

## *King Lear* に見る「道化」と「狂気」

畠田 豊文

### Fool and Insanity in *King Lear*

Toyofumi HATAKEDA

現代でこそ四大悲劇の中でも確たる不動の地位を得て、上演すれば大ヒットが約束される *King Lear* だが、このシェイクスピア作品は1660年の王政復古以来およそ1世紀半にわたって全くと言ってよいほど上演されなかった。この作品に取って代わり、この間人々の人気を独占し大好評を博したのは、ネイハム・テイトの改作となる *The History of King Lear* である。時代の波に翻弄され、幾多の辛辣な批評をくぐり抜けてきた *King Lear* だが、エリザベス朝の人々をこのシェイクスピア作品からテイトの改作に向かわせたのは何か、また何故人々はシェイクスピアに回帰し、どこにそのポイントがあるのか、新たな視点から改めて考察してみたい。

\*

\*

大いに観客受けしたとは言え、批評家によっては時に改悪と評されることのあるテイトの翻案に触れるには、劇作家シェイクスピアの *King Lear* さらにはそのソースとされる粉本に目を向けなければならない。いわゆる *King Lear* が書かれたのは1603年から1606年の間で、クォート版の *The True Chronicle of the History of the Life and Death of King Lear and His Three Daughters* が1608年に出版され、劇場版の *The Tragedy of King Lear* は1623年にファースト・フォーリオに収められている。作者不詳の *The True Chronicle History of King Lier* とともに、*King Lear* の第一のソースとされるのは Raphael Holinshed の *The First Volume of the Chronicles of England, Scotland, and Ireland* である。この物語の始まりはこうだ。ユダはヨアシュの時代、権力を振るっていたブリタニア王 Leir が三人の娘 Gonorilla と Regan そして Cordeilla に愛情テストを課した。王は、満足いく返答をした上の二人は貴族に嫁がせたが、誠実ながら期待はずれの返答をした末娘の Cordeilla にはいっさい財産相続をしなかったというものである。まさにシェイクスピア作品 *King Lear* の粉本たる内容である。また、よく *King Lear* の特徴とされるグロスターと彼の息子たちによる「わき筋」だが、これには別のソースがある。Sir Philip Sidney の *Arcadia* と Edmund Spenser の *The Faerie Queene* がそれである。

いろいろな所にソースを求めた劇作家だが、当然ながら彼独自のものもある。つまり *King Lear* にあって Holinshed の粉本にない点として、忠実なケントが登場する、リアはしまいに

正気を失う、凄まじい嵐の場面がある、道化フールが存在する、そして何より、悲劇の悲劇たる所以と言われるコーディリアとリアの死がある。

そもそも劇の翻案というものは、現代を含めいつの時代にも存在するが、このテイトの大幅な改作は何故であろうか。時代に目を向けてみると、清教徒を中心とした革命から王政への回帰（王政復古）の間にイギリス演劇には大きな変化が訪れている。女優の登場や舞台の大型化に加え、大陸から持ち込まれた演劇作法は古典への復帰を標榜し、いわゆる「三一一致」（劇の筋は1つ、場所は1箇所、時間は1日という制約）にこだわるようになっていた。シェイクスピアに限らず、エリザベス朝の多くの劇作家はそれまでこの制約に縛られること無く、比較的自由に作品を書いていたのだが、ここに来て時代の波に洗われることとなったのである。また、A. M. Eastman は *A Short History of Shakespearean Criticism* の中で、当時の批評が厳密で辛口となり、①演劇の不純性、特に悲劇・喜劇の混合、②劇場そのものに付きまとう野蛮性、③教訓性の欠如ないし不足、つまり詩的正義（poetic justice）への違反、④性格造形や言語面でのデコーラム無視、の4つの視点からシェイクスピア作品が欠陥を抱えていることを指摘・批判していることを伝えている。<sup>1</sup>

