



Title	蛇川幸雄演出『リア王』に見られる自然観：第三幕「嵐の場」を中心に
Author(s)	菊池, あずさ
Citation	演劇学論叢. 2009, 10, p. 89-107
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/97478">https://doi.org/10.18910/97478</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 蜷川幸雄演出『リア王』に見られる自然観

——第三幕「嵐の場」を中心に——

菊池あずさ

はじめに

自然観は死生観、人生観、人間観と密接に関係している。今回、新たな視点から蜷川幸雄の演出を考察する試みとして、演出に見られる彼の自然観を検討する。扱う作品は、シェイクスピア戯曲群の中でも「自然」に関しての言及が極めて多く、また自然観についてのテキスト研究も数多くなされてきた『リア王』である。蜷川は、一九七五年、一九九一年、一九九九年、二〇〇八年と計四回この戯曲を演出しているが、本論ではロイヤル・シェイクスピア・カンパニー（以下RSC）との共同制作で話題となった九九年の上演を議論の中心に置いている。この上演意義、あるいは蜷川の演出史における位置づけは、すでに拙稿で述べている。ゆえに今回は蜷川の自然観へと視点を移し、上演分析を試みる。特に第三幕第二場、第三幕第四場の

「嵐の場」の演出に重点を置く。この場は九九年の上演、とりわけロンドンのバービカン公演において、徹底的に酷評された。さらに日英両国に渡り大規模に展開された上演であることから、公演後も演出家は自著あるいは様々なインタビューでこの場について幾度も再考する機会を得たはずである。だが〇八年に再演された『リア王』の嵐の場に、演出の変更を認めることはできなかった。すなわち、蜷川自身の自然観は不変であり、戯曲と齟齬をきたしてもこの演出に固執し続けたと考えられる。そこにこそこの演出家の美学が見えてくるのではないか。これを考察するため、第一章ではまず戯曲『リア王』の「自然」について概括し、「自然」という言葉についても検討する。第二章以降は、九九年及び〇八年の上演分析をテキスト分析と伴わせて詳細におこなう。そしてそれらの演出が戯曲解釈としては適切なのかどうか、もし不適切な演出であるとすれば、その誤謬を通して蜷川の自然観を推察する。最終的には演出家の美

学への一考察を試みたい。

## 一 『リア王』における“nature”

『リア王』は、様々な自然の観念が著されている戯曲だといえる。<sup>(3)</sup> 古典的批評ジョン・F・ダンビーの『シェイクスピアの自然学説——「リア王」研究——』によれば、『リア王』には“nature”“natural”“unnatural”という語は四〇回以上も登場する。<sup>(4)</sup> この中でダンビーは『リア王』における自然観を大きく二つのカテゴリーに分けている。一つはリアが担う自然観、すなわちリチャード・フッカーやフランシス・ベーコンが主張する論理的配列を持ち、神によって支配される慈悲深い理想主義的自然観である。それに対しても一方は、グロスターの息子・エドモンドの掲げる自然観である。こちらは、トマス・ホッブスの近代合理主義的、あるいはマキャヴェリ唯物論的といえる自然観である。岩崎宗治はこの解釈に多少の修正を加えたのち、さらに中世文学的自然観も見出している。<sup>(5)</sup> つまりコーデイリアに、中世由来の「〔自然〕の女神の子」の姿を見るのである。運命と対立し、時のもたらす忍耐と真実によって、最終的に愛を獲得する自然の子、それがコーデイリアだと主張する。あるいは藤田実が述べるように、大宇宙の「神」と人間の

肉体「小宇宙」の関係性を『リア王』の、特に嵐の場で発見する場合、ネオ・プラトニズムも欠かせない自然観といえる。<sup>(6)</sup> すなわち、一七世紀初頭のこの時期、自然観には中世由来のもの、キリスト教的なもの、さらにネオ・プラトニズム的なもの、そして来るマキャベリ的自然観とが複雑に絡み合っていたのだと推測できる。

さて、ここで考えねばならないのは、natureという言葉である。オックスフォード英語辞典（以下OED）によると、natureとはラテン語“natura”に由来している。<sup>(7)</sup> naturaとは古代ギリシア語で“physis”（①生れ、素性②性質、氣質③姿④自然）と呼ばれ、動詞である“phymai”と結びついていた。<sup>(8)</sup> phymaiは「おのずと生れ、成長し、衰え、死んでゆくこと」を意味し、伊東俊太郎はそのような古代ギリシアの自然観について、「アリストテレスの言葉でいえば、『自分自身の内に運動の原理を持つもの』が『自然』であつたのだ。つまり内に生成発展の原理を持った生命ある有機的自然が自然の原型であつた。そこでは自然はなんら人間に対立するものではなく、人間はそのような生命的自然の一部に包み込まれていた。（中略）古代ギリシアにおいては自然は人間や神をそのうちに包み込んだ生ける統一体であつたと指摘している。<sup>(9)</sup>」そして先述のラテン語naturaという言葉も、physisと同様に、「生まれる」「生じ

る」「発する」という動詞“nascor”に由来する<sup>(27)</sup>。この言葉が使われたローマ時代もまた、人間と自然は対立関係ではなく、人間も他の生物と同様に「自然」の一部であり、神さえも同質の連繋の中にあると考えられていた。ところがこの神・人間・自然の一体性が崩壊したのは中世キリスト教世界に入ったときであると伊東は言う。ここでは「世界の創造者と被造物は明確に切斷分離され、神—人間—自然という階層的秩序があらわれたのである。そこでは人間も自然も神によって創造されたものであり、神はこれらのものからまったく超越している」と述べている<sup>(28)</sup>。

