

リンドレー・ウィリアムズ・ハブル・林秋石
Lindley Williams Hubbell Hayashi Shuseki

—人と作品— 第四章

The Man and his Works Chapter IV *Titus Andronicus*

尾崎 寔

OZAKI Makoto

Abstract: As we have seen in the preceding chapter on *The Merchant of Venice*, Hubbell shared with Shakespeare a suppressed anger against the cruelty hidden in this apparently light-hearted ‘revenge’ comedy. How could he, one may wonder, have placed *Titus Andronicus*, one of the cruelest plays by Shakespeare, at the top of the series of his lectures? He provides us with a unique point of view on Shakespeare’s poetry in the language of the play, but probably the ending words of this chapter are the key to this question:

This whole play is a saturnalia of horrors. But horror is a part of life, and is becoming increasingly so. It seems quaint that anyone who has weathered this mid-century should be disturbed by *Titus Andronicus*.

This was written more than fifty years ago, but we learn every day the world is not getting wiser at all. His writing of this essay emphasizing the play’s poetry coincides with the epoch-making success of Peter Brooke’s production of *Titus Andronicus*. It was performed at the Shakespeare Memorial Theatre in Stratford upon Avon in the summer of 1955. The focus of the discussion here will be on one line Titus utters when he has to face his own cutoff hand and the heads of his two sons. The beauty and the depth of this single line as spoken by Laurence Olivier deeply moved the audience and remains a landmark in the history of this play’s production.

Keywords: Hubbell, Hayashi Shuseki, Shakespeare, *Titus Andronicus*, *Spanish Tragedy*, Thomas Kyd, revenge plays, Peter Brook, Laurence Olivier, slumber. ハブル、林秋石、シェイクスピア、『タイタス・アンドロニカス』、『スペイン悲劇』、トマス・キッド、報復劇、ピーター・ブルック、ローレンス・オリヴィエ、まどろみ。

第四章 『タイタス・アンドロニカス』

序説：尾崎 寔

シェイクスピアの作品中、惨たらしさという点で『タイタス・アンドロニカス』は際だっている。そのためだけではないにしろ、この作品は今もってめったに上演されることがないし、研究者によって論じられることさえも希である。そもそもこの劇は価値がないのか。そうだとしたら、なぜハブルはそのような作品についての論考を、彼としては最初の論文集となる『シェイクスピア講義』の冒頭においたのか。そのことは作品の評価だけでなく、人間ハブルを把握する上でも大きな意味を持っているように思われる。この疑問について考える前に、作品全体にわたって繰り返りひろげられる殺人や血なまぐさい報復の連鎖がどれほどのものか、見ておこう。作品を分析するのにまずあらすじから、というのはシェイクスピアの場合ほとんど無意味だが、ここでは残酷さ、報復の二点に絞っておく。

一幕一場、戦いに敗れたゴート族の女王タモーラがローマに連行され、その長男アラーバスは、ゴート族討伐軍を率いたローマの将軍タイタスによって、自軍の死者を弔うための生贄とされる。「積み上げた薪の山に、五体を切り落として焼きつくす」という殺し方だが、これはさすがに舞台では見せようがない。しかし処刑の状況を伝えるタイタスの息子ルーシアスの報告は、宣告を求めたさいの怒りに満ちた言葉を復唱する以上の効果があり、アラーバスの母親タモーラに血も凍るような復讐を誓わせて余りある。

次も同じ場で、タイタスが息子の一人ミュシアスをわが手で刺し殺す。意に逆らい、妹ラヴィーニアを皇帝サターニナスに嫁がせまいとした息子の、父親への不服従がその理由である。

二幕三場、サターニナスの弟バシエイナスは、兄を誘惑し、若いラヴィーニアをしりぞけさせて王妃となったタモーラが、ムーア人エアロンと不義を働いていることを知っている。エアロン、タモーラにたきつけられた彼女の息子カイロンとディミートリアスの二人は、口封じのため、バシエイナスを刺殺する。タイタスの息子クインタスとマーシアスの二人も、バシエイナスの死骸を畏にしたエアロンの企みに乗せられ、穴に落ちて捕らえられる。

さらにこの場では、ラヴィーニアに対する暴行、強姦、これもやはり舞台の外で行われるものの、観客には、タモーラと息子たちの悪意と劣情に満ちたやりとり、危険を察したラヴィーニアの恐怖におののく台詞を通じて、無残な状況が克明に印象づけられる。

三幕一場では、クインタスとマーシアスが処刑される。これもアラーバスの場合と同様、舞台の外で行われ、観客は、引き立てられて行く二人をタイタスとともに見送るだけである。アンドロニカス一族だれかの片手を切り落として差し出せば、皇帝は二人を生かして返すという

エアロンの虚言を信じたタイタスは、自らの片手を彼に切断させる。これは舞台の外とはいえ、タイタスの骨が砕かれる音は客席に響く。

しかし、差し出したタイタスの手とともに舞台に戻ってくるのは、嘲りの言葉と、切り落とされた息子二人の生首であり、それは否応なく観客の目にさらされる。

四幕二場、タモーラが産み落とした赤子の肌は黒い。王妃との不倫を闇に封じるため、エアロンは乳母を殺して赤子を奪い取る。後代の観客であれば、『オセロー』のイアーゴによるエミーリア殺しを思い浮かべるかもしれない。屈強な黒人が、抵抗できない女性を殺すという意味では、オセローの妻殺しをも連想させられるだろう。

五幕二場、タイタスは、カイロンとディミートリアスの二人を捕らえ縛り上げる。ラヴィーニアを犯し両手を切りとり、物言わぬよう舌も奪うという暴虐の限りを尽くした兄弟である。タイタスは言う。「さあ、ラヴィーニア、おいで、血が噴き出したらそれを水盤で受けるのだ。こやつらの骨を砕いて粉ごなにし、それをこの忌まわしい血で捏ね、こやつらの首を生地に包んで焼いてやる」

大詰め of 三場にいたって、報復の連鎖はさらにスピードを上げる。タイタスは無残な姿の娘ラヴィーニアの生命を自分の手で断ったあと、タモーラの息子二人の首を焼き込んだパイを宴席に供し、タモーラが食べたあと、それが息子たちの肉入りパイであったことを知らせる。その上でタモーラを刺殺する。それを見た皇帝サターニナスにタイタスは殺され、サターニナスもまた、タイタスの息子のうちただ一人残ったルーシアスから復讐の剣を受けて死ぬ。