言うまでもなく、シェイクスピア批評史上 *King Lear* をめぐる論争の中心はコーディリアの死であったが、テイトは彼の翻案で主には作品の結末を喜劇としてハッピーエンドに変えたことで、彼の改作がその後ほぼ150年間にわたり舞台を独占したとされ、当時の批評家である Charles Gildon、Lewis Theobald や Samuel Johnson などは賛辞を送っている。ただ、彼らはただテイトの作品が「因果応報」「詩的正義」に合致している点に満足したということであって、テイトの改作がシェイクスピアの作品よりも優れていたからと彼らが判断したわけではないという。<sup>2</sup> この点には留意しておきたい。ちなみに Samuel Johnson は「コーディリアの死に非常なショックを受けたので、最後の数場面は二度と読むことに耐えられなかった」と言われるが、単純に彼がナイーブであったからなどとは言えない。数世紀を隔て、かなりの異色な作品でも受容してしまう現代の読者との演劇環境・土壌のちがいを感ぜさせてくれる Johnson の素直な反応であり、当時の大衆の思いを代弁したものととるべきである。事実、Johnson は1765年の彼の版本に付した序文の中で「公衆は判定を下した」と述べている。<sup>3</sup> 一般観客は大団円に死体のごろごろしている場面より、ついには舞台上に正義が成り主役たちがハッピーエンドで幕を閉じる方を好ましいと選択したということである。

そのような改作偏愛とも言える時代の大きな流れに異議を唱えた批評家がいなかったわけではない。18世紀初頭の1711年、Joseph Addison はシェイクスピアの書いた *King Lear* を改作され魅力は半減していると述べつつも「見事な悲劇作品」と評している。Charles Lamb は1812年、改作によりハッピーエンドになったことに対して憤り、これはリアがくぐりぬけてきた苦難・苦悩と観客の同情や覚悟にはそぐわないことを主張している。テイトの改作から翻案の要素を削り始めた最初の人物といわれている David Garrick もまた、シェイクスピアの当初の作品を評価している。それでも、舞台上ではテイトの改作が圧倒的に幅を利かせていたのである。

これほどに大衆や時代の支持を受けていたはずの翻案 *King Lear* だが、19世紀に入ると、晩年にあるイギリス王ジョージ三世が正気を失い（恐らく認知症）1811年に亡くなってからもしばらくは舞台上で上演されることはなかったものの、テイトの改作に代わって徐々に本家シェイクスピアによる *King Lear* のテキストが再び読まれるようになった。それでも依然と

してテイトの改作の3つの主要素、コーディリアとエドガーの結婚、道化の削除、ハッピーエンドが舞台から見直されることはなかった。ところがついに1838年、William Macready はコヴェント・ガーデンで不完全版ながらシェイクスピア版 *King Lear* を実に150年ぶりに上演したのである。女優による美しくも弱々しい感じの道化とともに、リア王の腕に抱かれて死ぬコーディリアが戻ってきたのであった。

こうした紆余曲折から自ずと明らかとなることの1つに、シェイクスピアの *King Lear* がテイトの改作と本質的に異なる分水嶺は、この作品が悲劇としてデザインされたところにある。そして、詩的正義に注文をつけた批評家たちの影響もあって、少なくとも王政復古から19世紀初頭までの貴族を含めた観客の嗜好に合致したのは、恐らく主には *King Lear* が苛烈で難解なデザインであったが故に、明解な喜劇である改作の方だったということである。(そもそも悲劇と喜劇ではその楽しみ方、観劇の仕方はまるで異なる。それを改作とはいえ、同じ土俵で論じることに無理があるともいえるのだが。)

