



TITLE:

『リア王』の重層性：視点の分裂について

AUTHOR(S):

西出, 良郎

CITATION:

西出, 良郎. 『リア王』の重層性：視点の分裂について. QUEST 1987, 1: 1-20

ISSUE DATE:

1987-03-21

URL:

<https://doi.org/10.14989/87484>

RIGHT:

『リア王』の重層性 —視点の分裂について—

西 出 良 郎

(1)

『リア王』という劇をどのように要約すればよいだろうか。例えば、イアン・ポロックの奇妙なイラスト入テキストの裏表紙には、「『リア王』、無知から出発し認識に至るある人間の暗い旅の苦い記録」¹⁾とある。実はこれは、ブラッドリー以来綿綿と続く現代の批評家たちがリアの言動の中に読みとってきた、リアの自己認識の深まりという主題を簡潔な形で表わしたものである。劇の冒頭、王国分割の場面で、リアは娘たちに「孝心コンテスト」を強要する。その挙句、ゴネリル、リーガンの美辞麗句に潜む虚偽を見抜けず、父を愛するコーディーリアを追放してしまう。しかし、彼は、嵐の荒野をさまよう試練を経て、自らが愚行を犯したことを知り、苦難を通じて貧者への同情、忍耐などを獲得してゆく。さらに、荒野で裸の狂人に出会い、その悲惨な姿にかえって虚飾を一切剝取った人間本来の姿を見出す。また、正気の境界を踏み越えたリアの台詞には世間に対する鋭い洞察が見られるようになる。我々が、このような過程から、精神的盲目状態からの覚醒、自己認識あるいは世界認識の深化を読み取ろうとすることはむしろ当然であろう。

しかし、リアの台詞を丹念にたどれば明白であるように思われる「精神的盲目」から「認識」への「旅」という要約も、我々がこの劇から受ける異様に重たく複雑な印象からすれば、あまりにもさっぱりしすぎているという感を拭い去ることができないのではなかろうか。無論、そのような要約は、リア自身の台詞から窺える精神的成長のみに焦点を絞っており、そ

れもひとつの方法であることは否定できないだろう。しかし、もし、この要約が我々がこの劇全体から受ける印象と隔たっているという感を与えるならば、それは、単に過度の単純化がそれに施されているからではなく、精神的盲目状態からの覚醒や、自己や世界に対する認識の深まりを示すそのような台詞が、どのような状況の中でリアの口から発せられるのかということに関する吟味が切り捨てられているからであり、なおかつ、その状況のなかには、我々がリア自身の台詞から受け取ろうとする「自己認識の深化」という主題とは矛盾する視点が潜んでいるからではなかろうか。

ある劇を要約するためには、相反する見方を許す曖昧さの中からひとつの意味を選択してゆかなければならないが、かりに劇作家が、劇の中心的主題に対して二つの対立する視点を同時に劇のなかに持ち込むならば、その劇を要約することはできなくなってしまうか、無理に要約したところで少なくとも、片手落ちとなってしまうだろう。その劇の中に導入された複数の視点が対立すれば対立するほど、その劇の曖昧さは、我々の中で、その劇の重層性として強く意識されてくる。そのような劇では、観客が、眼前に繰り広げられるドラマからひとつの意味を取り出そうとしたとたんに、それとは対立する視点を劇作家から突き付けられ、一旦選び取られた意味は覆されてしまう。『リア王』はまさにそのような劇ではないかということ以下を見てみたい。

(2)

そもそも、冒頭のリアは真実と偽善を見分けられぬ精神的盲目の人として我々に差し出されていると言えるだろうか。まず、グロスターとケントが現われ、間近にせまっているらしい王国分割について噂話を始める。

ケント：王はコーンウォール公よりオルバニー公の方をお気に入りかと思いましたが。

グロスター：確かに我々の目にはそう見えました、が、さていよいよ

よ王国分割の段になってみると、王はどちらを重んじておられるか解らなくなっていました、というのは、二人の取分はたいそう平等に測られていて、どれほど綿密に吟味したところで、相手の取分の方が良いとはどちらにも言えません。

(I. i. 1-6)²⁾

我々観客は50行ほど後で、リアが娘たちにむかって、父親をどれほど愛しているか、それぞれが誓った愛情に応じて領土を分けてやろうと約束するのを聞くのだが、それにもかかわらず、劇が始まるや否や、その台詞を聞く前に、領土は既に分割済であり、二人の宮廷人が「綿密に吟味」することができるほどはっきりと境界が定められていることや、さらに、それぞれの領土が誰に与えられるかということまで既に決定済だということを知ってしまうのである。領土の配分があらかじめ決まっているなら、観客は、リアがその台詞を切り出した時、「孝心コンテスト」を、退位式を構成する政治的儀式として見ようとするのではないだろうか。「孝心コンテスト」とは、いわば、主立った臣下の目前で王家一族によって演じられるお芝居なのであり、リアの言葉とはうらはらに、娘たちの領土は彼女らが表明する愛情の大きさによって決定される訳ではないのである。