タイタスがラヴィーニアに向かい「恥辱を背負って死んでくれ、お前の恥とともに、父親の悲しみも消え失せよう」と言いながら剣を振るってから、サターニナスの死まで、四人の殺害はわずか十九行の間に行われる。演出にもよるが、上演では二分とかからないだろう。

舞台が死骸で覆われるなか、エアロンに刑を宣告するのはルーシアス、「胸まで土に埋めて飢えさせろ、食べ物欲しさに泣こうが喚こうが放っておくのだ」さらにタモーラについてはどのような葬儀も認めず、死体を野ざらしにして獣や鳥の餌に、という彼の命令で劇は終わる。

『タイタス・アンドロニカス』は、シェイクスピアが書いた最初の「悲劇」といわれながら、見終わった観客がおきざりにされるのは、『ハムレット』を頂点とする後期の作品が導いてくれる世界とはおよそ異なる極点である。

しかし、エリザベス朝の劇場で、この作品は大衆から大いに歓迎された。『ハムレット』の成立に重要な影響を与えたキッド(Thomas Kyd, 1558-94)の『スペイン悲劇』(*The Spanish Tragedy*, c.1589)が、いわゆる復讐悲劇、あるいは流血悲劇の代表的作品として、当時としては驚異的な好評を博していたことも背景にある。「報復」という行為そのものが人間の自己防衛につながる本能に根ざしているとすれば、文化が未成熟な段階で、ほとんど絶対的な善として大向こうから喝采を受けるのは当然のことといえる。日本でも「わが文化・文政以後の鶴屋南北

その他歌舞伎の不自然、残虐、殺し場などと対比したならば、さして驚くにも足りない」¹と言っているのは坪内逍遙である。現代の日本でこそ個人的な報復はもちろんのこと、残酷な処刑方法も認められてはいないが、国民のほぼ八割が死刑制度を認める立場に立ち、実際の刑執行は増加しているという現実、それをアムネスティ・インターナショナルが強く批判しつづけていることと併せて考えてみたいが、そのためには稿をあらためる必要がある。

主題に戻ろう。十九世紀、二十世紀前半を通じて、これはシェイクスピア習作期の作品であるとか、ほかの作家の筆によるものである、あるいは彼が金のため時代の残虐趣味に迎合して書いたなどという見方で切り捨てられることもあった。上で見てきたような無意味にさえ思える過剰な残酷さを受け入れなくなった社会の成熟というものもあるだろう。

ところが一九五五年、そんな作品に眩いばかりの光があてられることになった。ストラトフォードでの、歴史に残るピーター・ブルック演出の舞台である。わずかに二十歳で監督に就任していたブルックはこのときまだ三十歳だが、上演の成功によって彼の名は一躍世界に知られることになった。この夏のシェイクスピア記念劇場を熱狂的な観客で埋めつくして、ブルックの類まれな才能は英国の劇壇で一気に評価が高まった。それだけではない。シーズン終了とともに、舞台はヨーロッパに移され、そこでも圧倒的な人気を博した。

このときの成功の背後には、今から考えると信じられないような幸運があったのも事実である。タイタスを演じたのはローレンス・オリヴィエ、このとき四十八歳、映画でも活躍していたが、シェイクスピア俳優として絶頂期にあった。ラヴィーニア役を妻のヴィヴィアン・リー四十二歳。二人はこの年のシーズン、記念劇場で『マクベス』、『十二夜』とこの『タイタス・アンドロニカス』三作に出演したのである。それぞれの離婚、再婚をめぐる派手なゴシップのせいもあっただろうが、三作とも大劇場は満員の観客で埋めつくされた。エアロンを演じたのは、白塗りならぬ黒塗りのアンソニー・クウェイル。彼はリーと同じ四十二歳で、記念劇場のディレクターでもあった。この上演が大方の予想を裏切る成功を収めたことで、ヨーロッパでの『タイタス・アンドロニカス』公演が可能になり、国際的な反響を呼んで、誇張ではなくこの作品の上演史に大きな足跡を残したし、その後のこの作品の評価にも影響を与えることになった。ブルックはこの劇を原作以上のものにしたと、称賛とも批判ともつかない声を上げるものが現れたほどである²。

このときの上演で、観客に忘れがたい衝撃をあたえた台詞がある。

すでに見てきたように、三幕一場、エアロンの奸計に乗せられたタイタスは、自分の左手を切り落とさせ、彼に渡す。ところが帰ってきた使者がもたらしたのはその腕と、息子たちの首二つである。マーカス、ルーシアスの怒り、悲しみの叫び声が交錯するなか、迎えるタイタスには声がない。多弁な男が、苦渋に満ちた沈黙のあと、喉から絞りだすような台詞は短い。

このおぞましいまどろみに、いつ終わりがくるのだろうか？ (III, i, 252.)

(When will this fearful slumber have an end?)

この一行をオリヴィエが発したあと、言いようのない感動が劇場を支配したという³。

この台詞の何がそれほど特別なのか。fearful と slumber、イメージの上で相矛盾する単語の結びつきが新鮮に感じられるのは理解できよう。叶わぬ恋に悩むロミオが連発する「撞着語法 (oxymoron) のたぐいといえはそれまでだが、この場合それに音の効果が重なる。fearful という単語の頭にくる f の音ははげしく、それはハブルが「英語世界における最高の詩句」とみなされていると紹介しているマクベスの台詞 “After life’s fitful fever he sleeps well,” (III, ii)⁴ を想起させる。そのことについてはハブルが ‘Shakespeare’s Technique’ のなかで詳しく説明しているが、聞くものの耳にいやでもこだまする強い摩擦音 f の繰り返し。この、音と意味の組み合わせが生み出す衝撃を聞き逃すわけにはいかない。それだけに実はその激しさを中和してしまうような slumber にも音と意味の仕掛けがあるはずである。筆者はこの組み合わせを、「おぞましいまどろみ」と訳してみた。とても「恐ろしい眠り」として済ますことはできないと思ったからだが、諸家の訳はどうなのか。

