

# 『タイタス・アンドロニカス』にみる暴力性と残酷性 —劇作家としての出発点—

神山 高行\*

(受付 2010年9月10日)

(受理 2010年10月26日)

## Cruelty and Violence in *Titus Andronicus*: A Starting Point of Shakespeare as a Playwright

by  
Takayuki KAMIYAMA\*

### Abstract

This paper is a study on *Titus Andronicus* (1594) by William Shakespeare. *Titus Andronicus* may be Shakespeare's earliest tragedy. It also has a structure of a revenge-play following Greco-Roman classic writers; Seneca, Vergil, and Ovid. Between the late 1580's and the early 1590's revenge-plays called 'tragedy of blood' were very popular among the Elizabethan audience. Shakespeare's *Titus Andronicus* was one of them. And it has been said that *Titus Andronicus* is 'by far the bloodiest work of all Shakespeare's plays.' In fact there are many instances of cruelty and violence in the play; executions, murders, rape, mutilations, and cannibalism. Since it lost popularity during the Victorian era because of its cruelty and unsuitableness for taste, *Titus Andronicus* has been rarely presented on the contemporary stage.

The main purpose of this paper is to analyze and discuss how Shakespeare wrote his first tragedy as a revenge-play. Naturally, it is clear that *Titus Andronicus* is an unpolished or immature play, compared with the artistic quality of the later works of Shakespeare. Paradoxically speaking, however, it could be said that *Titus Andronicus* is, as it were, a starting point for Shakespeare's later plays. In this paper, by examining dramaturgy and the dramatis personae of *Titus Andronicus*, I would like to clarify the peculiar allure of this play.

**Keywords** : Shakespearean Plays, Tragedy, Revenge-Plays, English Literature

### 1. はじめに

『タイタス・アンドロニカス』*Titus Andronicus* (1594) は、シェイクスピア (William Shakespeare, 1564 - 1616) が創作した最初の悲劇である。創作年代は諸説あり特定されていないが、1590年前後から94年にかけて執筆されたものと推定されている。<sup>1)</sup> 1590年代初頭と云えば、既に名声を得ていたとはいえ、シェイクスピアが新進の劇作家として出発してまだ間もない頃である。当時、エリザベス朝の演劇界は隆盛を極めていた。特にトマス・キッド (Thomas Kyd, 1558 - 1594) の『スペインの悲劇』*The Spanish Tragedy* (1589) に代表される“流血の悲劇”と呼ばれる復讐劇が流行し大衆の人気を博していた。シェイクスピアの『タイタス・アンドロニカス』もこうした当時の演劇事情の下に創作されたものと考えられる。

さて、『タイタス・アンドロニカス』は悲劇であると同時に、時代背景をローマ帝政廃退期に設定したセネカ風

の復讐劇でもある。この劇が、殺人、処刑、レイプ、身体切断、人肉嗜食(カニバリズム)とシェイクスピアの他の劇作品には例を見ないほどの凄惨な暴力性と残酷性に満ちたものであることから、後世の多くの文人や批評家からこの劇は、シェイクスピアの作品ではないと嫌疑をかけられたり、また改作されて上演されたり、またあるいはシェイクスピアの修業時代の粗野な作品として不当な評価のもとに長らく片付けられてきた。<sup>2)</sup> こうした評価の根底には、シェイクスピアの劇作品は当然こうあるべきだという偏向した見方があると言えるだろう。しかし、それはシェイクスピアの後の劇作品の深化した完成度や高い芸術性を基準においているからこそ起こる誤謬にすぎない。逆に『タイタス・アンドロニカス』をシェイクスピアの劇作家としての出発点としてみたらどうであろうか。指摘されているように、『タイタス・アンドロニカス』には確かにシェイクスピアのごく初期の作品としてプロットの展開や登場人物の造形に荒削りなど

ころが見られる。その最大の要因は、復讐劇という枠組みによってもたらされる暴力性や残酷性にあり、それらはともすれば登場人物を支配するだけでなく、劇全体をも支配することになりかねない。後年、シェイクスピアは復讐劇の枠組みから逸脱した復讐劇『ハムレット』*Hamlet* (1600頃)を創作することになるが、『タイタス・アンドロニカス』ではまだ型通りの復讐劇の枠組みが踏襲されている。しかしながら、アクション(行為)と台詞(ことば)によって観客の目と耳を楽しませ(また震撼させ)ながら、尚且つ復讐劇という枠組みの中で如何に悲劇としてのカタルシスを成就させるか、劇作家シェイクスピアのそうした苦心惨澹した工夫の跡がこの劇から既に読み取れるのである。本稿の目的は、その劇作術と登場人物の造形を作品から検証することにある。

## 2. 復讐劇の幕開け

劇作家が作品を創作する際に最も重要な作業は、登場人物の設定とプロット(筋)の構成にある。この二つの要素によって劇は展開することになるわけだが、『タイタス・アンドロニカス』の場合、当然復讐劇の枠組みがプロットを支配することになる。復讐劇は、よく言われるように、他のジャンルの劇に比べてプロットにより緊密な構成が要求される劇である。復讐劇の典型的な構成とは、例えば、「運命の理不尽な急転」に始まり「閉塞状況を打破し悪の所在を探らんとする復讐者の努力」さらには「復讐のための術策の案出とその網の目を逃れんとする敵との知恵比べ」を経て「目的の完遂がそのまま復讐者の悲劇につながる雪崩現象」へと至る展開を言う。<sup>3)</sup>

