

劇作家と演出家

——『タイタス・アンドロニカス』の1955年の

Peter Brook 演出——

依 田 義 丸

『タイタス・アンドロニカス』の20世紀における最も世に知られた上演は、1955年にStratford-upon-AvonのThe Shakespeare Memorial TheatreでおこなわれたPeter Brookの演出による舞台である。

ブルックによる上演で最も目立った特徴は、具体的な血が舞台で一切使われなかったことである。このことは、『タイタス・アンドロニカス』がときに“the Tragedy of Blood”（「流血悲劇」）¹と規定されることもある文字通りの血生臭い残酷な場面をふんだんに盛り込んだ劇であることを考えると奇異な感じがするかもしれない。しかし、ブルックにとってはそれは彼のこの劇についてのとらえ方から必然的に導かれる帰結であった。ブルックは、プログラム・ノートで、この劇が“an austere and grim Roman Tragedy, horrifying indeed, but with a real primitive strength, achieving at times a barbaristic dignity”（「厳格なローマ悲劇であり、恐ろしくはあるが、ほんとうの原始的な力をもっていて、ときに残酷さの威厳を達成している」）²と考え

1 J. D. Wilson, ed., *Titus Andronicus* (Cambridge UP, 1948), “Introduction” viii.

2 Sally Beauman, *The Royal Shakespeare Company: A History of Ten Decades* (Oxford, 1982) 224. Peter Brook, programme note, *Titus Andronicus* (1955), SMT.

していると述べている。ここには、大きく二つの考え方が認められる。その一つは、『タイタス・アンドロニカス』があくまで *Julius Caesar* や *Coriolanus* と同じ純然たる悲劇であり、単純な残酷劇ではないという判断である。この見方と関連した形で、もう一つの考え方は、この劇にみられる残酷さは単なる残酷さを越えて威厳のある高みに達しているというものである。これらのうち後の方の考え方については、ブルックは著書 *The Empty Space* のなかでもその表現を変えて二度触れている。一度は、“The Holy Theater”（「神聖演劇」）の章で、ロイヤル・シェイクスピア劇団と『タイタス・アンドロニカス』のヨーロッパ巡業を行ったときの経験と関連させて、“... this obscure work of Shakespeare touched audieces directly because we had tapped in it a ritual of bloodshed which was recognized as true.”（「このシェイクスピアのよく知られていない劇が観客の心をとらえたのは、我々の上演がほんものの流血の祭儀をこの作品の中に堀りあてたからである」）³ と述べている。そしてもう一度は、“The Rough Theater”（「野性演劇」）を論じるなかで、“Shakespeare’s first play *Titus Andronicus* begins to yield its secrets the moment one ceases to regard it as a string of gratuitous strokes of melodrama and begins to look for its completeness. Everything in *Titus* is linked to a dark, flowing current out of which surge the horrors, rhythmically and logically related. If one searches in this way one can find the expression of a powerful and eventually beautiful barbaristic ritual.”（「シェイクスピアのはじめての悲劇『タイタス・アンドロニカス』の秘密を明らかにしようとするなら、メロドラマ的ないわれのない要素の連続といった見方をやめて、その完璧性を探さなければならない。この作品のすべてが一つの暗い流れに結びつけられている。その流れから、律動的に、論理的に関連づけられた恐怖が押し寄せてくるのである。こうした方向からこの作品を

