

『リチャード三世』論

——歴史を演ずるせむしの生贄——

中野春夫

突然の亡霊の出現、舞台上での異空間の同時存在化—ボズワースの戦いの前夜を表わす舞台上の世界はシェイクスピア劇の中でも劇場的という点では屈指のものと言
シアトリカルってよからう。但し、心理的な次元で分析すれば、亡霊そのものはリチャードの不安とリッチモンドの希望が生み出した幻想に過ぎない、とも言える。その点では、この芝居染みた仕掛けは心理的リアリズムに基いた因果関係の中に包み込まれる。奸計によって王冠の障害となる者達を次々と破滅へと追いやった者が、狙いのものを手に入れると受身に回らざるをえず、悪事を続けざるをえない状況に追いつまれているのである（「随分、危い橋を渡るものだ！しかし、わしはもう悪事にあまりにも深入りしてしまった」＜IV. ii. 63-64＞）⁽¹⁾ 自ら創りあげた筋書きのおかげで、悲劇への道を突き進まざるをえない人間の不安と苦悩が、そこでは劇的な効果を伴って鮮かに示されていると言えよう。

又、一方で、我々は象徴的と言うべき効果に否応なく直面せざるをえない。⁽²⁾ 巧みな演技が売りものの俳優リチャードと、彼の毒牙にかかった「お人好しで愚かな」観客達——大部分はその晩亡霊として舞台上に立つのだが——、そうしたこれまでの関係はこの場では転倒し、リチャードは、目が覚めて「夢を見ていただけなのだ」と認識するまでは、まさに死せる者達の演技（動き、しゃべるとい
エンう生ける者を装う演技）によって恐怖のどん底に落とされることになる。過去に罪を犯してきた者達が、「角
ジェム・ウイズ・ホーンズの生えた天使」リチャードによって破滅に追いやられるというのが、この芝居を通じて絶えず反復的に現われてきたパターンである。⁽³⁾ ところが、この場面では、他ならぬリチャードが、このパターンのパロディーとして、「神と天使たちがリッチモンドの味方となって戦ってくださる」ことを明言する神の代理人（亡霊達）によって破滅へと突き落とされるのである。自らの意志で能動的に舞台上を「かき乱し」ていたように思われたものが、その実、因果応報の一環として現われる瞬間である。そ

して、それはまた民衆達はその意志を読みとろうとする存在＜II.iii.＞、予言や呪いを聞きうけことごとく実現してしまう存在が顕在化する瞬間でもある。⁽⁴⁾

リチャードは、オープニングで、「かたわで未完成で月たらずのまま」彼をこの世に送り出した運命に立ち向い、「笛や太鼓で平和な軟弱な時代」に真向うから挑戦状をたたきつける。従って、リチャードの主体性に沿って彼の悲劇を読みとれば、容易に我々はマローの主人公達と同質なルネサンスの超人像を見てとることが出来る。その点、ボズワースの前夜に現われた彼の二つの相の片方を、仮にリッグズの用語を借りるならば、「英雄的な」相と呼べるかもしれない。⁽⁵⁾

一方、最終的保証としての絶対的な存在を指定して、秩序—混沌、美德—悪徳などの二分化に基づき森羅万象を階層の中に位置づけるシステムが存在し、従って、リチャードを卑しむべき悪党として位置づけ葬り去ろうとする力学が働いていることも見逃せない。⁽⁶⁾ 先の反復的なパターンのパロディー化という現象がまさにそうであり、この力学によって、彼の能動的な（に見える）行動はあらかじめ予定されていたものに見えるのである。この力学が作用することでどういう芝居ができあがるかという
と、それはまさに『神の使者リッチモンドの大勝利』、あるいは、『回復されたレスパブリカ』と言えよう。この芝居においては、リチャードは儀式の場での神に捧げられる生贄にすぎない。若き司祭（リッチモンド）は、戦場という儀式の場において、「永遠の平和という穀物を収穫する為に」、「夏の野とたわわになったブドウ畑を荒らし回った、あのみじめな血で汚れた王位簪奪の猪」を神に捧げるのである。

我々人間は、自らの価値体系に世界を彩らせ裁断し眺めるが、時として、自分以外の超越的、外在的な何かによって支配され操作されているのではないか、という不安をもつ。その点で、ボズワースの前夜の場面というのは、自らの脈絡の中で周囲の世界を構成するという人間

