

『エリザベス朝時代の復讐悲劇 1587-1642』

(第3章『スペインの悲劇』と『原ハムレット』—前半)⁽¹⁾

菊池 英夫

(1)

復讐悲劇はエリザベス朝時代の流血悲劇のうち、小さいながらも明らかに一区分として類別されてきた。また明らかに『スペインの悲劇』、『アントニオの復讐』そして『ハムレット』のような劇は、シェイクスピアの『リア王』、マーストンの『ソフォニスバ』、そしてナップスの『不運な母親』とは、特殊なタイプとして切り離されるべきである。これらは流血悲劇の二極を代表している。つまり一方は程よく厳格な演劇方程式によって、殺人に対する血族による復讐を主要な悲劇的事実として扱う一連の劇であり、他方は流血と扇情主義における喜悦によってのみ結び付けられている、それほど明確な性格を持たない漠然としたグループである。

「流血の悲劇」とは必然的に、一般化されたあらゆる物を含む用語であるので、そのうちある種の部分を復讐悲劇とか、悪漢の悲劇、征服者の悲劇、また写実的な、あるいは家庭内の悲劇などと称する事はこれまで都合の良い事になっていた。かように人為的に区別されているので、『ハムレット』流の復讐悲劇は「流血悲劇という明確な種類、……主たる動機は復讐であり、主たる演技がこの復讐の進展を扱い、殺人者の死及びしばしば復讐者その人の死に結びつくような悲劇」、とこれまで定義されて来た。批評家がそれを厳格すぎるほどに応用するまで、その様な定義は、キッド (Kyd) の悲劇の定義の影響のもとほとんど排他的に書かれた小グループの初期の演劇のために、真に便宜的に採用されたのである。しかし復讐悲劇はウェブスター (Webster) とともに廃れたと言うような言葉は、エリザベス朝時代の演劇において実際何が復讐悲劇とその場所を構成しているかと言う事に対する根本的な誤解を表している。

『ハムレット』と『リア王』という二つの両極端の間には相当な数の悲劇が存在し、ここでは復讐心に燃える一連の出来事の展覧が顕著であり、また戯曲家達が悲劇的な結末の動機づけとして全面的に復讐に依存してきたのである。一作ずつ取り上げれば、

1642年のシャーリー作の『枢機卿』(Cardinal)は『スペインの悲劇』(The Spanish Tragedy)と同じくまさしく復讐悲劇である。復讐はヘミング作の『宿命的な契約』においては、チェトル作の『ホフマン』(Hoffman)の場合と同様、行為の背後にある主たる動機であり、また力である。マッシンジャーの『ミラン侯』は、重大な危害に対して復讐の使用によってのみ悲劇的な陰謀を作り上げている。しかしながら、多くの劇はキッドの方式のわずかな改変に過ぎないけれども、それらを厳密に復讐劇と類別するのは依然として難しいのである。『スペインの悲劇』の主たる動機は復讐だが、動機は劇の中ほどまで劇筋の決定要素とは見えない。なぜなら復讐されることになる殺人をあらかじめ用意するために、登場人物が先ず紛争の中に配置されなければならないからである。この後の多くの悲劇はキッドが復讐を使用したように破局の原因としてそれを残したが、結果的な復讐行為を犠牲にし、そこに至るまでの準備的な出来事をかくも長ったらしく延長したために、復讐がもはや支配的な動機とは言い難くなってしまっている。

エリザベス朝時代の平均的な悲劇にとって「流血の非劇」とは、暴力と流血という外部的な特徴のため一般的な名称であるにちがいない。一方「復讐悲劇」とは、より広い意味において、多大な流血と暴力の背後にある真の劇的な動機を定義するものである。しかし後者は比較的純粋な種類を改変する事によって発展した為、元々の形式はこれまでと同様「復讐の悲劇」という用語によって、技術的な使用の為に保存されるべきである。

主役による血縁復讐は、キッド流の「復讐の悲劇」という純粋なタイプとは異なっている。この復讐は、観客が殺人に対する必然的な復讐に結びつく事柄に、次いで復讐者の誓いに比例する彼の行動に主として関心があるという意味で、劇の主要な行為となっているのである。復讐は大団円の原因でなければならないし、その始まりは重大局面を越えて遅延されるべきではない。「復讐悲劇」は習慣的に（しかし決して必然的にではなく）復讐を強要する殺された者の幽霊、復讐者側のためらいと復讐の過程での遅延、そして見せかけのあるいは実際の狂気などを描いている。復讐者に対する敵対者の対抗的な陰謀は劇筋のなかで顕著な位置を占めるかもしれない。

この定義はもっとも純粋な形で『スペインの悲劇』と『ハムレット』の原型に対してのみ通用するものである。後に翻案された復讐劇のいくつかのタイプはもっと広い定義を必要とする。復讐の悲劇のもっと広い一般的なタイプにおいては、大団円は不公正な悪に対する人間のまたは神の復讐によってもたらされる。こういう復讐に対する工作は必ずしも主筋を構成する必要はない。その代わり主筋は復讐を誘引する悲劇的状况の発展の方に関心があるのかもしれない。しかしながら復讐は、大団円に関心がなければならないし、またその行為において先立つなんらかの関心がないのに劇筋を解決するため、第五幕における急場しのぎの解決策(*deus ex machina*)よろしく単独で劇に入ってきてはならない。この一般化された意見に様々な特徴の抽象観念が付け加えられるか

もしれない。復讐は主人公によってか、もしくは悪人によって心に抱かれるかもしれない。悪人が主人公かもしれないし、あるいは敵かもしれない。復讐の理由は血縁復讐から嫉妬心、身体の負傷、あるいは（実際のもしくは空想された）侮辱への憤慨、あるいは自衛本能にまで及んでいる。復讐は復讐者その人もしくはその利害関係のある共犯者によって実行されねばならない。しかしいくつかの劇では荘厳な復讐のテーマが、殺人者や危害者が互いに仕掛ける策謀によってか、あるいは復讐者によって意識的に工作されたわけでない状況によって彼らの破滅という結果に終わるのである。罪を犯したならば復讐者に反対する者たちは殺されるか辱められ、また無実の者たちすら常に死を免れるとは限らないのである。復讐者と彼の手先たちは成功の瞬間に、時には復讐途上で倒れるかもしれない。もし復讐者が悪人ならば、彼は常に殺される。一方の側もしくは双方の側が、習慣的に謀略に頼る。また復讐は容易ならざる事なので、死者の数も多く、しばしば血塗られて恐るべきものとなる。危害を加えられて亡くなった者たちの亡霊が、復讐を強要しているように、あるいは凶事の前兆を述べるように見えるかもしれないし、またぞっとする事件が際限なく用いられるかもしれない。極端な場合、劇の大半を通して関心が、最後には大団円となる復讐へと駆り立てる様々な悪事と謀略の蓄積に、集中されているかもしれないのである。

