

『タイタス・アンドロニカス』における凱旋式

滝川 睦

1

ベーコン（Francis Bacon）は「仮面劇と宮廷祝祭について」（“Of Masques and Triumphs”）と題したエッセイを、宮廷祝宴はなべて「つまらないもの」（“toys”⁽¹⁾）である、と辛らつな口調で結んでいる。“toys”の一語によって、ルネサンス期英国の宮廷祝祭は蕩尽と奢侈が生みだした際物的存在にすぎない、とベーコンは語っているようだ。これに対して自ら祝宴のデザインを手がけた同時代の劇作家デカー（Thomas Dekker）にとっては、蕩尽・奢侈は祝祭を称える言葉でありこそすれ、非難すべき言葉ではなかった。彼の祝祭論の一部を引用してみよう。

Tryumphes, are the most choice and daintiest fruit that spring from Peace and Abundance ; Loue begets them ; and Much Cost brings them forth. Expectation feeds vpon them, but seldome to a surfeite, for when she is most full, her longing wants something to be satisfied. So inticing a shape they carry, that Princes themselues take pleasure to behold them; they with delight; common people with admiration.

(Troia Noua Triumphans. II. 1 - 7⁽²⁾)

“Peace”, “Abundance”, “Loue”, そして “Much Cost” が実らせた「祝宴」（“Tryumphes”）という果実。デカーの目には、ルネサンス期祝祭は、いわばコルヌコピアの角から作り出される果物として映っていたに違いない。

祝宴を覚めた目で見ていたベーコンにしろ、拍手を惜しまなかったデカーに

しろ、共に宮廷祝祭にそそがれる「君主」(“Princes”)の熱いまなざしに言及していることに注意したい。そしてここ数十年の間に発表されているルネサンス期宮廷祝祭に関する研究は、この君主のまなざしと祝宴の關係に焦点を絞ってきたといえるだろう⁽³⁾。「凱旋式」(triumph)、「国王の入城式」(royal entry)、「馬上槍試合」(joust)などのスペクタクルは、宮廷社会の階層構造を正確に映す鏡であると同時に、観客である宮廷人の視線を意図的にスペクタクルの中心に位置する君主に集中させることで王権を絶対化する政治的な仕掛けであったというわけである。

それではシェイクスピア (William Shakespeare) の目にはそれらの祝祭は
いかに映っていたのだろうか。『タイタス・アンドロニカス』(Titus Andronicus, 1594年頃初演? 以下『タイタス』と略す)に描かれた凱旋式を考察することでそれに答えたい。

2

中世末から十八世紀まで祝宴 (pageantry) の支配的形態は凱旋式 (triumph) であった、と述べたのは『凱旋式の構図』(Triumphal Forms)の著者ファウラー (Alastair Fowler) であるが、彼の指摘によれば、当時の宗教的行列から宮廷仮面劇 (court masque)、そして劇場の構造に至るまで、形態上のモデルになったのが凱旋式であったという⁽⁴⁾。事実、冒頭に挙げたベーコンのエッセイでは、「馬上槍試合」(“justs”)、「馬上擬戦」(“tourneys”)、「馬上競技」(“barriers”)などをひっくるめて“triumphs”と呼んでいる⁽⁵⁾し、デカーの祝宴礼讃の一節では、キプリング (Gordon Kipling) が説明しているように“Tryumphes”という語は、凱旋式のみを指さず「国王の入城式」、「活人画」(tableaux vivants)、さらに「ロンドン市長就任披露行列」(Lord Mayors' Shows)に及ぶ幅広い意味を内包している⁽⁶⁾。まさに凱旋式はルネサンス期祝祭の花形的存在であった。

