

英雄劇的歴史劇とイングランド表象

佐野隆弥

0. 英雄劇的歴史劇

1580年代後半から90年代前半にかけてイングランド史劇は第一の隆盛期を迎えるが、主題面から分類した時、主人公の英雄的行為や事績を取り分け前景化した一群の歴史劇の存在に気付かされる。対フランス戦におけるイングランド王や皇太子の英雄的活躍を中心に据えた*The Famous Victories of Henry V* (1586) (以下、*Famous Victories*と略記)と*Edward III* (1590)の2作品がその代表的なものである。¹²本論では先ず英雄劇的歴史劇が生み出された演劇的環境について記述し、次にこの2作品を順次分析することにした。

さて、初期近代演劇において英雄劇の水脈が顕著な形で顕現してくるのは1580年代後半になってからであるが、この現象の生成に関わったファクターを考察するに当たっては主として2つの項目を押さえておく必要がある。1つは愛国主義の台頭とない交ぜになった英雄の持つ教訓性であり、いま1つはNiccolò Machiavelliの思想における主体的自由意志とその自由意志による想像力の拡大である。両者はMarloweの*Tamburlaine the Great* (1587-88)の中で合流した後、多数のエピゴーネン的作品を産出しながらShakespeareの*Henry VI*第1部(1592)へと流入することになるが、³こうした演劇史の流れをここで確認した上で、先の2要素の内容を検討しておこう。

先ず前者の英雄による教訓性だが、これについては同時代の文学・演劇関係者の証言がいくつか残されている。最初にSir Philip Sidneyが*An Apology for Poetry* (1595)の中で詩の最高の形式である「英雄的なるもの」に対して与えた記述を引いておく。

But if anything be already said in the defence of sweet Poetry, all con-
 curreth to the maintaining the Heroical, which is not only a kind, but
 the best and most accomplished kind of Poetry. For as the image of

each action stirreth and instructeth the mind, so the lofty image of such worthies most inflameth the mind with desire to be worthy, and informs with counsel how to be worthy.⁴

次にThomas Nasheの*Pierce Penilesse His Supplication to the Devil* (1592)における演劇擁護の部分から引用すると、

First, for the subject of them [=plays] (for the most part) it is borrowed out of our English Chronicles, wherein our forefathers valiant acts (that haue line long buried in rustie brasse and worme-eaten bookes) are reuiued, and they themselues raised from the Graue of Obliuion, and brought to pleade their aged Honours in open presence: than which, what can be a sharper reproofe to these degenerate effeminate dayes of ours? ⁵

そして最後にThomas Heywoodの*An Apology for Actors* (1612) の中では

To turne our domesticke histories, what English blood seeing the person of any bold English man presented and doth not hugge his fame, and hunnye at his valor, pursuing him in his enterprise with his best wishes, and as beeing wrapt in contemplation, offers to him in his hart all prosperous performance, as if the Personater were the man Personated, so bewitching a thing is liuely and well spirited action, that it hath power to new mold the harts of the spectators and fashion them to the shape of any noble and notable attempt.⁶

ここに引用した3者の文章は、いずれも英雄（取り分け自国の英雄）あるいは英雄的なるものの表象が、教育的・啓蒙的效果を有することを主張している。SidneyとHeywoodの場合は価値あるものを真似たいという模倣への欲求を強調し、Nasheのケースでは自己認識覚醒の利点を打ち出すという具合に、力点に多少の違いはあるが、英雄的なるものの表象が価値判断のスキームの中で高位に置かれたものへの推進力となり得る点で共通していると言えよう。

しかし、SidneyやNasheの文章とHeywoodのものとの間には執筆時期の開

きが20年あるいはそれ以上存在する点や、これらの文章がそろって詩と演劇の擁護論であり、ある程度の誇張を想定しておく必要がある点など、史的資料としての信頼性に関してはいくらかの留保を付けておかなければならない。ただNasheの文章は当時としては最もジャーナリスティックなもの1つであるだけに、演劇における英雄表象がもたらした熱気をよりよく伝えてくれている。と言うのも、Nasheは先の引用に続く部分でShakespeareの*Henry VI*第1部に言及して、

How would it haue ioyed braue *Talbot* (the terror of the French) to thinke that after he had lyne two hundred yeares in his Tombe, hee should triumphe againe on the Stage, and haue his bones newe embalmed with the teares of ten thousand spectators at least (at seuerall times), who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding.⁷