もう1つ上演史から注目すべきことがある。シェイクスピア版 *King Lear* が世人に評価されるようになったのは、Macready の150年振りの上演はきっかけとしては、テイトが翻案を試みた改作 *King Lear* がたちまち評価され世の中の大きなうねりをつくったのに比べれば、明らかに小さいと言わねばならない。しかし、その後テイトの改作は改悪であったと言わしめるほどに、元祖 *King Lear* がその地歩を固め、評価を長く不動のものにし、今日に至っている事実がある。ということは、シェイクスピア版 *King Lear* そのものに上演に向かわせる何か、換言すれば「上演を待たれる要素」があった考えるべきであり、Macready の上演は1つのきっかけにすぎなかったと考えられるのである。

そこで、作品の大きな魅力となりうる「上演を待たれる要素」とは何かということだが、それは必然的に *King Lear* にあってテイトの改作版に無い要素ということになる。自ずと浮かび上がってくるその要素とは「道化」の存在と、今ひとつはリアの「狂気」であろう。そしてこれらは粉本 *King Lear* や Holinshed の *Chronicles* にも無かったという点で、劇作家シェイクスピア独自のドラマツルギーを反映したものといえる。これら2つの要素に関して便宜的に別々に考察を重ねてみよう。

\*

\*

そもそもいずれの粉本にもなかった道化だが、独自の存在としてどのような意図で劇作家シェイクスピアは彼を起用したのであろうか。そもそも道化は一般に喜劇に付随するものと相場は決まっていたのだが、この悲劇作品にあえて道化を登場させた狙いはどこにあるのであろうか。テイトは、改作にあたって道化は下品であるとして舞台から放逐したとされるが、もしそうであるとすれば、テイトは道化に劇作法上の価値をなんら見出していなかったことになる。R. H. Goldsmith は *Wise Fools in Shakespeare* の中で次のように述べている。

Although it would be a mistake to regard Shakespeare's fools as mere personifications of wisdom, it is nevertheless true that each possesses his special virtue. Touchstone, by the air of realism which he breathes into the antique forest of romance, may be said to embody the Aristotelian virtue of truthfulness. Feste, by his advocacy of moderation

in loving and laughing, adds to truthfulness the virtue of temperance. He lives in and expresses the golden mean. Lear's Fool, however, transcends his fellows in the quality of his wisdom. He is the supremely wise fool who expresses in his heartfelt devotion to Cordelia and to his king the Christian virtues of patience, humility, and love.<sup>4</sup>

シェイクスピア劇に登場する道化は単なる知恵の擬人化ではなく、タッチストーン、フェステ、そしてリアのフールそれぞれに独自の美点を備えているという。だがフールは知恵の質で他の道化に勝り、コーディリアやリアに尽くす中でキリスト教的美德とされる忍耐、謙虚、そして愛を表現しているというのである。確かに、リアに対しては、困難な状況においても常に付き添いつつ無礼講の許される身として、しばしば敢えて諫言しているし、コーディリアに対しては常に擁護の姿勢を貫いている。ストックキャラクターとしてのお決まりの道化とは趣、いや情的存在感は違うようだ。

