

# 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

村 主 幸 一

It is clear that at an early stage in his development, Shakespeare is exploiting the protean potential of the corporeal presence of the actor, has discovered how to move his audience with displays of rhetorical manipulation through the sensual and visual immediacy of the voices and the bodies of his actors . . . . Pauline Kiernan<sup>1</sup>

### I はじめに

シェイクスピアはいくつかの作品の中で、若い娘が強姦されたり、その危険にさらされる事件を扱っている。それらの作品群のなかでも、異常ともみえる残虐な事件を大きな規模で扱った作品として『タイタス・アンドロニカス』がある。本稿は、この劇の強姦事件の扱い方が、はたしてシェイクスピアの創作なのか、あるいは伝統的な観念やイメージによるものであるのかを問おうとする。ひとつの劇作品の個性とみえるものも、同じモチーフが伝統的観念やイメージのなかに同種のもを発見するならば、初め作品の個性とみえたものも、そうであるとは簡単に判断することはできなくなるだろう。これまで、このような観点から、シェイクスピア作品における強姦のモチーフを検証した研究はほとんどない。その数少ない研究<sup>2</sup>の中から二例をあげると、シェイクスピア全作品のなかの強姦のモチーフを扱った Catharine R. Stimpson の研究、<sup>3</sup>ギリシア・ローマの古典文学における強姦の表象を参照しながら『タイタス』を論じた Coppélia Kahn の研究<sup>4</sup>がある。いま、シェイクスピア作品を西洋のレイプ表象の歴史の中に置いて検証が可能になったのは、近年の歴史学や美術史学において、「レイプ」に関する歴史的事実や表象の研究が進展したからに他ならない。<sup>5</sup>

Diane Wolfthal の *Images of Rape: The "Heroic" Tradition and its Alternatives* (1999) は、12 世紀から 17 世紀にかけての北方ルネサンスの絵画に見られるレイプ表象を、フェミニスト美術史研究の立場から扱った研究である。<sup>6</sup> Wolfthal によると、古代ローマでレイプにあたる “raptus” の語は「力づくで運び去る」という意味であった。“raptus” とは一種の盗みであって、暴力は必要条件だが性交は必要条件ではない。ローマ法はこの犯罪を女性の視点から眺めず、女性の夫、あるいは保護者 (guardian) に対する犯罪と考えた。<sup>7</sup> イタリア・ルネッサンスの代表的な画家の一人であるプッサン (Poussin) は、

古代に起きた「サビニ人の女の略奪」の事件を彼の絵（1636-7年頃）の題材としているが、14世紀から17世紀にかけてのイタリアでは、その事件は英雄的・愛国的なものと考えられた。そして、サビニ人の女は最初のローマの母としてあがめられる。Wolfthalは、この種のレイプを、Susan Brownmillerが用いた「英雄的」<sup>8</sup>という形容詞を冠して「英雄的レイプ」と呼ぶ。当時のイタリアの貴族たちは、この種のレイプを題材とした絵を、結婚式の旗飾り・嫁入りダンス・貴族女性の部屋などに描いて、先祖の犯罪を理想化した。「英雄的レイプ」のイメージは三つの機能を果たしたとWolfthalはいう。第一には結婚生活の教義の解説として、第二には性的な刺激をねらったものとして、第三には貴族の庇護者の政治的な権威の主張としてである。貴族が、長持ち（cassoni）のパネルや寝台の背もたれ（spalliera）など息子の結婚式の品物を、レイプのイメージで飾った最も有名な例としては、ボッティチェリが描いた「春」（1482年頃）がある。そのなかには西風の神ゼピュロスが逃げるクローリスをレイプしようと追いかける場面が描かれている。この他にも、結婚式の品物に描かれるレイプには、白い牡牛に変身したユピテルに連れ去られたエウローペー、牝牛に変えられたイーオー、ユピテルが白鳥の姿で交わったレーダー、後に冥界の女王となったプロセルピナ、月桂樹に変身したダブネーなどがあった。これらの絵によって当時の家父長制社会は、女性の貞潔、夫への従順、家と国のための犠牲、家の中の調停者としての女性の役割などを教えようとした。この方面での代表的な画家にはプッサン、ティツィアーノ、コレッジョ、ジャンボローニャ（ジョバンニ・ダ・ボローニャ）がいる。「略奪」（raptus）としての結婚の観念は古代ギリシアに遡ることができるかもしれないという。「英雄的レイプ」シーンは性的にあからさまに描かれることはなかったが、それらの絵はエロティカとして上流階級の男性を性的に刺激し、また女性を略奪するのはローマの神々や英雄であったところから、それらの男たちに全能感（sense of omnipotence）を呼び起こしたとWolfthalは述べている。Wolfthalの研究書では、これら「英雄的レイプ」イメージとは異なる表象の伝統も扱われているが、『タイタス』との関連ではこの種のイメージが最も関係があるだろう。『タイタス』でのレイプの扱い方を考えるとき、Wolfthalが解説している代表的なレイプ表象のいくつかの点が共通のものとして想起されてくるのである。