この章ではまず、劇の進行に従いながら、1幕でのいくつかの象徴的なシーンと人物設定の性格付けを交えて、この劇が復讐劇としてどのような状況と雰囲気の中で始まるのかを確認しておきたい。劇の冒頭はゴート族との永年にわたる戦闘に勝利し歓喜するローマ市民の中を凱旋するローマの将軍タイタス・アンドロニカスの登場に始まる。だが、帰還早々にタイタスを待っていたのは新皇帝の選出を争う諍いであった。先帝の長男で長子相続権を主張するサターニナスと仁徳を備えた自分こそが新皇帝にふさわしいと主張する弟のバシエーナス。結局、新皇帝選出の裁定はタイタスに委ねられ、タイタスによってサターニナスが新皇帝に選ばれることで一先ず決着する。ここで私たちはこの劇が悲劇であり復讐劇である前にローマ史劇にして政治劇でもあるという側面をもっていることを強く認識させられることになる。例えば次の箇所をみてみよう。<sup>4)</sup>

*Marcus: Be candidatus and then put it on,  
And help to set a head on headless Rome.*  
(1幕1場 188 - 89行)

“*candidatus*”とはラテン語で「純白の衣」を意味し、“*headless Rome*”「頭のないローマ」とは国家の首長であ

る皇帝がいないローマを表す比喩表現となっている。それが意味するところは国家の混乱と無秩序に対する不安である。それはまた新皇帝の選出にあたって凡庸な統治者を選択しなければならないことへの皮肉と後にこの劇で起こる数々の惨劇への予兆ともなっている。

劇中、名誉、高潔、忠誠を何よりも尊ぶ典型的な直情型のローマの武人として描かれるタイタスだが、タイタスは1幕において二人の女性に対して復讐の原因を招く重大な失策を犯すことになる。その一人目の女性は捕虜として連れてこられたゴート族の女王タモーラである。ゴートとの戦いで戦死したタイタスの大勢の息子たちの弔いと鎮魂のため、タモーラといっしょに捕虜となった三人の息子のうち長男が生贄として処刑されることとなり、タモーラはタイタスの慈悲に必死にすがろうとする。しかし、助命の嘆願はタイタスに聞き入れられず、タモーラの長男は残酷な方法で処刑されてしまう。これがアンドロニカス一族に対する怨恨の元となり復讐の連鎖を生むことになる。

そして二人目の女性はタイタスの娘ラヴィニアである。タイタスの後押しで新皇帝に選出されたサターニナスは早速タイタスの美しい娘ラヴィニアに結婚を申し込むが、ラヴィニアは既にサターニナスの弟のバシエーナスと秘密裏に結婚をしていたことが発覚する。

*Saturninus: Traitor, if Rome have law or we have power,  
Thou and thy faction shall repent this rape.  
Bassianus: ‘Rape’ call you it, my lord, to seize my own,  
My true betrothed love, and now my wife?  
(1幕1場 408 - 11行)*

ラヴィニアをめぐる兄弟の言い争いの中でやりとりされる“*rape*”という言葉は、元々ラテン語“*raptus*”に語源を持つ言葉で性的な凌辱を意味する以前に、所有者から物あるいは人を力づくで強奪すること、つまり一種の窃盗を意味していた。<sup>5)</sup> このことはここでの文字通りの意味だけでなく、さらに二つの意味で暗示的でもある。それはつまり、家長長制の強い社会において娘の所有者である父親(タイタス)からの強奪と、と同時にこれからラヴィニアの身に起こる性的な意味での強奪(レイプ)の両方を想起させるからである。

兄弟同士の嫁選びの争いは、結局タモーラがサターニナスに気に入られ皇帝の後に納まることで落着くが、ここでの争いはアンドロニカス一族に最初の犠牲者を生むことにもなる。それはバシエーナスとラヴィニアとの婚姻の正当性を擁護し彼らに味方した息子の一人をタイタスは容赦なく自らの手で刺し殺すという結末に終わるからである。そして皮肉にも、殺された息子に残りの兄弟たちが埋葬に際してかける弔いの言葉“*He lives in fame that died in virtue’s cause*”「美德のために死んだものは永遠の名誉に生きるのだ」(1幕1場 395行)は、その