フールの重要さに初めて触れたのは William Hazlitt である。彼はフールに真剣に向き合った最初期の批評家の一人で、道化の役目は読者をこの劇の異常なまでの緊張から解放することであり、王の行動の軟弱さと結果を明示することによってペースを最高潮にまで高めることであるとしている。<sup>5</sup> 石のように冷たく、計算高い娘たちの仕打ちとそれに呼応するリアの張り裂けんばかりの苦悶に対し、観客の同情はこれに比例して大きくなる。そこにタイミングよく半ばまじめな、半ば面白おかしいフールの台詞が投げ入れられる。フールがいわゆる comic relief (喜劇的息抜き) を生み出す役を担っているというわけである。このことによって想起されるのは、まさに Hermann Ulrici がシェイクスピアの *King Lear* を大胆にも成功した喜劇と悲劇の組み合わせ実験であるとみなしていることである。<sup>6</sup> 先にも触れたように、この作品の悲喜劇性はシェイクスピア作品の問題点の1つとして Eastman が指摘した「演劇の不純性、特に悲劇・喜劇の混合」にあたるのだが、Ulrici はこのことを、劇作家が意図して積極的に扱った、それこそ大胆な試みと解釈したのである。つまり、Eastman はこの悲喜劇性を失敗と捉え、Ulrici は成功とみなしているのである。Ulrici によれば、劇作家は悲劇と喜劇の要素を並置することで、悲劇としての効果を減じるどころか、見事にこれを強化し高めているという。さらに、リアの狂気との関連で言うと、フールの知恵やユーモアは王の狂気との対比で深みを増しているだけでなく、フールが絶えず王の愚かさを気がふれたような奇想で茶化し続けたことが、王が正気を失う一因になっているとしている。このことは、野島の道化観「寓意名といえ、あのリアの道化“Fool”も普通名詞というより寓意固有名詞ととれないこともなさそうです。何故なら・・・かの道化の劇的機能役割は先ずもってリア王を「道化」と化するというところにあるからです。」<sup>7</sup>とも重なり興味深い。ちなみに、ここでいう「道化」化の道化とは、謎めいて捉えどころのない両義的な存在、つまり善と悪、秩序と混沌、現実と幻想、存在と無、そして正気と狂気の境界線上に生きる存在のことである。気がふれるまでリアを追い詰めるヴァイス (Vice) としての道化論ともつながってくるのだが、フールの言葉には機能として、正気を攪乱させ狂気を助長する側面があるということは言えるかもしれない。

こうしたフール・ヴァイス論的な見方と対極的な視点を持っているのが Rev. H. N. Hundon である。彼はまず *King Lear* の評価に関して、トータルとしてのこの劇はフールをどう見るかにかかっている、つまりフールの役をどう解釈し、どう理解するかで評価が決まるというのである。<sup>8</sup> そのことに気づかせてくれるシーンがある。ケントが疲労困憊しているリアに横に

なって休むよう勧めたときのリアとフールの台詞である。

*Kent.* Now, good my Lord, lie here and rest awhile.

*Lear.* Make no noise, make no noise; draw the curtains:

so, so. We'll go to supper i' th' morning.

*Fool.* And I'll go to bed at noon.

(III. vi. 80-83)

フールはこの台詞を最後に舞台から姿を消してしまう。このことをめぐっては歴史的議論がなされてきたのは周知の事実である。後のリアの狂気の議論とも関係してくるのだが Kenneth Muir はこれを上に述べたリアの道化化と3つの発達段階との関連から説明している。<sup>9</sup> 3つの発達段階とは即ち、過ちの認知、貧しき人々への同情、そしてコーディリアへの謝罪であり、これらはすべてリアの狂気の前後で起きているというのである。つまり筆者が下線を施した二人の不合理な台詞がまさに対比的に呼応しているように、リアはこの時点ですでに正気ではなくなって、フールと同じ世界に入ってしまったている。言い換えれば、リアがフール化したということなのである。Muir に言わせれば、フールがこの後姿を二度と見せなくなったのは、舞台にはすでにリアという新しいフールが存在しているからで、フールの役はリアが続行できるからであるとしている。これに対して Hundon は、フールはリアの一見意味不明の “We'll go to supper i' th' morning.” をリアの死期が近いことを示す言葉と認識し、これに呼応するかのように自らも “And I'll go to bed at noon.” の台詞を吐いて舞台を最後にしたというのである。Hundon はフールの解釈、つまりフールの役割は理解しにくいことを認めながら、フールの正しい解釈への鍵はフールが一切自分の苦しみ・悩みについては忘れてしまったかのように語らないことであると考え。つまりはフールのリアに対する同情は尋常なものではなく、リアの苦しみは即ちフールの苦しみであるというほどに、フールはリアの苦しみを自分のこととして背負っているということなのである。リアが消えるのであれば自分も消えるというのは、フールには当然のことなのである。狂気の兆候を示すようになったリアのフール化をめぐる解釈がかくも異なるのは、裏を返せばリアのフール化という変事がいかに懐深い、興味をそそられる現象であるかということの証左と言えよう。

