

## Titus Andronicus の森

### 道行千枝

人間が一時的に宮廷や都市を離れて森に入り、再びもとの社会へと戻っていく、という行動パターンはシェイクスピア劇の中にしばしば見られる。ここではシェイクスピア作品の中でもごく初期の、そして森が舞台として扱われる劇作品としては *Henry VI, Part III* (c. 1592) と並んで最初のものか二番目のものとなる *Titus Andronicus*<sup>1</sup> を取り上げる。劇中の森と都市との関係を見て行きながら、未開と文明とが対立し交錯し合う構造を浮き彫りにしたい。

悲劇における森は、喜劇やロマンス劇に見られるものと比較すると大きな相違点を持つ。喜劇やロマンス劇では、秩序の転覆した社会から逃れる避難場所として森が登場する。森の中で社会的な制約から解放された登場人物はつかの間だけ開放された気分を味わう。宮廷や都市にあっては慣習や規律によって押さえられていた諸々の欲求を、彼らは森の中で露呈することができる。しかし喜劇の場合、登場人物の個人的な欲求が劇中の社会体制そのものを覆すようなことはない。喜劇にしばしば見られるのは、本来ならば宮廷社会に備わっているはずの秩序が森の中にあるということだ。*As You Like It* のアーデンの森や *Cymbeline* の洞窟では、混乱した宮廷と対比されて規律ある生活を営む隠遁者たちの姿が描かれる。

悲劇においてもまた、森は人間の中に潜む欲求や欲望の発露の場である。悲劇ではさらにその欲望が悪へと展開し、登場人物が森から出る時に森の属性である未開・獣性・無秩序といった要素を人間社会に持ち帰ってしまう。その結果、劇の世界全体が混沌に陥る。*Titus* においては、人間の中の諸悪

<sup>1</sup> 創作年代については諸説があり、最も早いもので1589年、遅いものでは1594年という説があるが現在のところ確定していない。

を導き出すという森の役割が劇のプロットに決定的な影響を与えているように思われるが、この点についてはのちに第二節の「森による都市の侵食」のところで触れることにする。この作品において森は最も野蛮で残酷な舞台となり、森の場面を境に劇中の世界は悲劇へと急降下していく。

本論に入る前に「森」という言葉の定義づけをしておきたい。この小論では「森」という言葉を物理的な森そのものだけでなく、森に付随する象徴性（未開・獣性・無秩序）をも含めた意味で使う。森が実際に場面となるのは第二幕のみだが、森と密接に結びつく概念や要素は劇の始めから終わりまで一貫して見られ、この小論ではそのような森の象徴としての働きについて多くを述べることになるからである。

### 第一節 森の種類 [wild forest / park]

まず取り上げる問題は劇中の森の性格付けについてである。*Titus* の森は、どのような種類の森なのか。タイタスが皇帝一族を狩りに招くのであるから、この森は原生林 (wild forest) ではなく獵園 (park) である。舞台が設定されている帝政ローマ時代には王侯貴族が獵園を持つ習慣はなかったが、エリザベス朝の観客にとっては貴族のたしなむスポーツとして認知されていた。獵園は人間によって管理された自然である。*Titus* の森が獵園ならば、人の手によって都合の良い具合に変えられた自然が人間による抑制の範囲を超えて彼らを災いへと導く、ということになる。

*Titus* と前後して書かれたとされる *Henry VI, Part III* には森の場面が二箇所出てくる。三幕一場と四幕五場だが、前者は森番が登場することからその場が獵園であることがわかり、また後者でははっきりと舞台が獵園 (“park”) であることが台詞の中で述べられている。*3H6* の二つの場面と比較しながら *Titus* の森の性格を明らかにしてみたい。

*3H6* 三幕一場冒頭の場面を見てみよう。

FIRST GAMEKEEPER

Under this thick-grown brake we'll shroud ourselves,

For through this laund anon the deer will come;  
 And in this covert will we make our stand,  
 Culling the principal of the deer.(3 H 6, 3.1.1-4.)<sup>2</sup>