の能動的なあり方と、人間を含めたこの世全てのものを秩序だてて支配するかに見え（あるいは、そのように設定された）、人間に対して上位しベルを装う存在によって操作される人間の受動的なあり方とが、芝居染み込仕掛けを通じて、同時にたちあらわれた瞬間であると言える。この場面のような現実と夢が錯綜する空間にあっては、確かに、「時に下らなく、時に醜悪で、又そのようなことはありえない」と同時に、「真に悲劇的であり」、「我々を深く動かさずにおかない」人間の基本的な営みが視覚化されている、とも言えるのである。⁽⁸⁾

上位の存在としての外在的な何かというものは、言うまでもなくいろいろな物に指定されることができ、又、何を指定するかでシェイクスピア史劇のアプローチが異なってくる。例えば、神とか運命が考えられる。キリスト教の神であれば、リチャードはまさに黙示録の怪物として現われる。⁽⁹⁾あるいは、「世界劇場」のそれを含めて、劇作家とも言う。ヤン・コットによれば、国王達を全て抽象物としての国王に仕立て上げ、彼らをその巨大な階段を昇りつめさせては突き落とす「歴史」という巨大なメカニズム、それに組み込まれる者にしてみれば不条理以外の何ものも見出しえないメカニズムということになる。⁽¹⁰⁾又、「第一・四部作」では、ベリーが示す通り、混沌がフランスからイギリス国内へ、上層階級から民衆へ、結びつきの弱いものから強いものへと広まりつつその度合いを深めるから、⁽¹¹⁾この点外在的な存在を一度火がつけば拡散し、無限の終りなき悪循環の過程を構成する「暴力」と考えてみることできよう⁽¹²⁾（「あの悪魔の配下の屠殺屋はどこにいる。リチャード、醜いリチャードはどこにいる」＜3H6.V.vi.75-76＞）⁽¹³⁾「因果応報」などはこの視点からとらえることができるであろう。あるいは、「王の役割」としてとらえてみることもできよう。国王はその一挙一動が周囲の視線にさらされるのであり、まなざしの的という点で、王の行動は厳格に細部に至るまで規定されていると言ってよい。王という厳格に規定された社会的役割を演じる人間、すなわち、王という抽象物を具象化する人間は、これによってがんじがらめに縛りつけられるのである。歴史劇の見世場の多くが、国王達に時に妄執的に王の役割と私的な自分を分化して考える場面であることと、これは無関係ではない（『リチャード二世』でのリチャードのボンフレットでの一人芝居、『ヘンリー四世・第二部』に於いて病床で放蕩王子を諭すヘンリー、『ヘンリー五世』でアジンコートを夜回りするヘンリーの独白、『ヘンリー六世・第三部』でのモール・ヒルに腰かけたヘンリーの独白、など）

「良王」とか「悪王」という絶対的なレッテルも、その実、王という役割をどの程度演じるかという相対的な程度問題に帰着しうるのである。その点、リチャード三世は悪党の役割ほどに王の役割には熱心でなかった為に破滅した、とも言えよう。⁽¹⁵⁾