そういった自然観の違いは英語 nature の意味にも当然のことながら影響を与えている。OED の nature は、1. The essential qualities or properties of a thing; the inherent and inseparable combination of properties essentially pertaining to anything and giving it its fundamental character. (初出約一三〇〇年)とあり、続いて 2. The inherent and innate disposition or character of a person. (初出約一三〇〇年)とある。後者が人間の性質に限定した意味であるものの、本質性そのものに言及する点では、この二つは共通している。一方、11. The creative and regulative physical power which is conceived of as operating in the material world and as the immediate

cause of all its phenomena (初出一三三〇年)の場合、現在我々が考える「自然」、つまり、人間とは別個の存在としての自然の意味を見て取ることができる。

この nature の意味を、『リア王』の登場人物それぞれが担う自然観に照らし合わせていくと、たとえばエドモンドが示す自然観「運の悪さに嫌気がさすと、たいていは自業自得、食いすぎてゲロを吐くようなもののに、その禍を太陽や月や星のせいにする」(一幕二場二五—一八行)や「ふざけるな、俺は今のとおりの俺だったさ、たといこの私生児ご誕生のとき大空で一番清らかな星がまたいたとしてもな」(一幕二場二二八—二三〇行)は、自然と人間の本質の無関係さを強調することで、2や11の意味を示している。一方コーディリアの自然観は、中世由来のテーマ、すなわち「自然」と「運命」の対立と深く関わっている。そして、自然の女神に愛された「忍耐強いグリゼリダ」とコーディリアの類似性によって、コーディリアは自然の女神の体現者として喻えられることが多いが、これには11の b. More or less definitely personified as a female being. (初出一三七四年)を挙げることができる。さらに戯曲内で何度も述べられる彼女の本質的な「美德」を兼ね備えた「自然」は明らかに2の意味と考えられる。一方、リアが嵐の場で対峙せねばならない自然は、キリスト教的な意味で言えば

11の自然である一方で、ネオ・プラトニズムの点から言えば、11と1の両義的な意味を持つ自然といえる。

このように『リア王』における nature という語を、一義的な意味で扱うことは不可能である。加えて演出する際には、この多層的で広範な自然観に對峙しながらも、演出家自身の自然観を新たに投影することも要求される。当然この多義的自然観に一人の演出家が一定の共通項を与えてしまうと、必然的にせりふとの齟齬をきたす結果がもたらされる。だが一方で、演出家が取捨選択し、あるいは強調した自然観、そこに演出家個人の自然観を見て取ることができる。また自然観に一定の枠組みを当てはめることは、この複雑で難解な戯曲に劇的統一性を与えることを可能にもする。つまり、演出で重要なのは登場人物それぞれの自然観を網羅するのではなく、嵐の場とその後のとりわけリアの心の動きに一貫した解釈を示すこと、すなわち nature と對峙して以降のリアの心の動きをどう扱うか、リアが認識へと向かうのか、ただの狂人として終わるのか、それを適切に描けるのであれば、この劇全体の統一に不具合が生じることはないと考えられる。

## 二 蜷川による嵐の演出

一九九九年の『リア王』における第三幕第二場、及び第三幕第四場の嵐の演出は、ロンドン公演で酷評を浴びた。それは次のような演出であった。<sup>16</sup>舞台は、夜の暗闇ではなく、海の底のような深い青色で美しく照らし出されている。雷鳴の轟きが聞こえるのみで、嵐の効果音は一切使用されていない。その静かな舞台の上方から二筋の砂の滝が途絶えることなく落ちていく。そこに青白い照明が当たり非常に優美な世界が現れる。しかし、突如岩や石が落ちてくる。リアとフールが登場した後は、岩の落下にある程度の規則性が見られる。蜷川は次のように述べている。「嵐のシーンだって、韻を踏んで石が落ちていくんです。もちろん僕は英語はわからないから、『韻を踏む箇所はどこだ』と訊いて、机をたたいてもらって、それをテープにとってキューにしている。(中略) また『何とか何とか』あって、ボンと、韻を踏んでいるように石を落としてみた。<sup>17</sup>この「韻を踏む」が、正確に言えば「せりふの韻律を意識して、区切りの良い言葉と落下音を合わせた」という意味にすぎないことは、以下に示したせりふと岩の落下箇所<sup>(1)~(5)</sup>で分かる(箇所)。

Lear

Let the great gods

That keep this dreadful pudder o'er our heads  
Find out their enemies now ①. Tremble thou  
wretch,

That hast within thee undivulged crimes,  
Unwhipped of justice ②. Hide thee, thou  
bloody hand,

Thou perjured, and thou similar of virtue  
That art incestuous ③.

Close pent-up guilts ④

Rive your concealing continents ⑤ and cry

These dreadful summoners grace. I am a man

More sinned against than sinning.

(3249-60)<sup>(18)</sup>

この視覚的また聴覚的にシヨッキングな演出は次のように酷評された。『インデペンデント』紙は「このプロダクションのどの俳優でも、岩を落としているスタッフから離れていたいものだ」と願うに違いない。特にスター・ナイジェル・ホーソンのことは気にかかる。彼は、この役が自分の舞台生活へのさよなら公演だとほめかしていたのだから。彼の舞台からの退場が担架に乗って、というのでは

あまりにも悲しいではないか」と完全に揶揄してこの演出を捉え、デニス・ケネディは「ホーソンの声が、上から落ちる砂の滝と転がり落ちる岩のせいで、ほとんど聞き取れない。またこの危険な演出に役者たちは明らかにやりにくそうであった。これはプロダクションと蜷川のシェイクスピア・アプローチへの文化的不確定さを強調しているかのようであった」と指摘している。

おそらくロンドン公演での酷評をふまえて変更したのであろうことは、容易に推測できるのだが、ストラットフォード公演では演出に明らかな変更箇所が見られた。蜷川はそれについて、「リア王が嵐の中で、自然と対話しながら落ち続け、自己解体していくところが、明瞭になっていなかった。イギリスのシェイクスピアで育ってきた俳優に対する、僕の遠慮と言うか、過信がありました。演出のちよつとした気後れが大きな傷となった。ストラットフォードで『背水の陣』のつもりで見て、嵐の場が弱いと感じたのです」<sup>(22)</sup>、「唯一の誤算は、ナイジェル・ホーソンの声がリアにあっているとはいえなかった。くぐもっていて突き抜けてこない。キャスティングの失敗をしましたがね。劇評でナイジェルが叩かれたからというのではなくて、天空と戦って、大宇宙を相手に闘争を挑むものの覇気がちよつと弱かったですね。自然に対する怒りがどうして

