

大蔵 香代子

通常『リア王』は、リア王が〈虚飾〉の世界から次第に〈真実〉へと成長していく過程を表現していると解釈される。しかし、劇中に現れる〈真実〉の観念内容は単純ではない。この小論ではさまざまに展開される〈真実〉の観念を検討し、最後にリアが到達した〈真実〉とは何かを、コーディリアの死の意味と共に解明したい。また、リアの〈真実〉発見に至る過程で、欠かすことの出来ないキャラクターとして私はFoolとMad Tomを挙げるが、それらのもつ役割についてもここで検討する。そのために、本題に入る前に道化の歴史について少し触れておきたい。

Shakespeare's Festive Comedy (1959)の著者レスター・バーバーによると、道化の歴史はヨーロッパにおける中世キリスト教会の愚人祭‘Feast of Fools’の伝統と、宮廷におけるいわゆる‘Court Fool’、あるいは‘King’s Jester’ と呼ばれるお抱え道化師の伝統—この二つの伝統からきている。¹ エリザベス時代の劇に登場するfoolは宮廷道化師の流れを汲むもので、中世道徳劇のヴァイス、および16世紀中期以後イタリアから全ヨーロッパに流行した即興仮面劇コメディア・デラルテのパンタローネやアルレッキーノの伝統があるが、ルネサンス時代、道化に対して特に重要な役割を与えたのはシェイクスピアが初めてであると言われている。

『お気に召すまま』のタッチストンや『十二夜』のフェステの機知や才能は私たちに印象的であるが、『リア王』のFoolは王の無聊の慰め役と言うよりも、自ら‘Bitter fool’ と名乗るように、批判者的、風刺的性格が強く現われている。しかし道化は当時ピューリタンたちからは嫌われ、また1681年のネイアム・テートの版はもちろん、1823年に悲劇的結末を復活させたエドマンド・キーンの舞台ですら道化は排除されたままであった。道化は1838年になってようやく導入されることになる。² つまり、この間『リア王』解釈において、道化には大きな意味が与えられていなかったということになる。しかし素材とした『原リア』、『リア王年代記』、その他の劇や物語に見られない道化をシェイクスピアがわざわざ『リア王』に取り入れたことを考えると、シェイクスピアは道化に特別な役割、それもタッチストンやフェステのはたらきとはまるで違った役割を与えたと考える方が自然であろう。テートの改作、その他主として18世紀に行われていた道化を排除した『リア

王』は、シェイクスピアの意図をまったく歪めた作品と言わざるを得ない。

また、3幕5場でエドガーが装う気違いトムに出会うと道化は早々に姿を消し、その後二度と舞台に現れない。道化が担っていた役割がこの時点で気違いトムに引き渡されたと考えられる。では、この道化と気違いトムにシェイクスピアが与えた特別な役割とはなにか。この問いかけは『リア王』そのものの解釈に密接にかかわっていると思われる。とすれば、問題は〈虚飾〉と〈真実〉という異質の世界のはざままで道化と気違いトムがどのような役割を担っているかということであろう。その詳しい検討は四章で述べるとして、先ず順を追って『リア王』に現れてくる〈真実〉観を見てみることにする。

二

『リア王』解釈については、ヤン・コットやJ・K・ウォルトンの解釈に見られるように、シェイクスピアは混迷の彼方に絶望と虚無を描いたとか、³あるいはA・C・ブラッドリーの言うように、「抑えがたい歓喜と恍惚」のうちにリアは絶命する、⁴といった種々さまざまな解釈がある。⁵ またジョン・F・ダンビーが結論づけるように、リアは「絶対的無を発見し得た」という考え方もある。しかしいずれにせよ、『リア王』の劇中一サブ・プロットのグロスターやエドモンドは別として一その世界観の変化が強調されるのはリアのみであり、その変化はやはり一種の発見一成長であると言えよう。そこで前述のように、リアの遍歴をいわばある種の〈真実〉への発見の旅と捉えることをもって出発点としたい。では、『リア王』にはいったいどのような〈真実〉観が見られるだろうか。

エラスムスは『痴愚神礼讃』の中で王というものについて、「至福の身でありながら、真実を聞く術を奪われ、追従者の言葉だけを聞いて親友の言うことは聞かないようになっていたのは実にお気の毒」と書いているが、⁶ この言葉は王として権力の座に着いていたときのリアにそのまま当てはまる。リアは思いもかけず「頑固な」態度を見せるコーディリアの真意を聴こうとはせず、ゴネリルとリーガンの二枚舌から発せられる耳に快い響きに応じて国を二等分し、ゴネリルとリーガンに分け与えてしまう。ここに見られる〈真実〉はさしあたって「うそかまことか」という意味の、つまり判断が事実と合致するという意味の、常識でいう真実の観念である。リアはゴネリルやリーガンの「うそ」を見抜けず、コーディリアの「まこと」を誤解してしまう。同様な意味をもつ「うそ」と「まこと」は別の場面でも見られる。