これ迄のところ、リチャードの劇行為に於いて、能動的な相と、外在的な存在から強制される受動的な相を論じてきた。この二つの相はなにも先に取り上げた場面に限ったことでなく、時に潜在的な姿で、大抵の場合露骨な形で示される（ゲシュタルト心理学の簡単な実験に従えば、我々は同時に二つの相を眺めることは出来ないが）例えば、オープニングでの「I am determined to prove a villain」という台詞がそうであろう⁽¹⁶⁾（I. i. 30, 「よし、悪党になってやろう」「おれは悪党となるようあらかじめ決められている」という二つの解釈が可能）つまり、悪党という既存の概念を、功利的なレベルで言えば、魅力的なアイデンティティを得る為に、自己の脈絡のうちにとらえ、自らがあばれ回る芝居の素材としてしまうリチャードと、極悪非道の暴君という鋳型に自らの力では如何ともしがたくはめ込まれてしまうリチャードとがこの台詞のうちに内在しているのである。又、前半（第三幕迄）と後半に類似した台詞あるいは場面が配置されることで、この二つの相は顕在化する。⁽¹⁷⁾リチャードは自ら劇作家兼俳優となつてさまざまな小劇を演じる（「……の為に筋骨きと恐い序幕はつくつてある」＜I. i. 30＞）アンを口説き終わった後の台詞において、「神を向うに回し」演技を通じて美女を手に入れるという構図には、見えざる全能の劇作家「神」が眺めるところの舞台はこの世＝仮象性という定形的表現に対するほのかなパロディーさえ看取されるのである。が、後半になり、マーガレットが似たような台詞を語ると（「恐い序幕を私は眺めた」＜IV. iv. 6＞）、「神を向うに回して」醜男が活躍する芝居も、より上位のレベルを装う芝居の一部にくみこまれてしまうのである。又、リチャードが「あとの世界は全て私めにかき回させて下さいように」と願えば、まさに、「突撃！」すべき戦場が用意され、戦場という舞台上で走り回るのである（「王は人間業とは思われぬ驚異の場面を演じております」＜V. iv. 2＞）アンとエリザベスを相手にした対照的な口説き場面においても、この二つの相を垣間見ることが出来る。⁽¹⁸⁾アンの場合には、「もっとほかのごく内密のからくり」にのっとって、何か楽しげに色男を演じているように見えるのに対し、エリザベスの場合には、何かにせきたてられて口説かざるをえず（「兄エドワ

ードの娘と結婚しておかねばならぬ」<IV. iii. 60>、しかも、王として脅迫に近い形で説得するのである（「この結婚によって英国の平和を招来するのです」「これがうまくゆかねば、私にも、あなたにも、娘さんにも、国にも、数多くのキリスト教徒にも死と荒廃と滅亡と衰退が訪れるのです」<IV. iv. 343, 407-409>）

これまで、能動的な相という截然として分かたれた領域について考察してみたが、ここで我々は純粋に能動的な行動ひいては純粋に受動的な行動が果たして存在するのだろうかという問題につきあたる。例えば、「行動」そのものを考えてみればよい。経験からして、あることをやりたい、やらねばならぬと考えても、それと現実やる気になることは全く別次元の問題であることは明らかであろう。行動がめざすものを「目的」と呼ぶならば、「目的」という行動の主体の外側にあるものを対象化し、把握、統御する視座そのものを、我々は能動的な姿勢と呼べるであろうが、実のところ、この視座は、行動をつき動かす契機となるべき「動機」の到来を選びとることも意図することもできないのである。⁽¹⁹⁾ この点で、「われわれは、行動の実践のなかで自己を動かそうとすると、厳密には動かす自己と動かされる自己を区別できないのであり、いひかえれば行動の外にある自己とを区別できない」と言えようし、「われわれは行動のなかで純粋に能動的であることはできず、むしろ、能動性がそのまま受動性であるような、奇妙な二重構造にまきこまれてゐる」のである。⁽²⁰⁾

リチャードの悪事という行動の実践は、この「奇妙な二重構造」の明確な表現であることは言うまでもなからう。そして、この時点で言えることは、行動に於ける能動性と受動性という姿勢が極めて露骨に分離されて我々に押しつけられる、ということである。このことは、二つの相の落差の視覚化——リチャードは自由意志に従って何かをしようと選択しているが、同時に、強制されてそうせざるをえない、という状況の出現——が俗に言うドラマティック・アイロニーであることを考えれば、理解できよう。問題は、この二つの相が互換性を持つということ、すなわち、「能動性がそのまま受動性であるような」組み換え可能な状態が生じているということである。

(*)

オープニングのリチャードの台詞で描写された「華々しい夏」の雰囲気は無礼講で祝祭的なものである（「勝利の花環」、「愉快なダンス」、「いい気持ちに心をかきたてる

音楽に調子を合わせて、御婦人の部屋で軽快に踊り回る」<I. i. 5, 8, 12-13>）オープニングでの独白を聞けば、多分に彼が目指すところのものはそうしたお祭り騒ぎへの挑戦と感じられる。が、彼の^{フレイット}小劇個々を眺めてみれば、挑戦の矛先は超越的な外在物に向けられていることが分かるのである。

