

Title	背景のない舞台と観客の想像力：『リア王』におけるグロスターの自殺の場面を中心にして
Author(s)	依田, 義丸
Citation	英文学評論 (2005), 77: 1-21
Issue Date	2005-02
URL	https://doi.org/10.14989/RevEL_77_1
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

背景のない舞台と観客の想像力

——『リア王』におけるグロスターの自殺の場面を中心にして——

依 田 義 丸

自らの戯曲は観客の想像力の助けを得てはじめて舞台で演劇として成立できるのだという思いが、Shakespeareには常に強く意識されていたように思われる。シェイクスピアの作品にそうした意識を窺わせるものが、直接的に言及されているものから場面のなかに暗示されているものまで、たくさん存在することはよく知られた事実である。中でも、*Henry V*の冒頭に置かれた chorus の前口上はもっともよく知られた例で、よく引き合いに出されてきたものである。

O for a muse of fire, that would ascend
 The brightest heaven of invention,
 A kingdom for a stage, princes to act,
 And monarchs to behold the swelling scene.
 Then should the warlike Harry, like himself,
 Assume the port of Mars, and at his heels
 (Leashed in, like hounds) should famine, sword and fire
 Crouch for employment. But pardon, gentles all,
 The flat unraised spirits, that hath dared,

On this unworthy scaffold, to bring forth
 So great an object. Can this cockpit hold
 The vasty fields of France? Or may we cram
 Within this wooden O the very casques
 That did affright the air at Agincourt?
 Oh, pardon: since a crooked figure may
 Attest in little place a million,
 And let us, ciphers to this great account,
 On your imaginary forces work.
 Suppose within the girdle of these walls
 Are now confined two mighty monarchies,
 Whose high upreared and abutting fronts
 The perilous narrow ocean parts asunder.
 Piece out our imperfections with your thoughts.
 Into a thousand parts divide one man,
 And make imaginary puissance.
 Think when we talk of horses that you see them
 Printing their proud hooves i'th'receiving earth,
 For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
 Carry them here and there, jumping o'er times,
 Turning th'accomplishment of many years
 Into an hour-glass. For the which supply
 Admit me Chorus to this history,
 Who, Prologue-like, your humble patience pray,
 Gently to hear, kindly to judge our play.

(Prologue 1-34)

ああ、創造的想像力の最も輝かしい天にまでのぼる火の詩神がほしいものです
 舞台としては一つの王国が、俳優には王侯たちが、
 盛り上がる場面をみる観客としては君主たちがほしいものです
 そうすれば勇武のヘンリーも、王にふさわしく、
 軍神マルスの姿勢を取って、その足元には
 繋がれた猟犬のように、飢餓と剣と火が

うずくまって使われるのを待つことでしょうか。だが皆さん、どうか許して下さい
愚鈍で志の低い俳優が、この粗末な舞台に
偉大な光景を提示しますことを。この劇場にフランスの広大な戦場を
収めることができるでしょうか？ このO字の形をした木造の小屋に
アジンコートアジンコートの空を恐れさせた
たくさんの胃を詰め込めるでしょうか？
ああ、お許し下さい、この腰の曲がった人のような数字の0は、
最後に付けば、百万を小さな場所に表わせます
そして、その大きな数に比べると数字の0のような私どもは、
観客の皆さんの想像力にすぎるしかありません。
どうかご想像下さい、この小屋の壁の中に
英仏の強大な二つの君主国が閉じ込められ、
その高くそそり立つ角突き合わせる額は
危険な海峡によって分けられていると。
私共の不備を観客の皆さんの想像力で補ってください。
一人の俳優を千に分けて
想像の武装した軍隊をつくって下さい。
私共が馬と言うときには、元気なひずめを大地に印する
馬を目の当たりにしているとお考え下さい。
と言いますのも、観客の皆さんの想像力こそ、王たちを飾り、
方々に移動させ、時を飛び越え、
多年に渡って成し遂げられた行いを、
砂時計の一時間にできるのですから。その間の不備なところは
この私が解説して補います。
前口上役としまして、観客の皆さんにお願いいたします、
私共の芝居を、寛容なお心で聞き判断していただきますように。