ままタイタスの人物像を表す言葉となっている。

1 幕で展開される、凱旋、生贄の処刑、皇帝の選出選挙、嫁選び、息子殺し、埋葬、そのいずれもがローマの法、慣習、儀式、あるいはローマへの忠誠心によって硬直化した信念に基づいて行われたものであったことはこの劇を理解する上で脳裡に留めておく必要がある。しかし2 幕から3 幕においては、ローマ的な名誉と美德を真っ向から否定する邪悪な陰謀と数々の暴力的で残酷な行為が展開される。その中心にあって象徴的な存在となるのがタモーラであり、その実質的な奸計の立案者がタモーラの愛人にしてムーア人（黒人）のアーロンであり、そしてその実行役がタモーラの二人の息子（ディミートリアスとカイロン）ということになる。悪の所在を3者によって分業にしたことにシェイクスピアのこの復讐劇に対する意図的な工夫が感じられる。これについてはまた別の章でも触れることになるが、ここでは3者のうち、まずアーロンの人物設定について確認しておこう。2 幕と3 幕で展開する悪事のすべてを陰で演出するアーロンは中世の道徳劇に登場する Vice（悪徳）あるいはトリックスターの如くこの劇で一際異彩を放つ存在であろう。その人物造型は他のシェイクスピアの作品、例えば『リチャード三世』*Richard III*（1592 - 3 頃）のリチャードや『オセロー』*Othello*（1603 - 4 頃）のイアゴの原型とも言える。1 幕の最後に登場するアーロンは胸に秘めたその野心を次のように宣言する。

Aaron: 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,

(1 幕 1 場 517 - 20 行)<sup>6)</sup>

タイタスが頑なに自身の名誉と誇りを貫き、肉親の犠牲を払ってまで愚直にローマへの忠誠心を無能な皇帝へ捧げているのとは対照的に、517 行目の“*Away with slavish weeds and servile thoughts!*”「奴隷の服とともに召使い根性など脱ぎ捨ててしまえ！」が示しているようにアーロンがここで表明しているのは主従関係からの脱却である。それはまた 520 行目の“*To wait, said I? —to wanton with this queen,*”「仕える？ いや、女王（タモーラ）を弄んでやるんだ」という台詞に続いている。ここからアーロンと女王タモーラとの主従関係の内実が暴露されることになる。つまり位階という立場では当然タモーラが主でアーロンが従だが、男女間の情欲という立場ではアーロンとタモーラの主従が逆転していることが示唆されているわけである。そしてアーロンがここで表明している自己の独立宣言の根底にはいかなる社会集団においても異人種として常につきまとう差別意識と劣等感がある。言い換えれば、それは社会の中で決して対等になり

えない弱者（アウトサイダー）としてのルサンチマンとも言える。息子という血縁者を処刑されたタモーラには復讐の大義があるが、アーロンにとって復讐は出世のためのゲームであると同時に、ある意味それは自分を虐げてきた社会に対する復讐でもある。いずれにせよ、悪の体現者を標榜するアーロンを中心に暴力と残酷の連鎖を生む凄惨な復讐劇は幕を上げることとなる。

### 3. 暴力性と残酷性への工夫

前章では1 幕において、勝利の凱旋帰国早々にタイタスが新皇帝の選挙と嫁選びという争いに巻き込まれ、ローマの不安定な政体が露呈される状況と、ローマ的な名誉と美德を何の疑いもなく信奉するタイタス自身の性格と所業が災いし、二人の女性タモーラとラヴィニアによる復讐の原因とその災禍が予見され、最後に復讐の立役者であるアーロンの登場とその性格付けをみてきた。この章では実際に2 幕から3 幕にかけて行われる数々の凄惨な復讐行為について考察してみたい。

おそらく観客にとって2 幕と3 幕は視覚的にも情緒的にも最もスリルと興奮を覚える場面であろう。劇中で展開される数々の陰謀と暴力と残酷に満ちた行為を列挙しながらプロットを追ってみよう。2 幕でアーロンはタモーラの二人の息子ディミートリアスとカイロンを焚きつけ、ラヴィニアをレイプさせるよう唆す。二人はまずバシエナスを殺し、ラヴィニアを犯した上に犯人を告発できないように彼女の舌と手首を切り取る。その後、アーロンの策略でタイタスの二人の息子（クィンタスとマーシャス）はバシエナス殺しの濡れ衣を着せられて皇帝から死刑宣告を受ける。その間、ラヴィニアの無残な姿が衆目に晒されることとなる。3 幕ではタイタスらは元老院議員や護民官たちに二人の息子の助命を嘆願するが聞き入れられず、長男のリュウシアスもローマから追放処分となってしまふ。やがて皇帝からの命でタイタスの片手を切り落とせば、それと引き換えにタイタスの二人の息子の命は助かることが告げられるが、実はそれもアーロンによる策略とは知らずに、タイタスは自分の片手を切り落としてしまふ。しかし戻ってきたのは、既に処刑された息子たちの二つの生首と切断された自分の手首であった。ここへきてようやくタイタスは騙されていたことに気づきタモーラとアーロンに復讐を決意する。

復讐劇の宿命として指摘されるように、復讐劇では観客の興味を引かんがために劇中の行為は激化され、劇は自然と視覚的な暴力性と残酷性を増さざるをえない。しかしそれは同時に、観客から純粋に劇そのものの本質を楽しむ知的な余裕を奪いかねないのである。<sup>7)</sup> しかしながら、『タイタス・アンドロニカス』は上演を目的とした劇であることは当然にしても、読み物として読んだ場合、視覚的効果が奪われることが幸いして、却って視覚的な暴力性や残酷性を排除しながら観客をできるだけ劇の奔

流の中で楽しませようとする、シェイクスピアの意図と様々な工夫がなされていることに気づかされることにもなる。その一つの工夫については、既に前章で少し触れたように、この劇がローマ史をテーマとした政治劇でもあるということだが、ここで2幕と3幕を中心にこの劇の際立つ特徴である暴力性と残酷性に関わる問題とその劇作術について分析してみる必要がある。まずは次の場面からみてみたい。

*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, betray 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:* And 'twere my cause, I should go hang myself.

