

フォールスタッフの「戦い」 — その異化作用をめぐって —

芦津 かおり

BBCテレビによる『ヘンリー四世第一部』¹⁾において、アンソニー・ケイルの演じるフォールスタッフは画面にぐっと顔を近づけ、茶の間で見ている我々を覗き込むかのように、何度も独白を投げかけてくる。他の登場人物が、カメラの存在などまるで意識せぬかのように歴史世界に溶け込んでいる中で、このようなフォールスタッフは、リアリズムのコードを破る特異な存在として、劇中から浮き出してくるかのようである。まっすぐカメラと向き合い、クローズアップで話しかけてくるときの彼は、ヘンリー四世やハル王子と同じ劇世界に定位しているようには感じられない。むしろ、時空間を超えて、現実の我々の方へ身を乗り出してくるかのような印象さえ与える。このように劇世界と我々の間に介在するフォールスタッフは、その圧倒的な存在感と直接の語りかけにより、観る者に奇妙なまでの親近感を抱かせる。それと同時に、彼の背後の劇世界は遠ざかってゆくかのようだ。さらに我々は、自分に向けて語りかけられたと感じることにより、「観る者」としての自意識を呼び覚まされ、それまで没入していた虚構の劇世界に対して距離をとることにもなる。²⁾ 観る側のこうした反応は、いわゆる異化効果につながるものと思われる。³⁾

映像における議論を、そのまま舞台演劇に持ち込むのはもちろん危険だ。しかし、上のように劇世界から浮き上がり、異化の作用を及ぼしてくるフォールスタッフは、テレビ版『ヘンリー四世第一部』だけが作り出したものではなく、そもそも本作品のテキスト自体に内在すると思われる。そして、テキストに具わるこの異化の可能性を、BBCテレビがうまく生かし、映像化して

いるのだと言うことができよう。

じっさいシェイクスピアは、観客が劇に対して保つ距離を一定にしないための工夫、つまり、観客が劇の虚構に引きつけられ、没入している状態を壊すための手法を作品の随所に織り込んでいる。それは例えば、シーンの組み立て方や個々の出来事、あるいは台詞そのものの中に仕込まれることもある。だが本作品の後半部では、興味深いことに、この異化の役割はフォールスタッフに一任される。具体的に言うなら第4幕と第5幕でのフォールスタッフは、劇世界の外に位置しながら、戦場の光景や事件に注釈や皮肉を投げかけ、ときには劇の虚構を暴露する。その結果、観客は、眼前で繰り広げられるシーンから距離を獲得し、通常とは異なる視点から劇を見詰めることになる。このような働きは、前半のフォールスタッフには一貫して見られるものでない。なぜなら前半部の彼は、脇筋の世界にどっぷり浸り、もっぱら劇中人物としての役柄を演じているからだ。そこで本稿では、後半部のフォールスタッフに焦点をあわせ、第4幕、第5幕の戦場シーンにおいて彼が果たす異化の役割を考察してゆく。

I

『ヘンリー四世第一部』は、そのダブル・プロット構造で知られている。つまり、ヘンリー四世とパーシー一族の確執の昂まりから、反乱の勃発とその鎮圧にいたる政治事件を扱う主筋と、太っちょ騎士フォールスタッフと放蕩王子ハルが、居酒屋を中心に繰り広げる荒唐無稽な脇筋、この二つの筋が、作品を織りなす二本の糸になっているのだ。王侯と民衆、深刻さと不真面目、緊張と弛緩、苦悩と快楽という具合に、さまざまなレベルで主筋と脇筋は鮮やかな対比をなす。そしてこれらは、韻文と散文という対照的な文体を通して展開されるのである。

「ダブル・プロット」と一言にいうが、これは作品の構造全体にあてはまるものではない。というのも、第1幕から第3幕までは、二つの筋が交互に舞台を占める形式がとられるのに対して、第4幕と第5幕のアクションは、

もっぱら戦場を舞台とする政治筋へと収斂してゆくからだ。ハル王子はもちろんのこと、フォールスタッフも歩兵隊長として主筋の世界へ足を踏み入れることになる。このようにして、前半部で観客を大いに湧かせてきた居酒屋シーンは、後半部では二度と見られなくなる。