観客の想像力に直接的な表現を使っている例 (And let us... / On your *imaginary forces* work?. (Prologue 17-18), Piece out our imperfections with your *thoughts*: ... (23), And make *imaginary* puissance. (25), For 'tis your *thoughts* that now must deck our kings... (28)) はすぐに目に付くものだが、より目立たない間接的な言及

(*Suppose within the girdle of these walls/ Are now confined two mighty monarchies...* (19-20), *Think, when we talk of horses, that you see them/ Printing their proud hoofs i'th' receiving earth: ...* (26-27)) をこれに加えると、わずか34行の間に6度も、説明役は、これからはじまる舞台の上演を想像力で補うことや、展開される具体的な場面を想像することを観客に要請していることになる。これだけでも、シェイクスピアが舞台における自らの演劇作品の十全な展開に観客の想像力が不可欠の要素であることをいかに強く意識し、その事実を観客にも意識させようとしていたかがわかるが、この前口上を単に劇作家のメッセージを伝える言葉として受け取るだけでなく、観客へのインパクトを常に考慮した劇の台詞としても考えると、前口上の趣旨をより効果的に観客に伝えるためにシェイクスピアが潜ませている仕掛けがみえてくる。それは、このプロローグを劇作家が文学の伝統にのっとって、いわゆる *invocation* ではじめていることと関わっている。

コーラス役は、観客にその想像力を働かせて舞台を観るように要請する前に、まず、最上の“*invention*”を有する詩神ミューズの手助けを希求している。(“*O for a Muse of fire, that would ascend / The brightest heaven of invention, / A kingdom for a stage, princes to act, / And monarchs to behold the swelling scene.*” (1-4)) ここで、“*invention*”とは、“*poetic creation or imagination*”¹を意味している。すなわち、コーラス役は、これから舞台で展開するために、王侯の活躍する王国の物語を想像力をつかって創り出すことができるように願っているのである。もちろんそれは、この劇を創ろうとした際に、同じように祈ったはずの劇作家シェイクスピアの願いを写したものである。いずれにせよ、そこで表現されていることは、何もないところに一つの劇世界を創り出すためには、神がかり的な想像力の助けが必要だということである。そして、このことは、すぐあとでコーラス役が観客にその想像力を使って、舞台の上にそこに現

1 John Dover Wilson (ed.), *Henry V* (Cambridge U.P., 1947), Glossary, p. 194.

実には存在しないものを描くように要請していることと同じ方向性をもっていることは言うまでもない。今や、劇作家がコーラス役にさせようとしていることは明らかであろう。すなわち、類似した行いを先行した形で置くことで、劇作家は、観客の想像力によって舞台で展開する劇世界を補う必要性をより強調して観客に意識づけようとしているのである。

このエピローグについて従来見逃されてきたことは、こうした表現上の仕掛けについてだけではない。観客の想像力への働きかけばかりに注意が向けられてきたために、その要請が前提としている状況に対しても劇作家が同時に強調を置いている事実がややもすると忘れられてきた。それは、観客の想像力が働くべき場所であり、そこで「愚鈍で志の低い俳優が？偉大な光景を提示する」「粗末な舞台」は空っぽであるという当たり前の事実である。実際、劇作家はコーラス役にそのことを繰り返して強調させている。たとえば、引き合いに今出したばかりの「粗末な舞台」は、正確には、“unworthy scaffold” (10) (「粗末な木の骨組」) であり、形容辞も含めて、空っぽの舞台を表現している。また、同じ「舞台」の言い換えのもう一つの例は、“cockpit” (11) (「劇場」) であるが、その元々の意味が「闘鶏が楽しみのために闘わせられる囲った場所」(A pit or enclosed area in which game-cocks are set to fight for sport) (OED) であることを考えると、これまた、空っぽの場所を意味していることがわかるだろう。これらの例以上に目立った例は、“this wooden O” (13) である。それは、O型をしていた、この劇が初演された劇場²のことを表わしているが、前後文脈からすると、実質的にはその劇場の舞台を指していることは明らかである。そして、舞台がそのように形容されているのは、劇場の単なる形からの連想ばかりではなく、舞台が何もない場所だという事実を同時に表現したものである

