T.S. エリオットの詩劇『寺院の殺人』の変遷
――大聖堂から劇場、映画館へ――

佐　伯　惠　子

T.S. エリオット（T.S. Eliot）の最初の詩劇『寺院の殺人』（*Murder in the Cathedral*）は、カンタベリー大司教のトマス・ベケット（Thomas Becket）と国王ヘンリーⅡ世（Henry II）の対立からベケット殺害に到るまで、12 世紀のイギリスで実際に起こった出来事を描いた作品である。[1] カンタベリー・フェスティバルの参加作品として 1935 年に上演された。カンタベリー・フェスティバルは、イギリス国教会の聖地カンタベリーで行われるアートフェスティバルで、現在も行われている。初演時はカンタベリー大聖堂内の参事会会議場（the Chapter House）で上演された。その後、ロンドンなどの都会の商業劇場で上演され、地方巡業、アメリカ公演を経て、その後も上演は続いていく。[2]

その一方で、『寺院の殺人』は舞台初演の 16 年後に映画化されている。監督兼プロデューサーのジョージ・ヘラリング（George Hoellering）からのオファーに最初は関心を示さなかったエリオットだったが、1945 年に映画化を承諾する。本論では、カンタベリー大聖堂内部で演じられたこの宗教劇が一般の商業劇場に出て行き、アメリカにも巡業した後、映画化されたことに注目していき

1　写真１・２からわかるように、カンタベリー大聖堂にはベケット殺害を伝える展示やステンドグラスがあり、これが史実であると示している。

2　日本での舞台初演は 1970 年、先の大阪での万国博覧会キリスト教館で『寺院の殺人』と題して行われ（主演は芥川比呂志）、その後、劇団「雲」（主演は芥川比呂志）、劇団「昴」（主演は西本裕行）が受け継ぎ、1991 年の上演が最後となっている。――「現代演劇協会　デジタルアーカイヴ」

日本公演の当時の劇評を読むと評価は高いのだが（千野幸一「心を揺すられる楽しみ」）、日本においてはマイナーな作品ではある。

たい。着目点は、舞台版と映画版の違い、映画化の過程で明らかになった問題点とそれへの対処法、映画ならではの工夫とメリットなどである。

写真１：The Martyrdom with the altar below and above a sculpture representing the four swords for the four knights（two metal swords with reddened tips and their two shadows）
――“The Canterbury Journey Learning Resource The Cathedral”

写真２：Canterbury Cathedral Chapter House West Window（detail）.
L-R: The（1）Murder and（3）Translation of Becket,（2）Scourging of Henry II
――“A Guide’s Guide to Canterbury Cathedral” Tour #15

1. トマス・ベケットの生涯と『寺院の殺人』全体の構成

最初にベケットの生涯を確認しておく。

1118　ロンドンにて誕生。

1140　マートン小修道院やロンドン、パリで教育を受けて後、ロンドンに戻り、貴族の書記となる。

1142　当時のカンタベリー大司教シオボルド（Theobald）と出会って寵愛を受ける。

1154　カンタベリー助祭長に任ぜられる。

1155　ヘンリーⅡ世から能力を認められて大法官（王に次ぐ地位で国璽を保管）に任ぜられる。以降、王との蜜月が続き、狩猟、鷹狩、馬上槍試合など、様々な娯楽を享受する。

1162　カンタベリー大司教を任ぜられる。そこには王による教会支配を強化する目論見があったため、ベケットは、教会の自由を唱えて大法官を辞め、王と対立するに到る。

1164　ヘンリーⅡ世がクラレンドン法を制定。これは王権を教会にまで拡大しようとしたもので、これにより、殺人の罪を犯した聖職者を王の法廷が裁き、罰することができるようになった。従来、殺人を犯した聖職者は教会によって聖位を剥奪されたが、クラレンドン法により、さらに死罪というより重い罰則が適用されるため、それでは二重に裁くことになるとベケットは激しく反対して王と対立する。

秋にベケットは国外追放となり、フランスに亡命し、教皇やフランス王の庇護を受ける。

1170　6 月にヘンリーⅡ世がカンタベリー大司教を差し置いてヨークの大司教に命じて在位中に息子の戴冠式を行ったために、激怒したベケットは関係した司教たちを破門する。

教皇やフランス王が頻繁にヘンリーⅡ世とベケットの和睦交渉を試み

た結果、7 月に教皇の仲立ちでようやく両者が顔を合わせるが、結局歩み寄りは見られなかった。

12 月にはベケットがクリスマスの説教のために帰国する。

12 月 29 日、ベケットに対する王の怒りに忖度した騎士 4 名が、王に無断でベケットをカンタベリー大聖堂内で殺害する。[3]

1173　殺害の後に奇跡が確認されて、ベケットは列聖される。

1174　ヘンリーⅡ世がベケットの墓前で懺悔を行う。

『寺院の殺人』で扱われているのは、ベケットがクリスマス説教のために亡命先のフランスからカンタベリーに帰国して後、4 人の騎士に殺害されるまでの短い期間である。カンタベリー・フェスティバル参加作品としてカンタベリー大聖堂内で上演される演劇であれば、集まってくる観客にとってはベケット殺害の背景は周知のことであろう。ヘンリーⅡ世とベケットの蜜月から対立に到るまでの経緯は、誘惑者を巧みに使って簡潔に説明させているが、タイトルに反して、本作の趣旨はミステリーでも歴史劇でもベケットの殺害自体でもない。エリオットがこだわったテーマを見てゆく前に、まずは本作品の構成を確認しておきたい。

劇は二部構成になっており、間に短い幕間の場面を挟む。<Part I> ではベケットのフランスからの帰国と 4 人の誘惑者との対決、<Interlude>（幕間）ではベケットによるクリスマスの説教、<Part II> では 4 人の騎士の登場、ベケット殺害、騎士による弁明、司祭・コーラスの女たちの嘆きまでが描かれる。4 人の誘惑者たちは架空の存在で、国王と決裂したベケットの欲望をくすぐる誘惑をもって次々と現れる。騎士 4 人は実在の人物であり、その名前は歴史に残されている。劇中でも自ら名乗っており、これが生々しい史実であったことが実感できる。初演では架空の誘惑者たちを演じた役者がこれらの騎士を演じるダブルキャストの配役になっており、それぞれに負わされた役割を考えると、彼ら

3　以上の史実については下記の文献から要約した。Nevill Coghill, “Brief Synopsis of the Historical Situation.”

