

ジュリー・テイモア監督『タイタス（1999）』 における映画的コミュニケーション

桑 子 順 子

はじめに

『タイタス・アンドロニカス』はW.シェイクスピアの劇作の中でもその上演史の特異性において際立っている。初演においては大変な好評を博しながらその後再演されることは少なく、19世紀においては上演することを拒まれさえしたのである。20世紀においても上演するたびに画期的な名演として成功するにも拘らず、上演回数は極めて限られたものでしかない。このような状況は主にこの劇のストーリーの血なまぐさい残虐性によるところが多いのであろう。そしてこの劇の映画化はどうかといえ、今日までほとんど試みられなかった。他のシェイクスピアの作品が繰り返し映画化される中で上演以上に映画化とは無縁であったのである。BBCが1985年に製作したこの作品のTV放送用ビデオ版は、シェイクスピアの全作品を映像化するという目標を達成するために製作されたかのようである。もっともこの作品の出来栄は数少ない上演と同様BBCのシリーズの37作の中でも出色のものであるといえるだろう。しかしながら映画の大きいスクリーンに対して、テレビの比較的小さい画面はその与えるものにはかなり違いがある。ビデオの映像を大型のスクリーンに投影する機器は作品のビデオ化の後に広く使われるようになったが、このビデオ版『タイタス・アンドロニカス』は映写された画面の大きさの違いによって、形成されるイリュージョンの世界に雲泥の差がでてくる。

『タイタス・アンドロニカス』は、もともと視覚的メッセージ性の高い劇なのである。せりふ中心のシェイクスピアの劇作であるにも拘らず、登場人物たちはせりふ以外の劇場的な視覚的提示に満ちている。人種の相違や変装などという視覚的で明確な<記号>が使われるだけでなく、もっと深刻で人為的な、人間の肉体を傷つけることによって出現する暴力的で非人間的でそれゆえに強烈なメッセージを発する<記号>である。片手の切断を余儀なくされる主人公タイタスは、言語によるコミュニケーションを円滑化し補助する身振りを失わされる。タイタスの娘は、両手と舌を切りとられて言語と身振りの両方を剝奪されて何よりも象徴的なく悲しみの記号>として存在することになる。片手を失ったタイタスもまたせりふ以上の事象を表わしうる<記号>であることはいまでもない。物語の発端に生み出されるこういう劇場的な装置は、演劇というジャンルが独自に確立できるコミュニケーションの手段として機能している。劇場においてではなく映像化された画面において、このいわゆる<視覚的記号>がその画面に占める物理的な大小によってメッセージ性の強弱を持つのは当然であろう。ビデオ版『タイタ

『タイタス・アンドロニカス』は拡大して投影されることによって、TVの画面の大きさでは思いも及ばなかったほどの戦慄を呼び起こす。つまり舞台の上の記号はテレビの画面以上に大型スクリーンの上で一人歩きをする可能性があるのだ。劇の本質的な部分を伝達するという意味において、必ずしも映画はこの劇のコミュニケーションの〈記号〉を表す最良の手段にはならない。なぜなら『タイタス・アンドロニカス』は暴力的で残酷な場面があまりにも多いのである。

映画は、その映像化する対象を模索することから始まったといつてよい。⁽³⁾ 静止映像を捉えるカメラと同様に映画のカメラが映像を捉えるのには創造性は必要条件ではない。動く映像として再現されることだけで人々は驚異し感動しえたであろう。しかし映画も写真と同様に芸術を表現する道を築いてきた。映画と演劇は映画の芸術性の萌芽の時期において蜜月の関係にあったであろう。⁽⁴⁾ しかるに『タイタス・アンドロニカス』と映画とはその芸術性と最も遠いところで直結する可能性が大きいのである。TVの画面を拡大するだけで予期しなかった異常性を局部的に強調する部分が出現してしまう。この劇にある嗜虐的なまでの暴力性は映画というメディアを原点にかえらせ、その残虐性のみを写しとる露悪趣味に陥りかねないのである。残酷な映像を再現し映像化されることのみが目的化されてしまうとグロテスクな恐怖映画やスプラッター・フィルムでしかなくなるであろう。もちろんこれらのジャンルの映画に芸術性がないといたいわけではない。かくして『タイタス・アンドロニカス』の映画化はおそらくその上演と根本的には同じ理由で常に見送られてきたのである。

『タイタス・アンドロニカス』のセンセーショナルな内容の奥にあるものを舞台空間に描き出すことを迫るかのよう執拗に繰り返される暴力と、〈視覚的記号〉を中心とするコミュニケーションの手段に対する演劇的で深い洞察は、徹底的に写実的で具象的な世界と様式化された抽象的な世界という両極的な演劇空間の創造を可能にしている。20世紀の数少ない上演はどちらかの立場を選択しその手法を徹底的に貫くことによって、絶対的な暴力性の背後に広がる恐怖以上のなにかを演劇的に表現することを追及したのである。『ライオン・キング』⁽⁵⁾において客観的写実性と劇場的なりアリエーの乖離に大胆で意識的な切り込みを行って儀式的ともいえる様式化された新しい劇的空間の創造に成功したジュリー・テイモアが、『タイタス・アンドロニカス』を上演し映画化しようとするのはあまりにも当然のことに思われる。ピーター・ブルックは『タイタス・アンドロニカス』の暴力の犠牲を様式化して描写することによってその恐怖を鮮鋭にし、深遠なる劇的世界の創造を達成したからでもある。⁽⁶⁾ テイモアにとってすでに述べたこの劇の要素は、どれをとっても演出のしがいのあるものにちがいない。テイモアの映画、『タイタス (1999)』⁽⁷⁾は一見したところ様式化と写実的な映像化の両方が混交しているようである。すでにオフ・ブロードウェーでこの劇の演出を経験したテイモアはこの劇の映像化で何を伝えようとしているのだろうか。映画という〈コミュニケーション〉は演劇とは別のイリュージョンを形成することによって行われるはずである。演劇を見たり読んだりすることによって伝えられるものは、映像と音をとおして語られるのである。テイモアは『タイタス・アンドロニカス』の映像化の持つ危険性をどのように排除し、テイモア自身が読みとった作品の世界を

伝えようとしたのであろうか。原作の世界はどのようにして映像化することが可能であったのか。すなわちスクリーンによるコミュニケーションはどこまで達成されているのだろうか。

『タイタス（1999）』の映画の場合きわめて好都合なのは、ジュリー・テイモアが映画のDVD化に伴って発表される特典映像の中で自作を雄弁に語っている点である。無論、映画作品というのは監督の意図とは無関係にさまざまな効果やメッセージを与えうるものである。さらに他の芸術作品以上に製作会社をはじめとする商業的興業的な領域と不可分な関係にあることから、さまざまな制限がつきまとってくる。もっとも昨今ではディレクターズ・カット版のような焼き直しを発表することによってその制限がいかなるものであったかについてまで推測できるのではあるが、監督の意図がどうであれ映画の公開時の状態を否定することは誰にもできないし映画としての価値においてディレクターズ・カット版だけが決定版とはいきれない。なぜなら映画というメディアはさまざまな制限を持つという特性の中で生きているはずだから。また焼き直しが物理的に不可能であった時代にも映画はかなり量産されていたのである。それはちょうどシェイクスピアが自分の劇団、劇場のために劇作を書いたのと同様な状況である。時代や社会的な状況を反映するのは言うまでもなく、登場人物も無限の可能性をもちえたのではないし、時間的経済的なものをはじめとする種々の制限は常に存在し作品に影響したのである。このように考えると映画化されたシェイクスピアの作品は出版の形をとらない新しい版のようなものかもしれない。あらゆる映画のディレクターズ・カット版や短縮版、上映する各国それぞれの文化的な状況で左右されるさまざまな劇場公開版などのそれぞれの部分的相違は、ちょうどシェイクスピアの作品がいくつかの異なる版を持っているようなものでもある。映画作品が古くなればなるほど散逸や喪失が存在するのもまるでエリザベス朝の演劇のようである。一方400年以上の時間が経過した今日の映画監督は映画という作品自体を残すだけではなく、テイモアのように自ら自作を解説する場合もある。映画の製作方法や過程を見せるいわゆる「メイキング」や出演者、製作者の素顔や意図にいたるまでさまざまなスクリーンの外の情報がDVDやビデオのソフトによって作品とともに与えられるようになったのである。