脇筋が消滅する第4幕と第5幕においても、脇筋の「ヒーロー」フォールスタッフは、劇から追放されることなく、主筋の戦争に加わることを許される。しかしながら、劇の展開という点では、フォールスタッフの参戦があまり意味をなさないことは明らかである。彼が戦場にいてもいなくても勝敗は変わらないし、諸々の事件にも変化はない。つまり、彼の参戦は史劇筋には何の関与もしていないのだ。⁴⁾にもかかわらずシェイクスピアは、フォールスタッフをわざわざ戦場に送りこんだ。しかも、彼に、独白という文字どおりの「独壇場」をたびたび与えたり、それ以外にもかなりの登場を許している。当時の人気役者ウィリアム・ケンプをできるだけ長く登場させて、客受けを良くしようといった興行的な理由もあったことであろう。⁵⁾しかし、劇作におけるもっと深い次元で、シェイクスピアは戦場シーンにフォールスタッフを必要とした。それは、前述の異化作用の働きを実行させるためである。それゆえ、戦場のフォールスタッフは史劇筋そのものに大した影響を与えることはないにしても、劇を観る者の受容体験には大いに関わってくるのである。フォールスタッフの戦場における戦いぶりを考察してゆくに際し、まず、この「歩兵隊長」の劇世界における位置づけを、本章の以下の部分で明らかにしたい。

たしかに、劇のアクションの上では、フォールスタッフも兵士として政治の世界に加わっている。だが、そのじつ彼は、劇中のほかの登場人物とは異なる次元に生きている。なぜなら、居酒屋にいたときと変わらぬ精神と状況を、フォールスタッフはその巨体に載せて戦場へと持ち込み、身辺に漂わせているからだ。彼は主筋の価値観に支配されることなく、不真面目と諧謔の精神を保持している。したがって彼は、戦場に起こるいかなる事柄に対しても、正面から真剣に対応することはない。国の一大事であれ、人の生死に関わる事柄であれ、一笑に伏すか、駄洒落で皮肉ってしまうだけである。さらに彼は、

戦場で見聞きするものを片っぱしから、自分の知る環境、つまり居酒屋にふさわしい事物に置きかえてしまうのである。

フォールスタフは、戦争という主筋の大事件とまともに向き合う意志のないことを、参戦の前からすでに予告している。最後の居酒屋シーン、第3幕第3場で、ハル王子はフォールスタフを歩兵隊長に任命し、勇ましい戦意表明とともに行進してゆく。取り残されたフォールスタフは、王子の言葉に続いて叫ぶ。

Rare words! Brave world! Hostess, my breakfast, come!
O, I could wish this tavern were my drum. (3. 3. 204-5)⁶⁾

二行連句の体裁をとるこのセリフは、先行する王子の二行連句をもじったものである。フォールスタフは、それ相応の内容もなしに文体だけを真似ることにより、ハル王子の英雄的なポーズをからかっていると考えることができよう。王子の名文句も、国を揺るがす戦争も、フォールスタフにとっては朝食と同列に並ぶ日常茶飯事にすぎない。いや、それどころかこの巨漢には、腹をふくらますことの方がはるかに重大なのだろう。そして彼はひたすら、居酒屋が戦場であってくれたらと願うばかりだ。⁷⁾ この二行がすでに示すように、劇世界から超越したフォールスタフには、他の兵士と同じ次元で戦争に加わる気などさらさらないのである。

上の願いどおり、フォールスタフは戦場に居酒屋を持ち込んでしまう。そのため、戦争に関する彼の言葉は、そっくり居酒屋のイディオムにすりかえられるのだ。第5幕第3場、使者が行き交うなか両陣営の士気は昂まりをみせる。対決を間近に控え、緊張感みなぎる舞台へふらりと現れたフォールスタフは、こう独りごちる。“Though I could scape shot-free at London, I fear the shot here, here’s no scoring but upon the pate.”(5. 3. 30-2)彼の口にかかれば、鉄砲玉は一杯の酒、脳天へ刻み込まれる傷は勘定書きという具合に、すべては脇筋の居酒屋における相当物へと置きかえられてゆく。⁸⁾

戦場から居酒屋への巧みなすりかえを何よりも端的に示してくれるのが、腰につけた彼の武器だ。ハル王子にピストルを貸せと言われて、フォールスタフは答える。“Ay, Hal, 'tis hot, 'tis hot; there's that will sack a city.”(5. 3. 54) 王子がそれを取り上げ、ケースを開けると、なんと酒瓶(“a bottle of sack”)が出てくるではないか。フォールスタフはこの酒瓶とともに、それが象徴する居酒屋の世界と精神を戦場に持ち込んでいたのである。以上から、フォールスタフが戦場という劇世界からはみ出した異分子であることは明白であろう。彼は戦場シーンにいながら、戦場にいない。他の兵士と同じ舞台に立っているものの、存在のレベルが異なるのである。別の信条や価値観を体現するこの「歩兵隊長」は、主筋の騎士道精神や息詰まる雰囲気からまったく超越して戦場を徘徊する。その戦場で、フォールスタフはいかなる戦いを展開するのだろうか。次章では、彼の戦場での活躍ぶりを具体的に吟味してゆく。