(2)

『スペインの悲劇』の制作と共にエリザベス朝時代の悲劇は、初めて大いなる弾みを得たのである。この劇が即座に獲得して長期間保持した人気によって、それが模倣されるタイプ、形式のものということがわかったのである。このようにして『スペインの悲劇』が、親族による復讐を劇的な行為の核として用いる事により、エリザベス朝時代の民衆演劇において復讐を悲劇的な動機として初めて普及させたという事は、もっとも高度な意味を持つものである。いかにももっと初期のイギリスの悲劇は、セネカを過度に好んでいた為に、劇的な動機としてある程度まで復讐を用いていたのである。しかし『ゴードック』(Gorboduc) (1562) では、登場人物が抱く復讐の動機に対するなんらかの初期の関心は政治的なテーマと一般的かつ古典的な端正さの下で抑圧されている。またジョン・ピカリングの『ホレステス』(Horestes) (1567) における古い古典的な復讐物語は大層中世風にされているので、喜劇と野外劇のための共通の基盤としてということを除けば、その意義をすべて失っている。1567年もしくは68年にインナー・テンプル (Inner Temple) で上演された『サレルノのギスモンド』(Gismond of Salerne) はセネカとイタリア人達より様々な復讐の装飾を借用しているが、その痛ましい恋愛物語が主たる関心事を奪ってしまっているのである。

エリザベス朝時代の復讐悲劇は、正しくはトマス・キッドの現存する傑作『スペイン

の悲劇』(1587-1589)と共に始まるが、この作品は復讐を本来の性質において、すなわち血族による復讐、つまり殺された息子の復讐をするという父親の神聖なる義務を表しており、そのセンセーショナルなテーマから人気を博したのである。その中心的な動機は世間をあっと言わせるものであるということが証明されたが、それはあらゆる階級の人々と時代に訴えかける普遍的なものである。アイスキュロス描く法に忠実なアテネにおいてギリシャの観客がオレステス三部作でもっとすさまじい過去、しかし今や時代遅れとなった出来事の数々を目にしたように、英国の観客もまた劇的な行為をすぐさま彼らにとってどこことなく異国的なものでありながら、しかし依然として自分達の共感と理解の範疇にあるとみなしたのである。場面というものが、彼らにも分ったように、人々がもっと残酷かつもっと復讐心旺盛な国に、またイタリアのように、法律に拘わらず個人的な精神が貴族の間で依然として隆盛を極めていた別の国に設定された時に、その写実主義は手中に収められたのである。

『スペインの悲劇』は復讐のテーマを細部まで完全に練り上げたものとは到底言えないものである。キッドは大衆演劇にふさわしいセネカ流の模倣作を作り始めたのである。誰かが殺され、殺人者はおそらく『狂えるヘラクレス』におけるように、あるいは『サイエステス』におけるように自らの非行に巻き込まれ、超自然的なコーラス(chorus)の悪意ある影響により、亡霊による復讐を蒙るはずである。奇妙なことにこのセネカ流の亡霊の復讐の理由は、イギリス人の目を通して見た如く法外なほどに弱い。『トロアデス』において戦で死んだその復讐を求めるために現れるアキレスの亡霊との類似は明らかである。しかしイギリスの一般大衆である観客は戦場での公平な死に対して復讐を求める亡霊に興奮を覚えることはできなかった。劇の初期の出来事がもっぱら異国の亡霊の観点から、また友人のための復讐の成功者としてのホレイショと共に推移するならば、そこでは非常に個人的な関心はなんら起こりえないのである。

人間的な要素は、ベル・インペリアが彼女の最初の愛人の死に復讐するために、ホレイショという人物との第二の恋を利用しようと決心をするときに初めて感じられる。もしこの決心によって謀をめぐらす事になったのだとすれば、一連の事件は更なる論理性もなく依然として亡霊を中心にして巡っていたであろう。ベル・インペリアはホレイショよりもアンドレアのほうにより密接に関係がある。そしてバルサザールが彼女に求愛をはじめると何か正当化するような素振りが加わる。というのは観客は彼女の殺人者との強制的な結婚、これはありえない状態であるが、を心中ありありと思いつかせることができるのである。さらにそのときには彼女は論理的な復讐者であった。なぜなら、エリザベス朝時代の人生、及びイタリアの小説においては女性はその復讐心の旺盛さの故に知られていたのである。第1幕全体が彼女の恋人の死に復讐するという説明に対して、また愛する者の決意とに対して当てられている。ベル・インペリアがホレイショ、つまり復讐のために彼女が選んだ道具、を魅了し始めるとき高まり行く事件が始まり、

バルサザールの求愛に味方をしてきた彼女の兄ロレンゾという人物の中に、敵対勢力についてのヒントが与えられている。

依然として状況は劇的にほとんどありえないものである。ホレイショはアンドレアの死が、復讐を要するものとはぜんぜん考えていない。故にもし彼が親族による復讐のためと意図されている人物とすれば、彼はベル・インペリアの心もとない道具に過ぎないことが立証されるであろうし、彼女は彼を復讐行為に駆り立てるべく強要すれば、悪人となるであろう。そしてもしもホレイショがこのような奇異な復讐者にされることはないとするならば、ベル・インペリアの唯一の採るべき道は、バルサザールとホレイショとを彼女への愛をめぐって争わせることになるので、どちらか一方が殺されるのである。もしバルサザールが倒れれば劇はなんら悲劇とはならないだろう。一方、もしホレイショが殺されれば、ベル・インペリアの道具としての彼の立場は観客の共感を妨げるであろうし、ベル・インペリア自身にバルサザール殺しを強要することになる。このことは罪のない者が殺されるようなことにならずに彼女が最初にたどったかもしれない道である。もしホレイショが無節操なベル・インペリアのための単なる道具としてではなく、本当の、また恩返しされる愛人ならば、彼女の元の愛人のための復讐者としての彼の立場は、はるかにもっと異常なものとなっていくであろうし、アンドレアのための復讐は、倫理的な気高さのすべてを失うことになるのである。

