

マローウとシェイクスピア

——『タンバレイン大帝一部』と『ヘンリー六世二部・三部』——

岡 田 洋 一

一

「イギリス悲劇の父、ブランク・ヴァースの創始者、そしてシェイクスピアの教師であり先達^①」というマローウ評価が一面的であれば、シェイクスピアの光輝でもって彼をエクリプスさせてしまう評価も、等しく一面的である。両劇作家が同じ一五六四年の生まれであり、マローウが一五八七年に『タンバレイン大帝一部』を書きあげたときに、シェイクスピアはまだ田舎で教鞭をとっていたらしいことを想起すると、二人はまったく同時代を生きた作家で、二人のあいだの距りは、文学史が説くよりも遙かに近いのが理解される。マローウをシェイクスピアへの基礎を置いた作家として考える従来の視角からでなく、シェイクスピアと並置する見方から、両者の比較が試みられて然るべきであろう。そのとき両作家の質的な相違が判然と浮かび上がってくるのではなからうか。われわれはすでにF・P・ウィルソンの優れた研究書『マローウと初期のシェイクスピア』を持っている。私はそれを標準として、マローウの『タンバレイン大帝一部』とシェイクスピアの『ヘンリー六世二部・三部』（一

五九〇―一年」とをとりあげてみたい。劇作家としてもっとも早い時期に書かれたこの二作を較べることににより、スタート・ラインにおける両者の姿勢の相違を見ることが出来るならば、以後の両者の劇作の展開の方向が、ある程度見通せたということになるであろう。

マローウが彼の「悲劇的鏡」に何を映し出そうとしたかは、この劇の序文に高らかに歌われている。「韻文よみの踊り気分や、道化者の奇想とやら」から観客を連れだして「莊麗な戦の天幕」へ導き、主人公をば「お好きのように御喝采」(序詞一―八行)というのである(以下引用はワールズ・クラシックス版による)。これは、今迄の芝居とは、技巧も内容も共に異なった新しい趣向をお目にかけましょうという、若い劇詩人の挑戦状である。この劇が主人公の驕りを罰するモラリティ・プレイであるか、あるいは主人公の榮譽を讃えるヘロイック・プレイであるかについてのやかましい議論の解答は、すでにこの序詞に示されている。無論そこには微妙なアンビヴァレンスのあることは否定出来ない。それは作者自身の態度であるばかりでなく、ソースそれ自体のものであった。問題はマローウが、賞讃と非難とが入り混じったタンバレイン大帝の数々の記録を、どのように処理したかということになる。作品から逆に推論してみれば、それら歴史的あるいは倫理的記述に見られる賞讃と非難の二つを、調和させようという意図は、作者にはなかったように思われる。エリス・フアーマーがいうように、マローウはタンバレインの憧れと夢のなかに没入して、その栄光の価であった悲惨と荒廃には目を閉じているといえよう^②。しかしマローウは完全に後者を無視しているのではない。いいかえると、単純にタンバレインとマローウとは同一視されてはならないのである。タンバレインとは対照的に、地上の栄光の移ろい易いことを強調するゼノクリートの科白も、作者の主張の表現であった。「タンバレインの信条はマローウ自身の信じていたものだ^③」とするコッチャーも「劇作家の性質――それを彼は劇のなかに絶えず投影していたのだが――そのものが根本的に

混乱していた」^④と述べている。だが彼の心が分裂していたとしても「その分裂は不等だ」^⑤ということを、この作品については、いわねばならない。作者が要求しているのは、観客の主人公にたいする共感であって批判ではないのだ。主人公の精神を具現する「力強い詩」そのものが、何よりもあきらかなその証明である。

この劇は、レヴィンも指摘する如く、^⑥主人公がその誇りを罰せられることなく輝かしい勝利を達成する成功物語であるが故に、独自のである。タンバレインは、いわば、エリザベス朝版スーパーマンなのである。主人公に關する限りこれは悲劇ではない。彼は不敗の英雄である。彼の運命は下降することなくひたすらに上昇する。始めから勝敗は明らかだ。観客は彼が勝つか負けるかではなくて、どんなに素晴らしい勝ち方をするかを見るように求められている。主人公のまばゆいばかりのヴァイタリティに眩惑された彼らの目に、伝統的モラルにおける善悪の概念は区別を失い、混同され、ついには逆転されてしまう。実際、ここには、それを脅やかす暗い影があるにせよ、光が満ち溢れている。それは太陽、星、宝石、剣や鎧や槍などの武具、なかならず王冠の輝きである。劇中幾度となく繰り返される「王冠」こそ劇の中心的テーマである。「神は王ほど輝かしくはない。彼らが天上で楽しんでいる歓びは、地上の王の歓喜には遙かに劣ると思われる」(二幕五場五七―九行)は次に来るクライマックスへの前奏である。

統治への渴望と王冠の快さが

天のオプスの長子をして

愛情深い父親を王座から押しのけ

天の帝王の位に自らを座らせたのだが、それが

自分をも動かしてお前の国に武器をとらせた。

強大なジョヴに優る先例があるか？

自然は四つの元素でわれらを創り

それらは統治を求めて胸中で相争いつつ

高く憧れる心を持って皆に教える。

われらの魂は、その能力で

世界の驚嘆すべき機構を理解し

あらゆる遊星の運行を測定出来るのだが

無限の知識を追求して絶えずかけ登り

休むことない天球よろしくいつも運動し

自らを疲らせそして休むなとわれらに望むのだ。

すべての中でもっとも熟れた果実

あの完全な無上の幸いと無二の至福

地上の王冠の甘美な歓びを得るまでは

(二幕七場一一二九行)

タンバレインのこの科白は、この劇の、そしてマールウその人の、中心的主張であると解される。タンバレインは人間性の本質を「高く憧れる心」だとしている。それは互いに相争う元素から成る自然の教えである。ここから、闘争が人間性の法則であり、弱きは敗れ、強きが勝ち、適者生存は自然の理法となる。力は正しいのであり、人間は知識を求めると同時に、この世における最高の力の象徴である王冠を求めて奪闘すべきだというのである。大切なのは、タンバレインが自然と人間性とのあいだに親密な照応を見ていることであらう。ステイーンもいう