エドモンドが自分の利益追求のために行動することは理解し得る。長子相続制の確立した封建的父権社会にあって、生まれたときから相続権を奪われている社会的弱者である庶子エドモンドは、既成の秩序に挑戦し、これを破壊することによってしか自らの利益を手

にすることはできない。財産も名誉も持ち合わせのないエドモンドは、巧みなことばによって無から有を生み出そうとする。エドモンドは兄エドガーが書いたと見せかけて、実は自ら書いた手紙を隠しながら、それを父、グロスターに見とがめられると、「いいえ、何も」(‘Nothing, my Lord.’)と答える。彼の‘nothing’の一言は、グロスターの勘ぐりを誘い出す。エドモンドは陰険な企みをさも意味のないもののごとく振舞って、父親をだまそうとする。つまり「うそかまことか」という意味での真実の問題がここでも浮き彫りになっているわけである。

ところが劇の進行につれて、ここにもう一つの〈真実〉の観念が見えてくる。つまり日常的に、人間らしい本当の生き方というように表現される場合の〈真実〉、すなわち真の生き方、価値というレベルの〈真実〉である。

三

王と家来の立場が逆転すると、家来は王の好意を得るための甘言をもはや言う必要がない。怒りに任せてコーディリアの〈真実〉を拒否したリアは、今度はすべての権力をリアから奪ったリーガンとゴネリルの〈真実〉、すなわちリーガンやゴネリルにとっての〈真実〉の生き方、彼らの価値観に拒否されることになる。リアは王であること、父であることの形も実体もなくし、ここにリアの混乱が起きる。

Does any here know me? This is not Lear:

Does Lear walk thus? speak thus? Where are his eyes?

Either his notion weakens, his discernings

Are lethargied—Ha! waking? 'tis not so.

Who is it that can tell me who I am?

(1.4.223-27)⁷

今までリアが信じてきたのは社会的階層秩序—親子の情とか君臣の道とかいった秩序—であった。つまり彼にとって〈真〉に人間的な生き方は、そのような倫理的秩序に従うことであったわけである。この秩序は、ある意味で中世的秩序ということができる。⁸

いったいリアが遍歴の果てに得た〈真実〉とは何か。〈うそとまこと〉という意味での〈真実〉がここで問われているのか。リアは時を経て、三人の娘たちの本当の心を知るに至る。そのような〈真実〉への遍歴が『リア王』の主題なのか。それともコーディリアの内に体现されている〈真〉の人間的な秩序にリアが目覚める、といった〈真実〉についてのハッピーエンド的な解釈が求められているのだろうか。

しかし実際には、リアはリーガン、ゴネリル、エドマンズの自分の本能にしたがって生きる〈真〉に人間らしい—彼らの側からすれば—生き方に直面し、彼の〈真実〉は揺らぎ始め、自らの存在の基盤を失くしてしまう。彼の〈真実〉とエドマンズらの〈真実〉とのはざままで、リアに狂気が訪れる。「ああ道化、気が狂いそうだ」(2.4.284)とリアが叫ぶと同時に、私たちには嵐の前兆が知らされる。アーサー・ラヴジョイの「存在の大いなる連鎖」的自然観から見れば、嵐は自然界を破壊するものでもあればまた社会秩序を破壊するものでもある。⁹ 嵐はまさしくリアの〈自然〉観の混乱、葛藤の象徴であるが、同時に後述するように、彼の真実観の混乱でもある。あるいはリアの〈自然〉観の混乱が自然界の混乱を反映しているとも言えるだろう。伝統的なリアの恵み深く〈自然〉はリアの内と外で反乱を起こし、秩序をひっくり返そうとしている。リアの心の内なる嵐が、自然の嵐のかたちをとって目の前に展開する。

Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow! (3.2.1)

で始まるリアの痛恨と罵倒は怒号となって嵐に視覚化され、音声化され、肉体が嵐に打たれると同時にリアの精神も狂気に打ちのめされてしまう。

ダンビーは『リア王』を「自然という一語の意味をドラマ化した劇」と捉え、リアとエドマンズを鋭く対立する二つの自然観を体現する人物と見たが、¹⁰二つの自然観、中世以来の伝統的自然観—フッカー的自然観¹¹—と、近代的、個人主義的、合理的自然観—ホップズの自然観¹²—の対立は、すなわち二つの〈真実〉観の相克と完全に対応している。

