



Title	一九九九年の蜷川幸雄演出「リア王」：道化の演出を中心に
Author(s)	菊池, あずさ
Citation	演劇学論叢. 2004, 7, p. 196-227
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97516
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

一九九九年の蜷川幸雄演出『リア王』

——道化の演出を中心に——

菊池 あずさ

はじめに

一九九九年、蜷川幸雄演出による『リア王』は「これは演劇的事件だ」と称された。ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー（以下RSC）の歴史上初東洋人演出家として、蜷川幸雄が演出を手がけ、主演にはイギリスの国民的人気俳優ナイジェル・ホーソンが、またフル役には、カンパニーで唯一の日本人として真田広之が抜擢されたという点で、非常に画期的であったからである。稽古は日本の埼玉県彩の国さいたま芸術劇場において五週間を越える期間行われ、その後、日本で世界初演を済ませ、イギリス公演へと入った。日本では彩の国芸術劇場で、イギリスではロンドンにあるバービカン・シアターで上演したのち、ストラットフォード・アポン・エイヴォンのロイヤル・シェイクスピア・シアターに移った。商業的大成功に幕を閉じたにもかかわらず、批評においては関係者の期待と裏腹に、日本とイギリスで評価が大きく分かれた。全体的に好意的な日本の劇評に比べると、イギリスのプレビュー翌日の各紙は大半が酷評した。

ああ、このプロダクションは、この万人の共感を呼ぶ才能あふれる喜劇俳優が、賞賛の歓呼の中で、引退の花道を歩む道を閉ざしてしまったのだ。(中略) 英国の俳優と仕事をするとき、蜷川は弱点を露呈する。つまり人物解釈や、テクストの掘り下げよりも、明らかに演劇的效果を大切にするという点である。傑出した俳優達は、何のよりどころも与えられず、自分の技術を頼りにするのみなので、時には他の作品を演じているように見えてしまう。(中略) しかし、この作品を本当にもて余していたのは蜷川なのである。¹⁾

プレビュー後の新聞ほとんどがこのような辛辣な評価を下したが、翌日には他紙にこれらの劇評を批判する記事が掲載され、週末には好意的な批評が出現するといった非常に興味深い劇評の流れになった。²⁾ しかしながら、総体的に酷評であったことに疑いの余地はない。すでに実績がある評価の高い演出家と俳優が組んだ上演が、なぜこれほどまで非難されたのか。リア王役のホーソンは次のように憤りをあらわにした。

劇評家は先入観を持って劇場にやってきた。ニナガワさんが外国人で、私が最近ずっと映画をやっていることに反発して、二人とも叩かれた。(中略) 伝統的な演出・演技法でないと排除するというのは、英国演劇界のものすごく保守的な考えで、彼らは恥じるべきだ。私達がやろうとしたことは間違っていない。³⁾

公演終了直後ゆえ、彼のコメントには冷静さが多少欠けているが、劇評に対する怒りは伝わってくる。だが当人が問題としたのは、演出、演技への評価そのものと言うよりも、もつと俗物的な批評家達の悪意であるように思える。その二年後の二〇〇一年に他界したホーソンは、自身の最後の舞台が酷評されたことに対して、死の直前まで憤慨し続けていた。二〇〇二年六月、彼の自伝が英国で出版されたが、発売一週間前の『サンデー・タイ

ムズ紙』が一面で取り上げたそのタイトルは「最後の闘い」(“The Last Battle”)であった。この自伝の中には彼の役者人生と共に、この公演において、数々の厳しい劇評がいかに彼を傷つけたかが書かれている。¹⁾

またホーソンだけではなく蜷川を含め、このプロダクションに携わった人々は、様々なインタビュアーや著書の中で、今なおこの公演について言及している。²⁾ これらの事実が示すのは、九九年に日英両国で起こった蜷川演出『リア王』をめぐる評価に対して、関係者それぞれが納得しておらず、不満を抱き続けていること、つまりこの上演がシェイクスピア上演史において、どのような位置づけになるのか誰も明示してこなかったということである。

今回私がこの論文で試みることは、この上演の意義を再考することである。最終的には、酷評された一九九九年『リア王』公演の、シェイクスピア上演史における重要性を明示したい。はじめに、蜷川によるシェイクスピア演出のそれまでの評価を見直しながら、蜷川のシェイクスピア演出方法と、現時点に至るまでの演出の変遷を考察する。次に、具体的に九九年の『リア王』におけるテーマと演出を分析しながら、過去のイギリス人演出家による『リア王』との比較によって、とりわけフルについて検討する。そして最終的に、この公演がシェイクスピア上演史に残した功績について言及したい。

一 蜷川の『リア王』演出

一九七四年、『ロミオとジュリエット』で初めてシェイクスピアを演出して以来、蜷川のシェイクスピア演出プランの根底に、現在も留まり続けるひとつのイメージは、ミハイル・バフチンの『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』に描かれている情景であった。彼は演出に際して、カーニバルが持つグロテスク・リアリズムを舞台上に現出させることをまずもって意図している。もちろん、今回の一九九九年『リ

「ア王」でも、その構想が持ち込まれている。「イギリスのシェイクスピア劇に、僕が必ずしも感心していないことがある。今の知的な戯曲のアプローチでは、取り逃がしているものが大きいと思う。僕は、もう少し不合理な、大衆的な猥雑さのあるシェイクスピア劇を作りたい」と、蜷川は民衆の躍動するエネルギーを再現しようと考えていた。

蜷川演出と云えば、ジャポニスムに彩られたスペクタクル重視の演出として一般に認知されているが、その演出方法は現在に至っては大きく様変わりをしている。特に九〇年代において彼のシェイクスピア演出は、英文学者で翻訳家の松岡和子との共同作業によつて、彼個人のアイデアを強引に舞台におしつけるのではなく、テクストの正しい読みを把握し、スタッフ、キャストの意見を取り入れて作り上げていく、本人が「アドリブ」と呼ぶ演出法に変化した。その変遷期の渦中九五年に、蜷川は真田広之主演『ハムレット』を手がける。この作品は九八年に再演され、ロンドンのバービカン・シアターでも上演された。そして、このロンドン公演の真田演じるハムレットを観たのが、ナイジェル・ホーソンであった。彼は、すでに自身主演が決まっていた翌年のRSC公演『リア王』の道化役として、真田広之を指名したのである。

ホーソンにとつて、演出家「ニナガワユキオ」と仕事をする 것도、出演依頼に即答した要因であった。蜷川はすでにそれまで海外、特にイギリスで上演されたシェイクスピア劇、ギリシア悲劇の上演において絶賛されており、世界で最も影響力があり、最も革新的な舞台演出家の一人として、認知されていたからである。ただし、その評価に関しては、日本語及び日本伝統文化を正確に理解せずに、ニナガワの日本の伝統芸能を利用したスペクタキュラーな演出を、そのビジュアル面ばかりに気をとられ、絶賛する実状が少なからずあったことだろう。喜志哲雄は「間違いない彼ら（多くのイギリスの批評家）の目はエキゾティシズムによつて曇らされている」と述べ、またシェイクスピア劇と日本の伝統芸能が持つ根本的共通性を無視して、歌舞伎や、能の要素を多用する