も突出してこない。そういう大自然に対するリアの闘争が、ちよつと弱かつた<sup>(23)</sup>と述べている。

先ほどの岩の落下箇所をもう一度見てもらうと“now, justice” “incestuous” “guilts” “continents”といった言葉のあと、岩が落ちている。これを蜷川は「自然との対話」と呼び、リアが怒り、悲しみ、天に叫ぶ言葉に、自然は岩を落とすことでそれに応じるといふ演出を施したのだと考えられる。リアはこの「対話」の中で、自己を解体する。しかし実際は、ホーソンの声は蜷川が意図したような演出には穏やか過ぎ、落下する岩の衝撃に気を取られている観客をせりふに集中させることはできなかったのである。

そもそも『リア王』における nature には「対話」という概念はない。さらに「大宇宙を相手に闘争を挑む」場合、この嵐はリアの内面に存在するのではなく、外的な自然と考えられる。つまり、伊東の言う「自然は人間とは別に神によつて創造されたものとして、今や人間の全くあずかり知らぬ『外なるもの』となつて<sup>(24)</sup>いる」、そういったキリスト教的自然である。しかし、キリスト教的自然は、人間によつて支配されるため、リアを自己解体させる崇高な相手とはいえない。「対話」といふ行為が自然と人間の間でなされることはないのである。こういったことから、蜷川の述べる「対話」には戯曲解釈とは相容れない自然の観念が

あるように思える。この演出がイギリスで不評だった理由として、蜷川の戯曲解釈もあげることができよう<sup>(25)</sup>。

では九九年、日本においてこの演出はどのように受け止められたのであろう。蜷川は、この場における嵐は叩きつける雨や風ではなく、日本の地震をイメージしてなされているために、大地を形成する岩の崩壊によつて表現されていると主張している。<sup>(27)</sup>「観客に衝撃を与えたいのはもちろんあるけど、日本が地震の国だからなのかな、上から巻き上げられた石が降ってくるのは、当たり前だと思うわけです。でも、イギリス人には全然そういう発想がないから驚くみたいですね。少なくとも僕にとつては違和感がなくて、上から物が落ちるのが単に好きなんだと思うんですよ<sup>(28)</sup>」とも述べている。この指摘通り、岩の落下に関しては、劇評では特に驚きを見せることなく受け止められている<sup>(29)</sup>。

こういった日本とイギリスの劇評の温度差を見ると、詳細なシェイクスピアの分析に照らすことなく、自由な解釈で日本の自然を混合させることに、異文化シェイクスピアの良さがあるのではないかと考える人も少なくないであろう。しかし、ここで問題となるのは、この蜷川の解釈が決して日本的ではないことである。たとえば山折哲雄は、日本人と自然の関係を「心とからだ<sup>(30)</sup>が自然のなかに吸い寄せられ、溶け込んでいく。『不思議な陶酔感』がおとずれ、

自我が空無に帰していくような『快さ』が広がっていく<sup>30</sup>、「生の充足感が、死の意識と背中合わせになっている」「それに、自我の喪失感覚というものが重なっている」<sup>31</sup>、「私を『無』にするということは、私を『自然』そのものに無限に近づけるということでもある。自然に近づいてそれと一体化したとき、私は私ではなくなる<sup>32</sup>」として、自然と溶け込み一体化する人間のあり方を指摘する。伊東俊太郎も安藤昌益の「自然」や、稲村三伯が用いた「自然」観が、現在我々が「自然」という時の意味に近いとは述べるものの、日本で発展してきた「自然」の観念に、人間と「対話」をする自然が存在するとは述べられていない<sup>33</sup>。そういった意味で、この嵐の場の演出は、蜷川自身の自然についての考え方が反映されているのではないかと考えられる。その自然観をより明確にしていくには、嵐がリアへもたらす影響について考察せねばならない。すなわち、自然と人間の関係をより明らかにするために、やはり問題となってくるのは、リアの認識と狂気なのである。

### 三 『リア王』の嵐の場の解釈とその演出

『リア王』における嵐の場は、リアの狂気が初めて表面上に現れた場面と考えてよい。王位放棄、コーデイリアと

ケントの追放、そしてその後、残った娘二人の策略によってリアは何もかも失ってしまう。王としての権力の放棄が、家族間における父親としての役割からも引き摺り下ろされたことに、リーガンの城でリアはようやく理解する。そしてフルと共に嵐の中、荒野へと飛び出すのである。この嵐の中で、リアは狂気へと陥ってしまうが、そこに至るまでの過程が非常に複雑に描かれている。まず、リアは自然の風雨の中で自分をバラバラに解体していく。

リア 風よ、吹け、貴様の頬が裂けるまで！吹け！吹

き荒れろ！

豪雨よ、竜巻よ、ほとばしれ！

そびえる塔を水没させ、風見の鶏を飲み込め！

稲妻よ、電光石火の硫黄の火、

柏の太木をつんざく落雷の先触れよ、

この白髪頭を焼き焦がせ！天地を揺るがす雷よ

地球の丸い腹を真つ平らに叩きつぶせ！

大自然の鑄型を打ち壊し、

恩知らずな人間の種という種を

ただちに破壊しろ！

(三幕二場一―九行)