『リア王』における〈自然〉の言及は50箇所にもものぼるが、その最初に現れる〈自然〉は愛情テストをしようとするリアによって発せられる。

Which of you shall we say doth love us most?
That we our largest bounty may extend
Where nature doth with merit challenge. (1.1.50-52)

ここに現れる‘nature’は、ピーター・ミルワード氏によれば「親子の自然の情愛」を指している。¹³リアにとって「親子の情愛」というものは、人間に自然に備わっているべきものなのである。また、G・K・ハンターが解説するように、リアは「親子の自然の情愛とこの世の美德が互いにせめぎあうという表現によって—両者を同じ秤に掛けているという点で—親子の自然の情愛がこの世的な価値と同等であるとみている」と思われる。¹⁴リアが親子の自然の情愛を、この世で得た富や地位と等価値に置いているということは、すな

わち、彼の語る〈自然〉がこの世における〈運命〉の観念と密接に関わっているということでもあった。¹⁵ゴネリルの冷酷な仕打ちに激怒するリアが呼びかける

Hear, Nature, hear! dear Goddess, hear!

(1.4.273)

はそのリアに味方する〈自然〉、〈運命〉の女神である。¹⁶リアは、王の名誉、親の愛情を踏みにじる忘恩の娘、ゴネリルに我慢がならない。

エリザベス朝の人々が考えていた宇宙の秩序ある序列、¹⁷その秩序ある〈自然〉の序列に順応すること、すなわち規範に則った生活こそ人間を人間たらしめるものとリアは考えた。ゴネリル、リーガンとの必要論争におけるリアのセリフは、彼の〈自然〉観を端的に表していると言えるだろう。

O! reason not the need; our basest beggars
Are in the poorest thing superfluous:
Allow not nature more than nature needs,
Man's life is cheap as beast's.
Thou art a lady;
If only to go warm were gorgeous,
Why, nature needs not what thou gorgeous wear'st,
Which scarcely keeps thee warm.

(2.4.262-68)

動物は必要が満たされていればそれでよい。が、人間が人間として生きるためには必要以上のものが要るのだとリアは言う。このように見てくると、リアの〈自然〉は確かに王としての〈運命〉と密接に結びついた「恵み深い自然」である。¹⁸エリザベス朝の自然の観念が〈規範〉であり、¹⁹人間的、倫理的な意味での秩序を意味するかぎり、ここで〈自然〉はこの世における人間的世界の秩序の基盤となっているのである。

一方、エドマンドにとって〈自然〉はどのような意味をもっているのだろうか。

Thou, Nature, art my goddess; to thy law
My services are bound.

(1.2.1-2)

とエドマンドの呼びかける自然の女神は、リアの呼びかけた自然の女神とは性質を異にしている。むしろリアの女神に対立するものと言えよう。彼は秩序や権威を自らの益のため

に利用はしても、それらを信奉することはない。なぜなら、彼は社会規範に従って生まれてきた嫡子ではなく、したがって生まれたときから相続権を奪われている身である。「人目を忍ぶ野生の楽しみの中で出来た」(1.2.11)彼は、神や規範に従う人間ではなく、野生の欲望に従う人間こそ自然である、ということを実現しているからである。自然と人間の連鎖(great chain of being)を信じ、神を畏れた中世の思想を離れ、自然界を純粹に生物学的現象とみなす近代科学的〈自然〉観がここには見られる。そしてエドマンドが「血筋(birth)じゃ駄目でも知恵(wit)でもって領地を手に入れよう」(“Let me, if not by birth, have lands by wit”) (1.2.180) とうそぶくとき、我々はそれがリアの「自然(nature=birth)が技巧(art=wit)に優る」(“Nature’s above art”) (4.6.86) という思考と全く異なることに気づく。²⁰エドマンドの崇める女神は「フッカーやベイコンの認める女神ではない。中世の舞台で、悪魔はこれほどスキャンダラスな自己宣言をしなかった」とダンビーも言うように、²¹エドマンドの〈自然〉が象徴しているのは「墮落した形」をした女神である。²²エドマンドの〈自然〉観は「もはや古い厳正な秩序によっては満足に説明できない。プトレマイオスのような宇宙論では満足な天空を描写しきれない」のである。²³ここには「自然界の秩序を破壊することによって、あらゆるものを破壊する」モンテーニュの発想が見られる。²⁴エドマンドの〈技巧〉(art)は〈自然〉(nature)と対立するものではなく、それを助長するファクターである。ここでの〈自然〉はもはや人間的な秩序の代表としてのそれではない。人間的倫理社会成立以前の本能、神の造化とは別物の〈自然〉であり、「残忍な危険性をはらんだ起爆力」²⁵として自然をみる19世紀的見方の先取りである。その意味で、まさに新しい自然観の息吹が吹き込まれたルネサンスの思想でもあった。

