

マールロウ劇の上演

佐々木 昇 二

東京グローブ座でこの春、マールロウの『マルタ島のユダヤ人』が上演された。数年前にベン・ジョンソンの『ヴォルポーネ』が上演された時と同じく、安西徹雄演出、演劇集団「円」のメンバーを中心にした配役で、主人公のユダヤ人バラバスには橋爪功が、前口上役としてしか登場しないとはいえ、この作品に描かれる世界の影の支配者とも言うべきマキアヴェリには仲谷昇が扮していた。細部の解釈については疑問が残る所もないわけではないが、全体としては大変活気のある舞台だった。特に印象に残ったのは、ジョンソンの作品でもやはり主役の詐欺師を演じていた橋爪の演技で、淀みのない台詞と、舞台上の人物たちの間を文字通り巧みに摺り抜ける軽快な身のこなしによつて、エリザベス朝演劇の中でも特に名高い悪役が鮮やかに再現されていた。マールロウの芝居が日本で本格的に上演されるのは今回が初めてということであるが、本国での初演からほぼ四百年を経て日本の舞台の上にマールロウの作品が蘇った一九九〇年という年は、日本のマールロウ研究者にとつて永く記憶に残る年となるに違いない。

日本で最初のマールロウ劇の上演になぜ『マルタ島のユダヤ人』が選ばれたのか。その答えは簡単である。シェイクスピアの有名な『ヴェニスの商人』は『マルタ島のユダヤ人』に触発されて書かれたことが分かっ

ており、密接な関係にあるこの二つの作品を併行して上演するという実験的な試みの一環として『マルタ島のユダヤ人』が取り上げられることになったのである。共にユダヤ人を軸として話が展開しながら随分異なつた印象を与える二つの作品を実際に並べて上演してみることで、それぞれの特質を浮彫にしてみたいという所に最大の狙いがあったのであろう。出演する役者も女優陣を除けばほぼ同じで、『ヴェニス商人』では、仲谷はヴェニスの大公を演じ、橋爪はバラバスと同じユダヤ人シャイロックに扮するという具合であつた。したがって、シェイクスピアの力を借りて初めて日本人によるマローウ劇の上演が実現したことになるが、しかし、『マルタ島のユダヤ人』自体も上演に耐え得る芝居であるという見込みがある程度はあつたはずである。

シェイクスピアの場合とは比較にならないのは当然だが、英米においてはマローウの作品が取り上げられるのはさほど珍しいことではない。なかでも『マルタ島のユダヤ人』は、『フォースタス博士』と並んで上演回数が多い作品である。『フォースタス博士』が前衛演劇風の処理も可能な、演出家の意欲をそそる作品とすれば、筋の運びもスムーズな『マルタ島のユダヤ人』は一般に受け入れられやすい要素を持った作品であろう。事実、エリザベス朝においても『マルタ島のユダヤ人』は人気の高かつた芝居であり、シェイクスピアの属していた宮内大臣一座と当時のロンドンの劇壇を二分し、薔薇座を中心に上演を行つていた海軍大臣一座の重要なレパートリーだつた。この劇団の経営に辣腕を揮い、シェイクスピアの描くシャイロックのモデルの一人に擬せられることもあるフィリップ・ヘンズロウが残した会計簿などから判明している所では、ストレーンジ卿一座時代のものも含めると、初演後間もない一五九二年から九六年の間に三十六回上演され、その後も何度か繰り返し再演されている。⁽¹⁾ かなりの興行収入があつたことも分かつており、現存する最も古

い刊本がマーロウ没後四十年目にあたる一六三三年のものであるというのも、ことによると、興行主ヘンズロウに、この作品を手放したくないという気持ち⁽²⁾が働いた結果であるかもしれない。

ところが、これほど舞台では好評を博しながら、学者の間では『マルタ島のユダヤ人』は著しく低く評価されてきた歴史がある。これは大変興味深い現象で、書齋と劇場の間のギャップを示す好例と言つてよい。小著ながら戯曲研究をめぐる様々な問題を余す所なく考察した好著の中でスタンリー・ウエルズがこの作品を大きく取り上げているのも、そのような評価の歴史を考えれば充分に頷けることである。⁽³⁾しかも書齋派と劇場派の対立には、単に一個の作品の評価にとどまらない問題も関わっている。それは例えば書齋派の代表格F・P・ウィルソンの『マルタ島のユダヤ人』(最初の二幕にはマーロウ以外の人間によって書かれた可能性のあるものはほとんどなく、残りの三幕には別の(しかも小物の)劇作家のペンから生まれ得なかつた所はほとんどない⁽⁴⁾)という断定的な言葉を見れば容易に察しがつくであろう。現行のテキストは一六三三年に出版された、トマス・ヘイウッドの手になる口上も添えられているもので、加筆ないしは改作の可能性も皆無とは言えないので微妙な所があることも確かだが、要するに、マーロウの劇作家としての特質をどこに見るかという点に問題は帰着することになる。