凱旋式ブームの火付役は、古代ローマ及びローマ帝国の凱旋行列を復活させ

たイタリア・ルネサンスである。王侯・貴族は競って凱旋式を、自分が主催する祝祭のプロトタイプとして採用していった。たとえば1500年にローマで催された祝祭では、チェーザレ・ボルジア (Cesare Borgia) の前でジュリアス・シーザー (ユリウス・カエサル, Julius Caesar) の凱旋式が再演され、1515年のフィレンツェではレオ十世 (Leo X) の入場式の際にローマの将軍カミラス (Camillus) の凱旋行列が復活されるという具合に。古代ローマの凱旋式が王侯の祝祭の雛形になっていったのは英国でも同様である。アジャンクール (Agincourt) で勝利を取めたヘンリー五世 (Henry V) は、捕虜を引き連れてジュリアス・シーザーを髣髴させる凱旋式をロンドンで催したし、無敵艦隊を敗退させたエリザベス一世 (Elizabeth I) は古代ローマ人に倣って宮殿からセントポール大聖堂までを凱旋行進したと記録されている。その上、古代ローマの凱旋式の進むコースがローマ市の周縁にあった「マルスの原」(Campus Martius) から市の中心に位置するカピトリヌス神殿 (Capitol) までであったのと同様に、英国においては、外国から帰還した王侯を祝う凱旋行進は、ロンドンの周縁に位置するサザック (Southwark) からロンドンの中心セントポール大聖堂まで行なわれる、という具合にトポグラフィカルな点でも、英国の凱旋式は古代ローマのそれを踏襲していた⁽⁷⁾。

ルネサンス期における凱旋式ブームに拍車をかけた要因の一つに、ペトラルカ (Francesco Petrarca) の長篇詩『凱旋歌集』(Trionfi) の流行を挙げることができる。『凱旋歌集』は、「愛」は「貞潔」に、「貞潔」は「死」に、「死」は「名声」に、「名声」は「時」に、「時」は「永遠」に征服されることを歌った寓意詩。主題はそれらの征服に思いを馳せる詩人の魂の成長。「愛の勝利」はウェヌス (Venus) とマルス (Mars) をはじめとする愛の神の囚人^{めしうど}が蜿々と行進していく中を、キューピッド (Cupid) が古代ローマの将軍さながらに、四頭の白馬に曳かせた凱旋車に乗り指揮をとっている有様を歌い、「貞潔の勝利」はペトラルカの恋人ラウラ (Laura) が貞女ルクレチア (Lucretia)、ペネロペ (Penelope) などとともに愛の神に打ち勝ち、凱旋する様子を歌う、というように「^{サイコマキア}靈魂をめぐる戦い」が古代ローマの凱旋行列のイメージで語られている。

さらに、各凱歌は十五世紀から十六世紀にかけてフランス、フランドル地方のタピストリーの主題として盛んに織り込まれ、その視覚的要素が強調されていく。英国でも翻訳されるなど『凱旋歌集』は大流行し、アスカム (Roger Ascham) をして、イタリアかぶれのイギリス人は創世記よりもペトラルカの『凱旋歌集』に敬意を払っている、と嘆かせた程である⁽⁸⁾。

『凱旋歌集』がルネサンス期英国文芸に与えた影響といえ、スペンサー (Edmund Spenser) の『妖精の女王』 (*The Faerie Queene*, 1590年) 第三巻・第十二篇で描かれている「キューピッドの仮面劇」 (“the maske of Cupid”) をその筆頭に挙げなければならない。高らかなラッパの響き、雷鳴、稲妻を交えた嵐とともに、「空想」^{ファンタジー}、「欲望」^{デザイア}、「悲嘆」^{グリーフ}、「激情」^{ソアリ} など諸々の寓意人物を供奉として従え、キューピッドがライオンにまたがって仮面劇の行列を指揮していく有様はスペンサー流の「愛の勝利」の変奏に他ならない。しかも最終的に「キューピッドの仮面劇」を操る肉欲の化身ビュジレイン (Bussyran) を「貞潔」の騎士ブリトマート (Britomart) に倒させることにより『凱旋歌集』の構図どおり、「愛の勝利」にとってかわる「貞潔の勝利」を歌うことを詩人は忘れていない。