ように「タンバレインは自然と和合し、自ら戦い、休むことなく、非^フ道^モ徳^ラ的^ルなのだ。」^⑦ タンバレインは自然のエネルギーそのものとさえいえる。

ところでエリス・ファーマーは最後の二行を取りあげて「急落^{ベイス}」だといっている。^⑧ それはブラッドブルックの次の言葉——「タンバレインの野心は一定の目的を持っていない。それはそれ自身において、それ自身のために存在している……マローウは困難に直面する。というのはタンバレインの直接的目的〔王冠の獲得〕はこの超人的奮戦の客観的相関物ではありえない」——の意味するところに等しい。たしかにタンバレイン、そして作者の抱いていた「高く憧れる心」は「どのようにしても言葉になりきらない」（五幕一場一七三行）ものであったろう。だからこそ彼はこの劇につづいて、無限の知識への憧れや、無限の富への憧れを描く芝居を創りあげたのであった。前述の引用においても、王冠への憧れが知識への憧れと並置されている。だが、タンバレインの憧れは、主として無限の権力への憧れである。だから、それが「王冠」という形象化を与えられることは、十分納得出来ることではないだろうか。「王冠」はそれ自体ではなくて、一つの精神の象徴である。われわれはこの芝居そのものを観念の劇として見なくてはならない。もしリアリズムの目で見るならば、これは軍国主義を鼓吹する反動劇としてきめつけることも出来よう。舞台上に展開されるのは、いかにも、世界制覇を目ざしての戦争である。この芝居は美麗な総天然色ワイド版スペクタクルだ。だがそのページェントは作者の内なる精神の具象化として見られねばなるまい。登場人物についても同じことがいえる。タンバレインは現実的人間像ではなく、ある抽象的観念を具現する劇中人物である。マローウについての非難のあるもの——たとえば彼の描く人物には現実性が薄い——といったようなことは、それが作者の未熟さではなく、むしろ方法であることを認識しないところから生じていると考えられる。「無限への衝動と舞台の制約に直面して」とレヴィンはいう「マローウの演劇の根本的コ

ンヴェンションは、言葉を行動と解することである。」戦争はまず言葉Ⅱ行動において行なわれ、言語的だけではなくて肉体的な行動を伴う場合も、その演技は「おそらくスピーチと同様、様式的」^⑩であって、リアリストイックではなかったと想像されるのである。タンバレインの残虐行為と見なされるものも、多くは言葉においてなされ、またリアルというよりはフォーマルであって、被害者へのリアルな同情の念を観客にかきたてるよう意図されたものではなかったであろう。しかし、今迄見てきた如く、タンバレインを一つの精神の具象化とし、彼の残虐行為を、現実的行為ではなく、その精神の展開の具象的な表現と解する考えは、その精神そのものが、先程の引用句に表現されているようなものであることを否定しはしない。タンバレインに具象化された作者の精神は、もろもろの人間の欲望を満足させてくれる、絶対的な権力を求めてやまない、そしてそのためには、他人にたいし服従を強制し、場合によっては残酷でもありうるところの精神なのである。

一一

シェイクスピアは当時マールウの強い影響の下にあったようだが、王冠について、マールウとまったく類似した表現が見出される――

王冠を戴くのは何と快いことか。

その円い環のなかには樂園がある。

詩人達が物語る至福と歓喜のすべてが

(三部一幕二場二九―三一行)

この一節はあきらかに『タンバレイン大帝』の前述の引用句のエコーである。しかし次のような一節に出会うとき、両者の間の距りは何と大きいのであろうか。

ああ、それは何と楽しく素敵な生活だろう！

忍冬の繁みは無邪気な羊を眺めている羊飼いに

豪華な刺繍を施された天蓋が

臣下の裏切りを恐れている王に与えるよりも

はるかに快い蔭を与えはしないだろうか？

そうだと、千倍も快いのだ。

要するに、羊飼いの何でもない凝乳

革袋からの水っぽい冷や酒

新緑の木蔭でのいつもの午睡

羊飼いが安心して快く楽しんでいるこれらすべての方が

王候の食べる山海の珍味

黄金の器に輝く食物

優雅なベッドに横たえた身体より、はるかに勝っている。

心配、不信、そして背信が彼に伺候するときには

(三部二幕五場四一―五四行)

ヘンリー六世は、妃マーガレットとクリフォードに叱られて戦場から追いやられ、ただ一人タウトンの丘の上に

マールロウとシェイクスピア

登って、自軍とヨーク側の血みどろの戦争を傍観しながら、自分の王位と羊飼いの生活とを交換出来ればとの、切なる願いをこのように述べている。「このスピーチは、数年前のタンバレインのスピーチがそうであったと同程度に、一五九一年から二年にかけてのロンドンっ子にとって、驚くべきものであったに違いない。タンバレインのそれとの完全なコントラストのために、それだけ一層驚くべきものであったに違いない。それはこの芝居の劇的中心である」とドーヴァー・ウィルソンはいつている。

シェイクスピアが劇作家としての出発点において、混沌——いうまでもなくその背後には秩序への志向があるのだが——を主題とした一連の史劇を書いたということは、マローウと比較したとき、大変興味深く思われる。マローウは時も所も人種も違った、遠い異国の英雄の記録のなかに、自分の心の憧れと共鳴し、それを託し、表現しうる物語を見出したのであった。他方シェイクスピアの題材は十五世紀の混乱せる英国である。

およそ歴史劇は、危機感と共に安定感がなければ成立しない。一三九九年のリチャード二世の退位から、ヨーク・ランカスター両家に分かれての抗争を経、一四八五年ヘンリー・テューダーによる両家の統一にいたる約一〇〇年の時期は、エリザベス朝人にとって、安全な距たりを感じるほど過去になった、と同時に深く関心をひかれる身近な時期であった。そのヨーク・ランカスター家時代のなかで、この劇の題材となった薔薇戦争——厳密にいえば、一四五五年のセント・オールバンズの戦いから、一四七一年のテュークスベリーの戦いとヘンリー六世の死までの期間——はいかなる意義をシェイクスピアの時代に持っていたのだろうか。薔薇戦争そのものは「権力と富と、終極的には王冠獲得を目ざしての、王家と縁続きの家のあいだの党派争い」であった。貴族達はいずれかの側につき、彼らの臣下と傭兵隊は、血腥い戦いを繰り返した。当時英国は内乱により引き裂かれ、外国の侵略の餌食となり、この劇にあるように、父が息子を、息子が父を殺すという「崩壊の最後の段階」にまで