場所は北部イングランドのある森の中。2人の森番が登場する。森番がいることから、この場面は原生林ではなく獵園であることがわかる。彼らはシカを待ち伏せしている。そこへヨーク公エドワードによってスコットランドへと追われた王ヘンリーが、祖国をもう一度見ようとこっそり現れる。王の姿を発見した森番は“here’s a deer whose skin’s a keeper’s fee:/ This is the quondam king; let’s seize upon him. (3 H 6, 3.1.22-23.)”と、「獲物」としてヘンリーを捕らえようとする。この狩りの場面で捕獲されるのはシカではなく人間だ。そして王の捕獲という狩りの行為は身体的な動きではなく対話によって完了する。ヘンリーは森番と問答を繰り広げた末、ついには自ら連行されることを承諾するのである。

#### FIRST GAMEKEEPER

Therefore we charge you, in God’s name, and the king’s,  
 To go with us unto the officers.

KING HENRY In God’s name, lead; your king’s name be obeyed:

And what God will, that let your king perform;  
 And what he will, I humbly yield unto.(3 H 6, 3.1.96-100.)

次に四幕五場を見してみる。舞台となるのはヨーク大司教の所有する獵園。囚われたエドワードを救出するためにグロスターは「森の最も奥深いところ」——“this chiefest thicket of the park(3 H 6, 4.5.3.)”——を利用する。この場面も三幕一場と同じく、森の中に登場するのは人間だけで、森の役目は人間の計画にかなう空間を与えるにすぎない。3 H 6において、森は人間の住む

<sup>2</sup> 作品からの引用ならびに行数表示はすべて Richard Proudfoot, Ann Thompson and David Scott Kastan ed, *The Arden Shakespeare Complete Works* (Surrey: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1998) に拠る。引用中の下線は全て筆者による。

社会の周辺に位置する。それは人間社会の中心部にあるのではないにせよ、人間によって完全に統制され得る存在として描かれる。

*Titus* の森はどうだろうか。森が猟園、つまり“park”と呼ばれるのは劇中でただ一度だけだ。“park”の他に森は“forest”とも“woods”とも呼ばれる。“forest”と呼ばれるのは2回（1.1.614., 2.2.59.）、“woods”は3回（1.1.628., 2.1.2., 4.1.53.）。このように“woods”や“forest”と呼ばれることは数回あるが、“park”と表現されるのはただ一度だけである。この語はどの場面で使われるのか。それは手を失ったラヴィニアを連れて登場したマーカスが、タイタスに事態を報告する台詞の中に見られる。

MARCUS      O, thus I found her, straying in the park,  
                  Seeking to hide herself, as doth the deer  
                  That hath received some unrecuring wound.(3.1.89－91.)

劇中、他の場面では一切出てくることのない“park”という表現が、この場面にだけ使われている。その意図は何であろう。ラヴィニアが襲われた場所が“park”であると示すことによって得られるひとつの効果は、森を狩りを意識した言い方すなわち“park”と呼ぶことで、この場合の狩りの対象が獣ではなく人間であるという皮肉が印象づけられるということにある。3H6のヘンリーと同じくラヴィニアも「シカ」“deer”に喩えられ、人間狩りという題材で両者は共通している。ところがこの共通する題材も、3H6と*Titus*では明らかに異なる性質のものとして扱われている。3H6の場合、狩人である森番と獲物であるヘンリーは極めて理性的に討論を交わし、ヘンリーは捕獲されることに自ら同意し、傷一つなく生け捕りにされる。一方*Titus*では、ラヴィニアは抵抗の甲斐なく切り裂かれる。森を“park”と呼ぶ話し手マーカスの言葉には、本来人間の管理のもとにあるはずの場所で人間が襲われたことに対する驚愕と憤り、恐怖が含まれているように感じられる。

*Titus* の森は3H6とは違って人間による統制が及ぶ領域を超えた存在である。第三幕で場面は森からローマ市内へと移るが、森の象徴する未開・獣性・無秩序といった要素はローマという繁栄を極めた文明都市の内部にまで浸透

している。次の節では、このような森の象徴性が劇中どのように使われているかを見ていく。

## 第二節 森による都市の侵食

舞台が実際に森へと移るのは第二幕である。しかし、森の未開・獣性・無秩序といった性質は場面がまだローマ市内に設定されている第一幕の段階で示され、効力を発揮している。Marienstras はローマ市内が舞台となる第一幕と森が舞台となる第二幕の対比、すなわち文明と未開との対比の中にも、完全に二極化され得ない要素がある、つまり都市の中にも野性的な側面があると述べている。