本稿の第二の目的は強姦事件が扱われるそのメディアに係わるものである。『タイタス』のアクションでは、強姦をめぐる一連の発展（強姦に先行する動機、強姦事件、その結果としての復讐）が大きな部分を占めているというだけではない。特徴的なのは、古典文学や同時代の文学が扱った強姦の物語から、描写やモチーフをこの作品が頻繁に借用していることである。繰り返し言及されるのはオヴィディウスからのフィロメラ物語であるが、そのほかにもルークリウス物語、バージニア物語への言及がある。そして同時代文学からは、トマス・ナッシュ（Thomas Nashe）の『不運な旅行者』（*The*

*Unfortunate Traveller*) に描かれる夫婦連れの旅行者が暴行を受ける描写が借用されている。二幕三場でカイロンが述べる“Drag hence her husband to some secret hole, / And make his dead trunk pillow to our lust” (2.3.129–30) がそれである。<sup>9</sup> これら古典文学や同時代文学における強姦の物語の中で、この劇にとって最も重要なものはフィロメラ物語である。なによりもラヴィニアの加害者たちはフィロメラ物語に教示されるかのようになり、犯行に及んでいる。ではシェイクスピアは、詩や散文で書かれた強姦物語をなぞる形で、その演劇版を創作しようとしたのであろうか。傷ついたラヴィニアに対してマーカスが言う“A craftier Tereus, cousin, hast thou met, / And he hath cut those pretty fingers off, / That could have better sewed than Philomel” (2.4.41–43) の言葉は、シェイクスピアが先行する強姦の物語に対して意識的・競争的であったことを暗示している。先行する文学形式がもっていなかったもの、それは役者の身体であった。シェイクスピアは役者の生身の体を使って、彼自身の強姦のドラマを考えているように思える。この議論の文脈では、本論の冒頭に掲げた Pauline Kiernan の観点が役立つだろう。Kiernan は、その *Shakespeare's Theory of Drama* (1966) のなかで、シェイクスピアが詩形式の文学を批判しつつ、彼の演劇ジャンルを発展させていったと論じている。シェイクスピアは積極的に役者の身体の活用を考えたのであった。暴力を文字によって語るだけの方法と、それを身体をもった役者が演じる方法とはおのずと異なるはずである。本稿の第二の目的はレイプ表象の舞台化について論じることである。

## II 腕をつかむ

このセクションでは、Wolfthal が「英雄的レイプ」と呼んだ種類のレイプがもつ特徴が、『タイタス・アンドロニカス』にも見られることを指摘する。ラヴィニアはその父の功績によって、皇帝サターニナスから后として指名されていた。彼の弟バシエナスがその彼女を皇帝から奪う。強奪事件による混乱が一段落したあと、サターニナスが弟の行為をなじって言うのが次の言葉である。

**Saturninus** Traitor, if Rome have law or we have power,

Thou and thy faction shall repent this rape.

**Bassianus** ‘Rape’ you call it, my lord, to seize my own,

My true betrothed love, and now my wife?

(1.1.403–06)

サターニナスは婚約者を奪った弟の行為を「レイプ」と呼び、それに対して、バシエナスは「自分のものを“seize”すること“rape”か」と言い返している。この箇所

“rape”の語の意味について、ある注釈は“in the broader sense of ‘abduction’”<sup>10</sup>だとする。『タイタス』の注釈者たちはこの語に特別注意を払っていない感がある。<sup>11</sup>だが大きなスケールで強姦事件を扱うこの劇で、シェイクスピアが“rape”の語を不用意に使うはずがない。Wolfthalによると、性的暴力である「レイプ」は、古典時代から中世・ルネサンスにわたる長い期間、男性の視点から定義されてきた。すでに「英雄的レイプ」について Wolfthal の議論を紹介したように、西洋では長く「レイプ」とは男が法律上の権利をもつ女性を奪われることであった。

またここでバシエーナスが“seize”と“rape”の二つの言葉を同時に使っている点に注目したい。“seize”の語は、実際に彼がラヴィニアを強奪するくだりにも見られた語である。

**Bassianus** (*Seizing Lavinia*)

Lord Titus, by your leave, this maid is mine.

**Titus** How, sir? Are you in earnest then, my lord?

**Marcus** *Suum cuique* is our Roman Justice;

This prince in justice seizeth but his own.

**Lucius** And that he will and shall, if Lucius live.

**Titus** Traitors, avaunt! Where is the Emperor's guard?

Treason, my lord! Lavinia is surprised.

**Saturninus** Surprised! By whom?

**Bassianus** By him that justly may

Bear his betrothed from all the world away.