フールを「賢いフール」の直系の子孫で、「真の正気の代弁者」とみなしているのが Enid Welsford である。彼女は *King Lear* におけるフールの愚かさと言賢さのねらいについての議論の中で、フールは ‘sage-fool’ (賢いフール) の子孫で、観客に愚かさの性質を問うことを第一の目的とする私心のない真実の語り手であると考えている。<sup>10</sup> 一見、脈絡のないことを口にするように思えるフールだが、実はその内容には真実が含まれているという示唆は重要であり、狂気の中の理性という概念ともつながってくるものである。Welsford は *King Lear* のフール以外の人物たちを阿呆 (フールと同類) と悪人の二つのグループに分け、彼らは劇中においてはそれぞれ行動に応じて苦しみか死の代償を払わっているとしながらも、彼女は阿呆たちの処世哲学の方を支持している。注目したいのは、フール以外の人物たちをもフール同様の存在と考える、つまり道化視、道化化している点である。ここで実際に関連の台詞を見てみることにする。リアに苦い阿呆と甘い阿呆の区別を聞かれた後のやりとりである。



*Fool.* That lord that counsell'd thee  
 To give away thy land,  
 Come place him here by me,  
 Do thou for him stand:  
 The sweet and bitter fool  
 Will presently appear;  
The one in motley here,  
The other found out there.

*Lear.* Dost thou call me fool, boy?

*Fool.* All thy other titles thou hast given away; that thou  
 was born with.

*Kent.* This is not altogether Fool, my Lord.

*Fool.* No, faith, lords and great men will not let me; if I  
had a monopoly out, they would have part on't;  
and ladies too, they will not let me have all the fool  
to myself; they'll be snatching. Nuncle, give me an  
 egg, and I'll give thee two crowns.

(I. iv. 137-153)

前半の(著者による)下線部に見るように、リアは(その言動から)自らもフルに阿呆と呼ばれるまでになっている。さらに驚くべきは、実のところ Welsford の阿呆と悪人のグループ分け以上に大胆なのだが、後半の台詞(下線部)が示すように、代表的な悪人とされる娘たちゴネリルやリーガンすらもフルに阿呆扱いされてしまっていることである。このことから *King Lear* の舞台は、その混乱し狂気じみた言動から阿呆とみなされる役柄の人物が相当多数存在する、まさに「阿呆どもの舞台」と化しているのである。自ずとこのことによる「道化一色」という劇全体の混沌と狂気のイメージが構築されていくのは不可避である。

これまで *King Lear* の道化フル(という存在)について見てきた。ここで、すでに一部触れてきたように、上演を待たれるもう一つの要素としての視点から狂気(特にリアの狂気)について触れなくてはならない。リアとコーディリアの死同様、リアの狂気は長く議論の対象であったが、ここではその原因を含めて狂気の意味するところを探ってみたい。

先ずリアの狂気は道化の存在同様、粉本には見られないことから、劇作家シェイクスピア独自のドラマツルギーの一環として試用されていることは押さえておかなければならない。リアが正気を失うそもその原因は、分かりやすいところでは王権の喪失にあるとか、親に対する娘たちの忘恩と冷酷にあるとか言われるが、Duncan Salkeld は次のように述べている。宮廷から追い出されたリアは、王の身分に関わる概念の変化によって主体性の再考を余儀なくされ、その努力が狂気に通じ、自分自身を肉体以外のものと考えることができない状態へと自らを追いやっていく。<sup>11</sup> おそらく主体性の再考は、大権を享受してきたリアだけに容易ではなく、結果的に「癩癩」、「体の病氣」、「大変な立腹」、「心の中の嵐」、「納まらない怒り」などと様々に呼ばれる狂気へと向かって行ったのかもしれない。このように辛酸をなめ辛苦を重ねていくうちに、次第に正気を失っていくプロセスをとるという解釈に対し、一国の王が王国を分断し、

権限を移譲すると発想した時点で彼は尋常ではなかったという考えから、リアは劇冒頭から狂気状態にあったとする見方も少なくない。

次は娘たちに対する恨み・憎しみが狂気を招いたと思わせる代表的な裁判の場面である。

*Lear.* It shall be done; I will arraign them straight.