福田恆存、木下順二、小田島雄志の訳は、「おそろしい眠り」で一致している。「おそろしい夢」としているのは坪内逍遙、富原芳彰、松岡和子。「眠り」と「夢」の違いは大きい。しかしあえていえば、たとえ「夢」としてみても「まどろみ」との隔たりも同様に大きいのではない。夢には悪夢もある。「まどろみ」が与える安らぎとは一線を画すものと言えよう。

とはいえ、所詮は日本語訳である。見慣れない単語だったはずなのに『ゴールデンランバナー』という推理小説が話題になって突然日本でも知られるようになった。しかしカタカナでは伝わらない英語での響き、意味こそが問題なのである。Slumber の用例を見てみよう。

まずシェイクスピアだが、『夏の夜の夢』でパックが芝居を締めくくる台詞、

If we shadows have offended,	われらはほんの影法師、
Think but this, and all is mended:	われらの芝居は夢幻、
That you have but slumbered here	もしやお気に召さずとも、
While these visions did appear:	夢だったのかとお許しを。

(高橋康也訳)

緑の木陰でまどろむ恋人たち、観客をも誘い込んだ夢路に現れた幻、‘slumber’ についてはここでの用例が、おそらく今日においても英語を母語とする人たちにもっともなじみの深いものと思われる。

ワーズワース、「ルーシー詩篇」の一つ『まどろみのうちに心は閉ざされ』。ここで slumber は名詞として詩の冒頭におかれる。

A slumber did my spirit seal:	まどろみのうちに心は閉ざされ
I had no human fears:	私に人としての恐れは消え、
She seemed a thing that could not feel	彼女はまるで地上の過ぎ行く年月など
The touch of earthly years.	無縁の存在に思えた。

次は *slumber* が形容詞として用いられている例である。ロバート・バーンズの歌によって世界中に知られることになったスコットランドのアフトン川、その川辺に憩う美しい人メアリの安らぎを妨げないでという若き恋人の願いである。*Flow gently, Sweet Afton* の第二節で歌われる。

Thou stock-dove, whose echo	山鳩よ、お前の声が
resounds through the glen,	野末にこだまし、
Ye wild whistling blackbirds	黒つぐみの啼き声は
in yon thorny den,	いばらの棲家でせわしげに響く、
Thou green-crested lap-wing,	緑の冠に飾られたタゲリよ、
thy screaming forbear,	甲高い声を上げないで、
I charge you disturb not	いいか、お願いだから
my slumbering fair.	私の愛しい人のまどろみを妨げないで。

Slumber の用例はほかにも数多くある。そのなかから選んだ三つの例が、響きの美しさで比類がないとハブルが言うタイタスの台詞に匹敵するものかどうかは筆者の判断を超える。しかし、おしなべて英語の音に鈍感な日本の読者、観客が聞き逃してきたポイントであることは間違いないだろう。また、この作品の評価がブルックによる上演を境に高まった背後に、この一行以外にも多くの要素が含まれていたことももちろんだが、筆者としてはここで、ハブルが『シェイクスピア講義』のタイタス論において、たまたまこの一行について次のように述べていることに注目したい。

この劇の唯一のライバルともいうべきトマス・キッドの『スペイン悲劇』でさえも、息子たちの首級と、自分自身の切り取られた手が、嘲りとともに送りかえされてきたときのタイタスが口にするような台詞は、まったく持ちあわせていません（後掲拙訳参照）。

ハブルがこの講義を執筆したのは一九五四年から五八年九月の発行にいたる期間であることは間違いないが、一九五三年の来日以来、一度も日本を出たことのない彼が、ブルックの上演を見ているわけもなく、またオリヴィエが劇場中を感動させたというこの一行の評判さえまだ聞いていなかったと思われる。『タイタス・アンドロニカス』が「惨劇の報道」ではなく、「詩」であるというハブルのメッセージが、たまたま上演の成功と軌を一つにしていたと考えていいのではないだろうか。

L. W. ハブル著

『シェイクスピア講義』 第二章 『タイタス・アンドロニカス』

『タイタス・アンドロニカス』は、シェイクスピアの作品のなかでは、一種の継子です。本当に彼の作品なのか、そのことに疑いが持たれているのは、なにも『ペリクリーズ』のように、第一フォリオから省かれているためというわけではありません。実際この劇は省かれてはいません。また『二人の貴公子』⁵のように、本当の作者はだれなのかということでも複雑な問題があるわけでもありません。要するにシェイクスピアの他の作品ほど出来がよくないというだけで、彼が書いたものではないとされたのです。これではまるで、イブセンの処女作『キャタリーナ』⁶が、『幽霊』や『ヘッダ・ガブラー』ほどよくないから彼の作品ではないというようなものです。詩人も、どこかからはじめなければならないはずだと思うのですが。

また、『リア王』での、グロスターの目を抉るほどおぞましい場面は描かないものの、シェイクスピアの作品にしてはあまりにも惨たらしいという理由でも、退けられています。この手の批判は、ある種の作家からは予想できるのですが（たしか、グロスターを盲目にするというのは原文がなく、後からつけ加えられたものと言った批評家がありました）、ジョン・メイスフィールド⁷ほど賢明で感受性豊かな詩人でさえ、優れた著書『ウィリアム・シェイクスピア』⁸のなかで、『タイタス・アンドロニカス』については、こう言っています。

「シェイクスピアがこの悲劇の一部を書いたことは疑いない。いつのことだかは分からない。またどうして書いたのかも。詩人は、どうしようもない必要に迫られでもしないかぎり、自分の芸術をみずから貶めたりはしないものだ。たしかにシェイクスピアは愛情からこの仕事をしてはいない。」(p. 50.)

メイスフィールドは、キーツ以後だれよりもシェイクスピアを高く評価しているのですが、その彼でさえもこの場合は、どう見てもいささか神経を尖らせすぎています。というのもシェイクスピアはまだ駆け出しでしたし、当時書かれていたなかではもっとも人気のあった作品を、だれよりも上手に仕上げるといのが、どうして「自分の芸術をみずから貶める」ことであり得たでしょうか。この劇の唯一のライバルともいべきトマス・キッドの『スペイン悲劇』でさえも、息子たちの首級と、自分自身の切り取られた手が、嘲りとともに送りかえされてきたときのタイタスが口にするような台詞は、まったく持ちあわせていません。

このおぞましいまどろみに、いつ終わりが訪れるのだろうか？ (III, i, 252.)