蜷川のビジュアル重視の演出も批判している。つまりオープンな空間、言葉重視という点でシェイクスピア劇と日本の伝統劇は密接な関係性があるにもかかわらず、蜷川の演出にはそれらへの配慮が全くないと主張する。しかし、現在の蜷川のシェイクスピアに対するアプローチは、明らかに変化しており、特に今回のRSCとの上演においては、喜志のこの批判はあまり適切なものとはいえない。それは、英国人俳優と組んだという点においてだけでなく、蜷川のテキスト解釈、演出方法自体が示していると思われる。

それでは蜷川にとって、シェイクスピア戯曲とはいかなるものか。彼は、次のように語っている。「観客席の様々な生活者の意識や欲望を満足させる全ての答えを持っている。シェイクスピアの作品には人生のディテールが全部入っている。やればやるほど、この人は人生をよく知っていて、世界と人間に対する認識の達人だなあと思う。舞台で語られる言葉や観念に、世界の構造の全てが入っているんですよ」。どのような極端な演出方法をとっても、シェイクスピアの世界にはそれらを包含する大きな力があるとも述べている。⁹⁾

蜷川はそのスペクタキュラーな演出ゆえに、戯曲も切り刻むタイプの演出家に思われがちであるが、蜷川自らが述べているように、「シェイクスピアの言語体系に挑む」というと、僕が単純にその言葉の置き換えをした¹⁰⁾り、戯曲構成の大変更をするというように誤解する人がいるかもしれない。しかし僕は、シェイクスピアに限らないが、原則として戯曲のせりふはいじらないことにしている」と¹⁰⁾いうのが事実である。今回の上演台本に関しても、「シェイクスピアだけではないのだが、蜷川は戯曲のせりふをカットしたり、勝手に書き換えることはしない。ト書もきちっと守る」と¹¹⁾記されている。確かに、ト書きから、場面の上演順まで忠実に守っている。しかし、後述するように実際には重要な箇所でせりふのカットが見られ、それが上演に新しいものを付け加えている。¹²⁾蜷川にとってシェイクスピアを演出する際、まず行うことはテキストの中で起きてくる出来事と、自分との共通項を探すことである。この作業について蜷川は「読みながら、必ず『私』と重ね合わせて行き、私自身が実感

を持てると、一般的なシェイクスピアではなくて『私のシェイクスピア』になって行きます。「私」を通さない表現など高が知れていますし、そんなものは評論家の分析でいいと思います⁽¹⁴⁾と述べている。たとえば今回の上演では、「娘」がいるという共通項を挙げて、リアと「己」を重ね合わせている。「なぜ幕明けで三人の娘に対して、言葉によって自分への愛を語らせるのか。男は女性達と違って、子供が自分のものだという実感をもてないからではないかと。(中略)言葉によってしか他者をはかることができない。『リア王』は父親が宿命として持った存在の悲劇でもある⁽¹⁵⁾」と述べる彼の解釈には、リアのこの「認識されたい」という願望を、「ひとりの男性が普遍的にかかえこむ子どもに対する問題」として読み取ったことが示されている。こういった共感こそが蜷川にとつては最も重要な要素で、彼は一般的な解釈ではなく、彼自身の解釈を軸に演出している。蜷川はまた、日本人である自分がどのように演出できるであろうかと考える。日本の伝統芸能を用いることへの説明として、日本の観客の集合意識に訴えるためと言ってはいるが、先述の演出家自身との共通項という点においても、日本的演出はやはり不可欠であろう。さらに、蜷川はシェイクスピアを規範にしてきた新劇への対抗精神も明らかに述べている。「日本人がシェイクスピア劇をやることについては、一つ、大きな不幸があるということである。そもそもシェイクスピア劇は日本にない演劇がヨーロッパから移植されたものだが、それだけでなく、(主に新劇の初期の人たちの趣味嗜好から)日本の演劇のある種の規範となってしまうていた。そのため、シェイクスピアを日本でやるときには移植という原型崩しだけでなく、意味のない規範を打破するための崩しをもう一回しなければいけないという二重性を持たざるをえなくなっているのである⁽¹⁷⁾」。つまり彼はイギリス演劇を日本に移植するという行為だけではなく、それまで日本に根付いてきた新劇的シェイクスピアを覆すという二重の演出方法を行ってきた。しかし、今回の公演では新たな課題が登場した。日本とイギリスでの上演ゆえ、対象となる観客が日本人だけでなく、イギリス人も含まれること、同時に新劇ばかりでなく、シェイクスピア演劇の「本場」イギリス

演劇界への挑戦というものである。¹⁸⁾

九九年より以前に、蜷川は日本語による上演で『リア王』を、一九七五年及び一九九一年に演出している。¹⁹⁾ 当時、彼の考えていたテーマは「転落する人間の物語」であった。²⁰⁾ 演出もそのことが視覚的に明確なように、一幕二場のエドモンドの登場を、エドモンドが傾斜のある舞台を転がりながら登場するといった表現をとった。ただしこの演出を「スペクタクルに走りすぎている」と振り返っている。それゆえ今回の上演の際には、何もない空間に近い舞台で、俳優の演技を中心に据えられている。また、舞台装置の動く強さよりも、人間の心が動く強さを明瞭に打ち出さなければと考えていた。²¹⁾

なにより、九九年の『リア王』が過去の演出作品と大きく異なるのは、「転落」の解釈に加えて、「目の物語」という新たなテーマを据えたことである。これについて「そこで、これは『目の物語』なんだ、と私は飛躍するわけです。つまり、正しいものを、あるいは本当のことを発見できない、そして、そこまで自分を追いつめた経験を持たない、いい気な老人になった二人の父親の物語だと。その象徴というのは『目』なんだと」と蜷川は述べている。

確かに『リア王』のテキストには「目」にまつわる言葉が多く用いられている。それらは特にテーマと関わる重要な場面で必ず現れる。たとえば、リアの国分割の箇所において、ゴネリルは「私のお父様への愛は言葉に尽くせません。／私の目（“eyesight”）よりも、無限の自由よりも大切な方（“I:155-56”）と賛美する。ここでは、“eyesight”と「無限の自由」が同列に置かれている。ゴネリルが愛情表現に視覚的用語を取って用いることから、この物語における「目」の重要性が推察できる。また、リーガン夫妻がグロスターを拷問する場面では、「だが、いいか、残酷な娘らにすぐさま天罰が下るのをこの目で見てやる（3:7:64-65）」と叫ぶグロスターに対して、コンウォールは彼の目をくりぬき、踏みつける。視覚的な器官を奪われたことで、グロスターは『リア

王』における最大のテーマ「世界の認識」へと到達するのである。荒野を彷徨う盲目のグロスターは「目が見え
たころには蹟いた。よくあることだ、／頼りになるものがあれば油断する (4:121-23)」と語る。彼は己の人生
を省みて、目があることよって、真実が見えなかつたことに気づく。肉体的に見えていても、精神的に見える
とは限らず、むしろその油断が精神的盲目に強く結びついている。さらに物語が展開すると、この目の描写はま
すます明瞭に姿を現す。