以上のように概観した二種の凱旋式——ルネサンス期祝祭の支配的形態としての凱旋式、ペトラルカの『凱旋歌集』で歌われている寓意的意味を持った凱旋式——を念頭において『タイタス』における「凱旋式」を考察したい。

3

『タイタス』が初演されて間もない1595年頃にピーチャム (Henry Peacham) と推定される一人の画家が、この劇の上演記録ともいえる一枚の挿絵と台詞の抜粋を残している⁽⁹⁾。開幕早々、舞台上で展開される『タイタス』の凱旋式の一コマを描写したものである。画面中央に古代ローマのトーガとおぼしき外衣を纏ったタイタス (Titus) と、ひざまずいて息子の命乞をするゴート族の女王タモーラ (Tamora) が描かれている。タイタスの背後にはエリザベス朝の

武具を身につけた兵士二名、タモーラの背後には同じくひざまずいた彼女の二人の息子が配されている。それに加えて、時間的・空間的関係を見捨ててあらゆるエピソードを描きこむ、いわゆる「包括的挿絵」(comprehensive illustration)にふさわしく、この凱旋式の場とは無関係な、抜き身の剣をふりかざすムーア人アーロン(Aaron)の姿まで右端に描かれている。『タイタス』のスペクタキュラーな数々の場面の中から、何故一幕の凱旋式の場が選ばれて「包括的挿絵」の中心に据えられているのかは推測するしかないが、少なくとも凱旋式の場がピーチャムを含めた当時の観客に相当のインパクトを与えたことは間違いない。

ところでピーチャムの挿絵に描かれた凱旋式と、我々が手にする『タイタス』のテキストに書かれている凱旋式とを比較してみるといくつかの点で相違しているのに気づく。テキストのト書きはカピトリヌス神殿に到着したタイタスの凱旋式を次のように語る。

Sound drums and trumpets, and then enter two of Titus' sons, and then two Men bearing a coffin covered with black; then two other sons; then Titus Andronicus; and then Tamora, the Queen of Goths, and her sons, Alarbus, Chiron, and Demetrius, with Aaron the Moor, and others as many as can be; then set down the coffin, and Titus speaks.

(I. i. 69.S.D.)⁽¹⁰⁾

太鼓とトランペットの音とともに、タイタスの二人の息子／黒い覆いのかけられた柩を担ぐ二人の男／二人の息子／タイタス／タモーラと彼女の三人の息子、アーロン／その他大勢、という順序で入場する凱旋行列は、前章で述べた伝統的な凱旋行列の構成——トランペット奏者／犠牲の牛／捕虜／凱旋將軍／軍隊——⁽¹¹⁾と若干異なっているものの、2と1という数を基本にした、古代ローマの凱旋に倣った秩序だった凱旋式であるといえよう。ピーチャムの挿絵で、アラバス(Alarbus⁽¹²⁾)をはじめとして“others as many as can be”と指定されている登場人物が省かれているのはスペースの都合上やむをえないとしても、問題になるのは挿絵ではその暗示すらもされていない「黒い覆いのか

けられた柩」の存在である。オーソドックスな凱旋行列ならば戦利品 (spoils) が披露されるべき位置に、かわって担ぎこまれる棺。ここで我々は、何故ピーチャムは「柩」を描かなかったのかという永遠の謎 (crux) に頭を悩ますより、挿絵から目を転じて、『タイタス』のテキストに登場する「黒い覆いのかけられた柩」の重要性に注目すべきであろう。

結論を先に述べるなら『タイタス』の冒頭で展開される凱旋行列は、「柩」に象徴される、将軍タイタスの戦死した息子たちを弔う葬儀と重ねられているということである⁽¹³⁾。タイタスは先祖が眠るアンドロニカス家の墓の前で、凱旋将軍にふさわしい儀式的な言葉で次のように語る。

Hail, Rome, victorious in thy mourning weeds !

.....

Romans, of five and twenty valiant sons,

Half of the number that King Priam had,

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.

