

- 16) Derek Hughes, *op. cit.*, p. 242; Anne Richter, 'Heroic Tragedy', *Restoration Theatre*, 'Stratford-upon-Avon Studies', 6 (Edward Arnold, 1965), p. 143 等を参照。

ある。なお、第二幕の冒頭にのみ第一場とあるが、場面が移っても数字で場が区別されることはない。

- 8) 例えば、トルコの歴代のスルタンの治世を様々な史書から英語で集大成した Richard Knolles, *The General Historie of the Turkes*, 3rd ed. (1621) にも, 'Now had *Baiazet* (but a little before one of the greatest Princes on earth, and now the scorne of fortune, and a byword to the world) with great impatience laine two yeares in most miserable thraldome, for most part shut vp in an yron cage, as some dangerous wild beast: and hauing no better meanes to end his loathed life, did violently beat out his braines against the barres of the yron cage wherein he was inclosed, and so died about the yeare of our Lord 1399' (p. 227) という記述がある。
- 9) *Tamerlane*, II.ii.59. 引用は Nicholas Rowe, *Three Plays*, ed. James A. Sutherland (Scholartis Press, 1929) による。
- 10) ここでいう 'Emperor' とはバジャゼトのことで、他の箇所でも、例えば, 'War-like Emperor' (I, p. 5) などと呼ばれている。
- 11) 注 8 で触れたトルコ史の書物には, 'great captaine *Axalla* ... a Christian: of whom for all that *Tamerlane* himselfe, a Mahometane, for the great fidelity, valour, & vertue he found in him, made no small reckoning, but was contented euen in his greatest and most waightie affaires to be by him aduised' (p. 211) という記述が見られ、また, 'one of the greatest counsellors about him, and the Greeke Emperours great friend' (p. 211) といった評価もうけている。
- 12) Derek Hughes は前掲書 (注 3 参照) の随所で、この時期の作品には 'stranger' なるものへの関心が一際強かったことを述べている。
- 13) 'Lie here, ye weeds that I disdain to wear!', *1 Tamburlaine*, ed. J. S. Cunningham (Manchester University Press, 1981), I. ii. 41.
- 14) Knolles の *General Historie* によると、タマレインの臣下に 'Odmар' という人物が実在したことが分かる。しかし, 'one of his most faithfull counsellors' (p. 212) や 'Odmар his trustie lieutenant' (p. 212) といった記述を見ると、劇中の人物像とは一致しない。なお、後のロウの作品には, 'Omar' という名でバジャゼト側に寝返る人物が登場している。
- 15) 第一幕のアーセイニーズ自身の言葉に 'I *Adanaxus*, she *Nerina* call'd' (I, p. 10) とある。

ク・カブレットで全体が統一されている。¹⁶⁾ このように様式性を特別意識したことが窺えるマンドリカードの独白を見ると、この劇が大きな転換点を迎えたことが分かると同時に、今後予想される波乱に富んだ展開によって、脱タンバレイン化のみならず脱タマレイン化の傾向をさらに強めていく様子が想像できるに違いない。

(未完)

注

- 1) Alfred Harbage, *Annals of English Drama 975-1700*, rev. S. Schoenbaum (Methuen, 1964) による。
- 2) かなり古くはなったが、マーロウに関わりのある資料を手広く収録してくれている John Bakeless, *The Tragical History of Christopher Marlowe*, 2 vols. (1942; rpt. Greenwood Press, 1970) においても、この二点が最も大きく取り上げられている (Vol. I, pp. 244f. 参照)。一方、王政復古期の演劇の基礎的資料で定評のある Allardyce Nicoll, *A History of Restoration Drama 1660-1700*, 4th ed. (Cambridge University Press, 1952) でも扱いはほとんど同じである。
- 3) 貴重な情報源である Montague Summers, *The Playhouse of Pepys* (Kegan Paul, 1935) が最も詳しい扱いをしていると思われるが、作品の成立をめぐる事情の他に、劇の粗筋が紹介されるにとどまっている (pp. 439-42 参照)。また、最新刊の Derek Hughes, *English Drama 1660-1700* (Clarendon Press, 1996) では、かなり作品の内容に立ち入った紹介がなされているが、‘close reading’ (p. vi) を旨としながらも、膨大な数の作品群を網羅的に扱いたいという著者の意向ゆえに、この作品にあまりスペースが割かれていないのは致し方のないことであろう (p. 278 参照)。
- 4) 拙稿「ニコラス・ロウのマーロウ改作」(『コルヌコピア』第2号, pp. 19-36) 参照。
- 5) Bakeless, *op. cit.*, vol. I, p. 270.
- 6) 利用した刊本は、大英図書館ギャリック・コレクション中のもの (Shelfmark 644. f. 46), 及び明星大学図書館所蔵本 (Shelfmark 932. D812. 699) である。
- 7) 刊本全体を通じて数字で場割が示されていないので、幕と頁数で示して

である。もはやアスティリアを自分のものにする事しか頭にないマンドリカードにとっては、しかしながら、その言葉も 'the Daggers of her Tongue' (II, p. 24) と表現されるように、煩わしいものでしかない。

Believe me, Prince, you over-load my Soul
With Thoughts of what shou'd move such discontent,
Knowing the innocency of my Breast.