2 Andrew Gurr は、初演が 1599 年の初めならカーテン座、同じ年の遅くならグロブ座であることを指摘しているが、確定する確実な材料は今のところない。Cf. Andrew Gurr (ed.), *King Henry V*, Introduction, pp.4-6. 参照。

ことが、すぐにつづいて、それが“a crooked figure” (15) (「腰の曲がった人」と共に「数字の0」を意味している) と表現され直していることからわかる。観客が想像力を行使する前提としてこうしたことがあるということに気づくと、劇作家がコーラス役の口をかりて観客に伝えようとしていることとは正確には、俳優が演技をする舞台は空っぽの空間であり、だからこそここでこれから行う上演を観客の想像力で補ってもらいたいということである。それは、観客の想像力への要請であるとともに、その前提としてある、そこで俳優が演技をする舞台が何もない空間だという状況の認識を観客に迫っている言葉だともいえよう。このように、劇作家シェイクスピアが観客の想像力に関わらせて伝えようとしたメッセージが十全に明らかになった今は、実際に観客が想像力を働かせることを求められる場面についてもこれまでとは違った観点から吟味することが必要になってくると思われる。一つの例として、*Macbeth* の第1幕第6場を次に取り上げてみよう。

Macbeth の城に到着した Duncan と Banquo は、主人公の居城のたたずまいについて次のように述べている。

DUNCAN This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
Unto our gentle senses.

BANQUO This guest of summer,
The temple-haunting martlet, does approve
By his loved mansionary that the heaven's breath
Smells wooingly here. No jutty, frieze,
Buttress, nor coign of vantage but this bird
Hath made his pendent bed and procreant cradle;
Where they most breed and haunt, I have observed
The air is delicate.

(I. vi. 1-10)

ダンカン王 この城は心地よいたたずまいだ。

空気が爽やかに甘く
我々の五感に感じられる。

バンクォー

あの夏の客、

寺院に住みつく岩燕が、好んで巣をつくって、
天の息吹きが誘うようにここには香っていることを証してい
ます。

張り出し、小壁、控え壁、角の出っ張り、どこを取っても
この鳥の吊床と雛鳥のゆりかごでいっぱいです。

あの鳥が雛を孵して住みつくところは、これまでの経験から
しますと

空気もさわやかです。

これも従来からよく取り上げられる部分で、シェイクスピア当時の舞台には背景がなかったので、その背景を台詞の言葉で補っている例として説明されることが多い。そのように説明されていることを、観客の想像力の行使という観点から言いかえれば、二人の人物たちの何もない背景に、観客が台詞にこめられたイメージの導きで想像力を働かせ、マクベスの城を思い描いてみせるということになろう。対話の流れに沿ってより詳しくいえば、ダンカンの言葉によって、観客はまず心地よい雰囲気をもつ城のイメージを漠然と持たされる、そしてつづくバンクォーの言葉によって、城のより具体的なイメージを舞台上に描き出すことになる。城の「張り出し、小壁、控え壁、角の出っ張り」を視角化し、それぞれの上に「岩燕」の「吊床」を置く。想像力の豊かな観客なら、そこに孵ったばかりの雛鳥を住まわせ、親鳥がどきどき戻ってきて餌を与える場面を思い描くこともするだろう。ところが、すでに *Henry V* の前口上で確かめた劇作家シェイクスピアの要請によると、この段階でも、観客はこのやり取りをしている俳優が立っている舞台が空っぽであることの認識を迫られていることになる。これは、どういうことなのだろうか。