唯一の解決策は敵対勢力の力を伸ばすことにある。故に、第2幕はもっぱらロレンゾの権勢を示すことにあてがわれる。必然的に復讐のテーマは休眠状態になる一方で、キッド自身もまたホレイショとベル・インペリアとの牧歌的な恋の様子とその宿命的な終わりとを描くことに没頭するのである。ベル・インペリアはホレイショを愛しバルサザールには意地悪をするという誓ったとおりの意図を上辺だけ実行中であるが、アンドレアのために復讐するという彼女の欲望は、ホレイショに対する情熱へと（それは素振りから現実なものへと急速に変化してきているのだが）置き換わってしまったように思われるので、復讐という中心的なテーマは、幸せな恋人たちを強調する中で取り下げられてしまうのである。バルサザールは今や復讐のための明確な理由がある：第1に、ホレイショは戦で彼を捕虜としたし、第2に、彼の未来の花嫁を先取りしたからである。手引き者としてのロレンゾと共に二人はホレイショを殺す。これはバルサザールの復讐行為と考えられるが、ロレンゾの妹の王族との結婚へのあらゆる障害を取り除くという冷徹な決意は、彼を真の殺人者とするのである。

この時点で悲劇は、復讐の女神とアンドレアの亡霊とで構成されるコーラスによって予告されていた主たるテーマから最大限外れてしまっている。しかしながら今度は、真の復讐者としての親族が姿を現すのである。ヒエロニモは彼の息子を殺した者たちを知らないが、判るまでそのことを隠し、それから攻撃しようと計画する。第2幕の終わりに当たってベル・インペリアは牢に入れられ、新たな犯罪に対する復讐者も姿を現し、

劇は実際のところアンドレアのための復讐を無視し、気まぐれな幽霊のための復讐ではなく、すでに観客によって見られ理解されている犯罪に対する男たちの間での復讐を劇的に表現することに落ち着いてしまっている。この点からすると、幽霊と彼のテーマは、これは劇の中核となるはずであったが、必要なく、実際まったく不必要に導入されたものである。

第3幕は、これにより劇の後半が始まるが、途上人物による二通りの行動を作り上げている。つまり、復讐者ヒエロニモによってなされた進展と、殺人者ロレンゾウによる、謀略を気取られるのを逃れるために自分の立場を強固にしようとする努力とである。復讐者にふさわしい劇的な行動のむずかしさということは、キッドが取り組むにふさわしい問題であった。なんら知識もなく、調べるための何の手がかりもない復讐者というのは、行動できないのだから静止状態の人物である。だが完全な知識を持った復讐者はすぐさま正常に行動し、また劇も終わってしまうだろう。キッドは見事にこれを解決したのである。ヒエロニモに殺人者たちの名前を告げるベル・インペリアのメモは、あまりにも驚くべきものなので、ヒエロニモはそれを罫と疑うのである。何故なら、彼はロレンゾと異国の王子が何故彼の息子を殺さねばならなかったかというその動機を知らないからである。それ故に彼は、行動する前に真相を確認しておかねばならないし、ベル・インペリアは宮廷より追放されているので、行動の遅れは不可避である。一筆でキッドは復讐者に必要な情報を与えている。そして劇筋がさらに開陳するまで手を縛ってしまったのである。

ヒエロニモがもくろんだ調査は、特に調査の行方が敵対勢力に再び行動を起こさせるとき、彼にある劇的な行動を起こさせた。秘密が露呈したと信じたロレンゾは、サーベリンとペドリングノという彼の共犯者たちを取り除くことによってあらゆる証拠を無くそうと努める。皮肉にもペドリングノの死体の上で発見されて、敵対勢力を罪に陥れる手紙の中にあって、復讐者に必要な確証を与えるのはこの行為である。ベル・インペリアの手紙に対する疑いは、今や解消する。ヒエロニモの行動の遅れは終わりを告げ、彼は正義を求めて国王のもとに駆けつける。ヒエロニモがまづ法律を手中に収めるまでに彼の法的な権利を確保しようと努めることを心に留める事は重要である。再び謀に問題が起こる。証拠を握ったヒエロニモは国王の耳を傾けさせるであろう。ベル・インペリアはペドリングノの手紙を支持するであろう。殺人者たちは処刑されるであろう。またもや有り得ない劇的狀況が姿を現す。というのは、全く偶然といった類のものを除けば、相対立する勢力の対立も悲劇も存在しないであろうから。

復讐者がもう一度行動を遅らすようにされているということは明らかである。騙されはしないかという不安感は二度と採用できない。明らかに可能な唯一の方法はヒエロニモが国王に面会することを遅らすか、国王が彼を信用しなくなるように仕向ける何らかの動機を導入するかである。再びキッドは発狂という動機を持ち出して見事に問題を解

決した。ヒエロニモの妻イサベラは発狂し、次にヒエロニモが彼女と彼の息子に対する悲しみのために真に茫然自失としたように見えるので、彼自身の分別もまた定まらないものとなってしまった。彼は訳を知ろうとする求めにあまりにも荒々しく答えてしまうので、彼の質問者たちは彼が全く気が狂ったと思ってしまう。自分が気が狂って無力になったと考えた彼は自殺に思いをめぐらす、復讐するという義務感をよみがえらす前にそういう考えを脇に押しやる。しかしながら彼の精神錯乱により国王は依然として耳を傾けようとはしない。そして正気に帰ったとき、彼は法律に基づく正義を見出すことが不可能であり、自ら執行者として振舞わざるを得ないということを悟るのである。

この時点で、これまで論理的であった遅滞の理由が破綻をきたす。ヒエロニモはただホレイシヨの死に対し復讐するという。しかし、

端ない考えであり、

公然たることとはいえ、やむを得ず悪い事もせねばならないようでなく、

誰も知らないような、しかし確かな方法でないと、

それを親切心の下に、この上なく巧く覆い隠すことになろうが。

賢い人達はチャンスをもものにするだろう、

厳密に、しかも身に危険が及ばないよう時間通りの予定を組んで。

しかし窮境においては有利な時などあるものではない、

だから復讐にふさわしい時などないのだ。

「無用で、つまらない救助策なのだ。」⁽²⁾

また奴らを脅すのは俺にとって何にもならない

奴らは平原に吹きまくる冬の嵐の如く、

その高貴の身分が頼みとばかりに、この俺を圧倒するだろうから。

(III, xiii, 21- 38)⁽³⁾

これらは彼の私的な正義の執行における遅滞の正当な理由としてはほとんど成立しない。何故なら（遅滞の必要性がなくとも）彼の敵達を倒すことが出来る未解決にして不可避な悪事が存在することを彼が認めているからである。もちろん時宜を得て復讐を全うすることが出来るまで辛抱強くそ知らぬふりをし、機会を待つという彼の意図は、必然的な大団円における興味を高めるものである。にも拘わらず全体的に台詞は救いようがないほどに劇筋の論理とヒエロニモの性格の概念とを、もしそれが英雄ヒエロニモから悪人ヒエロニモへと変わる時を表していないとしても、弱めることになるだろう。

