

## 『復讐者の悲劇』と身体表象

境野直樹\*

(1994年10月14日受理)

### 1 予備的考察

かつてT. E. Eliotは「エリザベス朝の翻訳におけるセネカ」と題するエッセイで、セネカの劇が上演でなく、朗唱を想定された可能性に触れて、「セネカの戯曲の場合には、劇はすべて言葉の中にあり、言葉の背後にはそれ以上の真実性はない」と主張した<sup>1)</sup>。そして、セネカの英国ルネサンス演劇に対する影響として特筆すべきなのは、「恐怖」、「流血」の要素ではなく、むしろ警句的、かつ大言壮語的なレトリックの導入であり、「いわゆる恐怖の場面の多くは、舞台上で見せられるとすれば、たとえどんなに巧みな仕掛けを使うにしても、滑稽なばかりであったに違いない。ルネッサンスの人々はそうは想像しなかったから、残酷趣味が認可を受けることになったが、その趣味はおそらく、たとえセネカという権威がなくても、はびこったことであろう」と述べている<sup>2)</sup>。

ルネッサンスの観客が恐怖の場面に素直に戦慄を覚えたであろうとするエリオットの見解は、そのまま彼の有名な「感受性の分裂」(dissociation of sensibility)の論理に直結する発想であるが、それにしても言語が舞台上の表象の鍵となるならば、むしろ稚拙な舞台装置、とりわけ死をめぐる表象の陳腐さは、ともすればなおさら、ルネッサンスの舞台においてこそ、強調されかねないのではないだろうか。なるほどエリオットが指摘した、言語と身体の表象にかかわる過去と現在の不連続の問題は、今日では新歴史主義の強い影響を受けて、特に身体をめぐる言説の再吟味に新たな局面を開きつつある。とりわけCatherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*の問題意識は、決定的であった<sup>3)</sup>。ベルシーはセネカとルネッサンスを比較する際の、英国道徳劇の影響の大きさに着目する。道徳劇における、人間の内心の「悪徳」と「美德」の戦いの演技による表象は、15世紀に衰退するが、そこで描かれた心的葛藤は主人公の魂の中の善と悪の葛藤という形で残る。これはセネカについては独自の形式をとっていたわけであるが、それがルネッサンスに甦ることになる。ただし、独白が表象する「躊躇」の内容は、セネカとルネッサンスでは当然ながら異なる。すなわちセネカにあっては、ともにそれ自体において「正」なはずの二つの価値(アガトンの声)によるダブル・バインドに起因する葛藤は、中世道徳劇の伝統を引きずったルネッサンス演劇においては、キリスト教の規範に照らした、明確な善と悪の葛藤のかたちをとる。もちろん、宗教に依拠した客観性をもたない葛藤が、ルネッサンスに全くないというのではない。マクベス夫人や本論で考察する「復讐者の悲劇」(*The Revenger's Tragedy*, 1606)のヴィンディスは、この意味において、幾分セネカ的なものかもしれない<sup>4)</sup>。だが、彼らはセネカの主人公達とは異なり、

\*岩手大学教育学部

けっして立ち止って思い悩んだりしない。

セネカにおける逡巡は、パッションの圧倒的な力を表象する。これに対し、エリザベス朝悲劇の逡巡は、その悪の選択の問題に関しては、理性を歪曲させてしまう墮落した意志の力を表象する。両者の差異は極論すれば、ストイシズムとキリスト教の教義とのそれであり、後者においては、人間の自由意志と、報いとしての罪とが強調されてくる。こうしてエリザベス朝の悲劇は、美德対悪徳の身体により表象という中世道徳劇のアレゴリーを放棄しつつも、逡巡の主題を独白という形式に受け継いでいるのである。