『タイタス・アンドロニカス』は、セネカ風の悲劇です。セネカは西暦六五年に死にました

が、それから十五世紀のあいだ、彼の書いた劇は、ヨーロッパにおける悲劇の、たった一つのお手本であり続けました。たしかに彼は、ギリシャの悲劇詩人たちの熱烈な信奉者だったのです。エスキュラスにならってアトレウス家のことを書きましたし、ソフォクレスにならってレイアス家⁹、ユーリピデスにならってメディアやヘラクレスについて書きました。しかし彼の確固たるローマ人としての才能は、これらギリシャ悲劇を、すっかり別のものに変えてしまったのです。人生究極の謎について深く思いをめぐらすかわりに、人間性についての鋭い分析を示してくれます。高尚な詩にかわって、優雅な表現の輝きを与えてくれています。これらには今日でも、T・S・エリオットほどの詩人が深い敬意を払っているのです。セネカの劇の筋書きは、ギリシャ劇に比べると荒削りです。舞台上で恐怖を演出しますし、ギリシャ劇における機械仕掛けの神にかわり、彼は好んで亡霊を持ち出しました。それによって主人公を復讐に駆り立てようというわけです。これは手法としては大変効果的で、『ハムレット』のなかでも形を変えて登場しています。このようにして、彼が生み出した劇のかたちは、復讐劇、あるいは流血悲劇として知られるようになりました。ギリシャ悲劇が見せる、恐怖の底に横たわる深い静けさは消えました。それはミルトンが『サムソン・アゴニステス』を書くまで、ふたたび姿を現すことがなかったのです。

長い中世の死の時代をこえ、セネカ風悲劇は一三一五年、イタリアで蘇りました。注目してほしいのは、これはセネカの作品が（ほかのだれのものでも）本のかたちで世に出る一世紀半も前のことだという点です。ヒューマニズム初期の歴史のなかでは、もっとも重要な出来事の一つでもあります。アルベルティーノ・ムッサート¹⁰が『エクセリーニス』¹¹を書いたとき、まだダンテは生きていたのです。彼はラテン語で書きましたが、これはヨーロッパでセネカの死後、はじめて書かれた世俗的な悲劇でした。今日、私たちの感覚からすれば堅苦しく思えますが、詩に関してはだれにも劣らず知りつくしているエズラ・パウンドが、この作品を高く評価しています。

イタリア語で最初の古典悲劇が書かれたのは、これからちょうど二百年後のことでした。しかし、ムッサートの時代から、イタリアの文学界では、ラテン語によるセネカ風悲劇が一層数を増し、また人気を博していました。ついに一五一五年、トリッシーノ¹²の『ソフォニズバ』¹³ それにルチェルライ¹⁴による『ロズムンダ』¹⁵、さらにドルチェの古典悲劇の全シリーズが続きました。そのなかには『メディア』、『イフィゲーニア』、『ヘキュバ』という名の作品が含まれています。これらの作品はすべてセネカ風の悲劇なのですが、使われているのはダンテが用いたのと同じ言葉¹⁶です。

これから少しあとに、フランスでも同じような出来事が続いて起こりました。ヒューマニズムとルネッサンスの大きな衝撃が、規模を広げながらイタリアから外に向かったのです。スコ

ットランドの人文主義者ジョージ・ビューカナン¹⁷が、ボルドーのギエンヌ大学で教えていたときには、ユーリピデスの『メディア』や『アルセステイス』をラテン語に訳したばかりか、自分の学生に上演させるため、セネカ風の悲劇を二編、ラテン語で書いています。彼が『ジェフジーズ』¹⁸と『バプティステス』¹⁹を書いたのは一五三九年のことでした。そのときこれらの劇で演じた学生の一人に、若き日のモンテーニュがいます。イタリアでそうだったように、フランスでも悲劇はラテン語で書かれ続けていましたが、一五五二年、「プレイヤッド」詩派²⁰のメンバーでもあったエティエンヌ・ジョデル²¹がフランス語による最初の悲劇となる『虜囚クレオパトラ』²²を書いています。今日ではこの作品は堅苦しく、学問的であるという理由で高く評価しないのが普通ですが、韻文には新鮮さや優雅さが十分見られます。

英国でも、セネカはまずラテン語で上演されました。続いてラテン語による模倣、そして一五六年に、やっとトーマス・サックヴィル²³とトーマス・ノートン²⁴が、英語による最初の古典悲劇となる『ゴボダック』²⁵を書いたのです。しかし、この劇を書くことによって、彼らは英国の舞台にしっかりとしたセネカ風の悲劇を載せる以上に、後世にまで受け継がれる重要な功績を挙げました。というのも、古典語による作詩法を取り入れようと試みるのではなく（それはまったく英語にそぐわないものでした）、彼らは無韻詩のスタイルで書いたのです。以後三百五十年のあいだ、英国の悲劇は無韻詩で書かれることになりました。

しかし、英国におけるセネカ風悲劇の頂点ともいえるべき作品は、おそらく一五八九年、トーマス・キッドの『スペイン悲劇』が世に出ることによって現実のものとなります。当時としてはもっとも人気の高い芝居でした。この作品と『ハムレット』との関係は複雑です。「亡霊」「劇中劇」「偽りの狂気」など、同じ工夫をいくつも持っているだけでなく、キッドは、シェイクスピアがそれにもとづいて彼自身の悲劇を書いたとされる初期の『ハムレット』の作者ということもあり得るのです。この『原ハムレット』は失われていますが、おもしろいドイツ語訳のハムレット劇があります。『兄殺し、あるいはデンマーク王子ハムレット』がそれで、一七一〇年まで発見されなかったのですが、あきらかにドレスデンでは、一六二六年にすでに上演されていたようです。当時ドイツを訪れていた英国人の役者たちが演じた古いハムレット劇の翻訳であることは疑いありません。いずれにしても、『スペイン悲劇』と、おそらくは二年後に続いたはずの『タイタス・アンドロニカス』は、このジャンルでもっとも人気を博した作品でした。