テイモアの語りで最も驚いたのは、ごく部分的なワン・シーンではあるが、とても奇異な印象を残す映像についてである。テイモアは編集にはあまり時間をかけなかったと述べ、またそれに伴うように結果的に無駄となる映像の撮影はしなかったらしく、本編よりわずか10分ほどしかカットする映像がなかったという。これは映画についてかかわった経験がなくても驚異的な数字に聞こえるが、映画というメディアについての経験の浅さも関係しているのではないかと思われる。あれほど多くの場所でロケ撮影をしながらそれをつなぎ合わせたときの完成度を上げるには、よほどの偶然でもない限りさまざまなテイクが不可欠である。しかもそれが可能なほどに画面処理の技術を駆使した映像構成ではない。それはさておきその問題のシーンは、タイタス・アンドロニカスを演じるアンソニー・ホプキンスが冒頭に近い部分で自分の息子をほとんど唐突に刺殺し、しかもその意図であったはずの皇帝への忠義立てはまるで生じることなく、皇帝への家族ぐるみの侮辱とみなされてしまうという場面の後に、一人で夕暮れの街を

さまようように歩くところである。細い路地に意味ありげな表情の娼婦たちが数人立っておりその間をぬうようにタイタスが進む。原作にない場面構成であるが、なぜ娼婦がいるのかとその意味ありげな表情とともに印象に残ってしまう。

ゴート族を制圧しローマに凱旋したばかりの名将タイタス・アンドロニカスは、護民官によって選定の確定的な帝位継承権を持つ候補者として立候補するように要請されるが、それを退け決定権を譲り受けて、自分の伝統的な価値観に従って「王者の人徳に欠ける」とバッシアナスが述べるサターニナスを長子であるという大義名分だけで皇帝にしてしまう。一方サターニナスは帝位にふさわしくなかったことを証明するかのよう⁽⁹⁾に弟バッシアナスの許婚であるタイタス・アンドロニカスの娘をその恩義に報いるという口実で皇后に迎えることを同意させようとする。タイタスはこれを光栄なものとして同意し、さらにゴート族の女王タモーラをはじめとする戦利品を献上するが、サターニナスにはタモーラを見たときに新しい皇后を選びなおす考えが浮かんでくる。この場で全員が移動しようとする間隙を狙ってバッシアナスがラビニアの奪還を図ろうとしタイタスの息子たちがそれを援助するので、タイタスは皇帝のためにそれを阻止しようとして、自分の前に立ちふさがる息子のムーティアスを殺してしまうのである。タモーラとその場に戻ってきたサターニナスは、タイタス一族による侮辱であり、名誉を汚されたとしてタイタスをなじり、タモーラを皇后にすると宣言しタイタスを置き去りにしてしまう。かくして、「このタイタスが、かつてこのように誹謗され名誉を汚されて、ひとり⁽⁹⁾で歩いたことがあったろうか。」(1,1,343-5)と自問しながら歩くのである。映画では原文でもわずか3行の同じせりふが画面にかぶる形で、上記のタイタスが実際に歩く映像となるのである。しかし原作では舞台を数歩進むか否かのうちに、ムーティアスの亡骸を家族の墓地に埋葬しようとするルーシアスたちが登場する。映画よりスピーディーな場面進行である。さらにタイタス家の墓地にムーティアスを埋葬するか否かで、タイタス一人と、護民官の弟とわずかに生き残ったタイタスの息子三人の間で口論になるのである。伝統的で武將らしい皇帝の権威に絶対服従しようとする価値観によって家族の中でもタイタスは再び孤立するのである。したがって「こんなふう⁽⁹⁾に一人で歩いたことがあるだろうか」といいながら一人で歩く映像を写すだけでも無駄であるうえに、娼婦たちの表情は邪魔な映像ではあってもタイタス・アンドロニカスの孤独感やいいよのない虚無感が効果的に表現されるなどということはいえない。せりふのないわずか5秒ほどのこの場面は、なぜ娼婦というメッセージ性の高い映像上の〈記号〉を3人も配置しているのだろうか。

驚くべきことにこの場面についてテイモアは、「できればカットしたかったのだ」と述べるのである。タイタスが町を歩く場面がつなぎとして不可欠である上に取り直しをする予算はなかったと、悔しそうに語っている。さらに本来は別の絵を想定していたのとひどく残念がっている。予算の関係でなぜか娼婦になってしまった町の背景は夜の商店街であったはずで、タイタスが通るにつれて次々と店のシャッターがすごい音を立てて下りていくという構成であつたらしい。なぜ予算が少ないために「娼婦」を配置するシーンになったかについての経緯は不

明であるが、映画を見る側の人間が、どのようなかたちであれ「娼婦」を意味ある重要な記号として解釈するならば、監督の意図から遠ざかることは間違いない。が、しかし映画というのはこのような偶然や制約の上で成り立ちうるものであり、いかに監督の意志に反したものであっても、そこに映像がある限り読み解くものには自由があると考えられるべきであろう。この場面は映画全体とやや違和感を持つものとしてもかなり印象的であったので、テイモアの思わず語られる本音には感動すらあった。強い印象を残すものであるにもかかわらず、それが監督の意図に著しく反したものであるのは皮肉であるとしかいいようがない。

このようなテイモアの語りによって、映画について論じることの危うさを思い知らされた気がする。娼婦が極めて重要な鍵であるという第一印象を持ったのではなく、映像のちぐはぐな感じに疑問を持ち、何か特別な意図があるのならば知りたいと映画をみた直後から思っていたので、テイモアの映画を読み解く方向は間違っていないのかもしれない。しかしながらテイモアの主張に引っかかる部分もある。つまりテイモアが「つなぎとして不可欠」であると述べている映像は本当に必要なのだろうか。「娼婦たち」より「次々に店を閉めていくシャッター」の方がずっと効果的でよいだろう。けれども、映像の与えることのできるメッセージは舞台上の視覚的な記号とはまったく違う次元で展開する。俳優たちは舞台と違ってカメラによって微妙な表情や動きを捉えることができるし、クローズアップやカメラの角度や位置によってさまざまな表情を付け加えることもできるのであるから、せりふは不要になる場合も多い。シェイクスピアの作品を映画化する時のもっとも重要な点は、せりふと劇のアクションとをどのようなバランスで映像のメッセージに書き換えるかということである。外国語で映画化する場合はせりふ自体の響きや独特の言葉の世界を切り捨てざるを得ない場合が多いので、映像の可能性を限りなく追求し劇の表そうとしている本質的な世界を映像化しようとし、原作からかなり自由な翻案になる場合も多い。しかしながら英語で映画化する際には、シェイクスピアのせりふを切ってしまうことに多大な努力を要する。ことば自体が感情を吹き込まれて、まるで呼吸しているかのようなリズムを持つせりふを俳優が語る時、そのせりふと俳優を切り離すことができなくなってしまうかのように、せりふは映画の中に過剰に残されてしまう。シェイクスピアのせりふと映画のせりふではコミュニケーションのメディアがまったく異なることをいかに認識するかで、演劇を映画に移し変える純度が変わるのである。ごく当然のことでありながら、シェイクスピアの作品を映画化したものについては映画の完成度を上げるためのこの認識と努力は、しばしば切り捨てられがちである。多少せりふが過剰でも大目に見られるとでもいうのだろうか。この点をテイモアは、どのように認識して映画化をこころみたのであろうか。映像と言葉がだぶって存在し、情報の過剰さゆえにせっかくとらえようとした劇の本質が映像を通してすり抜けてしまっていないだろうか。

本稿ではジュリー・テイモアの『タイタス (1999)』についてシェイクスピアの劇作品の映画としての特異性を中心に、映画というメディアにおけるコミュニケーションのあり方について考察してみたいと思う。

まず、この映画に組み込まれている枠組みについて考え、次にこの映画の暴力の映像化について述べることによって『タイタス・アンドロニカス』という演劇と映画のコミュニケーションについて論じたいと考える。

1. 映画『タイタス (1999)』の枠組み

映画の冒頭のシーンは『タイタス・アンドロニカス』の原作にはないものであり、映画のラスト・シーンと対をなして映画全体の枠組みをつくる構造になっている。オープニングの映像は何かわからないほど極度のアップになった紙袋に乱雑に開けられた穴から見える光、少しカメラがひいて、穴の奥にあるふたつの目そして口である。スーパーの大型の紙袋のような、肩まですっぽりかぶさる薄茶色の巨大な紙袋の仮面をかぶっている表情もわからない顔は、テレビと向かい合っているらしく、紙袋の表面にその映像の光が反射している。ようやくキッチンテーブルとその上の食品や所狭しとばかりに並べられた戦争ごっこのおもちゃが見え、テレビからは「オリーブを救い出せ」というポパイの声が流れて「いざ突撃」の声を合図に、少年は食事のテーブルを戦場へと変えてしまうのである。少年の口がアップになってソーセージの一口分を食べたあと、彼は食卓に並べられていた兵士や戦闘機を手にして攻撃を開始する。最初の場面は、1960年代風の狭いダイニングキッチンのテーブル上で展開している、一人の少年による戦争のジオラマを中心にしたものである。