## 2 身体と声：神秘劇から独白へ

例として、「人間」(*Everyman*)の例を持ち出すまでもなく、典型的な中世の道徳劇(宗教劇)においては、一人の人間の精神と肉体は複数の役者によって多面的に演じられていた。自己の内面の複数の声を聞く、いわば分裂した自己に対する意識は、ルネッサンスにも受け継がれ、やがてクリストファー・マーロウ(Christopher Marlowe)の「フォースタス博士」(*Dr. Faustus*)の息苦しいまでの緊迫感を形成することになる。中世における、肉体と精神の分離した状況を描くドラマを間に置くことによってみえてくることは、英国ルネッサンスの悲劇の特質としてのダブル・バインドの本質に、ヒューマニズム、カルヴィニズム、自由意志の問題に起因する、いわば「アンディティティの神話」ともいうべきものがあるということである。肉体と精神の合一の故にこそもたらされる決定的な分離状況をドラマティックに描いてみせるフォースタスの悲劇の本質に、1, 2, 3人称の巧みな使い分けのテクニクを見て取れるが<sup>5)</sup>、観客はだからといって、そこに3様的人格をみとめはしない。そうではなくて、膨れ上がった精神についてゆけない肉体の惨めさを、あるいはその惨めな肉体という牢獄に閉じこめられた魂の惨めさをこそ、目の当たりにするのである。そしてやがてこの惨めな肉体は、恐怖と憐憫のではなく、嘲笑と優越感を喚起するテキストと化すであろう。「復讐者の悲劇」は、まさにそうした身体表象上の転換期に位置する作品として読めるのである。中世の道徳劇が抽象概念の具体化をめざしたことに対して、ルネッサンスの商業演劇は、舞台上での身体によるパフォーマンスを見せ場とする、文字どおりのスペクタクルとして発展してゆく。悲劇に付き物の殺戮の場面も、そうしたパフォーマンスとして表象され、身体が舞台上で果たす役割は、舞台装置のほとんどない、言葉のみに意味が宿る舞台に変貌をもたらしえていった。本論は、かかる問題意識に基づいて、演劇史的にみて一つの転機といえる英国ルネッサンスの、ある復讐劇における、台詞と演技、言葉と肉体の結節点の揺れを考察することを目的とする。シェイクスピアの「ハムレット」が肉体への暴力としての実行を、言語によって極限まで遅延させる芝居であるとするならば、もう一方の極に「復讐者の悲劇」のように、暴力の演技と台詞との緻密な関係を、しかもその関係が相乗効果をねらえない、まさにそのことによって重層的な意味の生成を保証するような芝居が存在する。以下に考察するように、暴力の表象における、身体と言語の近接は、逆説的に両者の分裂を、それもかなり明確なかたちで暴いてしまうのである。

## 3 書き込まれる身体

「こわいのは死そのものより、むしろ、死に付随するものだ」(『書簡』24)というセネカの

言葉を受けて、フランシス・ベイコンは「死について」と題するエッセイで、恐怖の本質が死の表象（呻き声、痙攣、喪服、葬式など）に宿るということを述べている。死は一つ概念として、他の諸概念と比較される。「復讐は死に勝つ。愛はそれを何とも思わない。名誉はそれを憧れる。悲しみはその方へ向かって逃げていく。恐怖はその先を越す。」といった具合に<sup>6)</sup>。演劇は言葉と肉体の力学であり、肉体は言語を定位させるための場となる。美徳、悪徳、欲望、憎悪といった人格にまつわるあらゆる抽象概念は、言葉によって、いわば肉体に書き込まれるわけだ。「復讐者の悲劇」には、このことを考えるための手がかりがふんだんにある。まず1幕2場で公爵が後の末の連れ子の強姦罪に対する裁判において、極刑もやむなしと判断する箇所から始めよう。

Duchess it is your youngest son, we're sorry,  
His violent act has e'en draw blood of honour  
And stained our honours,  
Thrown ink upon the forehead of our state  
Which envious spirits will dip their pens into  
After our death, and blot us in our tombs.