Talbotへの有名なオマージュを捧げ、さらにはこれに続く段落の中で

and, if you tell them what a glorious thing it is to haue *Henrie* the fifth represented on the Stage, leading the French King prisoner, and forcing both him and the Dolphin to sweare fealty, I, but (will they say) what do we get by it?⁸

(おそらくは) *Famous Victories*におけるHenry Vの愛国心を高揚させるタブローに言及することで、これらの英雄表象を強く肯定しているからである。愛国心を高めるものとして英雄表象は意義あるものとして意味づけられ、同時代の価値体系の中で高い位置を与えられる。そしてそのことを通して、英雄表象は模倣されるべきものとして感化力を有するようになる。このような言説との相互作用の中で、英雄劇の生成は先ず捉えておく必要がある。

では次に、Machiavelliの思想における主体的自由意志の問題について検討したい。通俗化された「マキアヴェリズム」がこの時代の演劇に与えた影響は、例えばMarloweの*The Jew of Malta* (1589)を見れば一目瞭然であるが、Machiavelli思想の本質が初期近代イングランドでどのように受容されたかは厄介な問題であり、特にMachiavelliの思想とMarloweやShakespeareとの影響関係

は21世紀の現在においても解決を見ていない。⁹その最大の理由は、これらの劇作家の作品の中にMachiavelliの思想と確実に断定できる証拠がほとんど見出され得ないことに尽きるのだが、この問題をめぐる近年の批評家の主要な見解を概観しておけば、例えばFelix RaabはMachiavelliの*Il Principe* (1514)や*Discorsi sopra la prima Deca di Tito-Livio* (1517)がエリザベス朝の知識人階層の読者にとってすでに入手可能なものであり、1580年代以降はイングランドで広く読まれていたと主張している。¹⁰またWilbur SandersもMarloweへのMachiavelliの影響を裏付ける根拠の僅少さに言及しながらも、1580年代までにはMachiavelliの思想がケンブリッジで受容されていた可能性の高さを強調しており、¹¹さらにN. W. BawcuttがやはりMarlowe劇への影響を認めている。¹²

本論では、彼らが主張するような間接的状況証拠の妥当性に鑑み、Marloweを始めとする当時の知識人階層の人々がMachiavelliの思想に接していたとの立場に立って議論を進めたい。周知のように、Machiavelliがその主著を著した意図の1つとして祖国イタリアの国家統一への希求が存在した訳であるが、そのような政治的行動の原動力として彼が“virtù”というものを重視していたことはいま一度留意しておく必要がある。そしてこの“virtù”に含意される君主などの政治権力者の主体的自由意志は、Tamburlaineなどの政治的“overreacher”を構築する際に劇作家の想像的創造力と接合した可能性がある。¹³*Tamburlaine the Great*の場合ならば、それは主人公の想像力の中における無限大の領土拡張とその実現という形で結晶化するであろうし、*Edward III*では黒太子の不屈不拔の精神力と奇跡的勝利にそれを確認することができよう。*Tamburlaine the Great*を1つの頂点とする1580年代後半以降の英雄劇の台頭現象を分析するに当たっては、こうした英雄劇を取り巻く、あるいは英雄劇生成の磁場に流入したとさえ言い得る、Machiavelli思想への眼差しも不可欠なのである。

1. *The Famous Victories of Henry V*

作者不詳の*Famous Victories*は、1583年から1588年の間に創作され女王一座によってブル館で上演されたが、相当な人気を博したことは先に引用したNasheの報告が証言する通りである。これには、作中の道化的人物Derickを演じた女王一座の看板俳優Richard Tarltonの力が大いに与っていたことであろう。また1595年11月から翌1596年7月にかけて13回ものリヴァイヴアル上演が

海軍大臣一座の手によって行われている。¹⁴この作品は、劇的結構の観点から見た時、初期の歴史劇にありがちなエピソード主体の構成を特徴としているが、Holinshedの年代記由来の歴史的材料と道徳劇の放蕩ものの流れを汲む喜劇的部分との一貫性のない混淆に典型的に窺われるように、歴史劇の1つの発達段階を示す戯曲と考えてよいであろう。