(II, p. 24)

このような二人のやりとりは、明らかに前の場面のアーセイニーズとアスティリアとの対比が意識されたものであり、明暗のはっきりした実に皮肉な「再会」が果たされたと言ってよい。この場はすげなく追い払われるイスペイシアだが、少なくともマンドリカードの企みにとって、今後大きな問題となることが避けられない人物が現われたことは確実である。

イスペイシアの登場で主要な人物はすべて出揃った。と同時に、タマレインの宮廷という限られた空間を舞台とした錯綜した人間関係をめぐる劇としての性格も、これで固まったと言うことができる。第二幕は、そうした劇にふさわしく、暗の部分を代表する人物、三たび舞台上に一人となったマンドリカードの独白によって締めくくられる。

So, is she gone at last, then farewell Wife,
And welcome Love, thou highest Bliss of Life.
While through my Rivals Heart I cut my way,
And with a Mistress my past dangers pay.
And this fond Wretch shall the sweet War begin,
Arsanes shall conclude the Bloody Scene,
I'll, while they groan in death, enjoy my Queen.

(II, p. 25)

僅か数行の台詞とはいえ、ここではブランク・ヴァースではなく、1676年頃を境に英雄悲劇においては余り用いられなくなったというヒロイツ

ておく必要があるだろう。冴えない顔をした後者に前者はこんな言葉を投げかけているからである。

Divide the heavy burthen of your Breast,
And witness for me, Hell, there's not a Path
That leads to your Ambition, vast desires,
Your *Odmarr* dares not tread to make you happy,
Though with the fatal hazard of his Life.

(II, p. 21)

オドマー本人だけしか知らない秘密が謎めかして語られた例の独白の後では、上の言葉が単に口先だけのものでないことは明らかである。マンドリカード自身は決して警戒心を弛めることはないのだが、実際には大変心強い味方を得ていることになる。

こうして手を組むことになった三人によって、アーセイニーズを陥れる手段が画策される。それはもちろん、アスティアリアを欺いてアーセイニーズの手から奪い取るというもので、それにはバジャゼトを味方に引き入れることが是が非でも必要になってくる。当面の目標がこう設定された所で側近の二人は立ち去り、マンドリカードは再び舞台に一人佇む。好意的な仲間を確保し復讐も着実に歩み出そうとしているかに思われるマンドリカードにも、実は気掛かりな点がないわけではない。トルコとの戦いで彼はアスティアリアの兄弟を倒しており、バジャゼトを敗北させたアーセイニーズよりはまだ有利な立場にある（‘She loves the Man that sought her Fathers ruine, /By Heav’n her Brothers Murd’rers less in fault’, II, p. 23）と自分を納得させはするものの、アスティアリアとの関係ではやはり弱点になる可能性があるからである。しかし、そんなことを考えている矢先に、思わぬ身近な所から新たな障害が立ちはだかる。これまで一度も姿を見せていないばかりか、その存在すら言及されることのなかった人物の登場がそれである。その人物とは他ならぬマンドリカードの妻イスペイシア（Ispatia）のことであり、何も知らずに通りかかった彼女は、考え込んでいる様子の夫を気遣って声をかけ、いろいろ尋ねようとするの

I cannot now dissemble with my Heart,
 Nor curb my Passion with a seeming Fierceness.
 Ah, my dear Lord —

(II, p. 19)

しかし、そんな晴々とした気分になりかけた時に、例のマンドリカードが暗い表情を浮かべながら二人の側を通りかかるのである。これで舞台上の空気は一変してしまう。何とか和解のなった二人は、不気味さを感じ取りながらも (“Tis *Mandricard*,/That Raven bodes ill Fate’, II, p. 20), 再会を約束して退場して行くが、マンドリカードはそのまま舞台に留まり、場面は移って「宮殿の庭」(A Garden belonging to the Palace) となる。徐々に進行していた中心から周辺への移動に伴って、不吉な影にすぎなかったものが具体的な形を取る時がいよいよ到来したのである。マンドリカードはまず、先の場面のオドマーの独白に呼応する短い独白の中で、アーセイニーズに対して復讐心を激しく燃え上がらせる。

By all my Fury I cou’d laugh to feel
 The ruin’d Palace crush my burthen’d Limbs,
 So that *Arsanes* might partake my Fate.

