

マールロウ劇における主人公の死と悲劇の様式

佐々木 昇 二

マイケル・ゴールドマンは、マールロウの主要な劇の始まり方、あるいは主人公が舞台上に初めて登場する場面に共通して見られるある型に注目して、そこにはマールロウの芝居作りの根幹に触れるような特色が見出せると言っている。主人公は必ず、その限らない欲望の対象となる具体的な小道具とともに登場し、同じ場面にはまた、その対象を否定する芝居がかった仕草が決まって見られるというのである。そうした意識的な演技を舞台上で行う所に、ゴールドマンはマールロウ劇の主人公の最も際立った特色を見るわけであるが、確かにユダヤ人バラバスは最初の場面で、山と積まれた財宝に囲まれながら富に対する果てしない欲望を観客の前で語ってみせるし、フォースタス博士は舞台に登場するや否や、これまで打ち込んできた諸学問を書物を手にしながら次々に否定し始める。冒頭の短い場面の後で初めて姿を見せるタンバレインの場合も、捕虜と戦利品を前にして飽くなき征服欲を雄弁に謳い上げている。『エドワード二世』では、主人公自身ではないが、切っても切り離せない関係にあるギャヴェストンという人物がエドワードの手紙を読み上げながら登場し、国の統治などとは程遠い歓楽の生活を思い描く場面が劇の冒頭に置かれている。いずれの場合を取ってみても、ゴールドマンが指摘する通り、ある一定の型に基づいた特色ある場面作りがなされているのは確

かである。⁽¹⁾

ゴールドマンには別に、マールウの主人公の特性をシェイクスピアの場合と比較しながら論じた文章があり、そこでも同様に演技としての側面に大きな関心を寄せているが、⁽²⁾眼を劇の発端部分から結末の部分へと転じてみても、マールウ独得の作劇術が認められるのもまた興味深い事実である。結末の部分においても発端の場合に劣らず注目すべき舞台作りがなされており、悲劇の結末には不可欠と言ってよい主人公の死の模様に関しては、特に注意を払って念入りに扱おうとする傾向がマールウには窺われるからである。タンバレインはマホメットに対して挑戦的な言葉を投げかけた直後に、やがては死に至る病の床に臥すことになるし、バラバスは自ら用意した、地獄を象徴する煮えたぎる大釜の中に陥ることになっている。フォースタス博士も、約束の期限が刻々と迫り精神的苦痛を散々味わった挙句の果てに、バラバスと同じように、口を開いた地獄に呑み込まれてしまう。エドワードはフォースタスに劣らず耐え難い数々の肉体的な辱めを受けた後、恐ろしい刺客の手によって暗殺されるのである。このように登場人物の死を劇的に処理する傾向には、ゴールドマンが劇の発端部分から抽出している特質と明らかに通じ合うものがあり、マールウの劇作家としての個性が存分に発揮されているように思われる。そこで死の劇化という角度から、マールウの主だった作品のエンディングを眺め直してみることにはしたい。

*

*

*

登場人物の死を舞台上で直接表現することは、マールウ以前の揺籃期のエリザベス朝演劇では未だ慣習としては確立してはいなかった。これはマールウ劇における死の表現の問題を考える上で最初に押さえておかねばならない事実で、死の模様は後から台詞を通じて明らかにされるとというのが通常のやり方だったのであ

る。イギリス最初の本格的悲劇と言われる『ゴードック』のように、それぞれの幕の概要を予め黙劇 (dumb show) でもって示す場合でも、台詞と演技とが分離している点では変わりはない。したがって、『タンバレイン』において主人公の死を舞台上で大々的に取り上げたマールウは、シオドア・スペンサーの言葉を借りれば「死を劇的に利用する方法を最初に発見した」^③劇作家であったということになるが、しかし、専ら言葉によって表現されていたものが同時に視覚的にも訴える形になったというだけでは留まらない。マールウと並んで早くから舞台上で死を取り上げたトマス・キッドの『スペイン悲劇』が、黙劇を現実の殺害場面にするという趣向で伝統的な慣習を効果的に利用しているのとちょうど同じように、そこには伝統との微妙な関わりを見ることができるのである。