周知のように、本劇はShakespeareの*Henry IV* 2部作(1597)および*Henry V* (1599)の主要な材源の1つであり、*Famous Victories*の物語はこれら3作品のプロットをほぼカヴァーしている。その概略をたどれば、Oldcastleを始めとする不品行な連中と自堕落な生活を送っていた皇太子Henryが、父Henry IVの涙ながらの嘆願を受けて奇跡的に改心し、王位継承者としての自覚に目覚める。そして即位後はフランス王位の継承権を主張し、対仏戦争においてこれまた奇跡的な勝利を収め、実質的なフランスの統治権とフランス王女を獲得する、というものである。*Famous Victories*は先にも述べたエピソードを連ねた場面構成故、アクションの統一性に欠け、劇的完成度の点ではShakespeareの3作品に比ぶべくもないが、その一方で民衆的ヒーローの系譜を受け継ぐHarryと愛国心を高揚させる英雄Henry Vを中心軸に立て、そのことを通して観客のイングランドへの思いに訴えかける仕掛けを共有していることも確かである。ただ、*Famous Victories*の場合、その仕掛けがナイーブであり、粗雑であり、ニュアンスを欠く平板なものである分、主人公の醸し出す英雄像は良くも悪しくも直截的であるが、1580年代後半という時代環境が好意的な受容を可能にしたものと考えられる。

では、*Famous Victories*においてはイングランドはどのように表象されているのであろうか。本劇の場合、イングランドという国家を差異化する他者はフランスということになるが、Henry Vが即位直後にフランスへ向けて統治権と王位を要求する第9場に先立って、臨終間際の父王Henry IVを前にしてHarryはイングランド王位継承者としての自覚を表明する(“but now I have it [=the crown] from you, and from you I will keep it. And he that seeks to take the crown from my head, let him look that his armour be thicker than mine, or I will pierce him to the heart, were it harder than brass or bullion.” (Scene viii. 58-61)).¹⁵そしてそれを受けて、Henry IVは息子を歴代の王の中で最高の勇者へと位置づける(“Now trust me, my lords, I fear not but my son will be as warlike and victorious a prince as ever reigned in England.” (Scene viii. 62-64)). Henry IVのこの予言は、Henry Vの英雄伝説

という観客における先行言説を再度確認させる効果を有するが、こうした英雄的オーラをまとう形で新王の国王像は立ち上げられてゆくことを先ず確認しておきたい。

Famous Victories が対フランス戦をアクションの中心に据えるのは第11場以降であるが、この展開の中でイングランドが表象されるポイントは2箇所あり、それらはいずれもHenry V自身によるものである点、注意が必要である。最初に検討しておきたいのは、第18場冒頭、アジンコートでの戦いで勝利を収めた後Henry Vが初めて和平交渉に臨む場面である。彼はフランス王に対して改めてフランス侵攻の目的を述べるのだが（“Now, my good brother of France, my coming into this land was not to shed blood, but for the right of my country;”(Scene xviii. 1-2)), ここでHenry Vが言及する「わが国の権利」とは、実は、第9場でArchbishop of CanterburyがHenry Vに進言する「国王の権利」そのものでもあったのである（“Your right to the French crown of France came by your great-grandmother, Isabel, wife to King Edward the third, and sister to Charles, the French King.”(Scene ix. 53-55)). 換言すれば、*Famous Victories* にあっては、イングランドとはイングランド国王およびその統治権といまだ等符号で結ばれているということである。

では、もう1つの箇所はどうであろうか。第14場の終わり、アジンコートの決戦を前にHenry Vは貴族らに対し氣勢を上げる（“What, my lords! Methinks you look cheerfully upon me. Why, then, with one voice, and like true English hearts, with me throw up your caps, and for England cry, ‘Saint George!’ And God and Saint George help us! Strike, drummer!”(Scene xiv. 50-53)). G. K. Hunterは、一体感と高揚感を誘うこの台詞におそらくは基づいて、Henry Vは国王としてまた軍司令官として、平民と貴族とを結び合わせ同質の国家共同体を作り出している、との評価を与えているのだが、¹⁶ はたして本当にそうであろうか。確かに、Canterburyは先に引用した進言に続けて、“your countrymen are willing with purse and men to aid you [=Henry V].” (Scene ix. 58-59)と述べて国王と国民の一体化を保障していたが、彼の発言が権力者サイドの欺瞞であることはすぐに暴露される形で作劇されている。続く第10場、草の根木の根でさえご馳走だと言う貧乏な靴屋のJohn Cobblerを隊長が徴兵にやって来る。Cobblerとその妻は懸命の抵抗を試みるのだが、それも空しい。

Captain. Come, come, there's no remedy. Thou must needs serve the King.

John. Good Master Captain, let me go. I am not able to go so far.

Wife. I pray you, good Master Captain, be good to my husband.

John. Oh, sir, I have a great many shoes at home to cobble.

Wife. I pray you, let him go home again.

