



Title	横溢するシニフィアン：マーロウの「高々と轟きわたることば」の文学史への記入と削除を巡って
Author(s)	山田, 雄三
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1992, 26, p. 31-42
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/47834">https://hdl.handle.net/11094/47834</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## 横溢するシニフィアン

—マーロウの「高々と轟きわたることば」の  
文学史への記入と削除を巡って—

山田 雄三

### 1

「マーロウは、ベン=ジョンソンに殺された。」マーロウ暗殺のミステリーに試みられた仮説のうち、これほど扇情的な説はあるまい。マーロウと、ジョンソンがあやめた無名の俳優とを混同する類の作り話から、英文学の正統に終始とらわれたジョンソンが、粗野で不遜なマーロウを文学史から抹殺したと説く言説に至るまで、その分布は広い。

文壇での活動期に注目するならば、マーロウとジョンソンとはまさしく父と子の関係にあった。この線でもう一つ、フロイト流ジョンソン主犯説も出てきそうだ。だが、この両作家（あるいは父と子と）の葛藤は果してよく言われるほど血生臭いものだっただろうか。シェイクスピア全集の序詩で、ジョンソンはキッドやマーロウらのアナクロニズムを文学史に書き込む必要に迫られていた。それにもかかわらず、毒舌家ジョンソンのことばは——“Or sporting Kyd, or Marlowe's mighty line”——マーロウを形容するとき、不思議と鈍るのだ。

16世紀から17世紀前半まで、Marlowe's mighty lineは、戯曲の筆をとるものにとって重苦しい、「影響の不安」の源であり続けた。ことに、『タンバリン』のことばは、皆が回収しようとして足をすくわれた罠であつ

た。ジョンソンは妬み混じりに記述している。『タンバレイン』は、「気取った歩きぶりと激しい怒号」に満ち溢れ、「無知な連中をして、口を開けて見とれさせる。」と。<sup>1)</sup>ところが、王政復古以降、『タンバレイン』のことばへの言及は突如として姿を消す。ミルトンの甥にあたるエドワード＝フィリップスが著した演劇史<sup>2)</sup>では、『タンバレイン』がマーロウの著作目録から省かれている。18世紀になって、『詩人の生涯』（1753）の著者シオフィラス＝シバーは、『タンバレイン』をマーロウ著作目録の最後に補足している。だが、その言及はそっけない。「この戯曲は、彼の著作のうち最悪のものだと言われている。」<sup>3)</sup>（強調筆者）

強調箇所に留意してみたい。おそらく、シバーは『タンバレイン』のテクストを目にしていなかったであろう。過去のなんらかの力によって、王政復古以降19世紀になるまで、『タンバレイン』は完全に英文学の正典から外されていた。こうした現象は、ともすれば19世紀帝国主義のイデオロギー論に陥りがちなこの種の議論に、格好の反証素材を提供している。

『ライヴァルの戯作者たち』（1991）の中で、ジェイムズ＝シャピロは16、17世紀の著作サークルに働いた慣習こそが、正典形成の動因だという挑発的な議論を提示した。<sup>4)</sup>その上で、作者がライヴァルのことばを回収する時、その他者性に敬意を払いつつ対抗するパロディ行為を事例調査している。シャピロの方法は、ルネサンス期における正典形成の仕組みを解く有効な指針に、今後なってゆくだろう。しかし、彼の議論にも若干の補足は可能であろう。彼は、複数の作家間のライヴァル関係を強調する余り、作者個人の著作慣習に目を向けていない。生涯に複数の著作を世に送る作者もまた、過去の自作の価値とそこからの距離を新たなテクストに記入してゆくのだ。

本論は、1580年代に劇界に新風を送り込んだ『タンバレイン』の「高々と轟きわたることば」<sup>5)</sup>を、90年代になってマーロウがどのように『フォー

『スタス』に再現しているか、ひいては、その行為と正典形成の関連について考察したい。

## 2

「高々と轟きわたることば」を統制する技巧は、もっともマーロウ的なものとして、関心が寄せられている。この技巧は一つに、重ね積まれる短音節、同音の反復を駆使する弱強の律動、もう一つに物質的イメージリー や固有名詞のカタログ化に代表される。捕らわれの女王ザビナは、牢獄で脳を割って死んでいる夫を見とめる。

What do mine eyes behold, my husband dead?  
His skull all riven in twain, his brains dashed out?  
The brain of Bajazeth, my lord and sovereign?