[*To Edgar.*] Come, sit thou here, most learned justier;

[*To Fool.*] Thou, sapient sir, sit here. Now, you  
at trial, madam?

[...]

*Lear.* I'll see their trial first. Bring in their evidence.

[*To Edgar.*] Thou robed man of justice, take thy  
place;

[*To Fool.*] And thou, his yoke-fellow of equity,

Bench by his side. [*To Kent.*] You are o'th'commission.

Sit you too.

(III. vi. 20-39)

この後ゴネリルを法廷に引き出させる台詞が続くが、下線部の語句はすべて法廷で用いられる法廷用語である。ちなみにエドガーの毛布はここでは法衣のように見せることになる。国王が真面目にこれらの語句を多用すればするほど、彼はすでに完全に正気ではなくなっていることを見せつけることになる。一方で、これらを正しく用い、裁判を整然と進めていく様子に、いわゆる「狂気の中の理性」を感じさせるのも事実である。同様のことは次のリーガン解剖の場面でも見られることになる。正気を失うほどに、そして失ってなお娘たちを糾弾する父親の口惜しさが手に取るように感じられると同時に、その姿は痛々しく、悲哀を感じずにはおれない場面である。見事というほかない。

このような秀逸な場面に限らず、リアの狂気は他の多くの場面でも散見されるが、そもそもなぜ劇作家は「狂気」を劇展開に織り込むことにしたのであろうか。確かに、粉本にはないこの要素を *King Lear* に取り込んだのはシェイクスピアであり、彼独自の用い方を目論んでいたことはその通りであろう。しかし、実は当時「狂気」を舞台で観ることは珍しいことではなかったのである。ルネッサンス劇における狂気は、かなり慣行的な事柄であって、憂鬱症になったり恋に悩んだりする登場人物において、また視覚的にはその変容を映し出すために用いられる決まりきった外見の崩壊において描き出され、さらにまた狂気は劇展開が矛盾、不確定、不合理の局面を迎えた時に生じるとされ、喜劇においては解決され、矛盾は正されるが、悲劇では狂気は死に至るまで危機をひきずっていきとされている。<sup>12</sup> リアは娘たちの不合理な裏切りに忘我の苦しみを味わい、悩むほどに衣服を脱ぎ捨てるという外見的な変容を経て、究極的には死に至るという意味で、この狂気の展開は、まさに伝統に則った、慣行的な演出方法であったと言えるものである。こうした理解は大方の狂気を説明づけるものだが、実は「劇冒頭から狂気」論の狂気も同じくルネッサンス期の狂気演出の伝統と慣行から説明がつくように思われる。