(II, p. 21)

続いて、そこに来合わせたオドマーともう一人の側近のアブダラに向かって、表舞台から引き摺り降ろされた我が身を、場所柄にふさわしい次のような譬えで訴えかけて、二人から協力を取りつけることに成功する。

How long shall I, like some vile Shrub beneath
 A Spreading Oak, stand overshadow’d by
Arsanes mighty Pow’r?

(II, p. 22)

ここでもやはり、オドマーがマンドリカードに対して示す態度には注目し

名前だが、¹⁵⁾ やがてアダナクサスならぬアーセイニーズが、慕う気持ちと怨みの気持ちの間を揺れ動くアスティアリア（ネリーナ）の許にやって来る。アーセイニーズは、常に沈着冷静さを失わないアクサラのいつもながらの助言に、そのためられる気持ちをようやく克服したのである。

If Conquest were a Crime it was the Gods,
Not yours; nor can she blame your hidden fate.

(II, p. 18)

さて、二人が顔を合わせると早速、それぞれの二つの名前が表わすものに板挟みになりながらのやりとりが始まる。『ロミオとジュリエット』の瑞々しさとは程遠いかもしれないが、ネリーナに戻り切れないアスティアリアが、‘Ungrateful Man’ (II, p. 18) とか ‘so known an Enemy’ (II, p. 18) などと厳しく責め立てれば、アーセイニーズは変わらぬ思いを、例えば次のように訴える、といった調子のやりとりである。

Nerina always was, is present here,
My Mind, my Soul is nothing but *Nerina*.
This very impious Act was for *Nerina* ...

(II, p. 19)

そして、アーセイニーズが辛抱強く訴え続けた結果、アスティアリアの気持ちもどうやら一方に傾きかけ、明るい兆しも見えてくる。もっとも、次のように、少々明る過ぎるきらいがあることは否めない。

Ast. How quickly passes a Womans Rage that loves! [*Aside.*
Now could I lay on Fortune all his Crimes,
Oh *Adanaxus* — but I have been wrong'd. [*Turning from him.*
Ars. Then Heav'n o'ertake me with thy swiftest Justice;
While from your Mouth I here beg leave to die.
Ast. Oh how I melt to Tenderness and Love!

かつて預り育てた王の幼な子を自分の息子と入れ替えたというもので、アーセイニーズとは違って化けの皮をはがされるのは論外だが、折角うまく追放させたアーセイニーズにこうして戻って来られても当然困った立場に立たされることになる訳である。

But doth *Arsanes* still prevent us? Nay,
He's grown much higher by his fall; our Plots
To tread him down to Earth have mounted him
Above the Clouds.

(II, p. 16)

この野心家としての相貌をついに表わしたオドマーが、¹⁴⁾「このままでは済まされぬ」(“This must not on”, II, p. 16) という不吉な言葉を残して対抗処置を講ずるべく立ち去って行く所で最初の場面は締めくくられているが、重苦しい空気を残すオドマーの退場と、余りに呆気なかった第一世代のバジャゼトやタマレインのそれとの鮮かな違いを見ると、中心人物の世代交替が改めて印象づけられると同時に、マーロウの作品などとの野心のあり方の違いからくる、この劇特有の性格も一層はっきりとしてくるものと思われる。

同じ不吉な影は、アーセイニーズが願う次の再会、タマレインよりももっと重要で、またはるかに手強い相手アスティアリアとの再会にもつきまとうことになる。場面はアスティアリアの私室 (Apartment)、信頼できる友ゼイダ (Zayda) を前に彼女が悲嘆に暮れている所である。

Yes, yes, ye Pow'rs 'twas he, 'twas *Adanaxus*
That ruin'd me, my Father, Country, all.
'Tis the same charming Tongue moves *Tamerlane*,
That caught *Nerina's* Heart ...

(II, pp. 16f.)

このアダナクサスという名前は、アーセイニーズが追放時に使用していた

There is a mightier reason for my love
 Than any I have yet alledged. O Nature,
 My Eyes, my Heart, both challenge thee, my Son!