書齋派が不満を覚えるのは、芝居の後半が低俗なメロドラマに墮してしまつており、主人公バラバスも前半には見られた非凡さを失い単なる悪役になつてしまふ点である。このような見方の背後には、マーロウ劇の主人公は超人的な人物であるという一般的なイメージがあるのは明らかで、そのイメージにそぐわない部分は批判されるか、場合によつては顧みられない結果になつているのである。これは何も書齋の中のこととは限らない。現実の舞台の上でも同様のことが起こつたことがある。一八一四年に『ヴェニス商人』のシ

ヤイロック役でドルーリー・レイン劇場に衝撃的なデビューをした名優エドマンド・キーンが四年目のシーズンに『マルタ島のユダヤ人』を取り上げたのがそれである。⁽⁵⁾ 当時の劇評を丹念に調べ上げて舞台の模様を再構成した研究によると、キーンはキリスト教徒に迫害されるユダヤ人として最後まで悲劇の英雄を演じ通したという。⁽⁶⁾ これは当時としては当り前であった改作を施すことで初めて可能となった演出であり、後半のグロテスクな喜劇的場面などは削除される所も少なくなかったらしい。スター俳優としての個性が前面に出たこの上演も、書斎派のウィルソンの場合と同じく、いわゆるマーロウ的悲劇の主人公のイメージを前提にした一面的解釈を抜け切れてはいないのである。

このような解釈では切り捨てられてしまう部分を逆に積極的に評価しようとしたのはT・S・エリオットだった。一九一九年に書かれたエッセイの中で、エリオットは『マルタ島のユダヤ人』を一篇の笑劇として捉えることを提唱し、「古きイギリスのユーモア、おそろしく真剣な、野蛮なといつてもいいほどの滑稽なユーモア、デイケンズの衰微した天分のなかで最後の息を引き取った、あのユーモアの笑劇」という説明を付け加えたのである。⁽⁷⁾ この画期的な発言は、作品全体をあるがままに見直す契機となったことは言うまでもないが、主人公バラバスを悲劇とは正反対の文脈に置くことによって相対化する所にも大きな意義があったように思われる。マーロウ劇の主人公といえば確かに他のすべての登場人物を圧倒するだけの存在感があり、それがまた重要な特質であるには違いないが、その点にばかり目を奪われているとキーンの例のような歪みを生じることが避けられない。それに対してエリオットは、劇の世界の中に主人公を引き戻してその枠組の中で位置づけようとしただけでなく、その枠組を笑劇と規定することで主人公を眺める眼を決定的に変えたのである。劇の主人公をあたかも劇作家マーロウと同一であるかのような論じ方が往々にしてあったことを

思えば、その両者を結ぶ絆を断ち切ったエリオットの見方がどれほど大きな意味を持っていたかが理解されるであろう。このエリオットならではの解釈は実際の上演にも早速取り入れられている。キーンの上演から一世紀余りを経た一九二二年のことである。単なる笑劇に終始して評判の方は余り芳しくはなかったようだが、キーン以後の最初のリヴァイヴァルにあたるこの上演は、二十世紀に入って増え続けることになる上演の先駆けとして大きな歴史的意義を持っていたと言わねばならない。

『マルタ島のユダヤ人』はマローウの作品の中では不当に低く評価されていただけに、劇作家としてのマローウの特質を捉え直す上では却って重要な役割を果たすことになった。その再評価に伴う上演の試みを通して、これまでは顧みられなかった側面にも眼が向けられるようになったのである。例えば台詞ひとつを取ってみても、従来はマローウ独得の高い調子のブランク・ヴァースがとかく注目されがちであったのが、テキスト上では何の変哲もない台詞に見えながら劇場では意外な効果を挙げることがあることも分かってきた。スタンリー・ウェルズによれば、マローウ生誕四百年にあたる一九六四年のロイアル・シェイクスピア劇団による記念公演は、まさにそのような反省を促す機会であったらしい。ウェルズは問題の後半部分にある一場面の模様を詳細に振り返りながら、台詞を眺めている限りでは十分に捉えることができなかつた意味が舞台上の役者のアンサンブルによって鮮やかに浮かび上がってくるのを目のあたりにして、マローウの書いた台詞は元来そのような性質のものであつて必ずしも貧弱なものではないということが実感できた⁽⁹⁾と述べている。このように舞台上の役者の仕草や動きが始めから計算され、登場人物の心理というよりは全体でひとつの場面を作り上げることの方に力点の置かれた台詞の場合には、台詞自体が人物の内面に踏み込んだシェイクスピア劇のような場合とは違つた対し方なり評価が必要になつてくる。そして、こうした特性がよく理解

されなければマールロウの劇が低い評価しか与えられないのは当然のことであり、その根本原因は上演の機會の絶対的な不足にあるというウエルズの指摘には大いに耳を傾けるべきであろう。⁽¹⁰⁾