以上がタイタス・アンドロニカスの血統なのですが、作品そのものはさまざまな古典からのモザイクです。劇はゴートの女王タモーラの息子であるアラーバスが生け贄となるころからはじまります。アンドロニカス一家の「兄弟たちの霊」を慰めるためです。これはセネカの『トロイアデス』²⁶で、アキレスの霊に捧げられるポリクシーナのエピソードを真似たもの（それはまたユーリピデスの『トロイアの女たち』から得たもの）でした。シェイクスピアの劇で、

タモーラが血に飢えた猛女となるように、ポリクシーナの母親であるヘキュバを、激しい殺意に駆り立てるのもまさにこれです。イフィゲニアの生け贄を思い起こしますが、これはトロイ戦争のはじめにギリシャの船団に順風をもたらすためのものでした。ところが、これに対してイフィゲニアの母親クリタイムネストラが復讐、アガメムノンのトロイからの帰還を待って彼を殺害します。この劇全体の筋書きは、アラーバスを生け贄にしたことから生まれたものです。タモーラは、アンドロニカスの息子たち、娘、そして彼自身にいたるまで、一人一人滅ぼしていきます。面白いのは、テキストに見られる矛盾です。シェイクスピアが初期の段階から、単なるメロドラマ風の復讐劇を書くことに飽きたらず、この最初の場面に、アンドロニカスが、自分の息子ミュージャスを一時の怒りから殺害してしまうというエピソードを創作し、つけ加えているのです。三幕一場で彼は言います。

二十二人の息子を失って、私は涙を流したことがなかった。
彼らは名誉の死を遂げたからです。

この段階ではマーシアス、リュージャス、それにクインタスも生きていて、その数は二十五、そこにミュージャスが加わりますが、彼はどうみても父親からも「名誉の死を遂げた」とは言ってもらえないでしょう。彼は子としての道を誤ったと彼自身考えたために、みずから死を選びました。ですから、ミュージャスで二十六人になるわけです。しかし、一幕一場でタイタスは言います。

ローマの方がた、数ではトロイ王プライアムの王子の半分でしかない
二十五人の勇敢なるわが息子たちのうち、見ていただきたい、
命あるもの、死んだもの合わせて、わずか残された哀れな姿を！

今では失われてしまって作者もわからない『タイタス・アンドロニカス』の前身ともいうべき作品があり、ドイツ語に訳されたものだけが残っているのですが、そこではタイタスに二十五人の息子がいて、シェイクスピアがミュージャスを加えたとき、二十六にするのを忘れたのではないかと推測されているのです。この一人を加えたことによってシェイクスピアは、メロドラマの世界から『タイタス・アンドロニカス』を救い出し、『リア王』とも肩を並べられる作品に仕上げたのです。タイタスを破滅に追い込むのは、タモーラの復讐心ではなく、彼自身の、自分では制御できない性格によるものだったのです。

ラヴィーニアを犯し、舌を切りとるプロットは、オヴィッドの『変身物語』にあるフィロミーラの話から得たものですが、シェイクスピアは始終この本を材源として使いました。もちろん彼は原文で読んでいたのですが、ゴールディング²⁷による英訳が一五六七年に出版された

のには大喜びだったはずで、この翻訳は、エズラ・パウンドが手放しの褒めようで、「英語で書かれたもっとも美しい本」と評しています。しかし彼女の腕を切り落とすというのは、つけ加えられた残酷なエピソードです。古典ではフィロメーラは自分を暴行した男の名前を布きれに刺繍し、それを妹のプローンに送り届けます。しかしラヴィーニアのほうは、もっとグロテスクな方法を選びます。杖を口にくわえ、手首を切り落とされた腕でそれを動かし砂に文字を書くのです（四幕一場）。

タモーラが、息子の肉を食べさせられる残酷な場面は、セネカの『シエスティーズ』²⁸で、アトレウスがシエスティーズに息子を食べるように仕向ける場面を思い出させるだけでなく、わたしたちをもう一度、フィロメーラ伝説に引き戻します。フィロメーラが、受けた恥辱を縫い込んだ刺繍片を姉に送り、姉プローンは、妹を犯し、切り刻んだ夫のテレウスへの復讐を決心します。その目的を果たすため、プローンはわが息子イティラスを殺し、その肉を夫に供するのです。しかしこの類の物語は、ほかにもギリシャ神話のなかにあって、シエスティーズの祖父タンタラスも息子のペロプスを殺し、オリンピアの神がみを招いた夕食のテーブルに並べています。

コリオレーナスの物語にシェイクスピアが興味を覚えたのはずっと早く、一五九二年のことでした。というのも、リュージアスがゴート族のもとへおもむくという話は、四幕四場、コリオレーナスが地位を追われてヴォルサイ人のもとへ行く設定に、明らかに反映しています。このことには疑いがなく、イーミリアスは言います。

ゴート族は兵を集め、略奪を目当ての命知らずが
こちらへ進んできております。率いているのは
老アンドロニカスの息子リュージアスです。
彼は、その昔、復讐のためにローマへもどった
コリオレーナス並みのことはやると脅しております。(IV, iv, 62-67.)

この台詞を『コリオレーナス』の使者の言葉と比べてみてください。

大勢のものたちが、口ぐちに話しておりました
(どれほど信じてよいものか、はかりかねますが)
マーシアスが、オーフィディウスと組んで、ローマ侵攻の軍勢を率い、
前代未聞の大きな復讐を誓っていると。(IV, vi, 65-69.)

タイタスによるラヴィーニア殺害は、もちろん父親ヴァージニアスのヴァージニア殺害が示

していますし、ここでもシェイクスピアは、疑いの余地を残していません。娘を刺す前にタイタスはたずねます。

ヴァージニアスが、娘を力づくで汚され、花を手折られたと知って、
 思慮もなくおのれの右手で娘を刺したというのは
 正しいことだったのでしょか？(V, iii, 36-38.)