(I, ii, 1-6)<sup>7)</sup>

これはあなたの末の息子だ。残念なことに、  
彼の残忍な行為が誉れ高き（女性）の血を流し、  
私の名誉にも染みをつけ、  
私の厳かな額にはねかけたインクの中に、  
悪意を持つ者たちは、私の死後、そのペンを浸し、  
墓の中の私にまで、汚点をつけるであろう。

額 (brow, forehead) のこの劇における重要性は、後に触れることになるが、ここで注目すべきは、「傷害による流血が、インクとなって名誉を汚す記録となる」という比喩である。ほぼ同時代の劇作家ジョージ・チャプマン (George Chapman) の *Bussy D'Ambois* (1604) における、血で書かれた手紙がすぐに連想される場所であるが、なるほど、悲劇における最大の関心事である「名誉」を登場人物の肉体と結びつける媒介は、血筋と言語において他にない。ことばは血のインクとなり、肉体という紙に「名誉」や「欲望」を書き込むのである。

有罪の判決を受けた末の息子が、処刑の知らせに慄然としつつ、兄たちからの手紙を受け取る場でも、この比喩構造は一貫して保持されている。

Here came a letter now,  
New bleeding from their pens, scarce stinted yet —  
Would I'd been torn in pieces when I tore it —  
(III, iv, 55-57)

ほら、手紙が来た。  
ペン先から滴るインク（血）がまだ乾いてもない。



ANTONIO

You two?

VINDICE

None else i'faith my lord. Nay 'twas well managed.

ANTONIO

Lay hands upon those villains.

VINDICE

How? On us?

ANTONIO

Bear'em to speedy execution.

(V, iii, 97-104)

ヴァインデイス                      もうしゃべってもいいでしょう。

自分で言うのも何ですが、本当にうまく事が運びました。

アントーニオ

お前たち二人だって？

ヴァインデイス

他に誰にもできやしません。いや、まったく上手くいったものだ。

アントーニオ

この悪党どもを捕まえろ。

ヴァインデイス

なんですって？ 私たちをですか？

アントーニオ

両名を即刻死刑に。

この軽さはどうだろう。いや、逆に言葉の重さを論ずるべきなのだろうか。言葉は公爵の不義を結婚に変え、アカの他人を兄弟に変え、復讐者を死刑囚に変える。言葉は肉体の置かれる状況を変える。いや、そもそも殺人と復讐の違いが言葉によって定位されて、はじめて殺人は復讐となるのである。

LUSSURIOSO

Farewell to all:

He that climbs highest has the greatest fall.

My tongue is out of office.

VINDICE

Air, gentleman, air. —

[*Whispers*] Now thou'lt not prate on't, 'twas Vindice murdered thee!

LUSSURIOSO

Oh.

VINDICE

[*Whispers*] Murdered thy father!

LUSSURIOSO

Oh.

VINDICE

[Whispers]

And I am he!

Tell nobody. — [LUSSURIOSO dies] So, so. The duke's departed.

(I, iii, 77-82)

ラシュリオーズ 諸君、さようなら。  
 最高を極めた者としては、転落の落差もまた最高だ。  
 もう口がきけない。

ヴァインデイス 皆さん、少し離れてください。  
 [囁く] さあ、もう喋れないな。お前を殺したのはヴァインデイスだ。

ラシュリオーズ おお。

ヴァインデイス お前の父を殺したのな。

ラシュリオーズ おお。

ヴァインデイス そしておれがヴァインデイスだ。

誰にも言うなよ。[ラシュリオーズ死ぬ] 公爵がお隠れになりました。

ヴァインデイスによる復讐の成立の言葉での刻印は、「非業の死」を自ら演じる覚悟を決めたラシュリオーズにとって、戦慄すべき暴力となる。暴力の本質は、かくして言語にあるのだ。愛と情欲を分節化した後、それを無効とするために援用された言語は、ここでは自らの死の「意義」を分節化しようとするラシュリオーズの意図を粉碎するのである。言語は身体のレヴェルでのあらゆる関係を分節化し、再構成し続ける。次の例、息子の裁判での公爵の弱腰に対する夫人の台詞は、増悪と欲望と報復をひとまとめにする言語の力を端的に示している。

And therefore wedlock faith shall be forgot.