事実上の第一作にあたる『タンバレイン』の場合、そうした伝統との接点が見られるのは、主人公を唐突と言ってもよいぐらい突然に病が襲う場面である。そしてこの場面は、その病が命取りとなって、世界の覇者と豪語するタンバレインもいよいよ最期の時を迎えることになるという意味で重要であるばかりでなく、その唐突さゆえに問題視されることの多い場面でもある。その模様を簡単に振り返っておくと、最後の攻略目標であるバビロンの征服を完了した後、征服に酔い痴れるタンバレインは部下にまずコーランを焼き捨てるように命じる。しかし、これほど不敬極まりない行為に対しても一向に天罰が下る気配がないのを見て取ると、次のような言葉でもってマホメットをさらに挑発するのである。

さあマホメットよ、もしお前に某かの力があるのなら、自ら降り来って奇蹟でも起こしてみるがよい。
お前など崇拜するには価しない、もし自分の宗教の精髓が記された書物が炎に焼き尽くされるのを黙っ

て見過ごすというのであれば。

(五幕一場一八五—一八九⁽⁴⁾行)

すると、わずか二十行余りの後、この場面も終わりに近づき、いよいよ退場という段になると、思ってもみなかった事態が発生する。タンバレインは体の不調を突然訴えるのである。

タンバレイン　だが待て、急に体の具合が悪くなったようだ。

テチェリーズ　殿の具合を悪くさせる大胆不敵なやつは何者です。

タンバレイン　分からぬ、テチェリーズ、私には分からぬものだ。

(同二二六—二八行)

以上がタンバレインが不意の病に襲われる経緯であるが、不自然に映る事態の進行と同時にもうひとつ注目すべき点が、タンバレインと臣下のやりとりにはある。それは主人公の突然の変調の原因が殊更に曖昧にされている気味があるということであり、マールウがこの場面全体を、ある確立された型を意識しながら作り上げていることと大いに関係してくるのも実はそこである。ここで利用されている伝統的な型とは、数々の罪深い行為を行った人物は劇の最後には突然神の怒りに触れて罰せられるというもので、マールウが劇壇に登場した頃でも決して遠い過去のものにはなっていなかった。典型的な形は例えば、一五六一年頃に上演されたトマス・プレストンの『キャンバイシーズ』に見ることができる。マールウのタンバレインと同じように暴君として名高いペルシアのキャンビセス王は作品の大詰めに至って致命的な傷を負うことになっているのだが、その場面の進行の具合もまたタンバレインの場合と驚くほど似ているのである。まず、アンビデ

クスターと名づけられたヴァイス役が、キャンバイシーズの生涯の数々の悪事を並べ立てた後、

二万ポンド賭けたっていい、王自身何かの傷を負ってきつと生命を落とすことになる。あれだけ他人様の血を流させたのだから今度は本人の番だ。事が現実になんな具合に運べば、やつもおしまいだ。⁽⁵⁾

(二二四九―五二行)

と予言めいたことを語れば、間髪を入れずに当の本人が脇腹に剣を突き刺した姿で舞台に登場し、次のように語り始めるのである。

ああ、ああ、どうしたらよい。我が生命も尽きた。思いがけぬ偶然によって傷を負ってしまった……

(二二五三―五四行)

キャンバイシーズの死が突然のものであることが台詞の中でも強調されていることが分かるが、同じ台詞の中にはまた、不可思議な力が働いたことを匂わせるくだりもある。

馬に跳び乗ろうとすると、鞍から剣が飛び出してきて、こんな具合に脇腹を突き刺したのだ。このような不運に見舞われるとは驚きだ。

(二二五九―六一行)

人智を超えたものの介在というのは唐突であればあるほどその不可思議さが増すのも確かだが、宗教劇や道徳劇から世俗的な演劇への流れを辿るD・M・ベヴィングトンは、キャンバイシーズのこのような「突然で偶発的な死」にすでに様式と内容のずれからくる曖昧性を読み取っており、タンバレインの死についても同様の捉え方をしている。^⑥しかし、このような過渡期の作品ならではの現象が同じように認められるとは言っても、プレストンとマローウとはその意味合いはかなり違っているように思われる。注目すべきことは、時代的には後になるマローウの方が逆に神の存在を明確に打ち出している点であろう。したがって、このように時代遅れに見えかねない趣向をわざわざ採り入れているということは、そこから生じ得る曖昧さをもマローウが自覚していたと考える方が自然であり、結果的に曖昧になっているプレストンの場合とは反対に、そこには意図的なものさえ見ることができると言つてよい。