第4幕と最終幕は、今や全くアンドレアのことを忘れて、もしヒエロニモがホレイシヨのための復讐をする義務を無視するならば、彼女自身が殺人者どもを殺すであろうと誓うベル・インペリアと共に開く。ヒエロニモはおそらく胸に計画を秘めていると思われる。というのは悲劇の原稿が、ロレンゾが余興を要求するときにはすでに用意されているからである。イサベラは、未だに復讐されない息子の死への思いにさいなまれ、

発作的な狂気のうちに自殺する。ヒエロニモは復讐せんと身構える。そして運命的な劇が上演される。ロレンゾーとバルサザールとが殺されベル・インペリアが自殺しても、バルサザールの父である太守はヒエロニモのために異議を差しはさむ。その後に、恐怖の最終的極致と、結果的にヒエロニモが危険で血に飢えた狂人であるという考えとに結びつく事を除けば、無益な場面が続く。ヒエロニモは既に舞台上より、殺人を犯す彼なりの理由を詳しく述べてきた。しかし国王は彼を捉えよと命令し、不可解な事には（既に述べられている）行為の原因と、（既にベル・インペリアのみと明かされている）共犯者の名前とを、彼から無理に聞きだそうとする。この非常な行為がなければ、ヒエロニモには自分の舌を引きちぎったり、あるいはロレンゾの父である公爵を刺したりする機会は何もなかったであろう。彼自身の自殺が劇を終わらす。

劇の分析によればこの復讐悲劇の為のキッド流の基本的な方式が明らかになる。

- (1) 悲劇的行為のための根本的な動機は、ヒエロニモの実際の復讐は劇の中程までに思いつかれたわけではないが、復讐である。この復讐は息子の殺人に対して父親によって果たされるものであり、殺人者にまでのみならず無実の親族にまで累が及ぶものである。復讐者はその共犯者によって援助され、二人は目的を遂げた後に自殺する。
- (2) ヒエロニモの復讐は、彼の息子に対して悪人たちが首尾よく成し遂げた復讐、それは仮定された危害に対して思いつかれたものだが、によって導き出されたものである。
- (3) 殺されたアンドレアの亡霊が、彼を殺した人物と彼の恋愛を妨げた者達へ果たされるのを見守る。しかし劇の後半の行動が彼に対する復讐の動機から生じたものでなく、また主に彼の殺人者へと向けられた復讐でもない。従って亡霊は、劇そのものとは本当の意味での関係があるわけではない。復讐を追及する亡霊のこのようなずさんな使用は、後の劇においては繰り返されることはなかった。
- (4) 重要な演劇手法は、正当と認められる行動への復讐者のためらいである。この場合、復讐者は多くの証拠を求め、法律に従った正義の追求が失敗した場合には、おそらく直接行動を起こすに相応しい機会が不足しているのであろう。ヒエロニモは事を起こすのが難しいと気がつく。彼には疑念と人間的な弱さという重荷があり、自身の発狂によって遅滞される。ベル・インペリアからの手紙、ペドリングガノの死後の告白、復讐に対するベル・インペリアによる説得、そして彼の妻の死など、行動に対する彼の決意を強要するためにすべて求められるものである。
- (5) 狂気は重要な劇的手法である。ヒエロニモは時に訪れる真の狂気の発作に襲われる。それは彼の圧倒するような悲嘆と、同様の義務感、復讐に対する彼の意思を奪うような無能感によってもたらされるものである。キッドの原作ではヒエロニモが常に狂気を装っていたということは、おそらくないだろう。二つの場面があり、そこで

は彼の言葉はぺらぺらとした無責任なものだが（ロレンゾとの和解や劇中劇のための計画など）、双方の場面で彼が担っている役割のために彼は精神的に圧迫されており、その荒々しい話しぶりは、敵対者たちを安全と見せかけてその実危険な罠におびき寄せるための見せ掛けというよりはむしろ、すでに弱体化されているような精神への重圧感を示している。

- (6) 復讐者に対して、また彼によってなされる陰謀は重要な要素である。ロレンゾウの策謀が劇のかなりの部分を占めている。ヒエロニモは入念な策略によって復讐を確実なものとする。
- (7) 行動は血塗られたものであり、劇を通じて登場人物の死が見られる。10人殺され、そのうち8人が舞台上である。
- (8) 主たる状況の対比と強化は並列する事柄によって達成されている。アンドレアはホレイショと同じく復讐を求め、息子に対するヒエロニモの悲嘆は、推定されるバルサザールの死に対して、後には彼の実際の死に対する太守の悲嘆によって強化される。さらに特に、ヒエロニモは、息子を殺された請願者によって対比される。彼の狂気はイサベラのそれに対を見出し、彼のためらいはベル・インペリアの行動への欲望と対照的である。
- (9) 両陣営の共犯者達は殺される。ベル・インペリアは自殺し、悪漢はわが身を守るために、強烈にして意外な事の成り行きによって、サーベリンとペドリングノを破滅に追いやる。
- (10) 悪人のロレンゾはほとんど完璧なマキャベリアンであり、ためらうことが全くないと同様に、悪党らしい策謀に満ちている。
- (11) 復讐は皮肉な結果と欺瞞とを伴い恐ろしく、また適切に成就される。いったん決意がある点にまで固まると、復讐者は極めて狡猾になり、殺人者どもととぼけ、巧みに彼らの破滅を図るのである。
- (12) あまり主要でない特徴： ホレイショの遺体を展示すること；黒い衣装；哲学的な独白の前に本を読みふけること；血液で書かれた手紙、血液に浸され復讐を思い起こさせるものとして持っているハンカチーフ；復讐、運命、正義、死といった問題と格闘する復讐者の憂鬱；感傷的であるが必死なほどに復讐心に満ちた女性。

ある特定の典拠が『スペインの悲劇』のために常習的に予想されているが、それはこれまでのところ見つかっていないし、物語り全体をカバーするような詳細な典拠は、まさしく十中八九これまで存在したことがなかったのであろう。というのはこの仮定的な典拠が無視されたとしたら、劇の根源は、セネカの悲劇、イタリアとフランスの小説、ひょっとしたらルネッサンス期のイタリアの悲劇の中に、また確実にサクソ・グラマティクスによって語られ、ベルホレによって翻訳されたテュウトン人によるハムレットについての古い物語などの中に見出される。

