

身体内部へ侵入する視線 ——『タイタス・アンドロニカス』の場合（2）

村 主 幸 一

目次

（第一部：前号）

- I 身体内部の露見
- II 性的身体への想像的視線
- III 充満する身体内部

（第二部：本号）

- IV 沈黙する身体への視線
- V 秘密の暴露——タモーラ出産
- VI 聴覚と視覚とホラー——アーロンの告白
- VII 侵入しない視線——狂気の治療

IV 沈黙する身体への視線

一幕一場で、視線はタモーラの身体表面に注がれた。若い新皇帝サターニナスは、ラヴィニアを後に決めただけなのに、恥ずかしげもなく、次の機会があればゴート族の女王を選ぶと言う。恐らく、その場面のタモーラは、観客にとっても、舞台上の登場人物たちの中で最もエロチックな視線を集める存在であったろう。そして、二幕三場で、タモーラとアーロンの逢引の場に遭遇したバシエーナスとラヴィニアは、黒人とのセックスで彼女の貞潔が汚れることを、彼女の白い裸体が変色する（“make your honour of his body's hue / Spotted, detested, and abominable”, 2.3.73-74）と表現した。そこには彼女の身体の表面に向けた道徳的視線が感じられる。次には、タモーラの身体内部が、象徴的仕掛けとなって舞台上に出現する。あたかもタモーラの身体内部が舞台に充満するかのように劇が展開し、アンドロニカス一族の人々は、彼女の身体の内壁を、怪物の臓器のように、眺めることになる。

このように一幕と二幕の展開を要約すると、ラヴィニアとタモーラは道徳的観点から差異化されているように見える。ところが現実には、彼女たちは女として、社会的に同じ立場に置かれている。一幕一場は、結婚の文脈において女性たちの立場が似通っていることを示す。女性たちは自らの意志とは無関係に、男性間でやり取りされる。婚約者がいるラヴィニアは皇帝に后として指名され、そのすぐ後で同じ位置がタモーラに割り当

てられる。また結婚の文脈であるにもかかわらず“rape”の語が使われる。著者はかつて、古代からルネサンスにかけてのレイプの史的研究を参考に、この劇的一幕から二幕にかけて展開する結婚と強姦には共通する要素があると指摘した。結婚が一種の強姦のように見えるのである。¹この観点からは、同じジェンダーに属するという理由で、二人の女性たちの立場は似ている。また既に述べたように、彼女たちは異性からの視線の対象となるという点でも似ている。この劇では、女は男から見られる者、侵入的視線を向けられる者として、ジェンダーの差異化が行われている。タモーラとラヴィニアが一つのモチーフの変奏であるという視点からは、身体内部へ侵入する視線の対象は、容易にタモーラからラヴィニアへと移行する。

二幕の森の場面では、タモーラが侵入的な視線を向けられるが、二幕四場以降、身体内部へ向かう想像的視線の対象となるのはタイタスの娘ラヴィニアである。クインタスとマーシャスが穴に落ちる事件は、ラヴィニアが強姦される事件の前後に展開する。つまり穴への落下と強姦はオンステージとオフステージで同時に起きる。従って、ラヴィニアの夫であるバシエナスの死体が投げ込まれた森の穴が一瞬、ラヴィニアの下半身を暗示したとしても、不思議ではない。

What, art thou fallen? What subtle hole is this,
Whose mouth is covered with rude-growing briers,
Upon whose leaves are drops of new-shed blood
As fresh as morning dew distilled on flowers?

(2.3.198–201)

劇はオフステージにも観客の想像的視線を招きながら、舞台上でタイタスの息子たちの穴への落下を提示する。一幕一場でタモーラがその身体表面に異性からの注視を浴びたとき、その視線は能動的なものであった。二幕三場の森の穴を通して現れるタモーラの身体内部は、男たちにとって、恐ろしさのあまり見たくないもの、無理やり見せられるもの、である。そのときの男たちの視線は受身的である。見たら最後、気を失ってしまう (“fear hath made thee faint as me it hath”, 2.3.234)。²目は極端なものを見せられる。極端なものは、タモーラの身体内部の怪物的な誇張であった。女性の身体表面に注がれるローマの男性の視線は、ラヴィニアにも注がれる。暴行を受けたラヴィニアの舞台提示は、また視線の対象となる女性の身体表面の極端化である。

まず、身体表面へ視線が注がれる点で、タモーラとラヴィニアが類似しているという印をテキストから指摘したい。意外なことに、マーカスが傷ついた姪について語る言葉には、³タモーラが森の様子を語った言葉（二幕三場冒頭）からのイメージが多用さ