マールロウの劇作家としての特質は、『ヴェニス商人』に劣らず『マルタ島のユダヤ人』の強い影響の下に書かれた『リチャード三世』を見てみると一層明瞭になるはずである。マールロウのバラバスをある意味では凌駕する権謀術数家がこの歴史劇には登場し、しかもその破滅の仕方がシェイクスピアの場合とマールロウの場合とは相当違っているからである。『リチャード三世』では、主人公が良心の苛責を何ら感ずることなく重ねてきた悪事のために悪夢に苛まれる場面が劇の大詰め近くに用意されている。主人公がいわば心理的に復讐を受けるこの場面を経て、劇は破滅がいよいよ現実のものとなる結末へと向かって行くのである。

『マルタ島のユダヤ人』の方ではこのような形で劇は進行しない。バラバスが破局を迎えるのは文字通り大詰めにおいてであって、その後、幕は一気に下ろされてしまうのである。同じマキアヴェリ主義者の最期を扱いながら、マールロウの場合には人物の心理といった面に関心が示されていないのは明らかで、破滅にあたって主人公がその心情を長々と吐露することもないまま、劇はかなり唐突に見える形で終わっている。マールロウの関心はむしろマキアヴェリズムが破綻する場面をどのような形で舞台上に展開するかという点にあり、そのことは、権謀術数を誇ってきたバラバスが自ら仕掛けた罠にはまり、しかも地獄を象徴する大釜の中に落ちて行くという設定ないしは舞台作り⁽¹¹⁾に十二分に見ることができらるだろう。

したがって『マルタ島のユダヤ人』は、一個のマキアヴェリ主義者の辿った軌跡をその内面から掘り下げるといった種類の劇ではないわけであるが、その基本的性格を見極めるには、台詞や個々の場面構成ばかりでなく劇全体の枠組や構造にも眼を向けておかねばならない。すでに見たように、悪党ぶりを思う存分に発

揮し支配者にまでのし上ったバラバスは劇の土壇場で破滅の憂き目にあう。そしてキリスト教徒によってマルタ島に秩序が回復される形で芝居は終わっている。この筋立てを見る限りでは、悪玉が滅び善玉が最後には勝利を収めるといふ教訓臭の強い作品になってしまうであろうが、これにマキアヴェリズムが絡んでくると話はややこしい。バラバスは、キリスト教徒の中心人物であるファーニーズの騙し討ちにあつて身を滅すからである。しかも、このファーニーズをはじめ二人の修道僧など劇中に登場するキリスト教徒のほとんどは何らかの形で戯画化されており、キリスト教徒側に完全に正義があるようには描かれてはいないし、キリスト教徒とユダヤ教徒に混じつて登場するイスラム教徒のトルコ人も、両者の間の絶対的な関係を揺るがす上で一役買っている。だから地獄の大釜に顛落したユダヤ人バラバスを前にしてキリスト教徒の代表ファーニーズが天に感謝の言葉を捧げると、その型通りの言葉は却つて空々しく響くことになり、そのまま幕が下りても違和感が残るだけなのである。とすればマールロウの狙いは明白であろう。マールロウは伝統的な道徳劇の枠組を利用しながら、その枠組とのずれを強く意識させる形で芝居を作り上げているのである。このように多分にアイロニーを含んだ構造で成り立っている『マルタ島のユダヤ人』という作品は、実は毒のある一篇の諷刺劇であつて観客を大いに刺激しないしは挑発する芝居なのである。⁽¹¹⁾

エリオットによつて主人公として格下げをされたバラバスが生きてくるのは、このような枠組においてである。低調だということの問題視される後半部分のサブ・プロットで、バラバスが自分で雇つた腹心の部下に裏切られ恐喝までされる羽目になるというのも、結末の大逆転を暗示する伏線として大きな意味を持っているに違いないし、『マルタ島のユダヤ人』においてバラバスがどのような役割を果たすべく構想された人物であるかを何よりもよく物語るエピソードであろう。意識的に歪曲された構造の中に隠されている諷刺性

をこのようにして引き出してくる所にこそバラバスの本来の役割があつて、バラバスは言わば劇作家の思うがままに操られる人形なのである。ジョン・ラッセル・ブラウンは、ある演劇雑誌のマーロウ特集号に寄せた論考の中で、シェイクスピアの場合に比べて主人公の比重の大きいマーロウの劇においてすら、芝居の方が主人公よりもさらに重要なのであり、そこに主人公をアイロニカルに、あるいは相対的に眺める眼が生まれてくる余地があるという意味の興味深い指摘をしている⁽¹²⁾。芝居そのものを顧みずに主人公ばかりを論ずる傾向が強く見られたマーロウ批評史を念頭においたこの論は、演出家の立場に立つてマーロウの芝居の特徴を抽出しようとしているものであるだけに説得力がある。実際『マルタ島のユダヤ人』を上演する場合を考えてみれば、バラバスは重要な役割を担った悪役として時には滑稽にすら見えなければならぬし、それで少しも可笑しくはないのである。もし前半部分のバラバスにそれとは対照的に見える所があるとするれば、それは大胆な台詞の力でいわゆるマーロウ的特色が加味されたという風に見えるべき性質のものであらうと思われる。もっとも、開幕冒頭の有名な独白などは、キリスト教世界の規範から逸脱したユダヤ人としてバラバスの存在を強く印象づけるという面から捉えておくことも忘れてはならない。この発端の部分も、時代がかつた場面が繰り広げられる結末の部分に劣らずセンサーショナルな場面であつて、マーロウが『マルタ島のユダヤ人』においてどのような芝居作りを目指したかがよく窺われるからである。