I'll kill him in his forehead, hate there feed —

That wound is deepest though it never bleed;

(I, ii, 106-108)

だから結婚の誓いも忘れましょう。  
 彼の額に憎しみを育て、彼を殺してやろう。  
 血を流すことがなくても、その傷がもっとも深い。

「額の憎しみ」とはもちろん、cuckold horn, すなわち寝取られ亭主に生える角を意味する。嫉妬や名誉の失墜によって、彼女は夫の肉体をではなく、名誉を亡きものにしようとしている。言語の暴力は、肉体的な暴力を凌駕する。しかも状況はこれにとどまらない。言語は肉体を、文字どおり脅かすのである。

This vicious old duke's worthily abused,

The pen of his bastard writes him cuckold!

(II, ii, 107-108)

悪しき老公爵は、みごとに裏切られた。  
 妾腹のペン先が彼を寝取られ男と書き立てる。

公爵夫人の身体は、pen/penis によって公爵の cuckold 事実を書き込むためのキャンバスとなる。彼女にとって、復讐であると同時に性的欲望の充足をも意味するこの母子相姦も、その実態は言語に左右されている。欲望も禁忌も、すべては言語の支配下に置かれているのだ。

SPURIO

Madam I ever think of you, in duty,  
 Regard and —

DUCHESS Puh, upon my love I mean.

SPURIO

I would 'twere love, but 't as a fouler name  
 Than lust; you are my father's wife, your Grace may guess now  
 What I could call it.

DUCHESS Why th'art his son but falsely,  
 'Tis a hard question whether he begot thee.

SPURIO

I'faith 'tis true too; I'm an uncertain man  
 Of more uncertain woman; may be his groom  
 O'the stable begot me — you know I know not.

スピューリオ

いつもあなた様のことを思っております、義務と  
 尊敬と...

公爵夫人 ふん、愛、をもってね。

スピューリオ

愛ならばと思うのですが、それは欲望よりも悪しき  
 名をもつもの。なにしろあなたは我が父の妻、それをなんと  
 呼べばよいのか、おわかりと存じますが。

公爵夫人 いいえ、不正なあり方で彼の息子なのだから、  
 本当に彼がお前の父なのかどうかだつて、怪しいものだわ。

スピューリオ

実際その通り。俺はあやしげな素性の女から生まれた、  
 あやしげな素性の男だ。もしかすると、彼の馬番の子かも  
 しない...私にはわからないということ、ご存じなのですね。

公爵夫人にとってみれば、スピューリオとの関係は、自分の欲望の充足のためには合法化され、夫への復讐のためには違法化されることになる。(もっともこれは一概にそうとはいえない。つまり、欲望の充足のために違法であること、つまりタブーを乗り越える感覚が要請されてい

るかもしれないのである。)ともあれ公爵夫人の欲望は、スプューリオのアイデンティティを揺るがせ、これを機にかれも相続権をめぐる不満を増悪に変えてゆく。

Duke, thou did'st do me wrong and by thy act

Adultery is my nature.

...

Duke on thy brow I'll draw my bastardy:

For indeed a bastard by nature should make cuckolds

Because he is the son of a cuckold maker.

(I, ii, 176-202)

公爵よ、おまえが私にひどいことをしたので、おまえの行為が  
姦淫を私の天性にしたのだ。

公爵よ、お前の額に妾腹の印を書き込んでやるぞ。

妾腹の子供は寝取られ男を作る者の息子なのだから、

生まれながらに寝取られ男を作るようにできているのだ。

この芝居には実に多くの箇所「額」(forehead, brow)への言及がなされる。額は美徳のシネクドケー(代喩)であると同時に、上で述べた cuckold hornの生える場所でもある。また文字どおり、頭蓋骨をも指示する。言語による分節化を通じて名誉と欲望の場(site)となる頭蓋骨は、さらに *memento mori* の寓意として、つまり生きた肉体の欲望、名誉にまつわるいっさいの分節化そのものを無効にする、差異の消失点として、劇中に登場してくる。

HIPPOLITO

Is this the form that, living, shone so bright?