(II, p. 15)

アーセイニーズの方もタマレインの言葉にに応じて、素性を隠していた装束を脱ぎ捨て自ら名乗りをあげる。マーロウの作品でタンバレインが羊飼いの衣装をかなぐり捨てる印象的な場面を思い起こさせる仕草だが、¹³⁾ アーセイニーズが続けて、追放になった原因である ‘false Counsels’ (II, p. 15) を持ち出せば、タマレインも ‘busy Flatterers’ (II, p. 15) の言いなりになってしまった非を認めるという具合に、和解はとんとん拍子に進んで行くかに見える。しかし、そこが実は曲者なのである。

それというのも、タマレインが息子との再会を素朴に喜ぶ雰囲気は舞台上に支配的になろうとする正にその時、ほとんど時を同じくして不協和音が響き始めるからである。なかでもタマレインのもう一人の息子マンドリカードの存在が不気味であり、つい今し方賞讃を送って迎え入れた人物がアーセイニーズだったことが分かってみると、その態度を豹変させている。表面上はあくまで友好的な調子を装おうとしているが、傍白では妬む気持ちを露にし、アーセイニーズに対して冷やかな態度を完全には隠し切れなくなる。

Such Vertue ne'er can find an Enemy: [*Imbraces coolly.*
 Now all the subtlest Plagues of Hell prevent thee. [*Aside.*
 (II, pp. 15f)

何も気づかないタマレインは、アーセイニーズを「不死鳥」(II, p. 16) にまで譬えて、その復帰を周囲の者と喜び合いながら退場して行く。しかし、その和やかな雰囲気も、マンドリカードの対照的な気分を引き継ぐ形で舞台上に一人残った側近オドマーの独白によって、一瞬のうちに掻き消されてしまうのである。しかも、そこでは、別の意味でも好対照をなす新たな事実が暗示される。それは、オドマーが自らの野望を実現するために、

ここではまだ素性までは明かされないが、第一幕で話題となった‘the Triumphant Stranger’ (II, p. 13) であることは、その雄姿からすぐに確認される。そして、そこに力を得たアーセイニーズがさらに懇願を続けた結果、バジャゼトの助命だけは許さないと言明していたタマレインも、傍白で次のように語り、案外簡単に折れてしまうのである。

I by one Act will satisfie [*Aside.*
 This Strangers hopes, and glut my own Revenge.
(II, p. 14)

こうして命拾いをしたバジャゼトは、すでに舞台の背景に等しい存在であったのだが、即刻退場となる。それは皮肉にも、「晒し者」(‘A Property to please the Idle Vulgar’, II, p. 14) などにはならないと息巻くバジャゼト自身の言葉に応じて、舞台上から文字通り片付けられてしまうかのような退場である。

さて、バジャゼトの退場で最初の場面に一区切りがつけられると(バジャゼトには、より重要な出番が後に控えている)、すぐさまアーセイニーズが名実ともに主演となる機会が訪れる。もちろんタマレイン父子としての再会である。舞台上に残った側近たちやマンドリカードも、

Man. Hail, O great Soul of War, matchless in Might!
Odm. Fair Guardian Angel of the *Scythian* Throne.
Abd. Desire of Nations, Bulwark of this State.
(II, pp. 14f)

と声を揃えて、対トルコ戦の勇士を讃え歓迎する中で、タマレインは、この場の最初から抱いていた疑念に再び触れて、ついに息子アーセイニーズであることに思い至るのである。

But something nearer calls thee to my Breast,
 Stamps thy dear Image on my Soul, and tells me,

一旦は刀に手をかけようとする。しかし、アクサラに制されて思い止まり、さらに、戻って来た使者の次のような王政復古期の英雄悲劇らしい言葉にも促されて、いよいよ物語の場の中心へと、他ならぬバジャゼットの命を救うために、向かって行くのである。

Dear, my Lord, divert those thoughts
And go where Piety and Honour call.

(I, p. 12)

3

第一幕の二つの場面で、劇の中核となる人物間の構図が確立されるとすれば、第二幕では、その人物たちが本格的に行動を開始する場面が続く。その中で、舞台の中心に戻って来たアーセイニーズは次々と様々な形の再会を果たしていくことになるが、それと同時に、その人物たちの実像も合わせて明らかにされていく。まずは第一世代のタマレイン及びバジャゼットだが、その出会いはどちらの場合も尋常ならざるものである。第二幕は、タマレインをはじめとする人々が見守る中、バジャゼットが処刑台上で正に処刑されようとする瞬間から始まっている。第一幕に劣らず視覚的で、かつ、これ以上に緊迫感の漲る幕開きもそう多くはないであろうが、そこへアーセイニーズがアクサラとともに駆け込んで来て間一髪で処刑を制止し、早速助命の嘆願が始められる。しかしバジャゼットは、大掛かりであったろうと推測できる奥舞台の装置の中とはいえ、もはや話題の中心ではありえない。この思いがけない闖入者とのやりとりが始まった途端に、タマレインは相手がどうやら見ず知らずの人間ではないらしいことを感じ取るからである。

The Accent of that Voice I sure have known;
Nor am I unacquainted with that Face.