O Bajazeth, O Turk, O emperor, give him his liquor?... give me  
the sword with a ball of wildfire upon it... Streamers white, red,  
black, here, here, here... Hell, death, Tamburlaine, hell, make  
ready my coach, my chair, my jewels, I come, I come, I come!

(1. 5-2, 241-254)

244行目から弱強調の韻律は散文に変わり、統語上の欠落をともなったザビナの絶叫、自殺が続く。この散文におけるイメージリーは多義的だ。それらは絶えず、地上と地獄を往来する。“streamers white, red, black”は、地獄の三つの川の図像であると同時に、タンバレインの吹流しの色でもある。“coach”は、征服者の戦車ともとれるが、地獄に魂を運ぶ輸送機関ともとれる。他方で、律動は短音節文の動きと共に加速してゆき、“I come, I come, I come!”で頂点に達する。無惨なタブロー、不安定で不吉な比喩、加速する韻律——われわれは、「墮地獄」を体感するのだ。

三幕三場で、タンバレインは、地理的固有名詞を執拗にカタログ化しながら、征服の見取図を提示する。

The galleys and those piling brigandines,

Shall lie at anchor in the Isle Asant,  
 Until the Persian fleet and men-of-war,  
 Sailing along the oriental sea,  
 Have fetched about the Indian continent,  
 Even from Persepolis to Mexico,  
 And thence unto the Straits of Jubalter.

(1. 3-3, 246-56)

カタログ化された地が、いかなる物質を蔵しているかは、ここでは一切述べられない。耳慣れない地名の響きが（その音だけであたかも異国の物質のように）当時の観客を驚愕させたのだ。

『タンバレイン』はタブローの劇だ。一連の所作が、一つの絵（タブローに）凝固するという特徴を持つ。こうした構造を持つ戯曲では、あるタブローが別のタブローに、ある声が別の声にすり替えられることで、劇は進行する。

包囲された街に慈悲を求める乙女たちに、タンバレインは死をもって返答する。城壁に無惨に吊された乙女の屍を眺めて、彼は独白する。

A sight as baneful to their souls I think  
 As are Thessalian drugs or mithridate.  
 But go my lords, put the rest to the sword.  
 Ah, fair Zenocrate, divine Zenocrate,  
 Fair is too foul an epithet for thee.

(1. 5-2, 69-73)

71行目と72行目との間にどの程度のポーズが置かれるにしろ、情景、音声の変化は唐突である。舞台は、無慈悲な残虐王の情景から美を讃える詩人の情景にすり替えられる。音の変化がこれに平行する。72行目以降、長母音や二重母音の多い甘いささやきが、それまでの歯擦音 ([s] [z])、歯音 ([d] [t]) に溢れるつばき混じりの怒号にとって替わる。劇中に溢れる複数の音声は、統一のある人物を肉化するよりむしろ、タブローに迎合する。

『タンバレイン』の舞台には奥行きが存在しない。傍白や道化を使って幻影からの「周縁化」、及びその反作用としての「中心化」は、一切この劇とは無縁である。平面の絵の中に、様々な夾雜物が並置される。故に、意味は曖昧だが壯麗で脈やかなタブローが生成される。ゼノクラティの死の場面には、立つ者と横たわる者、黒装束と白装束とが並置される。この情景に、二つの対照的な音調が衝突し合う。

*Zeno.* But let me die my love, yet let me die,  
 With love and patience let your true love die:  
 Your grief and fury hurts my second life,  
 Yet let me kiss my lord before I die:  
 And let me die with kissing of my lord.  
 .....

*Tamb.* Proud fury and intolerable fit,  
 That dares torment the body of my love,  
 And scourge the Scourge of the immortal God!