*Exeunt Bassianus and Marcus with Lavinia*

(1.1.276–86)

婚約者バシエーナスによるラヴィニア強奪は、この劇で提示される最初の暴力と似かよった形象をもつ。タモーラの長子アラーバスは生贄として連れ去られ、舞台から退場した。そして彼の肉体に対する四肢切断という暴力はオフステージで扱われる。演出の仕方にもよるので一概には言えないが、タイタスの息子たちがアラーバスを連れて舞台から退場するとき、アラーバスは無理やり体の一部をつかまれる形で（手を引っ張られるとか、捕虜の体に巻きつけられた鎖を引っ張られるとか）舞台から退場したにちがいない。つまり“seize”されるのである。アラーバスの四肢切断という暴力が舞台上で演じられないのは、それを演じたとしたら、リアルに見えないというような理由からではないだろう。げんに劇の後のほうでは、タイタスが自分の腕を舞台上で切断するし、タ

モーラのふたりの息子たちは喉を掻き切られる。むしろ劇作家にとって必要であったのは、アラーバスが強引に舞台上から連れ去られるという、その舞台形象であったと考えられる。それと同じ舞台形象がバシエーナスによるラヴィニア強奪において繰り返されるからである。

そしてラヴィニア強奪がアラーバス退場と同じ形をもっていることで、そこに付け加わる暗示がある。つまり、婚約者の権利に基づいてバシエーナスが、兄である皇帝からラヴィニアを奪い返すという以上の意味である。これも演出の仕方によるかもしれないが、少なくとも劇のテキストからは、バシエーナスによって連れ去られるとき、ラヴィニアの意志はどこにあるのかまったく不明である。彼女の主体性の不明確さは、バシエーナスがラヴィニアを奪おうとしたとき、アンドロニカス一族の男たちがその行為について述べる言葉が示す明確さと対照的である。タイタス以外のアンドロニカス一族の男たちはバシエーナスの行為を支持しており、彼らの間には、その行為の前提について共通の理解がある。彼らの共通理解は、タイタスへの反抗とも解される行為として、目に見える形で現われる。それら男たちの公然とした態度表明に比べ、ラヴィニアの態度は観客にとってまったく不透明である。はたして彼女は「婚約者」バシエーナスに連れ去られたことを喜んでいるのか喜んでいないのか。そのような文脈のなかに、先ほど指摘したアラーバス連れ去りと同じ舞台形象が再び現れる。そこにはアラーバス連れ去りもっていた要素、すなわち暴力がある。

バシエーナスがラヴィニアを連れ去る箇所には、ト書きに“Seizing Lavinia”と指示され、またマーカスは“This prince in justice seizeth but his own” (1.1.281) と言う。マーカスの言葉においては“seizeth”の語は「所有する」という比喩的な意味で使われているのだが、バシエーナスの舞台上の所作が“Seizing Lavinia”であるために、この語は即物的な意味も帯びてくる。すなわちバシエーナスを演じる役者の身振りとしても、またマーカスが述べる台詞としても、ラヴィニアの身体を“seize”することが強調される。そもそも美術史におけるレイプ形象は加害者が被害者の片手を無理矢理に取る形で示されてきた(図版1)。Wolfthalは、“The Morgan illuminations make clear that the Levite's wife was raped, that is she was taken against her will. Throughout the Middle ages, and into modern times, this definition has been of critical importance. The victim must prove that she was compelled to surrender, that she did not willingly participate. In medieval scenes, the wife gives her hand freely, but the gesture of the grasped wrist is a shorthand in rape imagery to indicate that force is being used”<sup>12</sup>と、無理やり掴まれた手首のジェスチャーがもつ意味について述べている。

少し議論が飛ぶが、二幕三場の森の中で新婚のバシエーナスとラヴィニアがタモーラに出会ったとき、新婚の二人は、偶然に見かけたタモーラのアーロンとの情事をなじる。

この劇で女性の登場人物同士が出会うのはこの場面だけである。夫に倣って、しかも夫の使う言葉を自分も使って、タモーラをなじるラヴィニアは、あたかも自分と彼女をまったく別の存在として扱っているかのように観客には思われる。しかし、この二人の女性たちは、一幕一場ではたいへん似かよった状況にあった。つまり、男性たちのあいだを交換されるという意味で。サターナイナスは、凱旋將軍のタイタスが自分を皇帝の位に推してくれた返礼に、彼の娘であるラヴィニアを後に迎えようと、“does this motion please thee?” (1.1.243) と提案する。娘の気持ちをまったく確かめずに、父親はその提案を名誉なことと受け止め、戦利品一切 (“My sword, my chariot, and my prisoners”, 1.1.249) を新皇帝の足元に捧げる。ほとんど間髪おかず、サターナイナスは捕虜となったゴート族の女王タモーラに浮気心を向け、“A goodly lady, trust me, of the hue / That I would choose, were I to choose anew” (1.1.261-2) と声を掛けるのである。これはラヴィニアに対しては見られなかった求愛の言葉であるように聞こえる。サターナイナスの後選び、バシエーナスのラヴィニア強奪という一連の事件において、二人の女性たちは主体性を与えられていない。そのために彼女たちは似たもの同士のように見える。最終的に、ラヴィニアがサターナイナスからその弟へと交換され、タモーラが「戦利品」の中から、サターナイナスによって后として発見されるという状況のなかでは、結婚における性的関係も結婚外における性的関係もそれほど違うはずがない。