(II, p. 13)

Great Sir! the Lady which your Friend discover'd
Is Daughter to th' impetuous *Bajaset* ...

(I, p. 11)

皮肉にもネリーナもまたアーセイニーズ同様、ギリシア時代に素性を明かしていなかったことになるが、自ら招いた結果を悟ったアーセイニーズの苦しみは、マンドリカードの場合とは比べものにならない。何しろ、愛する女性の父親を自分の手で倒してしまったのである。

Have I to ruine her my Sword employ'd
My greatest Strength her Country to destroy?
Was it her Father too whose Fate I sought?

(I, p. 11)

タマレインの二人の息子たちの対立は、こうしてアスティアリア（ネリーナ）をめぐる確執という新たな要素を合わせ持つことになり、親の世代の対立と絡み合った第二世代間の対立の複雑な構図が出来上がる。

アーセイニーズが 'stranger' なり 'exile' として位置づけられていること自体もそうだが、¹²⁾ 宮廷を場面とした人間関係、とりわけ男女間の愛情をめぐる結びつきが、このように複雑なものになることで、この作品も王政復古後の悲劇の特徴を色濃く反映していると考えてよい。マーロウの作品には、少なくとも空間的に拡散し続ける傾向が見られたのとは対照的に、ソーンダーズの作品では、むしろ狭く限定された空間を焦点として、複雑に絡む人物関係が繰り広げられていく。王政復古に伴なうフランスの古典悲劇の影響であることは言うまでもないが、後のロウの作品に見られることになる特質がここにはすでに現われており、争いや葛藤はあくまで同じひとつの場で起こるのである。アーセイニーズが実際に初めて姿を見せる場面が森に設定されているのは、その 'stranger' としての立場を空間の上でも強調するものであろう。もちろん、アーセイニーズはいつまでも周辺に留まっているわけではない。ネリーナの素性を知らされて絶望したアーセイニーズは、なす術もなく、目的は異なるが前場のバジャゼトのように

(I, p. 9)

ちょうど『リア王』のグロスター伯の場合に似て、タマレインには対立しあう二人の息子がおり、一方が他方を追い出した格好になっている訳である。興味深い符合と言えるが、すでに見た父と子の関係に新たな要素が加わって一段と複雑化するのには必至である。

アーセイニーズを真に悩ませることになるのは、しかしながら、マンドリカードに奪われた王位継承権ではない。アーセイニーズの頭にあるのは専らネリーナ (Nerina) という女性のことで、ギリシアで追放の日々を送っていた頃に知り愛し合ったが、その後別れ別れになり悶々としていた。その切なる思いは、'A Triple Goddess, Fair, Majestic, Wise' (I, p. 10) という最大級の形容に集約されているが、そこへサマルカンドでネリーナらしき女性がついに見つかったという情報が入ってくるのである。アクサラに促されてアーセイニーズはようやく帰郷する気になりかけはするのだが、やはり追放された土地には、マンドリカードのこともあり、簡単に戻る訳にはいかない。ところが、このようなジレンマに陥っている所に、ネリーナの確認のために派遣していた使者から驚くべき報告がもたらされる。一つは、どちらかと言えば観客の予想ないしは期待に応えるもので、次のようにサマルカンドの様子が伝えられる。

The Stranger is the business of the Court:
The Sweet Discourse of every Ladies Mouth
Is, what the Stranger did; to you they owe
Their Trophies and their Fame.

(I, p. 11)

タマレイン陣営に勝利をもたらした謎の人物が、実はこのアーセイニーズであったことがこれで明らかになり、また、素性を隠さねばならなかった点についても納得がいく。しかし、もうひとつの知らせは、同じく前の場面との結びつきを強めるものとはいえ、観客ばかりでなくアーセイニーズをも驚嘆させ、一層深いジレンマへと追い込んでしまうのである。