さらに、二人の会話が示唆していることは、「王」は、一人の個人であると同時にひとつの役割でもあるという二重性を帯びた存在だということである。ケントもグロスターも、「王」が二人の公爵のどちらを好んでいるかということを話題にしているが、それぞれ異った尺度を用いている。ケントの目には、「王」にはオルバニー公の方が「お気に入り」(原文では“affect”)のように見えた。一方、グロスターの目には、「王」がどちらを「重んじて」(“value”)おられるのか解らなくなる程、領土配分に関しては二人を平等に扱っておられると写る。会話をしている当人たちが意識しているかしていないかは置くとして、我々には、“affect”という言葉が、オ

ルバニーに対する「王」の個人的好みをほのめかすのにたいして、“value”という言葉は、国王という役割に立った上での、「王」の両公爵にたいする価値判断をほのめかす。とは言うものの、G. K. ハンターが指摘するようにリアもまた「王の二重の身体」を備えた中世の君主の一人であり、³⁾ 彼のとった一つの行動は、国王としてとられた行動なのか、一人の個人としてとられた個人的行動なのかははっきりとは区別し難いのである。

まもなくリアが登場し退位宣言をするが、「王の二重の身体」に注目しながら彼の台詞を見てみるならば、事実そこには、国王としての発言態度と個人としての発言態度が分かち難く交錯していることが見てとれる。例えば、彼が孝心を表明せよと娘たちに命ずる次の台詞は、国王として述べられているのだろうか、父親として述べられているのだろうか。

Tell me my daughters,
(Since now we will divest us both of rule,
Interest of territory, cares of state)
Which of you shall we say doth love us most?
That we our largest bounty may extend
Where nature doth with merit challenge. (I. i. 47-52)

一見したところ、ここでのリアは娘たちに対してどちらの立場から語っているのか判然としないのではなかろうか。リアは登場してからここまで、一度の例外(従者に“Give me the map there”と命じる36行目)を除いてずっと royal “we” で語り続けていて公的立場での発言態度を窺わせていたのだが、47行目で、royal “we” は一時的に、私的発言態度を表わす一人称単数形に取って代わられる。リアはここではじめて娘たちの方に向き直り、娘として父を一番愛するのは誰か、と問うわけである。だが、その問の意味自体の単純さに反して、それを問う問い方は極めて込み入ったものだと言わねばならない。リアは、“Tell me my daughters” と一人称単数

形で問いを切り出しながら、すぐ次の行では“Since now we will divest us…”と royal “we” の公的な宣言のスタイルに再び立ち戻り、台詞の対象は、娘たちから宮廷全体へと拡大される。父親として問いを切り出しておきながら、その問いが完結するまでの間に、リアの発言態度は、父親のそれから国王のそれへとずれてしまうのである。

文構造という点から見ても、この問いは複雑である。テキストの編者がわざわざ括弧で括ってしまおうと考えるほど、主節との繋り方がすんなり頭に入りにくい挿入節が、「娘たちよ、私に言いなさい、お前たちの中で誰がわしを一番愛しておるか。」という問いに割り込んでいる。しかも因果関係を表わす“since”(because)によって接続された挿入節の意味内容と主節の意味内容との間には矛盾とまでは言えないとしても、ある種のずれが感じられる。引用したセンテンスには「お前たちの中で誰がわしを一番愛しておるか」という問いの終る50行目の終りにちょっとした間が置かれているが、ここまで聞いた段階では、国王が「支配権も、領土に対する利権も、行政の責任も投げ出す」からといって、何故、その娘たちが彼に自分たちのうちの「誰が一番父を愛するか」言わなければならないのかという当惑を我々は感じるのではなからうか。おそらくこの当惑は、リアが続けて、「子として親をおもう気持(“nature”)が、実の行いを伴って、それを自分の物と主張する者に、余の最大の恵みを施すことができるように。」と言うのを聞くと半ば晴れる。だが、ただ単に、子としての父への“natural”な情愛を問うのなら、最後まで一人称単数形で通せばよいのであり、それを royal “we” で語ると、台詞の意味内容とスタイルの間に齟齬が生じる。それに、私的、非政治的、血縁的な親子関係にまつわる主節と、公的、政治的支配関係に関する挿入節の間には断層が認められる。