アメリカ陸軍の小さいプラスチック製の兵士や、それよりもやや大きめの古い武将風の人形や漫画アニメのヒーローの人形がテーブルにたくさん並べられているが、この場面で特徴的なのは同じテーブルに食事が用意されていて兵士たちはグラスのミルクや皿の上のパイの中に突撃させられることである。そして少年の暴力的な模擬戦闘がピークに達したと思われるときに本当の戦火がこの部屋を襲ってくるのである。この場面のDVDのチャプター・タイトルは「無邪気な遊び」になっているが、どうもこれはテイモア自身が“a child's innocent play”と述べていることに基づいているらしい。テイモアは子供のおもちゃの兵士との無垢な遊びが途方もない現実の爆撃に暴力がエスカレートするのだと述べている。実際は「無邪気な遊び」という言葉がイメージさせるものとはやや異なっている。戦争ごっこそのものが無邪気といえるかどうかはともかくとしても、少年はテーブルの上におかれている本物の準備された食事を戦争ごっこでぐちゃぐちゃにしてしまう。調子にのっていすの上に立ち上がって攻撃をつづけていた少年は、背後の食器棚をゆらす現実の爆音と振動に気づきテーブルの下にもぐりこむが、その瞬間に窓のすぐ外で爆発が起きる。10歳という少年の年齢設定からいって意識的なこの乱暴な行為は、更なる暴力つまり本物の爆撃によって中断させられる。そこへどこからともなく飛び込んできた男（道化）が、テーブルの下から少年を引きずり出して抱き上げて、かぶっていた袋を剥ぎ取るのである。初めて顔を見せる少年はすでに涙にぬれていて、男は少年を抱きかかえたまま階段を駆け下りていくが、蹴破るようにして開けたドアの向こうは別世界というわけである。コロセウムの中央で歓声にこたえるかのように少年は高く抱え上げられたあとで地面

に下ろされる。そして少年の見つめる目の前の燃えつきかけた建物は、おそらく少年が今出てきたばかりの家と思われるが、ふと少年が拾い上げるのが、先ほど遊んでいたはずの兵士の人形であり、その人形そっくりの武具をつけた生身の多数の兵士たちの行進が始まり、タイトルがかぶってくるのだ。この間わずか2分ほどであるが導入の衝撃度としてはかなり効果的であって、テイモアは暴力のスペクトラムをカプセルに入れたようなプロローグと述べているが、この部分は原作の『タイタス・アンドロニカス』の内容をごく短時間に凝縮したものと考えることもできる。

『タイタス・アンドロニカス』という作品はマイナーであるばかりでなく、その内容は相当ジョッキングなものである。映画の冒頭の場面の最も重要な点は、少年が遊んでいるのが食事の場であるという設定であろう。明らかにテイモアは、食事の場所に暴力が展開することを意識的に見せている。主人公のタイタスが劇中で最後に復讐をとげるのは宴会のテーブルの上の食事であるのだから。テイモアはシェイクスピアの原作にはあらゆる暴力に関する洞察と研究が込められているのだと述べている。戦争という為政者によって肯定される集団による暴力や異性間や家庭内の暴力にいたるまで今日現在の日常に消えることなく存在し続けるすべての暴力についてシェイクスピアが研究したものであると説明している。この大変明確な原作に対する読解は、冒頭の数分にも凝縮されて表される。つまりこの少年の向かっているテーブルには、決して無邪気な遊びが展開しているのではなく、多数の兵士のおもちゃに表されている戦争という暴力が提示されており、しかも少年は一人きりで遊んでいるのである。戦争という常として為政者たちによって正当化される暴力、さらには独裁政治の危険な狂気なども示唆される。現代の日常的な光景に近いテレビのアニメーションの音声は攻撃的なメッセージを告げ、それは特に異常なものとしては感じられない平凡なテレビという光線の明滅でしかない。しかし「ポパイがオリーブを助けだす」というストーリーがここでテレビから聞こえてくるのは実は巧妙に仕掛けられたメッセージではある。つまりポパイは元来強力な力をもつヒーローではなく、ほうれん草を食べてはじめて超人的な力を持ちうるのである。またしても食べ物に関わってくる。さらにいえばヒロインを救うために肯定される暴力の物語と読み替えることができる『ポパイ』のストーリーは、『タイタス・アンドロニカス』と微妙に重なってくる。もっとも『タイタス・アンドロニカス』のヒロインは救出されることなく暴力の犠牲になるのだが。実際にはきわめて短い挿入なので、テレビに映っているらしいものが『ポパイ』であるということに気がつかないことがあるのかもしれないが、これこそ映画の音声という重要な情報なのである。少年の乱暴な行動に見られる暴力的嗜好、そして実際の食べ物をぐちゃぐちゃにしてしまう狂気性は原作の世界を照射している。なぜなら少年の表情は紙袋に隠されたままでよく見えないからである。顔のない少年は『タイタス・アンドロニカス』の肉体の一部が欠落することで表される<記号>に通じるものがある。少年が異常に凶暴なのではなく、顔が見えないことが行動の異常性をスクリーンの上で際立たせてしまうのである。

テイモアは原作にないこの開幕のシーンを上演においてすでに使用していたらしい。この部

分を見る限り、イメージを映像にして直接伝えることができる映画というメディアの伝えうるものを細かく計算して作り上げているかのようにみえる。特にテレビの画面もテレビ自体もスクリーンに映し出されることなく、光の明滅だけが少年のかぶっている大型の茶色の紙袋に反射する時、うつろな三つの穴の開いたその紙袋は『タイタス・アンドロニカス』の作品全体を描き出す一枚の絵である。洞穴のようにギザギザに不ぞろいに開けられている穴は作品の闇の世界への入り口である。ここには劇作品の上演と映画の上映との相違が象徴的に映し出されているとあってよいだろう。劇の上演では不可能な手法を駆使した、映像と音による映画のメディアのコミュニケーションとしてきわめて洗練されたオープニングとなっている。

テイモアによればこの冒頭の部分は原作に対してひとつの視点、少年の目をとおして作品全体をみるという視線を設定したものだ⁽¹²⁾ということである。オープニングの一番はじめの映像である極度にクローズアップされた少年の両眼の光にそれが象徴される。しかし与えられる情報はそれだけでない。少年の口が写されて彼がフォークに突き刺したソーセージを紙袋の仮面をかぶったまま食べる時、『タイタス・アンドロニカス』のカニバリズムは一瞬にして示唆される。赤と黒を基調とした配色のキッチンは、やがてキッチンに展開する殺戮による流血と暗黒の闇を予感させるものである。仮面をかぶったまま玩具の兵士や戦闘機との間に戦争を開始しやがて、いすに立ち上がってケチャップを撒き散らし、とうとうパイの載せられた皿をテーブルめがけて投げつけて割ってしまうときに少年の想像を絶する現実の暴力がやってくる。

『タイタス・アンドロニカス』のなかで扱われる暴力は常に想像を絶するものである。暴力の被害にあう登場人物たちは突然自分のまったく想像しなかったスケールの暴力の犠牲になっていく。しかもその直前まではどちらかという権力を行使すれば容易に加害者となる立場にいたのに、一転して暴力の被害者へと変わってしまうという状況がくりかえされている。食卓で遊んでいた少年は玩具に対する唯一の権力者であり、いっそう優位に立とうとするからこそ椅子の上に立ち上がる。そして少年が皿を割ってしまうことこそ「遊び」から「暴力行為」への転換点を示すのである。架空の戦争ごっこから現実の恐怖の扉が開くのではないのか。少年は現実の爆撃に対しては無抵抗な弱者へと一転し、紙袋をかぶったまま、まるでE.ムンクの『叫び』(1893)の叫び声をあげている人物の絵のように両耳を押さえながらこもった叫び声をあげて、テーブルの下にもぐりこむ。紙袋をかぶったままの顔のない少年は『タイタス・アンドロニカス』の暴力の犠牲者たちの声なき叫びを象徴し、紙袋を剥ぎ取られて泣き顔をさらす少年はあからさまな見世物のようである。少年が抱き上げられ連れ去られて唐突に入り込む別世界はコロセウムというテイモアのいうところの暴力を見物の対象とした場所なのだ。コロセウムに展開している時代を超越した別世界はまさに原作そのものを描き出して、日常性と同時に存在する非日常性の中で一貫する暴力への洞察がそこには感じられる。さらにいえば言語と身振りというコミュニケーションの手段を断たれたタイタスやその娘の嘆きが、せりふのほとんどないこのわずか2分間ほどの映像に込められてもいる。