れる。タモーラが“everything does make a gleeful boast” (2.3.11) と述べるように、森の自然は快適な景観を誇っている。タモーラの気分は自然の景観として外在化される。タモーラの気分が投影された自然景観と類似のものがマーカスのノスタルジックな言葉の中にあらわれる。彼は、ラヴィニアの美しさとともに、彼女のリュートや織物の才能を想起するのである。タモーラの“The green leaves . . . make a checkered shadow on the ground” (2.3.14–15) という言葉の中の葉陰は、“her two branches, those sweet ornaments / Whose circling shadows kings have sought to sleep in” (2.4.18–19) というように、木の枝に喩えられたラヴィニアの腕がつくる緑陰に変わる。“the cheerful sun” (2.3.13) は“Yet do thy cheeks look red as Titan’s face” (2.4.31) の中にみられる。木の葉のそよぎは、“The green leaves quiver with the cooling wind” (2.3.14) と“had the monster seen those lily hands / Tremble like aspen leaves upon a lute” (2.4.44–45) の両方に見られ、眠りを誘う心地よい自然界の音色は“hounds and horns and sweet melodious birds / Be unto us as is a nurse’s song / Of lullaby to bring her babe asleep” (2.3.27–29) と“the heavenly harmony / Which that sweet tongue hath made / He would have . . . fell asleep” (2.4.48–50) の両方に見られる。そして、タモーラとマーカスの言葉の最後にはどちらにも“storm” (2.3.23; 2.4.54) の語が現れる。このようにタモーラの気分を反映した自然の景観は、暴行を受ける前のラヴィニアの描写の中に再現され、表面に浮上しない両者の連続性が示唆される。

オヴィディウスのフィロメラ物語とシェイクスピアの劇では、犠牲者に向けられる視線の点で大きな違いがある。前者では強姦されたフィロメラは、ティーリアスを弾劾し、彼のレイプを公表すると脅す。すると恐れと怒りに駆られたティーリアスは彼女の舌を剣で切り落す。そしてティーリアスは、フィロメラの姉である妻プログニーに、彼女は死んだと嘘をつくので、姉は妹の冥福を祈るしかない。その間も、フィロメラは「千古の森の奥ふかくにかくされた、高い垣をめぐらした羊小屋」に幽閉されており、⁴人々の視線が向けられることはない。フィロメラは「織機にたくみにたて糸をしかけ、白糸の地に緋色の文字を織りだして、この非行を書きあらわした。」⁵フィロメラが織った布を受取ったプログニーについて詩人は、「ほんとうとは信じられないかもしれないが、かの女は、ひと言も洩らさなかった。悲しみのために、口がきけなかったのである」と述べる。⁶オヴィディウスの場合、彼女の身体が視線の対象になることはないし、また姉妹の間にコミュニケーションも生まれないのである。

フィロメラ物語を異なるジャンル（ドラマ）に移植することによって、シェイクスピアは物語にはない要素を誕生させた。⁷マーカスが森でラヴィニアを見かけたとき、彼女は叔父から逃げる。自分の受けた暴力を知られたくないからである。だから、物語版とは対照的に、二幕四場でマーカスの目の前に傷ついたラヴィニアが現れたとき、彼女

は残酷なスペクタクルであると同時に、身体内部に秘密を宿した存在として立ち現れる。そして、オヴィディウスの物語とは異なり、暴行を受けた直後に次々と肉親と出会う。従来、沈黙のラヴィニアは、“a kind of code, a cipher that needs deciphering”⁸や“signifier”⁹、また“polysemic and disruptive . . . beyond complete containment by the patriarchal assumptions of Shakespeare’s time--and in some ways our own”¹⁰として捉えられてきた。傷ついたラヴィニアを一種の暗号とみる見方である。これはフィロメラ物語に引きずられた見方とも言えるだろう。フィロメラは自分の織った一枚の布にメッセージを託すのだから。オヴィディウスの物語では読者の関心は、フィロメラの「メッセージ」の行方とインパクトに向かう。¹¹

暴行を受けたラヴィニアは、自分の本心を人に理解してもらえない。それは、「手 (hand)」と「舌 (tongue)」という身体部位と、「書き言葉」と「話し言葉」とを一対一に対応させる人々の錯誤から生じている。つまり『タイタス』では、舌は話し言葉の唯一の道具であり、手は書き言葉の唯一の道具である。その二つを失えば、コミュニケーションはまったく不可能になる。これが二つの身体部位とそれが果すコミュニケーション機能にこだわる劇の登場人物たちの認識の前提である。カイロンとディミートリアスがラヴィニアに暴行を加えたのも、その考えからである (2.4.1-5)。彼らによるラヴィニアの舌の切断は、ラヴィニア自身の“Tis present death I beg, and one thing more, / That womanhood denies my tongue to tell” (2.3.173-74) という哀願の実現と言えるかもしれない。彼女は、そのジェンダーのゆえに、舌があるときも、「それ」の名を表すことができない。「舌」は、話し言葉の比喩として劇全体に散見される。カイロン、ディミートリアス、アーロン、タモーラ、タイタス、マーカスらが、その比喩を使う。英国ルネサンスの時代においては、精神現象は身体現象として捉えられていた。¹² 舌は臓器 (心臓、胃袋) の中に容れられた感情を放出する。傷ついたラヴィニアを見たマーカスが最初に“Sorrow concealed, like an oven stopped, / Doth burn the heart to cinders where it is” (2.4.36-37) と言う通りである。

「手の言葉」(the word of hands) という表現は全体を通して見られるが、“What violent hands can she lay on her life?” (3.2.25) で始まる言葉の中で初めて、身体部位とコミュニケーション機能の一対一の対応関係が壊れる。¹³ この認識と共に、タイタスに変化が見られ、彼は慣習的な比喩の支配から自由になり始める——“Thou shalt not sigh, nor hold thy stumps to heaven, / Nor wink, nor nod, nor kneel, nor make a sign, / But I of these will wrest an alphabet, / And by still practice learn to know thy meaning” (3.2.39-45)。メッセージは、もはや「舌」あるいは「手」に直接結びつかず、様々な身体部位と身体表現に結びつく。

V 秘密の暴露——タモーラ出産

ラヴィニアに暴行をはたらいた者たちの正体が四幕二場でようやく明かされ、四幕四場でタモーラが出産する（二幕四場から四幕三場までタモーラは舞台上に登場しない）。森の穴がタモーラとラヴィニア両方の身体内部を表わしていたことを想起すると、タモーラ出産と、暴行犯の判明には、なんらかの関係が暗示されていると考えられる。恐らく、身体内部へ向かう視線というテーマからは、そのテーマが展開される中心的な登場人物が、ラヴィニアから、もう一度タモーラへと移動するのだ。

O, that which I would hide from heaven's eye,
Our Empress' shame and stately Rome's disgrace;
She is delivered, lord; she is delivered.

