

アリストテレスの『詩学（悲劇論）』における 「行為」と「悪」の問題¹

高橋 久一郎

【本論】

アリストテレスは『詩学 (Peri Poietikes)』において、一般に「制作という技術 (techne poietike)」の問題を論じている。論の中心となるのは「悲劇 (tragoidia)」という形式の問題である²。しかし、アリストテレスは何故、詩作について論ずるのだろうか？ 論ずることにどのような意義があったのだろうか？ 現代的な意味での「美学」、あるいは「芸術それ自体への関心」といったことがその一部にあったことを否定することは出来ないと思う。しかし、それが主たる関心であったということは、ありそうなことではない。また、執筆の「動機」として、プラトンの「詩人追放論」に対する応答という言い方がされることがある。これは多分に事実だろうが、応答する必要があると考えたのは何故か？ 純粋に知的な関心からのこととは思われない。

アリストテレスによれば、総じて人間の行うこと、すなわち、行為や選択、さらには技術や探求といった営みはみな、何らかの「善さ」を目指している。『ニコマコス倫理学』第一巻第一章劈頭でそう宣言している。では、アリストテレスが「悲劇」を論じた目的は何だったのか？ 私は、最終的には、制作（詩）は「生の目的」である「幸福」のために³、その実現に関わる事柄の一つと考えられ、そのことを明らかにすることだったと思う。「詩」を「作ること・語ること」、そして、「聞くこと・読むこと・見ること」はわれわれの生において「幸福」との関わりで、何らかの役割・機能を果たしている。その役割・機能を明らかにすることが「詩」についての考察、つまり「詩学」である。その意味では、アリストテレスにおいて『詩学』は、「倫理学」の営みの一部である。

アリストテレスが論じた文芸としての「悲劇 (tragedy)」と、シェリング・ヘルダーリン・ヘーゲルといったドイツ観念論・ロマン主義を経て

ショーペンハウアー、そして、ニーチェにおいて極北に達した世界のあり方としての「悲劇的であること (the tragic, Das Tragische)」との関わりは微妙な問題である⁴。「悲劇的であること」についての私自身の考え方については、シェリング・ヘーゲル・ニーチェと対比しながら、簡単にスケッチしておく【補論】。

さて、アリストテレスの『詩学』は、「悲劇的であること」をそれとして論じてはいない。むしろ、アリストテレスは、世界を「悲劇的であること」として見る立場とは、対極的とは言わないまでも、一般的には隔たっているように思われる。アリストテレスにとって「悲劇」は、必ずしも「悲劇的である」わけではない世界における人間の営みの「再現」であり、悲劇のあり方を世界のあり方と重ねようとはしていない⁵。とはいえ、「悲劇として優れていること」は、アリストテレスにおいても、単にジャンルとしての悲劇の問題ではなく、われわれの生き方と無縁ではない。

文芸のジャンルとしての悲劇は、だから、ある種の「悲劇的であること」への応答の一つのあり方であること、しかも、「倫理学」的な応答の一つであること否定できないと思う。プラトンは『ピレボス』(50b1-4)において、「悲劇と喜劇の全体である生きること (tei tou biou sympasei tragoidiai kai komoidiai)」という言い方をしているが、プラトンにおいて既に「悲劇」は「文芸のジャンル」であるだけでなく、「生のあり方」を語るものでもあった。そして、「生のあり方」の全体は、プラトンにおいては『国家』で論じているように、善のアイデアを「範型」として形作られるべきことであった。だから、プラトンにおいては、「悲劇」が許容されるとすれば、「詩的正義 (poetic justice)」はこの世界においてもまた貫徹しなければならない。「悲劇」の多くは、残念ながら (?), 必ずしもそうではない。

アリストテレスは、プラトンのように自らの掲げる「善のアイデア」が貫徹してはいない世界において「あるべき哲学」に向かうのではなく、「善」に向かう目的論的な世界のあり方に信頼をおいて「自ずからの哲学」を論じた。二人とも「文芸評論家」としてではなく、「哲学者」として、「詩はわれわれの生のおいていかなる位置を占めるのか？」という問題を論じていた。あえて言えば、「哲学」という営みを「確立」しようとし、さらには、その「優

位性」を語ろうとしていたプラトンと、そのプラトンの「成果」の上に、改めて「文芸」の相応しい位置を明らかにする営みとして「詩」を論ずることのできたアリストテレスとの、その「立ち位置」の違いである。プラトンにおいて「哲学と詩」の対立は、哲学史という文脈においては、もっぱら「知識と臆断」の対立として描かれているが、一面では、いや、それ以上に、ポリス社会の「(政治的) 主導権」をめぐる、今はやりの表現を借りれば、「知性主義と反知性主義」の対立であった。プラトンは「哲人王」による政治を語ったが、それは単なる酔狂ではなかった。他方、アリストテレスは、政治的には、現代的な言い方をすれば、それまでの過程で確立された社会のあり方を基本的に受け入れる「伝統主義」、あるいは、もう少し積極的に言えば、「(多くの奴隷や隷属民の上に成り立っていたわけだが) 自由な市民によるよい制度・法のもとでのよい生」を目指す「保守主義」に立っている。その哲学は、必ずしもラディカルであることを求めはしない。しかし、あまりに先走りしすぎた。

ギリシア世界における「悲劇」の位置づけについて大枠を確認した後、アリストテレスのテキストを追い、その過程で議論を再構成しながら、『詩学』に関わる論点を集約することから始めよう。

1 『詩学』の課題

アテナイにおける「悲劇」の位置

ギリシア悲劇は、毎年三月にアテナイ市内で開催された大ディオニッソス祭において、三日ないし四日にわたって演じられた。大ディオニッソス祭は、ディオニッソス神の木としての葡萄の成長を言祝ぐ祭りとして始まったが、悲劇が上演された時代にはアテナイの繁栄をギリシア世界に誇示する祝祭でもあった。上演の負担は、市によって指名された裕福な市民たちに割り当てられていた⁶。上演に先立ってはアテナイの栄光を祝うための一連の儀式がなされ、悲劇の上演そのものがその儀式的中心であった。上演は、三人の作者による、それぞれ三篇の悲劇とサチュロス劇の「競演 (agon)」という形態を取り⁷、祝祭の始めに、10の地区から籤で選ばれた10人の審査員が

判定した。審査員たちの判定は一般聴衆（デーモス）の賞賛・批判も加味してなされた。作者は、そうした聴衆の反応を念頭に作劇することになる。プラトンの対話篇『シンポジウム』は、場面が劇作家アガトンの優勝祝賀会に設定され、作品の上演に先立つアガトンの聴衆へのアピールと、祝賀の席での対話の様子を描いているが、優勝は詩人にとって大きな栄誉であった。

それは、アテナイ社会は、成年男子市民によるデモクラシー、そして「論争 (agon)」の社会であったことを背景としている。指導者であろうとする市民は、その力量をレトリックを駆使して聴衆に示し、聴衆の支持を勝ち取らねばならない⁸。身体の力量を競うオリンピックもまた、そうした枠組みの中で催された。悲劇の上演もまたそうであった。ただし、悲劇は、女・子ども、さらには奴隷も観劇できたい。プラトン『ゴルギアス』(502D)では、ソクラテスは、詩人は劇場で、女・子ども・奴隷を含めた民衆へ弁論術を使っているが、それは「迎合術」であると論じられている。プラトンの「詩人追放」は、ここに起源がある。哲学ならぬ「迎合術」による「争論 (agon)」は「劇場政治 (theatrocracy)」を経て、「衆愚政」に至る。アリストテレスは、もう少し楽観的である。楽観的なアリストテレスの『詩学』を見よう。

『詩学』の構成

『詩学』が、「悲劇」というジャンルについての考察にとどまらず一般に「文芸」についての包括的な構想のもとにあったかといえば、あるいは、悲劇についての考察の過程で、他のジャンルとの異同を語る中で、そうした考察の必要が意識されたであろうが、あらかじめそうした構想のもとに論じられていたとは限らない⁹。悲劇についての考察に限っても、必ずしも十分に整理された論述がなされているとは言えないようにさえ思われる。もちろん、叙述のプランは最初に示されており、基本的にはそのプランにしたがっているが、さまざまな論点が混入したり、また、当然期待される論点が別の箇所でも論じられたりしており、プラン通りに展開しているわけではない。とはいえ、それらはいずれもアリストテレスが論ずべきこととした論点である。整理しながら、確認しておこう。

アリストテレスのいう「制作という技術」は、「作ること一般」ではなく、「詩を作ること（poiesis）」に関わる制作に限定された技術である。頭ごなしと思われるであろうが、物事の生成に関するアリストテレスの枠組みからすると、「詩（poiema）」とは、それが偶然的に成立する事柄でないとするれば、1)「何かのために」（目的因）、2)「制作される形」（形相因）を知った、3)「詩人（poietes）」（作用因）が、4)「詩作に関わる要素」（質料因）から、「詩を作ること」（制作）によって、「作られたもの（poiema）」（形相）として分節されることになる。問題は、この、ある意味では同語反復的な説明のうちに、どのように入り込むか、つまり「四原因」をどのように特定し、関連づけるかにある。

アリストテレスは、第一章冒頭に三つの問いを提出することで応じている。Ⅰ) 詩作の種類と働き（dynamis）、Ⅱ) 詩作が優れたものとなる要件としての筋立ての組み立てのあり方、Ⅲ) 詩作の要素についての問いである。これらは、アリストテレスが、2)と1)の問い、そして、4)の問いを軸に論ずることを表明するものである。ここで注意すべきは、3)の問いは、ある意味で「自明」、あるいは、アリストテレスの探求においてしばしば見られることであるが、もっぱら2)を通じて明らかにされることから、独立の問いとしては設定されていないが、この論考が問題とされることからの「総合的」な考察の試みとなっていることである¹⁰。その上でアリストテレスは、彼自身が最も優れた「詩」と考えている「悲劇」を「典型」として、その分節・分析を通じて、「制作という技術」を明らかにしようとする。

さて、最初に論じられるのは、「詩作」についての「自然の順序にしたがった第一のことがら（kata physin proton apo ton proton）1447a12f」、つまり、詩作という「形相」「作品」が属する「類」の解明である。「叙事詩」や「悲劇」「喜劇」といった詩作は、「笛」や「豎琴」といった音楽にかかわる部分とともに一つの「類」をなしている（1147a13-15）。つまり、

これらすべては、みな再現である（pasai tynchanousin housai mimesis to synolon）（1147a15f）

ことが確認される。「再現（ミーメシス）」¹¹が、いわゆる「詩」だけでなく、音楽なども包括した「類」であることを確認しておこう¹²。次いで、この再現という類は、(1) 再現の媒体によって (toi en heterois)、(2) 再現の対象によって (toi hetera)、(3) 再現の方法によって (toi heteros)、という三種類の「種差」によって分節される (1147a16-18)¹³。

(1) 再現の媒体については、引き続き第一章で論じられ、色、形、音声、リズム、言葉、和音 (harmonia) などがあるとされる。「色」や「形」が再現の媒体とされていることから、「絵画」や「彫刻」といった「芸術」もまた、再現という類に含まれると見てよいだろう。「媒体」とは「作られたもの」の構成要素であり、いわば「質料因」である¹⁴。これらのどれを使うかによって「作られるもの」は異なってくる。この点に基づく「悲劇」と「叙事詩」の異なりは、第五章で論じられる。

(2) 再現の対象は、第二章で論じられ、そこでは、「行為する人間」であるとされる¹⁵。「作られたもの」のもう一つの「質料因」である¹⁶。「優れた人」「劣った人」を典型として、どのような「人間」が再現されるかによって、「作られたもの」も異なることになる。この点に基づく「悲劇」と「喜劇」との異なりも、第五章で論じられることになる。

(3) 再現の方法は、第三章で、「制作者」が再現に使う方法であるとして腑分けされる。大きくは二種、その一つは二分されて、三種の方法があるとされている。1) 一人語りの叙述形式、a) 作者が登場人物になって語る物語形式、b) 作者がそのまま語る報告形式、2) 複数の人物による劇形式 (drama) である。「作られたもの」のさらにもう一つの「質料因」である。この点に基づく「悲劇」と「叙事詩」の異なりが、第五章で指摘される。さらに、後に第二十四章では、微妙ではあるが、劇形式が他の形式よりもより優れたあり方であるとされる (1460a5-12)。

(1)(2)では、音楽や絵画もまた再現として意識されており、その意味で「一般的な」叙述であったが、(3)は、すでに「詩作」に限定され、その上で、網羅的ではないが、いわゆる「ジャンル」分けが試みられている。

第四章では、一転して、今あるような詩作がいかにして生成したったかが論じられる。生成を語るには、これまで見てきた「質料因」に加えて、「作

用因」と「形相因」、そして「目的因」への言及が必要になる。そこで先ず、
1) 詩作の起源を論ずる形で、「制作という技術」（形相因）と、「作者」（作用因）そしてその「機能」（目的因）の関係が、一般的に論じられる。

アリストテレスは「総じて制（詩）作をもたらしたのは、二つの原因 (aitiai duo tines) であり、そのいずれもが、自然（本性）的なものである (physikai) ように思われる (1148b4)」と論じ始める。二つの原因とは、それぞれ、

(1) 「再現することは、子供のころから人間にそなわった自然な傾向である (to te gar mimeisthai symphuton tois anthropon ek paidon esti) 1448b5f]

(2) 「だれもが再現されたものをよろこぶということも、人間にそなわった自然な傾向である (kai to chairein tois mimemasi pantos) 1148b8f] と規定されている。「作用因」となる「人」が持つ二つの「自然本性的なあり方」が指摘された。

次いで、2) 詩作の歴史的展開が、「詩人」（作用因）の第三の自然（本性）的なもの、すなわち、

(3) 「再現することとならんで、和音とリズムがわれわれには自然にそくしてある (kata physin de ontos hemin tou mimeisthai kai tes harmonias kai tou rythmou) 1448b21f]

ことに着目して描かれる¹⁷⁾。同時にそれが、アリストテレスの視点から見た「ジャンル」の「成立史」となる。この問題は、第五章でも、第三章までの、悲劇、喜劇、叙事詩の「異なり」についての「補論」をなしながら、継続される。この考察で注目すべきは、アリストテレスが、

悲劇は、少しずつ明らかになってきた部分を作家たちが発展させながら成長させてきた (kata micron euksethe proagonton hoson eigneto phaneron autes.)。そして、多くの変遷を遂げた後、悲劇は、その自然本性を持ったので、成長を止めた (kai pollas metabolas metabalousa he tragoidia apausato, epei esche ten hautes physin) (1149a13-15)

と述べていることである。即興的な起源としての「ディテュランボス」に始

まった悲劇は、二世紀ほどの歴史を経て、「一つの自然本性を持ったジャンルとして完成している」とアリストテレスは考えている。だから、その本質（形相）・機能（目的）を論ずることができる。それは、人間の本質・機能が、発達途上の「子ども」ではなく、生育し終えた「大人」を範型として論じられるのと同様である。

「制（詩）作」について、その四原因を概略的に示す作業は、ここ第五章までで一区切りがつけられている。

第六章からは、悲劇に的を絞った考察がなされる。アリストテレスは、先ず、以上を踏まえた悲劇の「本質の定義 (horon tes ousias) 1499b23f」を提示する。「定義」と訳したが、これは、必ずしも「最終的な定義」である必要はない。むしろ、「悲劇」の「本質」を検討し、明らかにするための「作業仮説」、あるいは「暫定規定」である¹⁸。

悲劇とは、1) 高貴で完結した一定の大きさを持った行為の再現であり (mimesis praxeos spoudaias kai teleias megetes echouses)¹⁹、2) その部分部分において、心地よく聞こえる言葉を、それぞれの種類の言葉を使い分ける再現であり (hedysmenoi logoi choris hekastoi ton eidon en tois moriois)²⁰、3) 叙述によってではなく、演ずる人による再現であり (dronton kai ou di apaggeleias)²¹、4) 憐れみと恐れとを通じて、そうした感情の浄化を達成する (di eleou kai phobou perainousa ten ton toiouton pathematon katharsin) 再現である (1149b24-28)

この「定義」の中には、A) 未だ何ら言及されていない論点、すなわち、4) が提示されていることに注意しよう²²。また逆に、B) 後に「いわば悲劇の魂 (hoion psuche tes tragoidias) 1450a37」とまで言われることとなる「ミュートス (mythos)」が直接には言及されていないことに注意しよう。ここで「筋立て」と訳す「ミュートス」は、

筋立ては行為の再現である。すなわち、筋立てとは事柄の組み立てであると私は主張する (estin de tes men praxeos ho mythos he mimesis,

lego gar mython ten synthesin ton pragmaton) (1450a3-5)

として、「定義」を説明する中で初めて公式に導入される。こうして「行為の再現」である「筋立て」は、「悲劇の部分」であり、その「魂」であるとされる²³。

悲劇は、一定の大きさを持った完結した一つの行為を再現するものであり、悲劇を「一つの行為」として成立させるのが「筋立て」である²⁴。悲劇が「一つの行為」の再現とされることの意義については後に見ることにして、悲劇の部分についての論点を確認しておこう。

したがって必然的にすべての悲劇の部分は六つであり (Ananke oun pases tes tragoidias mere einai hex)、悲劇がどのようなあり方をするかは、これらによる (that ho poia tis estin he tragoidea)。これらとは、すなわち、(1) 筋立て、(2) 性格、(3) 語法、(4) 思考、(5) 視覚効果、(6) 歌曲である (tauta d' esti mythos kai ethe kai lexis kai dianoiia kai opsis kai melopoiia) (1450a7-10)²⁵

これらの部分は、先に論じた再現の媒体、対象、方法という観点から整理されている。媒体として、(3) 語法、(6) 歌曲の二つ、対象として、(1) 筋立て、(2) 性格、(4) 思考の三つ、そして、方法として、(5) 視覚効果である。こうして、「筋立て」は、「再現の対象」として悲劇の「部分」であることになる。

しかし、「筋立ては行為の再現である (1450a3)」、そして、「悲劇とは高貴で完結した一定の大きさを持った行為の再現である (1449b24f)」から、「悲劇とは高貴で完結した一定の大きさを持った筋立てである」。こうして、「筋立て」は悲劇の「定義」のうちに組み込まれることになる。だから、「これらの部分のうちで最も重要なのは、事柄の組み立てである (megiston de touton estin he ton pragmaton systasis) 1450a15」とされる。

悲劇における「筋立て」の重要さは、同じく「再現の対象」である「性格」と対比して五つの論点から論じられ、精緻化される。

- (a) 「悲劇は、人間の再現ではなく、行為と人生の再現である (he gar taragoidia mimesis estin ouk anthropon alla praxeon kai biou) 1450a16f」から、「登場人物は性格を再現するために行為するのではなく、行為を再現するために性格をあわせ取り入れる (1450a20-22)」。つまり、「筋立ては悲劇の目的であり、目的は何よりも最も重要である (ho mythos telos tes tragoidias, to de telos megiston hapanton) 1450a22f」からである。翻って、
- (b) 「悲劇は、行為なしには成り立たないが、性格なしにも成り立ちうるであろう (1450a23-25)」からである。
- (c) 「悲劇の働き (tes tragoidias ergon) 1450a30f」の実現は、「性格の描写」ではなく、「筋立て」による (1450a29-33)。
- (d) 「悲劇が最も人の心を動かすのは筋立ての部分 [要素]、つまり、「逆転」と「認知」という部分による (1450a33-35)」。
- (e) 悲劇の創作においては、性格描写の方が筋立てよりも容易であるということも、筋立てが重要であることの証拠となる (1450a35-38)。
- こうした論点を踏まえて、改めて、

筋立ては悲劇の原理であり魂である (arche men oun kai hoion psyche ho mythos tes tragoidias) (1450a38f)

と宣言される。以下、「性格」²⁶が第二に重要であり、第三は「思考」²⁷、第四に「語法」²⁸、さらに、「歌曲」²⁹が第五とされ、最後に「視覚効果」が「詩作の技術からは最も縁遠い (1450b20)」とされて、悲劇の「部分」の部分の分析が終わり、第六章が終わる。ここまでが、いわば「総論」であり。

第七章以降では、「筋立て」をめぐって、「逆転」「認知」といった悲劇の定義の1)「形相」に関する論点と、「感情の浄化」といった悲劇の定義の4)「目的」についての論点についての「各論」が語られ、さらに、第十五章以下では、「性格」といった「筋立て」以外の部分、また、「歴史と詩作の違い」といった関連事項についての「補遺」などもなされることになる。

第十四章までを区切りとして、「一つの行為」としての「筋立て」につい

での議論を確認しておこう。

2 「一つの行為」としての「筋立て」

「事柄の組み立て」、すなわち「筋立て」について第七章から改めて分析される。まず、「悲劇とは、一定の大きさがあって、完結した一つの全体としての行為の再現である（ten tragoidian teleias kai holes praxeos einai mimesin echouses ti megethos）1450b23-25」という悲劇の「規定」が提示される。これは、第六章での定義の1）部分「高貴で完結した一定の大きさを持った行為の再現（1449b24f）」の規定を言い換えたものである。「高貴さ」が省略され、「全体性」が付加されているが、基本的には同じである。この規定は、もちろん、悲劇の「目的」「機能」を語る4）部分の規定と相まって、アリストテレスの悲劇の「定義」の核をなしていると考えてよいだろう。

第七章は、新たに付加された「全体性」ということについての確認から「筋立て」の分析を始めている。

全体（horon）とは、「始まり」と「中間」と「終わり」を持つ。「始め」とは、それ自身は必ずしも他の何かの後にあるものではないが、その後には他の何かが生い来たったり、生じたりするものである。終わりとは、反対に、それ自身は必ず、あるいは多くの場合、他の何かの後に生い来たったり、その後には何もないものである。また、中間とは、それ自体として他の何かの後にあり、その後には他の何かがあるものである（1450b27-31）

しかし、何故「全体性」が問題になるのか？ この世界に生い来たる「出来事」の継起を継起としてだけ見れば、そこには始まりもなければ終わりもない連続した流れがあるだけである。出来事は始まりと終わりで区切られて初めて一つの「全体」をなしうる。しかし、それが一つの「全体」とされたとすれば、始まりと終わりは「任意」ではありえない。それは、「始まるべ

きとことから始まり、終わるべきところで終わる」のでなければならず、そうあって初めて「一つの完結した全体」となる。悲劇は、こうした「一つの完結した全体」をなす行為の再現であり、そのようなあり方を創り出すのが「筋立て」である。

ところで、アリストテレスは、ここで「美しさ (to kalon)」についての論点を挟んでいる。アリストテレスは、何であれ「美しいもの」は「そのもろもろの部分が正しく配列されているだけでなく (ou monon tauta tetagmena dei echein)、その大きさも任意ではありえない (alla kai megethos hyparchein me to tychon) 1450b34-36」と言う。アリストテレスは「美しさ」は、要素の「配置と大きさにある (to gar kalon en megethei kai taxin estin) 1450b36f」と考える³⁰。現代的な言い方をすれば、あるものの「美しさ」は、その構成要素に「付随する」性質である。そして、美しさが、このように「配置と大きさに付随する」とすれば、同様にして、「筋立て」の「よさ」もまた、もろもろの部分の「配置」の適切さと、それらが作り上げる全体としての「大きさ」の相応しさによるとアリストテレスは考えている。「よさ」もまた部分の配置と大きさに「付随する」性質であることになる。

アリストテレスは、美しくあることのないものとして、小さすぎたり、また大きすぎたりする「生き物」を、具体的な例として挙げている。それらの「観察 (he theoria) 1450b38, 1451a1」は、小さすぎれば他のものと区別することができず、大きすぎれば、「それが一つであり全体であること (to hen kai to holon) 1451a1f」を見渡せないからというのである。同様のことは「要素」についてもいえるから、「美しさ」に関しては、その「認識」ということが大きな意味を持つことになる。

こうして、筋立てに関しては、「事柄の本性からする限界は、常に、見渡せる限りは、より大きいものほど、大きさに応じて、より美しい (ho de kat' auten ten physin tou pragmatos horos, aei men ho meizon mechri tou syndelos einai kallion esti kata to megethos) 1451a9-11」と纏められることになる。「全体性」は、一定の「大きさ」と共にある。

第八章では、「全体性」という要件に加えて、「筋立て」は「一つである」

こと、「統一されていること」がさらに要件として命じされる。

他の再現においてもそうであるように、一つの再現が一つの対象の再現であるとすれば、筋立てにおいても、それは一つの対象の再現であることになるが、筋立ては行為の再現であるから、一つの行為、全体としての行為の再現であるのでなければならない（1451a30-32）

「一つの全体としての行為」とされるような行為の「まとまり」が考えられていることになる。「筋立て」とは、その「まとまり」のことに他ならない。このような行為の「まとまり」、つまり「単位」という考え方は、自然なようで、しかし、極めて特異な「行為の単位」であるように思われる。「複数の行為」からなる「一つの全体」であるような「行為」であるからである。何が、そのような「単位」を作り上げるのか？ 形式的な必要条件は、直後に示されている。つまり、「一つの全体としての行為」は、

事柄のもろもろの部分が、その中のどの部分が置き換えられても、取り去られても、全体が壊れてしまい、動かされてしまうように、組み立てられている（1451a32-34）

のでなければならない。「あってもなくても何ら目立った違いを作らないものは、全体の部分ではない（1451a34-35）」とアリストテレスは考えている。ここでもアリストテレスは、ある意味での「要素主義」を取っている。しかし、それぞれの部分は、「ある全体」においては不可欠ではないものも、「他の全体」においては不可欠であることもありうるから、あくまで「成立している全体」を分析したときに析出される要素についての形式的な条件でしかない。

第九章以下では、この「筋立ての統一性」について、単純な場合と複合的な場合が区別されているが、この区別は、「筋立ての統一性」についての付加的な条件というよりは、「筋立ての優れたあり方」に関わる論点である。つまり、第九章では、単なる「エピソード」でしかない単純な筋立て・一つ

の行為が最も劣るとされ (1451b33-34)³¹、第十章において、逆転や認知がある複合的な筋立てに関して、筋立てにおける事柄の生起が、単に「時間的な生起の順序」にしたがって組み立てられているだけであるか、それとも、何らかの「原因・理由付け関係」に基づいて組み立てられているかは、大きな違いであるとの説明を与えている。つまり、後者の場合が前者の場合よりも、より優れた「筋立て」となりうるからである。

とはいえ、この議論の中から、優れた「筋立て」の要素として、「逆転と認知」、そして、「苦難」が浮かび上がってくる³²。つまり、第十一章では、先ず、「なされることが正反対に向かう転換 (he eis enantion ton prattonenon metabole) 1452a22-23」としての「逆転」、「無知から知への転換 (ex agnoias eis gnosin metabole)」としての「認知」が規定される。そして、逆転と同時に生ずる認知が、「最も優れた (kalliste) 1452a32」認知であると論じられる。こうした認知が「最も優れている」とされるのは、それが優れた筋立てを構成する要素としての話である。つまり、こうした認知が「憐れみやおそれを引き起こす (e eleon hexei e phobon) 1452a38-b1」からである。優れた「筋立て」は、こうした要素の組み立てによる。しかし、それは、どのようにしてなされるのか？

第十三章が、この問題に取り組んでいる³³。アリストテレスは、悲劇の「筋立て」は、それが優れた「筋立て」となるためには、複合的であることに加えて、先に述べた悲劇の「定義」の、4) 目的を満たさなければならないことを確認し (1452b30-33)、その帰結として、少なくとも四つの「制約」が課せられると言う。先ず、すでに論じてきたことの確認ではあるが、(1) 「筋立て」は「一つ」でなければならない (1453a12-13)。第二に、(2) 幸福から不幸に転じるのでなければならない (1453a13-14)。(2-1) 善い人が幸福から不幸へ逆転してはならない (1452b34-36)。(2-2) 悪人が不幸から幸福へと転じてはならない (1452b36-1453a1)。(2-3) 悪人が幸福から不幸に転じてはならない (1453a2-7)。したがって、(2-4) 善い人でも悪人でもない人が幸福から不幸に転ずるのでなければならない (7-10)。そして、また、(3) 逆転の原因は、邪悪さではなく、「大きな過ち」であるのでなければならない (15-16) と論じている。

悲劇には、何らかの「大きな過ち」が関わっている。それは、いわゆる「主人公」の、その場面での行為の「選択」に関する誤りである。この「大きな過ち」は、それ自身は「些細な（知的）過ち」に由来するとしても、そのコンテキストゆえに「大きな（道徳的）過ち」をもたらすことになるような「選択の過ち」である。そして、ここに関わる「選択の過ち」は、彼がそのような「性格の人」でなかったならば、なさなかったような選択であるかもしれないという点では、単なる「知的な過ち」ではない。「選択の過ち」は、「欲求と認識の統合」に関わる過ちである。オイディプスは彼が彼のような性格の人でなかったならば、諍いをおこさず道を譲るという選択をしたかもしれない。悲劇は起こらずともすんだのだ。いずれの結果が生じるとしても「神意」やら「運命」を持ち出す必要はない。アリストテレスは、その人が、その行為によって「問題となる道徳的過ち」をもたらすことになることを知りながら、そのように行為する場合を、典型的な「悲劇」であると考えたくはない。そして(2)の補足的に、(4)「大きな名声と幸運を享受している人 (ton en megalei doxei kai eutychiai) 10」、「より劣った人というよりはむしろ、より優れた人 (beltionos mallon e cheironos) 16-17」でなければならないことが確認される。

こうした「制約」は、悲劇の目的が達成されるための制約であるが、悲劇の目的は「憐れみとおそれ」を通じてなされるから、「憐れみとおそれ」を引き起こすことが不可欠であり、就中、それが「優れた筋立て」を構成することよるべきことが、第十四章で論じられる。

悲劇からどのようなよろこびを求めてもよいというわけではなく、固有のよろこびを求めなければならない (ou gar pasan dei zetein hedonen apo tragoidias alla ten oikeian) (1453b10-11)

悲劇には「固有のよろこび」があることが前提である³⁴。悲劇における「固有のよろこび」は、「憐れみとおそれから生ずるよろこび」である。よって、

制作者がなすべきことは、再現を通じて、憐れみとおそれから生ずるよ

ろこびを作り出すことである (ten apo eleou kai phobou dia mimeseos dei hedonen paraskeuazein ton poieten) (1453b12-13)

とすれば、

制作者は、これ [憐れみとおそれから生ずるよろこび] を事柄の内に組み込み作るべきである (touto en toia pragmasin empoieteon) (1453b 13-14)

ことになる。これが「筋立て」を構成することである。「筋立て」は「行為」の組み立てであるから、「どのような行為をどのように構成するか」が問題となる。アリストテレスは、人に「おそれをもたらす行為」や「憐れみをもたらす行為」が、「敵」と「味方」のいずれかに対して、どのようにしてなされたならば、ふさわしい「よろこび」を作り出すことになるかを、具体的な作品を通じて、例示している。例示しているだけであり、網羅的に論じていないことは、しかし、問題の性質上、当然のことである³⁵。

ともあれ、ここまでで、アリストテレスは「筋立て」について「十分に語られた」と宣言する。

これまで、「ミュートス」を、いわゆる「物語」と区別して論じてきた。しかし、プラトンの著作における「ミュートス」が、例えば、『メノン』の「想起の神話」や『国家』の「エルの神話」のように、「ロゴス」と対比されて厳密に論証的に示されていないが、大きな「ヴィジョン」を語るものとして論じられていたように、「ひとまとまりの物語」であったように、『詩学』における「ミュートス」も「筋立て (統一性)」のある「物語」であることは確かである。しかも、それは「行為の物語」である。