3 Peter Brook, *The Empty Space* (Penguin Books, 1972) 53.

探究すれば、力強く究極的に野蛮な祭儀が見い出されるにちがいない」)⁴。ここで、この残酷な劇の本質を描いている言葉は、“a ritual of bloodshed”にせよ、“a ... barbaristic ritual”にせよ、その表現しようとしている意味はようするに、「おどろおどろしい流血にとどまるのではなくて祭儀的な次元に到達している残酷さ」を描いた劇だということである。そして、これを舞台上で視覚的に表現しようとしてブルックがみつけ出した一つの方法が、残酷な場面でも実際の血は一切使わないで象徴的に描出するやり方だったのである。たとえば、第二幕第四場で強姦されたあとのラヴィニアがディミートリアスとカイロンにつれられて登場するところでは、彼女に扮したヴィヴィアン・リーは、切られた両手と舌からの出血を示すのに血糊は一切使わず、そのかわりに“with scarlet ribbons dangling from her mouth and sleeves”（「口と両袖から緋色の細いリボンをたらしして」）⁵ 登場した。これはもちろん、“Enter the Empress’ sons [CHIRON and DEMETRIUS] with LAVINIA, her hands cut off, and her tongue cut out, and ravished”⁶ というト書の部分に対応した演出であることは言うまでもない。このように、ブルックはこの劇についての独自のとらえ方からラヴィニアの出血を現実的には描かないで、象徴的に表現するという方法をとっているが、興味深いことは、これによって場面の他の部分にも対応する処置をとらなければならなくなったことである。具体的には、強姦されて登場するラヴィニアにマーカスが会おう部分についてである。

Alas, a crimson river of warm blood,
Like to a bubbling fountain stirred with wind,
Doth rise and fall between thy rosed lips,

4 Brook 106.

5 Richard David, *Shakespeare Survey* 10 (1957): 126.

6 Alan Hughes, ed., *Titus Andronicus* (Cambridge UP, 1994) 89.

ト書き。なお、作品からの引用部分の行数もこのテキストによる。

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 be 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。
 きっ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、おまえの顔は、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っただろうに。

(二幕四場二二―三二、三八―四七行)

実は、この部分は『タイタス・アンドロニカス』の批評史のなかで、批評家たちの批判に最もさらされてきた場面である。おおかたの批判の内容は、マーカスの台詞が強姦され手と舌を切られたラヴィニアの姿を描写しえていないというものである。言いかえると、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との間に不調和さが認められるということである。Wolfgang H. Clemen の次の指摘は、そうした批判の代表的な例である。“... 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い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の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喩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」⁷ こうした批評自体には、シェイクスピアの批評家たちがときとしておかしてきた間違いが象徴的に出ていると思われる。その一つは、シェイクスピアをリアリズム的に見る結果、台詞は描写の対象を忠実に写し取らなければいけないと考えてしまうことである。もう一つは、この劇を戯曲としてだけ読んで描写の対象を観念的にとらえて、それが台詞の言葉で描写しえているかどうかという具合に判断しようとしていることである。こうした見方は、シェイクスピアの作品が本来舞台上で上演されるためのものであることを忘れていることから考えると考えられる。なぜなら、今問題にしている『タイタス・アンドロニカス』の場面についていえば、実際の舞台では、ラヴィニアの姿は物理的な存在として現前して観客に視覚的に訴えかけつづけるのであり、これに対して台詞の言葉もあくまでそれとは別個のものとして聴覚的に観客に訴えかけるからである。つまりは、両者は独立した存在としてそれぞれ自律的に観客への効果をもつものであって、一方が他方を表現しえているかどうかといった性質のものではないのである。

他方、こうしたことを確認したあとでも、描かれている対象と描いている言葉との不一致自体が存在することも事実である。確かに、ラヴィニアの口から血が流れている様子が、“bubbling fountain stirrd with wind”（「風で泡立つ泉」）にたとえられたり、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

7 Wolfgang H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery* (Methuen, 1951) 26. Jonathan Bate, ed., *Titus Andronicus* (Routledge, 1995) 60.

