

Title	逆転された悲劇：『タイタス・アンドロニカス』における〈嘆きの台詞〉の使用法について
Sub Title	The meaning of dramatic lament in Shakespeare's "Titus Andronicus"
Author	小菅, 隼人(Kosuge, Hayato)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2005
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 No.20 (2005.) ,p.73- 96
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20050000-0073

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

逆転された悲嘆

——『タイタス・アンドロニカス』における
〈嘆きの台詞〉の使用法について——

小 菅 隼 人

はじめに

本論では、ウイリアム・シェイクスピア作『タイタス・アンドロニカス』(*The Most Lamentable Roman Tragedy of Titus Andronicus*, 1593年頃制作)における〈嘆きの台詞〉(Dramatic Lament)の使用法を考察する。⁽¹⁾ その際、身体を失うことに作者が持たせた意味と〈嘆きの台詞〉の伝統的使用法の踏襲と革新に重点を置きつつ、シェイクスピア演劇は観客の同化の操作に特徴があるという立場に拠って、第2幕第4場と第3幕第1場の陵辱された娘の登場と父親との対面の場を中心に扱う。⁽²⁾ それは、シェイクスピア演劇における台詞の使用法の特徴を明らかにする上で、一つの見方を与えるものである。

(1) 制作年代の推定は、Jonathan Bate ed., *Titus Andronicus*, Arden Shakespeare (London: Routledge, 1995) 78. なお、本稿における『タイタス・アンドロニカス』の引用と行数指定は、上記による。また、翻訳は小田島雄志訳、『タイタス・アンドロニカス』、白水社Uブックス、(1983年)を参考にし、適宜筆者自身の訳を用いた。他のシェイクスピアからの引用は、G. Blakemore Evans ed., *The Riverside Shakespeare*, second edition (Boston: Houghton, 1997) による。

(2) Bateは、Dyce以来第2幕第4場とされている場を第2幕第3場として校訂しているが、本論では、Bate版を多く使用するものの、この点に関しては、第2幕第4場とする。

1. 問題の所在

ギリシャ悲劇には、「嘆き」を表す際、「悲歌」(Threnos)と「交唱歌」(Kommos)の二つの形式があり、自らの不幸を嘆き、また、説明不可能な運命の犠牲になった人物を告別し回顧的に嘆く演劇形式が存在した。そしてこれらは、以後、ローマにおいても、中世教会の場においても、また世俗劇においても形を変えて継承された。⁽³⁾ 不可避だが理不尽な苦難に対する嘆きは、個々の台詞においても、戯曲全体の通奏低音としても、常に悲劇における中心的な要素の一つであった。これは、シェイクスピア直前の演劇、及び、シェイクスピアでも悲劇の通奏低音となっており、それ故“(Most) Lamentable Tragedy...”がタイトルの常套句となり、本論で扱う『タイタス・アンドロニカス』もまたこの句を冠している。謀殺された父親を悼み嘆くハムレット、娘たちから被る忘恩の仕打ちを呪い嘆くりア、誤解によって最愛の妻を殺害したことで後悔をもって自らの愚かさを嘆くオセロ、国王殺害を共謀したことで狂死した妻の悲哀を嘆くマクベス等、シェイクスピアの悲劇作品においても、常に、「嘆き」は劇の中心にあった。

言うまでもなく、〈嘆きの台詞〉は、“嘆かれるべき対象”(人物・事件・状況)、“嘆く主体”、“嘆きを聴く聴衆”の三つの要素を包含しているから、何が〈嘆きの台詞〉の内容であり、誰がそれを語り、それがどのように聴かれ、そしてそれが観客にとって如何なる効果を持つかという点が問題となろう。敷衍すれば、仮に、ある悲劇的事件が起こった場合、それをめぐる〈嘆きの台詞〉は、直接の犠牲者の苦しみを嘆いているのか、発話者が自分自身の不幸を投影して嘆いているのか、あるいは、一般論として運命の不条理を嘆いているのかという問題を孕む。そしてそれは、当事者が嘆

(3) 特に Wolfgang Clemen の論考の第1章と第14章を参照した：Wolfgang Clemen, *English Tragedy before Shakespeare*, trans. by T. S. Dorsch (London: Methuen, 1961).

いているのか、関係者が嘆いているのか、傍観者が嘆いているのかという問題と相まって、聴衆の印象を左右し、そして、劇全体の造型と効果を決する。本論で扱う『タイタス・アンドロニカス』の場合、最も悲惨かつ不幸な事件はラヴィニア (Lavinia) の陵辱と身体切断にあるが、それを最初に発見する叔父マーカス (Marcus Andronicus) と、次に対面する父親タイタス (Titus Andronicus) では、その内容と効果が大きく異なる。そして、その〈嘆きの台詞〉の造型が、劇全体のプロットと観客反応に大きな影響を与えている。

その意味で、我々はまず、嘆きの対象であるラヴィニアの陵辱と身体切断が、発見者である叔父マーカスにとってどのような意味を持つかを考えなければならない。次に、手と舌を切断され、全く意志の疎通ができない状況にあるラヴィニアを舞台に晒しつけ、四十七行にわたる〈嘆きの台詞〉を口にする悲嘆者の意識を視野に入れつつ、それは劇全体の中でどのような意味を持つのかという点を考察する必要がある。さらに、続く第3幕第1場では、ラヴィニアは父親タイタスを前にしてさらにその悲惨な姿を舞台に晒し続けるが、この父親の嘆きはどのような効果を持つのか？ ラヴィニアに対する嘆きこそが、タイタスおよびタイタス一族の復讐を決意させ、最終幕の大殺戮の動機になり、劇の中心的アクションである復讐行為に対する観客の共感を決定付けることを思えば、この場における〈嘆きの台詞〉のあり方が『タイタス・アンドロニカス』の評価を決定付けると言っても過言ではない。⁽⁴⁾ 以下、本論において、筆者は、まず第2幕第4場を、続いて、第3幕第1場を考察した後、特にタイタスの〈嘆きの台詞〉の意味を、観客受容における復讐の正当化との関連で明らかにしたい。

2. 第2幕第4場：ラヴィニアが失った身体

第2幕第4場は、「両腕を切り落とされ、舌を切り取られ、暴行を受けた姿」〔Enter the Empress' Sons, with Lavinia, her hands cut off, and her tongue cut out, and ravish'd. (1SD)〕のラヴィニアが、森の人気の無い場所に、