II

異化の任務を遂行すべく、フォールスタフは戦場に姿を現す。劇世界の価値基準に関与せぬフォールスタフにとっての「敵」は、反乱軍でも王党派でもない。迫真性をもって舞台に繰り広げられ、ドラマティック・イリュージョンを喚起する虚構の世界そのものが、彼の攻略すべき相手なのだ。そして、ピストルでも剣でもない、言葉と立ち居振るまいという武器で、フォールスタフは敵の虚構と虚偽を暴き出し、その支持者である観客の心を引き離そうとする。これが彼の「戦い」である。

戦場におけるフォールスタフの役割を端的にあらわす一場面がある。第5幕第1場、ヘンリー王は反乱軍の武将ウスターと対面し、不和の原因をめぐって舌戦を交える。この緊迫の一局面に、フォールスタフも王の兵士として居合わせる。王がウスターに反乱の動機をきびしく問いただすと、間髪を入れずフォールスタフが口をはさむ。“Rebellion lay in his [Worcester's] way, and he found it.”(5. 1. 28)「道に落ちていたから拾った」というこの台

詞は、盗品を見咎められた際に当時の泥棒が使ったおきまりの言い訳であったという。⁹⁾ 反乱というお国の一大事に対して泥棒の口実を軽々しくあてはめるといふ、この不真面目で罰あたりな言動は、戦場のはみだし者フォールスタフにいかにもお似合いである。

しかし、彼の一言を単なる戯れ言と聞き流してしまうわけにはいかない。なぜならこの台詞は、政治行為という作品の主要テーマに関わりあってくるからだ。作品を通じて、王位争いを盗みに喩える表現が多く見うけられる。そこに暗示されるのは、王座も金も欲望の対象という点では変わらないし、その欲を満たすために汲汲とする王侯武将も盗人も大同小異なのだという真理である。だとすれば、上のフォールスタフの台詞も、「政治≒盗み」のアナロジーの一環として、パーシー一族の反乱にうさん臭い影を投げかけることになる。なぜなら、反乱軍が泥棒と同列化されると同時に、彼らの掲げる大義名分も、泥棒の言い逃れと同様に白々しく虚偽めいたものと感じられてくるからだ。¹⁰⁾ さらに、このアナロジーは反乱軍以外にも波及し、政治世界全般の偽瞞を照らし出すことにもなろう。先王リチャードから王位を剥奪し、殺害したヘンリー四世をはじめとして、政治という「泥棒」行為に明け暮れる王侯武将は、みな高貴な仮面で素顔を隠す盗人である。こうしたことを、フォールスタフの一言は暗に示しているのかも知れない。

上のように、フォールスタフの台詞が、裏に隠れたある一面の真実を照射することによって、政治劇への疑惑と批判の萌芽を観客のうちに目覚めさせることがある。しかし、彼の異化作用は必ずしも言葉を必要としない。フォールスタフが上のシーンで口をはさんだとき、側にいたハル王子は即座に彼をとがめる。“Peace, chewet, peace!” (5. 1. 29) このあと長々と繰り広げられる王とウスターの舌戦の間、フォールスタフは一言も口を利かない。にもかかわらず、彼がこの対峙の場に沈黙のまま居合わせることには大きな効果がある。前章でみたように、フォールスタフは異なる精神を体現する異分子である。上述の一行は、彼のそのような存在を十分に主張している。たとえ、その後は黙ってしまっても、フォールスタフの巨体はたしかに舞台に立ち続

け、異なる視点から王侯武将のやりとりを傍観しているのだ。W. Clemen が指摘するように、フォールスタッフの存在は、観客に「深刻で悲劇的な出来事にも、笑いと皮肉をもって対応することを可能にする別の人生観」を常に意識させる。¹¹⁾ この「別の人生観」の認識が、王たちの口論シーンへの新たな見方を観客に提案するものであることは言うまでもない。