実際、二幕一場のタモーラの息子たちのラヴィニアの「愛」をめぐる兄弟間の争いは、一幕一場のサターナイナスとバシエーナスのラヴィニアをめぐる争いと平行する。タモーラの息子たちにとってラヴィニアはフリーである。彼女が人妻であるということなど問題でないという調子である。彼らは最初求愛の言葉で、ラヴィニアへのアプローチを競っている。それが次にアーンのアドバイスによって、“Though Bassianus be the Emperor’s brother, / Better than he have worn Vulcan’s badge” (2.1.89-90) と姦淫の言葉に変わる。そしてアーンを交えた彼ら三人のやり取りのなかに狩の比喩が現われると、そのまま強姦が決まるのである。

What, hast not thou full often struck a doe,  
 And borne her cleanly by the keeper’s nose?  
 .....  
 My lords, a solemn hunting is in hand;  
 There will the lovely Roman ladies troop.  
 The forest walks are wide and spacious,  
 And many unfrequented plots there are,  
 Fitted by kind for rape and villainy.

Single you thither then this dainty doe,  
And strike her home by force, if not by words  
(2.1. 94–95, 113–20)

ラヴィニア強姦の主要イメージは狩猟のそれであり、それらは上の引用にとどまるものではない。Wolfthal は、「英雄的レイプ」を描いた絵は「浄化・美化」(“sanitize and aestheticize”)<sup>13</sup>されていると述べ、これらの絵で十分に追求されていないモチーフは追っ手から半狂乱になって逃げる女のモチーフであると指摘している。

The hunt was a favorite activity for Greek heroes, who were thought worthy of only one kind of hunt: running down a quarry on foot. Since women, the usual victims of “heroic” rape, were associated with the “wild” aspect of nature, this may have compounded the Greek view of sexual relations as a kind of hunt. The Greeks valued speed as a male virtue in combat, sports, and amorous pursuits. The representation of a god or hero running after a woman or youth became a shorthand for sexual desire.<sup>14</sup>

カイロンとデイミートリアスは強姦の行為を狩猟のイメージで述べたのであるが、この劇では実際に狩猟の場面が設定される。従って、レイピストたちの狩のイメージは、彼らが強姦を計画するプロセスからも生まれているが、同時に狩のイメージを触発しやすい環境に彼らはある。そして特徴的なことに、狩猟は皇帝の結婚祝いとして行われている。

The hunt is up, the morn is bright and grey,  
The fields are fragrant, and the woods are green.  
Uncouple here, and let us make a bay,  
And wake the Emperor and his lovely bride,  
And rouse the Prince, and ring a hunter’s peal,  
That all the court may echo with the noise.

(2.2.1–6)

タイタスはここで狩猟犬たちの吠える声を強調しているが、そこには“the hunt is up”と呼ばれた早朝に歌われる歌への言及があるかもしれない。その歌は早朝に狩に参加する人々を目覚めさせるためのものであったが、その人々のなかには新婦も含まれていたという。<sup>15</sup>もしこの指摘が正しいならば、さらに狩と結婚式の結びつきは強まる。狩を

中間項として結婚と強姦が連結するのである。

### Ⅲ 狩と疾走

『タイタス・アンドロニカス』の冒頭では、ローマ皇帝が亡くなり、その息子たちが皇帝の位をめぐって争っている。そんな争いの最中に外敵との戦争に出陣していた将軍タイタスがローマに帰還してくる。そのタイタスが、ローマ市民によって、皇帝に選ばれたことが、護民官によって告げられる。しかし、タイタスは自分に与えられようとした皇帝の位を先帝の長子であるサターニナスに譲り渡す。すでにこのとき、舞台上に立つ登場人物のあいだに見られる主要な対照は、凱旋将軍タイタスを中心とする戦勝の人々と、彼の捕虜となったゴート人とのあいだに出来上がっているのであるが、また、それら多くの男性たちの間にあって二人の女性の存在が目立っていたはずである。その一人は捕虜となったゴート族の女王タモーラである。彼女については、この劇を観たと思われる当時の観客の一人のスケッチ (Longleat manuscript)<sup>16</sup> が残されており、そのなかでタモーラの衣装は、凱旋将軍であるタイタスと比べて大変に目立つ。そしてもう一人、スケッチには描かれなかったが、タイタスの娘ラヴィニアも女性の衣装の点から、舞台上では男性たちと視覚的にはっきりと区別されたことが想像される。

タイタスの戦死した息子たちの霊の弔いのために、タモーラの長子が生贄として四肢切断の形で殺害されようとするとき、母はその命を救おうと必死の嘆願を行う。観客の注意は、それまでローマ人とローマ国家のことがらに向けられていたが、このとき初めて蛮族の女王に向けられることになる。タモーラの発言は母親としてのものであった。それは今までローマに存在しなかった異質な声である。そしてこの劇の二人目の主要な女性の登場人物であるラヴィニアは、タモーラの長子が殺害された直後に舞台に姿をあらわす。このタイミングは劇作家の意図的なものであろう。劇冒頭の政治権力を巡るサターニナスとバシエナスの争い、護民官とローマ市民の帝位をめぐる政治的関心の表明、タイタスの凱旋、死者の弔い、捕虜の生贄——これら劇の足早の展開によって、舞台上には暗く重苦しい空気が垂れ込めていた。その流れの中には長年に渡る戦争で失われた多くのタイタスの息子たちへの言及があり、舞台上では彼らの死骸を墓に葬る儀式が行われる。

O sacred receptacle of my joys,  
Sweet cell of virtue and nobility,  
How many sons hast thou of mine in store,  
That thou wilt never render to me more!