セネカの影響は明らかに文中に見られる。アンドレアの亡霊と復讐の神という超自然力は、コーラスとしての双方の機能は古典的なものではないけれども、構成上やはりセネカ的なものである。復讐神はおそらく、『サイエステス』においてタンタラスの亡霊がペロプス家に不吉な力を投げかけるのと大体同じ方法で、登場人物の行動におそらく影響を与えているのだろう。故に外部からこのように糸を手繰るということは、『サイエステス』に比例される如く、全くセネカ的である。ここでは舞台上で演じられる特定の復讐が、過去からのなんら関係のない犯罪に借りを返すのである。形式において典型的にルネッサンス的であるが、流血と恐怖はやはりセネカ風である。セネカは普通ひとりの偉大な情熱を強調する。『スペインの悲劇』は圧倒的な復讐の情熱の研究である。『アガ멤ノン』におけるように程よく率直な、もしくは『サイエステス』におけるように秘密の欺瞞的な方法によって、復讐はセネカの作品中に悲劇にふさわしいテーマとして既に表れていたのである。

しかしながら、セネカへの恩義についてはこれまである程度誇張されてきたのである。セネカの作品における本当の狂気は、女神ジュノーによってヘラクレスに送り込まれた狂気に限定され、これは『スペインの悲劇』には対比出来る所が有り得ない状況である。キッドの概念に幾分さらに近いものは、メディアとディアニラとの天来の「狂気」であるが、ヒエロニモの狂気の起源は実際ローマの悲劇作家由来のものではない。復讐者のためらいは、メディアがかつて自らの決意にたじろぐとき、またクリュテムネストラがアエギストスを先導する必要があるときにすでに現れていた。しかしこれらの劇のどちらもキッドが用いたようには、劇筋を長引かせるためにためらいという動機を用いてはいず、代わりに復讐がもしかすると取りやめにされるかもしれないという可能性によって観客の関心を一瞬刺激するためだけである。ヒエロニモの劇的に重要なためらいというものの真の源はそこにはない。繰り返すが、ベル・インペリアとヒエロニモの自殺は、誰か愛する人の死を引き起こしたセネカの登場人物の罪滅ぼしの自殺とはなんら関係がない。『スペインの悲劇』の劇としての形にたいするセネカの最も特殊な貢献は、幽霊である。しかしキッドがどのようにしてセネカ流の構成から次第に逸脱させられていき、彼の超自然的コーラスがなくもがなのものとなり、また押し付けがましいものとさえなったのかということがこれまで注目されてきたのである。劇中の関心は、観客が一部始終見守る中で殺されたホレイショのための、ロレンゾに対する（そして偶然バルサザールに対しての）復讐にあって、ヒエロニモが全く関係を持たないアンドレアの亡霊のためのバルサザールへの復讐にあるわけではない。

しかし作劇と元々の概念とにたいするセネカの一般的な影響は否定し得ない。というのはそのような影響は当時避けることが出来ないものであったから。古典的な悲劇は、古典の学習、悲劇とはこれのもっとも高度な表現であると思われていたのだが、にたいして打ちたてられた大きな価値のため、イギリスでは多大な威信を得ていたのである。

そしてギリシャ人のことをほとんど知らなかったエリザベス朝人はセネカを古代の作家のうちで最も悲劇的、最も完璧な作家とみなすようになったのである。セネカの悲劇が大陸では支配的であった。セネカはイギリスの学校や大学で自由に読まれ、彼の劇はラテン語の模倣作品と同様上演されていた。悲劇的状况を取り扱う彼の方法はエリザベス朝時代の気質に近いものであった。というのは当時の人々は彼の哲学を理解できる素養が備わっていたのである。この哲学によれば、人間、つまり個人は中世スコラ哲学の操り人形以上のものであり、実際ある程度まで自分の運命の支配者であったのである。運命論的なセネカの何節かでさえ、時折現役の政治扇動家に変えるうつ病にすでに悩んでいたイギリス人の胸中で即座に共鳴したのであった。セネカのコスモポリタン気質はエリザベス朝人のそれに近かった。彼らは帝国を建設し始め、島国的田舎根性をかなぐり捨て始めていたところであった。

エリザベス朝人の表面的洗練さの下に隠されている未成熟さは、セネカの作品の多くが持つ根本的な空虚さを感じにくくした。彼らはかれの修辞法に喜び、何故なら彼らは依然として、大言壮語と華麗さによって感銘を受けるほど知的に若かったからである。自己分析は国民性となっており、手ごわい時代にふさわしい禁欲主義をスパイスとして、入念なセネカの哲学を気持ちよく食べて生きていたのである。長いセネカの叙述はむきだしのイギリスの舞台上では模倣に適していた。結局、煽情的文体に、つまり情緒を刺激するために肉体的恐怖に強調をおくことが、イギリス人の鑑賞力に訴えたのである。というのは舞台上の流血と恐怖は、残酷な処刑の場において感情を害するものとはなり得なかったからである。幽霊は事実として受け入れられた。息子の死に際してのベン・ジョンソンの場合の如くに、事前の警告は日常茶飯事であった。古典的な主題とコーラスの使用をふくむ硬直した古典形式とを除けば、席に座った観客にすぐさま受け入れられないセネカの要素はひとつとしてなかったのである。

そのような伝統と共に、『スペインの悲劇』がセネカと結びつくであろうということは必然的なことであった。しかしながらキッドは作劇の技巧において決して控えめな奴隷などではなかったのである。セネカなしでは『スペインの悲劇』を思いつくのは難しかっただろうという事を遠慮なく認めながらも、劇筋と性格描写の特定の源について詳細が求められる時、その道はセネカを越えたその向こうに通じているということに我々は気がつくに違いない。ベルフォレの手になるハムレットの物語によることを除けば特に影響を受けていないキッドは、まづロレンゾーの、それからヒエロニモの、そしてベル・インペリアの復讐を作り上げるについてはセネカからでなくイタリアとフランスの物語における倫理と出来事から、またイタリア人登場人物についてはイギリス人の考えから主なインスピレーションを得たということは、すこぶるありそうなことである。

イタリア小説の悪逆な登場人物たちにあまりにも密接に類似しているので、両者は分けられないという事は、マキャベリの原理に基づいてエリザベス朝人がイタリアの悪漢

について創り出したことである。『スペインの悲劇』のロレンゾは、他に類を見ない靈感がマキャベリのおかげである数多くのエリザベス朝時代の悪漢たちのうちで最初に来る者である。ロレンゾはこの劇の主役ではないけれど、敵対勢力としてきわめて活動的なので、かれはほとんどヒエロニモ同様重きを成す人物であり、劇的行為の延長にまさに必要なのである。国家を支配し保持するためにマキャベリの教義に頼る君主ではないことを除けば、ロレンゾの行為はマキャベリの「政策」の範例のように読める。たとえイタリアの血塗られた暴君を作り出した果て無きマキャベリの野望は見られないとしても、しかし彼の妹のための王室との結婚により彼の家柄を高めるという野望は、彼のホレイショ殺しを動機付ける源である。彼がマキャベリ主義者に根本的に似ているところは、彼の計画の進む所に立ちただかる者すべてに対する彼の無慈悲さや、彼が他人に起こした苦しみに完全に無関心であることや、秘密に対する狂熱と進んで他人を手先として雇いたがる気持ちの中に、また彼の目的を達成するために使う不正で欺瞞に満ちた方法の中に現れている。ロレンゾは根本的に冷血で、感傷的でなく、マキャベリ自身の情熱に次ぐ实际的な人間である。彼の性格に特別に興味を添えるものは、彼がレスター伯爵にまつわる醜聞から部分的に描かれたものと信じるための重要な証拠であるということである。レスター伯は、彼の敵たちに憎まれていたマキャベリ主義の、イギリスにおける先端的代表人物であると愚直にも信じられていたのである。