(4.2.59–61)

観客の視線は森の穴をその内部から見たときのように、タモーラの腹（胎）から出てきたものを見ることになる。それは乳母によると“the babe, as loathsome as a toad”(4.2.67)であった。森の穴の中には“Ten thousand swelling toads”(2.3.101)がいるとタモーラ自身が述べたことが思い出される。蝦蟇は出産のシンボルであった。¹⁴

赤ん坊をめぐるやり取りの中で、白人と黒人の肌の色が問題となる。赤ん坊の父親であるアーロンは、“Is black so base a hue?”(4.2.71)と、ローマを含む白人社会が黒い肌に与える定義に対し一貫して拒絶的な姿勢を示す。そして次のカイロンとのやり取りは、この劇のテーマに関して重要なポイントを含んでいる。

CHIRON I blush to think upon this ignomy.
AARON Why, there's the privilege your beauty bears.
Fie, treacherous hue, that will betray with blushing
The close enacts and counsels of thy heart!
Here's a young lad fram'd of another leer;

(4.2.115-18)

カイロンの赤面と“The close enacts and counsels of thy heart”という表現は、その内部に秘密のメッセージを宿しているラヴィニアを想起させる。アーロンは、白い肌の色は赤面することによって、内面に隠されているものを本人の意志にかかわらず漏らしてしまうという。¹⁵ “treacherous hue”や“betray”という語が示すように、アーロンはそのような白い肌に否定的な評価を下す。確かにアーロンは黒い肌の色が社会的な差別を受

けてきたことを痛感している。だから彼は、赤子の肌の色が“bewray whose brat thou art” (5.2.28) しなければ、皇帝になることができたのにと、無念を漏らすのだ。だが、黒い肌の色をめぐるこの劇が示しているのは、劇終盤のアーロンの発展を見る限り、それは内面と外面の違いがない存在である。それはリュースィアスに今まで犯してきた悪事の数々を聞かせる箇所典型的に表れる。アーロンの告白のパフォーマンスによって、彼は、彼の身体的外観が表わすものになってしまう。

Ⅵ 聴覚、視覚、ホラー

アーロンとその子どもを発見した次第をゴートの一兵卒が語る箇所は、森の場面（二幕三場）の冒頭箇所を想起させる。

Renowned Lucius, from our troops I stray'd
To gaze upon a ruinous monastery;
And as I earnestly did fix mine eye
Upon the wasted building, suddenly
I heard a child cry underneath a wall.

(5.1.20-24)

兵卒は部隊から離れて彷徨っていた。そのことは、二幕三場の“Unfurnished of her well-beseeming troop” (2.3.56) や“wandered hither to an obscure plot” (77) など、森の中のタモウラを描写する言葉を想起させる。両方の場面とも、一団から離れて彷徨っている時に意外な者に出くわすという似た状況がある。ここでの兵卒は修道院の遺跡に殊のほか関心があるようで、熱心な視線を向けている (“gaze”, “earnestly did fix mine eye”)。ところが、視線に神経を集中していたところ、別の感覚が不意打ちをくらう。驚くべき秘密が、視覚ではなく聴覚にもたらされる。ところがポイントとなる感覚は再び元の種類に戻る。彼が立ち聞きした話の内容は、肌の色、つまり視覚と密接な関係をもつものだった。しかも赤子の皮膚の色がその親を特定してしまうという、視覚をさらに強調するような内容である。兵卒は聴覚によって偶然に得た情報を視覚によって確認しようとはしない。アーロンの“I must bear thee to a trusty Goth” (34) という言葉を耳にした後、間髪おかず兵卒は、“With this, my weapon drawn, I rushed upon him” (5.1.37) とアーロンを生け捕りにしてしまう。

この捕らえられたアーロンに対して、リュースィアスは、人々の視線をアーロンと彼の赤ん坊に向けるよう促す。ここでは、捕われた人たちが視覚的対象となる。

O worthy Goth, this is the incarnate devil
That robb'd Andronicus of his good hand;
This is the pearl that pleased your Empress' eye;
And here's the base fruit of her burning lust.