だが、そのような断層を感じるのは、我々に、血縁的親子関係と政治的支配関係を切り離して考えようとする傾向があるからであり、二つの異った文脈を強引に結び付けているこの台詞は、むしろ、「孝心コンテスト」の中世封建的性質をよく物語っているように思われる。リアがここで

娘たちに要求していることは、彼が国王の座を譲った後も、親子間の情愛(“nature”)に基く封建的主従関係が実質的には続くことを儀式の中で正式に誓うことではなかろうか。つまり、「孝心コンテスト」とは、リアの二重の身体から役割に属する身体が分裂したあとも、“natural bondage”に由来する権力を我が身に繋ぎとめておく為の手続きなのではなかろうか。

政治的儀式の文脈に置かれているために、ゴネリルの雄弁な孝心表明は我々の耳には自然なものとして響く。「お父様、私は言葉では言い表わせないほどあなたを愛しています。視力よりも、広大な自由よりも大切に思っています。」という彼女の言葉そのものに、はっきりした偽善をそこに聴き分けるほど鋭敏な人は少ないのではないだろうか。ゴネリルはリアの要求どおり親子関係に基く主従関係を雄弁に誓っているのであり、儀式の台詞に求められるのはなによりも自然な雄弁さであろう。

ところが、コーディーリアが姉の台詞の間隙を縫って、「コーディーリアは、どう言おう、愛して黙っていよう。」と直接我々に伝えることによって、舞台に展開する出来事に対する観客の視角は大幅にずれてしまう。儀式であったはずの「孝心コンテスト」に疑問を投げ掛ける視点がコーディーリアの傍白を通して我々に与えられるからである。

娘たちが表明する情愛に応じて、それぞれに領土が分け与えられるという「孝心コンテスト」は、親子間の情愛を自明のものと捉え、父は子に対して支配権を持つが、その代わり、子が親にたいして抱く自然な思慕の念はそのまま豊かな富や力を子にもたらずという、考えようによっては幸福な封建的親子観を理念として含んでいる。『リア王』という劇は、そのような、のんきな親子観が崩れていく有様を描く劇だとも言えるが、注目すべきことは、リアの奉じる親子観を最初に揺さぶるのは、自明であるはずの親子間の情愛を踏みじるゴネリルやリーガンではなく、コーディーリアだということである。「お前の姉たちの領土よりもさらに豊かな三分の一を引き出すためにお前は何が言えるかな。」というリアの問いに対して、「何もございません。」と答えることは、その問いに答えることを拒否す

ることであり、ひいては、その問いの根本にある“nature”をよりどころとする政治的支配関係を拒絶することでもあろう。

I love your Majesty

According to my bond; no more nor less.

(I. i. 91-92)

自分がリアを愛するのは、父親として(“According to my bond”)愛するの
であり、それ以上でもそれ以下でもない。それは姉たちの領土目当ての
「愛情」とは異なり、リアの政治的権力とは何の関わりもない自然な気持
である。だから、父に抱く情愛を、封建的主従関係を公に示すための儀式
の道具に使わないでほしい。コーディーリアは「国王」としてのリアと、
「父」としてのリアを区別して考える。ここでのリアとコーディーリアの
対立は親子間の“natural bondage”をそのまま封建的主従関係のよりどこ
ろとする立場と、子が親にたいして抱く自然な情愛を、政治的主従関係と
は切り離して考える立場の対立である。

さて、シェイクスピアはどちらの立場を支持しているのだろうか、など
と問うことはあまり意味のあることではないかもしれないが、怒りのあま
りコーディーリアを勘当してしまうリアの性急さは非難されて当然だとし
ても、だからといって、単純にリアの立場が否定されコーディーリアが全
面的に肯定されているとは言えないのではないだろうか。確かにシェイク
スピアは、コーディーリアに傍白させることによって、彼女が父を本当に
愛していることをあらかじめ伝え、観客をコーディーリアの立場に引き寄
せてはいるが、「孝心コンテスト」の儀式的側面に照らしあわせて見るな
ら、彼女の「何もございません。」という答を許容することはできないで
あろう。彼女は父としてのリアを愛しているものの、国王としてのリアの
立場を不自然なまでに完全否定しているからである。

グロスターとケントの会話や、国王の公的立場と父親の私的立場が交錯
するリアの台詞などから「孝心コンテスト」の儀式的側面に光をあてた後

に、コーディーリアの傍白をとおしてそれを疑問視する視点を観客に提供する。だが、コーディーリアの発言自体、儀式的文脈のなかでは、異常に不自然に響かざるをえない。ここでシェイクスピアがしていることは視点の分散化に他ならない。我々はリア立場をもコーディーリアの立場をも全面肯定できない。それぞれの立場の矛盾が照らされているからである。

(3)