いたったとドーヴァー・ウィルソンは述べている。一方シェイクスピアの時代の英国も、一般に考えられるほど泰平ムードの時代ではなかった。グリーンにいわせれば「エリザベスが即位したそのときほど英国の運命は引き潮になったことはなかった」^⑮ということである。エリザベスの姉メアリの失政に社会秩序は乱れ、新旧両派の闘争はどろ泥には入り、スペインとフランスの両大国にはさまれ、まったく救いようのなかった英国の「唯一の希望」^⑯がエリザベスであった。国民は彼女を支持し、彼女は国民と一体となることにより、徐々に準備されて来たいろいろな変革——教養ある中産階級の勃興、商工業の発展、海洋貿易と新大陸発見等——が見事に開花して輝かしい時代を創りあげたのである。強力な中央政府の出現によってもたらされたこの平和と秩序は、しかしながら、いつまた混乱に陥らぬとも限らぬものであった。いかにも一五八八年の無敵艦隊撃破は、今日的な目には英国国力の勝利と見えるが「当時の人々の眼には、決定的勝利などとは凡そ映じなかった」^⑰というのが本当であろう。スペインは相変わらずヨーロッパの最強国、英国は軍備のない一島国、再び攻撃される危険は十分にあったのだ。たしかに、今や大抵「新しい人達」^⑱であり、私欲から彼女の側にびったりとついていた貴族達からエリザベスが悩まされることはほとんどなかったが、処女女王で子供のなかった彼女が老令になるにつれ、王位後継者の問題は次第に重大となり、王位をめぐる貴族達が相争う薔薇戦争再発の恐れが大きくなって来つた。『シェイクスピアと彼の同時代の人々は』とドーヴァー・ウィルソンはいう「テューダー朝の平和を楽しみ、薔薇戦争として知られている内乱の時期を恐怖でもって振り返りながら……そのような無秩序の再来への恐れに取り憑かれていた」^⑲。そして彼らはその十五世紀の災害の原因や現象を「もの珍らしい、そして彼らの見解に従うと、真理探究の目でもって」^⑳あらずけようとしたのであった。

シェイクスピアは過去を過去として描くのではなく、現在を写す鏡として、歴史から教訓を得ようとした。彼は

素材や方法を当時の歴史家達から、その中でもホールとホリンシェッド、とりわけ、ホールから学んだ。ドール・ウィルソンとティリヤードのあいだに、ニュアンスの相違はあるが、初期の歴史劇において彼がもっとも大きく負っているのが、ホールであるといえよう。^① ホールの文学的な重要性は、ティリヤードに従えば、彼の表現方法のなかにドラマの感覚、すなわち「大きな出来事の道德的連鎖の感覚」^②を導入したことであったが、それはシェイクスピアのこの劇に受けつがれていることがよく判る。

『ヘンリー六世二部・三部』を通して、観客は血の匂いがむっと充満しているのを感じるであろう。舞台は屠殺場であり、そこでは夥しい屠殺人達が、動物を殺すように人間をいそがしく殺しあっている。悪人共は忠臣グロースターを、丁度屠殺人が子牛を血腥い屠殺所へ引き立てるように連れてゆき（二部三幕二場二一〇—二行）、ケイドと共に反乱を起こすディックは屠殺者で、まるで自分の屠殺所にいるかのように振舞う彼の前に、人々は羊か牛のようにぶっ倒れ（同四幕三場三一五行）、「王国は屠殺所と化し」（三部五幕四場七八行）、そのなかから「悪魔の屠殺人」（同五場七七行）であるリチャードが、血染めの斧をもって王冠への道を切り開いて行こうとしている姿が、次第にはっきりと現われてくる。このようにシェイクスピアは、すさまじい混乱の様相を描き出す。しかし、そうしたながらも彼はその混乱をひき起こした原因へと観客の目をむけるのである。混乱はグロースターの死と共に生じた。王妃、サフォーク、ヨークにカーディナルが彼を殺すことに賛同した瞬間に、アイルランドでの謀反の情報が来、彼の死が伝えられるや、民衆は立ち上り、やがて暴徒となって、ケイドに加わることになる。清らかな泉のような心を持ち、情け深いことだけが欠点であって、国を幸いにするためには喜んで死のうというグロースターは、ヘンリーと相似して秩序を代表する人物である。彼を殺すことによって秩序が破壊されたのである。だが彼の殺害は、実をいえば、かつてリチャード二世を殺害して王位を奪ったヘンリー四世の仕業の呪い

なのであった。

薔薇戦争の無秩序の根本原因がヘンリー四世の篡奪にあったことは、この劇にも示唆されている。ヨークは母のアンがエドワード三世の第三子から出ているのにたいし、ヘンリー六世は第四子から出ているところから、ヨーク家の方がランカスター家よりも、より王権に近いと主張し（二部二幕二場一〇行以下）、ヘンリーに向かって、そちらの王冠は王への反逆によって得られたものではないかというとき、王は傍白で、自分の王権が弱いことを告白せざるをえない（三部一幕一場一三三—四行）。王位篡奪はエリザベス朝人には「統一体のなかで毒のように働いて、あらゆるこれらの災害の原因となる、病あるいは罪」と見なされていたのだ。しかし災害は恐るべきものであったが、また天の与えたものでもあった――

……おお戦争、地獄の息子め

怒れる神が道具とされる者よ

（二部五幕二場三三—四行）

シェイクスピアでは戦争について使われている「神の道具」という言葉は、マローウではタンバレインその人について使われている。タンバレインは自ら「天罰であり神の怒りと呼ばれる自分」（三幕三場四四行）「彼らを罰し恐れさせる者」（四幕二場三三行）といい、彼の敵も「神の憎悪であり罰」（同三場九行）といっている。伝統的概念によると「天罰」は神が悪を罰するためにこの世に遣わされ、使命が終わると今度は神に罰される悪人という意味なのであるが、ここで使われているのは、いささかそれと意味を異にしている。タンバレインは、少なくとも第一部に関する限り、最後に神によって罰せられるようには意図されていない。むしろ神は「自分