(1.1.92-95)

このように死臭が濃厚で沈鬱な空気が醸成された後に、ラヴィニアが登場する。彼女の登場に、観客は新しい風が舞台に吹き込むのを感じるだろう。まさしく死者と生者との違いのような風である。ラヴィニアを演じる役者の声・肉体・所作など、その身体的存在 (physical presence) 全体が観客へのメッセージとなる。観客のラヴィニア／役者に対する印象そのものが、タイタスの次の言葉によって代弁される。

Kind Rome, that hast thus lovingly reserved  
The cordial of my age to glad my heart!  
Lavinia, live, outlive thy father's days  
And fame's eternal date, for virtue's praise!

(1.1.165–68)

「ラヴィニア」(Lavinia)<sup>17</sup> という語の発音は第二音節にアクセントを置くが、タイタスの “Lavinia, live, outlive thy father's days” の言葉は、第二音節に含まれる “i” の音を強調したものである。ここには娘の名前に対する身体的感性 (somatic sensibility) さえ感じられる。父親タイタスにとって、娘の名前は彼女の身体的存在と響き合うものだからである。そして上の彼の言葉には、娘の身体的存在と生命に対する喜びが表明されていた。度重なる外敵との戦争で次々と消費される息子たちの命とは異なり、娘の命はローマの国の内部で保護されている。ラヴィニアへの心情を吐露する父親の言葉に、観客は共感を覚えるだろう。彼の言葉はタイタスという人物を造形する必要からも由来しているが、ラヴィニア登場まで、舞台の空気にいわば窒息状態であった観客の生理的・心理的要求に適うものでもあった。

ラヴィニアは、劇の中盤でタモーラの二人の息子たちによって強姦されるばかりか、その手と舌を切断される。話し言葉と書き言葉を奪われた娘は、ただ彼女の周囲の人々にとってのみならず、また観客にとっても、その内面を十分に捉えることがむずかしくなる。しかし注意すべきは、彼女は被害を受ける以前から、観客にとって、その人柄と内面が伏せられているような存在である。戦死したタイタスの息子たちの葬儀をめぐるやりとりでは、タイタスを中心としてアンドロニカス一族に、暗黙の共通理解がある様子である。その証拠にマーカスはタモーラの長子が生贄となるとき一言も発しない。生贄の儀式は、あたかもアンドロニカス一族の行為として了解されているかのようである。しかしバシエナスがラヴィニアを奪った直後に示される共通理解は、明らかにタイタスを排除している。マーカスは次のように言う—— “*Suum cuique is our Roman justice; / This prince in justice seizeth but his own*” (1.1.280–81)。劇は瞬く間に、一族の長であるタイタスをを煙に巻くような形で、冒頭の彼がもっていた凱旋將軍のイメー

ジを失墜させる。タイタスは混乱に巻き込まれる。何が起きているのか、彼にはその意味がわからない。その混乱の核には、娘ラヴィニアの本心が不明であるという事実がある。彼女には事件の進行段階における発言や態度表明が少ない。彼女の登場している時間の長さや発言の回数について、劇作家はたいへん節約している印象である。ラヴィニアとバシエーナスを守ろうとして、タイタスの息子の一人が父親の剣によって命を落とす。残された息子たちと叔父マーカスが、アンドロニカス一族の墓にその骸も葬らせてほしいとタイタスに懇願し、その末に葬儀が行われる。このとき不思議なことに、その事件に深く係わるラヴィニアは舞台上に姿を見せない。これも節約の証拠である。

このようにラヴィニア登場には、戦争と政治の沈鬱な空気を晴らす者として、タイタスと観客の期待が寄せられていた。それにもかかわらず、ドラマは舞台に初登場したラヴィニアを父親に対する感情表明をするだけで、その他の点ではまったく本心を表明することのない、静止的な(static)存在として提示する。これは、二幕以降の傷ついたラヴィニアの舞台形象が、象徴的に表しているものではないか。ラヴィニアは悪漢からギリシア・ローマ神話のフィロメラ以上の虐待を受ける。強姦され、その舌を切断されるのみならず両手も切断される。ラヴィニアのこの姿に接して、観客は暴力によってラヴィニアが異常な姿に変わってしまったと感ずるだろうが、同時に、話し言葉と書き言葉の両方の表現手段を奪われたラヴィニアの形象は、彼女の常態をも表象していると思に至るのである。皇帝サターニナスから后になると、ほとんど一方的に決められたとき、また自称許婚のバシエーナスが彼女を皇帝から奪ったとき、彼女はまた十分に活用できるその舌でもって、なんの意志表明もなさなかった。

不具になったラヴィニアは、それ以前の彼女の存在の有るかたの、より目立った、それこそ象徴的な姿となって舞台上に現れる。そこには、初登場のときの静止的で不活発な女の印象が、今度は外観を与えられて立ち現れたとも言えるだろう。舌と手を奪われた女。傷ついた彼女を発見したとき、親しい人々が彼女を欠如態において捉えるのもっともである(観客も同じように捉えるだろう)。暴力を受けたラヴィニアを初めて目にした彼女の叔父マーシャスの次のような言葉は、観客の反応を代弁しているとも言える。

Speak, gentle niece, what stern ungentle hands  
Hath lopped and hewed and made thy body bare  
Of her two branches . . . .

