dog Jew did utter in the streets.⁶⁾

このような形を取れば辛辣さは一段と増すに違いないし、逆に、前置きの部分は、マーロウの表現に対する直接的なコメントとしても読めることになろう。

ただ、さすがにシェイクスピアは、この一節を単なるパロディーに終わらせてはいない。四行目から六行目にかけて、盗まれた金品の数に執拗に言及させている所には、シェイクスピアの面目躍如たるものがあるし、シャイロックにとって命取りになる「正義」や「法」といった言葉が、この時点で、しかも錯乱状態にあると言ってよいシャイロック自身の口から思わずついて出るようにさせている点などを見れば、シェイクスピアがいかに念入りにこのパロディーを仕上げたかが想像できる。シェイクスピアにとって『マルタ島のユダヤ人』のこの場面が、それだけ印象に残るものであったということであろう。それはまた、別の作品でシェイクスピアが同じ場面を、もう一度借用していることから分かるのである。真夜中にバルコニーに出て来た娘が次々に投げ降ろす、金がどっさり入った袋を、下で待ち構えている父親が歓喜の声を上げながら胸に抱きしめる、というマーロウの舞台設定や人物配置は、シェイクスピアによって、そっくりそのまま有名な場面に移し換えられる。『ロミオとジュリエット』の例のバルコニー・シーンである。話の中味は、『マルタ島のユダヤ人』とはおよそかけ離れてはいる。しかし、この場面の開始を告げる一行、キャピュレット家の邸の庭に忍び込んだロミオが、バルコニーに現われたジュリエットの姿を認めて言う台詞――

But soft, what light through yonder window breaks?⁷⁾

が、同じくバルコニーに娘の姿を見出してバラバスが言う台詞――

But stay, what star shines yonder in the east?⁸⁾

を意識したものであることは明白である。他でもマーロウをパロディーにしているシェイクスピアが、先輩劇作家の残した場面を、時にはこんな風に二度も利用することがあったのは、大変興味深い事実と言えるだろう。

3

シェイクスピアをはじめ多くの劇作家に、あるいは賞讃され、あるいは揶揄された独得のスタイルに対して、それでは、マーロウ自身はどのような意識を抱いていたのであろうか。例えば、金を取り戻すことにまんまと成功して狂喜乱舞するバラバスの台詞を、マーロウはどのように見ていたのだろうか。パロディーの例はこれぐらいにしておいて、今度はマーロウの作品自体に立ち返って、

この微妙な問題を検討しておく必要がある。T. S. エリオットが印象深い形で指摘してみせたように、マーロウの言葉遣いにも、一般に考えられている以上に意識的な所が見られるからである。⁹⁾

そのような意識があらわれている例としてエリオットが挙げているのは、例えば、『タンバレイン』の中にスペンサーの大作『妖精の女王』の一節が利用されている事実や、あるいは、同じ『タンバレイン』の中の一行が、後にマーロウ自身によって『フォースタス博士』の中で再利用され、しかも表現の上で改善のあとが見られるといったものだが、¹⁰⁾ マーロウがそのようにして他の詩人の言葉を文字通り盗んでみたり、自分がすでに書いた行に手を加えたりする例は、当然ながら、この二つにはとどまらない。その場合、マーロウの言語意識が直接的な形で反映されるのは、言うまでもなく後者のタイプであろう。そこで手始めに、『フォースタス博士』と同様、マーロウ後期に属し、台詞のスタイルの面で注目すべき所がある作品『エドワード二世』を取り上げて、マーロウの言語意識が、どのようにあらわれているのか確かめておきたい。

嗜虐的な国王殺害のシーンで知られる、このユニークな英国歴史劇は、マーロウの劇の中でも特異な位置を占めている作品である。そのように評価される理由は、ひとつには、主人公であるエドワードにマーロウ劇の他の主人公のような英雄的資質が欠けている点があることも確かだが、もうひとつ、表現の面で、マーロウ初期の単調なスタイルとは違った柔軟性と変化が見られることも挙げられる。その結果、マーロウの作品にしては珍しく、様々なスタイルの表現が同時に並んで現われるという現象が起こっているのは大変興味深い。なかでも、劇中の一人物が語る次の台詞には、そうした側面に直接触れた言葉として、大いに注目すべきものがある。