フランス語の中ではいくつか見出されるのに、イタリアの小説は実際にあった親族による復讐についての物語をほとんど含んでいない。しかしその他の理由に対する恐るべき復讐は多く存在し、これらは『スペインの悲劇』に、事件の発生だけでなく性格と動機の面でも影響したのである。ベル・インペリアによって示された復讐心あふれる女性というタイプは、残酷で陰謀的なロレンゾと同様、イタリアとフランスの小説では普通のことである。特に、彼が共犯者を無用として見捨てたことは、バンデロ (Bandello) の第一部第45話から部分的に抜き出されたものである。ホレイショがベル・インペリアの愛を勝ち得たと知るやいなや復讐を誓うバルサザールは、非常に多くの悲劇的小説に動機を与えたイタリア人の過敏な自尊心という概念に適合している。とりわけ、孫子の代まで続く敵討ち (vendetta) という雰囲気は、議論の余地のない程イタリア的である。

それは実際、ヒエロニモを英雄からイタリア式悪漢に変える家同士の交互復讐の伝統の完成である。彼がホレイショのために悲しみのうちにも殺人者たちを探している限り、イギリスの観客は彼に全幅の同情を寄せるであろう。ついに全容を完全に知り、行動に駆り立てられて法的な正義を求めて国王の元にはせ参じるとき、彼は依然として、エリザベス朝時代のもっとも良き倫理によれば、その行為は名誉ある人間のそれと同じ英雄であったろう。しかしヒエロニモの法による悪の是正の試みをロレンゾがくじいたため、彼が秘密で人を裏切るような方策を好んで、正面からの復讐を意識的にあきらめるとき、イギリス人の倫理に依れば、彼は必然的に悪漢となるのである。実際彼の詭弁は全く隠

しようもないほど弱く、第3幕第13場のはじめの独白において、神の教えに従うものから悪魔の方策に変わるのがあまりにも用心深いものなので、キッドは慎重に観客の心を反ヒエロニモに変えようとしているのである。

ヒエロニモが台詞を述べ始める、

「復讐するはわれにあり。」⁽⁴⁾

そして、聖書からこの約束を得ようとしつつも、天は決して殺人が贖われないままにはしないと考える自分を慰めるのである。故に彼は、天命を待つのだろう。それからセネカからの引用が彼の心に現れ、そして唯物的なセネカの哲学により心が揺さぶられ、彼は次のように瞑想するのである。ひとつの犯罪がもうひとつの犯罪に道を開き、彼は悪に報いるに悪をもってなすべきである、なぜなら死が決意と忍耐強い人間とを終わらせ、それぞれの運命の終わる所は墓場に過ぎないと。この反キリスト教的詭弁により理論武装をした彼は、天の遅い正義を出し抜いて、自身で設定した時間に自分で復讐すると決心するのである。天を見限ると決めた彼は、今や神が授ける機会を期待できなく、自ら機会を切り開くしかないのである。彼は行動することを次のように述べて自戒している。

端ない考えであり

公然たることとはいえ、やむを得ず悪い事もせねばならないような⁽⁵⁾

(彼の「教養のない」観客が共感できるような唯一の公式) またそれ故に、一般的な人道主義に対するマキャベリの優越性から、彼は確かではあるけれども秘密の計画を選ぶ。それを彼はロレンゾとの偽りの友情という外套の下に隠すだろう。彼の計画はあまりにも重大なので、時間を早めることが出来ず、復讐の適当な時間を待たねばならない。また時間を遅くし、そして自分の偽りの無視が忌むべき敵どもを欺くことを期待しつつ、本当の感情を隠す。彼はそれから次のように述べて、自ら計画した偽善を弱弱しく弁解する。つまり、たとえ本当の感情をさらけ出すとしても、彼はあまりにも無援であり敵方の高い地位に抗して脅しといえども勝つことは出来ないのだと。それ故彼は、復讐の機会が訪れるまで欺かなければいけないのである。

バズルトが登場する次の場面が悲しみによって新たな狂気の発作にみまわれたヒエロニモの姿を示しているので、次のように考えられるかもしれない。彼は自分の行動に責任が取れないし、彼の衰弱した心が紆余曲折した幾通りもの独白をするように彼に強いたのだとか最終的な殺人に到るその後の周囲を欺く場面は、たいそう嚴重に気持ちを抑制しているので、狂気が目で見えるほどに現れていないという狂人の行為なのであると。エリザベス朝人にはそのような光景は、彼の行為の罪を軽減するかもしれないが彼の犯した流血の罪のさまざまな結果より彼を免除することはないであろう。何故なら、彼はその後悪人にして狂人となるのだから。このような考え方に沿ってヒエロニモの転換を描くためにキッドが心理的精妙さを十分に持ち合わせていたかどうかは、明らかに人により意見が分かれるところかもしれない。原文を注意深く調べれば次のような見方に結

びつく。即ちある幾つかのはっきり規定された場面を除けば、ヒエロニモは復讐計画において全般的に正常である。つまりクローディアスを刺し殺すときのシェイクスピアのハムレットのように確かに正常なのである。役者は明らかに彼が精神的に不均衡であるように演ずることを選んでいたかもしれないのだが。