*Demetrius:* If thou hadst hands to help thee knit the cord.  
(2 幕 3 場 1 - 10 行)

この劇で最も衝撃的な暴力シーンであるラヴィニアのレイプはさすがに実際の舞台上では演じられることはない。当時、風紀の上でも検閲の上でもそのようなシーンは初めからご法度であったろうが、たとえそうしたシーンが舞台上で演じられたにせよ、それを見せられた観客はおそらく次には視覚的にそれを超えるもっと刺激的なシーンを要求することになるだろう。当然劇作家はその要求に応えることができなければ、この劇に対する観客の興味は失われてしまうことになる。つまりその時点で劇は終わってしまうことになりかねない。シェイクスピアの劇作の意図は、むしろ観客の興味を如何に持続させ最後までこの残酷な復讐悲劇を観客に提供するか、ということにあったと考えるほうが妥当であろう。そのためには上述したシーンのように、レイプ後のラヴィニアの憐れな姿を繰り返し劇中に晒したほうが効果的である。

レイプされた後で舌と両手首を切り落とされ、既に話す・書くというコミュニケーションの機能を奪われた相手をさらに言葉で凌辱するタモーラの二人の息子たち。これほど残酷なシーンもあるまい。ラヴィニアの憐れな姿が登場する度に、そのレイプシーンが観客（読者）の脳裡に想起され、今度は観客の好奇の目によって視姦されるという意味で、彼女は舞台上で繰り返しレイプされることにもなる。それはまたラヴィニアの父親であるタイタスとて例外ではない。

*Titus:* Speak, Lavinia, what accurse hand  
Hath made thee handless in thy father's sight?  
(3 幕 1 場 67 - 68 行)

娘の変わり果てた姿を初めて目の当たりして発せられる、タイタスの“Speak”「話せ」という言葉ほど皮肉で残酷な言葉はないだろう。この時点でタイタスはまだラヴィニアが舌も切り取られていたことを知らない。悲しみの頂点に達しているタイタスは、さらに次のように台詞を続ける。

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, at Lavinia, that thou hast no hands,  
For hands to do Rome service is but vain.  
(3 幕 1 場 73 - 81 行)

両手を切り落とされた娘の無惨な姿に自分も同様に両手を切り落としたいと願うタイタスだが、その怒りの矛先は娘をレイプした相手に対してではなく、自分がこれまで忠誠を誓い尽くしてきたローマに向けられている。ここで注目したいのは、“hands”「両手」という言葉である。このわずか 9 行の台詞の中に、“hands”は代名詞の“they”と“them”，さらには 79 行目の“the one”と“the other”を含めると合計 10 回も繰り返し使われている。手はイメージラリーとしてこの劇の中で繰り返し登場する重要な比喩表現でもあるが、タイタスにとって、それこそ手は武人としての数々の栄光を表す表象であり、それはまたタイタス自身のアイデンティティーそのものであると言ってもよかろう。<sup>8)</sup> その意味で、手を失うことはタイタスにとって死を意味している。そして確かに、ここでの台詞は無骨な武人として生きてきたタイタスなりのせいっぱいの娘に対する悲しみの表現となっている。だがそれは同時に、タイタスが繰り返す「手」という言葉によってラヴィニアはここでもレイプされ、観客の目にはその姿は一層憐れなものに映ることになる。

このように実際にラヴィニアのレイプは舞台上で演じられることはなくても、その後の彼女の姿が舞台上に晒されるだけで、暴力と残酷の演出は十二分に可能なのである。いや、その効果は視覚的な効果以上のものがあるかもしれない。つまり、レイプシーンは実際に視覚的に演じられなくても、それが却って観客の想像力と情緒を刺激して観客の憐憫と怒りを増幅させることになるのである。

こうして3幕でのラヴィニアの凌辱の発覚はタイタスの周辺に大きな変化をもたらす始める。無惨な姿にされた娘への憐憫と絶望、信念の失墜、息子たちの処刑と追放、自身の片手の切断、と立て続けに降りかかった災禍に身も心も傷ついた状態の中であって、タイタスはやり

場のない怒りを心の奥底でくすぶらせながら、憐憫と復讐心という、まさに相反する葛藤の中で揺れ動くアンビヴァレントな心理状態に陥ることになる。

*Marcus:* Alas, my lord, I have but killed a fly.

*Titus:* 'But'?

How if that fly had a father and a mother?  
How would he hang his slender gilded wings  
And buzz lamenting doings in the air.  
Poor harmless fly,  
...

*Marcus:* Pardon me, sir, it was a black ill-favoured fly,

Like to the empress' Moor. Therefore I killed them.

*Titus:* Oh, Oh, Oh!

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 it were the Moor  
Come hither purposely to poison me.