リア ほほう！ということとは？顔に目が無く、財布に金無しか？目の障害は重く、財布は軽いのだな。だ
が、この世の成り行きは見えるだろう。

グロスター はい、感触で、痛いほど。

リア 何だと！気でも狂ったか？目が無くてもこの世の進み行きは分かるものだ。耳で見ろ。いいか、あそ
こで裁判官がこそ泥に毒づいている。よく聴くんだ、耳を貸せ。二人が入れ替わった、さあ、右か左
か当てっこだ、どっちが裁判官で、どっちが泥棒か？
(4:6142-50)

リアは狂気という精神的「盲目」、グロスターは肉体的「盲目」と別の形をとっているが、本質にあるのは、
「目」がないときにこそ、真実が見えるという矛盾した事実である。「目」を失くして初めて、リアもグロスタ
ーも世界を認識できるのである。ジェイ・L・ハリオによると、一般的に『リア王』は、この目の描き方から、
最終的にリアの自己と他者への「認識」につながる物語だと解釈する見方が強いようである。²⁴しかし、蜷川は「最後
まで何も見えない目」を解釈の軸としている。それは、次のような場面に現れるリアの狂気を意味している。

リア 介添えはいないのか？一人きりか？

これでは男と生まれても泣き男になるしかない。

目を如露がわりに使ひ

秋の庭の土ぼこりを鎮めよう。

紳士 陛下――

リア 俺は立派に死んで行く、

一部の隙もない花婿のように。何！陽気にやるぞ。

おい、おい、俺は国王だ、お前たち、分かっているのか？ (4.6.190-96)

ここでのリアは、王としての権力を失っているにもかかわらず、まだ王であることを主張しようとしている。先述の狂気に陥っている中で、世界の認識とは反対に、このリアは現実を受け容れられず、真実が見えていないのである。つまり「狂気の中の認識」に対し、こちらは「狂気の中の狂気」Ⅱ「最後まで何も見えない目」である。今回の演出には、蜷川のこの新たなテーマが一貫して流れている。特に「フル」の存在は、テーマ「何も見えない目の物語」の考察に不可欠な要素の一つである。とりわけ、九九年『リア王』では、日本人俳優真田広之がその役を演じている。本論では、蜷川『リア王』を再考するにあたって、フル演出に重点を置いて、議論を進めることにする。

二 英国上演史におけるフル

ここでは、『リア王』のフルの役割を、イギリスにおける批評史と上演史の中で簡単に概観し、蜷川演出によるフルとの差異を明らかにしたい。

宮廷のフルは王侯貴族に召抱えられていて、宴席などで人々に毒舌をはいたり、滑稽な身振りや言葉使いを使ったりして人々の笑いを誘う人である。フルは中世ではすでに職業として確立していて、その目印となる鈴のついた頭巾とまだらの着物を着用してさえずれば、高貴な人にも罵言を浴びせかけることが慣習として許されていた。²⁶⁾しかし、『リア王』におけるこのフルは、劇的效果としても、様々な意義を多く付随させられてきた。その存在意義をどのように解釈するかによって、フルの扱い方が多様に変化していく流れが、批評史上に明示されている。

まず新古典主義の時代に、批評と上演両方に大きな影響を及ぼすネイハム・テイトによるテイト版ハッピー・エンディング『リア王』が登場する。テイトはフルを秩序を乱すものとして削除する。ロマン主義時代になると、批評においてはフルは復活するが、上演におけるフル登場は二十世紀初頭まで待たなければならなかった。ロマン主義時代のフルはリアの最も恩義心厚い友人であり、最も賢い相談役としてみなされる。道化服を着ながらも理性を持っていると評された。リアリズムの時期、フルの言葉の無意味さが批判の対象となる。二十世紀に突入すると上演での復活とも関係して、フル批評が盛んになる。またそれまで善人として捉えられてきたフルの悪意についての指摘がなされる。フルはステージ外において、いかなる理念にも従わない。あらゆる法、裁き、秩序も拒絶する。残酷さを理解しており、勧善懲悪をもたらす自然の脅威、あるいは神や神軍といった超自然に、何の幻想も慰めも求めていないフル像が登場する。²⁶⁾

蜷川演出のフールを考察する前に、六〇年代以降の上演において、おそらく最も重要とされるフール演出について述べておく必要があるだろう。八二年エイドリアン・ノーブル演出の『リア王』で、アントニー・シャーが演じたフールである。²⁷ 一幕四場での登場シーンに、その特徴が集約されていると言えよう。ケントがゴネリルの家来オズワルドをつまみ出した直後に、フールの高らかな声が聞こえる。「おいらもそいつを雇ってやるよ。道化のとさか帽だ、とっておけ。(ケントに自分の帽子を渡す) (1493-94)」ここで極端な内股で歩きながら、フールは登場し、リアの腕をすりと通り抜ける。²⁸ リアの愛情に皮肉でこたえるフール像が垣間見える。次に「どうだい、おじちゃん、おいらにもとさか帽二個と娘が二人あつたらなあ! (14103-04)」と言いながら、フールはリアの膝の上に、当たり前のように座り、腹話術の人形のようにリアの口の動きにあわせて話す。「リアの影 (14222)」とさうフールのせりふどおり、リアの分身のようである。またリアの「おい、口のきき方に気をつける。鞭だぞ (14108)」と言う箇所では、二人の主従関係が、虐待に近いリアの圧倒的優位さはらむことを暗に示している。実際演出の際にリアのフールに対する、極度の暴力が見受けられる。²⁹ しかしまだこの場面では、フールの戯言も寛容に受け止められ、おびえながらもフールは歌をリズムカルに歌うのである。これを聴きながら、周りの従者達は手や足でリズムをとる。リアもこのフールの忠告と取れる言葉を余裕の態度で聴く。ここではまだリアの王位放棄に対する悲観的な意識を、フールさえも強く感じていないようである。なぜなら続くシーンでも彼はあらゆる芸を披露する。まるで、曲芸のサルのように演じるのである。

ノーブルのフールが様々な点で革新的であることをアレクサンダー・レガットは次のように説明する。「赤鼻をつけ、内股でびっこを引きながら歩くことで、外的、内的に解放されるフール像を作り上げた。奇妙、大げさ、諷刺的であり、この上演において、最も現代的で劇的であった。このフールは「人」というより『役』であった。フールとリアはまるで漫才コンビを組んでいるかのようで、ヴォードヴィルの演技をし、スイスの道化師

グロックのようにバイオリンを弾く。フルとリアの近親性にも重点がおかれ、別々のキャラクターではなくて、リアの観念として存在している。しかしシャーの演技があまりにも際立っていて、観客がリアではなくフルに注目してしまったため、三幕六場のフル退場後は、劇のバランスが崩れてしまう結果になる⁽³⁰⁾。