Captain. Tush, I care not. Thou shalt go. (Scene x. 1-3, 7-9)

国家権力により徴兵される民衆の悲哀は*Lochrine*にも描かれていたが、ここには当然のことながら平凡な日々を生きる市井の民衆の生活があり、「国王の権利」とは無縁の日常がある。G. K. Hunterのコメントは、観劇に訪れた市民の愛国的想像力の中でならという条件を付ければ成立する可能性もあるが、ドラマ本体には彼の評価を支える根拠はどこにもない。しかし、だからと言ってHenry Vの英雄像に翳りが生ずると判断するのは早計であろう。本劇終盤の第19場、妻への土産と称して死んだフランス兵から衣服を略奪したJohn Cobblerが登場する。この場面は、やはり靴を略奪したDerickとの喜劇的掛け合いを楽しむべきシーンなのであろうが、強制的に徴兵された被害者としての市民の姿を一気にキャンセルもしてしまう。そしてそのことを通して、戦争の惨たらしい現実を呈示すると同時に、Henry Vの英雄像に付与された翳りをも相対化してしまうことになるだろう。国王と国民の同質化の問題は結局この劇では曖昧なまま開かれてしまい、10年以上後にShakespeareの手により再び取り上げられることになる。

2. *Edward III*

*Edward III*の研究は近年急速に発展してきた。Harbageはこの作品の推定創作年代を1590年、上演劇団を不詳とし、作者に関しても部分的にShakespeareかとの断りを付けた上で不明としていたが、現在では創作年代は1592年後半から1593年前半の間と推定され、上演劇団もPembroke伯一塵の可能性が高いと考えられている。¹⁷また作者問題も、従来より「伯爵夫人の場」を中心にShakespeareの関与が主張されてきたが、近年ではその関与は確実なものと思われ、さらにはShakespeareの単独執筆説も勢いを増し、Shakespeareキャンソンの1つとして*Edward III*を格上げする動きも相次いでいる。¹⁸

*Edward III*の構成は、Edward IIIの邪な恋愛とそこからの覚醒を中心とした前半、黒太子の騎士道に則った勲爵士への叙任を描く中盤部、そして黒太子の奇跡的勝利を前景化する後半の3部仕立てとなっているが、¹⁹もう少し詳細に確認しておこう。フランスを追放されEdward IIIの廷臣として迎えられた伯爵のArtoisが、Edward IIIに正当なフランス王位継承権を主張するよう進言するところからドラマは開始され、かくして百年戦争の幕が切って落とされる。と同時にフランスと連携していたスコットランドが国境を侵犯し、イングランドは両面作戦を強いられる（フランスとスコットランドとの同盟はこの時期の歴史劇に常用される常套の設定ではあるが、本劇のようにそれが明示されるケースは多くはなく、それだけに留意しておく必要がある）。対フランス戦の準備を黒太子らに委ねたEdward IIIはスコットランド軍撃退に赴くが、ここから前半部の主題であるSalisbury伯爵夫人との出会いと横恋慕とが用意されることになる。Edward IIIは夫人の城を包囲していたスコットランド王Davidを難なく退け入城すると、夫人への強烈な情欲に囚われる。夫人に対する単刀直入の要求も功を奏さなかった王は、夫人の父親であるWarwickに圧力をかけ娘の説得を命じるが、名誉（貞潔）と権力というShakespeare劇で繰り返されるテーマの一変奏をここで確認しておきたい。²⁰Edward IIIはこの後、黒太子の姿に王妃の面影を見て一時的に良心の呵責を感じるが、最終的には命と引き替えに名誉を守りきろうとする伯爵夫人の自殺の決意を見せつけられることによってようやく覚醒する。情欲という小宇宙の攪乱を鎮圧し、横恋慕という愛の戦争に倫理的勝利を収めた王は、かくしてフランス征討へと向かうのである。²¹

*Edward III*の中盤部は、百年戦争の初期取り分けクレシーの戦い（1346年）と黒太子のデビュー戦を中心に扱う。イングランド海軍は、フランス王家の紋章をすでに取り込んだイングランド王旗を掲げて海戦に勝利した後フランス本土に上陸、クレシーの地で両軍は相見える。²²初陣に臨む黒太子に、先ず王が紋章付きの鎧を、続いて3人の貴族が順に兜・槍・盾を騎士道に則って授け、黒太子も名誉に恥じない戦いをすることを誓い、クレシーの戦いが開始される。²³黒太子は敵軍に包囲され苦戦を強いられ、イングランド貴族らもEdward IIIに援軍を要請するが、王は息子の武運を試すため拒絶する。だが、黒太子は見事に活路を開き、フランスの援軍ボヘミア王の遺体と共に凱旋し、それを受けてEdward IIIは黒太子を勲爵士に叙し、王位継承者としての資格を認定する。