『リア王』における視点の分散化ということを言うとき、道化のもたらす視点を抜きにすることはできない。道化は、「王国分割の場」以降、初めてリアが、百人の騎士を引き連れ現われる一幕四場に登場し、リアが嵐の中の小屋で、架空の裁判を開き、姉娘たちの忘恩を糾弾する三幕六場で突然姿を消す。その間、リアに影のように付き従う道化はどのような役割を果たしているだろうか。まず考えられることは、みずからの王としての体面に固執するあまり父としての自然な情愛を犠牲にして、彼を愛する末娘を追放し、姉娘たちに王国を譲ってしまったことの愚かさをリアに悟らせる役割を果たしているのではないかということである。道化の口にする台詞の大半は、詰まるところ、王位を放棄しながら、親子間の“natural bondage”を盾に実質的王権を振るおうとするリアの見通しの甘さ、愚かさへの揶揄につきる。しかし、ここで考えなければならないことは、かりに愚行を犯したことをリアに悟らせ教化してやろうという意図が道化にあったとしても、リアがどの程度まで道化の言葉を真に受けているかということ、はなはだ疑問だということである。道化の痛烈な風刺は時にリアを怒らせるが、リアが道化の言葉によって自分の判断の誤りを悟る様子は少なくとも表面上は見当たらない。道化は所詮、宮廷召使の一種に過ぎず、彼が何を言おうと、主人が彼の揶揄をまともに受とめたり、彼の説教に影響されたりすることはないのである。道化は劇中の人物や出来事に対してほとんど何の影響をも与えない無色透明の存在である。この劇における道化の存在理由は、劇中世界で彼がどのような役割を果たすかという観

点よりもむしろ、劇中の出来事や人物(主にリア)に対する観客の理解や見方にどのような影響を及ぼしているかという観点から考えなければならぬだろう。例えば、道化が初登場する場面に次のようなやりとりがある。領土を手放したことを揶揄する道化の辛辣な台詞を受けて、リアは「苦々しい阿呆だ。」と漏らす。それを受けて、

道化：おい小僧、おまえは苦い阿呆と甘い阿呆の違いを知っとるか。

リア：いや、知らぬ。教えてくれ。

道化：おまえの土地を譲ってしまえと勧めた旦那を連れてこい、
そいつがいなけりゃその代わり、おまえが俺のそばに立て。
甘い阿呆と苦い阿呆がすぐに一組現われる。

一人は斑を着てここに、あとの一人はそれぞれに。

リア：わしを阿呆と呼ぶのか、小僧。

道化：ほかの名前は全部人に遣っただろう。でも、それだけは持って
生れたあんたの名前だ。 (I. iv. 134-147)

まことに辛辣な揶揄であるのに、リアがさして怒る様子も見せないのは、こういう頓知を働かせて主人をからかったり楽しませたりするのが道化の仕事だからである。道化はリアに苦い阿呆と甘い阿呆の違いを教えてやると称して、ざれ歌の中で、リアに領土を譲ることを勧めた「苦い阿呆」の代わりに立っていたはずのリアが「苦い阿呆」そのものであることを明らかにする。道化が、そこに現われた一組の阿呆の片われとしてみずからを組込みながら「あとの一人はそれぞれに」とリアを指すとき、舞台の上で明確にされる、華やかな衣服をまとった王と斑の服をまとった道化の姿の対比は、その視覚的効果を通して象徴的意味合を観客に伝える。王衣をまとい、最も賢くなければならぬはずの人間が、最も愚かな間違いを犯し、斑服を着た愚者が、最も核心を突く洞察力を備えているという逆説が、「甘い阿呆」と「苦い阿呆」が二人並んだ構図によって、直接的に観客に

理解される。このようなやりとりの中で道化が果たしているのは、劇のアクションに対する解説者(コロス)の機能である。

『リア王』における視点の分散化ということについて考えるときに注目しなければならないことは、このような、道化の解説者の側面であろう。リアは、ゴネリルやリーガンの非道なしうちを受け、「王国分割の場」での彼の決定が誤っていたことを悟るが、道化は、リアの経験しなければならない悲劇的受難に、反悲劇的とでも呼ぶべき光を当てる。不孝な娘を後にし荒野をさまようリアは、忘恩によってもたらされた「内なる嵐」に打ち勝たんと「外なる嵐」に挑戦する壮大な台詞を述べる。

吹け、風よ、お前のほほを吹き破れ。暴れろ。吹け。(中略)
一瞬のうちに雷神の意を果たす硫黄の火よ、
樫の木をも切り割くいかずちの先駆けよ、
我が白髪を焦がしてしまえ。そして、すべてを揺るがす神鳴りよ、
世界という球体を平に打ちのめしてしまえ。
生命を生みだす自然の母胎を叩き潰し、
恩知らずな人間を作り出す種を今すぐ破壊してしまえ。