というのも、同じ伝統的な型に則った模範的な死の場面をマローウ自身が劇の前半に予め用意しているからである。キリスト教徒のハンガリー王シギスマンドの死がそれであるが、前半部分を締め括るこのエピソードにキャンバイシーズの場合との共通点が目立っているのは意味があるに違いない。シギスマンドがナトリア王との盟約に背いたことから始まった戦争が大詰めを迎えると、後者は『キャンバイシーズ』のアンビデクスターと同じように「この裏切り者の背信行為」(二幕二場五四行)に天罰が下ることを求める台詞を語る。すると、この祈願に応えるようにして、キャンバイシーズと同じくすでに傷を負ったシギスマンドが舞台上に現われ、

キリスト教徒の軍勢は残らず打ち負かされてしまった。呪わしく憎むべき背信行為に対して神が天上か

ら罰を下されたのだ。ああ、罪を罰せられる公正で畏るべき御方よ、この当然の報いである致命傷で味わう屈辱的な苦痛が、突然の死によって罪滅しを終わらせて下さいますように。(二幕三場一—七行)

という台詞を語るのである。こうした事の運びや台詞を見ると、罪を犯した人物が突然の死によって倒れるという形がここでもはつきりと意識されていることが分かる。さらにこの台詞のすぐ後で、シギスマンドの敗北に神の力が働いたか否かをめぐって、舞台上に残った人物たちに議論させているのであるから、後々のタンバレインの死の場面との対比をすでに念頭においた場面作りがこの時点で作られているのは明白である。劇中には他にも様々な形の死が配されており、大詰め主人公の死の模様に焦点が結ばれて行くような構成上の配慮が窺える。とりわけ、主人公にとって最も身近な存在である妃ゼノクラティの死は、今のシギスマンドの場面に引き続いて起こるエピソードとして大きな転換点となっていると同時に、劇の後半部分では何が中心となっていくかを暗示するという意味でも重要である。妃の柩を絶えず傍に置きながら征服を続ける姿は、他の登場人物に死をもたらす一方であった主人公自身が死に近づいていることを強く意識させずにはおかぬからである。タンバレインの死に関して、その伏線なり雰囲気作りにマローウがこれほど意を用いているのは、この世に並ぶ者のいない征服者の死を描くにはそれ相応の工夫が必要になるという意識があったことの表われであろう。何しろ稀代の英雄を悲劇的な死に至らしめるだけの大きさを具えた人物は、事の性質からして登場させるわけにはいかないからである。すでに病に倒れているタンバレインに対して、第二部における最大の敵であるトルコ王キャラパインが試みる最後の挑戦がいつも簡単に挫かれてしまうことになっているのが、その何よりの証拠である。そうした作品の根本問題を解決してくれるものとしてマ

ロウが利用することを思い立ったのが、これまで見てきたような伝統的趣向であつたろうことは容易に想像できる。しかしながら、既存の決まりきった型を採り入れているとは言つても、もちろん、そこには独得の捻りが加えられていて、伝統的な慣習がそのまま踏襲されているわけでは決してない。第一に、天罰が下ることを求める人物が、キャンバイシーズやシギスマンドの場合とは違って、タンバレイン自身に代えられてしまつており、それが、ロバート・グリーンの「天に挑みかかる無神論者タンバレイン」という批判的な言葉に代表されるようなイメージを生む要因になつてゐることは周知の通りである。倫理のあるいは宗教的に断罪されるべき人物が天罰を求める役割を果たしているというだけでも十分センサーシヨナルと言えるが、さらに決定的に違つてゐるのは、死を前にしてキリスト教徒のシギスマンドのように罪を悔いるということが全く見られない点であろう。タンバレインに嘆くものがあるとすれば、それは全世界の制覇を果たさないうままこの世を去るということに他ならず、通常の悲劇の場合とは力点の置き方が確実に違つてゐる。舞台上に世界地図を広げながら「ここを征服しないまま死んで行かねばならぬのか」(五幕三場一五〇、五八行)と繰り返すタンバレインの姿は、ちょうど『マルタ島のユダヤ人』の冒頭の場面でのバラバスを思わせるものがあり、ゴールドマンが指摘するマールウ的主人公の特質がここでも遺憾なく発揮されているわけであるが、それがまたタンバレインの悲劇の性格を端的に物語つてもいるのである。その死の原因についても、侍医が病状を詳細に報告するくだりなどがあつて、神の力の介在が実際にあつたのかどうかは結局明らかにされないまま残されている。要するに、設定された枠組の主要要素に悉く手が加えられる形で出来上がつてゐるのが『タンバレイン』のエンディングであり、そうした点にマールウの芝居作りの重要な一面が表れているのは言うまでもないだろう。マールウはこのようにして、破天荒な征服者に相応しい、文字通り型破りでまた