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、これに関連して問いかけられるべきは、むしろ描写の適格さという問題ではなく、不一致さそのものが観客に与える観劇上の効果ということであろう。

その効果をつきとめるためには、描かれている対象と描いている言葉とがリアリズム劇におけるように一致する場合を考えてみるとよい。そうした場合には、言葉は描いている対象を観客に再度印象づける機能を果たすだけで、それ自体の存在を独自に主張することはない。従って、観客はどこまでも描かれている対象に直接関わっていくことができる。これに対して、今の場面のように、言葉とその対象の間に不調和さがあるときには、描かれているラヴィニアと観客の感情との間に不適切な言葉や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のである⁸。

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が観客に与える効果をこれまで取り上げてきたのは、シェイクスピアの作品が本来舞台にかけられる演劇作品だという理由からであったが、実はもう一つの理由がある。それは、両者の不一致さは偶然現われたものではなくて、ほかならぬシェイクスピアによって意識されていたことを示す証拠が認められるからである。それは、マーカスの台詞にみられる強姦そのものについての具体的な表現である。マーカスによる描写をよく読んでみると、そこでは、強姦の結果の悲惨さについてばかりでなく、強姦自体を観客に思い出させるようにされていることがわかる。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

8 S. Clark Hulse, “Wresting the Alphabet: Oratory and Action in Titus Andronicus,” *Criticism* 21 (1979): 106–08 参照。

れているからである。なるほど強姦の行為自体については、“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*.” (II. iii. 191–192) 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。つまりは、シェイクスピアはこうした言葉によって観客に現実の強姦をあらためて意識させているのである。劇作家は、現実の強姦のリアルな描写によってラヴィニアの悲惨な姿を強化しているのである。そしてそれによって、マーカスの台詞の言葉やイメージと、舞台上にみられるラヴィニアの悲惨な姿との不調和を一層強烈に印象づけているのである。

このように、マーカスの台詞とラヴィニアの姿との不調和をシェイクスピアがねらっているのは、結局のところ、観客とラヴィニアとの間に距離をつくるためであるが、そのことの更なる補強をねらっている劇作家の工夫がもう一つある。それは、強姦されたラヴィニアの状態を推測するマーカスの描写に “Philomela” の逸話を使わせている事実である。劇作家はまず、強姦犯人を “Tereus” に喩えることからはじめている (“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、だれがやったかわからないように、舌を切ったのだ」))。言うまでもなく、フィロメラの逸話は Ovid の *Metamorphosis* からきている。そしてそこでは、テレウスがフィロメラを強姦しその上露見を恐れて舌も切ることになっている。それと同じように、劇ではディミートリアスとカイロンがラヴィニアを強姦し舌も切っているというのである。普通比喩というものは、一般的に比喩されるものの内容をより強烈に印象づけるために使われる。言い換えると、比喩される側の意味内容が主で、比喩する側はあくまで従として使われるわけである。ところが、ここでの場合は、比喩として使われているフィロメラの話があまりに有名過ぎるエピソードなので、それは比喩されるラヴィニアの強姦の影を薄く

する結果になっている。つまりは、観客は、強姦されたラヴィニアに反応する前に、まずフィロメラの逸話を強く意識させられることになるのである。このようにして、シェイクスピアは観客がラヴィニア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、シェイクスピアは幾重にも工夫を重ねて、観客が彼女に同情し感情移入することを阻むようにしているのである。つまりは、『タイタス・アンドロニカス』の最も代表的な残酷場面において、シェイクスピアは観客に描かれている残酷さに対して、直接反応させるのではなく、距離をおいて眺めさせるようにしていることになる。

実をいうと、ブルックの演出では、マーカスが悲惨な姿になったラヴィニアを前にして話す四十七行の台詞がそっくりカットされている。このことは、残酷さを象徴的に描く仕方を演出家が採用したことを考えると当然だったことがわかる。つまり、ブルックがこの作品にみてとった“barbaristic dignity”を保つためには、残酷な場面の緊張感を失わせるような要素は余計なものだからである。すでに吟味したマーカスの台詞は、少なくとも表面上は、「残酷な姿を見た人間が突然イメージと比喩に満ちた長い言葉を話す」という不自然な表現であり、「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さを示している」という特徴をもっていた。それは、この深刻な場面でときに観客に笑いをおこさせかねない存在であった。そうした事態を防ぎ、この残酷な場面の品位を保つためにブルックがマーカスの台詞をカットとする方法をとったとしても何ら不思議なことではない。