「タンバレイン」の破滅を謀るくらいなら、天の輝かしい構造を燃やしてしまう」（四幕二場一〇—一一行）ような神なのである。およそ彼には敗北ということは起こりえない。何故なら彼は

運命を鉄の鎖に縛りつけ

自分の手で運命の車を廻すのだ

（一幕二場一七三—四行）

シェイクスピアの史劇の底を流れる「移ろい易い運命」は彼については完全に否定されている。バジャゼスとザビナの死骸を前に同じ運命を夫の上に恐れるゼノクリートは、タンバレインが「運命をまったく自分の意のままにしているので、運命はじっとして車をもはや廻そうとしない」（五幕一場三七五—六行）と告げられるのである。このように好意的に描かれているタンバレインも、伝統的な見方からすれば、まことに忌むしい篡奪者であった。ザビナは彼を「残虐さによって、不法にもペルシャの王座を奪った、あるまじき王」（四幕二場五六—七行）と呼び、繰り返し「タイラント」という表現が、彼について、彼の敵方からなされている（三幕二場二〇二行、四幕二場七行、同四場一一〇行、五幕一場四〇六行）。しかし彼は「悪と専制とを蔑んで、君主にたいし自分の自由を守り抜く」（二幕一場五四—五行）自由解放の戦士でもある。シェイクスピアにあっては厳しく咎められている篡奪は、マールロウにあってはジョヴの先例に照らして正しいとされ、憧れの一つの形として、かえって賞讃されるものであった。

このように両者を見るとき「初期のシェイクスピアがいかに正統的な信条に依存し、マールロウが依存していないか」が理解されるのである。伝統的にはヴィレンとみなされる人物を、ヒャーローとして描き出した点に

マローウの異端的新しさがあつた。その背後にあるのは、あのマキアヴェリが君主の性質の最重要なものとした如き、ヴィルチュへの信仰である。主人公タンバレインは、そのヴァーチュの権化に他ならない。しかし、タンバレインは一見そう見えるほど単純ではない。もっとも、そうかといって、この劇の中心的テーマが、彼の「心中のリアルな葛藤」「情緒的複雑性」そして「美が名譽観に及ぼす影響の性質」にあるというのでもない。作者の主張の中心はあくまでもタンバレインの力である。だが、その力は一元的ではないのである。意義深くもタンバレインを創りあげているのが、神であるか悪魔であるかが問題とされている——「神か、さもなければ地獄の力かが、彼の受胎のときに、怒れる種を混ぜあわせたのだ」(二幕六場九—一〇行)「いかなる神か悪霊か大地の精か怪物かが、人間の形をとるようになったのか」(同一五—六行)。タンバレインが呼びかける神自体、キリスト教的な愛の神ではなく非道德的「力の神」である。

彼を創りあげている、神的でもありまた悪魔的である力は、自己を表現するときも、一元的ではない。それはただ単に「王冠」を求めるだけでなく「無限の知識を追求し」(二幕七場二四行)「美とは何か」(五幕一場一六〇行)をたずね、「詩という不滅の華のなかに……人間の知性の最高の到達点を認める」(同一六—八行)精神でもある。しかし芸術家であることは戦士であることを妨げてはいけない。タンバレインは自分の「女々しく、弱い考え」(同一七七行)をいましめ「美を思うとともに美を抑えるのだ」(同一八三行)という。彼の主義はどこまでも「その名譽が、敢えて自分に刃向う者があるならば、血を流すことに存在する」(同四七九—八〇行)戦士のものである。だからこそ、ダマスカスの乙女達がどんなに慈悲を乞おうとも殺してしまうし、いかにゼノクリートの「悲しみが、自分の魂を攻め立て」(同一五五行)ようとも、彼女の故郷を攻撃し、彼女の父と戦わざるをえない。「自分の慣習は怒れる遊星、死、あるいは運命のように絶対的だ」(同一二七—八行)と彼がいうとき、彼は自分

を、まるで一つの物理的な法則によって動く力であるかのように見ているのである。しかし「いかなる心をも征服するに価する美しいゼノクリート」(同二〇七—八行)すなわち美の化身である彼女は、タンバレインの「剣の怒りを鎮め」(同四三—九行)彼は彼女の父をゆるし、世界との和解を宣言して、二人の結婚の儀の予告でもって劇は終わりとなる。恋と戦、美と剣、芸術家と戦士、愛と怒りが、ここに調和を形成するのである。だがこの調和は、美によるタンバレインの感情教育の結果といった性質のものとはいささか違う。ゼノクリートの父をゆるすのは、ある意味ではタンバレインの勝手な口実であつた。というのは、調和が生まれ出る終幕にかけて、一方では、ダマスカスの乙女達に死を命じ、次にバジャゼスを檻に入れ床几代わりにして虐待のあけく自殺させ、彼の妃にも後を追わせると、更にアラビア王にも自害の道を選ばせるというように、数多い残酷と死が、タンバレインによって与えられ、死と地獄を表わす彼の黒いテントが舞台を覆い、自らの残酷さを讃える科白(同四五—八〇行)が朗々と鳴り響いているからである。

マールウの意図は、タンバレインのこのような残酷さが、一見それと矛盾するような知識や美への憧れと結びついて、彼のヴィルチュをなしていることを、隠すことなく積極的に主張することではなかっただろうか。「彼の英雄的性格の概念は、相反すると思われるものを包括するほどに複雑だ」^②とウェイイスもいつている。もし仮りに既成の道徳的価値観で、権力への意志、他人を犠牲にしての自己主張、残酷と暴力の楽しみを悪とし、知識や美の追求を善とするならば、ステイーンがいうように「タンバレインにおける悪は、善と共存している」^③ことを認めねばならない。むしろ、そのような善と悪との区別は、作者の心になかったというべきであらう。作者がタンバレインのエネルギーを至上だとして、彼の自己実現を認めるとき、あきらかに作者は悪魔に味方して自己を悪魔にひき渡しているのである。