この作品がローマの劇やローマの詩に多くを負っているとしても、ローマの歴史に負うところはほとんどありません。劇中、サターニナスがほとんどローマ皇帝の地位にありますが、いうまでもなく皇帝サターニナスなど、実際にはいませんでした。駄洒落、地口の好きだったシェイクスピアが、この人物を創造したとき、つい遊び心を起こしてしまったのでは²⁹、と考へたくなるほどです。ゴート族がローマ帝国の境界内に現れたのは三七六年、ユスティニアヌス一世によって滅ぼされたのは六世紀中ごろのことでした。この劇の時代設定をあきらかにすることは無理なのです。笑いたくなるような時代錯誤がいっぱいあります。登場人物はすべて異教徒、ゴート族がやってくる半世紀も前の三一三年に、コンスタンティヌスがミラノ勅令を発し、ローマ帝国としてキリスト教を公の宗教と定めたというのにです。劇中、道化が「ご機嫌よろしゅう、神様と聖ステイーヴンのご加護を」(IV, iv, 42.) と言っても、べつに驚きません。道化というのはおきまりの登場人物で、劇の歴史的な枠組みからは、まったくはみ出した存在だからです。『リア王』の道化は、そのことを明らかにして、こう言います。「この予言は、アーサー王お抱えの予言者マーリンに言ってもらおうとするか、おいらのほうが、やつよりずっと前の時代に生きたんだからな。」(III, ii, 95.) しかし『タイタス・アンドロニカス』には、これよりもずっと深刻な時代錯誤が見られます。五幕一場 (I. 21.) ゴート兵の一人が言います。「蒼れも高きリュウシアス閣下、わたしは隊列をはなれ、廢墟となった修道院を、ひとりで見にまいりました・・・」わたしたちは、歴史上絶対にあり得ない世界に置き去りにされます。

一六七八年、エドワード・レイヴンズクロフト³⁰というヘボ詩人が、『タイタス・アンドロニカス』の「改良版」と称して、『タイタス・アンドロニカスあるいはラヴィーニアの陵辱』なる作品を発表しなかったら、だれも原本がシェイクスピアの作であることを疑ってもみなかったでしょう。当時は改良の時代でした。ドライデンによる改良版『アントニーとクレオパトラ―すべては恋のため、あるいはよくぞ失われた世界』³¹は、一六七八年に出っていますが、詩人たちはこぞって、シェイクスピアを自分たちの身の丈に合った寸法に削っては、小さくしていたのです。初演から十一年後、レイヴンズクロフトの劇が出版されたとき、彼は序文でこう書いています。

死者から名声を盗むのは、生きているものから金を盗むより大きな罪であると思う。だから、私がそんな罪を犯しているというふうには見えないよう、ここであなた方に伝えておかなければならないだろう。シェイクスピア氏の著作のなかにタイタス・アンドロニカスという名前の劇があり、私がそこから一部拝借しているということを、である。昔の舞台に通じている人に聞いたのだが、これはシェイクスピアの書いたものではないということ。上演のために書いた人の作品に、シェイクスピアは一、二箇所、あるいは一人か二人の人物に関して、名人の冴えを見せて筆を加えただけのことらしい。このことは、わたしは信じていいと思っている。シェイクスピアの全作品の中で、これはもっとも不正確で、消化不良だからである。構築物というより、ゴミの山である。

ここで彼の言っていることが信じるに足るものかどうかは、この劇が出版されたとき、十一年前の上演のさいには舞台上で述べられた前口上を抑えていることから判断していいのではないかと思います。前口上ではこう言っています。

今日、詩人は、あなた方の憤りを懼れることなく、
シェイクスピア、その人によって蘇り、舞台を闊歩する。
聖なる冠をいただいて座る彼のもと、
いかなる批評家の厳しいそしりも受けることがない。
他の詩人たち同様、シェイクスピアからの恵みを
ふるいにかけてたことを潔く認めるものだ。

レイヴンズクロフトのことは、このくらいにしておきます。しかし、彼の言葉は、『タイタス・アンドロニカス』という作品に対して、それまであまりにも冷たかった人たちにとっては「ギレアデの乳香」³² となりました。このほかには『知恵の宝庫』(*Palladis Tamia*, 1598.)の中で、シェイクスピアに触れているフランシス・ミアズ (Francis Meres, 1565-1647.) の称賛の言葉を挙げておきましょう。

・・・(悲劇、喜劇) どちらもいい。喜劇では『ヴェローナの紳士』がいい。『間違いの喜劇』もいい。『恋の骨折り損』、『恋の骨折り得』³³、『夏の夜の夢』、『ヴェニス商人』を見るといい。悲劇では『リチャード二世』、『リチャード三世』、『ヘンリー四世』、『ジョン王』、『タイタス・アンドロニカス』、それに『ロミオとジュリエット』がいい。

『恋の骨折り得』(これまでの議論では、『終わりよければすべてよし』の初期の版とされ、その痕跡は現存するテキストに明らか)を除いて、このリストに、どれ一つ、怪しげなものはありません。これ以外の作品は、彼の「親密な友人のあいだで読まれていた甘いソネット」をよ

く知っているような仲間内の人たちなら推奨リストに挙げるだろうというものです。たしかに、レイヴンズクロフトの「昔から舞台に通じている人」よりは、ずっと当時の事情に詳しくったようです。

さて、ここで劇そのものを見てみましょう。C・H・ハーフォード³⁴は、『二人の貴公子』のフレッチャーの筆によらない部分は、シェイクスピアではなく、マッシンジャー³⁵が書いたのだと主張し、理由としてマッシンジャーは同じことを繰り返し、シェイクスピアはそれをしなかったと言っています。いいえ、シェイクスピアも繰り返しています。詩人はみんなやっていることです。ある種のリズムや語彙、思想、連想のパターンがどんな詩人の場合にもあって、実際、それによって私たちは、だれの詩であるのか、見分けることができるのです。タイタスの言葉を聞きましょう。息子が墓の中に横たえられます。

ここには裏切りが身を潜めてもいなければ、膨らんでいくねたみもない。
毒草が生い茂ることはないし、嵐もおよばない。騒音もなく、
ただ静けさと永遠の眠りがあるばかりだ。(I, i, 153-55.)

今度はマクベスです。

熱病のような人生の発作もおさまって、彼はゆっくり休んでいる。
反逆もその限りをつくした。鋼も毒も、内なる敵、外患もいまはなく、
何一つ彼に手を出せるものはないのだ。(III, ii, 23-25.)