周知のように、アリストテレスにおいて「行為」は、欲求と認識を原因として何らかの目的のもとに「自発的 (意図的に)」なされる「身体運動」である。アリストテレスの行為論の基本については、以前に論じたが³⁶、そこで私は、その「あとがき」において、アリストテレスの「行為論」が『詩学』における「筋立て」論によって「完結する」ことを示唆しておいた。アリス

トテレスの行為論は「行為の物語」として、つまり「物語としての行為」として完結する。ここで言う「完結」とは、それ以上に行為として大きな「まとまり」はないということである。確かに複数の「筋立て」を連ねることはできる。その限りでは「筋立て」の終わりは「完結」であるとは限らない。しかし、それは最早「行為」ではなく、敢えて言えば「(人)生」である。確かにアリストテレスにとって、人が行為しつつ「生きること」の目的は「よく生きること」であり「幸福」であるとされているが、幸福は行為ではない。

3 「再現」とは？

「筋立て」についての以上の確認の上に、改めて「再現」について考えてみたいと思う。

「再現」と訳したアリストテレスの原語は「ミーメーシス」である。その原意は、しばしば指摘されるように、何らかのものを「模倣」「模写」することによって、「模倣」を作ること、またその「模倣」である。原像と模倣の間には、何らかの「類似」関係が含意されている。それだけでなく、何らかの「依存」関係も含意されている。模倣が原像の模写なのであって、原像は模倣の模写ではない。

プラトンは、こうした関係に注目し、『国家』編において「文芸」を論ずるに当たっては、「芸術作品」は〈イデア〉の模倣である「感覚的対象」の模倣という「二重の模倣」の産物と考えた。〈イデアとしてのベッド〉、「感覚対象としてのベッド」、「絵として描かれたベッド」という三段階である。こうした言い方は、確かにイデア論をなにごしかカリカチュアしてはいるが、カリカチュアでしかないわけではない。

改めて確認しておけば、プラトンが論じているイデアは、『国家』第十巻での「ベッド」の事例はともかく、一般には、「人間」や「斧」といった、アリストテレスの枠組みからすれば実体のカテゴリーに属するような事物ではなく、「善」や「美」といった性質、あるいは「大」や「小」といった関係のカテゴリーに属する事柄に関わるものである。実は、これらの「イデア」について、「模倣」を考えることはできそうに思えるが、「模倣の模倣」を考

えるのはかなり難しいように思われる。「幾何学的対象の場合を考えてみてもいい。〈三角形のアイデア〉と「感覚される三角形」までは考えやすいが、「(絵として) 描かれた三角形」は「感覚される三角形」であって、「感覚される三角形の模倣」であるとは言いがたいだろう。模倣で行き止まりのように思われるのだ。いわゆる「第三人間論」の無限後退という困難とは逆の困難である。

あるいは、「詩」が「模倣の模倣」であるというならば、「模倣の模倣」とは「言語で語ること」であり、ある意味では皮肉なことに、プラトンの問答法の営みもまた「模倣の模倣」の上になされていることになる。実際、問答法は「第二の航海(次善の策)」である。〈三角形のアイデア〉に、その「模倣」である図形三角形が似ているとしても、〈三角形のアイデア〉の「模倣の模倣」である「三角形」という言葉は、〈三角形のアイデア〉と何ら似てはない。この帰結をプラトンは認めると思う。第二の航海は、感覚に頼らず、「言葉」を通じてアイデアに向かう試みであった。だから、「詩の断罪」は、先に述べたように、政治的な主導権争いであったが、それは同時に、ある種の「近親憎悪」であったことにもなる。いずれにせよ、アイデア論は、事柄を模倣や類似によって語ることに別れを告げなければならない。

アリストテレスもまた、『詩学』においては「ミーメシス」という言葉を、「模倣」というその出発点における意味には別れを告げて使ってもいる。すなわち、「表現」である。「悲しい」という「言葉」は、悲しさを模倣することや悲しさに類似することによってではなく、悲しさの「代理」であり、悲しさを「表現」している。「代理するもの」は「代理されるもの」に似ている必要はない。

4 「浄化」とは

「浄化(katharsis)」は、「筋立て」とならんでアリストテレスの悲劇論のもう一つの核となる概念として、しばしば議論的になってきた。すでに指摘したように、「浄化」という論点は、悲劇の「機能」「目的」として提示されているように思われたからである。しかし、僅か二カ所で語られるだけ

で、明確な規定がなされていないこともあって、その理解をめぐっては、‘katharsis’の他の領域での使われ方などを背景に、大きく三つの解釈が提出されてきた³⁷。第十四章で論じられた「よろこび」との関係にも触れつつ簡単に確認しておこう³⁸。

- 1) 「医学的」浄化 瀉出 (purgation) 「身体から不要なものや悪いものを取り除き、よりよい状態をもたらすという医療行為における瀉出に類比的に、憐れみと恐れが放散され解消すること、そのことによるよろこび」といった古代にまで遡る伝統的な解釈である³⁹。
- 2) 「倫理的」浄化 浄め (purification) 「何らかの過程を経て感情を相応しいあり方へと純化すること、そのことによる安堵の快」といった主流となっている理解である⁴⁰。恐れと憐れみの感情は単に「消え去る」のではなく、相応しいあり方をする点になる点で、瀉出とは異なることになる。アリストテレスの倫理学における「中庸論」と繋がることになる⁴¹。そして、さらにこの考え方と「交差」する仕方でも、
- 3) 「認知的」浄化 解明 (clarification) 「先の純化は、事柄、あるいは感情についての認知的な働きによってなされる」とする2)の認知主義的な理解である⁴²。

これら三種類の解釈はいずれにも利点と難点があるが、直ちに矛盾するわけではない。一つの解釈に限定することは、テキスト的に無理があるだけでなく、そうすることが不可欠とも思われない。細部において両立しえない論点が生じた場合には、そうした論点のいずれかを退けるという道もあろう。つまり、これらの三種類の理解は排他的な解釈ではなく、「浄化」という「機能」の理解の核をどこにおくかという違い、あるいは、3)の場合には、新たに視点を提示するものとも考えることになる。

とはいえ、核になるのは、やはり、第一の理解、つまり、「感情の瀉出」であるように思われる。先に注記したように、『政治学』第八巻第七章は、浄化について『詩学』で改めてより明確に論ずることを予告しながら⁴³、「音楽」との関わりで「浄化」について論じている。

ある人々の魂に強く湧き上がる感情は全ての人の魂にも生ずるが、ある

魂には比較的弱く、別の魂には比較的強く生ずるという点で異なっている。例えば、憐れみと恐れ、さらには熱狂がそうである。というのもこうした運動によって囚われたあり方をする者がいて、魂を興奮させる旋律が使われると、こうした旋律によって、治療や洗浄を受けたかのように、こうした人々が静まるのをわれわれは見るからである。同じことが憐れみを感じやすい人や恐れを感じやすい人、そして総じて感情的になりやすい人にも、また他の人にも、こうした感情に与る限りで、必ずや経験される。そして、すべての人に何らかの浄化 (tina katharsin) が生じ、よろこびとともに気が軽くなることになる (1342a4-15)

ここでの「浄化」は、医療行為における「瀉出」そのものではないとしても、医療行為との連関で考えられるような「何か」であることは間違いない。問題は、「瀉出・浄化が何故、あるいは如何にして生ずるのか？」にある。「憐れみやおそれを通じて、憐れみやおそれが瀉出・浄化される」と言うことは、そのままでは何の説明にもならない。このことから、浄化されるのは「(憐れみやおそれという)感情」ではなく、「(鬱積していた別の)感情」、「(憐れみやおそれを引き起こした)苦難」、さらには「(悲劇をもたらした)事柄」といった理解が提出された。しかし、ここでの 'toiouton pathematon' という複数形を直前の「憐れみとおそれ」以外を指すとすることは、現にそうした提案がなされており不可能ではないとしても、極めて不自然である。「浄化」されるのは、やはり「憐れみとおそれ」であるように思われる。

しかし、「感情が瀉出される」とはどのようなことだろうか。「瀉出とは何か」が再び問われることになる。憐れみや恐れが「単に消え去る」ことであろうか？ もちろん、「悲劇」を「観る」過程で生じた「憐れみや恐れ」の感情は「消え去る」だろう。こうした感情の生起と消失がなければ、それはそもそも「悲劇」ではないだろう。しかし、「浄化」についてさまざまな理解が生じたのは、アリストテレスがそれに尽きると考えているとは思われなかったためであった。二つ論点はある。一つは、それまでの感情は「消え去る」として、「何が生ずるか」という点に関わる。「消え去る」ことに伴って生ずることの一つは「よろこび」であったが、それは、なにゆえの「よろ

こび」であるのかという点に関わる論点である。もう一つは、関連しているが、単に「悲劇」であるだけでなく、「優れた悲劇」であることに関わる論点である。

「浄化」は、明示的にそうだとは言われていないが、悲劇の「機能」「目的」である。「浄化」が浄化として成立するのは、浄化されるべき憐れみやおそれが、悲劇の「筋立て」の内に、その構成としての「逆転」や「認知」を経て、「統一性」をなすように組み込まれていることによる。浄化が成立するためには、こうした「筋立て」の「認知」が不可欠であり、それはまた、その「認知された事柄」にふさわしい、その意味で「中庸」をえた「感情」を導くことによる。そして、「悲劇」を「観る」ことを通じてこうしたことができるためには、その人はふさわしく成長しているのでなければならない。『オイディプス王』のような悲劇を観ても浄化されない人はいるからである。ここにも、ある種の「循環」がある。

「浄化」は、こうした過程をへて可能になる。だからこそ、浄化に伴う「よろこび」は悲劇に「固有のよろこび（1453b11）」であることになる。浄化という働きには、「憐れみと恐れから生ずるよろこび（1453b12）」がともなうことになる。ところで、この「固有性」は、例えば、喜劇を観ることによる「よろこび」とは何らか異なるという意味で「固有である」ということは当然のこととして、「他のジャンルの活動からは生じないよろこび」があるということまでも語ろうとしているのだろうか？ 例えば、色についての知識のあるものは物理学によってしかえられず、またあるは「見る」ことによってしかえられないように、悲劇からしか生じない「よろこび」があるのだろうか？ そうであれば、この「よろこび」は、まさに「悲劇に固有のよろこび」であって、まさしくそれが「悲劇の目的」となるだろう。しかし、悲劇を「観る」ことによる「よろこび」は、そのような意味で「固有」であるのではあるまい。数学の問題を解くことによる「よろこび」は、ワインを飲むことによる「よろこび」と、確かに、ある意味では異なっている。あるいは、ある意味では、「代替不能である」と言えるかもしれない。しかし、異なった「種類」の「よろこび」であるわけではないだろう。それぞれの活動はその「よろこび」によって個別化されているわけではない。「よろこび」は活

動を個別化する「機能・目的」ではない。悲劇を見ることに伴う「よろこび」がどのような「よろこび」であれ、その「よろこび」が悲劇の直接の目的なのではない。目的は「筋立て」、「憐れみと恐れを生じさせ、その浄化をもたらす筋立て」であり、「よろこび」はそれに付随する。そのように詩を制作することが「制作者（詩人）のなすべきこと（1453b12-13）」であるとされていた。

5 「筋立てと再現の見事さ」

『詩学』においてアリストテレスは「悪」に関わる問題を、「過ち(hamartia)」に関わる論点を別にすれば、それとして論じているわけではない。アリストテレスの悲劇論における「過ち」は、重大な「悪しきこと」をもたらすことがあったとしても、意図的な「邪悪さ (mochtheria, evilness)」ではない。実際、アリストテレスが悲劇の典型としているソポクレスの『オイディプス王』やエウリピデスの『アウリスのイピゲネイア』などにおいて「過ち」とされる行為は、確かに、自分が何をしているかを知っていたとしても、結果的に過ちとされる「その記述のもとで」意図的であるわけではない。だから、ここで「悪の問題」を論ずることは、しばしば否定的に語られる「思弁 (speculation)」となりかねないが、試みたいと思う。

アリストテレスは「悪の問題」をそれとして論じたことはない、たとえば大袈裟に思われるかもしれないが、実際、それとして論じている箇所は殆どない。

アリストテレスは『ニコマコス倫理学』において「アクラシア（意志の弱さ）」について論ずる中で（第七巻）、「よろこび（快）」のあり方との関わりで「邪悪な本性ゆえの快 (ta dia mochtherias physeis)」に言及している（第五章）。アリストテレスは、この種の快を、「心身の障害による快 (ta dia peroseis)」、「習慣による快 (ta di ethe)」とならんで、「自然（本性）的な快 (ta hedia physei)」ではない快」と位置づける。「障害による快」や「習慣による快」が「自然本性的な快」ではないという考え方には、批判もあるだろう。背景を確認しておこう。

アリストテレスは、「自然本性そのもの (physis)」「自然本性にそくしたあり方 (kata physin)」「自然本性から外れたあり方 (para physin)」を区別している。アリストテレスの論点はすでに規範性を混みにしているから、こうした考え方そのものを批判する立場もあるだろうが、あえて記述的に述べれば、趣旨はこうである。まず、人間なら「人間という本性 (human nature)」として語られるようなあり方がある。「原則的」には、すべての人間が有するあり方である。次に、そうした本性にしたがって（多くの場合は実は習慣もかかわっているのだが）「自然に」「大概の場合に」生ずるあり方がある。そして第三に、「例外的に」生ずるあり方がある。ここで「習慣」が第三のカテゴリーに属するとされているのは奇妙に思われるかもしれないが、アリストテレスが念頭においているのは、いわゆる「悪習」とされるような事例、例えば「大食」や、いわゆる「色狂い」などである。

「邪悪さ」は、こうした「自然本性から外れたあり方」と並んで、「自然本性的ではないあり方」に属するとされた。しかし、いわゆる「邪悪さ」は、単に「自然本性から外れたあり方」であるのではない。アリストテレスは、こうしたあり方を、さらに二つの類に分かつ。一つは、「獣のような状態 (ta therioteis)」⁴⁴「病気による状態 (ta dia nosous)」⁴⁵「病的な状態 (hai nosematodeis)」「習慣からの状態 (ex ethous)」⁴⁶といった類であり、これらの内には、ある意味で「自然本性（素質）による (physei) 1148b29」ものもあるが、人間以外の獣のあり方である「獣性 (theriotes)」がそうであるように「悪徳の外にある (exo ton horon esti tes kakias) 1148b34-49a1」。もう一つが、「人間の、無条件の邪悪さ (he men kat' anthropon hapros mochteria) 1149a15f」である。

ここでは、この邪悪さは、獣的である場合や病気の場合のように、単に人間本性から「外れている」だけでなく、むしろ、人間本性に「反している」とでも言うべきあり方であるが、同時に、「人間の邪悪さ」とされている。逸脱や例外というより以上に、そうしたあり方が、いわば「その人の本性」、つまり「悪徳 (kakia)」となっている場合である。

「悪徳」は、アリストテレスにおいて最も強い批判の対象となるあり方である。一般にギリシア世界においては、多くの場合「悪しきこと」は「善の

欠如」であって、「積極的な悪」ではない。悪は、それぞれのものの「あるべき善きあり方に至らない」ことである。肉食獣が他の動物を食べることは、その「本性そのもの」であり、「悪しきこと」ではない。彼らはそもそも「悪徳」の外、いや、「善悪の彼岸」にいる。人間が他の動物を食べることも、アリストテレスにおいては「本性にそくしたあり方」であり、(pace vegetarian) 必ずしも「悪しきこと」ではない。それどころか、人間が人間を食べることも、それが「獸的」「病的」であることによるならば、「悪しきこと」ではあるが、「悪徳」ではない。こうした「悪しきこと」には、(「正当化」されることはもとより、全面的に「無罪」とされることはないとしても) 何らかの「情状酌量の余地を開く理由づけ」があることがある。

「悪徳」とは、対比的に言えば、情状酌量の余地を開くいかなる理由づけもない場合である。一般にアリストテレスにおいて人のあり方は、『ニコマコス倫理学』第一巻第五章において論じられているように、自発的な行為の繰り返しの過程で形成される。それらは、多くは「自然本性にそくした」あり方であるか、時として「自然本性から外れたあり方」となるが、いずれにせよ(少なくとも出発点において)「自発的な」あり方であると考えられている。だから、人はそのあり方に関して、全く責任を負わないことはありえない。「悪徳」もまた自発的なあり方であるとされるが、さらに「(行為の) 原理を破壊する (he kakia phthartike arches) 1140b) あり方であるとされる。ここでの「原理の破壊」とは、思慮ある人が採用する原理に適ったように行為することはないということではなく、時として適ったように行為するとしても、その理由は、その原理に基づくことによるのではなく、その原理に積極的に対立する「反原理」に基づいているということである。例えば、「あるときに誰かある仕方では助けることを、その人に対して後に決定的な危害を与えるための手段としてする」といった事例を挙げることができるかもしれない。こうした人においては、いわば「反原理」に基づいて行為するというあり方が、その「形」「機能」「目的」であることになる。

もちろん、人は自らの行為に関わるすべての情報を知っているわけではないという点からだけでも「完全な有徳者」がありえないように、「完全な悪徳者」もない。ある種の「悪しき行為」に関して、無知や誤解、場合に

よって不注意といったことを含めた「弁解」を許容しえないと考える場合にわれわれは、その行為に「悪意」を、さらにそうした行為が引き続きなされる場合は、その行為者に「悪しき性格」としての「悪徳」を帰属する。

さて、アリストテレスは第十三章で、悲劇が優れた悲劇となるためにはその「筋立て」の「組み立て」に関して、第六章で描いた悲劇の規定を受ける形で、

単純ではなく複合的で、しかも、恐れと憐れみを引き起こすような再現でなければならない (me haplen alla peplegmenen kai tauten phoberon kai eleeinein einai mimetiken) (1452b31-33)

として、悲劇の「主人公」の「性格」のあり方を核として⁴⁷、「認知」や「逆転」の「組み立て」についての論点を交えつつ、優れた悲劇となるための(必要)条件を論じている。つまり、悲劇においては、

(1) 「よい(有徳な)人 (epieikes)」が幸福から不幸に転じてはならない。

恐れも憐れみも引き起こさず、「忌まわしい (miaros)」という感情をもたらずだけであるからである (1152b34-36)。

これは、恐れと憐れみをもたらずような再現であることが悲劇に「固有のこと (1152b34)」であるから、これらをもたらしなすれば、そもそも悲劇ではないことになる、という、ある意味で「身も蓋もない」コメントのように思われるが、それでもやはり幾つかの注目すべき前提の上になされているように思われる。第一に、「よい人」を「有徳な人」と補ったが、この補いについては、(4)との関わりで確認する。第二に、論点は、「悲劇」においては、「有徳な人」が「(自身に何ら責任のない) 誤り」を犯すことなしに不幸に転ずる場合を否定することにあると思われることである。「有徳な人」が不幸になること自体は必ずしも否定していない。しかし、その「逆転」は、生ずるとしても、「彼の誤り故ではない」、つまり、「有徳な人は誤りを犯さない」ということが前提となっている。後に明らかになるように、悲劇の「主人公」は、われわれよりも「優れた人」ではあっても、「有徳な人」ではない人として想定されている。第二に、こうした逆転は、生ずるとすれば「忌

まわしい」という感情をもたらすということは、こうした場合に生ずる括弧付きの「悲劇」には、その悲劇の「解決」としての語ることのできるような「浄化」はないということである。つまりが、いわゆる「不条理」感が残る。

(2) 「悪人 (mochtherios)」が不幸から幸福に転じてはならない。悲劇に相応しくない筋立てであり、人間愛的 (philanthropon) ではなく、憐れみも恐れももたらさないからである (1452b36-1153a1)。

「人間愛的」という硬い訳語を採用したが、ここでは、ほぼ「同感できる」というに等しいと思う。いわゆる「悪徳の栄え」であり、どう転んでも「悲劇」というジャンルに属する「筋立て」ではない。

この場合が検討されているからには、「不幸な有徳者」がありえないわけではないとすれば、「有徳な人」の「不幸から幸福への逆転」の場合も論及されて然るべきであるように思われるが、アリストテレスは論じてはいない。まあ、つまらない「筋立て」であることは確かである。

(3) 「悪人」が幸福から不幸に転じてはならない。人間愛的ではあるかもしれないが、憐れみも恐れもひきおこさないからである (1453a1-4)。

いわゆる「詩的正義」が成立する場合であり、これまた、どう転んでも「悲劇」ではない。ここでアリストテレスは、憐れみと恐れという感情について、それらが相応しい場合を注記していることには注意しておこう。つまり、アリストテレスは、憐れみは「不幸に値しないにもかかわらず不幸に陥る人について」、恐れは「不幸に陥るのがわれわれに似た人について」抱くのが相応しい (1453a4-6) と言う。

そこで、悲劇は、「その不幸に値しない、どこかわれわれに似た人に生ずる幸福から不幸への逆転の再現」であることになる。つまり、

(4) 「中間の人 (ho metaxy)」、 「有徳であることや正義において際立っている (aretei diapheron kai dikaiosynei) わけではないが、悪徳と邪悪さの故に (dia kakian kai mochtherian) 不幸に転じるのでもなく、ある種の誤りの故に (di' hamaritian tina) 不幸になる人であって、就中、大きな名声と幸運に与った (ton en megalei doxei onton kai eutychiai)、…顕著な人 (epiphanies andres)」の再現が「悲劇」であることになる (1453a8-12)。

「有徳であることや正義において際立っている」人が、(1)における「よい人」、「有徳な人」である。それなりの名声のある一角の人物ではあっても、「有徳な人」ではない人が行う行為が、「悪人」の場合とは異なって、「悪徳と邪悪さの故に」なされているわけではないこと、つまり「ある種の誤り故に」なされていることが、「悲劇」が悲劇であることの、主人公が「悲劇の主人公」であることの条件である。

アリストテレスはここまでの議論を「見事に作られた筋立て (ton kalos echonta mython) 1453a12」の条件として纏めているが、しかし、これは「優れた悲劇」の条件ではなく、単に「悲劇」の条件であるのではないか。確かに、今の時点から振りかえった「後知恵」的にはそうだとおぼろげに思える。しかし、アリストテレスが向かっていた問題は、プラトンの批判を免れて教育的でもあるような「詩作」の可能性を明らかにすることでもあった。「悲劇」を確かな「機能」を持った「悲劇」として確立しようとしていたのである。だから、第十三章の後半部分 (1453a17-39) は、「喜劇」と「悲劇」というジャンルの成立に関わる歴史的な展開の記述による、いわば実証的な「後付け」となっている。

「悲劇として優れている」かどうかに関しては、議論の抽象度を下げて、より具体的な場面で論ずる必要があることになる。『詩学』に関して言えば、そうした問題に立ち入っているのは、必ずしも「悲劇」に固有の論点に限ってはいないが、第二十五章での議論がそうである。具体的な場面に関する議論が必要と言いながら、それこそ具体的な「語法」・「テクニク」に関わる論点に立ち入ることは避けて、「再現」という「論点、そして「悪」の問題と関わる論点を確認しておこう。

アリストテレスは詩人の仕事は、画家や似像作者と同じように、「再現」にあるという出発点に立ち返って論じ始める。しかし、

- (A) 「再現」されることは、(1) 過去に、あるいは現在そうであること、
- (2) 人々がそうであると語ったり、思ったりしていること、そして、(3) そうあるべきこと、この三者であるとされる (1460b6-11)。

言葉で「表現されること」のほとんどが「再現されること」であることになる。「模倣」という「原点」からは遠く隔たっている。しかし、実際の「詩

作」のあり方を確認するものであり、アリストテレスの分析があらかじめ設定された領域に関する単なる「当てはめ」ではないことを示している。

次いで、語法に関するコメントを挟んで、

- (B) 詩作における「正しさ」は、「政治術」、つまり、倫理学における正しさとは異なり、また一般に他の技術における正しさとも異なっている(1460b13-15)ことが確認される。詩作そのものの正しさは、その内容が「政治的に正しいこと (politically correct)」によって保証されるわけではない。とはいえ、この論点は、いわゆる「芸術の自立性論 (art autonomism)」をそれとして主張するものではない。ここでのアリストテレスの論点は、先ずは詩の成立に関する論点であるからである。つまり、「詩作における誤り (hamartia)」には、(1) 正しく表現しようとしながら、技術不足で誤る場合と、(2) 誤ったことを表現してしまう場合とがあるとされるが、主たる論点は前者の論点にある。前者が、「詩作そのものに関わる (kath' hauten) 誤り」であり、後者は「付帯的な誤り」であるとされているからである。もっとも、こうした誤りに対する対応は異なる(1460b16-22)とされ、その対応が論じられるにつれて、後に見るように、微妙な問題が生ずることは確かである。

二種類の「誤り」の「詩作における誤り」としての「重要性」について改めて確認しておこう。「詩作の誤り」としては前者の方が重大である。つまり、つもりとしては詩を作ろうとしたのだが、そもそも詩になっていないという場合が含まれるからである。後者は、何はともかくともかく詩にはなっている。二つを比較すれば、こちらの誤りは、詩として成立しているので、誤りとしては小さくなる。アリストテレスの挙げている事例は、「雌鹿に角がある」と思い込んで作ってしまった場合である。この場合、確かに誤りを含んではいるが、そもそも「鹿」を描こうとしたのに「鹿」の再現となっていない場合よりも、(ないはずの角が誤って描かれていても) 鹿が描かれている方がましである(1460b29-32)。

しかし、「優れた悲劇」についての議論がそうであったように、アリストテレスの枠組みからはある意味で奇妙なことに、そして、われわれの詩に対する評価の姿勢からは当然のことに思われようが、詩作に関して優劣が争わ

れるのは、詩になっている場合である。詩の優劣は「詩としての優劣」であって、「詩であるか、そうでないか」ではない。もちろん「詩になっているかどうか」が問題にされることがある。だから二種類の誤りの区別は概念的にはもっともだが、実際には、明確に区別されることではない。二種類の「誤り」は絡み合っている。「誤り」が何らか指されたとしても、それがどちらの種類の「誤り」かは、それだけを見て明らかになるとは限らない。とはいえ、この点も、詩の評価に関しては当然のことであり、それが特に問題とは思われない。

問題はむしろ、アリストテレスの「詩の機能」という観点からは、前者の誤りの方が「政治的」には問題の少ない「誤り」であることになる、いや、そもそも詩ではないとすればなれば、そもそも問題が生じないように思われることにある。先に確認したようにアリストテレスは、「政治学」と「詩学」の正しさは異なるとしているから、「政治的・倫理的に問題のあることを組み込んだ詩が、詩的に優れている」ということがあっても理論的には問題はないはずである。しかしこのことが、かえって問題となる。アリストテレスは大きな枠組みとしてはそのような立場には立たないように思われるからである。アリストテレスは「詩のための詩」という立場には立っていない。

アリストテレスは「詩の機能」は「筋立て」であり（第六章）、それぞれに相応しい「筋立て」によって人を驚かせるような作品として成立し（この論点は第二十四章）、（特に悲劇の場合には）「カタルシス」が生じると（第六章）論じていた。

ここでアリストテレスは、「不可能なこと」を表現することに関して、「不可能なことを詩に作り込むことは正しいことである。それによって詩作そのものの目的が…達成されるならば、つまり、それによって当の部分、または他の部分が一層人を驚かすようなものとなるならば（1460b24-26）」と論じている。もちろん、同等以上の効果を生み出すことが「不可能なこと」を作り込まなくともできるならば、誤りは無いほうがよいので、その方が「正しい」との限定を付してはいる⁴⁸。

同様の論点は「事実ではないこと」場合についても暗黙の内に示されている。つまり、「事実ではない」という批判には、事実ではないが「あるべき

こと」を表現していると応ずることが推奨されているが、この場合もまた、「事実ではないこと」なしに表現できるならば、その方が「正しい」とされるだろう。この点は、詩作は、「すでに生じた」個別的な「歴史」の記述ではなく、「起こりうる」普遍的なことを語るという第九章で論じられた論点からも示唆されていたことであり、表現されることが丸ごと事実か事実でないかは、いずれにせよ二次的なことになる。

それだけでなく、アリストテレスは、神々についての話の場合には、「一般にそのように伝えられている」という応答もできると論を進めている。こうした立場からは、詩に作り込まれる「中身」は、「詩作そのものの目的が達成されるならば」との条件付きであるが、ある意味で「何でもいい」とされることになるように思われる⁴⁹。

あるいは、もう少し積極的に言うならば、「詩作そのものの目的が達成されるならば」という条件が満たされる限り、その作品において「表現される中身・内容」の「政治的・倫理的あり方は問題にならない」ということになるはずである。そして、「悲劇」の享受が何らか「教育」でもあると考えられているとすれば、これはかなり大胆な立場であるように思われる。アリストテレスは、この大胆な立場の、少なくとも「一歩手前」までは踏み込んでいるように思われる。

誰かによってあることが語られたり、なされたりした場合に、それが立派であるか立派ではないか (kalos e me kalos) については、単になされた当の事柄や語られたことだけを見て、優れているとか劣っているとか (spoudaion e phaulon) を考察するのではなく、行ったり語ったりした人をも見て、誰に対して、何時、どのようにして、何のために、例えば、より大きな善のためであるとか、より大きな悪を避けるためであるとかといったことをも考察しなければならない (1461a4-9)

ここでアリストテレスは、行為や言論の評価に関して、倫理的には、いわゆる「個別主義」的な立場を表明している。あることが悪であるかどうかは、そのことにだけ注目して判断されることではない。例えば、オイディプ

スの行為は、「父親殺し」として記述されるか、「乱暴者殺し」として記述されるかによって、異なって判断される（ことになっている）。悲劇においては、この論点は「何が描かれているか」と言い換えることができる。「父親殺し」なのか「乱暴者殺し」なのか？ 詩作においては、一見「悪」と見ることが詩の中に作り込まれているとしても、直ちに「悪」を表現していることにはならない。より正確には、「悪」が描かれているように見えても、直ちに「邪悪なこと」を描こうとしたことにはならない、ということになる。さらに、アリストテレスは、

不合理さと邪悪さに対する批判が正しいのは、不可欠であるわけではないのに不合理なことを用いた場合、例えばエウリピデスがアイゲウスを用いたように、あるいは、劣悪さを用いたりする場合、例えば『オレステス』におけるメネラオスのように、それを用いるのが不可欠ではない場合である（1461b19-21）

と確認する。アリストテレスは悲劇において「邪悪さ」が作り込まれることを否定していないだけでなく、作り込まなければならない場合のあることを認めているように思われる。すでに述べたように、このことは、われわれにとってはそれほど奇異なことではないとしても、アリストテレスのコンテキストでは大胆な主張であるように思われる。

『詩学』の研究としてはここまで留め置くべきであるかもしれないが、こうした「邪悪さ」は、どのような場合に、どのような意味で「不可欠である」とアリストテレスは考えていると理解したらよいのか？ アナクロニズムを恐れず、芸術作品と倫理の関わりについての現代の議論に照らして見た場合のアリストテレスの位置を検討することにしたい⁵⁰。

6 「悪」の問題

芸術と倫理の関係に関する現代における論証状況を確認しておこう。しばしば論じられるのは次の四つの問いである⁵¹。

1) 倫理的に問題のある芸術作品には、その聴衆を道徳的に墮落させる傾向があるか？

この問いは、芸術作品と聴衆の道徳性には、何らかの因果的な関係があるかどうかという、心理学的・社会的に考察されるべき問いである。私は、弱いとはいえ無視できない関係があるのではないかと考えているが、この問いには立ち入らない。もちろん、アリストテレスはそう考えた上で論じていると思う。