さて、問題の謎の人物とは一体誰か。その正体は次の場面で明らかになる。舞台はサマルカンドの宮殿からがらりと変わって、さほど離れてはいないと思われる森の場面。宮殿と森という背景の対照に呼応して、冒頭の場面には出ていなかった重要人物が二人新たに登場し、ここで前場の人物関係が別の角度ないしは側面から、いわば補足修正される形になっている。その二人の人物とは、アーセイニーズ (Arsanes) とアクサラ (Axalla) である。後者は特に、マーロウの作品にこそ登場してこないが、ソーンダーズからロウに至るすべての作品に出てくる人物で、しかも、その人物像には共通する所がある。実在の人物であつたらしく、ジェノヴァ人でキリスト教徒でありながら、イスラム教徒のタマレインに身を寄せ、臣下として厚い信頼をうけており、また、ギリシアとも深い関わりがある。¹¹⁾ 温厚で賢明な人物であることが想像できるが、ここでも前者に付き従って助言を与える補佐役として登場している。一方のアーセイニーズは実はタマレインの息子であつて、さる事情から追放の身の上にあるのだが、アクサラの強いすすめで、これからサマルカンドのタマレインの許に戻ろうとしている所である。ところが、アーセイニーズ自身は、

Now to return (by Heav'n I never will)
 Were as to seek a second Banishment,
 Or Death the lesser evil for returning.

(I, p. 9)

という言葉が示すように、頑に帰郷を嫌っており、その原因が前場に出ていたマンドリカードと腹心のオドマーであることが分かってくる。

My Brother! Yes, by all that's good it was
 That fatal Brother, that ambitious Boy,
 With the deep plotting *Odmar* wrought my ruine,
 And built their greatness on my ill-tim'd Vertue ...

On any Soul, I here implore my Death
 Ten thousand Deaths e're yield my Innocence
 To be polluted by his loath'd Embraces.

(I, p. 7)

無論、タマレインもバジャゼトも黙ってはいない。バジャゼトは囚われの身でありながら、刀に手を伸ばしてマンドリカードを切りつけようとするほど怒りを募らせる。それを見たタマレインは、息子に何とか思い止まらせようとして、

Wipe off, rash boy, thy growing Glories stain
 Or quit the Name of Son ——

(I, p. 7)

と強く迫る一方で、バジャゼトに向かっては当初の寛大な処置を取り消し、ただちに拷問そして処刑を命じている。こうしてタマレインとバジャゼト、そしてアスティアリアのすべてから激しい反撥を招いたマンドリカードは、俄かに緊張が高まる中で、一人途方に暮れてしまう。その嘆きの言葉を眺めれば、征服者の物語として始まるかに見えたものが、いかなる質的变化を遂げているか、謎を秘めた人物の存在を背景に第二世代の男女及び親子の関係を軸とした次元の異なる話として、今後どのような方向に展開しているのか、おおよそ見当がついてくるに違いない。

How all things to my ruin do concur?
 Father, and Daughter, Emperor all are joyn'd
 To make me wretched, O the killing Flames
 Of a despairing passion, oh my heart!

(I, p. 7)¹⁰⁾

タンバレインではおよそ考えられないことだが――

Gods! I shall jealous of my Conquest grow! (I, p. 6)

と、思わず口走るのである。この作品におけるタマレインの位置づけを見事に物語る一行だが、大勝利を取めたとはいえ、タマレイン及び息子のマンドリカードにとって実に由々しき事態が発生したことは間違いない。

他方、バジャゼト側についてはどうか。これがまた、上のタマレインの台詞に劣らず、いやそれ以上に予想外の波紋を引き起こす。その発端はマンドリカードが求める報償にある。戦いを嫌う息子に自ら手をかけてしまうマーロウのタンバレインとは対照的に、

If ought I can deny to him! I Love
Above the World, which he can ask with Honour,
Sudden Destruction seize my Perjur'd Soul.

(I, p. 6)

と言って憚らないタマレインの言葉に応じて、マンドリカードは、ためらいがちにはあるが、側近オドマー (Odmarr) の強い後押しもあって、望む報償を申し出る。それが驚くべきことに敵のバジャゼトの娘アスティアリアなのである。これには名指しされた本人はもちろんのこと、バジャゼトもタマレインも啞然としてしまうが、ここに両者の対立が改めて浮き彫りになると同時に、対立の実質は第二世代に移行していることがはっきりする。この劇の具体的な展開を担うことになるのは、容易に解消されるとはとても思えない対立関係にこうして追い込まれたマンドリカードとアスティアリアの二人であり、前者が後者を報償として要求する所に物語の事実上の発端があると言ってよい。冒頭から登場していながら、アスティアリアがここで初めて口を開き、次のように激しい調子で訴えるのは、少なくとも今後の波乱含みの展開を予想させる上で効果があるだろう。

With all the force a Virgins Tears can press

Tam. Behold thy Greatest
 Most Dreadful Foe, see me Heav'ns fatal Scourge
 Sent from above to Purge the sickly Earth
 By Blood from Bloody Tyrants.

Baj. No, fond Man,
 Mistake me not; that Conquerour was one
 One Nobler far, and fairer to behold
 Then any thy throng'd Court do's to my Eyes display.