本劇の後半部第4幕・第5幕では、ポワティエの戦い（1356年）が、演劇的

な時間圧縮の操作を受けてクレシー戦に引き続く形で描写される。Edward III 軍がカレーで包囲戦を展開する一方で、黒太子の軍はボワティエで圧倒的戦力差のフランス軍に包囲され危機的な状況に置かれる。黒太子は絶望に打ちのめされながらも生死を超越した達観の境地に到達し、突然の日食の恩恵と火打ち石を用いた奇策によって奇跡的に形勢を逆転させフランス王と王子らを捕虜にする。カレーのEdward IIIの下には先ずスコットランド王が、次いでフランス王が捕虜として連行され、黒太子の生還が王を歓喜させる。そして最後に、黒太子が子孫のイングランド王の勝利と自己の英雄的物語の啓発的效果を神に祈願して、幕となる。

さて、中世イングランドにおける最大級の政治的事件——百年戦争と薔薇戦争——に直接関連する王侯としてEdward IIIと黒太子は、初期近代イングランドの年代記や歴史資料の中で群を抜いて著名な存在であった。エリザベス朝演劇における彼らの受容のあり方は、本劇で活写されているごとく英雄的な統治者である一方、Richard IIの失政や薔薇戦争に至る権力闘争によって崩壊の危機に瀕するイングランドの現況と対比的に、そして場合によっては憧憬と共に、遡及的に言及される理想的な時代の王者でもあったのである。²⁴換言すれば、中世的理想の世界の君主としてEdward IIIと黒太子は一般に理解されていた訳であり、そこから——そしてEdward IIIがガーター勲爵士団の創設者であることも併せて考慮に入れれば——この両者が騎士道精神の体現者として表象されることは自明の理であろう。²⁵

*Edward III*のイングランド表象も正にこの線上に位置づけられるべきものである。本劇にあって、イングランドに国家的輪郭を付与する他者は、すでに梗概において言及したようにフランスとスコットランドであるが、両国の軍事的提携が明示される割には後者の描写は僅少と言わざるを得ないため、南北からの挾撃を通してイングランドの政治的・軍事的状況が浮き上がる形態とはなっていない。ただ、大団円においてEdward IIIが両国の国王を捕虜として従属させる構図が本劇の重要な意味として最終的に確立されている訳であるから、フランス・スコットランド両国の上に君臨する形でイングランドが浮き彫りにされていると見るべきであろう。また14世紀という時代背景故、新旧キリスト教がらみの宗教的ニュアンスは明示的には描き込まれてはいないが、無敵艦隊撃破後のナショナリスティックな高揚感を伝達する台詞が存在することも確かである。²⁶従って、*Edward III*における国家表象の基本的な枠組みは、アルマダ戦勝利後の愛国的な磁場の中で、伝統的に英雄言説をまとうEdward III

と黒太子を主人公として、騎士道精神に則った形で両者の活躍を活写し、そのことが取りも直さずイングランドの描出に繋がるというものであり、このような意味において、本劇のイングランドとは結局Edward IIIと黒太子自身（および彼らを支える廷臣たち）によって代表されることになる。

では、*Edward III*には市民階級の描写は存在しないのであろうか。イングランド・サイドに限って言えば、本劇には市民徴兵の場面もまた兵士として従軍する場面も一切なく、イングランドを基底から支えるべき国民の姿は描き込まれていない。この作品は、英雄的王侯として広く受容されていたEdward IIIと黒太子に焦点を絞りきった劇作術を特徴としているが、市民不在という現象はこのことと密接に関連すると考えてよいであろう。しかし、戦場となったフランス・サイドでは事情は一変する。第3幕第1場でのフランス海軍敗北を受けて、続く第2場では家族と共に家財道具一式を背負って逃げまどう市民の姿が逼真性をもって描かれるが、この場面は材源に基づかない劇作家の工夫であるだけに興味を誘う。

Fly, countrymen and citizens of France!

.....

For so far off as I direct'd mine eyes,
I might perceive five cities all on fire,
Cornfields and vineyards burning like an oven;
And as the leaking vapour in the wind
Turned but aside, I likewise might discern
The poor inhabitants, escaped the flame,
Fall numberless upon the soldiers' pikes.