しかしそれにしても、もし『リア王』で語られる〈真実〉がそれだけならば、かのテートのハッピーエンド的解釈こそが最もよい『リア王』理解ということになるだろう。つまり、この二つの〈真実〉観—〈自然〉観の相克の果てが結局人間的な秩序の回復への賛歌であり、最初からあるリアの〈真実〉観の肯定でもある、というのがハッピーエンド的解釈に他ならないからである。しかし冒頭に述べたように、ハッピーエンド解釈がこの劇の本質を見逃したものであるとすれば、『リア王』において注目すべき本来の〈真実〉観は、第三とも言うべきより高い次元における〈真実〉観でなければならないのではないだろうか。

これまで見てきた〈真実〉の意味するところをまとめてみると次のようになる。事実に対する真と虚偽の認識を意味する〈真実〉、これを仮に「真実A」とする。それに対して真の生き方、ないし生きがいの問題にする〈真実〉というものがある。これを「真実B」と呼ぶなら、この〈真実〉の中にはリアおよびエドマンドにそれぞれ代表される生き方に

応じて二通りあるとみていだろう。すなわち、

真実B-1 親子の情愛、君臣の道といったいわゆる倫理的な価値観。

真実B-2 人間の本能、欲望に正直に生きることを真とみる価値観。

言うまでもなく「真実B-1」、つまり中世以来の倫理的価値観を真実とする〈真実〉観は、リアが最初から持っていて少しも疑わなかったものであり、「真実B-2」すなわち近代的個人主義に立脚する〈真実〉概念は、エドモンドやリーガン、ゴネリルの信奉するものである。リアの側から見れば、

- イ. 最初「真実B-1」の倫理的価値観でこの世は〈真実〉が貫ける世界であると思っていた。それは、リーガン、ゴネリルのことばを信じたことによる。
- ロ. しかし、やがて自分の見ていた世界が虚飾の世界、偽りの世界であることに気づかされる。

ゴネリル、リーガン、エドモンドの側から見れば、

- イ. いわゆる秩序に従った世界こそ虚（偽）の世界である、と考えている。
- ロ. そして、「真実B-2」の本能、欲望に従う価値観を貫くために嘘をつき、詭計をめぐらす。

ここまでの過程は一つにはリアが〈真〉であると思っていたリーガンらのことばが〈偽〉であることに気づく過程であり、その時点で「真実A」の意味での〈真実〉に近づく過程である。そして二つ目にはリアの「真実B-1」が誰にとっても自明であり、絶対に〈真実〉であると思っていた自分の思いがやはり誤りであり、この世においてはエドモンドの「真実B-2」が支配的であることを知る過程であると言うことができる。

四

『リア王』における〈真実〉の様相は、これまでのところ以上の図式のように表わされる。しかし、前述のようにシェイクスピアの『リア王』の結末に彼の素材としたどの作品にも見られない「悲劇的」結末を見るとき、私たちにはまだ明らかにされていないもう一つの〈真実〉が暗示されているのではないかと思われる。では、リアが長い苦難の果てに

たどり着いたとみられる〈真実〉はいったい何か。これを仮に「真実C」とすると、それは果して存在するのか。存在するとすればそれは如何なるものなのか。その「真実C」の存在を示唆するものこそ、私は道化と気違いトムであると考え。コーディリアがリアの〈真実〉遍歴の発端とすると、この旅に常に伴走するものは道化であり、気違いトムである。

道化はその特権をフルに用い、公然とリアをののしりながら哄笑のうちに〈真実〉を伝えようとする。道化が指し示す〈真実〉は、じつは今在る世界が虚飾の世界であることを教えるものではないか。道化はリアに、この世が「真実A」の意味で虚であることを教える。コーディリアと忠臣ケントはそれを教えようとして追放されたのであった。このことは、虚偽が栄える世においては真実はむき出しのまま伝えられることは難しく、真実はむしろ〈滑稽〉の姿を取らざるを得ないということではないだろうか。²⁶