舞台上での沈黙の存在が、さらなる異化を惹起することも可能であろう。舞台中央で激論をかわす王たちと、そこから距離を保ち、冷やかに見守るフォールスタッフ——この光景は、見るものと見られるもので成り立つ劇場の構造を、いわば雛形として舞台上に再現していると考えられるからだ。白熱した口論シーンの虚構性が露わにされて、舞台でのやりとりが「つくりもの」としか見えなくなってしまうと、観客の感情移入や共感はずまず期待できないであろう。なぜなら、一般に観客は、芝居が虚構であるという大前提に、あえて目隠しをしている。その上で、彼らは虚構を「現実」とみなして感情を移入し、自らの高揚感を体験するからである。¹²⁾

フォールスタッフは容赦なく、歴史劇の中核にまで攻め込み、異化作用を及ぼす。この劇で中心的な重要性を持つとみなされる言葉は“honour”であると P.A. Jorgensen は述べているが、¹³⁾ この「名誉」の概念をフォールスタッフはこっぴどみに打ち砕く。「名誉」は当時のエリザベス朝の貴族に強い支配力を持っており、個人的な倫理規範となるだけでなく、社会秩序を維持する上での公的原理でもあったという。¹⁴⁾ 『ヘンリー四世第一部』の主筋の登場人物も、それぞれの「名誉」を必死に追い求める。父王からの名誉挽回をめざす放蕩王子ハル、一族の傷つけられた名誉を回復しようとする反乱軍、騎士道的理想に燃え、名誉の戦死をとげるホッツパー。このように各登場人物の絶対的規範としての「名誉」は、この歴史筋をつき動かす原動力とも言えるだろう。それゆえ、「名誉」の概念に疑いをさしはさむことは、この歴史劇そのものを問うことに等しい。それは、劇を根底から突き崩してしまいかねない危険な行為なのである。

この行為を実践に移すのは、もちろんフォールスタッフである。彼は、「名

誉」の概念に真っ向から疑問を投げ、それを徹底的に打ちのめしてしまう。ここで彼の有名な教義問答(“catechism”)に耳を傾けてみよう。

Well, 'tis no matter, honour pricks me on. Yea, but how if honour prick me off when I come on, how then? Can honour set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery then? No. What is honour? A word. What is in that word honour? What is that honour? Air. A trim reckoning! Who hath it? He that died a-Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. 'Tis insensible, then? Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it. Honour is a mere scutcheon — and so ends my catechism. (5. 1. 129-41)

「何もかもを、具体的思考と有形の事物、そして日常的で触知可能な経験へとすり換えることのできる力」¹⁵⁾と Clemen が評する特殊な能力をもって、フォールスタッフは「名誉」という抽象的概念を、具体的な日常レベルにまで引きずりおろす。一考すればおおよそ馬鹿らしいこの独白も、劇場においては不思議なほどの説得力をもって観客の心にとびこみ、大きな影響を及ぼすものと思われる。それはなぜであろうか。

まず我々は、この台詞が語られる状況、すなわちフォールスタッフと観客の関係を考えてみる必要がある。彼は劇世界からのはみだし者であった。そして、第4幕、第5幕で劇中人物とのコミュニケーションをほとんど持たないのに対して、独白を語るのは、これでもう三度目である。独白という台詞の形式は、劇世界内に受信者をもたないことを約束事とする。そのため、唯一の聞き手である観客と語り手の間のコミュニケーションを顕在化し、¹⁶⁾ 両者のつながりを強固にする作用がある。まず我々は、この点に注目しておかねばならない。

Bernard Beckerman は観客とのコンタクトの度合いによって、エリザベス朝演劇の独白を分類し、私的感情の吐露としての独白、外部に位置する観

客へ語りかける独白、および両者のいずれとも解釈できる独白という三種類を挙げている。これによるなら、上の独白は Beckerman のいう「外なる観客に語りかける独白」とみなすのが順当であろう。¹⁷⁾ また、Wiles も、フォールスタッフと観客との間の親しい関係を、ハル王子と観客とのそれと比較しながら、フォールスタッフの独白がじかに観客へ向けられることを当然と考えている。¹⁸⁾ このように、観客との緊密な関係と、観客への直接の語りかけを許された独白が、登場人物同士の対話にはない直載さをもって聞き手の心にとび込み、比較的容易にその心を捉えるということに疑問の余地はない。このような、語り手にとって有利な状況をたくみに利用しつつ、フォールスタッフは「名誉」について滔々と語りつづけるのである。