大変個性的な死の場面を作り出したのである。

『マルタ島のユダヤ人』の大詰めの場面でも、これと全く同じ型に基づいた舞台作りがなされているのは決して偶然のこととは思われない。しかも、そこでは大掛かりな舞台装置を使用して『タンバレイン』の場合に劣らず視覚的にも人目を引くと同時に、余りにも世俗的な世界の複雑な人物関係を背景に、簡単に割り切ることでできない結末へと辿り着く曖昧性を孕んだ場面が繰り広げられるのである。序幕に他ならぬマキアヴェリの亡霊が登場し、逆転に次ぐ逆転が焦点となっている芝居であるだけに、その最後を飾る場面は相当手の込んだものでなくてはならない。恐らくそうした期待を強く意識したからであろう、主人公バラバスが土壇場で遭遇するどんでん返しの場面においては、『タンバレイン』で試みたものと同じ趣向に一段と磨きをかけていることが分かる。全財産の没収に始まった数々の窮地を持ち前の機転と策略でもって切り抜け、そればかりかマルタ島総督の地位にまで登りつめたバラバスは、運命の頂点に立ったタンバレインと同じように、文字通り突然の死を迎える。しかし、その成り行きには前作の場合とは質の異なった意外性とアイロニーが見られ、その構図も徐々にしか見えてこない仕組みになっているのである。

死の場面を設定するのは、この場合も当然の本人である。もちろん、バラバス自身にはまだそのことは分かっているのだが、自らの死の舞台となる場面作りにつせと励むバラバスの姿を観客はまず目のあたりにする。マルタ島を脅かす強大な勢力であるトルコ皇帝の息子セリム・カリマスを饗応すると見せかけて陥れようという魂胆から、バラバスは「一旦落ち込めば逃れられない深い穴」(五幕五場三八行)、つまり大釜を、まるで舞台装置家あるいは演出家さながらに、てきぱきとした指示を与え、自分でも仕掛けの具合を慎重に確かめるなど舞台上を忙しく立ち回りながら準備させるのである。そうして手筈が整い舞台が完成する

と、バラバスは観客に向かって「さあ俗物ども、天が下でこれほどの偽瞞が行われたことがあつただろうか」(同五二―五三行)などと嘯きさえする。ところが、肝腎の本番を迎えると事は筋書き通りには運ばないのである。この間バラバスの言う通りに大人しく従いながら、じつと事態の推移を見守っていた人物が、いざという時になって裏切ってしまう、バラバスが自ら仕掛けた罠にはめるからである。一枚上手の策士の相貌を突如顕したその人物こそ、ユダヤ人バラバスに総督の地位を奪われたキリスト教徒ファーンニズに他ならない。この人物は劇の発端部分で宗教を口実にバラバスから全財産を巻き上げた曰く付きの人物だが、その時と同様、突然の裏切りに慌てふためくバラバスが命乞いをして耳を貸すなどということは望むべくもない。

バラバス 助けてくれセリム、助けてくれキリスト教徒たち！ 総督、お前たちみんな、どうしてそれほど薄情にしていられるんだ。

ファーンニズ 呪わしきバラバス、卑しいユダヤめ、泣き声を言うお前を私がなぜ憐み不憫に思わねばならぬのだ。そう、おまえの裏切りが報いを受ける様子を見てやる。が、そもそもお前はこんなことを仕出かさねばよかったのだ。