(3 幕 2 場 60 - 64, 67 - 74 行)

この場面（3 幕 2 場）は、第一・四折版（1594）の系統のテキストにはなく、第一フォリオ版（1623）で初めて追加された場面である。取るに足らない“fly”「蠅」を殺され、それに対してタイタスは“‘But’?”「ただの？」と相手の言葉を反復して問掛ける。小うるさく嫌われ者の微小な生物の命にも“a father and a mother”「親(父母)」がいてかわいそうだという論理である。<sup>9)</sup> 無論これは娘を無残な姿にされた親としてのタイタスの心痛から発せられたものである。しかし続いて弟マーカスから“a black ill-favoured fly”「黒い醜い蠅」という言葉を聞いたとたん、タイタスの反応は一変する。「黒い」という言葉から復讐する相手アーロンの肌の色、「醜い」からはその邪悪な所業が思い出されたからである。「蠅」という言葉から「憐憫」と「復讐」という、相反したタイタスの心理を導き出したように、言葉の中に潜む意味の二重性を作品の重要なモチーフに利用するのはシェイクスピアの得意とするところである。この場面は、その技法が本作品のようなごく初期の作品の段階においても既に発揮されていたことを示している一例であると言えよう。

#### 4. 古典作品への言及

これまでは視覚的な手法の省略・排除を言葉で補完する工夫、あるいは想像力で補う工夫、さらには一つの言葉から登場人物の相反する心理を表現する工夫、といったシェイクスピアの劇作術をみてきたが、ラヴィニアの凌辱に対する残酷性を緩和しながらも、同時にそれを強く観客に印象づけていくもう一つの工夫がこの劇ではなされていることをここで認識しておきたい。それは古典

作品への言及である。この劇には多くのギリシャ・ローマの神話や英雄物語が随所にちりばめられているが、その主要なものとして、オヴィディウスの『変身物語』及び『祭事歴』、セネカの『ティエステス』、ヴェルギリウスの『アエネイス』などへの言及が挙げられる。このようなギリシャやローマの古典の物語はエリザベス朝当時の教養人であれば当然だが、一般大衆にも広く知れ渡ったものだった。そうした誰もが親しんでいる古典の英雄や女神、あるいは伝説・歴史上の人物への言及がもたらす劇における役割とは、一つには登場人物の権威付けや神格化があり、もう一つは例え話・比喩話として劇のプロットを補完するところにある。例えばラヴィニアは劇中、古代ローマの伝説上の婦人で美貌と貞潔で知られたルクレチア（英名ルークリス）に譬えられる（1 幕 1 場 608 行、4 幕 1 場 64 行）。そのことによって観客はラヴィニアがルクレチアのような悲運をたどることを予め予想することになるわけである。<sup>10)</sup> この劇のプロットに最も影響を及ぼしている、オヴィディウスの『変身物語』の巻 6 「プロクネとピロメラ」の物語について言及したタイタスの次の台詞をみてみよう。

*Titus:* Lavinia, wert thou thus surprised, sweet girl,

Ravished and wronged as Philomela was,

Forced in the ruthless, vast and gloomy woods?

[Lavinia nods] See, see!

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.

(4 幕 1 場 51 - 58 行)

オヴィディウスの『変身物語』を見つけたラヴィニアは、ピロメラ（英名フィロメラ）がテレウス（英名テリュース）に凌辱される箇所を示しながら、舌も両手も失った姿で必死に訴えかける。そのただならぬラヴィニアの様子に、タイタスもようやく真犯人の存在に気づかされることになるわけである。「プロクネとピロメラ」の物語への言及は、これに先立ち、既に 2 幕 3 場（11 行-57 行）においてラヴィニアが凌辱された直後、この劇のコーラス（語り部）的な存在といえるタイタスの弟マーカスによってその憐れな様子が語られている。そこでは原典の話のピロメラが凌辱された後で舌を切り取られただけであるのに対し、ラヴィニアの場合はその上さらに両手まで切り落とされているという残酷な行為であることが強調されている。これは観客に増幅された残酷性を印象づけ、同情を誘う効果をもたらしている。だが 4 幕 1 場のこの場面では、復讐に向けてタイタスが確信を得ておく必要があり、そのヒントとして今一度ピロメラへの言及がここで語られるわけである。つまり「プロクネとピ

ロメラ」の物語への言及は、単に例え話・比喻話として劇のプロットを補完し観客の感情を増幅させるだけでなく、劇を推進させる役目も果たしていたと言えるだろう。

その後、ラヴィニアは口と両腕と杖を使って砂の上に自分をレイプした犯人がタモーラの二人の息子、ディミートリアスとカイロンであることを書き記し、タイタスによるタモーラ一族とアーロンへの復讐の準備が始まることとなるが、ここで彼らの側にも一つの変化が生じる。アーロンとタモーラに不義の赤子が生まれたのである。母親の名誉を汚されたとして赤子を始末するよう主張するディミートリアスとカイロンに対して、アーロンは自分と同じ赤子の黒い肌について“is black so base a hue?”「黒はそんなに卑しい色か?」(4幕2場73行)、あるいは“Coal-black is better than another hue”「漆黒というのはほかのどんな色よりも上等なんだぞ」(4幕2場101-2行)と擁護してから次のように言う。