しかしそういうものの、作者の心のどこかで、ゼノクリートに代表される主張が鳴ってはいなかっただろうか。この劇の微妙なアンビヴァレンスは、作者が主人公タンバレインに、いささかアイロニを感じているところから生じているように思われる。もしそのアイロニが強ければ、この劇は悲劇、更にはモラリティ・プレイになっていたであろう。だが作者はタンバレインのエネルギーを、生を破壊する力でもありうることを認めつつ、生を創造する力として、それへの信条を歌いあげているのである。そうすることによって作者は、今日の文明が巧みに隠蔽してしまった人間性の暗い部分を、観客に見せてくれるのである。われわれは次の如き言葉を、一八八七年に、ある思想家の口から聞くと、マローウの意外な現代的意味に驚かされないであろうか——「人々が彼らの残酷さを恥じなかった時代には、人生はペシミズムの全盛期である今日よりも、もっと楽しめるものであった」「暴力、略奪、搾取、破壊の行為は、本質的に『不正』ではない。人生そのものが暴々しく、略奪的、搾取的、破壊的であって、それ以外であるとは考えられないからだ。」

三

シェイクスピアのこの二つの劇にも、マローウと同様「高く憧れる心」が描かれている。二部二幕一場鷹狩りの場で舞い上る鷹を見てヘンリーが「人間も鳥も高く昇りたがっている」というのは、宗教的なコンテクストで読まれるが、それは直ちに政治的な「野心」という意味にひきとられる。そして作者は、マローウとは対照的に、その野心がいかに災害をもたらすものであるかを示しているのである。しかしシェイクスピアにも、アンビヴァレンスがないのではない。彼ら封建貴族の大部分は、道徳的には悪人であり王冠を求めて相争うことにより、国家を破壊させるのであるが、彼らはまたいかに生々とし、ヴァイタリティに満ち溢れ、魅力的なのであろうか。

彼らのなかで、とりわけ際立って力強く描かれているのが、ヨーク公である。彼は冒頭の独白で、ヨーク家の表象である「乳白の薔薇を高々と掲げ、その甘い匂いで空気を馥郁と香らせよう」(二部一幕一場二五二三行)との決意を表明する。文字通り彼は嵐を呼ぶ男である――

イングランドに黒い嵐をまき起こしてやろう

幾万もの人間を天国か地獄へ吹き飛ばすやつを。

このすさまじい嵐は荒れ止まないのだ。

輝く太陽の半透明の光線のように

黄金の冠が俺の頭上にのっかって

この狂おしい嵐の怒りを鎮めるまでは

(二部三幕一場三四九―五四行)

このように強い性格を持っているだけでなく、王権への権利も持っているヨークが「自分はヘンリーより生まれはよいし、もっと王らしい、王者らしいことを考える」(二部五幕一場二八―九行)というとき、それは否定し切れないであろう。すでに述べたように、エリザベス朝において、王位篡奪は、恐るべき混乱をひき起こす原因であった。しかし他方、王が性格的に弱いか、あるいは王権への権利が弱い者が王位についたかすれば、それらがまた混乱をひき起こす原因になると見なされていた。むしろ重点は臣下の側でなく王の側にあったというべきであろう。当時の政治観において「君主が最重要であり」とドーヴァー・ウィルソンは述べている「すべてが文字通り王の肉体にかかっていた。もし彼が賢明で、性格的に強く、確固たる政策を行えば、国家のバランスは保たれた。もし彼が弱い、気まぐれか、邪悪であれば、バランスはかき乱され、国家は天空のより小さい天体が、個

人の野心を追求して、それぞれの天球から飛び出した。」^① そうだとすれば、重大な責任がヘンリーの側にもあったということになる。

当時の政治観の二元性——臣下には篡奪を厳しく戒めながら、王には政治の責任を負わせる——が、そのままシェイクスピアの作品に表現されている。しかし作者の強調がいずれにあるかは、二部・三部を読むにつれて、次第にあきらかになってくるであろう。いかにもヘンリーは弱い王である。劇中人物の一人は彼の弱さが混乱の原因であることを提言している——「陛下、その度外れな寛大さと有害な憐れみをお捨て下さい……野心家ヨークは陛下の王冠を狙ったのです。奴が險悪に眉をひそめていたのに、あなたはここにこ微笑んでおられた」(三部二幕二場九—二〇行)。「ヘンリーよ、お前が王のやるべきように、あるいは父や祖父のように、政治を行い、ヨーク家に地歩を与えなかったなら、やつらは夏の蠅のように生じては来なかっただろう……雑草をはびこらせるのは優しい風ではないか、盗賊共を大胆にさせるのは度外れた寛大さではないか」(同六場一四—二三行)。しかしヘンリーの優しさが、果たして、この無秩序の原因であったのだろうか。ヨークの息子エドワードは、ヘンリーの妃マーガレットに向かっていっている——「この騒乱の口火を切ったのはお前が高慢だからだ。お前がおとなしくしていれば、われわれの権利はいまだ眠ったままだったろう。そしてわれわれは、優しい王を憐れんで、次の代まで権利の主張をずらせたであらうに」(同二場一五九—六三行)。

混乱は忠臣グロースターの殺害と共に生じたが、その背後には、王冠をうかがうヨークの民衆にたいする教唆煽動があった(二部三幕一場三五行以下)。無秩序を表わすのは、自分こそ正当な王位継承者だとする暴徒ケイドとその一派である。彼らが「まず第一に、法律家を全部殺してしまおう」(二部四幕二場七四行)と叫ぶのも、彼らの目的が無法であることを考えるとともつともである。無秩序こそ彼らの秩序なのだ——

われわれが一番乱れているときに、整然としているって訳なのさ

(同 一八六—七行)

このような無秩序にたいし、秩序を表わすのが、グロースターであり、暴動の主導者ケイドをうちとるアイデンである。ティリヤードが④のように、アイデンは「秩序のシンボル」であるばかりでなく、次のようにいつとき「劇の意図」をも指し示している――

父が自分に遺してくれたこの小さい庭が

自分を満足させ、一王国の値がある。

他人を弱らせてまで大きくなろうとは思わないし

悪い量見で財を増やそうとも思わない

(二部四幕一〇場一八一—二行)