モアに由来するリチャードの醜い姿は、言うまでもなく、「この世一番の大悪党で地獄の申し子だという大烙印」であり、悪の形象化であるが、その点、まさに彼はさまざまな美德から最も遠いところに位置づけられているのである。⁽²¹⁾ところが、リチャードは、兄思いの弟を演じることで、過去に二度の偽誓をしているものの再び兄エドワードへの忠節を誓うクラレンスを陥し入れる（「ところで、肉親の兄弟での間柄でのこの仕打ちは、兄上の想像以上に私の心を傷めます」<I. i. 111-112>）又、若き皇太子（エドワード五世）への忠節を装いつつ、忠節なるヘイスティングスを破滅へと突き落とす（「神よ、あなた様（エドワード）を彼ら邪な者達の手より守り給え！」<III. i. 15>）そして純朴な市民達は、彼の聖職者の演技によって目をあざむかれるのである（「そうして、二人の僧侶を左右に随えていращい。それをもとに、すばらしい聖者をひと芝居演じてやりますから」<III. vii. 47-48>）又、義父の骸を前にしたアンは、彼の熱烈な恋人の演技に屈服する。かくして、リチャードが悪たる所以であり、彼がその対極に位置せしめられるところのさまざまな美德—忠節、信仰、兄弟愛、貞節—これらの美德は、リチャードの手によって喜劇の題材と化するのである。言うまでもないことだが、これら犠牲者達の小劇それ自体は悲劇的な素をはらんでいるものの、我々が感情移入することなく、従って浄化^{カタルシス}に行きつかないのは、リチャードの人為的操作によって、バフチンの言うならば、これらの美德の価値の下降化が余儀なくされ、結局は笑いの対象にしか過ぎないことから生じる。まさに、美德を装うことで美德を喜劇化するという点で、これら小劇は彼の姿を「混沌」につくりあげたチューダー・イデオロギーのパロディーなのである。

リチャードは、前半の小劇で、彼を「悪党」の鑄型にはめ込もうとする存在に対して非常に皮肉のきいた筋書きを演じる一方、上位を装う外在的な存在は、ボズワースの前夜の場面で、小劇の配役を転倒せしめることにより、これらのパロディー劇を演じる。こうした相互パロディー化という現象をつきつめてみれば、このことは明らかに、リチャードを「悪党」として「極悪非道の暴君」として舞台上で葬り去る力学と同質な構造が、リチャード

の劇行為に内在していることを示しているのである。それは、『リチャード三世』において、人間が自らの行動を演劇的な脈絡のうちにとらえる能動的な相と、外在的な存在によって創りあげられた筋書を演じるだけという受動的な相が入れ換え可能なものとして存在しているからに他ならない。おそらく、「世界劇場」の概念を負いつつ、劇作家的存在としての絶対者がややおぼろげになった時(我々は「この世全ては芝居を演ずる」という表現にこの状態を見てとれるが)、この錯綜した関係性が劇空間に現われるのであろう。⁽²²⁾「三本の鍔刀を用い長い演説をぶって、ヨーク・ランカスター家の長年の抗争にケリをつけてしまう」、あるいは、「芝居は芝居、役者は役者」という言葉が現われる時には、能動と受動、現実と虚構の二分化への志向がもう如何ともしがたいほど硬直して生じているのである。⁽²³⁾

(*)

中世から16・17世紀頃迄西欧の演劇を大きなスパンとして視野にとらえてみると、祝祭的な劇空間とそこで重要な役割を果たす登場人物の一群を見てとることができよう。悪魔、道化、精霊、ハーレクインなど、ヘルメス的、トリック・スター的な登場人物がそうであり、彼等は、非日常的な祝祭空間において、対立する二つの世界を統合する人物であり媒介者である、とすることができ。そこで再び話をリチャードに戻して、「悪魔」や「悪徳」から受け継いだ彼の悪魔性という特徴に注目してみれば、彼がこの集団に連なることがまず見えてくる筈である。更には、彼には、「角の生えた天使」という比喻、高貴な身分にして醜い容姿などが示す通り、とかく両義性がつきまとう。能動性と受動性の共存という現象もまた然りなのである。