次に、独白そのものに目を向けてみよう。教義問答の中で反復される、問いの提起とそれへの回答というパターンは、聞き手を取り込みやすいレトリックである。そして上述のように、直接に語りかける対象をもつ場合には、このレトリックはさらに効果を増す。というのも、語りかけるという行為が、問答のもつダイナミズムを効率よく聞き手に伝える回路を開くからである。それに加えて、これほどにも具体性をもつ問答が、矢継ぎ早に連発される。そのため観客は、その妥当性を確認する間も与えられぬままに、フォールスタッフ流の論理に巻き込まれてしまうのである。

上の引用からも明らかなように、フォールスタッフの問答は、劇のコンテキストから次第に遊離し、現実在即した議論へと移行してゆく。始めの数行はかろうじて戦争の連想を保つものの、「名誉」が喚起するはずの、劇世界における価値体系は削ぎ落とされてゆく。「名誉とは何だ？ 言葉だ。じゃあ、その名誉という言葉の中には何がある？ その名誉とは何だ？ 空気だ。」という論理は、虚構世界の「現実」においてではなく、観客をも包みこむ日常的現実において認識されるものであろう。こうして観客は、完全に現実世界へと引き戻されてしまう。話は再び戦争のコンテキストへ戻るかのようだが、「名誉」の元のイメージは取り戻されるはずがない。フォールスタッフの詭弁にさんざん振り回されたあげく『「名誉」は墓石の紋章だ』と結論されたと

きには、この言葉は、もはや崇高な理念とも道徳規範とも無縁の、単なる一つの言葉として観客の耳に空しく響くであろう。王や武將を駆り立て、つき動かしてきた原動力としての「名誉」は、ここにきて観客に何の連想も喚起しなくなる。このようにフォールスタッフの異化作用は、劇の中核概念にまで及んでいるのである。

興味深いことに、フォールスタッフは間もなく、「名誉」の実例をもって上の議論を証明する。王の影武者として名誉の戦死を遂げたブラントの死体を指さして、彼は言う。“Sir Walter Blunt — there’s honour for you! Here’s no vanity!” (5. 3. 32-3) 死体の「名誉」を賞賛しているように聞こえるかもしれないが、フォールスタッフはその直後に、「そんな歯をむいた名誉 (“such grinning honour” (58-9)) など要らないから命をくれ」ときっぱり言ってのける。舞台上の動かぬ死体と、観客にしたたかに語りかけるフォールスタッフ、この両者の示す生死の対比を前にすれば、「生」を全的に肯定するフォールスタッフの方に、誰しも軍配を上げざるを得ないであろう。そして、死体を目の前に突きつけられた観客に対して、さきほどの教義問答はさらに説得力をもってくる。なるほど、「名誉」は折れた足を直してくれるわけでも、痛みを取り除いてくれるわけでもない。いくら名誉の負傷を負っても痛いものは痛いし、名誉の戦死を遂げても、死者にはそんなものが分かるはずはないのである。「そんな名誉よりは命が欲しい。」舞台上の歯をむいた死体は、無言のうちにそう語っているかのようだ。そしてこれは、時空間を超えた、人間に普遍の叫びなのである。社会を支配する「名誉」に眩惑され、振り回される劇中人物たちの愚かしさを、フォールスタッフの現実的なコメントは皮肉にも言い当てている。「名誉」の戦死の実例を舞台にまざまざと見せつけられ、観客は虚構の世界からいったん身を引かざるを得ない。

第5幕第4場において、ハル王子とホッツパーは一騎打ちを演じる。宿敵同士の対決というこの見せ場を、フォールスタッフが見逃すわけではない。雄々しく名乗りをあげ、互いの武勇を称えあったのち、二人の戦士は剣を交える。そこへ突然、フォールスタッフが舞台そでから入場し、ハル王子に声援を送る。

Well said, Hal! To it, Hal! Nay, you shall find no boy's play here,
I can tell you. (5. 4. 74-5)

両戦士とも、このかけ声に返事もしないし、たしなめることもしない。フォールスタフの声援などまったく聞こえなかったかのように、彼らは戦い続けるであろう。しかし、だからといって上の声援が無意味なわけではない。観客は、フォールスタフの言葉にしっかり耳を傾けているからだ。わずか二行の台詞によって、フォールスタフはまたしても、歴史劇への新たな視座を開いてくれる。彼の口にかかれれば、若きヒーローたちの死闘も「少年のちゃんばらごっこ」(“boy's play”)にレベル・ダウンしてしまうのだ。その瞬間、観客の目にも舞台上の激戦が、ちゃちな「お遊び」に見えてくるかもしれない。さらに一步進めて考えるなら、この“boy's play”という表現が「少年俳優(“boy”)による演技(“play”)」という意味で解釈される可能性も充分にあり得る。その場合、目の前の決戦は芝居、すなわち、つくりものの虚構にすぎないという事実が、はっきりと言語化されることになる。この虚構の顕在化は、「真剣勝負」が喚起するはずの手に汗にぎる緊張や興奮を希薄なものにしてしまう。ここでもフォールスタフは、歴史事件そのものには何ら影響を及ぼすことなしに、我々の劇体験に大きく介入してくるのである。