(I. i. 70, 79-84)

最初の「喪服に身を包んで勝利を祝っているローマよ」という呼びかけに、「死の勝利」と重ね焼きされたタイタスの凱旋式が如実に表現されている。だがしかし、ペトラルカ『凱旋歌集』の構図どおり、やはりタイタスが指揮する凱旋式も「死」が結局「名声」によって征服される「名声の勝利」に変貌しなければならない。タイタスの弟であり護民官でもあるマーカス (Marcus) の台詞を引用してみよう。

And welcome, nephews, from successful wars,

You that survive, and you that sleep in fame.

.....

But safer triumph is this funeral pomp

That hath aspir'd to Solon's happiness

And triumphs over chance in *honour's* bed.

(I . i . 172-73, 176-78, イタリックは筆者)

劇中ではラヴィニア (Lavinia) の台詞——“In peace and honour live Lord Titus long:/My noble lord and father live in fame” (I. i. 157-58) ——でも示されているとおり“fame”と“honour”がほぼ同義で使われていることから、一幕で展開される凱旋式は「名声 (fame) の勝利」であるのと同時に、「自尊」(pride)、「勇気」(courage)、「高潔」(integrity)、そして「自己犠牲」(self-sacrifice) などローマ的諸徳を総合した「榮譽」(honour) の凱旋⁽¹⁴⁾でもあることがわかる。“fame”も“honour”も、その派生語を含めれば、劇中で使われているそれらの語の約70%が一幕一場に集中していることも、タイタスが指揮する凱旋行列が「名声の勝利」及び「榮譽の勝利」であることを証明している。

『タイタス』に描かれている凱旋式のもう一つの特徴は、古代ローマの凱旋式がそうであったように、ローマ市を取り囲む壁の内側の世界と外側の世界の差異を構造化するための政治的装置として機能していることである。内側世界と外側世界の差異とは、ローマ世界/ゴート族の世界、文明/野蛮、文化/未開などの二項対立を意味する。敗者が勝者の足元にひざまずくという図像学的構図から成る凱旋式が、上に挙げた二項対立における前者の項を後者の項の上に位置づける支配構造を、いともたやすく作り出せたのは言うまでもない。劇中ではマーカスの台詞——“He [Titus]...is accited home/ From weary wars against the barbarous Goths” (I . i . 27-28) ——やバッシアナス (Bassianus) の言葉“a barbarous Moor” (II . iii . 78) で使われている“barbarous”——「ローマ以外の国に属する」の意味を内包する⁽¹⁵⁾——一語に、タイタスの凱旋式で構造化される、ゴート世界を含めた異国に対するローマ世界の絶対的優位が示されている。

ところが上に述べてきたようなタイタスが率いる「名声の勝利」としての凱旋式、ローマと異国の差異を構造化する凱旋行列が指向するはずの秩序は、それに続く皇帝即位の場で完全に否定されてしまう。民意により皇帝に選ばれたタイタスが帝位に即くことを固辞したためである。「頭を欠いている (headless)

ローマに頭 (head) をつけるために御尽力いただくことをお願いします」(I. i. 186) と願う護民官の言葉も空しくタイタスは、

A better head her [Rome's] glorious body fits

Than his that shakes for age and feebleness. (I. i. 187-88)

と答える。A. ファウラーは先に挙げた著書の中で、凱旋將軍はシンメトリカルな構造を持つ行列の中心に必ず位置を占める、という凱旋式におけるいわゆる「中心のシンボリズム」を指摘している⁽¹⁶⁾が、今引用した護民官とタイタスの帝位をめぐる問答ではその「中心のシンボリズム」は見事に破壊されてしまっている。凱旋式が構造化し、秩序化するはずのローマ世界の「中心」(head) = 帝位に即くことを、凱旋將軍タイタス自身が拒否するからである。

タイタスにかわってローマ世界の「中心」に君臨することになるのは、「わしに暴虐のかぎりを尽くしている奴」(“him that thus doth tyrannize o'er me” IV. iii. 20) とタイタスに叫ばせることになる暴君サターニナス (Saturninus)。彼は凱旋式の捕虜を身の代金なしで即刻釈放するのみならず、タモーラをローマ皇帝の后にむかえる。一方、皇后の地位に昇ったタモーラは次のような比喻によって語られている。