(III. ii. 1-9)

不孝の娘に対するリアの憤激は、ただ単に個々の娘に向けられるのみならず、そのような忘恩の子を生みだす自然そのものに向けられてくる。自然に挑むリアの苦悩は、子に裏切られた一人の父の苦悩という個別性を越え、自然そのものの邪悪さに対する人間の苦悩という普遍的様相を帯びて我々に迫ってくるようになる。つまり、娘たちに翻弄され、道化に揶揄され続けてきたリアは、ここにきて初めて悲劇的壮大さを獲得するに至るのである。

ところがシェイクスピアはリアの悲劇的叫びを文字通り悲劇的叫びとして受け入れることを観客には許していないように思われる。道化が間もな

く次のように歌う。

胸にだいに抱くべきものを
爪先のように扱うやつは、
まめの痛さに叫びだし
眠れぬ夜を泣き明かす。

(III. ii. 31-34)

自然に挑むリアの壮大な叫びは、道化のざれ歌のなかで矮小化され、爪先(ゴネリル、リーガン)を心臓(コーディーリア)よりも大事に胸に抱きそのために胸にまめができ痛い痛いと言き叫ぶ、まことに滑稽な愚か者の繰言に変えられてしまう。リアの悲劇的叫びから、あらゆる感情や、悲壮さ、壮大さ、普遍性といったものが剥取られ、自分の犯した愚行の報いを受けた老人の、嘲笑すべき泣声に還元されてしまうのである。

道化が観客に差し出す奇妙なパースペクティヴの中では、リアの悲劇的苦悩は、視点から遠避けられることによりその大きさを縮小され矮小化されるだけでなく、悲劇的なものから不気味な一種の喜劇的なものへと変質してしまう。これは、単に、観客が主人公と自分の間の距離を失い過度に同情するあまり悲劇の本質的意味を見失うのを防ぐための(ブレヒトのいう「異化効果」を得るための)仕掛であるにとどまらず、『リア王』という劇全体を貫くひとつの視点と密接な関わりを持っているのではないだろうか。先走りして言うなら、悲劇的なものから喜劇的な要素を取りだし拡大してみせる道化の視点は、人間が経験する悲劇的現実を、神々は喜劇として天上から楽しんでいるという「世界劇場」の視点と関わっているのではなからうか。だが、その前にリアの遍歴をさらに追っていかなければならない。

(4)

王権の象徴たる百人の騎士を不必要という理由で二人の娘が削ろうとす

る時、リアは、人間と動物を区別するものはその不必要な「あり余る物」だと答えるが、彼の人間観は嵐の中で深まってゆく。神権を代行する王の地位から下降してきたリアは、裸の狂人「哀れなトム」を目にし、その動物と区別するところのない悲惨な姿の中に「人間」そのものを見出す。

人間とはこれだけのものに過ぎないのか。この男をよくみるがよい。お前は蚕に絹を、獣から革を、羊から毛を、猫から麝香を借りてはおらぬ。どうだ、わしら三人はにせものではないか。お前こそまじりけなしの本物だ。衣装を剥取れば、人間はお前の様な哀れな裸の二又の動物に過ぎぬ。脱いでしまおう、こんな借物は。おい、ボタンをはずしてくれ。[服を裂く] (III. iv. 100-107)

衣装はシェイクスピアにあってはしばしば権力を表わす。元来自分に備わっていて切り離すことができなかつた筈の王権も父権をも剥取られたリアは、権力とは、衣装と同じく所詮、借物であることを知る。さらに、華やかな衣装を着たゴネリルに虚偽を見てとったリアには、裸の狂人の哀れな身体に虚飾を剥取った本来の人間の姿(“the thing itself”)を見てとるのである。

人間は「哀れな二又の動物」以上の物ではないという発見や、みずからも、借物たる衣装を捨て人間本来の姿に戻ろうという決意は、我々が、リアの言動から自己認識の深まりを読み取る上で無視できない意味をもっているだろう。しかし、我々がこの台詞からそのような形而上的意味を受け取ろうとするや否や、それに水をさすような視点が再び道化によつてもたらされる。「頼むから、おじさん、我慢しろよ。こんな酷い晩は水泳には向かないんだから。」(108-109)。自らも“the thing itself”であろうとするリアの真摯な行動も、道化の見方から言えば狂気のなせる滑稽な業だということになるろう。

