



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, あづさ
Citation	演劇学論叢. 2009, 10, p. 89-107
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97478
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——

菊池あづみ

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クスト研究も数多くなってきた『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つた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。特に第三幕第一場、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つた。すなわち、蜷川自身の自然観は不变であり、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、九年及び〇八年の上演分析をテク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。

—『リア王』における“nature”

『リア王』⁽³⁾は、様々な自然の観念が著されている戯曲だとふえる。古典的批評ジョン・F・ダンビーの『シェイクスピアの自然科学説「リト王」研究』によれば、『リア王』には“nature” “natural” “unnatural” といふ語は四〇回以上も登場する。⁽⁴⁾ 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。それに対しもう一方は、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・ホップスの近代合理主義的、あるいはマキヤヴェリの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。⁽⁵⁾つまりコーディリアに、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、それがコーディリアだと主張する。あるいは藤田実が述べるように、大宇宙の「神」と人間の

『リア王』⁽³⁾は、様々な自然の観念が著されている戯曲だとふえる。古典的批評ジョン・F・ダンビーの『シェイクスピアの自然科学説「リト王」研究』によれば、『リア王』には“nature” “natural” “unnatural” といふ語は四〇回以上も登場する。⁽⁴⁾ 中でダンビーは『リア王』における自然

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。⁽⁶⁾ 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 といふ言葉である。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。⁽⁷⁾ 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 “phyomai” と結びついていた。phyomai は「おのずと生れ、成長し、衰え、死んでゆく」と意味し、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』であったのだ。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った。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じる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」⁽⁸⁾ たと指摘している。そして先述のラテン語 natura という語も、physis と同様に、「生まれる」「生じ

る」「続する」ルンベ動詞 "nascor" 由來する。⁽²¹⁾ ハの画葉が使われたローマ時代もまた、人間と自然は対立関係にはなく、人間も他の生物と同様に「自然」の一部であり、神が自然回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ふ。そこでは「世界の創造者と被造物は明確に切斷分離され、神一人間—自然との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、神はこれらのからまつたく超越してゐる」と述べてゐる。

やうこつた自然観の違ひは英語 nature の意味にも当然のいとながら影響を与へてゐる。○田口の 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. (初田口 1100年) である。據る
2. The inherent and innate disposition or character of
a person. (初田口 1100年) である。後者が人間の本質を
限定した意味であるので、本質性そのものに觸及する
点ではないことは共通してゐる。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 (初田口 1100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といふがでやる。

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みると、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、食らはずかでグロを吐くよくなものなのに、その禍を太陽や月や星のせいにする」(一幕一場一一五一八行) や「ふれけるな、俺は今のとなりの俺だつたら、たとえこの私生児の誕生のとき大空で一番清らかな星がまたたいていたとしても」(一幕一場一二八一三〇行) は、自然と人間の本質の無関係性を強調する」として、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」の対立と深く関わつてゐる。そして、自然の女神と愛された「忍耐強いグリゼリダ」とコーディリアの類似性⁽²²⁾によつて、コーディリアは自然の女神の体現者として愛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. (初田口 1100年) を挙げねらむが、ややくは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」は明かにこ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ぬ自然は、キリスト教的な意味で觸れば

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対峙しながらも、演出家の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*と対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適合が生じることはないと考えられる。

二 嶋川による嵐の演出

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。⁽¹⁶⁾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、風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る。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。嶋川は次のように述べている。「嵐のシンだつて、韻を踏んで石が落ちているんです。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、机をたいてもらつて、それをテープにとつてキューにしている。(中略)また『何とか何とか』あつて、ポンと、韻を踏んでいるように「石を落としてみた」。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で分かる(①～⑤が落下箇所)。

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.