2) ある種の芸術作品に倫理的な問題があるということは、それらを「検閲」したり「抑圧」したりすることを正当化するか？

この問題は、いわゆる「表現の自由」に関してどのような理論構成を採用するかという問題になる。私は、ほぼ標準的なミル流の「自由主義」に立つので、検閲や「抑圧」に関しては、例外的にしか認めない立場に立つ。そして、一般的な「基準」は「大凡」のものでしかなく、具体的な事例にごとに論じられなければならないと考える。

3) 芸術作品の芸術的な評価や行為などの倫理的な評価を行うことは、どのような性格の営みであるのか？

典型的には、これらに種類の「評価判断」は「事実判断」とはどのように異なるのか、二種類の評価判断はどれほど同型的であるのか、といった「メタ倫理」的な問いとして論じられてきた。私は、「事実判断」に関しては明確に「実在論」に立つが、「評価判断」に関しては、「実在論」の強力さを感じつつも、「投射説 (projectionism)」に親近感を持っている。とはいえ、この問題については、ここでは直接的には立ち入らない⁵²。

ここで少しく検討してみたいのは、第三の問いへの答をオープンにしたまままでの論じうる限りでの第四の問いである。

4) 芸術作品に組み込まれた要素の倫理的・道徳的な欠点（長所）と、その作品の芸術的な評価はどのように関係しているか？

この問いは、アリストテレスが論じた問題と全く同じではないが、微妙に重なっている。そこで、「邪悪さ」が組み込まれた「悲劇」の芸術的評価について、4)の問いを問うたとしたらどのように論ずることになるかを検討することで、アリストテレスの問いとの対話を試みたい。

この問題に関しては、論者によって呼び方は異なるが、大きく三つの立場がある。先ずは、三つの立場について標準的な提示をしておこう。

- A) 芸術主義・自立主義 (autonomism, aestheticism) 作品に組み込まれた倫理的欠陥と芸術的評価には関連性はない。
- B) 道徳主義・倫理主義 (moralism, ethicism) 作品に組み込まれた倫理的欠陥があれば、ない場合よりもそれに応じて常に芸術的評価も低くなるし、長所があれば、それに応じて高くなる。
- C) 反道徳主義・コンテクスト主義 (immoralism, contextualism) 作品に組み込まれた倫理的欠陥は、時として（その欠陥故に）芸術的評価を高めることがある。

道徳主義は、この問題に関する「標準」的見解である。対立する自立主義とコンテクスト主義について、もう少し丁寧に見ることで、道徳主義についても、その微妙な点については、裏側から描くことにしよう。

A) 自立主義は、一般的な立場としては、「内容と形式」という二元論的枠組みを採用し、芸術の価値（美的な価値）は表現された「メッセージ」「内容」ではなく、むしろ表現の「仕方」「形式」にあるとする立場である⁵³。芸術を享受することは、この立場においては、他の種類の行為とは大きく異なると考えられる。典型的には「利害・関心」には関わらずになされる、その意味でも「自立」した「芸術という営みそのもの」であると論じられる。だからまた、この立場によれば、われわれが、時として、その内容を「括弧」に入れて、内容的に同意しない表現をも味わい、場合によっては高く評価できるということを説明することは容易になる。

道徳的問題との関わりでは、自立主義は、その極端な形態においては、例えば、数についての倫理的（価値）評価が不適切であるように、芸術作品についての倫理的（価値）評価は不適切であるという立場ともなりうるが、一般には、倫理的（価値）評価は美的（価値）評価に影響しないし、美的（価値）評価も倫理的（価値）評価に影響しないとする立場である。つまり、自立主義は、同じ一つの芸術作品について「美的（価値）評価と倫理的（価値）評価」の二つの評価をなしうること、そのことは認めうる。アリストテレスは自立主義に立つわけではないが、アリストテレスの言い方に倣って言え

ば、「美的（価値）評価と倫理的（価値）評価の基準は異なっている」と考える立場である。美的なあり方と倫理的なあり方とは独立であるとする立場である。逆に道徳主義は、最小限の主張としては、「作品の道徳的なあり方は時としては作品の美的なあり方に関わりがある」と主張することになる。しかしこれは、ある意味で反道徳主義だけでなく、自立主義とも両立する考え方である。

私は、「芸術的（価値）評価」と「美的（価値）評価」を区別している。そして、「芸術的（価値）評価は美的（価値）評価を含むが、それに尽きるわけではなく、倫理的（価値）価値をも含みうる」と考える。さらに、美的（価値）評価と倫理的（価値）評価が別の種類の評価のあり方であるならば、例えば、数学の評価と体育の評価が独立であるように、一方が他方に「影響する」ことは概念的に「ありえない」ことであり、何らか「関わる」としても、何らかの「相関性」でしかないと考えている⁵⁴。

私は、したがって正確には、以下に見るように、道徳主義は、「芸術的（価値）評価は、少なくとも美的（価値）評価と倫理的（価値）評価の総合的（価値）評価であるが、倫理的（価値）評価が高いことが芸術的（価値）評価を低めることはなく、倫理的（価値）評価が低いことが芸術的（価値）評価を高めることはない」と主張していると理解すべきであるように思う⁵⁵。逆に自立主義は、「美的（価値）評価と倫理的（価値）評価は独立である」ことに基づいて、「倫理的（価値）評価は芸術的（価値）評価には関わらない」と主張していると理解するのがよいと考えている⁵⁶。

その上で、先取りして言えば、私は、「芸術的評価に関して、倫理的評価は正の相関、あるいは、負の相関のどちらかだけがあるわけではないが、概して言えば、正の相関が優位であるが、負の事例がないとは言えない」といったことになると考えている。とはいえ、もう少し問題状況を確認しよう。

自立主義の背景にあるのは、少なくともある種の芸術作品は倫理的には問題を孕んでいても、芸術的に「優れている」と思われるという事実である。そこで、先ず、そこに組み込まれた道徳的欠陥にもかかわらず「芸術作品として優れている」という判断が成立するとすれば、少なくとも、芸術作品の「評価」においては、道徳性が判断の唯一の基準であるわけではないことに

なる⁵⁷。さらに、道徳的欠陥にもかかわらず「優れている」という判断が成立しうるならば、この判断を支えているのは道徳性とは異なる何かであると考えるのは（必然ではないが）自然なことではあろう。これを「美的基準」と呼んでおこう。とすれば、芸術作品の「評価」は、少なくとも二つの判断基準による「総合判断」であるという可能性もあることになる。そして、「美しいが、道徳的ではなく、作品として優れている（劣っている）」という判断がなされたとして、この判断を改めて「芸術的評価」であると呼ぶならば、道徳的な評価は確かに「芸術的評価」に関わることになる。だが、先の「美しい」という判断は、この「芸術的評価」とは別になされているのだから、その判断こそが、「美的（価値）判断」とされてしかるべきであろう。先の「総合判断」が作品に関する「総合的な芸術的評価」であることになる。

自立主義が（「道徳主義」に対抗して）主張しなければならないのは、芸術を評価するに当たっては、美的（価値）評価以外に、「道徳性」に関わる評価があるが、この倫理的（価値）評価は作品の「総合的な評価」には関わることとはあるとしても、美的（価値）評価とは独立であるということまでである。

しかし再度確認すれば、自立主義は通常これだけにはとどまらない。すでに触れたように、自立主義を促したもう一つの要因に、芸術作品の評価は、その芸術作品を、歴史や文化といった「背景（background）」から切り離して、「閉じられた一つの作品」として見るべきだといった考え方、つまり「形式主義（formalism）」がある。形式主義によれば、カリカチュアした言い方だが、例えば、「絵画」は「色と線の組み合わせ」以外ではなく、その「組み合わせ」が「芸術的評価」の対象となる。その作品が「何を描いたか」という「内容」は評価から除外される。先に、「数」について「道徳性」を論ずるのは「外的外れ」だと注記したが、「色と線の組み合わせ」、いわゆる「抽象絵画」を典型的な例とすれば、ジャクソン・ポロックの作品について、彼の「人生」から切り離して、その「道徳性」を論ずるのも、まあ、殆どの外れである⁵⁸。

自立主義は、ここでは、作品の「評価」に関するある種の「ミニマリズム」に立つことになる。立場として可能ではあるが、純化すればするほど窮屈

で、しかも、残念ながら「貧しい」ものとなるように私には思われる⁵⁹。

B) 反道徳主義は、作品の倫理的欠陥が、時として作品の芸術的長所となるとする考え方である。これは、B*)「道徳的に問題のあることが作品の中に組み込まれているにもかかわらず、優れた作品であることがある」というよりも強い主張である。B*)は、先に見た、芸術作品の評価に関わる複数の基準、つまり、道徳的基準と美的基準による評価の総合的判断として、道徳的な問題点を凌駕する美的な長所があれば成立する。B*)においては、道徳的な問題点は作品の芸術的評価に関してはプラスに働いているとは限らない。こうしたことは、道徳主義の立場においても、主張しうることである。この点が反道徳主義について確認すべき第一の論点である。

反道徳主義は、「道徳的に問題のあることが作品の中に組み込まれていることが、時として、むしろ作品の評価にプラスになることがある」という主張である。そして、こうしたことは確かにあるように思われる。つまり、道徳的に問題のあることが組み込まれているが「故に」⁶⁰、その作品は優れた作品となっているのであって、組み込まれていなかったならば、確かに道徳的には咎はないかもしれないが、つまらない作品になってしまう、ということがしばしばあるように思われるからである。この点が、反道徳主義の第二の論点である。道徳主義は、道徳的な要素が、その作品の芸術的な評価に関して果たす役割を、「単調的」であると考えている⁶¹。しかし、どのような役割を果たすかは「コンテクスト」によって異なり、時には道徳的に問題のあることがプラスにも働くとして反道徳主義は考える。「単調性」は成り立たないと主張することになる。

「いや」と道徳主義は応ずるだろう。論点は二つある。一つは、道徳的に問題のあることが除かれてしまった場合に、つまらない作品になることがあるとすれば、それは、それが除かれた場合には、それが除かれたことに伴って、同時に、その作品の中に組み込まれていた美的に優れたことも除かれてしまう場合である、という応答である⁶²。これは、芸術作品に関する判断の基準が「道徳的(価値)基準」と「美的(価値)基準」による「総合的判断」である場合には、先にも述べたように、起こりうることである。しかし、正直なところ私は、この応答が「反道徳主義」に対してどう応えたことになる

のか分からない。その道徳的に問題のある作品が優れているのは、その道徳的な問題性の「故に」ではなく、あくまで、その作品の美的に優れていることの「故に」であるという趣旨なのだろうが、問題となっている道徳的に問題のあることを組み込むことなしには、問題となる美的に優れたことも生じないのであれば、その美的に優れたことを含めた全体としての優れたあり方は、やはり道徳的に問題のあることの「故に」成立したことになるように思われるからである。その道徳的に問題のあることを除いてもなお、同様の美的に優れた作品を別の道徳的に問題のないことを組み込むことで作ることができるのであれば、その作品の方が、先の問題を孕んだ作品よりも総合的に「より優れている」ということはできるだろう。しかし、それに対しては反道徳主義者も反対はしないであろう。反道徳主義は、「道徳的に問題のあることが一般に優れていることである」などといったことを主張するわけではないからである。

しかし、もう一つの応答が、ある意味で思いがけない方向から提出される。道徳的に問題のあることが「単に組み込まれているかどうか」が問題なのではなく、道徳的に問題のあるそのことを、その作品が「支持している（endorse）」かどうか」が問題であるという応答である。道徳主義者は、単に作品が何らかの悪を「表現している（represent）かどうか」でなく、それに「コミットしている（commit）かどうか」に、問題を見る。ここでの問題は、作者がコミットしているかどうかではない。「作品の意図した意味」が問題にされる。作品の意図した意味とは、「テキストの文字通りの意味」「作者の意図した意味」「読者の読みたい意味」のいずれでもない。「テキストの文字通りの意味」などは、それとしては「ない」から、それを特定することはできない。「作者の意図した意味」以上の何らかの意味を作品に帰属することは、それだけで不当なことではないが、だからといって、「読者が読みたい意味」を何でも帰属できるわけではない。頭ごなしの言い方をするが、「作品の意図した意味」とは、むしろ、こうしたさまざまな意味についての議論を可能にする「その作品に帰属することが最も正当であるような意味」である。こうした意味は、われわれは読みに関して常に「チャリティ」をどこまでも発揮しなければならないわけではないが、「最善の読み」

の試みのもとに「仮説」されるものである⁶³。

「悪を描いているが故に優れている」というだけでなく、「悪を推奨しているが故に優れている」作品となると、クリアすべきハードルは高くなる。整理しておこう。

- 1) 悪を描いているにもかかわらず優れている
- 2) 悪を描いているが故に優れている
- 3) 描かれた悪にコミットしているにもかかわらず優れている
- 4) 描かれた悪にコミットしているが故に優れている

道徳的に問題のあることを組み込んだにも関わらず優れた作品は多々あるが、組み込んだが故に優れている作品となるとそれほど多くはない。さらに、その「道徳的に問題のあること」にコミットしているような作品は実は意外に少なく、したがってまた、コミットしているにもかかわらず優れている作品も少なくなる、そして、それだけでなくさらに、異論の余地無く「コミットしているが故に優れた作品」となるとハードルは極めて高くなる。

例えば、その手前の所での議論であるが、「レイプ」といったことが組み込まれている場合、「芸術か猥褻か (art or porno)」論が湧き上がる。こうした場合には、道徳主義者には、先ず、「優れた (と認めたい) 作品」については「コミットしてはいない」という読みを提示し、そうではない作品については「コミットしている」から「単なるポルノである」と論ずる道がある。これに対して、「確かに、ほとんどありえないだろうが、「ありえない」わけではない」と論じた途端に、論証責任は、「ある」とする側に移る。一つでも「例」を挙げることができれば、責任は果たしたことになるが、その「例」に誰もが納得するわけではない。

こうした議論において、しばしば例とされるのはナボコフの『ロリータ』である。この作品を優れた作品として認めるとして、つまり、「悪を描き組み込んでいるが故に優れている」ということを認めても、「その悪にコミットしているか?」となると意見は分かれるだろう。「コミットしている」と認めたとしても、「コミットしているが故に優れている」となると、多くの人は二の足を踏むことになる。

あるいは、こうした場合は、実は「何が道徳的であるか」に関して同意が

ない場合のようにも思われるかもしれない。しかし、そうであるならば、ある意味では、「道徳主義を否定してはいない」とも言える。つまり、「道徳的に問題がある」と一般に考えられている「表現」を、「問題はない」、それどころか「よい」と考えているだけのことかもしれないからである。いずれにせよ肯定的に見ている場合には、「優れている」とされることになる。論点を嵩上げしよう。

つまり、単に読みに関する「最善を仮設する」だけでなく、道徳性そのものについて「実在論」を前提するとしよう⁶⁴。さて、そうした最善の読みが、ある作品において、ある種の「悪」を、例えば「テロリストの差し迫った犯行を妨げるために、彼（女）の無垢の子供への拷問」を「表現」しているだけでなく、「支持」していると読むのが最善の読みだとしよう。そして、作者もまた「読者が拷問に共感すること」を意図していたとしよう。しかし、「表現されたこと（内容）」に対する「相応しい反応」は、例えば、「嫌悪と非難」であるとしよう。そして、実際、読者は「非難」という反応をします。この場合、作者の意図は実現されなかったことになる。それだけでなく、作品に表現された内容だけでなく、そのように表現した作品そのものに対して、反応としては「唾棄と嫌悪」が倫理的には相応しいとしよう。実際、「嫌悪」が生じたとしよう。この作品は「失敗」ということになるだろうか？ 作品が倫理的に受け入れられなかったという意味では失敗である。その作品が意図した支持ではなく、むしろ、その表現に相応しい「嫌悪」をもたらしたので、受け入れられなかったからである。道徳的に推奨されるべき作品ではない。しかし、このことから直ちに、「美的に欠陥がある」と論ずることはできない。倫理的でない作品が支持を求めていることが作品の「美的な欠陥」であると言えるかどうかは問題であった。逆に、「それにも関わらず、内容への非難や作品への嫌悪が相応しい「表現」を実現して、そのような反応を生じさせたが故に、つまり、コミットしているが故に、表現として美的に優れている」という判断は、ありうるように思われる⁶⁵。あるいは、「表現として（美的に）優れている故に道徳的に問題であるにもかかわらず「享受」してしまい、同時に、あるいは反省的には、道徳的に問題であるが故に（美的に）優れているにもかかわらず嫌悪感を抱き、作品として

否定的に応ずる」ということがあるのではないか？ どうしようもない生を描いているからだ⁶⁶。

さて、では、アリストテレスはどのような立場に立つことになるのか？ アリストテレスは、悪を描くことが悲劇として成立する、つまり悲劇の目的を果たすために不可欠である場合には悪を「筋立て」に作り込むことを認めていた。あるいは、このことは、先に見たように、必ずしも「優れた作品となるために不可欠であるならば」という意味ではないように思われよう。しかし、アリストテレスは、作品が悲劇作品として成立することと、それが優れた作品であることを区別しながら、詩作における「誤り」のいずれもが、作品としての「よさ」に関わるとも論じていた。前節では、ここまでのことを確認しておいた。

さて、アリストテレスは、「偽である事柄」を悲劇に組み込むことについても論じていた。そして、組み込んでいるのが「歴史」であれば、例えば「偽であることが真であることとして組み込まれているにもかかわらず、優れた歴史（記述）である」とは評価しないだろう。ましてや、「偽であることが真であることとして組み込まれているが故に、優れた歴史（記述）である」という評価はありえないだろう。しかし、「偽であることが真であることとして組み込まれているにもかかわらず、優れた悲劇である」こと、さらには、「偽であることが真であることとして組み込まれているが故に、優れた悲劇である」ことがあることをアリストテレスは認めるであろう。「偽であること」は「真でありうる」ことであるからである。同様にして、「悪であることが善であることとして組み込まれているにもかかわらず、優れた悲劇である」ことまでは、繰り返しになるが、「それが不可欠である」ならば、認めるように思う。「より大きな善の実現のため、あるいは、より大きな悪を避けるため（1461a8-9）」という事例をあげている。アリストテレスは功利主義者ではないから、「目的は手段を正当化しない」ので、「その行為は正しい」ということにはならず、依然として「悪である」。にもかかわらず、カタルシスをもたらすことであり、「美しい」。

しかし、「悪であることが善であることとして組み込まれているが故に、優れた悲劇である」ことについてはどうか？ 基本的にアリストテレスは実

体の場合を典型としながら、事柄の成り立ちを「質料・形相」という枠組みで考えていた。第一節で見たように、「悲劇」についても同じである。それぞれの具体的な事柄との関わりにおいては、その事柄の構成要素としての質料は、形相・目的としてのその事柄の成り立ちに不可欠であり、それら以外の「何か」が付け加わるわけではない。その限りでは、つまり、個別的な事柄における形相は質料「故に」そうある。しかし、その構成要素が、そのような形相をなしていること自体は、質料のみから帰結することではない、とも考えている。形相は質料とは独立に規定される。同じ形相でありながら異なった質料からなることがあるからである。その限りでは、一般的に形相は質料「故に」そうあるとされはしない。道徳主義が求める「故に」は、この枠組みにそくして言えば、一般性を求めないから、前者の意味での「故に」である。その限りでは、アリストテレスが反道徳主義者である可能性はある。反道徳主義者であることに向かって、さらに進めるだろうか？

アリストテレスは、「事物」・「事柄」の同定・個別化において、いわば「特権的な同定語」、つまり「種」ということを考えている。例えば、私は、「男」「千葉県民」「ギリシア哲学の研究者」等々、さまざまに同定できるが、「実体」を示す「人」であることが基本であるだけでなく、「何（者）か」という問いに答える特権的な同定である。「行為」の場合、その行為が「選択」された際の「同定」、つまり現代的な言い方をすれば「意図」による同定が基本であるが、それが「特権的」であるわけではない。場合によっては、いや、しばしば行為は、意図せざる記述のもとで同定され、それが問題とされる。『オイディプス王』においては、オイディプスが意図した「乱暴者殺し」ではなく、オイディプスにとっては思いもよらなかった「父親殺し」が問題として浮かび上がってくる。オイディプスは、ライオスを「父親であるにもかかわらず殺した」のであって、「父親である故に殺した」のではない。

「故に」が言えるためには、「悪にコミットしていること」が単に、優れたあり方を作り上げているだけではなく、積極的な「理由」でなければならない。「事実そうになっている」ということを確認する意味での「故に」では不十分である。「理由を与える」ことが反道徳主義者に対して道徳主義者が要求することであるならば、アリストテレスもまたその要求に同意するように

思われる。そして、「悪にコミットしていること」が、優れた作品であることの「理由である」とは認めないだろう。先には、

3) 描かれた悪にコミットしているにもかかわらず優れている

4) 描かれた悪にコミットしているが故に優れている

を区別したが、さらに、この中間に、「故に」の弱い意味として、そこに事実として「組み込まれている」ことを示すだけの、

3') 描かれた悪にコミットしており、優れている

を区別しなければならない。アリストテレスは3')にとどまることになる。

やはり、アリストテレスの現代の論争における立ち位置は、やはり最終的には、「反道徳主義者」ではない。いや、反道徳主義が、「にもかかわらず」だけでなく、「優れていることを説明する理由」として「故に」をも主張しなければならないとすれば、アリストテレスがそうではありえないだけでなく、反道徳主義はいずれにせよ困難な立場である。「可能性は未だ閉じられていない」ということまでしか言えないと考えている。しかし、それで充分であるようにも思う。表現の可能性は開かれているからである。

注

- 1 私は今年度で退職となる。「悲劇と悪——アリストテレスとシェイクスピアを手がかりに——」という今年度の講義に基づく、1) 本論、2) 補論、そして、3) 付属論の三つからなる、学術的には少し緩い、自由な形式での論とさせて頂きたい。

『詩学』の和訳としては、岩波文庫（松本仁助・岡道男訳）、新版アリストテレス全集18（朴一功訳）を参照にした。

- 2 「悲劇 (tragoidia)」という言葉は、語源的には「山羊の歌 (tragos+oide)」という意義を持つとされるが、それが、どうしてアリストテレスが論じたようなジャンルをして「悲劇」と呼ぶにいたったのかに関しては、大ディオニッソス祭における悲劇の「競演」の賞品が「山羊」であったことによる揶揄としての「山羊詩人」に由来するというのが、明らかではないようである。

ちなみに、中原中也の詩集『山羊の歌』を私は、ある時期から、この「悲劇＝山羊の歌」に由来するものと思っていたが、記録や証言の類いはなく、

そうとは確言できないようである。

- 3 『詩学』の中では、第六章（1450a17-20）で、OCT版は削除としているが、悲劇が行為の再現であることと、行為と幸福の関係について論及している。
- 4 テリー・イーグルトン『甘美なる暴力』大月書店（2004年）（原著2003）は、文芸のジャンル、現実の出来事、そして世界観として語られる三つの「悲劇」における「悲劇性」に関して、いわゆる「家族的類似性」による連続性に注目して（7頁）、文芸のジャンルとしての「悲劇」を中心に論じている。
- 5 この点については、依然として、Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*, U. of North Carolina P. (1986), *The Poetics of Aristotle*, RKP (1987) (p. 127) が説得的であると思う。
- 6 ディオニッソス祭のアテナイ社会における歴史的・背景的意義について、簡単には、周藤芳幸『古代ギリシア 地中海への展開』京都大学出版会（2006年）第八章参照。
- 7 'Agon'はまた、悲劇の劇中人物によってなされる論争であり、さらには、レスリングの「競技場」であった。
- 8 公職者の「弾劾裁判」にある意味でその極地を見る「参加と責任のシステム」としてのアテナイ民主制については、橋場弦『民主主義の源流』講談社学術文庫（2016年）（1997年原版）参照。
- 9 第一章冒頭の第二の問い「詩作が優れたものとなるためには筋立て (mythos) はどのように組み立てられねばならぬか (1147a2f)」は、「悲劇」の核とされることになる「筋立て」を論題としている。この「筋立て」は、後に確認するように、いわゆる「荒筋・要約」ではなく、「行為・出来事・エピソードの組み立て」である。この「組み立て」という意味での「筋立て」は、「悲劇」や「叙事詩」の構成には必須ではあっても、他のジャンル、例えば、「叙情詩」においては、必ずしもそうではないだろう。
- 10 アリストテレスによれば、例えば、「詩作のあり方」に関する「芸術のための芸術」的な視点による議論は、あらかじめ閉ざされているわけではないが、極めて限定された視点からする議論ということになる。そして、おそらくは、「優れている」かどうかという問いに帰着する。
- 11 後に改めて論ずるが、'Mimesis'の訳語としては、標準的な「再現」を採用するが、対象の「模倣」から、対象に関わるさまざまな「表現」、さらには「代理」といったことまでを包括しうる概念である。
- 12 ただし、同様に再現を行うように思われる絵画や彫刻は、「制作という技術」

の対象とはされておらず、しばしば「詩（作）」と同義的に語られることのある、いわゆる「学芸（mousike）」とも考えられてはいないこともまた確認しておこう。

- 13 この三つは、独立して適用される種差の「類」ではなく、「交差」的に「種」を分けることになる。
- 14 悲劇に関して、再現の媒体、対象、方法は、後に、その「部分（mere）」と明言されることになる（1350a8）。
- 15 第四章以降では、「行為する人間」ではなく「人間の行為」が再現の対象とされる。ここで「人間」が再現されるとされていることには、絵画や音楽の場合、「行為」を再現するということが考えにくいことも関わってしよう。
- 16 「質料」には、分析すべき課題との関わりで、いくつかのレベルがある。例えば、「人間」の「質料」は、1)「地水風火」といった「四元素」レベル、2)「血と骨」といったレベル、3)「手と足」といったレベルで語られる。ここでの「質料因」という規定も、同様である。
- 17 (1)(2)を「再現すること」と一括して、(1)と(3)とが詩作の二つの原因であると見る見方もあるようであるが、(3)は、一般に制作の原因というよりは、詩作の展開の原因とされているように思われる。
- 18 実は、アリストテレスが挙げている「定義」の事例は、ほとんどがそうであると思っている。
- 19 第二章、第四章で論じられた。ただし、この「定義」と第四章（1448b25-28）では、再現されるのは「行為」であるが、第二章で導入したさいの説明や第三章（1148a25-29）では、「人間」とされていた。また、「大きさ」については第四章（1149a19-21）で示唆されていると読むことができるが、「完結していること」についての説明は、第七章まで待たなければならない。
- 20 第一章で論じられた。音曲とリズムと韻律を駆使した言葉ということである。
- 21 第三章（と第五章）で論じられた。作者が自ら、あるいは成り代わって演ずるのではなく、役者が演ずるということである。
- 22 第四章の「よるこぶこと」についての論述は、確かに何らか「カタルシス」と関わらないではないが、だからといって、直ちにその論点の「先駆形態」であるとは言えまい。
- 23 'Mythos' は、「神話・物語」から「荒筋・要約」まで、一般に「語られたこと」を意味した。『詩学』の中でも、第九章1451b24で、悲劇の題材は「伝

承されてきた物語（ton paradomenon mython）」に拘ってはならないと論ずるときには、「神話・物語」のことである。また、1451b33-35で、「エピソード・挿話的ミュートス（epeisodiodes [mythos]）」を「エピソード間に必然的な繋がり」のない「ミュートス」が最悪であると論じた際には、「荒筋」といった意味で使われている。

なお、第十七章1455a34-b2では、「普遍的な筋（katholou [logos]）」に具体的なエピソードを組み込むことで「筋立て・ミュートス」が構成されるとされている。この「筋（logos）」も、いわゆる「荒筋・要約」そのものではなく、いわば「筋立ての骨格」である。

なお、ここでの「エピソード（epeisodion）」は、第十二章の「コロスとコロスの間にある部分全体（1452b21）」という悲劇の構成部分としてのエピソードではなく、また、先に触れた第九章における「筋立て」の劣った事例に関して語られる「エピソードの繋がりがありそうでも必然的でもない場合（1451b34f）」の形容詞「エピソード的」におけるような単なる「挿話」という意味でもなく、近年の大方の理解と共に、「一つの行為」としての悲劇を成立させる「筋立て」において「不可欠な部分」のことと理解する。

ただし、同じく第十七章において叙事詩との関わりで語られる「エピソード（epeisodia）1455b23」は、近接しているために恣意的であるように思われようが、「挿話」と解する。悲劇と叙事詩の「筋立て」の「統一性」の問題が関わっていると考える。

- 24 もっとも、「筋立て」は、第八章では叙事詩についてもあるとされるから、悲劇に「固有」であるわけではない。ただし、「筋立て」の「統一性」は、悲劇においてこそ重要なこととされる。第十八章では、叙事詩においては「多くの物語（polymyhton）1456a12」が含まれることが容認されている。
- 25 (1)筋立てと(2)性格、そして(4)思考は、定義の1）との関わりで、(3)語法と(6)歌曲は、定義の2）との関わりで、(5)視覚効果は、定義の3）との関わりで説明され、導入されている。
- 26 第十五章で論じられる。本稿では、「性格」について項立てしては論じない。他の部分についても同様である。
- 27 第十九章で論じられる。ここでの「思想」とは、いわゆる「思想史」というときの「アイデア」ではなく、身振り・所作を中心とした「ことがら（pragma）」によってではなく、「言葉」によって表現されることのすべてであり、「考えていること」、「感情」、さらには「誇張」といったことが含ま

れる。

- 28 第十九章から第二十二章で論じられる。いわゆる「レトリック（詩的技法）」に関わる論点であり、「詩学」という課題からは大きなテーマであるが、本稿では立ち入らない。
- 29 「歌曲」と「視覚効果」については、必要に応じて、折に触れて論じられるだけで、まとまった論はない。
- 30 「要素」としては、「身体運動」といった、いわゆる「自然的な要素」とどまらず、「行為」といった「文化的な要素」、さらには「身分」といった「制度的な要素」までを含んでいると思われるが、正確にどのようなことがらが考えられているかは明らかではない。
- 31 第九章で論じられている文学と歴史の違いについては、本稿では立ち入ることはできない。最も重要な違いは第二三章で語られている。すなわち、「歴史において必要なのは、一つの行為ではなく、一つの時間をあきらかにすることである（1459a22-23）」。「自然学」によれば、時間は「運動の数」であるから、歴史は一連の「運動」を語るものであることになる。
- 32 「逆転と認知」が要素であることは、第六章（1450a33-35）で言及されている。「苦難」が要素であることは、第十一章末（1452b9-13）で論じられる。
- 33 第十二章は、これまで論じてきた「構成要素」としての部分ではなく、「量的な意味での部分」についての補論である。
- 34 叙事詩にはまた叙事詩の「固有のよろこび」があることは、第二三章で確認される（1459a21）。
- 35 第十六章、第十七章、第十八章では、「筋立て」の組み立てについて、それぞれ、(16)「認知」の種類、(17)「筋書き」と「エピソード」の配置、(18)逆転までの編成とその後の解決という問題に的を絞って論じているが、これらもまた、基本は例示による。
- 36 拙著『何が人間の行為を説明するのか』NHK出版（2004）参照。
- 37 解釈の分岐については、Curran, A., *Aristotle and the Poetics*, RKP. (2016) Ch. 9に見通しのよい整理がある。
- 38 基本的には、浄化という働きと、それにとまなうよろこび（快）とは、『ニコマコス倫理学』第八巻の快樂論で示唆された「同一性」ではなく、第九巻において論じられた、「前者に後者が付随する」という関係にあると考える。さらにまた、浄化は、その出自が医療行為における「瀉出」であったとしても、身体のあり方ではなく、それ自身は心のあり方であり、「運動（kinesis）」