(五幕五場七二―七七行)

このような打って変わった態度を示すファーンニズによって舞台の様相は一変してしまう。バラバスがその策士ぶりを存分に発揮する最後の見世場となる筈の場面は、こうして全く別の意味合いを帯びることになるからである。

新たに舞台を牛耳る立場になったファーニーズの今の台詞には、バラバスの犯した罪とその報いという因果関係が明確に打ち出されている。これによって、バラバスが落ち込んだ大釜も、はっきりと地獄を象徴する大道具として機能し始めるわけであるが、こうした設定から浮かび上がってくるのは、言うまでもなく例の伝統的なパターンである。そして、舞台を演出する立場から引き摺り降ろされたバラバス自身も、ファーニーズの言葉に応ずるようにして自ら悪事を告白しながら、煮えたぎる大釜の中であっけなく最期を遂げてしまうのである。

いいかカリマス、お前の破滅を目論んだのは俺様だ。こんな策略に引っ掛かりさえしなければ、お前たちみんなを滅していた所だ、呪うべきキリスト教徒の犬ども、そして邪教を信じるトルコ人たちめ！
だがしかし、途轍もない熱が耐え難い苦痛で俺を締めつけ始めた。死んでしまえ、魂よ飛んで行くがよい、舌よ精一杯呪って死んでしまふのだ。(死ぬ)

(同八五―九二行)

これに必要な要素が出揃って伝統的な型に則った場面も完成されたかに見えるが、しかしながら実はそうではない。最も大きな問題は、この場面でファーニーズが果たす役割にある。ファーニーズは天に代わってバラバスを罰したかのような口振りで語っていたが、実際には巧みにバラバスを裏切って陥れたにすぎない。その狡猾さは、バラバスが息絶えた後、命拾いをして胸をなでおろすセリム・カリマスと、バラバスの企てた筋書きに従って容赦なく捕虜にするという行為においても遺憾なく発揮されている。にもかかわらずファーニーズは、劇を締め括る言葉として「宿命でも運命でもなく、天にしかるべき賞賛の言葉を捧げよう」

(同一二五—二六行)と語るのである。マローウの狙いはもはや明らかであろう。神の存在などとは無縁の現実的な為政者に神の役割を強引に演じさせることで、冷徹なマキアヴェリ主義者としての姿を浮き彫りにしようとしているのである。ここでも『タンバレイン』の場合と同じように、こうした視点を導き出していく、ちよつとした場面が予め用意されているのは興味深い。しかも二人の当事者がともにそこに関係しているとなれば、後々の本番のリハーサルといった趣があつて尚更意味深長なものがあろう。悪事が発覚して囚われの身となつていたバラバスは、ちょうどシェイクスピアのジュリエットのようにして、死んだと見せかける薬を飲んでまんまと脱出に成功するのであるが、騙されたことにまだ気づいていないスペインの副提督とファーニーズとの間で、実に次のようなやりとりが交わされるのである。

デル・ボスコ　こんなに突然死んでしまうとは不思議ですな。

ファーニーズ　驚くにはあたりません。天というものは正しいものなのです。

(五幕一場五一—五二行)

したがって、バラバスが本当に死んでしまった後のファーニーズの台詞は、よく見られるような型通りの幕切れの言葉ではなくて、伝統的な図式を完成すると同時に舞台を辛辣なアイロニーで満ちた重要な台詞なのである。ゴールドマンが指摘しているように、ファーニーズがこの時、バラバスに手渡すつもりで用意した金をまだ手にしているような演出をすれば、一層その効果は高まるに違いないが、一方、バラバスの死が、その悪知恵でもって自分自身の娘をも含めて数々の死を演出してきた人物の最期にしては、あるいは派手な