当初リアは完全に〈虚偽〉の世界にいる。とすると、完全に〈真実〉の世界にいるコーディリアが理解されないのは当然であろう。完全に〈虚偽〉なものに完全に〈真実〉なものを教えるためには、双方にまたがる第三者が媒体として必要である。それは〈真実〉でありながら〈虚偽〉の世界にもいなければならない。虚偽の支配する世界ではそれがFoolと見えるのはやむを得ない。²⁷

この世の虚飾が目に見えてくると同時に、いままで拠り所としてきた自分の生きがい—〈秩序〉的世界—も揺らぎ始める。自己の生きる基盤さえ崩壊しかける中にリアはいる。そして〈真実A〉から〈真実B〉へ、さらに〈B-1〉、〈B-2〉の対立の中で新たなものを見つけなければならなくなる。ところが注目すべきことにいよいよ事態が深刻になると、リアを〈真実〉へ導く伴走者が道化から気違いトムへと変わるのである。

リアは裸のトムを見て、「お前こそ本物だ」と叫ぶ。

……Is man no more than this? Consider him well. Thou ow'st the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha! here's three on's are sophisticated; thou art the thing itself; unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art.

(3.4.100-06)

すでに見てきたように、リアは当初、贅沢な衣装を身につけることは人間として当然であり、必要以上に着飾ることこそ王の威厳の表象であると考えたであろう。しかしリアはゴネリル、リーガンの冷遇を受けるにつれて、衣装に対する意識が次第に変化していく。荒野で裸の哀れなトムに出会ったとき、リアの衣装哲学の焦点は裸のトムの上に合わせられ

たのである。王位、王権を譲るにあたってリアが側近として自らに残した百人の騎士は、リアの価値観を端的に表している。百人の騎士には王としての威厳の依りどころ、儀式と秩序の象徴としての役割がある。ゴネリルとリーガンによって百人の騎士の数が五十人、二十五人と減らされていき、ついには「一人だっていないじゃございませんか」(2.4. 261)と言われるに至る。それは冒頭の国分けのための愛情テストで、‘nothing’と答えたコーディリアに激怒して親子の絆を断ち切ったリアが、ゴネリルらによって臣下の数が減らされていくにつれて、この世で身につけた見せかけのものを一枚一枚削いでいき、自分自身に目覚め、成長していく過程ではないだろうか。そしていまや自らの衣装を一切脱ぎ捨て、哀れな裸のトムに同化しようとしている。³¹

もし、『リア王』がリアとエドマンズの二つの〈真実〉の対立の中で、そのどちらが人間の取るべき〈真〉のあり方かを告げるだけならば、間違いトムの存在は無意味なのではないだろうか。私たちは、虚飾が支配する世界では〈真実〉は滑稽の姿を取る、ということを見てきた。それでは、ここでなぜ滑稽が狂気に変わらなければならなかったか。その〈真〉なるものは人間的な世界では狂気と見えるもの、まさに Madなのであり、いわばここで示される〈真実〉は、じつは人間的なレベルを超えたものであるということなのではないか。

すでに述べたように、『リア王』は二つの〈自然〉の相克を描いたものであり、それに応じて二つの〈真実〉の相克を描写した劇だと言える。しかし、二つの〈自然〉の相克は嵐というかたちである種の破壊的な姿を取った後に、新しい〈自然〉、人間的秩序を越えたもの、を示唆しているように思われる。嵐は混沌をもたらしはするが、同時に秩序を生み出しもする(悪が減び、エドガーのアイデンティティが取り戻される)。『ペリクリーズ』は嵐による別離が未来の幸福を孕み、『冬物語』や『あらし』の嵐は破壊的運命のみならず、和解の結末にも密接に関連する。生と死と再生が描かれるロマンス劇に直結する悲劇として『リア王』を見たとき、嵐の再生的象徴が見えてくる。

伴走者としての道化と間違いトムの役割はここにある。私たちはこれまで〈真実〉への遍歴者としてリアを捉えてきた。〈虚飾〉の世界に住むリアは〈真実〉の何であるかを知らない。いわば、〈真実〉はリアにとって異質の世界にある。異質のもの同士が関係するためには媒体を必要とする。私たちは一般にものを認識するとき、さまざまなかたちの経験によって「それ」と認識する。しかし互いに異質な〈真実〉と〈非真実〉の世界においては、もはや経験は媒体とはなり得ない。いや、むしろ経験は不可能である。そのため、「真実C」という純粹の真理を理解するためには媒体がどうしても必要となる。この劇においては、道化と間違いトムこそがその媒体となっているのではないだろうか。