(2. 2-4, 66-80)

ゼノクラティの台詞の中で、“let me...”の句が執拗に繰り返され、種々の流麗な音が分散されている。長母音 [i:]、二重母音 [ai]、さらに [l] や [m] は皆、滑らかさ、流麗さを演出する。加えて、この数行は不完全ながら韻を踏む。対照的に、自制心を失ったタンバレインは、つばき混じりに子音を吐き出す。歯擦音 [s] [ʃ]、歯音 [d] [t]、それに喉音 [k] が音の切断や破裂を生成する。ところが、意味は曖昧だ。何の科で「神の鞭」(タンバレイン) は鞭打たれねばならぬのか。愛と武勇の二項対立はどちらがドミナントなのか。

『タンバレイン』は、意味は不定のまま劇空間に浮遊させつつ、断片的な幻影を次々と開示する。シニフィアンはシニフィエを曖昧にしたままタブローと共に犯関係を結ぶ。意味ははぐらされたまま、観客は、何か得体の知れない強烈な幻聴／幻視を経験するのだ。マーロウの功績は、豊富な語

彙を劇のことばに移植したことにある。（レビンが調査したように、この戯曲に使われた総語彙数は、この時代の他の戯曲と較べて、並外れて多い。）<sup>6)</sup>『タンパレイン』にあって、シニフィエから解き放たれたシニフィアンは、夾雜物からなるタブローの中にまさに横溢している。

## 3

『タンパレイン』の名声を決定づけた弱強の律動は、『フォースタス』では契約の場に再現される。ここで得られる律動は、まさしくマーロウの独創に外ならない。というのも種本の『フォースタス物語』には、次の契約条項が箇条書きされるにすぎないからだ。

1. That the Spirit should serve him and be obedient unto him in all things that he asked of him from that hour until the hour of his death.
2. Farther, any thing he desired of him he should bring it to him.
3. Also, that in all Faustus his demaunde or Interrogations, the spirit should tell him nothing that which is true.

(chapter 3)

フォースタスの野望溢れる台詞では、上に箇条書きされた散文的条項に弱強の律動が与えられる。

So he [Lucifer] will spare him four and twenty years,  
 Letting him live in all voluptuousness,  
 Having thee ever to attend on me,  
 To give me whatsoever I shall ask,  
 To tell me whatsoever I demand,  
 To slay mine enemies...  
 And always be obedient my will.

(scene 3, 92-8)

これは、マーロウが考え得たもっとも利口な種本着服であったろう。自らを言及するのに三人称を用いることで、契約の公式性を維持しつつ、弱強

の律動と同型の文型の反復でフォースタスの高揚を文節化していることはマーロウの面目躍如といったところだろう。だが、舞台が進行するにつれて、われわれは次第に知らされる。この野望のどれも満たされないことを。

地理的固有名詞のカタログ化が、マーロウの技巧を支えるもう一つの柱だった。魔術につかれたフォースタスの想像力は、書斎を貫き拡張していく。“I'll have them fly to India for gold.”で始まる有名なフォースタスの台詞（scene 1）は、肥沃だ。そこには、「インド」「ドイツ」「ライン」「ヴィッテンベルグ」「ペルマ」「アントワープ」などの地理的名称がカタログ化される。だが、「東洋の真珠」「真鎔の壁」といった物質のイメージジャーを伴って。このカタログは、タンバリンが語る征服の見取図を技巧的には繰り返している。しかし、フォースタスの欲望は、征服という名誉ではなく富にある。（学者が富を欲すること自体反語的だ。）1590年代を迎えて、地理的名称は、その音だけで観客を圧倒することはできなくなっていた。「インド」という音は「東洋の真珠」を連想させ、それの所有欲を煽る信号にすぎない。

『フォースタス』中間部のことばに対して、過去の批評はほとんど注意を払っていない。この部分にはおおむね、散漫な会話しか見とめられないからであろう。そこでは、フォースタスの墮罪がどたばた喜劇風に繰り広げられる。ことばではなく、黙劇が語るのである。ドイツ皇帝謁見の場で、フォースタスは、自分に悪態をついた騎士に角を生やして、どたばた喜劇に興じる。余興の終わりに、フォースタスの言う台詞は確かに平凡だ。

And, sir kinght, hereafter speak well of scolars... Now my good lord,  
having done my duty, I humbly take my leave.