このようにメッセージが多層にわたってこめられているオープニング・シーンが、シェイク

スピアの原作に対して少年の視点という視座を映画全体に据えるのである。『タイタス・アンドロニカス』に登場するルーシアスの息子の少年つまりタイタス・アンドロニカスの孫を異次元から入り込んだこの少年が演じていくことによって、この視点は劇的に生きてくるはずである。唯一気がかりなのは、コロセウムでのやや説明的なカメラの動きである。少年が別世界に入り込んだことは、どこからともなく現れた道化がすでに予感させていたし、道化に抱きかかえられて階段を駆け下りる映像によって、カメラが洞穴の中の闇へと落ちていくことが伝わるとされる。それなのに少年がコロセウムを見渡した後に、燃えつきかける自分の出てきた場所を見る必要はないだろう。しかもわずか2分ほどの映像としては不要なものである。少年が潜り抜けた異次元へのタイム・ワープの残骸は邪魔な映像であり、その地面から人形を拾い上げるのも緩慢な動きである。せめてどちらかひとつでよかったのにと考えられる。そしてその人形の兵士を見つめる視線が同じ鎧をつけた肉体を伴った人間の兵士の行進へと移るとき、さらにあらゆる方向から出現してくる兵士たちを何度も振り向きながら見つめるときに、これからこの少年がすべての目撃者になろうとしていることは明らかであるからである。ティモアの設定しようとする少年の視線はあまりにもあからさまに提示されている。説明的な映像は情報の伝達を曖昧にすることはあっても、映像の意味を鮮明にすることはないのである。このような余分な説明は、少年が自らお皿を割ったという行為の映像の意味を薄れさせてしまう。少年はあまりにも不条理に異次元の世界に連れ去られたのではなく、「無邪気な遊び」から「罪ある暴行」へと自ら足を踏み出してしまっていたのである。そうでなければ少年の目をとおして『タイタス・アンドロニカス』という作品の世界を、時空を超えて描き出す意味が半減してしまうし、映像の力をコミュニケーションの主動力とした映画のパワーを弱めてしまう。

かくしてこの少年はティモアの視点を担った人物として、タイタス・アンドロニカスの孫となって、凱旋してきたタイタスの兜を受け取るのである。登場人物としての少年は原作ではごく部分的にしか登場していないが、映画では少年の視点は常に存在するものとして描かれている。そしてもっとも重要な役割を映画のラスト・シーンでも担うのである。タイタス・アンドロニカスの復讐が遂げられたとき、宴会の席は冒頭と同じコロセウムに部屋ごとワープしたかのように瞬時に移動する。

タイタスが復讐を遂げる宴会の席は、まさに少年が冒頭の場面で少年がお皿を投げつけて割った瞬間と同じで、タイタス家を中心とした暴力が極まったときに異次元空間が出現し、今回はすべてがはっきりと衆目にさらされる。タイタス・アンドロニカス自身が復讐を遂げた直後にサターニナスに殺され、父の仇をとろうとするルーシアスがサターニナスにおどろかかり、とどめに銃を向け、引き金を引いたその音とともに宴席を開いていたはずの部屋の壁は消え、コロセウムの中へと移動しているのである。ここでオープニング・シーンとの共通点があきらかになるが、すべての暴力的行為はその行為者のみによって正当化されるということが、示されているのだ。子供の乱暴な行為から大人の殺人にいたるまでいかなる理由があっても、暴力行為を正当化できる根拠など実はどこにもないのである。復讐という名目においてもまったく同

様であるということを表すのに、テイモアの面目躍如たるところはそれが見世物としてコロセウムの中央に置かれることである。我々は観客という立場にいる限り暴力の行為者を一方的に責めることはできないのであり、ここでかなりくりかえし映し出される観客席を埋めた観客の顔はそれぞれ見る人すべてを表そうとしているのだ。当然映画を見ている我々すべてがそこに重なってくる。

テイモアは原作の結末が非常にエリザベス朝的であると指摘している。つまりローマ皇帝の存続が維持され、適任者と思われるルーシアスの皇帝への即位が示されて終わるのであるが、復讐の輪が断ち切られるというのではない。タイタス・アンドロニカスの側の復讐が成就する形で劇が終わり安定した政治の回復が示唆されるために、アンドロニカス家の人間が帝位に着き、皇帝への復讐相手は徹底的に敗北させられるのである。テイモアが終わりなき悪循環に陥るというのもっともであり⁽¹⁴⁾、劇は始まりの状態に戻るだけであるとも考えることもできる。ゴート族の長男の生贄ではなく、今度はアーロンが処刑されタモーラの死体がさらされるのである。シェイクスピアの原作ではタイタス・アンドロニカスが落ち込んでいった異常な行為は復讐として正当化されてしまい、その暴力の異常性は権力の名において肯定されるのである。しかしこれは劇の幕切れの部分に過ぎない。シェイクスピアは自分の時代の枠組みにおいて可能な限り表現しているのであって暴力について観察する彼の目はどこまでも透徹したものである。劇は同時代の法的社会的秩序内での暴力の正当化でおわっているが、描き出されている世界にはあらゆる暴力行為に共通する真理が示されている。テイモアはこのシェイクスピアが見出している真実をもっとわかりやすい形で映像化しようとしている。さらには新しい結末を映画につけようとする。かくしてテイモアは自らが作り上げたラスト・シーンにむけていくつか原作のせりふを切り取っていく。そして正当化される復讐ではなくアーロンの赤ん坊がメッセージを伝える中心的映像の記号となるのだ。

アーロンはタイタス・アンドロニカスを裏返したような人物であるが、テイモアの述べる通りシェイクスピアはこの二人を対照的な人物として意識的に造形している⁽¹⁵⁾。5幕3場、ルーシアスが幕切れの10行(5,3,190-9)を語るのに対してその直前のアーロンは7行(5,3,183-9)も話すのである。原作においては復讐という名の暴力はタイタス一家によって正当化され、すべての元凶はアーロンへと帰せられる。アーロンの7行はルーシアスの正当なる処罰を立証するものとして語られるのである。復讐者の当然の末路としての死ではあるが、タイタスの死は、タイタスの孫や息子という家族によって悲劇的なものとして30行近くの(5,3,146-74)長いやりとりで嘆かれている。これに対してテイモアは遺族たちの悲嘆のせりふを省き、悲しみのことばをそぎ落とされたアーロンを処罰する為政者としてルーシアスをコロセウムの中央に立たせている。処刑されるアーロンもまたコロセウムの中央に生き埋めにされる様子が映像化されるのである。つまり我々は同一線上に並べられたすべての暴力を見せつけられる。復讐という名の暴力、その直後に続いた連続する殺人という暴力、処刑という為政者の名の下に肯定されようとする暴力はすべて並置されてしまう。映画ではアーロンとその息子の赤ん坊はコロセウ

ムの中央に檻にいれられておかれたままである。原作ではこの赤ん坊についてはアーロンとルーシアスの間で殺さないという約束がされてはいるが(5,1,86)、劇の幕切れでアーロンの処刑が細かく指示されているのに、赤ん坊の処遇については最終的には言及されていない。

シェイクスピアが直接的には明らかにしていないこの赤ん坊を使ってテイモアは映画に現代的な結末を与えるのである。ルーシアスがやや曖昧な視線を向けた先に存在する檻の中の赤ん坊にカメラが向けられたあと、赤ん坊を見ている視線は少年のものとなる。少年は赤ん坊の檻を開き、抱き上げて歩き始める。観客の去ったコロセウムの中からその外へとゆっくりと歩くさまが映像となっている。テイモアはこのシーンがセンチメンタルに受け止められないかと大変危惧していたようであるが、映画の枠組みとして構造的には問題ない。要はセンチメンタルに墮すか否かではなく、同じような映像でくりかえされるメッセージの過多による倦怠感である。確かに赤ん坊を抱きかかえて歩く少年の足取りは確実であり、ゆっくりと夜明けへと向かってコロセウムを出て行こうとしている。聞こえていた多くの赤ん坊の泣き声と引き絞るような猛禽類の叫びも短時間でやんで音楽へと変わっている。しかしながらあまりにも説明的な画面であり、この間ちょうど3分半ほどあってオープニングよりも長いのである。なぜ冒頭のシーンでほとんど瞬間的にワープした少年をこれほどまでにゆっくり歩かせるのだろうか。

タイタス・アンドロニカスを中心とする幕切れの死体の山は、写すことに貪欲な報道カメラになめられるかのように半透明のビニールをかぶせられていたのではなかったか。つまり我々はすでに復讐を美化したり主要人物の死を悲しんだりする余裕を奪い取られているのである。ラヴィニアやタモーラはともかくタイタスとサターニナスの死は明らかにカリカチュアとなっている。だからこそタイタスの殺され方もサターニナスの断末魔もコミカルな映像になっており、ルーシアスがサターニナスにつばを吐きかける映像が劇画調にスローモーションになって一瞬静止するのではないだろうか。原作の幕切れにある暴力や死に対するエリザベス朝的でシェイクスピアの半ば儀式的な冷静さをすべて取り除き、テイモアは、暴力や殺人を正当化するものなど何もないのだというメッセージをつけて、復讐という殺人の現場を戯画化して見せ、さらには見ている観客までも見世物にしたのではないだろうか。このショッキングで現代的な結末がテイモアの意図したものであったはずなのに、その後続くメッセージたっぷりの半ば教訓的な映像によってすっかりばやけてしまう。ほとんどせりふのない映像だけのコミュニケーションによって我々の心に深く刻まれたはずの暴力の本質についてのメッセージが、同じ映像という手段によって一瞬のうちに消え去ってしまうのだ。