Nay Madam, if you be a warrior,
You must not grow so passionate in speeches.¹¹⁾

これは、国王エドワードを廃位へと追いやる勢力の代表格で、冷徹なマキアヴェリ主義者として造型されているモーティマーという人物が、エドワードの妃としての地位を捨て味方となったイザベラを諭す言葉であるが、このような台詞は、マーロウ劇の人物のものとしては意外に聞こえるに違いない。もう少し厳密な言い方をすれば、武力ばかりではなく「轟きわたる言葉で世界を震撼させる」(‘Threat’ning the world with high astounding terms’)¹²⁾ 征服者タンバレインの場合などでは、およそ考えられない台詞であろう。しかも、タンバレインの世界の正に対極にあるこの言葉は、エドワードとの最後の決戦に臨んで、二人の下に集まった人々を鼓舞しようとしてタンバレイン張りの演説を始めたイザベルを制する形で口にされている。こうしたやりとりが象徴するように、二つの対照的な言語観が鋭く衝突し合う側面をも合わせ持っているのが、『エドワード二世』という歴史劇なのである。

そのことは、モーティマーが敵対するエドワードの側に、前者が否定する‘passionate’な言葉遣いが数多く見られることから分かる。そして、このような観点からすれば、その台詞の中に、

『タンバレイン』の台詞を思わせるものが含まれていたとしても驚くにはあたらない。例えば、囚われの身となり、いよいよ王冠を手放さなければならない段になってエドワードが語る次の台詞がそうである。

Now, sweet God of Heaven,
Make we despise this transitory pomp,
And sit for aye enthronized in heaven.¹³⁾

エドワードは、国政を放り出し寵臣に現を抜かすという、国王としての適格性を全く欠いた人物であり、このような台詞は説得力をもって伝わってはこない。三行目に使われている言葉などは、かえって空々しく響くばかりである。これは要するに、語られる台詞と、それを語る人物との間に、はなはだしい齟齬がみられるということになるが、そのように内実を欠いた台詞であることを示すために、マーロウが言わば自作を利用している形になっている点には、十分注意しておいてよい。

その意味では、同じ場面に、『フォースタス博士』の有名な台詞と酷似する言葉が現われるのは、さらに興味深い事実と言える。上の引用の数十行前で、廃位という現実を認めたがらないエドワードが語る次の台詞――

Continue ever, thou celestial sun,
Let never silent night possess this clime;
Stand still, you watches of the element,
All times and seasons, rest you at a stay,
That Edward may be still fair England's King.¹⁴⁾

と、フォースタス博士が、刻々と迫ってくる契約の期限を前にして語る次の台詞――

Stand still, you ever-moving spheres of heaven,
That time may cease and midnight never come.
Fair nature's eye, rise, rise again, and make
Perpetual day; or let this hour be but
A year, a month, a week, a natural day,
That Faustus may repent and save his soul.¹⁵⁾

とは、明らかに瓜二つの関係にあるが、マーロウはなぜ、フォースタスの場合であれば焦躁と緊迫感に満ちたものになりうる台詞を、このようにして、軟弱な国王エドワードに語らせているのだろうか。エドワードとフォースタスとでは、その人物像に決定的な違いがあり、同じように破滅を目前に控えての台詞ではあっても、その破滅の重味には雲泥の差があるのは明白なのである。

執筆の時期に関しては、どちらの作品も確実なことは分かってはいない。したがって、どちらが

どちらの再現になるのか速断はできないが、しかし、いずれの順序で書かれたとしても、二つの場面の文脈なり台詞の持つ意味合いにマーロウが無頓着であったとは、とても想像できない。モーティマーの上の台詞を背景にして考えれば、むしろ、マーロウはここでもまたエドワードの 'passionate' な語りの空虚さを意識的に浮き彫りにしようとしていたのだと言ってよいと思われる。エドワードとフォースタスの台詞に見られる著しい類似は、そうしたマーロウの狙いを、かえって明確に物語るものであろうし、それはまた、モーティマー自身の破滅に際しての次のような台詞に間接的に窺われる所でもある。

Base Fortune, now I see that in thy wheel
 There is a point, to which when men aspire,
 They tumble headlong down. That point I touched,
 And, seeing there was no place to mount up higher,
 Why should I grieve at my declining fall?
 Farewell, fair queen; weep not for Mortimer,
 That scorns the world, and, as a traveler,
 Goes to discover countries yet unknown.¹⁶⁾