(5.1.40-43)

リュースィアスはアーロンに、赤ん坊をどこへ連れてゆくところだったのか、聞き出そうとする。これは間の抜けた質問である。なぜなら、アーロンを捕らえた兵卒が、立ち聞きした話をすでにリュースィアスに報告しているからである。アーロンは子どもを“a trusty Goth” (34) のところへ連れて行くと述べた。アーロンが、この質問に対して、口を開こうとしないのを見てとったリュースィアスは、自分の軍事的優位を背景に、¹⁶ 嫌が応でも、彼に答えさせようとする。それで“First hang the child, that he may see it sprawl- / A sight to vex the father's soul withal” (51-52) と、赤ん坊が縊れ死ぬスペクタクルを父親に見せつけるよう部下に命じる。するとアーロンはやっと口を開き、赤ん坊を救ってくれるならという条件で（彼は、赤子をタモーラの元へ連れて行ってくれるならば白状すると提案するのだが、これも間の抜けた条件だ。彼女が黒い赤ん坊に殺意をもっていることをアーロンは先刻承知のはず）、“I'll show thee wondrous things / That highly may advantage thee to hear” (55-56) と、リュースィアスに取引を提案する。この後、アーロンの告白の開始から、彼が猿轡を嚙ませられる箇所（151）まで、ほとんど彼の一人芝居、独壇場である。アーロンが話す内容は、彼が“’Twill vex thy soul to hear what I shall speak” (62) というように、聞き手に耐え難い痛みを与える。ここには、リュースィアスとアーロンとの間に一種の競争がある。大枠においては、武力的優位を背景としたリュースィアスが、視覚的にアーロンを悪魔的と決めつける戦略（彼の聴衆はゴートの人々である）と、¹⁷ 自分の舌を唯一の武器に、リュースィアスに対して演劇的優位を勝ちとろうとするアーロンの戦略（彼の聴衆はグローブ座の観客である）が対立する。つまり、視覚と聴覚の対立がある。

しかしこのアーロンの語りには特徴的にグラフィックな要素が強い。例えば、ラヴィニア強姦を散髪と整髪になぞらえた“Why, she was wash'd, and cut, and trimm'd, and 'twas / Trim sport for them which had the doing of it” (5.1.95-96) の箇所、¹⁸ また、タイタスが自分の切り落とした手の代わりに二人の息子たちの頭を受け取ったときに流した涙を壁の隙間から覗き見て、大笑した（111-120）という箇所などがそうである。アーロンは聞き手をいじめて楽しんでいる。また語りの快樂が彼の語りをより長く、よりエネルギーに満ちたものにしてしている。その語りの勢いがあるために、彼はアンドロニカス一族に関わる事柄のみを語ればよいのに、その当面の目的を超えて、嬉々として己の悪

事の数々を数え上げる。ここで語られる多くの悪事は、告白の前半では観客が舞台上に目撃したものであるが、後半では観客が目撃していない犯行、恐らく（実際にあった犯行とすれば）アーロンがローマに連行されて来る以前の悪行に及ぶ。

アーロンに問えば、悪事は創造力を必要とする仕事だと答えるだろう。“I curse the day . . . Wherein I did not some notorious ill” (5.1.125–27) と嘯くアーロンは、さながら悪事の百貨店である。リュースシアスに対する演劇的優位を得ようとするアーロンの試みについて述べたとき、聞き手の想像力に訴えるグラフィックな彼の語りの特徴を指摘した。その特徴はアンドロニカス一族に対して行った暴力行為についての語りに顕著であった。アーロンがタイタスとその近縁者に対する悪事を語る時、恐らく聞き手としてのリュースシアスの想像は、語り手への注視を離脱して、被害にあったラヴィニア、兄弟や父親の苦しみへと飛翔する。アーロンがタイタスなどへの陰謀を語り終え、その他の数多くの悪事に話題転換した段階では、リュースシアスの感情的反応は語り手アーロンへと再帰しただろう。タイタスとその近縁者に対する悪事を語るアーロンの告白の前半と、その他の数多くの悪事を語る後半との中間地点には、ゴートの兵士とアーロンとの次のやり取りがあり、リュースシアスなどの聴衆の視線がアーロンへと再帰することの指標となっている。

A GOTH What, canst thou say all this and never blush?

AARON Ay, like a black dog, as the saying is.

(5.1.121–22)

アーロンの告白の後半、勢いに任せた語りの終りに印象深いディテールが現れる。

Oft have I digg'd up dead men from their graves,
And set them upright at their dear friends' door
Even when their sorrows almost was forgot,
And on their skins, as on the bark of trees,
Have with my knife carved in Roman letters
'Let not your sorrow die, though I am dead.'

(5.1.135–40)

この悪事の描写で特徴的なのは、死体の表面に彫られた文字がそれを見た人にとって、はっきりと解読可能な文字であるということだ。それはラテン語 (Roman letters) で彫られ、その文意も “Let not your sorrow die, though I am dead” であると、はっきり示

される。通常ならば、読者は刻まれた文字を読んで、その意味を理解すれば、文字はその役割を果し終えたことになる。その価値はなくなる。ところがこの死体に彫られた文字の場合はそうではない。アーロンが墓から掘り出す死体は、“Even when their sorrows almost was forgot”とあるように、死後時間を経たものようだ。そこには腐敗が進行している可能性もある。自然のメカニズムによる肉体の変質である。その腐乱死体に、アーロンはナイフで文字を彫る、つまりたくさんの傷をつける。¹⁹ これは悪意ある人為的損傷だ。その死体損傷を強調するのは、“as on the bark of trees”のイメージである。自然と人為、二重の意味で損傷を受けた死体を、故人を愛した人々（“their dear friends”）に見せつけるとき、人々の視線は文字の解読に向かうのではなく、むごい扱いを受けた死体表面に吸い寄せられ、そこに固着してしまう。²⁰ ホラーである。アーロンがアンドロニカス一族に対する悪事を物語ったときのリュースシアスの視線は語り手から飛翔して、物語の内容（ラヴィニアの痛みなど）を幻視したが、今の場合には視線は死体そのものの表面に吸い寄せられてしまう。