犯人のデイミートリアス (Demetrius) とカイロン (Chiron) にからかわれながら登場する場面から始まる。彼等は、以前からラヴィニアに情欲を燃やしていたが、皇后タモーラ (Tamora) の愛人であるムーア人アロン (Aaron) の発案により、鹿狩りの日、タモーラ母子とアロンと共に、ラヴィニアの夫バシエナス (Bassianus) を森の寂しい場所で殺し、その罪をタイタスの二人の息子に擦り付けた。そして、タモーラの二人の息子は、ラヴィニアを犯し、犯人の名を明かせないように、彼女の舌と両腕を切り落とした。そこに、狩りから戻る途中の叔父マーカスが通りかかり、姪の凄惨な姿を発見する。変わり果てた姪の姿を嘆き、父親タイタスの悲嘆を想像しつつ、二人は退場する。

マーカスの嘆きはまずラヴィニアの“手”に言及する：“Speak, gentle niece, what stern ungentle hands / Hath lopped and hewed and made thy body bare / Of her two branches...” (16-8)。台詞から察するかぎり、二人の強姦犯が、ラヴィニアの手を切り落とした目的は、カイロンが述べているように、告発の手段を奪う為であった〔Write down thy mind, bewray thy meaning so, / And if thy stumps will let thee play the scribe. (3-4)〕。しかし、“手”は単に情報伝達の手段であるだけない。

(1) “手”によって「書き記す」ことは、シェイクスピアの置かれた文

(4) 『タイタス・アンドロニカス』は、その残虐性故に後世の批評家たちには不評であったにもかかわらず、Ben Jonson (1572-1637) は、*Bartholomew Fair* (1614年初演)の導入劇 (Induction) において、『タイタス・アンドロニカス』を、「この25年間に30年の間好評の劇」と評している：G. A. Wilkes ed., *Bartholomew Fair*, in *The Complete Plays of Ben Jonson IV* (Oxford: Clarendon, 1982), Induction, 11.93-6. また、生前三種類のクォート版が出版されていることから、同時代では人気作品であったと推測される。『タイタス・アンドロニカス』の初期刊行本には、John Danterによる第1四折本 (Q1, 1594)、James Robertsによる第2四折本 (Q2, 1600)、第3四折本 (Q3, 1611) があり、二折版の全集 (F1, 1623) は、第3四折本を元本としている。Geoffrey Bullough ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Vol. 6* (London: Routledge, 1977), 8-11を参照。

化的文脈においては、嘆願や記憶や誓いのための手段でもあった。実際、続く第3幕第1場において、息子たちの助命を願うタイタスは、土にひれ伏して、「魂の底から溢れる涙をもって心の悲しみ」を「砂地に記して」自らの真情を訴える：“For these two, tribunes, in the dust I write / My heart’s deep languor and my soul’s sad tears.” (3.1.12-3)。これはまた、『リチャード2世』における、「地面を紙として、涙の目で大地の胸の上に、悲しみを書き記そう」〔Make dust our paper, and with rainy eyes / Write sorrow on the bosom of the earth. (3.2.146-7)〕という台詞に、同様の例を見ることができる。⁽⁵⁾ さらに、『ハムレット』においては、現代の感覚とは些かそぐわないが、「手帳」(“tables”=writing tablets)を取り出して、“That one may smile, and smile, and be a villain! / At least I am sure it may be so in Denmark.” (1.5.108-9)とわざわざ書き留めることで、亡父への復讐への誓いを決意するのである。E. R.クルツイウスは、書物と文字の隠喩の豊かさが、汎ヨーロッパ的に文学伝統の中に存在することを例証しているが、彼は、特にシェイクスピアに言及する節において『タイタス・アンドロニカス』を取り上げ、書物や筆記という行為自体が生命力と重なりあうことを指摘する。⁽⁶⁾ この意味で、ラヴィニアは、両腕を切断されることで、伝達と共に記憶・嘆願・誓いの手段を奪われることになるのである。

(2) また、古代中世より、手は表現を飾るための一つ的手段として音声と同等の価値を置かれてきた。⁽⁷⁾ オーセールのレミギウスは、「(……発声 (pronuntiatio) は動きの中 (in motu) と同時に身振りの中 (in gestu) にある。声は口のうちに、動きは全身に、身振りは手の内にある (gestus

(5) クルツイウスは、この例の他にユーモアとしての筆記の隠喩を紹介している。

E. R.クルツイウス、南大路、岸本、中村訳、『ヨーロッパ文学とラテン中世』、(みすず書房、1971年)、492-3頁。

(6) クルツイウス、484-5頁

(7) ジャン＝クロード・シュミット、松村剛訳、『中世の身ぶり』、(みすず書房、1996年)の特に第3章を参照し、レミギウスおよびカペラの引用は同書による。

in manibus est)。……身振りは声の『衣装』であり (gestus autem vocis est habitus)、話すべき声が強いか中程度か控えめかによって変わる」と述べて、手が言語表現を豊かに飾るためには欠かせぬ「衣装」であることを指摘する。この場合の身振りとは、やはりマルティアヌス・カペラが、「……動きと身振りの相違は、動きが全身に関わるのに対し、〔身振りは〕手とその他の四肢だけに関わる点にある」としているように、主として、手によって表される表現手段を示した。儀式において、権力や承認がある人から別の人へ、すなわち、ある身体から別の身体へと伝達されるのも、手の接触によった。中世の身振りを体系的に研究したジャン＝クロード・シュミットが報告しているように、奴隷の解放、所有権の移行、祝福や治療の儀式など、公的なレベルで、手が関わる表現・伝達の例は至る所に見ることができた。同様に、私的なレベルにおいても、手に触れることは、相手に対する愛情を示す手段でもあった。ロミオは、キャピュレット家であつたジュリエットに対して、“If I profane with my unworthing hand / This holy shrine, the gentle sin is this....” (*Romeo and Juliet*, 1.5.93-4) と述べてキスを迫ろうとする。ジュリエットはこれに対して、“For saints have hands that pilgrims’ hands do touch, / And palm to palm is holy palmers’ kiss.” (99-100) とかわす。このことは、『ハムレット』第2幕第1場において、狂気を装うハムレットが、オフィーリアとの訣別を表す際、“He [Hamlet] took me by the wrist and held me hard...” (*Hamlet*, 2.1.84) というように、手を強く握ることで、その気持ちを表そうとしたことにも表われている。

(3) さらに、手はその所有者の性格を内包するものである。それ故にこそ、前段に指摘したように、手の接触が、自らの心を相手に差し出すことにもなる。『オセロ』第3幕第4場においてオセロはデスデモーナの手から、彼女の浮気心を読み取ることができると信じている：

Othello: Give me your hand. This hand is moist, my lady.