政治劇への別の見方をさらりと提示したあと、フォールスタフは口を閉ざす。ヒーローたちの決闘は、ホッツパーの壮絶な死で終止符を打ち、ハル王子はその死体に感動的な別れを告げる。このような最大のやま場を迎え、観客はもとの視点に立ち返って、眼前のシーンにしばし没入する。彼らの体験する感情的高揚も、おそらくここで頂点に達することであろう。しかし、フォールスタフはまだ舞台上に居たのだ。そればかりか、彼は一連のアクションのパロディを、同じ舞台上でひそかに演じ続けていたのである。ハル王子たちの戦いのすぐ側で、フォールスタフも敵兵ダグラスを相手に「死闘」を展開する。ホッツパーが息絶えて横たわる傍らには、フォールスタフも倒れている。その上、前者と同じく後者の「死体」も、王子からお別れの言葉を頂戴する。

このように、フォールスタフは感動のシーンにすっかり居座り続け、その感動を台無しにする機会をねらっているのである。

ハル王子が二つの死体を残して舞台を立ち去ると、フォールスタフはここぞとばかりに身を起し、またもや観客に向かって雄弁をふるい始める。彼は、生の全肯定のもとに、自分の死にまねをぬけぬけと正当化する。ダグラスに殺されて人間の偽物（“counterfeit”）にならないように、死んだフリ（“counterfeit”）をしたと言うのだ。ここで反復される“counterfeit”も、先の“honour”と同じく、この作品の主題と関わる重要語の一つである。なぜなら、この言葉は、ヘンリー四世が自己防衛のため軍隊にまぎれこませた多くの偽装兵をはじめとし、政治世界に横行するさまざまな虚偽や偽瞞を表すのに用いられているからだ。フォールスタフによる、この言葉のおびただしい反復は、劇中のさまざまな“counterfeit”と響き合い、政治世界の暗い側面を照らし出してゆく。またしても観客は、批判や皮肉をこめた視線を政治劇へと投げかけることになるだろう。

さらに、フォールスタフの異化作用はホッツパーの死体を直撃し、その劇的な死を台無しにする。“counterfeit”について論じながら、足もとの死体に目を遣ったフォールスタフは、こうつぶやく。

'Zounds, I am afraid of this gunpowder Percy, though he be dead;
how if he should counterfeit too and rise?

.....
Why may not he rise as well as I? (5. 4. 120-6)

ホッツパーの壮絶な死は、この歴史劇のなかで、観客の共感や感傷を最高潮に達せしめる劇的事件であると言える。そんな彼の死が偽物かも知れないという疑念が、ほんの一瞬でも観客に受け入れられた場合、どういうことになるだろう。そんな偽物の「死」に感動した観客の劇体験までもが「偽物」におとめられる危険性があるのではないか。これは、クライマックスの感動に酔ったばかりの観客に冷水を浴びせかけるようなものである。そして皮肉

なことに、フォールスタッフの上の言葉は、ある種の信憑性をもって観客を納得させてしまうのだ。なぜなら観客は今しがた、死んだはずのフォールスタッフの突然の生き返りに仰天したばかりだからである。¹⁹⁾「俺が起き上がったのと同じようにホットパーも」という台詞によって、先ほどの驚きを再認識させられたとき、はたして誰が「ホットパーは間違いなく死んでいる」と反論できるであろうか。