先述の通り、様々にフルの存在意義を解釈される「リア王」において、フルを考察する時に欠かせないのが、フル登場の最終場となる三幕六場である。三幕六場はテキスト上多くの問題を含んでいる場面である⁽³¹⁾。ロジャー・ウォーレンによると、フォリオ版における三幕六場の大きな改訂（模擬裁判とエドガー・独白の削除）の一説として、シェイクスピアがクォート版のストーリーに満足していなかったからであろうとする意見がある⁽³²⁾。つまり三幕六場の模擬裁判で、リアの狂気の中で発する言葉に、いかに真理があったとしても、狂人が三人もいるため観客が誰の言葉に集中すればいいのか混乱してしまうのである。たとえば前章に登場した四幕六場一五〇行目におけるリアのせりふ「どっちが裁判官で、どっちが泥棒か？」こそ、三幕二場、三幕四場、三幕六場で繰り返し狂人リアの口から述べられる以下の言葉の集大成と言って過言ではない。「震えおののけ、恥知らずな卑劣漢、／密かに悪事をおかしながら／正義の鞭を免れおつて(3.2.51-53)」「お前は真正正銘のモノだ。人間、衣装を剥ぎ取れば、お前のように哀れな、赤裸の、二本脚の動物にすぎない(3.4.104-06)」「武器だ、武器だ、剣だ、火炙りだ！法廷まで買収されたな！／悪徳判事、なぜあの女を逃がした？(3.5.34-35)」といった衣装の下の不正、裸の人間の正直さに関する言及は、最終的にリアの「耳で見ろ」となって完成される。しかし三幕六場模擬裁判では、リア以外に狂人が二人もいるため、観客が誰の言葉に注意すべきかわからなくなってしまう。よって、模擬裁判を削ることで、リアの四幕六場で述べるせりふは衝撃度を損なうことなく、劇的に受容される。以上のことから、上演の際、この二種類のテキストをどのように扱うかで、演出家の解釈が読み取ることができると言って良いであろう⁽³³⁾。

エイドリアン・ノーブル演出における三幕六場は、フルの退場の仕方を斬新に解釈したことで、非常に評価されている。

リア 次はリーガンの解剖だ。心臓に何が生えているか調べてみる。心臓がこんなに堅く冷たくなるには、体の造りに何か原因があるのかな？（エドガーに）お前を私の供回り百人に加えてやる。ただし、そのいで立ちは気に食わない。ペルシヤ風と言いたいのだろうか、着替えてもらうぞ。

ケント さあ、陛下、ここに横におなりになり、しばらくお休みください。

リア 音を立てるな、音を立てるな。垂れ幕を引け。

そう、それでいい。朝になったら夕食にしよう。

道化 じゃあ、おいらは昼になったら床に入ろう。（3.6.73-82）

三幕六場の模擬裁判において、狂ったリアがリーガンの心臓を解剖しようとナイフでクッションを切り裂き始めた時、ドラム缶の中に立っているフルも巻き添えを食らって刺される。ゆっくり最後のせりふを言いながらドラム缶の中に沈んでいき、最後のエドガーの独白の際、上からシートをかぶせられる。フル登場の最終場を彼の死で迎えるという演出である。「床に入ろう」(go to bed)に死を連想させる意味があることを、観客はここではつきりと認識させられる。この演出はシェイクスピアが、三幕七場以降フルを消してしまった理由を、非常に斬新で、理論的な解釈のもと、表現した成功例であろう。テキストから理解できるのは、シェイクスピアが、狂人が増えすぎた舞台から、一人消してしまおうとしたことだけである。三幕六場以降、次にリアが出てくるのが四幕六場であり、先述の多くの舞台上の狂人によって妨げられてしまう、リアの狂気の衝撃を考え

て、シェイクスピアはフルを消してしまおうと考えたのであろう。それをノーブルは、フルの死という手法で、非常に明確に示したのである。

しかし、このフルによって、それまで観た全ての作品にも共通する疑問が生じてくる。「なぜどの演出家も『リア王』を演出する際、フルの見た目をこのように気味悪い姿にするのか」。シャーはもちろんだが、「最も完成したフル」と称された、九〇年ニコラス・ハイトナー演出におけるリンド・スコットのフルもやはり異様な風体である。小さい体格、か細い声、飛び出した目、くるくる回る二の腕、そしてよろよろと走り回る。同様のことは、その他映画やテレビドラマに登場するフルにも言える。ジョンサン・ミラー監督BBC『リア王』における、フランク・ミドルマス扮するフルもまたその明瞭な例であらう。太った老人が顔を白塗りにした姿は、異様極まりない。つまりどのように演出家・役者がフルに対して異質さを求め、独自の見解で奇抜な演出をしようとも、それぞれに共通しているのは「見た目の異様さ」であり、これこそがこれまでの『リア王』理解の盲点と言えるのではないか。

三 蜷川のフル演出

蜷川のフルは一体どのようなものであろうか。まず演出において様々な意義を付加されるこの役を、日本人俳優が演じた効果を考察したい。フル役の真田広之の母国語が英語ではないことは、批評家達によって以下のように評された。『デイリー・テレグラフ紙』は「カンパニー唯一の日本人である真田広之は、宙返りと単調な声で、感動させる道化というより、気に障る道化という感じだ」と批判し、『ガーディアン紙』も「残念ながら成功しなかったのは道化の真田広之で、その変わった抑揚は彼のせりふの批判性をあいまいにしている」と非難した。しかし発音とサブテキストに関して公演前のインタビューで真田は次のように答えている。「彼らにとつ

て考えられないような言い回しもあるらしいんだけど。それがフアニーで、道化としてもキャラクターにオーバーラップして面白いから、そこはもういいじくらないでくれって、逆に指定があったりね。イギリス人の演出補がいて、彼との共同作業で、ちよつとしたアイデアを練ったりという経験はしました³⁹。この発言を聞く限り、彼の発音・抑揚を批判することはあまり適切とは言えないだろう。つまりハンス・レーマンが「テクストの発話はさまざまな聴覚的個性によって、独立した音楽性の源となる。(中略)声と発話の身振りの異文化的ポリフォニーが持つ響きの形象という音楽性である」と指摘するとおり、新たな意味論を生み出す独自の豊かな音楽性が表現されていると考えられるのではないか。人によつてはそれさえも、フルルの「異質性」を高める効果である。

一方、真田を配した利点は、先述のとおりこれまでのフルルが、演じるあるいは演出される際に、その見た目の異様さが際立ちすぎていたことに関連する。つまり真田のフルルは英語を母国語としないアジア人ゆえに、あえてその異様さを演じなくてもよいのである。真田の存在そのものが、すでに異分子である。同じ言葉が発する際に、他のフルル役の役者がまるでそう演じるのが強迫観念のように、異様さをアピールすることに注意を払っていても、彼にはその必要がない。蜷川はフルルを次のように捉える。「僕なりに『リア王』のフルルがおかれた背景を考えていくと、『リア王』の道化はある貧しい放浪芸の少年が俳優の一座が来たときにもらわれて、フルルとしてリア王の宮廷に飼われるようになった。飼われるといつても、娘しか持たない王にとつて、道化は息子のようなでもあり、時にはベッドを共にするような関係で育ってきている⁴⁰。真田もインタビュで次のように答えている。「今回は特に、道化は、普通演じられているより年齢を下げて、カム、ボーイ！」という言葉に忠実に、息子のようなイメージを強調している。それと同時に、寵愛を受けているところで、親子以上の愛情、側室的な役割というか、信長に対する森蘭丸のようなポジションの匂いもどっかさせようかな、と⁴¹。つまり蜷