しかしながら、我々にとって最も気懸かりなことは、リアが、「まじり

けなしの本物だ」と賞賛する「哀れなトム」は実は偽物だということである。リアの自己認識の深まりということのみを問題にするなら、彼に人間本来のあり方についての認識をもたらす裸の狂人が本物の狂人であろうがただの演技であろうがさして問題にならないだろう。その姿を見ることでリアが自己認識を一步深めることは確かだからである。しかし、「哀れなトム」が、エドガーが追っ手の目を眩ますためにとった仮の姿に過ぎないことを知る我々には、リアの台詞はアイロニカルに響いてしまう。リアのいう形而上的レベルとは別に、「まさにその物》(“the thing itself”)と「まざりもの》(“sophisticated”)の区別は、演劇的表現のレベルにおいては、本来の姿を顕わしている者と、本来のあり方を偽っている者の区別をも表わし得る。しかし、その意味から言えば、借物の姿を身に付けているのは、リアではなく、むしろエドガーなのである。

作劇術の点から見れば、変装(disguise)とは本来喜劇において多く用いられる技法であり、ある人物に仮の姿を演じさせ、その人物の本当の姿を知っている観客と仮の姿に騙される他の登場人物の間に生じる情報量の差を利用ながら舞台に楽しい状況をつくりだすのが普通である。そのような喜劇の中では、相手の変装に気付かず騙されてしまう人物は、程度の差こそあれ観客には滑稽とうつつる。しかしながら、人間の苦悩を扱う『リア王』のような悲劇においては、たとえ、相手の仮の姿を本来の姿と取り違えたところで、その取り違いのおかしさはまったく意識されることはないと言いきることができるだろうか。もちろん、エドガーの偽装はグロスターの追及を逃れるためのやむにやまれぬもので、リアを騙す意図を持って狂人を演じているわけではなく、例えば『ヴェニスの商人』にみられる田舎からでてきた老父を面白半分にしたぶらかすランスロット・ゴボーの芝居などとはたいそう性質を異にすることは言うまでもない。しかし、そのようなプロットやテーマにまつわる考慮を一切忘れて、舞台上の演劇的状況のみを問題にすれば、演技すなわち虚構を、現実として受け入れるという点で、リアと老ゴボーの間にはっきりした区別をつけることはできない

だろう。「偽物」を「本物」だと嘆賞するリアは、やはり滑稽なのである。このような場合、我々観客がリアの台詞から受け取ろうとする主題的意味（リアの到達した自己認識の深化）は、本来それを支える土台となるはずの劇的狀況（リアが人間の本質的姿を見出した「哀れなトム」はエドガーの芝居にすぎないということ）によって支えられないばかりか、覆されてしまいかねない。少なくとも、リアの形而上的認識が虚構の上に成り立っているということは、そのリアの到達した自己認識に気味の悪い影を落すのである。

(4)

エドガーの変装、あるいは演技によって、主人公の到達するかに見える認識の深まりが覆されてしまう最もよい例は、「ドーヴァーの断崖」でのグロスター身投げの場面であろう。脇筋の主人公グロスターも、二人の息子の本性を見誤ったが、それがもとで両眼をえぐりとられて初めて自分の誤りを悟る。「目が見えたときには、つまずいたものだ」と盲目となったグロスターは言う。我々はそこから、主題的意味として、目が開いているときに見えなかったことが目を潰されて初めて見えるようになるというパラドクスを読み取ることが出来よう。だが、はたして、そのような主題的意味は、演劇表現のレベルから支えられているだろうか。

グロスターは、なおも「哀れなトム」を演じ続ける実の息子に付き添われ「ドーヴァーの断崖」に向う。「蠅を殺すいたずらな少年の様に、慰みに人間を殺す神々」に抗議し自殺するためである。

グロスター：その丘の頂にはいつになれば着くのだ。

エドガー：今登っているところですよ。この骨の折れること。

グロスター：どうも私には、平らなように思えるが。

エドガー： ひどい坂ですよ。

ほら、海の波音が聞えるでしょう。

グロスター： いや、何も。

エドガー： それなら、目の痛みでほかの感覚も
おかしくなったのでしょうか。

グロスター： そうかもしれぬ、本当に。

(IV. vi. 1-6)

このくだりは、平坦な野原をも急な上り坂をも表現しうるグローブ座の裸舞台の象徴性を逆手にとりながら、我々の心眼に二つのヴィジョンを同時にもたらしめている。エドガーが自分を明かしていない以上、彼が演技を続けていることは我々には明白であり、グロスターが、海を臨む丘の頂に近い急な坂だと信じこまされる場所は、ただの平地にすぎないことは解っている。しかし、「ほら、海の波音が聞えるでしょう。」などというエドガーの台詞は、通常のシーニック・ディスクリプションと同じように、間近に迫る海の情景を我々の心に喚起せずにはおかないであろう。グロスターが登っていると信じる虚構の「坂道」と、彼が現実歩いている平地の両方を、その落差を意識しつつ思い浮べるように我々は要求されているのである。