二部では、ケイドとアイデンに象徴された混沌と秩序は、三部では、それぞれリチャードとヘンリーとで象徴されることになる。丁度タンバレイン大帝の偉大で堂々たる体軀が、彼の内なる「高く憧れる心」の表現であるように、佝僂リチャードの奇型的で醜惡な身体つきは、彼の内なる「曲った心」(三部五幕六場七九行)の表現である。ひたすらに王冠を渴望するエネルギーの象徴である、これら二人のヴァイタルな劇中人物が、マローウではヒアローとして、シェイクスピアではヴィレンとして、対照的な表現を与えられているのは興味深い。すなわち――

背は高く、まっすぐで

彼の憧れのように、高く天を衝き

手足は大きく、関節はがっちりとして

肩巾の広さは、かのアトラスの重荷を

ひきうけて支えるほどに思えます

(二幕一場七一〇行)

ここに描かれたタンバレインの像は、歴史に見られる跛であったという記述を意識的に省かれて、大きくて力強い美しさを強調されている。これにたいしリチャードは次のように描かれている――

〔自然は〕俺の腕を委えた灌木のようにちぢこまらせ

意地悪い山を背中にこしらえ

不具にしては身体を嘲り

左右の足の長さを違えて

どこもかしこも不釣合にしたのだ

(三部三幕二場一五六―一六〇行)

次の行で彼は意義深くも、自らを「混沌に似た」といつているが、奇型児リチャードはまさしく、人間の形をとった「混沌」そのものなのである。出来損ないの身体のために、女の「愛」を諦めねばならない彼は、人間・社会から完全に孤立して――「俺は独りつきりだ」(同五幕六場八三行)――また人間的な感情も持たずに――「慈悲も愛も恐怖も感じたことはない」(同六八行)――かえってひたむきに王冠の後を追うことが出来る――

そして俺はというと、茨の森へ迷い込んだものが

茨をかき裂き、茨にかき裂かれ

道を探して、道から迷い

開けた所へ出る方策が判らずに

自暴自棄に求めあがいているように

イギリス王の王冠を掴もうと、あがいて自分を苦しめているのだ

(三部三幕二場一七四—九行)

圧し込められた猛烈な動物的エネルギー——彼は生まれたときから犬のように歯があったという伝説を作者は利用している——を連想させるこの一節は、やはり内臓された激烈な自然のエネルギーを連想させるタンブレインの描写と共通したものを持っている。シェイクスピアも劇作家として、秩序や、国家の平和や、歴史における神意の働きといったことよりも、このようなヴァイタルなヴィレンが所有している、演劇的面白さに魅せられなかったとはいえない。かくして芸術的配慮が微妙に作者の倫理的意図に働きかけるだけでなく、作者の意図そのものに問題があった。つまりシェイクスピアにも、あのマールロウに見られるエネルギーへの信仰が、秘かにあったのではないか、ということである。しかしそれは、たとえあったとしても、ちゃんとした枠組のなかにおいてであったといわねばならぬであろう。リチャードは「自分の苦しみから自分を解放しよう」(同一八〇行)といい、実際『リチャード三世』では、王冠を獲得して望みを達成する。だがドゥヴァー・ウィルソンがいうように「彼は意志の力により、王座にのしあがり、意志だけによってそうするのだと思っているが、本当は、彼もまた神意の手によって廻される運命の車の上の人形の一人なのである。」^②そして神意＝秩序は誰よりもヘンリー六世その

人に具現化されている。

ヘンリーの手は「王が持つ厳めしい笏よりも、巡礼の杖を握るように作られ」(二部五幕一場九七―八行)ていた。いかに彼が王者よりも聖者に相応しい人間であるかは、二部の始め(一幕三場五行以下)に妃マーガレットによって述べられている。彼が自分を取り巻く妃や有力貴族のいいなりにひきずられ、王としての務めを免れて余生を「ひっそりと信仰に送りたい」(三部四幕六場四二―三行)と願っているのは本当であるが、生まれてすぐ九箇月で王位につけられたことが繰り返して述べられている(二部四幕九場三一四行、三部一幕一場一二行、同三幕一場七六行)ところからも印象づけられるように、ここ立ち到った事態の責任は、彼よりも彼の周囲の人に多くあった。

幼くして王になり、大人になっても幼児のようところがあって、外面的な行動の世界よりも、内面的な意識の世界をより好むという点、彼は屢々リチャード二世と比較される。しかしヘンリーの方が人間的に遙かに優れた王であった。ヨークの晒し首に心を痛めるのはヘンリー彼一人である。タウトンの丘の上から、父を殺した息子、息子を殺した父の恐ろしい場面を見た後の彼の悲嘆——「これほど臣下の苦しみに悲しんだ王があっただろうか」(三部二幕五場一二行)——には偽りの響きはない。彼は「自分が死にさえすれば、このような無残な行いをとどめられるなら」(同九五行)とさえいうのである。父ヘンリーが自分に残してくれたらと思ひ、また彼自身が自分の息子に残したいと望んでいるところの「徳行」(同二場四九行)は、タンバレインのヴィルチュとはどんなに違っていることであろう。「人がいかに個人的徳において富んでいようと、彼をよき統治者とする公人的徳を所有していなければ、彼の国は苦しむ。シェイクスピアはこのことを非常に明瞭にしている」^⑤というリブナーの意見は、一応もつともであるが、作者の力点は、むしろ神意に通ずるその個人的徳におかれているのではないだろうか。『タンバレイン大帝』においても、厭戦的発言——「最初に戦争を創り出した者に、呪いあ

れ」(二幕四場一行)——をする点で、ヘンリーと外面的に類似した人物マイセタスがある。ある意味では、彼は作者マローウの分裂した心の片方を表わす人物である。しかし王冠を隠して何とか生き延びようと舞台を右往左往している彼は、道化役であって、彼の発言は、彼の弱さや臆病さや愚かしさの表現以外のものではなく、観客は彼を笑うよう求められているのである。だがマローウがマイセタスに与えた否定的価値を、シェイクスピアは裏返えし、積極的価値としてヘンリーに与えたのであった。ヘンリーは響きと怒りのなかにあって唯一人動かない静かなる中心である。すべての人物が相手を呪いつつ死んでゆくときに、彼の最後の言葉——「神よ、わが罪を許し、また汝(ヘンリー)の刺殺者リチャード」を許し給え」(三部五幕六場六〇行)——は不協和音ディスコードのなかに鳴り渡る協和音ハーモニーなのである。それはマローウの力にたいするシェイクスピアの慈悲の主張ともいえよう。

