

新制

文

263

京大附図

『タイタス・アンドロニカス』研究

1995年8月

依田義丸

『タイタス・アンドロニカス』研究

1995年8月

依田義丸

目 次

序文	1
第一章 タイタス対タモーラ	21
第二章 アーロン	77
第三章 タイタスの嘆き	142
第四章 タイタスの狂気	181
第五章 タイタスの復讐と悲劇	217
結論	259
参考書目	277
あとがき	291

序文

シェイクスピアの最初の悲劇 Titus Andronicus は、一方で、上演されたときに高い人気を得ることがあったにもかかわらず、他方で、批評家たちからは低い評価を与えられてきた。シェイクスピアの劇作品の中でも、『タイタス・アンドロニカス』ほど、両極端な受容の歴史にさらされてきた作品は他にはない。

『タイタス・アンドロニカス』は、エリザベス朝の時代には、最も人気のあった劇であった。¹ それは、Ben Jonson が、彼自身の劇 Bartholomew Fair の序幕で、シェイクスピアのこの作品に言及している、よく知られた文によって知ることができる。

He that will swear, Jeronimo, or Andronicus are the best plays, shall pass unexcepted at, here, as a man whose judgement shows it is constant, and hath stood still, these five and twenty, or thirty years. (『ジェロニモ』や『アンドロニカス』が最高の芝居だと今でも断言する者は、観賞眼がこの二十五年や三十年の間少しも変わらない手合いだから、そのまま見逃してやることにしよう。)²

ジョンソンの目的は、“five and twenty, or thirty years”の間変わらず、Thomas Kyd の The Spanish Tragedy (“Jerónimo”)やシェイクスピアの『タイタス・アンドロニカス』 (“Andronicus”)を最高の芝居だと考えている者たちの観賞眼を批判することにある。しかし皮肉にも、そのことによって、『タイタス・アンドロニカス』がキッドの劇と並んで当時長い年月にわたって高い人気をもちつづけていた作品であることを証明することになっている。上演された場合に観客に評価されるといふ、この劇の特質は、20世紀における上演によっても裏打ちされている。1955年に Stratford-upon-Avon の The Shakespeare Memorial Theatre で行われた Peter Brook の演出による上演³は、大成功をおさめたことで知られている。もちろんそれには、演出家ブルックの独自の演出⁴によるところもある。しかしそれでもなお、その上演の成功は、『タイタス・アンドロニカス』が舞台にかけられたときに本領を発揮する作品だという事実を伝えていることも確かであろう。

他方、『タイタス・アンドロニカス』が批評において低い評価を受けてきた歴史も古い。そして、それは決まってシェイクスピアを作者として否定する姿勢と結びついて現われる。考えてみると、シェイクスピアがこの劇の作者でないということが主張されること自体、奇妙に感じられる。なぜなら、まず、この劇はシェイクスピアの全集として信頼の置かれる First Folio に含まれて

いるからである。これだけでも、作者がシェイクスピアであることを示す力強い証拠になりうるが、その上に、1598年に出版され、その年までに書かれたシェイクスピアの作品を確認するためによく使われる Francis Meres の Palladis Tamia (『知恵の宝庫』)にも彼の作品の一つとして現に言及がなされているのである。⁵

王政復古期の Edward Ravenscroft は、はじめてシェイクスピアを『タイタス・アンドロニカス』の作者とみなすことに疑問を投げかけた人物である。彼は、1687年にこの作品の自らの改作に添えた言葉の中で、次のように述べている。

I have been told by some anciently conversant with the Stage, that it (Titus Andronicus) was not Originally his (Shakespeare's), but brought by a private Author to be Acted, and he only gave some Master-touches to one or two of the Principal Parts or Characters; this I am apt to believe, because 'tis the most incorrect and indigested piece in all his Works; It seems rather a heap of Rubbish than a Structure. (私は、古くから舞台の世界をよく知っている者からこんな話を聞いたことがある。それによると、これは元々シェイクスピアの作品ではなく、別の作者によって上演をもくろんでもち込まれたもので、シェイクスピアは重要な個所や人物に少し手を加

えただけだということである。私がこのことを信じたいのは、この作品がシェイクスピアの劇の中でも最も不備のあるこなれていない作品だからである。それはしっかりとつくられた作品というよりは、がらくたの寄せ集めである。)⁶

レイヴンズクロフトは、自分の改作が元のシェイクスピアの劇をよりよい作品にしたと考えていたから、『タイタス・アンドロニカス』への彼の低い評価も少し控え目に受け取るべきではあろう。しかし、それでもこの作品に対する低い評価が、シェイクスピアは元々の作者ではないと彼に信じさせる根拠になっている。ただここで注意しておくべきことは、“the most incorrect and indigested piece in all his Works”という言葉に現われているように、彼の低い評価がこの劇をシェイクスピアの他の作品と比べることから来ているという事実である。『タイタス・アンドロニカス』への低い評価は、次の18・19世紀にも引き続いて認められる。Samuel Johnson のこの作品についての見方を一例として引用してみよう。

All the editors and critics agree with Mr. Theobald in supposing this play spurious. I see no reason for differing from them; for the colour of the style is wholly different from that of the other

plays, and there is an attempt at regular versification and artificial closes, not always inelegant, yet seldom pleasing. The barbarity of the spectacles, and the general massacre which are here exhibited, can scarcely be conceived tolerable to any audience; yet we are told by Jonson, that they were not only borne but praised. That Shakespeare wrote any part, though Theobald declares it incontestable, I see no reason for believing. (すべての編者や批評家たちが、シアポールド氏に同意して、この劇が偽のシェイクスピア作品だと考えている。私も彼らの見方に反対する理由が見当らない。劇のスタイルとしても他のシェイクスピア作品とは全く違った色合いをもっているし、きちんとした詩形や不自然な行の止め方が試みられてはいるが、必ずしも優雅なものではないし、耳に心地よいこともめずらしい。この劇全体に認められる残酷な場面や人殺しの連続は、どの観客にも耐えられるものではない。ところが一方では、我々はベン・ジョンソンからこの劇のそうした側面が観客に許容されたどころか大いにほめそやされたと聞かされている。この作品の一部をシェイクスピアが書いたことは明らかだとシアポールドは主張しているが、私にはどうもそう信じられないのである。)⁷

サミュエル・ジョンソンも、彼の時代のおおむねの批評

家たち⁸に意見を合わせて、『タイタス・アンドロニカス』に、低い評価を与えている。そして、その低い評価をもとにして、シェイクスピアを作者として否定している。興味深いのは、ここでも、サミュエル・ジョンソンがシェイクスピアの他の作品と比較して、この劇を劣等だと判断していることである。更に興味深いことは、すでに見た、Ben Jonson による、エリザベス朝時代のこの劇の高い人気についての指摘を、サミュエル・ジョンソンが戸惑いながらも意識していることである。

『タイタス・アンドロニカス』に対する低い評価は、20世紀にまでつづいている。John M. Robertson は、『タイタス・アンドロニカス』を作品の外と内の両方の資料を駆使して徹底的な吟味をした上で、シェイクスピアを作者として否定している。彼は、その著書 Did Shakespeare Write "Titus Andronicus"? の結論として次のように書いている。

The case is thus proved against his authorship independently of the extremely strong presumption that the most coarsely repulsive play in the entire Elizabethan drama cannot have been the work of the greatest and most subtle of all the dramtists of the age. (エリザベス朝のすべての劇の中でこの最も粗野で嫌悪をいだかせる劇が、その時代のすべての劇作家の中で最も偉大で最も巧みな劇作家の作品

ではありえないというきわめて説得的な考え方とは別個に、我々が取り上げてきた問題は、このように、シェイクスピアが『タイタス・アンドロニカス』の作者ではないということで決着したのである)⁹

ここで、ロバートソン自身も信じていると考えられる“the most coarsely repulsive play”(「この最も粗野で嫌悪をいだかせる劇」)というこの作品への低い評価が、同じく彼も信じていると考えられる“the greatest and most subtle of all the dramatists of the age”(「その時代のすべての劇作家の中で最も偉大で最も巧みな劇作家」)という見方の背後に意識されているシェイクスピアの他の作品の質の高さとの比較からきていることは明らかである。

さて、『タイタス・アンドロニカス』を研究しようとする者に、この劇が受けてきたこうした両極端の受容の歴史はよい指針を与えてくれると考えられる。一方の上演における高い人気は無視できない歴史的事実として、他方の批評家たちによる低い評価は間違ったとらえ方の例として、研究者が辿るべき方向を指し示している。すなわち、低い評価の歴史が教えてくれるのは、この作品は、いつも他のシェイクスピアの劇と比較することによって劣等だという判断がなされてきたということである。言い換えると、『タイタス・アンドロニカス』は、他のシェイクスピアの劇と比較されることによって、劣等な

作品としてだけ片づけられ、それがもつ劇としての独自の性質には注意が払われてこなかったということである。『タイタス・アンドロニカス』と他のシェイクスピアの劇との比較は、この作品の劣等性の確認に役立つとしても、その劇世界の独自の性質を見過ごすことにつながるということである。つまり、我々が『タイタス・アンドロニカス』の劇世界を解明しようとするなら、この劇を他のシェイクスピアの作品の尺度で計ることによって劣等性を再確認することはやめて、その劇自体の尺度で検討することでそれが持つ独自の性質を明らかにしなければならないということである。そして、他方では、上演における高い人気を教えるものをこれに加えていかなければならない。具体的に言うと、我々が見つけ出そうとする独自の性質が、この劇が舞台にかけられたときにその本領を発揮するという事実を説明できるようなものにならなければならないということである。

『タイタス・アンドロニカス』の独自の性質を探求する上で、その極端に分極した受容の歴史からこうした取り組み方の指針を得たわけだが、具体的にこの劇の劇作術を吟味していくための手段として材源との比較を使いたい。それによって、シェイクスピアがいかにならぬ「劇」づくりをしているかが明らかにできると考えるからである。そして、それは、自ずとこの劇の独自の性質を浮かび上がらせると考えられるのである。いずれにせよ、そのためにここで、『タイタス・アンドロニカス』の材

源の問題に少し触れておかなければならない。

一般に『タイタス・アンドロニカス』の材源として使われた可能性があると考えられているのは、18世紀のチャップブックと Ovid の Metamorphosis と Seneca の Thyestes の三つである。このうち、最も主要な材源と考えられているのがチャップブックである。もっとも、それが J. Q. Adams によって Folger Shakespeare Library で発見されたのは歴史的には比較的最近、1936年であった。それ以前は、『タイタス・アンドロニカス』と材源を直接比較するということはできずに、材源の研究は間接的な方法をとらざるをえなかった。すなわち、たとえば、Harold De Wolf Fuller が1901年に “The Sources of Titus Andronicus”¹⁰ で『タイタス・アンドロニカス』と同じ話を扱った17世紀のドイツとオランダの劇 (“Eine sehr klagliche Tragoedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denckwürdige actiones zubefingen”(「タイト・アンドロニコと誇り高き王妃のいと嘆かわしき悲劇、記憶にとどむべきいくつかの幕あり」)と Aran and Titus) を比べて、それらに共通の材源を想定できることを論じたものはその代表例である。ところで、チャップブックと言っても、実は正確には、散文の物語 The History of Titus Andronicus とそれと同様の話を扱った ballad の The Lamentable and Tragical History of Titus Andronicus から成っている。このうち、散文の物語は、

18世紀のつづりと句読法とは別に古い時代との繋がりを暗示する古風な言葉使いが使われている¹¹にもかかわらず、同じ内容をもった、より以前の出版例は、今までのところみつかっていない。これに対して、balladの方は、1620年に Richard Johnson の The Golden Garland of Princely Pleasures and Delicate Delights において“Titus Andronicus’ Complaint”(「タイタス・アンドロニカスの嘆き」)という題で出版されており、それは後にPercy の Reliques(No.XIII)にもおさめられることになっている。¹²

そうした ballad と共に、より古い出版例をもたない散文の物語が『タイタス・アンドロニカス』の有力な材源と考えられてきた最大の理由は、それがシェイクスピアの時代にまでその源をもつ文献でありうる可能性を暗示する歴史的な事実が存在しているからである。それは、John Danter が 1594年2月6日付で“a book intituled a Noble Roman Historye of Tytus Andronicus”(「タイタス・アンドロニカスなる高貴なローマ人の物語と題された本」)という本を出版登録していることである。しかもその登録は、“the ballad thereof”(「そのバラッド」)と一っしょになされているのである。このことから、チャップブックの発見者アダムズ自身が実際にしたように¹³、18世紀のチャップブックこそ、より古い先行版の再版であり、おそらくは、ダンターによって出版登録されたものと同じだと考えてももったもなことである。ただこう

した考えには問題もないわけではない。というのは、その同じ年に、ダンターが『タイタス・アンドロニカス』の First Quarto を出版してもいるからである。¹⁴ つまり、先の出版登録は、シェイクスピアの劇の台本そのものの登録かもしれない可能性も否定できないからである。しかし、これについては、Alan Hughes も指摘しているように、出版登録された本の題として使われている言葉が、劇作品のタイトルを表わしているようには考えにくいということも主張できよう。¹⁵

さて、18世紀のチャップブックがシェイクスピアの時代まで遡ることができる古い出版物のどうやら末裔だとしても、まだ考えなければならない問題が残っている。それは、チャップブックとシェイクスピアの劇とのどちらが先に存在して他方に影響を与えたのかという問題である。しかもこれについては、チャップブックが散文の物語と ballad の二つから成ることを考慮に入れなければならないから、理屈としては、散文の物語と ballad と『タイタス・アンドロニカス』の三つの影響関係を考えなければならないことになる。ただし、ballad については、他の二つとの関係は比較的容易に推測できると考えられる。まず、ballad は、おおむね散文の物語をそのままぞっている。確かに、ときには、劇の方であって散文の物語には認められない部分が含まれている。¹⁶ Tamora とその息子二人が Revenge, Murder, Rape を装って Titus の前に現われる部分がそれである。¹⁷ 出来

事の順番が、散文の方とは違って劇の方と同じになっている場合もある。ラヴィニアの刺殺が一連の刺殺の前に置かれているのがこれである。¹⁸ しかし他には独自の点が散文の物語にはないということを考慮すると、これらの部分は劇の方から借用された可能性の方が強いと考えられる。¹⁹ こうしたことから影響関係を考える上で ballad を外すと、結局は、チャップブックの散文の物語と『タイタス・アンドロニカス』との関係について考えればよいことになる。そしてすぐにわかることだが、それは結局、散文の物語が先に存在していたのか、シェイクスピアの劇が先に存在していたのか、という二つの問いかけに煎じつめられることになる。

散文の物語が先に存在していたと考える者には、チャップブックを発見したアダムズを最初として、はじめてチャップブックと劇とを詳細に比較した²⁰ Ralph M. Sargent、また、『タイタス・アンドロニカス』の材源をまとめて出版した Geoffrey Bullough、G. Harold Metz、そして、この作品の Oxford Shakespeare 版の編者 Eugene M. Waith がいる。他方、シェイクスピアの劇の方が先に存在していたと考える者には、Marco Mincoff や G. K. Hunter がいる。問題になっているのが真っ向から対立する二つの考え方であることから予想されるが、実は、これらの批評家たちの論文には、同じ立場や対立する立場をとる他の批評家のものを意識して書かれてきたものが多い。たとえば、サージェントは、散文の物語

が元になって劇が書かれていることを具体例を引用して論じているが、これは、アダムズの散文の物語が劇の材源だとした主張をより詳細にあとづけたものである。²¹ そのサージェントの論文に異議をとなえて、むしろ劇から散文の物語を書いたのだと主張したのが、ミンコフの“The Source of Titus Andronicus”²² である。それ以後も二つの考え方の同じような攻防が認められ、ミンコフを批判して、散文の物語の優位を再び唱えたのがメッツの“The History of Titus Andronicus” and Shakespeare’s Play’²³ である。そして、そのメッツに対抗しながら、個々のジャンルにはそれぞれ特有の要請があることを主張して、ミンコフの考え方の再考をうながしたのが、ハンターの“Sources and Meanings in Titus Andronicus”²⁴ である。これらの批評展開全体を視野に入れながら、ウェイスは再び散文の物語の優位を主張し直しているのである。中でも、ウェイスの考え方が最も妥当なものだと考えられる。²⁵ 彼の着観点は、タイタスたちを襲っている不幸な出来事の展開の仕方である。劇では、Bassianus 殺しや彼の婚約者 Lavinia の強姦が、緊密に結びつけられて展開されている。しかも、これは、偶然によるのではなく、Aaron の悪の策謀によるものになっている。そして同じアーロンの策謀によって、Titus の息子たちがバシエーナス殺しの罪をきせられ、タイタスが手を切り取られ、息子たちの首が送り返されるという悲惨な状況に陥れられる。つ

まりは、アーロンの策謀によってすべての不幸な出来事が緊密に結び合わされていることになる。これに対して、散文の物語では、皇帝の息子の殺害は、皇后によって計画され彼女の息子たちによって実行されているものの、その罪をタイタスの息子たちがきせられることは、偶然による部分が大きい。タイタスの手が切り取られ、処刑された息子たちが送り返されることは、タモーラの策謀によるものになっているが、ラヴィニアの強姦は、やはり偶然によっている部分が大きい。結局、それぞれの不幸は、独立的で、相互に結びつけられているわけではない。ウェイスはこの劇と散文の物語が示す展開の別個の特徴を比較して次のように主張している。つまり、もし、劇が先に存在していたとすれば、散文の作者は、そのように個々のエピソードが緊密に結びつけられた説得力のある劇の展開をわざわざこわして、偶然による物語の締めりのない展開にしたことになるが、これは不自然だと考えるのである。それよりは、逆に物語のだれた展開を劇の引き締まった展開に、シェイクスピアが脚色したと考える方が無理がないと考えるのである。このようにしてウェイスは、散文の物語（正確には、そのより古い先行版）こそ劇の材源であると適切に結論づけるのである。

散文の物語が劇より先に存在したというこの主張は、歴史的な事実からの推測によっても補強される。実は、これまでに触れた歴史的事実のほかにもう一つはっきりとしている事実がある。それは、薔薇座の経営者の

Philip Henslowe の日記の1594年1月24日の部分の記述である。そこには、Sussex's Men の興業を記録した箇所があって、“Titus & Ondronicus”という劇を上演したことが新作であることを示す“ne”を付けて書かれているのである。つまり、ヒューズの指摘するように、²⁶ もしこの上演が新作であった『タイタス・アンドロニカス』のものだとすると、その上演を元にして物語を執筆し、更には、出版にこぎつけ、先にあげた2月6日に出版の登録をするには、期日的にむずかしいと考えられるのである。いずれにせよ、こうしたことからして、現在のところは18世紀のチャップブックの散文の物語の内容が、『タイタス・アンドロニカス』の主要な材源と考えられているのである。

他の二つの Metamorphosis と Thyestes については、劇では、前者がラヴィニアの強姦にまつわる一連の場面（第二幕第四場から第四場第一場まで）と人肉からできたパイが出される宴会の場面（第五幕第三場）と、後者がこれまた宴会の場面とに関係しているが、どちらの劇展開もその話の大筋はチャップブックの散文の物語に存在しているのである。以上のことから、『タイタス・アンドロニカス』とその材源との関係を考える場合、材源としては主としてチャップブックの散文の物語を使ってよいことになる。そのチャップブックの The History of Titus Andronicus と劇作品との比較を糸口として、具体的に『タイタス・アンドロニカス』におけるシェイクスピアの劇作術を明らかにしていきたい。

序文 注

1. Second Quarto(1600) と Third Quarto(1611)のタイトルページには、Titus Andronicus が何度も上演された劇であると、次のように印刷されている。

“...it hath sundry times beene playde”(Q2)

“...IT HATH SVNDRY/times been plaide”(Q3)

(J.C.Maxwell(ed.), Titus Andronicus(Methuen, 1953), “Introduction,” pp.xvi-xvii.)

このことによっても『タイタス・アンドロニカス』の当時の人気をうかがい知ることができる。

2. E.A.Horsman(ed.), Bartholomew Fair(Methuen, 1960), “Induction,” ll.107-110.

3. 1955年の上演については、G.Harold Metz, “Stage History of Titus Andronicus,” Shakespeare Studies 14(1981), pp.161-163 に詳しい説明がある。

4. Peter Brook の 具体的な演出については、Jack E. Reese が簡潔にまとめている。“Vivian Leigh appeared with scarlet ribbons dangling from her mouth and sleeves in response to the startling stage direction, “Enter Lauinia, her hands cut off, and her tongue cut out, & ravoſht”(II.iv); the deaths of Tamora’s two sons were, mercifully, related rather than enacted; the heads of Titus’ two sons were delivered to him tastefully concealed in

black cloths and steel baskets; and Lavinia was allowed to carry her father's hand offstage in her arms rather than in her mouth.”(「ヴィヴィアン・リーが口と両袖から緋色の細い布切れをたらして登場した。これは、どきりとさせるト書--「ラヴィニア登場、両手を切られ、舌を切られ、強姦されている」に対応したものである。タモーラの二人の息子たちの死は、幸いにも語られるだけで演じられなかった。タイタスの二人の息子たちの首は、黒い布で包まれスチール製の容器の中に趣味よく隠されていた。そして、ラヴィニアは、父親の手を口ではなく両腕でもって退場するようにさせられていた」) Jack E Reese, “The Formation of Horror in Titus Andronicus,” Shakespeare Quarterly Vol.21 (1970), p.77.

5. Geoffrey Bullough(ed.), Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare VI(Routledge and Kegan paul, 1966), pp.3-4.参照。また、Frances Meres がシェイクスピアに言及している理由は、この劇作家を Plautus や Seneca と同じほど優れた劇作家であると主張するためである--“As Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latines, so Shakespeare among ye English is the most excellent in both kinds for the stage; for Comedy witness his Gentlemen of Verona, his Errors, his Love labours lost, his Love labours wonne, his

Midsummersnight dreame, and his Merchant of Venice;
for Tragedy his Richard the 2. Richard the 3.

Henry the 4. King John, Titus Andronicus and his
Romeo and Juliet.”(「プラウトゥスとセネカがラテン語
による喜劇と悲劇の中では最高の劇作家だと考えられて
いるのと同じように、英語で書かれた喜劇と悲劇ではシ
ェイクスピアが最も優れている...」) Harold De Wolf
Fuller, “The Sources of Titus Andronicus,” PMLA
16(1901), p.2. 脚注。

6. Neil Taylor and Bryan Loughrey(ed.),
Shakespeare's Early Tragedies: Richard III, Titus
Andronicus and Romeo and Juliet(Macmillan, 1990),
p.31.

7. Johnson On Shakespeare(Henry Frowde, 1908),
p.166.

8. Samuel Johnson の言う “editors and criticks” とは、
Edmand Malone, George Stevens などのことである。彼
らは、Johnson や Lewis Theobaldと同じく、シェイク
スピアを『タイタス・アンドロニカス』の作者として否
定しているが、Malone は、Theobald のように、シェイ
クスピアが作品へ何らかの関与をしていると考えている。
J.C.Maxwell(ed.), Titus Andronicus(Methuen, 1953),
“Introduction,” p.xxv. 参照。また、19世紀の批評家で
は、シェイクスピアがこの劇を書いたことを否定する者
としては、Gerald Massey, Fleay, Grosart などがいる。

- Harold De Wolf Fuller, op.cit., p.4. 参照。
9. John M. Robertson, Did Shakespeare Write "Titus Andronicus"?(Watts, 1905), p.239.
10. Harold De Wolf Fuller, "The Sources of Titus Andronicus," PMLA 16(1901), pp.1-65.
11. Alan Hughes(ed.), Titus Andronicus(Cambridge UP, 1994), p.7. 参照。
12. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.11. 参照。
13. Eugene M. Waith(ed.), Titus Andronicus (Clarendon Press, 1984), p.29. 参照。
14. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.3. 参照。
15. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.9. 参照。
16. この点では、Ralph M. Sargent の指摘 "A collation of the prose history with the ballad reveals that the latter contains no information beyond that of the prose history...nothing whatever is introduced from the play alone." (Ralph M. Sargent, "The Source of Titus Andronicus," (「散文の物語とバラッドとを比べると、後者は散文の物語に見られる情報以上のものを含んでいないし、...劇からだけきているものは一切ないことがわかる」) Studies in Philology 46(1949), p.169.) は間違っていることになる。
17. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.47. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.7. 参照。

18. ただし、劇と違う点は、皇后が彼女の息子の肉からできたパイを食べる前ではなく、食べたあとでラヴィニアが刺殺されていることである。Geoffrey Bullough (ed.), op.cit., p.48. 参照。
19. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.7. 参照。
20. Ralph M.Sargent, "Sources of Titus Andronicus," Studies in Philology 46(1949)
21. Eugene M. Waith(ed.), op.cit., p.29. 参照。
22. Marco Mincoff, "The Source of Titus Andronicus," N&Q, 216(April 1971)
23. G.Harold Metz, "The History of Titus Andronicus and Shakespeare's Play," N&Q 220(April 1975)
24. G.K.Hunter, "Sources and Meanings in Titus Andronicus," J.C.Gray(ed.), Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G.R. Hibbard(1984)
25. ウェイスの考えについては、Eugene M. Waith(ed.), op.cit., p.30-32.を参照。
26. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.9. 参照。

第一章 タイタス対タモーラ

Mark Rose はその著作 Shakespearean Design で、『タイタス・アンドロニカス』の全体のアクションが、第三幕第一場を挟んで、その前の Tamora の復讐の展開とそのあとの Titus の復讐という、二つの復讐の繰り返しから成り立つことを明快に指摘している。¹ ローズは、構造的な枠組については正しい指摘をしているが、問題は、復讐の内容の吟味をしていないことである。それによって、彼は、二つの復讐が対等の資格で扱われていないという事実を見逃している。Shakespeare は、確かに二つの復讐を繰り返すことによって、この劇のアクション展開を行ってはいるが、実際には、第一のタモーラの復讐を事実上空洞化しているのである。まずは、劇作家がタモーラの復讐を成立させながら、それをあえて空洞化している様子を明らかにしながら、劇展開を詳しく吟味していきたい。

劇は唐突にはじまる。まず、二階舞台に護民官と元老院議員が登場する。つづいて、舞台の正面の二つの戸口のうちの一方から、先帝の長子 Saturninus とその一党が、他方から、彼の弟 Bassianus とその一党が、同時に登場する。Folio 版のト書は、その様子を簡潔に伝えている。

Enter the Tribunes and Senators aloft; and then
enter SATURNINUS and his followers at one door,
and BASSIANUS and his followers at the other...

(護民官たちと元老院議員たちが二階舞台に登場、つづいてサターナナスとその一党が一方の戸口から、そしてバッシエナスとその一党がもう一方の戸口から登場)²

そして、サターナナスとバッシエナスとは、帝位に対するそれぞれの正当性を主張して対立する。

SATURNINUS Noble patricians, patrons of my right,
Defend the justice of my cause with arms;
And countrymen, my loving followers,
Plead my successive title with your swords.
I am his first-born son that was the last
That wore the imperial diadem of Rome;
Then let my father's honours live in me,
Nor wrong mine age with this indignity.

BASSIANUS Romans, friends, followers, favourers of
my right,
If ever Bassianus, Caesar's son,
Were gracious in the eyes of royal Rome,
Keep then this passage to the Capitol,
And suffer not dishonour to approach

The imperial seat, to virtue consecrate,
To justice, continence and nobility;
But let desert in pure election shine,
And Romans, fight for freedom in your choice.

(I. i. 1-17)³

サターナイナス 貴族諸君、私の権利の保護者たち、
武器を取って私の正しい主張を守ってくれ。
同胞の者たち、私につき従う諸君、
剣によって私の帝位継承権を弁護してくれ。
私は、ローマの冠をいただいていた
先帝の長子である。従って、
父の誉れをこの私に引き継がせ、
長子たることを侮辱させないでくれ。

バシエーナス ローマ人たち、味方の者たち、私の権利
を支持する者たち、
先帝の息子たるバシエーナスが、
ローマの皇帝に相応しいと思われるなら、
神殿へのこの道を守り、皇帝の座に
恥辱を近寄らせるな、皇帝の座は
美德、正義、自制、高潔に捧げられる
ものであるからだ。徳高い者を
公正に選出せよ、ローマ人たちよ、
自ら選んだ自由のために戦ってくれ。

詳しくみると、二人の兄弟が主張する内容は異なってい

る。ローズの述べているように、“...Saturninus insisting upon simple primogeniture, Bassianus insisting upon the principle of election and invoking moral worth.”(「サターナイナスは長子相続権を主張し、バシエーナスは選挙を原則として主張し徳の高さを訴えている」)⁴である。しかし、このやり取りを聞く観客には、両者の言葉は同じ台詞に聞こえたと考えられる。⁵ まず、両方とも、ほぼ同じ行数(八行と九行)である。また、修辞の展開の仕方に同じパターン(支持者への呼び掛けとそのあとの自己主張)が認められる。更に、Jack E. Reese の指摘するように、両者は同様の文体を共有している--“Each consists of an alliterating series of nouns of address (“... patricians...parons ...” as compared with “Romans, friends, followers, favourers”), followed by a series of imperative verbs (“Defend...Plead...Let...Nor...Wrong...” as compared with “Keep suffer not ...let...fight...”).(「両方において、一連の呼び掛けの名詞に頭韻が使われ、それに一連の命令形の動詞がつづいている」)⁶。

Alan Hughes は、この劇の冒頭について、“...the pretenders’ rhetoric, the presence of sober tribunes and senators in the gallery over the doors, and the balanced formality of staging give the events a ceremonial quality.”(「...帝位を主張す

る二人の言葉に認められる形式性、二つの戸口の上に生真面目に居並ぶ護民官と元老院議員たち、そして、対称的な形を与えられた舞台上の人物たちの配置、これらが、出来事に儀式的な性質を与えている」⁷と指摘している。確かに、ここでは、先帝の二人の息子が、ローマの権威者たちの前でそれぞれ帝位に対する自らの正当性への支持を一党の者たちに訴えているという公的な状況がある。そのために、形式ばった劇の開始の仕方は、観客に、ヒューズの指摘する儀式性を印象づけている。ただ劇のはじまったばかりで、観客が劇世界の状況を把握し切っていない段階であることを考慮すると、形式ばった人物たちの登場の仕方や台詞のやり取りは、劇中世界についてだけではなくて、同時に、劇中世界を越えた現実世界についても意味をもっていると考えられる。すなわち、護民官と元老院議員たちを二階舞台にいただいて、その下の左右の舞台からサターニナス一党とバシエーナス一党が登場する構図は、観客に二階舞台とその下の左右に戸口をもつ(エリザベス朝時代の)舞台の構造⁸そのものを漠然と意識づけていると考えられる。また、両方の一党の対称的な登場とサターニナスとバシエーナスの類似した台詞の対峙は、それらがそうした形になるように作為している劇世界の外にいる存在を観客に暗示している。つまりは、劇のはじめの人物たちの配置と台詞は、舞台上で展開する世界の現実感が稀薄である印象を観客に与えると考えられる。観客は、こうした印象を

もちながら、劇展開を見ることになる。

チャップブックの散文の物語には、帝位継承の問題は現われていない。それを扱うのは、シェイクスピアの独創である。⁹ The History of Titus Andronicus では、皇帝が現に帝位を占めており、彼には以前の結婚による一人の息子がいるだけで、帝位をめぐる争いは生じにくい人物配置になっている。¹⁰ これに対してシェイクスピアは、皇帝をいわば格下げした形にして長子サターニナスとし、彼ともう一人の息子バシエナスとの間に空位になった皇帝の位に関して対立をつくり出したのである。二人の息子たちによって争われている帝位を、シェイクスピアは、観客のために、小道具を使って視覚的に表現している。引用した二人の対峙した台詞のすぐあとで劇作家は、タイタスの弟で護民官の Marcus を登場させる。このマーカスに当たる人物はチャップブックの散文の物語にも、the ballad にも現われていない。そのマーカスに劇作家は、“the crown”(「宝冠」)を奉持させるのである。ところで、マーカスの登場を示すト書は従来から編者たちの間で問題にされてきた。フォーリオ版では、“Enter MARCUS ANDRONICUS aloft with the crown”(「マーカス・アンドロニカス宝冠を奉持して登場」)

¹¹ となっているのに対して、Quarto 版では、“Marcus Andronicus with the crown”となっている。しかも、クウォート版では第六三行目までの台詞を言うそれぞれの人物の名前は、各台詞の上に印刷されていて、この場合

も、"Marcus Andronicus[with the crown]"(「マーカス・アンドロニカス(宝冠を奉持して)」)という意味だと考えられるのである。¹² つまりは、マーカスは登場してくるのか、はじめから舞台にいるのか、という問題である。ただ、Eugene M. Waith が指摘しているように、エリザベス朝時代の劇では Enter が当然のこととして印刷されない場合がよくあり¹³、それからするとクウォート版の指示も、台詞を言う人物と登場を示すト書の両方を兼ねる可能性がある。¹⁴ それにもかかわらず、一般に信頼できるとされるフォーリオ版のト書を考慮せず、クウォート版の言葉についてマーカスがはじめから舞台にいることを示すように考えられるのには、マーカスがサターニナスとバシエーナスとの帝位争いを知っているという事実が存在するためである。登場したマーカスは、先帝の二人の息子に "Princes that strive by factions and by friends" (「徒党を組み、味方を引き連れて争ってられる両殿下」)(I. i. 18) と呼びかけるのである。つまり、マーカスがここではじめて登場するとすると、その登場以前に行われたはずのサターニナスとバシエーナスとの争いを知っていることはおかしいと考えるのである。¹⁵ しかしここには、人物の行動と劇展開との間に矛盾をつくり出さないようにしようするリアリズムの考え方の弊害が出ているように思われる。ここでシェイクスピアが行っていることは、二人の兄弟の争いを目撃することによって知った観客のために、マーカ

スに争いについて言及させていると考えられる。実際には、観客は、マーカスが争いを知らないはずだということをおそらくは意識しない。なぜなら、マーカスの言う二人の兄弟の争いは、観客が目撃してきた通りの出来事だからである。こうした点を考慮すると、マーカスの登場を指示するフォーリオ版のト書は十分自然なものだということになる。ようするに、この部分でシェイクスピアがしているのは、マーカスをはじめ登場させて観客の注意を引き、そうしておいて、彼に二人の争っている帝位を観客に具体的な“the crown”という小道具を使って視覚的に見せることだと考えられる。観客は当然それが先帝の二人の息子のどちらに渡されるのかを期待することになる。そうした期待をもって見ている観客に、“the crown”が先帝の二人のうち一人に渡されるのではなく、市民によって皇帝に推挙されたタイタスというゴート人を打ち破ってローマに帰ってくる一人の“warrior”(「武人」)(I. i. 25)に渡されるということをお、シェイクスピアはマーカスに述べさせているのである。そして、このことによって、サターニナスとバシエーナスとの帝位争いも一旦おさまる。こうして、観客の関心は、強くタイタスへ向けられることになる。つまりは、“the crown”を奉持したマーカスの登場は、主人公タイタスへ観客の関心を集めるための仕掛けだったのである。このようにタイタスへの観客の関心が最大限に盛り上がったところで、シェイクスピアは、タイタスを登場させ

る。

タイタスは、ゴート人を制圧した¹⁶ 英雄としてローマへ堂々と凱旋して来る。シェイクスピアは、このことを、一族と捕虜を従えて登場するタイタスの舞台的絵図によって視覚的に伝えている。フォーリオ版のト書はその様子を次のように描写している。

Sound drums and trumpets, and then enter two of Titus' sons. After them, two men bearing a coffin covered with black; after them two other sons. After them, TITUS ANDRONICUS, and then TAMORA the Queen of Goths and her two sonnes, CHIRON and DEMETRIUS, with AARON the Moor, and others as many as can be. They set down the coffin...(太鼓とラッパの音、つづいてタイタスの二人の息子たち登場、その後から、二人の男たちにもたれた黒布で被われた柩、タイタス・アンドロニカス、ゴートの女王タモーラとその二人の息子たちカイロンとディミートリアス、ムーア人アーン、その他できるだけ大勢登場。柩がおろされる)¹⁷

このタイタスの登場に先立って、シェイクスピアは、観客に他の人物を使って彼の人物としての立派さを描写させている。¹⁸ マーカスは、帝位を争うサターニナスとバシエーナスを前にしてローマの市民たちがタイタス

を皇帝に推挙したことを明らかにしているときに、兄タイタスのあだ名“Pius”(I.i.23)をわざわざ紹介している。Alan Hughes の述べているように¹⁹、Pius は、religious, patriotic, justを意味するラテン語であり、タイタスのあだ名にはこれらのすべての意味がこめられていると考えられる。マーカスは、更にタイタスを、“A nobler man, a braver warrior/Lives not this day within the city walls.”(「彼より高潔な人、勇敢な武人は、今日ローマの城壁の内にはいない」)(I.i.25-26)と描いている。それが兄弟の身びいきでないことは、市民たちがタイタスを皇帝へ推挙した事実が示している。また、バシエーナスは、後にタイタスの娘 Lavinia と婚約していることが明らかになるとはいえ、マーカスに対して“noble brother Titus”(50)と言っているときには、素直な尊敬心を伝えているように見える。とりわけ、タイタスの凱旋を知らせる CAPTAIN は、彼の登場直前にその立派さをあらためて観客に印象づけている。

Romans, make way. The good Andronicus,
Patron of virtue, Rome's best champion,
Successful in the battles that he fights,
With honour and with fortune is returned
From where he circumscribed with his sword,
And brought to yoke, the enemies of Rome.

(I. i. 64-69)

ローマの方々、道を開けて下さい。
立派なアンドロニカスが、勇気ある者の鑑、
ローマの最高の戦士が、戦いに勝利し、
誉れと繁栄をたずさえて帰還なさいました。
彼は自らの剣でローマの敵どもを征服し、
くびきにかけられたのです。

実は、観客にタイタスの凱旋が知らされるのは、ここが
はじめてではない。マーカスは、すでに引用したタイタ
スをたたえる言葉を述べているすぐあとで、兄の凱旋を
公にしている。

And now at last, laden with honour's spoils,
Returns the good Andronicus to Rome,
Renowned Titus, flourishing in arms.

(I. i. 36-38)

そしてついに、名誉の戦利品をたずさえて、
立派なアンドロニカスは、誉れ高いタイタスは、
武勲をあげて、ローマに帰還されつつあります。

従って、観客にタイタスの凱旋の事実を伝えるというだ
けのためなら、CAPTAIN の言葉は不必要な台詞だとい
うことになる。にもかかわらず、シェイクスピアがそれを
あえて使っている理由は、タイタスの登場直前に彼の立
派さをあらためて観客に確認させるためであると考えら

れる。観客は、こうして、凱旋してくるタイタスの人物に高い期待感を抱きながら迎えることになる。そして、実際に登場したタイタスの雄姿は、こうしたまわりの者たちの言葉と一致するように見える。けれども、シェイクスピアがタイタスについて観客に好印象を与えるのはここまでである。劇作家は、このあとは観客にタイタスに対してむしろ反発するように劇展開を仕組んでいく。

シェイクスピアが、観客をタイタスに対して反発するようにしむけて行く具体的な劇展開を見る前に、凱旋するタイタスの一行の中にいる“AARON the Moor”がもつ肌の色の視覚的効果に注意しておきたい。彼は、その黒い肌の色によって他の者たちから浮き上がるように目立って見える。²⁰ もっとも、そこでは、タイタスの捕虜たちの一人として登場しているだけで一つの台詞も与えられていないので、観客への印象は視覚的な次元にとどまる。しかしここで注意しておくべきことは、彼の肌の色によってたまたま観客にアーロンの存在が視覚的に印象づけられているのではないということである。シェイクスピアがアーロンの肌の黒さが観客に与える視覚的な効果を十分に意識していたことは、凱旋するタイタスの一行の中で、もう一つ黒色が使われている事実気づくとわかってくる。すでに引用したタイタスの帰還を描くト書にあるように、戦死したタイタスの息子の柩をおおう布にも黒色が使われている。つまり、舞台に現われたタイタスの一行の中では、観客には、アーロンとタイタス

の息子の柩が目立ったものと映ることになる。しかも、両方が黒い色を共有しているのである。この事実に意味があると考えられる。確かに、タイタスの息子の死そのものは、アーロンによってもたらされたものではない。いや、それどころか、タイタスがはじめて登場するところでは、観客は、その柩にはいつているのがタイタスの戦死した息子であることも、黒い肌の人物がアーロンという名前であることも知らない。しかし、観客は、共通する黒色によって、やがてアーロンと呼ばれる人物と、柩のもつ不吉なイメージとを、漠然と結びつけて受け取ることになると考えられる。つまり、シェイクスピアは、アーロンの最初の登場から彼の肌の色の黒さを巧みに使って、後にタイタスに彼の身内の者たちの死を含めた数々の不幸を与えることになる人物に、不吉で不気味なイメージを観客に印象づけようとしているのである。

観客のタイタスに対する反感をつくり出すことに、シェイクスピアは、凱旋したタイタスの第一声から早くも取り掛かっている。観客にはじめて、タイタス自身の言葉を通じて、その性格を感じ取らせている彼の最初の台詞²¹を少し詳しく見てみよう。

Hail, Rome, victorious in thy mourning weeds! 70
Lo, as the bark that hath discharge his fraught
Returns with precious lading to the bay
From whence at first she weighed her anchorage,

Cometh Andronicus, bound with laurel boughs,
To re-salute his country with his tears, 75
Tears of true joy for his return to Rome.
Thou great defender of this Capitol,
Stand gracious to the rites that we intend.
Romans, of five-and-twenty valiant sons,
Half of the number that King Priam had, 80
Behold the poor remains alive and dead!
These that survive let Rome reward with love;
These that I bring unto their latest home,
With burial amongst their ancestors.
Here Goths have given me leave to sheathe my
sword. 85

Titus, unkind and careless of thine own,
Why suffer'st thou thy sons, unburied yet,
To hover on the dreadful shore of Styx?
Make way to lay them by their brethren.