頂に着いたと称するエドガーが、例の詳細なドーヴァーの断崖の風景描写の台詞を述べる時、我々は、その深みに吸い込まれそうな感じを抱きつつも、あくまでも実際そこにはありもしない虚構の風景として聴くことになる。一方グロスターにとって、鳥、セリ採り、遙か下の浜辺を歩く鼠のように見える漁師、沖の船、無数の小石に打ちつける波といった細部までありありと描かれた断崖の風景は、現実にもそこにある風景である。彼は跪き最後の祈りを捧げる。

偉大なる神々よ。

私はこの世を捨て、あなたがたの御前で

私の大きな苦しみを心静かに振り落とそうとしています。

かりに私がこの苦しみにさらに耐え、このように
あなたがたの逆らい難い意向に、はむかうことをせずとも
忌まわしいこの身体は消えかけた蠟燭の芯のように
すぐに燃え尽きてしまうことでしょう。 (IV. vi. 34-40)

グロスターは自殺の罪を犯すことを「神々」に謝っているのだが、その反面、自殺とは、慰みに人間を殺す「神々」にたいして人間に残されたささやかな抵抗の手段でもある。というのは、人間が自殺することまでも「神々」の意向に含まれているのではない限り、彼らが何をたくらもうと、人間は自分で勝手に死んでしまうことで彼らの思い上がった意図をくじくことができる筈だからである。「神々」の動かしがたい意向への人間の絶望的反抗は、ギリシャ悲劇以来、このジャンルの中心的テーマであったが、グロスターはみずからの自殺をそのような悲劇的コンテクストのなかに位置付けてから、身を投げるのである。

ところが我々が実際目撃するのは、そのような悲劇的転落ではなく、その場で膝から前のめりに倒れこむというスラップスティック・コメディ的な転倒である。目も眩む崖から転落したのに今だに死ねないでいることに判然としないグロスターは「惨めな者は、死によって自分の惨めさにけりを付ける恩恵さえ奪われているのか。」と歎くが、これはどう見ても滑稽な台詞である。憤懣やる方ないグロスターに対して、エドガーは今度は崖下の農夫を演じ、あれ程の高みから落ちながら生命があったのは「奇跡」だ(“Thy life’s a miracle.”)と言い聞かせる。

エドガー : … 運のいい親父さんだ。

人間にできないことをして尊敬を集めなされる神様が、
あんたの命を救って下さったと思わにゃいかんよ。

グロスター：今こそわかったぞ。これからは、苦しみに耐えぬくぞ、
苦しみの方で「参った、もう沢山だ」と叫んで生き絶え

てしまうまで。

(IV. vi. 72-77)

このようにグロスターは「奇跡」を受け入れ、忍耐をもって自分の苦しみに耐えてゆく決心をする。批評家の中にはグロスターはこの経験を通して忍耐を得ることに注目し、彼の精神的成長を読もうとする人もある。確かに、エドガーはグロスターの目が見えないことを利用したこのトリックによって、父の「絶望を癒す」(33-34行)という所期の目的を果たしたということになろうが、我々がこの場面から受ける印象は決してそう単純に割切れるものではない。ここでグロスターの経験する「現実」はかなり残酷なものだ。耐えきれない精神的、肉体的苦悩を振り払うために企てた自殺は失敗に終り、断崖から飛び下りても、悲惨さから逃れることを神々は許さなかった。だが、崖下で声をかけてきた農夫の言うように、それは神々が自分の命を救うために示した奇跡でもあるのだ。しかし、グロスターが経験するこのような「現実」は、エドガーにとっての現実のレヴェルから見れば勿論、虚構である。現実には、グロスターは滑稽にも平らな地面に転倒したに過ぎないのであり、崖から「転落」したわけでも、「奇跡」によって救われたわけでもない。この場面は、ひとつの「現実」なり「経験」というものが、それを経験する本人にとらえられる場合と、ひとつ高い現実の次元からとらえられる場合とでは、まったく異った様相を呈示しているが、その二つの様相の間の極端な落差、目も眩む断崖を転落してゆく悲劇的姿と、平らな地面の上にひっくり返る喜劇的姿の間の落差が、「ドーヴァーの崖の場」の、悲劇的とも喜劇的とも形容することができない、我々を戸惑わせる圧倒的な効果を生みだしているのである。

重要なことは、我々が、盲目になって初めて真実が見えるようになるというパラドクスをこの劇の主題的意味として、グロスターの台詞から読み取ったとしても、そのような主題的意味は、この場面の劇的状況そのものによって覆されているということである。「目の見えたときには、つまりいたものだ。」と象徴的意味を込めてグロスターは言うが、彼は盲目と