死体を墓から掘り出すという行為は、『ハムレット』の墓堀を連想させるが、その墓堀が文字を書くようなものである。すなわち、筆記はここでは肉体的な労働の一つである。Jeffrey Masten、Peter Stallybrass、Nancy Vickersによると、²¹ 観念の伝統は、言語と物質性を区別しようとしてきた。言語はしばしば人間の社会秩序の中で政治的に二種類に分かれ、話し解釈する権利をもつ者たちから、「Mechanickで無知な者たち」（Charles I）を区別した。非物質的な言語というファンタジーには長い歴史がある。Hugh of St. Victor（1090-1141）にとっては、メカニカルな技術は“adulterate”（不純な、粗悪な、姦淫の）なものであった。この見解では、メカニカルなものは正統な道を踏み外した肉欲的なものとされる。それは神から魂に筆記されたメッセージを歪め不純にする。従って言語は、純粹状態を保つために、物質性という不純から分離、すなわち筆記行為そのものから分離されねばならない。後者は手の活動であるため墮落した活動なのである。修道院の書写室で行われる筆記は手で行うメカニカルな労働なので、それは一種の懺悔として定義された。Hughとは対照的に、Alanus of Lilleは、ペンを右手にもち、剃刀で毛を剃られた死んだ動物の皮（ペンがその上に文字を書く子牛皮紙）を左手にもつものとして守護霊を想像する。彼の場合には、守護霊ははっきりと物質化されている。アーロンが用いる“as on the bark of trees”（138）のイメージには、その上に文字が書かれる「剃刀で毛を剃られた死んだ動物の皮」が想像されているかもしれない。死体へのアーロンの筆記行為は、この劇の、文字が書かれる他のプロセスにも我々の注意を向けさせる。

この劇では、様々の人々が古典の言葉を借用する。そのとき、それらの言葉はすでに初めから本の中にある言葉であって、紙（皮？）に書かれるプロセスが人々と観客の意

識に上ることはなかった。しかし、そのような劇の展開の先に、筆記行為の身体性が突然クローズアップされる。例えば、四幕一場、ラヴィニアが受けた暴行の真相が、『変身物語』の本を通して次第に啓示されてくるプロセスがそれである。少年が舞台上に数冊の本を散らばらせ、その中からラヴィニアがオヴィディウスの『変身物語』を選んだあと、その本のページを繰るといのように、徐々にタイタスたちは核心へと進んでゆく。「兄上、ご覧あれ、ラヴィニアがページを繰るさまを」(4.1.50)——ラヴィニアがページを繰る動作に再び注意が向けられる。彼女は『変身物語』に含まれたフィロメラ物語の箇所を示すだけで終わるのではなかった。彼女はその物語の箇所のさらに特定のページを指し示そうとする。誤った解釈を繰り返しながらも、²²ラヴィニアの懸命な行為によって、タイタスたちは秘密の核心へと前進を続ける。観客にとって、そこには惨たらしい事件と文字で書かれた虚構との一致が前提となっている。観客は、登場人物たちが早くその一致に気づくようにと願う。この場合、本の文字は、虚構を形作っているというより、事実を報道していると言えるような、信頼性の高いものとなる。しかし、突然、この書かれた文字の信頼性は、ラヴィニア自身が書いた文字によって乗り越えられてしまう。

Titus ‘*Stuprum--Chiron--Demetrius.*’

Marcus What, what! The lustful sons of Tamora

Performers of this heinous, bloody deed?

(4.1.77–79)

ラヴィニアはこの文字を叔父マーカスの指示によって、²³舌を切断された口と、手を切断された両腕を使って書く。この劇のこれまでの前提からすると、口は話し言葉と一対一に対応し、手は書き言葉と一対一に対応する。その意味では、ラヴィニアの表明した言語は書き言葉でも話し言葉でもない第三の言語ということになる。また、この言語は、他ならぬラヴィニア自身が難儀をしてあらわした言葉である。だから、その創作にあたっては、普通以上に彼女の身体性が強調される。第三の言語は、本に書かれた文字をこのようにして乗り越える。しかしその一方で、ラヴィニアの言語は“*This sandy plot*” (4.1.68) に書かれたために、その物質性が長く留まることはないだろう。ここには、文字産出の身体性が提示されると同時に、そのように産出される文字の一過性も暗示されている。これとは反対の動き、すなわち、身体性や物質性に頼って、記憶を風化させたくないという意志はタイタスによって表明される。マーカスが、タイタスは義人ゆえに復讐の意志なしと嘆いたとき、タイタスは「銅板」に「鉄筆」によって、娘の啓示した文字を書き下すと言う（四幕一場）。また、五幕二場の初めでタイタスは、復讐の計

画を血文字で書きつける。彼は言う、「ここに書いてあることは、かならず実行せずにはおかぬ」（15）。これらの例の背景には、人間の記憶の助けとしての書き文字の機能という前提がある。