冒頭のシーンにおいてもすべては予期されたメッセージであったはずである。おもちゃの兵士たちに暴力をふるう少年のリアルな映像は邪気と無関係ではありえず、少年とおもちゃの関係には、暴力行為そのものを、滑稽な愚かしさとしてほのめかす要素がある。テイモアは映像のもつメッセージの多様さについてそこまで配慮した上でオープニング・シーンを作り上げたのではなかったのだろうか。テイモアは少年を映画の中で傍観者から参加する者へさらに選択する者へと変化させ、最後に一筋の希望の光のようなものを示しておきたかったのだという。

しかしそのようなメッセージは少年が赤ん坊を抱きあげた瞬間に伝わるものであろう。もし少年の選択に希望を託すなら、少年はオープニングの場面へとなぜ直接、戻らないのだろうか。あの狭いキッチンテーブルに一気に帰ればよかったと思う。それもわずかに数秒の映像にして。少年の横にベビー・チェアに横たえられた赤ん坊が笑って座っていればそれでよいのではないか。鳥や赤ん坊の声もいらなし、歩くなどという行為は興ざめでしかないのだ。テイモアのつけたこの結末のシーンには映画の本編にも充満する過剰で不要な映像が露呈している。ゆっくり歩く行為はオープニング・シーンに続くタイトル・バックがかぶりながらのローマの兵士たちの行進とその画面の動きを示唆する上、選択の決意に時間を要しているようにさえ感じとれる。赤ん坊の入られている檻を開けたり、抱き上げたりする行為を急ぐわけにはいかないのだから選択までの時間はすでに映像の中で取られているのである。単純に始まりと終わりのシーンの長さを比べてみても後のほうが冗長であるが、映像のリズムについての配慮が足りないのである。

このような映画の開幕とラスト・シーンの間にある落差は、冒頭のコロセウムのシーンにもかいまみえる映像の過剰さによって生じてくる。テイモアは上演と映画の両方でこの劇を扱ったわけであるが、演劇の空間を作り上げながら実現できなかったさまざまな絵をそのまま映画の映像にして描きこもうとしすぎている。つまり映画と演劇が異なる次元を持った世界を開くことへの考慮がやはり甘いのである。映画のエンディング・シーンが甘いという印象を多くの人に与えるのは、「赤ん坊が映像の記号となって少年とともに未来への希望をつなぐ」という比較的平凡でありきたりな映像で終わるから甘いのではなく、映像に取り組む姿勢が一貫性を欠いているので肝心の主張が、曖昧になってしまうのである。映像の与える情報の多様性を十分に考慮し、映像を信頼することこそ重要なのである。この映画は映像を追及しようとする原作の世界が自らの過剰さによって土台から崩れていってしまう。きわめて優れた映像とそれを覆すほどの過剰さが全編を通じてくりかえされて全体としては映画としての完成度が低いといわざるを得ない。では本編においてそれはどのように表出しているのかというわけだが、これまで述べたことを中心となっている「暴力」の映像化という点に絞って考えたい。

2. 『タイタス (1999)』の暴力の映像化

テイモアは『タイタス・アンドロニカス』の暴力を映像化するにあたって“Penny Arcade Nightmare (P.A.N.)” (ペニー・アーケード・ナイトメア) という映像を考案したと述べている。ペニー・アーケードとは遊園地や祭りなどの出店にあるコイン投入式ゲームが集められた場所であるが、ゲーム・センターのゲームの画面の映像の中の、写実的な事物の再現としての映像とゲーム上の非現実が混在するようなヴァーチャル・リアリティーがイメージされている概念と思われる。テイモアの考えでは、写実的で現実的な映像だけが連続しても、逆に様式的で抽象的な映像だけに終始しても原作の暴力の引き起こす恐怖を表すことができないので、「様式化され定型化された俳句のようなイメージ」の映像を挿入することによって、現実のでき

ごとを夢のような神話のような様相で強調するというのである。これらは登場人物たちの心象風景を映像の中に描出したものとして映画の中で6回挿入されている。

P.A.N.では抽象的なコラージュによって、記憶の断片や桁外れの暴力や人間、動物、神の変^{へん}化などをデザインしている。これらはシェイクスピアの原作において、ことばで作^{つく}り上げられている詩的世界と舞台上で実際に進行する流血沙汰と暴力とが並置されている状況からテイモアがヒントを得て創作したもので、原作と密接に関連している『変身物語』や登場人物と結びつけられている動物のイメージなどが背景になっている。「暴力」を描き出すために生み出されたというテイモアの6つの仕掛けにしたがってこの映画について考えてみよう。

第一のP.A.N.

原作では第一幕の終わりの部分にあたり、タイタス一家と皇帝との不和をタモーラが取り持って見せかけの和解が生じるところである。原作ではタモーラがタイタス一家への恨みをことこまかにサターニナスに傍白しているので、我々はタモーラの長男への命乞いを思い起こさずにはおかないのであるが、主にこの想念を映画ではP.A.N.として表している。映像としてはかなり凝ったもので、タイタスと向かい合っているタモーラの間^まに炎が浮かび、燃えさかる炎の中で、長男アラーバスの腕や足や胴体という肉体の一部がバラバラになって炎の中をカメラに向かって回りながらやってくる。最後にトルソーが出てきてその肺が呼吸し心臓が鼓動しているように動くというものである。タモーラと二人の息子が、アラーバスの命乞いをし、犠牲に対する批判をあわせて30行(1,1,107-44)も書いているのをみれば、シェイクスピアが宗教的儀式といえども暴力を容認しうる大義名分にはならないと考えているのは明らかである。よってテイモアが物語の発端としての犠牲の儀式の暴力性を強烈なイメージを持つように映像化したかったのは理解できる。しかしながらアラーバスは原作において舞台上で屠られるわけではない。原作では第一幕はひとつの連続する場であって、映画のように凱旋して入場してくるコロセウムや護民官の控える議事堂やタイタス家の墓所というように次々と情景が変わっているわけではないし、儀式は報告されるだけである。アラーバスは一幕一場106行目で舞台から去り、ルーシアスが146行目でローマの儀式としてのアラーバスの四肢五体を切り刻む儀式の完了を報告したあとは言及されない。

一方映画ではこの場面がかなり克明に映像化されている。まずアラーバスは上着をはだけられワインを無理やり口に流し込まれた挙句、火で炙って清められた剣で胸を傷つけられる。追いつがるように息子の命を乞うタモーラの前から引き出されていったアラーバスは、容器に入った臓物だけの姿で戻ってきて、額に返り血を残したままのルーシアスたちによって火にくべられるところまで丁寧に映像になっている。このような構成を作り上げて生じてくる問題はまず、タイタスを中心とするローマ軍と、ひざまずくタモーラを中心とするゴート族というふたつのグループの対照的な並置という原作における絵が失われてしまう。物語の発端において原作では戦争という暴力においては対等であった二つのグループが結果的に勝者と敗者となって

向き合っているからこそ、タイタスの決定による宗教的犠牲の儀式が暴力行為として復讐へのとびらが開くのである。がしかし、タイタスの側も22人の息子の遺体とともに帰国したばかりなのである。ところが映画のように凱旋してきた場面から墓所に行くまでに時間がとられる上に、タイタス一族の側は入浴によって身を清め、ゴート族のほうは鎖につながれて泥だらけのままこの場面を迎えると、ふたつのグループの均衡はまったく感じられなくなる。タイタスは一方的な加害者で、タモーラは被害者でしかないという印象を与えがちである。このように犠牲の儀式が原作と異なる状況で描かれた上で、第一のP.A.N.の映像が挿入されている位置も、サターニナスを中心にしたタイタスとタモーラの力関係が完全に逆転したあとになっているので不適切だと思われる。

しかもこの人工的な映像がなくてもタイタスのたたずむ広場には片手の先や片方の足首から先の巨大な石像の一部のようなモニュメントが置かれているのである。この無機質な石のほうがよほど冷酷な儀式を表象すると考えられる。我々のアラーバスについての記憶の直接的な映像はバラバラな四肢五体ではなく彼の内臓であり、腕や足といった体の部分はこの広場にある足首と手首からもぎ取られたような石像の異様な巨大さによって初めて想起される。つまりP.A.Nとその背景の画面に同じメッセージをもつオブジェクトがほとんど同時に出現しているわけである。儀式を克明に映像化した以上、アラーバスの肉体は臓物の映像だけにとどめておくべきだったのである。炎の中で呼吸し心臓を鼓動させているトルソーは悲劇的な悪夢というより滑稽な感じさえ受けてしまう。そしてもし滑稽さを意識的に出すとすれば、アラーバスの内臓を家畜の臓物として食品と結びつけたほうがよい。おりしもサターニナスとタモーラの結婚の祝宴はたけなわなのであるから、容易にカニバリズムを連想させることができる。シェイクスピアが舞台裏ですませた犠牲の儀式をカメラの前に持ってきたことの意義がより深まることになる。