なったあとも、劇的表現のレベルにおいて、文字どおり前のめりに転倒するのである。しかも、ごくあっさりとしてエドガーが創りだす虚構の「転落」や「奇跡」を「現実」として受け入れる安易さは、エドモンドがでっちあげた偽手紙を「現実」として受け入れる安易さとどれほどの区別をつけることができるだろうか。この場面に潜む苦々しさは、盲目になって精神的盲目状態から脱却したかに見えたグロスターが、残酷なまでに笑いものにされている点にある。

(5)

リアやグロスターの経験は、それ自体まさに悲劇的経験である。我々はややもすれば彼らの苦悩に巻き込まれ押し潰されそうな感じを抱く。しかし、同時にシェイクスピアは、彼らの悲劇的経験を、矮小化し、その喜劇的側面を拡大するような覗き眼鏡を我々に差し出しているかのように思われる。道化は、執拗にリアが自分の仲間であることを強調するし、エドガーの虚構を「現実」として受け入れ、「奇跡」によって救われたと信じるグロスターもまた真実を見ることができない愚かな道化として差し出されているのである。だがそのような拡大鏡を通して強調される主人公たちの愚かさは、我々に人間には真実を見ることは可能かという問いをも突き付けている。グロスターの身投げが失敗に終る場面の後半、狂乱状態のリアが登場し、盲目のグロスターに説教する場面がある。

人間生れたときに泣くのはな、この道化どもの舞台に
引き出されたのが悲しいからだ。 (IV. vi. 181-182)

現実世界はひとつの虚構であり、人間の「現実」のレベルを越えた神々の立場から眺めたとき、人間とは、自分の状況を正しく理解することが出来ない道化に過ぎないというこのような台詞を、狂気のリアが、「奇跡」によって救われたと思い込んでいるグロスターに語るのは皮肉である。

「道化」という言葉は二人に最も相応しい。だがリアが言うように、世界は劇場であり、現実には神々の立場からは虚構に過ぎず、人間は、劇作家でもあり観客でもある神々を楽しませる道化役者に過ぎないのなら、二人は人間一般の盲目状態を代表していることになるのである。リアがこの劇で何らかの認識を獲得するとすれば、それは、このような狂気の中で閃く直感的認識、「道化」たる人間には真実を正しく認識することは不可能であるという認識かもしれない。

コーディーリアとの再会と和解を果たした後、終幕でリアが経なければならぬ経験は、「遊び半分に蠅を殺す子供のような神々」に翻弄される人間の姿を思わせる残酷なものである。コーディーリアの死は、エドマン下の白状が早ければ防ぐことのできた偶発的事故として示されている。リアが、彼女の亡骸を抱きながら死の間際に語る台詞には最愛の娘の死を受け入れざるをえないという気持と、どうしても受け入れることができないという気持が交互に現われる。

哀れな阿呆は絞め殺されてしまった。もう生きてはいない！

犬や馬や鼠に命があるのに

どうしてお前は息をしていないのだ。お前はもう帰ってはこない。

決して、決して、決して、決して、決して！

お願いだ、ボタンをはずしてくれ、すまない。

これが見えるか、この娘を見ろ、口許を見ろ、

これを見ろ、これを見ろ！

(V. iii. 304-310)

ブラッドリーはリアの最後の叫びを、コーディーリアが生き返ったという幻影を見ての歓喜の叫びだと解釈した。確かにリアは、鏡や羽根を彼女の口許にあて、少なくとも二回、娘が生きているという錯覚に陥ることを示す台詞を発している。リアが死の間際に再びそのような錯覚を抱いたとしても何の不思議もない。もしそうなら、リアの「認識への旅」は挫折し、

第一幕でゴネリルが評した言葉そのまま「自分の事さえほとんど解っていない」蒙昧さの中で死んでゆくのだとも言えよう。しかし、それとは逆にリアは、最愛の娘の死という最も受け入れ難い事実を、ついに受け入れて生き絶えると見ることも充分可能であり、もしそうなら、リアがこの理不尽な事実を受け入れた時が、彼の世界認識が頂点に達した瞬間だとも言えるのである。テキストはどちらの見方をも否定していないものの、どちらをも肯定していない。シェイクスピアはリアの最後の台詞にそのような二つの見方を許す曖昧さを故意に盛り込んだのである。

註

- 1) “*King Lear* : the bitter chronicle of a man's dark journey from ignorance to understanding” となっている。
- 2) 引用箇所之行指定は、K. Muir 編ニュー・アーデン版による。
- 3) “Lear is the medieval sovereign with his ‘two bodies’, one merely personal, and one belonging to the role.” G. K. Hunter ed. *King Lear* (The New Penguin Shakespeare), Introduction, p. 29