.....

Fly therefore, citizens, if you be wise,
Seek out some habitation further off.
Here if you stay, your wives will be abused,
Your treasure shared before your weeping eyes;

(III. ii. 46, 55-61, 69-72)

ここにあるのは、君主の統治権争いに巻き込まれて常に破壊と略奪の犠牲となる市民の姿であるが、被害者側からのこの戦争表象を加害者側から見た時にど

うなるか——本劇はその視点をも提供してくれる。大陸上陸以来別行動を取っていた黒太子が父王に戦果を報告する台詞で、イングランド軍の行動は次のように要約される、“Yet those that would submit we kindly pardoned, / For who in scorn refused our proffered peace / Endured the penalty of sharp revenge.” (III. iii. 24-26)。この両者の台詞を突き合わせて言い得ることは、王位継承権の大義がイングランドにあることが明確に主張されているにもかかわらず、Edward IIIと黒太子のフランス侵攻は英雄劇的な本劇にあってさえ必ずしもすべてが英雄性に彩られたものではなく、むしろ両義的・曖昧さを伴ったものだというのである。そしてこのような両義性を産出する劇的仕掛けは、カレー包囲戦において再度繰り返される。

第4幕第2場、同盟の提案を拒絶したカレーに対してEdward IIIは包囲戦を執行するが、やがて守備隊長が現れ講和を申し出る。Edward IIIは自らの慈悲をカレーがはねつけたことを理由に講和を拒否し、下着姿で首に絞首索をかけた最も裕福な市民6人を慰み者として差し出すなら再考の余地ありと伝える。そしてこの状況が第5幕第1場で現出させられ、カレー侵攻回避と引き替えにEdward IIIは6人の市民八つ裂きの指令を兵士たちに出すが、結局王妃の取りなしで容赦することになる。これらの場面が、一義的には、Edward IIIの慈悲心の称賛を通して、理想的な国王に必須の資質とされる慈悲がイングランド国王に具備されていることを確認し、もってEdward IIIらの英雄性を一層充進させる機能を有していることは間違いないであろう。しかし同時に、自らの意向にそぐわぬものに対しては容赦なく権力を行使し、破壊を遂行しようとする君主の姿が透けて見えることも確かであって、こうした形で描出される国王の両面性が権力というものの両義的意味をわれわれに突きつけてくるのである。

Edward III というドラマは、政治権力者の英雄的活躍を前面に押し立てた、あるいはそのように受容されることが意図された作品である、と取りあえず総括することはできようが、今検討したように権力が本質的に内在させる両義性を同時に暗示する演劇でもある。そしてこの権力の両義性という問題は、フランスにおける軍事行動——すなわち作品の中盤以降——においてのみ観察され得るものではない。*Edward III* の前半部第2幕「伯爵夫人の場」の中で、Edward IIIが臣下のWarwickに伯爵夫人の取り持ち役・女衛となるよう要請する状況は、正に不道徳行為実行の誓いを権力によって強要することである (“And every glory [=authority] that inclines to sin, / The shame is treble by

the opposite.”(II. i. 453-54)。

このようにEdward IIIが、権力とその両義性という問題系を、本劇の主題である英雄言説と背中合わせの形で作品の意味の裏面に併せ持つということは、今一度繰り返されなければならない。何故なら、本劇全編を通していかにEdward IIIの王位継承の正統性が主張されようと、またいかに彼の慈悲心が強調されようと、⁷⁾このことはEdward IIIそのものに抜き差しならない形で構造的に内在しているからである。それは、英雄劇の源流とも言うべきTamburlaine the Great第1部の「ダマスカスの乙女の場」に典型的に顕現しているように、英雄劇というサブジャンルにそもそも本質的に備わっているものなのかも知れない。その意味で、この問題系が、(善悪は別にして)英雄的背丈を備えた歴史的主人公を擁するRichard IIIを経由してHenry Vまで、Shakespeareの脳裏を去らなかつたことは自然なことなのである。

注

- 1 戯曲の推定創作年代はすべて Alfred Harbage, *Annals of English Drama 975-1700*, revised by S. Schoenbaum (Methuen & Co. Ltd., 1964) に拠る。
- 2 この2作品以外にも、*The Battle of Alcazar* (1589)と*Edward I* (1591)、さらには1590年代前半という時間枠を多少逸脱することにはなるが*Captain Thomas Stukeley* (1596)の3戯曲を、「英雄劇的イギリス史劇」のサブジャンルに分類する見解もあり得る。しかし以下に述べる理由から、上記3作品は本論における分析対象から除外することが適切であろう。