(3.2.49-⁽²⁰⁾60)

ルの視覚的また聽覚的にハラッキハラグな演出は次のよ
うに酷評された。『イングランド・ペント・ハム』紙は「このプロダ
クションへのどの俳優でも、頭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ひない。特にスター・ナイ
ジエル・ホーンのルヒは気にかかる。彼は、この役が自
分の舞台生活へのやむなら公演だとほのめかしていたのだ
から。彼の舞台からの退場が担架に乗つて、ところどころでは

あまらじゅ悲しきやせなふか」⁽²¹⁾と完全に揶揄していの演出
を提げ、ナーリス・ケネディは「ホーンの声が、上から落
ちる砂の滝と転がり落ちる砂のせいで、ほとんど聞き取れ
ない。おたいの危険な演出に役者たちは明らかにやりにく
いわかった。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感を強調しているかの
ようだ」⁽²²⁾と指摘している。

おそらくロンドン公演での酷評をもえて変更したの
であるういとは、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、「コア王が嵐の中で、自然と対話しな
がら落ち続け、自口解体してしまつたのが、明瞭になつ
てしなかつた。イギリスのシェイクスピアで育つてきただ俳
優に対する、僕の遠慮と諂ひが、過信がありました。演
出のちょっとした気後れが大きな傷となつた。ストラット
フォードで『背水の陣』のつもりを見て、嵐の場が弱い
と感じたのです」「唯」の誤算は、ナイジエル・ホーン
の声がリアにあつてゐとはいえたなかつた。くぐもつて
いて空き抜けてこない。キャステイングの失敗をしました
ね。劇評でナイジエルが叩かれたからところではなく
て、天空と戦つて、大宇宙を相手に闘争を挑むものの覇氣
がちょっと弱かつたですね。自然に対する怒りがふつして

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、
ちょっと弱かった」と述べてゐる。

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、自然是岩を
落とすことでそれに応じるという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つたのである。

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「大宇宙を相手に鬭争を挑む」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、伊東の言つ「自然は人間とは別に神
によって創造されたものとして、今や人間の全くあざかり
知らぬ『外なるもの』となつてゐる」、そういつたキリス
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」という行為が自然と人間の間でな
されるとではないのである。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。⁽²⁵⁾

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る。蜷川は、この場における風は叩きつ
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。「観客に衝撃を与えたのはもちろ
んあるけど、日本が地震の国だからなのかな、上から巻き
上げられた石が降つてくるのは、当たり前だとと思うわけで
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。少なくとも僕にとっては違和感がなくて、
上から物が落ちるのが單に好きなんだと思うんですよ」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がなく受け止められている。⁽²⁶⁾

こういつ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、「生の充足感が、死の意識と背中合わせになつていい」「それに、自我の喪失感覚というものが重なつていて」、「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」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、稻村三伯が用いた「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、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。そういう意味で、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、やはり問題となつてくるのは、リアの認識と狂気なのである。

ケントの追放、そしてその後、残つた娘二人の策略によつてリアは何もかもを失つてしまつ。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。そしてフールと共に嵐の中、荒野へと飛び出すのである。この嵐の中で、リアは狂気へと陥つてしまふが、そこには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！

稻妻よ、電光石火の硫黄の火、

柏の大木をつんざく落雷の先触れよ、

この白髪頭を焼き焦がせ！天地を搖るがす雷よ
地球の丸い腹を真っ平らに叩きつぶせ！

大自然の鋲型を打ち壊し、

恩知らずな人間の種という種を

ただちに破壊しろ！

三 『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、リアの狂氣が初めて表面上に現れた場面と考えてよい。王位放棄、コーディリアと

このせりふに見られ、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、風見の鶴を飲み込
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。⁽³⁴⁾また「」の白髪頭を焼き焦がせ！

天地を搖るがす雷よ／地球の丸い腹を真っ平らに叩きつぶ
せ！」には、ジュピターだけではなく、ヨブ記に登場する
神の稻妻のイメージを見る事もできる。⁽³⁵⁾しかし、ダンビー
が指摘するように、キリスト教の神によって作られた自然
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どおり、この場面は創造以前の「無」
や「非存在」を表している。⁽³⁶⁾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

罪（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⁽³⁷⁾こ
される disorder という意味も読み取ることができる。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ふ不オ・プラトニズムの考え方がある。⁽³⁸⁾この嵐の中で、リアは己が解体されることを望む。そして

「大自然の鎌型が打ち壊」された時に、それまで気付かなかつた己の小ささを知り、」の現実と向き合つたとき、リアの感情は「」の白髪頭へと移り変わつていくのである。

リア この恐怖の快樂に

思う存分ふけるがいい。」にいるのは貴様らの

奴隸だ、哀れで、よぼよぼで、無力で、さげやまれた老い
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、ああ一汚いぞ！
(三幕一場一八一一四行)