(I. i. 70-89)

帰ってきたぞ、ローマよ、喪服を着て勝利を祝え。
見るがいい、船荷をおろした帆船が
高価な船荷を積んで
最初に錨を揚げた港へ帰ってくるように、
アンドロニカスは月桂樹の枝を頭に巻いて帰国した、
再び母国に涙をもって、
ローマに戻った嬉しさの真の涙をもって挨拶するために。

この神殿の偉大な守護神よ、
我々の行なわんとする儀式に恵みを与えよ。
ローマ人たちよ、プライアム王の王子たちの
半数である二十五人の勇敢な私の息子たちのうちで、
残った者は生者死者合わせてもこのわずかだけだ。
生き残った者には愛で、
私が最後の安らぎの地へ連れ帰った者には、
先祖の者と一緒に埋葬することで報いよ。
ゴート人もやっと私の剣を納めさせてくれた。
タイタスよ、おまえは家族には薄情で無頓着であったが、
おまえの息子たちを埋葬せずに、
冥土の川の恐ろしいほとりをさまよわせてよいものか。
墓を開き彼らをその兄弟たちのそばに横たえるがいい。

タイタスの登場前に聞かされていた立派な人物というイメージとは違って、彼の言葉から観客が感じるのは、ときに高慢さにも通じかねない、自尊心の異常なほどの高さである。まず、凱旋したタイタスが呼び掛けているのは、Romans ではなく、“Rome”(70)に対してである。それは、タイタスがひとり一人のローマ人を代表した存在であるということを謙虚に認識しているというよりは、何よりローマ全体の英雄だという意識の方を強くもっていることを暗示している。そして、そうした意識は、タイタスが“victorious in thy mourning weeds”(70)（「喪服を着て勝利を祝え」）と、勝利の祝い方を一方的に命じ

ている態度にのぞいている。しかも、すぐあとになってわかることだが、タイタスが喪服を着るように求めている理由は、ゴート人との戦争で死んだローマ兵たち全員を哀悼するためではなく、戦争で死んだ彼の息子たちを弔うためなのである。そうした個人的な次元の弔いをタイタスは、公の儀式として傲慢にも押しつけようとしているのである。

タイタスの同様の態度は、つづく六行(71-76)にも現われている。タイタスは、帰ってきた自分を、“with precious lading”(72)(「高価な積荷を積んで」)港へ戻ってきた“bark”(「帆船」)に、自ら喩えている。ここには、ゴート人を征服して捕虜をつれて凱旋したことを誇っている態度が見える。その上、自分が戻ったことを三人称を使って、“Cometh Andronicus”(「アンドロニカスは帰国した」)(74)と表現している。タイタスは、自分がゴート人を打ち破ったローマの英雄であることを客観的な事実として、意識していることがわかる。それは、勝利者とその手柄をたたえて与えられるはずの冠を、勝利者としての自分を描くために、使っていることにも出ている(“with laurel boughs”(74)(「月桂樹の枝で(頭を巻いて)」))。タイタスの自尊心の高さは、“tears”(「涙」という語の繰り返しにも現われている。タイタスは、“To re-salute his country”(「再び母国に挨拶するため」)(75)を“with his tears”(「涙で」)という語句で修飾しているが、その“tears”の意味があとで触れる息子た

ちの死を嘆いた「涙」と誤解されることを懸念して、わざわざ“Tears of true joy”(「嬉しさの真の涙」)(76)であると言い換えているのである。これは、ローマ人から自らがめめしい人間であると思われることに耐えられない、タイタスのプライドの高さを伝えている。

また、ローマの守護神ジュピターへの呼び掛け(“Thou great defender of this Capitol”(「この神殿の偉大な守護神よ」)(77))は、ローマの公の“the rites”(「儀式」)(78)のためであるように一瞬見えるが、すぐに「儀式」がタイタス自身の死んだ息子たちのためであることがわかる。ローマの守護神は、自分の息子たちの数を誇るために使っている“King Priam”(「プライアム王」)(80)の名前と同じように、個人的な「儀式」を引立てるための道具立てとしてタイタスによって提示されているのである。そこには、戦争で死んだ息子たちを誇るといふよりは、そうした「儀式」を取り仕切る自らの威力を誇ろうとするタイタスの姿勢が見える。タイタスの自尊心は、戦場での息子たちの死に対しても“unkind and careless”(「薄情で無頓着であった」)彼自身をせめていているところ(86-88)にもうかがえる。それは一見「薄情な」自らの姿勢に対する謙虚な反省のように思えるが、実際には、タイタスはそうした冷酷な姿勢を取っていた自分に“Titus”と呼び掛け、“thou”(87) (“thine”(86) “thy”87)と突き放しているのが見られる。つまり、ここにはそうした落ち度のある自分をしっかりと認識している本当の自分への自負が

意識されているのがわかるだろう。このように、観客は、彼の登場以前に聞いていた立派なイメージとは違って、むしろ高慢さにも通じる自尊心の高い性格をタイタス自身の言葉から印象づけられるのである。

従って、このはじめてのタイタスの台詞につづいて、彼の息子の弔いのために開かれる墓(“They open the tomb”(「墓が開かれる」))の舞台的なイメージは、息子の死を弔うことも公の「儀式」として行おうとするタイタスの高い自尊心を観客に伝えることになる。もっとも、弔いの「儀式」はすぐに行われず、一旦中断されている。ここで、捕虜にされたゴートの女王タモーラの息子 Alarbus が犠牲にされる展開が現われるからである。それは、シェイクスピアが本格的にタイタスに対して観客に反発を感じさせるエピソードの最初のものである。

このアラールバスの犠牲のエピソードにあたるものは、チャップブックの散文の物語にはない。それは、シェイクスピア独自の趣向である。History of Titus Andronicus では、タモーラにあたる Attava が、タイタスに対して憎しみをもつに至る経緯は、次のように描写されている。

...the valiant Andronicus, Captain-General of the Empire, gained many Victories over them [the Goths], with great Effusion of Blood on either Side; but those barbarous People still encreasing

in their Numbers, the Emperor, desiring Peace, it was agreed to, in Consideration he should marry Attava, Queen of the Goths, and in case he should die without Issue, her Sons might succeed in the Empire. Andronicus opposed this very much, as did many other... (...帝国の将軍である勇敢なアンドロニカスは、双方におびただしい血を流して、ゴート人に何度も勝利した。だが野蛮なゴート人は勢力を増やしたので、皇帝は、平和を願って、熟慮の上でゴート人の女王アッタバと結婚することにし、そして、子供をもたずに死んだ場合は、彼女の息子が皇帝の地位を継ぐということになった。アンドロニカスは、多くの他の者たちががしたように、このことに激しく反対した。...) ²²

一読してわかることは、アッタバがタイタスを憎むようになる原因は、『タイタス・アンドロニカス』のタモーラの場合ほど納得のいくものにはなっていないということである。確かに、ここに引用した第三章の部分に先立った第二章の終りで述べられているように、アッタバはタイタスに戦争で夫であるゴートの王 Tottilius を殺されている (“...he[Andronicus] found they[Goths] had passed the Alps, and that their Army was increased by new Supplies, yet he gave them Battle, ...slew Tottilius...” (“アンドロニカスはゴート人がアルプスを越えたこと、また、新たに兵員を増強したこ

とを知ったが、戦いをいどんで...トッティリアスを殺した」²³)。その上、引用した第三章のはじめの部分にあるように、彼女はタイタスにローマ皇帝との結婚に反対されたということもある。しかし引用部分を丁寧に読んでみると、タイタスがローマ皇帝がアッタバと結婚することに反対したという指摘には、“as did many other”（「多くの他の者たちがしたように」）という言葉が添えられていることがわかる。つまり、タイタスはアッタバとの結婚に反対したのは、あくまでローマ軍の長として、また他のローマ人の声を代表する形で彼女とローマ皇帝との結婚に反対しているということである。となると、アッタバの憎しみは、本来タイタスではなく、むしろローマ人全体に向けられるべきものだということになってくるからである。

これに対して、劇ではシェイクスピアは、タイタスへのタモーラの憎しみにより強い動機を用意している。タイタスの長男 Lucius(チャップブックには登場しない)が、戦争で死んだ兄弟の靈魂を鎮めるための犠牲として“the proudest prisoner of the Goths”(「ゴート人の最も勇敢な捕虜」)(I.i.96)を父親に求めている。タイタスはリュージアスの願いを聞き入れて、タモーラの長男アラーバスを与える。シェイクスピアは言葉によって、観客に、犠牲を捧げる行為の残酷さを何度も印象づけている。リュージアスは、まず、犠牲を求めるときとアラーバスを連れて退場する前と二度にわたって、“hew

his[Alarbus'] limbs”(「五体を切り刻む」)(97, 129)ことを述べている。実際の犠牲の儀式は舞台には現われな
いが、犠牲の行為の残酷さを伝えるタモーラと彼女の二
人の息子たちの言葉によって、観客は舞台の外で行われ
ている残酷な犠牲の行為を意識させられつづける。

TAMORA O cruel, irreligious piety!

CHIRON Was never Scythia half so barbarous!

DEMETRIUS ...

The self-same gods that armed the Queen of Troy
With opportunity of sharp revenge
Upon the Thracian tyrant in his tent
May favour Tamora, the Queen of Goths...
To quit the bloody wrongs upon her foes.

(I. i. 130-131, 136-139, 141)

タモーラ ああ、なんと残酷で不敬な信仰だろう。

カイロン スキチア族もこれほど野蛮ではなかった。

ディミートリアス ...

トロイの王妃にトラキアの暴君に

激しい復讐の機会を

与えた同じ女神たちが

ゴートの女王タモーラに味方して...

その仇に残虐な行為への復讐をさせて下さるでしょう。

これに加えて、犠牲を捧げたあと再登場した際に、リュ

ーシアスは“Alarbus’ limbs are lopped,/And entails feed the sacrificing fire...”(「アラールバスの五体は切り刻まれ、その臓物は犠牲の火を燃え上がらせました」)(143-144)と儀式の模様をタイタスに報告している。このように言葉で犠牲の儀式の残酷さが繰り返し表現され、観客に印象づけられている。そしてそれによって、観客は、その犠牲の行為を容認するタイタスの残酷さを意識させられ、彼にタモーラがしている息子のための命乞いに加勢するようになる。

Victorious Titus, rue the tears I shed,
A mother’s tears in passion for her son;
And if thy sons were ever dear to thee,
O think my son to be as dear as to me.

(I. i. 105-108)

勝ち誇るタイタス、私の流す涙に、
息子のために流す涙に、哀れみをかけて下さい。
あなたの息子たちがあなたにとって大切なら、
私の息子も私にとって大切だと考えて下さい。

しかし、彼女の命乞いはタイタスによって冷たく拒絶される。観客は、タイタスの残酷さに加えて彼の無情さを印象づけられる。その印象を強めているのが、息子のためにタモーラのする命乞いの舞台的な絵図がもつ効果である。クウォート版にもフォーリオ版にも指示はないが、

タモーラはここで(I. i. 104)ひざまずくと考えられる。²⁴ ヒューズやウェイスがこの部分についての注で述べているように²⁵、あとでタモーラはサターナイナスにこのときを思い出して

And[I'll] make them know what 'tis to let a queen
Kneel in the streets and beg for grace in vain.

(I. i. 454-455)

そして女王を街中でひざまずかせた上に、慈悲の願いを聞き入れなかった報いを教えてやります。

と言っていることからすると、彼女が息子の命乞いのためにタイタスにひざまずくのは確実であると考えられる。ゴート人の女王であるタモーラのこのひたすらな懇願の姿勢が、それを冷たく拒否するタイタスの無情さを観客に一層強めて伝えている。こうして、観客はタモーラに味方し、反対にタイタスに反発するようになる。このように、シェイクスピアは、登場前にはタイタスについて立派なローマの英雄としてのよい印象を観客に与えて、その分余計に強く登場後の彼の残酷さや無情さを観客に印象づけるようにしている。

ここでタイタスについて観客の受けた残酷さや無情さの印象は、つづいて行われる、例の中断されていた彼の息子たちの埋葬と、彼の娘 Lavinia による出迎えとの二つの場面の色合いに影響を及ぼしている。

TITUS Let it be so, and let Andronicus
Make this his latest farewell to their souls.
Flourish. Then sound trumpets, and lay the coffins
in the tomb

In peace and honour rest you here, my sons,
Rome's readiest champions, repose you here in rest,
Secure from worldly chances and mishaps.
Here lurks no treason, here no envy swells,
Here grow no damned drugs, here are no storms,
No noise, but silence and eternal sleep.
In peace and honour rest you here, my sons.

Enter LAVINIA

LAVINIA In peace and honour live Lord Titus long;
My noble lord and father, live in fame.
Lo, at this tomb my tributary tears
I render for my brethren's obsequies,
And at thy feet I kneel, with tears of joy
Shed on this earth for thy return to Rome.
O bless me here with thy victorious hand,
Whose fortunes Rome's best citizens applaud.

TITUS Kind Rome, that hast thus lovingly reserved
The cordial of mine age to glad my heart!
Lavinia, live, outlive thy father's days
And fame's eternal date, for virtue's praise!

(I. i. 148-168)

タイタス　そうしよう、アンドロニカスは彼らの魂に
最後の別れを言わせてもらおう。

ラッパの音。柩が墓におろされる。

平和と栄誉のうちにここで安らぐがいい、息子たちよ。
ローマのためにすすんで戦った戦士たちよ、
この世の不幸に心をわずらわすことなくここに眠れ。
ここには反逆がひそむことも悪意が高まることもない、
忌まわしい毒草が育つことも嵐もない、
騒音もない、ただ沈黙と永遠の眠りがあるだけだ。
平和と栄誉のうちにここに眠れ、息子たちよ。

ラヴィニア登場。

ラヴィニア　平和と栄誉のうちに長生きされますように、
私の高貴な父よ、名声を享受して生きられますように。
見て下さい、私はこの墓で兄弟の
葬儀のために涙を捧げています、
そして、あなたの足元にひざまずき、ローマへ
ご帰還を祝ってこの大地に喜びの涙を流します。
どうぞその勝利した手で、ローマ市民たちが
ほめそやすその手で、私に祝福を与えて下さい。
タイタス　情け深いローマよ、おまえは愛をこめて
年老いた私の心を喜ばせる慰めを守っておいてくれた。
ラヴィニア、父よりも不朽の名声よりも
長く生きよ、淑徳さをほめたたえるために。

ここでシェイクスピアは、“In peace and honour”(「平

和と栄誉のうちに)」という語句を執拗に繰り返して使っていることがすぐにわかるだろう。劇作家は、それを、わずか八行(50-57)の間に、二度はタイタスに、一度はラヴィニアに、合計三度使わせている。まず、タイタスの場合には、その語句だけでなく、それを含んだ全く同じ行を(“In peace and honour rest you here, my sons”)繰り返えさせている。それによって、シェイクスピアは、タイタスが彼の死んだ息子たちが “In peace and honour” に眠れることを確信していることを表現している。タイタスの確信の根底には、アラーバスを犠牲として捧げることによって、タモーラの息子の命乞いを拒絶している際の彼自身の言葉を使うと、“T’appease their[Titus’ dead sons’] groaning shadows that are gone”(「死んだ息子たちの苦しむ霊を慰める」)(126)ことができたと考えているからである。しかし、タイタスの死んだ息子たちの靈魂が “In peace and honour” に眠れるようにするためには、アラーバスが殺されそれによってタモーラたちがタイタスに恨みをもつようになったことを、観客は、皮肉に意識することになる。

こうした意識は、タイタスを出迎えるために登場したラヴィニアが父親にひざまずく絵図(ト書としては、彼女がひざまずく指示はないが、“...at thy feet I kneel...”(「あなたの足もとにひざまずき...」)(161)とあることからして確かなことである)によって強められることになる。というのは、タイタスにラヴィニアがひ

ざまずく姿は、観客に、すぐ前で見えたタイタスにタモーラが息子の命乞いのためにひざまずいた姿を思い出させると考えられるからである。そして、タイタスが娘に対して愛情豊かに接するのを見せられることで、観客は、彼がタモーラに対しては、逆に無情であったことを思い出させられることになる。その上、ラヴィニアが、死んだ息子たちに対してタイタスが使っていた “In peace and honour” を、父親自身の長寿を願って使っているのである。そのために、これを聞いた観客は、死者の霊魂がいやされた分だけ、タイタスの “peace and honour” に問題が起こるかもしれないという漠然とした予感をもたされることになる。

これとは別個に、同じようにシェイクスピアが今後の劇展開との関連で、ラヴィニアの出迎えの言葉をうけたタイタスに台詞を述べさせていることに注意しておきたい。それは、タイタスがラヴィニアによって述べられた長寿を願う言葉に応える形で言っている台詞である―― “Lavinia, live, outlive thy father's days/ And fame's eternal date, for virtue's praise! ”。後の劇展開を考えると、この台詞は皮肉に機能している。まず、タイタスは娘が自分よりも長く生きることを願っているが、現実には、彼の願いとは違って、ラヴィニアは父よりも先に死ぬことになる。しかも、そのようにラヴィニアを死なせることになるのが、ここで彼女の長寿を願っているタイタスである。また、“virtue” は goodness と

いう意味と共に chastity の意味をもつと考えられるが、その「純潔さ」をラヴィニアはやがて失うことになっている。もちろんこの段階では、観客は劇の今後の展開を知らないはずである。従って、実際には、観客は、ラヴィニアの強姦や、タイタスによる娘の刺殺をやがて見たときに、ここでのタイタスの台詞を思い出してその皮肉に気づくことになる。

アラーバスの犠牲のエピソードのあとにも、シェイクスピアは同じように、タイタスについてよい印象を一旦観客に与えておいて、次にその好印象を覆すという手法をもう一度使っている。タイタスは市民による皇帝への推挙を固辞し、サターナイナスを先帝の長子故に推す。なるほど、今度の場合は、Bertrand Evans の指摘するように²⁶、観客もタイタスも見ているところで、サターナイナスが悪の性格をすでに示していた。望んで皇帝の地位を手に入れるようにタイタスにマーカスが言うときのサターナイナスの反応のことである。

SATURNINUS Proud and ambitious tribune, canst thou
tell?

TITUS Patience, Prince Saturninus?

SATURNINUS Romans, do me right.
Patricians, draw your swords, and sheathe them not
Till Saturninus be Rome's emperor.
Andronicus, would thou were shipped to hell,

Rather than rob me of the people's hearts!

(I. i. 202-207)

サターナイナス 高慢で不遜な護民官め、何を言うのか。

タイタス 控えて下さい、サターナイナス殿下。

サターナイナス ローマ人よ、私を正しく評価してくれ。

貴族たちよ、剣を抜いて鞘には納めるな、

サターナイナスがローマの皇帝になるまではな。

アンドロニカス、おまえなんか地獄へ送られるがいい、

民衆の心を私から奪ったのだから。

ここでサターナイナスの本当の性格を知った観客は、タイタスが彼を皇帝に推すことに判断の間違ひがあることを意識することは確かである。しかしこのことがあっても、観客は、タイタスの人柄そのものを批判することはしないと考えられる。観客は、実際に、タイタス自身が帝位への推挙を断っていることで、彼の謙虚さを印象づけられている。それで、タイタスがサターナイナスを長子故に皇帝に選んでも、観客は、彼の判断に問題があると感じはしても、そのためにタイタスの無垢さを疑うことはない。サターナイナスは、タイタスのことを“noble Titus”(「高潔なタイタス」)(253)と呼んでいる。サターナイナスの言葉には、タイタスによって皇帝に推挙されたことを感謝する気持が含まれていることは注意しなければならないが、“noble Titus”という言葉聞いた観客には、サターナイナスの気持は別にして、以前の

“noble”な英雄のイメージがよみがえったように感じられる。しかしここでも、このすぐあとに、観客はタイタスが息子の Mutius を殺す場面を見せられるのである。タイタスに対する感謝のしるしとして、サターニナスがラヴィニアを妃としたいと申し出る。新皇帝からの申し出をタイタスは喜んで受け入れる。しかしすでにラヴィニアと婚約している²⁷ バシエーナスが彼女を連れ去ろうとする。それを手助けしようとするミューティアスをタイタスは切り殺すのである。

ミューティアス殺害についても、シェイクスピアは、観客に彼の殺害を繰り返し意識づけているが、その仕方はアラーバスの犠牲の場合よりもより複雑である。まず、ミューティアス殺害とその直後を見てみよう。

MUTIUS My Lord, you pass not here.

TITUS What, villain boy,

Barr'st me my way in Rome?

[Strikes him]

MUTIUS Help, Lucius, help! [Dies]

[Exuent Saturninus, Tamora, Chiron, Demetrius and Aaron]

LUCIUS My lord, you are unjust and more than so:

In wrongful quarrel you have slain your son.

(I. i. 290-293)

ミューティアス 父上、ここは通しません。

おれの息子ならおれに恥などかかせないだろう。
裏切り者め、ラヴィニアを皇帝にお返しするのだ。

アラーバスの犠牲の場合には、それが行われる前にタイタスの言葉を通じて彼の自尊心の高さが伝えられていた。これに対して、ミュートィアスの殺害では、殺害のあとで、タイタスの同じ性質が表現されている。実はここで、ミュートィアスの殺害がもたらしたタイタス一家の混乱の描写は、一旦中断されている。シェイクスピアは、このあと、二階舞台に、すでに退場していたサターニナスやタモーラ(とりわけ、彼女が二階舞台からタイタスを見下ろす絵図は、勝利者と捕虜という以前の二人の立場の逆転を視覚的に示している)たちを登場させて、サターニナスにタイタスと彼の一家をラヴィニアのことで自分に恥をかかせたとして絶縁させている。

No, Titus, no, the emperor needs her not;
Nor her, nor thee, nor any of thy stock.
I'll trust by leisure him that mocks me once;
Thee never, nor thy traitorous haughty sons,
Confederates all thus to dishonour me.

(I. i. 299-303)

もういらぬぞタイタス、皇帝はおまえの娘などいらぬ。
おまえの娘も、おまえも、おまえの一族もいらぬ。
おれをばかにするやつなど信用するものか、

おまえも、おまえの傲慢な裏切り者の息子たちも、
徒党を組んでおれに恥をかかせる者など信用せんぞ。

このサターニナスによるタイタスへの絶縁宣言は、このあとすぐに新皇帝が、ラヴィニアを妃にすることを決めたあとでその魅力に気づいたタモーラを花嫁にあらたに選ぶこと(“I choose thee, Tamora, for my bride...” (「タモーラ、あなたを私の花嫁に選ぶことにする」) (319))²⁸ につながって、アクションを先へ進めるために機能しているが、表面的にはミュートィアス殺害のエピソードとは関係がないように見える。しかし、注意して見てみると、シェイクスピアは、この間にも、観客にミュートィアスの殺害された出来事を間接的に意識させていることがわかる。サターニナスのタイタスに対する憤りは、彼に恥をかかせたというものだが、これは、ミュートィアスの殺害直後にリュージアスの批判に対してタイタスが示していた憤りと同じ内容であることがわかるだろう。“dishonour me”(「おれに恥をかかせる」)という具体的な表現まで同じものが使われている。これに限らない。両方の台詞は同様の否定辞ではじめられて、気に入らない相手を否定する修辭の形までほとんど同じものが使われている。シェイクスピアは、そのようにして、サターニナスのタイタスへの憤りの言葉の内容と形の類似によって、観客にタイタスのリュージアスへの憤りを思い出させ、それを通じて、そのタイタスの言葉

を述べさせる原因となったリュージアスの批判を思い出させようとしているのである。そして、それは、つまるところ、観客にタイタスのミューティアス殺害を思い出させていることになるのはもちろんである。

タイタスとサターナイナスの両者の言葉に同じ修辞の形をもたせ、それによって前者のミューティアス殺害を観客に思い出させていることを、確かにシェイクスピアが意識的にしていると主張できる根拠がある。サターナイナスたちが退場したあとに、一旦舞台を離れていたマーカスとタイタスの息子たちが再登場したあとの展開である。まず、マーカスに、リュージアスの台詞とほぼ同じ言葉を使わせてタイタスのミューティアス殺害を非難させている。("O Titus, see! O see what thou hast done!/ In a bad quarrel slain a virtuous son."
(「ああタイタス、なんということをされたのですか! 正しくない争いをして徳高い息子を殺してしまわれるとは」)(341-342))。タイタスによるミューティアスの殺害は、これによって、観客に繰り返し印象づけられる。そのマーカスに対してシェイクスピアは、タイタスに次のように言わせている。

Nor thou, nor these confederates in the deed
That hath dishonoured all our family:
Unworthy brother and unworthy sons!

(I. i. 344-346)

おまえも、徒党を組んで
わが一族に恥をかかせた者も、
弟でもなければ、息子でもない!

ここでも、タイタスは、リュージアスに対して憤ったときと同じ「恥をかかせた」(“dishonoured”)という内容の言葉を述べさせられている。以前と違うのは、恥をかかされたのが“all our family”(「わが一族」)になっていることだが、それはタイタスが家長であることを考えると、事実上 me と同じであることは明らかである。また、自分との関係を否定するのに、否定辞を繰り返す文の形を使っていることも同じである。ようするに、シェイクスピアは、タイタスに彼が息子の殺害直後にリュージアスに対して使ったものと同様の修辭の形をもつ台詞をもう一度使わせているのである。そのようにして、リュージアスがミューティアスを殺したタイタスに対して行った非難を思い出させているのである。しかしこれと同時に注意すべきは、タイタスが息子たちを表現するのに“confiderates”という語を使っていることである。それは、サターナイナスがタイタス一家との絶縁を宣言していたときに、彼らを指して使っていた語そのものであることがわかるだろう。つまり、シェイクスピアは、以前のタイタスの憤りの言葉ばかりでなく、その内容と修辭の型をそのまま写していたサターナイナスの憤りの言葉もまた、タイタスのマーカスへの台詞によって観客に意

識させようとしているわけである。ようするに、シェイクスピアは、そのようにすることで、観客に二重に三重にタイタスのミューティアス殺害を思い出させていることになる。

これに加えて、シェイクスピアは、マーカスと他の息子たちがミューティアスの死体を一門の墓に埋葬したいと願うのを、タイタスに一度は無情に拒絶させている。最初、リュウシアスがミューティアスの埋葬を願う(347-348)のを、タイタスは戦争で死んだわけではないという理由で埋葬を拒絶する(349-354)。これに Martius とタイタスの他の二人の息子²⁹ が加わる。

MARCUS ...He[Mutius] must be buried with his
bretheren.

QUINTUS and MARTIUS And shall, or him we will
accompany.

TITUS 'And shall'! What villain was it spake that
word?

MARTIUS He that would vouch it in any place but
here.

TITUS What, would you bury him in my despite?

MARCUS No, noble Titus, but entreat of thee
To pardon Mutius and to bury him.

TITUS Marcus, even thou hast struck upon my crest
And with these boys mine honour thou hast wounded.

(I. i. 357-365)

マーカス あいつは、兄弟のそばに葬ってやるべきだ。
クウィンタスとマーシャス 葬ってみせます、でなければ、おれたちも奴の後を追うばかりだ。
タイタス 「みせます」だと!どの悪党がそう言ったのだ。
マーシャス どこででもそう言える者が言ったのです。
タイタス おれに反対してもあいつを埋葬するつもりか。
マーカス 違いますタイタス、お願いするのです、
ミューティアスを許し、埋葬させて下さいと。
タイタス マーカスよ、おまえまで私の名誉を打って、
この息子たちと共に私の名誉を傷つけるのだな。

この部分は、ラヴィニアを連れ去る兄弟たちを助けようとして立ちはだかったミューティアスをタイタスが切り殺す場面そのものによく似た構造と内容をもっていることがすぐにわかるだろう。ミューティアスを埋葬する意志を示す言葉に憤るタイタスの台詞(“What villain was it spake that word?”(「どの悪党がそう言ったのだ」))は、立ちはだかったミューティアスに言ったタイタスのそれ(“What, villain boy,/ Barr’st me my way in Rome?”(「なんだと、悪がき、このローマでおれを通させぬとは」))と対応している。また、つづくマーカスの訴えに対するタイタスの言葉は、リュシアスの非難に対するタイタスの言葉(“dishonoured me”)と同じように、名誉(“crest” “honour”)をきずつけられたことが問題にされている。ここでもシェイクスピアは、展開に同様の

構造と内容を仕組むことによって、タイタスのミューティアス殺害を観客に今一度思い出させているのである。そしてもちろん、ミューティアスが殺され、彼の埋葬についての願いをタイタスが拒絶している展開は、人の死の問題とその死に関わる願いの拒絶が扱われているという意味で、以前のアラーバスの犠牲とタイタスによるタモーラの命乞いの拒絶と同じパターンであることは明らかである。二つのエピソードを呼応させようとする意図は、シェイクスピアが、タモーラが息子の命乞いのためにひざまずいたのと同じように、マーカスとタイタスの息子たちにも埋葬の願いのためにひざまずかせていることによってもわかる。

The brother and the sons kneel

MARCUS Brother, for in that name doth nature
plead--

MARTIUS Father, and in that name doth nature
speak--

TITUS Speak thou no more, if all the rest will
speed.

MARCUS Renowned Titus, more than half my soul--

LUCIUS Dear father, soul and substance of us
all--

(I. i. 370-374)

タイタスの弟と息子たちがひざまずく

マーカス 兄上、そう呼んで身内の情に訴えますが、
マーシャス 父上、そう呼んで親子の情に訴えますが、
タイタス もう言うな、これだけはどうしても。
マーカス 私の魂にもまさる、高名なタイタス、
リュージアス 我々すべての霊であり肉である父上、

またここで“nature”という語の繰り返しが示している、肉親の情への訴えかけも、息子のための命乞いをしたタモーラのそれと同じである(“Victorious Titus, rue the tears I shed,/A mother’s tears in passion for her son;/And if thy sons were ever dear to thee,/O think my sons to be as dear to me. (I. i. 105-108))。このように、アラーバスの犠牲の場面と同じように、ミューティアスの殺害のエピソードについても、まずタイタスについてよい印象を与えておいて、次にそれを覆すように彼について悪い印象を与えるという手法を繰り返し使うことによって、シェイクスピアは、観客に、以前のタイタスの残酷さと無情さを今一度思い出させ、あらためて印象づけているのである。

第一場の最後の場面では、タモーラを妃にしたサターナイナス一党とラヴィニアを獲得したバシエーナス一党が舞台正面の左右の二つの戸口からそれぞれ同時に登場する。クウォート版の二段組になったト書は、両方の一党の対称的な登場と舞台での対峙を視覚的に伝えている。³⁰

Enter the EMPEROR, TAMORA Enter at the other door
and her two SONS, with the BASSIANUS and LAVINIA,
MOOR at one door with others ³¹

皇帝、タモーラ、その バシエーナス、
息子たち、アーロンが ラヴィニア、その他
一方の戸口から登場。 もう一方の戸口から登場。

ローズは、³²、これが冒頭のサターナイナス一党とバシエーナス一党の登場と対峙と同じパターンをもっていることを鋭く指摘している。"The second panel [the development after Bassianus' lawful seizure of Lavinia] ends with a reprise of the prologue. Once again Saturninus and Bassianus enter, each with his party, from opposite doors; they exchange contentious remarks; and once again a peace, clearly a false one, is arranged." (「バシエーナスが正当な権利を行使してラヴィニアを連れ去ってから以後の第二の展開は、劇冒頭の繰り返しで終わっている。今一度、サターナイナスとバシエーナスがそれぞれの一党と共に、左右の戸口から登場する、両者は主張をぶつけ合う、今一度、平和が、明らかにいつわりの平和がつくられている」) シェイクスピアは、冒頭と同じ登場と対峙のパターンを繰り返すことによって、展開されているのが作為的につくられた世界であることをあらためて印象づ

けている。しかもここには、劇冒頭の場合とは違って、先帝の二人の息子がそれぞれの帝位継承権を公に主張し合って争うといった、儀式性を求める状況は一切存在しない。そのために、両方の一党の登場と対峙は、専ら展開されている世界の虚構性を観客に強く印象づけるように機能している。

確かにローズの述べているように、最後の場面では、“a peace, clearly a false one”が達成されているが、重要なのは、そうした表面的な事実よりも、むしろその場面が第一幕の結びとして実質的に果たしている機能である。すなわち、この最後の場面が、第一幕全体の劇展開を目立たぬ形でまとめて観客にそれとなく伝えていることである。その最初は、パシエーナスがサターナイナスにタイタスを許すように求めている部分である。パシエーナスは、タイタスが犯した間違いも皇帝への忠誠心からだとして、ミュージェアスを殺したことに触れている。

By all the duties that I owe to Rome,
This noble gentleman, Lord Titus here,
Is in opinion and in honour wronged,
That in the rescue of Lavinia
With his own hand did slay his youngest son,
In zeal to you...

(I. i. 414-419)

ローマに対して私が負っているすべての義務にかけて、
ここにおられる、高潔なタイタス殿は、
名声と榮譽において不当な扱いを受けておられます。
なるほど、ラヴィニアを取り戻そうとして、
自らの手で末の息子を殺しましたが、
それはすべてあなたへの忠誠心からきたものです...

単に、タイタスがミューティアスを殺した事実だけを観客に思い出させているのではない、そのあとのリュースアスやマーカスを相手にしてタイタスが自尊心の高さを示したことまで伝えられている。というのは、これについて、タイタスがバシエーナスの心遣いに感謝するのではなく、反対に彼や、身内の者が自分に恥をかかせたことをなじるように、シェイクスピアが仕組んでいるからである。

TITUS 'Tis thou, and those, that have dishonoured
me.

Rome and the righteous heavens be my judge

How I have loved and honoured Saturnine. [Kneels]

TAMORA My worthy lord, if ever Tamora

Were gracious in those princely eyes of thine,

Then hear me speak indifferently for all;

And at my suit, sweet, pardon what is past.

SATURNINUS What, madam, be dishonoured openly,

And basely put it up without revenge?
TAMORA Not so, my lord; the gods of Rome forfend
I should be author to dishonour you.
(I. i. 425-435)

タイタス あなたとその者たちです、私に
恥をかかせたのは。ローマと公正な神々をご存じです、
いかに私がサターニナス陛下を敬愛しているか。[ひ
ざまずく]

タモーラ 陛下、もしタモーラがあなたの
高貴な目に美しく見えますなら、
みなさまのために公平に話す私の言葉をお聞き下さい、
そして、私の願いをに入れて過ぎたことはお許し下さい。
サターニナス なんだと妃よ、公然と恥をかかされ、
それに復讐もせず卑しく耐えよと言うのか？
タモーラ いいえ陛下、ローマの神々もご存じです、
私があなたに恥をかかせる者かどうかは。

以前にも繰り返し強調されていた“dishonoured me”(「私
に恥をかかせた」)という表現を劇作家がタイタスに使わ
せているだけではなく、同じ言葉“dishonoured
(dishonour)”をサターニナスやバシエーナスに執拗に
使わせて側面からも補強しているのがわかるだろう。こ
れにとどまらない。シェイクスピアは、タイタスが息子
たちやマーカスによるミューティアスの埋葬の願いを拒
絶したことまで間接的に観客に思い出させている。それ

は、サターナイナスにマーカスたちが許しを願うために
ひざまずいている場面である。

TAMORA ...

By my advice, all humbled on your knees

You shall ask pardon of his majesty.

[Marcus, Lavinia and Titus's sons kneel]

LUCIUS We do, and vow to heaven and to his highness

That what we did was mildly as we might,

Tend'ring our sister's honour and our own.

MARCUS That on mine honour here do I protest.

SATURNINUS Away, and talk not; trouble us no more.

(I. i. 472-478)

タモーラ ...

私の忠告を聞いて、みなさんひざまずいて、

陛下からお許しを願われるのがいいでしょう。

マーカス、ラヴィニア、タイタスの

息子たちがひざまずく

リュージアス お許しを願ひ、天と陛下に

私たちのしたことは妹と私たちの名誉を重んじて

出来うる限り穏便な行為であったと誓います。

マーカス 名誉にかけて私もそう断言します。

サターナイナス さがれ、もうしゃべるな、たくさんだ。

ここに見られるト書は、フォーリオ版にはない。しかし、

その前のタモーラの台詞からして、ヒューズが書き加えているように、マーカスたちはひざまずくことは確かである。もちろんここでは、マーカスたちが、ひざまずいているのはタイタスにではなく、サターナイナスに対してである。けれども、この場面はマーカスたちがタイタスにミューティアスの埋葬を求めている部分とよく似たようにされている。どちらの場面も願い事をするためにひざまずかれている。更には、タイタスと同じように、サターナイナスは一時的にその願い事を拒絶している。この展開とひざまずきという舞台的イメージの類似によって、観客は、以前にミューティアスの埋葬について、息子たちやマーカスがタイタスにひざまずいて願い、それをタイタスが拒絶した場面を思い出すと考えられる。そして、もちろん、それによって、観客はタイタスの無情さを改めて意識させられることになる。このひざまずきが行われるときには、タイタスはすでに皇帝から許されて立ち上がっている。つまり、舞台では、サターナイナスもタイタスも立っていることになる。そして、マーカスたちはサターナイナスの方へひざまずいているのである。こうした絵図を見ることによって、観客は、以前は同じひざまずきがサターナイナスではなくタイタスに対してなされたことを思い出すのが容易にできると考えられる。このことは、更に、ここでひざまずきに加わっているラヴィニアがかつてタイタスを出迎えてひざまずいたことを観客に思い出させることにも役立つと考えら

れる。そして、すでに見たように、彼女の出迎えのひざまずきは、それ自体、タモーラがアラーバスのための命乞いをしたときのひざまずきと皮肉に呼応し合っていた。観客は、ラヴィニアのひざまずきを見ることによって、タモーラのタイタスに対するひざまずきについての記憶を引きよせることにもなる。そして、そのタモーラのひざまずきが引きずっているすべてのことを、すなわち、アラーバスの犠牲やタイタスがタモーラの息子の命乞いを拒絶したことを、意識することになる。こう主張できるのは、この場面のすぐ前で、シェイクスピアが、タモーラにアラーバスの犠牲のエピソードに触れさせているからである。

具体的には、タモーラは、表面的にタイタスを許すようにサターニナスを説得している傍白で、タイタスとその息子たちへの復讐の決意を披露し、それとの関わりで、アラーバスを殺されたこと、更に、その息子の命乞いをしたがタイタスによって拒絶されたことを述べている。

I'll find a day to massacre them all
And raze their faction and their family,
The cruel father and his traitorous sons,
To whom I sued for my dear son's life;
And make them know what 'tis to let a queen
Kneel in the streets and beg for grace in vain.

(I. i. 450-455)

いつの日にかやつらを皆殺しにしてやります、
そして、あの一族を滅ぼしてやります、
私が大事な息子の命乞いをしたのも聞かなかった
あの残酷な父親と、その裏切り者の息子たちとを、
そして女王を街中でひざまずかせた上に、
慈悲の願いを聞き入れなかった報いを教えてやります。

観客は、このタモーラの台詞によって、アラーバスの犠牲のエピソード全体を記憶によみがえらせる。そして、それによって、タイタスの残酷さと無情さをあらためて強烈に意識することになる。こうして、観客は、タモーラがここで、タイタスを“cruel”だと形容し、彼とその息子たちへの復讐を決意するのを納得して聞くのである。

このように、第一幕第一場では、シェイクスピアは、チャップブックの散文の物語にはない帝位継承の筋を仕組んで、観客にタイタスの残酷さと無情さを印象づけている。具体的には、劇作家は、観客にタイタスに対して一度好感をもたせる。そうしておいて、タイタスにミューティアスを殺害させた上に、殺した息子の埋葬を拒絶させることによって、観客に一層強くタイタスの残酷さと無情さを意識させている。またこのエピソードに先立って、シェイクスピアは、タモーラの息子アラーバスの犠牲のエピソードに同様の展開のパターンを与えて、残酷さと無情さを観客に伝えている。そして、二つのエピソードと、特に人物がひざまずくという舞台的イメージ

を巧みに呼応させることによって倍加されて観客に印象づけられたタイタスの残酷さと無情さが、第一幕の終りに現われているタモーラの復讐の決意をもっともなものに見せている。他方で注目しておくべきことは、シェイクスピアが、人物たちの登場の仕方と台詞に工夫をこらして、第一幕で展開されている世界の虚構性を印象づけていることである。これによって、観客は、タイタスの残酷さや無情さにしろ、それを契機としたタモーラの復讐の決意にしろ、あるいは、二人の人物の死にしろ、開幕の場面で起こっていることすべてにそれなりに反応しながらも、それらが虚構の世界の出来事であることを絶えず意識することになる。言い換えると、シェイクスピアは劇のはじめから観客に登場人物たちに対して感情移入を許さず一定の距離を保つようにさせているということである。

第一章 タイタス対タモーラ 注

1. Mark Rose, Shakespearean Design(Belknap Press, 1972), p.138. 参照。
2. Alan Hughes(ed.), Titus Andronicus(Cambridge UP, 1994), p.53.
3. Titus Andronicus からの引用は、Alan Hughes(ed.), Titus Andronicus(Cambridge UP, 1994)に拠る。
4. Mark Rose, op.cit., p.61.
5. Alan Sommers は、二人の主張の違いを次のようにまとめている。“Bassianus is to be seen as potentially the ideal ruler, by ‘Roman’ principles, while Saturninus, distinguished by a shifty self-will, ingratitude, vain prejudice, and rash injustice, is surely the obverse of Roman nobility.”(「バシエーナスは、ローマ的な原理によると潜在的には理想的な支配者だと見られるが、サターナイナスの方は、当てにならない身勝手さや忘恩やひとりよがりの偏見や軽率な不公平さを特徴としており、ローマ的な高貴さとは対極的な存在である」)この指摘はそれなりに正しいが、これはあくまで劇全体(あるいは、少なくとも第一幕)を見たあとでの結果的な判断だと考えられる。また、ソマーズ自身気づいているように、たとえば、バシエーナスの主張は、長子でないという自らの弱みを補うためである可能性もありうる。(Alan Sommers,

“Wilderness of Tigers’: Structure and Symbolism in Titus Andronicus,” Philip C. Kolin(ed.), Titus Andronicus: Critical Essays(Garland, 1995), pp.118-119): 劇がはじまったばかりの段階では、観客はこうしたことについて確信はもてない。観客が印象づけられるのは、むしろ、両者が帝位に対するそれぞれの正当性を主張しているという事実であり、それをするのに、両者共、よく似た長さをもつ修辞の展開を使っているということだと考えられる。

6. Jack E. Reese, “The Formalization of Horror in Titus Andronicus,” Shakespeare Quarterly 21(1970), p.82.

7. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.53. 脚注。

8. ウェイスは、『タイタス・アンドロニカス』が初演されただろうと考えられるバラ座の舞台について次のように指摘している。“Although we have no specific knowledge about the stage of the Rose, it may be assumed that in a general way it resembled the Swan, the one public theatre of which we have a sketch, and therefore had two entrances in the tiring-house wall at the back of the thrust stage beneath an overhanging gallery, which could be used as a playing space when action ‘above’ was stipulated.”(「我々は、ローズ座の舞台について特別な知識をもってはいないが、それは、ただ一つ舞台がスケ

- ッチされた絵の存在する公開劇場の白鳥座に近いものだと考えられる、従って、舞台の奥の楽屋の壁には二つの出入り口があり、その上には、二階舞台がかぶさっていて、ここは、「二階舞台で」が明記されているときには、演技空間としても使われた」) Eugene M. Waith, Titus Andronicus (Clarendon Press, 1984), p.44. 参照。
9. J.C. Maxwell, Titus Andronicus (Methuen, 1953), "Introduction," p. xxxvi. 参照。
10. Geoffrey Bullough (ed.), Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Vol. VI (Routledge and Kegan Paul, 1960), pp. 38-39. 参照。
11. ヒューズとウェイスは、マーカスがここではじめて舞台に登場してくると主張している。これに対して、マックスウェルは、マーカスははじめから舞台に出ていると考えている。Alan Hughes (ed.), op.cit., p. 54. 脚注、Eugene M. Waith (ed.), op.cit., p. 84. 脚注、J.C. Maxwell (ed.), op.cit., p. 4. 脚注、参照。
12. Alan Hughes (ed.), op.cit., p. 54. 脚注参照。
13. Eugene M. Waith (ed.), op.cit., p. 84. 脚注参照。ウェイスは、Marlowe の Edward II の例を紹介している。
14. Eugene M. Waith (ed.), op.cit., p. 84. 脚注参照。
15. ウェイスがこのことを直接指摘している。マックスウェルは、こうした考え方を指示していると考えられる。Eugene M. Waith (ed.), op.cit., p. 84. 脚注、J.C.