Desdemona: It yet hath felt no age, nor known no sorrow.

Othello: This argues fruitfulness, and liberal heart;

Hot, hot, and moist, this hand of yours requires

A sequester from liberty: fasting and prayer,

Much castigation, exercise devout,

For here's a young and sweating devil here

That commonly rebels. 'Tis a good hand,

A frank one. (*Othello*, 3.4.36-44)

手という身体部分が自己の性格そのものであるとすれば、それを奪われたラヴィニアは、自己を特徴付けている身体部分、すなわち、所謂「アイデンティティ」を失ったことになるであろう。実際、陵辱されたラヴィニアの姿を目の当たりにして、マーカスは、刺繍によって犯行を告発したフィロメラに言及する。しかし、それは伝達手段の剥奪というよりも、「フィロメラよりも美しく刺繍することもできたはずのあのかわいい指」〔*those pretty fingers off, / That could have better sewed than Philomel. (42-3)*〕であり、「化け物とても、お前の白百合の指が豎琴の上をハコヤナギの葉のようにそそぎ、絹の弦糸が喜んでそれにキスするのを見ていたら、指に触れることさえしなかった」〔*O, had the monster seen those lily hands / Tremble like aspen leaves upon a lute / And make the silken strings delight to kiss them, / He would not then have touched them for his life. (44-7)*〕であろうラヴィニアの貴婦人としての優雅さに言及するためであった。また、マーカスは、これ以前にラヴィニアの手を小枝に喩え、「その枝陰に憩うことを帝王たちも乞い求め、お前の愛を少しでも得られたらそれ以上の幸せはないと思った愛らしい飾り物」〔*...those sweet ornaments / Whose circling shadows kings have sought to sleep in / And might not gain so great a happiness / As half thy love. (18-21)*〕という比喩によって、愛情の対象であり安らぎの象徴としてラヴィニアの手に言及している。これらの比喩が表しているのは、「白百合」(lily hands), 「ハコヤナギ」(aspen leaves),

安らぎの場をつくるものとしての「愛らしい飾り物」(sweet ornaments)としての手であり、それは、ラヴィニアの、容姿、身振り、内面の愛情を凝縮したものとしての身体部分である。

両腕の喪失は、以上述べたように、情報伝達の手段の喪失に加えて、①記憶・嘆願・誓いの手段の喪失であり、②内的感情表現の喪失であり、③女性としてのアイデンティティの喪失でもある。このことは、“舌”の喪失についてもほぼ当てはまる。カイロンとディミートリアスが、ラヴィニアの舌を切り取るのは、手と同様に、一義的には、犯人を告発する手段を奪うためであった〔So, now go tell, and if thy tongue can speak, / Who 'twas that cut thy tongue and ravished thee. (1-2)〕。しかし、シェイクスピア作品およびシェイクスピア時代においては、舌は手と同様に、単なる情報伝達手段というよりも、その人物の知的能力を示唆するもの、また、感情的表現の手段として感じられる。例えば、クレオパトラの「武器」が、その美貌もさることながら、その口舌にあったことは、『アントニーとクレオパトラ』に示唆されており、典拠となったプルタルコス『英雄伝』は、そのことを明確に伝えている。すなわち、「……彼女〔クレオパトラ〕の美もそれ自体では決して比類のないというものではなく、見る人々を深くとらえるというほどのものではなかった。」それにもかかわらず、彼女との交際に逃れようのない魅力があったのは、彼女の口舌のためであった：

彼女の声音にはまた甘美さが漂い、その舌は多くの弦のある楽器のようであり、容易に彼女の語ろうとする言語にきりかえることができ、非ギリシヤ人とも通訳を介して話をするのはきわめて稀で、大部分の民族には、エチオピア人、トログロデュタイ人、ヘブライ人、アラビア人、シリア人、メディア人、パルティア人のいずれにも自分で返答した。(『プルタルコス英雄伝』)⁽⁸⁾

このことは、エリザベス一世女王も同様である。彼女が、英語は勿論、フ

ランス語とイタリア語を自在に操り、ラテン語とギリシヤ語にも通じていたことは良く知られている。それ故に、エリザベス一世の家庭教師として知られるロジャー・アスカム (Roger Ascham, 1515-68) は, “Among them all, the brightest star is my illustrious Lady Elizabeth” と賞賛する。また, エリザベス64歳の時, ポーランド大使に向かって息を呑むほど流麗なスピーチをラテン語で行い, 宮廷を驚嘆せしめたエピソードは良く知られている。⁽⁹⁾ このように, 口舌が, 容姿以上にその人物の能力と魅力を表す手段であるが故に, それができない人間は, 人間としての存在価値を失うことになる。恋愛喜劇の文脈ではあるが, 男にとっては, 舌は女性を口説くためにあるのであり, それ故, それができないならば, 舌を持っていても男とはいえない [That man that hath a tongue, I say is no man, / If with his tongue he cannot win a woman. (*Two Gentlemen of Verona*, 3.1.104-5)]. また, 諺が示すように, 「女性の力は舌にある」 [A woman's strength is in her tongue (A woman's weapon is her tongue)] のであり, 女性の魅力と生命力が舌に宿るという考え方が人口に膾炙していたのも, 「女性の舌は体のうちで最後に死ぬ器官である」 [A woman's tongue is the last thing about her that dies] という諺が示す通りである。⁽¹⁰⁾

この意味で, 舌を切断するという行為は, 強姦と同じく, 人間性を奪い, 生命を絶つと同様の行為としての意味を持っている。事実, 最初にマー

(8) プルタルコス, 村川堅太郎編, 『プルタルコス英雄伝』, 下, 「アントニウス」27, (ちくま学芸文庫, 1996年), 374頁。シェイクスピアの直接の典拠となった Thomas North (1523?-1601) 訳の *Lives of the Noble Grecians and Romans* (1579) は, “...for her tongue was an instrument of musicke to divers sports and pastimes, the which she easely turned to any language that pleased her” という訳語を用いている: Geoffrey Bullough ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Vol. 5* (London: Routledge, 1977), 275.