次にこれですが、さすがのメイスフィールドでさえ、そのすばらしさを認めざるを得なかったのが最初の三行です。

悲しみに顔青ざめたあなた方、ローマ市民、ローマの息子諸君、
嵐のような突風に見舞われた渡り鳥さながら、
みんな吹き散らされておられるが、
どうか、私に耳をかしていただきたい、どうしたら
散り散りになった麦の一粒ひとつぶを
もと通り一本の穂に戻せるか。
このバラバラになった手足を一つの身体に
戻すことができるのか。(V, iii, 67-72.)

ほかの誰にこの台詞が書けたでしょうか？ できるとしたらマーロウだけです。しかしこれは彼

のリズムではない。その上、これは『タイタス・アンドロニカス』が書かれていたころ、マーロウが書いていたものです。

おお、お前は宵の明星よりも見事だ、
 幾千もの美しい星を身にまとって。
 不運なセミリ³⁶の前に現れたときの
 燃えさかるジュピターよりも明るく、
 浮気なアレトゥサ³⁷の水色の腕に憩う
 大空の王よりも愛らしい。
 私の愛する相手はお前をおいてない！ (*Doctor Faustus Sc. xiii.*)

事実はどうやら、『タイタス・アンドロニカス』は、シェイクスピア以外に書けるものはいないくらい優れていて、マーロウが書いたにとしては、出来はよくない、ということのようです。

もう一つだけ、耳の訓練のために、英国で書かれたセネカ風悲劇の歴史上、三つの里程標からの例を比べてみましょう。

最初は『ゴードラック』の冒頭の台詞で、ブリテンの女王ヴィデナが語ります。

辛い一日の旅路に穏やかな休息をもたらしてくれる静かな夜。
 それはかえって私の憂いを長引かせ、愛ゆえか、恥らいなのか、
 赤らめた顔をいつかな見せようとしなないオーロラを
 私は責めずにはいられなくなる。(I. i)

次は『スペイン悲劇』、ホレイショーの恋人ベルインペリアの台詞です。

友よ、私の心は海に浮かぶ船のよう。
 港を求め、そこではすっかりくつろぎ、
 嵐に痛めつけられた個所に手当し、
 岸边に憩い、痛みには喜びが、苦痛には祝福が
 訪れるよう、喜び歌う。
 お前の愛をかちえたところだけが私の港、
 長らく恐怖と希望のあいだを揺さぶられた
 私の心は、そこにゆっくりと安らぎ、
 失った喜びをよみがえらせる。危機を逃れ、キューピッドに囲まれて

歌いたい、恋の願いの最たるものは優しい天上の喜びだと。(II, ii.)

そして、これがゴート族の女王、タモーラの言葉です。

小鳥たちは、そこら中の茂みでさえずっている、
 蛇はまた、日向で心地よさそうにとぐろを巻いている、
 緑の葉かげにさわやかな風が冷え冷えと通り、
 大地にまだら模様の影を落としているわ。
 その優しい木陰に、アーロン、座りましょう。
 こだます角笛のせいであちこち同時に
 狩りが行われているのかと猟犬がとまどい、
 見事な角笛に甲高く応えているのを聞きましょう、
 さあ、腰を下ろして、犬たちの騒がしい啼き声を。
 さすらいの王子イニーアスと、女王ダイドーが、
 運よく襲った突然の嵐を避け、口の堅い洞窟で
 ひそかに楽しんだというあの戦い、あの慰みのあと、
 お互いの腕に抱かれて、黄金のまどろみを楽しみましょうよ。
 猟犬も角笛も小鳥の甘いさえずりも、すべては
 赤子を寝つかせようという乳母の子守歌なのよ。(II, iii, 12-29.)

たしかに、耳が完全に聞こえないというのでもなければ、この一節から、シェイクスピア初期の韻文の特徴を聞き取れないはずはありますまい。「口の堅い洞窟」というのは、よくないかもしれませんが、こんなことは『ヘンリー六世』の中では、繰り返し繰り返し起こっていることです。「狩猟」は『ヴィーナスとアドーニス』、『夏の夜の夢』の前ぶれです。最後の行には、クレオパトラの死に際の言葉を先取りしているのではとさえ思わせる面白い言い方が見られます。しかし、なかでも次のような詩行、「優しい木陰で、アーロン、座りましょう」とか、「あの慰みのあと、黄金のまどろみを楽しむ」は、シェイクスピアの言葉であることに間違いありません。しかし、たとえ貸す耳を持ちあわせないマムシでも、タモーラのサターニナスへの言葉を聞けば納得するでしょう。

驚は小鳥のさえずりを意に介しません。そのさえずりが
 何を意味しているのかも気にすることはないのです。(IV, iv, 83,4.)

これはシェイクスピアの台詞というだけではありません。シェイクスピアについて、また彼の批評家に対するとどめの言葉でもあります。

この劇の中で、私がまだ取りあげていない人物がいます。アーロンとタモーラとの不倫は、唯一古典にその原型が見られないものです。この話は、まったくこれまでとは異なる分野から取られていて、たとえば、シェイクスピアがオセローを発見したバンデルロ³⁸の短編集にその源があるのではという推測も立てられました。しかし未だに確かな材源は突き止められていません。アーロンは、シェイクスピアが書いた三人のムーア人の一人です。ほかの二人、オセローとモロッコの王子は、どちらも高貴な出自です。アーロンは実際、悪の権化なので、高貴なはずがありません。ところが、それでも彼は精力的で、活力に満ちていますし、劇の中ではぞっとするほど魅力的な存在でもあります。彼を飛び抜けて面白くしているのは、考えられないような熱情と、身震いさせられてしまうユーモア感覚です。しばしば指摘されてきたことですが、シェイクスピアは劇中もっとも悪意に満ちた二人に、すばらしい詩をすべて与えています。しかし、四幕二場で、アーロンは本当の自分らしさに到達します。この劇で最高の場面であり、シェイクスピア以外のだれにも書けなかったでしょう。タモーラはアーロンの子供を産みます。赤子の肌の色は、困ったことに黒く、彼女は乳母に命じて、受け取り次第殺すようにという手紙を添えてアーロンのもとへ届けさせます。タモーラの息子ディミトリアスとカイロンは、赤子が届けられたときアーロンのそばにいますが、母親の意をそのまま受け入れようとします。ところがアーロンは乳母から赤子を受けとるなり、剣を抜いて言うのです。