このせりふに見られる nature の描写には「豪雨よ、竜巻よ、ほとばしれ！／そびえる塔を水没させ、風見の鶏を飲み込め！」とあるように、創世記第七章に登場する天空の門やノアの箱舟のイメージが付与されている。つまり、世界を覆いつくす大洪水である。また「この白髪頭を焼き焦がせ！天地を揺るがす雷よ／地球の丸い腹を真つ平らに叩きつぶせ！」には、ジュピターだけではなく、ヨブ記に登場する神の稲妻のイメージを見ることもできる。しかし、ダンビーが指摘するように、キリスト教の神によつて作られた自然には、恩知らずの原因をいかなる種も含んではおらず、むしろ岩崎が指摘するとおり、この場面は創造以前の「無」や「非存在」を表している。己の中の秩序の崩壊が、大宇宙の混沌と照応し合う考え方は、E・M・W・ティリアードが『エリザベス朝の世界像』で説いているが、ここでは中世における正統の位階秩序的宇宙観に基づいて、人間の self（リアの「俺は／罪を犯したのではなく、犯された人間だ」）に対して、同時に照応圏域の nature や cosmos に引き起こされる disorder という意味も読み取ることができ<sup>38</sup>。つまり藤田実が指摘するように、現実世界の嵐は、そのまま宇宙の嵐であり、また同時に主人公の内的小宇宙での精神の嵐であるというネオ・プラトニズムの考え方が根幹にある<sup>39</sup>。この嵐の中で、リアは己が解体されることを望む。そして

「大自然の鑄型が打ち壊」された時に、それまで気付かなかった己の小ささを知り、この現実と向き合つたとき、リアの感情は己への自己憐憫へと移り変わっていくのである。

リア この恐怖の快楽に

思う存分ふけるがいい。ここにいるのは貴様らの奴隷だ、

哀れで、よばよばで、無力で、さげすまれた老いばれだ。

だが、貴様らを卑劣な手先とだけは呼んでおく。悪辣な娘二人と力を合わせ、

天の大軍を差し向けて、こんなに老いた白髪頭に戦いを仕掛けるのだから。ああ、ああ！汚いぞ！

（三幕二場一八一―二四行）

リア こんな夜に

閉め出すのか！土砂となって降れ、こらえてみせる。

こんな夜に！ええい、リーガン、ゴネリル！  
老いた、娘思いの父を。惜しげもなくすべてを与えたのだぞ――

（三幕四場一七一―二〇行）

そして、傍らにいるフルを通して、ようやく他者、特に弱い立場の人々に目を向けはじる。

リア 裸一貫の惨めな者たち、お前らもどこかで

この無慈悲な横殴りの風雨をじつと耐えているのだな。

頭を隠す家もなく、飢えた腹を抱え、

風が通り抜ける穴だらけのぼろを纏い、どうやって

こんな悪天候から身を守るのだ？ああ、今日まで俺は

こういうことにあまりにも無関心だった。

(三幕四場 二八—三三行)

弱き者たちの存在意義について考え始めたリアの前に、エドガー扮する「きちがい」トムが登場する。リアは彼の鬼気迫った狂気の演技を前にして、彼の中に己の姿を見出し、自己洞察を始める。

リア そうかー娘たちにこんな目に遭わされたのか？

何も取っておけなかったのか？すべて譲ってし

まったのか？

(三幕四場 四八—四九行)

リア どうだ、俺たち三人はまがいものだ。お前は正

真正銘のモノだ。人間、衣裳を剥ぎ取れば、お前のように哀れな、赤裸の、二本脚の動物にすぎない。

(三幕四場 一〇三—一〇六行)

その結果、自己認識へと到達し、人の本質とは何か、世界とは何か、について考えるのである。この自己認識へと到達することから、嵐は一般的にリアに「忍耐」を学ばせ、「真実」に気付かせる力、あるいは倫理的変革を人間にもたらす力<sup>(4)</sup>と考えられてきた。そのため、リアの傲慢や虚飾を全て剥ぎ取るための演出が伝統的になされてきたことは想像に難くない。

その典型的な上演として、一九八二年、一九九三年にいずれもエイドリアン・ノーブルによって演出された RSC『リア王』が挙げられる。<sup>(4)</sup>この二つの上演での嵐は、非常に凶暴な自然となって現れる。激しい雨と風の音、とどろく雷鳴は既存の世界観が崩れていく有様を見事に表現すると同時に、リアとフル、すなわち人間が決して立ち向

かえない自然の大きさも表している。たとえば八二年の  
場合は、スモークが立ち込め、電子音と金属音の不協和音が  
轟く中、舞台上方からリアとフルが滑車に乗って降りて  
くる。そして上方で、リアは大声で叫ぶ。九三年の場合は、  
舞台背景に常時備えられている天球型の装置が、紗幕の向  
こう側に見え、それがストロボを発する。大音量の風と雷  
と雨の音がする中、紗幕がゆつくりと上がると、先ほどの  
ストロボがまるで縦に走る雷光、あるいは叩き付ける雨の  
ように見え、そして激しい雷鳴が轟く。リアとフルは雷  
光の裂け目から抜けてきたかのような登場をし、リアは叫  
び始める。こういった巨大な自然を前にして、リアは自己  
解体をするが、両演出共に必ず、暗闇の中のリアにスポッ  
トを当てている。すなわち、大自然と人間との対立を明確  
にしたのち、リアを徹底的に孤独に追いやることで、狂気  
とそれに付随する自己認識へと強制的に促すのである。

この自然と人間の対立は、一九九〇年のRSC『リア王』  
ニコラス・ハイトナー演出では次のように表されている。  
舞台上には升型の巨大な箱が設置されている。ただし奥面  
はふさがれていない。登場人物たちは主にその箱の中で物  
語を展開させる。この巨大な箱はトンネルのようにも見え  
るが、それ自体時計回りに動き、場面転換を行う。ところ  
が嵐の場に来ると、それまで時計回りだったこの箱が、突

如逆に回転をし、ストロボが時折たかれる。さらに嵐の轟  
音は不快な金属音で表現される。リアとフルがその箱の  
中に現れたとき、今度は舞台奥に備えられていた正方形の  
板が、時計回りで動き出す。雷鳴が轟き、箱の中は青白い  
光を帯びる。世界の崩壊とリアの心の崩壊を表現した演出  
となっており、明らかにネオ・プラトニズム的解釈がなさ  
れていることがわかる。箱内部に囚われ逃れられないこと  
で、ノーブルと同様にリアを極めて矮小化している。つま  
り、自然の強大さとリアの卑小さを強調し対比している。  
こういった演出から、リアが認識へと到達するために、リ  
アを徹底的に孤独で無に描く手法を読み取ることができる。