同様に、“Even when their sorrows almost was forgot”（5.1.137）というアーロンの言葉の背景にも、文字は記憶の風化に抵抗するメディアだという前提があるだろう。「故人を愛した人々」にとって、死体が墓を抜け出してくることは有りえない。また、その死体が横たわっている姿勢ではなく、愛した人々の住いの門に直立している（“upright at their dear friends’ door”, 5.1.136）というのも有りえないことである。有るとすれば、それは亡霊ということになるだろう。これは『ハムレット』の亡霊を連想させる。亡霊の身体も、王子ハムレットには一種の損傷死体として提示された。多くの人々の記憶に残るものとして、劇全体が支持しているかに見えた鎧の記憶と象徴性は、じつは亡霊がハムレットに直接語りかけるときには、彼が人目には晒してはならない自分の身体を効果的に隠すものであったことが明らかになる。²⁴ 亡霊が耳から注がれた毒の作用を語る最後で、「そして、たちまちのうちに皮膚病がまるで癩病者のように醜く忌まわしい痂（かさぶた）で、余の滑らかな肉体を覆いつくしたのだ」と述べる時、観客は突然、ハムレットとともに、先王の鎧の下に彼の醜くなった肉体を想像する。この損傷死体もまた、「余を忘れるな」（Remember me, 1.5.91）と言い残して姿を消す。するとハムレットはすぐさま、そのメッセージを筆記しようとする。

Remember thee?

Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmixed with baser matter.

(1.5.97–104)

死体表面にアーロンが創作する文字にしる、『ハムレット』の亡霊にしる、そこには、暴力、視線、筆記、記憶のモチーフが相互に関連し合っている。

ここでのアーロンの語りの姿勢は、彼が社会的に置かれている状況に抗して主体的であると言える。二幕一場では、自分の“charming eyes”（2.1.16）にタモーラを固く縛りつけていると述べるアーロンのジェンダーは曖昧である。彼はそこで自分の后に対する力を語るが、我知らず、自分を女性の立場に置いてしまう。対照的に、五幕一場の語り

では、彼はまず、後に赤ん坊を産ませたのは自分であるという告白ならぬ告白から始める。²⁵そして、彼が強制的に登らせられた梯子の上という位置そのものが、二幕一場で彼が表明した上昇願望 (*To mount aloft with thy imperial mistress*, 2.1.13) の象徴的実現とも読める。すなわち、ここでは、彼の男性性への志向はとりわけ強い。その気分の中で語られる、ナイフを使った死体への筆記は、書く (傷つける) ことそのものが、彼の脳裏では男性ジェンダーを帯びていることを示す。だが、この筆記行為の男性による占有はただアーロンだけの空想なのだろうか。

コミュニケーション機能の分業はこの劇全体に及んでいるのではないのか。凱旋將軍タイタスは、「ローマに仇なす敵どもをその剣で完全に制圧 (“circumscribed with sword”)、逼塞せしめ」(1.1.68–69) というように、文字を筆記するイメージをそこに籠め、また、「敵の城に破壊を書き (“Writing destruction”）」(3.1.169) と述べた。ラヴィニアに対する暴力は、女性に書き言葉と話し言葉を封じる意図でなされた。彼女が砂の上に犯人たちの名前を書いたのはマーカスの「機転」と指導の下であった。女たちに許されるのは、文章を読むこと (この場合は朗読であるが) だけである (4.1.12–14)。この観念は、Lisa Jardine が明らかにした、人文主義教育を受けた15世紀のイタリア女性の立場と一致している。個々に目ざす職業が違ったとしても (例えば、政治家や教師や宮廷人)、個人の完成とは職業的人文主義者になることだと考えられていた。しかし女性にとっては、人文主義教育の公式目標と現実の間には断絶があった。

Within the humanist confraternity (sic) the accomplishment of the educated woman (the ‘learned lady’) is an end itself, like fine needlepoint or the ability to perform ably on lute or virginals. It is not viewed as a training for anything, perhaps not even for virtue (except insofar as all these activities keep their idle hands and minds busy).²⁶

ラヴィニアの状況は、この人文主義教育を修めた女性の立場と同じである。

視線 (見ること) と権力が結びつけられる議論の文脈もあるだろうが、²⁷ アーロンの告白の場面では、「見せる」ことと優位性とが結びついている。それはスペクタクルが君主の重要な政治的手法であったシェイクスピア時代の観念と合致している。

Ⅶ 侵入しない視線——狂気の治療

五幕二場の冒頭、自分の舌の力によって、皇帝サターニナスに不利な状況を解除しようと、タモーラが息子二人を伴ってタイタスを訪問する。この場面で最も奇妙なのは、タイタスがタモーラたちの正体を知っていると何度も明言するにもかかわらず、自

分の正体は知られていないと彼女が思い込んでいる点である。確かに、タモーラの言い分は劇のテキストによって与えられている。“This closing with him fits his lunacy” (70) などの言葉が示す通り、タモーラは敵は正気を失っているにちがいないと思いつむ（その判断の根拠は、例えば、4.4.9-10 だろうか）。だから彼女は、タイタスの狂気が生み出す寓意的なファンタジーの参加者（復讐の女神）となって、彼の家を訪問する（それは彼女の正体を隠すほどの完全な変装なのだろうか）。²⁸ それにしてもタモーラに対し“Good Lord, how like the Empress’ sons they are! / And you the Empress!” というように、彼女の正体がばれているという言葉が繰り返される（21, 64-65, 84-85, 98-100, 105-07, 154-55）。これらの言葉はすべて、タモーラたちの存在は、外観が表わすものと同一であると告げている。これは、シェイクスピアがわざとリアリズムを破壊していると思えない馬鹿げた展開である。しかし、馬鹿げた筋運びのゆえにこそ生じている、この劇にとっては馴染みのパターンがある。タモーラは自分を探しもの名人として演出する。どこに隠れていようと暴行犯や殺人犯を発見することができると自慢する。つまり、世界の隅々まで見通す眼力をもっているという訳である。