Maxwell(ed.), op.cit., p.4.脚注、参照。

16. チャップブックでは、ゴート人はタイタスによって制圧されているのではなく、ローマ皇帝が政治的な判断でゴート人の女王と結婚することによって平和がもたらされている。(Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.38.参照)シェイクスピアは、タイタスをゴート人を打破った英雄にすることで、はじめにことさら彼を立派な英雄として観客に印象づけようとしていると考えられる。

17. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.56.

18. Larry S. Champion も同じ点について気づいている。
“Certainly Shakespeare consciously underscores Titus’ merits at the outset.”(「確かにシェイクスピアは、はじめにタイタスの美点を意識的に強調している」) Larry S. Champion, Shakespeare’s Tragic Perspective(University of Georgia Press, 1976), p.10.

19. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.54.脚注参照。

20. Bertrand Evans も同様のことを指摘している。

“Present on stage during most of Act I, his dark hue making him conspicuous first among the crowd of prisoners and next in the company of the Emperor and his bride, Aaron has spoken never a word, and his role, other than as it serves the purpose of spectacle...has remained unpredictable.”(「アーロンは、第一幕の全体にわたっ

て舞台上に登場しており、その黒い肌の色によってはじめは捕虜たちの中で、次に皇帝と彼の花嫁と一緒にいるときにも目立って見える、彼は、一言も話すことがないので、見た目に目立つものの、その役割は予測できない]

)] Bertrand Evans, Shakespeare's Tragic Practice (Clarendon Press, 1979), p.4.

21. このタイタスのはじめての台詞については、Robert S. Miola が、特に最初の六行(70-76)について、彼の威厳を伝えている修辭的な工夫の特徴を大ざっぱに指摘している。“The paradoxical greeting to the personified city, the simile culminating in the third-person reference to himself, the repetition and explanation of “tears,” and the closing alliterative reference to Rome are all rhetorical devices that convey the speaker's dignity, gravity and importance.”(「擬人化したローマへの逆説的な挨拶の仕方、彼自身に三人称で呼びかけることで最高潮に達している直喩、「涙」の繰り返しと説明、更に、結びの頭韻を含んだローマへの呼び掛け、これらすべては、話し手の威厳と尊大さを伝えるための修辭的工夫である」)

Robert S. Miola, Shakespeare's Rome (Cambridge University Press, 1983), p.48.

22. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.38.

23. Ibid., pp.37-38. 参照。

24. Jack E. Reese は、『タイタス・アンドロニカス』

においてシェイクスピアが恐怖を形式化していることを論じた論文の中で、この作品に繰り返し出てくる嘆願と懇願がときにひざまずきと結びつけられて提出されていることに具体例を上げて触れている。“These pleas and supplications, moreover, are frequently delivered from bended knee... Tamora asks that Alarbus be spared(I. i. 104-120; see I. i. 454-455); Lavinia greets her father on his return to Rome(I. i. 161); Marcus and his two nephews seek permission for the burial of Mutius(S. D., I. i. 369); Mutius body is interred(S. D., I. i. 389); Titus, Bassianus, and Titus' family ask forgiveness before the emperor (I. i. 457, 459, 481, 485); Titus seeks the custody of his two sons(II. iii. 288-289); he and Lavinia pledge themselves to revenge(II. i. 209), shortly after which they, Marcus, and young Lucius solemnly consecrate themselves to the destruction of their enemies(IV. i. 87-88); and the rustic clown delivers Titus' "Supplication" to the emperor (IV. iv. 42-48; see IV. iii. 108-110).”(「その上これらの嘆願と懇願は、しばしば、曲げられた膝をともなってなされている...たとえば、そのようにして、タモーラはアラバスの命乞いをしている、ラヴィニアはローマへ帰還した父親に挨拶している、マーカスと彼の二人の甥がミューティアスの埋葬の許しを求めている、ミューティ

アスの死体が埋葬される、タイタスとバシエーナスとタイタスの家族が皇帝に許しを願っている、タイタスは二人の息子たちの保釈を願い出ている、タイタスとラヴィニアが復讐を誓う、そのすぐ後で、二人とマーカスと小リュージアスが敵への復讐を誓う、最後に、質朴な道化がタイタスの請願書を皇帝に届けている」) Jack E.

Reese, "The Formalization of Horror in Titus Andronicus," Shakespeare Quarterly vol.21(1970)

25. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.57.脚注、Eugene M. Waith(ed.), op.cit., p.89.脚注、参照。

26. Bertrand Evans, op.cit., pp.2-3.

27. このこと自体はチャップブックの散文の物語の設定そのままだが、チャップブックでは結婚をタイタスも認めたことになっている。Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.39. 参照。

28. チャップブックの散文の物語では、皇帝は劇のタモーラにあたるアッタバと、戦争をやめて平和を得るために結婚している。("...those barbarious People still encreasing in their Numbers, the Emperor, desiring Peace, it was agreed to, in Consideration he should marry Attava, Queen of the Goths..." Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.38.) 『タイタス・アンドロニカス』では、この政治的な要素は抑えられて、愛欲的な側面が強調されている。

29. 第一クウォート版では、Titus two sonnes speaker

という言葉が行の真中に印刷されている。このために、たとえば、Joseph Bolton は、これは '2 を印刷業者が読み間違えて two sonnes としたものだと解釈しているそして、ウェイスは、タイタスが一人だけを相手に話している印象があることから、ボルトンの考えを指示して、Martius が "And shall, or him we will accompany." (358) を言うようにしている (Eugene M. Waith(ed.), op.cit., p.100.脚注参照) が、ヒューズは、フォーリオ版もクウォート版を踏襲していることと、二人の息子たちが第358行をいっしょに話してもおかしくないとしている。ヒューズの考えの方が無理がないと考えられる。Alan Hughes(ed.), op.cit., p.67.脚注参照。

30. ヒューズもこのト書については舞台における人物の配置と関連している可能性を指摘している。"The symmetrical form of the Q SD, in double columns, may reflect Shakespeare's intended staging, and has therefore been retained." (「二段組みになっている、クウォート版のト書の対称的な形は、シェイクスピアが意図していた舞台上の人物配置を反映しているのかもしれないので、このテキストでは残してある」) Alan Hughes(ed.), op.cit., p.69. 脚注。

31. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.69.

32. Mark Rose, op.cit., p.137-138.

第二章 アーロン

前の幕で、観客は、タモーラの復讐の決意を聞く。ところが、第二幕では、タモーラは復讐に踏み出す様子を見せないのである。シェイクスピアは、すでに見たように、タイタスの残酷さと無情さを繰り返して強調し、タモーラがタイタスを憎むようになる強烈な動機を用意していた。そしてそうすることによって、劇作家は、観客に、それだけ彼女の復讐の決意をもっともなものとして受け入れるようにさせていた。それ故に、観客には、第二幕第三場ではじめて登場したタモーラの態度は余計に奇異に感じられる。実際、タモーラが、愛人の Aaron¹ を相手に浮かれた気分で森の心地よさを述べている台詞では、彼女はあたかも復讐そのものを忘れてしまったようにさえ見える。

My lovely Aaron, wherefore look'st thou sad
When everything doth make a gleeful boast?
The birds chant melody on every bush,
The snakes lies rolled in the cheerful sun,
The green leaves quiver with the cooling wind
And make a chequered shadow on the ground...

(II.iii.10-15)

私の素敵なアーロン、どうして陰気な顔をしているの、
なにもかも陽気さを誇っているというのに？
鳥たちがどの茂みでもうたい、
へびが心地よい日向でとぐろを巻き、
緑の葉が風にそよいで、地面に
市松模様の陰をつくっているというのに。

タモーラだけが復讐を忘れていてのではない。彼女の復讐をすぐにも助けるべき二人の息子 Demetrius や Chiron も復讐のことは眼中にないように見える。第二幕第一場で、二人は、ののしり合いの喧嘩をしながら登場する。しかも、その喧嘩は、タイタスへの復讐と関わりをもつのではなく、彼の娘ラヴィニアの愛を競い合っているものなのである。

DEMETRIUS Chiron, thy years wants wit, thy wits
wants edge
And manners, to intrude where I am graced,
And may, for aught thou knowest, affected be.
CHIRON Demetrius, thou dost overween in all,
And so in this, to bear me down with braves.
'Tis not the difference of a year or two
Makes me less gracious or thee more fortunate;
I am as able and as fit as thou
To serve, and to deserve my mistress' grace,

And that my sword upon thee shall approve
And plead my passions for Lavinia's love.

(II. i. 26-36)

ディミートリアス おまえの年では才知に欠ける、才知があっても鋭さに欠ける。無礼だぞ、割り込むのは、おれが気に入られ、たぶん愛されているというのに。
カイロン ディミートリアス、あんたはいつも生意気だ、今度も、脅しでおれを押さえつけようなんて。一つ二つの年の差で、おれが好かれず、あんたが幸運になるということはない。おれもあんたと同じぐらい、あの女の愛を獲得できるし、その愛に相応しい人間だ、そのことを剣で証明してやる、ラヴィニアの愛への気持を見せてやる。

このすぐあとでは二人は剣を抜くまでに至っている。この部分にもその一端が現われているように、二人は、長兄アラーバスが犠牲にされることに憤ったときに見せた凄味を失って、滑稽なほど愚かしい人物になっている。シェイクスピアは、このようにタモーラと彼女の息子たちから深刻さと真摯さを奪うことで、復讐者としての彼らに対する観客の期待を裏切っている。更にこれに加えて、劇作家は、タモーラによる復讐を完全に空洞化することに取り掛かっている。タモーラの復讐を、彼女自身ではなく、愛人アーロンに実行させているのがそれであ

る。

チャップブックの散文の物語では、タモーラにあたるアッタバの愛人は“a Moor”² と呼ばれているだけで終りまで名前が与えられていない。また、彼は常にアッタバの従属的な存在に過ぎない。この事実を示すために、具体的なエピソードを一つだけ見ておきたい。チャップブックでは、ラヴィニアは皇帝と前の妃との間にできた一人息子と婚約をする。それを皇帝も認めるが、アッタバは承知できない。次の部分はこれにつづく展開である。

The Queen of the Goths hearing this, was much enraged, because from such a Marriage might spring Princes that might frustrate her ambitious Designs, which was to make her Sons Emperors jointly; wherefore she laboured all she could to frustrate it, by declaring what a Disgrace it would be to the Emperor to marry his Son to the Daughter of a Subject, who might have a Queen with a Kingdom to her Dowry: But finding the Prince constant, she resolved to take him out of the Way; so it was plotted between her, the Moor, and her two Sons, that they should invite him to hunt in the great Forest, on the Banks of the River Tyber, and there muder him. (ゴートの女王はこのことを聞いて大層憤った、そうした結婚で皇太子が生まれ、彼女の

息子たちをみな皇帝にするという野心的な目論見がだめにされることもありうるからである。そこで彼女はその結婚をうちこわすあらゆる試みをした、たとえば、家来の娘と皇太子を結婚させることは皇帝にとって不面目になるとか、皇太子なら持参金として王国をもった女王とも結婚できるのにとか言ったりした。しかし皇太子の結婚の意志が変わらないのを見て、彼女は皇太子を片づける決心をした。彼女とムーア人と二人の息子でたくらんで、タイバー川の土手にある大きな森へ皇太子を狩りに誘い、そこで殺すことにした)³

一読して明らかだが、悪事を決めているのはアッタバであり、ただ具体的な悪事の計画をつくる段階で“the Moor”が参加しているにすぎないことがわかるだろう。ここにも現われているようなあくまで従属的な人物にアーロンという名前を与え、タモーラから独立した人物にし、劇のアクション展開に主導的な役割を与えたのはシェイクスピアの独創である。⁴

アーロンは、第一幕では一つの台詞も言っていないものの、彼の存在は、すでに見た、タイタスに捕虜の一人として引き連れられてはじめて登場する場面に限らず、舞台に登場しているときは他の多勢の人物の中でも黒い肌の色によって観客に常に印象づけられる。ただ、彼がタイタスの捕虜の一人としてはじめて舞台に登場するときも、ラヴィニアをあきらめたサターニナスといっし

よに再登場しているときも、どちらもタモーラに付き従う者たちの一人に過ぎない。シェイクスピアは、そうした従属的な印象を観客に伝えてきたアーロンに、第一幕の終りではじめて、舞台上で独立的な存在としてのイメージを与えている。タモーラを含めた開幕の場の人物たち全員が退場して、アーロンが残る。黒い肌のアーロンが一人舞台を占めるイメージが、まず視覚的に彼の独立性を観客に伝えている。そのまま場面は第二幕第一場になってアーロンが独白を述べる。そしてその中で、彼自身の言葉によって、今後は愛人タモーラから独立した存在になることを観客に伝えるのである。

Away with slavish weeds and servile thoughts!
I will be bright, and shine in pearl and gold
To wait upon this new-made empress.
To wait, said I? To wanton with this queen...
(II. i. 18-21)

奴隷の服と卑屈な考えを捨ててしまえ!
おれは真珠と金を身につけて輝いて、
この新しい皇后に仕えるんだ。
仕えるだと? この女王と戯れるんだ...

そしてアーロンは、つづいて現われたラヴィニアをめぐっていがみ合うディミートリアスとカイロンに彼女を強姦するように唆すのである。

AARON Why then it seems some certain snatch or so
Would serve your turns.

CHIRON Ay, so the turn were served.

DEMETRIUS Aaron, thou hast hit it.

AARON Would you had
hit it too!

Then should not we be tired with this ado.
Why hark ye, hark ye, and are you such fools
To square for this? Would it offend you then
That both should speed?

(II. i. 95-101)

アーロン それじゃ、ちょっと頂戴すれば目的にかなう
のですね。

カイロン ああ、もし目的にかなうならな。

ディミートリアス アーロン、うまく言い当てたぞ。

アーロン あなたにもうまく射当ててもらいたい!

そうすりゃ、こんな無駄騒ぎはしないですみますから。
いいですか、こんなことで喧嘩なんて
ばからしいじゃないですか? 首尾よく思いを遂げれば
お二人ともそれでいいんでしょう?

ラヴィニアの愛をめぐって剣を抜いてまで争ったディミ
ートリアスとカイロンが、アーロンの提案するラヴィニ
アの強姦にいと簡単に同意している。この竜頭蛇尾的
な展開にも、タモーラの二人の息子たちの滑稽なほどの

愚かしさが表現されていることは言うまでもないが、ここでは、その二人の滑稽なほどの愚かしさが、アーロンが主導権を取りはじめていることを際立たせて伝えている。こうしてタイタス一族への実際の復讐行動はタモーラではなくアーロンによって事実上はじめられる。ここで「事実上」と書いたのは、この段階では、観客は、アーロンがタモーラの復讐を肩代りしているという印象を受けないからである。実際、シェイクスピアは、アーロンに、ラヴィニアを強姦する計画をタモーラに話し、彼女の指示をあおぐことを提案させている。

Come, come, our empress, with her sacred wit
To villainy and vengeance consecrate,
Will we acquaint withal what we intend,
And she shall file our engines with advice
That will not suffer you to square yourselves,
But to your wishes' height advance you both.

(II. i. 120-125)

さあ、皇后様に、我々の計画をお伝えしましょう。
神聖な悪事や復讐に向けられた
神聖な知恵をもっていられますから、
我々の計画にみがきをかけて下さいます、
そうすれば、お二人が喧嘩されることもなく、
お二人とも望むところを手に入れられます。

従って、ここでは観客は、アーロンは、タモーラの愛人として彼女のタイタスへの復讐を手助けするのだとして彼の行動を自然なものとする。同様のことは、これに先立って明らかになっているアーロンのサターナイナスへの悪意についても言える。

アーロンは、タモーラからの独立を宣言しているすぐ前の部分で、彼女がローマ皇帝の妃となって最高の位に登りつめたことに触れている。

Now climbeth Tamora Olympus' top,
Safe out of Fortune's shot and sits aloft,
Secure of thunder's crack or lightning flash,
Advanced above pale envy's threatening reach.
As when the golden sun salutes the morn
And having gilt the ocean with his beams,
Gallops the zodiac in his glistering coach,
And overlooks the highest-peering hills:
So Tamora.

(II. i. 1-9)

今やタモーラはオリンパスの頂に登った、
運命の矢も届かない高みにいる、
雷鳴からも稲光からも逃れて、
蒼白い悪意に脅されることもない。
黄金の太陽が朝に挨拶をし、
その光で大海を金色に染め、

輝く馬車で黄道を駆け上がり、
高い山々を下に見下ろす、それがまさに
タモーラなのだ。

これは、この劇でのアーロンのはじめての台詞である。Eldred Jones は、このアーロンの台詞の色調が第一幕で使われた韻文と異っていることを適確に指摘している。“The lyrical air which Aaron brings into the play with his first speech is in very marked contrast to the stiff formality of the verse in the opening act.”（「アーロンがはじめての台詞で劇に持ち込んでいく抒情的な雰囲気は、第一幕の詩文の形式ばった硬直性とは目立った対照をなしている」）⁵ まずは、それまでの展開で使われた言葉と全く異った雰囲気をもつアーロンのこの最初の台詞が、観客に、彼がまわりの人物たちから浮き上がった存在であるという印象を与えている。このことも、やがて、タモーラのタイタスへの憎悪の関係とは別個のところで、タイタスへ悪行をしかけていくことになるアーロンの特異な存在の印象を強めている一つの要素であると考えられる。

それはさておき、アーロンは、タモーラがローマの皇帝の妃となったことをオリンパスの山に登りつめるという比喻で表現している。そして、その地位へは何者も近づきがたいことを、破壊的なイメージ（“Fortune’s shot”（「運命の矢」）“Thunder’s crack”（「雷鳴」）

“lightning flash”(「稲光」)“pale envy(’s)”(「蒼白い悪意」))を畳み掛けて、ことごとくそれらを超越しているものとして描いている。その思いは、ついには、オリンパスの山の頂に登るという比喩を更に越えて、タモーラを、天頂をめざす“the golden sun”(「黄金の太陽」)にまで喩えるに至っている。⁶ しかしこの“the...sun”にまで高まってタモーラの地位を描いていることは、単にアーロンが彼女の地位の高まりを喜んでいるだけではなく、同時にその地位まで自分も登りつめようとする彼自身の野心の大きさを映している表現であることが観客にはこのあとすぐわかる。アーロンは、タモーラの現在の位置にまで自分も登る決意を述べるからである。

Then Aaron, arm thy heart and fit thy thoughts
To mount aloft with thy imperial mistress
And mount her pitch, whom thou in triumph long
Hast prisoner held, fettered in amorous chains
And faster bound to Aaron’s charming eyes
Than is Prometheus tied to Caucasus.

(II. i. 12-17)

それなら、アーロン、心を武装し考えを整えて
おまえのお妃様の高みまで登るのだ。
長い間勝ち誇ってとりこにし愛欲の鎖につなぎ、
コーカサスにつながれたプロメーテウスよりも
しっかりとアーロンの魅力ある眼につないできた

彼女の高みまで登るのだ。

そして、タモーラの地位まで登るといふことの具体的な内容だと考えられるサターナイナスの破滅がアーロンによって意識されていることが、観客に伝えられている。

This goddess, this Semiramis, this nymph,
This siren that will charm Rome's Saturnine
And see his shipwreck and his commonweal's.

(II. i. 22-24)

この女神、このセミラミス、この妖精、
この人魚が、ローマのサターナイナスを魅了し
彼と彼の帝国を滅ぼすことになるだろう。

観客は、アーロンのサターナイナスへの悪意を抵抗なく受け入れると考えられる。すでに彼の口から両者の関係が明らかにされているように、アーロンはタモーラの愛人である。従って、アーロンにとっては、彼と愛情関係にあるタモーラを事実上奪った者として、サターナイナスに悪意や恨みをもつことは当然だからである。

このように、第二幕第二場までの段階では、アーロンがサターナイナスに悪意をもっていることも、彼がタモーラの二人の息子にラヴィニアを強姦するようにすすめることについても、観客に、疑問をもたせることはないと考えられる。ところが、第三場になって、アーロンが

タモーラに出会う場面では、彼女の指示を仰ぐどころか、ラヴィニアの強姦ばかりかバシエーナスの殺害の計画までを彼女に一方的に伝えているだけで、サターナイナスへの悪意については話題にもものぼらない。

Hark, Tamora, the empress of my soul,
Which never hopes more heaven than rests in thee,
This is the day of doom for Bassianus;
His Philomel must lose her tongue today,
Thy sons make pillage of her chastity,
And wash their hands in Bassianus' blood.

(II.iii.40-45)

いいか、タモーラ、その胸でやすらぐことに
まさる天国は望めない私の魂である皇后、
今日はバシエーナスが命を失う日だ。
彼のフィロメラは今日その舌を失うことになる、
おまえの息子たちは彼女から貞操を奪い、
バシエーナスの血で手を洗うことになるのだ。

観客は、これまでの劇を辿る中でもった今後の展開への期待を、二重にはぐらかされたように感じる。すなわち、アーロンは、サターナイナスではなくタイタスへ悪意を向けたこと、それもタモーラとの愛情関係からではなく独自の判断によるらしいことである。言い換えると、観客は、こうした手の込んだ劇展開⁷によって、アロー

ンがタイタスへ向かうことには、何の必然性もないことを意識させられることになる。

復讐がタモーラではなくアーロンによってなされる違和感については、John Dover Wilson も取り上げている。

“Yet, even as compared with others of the same genre, Titus is a strange play, with something odd or baffling about it. If not the crudest of its kind, it is less homogeneous in style and more ramshackle in structure than most, while its incidents are often merely absurd. Titus' enemy, Tamora, the villainous Queen of the Goths, takes a leading part in Act I, and is referred to in the rest of the play as an astute schemer. But it is Aaron, her black paramour, who, though a mute in Act I, afterwards contrives all the outrages against the family of the Andronici, not only without consulting Tamora, but professedly out of sheer devilry.”（「だが、同じジャンルの他の作品と比べても、『タイタス・アンドロニカス』は、妙な不可解なところのある一風変わった劇である。この種の劇のうち一番粗雑なものではないにしても、おおむねの作品よりも文体において均質さを欠き、構造においてぎくしゃくしているし、劇の出来事はときにまさしくばかげたものである。タイタスの敵でゴートの女王であるタモーラは、第一幕では中心的な役割をしており、それ以外の部

分でするい策謀家として触れられている。しかし、彼女の黒い肌の愛人アロンは、第一幕では台詞が与えられていないもののそれ以後は、タイタス一族へのすべての悪事を企んでおり、それもタモーラに相談することもなく、はっきりと純然たる悪の気持から行われている)⁸しかし、アロンによるタモーラの復讐の肩代りは、果たしてここでウィルソンが断定しているような構造上の欠陥として簡単に片づけられる問題なのだろうか。

アロンがタモーラの代りにタイタス一族へ行く「復讐」について特徴的な点は、観客にはそれが悪行として見えることである。これは、ある程度は、アロンの置かれた状況からくると考えられる。アロンはタイタスに対して復讐する個人的な理由をもたないので、彼の「復讐」行動は悪の行為以外の何ものにも見えないからである。しかし注意すべきは、アロンの行為が悪行に見えるにもかかわらず、観客は必ずしも反発を感じるわけではないということである。シェイクスピアは観客にむしろ彼の悪の行為を楽しむようにさせるのである。

これは、一つには、シェイクスピアがアロンに Vice 的な側面を与えているためだと考えられる。ここで言う Vice 的な側面とは、単にアロンのもつ「悪党性」(villainy)を指すのではない。悪党性ということなら、ジョーンズも気づいているように⁹、チャップブックの散文の物語にもそれをうかがわせる記述はある。たとえば、はじめてチャップブックで“a Moor”が言及され

ている時には、彼はアッタバと同じほど“revengeful”
（「執念深い」）な人物として紹介されている。

She[Attava] had a Moor as revengeful as herself,
whom she trusted in many great Affairs and was
usually privy to her Secrets, so far that from
private Dalliances she grew pregnant, and brought
forth a Blackmoor Child...（「アッタバには、彼女自身
と同じほど執念深いひとりのムーア人がいて、彼女は重
大な問題が起きた折にはいつも彼を頼りにし、秘密も
打ち明けていた、あげくの果てには、密かにねんごろに
もなって子どもをはらみ、黒いムーア人の赤子を生むに
至った」）¹⁰

また、タイタスを騙して手を切り取らせる部分では、
“the...Moor”には“wicked”という形容辞が被せられて
いるし、“Villainy”という語と直接結びつけられている。

...whereupon laying his Hand on a Block, he gave
the wicked Moor his Sword, who immediately struck
it off, and inwardly laugh'd at the Villainy...（そ
こでタイタスは台木の上に彼の手を置き、邪悪なムーア
人に剣を渡した、ムーア人はすぐに手を切り取り、心の
内でこの悪事を笑っておもしろがった）¹¹

こうした部分からも悪党性をそなえた人物をつくり出すことは十分可能だが、シェイクスピアは、アーロンをより積極的に演劇の伝統の中で定めた役柄として一つの位置を占めている Vice の末裔にしているのである。

Bernard Spivack は、Shakespeare and the Allegory of Evil の中で、中世道徳劇で人間を悪へと誘う Vice が誘惑のために使う特徴的な方法を次のように説明している。"As for the Vice's method in his stratagem, it is first, last, and always deceit. Deceit, in a dozen forms, is his most indelible dramatic characteristic and the greatest source of his professional pride as often as he invites the audience to admire his talent..."(「ヴァイスの策略の方法については、一にも二にもいつも欺きが使われる。欺きは、実際には、いろいろな現れ方をするが、ヴァイスが観客にその悪の才能をめでさせるたびに、ヴァイスの最も忘れがたい劇的特性であり、その悪の専門家として誇りの最も大きな源である」)¹² そして、アーロンもこの特徴をそなえていると主張している。¹³ アーロンが行っている deceit(「欺き」)のうちで最も目立った例の一つとして、スピヴァックがあげているのが、タイタスを騙して、息子たちの命を救うために手を切り取らせるエピソードの傍白の台詞である。ここでは、シェイクスピアがヴァイスの使う手法の特徴である deceit をあえて強調していることを明らかにするために、アーロン

の傍白の前のタイトスの台詞から引用してみよう。

TITUS Come hither, Aaron. I'll deceive them
both[Marcus and Lucius];
Lend me thy hand, and I will give thee mine.
AARON [Aside]If that be called deceit, I will be
honest,
And never whilst I live deceive men so;
But I'll deceive you in another sort,
And that you'll say ere half an hour pass.
He cuts off Titus' hand.

(III.i.185-190)

タイトス こっちへきてくれ、アーロン。あの二人を欺いたのだ。

おまえの手をかしてくれ、おれの手をくれてやるから。
アーロン(傍白)もしこれが欺きなら、おれは正直者だ。
一生こんな風に人を欺くことはないからな。
だが、また別のやり方でおまえを欺いてやるからな、
半時間もしないうちに欺かれたと気づくだろう。

タイトスの手を切り取る

シェイクスピアは、アーロンの傍白で、この人物が彼自身の *deceit* を意識していることを三度繰り返す (“*deceit*”で一度、“*deceive*”で二度)ことによって観客に印象づけている。更に注意してみると、シェイクスピア

アがタイタスにも“deceive”という語を使わせていることがわかる。ここで行われていることは、こういうことである。息子たちの命と交換するために切り取る手のことで、まず、タイタスがマーカスとリュージアスを騙す、そのタイタスをアーロンが騙そうとするのである。この二重の欺きの仕組によって、アーロンの欺きのイメージは、一層強められて観客に伝えられることになっている。シェイクスピアは、このようにして、アーロンとヴァイスの使う deceit のイメージを強く結びつけようとしていることがわかるだろう。

切り取った手をもって立ち去る前に、アーロンは更につづけて次のようにタイタスを慰めるように言う。

I go, Andronicus; and for thy hand
Look by and by to have thy sons with thee.
[Aside] Their heads, I mean. O how this villainy
Doth fat me with the very thoughts of it!
Let fools do good, and fair men call for grace;
Aaron will have his soul black like his face.

(III. i. 199-204)

失礼させてもらうよ、アンドロニカス。あんたの手と引きかえに、息子さんたちがまもなく戻るだろう。
(傍白)息子さんの首だがね。この悪だくみは考えただけでおもしろい！ばか者には善行をやらせ、白い者には神の恵みを求めさせるがいい、

アーロン様は、顔と同じに黒い魂をもっているぞ。

ここには、表面的な意味と裏の意味との二つの意味を使いわけるヴァイスの特徴が出ている。¹⁴ また、スピヴァックは、犠牲者の不幸を事実上笑っているアーロンの姿勢にヴァイスのもう一つの特徴をみつけている。¹⁵ もっとも、これについては少し注意しておかなければならない。というのは、すでにチャップブックのムーア人悪党性に関連して見た部分(“...he[Titus] gave the wicked Moor his Sword, who immediately struck it off, and inwardly laugh'd at the Villainy...”)に“laugh'd at the Villainy”という記述が認められるからである。つまりは、シェイクスピアは、チャップブックの記述をそのまま踏襲しただけなのか、あるいはヴァイスの属性として使っているのかが判断できにくいからである。しかし、結果的にスピヴァックの判断が正しいことは、シェイクスピアが、もう一度第五幕になって、この出来事をアーロンが振り返っているときに、彼がタイトスをだましたことで心の中で笑った事実を故意に繰り返して強調させているからである。

I played the cheater for thy father's hand
And when I had it, drew myself apart
And almost broke my heart with extreme laughter.
I pried me through the crevice of a wall

When, for his hand, he had his two sons' heads;
Beheld his tears and laughed so heartily
That both mine eyes were rainy like to his...

(V. i. 111-117)

おれはおまえの父親を欺いて手を切り取ってやった
それを手にしたときは、そこを離れてから
あまりに笑ったので心臓が破裂しそうだった。
おれは壁の割れ目からのぞいていたが、
やつが手と引きかえに、二人の息子の首を手にしたと
きは、
やつの涙を見て心底笑いすぎたものだから
おれの目はやつと同じように雨のような涙を出した。

ここにも、アーロンの *deceit* についての意識が認められることは言うまでもない。ただおもしろいのは、表現が “*deceived*” ではなく、“*played the cheater*” (「欺く者を演じる」) となっていることである。Anne Barton は、その著作 *Shakespeare and the Idea of the Play* で、普通、ある態度をとるとか、ある機能を果たすといった意味で使われる “*to play the part*” といった表現が、シェイクスピアにおいては、特別な演劇的な意味を込めて使われることを指摘したあと、次のように書いている。
“Over and over again in his plays, an expression like ‘*to play the orator,*’ innocent enough in itself, is used to suggest duplicity, the actual

assumption by some character, for his own purposes, of a dramatic role. In most of these passages the influence of late morality drama is clear, the memory of those cunning and shameless Vice figures who first invested the 'play the part' idiom with specifically theatrical connotations.”(「シェイクスピアの劇には、再三再四「雄弁家を演じる」というような、それ自体は他意もない表現が、ある人物が自分の目的のために、演劇的役割を実際に行うこと、すなわち、二枚舌的な態度をとることを暗示するために使われる。これらの言葉の多くには、後期道徳劇の影響が明らかに認められ、「雄弁家を演じる」という慣用句にとくに演劇的な含意を与えた、ずるく恥しらずなヴァイスたちを思い出させる」)¹⁶ そして、そのような演劇性を帯びた表現の一つとして、パートンはアーロンの“played the cheater”をあげている。このことからしても、シェイクスピアは、演劇的な意味を込めてヴァイスによって使われる表現の一つとして意識的に、アーロンに“played the cheater”を“deceived”の代りに使わせているのがわかるだろう。シェイクスピアが、アーロンにヴァイス的な側面を与えているのはこのことからしても確かである。

道徳劇のヴァイスに親しんでいたエリザベス時代の観客は、アーロンの悪行(あるいは、彼の演じた役割としての悪行)を演劇で定めた役柄の振舞いの延長として見たと考えられる。従って、当時の観客は、アーロンがタ

イタスに対して行っている悪行の残酷さを認識しながらも、道徳的な判断を停止して、むしろそれを楽しんだと考えられる。

アーロンの悪行に対して観客に一定の距離を置いて見させ楽しむようにさせる要素がもう一つある。それは、シェイクスピアがアーロンに自らの劇作家としての意識を付与しているという、これまで批評家たちに見過ごされてきた趣向である。

第二幕第三場のはじめに登場したアーロンは、樹の下に金貨を隠す。つづいて、すでに引用したように彼はタモーラに、バシエーナスの殺害とラヴィニアの強姦について伝え、それから、次のように皇帝に見せる策謀の手紙を渡す。

Seest thou this letter? Take it up, I pray thee,
And give the king this fatal-plotted scroll.

(II.iii.46-47)

いいかね、この手紙を受け取って、この死を策謀する手紙を、皇帝に渡してほしいのだ。

ここで興味深いのは、アーロンが、なぜ金貨を隠し、何のために手紙を使うのかを一切観客に知らせていないことである。¹⁷ 観客に対してばかりではない、アーロンは、タモーラはじめ他のどの人物にも金貨と手紙の意味を知らせないのである。観客にそれらの意味が明らかに

なりはじめるのは、ずっとあとでアーロンがタイタスの二人の息子を連れてきてからである。その二人の息子のうちの一人がバシエーナスの死体の入っている穴に落ちてから、やっとアーロンが観客に彼の具体的な策謀を明らかにする。

Now will I fetch the king to find them here,
That he thereby may have a likely guess
How these were they that made away his brother.

(II.iii.206-208)

皇帝を連れてきてここで二人を見つけさせよう、
そうすれば、きっと二人が弟バシエーナスを
殺したと考えるだろう。

しかしここでもまだ、具体的に金貨と手紙がどのように使われているかは観客にはわからない。観客がそれらについて知るのは、更にあとになって、アーロンが連れてきたサターナイナスが例の策謀の手紙を読むときになってからである。手紙はバシエーナスを殺した犯人が書いたようにみせかけてあり、その中で樹の下の金貨にも殺害の報酬として言及されている。実を言うと、この場面で使われている趣向の中で、金貨と手紙は、チャップブックの散文の物語には認められない、シェイクスピアの独自の工夫なのである。従って、金貨と手紙を最初に観客に見せただけで、その意味はずっとあとになるまで知

らせないでおくことは、これらの工夫をシェイクスピアが観客に対して効果的にするために考えた劇展開だったのである。それをアーロンは、あたかも彼自身で考えた悪行の工夫として実行させられているのである。更にアーロンは、シェイクスピアが彼の独自の劇展開に観客の感じる疑問を予想してそれに対して劇作家自身がしている説明を、台詞としてしゃべらされている。金貨を隠しながらアーロンが言う言葉である。

He that had wit would think that I had none,
To bury so much gold under a tree
And never after to inherit it.
Let him that thinks of me so abjectly
Know that this gold must coin a stratagem...

(II.iii.1-5)

知恵のあるやつは、おれがばかだと思うだろう、
木の下にこんなにたくさん金貨を隠して
自分のものにはしないのだから。
だがそのようにおれを見下すやつは知るがいい、
この金貨が企みを鑄るためのものだということを。

ここでは、金貨を使う理由がわからないことから観客のもつかもしれない疑問を予想して、その観客に向ってシェイクスピアのしている説明がそのまま台詞にしてあることになる。また、策謀の手紙をタモーラに渡しながら

アーロンは、“Now question me no more...”（「今は何も訊かないように」）(48)と言っている。タモーラが策謀の手紙などに関心をもちそうにないほど陽気なときなので、観客にはいささか奇妙に感じられる。しかしこれもシェイクスピアが手紙のことを疑問に思う観客へ向って話している言葉だと考えるとわかりやすい。劇作家が観客に、手紙の理由はそのうちに明らかになるから、今は不思議に思わないように伝えている言葉そのものなのである。それをシェイクスピアは、アーロンに彼自身の言葉として与えているのである。先にあげた、アーロンが彼の策謀を観客に明らかにしはじめる台詞についても、チャップブックの散文の物語では、穴に落ちたタイタスの息子たちと皇帝の息子の死体を、一旦“the Moor”とアッタバの二人の息子たちが遣わした“Guards”が見つけて宮廷に運び、彼らの嘘の証言によって、サターナイナスがタイタスの息子たちこそ自分の息子殺しの犯人だと考えるに至る複雑な展開になっている。

...being dogged by the Moor and the Queen of
Goths two Sons, they[Andronicus's sons] unluckily
coming in the Way where the Pit was digged, they
fell both in upon the dead Body, and could not by
reason of the great Depth, get out; their cruel
Enemies no sooner saw this, but they hasted to the
Court, and sent the Guards in search of the

murdered Prince, who found Andronicus's two Sons with the dead Body, which they drew up, and carried Prisoners to the Court, where the Moor and the other two falsely swore against them, that they had often heard them threaten Revenge on the Prince, because he had put them to the Foil, in a Turnament at Justing. This, and the Circumstances of their being found, with the vehement Aggravation, was a sufficient Ground to the Emperor to believe..."(ムーア人とゴートの女王の二人の息子たちによって掘られた穴のところに、アンドロニカスの息子たちが運悪くやってきて、二人とも皇太子の死体の上に落ちた、穴は大層深くて、二人は出られなかった。残酷な敵どもは、これを見るところにすぐに宮廷に急いで行き、殺された皇太子を探しに衛兵たちをやらせた、衛兵たちはアンドロニカスの二人の息子たちが死体といっしょにいるところを見つけて引っ張り上げ、二人を捕えて宮廷へ連れ返った、宮廷では、ムーア人とアッタバの二人の息子たちがアンドロニカスの息子たちに不利な嘘の証言をして、二人が、馬上槍試合で負けたために、皇太子に復讐をするぞと脅していたのを聞いたことがあると述べた、このことと、二人が見つけた状況と、更に激しい怒りの気持も加わって、皇帝に二人こそ皇太子を殺した犯人だと信じさせるに至った)¹⁸

この話の進め方を変えて、それをアーロンにサターナイナスを直接に現場に連れてこさせ、皇帝にタイタスの息子たちをバシエーナス殺しの犯人だと決めつけさせる、より簡潔でしかもアーロン一人の策謀の展開にしようとしたシェイクスピアの劇作上の考えがそのまま台詞となっているのである。

シェイクスピアがこの作品を劇作しているときの彼自身の意識をアーロンの言葉にしている台詞で、ずっと巧みな例は、アーロンが陽気な気分にいるタモーラを相手にして言う台詞である。そのうちの一つは、アーロンが突然“vengeance(revenge)”(「復讐」)に触れる言葉である。

Vengeance is in my heart, death in my hand,
Blood and revenge are hammering in my head.

(II.iii.38-39)

心には復讐があり、手には死がある、
血と復讐が頭で鳴り響いている。

考えてみると、この台詞は奇妙である。“vengeance(revenge)”の具体的な対象が一切触れられてはいない。つまり、アーロンは“vengeance(revenge)”や“death”や“blood”それ自体をあくまで抽象的な次元で強迫観念のように意識しているように見えるのである。しかしこれらの言葉がこの劇の物語を表現するキーワードであることに気づくとアーロンの台詞の意味がわかる。アーロン

以外にも、これらの言葉を常に意識している者が一人いる。言うまでもなく、この劇を“vengeance (revenge)”と“death”と“blood”を中心とした展開にすることを意識しているシェイクスピアである。アーロンはそのシェイクスピアの意識を台詞として言っていることになる。¹⁹ もう一つ極めつけの例は、すでに引用した、アーロンがタモーラに彼女の息子たちがラヴィニアを強姦することを告げている言葉である。

His Philomel[Lavinia] must lose her tongue today.

ここでは、リアリズムの考え方では説明できないことが起っている。第二幕第一場で、アーロンがディミートリアスとカイロンに唆しているのはラヴィニアの強姦についてだけで、それ以上のことは一切指示していなかった。²⁰ 従って、ラヴィニアの舌を切ることは二人の独断で行われることになる。それをアーロンは知るはずもない。彼が知るはずもないことをアーロンは口に出しているのである。しかももっと不合理なのは、舌を失うラヴィニアをアーロンが“Philomel”に喩えていることである。後の第二幕第四場で、強姦された上に舌を切られたラヴィニアに出会ったマーカスが姪を形容するのに“Philomela (Philomel)”のことを引合いに出す(38, 43)。また、第四幕第一場では、ラヴィニアが彼女を強姦した犯人を教える行動を引き出すエピソードで、“tragic

tale of Philomel”(「フィロメラの悲しい物語」)(IV. i. 47)にタイタスたちの注意を向けさせている。そして、この Ovid の Metamorphosis にあるフィロメラの話が強姦されたラヴィニアと結びつけて使っているのは、チャップブックには見られないシェイクスピアの独自の工夫なのである。ということは、アーロンは“Philomel”の名前を出すことによって、ラヴィニアの強姦以後についてシェイクスピアが工夫する劇展開にも触れていることになるのである。アーロンは、劇作家シェイクスピアしか知らないことを話しているのである。ここでシェイクスピアが行っていることは、まさしくその劇作家しか知らないことをアーロンにしゃべらせることだと考えられる。アーロンは、シェイクスピアがこの劇の今後の展開について考えている内容それ自体を台詞として言っているということである。

このようにアーロンは、劇作家シェイクスピアの劇作上の意識そのものを台詞として与えられている。これによって、観客はアーロンの悪行を一人の劇作家が悪の展開を考え出すような印象を受けながら見ることになる。こうして、観客は彼の悪行を悪の行為と知りながらも、それを楽しむことができている。

シェイクスピアは、アーロンにヴァイス的な側面を与えた上に、自らの劇作家としての意識そのものを注ぎ込んでいる。このことは、観客に、道徳的な判断を停止させて、アーロンの悪行をむしろ楽しむようにさせている。

観客が与えられたアーロンに対するこの姿勢は、彼の悪行の対象にされた者に向かう観客の姿勢にも少なからず影響を及ぼすと考えられる。具体的には、アーロンの悪に苦しむタイタス一族に観客ははじめから同情を寄せることを妨げられることになる。

すでに見てきたように、シェイクスピアは、アーロンにタイタスへのタモーラの復讐を実行させている。しかしここで注意しておくべきことは、シェイクスピアが他方では、タモーラを復讐者として観客に印象づけようとしていることである。

タモーラの息子たちディミートリアスとカイロンがバシエナスを殺す。一人残ったラヴィニアを息子が使ったばかりの剣を取ってタモーラが自分の手で殺そうとする。このときに、シェイクスピアは、タモーラに次のように言わせている。

Give me the poniard; you shall know, my boys,
Your mother's hand shall right your mother's wrong.