登場人物にそれぞれ割当てられた劇的意義が、筋の運びにも表現されていることはいうまでもない。二作を通じて、恐ろしい混沌が描かれながら、そこには作者が当時の歴史家達から学んだあの「道徳的連鎖の感覚」が働いていることが読みとれる。マーガレットがサフォーク、カーディナルそしてヨークと共謀してグロースターを殺害すると、サフォークは暴徒に殺され、カーディナルは病に襲われ変死して、残った王妃とヨークの両派が対立する。ヨークが父クリフォードを殺すと、子クリフォードがヨークの子供を殺す。ウォリックは若クリフォードを殺し、今度はヨークの息子達に殺される。このような筋の運びは、劇全体の「罪と罰」的なテーマを観客に意識させるであろう。しかし史劇において、作者は歴史的事実を変えてまで、テーマを主張することは出来ない。この作品では、無実なヘンリーを殺害する残酷なリチャードに、罰を下す神意の働きは、いまだ、うかがえないのである。

四

見たところ、マールウの場合には支配的な力強い主人公が一人いるのに反し、シェイクスピアの場合にはない。このことは、マールウの芝居を劇的にし、シェイクスピアの芝居を叙事詩的にするという、劇の性質の相違を生み出しているように思えるであろう。たしかにそれは事実である。しかしタンバレインは不敗の英雄であるために、彼に本当の意味で敵対する競争者はなく、それ故劇的緊張もなく、構成上エピソードィックだといえる。他方シェイクスピアのこの連作も、主人公がいなくて「名附けられない主人公」がいる。それは「英国であり、モラリティの言葉では、レスブリカ」なのである。彼女は自己に不実であるために破滅の淵に立たされるが、神は彼女を憐れみ、彼女を蘇生させ給うというのである。^⑩このように考えてくれば、これらの劇の異質性は、主人公の存在の問題という形式で割り切ってしまうことになる。そこには、もっと内容的な基準がなければならぬ。ティリヤードの定義に従うと、叙事詩は作者と同時代に住む集団の人々の感情を表現せねばならぬ。^⑪シェイクスピアの心にあったのが、彼個人の問題ではなく、英国国民の、しかも彼と同時代の人々の切実な問題であったということを考えると、シェイクスピアの二つの劇は叙事詩だといえる。他方ティリヤードの定義に従うと、悲劇はその時代の印刻を欠くことは出来ないが、その性質は時代を超えていて、人間の情熱を地方色なく基本的形で表現する。^⑫マールウが地方色や共同社会の集団的感情というものは考えずに、永遠の人間性に関わる「高く憧れる心」を描いていることを考えると、この劇は悲劇だというべきであろう。

このような二人の劇の相違の背景には、二人の歴史社会にたいする態度の相違があった。シェイクスピアと彼の同時代人が、歴史に神意の発現を見るのに反し、マールウは歴史を人間の意志の力の所産だと考える。リブ

ナーが指摘するように、シェイクスピアの歴史観がキリスト教的『モラリティック』であるのに反し、マローウのそれは古典的『ヒューマニスティック』だといえよう。しかし私にとって、より重要に思われるのは、両劇作家の「現実」にたいする姿勢である。つまり、シェイクスピアには、エリザベス朝時代の英国に生きる一人の人間としての親密な現実感覚がある、しかしマローウには、それが著しく欠如しているということである。この事実は、作品の価値と直接的に結びつけられてはなるまい。それは、むしろ、両劇作家の資質と密接に関係するものとして考慮されるべきであろう。

マローウは外なる現実には目を閉じて、ひたすら内なる自己を見つめ、そこに見出される観念を劇中人物に創りあげる。シェイクスピアは現実には常に目を開いて、そこに見出される人生を描き出そうとする。ここから、ヘンダーソンの言葉を借りれば「マローウは、彼らが、観念を具象化している限りにおいて、彼の劇中人物に興味を持ち」^⑧「シェイクスピア劇には、暖かで包括的な人生がある」^⑨ということになる。両劇作家の関心の相違を表現して、次のスパージョンの言葉ほどの確なものを、私は他に知らない——「シェイクスピアは、日常の具体的な事物に強い興味を持ち、目を向けていた……一方マローウにとって、具体的なものは、ほとんど興味をひかなかった。彼はほとんどそれを見ていないのであった。というのも、彼はほとんど完全に、観念の世界に住んでいた。」^⑩ 日常性と観念性は、詩のイメージだけでなく、ヴァースそのものにも表われている。シェイクスピアのヴァースも、マローウのそれと同じく、多くがエンド・ストップ・ラインでありながら、いかに自然に、日常会話のリズムで流れていることであろう。シェイクスピアは「自然に掲げた鏡」であろうとする。マローウは自我を自然に投影し、自然を覆い、自然を自己に同化しようと試みる。それを可能にするのが言語であった。マローウの主人公は、言語によって、現実を超越し、彼らの意図するものを現実化する。およそ現代的な耳では聞

くに耐えぬような、誇張されたイメージとリズムも、観念を呪現しようとするマールロウのエネルギーの発現なのであった。しかし、残念ながら観念は現実ではない。彼らは言語においてしか彼らの夢を実現出来ないのである。そのとき、言語においては可能であった、あの無限への飛翔は、同じエネルギーでもって、たちまち絶望への転落と変わるのである。もしタンバレインの「力強い詩」のなかに、虚ろなそしてコミカルでさえある、いわば、ふくれ上がりといったものをわれわれが感ずるとすれば、それは彼の「高く憧れる心」そのものに潜在する絶望のアイロニーから生ずるものではなからうか。マールロウの主人公は、ナルシスのように、自らに陶醉して、ただ自我の拡大や実現を望むのであって、他と自我をどう調和させてゆくかについては考えようとしない。主人公は社会と戦って、勝つか負けるかであり、基本的態度は反社会的である。このような主人公の態度は、マールロウが水平軸ともいべき現実Ⅱ社会には目を閉じて、垂直軸ともいべき観念Ⅱ神・運命・死という絶対的なものの探究を試みたことと、深く関わりあっているように思われる。この姿勢が、救いのない絶望への傾きを持ったものであることは、当然であった。シェイクスピアはどこまでも、水平軸を離れることなく、垂直軸との交点を発見しようと努める。彼はどんなに恐ろしい混沌を描いても、その背後には秩序があることを観客に認識させるのである。その姿勢が、神意への信仰による救済への傾きを持ったものであることも、また当然であったといわねばならない。