(2.4.16-18)

ラヴィニアの加害者であるディミートリアスとカイロンももちろん同じ認識である。彼

らは自分たちの犯行がばれないようにそのような蛮行に及んだのであるから。<sup>18</sup>

**Demetrius** So now go tell, an if thy tongue can speak,  
Who 'twas that cut thy tongue and ravished thee.

**Chiron** Write down thy mind, bewray thy meaning so,  
An if thy stumps will let thee play the scribe.

(2.4.1-4)

ここにシェイクスピア時代の女性に関する一つの固定観念、女性がよく動く舌をもつという観念があるならば、その舌を切り取られることは盛んな動きをもつ部位を失くすことである。また上の引用でラヴィニアの腕は「切り株」(=stump)と表現されていることから、彼女の手は生命のないものとして捉えられている。さらに死の影がラヴィニアに重なる。この引用に続けて、カイロンが自分が恥を受けた身なら縊れて死ぬと言ったのに対して、その兄弟のデイミートリアスは“If thou hadst hands to help thee knit the cord” (2.4.9-10) と応じる。ここでは、ラヴィニアの身体はロープからぶら下がる死体以上に活動を奪われたものとみなされている。この死のイメージは、ラヴィニアの加害者ばかりか、ラヴィニア自身も暴力を受けるときに表明したものであった。

'Tis present death I beg, and one thing more  
That a womanhood denies my tongue to tell.  
O, keep me from their worse-than-killing lust,  
And tumble me into some loathsome pit,  
Where never man's eye may behold my body;  
Do this, and be a charitable murderer.

(2.3.173-79)

これらの言葉は、あたかも強姦を受けたラヴィニアを死体と等しいものとみるよう促すかのようである。Wolthallによると、レイプの犠牲者を“lifeless corpse”<sup>19</sup>として表象する場合があった(図版2)。しかし果たして、強姦を受けたラヴィニアは、死体と等しいものとなったのだろうか。強姦されたラヴィニアはただ最初のラヴィニアの本質を表象したものに過ぎないのだろうか。二幕四場、強姦者たちに置き去りにされたラヴィニアは叔父マーカスと出くわす。角笛が鳴り、マーカスは狩の途中で虐待を受けた姪に会う——“Who is this? My niece, that flies away so fast?” (2.4.11)。「かくも素早く走り去る」(flies away so fast)、これはなんとラヴィニア的ではない身体の動きか！そ

もそもシェイクスピア演劇のなかで、舞台の上を走る登場人物はいったい何人いるだろう。筆者の記憶ではほとんど思い当たらない。<sup>20</sup> だからそれだけ、ここでのラヴィニアの疾走は印象深い。しかし、それだけでは終わらない。ここでのマーカスは角笛の音とともに登場する。ト書きが示すごとく、彼は狩の途中なのである。その狩をしているマーカスの目の前を、ラヴィニアが走り去ろうとする。ラヴィニアは疾走する狩の動物のようなではないか。<sup>21</sup> この劇で「疾走する」ものとして語られるのは狩の動物たちであった。

**Saturninus** Come on, then; horse and chariots let us have,  
And to our sport. (*To Tamora*) Madam, now shall ye see  
Our Roman hunting.

**Marcus** I have dogs, my lord,  
Will rouse the proudest panther in the chase,  
And climb the highest promontory top.

**Titus** And I have horse will follow where the game  
Makes way and runs like swallows o'er the plain.

(2.2.18-24)

すでに述べたように、レイプの伝統的な表象のなかでは「狩猟」のイメージはつきものであった。しかしながら、それは暴行者から半狂乱のようになって逃げる被害者のイメージである（図版3）。<sup>22</sup> ラヴィニアが犯罪者から逃げる余裕も与えられなかったことは、レイピストの“drag hence her husband to some secret hole, / And make his dead trunk pillow to our lust (2.3.129-30) の言葉からもわかる。狩猟と結びついた疾走のイメージは、強姦事件の「まえ」ではなく「あと」に、ラヴィニアに与えられる。強姦事件が狩の森で起きるために、「強姦」「狩猟」「疾走」という三つのイメージの結合は、繰り返しテキストに現れる。そして初めはタモーラの息子たちが用いる比喻ではないもの<sup>23</sup> が、現実化してゆく<sup>24</sup> プロセスがある。それらの比喻は、はじめ登場人物たちの言葉のレベルのことからであり、また彼らの欲望の姿であった。それはメタファーが現実化してゆくプロセスであるとも言えるが、しかし、強姦を狩のメタファーで捉える通常の方法とは異なる面もある。タモーラの息子たちは同じ森の中にいるとはいえ、皇帝一行の狩猟の現場から離れた場所にいるし、さらに舞台上の現実、役者の肉体運動のレベルでは、「疾走」が起こるのは強姦事件の「あと」なのである。

森の中でマーカスが出会った傷ついたラヴィニアには生命力がある。もちろんそれは恥と痛みのなかに置かれているが、それでも生きている体がそこには示されている。

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

.....