テイモアはこの幻影的なP.A.N.⁽¹⁸⁾はタモーラとタイタスにしか見えないと述べているが、果たしてタイタスにみえるのだろうか。タイタスはこの時点ではまだ自分の信念や信条に疑いを持ってはいない。戦場で身内に冷淡であったようにタイタスは皇帝サターニナスに忠誠を誓い、バッシアナスと自分の家族は名誉を汚したものと接しており「ローマと公正なる神々」を信じて疑っていないのである。タイタスはタモーラがサターニナスと結婚できたことで自分に恩義を感じるべきだとすら考えているのであり、戦死した息子たちを埋葬したときの自分の決定など省みたりはしない。タイタスにとってはタモーラ側から復讐という名の暴力はあまりにも不条理におそいかかってくるものである。

第二のP.A.N.

原作では三幕一場に相当し、タイタスが自分の二人の息子にかけられたバッシアナス殺害の容疑とそれに対する死刑の宣告を取り消してくれるように地にひれ伏してせりふを述べる場面である。P.A.N.はタイタスの末息子のミュウティアスが、「犠牲の羊」と重ね合わされている。

「頭がムーティアスで体が羊」の映像が、タイタスの瞳の中に映し出されて、さらにラッパを吹く天使の姿がそこにかぶってくる。ところで我々はせりふがわずか3行しかなく、4行目は最期の叫び声でしかなかったムーティアスの顔が、子羊につけられていることに気づくだろうか。だからといって生贄の台の下にムーティアスの名が刻んであるのもどうかと思う。しかもアブラハムとイサクの聖書のイメージに通じる映像⁽¹⁹⁾だとしたら全くちぐはぐなものである。犠牲の儀式というتمازアラーバスが思い浮かぶが、キリスト教の世界とは異質なものであり、ここで犠牲の羊の運命にあるのは無実であるのに処刑されようとするタイタスの二人の息子である。初めて見たときには、処刑される息子と犠牲とされたアラーバスが重ねられた映像のような印象をもったが、よく見返してみると、ますます混乱を招く映像としか思えない。

第二幕では森を舞台として劇中でもっとも陰惨な暴力が展開する場面である。バッシアナスは唐突に殺され、ラヴィニアは強姦された上に手と舌を切り取られて、タイタスの二人の息子マーティアスとクインタスが、バッシアナスの死体のある穴に落とされ、血まみれの二人は殺人の容疑で捕らえられて死刑を宣告される。これら一連の筋立てはアーロンの計略として進行しているのだが、ラヴィニアの肉体の映像化は、この映画の最悪の部分である。ラヴィニアの強姦は、原作では第一幕においてもすでに巧妙に予告されているのである。バッシアナスがラヴィニアを許婚として奪還したことをサターニナスが“rape” (1,1,419) ということばで表現しているからである。このことばにバッシアナスのほうも即座に反応して反論⁽²⁰⁾している。さらに予告編として二幕一場でのアーロンの計略に乗せられることで解消するカイロンとディミートリアスのラヴィニアをめぐる口論が描かれている。しかしすべてを映像化するとしたらこのような原作の言語による予告や予告編は不要なのである。カイロンとディミートリアスの好色で粗暴な野卑さとそれを懐柔し更なる陰謀へと導くアーロンを細かく映像にすればほとんどそのあとのせりふは不必要である。ところが映画では忠実にせりふを場面ごとに原作どおりに残しながら、順に映像にうつしかえているので説明的すぎて、第二幕のタイタスの子供たち全員を深い淵に落とす暗黒のメタファーとしての森という場が緊迫感を失っている。

「狩」そのものの映像は、「追われる鹿」すなわちラヴィニアとその兄弟とに重なり、アーロンを中心に拍車のかかる情欲と復讐の陰謀はタモーラとその二人の息子という鹿を追う「狩人たち」のメタファーにつながる。牙をむく獵犬たちのような容赦のない狩人たちの追跡は、バッシアナスとラヴィニアとタイタスの二人の息子を追い詰めた挙句、暗闇の穴へと落とし込むことになるのである。これらのアーロンの計略による加虐な暴力は犠牲の羊のイメージからはほど遠く、中心となるイメージは貪欲に血をすする暗い穴であるはずである。したがって天使の映像も場違いで違和感を生むだけなのではないだろうか。

この無意味なP.A.N.以上にさらに不要なものは、ラヴィニアの両手の先の映像である。ラヴィニアの心象風景はティモアのいうように沼地という場所の映像がメタファー⁽²¹⁾になっている。彼女が木の切り株に見世物のように立たされていることだけでも悲惨であるが、手首を切り取られた両腕に、まるで指を広げるように小枝の広がった枯れ枝が刺してあり、それをカメラは

無残にも写してしまう。これは露悪的な過剰さではないだろうか。原作にはラヴィニアの切られてしまう前の手を「二本の枝」と表現するせりふがあるが(2,3,18)、シェイクスピアはその切断された傷口に枯れ枝を突き刺すことなど決してしていない。この場面は原作では、マーカスが語り手となっているわけであるから、映画では、映像で語るかあるいはマーカスだけに語らせるかのどちらかでよいはずである。残虐な暴力によって傷つけられたラヴィニアの痛ましい姿は画面にはっきりと映し出されないほうがより恐怖心をかきたてるにちがいない。なぜカメラは切り取られた腕から目をそらさないのか。むしろカメラさえ映し出せないということを表すことを意図すべきである。カメラはラヴィニアの背後から、マーカスが正面から近づいていくのであるから、ことばによってマーカスが描写している、おぞましくもむごい両腕は決して画面に写さないほうがよい。もっとも恐ろしいものは見えないからこそ恐怖を呼び起こすのである。しかもラヴィニアの様子はある意味では様式的な映像でもある。極端に明るく晴れた空と唐突に広がる立ち枯れ木の点々としている沼地との間で、まるで小さな舞台上で体をくねらせかのようにして切り株の上に立つラヴィニアは、恐ろしくて口に出せないような暴力の犠牲になったようには見えない。驚愕しながら近寄っていくマーカスのなぜ返事をしないのかという問いに対して、口から吹き出すように血を吐くラヴィニアは、まるで原文の詩的なリズムを損なうまいとするかのように悲愴なイメージを失ってしまって声にならない悲嘆が伝わってはこない。しかしながら原文を文字通り映像化して血液をふつつつと呼吸とあわせるかのように噴出させたりしたら喜劇的になってしまうのだから、原文が伝えようとしているマーカスの嘆きの方に焦点をおいて映像を工夫すべきである。マーカスは強姦されて体を切断されたラヴィニアを美しいものとして語っているわけではなく、美しさが損なわれてしまっていることを歌うように嘆いているだけなのである。この部分の映像は本当に伝えたいことを希薄するだけでなく、次の第三のP.A.N.にも共通していることであるがラヴィニアの悲劇そのものが美化される危険性をはらんでもいる。

第三のP.A.N.

この部分は、ラヴィニアが犯人の名前を地面に書く場面にラヴィニアの心に浮かぶフラッシュ・バック的映像として出てくる。マリリン・モンローやミロのビーナスという映像的アイコンを駆使してはいるが、レイプされて肉体を傷つけられたラヴィニアは、画面に存在しているだけで悲しみの記号なのであって、彼女が不自由にされてしまった両腕と口を使って字を書くという状況こそが悲劇的なのではないだろうか。レイプされる様子だけがこのP.A.N.では強調されている感じがする。レイプの様子は写実的ではなく虎が鹿に襲いかかるというメタファーが使われているが、ラヴィニアは襲われただけではなく、肉体を切断されるという男性が女性に加える暴力がいかなるものを具現するものとして存在している。そこにマリリン・モンローやミロのビーナスという女性の肉体的美的シンボルが導入されると女性が襲われるということを美化のイメージさえ引き起こされる。ラヴィニアは第二のP.A.N.と同様な切り株状の切

り詰めた円柱の上に立っていて、まるで小さな舞台に立って見世物のようにも見えるし、美しいものが襲われることの美化を展示しているかのようにも見えてしまう。

この場面では本来、文字つまりことばを自由に書くことを奪われ、言語を発することを奪われたというコミュニケーションのあらゆる手段を暴力的に剥奪されたことが舞台化されているのである。極めて屈辱的なポーズで字を書く場所さえ、マーカスの言うとおりに限られた砂地でしかない。シェイクスピアはラヴィニアの受けた暴力を最も非人間的な行為を象徴するものとしてこの場面で言葉を書けない、言葉を話せないという情景で舞台上に表現したのである。観客は犯人が誰かを知っており、ラヴィニアを愛する肉身在舞台上で、ラヴィニアのろうじて残された手段を見出すところは、もっとも悲惨な“dramatic irony”となっている。したがって「襲われたということ」に逆戻りするフラッシュカットの映像を導入するよりも、人間として最も大切だとシェイクスピアの考える言語すなわちコミュニケーションの手段をラヴィニアが奪われたことに焦点を合わせた映像にすべきなのである。“dramatic irony”のもっとも悲惨なパターンを通してシェイクスピアが表わしたいのは、女性に対する“rape”がいかにひどい暴力であるかではなく、強姦やその他の暴力とは、あらゆるコミュニケーションの断絶であり、それはあまりにもおぞましい苦悩と悲嘆でしかないということである。それなのにこのP.A.N.では人と人がコミュニケーションをとるために必要なものをほとんど奪われることの恐怖は画面から伝わってはこない。

第四のP.A.N.