シェイクスピアの劇中人物を、マールロウのそれと較べるとき、彼らは、いかにも現実の血肉を持った人間に近い。すなわち、マールロウの人物は作者の主観の分身であるのにたいし、シェイクスピアのは作者とは独立した客観的存在だとの印象を与える。いいかえれば、シェイクスピアでは、作者がどこにでもいながら、どこでも隠れているのだが、マールロウでは、作者がどこでも姿を表わしている。これは人物の描き方の優劣の問題ではな

く、劇作の方法の相違の問題である。それを一口でいうならば、エリオットが『詩の三つの声』で述べている相違——詩人が自ら語りかけている第二の声の詩と、仮作人物がお互いに話しかける第三の声の詩の相違^⑩——ということが出来るであろう。エリオットに従えば、テイリヤードとは反対に『ヘンリー六世二部・三部』が劇、『タンバレイン大帝』が叙事詩ということになる。このように、内容的に見るか、技法的に見ると、劇と叙事詩の分け方は異なってくるが、それは絶対的区別ではありえない。両者はお互いに混交している。ただしマローウよりもシェイクスピアに、より多く第三の声が聞かれるのは事実である。しかしこれは時代的にシェイクスピアがマローウより後になるからであろうか。むしろ、垂直的なマローウと、水平的なシェイクスピアとの作家の資質の相違が、ここに表われているのではなからうか。文学史的に見て、マローウの方法を中世的、シェイクスピアのそれを近代的とするのも理解出来る。だが二つを異質な文学として比較する方が、より実り豊かなものではあるまいか。総括的にいえば、シェイクスピアは人間が現実のなかでいかに生きるかを、日常的・具体的・劇的に描き、マローウは人間の心のなかの情熱を観念的・抽象的・叙事詩的に描き出したのであった。

〔註〕

- ① A. C. Swinburne quoted from T. S. Eliot, *Selected Essays* (Faber and Faber), p. 118.
- ② U. M. Ellis-Fermor ed., *Tamburlaine the Great* (Methuen), p. 49.
- ③ P. H. Kocher, *Christopher Marlowe* (Russell and Russell), p. 79.
- ④ *Ibid.*, p. 102.
- ⑤ J. B. Steane, *Marlowe, A Critical Study* (Cambridge), p. 85.
- ⑥ Harry Levin, *The Overreacher* (Harvard), p. 33.

- ⑦ Steane, *op. cit.*, p. 78.
- ⑧ U. M. Ellis-Fermor, *Christopher Marlowe* (Methuen), p. 29.
- ⑨ M. C. Bradbrook, *Elizabethan Tragedy* (Cambridge), p. 138.
- ⑩ Levin, *op. cit.*, p. 43.
- ⑪ Bradbrook, *op. cit.*, p. 140.
- ⑫ Dover Wilson ed., 3 *Henry VI* (The New Shakespeare), p. xxxvii.
- ⑬ G. M. Trevelyan, *History of England* (Longmans), p. 263.
- ⑭ Dover Wilson, *The Essential Shakespeare* (Cambridge), p. 93.
- ⑮ J. R. Green, *A Short History of the English People* (Everyman's Library), p. 349.
- ⑯ *Ibid.*
- ⑰ フレイトン・モロフ著、水野成夫・小林正訳『英国史』（新潮文庫）上巻三四五頁。
- ⑱ Dover Wilson ed., *Richard II* (The New Shakespeare), p. xiv.
- ⑲ *Ibid.*, p. xxiii.
- ⑳ Dover Wilson ed., 3 *Henry VI*, p. xvii.
- ㉑ E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays* (Chatto & Windus), p. 144.
- ㉒ *Ibid.*, p. 42.
- ㉓ Dover Wilson ed., 3 *Henry VI*, p. xvii.
- ㉔ F. P. Wilson, *Marlowe and the Early Shakespeare* (Oxford), pp. 126-7.
- ㉕ G. I. Duthie, "The Dramatic Structure of Marlowe's *Tamburlaine the Great*, Part I" (*Shakespeare's Contemporaries*), p. 63, p. 71, and p. 76.

- ③⑧ Kocher, *op. cit.*, p. 71 and p. 80.
- ③⑨ Eugene M. Warth, *The Herculean Hero* (Columbia), p. 63.
- ④① Seane, *op. cit.*, p. 112.
- ④② Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals* (Doubleday Anchor Book), p. 199 and p. 208.
- ④③ Dover Wilson, *op. cit.*, pp. 92-3.
- ④④ Tillyard, *op. cit.*, p. 175.
- ④⑤ Dover Wilson ed., 3 *Henry VI*, p. xxvii.
- ④⑥ Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare* (Princeton), p. 115.
- ④⑦ Tillyard, *op. cit.*, p. 160.
- ④⑧ Tillyard, *The English Epic and its Background* (Chatto and Windus), p. 12.
- ④⑨ *Ibid.*
- ④⑩ Irving Ribner, "The Idea of History in Marlowe's *Tamburlaine*" (*Elizabethan Drama* edited by Ralph J. Kaufmann), pp. 81-94.
- ④⑪ Philip Henderson, *Christopher Marlowe* (Longmans), p. 145.
- ④⑫ *Ibid.*, p. 146.
- ④⑬ Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery* (Beacon), p. 15.
- ④⑭ T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry* (The National Book League), p. 4.

附記。この原稿は、昭和三十九年十一月一日京大英文学会のシンポジウムの口頭発表に、加筆したものです。