のレベルではなく、「現実態 (energeia)」のレベルで特定されると考える。

- 39 『政治学』第八巻第七章(1342a5-17)において示唆されているように思われ、近代においては、Bernays J., Aristotle on the Effect of Tragedy, in (eds) Barnes J. et al, *Articles on Aristotle*, Vol. 4 (1979), org. in German (1857). によって典型的に示された理解とされる。
- 40 Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*, U. of North Carolina P. 1986, Janko, R., 'From Chatarsis to the Aristotelian Mean,' in ed Rorty, A.O., *Aristotle's Poetics*, Princeton U.P. 1992 (pp. 341-358) などが代表的である。
- 41 拙稿「アリストテレスの中庸論はどれほどバカげているのか?」『ギリシア哲学セミナー論集』参照。
- 42 1449b28の 'pathematon' を「感情」と取るか「ことがら」と取るかで、立場が分かれる。浄化によって「感情が相応しいものになる」ことが、「ことがら」を理解することによるとする理解については、Golden, L., 'Chatarsis' *Classical Philology* 64, pp. 135-53などを先駆として、Nehamas, A. 'Pity and Fear in the Rhetoric and Poethics' in ed. Rorty, A.O., *Aristotle's Poetics*, Princeton U.P. 1992 (pp. 291-314) が展開し、「感情」とする理解については、HalliwellやNussbaumらも論じている。
- なお、プラトンは「カタルシス」を、『パイドロス』(243a) や『ソフィスト』(230b-d) では、無知から知識への移行として語っていた。このことをアリストテレスが意識していたとしてもおかしくはない。
- 43 現行の『詩学』では、浄化についてはここで触れられているだけなので、失われた第二巻「喜劇論」にあったと考えられている。
- 44 「妊婦を引き裂いて中の子どもを食べてしまう女性」を始め、さまざまな「人肉食」が例としてあげられている。
- 45 「(身体的) 病気」の場合の例はあげられていないが、「狂気」の場合として、「母親を犠牲に捧げて食べた人」があげられている。
- 46 「病的な」場合と「習慣からの」場合とは明示的には区別することなく、「髪の毛を引き抜くこと爪を噛むこと、石炭や土を噛むこと」「同性愛」などがあげられている。
- 47 第十五章における登場人物の「性格」についての議論を先取りして確認しておこう。性格についての議論もまた、優れた悲劇であるための要件として一般的に論じられているが、とりわけ、以下に見るような(4)「中間の人」に関する要件である。アリストテレスは登場人物の性格付けに関して注意すべき

- 点を四点挙げている。つまり、1) 男なら男、女なら女として優れていること、2) 男なら男、女なら女として相応しいこと、3) われわれに似ていること、4) 一貫してない場合も含めて、一貫していることの四点である。
- 48 1461b9-13の「纏め」においては、「不可能なこと」は、1) 詩作、2) よりよいこと、3) 一般に考えられていることとの関わりでは、作り込まれてもよいと纏められている。
- 49 1461b14-15では「神々についての話」は、「不合理なこと」の例にもなると考えられているようである。アリストテレスは、事実に関する誤りと倫理に関する誤りとは、それが不可欠な誤りである場合には、ヒュームとは異なっており、芸術作品の価値評価に関して異なった影響を与えるとは考えていないように思われる。
- 50 アリストテレスは、次節で見る「組み込まれた倫理的・政治的に問題のあることを、その作品が是認しているかどうか」ということを『詩学』では論点とはしていない。だから、無い物ねだりの問いになりかねないが、敢えて問えば、おそらくアリストテレスは、是認しているような作品を「詩」として認めないように思われる。ただし、その理由を「詩の誤り」の範囲で論ずることは困難であり、「倫理の誤り」へ論及することになるように思われる。
- 51 論争状況については、主に、Gaut, B., *Art, Emotion and Ethics*, Oxford U. P. (2005), Kieran, M., *Revealing Art*, R.K.P. (2005)、また、D. ジェイコブソン「不道德な芸術礼賛」西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』勁草書房(2015) (335-410頁) R. ステッカー『分析美学入門』森功次訳 勁草書房(2013) (第12章) (395-440頁)などを参照にした。
- 52 拙稿「規範性と実在性」哲学若手フォーラム『哲学の探究』第40号(2013) (pp. 7-26) 参照。
- 53 ただし、「内容と形式」という枠組みを採用すれば自立主義になるわけではない。とはいえ、アリストテレスの「質料と形相」と「内容と形式」とは枠組みとして共通するものがある。アリストテレスにおける「形相の優位」には、さらに「自立主義」を思わせるかもしれない。しかし、アリストテレスは「自立主義」に立ちはしない。「悲劇」には、「浄化」という「機能・目的」があるが、これは質料に「付随」するからである。
- 54 美的な評価と倫理的な評価が、共に何らかの基盤となる性質に付随する場合にも、相互に関係し合うわけではない。また、倫理的な価値が二階の価値であり、美的な価値がさらにその上に付随する三階の価値である可能性を予め

排除することはできないが、ありそうにないと考えている。

- 55 ゴート (前掲論文) は、芸術的価値と美的価値を区別せず、道徳的価値も美的価値のうちに含まれるから、言い方は紛らわしいが、むしろ問題設定は明確である。
- 56 最近の議論は、美的価値と倫理的価値の関係を改めて論ずることがある。しかし、ここで美的価値と倫理的価値の「作用 (interaction)」を論ずることは、何をもって「作用」というのかも明確ではなく、応えるべき問題を困難にしているだけでなく、そもそも応えきれなくするように思われる。ステッカー (前掲論文) 参照。
- 57 道徳性が芸術性の唯一の基準であるとする「極端な道徳主義」が、立場としてありえないわけではない。とはいえ、しばしば『芸術とは何か』におけるトルストイはそうした立場に立っているとされるが、カリカチュアである。
- 58 「色と形の組み合わせ」が全くの偶然の産物ではなく、作者の表現であるならば、そこには、その「組み合わせ」によって作者が表現しようとした何らかの内容がある。優れた鑑賞がその内容を読み解くならば、「道徳性」と言えば大袈裟ではあるが、内容に関する何らかの評価をすることになる。
- 59 これは、創作におけるミニマリズムに対するコメントではない。
- 60 ここでは、「故に」ということを、「組み込まれていること」が「優れている」ことに「何らか寄与している」ということを示す表現として使っている。どのような寄与と考えるかによって、「反道徳主義」は、強い主張にも弱い主張にもなる。「因果性」の「故に」と、「合理性 (正当化)」の「故に」は、ともに「理由」を与える「故に」であるが、「故に」が成立するために満たすべき要件は異なっている。
- なお、私は、さらに弱い「故に」、つまり、「付随性」による全体論的な「実現」を語る「故に」もあると考えている。そして、反道徳主義の主張が行うべきなのは、この「実現」の「故に」であるが、道徳主義者が求めているのは「合理性」の「故に」であって、議論はすれ違っているのではないかと思っている。しかし、ここでは、取りあえず曖昧なまま議論を確認したい。
- 61 念のために確認しておけば、ここでの「単調性」は、道徳的によいことが組み込まれていれば、組み込まれている分だけ芸術的により「よい」ことになるということではなくて、組み込まれているが故に「わるい」とされることはない、という意味である。
- 62 Gaut, B., Art and Ethics, in (eds) Gaut, B., & Lopes, D.M., *The Routledge*

Companion to Aesthetics, 3rd RKP. (2013) (p. 398) の論点である。

- 63 大枠として、J. レヴィンソン「文学における意図と解釈」西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』勁草書房（2015）（244-298頁）の立場に同意する。
- 64 すでに指摘したように、「悪とされること」が「悪でないこととされること」でもありうるとすれば、正解のない問題に関する単なる意見の対立になってしまふからである。拙稿「規範性と実在性」参照。
- 65 D. ジェイコブソン「不道徳な芸術礼賛」358-367頁参照。
- 66 あるいは、これは、作品が「虚構 (fiction)」であることを「知っている」ことを前提しているからできるコメントであると思われるかもしれない。確かに、一面ではそうである。問題となっているのが実際の事実についての「ドキュメント」であると分かっている場合には、読みは変わるのではないか？ その内容に関する反応、そしてその、「表現」に関する反応は同じであるように思われる。しかし、この場合には、「作品として優れている」といった判断はしないだろう。「作品」ではないからだ。

他方、虚構をドキュメントであると思い込んでいる場合には、「作品として優れている」とは反応しないのではないか？ 虚構（と知っていること）に対する姿勢は事実（と思っていること）に対する姿勢とは異なりうるし、実際、異なることが多い。しかし、だからといって、その時の反応が、いわば「種類」として異なるわけではない。つまり、事実に対しては「嫌悪」だが、虚構に対しては「擬似—嫌悪」というわけではない。つまり、われわれが持つ感情は、必ずしも事実に対する姿勢ではなく、事実と思われたことに対する姿勢である。だから、事実と思われたことが事実ではないと知った時には消える、あるいは減殺する、さらには時には増大することがある。こうした感情は、時には、「誤った感情」といった言い方がされるが、こうした評価は事実に対する「相応しき」の話しであって、「偽の感情」「擬似—感情」というのではない。

【補論】

1 「悲劇」と「悲劇的であること」

1802年期の『芸術哲学』でシェリングは、「悲劇の本質とは、主体における自由と客体としての必然との現実的闘争である。この闘争は一方が他方に敗北して終結するのではなく、双方が同時に勝利しつつ敗北しているというような完璧な無差別状態で姿を見せて終結する（V. 693）」と悲劇を「定義」している¹。シェリングの言う悲劇の終結としての「無差別状態」は、アリストテレスの言う「カタルシス」に対応するとシェリングが理解した「和解と調和」である。実は私は文芸のジャンルとしての「悲劇」とは異なって、「悲劇的であること」には「終結」はなく、つまり、アリストテレスの言うような「一つの行為」ではなく、事柄としては素朴に「客体としての必然」の「勝利」であると考えているのが自然だと思っている。文芸のジャンルとしての「悲劇」と世界のあり方としての「悲劇的であること」とに異なりがあるとすれば、そして私はあると考えているが、その異なりの一つ、しかも重要な異なりは、この点にあると思う。世界は、ある意味では何事も無かったように続いていく。だからこそ、「挫折」した自由は悲劇的であり、あえて言えば、時として「素晴らしい」。われわれはそうした言い方をする。「自由の挫折」である悲劇を「美」が作品としての「悲劇」とする。しかし、それは「自由の勝利」ではない。シェリングもまた、「宿命」や「運命」を語るときには、そのように考えているようにも思う。しかし、シェリングにおいては、実は「自由」そのものがスピノザ的に、さらにはカントを承ける形で、限定された「美」ととどまらず「桁外れのカオス」である「崇高さ」が世界のあり方に「手品の種」のように組み込まれているために、いつの間にか「無差別状態」が生じてしまうことになる。とはいえ、「定義」の前半は、簡潔な「悲劇的であること」の「規定」になっていると考える。

シェリングが「悲劇」のモデルとして念頭においていたのはソフォクレスの『オイディプス王』のようだが、アリストテレスの言う「ハマルティア（過ち）」ではなく²、「運命の意志や神々の復讐」に、より大きな悲劇の所以を見ていたようである。しかも、シェリングによれば、「自由の勝利」「自由意

志」は、必然と運命による「自身の自由そのものの喪失」を通じて、その存在が示されるという。よく分からない論理だが、必然と自由は同一であるというスピノザの原理が背景にある。そこで、自由は、自らを喪失する悲劇において、理性を越えて、運命や必然と和解する、ということになるらしい。悲劇の意義は「和解＝無差別状態」にあるとされる。『オイディプス王』もそのように読まれることになる。オイディプスは必然の犠牲者でありながら、同時に自由を示すのでなければならない。しかし、そうだとすれば、すでに和解は成っているのだから、オイディプスのあり方は悲劇的ではないように思われる³。

この点に関してヘーゲルは確かに巧みである。ヘーゲルは、『アンティゴネー』を範型として、悲劇を二つの「正義」の対立による両者の没落に見る。アンティゴネーとクレオンがそれぞれに主張する正義、すなわち「家族（神々）の法」と「国家（ゼウス）の法」は、共に彼らの共同体における「人倫（Sittlichkeit）」、すなわち、実質のある掟である。つまり、ヘーゲルによれば、これら二つの正義は、等しく正当である⁴。それゆえ、この二つの正義は、最終的には「絶対精神」の内においては「異なり」として包摂され、和解するはずであるが、今は「対立」しあっている、つまり、人々は、自らのみを「正しい」とする「過ち」を犯しているから、まずは没落せざるをえない。ここには、シェリングの言うような「無差別状態＝和解」はない。しかし、最終的な「和解」が待っていると論ずることになる。

しかし、アンティゴネーは満足して死んだわけではないし、クレオンも平穩に生きることはできなかった。最終的に成立する正義は確かに「永遠の正義」であるかもしれないが、それまで「和解」は引き延ばされる。いや、近づこうとすると消えてしまう「逃げ水」以外ではないのではないか？ そして、いずれにせよ、アンティゴネーとクレオンという「個体・個別者」間の「和解」、つまりそれぞれの生の実現ではなく、理性という「共同体」の実現でしかないのではないか？

「そうだ」とニーチェが応える。そもそも、カオスをもたらす盲目的なディオニソス神に捧げられた「悲劇」が理性的な秩序の反映のはずがないではないか。この事実からニーチェは出発する。事情は逆転する。ニーチェの考

え方の起源としてはショーペンハウアーの「意志と表象」の二元論が由来として引き合いに出される。「悲劇」における無実な者の苦痛は無意味ではない。換骨奪胎した上で、ニーチェは、文明を育みことがらを分節する「アポロ的なもの」とことがらを原初の統合へとのみ込んでしまう「ディオニッソス的なもの」の対立に悲劇の由縁を見る。ニーチェの悲劇論は、「アポロ的なもの」としての「ソクラテス・プラトン」の理性主義への「ディオニッソス的なもの」の「歓喜」を通じての「抵抗」である⁵。

ソクラテス・プラトンが文字通りに正しければ、世界には「悲劇」はない。あるのはただ、理性が貫徹していないことに伴う「無知」だけである。ソクラテス・プラトンにおいては、「不正」は最終的には「無知」でしかない。確かに、無知は、魂を向け代えることによって知識へと正されるべきことではある。「善のイデア」の知識と共にあるならば、避けがたい「運命」とか「必然」はない。つまり、「無知」が「悲劇」でないかぎり、「悲劇」はない。そして、無知は悲劇ではない。対照的にアリストテレスは、無知そのものではないとしても、何らかの無知が関わる「ハマルティア（誤り）」を悲劇の原因とした。

しかし、これは解決としては「空手形」である。ニーチェは、「啓蒙」などという「生ぬるい手形」では無知という問題は解決できないと考える。それどころか「啓蒙」は「幻想」である。それは「アポロ的なもの」の「空手形」である「理性」という美しい「幻想」に入ることである。生きていくことに伴う「悲劇」は「ディオニッソス的なもの」による「統一」によってのみ解決される。この点では、シェリングと同じである。しかし、それだけでなく、この統一は、「悲劇」においては「コロス」において、つまり、音楽的な統合における「よろこび」においてなされると主張する。実は、このあたりの論理はよく分からない。「理性」が貫徹していないことが事実だとして、どうして、そのことから「ニヒリズム」に至るのか？ 分節しようとするのがすでに小賢しいアポロ的な営みとして否定されねばならないと論はすすむ（はずであるが、またしてもよく分からない）。

もっとも、ニーチェにとっても、「悲劇」における「ディオニッソス的なもの」の「勝利」は、いわば「一瞬」でしかない。理性なき世界は「ニヒリ

ズム」に沈む。「(超)人」は、このニヒリズムに耐えるには「ディオニッソスの的なもの」を「意志し続ける」のでなければならない。そこで、「規範」に遵うことを「道徳的」と言うならば、「(超)人」は非常に「道徳的」であることになる。ともあれ、対立は「解消」されないから、世界は悲劇となる。

2 現代の問題としての「悲劇的であること」

現代において「悲劇的であること」とは、以上にスケッチしたような、1) 自由と必然、2) 対立する正義、3) 理性と意志、といった二項対立を承けて、「行うべきことに解決しがたい対立がある」とか、「世界は避けがたい悲惨さに満ちている」とか、「絶対的な善はないので、われわれの行為は、根拠のない選択となる」とか、「神は死んだ」とか、シューベルトの『冬の旅』の一つの歌の言い方では「この世に神がいなければ、われわれ自身が神だ」とか、「世界は目的論的に編成されているわけではない」、あるいは「この世界に道徳的秩序はない」、さらにはまた「われわれの苦痛や悲しみに関する(終末論的な)救済はない」、また、ウナムーノ的に言えば「経験と理解の齟齬」といった言い方、あるいはまたノジックの言い方では「ホロコーストと共にキリスト教の時代は終わり、もはや人間には贖罪はありえない」といった仕方で表明されてきた考え方の背景にある、もちろんそれ自身「見方(vision)」でしかないのであるが、世界のあり方を捉え語ろうとするものである。

こうした見方のさらに背景にあるのは、哲学における近年の重要な論点に重ねて言えば、世界のあり方の「法則(因果性)」とわれわれのあり方の「意味(合理性)」との間の「齟齬」に関する問題である。われわれは、人にとって内的な行為の合理性は外的な世界の法則性によって裏打ちされ、上手く重なってくれるはずであると考えてきた。自然科学の展開とともにこの期待は、かなりのところまで肯定的に叶えられてきたが、同時に、前者を後者に法則的に還元することはできないと考えられるようになってきている。もちろん、このこと自体は必ずしも「悲劇的なこと」ではない。法則性の故に意のままにならないことは多々ある。と同時に、法則性の認識の上に多くのこと

を合理的に計画して行っている。それでも、どこかに「隙間」を感じてしまう。

われわれを取り巻く世界には、人に（限らず生き物に）何らかの「苦難（suffering）」が生ずる⁶。しかし、苦難が生ずることがただちに悲劇的なことわけではない。「よろこび」もまた生ずることである。悲劇の成立には、ただ苦痛が生じるだけでなく、ある仕方で「苦難」が生ずることが、それだけで十分というわけではないが、不可欠であるように思われる。「突然の雷に撃たれて人が死ぬこと」は「悲しいこと」ではあっても、「悲劇的なこと」とは限らない。「悲劇的であること」が成立するには、少なくとも、「生ずる（悲劇的な）こと」について、その人の何らかの「気づき」、それに対処するための何らかの「行為」、あるいは「関与」がなければならない。野原で雷雨を避けようとして高い木の下に入り、雷に撃たれて死ぬこと」は、しかし、「高い木の下に入ること」が雷との関わりでは「危険なこと」であることが広く知られているならば、つまり、それが「常識」であるならば、その死は「悲劇的なことではなく、むしろ喜劇的なこと」でさえある。単に「愚かなこと」がもたらすことは悲劇的なことではなく、むしろ喜劇であろう。「なすべきこと、なしうること」がなされているのでなければならない。その上で、「苦難」が生ずるならば、それは「悲劇的なこと」となりうる。そして、そうして生じた苦難に救済がない、あるいは、「解決」がないことが、悲劇的であることの不可欠の条件であるように思われる⁷。

悲劇的な世界には解決がない。だから、「世界のあり方は不条理である」といった考え方を導くことになる。こうした考え方のもとでは、確かな「普遍的な理由」は見いだされず、われわれはそうするというより以上には逃れないままに、いわば「めまい（vertigo）」とともに生きることになる。もちろん、われわれは、この状況にあっても、めまいを覚えるべきではないのだが、逃れることは容易ではなく、覚えてしまうのだ⁸。そして、こうしたあり方が「悲劇的であること」として意識され、それこそがまさに「人間の条件（human condition）」であるとされることになる。

こうした「人間の条件」は確かに悩ましいことであるから、さまざまに語られ論じられる。問題を取り巻く条件が「行為」として描かれるならば、それが「悲劇」となる。他方、条件を「分節（articulatin）」しようとする試

みが「哲学」(の一分野)であった。アリストテレスは第九章で、「詩」と「歴史」を対比して、「詩と哲学」の近縁性を語ることになる。もちろん、哲学は「文学 (literature)」であるか、少なくとも、その一形態である。

注

- 1 引用は、松山寿一『悲劇の哲学——シェリング芸術哲学の光芒』萌書房(2014年)(131頁)からの孫引きである。以下、シェリングについては、松山の論と、「自由」概念との関わりで後の著作となるが『人間的自由の本質』(岩波文庫)に依拠する。
- 2 本論で見るように、アリストテレスの言う「ハマルティア」は、それ自身は「道徳的な誤り」である必要はないが、何らかの「道徳的な誤り」をもたらすような「誤り」でなければならない。
- 3 ちなみに、カミュの悲劇論は、悲劇を、絶対者としての神のいない世界における、正当性がないという点で等しく正当な「自由と運命(=法則)」の対立として描く。シェリングとは異なって「自由の敗北」を認めるが、枠組みは似ている。つまり、カミュにおいては、自由の敗北は、シェリングのような「桁外れのカオス」ではないが、「世界の優しい無関心」(『異邦人』新潮文庫(127頁))によって贖われる。
- 4 正確には、双方が、「等しく」それぞれ「自らを正当である」と主張するのであって、「双方が等しく正当である」と主張するのではない。だからこそ、悲劇となりうる。
- 5 ただし、論立てとしては、「悲劇」は、美的なものとしての「アポロ的なもの」が、無定型なものとしての「ディオニッソス的なもの」に箍をはめることで成立することになる。『悲劇の誕生』(岩波文庫)「エウリピデスの美的ソクラテス主義」参照。
- 6 いわゆる「動物倫理」は、苦難をテコに人間以外の生き物にも「悲劇」を語ろうとしている。われわれは通常、動物には「合理性」を帰属しないから、J.M. クッツエーが『動物のいのち』(森祐希子・尾関周二訳 大月書店 2003)でしたような、動物の苦難を「ホロコースト」に重ねるといったかなり大胆な「類比」が必要になる。
- 7 ヘーゲルにおいては、悲劇的状况は最終的には「絶対精神」において「止揚」

アリストテレスの『詩学（悲劇論）』における「行為」と「悪」の問題

（救済）されるから、実は世界は悲劇的ではないことになるはずである。とはいえ、絶対精神ならざるわれわれには世界は悲劇的なままである。

- 8 J. マクドウェル「徳と理性」（（荻原理訳）『思想』岩波書店 Nr. 1011. 2008（7-33頁）第四節（14-21頁）参照。

【付属論】¹

復讐——タイタス・アンドロニカス——²

登場人物

タイタス・アンドロニカス	ローマの貴族、ゴート討伐軍の将軍
マーカス・アンドロニカス	護民官、タイタスの弟
サターナイナス	先のローマ皇帝の長男、後に皇帝
バシエイナス	先のローマ皇帝の次男 ラヴィニアの恋人
ルーシアス	タイタスの長男
クインタス	タイタスの息子
マーシアス	タイタスの息子
ミューシアス	タイタスの息子
ラヴィニア	タイタスの娘
少年（ルーシアス）	ルーシアスの息子、タイタスの孫
タモーラ	ゴート人の女王
エアロン	ムーア人、タモーラの情夫
アラールバス	タモーラの息子
ディミートリアス	タモーラの息子
カイロン	タモーラの息子

0 はじめに³

『タイタス・アンドロニカス』では実に多くの人が死ぬ。その死に方も「残酷」である⁴。確かに「残酷劇」である。しかし、「残酷劇」という戯曲のジャンルがあるわけではなく⁵、「最も嘆かわしいローマ風の悲劇（The Most Lamentable Roman Tragedy）」と題されている。ジャンルとしては「悲劇」である。もっとも「悲劇」というジャンルが明確に定義され则认为しているわけではない。ここでは、アリストテレス以来の、主人公となる人物の性

格・行為が破滅的結果をもたらすという「筋立て（plot）」を持った作品を悲劇としておこう⁶。あるいは、「最も嘆かわしい」との付加には注意しておくべきかもしれない。もっとも、このタイトルがシェイクスピア自身によるのかどうかは明らかではないし、「嘆かわしい」と形容される悲劇のもう一つは『ロミオとジュリエット』であるから、「嘆かわしさ」に余り読み込みをすべきではないが、何かしらの思いが込められていることは確かだろう。

『タイタス・アンドロニカス』に関しては、T.S. エリオットのような酷評もあるが、大方は「そこそこ」といった評価のようである⁷。私は、「復讐」というテーマを論ずるための一助として読み始めたのだが、思いがけず面白く、また拮がりのある作品だと思うようになった。だから、ジャンルとしては「悲劇」として、そして、愚かな「名誉心」と過度の「怒り」がもたらした「嘆かわしい悲劇」として読んでいきたいと思う。

1 枠組み

『タイタス・アンドロニカス』の「悲劇」としての「筋立て」は比較的単純である⁸。1) タイタスの子供たちの戦死とタモーラの長男の生贄死による復讐の枠組みの提示（第一幕）⁹。2) タモーラ一族・皇帝とエアロンによるタイタス一族への復讐（第二・三幕）。3) タイタスと一族によるタモーラ一族・皇帝への復讐、そしてルーシアスの帝位の獲得による終息とエアロンの処置というエピローグ（第四・五幕）。

この筋立ては交錯する三つのテーマによって編み上げられている。第一に、ローマの支配をめぐる争い、第二に、親族の死をめぐる悲しみと争い、そして第三に、名誉心である。第一幕の展開を見ながら、それぞれをもう少し丁寧に確認しよう¹⁰。

第一に、戯曲のまさに大枠としての、先代の皇帝の二人の遺児、サターナイナスとバシエイナスの「秩序の解体」の中での「皇位をめぐる争い」である¹¹。戯曲は二人の「選挙運動」から始まっている。この争いの中に、タイタスとタモーラの家族は巻き込まれ、二人の争いに限れば、バシエイナスの第二幕での死によって終わるが、タイタスとタモーラの「秩序なき争い」は

むしろそこから始まり、悲劇として突出してくることになる。さらには、皇帝サターナイナスとタイタスの息子ルーシアスとの「皇位をめぐる争い」と後者の勝利による「秩序の回復」までが、つまり、「秩序の解体と回復」が全体の大枠というべきであろうが、この点については「詩的正義 (poetic justice)」の問題と併せて最後に考えたい。

第二に、親族、とりわけ子供の「死」と、それに伴う「悲しみ」と「怒り」である。タイタスは21人の息子を戦争で失い、ルーシアスは兄弟を失った。その代償として、また埋葬の「生贄 (sacrifice) 1. 1. 101, 127」としてルーシアスはタモーラの長子アラーバスの命を求める¹²。タモーラは「慈悲 (merciful, mercy) 1. 1. 121, 122」に訴えて助命を懇願する。

囚われの身とはいえ女王としての矜持から（ここでは高慢さからとは言えないだろう）タイタスを尊称のyouではなくthouで呼びかけるこのタモーラの台詞は、皇后となった後のタモーラは怪物じみてくるが、最初からそうであったわけではないタモーラの、つまり、女王であり母親である女性の、それはそれで見事な台詞であると思う (1. 1. 107-21)。

Stay, Roman brethren! Gracious conqueror, (待て、ローマの兄弟たち、恵み深い征服者

Victorious Titus, rue the tears I shed— (勝利に輝くタイタス、流す私の涙を憐れんで、

A mother's tears in passion for her son— (息子を思う母の苦しみの涙を

And if thy sons were ever dear to thee, (お前の息子たちがお前に大切であったなら

O, think my son to be as dear to me! (私の息子が私に大切なことも考えて。

Sufficeth not that we are brought to Rome (私たちがローマに連れてこられたことでは足りないのか、

To beautify thy triumphs, and return (お前の勝利を美しく飾り、こうしてここに

Captive to thee and to thy Roman yoke; (捕らわれてお前とお前のロー

マの捕虜としているのに。

But must my sons be slaughtered in the streets （さらに息子は街頭で無残に殺されねばならぬか、

For valiant doings in their country's cause? （自分の国のために勇敢に戦ったために。

O, if to fight for king and commonweal （ああ、王と祖国のために戦うのが

Were piety in thine, it is in these. （おまえたちの神聖なことなら、この子たちにも同じこと。

Andronicus, stain not thy tomb with blood. （アンドロニカスよ、お前の墓地を血で汚してはならぬ

Wilt thou draw near the nature of the gods? （お前は神のあり方に近づきたくはないのか。

Draw near them then in being merciful. （近づきたいなら、慈悲をかけることで、

Sweet mercy is nobility's true badge. （優しい慈悲こそは優れてあることの真の印

Thrice-noble Titus, spare my first-born son. （三重にも優れたタイタスよ、長男の命を助けて。

しかし、この懇願に対しタイタスは、「耐えてくれ、ご婦人、私を許してくれ (Patient yourself, madam, and pardon me) 1. 1. 121」と、thouで語ったタモーラに対して尊称のyouで応えながらも¹³、助命は拒否する。そしてルーシアスに生贄とすることを許可し、アラーバスは殺される。

後にタイタスの息子たちは、タイタスの哀悼詩によって送られることになる。ありきたりの哀悼詩で特に優れているとも思えないが、アンドロニカスにとっての家族の意義を示す言葉でもあるから、ここで、全体を引用しておこう (1. 1. 151-159)。

Let it be so, and let Andronicus （そのようにしよう、アンドロニカスに

Make this his latest farewell to their souls. （彼らの魂に最後の別れをさせよう。

In peace and honour rest you here, my sons; (平和と名誉のうちにここに憩え、子供たちよ

Rome's readiest champions, repose you here in rest, (雄々しく立ったローマの者たち、ここに休め

Secure from worldly chances and mishaps. (この世の不運や不幸から解放されて。

Here lurks no treason, here no envy swells, (ここには謀反は潜まず、ここには嫉みも膨らまない

Here grow no damnèd drugs, here are no storms, (ここには厭な毒草は生えず、ここには嵐もない

No noise, but silence and eternal sleep. (荒々しい音もなく、静寂と永遠の眠りがあるだけだ。

In peace and honour rest you here, my sons. (平和と名誉のうちにここに眠れ、子供たちよ。

タイタスの息子たちは安らかに眠りにつくかもしれないが、タモーラと残った二人の息子はタイタスを恨み、「情け容赦ない復讐の機会 (opportunity of sharp revenge) 1. 1. 140」を忍耐強く待つことになる¹⁴。

第三に、「名誉心 (honour)」、とりわけ三人の男、すなわち、タイタスと新皇帝サターニナス、そしてその弟のバシエイナスにその行為を促す「名誉心」である。それぞれに、ラヴィニアの父であり「家長」として、ラヴィニアを皇妃として指名した「皇帝」として、そしてラヴィニアの「婚約者」として先立つ資格を持つ者としてラヴィニアを巡って¹⁵、それぞれの名誉のために争う。「名誉」という言葉、およびその縁語は、余りにも多いので数えないが、この三人だけでなく、登場人物の性格や行為を描くさいにも頻出する。『タイタス・アンドロニカス』が「名誉心」の悲劇である所以である。