テイモアは四番目とされているが、挿入の順番としては、二番目と三番目の間に入っている映像である。この部分は他のP.A.N.映像と異なり、実際のストーリーが映像のコラージュのような手法をとらず、悪夢のようではあるが写実的に映像化され進行している。原作では三幕一場、アーロンの奸計によってタイタスの無為に切り取られた手と処刑された二人の息子の首は使者によって悲しみの言葉とともに運ばれてくる。しかし使者は、宮廷ではタイタスが恩赦を信じて片手を切り落とした決意や行動をあざけり、愚弄していることも伝えている。このわずか7行の報告が、映画の中では暴力が最もエスカレートして、不条理でグロテスクな愚かさ⁽²²⁾にまで達している現実という悪夢が描き出した「静物画」として表現されている。

映画の中の使者は、冒頭のシーンで少年を抱き上げて連れ去ったクラウンであり、助手の少女とともに音楽を流しカーニバルのムードで、ちょうどサーカスの出し物を見せるようにして、タイタスの家にワゴン車でやってくる。タイタスの家族はまるで虚をつかれたかのように、少女によって各自に配られたスツールに並んで座ってしまうが、ワゴン車の荷台の小さな舞台の幕のようなシャッターが上げられたとき、そこに地獄絵を見ることになる。この部分のP.A.N.はこれまでの4つの中でもっとも映画全体と有機的に結びついて違和感なく融合している。つまり、人工的で超自然的な映像がないからというのではなく、暴力の見世物小屋的な空間が作りだされているという点において、コロセウムを場所のメタファーとして使用したオーブニ

ングと同様に、この一連の映像が暴力行為または暴力の結果の見物という非人道的でありながら人間の一面を含蓄するからである。そしてサターニナスを中心とする映画のイメージの基調であるローマの貴族的で退廃的なムードや19世紀末なスタイルおよびムッソリーニ的ファシズムなどの気運が、小さな見世物小屋に展示されているかのような人間の首や手と同調するからである。カーニバルの見世物小屋は人間の覗き趣味をも暗示する。そしてタイタスが弟と息子を欺いてアーロンに自分の手を切らせるという場面を少年が覗き見るというシーンによっても示されているように覗き見る対象は暴力行為であり、このすべての映像の中で人間の心の闇があばかれるのだ。

かくしてタイタスに向けられた復讐という名の加虐的な暴力は、タイタスからついに言葉を失わせてしまう。タイタスは悲嘆や憤怒の言葉を叫ぶどころか笑い声を上げるのである。テイモアが指摘しているとおり⁽²³⁾、秩序の失われた混沌の悪夢に等しい現実の中で、「復讐」が「正義」と同義なるものとなり、更なる狂気への道が開かれるのであり、その転換点が巧みに映像となっている。

第五のP.A.N.

この部分は5幕2場をそのまま映像にしたものである。この前に実際には二つの暴力が描かれている。一つはタモーラがアーロンの子供を出産してしまうことによって生じてくる。4幕2場においてアーロンは劇中初めて自分の赤ん坊を守るために暴力を手段として使用する。片手に赤ん坊を抱いたまま乳母を刺し殺すところはそのまま映像になっている。ここから暴力はそのニュアンスを微妙に変えながら、「赤ん坊」は暴力のアンチテーゼの<記号>となる。さらに原作では4幕4場で道化が処刑を宣告される。この道化は偶然タイタスの手紙を届ける使いとなっただけにサターニナスのタイタスへの怒りのはけ口となってしまうのが、映画では不要な言葉上の予告として切り取られている。つまり原作のストーリーがひとつ完全に省かれている。テイモアはこのような英断をもっと多くの箇所ですべきであったのだが、手紙のついた矢を弓で天の神々に射る（実際には宮殿内へ向けて射る）という行為だけをタイタスの内的カオスの表象として映像にして第五のP.A.N.へとつないでいる。

五番目のP.A.N.は大別して二つのイメージで成立している。一つは瞑想するタイタスのイメージであり、ジャック・ルイ・ダヴィドの『マーラーの死』(1793)という絵画の構図をそのまま使っている⁽²⁴⁾。瞑想中は、想像と悪夢が入り混じった意識の混交状態である。すなわち正気と狂気さらに現実と非現実の境界が不明確となった世界でありその中で明確なことは復讐が正義と同義であるという一点のみである。タイタスはようやく一気に復讐の行動へと直結できるのである。もうひとつのイメージは復讐に妄執することによって人間の中から生まれてくる人類という怪物である⁽²⁵⁾。タモーラが正気ではないと考えるタイタスを愚弄し利用するために演じる「復讐の女神」と、その手下として従うカイロンとディミートリアスによる「強姦」と「殺人」の文字通りの擬人化は、細かい衣装などの小道具の部品にいたるまで化け物として映像化され

ている。この部分で問題なのは同時に二つのことを狙ったために両方の効果が薄れてしまうという点である。タイタスの瞑想を一枚の絵にしたのであれば、せりふや自分の血で描く絵などは二重三重の映像の無駄である。タイタスの想念そのものが肉体から離脱したかのように描く状況も説明的過ぎて要らない部分である。中心的イメージは地獄絵の中の化け物のような「復讐」、「殺人」、「強姦」とその周囲の映像だけにすべきである。そうすればタイタスが、相手を逆手にとって復讐を果たそうとして暴挙にでる、劇中最も不気味な部分の映像と連動して効果的な映画のコミュニケーションを成立しうるのである。

かくして「強姦」と「殺人」に扮したタモーラの息子たちは食材として扱われる。カニバリズムという異常さへと進行するために獣のようにつるされた二人の息子とその首を切って血を抜く場面は原作のまま映像となっている。シェイクスピアは、タイタスの「残されている片手」でのどを切り、ラヴィニアの「切り株のような両手」で持ったたらいでその血を受けるという場面によって復讐という名の暴力が加虐的に肉体に行使した原因と結果の両方を視覚化した上で、滑稽なまでの異常性を舞台の上に見せている。原作の中にもすでに存在している復讐行為そのものを部分的に揶揄するところがこの場面なのである。したがってカメラの位置がやや低く抑えられ気味に感じられるが、その分テイモアはラスト・シーンでありなおかつ第六のP.A.Nである復讐の完遂の場面で、復讐行為と復讐者ならびに復讐という暴力行為による「死」そのものを戯画化してみせるのだ。

映画の幕切れについてはすでに述べたとおりであるが、5幕3場いわゆる宴会のシーンでは、映像の意味と実際の効果がバランスよく配置されている。しかしながらここまでの道が長く盛りだくさんでありすぎたために、映画をみた我々がどこまですべてを感じ取れるかはやや疑問である。タイタスのコックの装いは原作の設定だが、血の滴るようなレアの焼きあがりの巨大なパイを切り分けるリアルな映像は映画ならではのものである。タイタスがラヴィニアを殺すのは癒しとしての優しい表情でなされるが、タモーラを殺す部分はまるでダンスでも踊るかのようにして会心の笑みを浮かべて写されている。映像化においてもっとも効果的なのは、パイの中身が二人の息子であることを知らされた上でタモーラが殺された後の展開である。原作でもスピーディーに殺人が重ねられるが、テイモアは食卓を使って見事に「殺人と死」を戯画化する。サターニナスはタモーラが殺されたのを見て逆上した様子で食卓に駆け上がり、剣ではなくわざわざ火のついたろうそくの立てられている燭台を手にとり、しかもろうそくを噛んで抜き取ってその鋭い先端をタイタスの胸に突き刺している。さらにルーシアスはそのサターニナスをちょうど逆向きにテーブルの上を引きずって行き、もともと座っていたいすに座らせた上で、給仕用の大型のスプーンを口の中に突っ込むのである。こちらも剣ではなくて長いスプーンがサターニナスの喉をつきやぶるのにかなりの時間を要している。いすから両手両足を高々と差し上げるようなポーズでスプーンを突き刺されたサターニナスのコミカルな死にざまは、映像のスロー再生によっていっそう貼り付けられたような漫画的に表現されている。宴席の長いテーブルは復讐を料理する場と化し、殺人の道具、殺人の仕方はすべてタイタスに習う