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.

.....

Do not draw back, for we will mourn with thee

(2.4.22-25, 28-32, 56)

ただでさえセリフのない役はむずかしいという。ラヴィニアの内面とその外的表出がとりわけ問題となるこの場面で、シェイクスピアは役者に与える困難を認識していたことであろう。傷ついたラヴィニアの姿は、それだけで舞台上のスペクタクルとなり、観客の視線を集める。しかしシェイクスピアはただ単に静止的なラヴィニア像をこの場で考えていたのではない。話し言葉を封じられた役者にとっては演技が困難な場面でありながら、シェイクスピアはあえて観客の注意をラヴィニアを演じる役者の演技と表情の細部に向けようとしている。この場面でラヴィニアを演じる役者に要求されるのは、台詞によらない表現力である。それは「顔をそむける」「体を引く」といった大まかな所作にとどまらず、口の開き方、両頬の紅潮にまで及んでいる。通常のコミュニケーションを奪われたラヴィニアに、観客は表現への意志をもった主体性を見るのである。このときラヴィニアについて用いられるイメージは、彼女のジェンダーを超える。上の引用における「タイタンの顔」(31)とは太陽をさす。通常男性代名詞で受け「支配者」を表す太陽は、この場面の少し前に、ローマの政治を陰で牛耳ることができる地位についてタモーラについて用いられていた。アーロンによると、タモーラはいまや「最も高い山並みを睥睨する」「黄金の太陽」(2.1.9, 5)となった。これと同じ男性的な太陽のイメージが、傷ついたラヴィニアに使われる。上の引用文にある「雲と出会って、顔を赤らめる」のはイメージのレベルで言うと、なにも人見知りのようなことが想定されているのではない。ここにあるのはむしろ、戦いと自分の地位についての意識である。「太陽」は「雲」に比べて著しく身分が高いものである。「出会う」(encounter)には「戦闘で遭遇する」との意味も込められており、身分の高い「太陽」は卑しい「雲」などと戦をし

て、名誉を汚すべきではないのである。マーカスの傷ついたラヴィニアの描写には、レイプ被害者の伝統的表象を覆すようなモメントがある。この場のラヴィニアにこのようなジェンダー規範を逸脱するようなイメージが与えられているので、口と手から血を流すラヴィニアの姿そのものが、「漏れる容器」としての規範侵襲的な女性イメージではないかと思わせさえるのである<sup>25</sup>。

#### Ⅳ 結び

本稿は、伝統的なレイプ表象が『タイタス』の中で、どのように応用されているか、劇的一幕と二幕を中心に検討した。伝統的なレイプ表象は、主に美術史におけるものをそのモデルとしたのであるが、シェイクスピアがそのモデルをどのように劇というメディアの中に取り入れているかに注目した。具体的には、レイプにおいて加害者が被害者の片手を取るモチーフ、被害者が加害者の暴力から逃げるモチーフを扱った。前者については、ラヴィニアの手を取るバシエーナスの行為の形象が、死者の弔いの儀式のために生贄となるアラーバスが舞台から連れ去られるときの形象と重ねられることによって、バシエーナスの行為に暴力の要素が加味されることを指摘した。一幕におけるタモーラとラヴィニアの類似性は顕著である。ここで指摘した形象の一致は、両者の間の顕著な類似性を構成する一要素と考えることができる。すなわち、「英雄的レイプ」においては、レイプと結婚とはたいへん近い位置にあったが、同じ観念が『タイタス』第一幕においても存在し、結婚の文脈においても暴力のサインがあることを明らかにした。その議論の中で浮上したのは、ラヴィニアの主体性の不明確である。第二のモチーフについては、ラヴィニアの疾走がレイプの前ではなく後であること、疾走する彼女は、劇中に散見される狩猟者から逃げる動物のイメージと重ねられることを指摘した。そこで浮かび上がったのは、傷ついたラヴィニアに逆説的に与えられるコミュニケーションへの意志表明とそこに感じられる彼女の主体性、また逸脱する女性のイメージであった。これらのモチーフの舞台化を通して、シェイクスピアがいかに役者の身体を利用したのか、その一部を見てとることができた。