川のフルはリアの恋人である女性の役割を担っているのである。

しかしリアにとっての恋人としてみなされるのは、フルよりもむしろコーデイリアの方である。テクスト批評においては、リアのコーデイリアへの愛情を単なる父性愛以上に捉えることは少なくない。たとえばコッペリア・カーンはリアが娘に対し近親相姦の欲望を持っていることを示している。⁴³ ジグムント・フロイトも3番目の娘が、文学史上花嫁選択とは切り離せない関係にあることを述べている。⁴⁴ またそのようなコーデイリアの代わりとして、フルが登場することも一般的に指摘されている。⁴⁵ 上演史においても、コーデイリアとフルが一人二役で演じられたという説もある。⁴⁶ リアの「可哀相に、俺の阿呆が絞め殺された!もう、もう、命はない! (5.3.304)」からもコーデイリアとの二重性が読み取れる。このせりふの「阿呆」(“fool”)を単なるかわいいのへの愛称として捉える考え方が一般的ではあるが、蜷川は文字通りにそれを解釈し、コーデイリアとフルの結びつきを強調している。⁴⁷ それどころか、蜷川は今回の演出で最も評価すべき点は、フルとコーデイリアのリアにとつての役割を交代させたことであろう。それは性の役割の転換と言ってもよい。つまりフルに女性の、コーデイリアに男性の役割を与えたのである。蜷川はコーデイリア役のオーディション風景を回想して、次のように語っている。「様式的な人間ではなく、動物的なまでに猛々しいリアリティーを持った、生々しい人間達を登場させたかった。コーデイリアに関して、いわゆる美人じゃない、楚々としてない人を選びましたね。ロビン・ウィーバーという女優さんは、小型のリアみたいな、意固地で他人と妥協できない、ごつごつした感じがよかった」。⁴⁸ 蜷川のコーデイリアは四幕四場で甲冑に身を固め、フランス軍を自ら率いる。優しさよりも人を寄せ付けない強さを持っている。つまり、たとえリアがコーデイリアに近親相姦的な愛情を持っていたとしても、蜷川のリアは、女性の性質を抑えられたコーデイリアに対して、恋人に向けるのと同様の愛情を抱くことはできないのである。蜷川の描くコーデイリアは、父親のそういう愛情を拒絶する。そしてその欲望が、コーデイリアとの

二重性を持つフルルに向けられていると解釈すると、蜷川のフルルに女性の役割が望まれていることも当然の結果であろう。演出の際にも、様々な箇所でのねらいが見られる。

道化 それはね、おじちゃん、あんたが娘二人をお袋にしちまってからさ。だつてさ、娘たちに鞭を渡し、ズボンをおろしてケツ向けりゃ、

(歌う) 二人はわっとうれし泣き

おいらはめそめそ歌うたう

王様狂つて、いないいないばあ

とうとう阿呆の仲間入り。

ねえ、おじちゃん、あんたの道化に嘘のつき方を教えてもらいたいね。

おいら、嘘のつき方習いたいな。

(14.163-71)⁽⁴⁹⁾

上記のせりふの最後で、フルルはリアを後ろから抱きしめ、叫ぶ。ノーブルのフルルがわざとらしく泣きながらリアに寄りかかるのとは違う。蜷川の演出で顕著なのは、こういったリアとフルルの体を密接にくつつけたコミュニケーションの図り方である。それも、ノーブルの演出のように、膝の上に乗せてペットのようにかわいがるのではなく、おんぶをしたり、抱きしめたりするのである。真田は声を裏返して、高い声を使い、語尾を上げることで、おかまのような声を出し、日本の花魁を連想させるしぐさをする。また彼が腰にぶら下げる能面の一つが「小面」と呼ばれる若い女面で、それをしばしば装着することで、女性の性を強調している。⁽⁵⁰⁾

それでは、蜷川のフルルは三幕六場、いかにして舞台から消えていくのであろうか。その場の前、三幕二場、

三幕四場から順を追って詳細に検討していこう。まず、注目すべきは、以下の演出にみられる、フールの辛辣性、批判性の削除である。

道化 頭を突つ込む家を持つてるやつには、突つ込むだけの頭がある。

頭を家に突つ込む前に

ちんぽをあそこに突つ込めば

上には風、下には毛風

乞食がつかえはそうなるさ。

足と心臓を間違えりや

まめの痛みは胸の痛み

夜も眠れず泣き明かす。

どんな器量よしだつて、鏡に向かえば百面相をするもんだ。(3.2.25-36)

フールの役割をどのように捉えるかは『リア王』の中でも最も重要な解釈の一つである。ただし、フールの言葉がリアに真実を告げ、リアはその言葉によって、自分の内面を振り返り、自責の念と共に狂気を加速させることは明らかである。たとえば上記のせりふでは、ゴネリルとリーガンに王国を与えてしまい、反抗されるリアと、偽善的な二人の姉達について遠まわしに述べられていると考えられる。しかし、このせりふが効果的なのは、続くフールの言葉「やあ、やんごとなきお方(Grace)と股の間のやんちやなお方(Codpiece)だ、つまり、利口(“wise man”)と阿呆(“fool”)においでなさい。つまり、“Grace”と“codpiece”は、一見前者がリアで後者

がフルルのように思えるが、真意は王こそが“codpiece”であり、同時に“wise man”はフルルで、“fool”は王であるという言葉の入れ換えが行われているのである。しかし蜷川の演出では三幕二場二五―三六行のフルルのせりふを削除している。これによってフルルの巧みな言葉の入れ換えが暗に示す、王とフルルの立場の逆転、リアこそが今まさに“fool”になっている現実、王の加速する狂気に対する衝撃度が半減し、フルルに備わる辛辣な批判性は失われてしまう。それどころか蜷川はフルルがリアへ及ぼす影響力を剥奪する。演出には明らかにフルルがリアにずっと庇護されている姿がうかがえる。狂気へと向かう主人を前に、蜷川のフルルはいまや戯言も、皮肉をいう力も残されていないのである。

また同様に三幕二場最後の「今夜は、助平女のほてりを冷ますにやもつてこいだ。引つ込む前に、予言を垂れておこう(3279-80)」から始まるフルルの予言には、前半はおそらく当時の不正の出来事を、後半にはありえない理想社会が観客に直接述べられる。^(註)この予言を語るフルルは、本来ならば皮肉を交えながらも、リアの身を起こっている事態を客観視できる力を持っている。しかし蜷川のフルルはこの十六行のせりふを削られ、ここではただの震える幼い子供であり、リアに抱きしめられて、ようやく歩くことができる状態なのである。つまりリアに狂気とそれに伴う自己認識を促す言葉の何一つも語れないのである。

三幕二場の嵐に続く三幕四場では、蜷川のリアが最も愛情を注いでいたフルルが目に入らない様子がわかる。リアのより強まった狂気が、観客に明確に伝わる。つまり、フルルがリアの視界に入らないさまを明示することで、蜷川はテーマ「何も見えない目の物語」を簡潔に描き出したのである。

リア

俺の心の大嵐は

俺の五感を根こそぎ奪った。感じるのはただひとつ、

ここを打つ——親不孝！

この口がこの手を噛み切るようなものではないか、

食べ物を運んでやった逆恨みか？だが、必ず罰してやる。

いや、もう泣くまい。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！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——