(scene 9, 87-9)

だが、これに続く台詞で、ことばは、唐突にも陰鬱な律動にすり替わる。

Now Mephistophilis, the restless course  
That time doth run with calm and silent foot,

Shortening my days and thread of vital life,  
Calls for the payment of my latest years.

(scene 9, 92-5)

「中傷されたそのお返し」という一見完結したかに見えた愉快な笑劇は、この四行のために曖昧になる。黙劇に替わって再びことばが語り出す。規則正しい弱強の律動が、時の経過を前景化させる。「全ては時間の浪費だ」と。『タンバリン』では、音声の変化が新たな情景を拡散的に開示してゆくのに対して、この中間部でそれは、フォースタス的存在への求心的還元を促してゆく。

フォースタス最後の一時間を体現する律動は、冒頭で彼が野望を語った律動 —— “His dominion that exceeds in this/ Stretcheth as far as doth the mind of man.” (scene 1, 60-1) —— と対称形をなす。弱強の律動と拡がりを表す動詞 (“exceeds”, “Stretcheth”) は、フォースタス最後の台詞に反語的に再現される。

*The clock strikes eleven*

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.  
*O lente, lente, currite noctis equi!*  
The stars move still, time runs, the clock will strike.

(scene 13, 62-9)

フォースタスは、“fall” するさだめにあるがために、64行目の “rise” は反語的に響く。限られた時間に、副詞の “ever” や “still” も同様の役割をする。66行目に時間が漸降法で配列されるのも効果的だ。

しかし、とりわけこの箇所で鮮烈なのは、律動の遠近的対比だ。“Ugly hell, gape not, come not, Lucifer” (l. 114) という短音節文を吐きなが

らフォースタスが転落する瞬間まで、律動は速度を増してゆく。この加速的な律動は、後景で緩やかにだが着実に時を刻む時計の律動と対比される。同じ意図で、68行目に引用されるオヴィドも、その重々しく流麗な律動から、加速的な律動に対比される。そして、この一見場違いな詩行に、主役の心理の内奥をわれわれはかいま見るのはだ。律動は奥行き（舞台上も主役の内面上も）を活かして対比するために、主役が陥るせとぎわの状況が有機的に形成されている。

His waxen wings did mount above his reach  
And melting heavens conspired his overthrow.

(prologue, 21-22)

プロローグが提示するように、『フォースタス』劇はイカロス伝説の筋を着服する。閉鎖された書斎に始まり書斎に終る対称的な情景、中間部で主役が犯す七つの大罪といった構成の背後には、マーロウのイカロス的テーマによる統一の衝動が働いていたのだろう。しかしながら、意味の上の統一という虚構が優勢となってきた1590年代に、マーロウはなぜ『タンバレイン』のことばを回想したのだろうか。断片性故に成立し、元来意味が不安定なことばを。もちろんマーロウは、その語彙を切り詰め様式化することで、新たな劇的表現（意味）を獲得してはいるが。

#### 4

『フォースタス』のプロローグの中で、マーロウは異例にも（まさか自分の死を予知していたわけでもなかろうが）、『タンバレイン』を回想している。

Nor in the pomp of proud audacious deeds,  
Intends our Muse to vaunt his heavenly verse.

(Prologue, 5-6)

これは、単なる過去の作風との決裂宣言以上の意味を持っていた。『フォ

『フォースタス』の中で、『タンバレイン』の遺産とそこからの距離とを認識したマーロウは、前作をパロディ化してみせたのだ。

シャピロは、パロディの二重の役割、つまり過去の作品を攻撃しつつ防御する機能に注目して興味深い。『フォースタス』による『タンバレイン』のパロディ行為は、前作の断片性、華飾、意味の曖昧さを否定しつつも次世代に対する巨大な防御壁となってゆく。

しかしその前に、次世代のパロディ、着服、回収の格好の餌食となった例を見る必要がある。マーロウの『恋する羊飼い』ほど、多くの作品の中で引用されたものはなかろう。ウォルター＝ローリー卿の『妖精の返答』に始まり、『ワインザーの陽気な女たち』の中のエヴァンズ牧師の台詞、内乱後の『釣魚大全』など、枚挙にいとまがない。次世代のパロディに晒された『恋する羊飼い』のような作品は、常に時代遅れのものとからかわれながらも、素朴な時代の作品として文学史に書き残されていった。