Salkeld によれば、「ルネッサンス期の観客は、狂気を目の当たりにしたとき、一人の狂人が

如何に見え、如何に振る舞い、如何に狂気を認識できるかについての社会的コードと慣例を知っていたと考えるのは理に適っている。」とした上で、彼らが目撃したものは明らかに狂気そのものではなく、「むしろ狂気を表す表象の総体、すなわち、非合理を示す、歴史的には固有で政治的にはよく知られた1つのコードであって、その兆候を示すコードの場所は狂気が刻まれて表現される肉体、空間、あるいは言い回しである。」という。<sup>13</sup> ここで重要なのは、当時の観客が観たものは狂気そのものではなく、肉体、空間あるいは言い回しに宿る、非合理を示す一つのコード、言い換えれば、劇的手段であるという点である。思い出して欲しい。劇開始から一場が終わるまでのわずか300行足らずの内に、リアの常識はずれの愛情テストをきっかけに王国は分割され、親子姉妹は分裂し、主従関係は破綻し、一気に観客は混乱と不安の渦に巻き込まれていく、といった異常なまでの急展開をみせる。国王リアの、愛情を弄ぶかのような娘たちへの無理無体な質問そのもの、さらには、このやりとりによって醸成されるアブノーマルな劇空間は、まさにリアのみならず彼の危険なゲームに乗っかる娘たちの非合理を示す劇的コードと言えるのではないか。時はあたかもイギリスを幾世代にもわたって引き裂いてきた薔薇戦争の後であり、内乱は減少しつつあったとは言え、人々が時代に逆行するような「王国分割」という不安を呼び覚ます言葉に異常に敏感であったことはおよそ想像がつく。おそらくこのあたりに劇作家シェイクスピアの劇冒頭からの狂気の織り込みが企図されたのではないか。

実は *King Lear* における狂気というとき、触れねばならない人物がもう一人いる。エドガーである。リアの狂気同様に、粉本にないサブプロット（わき筋）での狂気は、本物と偽物の違いはあるが、非合理を示すコードとして衣服を脱ぎ去ることで身体的な変容に、そして巧みに操り出される意味不明な言葉に、観客には明らかである。そして、それはリアがエドガー、フルとともに ‘mad trio’（狂人3人組）<sup>14</sup> として忘恩の娘たちに対して執り行う既述の裁判シーンに最も顕著と言えるであろう。息子に裏切られ殺されそうになったときに気が狂いそうだと吐露するグロスターもまた擬似発狂状態にあることをも斟酌すれば、エドガーとグロスターのサブプロット導入によって、非合理を示すリアの狂気は、フルの狂気、エドガーの狂気、そしてグロスターの狂気と三重奏、四重奏をかなで、結果として作品全体に基調となる狂気のアンサンブルを生み出すことになったと考えられるのである。

ところで、エリザベス朝時代の劇では、しばしば個人の危機は政治の危機と結びついているとされるが、*King Lear* はたぶんこの結びつきの最も顕著な例かもしれない。Muirによれば、プロとしてのフルの狂気、エドガーの装った狂気、王自身の狂気、これらは忘恩や裏切りの衝撃をうけ、社会が分裂を、そして全世界そのものが脅威を受けている例示であるという。<sup>15</sup> さらに、G. Orwellは、リアの狂気はシェイクスピアに危険な思想を口にするのを可能にするための保護装置であるという。劇作家シェイクスピアは作劇において彼自身の考えととられないようになりにかなり用心しており、中でも *King Lear* はこの傾向が特に顕著な劇で、ベールに隠された多くの社会批判を内包しているというのである。<sup>16</sup> これらを考え合わせれば、上述の見事な狂気のアンサンブルは、実は劇作家シェイクスピアが、用心深く自らの身の安全を図りながら、誤った考えに騙されないとされる道化、悪党、狂人、狂気を装う、あるいは激しく感情を爆発させる人々の口を通じて、政治的に危険な社会批判を行っていたと言えるものである。