後にシェイクスピアが『ハムレット』において利用することになる言葉で締めくくられているこの台詞は、国王の殺害が露見し刑場へと引っ立てられて行く時のものである。策謀に長けた政治家に相応しく、あるいは、その言語観に違ふことなく、不気味なほどに抑制のきいた台詞になっていて、エドワードの場合とはおよそ対照的である。このような捨て台詞を残して舞台を去って行くモーティマーは、『エドワード二世』という歴史劇を言語表現の面でも間違いなく面白くしている人物だが、同時に、マーロウが自己の 'mighty line' を対象化することができたことをも教えてくれる点で、侮り難い存在であると言わねばならない。

4

しかしながら、自己の表現に対するこのような意識が、初期の一本調子を脱したとされる『エドワード二世』のような作品が書かれたマーロウ後期に特有のものであるかということ、必ずしもそうではない。初期の作品の中にも同様のケースを見出せるとしたら、『エドワード二世』の場合よりも、ある意味では、はるかに興味深いものがあると言えるだろう。その作品こそ、マーロウの事実上のデビュー作『タンバレイン』の第二部に他ならない。この第二部がそのようなユニークな作品になるのは、そもそも、他の作品の場合には見られない特殊な成立の事情があるからである。つまり、『タンバレイン』の第二部は、第一部という存在がなくては考えられない作品であり、マーロウは常に第一部を意識しながら第二部を書いたに違いないということである。

マーロウの当初の構想のうち第二部がすでに含まれていたのか、それとも、第一部が好評を博したために第二部が書き継がれることになったのか、という点がしばしば問題になるが、結論は出

ていない。しかし、いずれの場合であったとしても、マーロウが第二部を執筆する際に、第一部のことが常に念頭にあったということでは大きな差はないと考えてよいだろう。その結果、実に興味深い現象が見られるのである。第一部と第二部との間に、劇の構成の上でかなり明瞭な対応関係を見てとることができるのも、そのひとつであるが、台詞の再利用という面でも、ある顕著な傾向を認めることができるのである。

第二部が第一部の完成からそれほど時を経ずして書かれたことは、確実なこととして分かっている。したがって、第一部で使用された表現が第二部でも繰り返して使用されるのは、ある程度は避けられない。しかし、なかには第一部の台詞のパロディーになっていると考えられるものまでが含まれているのは注目に値する。次に掲げるのが、その代表例である。

A thousand galleys mann'd with Christian slaves
 I freely give thee, which shall cut the Straits,
 And bring armadoes from the coasts of Spain,
 Fraughted with gold of rich America.
 The Grecian virgins shall attend on thee,
 Skilful in music and in amorous lays,
 As fair as was Pygmalion's ivory girl,
 Or lovely Iö metamorphosed.
 With naked negroes shall thy coach be drawn,
 And as thou rid'st in triumph through the streets,
 The pavement underneath thy chariot wheels,
 With Turkey carpets shall be covered,
 And cloth of arras hung about the walls,
 Fit objects for thy princely eye to pierce.¹⁷⁾

これは、第一部でタンバレインとの戦いに敗れ、散々な目にあつた後、無惨な最期を遂げたトルコのスルタンのバジャゼスの跡をついだ息子キャラパインが語る台詞である。キャラパインは、父親の復讐を宣言して第二部に初めて登場する人物だが、すでに地上の覇者となっているタンバレインには歯が立たず、簡単に囚われの身となってしまう。しかし、大言壮語ばかりであったバジャゼスとは一味も二味も違う人物として描かれており、知恵を働かせて脱出を計り牢番の買収を試みるのも、そのあらわれである。その時の誘いの言葉が上の台詞である。一読するだけで、これがタンバレイン自身の台詞を、その調子においても内容においても模倣しようとしたものであることは明白である。特に、第一部でタンバレインがゼノクラティエを妃に迎えようとして語ってみせる次のような口説の言葉を想い起こさせると言ってよい。

A hundred Tartars shall attend on thee,
 Mounted on steeds swifter than Pegasus;
 Thy garments shall be made of Median silk,

Enchas'd with precious jewels of mine own,
 More rich and valurous than Zenocrate's;
 With milk-white harts upon an ivory sled
 Thou shalt be drawn amidst the frozen pools,
 And scale the icy mountains' lofty tops,
 Which with thy beauty will be soon resolv'd.
 My martial prizes with five hundred men
 Won on the fifty-headed Volga's waves,
 Shall all we offer to Zenocrate,
 And then myself to fair Zenocrate.¹⁸⁾