観客の想像力の行使と俳優が演技をする空っぽの舞台、この両者の同時的な

重要性については、実際の観劇経験に則して考えると納得されやすい。上の例でいくと、観客がいくら豊かな想像力を働かせて、方々に「岩燕」の巣をのせた城を想い描き、更にはそれを舞台に置いたとしても、それはあくまで頭の中のことであって、現実には目の前に見るのは、対話する二人の俳優だけのいる背景のない舞台だからである。こうした場合の我々の観劇経験とは、正確に言えば、常に俳優の演技する空っぽの舞台を目にしながらも、そこにその場その場の背景があるかのように想い描いてみるというものになろう。言い換えれば、どこまでも空虚さを提示している舞台の物理的な現実には拘束されながらも、それとは全く別次元の想像力による形而上的な作業に携わることを観客は同時にさせられるということである。従って、観客に強いられる認識は、まさしく、実際には何もないところに、あたかも何かがあるように想いやす行為を自分たちがつつけているということである。

想像力を使って俳優の演技する舞台の足りないところを補う、という観劇経験の真の内実をこれまでに明らかにしてきたわけだが、実は同様の枠組をもった行為をシェイクスピアが一つの場面を仕組むために使っている劇がある。その劇は、*King Lear* であり、その場面は、Gloucester が自殺を試みる場面である。

問題の場面は、二つの部分からなっている。前半の部分は、グロスターが Edgar に先導されてドーヴァーの崖（本人はそう信じている）に立ち、そこから身を投げるまでである。

GLOUCESTER When shall I come to th'top of that same hill?

EDGAR You do climb up it now. Look how we labour.

GLOUCESTER Methinks the ground is even.

EDGAR Horrible steep.

Hark, do you hear the sea?

GLOUCESTER No, truly.

EDGAR Why, then your other senses grow imperfect

EDGAR [*Aside*] Why I do trifle thus with his despair
Is done to cure it.

GOUCESTER [*Kneels*] O you mighty gods!
This world I do renounce, and in your sights
Shake patiently my great affliction off.
If I could bear it longer and not fall
To quarrel with your great opposeless wills,
My snuff and loathed part of nature should
Burn itself out. If Edgar live, O bless him
Now, fellow, fare thee well.

EDGAR Gone, sir; farewell.

[*Gloucester throws himself forward and falls*]

(IV. v. 1-41)