Aar. Now climbeth Tamora Olympus' top,

Safe out of fortune's shot, and sits aloft,

Secure of thunder's crack or lightning flash,

Advanc'd above pale envy's threat'ning 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)

運命の矢玉、雷鳴、稲妻、そして「嫉妬」(“envy”)も寄せつけない地位にいるタモーラは黄道を疾駆する太陽の如し、というわけだが、一幕一場の凱旋式の残像が頭に焼きつけられている我々には、タモーラの直喩である太陽が乗る

馬車 (“coach”) と、凱旋車 (“chariot” I. i. 249) とがオーヴァラップして想像されるのはむしろ当然のことといえるだろう。凱旋式の捕虜＝見世物の身分から、比喩的ではあるが凱旋車を指揮する身分へ轉身するタモーラ。タイタスの帝位固辞は「さかさま世界」(the world upside down) を出現させてしまう。

転倒するのはタモーラの身分だけではない。タイタスの身分も然り。サターニナスによって一度は后に選ばれた娘ラヴィニアが、実はパシアナスと言い交した仲であったという不始末を償うためにタイタスが皇帝とタモーラの前でひざまずく。

Tam. Take up this good old man, and cheer the heart

That dies in tempest of thy angry frown.

Sat. Rise, Titus, rise; my empress hath prevail'd.

(I. i. 457-59)

既に確認したように、凱旋式のアイコンでは、ひざまずくのは凱旋将軍に敗れた囚人であった。それが数分前まで凱旋将軍だった者が、今や、自分の捕虜の足元でひざまずかなければならない。凱旋式におけるタイタスとタモーラの位置関係は完全に逆転してしまっている。しかもラヴィニアをかばおうとした兄ミューティアス (Mutius) をタイタスが殺すことで、ローマ世界と異界の差異を構造化していたはずの凱旋式の理念も崩れざる。タイタスに対するマーカスの忠言を引用してみよう。

Thou art a Roman; be not barbarous : (I. i. 378)

“barbarous” とは凱旋式を前にしてゴート族に対して侮蔑的に使われた言葉。ところがミューティアスをアンドロニカス家の墓に埋葬することを許そうとしないタイタスが、ここでは “barbarous” と呼ばれているのである。“barbarous” という語をめぐる凱旋式の場の陽^{ポジ}の世界と陰^{ネガ}の世界が反転してしまう。その上タイタスにとっては「一門の名誉を汚した行ない」 (“the deed / That hath dishonoured all our family” I. i. 344-45) をしでかしたミューティアスを結局、「ローマのために戦い、ローマに尽くした者だけが / 名声の中に休ろう所」 (“Here none but soldiers and Rome’s servitors / Repose in fame” I. i. 352-53)

とタイタス自らが定義した墓所に葬ることによって、「名声の勝利」としての凱旋式の輪郭すら揺らぎはじめる……。

それでは、一幕で描かれたタイタスの凱旋行列は反転され、否定されたままで劇の結末をむかえるのだろうか。否、である。無論、最終幕で再びタイタスがタモーラたちを捕虜にして「名声」の凱旋を繰り広げるわけではない。劇の後半では「名声の勝利」のかわりに、ペトラルカの『凱旋歌集』第二歌で歌われていたと同様の、タイタスとラヴィニアが指揮する「貞潔の勝利」が描かれているのである。

ラヴィニアを森で凌辱するタモーラの二人の息子たちにしても、アーロンとの間に黒い肌をした不義の子をもうけるタモーラにしても、そして次に引用するように、凱旋式のイメージを使って女王との愛を語るアーロンにしてもペトラルカの「愛の勝利」で歌われているような愛欲の鎖につながれた囚人であることは間違いない。

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, fett' red in amorous chains,
And faster bound to Aaron's charming eyes
Than is Prometheus tied to Caucasus.