There’s not a hollow cave or lurking-place,
No vast obscurity or misty vale,
Where bloody murder or detested rape
Can couch for fear but I will find them out

(5.2.35-38)

しかし、彼女はタイタスの狂気という仮面に騙される。それはタイタス自身が着けた仮面ではなく、タモーラが勝手に彼にかぶせた仮面である。その仮面に騙されて、タイタスの殺意が自分たちに向けられているのを彼女は悟らない。いわばタモーラの視線はその仮面によって遮断され、仮面の奥へと侵入することがない。タイタス、パブリウス、カイロンの三者の間に交されるやりとり（5.2.152-65）には、四つの“therefore”の語がある。タイタスは、カイロンとディミートリアスの正体（皇后の息子たち）を述べたパブリウスの言葉を否定し、彼らが「殺人」「強姦」という寓意的な人物であるから、彼らを縛り上げろと、命じる。一方、パブリウスの“therefore”は、カイロンが「俺たちは皇后の息子たちだ」と言った言葉に対して使用されている。しかも、同じパターンで二度繰り返される形で使用されている。アンドロニカス一族の中でも、パブリウスは脇役とはいえ特別の位置づけがなされている。タイタスの弟はマーカスであるが、彼はそのマーカスの息子である。だからパブリウスにとってタイタスは“thy noble uncle”（4.3.26）にあたる。パブリウスは、四幕三場で宮殿にめがけて矢を射る場面で、タイタ

スの狂気を治療する方法を語った。彼は、現実と、タイタスの狂気による空想を繋ぐ人物である。

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.

(4.3.27-30)

タモーラの探索能力の自慢、隠れているものも探し出す力の誇示に呼応するものが、タイタスの特異な復讐方法のなかにも示されているかもしれない。すでに拙論「料理と妊娠——*Titus Andronicus*の復讐」で論じたように、タイタスの攻撃は象徴的には、タモーラの「母のセクシュアリティ」(maternal sexuality)に向けられる。タイタスはタモーラの息子たちを殺害し、その血や肉をパイに焼く。この特異な復讐のプロセスは、英国ルネサンス期の産婆術の書を参照すると、胎内のメカニズムの比喩的表象、当時の妊娠と出産の伝統的イメージを下敷きにしたものであると考えられる。その伝統の中では、胎児が母親の胎内で次第に成長する過程はかまどの中で料理が焼けて膨らむイメージで表された。だから、タイタスの復讐は一種の「擬婉」なのだ。タモーラの寓意的人物(復讐の女神)に変装してのタイタスの館への訪問は、叔父に対するパプリアスの治療的対応がきっかけとなって紡ぎ出されるタイタスの空想への意図的参加である。だから、こうも言えよう。タイタスとタモーラのそれぞれの一風変わった衣装(料理人と復讐の女神)は、相手の内界を映し合っているのだと。自分の正体は相手に見えていないと油断するタモーラは、タイタスによって見抜かれている。この文脈では、タイタスの「擬婉」を舞台化する動機の背景には、子宮の象徴として、豊穡ではなく「秘密性」が意識されているのかもしれない。Katharine Eisaman Mausは、女性の身体は男性の視線の特別な対象となるが、同時に、“her interior “difference,” her lack of visibility, can become a topos of a resistance to scrutiny, of an inner truth not susceptible to discovery or manipulation from the outside”であると指摘している。²⁹ タイタスの復讐には、劇のこれまでの展開にみられた身体内部に向けられる視線が感じられる。

注

- ¹ 拙論「レイプ表象の舞台化——『タイタス・アンドロニカス』的一幕と二幕を中心に」『言語文化論集』、第26巻第2号（2005）、189-205頁
- ² Cf. Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1992); Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, (1989; expanded paperback edition, Berkeley: Univ. of California Press, 1999), p.292: "a model of spectatorship vulnerable to and implicated in the images he or she sees".
- ³ D. J. Palmer, "The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in *Titus Andronicus*," *Critical Quarterly* 14 (Winter 1972), 321-39 は、マーカスの言葉の効果を "certainly bizarre" また "literally unutterable" (321) であると述べ、その言葉は "formal lament [which] articulates unspeakable woes" (322) であると言う。
- ⁴ オウイディウス『転身物語』田中秀央・前田敬作訳（人文書院、昭和41年）212頁。
- ⁵ オウイディウス、215頁。
- ⁶ オウイディウス、215頁。
- ⁷ 例えば Albert H. Tricomi は、シェイクスピアは究極的な残酷さを目指すことによって、また、フィロメラ物語を詩からドラマという異なるジャンルに移植することによって、オウイディウスを超えようとしているという。
- ⁸ Gillian Murray Kendall, "'Lend me thy hand': Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Quarterly* 40 (1989): 299-316; 314.
- ⁹ Coppélia Kahn, *Roman Shakespeare: Warrior, Wound, and Women* (London and New York: Routledge, 1997), p. 60.
- ¹⁰ Douglas E. Green, "Interpreting "her martyr'd signs": Gender and Tragedy in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Quarterly* 40 (1989): 317-26; 325.
- ¹¹ この種の読解に対する反省も見られるようになった。その一例は、Bernice Harris, "Sexuality as a Signifier for Power Relations: Using Lavinia, of Shakespeare's *Titus Andronicus*", *Criticism*, 38 (1996), 383-407: "For Gillian Murray Kendall, once Lavinia is disfigured, she becomes "an emblem of the way in which, throughout this play, facts resist the violent manner in which characters define and transform their world through language." Yet Kendall, admitting contradiction, goes on to claim that "Lavinia, as speechless emblem, becomes a work of art (made by Shakespeare) designed to show the limits of art and artful language." Of course, Kendall, in recasting Lavinia as an emblem of a schism between reality and language, is also refiguring Lavinia. Indeed, aren't all who name Lavinia an emblem, or symbol, or representation of something else, also attempting to "re-picture" her?"
- ¹² Cf. David Hillman, "Visceral Knowledge" in *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, ed. David Hillman and Carla Mazzio (New York: Routledge, 1997), pp. 81-106.
- ¹³ Kendall, 304.
- ¹⁴ 拙論「料理と妊娠——Titus Andronicusの復讐」『英文学研究』(日本英文学会)第71巻第1号（1994）19-32頁。
- ¹⁵ Cf. Theresa M. Krier, *Gazing on Secret Sights: Spenser, Classical Imitation and the Decorums of*