グロスター 丘の頂には、いつになったら着くのか？

エドガー 今登っているところですよ。なんと骨の折れることだろう。

グロスター 地面は平らなように思えるんだが。

エドガー ひどく急なところです。

聞いてごらんさい、海の音がするでしょう？

グロスター いや、少しも。

エドガー それなら、目の苦しみのために

ほかの感覚もだめになったのでしょうか。

グロスター そうかもしれない。

おまえの声も変わったようだし、おまえの言葉も話す内容も
以前よりよくなったみたいだ。

エドガー あんたは騙されているのですよ、おれは何も変わっていない、
着ている服以外にはね。

グロスター 言い方もよくなったように思えるんだが。

エドガー さあ、ここですよ。じっとしているんですよ。恐ろしいし

目もくらむ、あんな低いところに目をやると。

空中を飛んでいる鳥やベニハシガラスが

甲虫ほどの大きさにしか見えない。崖の途中にぶらさがって

浜せりを取っている者がいる、おそろしい商売だ。

その人が、頭ぐらいの大きさに見える。

浜辺を歩いている漁師たちは

ハツカネズミのように見えるし、沖に錨をおろした大きな帆船も
積み込んだ小ボートみたいに小さくなっているし、小ボートは
艇のようで

ほとんど見えない。浜辺の無数の小石に、
ぶつかる波の小さな音は高くて聞こえない。見るのもうよそう、
頭がまわって、目がくらんで、
まっさかさまに落ちないように。

グロスター おまえのいるところに立た
せてくれ。

エドガー 手をかすんだ。一步で崖つぶちというところに
きたぞ。世界をやると言われても
ここで飛ぶのは御免蒙りたいものだ。

グロスター さあ、手をはなしてくれ、
もう一つの財布をやろう、そこに入っている宝石は
貧しい者には十分価値があるぞ。妖精と神々に
もっと増やしてもらうがいい。さあ、離れるんだ。
おれにさよならを言って、立ち去る音を聞かせてくれ。

エドガー それじゃ、気をつけて、旦那。

グロスター ありがとう、あんたもな。

エドガー (傍白) 父親の絶望をもてあそんでいる訳は、
それを直したいためだ。

グロスター (跪く) ああ、大いなる神々！
この世界をわたしは捨てます、そして神々をご覧になる前で
わたしの大きな苦しみを振り落としてみせます。
たとえこれ以上苦しみに耐えて、神々のご意志に逆らわないと
しても、
寿命のいやいや燃え残っている部分は
自ずと燃え尽きるでしょう。もし、エドガーが生きていれば、
彼に祝福を。
それじゃ、おまえも気をつけてな。

エドガー

腕をかしてみろ。

あわれなトムが案内してやるから。

(二人退場)

この予告によって、観客はなめらかに第5場に導入されることになっている。問題の場面で、グロスターがエドガーに騙されて断崖ではなく平地に連れてこられているということについては、観客はより時間をかけて知らされることになる。もちろんのことながら、息子（エドガー）が自分の父親（グロスター）を、危険な目には合わせないだろうという、漠然とした予感が場面をみはじめる観客にあることは事実である。しかしそれはあくまでも予感に過ぎず確証のあることではない。場面が実際に展開し始めても事情はあまり変わらない。確かに、場面がはじまってすぐに、エドガーが歩くのも大変な丘を登っていることを信じさせようとしている（“You do climb up it now. Look how we labour.” (2)）のに対して、グロスターは自分には平らな地面を歩いているように思えると疑問を投げかけている（“Methinks the ground is even.” (3)）ところで、観客がグロスターは騙されているのではないかと考えることも事実である。けれども、観客はグロスターの目がみえなくなっているということを承知しているから、実際には錯覚の可能性を考慮しつつ早急な判断を差し控えながら疑問の言葉を聞くことになると思われる。海の音が聞こえるかどうか訊くエドガーの問いかけ（“Hark, do you hear the sea?” (4)）については、場所がきわめて高いところにあるらしくて、必ずしも音響効果のバックアップを必要とするわけではない状況を考えると、その音が耳に聞こえなくても、観客は偽りの質問とはすぐにはみなさないだろう。そのために、グロスターの否定的な答え（“No, truly.”）に対して、エドガーが老人の感覚について下す判断（“Why, then your other senses grow imperfect/ By your eyes' anguish.” (5-6)）を観客はある程度もっともなものとして受け入れることになると考えられる。観客は、このように、エドガーが父親をドーヴァーへ導いているように装っている可能性をいささか嗅ぎ