(II . i . 12-17)

これに対してラヴィニアは、次のアーロンやマーカスの台詞をはじめ劇の各所で「貞潔の勝利」の代表、貞女クレチアと同一視され、劇の後半ではほとんど「貞潔」(Chastity)の寓意的人物として描かれている。

Aar. Lucrece was not more chaste
Than this Lavinia, Bassianus' love.

(II . i . 108-09)

Marc. And swear with me, as with the woeful fere
And father of that chaste dishonoured dame,
Lord Junius Brutus sware for Lucrece' rape……

(IV. i. 89-91)

ペトラルカの「貞潔の勝利」においてルクレチアがキューピッドを征服し、『妖精の女王』において「貞潔」の騎士が肉欲の化身ビュジレインを倒すように、『タイタス』では貞女ラヴィニアが愛欲の囚人であるタモーラ親子に打ち勝たねばならない。

復讐を果たしたラヴィニアを自らの手で殺し安らぎにつかせるタイタスは、皇帝に向かって自分の行為を前五世紀のローマ人ヴィルギニウス (Virginius) のそれに喩える。

Tit. My lord the emperor, resolve me this :
 Was it well done of rash Virginius
 To slay his daughter with his own right hand,
 Because she was enforc'd, stain'd, and deflow'r'd ?

 I am as woeful as Virginius was,
 And have a thousand times more cause than he
 To do this outrage : and it now is done.

(V. iii. 35-38, 50-52)

ヴィルギニウスとは、エリザベス時代に流布していた伝説によれば、自分の娘ヴィルギニア (Virginia) がクラウディウス (Appius Claudius) に凌辱されたのを知り己の手で娘を殺したと伝えられる人物である⁽¹⁷⁾。モーリ卿 (Henry Parker, Lord Morley) による『凱旋歌集』の英訳 *The Tryumphes of Fraunces Petrarche* (1553年-1556年に出版) では、ヴィルギニウスと彼の娘は「貞潔の勝利」("The Tryumphe of Chastitie") の代表的人物として、貞女ルクレチアやペネロペと並べられ次のように歌われている。

Lucrecia on the ryght hande there she stode,
 And swete Penelope so mylde of mode;
 These twayne had broken in pecis small
 Loves bowe, his dartes, arrowes and all

And pulled his wynges quyte from hys backe.
 Thus this greate God dyd go to wracke.
 Virginea with hir fierce father was there
 With swearde in hande and armed clere,
 That chaunged the state of Rome towne
 And raysed up libertie that was put downe.

(“The Tryumphe of Chastitie,” 201–10⁽¹⁸⁾)

したがって先程引用した、タイタスが娘を殺しつつ語る台詞は、『凱旋歌集』のコードに従い解説するならば、「愛欲」に打ち勝つ「貞潔の勝利」のフィナーレを飾る凱歌と呼ぶことができよう。

4

Marc. Speak, Rome's dear friend, as erst our ancestor,
 When with his solemn tongue he did discourse
 To love-sick Dido's sad-attending ear
 The story of that baleful burning night
 When subtle Greeks surpris'd King Priam's Troy.
 Tell us what Sinon hath bewitch'd our ears,
 Or who hath brought the fatal engine in
 That gives our Troy, our Rome, the civil wound. (V. iii. 80–87)

『タイタス』のコーラス役であるマーカスが上に引用した台詞で語っているように冒頭で展開された凱旋式はローマにとって、まことにトロイの木馬(“the fatal engine”)そのものであった。木馬の腹に潜んでいたギリシャ兵がトロイの都を陥落させたのと同様に、凱旋行列の見世物として運ばれてきたタモーラ親子とアーロンがローマを壊滅させる。「貪婪な虎”(“ravenous tiger” V. iii. 195)と呼ばれるタモーラによってローマは「虎が住む荒野」(“a wilderness of tigers” III. i. 54)に変貌し、ローマ市民の心は騒乱によって「荒れ狂う烈風に