Vision (Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1999), p. 59: “A key image in Ovid’s recurrent treatments of shame is the blush. . . .”

¹⁶ 劇終盤のゴート族は、“Now to the Goths . . . and bring you up / To be a warrior, and command a camp” (4.2.180) というアーロンの言葉からわかるように、彼自身によって勇武の国として定義され、五幕冒頭のリュウシアスの“Approved warriors” (5.1.1) というゴートの兵士たちへの呼び掛けによって、その定義は事実として確立する。ローマがタモーラに牛耳られていることもあって、ローマから排除された男性性は、あたかもゴート族に代表されるかのような印象がある。四幕二場でタモーラの息子たちを實力で従わせる様子から、アーロン自身は戦いの術が巧みであることが推測されるが、異国ローマではその種の暴力的な力は発揮しにくい。ローマでは、アーロンのジェンダーは常に曖昧である。彼によると、タモーラは“fettered in amorous chains, / And faster bound to Aaron’s charming eyes / Than is Prometheus tied to Caucasus” (2.1.15–17) と述べられる。ここでタモーラはプロメテウスの位置に置かれ、彼女を縛る鎖は愛人の“charming eyes”に結ばれている。しかし、この引用のすぐ後で、今度はタモーラが皇帝サターナイナスを“charm” (23) すると述べられる。アーロンの陰の力は、女性的手段を通して行使される。劇の結末におけるアーロンの形象、すなわち地面に開いた口としての形象は、二幕での森の穴としてのタモーラのイメージに類似している。五幕一場のアーロンの悪魔的な告白では、タモーラ以上の舌の力が発揮される。

¹⁷ Ania Loomba, *Shakespeare, Race, and Colonialism*, Oxford Shakespeare Topics (Oxford: Oxford Univ. Press, 2002), p. 80 によると、アーロンの悪事の告白はマローの『マルタ島のユダヤ人』のバラバスのそれに似ており、アーロンの名前もユダヤ的起源をもつ。バラバスと同様、キリスト教徒の破壊を企てる者である。

¹⁸ Cf. 拙論『『タイタス・アンドロニカス』とフィロメラ物語』『言語文化論集』第26巻第1号171–88; 182頁:「アーロンは…言葉が意味するところのものを体感として味わっていたことだろう」。

¹⁹ この劇では、書くことと暴力は結合したものと示されることが多い。書かれた物(書物、文学)の内容も暴力や欲望へと人間を駆り立てるが、メタファーのレベルにおいて、書く行為そのものも暴力と連想されている。

²⁰ Cf. N. Katharine Hayes, “The Condition of Virtuality”, in *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production*, ed. Jeffrey Masten, Peter Stallybrass and Nancy Vickers (New York and London: Routledge, 1997), pp. 183–208, 198: “This effect marks an important difference between screen and print.”

²¹ Masten, Stallybrass and Vicker, p. 2.

²² 拙論『『タイタス』とフィロメラ物語』176–181頁。

²³ この秘密の開示の場面では、一見並行的に見えるものも、仔細に見ると必ずしも平行していない。叔父の手本は彼の足と口で書かれたが、ラヴィニアは手(“stumps”, s.d. at 4.1.75)によって書く。

²⁴ この点に関しては、拙論「性的復讐」『エリザベス朝の復讐悲劇』所収(英宝社、1997) 88頁を参照。

²⁵ この点については、拙論『『タイタス』とフィロメラ物語』181頁。

²⁶ Lisa Jardine, “Women Humanists: Education for What?” in *Feminism and Renaissance Studies*, ed. Lorna Hutson (Oxford: Oxford Univ. Press, 1999), p. 69.

²⁷ 例えば、M・フォーコーが『監獄の誕生』田村俣訳(新潮社、1986)で扱ったような一望監視装置。

- ²⁸ Waith, note to 5.2.1-3によると、彼女の変装とタイタスの館への訪問は大掛かりである。彼女は chariot に乗って登場する。
- ²⁹ Katharine Eisaman Maus, 'A Womb of His Own: Male Renaissance Poets in the Female Body' in *Sexuality and Gender in Early Modern Europe : Institutions, Texts, Images*, edited by James Grantham Turner (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 266-88; esp. p. 273. 子宮の神秘性について、Maus は、*Inwardness and Theatre in the English Renaissance* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1995), p.190 でも指摘している。