同じように物議を醸すに違いない人物が登場する『フォースタス博士』にも類似した問題が存在するが、それを検討する上で『マルタ島のユダヤ人』に関してこれまで見てきたことが有効な視点を提供してくれるであらう。『フォースタス博士』はマーロウの作品の中で最も重要視され、また頻繁に上演される芝居でもある。それだけに、評価に見られる分裂は『マルタ島のユダヤ人』の場合よりも一層深刻で、解釈の多様性

という点ではシェイクスピアの『ハムレット』になぞらえる人もあるぐらいである。その影響は、十九世紀末に始まる一連の復活上演にも当然及んでおり、演出の方法はまちまちになっているのが実状であるようだ。⁽¹³⁾ もちろん解釈が一通りでなければならぬ理由はないが、それにしても扱いが難しいのはやはり喜劇的色彩の濃い中間部分で、フォースタスとメフィストフェレスとの間に約束が成立する時点と、刻々とその期限が迫ってくる場面との間に登場する数々の道化芝居をどのように処理すればよいのかという問題に演出家は絶えず頭を悩ませてきている。なにしろ『マルタ島のユダヤ人』とは対照的に非世俗的な主題を扱いながら、花火まで飛び出してくる徹底した低俗ぶりだからである。しかもテキスト自体にもかなり違った二種類の版が存在し、他の劇作家による加筆部分が含まれていることがほぼ確実とすると、⁽¹⁴⁾どこまでがマローウ自身によって書かれたものか確信を持ってないまま演出家は作品の全体像を作り上げる必要に迫られるのである。

したがって、誰もが評価を惜しまない発端及び結末の部分と、疑問視する人の多い中間部分とを、統一したヴィジョンの下にいかにして融合させるかが最大の問題となるわけであるが、その場合中間部分の意義をどこに求めるかといえは、クリアンス・ブルックスのように主人公の心理の変化という点に着目するのが一般的である。一九五七年と六六年の二度にわたって『フォースタス博士』の演出を実際に手掛けたことがある学者ネヴィル・コグヒルに献呈された論文集に最初収められた論考の中で、ブルックスは、結末が始めから分かっている実質的には中間部分を欠いているように見える芝居としてミルトンの『サムソン・アゴニステーズ』やT・S・エリオットの『聖堂の殺人』を引き合いに出しながら、マローウの『フォースタス博士』の場合には、主人公が獲得した魔術の力の空しさを味わう体験を通じて徐々に永劫の罰へと近づいて行く中間段階として十分に位置づけられると主張している。⁽¹⁵⁾このような観点から、段階をおって主人公の心理

変化を跡づけることは確かに可能ではあるが、ブルックスは主人公の行動を動機づけて芝居の一貫性を確立しようとするあまりに、少々辻褄を合わせすぎていているきらいがある。マーロウには、心理の状況を表現することはあつても、その奥には深く立ち入らない傾向があることはすでに見た通りであるし、ブルックスの論は結局、中間部分の道化芝居を正面切って扱うことを避けてしまつていように思われる。

これに対してナイジェル・アレグザンダーは全く別の角度から中間部分の意味を探っている。結末があらかじめ分かっている芝居では観客の興味をいかにして舞台に惹きつけておくかが劇作家に課せられた仕事であつて、『フォースタス博士』の芝居作りの根本は「サスペンス」の維持にあるといふことを、アレグザンダーはアルフレッド・ヒッチコックの言葉などを援用しながら説くのである。しかもそうした役割を担つてゐる場面のひとつひとつについて、単なるパロディーとしてではなく主人公の置かれてゐる状況を映し出す鏡として捉えられることを、エピソード自体の綿密な分析から浮彫りにしている。⁽¹⁶⁾ 中間部分にもこのように積極的な意義を認める注目すべき発言が出てくるのも、アレグザンダーが実際の上演を第一に考えることから出発しているからに他ならないし、また、とかく評判の良くなかつた道化芝居も、すべてが原形通りではないにしても概ねマーロウの発想に基づくものと判断されてゐることは明らかであろう。

実際中間部分に出てくる様々な趣向を眺めてみると、『マルタ島のユダヤ人』に関して取り上げた傾向と類似したものを見ることができるのである。「善天使」と「悪天使」が何度か姿を見せてフォースタスをそれぞれ立場から説得しようとするのもそのひとつであるし、他にも寓意的な「七つの大罪」が見世物として披露されるなど、明らかに一時代前の道徳劇を意識した造りになつてゐる。マーロウに所縁の深いカンタベリーで開催された一九二九年のフェスティヴァルでは、道徳劇の代表作『エヴリマン』と抱き合わせで上