取りながらも、他方で、それを実際に実行されているものとしても受け入れる、まさにこうしたどっちつかずの境位にあるときに、断崖がいかに高いかを具体的な例をあげてエドガーが描写する言葉（11-24）を聞かされることになるのである。言い換えると、観客はどこかでエドガーの描写の真偽性に確信が持てないながらも、それを本当のものとして聞いているグロスターと同じ立場に立って聞くことができるということである。このことは、観客の観劇経験に認められる事実としてばかりか、劇作家の劇作術と関連させてみても、意味深いものだと言える。なぜなら、場面の前半を締めくくるものとしてある、平たい地面で身を投げて転ぶグロスターの舞台的絵図が、観客にインパクトを与えるためには、彼が信じていることと現実との大きな隔たりが必要であり、その隔たりが観客によって実感されることが必要であるが、そのために、盲目のグロスターがエドガーの描写を聞いて想像力によって描いた行為を観客に自分のものとして擬似体験させることは大いに役立つと考えられるからである。こうして観客は、一旦は、グロスターがしているのと同じように崖とその周囲の様子をエドガーの言葉通りに思い描いてみる。すなわち、「恐ろしいし目もくらむ（“fearful and dizzy”（11-12））」断崖を足元に想像し、「烏やベニバシガラス（“crows and choughs”（13））」を中空に飛ばせ、崖の途中には「浜せりを取っている者（“one that gathers samphire”（15））」をぶらさがらせ、「ハツカネズミほどに見える（“Appear like mice”）」漁師たちに浜辺を歩かせ、沖には小さく見える「錨をおろした大きな帆船（“tall anchoring barque”（18））」を浮かばせるのである。やがて、エドガーの断崖の描写が偽りのものであることを観客に確信させるときがくる、それは、これまで言葉で父親をもてあそんできたことを明らかにしているエドガーの傍白（“Why I do trifle thus with his despair/ Is done to cure it.”（32-33））である。しかしそのようにしてエドガーの言葉の虚偽性を悟っても、グロスターが思い描いた風景の実感は観客から消えることはもはやない。その事実があるからこそ、グロスターが依然としてエドガーの先導と描写を疑うことなく身を投げるが、実際には平たい地面（具体的には、平板な舞台）

の上で転ぶだけである姿を目にしたときに、その行為からインパクトを受けることができるのである。

ここで、この場面の前半部分で、劇作家が観客に求めている想像力の行使についてあらためて考えてみよう。観客は、エドガーの導きが真実のものかどうか確信がもてないことから、彼の言葉による描写に従って風景をグロスターと共に想像的に造型させられる。ここで注意すべきは、観客の一旦行われる想像的営為は、虚偽でない台詞に導かれて背景のない舞台の不足を想像力で補う行為と事実上変わらないということである。すでに考察した *Macbeth* の場面を例にして言えば、観客は、エドガーの描く断崖を想像するのと全く同じように、ダンカンとバンクォーの描く城を想像するというわけである。違いが出るのはその後のことであり、観客は、エドガーの描写の虚偽性を知らされて、今したばかりの想像行為の、いわば取り消しを強いられることになっている。さて、こうした過程を踏ませることで劇作家が観客にさせようとしていることは、虚実二様の想像行為の同一性を経験させることで、上演の舞台を想像力で補うという自分たちの観劇的行為をあらためてみつめ直させるということであるように思われる。そして、それによって観客に、上演への自分たちの想像的参加の行為は、偽りのそれと同じほどはかないことを意識させようとしていることになろう。グロスターに絡めて言えば、自らの想像行為が空しいものであるという事実を知らないで目の前で身を投げ転ぶ姿が、ときに滑稽にみえたりときに哀しく感じたりしても、それをみている自分たちが何もない舞台を補うためにしている想像的な参加も彼のしている空しい想像行為と同じものであり、それと関連した観劇自体もグロスターの自殺の試みと同じように滑稽であったり哀しいものであったりするかもしれない、そう劇作家は観客に感じさせようとしていることになる。(ここでも、確かな現実があることが強調されている、それは、平板な地面に呼応する平板な舞台というものである、平板であるという共通項を基盤に、ここでも観客は想像力で平板な舞台を平板な地面として思い描いているのである、ここでは、想像的営為と、現実の舞台の存在の両方が

GLOUCESTER A poor unfortunate beggar.

EDGAR As I stood here below, methought his eyes
Were two full moons. He had a thousand noses,
Horns whelked and waved like the enraged sea.
It was some fiend. Therefore, thou happy father,
Think that the clearest gods, who make them honours
Of men's impossibilities, have preserved thee.