吹きあおられて隊列を乱して四散した鳥」 (“a flight of fowl / Scatter'd by winds and high tempestuous gusts” V. iii. 68–69) のように千々に乱れてしまう……。翻って考えると凱旋式が象徴するはずのローマ国家の秩序が跡形もなく破壊されていくことは、すなわち凱旋式そのものが依ってたつ理念が崩壊していくことに他ならない。

このような偶像破壊ならぬ、凱旋式破壊をシェイクスピアは『タイタス』以後の劇作品の中でも繰り返している。たとえばローマを背景にした芝居、『ジュリアス・シーザー』 (*Julius Caesar*, 1599年初演) そして『アントニーとクレオパトラ』 (*Antony and Cleopatra*, 1606年頃初演?)。前者の場合、劇はジュリアス・シーザーの凱旋式の用意が取り毀される場面から開始される。

Flav. Disrobe the images,

If you do find them deck'd with ceremonies.

(*Julius Caesar*, I. i. 64–65)

シーザーの凱旋式を祝おうと一帳羅の晴着を着て街上にあらわれた大工、靴屋などをどやしつけて、護民官フレイヴィアス (Flavius) たちは、まるで劇中のシーザーの運命を先取りするかのように、凱旋式を飾る「榮譽のしるし」 (“ceremonies”) や「像」 (“images”) を片端から毀していく。

『アントニーとクレオパトラ』の場合、凱旋式破壊の対象になるのはオクテイヴィアス・シーザー (Octavius Caesar) の凱旋式。クレオパトラはローマで展開されるであろうシーザーの凱旋式を想像して次のように語る。

mechanic slaves

With greasy aprons, rules, and hammers shall

Uplift us to the view. In their thick breaths,

Rank of gross diet, shall we be enclouded,

And forc'd to drink their vapour.

(*Antony and Cleopatra*, V. ii. 208–12)

しかしながら、『ジュリアス・シーザー』の凱旋式が破壊されたようにはオクテイヴィアス・シーザーのそれは破壊されない。クレオパトラが、凱旋行列の

見世物になることを拒み自らの命を断つことにより、彼女が想像したようなオクテイヴィアス・シーザーの凱旋式が舞台上では最後まで実現されない、という意味でこの作品は、凱旋式破壊を扱った作品の系譜に連なっているのである。

おそらくエリザベス朝演劇において、凱旋式を舞台上でダイナミックに破壊してみせたのはシェイクスピアが最初であろう。たとえば『タイタス』とほぼ同年代に創作され、上演されたと考えられる『タンバレイン大王』第一部・第二部 (*Tamburlaine the Great, Part I, II*, 1587年頃初演?) では、随所に描かれている凱旋行列に対する劇作家の信頼は揺るぎのないものである。そして主人公タンバレインにとっても、トルコ皇帝バジャゼス (Bajazeth) を檻に閉じこめて行進する凱旋行列 (Part I, IV. ii) は、己の野心を視覚化する客観的相関物 (objective correlative) でありこそすれ、懐疑的に眺められ破壊されるべき儀式ではありえなかった。ここで我々は冒頭で提出しておいた問題に戻らなければならない。シェイクスピアの目には凱旋式をはじめとする祝祭がいかに映っていたのだろうか。

5

シェイクスピアは、ベーコンやデカーがしたようには、祝祭に関して真情を吐露するマニフェストを残さなかった。彼は、世俗的祝宴のデザインに進んで手を染めていったデカーなどの劇作家たちに倣いはしなかったかわりに、ベーコンのように祝宴を“toys”と呼んで頭から否定はしなかったに違いない。それは、『タイタス』では「名声」の凱旋式は否定されるものの、「貞潔」の凱旋が肯定され、『アントニーとクレオパトラ』ではシーザーの凱旋式は拒絶されるが、アントニーとクレオパトラの「愛の勝利」の凱旋が華麗に描かれるという具合に、彼の劇作品の中では凱旋式を含めた祝宴が、否定的にも肯定的にも、つまり常に両義的に描かれていることから判断できよう。劇場の外で華々しく繰り広げられる凱旋式に対してシェイクスピアは不即不離の立場をとり、自分が創作した演劇世界の中で、それらの祝宴が孕むさまざまな可能性を最大限に

展開してみせたといえるのではないか。

空中に消えていった仮面劇を回顧しながらプロスペロ (Prospero) はこう語っていた。

And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind.