リア こんな夜に

閉め出すのか！土砂となつて降れ、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！

(三幕四場一七一一〇行)

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

まつたのか？

(三幕四場四八—四九行)

リア 裸一貫の慘めな者たち、お前らもどこかで
この無慈悲な横殴りの風雨をじっと耐えている
のさ。

頭を隠す家もなく、飢えた腹を抱え、

て 風が通り抜ける穴だらけのほろを纏い、どうやつ

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りアの前に、エドガー扮する「きちがい」トムが登場する。リアは彼の鬼

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

何も取つておけなかつたのか？すべて譲つてしまつた。

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、「眞実」に気付かせる力⁽⁴⁾、あるいは倫理的変革を人間にもたらす力⁽⁵⁾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なこととは想像に難くない。

その典型的な上演として、一九八一年、一九九三年にいざれもエイドリアン・ノーブルによつて演出された R S C 『リア王』が挙げられる。⁽⁶⁾ この二つの上演での嵐は、非常に凶暴な自然となつて現れる。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、リアとフール、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、スマーケが立ち込め、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ー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、舞台背景に當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、紗幕がゆっくりと上がると、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。リアとフー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っていない。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。リアとフー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つており、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、リアが狂氣の中でこそ見える真実「狂氣の中に理性がある」（四幕六場一七一行）状態になる箇所はある。⁽⁴³⁾だがその一方、リアがたとえ狂氣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つ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つ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。俺が全能だと言つた。嘘だ。俺だつて熱病には勝てん」（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」として考へていた。「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つた転落なんですが、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淒まじさを、私は自分の『リア王』⁽⁴⁴⁾でやりたかった。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が。

前章で述べたとおり、シェイクスピアは狂気に陥つ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が」⁽⁴⁵⁾と触れて

はいる。しかし、「何も見えない目」とは、狂気に陥つ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、見えなくなるということである。

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、分かつていいのか?」(四幕六場一九五一九六行)が、第五幕第三場まで登場しないリアにとって、最後のせりふであることからもよく分かる。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風である。

リア 呴えろ、呴えろ、呴えろ! 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。

(五幕三場二五五一七行)

リアのせりふは明らかに第三幕第一場の嵐を連想させる。⁽⁴⁶⁾そして彼は本当にもう何も認識できなくなるのである。「羽根が震えた。生きている!」(五幕三場二六三行)ではコ一ディリアの死を現実として受け止める「」とができない様子

が分かる。彼の目は完全に曇ってしまつていて、「目が霞んでな。ケントではないか?」（五幕三場「七九行」と一瞬ケントのことが分かつ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とはいえない。第三幕第一場、第四場の嵐は、このようすに第五幕第三場にまで影響を与える。

蜷川の場合、テクストが示すとおりに、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、それが顯著に見られる。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！

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！

（五幕三場二〇四一〇九行）

死ぬ間際の言葉となるこのせりふには、コーディ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が、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ィリアの死を理解しようとすると心を、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、彼はコーディ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、愛する娘とフレー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 蜷川の自然観に見られる演出の美学

以上のように、「嵐」という共通項によつて、『リア王』

は第三幕第一場から最終場の第五幕第二場まで結ばれてい
る。最終場でリアが認識できないまま終わつたという解釈
は、『リア王』の解釈として、自然は何もリアに与えるこ
とはなかつた、最期まで無であつ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
で終わつてしまつたといえる。この解釈は〇八年の再演に
おいても変わつてはいない。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。⁽⁴⁾しかし、ただ何もかも剥奪し、リアを無にして
しまうコット的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つてゐる。
岩の落下箇所は以下のようになつてゐる。

リア 天の動乱をつかさどる
　　大きいなる神々に
今こそ眞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

おいても変わつてはいない。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
しまうコット的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つてゐる。
岩の落下箇所は以下のようになつてゐる。

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
下してゐる。劇評では「灰色といつ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うと
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つたよう
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、リア役の平幹一朗がより蜷川
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。

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
　　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。

(32.47-58)

だが、なぜ岩の落下が「対話」と考えられるのであるうか。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、「社会の階層にかかる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段に位置する⁽⁴⁹⁾」と指摘している。つまり、卑小なりアの間いかけに、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⁽⁵⁰⁾。それゆえ、『リア王』の自然は単なる崩壊や破壊と考えてはならない。卑小な人間の問い合わせに応える自然には、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つた。そのことが、リアの「何も見えない」狂氣を生み出し、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は、本質的な対話は成立しなかつたと考えられる。