「名誉心」は、先ずタイタスによるタイタスの末子ミューシアスの殺害を招く。ゴートとの戦いから凱旋したタイタスは、その戦勝を功績として護民官でもある弟のマークスによって先帝の息子たちとならんで皇帝選挙の「候補 (candidatus) 1. 1. 188」に推挙される。マークスは、その際、ルネサンス期の政治理論としてなじみの考え方として流通していた、いわゆる「政治

身体 (body politic) 論にのっとり、皇帝を「頭を失ったローマの頭 (a head on headless Rome) 1. 1. 189」に譬え、タイタスにその頭になるよう促している¹⁶。しかし、タイタスは、「よりよい頭が栄光に輝く身体には相応しい (A better head her glorious body fit) 1. 1. 190」と応じ、今や老齢の自分に相応しいのは「名誉の杖 (a staff of honour) 1. 1. 201」であるとして、マーカスの再度の促しにもかかわらず (1. 1. 204)、皇帝の地位を辞退する。辞退した代わりに、ローマ市民から皇帝選任の一任を取り付けたタイタスは (不覚にも?) 皇帝として相応しくないサターニナスを推挙してしまう¹⁷。サターニナスはこの推挙を喜び、ラヴィニアを皇妃にすると応じ、タイタスもその申し出を「非常な名誉である (highly honoured of your grace) 1. 1. 249」として受け入れる¹⁸。タイタスは、さらにタモーラを含めた戦利品を自らの「名誉の印 (honour's ensignes) 1. 1. 256」として捧げる。皇帝はタモーラの「色香 (hue) 1. 1. 265」に思わず「新たに選ぶならこの人を選びたい (I would choose were I t choose anew) 1. 1. 266」と眩くほどに迷うが、気を取り直してラヴィニアの機嫌を取る言葉をかける。ところがここで、「この娘 [ラヴィニア] は私のものだ (this maid is mine) 1. 1. 280」と皇弟のバシエイナスが割って入り、ラヴィニアを奪い¹⁹、タイタスの弟のマーカスも息子たちもそれを支持する²⁰。ラヴィニアと皇帝の結婚を受け入れていたタイタスは、彼の意志と皇帝の意志に反した彼らを「謀反人 (traitors) 1. 1. 287」と呼び、ラヴィニアを守ろうとした末子ミューシアスを殺す²¹。ところが弟の婚約者に結婚を申し出るはめになったことを知った皇帝は逆にタイタスに名誉を傷つけられたとしてラヴィニアを退け (1. 1. 304-308)、新たな后としてタモーラを立てる。その婚姻の席への参列を退けられたタイタスは、この展開を家族によって自らの「名誉」が傷つけられものと受け取り、ラヴィニアのために「名誉の死を遂げた (died in honour) 1. 1. 382」と家族たちの考えるミューシアスを家族の墓へ埋葬することさえ拒否する²²。弟マーカスの説得に応じてかろうじて埋葬を許すものの、タイタスの名誉心は (別に同情してこう言うわけではないが) 「次には私を葬ってくれ (1. 1. 391)」というほどに深く傷ついている。

結婚式から戻った皇帝サターニナスはラヴィニアを浚った弟をも「謀反

人」となじり、バシエイナスも改めてラヴィニアを「自分のもの (1. 1. 410)」と応ずる。と同時にバシエイナスは、ラヴィニアを救おうとした自らの末子を殺したタイタスの名誉が傷つけられているが、その行為は皇帝への忠誠心からのことであるとして庇うが、逆にタイタスは「まさにあなたと彼らたちが私の名誉を傷つけたのだ ('Tis thou and those that have dishonoured me) 1. 1. 430」としてその言葉を拒否し、「ローマと正しさの神が判断するよう」願う²³。

ここで、皇妃となったタモーラがその役目を買って出る。自分を「誰に対しても臆辱せずに語る (speak indifferently for all) 1. 1. 435」者として位置づけ、それを聞いて皇帝に「過ぎたことを許す (pardon what is past) 1. 1. 436」ように請うのである。思いがけないタモーラの介入に皇帝は「あからさまに名誉が汚された (be dishonoured openly) 1. 1. 437」のに「復讐なしに身を低くする (basely put it up without revenge) 1. 1. 438」のかと抵抗するが、タモーラの「二枚ならぬ三枚舌」の名台詞が始まる。

Not so, my lord. The gods of Rome forbend (いいえ、陛下、ローマの神々も妨げましょう、

I should be author to dishonour you. (私が自身であなたを侮辱しようとするなどは。 440

But on mine honour dare I undertake (しかし、私の名誉にかけて敢えて請け合います、

For good lord Titus' innocence in all, (万事においてよきタイタス將軍は潔白であると、

Whose fury not dissembled speaks his griefs. (その怒りは見せかけではなく悲しみを語っています。

Then at my suit look graciously on him. (だからお願いですから寛大な眼差しを向けて、

Lose not so noble a friend on vain suppose, (無用の疑いをかけて高貴な友を失ったり、 445

Nor with sour looks afflict his gentle heart. (不機嫌な眼差しで優しい心を苦しめないで。

(Aside to Saturninus) (サターナイナイスに傍白)

My lord, be ruled by me, be won at last, (陛下、私の言うようにして、
最後には勝たれますように、

Dissemble all your griefs and discontents. (あなたの悲しみや不満を
いっさい表に出されませんよう。

You are but newly planted in your throne; (あなたは未だ王座につかれ
たばかりです、

Lest then the people, and patricians too, (ですから、平民も、いや貴族
たちも 450

Upon a just survey take Titus' part, (公平な目で見てタイタスの側に
立って、

And so supplant you for ingratitude, (忘恩のかどであなたを貶めかね
ない、

Which Rome reputes to be a heinous sin, (忘恩はローマ人には忌むべ
き罪ですから、

Yield at entreats; and then let me alone: (懇願を受け入れて、あとは私
にお任せに。

I'll find a day to massacre them all, (いつの日か、こいつらみんなを皆
殺しにして 455

And raze their faction and their family, (その仲間と家族を根こぎにし
てやる。

The cruel father and his traitorous sons (残酷な父と謀反人の子供た
ちは、

To whom I suèd for my dear son's life, (私がかわいい子供の命乞いを
したのに、

And make them know what 'tis to let a queen (思い知らせてやる、
女王ともあろうものを

Kneel in the streets and beg for grace in vain. (路上に跪かさせ、空し
く慈悲を乞わせることを 460

(Aloud) (声を大きくして)

Come, come, sweet Emperor; come, Andronicus, (さあ、さあ、愛しき陛下、さあ、アンドロニカス。

Take up this good old man, and cheer the heart (この老人の手を取って、その心を元気づけてあげて、

That dies in tempest of thy angry frown. (あなたの嵐のような怒りの表情の中で死にかけているのですから。

はじめは皆に、次いでサターナイナイスに (447)、さらに (ト書きにはないが) 自分だけに (455)²⁴、そして再び皆に (461) 語りかけている。皇帝とタイタスはこの言葉にしたがう。その二人にタモーラは語る。

Titus, I am incorporate in Rome. (タイタス、私はローマという身体に組み込まれた

A Roman now adopted happily, (今や、幸せにも受け入れられたローマ人として、

And must advise the emperor for his good. (私は、皇帝のために、彼に忠告しなければならない

This day all quarrels die, Andronicus; (今日、総ての諍いを死なせましょう。アンドロニカス、

And let it be mine honour, good my lord, (そして、私の名誉とさせてください、わが陛下、

That I have reconciled your friends and you. (あなたのお友達とあなたを和解させたことを²⁵。

自らをローマという「身体に」組み込まれた幸せなローマ人としてタモーラは、二度、タイタス呼びかけて、タイタスに、そして皇帝に語る。この言葉を受けて、「和解 (reconciliation)」の印としてタイタスの子供たちは皇帝の前に跪き、ルーシアスが代表する形で自分たちの行為を「妹の名誉とわれわれ自身の名誉のため (Tendering our sister's honour and our own) 1. 1. 481」であったと釈明しながら許しを請い、マーカスもまた「ここに私の名誉に賭けて断言する (on mine honour here do I protest) 1. 1. 482」と述べる。皇帝は苛立ちながらも「これらの若者たちの忌まわしい過ちを許す (I do remit these young men's heinous fault) 1. 1. 489」と語り、さらに

「今日を愛の日としよう（This day shall be a love-day） 1. 1. 495」結んで「和解」の意志を示す。

こうして、「偽りの和解」がなされるが、このことによって逆に（ひょっとするとタイタス以外の）誰にも明らかな偽りの和解のもとでの、それぞれの「名誉」を賭けた「戦い」という「枠組み」が改めて出来上がることになる。この枠組みが枠組みとして成功していれば、あとはどれほど残酷な応酬がなされようと、あるいは、残酷であればあるほど、アトラクションとしては成功を約束されたも同然である。そして、枠組みは成功していると思う²⁶。その点を確認するとともに、問題点を検討することにしてしよう。

2 展 開

『タイタス・アンドロニカス』は、今更だが、いわゆる「血讐（blood feud）」の物語である。この「復讐劇」は、タイタスとタモーラという「個人の復讐」の応酬ではなく、二つの「氏族」、つまり、アンドロニカス組とタモーラ組の「仁義なき戦い」を描いている。つまり、ここで描かれているローマ帝国は、全くの「無法地帯（lawless area）」ではないとしても、必ずしも「法」が有効には機能していない世界である²⁷。そうした世界で始まった私的制裁に対する私的制裁という応酬は、応酬がどこかで止まるという保証はない。そしてとりわけ、そこで「面子」が重んじられる場合には、個人間の争いは氏族の争いへと容易にエスカレートする。『ロミオとジュリエット』は、こうした氏族の争いの中で個人が翻弄されるさまを描いた悲劇であるが、『タイタス・アンドロニカス』は逆に、個人の争いが氏族の争いにエスカレートしていく悲劇である。

1 タモーラ組の復讐

タモーラは、子供の大切さについての対称性をタイタスが拒否したことから、自分も対称性を拒否し、復讐の嵩上げを宣言していた（1. 1. 445-450）。つまり、タモーラは、息子一人の死に対するにタイタスの一族の死を求めたのである。通常、復讐にもある種の「正義」はある。復讐を「野生の正義（wild

justice)」としたのはシェイクスピアの同時代人フランシス・ベーコンだが、彼は、「復讐」を、それが野生であれ何らか「正義」でありうるような何かとして考えようとしている²⁸。さもないとすれば、「復讐」はただちに「単なる不正」との烙印を押されてしまうだろう。復讐はなされた不正に対して行使されるのであり、なされた不正に釣り合っているものでなければならない。つまり、いわゆる「復讐法 (lex talionis)」には「目には目を歯に歯を」という原則がある。この原則は、「過剰」な報復を許さず、報復のエスカレーションを認めない。しかし、では、何故「野生」なのか？ 過剰とエスカレーションをもたらしかねないからである。しかし、先走りしすぎた。戯曲の展開を追おう。

第二幕

第二幕は、エアロンの独白から始まる。今や皇后となったタモーラの「陰」において「長い間支配し、虜にし、愛欲の鎖につないできたお前は、その彼女の高みに昇り、…私は真珠と金の中に光り輝いてみせる (mount her pitch whom thou in triumph long/Hast prisoner held, fettered in amorous chains …I will be bright, and shine in pearl and gold) 2. 1, 514-20」とエアロンは嘯く。しかしエアロンは自分が表面に立つことは慎重に避け、あくまで「この新たな皇后に仕える (To wait upon this new-made empress) 2. 1. 20」という形を取りながら、「この女王と戯れ遊ぶ (to wanton with this queen) 2. 1. 21」という。これから先、エアロンは、タモーラの復讐には念入りに手を貸す、それどころか自ら実行もすることになる。しかしそれは、タモーラと共に復讐を目的としてのことではなく、エアロンの「計画 (plot)」はただ「戯れ遊ぶ」ことである²⁹。このような「悪」もある。エアロンについて二つの論点を、先取りすることになるが、ここで確認しておこう。

第一の論点は、エアロンは「悪人 (villain)」であることである。「悪人」という言葉は罵り言葉であるから劇中で何度も使われているが、ここで言う「悪人」とは、第五幕第一場での「行った忌まわしい行為を悔いてはいないか？」とのルーシアスの問いに次のように答える (5. 1. 124, 43f, 147) エアロンのあり方のことである。

Ay, that I had not done a thousand more. (ああ悔いているよ、あと千度も多くしていたらなんと

…

And nothing grieves me heartily indeed (それ以上に心から残念に思うことは、

But that I cannot do ten thousand more. (さらに一万度多くできたらよかったのにとということだ

If there be devils, would I were a devil, (悪魔なんてものがいるなら、悪魔になりたいものだ

これらは、自分の行った悪事を白状した後の単なる居直りの言葉ではない。実際に、そのように生きてきたとっていて、それを誇っている。こうしたあり方を「邪悪さ (evil)」と呼ぼうと思う。シェイクスピアにおける「邪悪な人」の特徴は、イーグルトンの言葉を借りれば²⁰、「自分は自分以外の誰にも依存してはおらず、自身のあり方を作り上げているのはまさに自分であると主張する」ことにある。この特徴づけは、シェイクスピアの登場人物に限らず、当たっていると思う。つまり、「作り上げられた内容」ではなく、「作り上げられ方」によって規定しているからである。ある意味でイーグルトンも示唆していることであるが、「全能の神」がいるとすれば、その神こそが「邪悪さ」そのものである。われわれにはそう思えないとしても、彼が「正義」とすることが「正義」であることになるからである。だから、邪悪な人は他者に制約されない。しかし、エアロンはそこまで「邪悪な人」だろうか？ このことに疑問があるとすれば、それは第二の点に関わる。

その第二の点とは、エアロンにとって唯一大事なものとなるのは、自分の子供であるということである。第四幕第二場において、誕生しエアロンのもとに運ばれた子供は、母親であるタモーラから見放され、乳母からは「悪魔 (devil) 4. 2. 66」と呼ばわれ、ディミートリアスとカイロンもタモーラの意志に添って保身のために子供を殺そうとするが (4. 2. 52-88)、エアロンは「自分のものは自分で守る年だ (I am of age/To keep mine own) 4. 2. 106f」として、いわば「独立」を宣言する。そして、「お前の大事な女主人を裏切る気か (Wilt thou betray thy noble mistress thus?)」という

ディメートリアスの問責に対して、決定的な言葉を吐く。

My mistress is my mistress, this myself/. . ./This before all the world do I prefer; This maugre all the world will I keep safe.(4. 2. 109-12)

女主人は女主人、この子は私自身だ、…全世界が眼の前にぶら下がってもこの子を選ぶ、全世界を相手にしてもこの子を守る

しかし、守るものができてしまったエアロンは、もはや「戯れ遊ぶ」ことができない。ゴート人のもとに行き「密かに皇妃の味方〔友人〕に会う (secretly to meet the empress's friends) 4. 2. 176」ことを試みるが、もはや「計画」通りにはことは進まない。むしろ逆に、いわば「運命の計画」によって思いがけなく泣いてしまった子供をあやして語りかけた言葉がもとで、皇妃を「呪われた皇妃 (cursed Tamora) 5. 1. 16」と呼ぶゴート人に捕まってしまう。ルーシアスのもとに運ばれ、タイタスの片手を騙し取った者として、死刑に処せられることになる。自分一人だったらエアロンは、それもまた一つの「戯れ遊び」として受け入れたであろうが³¹、子供がいた。「不義の果实 (his fruit of bastardy) 5. 1. 47」である「先ず子供を吊せ (First hang the child) 5. 1. 55」というルーシアスの言葉に、エアロンは子供を助けるために、慈悲を請うことによってではなく「利益 (advantage) 5. 1. 56」を与えるという交渉によって、子供を助けるという誓いを引き出す。エアロンは総てを白状する。エアロンの悪行と、この交渉と誓いについては後に改めて見ることにするが、エアロンの最後の台詞は、

If one good deed in all my life I did/I do repent it from my very soul
(5. 3. 188f)

一度でも善いことを私がこの生涯の中でしていたなら、私は本当に心の底から悔やむ
である。エアロンは子供を助けるという行為をしたことも彼は後悔するだろうか？

第二幕の展開に戻ろう。

捕虜の身から皇妃の息子という立場になったディメートリアスとカイロンは、固く誓った復讐を忘れて皇弟バシエイナスの「妻」³²ラヴィニアの「愛に与る (grace) 2. 1. 27, 34」べく「〔不〕名誉 (honour) 2. 1. 53, 56」を賭

けて争っている。エアロンは「二人でうまくやる (both should speed) 2. 1. 102」ことを勧め、タモーラと共に復讐としての手はずを整えるように促す (2. 1)。翌朝、第一幕末のタイタスの言葉を受けて、狩りの手はずと皇帝を迎えるタイタスの言葉から婚姻を祝う狩りが始まる (2. 2)。そしてまた、タモーラ組の復讐の幕が切って落とされる (2. 3)。

第二幕第三場の場面はめまぐるしく移り変わり、エピソードは七つである。1) エアロンの仕込み、2) エアロンとタモーラの逢引き、3) タモーラとバシエイナス・ラヴィニアの対峙、4) デイミートリアスとカイロンによるバシエイナスの殺害、5) ラヴィニアとタモーラ・デイミートリアス・カイロンの対峙、6) クイントスとマーシアスの転落、7) 皇帝による裁決。

- 1) エアロンは「計画」することが好きだけでなく、「人目につかない計画」「目立たない計画」に巧みである。タモーラによって (2. 3. 46f)、タイタスの手を経て (2. 2. 294f)、タモーラが皇帝の手に渡すように手配される (2. 2. 264f)「偽の手紙」(2. 2. 268-275) に書かれたバシエイナス殺害の報酬の金貨の入った袋を後に自分で掘り出して皇帝に示す (2. 2. 280) ために、秘かに「人目につかない場所」「目立たない場所」に、しかし観客の目の前で、隠す。こうしてエアロンは観客とも「戯れ遊ぶ」のだ。
- 2) 息子たちと同様、復讐を忘れて浮かれてエアロンとの「美しい戦い (conflict…enjoyed) 2. 2. 21f」を願うタモーラに、エアロンは「復讐 (vengeance) 2. 2. 38」「復讐 (revenge) 2. 2. 39」を思い出させる。
- 3) 皇弟バシエイナスとその妻ラヴィニアは、ローマ人としての「名誉心」から、ゴート人の「ローマの皇后 (Rome's royal empress) 2. 2. 52」タモーラと「あなたのムーア人 (your Moor) 2. 2. 68」のエアロンの関係を揶揄し、タモーラの復讐心に火をつけてしまう。

ここでのラヴィニアの態度と言葉については以前から議論があるようである。つまり、これまでの慎ましやかなラヴィニアと一致しない、それをどう解決するかという問題である³³。確かにラヴィニアは、タモーラとエアロンの関係をきつい言葉で語っている。私もラヴィニアの言葉は余り上品とは思わないが、しかし、だからといってどうして、それが問題なのだろうか？ 批評家たちは、ラヴィニアを「彼女の純粋なイメージ」(依田83

頁)」のもとにおきたがったからである。つまり、読みたいことを読みたがったが、そうは読めなかったからである³⁴。もちろん私も、私の読みたいように読む。そして、私の読みによれば、ここには持って回った解決を考えなければならないような特段の問題はない。つまり、ラヴィニアは、自らとバシエイナスの関係を「強姦」という言葉で汚した皇帝、そしてその眼を盗んで私通するタモーラに対するバシエイナスの「当てこすり」に対して、今や皇妃として高飛車に応答したタモーラへの、皇弟バシエイナスの忠実な妻としての、そしてローマの貴族タイタスの娘としての、「名誉心」からの反応である。世間知らずのローマの貴族の娘の発言として不思議はない。この戯曲では、誰もが「名誉」にこだわっている。どうしてラヴィニアだけが例外でなければならないのか？

- 4) エアロンに促されて来た (2.2.53) デイミートリアスとカイロンに、エアロンの示唆にしたがって (2.2.54) タモーラは侮辱の内容を大きく膨らまして語る。そして、「彼らは私に報復をしかけていた。復讐して、母の命を愛しているなら、しないならば、これからは私の子供とは呼ばない (This vengeance on me had they executed. Revenge it as you love your mother's life, Or be ye not henceforth called my children.) 2.2. 113-115」という母の言葉に答えて子供たちはバシエイナスを殺す。
- 5) バシエイナスの殺害を目撃したラヴィニアは、直ちに自らの死を覚悟する (2.2.118f)。タモーラもそのつもりでカイロンに短剣を求めるが (2.2.120f)、デイミートリアスとカイロンはラヴィニアの陵辱の姿勢を示す (2.2.122-135)。ラヴィニアは、タモーラに (子供たちの行為を止めさせ) 直ちに殺すように頼むが、タモーラは、(子供たちの行為を止めさせるだけでなく) 「命乞い」を求めていると誤解し、ラヴィニア個人には恨みはないが、タイタス一族への恨みを忘れないとして、耳を貸そうとしない (2.2.136-167)。ここに至ってラヴィには、タモーラにしがみついて、懇願する (2.2.168-171)。

O Tamora, be called a gentle queen, (ああ、タモーラ、優しい女王とよばれるように、

And with thine own hands kill me in this place; (お前のその手で、こ

ここで私を殺して、

For 'tis not life that I have begged so long; (だって、こんなに私は頼んでいるのは命ではない、

Poor I was slain when Bassianus died. (哀れな私は殺された、バシエイナスが死んだときに。

しかし、それでもタモーラはラヴィニアの願いを理解できず、ラヴィニアの手を振り払う (2. 2. 172)。ラヴィニアは (直ちに殺し) 子供たちの行為を止めさせることを改めて懇願するが (2. 2. 173-178)、タモーラは、それは子供たちから褒美を奪うことだとして拒否する (2. 2. 179f)。

No grace, no womanhood—ah, beastly creature, (情けはないの、女の心も、ああ、けだもの

The blot and enemy to our general name, (女の名の汚れにして敵。

Confusion fall— (地獄に落ち——

ラヴィニアの「最後の言葉」(2. 2. 182-184) はカイロンによって遮られる (2. 2. 184)。タモーラは「私の可愛いムーア人 (my lovely Moor) 2. 2. 190」を探しに行く。その間に「元気な私の息子たちはこの売女の花を散らすがいい (let my spleenful sons this trull deflower) 2. 2. 191」。

貞節さを失うことよりも死を願うラヴィニアの言葉によって、タモーラにとってラヴィニアは「殺すだけでは飽き足らぬ女」となった。そして、その思いを息子に委ねることによってタモーラは自らを「モンスター」にしてしまった。

- 6) クイントスとマーシアスがエアロンの「計画」に嵌まってバシエイナスの死体が投げ込まれた「穴 (pit)」に転落する。先に落ちたマーシアスをクイントスが助け上げてしまえばエアロンの「計画」どおりにはいかないのだから、助け上げることを妨げる「計画」なしに (皇帝を呼びにいくために) エアロンがこの場を離れるのは、「筋立て」としては無理がある。クイントスもマーシアスも来る途中で身体の不調を語っている (2. 2. 195-197)、マーシアスが落ちた後で抜け出す力・引き上げる力のないことを語り合っている (2. 2. 234, 238) から、エアロンが二人に何か一服盛っていたという設定なのだろう。だとすれば、皇帝を呼びにいく

「傍白 (2. 2. 206-208)」で「うまく薬が効いているようだ」とでも言え
ばと思うが、逆に語りすぎになるかな。

- 7) エアロンの「計画」が成就する。皇帝は、エアロンの思惑通り、穴の中
の二人とタモーラの差し出した手紙とを結びつけ、二人を犯人と決めつけ
る (2. 2. 281f)。膝を屈し涙とともに、二人の犯罪であることが「証明さ
れる (proved) 2. 2. 291」までの保釈を懇願し「自分を彼らの保釈保証人
としてくれ (let me be their bail) 2. 2. 295」というタイタスに対し、皇
帝は「明らかだろう (You see it apparent) 2. 2. 292」と述べる。証拠の
「(偽) 手紙」の出所の件を挟んで、皇帝は「おまえは彼らの保釈保証人
とはならぬ (Thou shalt not bail them) 2. 2. 299」と改めて保釈を拒否し、
さらに子供たちの弁明の機会も「彼らに一言だって話させるな、罪は明白
だ (Let them not speak a word: the guilt is plain:) 2. 2. 301」と許さず³⁵、
「魂にかけて、死よりも悪い終わりがあるなら、彼らにこの終わりが執行
されねばならぬ (For, by my soul, were there worse end than death/
That end on them should be executed) 2. 2. 303f」と刑の執行までも指
示する。

劇の進行には影響しないが、この間の、タモーラ、サターニナス、そし
てタイタスの「(偽) 証拠」の手紙をめぐる「やり取り」と場の「終わり方」
が不明快であることは確認しておいてもいいだろう。タイタスが、タモーラ
と皇帝を、自分に好意ではないまでも「中立」の人という位置づけから、「敵」
へと見方を変えた時期に関わるからである。タイタスがタモーラと皇帝を
「敵」とすることになる直接的な「引き金」が劇中に描かれているとすれば、
それはこの場面しかない。

証拠の手紙を見つけて拾ったのは、手紙を皇帝に渡したタモーラではな
く、タイタスであるとタモーラは語り、タイタスはそれを認める (2. 3. 264-
298)。エアロンは後の告白で、タイタスが手紙を拾ったと述べており
(5. 1. 106)、この点で嘘をつかなければならない理由はないから、事実と
認めてよいだろう。しかし、どこでタイタスは見つけたのか？ また、見つ
けたとして、タモーラに渡したとすれば、この時点では(中身を見ていない
としても見たとしても) タモーラを信用していたということになるだろう。

とすれば、信用されていると信じているタモーラが、「お為ごかし」でしかないとしても、皇帝にお願いするから心配しないようにとタイタスに言葉をかけることは自然である。しかし、タイタスはその言葉を無視しているように見える。先の皇帝とのやり取りは、皇帝を敵とするには十分であったとしても、まだタモーラをも敵とするものではないように思われる。それとも、やはりタイタスはここでタモーラを敵と見なして無視した、と理解するしかないのだろうか？

第三場を閉じるタイタスの台詞、「ルーシアス、行こう、彼らと話をしないように（Come, Lucius, come; stay not to talk with them）2. 2. 306」という台詞がカギとなるように思われるが、この台詞がよく分からない。この「彼ら」とは誰なのか？ 「二人の息子」か「皇帝と皇妃」のどちらかのはずだが³⁶、前者とするとどういう意味なのか？ 後者とすれば、タモーラに応えていないことは平仄は合う。私も後者だとするしかないと思うが、それでも、あまりにも急な「信用」から「敵対」への態度の変化のように思われる³⁷。

第四場は、陵辱したあげく両手首と舌を切り落としたラヴィニアをディミートリアスとカイロンは言葉で蹴った上で放置する場面を導入とする。たまたまやって来たマーカスが身を隠そうとするラヴィニアを見つけ、悲惨なありさまを嘆き、また語りかけながら退場する。

この場については、そして、マーカスの台詞については、さまざまな観点から論ずることができるが、本稿では論じない。一点だけ確認しておきたい。どのような演出を試みるにせよ、マーカスの台詞は、台詞をフルで語らせるならば、陵辱され、舌を切られ、両手を奪われたラヴィニアの不幸を「美しく」語らざるをえなくなることである³⁸。第五幕第三場のタイタスによる「ラヴィニア殺し」も含めて、「女性」は、受動的である限り、「男の視線から」美しく描かれる³⁹。

第三幕

第三幕は、全体としてタイタスとその家族の「悲嘆の場」である。

第一場では、1) クイントスとマーシアスの赦免をローマの街頭に立って

元老院・護民官の裁判官たちに空しく嘆願するタイタス (3.1.1-58)、2) タイタスの嘆きをいやましにする陵辱され両手首を失ったラヴィニアとの再会の涙と悲嘆、3) 偽りの恩赦を語りタイタスの右手に鉞を振るうエアロンの「欺き」、4) その結末にタイタスは呆然とするが、家族と共に「不正の矯正」を誓うという四つのエピソードが描かれる。それぞれのエピソードについて見ていこう。

- 1) このエピソードには特筆すべきことはない。二点だけ確認しておこう。
 第一に、タイタスが「死刑を宣告された息子たち (my condemned sons) 3.1.8, cf. 3.1.47」の「死刑宣告を留保する (reserve the doom of death) 3.1.24」ことを嘆願していること、また、ルーシアスは自分をローマからの永久追放処分とした「裁判官 (the judges) 3.1.50」という言い方をしていることなどから、判決は手続き的には「法」に基づいていることである。第二に、タイタスは悲嘆にくれながらもルーシアスの追放について「幸せ者、彼らはお前に友好的だったのだ (O happy man, they have befriended thee) 3.1.52」と冷静に判断していることである。
- 2) 第二幕第四場でのマークスのラヴィニアへの嘆きに比べると、ここでのタイタスの言葉はむしろ平凡に思われるかもしれない。それどころかタイタスの「手」についての嘆きの台詞は、しばしば指摘されるようであるが、執拗に過ぎると思われるかもしれない。タイタスは、ラヴィニアを「手なし (handless) 3.1.68」にした犯人の「呪われた手 (accursed hand) 3.1.67」、今や「空しく (in vain) 3.1.74」、「悲しみを養い (nursed this woe) 75」「無益で (In bootless) 76」「役立たず (effectless) 77」であった自分の手、その「一方の手をもう一方の手を切り落とす (the one will help to cut the other) 79」のに使うぐらいにしかない自分の手を嘆き、「よかったな、ラヴィニア、お前は両手がなくて、ローマに尽くすべき手などは空しいだけのだから ('Tis well, Lavinia, that thou hast no hands, / For hands to do Rome service is but vain) 3.1.80f」とまで語る。こうした「空しい手」についての語りは、第一幕第一場でラヴィニアが祝した「あなた [タイタス] の勝利に輝く手 (1.1.166)」の「栄光」と呼応しており、作者の技巧を示すものであるのかもしれないが、余りに執拗に繰り返されるこ

とによって、むしろ悲嘆を「言葉遊び」のようにしてしまっている。

とはいえ、この台詞に関して注意しておきたいのは、ラヴィニアの無残な姿を見たタイタスが、二人の息子の死刑判決とルーシアスの追放にもまして「私の魂に最大の痛みをもたらしたのは、愛しいラヴィニア、私の魂以上に愛しいラヴィニアだ（But that which gives my soul the greatest spurn/Is dear Lavina, dearer than my soul） 3. 1. 102f」と語ることである。タイタスとラヴィニアの関係については、第五幕でのラヴィニアの殺害の場面で改めて見ることにしたい。

- 3) 皇帝の「慈悲」を期待するタイタスの心の隙をエアロンが突く。皇帝から、タイタス、マーカス、そしてルーシアスの三人のうちの誰かの片手を代償として二人の子供を解放するという言葉があったとエアロンが言う。三人はそれぞれに自分の手を差しだそうとするが、タイタスは、マーカスとルーシアスに嘘をついて斧を取りに行かせ、その間にエアロンに左手を切り落とさせる。嘆いたばかりの「空しい手」が訳に立つ。エアロンはその手を持って去る。片手を差し出して一安心はしてもタイタスの悲嘆はさらに深まる。