しかし、リアは本当に最終的に認識に向かうのか。確か  
にテクストの中で、リアが狂気の中でこそ見える真実「狂  
気の中に理性がある」(四幕六場一七一行)状態になる箇所は  
ある。だがその一方、リアがたとえ狂気の中でいくつかの  
真実を語ったとしても、彼が結局は何も分かっていないこ  
ともテクスト上に現れている。たとえば、他人特にリアの  
忠臣であった人々を認識できない姿を、ケントは「正気を  
なくしかけておいでだ」(三幕四場一五八行)と表現している。  
あるいは第四幕第六場において、己の現状を理解したかの  
ように見えるせりふ、「ふん、やつらの言葉は信用ならん。  
俺が全能だと言った。嘘だ。俺だって熱病には勝てん」(四

幕六場一〇三—一〇四行)のあとにすぐ、「そうだ、髪の毛の先まで王だ」(四幕六場一〇六行)と、すでに失われたはずの王としての権力を再び戻そうとするのである。つまりリアの認識は、常に狂気と並行なのである。さらに、シェイクスピアは戯曲上にリアが認識に到達したのか狂気に陥ったのかを明確に示してはいない。リアの認識と狂気を最終的に決定するのは演出家にゆだねられているといえる。それゆえ、次の章で検討が必要となるのは、最終場におけるリアの最期である。

#### 四 何も見えない目の物語

蜷川は九九年の『リア王』を「何も見えない目の物語」として考えていた。「自分のことを褒めてほしい、という小さなうぬぼれから始まった転落なんです、あの傲慢さというか、最後までついに何も発見できない老人の物語の凄まじさを、私は自分の『リア王』でやりたかった<sup>45</sup>」。最終場、この解釈に基づいた演出はどのようになされるのか。

前章で述べたとおり、シェイクスピアは狂気に陥った後のリアが認識と狂気の狭間で常に揺れ動く姿を描いている。特に前者、リアの認識に関して、蜷川は「一瞬、曇りが晴れてわずかにわかるような時もあります<sup>46</sup>が」と触れて

はいる。しかし、「何も見えない目」とは、狂気に陥って尚且つ認識ができない「何も見えない」状態を指している。その一つが、リアの周りに仕え、彼を愛する人々が分からなくなる、見えなくなることである。

リアのこの認識できない状態は、第四幕第六場における、「おい、おい、／俺は国王だ、お前たち、分かっているのか?」(四幕六場一九五—九六行)が、第五幕第三場まで登場しないリアにとつて、最後のせりふであることからよく分かる。そして最終場、確かに蜷川が言うとおり、リアは何も見えていないのではないかと考えられる。リアの内部が破壊される時、再び嵐が出現する。しかし、最終場の嵐とは、リアの内面のみで起こる嵐である。

リア 咆えろ、咆えろ、咆えろ！おお！貴様らは石か、貴様らの舌が、目が、俺のものなら、

天の大伽藍がひび割れるまで泣き叫んでやる。

(五幕三場二五五—五七行)

リアのせりふは明らかに第三幕第二場の嵐を連想させる<sup>47</sup>。そして彼は本当にもう何も認識でなくなるのである。「羽根が震えた。生きている！」(五幕三場二六三行)ではコーデイリアの死を現実として受け止めることができない様子

が分かる。彼の目は完全に曇ってしまっていて、「目が霞んでな。ケントではないか？」（五幕三場二七九行）と一瞬ケントのことが分かったように見えたすぐあとに、ケントが扮したカイアスについて訊かれ、「あれはいいやつだ、いや、実に」（五幕三場二八二行）と応え、ケントとカイアスを区別できてはいない。第三幕第二場、第四場の嵐は、このように第五幕第三場にまで影響を与える。

蜷川の場合、テキストが示すとおり、最後の狂気を表現している。特に最後のリアとケントのせりふにおいて、それが顕著に見られる。ホーソンのリアは、彼の手にキスをするケントの方を一切向かず、ただ「よく来てくれた」（五幕三場二八七行）と応えるだけである。

リア 可哀相に、俺の阿呆が絞め殺された！もう、もう、命はない！

犬にも、馬にも、鼠にも命がある、それなのに  
なぜお前は息をしない？もう戻っては来ない、  
二度と、二度と、二度と、二度と、二度と！

頼む、このボタンをはずしてくれ。ありがとう。  
これが見えるか？見ろ、この顔、見ろ、この唇、  
見ろ、どうだ、そら、どうだ！

（死ぬ）

（五幕三場三〇四—三〇九行）

死ぬ間際の言葉となるこのせりふには、コーデイリアの死を認識したすぐ後に、再び狂気に陥るリアの心の動きが読み取れる。特に最後の「これが見えるか？見ろ、この顔、見ろ、この唇、／見ろ、どうだ、そら、どうだ！」は、リアが最終的に幸福であったのか、それとも悲痛であったのか、その漠然さゆえに問題となる箇所だが、蜷川が述べる「何も見えない物語」はまさにこのせりふに由来していると考えられる。ホーソンのリアはコーデイリアの死を理解しようとする心を、必死で押さえつけようとする。そしてその認識が頂点に達すると同時に、リアは胸が張り裂けたかのように倒れてしまう。死ぬことによって、残酷な現実を受け入れるのを拒むのである。「見ろ」と自分で言いながら、彼はコーデイリアの死体を見ようとはしない。ホーソンのこの演技から分かるのは、蜷川は、リアは悲しみのうちに死んでしまったと解釈したこと、愛する娘とフルを失うだけでなく、かつての忠臣たちを認識できないということは、極めて孤独であるということ、それが蜷川の述べる「老人の凄まじさ」だといえる。