がエリオットのこだわったテーマの要であるとわかるのである。

2. エリオットがこだわったテーマ

映画化された『寺院の殺人』を見てゆく前に、まず、エリオットがこの詩劇の中で最も重視した点を押さえておきたい。ひとつはベケットの内的葛藤と、もうひとつはベケット殺害後の騎士たちの弁明である。[4]

(1) ベケットの内的葛藤――特に第四の誘惑者

エリオットはベケット自身の内面にもともと潜んでいた数々の欲望を 4 人の誘惑者たちに体現させている。最初の 3 人は、①国王と親密であった時代の世俗の快楽への誘惑、②大法官時代の政治権力への誘惑、③教会権力を利用し、領主と手を組んで国王を打倒せよという利害への誘惑をもって現れる。これらは、世俗における快楽と栄光への誘惑であり、かつてベケットが享受し、さらに高みに向けて野心を燃やすこともありえる欲望の数々であった。それらに対して「予想通り」とベケットは余裕を見せ、即座に斥ける。それらはもはやベケットにとって色褪せた誘惑でしかなかった。

彼らに続いて登場する第四の誘惑者とのやり取りが、ベケット自身さえ気づいていない野心を浮かび上がらせる。第四の誘惑者は「4 人目がいるとは思わなかった」(252)[5] と呟くベケットに対して、「永遠に神の御前に仕える聖徒の栄光」(255) への誘惑を持って現れる。

4　この部分は拙著『T.S. エリオット詩劇と共同体再生への道筋』第三章「否定された殉教劇――『大聖堂の殺人』――」(81-114) と一部重複する内容になっているが、後半の映画版との比較に不可欠な点のみをここで繰り返すことをお断りしておく。作品の詳細な論考に関しては、拙著の方をご覧いただきたい。なお、上記拙著では本作品のタイトルを『大聖堂の殺人』と記しているが、その後、日本 T.S. エリオット協会で上梓した『四月はいちばん残酷な月』において『寺院の殺人』というタイトルに統一することになったので、本論では『寺院の殺人』の方を用いている。

5　本作品からの引用は、T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays* からのものとし、引用後にページ数を記す。

Save what you know already, ask nothing of me.
But think, Thomas, think of glory after death.
…
Yes, Thomas, yes; you have thought of that too.
What can compare with glory of Saints
Dwelling forever in presence of God?（254-255）

思いがけない第四の誘惑者の不意打ちを食らったベケットは、その誘惑の中味こそ実は自分がかつて幾度も考え、密かに渇望し、夢見たものであったことに気づかされる。「死後の栄光」（殉教）を得んがために王に逆らい、回避することもできる死を敢えて自ら引き寄せるのか、殉教者になって「聖徒の栄光」を手に入れたいというのはお前自身の望みだろう、と詰め寄る第四の誘惑者はベケットの分身でもある。そのことをベケットに自覚させるかのように、司祭たちに自ら語った以下の台詞とほとんど同じ言葉を誘惑者から投げつけられ（255-256）、ベケットは言葉を失うのである。

They know and do not know, what it is to act or suffer.
They know and do not know, that action is suffering
And suffering is action. Neither does the agent suffer
Nor the patient act. But both are fixed
In an eternal action, an eternal patience
To which all must consent that it may be willed
And which all must suffer that they may will it,
That the pattern may subsist, *for the pattern is the action*
And the suffering, that the wheel may turn and still
Be forever still.（245, my italics）

ベケットが司祭たちに呟いた上記の言葉は、ベケットがかなり早くから殉教を

意識していたことがわかる重要な部分となっている。イタリック体の部分“for the pattern is the action / And the suffering”「範は行動であり / 忍苦であるのだから」は、ベケットが司祭たちに語った台詞の中だけに入っている 1 行で、この部分だけが誘惑者の台詞の中にはない。エリオット流のパラドックスが効いており、受難は誰の意思によるものなのかを巡る抽象的で難しい台詞になっている。ここでベケットの殉教の論理が明かされるが、しかし、「行動」と「忍苦」は表裏一体のものであり、それを定める「範」が「神」であることをベケット自身はまだ自覚できてはいない。第四の誘惑からこの 1 行が巧みに落とされていることにベケットが気づいたかどうかはわからない。しかし自分が語ったのとほとんど同じ言葉を誘惑者から投げつけられ、ベケットは言葉を失うのである。誘惑者の言葉では“they”が“you”になっており、直接ベケットを名指ししている。4 人の誘惑者たちが去った後、ベケットは 74 行の長い沈黙に入る。この殉教を巡るベケットの内的葛藤こそ、エリオットがこの詩劇で第 1 に重視したテーマであり、これが <Part I> の核心部分をなしている。

ところが長い沈黙は下記のような晴れやかな言葉で打ち破られ、観客はベケットが内的葛藤の帰着点に立っていることをいきなり見せつけられて <Part I> は終わる。

> Now is my way clear, now is the meaning plain:
> Temptation shall not come in this kind again.
> The last temptation is the greatest treason:
> To do the right deed for the wrong reason.（258）