場面設定がなされているわりには、余りにもあっけなく感じられるのも頷けよう。この場面の焦点と言えるファーンニーズの偽瞞性を際立たせようとすれば、バラバスの死が前面に出てしまつては困るからである。すでに引用したバラバスの今際の台詞が意外に簡単なものになっていることにも、そのことは窺われるように思われる。バラバスは自ら仕掛けた罠にはまるという致命的な誤りを犯して喜劇的な最期を遂げる。しかし、演出者の役割をファーンニーズに引き渡し、哀れな悪役という役柄に徹して死んで行くことで、実はより大きな意味合いの込められた場面を演出していることにもなるのである。こうした言わば陰と陽の演技性が競われる所にこそ、バラバスの死をめぐって意外な展開を見せる『マルタ島のユダヤ人』のエンディングの辛辣さと面白さがあることは間違いないであろう。

タンバレインの場合にも、あるいは今のバラバスにしても、その持つ意味合いは違っているとはいえ、自らの死に何らかの形で積極的に関わっていた。この両者と比較すると、『フォースタス博士』や『エドワード二世』における主人公の死には、徹底して受動的であるという基本的な共通点がある。これらの二つの作品は全体的に見ると、そもそも扱われる題材が違っているし、劇のタイプも確かに異なっている。『フォースタス博士』では、善天使や悪天使、あるいは七つの大罪といった人物が登場してきたり、クロスを何度も使用するなど明らかに道徳劇を意識した作りになっているのに対し、『エドワード二世』の方は、そのような要素とはおよそ無縁か、あるいはむしろ背を向けたと言うこともできる作品である。しかし、少なくとも主人公が絶命する場面に限って言えば、これほど異質に見える作品にも幾つかの興味深い照応を見ることができるのである。主人公が味わわねばならない苦痛が、一方は主として精神的なものであり、他方は肉体的なものであるという違いはあるにしても、フォースタスやエドワードの死は、タンバレインやバラバスの場

合のように唐突な形で訪れるものではなくて、逆に十分過ぎるぐらいに予想できる形になっているし、どちらの場合も、それだけ入念に、時間をたつぷりとかけて演じられるものになっている。実際、両者の場面作りの詳細に立ち入って並べて検討してみると、その特色がはっきりとしてくるように思われる所があり、また、異質な作品であるからこそ、かえってマールウ的特質が把え易くなるということもあるであろう。創作時期も比較的近いということも関係しているかもしれないが、大変よく似ていることで有名な台詞がともに重要な局面に現れるという事実ひとつを取ってみても、主人公の死の描き方における二つの悲劇の親近性を示唆するに十分なものがあると言えるのである。

例えば、『エドワード二世』には、主人公の生命を奪うライトボーン (Lightborn) という名前の、文字通り悪魔を具現する刺客が登場する。ほの暗い地下牢に幽閉されているエドワードの眼前に初めてこの人物が登場させるにあたって、マールウは「そこにいるのは誰だ、それは何の灯り (light) だ、何しにやってきた」(五幕五場四一行) とエドワードに問いかけさせて改めてその名前に注意を向けさせているが、『フォースタス博士』で言えば明らかにメフィストフェレスに相当する人物である。悪魔的人物に相応しく語り口も実に冷やかであり、バラバスのように過去の犯罪歴を自慢気に披露してみせるかと思えば、地下牢での惨状を訴えるエドワードの前では「国王のこんな哀れなありさまを見て誰が涙を禁じえましょう」(同四九一五〇行) などと口先だけの同情を示す。エドワード自身も「何故だか分からぬが、体中の関節が震える」(同八四一八五行) と感じるほど不気味なライトボーンには、実際、フォースタスの前に姿を現して地獄へと誘惑するメフィストフェレスに引けを取らないだけの存在感がある。しかしながら、マールウが『エドワード二世』の執筆に際して参照した年代記にはライトボーンという人物は出てこないことが分かっている。

したがって、新たに創造した人物をわざわざ登場させるからには、そこには当然意味がなければならぬが、少なくとも、この死の権化と言うべき人物の登場によって、王の失政から混乱状態に陥った宮廷内の確執の模様を迅速な展開の下に追ってきた歴史劇が、それまでとは違った様相を見せ始めることは確かであり、エドワード殺害の現場となるバークレー城の地下牢も、単なる地下牢を越えて、フォースタスの書斎と同じように地獄を象徴する空間といった趣を帯びてくるのである。