人間的理解のレベルを超えた「真実C」の存在を考えると、コーディリアの死は深く暗示的である。シェイクスピアが参考にしたどの素材とも異なり、コーディリアは殺されて死ぬ。ハッピーエンドか否かということは勿論、自殺か他殺かの相違は劇のテーマと密接にむすびついており、重要な意味をもつものと思われる。コーディリアの死が私たちの期待を裏切り、理解しがたい疑問を残したままさまざまな解釈の中で揺れ動くのは、彼女の死が、人間レベルの理解を超えていることを示しているのではないだろうか。ブラッドリーはこの劇を「リア王の贖罪」と呼んだ。²⁸もし、メイナード・マック²⁹やミルワード氏³⁰のように、コーディリアを抱えるリアの最後の場面にピエタ像を見るならば、コーディリアの死は、道化と気違いトムがリアに教えた人間的レベルを超えた〈真実〉の存在を私たちに確信させるための生贄であるということになる。すなわち、コーディリアの贖いの死によって、リアは人間の限界を超えた〈真実〉にたどり着いたのではないだろうか。

W・C・フォアマンは、エドガーの最後の4行のカブレットに注目して次のように結論づける。「カブレットが示す秩序は逆説的である。と言うのは、それは未来への前進ではなく、撤退を現しているからである。ここには新しい秩序も希望も見られない……リアは何も—コーディリアが死んだこと、また世界は不可解であり、人生は生きるに値しないとすることすら—知覚しないまま息絶えた」。³¹しかし、私はリアの見たものを決して虚無でも崩壊でもなく、新しい〈真実〉の姿であったと捉える。なぜなら、そうでなければ、道化と気違いトムの役割の意味がまったく生きてこないであろう。彼らの存在に意義があるとすれば、彼らの背後に神秘とも見える〈真実〉の姿を想起せざるを得ないだろう。

リア王の〈真実〉発見のための苦難の旅の始まりは、劇の冒頭、コーディリアの‘nothing’のことばがその発端となる。三人の娘たちに王位を譲ろうとするリアは、娘たちの愛情の〈真実〉が果してどこにあるのかを確かめたいと思い、その〈真実〉の程度をことばで量ろうとする。

Lear. ...; what can you say to draw

A third more opulent than your sisters? Speak.

Cor. Nothing, my lord.

Lear. Nothing?

Cor. Nothing.

(1.1.84-88)

前述のように「真実C」の可能性を見るならば、コーディリアの冒頭の‘nothing’はまさしくこの世の価値観を超越した、ダンビーの言う「絶対的な無」であると同時に、真の充実でもあるのではないだろうか。

リアの発見した〈真実〉とは何か、それは誰にもわからない。リアはそれを自ら語る前に死に至り、シェイクスピアはそれに対して私たちに明確な解答を与えていないからである。艱難を経て狂気に至ったリアは深い眠りにつき、その間に新しい衣装に着替えさせられている。

Gent. Ay, Madam, in the heaviness of sleep

We put fresh garments on him.

(4.7.22-23)

‘fresh garment’にはミルワード氏も指摘するように、「古き人を脱ぎ捨て、新しき人を着る」キリスト教の観念が見られる。³²リアは荒野の嵐の中で、これぞ「本物」と見なした裸のトムに出会おうと、自らの衣服を脱いでトムに同化しようとした。今リアは実際に古い衣装を脱ぎ、新しい衣服を着たのである。

眠りから醒めてコーディリアの前に膝まづき、許しを乞う和解の場面（四幕七場）は、〈真実〉がどのように認知されるかという点で象徴的である。王として、父としての誇りを捨て—「自己に死ぬ」ことによって（その意味で、リアの眠りは象徴としての死と見なされ得る）、リアは初めてコーディリアの〈真実〉を知覚したものと思われる。そしてリアは自らの現実の死を前に、揺るぎない〈真実〉に到達したとは言えないだろうか。リアが発見した〈真実〉そのものがリア以外の誰にも見えないということはすなわち、〈真実〉とは、自らの死に臨むリアが垣間みたようにでなければ、誰も知覚できないということを示唆しているのではないか。そして、それはことばでは言い表すことのできないものであり、表現するとすれば、‘nothing’としか言えないものなのであろう。

注

¹ Lester E. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton: Princeton UP., 1959).

² Kenneth Muir, *Arden Shakespeare: King Lear* (London and New York: Methuen, 1972), p. xli.