いいか、この子が生まれたとき、大空にあつて
輝いていた燃える太陽にかけて、誓うぞ。俺の長男で
世継ぎでもあるこの子に手を出すやつは、この剣の鋭い切っ先で
息の根を止めてやる。よく聞け、若造ども、エンセラダスが
タイファン族の手強い奴らを引き連れてこようと、
たとえヘラクレスであれ、軍神マルスであれ、
この子を父親の手から奪わせたりはしないぞ。
おい、おい、顔は血の気で真っ赤、心臓は空っぽの小僧ども、
白壁野郎ども！ 酒場の塗看板め！
真っ黒というのは、ほかのどんな色より格が上なんだぞ、
別の色には染まらない、そんなものは馬鹿にしているからだ。
たとえ大海原の水を全部ぶっかけようと、一時間ごとに潮で洗おうと、
白鳥の黒い足が白くなるわけもない。
王妃に俺からだと伝えろ、理屈はどうでもいい、
俺も一人前の男、自分の子どもは自分で養うとな。(IV, ii, 89-105.)

そしてついには、ゲームが終わって、地中に胸まで埋められ、飢え死にという刑を宣告されますが、これはイアーゴをしのぐ最後です。イアーゴが拷問のため引き立てられる前の最後の言

葉です。

何も聞くな。お前らの知っていることがすべてだ。
これから先は一切なにもしゃべらない。(V, ii, 304, 5.)

こんな陰気な反抗ぶりはアーロンには見られません。彼が生きる力を失うことはついにないのです。これが彼の最後の言葉です。

ああ、どうして怒りが口を閉ざし、憤りが声を失うことがある？
俺は赤子じゃない、つまらぬ祈りなどで
これまでの悪事を悔いるなどとんでもない。できることなら、
今までの一万倍もひどいことをやってのけたいものだ。
たった一つでもこれまでにいいことをしたというのなら、
俺は腹の底から後悔するぜ。(V, iii, 184-190.)

アーロンは、どう見ても冷めた男ではありません。

この劇全体が、恐怖のかたまりです。しかし恐怖は人生の一部ですし、ますますそうなってきました。今世紀半ばを生き抜いてきた人であれば、『タイタス・アンドロニカス』に動揺するというのは、おかしなことに思えます。

-
- 1 『シェークスピア全集』坪内逍遙(1859-1935)訳、新樹社、1957、1304頁。
- 2 Introduction by Alan Hughes to *Titus Andronicus*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge Univ. Press, 1994.
- 3 The New Cambridge, *Titus Andronicus* (Cambridge Univ. Press, 1994)に付した序文で、編者の Alan Hughes が、Anthony Quayle から聞いた話として書いている。
- 4 「融合文化研究」2007年12月第10号、拙稿第二章48頁参照。
- 5 *The Two Noble Kinsmen*, 1634 by J. Fletcher.
- 6 *Catalina, or Catiline*, written in 1850, first performed in 1881.
- 7 John Masefield, 1878-1967.
 'Heirs, Administrators, and Assigns':
 Let no religious rite be done or read
 In any place for me when I am dead,
 But burn my body into ash, and scatter
 The ash in secret into running water,
 Or on the windy down, and let none see;
 And then thank God that there's an end of me.
- 8 *William Shakespeare*, 1911.
- 9 *Laius* テーベの王、エディプスの父。
- 10 Albertino Mussato, c1105.
- 11 *Eccerinis*.
- 12 Gian Giorgio Trissino (1478-1550.) 詩人、劇作家、国語学者。
- 13 *Sofonisba*, (1524), 「最初の正統イタリア悲劇」と評される。
- 14 Giovanni Rucellai (1475-1525.) フィレンツェの名家に生まれた詩人。
- 15 *Rosemonde*, 1516. 友人だった前述トリッシーノをまねた悲劇、不評。
- 16 ダンテは文学をラテン語から解放しようという意図をもって書いた『俗語論』でも知られる。イタリア語の美しさと力を信じていた。
- 17 George Buchanan, (c1506-82.) セント・アンドルーズ大学、パリの大学で学び、大陸では異端の罪で六年間投獄されるなどしたが、焚刑を免れ、帰国後、メアリー・スチュワートの裁判官の一人として、専制君主処刑の合法性を主張。
- 18 *Jephtes*, printed in 1554.
- 19 *Johannes Baptistes*, printed in 1576.
- 20 'The Pléiade' は16世紀フランス・ルネッサンスに活躍した詩人のグループで、主要なメンバーに Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jean-Antoine de Baïf など。
- 21 Etienne Jodelle, (1532-1573.) 仏詩人、劇作家。社会改良の主義主張を演劇であらわそうとした。
- 22 *Cleopatre Captive*.
- 23 Thomas Sackville, (1536-1608.) 英詩人、政治家、劇作家。
- 24 Thomas Norton, (1532-84.) 英法律家、政治家、詩人、劇作家。終始激しいカトリックの攻撃者。
- 25 *Gorboduc*, 1561, printed in 1565.
- 26 *Troades*.
- 27 Arthur Golding, c1536-c1605. 英翻訳家。他にも Caesar の *Commentaries* 英訳(1565) など。
- 28 *Thyestese*.
- 29 本章の結びでハブルは、この劇が「恐怖のかたまり」と表現している。英語で 'a saturnalia of horrors' 「悪事のしほうだい」を意味する表現と、架空のローマ皇帝名 Saturninus との類似。Saturn はいうまでもない。
- 30 Edward Ravenscroft, 1671-97.
- 31 *Antony and Cleopatra: All For Love or The World Well Lost*, by John Dryden, 1631-1700.

32 エレミア書、八章二十二節、「ギレアデに乳香があるではないか、その所に医者がいるではないか。それにどうしてわが民の娘はいやされることがないのか。」

33 *Love's Labour's Won*, ミアズが前掲書で名前をあげているが、作品そのものが確認されていないため、いまだに議論が絶えない。

34 Charles Harold Herford, 1853-1931. 'Eversley Edition,' 1899 の編集、イブセンの翻訳など。

35 Philip Massinger, 1583-1640.

36 Semele. ギ神。愛するゼウスに、あるがままの姿で来てほしいと願い、その熱に焼かれる。

37 Arethousa. ギ神。泉のニンフ。

38 Matteo Bandello, 1485-1561. イタリア、ドメニコ派の修道士。短編作家。