キャラパインが牢番を籠絡するのに、タンバレインを思わせる大袈裟な調子で語っている所に皮肉があり、笑いを誘う場面であることは確かである。また、エピソード自体にもさほど意味があるとは思われない。しかし、第一部と第二部とでは、主人公タンバレインをめぐる情勢に大きな変化が見られることが、このような形で暗示されていることには注目しておいてよい。キャラパインがタンバレインの台詞を再現することには、単なる模倣以上の意味が込められているのである。そのことを端的に物語るのは、下から五行目の一行であろう。なぜなら、この一行は、第一部においてタンバレインが、王冠ないしは征服というものに憧れる契機となった重要な言葉で、何度も繰り返されることによって記憶に残っているに違いない一行の、れっきとしたパロディーになっているからである。

And ride in triumph through Persepolis!
 Is it not brave to be a king, Techelles?
 Usumcasane and Theridamas,
 Is it not passing brave to be a king,
 And ride in triumph through Persepolis?¹⁹⁾

それほど重味のある言葉までが含まれ、また第二部においても、タンバレイン自身が形を変えてこの表現を使っているのを見れば、このキャラパインのパロディーには、ただ笑って済ますわけにはいかないものがあることが一層理解されるであろう。

このように模倣がパロディーの色合いを帯びるという趣向は、メイン・プロットとサブプロットとの間ではあるが、第二部には少なくとも、もうひとつある。それは、タンバレインの妃ゼノクラティーの死という、第二部の重要なモメントになっている話に対応して展開されるエピソードであり、キャラパインの場合と同じように、見過ごすことのできない意味を持っている。タンバレイン配下の部将の一人セリダマスは、遠征の途上で捕虜としたある女性に、ぞっこん惚れ込んでしまい、何とか口説き落とそうと、いろいろ手を尽くす。しかし、相手は一向になびく気配は見せず、最後には、実にユニークな方法で自ら命を断つことで夫への貞節を守り通す、という筋の話で、マーロ

ウがアリオストーから借用してきたことが判明している。この話の焦点は明らかに、その女性が採った自殺の手段にあるが、同時に、妃ないしは妃にしようとした女性に先立たれてしまう点で、主筋のタンバレインに結びつく話にもなっている。そこに恐らく、アリオストーからわざわざ借用してきた意味があるのであろう。それは、マーロウが台詞の面でも二つのエピソードの対応関係を明確にしようとしていることから分かるのである。

第二部前半のクライマックスと言える場面で、タンバレインは、亡くなった妃の棺を前にして、次のような長い台詞を語る。

Now walk the angels on the walls of heaven,
As sentinels to warn th' immortal souls
To entertain divine Zenocrate.
Apollo, Cynthia, and the ceaseless lamps
That gently look'd upon this loathsome earth,
Shine downwards now no more, but deck the heavens
To entertain divine Zenocrate.
The crystal springs, whose taste illuminates
Refined eyes with an eternal sight,
Like tried silver runs through Paradise
To entertain divine Zenocrate.
The cherubins and holy seraphins,
That sing and play before the King of Kings,
Use all their voices and their instruments
To entertain divine Zenocrate.
And in this sweet and curious harmony,
The god that tunes this music to our souls
Holds out his hand in highest majesty
To entertain divine Zenocrate.²⁰⁾

これに対して、セリダマスの痛恨の台詞は、以下のようになっているのである。

Now hell is fairer than Elysium;
A greater lamp than that bright eye of heaven,
From whence the stars do borrow all their light,
Wanders about the black circumference;
And now the damned souls are free from pain,
For every Fury gazeth on her looks.
Infernal Dis is courting of my love,
Inventing masques and stately shows for her,
Opening the doors of his rich treasury
To entertain this queen of chastity . . .²¹⁾

台詞全体の調子が似てくるのは、語り手の置かれた状況からして当然と言えるが、しかし、タンバレインの台詞の中で五度も繰り返される‘To entertain Zenocrate’という様式的なりフレインが、最小限の修正を施しただけで再現されている点は、当然のこととして済ますわけにはいかない。キャラパインの場合でもそうであったように、主筋のタンバレインに直接関わる重要な一行を加えることで、ここでもマーロウは、言わばパロディーとしての仕上げを行おうとしたのだと想像してよいだろう。類似した立場にありながら、タンバレインが専ら天上の事を謳っているのに対して、セリダマスの方は反対に地獄の事ばかりに触れているのも、パロディーらしい所である。このような価値の逆転という要素まで含んでいる所を見ると、キャラパインの場合に劣らず滑稽な、あるいは見方によっては、それ以上にコミカルと言えるこのエピソードは、脇筋として立派にその機能を果たしていると考えてよいだろう。