このように突如非常に晴れやかな様子を見せたベケットは、<Interlude>（幕間）のクリスマス説教に臨む。[6] ベケットは、クリスマスが、主の誕生を祝い、同時に主の受難と十字架上の死を嘆く日であると説き、それに続く翌日のキリスト教会最初の殉教者聖ステパノ（St. Stephen）の死を引き合いに出す。下記の部分では、「殉教」という語が多用されている。ここからも、キリスト生誕の日に、

ベケットの意識が殉教に集中していることがわかる。

> A Christian *martyrdom* is never an accident, for Saints are not made by accident. Still less is a Christian *martyrdom* the effect of a man's will to become a Saint, as a man by willing and contriving may become a ruler of men. A *martyrdom* is always the design of God, for His love of men, to warn them and to lead them, to bring them back to His ways. It is never the design of man; for the true *martyr* is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God, and who no longer desires anything for himself, not even the glory of being a *martyr*. (261, my italics)

観客はミサの会衆と化して、ベケットがつかんだらしい殉教の真の意味を知らされる。ただし、直前の長い沈黙の間にベケットの心の内で何が起こったのかは一切描かれない。この何とも心もとない感じは、エリオットがこだわったもうひとつの点、ベケット殺害後の騎士たちの弁明に絶妙の効果をもたらしているとも言えるのである。[7]

6　Cf.「第一部は四人の誘惑者と相対してのベケットの内的葛藤、第二部は四人の騎士と相対しての外的葛藤、という対照的な劇構造はしばしば指摘されるが（Adair 485、Tydeman 47）、ベケットが内的葛藤を乗り越える過程は劇の中に全く描かれてはいない。第一部と第二部の間に置かれたクリスマスの朝のベケットの説教は最後の数行以外はエリオットの創作によるもので（Browne 46）、ベケットが心の内をさらけ出して民衆に別れを告げることで彼らの反応を最大限に引き出す効果をねらったものであったという（Browne 47）。」（佐伯 86）

7　Cf.「殉教への野心という第四の誘惑に対してベケットは完璧な勝利をおさめたのか、というブラウンの問いかけに対してエリオットは『我々誰でも生きている限り究極の勝利というものはありえない』と答えている（Browne 44）。誘惑者を撃退したのは『ほんの一瞬のこと』にすぎず、事実、第一部のベケットの台詞の締めくくりは、草稿では『決して克服したわけではなく、ただ果てしなく続く闘いである（never conquest, only unending battle）』となっていたという（Browne 44）。」（佐伯 91）

（2）ベケット殺害後の騎士たちの弁明

迫りくる騎士たちに危険を感じてベケットを騎士たちから引き離し、大聖堂に匿おうと躍起になる司祭たちに向かってベケットは言い放つ：“Death will come only when I am worthy, / And if I am worthy, there is no danger. / I have therefore only to make perfect my will. …Now is the triumph of the Cross, now / Open the door! I command it. OPEN THE DOOR!”（271, 274）。ベケットはここですでに自分の死を確信して高揚しており、自分には殉教の「価値がある」と思っているか、あるいはそれを証明するために死を招き入れようとしているようにさえ見える。

果たしてベケットの殺害後、4 人の騎士たちは舞台前面に進み出て、観客に向かって語りかける。第一の騎士（Reginald Fitz Urse）は司会役である。第三の騎士（Baron William de Traci）は、個人的には敬愛する大司教を殺害するのは甚だ不本意であり、得になることは何もないが、自分たちに与えられた義務に忠実に従っただけであり、ベケット殺害は「全く私心のない行為」（277）であったと訴える。そして第二の騎士（Sir Hugh de Morville）は、国王は国家の安定と秩序の回復のためにベケットに大法官と大司教の地位を兼ねさせようとしたのに、ベケットは大司教になった途端に国家の安寧よりも教会の権利を主張し、国王を裏切ったのだ、と主張する（278）。そして第四の騎士（Richard Brito）が、ベケットの死は殉教などではなく、「エゴイズム」と「疑いようのない狂信（“an undoubted mania”）」にとらわれ、最初から殉教による死を決意した上での「異常な心理状態における自殺（“Suicide while of Unsound Mind”）」であることを強調して（279）、各々退場するのである。

すでに聖者として列せられているベケットの殉教を正面から否定してみせたという点で、カンタベリー・フェスティバルの宗教劇としての主題からは著しく逸脱していると言える。しかも、12 世紀を舞台とした作品の終幕で、騎士たちは突如 20 世紀の観客に向かってこれらの弁明の台詞を投げかける。そこまでの流れと雰囲気を分断してしまうインパクトは大きいはずで、実際この場面は常套句を用いて極めて喜劇的色彩の強いものになっており、笑いを誘った

りもしたようだが、決してジョークとして扱うべきものではないと後にエリオットは述べている（Coghill 20）。

この直後、この事態をどう受け止めてよいかわからずに混乱する司祭たちのそれぞれの台詞と、ベケットの死を嘆くコーラスの女たちの台詞で劇は 12 世紀に引き戻され、ショックが幾分中和される形で終わる。様々な解釈と感情をそのまま投げ渡された観客には、自分で考えることが求められる。ベケットを殉教者、聖人とする史実を前提として、それでも観客はどのように考えても自由なのだと言われたに等しい。ベケットの死の意味を観客に押しつけるのではなく、自分の目で確かめ考えてもらうこと、騎士たちと司祭たちとコーラスのそれぞれの見解はそのための選択肢となっている。これは、信仰が薄らいできた現代の観客に向かってエリオットが教会の中で仕掛けた一種の大胆な賭けだったと言えるだろう。そこには笑うに笑えない現代社会の状況を見据えるエリオットの眼差しがあるのだ。