(9) J. B. Black, *The Reign of Elizabeth: 1558-1603*, 2nd edition, The Oxford History of England (Oxford: Clarendon, 1959), 4-5.

カスが強姦されたラヴィニアを発見した時、彼女が舌を切り取られたことを、彼は次のような台詞によって観客に示す：

Alas, a crimson river of warm blood,
 Like to a bubbling fountain stirred with wind,
 Doth rise and fall between thy rose lips,
 Coming and going with thy honey breath. (22-5)

現実に即してみれば、息 (breath) の出し入れに合わせて口から泡のように吐き出される血潮では、舌が切り取られたことはマーカスには分からないはずであるが、少なくとも観客にとっては、第2幕第4場冒頭のデミートリアスの台詞によってその犯行は明白である。⁽¹⁰⁾むしろ、このマーカスの描写で重要なことは、ラヴィニアの息が血潮と共に吐き出されるというイメージが示す意味である。「息」を生命の根源とするのは、神の息が鼻腔に吹き込まれたことで人間は生命を与えられたとする創世記の記述以来、一般的な認識といってよい。例えば、エリザベス朝に広く読まれた、クインティリアヌス (Quintilianus, 35?-100?) の『弁論術教程』 (*Institutio Oratoria*) では、息を巡る古代ローマの慣習に触れている。すなわち、Book 6 冒頭において、クインティリアヌスは、自分の家族を襲った悲劇的な出来事を述懐する。そこでは、彼は、まず妻と次男の死を語った後、

(10) Morris P. Tilley ed., *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, (Ann Arbor MI: U of Michigan P, 1950), W675, W676. この他に、常に動いている女性の舌のイメージを表す諺をTilleyは収録している：“A woman’s tongue, like an aspen leaf, is always in motion” (W677); “A woman’s tongue wags like a lamb’s tail” (W678). また、同様のイメージについて、『イメージ・シンボル事典』の「Tongue」の項を参照：アト・ド・フリース、山下主一郎主幹、『イメージ・シンボル事典』、(大修館、1984年)。

(11) Bate は、*Lavinia opens her mouth* (21SD) というト書きを加えている。

弁論家としての将来を嘱望された11歳の長男の最期を語る。死の瞬間まで勉強に思いをはせた長男の冷たく青ざめた遺体をクインティリアヌスは堅く抱きしめ、子供の存在を継続させようと、子供の最期の息 (fleeting spirit) を吸い込むのである。また、リア王は、コーディリアの死を、鏡を曇らす息によって確かめようとする [...Lend me a looking-glass, / If that her breath will mist or stain the stone, / Why then she lives. (*King Lear*, 5.3.262-4)]。したがって、息が血と共に吐き出されることは、ラヴィニアの「生命」が吐き出されることであり、ここにおいて、舌の切断は生命を奪うに等しい行為ということになる。上演史に残る成功をおさめた1955年のストラットフォード祝祭劇場におけるピーター・ブルック (Peter Brook) 演出『タイタス・アンドロニカス』では、ヴィヴィアン・リー (Vivien Leigh) 演じるラヴィニアは口から真紅の長い布を垂らし、この上演において、残虐性を表す最も印象深い場面としてしばしばその舞台写真が引かれる。¹²⁾ また、1987年ストラットフォード、スワン劇場 (翌年ロンドン、ピット劇場) におけるデボラ・ウォーナー (Deborah Warner) 演出『タイタス・アンドロニカス』では、実際に、口から血を流し、人間性を奪われ、殆ど動物と化したラヴィニア像 (Sonia Ritter) が提示された。¹³⁾ この上演において、マーカスに抱えられ、中空を見つめて放心するラヴィニアは、まさ

(12) ブルックの公演は、『タイタス・アンドロニカス』の上演史では必ず触れられるが、特に以下の文献を参照。Daniel Scuro, "Titus Andronicus: A Crimson-Flushed Stage! [Titus in 1955]," in *Titus Andronicus: Critical Essays*, ed. Philip C. Kolin (New York: Garland, 1995), 399-410; ヤン・コット、蜂谷昭雄・喜志哲雄訳、『シェイクスピアはわれらの同時代人』(白水社、1968年)、337-46頁。上演史の概観については、Alan C. Dessen, *Shakespeare in Performance: Titus Andronicus* (Manchester: Manchester UP, 1989) を参照。

(13) Bateはこの公演の舞台写真を収録している：Bate, 61。この公演については、以下も参照、Alan C. Dessen, "Exploring the Script: Shakespearean Play-offs in 1987," *Shakespeare Quarterly* 39.2 (1988): 222-5.

に、瀕死のラヴィニアである。

勿論、手や舌の切断以前に、強姦という行為そのものが、ラヴィニアの人間性を奪い、彼女を最終的に死に追いやるものであった。タイタスは、貞節は手や舌よりも遥かに重要な価値をもっていると述べる〔Both her sweet hands, her tongue, and that more dear / Than hands or tongue, her spotless chastity... (5.2.175-6)〕。それ故、最終幕では、古代ローマにおいて皇帝に陵辱された娘ヴァージニアを殺した父親の例に倣い、タイタスは、ラヴィニアを殺す。陵辱されたことによる「恥」と、父親の悲しみは、最終的には、娘の死によってしか癒されないからである。しかし、手を切り落とし、舌を抜くという行為もまた、人間性の破壊という点で、陵辱と同じ意味を持つ。しかも、演劇表現においては、過去の陵辱を具体的に表現し難いのに対し、身体の切断は外面に表われるが故に、ラヴィニアへの残虐行為を演劇的なインパクトをもって表象するものである。この意味で、ラヴィニアは、強姦、手の切断、舌の切断と三重に人間性を奪われたと言っている。

ラヴィニアを発見したマーカスの台詞が、Maurice Charneyが指摘するように、死者に対してなされた悲嘆・頌徳の献辞に似ているのは、ラヴィニアに対してなされた三重の破壊行為による結果として、ラヴィニアが半ば「死者」として意識されているからではないだろうか。¹⁴⁾ 伝統的なセット・スピーチに見られるように、マーカスは、まず、悲惨な現在の状態を脱し、過去を回復できるものならば、自らの破滅を厭わぬことを願う〔If I do dream, would all my wealth would wake me. (13)〕。続いて、この悲しみは、自然に対する呼びかけへと拡大される〔If I do wake, some planet strike me down / That I may slumber an eternal sleep. (14-5)〕。嘆きが、天地自然への呼びかけへと拡大されたり、あるいは、個人的悲しみが、現代

(14) Maurice Charney, *Titus Andronicus*, Harvester New Critical Introductions to Shakespeare (New York: Harvester, 1990), 45.