GLOUCESTER I do remember now. Henceforth I'll bear
Affliction till it do cry out itself
'Enough, enough', and die. That thing you speak of,
I took it for a man. Often 'twould say
'The fiend, the fiend!' He led me to that place.

EDGAR Bear free and patient thoughts.

(IV. v. 46-80)

エドガー もし、あんた！聞こえますか？どうですか！

(傍白) ほんとうに死んでしまうかもしれない。いや、気がつたぞ…
どなたさんですか、あんたは？

グロスター 寄るんじゃない、どうか死なせてくれ。

エドガー もしあんたが蜘蛛の糸や羽根や空気でなかったら、
まっさかさまにあんなに高い所から落ちたら、
卵のようにつぶれてしまったはずだ。だが、あんたは息をしている、
体も何ともないし、血も出ていないし、口もきけるし、大丈夫だ。
十本のマストをつなぎ合わせても足らない高さから
あんたはまっすぐに落ちたのだから
命が助かったのは奇跡だ。もう一度話してくれ。

グロスター おれは、ほんとうに落ちたのか？

エドガー 恐ろしいほど高い白い崖の天辺からね。

見上げてみるがいい、さえずり声をあげるヒバリも遠くすぎて
見えも聞こえもしない。見上げてみるがいい。

グロスター ああ、おれには見たくても目がないのだ。

惨めな者は、それを死で終わらせる恩恵まで
奪われているのか？かつては慰めがあった、

惨めさが暴君の怒りを欺き
その高慢な意志をくじくことができた。

エドガー 腕を、よこしなさい。

立つんだ、そう。どうかな？脚の具合は？立ってみて。

グロスター とても、信じられないほどいい具合だ。

エドガー これは実に奇妙だ。

ところで、崖の上で、あんたと別れて行ったのは、
あれは一体何者だったのかね？

グロスター あわれで不幸な乞食だ。

エドガー おれはこの下に立っていたんだが、おれにはあいつの目が
二つの満月に見えたよ。あいつは、千の鼻を持っていたし、
角は荒れ狂った海のようにねじくれて波打っていた。
あれは、悪魔だ。だから、幸運な親父さん、
人間には不可能なことをしてくださる天の神様が、
あんたを救ってくださった、そうかんがえるんだね。

グロスター じゃ、覚えておこう。今後は、苦しみが
「参った、参った」と悲鳴をあげて死ぬまで
それに耐えることにしよう。あんたが話したあいつを
おれは人間だと思っていた。そう言えば、何度も、あいつは
「悪魔、悪魔！」と言っていたぞ。あいつがあんな所に連れて行っ
たのだ。

エドガー くよくよせずに、ゆったりと構えることだ。…

崖から身を投げたと思っているグロスターがそのまま死んでしまったのでは
ないか、と心配するエドガーの言葉から始まっているが、場面はすぐに、劇中
劇的な雰囲気のみせている。具体的には、はるか下にみえていた浜辺に落ちた
あとで気がついた（本人だけがそう信じているわけだが）グロスターに、浜辺
にたまたまいた人（観客には「ハツカネズミほどに見えた」「漁師たち」の一
人に思える）としてエドガーが声を掛けるという設定である。観客は、二人の
やり取りを距離をおいて眺めることになると思われる。それは、一つには、こ