3. 大聖堂から劇場、映画館へ

さて、ここからは大聖堂から劇場、映画館へと上演の場が変遷していくに伴い、それぞれの特徴がどのように作品に活かされているか、とりわけ、エリオットがこだわった上記 2 点の扱われ方がどのように違うのかについて辿っていくことにする。

最初に、大聖堂内、劇場、映画館での公演のために、それぞれどのように制作されていったのかを確認しておきたい。『寺院の殺人』は、カンタベリー・フェスティバル参加作品として、カンタベリー大聖堂参事会会議場にて上演された。ここは、毎日聖職者たちが集まり、大聖堂の仕事を議論し、修道会の規則を読む場所とされている。写真 3 からわかるように、参事会会議場には出口が後ろ（写真の手前側）にひとつあるのみである。劇は奥のステンドグラスの下で演じられた。そこには通常役者が出入りする舞台左右の通路（上手・下手の出入り口）がない。演出家 E. マーティン・ブラウン（E. Martin Browne）の記録

によると、役者は観客席の間の通路を通って入退場するしかなかった。幕を使って小さな舞台袖を作り、役者の待機所とし、舞台の前方と両端に数段高いスペースを作ってコーラスはそこに控えることになった。つまり、一旦入場した役者たちは劇が終わるまで退場することができず、出ずっぱりで観客の視線に晒されることになる。舞台上演としてはかなり異例といえる。途中入退場する 4 人の誘惑者たちは、観客席の間を通って入場し、自分の台詞が終わると観客席の間から順次退場する形になった。(Browne 56-57) こういった入退場の制限が通常の劇場での上演と大きく異なる点である。

また、フェスティバル参加作品ということで、限られた予算の中で制作されており、役者たちもほとんどが素人だった。ベケットを演じたロバート・スペイト (Robert Speaight) はラジオドラマなどに出演する程度で、この役で初めて注目された。質の高い素人役者を数多く見つけるのが難しいという事情もあって、誘惑者と騎士は一人二役となった。演出家のブラウン自身も第四の誘

写真 3 ：the Chapter House
—— “The Canterbury Journey Learning Resource The Cathedral”

惑者兼騎士として出演している。実はこの誘惑者と騎士が一人二役とされたことにはもっと大きな意味があった。ベケットが内心で戦っている相手と、外からベケットを攻撃する敵対者とが相似関係にあることを観客にわかりやすくする目的があったとブラウンは述べている（57-58）。この配役に関しては改めて後述する。

このカンタベリー大聖堂での初演の約 4 ヶ月後に『寺院の殺人』は一般の劇場（the Mercury Theatre）に進出する。この詩劇上演の 2 年前にバレエ公演のために設立されたばかりの 136 人収容の小さな劇場だった（写真 4 ）。上演に際しての助成金はなかった。初演に引き続きベケットを演じたスペイトには週 10 ポンド（当時の日本円で 24 万円強）の出演料が支払われた。他の役者には週 3 ポンド（約 73,000 円）、コーラスは初演の 11 人から 8 人に減らし、全てロンドンの演劇学校（Central School of Speech & Drama）の卒業生を充て、週 30 シリング（約 36,500 円）の出演料だった（Browne 65）。ここで 7 ヶ月間のロングラン公演を記録し、総観客数は 2 万人にのぼったというので（Browne 67）、かなりの成功と言えるのではないだろうか。主演のスペイトは、この役で有名になり、後にシェイクスピア役者として成功することになる。

写真 4 ：the Mercury Theatre

マーキュリー劇場での上演後、ロンドン市内や都市部の劇場から地方の劇場へと巡業が続いてゆく。1938 年にはアメリカのブロードウェイやボストンでも公演を行っているが、上演に相応しい劇場が用意されないなど、不本意なツアーとなったようである。(Browne 71)

さて、この詩劇が映画化されたのは 1951 年である。最初は関心を示さなかったエリオットだったが、1945 年に映画化を承諾する。「通常の劇場のために書かれた劇だったら、ここまで映画化したいという気持ちにはならなかっただろう」と監督のヘラリングは述べている (A. Hoellering 4)。教会内での上演に心惹かれたヘラリングの関心のありようと詩劇に関する知識と彼の過去の映画作品に感銘を受けたことが、エリオットの心を動かしたようである。エリオットは韻律や詩形の参考のために全台詞の朗読を行い、映画制作に大きく貢献をする。しかし、実際に撮影に入ってみると、エリオットもヘラリングも、舞台上演と映画とでは大きな違いがあることを実感していくことになる。

4. 舞台上演と映画上映との違い

『寺院の殺人』の映画化にあたって、舞台上とスクリーン上での表現方法の違いとそれぞれの工夫に目を向けてみる。教会から商業劇場に移行する際にも様々な変更点や工夫が必要だったが、エリオットにとって映画はそれらとは全く別物と意識されていたようである。映画用の脚本が出版された際に載せられた、エリオットとヘラリングの序文 (*The Film* 7-10, 11-14) を参照しながら、考えてみたい。舞台上演とは異なる映画の特徴として、次のような点が考えられる。

(i) スケールの拡大

映画では、ベケットの逃亡や帰国の様子などを遠景として映し出すことが可能になった。映画は、十字架につけられたイエスの像のクローズアップのあと、寒々とした冬の荒野をマントに身を包んだ 4 人の男たちが馬で駆けてくる引き