さらに言うなら、この台詞のもつ信憑性は、それがまぎれもない事実であることに由来する。フォールスタッフの言うとおり、ホットパーを演じる役者が「死んだフリをしていて、そのうち起き上がる」ことに疑う余地はない。このように、演劇における大前提——目の前に見ていることは、すべて役者のフリ“counterfeit”にすぎないのだという事実——を眼前に突きつけられれば、観客は立ちどころにイリュージョンから引き離されてしまう。特に、死を演ずる際にはその虚構性が露呈しやすいことは、誰しもが認めるところであろう。なぜなら死の演技は、生死というもっとも根源的な次元において、現実と虚構のずれを生み出すことに他ならないからである。この点から言えば、それは、役者が別人を演じるとか、泣いてみせるとかいう場合とはわけが違う。だからこそ、死人や肖像を演じるとき、もっとも虚構性が看破されやすいのである。少しでも示唆が加わると、すぐさまその虚構性は観客に意識されてしまう。だから、フォールスタッフの台詞のあとに、依然として死体が観客の感動や高揚感を持続できるなどとは、とても考えられない。こうしてフォールスタッフの反復する“counterfeit”は、彼自身の死にまねから政治世界の虚偽へ、さらには、それらすべてを包みこむ劇そのものの虚構性へとその含意を広げながら、観客を現実世界へ引き戻してしまうのである。

上で検討してきたように、フォールスタッフは、迫真性を身上とするクライマックスの場面をも突き崩し、異化の任務を果たし終える。興味深いことに、任務を完了したフォールスタッフは、劇の終末部で、それまではみ出していた劇世界の中へ何知らぬ顔で戻ってゆく。上の引用のすぐ後で、「生きていると困るから」という口実の下に、彼はホットパーの死体を刺そうとする。そ

して、ホッパーを殺したのは自分だと嘘をつく計画をも漏らすのだ。さて、注目に値するのは、フォールスタフがこの卑劣な行為に移る前の言いぐさである。「俺の嘘を暴けるのは目撃者だけだが、誰も見てやしないさ」(“Nothing confutes me but eyes, and nobody sees me.” (5. 4. 26-7)) こう言ってフォールスタフは、今まで親しい関係を保ちつづけてきた観客の存在をきっぱりと否定する。この否定によって、彼は再び虚構世界へ戻り、劇中人物を演じきることを宣言していると解釈できないであろうか。現に、フォールスタフはその直後に死体を刺し、計画どおりの嘘をつく。そのとき彼は、ぬけぬけとこう言うのだ。「お前のおやじが俺に名誉をくれるなら、それによし。」(“If your father will do me any honour, so:” (5. 4. 139-40)) 今までフォールスタフが攻撃し、観客にその価値を問い、批判と疑惑の眼を向けさせてきた、まさにその「名誉」を、こんどは彼が請求するのである。フォールスタフは先刻までの自分の役割をすっかり忘れたかのように、すでに劇世界の価値観に染まっている。その後も彼は嘘をつきとおし、「名誉」の褒美と栄達をねだりながら『ヘンリー四世第一部』の舞台を去ってゆく。こうしてフォールスタフは、結末部において、本来の劇世界へ舞い戻ってしまったのである。

最後に、フォールスタフの異化作用は、総体として、いかなる効果を劇に付与するものかという点に一言ふれておきたい。多くの批評家たちは、フォールスタフの役割の批判的側面を強調しがちである。つまり、彼の役割は、主筋に呈示される歴史劇を批判することにあると考える傾向にある。例えば L. C. Knights は、フォールスタフの繰り広げる喜劇は「戦争や政治に対する痛烈な諷刺」(“a devastating satire on war and government”) であると主張する。²⁰⁾ また、G. K. Hunter は、「フォールスタフはランカスター朝政治世界に生きた批評 (“living critique”) を持ち込む」と述べている。²¹⁾ なるほどフォールスタフの言葉や存在によって、観客は、この政治劇にひそむ本質的な馬鹿らしさや欠点に気づき、ときには批判的にもなる。その点で

上記の意見は正しいと言えよう。しかし、それが総じて、劇世界を攻撃、否定することにつながるわけではないと私は考える。

本稿で考察してきたとおり、フォールスタッフの及ぼす異化は、王侯たちの武勇伝を、ときには強欲な人間のつまらぬ諍いに見せたり、ときには役者のちやちな演技に見せることもある。しかし、その一方で、フォールスタッフをはじめとする登場人物たちの繰り広げる悲喜劇は、観客を十分に引きつけ、その情緒的同化を促すものでもある。このようにシェイクスピアは、観客が劇に対してとる距離を常に変化させることによって、さまざまな印象と様相を我々に呈示しつづけている。そして、その蓄積としての『ヘンリー四世第一部』は、観客に多面的かつ多層的な世界像を開示するものとなっているのである。このようにして構築された劇世界は、平板で画一的な歴史劇の次元を超えて、より豊かで、奥行きのある劇体験を観客にもたらすものだと言えよう。