リチャードの道化性、トリック・スター性に関する議論はひとまず控えるとして、我々に一つの指針を与えてくれることは疑いえない。つまり、彼は、歴史上実在したであろうリチャードとして単純に歴史という領域に還元してしまうことが不可能な人物であり、従って、彼を、歴史劇として再現される歴史起源の原的な存在と等号で結びつける訳にはいかない、ということになる。このことは、リチャードが、自分を歴史の枠内に閉じ込めようとする存在をパロディーの対象とし、演劇化することからも明らかであろう。彼は、歴史の中で整合的に解釈されるリチャードを、演劇的な脈絡のうちにとらえ、遊戯としてなぞっているようにも見えるのである。

上記のことは裏を返せば、おそらく彼には歴史以外の

起源が存在するであろうことを示している。以下、我々はリチャードの両義性の源として二つの世界を見ることになるが、この二つの世界とは、行動と演技という領域であり、それは同時に、歴史として再現される世界、及び、演じる為に演じるという自己目的以外に目的性を持たない劇場空間に他ならない。

(*)

自己劇化、文字通り自らを演劇的な脈絡のうちにとらえようとするリチャードの傾向を指摘するには、彼が、俳優という性質を賦与されている「^{グアイス}悪徳」を演じようとしていること(「こうやって例の『^{グアイス}悪徳』、『^{グアイス}不正』のよう一つ一つの言葉に二つの意味を込めてやるんだ」<Ⅲ. i. 82-3>)⁽²⁴⁾あるいは、脇役バックinghamとの会話(「私にかかっちゃ、悲劇役者のまねなんぞ、お茶の子さいさい」<Ⅲ. v. 5>)⁽²⁵⁾に見られる、役者を演じるという図式をひとまず挙げればよいであろう。確かに、彼の劇行為を演劇的な枠組みから照射してみると、彼の行動の複雑さというものが浮かびあがってくるのである。

彼の劇行為の複雑さを示す為に次の台詞を引用してみよう。

フレ・ザ・デヴィル
悪魔を演じている絶頂の時に、このおれは聖人らしく見えるのだ。<I. iii. 338>

まず、彼が演じようとしている役割は何かと言えば、それは「悪魔」とか「悪徳」のそれであることを上記の引用文は示している。では、「悪魔」とか「悪徳」を演じていると、どうして聖人らしく見えるのだろうか。「悪魔」や「悪徳」がどのような登場人物であるのか簡単に要約するならば、中世劇を通じて彼等は常に人間を誘惑してきた人物達ということになる。⁽²⁶⁾人間を地獄への道に引きずりこむ際、彼等、すなわち「十六世紀前半の道徳劇の悪役たちは、常に自分を俳優と見なし、またいろいろな策略をちょっとした演技と見なす」⁽²⁷⁾彼等はしばしば美德を装い、時には文字通り変装しさえするのである。⁽²⁸⁾「悪魔」や「悪徳」は主人公を欺く為に「美德」を装うのであるが、生身の役者が「美德」を演じる「悪徳」を演じるように、リチャードは「聖人」を演じる「悪魔」を演じるのである。

リチャードは王冠の障害となる者達を陥れれる為に、恋人、兄思いの弟、聖職者、お人好しなどを次々と演じていく。これらの演技は上記で示した通り「悪魔」や「悪徳」の役割に属するから、彼が「悪魔」を演じている時

これらのものは下位のレベルでの演技を構成するのである。つまり、リチャードの劇行為は演技の複層的な構造を持つのであり、還元すれば、役者を演じるという構図と等しくなる。

先の引用は更にまた、リチャードが視られることすなわち視線の介在のもとに自らの行動をとらえていることを示している（「最も聖人らしく見える」）彼は確に悪事を行っているから悪党には違いない。が同時に、第三者的存在すなわち観客を想定して悪事を行なっている訳である。してみれば、「悪魔を演じる」という演劇的^{ヒストリオニク・メタファー}の比喩が生み出す演劇的な枠組が見えてきはしないだろうか。リチャードは、悪事を行なうという実生活の原的な行為、それ自体意味の閉じた自己完結的な行為を視られることのうちになぞっているのである。視線の介在のもとに自己の行動を演技化しようとする心理的距離^{サイキック・ディスタンス}こそ、演技それ自体を目的として楽しげに悪事と戯れているかに見えるリチャードの姿の源泉なのであろう。ところが、これとは対照的なリチャードの姿が存在することも事実である。