Although the major opposition between the first and second acts is between the civilised and the wild—between the city and the forest—one can also discern the minor theme that wilderness is not absent from the customs of Rome while nature is not invariably a sombre and doom-laden scene.<sup>3</sup>

野性というのは本来ならば都市ではなく森の属性だが、*Titus* では森の暗く鬱蒼とした原始的な雰囲気開幕当初から退廃した都市ローマの空気の中に漂う。それは頻繁に言及される「文明」と「野蛮性」との対比によって示される。“virtue”、“justice”、“contenance”、“nobility”といった文明人にふさわしい特性は、ローマ人によって謳われてはいる(1.1.9–17.)が、実際にはこれらの美徳は既に彼らから失われている。本来‘civilized’であるはずのローマ人は、他民族のみならず同国人からも“barbarous”と非難されるに至る。

CHIRON            Was never Scythia half so barbarous!

DEMETRIUS    Oppose not Scythia to ambitious Rome.(1.1.134–135.)

<sup>3</sup> Richard Marienstras, *New Perspectives on the Shakespearean World*, trans., Janet Lloyd (Cambridge: Cambridge U.P., 1985), p.46.

MARCUS     Suffer thy brother Marcus to inter  
                  His noble nephew here in virtue's nest,  
                  That died in honour and Lavinia's cause.  
                  Thou art a Roman, be not barbarous.(1.1.380—383.)

登場人物が森に足を踏み入れる前に、森の野蛮性が文明社会に入り込んで来ている。これは他の作品と比較すると *Titus* に特質的なことと言えよう。シェイクスピアの他の作品では最初のアクションは決まって人間社会から森へというベクトルで起こる。しかし、*Titus* では森から人間社会へという逆方向のベクトルでのアクションが前者に先立って完了している。

タイタスは森と都市との境界線が崩壊していることを、息子二人が死刑を言い渡された時、すなわち悲劇のただ中に置かれた時になってようやく自覚する。

TITUS       Why, foolish Lucius, dost thou not perceive  
                  That Rome is but a wilderness of tigers?  
                  Tigers must prey, and Rome affords no prey  
                  But me and mine.(3.1.53—56.)

本来ならば森にいるべき猛獣が市街をのさばり、ローマは人間の住処には到底ふさわしくない原野と化していると嘆く。しかし文明都市ローマをそのような状況に陥れた元凶はタイタス自身の冒した過ちにあった。人身御供を求め自らの子を激情のあまり殺すという、理性を失った文明人らしからぬ行動。ローマを獣の棲家へと変えてしまった原因の一端は、タイタス自らの中に本来潜んでいた獣性<sup>ドラマティックアイロニー</sup>にあったと言えよう。タイタスの台詞“Rome is but a wilderness of tigers”は劇的皮肉を伴い強烈な印象を持って響く。

### 3. 比 喩

第二節で述べたような、森が境界線を越えて人間社会を侵食するというイ

メージは、劇中の比喩に現れている。この節ではこれらの比喩について考える。*Titus* には人体や国家を植物や動物の比喩で喩える例が頻出する。劇中このような比喩が最も多いのは二幕三場のマークスの台詞である。舌と手を切断された姪を、マークスは“two branches(2.3.18.)”、“bubbling fountain(2.3.23.)”、“lily hands(2.3.44.)”、“aspen leaves(2.3.45.)”という喩えを使って執拗なまでに植物や森を連想させる。Tricomiはこのマークスの台詞においてラヴィニアと森が一体化したイメージとなることを指摘している。

... these pastoral similes, which may appear to function as mere poetic ornament, are all associated with Lavinia and are made to bear unusual symbolic weight, for Lavinia and the forest in *Titus Andronicus* are imagined as one or nearly one throughout the play.<sup>4</sup>

しかし、森のイメージが連想されるのはラヴィニアの場合に留まるのではない。タイタスの手は“withered herbs(3.1.178.)”と表現される。動植物への喩えは人間だけでなく人間の住む社会にまで及ぶ。例えば国家は植物の比喩を使って“corn(5.3.70.)”とか“sheaf(5.3.70.)”と呼ばれ、また動物の身体に喩えられて“headless Rome(1.1.189.)”とか“broken limbs(5.3.71.)”と表現される。