*Edward I*は、主人公Edward Iによる十字軍遠征とウェールズの併合、またスコットランド征討での活躍を描く、同時代の観客の愛国心に訴えかけたであろう作品である。Edward Iのこうした軍事的・政治的行動には、確かに、「英雄的な」側面がないとは言えない。がしかし、この戯曲がむしろ突きつける意味は、イギリス国王の対外政策によってあぶり出される被支配民族、取り分けウェールズ人の民族意識であり、ドミナントな力に対するレジスタンスであると考えられる。よって*Edward I*における国家表象は別稿において記述することとしたい(佐野隆弥、「The Prince of Wales' とイギリス——George Peele's *Edward I*における国家表象——」, *Otsuka Review*, 第41号, 2005年参照)。

*The Battle of Alcazar*と*Captain Thomas Stukeley*は共に、破天荒な民衆ヒーローThomas Stukeleyを描く作品である。法学院出身にもかかわらず法律を嫌ったStukeleyは、妻の莫大な持参金を利用して軍隊を編成し、アイルランドでの反乱鎮圧に赴く。Stukeleyはその後スペイン王ついでローマ教皇に仕えることとなり、教皇からアイルランド侯爵の肩書きを授けられたため領地に向かうことになるが、その途中でポルトガルに寄港し、そこでポルトガル国王Sebastian

から、彼が介入していたモロッコの王位継承争いに参戦するよう誘われる。Stukeleyはその申し出を受け入れたことで、結果的に1578年のアルカセルの戦いで落命することとなる。Stukeleyはこれ以外にもカトリック教徒や海賊、公然たる謀反人といった具合に様々な顔を有する人物であり、その活力や野心、大胆不敵さ故、死後間もなくから半ば伝説化されたヒーローとしてチャップブックやバラッドで大いにうたわれていた存在であった。*The Battle of Alcazar*はStukeley最後の冒険となるモロッコの王位継承戦争を描写した戯曲であるが、ポルトガルとモロッコの3人の国王による権力闘争がこの作品の主題であって、Stukeleyの扱いは小さく英雄的活躍の名に値するものは見出し得ない。また*Captain Thomas Stukeley*は上に概略を述べたStukeleyの半生を伝記劇風に描いた戯曲である。ヨーロッパ大陸の覇権を争う強国間のパワー・ポリティクスとその間隙を渡り歩くStukeleyの活躍ぶりには、間違いなく観客への訴求効果が存在したであろうが、イングランドそのものの描写や覇権闘争から描出されるイングランドの表象はこの作品には欠けている。

- 3 David Riggs, *Shakespeare's Heroical Histories: Henry VI and Its Literary Tradition* (Harvard University Press, 1971), pp. 1-33.
- 4 Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy*, ed. Geoffrey Shepherd (Nelson, 1965), p. 119.
- 5 Thomas Nashe, *Pierce Penilesse His Supplication to the Divell* in *The Works of Thomas Nashe*, ed. Ronald B. McKerrow, Vol. I (Basil Blackwell, 1966), p. 212.
- 6 Thomas Heywood, *An Apology for Actors*, ed. Arthur Freeman (Garland Publishing, Inc., 1973), B4r.
- 7 Nashe, p. 212.
- 8 Nashe, p. 213.
- 9 例えば、John Roe, *Shakespeare and Machiavelli* (D. S. Brewer, 2002)では、ShakespeareにおけるMachiavelli思想の受容を立証不可能とした上で、Machiavelli言説の間テクスト性の方向に議論を展開している。
- 10 Felix Raab, *The English Face of Machiavelli* (Routledge & Kegan Paul, 1965).
- 11 Wilbur Sanders, *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare* (Cambridge University Press, 1968), p. 61.
- 12 N. W. Bawcutt, "Introduction" to *The Jew of Malta*, ed. N. W. Bawcutt (Manchester University Press, 1978) 参照。ただし、Bawcuttは、2001年にヴァレンシアで開催された第7回国際シェイクスピア学会大会でのセミナー "Machiavelli in Shakespeare and Early Modern English Playwrights up to 1642" において、ShakespeareによるMachiavelli思想の受容を否定したとのことである。大島久雄、「マキアヴェリの影を求めて」、*Shakespeare News*, Vol. 43, No. 1, 日本シェイクスピア協会, 2003年, pp. 43-44.
- 13 Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare* (Barnes & Noble, Inc., 1965), pp. 17-19.
- 14 E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (Oxford University Press, 1951),

Vol. IV, p.17.