図版1  
「ディナのレイプ」、  
パンプロナ聖書、12世紀末葉、  
アミアン市民図書館



図版3  
「女を追いかけるゼウス」、  
紀元前 190/80 B.C.E.、ボストン美術館



図版2  
右下のコマ「レビ人は妻の死体を発見する」、  
モーガン絵聖書、1240-55年頃、  
ピアポント・モーガン図書館

注

- <sup>1</sup> Pauline Kiernan, *Shakespeare's Theory of Drama* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996), p. 27.
- <sup>2</sup> シェイクスピアの物語詩である *Rape of Lucrece* を扱った研究は除く。
- <sup>3</sup> Catharine R. Stimpson, "Shakespeare and the Soil of Rape" in *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, ed. Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene and Carol Thomas Neely (Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press, 1983), pp. 56–64.
- <sup>4</sup> Coppelia Kahn, *Roman Shakespeare: Warrior, Wound, and Women* (London and New York: Routledge, 1997), pp. 46–76.
- <sup>5</sup> その主な研究は、Diane Wolfthal, *Images of Rape: The "Heroic" Tradition and its Alternatives* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999); *Rape: An Historical and Social Inquiry*, ed. Sylvana Tomaselli and Roy Porter (Oxford: Basil Blackwell, 1986); George Vigarello, *A History of Rape: Sexual Violence in France from the 16th to the 20th Century* (Cambridge: Polity Press, 2001); *Rape and Representation*, ed. Lynn A. Higgins and Brenda R. Silver (New York: Columbia Univ. Press, 1991) などである。
- <sup>6</sup> Wolfthalはフェミニズムの立場から、先行するレイプ研究に批判的である。批判が向けられている一例は、Norman Bryson, "Two Narratives of Rape in the Visual Arts: Lucretia and the Sabine Women," in *Rape: an Historical and Cultural Inquiry*, pp. 152–73.
- <sup>7</sup> Cf. Vigarello, p. 49: "The idea of appropriation was always present and women were compared to 'lands, country or places'.
- <sup>8</sup> Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape* (Toronto 1975). Wolfthal, xiii に引用がある。
- <sup>9</sup> 『タイタス』のテキストは、*Titus Andronicus*, ed. Eugene M. Waith, The World Classics (1984; Oxford and New York: Oxford Univ. Press, 1994) による。
- <sup>10</sup> *Titus Andronicus* (Oxford Univ. Press), note to 1.1.404.
- <sup>11</sup> Cf. *Titus Andronicus*, ed. J. C. Maxwell, the Arden Shakespeare, third edition (1961; rpt. London and New York: Methuen, 1987), note to 1.1.409: "applied to the act of carrying away a woman by force, not necessarily to forcible sexual intercourse"(note to 1.1.409). *Titus Andronicus*, ed. Alan Hughes, The New Cambridge Shakespeare (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994) はこの箇所には注釈を付していない。
- <sup>12</sup> Wolfthal, pp. 41–42.
- <sup>13</sup> Wolfthal, p. 28.
- <sup>14</sup> Wolfthal, pp. 12–13.
- <sup>15</sup> Ed. Jill L. Levenson, *Romeo and Juliet*, Oxford World Classics (Oxford: Oxford Univ. Press, 2000), note to 3.5.34 "hunt's up".
- <sup>16</sup> *Titus Andronicus* (Cambridge Univ. Press), p. 16 にその挿絵を見ることができる。
- <sup>17</sup> Cf. John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994), p. 104: "The name 'Lavinia' deliberately recalls the Italian princess in *Aeneid*, who, by marrying Aeneas, becomes the mother of the Roman people."
- <sup>18</sup> ラヴィニアに加えられた暴力の順序については、村主幸一『『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2号（2004）171頁を参照。

- <sup>19</sup> Wolfthal, pp. 46, 182. また“mourning”の身振りもレイプ被害者の表象に用いられた。
- <sup>20</sup> 『コリオレーナス』のカロライ攻めでコリオレーナスが敵の城から走り出てくる場面、また『真夏の夜の夢』のパック、『嵐』のエアリエルなど妖精の速い動きぐらいか。
- <sup>21</sup> Cf. Jeanne Addison Roberts, *The Shakespearean Wild: Geography, Genus, and Gender* (Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 1991), p. 89-90: “The figure of the deer is one of the richest and most provocative animal motifs in Shakespeare. In many contexts the deer is associated with movement and change that touch on courtship and cuckoldry . . . the inevitable overtones of violence and victimization are disquieting”
- <sup>22</sup> オヴィディウスは、性的関係を一種の狩とみるギリシア的表象を発展させた。彼は、アレットウサに次のように語らせている：「と、ひとつの長い影がわたしの足先にのびてくるのが見えました。あるいは、恐怖のあまりに見た幻影だったのかもしれませんが。けれども、アルペウスの足音がわたしをふるえあがらせ、かれの吐くはげしい息がわたしの髪のリボンをゆりうごかしたことは、たしかでした」『転身物語』田中英央・前田敬作訳（人文書院、昭和41）、183-84頁。Wolfthal, pp. 12-13を参照。
- <sup>23</sup> Cf. “What, hast not thou full often struck a doe, / And borne her cleanly by the keeper’s nose?” (2.1.94-5).
- <sup>24</sup> Cf. “Single you thither then this dainty doe, / And strike her home by force, if not by words” (2.1.118-19).
- <sup>25</sup> Gail Kern Paster, *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England* (Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1993).