独白によって表された、隠し立てのない行動から意思や感情を隠すものへのこの変化は、キッドが完全に行動の遅滞のための究極的な理由を導き出す必要に迫られたために、ヒエロニモに対して強制されたのである。またやはり、疑念視する向きもあるかもしれないが、キッドのイタリア的なものへの傾斜によって、劇的大団円のために世間をあっといわせるものであった。ヒエロニモがイタリア式マキャベリの戦術を採用するや、彼は即座に観客の絶対的賞賛を失った。おおっぴらな攻撃、あるいは公式的な決闘（これらを故殺と見る傾向があるが）による正々堂々とした行為に対するイギリス人の主張は、人を裏切るようなイタリア人の策謀を容認することを拒否したのである。聖書も次のように述べていた。「こっそりと隣人を殺すものは呪われよ」と。そしてイギリス人は心からこれに同意していたのである。マキャベリ流の信頼の破談は許容されるものでなかった。というのはそれは、破ったものの全面的な破滅にのみ結びついたからである。そしてヒエロニモのロレンゾとの偽りの和解は、ユダのキスを思わせて、カインとマキャベリのそれと同じと烙印を押された。大量無差別虐殺へのキッドの喜びのおかげでたとえ無実なヒエロニモでさえ劇の中で生き長らえたであろうということは、ありそうになかったという事実を全面的に割り引いても、彼が殺人を犯し有罪であるという事実は、彼の死を絶対的に必要なこととした。エリザベス朝時代の演劇において、殺人者はどれも何らかの罰を免れることはなかった。そして、その罰とは普通死であったのである。

もし仮にヒエロニモがロレンゾとバルサザールを陥れて殺したその方法が、彼に悪漢というラベルを貼るのに十分でないとしても、この劇を終らす登場人物たちの総崩れが（彼の復讐の動機が正義に基づくものであったなら免罪されるという約束の後で、彼はあらゆる質問をはね除け、故意にロレンゾの父親を刺し殺す）彼を確実に顔色なからしめたのであった。エリザベス朝時代、集団的復讐は理解される一方であまねく非難されたのである。

「最初の間人は神から遠い存在である。これ即ち父親である。不信心な父親のため信心深い息子をたたくことは即ち、不法行為に味方して無邪気な行動を罰するようなものである。人間はたいそう正しい。アマギアス（Amagias）は彼の父親を殺した人々を殺した。しかし、彼らの子供たちを彼は殺さなかった。（第二『歴代誌（略）』第14節）。そして人間の法律はそれについて次のように規定している、つまり「一つの出来事はもう一つの出来事が起るのを妨げ」ない、即ち一人の犯行は他人を傷つけるのだと、そう老ウルピアヌス（Ulpian）は述べている。」^[6]

もしヒエロニモが、家族の連帯責任という状況の中、家族の誰もが犯罪者同様と認められるような旧来の慣習によって、太守にのみ復讐したとするなら、この幕はたいそう重要なものとなっていただろう。しかしロレンゾを殺した後、ヒエロニモは許しを請うことを拒絶し、太守もまた刺し殺す時、彼は最終的にあらゆる同情を引き出すのと同じくらいに、イギリス人の正義感から遠くに離れて行こうとしているのである。

この疑問に関連して、1566年にオックスフォードにて女王の臨席の下に上演された『プロクニ』という劇についてのジョン・ベレブロックの見解は興味深い。プロクニは本当に妹フィロメラのために復讐する正当な理由があったが、ベレブロックは劇の筋を見て次のように書いている。「彼女が妹の流血のために復讐を求めることに如何に憧れたかということはすばらしいことである。それ故彼女は仇を報いるに仇をもってし、危害には危害をもって報いようとするのである。それは既になされた犯罪に犯罪を付け加えることとは何ら関係のないことである。」しかしもし彼女の復讐の考えがまず第一に悪いものであるなら、彼女が復讐を遂げた欺瞞的な手段は、ベレブロックの目には全くの悪事と映ったのでした。「そしてその劇は悪行を働く人間についての注目すべき描写であって、観客にとっては、いわゆる過度に愛にふける〔テレウス〕か、あるいは怒りにふける〔プロクニ〕のような、あらゆる人々についての明確な道德であった。」

それ故ヒエロニモの行動は、(狂気にしろ正常にしろ)彼の悪行が達しえた頂点なのか、あるいはキッドが、暴力に対する情熱によって押し流されて、心に何の動機もなかったが、これまで以上に血みどろの行為を描きたいと思ってあの場面を描いたかである。公爵の死が何か間接的な方法で、アンドレアの亡霊が求める正義を(—それは劇の行為の中で長らく忘れ去られたものだが—)果たすことになるということは、僅かながらありうることである。というのは、公爵は相当強くアンドレアとベル・インペリアとの恋愛に明らかに水を差していたからである。キッドが恐らく異なる道德性を持った仮説された典拠にあまりにも密接に従い過ぎていたので、この劇の倫理を非常に混乱させてしまったのだと主張されるかもしれない。しかし、キッドが一つの主要な典拠に従ったという理論は非常に不正確なものである。そして気が狂ってしようと正常であろうと、ヒエロニモは結局のところ当時のイギリスの観客にとって悪漢であって、動機の如何に拘わらず殺人は決して成功しないという厳格な原則を満たすために自殺せざるを得なかったのだ、ということは、ほとんど疑いがないのである。

ベル・インペリアはヒエロニモ同様殺人の罪があるが観客はおそらく彼女をもっと寛容な目で見ただろう。従って復讐が果たされたのを見届けた後に、殺された愛人よりも長生きすることを拒否した恋愛小説中の女性の通常の行動である自殺と比べて、彼女の自殺は道德性に應えるほど必要でなかった。エリザベス朝時代の演劇の女性たちは、もしも彼らが陰謀中に占める立場からして紛れもない悪女であると描かれていなければ、男性たちほどには殺人の罪を有していなかった。彼女たちも手を血で汚し、復讐の手助

けをした後にしばしば命を落とすということは当時の倫理の求めに応じてというよりは、愛人を殺された後も生き長らえることを拒否するおかげである。彼らの復讐理由が恋愛によるものでなければ、罪を贖うため習慣的に修道院に入ったのである。

ロレンゾ、ヒエロニモそしてベル・インペリアといった登場人物達、ペドリಂಗノ事件の一部と共に、残虐でマキャベリ風の交互復讐といった雰囲気全体が、従ってイタリアとフランスの小説の、そしてマキャベリ風及びイタリア的性格についてのエリザベス朝時代の敵意ある見方より派生したものであった。あの小説—ハムレットの物語—からの最も重要な影響については、まもなく更に述べられるだろう。