*Aaron: 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.*  
(4幕2場109-13行)

“this myself”「この子はおれ自身だ」と必死に我が子の命を守ろうとするアーロンの姿。これまでの数々の陰謀と悪事に手を染めてきた悪党アーロンからはとても想像もつかない台詞である。そしてアーロンがここで示す父親としての我が子への愛情は、かつての非情なタイタスが憐れなラヴィニアに見せた人間らしい憐憫の情と呼応するシンメトリーとなっていることに気づく。<sup>11)</sup> これもシェイクスピアの劇作上の工夫と考えられる。そしてアーロンのような悪党であってもどこか等身大の人間らしさをもつ人物像に造型することによって、劇は一層の迫真性(リアリティ)を増すことにもなる。

## 5. 復讐の終焉

5幕ではすべてが「目的の完遂がそのまま復讐者の悲劇につながる雪崩現象」へと向かって動きだす。復讐者同士の対決に際し、タイタスの動向が気になるタモーラは、その真意を探るために変装して二人の息子たちとともにタイタスを訪ねる。身に起った度重なる悲劇によってタイタスを気がふれているものと思ひ込み油断するタモーラは、初めから正体を見破られているとも知らずにタイタスの趣向にまんまと乗せられて罪の告白をさせられる。

*Titus: Are these thy ministers? What are they called?  
Tamora: Rape and Murder, therefore called so  
'Cause they take vengeance of such kind of men.*

(5幕2場61-63行)

前述したように、この劇ではタモーラは復讐の象徴であり、アーロンがその計画の立案と演出を担当し、そしてタモーラの二人の息子たちディミートリアスとカイロンがそれを実行する役、というようにいわば悪の分業制がとられているわけだが、“Revenge”「復讐の女神」を自ら名乗るタモーラはタイタスに問われて、二人の息子をそれぞれ“Rape”「強姦」と“Murder”「殺人」と紹介する。それはまるでVice「悪徳」を初めとする抽象概念が擬人化されて登場する中世道徳劇のパロディ、あるいは道化芝居・茶番劇‘farce’のようにも見える。エリザベス朝演劇の約束事において告白は真実を語ることになっており、また復讐劇においては復讐する前に相手の罪悪の所在を明確にしておかなければならないというのが暗黙の了解事項でもある。シェイクスピアとてやはり『タイタス・アンドロニカス』のような初期の作品では型通りの劇作術が概ね踏襲されており、周到な手順で復讐劇が展開されていく。余談となるが、同じく復讐劇でありながら、ハムレットが中々復讐を実行できないのは、証拠と告白が得られず、復讐自体が宙に浮いたかたちとなったからである。『ハムレット』は復讐劇としては失敗作かもしれないが、ある意味、現代演劇の不条理劇の領域に達していると言えるかもしれない。

議論を元に戻そう。タモーラとその息子たちの悪の所業は明らかとなったわけだが、悪の立案者にしてこの劇の最大の悪党アーロンのほうはどうなったのであろうか。アーロンはこの場面に先立つ5幕1場で、ローマから追放されていたタイタスの長男リュースシアスによって既に捕縛されていた。リュースシアスは、かつては敵であったゴート族の将軍となってローマに侵攻してきたのである。ここでも4幕2場と同様、必死に我が子の命乞いをするアーロンの姿がみられるが、それ以外は元の悪党の姿へと戻っている。観念したのか、まるで自慢でもするかのように堰を切ってこれまでの数々の悪行の様子を喚き立ててから、アーロンは次のように言う。

*Aaron: Tut, I have done a thousand dreadful things  
As willingly as one would kill a fly,  
And nothing grieves me heartily indeed  
But that I cannot do ten thousand more.*  
(5幕1場141-44行)

アーロンは虚勢を張ってこれからもまだまだ何万回も悪事を働きたいとそぶくが、ここで再び、“fly”「蠅」という言葉が使われていることに注目したい。3章で分析したように、3幕2場のシーンでは、タイタスはラヴィニアを思って蠅に憐みをかけ、次にアーロンを思って蠅に憎しみを抱き、蠅を殺すわけだが、ここでのアーロンは、“As willingly as one would kill a fly”「人が喜んで蠅

を殺すように」とごく一般的な例えとして蠅を引き合いに出しているにすぎない。しかし一つの仮説として単なる深読みと言えるかもしれないが、蠅をアロン自身として捉えれば、人は自分のような黒人の邪悪な悪人なら喜んで平気で殺す、という含意が込められているという解釈も成り立つのではなからうか。いずれにせよ、この直後の“To live and burn in everlasting fire”「(地獄の)永劫の炎の中で焼かれながら生きたい」(148行)というアロンの願いは劇のエンディングで叶えられ、彼は胸まで生き埋めにされて食料を与えないという酷い死刑方法に処せられることになる。