- ³ Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* (London: Methuen, 1965), p. 118.; J. K. Walton, "Lear's Last Speech" *Shakespeare Survey* 13 (1960), p. 17.
- ⁴ A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (New York: St. Martin's, 1966), p. 241.
- ⁵ ブラッドリーのように、最終場面のリアの死に対して願望的解釈をしている批評家は次のとおり。William Empson, *The Structure of Complex Words* (Univ. of Michigan P., 1967), p. 152. Kenneth Muir, *New Arden Edition of Shakespeare* (1972; Methuen, 1987), p. liii. また、次の批評家たちはヤン・コットのよう虚無的解釈をしている。Nicholas Brooke, "The Ending of King Lear", *Shakespeare 1564-1964*, ed., E. A. Bloom (Brown UP., 1964), pp. 84-85. W. C. Foreman, *The Music of the Close: The Final Scenes of Shakespeare's Tragedies* (Lexington: Kentucky UP., 1978), p. 154.
- ⁶ エラスムス著、渡邊一夫、二宮敬訳「痴愚神礼讃」、『世界の名著17』（中央公論社、1969）、pp. 106-07. ミハイール・バフチーンはエラスムスの『痴愚神礼讃』は、ルネサンスで最後の完成を見た、中世ラテン語の〈笑いの文学〉の頂点にあると言う。ミハイール・バフチーン著、川端香男里訳『フランソワ・ラブレーの作品と中世ルネサンスの民衆文化』（せりか書房、1988）、p. 20. 参照。
- ⁷ 引用はKenneth Muir, ed. *King Lear*, The New Arden Shakespeare Edition (1972; London and New York: Methuen, 1987). 訳文は『シェイクスピア全集7』（筑摩書房、1976）斎藤勇訳による。なお引用の行数はすべて The New Arden Shakespeare Editionによる。
- ⁸ ここで言う社会的階層秩序というのは、たとえば、ボッカチオが語った『デカメロン』の「十日目・第十話」や、チャースターの『カンタベリー物語』で語られる「学僧の話」('Clerk's Tale')に描かれる孝行な娘とその父親、絶対服従の妻とその夫との関係にその例が見られる。これらの物語に現れる「忍耐強いグリゼルダ」モチーフと同様、『カンタベリー物語』の「法律家の話」('Man of Law's Tale')の中のコンスタンスの貞節、忍耐に中世の親子、夫婦の関係が明らかである。また、アイリーン・パウア (Eileen Power) 著、*Medieval People* (Methuen and Co., 1924) 第四章は「完全な婦人であるためのやさしい一般的な入門書」として、夫から見た理想的な妻の姿が描かれている。以上に挙げた例に見られるような中世の社会的秩序を規範とした生き方は、後述するエドモンドらの生き方とは明らかな対照をなしている。
- ⁹ Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (1936; Harvard UP., 1935). アーサー・ラヴジョイ著、内藤健二訳『存在の大いなる連鎖』（晶文社、1975）参照。正統

的中世哲学は、アリストテレスの連続の原理「より高い種に属する最低のものは、次に低い種の最高のものと接する」を応用したトマス・アクィナスの、自然が我々に見せる「素晴らしい、存在のつながり」を認める立場を取っていた、とアーサー・ラヴジョイは言う。また、E・M・W・ティリヤードは *The Elizabethan World Picture* (New York: Vintage, n.d.), p.76. で、「存在の大いなる連鎖の中で、天使への道と獣への道の狭間にいる人間には常に闘争がある。そこにシェイクスピアの悲劇が生まれる」と言う。

- ¹⁰ John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature* (1948; London: Faber and Faber, 1975), p. 15.
- ¹¹ Richard Hooker, *The Law of Ecclesiastical Polity* bk, i, sect.4. で、「地水火風は悪霊であり、人々はこれに惑わされ、魂を奪われる」と説いた。自然は神と対立するものとする中世の伝統的自然観である。
- ¹² ホップズ著、永井道雄、宗片邦義訳「リヴァイアサン」『世界の名著23』（中論公論社、1971）、p. 160。ここで言うホップズ的〈自然〉観に対応するエドモンドらの〈真〉の生き方とは、後述するように、いわば本能的〈自然〉を原理とする生き方、すなわち自らの欲望を偽らない生き方と言ってもいいだろう。『リヴァイアサン』（*Leviathan* 1651.）14章で、ホップズは自己保存本能について次のように述べている。「各人は望みのあるかぎり平和をかちとるように努力すべきである。それが不可能のばあいには、戦争によるあらゆる援助と利益を求め、かつこれを用いてもよい。」すなわち、自己保存のために人が闘争するのは自然な状態であるとする考え方である。
- ¹³ Peter Milward, intro. and annot., *Taishukan Shakespeare: King Lear* (Tokyo: Taishukan, 1987), p. 29.
- ¹⁴ G. K. Hunter, *New Penguin Shakespeare: King Lear* (London: Penguin, n.d.), p. 187.
- ¹⁵ 岩崎宗治 「『リア王』における〈自然〉と〈運命〉—中世文学の視点から—」『『リア王』における「自然」』（荒竹出版、1976）、p. 28。岩崎氏は『リア王』を、自然と運命の対立と見る。
- ¹⁶ Milward, 上掲書, p.41. ここでリアが呼びかける「自然」は、「後期ラテン時代に擬人化され、女神として表象されるようになった自然界に秘められた力」を表している。
- ¹⁷ Northrop Frye, *Northrop Frye on Shakespeare* ed. Robert Sandler (New Haven and London: Yale UP, 1963), pp. 105-06.
- ¹⁸ Danby, 上掲書, p. 21.