の映像で始まる。壮大な風景から細部のクローズアップまで場面転換が自在にできるのも、映画の特徴である。

また、映画においては登場人物が増加している。舞台版ではベケットがクリスマスの説教を行う際、劇場にいる観客をミサに参加する会衆に見立てて、観客に向かって話せば余分な役者を使う必要がない。それに対して、映画ではクリスマスミサに集まってくる人々の様子を描く必要もあるので、それだけの役者が必要になる。町の人々の生活も描写され、当然男女が登場する。舞台版のコーラスは女性のみで 8 人から 11 人だったが、映画では 19 人に増え、男性の脇役も増えている。主役のベケットだけではなく、彼と激しく対峙するヘンリーⅡ世のような圧倒的な人物が複数必要だとエリオットは考え、新しくヘンリーⅡ世の役を造形した。舞台版にはヘンリーⅡ世は登場しないので、大きな変更である。彼のそばには従者もいる。他に舞台版にはなかった貴族や他の司祭たちも登場する。台詞のないエキストラも必要となる。このように、映画では配役も増え、必然的にスケールが大きくなっていった。

(ii) 細部のクローズアップ

映画版ではベケットに本物の司祭（Bishop Foliot）が起用された。社会運動にも熱心な人だったようで、「威厳があり、温和で誠実、冷静だ」と *New York Times* では評された。ベケットの表情はほとんど変わらず、ちょっとした目線で感情を演じ分ける様がスクリーン上に大写しにされて、緊張感を高める効果がある。また、19 人に増えたカンタベリーの女たちは年齢も様々で、クローズアップを多用することにより感情表現に深みが増した。

さらに、映画の方がよりリアリスティックであり、設定から衣装までどんな時代錯誤も許されない。大きなスクリーンに映し出される衣装が 12 世紀に相応しい材質や織り方であることに監督はこだわりを見せた。また、カンタベリー大聖堂での撮影許可は下りたようだが、800 年前の大聖堂とするには老朽化しすぎており、当時の再現が困難だと判断され、結局ロンドンで使われていない教会内にセットを組んで撮影が行われた。舞台装置や衣装が重視される演劇も

あるが、エリオットにとっては台詞の内容や配役よりも、まず衣装にこだわる映画製作が驚きだったようである。

(iii) より幅広い一般の観客を対象とする

映画ではより幅広い観客を対象とするので、ベケット殉教の前提となる歴史的背景の説明が必要となる。ベケットとヘンリーⅡ世の良好な関係から対立へ、ベケットがフランスに脱出した経緯、二人の対立を巡る周囲の者たちの態度など、史実を知らない観客にもわかるようにする必要がある。そのためにエリオットは、映画の冒頭に長い場面を書き加えた。

ベケットと国王の対立の最大の焦点はクラレンドン法だった。これは、前述のように、教会に対する国王の権力の拡大を意図したものである。とりわけベケットにとっては、罪を犯した聖職者に対する国の裁判権が認められたことが許しがたかった。教会によって一度罰せられた聖職者がさらに国によって罰せられては二重の断罪になる、とベケットは激しく抵抗する。国王は教会によって任命されるのだから、国の法よりも神の法の方が上位にくる、この世のものは儚く教会こそが永遠だ、とベケットは大司教の立場で主張するのである。これまで重用してきてやったのに、大司教の立場を手に入れた途端に国よりも教会を重視するのか、とベケットの態度に国王は激怒する。司祭たちはベケットと国王の主張の間で揺れ動く。教会権力の失墜を喜ぶ者、王の権力増大を怖れる者など、貴族の反応も様々である。民衆は不安に駆られながら、じっと様子を伺うしかない。こういった場面が映画の冒頭に加えられることで、観客は 800 年前の出来事の詳細を知ることができる。また、様々な立場の人たちの反応が描かれることで、当時の社会がリアリティをもって表現されることとなった。

(iv) 監督は観客の視線をコントロールできる

これもまた映画ならではの特徴である。舞台では、全体を見渡して、どの役者、どの箇所に目を向けるかは観客に委ねられる。主役が台詞を言っていると

きに、脇役の反応に注意を向ける観客もいるだろう。背後の舞台装置に目を奪われる観客もいるかもしれない。それに対して、映画では観客の視線の方向は監督に支配される。観客はカメラを通して、つまり監督の目を通して映画の全てを見せられる。全体の風景も細部のクローズアップも、監督が見せたいものを観客に見せることができる。映画の監督は観客の視線を自在にコントロールできるわけである。

5. 表現方法の変化と観客に与える効果の違い

先に見たように、舞台上演と映画上映ではそれぞれに異なる特徴がある。もちろんどちらにも長所はある。ここからは映画の特徴を活かしてより良い表現が探られる中で、先に述べたエリオットがこだわった２つのテーマがどのように表現されたかについて考察する。注目点は、エリオットが一番こだわったテーマの表現方法はどのように変化したのか、映画での表現方法が観客に与える効果はどのようなものだったのかの２点である。第２節で述べた項目と関連付けて見ていく。

(1) ベケットの内的葛藤

エリオットがこだわったテーマのひとつ目である。先に述べたように、ベケット自身の良心の葛藤を体現するのが４人の誘惑者だった。最初の３人の誘惑者を斥けるのはベケットの良心である。それに対して、第四の誘惑者が投げつけたのは、大司教としてのベケットの良心自体を問う誘惑だった。心の最も深いところに我知らず巣喰っていた殉教への欲望との対峙は、ベケット自身の良心や信仰と向き合うことでもあった。

映画版では第四の誘惑者は声だけの演出となり、ベケットの心の中での対話として表現する、という方法が取られた。先に、エリオットが韻律や詩形の参考のために全台詞のレコーディングを行ったと記したが、このエリオットの声が監督のインスピレーションを刺激し、第四の騎士の声にエリオット自身のも

のが使われることになった。サウンドトラックの記録（写真５）に見られるように、第四の誘惑者の台詞は抑揚のない押さえた単調な声となっており、ベケットを追い詰めるのに大変効果だった。