(I, p. 5)

このような文脈では、タマレインの言葉もただ空虚な大言壮語にしか聞こえない。マーロウの作品で滑稽なほど空威張りをする暴君として登場するバジャゼスとまではいかなくとも、ソーンダーズのタマレインも、その征服者としての揺ぎない地位が脅かされそうな気配にあると言ってよい。

実際、この作品においては、タマレインとバジャゼットの対立それ自体が消えてなくなることはないにしても、その中心となるのは次の世代、つまり両者の子供たちである。タマレインは側近とともに息子のマンドリカード (Mandricard) を伴って登場してくるし、一方バジャゼットの方も、同じく拘束をうけた状態の娘アスティアリア (Asteria) とともに登場し舞台上でタマレイン側と向かい合う格好になっているのが、その何よりの表われである。そして、その両陣営のいずれにも関わって第二世代にまで影響を及ぼすことになるのが、‘that brave Stranger’ (I, p. 5) あるいは ‘the brave unknown’ (I, p. 5) として登場する人物なのである。まずタマレイン側についてどうかと言え、敵のバジャゼットでさえ目を瞠るほどの活躍ぶりだったというその人物の出現に対抗して、タマレインは息子マンドリカードの功績を讃えようとする。ところが、マンドリカード自身その勇猛果敢ぶりを認めざるをえないばかりか、自ら捕虜にしたバジャゼットには「王者であった者にふさわしい扱い」(‘He was a King, be sure you use him so’, I, p. 6) を唯一の報償として求めたことまでが報告される。これでは、ますますその人物の格が上がり、また、それだけ謎も深まるばかりであろう。そして、タマレインでさえ、これを聞いて——マーロウの

ない。むしろ、‘Live,/But to our Mercy owe the Life we Give’ (I, p. 4) と慈悲深い言葉を投げかけてさえいる。それに対して、敗北の屈辱を潔しとしないバジャゼトは、

First shall th' Enfeebled Sun
Stoop down, and Borrow from the Earth his Heat,
The Stars from Northern Fires take their Light,
And Gods of Kings shall Mortal Blessings ask
E're I to thy scorn'd favour own a Debt.

(I, p. 4)

と、まるでマーロウのタンバレインを思わせる雄弁な調子で撥ねつけて対抗心をむき出しにし、自ら‘Tongue-Combat’ (I, p. 4) と呼ぶものに臨もうとする。後のロウの作品にも見られる‘aftergame of Words’⁹⁾だが、ここで特に注目されるのは、ソーンダーズの場合、バジャゼトの挑戦が次のように実にあっさり片付けられてしまう点であろう。

Talk on, fond Slave, and Glut thy self with thinking,
For words and thoughts are all thy Weapons now,
Which yet the Abject State shall prove but Vain ...

(I, p. 4)

‘Words’が正しく‘Weapons’であり、その力強い台詞が少なくとも舞台上の人物としての存在感を支えていたマーロウのタンバレインとは正反対の扱え方がここには見られ、大きな様変わりを見せていると言わざるをえない。しかも、タマレインの征服者としてのイメージは、上のように一蹴されたバジャゼトが話題にする謎の人物の存在によって、さらに薄められてしまうことになるのである。バジャゼトが敗北を喫することになった戦いで、先頭に立って活躍しタマレイン側に勝利を導いた勇士とは誰か、という問いかけに続いて、二人の間に次のようなやりとりがある。

い場面が終わると、厳粛な気分がまだ消え去らないまま、タマレインが一同とともに勝利を喜び合いながら前方の舞台に進み出て来る。そのようにして、場面はそのまま宮殿へと移り芝居がいよいよ開始される。側近の一人アブダラ (Abdalla) が

That Man who threatn'd all the World with ruin
 That fierce, that yet unconquer'd *Bajaset*,
 Whose dreadful Name so oft shook *Greece* with Terror
 And struck her Princes Dumb with fear, That Man
 To whom all *Asia* Bow'd, has Learnt to Kneel,
 To *Tamerlanes* more Mighty Pow'r ...

(I, p. 3)⁷⁾

と語るように、バジャゼトがすでに敗北をした時点から始まっているのは、後のニコラス・ロウの場合と同じである。一方、神にもなぞらえられるタマレイン (all-Conquering God-like *Tamerlane*) の方も、臣下の言葉をうけて率直に力を誇示するために、ひとつの見せ場を用意させている。

For a Just Trophie to our own Ambition
 Call here the Captive Monarch to our sight.
 I wou'd Survey each Limb of that Great Man,
 Try his fierce Temper, see what awful Pride
 Held in such fear the Subject Nations.