人間を動植物に喩える、もしくは同一視する例は世界各地で様々な伝承に見られる<sup>5</sup>。とりわけ5世紀の始めにブリテン島に侵入したゲルマン民族には樹木信仰に端を発する植物への特別な感情があった。ゲルマンの古い法律には、木に傷を付けた者に対する恐ろしい極刑が定められている。

Sacred groves were common among the ancient Germans, and tree-worship is

<sup>4</sup> Albert H. Tricomi, “The Mutilated Garden in *Titus Andronicus*,” *Shakespeare Studies IX*(1976), p.91.

<sup>5</sup> 人間と植物とが相互に転換し得るという考えを根底に持つ文化は世界各地で見られるが、西洋も例外ではない。人間が植物に変身する題材が頻繁に見られるギリシャ神話はその代表例であろう[川崎寿彦, 『森のイングランド』(平凡社, 1997), pp. 21-26. 「人は木であり、木は人である」の項参照]。

hardly extinct amongst their descendants at the present day. How serious that worship was in former times may be gathered from the ferocious penalty appointed by the old German laws for such as dared to peel the bark of a standing tree. The culprit's navel was to be cut out and nailed to the part of the tree which he had peeled, and he was to be driven round and round the tree till all his guts were wound about its trunk. The intention of the punishment clearly was to replace the dead bark by a living substitute taken from the culprit; it was a life for a life, the life of a man for the life of a tree.<sup>6</sup>

樹木の傷口を人間のはらわたという包帯を使って癒す、すなわち人間の命で樹木の命を償うというこの方法からは、ゲルマン人が人間と植物とは互いに等位であると考えていたことが窺える。

植物と人間の緊密な関係と同じく獣と人間との関係においても、キリスト教の世界観では考えられないことだが、互いを隔てる境界線が崩れる可能性があるとする概念があった。近代のイギリスでは人が獣に成り下ることが極端に恐れられていたことを示す言葉が数多く残っている<sup>7</sup>。また時代を遡って中世のイギリスでは民族的・文化的他者を獣と同一視して見下す傾向があった。

Twelfth-century theologians debated whether Jews might not be animals rather than humans, since their rejection of Christ showed that they lacked the faculty of reason. In fact, the attribution of animal traits to groups seen as alien or inferior is a theme running through medieval culture...<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Sir James G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion Part I – The Magic Art and the Evolution of Kings, Vol. II* (London: Macmillan, 1913; rpt. 1990), p.9.

<sup>7</sup> 人間が獣に転換する概念については Keith Thomas が *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England 1500 – 1800* (Oxford: Oxford U.P., 1983), Chap.1. “Human Ascendancy,” pp.17 – 50. で近代イギリス社会に見られる例を詳しく述べている。

<sup>8</sup> Dorothy Yamamoto, *The Boundaries of the Human in Medieval English Literature* (Oxford: Oxford U.P., 2000), p.13.



*Titus* の中で動物の比喩がタモラ親子とアーロン、すなわちローマにとっての「他者」に対して頻繁に使われる一方、タイタス一族には植物の比喩が多く見られることには、こういった背景があるからかもしれない。

サターナイナスは“planted in your throne (1.1.449.)”と大地に植えられるように帝位に就く。シェイクスピアの作品中「玉座に据える」という意味で“plant”が使われる例は *Titus* が唯一ではない<sup>9</sup>。しかしながら *Titus* には植物への言及が随所に見られることを考慮すると、サターナイナスの即位を説明する“plant”という語にも植物の象徴する何らかの意味が付加されているように思われる。その意味は何か、ということも念頭に置いて劇全体にわたって使われる動植物への比喩がどのような時に使われるのか、そしてそれらが何を示唆するのかについて考えたい。

人体や国家に対して動植物の比喩が使われるとき、ほとんどの場合、その比喩の対象は損傷を受けているか、のちに損傷を受ける設定になっている。二幕三場で手首から先を無くし棒のようになったラヴィニアの両腕をカイロンは嘲笑を込めて「切り株 (“stumps,” 2.3.4.)」と呼ぶ。姪の姿を目の当たりにしたマークスは、「その美しい飾りだった2本の枝 (“her two branches, those sweet ornaments,” 2.3.18.)」を叩き切ったのは誰かと問いただす。彼はラヴィニアの手を惜しんで百合やポプラを引き合いに出す (2.3.44-45.)。三幕一場ではラヴィニアと同じくタイタスも手を失うことになる。息子二人の命を救うために片手を差し出そうとするタイタスは、自らの手を次のように描写する。

TITUS   Sirs, strive no more. Such withered herbs as these  
          Are meet for plucking up — and therefore mine.(3.1.178-179.)