演されたことがあるが、⁽¹⁷⁾それほど明瞭に見て取れる要素が採り入れられているのも、主人公の遍歴を眺める基本的な座標を設定する狙いがあるからに違いない。これは、ちょうど「善天使」と「悪天使」の関係にある二人の生身の登場人物の存在によって問題の所在が明らかにされる形になっていることからも分かる。一人は要所所に現われてはフォースタスに悔い改めるように諭す名もない老人であり、他方は絶えずフォースタスの傍にいて地獄行の手ほどきをするメフィストフェレスであることは言うまでもない。このような枠組なり人物配置の中では、観客は当然距離をおいて主人公を眺めることになる。そしてそこに感じ取られるアイロニーは、中間部分の諸々の道化芝居がもたらす効果とも軌を一にしているはずである。一九七四年のロイアル・シェイクスピア劇団による上演において演出にあたったジョン・バートンは、若き日のオーソン・ウェルズが演出し自ら主役を演じた一九三七年の上演に見られたアイデアを徹底させて、「善天使」と「悪天使」をフォースタス自身が操る人形としたばかりか、「七つの大罪」⁽¹⁸⁾を、ちょうど我が国の文楽のように黒い衣装に身を包んだ悪魔が背後で操る恰好にしたという。このような演出法を採れば、フォースタスの追い求めるものが内実のあるものではなくて幻影に過ぎないという見方が、はつきりと目に見える形で打ち出されてくることになるだろう。

この解釈の当否は別にして、『マルタ島のユダヤ人』の場合と同様に鮮明に過ぎるほどの形へのこだわりが見られるのは、すでに伝説化していた驚異的な人物を客観的に劇化する方法をマローウが模索したことの表われであろう。当時の上演の模様を生々しく伝える記録によれば、「もじやもじやの髪をした悪魔が口には花火をくわえて喚きながら舞台を駆け抜けたたり、楽屋では太鼓で雷の音を出し天蓋では稲妻を人工的に作り出す光景が見られる」とか、「悪魔の数が実際よりも一人多いという噂が立って観客が我先に出口をめざし

て逃げ出した」といった具合で、⁽¹⁹⁾確かに話題を呼ぶ舞台であったようであるが、真の意味でセンセーショナルであったのは、取り上げられている人物自体であることも忘れてはならないし、神と悪魔のいずれを選び取るかという根源的な状況にある人物を、マーロウが意識的に論議を呼ぶような形で提示していることもそれに劣らず重要であろう。だからこそ、現代においても收拾がつかないぐらいに様々な解釈が見られるのに違いないし、ポーランドの前衛演出家イエジュー・グロトフスキーが主宰する「実験劇場」の演目選ばれて、両性具有のメフィストフェレスや、聖性と悪魔性の逆説といった斬新なアイデアや解釈が生まれてくるのである。⁽²⁰⁾もちろんマーロウの原作そのものも、時代こそ違え、題材からいっても、また、その処理の仕方からいっても、当時の劇壇の注目を集める、ひとつの実験的作品であったことは言うまでもない。

マーロウの主要な劇の中で残る二つも『フォースタス博士』に勝るとも劣らない野心作で、共に極めて個性的な作品である。そのひとつ『エドワード二世』は、いわゆるマーロウ的な超人が登場してこないにもかかわらず、あるいは登場してこないからこそ芝居として高く評価されてきた歴史があり、その意味ではマーロウの作品の中で特異な位置を占めている。最もマーロウらしくなく見える作品が最も優れた芝居として評価されるのは皮肉と言わざるを得ないが、その理由を推測することは決して難しいことではない。『エドワード二世』には『マルタ島のユダヤ人』や『フォースタス博士』とは違ってテキストをめぐる厄介な問題はなし、構成の上でも一貫性が見られ、主人公が他の登場人物を圧倒してしまうこともなく、台詞にも柔軟性があつて劇の進行を阻害してしまうことがない。要するに近代劇のドラマトゥルギーに慣れた眼から見ても近づきやすい、マーロウの作品の中では珍しくバランスのとれた作品であつたということであろう。

したがって『エドワード二世』はこれまで舞台上でよく取り上げられているが、その上演に最も熱心であつ

たのはトビー・ロバートソンである。一九五一年のジョン・バートン演出の舞台では主役を演じたロバートソンは、五八年には同じケンブリッジ大学で「マールロウ協会」による上演の演出を自ら手掛け、続いて六九年にはエディンバラ・フェスティバルを皮切りに、プロスペクト・シアター・カンパニーを率いて再演し好評を博するといった具合に、この作品に大きな関心を寄せている。⁽²¹⁾ そのロバートソンにジョン・ラッセル・ブラウンがインタヴューをした記事が、同じブラウンの論文で触れた演劇雑誌のマールロウ特集号に掲載されている。実際に演出を手掛けた者の立場から『エドワード二世』の芝居としての特色が捉えられており参考になる所が多いが、なかでも劇のスピーディーな展開を取り上げて、五八年の上演の際には作品のどの箇所⁽²²⁾で区切ればよいのか悩むほどであったと語っている点に注意を惹く。