キャラパインの例にしても、今のセリダマスの場合にしても、パロディーの対象がそれぞれ第一部あるいは第二部という風に異なっているとはいえ、どちらも主人公の人物像なり状況なりの根幹に触れるものになっている。サブプロットがメイン・プロットのパロディーになることは珍しいことではないが、これほど明瞭にすぎるぐらいの形で、しかもこのような初期の作品において、マーロウがセルフ・パロディーを実践しているのは注目すべきことであろう。すでに述べたように、これは確かにこの作品の特殊な成立事情による所も大きいし、また、作品全体としての評価もあまり高くはないかもしれないが、しかし、たまたま際立った形で現われる結果になった、このような台詞に対する意識には、マーロウの劇作家としての資質を振り返ってみる上で、実は貴重な示唆となるものが含まれているように思われる。

5

考えてみれば、劇の構造なり作りといった面で、マーロウの作品は、そもそもパロディーないしはパロディーに関わる要素を多分に含んでいる。例えば、今の『タンバレイン』の第二部をとってみても、そのエンディングは相当特徴的である。そこでは主人公自身がマホメットに対して挑発的なインヴォケーションを行い、それがもとで天下無敵の征服者が病に倒れるように見える形になっているのだが、そこから、タンバレインの死が神を冒瀆した結果であるのか、あるいはそうではないのか、といった類の厄介な解釈上の問題が生じてくるのは、罪を犯した人物が最後には神の怒りにふれて罰せられるという、伝統的な劇に見られた型を、マーロウが意識的に歪曲している所に原因がある。同じような趣向がさらに複雑な人物関係と構図の中で展開されるのが、『マルタ島のユダヤ人』のバラバス失墜の場面に他ならないし、『フォースタス博士』に至っては、芝居全体が道德劇の枠組の中に仕組まれるといった具合である。『エドワード二世』にしても、英国歴史劇は当時としてはまだ新しいジャンルであった関係で伝統的な様式との関わりは希薄だが、他の劇作家の同種の作品とは違って、その枠組からはみ出してしまう所に大きな特色がある。既存の作品や様式に対する意識は、程度の差こそあれ、どの劇作家にも見られるものだが、マーロウの場合には、以上のいずれの作品を取り上げてみても、パロディー風の処理に向かう所に、そうした意識の独得の

あらわれ方を見ることができるのである。そして、このような芝居作りの傾向と、これまで見てきたような意識的な台詞の用い方とは、通じ合うものがあることは言うまでもない。

とすれば、そうした観点から、シェイクスピアによってパロディーにされた『マルタ島のユダヤ人』のバラバスの台詞を、ここでもう一度眺め直しておいてもよいだろう。あれほど誇張された表現を距離をおいて見る眼がマーロウ自身に全く欠けていたかどうか、これまでの例からして、かなり怪しく思われるからである。バラバスは、マキアヴェリズムを標榜しながら、例えば、腹心の部下には裏切られてしまうし、挙句の果ては、自ら仕掛けた罠にはまってしまうという致命的な誤りを犯すことになる人物である。また、シャイロックの場合と同じように、娘にも離反されることになっている。この最後の点は殊に象徴的だが、あの台詞の後にバラバスが辿るこのような運命に照らして考えれば、マーロウ自身、バラバスの台詞を殊更に大袈裟なものに仕立て上げようとしたきらいが認められるのであり、決して単純に理解すべき性質のものではないように思われる。財産を取り戻して娘の前で歓喜の声を上げてみせるバラバスを、マーロウは、シャイロックを眺めるシェイクスピアとほとんど変わらない眼で眺めていると言うことも不可能ではないのである。

その意味では、バラバスを裏切ることになる手下のイサモーが、誇らしげに数々の悪事を語るバラバスを真似て、主人に勝るとも劣らない犯罪歴を披露するくだりなどは、『エドワード二世』や『タンバレイン』の第二部に見られたものと同様の趣向として捉えることができるが、²²⁾しかし、同じイサモーが別の箇所で見せる、もうひとつのユニークなパロデーには、マーロウという劇作家の資質を見る上でさらに興味深いものがある。それは他でもない。ダンがパロディーにした例の牧歌を、妖しげな街の女に向かって、イサモーが次のように「再現」してくれているからである。