ああ！そう思うと気が狂う。よそう。

もう、いい。

(3.4.12.22)

二人の親不孝な娘に対しての怒りで、「だが、必ず罰してやる／いや、もう泣くまい」と語ることで、リアが復讐心に燃えながらも、まだ狂気を抑える力を持ち合わせていると捉えることもできる。しかし蜷川演出の場合、フルがそばにいるにもかかわらず、もう彼の姿がリアには見えなくなっている。「そう思うと気が狂う／よそう」というリアのせりふも、狂気に陥る自分を何とか食い止めようとするのはなく、まさに今自分が狂気へと陥っていることに気づいていない空虚な言葉として響く。それはフルがうな垂れて、自分から遠く離れた主人をあきらめた表情で見守る姿に顕著に現れている。

そしてこの止められない狂気のリアの前に、エドガーが狂人トムとなって登場する。彼のまさに狂気に満ちた

演技はリアの興味をそそる。その関心はのちにフルからトムへと彼の中での重要さが移行していくことを示唆する。特に次の二つのせりふでは、リアがトムに自分との共通点を見出す瞬間が、理解できる。⁵⁹

リア そうか！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？

道化 ほら、毛布一枚は取つといたんだ。さもなきや見てるだけで恥ずかしくなる。

リア 垂れ込める空気の中に漂い、人間の罪業に襲い掛かる疫病という疫病よ、お前の娘たちに降りかかれ！
ケント この男に娘はおりません。

リア くだばれ、逆らう気か！親不孝な娘以外のいつたい何が
人間をこんなあさましい姿に変えるというのだ。

これが今の流行か？子に捨てられた父親はみな

こんなふう到我と我が身を痛めつけるのか？ (3.4.62-72)

己の狂気をこの新たな狂人の中に見出したリアは、自分とトムの共通性を感じ、彼の狂気のなぞを探ろうと真剣になる。トムの登場は、最終的に狂気と自己認識両方に到達する引き金になるのである。しかし蜷川のリアは、新たに別のフルを見つけたように、実にゆかいそうに、優しく愛情を込めてトムに話しかける。確かにエドガーの偽の狂人と、阿呆フルとの類似性が指摘できるが、ここで最も重要なのは、リアにとってのトムが登場する意義（＝己と重ね合わせることで、自己認識すること）である。だが蜷川のリアは、自己を省察するよりも、新しい「さちがい」への興味の強さを示すばかりである。トムの登場後は、リアの内面の複雑な狂気への過

程を描くよりも、リアとトム、リアとフルの関係性を強調する演出がなされる。

それゆえグロスターの登場後、リアの心がフルから、エドガーへと移っていく過程が明確に描かれている。蜷川も「マイケル・マローニのエドガーが、偽の狂人（クワトム）になっていくにつれて、権力者リアの孤独な心を救ってくれる役割が、真田さんのフルからだんだんクワトムに移行してく」と述べている。つまりリアは「その前に、この学者と話をさせてくれ／雷はどうして起こるのだ？（34.150-51）」と言いながら、フルが主人を思っで着せてやろうと差し出す上着を無視し、エドガーにかけ寄る。そしてその後続くリアのせりふ「こっそり教えてほしいことがあるのだが（34.156）／先生、お供させてください（34.168）／さあ、みんな、入ろう（34.171）／離れないぞ、私はずっとこの学者の側にいる（34.171-72）／来い、アテネの学者（34.176）」での、蜷川の演出からわかるのは、リアのエドガーに対する興味のみで、フルはもう目に入っておらず、必要とされていないということである。また退場の仕方嫌がるエドガーをリアは引きずって連れて行き、フルは置き去りにされる。雷雨の中、狂った主人の眼中にもはや存在しないフルが、一際目立つ。三幕二場であれば雷雨におびえていたフルを、以前のようにコートの中で抱きしめようとはせず、全くその存在を無視して放って行くリアがはつきりと表現されている。狂気の中で、蜷川のリアは本当に自分を愛している者の存在を認識できないという「何も見えない」狂気に向かっていくように描かれる。そしてトムの登場がそれに拍車をかける。リアのトムへの興味の移行は、ついにはフルさえ見えなくなるといふ結果をもたらす。フルは雷雨の中、完全な狂人となった主人に見捨てられ、それでも必死でついでいこうとするのである。

ではそのような蜷川のフルは三幕六場どのように消えていくのであろうか。蜷川が扱ったテキストは、言葉はフォリオ版を底本に用いているが、フォリオ版に存在しない場面はクォート版で補充している。それゆえ蜷川の上演台本には模擬裁判も残されている。先述したとおり、シェイクスピアが模擬裁判を削ったのは、おそら

く三人の狂人の意味不明の言葉が入り混じること、リアの言葉の持つインパクトを伝えられないと判断したためである。しかし蜷川は「何も見えない」というテーマを強調するためにも模擬裁判を復活させたのである。彼はリアの狂気を徹底して貫くため、フルとエドガーのせりふを大幅にカットする。また立ち位置も、リアが中心になされ、狂人達は横から口を扶む程度で、あとは狂ったリアの独断場である。

そうしてリアの狂気が強調され、再び狂った主人を目標したフルはどのような行動をとるのであるか。以下は蜷川が公演で使った台本である。彼はフォリオ版にないクォート版のせりふを用いる。

グロスター再び登場

グロスター 君、ちよつとここへ。ご主君はどこにおられる？

ケント こちらです。だが、邪魔はなさらないように。正気をなくしておいでです。

グロスター 王を亡き者にしようという陰謀を耳にした。

担架の用意がある。

ドーヴァーまで行ってくれ。着けば

歓待され、保護も受けられる。

半時間でもぐずぐずすれば、王のお命も、

お前を含め王をお守りしようとするもの全員の命は

確実に無くなる。さあ、急げ、急げ。

ついて来い。旅に必要なものが用意してあるところへ案内しよう。

(3.6.83-94)

クオート版にしかないこのグロスターのせりふによって示されるのは、リアに対する暗殺の陰謀とドーヴァーでの安全である。緊迫した状況が説明され、王とその従者達はこの場を離れようとする。そしてケントが次のように答える。

ケント 疲れ果てて眠っておいでだ。

このままお休みなら、ずたずたになった神経も癒されるだろう、

だが、それが叶わないとなれば

ご回復は到底無理だ。(道化に) おい、手を貸せ、運んで差し上げるのだ。

お前も遅れるなよ。

(3.6.94-98)

ここで重要なのは、王に迫る危険性が再び強調されていることである。ト書きに「(道化に)」と書かれ、その直後のケントのフルへのせりふ「おい、手を貸せ、運んで差し上げるのだ。お前も遅れるなよ」には、ケントがフルの忠義心に疑問を持っているからとする説がある。王の狂気によって、フルの忠誠心が揺さぶられていることを、ケントが感じていると考える見方である。そして以下のグロスターの言葉が続く。

グロスター さあ、さあ、あちらへ。

(ケント、エドガー、グロスター退場)

(3.6.98)