(II.iii.120-121)

私に短剣をおくれ。息子たち、見せてやろう、
母の手が母が受けた不当な扱いを正すのを。

直接的には、“your mother's wrong”(「母が受けた不当な扱い」)とは、すぐ前でタモーラが息子たちにバシエナスとラヴィニアから受けたと話している、次のような

侮辱と脅しのことである。

These two have ticed me hither to this place,
A barren detested vale you see it is;
The trees, though summer, yet forlorn and lean,
Overcome with moss and baleful mistletoe;
Here never shines the sun, here nothing breeds
Unless the nightly owl or fatal raven;
And when they showed me this abhorred pit,
They told me, here at dead time of the night
A thousand fiends, a thousand hissing snakes,
Ten thousand swelling toads, as many urchins,
Would make such fearful and confused cries
As any mortal body hearing it
Should straight fall mad, or else die suddenly.
No sooner had they told this hellish tale
But straight they told me they would bind me here
Unto the body of a dismal yew
And leave me to this miserable death.
And then they called me foul adulteress,
Lavicious Goth, and all the bitterest terms
That ever ear did hear to such effect.
And had you not by wondrous fortune come,
This vengeance on me had they executed.
Revenge it as you love your mother's life,

Or be ye not henceforth called my children.

(II.iii.92-115)

この二人が私をこんな場所に誘い出したのだよ、
見てのとおり、荒れた気味の悪い谷間に。
夏なのに、木々はみじめにやせていて、
苔や毒をもつヤドリギがはびこっている。
ここには日の光もととらず、なにも住まない
ただ、夜のふくろうか不吉な鴉だけがいる。
そして二人はこんな恐ろしい穴のような所を見せて
こんな風に言うんだ、真夜中には
千もの悪魔や千もの威嚇する蛇、
万もの小鬼やふくれあがった蛙が、
ごっちゃになって恐ろしく鳴くから、
それを聞くとだれでも
すぐに狂うか、そうでなければすぐに死んでしまうと。
このぞっとする話をしたあと、すぐつづけて言うんだ、
ここの陰気ないちいの木の幹にしばりつけて、
みじめに死なせてやるとね。
それから、私に対して、猥ら姦婦とか、
好色なゴート人とか、そういう意味の
考えられるだけのひどい言葉を並べたてた。
もしおまえたちが幸いにもきてくれなかったら、
こうした復讐を私にしていだだろ。う。
母を愛しているなら仕返しをしておくれ、
そうでなければ、金輪際おまえたちは私の子じゃない。

しかしながら、観客は、第一幕の終りでタモーラのタイタスたちへの復讐の決意をすでに聞かされているので、タモーラの受けた“wrong”として、アラーバスが犠牲にされた事実を強く思い出すことになる。また、先行する“Revenge it as you love your mother’s life”(「母を愛しているなら仕返しをしくおくれ」)(114)は“revenge”という語の直接的な使用によって、観客にかつてのタモーラの復讐の決意を思い出させることにはずみをつけている。しかも、ラヴィニアが憐れみをかけてくれるように頼む部分では、シェイクスピアは、タモーラ自身にアラーバスの命乞いとそのタイタスによる拒絶に触れさせてもいるのである。

Remember, boys, I poured forth tears in vain
To save your brother from the sacrifice
But fierce Andronicus would not relent.

(II.iii.163-165)

思い出すがいい、おまえたち、私がおまえたちの兄を犠牲にしないように涙をむなしく流したことを
だが、むごいアンドロニカスは心を動かさなかった。

これを聞かされた観客は、いやが上にも、タモーラがタイタスへの復讐者であることをあらためて意識させられることになる。そして、そうした観客の意識は、ラヴィニアを強姦するために息子たちが連れ去ったあとに、タ

モーラが自らにタイタス一族への復讐の姿勢を再確認している台詞によって確かなものにされている。

Ne'er let my heart know merry cheer indeed
Till all the Andronici be made away.

(II.iii.188-189)

私の心がほんとうに陽気になることはない、
アンドロニカスの一族のみんなを死なせるまでは。

ようするに、シェイクスピアは、一方で実質的にタモーラの復讐をアーロンに代りにさせながら、他方では、あくまでタモーラが本来の復讐者であることを観客に印象づけているのである。

ところで、この機会に、バシエーナス殺しが観客の期待を裏切るような仕方で行われるように、シェイクスピアが仕組んでいることに触れておきたい。すでに述べたように、バシエーナス殺しを計画しているのはアーロンであった。タモーラがアーロンと恋愛気分にあふれているときに、バシエーナスとラヴィニアが登場する。彼らに喧嘩を売るように指図しているのも、アーロンである。

...Bassianus comes.

Be cross with him, and I'll go fetch thy sons
To back thy quarrels, whatsoe'er they be.

(II.iii.52-54)

バシエーナスがやってくる。

喧嘩を仕掛けるんだ、おれは、息子さんたちを連れてきて喧嘩に加勢させるから、どんな喧嘩でもいい。

このあと、実際に指示された通りに、タモーラはバシエーナスたちに喧嘩を仕掛けている。そしてまた、アーロンが言ったように、ディミートリアスとカイロンが駆けつけてタモーラに加勢するようになっている。このようにアーロンの指示したように劇は展開しはじめるので、観客は、このあとアーロンはどのように、バシエーナスの殺害を仕組んでいるのか期待しながら場面展開を見守る。ところがである、加勢しにきた息子たちに、タモーラは自分が侮辱され脅されたことを、すでに引用したように長々と訴えるのである。ほんとうを言うと、タモーラがバシエーナスとラヴィニアから受けたと言う侮辱と脅しは、彼女自身のでっあげた嘘である。そしてその嘘の終りに、タモーラは実質的にバシエーナスを殺害するように息子たちを唆すに至っている。そして、すでに見た彼女のその唆しの言葉(“Revenge it as you love your mother’s life,/Or be ye not henceforth called my children.”)にうながされて、ディミートリアスとカイロンは、バシエーナスを簡単に刺して殺してしまうのである。

DEMETRIUS This is a witness that I am thy son.

CHIRON And this for me, struck home to show my
strength.

[they] stab [Bassianus]

(II. III. 116-117)

ディミートリアス これが証拠だ、あんたの息子だとい
う。

カイロン これはおれの分だ、おれの力を思い知ったか。
二人はバシエーナスを刺す

ここで、シェイクスピアは、観客の期待感をわざと頓挫させることをしていると考えられる。つまり、バシエーナス殺しに向けて、観客にアーロンの巧みな策略を一旦期待させる。そうしておいて、それが展開するかに思われたときに、観客の期待を裏切るように、バシエーナスを殺してしまうのである。観客は、いわば、心の準備ができていないときに、バシエーナス殺しを見せられてしまうことになる。こうして、観客は、殺されるバシエーナスに同情を寄せることができなくなってしまうのである。

観客の同情が食い止められるのは、婚約者を殺され彼女自身もディミートリアスとカイロンによって強姦されることになるラヴィニアに対しても、同じである。まず、ラヴィニアが強姦される前から、シェイクスピアは、観客が彼女に一方的な好感をもたないように仕組んでいる。すでに見た陽気なタモーラが彼女の愛人といっしょにい

るところを目撃したバシエーナスとラヴィニアが、ア
ロンの退場で一人残された皇后に話しかける。この場
面で、シェイクスピアは、タモーラのアロンとの関係
を揶揄するバシエーナスに加わる形で、ラヴィニアにも
ひどい侮辱の言葉を皇后に浴びせさせている。

Under your patience, gentle empress,
'Tis thought you have a goodly gift in horning
And to be doubted that your Moor and you
Are singled forth to try thy experiments.
Jove shield your husband from his hounds today!
'Tis pity they should take him for a stag.

...

And being intercepted in your sport,
Great reason that my noble lord be rated
For sauciness. I pray you, let us hence,
And let her joy her raven-coloured love;
This valley fits the purpose passing well.

(II.iii.66-71, 80-84)

失礼ですが、お妃様、あなたは夫の額に角をはやす
立派な才能をおもちとか、あなたのムーア人と二人だけ
離れて、角のはやし方を試してられるようですわね
あなたの夫が今日猟犬から守られますように！
かわいそうです、雄鹿と間違われては。

...

お楽しみを妨げられたのですから、
私の立派な殿下を生意気だとののしるのも
もったもです。さあ、ここから我々は立ち去ります、
だからあなたの鴉色の愛人とよろしくやりなさい、
この谷間は、そうした目的にぴったりの所ですから。

この場面のラヴィニアの態度は、第一幕の純粋な彼女の
イメージにそぐわない。このことから、批評家たちは、
なぜシェイクスピアがあえて劇的な効果を減ずるような
側面をラヴィニアに与えているのかを疑問にしてく
た。²¹ しかし、観客に強姦されるラヴィニアに対して
同情させないことの準備として、強姦に先立ってシェイ
クスピアが彼女を好感をもてない存在にしているのだと
考えると、ここでのラヴィニアのひどい言葉もよく理解
できる。

ラヴィニアの強姦に関しては、シェイクスピアはより
複雑に工夫して、彼女への観客の同情を妨げている。強
姦自体は舞台では行われぬ。観客が見せられるのは、
ディミートリアスとカイロンがラヴィニアを強姦するた
めに舞台から連れ出すところだけであり、それを見送っ
たタモーラから、彼女の息子たちによってラヴィニアが
これから強姦されることを言葉で印象づけられるだけ
である。

Now will I hence to seek my lovely Moor

And let my spleenful sons this trull deflower.

(II.iii.190-191)

さあ私は、私の素敵なムーアを探しに行こう
肉欲にかられた息子たちがあの姪売の花を散らす間に。

このあと、観客がラヴィニアを再び見るのは、第二幕第四場になって、強姦されたあと、ディミートリアスとカイロンに連れられて舞台に無惨な姿で登場するときである。この間には、舞台では、アーロンが案内したタイタスの息子たち Quintus と Martius が二人ともバシエーナスの死体が入った穴に落ちるエピソードと、同じくアーロンに案内されたサターニナスがタイタスの二人の息子たちこそバシエーナス殺しの犯人だと決めつけるエピソードの二つが展開されるばかりである。しかし詳しく調べてみると、とりわけ前者の方のエピソードを通して、舞台の外で進行しつつあるラヴィニアの強姦が暗示されていることがわかってくる。

まず最初はマーシャスが穴に落ちる。そのことへ至る兄弟たちのやり取りの雰囲気を確認するためにも、アーロンに連れて来られたところから引用してみる。

AARON Come on, my lords, the better foot before;

Straight will I bring you to the loathsome pit

Where I espied the panther fast asleep.

QUINTUS My sight is very dull, whate'er it bodes.

MARTIUS And mine, I promise you. Were it not for
shame,

Well could I leave our sport to sleep awhile.

QUINTUS What, art thou fallen? What subtle hole is
this,

Whose mouth is covered with rude-growing briars

Upon whose leaves are drops of new-shed blood

As fresh as morning dew distilled on flowers?

A very fatal place it seems to me.

Speak, brother, hast thou hurt thee with the
fall?

MARTIUS O brother, with the dismal'st object hurt

That ever eye with sight made heart lament.

(II.iii.192-205)

アーロン さあ、お二人とも、足元に気をつけて。

豹がぐっすり寝ているのを見つけた

不気味な穴にまっすぐ案内しますから。

クィンタス 目がいやにかすむぞ、何の前兆だろうか。

マーシャス おれの目もそうだ。恥でなかったら、

狩りはやめてしばらく眠りたいなあ。

クィンタス おや、おまえ落ちたのか？ 巧妙に出来た
穴だ。

穴の口はひどくはびこった茨でおおわれている、

茨の葉の上には新しく流された血がしたたっている

花々におりた朝露のようにあざやかだ。

ここはおれには大層恐ろしい場所に見える。

何か言え、マーシャス、落ちてけがをしなかったか。

マーシャス 兄さん、見ると心を痛ませる

陰惨な光景によってけがをしてしまった。

この場面のエピソードは、チャップブックの散文の物語の話に忠実に従ったものである。チャップブックには、すでに引用したように、“pit”のこともタイタスの息子たちがそこに落ちて出られなくなったこともすべて触れられていた(“...they[Titus’s Sons] unluckily coming in the Way where the Pit was digged, they fell both in upon the dead Body, and could not by reason of the great Depth, get out...”)。ただチャップブックと劇との違いは、前者がすべてについて事実だけを淡々と伝えているのに対して、後者の劇の方は、“pit”の描写をきわめて入念に行っていることである。また、上に引用した部分にも現われているが、劇ではタイタスの二人の息子たちがきわめて間が抜けた人物になっていて、そのことから彼らのやり取りがコミカルなものにされていることである。

入念な“pit”の描写を注意深く吟味してみると、それが表面的には血を流したパシエーナスの死体の入った“pit”を描いているように見えるが、同時に、強姦された女性性器そのものをも描いていることがわかってくる。“...subtle hole.../Whose mouth is covered with

rude-growing briars”(「巧妙に出来た穴...穴の口はひどくはびこった茨でおおわれている」)は、女性性器をイメージ化したものであると考えられるし、“...whose leaves are drops of new-shed blood”(「茨の葉には新しく流された血がしたたっている」)までくると、乱暴に疵つけられた性器が伝えられていることに気づく。²²しかも“new-shed blood”は、正常な愛の営みを連想させる“As fresh as morning dew distilled on flowers”(「花々におりた朝露のようにあざやか」)と、皮肉に結びつけられている。ここでは、David Willburn の指摘するように、“flowers”は、息子たちがラヴィニアを連れ去ったあとにタモーラが言った言葉“let my spleenful sons this trull deflower”と呼応し合っている。²³

“pit”がラヴィニアの乱暴された女性性器と結びつけられていることに呼応するように、その中に入れられた死んだバシエーナスも性的なイメージを与えられている。穴の外にいるクインタスにマーシャスが、なぜ暗い穴の中がよく見えるのか説明している。

Upon his bloody finger he doth wear
A precious ring that lightens all this hole,
Which, like a taper in some monument,
Doth shine upon the dead man's earthy cheeks
And shows the ragged entails of this pit:
So pale did shine the moon on Pyramus

When he by night lay bathed in maiden blood.

(II. iii. 226-232)

血だらけの指には、高価な指輪が
はめられて、穴全体を明るく照らしている
まるで、霊廟の中のろうそくのように、
死人の土色の頬を輝やかせている
そしてこの穴のでこぼこした内部を見せている。
夜に処女の血を浴びて横たわったピラマスを
月が照らしたときにもこのように蒼白かったのだろう。

ウィルバーンが暗示するように、バシエーナスの
“bloody finger”(「血だらけの指」)が “a precious ring”
(「高価な指輪」)を貫いているというイメージは、それ自
体男女の交わりを象徴化している。²⁴ また、バシエー
ナスの指輪の光が浮き上がらせる穴の中は、“the
ragged entrails”(「でこぼこした内部」)と表現されてい
るが、ここで使われている“entrails”という肉体的な意
味を合わせ持つ語は、“ragged”という形容辞といっしょ
になって、穴の内部に女性性器の内部のイメージを与え
ている。更に、指輪の光を形容する喩えとして使われて
いる月が照らすピラマスは、“he by night lay bathed
in maiden blood”(「処女の血を浴びて横たわった」)と描
かれているが、“maiden blood”も初体験による出血を連
想させることは確かである。

タモーラの二人の息子たちによるやり取りに認められ

るこうした性的なイメージは、先に落ちたマーシャスを助けようとしてクィンタスも穴に落ちてしまうときに、決定的なものなる。

QUINTUS Reach me thy hand that I may help thee out,
Or wanting strength to do thee so much good,
I may be plucked into the swallowing womb
Of this deep pit, poor Bassianus' grave.

I have no strength to pluck thee to the brink.

MARTIUS Nor I no strength to climb without thy
help.

QUINTUS Thy hand once more; I will not loose again
Till thou art here aloft or I below.

Thou canst not come to me; I come to thee.

(II.iii.237-245)

クィンタス 手をこちらへ伸ばせ、助け出してやるから、
そうでないと、おれの方には役立つ力がないから、
かわいそうなバシエーナスの墓になっている、この
深い穴の胎内へ引き入れられてのみこまれてしまう。

おれにはおまえを縁まで引っぱり上げる力がない。

マーシャス おれの方にもおまえの助けがなければ

登っていく力がない。

クィンタス もう一度手を伸ばせ。今度は離すもんか

おまえが上へ上がるか、おれが下へさがるかだ。

おまえは上がってこれない、だからおれが落ちていく。

ここでは、はっきりと、“pit”が“womb”に喩えられている。²⁵ しかもクインタスが穴に落ちるときに言う最後の行は、性的な絶頂感を示す含意をもつ語としてよく知られた“come”という語を繰り返して観客に印象づけるために用意されているようにも見える。そして、“pit”に絡んでいるタイタスの息子たちの数が、ラヴィニアを強姦するタモーラの息子たちのそれと同じ二人になっていること²⁶も、穴をめぐるやり取りに舞台の外の出来事を暗示させることを助けている。また、劇作家が、ラヴィニアの強姦に先立って、カイロンに“Drag hence her husband to some secret hole/ And make his dead trunk pillow to our lust.”(「こいつの亭主を人目につかない穴に引っぱって行って、死体を枕にして女房を楽しませてもらおうぜ」)(II.iii.129-130)のように言わせていることも、穴をめぐる舞台上の出来事とラヴィニアの強姦とを結びつけることに役立っている。ここで言われている“hole”は、あとでディミートリアスとカイロンがバシエーナスの死体を隠す“pit”に事実上なっているので、カイロンがラヴィニアの強姦をすることを提案している穴に、タイタスの二人の息子たちが落ちることになっているからである。

ただここで注意すべきは、チャップブックと劇との違いとしてすでに言及したように、すべてがコミカルな雰囲気の中で行われているということである。²⁷ このコミカルな雰囲気については、引用した二つの部分のどち

らにも出ているが、とりわけ、マーシャスを助けようとして自分も穴に落ち、しかも、自分が落ちていくところを自分自身で描いている引用に滑稽感が典型的に認められるだろう。つまり、ここでシェイクスピアがしているのは、舞台の外で行われているラヴィニアの強姦を滑稽な雰囲気の中で観客に暗示するということである。このことによって、観客は、ほんとうは悲惨な出来事であるはずのラヴィニアの強姦に対して、ある距離を置いて受けとめることができおり、その結果、ラヴィニアにも容易に同情するという姿勢を取らないことになってくると考えられる。

ラヴィニアに対する観客の同情が阻止される傾向は、強姦されたあとに彼女が再登場する場面にもつづいている。狩りからの帰りのマーカスが尋常でない姪の姿に出会う。マーカスが不審に思って事情を聞くが、ラヴィニアは答えない。そこで、彼は次のように言う。

Alas, a crimson river of warm blood,
Like to a bubbling fountain stirred with wind,
Doth rise and fall between thy rosed lips,
Coming and going with thy honey breath.
But sure some Tereus hath deflowered thee,
And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.
Ah, now thou turn'st away thy face for shame,
And notwithstanding all this loss of blood,

As from a conduit with three issuing spouts,
Yet do thy cheeks look red as Titan's face,
Blushing to be encountered with a cloud.

...

Fair Philomela, why she but lost her tongue
And in a tedious sampler sewed her mind:
But lovely niece, that mean is cut from thee;
A craftier Tereus, cousin, hast thou met,
And he hath cut those pretty fingers off
That could have better sewed than Philomel.
O had the monster seen those lily hands
Tremble like aspen leaves upon a lute,
And make the silken strings delight to kiss them,
He would not then have touched them for his life.

(II. iv. 22-32, 38-47)

ああ、あたたかい血が深紅の流れになって、
まるで、風で泡立てられた泉のように、
おまえのバラ色の唇から高まったり低まったりして、
蜜の息と合わせて吐かれたり吸われたりしている。
きつとどこかのテレウスがおまえの花を散らしたのだ
そして、だれがやったのかわからないように、舌を切
ったな。

ああ、恥ずかしくて顔をそむけるのだな。
三つの飲み口をもつ水道からのように、
血をたくさん失ったのに、

まだ、おまえの頬は、雲にさえぎられて赤面した
太陽のようにまっ赤に見える。

...

フィロメラは、舌を失っただけだったから、
丹念につくられた刺繍でその心を縫って見せた。
しかしかわいい姪よ、その手段もおまえからは切り取
られてしまった。

おまえの出会ったテレウスは一層ずるいやつで、
フィロメラよりもうまく縫えた
きれいな指まで切り取ってしまった。
ああ、その化物も、おまえの百合のような指が
豎琴の上をポプラの葉のように揺れて
絹のような弦に喜んでキスをさせるのを見ていたら
その指には手を出さなかつただろうに。

『タイタス・アンドロニカス』は、場面や人物といった
描かれている対象とその描写に使われている言葉やイメ
ージの間に不調和さが認められることが批評家たちによ
って指摘されてきた作品である。²⁸ その不調和さを示
す典型的な例としてあげられるのが、強姦されたラヴィ
ニアを描いたこのマーカスの言葉である。たとえば、
Wolfgang H. Clemen は、この不調和さをとくにイメー
ジに関して指摘している。“...The best example of
such absurd contrast between occasion and image is
offered by the speech of forty-seven lines which

Marcus makes upon finding the cruelly mutilated Lavinia in the wood(II.iv.17). It is not only the idea that a human being at sight of such atrocities can burst forth into a long speech full of images and comparisons which appears so unsuitable and inorganic; but it is rather the unconcerned nature of these images, as it were, their almost wanton playfulness which reveals the incongruity.”(「状況とイメージとの間に見られる不合理なまでの食違いの最も目立った例は、マーカスが森で残酷に手と舌を切り取られたラヴィニアに出会ったときに述べている四十七行の台詞である。そんな残酷な姿を見た人間が突然イメージと比喻に満ちた長い言葉を話すこと自体が不適切で不自然であるばかりか、関連性のないイメージ、いわば、わるふざけのようにイメージが使われていることが、状況とイメージの不一致を示している」)²⁹確かに、ラヴィニアの口から血が流れている様子が、“bubbling fountain stirr’d with wind”(「風で泡立つ泉」)に喩えられていたり、彼女が豎琴をひく姿が、“those lily hands/ Tremble like aspen leaves upon a lute./And make the silken strings delight to kiss them”(「百合のような手が豎琴の上でポプラの葉のように揺れ、絹のような弦に喜んでキスをさせる」)と表現されている部分には、状況の悲惨さとそれに似合わない華麗なイメージの不一致さが認められる。しかし

このことを、描写の適格さという問題から離れて、描かれているラヴィニアとそれを観る観客との距離という観点から考え直してみると、それなりの機能を果たしていることがわかってくる。すなわち、この対象とイメージの不調和さがあるために、描かれているラヴィニアと彼女に対する観客の感情との間に不適切なイメージが割って入る形になって、結果として観客がラヴィニアに同情を寄せることを妨げることになるからである。³⁰ もう一つここで注意しておくべきことは、これまでこのマーカスによるラヴィニアの描写の問題点が指摘される場合には、マーカスが使っている言葉やイメージと現実のラヴィニアの悲惨な姿との間の不一致さにもっぱら焦点が当てられてきたということである。ところが、マーカスによる描写をよく読んでみると、そこでは、ラヴィニアの姿についてばかりでなく、すでに行われた強姦自体を観客に思い出させてもいることがわかる。というのは、詩的な表現が使われている一方で、強姦の細部である舌を切ること(“cut thy tongue”)や手を切ること(“cut those pretty fingers off”)については、きわめて明快な直接的な表現が使われているからである。強姦の行為それ自体については、“deflowered thee”といういささか比喩的な表現が使われているものの、これはむしろラヴィニアを強姦するために連れ去る二人の息子たちを見送ったタモーラが “Now will I hence to seek my lovely Moor/ And let my spleenful sons this trull

deflower.”のように同じ言葉を使っていたことを観客に思い出させる。こうした言葉によって観客は現実の強姦をあらためて意識させられることになる。つまりは、マーカスによる描写によって観客が印象づけられるのは、正確には、言葉やイメージと、現実の強姦のリアルな描写によって強化されたラヴィニアの悲惨な姿との不調和さだということになる。それだからこそ、観客は、一層強烈にその不調和さを感じさせられることになるのである。

マーカスによる描写と描写の対象との間の不一致を観客に印象づけるのに力をかけているものとして、ほかにも、強姦されたラヴィニアの状態を推測してマーカスが描写に使っている“*Philomela*”の逸話をあげることができる。³¹ それはまず、強姦犯人を“*Tereus*”に喩えることから始まっている(“*But, sure, some Tereus hath deflowered thee, / And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.*”(「きっと、どこかのテレウスがおまえの花を散らしたのだな、そして、だれがやったのかわからないように、舌も切ったのだ」)。これによって観客は、劇でディミートリアスやカイロンが *Ovid* の *Metamorphosis* のフィロメラに対してテレウスが行ったのと同じように、ラヴィニアを強姦し舌を切ったということを意識させられるばかりでなく、理不尽に強姦されるフィロメラの話がラヴィニアのそれに先行して存在しているということと同時に意識させられるのである。こ

のことにとどまらない。シェイクスピアは、今一度強姦した二人とラヴィニアを描くためにテレウスとフィロメラに喩えている(“Fair Philomel, why she but lost her tongue,/ And in a tedious sampler sewed her mind:/ But lovely niece, that mean is cut from thee:/ A craftier Tereus, cousin, hast thou met,/ And he hath cut those pretty fingers off,/ That could have better sewed than Philomel.”)。ここでは、強姦の犯人をテレウスよりも更に狡知な存在であることを伝えている言葉 “craftier Tereus” やフィロメラよりもより巧みな刺繍ができる指への言及 (“those pretty fingers off,/ That could have better sewed than Philomel”) が示すように、フィロメラの逸話は単に描写に奥行きをつけるための比喩として使われているのではなく、ラヴィニアが陥った状況の過酷さを強調するための比較の対象として提示されている。これによって、観客は、舌ばかりか両手まで切られたラヴィニアの悲惨さをフィロメラの状況をまず踏まえて認識するようにされている。言い換えると、観客はラヴィニアの悲劇的な状況に直接対面させられるのではなくて、介在するフィロメラの話を通じて常に意識させられることになる。このようにして、シェイクスピアは観客がフィロメラの悲惨さに直接反応することを妨げているのである。

このように強姦されたラヴィニアの状況を描くにつけても、シェイクスピアは幾重にも工夫して、観客の彼女

への感情移入を阻むようにしていることがわかる。このことは、すでに見た、ラヴィニアの強姦を間接的に描く際にコミカルな描写をあえて加えて観客と彼女との間に距離が置かれていることと呼応することは言うまでもない。シェイクスピアは、悪を仕掛けるアーロンについてばかりか、彼の悪を仕掛けられる者についても、観客が突き放して見守るように工夫しているのである。

第二章 アーロン 注

1. この二人の関係はチャップブックの散文の物語と同じである。Geoffrey Bullough(ed.), Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Vol.VI(Routledge and Kegan Paul, 1966), p.39.参照。
2. Ibid., p.39.
3. Ibid., pp.39-40.
4. Ralph Sargent, "The Source of Titus Andronicus," Studies in Philology 46, pp.176-177. J.C. Maxwell (ed.), Titus Andronicus(Methuen, 1953), "Introduction," p.xxxvi. Irving Ribner, Patterns in Shakespearian Tragedy(Methuen, 1960), p.17. Eldred Jones, "Aaron," in Philip C.Kolin(ed.), Titus Andronicus: Critical Essays (Garland, 1995), p.148.参照。
5. Eldred Jones, op.cit., p.149.
6. Wolfgang H. Clemen は、タモーラを "the golden sun" に喩えている行(5-8)を、先行しているイメージを言い換えただけの、なくてもよい付加だとして論じている。しかし彼は、"the golden image" が前のイメージよりはるかに大きなスケールをもち、そのイメージの規模の拡大が、皇后となったタモーラと同じ高さまで登ろうと考えているアーロンの野心の肥大化と対応していることを見逃している。Wolfgang Clemen, The Development

of Shakespeare's Imagery (Methuen, 1951), p.23.

7. このアーロンの犠牲者が変る展開については、エヴァンズが簡単に指摘している。Bertrand Evans, Shakespeare's Tragic Practice (Clarendon Press, 1979), p.5. 参照。

8. J.D.Wilson, Titus Andronicus (Cambridge UP, 1948), "Introduction," p.x. Joseph S.G. Bolton は、タイタスを苦しめるはずの人物が、タモーラ(第一幕)からアーロン(第二、三、四幕)へ変わり、更にタモーラ(第五幕)へと戻るといふ劇展開の変則的な構造を、シェイクスピアが別の劇作家の作品に手を加えた証拠だと論じている。Joseph S.G. Bolton, "Titus Andronicus: Shakespeare at Thirty," Studies in Philology 30 (April 1933), p.211. 参照。

9. Eldred Jones, op.cit., p.148. 参照。

10. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.39.

11. Ibid., p.40.

12. Bernard Spivack, Shakespeare and the Allegory of Evil (Columbia University Press, 1958), p.155.

13. Bernard Spivack, op.cit., pp.381-382. 参照。注意すべきは、Vice についてのスピヴァックの指摘は、あくまで、アーロンにおいてはヴァイス的な部分は彼の存在の一部をつくっているだけであることを主張するためであるということである。"Aaron is not always the Vice, of course, for he is a hybrid. The other

part of him is properly Aaron the Moor--in his first soliloquy, his vicious counsel to Chiron and Demetrius, his relations with Tamora and with his child, in much of the play in fact.”(「もちろんアーロンは必ずしもヴァイス的な存在だけとは限らない、彼は雑種的な存在である。アーロンを構成するもう一つの別の要素とはまさしくムーア人アーロンである。それは、彼の独白、カイロンとディミートリアスへの悪の入れ知恵、タモーラや子どもとの関係といった、劇の大きな部分をしめるエピソードに現れている」)(p.380)

14. Robert Schwartz(ed.), Robert Weimann, Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater(The Johns Hopkins University Press, 1978), p.149. 参照。

15. Bernard Spivack, op.cit., p.381.

16. Anne Righter, Shakespeare and the Idea of the Play(Greenwood Press, 1962), pp.95-96.

17. エヴァンズは、シェイクスピアの劇作の未経験さと結びつけて、金貨と手紙の理由を観客に知らせないことを取り上げている。Bertrand Evans, op.cit., p.8. 参照。

18. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.40.

19. ここで取り上げた二行(II. iii. 38-39)については、Phyllis Rackin が、それらに先行する八行といっしょに、アーロンが感情を表現しないで、描写しているだけ

の例として取り上げている。

Madam, though Venus govern your desires,
Saturn is dominator over mine;
What signifies my deadly-standing eye,
My silence, and my cloudy melancholy,
My fleece of woolly hair that now uncurls
Even as an adder when she doth unroll
To do some fatal execution?
No, madam, these are no venereal signs;
Vengeance is in my heart, death in my hand,
Blood and revenge are hammering in my head.

(II. iii. 30-39)

(お妃様、明るい金星があんたの情欲を支配しているが、おれを支配しているのは陰気な土星だ。おれの死者のようにすわった目、おれの沈黙、おれの曇ったようなゆううつさ、死の一撃のためにとぐろを解くまむしのように、いつもは巻いている髪が突っ立っていることが、何を意味しているかわかるかな。いや、これらは色恋の兆候じゃない。復讐がおれの心にあり、死がおれの手にある、頭では、血と復讐が鳴りひびいている)ラーキンは、感情の表現とはならずその描写となっていることに、使われている行末止めの韻文の硬直性が関係していると指摘している。(Phyllis Rackin, Shakespeare Tragedies(Frederick Ungar Publishing,

1978) p.12. 参照) そのことは事実だが、それと同時に、シェイクスピアが復讐という抽象概念をアーロンに扱わせ、自らの劇作家としての意識を台詞として言わせていることも参与していると考えられる。更に、第30-37行についても、復讐の気持を表現する際に、当時の役者たちによって使われた固定化した演技の型が暗示されているように思われる。これも、感情の表現をわざと抑えるためにシェイクスピアによって使われている工夫だと考えられる。

20. II. i. 103-119. 参照。

21. こうした捉え方をしてきた批評家たちの中でもっとも古いのは、Arthur Symons である。ウィルソンは、シモンズが "I can never read the third scene of the second act without amazement at the folly of the author, who, requiring in the nature of things to win our sympathy for his affected heroine, fills her mouth with the grossest and vilest insults against Tamora--so gross, so vile, so unwomanly, that her punishment becomes something of a retribution instead of being wholly a brutality." (「私は第二幕第三場を読むといつもこの作者の愚かさに驚いてしまう、彼は、悲しみに沈む女主人公に我々の同情を得るのが当然なときに、彼女の口をタモーラに対するもっともひどい侮辱の言葉で満たしているからだ--それはあまりにひどく、女らしくない言葉なので、彼女の

受けている罰は、残酷さというよりもそうした態度への報いのようなものになっている」と述べていることを紹介している。ウィルソン自身は、バシエーナス殺害を挟んで、その前に“the sister of Viola and Desdemona”としてのラヴィニアが、その後には、“the insinuating hussy”(「いやみなことを言うあばずれ女」)としてのラヴィニアが存在するというように、二人のラヴィニアを設定している。(John Dover Wilson, *op.cit.*, pp. lvii-lix. 参照)シモンズのような考え方をめぐり批評家には、他にも Joseph S.F. Bolton や R.F.Hill や David Willburn がいる。Joseph S.F. Bolton, “Titus Andronicus: Shakespeare at Thirty,” Studies in Philology 30(1933), p.223. R.F.Hill, “The Composition of Titus Andronicus,” Shakespeare Survey 10(1957), p.62. David Willburn, “Rape and Revenge in Titus Andronicus,” Titus Andronicus: Critical Essays. Ed. Philip C. Kolin. (Garland, 1995), p.178. 参照。

22. David Willbern も II.iii.198-202 について、“The description--considered symbolically--is almost anatomical. It represents a detailed natural image of a violated vagina.”(「描写は、象徴的に考えられると、ほとんど解剖学的である。それは、強姦された膣の詳細なイメージを表わしている」)のように、描写の細部の言葉の分析にこそ踏み込んでいないが、

“pit”の描写と女性性器のイメージとの関係について指摘している。David Willbern, “Rape and Revenge in Titus Andronicus” in Philip C. Kolin(ed.), op.cit., p.180.

23. Ibid., p.180.参照。

24. Ibid., p.180.参照。

25. Albert H. Tricomi, “The Aesthetics of Mutilation in ‘Titus Andronicus’,” Sh.S. 27(1974), p.18.参照。

26. チャップブックの散文の物語においては、穴に落ちるタイタスの息子たちを描いた部分では、その数は二人になっている(“the Guards...who found Andronicus’s two Sons with the dead Body, which they drew up, and carried Prisoners to the Court, where the Moor and the other two[Tamora’s sons] falsely swore against them...”)²³が、第四章の要約において“the wicked Moor”にだまされるタイタスの息子たちの数は三人になっている(“How the wicked Moor, who had laid with the Empress, and got into her Favour above all others, betrayed Andronicus’s three Sons....”²⁴) (皇后と関係しとくにその寵愛を受けた邪悪なムーアが、いかにしてアンドロニカスの三人の息子たちを裏切るか...)し、また後にタイタスのもとに彼の手と息子たちの首が届けられるところでも息子たちの数は三人になっている(“The first Thing they presented him was his

Hand, which they said would not be accepted; and the next was his three Sons beheaded.”(まずさし出されたのは、彼の手だった。それは受け取られなかったということだった。次にさし出されたのは、首を切られた彼の三人の息子たちだった))。従って、穴に落ちるタイタスの息子たちの数を二人にしてあることには、劇作家のそれなりの選択的な意志をうかがうことができると考えられる。Geoffrey Bullough(ed.), *op.cit.*, pp.40-41. 参照。

27.この場面のコミカルさは、すでに見たアーロンの Vice 的な側面からくるコミカルさと合わせて、この劇の目立った要素の一つであることは認めなければならない。しかし、同時に注意しておかなければならないことは、そうした要素は、あくまで部分的なものだということである。ウィルソンは、シェイクスピアが George Peele の書いた劇に手を入れたと考えたが、その過程で残酷さをパロディ化したのだと主張した。彼は、
“...you can see him laughing behind his hand through most of the scene he rehandled.”(「シェイクスピアが手を加えた場面全体で彼が自分でもおもしろがっているのがわかる」)(J.D.Wilson(ed.), *op.cit.*, p.li.)とまで述べている。実は、これは、Mark Van Doren がすでに暗示していたことを明らかな形で指摘したものである(Mark Van Doren, *Shakespeare*(Henry Holt and Company,1939), p.39.参照)。彼らの指摘にも

かかわらず、バローも言っているように、シェイクスピアは劇全体を“burlesque”(「笑劇」)にしようとしている姿勢は認められない。(Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.20.参照。)

28. こうした批評家としては、M.C.Bradbrook や J.D. Wilson がいる。M.C.Bradbrook, Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy(Cambridge U.P., 1935), pp.98-99., Shakespeare and Elizabethan Poetry(Cambridge U.P., 1951), pp.104-110. J.D. Wilson(ed.), op.cit., pp.ix-xii.

29. Wolfgang H. Clemen, op.cit., p.26.クレメンのこうした指摘の基本には、『タイタス・アンドロニカス』が劇作家としてまだ未熟な時代のシェイクスピアの作品であるという判断がある。

30. S. Clark Hulse は、マーカスの非感情的な言葉が、ラヴィニアへの観客の感情移入を妨げている可能性について、あくまで問いかけの形ではあるが、指摘している。S. Clark Hulse, “Wresting the Alphabet: Oratory and Action in Titus Andronicus,” Criticism 21 (1979), pp.106-118. 同様に、Richard T. Brucher は、状況と言葉の不一致が観客に衝撃を与えることに注目して次のように指摘している。“Shakespeare means to shock us with incongruity in this scene.... The bizarre effect of the discrepancy between the appalling reality of Lavinia’s condition and

Marcus's perception of it is part of the dramatic action. By talking so peculiarly about his ravished niece, Marcus contributes to the absurdity of his world, and we laugh at the absurdity.”(「シェイクスピアは、この場面で状況と言葉の不一致によって衝撃を与えようとしている...ぞっとするようなラヴィニアの状況とマーカスによるその認識との間の食違いからくる奇妙な効果は、劇的行動の一部である。マーカスは彼の強姦された姪について特徴的に話すことで、彼の世界の不合理さに貢献している、そして我々は、その不合理さを笑うのである」) Richard T. Brucher, “Comic Violence in Titus Andronicus,” Renaissance Drama 10(1979), pp.82-83. また、Albert H. Tricomi は、マーカスが強姦されたラヴィニアを描写する部分も含めて、この劇全体にわたって、シェイクスピアが比喩表現と描かれている出来事との間の溝を探求しているとし、“...the play deliberately ‘exposes’ the euphemism of mataphor by measuring their falseness against the irrefutable realities of dramatized events.”(「この劇は、劇化された出来事の圧倒的な現実と比喩表現の虚偽性を比べることによって比喩の婉曲性を「あばいている」)のように結論づけている。Albert H. Tricomi, “The Aesthetics of Mutilation in TitusAndronicus,” Shakespeare Survey 27(1974), p.13.

31. Gillian Murry Kendall は、"His(Marcus') reference to Thereus and Philomela further distances the reality before him and is less a recognition of the truth of the situation than a way of naming what he sees...." ("マーカスのテレウスやフィロメラへの言及は、彼の前にある現実を遠ざけ、彼が見ているものを直接的に名指すよりも状況認識をより低いものにしてている")と指摘しているが、ケンダルは、フィロメラの物語への言及が、劇中世界でラヴィニアの状況とマーカスとの間に距離をつくっているだけでなく、劇外世界で舞台と観客との間にも距離を生じさせていることを見逃している。Gillian Murray Kendall, "Lend me thy hand": Metaphor and Mayhem in Titus Andronicus," Shakespeare Quarterly Vol. 40(1989) p.299. 参照。

第三章 タイタスの嘆き

第三幕第一場は、一連の不幸が次々とタイタスを襲い、ついに彼が復讐を決意する、『タイタス・アンドロニカス』で劇展開が最もめまぐるしく変化する場面である。

まず、これまでの展開をまとめる格好で¹二つの不幸がつづけてタイタスを襲う。パシエーナス殺しの罪で刑場に引っ立てられる息子たちのためにタイタスが地にひれ伏して命乞いをするが、元老院議員と護民官たちに無視される。つづいて、マーカスが、強姦された上に両手と舌を切られた無惨な姿のラヴィニアを連れて来る。更にこれに極めつけの不幸が加わる。アーロンの言葉を信じて息子たちの命を救うために切り取った手が、息子たちの首といっしょに皇帝からタイタスに送り返されてくる。この場面について、Jean E. Howard は、それが次第に高まる緊張感をもつと主張している。“That the scene creates the impression of escalating emotional tension, rather than numbing sameness, is largely due to the increasingly horrible visual tableaux incorporated in the scene and to Shakespeare’s careful graduation of Titus’s responses.”（「この場面が単調でだれた感じを与えるよりも、感情的な緊張が高まる印象をつくり出しているの

は、場面に組み込まれた次第に恐ろしさを増していく視覚的絵図とシェイクスピアがタイタスの反応を周到に強めていることに主によっている。）」² ここで言われている “careful graduation of Titus’s responses” とは、具体的には、息子たちの命乞いが聞き入れられなかったタイタスがついに石に向って訴えている悲嘆からはじまる。これに、リュースシアスが追放されたことを知ったタイタスが、“wilderness of tigers”（「虎がのさばる荒野」）(III. i. 54)であるローマからの長男の追放をむしろ喜んでいる部分がつづく。次にマーカスに連れられて現われるラヴィニアの無惨な姿に対して、タイタスは抑えてきた悲しみを吹き出させている (“My grief was at the height before you cam’st, / And now like Nilus it disdaineth bounds.”（「おれの嘆きはおまえがくる前にすでに高い水位に達していた、だから今はナイルのように氾濫してしまった」）(III. i. 70-71))。更に、自らの切り取られた手と息子たちの首が届けられたときには、沈黙で強められたタイタスの嘆きが噴出し、不気味な笑い声 (“Ha, ha, ha!” (III. i. 263)) に収斂していくとされている。そしてこの次第に高まるタイタスの嘆きが、このあと彼に復讐の決意をさせるわけである。

一見するとこれは、場面の展開に素直に従ったきわめてもっともな主張であるように見えるが、実際の劇展開が観客に与える効果はそれほど単純ではない。タイタスの嘆きの程度が次第に高まっていってついに笑いという

嘆きの究極的な表現に行き着いているというのは、あくまで表面的な動きだと考えられる。というのも、シェイクスピアが、タイタスの嘆きの高まりをあらゆる手法を総動員して観客に伝えていかなければならないはずのときに、実際には、観客に対する嘆きの効果をむしろ弱めるように工夫をしていることが認められるからである。その工夫は、実は前の第二幕からはじまっている。

タイタスがバシエーナス殺しの犯人にされた息子たちのために嘆願するのは、第三幕第一場がはじめてではない。第二幕第三場の例の穴をめぐるエピソードのすぐあとで、アーロンによって連れてこられたサターナイナスが穴に落ちているタイタスの二人の息子こそバイエーナス殺しの犯人だと決めつけている。ここでシェイクスピアは、タイタスに息子たちの保釈を嘆願させ、サターナイナスにその嘆願を冷たく拒絶させている。

TITUS[Kneels] High emperor, upon my feeble knee
I beg this boon with tears not lightly shed,
That this fell fault of my accursed sons--
Accursed if the faults be proved in them--
SATURNINUS If it be proved! You see it is apparent.