実際この作品の中には、エドワード王が一人の寵臣に現を抜かし国政を蔑にしたために臣下の反感を買う所となり、百年戦争直前の史上に名高い内乱状態を経て廃位へと追い込まれ惨殺されるに至るおよそ二十五年間の歴史が凝縮されている。それを一つのまとまりのある芝居に仕立て上げる劇作家の手腕は評価されてしかるべきであるが、しかし、ロバートソンの言う息をつく暇もないほどの急速な劇の展開には、もうひとつ重要な側面があることも見落としてはならない。それは、性格的に軟弱なエドワードが事態の推移に翻弄されるがままになる様子を淡々と舞台化している劇作家の醒めたまなざしである。五八年のロバートソン演出の舞台を観て重要な『エドワード二世』⁽²³⁾論を書いたクリフォード・リーチは、それを「中立性」という言葉でもって表現しており、他にも、自ら『エドワード二世』の改作を試みてもいるベルトルト・ブレヒト流のドキュメンタリーの手法と名づける人もあるが、⁽²⁴⁾そうした客観性によってこの歴史劇の基本的なトーンが決定されていることは間違いない。そのことは、一人の注目すべき登場人物の位置づけにもよく表わられてい

るからである。ケント伯は、政治を顧みない国王を批判する立場に始めのうちは立ちながら、後には批判勢力のエゴイズムを見抜き百八十度の方向転換をしてエドワードを擁護する側にまわることになる人物であるが、劇の大きな流れを自ら体現する存在として、目まぐるしい展開を見せる劇の基本的視点を設定するコア的役割を果たしていると考えてよい。このような芝居作りの傾向を見れば、『エドワード二世』にも『マルタ島のユダヤ人』や『フォースタス博士』と重要な点で共通するものがあることが理解されるであろう。とすれば、『エドワード二世』を他の二つの劇とはかけ離れた作品として捉えることが必ずしも正しいのかどうか疑問になってくる。もし『エドワード二世』がマローウの作品の中で異質なものと見えるとすれば、それは主人公にバラバスやフォースタスのような存在感に欠ける所があるからに過ぎないと言ってもよい。

そのエドワードにしても、歴史劇中の国王としては相当ユニークな存在である。激しい非難を浴びながらも、エドワードはひたすら私的生活を追い求め公的立場を意識することは全くない。実際、公的なものが私的なものによって踏みじられるといった感がある。他の登場人物についても、例えば、批判勢力の代表格であるモーティマーもバラバスよりも冷徹なマキアヴェリ主義者として造形されており、ケント伯のような真の意味での愛国主義者にはなり得ていない。この作品の二人の主要人物がこのようにして舞台上に見せる姿は、歴史劇として見た『エドワード二世』に、ある決定的な性格を与えている。それは、当時盛んに上演された英国歴史劇の常道から大きく逸脱した劇であるということである。そこに恐らくマローウのマローウたる所以があつて、『マルタ島のユダヤ人』や『フォースタス博士』において道徳劇が果たしていたのと同じ役割を、『エドワード二世』では歴史劇という形式ないしはジャンルに求めることができるように思われる。つまり、マローウは歴史劇ならぬ歴史劇を意識的に書いたのである。そのことは、エ

ドワード王と寵臣ガヴェストンの同性愛的関係を殊更に強調して描く所にも見え隠れしているし、国王殺害の場面をこの上もなくセンセーショナルなものに仕立てている所にも窺えるであろう。特に、後者の場面に登場して実際に手を下すライトボーンが、その名の示す通り悪魔的でマーロウが新たに創造した人物であることは、この劇の狙いがどの辺にあるかを端的に物語っている。確かに、その後間もなくエドワード暗殺が発覚してモーティマーは捕えられ、若いエドワード三世によって秩序が回復される形でこの歴史劇は終わっている。しかし、ちょうど『マルタ島のユダヤ人』の場合と同様に違和感が拭い去れないままになるのも、このライトボーンの与える衝撃による所が大きいのである。このように見えてくると、エドワード王は国王らしからぬ国王として、この劇の非歴史劇的な側面を引き出してくる存在であり、その意味では極めてマーロウらしい人物と言わねばならない。シェイクスピアがあれだけ多くの英国歴史劇を書きながらエドワード二世を取り上げなかったのは、マーロウの作品がすでに存在したという理由からだけではないのかもしれない。シェイクスピア自身にも弱い性格を持つ国王を扱った『リチャード二世』という作品がある。しかし、マーロウの場合とは全く違った仕上りになっているのは、シェイクスピアがマーロウの『エドワード二世』を多分に意識した結果であることは少なくとも疑い得ない。⁽²⁵⁾

一方、マーロウ自身も、同じく実在の歴史上の人物を取り上げながら『エドワード二世』とは全く好対照をなす作品を残している。それがマーロウの事実上のデビュー作『タンバレン』である。その主人公で、全世界の制覇を目指して諸国の征服に乗り出して行くスキタイの王チムールは、一国をもまともに治めることができないエドワードとは比較にならないほど存在感のある、スケールの大きい人物であるが、しかし、芝居として受けてきた評価となると、この関係が完全に逆転してしまうから面白い。他ならぬその主人公の