時間の進行についても、マールロウは同じようなイメージを抱きながら場面作りを行っている。それを端的に物語ってくれるのが、すでに触れた、二つの作品に共通して現われるという曰く付きの一節である。約束の期限がいよいよ一時間後に迫り書斎に一人になったフォースタスが語る長大な独白の冒頭部分には、次の有名なくだりがある。

じつとしていてくれ、絶えず動き回る天体よ、時が停り真夜中が決してやって来ぬように。美しい自然の眼よ昇るのだ、もう一度、そして永久に終わることのない昼となってくれ。それとも、この一時間をせめて一年にしてくれ、いや一月、一週間、一日でもよい、このフォースタスが悔い改め魂を救うことができるように。

(五幕二場二二七—三四行)

一方、『エドワード二世』に見られる台詞は、次のように、このフォースタスの台詞を一回り小さくしたただけで実質的にはほとんど変わる所のない台詞になっている。

いつまでも輝き続けるのだ、天の太陽よ、静まりかえる夜が決してこの国を包んでしまうことがないように。大空に輝く星々よ静止するのだ、時も季節も休んでしまおうがよい、このエドワードが美しい英国の王にとどまれるように。

(五幕一場六四—六八行)

このエドワードの台詞は、ライトボーンに先立って死を暗示する人物として登場する一人の草刈人の密告によって、隠れ家を襲われ廃位がついに現実のものとなることが明白になった時に語られる台詞である。フォースタスのものと同様、避け難い運命を先へと引延しにしようとする切迫した気持ちが強くと表れていると言っているが、しかし、言葉遣いなり内容なりが単に似ているだけではないのである。因にフォースタスの台詞から引用した部分は、六十八行に及ぶ独白の冒頭近くを飾る数行であり、エドワードの方は、舞台をいよいよ地下牢へと移してライトボーンの登場となる少し前のものであるが、どちらの台詞も明らかに大きな場面転換を担っている。したがって、そのように重要な位置づけをされた台詞までが事実上同じものになっているということは、この後の展開には質的に似通ったものがあることをも示唆していると考えてよい。実際、フォースタスやエドワードの抵抗にもかかわらず、時はもちろん容赦なく進み、墮地獄あるいは廃位の瞬間は近づいてくるのだが、二人にとっては救いようもなく速く感じられる時の進行とは裏腹に舞台上では長々と死の場面が繰り広げられるという逆説的な構図がどちらの芝居にも見られ、それが二つの場面を特徴づける重要な要素となっていくのである。

こうして悪夢のように重苦しくて長い時間が動き出すわけであるが、時計が実際に時を刻み、三度鳴らされる時報が『マクベス』の門番のシーンのような効果を挙げているフォースタスの独白においては、有名な

オウイディウスの引用や『タンバレイン』の台詞を鏤めたり、また、先に引用した箇所にもすでに窺われるように、ブランク・ヴァースも、ますます短く刻まれた文が重ねられて行く形で緊張感を高めるように配慮するなど、マールウは様々な工夫を凝らしている。それと同じように『エドワード二世』においても、これに匹敵する緊張感が維持されながら場面が展開されている。エドワードが幽閉されている地下牢自体、「城中の汚水が流れ込む下水溜」（五幕五場五五―五六行）であり、また、「十日間もその泥と水の中に立たされ、しかも誰かが絶えず太鼓をたたいて眠らせぬようにしている」（同五八―五九行）という状況設定だけでもすでに十分おぞましいものがあるのに加えて、穏やかな言葉で語りかける薄気味悪いライトボーンが存在がある。光と言えはこの刺客が手にした松明の光だけという設定の舞台の上で、耐え難い屈辱を受けて精神的にも肉体的にも弱り果てたエドワードは、「何かがずっと私の耳に囁いて、眠ってしまえば二度と目覚めることはないと教えてくれる」（同二〇二―二三行）という、フォースタスに勝るとも劣らない不安に怯え続けた挙句、やがて死の瞬間を迎えるのである。ライトボーンとエドワードの二人だけのやりとりも七十行ほどで、フォースタスの独白と変わらない長さであるが、強いられる心理的緊張ということから見れば、どちらも実際の行数を優に上回る時間の経過があると言つてよいであろう。