からみれば大袈裟な表現を伴って一般化されるのは、弔慰のトポスの常套である。⁽¹⁵⁾ この誇大表現は、神話伝説への言及としても見出すことができる。マーカスの台詞は、テレウス (Tereus)、フィロメラ (Philomel)、タイタン (Titan)、ケルベロス (Cerberus)、オルフェウス (Thracian poet's) に言及してゆく。特にここで、死のイメージと密接に結び付いているケルベロスやオルフェウスに言及していることは注目すべきであろう。勿論、「弔慰」の台詞であってみれば、在りし日の姿に言及するのが通例であるが、ラヴィニアの優美な手と声の誇大な描写と賞賛は、先に見たとおりである。その間、ラヴィニアは、一言も発せず、ただ、マーカスから語りかけられるのみである。マーカスの台詞の中で、“現在の”ラヴィニアの様子は、ただ口から血を流す姿であり、唯一、彼女の感情を示すものは、最初と最後に見せる彼女の逃げるような仕草と、マーカスの「そうして恥ずかしそうに顔をそむけるのか」[Ah, now thou turn'st away thy face for shame...(28)] という一行によって示される動作のみである。この時点で、既にラヴィニアはタイタス一族の嘆きと復讐のアイコンとして意味を持つことになり、少なくともマーカスにとっては、ただ“生ける死者”として存在することになる。

3. 第3幕第1場：タイタスの嘆き

続く第3幕第1場は、ローマの街路を、縄をかけられたタイタスの二人の息子が刑場へと連行される場面を指示するト書きから始まる。元老院議員、護民官に対して必死に助命嘆願するタイタスの願いは聞き入れられない。そこに、残った息子リュージュラス (Lucius) が抜剣した姿で現われる。彼は、兄弟の助命嘆願を、暴力をもって行なったことで、国外追放を宣告された。続いて、マーカスがラヴィニアを伴って登場する。悲嘆に暮れるタイタスとその一族のもとに、皇帝の使いと称してアーロン (Aaron) が

(15) クルツィウス前掲書、112-6頁を参照。

現われ、息子たちの助命の条件として片腕を要求する。タイタスは自らの片腕を切り落として渡すも、それは、時をおかず処刑された二人の息子の首と共に返される。復讐を誓うタイタスは、片腕で一人の息子の首を抱え、マーカスがもう一人の首を抱え、ラヴィニアはタイタスの片腕を啜えて退場する。リュウシヤスは、復讐を誓ってゴート族の国へと旅立つ。

この場において、陵辱されたラヴィニアに最初に出会った時のタイタスと、他の人物（マーカス、リュウシヤス）の反応には大きな違いがある：

Marcus: This was thy daughter.

Titus: Why, Marcus, so she is.

Lucius: Ay me, this object kills me.

Titus: Faint-hearted boy, arise, and look upon her. (63-6)

ここで、まずマーカスは、「これはかつて貴方の娘だった者」というように、過去形 (was) を使って、前節で指摘したように、ラヴィニアを死せるものとして紹介している。また、兄弟のリュウシヤスは、「この光景 (object) は俺を殺す」と反応する。この場合の「光景 (object)」という言葉の語義を *Oxford English Dictionary* は「強い感情を喚起する光景」(sb. 3b) と定義するが、この言葉は *King Lear* において、二人の姉娘が運び入れられた時、アルバニー公がそれらを指して “Seest thou this object, Kent?” (5. 3. 239) と言う台詞が示すように、「死体」を意味する言葉でもあった。⁽¹⁶⁾ しかし、タイタスは、マーカスに対しては、「いや、マーカス、これは今でも俺の娘だ」と、現在形 (is) で応じ、座り込む息子リュウシヤスには、「意気地なしめ、立って、この娘をよく見ろ」と叱咤する。タイタスにとっては、悲惨な娘の姿は、娘の「死」を意味しない。したがって、続くタイタスの台詞は、マーカスのような死者への弔慰を表すかのような嘆きのそれでは

(16) Bate, 2.2.204の註を参照。

ない。また、タイタスは、かつてあった娘の両腕の優美さや、声の柔らかさや心地良さに言及して、その対比として娘の悲惨な光景を嘆くこともしない。むしろ、タイタスは現在の娘の姿から意識して目を逸らすまいとしている。先に息子を叱咤した態度を崩すことなく、“Had I but seen thy picture in this plight, / It would have maddened me; what shall I do / Now I behold thy lively body so?” (104-6) と述べるように、タイタスは、それが気を狂わすほどのものであっても、生身の娘の姿 (thy lively body) を直視しているのである。

この場面の、タイタスの嘆きの焦点は、マーカスのように「死体」としてのラヴィニアへの愛惜であるとか、あるいは、ラヴィニア自身の苦痛や苦悶への同情にあるのではなく、自分自身の悲惨さに向かっている。タイタスは、自分自身の悲嘆を客体化し、それを描写しているのである。:

What fool hath added water to the sea?
 Or brought a faggot to bright-burning Troy?
 My grief was at the height before thou cam'st,
 And now like Nilus it disdaineth bounds. (69-72; 下線筆者)

ここで、言及される「海」(sea) も、「燃え盛るトロイ」(bright-burning Troy) も、氾濫する「ナイル川」(Nilus) もタイタス自身の感情の客体化である。さらに、タイタスは、悲嘆する自分自身の様子を描写する:

For now I stand as one upon a rock,
 Environed with a wilderness of sea,
 Who marks the waxing tide grow wave by wave,
 Expecting ever when some envious surge
 Will in his brinish bowels swallow him. (94-8; 下線筆者)