一方、タモーラはディミートリアスとカイロンを残してタイタス邸を出る。その直後、二人の息子たちはタイタスに殺されてミンチにされ、肉詰めのみートパイにされてしまう。これでタイタスの復讐は一つ完了し、次はタモーラが標的となる。和議のための饗宴に皇帝サターナナスとタモーラがタイタス邸に招待されてやってくると例のパイがタモーラたちに供される。饗宴の最中、惨劇の嵐が始まる前にまず一同の前でラヴィニアがタイタスの手で殺される。

*Titus: Die, die, Lavinia, and thy shame with thee,  
And with thy shame thy father's sorrow die..*  
(5幕3場45-46行)

ラヴィニアの死は刑法上では殺人だが、その内実は他殺による自殺(自殺幫助)ということになる。演劇上の役割を終えて舞台上から抹殺されるラヴィニアの死ほどこの劇の中で悲しい死はない。その理由は、劇中、ラヴィニアには最初から自ら死を選べる選択権が与えられていないからである。不具者としての身体上の理由は論外だが、つまり彼女が死ぬということは運命として最初から決められていた既定の事実なのである。別の言い方をすれば、ラヴィニアはこの場に及んで、ローマ的美徳に回帰してしまった父親の犠牲者であり、あるいは自分の役どころである貞女クレチアのように象徴という理想概念に殉じる他なかった、という言い方もできるだろう。前述したように、ラヴィニアは最後まで舞台上でも演劇上でもレイプされ続ける存在なのである。

そして、この劇のもう一人の女性タモーラもタイタスによって殺されることになるが、彼女もまたラヴィニアの死と同様に象徴としての死を迎えることになる。その象徴とは何か？ 答えは少し先送りにして、この惨劇の終盤を追ってみたい。

5幕3場の饗宴の場でタモーラはタイタスが料理したパイを彼女の二人の息子たちの人肉入りとは知らずに食べる。タイタスによって“Like to the earth swallow her own increase”「自分が生んだものをのみこむ大地のように」(5幕2場191行)と予告されていたように、それは

まさに母から産まれた子が産まれた母体に戻り、血と肉となってまた一つになる瞬間であった。同時にそれはまた、復讐の女神を演じたタモーラから生まれた復讐が自分の体の中で完結する瞬間でもあった。

ラヴィニアが死に、タモーラが死に、二人を殺した直後にタイタスは皇帝サターナナスに殺され、皇帝は新皇帝となるリュウシアスに殺される。こうしてこの凄まじい復讐の惨劇は終わる。この悲劇が復讐劇であり、さらにローマ史劇でもあることは再三にわたり本稿の中でも触れてきたが、この惨劇の結末を收拾するのはローマ史劇としての枠組みがその役目を果たすことになる。例えば、この劇はローマ的儀式(皇帝選挙と埋葬)に始まりローマ的儀式に終わる劇でもあった。<sup>12)</sup>

劇の終幕に際し、タイタスの弟マーカスからタイタスの復讐の正当性が今一度語られ、傍らに並ぶリュウシアスが新皇帝に推挙される。マーカスはその承認にあたってローマ市民に次のように呼びかける。

*Marcus: Speak, Romans, speak, and if you say, we shall  
Lo, hand in hand, Lucius and I will fall.*  
(5幕3場134-35行)

マーカスには初めから異議を唱える者などいないことがわかっている。異議がある場合は、“hand in hand”「手に手をとって」飛び降りると言いながらも、その言葉はローマに秩序と平和が回復されたことを意味するメタファーとなっている。だがそれも束の間、新皇帝に就任したリュウシアスを待ち構えていた仕事は、前述したアロンへの死刑の処罰方法とこの惨劇による死者の埋葬の指示であった。それぞれの遺体が先祖の墓所へと埋葬されるよう指示がなされる中、最後にタモーラの死体についてはリュウシアスから次のように指示される。

*Lucius: As for that ravenous tiger, Tamora,  
No funeral rite, nor man in mourning weed,  
No mournful bell shall ring her burial,  
But throw her forth to beasts and birds to prey:  
Her life was beastly and devoid of pity,  
And being dead, let birds on her take pity.*  
(5幕3場194-99行)

タモーラの亡骸は、一切の儀式としての葬式を許されず、野に晒され、自然(大地)に帰されることとなった。“beastly”「獣の如き」彼女にはそれがふさわしいということである。野に晒された彼女の亡骸は、鳥と獣たちによって処分されることになる。それはやがてあらゆる自然界の生命体の滋養物となって無限の食物連鎖を供給することになる。その意味でタモーラは象徴として、死して復讐の女神から自然の女神になるのである。

最後に、ある結末を一つ紹介してこの小論を終えることにしたい。オヴィディウスの『変身物語』の「プロクネとピロメラ」の物語は、妹ピロメラを犯した姉プロクネの夫テレウスに姉妹が復讐する話であるが、その結末は次のようなものである。姉プロクネはテレウスとの間に生まれた子を殺しその肉をテレウスに食べさせ、その子の生首を卓上に投げつけて真実を明かす。それを聞いたテレウスは怒り狂い姉妹を殺そうとプロクネとピロメラを追いかけるが、二人は鳥となって飛び去ってしまう。そして追いかけていたテレウスもまた鳥（ヤツガシラ）に変身したところで物語は終わる。