クオート版のテキストでは、本当であればこのあとに舞台上にエドガーが残り、狂った現実を目の当たりにし

ての独白（「身分の高い方が我々と同じ苦しみをなめているのを見ると……」）がある。そしてこの場以降、フールは最後まで一度も登場せずに終わる。ところが蜷川の場合は、エドガーの独白を削り、ケント、リア、グロスタ、エドガーが退出し、フールだけが舞台上に残る。ケントに呼ばれたこのとき、眠っていたフールは、明らかに気づき、首をもたげる。しかしすぐに再び眠る。エドガーが必死で起こそうとするが、フールはそれも無視し、そのまま眠ってしまうのである。そうしてリアは運ばれていき、舞台は中央の焚き火を残して暗転になるのである。⁶⁷この演出に関して蜷川は次のように述べている。「リアの心が真田さんのフールからだんだん（エドガー扮する）トムに移行していく。エドガーの方をリアは大事にし始める。藁小屋で焚き火に当たるシーンのあたりから、どんどんエドガーに道化の役割は移行していくわけです。『リア王』はこの役割が移行していくプロセスを描いていくのが重要な一面だと僕は思っています」。⁶⁸つまりその役割の移行を蜷川は、恋人のように大事にしてきたフールをリアが狂気の中で見えなくなつたとき、フールは自らの意志で、彼に仕えることを辞めるといふ演出方法で表現しているのである。しかしこの状況下で居残ることは、暗殺について触れるグロスタのせりふから、殺されてしまう危険が十分にある。それをわかつていながらもフールが留まる姿には、非常に強固な意志が示されている。フールのリアへの愛情はそれほどまでに、変化してしまつたのである。

おわりに

かつて扇田昭彦は蜷川幸雄のこれまでのイギリス上演において以下のように述べていた。

英国の一部の批評家達が日本の舞台を見る際の、「東は東、西は西」流の硬直した『距離感』を私は感じる。彼らが蜷川演出の舞台を高く評価するにしても、それは英国の演劇の伝統とは全く切れたもの、共通項

がないものと考えた上での評価であることが多いのである。⁵⁹⁾

しかし、一九九九年『リア王』により、ようやくシェイクスピアの演出家として蜷川は、たとえそれが非難的になろうとも、イギリス演劇界で同じ土俵に上がることができたのである。酷評の要因を簡単に言えば、英国人俳優を用いた日本人演出家によるシェイクスピア劇であったために、それまでエキゾティシズムに惑わされていたイギリスの批評家にとって、省察しがない、分析できない上演だったのであろう。

なぜなら、今回の上演で批評がことごとく無視したフル演出を理解せずに、九九年『リア王』を語ることはできないからである。「何も見えない」というテーマを明確にするために、蜷川が演出したフルの退場に関しては、既存のフル観、コメディリア観を覆すほどの、非常に新しい、しかし説得力のある手法をとっている。フルの愛を忠義心や友情を超えた恋人の愛として表現することで、これまでは見た目の異様さを追求されてきたフルから、日本人俳優をその役に配することでそれらを取り除き、女性の役割を与えることができたのである。またリアもそのようにフルを扱い、庇護者として振舞う。しかしリアが狂気へと陥る中で、ついにフルは自分の居場所を失ってしまい、自らの意志でリアと離れることを決意する。三幕七場以降のフルの消滅を、蜷川はリアとフルの強い愛情の破綻の結果として解釈したのである。

蜷川は二〇〇三年、『ペリクリーズ』をロンドンのナショナル・シアターで上演した。それは日本の伝統芸能に彩られ、日本人の役者たちによって演じられた、ジャポニズムを前面に押し出した演出であった。その公演は英日両国で絶賛された。しかし、筆者には一九九九年『リア王』における、彼なりの諦念の返答であったように感じられた。蜷川が自由に演出できるのは「日本語によるシェイクスピア」「日本人俳優によるシェイクスピア」の決められた枠内だけなのであろうか。しかし忘れてはならないのは、九九年『リア王』上演が蜷川にもた

らした多くの可能性である。彼が再び英国人俳優と組み、シェイクスピアの言語・英語で演出する時こそ、シェイクスピア上演は新たにもう一段階上の扉を開くことができよう。このたった一度のカンパニーは、日英両国だけでなく、シェイクスピア演劇界に大きなターニングポイントを与えたといつて過言ではない。蜷川が担う文化背景とシェイクスピアの融合は、「東は東」「西は西」の硬直状態を破り、異文化間で自在に変幻する。今後、筆者に残された課題は九九年『リア王』における「嵐」の場を再考することで、この公演を上演史上に完全に復帰させることであろう。

注

- (1) Taylor, Paul. "Nothing will come of nothing." *Independent* 30 Oct 1991, late ed.
- (2) 「三〇日」の『ガーディアン紙』が他紙の劇評を、「一面的だ」と批判する、きわめて異例の評論を掲載した。続く日曜紙『サンデー・タイムズ紙』は全体を絶賛、週明けの『ファイナンシャル・タイムズ紙』も評価した。その理由として、ホーンソンの最後の舞台に対してあまりにも辛辣であること、及び蜷川演出に対しての評価が正当に検討された上でなされたものではない、と他紙が判断したからであろうと推測される。
- (3) 高橋豊『蜷川幸雄伝説』河出書房新社、二〇〇一年、pp. 27-28.
- (4) "On our last performance there was an air of celebration and achievement, but I could feel only sadness. Fifty years as an actor and what should have been something special had been sullied. I was left with a nasty taste in my mouth and feeling grateful that, if theatre had disintegrated into this sort of heartlessness, I was no longer part of it."

Hawthorne, Nigel. *Nigel Hawthorne: Straight Face*. London: Hodder and Stoughton, 2002. pp. 321-22.

Hawthorne, Nigel. "The Last Battle" *Sunday Times* 2 Jun 2002 : 2.

(5) 蜷川幸雄・真田広之は「ヒナガワ・オデッセイ⑧」(COCONI2 東急文化村、二〇〇〇年)の中で、リーガン役のアナ・チャンセラーは「サンデー・テレグラフ紙」(二〇〇二年六月九日)の中で、RSC『リア王』についてコメントしている。

(6) 高橋豊『蜷川幸雄伝説』p. 10.

(7) Delgado, Maria. M. and Paul Heritage, eds. *In contact with the Gods? Directors talk theatre*. Manchester and NY: Manchester Univ. Press, 1996. pp. 191-200.

(8) Kishi, Tetsuo. "Japanese Shakespeare and English reviewers." *Shakespeare and the Japanese stage*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998. pp. 110-23

(9) 蜷川幸雄『「ロシオとジュリエット」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編集一九九七年十一月) p. 7.

(10) 蜷川幸雄・蜷川幸雄・闘う劇場』日本放送出版協会、一九九〇年、pp. 33-34。

(11) 高橋豊『蜷川幸雄伝説』p. 7.

(12) この論文で引用される上演台本に関しては、実際に上演で使用されたものではなく、彩の国さいたま芸術劇場及び The Shakespeare Centre Library 所有の上演録画ビデオから筆者が起したものである。

(13) 蜷川は英語を母国語としないが、演出通訳としては、ジャーナリストの秋島百合子が、シェイクスピア英語の専門的なことは演出補のデヴィッド・ハントが補助した。また近年蜷川のシェイクスピア演出に用いられる脚本を手がける、翻訳家の松岡和子の補助も推測される。

(14) 蜷川幸雄『リア王』の「こと」(『シェイクスピアハンドブック』) p. 5.