フォースタスやエドワードの、このようにいやが上にも圧迫感が高まった閉鎖的な空間での死は、タンバレインやバラバスのもとは明らかに質が異なっている。真夜中を知らせる時計の音とともに始まった稲妻と雷鳴の中、口を開けた地獄へと悪魔たちによって引き摺り込まれて行くフォースタスの死は、同じく地獄を象徴する舞台設定ではあっても大釜の中に姿を消すバラバスの死と同じではありえない。真赤に焼けた鉄串でもって残忍極まりない方法で殺され、「町中の人の眼を覚まさせる」（五幕五場一一三行）と懸念される

ほどの絶叫を残して息絶えるエドワードの死も、堂々と舞台上で長い台詞を語り終えて死ぬタンバレインとはおよそ対照的である。しかも、フォースタスやエドワードの精神的ないしは肉体的拷問に等しい死の場面では、タンバレインやバラバスの場合よりもはるかに死の模様自体にも眼を向けざるをえないような仕組みになっているのである。死に直面したエドワードの傍には、常に目を光らせているライトボーンがいるのは言うまでもない。フォースタスの場合にも、「ああ、フォースタスよ」という呼びかけに始まり、同じ形を取った「ああ、メフォストフィリス」という大変意味深い叫びで結ばれる最後の独白が語られる間、舞台上でその様子をじっと眺めている悪魔たちの存在があり、さらに、隣室には別れを告げた学者仲間が控えていることにもなっている。このような設定の下に繰り広げられる場面は、どちらかと言えば主人公の死の枠組みなり意義づけに重点があつたタンバレインやバラバスの場合と同じ観点から作り上げられているとはもはや言えないであろう。そこでは一個の独立した場面として十分扱えるほど練り上げられた舞台が極度の緊張の中で展開されるのであり、主人公が不安に苛まれる姿に観客の眼は否応なく注がれるのである。もちろん、タンバレインやバラバスの場合に劣らず、はなばなしい見世場ではある。それがまた、主人公の死の劇化という面でマールロウが一步も二歩も踏み込んだ結果であることも間違ひはない。しかし、これら二つの場面が、『マクベス』や『リア王』のある種の場面に見られるような異様な重苦しさを持つ舞台に仕上っていることも、また否定できないように思われる。

*

*

*

モンテニユの言葉に、「あらゆる死は各人の生に一致すべきものである。われわれは死ぬために別人にはならない⁽⁸⁾」というのがある。マールロウ自身に突然降りかかった死は、謎の部分は今でも残っているとはい

え、周知の通り、散文的でまたあつけないものであった。アイザック・ウォルトンが伝える所の詩人のジョン・ダンのように、臨終の場面を周到に準備し、自ら演出することなどはできなかったのである。モンテニユの言葉に照らして考えて、それがマローウに相応しい最期であったかどうかは分らないが、しかし、少なくとも舞台上では、これまで見てきたように、タンバレインやバラバスの奇抜で斬新な死、あるいはフオースタスやエドワードの息詰まるような死を通して、個性的な劇作家に相応しい数々の注目すべき場面を演出しえたと言うことは許されるであろう。

- (1) Michael Goldman, 'Marlowe and the Historions of Ravishment', *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson*, ed. Alvin Kernan (The Johns Hopkins Univ. Press, 1977), pp. 22-40.
- (2) 'Performance and Role in Marlowe and Shakespeare', *Shakespeare and the Sense of Performance: Essays in the Performance Criticism in Honor of Bernard Beckerman*, ed. Marvin and Ruth Thompson (Univ. of Delaware Press, 1989), pp. 91-102.
- (3) Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy* (Harvard Univ. Press, 1936), p. 223.
- (4) マローウの作品の訳文はすべて Roma Gill (ed.), *The Plays of Christopher Marlowe* (Oxford Univ. Press, 1971) に基づく。
- (5) 訳文は T. W. Craik (ed.), *Minor Elizabethan Tragedies* (Dent, 1974) のテキストに基づく。
- (6) D. M. Bevington, *From 'Mankind' to Marlowe* (Harvard Univ. Press, 1962), pp. 214-17.
- (7) *Two Renaissance Mythmakers*, p. 33.
- (8) 原二郎訳『エッセー』第二巻第十一章、『モンテニユ』（筑摩世界古典文学全集、昭和四十一年）、三〇二頁。