## 五 蜷川其自然観に見られる演出の美学

以上のように、「嵐」という共通項によって、『リア王』

は第三幕第二場から最終場の第五幕第三場まで結ばれている。最終場でリアが認識できないまま終わったという解釈は、『リア王』の解釈として、自然は何もリアに与えることはなかった、最期まで無であったことを示している。つまり、第三幕の嵐は、蜷川の演出ではリアを解体するだけで終わってしまったといえる。この解釈は〇八年の再演においても変わってはいない。リアの内面を破壊するだけで、認識や悟りを与えてくれない自然、これを西堂行人はヤン・コットの『リア王』解釈に結びつけ、「ベケット的」だと指摘する。しかし、ただ何もかも剥奪し、リアを無にしてしまうコットのな解釈には見られないのが、蜷川の自然は、「対話」を試みることである。

〇八年の『リア王』再演、日本語の上演における嵐の場面においても、蜷川は岩を落下させる演出を行っている。岩の落下箇所は以下のようになっている。

リア 天の動乱をつかさどる

大いなる神々に

今こそ真の敵を暴いてもらおう。①震えおののけ、恥知らずな卑劣漢、

密かに悪事を犯しながら

正義の鞭を免れおつて。②身を隠せ、手を鮮血に

染めたやつ、

偽りの誓いを立てたやつ、美德の仮面をかぶりながら

邪淫にふけたやつ。③(卑怯者)狙ったな(まで略)

ひた隠しにされた罪業のかずかず、④

お前らを包む胸を突き破り、

凄まじい呼び出しに応えて慈悲を請え。俺は

罪を犯したのではなく、犯された人間だ。

(324-38)

日本語の上演ゆえ、ただ区切りのいい読点句読点で岩が落下している。劇評では「灰色といってもいいモノトーンの装置。天井からは得体の知れぬモノが落下する。人間の等身大では律しきれぬ巨大な力が、内部空間に引きこもつとする心性を強引にこじ開ける」と触れられる程度で、〇八年の場合もまた、九九年の国内上演でそうであったように、違和感なく受け入れられていることがわかる。しかし、九九年との明らかな違いは、リア役の平幹二郎がより蜷川の意図を反映して、「自然と対話」しようとしていたことである。ホーソンとは違い、太く深い平の声は、効果音の抑えられたこの場において、劇場全体に広がり、岩の落下がそれに応えるようにタイミング良く落ちていた。

だが、なぜ岩の落下が「対話」と考えられるのであろうか。扇田昭彦は蜷川の演出における階段的で階層的な舞台構造、水平軸よりも垂直軸を好む美意識について言及する中で、「社会の階層にかかわる視覚的な階段においては、つねに下層の民衆の視点に立ち、逆に観念の世界においては、崇高さや偉大さや救済への思いを上位とする階段の上位に位置する」と指摘している。つまり、卑小なりアの問いかげに、崇高な他者の救済の言葉は岩という形で抽象化され、落下するのである。<sup>50</sup>それゆえ、『リア王』の自然は単なる崩壊や破壊と考えるてはならない。卑小な人間の問いかけに応える自然には、救済の慈悲が見られるのである。岩の落下は、リアに何かを伝えている。しかし、リアは結局何も汲み取れなかった。そのことが、リアの「何も見えない」狂気を生み出し、悲劇を生み出したのである。すなわち、両者は対話を試みるが、リアが悲劇へと向かうことで、本質的な対話は成立しなかったと考えられる。

また、「対話」という点からこの「嵐」には他者性があることが指摘できよう。そしてこの「他者」とはすなわち演出家そのものが外的な存在として、舞台上に現れていると考えられる。なぜならこの演出家は、「落下」という演出法を用いることで俳優との対話を常に試みているからである。小劇場時代まで遡れば、七〇年の現代人劇場『想い

出の日本一万年』における大量の卒塔婆の落下、記憶に新しい一九九九年の『リチャード三世』における開幕直後の馬の落下、二〇〇六年『オレスティス』における豪雨が代表的な例として挙げられよう。この演出家が好む上から下への垂直の動き、特に「落下」は、俳優の声と身体を限界まで追い詰めることで、展開する運命や自然と闘わせる手法である。蜷川の落下はただ単にスペクタクルを追及しているのではない。演出家を作り出す空間を破るほどの激しさを俳優に求めているのである。その意味で、『リア王』の岩の落下もまた、慈愛ある自然の救済の言葉でありながら、且つこの演出家の俳優に挑む叫びとも考えられるのではないか。

#### おわりに

『リア王』の嵐の場は、この場が最終的に戯曲の劇的統一性を決定する箇所であるゆえ、ただ演出家が自然をどのように描くかという表面的な議論では済まされない。その意味で、「何も見えない目」と蜷川が考えたこの戯曲のテーマと、蜷川の嵐の場の演出は統一性をもっている。蜷川の嵐には、それまでのRSCの伝統に沿った、人間から全てを剥奪する嵐、徹底的に人間を孤独へと追いやる嵐と

いった側面はない。岩の落下という演出によって「人間と自然の対話」を示そうとした。この「対話」は蜷川にとつては自然がもたらす慈愛ともいえる。だからこそ、「対話」から何も理解しようと思わず、ただ孤独へそして狂気へと突き進んでいくリアの姿は、いっそう傲慢に映り悲劇的なのである。私は第二章において、日本人演出家が日本的演出によってシェイクスピアを解釈する意義を、この演出に見出すことに異論を唱えた。だがより個別のレベルで考えた場合、つまり蜷川が演出することの意義を考えると、この『リア王』には新たな解釈が誕生したことを指摘できる。演出家の自然観が投影された『リア王』はシェイクスピア演出に新しい可能性を示してくれた。それは演出家自身の美学によって統一性を持ち、再構築された『リア王』といえる。演出家自身もそれに気付かず理論武装として用いている「日本的」という観念は、実のところ蜷川の内部で一度解体された言葉である。私はこれを「誤謬の美学」であると呼びたい。九九年の嵐の演出はテキストの誤謬、そして蜷川が考える自然観の誤謬によって誕生した美意識の傑作といえよう。