の場面が劇中世界の中に入れ子構造的に取り込まれたものということからきているが、もう一つは、先行した場面からつづくグロスターの間違った状況認識に加えて、エドガーの言っていることがすべて虚偽の陳述だという知識が観客にあるからだと思われる。実際の台詞に即して言えば、エドガーが崖の高さに言及する言葉（たとえば、「十本のマストをつなぎ合わせも足りない高さ」や「恐ろしいほど高い白い崖の天辺）を聞いても、観客はその虚偽性を知っているので、以前のように、グロスターといっしょに想像をたくましくして高い崖の様子を思い描くことをしないと考えられる。観客が、そうした想像力を刺激する言葉を聞いて感じるのはむしろ、前の場面でグロスターに一旦付き合わされながらはぐらかされた際に印象づけられた、想像的営為の空しさの方である。この結果、観客は、想像的世界ではなく、目の前に展開されるグロスターとエドガーのやり取りの方により強く注意を向けることになる。観客は、二人が依然として平板な地面の上にいるという事実もほとんど意識の外に置きながら、高い崖から落ちて浜辺に横たわるグロスターとその浜辺にたまたまいたエドガーの対話を劇中劇的なものとして楽しむことになるわけである。（そしてそれは、少なくとも見かけ上は、騙されているグロスターと騙しているエドガーとのやり取りと何ら変わらず観客には見えるに違いない。すなわち、何もない平板な舞台に、グロスター役とエドガー役の二人の俳優がいて対話している、という唯それだけの状景だからである。）

後半部分で劇作家が観客に認識させようとしているところをより正確にとらえるために、押さえておかなければならないことがある。それは、後半部分では、前半でその空しさが強調されていた（グロスターと観客の）想像行為によって、思い描かれていた世界そのものが舞台で展開されているということである。具体的には、グロスターは、前半でエドガーが言葉で描いていた、崖からはるか下にみえた浜辺に落ちて横たわっていることになっているし、そのグロスターに声をかけるエドガーは、どうやら浜辺を歩いていた「ハツカネズミほどに見える」「漁師たち」の一人として声をかけていることになっている。そ

して、演技をするエドガーがグロスターの飛び降りた崖の高さに言及すればするほど、観客は自分たちが想像力を使って崖に「浜せりを取っている者」をぶら下गरさせ、「烏やベニバシガラス」を中空には飛ばせた営為の無駄さと、それを踏み台にして感じさせられた演劇における通常の想像行為の空しさを一層強く思い知らされるに違いない。しかしである、ここではその空しいはずの想像行為が描き出し、しかも劇中ではエドガーがグロスターに仕掛けた虚偽の世界が、現に舞台で二人を演じる俳優によって現出させられているのである。劇中世界での現実であれ、虚偽の世界であれ、想像力によって創り出された空しい幻に過ぎないものが、それでも目の前の舞台では一つの確固とした現実として提示されていることになる。そしてその現実を現前させているのは、演技している俳優とそれを包み入れる空っぽの空間である舞台なのである。まさにこの事実を、シェイクスピアは観客に認識させたかったのだと思われる。

シェイクスピアは、観客の想像力が十全な上演の展開には不可欠であることを折につけて主張しているが、そこには前提として、俳優が演技する空間が空っぽの舞台であるという意識があった。俳優の演技する空っぽの舞台とそれを補う観客の想像力、自分の依って立つ演劇のこの基本的な仕組みそのものを基盤にして劇作家が着想した場面が、まさに『リア王』におけるグロスターの自殺の場面である。そこでは、グロスターと共に観客に一度想像力の行使をさせて上で、思い描かれたものが虚偽の世界であることを明らかにするという巧みな手続きによって、上演を支える観客の想像力による想像的世界もまた虚偽的世界と同じく空しいことを劇作家は意識づけている。そうした御ぜん立てをした上で、次にシェイクスピアは一旦想像されながらもいわば取り消された虚偽的世界の内側で起こっていることを、ある種の劇中劇として二人の登場人物を演じる俳優に舞台上で提示させている。こうした二段階の手順をふむことによって、空しさを意識づけた想像的世界が、俳優とそれをのせる空っぽの舞台によって、物理的に手応えのあるものとして現前させられていることを観客に伝えているのである。このようにしてシェイクスピアは、自らが携わる演劇行為

そのものの、空しさとしたかさの両方を同時に示そうとしたと言えよう。