...

TITUS ...let me be their bail;
For by my fathers' reverent tomb I vow
They shall be ready at your highness' will

To answer their suspicion with their lives.
SATURNINUS Thou shalt not bail them....
Some bring the murdered body, some the murderers.
Let them not speak a word; the guilt is plain,
For by my soul, were there worse end than death,
That end upon them should be executed.

(II. iii. 288-292, 295-303)

タイタス(ひざまずく) 陛下、弱った膝を曲げ
たやすくは流さぬ涙を添えて、お願いします、
呪われた息子たちのこの恐しい罪は--
呪われたとわかるはずですが、もし間違いだと証明され
れば--

サターナイナス もし証明されれば! 明白ではないか...

...

タイタス ...私を二人の保釈人にして下さい。

尊い祖先の墓にかけて誓います、
二人には、陛下の御意に従わせて、
嫌疑には命をもってこたえさせます。

サターナイナス 保釈はさせないぞ...

死体と人殺しどもを手分けして連れ出せ、
一言もしゃべらせるな。罪は明白だ、
魂にかけて言うが、死よりもひどい最期があるなら
その最期こそ二人にはふさわしい。

ここで、タイタスは、實際上息子たちの命乞いをしてい

る。そしてそれを、彼はひざまずくという所作を加えて行っている。これによって、このエピソードは、後にタイタスが護民官や元老院議員に息子たちのためにひれ伏して命乞いをする場面を、同じ嘆願の内容と身を低めるという姿勢の共通性を通じて、先取りしている。このために、観客は、第三幕冒頭の嘆願の場面を見ても、そこに新鮮さを感じることができないのである。このように不幸に直面した際のタイタスの嘆きから強烈さを奪う工夫を、シェイクスピアは他のエピソードにおいても仕組んでいる。

狩りからの帰りにマーカスは、強姦されたラヴィニアに出会っている。マーカスはラヴィニアの無惨な姿を嘆いたあと、彼女をうながしながら言う。

Come, let us go and make thy father blind,
For such a sight will blind a father's eye.
One hour's storm will drown the fragrant meads;
What will whole months of tears thy father's eyes?
Do not draw back, for we will mourn with thee;
O could our mourning ease thy misery!

(II. iv. 52-57)

さあ、おまえの父親を盲にしにいこう、
こんな姿を見れば、父親の目は盲になるだろうから。
一時間の嵐でかぐわしい牧草地も水びたしになる。
何か月も涙がつづけば父親の目はどうなるだろう？

逃げるな、おまえといっしょに我々も嘆いてやろう。
ああ我々が嘆いてもおまえのみじめさが軽くはならぬ!

シェイクスピアは、ここでマーカスに、ラヴィニアの悲惨さを彼女の父親への効果に触れることによって描かせているが、そうすることで、事実上、やがてラヴィニアの姿がタイタスを極端に悲しませることになる未来の状況を述べさせている。この傾向は、マーカスが実際にラヴィニアをタイタスの前に連れくるときの、彼の第一声にも現われている。

Titus, prepare thy aged eyes to weep,
Or if not so, thy noble heart to break.
I bring consuming sorrow to thine age.

(III. i. 59-61)

タイタス、あなたの老いた目に泣く用意をさせなさい、
あるいは、あなたの高潔な心に張り裂ける用意を。
老いたあなたを焼きつくす悲しみを連れてきました。

マーカスは、タイタスに娘の変り果てた状態を受け入れる心の準備をすすめているだけのように見える。しかし、シェイクスピアがマーカスの言葉にほんとうにさせていることは、ラヴィニアの悲劇的な姿がタイタスにもたらずことになる極端な悲しみをあらかじめ述べさせるということである。このように、繰り返してタイタスの悲し

みがいわば先取りされているので、第三幕第一場で、実際にタイタスが嘆き悲しんでいるときには、彼の嘆きが観客に与える効果は半減する結果となっている。

タイタスの悲しみからその威力を奪うようにしてある工夫が、嘆きの表現自体にも認められる。まず、息子たちの命乞いが護民官や元老院議員に聞き入れられないときに、タイタスが示している最初の嘆きから見てみよう。

For these[two sons], tribunes, in the dust I write
My heart's deep languor and my soul's sad tears.
Let my tears stanch the earth's dry appetite;
My sons' sweet blood will make it shame and blush.
O earth, I will befriend thee more with rain

Exeunt[Judges]

That shall distil from these two ancient ruins,
Than youthful April shall with all his showers.
In summer's drought I'll drop upon thee still;
In winter with warm tears I'll melt the snow
And keep eternal springtime on thy face,
So thou refuse to drink my dear sons' blood.

(III. i. 12-22)

護民官たち、この二人のために、この土の上に
私の心の苦しみと魂の悲しみを涙で書きます。
おれの涙で乾いた大地の欲望を満たしてやろう。
かわいい息子たちの血は大地を恥じ入らせ赤面させる。

ああ大地よ、おれはおまえに味方して、(裁判官たち退場)

この古びた二つの目からしたたる雨を、春の聚雨をもたらず四月よりも、もっとたくさんふらしてやろう。
夏の干ばつには、たえずおまえに涙をふらせてやる。
冬には、あたたかい涙で雪を解かし
おまえの顔に永遠の春を保ってやろう、
おまえが大事な息子たちの血を飲まずにいてくれたら。

はじめの二行(12-13)に出ている自己憐憫とつづく二行(14-15)に認められる自己陶酔の色合いが、観客にタイタスの嘆きに対して身構えさせている。しかしそれ以上に観客にタイタスの嘆きに対して距離をとらせているのは、描かれているタイタスの“heart's deep languor”(「心の深い苦しみ」)と、描写に使われているおおげさな言葉やイメージとの間に見られる不調和だと考えられる。それはちょうど、以前に見た、強姦されたラヴィニアの悲惨な姿を描いた際のマーカスの表現に認められた不調和さと同じ種類のものである。

このように、劇作家は、タイタスの最初の嘆きから観客にそれを突き放すように仕組んでいるが、強姦されたラヴィニアの出現によって更に程度を増しているタイタスの嘆きについても、シェイクスピアはその表現に工夫をこらして、観客に距離をとらせている。

Speak, Lavinia, what accursed hand
Hath made thee handless in thy father's sight?
What fool hath added water to the sea
Or brought a faggot to bright-burning Troy?
My grief was at the height before thou cam'st
And now like Nilus it disdained bounds.

(III. i. 66-71)

言ってくれ、ラヴィニア、だれの呪われた手が
おまえを手のない姿にして父の目に見せたのだ?
どこのばかが海に水を更に加え
赤々と燃え上がるトロイにまき束をもちこんだのだ?
おれの嘆きはおまえがくる前にすでに高い水位に達し
ていた
今やナイルのように氾濫してしまった。

ラヴィニアに彼女を強姦した犯人を訊いている二行(66-67)は、娘に対するタイタスのはじめての言葉であるが、シェイクスピアは、そこで、犯人を表現する代喩 (synecdoche) "hand" と悲惨な姿を形容する "handless" の言葉遊びをタイタスにやらせている。これを聞かされた観客は、言葉遊びによってタイタスの嘆きに直接反応することを妨げられる。そうした境位に置かれたあとに、観客は、次の比喩表現の四行(68-71)に接する。それは、一見、過剰な火と水というイメージを使ってタイタスの悲しみを巧みに表現したもののように見える。しかしよ

く吟味してみると、この言葉は、タイタスの悲しみは極端なものであるという事実をそのまま比喻を通じて表現しただけだということがわかる。言い換えると、それは、タイタスの極端な悲しみそのものを表現したものではないということである。このことによって、シェイクスピアは、観客にタイタスが悲しんでいるということだけを理解させるようにしているのである。つまりは観客が、タイタスのすさまじい悲しみをタイタスと共に感じることを妨げているのである。こうして、観客はタイタスに感情移入できなくされているのである。

最後のタイタスの手と息子たちの首のエピソードでは、これまで調べてきた嘆きの先取りと悲しみの直接的な表現の回避との両方が相前後して同時に行われている。だまして切り取ったタイタスの手をもってアーロンが立ち去ったあと、タイタスが残った手を天に差し上げて息子たちの命が救われることを神に祈っている。

TITUS[Kneels] O here I lift this one hand up to
heaven
And bow this feeble ruin to the earth;
If any power pities wretched tears,
To that I call. What, wouldst thou kneel with me?
Do then, dear heart, for heaven shall hear our
prayers,
Or with our sighs we'll breathe the welkin dim

And stain the sun with fog, as sometime clouds
When they do hug him in their melting bosoms.

(III. i. 205-212)

タイタス(ひざまずく) ああ、こうしてこの一本の手を
天に向ってさし上げ
この老いて弱った残骸のような軀を地にかがめます。
もしみじめな涙を憐れむ神がいられるなら、
その神に祈ります。おお、ラヴィニア、おまえも
ひざまずきたいのか？ するがいい、天はきっと我々の
祈りを聞いて下さる、そうでなければ、
我々の溜息で大空を曇らせ溜息のもやで太陽を隠そう、
ときどき雲が溶け入りそうな胸に太陽を抱くように。

シェイクスピアはここで、タイタスに神への祈願(205-209)をさせたあと、それが実現しなかった場合にも触れさせていることがわかるだろう(210-212)。そして、その中で、彼の手と息子たちの命との交換が実現しなかった場合の嘆きを予め観客に聞かせている。嘆きをぶつける対象として“the welkin”(「大空」)という大げさな言葉が使われているが、これは観客に、第三幕冒頭の場面で息子たちの命乞いが拒絶されたときにタイタスが“earth”(「大地」)を引き合いに出して嘆きを大げさに表現していたことを思い出させる。また、同じ場面でタイタスがひれ伏していたことを、ひざまずくという同じ身を低めた所作を思い出させもする。こうした未来の嘆きの先取り

が行われている一方では、悲しみを直接表現することが回避されている。

タイタスの嘆きの先取りを聞いたマーカスが、兄に極端に悲観的にならないように注意するのに対して、タイタスは自らの悲しみが“bottomless”であることを主張している。

Is not my sorrow deep, having no bottom?
Then be my passions bottomless with them.

(III. i. 215-216)

おれの悲しみは深く、底なしではないのか？
もしそうなら、悲しみの表現も底なしでいいだろう。

ここには、これまで見られた比喩表現が捨てられて、タイタスの悲しみが極端なものであるという事実がそのまま叙述されている。そして、このタイタスの言葉のなかで使われている“bottom”と“bottomless”の並置は、タイタスが強姦されたラヴィニアにはじめて声をかけたときの、“hand”と“handless”のそれと呼応して、彼の悲しみが極端であるという事実を伝えていた大げさな表現を観客に思い出させている。

自分の手と彼の息子たちの首が届けられ、祈願が実現しなかったことを知ったタイタスは、しばらく沈黙をつづけたあと突然笑い出している

Ha ha ha!

(III. i. 263)

この笑い自体は、はじめてタイタスの極端な悲しみそのものの表現になりえている。しかし、観客はすでに、タイタスの祈願が実現しなかった場合の嘆きを予め聞かされ、彼の悲しみが極端なものであるという事実を伝えられている。それで、観客は、この不気味な笑いが表現するすさまじい嘆きにも、激しく反応できなくされる。

このようにシェイクスピアは、三度つづけてタイタスの嘆きを盛り上げるべきときに、逆に観客への効果を弱める工夫を周到にしている。これはもちろん、これまで調べてきた、観客に舞台の劇世界に対して距離を置くようにさせている劇作家の他の工夫と同じ方向性を持ったものである。それにしてもこうした工夫は一体どういうことなのだろうか。この一見不合理に見える劇作の仕方を説明するには、この劇が現れた時代の演劇状況とその中でのこの劇の位置について考えてみる必要がある。

ウィルソンは、J.A. Symonds が “Tragedy of Blood” という名称をつくったことを紹介し、『タイタス・アンドロニカス』が Thomas Kyd の The Spanish Tragedy や Christopher Marlowe の The Jew of Malta などと共に、その「流血悲劇」に分類されてきたとしている。³ J.A. シモンズの「流血悲劇」とは、Arthur Symonds が次のように纏めているものである。 “This Tragedy of Blood,

loud, coarse, violent, extravagantly hyperbolic, extravagantly realistic, was the first outcome of a significant type of Elizabethan character, a hardy boisterousness of nature, a strength of nerve and roughness of taste, to which no exhibition of horror or cruelty could give anything but a pleasurable shock.”(「流血悲劇は、やかましくて、粗雑で、暴力的で、いたって大げさで、いたって具体的であるが、荒っぽい性質と野太い神経と粗野な嗜好からなる典型的なエリザベス朝的性格のはじめでの結実であり、そこで展開される恐怖や残酷さはただ観客をおおいに楽しませるだけのものである」)⁴ 要するに、観客に楽しませる恐怖や残酷さを売り物にした大げさで荒っぽい悲劇ということである。J.A.シモンズの名称を紹介しているウィルソンによれば、『タイタス・アンドロニカス』を含めた「流血悲劇」は、Gorboduc や The Misfortune of Arthur といったセネカ流悲劇の英国版の系列に入る作品ではあるが、古典劇との違いは、間接的に言及されるにすぎなかった殺人や残酷な行為が舞台上か、わずかに舞台を外れたところで行われることだとしている。もちろん、「流血悲劇」という名称は共通の特色をもった劇を便宜的にまとめるためのものでありこの名称自体がエリザベス朝時代の劇作家たちに意識されていたわけではないことを忘れてはならない。しかしそれでも、“horror”や“cruelty”を扱った劇がまとま

形でこの時代に現われているという事実は、そういったものへの好みも時代の雰囲気としてあったことは確かであろう。そして、『タイタス・アンドロニカス』がそうした時代の嗜好に迎合しようとする作品だったことは、すでに序文で紹介した Bartholomew Fair の序幕で、Ben Jonson が、この劇を『スペインの悲劇』と同種の劇として扱っていることによってわかる。

He that will swear, Jeronimo, or Andronicus are the best plays yet, shall pass unexcepted at, here, as a man whose judgement shows it is constant, and hath stood still, these five and twenty, or thirty years.

つまりは、『タイタス・アンドロニカス』は何よりセネカ流の流血悲劇だったということである。⁵ 従って、シェイクスピアが何よりも心がけたことは、劇の残酷な要素を前面に押し出して、それを観客に楽しませることだったと考えられる。⁶ となると当然、劇世界の展開に没入させることは適切ではないことになる。第三幕第一場について言えば、観客に主人公のタイタスに感情移入させてこの劇をもっぱらタイタスの悲劇にしてしまうと彼を襲っている残酷さに感情的な反発だけを抱かせることになってしまう。シェイクスピアがタイタスの嘆きの効果を弱めているのも、こうした状況になることを避け

て観客に主人公をむしろ突き放して眺めさせる工夫の一つだったと考えられる。いや、主人公ばかりではない、シェイクスピアは、この第三幕第一場の展開全体を観客に距離をとってあらためて見るようにさせている部分がある。それは、第一場の終り近くになって、一人の息子の首をもったタイタスが、ラヴィニアとマーカスにそれぞれ自分の手ともう一人の息子の首とをもつように頼んで一緒に退場する場面である。

...Come, brother, take a head,
And in this hand the other will I bear;
And Lavinia, thou shalt be employed in these arms;
Bear thou my hand, sweet wench, between thy teeth.

(III. i. 278-281)

...さあ、マーカス、首を一つもってくれ、
この手で、おれはもう一つの首を運ぶ。
ラヴィニア、おまえはその腕も使って、
おれの手を歯でくわえて運んでくれ。

まず、この場面をシェイクスピアが独自に工夫しようとしたことは、これに先立つ、タイタスの手と彼の息子たちの首のエピソードが、チャップブックとどのように変えてあるかを注意することでわかる。実を言うと、チャップブックでは、タイタスの手と共に送り返されてくるのは、息子たちの首ではなく、彼らの首のない胴体にな

っている。

The first Thing they presented him was his Hand, which they said would not be accepted; and the next was his three Sons beheaded. At this woful Sight, overcome with Grief, he fainted away on the dead Bodies... (まず彼にさし出されたのは、彼の手だった。それは受け取られなかったということだった。次にさし出されたのは、首を切られた三人の息子たちだった。この悲惨な姿を見て、悲嘆のあまり、彼は気を失って息子たちの死体の上に倒れた)⁷

これを、胴体から首に変えたのは、シェイクスピアなのである。そして、それは一つには、あとでタイタスたちを退場させるときに、手といっしょに首を運び出させる場面を仕組む上で必要であったと考えられる。舞台から運び出すのに、胴体よりも首の方が簡単であり、視覚的にも絵になると考えられるからである。⁸ いずれにせよ、そのように予め準備して仕組んだ退場場面の要点は、シェイクスピアが、人物たちにこうした動きをさせることで、第一場で行われた劇のアクション全体を要約して観客に伝えているということである。タイタスによって運ばれる一人の息子の首、彼が片手を失ったためにマーカスに手助けを頼まざるをえないもう一人の息子の首、そのタイタスの失われた手を口にくわえてもたざるをえな

いラヴィニア—これらの絵図は、息子たちのための空しい命乞いにはじまって、ラヴィニアの悲惨な姿からの衝撃をはさみ、最後に息子たちの首と自分の手の交換が不首尾に終ることまでの、タイタスを襲った不幸をまとめて観客に思い出させている。それでいて、両手のないラヴィニアが歯でタイタスの切り取られた手をくわえた姿に象徴されるように、この場面の人物たちの所作と動きには、劇の物語展開での意味とは別個のそれ自体のインパクトがある。批評家たちもこのことには気づいており、たとえば、ウィルソンはこの劇の軽業的な要素を指摘しながら、その最も顕著な例としてここでのラヴィニアの動きに触れ、“...the height of absurdity is reached when at Titus’ command she lowers her mouth to the stage, picks up his severed(sawdust-filled) right hand with her teeth, and trots after him as he exits, for all the world like a little puppy-dog.”⁹（「ばかばかしさが最高頂に達するのは、タイタスに言われて、彼女がその口を舞台の床まで低くもっていき、彼の切り取られた(おがくずの詰った)右手を歯にくわえてもちあげ、まさに小犬さながらに、退場する彼のあとから小走りについていくときである」)のように述べている。またヒューズは、この場面についての脚注で、“Modern audiences laugh at this sort of grand guignol...”（「現在の観客はこうした恐しさを笑ってしまう」）¹⁰と書いている。ウィルソンが言う“absurdity”（「ばかばかし

さ)がここに果たして認められるのか、あるいは、ヒューズの指摘する誇張された恐しさを笑う現代の観客のように当時の人々も滑稽さを感じたかどうかは速断できないが、二人も気づいている違和感を観客にこの場面で与えることは事実であろう。その違和感によって、観客は、まとめて意識づけられている第一場全体の劇展開を距離をもって振り返ることになっていると考えられる。

第三幕第一場の劇展開についてももう一つ見ておかなければならないことは、ここでもシェイクスピアが、タモーラのタイタスへの復讐を実行するアーロンと共に、他方でタモーラとタイタスの対峙を観客に意識づけるように仕組んでいることである。

言うまでもなく、タイタスの二人の息子たちのための命乞い自体は、タモーラの息子のための命乞いと対応させられている。¹¹ このことは、単に、タイタスとタモーラがしている行為の内容である命乞いが共通しているということばかりを指すのではない。両者の命乞いは、二人のしている所作の類似によって舞台的な絵図として視覚的にも対応させられている。なるほど、タイタスはト書が示しているように(“Andronicus lieth down”)¹² 地面にひれ伏しており、これに対してタモーラの方には、直接に所作を伝えるト書はないが、あとで自分がした息子の命乞いを思い出している台詞(“And[I’ ll]make them know what ’tis to let a queen/ Kneel in the streets and beg for grace in vain.”(I. i. 454-455))

が明らかにしていたように、ひざまずいている。しかし両者の所作は、身を屈した嘆願の姿勢としては基本的には同じものだと考えられる。

つづいて抜剣したリュージアスが現われてタイタスに石への無駄な嘆願をやめるように言っている部分についても同様である。

Enter LUCIUS with his weapon drawn

...

LUCIUS O noble father, you lament in vain;

The tributes hear you not, no man is by,

And you recount your sorrows to a stone.

(III. i. 27-29)

抜剣をもってリュージアス登場。

...

リュージアス ああ父上、嘆かれてもむだなことです。

護民官は聞いていません、そばにはだれもいません、

悲しみを石に語っていられるだけです。

この部分は、第一幕第一場で、バシエーナスがラヴィニアを連れ去るのをミュージェアスが阻止しようとする場面と、そのミュージェアスを殺したタイタスをリュージアスがとがめている場面とに対応している。

MUTIUS Brothers, help to convey her hence away

And with my sword I'll keep this door safe.

[Exeunt Quintus and Martius]

TITUS Follow, my lord, and I'll soon bring her back.

MUITUS My lord, you pass not here.

TITUS What, villain boy,

Barr'st me my way in Rome?

[Strikes him]

...

LUCIUS My lord, you are unjust and more than so;

In wrongful quarrel you have slain your son.

(I. i. 287-293)

どちらの場面においても、リュースィアスがタイタスの行為が正しいものでないことを指摘している。また、抜剣してタイタスの前に現われるリュースィアスは、ほんとうはタイタスと同様に弟たちを救おうとしたわけだが、その視覚的に類似した絵図から、観客に、タイタスを止めようと同じく抜剣してタイタスの前に立ちはだかったミュースィアスを思い出させている。つまりは、はじめの方の場面におけるミュースィアスとリュースィアスの行動と言葉が、あとの方の場面では、リュースィアス一人の中にまとめられているかっこうになっているわけである。

次はマーカスに連れられたラヴィニアがタイタスの前に現われている場面である。

Enter MARCUS with LAVINIA

...

MARCUS This was thy daughter.

TITUS Why, Marcus, so she is.

LUCIUS Ay me! This object kills me.

TITUS Faint-hearted boy, arise and look upon her.

Speak, Lavinia, what accursed hand
Hath made thee handless in thy father's sight?
What fool hath added water to the sea
Or brought a faggot to bright-burning Troy?
My grief was at the height before thou cam'st
And now like Nilus it disdained bounds.
Give me a sword, I'll chop off my hands too,
For they have fought for Rome and all in vain;
And they have nursed this woe in feeding life;
In bootless prayer have they been held up
And they have served me to effectless use.
Now all the service I require of them
Is that the one will help to cut the other.
'Tis well, Lavinia, that thou hast no hands;
For hands to do Rome service is but vain.

(III. i. 63-80)

マーカスとラヴィニア登場。

マーカス これはあなたの娘だった者です。

タイタス

今も娘だ。

リュースィアス ああ！この姿を見るだけでだめになりそうだ。

タイタス 気の弱いやつめ、立ってよく見ろ。

言ってくれ、ラヴィニア、だれの呪われた手がおまえを手のない姿にして父の目に見せるのだ？

どこのばか者が海に更に水を加え

赤々と燃え上がるトロイにまき束をもち込んだのだ？

おれの嘆きはおまえがくる前にすでに高い水位に達していた

今やナイルのように氾濫してしまった。

剣をくれ、おれも自分の両手を切り取ろう。

この手はローマのために戦ったがすべてむだだった。

この手は物を食べさせて命を養いこの悲しみを育てた。

この手は、祈りのためにさし上げたがむだだった、

この手はおれに仕えてきたが実りはなかった。

今おれがこの手に求める仕事といえば、

一方が他方を切り取る手助けをすることだ。

ラヴィニア、おまえには手がなくて幸いなのだ、

ローマに奉仕する手などあってもしかたがないから。

これは、すでに取り上げた、凱旋したタイタスをラヴィニアが出迎える場面に対応している。両方の場面の類似を確かめるために、以前のラヴィニアとタイタスの一部を今一度引用してみよう。

Enter LAVINIA

LAVINIA In peace and honour live Lord Titus long;
My noble lord and father, live in fame.
Lo, at this tomb my tributary tears
I render for my brethren's obsequies,
And at thy feet I kneel, with tears of joy
Shed on this earth for thy return to Rome.
O bless me here with thy victorious hand,
Whose fortunes Rome's best citizens applaud.
TITUS Kind Rome, that hast thus lovingly reserved
The cordial of mine age to glad my heart!
Lavinia, live, outlive thy father's days
And fame's eternal date, for virtue's praise!

(I. i. 157-168)

ラヴィニアは、勝利者として凱旋してきた父親タイタスにその“hand”で彼女に祝福を与えるように願っている。そのあとのタイタスの四行にわたる台詞は、実際にタイタスが彼の「手」で娘に祝福を与えている所作と共に、述べられることになる。このように、劇作家は聴覚的にまた視覚的にタイタスの「手」の存在を強調している。これと同じように、強姦されたラヴィニアの悲惨な姿を前にしたタイタスにも、強姦の犯人を指して使われている“accursed hand”と両手を切られたラヴィニアを形容した“handless”の「手」を導入部として、自らの「手」に(“my

hands”(72), “they”(72, 73, 74, 75, 76),
them”(77), “the one”(78), “the other”(78))合計九回
言及することによって、シェイクスピアはタイタスの
「手」の存在を観客に意識づけている。

このように、シェイクスピアは、タイタスの息子たち
のために命乞いの場面を、第一幕第一場のタモーラの息
子のための命乞いとそれにつづく場面展開と対照させな
がら、観客に印象づけようとしているということである。
このことによって、観客は、タイタスの嘆きを見せられ
たときに、一方でタモーラの息子の命乞いとそのあとの
展開とそれが至りついた彼女のタイタスへの復讐の決意
を意識させられることになる。つまりは、今息子たちの
命乞いを元老院議員や護民官たちに拒絶されて嘆くタイ
タスも、かつては同じようにタモーラによる息子の命乞
いを拒絶した人間であることを、観客は思い出させられ
るのである。こうして、観客は、タイタスとタモーラの
対峙をあらためて意識づけられるだけではなくて、タイ
タスの嘆きに直接反応して同情することを妨げられるわ
けである。

他方で、シェイクスピアがタイタスへのタモーラの復
讐を実行するアーロンを観客に印象づけていることが、
チャップブックの散文の物語との比較で明らかになる。
タイタスの嘆きの場面の出来事は、チャップブックの散
文の物語では、タイタスが息子たちの命乞いのためだと
して“the Moor”に騙されて手首を切るエピソードを描い

た第四章の後半とラヴィニアの強姦とその犯人の露見までを扱った第五章に現われている。すぐにわかるように、チャップブックの散文の物語では二番目と三番目の不幸の順序は逆になっていて、ラヴィニアの強姦についてのエピソードが一連の不幸の最後を飾っている。

At last the Queen designing to work her Revenge on Andronicus, sent the Moor in the Emperor's Name, to tell him, if he designed to save his Sons from the Misery and Death that would ensue, he should cut off his right Hand and send it to Court. This the good-natur'd Father scrupled not to do, no, nor had it been his Life to ransom them, he would have freely parted with it; whereupon laying his Hand on a Block, he gave the wicked Moor his Sword, who immediately struck it off, and inwardly laugh'd at the Villainy; then departing with it, he told him his Sons should be sent to him in a few Hours: But whilst he was rejoicing with the Hopes of their Delivery, a Hearse came to his Door with Guards, which made his aged Heart to tremble. The first Thing they presented him was his Hand, which they said would not be accepted; and the next was his three Sons beheaded....

CHAP. V

How the two lustful Sons of the Empress, with the Assistance of the Moor, in a barbarous manner ravish'd Lavinia, Andronicus's beautiful Daughter, and cut out her Tongue, and cut off her Hands, to prevent Discovery...(「ついに、アンドロニカスへの復讐をもくろむ女王は、皇帝の名でムーア人をアンドロニカスへ使いにやって、もしも息子たちをこれから起こるみじめな死から救いたいのなら、彼の右手を切り取って宮廷に献上するように告げさせた。人のいい父親は、このことをするのをためらわなかった。いやそれどころか、息子たちの身受けのために彼の命が必要にされていて、彼は惜しげもなく命を捨てていただろう。そこで、彼は台木の上に手を置いて、邪悪なムーアに剣を渡した、ムーアはすぐに手を切り取った、そして心の中でこの悪事をおもしろがった。それから、切り取った手をもって立ち去るときに、ムーアは、息子たちが数時間もすればアンドロニカスの元へ送り返されるだろうと言った。しかし息子たちが戻されると考えて喜んでいるところへ、葬儀馬車が護衛兵と共にアンドロニカスの家の戸口までやってきた。まずさし出されたのは、彼の手だった、それは受け取られなかったということだった。次にさし出されたのは、首を切られた息子たちだった...

第五章 いかにして、皇后の肉欲にもえた二人の息子たちが、ムーアの助けを得て、残酷な仕方、で、アンドロニカスの美しい娘ラヴィニアを強姦し、舌を切り、そして、

事が露見しないように両手を切り取ったか...!)¹³
シェイクスピアが、この順序を変えて、アーロンの関わるタイタスの手と彼の息子たちの首のエピソードを最後にしたのである。更に、劇作家はチャップブックではタモラの命令で“the Moor”がタイタスのところへ彼の手で息子たちの命を救えるという言葉を送らせられているのに対して、シェイクスピアは、アーロンにタモラではなくサターナイナスの命令で使いによこされたこと（この言葉の真偽は別にして）言うようにさせている。

Titus Andronicus, my lord the emperor
Sends thee this word, that if thou love thy sons,
Let Marcus, Lucius or thyself, old Titus,
Or any one of you, chop off your hand
And send it to the king; he for the same
Will send thee hither both thy sons alive
And that shall be the ransom for their fault.

(III. i. 150-156)

タイタス・アンドロニカス、皇帝陛下からの
お言葉です、もしあなたのご子息たちを愛しているなら、
マーカス、リュージウス、あるいはあなた自身、
だれでもよいから、手を切り取って
皇帝に献上すれば、皇帝はその手と交換に
二人のご子息たちを生きのままあなたの元へ送り返し
二人の罪もそれであがなわれよう、とのことですよ。

このことによって、アーロンがタモーラの悪事を補助的に助ける存在であることから外れることができている。そして、アーロンがタイタスに対して直接行う悪行が最後に現われることになって、観客に確かにアーロンがすべての悪事を統括している印象を与えられているのである。他方では、まだタイタスたちにはだれに強姦されたのかわからないラヴィニアの無惨な姿は、彼の嘆きをつなげる単なる橋渡しの機能だけをもつようになっている。そして、その前後に、チャップブックには見られない劇作家が独自に工夫したバシエーナス殺しの罪をきせられた息子たちのためのタイタスの命乞いと、タイタスの手と息子たちの首のエピソードがそれぞれ配されている。前者については、サターナイナスがタモーラに誘導されてタイタスの息子たちを犯人として決めつけたことがわかっているし、後者については、実際に悪事をすすめているのはアーロンになっているものの少なくとも表面的には同じサターナイナスが手と首を送り返してきたことにされている。これによって観客には、これら二つの不幸が少なくとも印象的には共通の仕掛け人をもって、タイタスの復讐へと自然につながっているように感じられるのである。この印象を補強するために、シェイクスピアは、第三幕の終りで、タイタスから指示されたようにゴート国へ兵をあげに行くリュースィアス¹⁴に、恨みを晴らす相手としてタモーラばかりでなく、その夫のサターナイナスに言及させている。

If Lucius live he will requite your wrongs
And make proud Saturnine and his empress
Beg at the gates like Tarquin and his queen.

(III. i. 295-297)

リュースィアスが生きている限りおまえの受けた非道な
行為への復讐をしてやる
そして、おごるサターナイナスと彼の妃には
タークィンと彼の女王のように城門で許しを乞わせて
やる。

このように、シェイクスピアは、タモーラのタイタスへの復讐全体をアーロンが統括している印象を観客に与えながら、他方では、タモーラとタイタスの対峙を絶えず意識づけようとしている。

すぐに予想されることだが、このようにタイタスに対して行われる悪事の統括者としてのアーロンと、タイタスとタモーラの対峙を同時に観客に印象づけるという離れ業を行うにつけて、シェイクスピアが第三幕第一場で行っている劇展開に都合の悪いものが一つある。それは、シェイクスピアが、連続した不幸にみまわれたタイタスに復讐を決意させていることである。すなわち、タイタスに復讐を決意させるということは、どうしてもその復讐が向けられる相手を明確にすることにつながるをえないからである。この問題をシェイクスピアは、巧みにすり抜けていることが、タイタスの復讐の決意の言葉

を吟味することによって明らかになる。

Why, I have not another tear to shed;
Besides, this sorrow is an enemy,
And would usurp upon my wat'ry eyes
And make them blind with tributary tears.
Then which way shall I find Revenge's cave?
For these two heads do seem to speak to me
And threat me I shall never come to bliss
Till all these mischiefs be returned again,
Even in their throats that hath committed them.

(III. i. 265-273)

ともかく、おれには、もう流す涙がないのだから。
その上、この悲しみ自体おれの敵なのだ、
おれの涙でぬれた目に侵入してきて
貢ものとして捧げた涙で目を盲にするのだ。
となると、どこで復讐神のほら穴を見つければいいの
だろう？
この二つの首がおれに話しかけ
このすべての悪事がそれをした者の
喉元へ返されるまでは、おれは
しあわせにはなれないと、おどしているようだ。

ここでは、シェイクスピアはなるほどタイタスに復讐を
口に出させてはいるが、だれに復讐するのかについては、

一切触れさせていないことがわかるだろう。タイタスが結局タモーラたちに対して復讐をするのだということが観客に明らかになるのは、ずっとあとの次の第四幕になってからである。それまでは、観客にはタイタスが確かに復讐の決意をしたという事実だけが強く意識されることになっている。観客は、タイタスに対して行われるアーロンの悪事を実際に舞台でまのあたりにしてきている。そのために、観客は当然タイタスがアーロンに復讐の気持を向けることを予想することになる。シェイクスピアは、この観客の姿勢を吸収するために、タイタスに復讐の対象をあえて言わせないことにしていると考えられる。すなわち、タイタスの復讐の相手をあえて曖昧にすることによって、シェイクスピアは、アーロンの悪行を舞台で実際に見てきた観客に、あたかもそのアーロンにも復讐の決意が向けられているような印象をつくり出していると考えられる。

第三幕第二場の会食の場¹⁵は、タイタスが蠅を殺すエピソードでよく知られているが、そのエピソードは、シェイクスピアが、アーロンとタイタスとの対峙とタモーラとタイタスの対峙を同時に観客に伝えるためにこそ仕組んでいる趣向であると考えられる。¹⁶

たまたま会食の席に迷い込んだ蠅をマーカスがナイフで打ち殺すのを見たタイタスが、罪のないものを打ち殺したとしてそれを責める。もちろんこれは、これまで残酷さを経験させられすぎたタイタスの感情表現となって

いるわけだが、興味深いのはこのあとのマーカスとのやり取りである。マーカスが、黒い蠅が“Moor”(アーロン)に似ていたので打ち殺したと言うと、タイタスは次のように反応する。

TITUS O O O!

Then pardon me for reprehending thee
For thou hast done a charitable deed.
Give me thy knife; I will insult on him,
Flattering myself as if it were the Moor
Come hither purposely to poison me.
There's for thyself, and that's for Tamora.

(III.ii.68-74)

タイタス おお、おお、おお!

それなら、おまえを叱ったことを許してくれ

おまえは慈善をしたことになるからな。

おまえのナイフをよこせ、おれもやつを打ってやる

蠅がおれに毒をもりにここへきた

ムーアだと思ってな。

さあ、これは、ムーア、おまえへの分だ、そして、こ

れは、タモーラへの分だ。

このように、タイタスは非難したことを弟に詫び、自分でもアーロンに喩えられた蠅を打ち殺す。しかしこれで終らない。タイタスは、今度は蠅をタモーラに喩え直し、

もう一度打ち殺すのである。ここで、蠅を通じてアーロンがタイタスの憎悪の対象にされていることは、奇妙である。というのは、タイタスは一連の悪事をすべて実はアーロンが仕組んでいることを知らないはずだからである。アーロンが、タイタスの手を切り取る手伝いをしていても、彼は少なくとも表面上は皇帝の命令で動いていることになっていた。しかし、観客は、アーロンがタイタスの憎悪の対象にされていることを抵抗なく受け入れると考えられる。なぜなら、たとえタイタスは知らなくても、観客は、一連の悪事を支配してきたアーロンがタイタスに憎まれるべきはずの存在であることを知っているからである。ここでシェイクスピアは、タイタスに対するタモーラの復讐を肩代わりしてきたアーロンを見てきた観客を納得させるために、アーロンとタイタスの対峙を示しているのである。観客に、アーロンにもどこかかタイタスの復讐心が向けられているような印象を与えているのである。この二人の対峙が観客のために提示されているということは、これ以後タイタスはアーロンを憎悪の対象にも復讐の対象にも全くしていない事実が証明している。一旦、アーロンとタイタスの対峙を観客に確認させておいて、シェイクスピアは、タイタスにタモーラに喩え直した蠅を今一度打ち殺させる。そうすることで、シェイクスピアは、タイタスの憎しみは最終的にはタモーラに向けられるものであることを観客に伝えているのである。

第三章 タイタスの嘆き 注

1. Mark Rose, Shakespearean Design(Belkap Press, 1972)., p.138. 参照。
2. Jean E. Howard, Shakespeare's Art of Orchestration(University of Illinois Press, 1984), p.153.
3. J.D.Wilson,Titus Andronicus(Cambridge UP, 1848), "Introduction," p.viii. 参照。
4. Arthur Symons, "Titus Andronicus and the Tragedy of Blood," Studies in the Elizabethan Drama(William Heinemann, 1919, rpt. AMS, 1971), p.64.
5. M.C.Bradbrook は、残酷な悲劇と使われているイメージとの矛盾を指摘しながらこの劇をセネカ的な作品として規定している。"Titus Andronicus is a Senecal exercise; the horrors are all classical and quite unfelt, so that the violent tragedy is contradicted by the decorous imagery.... The tone is cool and cultured in its effect."(「『タイタス・アンドロニカス』はセネカ的なものを実践した作品である。恐怖はすべて古典的で、観客が直接反応して感じることはないようにされている、それで、残酷な悲劇と品格あるイメージが対立するものとなっている」) M.C. Bradbrook, Themes and Conventions of Elizabethan

Tragedy (Cambridge UP, 1935), pp.98-99.

6. 残酷な要素に限らず、『タイタス・アンドロニカス』が観客に観て楽しむようにさせる劇であることを、以前の批評家にも直観的に見抜いている者がいる。たとえば、H.B.Charlton は、“Titus Andronicus is melodrama... It appeals only to the eye and to the other senses.”(「『タイタス・アンドロニカス』はメロドラマであり、目と他の五感にもっぱら訴えかける作品である」と述べている。ただ、チャールトンの指摘の底辺には、この劇がシェイクスピアの習作時代の作品であり、すべては悲劇をつくる上での劇作家の未熟さからきているという考えがある。言うまでもなく、彼は、シェイクスピアが故意にそのように仕組んでいる事実に向けを向けていないことになる。(H.B.Charlton, “Apprentice Pieces: Titus Andronicus, Richard III and Richard II,” Shakespearean Tragedy (Cambridge UP, 1948), p.18.参照) この点では、この劇をむしろ “a pageant”だと考える M.C.Bradbrook の方が正当な見方をしている。ブラッドブルックは、中世の文学に見られる “Complaint”や復讐悲劇の “accepted designs”がこの劇には認められるとしている。もっとも彼女も、シェイクスピアがどれほどはつきりと意識してそうしたものを作品に取り込んでいるかについては疑問をもっている。(M.C.Bradbrook, “Moral Heraldry: ‘Titus Andronicus’ --II ‘Rape of Lucrece’ --III ‘Romeo and Juliet,’”

- Shakespeare and Elizabethan Poetry (Cambridge UP, 1951), pp.104-110. 参照)
7. Geoffrey Bullough(ed.), Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Vol. VI (Routledge and Kegan Paul, 1966), p.41.
8. エリザベス朝の演劇では、舞台上で首が使われることはめずらしいことではなかった(J.C.Maxwell(ed.), Titus Andronicus (Methuen, 1953), "Introduction," p.xxxix. 参照)ということをおぼろげに忘れてはならない。しかしその事実を考慮に入れてもなお、タイタスの手と共に送り返されているものを息子たちの胴体から首に変えていることと、後の退場場面の趣向との関係は否定できないと考えられる。
9. J.D.Wilson(ed.), op.cit., p.xi.
10. Alan Hughes(ed.), Titus Andronicus (Cambridge UP, 1994), p.101.
11. シェイクスピアがタイタスとタモーラそれぞれの命乞いを意識的に対応させていることについては、『タイタス・アンドロニカス』の構造を扱った論文で Stephen J. Teller も簡潔に指摘している。テラーは、更にアローンの赤子のための命乞いと対応にも触れている。Stephen J.Teller, "Lucius and the Babe: Structure in Titus Andronicus," Midwest Quarterly 19(1978), pp.343-54.p.352. 参照。また、D.J. Palmerは、タイタスによる息子たちのための嘆願がタモーラのそれに対応

しているばかりか、ディミートリアスとカイロンに強姦される前のラヴィニアがタモーラにそれをやめさせるかあわれみをかけて自分を殺してくれるように嘆願している部分とも対応していることを指摘している。D. J.

Palmer, "The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in Titus Andronicus," p.330. 参照。

12. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.92.

13. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., pp.41-42.

14. この話は、チャップブックにはない。マックスウェルの推測しているように、これによってシェイクスピアは、タモーラの同国人から引き離すことができている。

J.C. Maxwell(ed.), op.cit., p.xxxvi. 参照。

15. この第三幕第二場の会食の場は、第一フォーリオ版になってはじめて現われているもので、それ以前の三つのクウォート版には存在していない。(Geoffrey

Bullough(ed.), op.cit., p.3. 参照)ウィルソンやマックスウェルは、この場は元々存在していたものが、たまたまクウォート版では省かれたと考えている。J.D.