いずれにせよ、こうしてマーカスの台詞全体が削除されたので、当然のことながら、マーカスの登場自体も余計なものとなって、結局のところ、ブルックはマーカスを一切登場させずにこの場面を展開させている。結果として、第二幕第四場は、変り果てた姿のラヴィニアと彼女をそのようにしたタモラの二人の息子ディミートリアスとカイロンだけの場面になっている。この場面の実際

の舞台については、現在まで残っている写真⁹によってその雰囲気をつかぐことができる。舞台中央には、ヴィヴィアン・リー扮するラヴィニアが伸ばした右手をだらりと下げ、頭は左へうなだれ、乱れた髪の毛が肩にかかっている。口と両手首からは、出血を象徴する緋色のリボンが長く垂れ下がっている。彼女を両側から挟む形で、カイロンとディミートリアスが立ちつくしている。この場面での人物たちの具体的な動きについては Richard David が詳しく説明していて、カイロンとディミートリアスは、“retreat from her, step by step, looking back at her, on either side of the stage”（「舞台の両側で、後を振り返りながら、一步一步後退りする」）ことになった。そしてこのために、“... their taunts fall softly, lingeringly, as if they themselves were in a daze at the horror of their deed.”（「二人のあざけりは、まるで自分たちのやったことの恐しさに呆然とするように、おだやかにためらいがちに弱まることになった」）とディヴィッドはつづけて報告している¹⁰。ここでいう「二人のあざけり」とは、ラヴィニアといっしょに登場したカイロンとディミートリアスが両手と舌を失ったラヴィニアをからかって言う次のような十行である。

DEMETRIUS So now go tell, and if thy tongue can speak,

Who 'twas that cut thy tongue and ravished thee.

CHIRON Write down thy mind, bewray thy meaning so,

And if thy stumps will let thee play the scribe.

DEMETRIUS See how with signs and tokens she can scrawl.

CHIRON Go home, call for sweet water, wash thy hands.

DEMETRIUS She hath no tongue to call, nor hands to wash,

And so let's leave her to her silent walks.

CHIRON An 'twere my cause I should go hang myself.

9 Jonathan Bate, ed., *Titus Andronicus* (Routledge, 1995) 60.

10 David 127.

DEMETRIUS If thou hadst hands to help thee knit the cord.

(II. iv. 1-10)

ディミートリアス さあ、戻って言うんだ、その舌で話せればな、

だれに舌を切り取られ犯されたと。

カイロン 心のうちを書きとめて伝えるんだ、

もしその切り株のような手首で書けるのなら。

ディミートリアス 見ろ、身振り手ぶりで書く様子を。

カイロン 家に帰って、水を頼み、手を洗うんだ。

ディミートリアス あいつには頼む舌もなければ、洗う手もない、

だから、黙って歩かせておこう。

カイロン おれがあんなになれば、きっと首をくくるな。

ディミートリアス もし首をくくる縄をあむ手があればな。

(二幕四場——〇行)

はじめのうちは、残酷なからかいが哀れなラヴィニアに観客の同情をより強く引きつけるべく機能しているように見えるが、最後にからかいの対象となっている悲惨な状態がからかっている者自身に当てはめられることで、からかいは特定の性質を失って一般的な性質を獲得するに至っている。このために、からかいは観客のラヴィニアへの同情を強めることをやめ、観客とラヴィニアの間にはむしろ距離が成立させられていると考えられる。そして、ブルックの演出では「自分たちのやったことの恐しさに呆然とするように」「一步一步後退りする」ような動きがタモラの二人の息子たちに与えられることで、観客はある種類の畏怖感をもってラヴィニアとの間に距離を置くことになる。そしてこの舞台と観客との距離化を一段と強めるのが、緋色の布切れによる出血の象徴的な表現であることは言うまでもない。このようにして、ブルックは描いている残酷さに威厳の高みを与えることによって、彼の言うこの劇の “a barbaristic ritual” の表現に成功している。