\*

\*

Caroline Spurgeon は *King Lear* の中心的なイメージ（心象）は「苦悩の動きを見せる人間の身体、引きずられ、捻られ、殴られ、刺され、・・・ついには拷問台で背骨を折られる人間の身体」<sup>17</sup> であるとしているが、まさにこうしたイメージを生むほどの「詩的正義」を無視し、目を覆いたくなるような一連の劇展開の激烈さに人々は辟易し、改作に飛びついたのはまず間違いない。しかし同時に作品そのものの懐の深さが災いして、難解であるとか（嵐のシーンなど）壮大すぎて演じられない、あるいはそもそも（技術的に）舞台向きではないなどの批評も手伝って、結果として人々をシェイクスピアから遠ざけ、テイトに向かわせたのもこれまた事実であろう。そして、一部には時代の変化による観客や批評家の作品の受け止め方、また舞台演出の技術的進歩なども力を貸したこともあって、およそ一世紀半を経て、人々は徐々にシェイクスピアに回帰してくる。しかし、実は何より作品そのものに回帰を促す要素があったのである。それは皮肉にも、テイトにより消し去られ、封印された要素でもあった。劇作家は道化フルを登場させる。それまでのどの道化にも増して魅力ある賢い道化に批評家たちの評価は高く、意外にもフルが存在するが故に悲劇的効果は高まるのであった。ついにフルがリアを道化化するに至り、フルは従来のお飾りの存在から昇華され、主役リアにとってなくてはならない実質的存在に変容する。それは取りも直さず、フルがリアの、そして作品そのものの劇的価値を高める瞬間であり、これに呼応するかのように、他の主役級の人物までもが道化と化していき、作品はついにテイトの改作には微塵も見られなかった、混沌と狂気を暗示する道化一色の異常な様相を呈していくのである。さらに、劇作家はルネッサンス期の劇的慣行に則り、狂気を意味する非合理的なコードを様々な形で劇中に埋め込んだ。リアによる王国分割や愛情テストという無分別で愚昧な火遊びにより、あらゆるものが瞬く間にコントロール不能な事態に陥っていく。劇は、リアを始めとする 'mad trio' や他の主役級の人物たちをも巻き込んで、これまた異様とも映る狂気のアンサンブルを奏でながら、伝統と慣行に沿って後戻りできない悲劇の一本道を、死という破滅に向かってひたすら突き進んでいく。

こうした観点からの考察で見えてきたものは、上述の極めて特異な様相は劇作家自身の妙計によるものであり、道化一色、狂気一色のイメージによる桁外れに壮大なカオスを創造し、観客を異常なまでの不安定で錯雑な心理に引き込むことは、即ち、危機的な政治状況にある社会に対する劇作家の批判であり、またその社会に対する警鐘であるということである。換言すれば、まさにこのドラマツルギーこそ、劇作家シェイクスピアの *King Lear* における創造的チャレンジであり、当初不評・不興を買ったものの時代を経て独自の奥深い味わいとして再び評価されるようになった「上演を待たれる要素」だったのである。

## 注

- 1 荒井良雄他（編）『シェイクスピア大事典』日本図書センター、2002年、p. 450.
- 2 L. L. Harris and M. W. Scott, eds., *Shakespearean Criticism vol.2*, Gale, 1985, 88.
- 3 富原芳彰訳『シェイクスピア<四大悲劇>』英潮社新社、p. 93.
- 4 Robert H. Goldsmith, *Wise Fools in Shakespeare*, Michigan State University Press, 1963, 67.
- 5 L. L. Harris and M. W. Scott, eds., *op. cit.*, 108.

- 6 *Ibid.*, 114.
- 7 野島秀勝『ロマンス・悲劇・道化の死』南雲堂, 1971, pp. 322-23.
- 8 L. L. Harris and M. W. Scott, eds., *op. cit.*, 128.
- 9 Kenneth Muir, 'Madness in *King Lear*', *Shakespeare Studies* 13, Cambridge: Cambridge University Press, 1960, 33.
- 10 L. L. Harris and M. W. Scott, eds., *op. cit.*, 162.
- 11 Duncan Salkeld, *Madness and drama in the age of Shakespeare*, Manchester: Manchester University Press, 1993, 102.
- 12 *Ibid.*, 2.
- 13 *Loc. cit.*
- 14 Arthur Colby Sprague, *Shakespeare and the Audience*, New York: Harvard University Press, 231.
- 15 Salkeld, *op. cit.*, 103.
- 16 Muir, *op. cit.*, 34-35.
- 17 *Ibid.*, 31.