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『想い出の日本一萬年』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『オレスステス』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。演出家が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一次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、「何も見えない日」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つてゐる。蜷川の嵐には、それまでのRSCの伝統に沿つた、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

いつた側面はない。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」は蜷川にとって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せず、ただ孤独へそして狂氣へと突き進んでいくリアの姿は、いつ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の演出によつ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見抜くことができる。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つて統一性を持ち、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。九年の嵐の演出はテクストの誤謬、そして蜷川が考える自然観の誤謬によつ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二三日～一〇月一一日@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二十五日～一月二〇日@バービカン・シアター、SUA公演同年一二月四日～二〇〇〇年一月二六日@ロイヤル・シェイクスピア・シアター キャスト リア王：ナイジエル・ホーン、道化：真田広之、ゴネリル・シャーン・トマス、リーガン：アナ・チャンセラー、コーディリヤ：ロビン・ウイーバー、エドガー：マイケル・マロニー、エドマンド：ウイリアム・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）】二〇〇八年一月一九日～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、コーディリヤ：内山理名、エドガー：高橋洋、エドマンド：池内博之、グロスター伯爵：吉田鋼太郎、ケント：蜷川哲朗 他

(2) 描稿「一九九九年の蜷川幸雄演出『リア王』——道化の演出を中心にして」（『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) ユーダー・ルワード「はなし」『コトハ』における「田然」
ユーダー・ルワード、安西徹雄監修、荒竹出版、一九七六年、
四〇頁
- (4) Danby, John F. *Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of
'King Lear.'* London, Faber and Faber, 1949, p.19.
- (5) 和訳未訳「コトハ」に於ける〈田然〉と〈博俗〉—中世文
学の根柢かど』ユーダー・ルワード監修、前掲書、一一一
五五頁
- (6) 藤田実「『リヤ王』のネオ・トラリックの「田然」」ユーダー・
ルワード監修、前掲書、五七一六〇頁
- (7) Simpson, John and Edmond Weiner ed. *Oxford English
Dictionary: additions series.* Oxford, Clarendon Press, 1993.
- (8) 千川暉風編『ギリシャ語辞典』大学書林、一九九六年
- (9) 廣松涉他編『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」「講義・比較思想3—21世紀の
問題を求めて」北樹出版、一九九一年、一一一頁
- (12) "natura" に 関 し ハ ザ Glare, P. G. W. edit. *Oxford Latin
Dictionary.* New York, Oxford Univ. Press, 2006. や "nascor"
に関するには國原吉之助編『古典ハテン語辞典』古典ハテン語
辞典、一〇〇五年を参照。
- (13) 中村元監修『比較思想事典』東京書籍、一〇〇〇年
- (14) 松岡和子訳「リヤ王」やくも文庫、一〇〇四年
- (15) 「強烈なゲリゼルダ」はボッカチオ、ペトロルカ、チモーキー
- (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) 嶋川幸雄・長谷部浩『演出術』紀伊國屋書店、三一〇頁
- (18) 嶋川が上演で使用したオリジナルのテクストであるため、セ
リフのさへかが省略されてしまう。しかし、引用箇所を明記
するたまに、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ある。アーデン版の原テクストと区別するために、引用箇所には下線部
を引いた。アーデン版を使用する理由は、〇八年の再演の際
用ひてこれまでのテクストが松岡和子訳の『リヤ王』(ちくま文庫,
一〇〇四年) であり、訳者あとがきにアーデン版を原文テクス
トにしてあ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. Octotber. 1999.
- (20) Kennedy, Dennis. *Looking at Shakespeare. 2nd ed.*
Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001. p. 324.
- (21) スムト・ラムヘーネーの演じの上演分析の指導者は、筆者が
一〇〇一年五月～六月、京都府立大学学術振興会の援助金に
より、在外研究で訪れた Shakespeare Birthplace Trust で上
演シナリオを閲覧し、摘要した資料からの起りとしたものである。
- (22) 高橋豊「嶋川幸雄伝説」河出書房新社、一〇〇一年、二四頁
- (23) 「演出術」、一一一七頁
- (24) 【哲学・思想事典】

以上記された物語である。

(25) [新序・恩賜事典]