ここで注目すべきは、ブルックが描かれている残酷さと観客との間に距離をつくっているということである。このことについては批評家たちも指摘してい

て、たとえば、Sally Beaman は、“His (Brook’s) solution to the play’s extravagances was to formalize the horrors, to confine them within a ritualistic framework so that the agonies were distanced, episodes in a black progress towards greater and greater atrocity.” (「この劇の過度の残酷さについてのブルックの解決策は、恐怖を様式化すること、すなわち、恐怖を祭儀的な枠組に閉じ込めることによって、苦悩をますます偉大な残虐さに向かう暗い過程にあるエピソードとして距離化することであった」)¹¹ と述べている。また、Edward Trostle Jones は、ブルックの演出における “stylized distancing effects” (「様式的にすることで距離化する効果」) の存在を指摘したあとで、それが観客に “accept the horror of the play without experiencing total revulsion” (「全面的な反発を経験することなくこの劇の恐怖を受け入れる」)¹² ことを可能にしていると論じている。いずれにせよ、このようにブルックが舞台の残酷さと観客の間に距離をつくり出していることは、一見すると、観客に舞台に対して距離を置かせるようにしたシェイクスピアの工夫と同じであるように見える。しかしここで注意しなければならないことは、結果的に両者の達成していることが同じものであるとしても、それはあくまで結果であって、ブルックが劇作家の上演へのねらいを正確に受けとめ実行しているわけではないということである。

そもそも、この場面においてブルックが舞台と観客の間に距離を生じさせているのは、この血生臭い残酷さを売り物にした『タイタス・アンドロニカス』を純然たる悲劇と演出家が規定したことからきていた。ということは、ここであらためて吟味しておくべきことは、シェイクスピアのテキストのねらいとの舞台的な効果の類似性もさることながら、それを生むことになったブルックのこの劇についてのとらえ方自体の問題点である。第二幕第四場に即して言

11 Beaman 225.

12 Edward Trostle Jones, *Following Directions: A Study of Peter Brook* (P. Lang, 1985) 98.

えば、ラヴィニアが口と両手首からリアルに血を流した悲惨な姿で舞台に登場するようにシェイクスピアが求めていることは、この劇が当時流行していた残酷さを売り物にした劇の一つとして提出されているということから間違いないが、劇のなかをみても、すでに触れたように、華麗な比喩とイメージに満ちたマーカスの台詞にあってラヴィニアの強姦自体については、極めて現実的な描写がなされており、これが舞台上のラヴィニアの悲惨な姿を補強していることから明らかである。その意味では、ラヴィニアの悲惨な姿についてのブルックの象徴的な表現は、それ自体は魅力的であっても、シェイクスピアの舞台的なねらいとはむしろ全く逆の方向にあるものと言わざるをえない。

残酷さに威厳を与え、観客がそれに違和感を感じてときに笑いの対象とさせないというブルックの努力は、残酷さを描いた他の場面についても徹底して認められる。たとえば、タイタスがついに復讐を決意する原因になる自らの切断される手と息子たちの首にまつわるエピソードでは、まずは露骨な残酷さを観客に見せないという形を取って現われている。具体的には、息子たちの命を助けるためだとして、エアロンがだましてタイタスの片手を切り取る場面では、ブルックは手が切り取られる際の効果音とタイタスの叫び声を使ってこのことの悲惨さを巧みに表現しているが、実際に切り取られた手自体はここでもその後も観客には一切見せない¹³。また、その切られた手が息子たちの命を救うことなく二つの首といっしょにタイタスのもとに送り返されている場面では、二つの首は黒い布に包まれスチール製のかごに入れられたままで舞台で具体的に見せられることはない¹⁴。二つの場面は、シェイクスピアのテキストでは次のようになっている。

13 *Punch*, August 26, 1955 参照。

14 Alan C. Dessen, *Shakespeare In Performance: Titus Andronicus* (Manchester UP, 1989) 22 参照。

MARCUS My hand shall go.