ここでもまた、手は植物に喩えられる。「こんなしおれた草は引っこ抜かれるがいい」——この言葉の基盤にあるのは「植物は人間によって破壊され

<sup>9</sup> 動詞の“plant”が使用される回数はシェイクスピアの全作品を合わせて24回。そのうち玉座や王権にからんで使われるのは次の5回：*1H6*, 2.5.80.; *Tit*, 1.1.449.; *3H6*, 1.1.48.; *R2*, 5.1.63.; *R3*, 3.7.206.

る対象だ」という概念である。

植物への喩えは人間だけでなく、人間の住む社会、すなわち国家にも及んでいる。

MARCUS      You sad-faced men, people and sons of Rome,  
                   By uproars served, as a flight of fowl  
                   Scattered by winds and high tempestuous gusts,  
                   O let me teach you how to knit again  
                   This scattered corn into one mutual sheaf,  
                   These broken limbs again into one body. (5.3.66–71.)

マーカスは「散らばった麦粒」のようなローマをもとの「ひと束」にまとめようと言う。ローマはさらに動物にも喩えられる。「折れた手足」を再び「ひとつの身体」に修復し、秩序を回復させよう、と。

動物や植物は人間によって切られ、引き抜かれ、バラバラにされる。しかし *Titus* で破壊されるのは実際の動物や植物ではない。切り刻まれるのは動物や植物の比喩を背負った人間や国家である。Edward Berry はカイロンとディミトリアスが狩りで仕留められた獣のように殺され、パイにされてしまうと述べている。

... of course their[Aaron, Chiron and Demetrius's] action begets a corresponding revenge-action, the killing of Chiron and Demetrius as animals, to be served up in a pasty.<sup>10</sup>

*Titus* では、狩りの対象は獣ではなく人間で、枝を切られるのもまた植物ではなく人間である。劇中に見られる動植物の比喩は、その比喩の対象が脆く、そして何よりも破壊されるものとして存在することを示しているかのようである。

<sup>10</sup> Edward Berry, *Shakespeare and the Hunt* (Cambridge U.P., 2001), p.85.

サターナイナスは植物の苗が植えられるかのように帝位に就く。そして腐った苗が大地から引き抜かれるように結局はその座から引き下ろされることになる。最終幕で新しい皇帝として迎えられるルーシアスが、ゴート人の兵士から“Brave slip(5.1.9.)”と呼ばれることにも、もしかすると深い意味が隠されているのかもしれない。「子孫」という意味で使われている“slip”の本来の意味は、挿し木ないしは接木用に切り取られた植物の一部、すなわち挿し穂・接ぎ穂であるからだ。

## 結 び

「森の種類」、「森による都市の侵食」、「比喩」という三つの項目に分けて *Titus* の森を分析してみたが、未開・獣性・無秩序といった森の属性は果たして最終的には人間社会から駆逐されるのか。最後にこの点について考察したい。

*Titus* の結末部にはいくつかの問題が見られる。ひとつは最終幕でのルーシアスによるタモラとアーロンに対する制裁をどう捉えるかということ。これはしばしば容赦のない冷酷な行為とみなされることがあり、そのような解釈のもとではルーシアスの平和を維持すべき統治者としての資質は必然的に疑問視される。彼は自ら息子を持つ親でありながらもアーロンの赤子を父親の目前で縛り首にし、その光景を見せて苦しめようというのだ。

AARON      Touch not the boy, he is of royal blood.

LUCIUS      Too like the sire for ever being good.

First hang the child, that he may see it sprawl:

A sight to vex the father's soul withal.(5.1.49-52.)