## 注

(1) 今回の議論の対象となる九九年及び〇八年上演『リア王』のキャストは以下のとおりである。

【一九九九年RSCとの共同制作による『リア王』】

日本公演一九九九年九月三日～一〇月一日@彩の国さいたま芸術劇場大ホール、ロンドン公演同年一〇月二五日～一月二〇日@バービカン・シアター、SUA公演同年二月四日～二〇〇〇年二月二六日@ロイヤル・シェイクスピア・シアター

キャスト リア王…ナイジェル・ホーソン、道化…真田広之、ゴネリル…シャーン・トーマス、リーガン…アナ・チャンセラ、コーデリア…ロビン・ウィーバー、エドガー…マイケル・マローニー、エドモンド…ウィリアム・アームストロング、グロスター伯爵…ジョン・カーライル、ケント…クリストファー・ベンジャミン 他

【二〇〇八年彩の国シェイクスピア・シリーズ第一九弾『リア王』(九九年の再演)】二〇〇八年一月一日～二月五日@彩の国さいたま芸術劇場大ホール、松岡和子訳

キャスト リア王…平幹二朗、道化…山崎一、ゴネリル…銀粉蝶、リーガン…とよた真帆、コーデリア…内山理名、エドガー…高橋洋、エドモンド…池内博之、グロスター伯爵…吉田鋼太郎、ケント…瑳川哲朗 他

(2) 拙稿「一九九九年の蜷川幸雄演出『リア王』―道化の演出を中心に―」(『演劇学論叢』二〇〇四年)において、すでに上演史



的意義及び道化の演出については考察済みである。

- (3) ピーター・ミルワード「はじめに」「リア王」における「自然」  
ピーター・ミルワード、安西徹雄監修、荒竹出版、一九七六年、四頁
- (4) Danby, John F. *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of 'King Lear'*. London, Faber and Faber, 1949, p.19.
- (5) 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」ピーター・ミルワード監修、前掲書、一一—五五頁
- (6) 藤田実「『リア王』とネオ・プラトニズムの「自然」」ピーター・ミルワード監修、前掲書、五七—九〇頁
- (7) Simpson, John and Edmund Weiner ed. *Oxford English Dictionary: additions series*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- (8) 古川晴風編『ギリシャ語辞典』大学書林、一九九六年
- (9) 廣松渉他編『哲学・思想事典』岩波書店、一九九八年
- (10) 『哲学・思想事典』
- (11) 伊東俊太郎「科学と比較思想」『講座・比較思想3—21世紀の思想を求めて』北樹出版、一九九三年、二二頁
- (12) "natura" に関して、Glare, P. G. W. edit. *Oxford Latin Dictionary*. New York, Oxford Univ. Press, 2006, を "nasco" に関しては國原吉之助編『古典ラテン語辞典』古典ラテン語辞典、二〇〇五年を参照。
- (13) 中村元監修『比較思想事典』東京書籍、二〇〇〇年
- (14) 松岡和子訳『リア王』ちくま文庫、二〇〇四年
- (15) 「忍耐強いグリゼルダ」はボツカチオ、ペトラルカ、チョーサー

によって記された物語である。

- (16) イギリスのバービカン公演は彩の国資料室に保管されている上演ビデオと同演出である。筆者はバービカン公演のみ観劇。
- (17) 蜷川幸雄・長谷部浩『演出術』紀伊國屋書店、三二〇頁
- (18) 蜷川が上演で使用したオリジナルのテキストであるため、せりふのいくつかが省略されている。しかし、引用箇所を明記するために、Shakespeare, William. *King Lear*. Ed. Kenneth Muir. The Arden Shakespeare. London: Routledge, 1994. (以下アーデン版)の幕・場・行の指示をそのまま用いている。アーデン版の原テキストと区別するために、引用箇所には下線部を用いている。アーデン版を使用する理由は、〇八年の再演の際に用いているテキストが松岡和子訳の『リア王』（ちくま文庫、二〇〇四年）であり、訳者あとがきにアーデン版を原文テキストにしていることが明記されているからである。
- (19) Taylor, Paul. "Nothing will come of nothing." *The Independent*. 30. October. 1999.
- (20) Kennedy, Dennis. *Looking at Shakespeare*. 2nd ed. Cambridge. Cambridge Univ. Press, 2001. p.324.
- (21) ストラットフォード公演での上演分析の描写は、筆者が二〇〇二年五月〜六月、京都府立大学芸術振興会の援助金により、在外研究で訪れたShakespeare Birthplace Trust での演ビデオを閲覧し、描きとめた資料から起こしたものである。
- (22) 高橋豊『蜷川幸雄伝説』河出書房新社、二〇〇一年、三四頁
- (23) 『演出術』、三二七頁
- (24) 『哲学・思想事典』

(25) 【哲学・思想事典】

(26) RSCの演技論と照らし合わせても、この場面の不適切な演出、及びなぜイギリス公演で酷評を浴びたのかはよく理解できる。演出家ジョン・バートンと数名のRSCの俳優たちによるワークショップを記録したRSC in *Playing Shakespeare* に記されているRSCの伝統的な演技方法、特にverseに関する発話方法、それらをあまりに無視した演出が、この蜷川の演出だと言える。バートンがこの本で繰り返すのは「シェイクスピアの言葉と自然な言葉の中間地点に存在する「バランス」を俳優が探すべき」(Barton, John, *Playing Shakespeare*, London: Methuen Publishing, 1984, p. 18)。であるが、この「自然な言葉」とは写実的というよりも、日常会話、日常のあるまじいと同じような印象を与えることを意図したスタイルで、演技の専門用語であると述べられている(Barton, *ibid.*, p. 19)。第二章“using the verse”の中で、シェイクスピアのプランク・パース、特に弱強五歩格はその“naturalistic speech”のために用いられている手法であるとも述べている。この弱強五歩格が崩れる場合は、その崩れ方にこそシェイクスピアの演出が隠されているともバートンは強く主張している(Barton, *ibid.*, pp. 28-33)。それゆえ、このverseの文法的切れ目、あるいは、短いせりふによるpause、そして入れ替わる弱強にRSCの俳優たちは神経質に心をくだき、シェイクスピアの意図を読み取ることを強制されているのである。そこで先ほどの蜷川演出『リア王』の岩の落下シーンがどのような弱強を取るのか以下に書いてみた。