LUCIUS By heaven, it shall not go!

TITUS Sirs, strive no more; such withered herbs as these

Are meet for plucking up, and therefore mine.

LUCIUS Sweet father, if I shall be thought thy son

Let me redeem my brothers both from death.

MARCUS And for our father's sake, and mother's care,

Now let me show a brother's love to thee.

TITUS Agree between you; I will spare my hand.

LUCIUS Then I'll go fetch an axe.

MARCUS But I will use the axe.

Exeunt [LUCIUS and Marcus]

TITUS Come hither, Aaron. I'll deceive them both;

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. 176 - 190)

マーカス おれの手を差し出そう。

ルーシアス そんなことはさせません、絶対に。

タイタス おまえたち、もう争うな、おれの手のような枯れた草が
引き抜くのびったりだ、だからおれの手にしよう。

ルーシアス 父上、もし私があなたの息子と考えられるのなら、
私に兄弟を死から救わせてください。

マーカス 我々の父上と母上のために、
私に兄上への兄弟の愛を示させてください。

タイタス 二人で決めてくれ、おれはおれの手を取っておくから。

ルーシアス では、斧を取ってきます。

マーカス でもその斧を使うのは私だ。

ルーシアスとマーカス退場

タイタス こちらへこい、エアロン、二人をだますから、
 おれに手をかしてくれ、おれはおまえにおれの手をやるから。
 エアロン（傍白）もしこれがだますことなら、おれは正直だ、
 生きている間に人をそんな風にだますことはないだろう、
 でも、そのうち別の仕方だましてやるぞ、
 半時間もたたないうちに気づくだろう。

エアロンがタイタスの手を切る

（三幕一場一七六—一九〇行）

Enter a MESSENGER with two heads and a hand

MESSENGER Worthy Andronicus, ill art thou repaid

For that good hand thou sents't the emperor.

Here are the heads of thy two noble sons

And here's thy hand in scorn to thee sent back :

Thy grief their sports, thy resolution mocked,

That woe is me to think upon thy woes,

More than remembrance of my father's death. *Exit.*

（III. i. 233 - 239）

二つの頭と一つの手をもって使者が登場

使者 タイタス殿、むごいしうちをされましたよ、

皇帝に立派な手を差し出されたのに。

これがあなたの二人の息子の頭です、

そしてこれが嘲笑されて送り返されたあなたの手です、

あなたの悲しみはもてあそばれ、決心はあざけられました、

あなたの悲しみを思うと私も悲しくなります、

私の父が死んだときもこれほどではなかった。退場

（三幕一場二三三—二三九行）

はじめの方は、マーカスとルーシアスがそれぞれタイタスの手の代わりに自分たちの手を切るように言い張って譲らない時に主人公が二人をだましてエアロンに手を切らせるところである。話の成り行きからして、マーカスとルーシ