この台詞では、最初は一人称 (I) で始めたフレーズでありながら、最後は自分自身を三人称 (him) で描写している。さらに進むと、タイタスは直喩の形で、嘆きに暮れる自分を海と大地に喩え、娘の溜息と涙に動揺する自らの感情を一つの風景として述べる。

I am the sea. Hark how her sighs doth blow.
 She is the weeping welkin, I the earth.
 Then must my sea be moved with her sighs,
 Then must my earth with her continual tears
 Become a deluge overflowed and drowned,
 For why my bowels cannot hide her woes,
 But like a drunkard must I vomit them. (226-32; 下線筆者)

このために、第3幕第1場においては、タイタスがラヴィニアのために泣くのではなく、ラヴィニアがタイタスのために泣くという逆転現象が起こる。リュウシャスの台詞、“Sweet father, cease your tear, for at your grief / See how my wretched sister sobs and weeps.” (137-8) は、ラヴィニアの嘆きが自ら被った暴力に対してではなく、父親の嘆き故であることを示すものである。

このように、タイタスは、ラヴィニアへの同情や愛惜ではなく、自分自身の不幸を嘆いている。そしてそれは、自己を一体化させることによって、生き甲斐や安全感を得ていた精神的対象の喪失であり、言い換えれば、一体化によって確立される社会的自我 (アイデンティティ) の喪失を嘆いている。タイタスは、この幕の冒頭、ラヴィニアが登場する前に、護民官たちに息子の赦免を訴え、それが聞き入れられず、自分の言葉の無力を知った。かつては次期皇帝の選定さえも左右した彼の言葉が、石に向かって悲嘆を語るしかないまでに力を失っていることを思い知らされた。そしてラヴィニアの登場によって、自らの“手”の働きも結局、全く無為・無駄で

あったことを改めて自覚することとなった。

For they [hands] have fought for Rome, and all in vain;
 And they have nursed this woe in feeding life;
 In bootless prayer have they been held up,
 And they have served me to effectless use. (74-7)

そして、このアイデンティティの喪失による無力感を、ラヴィニアの姿がまさに具体像として示したのである。舌を抜かれ、手を切り落とされたラヴィニアの姿は、タイタスにとっては自らの姿であった。今まで築き上げていた自己の拠り所が全て失われたことを、ラヴィニアの姿を見ることで、タイタスは実感しているとみることができよう。

形式的に見れば、タイタスの嘆きは、マーカスの嘆き以上に、伝統的なセット・スピーチの枠組みで造型されている。そもそも『タイタス・アンドロニカス』という戯曲は、古典作品の強い影響を受けている。⁽¹⁷⁾ 特に Bate は、この劇について、人肉食の宴会をめぐる筋のパターンについてはオウィディウス (Ovid, BC43-AD17) の影響を、悲劇の理念および表現様式としてはセネカ (Seneca, BC4-65) のより強い影響を指摘している。⁽¹⁸⁾ そこでは、Wolfgang Clemen が指摘するように、トボスやパターンの使用がセット・スピーチの一つの特徴となる。特に〈嘆きの台詞〉において、代表的なパターンとしては以下のものが挙げられる：⁽¹⁹⁾

(17) 『タイタス・アンドロニカス』は、セネカの *Thyestes* を典拠としたことはほぼ確実である。セネカの戯曲は、イングランドでは1560年代に盛んに翻訳され、一大セネカ熱を巻き起こしたが、*Thyestes* は、Jasper Heywood (1535-98) によって、1560年に英訳されている。

(18) Bate, 29.

(19) 特に以下の二書を参照した：Clemen 前掲書, 211-52；クルツイウス前掲書, 112-6頁。

- (1) 神々に対する呼び出し。あるいは、天地自然や復讐の女神の呼び出し。あるいは嘆きの補助者を求めるトボス。
- (2) 疑問文で起こす形の積み上げと並列。例えば、「どこに私は嘆きの場を見つけたら良いのか?」「私はどのような言葉で嘆けばよいのか?」…といった形式。
- (3) 自らの悲しみや怒り、あるいは身体の一部を他者化してそれに呼びかける「自己アポストロフィ」(self-apostrophe)の形式。
- (4) 死や崩壊、全滅を望むトボス:「これより前に死んでいたらもっと幸せだったろう」,「これが夢なら、全財産を投じてもいい」といった自らの死や破滅を望む形式。

この四点は、ほぼ全てタイタスの〈嘆きの台詞〉に当てはまるのである。

セネカ風の〈嘆きの台詞〉は、イギリス初期の演劇においては盛んに用いられた。そこでは、台詞が文脈から遊離し、所謂、「修辭的挿入」(rhetorical insertions)となる。つまり、仮に伝統的なセット・スピーチのスタイルであるならば、タイタスの嘆きや、ラヴィニアの嘆きではなく、一般化された「嘆き」の台詞となるはずである。しかし、『タイタス・アンドロニカス』におけるこの場面は、単にレトリックの産物ではなく、登場人物固有の内面のアクションを表すために使われている。すなわち、感情を概括的に描写するためではなく、タイタスの内面で同時進行する感情を描写するために使われ、それはアクションと密接に繋がる。実際、自分の手の無益さを嘆くタイタスは、この直後に自ら進んで片手を切り落とすことになる。今や自分の腕は、一方が一方を切り落とすことでしか役に立たない〔Now all the service I require of them / Is that the one will help to cut the other. (78-9)〕と述べた言葉は、時を置かず、現実のアクションとして舞台上で示されるのである。また、自らの嘆きを大海原の狂乱に喩えたタイタスは、劇後半には、狂気を装うことになり、また、最終場では大殺戮として実行される。さらに、嘆きの補助者たるマーカス、ラヴィニア、リューシャスもまた、この場の最終行において、タイタスと誓いを共にし、タイ

タスと共同して復讐を遂げることになる。タイタスの片腕を口に咥えて退場するラヴィニアは、まさに、復讐の補助者 (handmaid) のエンブレムとしての意味を明確に表す構図である。²⁰⁾ この場面におけるタイタスの〈嘆きの台詞〉の特徴は、ラヴィニアの悲惨な姿が、タイタス自らの嘆きとして述べられていること、及び、それがセット・スピーチの枠組みを超えてプロット全体と密接に関係している点にある。