ここでタイタスとマーカスの対話を通じて、理性と感情という対比とその役割が示唆されていることに注意しよう。タイタスは「私の悲しみは深く、底なしならぬことがあろうか？ であればまた、それに伴う感情も底なしとなろう（Is my sorrows deep, having no bottom? /Then be my passions bottomless with them） 3. 1. 217f」と語る。マーカスは「しかし、お前の嘆きは理性に治めさせよ（But yet reason govern thy lament） 3. 1. 219」と説くが、それでもタイタスの嘆きは止むことはない。「この悲惨さに理由があるならば、嘆きを限界の中に収めることもできたであろうが（If there were reason for these miseries,/Then into limits could I bind my woes.） 3. 1. 220f」とタイタスは言う。タイタスが置かれている状況には、理性がそれを治めることのできる理由がない。タイタスには嘆くより他にできることはない。

- 4) 嘆くタイタスを皇帝からの使者が襲い、子供たちの首が届けられる。タイタスの手は嘲笑とともに突き返された。マーカスも最早タイタスの嘆き

を諫めようとはしない。と、タイタスが笑う。今や「悲しみは敵である (this sorrow is an enemy) 3. 1. 268」。嘆いては「復讐の女神の洞窟 (Revenge's cave) 3. 1. 271」を見つけることもできない。嘆く代わりに「自分が何をすべきかを考える (let me see what task I have to do) 3. 1. 276」時だ。タイタスは家族に誓いを求める。「私の魂に向かってあなたたちが受けた諸々の不正を正すと誓ってくれ (swear unto my soul to right your wrongs) 3. 1. 279」。マーカスと自分が子供の首を一つずつ持ち、ラヴィニアはタイタスの手を歯で銜えて運ぶことが、できること・なすべきことの「手始め」だ。そして、ルーシアスは兵を挙げるためにゴートに向かわせる。「誓った言葉を自分の命よりも大切なこととして愛する (He love his pledge dearer than his life) 3. 1. 292」ルーシアスは、「高潔な父 (mynoble farther) 3. 1. 289」、「高潔な妹 (my noble sister) 3. 2. 293」に別れを告げ、帰り来たってローマと皇帝、そして皇妃に復讐することを誓う (3. 1. 297-301)⁴⁰。

第二場は、「会食の場」である。食事の席でタイタスは、左手を失った自分と両手を失ったラヴィニアについての嘆きの言葉を語り続ける。たまたまハエを殺したマーカスをタイタスは「人殺し (murder) 3. 2. 54」呼ばわりし、殺されたハエの父母の嘆きを考えてみよと語る。詫びながらマーカスがハエをエアロンに重ねて語ると、今度は「あいつをやっつけてやる (I will insult on him,) 3. 2. 72」、「これはタモーラの分だ (that's for Tamora) 3. 2. 75」といいながら、死んだハエにナイフを突き立てる⁴¹。この場面は、「ああ、痛ましい、あまりの悲しみの働きで、彼は空しい影をまことの實體と取り違えている (Alas, poor man! Grief has so wrought on him/He take false shadows for true substance) 3. 2. 80f」というマーカスの言葉に集約される。

第二場は、Q版にはなく、後のF版のみにある。単なる欠落であったのか、それとも、後の補いであるのかについて議論がある。この場がないと第三幕が短くなりすぎること、第四幕第四場のタモーラの台詞 (4. 4. 81)、第五幕第一場のエアロンの台詞 (5. 1. 142) にある「ハエ」への繋がりなどからすると、欠落説に傾くことになる。他方で、この場は前後の三幕第一場か

らも第四幕第一場からも内容的には浮いている上に⁴²、第四幕第一場と登場人物が同じであるが、こうした連続は「不手際」とされるといったことを考えると⁴³、付加であるようにも思われる。しかし、このような観点からは、いずれにせよ大差はないということになると思う。

しかし、第二場については、第四幕でのタイタスの「狂気」をどのように考えるかという問題との関わりから見ると、もう少し違った見方もできるように思われる。第四幕でのタイタスの狂気が本当の狂気であると考えれば、その狂気が不自然ではなく受け入れられるためには、不可欠とまではいえなくとも自然な場面であることになる。他方、偽の狂気であると考えれば、むしろない方がよいように思われる。もっとも、タイタスの「狂気」は「あれかこれか」の狂気ではないとする見方もありえよう。後に改めて検討しよう。

2 タイタス組の復讐

第四幕は、ラヴィニアの陵辱の真相が明らかにされ、タイタスとルーシアスによる復讐の二筋の「筋書き」が次第に整えられ、タモーラ組の対応が描かれる四場から成る。

第一場では、タイタス邸の庭でラヴィニアの陵辱の真相が明らかにされる。「砂場は平らだ [砂上の計画は明白だ] (This sandy plot is plain) 4. 1. 69」。「強姦、カイロン、ディミートリアス」の三語で示される⁴⁴。ことが明らかになったことから、マーカスは「われわれは、慎重に策を考えて果たす、死の復讐をあの裏切り者のゴート人たちに (we will prosecute by good advice/Mortal revenge upon these traitorous Goths,) 4. 1. 92f」と「自分と共に誓う (swear with me) 4. 1. 89] ことを提案する。タイタスは、二人の親熊であるタモーラがライオンである皇帝と「深い仲にある (deeply still in league) 4. 1. 98] から「用心せよ (beware) 4. 1. 96] と語り⁴⁵、さらには、「止めておけ (Let alone) 4. 1. 101] と述べて、自重を促す⁴⁶。それどころか、二人に贈り物をすると言い出す。そうしたタイタスをマーカスは「狂気の発作状態にある (in his ecstasy) 4. 1. 125] と考える。そしてそのために、多くの苦しみの傷を受けているのに「それにもかかわらず、真っ直

ぐな人だから、復讐しようとはしない (But yet so just that he will not revenge) 4. 1. 128」と考え、天が代わりに復讐することを願って退場する (4. 1. 129)。

第二場は、1) 贈り物を贈られた兄弟の「脳天気さ」とエアロンの気づき、2) エアロンと皇妃の子供の誕生とエアロンのゴート行の決意という二つのエピソードから成る。

- 1) タイタスは、小ルーシアスを使いとして献上品として武器と書状を送る。エアロンは「彼 [小ルーシアス] の狂った祖父からの狂った便りだろう (Ay, some mad message from his mad grandfather.) 4. 2. 3」口を挟む⁴⁷。書状にはラテン語で「正しく生き罪なき者は、ムーアの槍も弓も要さない (Integer vitae, scelerisque purus, /Non eget Mauri iaculis) 4. 2. 20f」とあり、「自分たちは正しく生きているが故にムーア人 [エアロン] を必要としない」という意味か「ムーア人を必要とするお前たちは不正だ」という意味か⁴⁸、遠回しに真相を知ったことが記されているのだが、ディミートリアスとカイロンは気づかずに喜ぶ。エアロンは気づくが、そのことをタモーラに伝えることは控える。出産を間近に控えていたからである。安産を神々に祈ろうというディミートリアスには、エアロンは「悪魔に祈れ、神々はわれわれを見捨てている (Pray to the devils; the gods have given us over) 4. 2. 48」と語る。そこに皇帝の祝いのラッパが鳴る。
- 2) 赤児を抱いた乳母がエアロンを尋ねて登場する。この場面についてはすでに触れたが、場面の終わりまでを見ておこう。エアロンは、自分と皇妃、またディミートリアスとカイロンが皇帝の怒りから免れるために、生まれた赤児が黒人であったことを皇帝から隠す算段として、赤児が黒人であることを知っている乳母を殺し、また出産に立ち会った産婆を殺す手はずを整え、赤児を抱いてゴート人のもとに走る。

第三場では、「狂気」のタイタスの神々への「正義」を懇願する「弓矢の射かけ」と、「道化」を通じての皇帝への「嘆願書 (supplication, oration)」の提出が描かれる。いわゆる「劇中劇」ではないが、「道化」が登場するなど、劇中劇的な性格をもった場である⁴⁹。地上を去った「正義の女神アストライア」を求めてタイタスは海の底、黄泉の世界に使者を立て捜そうとする

(4. 3. 1-17)。ふと正気が戻るが (4. 3. 18-20)⁵⁰、再び絶望の声をあげる (4. 3. 21-24)。その姿にマークスは息子のパプリアスに向かい「おまえの高潔な伯父がかくも半狂乱のさまであることを見る (To see thy noble uncle thus distract) 4. 3. 26」ことを嘆き、さらに「彼 [タイタス] の悲しみはもはや癒されることはない his sorrows are past remedy (4. 3. 31)」と語って、タイタスの「狂気」をなだめながら改めて復讐を誓う。戦にはなれていない「文官」マークスにパプリアスもタイタスの「狂気」に「昼も夜も彼に注意深く付き添い、われわれにできる限り親切に彼の気持ちの機嫌を取る (By day and night t'attend him carefully/And feed his humour as kindly we may.) 4. 3. 27f, cf36-42」ことを誓う。こうした「受け皿」が用意されて、タイタスは神々に弓矢を射かけるように命ずる (4. 3. 43-61)。マークスの指示で弓矢は宮殿に射かけられる (4. 3. 62-75)。そこにたまたま登場した「道化」をタイタスは天からの伝令と考えて言葉を交わすが (4. 3. 77-93)、マークスは道化を皇帝への嘆願書を届ける使者にすることを提案し (4. 3. 94-100)⁵¹、タイタスは嘆願書を渡して送り出す (4. 3. 97-110)。

この場は、タイタス組の「祝祭」である。

第四場は、タイタスたちの弓矢と嘆願書に対する皇帝とタモーラの対応である。宮殿に向けて「正義」を求めて放たれたタイタスたちの弓矢は、皇帝自身を直接名指しして批判してはいなくとも、彼の支配する「ローマには正義がない (in Rome no justice were.) 4. 4. 20」と訴えるものであり、その治政を批判するものである。これに対して皇帝はその怒りを語る。そして、1) タイタスたちの行為は「等しい正義の執行 (the extent of equal justice) 4. 4. 3f」が侮辱するものであること、2) タイタスの二人の子供たちに対する「法の執行には何の落ち度もない (there nought hath passd/But even with law) 4. 4. 7f」ことを理由に、タイタスたちに「正義は生きている (justice lives) 4. 4. 23」ことを思い知らせ、正義の名の下に「傲り高ぶった陰謀者を切り捨てる (Cut off the proud'st conspirator) 4. 4. 26」と語る。そのさき皇帝は、その怒りを、自分が生きている限り、「彼 [タイタス] の騙りの狂気をこうした無法行為の隠れ蓑にはさせない (his feigned ecstasies/Shall be no shelter to these outrages) 4. 4. 21」という言い方で示しもする。

ところで、タイタスは本当に狂気に陥っているのだろうか、それとも、その狂気は「騙り」なのだろうか？ 狂気のもとになされた不法行為は時に、それが「狂気」による行為であることによって、その行為に対する処罰がなにかしらか酌量されることがある。皇帝は、「彼 [タイタス] の悲しみが正気を圧してしまっている (His sorrows have so overwhelmed his wit) 4. 4. 10] ことは認めていた。タイタスは本当に狂気に陥っているかもしれない。しかし、皇帝はタイタスの「狂気」が「本当の狂気」なのか、それとも「騙りの狂気」なのかは知らないはずである。にもかかわらず、ここで皇帝は、タイタスの狂気を「騙り」と断じながら、しかしタイタスの行為は、それが狂気による行為であっても許さないという意志を示している。また、タモーラもサターニナスを宥めて、「むしろ彼 [タイタス] の悲惨な苦境を慰めて、処罰するのではなく (And rather comfort his distressed plight/Than prosecute) 4. 4. 32f] と語りながら、傍白では、「だが、タイタス、おまえの急所は突いている (But, Titus, I have touched thee to the quick) 4. 4. 36] と述べて、復讐の継続の意志は明らかにしている。ただし、タモーラがタイタスの狂気を信じているかどうかはここでは明らかではない。

実は、ここでのタモーラの台詞には「謎」がある。タモーラは、傍白の続きで、「おまえの生血が流れ出している。エアロンが今、賢くあれば、そうなれば総ては安全だ、港で錨を下ろしたように (Thy life-blood out, if Aeron now be wise/Then all is safe, the anchor in the port) 4. 4. 37f] と語るのだが、エアロンとの間にどのような「手配」がなされているかが、明らかではないことである。可能性としては、ゴート人のもとに行き、エアロンが「皇后の友たちに秘かに誼を通ずる (secretly to greet the empress' friends) 3. 2. 176] こと、そのことによってルーシアスの「兵を挙げる (raise a power) 3. 1. 300] という計画を妨げる「手配」をすることぐらいしか浮かばないのだが、遅すぎるし、エアロンの手に余る「手配」であるように思われるからである。

ここで、タイタスからの使者 (道化) が登場し、手紙を読んだサターニナスはぶち切れ、道化は縛り首にされる (4. 4. 39-48) というエピソードが挟まれる⁵²。タイタスは「狡猾な気違い野郎 (Sly frantic wretch) 4. 4. 58]

と罵られる。騙りで本当の「気違い」と認定されるわけである。その限りでは、タイタスの「狂気」が本物であろうと騙りであろうと戯曲のこれから先の展開には影響しないようにも見える。しかし、どちらなのか？

すでに見たように、第三幕第二場でマーカスはタイタスについて、「ああ、痛ましい、あまりの悲しみの働きで、彼は空しい影をまことの実体と取り違えている（3.2.80f）」と語っていた。タイタスの「狂気」が騙りであるとするれば、タイタスは最も近い身内の一人である弟マーカスをも、いやあの場には、ラヴィニアと孫のルーカスしかいなかったのだから、身内の人を総て欺こうとしていたことになる。それほどに慎重な騙りであることになる。しかし、そうだとすれば、本当に狂気であると「信じさせる」というタイタスの意図は皇帝やタモーラには成功していなかったことになる。いや、本当の狂気かどうか「迷わせる」というだけで成功したと言うべきだろうか？ 先にタモーラについては「信じているかどうかは明らかではない」と記したが、まさにタモーラの応答が問題だからである。

いや、実は、先に示唆したことだが、このエピソードは、「劇中劇」を終わらせる「ための」エピソードなのだ。道化の登場場面（4.3.77-116, 4.4.39-48）は、この「ねらい」以外にはなくてもすむ、いや、引き続いて語られる皇帝の台詞（4.4.49-59）も含めて、ない方がすっきりする場面である⁵³。

そうこうしているうちに、ルーシアスがゴート族を率いて進軍しているとの知らせが届き、サターナイナスは脆くも意気消沈する⁵⁴。そんな皇帝にタモーラは、ルーシアスをゴート族から引き離すように「私が老いたアンドロニカスを虜にします（I will enchant the old Andronicus）4.4.88」と述べて、「タモーラ [私] が彼に懇願すれば、彼もそうする（If Tamora entreat him, then he will）4.4.94」と自信を示し、「持てるあらゆる手管をつくして彼[タイタス]を鎮める（And temper him with all the art I have）4.4.108」と請け合う。皇帝はタモーラに交渉を任せて幕が閉じる。

タモーラは気休めを語っているだけだろうか？ そんなことはありえない。ここは「勝負所」である。何とかしてタイタスを虜にし、鎮めなければならぬ。ということは、タモーラはタイタスの狂気を信じていないのではないか？ タモーラは正気のタイタスであると思えばこそ「虜にする」こと

ができると考えているのではないか？ タモーラといえども、「間違い」を説得しようはないではないか？ それとも「間違い」だからこそ容易に「手玉に取れる」と思っているのではあろうか？ だとすれば、タモーラも「焼きが回っている」。実際、タモーラは「狂気」のタイタスを手玉に取ろうとして、失敗する。タイタスの狂気は「本物」なのか？ しかし、この点の最終的な判定と意義の確認作業は、第五幕第二場ですることにして、戯曲の展開を追おう。

第五幕

第一場は、ルーシアスの野営地である。1) ルーシアスとゴート軍との同盟の確認に始まって、2) エアロンの捕獲と告白、そして、3) ルーシアスの皇帝とのタイタス邸での交渉の受諾が描かれる。1) 3) はそれぞれ20行足らずの場面であり、第一場の実質は2)にある。そのエアロンの告白については、すでに骨格を確認したが、改めて見ることにしよう。

エアロンは、タモーラと自分の子供である泣きやまない赤児をあやしていたところを見つかって捕縛される (5. 1. 20-39)。赤児を助けるためにエアロンは、すでに見たように「慈悲」を願うのではなく、「情報」を餌に交渉し、ルーシアスからの「たしかに私の神にかけて、そうする [赤児を助ける] とおまえに誓う (Even by my god I swear to thee I will) 5. 1. 86」との言葉を引き出す⁵⁵。エアロンが提供した、あるいは改めて「告白」として確認した情報は、1) 赤児が自分と皇后の子であること (5. 1. 87)、2) バシエイナスを殺したのが皇后の二人の息子であること (91)、3) ラヴィニアを犯し手と舌を奪ったのもその二人であること (92f)、4) ルーシアスの二人の弟をバシエイナスの穴におびき寄せたのが自分であること (104f)、5) 偽の証拠の手紙を書き、金を隠したのが自分であること、それは皇后とその息子と共犯であったこと (106-108)、さらに、6) ルーシアスが関心を持ちそうな悪事には、自分がみな絡んでいたこと (109f)、そして、7) タイタスから手首を奪ったのも自分であること (111)、さらに付け加えるならば、8) タイタスを欺き、その息子の首を受け取ったタイタスの姿を隠れ見た自分が「心底から笑った (with extreme laughter (113), laughed so

heartily (116))」こと (112-117)、9) タモーラがこうした悪事を聞いて喜んだこと (118-120) である。

第三幕第一場でローマを去ったルーシアスには、あるいは何らかの手段でタイタスと情報を交換していたかもしれないが、そうでなければ、2)―7) に関しては、あるいは疑いを持っていたとしても、総てが「新情報」である。タイタスも、ここに彼が同席していたとすれば、2) 3) を除けば、同様に、疑いを確証する「新情報」として聞いたであろう⁵⁶。読者、あるいは観客にとっても、8) 9) は「新情報」である⁵⁷。これらの「新情報」は、ルーシアスが、エアロンの赤児の助けることに見合う情報だろうか？ 別の言い方をすれば、エアロンの赤児は助けられるのであろうか？

この点を考える前に、見ておかなければならない微妙な問題が一つある。エアロンの告白では、皇帝の関与が何ら語られていないことである。タモーラに眼が眩んだ嫉妬深く狭量な皇帝ではあるが、彼は自分が不正なことを行ったとは思っていない。第四幕第四場でサターナイナスは、「公平な正義の執行について、それがこれほど侮辱されたことがあったか？ (for the extent/Of equal justice used in such contempt?) 4. 4. 3f]、タイタスの息子の処刑に関しても「法的には何の問題もなくなされた (there nought hath passed/But even with law) 4. 4. 7f]、「彼の裏切り者の息子たちは、わが弟の殺害のために法によって死んだのに、私の手によって不正に虐殺されたかのように (as if his traitorous sons, /That died by law for murder of our brother, /Have by my means been butchered wrongfully) 4. 4. 52-54」タイタスは言いつのっている、と皇帝は考えている。それだけにかえってたちが悪いとも言えるが、皇帝は、タモーラたちと、いわゆる「共犯」関係にはない。彼は巧みにタモーラたちに「情報操作」され、さらには「角を生やされて」さえる。仮に、ルーシアスと皇帝の交渉の場で、タイタスの「給仕」の前に、エアロンの告白が皇帝にも知らされたとしたら、どうだろう？ 実際、ラヴィニアへの犯行の犯人がカイロンとディミートリアスであることは、自らラヴィニアを殺害した後ではあるが、タイタスによって語られ、皇帝は「さあ、すぐに彼らをここにわれの前に呼んでこい (Go, fetch them hither to us presently) 5. 3. 58」と応じている。皇帝は全く聞く耳を持たな

いわけではない。しかし、この問題への回答ももう少し待たなければならない。

第二場は、いわゆる「劇中劇」の場である⁵⁸。しかし、本来の劇中劇ではない。舞台の中に最初は「観客」がいないからである。いや、一人だけいた。タイタスである。タイタスは劇中劇の「観客」として登場し、この劇中劇に入り込み、「茶番劇」「猿芝居」にしてしまう。「劇中劇」とは、劇の本筋とは独立していながら、本筋の展開に不可欠のものでなければならないとすれば、この劇中劇は、ある意味では、まさに「劇中劇」である⁵⁹。なお、確認するまでもないことではあるが、この場面におけるタイタスは、そしてタモーラたちも、まだエアロンがルーシアスに告白したことを知らない。

タモーラは、自らを「復讐の女神」に擬して扮装し⁶⁰、二人の息子を伴って、「陰惨な復讐の奇妙な計画を練っている (To ruminare strange plots of dire revenge) 5. 2. 6」とうわさのタイタスを訪問する。会話を拒否するタイタスに対してタモーラは「おまえは私が誰かを知ったら、私と話そうとするだろう (If thou didst know me, thou wouldst talk with me) 5. 2. 20」と語りかける。タイタスは眼の前にいるのがタモーラであることを見て取る。タイタスは「私は狂っていない、おまえのことはよく知っている (I am not mad, I knew thee well enough) 5. 2. 21」と応ずる。タイタスはタモーラたちの扮装を見破っていることを隠さない。「おまえをよく知っている。われらが高慢な皇后、力あるタモーラだ (I know thee well/For our proud empress, mighty Tamora.) 5. 2. 25f」。見破られているにもかかわらずタモーラはひるまない。「私はタモーラではない。彼女はおまえの敵だが、私はおまえの友だ。私は復讐の女神だ (I am not Tamora: She is thy enemy and I thy friend./I am Revenge) 5. 2. 28f」。タモーラのこの台詞はあながち「嘘」ではない。彼女はタモーラではない。タモーラは「復讐」の権化である。だから、タイタスに反対する者ではなく、むしろ仲間である。彼らは共に復讐する者だからである。だから、タイタスは、「おまえは復讐の女神なのか、私の敵を苦しめるために私のもとに遣わされたのか? (Art thou Revenge? And art thou sent to me/To be a torment to mine enemies?) 5. 2. 41f」と応えてしまう。この「茶番劇」「猿芝居」を続ける二人は、二人

ともどこか「狂っている」。

しかし「狂っている」ということは何の見境もなくなるということではない。タイタスは、タモーラが復讐の女神だという証拠に、タモーラが連れてきていた二人の息子について、「見ろ、おまえのそばに「強姦」と「殺人」が立っている（Lo by thy side where Rape and Murder stand） 5.2.45」と語り、彼らを殺すことを求める（5.2.44-57, 59）。タモーラは、この二人は「私の手下だ（These are my ministers,） 5.2.60」として応じない。しかし、「手下だって、名前は（Are these thy ministers? What are they called?）」タイタスに問われると、タモーラは「強姦と殺人だ（Rape and Murder） 5.2.62」と応える。ここでタモーラはタイタスの呼称をいわば「ちゃっかり」借用している⁶¹。しかも、タモーラの言うように復讐の女神の部下として相応しい呼称である（5.2.62f）。いや、これらの呼称は、そもそも、バシエイナスを殺しラヴィニアを犯したカイロンとディミートリアスの呼称としてタイタスが名付けたのだから、相応しいのは当然のことである。

二人の「茶番劇」は続く。タイタスは、一方では、「何と、何と彼らは皇后の息子たちに似ていることか、そして、あなたは皇后に（Good Load, how like the empress' sons they are, /And you the empress!） 5.2.54f」と目に見える事実を報告しながら、他方で、「だがわれわれこの世の人間は、惨めで狂った誤ってばかりの眼を持っている（But we worldly men/Have miserable, mad, mistaking eyes） 5.2.55f」と語って、見た事実を否定してみせる。誤りがちな眼が真実を伝え、真実を伝える眼が誤りのもとになる。正気と狂気も逆転し合い、逆転する。だから、タモーラは、先に注でも引用したように、「こんな風に彼に合わせるのが彼の狂気には相応しい（This closing with him fits his lunacy） 5.2.70」と自らの正気を誇りながら、「今や彼は私を固く復讐の女神と思っているが、それも、彼の狂った思考の中では信じてしまうのだ（For now he firmly takes me for Revenge, /And, being credulous in his mad thought） 5.2.73f」と自らが誤りに陥っていることに気づかない。

タモーラの扮した復讐の女神はタモーラのように見え、子供たちもそう見えるが、ここには、皇后のいるところにはいつもいるはずのエアロンがいな

い (5. 2. 82-88)。だからタイタスは、「あなたがまさにわれらが女王の代わりになろうとしていたなら、あんな悪魔を持っていたら便利だったのに (And would you represent our queen aright/It were convenient you had such a devil) 5. 2. 89f」と語り、エアロンのいないこと、「画竜点睛を欠く」ことを惜しむ。しかし、タイタスは状況を受け入れ、「復讐の女神」に応える。街で「殺人」ソックリの奴がいれば、それが殺人犯だし、「強姦」ソックリがいたら、それが強姦犯だ。そして宮廷にエアロンと一緒に「復讐の女神」ソックリがいれば、それがタモーラだ。彼らを殺してくれとタイタスは頼む (5. 2. 98-109)。では、目の前のタモーラに見える復讐の女神が、実際にタモーラであるとタイタスが知っていたなら、タイタスはどうしたであろうか？ いや、明らかに知っていたではないか。

だから、タモーラはタイタスの依頼を受け入れ、逆にルーシアスへの使いを出すように求める。そうすれば、タモーラやその息子はもちろん、「皇帝自身とおまえの総ての敵 (The emperor himself and all thy foes) 5. 2. 117」を集め、跪かせ恨みを晴らす機会を作るとタモーラはタイタスを誘う (5. 2. 110-120)。タイタスは提案を受け入れ、マーカスを使者として派遣する (5. 2. 121-131)。これを受けてタモーラは子供たちと共に、機会を作る作業に出かけようとするが、タイタスは子供たちを残すことを求める (5. 2. 132-136)。タイタスの脅しの言葉「さもなければ、弟を呼び戻し、復讐 [の女神 [タモーラ]] ではなくルーシアスに委ねる (Or else I'll call my brother back again/And cleave to no revenge but Lusius.) 5. 2. 134f」を聞いたタモーラはやむをえず二人を残して、それでも「猿芝居」を交わしながら去る (5. 2. 137-148)。

ところで、思いがけない(?) タイタスの傍白がこの間になされていた。「私は彼らみんなを知っていた。彼らは私が狂っていると思っていたが (I knew them all, though they supposed me mad) 5. 2. 142」。タイタスは、これまでのタモーラたちとの会話がみな「知った上での芝居」だというのである。いや、実はさらにもう一つ見逃せないことが起こっていた。マーカスが呼ばれ、マーカスはその場にいるタモーラたちを見ているにもかかわらず、そのことには何も触れずにタイタスの指示に従っていることである⁶²。

直後の展開からも明らかなように、指呼の距離にはマーカスの息子パブリアスを初めとする、少なくとも三人の「タイタス組」の男たちがいた。タモーラたち三人を捕らえることに何の困難もなかったはずである。何故、タモーラが去るのを待たなければならなかったのか？

タイタスのここで三人を捕らえてしまえば、もう一人の重要な復讐の対象である皇帝が漏れてしまうということだろうか？ いや、違う。皇帝のことはルーシアスに任せることもできた。そうさせないためにタモーラは息子たちを置いていかなければならなかった。では何故か？ タイタスの「陰惨な復讐の奇妙な計画 (strange plots of dire revenge) 5. 2. 6」が成り立たなくなるからである。ここで三人を捕らえて復讐してしまえば、タモーラと息子たちを引き離して、息子たちをパイにして焼いて、タモーラと皇帝に食べさせるという計画が成り立たなくなる。

ディミートリアスとカイロンはパブリアスたちによって捕らえられる。パブリアスたちは二人を知っている。タイタスに誰だか知っているかと尋ねられたパブリアスは、あっさりと「皇后の息子たちだと思うよ、カイロンとディミートリアス (The empress' sons I take them: Chiron, Demetrius) 5. 2. 154」と答えている。タイタスは「違う、パブリアス、違う、おまえは欺されすぎだ、一人は殺人、強姦がこっちの名だ (Fie, Publius, fie, thou art too much deceived. /The one is Murder and Rape is the other's name,) 52. 155f」と応ずる。もちろん、これは戯れ、冗談だ。タイタスも知っている。カイロンの「悪党め、控えろ、われわれは皇后の息子だ (Villains, forbear! We are the empress' sons.) 5. 2. 162」という「水戸黄門」ばりの名乗りは、「だから、われわれは命じられたことをするんだ (And therefore do we what we are commanded) 5. 2. 163」と軽くないなされてしまう。タモーラたちの扮装は誰の眼も欺けなかった。しかし、タイタスは、ずっと知っていたのだろうか？

ラヴィニアを伴ったタイタスの長台詞が始まる (5. 2. 166-205)。

Come, come, Lavinia. Look, thy foes are bound. (おいで、ラヴィニア、見ろ、おまえの敵を縛り上げた

Sirs, stop their mouths. Let them not speak to me, (さあ、彼らの口をふさげ、私にものをいわせるな

But let them hear what fearful words I utter. (しかし、私の語る恐ろしい言葉は聞こえるように

O villains, Chiron and Demetrius! (おお、悪党ども、カイロンとデイトリートリアス

Here stands the spring whom you have stained with mud, (ここにいるのは貴様らが泥で汚した泉だ

This goodly summer with your winter mixed. (この良き夏に貴様らの冬を混ぜ込んで

You killed her husband, and for that vile fault (貴様らは彼女の夫を殺し、その汚い罪を着せられて

Two of her brothers were condemned to death, (彼女の二人の兄は死刑に処せられた

My hand cut off and made a merry jest, (私の手も切り落とされ、戯れの慰みものとされた

Both her sweet hands, her tongue, and that more dear (彼女のやさしい両手、舌、いやさらに大事な

Than hands or tongue, her spotless chastity, (手や舌よりも大事な、彼女の汚れなき操も

Inhuman traitors, you constrained and forced. (人でなしの裏切り者、貴様らが強いて取った

What would you say if I should let you speak? (話せるようにしたら、貴様らは何という?