- 15 *Famous Victories* からの引用は, *The Oldcastle Controversy: Sir John Oldcastle, Part I and The Famous Victories of Henry V*, eds. by Peter Corbin and Douglas Sedge (Manchester University Press, 1991)に拠る。
- 16 G. K. Hunter, *English Drama 1586-1642: The Age of Shakespeare* (Oxford University Press, 1997), p. 172.
- 17 Giorgio Melchiori, "Introduction" to *King Edward III*, ed. Giorgio Melchiori (Cambridge University Press, 1998), pp. 3-9. 本論における*Edward III*からの引用はすべてこの版に拠る。
- 18 「伯爵夫人の場」を中心とした4場(第1幕第2場, 第2幕第1場・第2場および第4幕第4場)は, Shakespeareの手によるものとしてすでに広く認められているが, 近年単独執筆を主張する見解が相次いで公にされている(例えば, Eliot Slater, *The Problem of "The Reign of King Edward III: A Statistical Approach"* (1988)). こうした流れを受けて, *Edward III*は先ず*The Riverside Shakespeare*第2版(1997)に, 次いで本論で使用している*The New Cambridge Shakespeare*(1998)に収録され(ただし編者のMelchioriは共作説), さらに*The Arden Shakespeare*第3シリーズにも収められる予定である。
- 19 Richard Proudfoot, "The Reign of King Edward the Third (1596) and Shakespeare," *Proceedings of the British Academy*, 71 (1985), p. 166.
- 20 最も典型的な例は, *Measure for Measure* (1604)。Ribnerは, 本劇の中心的政治問題は王の法と道徳律との関係であって「伯爵夫人の場」はこれに関わると述べ, 臣下に悪事への加担を命ずる王は暴君であり, 結婚という自然法を犯す王は神に対する謀反人であると指摘している。Ribner, pp. 145-46参照。
- 21 *Edward III*の主要な材源はFroissartとHolinshedであり, 「伯爵夫人の場」に関してはWilliam Painterの*The Palace of Pleasure* (1566)が利用されているが, Melchioriは, 「伯爵夫人の場」がShakespeareによる後からの 'addition' であり, そのために前半部と中盤および後半部との間にトーンの違いが生じた, と分析している(Melchiori, "Introduction," pp. 14-38)。「伯爵夫人の場」が有する劇的意味はいわゆる「君主の教育」ということになるが, ドラマ前半部で教育を受けたEdward IIIはフランスでは転じて教育を受ける立場となり, 黒太子の教師役となる。
- 22 第3幕第1場, フランドル沖に出現したイングランドの大艦隊を, フランス海兵はフランス王に向かって "The proud armado of King Edward's ships, / ... / Figuring the hornèd circle of the moon;"(III. i. 64, 72)と描写するが, これはスペイン無敵艦隊のフォーメーションへの言及と考えられる。
- 23 この儀式は極めて様式的に執り行われる。Edward IIIと3人の貴族は先ず "Edward Plantagenet" と呼び掛け, それぞれの贈り物と添え言葉を授けながら, 最後に同じ台詞 ("Fight and be valiant, conquer where thou com'st." (III. iv. 184, 191, 197, 203)) を繰り返すことで各人の台詞を閉じている。
- 24 例えば, *Thomas of Woodstock* (1592) 第1幕第1場, *Henry VI*第2部 (1591) 第2幕第2場, *Henry V*第2幕第4場参照。
- 25 Melchioriはこの路線をさらに拡大させて*Edward III*を 'a Garter play' と捉

え、Shakespeareの第2・4部作をも射程に入れた分析を行っている。Melchiori, "Introduction," pp. 17-36 および*Shakespeare's Garter Plays: Edward III to Merry Wives of Windsor* (University of Delaware Press, 1994) 特に第6章参照。

また「誓約・誓い」や「忠誠」が、本劇全体をつなぎ合わせる重要なキーワードとして機能しているが、これらが騎士道的な言説の形成に参与していることにも注意しておきたい。

- 26 注の22に引用した箇所を含め、第3幕第1場における海戦の描写は、観客のアルマダに関する記憶を喚起する効果を有する。
- 27 第5幕第1場での裕福な市民に対する助命行為の他に、第4幕第2場でEdward IIIは、長期の罹患のため戦闘不適格者として町を追放された6人の貧しいカレー市民に対しても金銭と食料を恵んでやっている。