『フォースタス』によって、その曖昧さと華飾さとに裏付けられた『タンバレイン』は、次世代にとって厄介な「影響の不安」の源になった。この戯曲を回収しようとするいかなる試みも、対象の曖昧さと華飾さとに足をすくわれた。パロディ屋のマーストンでさえ、『アントニオとメリダ』(1599) の中で、次のように記している。

Rampum scrampum, mount tufty Tamburlaine! What rattling thunder-clap breaks from his lips?

(Induction, 86-7)

意味の無い擬声語 (“Rampum scrampum”) の造語は、マーストンの苦肉の策であった。『タンバレイン』が初演されて10年以上も経つと言うのに得体の知れないことばを轟かせるタンバレインは、未だに舞台をさまよっている。ジェイムズ A. リデル は最近、Marlowe's mighty line の意味について面白い仮説を立てた。<sup>7)</sup> ジョンソンは、mighty に「力強い」

だけでなく、「団体が大きくて厄介な」という意を含ませているというのだ。ジョンソンによるシェイクスピア、ジョンソン版文学史を作り出すことに躍起となっていたジョンソンも、この厄介物には静かに諦めの献辞を送ったのではなかろうか。

これ程までの影響力を誇示した「高々と轟きわたることば」が、なぜ王政復古以降、急速に消えて行ったのか。『フォースタス』でマーロウが試みた『タンバレイン』擁護の罠は、自らにとどても罠となったのだ。『タンバレイン』の堅固さのために、次世代にそのことばが流通しなかったこともあるが、衰退の最大の理由は、そのことばが何かわけのわからぬ怒号(Rampum, scrampus)として受け継がれて行ったことがある。王政復古期以降の著作サークルにおいて、マーロウの「影響の不安」は次第に露んでゆく。

とはいえ、そこにより大きな権力が働いていたことは否めない。王政復古以降、近代は急速にシニフィアンからシニフィエへ、華飾から様式へと重心を移してゆく。保守的なブルジョア社会にあって、過剰な華飾は抑圧され、シニフィアンとシニフィエとの過不足のない一致という虚構が誕生する。こうした近代の虚構が暴かれ始める19世紀になるまで、「高々と轟きわたることば」は完全に文学史から抹殺されることになる。

#### テクスト

P. F. Gent., *The English Faustbook* の引用は、*The Complete Works of Christopher Marlowe*, vol. II: *Doctor Faustus*, ed. Roma Gill, (Oxford U. P., 1990) の中の Appendix Aに基づく。

Christopher Marlowe, *Dr Faustus*, ed. Roma Gill (A & C Black Ltd., 1986). 引用箇所は場、行数の順で本文中の括弧内の数字によって示した。

Christopher Marlowe, *Tamburlaine*, ed. J. W. Harper (A & C Black Ltd., 1987). 引用箇所は、部、幕、場、行数を本文中に記した。

John Marston, *Antonio and Mellida*, ed. G. K. Hunter (Nebraska U. P., 1965).

## 注

- 1) *Marlowe: The Critical Heritage 1588-1896*, ed. Millar MacLure (Routledge, 1979), p. 50.
- 2) *Ibid.*, pp. 51-52.
- 3) *Ibid.*, pp. 55-57.
- 4) James Shapiro, *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare* (Columbia U. P., 1991). Introduction を参照されたい。
- 5) *Tamburlaine* のprologue に  
Where you shall hear the Scythian Tamburlaine  
Threatening the world with high astounding terms.

(11. 4-5)

とある。

- 6) Harry Levin, *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe* (Harvard U. P., 1952). Appendix を参照。
- 7) “A Poet and a filthy Play-maker”: *New Essays on Christopher Marlowe*, ed. K. Friderenreich et al. (AMS Press, 1988) 中の Riddel の論文 “Ben Jonson and Marlowe's 'Mighty Line'” を見よ。

(大学院後期課程学生)