- (15) 蜷川幸雄・長谷部浩『演出術』紀伊國屋書店、二〇〇二年、p. 316.
- (16) Minami, Ryuta, Ian Carruthers, and John Gillies, eds. *Performing Shakespeare in Japan*. pp. 211-18.
- (17) 蜷川幸雄『蜷川幸雄・闘う劇場』、pp. 35-36.
- (18) ここで「イギリス・シェイクスピア」と一括りにすることは困難であるが、蜷川の念頭にあったのは、今回の公演に関して言えば、蜷川が『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編集一九九九年六月、p. 4）で述べているように、ピーター・ブルックの演出を筆頭にしたRSC作品と考えてよいであろう。
- (19) 蜷川幸雄『Note 1969-1988』（河出書房新社、一九八九年、p. 89）、蜷川幸雄『千のナイフ・千の目』（紀伊国屋書店、一九九八年）、一九九一年『リア王』上演パンフレット、及び蜷川幸雄・長谷部浩『演出術』を要約。
- (20) 一九七五年に市川染五郎（現、松本幸四郎）主演、一九九一年には津嘉山正種主演の『リア王』を演出している。
- (21) 蜷川幸雄・長谷部浩『演出術』pp. 314-15。「何もない空間」という言葉が示すとおり、美術監督の堀尾幸男が創り出す舞台装置は、非常に簡素で厳肅な雰囲気を持つ。舞台は木造でできていて、客席に非常にオープンなものとなっており、能の老松が描かれた鏡板が背景にそびえ、役者が登場の際には、それがまるで大きな扉のように、全く音もたえず開閉するのである。
- (22) 蜷川幸雄『「リア王」のこゝと』、p. 4。
- (23) 以下論文で用いられる邦訳は全て『リア王』（松岡和子訳、ちくま文庫）より引用した。
- (24) Halo, Jay L. Introduction. *The Tragedy of King Lear*. By William Shakespeare. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999. pp. 15-28.

- (25) ウィリアム・シェイクスピア『リア王』福田恒存訳、新潮文庫、一九九七年、p. 205.
- (26) Bruce, Susan, ed. *William Shakespeare King Lear*. Icon Critical Guides. New York: Columbia Univ. Press, 1998. を要約。
- (27) Halo, Jay L. Introduction. *The Tragedy of King Lear*. By William Shakespeare. pp. 51-52.
- (28) 以下、上演描写は全て彩の国やいたま芸術劇場及びThe Shakespeare Centre Libraryの閲覧室の筆者が観たビデオから起したものである。
- (29) Empson, William. "Fool in Lear". *William Shakespeare King Lear*. Ed. Susan Bruce, pp. 138-41. ともホールとリアの関係性が圧倒的リアの優位であることについての指摘がなされている。
- (30) Leggat, Alexander. *King Lear: Shakespeare in Performance*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1991. pp. 75-78.
- (31) 『リア王』の定本は非常に複雑を極めているが、今回論文中で扱うものはシェイクスピア生前の一六〇八年に出版されたFirst Quartoや一六二三年に出されたFirst Folioである。論文内ではクォート版、フォリオ版と示す。この二つの間には、前者にあって後者がない箇所が三百行、後者にあって前者にない箇所が百行という相違があるのみならず、細部にわたって両者の差が著しい。その一例がクォート版に存在する三幕六場の「模擬裁判」のシーンである。
- (32) Warren, Roger. "The Folio Omission of the Mock Trial Motives and Consequences." *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*. Eds. Gary Taylor, and Michael Warren. New York: Oxford Univ. Press, 2000. pp. 45-57.
- (33) "The Folio Omission of the Mock Trial Motives and Consequences", pp. 53-57.

- (34) Oxford English Dictionary “*go to bed*” “*to die at home or of natural causes, as opposed to violent death in war, persecution*” の意味がある。
- (35) Halo, Jay L. Introduction. *The Tragedy of King Lear*. By William Shakespeare. pp. 52-53.
- (36) 映画ではピーター・ブルック監督、ドラマでは一九八三年マイケル・エリオット監督、一九八九年アラン・クック監督による『リマ王』を参考にしていく。
- (37) Spencer, Charles. “Sadness of King Lear lost in no man’s land.” *Daily Telegraph* 29 Oct. 1999 : p. 3.
- (38) Billington, Michael. “King Nigel’s Shakespearean Tragedy.” *Guardian* 30 Oct. 1999 : p. 8.
- (39) “Interview with the Fool” 『リマ王』上演パンフレット(彩の国をいたま芸術劇場編集、一九九九)
- (40) ハンスリテイス・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子他訳、同出版社、二〇〇二年、p. 116.
- (41) 蜷川幸雄・長谷部浩『演出術』、p. 312.
- (42) “come, boy” の “boy” は年齢に関係なく親しいものへの呼びかけとして使われる言葉であることから、フールの役の役者は幅広い年齢層でなっている。
- (43) Kahn, Coppella. “The Absent Mother in King Lear.” *William Shakespeare King Lear*. Ed. Susan Bruce, pp. 160-62.
- (44) Freud, Sigmund. “The Theme of the Three Caskets.” *William Shakespeare King Lear*. Ed. Susan Bruce, pp. 132-36.
- (45) 大橋健三郎、笹山隆、高橋康也、小池滋編集『英文学シンポジウム2・シェイクスピア』学生社、一九七四年、pp. 132-33.
- (46) Halo, Jay L. Introduction. *The Tragedy of King Lear*. By William Shakespeare. p.35.

- (47) 『リア王』のこと」(『シェイクスピアハンドブック』)、p.4.
- (48) 『シアターガイド』一九九九年一〇月号、p.15.
- (49) 蜷川が公演で使用した上演台本であるため、引用箇所の下線を施している。本来のテキストから省略されている語句が一部見受けられるが、大きくは違わないので引用箇所の指示は、これまでと同様にアーデン版(松岡和子訳)から抜粋している。
- (50) 戸板道三『能楽ハンドブック改訂版』三省堂、二〇〇二年、pp.202-09.
- (51) 大橋健三郎、笹山隆、高橋康也、小池滋編集『シンポジウム英文学2・シェイクスピア』pp.132-36.
- (52) King Lear. Ed. R. A. Foakes及び百瀬泉補註『リア王』(日本放送出版協会、一九八四年)の註釈
- (53) Halo, Jay L. Introduction. *The Tragedy of King Lear*. By William Shakespeare. p. 19.
- (54) 蜷川幸雄・長谷部浩『演出術』、p. 312.
- (55) フールは約三行、エドガーは約二十行のせりふをカットされる。
- (56) Empson, William. "Fool in *Lear*", p.140. 及び百瀬泉補註『リア王』による。
- (57) 公演ではこのあと、幕間の休憩が入る。つまりフールは完全にこの場以降登場することはないのである。
- (58) 蜷川幸雄・長谷部浩『演出術』、p.312.
- (59) 山口猛監修『蜷川幸雄の挑戦』平凡社、二〇〇一年、p. 116.