Villains, for shame. You could not beg for grace. (悪党ども、恥かしさに神の恵みを請うこともできまい

Hark, wretches, how I mean to martyr you. (聞け、恥知らず、どうやって私が貴様らを苛んでやろうとしているか

This one hand yet is left to cut your throats, (この片手はまだ貴様らの喉を切るのに残っている

Whiles that Lavinia 'tween her stumps doth hold （ラヴィニアは彼女の切り株の間に持った

The basin that receives your guilty blood. （水盤で貴様らの罪の血を受ける

You know your mother means to feast with me, （知ってるな、貴様らの母は私と食事に来るつもりだ

And calls herself Revenge, and thinks me mad. （自分を復讐の女神と呼んで、私を気違いだと思って

Hark, villains, I will grind your bones to dust, （聞け、悪党ども、私は貴様らの骨を粉に挽いて

And with your blood and it I'll make a paste, （貴様らの血で捏ねて、生地を作り、

And of the paste a coffin I will rear, （その生地でパイ皮を作って

And make two pasties of your shameful heads, （貴様らの恥知らずな首で二つのパイを作って

And bid that strumpet, your unhallowed dam, （あの淫乱女、貴様らの汚らしいおふくろにすすめる

Like to the earth swallow her own increase. （大地にさせるように自分で生んだものを飲み込ませる

This is the feast that I have bid her to, （これこそ私が彼女を招いた饗宴だ

And this the banquet she shall surfeit on; （これが彼女に食べてもらうご馳走だ

For worse than Philomel you used my daughter, （貴様らは娘をフィロメラよりも酷い目にあわせた

And worse than Progne I will be revenged. （だから、私はプロクネよりも酷い復讐をする

And now, prepare your throats. Lavinia, come. （さあ、貴様らの喉の用意はいいか、ラヴィニア、おいで

Receive the blood, and when that they are dead （血を受け止めるんだ、

そして彼らが死んだら

Let me go grind their bones to powder small, (骨を挽いてきめ細かな粉にして

And with this hateful liquor temper it, (この憎むべき液体でこね上げて

And in that paste let their vile heads be baked. (生地の中に彼らの生首を入れて焼き上げる

Come, come, be everyone officious (さあ、おいで、みんな、忙しくなるぞ

To make this banquet, which I wish may prove (ご馳走の準備だ、この宴会を私はしたいのだ、

More stern and bloody than the Centaurs' feast. (ケンタウロスたちの饗宴よりもすさまじく血塗られたものに

[He cuts their throats] [タイタスは彼らの喉を切る]

So, now bring them in, for I'll play the cook (それでは、彼らを中心に運んで、私が料理長になる

And see them ready against their mother comes. (彼らの母が来るまでに用意しよう

前半 (5. 2. 165-179) は、これまでの経緯、すなわち、1) ラヴィニアの夫の殺害、2) タイタスの二人の息子の処刑、3) 自身の片手喪失、4) ラヴィニアへの行為、以上の四つの出来事への、タモーラの二人の息子の関わりをタイタスの視点から纏めたものであり、特に論ずべき問題はない。つまり、タイタスが彼が持っている情報からして考えつくはずもないことは語られてはいない。そのことを確認するために引用したといってもよい⁶³。

後半 (5. 2. 180-205) は、第二場の最初で「陰惨な復讐の奇妙な計画を練っている (5. 2. 6)」と噂されているとタモーラが述べていた、その「計画」をタイタスが語っている。つまり、第二場は、タモーラの計画の表明に始まりタイタスの計画の表明に終わることになる。そして、タイタスの「計画」は、まさに「陰惨な復讐の奇妙な計画」である。

同時に、この計画の遂行の「初手」がここで演じられている。カイロンとディミートリアスの殺害である。この場面は、舞台上で演じられるという点

で、ある意味で、『タイタス・アンドロニカス』の中でも、もっとも残酷な場面と言えるかもしれない⁶⁴。それだけに、ある種の‘farce（茶番劇）’として演出することもできるだろうし、実際、そうした演出もあるようだ⁶⁵。しかし、そうした演出は、タイタスだけでなく、ラヴィニアも、ある意味で「狂っている」ことを覆い隠してしまうのではないか。それとも、ラヴィニアは「狂っている」のではないのだろうか？ しかし、「狂っている」のではないとすれば、ラヴィニアは、ある意味では、さらに悲惨ではないだろうか？ ラヴィニアからは「人間性（humanity）」と呼びなわされている何かが失われていることになる。もちろん、こうした状態に陥る可能性を孕んでいるのが「人間である」という意味では、ここにも「人間性」が現れているという言い方もできるが、それはメタレベルの意味での話である。「狂気」に陥っているのであれば、ラヴィニアも何ほどこか「人間性を失っている」。あるいは、ラヴィニアは、こうした行為への関与を拒否することができないほどに、カイロンとディミートリアス、そしてタイタスによって、その「人格性を剥奪されている」という言い方をするなら、それは、ある意味ではもっともなことであると思う。しかし、だとすれば、つまり、ラヴィニアが何ら抵抗できない位相にあるとすれば、やはり何らか「狂気」であることになるのではないか。ラヴィニアの状況については、タイタスによるその殺害を検討するさいに、改めて見ることにしよう。

タイタスの計画は、第三場の「前半」で実現される。ルーシアスと皇帝との交渉の場である。この場面設定は、ある意味で、第一幕第一場の「前半」の「反復」である。交渉の課題は「ローマの支配権」であるからである。だから、かつてサターニナスとバシエイナスが争ったように、ルーシアスと皇帝がジャブを応酬しあい、マーカスが割って入る（5. 3. 17-24）。そして、そこにタイタスが登場する。先には「凱旋の将軍」として、今度は「料理人」として⁶⁶。

「料理人」タイタスは、しかし、皇帝にとって全く意外なことを語り始める。

Was it well done of rash Virginius （あのヴィルギイニウスのしたことはよかったですでしょうか

To slay his daughter with his own right hand （自らの右手でその娘を

斬り殺したのですが

Because she was enforced, stained, and deflowered? (手込めにされ、汚され、散らされたという理由で?)

この問いに対して皇帝は思わず「よかったのだ」と答えてしまう。「その理由は」とタイタスに聞かれて、皇帝は「娘はその恥を生きながらえ、生きていくことで父の悲しみを新たにしてはならないからだ (Because the girl should not survive her shame, /And by her presence still renew his sorrows) 5. 3. 40f」と答える。タイタスはこの答を「理由になっている、立派で、強くて、的をえている (A reason mighty, strong, and effectual) 5. 3. 42」と評価し、さらに「手本、先例、効果的な保証だ、惨めな私が似たことを実行するための (A pattern, precedent, and lively warrant/For me, most wretched, to perform the like) 5. 3. 44f」と語り、やにわにラヴィニアを殺す。

第一幕第一場のミューシアスの殺害もそうであったが、このラヴィニア殺しにも、理由がないわけではない。皇帝が認めた理由である。しかし、それは、タイタスの「敵」の論理なのだ。タイタスはその論理に同化している。しかも、その中身はまさに身勝手な「理屈」でしかない。いわゆる「名誉殺人 (honor killing)」という「理屈」である⁶⁷。

あるいは、ここに、ある種の「慈悲殺」という側面を見ることができると思われるかもしれない。しかし、いわゆる「慈悲殺 (mercy killing)」には、なにがしか殺される側の「利益」を考えての殺す側の「慈悲」という意義づけがある。この「面子殺人」は、殺す側の「面子」だけが問題であり、殺される側の「名誉」が考慮されている訳ではない。しかも、「慈悲殺」とされるのは、「懇願」がある、あるいは少なくとも何らか「同意」がある場合に限られるように思うが、ここでの「面子殺人」には同意はない。

あるいはラヴィニアは、明示的な同意はなくとも、暗黙のうちに、タイタスによる「死」を「受け入れていた」という可能性もあるのではないか。タイタスへの「抵抗の印」を示すものはないからである。さらに、第二幕第三場でラヴィニアは、タモーラに、「彼ら [タモーラの息子たち] の殺すことよりも悪い情欲から私を守る (keep me from their worse-than-killing lust)

2. 3. 175] ために「即座の死 (present death) 2. 3. 173] を、タモーラが「慈悲深い殺人者 (a charitable murderer) 2. 3. 178] となることを願っていた。

「恥辱よりも死を」願ったわけである。ラヴィニアは、そのような女性である。先にも指摘したように、ラヴィニアも「名誉」に生きていた。しかし、その願いは叶わず、ラヴィニアは「恥を生きながらえている」。「恥を生きながらえている」今、ラヴィには「生きる」ことを望んでいないのか？ 「生きながらえている」のはラヴィニアが「自分と共に恥が死ぬ (die thy same with thee) 5. 3. 45] ことではなく「自分の恥と共に (with thy shame) 5. 3. 46] 生きることを「選んだ」からである⁶⁸。そして、そうしたラヴィニアを家族たちは「受け入れていた」ではないか？ 今、「生きながらえるべきではない」と考えているのは、タイタスである。

劇の始まりからしてすでにある意味では「狂い始めていた」タイタスは、ここでその「狂気」のあり方をまた一つ明らかにしている。自らの「名誉」のために、突如として「他者不在」になるという「狂気」である。それは、第一幕でのミューシアス殺しにおいて示されていたものでもある。

カイロンとディミートリアスの行為が語られ、先にも引用した、皇帝の「さあ、すぐに彼らをここにわれの前に呼んでこい」との言葉には、タイタスは、

Why, there they are, both bakèd in this pie, (その必要はない、すでにいる。このパイの中に焼かれて

Whereof their mother daintily hath fed, (それを彼らの母が美味しく食べたところだ

Eating the flesh that she herself hath bred. (自分が生んだ肉を食べたのだ

'Tis true, 'tis true, witness my knife's sharp point. (本当だ、本当だ、私のナイフの切っ先が証人だ。

と答えて (5. 3. 59-62)、タモーラを殺し、その直後に皇帝に殺される。

注意すべきは、皇帝がタイタスを殺したのは、タモーラを殺されたからではないことである。皇帝の言葉はこうである。「死ね、気違い野郎、この忌まわしい行為のために (Die, frantic wretch, for this accursed deed)

5. 3. 63」。皇帝は、タイタスが「人肉食」という「忌まわしい行為」をさせたことを理由としている⁶⁹。「もし一たら」ばかりになるが、「もし」皇帝が食べていなかっ「たら」、皇帝は別の対応をしえたであろう⁷⁰。

実は、直後のルーシアスによる皇帝の殺害も、どう転んでも私的な復讐でしかないはずだが、ルーシアスは単なる私的な復讐としてはいない。確かにルーシアスは、自らの行為を、咄嗟には「息子の眼がその父の血を眺めているか (Can the son's eye behold his farther bleed?) 5. 3. 64」と語るが、「報酬には報酬ということがある、死には死だ (There's meed for meed, death for a deadly deed) 5. 3. 65」と理由づけしている。ここではこの言葉は単に「復讐」を語る言葉ではない。ルーシアスは既に「正当化」を試みている。「支配の正統性」は、単なる「力」だけからは生じない。その「正当性」が問われる。ルーシアスの殺人は、「正当な殺人」に回収されなければならない。ここは「野生の正義」を、その最も源基的な形態で主張し、かろうじて、「私闘」に留まらない地平を開こうとしている。では、さらにルーシアスは成功するであろうか？ 戯曲の展開としては、成功しなければならない。だから、マーカスがこの状況を引き取り、ルーシアスを皇帝推戴へと導く「筋立て」を描くことになる。しかし、成功しているか？

マーカスは、第一幕第一場でも展開した「政治身体論」を再び提示する。まずマーカスは、ローマが騒乱の中で四分五裂しているという現状を語る (5. 3. 66-68)。次いでマーカスは、「私にあなたたちに知らさせてくれ、どうすれば、再び…このバラバラになった体節を再び一つの身体に戻せるかを (O let me teach you how to knit again/…/These broken limbs again into one body) 5. 3. 69-71」と言葉を繋ぎ、解決策を「知っている」と誇示する。ローマの一貴族がこの発言を引き取り、その解決策を明らかにする前にマーカスに騒乱の原因を明らかにするように求める (5. 3. 72-86)⁷¹。マーカスは、皇帝を殺害したばかりの、公式には依然としてローマへの反逆者である (はずの) ルーシアスを「ローマの若き司令官 (Rome's young captain) 5. 3. 93」と呼んで、説明を委ねる (5. 3. 87-94)。

ルーシアスは、1) 皇帝の弟パシエイナス殺害の犯人がカイロンとディミートリアスであること、2) ラヴィニアを陵辱したのもこの二人であるこ

と、3) ルーシアスの弟たちは、濡れ衣で処刑されたこと、4) タイタスの手も騙し取られたこと、5) 自身も追放されたことを語る (5. 3. 95-104)。

1) 2) に関しては「犯人」を名指しているが、3) —5) については、「受け身」の形で事実だけが語られていることに注意しておこう。皇帝サターナイナスはもとより、タモーラの名も語られない。

次いでルーシアスは、6) 自らゴート人に助けを求め、「友」として受け入れられたことは認めながら (5. 3. 105-107)、しかし、7) 「私の血を流してローマの繁栄を守ってきた (preserved her welfare in my blood) 5. 3. 109」と自らを誇る (5. 3. 112-117)。ゴート人のもとに走ったという自分の行為がローマに敵対するためのものではないことを弁明している。この論理を受け入れるかどうか、『タイタス・アンドロニカス』の「筋立て」としての「肝」である。

ここで再びマーカスが発言する。「赤児」を示しながら、「タモーラが産んだ子であり、不信心者のムーア人の仕業である (Of this was Tamora delivered, /The issue of an irreligious Moor) 5. 3. 119f」ことが明らかにされ、さらに、このエアロンが「これらの災いの主任建築士であり計画者である (Chief architect and plotter of these woes)」と語られる。ようやくタモーラとエアロンの名が言及され、エアロンが「首謀者」として名指されている。この名指しによって、先の3) —5) の災厄はエアロンが「計画」したこととされることになる。

その上でマーカスは、ローマ人たちに「タイタスが復讐するどんな理由を持っていたかを判断してくれ (Now judge what cause had Titus to revnge) 5. 3. 124」と挑戦し、「われわれのしたことにいささかなりともあやまりがあれば、…哀れなアンドロニカス家の生き残りたちは、…こうして、わが一族の断絶をとげよう (Have we done aught amiss, … The poor remainder of Andronici … And make a mutual closure of our house) 5. 3. 128-133」と語り継ぎ、最後に「(言ってくれ、ローマ人たちよ、言ってくれ、そして、われわれにそうせよとあなたたちが言うなら、われわれはそうする。手に手を取ってルーシアスと私は身を投げよう (Speak, Romans, speak, and if you say we shall; Lo, hand in hand Lucius and I will fall.) 5. 3. 134f」との「最

後通牒」を突きつける。言うまでもないが、公平な判断を求めているようでありながら、実は、「私闘」を「公事」にすり替えるタイタス側の「言い分・理由」だけを考えることを求めている。

皇帝サターナインナスの使者であったイーミリアスが、ここでローマ市民を「代表して」(?), 「ルーシアス、われらが皇帝、私はよく知っている、民の声はそうなるようにと叫んでいる (Lusius, our emperor, for well I know/ The common voice do cry it shall be so) 5. 3. 138f] と応えてしまう。すかさずマーカスが、「ルーシアス万歳、ローマ皇帝万歳 (Lusius, all hail, Rome's royal emperor !) 5. 3. 140] と引き取って、それに、ローマ人一同が「(Lusius, all hail, Rome's gracious governor !) 5. 3. 145] と唱和して、ことは成った。

ルーシアスが受諾の言葉を語る。「有り難う、優しいローマ人たちよ。私が統治することで、ローマの傷を癒やし、その災いを拭い去れますように。

(Thanks, gentle Romans. May I govern so/To heal Rome's harms and wipe away her woe.) 5. 3. 146f]。「公的」には、これでルーシアスの支配が確立したことになる。ルーシアスは直ちにその支配の実を示すべきである。しかし、「しかし (But,)」と言葉を繋いで、ルーシアスは「優しい人々よ、しばし私のすることを見守ってくれ、というのも哀しい仕事をするようにと自然が課しているからだ。(gentle people, give me aim awhile, /For nature puts me to a heavy task.) 5. 3. 147f] と述べて、「私事」に入ることの許しをローマ人たちに願う。「自然が課している」私事、つまり、「家族の追悼」である。もちろん、ここで、この私事に入ること自体には十分に「公的」な意味、すなわち、そうした「自然」を大事なこととする人間であるということを示すという意味があり⁷²、そのためにそうするわけである⁷³。

見守っていたローマ人の一人、おそらくはイーミリアスが⁷⁴、ルーシアスに「皇帝」としての、つまり、最初の「公的」な仕事を促す。エアロンの処分である。胸まで地面に埋めて放置する、「これがわれわれの判決だ (This is our doom) 5, 3, 181] とルーシアスは宣告する⁷⁵。もちろん、皇帝としての、つまり共同体の総意としての複数である。

これに応ずるエアロンの「最後の言葉」は、長くはないが雄弁である。す

でに指摘されてきたように⁷⁶、これまで、「される側」は、誰もがほとんど「問答無用」、何の抗弁も何も許されず、言葉を奪われてきた。アラーバス、ミューシアス、バシエイナス、マーシアス、クインタス、ラヴィニア、名前さえ呼ばれない乳母、（名前はあるとしても登場しない）産婆のコーネリア、さらには（僅かな「減らず口」を利くことを許されてはいるが、無造作に「縛り首」を宣告される）道化、ディミートリアス、そしてカイロン。エアロンも一時は口を塞がれるが（5. 1. 151）、ここで語る機会を与えられている。エアロンが自らの生についての自ら下した「最終判決」である（5. 3. 183-189）。

Ah, why should wrath be mute and fury dumb? （ああ、怒りが語らず、憤りが黙っていられようか

I am no baby, I, that with base prayers （私は赤ん坊ではない、私は、卑しい祈りをして

I should repent the evils I have done. （してきた悪事を悔いるような、そんな赤ん坊ではない

Ten thousand worse than ever yet I did （これまでしたよりも一万倍も悪いことを

Would I perform if I might have my will. （これからも私の意志を持てるものなら、したいものだ。

If one good deed in all my life I did （これまでの生涯の中で、一つでも私がいいことをしていたら

I do repent it from my very soul. （まさに私の魂そのものでそれを悔やむ

まことに「あっけあらかん」とした「一人称」の台詞である。すでに見たように、エアロンは「悪党」である。しかし、彼の「悪党さ」は、「潔いと言えば潔い」が、どこか「軽い」。エアロンには、シェイクスピアの他の作品における「悪党」、例えば、イアーゴやマクベス、またリチャード三世、さらには、『リア王』のエドモンドなどに比べると⁷⁷、どうにも「深み」がない。

エアロンは何歳だろうか？ エアロンはマーカスによって「これらの災いの主任建築士であり計画者である（Chief architect and plotter of these woes）」と呼ばれており、「主犯」とされているように見える。確かに、エ

アロンは「計画」が好きである。しかし、エアロンがしているのは「全体の計画 (grand design)」ではない。最近の「流行語」を使えば、タモーラの「意を忖度した」計画である。彼がタモーラの意志を離れて自ら計画したのは「赤児の救出」だけである⁷⁸。提携するためにゴート族の地に向かったことになっているが、事前に何の手配も準備もしていたわけではなく、まさに提携相手としようとしたゴート人の兵士にあっさりと捕らえられて、ルーシアスの手に落ちた。私は十代後半、ずばり言えば「17歳」と思っている。「赤ん坊ではない (no baby)」とわざわざ語る年齢である。タモーラは自分の子供たちを「可愛い子 (boy(s))」と呼んでいた。カイロンとディミートリアスは、エアロンよりは年上だが、せいぜい二十歳前後だろう。その二人の子供たちは、そして時にエアロンも互いに「小僧 (boy[s])」と呼びあっていた (2. 1. 38, 44, 130, 2. 2. 120, 2. 3. 120, 163, 4. 2. 89, 96)。実は、意外にエアロンの年齢を示唆する台詞は多くない。そんな中、「赤児」をめぐる場でエアロンは、既に註記したが、兄弟に「私からだ」と皇后に伝えろ、私は自分の子は自分で育てる年頃だ (Tell the empress from me I am of the age/To keep mine own) 4. 2. 106f」と言い放ち、また「赤児」について「私の精力と若さの似姿 (the vigour and the picture of my youth) 4. 2. 110」と述べている。また遡ればタモーラは、「金袋」を埋めたばかりのエアロンを見つけて「私の可愛いエアロン (my lovely Aeron) 2. 2. 10」と呼んでいた。

想像を逞しくすれば、タモーラはエアロンをいわゆる「閨房」では「私の可愛い赤ちゃん (my lovely baby)」と呼んでいたのではないか。もちろん、恋人たちは、大人どうしであっても「赤ちゃん」という言い方をするかもしれない。しかし、ここでの台詞は、そうした呼称の拒否であるのではないか。それも、単に「仲違い」したことによる単なる「「赤ちゃん」という呼称の拒否」ではなく、「「赤児」ではないという事実の否定」である。

いずれにせよ、エアロンは、「われわれが持つ大人びた印象」にも関わらず、若い⁷⁹。振り返ってみれば、タイタスが皇帝からの「使者」を装ってタイタスのもとを訪れたとき (3. 1. 151-192)、タイタスを始めとしてルーシアスとマーカスが騙されて信じてしまうのも、この「若さ」のためである。エアロンは、それほどに「無垢」に見えたのだ。そして、騙しに成功したエ

アロンは傍白で自らを誇っていた。

O, how this villainy (ああ、この悪事はなんて

Doth fat me with the very thoughts of it! (ただ考えるだけで私を太らせるんだ!

Let fools do good, and fair men call for grace: (阿呆はよいことをして、真っ当な奴は恩寵を求めるがいい

Aaron will have his soul black like his face. (エアロンは、顔と同じくらい黒い魂を持ち続けるんだ。

エアロンは子供である。これまで「悪党」と呼んできたが、「悪党」ではあるが、未熟な、いわゆる「不良」、あるいは「恐るべき子供」⁸⁰と考えるのが相応しい「悪党」以前の「悪党」である⁸¹。だから、エアロンは、「赤児」を守るという「よいことをして」も、「阿呆 (fools)」に似つかわしいことに、自身の宣言とは裏腹に後悔しない。「悪党」未満の「阿呆」のままに「不良」は消える。エアロンは、マーカスたちによって、「この度の禍の主任建築家にして筋立て制作者 (Chief architect and plotter of these woes) 5. 3. 121」とされたのであって、経緯を見れば明らかのように、事実そうであったわけではない。エアロンは、ある意味で「大人たち」によって仕立てられた、もちろん無垢とは言えないが、「身代わりの山羊」である⁸²。

最後は、皇帝となったルーシアスによる、死者たちの「弔い」である。

Some loving friends convey the Emperor hence, (では、親しき友たちが皇帝を運び、

And give him burial in his father's grave. (彼の父親の墓に埋葬せよ。

My father and Lavinia shall forthwith (私の父とラヴィニアは、直ちに

Be closèd in our household's monument. (わが家の墓地に納めさせよ

As for that ravenous tiger, Tamora, (貪婪な虎タモーラについては

No funeral rite nor man in mourning weed, (いかなる葬儀もならず、嘆く者もあつてはならず、

No mournful bell shall ring her burial; (彼女を弔う鐘を鳴らしてはならない

But throw her forth to beasts and birds to prey. (彼女を放置し、獣と

鳥の食べさせよ。

Her life was beastly and devoid of pity, (彼女の生は、野獣のようで、
憐れみを欠いていた、

And being dead, let birds on her take pity. (だから死んだ今、憐れみを
かけるは鳥に任せよ

皇帝サターニナスの「関与」は、公的には最後まで問われない。しかし、
「先帝」としての公式の礼を受けているのかどうかも、実はよく分からない。
指示されたのは「親しき友たち」による「彼の父の墓」への埋葬である。埋
葬に新皇帝ルーシアスがどのように関わるかも明らかではない。しかし、そ
れでも、父であるタイタスと妹ラヴィニアに先んじて、最初にその扱いが指
示されている。

タイタス組もタモーラ組も、今や一人である⁸³。残ったのは、「ルーシア
ス」と赤児である。ルーシアスはエアロンとの約束を守り、赤児が生き延び
ることを許すのか、それとも約束を破り、殺してしまうのか？ 第一に、先
にキリスト教徒としての彼は、「赤児」を助けることを、ゴート人たちの前
で誓った(5.1.86)。第二に、今やルーシアスは皇帝である。皇帝として彼
は、他の誰かが自らがサターニナスに対してそうしたようにゴート人を率
いて彼に立ち向かうことのないように、ゴート人たちの支持を保ち続ける必
要がある。そして、最後に、約束を破って「赤児」を殺すことは、確かに「こ
の復讐劇を完結させる」ことではある⁸⁴。しかし、それは「復讐を終わらせ
ることではない」。だから、ルーシアスは殺さないはずである⁸⁵。しかし、殺
さないことも「希望」を示すことではあるかもしれないが、それだけでは「復
讐を終わらせることではない」⁸⁶。では、復讐にはどのように終わりがありう
るのか？

問題を二つ残している。

- 1 「復讐の終わり」ということとの関わりで、「赦し (forgiveness)」と
いう問題が浮かび上がってくる。この点については、『ヴェニス商人』
『尺にはし尺を』を見る中で、「慈悲 (mercy)」との関わりと異なりを
検討しながら改めて考えることにしよう。
- 2 「タイタスの狂気」の問題には、これまで何度か入りかけながら、立

ち入ることなくきた。先ず、第五幕におけるタイタスの台詞はやはり「狂気」の台詞だと私は思う。こう断言するとなると、「狂気」ということで何を考えているかを明らかにする必要があるだろう。これまで私は、「間違い」とか「狂気」といった表現をかなり無造作に使ってきた。中には不愉快に思われた人もいるかもしれない。少しばかりの弁解をすれば、全く無造作にというわけではなく、ほとんどの場合、「」付きで使ってきた。「狂気」は「あれかこれか」の問題ではない。われわれは、かなり、というより以上に、広い範囲の事象について、病理学的判断としてではなく⁸⁷、「狂気」という言い方をして、そのあり方を特徴づけてきた。つまり、問題となっている行為者は何らかの合理性に基づいてしていると思っていると確かに思われるが、その基づいている合理性が他者には合理的であるようには思われな場合、そうしたあり方についての幾つかの特徴づけの言葉の一つとして使ってきた。

「狂気」については、『ヴェニスの商人』のシャイロックとの関わりで検討し、『リア王』において論ずる。

注

- 1 2017年度夏学期「倫理学」・冬学期「価値論」の講義稿の一部である。夏学期には、他に『ヴェニスの商人』『リア王』『尺には尺を』を取り上げた。冬学期は『尺には尺を』と、新たに『オセロ』『アテナイのティモン』を論ずる。

『タイタス・アンドロニカス』に関しては、主に倫理に関わる五つの問いを設定して読解を試みている。

- 1 タイタスによるアラーバス殺しは正当化されるか？
- 2 タイタスの「狂気」は本物か？
- 3 ラヴィニアは父タイタスによる死をどのように受け止めているか？
- 4 赦しは如何にして可能か？
- 5 「悪」の主役エアロンは何歳か？

このうち、「狂気」については別稿「権力——リア王——」で論点を加えて、「赦し」については別稿「慈悲——ヴェニスの商人——」で論点を加えて、論じている。

- 2 『タイタス・アンドロニカス』の最近の研究状況については、Neill, M., ‘Romaine Tragedie’ The Designs of Tiaus Andronicus,’ in (eds) Neill, M., & Achalkwyk, D., *Shakespearean Tragedy*, 2016. (pp. 339-357)を参照した(入手には、同僚の篠崎実氏の手を煩わせた。記して感謝する)。残念ながら、近年の研究の標準的な論集Kolin, Philip C., *Titus Andronicus: Critical Essays*, Garland 1995は入手できなかった。機会があれば補いたい。
- 3 『タイタス・アンドロニカス』はシェイクスピアに帰された最初期の悲劇作品である。著者に関しては、かつて主張された、かなりの部分がシェイクスピアではなくGeorge Peeleによって書かれたという説が、Vickers, B., *Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford U.P., 2002によって息を吹き返しているらしい。Vickersによれば、第一幕全体、第二幕第一場、第二場、第四幕第一場は、合わせると全体の三分の一程度になるが、Peeleによるという。しかも、Vickersの言うように、第一幕が全体としてPeeleの手になるとすれば、戯曲全体の構想もPeeleによる可能性を考える必要があるが、しかし同時に、戯曲全体としては、綿密な相互手入れの入った「共作」であるとする研究が大方の賛同をえているようである。
- 4 ヤン・コット『シェイクスピアはわれらの同時代人』(1964) 蜂谷昭雄・喜志哲雄訳白水社(337頁)参照(以下、翻訳のある著作については、言及は訳書で行う)。同書によれば、数え方にもよるだろうが、35人が死に、少なくとも主要人物14人は「世にも趣向をこらした殺人」によるという。もちろん、『ヘンリーV世』のような歴史劇ではもっと多くの人が死んでいるはずだが、そこでは個人の死が無残に描かれることはない。あるいは、残酷さについても、『リア王』のコーデリアの死の方がさらに残酷だと思ふ人もいるだろう。とはいえ、やはりこの戯曲の残酷感、シェイクスピアの作品の中では際立っている。
- 5 「残酷劇」という表現は、依田義丸『シェイクスピア 残酷劇からの誕生— 『タイタス・アンドロニカス』の劇作術』京都大学学術出版会(2006年)による。依田によれば、「残酷劇(Theater of Cruelty)」とは、シモンズ(J.A. Symonds)が「流血悲劇(Tragedy of Blood)」と呼んだ悲劇群に含まれる作品で、キッドの『スペインの悲劇』、マーロウの『マルタ島のユダヤ人』を先駆として、『タイタス・アンドロニカス』を経て、マーストンの『アントーニオの悲劇』で頂点に達する、セネカの悲劇とマキャベリズムとを劇世

界を支える主柱としている作品群とのことである（5-8頁）。確かに『タイタス・アンドロニカス』は、古典悲劇であるセネカの悲劇を支えているであろうし、マキャベリズムと無縁ではない。エアロンに、さらにはサターナイナスに、その影を見ることはそれほど困難ではないだろう。もっとも依田自身には、本論での分析に当たってマキャベリへの言及はない。それは、実は依田の言う「残酷劇」はさらに、「観客が残酷なシーンを楽しめるように、残酷な扱いを受ける登場人物への同情を観客が持つことを阻害するように登場人物が設定され、またその展開がそのように故意に仕込まれた作品」（引用ではなく私の纏め）といった意味合いを持った独特な概念であるからである。

なお、セネカの影響があるとされるエリザベス朝初期の幾つかの悲劇作品はしばしば「復讐非劇（Revenge Tragedy）」と呼ばれるようである。これらの作品は何れも何らか「復讐」をテーマとしており、先に「残酷劇」として挙げられた作品はみな「復讐悲劇」である。なお、依田は「結びにかえて」において「復讐悲劇と残酷劇という二つの方向の劇作が招来する矛盾（244頁）」というが、一般に復讐悲劇と残酷劇には、さらに依田の独自の限定を後者に付さない限り、方向において齟齬・矛盾は生じないと思われる。それとも、私の知らない別の議論のコンテキストがあるのだろうか？

テーマが「復讐」であるということでは括れば、シェイクスピアに限っても、『ハムレット』もそうだし、『ヘンリーⅥ世』といった、いわゆる「歴史劇」の幾つか、さらには『ヴェニス商人』といった「喜劇」をも含んで、「悲劇」に限定されない「復讐劇（Revenge Play or Drama）」をジャンルとして考えることになろう。実際、そうした観点からの研究として、例えば、Woodridge, L., *English Revenge Drama*, Cambridge U.P. 2010などがあり、こうした作品の時代的背景と広がり学んだ。

- 6 アリストテレス『詩学』第六章。「筋立て（mythos）」は悲劇の「原理」・「魂」とされるとされる。別稿「アリストテレスの『詩学（悲劇論）』における「行為」と「悪」の問題」【本論】参照。「筋立て（plot）」という言葉は『タイタス・アンドロニカス』の中で何度か（7-8度）「計画」「場所」といった意味で使われているが、タモーラはタイタスの息子らを罪に嵌める偽の手紙を「この時期をえない悲劇の計画（The complot of this timeless tragedy）2. 3. 265」と呼び、またタイタスが「陰惨な復讐の奇妙な計画（strange plots of dire revenge）5. 2. 6」を計っていると語っている。悲劇と復讐は計画さ