4. 悲嘆の逆転

先に見たように、第2幕第4場においては、ラヴィニアの陵辱は、彼女自身の死にも匹敵する不幸として、観客に語られた。一方、第3幕第1場では、それは、タイタスの不幸として示され、本人のラヴィニアさえも、タイタスのために涙を流した。この逆転の構図は、観客に対してどのような効果を持っているのだろうか？ 表面的に見れば、最も同情されるべきはラヴィニアであるから、タイタスが自分の不幸を嘆くのはエゴイストティックな自己憐憫のように思われる。しかし、この逆転の構図こそが、『タイタス・アンドロニカス』の復讐を正当化しているものであることを本節では明らかにしたい。

最終的にタイタスが行なった復讐は、ラヴィニアを陵辱したカイロンとディミートリアスを八つ裂きにしてパイに練り込み、その後、母親タモラに食べさせた後に、彼女と皇帝を刺し殺すというものであった。この復讐について、『タイタス・アンドロニカス』には、主要なモチーフを提供した二つの古典作品が存在する。オウィディウスの『変身物語』(*Metamorphoses*) と、セネカの『テュエステス』(*Thyestes*) である。²¹⁾ この二つの材源と『タイタス・アンドロニカス』では、子供の肉を食べた後の反応の描写をめぐって大きな相違点がある。『変身物語』において、テレウスは、自分の子供の肉を食べたことを知った後、「口を大きく開けて、

²⁰⁾ Bate, 282-3行目の註の指摘による。

息子の肉を吐き戻そうとして、自らの内臓を引き出そうと試みる一方、手を振り絞って号泣し、自らを息子の哀れな墓だと呼びかける」。そして、その後悔と憎悪から、タゲリに変身した後に、妻と義妹を永遠に追いかける。また、『テュエステス』では、テュエステスは、体内にあるわが子の肉に「逃げ道」を与えるべく、自らを切り裂く剣を兄に請い求める。肉親を食べたことへの彼の嘆きの深さは、アトレウスをして、「我が手を褒める。今こそ俺は勝利の棕櫚を手にした。／俺はお前をかねて打ち破ったことはあったが、／これほどの嘆きを手にするとはなかった」（第5幕第3場、128-30）と言わしめるほど深いものであった。しかし、一方、『タイタス・アンドロニカス』においては、それが息子の肉だと知らせるや否や、タモーラを刺し殺す。ここでは、息子を食べたことにたいするタモーラの〈嘆きの台詞〉は一行も与えられていない。

これらの人肉食をめぐる二つの材源——『変身物語』と『テュエステス』——において、いずれも人肉を食べさせる行為は、復讐の一貫としてなされた。そしてそれは、『テュエステス』に見られるように、復讐者に十分以上の満足をもたらし、『変身物語』のように、食べさせられた側が、逆に、タゲリとなって食べさせた妻と義妹を追い続ける程に、食べた者にはこの上ない嘆きとなり、食べさせた側の行為は比類ない残虐な仕打ちとして描

(2) これは、1567年に Arthur Golding によってラテン語から英語に翻訳され、テューダー朝イングランドにおいて広く読まれた。『タイタス・アンドロニカス』の第4幕第1場で言及されていることから、シェイクスピアが、『変身物語』の中の「テレウスとプロクネとピロメラ」の物語をこの劇の主要な典拠にしていることは確実である。典拠となった Arthur Golding 訳の『変身物語』については、以下を参照。Bullough, Vol. 6, 48-58. また、Frank Kermode は、「セネカの戯曲における、二人の息子を食卓に供したアトレウスのテュエステスへの行為が、シェイクスピアの念頭になかったとは殆ど考えられない」と述べている。The Riverside Shakespeare, second edition, 1067. 典拠となった Jasper Heywood 訳の『テュエステス』については、以下を使用した。Jasper Heywood trans., Thyestes, by Seneca, ed. Joost Daalder (London: Ernest Benn, 1982).

かれる。このような筋立ては、ルネサンス期にもしばしば見られる。例えば、『デカメロン』中の第四日第九話では、グリエルモ・ロッシリオーネが、親友でありながら妻の不倫相手であるグリエルモ・ゲアルダスターニョの心臓を、猪料理と偽ってシチューにして妻に食べさせる。そして、妻が全部平らげた後、それが、愛人の心臓であったことを告げ知らせる。それを聞いた妻は、「グリエルモ・ゲアルダスターニョのようなおえらい、御親切な騎士の心臓のように気高い料理の上に、他の料理がはいって行くことはありませんように！」と述べて、窓から身を投げて自殺する。二人の遺骸は、グリエルモ・ゲアルダスターニョの城の者たちや、さらには夫人の城の者たちに、「底知れぬ悲しみと涙のうちに引き取られ」、同じ墓所に葬られ、墓碑銘が捧げられる。²²⁾ いずれも、復讐される者には、それなりの明確な理由があるにもかかわらず、人肉食は人類最大の禁忌として、如何なる理由をも超える懲罰と捉えられ、それを食べてしまったものには同情を、食べさせた者には反感を喚起させる。『タイタス・アンドロニカス』においては、シェイクスピアは、タイタスに、料理を手伝った娘ラヴィニアをまず殺させ、その後、食事を見届けた直後にタモーラ殺害させ、そしてタイタス自身も時をおかずに皇帝に殺され、さらに皇帝も直ぐに殺されるように、劇を構成している。そして、人肉を食べてしまったことへの母親の〈嘆きの台詞〉をこの場面に殆ど与えていないのは、観客の同情が、タイタスからタモーラへと移ることを防ぐ為と考えられる。²³⁾

このタモーラの嘆きの不在に加えて、復讐への共感を反転させないための、さらなる劇作上の工夫として、第3節で指摘したタイタスの悲嘆の逆転をシェイクスピアは用いたのではないか。本来、この復讐は、三重に人

(22) ボッカッチョ、柏熊達生訳、『デカメロン』、(中)、(ちくま文庫、1987年)。いくつかの作品で材源にしたことは確実であるが、シェイクスピアが『デカメロン』をどの程度知っていたかは定かではないし、また、『タイタス・アンドロニカス』においては、直接の材源とされてはいない。少なくとも、この物語を知っていた可能性についての定説はない。