ある意味でリチャードは非常にせうかつなのである（「しかしおい！できるだけ手早く片付けるんだぞ！心を鬼にしてな」＜I. iii. 346-47＞、他にII. ii. 154, III. v. 102, IV. iii. 51-55など）この性急さには、我々としては、ある目的に対してまっしぐらに突き進む猪突猛進型の行動家の姿を見てとれよう（因みに、彼の紋章は猪であるが）又、リチャードは精力的に動き回る。芝居全体を通じて殆ど出ずっぱりであり、ロンドン市内を絶えず行き交い（宮廷、街頭、ロンドン塔、バーナード城）、ラッドローをまたたく間に往復し、慌しくボズワースへ進撃する。

このせうかつさのおかげで観客にとって一つの盲点となっていることは、精力的な行動の背景として野心という明白な動機ないし目的性が触知されうるが、同時に、その動機ないし目的性は「内密な」ものとして露骨に我々から隠蔽される、ということである（「もっとはかのごく内密なからくり」＜I. i. 158＞、「内密の悪事」＜I. iii. 325＞）。行動の動機、目的性を明らかにしない、^{ドラマツルギー}ということは、劇作術から眺めてみれば節約^{エコノミー}というもっともらしい理由を見出しうるのだが、観客の立場からすれば、このことは観客がリチャードの劇行為全てを知りうる立場にはないことを意味する。ところで、リチャードは中世劇の「先触れ」^{ペンズ}のように（直接言及的^{ダイレクト・アドレス}な）独白において、これから行なおうとすることの概略をあらかじめ観客に知らせるから、観客はアンをこれからリチャードが口説き落とそうとしていることを知っている。

が、何故口説くのか、口説くことが彼にとって何を意味するのか知りえない。⁽²⁹⁾

イアーゴーの場合もそうであるが、その目的性が判然とせず、悪事に突走る猪突猛進型の悪人に見えながら、同時に何か得体の知れない存在に彼が見えるのも、こうした事情があるからである。更に言えば、彼が非常にスマートな悪人であるからでもある。彼は、『ヘンリー六世・第三部』のリチャードと違って、自らは殺害に手を染めない。⁽²⁹⁾ やってのけるのは二人の暗殺者、ティレル一味、あるいは首切り役人であって、彼は裏で操る黒幕なのである。

リチャードの素姓というのは、はっきりしているように思われる一方、非常にとらえどころがない、と我々はとりあえず言わざるをえない。彼の場合、「悪徳」、「暴君」、「マキャベリアン」等いろいろな先祖を考えるのであるが、どうもこれらの鑄型におさまりきらず、結局、せいぜい「満足いくべき合理的説明を持たない悪」の化身としか言いようがないのである。⁽³⁰⁾

繰返して言うと、アンを口説き落とす場面、ヘイスティングスを畏にける場面が、典型であるが、観客はこれらの場面が王冠を手に入れる過程の一段階であることを知っている、が、目的性が露骨に隠蔽されるが故に、野心という目的の輪郭がぼやけてしまい、人を陥し入れようとする営為それ自体を目的として、リチャードが個々の悪事に楽しげに動いているかに感じられるのである。そして、この後者の一面が先に述べた役者を演じるという構図に対応することは言うまでもなからう。要するに、リチャードの劇行為には、野心を目的として次々に悪事を重ねる側面と、自己目的以外に目的を持たない行動をとる側面が見られるということになる。

リチャードに自らの行動を演劇的な脈絡のうちにとらえる傾向があることは先に述べたが、このことと併せて考えてみれば、後者の側面というのは、まさに、悪事という行為を、演じることそのものが目的である演技によってなぞることに他ならない、と言えよう。平たく言えば、悪事を行なうリチャードと悪事を演じるリチャードとがいる訳で、舞台上のリチャードはこの二つの相を含むことにより、猪突猛進的な行動と心理的距離の同時存在化といったとらえどころのなさが生じるのである。

演技とは、ある原的な行動の再現であり、それ自体を目的とする、行動を表現する行動であると考えらば、演技という概念そのものが漠然としているものの、最近の演技論の成果によって次のように演技をとらえることが出来よう。