れ筋立てられなければならない。

- 7 現代においては、思うに例外的に、Bloom, H., *Shakespeare The invention of the Human, Fourth Estate* (1998)などは、登場人物たちも「とても愉快な (very funny)」エアロンを別にすれば、タイタスもタモーラも反感を掻き立てるだけで取り柄がなく、評価するとすれば、「悲劇」としてではなく、むしろ「血なまぐさい笑劇 (a bloody farce)」としてであり (p. 80)、シェイクスピアがシェイクスピアになるには重要だったとしても、「それ自体としては価値を認めることができない (I can concede no intrinsic value to Titus Andronicus)」(p. 86) という厳しい評価をしている。
- 8 「筋立て」ということで、ここでは、【本論】において論じたアリストテレスが悲劇の「魂」とした「筋立て」よりはやヤルーズではあるが、ほぼそれに準じた意味で語っている。第三幕第二場の「ハエ殺し」の場面は後期のF版のみでQ版にはないとのことであるが、『タイタス・アンドロニカス』に関しては、後に見るように、タイタスの「狂気」の理解に若干の違いをもたらすとしても、この場面の有無によって『ハムレット』や『リア王』の研究において問題となるような筋立ての「改編」問題はないと考える。
- 9 幕分けは、それまでは無言であった、しかし、展開において重要な役割を果たすエアロンの台詞からを第二幕とする一般に流通しているF版の分け方がすっきりしているように思う。確かにこの場面は時間的にも直前の場面と連続しているように思われるが、引き続きエアロンの助言(?)のもと、ラヴィニアへの企みが語られ、実質上「復讐」が始まるからである。
- 10 時代設定としては、帝制ローマで、皇帝の選定方法やキリスト教との関わりなどからして、いわゆる「元首期」となるが、それ以上は限定しがたい。読む側としては、何らかの自らの時代と状況に重ねることになるし、上演ともなれば、例えば、ホプキンス版がそうであるように、ファシズム期のイタリアに重ねるといったこともされるから、いわゆる「くそリアリズム」は避けたいが、逆に、自らの時代と状況に重ねて読むことが「アナクロニズム」に陥らないためには、ある程度のこだわりは必要である。
この点は、『タイタス・アンドロニカス』に限らないが、いわゆる、成文化されていようとされていまいと、設定時代（とシェイクスピアの時代）の「法的」な事実と「倫理」の普遍性の問題の理解に関わっている。
- 11 後に見るように、二人を比較すればサターナナスの方が「悪役」らしく造形されているが、重要なことは、対立する二人がいることであって、対立す

る者の単なる個人的性格ではない。

- 12 歴史的な事実としては、時期にもよるだろうが、帝政期のローマで葬儀に公に生贄が求められたことはないようである。
- 13 こうした言葉使いによってタイタスが許されるとは私も思わないが、依田は、タイタスのこうした点には一切触れず、シェイクスピアは、いわゆる「褒め殺し」を交えながら「残酷なタイタス」を観客に印象づけ、タイタスへの同情を控えるようにと仕込んでいるのだと言う。私には、依田は自分が読みたいと思っていることをシェイクスピアが先回りして書いていると言おうとしているとしか思えないのだが、私も観客の一人だと思うが、その私には依田のように読めない。タイタスは、幾ばくかの長所と大きな欠点のある、この悲劇を成立させるのに不可欠の「一人の人間」として描かれている。そして、そのように描くことで、そうした人と他のさまざまな人との織りなしによって成立している現にある世界であるような世界をシェイクスピアは描いていると思う。

なお、タモーラが、戦った者たちの対称性を理由に息子の命を助けることを求めていたのに対し、タイタスは、その対称性を一方的に否定しているように思われる（1. 1. 125-129）。

These are their brethren whom your Goths beheld（ここにるのは、あなたがたゴート人の前で

Alive and dead, and for their brethren slain（生から死へと追いやられた者の兄弟であり、

Religiously they ask a sacrifice.（彼らは死者への信心から犠牲を求めている。

To this your son is marked, and die he must 名指されたあなたの息子は、死ななければならぬ、

T'appease their groaning shadows that are gone.（この世を去った影の呻きを鎮めるために。

確かにタイタスは「仲間には優しく敵には残酷な人」である。確かに、このことが問題なのだ。

- 14 いかなる資格と「正当性」をもってタイタスはアラーバスを「生贄」として殺すという行為を認めえたのか？ 捕虜の処刑は実際古代ローマでは（も）あったようであるが、現代的な観点から言えば、アラーバスは「戦時捕虜」であり、不可欠な手続きを経っていない処刑は不正であり、あってはならない

ことである。ここでは、事実としてはそうした行為があったよさだということ、また、判断が軍司令官に「一任されていた」ということもありえたかもしれないという点を確認するだけにとどめる。いずれにせよ、この行為の正当性という問題は無視できない重要な論点である。「法」の正当な執行と「(権)力」の恣意的な行使との、いわば「隙間」になされた行為であるからである。

- 15 第一幕第一場冒頭のサターナイナスとバシエイナスの皇帝を目指しての「選挙運動」(1.1.1-17)に、ローマ市民がタイタスを皇帝に推挙することにした旨を伝えながら割って入ったマークスの言葉(1.1.18-48)を受けて、バシエイナスは、ラヴィニアに「私の思いのすべてが捧げられている(my thoughts are humbled all) 1.1.54」と公言していた。その場にはサターナイナスもいたから、バシエイナスとラヴィニアの関係は、タイタスは知らないままに、半ば「公然」のこととして知られていたことになる。
- 16 第五幕第三場では、タイタスの子のルーシアスが皇帝サターナイナスを殺した直後にマークスが、再び「政治身体論」を援用しながら、「いかにして、…これらのバラバラの肢体を再び一つの身体に纏め上げられるかをあなたがたに語らせてくれ(O let me teach you how to knit again... Those broken limbs again into one body) 5.3.69-71」として、今度は、ルーシアスに皇位を引き寄せることを目指しながら語る。マークスは、いわば「キングメーカー」である。
- 17 この間のやり取り(1.1.204-233)で、サターナイナスは、荒々しくマークスの発言を遮り、たしなめるタイタスにも「地獄へ行け(shipped to hell) 1.1.210」と悪態をつくなど、ローマ市民の「頭」たる皇帝には相応しくない態度を示し、(おそらくは)年下のルーシアスからもタイタスの「善意を引き裂く者(interrupter of the good) 1.1.211」として咎められている。
- なお、第四幕第三場において、大方の真相を知ったタイタスは、狂気の中(?)で、暴君となるサターナイナスを皇帝に推挙した過ちによって、「私がおまえ[ローマ]を下劣なものにした(I made thee miserable) 4.3.18」と語ることになる。
- 18 父親の娘の結婚に関する資格については、シェイクスピアの時代と作品の時代の考え方の異同等も含めてさまざまな議論があるのだろうが、例えば、『真夏の夜の夢』や『ヴェニス商人』に見られるように、実際の運用においてはともかく、「法的にはほぼ専制的な資格があるとされているならば、

ここでタイタスは公的に請け合ったことになる。

- 19 ラヴィニアとバシエイナスの関係は、他の家族が喜ぶものであったとしても、タイタスからすれば知らぬ間になされたことであって、彼の「名誉」を汚す「私通」であり、皇帝の意志にも反し、その名誉をも汚すことでもあることになる。だからこそ、後に皇帝サターニナスは、悪意からではあるが、二人の関係について「強姦 (rape) 1. 1. 409, 410」と語ることができることになる。
- 20 1. 1. 299-303のタイタスとルーシアスのやりとりは、意地の悪い見方をすれば、ルーシアスたちもまたラヴィニアのこと（幸せ）を考えているのではなく、タイタスが皇帝と約束したことに基づいて行動したのと同様に、それ以前にバシエイナスと約束したことに基づいて行動しているにすぎない、とも言えるかもしれない。ルーシアスは、ラヴィニアを皇帝に返せという父タイタスに「死骸でよければ、しかし、彼の妻にはさせない。妹は他の男の法的に約束した恋人だ (Dead if you will, but not to be his wife/That is another's lawful promised love) 1. 1. 302f」と応じている。
- 21 タイタスは、この殺人は「正当な殺人」であると考えている。Garber, M., *Shakespeare After All*, Anchor, (2004) は、「親族よりも皇帝を、つまり、人格的な愛着 (personal affection) よりも一般的な法 (impersonal law) を選んだことで、タイタスは取り返しのつかぬ (irreversible) 誤り (error) を犯した」(77頁) とコメントしている。確かに「取り返しのつかない」「誤り」をしたと思うが、それは「愛着と法」という対立軸で考えるのがふさわしい誤りだろうか？ 引き続き埋葬の拒否など、アンティゴネー物語におけるクレオンを思わせる展開だが、ここでの対立は、法一般と家族的愛着だけではなく、タイタスの「名誉」と愛着という位相にある。タイタスは家長としての名誉を汚されたことに怒っている。確かに、リア王を思い起こさせる。
- 22 タイタスの埋葬の拒否は「家墓」への埋葬の拒否であり、埋葬そのものの拒否ではない。それは第五幕末での、遺体の放置というタモーラの埋葬の禁止とは異なった事態である。これこそは、新皇帝ルーシアスによる、「国法」に反した者への処置である、ということになるだろう。
- 23 実は、ここでタイタスが判断を求めているのは、自分が皇帝を「いかに愛し敬っているか」であり、直前の拒否の言葉とは奇妙にすれ違っている。バシエイナスもそのことは否定していないし、むしろ、そのことによって庇おうとしていた。そして、それは、下心あるタモーラの発言でも同様である。

- 24 アンソニー・ホプキンスの『タイタス』(1999年)や、最近見たグローブ座公演(2006初演、2014再演CD)なども、そうしている。
- 25 『タイタス・アンドロニカス』の中で「和解(する)(reconcile)」という言葉が使われる唯一の箇所である。
- 26 タモーラの長子アラーバスの殺害(1. 1. 99-152)とタイタスの末子ミュシアスの殺害(1. 1. 294-303, 346-396)場面は上演前の比較的後になってからの挿入であるとするBate, J., *Titus Andronicus*, Arden 3rd Series (pp. 103-108)らの見解は、仮に正しいとすれば、むしろシェイクスピアの劇作家としての力量の確かさを示すものであると思う。この二つの殺害のどちらを欠いても、『タイタス・アンドロニカス』は失敗作となっていたように思う。確かに、第二幕の始まりでのタモーラと息子たちとの復讐を忘れたかのような振る舞いとは平仄はあうが、その後の展開が無理になる。
- 27 翻って現代は有効に機能している世界だと言えるかといえば、必ずしもそうでないから、『タイタス・アンドロニカス』を読むことには意義がある。
すでに触れたように、アラーバスの死も、司令官タイタスの全くの恣意的な判断によるわけではないとしても、正当な「法」的手続きに基づいてなされたことではない。このことが「気にならない」とすれば、やはりどこか麻痺しているのだと思う。
- 28 「復讐は一種の野性の正義である。人間の本性がそれに頼れば頼るほど、法はそれを刈り取らねばならない (Revenge is a kind of wild justice, which the more man's nature runs to, the more ought law to weed it out)」
- 29 エアロンは、「計画(筋立て)」することが大好きである。第五幕第一場では、それまで行ってきた数多くの悪事を語る中で、「若い少女を犯すとか、その計画を立てるとか (Ravish a maid or plot the way to do it) 5. 1. 129」と語り、自らの「計画好き」を誇っている。そして真相が明らかにされる第五幕第三場でマーカスは、エアロンを「この度の幾つもの禍の主任建築家にして筋立て制作者 (Chief architect and plotter of these woes) 5. 3. 121」と呼ぶことになる。ここ第二幕でも、ディミートリアスとカイロンのラヴィニアをめぐる喧嘩について、エアロンは、「そんなことでは、あなた方は自分の死を計画することになる (you do but plot your deaths/By this device.) 2. 1. 78f」と語り、また、二人に強姦計画を指南して「あそこ [森]には強姦や悪事に適ったたくさんの人目につかない「場所(計画)」がある (many unfrequented plot there are, /Fitted by kind for rape and villainy) 2. 1. 116

- f] と語り、計画することの大事さを論じている。あるいは、2.2.72のバシエイナスの語る「目立たない場所（an obscure plot）」もダブル・ミーニングになっているかもしれない。
- 30 Eagleton, T., *On Evil*, Yale U.P. 2010 (p. 12). 翻訳があるが、引用は私訳である。
- 31 これは疑いえないことだろう。「復讐ごっこでみんなくたばっちまえ（Vengeance rot you all!） 5. 1. 58」。
- 32 ラヴィニアはどこか未だ「娘（maiden）」のように描かれているが、サターナイナスはタモーラとラヴィニアを「新婚のご婦人方（new-married ladies） 2. 2. 15」と語り、ラヴィニアはバシエイナスを「私の高貴な殿下（my noble lord） 2. 2. 81」と呼んでいる。
- 33 そのあらましについては依田第二章注22参照。
- 34 依田自身の答えは、この問題は「彼女 [ラヴィニア] に一方的な好感を持たないように仕組んで」「ラヴィニアにもひどい侮辱の言葉を皇后に対して浴びせさせている」が、それは「強姦に先立ってシェイクスピアが彼女を好感のもてない存在にしているのだと考える」と「よく理解できる」（82-83頁）ようになるという、かなり捻った解決である。
- 35 穴の中のマーシアスがバシエイナスを見つけたことを皇帝に伝えた後、クイントスとマーシアスは一言も話さない。なぜか？ 話せなかったのだろう。しかし、「猿轡」などによって拘束されていたからではない。そうした処置がなされたとしても、それは皇帝の言葉「彼らに一言も話させるな、罪は明白だ（Let them not a word: the guilt is plain） 2. 2. 301」より後のことである。では何故か？ 一服盛られていて、このときには話せない状態になっていたという演出しかないように思われる。一服盛ったとすれば、エアロンということになる。数少ないエアロン独自の行為である。
- 36 Batelには注はなく、参照することができた翻訳（福田、木下、松岡、小田島）も分かれている。それぞれ、「ここにいてあの子達と話をせぬ方がよい」「二人と口をきこうなどとするな」「待っていても話はできん」「あの二人とは口をきくな」と訳しており、福田・松岡は「息子たち」、木下・小田島は「皇帝たち」、のようである。
- 37 典拠を失ったが、「手紙を拾ったのがタイタスであるというタモーラの台詞が嘘で、タイタスは、嘘だと分かっていたが、息子たちの保釈を得ることが優先なので、逆らわず、そうだと認めたが、云々」というコメントをどこか

- で見た。しかし、演出だけで、これを観客に見せるのは難しいし、エアロンの台詞とどう辻褃を合わせるかも難しい。
- 38 グローブ座版は、「かなりの」というか「相当な」リアリズムであるが、ラヴィニアが「痙攣」のような動きをすることを別にすれば、マーカスに存分に語らせている。ホプキンス版は、前後6行程度を残（圧縮）して台詞の中間部を大幅にカットしているが、その分を、映像的には、腕も衣服も血に汚さず、全体として美しく描くことになった。
- 39 前にも触れたが、第二幕第三場のラヴィニアに「違和感」を表明するとすれば、それはこの前提が崩れていると思われたからである。
- 40 ルーシアスにとっても「誓った言葉を自分の命よりも大切なこととして愛する」名譽心が行動の最高原則であること、そのことがここに明らかにされている。
- 41 ここでタイタスは、エアロンとタモーラを「敵」としている。エアロンは建前としては皇帝の命令を伝えただけであり、タモーラも皇帝に取りなしをすると述べていたわけだが、事態の進行からして、彼らが好意的であるどころか、敵対していると考えすることは、明白な証拠はなかったとしても、依田の言うように奇妙（116頁）なことではなく、極めて自然なことである。
- 42 グローブ座の公演は、第三幕第二場の前後に、タモーラ・エアロンたちの「復讐の祝祭」のシーンを挿入している。
- 43 依田第三章注13（260頁）によれば、ニコラス・ブルックは「シェイクスピアらしくない場面展開」であり、「劇全体の構造の中で何ら特別な機能を果たしていない」と論じているらしい。
- 44 この単純な真相を明らかにする術がここまで見いだせなかったということに無理があるが、それは言うまい。これまで真相の明らかにならなかったことをタイタスが嘆いているし（4.1.81f）、そもそもディミートリアスたちがラヴィニアを殺さなかったということがありえない話になってしまう。なお、タイタスの台詞はラテン語で語られる。「偉大なる天の支配者よ、汝の罪を聞くことかくも遅く、見ることも遅きか？（Magni dominator poli, / Tam lentus audis sclera, tam lentus vides?）」この台詞は、Bate（p. 30, 165f, 216）によれば、第二幕第一場でのディミートリアスの強姦の意図を語るラテン語の台詞に対応してセネカの『ヒュッポリュトス』をネタ本としているとのことだが、一種の「楽屋落ち」であると思う。
- 45 ここでタイタスは、ラヴィニアの復讐を実行するための主要な「敵」をタモー

ラと見定めている。

- 46 マーカスは「文官」であり、戦にはなれていない「若い狩人 (a young huntsman) 4. 1. 101」から、という趣旨である。
- 47 エアロンはタイタスの「狂気」をどのようにして知ったのだろうか？ タイタスの「狂気」は、まだ家族の間だけで話題になっていることである。
- 48 あるいは解決済みの問題なのかもしれないが、納得できる理解を見いだせなかった。課題として残しておく。
- 49 第五幕第二場のタモーラたちによる「劇中劇」と対をなしている。いずれも不完全な「劇中劇」である。
- 50 「ああ、ローマよ、そうだ、私がお前を惨めにしたのだ。私が市民の賛成票を彼に投じた時に、その彼がこうして私に暴政をふるっている (Ah, Rome ! Well, well, I made thee miserable/What time I threw the people's suffrages/On him that thus doth tyrannise o'er me.) 4. 3. 18-20」。タイタスは、一連の不幸の根本的な原因は皇帝推挙の誤りにあったと考えている。確かに、タイタス側から見れば、そこから齒車は狂い始めた。
- 51 4. 3. 94-100と4. 3. 101-107とは、共にQ 1 からあるようだが、Bate (pp. 101-3) なども言うように、「異稿」であるように思われる (Bateは前者を「{ }」で括っている)。前者ではマーカスが「嘆願書 (oration)」の提出を話題にするが、後者で「嘆願書 (supplication)」を話題にするのはタイタスである。私も、この場はタイタスに主導権があり、微妙なところだが、後者の方が相応しいと思う。
- 52 つまり、この「劇中劇」は「茶番劇」にも「猿芝居」にもならず、ここで突然の「悲劇的」な終結を迎えることになる。
- 53 皇帝の台詞4. 4. 1-27と4. 4. 49-59は、内容的な「重なり」が多い。二度目の台詞は、「(劇中劇)」についての「約束」を知らないの、見当外れかもしれないが、劇中劇を終わらせるために、道化のエピソードを入れ、そのために、流れが「断ち切れ」たので、それを復するために、付加されたのではないかと思う。第四幕第四場の道化の登場から皇帝の第二の台詞まで (4. 4. 39-59) をカットすると、タモーラの「一安心」の台詞の直後に、ルーシアスの進軍が伝えられることになる。
- 54 タイタスの件を別にすれば、特段の失政についての言及もないままに皇帝がいつの間にかローマ市民の支持を失い、ルーシアスの声望が高まっているなど、この辺りの展開は「ご都合主義」としか言えないようにも思うが、こ

わらなくてもいいだろう。

- 55 ルーシアスは「法王」のしきたりや儀式に従う (5. 1. 74-78)、つまりキリスト教徒ということになっている。
- 56 依田によれば、Evans, B. 'For Practice's Sake: Titus Andronicus.' *Shakespeare's Tragic Practice*. Oxford .U.P. 1979. (pp 1-21)は、「最終幕の最初の場面は、すでに行われた悪事についてエアロンに恐ろしい話をさせる機会を与えると、いう目的以外には有効に機能していない(15)」と論じているらしい(168頁)。依田は、そうではなくて、「劇作家エアロン」の「自意識がはじめて観客に伝えられている」と論じているが(169頁)、いずれも的外れであるように思われる。
- 57 9)については、エアロンに無言のまま覗き見に登場させる演出で示すことができるかもしれないが、いい演出とは思えない。
- 58 シェイクスピア期の劇中劇には「劇中劇」の「約束」があるのだろうが、残念ながら知らない。「茶番劇」「猿芝居」であることも、そうした約束の一つなのかもしれない。しかし、われわれにとって重要なことは、そうした約束を知らなくても理解でき、納得できる読み筋を提出できるかどうかである。
- 59 実は、後にマーカス、さらにはパプリアスたちが「観客」として登場し、入り込み、この劇中劇の「劇中劇」としてのあり方を壊してしまう。だから、最終的には「劇中劇」ではないことになる。
- 60 「復讐の女神」に相応しい扮装をして登場するのであろうが、それがどのような扮装であるにせよ、その正体が全く誰にも分からないような扮装では、戯曲の以下の展開はありえない。例えば、後に見るように、タイタスの甥子であるパプリアスには、「殺人」と「強姦」が、カイロンとディミートリアスであることは、一目瞭然であった。
- 61 「こんな風に彼 [タイタス] に合わせるのが彼の狂気には相応しい (This closing with him fits his lunacy) 5. 2. 70」とタモーラは、自らの当意即妙を誇り、子供たちにも、「彼のいかれた気持ちの機嫌を取るために私が何をでっち上げて言っても、おまえたちは後押しして口裏を合わせな (Whate'er I forge to feed his brainsick humours/Do you uphold and maintain in your speeches) 5. 2. 71f)」と指示している。だから、ここには何の「ぎくしゃく」もなく、依田のような解説 (154-155頁) は不要である。なお、第四幕第三場ではパプリアスが「昼も夜も彼 [タイタス] に注意深く付き添い、われわれにできる限り親切に彼の気持ちの機嫌を取る (By day and night t'attend

him carefully/And feed his humour as kindly we may.) 4, 3. 27f]と語っていた。第四幕第三場と第五幕第二場は、ともに「擬似劇中劇」であり、誰もがタイタスの「機嫌取り」をする場である。

- 62 ホプキンス版では、タモーラたちはマーカスの視線を避けるように後ろを向くが、マーカスは彼らを同定し、何か言いかけるが、タイタスの台詞に、ためらいの表情を浮かべながら、タイタスに従う。グローブ版は、タモーラたちは仮面を付けていることで、マーカスは気づけなかったことにしている（と思われる）。しかし、では、どうしてタイタスは気づいたのか？ しかも、気づいたのはタイタスだけではない。その後、タモーラが去った後、二人の息子は仮面のままなのに、タイタスに呼ばれたパプリアスは、彼らの正体をあっさりで見破ってしまう。

タモーラたちは、「狂人」のタイタスには見破られない（とタモーラたちは考えた）が、他の人には明らかな変装をしていた。だが、タイタスも見破ってしまった、という演出しかありえないように思われる。しかし、そうだとすると、タモーラたちが余りに「愚か」だということになりはしないか？

タモーラ（たち）も、ある意味で「狂気」にある、そう理解することになる。あるいは、「狂気」ということを、そうしたこととして理解することになる。この点については『リア王』で論ずる。

- 63 ただし、依田（159頁）は、3）に関して、ディミートリアスとカイロンの「二人は一切関与していない」と述べ、さらに、「これを聞かされた観客は、タイタスの復讐行動の相手としてエアロンが忘れられていることを意識することになる」と論じている。仮に「二人は一切関与していない」としても、タイタスが「二人が関与している」と思ったとしてもおかしくないし、むしろ自然だろう。むしろ、2）には皇帝が関与していたことは明らかだから、依田は「観客は、タイタスの復讐行動の相手として皇帝が忘れられていることを意識することになる」と論ずるべきではなかったか。言うまでもないが、タイタスは皇帝も「復讐」の対象だと考えているし、そのことが観客から忘れられることもない。エアロンについても同様である（と思うよ）。
- 64 グローブ座の公演では、「逆さ吊り」された二人の首筋をタイタスがナイフでカットし、その血を壺にラヴィニアが受けるシーンがかなりリアルに上演される。上演の初回には客間から悲鳴が上がったというが、ビデオで見た私も少なからずショックを受けた。
- 65 次の場で、タイタスが「料理人」の姿で登場することなども、この場が、確

- かに一面では「笑劇仕立て」であることを示している。しかし、それは、グロテスクさを際立て、この場面の「意味」を「奪う」とまでは言わないまでも、少なくとも、「変容させる」ことでもある。
- 66 皇帝は、料理人姿のタイタスに「なぜそんな格好をしているのか (Why art thou thus attired.) 5. 3. 30」と尋ね、タイタスは、二人をもてなすのに「万全を期すため (I would be sure to have all well) 5. 3. 31」と答え、タモーラから「嬉しく思います (We are beholden to you) 5. 3. 32」との言葉を引き出している。タイタスは、そうしたタモーラに「陛下、陛下が私の心を知ったら、陛下はそう思われるでしょう (if your highness knew my heart you were.) 5. 3. 34」と皮肉に答えている。
- 67 「名誉殺人」という伝統的な訳語を採用したが、以下では、「面子殺人」とする。「面子殺人」が過去の問題ではないことは、近年しばしば指摘されている。
- 68 タイタスの台詞を裏返して、ラヴィニアの立場からのものとして、引用している。
- 69 タイタスは、皇帝に、そしてタモーラにパイを食べることを二度促している (5. 3. 29, 53)。皇帝も食べていると考えるのが自然だろう。彼ら二人以外の同席者には、入っていないパイを配ることになる。
- 70 依田 (166頁) によれば、Evans, B., *Shakespeare's Tragic Practice*, Oxford U.P. (1979) (p. 20) は、「皇帝がタイタスを殺したのは、非道な悪意からではなく、単にタモーラを殺したからであり、また、ルーシアスが皇帝を殺したのは復讐ではなく、単にタイタスを殺したからである」という趣旨の議論をしているとのことである。それこそ、「単なる殺人の連鎖」としか読んでいないようである。
- 71 この台詞の語り手については稿本に別れがあるようだが、Bateに従う。
- 72 ただし、いや、だからこそ、この場面では、ルーシアス、マーカス、そして小ルーシアスは、「公人」タイタスとの「別れの儀式」を行うだけで、「私事の私事」であるラヴィニアとの別れは語られない。次注で触れる「共同体」の和解とは対照的に、ラヴィニアの「悲劇」は「家族」の中に留め置かれ、「和解」の場所をえてはいない。
- 73 時代設定こそローマだがシェイクスピアの作品であるから、アナクロニズムを承知で言うことになるが、ヘーゲルが論じたギリシアのソフォクレスによる『アンティゴネー』の二つの「正義」という対立は、前注で触れたようにラヴィニア抜きに、ローマの「共同体」の体現者であるルーシアスにおいて

ひとまず「和解」していることになる。ローマ共同体の「人倫性」を特徴づけるとヘーゲルが論じた「万民法」である「法」状態の「回復」、あるいは「成立」である。タモーラが体現していたはずのもう一つの「共同体」ゴート族は、ローマに組み込まれることによって、これまたひとまずローマと和解している。

タモーラ（と息子たち）だけが、ローマからはじき出され、単なる「私的な犯罪」として断罪された。しかし、タモーラの「行為」もまた、正義に適ってはいないが、それだけにまた「悲劇的なこと」であったと私は思う。【補論】参照。

- 74 稿本は分かれているらしい。Batelは、役者が十分いるなら、台詞を語るのはイーミアスとは別人のほうが「民の声（common voice）5.3.139」を表すものとして相応しいと注記しているが、衆議一決の「公論（common voice）」であることを示すには、他に役者がいても、「他の声 [異論]（different voice）」をまじえない方がよいかもしれない。
- 75 「doom」という言葉には「最後の審判」という限定された意味もあるらしいが、「最終性」という点では、間違いなく重なっているだろう。『タイタス・アンドロニカス』ではさらに、二度、1) 第二幕第二場の、エアロンの台詞の中で「バシエイナスの最後の日 (the day of doom for Bassianus) 2.2.42」、2) 第三幕第一場でタイタスが息子たちの「死刑宣告を留保する (reserve the doom of death) 3.1.24」ことを懇願する中で使われている。また、ここでの、「われわれの (our)」は、いわゆる「ロイヤルWe」というより以上に、「公論」としての「判決」であることを語ろうとしている。
- 76 例えば、松岡訳「訳者あとがき」が、解説の由井哲也からのメールを機に、この点についてコメントしているように。
- 77 実は、エドマンズの「悪」も意外に浅いと思う。別稿『権力——リア王——』参照。
- 78 タモーラは「赤児」を殺すつもりでいたが、エアロンはそれに反して「自分のものは自分で守る年だ (I am of age/To keep mine own) 4.2.106f」と「独立」を宣言していた。
- 79 第五幕第一場の「告白」でエアロンは、ラヴィニアの「強姦」に関して、「実際、あの二人を指導した教師は私だ (Indeed, I was their tutor to instruct them) 5.1.98」と豪語するが、実際には彼は「強姦」には自らは参加してはいない。タイタスの片腕の切断も、ある意味でタイタスに依頼されてのこ

- とである。
- 80 グラハム・グリーンの『ブライトンロック』のピンキーや「廃物破壊者たち (The Destructors)」の「T」、あるいは、ジャン・コクトー『*Les Enfants Terribles*』のダルジュロスらは、ありうべき「後身」である。
- 81 昔の、つまり、若い頃の藤原竜也にさせたかった役である。蜷川幸雄の『タイタス・アンドロニカス』初演は2004年で、その時のエアロンは岡本健一で34歳であった。当時、藤原もすでに21歳だが、むしろ相応しかったのではないかと思う。2006年の再演は小栗旬で24歳である。10代の役を演ずるには、このくらいの年齢が相応しい。
- 82 「身代わりの山羊」については、別稿「慈悲——ヴェニスの商人——」参照。ルネ・ジラルール『*羨望の炎*』法政大学出版局 1999年(458-481頁)に倣って言えば、エアロンを「身代わりの山羊」に他ならないとすることも、逆に「身代わりの山羊」であることを全面的に否定することも、シェイクスピアの読みとして、また、ことがらとして相応しくはなく、むしろ「往還」する視点が必要である。しかし、ここでは、前者の側面を強調しておくことは意義のあることだと思う。
- 83 実は、ルーシアスと小ルーシアスが残っているが、この二人は同じ名前である。名前が同じだけか? 「ルーシアス」は二人で一人である。なお、マーカスには「キングメーカー」という別の役割がある。また、マーカスの子供たちもいるが、彼らは「タイタス組」の「構成員」ではあっても、「代表者」ではない。
- 84 「タイタス組」に復讐しようとする者が、いわば「後腐れ」なく、いなくなるからである。
- 85 「赤子」を殺してしまう演出もあつたらしい。住田光子「二つの価値観のなかで——ジュリー・テイモアの映画『タイタス』における〈オーナー・キング〉の要素」『シェイクスピアの作品研究——戯曲と詩、音楽』英宝社(2016)(53頁)によれば、テイモアの1994年の舞台版がそうだったらしい。
- 86 テイモア(ホプキンス)の映画版では、小ルーシアスが「赤児」を抱いて、歩きながら街の門を出て水辺の緑地に行く、かなり長いシーンで終わっている。蜷川版の舞台も、小ルーシアスが「赤児」を抱いて舞台中央で跪いて、五度「わあー」と声を張り上げることで幕となつたらしい。いずれも、何らかの、「大人」たちには示せない「希望」を示すという終わりである。私は、全く「赤子」について触れない演出はありえないが、解決の何の手がかりも

アリストテレスの『詩学（悲劇論）』における「行為」と「悪」の問題

示唆されてさえないのに、「希望」をあからさまにするのは安易であり、結局、「殺していない」ことだけを示す演出が相応しいと思っはいる。

- 87 もちろん、「狂気」とか「気違い」などといった病理学的概念はない。いわゆる「社会構成主義」に関わる問題として、別稿「権力——リア王——」で論ずる。