写真５：サウンドトラック
“The modulations on the sound track of the film made by T.S. Eliot’s voice speaking the part of the Fourth Tempter”
——Eliot and Hoellering, *The Film of Murder in the Cathedral*, p.65

敢えて誘惑者の姿を見せず、声だけで表現する方法を取ったことで、第四の姿なき誘惑者との対話はベケットの自問自答の様相を呈し、観客は自分自身の内面と向き合うベケットの姿を見続けることになる。終始表情を変えないベケットの顔のクローズアップ（写真６）が大変効果的で、映画ならではの緊迫感が観客に迫ってくる演出となっている。

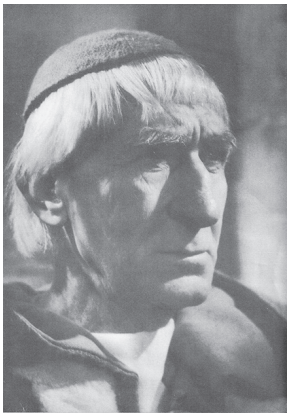

写真６：Eliot and Hoellering, *The Film of Murder in the Cathedral*, “List of Illustrations”
Plate #2 “Becket listening to the voice of the Fourth Tempter”

(2) ベケット殺害後の騎士たちの弁明

ベケット殺害後の騎士たちによる弁明の場面でも、エリオットは映画ならではの工夫を行っている。まず、騎士たちの台詞の流れを確認しておく。以下が映画版における騎士の弁明の全文である。

Second Knight Quiet!

I appeal to your sense of justice. As Englishmen you must hear both sides of the case. 【舞台版では第一の騎士の台詞】

Third Knight In what we have done, whatever you may think of it, we have been perfectly disinterested. We are not getting anything out of this. We know perfectly well how things will turn out. King Henry – God bless him – will have to say, for reasons of state, that he never meant this to happen; and at the best we shall have to spend the rest of our lives abroad.

The people boo.

Shouts for quiet are mixed with the booing.

First Knight You are sensible people, and not to be taken in by emotional clap-trap. Consider soberly: what were the Archbishop's aims? and what are King Henry's aims? Our King wanted to curb the local government because there was utter chaos; three kinds of justice, three kinds of courts; that of the King, that of the Bishops, that of the Barons. While the late Archbishop was Chancellor he supported the King's designs. The King intended that he should unite the offices of Chancellor and Archbishop. Had Becket followed the King's wishes, we should have had an almost ideal state: a union of spiritual and temporal administration,

under the central government.

But what happened? Becket became more priestly than the priests. He affirmed there was a higher order than that which our King, and he as the King's servant, had for so many years striven to establish; and that – God knows why – the two orders were incompatible. No one regrets the necessity for violence more than we do. Unhappily, there are times when violence is the only way in which social justice can be secured. At another time, you would condemn an Archbishop by vote of Parliament and execute him formally as a traitor. And at a later time still, even such measures as these would become unnecessary.

The First Knight suddenly stands in darkness

He speaks to the cinema audience

If you have now arrived at a just subordination of the pretensions of the Church to the welfare of the State, remember that it is we who took the first step. You accept our principles; you benefit by our precedent; you enjoy the fruits of our action. Yet we have been dead for nearly 800 years and you still call us murderers. In a moment you will see the Archbishop laid before the altar and acclaimed as a martyr. Then ask yourselves, who is more representative of the thing you are: the man you call a martyr, or the men you call his murderers?

【舞台版では第二の騎士の台詞】

（*The Film* 114-117, block letters are mine）

以上の騎士の弁明の場面を舞台版と比べてみると、注目できる点は下記の３点である。

1）台詞の大幅カットと弁明の向かう先

舞台版では第一の騎士が司会役、第二と第三の騎士がわりと真っ当な主張を行い、第四の騎士がベケットの死を「異常な心理状態における自殺」と断じている。[8] 彼らの台詞は、映画版ではほぼ３分の１に削られた。騎士たちの実名を明かしての自己紹介もない。舞台版で最も重要な役割を果たした第四の騎士は映画版ではほとんど喋らない。

騎士たちの弁明の要点自体は舞台版と大きな違いはない。ベケットの殺害には何の私心もなく、ヘンリー王の命による殺害ではなかった。ヘンリー王の目的は、ベケットの力を借りて霊的な統治と地上的な行政を統合した理想的な国家を作ることだった。しかし大きな権力を与えられると手のひらを返すように教会の秩序の方を重視したベケットを裁く方法は殺害しかなかった。このような主張は、舞台版では現代の観客に向かって行われるが、映画版においては、そこに存在している 12 世紀の民衆に向かって行われる。これらの民衆は舞台版では登場しないのだから、まず目の前の民衆に向かって騎士たちが話しかけるのはむしろ自然な演出ではある。そして映画版では、後の世ならもっと別の解決方法もあったはず…と視線を未来に向けた上で、第一の騎士が現代の観客に語りかけるという演出が取られた。その独特の演出については後述する。

大司教を目の前で殺害されて恐怖に怯える民衆の様子は映し出されるが、舞台版にはあった司祭たちの混乱と絶望の台詞は全て削除された。最後はコーラスの女たちの韻文による台詞で締めくくられ、これは舞台版と同じだが、映画の最後は、ベケットの棺が運ばれ、人々が祈りを捧げる無言の映像で終わっている。

8　この第二（映画版では第一）と第四（映画版では省略）の騎士の主張は、現代の歴史家でも納得できる内容であるとエリオット研究者の Coghill は指摘している。（135-136）

2）騎士の配役の変更

先にも述べたが、舞台版でエリオットは誘惑者と騎士の役者が一人二役で演じることにこだわった。ベケットのもとに現れた誘惑者と同じ役者が最後で騎士として観客の前に登場し、「ベケットの死は（殉教などではなく）異常な心理状態における自殺だ」と語りかける。そうすることで、それは観客にもベケットの殉教を否定させようとする観客への誘惑なのだという印象が強くなる。つまり、12 世紀と 20 世紀の観客が共に誘惑される、という点で同列に置かれることになる。