VINDICE

The very same.

And now methinks I could e'en chide myself

For doting on her beauty, though her death

Shall be revenged after no common action

(III, v, 66-70)

ヒポリト

これが生前はあんなに輝いていたあの人の姿ですか？

ヴィンディス

そのとおり。

今では彼女の美に溺れていた自分を

叱りとばせるほどさ、もっとも彼女の死は

尋常ではない方法で復讐されなければならないが。

自ら女衞に変装して、“bone-setter”（骨接ぎ…>仲介者）と名乗るヴィンデイスは、毒殺された恋人の頭蓋骨に毒を塗り、衣装を着けて暗闇の中で公爵にキスをさせることで、復讐を達成する。劇中にちりばめられたおびただしい数の「額」は、登場人物達の名誉や欲望をモノとしての頭蓋骨に収斂させるための伏線として機能しているのである。

通常、舞台上で死を演ずる肉体の滑稽さは、「死体」が他者によってしか語られ得ない、つまり自らを語る言語を持ち得ないことに起因する。舞台上で「生きている」登場人物は何かを語り、指示してみせる限りにおいて、文字どおりキャラクターである。だが、そうすることをやめることで、モノとしての「死体」を演じるとき、身体の表象は、まさに言語の欠落によって、みずからの虚構性を暴いてみせる。

『復讐者の悲劇』という芝居の枠組に内在するこの一種の「空疎さ」は、物語世界の中心的関心と共鳴している。言葉はセックスや暴力の対象としての身体を、常に書き換え続けている。これに対して肉体は、言葉による差異の生成・分節化の仕組みを脅かしつつ、耐えず自らを記述しようとする新たな言葉を誘発することで、欲望の対象たりえているのだ。絶対者も亡霊も登場せず、欲望／差異を誘発する肉体と、その差異を解体する死体のみが存在する空間で、頭蓋骨にキスすることで公爵がゆっくりと毒殺されてゆく場面は、生きている身体とモノとしての死体／頭蓋骨の差異が解体されるタブローとして、その描写がどこかしら軽妙であるが故に、一層戦慄すべき効果をもたらしている。『復讐者の悲劇』はこうして、演劇における身体と言語の関係について、ひとつの重要な問題提起を行っている。

#### 4 ルネッサンス演劇における身体表象の考察にむけて

復讐劇の伝統の中でこうして露呈してしまった言語と身体、台詞と演技の相互依存、あるいは相互規制の関係は、この後おそらくは、観客の趣味の熟成を直接的に反映し、形骸化の道をたどってゆく。Beaumont & Fletcher, *The Maid's Tragedy* (1611), John Webster, *The White Devil* (1612), *The Duchess of Malfi* (1613 or 1614), そして James Shirley, *The Cardinal* (1641) と連なる復讐劇の歴史に、明らかにその形跡を読みとれるはずである。「復讐するは我にあり」の絶対者の存在を想定するキリスト教文化圏において、復讐劇がたどる道はあらかじめ限定されており、形骸化はこの意味で、不可避であるといえる。この、いわば整然とした世界に、悲劇の本質であるアンヴィヴァレントな葛藤を持ち込むために、理性と情欲、あるいは言語と身体のパラダイムが強調されていることは、今後、近世初期の主体の形成の問題と関連づけて論じられねばならない。なぜならば、主体の形成に向かう意識の背後には、分裂した主体に対する不安がつねにすでに、つきまとっているからだ。そしてこのことは、本論で一例を考察したように、演劇において言語と身体の分裂状況を主題化できるほどのポスト・モダンな感性が、17世紀初頭にすでに芽吹いていたという事実を無視しては説明し得ない。エリオットは「感受性の分裂」に関する議論でルネッサンスの詩人の言語と感情の直接的対応関係を主張したが<sup>8)</sup>、少なくとも『復讐者の悲劇』の持つテキスト性は、この例外であると言わざるを得まい。エリオットの心配をよそに、『復讐者の悲劇』には身体によるグロテスクなまでに滑稽な表象そのものを作劇上の戦略として取り込むほどのしたたかさが、すでに備わっているのである。だが、同時に考慮する必要があるのは、グロテスクな実存としての身体を暴き尽くそうとする言語そのものの虚構性もまた、まさにその実存としての身体そのものによって、暴かれようとしてい