キッドがイタリアの悲劇1作をかねて読んでいたという明確な証拠は何もない。実際ガスコインとキンウェルマーシによるドルス (Dolce) からの『イオカステ』の翻訳と、『サレルネのギスモンド』の著者によるドルスの『ダイドーン』(Didone) (『プロクネ』と『ロクサーナ』というイタリア作品への借りを忘れずに) からの幾つかの借用といった例外はあるものの、イタリア式の悲劇とイギリス式の悲劇との間には直接の関係はこれまで確立されてこなかった。確かに、初期のエリザベス朝時代の悲劇はおそらく、黙劇の綿密な使用、伝統的なラテン語とギリシャ語の物語の拒否、行動の範囲と登場人物一覧の拡大などにおいて、セネカその人よりもイタリア風のセネカに従っていたということを示す、疑問の余地のある類似作品が存在する。性的な愛の動機、肉体的恐怖の増大、それらの舞台上での上演、これらすべてがイタリア悲劇の中に類似するものが存在していた。そして『サレルネのギスモンド』とその後の改訂版においては、イタリアの作品から意識的に採用されていた。『スペインの悲劇』と『ロクライン』と共に、古典的な伝統と通俗的な伝統の混合が、イギリス流の悲劇の形式の定着という形で終わりを告げたのである。セネカの最も適当な要素は民衆ドラマの主流と共に編入されることにより、完全に同化され、それ故、セネカあるいはそのイタリアとフランスの派生作品は、正に教えるべきことを何も持っていなかったのである。

さらに、初期の幾つかの類似作品はすべて、インナー・テンプルか、もしくは大学にいた人々の作品であって、学究的な上演だったので、イタリア悲劇芸術について広まった知識を真に示すものでは全くなかった。イタリア自身においては新セネカ風悲劇が人気のある形式ではなかったし、一握り以上のイギリス人がともかくイタリア悲劇に通じていたという証拠はどこにもない。確かに典型的な16世紀のイタリアの悲劇は、大雑把に類似している部分を取り出すことは出来るかもしれないが、『スペインの悲劇』に何か特に影響を及ぼすようなタイプのものではなかった。イタリア悲劇は主に悪行と恐怖を描くことに興味があった。恐怖というものが『スペインの悲劇』では強調され、ロレンゾは悪漢として極めて重要である。しかし、ロレンゾの性格の典拠はこれまで認められており、彼はイタリア悲劇の血塗られた暴君たちとはほとんど関係がない。更に、『スペインの悲劇』の恐怖は、血が流されるその夥しさとその結果としての観客の

感情的な反応とに基づいていた。いわばイギリス人の正直な恐怖であって、『サイエステス』に見られるような下品な人肉食宴の不自然さや、イタリア悲劇の手の込んだ、人体を切り刻んだり毒をもったりする場面とはほとんど関係がないのである。

イタリア悲劇との類似で最も重要な点は亡霊にある。セネカの劇のどれにも、最近死んだ者の亡霊がアンドレアのように、自分自身が殺されたことに対して復讐を要求して立ち上がるなどという作品はない。そのような要求はシンシオ (Cinthio) 作『オルベッチェ』 (*Orbecche* (1541)), デシオ・ダ・オルテ (Decio da Orte) 作『アクリパンダ』 (*Acripanda*) (1591) のようなイタリア悲劇では普通なのだが、『スペインの悲劇』の復讐神とグロト (Groto) 作『ラ・ダリダ』 (*La Dalida*) における疑惑の神との間のいささか重要な類似点は注目されねばならないし、恐らくここには本物の借用があるのかもしれない。その他については、セネカの悲劇は血なまぐさい一方で、一人として登場人物が生き長らえないようなイタリア悲劇の食肉処理場ではないということである。この点イタリア悲劇はキッドと相似しているのである。

ここにおいて一般的な類似が終わりを告げる。というのは、イタリア悲劇と『スペインの悲劇』における一連の出来事は本当に似ていないからである。劇筋の上で、どのイタリアの劇も『スペインの悲劇』のように、舞台上で殺された人物のための親族による復讐に依存していない。イタリアの劇は通常、常に肉欲を前面に出して、悪漢である主人公とヒロインとの周囲を巡るものである。この悪漢は普通は専制君主であり、彼はその私生活上の出来事（彼が愛人であるかと思えば、あるいは愛人の父親であったりするような恋愛事といった）の中で描かれる。そこでは彼は、恐ろしい復讐のため国王としての権力を振るうのである。「悲劇的な過ち」は、『サイエステス』に出てくるような人肉を食わせる宴会を命令することさえ含むよう拡大されている。そのようなタイプの劇と『スペインの悲劇』との間にはほとんど共通点がない。恐らくキッドにおけるひとつふたつの細部はイタリア由来であろうが、何か一般的で純然たる影響というものはないのである。

『スペインの悲劇』に対し、その細部の重要性においてセネカに匹敵し、恐らくしのぐほどさえする主たる外国の影響とは、キッドがベルフォレの中に見出したハムレットについての物語である。ベルフォレはそれをサクソ・グラマティクスより借用したのである。セネカの、イタリアの、そしてフランスの劇に対して、誕生しようとしている復讐悲劇の上に今や初期のテュートン民族的な影響が加えられるのである。

賛成、反対というさまざまな論議に入らずに信じるとすれば、次のように述べられるかもしれない。つまり、ハムレットの復讐というテーマについて書かれたキッドの劇は、1589年より前のある時点で存在していたのであると。この劇は現存していないし、それがかつて印刷されたと信じる理由もない。シェイクスピアの『ハムレット』の第一四折本は1602年6月26日に書籍登録がなされ、1603年に出版された。これは、1604年か5年

に出た第2四折本によって事実上代表される原本から、無断で上演するためにまとめられた、俗悪的な内容の記念すべき版である。そしてそれは、この劇の初期の状態について証拠を提供するほど、信用できるものでは有り得ない。考慮すべきもうひとつのテキストは、ドイツ劇『罰せられた兄弟殺し』であり、これは『ハムレット』のふたつの四折本と明らかに関連を有している。原稿は18世紀初期よりもっと前に遡って後を辿れないけれども、この劇は常に相当以前の時期のものと考えられているのである。

キッドの『原ハムレット』を適切に評価するためには、劇筋と性格描写との特徴を推測する必要がある。またもしも『スペインの悲劇』との関連が役に立つものとなるようなら、作られた時期が推測されねばならない。(続く)

注

- (1) First Princeton Paperback Edition (1966): Fredson Bowers, "Chapter III, The Spanish Tragedy and the Ur-Hamlet," *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642* (Princeton University Press, 1940) pp.62-86 (第3章：前半)
- (2) *Remedium malorum iners est.* (III, xiii, 35), 34行目にFor ignorance, I wot, and well they know,「というのは無知というものは、俺も知っているし、奴らもよく知っているように」とある [C. F. Tucker Brooke and Nathaniel Burton Paradise, *English Drama 1580-1642* (D. C. Heath and Company, Boston 1933) P.125]
- (3) *Ibid.*, ただし29行目から34行目迄省かれている。
- (4) *Ibid.*, *Vindicta mihi*, (*Romans* XII: 17, 19)
- (5) *Ibid.*, 21-22
- (6) ローマの法律家Domitius Ulpianus (170?-228)。