Lear                    Let the great gods

That keep this dreadful p<sup>er</sup>u<sup>er</sup>der o<sup>ver</sup> our heads  
Find out their enemies now ①. Tremble thou wretch,  
That hast within thee undivulged crimes,  
Unwhipped of justice ②. Hide thee, thou bloody hand,  
Thou perjured, and thou similar of virtue  
That art incestuous ③.

Close pent-up guilts ④

Rive your concealing continents ⑤ and cry

These dreadful summ<sup>er</sup>ners grace. I am a man

More sinned against than sinning.

Kent                    (A black, bare-headed) (3247-58)

\* That ~ guilts までは本来であれば、間に三行別のせりふがあったが、上演台本では削られており、その二行で弱強五歩格を作っているのではないかと考えられる。

\* ケントのせりふは上演台本では省略されているため

( ) を施した。弱強を示すために記載。

先ほどのRSCのverseの読み方から考えると、たとえば①や②、そして③のような弱勢の直後で岩が落下し、余計なpauseが入ってしまうことが、どれほど俳優たちに違和感を与え、「不自然な演技」を強い、あるいはverseの心地よい韻律と響きに慣れている観客や劇評家たちが、居心地の悪さを感じたかは容易に理解できる。さらに問題なのは、蜷川自身は「対話」という言葉を使って、彼なりに韻律を意識して演

出していたという事実である。ところが結局その演出は耳障りで、尚且つせりふに一向に集中できずに、観客は舞台を見る羽目になってしまったといえる(筆者が観劇したバービカンの公演では、このシーンでは一瞬驚嘆の声が観客から起り、次には失笑と“oh, my god!”といった叫び声が聞かれた)。

(27) 【演出術】、三二一頁

(28) 【演出術】、三二一頁

(29) 結城雅秀「視覚的效果と聴覚の快楽」『テアトロ』一九九九年一月号、六〇―六二頁。結城は「聴覚に快楽を与えるこれらの役者と視覚的效果が結合した」とさへ述べている。

(30) 山折哲雄『お迎えのとき―日本人の死生観』祥伝社、一九九四年、一四五頁

(31) 山折哲雄、前掲書、一四六頁

(32) 山折哲雄、前掲書、一五六頁

(33) 【哲学・思想事典】

(34) And the waters prevailed exceedingly upon the earth; and all the high hills, that were under the whole heaven, were covered. (Gen. 7. 19) (*The Holy Bible: containing the Old and New Testaments*, translated out of the original tongues and with the former translations diligently compared and revised: set forth in 1611 and commonly known as the King James Version. New York: American Bible Society)

(35) He directeth under the whole heaven, and his lightning unto the ends of the earth./After it a voice roareth: he thundereth with the voice of his excellency. (Job.37.3-4, *ibid*)

(36) Danby, *ibid.* p. 22.

(37) 岩崎宗治、前掲書、三四頁

(38) Tyland, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Pimlico, 1998. pp26-32.

(39) 藤田実、前掲書、七〇―七一頁

(40) 岩崎宗治、前掲書、四四頁

(41) 藤田実、前掲書、七六頁

(42) 一九八二年エイドリアン・ノーブル演出、一九九〇年ニコラス・ハイトナー演出、九三年エイドリアン・ノーブル演出。いずれもRSC公演による『リア王』で、上演は全てShakespeare Birthplace Trustの資料室でビデオ閲覧をした。

(43) 「どういつもいつも犬のようにへつらって、『黒い髭も生え揃わぬうちから白い髭をお持ちのように賢い方』などと抜かす」(四幕六場九六―九八行)。リアのこのせりふによつて、第一幕第一場で公然と述べられた、ゴネリルとリーガンのリアへの愛の言葉が、「くへつら」flatterであったことを、彼が認識していることがわかる。「ぼろを着ていれば小さな悪事は透けて見える。／法服や毛皮はすべてを包み隠す」(四幕六場一六〇―一六二行)。この言葉は、第三幕第二場から第三幕第六場にかけて語られた、隠された不正に対する真理を述べている。「俺の不幸を泣いてくれるなら、この目をやろう。／お前のことはよく知っている。お前の名はグロスター」(四幕六場一七二―一七三行)。そして第三幕第四場では認識できなかったグロスターのこともわかるのである。それゆえ、リアが認識に達すると考えられないこともない。

- (44) 蜷川幸雄『リア王』のこと『シェイクスピアハンドブック』  
彩の国さいたま芸術劇場発行、一九九九年、四頁
- (45) 『リア王』のこと、四頁
- (46) Shakespeare, William. *King Lear*. Ed. R. A. Foakes. The  
Arden Shakespeare. London: Thomson Learning, 2001 註  
三八五頁
- (47) 西堂行人『リア王』の二幕目―蜷川幸雄演出『リア王』『シ  
アターアーツ』晩成書房、二〇〇八年春号、九一頁
- (48) 西堂行人、前掲書、九〇頁
- (49) 扇田昭彦『階段としての世界像』『Note 増補 1989-2001』蜷  
川幸雄著、河出書房新社、二〇〇二年、三二三頁
- (50) 「特にこのごろは、装置ではなく、小道具を使うことで観念の  
表側をコーティングしたいって思っているんだと思う。あの  
石もね、リアルな石に見えながら抽象的にも見えるように、  
厳密に、舞台の上ではねない石を作っているわけです」（演出  
術、三二一頁）。