間性を破壊されたラヴィニア自身によって行なわれるならば、十分そのバランスを保ち得るものである。しかし、クリュタイメーストラーやメディアといった登場人物を持つギリシャ悲劇まで遡れば別であるが、中世以来、伝統的に、実行者としても対象としても、女性は復讐の周辺に追いやられた。シェイクスピアやエリザベス朝の劇作家は、しばしば女性を復讐への参加者として扱ったが、しかし、その場合も、マーガレット（『ヘンリー六世』）、ベル・インペリア（Bell Imperia, Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, 1586）、グロスター公夫人（『リチャード二世』）などのように、復讐に積極的に関与しようとはするが、それは、男たちに義務としての復讐を強要し、息子たちを焚きつける存在として描かれる。また、復讐の対象としては、大抵は、ガートルード（『ハムレット』）のように、受苦者（＝亡霊）によってわざわざ復讐の対象から外されるか、リア王の二人の姉嬢やダイオナイザー（『ペリクリーズ』）のように、天罰としての非業の死が

-
- (23) 加えて、〈嘆きの台詞〉をタモーラに与えないことにより、「息子を食べたことをタモーラは果たして後悔したであろうか」という問いを読者に喚起せしめるための暗示的效果を、この一瞬の殺害場面は持っているように思われる。実際、この劇の改作版は、そのような感想を読者が持ちうる可能性を示している。1660年の英国王政復古以降、シェイクスピアの作品は、改作作品が上演の主流となるが、『タイタス・アンドロニカス』においては、Edward Ravenscroftによる、*Titus Andronicus: the Rape of Lavinia*, (1687年出版) が代表的なものである。その中で、瀕死のタモーラは、不倫相手のアロンとの間にもうけた赤ん坊を自ら刺し殺す。そして、アロンは「子供の死体を俺に渡せ、俺が食おう」という台詞を残し、処刑台に送られることになる。このアロンの台詞は、Bateが指摘するように、「タモーラが俺の息子を食ってしまわないように、俺が食べてしまおう」ということを暗示しているし、このような感想は、原作そのものが指示しうるところでもあろう。この改作については、Bate, 48-55を参照。また、安田比呂志、「『タイタス・アンドロニカス』上演史にみられる残虐性の探求」、『飛翔』、23号（2000）、115-38頁は、『タイタス・アンドロニカス』の上演史を「残虐性」の観点から手際よく纏めている。Cf. Bate, 53.

与えられるのみである。フェミニズム批評の文脈で『タイタス・アンドロニカス』の関心は劇的に増したが、その指摘を待つまでもなく、女性は、男性中心の制度の中で、犠牲者として扱われ、女性は本来的に非暴力的な性と感じられていた。²⁴⁾ ラヴィニアの復讐は、その行為を、男性が肩代わりする必要があったのである。但し、この場合、復讐の肩代わりは、単に行為の代行ではなく、感情の代行でもなければならない。すなわち、タイタスがラヴィニアのために復讐するのではなく、ラヴィニアとして復讐するのでなければ、あまりにも残酷なタイタスの行為に観客は共感することができない。第2幕第4場においては、観客の意識としては、マーカスと共に陵辱されたラヴィニアを発見する。観客はマーカスの台詞に同調し、マーカスの感情と同化して、彼の台詞を心中で共に語りつつ、陵辱されたラヴィニアの姿を見ている。そこでの台詞は、ラヴィニアの立場に立っての怒りとか喪失感を観客に感じさせるものではなく、マーカスの立場に立ってのラヴィニアへの憐憫と愛惜である。一方、第3幕第1場においては、観客の主体化はラヴィニアにあり、タイタスの悲嘆を聞いている。タイタスの台詞が、タイタス自身の状況に対する悲嘆を中心に据えることにより、観客の意識はそれを聞く側の劇中人物——ラヴィニア——に同化するのである。タイタスの嘆きを見て涙を流すラヴィニアが、この場合の観客の感情を表している。そして、タイタスの台詞の内容であるローマ皇帝一家の不当な仕打ち——発言力（“舌”）を奪い、功績（“手”）を無視すること——への怒りは、ラヴィニアの自身への仕打ち（文字どおり舌と手を奪うこと）から喚起されたであろう彼女の感情と一致することを、少なくとも観客は既にプロット上認識している。つまり、第3節で示したように、ラヴィニアへの不当行為は、タイタスへの不当行為として語られているが、

(24) 復讐劇における女性の関与とフェミニズム批評の概観については、以下の論文およびその註を参照。Deborah Willis, “‘The gnawing vulture’; Revenge, Trauma Theory, and *Titus Andronicus*,” *Shakespeare Quarterly* 53 (2002): 21-6.

それらは観客の意識の中では完全に一致しているのである。このことによって、タイタスの最終的な復讐行為は、ラヴィニアの復讐として正当化されているのである。

5. 結論

〈嘆きの台詞〉は、セネカの時代に、セット・スピーチとして定型化し、筋や状況から遊離し、修辭的挿入となった。それを継承したシェイクスピア以前の初期近代悲劇においては、セット・スピーチが演劇の基本要素であり、それを中心に、ダイアローグやジェスチャーといった他の要素が組み立てられていった。換言すれば、セネカやイギリス初期近代では、話者指示表記さえ変えれば、どの劇、どの場面にも〈嘆きの台詞〉は使用可能なものであり、語り手の固有の感情や、劇を展開させるものではなく、その意味で「セット・スピーチ」であった。しかし、シェイクスピアにおいては、その形式を半ば踏襲しながら、彼の〈嘆きの台詞〉は、状況に即し、話者の精神世界が語られ、筋と密接に関わるようになる。ラヴィニアを最初に発見したマーカスの台詞は、死者を悼む〈嘆きの台詞〉の伝統を踏襲してはいるが、暴行を受けたラヴィニアはまさに死者としての意味を持っているのであり、その意味で、弔慰の台詞に似たマーカスの台詞は、誇大表現というよりも、まさに状況に即した台詞であり、彼の真情を表すものである。また、ラヴィニアに直面したタイタスの台詞は、自らの感情を客体化して呼びかけるという点で、セット・スピーチを踏襲したものではあるが、それは自らの状況を劇の筋に即して語り嘆くものであった。さらにそれは、ラヴィニアの復讐行為と感情を代行し、結果、最終的に劇の主要なアクションを正当化すべく、観客の意識を操作するために使われているのである。