Wilson(ed.), op.cit., p.vii., J.C.Maxwell(ed.), op.cit., p.xviii. 参照。

16. Nicholas Brooke は、この会食の場が後に付け加えられた場面だと考えているが、その理由として、次に場面にもこの場と同じ人物たちが登場するというシェイクスピアらしくない場面展開のほかに、"exploration of

the psychology of manic obsession”(「躁病的強迫観念の心理学的探究」)以外に劇全体の構造の中で何ら特別な機能を果たしていないと述べている。彼は、タモーラの復讐をアーロンが肩代りするという変則的な劇展開を糊塗するためにこの場面が使われていることを見逃している。Nicholas Brooke, “Titus Andronicus,” Shakespeare’s Early Tragedies(Methuen, 1968), pp. 39-40. 参照。

第四章 タイタスの狂気

第三幕第一場で、シェイクスピアは、ついにタイタスに復讐を決意させた。第四幕では、劇作家はタイタスが具体的な復讐行動に出る様子を描いている。しかしそれが行われるのは、正確には、第一場の終りになってからである。それまでの劇展開は、ラヴィニアを強姦した犯人がディミートリアスとカイロンであることが彼女自身によって明らかにされるエピソードに費やされている。すでに見たように、タイタスの復讐の決意においては、タイタスがアロンともタモーラとも対峙している印象を観客に与えるために、シェイクスピアはあえて復讐の対象を明らかにしてはしていなかった。しかしながら、すぐにわかることだが、このままでは具体的な復讐行動の描写に移るためにははなはだ不都合である。復讐する相手が定まらないでは、タイタスを復讐行動に踏み切らせることはできないからである。ラヴィニアを強姦した犯人を明らかにするエピソードは、タイタスの最初の復讐行動に先立ってその相手を設定する形になっている。そしてこのことをするにつけても、シェイクスピアは、観客に、引きつづいて舞台の展開を突き放して見守るようにさせている。

ラヴィニアを強姦した犯人を明らかにしているエピソード

ードは、数冊の本をかかえて必死に逃げる Young
Lucius をラヴィニアが追いかけて舞台に登場するところからはじまっている。二人のあとから、マーカスとタイタスが登場する。タイタスたちは、はじめはラヴィニアの“signs”(IV.i.8)の意味がわからないが、やがて彼女が少年のもつ本の中の一冊に関心のあることに気づく。次の引用は、それにつづく部分である。

TITUS Lucius, what book is that she tossed so?

YOUNG LUCIUS Grandsire, 'tis Ovid's Metamorphosis.

My mother gave it me.

MARCUS For love of her that's gone,

Perhaps she culled it from the rest.

TITUS Soft, so busily she turns the leaves!

Help her; what would she find? Lavinia, shall

I read?

This is the tragic tale of Philomel

And treats of Tereus' treason and his rape;

And rape, I fear, was root of thy annoy.

MARCUS See, brother, see; note how she quotes the
leaves.

TITUS Lavinia, wert thou thus surprised, sweet girl?

Ravished and wronged as Philomela was,

Forced in the ruthless, vast, and gloomy woods?

See, see!

(IV. i. 41-54)

タイタス リューシアス、叔母さんがあんなにページを
めくっているのは、何の本だ？

小リューシアス おじいさま、オヴィディウスの『変身
物語』です、母上がくださったものです。

マーカス 亡くなった人をしのんで、

他の本からわざわざそれを選び出したのでしょうか。

タイタス 静かに、あんなにせわしなくページをめくっ
ている！

助けてやれ、何を見つけないのだろうか？ ラヴィニア、

私が読んでやろうか？

これはフィロメラの悲しい物語だ

テレウスの裏切りと強姦の話だ。

となれば、強姦こそおまえの苦しみの元なのだろうか。

マーカス ごらんなさい、兄上。あのページをじっと見
つづけています。

タイタス ラヴィニア、おまえもそのように、不意打ち
をうけたのか？

フィロメラのように、強姦され、ひどいめに合わされ
無情で、際限なく広がる、陰鬱な森で手ごめにされた
のか？

見てみる、あの様子を！

“Ravished and wronged as Philomela was...”（「フィロ
メラのように、強姦され、ひどいめに合わされ...」）と
いう言葉が示しているように、タイタスは、以前のマー

カスと同じく娘に起った不幸を推測するためにフィロメラの物語を比喻として受けとめている。ただ、今度の場合が以前と違うのは、フィロメラの物語(正確にはそれを含んだ Ovid の Metamorphosis)が一つの小道具として目に見える形で舞台に提出されていることである。そのために、ここでも観客は、ラヴィニアの強姦に先行する同様の話としてフィロメラの物語をより強烈に意識させられ、その分だけラヴィニアの不幸な出来事に対して、より距離をとるようにさせられる。

他方ラヴィニアにおいては、フィロメラの物語と彼女の経験との関係はもっと直接的なものとなっている。ラヴィニアは、ここで、フィロメラの物語を自分が強姦されたことを伝えるために使おうとしている。ただ彼女は、一切の言葉を奪われているので比喻をつくることもできない。そのために、目に見える物として舞台上に現われているフィロメラの物語を何らの言葉による説明を加えることなしに、そっくりそのまま、彼女がうけた強姦の表現そのものとして使うことになっている。すなわち、フィロメラの物語はラヴィニアの強姦の直接的な表現になっているのである。これによって観客には、フィロメラの物語が、単なる比喻といった次元を越えて、ラヴィニアを襲った不幸な出来事と重なるような印象をうけることになる。こうして、観客は、フィクションの物語の介入によって、ラヴィニアの経験だけに反応することを妨げられ、彼女に感情移入しにくくされるのである。

フィクションと現実を重ね合わせて観客に印象づけることが、確かにシェイクスピアによって意識されていたと考えられる。こう主張できるのは、この前後でフィクションと現実が故意に繰り返して関係づけられているからである。たとえば、上の引用にすぐつづく部分では、タイタスは、フィロメラの犯された“the ruthless, vast, and gloomy woods”(「無情で、際限なく広がる、陰鬱な森」)からラヴィニアが強姦された場所を思い出している。

Ay, such a place there is where we did hunt--
O had we never, never hunted there!--
Patterned by that the poet here describes,
By nature made for murders and for rapes.

(IV. i. 55-58)

なるほど、我々が狩りをしたところにも、そういう場所がある――

ああ、あそこで狩りなどしなければよかった――
この詩人がここで描いているものが先例を与えている
殺人と強姦のために自然がつくったような場所が。

ここでは、現実の森がフィクションの物語の森をなぞっていることになっている。¹ またフィロメラの物語が提示される前の部分でも、自分を追ってくる叔母のラヴィニアが狂っているのではないかと疑う小リュースィアスが

“Hecuba of Troy”について読んだことを紹介している。

And I have read that Hecuba of Troy
Ran mad for sorrow; that made me fear...

(IV. i. 20-21)

ぼくはトロイのヘキュバが悲しみのために、気が
狂ったと読んだことがあるので、こわかったんです...

小リュースシアスは、フィクションで得た知識によって、
現実の出来事を説明しようとしている。このように、他
の人物たちによっても、フィクションと現実を結びつけ
させることによって、シェイクスピアは、ラヴィニアに
おける両者の重なり合いのイメージを補強しているの
である。

ところで、このラヴィニアの強姦犯人が明らかになる
場面については、観客に最初からその全体を突き放して
見るようにさせる要素があるということを押さえておか
なければならない。それは、劇世界の状況に対する認識
について、ラヴィニアを除いた他の登場人物と観客の間
にある認識の圧倒的な違いのことである。具体的には、
観客は、タイタスたちとは違って、ラヴィニアが確かに
ディミートリアスとカイロンによって強姦されたという
事実をあらかじめ知っている。従って、この場面での観
客の関心は、自分たちがすでに承知しているその事実を
タイタスたちがどのようにして知るようになるのかとい

うことに当然向けられることになる。そのために、観客は、まず強姦の事実が Ovid の Metamorphosis を小道具に使って明らかにされ、つづいて、マーカスによってやり方を教えられたラヴィニアが「杖を口にくわえ手首のない両手で動かして書く」(“She takes the staff in her mouth, and guides it with her stumps, and write”) ² ことによって犯人の二人の名前が明らかになる劇的な工夫に感心はするが、それらの事実をついにタイタスたちが知ることを見ても感動することはない。観客は、タイタスたちに対しては、場面全体で終始高みに立って劇展開を見下ろしつつづけることになるのである。こうした観客の立場を更に強めているのが、強姦犯人の暴露の仕方である。

ラヴィニアがマーカスのしたことを真似て、口にくわえ両手で支えた杖で地面に書くのは、わずかに三つの単語である。観客にはタイタスがそれを読みあげるという形で知らされている。

‘Stuprum--Chiron--Demetrius.’

(IV. i. 78)

「強姦--カイロン--ディミートリアス」

この場面をチャップブックの散文の物語と比べてみると、シェイクスピアの独自の工夫がわかる。

At last the poor Lady, with a Flood of Tears
gushing from her Eyes, taking a Wand between her
Stumps, wrote these Lines.

The Lustful Sons of the proud Empress
Are Doers of this hateful Wickedness.

(ついにあわれな淑女ラヴィニアは、目からあふれる涙
を流し、手首のない両手に杖を挟んで、次の行を書いた、
高慢な皇后の欲情にもえた息子たちこそ
この憎むべき悪事を行った張本人)³

ラヴィニアの所作については、口で杖をくわえさせるよ
うに変えてあるし、彼女の書く言葉については、強姦の
犯人が“the Lustful Sons of the proud Empress”(「高
慢な皇后の欲情にもえた息子たち」という間接的な表現
の代りに具体的な個人名を使ってある。しかしこうした
変更については、劇とチャップブックとの間に実質的な
違いはない。ただ両者が根本的に違うのは一点だけであ
る。すなわち、rape(「強姦」という行為を表現するのに、
チャップブックと違って、劇では同じ意味をもつラテン
語“Stuprum”が使われているということである。もちろ
んここでのラテン語の使用も、チャップブックの言葉の
雰囲気を実に忠実に写そうとしていると主張できないこと
はない。Sara Hannaが指摘するように、チャップブックの
ラヴィニアは“this hateful Wickedness”(「この憎むべ
き悪事」という強姦についての間接的な表現によって自

らの恥辱に直接触れることを避けているが、劇のラヴィニアが強姦をラテン語で表わしていることもこれと同じ試みだと考えられうるからである。⁴ けれども、こうした説明によっても片づけることができない事實は、劇の“Stuprum”というラテン語自体が観客に与えると考えられるインパクトである。

『タイタス・アンドロニカス』の全体にわたってなぜラテン語の言葉がちりばめられているのかという問題については、これまで批評家たちによってさまざまな考え方が提出されてきた。たとえば、ウェイスは、“The fashion of introducing bits of Latin, often adaptations of Seneca, into tragedy is well exemplified in Kyd’s Spanish Tragedy”(「ときにはセネカに手を加えたものである、断片的なラテン語を悲劇に導入するというやり方の典型的な例は、キッドの『スペインの悲劇』に見られる」)⁵ と指摘することによってシェイクスピアがキッドのやり方を真似ようとしていることを暗示しているし、Maurice Charney は、神話的な作品からの引用と合わせて、ラテン語の使用が、高級な観客を満足させるためだと主張している。⁶ しかし一般的には、この劇におけるラテン語の使用が、ローマ的な雰囲気醸し出していることやこの悲劇作品を高尚なものにしていると考えられてきた。⁷ そうしたラテン語の使用全体からくる効果の一端が、今取り上げている場面にもあることは否定できない。けれども、それと

同時に、この個所が独自に別個の効果を観客に与えていることも見逃してはならない。

具体的には、英語で展開されてきた場面で突然“Stuprum”というラテン語を聞かされた観客は、そこに何よりもまずまわりの英語との異質感を感じると考えられる。観客が、ローマ的な雰囲気を感じたり、ラヴィニアの恥かしさを感じたりするのは、それからあとのことであろう。ここで注意すべきことは、強姦の犯人がタイタスたちについて明らかにされるという感動的なものとなるはずの場面が、その異質感によって観客に距離を置いて見るようにさせるということである。この効果をシェイクスピアが頭に置いていたと考えてよいのは、“Stuprum”について知ったタイタスが次の言葉でそれに対する反応をラテン語で言うようにさせられているからである。

Magni dominator poli,

Tam lentus audis scelera, tam lentus vides?

(IV. i. 81-82)

これは、“Ruler of the great heavens, art thou so slow to hear and to see crimes?”(「天上の支配者よ、汝は罪を聞くこと、罪を見ることかくも遅きか?」)という意味のラテン語で、Seneca の Phaedra(671-2) の“Magne regnator deum, tam lentus audis scelera?”

tam lentus vides?”から取られたと考えられている。⁸
つまりは、ラヴィニアによって明らかにされた強姦の事実についても、罪を露見させる遅さについて神にうらみごとを言うタイタスの反応についても、両方とも、ラテン語にすることによって、シェイクスピアは、観客に距離をとるようにさせていると考えられる。

同時にここで注目しておくべきことは、ラテン語の表現に突然接して観客がもつ異質感を利用して、シェイクスピアがこの場面とこれまでの劇展開に見られた別の場面とを結びつけていると考えられることである。それは、アーロンに唆かされて、ディミートリアスとカイロンがラヴィニアを強姦する決意をする場面である。そこでは、具体的な行動をするために二人が退場していく直前に、彼らの目的である強姦をあらためて観客に印象づけるように、劇作家はディミートリアスに次のように言わせている。

Sit fas aut nefas, till I find the stream
To cool this heat, a charm to calm these fits,
Per Stygia, per manes vehor.

(II. i. 133-135)

正しかろうが間違っていようが、このほてりをさます川を、この高ぶった気持をしずめる魔法を、見つけるまでは、
おれは、地獄の中を、亡霊たちの間を、進んでいく思いだ。

ラヴィニアの“‘Stuprim--Chiron--Demetrius’”とそれを知ったタイタスのラテン語による反応を聞かされて、観客がこの場面を思い出すことはむずかしいことではないと考えられる。明らかにされた犯人の一人の“Demetrius”がラヴィニアを“Stuprum”する目的で退場するときと言っていた言葉であるし、そこでは、“Sit fas aut nefas(=Be it right or wrong)”(II.i.133))と“Per Stygia, per manes vehor(=I am borne through the Stygian regions, through the shades)”(135)という同じラテン語が使われていただけではなく、特にあとの引用が取られた先がすでに見たタイタスのラテン語と全く同じ作品 Seneca の Phaedra(1180)(“Per Stygia, per amnes igneos amnes sequar”)だと考えられるからである。⁹シェイクスピアは、観客に劇展開を突き放させて眺めさせるように異質感を与えながら、それをむしろ逆手にとってこれまでの劇展開とラヴィニアの強姦犯人の暴露の場面を呼応させようとしているわけである。

すでに指摘しておいたように、ラヴィニアを強姦した犯人を明らかにするエピソードは、タイタスが具体的な復讐行動に移るにつけて、復讐の相手を設定するためであった。この場合は、ディミートリアスとカイロンがタイタスの復讐の相手として設定されている。シェイクスピアは、このことを、結局のところ、タイタスが二人の背後にいるタモーラを復讐の相手と見定めていることの延長線上に置こうとしているが、その際に、劇作家は、

これまでのタイタスとタモーラの対峙を一つの所作を通して観客に思い出させるように工夫している。その所作とは、これまでもたびたび使われたひざまずきである。すでに引用したように、ラヴィニアを強姦した犯人を知ったタイタスが、罪の認識の遅さについて神にうらみごとをラテン語で言う。その兄の気持をしずめさせようとしたあとで、マーカスが次のように頼んでいる。

My lord, kneel down with me; Lavinia, kneel;
And kneel, sweet boy, the Roman Hector's hope;
And swear with me, as with the woeful fere
And father of that chaste dishonoured dame,
Lord Junius Brutus swore for Lucrece's rape,
That we will prosecute by good advice
Mortal revenge against these traitorous Goths,
And see their blood or die with this reproach.

(IV. i. 87-94)

兄上、私と共にひざまずいて下さい。ラヴィニアも。ヘクターのようなローマの希望の星リュージアスも。そして私と共に誓うのです。操を奪われたルクレシアの悲しむ夫と父親といっしょにジュニアス・ブルータスが復讐を誓ったように。我々も、慎重に考えて、この裏切り者のゴート人に死を与える復讐をする、と誓うのです、血を見るか、さもなくば、恥辱のうちに死ぬか、どちらかだという思いで誓うのです。

この部分のひざまずきについては、テキストの編者の間に解釈の違いが見られる。ウェイスは、マーカスと共に彼がひざまずくように頼んでいるタイタスやラヴィニアや小リュージアスの全員がひざまずくと考えている。彼は第88行目のあとに“They kneel”(「ひざまずく」)を、第94行目のあとに“They rise”(「立ち上がる」)をト書として挿入している。¹⁰ これに対して、ヒューズは、“kneel”を台詞の中に認められるト書であるとしたあとで、“Marcus and Young Lucius must kneel and stand up again, but exactly when, and whether the others join them, is undetermined.”(「マーカスと小リュージアスとが、ひざまずきそして再び立ち上がることは確実であるが、正確にそれがいつなのか、また、他の二人もその動きに加わるのかどうかは、確かではない」という注を付けている。¹¹ また、マックスウェルは、ひざまずきを示すト書を一切使っていないことや、注でも特にそれについて指示していないことからすると、マーカスだけがひざまずくと考えているようである。¹² だれがひざまずくかについてこうした考え方の違いが出てくるのは、復讐の言葉を口にするマーカスに対してタイタスが、ディミートリアスとカイロンの背後にはタモーラがいるから用心が必要で(“The dam will wake and if she wind ye once.”(97)(「臭いをかぎつけるとすぐに母熊が目をさますぞ」))、弟には復讐をやめるように言っている(“You are a young huntsman, Marcus, let alone

…(101)”(「おまえは未熟な狩人だ、やめておくがいい…」))からであろう。この言葉がマーカスの提案する復讐のためのひざまずきに対しても言われていると考えるかどうかで、タイタスがマーカスのひざまずきに加わるかどうかも決ってくるからである。いずれにせよ、どの編者の考え方が正しいかは、前後文脈からは確定することはむずかしい。従って実際の上演においては、ひざまずきについては個々の演出家の裁量にまかされるということになる。しかし劇の展開の中でこの部分をもつ意味を明らかにする上では、現実にはだれがひざまずくかということ自体は重要ではないと考えられる。ここで大切なのは、実際にひざまずくかどうかは別にして、タイタスとラヴィニアと小リュースィアスとマーカスがそれぞれひざまずくということがイメージとして観客に印象づけられているという事実である。

すでに指摘してきたように、タイタスが地にひれ伏して息子たちの命乞いをする姿勢は、身を屈して嘆願するという意味で、タモーラが息子の命乞いのためにひざまずいたことを観客に思い出させた。同じように第一幕第一場では、ラヴィニアがひざまずいて父親を迎える姿やマーカスとリュースィアスたちがミューティアスの埋葬をひざまずいてタイタスに願う絵図が、タモーラがした息子の命乞いのひざまずきを観客に思い出させた。今、タイタスとラヴィニアと(リュースィアスの代りの)小リュースィアスとマーカスのイメージとしてのひざまずきは、そ

れがほかならぬタモーラたちへの復讐の誓いのためだということによって、以前の身を屈した姿と呼応し合って、タモーラの息子のための命乞いでひざまずいたエピソードを再び観客に意識づけることになっている。そしてそのことによって、観客は、結局アラーバスが犠牲に捧げられたことがタモーラのタイタスへの復讐の決意へつながったことを思い出し、タイタスとタモーラの対峙をあらためて意識することになるのである。

これまでの劇展開を辿ってきた観客は、今やラヴィニアを強姦した犯人であることが明らかになったディミトリアスとカイロンは、そもそもほかならぬアーロンによって唆かされて犯行に及んだことを見せられてきた。そうした知識をもつ観客に、シェイクスピアは、タイタスの二人の強姦犯人たちへの具体的な復讐からは、その背後にいるはずのアーロンが外されていることを、故意に意識づけるようにしている。それが、第四幕第二場のはじめの贈り物のエピソードである。前の場の終りでタイタスは小リュースシアスに武器庫で選んだものを、タモーラの二人の息子たちへ贈り物を届けさせるつもりであることを述べている(“Lucius, I’ll fit thee, and withal my boy/ Shall carry from me to the empress’ sons...”(VI. i. 114-115)(「リュースシアス、おまえに相應しいものを選んでやろう、それをつけて、おれから皇后の息子たちへ贈り物を届けるのだ」))。第二場では、小リュースシアスによってその贈り物を届けることが実行さ

れている。

YOUNG LUCIUS My lords, with all the humblesness I
may,
I greet your honours from Andronicus;
[Aside] And pray the Roman gods confound you both.
DEMETRIUS Gramercy, lovely Lucius. What's the news?
YOUNG LUCIUS [Aside] That you are both deciphered,
that's the news,
For villains marked with rape.--May it please you,
My grandsire, well-advised, hath sent by me
The goodliest weapons of his armoury
To gratify your honourable youth...

(IV. ii. 4-12)

小リュースィアス 殿下お二人に、つつしんで、
アンドロニカスからご挨拶を申し上げます。
(傍白)ローマの神々どうぞ二人を破滅させて下さい。
ディミートリアス ありがとう、リュースィアス、知らせ
るようなことでも?
小リュースィアス(傍白)知らせとは、二人の正体がばれた
ということだ、
強姦とするしのついた悪党ということがな。--おそれ
ながら、
祖父は、よく考えまして、武器庫の中の
最高の武器でお二人の殿下のごきげんをうかがうべく

私を使い立てました。

この引用でもわかるように、観客にとってこの場面のおもしろさは、“you are both deciphered”(「二人の正体がばれた」)と言う小リュースシアスの情報を自分たちがすでにもっているのです。その事実を知らないディミートリアスとカイロンに対して完全に優位に立って彼らの愚かさを眺められることである。実は、観客のこうした優位な立場を共有している者が、この場面には小リュースシアスの他に一人いる。アーロンである。

小リュースシアスによって実際に届けられている贈り物は、武器だけではなく、それに添えられた詩文も含まれている。ディミートリアスが読み上げるという形で、観客に伝えられている詩文は次のような内容である。

Integer vitae, scelerisque purus,

Non eget Mauri iaculis, nec arcu.

(IV.ii.20-21)

正しく罪のない者は、

ムーアの槍や弓を必要としない。

これは、Horace の Odes (I.xxii.1-2) から取られた、“The man of upright life, and free from crime, has no need of the Moor’s javelins or arrows” という意味のラテン語である。¹³ タイタスから届けられたこの

詩文に、二人が強姦の犯人であることがわかったという暗示がこめられていることに気づかないディミートリアスやカイロンとは違って、アーロンはすぐにタイタスの意図を見抜いている。

Ay, just, a verse in Horace; right, you have it.
[Aside] Now what a thing it is to be an ass!
Here's no sound jest! The old man hath found
 their guilt
And sends them weapons wrapped about with lines
That wound, beyond their feeling, to the quick.
But were our witty empress well afoot
She would applaud Andronicus' conceit;
But let her rest in her unrest awhile.--

(IV. ii. 24-31)

はい、まさしく、ホラティウスです。言われる通り。
(傍白)ばかとは実に大したもんだ!
これは悪い冗談だ! あのじいさんが二人の罪を知って
詩文を巻いた武器を贈り物としてよこした
だが、急所をきずつけられても二人は感じていない。
勘のいい皇后が起きてきたら
アンドロニカスの思いつきをほめるだろう。
しかししばらくは不安のうちに眠らせておこう。

興味深いことは、ここでシェイクスピアは、アーロンに、

小リュシアスと同じように二人の愚かさを揶揄する傍白を与えているばかりか、彼が気づいている事の真相をタイタスの復讐のほんとうの相手になっているタモーラには知らせないようにさせていることである。つまり、劇作家は、アーロンを、状況認識という点で、観客と同じ高みに立つようにしているだけでなく、タイタスの復讐行動の相手としてアーロンが完全に外されていることを観客に伝えようとしているのである。このことにはずみをつけているのが、詩文の中での「ムーア人の槍や弓」の扱い方である。マックスウェルがこの詩文に与えた脚注の中で述べているように¹⁴、ムーア人に関わる文句を含む詩文がここで選ばれているのは、ムーア人であるアーロンに関係づけるためであろう。しかしその事実よりももっと注目すべき点は、「ムーア人の槍や弓」が復讐される側ではなく復讐する側の武器として提示されているということである。このことによっても、シェイクスピアは、アーロンがタイタスの復讐の相手から外されているというイメージを観客に与えようとしていると考えられる。そして、これは観客に、悪事のすべてを確かに実行し統括してきたはずのアーロンではなく、タモーラの方にタイタスが復讐をするということへの違和感を感じさせることになるだろう。

アーロンは、タイタスの復讐の相手から外されているだけではない、つづく場面では、彼の悪党性を滅じる工夫もなされている。具体的には、シェイクスピアが、ア

ーロンに父親として彼自身の赤子へ愛情を示すエピソードを仕組むことによって、人間味を与えているのがそれである。¹⁵

武器と詩文の贈り物によってタイタスがタモーラ側への具体的な復讐をはじめた場面の雰囲気を一掃するように、皇后に子供が誕生したことを知らせるラッパの音が舞台に鳴り渡る(“Trumpets sound”¹⁶)。そして、乳母がアーロンの赤子を抱いて登場する。この登場を示すト書は、クウォート版では、“Enter NURSE with a blackmoor child”(「黒いムーア人の子どもを抱いて乳母登場」)¹⁷となっている。「子供」にわざわざ添えられている“blackmoor”(「黒いムーア人の」)という形容辞は、観客に子供の肌の色の黒さが視覚的に見えるように舞台に現われることを指示していると考えられる。つまり、何よりもまず肌の色の黒さによって、父親であるアーロンとその子供との繋がりが観客に視覚的に印象づけられるわけである。そして次には、乳母が伝える赤子を殺すように言うタモーラの言いつけに逆らっても、赤子を守ろうとする父親としての愛情がアーロンの言葉によって、観客に伝えられる。

My mistress is my mistress, this myself,
The vigour and the picture of my youth;
This before all the world do I prefer,
This maugre all the world will I keep safe

Or some of you shall smoke for it in Rome.

(IV. ii. 107-111)

おれの女はおれの女にすぎない、おれ自身ではない、
だがこの子は若いときのおれの元気であり、生き写しだ。
この世の何より、おれはこの子を選ぶ、
この世がどうであれ、おれはこの子を守るぞ
そのためにローマで苦しむやつが出てきてもな。

こうした自分の子供に対する愛情という形で提示されている人間としてのあたたかさは、チャップブックの散文の物語“a Moor”の描写には一切認められない。それをアーロンに与えたのは、シェイクスピアの独創である。すでに触れた部分に見られたように、確かにチャップブックでも、皇后と“a Moor”の間に子供が生まれることになっているが、そこでは単に子供の誕生の事実だけが“a Moor”の存在を紹介するのに合わせて述べられているだけであった(“She had a Moor as revengeful as herself, whom she trusted in many great Affairs and was usually privy to her Secrets, so far that from private Dalliances she grew pregnant, and brought forth a Blackmoor Child...”)。このアーロンに与えた人間味を強調するために、シェイクスピアは、これまでと同じヴァイス的な人物としてアーロンをまず示し、これとの比較を観客にさせるようにしている。皇后に赤子が生まれたことを告げている乳母の言葉の意味

をわざとアーロンは取り間違えている。

NURSE ...

She is delivered, lords, she is delivered.

AARON To whom?

(IV. ii. 61-62)

乳母 ...

皇后様が赤子をお産みになりました、お産みになりました。
した。

アーロン 彼女がだれに届けられたって？

また、アーロンとの関係で母親が受ける恥辱に対して憤ったディミートリアスとカイロンを相手に、“done”(「する」「性交する」と“undo”(「元に戻す」「だいなしにする」)の二つの意味を巧みに使い分けることによって、言葉遊びをしている。

DEMETRIUS Villain, what hast thou done?

AARON That which thou canst not undo.

CHIRON Thou hast undo our mother!

AARON Villain, I have done thy mother.

(IV. ii. 73-76)

ディミートリアス 悪党、おまえは何をしたのだ？

アーロン おまえには元に戻せないことをな。

カイロン おまえはおふくろをだいなしにしたな！

アーロン ああ、おれはあんたのおふくろとよろしくや
ったさ。

チャーニーも指摘しているように、ここには言葉のしゃれを楽しむヴァイス的な人物としてのアーロンが出されている。¹⁸ それは、すでに見た、一つの言葉に二様の意味をこめて使うヴァイスにつながっていくことは言うまでもない。シェイクスピアがしているのは、こうした類型的な性格をもつアーロンをはじめに観客に見せておいて、そのあとにこれと対照的にリアルな人間味をもつアーロンを示すことによって、後者を強く印象づけようとしているのである。これ以上に、シェイクスピアは、この両方のアーロンを同時に提示することによって、同じ効果を一層強く観客に与えようともしている。劇作家が、アーロンに乳母を殺させている場面である。

アーロンは、口封じのために乳母を殺しながら、乳母の死の叫び声をまねて、からかっている。

Go to the empress, tell her this I said.

He kills her.

Weeke weeke!

So cries a pig prepared to the spit.

(IV. ii. 145-147)

皇后のところへ行って、言うがいい、こうだとな。

乳母を殺す

ギャー、ギャー!

豚も、そんな風になくぞ、焼き串にかけられるときには。

ここには、例の他人の不幸を笑いにしてしまうヴァイスとしてのアーロンが見られる。そして、そうしたアーロンが冷酷に乳母を殺しているのである。しかしながらすぐにわかることは、この刺殺はこれまでの悪のための悪ではない。それは、父親としてのアーロンが子供の命を守るために必死に行っている行為なのである。この場面では、父親が子供に示す愛情として描かれているアーロンの人間味が、直接にヴァイス的な側面と対照されることによって、観客に印象づけられているのがわかるだろう。そして、ここでこの事実と合わせて注意しておくべきことは、アーロンが彼の赤子に対してもつ愛情("This [child] before all the world do I prefer..."(「この世の何より、おれはこの子を選ぶ」))は、タイタスがラヴィニアに対してもっていたそれ("But that which gives my soul the greatest spurn/ Is dear Lavinia, dearer than my soul."(III. i. 101)(「だがおれの魂を打つのは大切なラヴィニアだ、おれの魂よりも大切な娘だ」))と同じ種類のものにされているということである。つまり、悪事を加えている者が、悪事を加えられている者と、同じパターンの愛情の関係を与えられているのである。

アーロンに人間味を与えることで、シェイクスピアはアーロンの悪党性を減じている。そして、シェイクスピアは、それを、タイタスとラヴィニアの親子の関係と同じものをアーロンにも共有させることを行っている。これによって、観客は、アーロンがタイタスに悪事をしかけてきた事実を一方で意識させられながらも、アーロンが彼の悪事をしかけられたタイタスと同じ人間味をそなえていることを教えられる。この悪事を行う者に対する観客の見方の変化は、悪事の犠牲者であるタイタスの悲劇的な状況のとらえ方にも影響を及ぼすと考えられる。つまり、これまでのように、観客は悪党とその犠牲者という単純な図式で、アーロンとタイタスを受けとめることができなくなるわけである。こうして観客は、タイタスだけを悲劇的な人物だと見る見方に修正を強いられることになるのである。

ここで、復讐行動をするタイタスが果たして正気なのかどうか、観客に確信がもてないようにシェイクスピアがあえて工夫していることにも触れておかなければならない。¹⁹ それがまた、タイタスの復讐行動を観客に距離を置いて見るようにさせていると考えられるからである。

まず、第四幕第二場ですで見たと、贈り物をタモーラの息子たちに小リュースシアスに託して届けさせるという復讐行動について、シェイクスピアは、観客にそれが正気の行動にも狂気の行動にもどちらにでもうけとること

ができるようにさせている。一方では、シェイクスピアは観客がこのタイタスの復讐行動を理屈にかなったものとして受け取ることができるようにしている。前の場でラヴィニアを強姦した犯人がわかったときに、マーカスが復讐にあせるのに対して、タイタスに、タモーラがいるのだから彼女の息子たちへの接近には注意が必要だと戒めさせている(“But if you hunt these bear-whelps, then beware;/ The dam will wake and if she wind ye once.”(IV. i. 96-97)(「だが、この子熊を狩るのなら、用心しろ、臭いをかぎつけると母熊が目をさますぞ」))からである。これに対して他方では、観客にタイタスの行動にある不確かさを感じさせるようにもしている。シェイクスピアは、タイタスが正気でないとまわりの人物たちに述べさせるのがそれである。贈り物の武器と詩文を受け取るディミートリアスとカイロンの横からアーンに、

Ay, some mad message from his mad grandfather.

(IV. ii. 3)

ええ、リュージアスの気が狂ったじいさんからの気が狂った伝言でしょう。

と言わせている。もっとも、これはタイタスの敵からの言葉であるから、観客はそれなりに“mad”の意味を値引きして受け取ることになるだろうが、同様の判断を劇作家は

タイタスの身内の者からも言わせている。第四幕第一場の最後で、武器を贈り物として届ける考えをはじめてタイタスが口に出しているところで、マーカスが兄の狂気を指摘している。

Marcus, attend him in his ecstasy [=fits of madness],
That hath more scars of sorrow in his heart
Than foeman's marks upon his battered shield...

(IV. i. 125-127)

マーカス、気の狂った兄上にお仕えするのだ、
兄の心についた悲しみの傷は、
兄の盾に打ちつけられた敵兵のしるしより多いのだ。

こうしたことによって観客は、一方でタイタスの奇妙な復讐行動には計算された抜目なさがあるのだと思いつつも、他方では、彼の正気を疑うようにさせられることになる。観客のこの疑いの気持は、第三場でタイタスが神々にあてた正義を求めた手紙を結びつけた矢を身内の者に射らせるエピソードで更に強いものにされる。

最初の復讐行動は、ディミートリアスとカイロンという現実的な復讐の対象をあくまでもっていたが、第二の復讐行動は、神々という現実離れした相手に向けられている。まずこのことによって、観客はタイタスの正気を疑うようになる。彼の精神の状態に疑問をもつのは、観客だけではない。シェイクスピアは、尋常でない指令を

いぶかるマーカスに、兄の狂気に触れさせているし、彼の息子のパブリウスにはそれを確認させている。

MARCUS O Publius, is not this a heavy case,

To see thy noble uncle thus distract?

PUBLIUS Therefore, my lords, it highly us concerns

By day and night t'attend him carefully,

And feed his humour kindly as we may

Till time beget some careful remedy.

(IV. iii. 25-30)

マーカス ああパブリウス、これは悲しいではないか、

おまえの立派な伯父上がこのように気が狂われたのを見るのは。

パブリウス ですから、私たちの気をつけるべきことは、

昼も夜も伯父上に心を配ってお仕えし、

できるだけお気持ちを力づけることです

そのうち時がすぎて心の苦しみもいやされるでしょう。

実を言うと、チャップブックの散文の物語では、一連の不幸に襲われたタイタスは、狂気を装うことになっている。

ANDRONICUS, upon these Calamities, feigned himself

distracted, and went raving about the City,

shooting his Arrows towards Heaven, as in Defiance

calling to Hell for Vengeance, which mainly pleased the Empress and her Sons, who thought themselves now secure... (これらの不幸にみまわれたアンドロニカスは、狂気を装って、わけのわからないことを言いいながらまち中を歩きまわり、天に向けて矢を射った、また、公然と地獄に復讐神を求めた、こうした彼の行動は、自分たちが安全ではないと思っていた皇后とその息子たちを大いに喜ばせた)²⁰

そしてここに読み取れるように、その装われた狂気の中で、神々にあてた手紙を結びつけた矢を射るという行為が行われているのである。従って、チャップブックでは、その常軌を逸したように見える行為もあくまで敵の目をごまかす手段として使われていることになる。それを、観客にタイタスの正気を疑わせるように変えたのは、シェイクスピアの独自性なのである。

タイタスの狂気を、シェイクスピアは、それを認めているマーカスやパプリアスに、彼の現実離れした言動と行動にそれぞれ調子を合わせる演技をさせることによって、観客に伝えている。

TITUS Publius, how now? How now, my masters?

What, have you met with her[Justice]?

PUBLIUS No, my good lord, but Pluto sends you word

If you will have Revenge from hell, you shall;

Marry, for Justice, she is so employed,
He thinks, with Jove in heaven or somewhere else,
So that perforce you must needs stay a time.

(IV.iii.36-42)

タイタス パブリアス、どうだった？ みんなも、どうだった？

正義の神に会えたのか？

パブリアス いいえ伯父上、冥界の神プルートーが言うには

地獄から復讐の神にきてほしいなら、そうしてやろう
とのこと、

正義の神は、天上かどこかでジュピターと仕事かだと
思われるから、

しばらく待たないといけないだろうとのことですよ。

TITUS Now, masters, draw. O well said, Lucius!

Good boy, in Virgo's lap; give it Pallas.

MARCUS My lord, I aim a mile beyond the moon;

Your letter is with Jupiter by this.

(IV.iii.64-67)

タイタス さあ、みんな、矢を射るのだ！ よくやったぞ、
リュージアス。

乙女座の膝に届いたぞ。アテナに届けろ。

マーカス 兄上、私は月の一マイル向こうを狙いました。

あなたの手紙は今はジュピターに届いているはずです。

マーカスやパプリアスが演技をしてタイタスの言葉と行動に調子を合わせれば合わせるほど、観客は、二人が演技によって加わっているタイタスの狂気の世界を感じさせられることになる。このようにしてタイタスの狂気のイメージが正気のそれにいささか勝ってきたところで、シェイクスピアはそのバランスを元に戻すように注意している。それに使われているのが、タイタスが身内の者に神々へ矢を射らせているエピソードに割り込むように、二羽の鳩を入れた籠をもって登場する道化である。

これまでと同じ現実離れした雰囲気の中にいるタイタスが、天国からの使者だと思いのに対して、道化はもっぱら現実の世界のことだけしか考えられない存在に設定されている。

TITUS Why, didst thou not come from heaven?

CLOWN From heaven? Alas, sir, I never came there.

God forbid I should be so bold to press to heaven in my young days. Why, I am going with my pigeons to the tribunal plebs, to take up a matter of brawl betwixt my uncle and one of the emperal's men.

(IV. iii. 87-92)

タイタス 天国からきたのではないのか？

道化 天国から？ いえ旦那、そこからきたんじゃありません。とんでもない、若いときに天国に押しかけるほど

大胆でもありません。あたしは、護民官のところへ私の鳩をもっていくところです。あたしのおじと皇帝様の家来との喧嘩をおさめてもらいにいくところです。

結局マーカスの提案で、タイタスは皇帝に正義を求めた請願書を道化に託して提出することになり、正気であるようなイメージを与えられている。

この道化とのエピソードによって、観客は再び、タイタスを正気とも狂気とも判断できない境位に置かれることになる。こうした傾向を助長するように、シェイクスピアは、第四幕第四場で、サターニナス自身にタイタスを正気とも狂気とも決めかねるように言わせている。タイタスの行動に憤ったサターニナスに、シェイクスピアは、一旦は、タイタスが狂気だと言わせている。

Shall we be thus afflicted in his wrecks,
His fits, his frenzy, and his bitterness?

(IV. iv. 11-12)

この私が、彼の復讐、彼の発作、彼の狂気、
彼の毒舌に悩まされなければいけないのか？

しかしこのすぐあとには、同じサターニナスにタイタスの狂気がいつわりのものだと述べさせているのである。

But if I live, his feigned ecstasies

Shall be no shelter to these outrages...

(IV. iv. 21-22)

しかし私が生きている限り、彼の狂気を
これら非道のかくれみにはさせないぞ。

このようにして、観客は、タイタスがほんとうに狂っているのかいないのか自信をもって判断できなくなる。つまりは、タイタスが彼の復讐行動をどれほど復讐行動としてしっかり認識しながら行っているのかがわからなくなってしまうのである。このことによって、観客は、タイタスがはじめた復讐にも距離を置いて見るようにさせられるのである。

第四章 タイタスの狂気 注

1. この部分について、“To Ovid’s pattern Shakespeare gives dramatic reality.”と述べている A.C.Hamilton も、同様のことに気づいている。A.C. Hamilton, “The Early Tragedy: Titus Andronicus,” The Early Shakespeare(The Huntington Library, 1967), p.68.
2. Alan Hughes(ed.), Titus Andronicus(Cambridge UP, 1994), p.107. 卜書。
3. Geoffrey Bullough(ed.), Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Vol. VI(Routledge and Kegan Paul), p.43.
4. Sara Hanna, “Tamora’s Rome: Raising Babel and Inferno in Titus Andronicus,” Shakespeare Yearbook 3(1992), p.21.
5. Allan Hughes(ed.), op. cit., p.112. 脚注。
6. Maurice Charney, Titus Andronicus. Harvester New Critical Introduction to Shakespeare(Hemel Hemstead, 1990), p.107.
7. Sara Hanna, op. cit., p.20.
8. Alan Hughes(ed.), op. cit., 107. 脚注、J.C. Maxwell(ed.), Titus Andronicus(Methuen, 1953), “Introduction”, p.78. 脚注、参照。
9. Alan Hughes(ed.), op. cit., p.77. 脚注、J.C.

- Maxwell(ed.), op.cit., p.35.脚注、参照。
10. Eugene M. Waith(ed.), Titus Andronicus (Clarendon Press, 1984), p.149.脚注参照。
 11. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.110.脚注参照。
 12. J.C.Maxwell(ed.), op.cit., p.82.脚注参照。
 13. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.110.脚注参照。
 14. J.C.Maxwell(ed.), op.cit., p.82.脚注参照。
 15. Eldred Jones や Maurice Charney も同じ点に注意を向けている。Eldred Jones, "Aaron," Philip C.Kolin (ed.), Titus Andronicus: Critical Essays(Garling Publishing, 1995), p.155. Maurice Charney, Titus Andronicus. Harvester New Critical Introduction to Shakespeare(Hemel Hemstead, 1990),p.79.参照。
 16. これはフォーリオ版だけに見られるト書である。Alan Hughes(ed.), op.cit., p.111.参照。
 17. Ibid., p.111.
 18. Maurice Charney, Titus Andronicus: Harvester New Critical Introduction to Shakespeare(Hemel Hemstead, 1990), p.78.参照。
 19. この劇全体におけるタイタスの狂気への言及については、チャンピオンがまとめている。Larry S.Champion, Shakespeare's Tragic Perspective(the University of Georgia Press, 1976), p.15.参照。
 20. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.43.

第五章 タイタスの復讐と悲劇

第四幕におけるタイタスの二つの復讐行動を通じて、観客は、主人公が正気か狂気かどちらとも決めかねる立場に置かれることになった。これによって、観客は、タイタスが復讐を復讐として正しく認識して行動しているのかどうかについて確証がもてなくなった。第五幕第二場からはじまる最終的な復讐についても、観客が同じ境位を保持したまま接することになる。つまり、タイタスの最終的な復讐行動もはじめから覚めた意識をもって、突き放して見守るようになるということである。

シェイクスピアが独自に工夫している第五幕第二場では、タモーラが二人の息子たちと変装して、タイタスの邸にやってくる。これは、前の幕の終りで、タイタスの息子のリュージアスがゴート軍を率いてローマへ進軍してきたことがわかったときに、タモーラがサターナイナスに約束していた行動(“Now will I to that old Andronicus,/And temper him with all the art I have/To pluck proud Lucius from the warlike Goths.” (IV. iv. 107-109) (「では私は老アンドロニカスのところへ行って、あらゆる手管ではたらきかけ、勇敢なゴート人からおごり高ぶったリュージアスを引き離すようにします」))を実行するためである。書齋で冥想にふけて

いたタイタスにタモーラは、自分は彼が受けた不当な仕打ちを正しにきた“Revenge”(「復讐」)だと名乗り、二人の息子ディミトリアスとカイロンをそれぞれ“Murder”(「殺人」)と“Rape”(「強姦」)として紹介する。このことによって、場面は抽象的なものが人物として登場する道德劇の雰囲気を獲得している。この場面展開について興味深いことは、タモーラたちの変装にもかかわらず、タイタスは三人の正体をはじめから容易に見抜いているようにされていることである。シェイクスピアは、それを何度も観客に印象づけている。

Witness all sorrow that I know thee well
For our proud empress, mighty Tamora.