ルーシアスの言動を非人道的と捉えるならば、彼を新しい皇帝として迎えるローマに秩序の回復は期待できるのだろうか、という疑問を残したまま劇は結末を迎えることになる。A.C.Hamilton は最終場面について次のように述べている。

In Shakespeare's later tragedies we are reconciled to the hero's death when we are shown how out of the strong came forth sweetness. The burden of the mystery of iniquity is lightened when flights of angels sing Hamlet to his rest, when "The time is free" with Macbeth's death, and when we turn at the end of *King Lear* from the rack of this cruel world to "look up" with Edgar. No such consolation comes at the end of *Titus Andronicus*. Lucius, who succeeds as Emperor, first occasions the cycle of revenge by demanding the sacrifice of Tamora's son, and at the end he plans further revenge against her.<sup>11</sup>

*Titus* には他の多くの悲劇の終幕に見られる「慰め ("consolation")」が欠落しており、ルーシアスは復讐のパターンを繰り返すのみである、と言うのだ。事実、劇中におけるルーシアスの台詞は復讐を求める言葉で始まり (1.1.99-104.) 復讐を命じる言葉で終わっている (5.3.194-199.)。

最終幕でもうひとつ問題となるのは、自分の命と引き換えにわが子を守ったアーロンの行為をどう解釈するかである。アーロンが突然見せる我が子への献身は、父性愛、つまり人間性の芽生えとして理解されることもあり、この典型的な悪党の自らの子への執着はこれまで様々に議論されてきた。この問題について対照的な二つの見方を例に挙げてみる。Maus はアーロンの子の「赤子」という外見が、それが劇中でいかに蔑まれようが、見る者の同情をどうしても引き付けてしまう、と言う。

... Aaron's unexpectedly fierce solicitude for the child—which contrasts attractively with Titus's casual willingness to slaughter his own son—prevents the audience from taking at face value the rhetoric of disgust and fear discharged upon the little unfortunate from everyone else in the play. This is, after all, a baby. Every time it is brought onstage, the function it seems designed to serve in the play's symbolic economy powerfully conflicts with its intrinsic infant ap-

<sup>11</sup> A.C. Hamilton, "Titus Andronicus: The Form of Shakespearean Tragedy," *Shakespeare Quarterly* Vol.14(1963), pp.201-202.

peal.<sup>12</sup>

一方 Vivian Thomas はアーロンに「人間性」を見出すのは見当違いで、彼は極めつけの悪党としての己の性質を後世に残したいがために子供の命乞いをするのだ、と言う。

Aaron is not in thrall to his vices as Tamora is, nor is he merely an inhuman monster like Demetrius and Chiron: he is, rather, a self conscious villain who revels in causing pain and suffering. He is, indeed, dedicated to iniquity and ultimately proclaims his creed openly. Those who have found a humanity in his care of his child completely misunderstand the nature of his egotism: his is not the natural tenderness of parent for child, it is the projection of self into the future.<sup>13</sup>

さて、そのように命を救われたアーロンの息子は劇中どのような役割を担うのであろうか。一切台詞のないこの登場人物はアーロンの後継者として大きな存在意義を持つ。アーロンは赤子を「長子にして相続者 (“my first-born son and heir(4.2.94.)”）」とみなし、自分の血を存続させる唯一の手段を死守する。すなわち自らの命と引き換えに息子の命を乞い、それを守ることに成功するのだ。アーロンの子の命が保証されるというのは同じような状況に置かれたタイタスとタモラが、どちらも命乞いをするが徒労に終わってしまうことと照らし合わせると劇中異例なことで、際立って見える。

アーロンの息子が生き延びることは、もうひとつ別の観点、長子相続制という観点から見ても重要な意味を持つのではないだろうか。この劇において長子相続制は悲劇を巻き起こす原因となる問題のうちのひとつである。タイタスは長子相続を主張し、明らかに統治者としては不適任なサターナイナスを帝位に就かせてしまう。*Titus* には何人かの長子達が登場する。サターナイナス、ディミトリアス、ルーシアス、ルーシアスの息子、そしてアーロン

<sup>12</sup> Katherine Eisaman Maus, “Introduction” to *Titus Andronicus* in *The Norton Shakespeare*, p.376.

<sup>13</sup> Vivian Thomas, *Shakespeare’s Roman Worlds*(New York: Routledge,1989), pp.28 – 29.