(I, p. 3)

ここにも冒頭の場面に引き続いてスペクタクルへの指向性を見ることができる。がしかし、捕虜として引っ立てられてくるバジャゼトと征服者タマレインの対決の様子は、マーロウのものとはまるで違っているのである。

タマレインとバジャゼトといえは、後者が足の踏み台にされたり檻に閉じ込められたりして肉体的な屈辱をうけるというのが定着したイメージである。⁸⁾ ここでのタマレインにはしかし、そのような手荒な行為は見られ

い。²⁾ 要するに、作品の本体にまで踏み込んで詳しく論じられることがほとんどないのである。³⁾ 刊本の存在や上演の記録の面で欠ける所のある他の二作品に関しては、改めて言うまでもなく容易に想像がつくであろう。

そこで、これらの作品を順次取り上げて詳しく論じてみたいと考えているが、以前にすでに検討したことのあるニコラス・ロウ⁴⁾よりも前の時期に属する作品群を見直すことで、十六世紀末のマーロウから十八世紀初頭のロウに至るまでの変貌の過程を跡づけてみたいというのが最終的な目標である。まず最初に取り上げるソーンダーズの作品に関して判明している基本的事実を押えておくと、1681年3月19日にオックスフォードでチャールズ二世のための御前公演として上演されているが、ロンドンでの上演がそれより前になるのか後になるのかははっきりしていない。いずれにせよ、ほぼ同じ時期にシアター・ロイヤル・ドルアリー・レインで、1682年の合併直前の二大勅許劇団の一つ (King's Company) によって上演されている。同じ年のうちに出版された、現存する唯一の刊本になる四ツ折本には配役一覧が掲載されていないので、どのような俳優がどの役を演じたかについては確実な所は分からない。作者自身に関してもほとんど何も分かっていないが、ドライデンがエピローグで 'Beardless Author' (l. 1) とともに 'the first Boy-Poet of our Age' (l. 4) とも呼んでいることからして、相当若かったことは間違いないようである。経歴や他の作品についてもほとんど知られていないので、若くして死んだのではと推測している人もいる。⁵⁾ なお、本文からの引用は、長い 's' を改めた以外、1681年の四ツ折本のままである。⁶⁾

1

幕が上がると、舞台はサマルカンドの「マホメットの神殿」(the Temple of *Mahomet*) の内部、タマレイン (Tamerlane) とその側近の者たちの姿が見え、宿敵トルコのバジャゼト (Bajaset) に対する勝利をアラールの神に感謝する聖職者たちの讃歌が聞こえてくる。恐らくは王政復古後の劇場の大掛かりな装置を組んだ奥舞台を利用したと思われるこの短

十七世紀のタマレイン劇 — Charles Saunders の場合 — (1)*

佐々木 昇 二

十八世紀初頭の1701年にニコラス・ロウの『タマレイン』が初演されるまでに、クリストファー・マーロウの『タンバレイン』の主人公と同じ人物が登場する芝居が少なくとも三つあったことが知られている。チャールズ・ソーンダーズの *Tamerlane the Great* (1681)、フランシス・フェイン (Francis Fane) の *The Sacrifice* (1686)、ウィリアム・ポプル (William Popple) の *Tamerlane the Beneficent* (1692) がそれである。最初のもは実際に上演された記録もありテキストも刊行されているが、二番目のものは刊本は存在するものの上演の記録はない、また三番目の作品に至っては上演も公刊もされておらず浄書草稿として伝わるのみ、という具合に作品をめぐる状況はそれぞれ異なっているものの、¹⁾ 核になる人物が共通する興味深い作品群である。

これらの作品群はしかしながら、これまでまともに取り上げられることはなく、簡単に言及される程度にとどまっているようである。これはマーロウ研究の場では当然の扱いと言えるかもしれないが、三つの作品が集中している王政復古後の英雄悲劇の研究においても事情はさほど変わらない。しかも、その取り上げられ方が問題である。僅かながらも言及される機会がまだあるソーンダーズの場合でさえ、「昔の芝居の焼き直し」(an Old Play Transcrib'd) という批判にこたえて、マーロウの作品など観たことも読んだこともないと作者自身が断言していること、英雄悲劇のみならず王政復古後の劇壇において指導的役割を果たしたドライデンにエピローグを書いてもらっていること、以上の二点に専ら関心が払われるにすぎな

*この論文を執筆するにあたっては、明星大学図書館の千輪潔さんに格別の御配慮をいただいて、貴重な同館所蔵本を参照することができた。また、本学附属図書館の吉田江美さんにも手配の労をとっていただき大変御世話になった。御二人に厚く御礼申し上げる。