I'll be thy Jason, thou my golden fleece;
 Where painted carpets o'er the meads are hurl'd
 And Bacchus' vineyards overspread the world;
 Where woods and forests go in goodly green;
 I'll be Adonis, thou shalt be Love's Queen;
 The meads, the orchards, and the primrose-lanes,
 Instead of sedge and reed, bear sugar-canes;
 Thou in those groves, by Dis above,
 Shalt live with me and be my love.²³⁾

パロディーに相応しく、下から二行目で 'by Dis above' などと矛盾した言い方がなされていたり、そもそも台詞を語る人物ないしは文脈と台詞自体の間に歴然とした齟齬が見られる点、それに自作のパロディーであることなどを加えれば、笑いは何倍にもなることであろう。しかも、『タンバレイン』の第二部の例などとは正反対に、相手は実に簡単に誘いに乗ってしまうのである。これは著しいセルフ・パロディーの例以外の何ものでもない。

ただし、『マルタ島のユダヤ人』には初演後四十年余りを経て出版された刊本しか現存しないこ

とから、以前には、今の場面も含めて劇中の下世話な部分は、最初からマーロウ以外の劇作家によって書かれたか、あるいは、後に加筆されたものであると主張されることも少なくなかったことは、付け加えておく必要がある。そのような可能性が現在でも残っていないわけではない。しかし、これまでの例に見られた傾向からすると、マーロウ自身がここで自作の牧歌をパロディーにして再利用したと考えても決しておかしくはない。敢えて誇張した言い方をすれば、この一節はむしろ、マーロウの重要な特質であるパロディー指向が顕著にあらわれている例であり、その有力な証拠のひとつに加えられる資格を十二分に具えているのである。

『ヴェニス商人』で『マルタ島のユダヤ人』をパロディーにしたシェイクスピアは、別の芝居の中で、亡くなって間もないマーロウのことを‘Dead shepherd’と呼んでいる。²⁴⁾マーロウが生前、特に言語表現の面で‘passionate’であったことは自明のこととして、そのマーロウ自身にも、自分が‘passionate shepherd’であることを客観的に見る眼が具わっていたことも忘れてはならないように思われる。マーロウが得意としたような大胆な誇張表現は、ただちにパロディーにつながる性質のものである。しかし、マーロウ自身、そのことをよく承知していたであろうことは、ここで取り上げた例が雄弁に物語ってくれている。マーロウという劇作家ないしは劇作品の解釈をめぐっては、シェイクスピアの場合などとはまた違った難しさがあるが、その少なくともひとつの原因は、受身の立場であれ、能動の立場であれ、マーロウがパロディーと随分関わりの深い劇作家であったことに求められるに違いない。

注

*本稿は、第59回日本英文学会における口頭発表に加筆したものである。

- 1) ‘The Bait’, ll. 1-4.
- 2) ‘The Passionate Shepherd to His Love’, ll. 1-4.
- 3) W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Drama* (London: A. H. Bullen, 1906), p. 126.
- 4) *The Merchant of Venice*, II. viii. 15-22.
- 5) *The Jew of Malta*, II. i. 44-53.
- 6) *The Merchant of Venice*, II. viii. 12-14.
- 7) *Romeo and Juliet*, II. ii. 2.
- 8) *The Jew of Malta*, II. i. 41.
- 9) T. S. Eliot, ‘Christopher Marlowe’, *Selected Essays*, 3rd. ed. (London: Faber and Faber, 1951), pp. 118-25.
- 10) *Ibid.*, pp. 120, 122.
- 11) *Edward II*, IV. iv. 15-16.
- 12) *Tamburlaine the Great, Part I*, ‘Prologue’, l. 5.
- 13) *Edward II*, V. i. 107-9.

- 14) *Ibid.*, V. i. 64–68.
- 15) *Doctor Faustus*, V. ii. 129–34.
- 16) *Edward II*, V. vi. 59–66.
- 17) *Tamburlaine the Great, Part II*, I. ii. 32–45.
- 18) *Tamburlaine the Great, Part I*, I. ii. 93–105.
- 19) *Ibid.*, II. v. 50–54.
- 20) *Tamburlaine the Great, Part II*, II. iv. 15–33.
- 21) *Ibid.*, IV. ii. 87–96.
- 22) Cf. *The Jew of Malta*, III. iii. 176–214.
- 23) *Ibid.*, IV. ii. 85–93.
- 24) *As You Like It*, III. v. 81–82.

(1991年8月13日受理)

(ささき しょうじ 本学文学部助教授)