(V. ii. 25-26)

あらゆる悲しみが証人だ、おれはおまえをよく知っている、高慢な皇后タモーラだとな。

Good lord, how like the empress' sons they are,
And you the empress! ...

(V. ii. 64-65)

それにしても、二人は皇后の息子たちによく似ている
それから、おまえは皇后に!

How like the empress and her sons you are!

(V. ii. 84)

おまえたちは実によく似ているな、皇后とその息子たちに。

これらの台詞は決して傍白ではない、直接にタモーラたちに向って発せられるようにしてある。さらに興味深いことは、一方でタイタスがタモーラたちの正体を見破っているように見えるにもかかわらず、タイタスはタモーラがしかけている芝居に自ら進んで積極的に参加していることである。

O sweet Revenge, now do I come to thee,
And if one arm's embracement will content thee,
I will embrace thee in it by and by.

(V. ii. 67-69)

ああ復讐の女神よ、今おれはおまえのところへおりていくぞ。

もし一本しかない腕の抱擁で喜んでもらえるなら、おれはおまえをすぐに抱きしめよう。

ここでは、タイタスは、タモーラに彼女が演じていることになっている“Revenge”の名前で呼び掛けて、タモーラたちの演じている道徳劇に加わっていくのがわかるだろう。その事実を、シェイクスピアは、舞台の視覚的なイメージによっても巧みに伝えている。実は、上の引用で“come to thee”とあるのは、正確には“come [down]

to thee”(「下へおりていく」)の意味である。このタイタスの動きは、タモーラの “Come down and welcome me to this world’s light”(V.ii.33)(「おりてきて私をこの世の光に迎えておくれ」)や “...therefore come down and welcome me”(43)(「だからおりてきてわたしを迎えておくれ」)に応えたものである。この場面について、ヒューズは次のような注を与えている。“In this scene the study was surely ‘aloft’; at 33 and 43 Tamora asks Titus to ‘come down’....”(「この場面ではタイタスの書斎は、確かに二階舞台に置かれている。第三十三行や第四十三行でタモーラがタイタスに「おりてくる」ように頼んでいるからである」)¹ ヒューズの主張しているのは、タモーラの “come down” という表現から判断して、タイタスの “study” は二階舞台に設定されていると考えられるということである。John Cranford Adams も、同じように考えて、“The reiterated “come down... come down” in all texts makes it evident that Titus, on emerging from his “study,” first appeared aloft in the Gallery...”(「「おりてくる」がクウォートの緒版やフォーリオ版で繰り返されているという事実は、「書斎」から現れるタイタスがはじめは二階舞台に登場することを明らかに示している」)² と述べている。このもっともな指摘に従うと、はじめ二階舞台にいたタイタスが、タモーラたちの立っている中央の舞台にわざわざおりてくるということになる。この動きによ

って、観客には、タイタスが、“Revenge”“Murder”“Rape”をそれぞれ演じたタモーラたちの繰り広げようとしている道徳劇の舞台空間へ参加するというイメージが伝えられると考えられる。

いずれにせよ、タイタスがタモーラたちの演技に合流することによって、場面はある主の劇中劇となりえている。そしてその道徳劇的な劇中劇の内容は、言うまでもなく主人公タイタスに三人の登場人物“Revenge”と“Murder”と“Rape”が絡むというものである。ところで、“Revenge”と“Murder”と“Rape”と言えば、タイタスを主人公にした『タイタス・アンドロニカス』のこれまでの内容を抽象的に表現したものになっている。³ つまりは、この劇中劇は『タイタス・アンドロニカス』を道徳劇的に表現し直した劇であることになる。しかもそれぞれの抽象的な役柄は、劇の中で実際にそれらのエピソードに関った者たちが演じている。タモーラは復讐し且つ復讐される者として、ディミートリアスとカイロンはラヴィニアを強姦し彼女の夫を殺害した者たちとして、主人公のタイタスに関してきた。こういう意味では、この劇中劇は、『タイタス・アンドロニカス』そのものの世界にぴったりと重なった道徳劇的劇中劇であることになる。シェイクスピアは、こうした仕掛けによって、観客に自分たちの観てきた『タイタス・アンドロニカス』が一つの劇だということをあらためて印象づけているのである。こうしたシェイクスピアの姿勢は、この劇作品の世

界そのものと重ねられた劇中劇を仕組んでいるのが、タモーラでもタイタスでもなくほかならぬ自分自身だということ、観客に暗示しようとしていることからわかる。劇中劇の場面について、このことをここで合わせて見ておこう。

タモーラがタイタスに彼女の二人の息子たちをそれぞれ“Murder”と“Rape”として紹介すると述べたが、実は、その前に劇では、タイタスの方から二人が“Murder”と“Rape”であるということがタモーラに告げられるようにされている。

Lo, by thy side where Rape and Murder stands...

(V. ii. 45)

そら、おまえのそばには強姦と殺人が立っている...

そのために、少しあとで、タイタスが二人の正体をあらためて問いかけるのに対してタモーラが答えるやり取りは、観客にはぎくしゃくしたものに感じられる。

TITUS Are they thy ministers? What are they called?

TAMORA Rape and Murder, therefore called so

'Cause they take vengeance of such kind of men.

(V. ii. 61-63)

タイタス 二人はおまえの家来なのか？ どんな名前だ？
タモーラ 強姦と殺人だ、そういったことをした者に

復讐をすることから、そう呼ばれている。

なるほど、この違和感はシェイクスピアが作為的につくったものではないと考えられないことはない。つまり、タイタスは、二人の変装した姿からその正体を知ったのだと考えるのである。タモーラについては、確かに、“strange and sad habiliment”(V.ii.1)と自ら表現する見かけから彼女が“Revenge”であるということがわかる可能性はある。タモーラは、タイタスによって“Fury”だと呼ばれており、その復讐の女神の特徴的な姿に彼女が変装していることは、ヒューズも指摘しているように十分考えられることである--“In Greek mythology, the Furies (in Greek, Erinyes) were serpent-haired goddesses who punished criminals, particularly those who were guilty of shedding the blood of their kin. Perhaps Titus recognizes that the function of Revenge resembles theirs, rather than believing that she is actually one of them. This may suggest what Tamora’s ‘strange and sad habiliment’ looked like.”(「ギリシャ神話では、復讐の女神(ギリシャ語では、エリーニュエス)は蛇が髪になっている女神で、罪を犯した者、とりわけ、肉親の血を流した罪のある者を罰した。おそらくタイタスは、Revenge が復讐の女神の一人と信じているのではなくて、その働きが復讐の女神のものに似ていると考えているの

だろう。このことは、タモーラの「奇怪で陰惨な衣装」(V. ii. 1)がどのような見かけをしているのかを暗示している)⁴ ただディミートリアスとカイロンの演じている “Murder” と “Rape” については、同種の特徴的な見かけで正体を示すことはむずかしいと考えられる。こうしたことからすると、二人の役柄への言及をめぐって観客に違和感を感じさせることは、シェイクスピアの作為だと考えた方が自然だろう。シェイクスピアは、あえて観客に違和感を与えることによって、劇全体と重なる劇中劇を仕組んでいる自分をほのめかそうとしていると考えられる。

このように言えるのは、劇中劇ばかりではなく、それと共に同時に『タイタス・アンドロニカス』と言う劇の世界を統括している自らの存在を、劇作家が観客に伝えようとしているからである。それは、シェイクスピアが、劇中劇で “Revenge” を演じるタモーラ自身に、まず登場した直後に、彼女が「ひどい不正を正すために」 (“To ... right his heinous wrongs” (V. ii. 4)) 「地獄から送られてきた復讐神」 (“Revenge, sent from below” (3)) だと言わせ、同様の言葉をあとでも繰り返させていることに出ている。

I will encounter with Andronicus
And say I am Revenge, sent from below
To join with him and right his heinous wrongs.
(V. ii. 2-4)

私はアンドロニカスに会おう、そして言おう
地獄から送られた復讐神であり、
彼といっしょに彼の受けたひどい仕打ちを正すのだと。

I am Revenge, sent from th' infernal kingdom
To ease the gnawing vulture of thy mind
By working wreakful vengeance in thy foes.

(V. ii. 30-32)

私は、地獄の王国から送られてきた復讐神だ、
おまえの敵に復讐をして
おまえの心からそれをついばむ禿鷹を取り除いてやる。

Maurice Hunt も気づいているように、⁵これは、タイタスが身内の者に正義を求めた手紙をつけた矢を神々に射らしていた場面で、パブリアスが伯父に調子を合わせて、

...Pluto sends you word

If you will have Revenge from hell, you shall...

(IV. iii. 38-39)

と言っていたことの、事実上の実践となっている。もともと、タモーラはパブリアスの言葉を聞いていなかったのだから、パブリアスの言葉に彼女自身の言葉に対応させることは不可能である。それができるのは、ただ一人、劇作家シェイクスピアだけである。観客は、『タイタス・

『アンドロニカス』と劇中劇との台詞が呼応し合っているのを聞かされて、それを統御している存在を感じさせられると考えられる。こうして、観客は、劇の世界のすべてを支配している劇作家の存在を意識させられるのである。シェイクスピアは、こうした仕掛けによって、観客に自分たちが観てきた、そして、現在も観つづけている『タイタス・アンドロニカス』が一つの劇だということであらためて印象づけようとしているのである。

タモーラは、タイタスにローマに進軍してきたリュシアスを彼の邸に呼んで宴会を開くことを提案する。そうすれば、その宴でタイタスが皇帝と皇后と彼女の息子たちに復讐ができるからだと、タモーラはあくまで“Revenge”として提案している。タイタスはこの提案を受け入れる。こうして、タモーラは、自分が提案した宴に皇帝を連れてくるために、ディミートリアスとカイロンをあとに残して立ち去ることになる。

観客には、ここで劇中劇は終わったように見える。実際にも、このすぐあとにタイタスが、早速身内の者にディミートリアスを縛りあげるように命じて、二人を殺すことに取り掛かる。しかし現実にはタイタスによってはじめられる最終的な復讐の場面の展開は、すこぶる奇妙なのである。タモーラが帰ったあとでも、シェイクスピアが『タイタス・アンドロニカス』と道徳劇的劇中劇との重なり合いをタイタスに維持させているように見えるからである。次の引用は、タイタスが甥のパブリウスに残っ

た二人を知っているか訊くところである。

TITUS Know you these two?

PUBLIUS The empress' sons, I take them, Chiron,
Demetrius.

TITUS Fie, Publius, fie! Thou art too much
deceived;

The one is Murder, and Rape is the other's name...

(V. ii. 153-156)

タイタス この二人を知っているか?

パブリウス 皇后の息子たち、カイロンとディミートリアスだと思います。

タイタス ちがうぞ、パブリウス! おまえはひどくだまされている。

一人は殺人で、もう一人の名前は強姦だ...

タイタスは、ディミートリアスとカイロンを“Murder”と“Rape”という劇中劇の人物として扱いつづけている。観客は、タイタスがまだ劇中劇の中にいることを知らされるのである。ところが、このすぐあとに、盥をもったラヴィニアを連れて、短刀をもって再登場したタイタスは、二人を刺殺するにあたって、彼らの犯した悪事を述べ立てている際に、今度は二人を本当の名前で呼ぶのである。

O villains, Chiron and Demetrius,
Here stands the spring whom you have stained
with mud,
This goodly summer with your winter mixed;
You killed her husband, and for that vile fault
Two of her brothers were condemned to death,
My hand cut off and made a merry jest;
Both her sweet hands, her tongue, and that more
dear
Than hands or tongue, her spotless chastity,
Inhuman traitors, you constrained and forced.
What would you say if I should let you speak?

(V. ii. 169-178)

おお悪党たち、カイロンとディミートリアス、
ここにいるのはおまえたちが泥で汚した泉だ、
おまえたちの冬でだいなしにされた美しい夏だ、
おまえらはこれの夫を殺し、そのひどい悪事のために
これの兄弟たちが死刑を宣告された、
おれの手は切り取られ、笑い草にされたのだ。
これのきれいな両手とこれの舌、それに手や舌より
もっと大切な、これの汚れのない純潔を
人でなしの裏切り者たちめ、おまえたちが奪ったのだ。
もしも話させてやったら、何を言うつもりだ？

こうした展開を見ることによって、観客は、タイタスが

二人をディミートリアスとカイロンとして殺し、同時に“Murder”と“Rape”としても殺すように感じさせられるのである。つまりは、『タイタス・アンドロニカス』と道徳劇的劇中劇との重なり合いを、タイタスによるタモーラの二人の息子の殺害においても維持することで、シェイクスピアは、その殺害が『タイタス・アンドロニカス』という虚構としての劇の中の出来事であることを観客に印象づけているのである。

この引用個所でもう一つ注意しなければならないことがある。それは、タイタスがディミートリアスとカイロンに対してかれらの罪として指摘している悪事の中に、彼の手を切り取ったという二人がしていないことまで含まれていることである。ラヴィニアの強姦と彼女の夫殺しについては、その背後にアーロンによる唆しがあるものの、直接的には、確かに二人の犯行である。しかしながら、すでに見たように、タイタスの手を切り取ったことに関しては、あくまでアーロンの働きであり、二人は一切関与していない。これを聞かされた観客は、タイタスの復讐行動の相手としてアーロンが忘れられていることを意識することになる。こうした観客の反応をシェイクスピアは、十分に計算して、この部分をつくっていると考えられる。というのは、引用の最後の行が伝えているように、この台詞をタイタスが言うのを聞かされている間、二人は口がきけないようにされているからである。しかも劇作家は、二人が口をきけなくされることを

強調するために、タイタスに二人の口をふさぐように三度つづけて命じさせてもいる。⁶

And stop their mouths if they begin to cry.

...

Stop close their mouths; let them not speak a word.

...

Sirs, stop their mouths; let them not speak to me,
But let them hear what fearful words I utter.

(V. ii. 161, 164, 167-168)

もしわめきだしたら、口をふさげ...

...

二人の口をしっかりとふさいで、一言も話させるな。

...

二人の口をふさげ。おれに話しかけさせるな。

おれが言う恐しい言葉だけを聞かせるのだ。

ともかくこうして、シェイクスピアは、二人が一方的にタイタスの話を聞かなければならないようにしている。このことによって、ディミートリアスとカイロンは、アーロンがしたことまで自分たちの罪にされていることに対して、抗議する機会を一切うばわれた形になっている。結果として、シェイクスピアは、タイタスにアーロンのしたことまで二人の犯行として話させることができお

り、彼のその話を観客に聞かせることができているのである。こうして、劇作家は、観客に、タイタスが復讐行動の相手として、アーロンを外してしまっている事実を伝えることができている。観客は、タイタスが、本来復讐すべき者を見誤っていることを意識させられることになる。実は、これは、あとで触れる、タイタスの悲劇づくりのために、シェイクスピアがしている準備の一つなのである。

ディミートリアスとカイロンの実際の刺殺についても、シェイクスピアは、観客にそれを覚めた目で見ようようにさせる工夫をしている。まず、刺殺の直前に、シェイクスピアはタイタスに、どんな復讐を考えているかを二人にフィロメラの物語に言及しながら言わせている。

For worse than Philomel you used my daughter
And worse than Procne I will be revenged.

(V. ii. 194-195)

おまえたちはおれの娘をフィロメラよりもひどいめに
あわせた、
だから、おれはプロクネーよりもひどい復讐をしてや
るぞ。

ここでは、以前に悲惨な姿のラヴィニアを描写したマーカスと同じように、タイタスは、娘が受けた強姦をフィロメラのそれよりもひどいものだと述べている。しかし

興味深いのは、更にタイタスが、これから犯人たちに彼がしようとしている復讐もプロクネーのそれよりも残酷なものにすることを明らかにしていることである。つまり、劇中現実で行われる復讐は虚構の物語の復讐と競い合う形で、その程度の強さを観客に伝えているわけである。⁷ これによって、劇中現実は、虚構的な色合いを帯びさせられることになっている。

ディミートリアスとカイロンの刺殺のやり方自体については、劇はチャップブックの散文の物語と変らない。劇のタイタスは、二人の喉を切りその血をラヴィニアが両腕でもった“basin”(「盥」)で受ける。チャップブックでは、ラヴィニアのもっているものは“basin”ではなくて“bowl”(「椀」)になっているが、基本的には刺殺のやり方は同じものになっている。

...Andronicus cut their Throats whilst Lavinia, by his Command, held a Bowl between her Stumps to receive the Blood... (...アンドロニカスが二人の喉を切り、彼に命じられて、ラヴィニアが手首のない両手で椀をもって血をうけた...)⁸

二人の死体の処理の仕方についても、劇とチャップブックではほとんど違いはない。なるほど、チャップブックでは、

...he cut the Flesh into fit Pieces, and ground
the Bones to Powder, and made of them two mighty
Pasties... (...アンドロニカスは二人の肉をほどよく細
切れにして、骨をすりつぶして粉にし、それらから大き
なパイをつくった...)⁹

のように実際の行為が描写されているのに対して、劇で
は、行為が言葉によって表現されている。

Hark, villains, I will grind your bones to dust,
And with your blood and it I'll make a paste,
And of the paste a coffin[pie-crust] I will rear,
And make two pasties of your shameful heads...

(V. ii. 186-189)

聞くんだ、悪党たち、おれはおまえたちの骨をすりつ
ぶして粉にし、
それに血を加えて練り粉にし、
その練り粉からパイ皮をつくり、
それからおまえたちの恥ずべき頭から二つのパイをつ
くってやる。

しかし、殺した二人の躰からパイをつくるという処理の
仕方は基本的には同じである。ただ違うのは、これらの
引用からもわかるように、劇の描写の方が更に細かく具
体的になっているということである。この引用部分につ

いてチャーニーは、同様のことを述べたあとで、興味深い指摘をしている――“Everything is very exact and deliberate, as if Titus were delivering a family recipe...”¹⁰。「すべてがきわめて正確でよく考えられたあとがうかがわれ、まるでタイタスがよくつくり慣れた料理の料理法を述べているようにも聞こえる」と言うのである。チャーニーは、タイタスの言葉の特徴からくる印象だけを言っているのだが、実は、シェイクスピアは、タイタスにここで、この批評家が印象として感じていること自体を実際にやらせているのだと考えられる。というのも、シェイクスピアは、すぐあとで、二人の喉を切って殺したタイタスに、

So now bring them in, for I'll play the cook...

(V. ii. 204)

さあ、二人の死体の中へ運んでくれ、おれが料理人になるから。

と実際に言わせているからである。ここで、“play the cook”とは、文字通りには、「料理人を演じる」という意味である。つまり、シェイクスピアは、二人の死体の料理法を述べているタイタスに、すでに“cook”を演じはじめさせているのであり、そうした存在として話をさせているのである。この料理人としてのタイタスが料理法を述べているというイメージを、シェイクスピアは、次

の場の最後の復讐に先立って強く観客に印象づけようとしていたことがわかる。すぐにつづけて、タイタスに、もう一度同様の内容を繰り返させているからである。

...when that they are dead
Let me go grind their bones to powder small,
And with this hateful liquor temper it,
And in that paste let their vile heads be baked.
(V.ii.197-200)

...二人が死んだら、
二人の骨をすりつぶして細かい粉にし、
このにくらしい血の酒をそれと練り合わせて、
その練り粉で二人の下劣な頭を包んで焼いてやる。

料理につきものの“liquor”(ここでは現実には「血」を表わしている)や“baked”といった言葉が故意に使われていることがわかるだろう。

このように、シェイクスピアは、タイタスが“cook”の服装をして登場する第三場の宴の場に先立って、タイタスにすでに前の場の終りに“cook”を演じさせている。ということは、タイタスに、そのように演じている“cook”として、ディミートリアスとカイロンを殺させてもいることになる。観客が、この二人の殺害にリアリティを感じずに、むしろ芝居がかったものとして受けとめるのはこのためだと考えられる。観客は、虚構的な色合いの上

に芝居がかった雰囲気を与えられて、タイタスの最終的な復讐をはじめから、覚めた目で見るとようにさせられるのである。

こうして覚めた目を与えられた観客は、ラヴィニア、タモーラ、タイタス、そしてサターナイナスが連続して殺されることになる最終場の大団円をはじめから距離を置いて見守ることになる。観客のこの見方を維持することになっているのが、シェイクスピアが大団円でも芝居がかった設定を展開していることである。

まず、タイタスが前の場面で約束した通り、「料理人を演じて」登場してくる。彼は、「料理人」の服装をしている(“TITUS like a cook”(「タイタス、料理人のように服装をしている」))¹¹。いくら宴会のためとはいえ奇妙に見えるこの服装について、サターナイナスにシェイクスピアは質問させている。

Why art thou thus attired, Andronicus?

(V.iii.30)

なぜそんな衣装を着ているのだ?

“attired”という語は、「服装をしている」という意味の他に「衣装をきた」という含意によって、タイタスの料理人の服装に衣装のイメージを与えている。また、ラヴィニアの顔を隠すのに使われているヴェールは、彼女の悲惨な姿に観客の関心を引くための小道具のように見える。

何より、シェイクスピアは、ラヴィニアの殺害に工夫をこらしている。チャップブックの散文の物語では、タイタスがラヴィニアを殺すのはすべての復讐が終ったあとになっており、しかも彼女自身から殺してほしいという願いがあったことになっている。そしてタイタスは、娘の願いをかなえたあと、自殺するのである。

After this[killing the emperor and Attava], to prevent Torments he expected, when these Things came to be known, at this Daughter's Request, he killed her; and so, rejoicing he had revenged himself on his Enemies to the full, fell on his own Sword and died. (「皇帝とアッタバを殺したあと、これらのことが世間に知られるときに予想される苦しみをふせぐために、娘の願いを受けて、アンドロニカスは、ラヴィニアを殺した。それから彼は、自分の敵たちに十分に復讐したことに満足して、自らの剣の上に倒れ込んで死んだ」)¹²

これに対して、シェイクスピアは、タイタスに一連の殺害の最初にラヴィニアを殺させて、つづく復讐行動を引き出すためのきっかけとして使わせている。タイタスは、サターニナスが辱しめを受けた娘が父に殺されることが正当であると言っているのを踏み台にしてラヴィニアの刺殺へ踏み込んでいるように表面的には見えるが、シ

彼のこの早まった行為は正しかったのでしょうか？
サターニナス 正しいとも、アンドロニカス。
タイタス とお考えになる理由は、陛下？
サターニナス その娘は恥をしのんで生きのびるべき
ではないからだ。

娘が生きていれば父親の悲しみも新たなものになる。
タイタス 見事な、力強い、もっともな理由です。
いたってみじめなこの私も同じことをするのに
手本であり、先例であり、生きた保証になります。
死ぬのだ、ラヴィニア、おまえと共におまえの恥も、
おまえの恥と共に、おまえの父の悲しみも死ぬのだ。

シェイクスピアは、タイタスが、娘殺しを彼とラヴィニア
でいわば演じているような印象を観客に与えようとして
いる。劇作家が、タイタスに彼の行為を描くために、
“perform”という「行う」という意味の他に「上演する」と
いう意味をもつ語を使わせていることがこれを物語って
いる。こうしてシェイクスピアは、タイタスに、芝居が
かった展開の中で、まずラヴィニアを殺させ、それを踏
み台として、彼女を強姦したディミートリアスとカイロ
ンを告発し、その二人の肉を詰めるパイを食べたことを
タモーラに教えてから彼女を殺させている。¹³ 観客は、
執拗に劇として意識づけられた『タイタス・アンドロニ
カス』の中に含まれた更に極めて芝居がかった展開の中
に二人の殺害を見ることになる。芝居がかった展開は、

このあとにつづく二人の殺害にも引き継がれる。タモ
ーラを殺したタイタスをサターナイナスが殺し、タイタス
を殺したサターナイナスをリュージアスが殺す。

TITUS Why there they [Demetrius and Chiron] are,
both baked in this pie,
Whereof their mother daintily hath fed,
Eating the flesh that she herself hath bred,
'Tis true, 'tis true, witness my knife's sharp
point.

He stabs the empress

SATURNINUS Die, frantic wretch, for this accursed
deed.

[He kills Titus]

LUCIUS Can the son's eye behold his father bleed?
There's meed for meed, death for a deadly deed.

[He kills Saturninus]

(V. iii. 59-65)

タイタス いや、もうそこに二人はいる、パイの中に焼
かれて、

それを二人の母親がおいしそうに食ったばかりだ、
自分が産み育てた肉を食ったのだ。

ほんとうだぞ、おれのナイフの鋭い先が証人だ。

皇后を刺す

サターナイナス 死ね、気違いめ、こんなひどいことを
したんだから。

タイタスを殺す

リュースィアス 父が血を流すのを息子の目が見ていられ
るか？

報いには報いを、死をもたらず行為には死を。

サターナイナスを殺す

劇作家は、わずか四行(62-65)の間に、三人の登場人物
が殺されるようにしている。しかも、それが芝居がかつ
た殺害に見えるように工夫している。タイタスは、タモ
ーラを殺す直前という取り乱しても自然な状況で言う言
葉で、脚韻(“fed”と“bred”)を踏まされている。リュ
ースィアスも、サターナイナスを殺す際の台詞で、同じよう
に脚韻(“bleed”と“deed”)を与えられている。¹⁴ 殺され
るサターナイナスもリュースィアスの脚韻と呼応する語
 (“deed”)を使わされている。これによって、観客には、
第三者によってあらかじめ用意された枠組の中で、人物
たちが言葉をしゃべらされ、殺害をさせられているよう
に感じることになる。そして言うまでもなく、こうした
雰囲気を決定的にしているのが、舞台上で視覚的に見せら
れる殺害の機械的な展開そのものである。殺害が機械的
に感じられるのは、次々と連鎖反応のようにそれが展開
されているばかりでなく、ことにあとの二つの殺害がこ
の劇の展開の結果出てきたものではないということにも

よっていると考えられる。エヴァンズも、この大団円の殺害場面について、“He(Saturninus) strikes Titus down at last, not from mere tyrannical malice but because Titus has just slain Tamora...Lucius then kills Saturninus—but not, indeed, for any real or imagined past wrongs done the Andronici but only because the Emperor has just slain Titus...”(「サターナナスがタイタスを打ち倒す、しかしこれは非道な悪意からではなく単にタイタスがタモーラを殺したからである...つづいて、リュージアスがサターナナスを殺す—これもまさしくアンドロニカス一族に実際になされたか、なされたと推測される過去の悪事への復讐ではなく、単に皇帝がタイタスを殺したからなのである」)¹⁵ と指摘している。確かに、嘘のように人物たちが次々と殺されていくように見える。そして、観客にまさにそう感じさせるのがシェイクスピアの狙いでもあったと考えられる。このために、観客の印象に残るのは、ついに果たされたタイタスの成就ではなく、短い間に人物がいとも簡単に殺害される残酷さのイメージである。ここにこそ、我々の探し求めてきたこの『タイタス・アンドロニカス』という劇の独自の性質があると考えられる。¹⁶

ただ、この連続した殺害の場面に残酷な側面ばかりが、浮き上がって見えるということには、果たされたはずのタイタスの復讐にもう一つ成就感がないということも関

係していると考えられる。問題は、シェイクスピアがチャップブックの History of Titus Andronicus とは変えて独立的な存在にし、タモーラの復讐を肩代りさせた例のアーロンである。これまで見てきたように、シェイクスピアは、タイタスへのタモーラの復讐をアーロンに肩代りをさせ、最終的にタイタスの復讐の決意を引き出すまで、アーロンにタイタスに対する悪行を加えつづけさせている。しかし他方では、シェイクスピアは一貫して、タモーラとタイタスの対峙を維持している。そして、タイタスの復讐の相手は、タモーラとその一族たちに向けられているのである。つまりは、タイタスは、ほんとうは、アーロンに復讐すべきであるのに、タモーラに復讐するようになってきているのである。これ故に、タイタスのタモーラへの復讐がなされても、当然のことながら、復讐に成就感が出てこないことになる。ここまで辿ってくると、ウィルソンが指摘していたように、タモーラの復讐がアーロンによって進められることを構造上の欠陥として簡単に片づけられないことは明らかだろう。むしろそれは、タイタス側からのタモーラ一族への復讐から成就感を奪い、行われている殺害を観客に覚めた目で見ると、シェイクスピアが周到に準備した趣向であったことがわかるだろう。いや、シェイクスピアが行っているのは、単に本来の仇であるアーロンではなくタモーラに復讐をさせることによって、タイタスの復讐から成就感を奪うことにとどまらない。劇作家は、

この相手を間違えたタイタスの復讐の悲劇性を観客に印象づけようとしている。すでに、予告しておいたタイタスの悲劇づくりについての吟味を最後にしておきたい。

ディミートリアスとカイロンを殺害する場面に出ていたように、第五幕のはじめからシェイクスピアは、タイタスがタモーラへの復讐に向かうにつけて、アーロンが悪事の張本人であった事実を知らないということを観客に意識づけている。まず、第五幕第一場の事実上全体¹⁷を使って、シェイクスピアは、アーロンがタイタスを襲ったすべての悪の黒幕であったことを観客に確認させている。リュージアスに対してアーロンは、タモーラに生ませた赤子の命と引き換えに、自分自身であるいは他人を唆して犯した悪事を告白する。具体的な告白の内容は、赤子をタモーラに生ませたこと(“First know thou, I begot him on the empress.”(V.i.87)(「第一に、この赤子はおれが皇后に生ませた子だ」))、バシエーナスの殺害(“’Twas her two sons that murdered Bassianus ...”(「バシエーナスを殺したのは皇后の二人の息子だ」)(91))とその罪をタイタスの息子たちにきせたこと(“I trained thy bretheren to that guileful hole/Where the dead corpse of Bassianus lay...”(104-105)(「おれはおまえの兄弟をバシエーナスの死体に入った陰険な穴に導いた」))、ラヴィニアの強姦(“They [Tamora’s sons] cut thy sister’s[Lavinia’s] tongue and ravished her, And cut her hands and trimmed

her as thou sawest.”(92-93) (「タモーラの息子たちが
おまえの妹の舌を切り、強姦し、両手を切り取って、刈
れ込んだ」)、そして、タイタスの手をだまして切り取
ったこと(“I played the cheater for thy father’s
hand …”(111) (「おれがおまえの父親の手をだまして切
り取ったのだ」))である。これらは、これまでの劇展開
で観客が見てきたアーロンの悪のまとめになっているこ
とがわかるだろう。このことから、エヴァンズは、“...
the entire first scene of the final act serves no
useful purpose but to make occasion for Aaron’s
horrendous account of dire deeds already done.”
(「最終幕の最初の場面全体は、すでに行われた悪事につ
いてアーロンに恐ろしい話をさせる機会を与えるという
目的以外には有効に機能していない」)¹⁸と指摘までし
ている。しかしこのエヴァンズが不満に感じている点、
すなわち、これまでのアーロンの悪を要約して観客に伝
えることをまさしくシェイクスピアは行っていると考え
られる。事実、シェイクスピアは、アーロンが一連の悪
事を実際上一人の劇作家として展開したということまで
観客に再確認させている。

...I must talk of murders, rapes, and massacres,
Acts of black night, abominable deeds,
Complots of mischiefs, treason, villainies
Ruthful to hear yet piteously performed...

(V. i. 63-66)

...おれが話すのは、強姦、殺人、大虐殺、
暗い夜の出来事、忌まわしい行為、
悪意の陰謀、裏切り、聞くも痛ましいが
行われるとあわれをさそう悪行の数々だ。

“acts”や“complots”や“performed”といった明らかな演劇用語によって、はじめてアーロンの劇作家としての自意識が観客に伝えられている。これまでに観客は、シェイクスピアが自らの劇作意識をアーロンに与えたことを実感してきているので、ここでのアーロンの劇作家としての自意識を自然なものとして受け入れられる。

このようにして、観客はアーロンが悪の統括者であるということであらためて意識させられる。それと同時に観客が意識させられるのは、アーロンの悪事をはじめて劇中世界で公にされたということである。つまり、タイタスの長子リュースシアスがアーロンの告白を聞いているからである。そして、シェイクスピアは、観客に、リュースシアスが公にされたアーロンの悪事をタイタスに伝えることを期待させるようにこのあとの展開を仕組んでいる。リュースシアスがアーロンの告白を聞いたあとすぐに、ローマからの使者 Aemilius を登場させて、皇帝がタイタス邸での会談を希望していると伝える。リュースシアスは、これを承認する。当然ながら、観客はリュースシアスがタイタスの家で父親にアーロンの告白を教えることを期待する。しかしシェイクスピアは、観客のこの期待を

裏切るのである。第三場のタイタスの復讐に先立って、リュースィアスはマーカスにアーロンを連れて会っている。リュースィアスはアーロンのことをマーカスに託している。しかしその際に、シェイクスピアは妙なことをリュースィアスに言わせるのである。

Let him(Aaron) receive no sust'nance, fether him
Till he be brought unto the empress' face
For testimony of her foul proceedings.

(V.iii.6-8)

アーロンには食べ物を与えず、足かせをはめて下さい
そのうち皇后の面前に引き出して
あの女の卑劣な行為を証言させます。

リュースィアスは、タイタスを襲ったすべての悪事をアーロンが企てたことを聞いているにもかかわらず、ここでは、タモーラが悪の張本人であるように言っているからである。このことによって観客は、自分たちが知るアーロンの悪事の真実が伝えられていないことをそれだけ強く意識する。こうしたときに、リュースィアスがタイタスの宴に参加するのを観客はつづいて見せられるのである。そしてリュースィアスはアーロンの悪事をタイタスに少しも伝えることなく復讐が展開されてしまうのである。このようにして、観客は、自分たちがあらためて印象づけられたアーロンの悪事の事実がタイタスの知るところ

とはならなかったことを意識させられることになる。

実は、タイタスがアーロンの悪事を知らないようにしているのは、シェイクスピアの独自の工夫である。チャップブックの散文の物語においても、劇のアーロンにあたる“the Moor”は自分の悪事の告白をしているが、それは、タイタスのアッタバたちへの復讐のすぐあとに付けたりとして行われている“the Moor”への復讐の中で出ている。¹⁹ このために、タイタス自身がアーロンの悪を知るようになっており、タイタスはそれを知ってから自殺している。この話を変えて、シェイクスピアは、タイタスにアーロンの悪事については知らないようにし、その上に、彼が知らないという事実を強調して観客に印象づけているのである。そのようにして、シェイクスピアは、アーロンが悪の張本人であることを知らずに死ぬタイタスの悲劇²⁰を観客に伝えようとしているのだと考えられる。

このことを補強しているのが、大団円のあとから劇の終りまでの展開である。そこでシェイクスピアは、アーロンの悪事をタイタスが知らずに死んだという事実を観客に伝えるために、第三場のはじめから大団円にかけてすでに行ったことを集中的に繰り返している。タイタスの復讐がおわったあと、“Rome’s young captain”(「ローマの若き指導者」)(V.iii.93)として紹介された²¹リュシアスがローマ人たちに事の真相を話している。しかし、ここでもシェイクスピアは、以前と同じように、ア

ーロンが悪事の張本人であると言わせないのである。

Then, gracious auditory, be it known to you
That Chiron and the damned Demetrius
Were they that murdered our emperor's brother,
And they it were that ravished our sister.
For their fell faults our brothers were beheaded,
Our father's tears despised, and basely cozened
Of that true hand that fought Rome's quarrel out
And sent her enemies unto the grave.

(V.iii.95-102)

さて、ここでお聞きになっているみなさん、
まずお伝えしたい、カイロンとディミートリアスが
皇帝の弟バシエーナスを殺したのであり、
それに私たちの妹を辱めたのも同じ二人だった。
二人の残酷な罪のために私たちの兄弟は首をはねられ、
私たちの父親の涙は侮蔑され、ローマのために戦い
敵を墓へと送り込んだ忠誠に徹した父の手は
卑劣にもだまし取られたのだ。

なるほど、バシエーナス殺しやラヴィニアの強姦などに
についてはディミートリアスやカイロンが直接関ったか
ら仕方がないことだとしても、明らかにアーロンがした
タイタスの手の切断まで二人のしわざにされている。こ
こでシェイクスピアは、第三場のはじめでリュースィアス

がマーカスにタモーラこそ悪の張本人だと伝えさせていた場面と同様の手法を繰り返しているのである。以前には、タイタスがアーロンの悪事を知らずに死んだことが、タイタスの死を含む劇展開そのもので伝えられていたが、今度はシェイクスピアはマーカスの言葉を使っている。マーカスは、ローマ人たちに黒い色の赤子を見せながら、その父親アーロンこそ悪の張本人であることを明らかにしている。

... Behold the child,
Of this was Tamora delivered,
The issue of an irreligious Moor,
Chief architect and plotter of these woes.

(V. iii. 118-121)

...この子どもをごらん下さい、
これはタモーラが産んだ子どもです、
今度の悲惨な出来事を仕組み企てた張本人の
神をも信じないムーアの子どもです。

タイタスとは違って、ローマ人たちは事の真相を知らされることになっている。このように、同じように展開を見せながら、真相についての認識においてタイタスとローマ人との決定的な違いを示すことによって、シェイクスピアは、観客にあらためてアーロンの悪事をついに知ることのなかったタイタスのことを印象づけようとして

いるのである。

このことにだめをおすようにしているのが、シェイクスピアが、最後にアーロンを登場させていることである。今や、リュースシアスのもとにローマの社会はその秩序を回復したように見える。²² しかしその秩序の回復も、元を辿ればタイタスのタモーラへの復讐を経てはじめて可能になったものである。そのようにしてもたらされた秩序と調和の中にアーロンは登場している。場違いな彼の存在は、舞台上では、彼の初登場のときと同じように、多くの者たちの中で一人目立っているその黒い肌の色によって表現されている。しかし以前と違って、ここには凱旋したタイタスも、捕虜として連れてこられたタモーラもない。彼らの不在は、タイタスがタモーラに復讐をし、彼自身も殺されたことを観客に告げている。舞台には、実はもう一つ黒い色が見える。アーロンの赤子である。以前は、柩を被っていた布の黒色と呼応していたアーロンの肌の黒さは、今は、彼の赤子の肌の黒さと呼応している。そして、その赤子も、すでに述べたように、タイタスが真相を知らなかった事実を観客に思い出させるものである。こうした舞台上のイメージによる視覚的な表現を補強するように、シェイクスピアは、アーロン自身に、彼こそ悪の張本人であったことを述べさせている。

Ten thousand worse than ever yet I did

Would I perform, if I might have my will,
If one good deed in all my life I did,
I do repent it from my very soul.

(V.iii.186-189)

思い通りにできるなら、おれは、
これまでやった何千倍もの悪い事をやりたい。
おれが一生に一つだけでもよい事をしていたら、
おれはそれを心の底から悔やむだろう。

タイタスといっしょにアーロンが登場したときと呼応する舞台の絵図とアーロンの台詞を駆使して、シェイクスピアはタイタスが彼の悪事を知ることなく死んだという悲劇を観客に最終的に印象づけているのである。

第五章 タイタスの復讐と悲劇 注

1. Alan Hughes(ed.), Titus Andronicus(Cambridge UP, 1994), pp.129-130.脚注参照。
2. John Cranford Adams, "Shakespeare's Revisions in Titus Andronicus," Shakespeare Quarterly vol.15 (1964), p.188.
3. 象徴的な次元については、M.C.Bradbrook も触れている。M.C.Bradbrook, "Shakespeare's Recollection of Marlowe," Philip Edwards, Inga-Stina Ewbank and G.K.Hunter(ed.), Shakespeare's Styles(Cambridge University Press, 1980), p.194.参照。また、視覚的效果と劇自体の意味については、Nevill Coghill, Shakespeare's Professional Skills(Cambridge University Press, 1964), p.28.参照。
4. Alan Hughes(ed.), op. cit., p.132.脚注参照。
5. Maurice Hunt は、"With a cruel irony for Titus, Tamora's proposed drama fleshes out Publius's earlier, patronizing fable."(「タイタスには残酷な皮肉になっているが、タモーラの企てている劇は、以前にパブリウスがタイタスに調子を合わせて述べていた作り話を実践していることになっている」と主張しているが、劇作家の次元でこれをとらえてはいない。Maurice Hunt, "Compelling Art in Titus Andronicus," Studies in English Literature, 1500-1900 28(1988), p.207. チ

ヤーニーも、同じような欠点を示しながらも、次のように指摘している--“Tamora as Revenge fulfils Pluto’s message to Titus from the underworld...”(「復讐神としてのタモーラは、プルートーが冥界からタイタスへ送った伝言を実行している...」) Maurice Charney, Titus Andronicus. Harvester New Critical Introductions to Shakespeare (Hemel Hempstead, 1990), p.91.

6. タイタスが三度繰り返してディミートリアスとカイロンの口をふさぐように命じていることについては、D. J. Palmer も指摘している。D. J. Palmer, “The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in Titus Andronicus,” Critical Quarterly 14(1972), p.335. 参照。

7. タイタスがディミートリアスとカイロンにする復讐が、フィロメラの物語と競うようにされていることについては、Sara Hanna も注意を向けている。“Titus carries out his revenge on Demetrius and Chiron in the competitive mode...completing it with a cannibalistic rivalling Procne’s.”(「タイタスは、ディミートリアスとカイロンへの復讐を、同じように人肉を食べさせるプロクネーと競い合う形で実行している」) Sara Hanna, “Tamora’s Rome: Raising Babel and Inferno in Titus Andronicus,” Shakespeare Yearbook 3(1992), p.12. また同じことについて、David Willbern は、“Titus imagines himself the

appropriate literary avenger”(「タイタスは自分自身を文学作品に現れる復讐者のような存在として想像している)」とまで言っている。David Willbern, “Rape and Revenge in Titus Andronicus,” Titus Andronicus: Critical Essays. Ed. Philip C. Kolin(Garland, 1995), p.184.

8. Geoffrey Bullough(ed.), Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Vol. VI(Routledge and Kegan Paul, 1966), p.43.