圧倒的な存在感が芝居としての弱点を生み出す要因になっていいると考えられることが多いからである。作品全体が「タンバレインのモノローグである」と言い切る人があるほど大きな位置を占めるその台詞が第一に冗長で柔軟性を欠いており、筋の運びも一本調子でスムーズな展開を見せるとは言い難いという具合に捉えるのが、これまでの一般的な評価であったと言ってよい。要するに、テキストが比較的安定している点を除けば、『タンバレイン』は、その主題においても、また芝居の特質という面でも、『エドワード二世』を裏返しにしたような作品なのである。

したがって、マローウの作品の中で近代劇のドラマトウルギーから最も遠く離れたこの芝居が、専ら主人公の台詞に見られる詩的側面で評価されて、作品全体として、あるいは芝居としては十分に顧みられることがなかったのは当然の成り行きであったと言える。しかしながら、これまで見てきた他の三つの作品に共通する芝居作りの特色がすでにこのデビュー作に見られる事もまた事実なのである。センサーショナルな舞台作りは、例えば第一部では、征服したトルコ王を檻に入れて虐待する場面に典型的に見られるし、第二部にも、同じく征服した王たちを戦車を牽かせる馬として酷使する有名な場面がある。芝居の構造に関わる面では、第一部が征服される側に焦点をあてて考えれば王侯の没落の悲劇という伝統的な型をパロディーにしたものであることは明白であるし、また、第二部の結末部分にも、地上には並ぶ者の無いと言ってよい段階にまで到達したタンバレインが、ついにはマホメットに挑戦する言葉を吐きコーランを焼き捨てると、その直後に病に倒れてしまうという明らかに道徳劇を意識した場面があり、それが冒瀆の結果であるのかないのか故意に曖昧なままにされているのも、いかにもマローウらしい所である。そればかりか、主人公の重ねる殺戮を実に冷やかな眼でもって眺める人物もちゃんという。それがタンバレイン自身の子供の一人であり、タ

ンバレイ自身がその命を奪うことになるのであるから、この作品の根幹に関わる重要な人物配置として無視するわけにはいかない。このように後々の作品と結びつく独得の趣向を見ることができ、問題性を孕んだ桁はずれの人物を舞台に登場させた『タンバレイ』は、マーロウのデビュー作と呼ぶにふさわしい内容を持つ意欲的な作品であったのだが、他の作品に比べて芝居として低く評価されてきたのも、そもそも上演の機会に余り恵まれなかったことと決して無関係ではない。

『タンバレイ』はエリザベス朝当時においては、マーロウの名を有名にし、また模倣作が次々と現われるほど注目もされ歓迎もされる作品であったのだが、現代の演出家に上演を躊躇わせてきたのは、まず第一に作品の規模の大きさであろう。第一部と第二部を通して上演するとなればかなりの時間を要するし、文字通りスペクタクルと言つてよいこの作品の視覚的側面をどのように再現するかが大きな問題となる。また、この芝居の生命でありながら劇場で評価されることなく専ら詩として読まれてきた様式的な台詞を舞台の上で活かすには、役者にそれなりの力量が要求されてくる。したがって、一九五一年にタイロン・ガスリーが職業劇団として今世紀で初めて『タンバレイ』を取り上げた時には、相当の熱意と決意が必要であったに違いない。⁽²⁶⁾ 評価は様々であったらしいが、はでな舞台作りとドナルド・ウルフィットの出演でとにかく話題になったこの上演は、⁽²⁷⁾ しかし、それまでの他のすべての上演の試みと同じく短縮版であった点に大きな問題があった。第一部についても第二部についても相当の分量がカットされてしまえば、ストーリーの骨格をおうだけで精一杯であり、アイロニーの入り込む余地はなくなってしまうからである。その点、一九七六年のナショナル・シアターによる原作にほぼ忠実な上演は画期的なことであったと言わねばならない。この試みによって現代の観客の前にマーロウのデビュー作が初めてその全貌を明らかにしたわけであるが、実際、様

々な工夫を凝らして壮大な一大絵巻を視覚的に再現すると同時に、マローウ特有の曖昧さが随所に表現された上演であつたらしい。⁽²⁸⁾その狙いは、演出にあつたピーター・ホルの『タンバレイン』は、道徳劇を利用して不道徳になつてゐる途方もない劇で、ジュネ以前の最も不道徳な劇だ⁽²⁹⁾という言葉に要約されてゐるだろう。タンバレイン役を演じたアルバート・フィニーの台詞にも場面場面に応じた柔軟性が見られ、テキストを見ている限りでは見逃しやすい劇的意味が汲み出されることも少なくなかつたという。⁽³⁰⁾この上演は全般に大変高い評価を受けており、『タンバレイン』のみならず他の作品を含めて考えても、マローウ劇の上演の中では今世紀最高の出来栄であつたという人さえいるが、⁽³¹⁾ナショナル・シアターの専用劇場の柿落しの記念公演であつたから、取り組むに際しては相当の意気込みがあつたらうことは想像に難くないし、その意気込みに見合うだけの影響を今後作品評価にも及ぼすことになるに違いない。