(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見える。バーレーがこの本で繰り返すのは、「ハハイクスピアの言葉と自然な言葉の中間地點に存在するハハス」を俳優が探す、(Barton, John. *Playing Shakespeare*. London: Methuen Publishing, 1984, p. 18) であるが、この「坦然な軽葉」とは実的ともいふかも、日常会話、日常のやるおこと回しよが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くる(Barton, *ibid.* p. 19)。第11章、"using the verse" の中で、ハイクスピアの「ランク・ベース、特に弱強五歩格はその "naturalistic speech" のために用いられる手法である」とある。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ふのが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の俳優たちに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『リ亞王』の岩の落ト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 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 guilty ④
Rive your concealing continents ⑤ and cry

These dreadful summoners grace. I am a man
More sinned against than sinning.

Kent

(A black, bare-headed) (3.2.47-58)

* That ~ guilty ⑥は本来であれば、題[...]行前のやうやくがあったが、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のよが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る、「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。ついに問題なのは、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

出しへいたとこら事實である。ルルのが結局その演出は耳障りだ、尚且つセリフに向に集中でありますに、観客は舞台を見ゆる羽田になつてしまつたところ（筆者が観劇したバービカンの公演では、ルのハーフでは一瞬驚嘆の声が観客から起り、次には失笑へ“oh, my god!”へこつた叫び声が聞かれた）。

- (27) 「演出術」、111-11頁
(28) 「演出術」、111-11頁

(29) 結城雅秀「視覚的效果と聽覚の快楽」『トトロ』、一九九九年一一月号、六〇一六一頁。結城は「聽覚に快樂を与える」けれど役者と視覚的效果が結合した」と述べてゐる。

- (30) 山折折雄『お迎えのルル—日本人の死生觀』祥伝社、一九九四年、一四五頁
(31) 山折折雄、前掲書、一四六頁
(32) 山折折雄、前掲書、一五六頁
(33) 「新幹・略釋事典」

- (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) 須崎宗治「前掲書」111頁

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

(39) 藤田実、前掲書、七〇一七一頁
(40) 岩崎宗治、前掲書、四四頁

(41) 藤田実、前掲書、七六頁
(42) 一九八一年ハイドリッヒ・ノーブル演出、一九九〇年ニコラス・ハイトナー演出、九三年ハイドリッヒ・ノーブル演出。いずれもRSC公演による『リートH』で、上演は全てShakespeare Birthplace Trust の資料室でシドニア開覧をした。

(43) 「ミシシーウィーの大のまへ」とへひいて、「黒い髪も生え揃ねないわからぬ白い髪をお持ちのまへに賢い方」などと抜かす」(四幕六場九六一九八行)。リトの「のせらふによつて、第一幕第一場で公然と述べられた、カネリルとリーガンのリアへの愛の言葉が、「くひふべ」flatter であつた」とを、彼が認識してゐる。法服や毛皮はすべてを包み隠す」(四幕六場一六〇一六一行)。ルの言葉は、第三幕第一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ゐる。「俺の不幸を泣いてくれるない、ルの田をやふべ。お前のルはよく知つてゐる。お前の名はグロスター」(四幕六場一七一一二行)。セント第11幕第四場では認識できなかつたグロスターのいふるわかるのである。それゆえ、リアが認識に達すると言ふべきではない。

(44) 蜷川幸雄『「リア王」の「」』【シェイクスピアハンズブック】

彩の国「たまたま藝術劇場発行、一九九九年、四頁

(45) 「「」の「」」、四頁

(46) Shakespeare, William. *King Lear*. Ed. R. A. Foakes. The Arden Shakespeare. London: Thomson Learning 2001 誌、

二二八五頁

(47) 西堂行人「「リア王」の一幕目—蜷川幸雄演出『「リア王」』『ハ

アターハーク』晚成書房、二〇〇八年春号、九一頁

(48) 西堂行人、前掲書、九〇頁

(49) 肩田昭彦「階段としての世界像」【Note 増補 1969-2001】 蜷

川幸雄著、河出書房新社、二〇〇一年、二二二三頁

(50) 「特に「」の「」は、装置ではなく、小道具を使へ」とて観念の

表側を「一テイングしたいって思つてゐるんだ」と思つ。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つてゐるわけです」(『演出術』、二二二一頁)。