9. Ibid., p.43.

10. Maurice Charney, op.cit., p.96.

11. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.137.ト書。この料理人の服装をしたタイタスについて、S.Clark Hulse は、“Dressed up in his cook’s outfit, Titus performs the final murders there in a mood of gleeful play acting, delighting in his role at last.”(「料理人の服装をして、タイタスは最後の殺害を演技として楽しみながら行っている、結局は、彼の役柄を楽しんでいるわけである)」と述べて、主人公の行動の演技性を指摘している。S.Clark Hulse, “Wresting the Alphabet: Oratory and Action in Titus Andronicus,” Criticism 21(1979),

p.116.また、Maurice Hunt も同じことに注意を向けている—“Entering costumed “like a cook,” Titus clearly plans to play a part in his final

- performance.”(「料理人のような」衣装を着て登場しているタイタスは、明らかに彼の最後の行動において一つの役柄を演じようとしている」)。Maurice Hunt, “Compelling Art in Titus Andronicus,” Studies in English Literature, 1500-1900 28(1988), p.210.
12. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.44.
13. V. iii.47-62.
14. これらの脚韻の存在自体については、チャーニーが指摘している。Maurice Charney, op.cit., p.99. 参照。David Willbern も、同様のことに気づいていて、“... the killings which now follow in rapid-fire order and within an almost ludicrous rhymed interlude are anti-climactic.”(「速射のようにつづき、脚韻をふんだばかげた間狂言の中で行われる一連の殺害は、竜頭蛇尾的なものになっている」と適切に主張している。David Willbern, “Rape and Revenge in Titus Andronicus,” Titus Andronicus: Critical Essays. Ed. Philip C. Kolin(Garland, 1995), p.187.
15. Bertrand Evans, Shakespeare's Tragic Practice (Clarendon Press, 1979), p.20.
16. クレメンは、『タイタス・アンドロニカス』で暴力的な行為が感動を与えないのは、そこまで至る劇展開において準備が十分なされていないためであると述べている。クレメンは、むしろ感動的に見せないための準備がなされていることを見逃している。Wolfgang Clemen,

Shakespeare's Dramatic Art(Methuen, 1972), p.37. 参照。

17. 今やゴート人を率いてローマに攻めよせてきたリュースシアスのことが場面の最初の十九行を占めているにすぎないし、ローマ皇帝がタイタス邸で希望しているリュースシアスとの会談については、以後のタイタスの復讐展開にとって重要なものであるにもかかわらず、最後の十四行が使われているだけである。

18. Bertrand Evans, op.cit., p.16.

19. Geoffrey Bullough(ed.), op.cit., p.44. 参照。

20. タイタスの悲劇を論じている Irving Ribner は、主人公のこうした悲劇を見逃している。リブナーは、本来高潔なタイタスが、自己欺瞞とプライドの高さによって、間違っ て選択された行動(アラーバスの犠牲を許したこと、ラヴィニアとバシエーナスの婚約を無視したこと、ミューティアスを殺したこと)をすることで、悪を引き寄せているところに彼の悲劇をみつけているが、これまで吟味してきたように、タイタスの受けている不幸は、彼の性格によるというよりは、アーロンの一方向的な悪によっている。Irving Ribner, "Senecan Beginnings: Titus Andronicus, Richard III, Romeo and Juliet," Patterns in Shakespearian Tragedy(Methuen, 1960), pp.16-22. 参照。

21. この紹介をしている72-94行の台詞は、クウォート版では、Romane Lord が、フォーリオ版では、Goth が

話すことになっている。これをヒューズは、Aemilius
に与えているが、ウェイスやマックスウエルは、マーカ
スにしゃべらせている。台詞が“our ancestor”(79)とし
て Aeneas に触れていることと矛盾しないようであれば、
ローマ人であればだれであっても問題はないと考えられ
る。Alan Hughes(ed.), op.cit., p.139.脚注、
Eugene M. Waith(ed.), op.cit., p.188.脚注、 J.C.
Maxwell(ed.), op.cit., p.123.脚注、参照。

22. 新しい統治者のもとにローマの秩序が回復されると
いう結末は、チャップブックにはない。これは、後の史
劇や悲劇の結末につながっていくものであり、極めてシ
ェイクスピア的なまとめ方である。

結論

『タイタス・アンドロニカス』がシェイクスピアの劇ではないと考えた批評家たちは、決まってこの作品を劇作家の他の作品と比べることによって低い評価をくださった。そして、彼らは、その低い評価を元にして、シェイクスピアを作者として否定してきた。この批評の歴史から学んで、我々は、『タイタス・アンドロニカス』を他のシェイクスピア劇と比較することによって、その劣等性を確認することはやめて、この劇の独自の特質を探究してきた。具体的な方法としては、『タイタス・アンドロニカス』とその主要な材源と考えられているチャップブックの The History of Titus Andronicus との比較を糸口として、この劇の劇作術を浮き彫りにしようとしてきた。

これまでに明らかになったのは、『タイタス・アンドロニカス』では、シェイクスピアは、終始一貫して、観客を劇の世界に没入させずに、常に観客が一定の距離を置いて劇展開を見守るように工夫していることである。第一幕では、開幕から二階舞台を同時に使ってエリザベス朝の舞台の構造を漠然と意識させたり、サターナイナスの一党とバシエーナスの一党の登場と舞台上での対峙を対称的にすることによって、劇世界の現実感を稀薄なものにし劇の虚構性を暗示している。これは、そうした工夫の最初のものであったことがわかる。

観客に劇の世界に距離を置かせる工夫のうち、最大のものが、言うまでもなく、タモーラのタイタスへの復讐をアーロンに肩代りさせるというものである。この準備も、劇の最初の幕から行われていたことが今になると見えてくる。シェイクスピアは、犠牲にされる息子アラバスの命乞いをタモーラにさせ、これをタイタスに拒絶させるという展開を提示している。この展開がシェイクスピアの独創であることは、チャップブックの散文の物語との比較によって明らかになった。チャップブックでは、タイタスに戦いで夫を殺されローマ皇帝との結婚に反対されたという話だったものを、シェイクスピアが、息子を犠牲にされるという展開に変えたのである。これによって、タイタスに対するタモーラの憎悪と復讐の決意により強い動機が与えられることになった。このことによって、タモーラの復讐が、第二幕では、彼女によってではなくアーロンによって代ってなされるという予想外の展開が、観客に強い違和感をもって受けとめられるようにされているのである。

復讐の肩代りは、当然アーロンを劇的行動を牽引していく中心的人物にしているが、このこと自体もシェイクスピアの独自の趣向であることが、チャップブックの散文の物語との比較によって明らかになった。チャップブックでは、名前ももたずあくまで皇后に従属的な存在にすぎない一人のムーア人に、シェイクスピアがアーロンという名前を与え、独立的な存在に仕立てたのである。

それは、チャップブックの散文の物語にシェイクスピアが施した最も目立った改変の一つであった。

元々タイタスに対する復讐の動機をもたないアーロンがタモーラのタイタスへの復讐行動を実行していくことから、彼の行動は観客には悪行と感じられることになった。しかしシェイクスピアは、二つの工夫をして、その悪行に、観客が反発を感じることなくむしろ楽しむようにさせている。その一つが、道徳劇のヴァイスの属性がアーロンに付与されていることである。これによって、観客はアーロンの行動が悪行であるということを知りつつも、道徳的な判断を停止して演劇の中での決まった役割の行為として、楽しむことができているのである。もう一つの工夫は、シェイクスピアが自らの劇作家の意識を付与しているということである。策謀に使われている金貨と手紙は、チャップブックでタイタスの息子たちが殺人の罪をきせられる展開には認められない、シェイクスピアが工夫した小道具であった。これらの小道具を使って、アーロンにタイタスの二人の息子をバシエーナス殺しの犯人に仕立て上げるためにシェイクスピアが考えた展開を、劇作家はあたかもアーロンが考えたことのようにそのまま台詞として言わせているのである。同様の趣向の中で最も顕著なものが、アーロンが彼の知るはずもない劇の未来展開を述べているところである。つまり、ディミートリアスとカイロンがラヴィニアを強姦するにあたって、独断で行っている舌を切るということに触れ

ているのである。アーロンは、シェイクスピアが今後の展開で考えている内容自体を台詞として与えられていることになる。これによって、観客は、一人の劇作家が劇で悪の展開を考えているような印象で、アーロンの悪行を見ることができているのである。これらの工夫によって、シェイクスピアは、アーロンの悪の行為を観客に楽しむようにさせているのである。

観客が突き放して見るようにされているのは、悪をしかける者たちについてばかりではない、悪をしかけられる者についても同じ工夫がなされていた。第二幕第三場では、バシエーナスに喧嘩をうるようだけにアーロンから指示されていたディミートリアスとカイロンが、タモーラの唆しにのって簡単に彼を殺してしまうようにしてある。このため、アーロンの策謀の展開を予想していた観客は期待を裏切られたかっこうになってバシエーナスに同情できなくされてしまう。また、これにつづいて起こるラヴィニアの強姦についても同じである。強姦自体は舞台の外で行われているが、ラヴィニアの二人の兄弟たちがアーロンにだまされて森の穴に落ちるエピソードが強姦を間接的に伝えている。それもきわめてコミカルな雰囲気の中で展開されるために、強姦にともなうはずの深刻さは消えている。結果として、強姦されたあとのラヴィニアが悲惨な姿で登場しても、観客は悲劇的な状況にある彼女に同情することができなくされるのである。

アーロンに悪をしかけられる中心人物タイタスについ

でも、第三幕第一場全体を使ってより大がかりな形で同じ工夫がなされていた。タイタスは、次々と不幸に襲われている。まず、息子たちのための命乞いをするが護民官と元老院議員に拒絶される、つづいて、強姦されたラヴィニアの悲惨な姿を見せられている、そして、最後に、息子たちの命と交換するために切りとった自らの手といっしょに息子たちの首を受け取っている。表面的には、不幸が加わるたびに、タイタスの嘆きも強烈さを増してついに不気味な笑い声に収斂しているように見える。しかし現実には、シェイクスピアは、個々のタイタスの嘆きを先取りしてあらかじめ観客に伝えている。そのために、実際に彼の嘆きが観客に見せられるときには、その効果は半減することになっている。このように、シェイクスピアは悪をしかける者に対しても、悪をしかけられる者に対しても、観客に距離を置いて見守るように工夫していた。

アーロンにタモーラの復讐行動を肩代りして進めさせ、タイタスとアーロンの対峙を提示する一方で、シェイクスピアは本来の復讐者はあくまでタモーラであるという事実を絶えず印象づけていた。バシエーナスを息子たちに殺させる場面でも、シェイクスピアは、タモーラにタイタス一族への復讐の姿勢を再確認している台詞をエピソードを締めくくる部分で言わせることによって、エピソード全体がタモーラのタイタスへの復讐の一環として位置づけられるようにしている。第三幕第一場のタイタ

スの息子たちの命乞いにおいても、シェイクスピアは、命乞いという状況と身を低める所作をてことして、以前のタモーラの息子のための命乞いと呼応させ、それによって、タイタスとタモーラの対峙を観客に思い出させている。タイタス対タモーラ、タイタス対アーロン、というこの二つの対峙を維持している劇作家の努力をうかがわせる場面が二つある。その一つは、度重なる不幸に耐えかねたタイタスがついに復讐を決意する場面であり、もう一つは、タイタスが蠅を打つ場面である。前者では、シェイクスピアは、タイタスが復讐を決意したということを観客に伝えているが、その復讐の相手には、触れさせていない。このために、復讐の相手は、決意を引き出した悪事を行ったアーロンのようにも、あるいは、本来の対峙者タモーラのようにも、どちらにも観客が感じられるようにしている。後者では、まず、タイタスに蠅を憎らしいアーロンに喩えて打たせ、それにつづけて、今度は、同じ蠅をタモーラに喩えなおして打たせている。観客は、実際にアーロンの悪事がタイタスに加えられてきているのを見ている。従って、当然タイタスの復讐心がアーロンへ向けられることを期待する。シェイクスピアは、タイタスにアーロンとして蠅を打たせることでこの期待感をまず吸収したのである。そうしておいてから、今度はタモーラとして蠅を打たせることで、タイタスが本来はタモーラと対峙していたことを思い出させているのである。

タイタスの復讐の相手が曖昧にされているという状態に終止符をうち、復讐の対象を明確にしていたのが、ラヴィニアによって強姦犯人がディミーとリアスとカイロンであることが明らかにされている第四幕第一場であった。ここでもシェイクスピアは、ラヴィニアに強姦された事実をラテン語で書かせたり、フィロメラの物語を現実の小道具として出してラヴィニアの悲惨な経験を直接表現するものとして使わせたりしている。このために、フィクションの物語や違和感のあるラテン語が、いわば、ラヴィニアの経験と観客との間に割って入る形になり、観客の彼女への直接的な感情移入を妨げている。

ディミートリアスとカイロンを強姦犯人として明らかにし、復讐の対象として設定することで、シェイクスピアはタイタスとタモーラとの対峙を前面に押し戻している。そうした動きに合わせてるように、タイタスからディミートリアスとカイロンへ贈り物がなされる場面では、アロンの方はタイタスの復讐の相手から外されていることが伝えられている。具体的には、強姦犯人が露見したという贈り物を巻いた詩文に込められた意味をアロンに気づかせ、状況認識の高さをタイタスたちと同じにしながら、それを彼自身だけに保持させてタモーラには共有させていない。

タイタスの最終的な復讐行動自体についても、シェイクスピアは、観客に距離を取って見守るように仕組んでいた。具体的には、それは二つのやり方でなされている。

一つは、復讐行動をするタイタスが果たして正気なのか狂気なのか観客が判断できかねるようにしていることである。もう一つは、復讐自体に芝居がかった雰囲気を与えていることである。タイタスが正気か狂気か曖昧にすることについては、シェイクスピアは第四幕第三場と第四場を使っている。タイタスは神々に当てた手紙を結んだ矢を身内の者たちに射らせている。シェイクスピアは、タイタスの身内と敵の両方の者たちの反応を使って、観客にタイタスが正気とも狂気とも判断しかねる両方の印象を与えるようにしている。これがシェイクスピアによって強く意識してなされていることは、チャップブックではタイタスの狂気が敵を欺くための偽りの狂気になっているという事実との比較によって明らかにできた。観客はタイタスが正気か狂気かこのあともわからないまま、最後の復讐場面を迎えることになっている。これによって、観客は、タイタスが果たして復讐を復讐としてしっかりと認識して行動しているのかいないのかついに自信がもてないことになる。

タイタスの復讐に認められる芝居がかった雰囲気づくりについては、シェイクスピアは、第五幕第二場のタモーラがディミートリアスとカイロンといっしょに仕掛ける道徳劇的劇中劇から準備をしている。シェイクスピアは、一方でタイタスに「復讐」「強姦」「殺人」を演じるのがタモーラとその息子たちであることを承知しながらも、あえてその道徳劇の世界へ自分も参加していくようにさ

せている。そして、その劇の虚構世界の延長上で、ディミートリアスとカイロンをタイタスに殺させている。二人を殺すときに、シェイクスピアがタイタスに演じさせているのは、「料理人」という役柄である。そして、この役柄を演じたまま、タイタスは、大団円の最終的な復讐の場面に登場させられることになっている。

大団円では、「料理人」を演じるタイタスにシェイクスピアは皇帝との芝居がかった問答の中でラヴィニアを殺させている。そしてそれを踏み台にして、タイタスにタモーラを殺させている。そのあとの、タイタスをサターナイナスが殺し、サターナイナスをリュージアスが殺しているが、この展開も芝居がかったものにされている。まず、どの殺害も動機とは一切関係のないところで、連鎖反応的に行われている。また連続した殺害は、脚韻をふまれた台詞のやり取りというあらかじめ設定された枠組の中で行われるようにされている。こうした仕掛けによって、シェイクスピアは、復讐にともなう連続した殺害の残酷さに対して、観客に直接反応させないで、むしろそれを楽しませることができているのである。

こうした傾向を補強するために、シェイクスピアは、タイタスの復讐が本来向けられるべきアーロンではなくタモーラという間違った相手に向けられている悲劇性を、観客に印象づけていた。もちろんのこと、その一つは、大きく劇全体を使ったものであり、タモーラの復讐をアーロンに肩代りさせる趣向からはじめて、タイタスに本

来の仇のアーロンではなく、タモーラに復讐させることによって、タイタスの復讐に悲劇性を与えている。同じ方向の工夫を、シェイクスピアは、第五幕のはじめから大団円の直前までの間に、タイタスがアーロンこそ悪の張本人であることを知らずに最終的な復讐に向っているという事実を観客に伝えている。具体的には、アーロンにこれまでの彼の悪事をリュージアスに告白させ、そのリュージアスをタイタスのタモーラへの復讐の場に行くようにさせながらも、ついにタイタスには事の真相を伝えさせない。このことで、観客に、タイタスがアーロンの悪事について知ることなく死んだということが、印象づけられている。チャップブックでは、ムーアの悪事の告白を聞いてから、タイタスは死ぬようになっている。これと比べると、シェイクスピアがタイタスにアーロンの悪事を知らないまま死なせて、その復讐から成就感を奪うことを強く意識して試みていることがわかる。シェイクスピアは、この劇を流血悲劇にする工夫を、いわば逆手にとってタイタスの悲劇を確保しているのである。それは、第一幕第一場で描かれていた高潔さと残酷さとを合わせもつタイタスの性格から招来した悲劇といったものではない。シェイクスピアが最後にある程度成立させているタイタスの悲劇がその悲劇としての大きさの限界によって、この劇の本質を伝えている。シェイクスピアは、『タイタス・アンドロニカス』の本来もちえたはずの悲劇性をあえて放棄することによってセネカ流の流

血悲劇を成立させているというわけである。

ただここで、最後に確認しておくべきことは、『タイタス・アンドロニカス』が流血悲劇として位置づけられているとしても、それだからと言って、この劇が単に残酷さだけを売り物にしている劇ではないということである。ベン・ジョンソンが、エリザベス朝当時に何年もの間、この劇がキッドの『スペインの悲劇』と共に最も人気の高かった劇として記録している事実の意味は重い。それは、ほとんどの流血悲劇が恐怖と残酷さを観客に楽しませただけですぐに消えていったのとは違って、長い年月にわたって観客の支持を得つづけたということだからである。その事実は、『タイタス・アンドロニカス』が演劇作品としても高い質をもっていたことを暗示していると考えられる。この劇のもう一つの歴史的な事実であった、上演されたときにそれが本領を発揮するという事に触れるときがきたようである。

序文で述べたように、『タイタス・アンドロニカス』は、舞台にかけられたときに高い人気を得たが、批評家たちからは低い評価を与えられた作品である。言い換えると、この劇は、上演されたときにその魅力を発揮し、戯曲として読まれたときにはその魅力を失ってしまう作品だということである。それは劇を観ることと読むことという受容の仕方の違いに影響されやすい作品だということである。読むことによって見失しなわれるこの劇の魅力を突きとめるためには、戯曲を読むという受容の仕

方の特徴から押さえておかなければならない。

劇が戯曲として読まれる場合、劇展開は抽象的な次元で受けとめられることになる。ときには、特定の人物の表情や動きが意識されたりすることもあるが、それらはあくまで抽象的な次元にとどまる。これに対して、劇が上演される場合には、劇展開は現実の舞台の上に俳優の所作や衣装あるいは道具立てによって具体化されたものとして受けとめられる。それらは観客の意識とは関係なく現前して、それら自体が記号となって、観客に劇展開に絡んだ意味伝達を行うのである。逆に言えば、劇を戯曲として読む場合は、こうした側面が捨象されてしまうことになる。この受容の仕方の違いを考慮に入れると、『タイタス・アンドロニカス』にも、読むことによって見逃されやすい趣向が劇的に重要な働きをしていることに気づく。その代表的なものは、アーロンの黒い肌の色とひざまずきの所作である。

シェイクスピアは、はやくも第一幕のタイタスの登場の場面から、アーロンの黒い肌の色を効果的に使っていた。彼には一言も台詞が与えられていないが、捕虜の一人として登場したアーロンはその肌の黒さでひとりだけ別個の存在であることを主張している。シェイクスピアは、アーロンの肌の黒さ以外にもう一つ黒い色を同時に登場させている。それは、戦争で死んだタイタスの息子をおさめた柩をおおう黒布である。シェイクスピアは、アーロンの肌の黒さと柩をおおう布の黒さを呼応させる

ことによって、アーロンに漠然と不吉で不気味なイメージを与えているのである。そのイメージは、タイタスに彼の身内の者たちの死を含めた数々の不幸をもたらすことになるアーロンを予表している。第一幕では、アーロンはいつも他の登場人物たち、とりわけ、彼の愛人タモーラといっしょに現れている。そのアーロンを第二幕のはじめには、シェイクスピアは、肌の黒いアーロンを他の人物から離して一人だけ登場させて舞台を占めさせている。これによって、アーロン自身が台詞で述べている、今後はタモーラから独立的な存在になるということが、視覚的に観客に伝えられている。そして、第一幕ですでに彼に付与された不吉なイメージが劇世界で大きな存在となりはじめていることが暗示されている。シェイクスピアは、第四幕第二場で、更にもう一つ黒い色を増やしている。アーロンの赤子をその黒い肌が目立つように登場させている。そこでは、アーロンと赤子が黒い肌を共有していることを視覚的に見せることによって、アーロンと赤子の強い繋がりを、観客に感じさせ、悪事だけをすすめてきたアーロンが突然示す子どもへの愛情を受け入れやすいものになっている。最後の第五幕第三場では、回復された秩序と調和の中で、アーロンが場違いな存在であることが、その肌の黒さによって表現されている。また、マーカスが事の真相をローマ人に知らせる道具として使われていたアーロンの赤子の黒い肌と呼応させながら、タイタスが自分が受けた悪行の真実を知らずに死

んだことを象徴的に伝えているのである。

ひざまずきの所作については、シェイクスピアは、より頻繁により複雑に使っていた。ここでは、第一幕に限定してひざまずきの所作の展開を振り返ってみよう。はじめてひざまずきの所作が使われているのは、アラーバスが犠牲にされようとしているときに、タモーラがタイタスに息子のための命乞いをするところである。ここでは、その所作に特別な意味があるとは観客には感じられない。ところが、このあとシェイクスピアは、繰り返して同じ所作を人物たちに相互に呼応させながら使わせることになっている。まず、ラヴィニアが帰国したタイタスを迎えるために父親にひざまずく。このひざまずきは、タイタスに女がひざまずいているというイメージの共通性によって、観客にタモーラの息子の命乞いのひざまずきを思い出させる。また、シェイクスピアは、タイタスがひざまずく娘に豊かな愛情を示すのを見せて、観客に、それとは対照的に、タモーラに対しては無情だったタイタスを意識させている。次には、ミュートィアスを一族の墓に埋葬する許しをタイタスからもらうためにマーカスたちがひざまずいている。シェイクスピアは、埋葬の願いを一旦タイタスに拒絶させている。これによって、マーカスたちのひざまずきは、人の死の問題とその死に関わる願いの拒絶というパターンを与えられている。観客は、マーカスのひざまずきを見ることで、同じパターンをもつタモーラの息子のためのひざまずきを思い出すよ

うにされている。幕の終りに現れたひざまずきは、より巧妙である。ラヴィニアの件で憤ったサターニナスにマーカスたちが許しを願うためにひざまずく。シェイクスピアは、すぐ直前で同じようにひざまずいて皇帝から許しを得たタイタスを、この時点では、すでに立たせている。従って、サターニナスに他の者たちがひざまずいているときには、タイタスもそばに立っていることになる。ひざまずいている者たちとその目的の同一性と以前と同じように立っているタイタスの存在とによって、シェイクスピアは、観客に、サターニナスたちのタイタスへのひざまずきを思い出させている。しかもここでマーカスとひざまずいている者たちの中には、ラヴィニアも含むようにされているので、観客は、彼女が父親を歓迎するためにひざまずいた場面を容易に引き寄せることにもなっている。そして、そのラヴィニアのひざまずきは、タモーラの息子の命乞いのひざまずきと呼応させられていたわけだから、結局観客は、マーカスたちの皇帝へのひざまずきを見ることによって、これまでのひざまずきとそれらがともなっていた意味を一挙に意識されることになっている。このようにして、一つの所作にすぎないひざまずきが、呼応し合い、以前の意味を引き寄せ、各場面やエピソードをつなぎ合わせて、複層的な意味を観客に伝達することに役立っているのである。

アーロンの黒い肌の色やひざまずきの所作を代表とする舞台的イメージの視覚的な意味伝達の機能は、戯曲と

して『タイタス・アンドロニカス』を読んだ場合には、見逃されやすいものである。しかしそれは、この劇が舞台上で上演された場合には、観客のだれもが直感的に受容するこの劇の演劇的魅力であると考えられる。

アーロンの黒い肌の色とひざまずきの所作を代表とする舞台的なイメージがこの劇で重要な働きをしていることを伝えている物がある。それは、いわゆる“The Longleat manuscript”と呼ばれるものに描かれた一枚の絵である。¹ 絵では、左手に二人の兵士をしたがえたタイタスが立っており、タイタスに右手からタモーラがひざまずいている。その後には彼女の縛られた二人の息子たちがひざまずいて、その更に右には、抜き身の剣をもった黒い肌のアーロンが立っている。この絵は、書かれている言葉からして、『タイタス・アンドロニカス』の第一クウォート版が出た1594年か、その次の年に“Henricus Peacham”という人物によって書かれたと考えられる。実は、これ以外のことはよくわからない。下に書かれたト書“Enter Tamora pleadinge for her sonnes going to execution”² から、タモーラが息子のための命乞いをしているところらしいことはわかっているが、剣をもったアーロンの姿は、この場面のアーロンではないようにも見える。この絵についてのもっとも説得力のある説明は、ウェイスの紹介している John Munro のものであろう。彼によると、これは、当時よく見られた、複数の場面を同時に描く“‘comprehensive’

illustration”だということである。³ しかしこれによっても、たとえば、犠牲にされるタモーラの息子の数がどうして一人ではなく“sonnes”と複数になっているのかといったことは説明できない。そればかりではない。そもそも、この絵は、実際の舞台を写したものか、劇を読んだあとで想像力によって書かれたものか、といったこともわからない。⁴ そのために、批評家たちの興味と様々な説明を引きよせてきたのである。ただこの絵について、これまで、批評家たちに見過ごされてきた事実が隠されていると考えられる。すなわち、それが現実の舞台を写したものであれ想像力によるものであれ、この絵を画いた者は『タイタス・アンドロニカス』という劇の最も視覚的に印象深いと感じた場面を描いたであろうということである。そして注目すべきは、そのようにして選ばれた絵図に、ひざまずきの所作とアーロンの黒い肌の色が含まれているということである。この事実は、それらが代表する視覚的なイメージがこの劇で果たすインパクトの強さを、時代を越えて、証していると考えられる。

このことが、『タイタス・アンドロニカス』という劇が、上演されたときに威力を示すという歴史的な事実の一端を説明していると考えられる。シェイクスピアは、このはじめての悲劇を流血悲劇にしたが、演劇的な特性を十二分に使った作品ともしているのである。その意味では、『タイタス・アンドロニカス』はまさしく純然たる演劇作品そのものだったのである。

結論 注

1. "The Longleat manuscript"とそれにつけられた絵の解釈については、Alan Hughes(ed.), Titus Andronicus (Cambridge UP, 1994), pp.15-22., Eugene M. Waith (ed.), Titus Andronicus(Clarendon Press, 1984), pp.20-27., J.C.Maxwell(ed.), Titus Andronicus (Methuen, 1953), pp.xix-xx. に詳しい。

問題の絵は次のようなものである。



2. J.C.Maxwell(ed.), op.cit., p.xix.
3. Eugene M. Waith(ed.), op.cit., p.22. 参照。
4. Alan Hughes(ed.), op.cit., p.17. 参照。

参考書目

シェイクスピアの作品

- Hughes, Alan. ed. Titus Andronicus. Cambridge:
Cambridge UP, 1994.
- Maxwell, J.C. Titus Andronicus. London: Methuen,
1953.
- Waith, Eugene M. Titus Andronicus. Oxford:
Clarendon Press, 1984.
- Wilson, John Dover. Titus Andronicus. Cambridge:
Cambridge UP, 1968.

その他の作家の作品及び評論

- Eliot, T.S. "Seneca in Elizabethan Translation."
Selected Essays. London: Faber and Faber, 1932.
- Horsman, E.A. ed. Bartholomew Fair. London:
Methuen, 1960.
- Johnson, Samuel. Johnson on Shakespeare. London:
Henry Frowde, 1908.
- Miller, Frank Justus. The Tragedies of Seneca.
Chicago: U of Chicago Press, 1907.

研究書・研究論文

- Adams, John C. "Shakespeare's Revisions."
Shakespeare Quarterly 15(1964): 177-90.

- Asp, Carolyn. "‘Upon her wit doth earthly honor wait’: Female Agency in Titus Andronicus." Titus Andronicus: Critical Essays. Ed. Philip C. Kolin. New York: Garland, 1995. 333-46.
- Baker, George P. "‘Titus’ and ‘Vespacia’ and ‘Titus Ondronicus’ in Henslowe’s Diary." PMLA 16(1901):66-76.
- Barber, C.L., and Richard P. Wheeler. "Titus Andronicus: Abortive Domestic Tragedy." The Whole Journey: Shakespeare’s Power of Development. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1986. 125-57.
- Bartels, Emily C. "Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race." Shakespeare Quarterly 41(1990): 433-54.
- Barton, Anne. Shakespeare and the Idea of the Play. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1962.
- Bevington, David. Action Is Eloquence: Shakespeare’s Language of Gesture. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- , "‘O cruel, irreligious piety’: Stage Images of Civil Conflict in Titus Andronicus." Titus Andronicus: Critical Essays. Ed. Philip C. Kolin. New York: Garland, 1995.357-72.
- Bolton, Joseph, S.G. "Titus Andronicus:

- Shakespeare at Thirty." Studies in Philology
30(April 1933): 208-34.
- Bowers, Fredson. "The School of Kyd." Elizabethan
Revenge Tragedy 1587-1642. Princeton:
Princeton UP, 1940.
- Bradbrook, M.C. Shakespeare and Elizabethan Poetry.
Cambridge: Cambridge UP, 1951.
- . "Shakespeare's recollection of Marlowe,"
Philip Edwards, Inga-Stina Ewbank and G.K.
Hunter(ed.), Shakespeare's Style: Cambridge UP,
1980.
- . Themes and Conventions of Elizabethan
Tragedy. Cambridge: Cambridge UP, 1935.
- Brook, Peter. The Empty Space. New York: Atheneum,
1969.
- Brooke, Nicholas. "Titus Andronicus." Shakespeare
Early Tragedies. London: Methuen, 1968. 13-47.
- Broude, Ronald. "Roman and Goth in Titus
Andronicus." Shakespeare Studies 6(1972):
27-34.
- Brower, Reuben A. Hero and Saint: Shakespeare and
the Graeco-Roman Tradition(New Yor: Oxford UP,
1971.
- Brown, Huntington. "Enter the Shakespearean Tragic
Hero." Essays in Criticism 3(1953): 285-302.

- Brucher, Richard T. "Tragedy, laugh on': Comic Violence in Titus Andronicus." Renaissance Drama 10(1979): 71-91.
- Bullough, Geoffrey. ed. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. vol.8. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
- Calderwood, James L. "Titus Andronicus: Word, Act, Authority." Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labor's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, and Richard II. Mineapolis: U of Minnesota P, 1971.23-51.
- Champion, Larry S. Shakespeare's Tragic Perspective. Athens: U of Georgia P, 1976.
- Charlton, H.B. "Apprentice Pieces: Titus Andronicus, Richard III and Richard II." Shakespearean Tragedy. Cambridge: Cambridge UP, 1948.
- Charney, Maurice. Titus Andronicus. Harvester New Critical Introduction to Shakespeare. London: Hemel Hemstead, 1990.
- Clemen, Wolfgang. The Development of Shakespeare's Imagery.1936.London and New York: Methuen, 1951.
- '. Shakespeare's Dramatic Art. London: Methuen,

1972.

- Cohen, Derek. Shakespeare's Culture of Violence.
London: St. Martins, 1993.
- Crawford, C. "The Date and Authenticity of Titus Andronicus." Shakespeare Jahrbuch 36(1900):
1-65.
- Cunningham, Karen. "'Scars can witness': Trials
by Ordeal and Lavinia's Body in Titus Andronicus." Women and Violence in Literature: An Essay Collection. Ed. Katherine Anne Ackley.
New York: Garland, 1990. 139-62.
- Cutts, John P. "Shadow and Substance: Structural
Unity in Titus Andronicus." Comparative Drama
2(1968): 161-72.
- Danson, Lawrence. "Introduction: Titus Andronicus."
Tragic Alphabet. New Haven and London: Yale UP,
1974. 1-21.
- Dessen, Alan C. "Exploring the Script:
Shakespearean Pay-offs in 1987." Shakespeare Quarterly 39(1988): 217-26.
- Titus Andronicus. Shakespeare in Performance
Series. Manchester:Manchester UP; New York: St.
Martins, 1989.
- Evans, Bertrand. "For Practice's Sake: Titus Andronicus." Shakespeare's Tragic Practice.

- New York: Oxford UP, 1979. 1-21.
- Fawcett, Mary Laughlin. "Arms/words/tears:
Language and the Body in Titus Andronicus."
ELH 50(1983): 261-77.
- Fiedler, Leslie. The Stranger in Shakespeare. New
York: Stein and Day, 1965.
- Fuller, Harold De Wolf. "The Sources of Titus
Andronicus." PMLA 16(1901): 1-65.
- Gildon, Charles. "Remarks on the Plays of
Shakespeare." The Works of Mr. William
Shakespeare. Ed. Nicholas Rowe. 1710. Rpt. New
York: AMS Press, 1967.
- Green, Douglas E. "Interpreting 'her martyr'd
signs': Gender and Tragedy in Titus
Andronicus." Shakespeare Quarterly 40(1989):
317-26.
- Haaker, Ann. "Non sine causa: The Use of
Emblematic Method in the Thematic Structure of
Titus Andronicus." Research Opportunities in
Renaissance Drama 13-14(1970-71): 143-68.
- Hamilton, A.C. "Titus Andronicus: The Form of
Shakesperian Tragedy." Shakespeare Quarterly
14(1963): 201-13.
- ."The Early Tragedy: Titus Andronicus." The
Early Shakespeare. San Marco, Calif.: the

- Huntington Library, 1967.
- Hanna, Sara. "Tamora's Rome: Raising Babel and Inferno in Titus Andronicus." Shakespeare Yearbook 3(1992): 11-29.
- Harris, Bernard. "A Portrait of a Moor." Shakespeare Survey 10,11(1958): 89-97.
- Helms, Lorraine. "The High Roman Fashion: Sacrifice, Suicide, and the Shakespearean Stage." PMLA 107(1992): 554-65.
- Hiles, Jane. "A Margin for Error: Rhetorical Context in Titus Andronicus." Style 21.1(1987): 62-75.
- Hill, R.F. "The Composition of Titus Andronicus." Shakespeare Survey 10(1957): 60-70.
- Howard, Jean E. Shakespeare's Art of Orchestration. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1984.
- Huffman, Clifford Chalmers. "Titus Andronicus: Metamorphosis and Renewal." Modern Language Review 67(1972): 730-41.
- Hulse, S. Clark. "Wrestling the Alphabet: Oratory and Action in Titus Andronicus." Criticism 21 (1979): 106-18.
- Hamilton, A.C. "The Early Tragedy: Titus Andronicus." The Early Shakespeare. San Marino,

- California: The Huntington Library, 1967.
- Hunt, Maurice. "Compelling art in Titus Andronicus." Studies in English Literature, 1500-1900 28(1988): 197-218.
- Hunter, G.K. "Shakespeare's Earliest Tragedies: Titus Andronicus and Romeo and Juliet." Shakespeare Survey 27(1974): 1-9.
- James, Heather. "Cultural Disintegration in Titus Andronicus: Mutilating Titus, Virgil, and Rome." Themes in Drama. Ed. James Redmond. New York: Cambridge UP, 1991. 123-40.
- Jones, Emrys. Scenic Form in Shakespeare. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Jones, Eldred. Othello's Countrymen: The African in English Renaissance Drama. New York: Oxford UP, 1965.
- Kehler, Dorothea. "'That Ravenous Tiger Tamora': Titus Andronicus's Lusty Widow, Wife, and Mother." Titus Andronicus: Critical Essays. Ed. Philip C. Kolin, New York: Garland, 1995. 317-32.
- Kendall, Gillian Murray. "'Lend me thy hand': Metaphor and Mayhem in Titus Andronicus." Shakespeare Quarterly 40(1989): 299-316.
- Kistner, A.L. and M.K.Kistner. "The Senecan

- Background of Despair in The Spanish Tragedy and Titus Andronicus." Shakespeare Studies 7 (1976):1-10.
- Kolin, Philip C. " 'Come down and welcome me to this world's light': Titus Andronicus and the Canons of Contemporary Violence." Titus Andronicus: Critical Essays. Ed. Philip C. Kolin. New York: Gaeland, 1995. 305-16.
- ."Performing Texts in Titus Andronicus." Shakespeare Bulletin 7(1989):5-8.
- Kott, Jan. Shakespeare Our Contemporary. New York: Doubleday, 1966.
- Law, Robert Adger. "The Roman Background of Titus Andronicus." Studies in Philology 40(1943): 145-53.
- Leggatt, Alexander. "Titus at the University of Tronto, 1985." Titus Andronicus: Critical Essays. Ed. Philip C. Kolin. New York: Garland, 1995.431-33.
- Marienstras, Richard. "The Forest, Hunting and Sacrifice in Titus Andronicus." New Perspectives on the Shakespearean World. Cambridge: Cambridge UP, 1985. 40-7.
- Maxwell, J.C. "Shakespeare's Roman Plays, 1900-1956." Shakespeare Survey 10(1957): 1-11.

- Mehl, Dieter. "Titus Andronicus." Shakespeare Tragedies: An Introduction. Cambridge: Cambridge UP, 1986. 10-8.
- Metz, G. Harold. "The Early Staging of Titus Andronicus." Shakespeare Studies 14(1981): 99-109.
- , "The History of Titus Andronicus" and Shakespeare's Play,' N&Q 220(1972):163-6.
- , "Stage History of Titus Andronicus." Shakespeare Quarterly 28(1977): 154-69.
- Mincoff, Marco. "The Source of Titus Andronicus." N&Q 216(April 1971): 131-4.
- Miola, Robert S. Shakespeare's Rome. New York: Cambridge UP, 1983.
- Palmer, D. J. "The Unspeakable Pursuit of the Uneatable: Language and Action in Titus Andronicus." Critical Quarterly 14(1972): 320-39.
- Parker, Douglas H. "Shakespeare's Use of Comic Conventions in Titus Andronicus." University of Toronto Quarterly 56(1987): 486-97.
- Parrott, Thomas Marc. "Shakespeare's Revision of Titus Andronicus." Modern Language Review 14 (1919): 16-37.
- Paster, Gail Kern. The Idea of the City in the Age

- of Shakespeare. Athens: U of Georgia P, 1985.
- Price, Hereward T. "The Language of Titus Andronicus." Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters 21(1935):501-07.
- "The Authorship of Titus Andronicus." Journal of English and Germanic Philology 42(1943): 55-81.
- Rackin, Phyllis. Shakespeare's Tragedies. New York: Ungar, 1978.
- Reese, Jack E. "The Formation of Horror in Titus Andronicus." Shakespeare Quarterly 21(1970):77-84.
- Ribner, Richard. "Senecan Beginnings: Titus Andronicus, Richard III, Romeo and Juliet." Shakespearean Tragedy. London: Methuen, 1965. 14-35.
- Robertson, J.M. Did Shakespeare Write "Titus Andronicus"? London: Watts, 1905.
- Rose, Mark. Shakespearean Design. Cambridge: Belknap Press, 1972.
- Sargent, Ralph. "The Source of Titus Andronicus." Studies in Philology 46(1949): 167-83.
- Schwartz, Robert. ed. Robert Weimann. Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic

- Form and Function. Baltimore and London:
Johns Hopkins UP, 1978.
- Slights, William. "The Sacrificial Crisis in Titus Andronicus." University of Toronto Quarterly 49(1979): 18-32.
- Sommers, Alan. "'Wilderness of Tigers': Structure and Symbolism in Titus Andronicus." Essays in Criticism 10(1960): 275-89.
- Spencer, T. J. B. "Shakespeare and Elizabethan Romans." Shakespeare Survey 10(1957): 27-38.
- Spivack, Bernard. "The Hybrid Image in Shakespeare." Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to His Major Villains. New York and London: Columbia UP, 1958.
- Symons, Arthur. "Titus Andronicus and the Tragedy of Blood." Studies in the Elizabethan Drama. 1919. rpt. New York: AMS Press, 1971.
- Taylor, Neil, and Brian Loughrey, eds. Shakespeare's Early Tragedies: Richard III, Titus Andronicus, and Romeo and Juliet: A Casebook. Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Teller, Stephen. "Lucius and the Babe: Structure in Titus Andronicus." Midwest Quarterly 19 (1978): 343-54.

- Tillyard, E.M.W. "The Early Shakespeare."
Shakespeare's History Plays. London: Chatto
and Windus, 1956.
- Tricomi, Albert H. "The Aesthetics of Mutilation
in Titus Andronicus." Shakespeare Survey 27
(1974): 11-19.
- Ungerer, Gustav. "An Unrecorded Elizabethan
Performance of Titus Andronicus." Shakespeare
Survey 14(1961):102-09.
- Van Doren, Mark. "Titus Andronicus." Shakespeare.
New York: Henry Holt and Company, 1939.
- Van Laan, Thomas F. Role-playing in Shakespeare.
Toronto: U of Toronto Press, 1978.
- Waith, Eugene M. "The Metamorphosis of Violence in
Titus Andronicus." Shakespeare Survey 10(1957):
26-35.
- West, Grace Starry. "Going by the Book: Classical
Allusions in Shakespeare's Titus Andronicus."
Studies in Philology 79(1982): 62-77.
- White, R.S. "Lavinia." Innocent Victims: Poetic
Injustice in Shakespearean Tragedy. "2d ed.
London, 1966.26-35.
- ". "Titus Andronicus and Romeo and Juliet."
Shakespeare: A Bibliographical Guide. New. ed.
Stanley Wells. London: Clarendon, 1990.

181-200.

- Willbern, David. "Rape and Revenge in Titus Andronicus." English Literary Renaissance 8 (1978): 159-82.
- Williams, William Proctor. "Courting in Dumb Show: An Editorial and Theatrical Modification in the Text of Titus Andronicus." Titus Andronicus: Critical Essays. Ed. Philip C. Kolin. New York: Garland, 1995. 347-55.
- Wilson, John Dover. "Titus Andronicus on the Stage in 1595." Shakespeare Survey 1(1948): 17-24.
- Wynne-Davis, Marion. "'The swallowing womb': Consumed and Consuming Women in Titus Andronicus." The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare. Ed. Valerie Wayne. Ithaca: Cornell UP, 1991. 129-51.

あとがき

演劇というものを学びはじめた頃から、ずっと思いつづけてきたことがあります。それは、この力強い世界をなんとか生きた姿のままにとらえることができないのだろうか、ということです。その思いは今も一つの夢としてつづいています。その夢はついに夢だとしても、せめてその夢に一つの小さな橋をかけてみたくてこの論文を書きました。

こんなささやかな論文を書くことができたのも、いろいろな方々との出会いとそのお教えのお蔭だと思えます。とりわけ、菅泰男先生と喜志哲雄先生、木村健治氏と丸橋良雄氏をはじめとした演劇の研究会のみなさん、同僚の水光雅則氏と山梨正明氏と高谷修氏、そして畏友宮内弘に感謝申し上げます。

この論文を、母依田三枝と妻スーザン・パヴロスカに捧げます。

1995年盛夏

依田義丸