註

- 1) BBC Television, 1979. dir. David Giles, *Henry IV, Part One*.
- 2) なお、BBCテレビ版におけるフォールスタッフの演技については、Scott McMillin, *Henry IV, Part One* (Shakespeare in Performance, Manchester UP, 1991) 99-105 参照。
- 3) 異化効果とは、もともとドイツの劇作家ブレヒトが用いた術語 (Verfremdungseffekt) であるが、現在では文芸用語として一般化している。観客が、リアリズムの生むイリュージョンを受動的に受け入れるのではなく、そこから距離を獲得して批判的に見ることにより真の認識に到達することを指す。筋、言葉、装置、演技など多方面から異化効果を上げることが可能である。異化は、英語では“alienation”、“estrangement”と表される。なお、本稿における「異化」は、社会性を帯びたブレヒトの定義からやや離れ、より一般的な文芸用語として用いたことを付記しておく。

- 4) フォールスタッフの原型の一つとして挙げられる実在人物 *Sir John Oldcastle* は、実際にヘンリー四世の軍隊で戦ったことが知られている。しかし、だからといって劇作家が、何の工夫も選択もなしにフォールスタッフを戦争へ参加させる必然性はない。
- 5) *David Wiles, Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse* (Cambridge UP, 1987) 116-35.
フォールスタッフは、当時 Chamberlain's Men (シェイクスピアの所属した劇団) で人気を博した道化役者ウィリアム・ケンプのために書かれた役であると筆者は論じている。
- 6) A. R. Humphreys ed., *The First Part of King Henry IV* (The Arden Shakespeare, London: 1960) 以下、作品からの引用はすべてこの版に拠る。
- 7) アーデン版の註によれば、“drum”は“rallying point” (再結集地) を意味する。
- 8) アーデン版の註によれば、“shot-free”には「無傷で」と「ただ飲みして」の二重の意味が、“scoring”には「引っ掻き傷」と「勘定書き」の二重の意味が掛けられている。
- 9) David Bevington ed., *Henry IV, Part 1* (The Oxford Shakespeare, Oxford UP, 1987) の註による。Bevington は、John Dover Wilson ed., *The First Part of the History of Henry IV* (The New Cambridge Shakespeare, 1946) から引用している。
- 10) パーシー一族の反乱動機の弱さと、その裏に隠れた「腹いせ」の目的は作品の随所に示唆され、しばしば批評家の指摘を受けている。例えば James Winny は、彼らの行為のなかに“the uncertainty of purpose”, “the absence of persuasive moral argument to strengthen their public cause” を読みとっている。James Winny, *The Player King* (London: Chatto & Windus, 1968) 152.
- 11) Wolfgang Clemen, *Shakespeare's Soliloquies*, C. S. Stokes tr. (London: Methuen, 1987) 40.
- 12) 笹山隆『ドラマと観客』(東京: 研究社, 1982) 159-60 参照。
- 13) P.A. Jorgensen, “‘Redeeming Time’ in Shakespeare's *Henry IV*”

- Shakespeare: Henry IV Parts I and II* (A Case Book, London: Macmillan, 1970) 231.
- 14) 内村世紀『シェイクスピアと現代劇』（関東学園大学研究叢書, 1990）57 参照。
 - 15) Clemen, 41.
 - 16) 佐々木健一『せりふの構造』（東京：講談社, 1994）第1章「モノローグの諸相」45-97 参照。
 - 17) Bernard Beckerman, *Theatrical Presentation* (New York and London: Routledge, 1990) 117.
 - 18) Wiles, 116-135 参照。
 - 19) フォールスタッフは本当に死んだと観客に信じさせなければ、ハル王子の別れの言葉や、フォールスタッフの「生き返り」の効果はそこなわれてしまうであろう。J. E. Hirsh は、「舞台には生きた人がいなくなったので、観客はシーンが終わったと思い、他の人物の入場を予期するだろう」と考える。J. E. Hirsh, *The Structure of Shakespearean Scenes* (New Haven and London: Yale UP, 1981) 16-7 参照。また、Wiles は、「二つの死体への王子の別れは劇終了の合図であると観客が思っても当然だ」と述べている。Wiles, 123 参照。両者とも、観客がフォールスタッフの「死」を信じることを前提に、その後の「生き返り」の効果を論じている。
 - 20) この言葉は、C. L. Barber が *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton: Princeton UP, 1959) 226 において、L. C. Knights, "A Note on Comedy" *Determination*, F. R. Leavis ed. (1934)より引用したものである。
 - 21) G. K. Hunter, Introduction to *Shakespeare: Henry IV Parts I & II* (A Case Book, London: Macmillan, 1970) 14.