アスは問題にしている自分たちの手に観客の注意を視覚的に向けさせるような所作を舞台で当然することになると考えられる。そしてそれとの関連で、実際に切り取られることになる主人公の手にも観客の関心は向うことになると思われされる。となると、そのタイタスの切り取られた手を実際に舞台上で観客に見せることが観客の関心を満たす自然な演出だということになるだろう。第二の引用は、タイタスの手と二人の息子たちの首が送り返される場所であるが、ここでも使者が持って登場する“a hand”（「一つの手」）と“two heads”（「二つの首」）が劇作家によってト書で具体的にわざわざ強調されているところからすると、それぞれが実際に舞台上で観客に見せることが求められていると考えてよいであろう。ただ、こうしたことはあくまで常識的な判断であって、この部分からだけ考えるとブルックがしているようにタイタスの手と彼の息子たちの二つの首を観客に見せないようにする演出も可能ではある。しかしながら、届けられているタイタスの二人の息子たちの首は元々材源では胴体であり息子たちの数も三人であったものを¹⁵、後に退場するタイタスとマーカスにもたせるのに都合がよいように劇作家があえて息子たちの胴体から首に変え、人数も三人から二人に減らしたのである。そして、タイタスの手もいっしょに退場するラヴィニアの口にくわえさせるために使うことになるものなのである。このことを考えると、先行する場面でもタイタスの手と彼の息子たちの二つの首は具体的に舞台上で見せられることを劇作家が予定していたと判断してよいであろう。従って、ブルックのように、タイタスの切り取られた手を見せず、彼の息子たちの首も布でおおいかごの中に入れた形にして見せないことは、劇作家のねらいそのものを無視してしまうことになる。ブルックの上演を観た Evelyn Waugh が、“... I should have liked to see the severed hands—gloves full of plasticine perhaps—properly displayed. And why mobile the heads of

15 Geoffrey Bullough, ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* Vol. VI (Routledge and Kegan Paul, 1966) 41 参照。

Martius and Quintus?”（「切り取られた手——実際には塑像用の粘土をいっぱい詰められた手袋だろうが——を適切に舞台で見せてほしかったし、マーシャスやクウィンタスの頭をおおって隠すこともどうかと思う」）と不満をもらしているが、この意味ではこの素朴な反応は正しいことになろう¹⁶。

最後に、五幕三場の大団円の場面においても劇作品と同じ舞台的な効果をつくり出しながらも、演出家ブルックが劇作家シェイクスピアの残酷さそのものについての取り扱い方を完全にみそこなっている事実が顕著に現われている演出についてみておくことにしよう。

大団円の連続的な殺害は、まるで芝居のなかで現実感なしに行われる殺害のようにみえるが、実は、この印象は観客側の受け取り方の問題だけではなくて、シェイクスピアによって巧妙に仕組まれた劇的な雰囲気づくりの結果なのである。具体的には、大団円では、先行する場面の終わりで、それを「演じる（“play”（V. ii. 204）」）ことが予告されている「料理人（“cook”）」という役の衣装をタイタスは着て登場させられているようにみえるし、材源で自らの殺害を自分から父親に頼むラヴィニア¹⁷は、刺殺の場面を盛り上げる小道具のようにみえるヴェールをつけて、タイタスに殺されることをあらかじめ打ち合わせて登場させられているようにみえるし、また、つづく殺害においても、それらが機械的に連続して展開されているばかりか、タイタスやリュシアスがそれぞれタモラとサターナイナスを殺すに当たって、脚韻（“fed” と “bred”（V. III. 60-61）、“bleed” と “deed”（64-65））をいかにも不自然に踏まされているのである。

ブルックの舞台でも、大団円の殺害は、シェイクスピアのテキストと同じように、まずタイタスがラヴィニアを殺し、つづいてタモラを殺し、そのタイタ

16 “Evelyn Waugh (1902-66) on *Titus Andronicus*,” Stanley Wells, ed., *Shakespeare in the Theatre: An Anthology of Criticism* (Clarendon Press, 1997) 254-55.