るという事である。

1963年、トマス・ライマー (Thomas Rymer) は *A Short View of Tragedy* で、エリザベス朝演劇を批判して、次のように述べている。

Some go to see, others to hear a Play. The Poet should please both; but be sure that Spectators be satisfied, whatever Entertainment he give his Audience.

(p.6)<sup>9)</sup>

芝居を見に行く者もいれば、聴きに行く者もいる。作家はどちらも満足させるべきだ。だが聴衆に与える楽しみがどのようなものであれ、芝居を見ている人々を満足させるよう、心すべきである。

もはや、台詞と演技は独立した要素となっている。女優の登場や舞台装置の進歩により、演劇はリアリズムを追求する段階へと移行して行く。都市喜劇においては、身体は「今」と「ここ」を基盤とした欲望の対象以外のなにもものでもない。他方、悲劇はいわゆる英雄対句 (heroic couplet) を駆使した、言い換えれば虚構性を極度に強調された言語で上演されることで、身体の陳腐さを払拭しようとするかに見える。グロテスクに肥大した舞台装置や演技を超えて、演劇の言語に「崇高さ」を回復するためには、今一度、セネカの大言壮語を思い起こす必要があったのかもしれない。王政復古の英雄劇は、あるいはそうした要請を受けているのかもしれない。しかしおそらくは、虚構としての芝居の本質を柔軟に受けとめることのできる成熟した観客をこそ、演劇は何にもまして、要請していたのかもしれない。悲劇が革命を経て英雄劇へと推移する起源を探る意味で、「復讐者の悲劇」は貴重な情報源といえよう。

#### 註

- 1) T. S. Eliot, 'Seneca in Elizabethan Translation', in *Selected Essays*, (London: Faber and Faber Limited, 1932), pp.65-105., p.67.
- 2) *Ibid.*
- 3) Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, (London and New York: Methuen, 1985). なお, Catherine Belsey, 'Senecan Vacillation and Elizabethan Deliberation: Influence or Confluence?', および Bruce R. Smith, 'Toward the Rediscovery of Tragedy: Productions of Seneca's Plays on the English Renaissance Stage' もあわせて参照。
- 4) *The Revenger's Tragedy* の作者についてはシリル・ターナー (Cyril Tourneur) とする説, トマス・ドルトン (Thomas Middleton) とする説がある。最近になって, ミドルトンの作であると主張する見解が優勢になってきた。とりわけ, *The Revenger's Tragedy: Attributed to Thomas Middleton, A Facsimile of 1607/8 Quarto*, Introduced by MacD. P. Jackson, (London & Toronto: Associated University Press, 1983) の議論はこの風潮に対する決定的な追い風となった。
- 5) Catharine Belsey, 前掲書。とりわけ pp.8-9, 33-5, 42-54.
- 6) フランシス・ベーコン「随筆集」(中央公論社, 「世界の名著」第25巻) 66-67頁。
- 7) 本文の引用は, すべて *The Revenger's Tragedy*, ed. Brian Gibbons, (London: A & C Black, 1990, first published, 1967, Ernest Benn Limited) による。
- 8) *The Metaphysical Poets* (1921), in *Selected Essays*, 281-291.
- 9) Thomas Rymer, *A Short View of Tragedy*, (London: AMS, 1970, Reprinted from the edition of 1963), p.6.