- 19 同上書, p. 21.
- 20 Frye, 上掲書, p. 106. 「自然と技巧ではいずれが優先するか」というトポスは、エリザベス朝時代、しばしばなされていた議論である。また、この時代において「秩序」と言うとき、その中の「自然」と「技巧」は、ほとんど区別がつかない。
- 21 Danby, 上掲書, p. 20.
- 22 ピーター・ミルワード 『『リア王』における「自然」』(東京, 荒竹出版, 1976), p. 8.
- 23 Theodore Spencer, *Shakespeare and Nature of Man* (London: Macmillan, 1942), p. 33.
- 24 同上書, p. 40.
- 25 Danby, 上掲書, pp. 31-32.
- 26 フランシス・ベーコン著, 渡辺義雄訳『ベーコン随想集』(岩波文庫, 1983)。ベーコンは「真理について」の中で次のように言う。「しかし、どういうわけか、この真理などというものはこの世の仮面劇や無言劇や催し物を、ローソクの光の半分も堂々と美しく見せはしない、むき出しの、あらわな真昼の光である」。すなわち、リアがこの世のものを美しいとみていたものは、実はローソクの光の中でのそれであって、真昼の光(真理)のうちにあるそれではなかった。
- 27 エラスムスは『痴愚神礼讃』の中で、パウロのことばを引用しながら(1Cor. 3:18)、痴愚こそ知恵に至る道であり救いのためには不可欠である、と次のように言う。「あなたがたのうち、自ら知者だと思っている者は、知者となるために愚か者となりなさい」。また、イーニッド・ウェルズフォードは、娘たちに王位も敬愛も奪われ、なんの価値もなくした一介の老人にすぎぬリアをからかうFoolの“*But I will tarry; the Fool will stay, / And let the wise man fly: / The knave turns Fool that runs away; / The Fool no knave, perdy.*” (2.4.79-82) に言及して、「エラスムスが『痴愚神礼讃』で言うごとく、Foolは深い皮肉が込められた阿呆‘fool’と、悪党‘knave’の言葉遊びをしている。忠義だては馬鹿ものすることである、私利私欲のためには義理も平気で踏みにじる輩こそがこの世の賢者。この期に及んでリアにつき従うものは自分と同じ阿呆というわけ」と解説する。Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History* (London: Faber and Faber, 1935), pp. 255-56; p. 267. 参照。ミハイール・バフチーンは、「Foolは〈裏側〉〈あべこべ〉〈裏返し〉の論理をもち、上と下(〈車輪の輪〉のように)正面と背面の絶えざる変転の論理をもって、パロディ、もじり、冒瀆を實踐している」と言う。ミハイール・バフチーン著, 川端香男里訳『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』(せりか

書房, 1988), p. 17. 参照。

- ²⁸ Thelma Nelson Greenfield, "The clothing Motif in King Lear," *Shakespeare Quarterly* 5 (1954), pp. 281-86. 「シェイクスピアは〈衣装〉を〈虚飾〉の象徴として用い、やがて〈真実〉を露にする」と言うセルマ・グリーンフィールドの正しさの一面がここで示されたと言えよう。中世において、貧困、恥、を象徴した「裸」が、ルネサンス時代になると、〈真実〉の特質を現す最も重要な象徴となったということも理解し得る。
- ²⁹ A. C. Bradley, *Shakespeare's Tragedy* (New York: St. Martin's, 1966), p.235.
- ³⁰ Maynard Mack, *King Lear in Our Time* (Berkeley: California U.P., 1965), pp. 85-86.
- ³¹ Peter Milward, *Shakespeare's Religious Background*(Tokyo: Hokuseido, 1973), p.101.
- ³² W. C. Foreman, *The Music of the Close: The Final Scenes of Shakespeare's Tragedies* (Lexington: Kentucky UP., 1978), p.151; p.154.
- ³³ Milward, Taishukan Edition of Shakespeare, p. 247.