## 6. 終わりに

本稿では、シェイクスピアの最初の悲劇と言われる『タイタス・アンドロニカス』のプロットを追いながら、その暴力性と残酷性を視座の中心に置いて、復讐劇とローマ史劇としての側面も併せて持つこの劇の劇作術の工夫と登場人物の造形について検証を試みてきた。その一端は、劇中の様々なシーンやタイタス、タモーラ、ラヴィニア、アーロンといった劇の登場人物たちの台詞から窺い知ることができた。

シェイクスピアは、悲劇、復讐劇、ローマ史劇という3つの複層的な構造を持つこの劇の魅力を観客に提供し、尚且つ観客の欲求を満たすために、復讐劇として恐怖とスリルを与え、ローマ史劇として政治と国家を考えさせ、悲劇として人間の本質に触れさせる、という離れ業に挑戦したのである。それはその後、それぞれに深化を遂げ、例えば、悲劇では『オセロー』や『リア王』*King Lear* (1605頃)へ、復讐劇では『ハムレット』へ、そしてローマ史劇では『ジュリアス・シーザー』*Julius Caesar* (1599頃)、『アントニーとクレオパトラ』*Anthony and Cleopatra* (1606頃)、『コリオレーナス』*Coriolanus* (1608頃)といった作品群へと繋がっていくのである。そうした意味で『タイタス・アンドロニカス』は、劇作家シェイクスピアの出発点となった作品として今後も研究と評価が継続されていくものと思われる。

### 註及び主要参考文献

- 1) 高橋康成・大場健治・喜志哲雄・村上淑郎編：『研究社 シェイクスピア辞典』、研究社、2000、を参照。なお、他のシェイクスピア作品についてはシェイクスピアの生前に出版されなかった作品もあり、推定執筆年に統一して掲載していることをお断りしておく。
- 2) 依田義丸：『シェイクスピア 残酷劇からの誕生『タイタス・アンドロニカス』の作劇術』、京都大学学術出版会、2006、pp.17-21
- 3) 野崎睦美：『タイタス・アンドロニカス』（ウィリアム・シェイクスピア・小田島雄志訳）の解説、白水社、1983、p.192
- 4) 本文中のシェイクスピアの引用及び行数は、*The Arden Shakespeare Titus Andronicus*, ed. by Jonathan Bate, Routledge, 1995 による。また、翻訳は小田島雄志訳を参考とした。
- 5) 村主幸一：「レイプ表象の舞台化—『タイタス・アンドロニカス』の一幕と二幕を中心に」、名古屋大学言語文化論集、第XXVI巻、第2号、2005、p.189、また *O.E.D.* の「rape」の定義では、"the act of taking anything by force, violent seizure of good; robbery", "the act of

carrying away person, especially a woman, by force", "violation or ravishing of a woman" とある。

- 6) アーデン版では、基本的に四折り版の幕割と行数を採用しているが、二折り版の幕割と行数も併記している。1幕1場 500-634行は、二折り版では、2幕1場となっている。本稿では、四折り版の幕割と行数に従っている。
- 7) 野崎睦美：前掲書、p.192
- 8) Albert H. Tricomi: "The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus*" from *Shakespeare Survey* 27, Cambridge University Press, 1974, in *Shakespeare's Early Tragedies: A Collection of Critical Essays*, ed. by Mark Rose, Prentice Hall, 1995, pp.31-32
- 9) 二折り版では"mother"の前の"a"が落ちている。印刷時の誤植と思われるが、アーデン版では"a"を補い、歩格上・文法上のミスが改訂されている。しかしそうすると"a father and a mother"を受ける次の行の"he"との整合性がおかしくなる。これについてアーデン版の編者ジョナサン・ベイトは、狂気に陥ったタイタスは途中でラヴィニアには母親がいないことに気づき、自分の父親としての役割の中に母親の嘆きも取り込んだのではないかと説明している。Jonathan Bate: *Shakespeare and Ovid*, Oxford: Clarendon Press, 1993, p.90, この部分に関連する論考として次の論文が参考になる。安達まみ：「『タイタス・アンドロニカス』に見る能動としてのリテラシー」（日本シェイクスピア協会編『シェイクスピア 世紀を超えて』、研究社、2002、所収）
- 10) ルクレチア（ルークリウス）伝説は、エリザベス朝の文芸作品の人気な主題であり、シェイクスピアは1594年に詩集『ルークリウス凌辱』*The Rape of Lucrece* を出版している。因みに伝説ではルクレチアは王タルクイニウス（英名タークィン）の息子に凌辱され、父と夫に復讐を約束させて自殺したとされる。これが原因となって共和制ローマが誕生したと言われる。
- 11) C. L. Barber & Richard P. Wheeler: "*Titus Andronicus: Abortive Domestic Tragedy*" from *The Whole Journey: Shakespeare's Power of Development*, Berkley: University of California Press, 1986, in *Shakespeare's Early Tragedies: A Collection of Critical Essays*, edited by Mark Rose, Prentice Hall, 1995, pp.102-03
- 12) ローマ史劇の表象研究として次の論文が参考となる。伊藤洋子："*Titus Andronicus* におけるローマの表象（その1）—Andronicus一族とローマー—", 愛知江南短期大学紀要, 2005