かのように本来の方法からかけ離れて映像化されている。この部分の映像は復讐にかかわるすべてがカリカチュアの対象となっているので正義を求めるといふ復讐者の行為が完全に否定される。原作の筋立てにしたがひながら、テイモアがもっとも原作から離れ、なおかつもっとも劇的で有意義な映像を創り出した部分である。つまりあらゆる暴力行為は復讐といえども許されるものではなく、「暴力」による正義などありえないという透徹した態度が示されている。そこに暴力がある限りどちらが正しいかなどという判断は誰にもできないのである。この場を締めくくるのはすでに述べたようにルーシアスがサターニナスにつばを吐きかける映像のスローモーションである。かくして復讐という名の暴力は映画の中で正義の名を失わされる。ルーシアスが銃を取ってサターニナスを打つ銃声で場面がコロセウムに変わってからの最終映像については前に詳しく述べたとおりだが、タイタスとラヴィニア、そしてタモーラとサターニナスの死について我々は悲嘆や悲劇を感じる機会を完全に奪われている。

3. おわりに

『タイタス (1999)』の映画について、その「暴力」の映像化を中心に映画と演劇のコミュニケーションの相違に着目しながら論じてきたが、映像とせりふとは当然ながらコミュニケーションの領域が異なっている。しかしながら、シェイクスピアの映画化はこの点についての認識が甘いまま映像化されてしまうことが多い。結論としてこの映画もまたその誤謬に陥りかけている。ただこの映画の場合はかろうじてその深い淵の端に引っかかっているかもしれない。それはこの映画でテイモアが見せようとしている原作の本質が見誤られていないし、焦点が絞られているからである。つまり「暴力」への探求であり、それを原作から見抜いて描こうとしている点は明白である。問題は映像のコミュニケーション力に対する信頼が欠けている点だろう。テイモアは映像についての信頼そのものがややないのかもしれない。過剰にもりこまれた情報とイメージは描きこみすぎた絵となって倦怠感を呼び起こしてしまう。

テイモアが舞台をきわめて抽象的な空間として自由に演出できるように、具体的な映像を与えられる映画の画面にも抽象的で観客の想像力に訴える自由な空間を作り出すことも自由なのである。映像にできることの容易さと、その映像が帯びることのメッセージ性の豊富さについての誤解があるように思われる。映像を多量に盛り込めば盛り込むほどある程度の情報は抜け落ちてしまう。また映像と音響の両面からの情報は演劇の空間と違ったエネルギーを生み出す動力である。この点についてもテイモアは経験が浅いことによる未熟さが感じられる。さらにこれらすべてを凌駕するほどの迫力が映画全体から失われてしまっている。

しかしながらこの映画はさらに細かく分析していくことによってせりふと映像のコミュニケーションの差異やシェイクスピア作品の映像化における必須のルールを抽出することを可能にするかもしれない。そういう意味ではきわめて示唆的な映画であろう。シェイクスピアのせりふと、映画という独自のメディアの中で必要とされるせりふと、演劇のせりふの違いについてなどあらゆる考察のための場を提供している。

シェイクスピアが復讐を中心とした暴力に対する考察を劇化した『タイタス・アンドロニカス』についてテイモアは正面から取り組み、映像のメディアがこの作品に対してはらむ危険性をいわば逆手にとって表現しようとしたのである。6つのP.A.N.はまさにこの点を集約的に表している。さらには暴力を見世物として結びつけたことによって映像そのものの暴力に言及できたのである。したがって映画としての完成度は低いものの『タイタス (1999)』は原作の世界を映画に移し変えたものとしては画期的な世界を作り上げているといっても過言ではない。ただしこれまで述べてきたように、たとえ映像が抽象的なものでなくても我々が想像力をはばたかせて映像を読みこんで、その世界を広げていくことについてどうもテイモアは懐疑的である。演劇のせりふと映画のせりふ、さらに舞台上のヴィジュアルでかつ三次元の空間と映像という二次元の空間の中でのコミュニケーションの成立は、それぞれの状況と言語、映像、音響のニュアンスによって、補強されたり干渉されたりして達成される。演劇というスタイルでは不可能な濃密な絵の再現を映画の映像に写そうとすると、過剰で冗長でそれゆえにメッセージ性の弱い全体として訴えるものの希薄な映画ができてしまうことが多いのである。テイモアの映像も洗練された映画的な映像の部分よりも、長すぎて意義を失ったり、映像とせりふがともに過剰で重なり合ったり説明的過ぎたりする部分のほうが目に付いてしまう。今日ではマイナーな劇となっている『タイタス・アンドロニカス』にはおなじみのせりふなどほとんどないのであるから、もっと大胆にカット（削除）してしまってもよかつただろう。願わくはテイモアによって、映画史上かつて行われたことのない、公開時の映画を監督自身がより短縮する形で決定版を出すという文字通りディレクターズ・カット（削除）版（完全短縮版）を発表してほしいものである。

(注)

- (1) 詳細なW.シェイクスピアの映像化の歴史については右記の著書参照。Rothwell, Kenneth S. *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- (2) *Titus Andronicus* (*The BBC TV Shakespeare*). Dir. Sutton and Howell. Perf. Peracock and Anna Calder Marshall. BBC, 1985 television production (1986).
- (3) 指摘するまでもないがレイ・リュミエールの撮影した工場を出る人々はあまりにも有名である。蓮實重彦著、『リュミエール元年——ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』、筑摩書房、1995年参照。
- (4) 由良君美は、図像解釈学の創始者であるエルヴィン・パノフスキーの映画論を紹介しているが、それは映画の誕生とその本質について極めて示唆的な論旨である。由良君美著、『セルロイド・ロマンティズム』、文遊社、1995年、225-8ページ参照。
- (5) *The Lion King*. Dir. Julie Taymor
- (6) *Titus Andronicus*. by William Shakespeare. Dir. Peter Brook. Perf. Laurence Olivier and Vivian Leigh. Stratford. 1957.
- (7) *Titus*. Dir. Julie Taymor. Perf. Anthony Hopkins, Jessica Lange and Alan Cumming. Clear Blue Sky Productions, 1999.
- (8) 詳細は彼女自身がDVD〈Disc2エキストラ・ディスク〉の◇ジュリー・テイモア“タイタス”を

語る 2000.2.25コロンビア大学 (35分) の中で『タイタス・アンドロニカス』の演出の経緯を語っている。ジュリー・テイモア監督, 『タイタス』(東芝) DVDスペシャル・エディション〈ダブル・ディスク〉参照。作品の詳細はメイン・ディスク(本編)が162分: 片面・二層, カラー, MPGE-2, エキストラ・ディスク(特典映像)が66分: 片面・一層, カラー, MPGE-2となっている。

- (9) 原文の引用は、右記のものを使用した。Shakespeare, William. *Titus Andronicus*. The Arden Shakespeare Third Ser. Ed. Bate, Jonathan. New York: Routledge, 1995.
- (10) Taymor, Julie. *Titus: The Illustrated Screenplay* New York: Newmarket Press, 2000, 178.
- (11) Taymor,178.
- (12) DVD〈Disc2 エキストラ・ディスク〉の◇ジュリー・テイモア“タイタス”を語る 2000.2.25コロンビア大学 (35分) において語っている。
- (13) Taymor,178.
- (14) Taymor,174.
- (15) Taymor,174-5.
- (16) Disc2, ◇ジュリー・テイモア“タイタス”を語る, 参照。
- (17) Taymor,183-5.
- (18) Taymor,184.
- (19) Taymor,184.
- (20) 下記のように二人は“rape”という語にこだわっている。(下線は筆者)
- Saturninus : Traitor, if Rome have law or we have power.
 Thou and thy faction shall repent this rape.
- Bassianus : ‘Rape’ call you it, my lord, to seize my own,
 My true betrothed love, and now my wife?
- (21) Taymor,179.
- (22) Taymor,185.
- (23) Taymor,185.
- (24) Taymor,185. David, Jacques-Louis. *Marat Assassinated* Musees Royaux des Beau-Arts de Belgique, 1793.
- (25) テイモアはいかに醜くなるかについて特典映像の中でもかなり力説しているが、三人の衣裳や小道具はすべて細部にわたるまで、醜さとあざとさを強調したものとなっている。Taymor,185, 参照。