17 Bullough 44 参照。

スをサターナイナスが殺し、そのサターナイナスをルーシアスが殺している。ただブルックの演出の目立った特徴は、これらの一連の殺害をわざときわめて迅速に行わせていることである。Daniel Scuro も、この事実とそれに対する観客の反応を次のように記録している—— “The final four murders of Lavinia, Tamora, Titus and Saturninus all occur with such suddenness that the sensationalism of the actions scarcely has time to make itself felt.” (「ラヴィニア、タモラ、タイタス、そしてサターナイナスとつづく最後の四つの殺害は、あまりにも素早く行われているので、この行動に観客が感情的に反応する暇さえない」)¹⁸。また、ブルック研究を著わした Edward Trostle Jones は、大団円の殺害の素早さについて “like a strike at a bowling alley” (「ボウリングですべてのピンが一度になぎ倒されたときのよう」)¹⁹ だったと証言している。結果として観客から笑いは起きなかったようであるが、スクーロの使っている “sensationalism” という語は観客から笑いを引き出すことばかりか、観客に殺害の残酷さを感じさせることも含んでいると考えられる。つまり、一連の殺害があまりに素早く行われて、観客にそれらに残酷さを感じる余裕さえ与えなかったということである。このことを我々が推測できるのは、殺害後のブルックの舞台についての説明と、同じ時点の舞台を記録した写真が残っているからである。説明の方は、ウォーによるものである—— “The corpses that accumulated about the stage were very elegant, particularly the ladies. I don’t suppose the stalls could see them well. They played to the gallery, lying gracefully disposed, all unlike the real debris of carnage.” (「舞台にたまった死体は、大層優雅であり、ことに婦人の死体がそうだった。平土間の観客が死体をみることができたとは考えられない。死体は大向こうに向けられたもので、優雅に配置されて横たわっ

18 Daniel Scuro, “Titus Andronicus: A Crimson-Flushed Stage!” *The Ohio State University Theatre Collection Bulletin* 17 (1970): 44.

19 Jones 40.

ていた、全く虐殺の結果生まれた死体とは見えなかったJ)²⁰ 写真²¹によってウォーの説明を補足すると、死体は宴で使われた左右に長く伸びたテーブルの上に頭を観客席に向けた形で上半身だけ置かれ、両足は床についたままになっている。観客席から見て、舞台の右側に外から内に向ってタイタスとラヴィニアの順で、左側に同じく外から内に向ってサターニナスとタモラの順で二人づつ対称的に横たえられている。ウォーの言うように、死体は対称的な配置も手伝って「優雅」に横たえられているので、それらが残酷な殺害によるものであることを観客に忘れさせるような美的な舞台絵図をつくっている。すぐにわかることだが、この舞台の美しい装いは、強姦されたラヴィニアの登場場面における象徴的な表現と同じように、描かれている連続する殺害の残酷さを観客に突き放してみさせるように機能している。『タイタス・アンドロニカス』の劇行動がそこへと収斂する大団円においても、ブルックは以前と同様に、舞台と観客の間に距離を置くように工夫している。しかしながら、両者の距離化は、ここでも、結果として類似性を示しているだけで、シェイクスピアが観客にむしろ楽しませようとしている残酷な刺殺場面を、ブルックは美化して提示することによって劇作家のねらいをまともにうけ入れなかった格好になっている。

以上のように、『タイタス・アンドロニカス』の残酷な場面を演出するにあたって、ブルックは、結果的にはシェイクスピアのねらいと同様の舞台効果を達成しているようにみえるが、劇作家が残酷さに対して観客に距離をとらせ、そのようにして楽しませようとしている大前提を自らの美学の中で完全に黙殺した形になっている。

演出家、特にブルックのような才能のある演出家が、劇作品を自分なりのコンセプトで演出することは自由であると考えられがちである。しかし忘れられてならないのは、戯曲を第一番に舞台化しているのは演出家ではなくて劇作家

20 Wells 255.

21 Bate, ed., *Titus Andronicus* 14.

だということである。この事実を無視して演出されたものは、それがいかに美しく魅力的な舞台であっても、元の劇作品とは別個の何ものかなのである。そういう意味では、劇作家のねらいをすくいとっていないブルックの演出による上演作品は、ブルックの『タイタス・アンドロニカス』であって、シェイクスピアの『タイタス・アンドロニカス』ではないのである。