マローウ及びシェイクスピアの生誕四百年を目前に控えた一九六三年に行つた講義の中で、クリフォード・リーチは、マローウ特有の様式的な台詞に対して演出家や俳優はまだまだ躊躇することが多いが、もっと数多くの上演があつてしかるべきだという趣旨のことを述べていた。⁽³²⁾これまで四つの主要な作品について見てきたように、リーチの希望はその後ある程度は叶えられたと言つてよいが、その中で最も大胆な試みであつた七六年のホール演出の舞台をリーチ自身は残念ながら見ることはできなかつた。マローウの芝居の場合、その特色を直接確かめることのできる上演は、これまでの試みが十分示している通り、認識を深める上で不可欠である。今後の上演が大いに期待されるが、因に今年はロイアル・シェイクスピア劇団が『エドワード二世』を取り上げているそうである。一九九三年にはいよいよマローウ没後四百年を迎える。少なくともイギリスにおいて、どの作品がどのような形で取り上げられることになるのか今から楽しみにしておきたい。

注

- (1) E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, vol. 4 (Oxford U. P., 1923), pp. 424f.
- (2) 一五九四年に出版登録されている分があるが現存せず、実際に出版されたかどうか疑問視もされている。
Cf. N. W. Bawcutt (ed.), *The Jew of Malta* (Manchester U. P., 1978), p. 38.
- (3) Stanley Wells, *Literature and Drama* (RKP, 1970), pp. 85-92.
- (4) F. P. Wilson, *Marlowe and the Early Shakespeare* (Oxford U. P., 1953), p. 63.
- (5) 大場健治著『英国俳優物語——エドマント・キーン伝』(晶文社、一九八四年)参照。
- (6) James L. Smith, 'The Jew of Malta in the Theatre', *Christopher Marlowe*, ed. Brian Morris, 'Merrmaid Critical Commentaries' (Ernest Benn, 1968), pp. 7-10.
- (7) T. S. Eliot, 'Christopher Marlowe', *Selected Essays*, 3rd ed. (Faber, 1951), p. 123. 日本語訳は『エリオット全集』第四卷(中央公論社、一九七一年)のものを借用した。
- (8) Smith, *op. cit.*, pp. 13f.
- (9) Wells, *op. cit.*, pp. 89f.
- (10) *Ibid.*, p. 92.
- (11) 一般の公演ではなけれども、このような側面を重視した上演の試みが一九五四年にレディング大学で行われた。(Smith, *op. cit.*, pp. 13f.)。
- (12) John Russell Brown, 'Marlowe and the Actors', *Tulane Drama Review*, VIII (1964), 168.
- (13) Cf. William Tydemann, *Doctor Faustus*, 'Text & Performance' (Macmillan, 1984).
- (14) 'コンスロウの会計簿には、一六〇二年にサミュエル・ローリーとウィリアム・バードに対して加筆の報酬が支払われた旨の記載がある' (Chambers, *op. cit.*, p. 423)。
- (15) Cleanth Brooks, 'The Unity of Marlowe's *Doctor Faustus*', *A Shaping Joy* (Methuen, 1971), pp. 367-80.

- (16) Nigel Alexander, 'The Performance of Christopher Marlowe's *Dr. Faustus*' (The British Academy, 1971).
- (17) Tydeman, *op. cit.*, p. 47.
- (18) *Ibid.*, pp. 62 & 76.
- (19) John Jump (ed.), *Doctor Faustus*, 'The Revels Plays' (Methuen, 1962), pp. lix-lx.
- (20) その「演出ノート」は、クローンスキー（大島勉訳）『実験演劇論』（テアトロ、一九七一年）で読むことが出来る。
- (21) George L. Geckle, 'Tamburlaine' and *Edward II*, 'Text & Performance' (Macmillan, 1988), pp. 81-88.
- (22) Toby Robertson, 'Directing *Edward II*', *Tulane Drama Review*, VIII (1964), 174f.
- (23) Clifford Leech, 'Marlowe's *Edward II*: Power and Suffering', *Critical Quarterly*, I (1959), 181.
- (24) Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance* (RKP, 1982), pp. 141-59.
- (25) 実際に舞台の上でこの二つの歴史劇を比較する試みが行われたことがある。六九年のエディンバラ・フェスティバルでは、演出家はそれぞれ異なるが主役は同一の役者が演じる形で併行上演されている (Geckle, *op. cit.*, pp. 84-86)。
- (26) Cf. Tyrone Guthrie & Donald Wolfit, *Tamburlaine the Great: An Acting Version* (Heinemann, 1951).
- (27) Geckle, *op. cit.*, pp. 52-63.
- (28) J. S. Cunningham & Roger Warren, 'Tamburlaine the Great Re-discovered', *Shakespeare Survey*, XXXI (Cambridge U. P., 1978), pp. 155-62.
- (29) Geckle, *op. cit.*, p. 71.
- (30) Cunningham & Warren, *op. cit.*, p. 157.
- (31) Geckle, *op. cit.*, p. 78.
- (32) Clifford Leech, 'The Acting of Marlowe and Shakespeare', *Christopher Marlowe: Poet for the Stage* (AMS, 1986), p. 218.