(*The Tempest*, IV. i. 151-56)

ジェームズ一世 (James I) の御前で演じられたと推定される英国ルネサンス期最大の祝祭劇『テンベスト』の中で、主人公に宮廷祝祭の無常性を語らせることができたのは、仮面劇や凱旋式などの宮廷祝祭が一面においてはインサブスタンシャルな「つまらないもの」(“toy”)であり、他面では一国の存亡をも左右しかねない「命とりの仕掛け」(“fatal engine”)であることを看破していた劇作家にして初めて可能なことであつたに違いない。

注

- (1) Francis Bacon, *The Essays*, ed. John Pitcher (Harmondsworth: Penguin Books, 1985), p. 176.
- (2) Fredson Bowers, ed., *The Dramatic Works of Thomas Dekker* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1953-61), III, 230.
- (3) この種の研究には例えば次のようなものがある。
Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1965);
Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance* (Berkeley: Univ. of California Press, 1975); Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650* (Woodbridge: Boydell Press, 1984).

- (4) Alastair Fowler, *Triumphal Forms : Structural Patterns in Elizabethan Poetry* (Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1970), p. 27.
- (5) ベーコンのエッセイにおける“justs”, “tourneys”, “barriers”の訳は、渡辺義雄訳『ベーコン随想集』(東京:岩波書店〔岩波文庫〕,1983)の訳語に拠る。
- (6) Gordon Kipling, “Triumphal Drama : Form in English Civic Pageantry,” *Renaissance Drama*, 8 (1977), 38.
- (7) 英国における、古代ローマに倣った凱旋式の流行に関しては、Kipling, pp. 39-40参照。
- (8) D. D. Carnicelli, ed., *Lord Morley's Tryumphes of Fraunces Petrarcke : The First English Translation of the Trionfi* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1971), p. vii.
- (9) Peachamの挿絵をめぐる問題に関しては、Eugene M. Waith, ed., *Titus Andronicus* (Oxford Univ. Press, 1984), pp. 20-27が詳しい。
- (10) 『タイタス』の引用はJ. C. Maxwell, ed., *Titus Andronicus* (London : Methuen, 1953)に拠る。以下シェイクスピアの作品の引用はThe Arden Shakespeare, ed. H. F. Brooks, et al. (London : Methuen, 1951-)に拠る。
- (11) 伝統的な凱旋式の構成に関してはFowler, pp. 28-29を参照。
- (12) Alarbusはクォート版(Q₁, 1594; Q₂, 1600; Q₃, 1611)にも第一フォリオ版(F₁, 1623)のト書きにもその名はなく、N. Roweによって加えられた。
- (13) ルネサンス期英国演劇と葬儀との関係についてはMichael Neill, “‘Exeunt with a Dead March’ : Funeral Pageantry on the Shakespearean Stage” in *Pageantry in the Shakespearean Theater*, ed. David M. Bergeron (Athens : Univ. of Georgia Press, 1985), pp. 153-93が詳しい。
- (14) 『タイタス』における“honour”の定義についてはRobert S. Miola, *Shakespeare's Rome* (Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1983), p. 46参照。英国での“triumph of honour”の流行については、Kipling, p. 50参照。
- (15) *OED*の“barbarous”の語源説明の項には“pertaining to those outside the Roman empire”とある。
- (16) Fowler, pp. 23-33.

- (17) 歴史家リヴィウス (Livius) が伝えるところによれば、クラウディウスの計画をヴィルギニウスが事前に知って、貞潔を守るために娘を殺すのであるが、『タイタス』が創作された時代には本文で述べたようにも伝えられていたという。ヴィルギニウス親子に関する伝承については Holger Nørgaard, "Never Wrong But With Just Cause," *English Studies*, 45 (1964), 139-41 参照。
- (18) Carnicelli, p. 114.