の息子だが、この中で生き延びるのはルーシアス、ルーシアスの息子、アーロンの息子の三人だけである。しかもルーシアスは劇中、兄弟を取りまとめる長子役を務めてはいるが、実際に長子だと断定はできない。戦死した21人の兄弟の中に長子が含まれている可能性もあるからだ。従って長子として生き延びることが明らかな登場人物としてはルーシアスの息子とアーロンの息子の二人が残る。アーロンの息子は、長子が生き延びるという *Titus* では極めて稀な状況を実現させている二つの例のうちの一つなのだ。

ここで最終幕においての主な問題点をひとまず整理してみる。一点目は復讐に執着するルーシアスをどう解釈するかという問題、二点目はアーロンの我が子への献身をどう捉えるかの問題、そして三点目はアーロンの息子が生き延びるという事実が何を意味するかという問題である。これらは、悲劇 *Titus* が新しい秩序のもとに大団円を迎えてもなお、新たな秩序転覆が起こりうる可能性を提供する要素である。今回は三つ目の問題点、アーロンの子供が生き残るという事実を絞って劇の結末部を考察してみたい。これを取り上げる理由はこの問題が今回の主題である劇中の森の役割に深く関連しているように思われるからだ。

一言も台詞がなく名前さえないアーロンの子供は登場人物としてよりも象徴としての役割が大きい。この赤子の存在は一体何を意味しているのだろうか。まず注目したい点は、赤ん坊が人間というよりもむしろ下等な動物としてイメージ付けられる、ということである。ディミトリアスは黒い肌を不気味がって“tadpole(4.2.87.)”と言う。また、アーロンは子供とその親である自分を牛に喩える。

## 2 GOTH [quoting Aaron's words]

‘Peace, tawny slave, half me and half thy dame!  
 Did not thy hue bewray whose brat thou art,  
 Had nature lent thee but thy mother’s look,  
 Villain, thou mightst have been an emperor.  
 But where the bull and cow are both milk white,  
They never do beget a coal-black calf.’(5.1.27–32.)

おたまじゃくしや黒い牛への喩えが、黒い肌を強調するために使われていることは明白だ。しかしそれと共に、獣に喩えることによってこの赤ん坊に人間社会の文明よりも森の未開のイメージを植え付けようという意図があったのではないだろうか。おたまじゃくしはタモラが言う森に棲む不気味なガマガエル“toads(2.2.101.)”が産み落とすものであるし、また四幕二場の最後の独白ではアーロンが息子を森の中で育てるつもりであることを明らかにする。

AARON I'll make you feed on berries and on roots,  
 And fat on curds and whey, and suck the goat,  
 And cabin in a cave, and bring you up  
 To be a warrior and command a camp. (4.2.179–182.)

このようにアーロンの息子は獣や森と結び付けられ、文明と秩序を理想と掲げるローマを脅かし侵食するものの象徴となる。

Francesca T. Royster はアーロンの息子が生き延びるということは、劇が結末を迎えた後にも秩序の転覆の可能性が残るということだ、と述べている。

Aaron has preserved his baby's life and, though he will not live to bring his boy up as a soldier and potential invader, the engendering and birth of Aaron and Tamora's baby raises the possibility that populations with non-Roman "hues" will invade and inhibit Roman geographic and cultural space.

*Titus Andronicus* is one of the rare Shakespearean tragedies in which offspring of the protagonist survive: as the play closes, Titus's son Lucius is proclaimed emperor of Rome, and posterity is emphasized by his summoning his own little boy: "Come hither, boy, come, come, and learn of us / To melt in showers. Thy grandsire loved thee well"(5.3.159–60). But other offspring survive too.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Francesca T. Royster, "White-limed Walls: Whiteness and Gothic Extremism in Shakespeare's *Titus Andronicus*," *Shakespeare Quarterly* Vol.51(2000), pp.454–455.

最終幕で、悲劇の渦中にあった登場人物たちは全て息絶える。しかし、「文明」と「未開」、「都市」と「森」とがせめぎ合いながら混在するという劇中の世界の構造に終止符が打たれることはなく、アーロンの息子というローマにとって異質の存在を媒体に未開・獣性・無秩序といった森の要素は文明都市ローマに生き続けるのである。