ところが映画版では誘惑者と騎士にはそれぞれ別の役者が充てられる。何よりも第四の誘惑者はエリオットの声のみとなったので、舞台に登場する第四の騎士とのつながりもその重要性も薄れてしまう。しかし、史実ではベケットを殺した騎士は 4 人なので、登場させないわけにもいかない。実際、第四の騎士は登場しているが、ほとんど台詞が与えられていない。

誘惑者と騎士の役者を別にするということに対して、最初エリオットは抵抗感を示した。しかし、実際に映画版が制作されて後、エリオットの考えは変わったようである。誘惑者と騎士の役者を切り離すことで、姿を見せない「第四の誘惑者は邪悪な天使なのか善の天使なのかという疑問を観客に手渡せるようになった」と後にエリオットは述べている（Browne 58）。舞台版において第四の誘惑者は、王による殺害を覚悟するベケットに「お前は殉教者になることを望んでいるのだろう」と迫る。ベケットにとっては「邪悪な天使」と思えた存在かもしれないが、結局ベケットは第四の誘惑者に後押しされる形で自らの内心の葛藤を克服することになる。その意味では、第四の誘惑者は「善の天使」と言えるかもしれない。ここからもわかるように、誘惑者と騎士の役者を切り離すことで、誘惑者が登場する意味について観客が考えられる機会になった、とエリオットは思い到ることになる。

3）カメラ目線のインパクト

舞台版において第四の騎士は、ベケットが「殉教による死を決意していたと

しか考えられない」「自己本位の怪物」「異常な心理状態における自殺」と断じる。そこには、とりわけカンタベリー大聖堂内に集った現代の観客にベケットの殉教の意味を改めて考えさせようとしたエリオットの目論見があった。

それならば映画版の最後で騎士が 20 世紀の観客に考えさせようとしたことは何だったのか。映画版の最後で発言するのは第一の騎士である。それは「我々も市民として教会の利益よりも国家の利益の方を優先するのかという問いかけだったのだ」と、監督ヘラリングの息子は映画版の解説の中で書き残している（9）。これは、第四の誘惑者がベケットに投げつけた「殉教への誘惑」とは異なるものの、現代人にとっては、それと同等の重みを持った問いかけである。それだけに 20 世紀の観客にいかにインパクトを与えるか、ということが重要な課題となった。

ベケットの殺害を目撃した 12 世紀の民衆に向かってその正当性を主張した上で、第一の騎士は、「暴力で社会正義を守る」「議会の投票で裏切り者を正式に罰する」といった方法も時代が変われば必要ではなくなるだろうと視線を未来に向け、突如 20 世紀の映画の観客に向かって語りかける。上記のブロック体の部分である。「国家の福利を重視する時代の第一歩を踏み出したのは自分たちなのだ」と、ベケット殺害の意義を現代にまでつなげて第一の騎士は語る。スクリーンに顔が大写しになった第一の騎士が、カメラ目線で観客を指さし（写真７）、素早く明瞭に語るインパクトの大きさはかなりなものである。

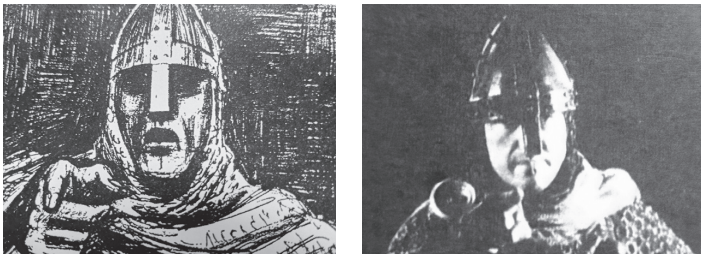

写真７：カメラ目線の第四の騎士
Eliot and Hoellering, *The Film of Murder in the Cathedral*, p.117（Left）and “List of Illustrations,” Plate #48 “Sequence of stills from the film negative”（Right）

舞台上から観客全体に向かって騎士が語るのとは違い、映画の観客はスクリーン上の騎士と 1 対 1 で目を合わせたまま、自分に向かって語られていると感じさせられる。舞台では観客の目に入るはずの倒れ伏したベケットの姿も、その周囲で混乱し絶望する司祭たちやコーラスの女たちの様子も見えない形で、観客ひとりひとりがスクリーン上から自分に向かって語りかけてくる騎士と対峙することになる。語りかけの内容は 20 世紀に対応したものでありながら、観客は 800 年前の出来事の目撃者になったという幻想に引き入れられるわけである。

実は、登場人物がカメラ目線でスクリーンから指をさして観客に直接語りかける場面がもうひとつある。<Part I> の最後で、殉教への誘惑を克服したベケットがクリスマス説教の直前に語る台詞の最後の部分である。おまえたちは「狂人の無分別な自殺、/ 狂信者の思い上がった情熱（Senseless self-slaughter of a lunatic, / Arrogant passion of a fanatic）」と考えるかもしれないが、「歴史というものはおよそ無縁の原因からおよそ予想外の結果を引き出すものだ」と、自分の死を殉教だと歴史が認めるようになると予言するかのようにベケットは語る（258, *The Film* 78）。それに対して、「おまえたち」は「罰せられなければならない」というのである。

> But for every evil, every sacrilege,
> Crime, wrong, oppression and the axe's edge,
> Indifference, exploitation, you and you,
> And you, must all be punished. So must *you*.
> （259, *The Film* 78, my italics）

この“you”にはベケットは含まれない。舞台上にいる 4 人の騎士と司祭たちとコーラスの女たちに向けられていると考えられるが、映画版ではベケットの独白の場面となっている。ベケットのそばに“you”はいない。そして、最後の“*you*”でベケットはカメラ目線となり、映画の観客を指さすのである。自

らをあらゆる罪の枠外に置いて聖者への道を予想するベケットから観客が「おまえも罪ゆえに罰せられなければならない」と告げられるわけである。

上記ふたつの場面はそれぞれに話し手の意図は異なるものの、大きなスクリーンから自分ひとりを指さして語りかけられるインパクトは大きいはずである。宗教劇で殉教を否定してみせるという内容に加えて、12 世紀の人物から直接 20 世紀の観客が 20 世紀の視点で考えるように仕向けられるという斬新な手法は映画ならではのものとして効果をあげている。

結び

エリオットは BBC が発行する文芸誌 *The Listener* に「詩劇の必要」（"The Need for Poetic Drama"）と題した論考を寄稿している。『寺院の殺人』初演の翌年のことである。その中でエリオットは、舞台と映画を比較している。彼は詩劇の復活を願っており、シェイクスピア劇を超えて、中世の演劇やギリシャ劇を模範としていた。彼の格調高い韻文などから堅苦しいイメージを抱かれがちだが、エリオットは当時のミュージックホールの大ファンでもあった。当時の人気女優マリー・ロイド（Marie Lloyd）が亡くなった際には心を込めた追悼文を寄せている（*Selected Essays* 456-59）。ギリシャ劇からミュージックホールまで、舞台でエリオットが最も心惹かれていた点は、演じる者と観客との間に成立する共感であった。とりわけ、ミュージックホールの芸人や歌手が観客の反応を見ながら演じ、双方向のやり取りで盛り上がっていく一種のライブ感覚を好んだ。『寺院の殺人』の最後で騎士の弁明が、登場人物にではなく、観客に向かってなされたのはそういう意味もあったのだろう。また、ギリシャ劇に倣って導入したコーラスは、登場人物でありながら、観客の目線を持ち、舞台と観客を繋ぐ位置づけにあるとエリオットは述べている。それに対して、一方的に見せられるだけの映画やテレビは、エリオットにとっては受動的に思えた。また登場人物の台詞に重ねられる音響効果や音楽の方が、台詞自体よりも重視される傾向にも違和感があったようである。（*The Film* 8）。

結局エリオットは、ヘラリング演出の映画には大変満足したようである。例えば、ベケットが姿なき第四の誘惑者と対峙する場面では、二人の台詞の背後にはかすかな音楽が流れているだけだった。また、先に見たように、ベケットや第一の騎士がはっきりと映画の観客を指さして語りかける場面のように、映画でありながら、スクリーンに目を向ける観客に直接台詞を投げかけることで観客を受動的にはさせない手法に、映画よりも舞台を愛したエリオットなりのこだわりが透けて見えると言えそうである。

付記：本稿は京都女子大学英文学科秋季公開講座（2023 年 11 月 16 日）で発表した内容に、加筆・修正を行ったものである。

参考文献

Browne, E. Murtin. *The Making of T.S. Eliot's Plays*. Cambridge UP, 1969.

Coghill, Nevill. "Brief Synopsis of the Historical Situation." *Murder in the Cathedral*, T.S. Eliot, Faber and Faber, 1965. 141-144.

———. "Notes." *Murder in the Cathedral*, T.S. Eliot, Faber and Faber, 1965. 95-137.

Crowther, Bosley. "Eliot's 'Murder in the Cathedral,' British-Made Film, Shown at Trans-Lux 60th St." *The New York Times*, March 26, 1952. Online. "the art desk com." Internet. 20 Oct. 2024.

Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays*. Faber and Faber, 1969.

———. "Marie Lloyd." 1923. *Selected Essays*.456-459.

———. "Preface by T.S. Eliot." *The Film of Murder in the Cathedral*. 7-10.

———. *Selected Essays*. Faber and Faber, 1980.

———. "The Need for Poetic Drama." *The Listener*（25 Nov. 1936）. 994-995.

Eliot, T.S. and George Hoellering. *The Film of Murder in the Cathedral*. Faber and Faber, 1952.

Hoellering, Andrew. "Murder in the Cathedral: Film, Play, Book." Introduction for

DVD. 1-10.

Hoellering, George. “Preface by George Hoellering.” *The Film of Murder in the Cathedral*. 11-14.

T.S. Eliot Murder in the Cathedral [DVD]. Film by George Hoellering. BFI, 2015.

“A Guide’s Guide to Canterbury Cathedral.”
https://guides-guide.org/tour/ Online. Internet. 20 Oct. 2024.

“Mercury Theatre.”
https://www.theundergroundmap.com/article.html?id=3329 Online. Internet. 20 Oct. 2024.

“the art desk com.” reviews, news & interviews
https://www.theartsdesk.com/film/dvd-murder-cathedral Online. Internet. 20 Oct. 2024.

“The Canterbury Journey Learning Resource The Cathedral”
https://learning.canterbury-cathedral.org/the-cathedral/ Online. Internet. 20 Oct. 2024.

佐伯恵子『T.S.エリオット詩劇と共同体再生への道筋』英宝社、2012年。

佐藤亨・平野順雄・松本真治編『四月はいちばん残酷な月』水声社、2022年。

千野幸一「心を揺すられる楽しみ」『テアトロ』第587号 1992.1.1.、46-52頁。

「現代演劇協会　デジタルアーカイヴ」https://onceuponatimedarts.com/ Online. Internet. 20 Oct. 2024.

「ロンドンアート巡り」https://art.japanesewriterinuk.com/article/thomas-becket-bm.html Online. Internet. 20 Oct. 2024.