行動の自覚とは、その当事者にとってはつねに行動への意志に伴ふものであり、この行動への意志は、つねに目的といふ、行動の一要素にすぎないものに強く収斂してゐる。……

演技とは、現実行動その目的を「括弧に入れ」て再現することであり、さうすることによって、行動を駆動し、それを統一してゐたあの「動機」といふものを、ひとつの構造体として自覚することだ、といへるだろう。⁽³¹⁾

演技とは行動の様式であるが、演技観においてアリストテレス以来の伝統である再現という特質を軸に、行動と演技を対照的なものとして扱うならば、リチャードに於いては、二つの相、すなわち、行動するリチャードと演技するリチャードが看取されるのである。行動するリチャードとは、野心という目的にその意志が「強く収斂している」リチャードであり、目的性を顕わに演劇的幻影内の時空間を駆け回るリチャードであって、演技によって再現されるべき原的な存在なのである。この原的な存在という場合に、当然のことながら我々としては歴史起源のリチャードを想定しうる訳であり、その限りにおいて、行動するリチャードとはまさに歴史劇という枠内に「悪党」とか「暴君」としてはめ込まれているリチャードに他ならないのである。一方、演技するリチャードとは、「目的を『括弧に入れ』て再現」し、「動機」を外在化してとらえ（このことこそ心理的距離を有することに他ならない）、登場人物のレベルで俳優の性質を担うリチャードである。この相においては、彼は「不定の劇空間」を自由に操作し、演技の場と化してしまうのである。⁽³²⁾

(*)

リチャードは、身分は高いが、不具が示すようにどこか卑しい嫌うべき存在となっている。公爵、摂政、そして国王として共同体内部の頂点に立つ一方、彼は、オープニングの台詞が示す通り、「華々しい夏」から閉め出されているアウトサイダーなのである。彼の、均整を欠いた、他人とは異なる醜い容姿そのものが、均質性、安定性、持続性を志向する世界から彼がはみ出していることを示している（「こんなに不恰好で、およそ浮世離れの姿をしているので、おれがびっこをひいてそばを通ると、犬のやつめはおれに吠えかかる」＜I. i. 22-23.>）

共同体の内部と外部に同時にいるということ、これもまたリチャードの奇妙な両義性の一つとしてとらえるこ

とができるであろう。ところで、この共同体というのは、歴史劇として舞台上で再現される世界に他ならないから、これを演劇的幻影と置き換えてみよう。それが可能であれば、彼は演劇的幻影内部と外部に存在しうる人物、言い換えれば、演劇的幻影内の世界（歴史）とその外なる世界を行き交うことができる人物、ということになる。

リチャード以前に舞台上に現われたアウトサイダー達を考察することによって、おそらく我々はリチャードは歴史以外の起源を有するという見通しを持つであろう。ローマ喜劇の「奴隷」達、あるいは中世劇の「悪魔」や「悪徳」達は、身分とか道德の観点からして、ローマ社会とキリスト教共同体から排斥されている人物達である。彼等は登場人物であるから確かに演劇的幻影内に存在している。一方、奴隷は自らの利益と若主人の恋の成就の為に、悪徳は共同体を混乱させることそれ自体に楽しみを求める為に、共同体を操作する筋書きをつくる。筋書きをつくってその成果を見守る劇作家的人物という点では、彼等は演劇的幻影から一步脱け出て外部からの視点をも有している劇場的なアウトサイダーでもある、と言えよう。彼等は日常の世界に由来する一方、演劇のメカニズムから生まれ出た者達でもある。

十六世紀半ば頃のイギリス演劇に目を向ければ、この伝統を受け継いだ喜劇的登場人物の一群が現われる。メリー・グリーク、ディコン等は、「奴隷」と「食客」と「悪徳」のあいの子のような人物であり、寄生的な食客や乞食というステータス故に境界性を有し、多分に排他的な世界の内と外を等号で結びつけることで均質な世界を創り出し、誰も排斥することのない大団円へと劇を導くのである。⁽³³⁾

拙論の目的はリチャードと彼等との姻戚関係を見出すことではないから、これ以上の議論は控えるが、一つの指針は呈示されたであろう。⁽³⁴⁾ つまり、リチャードには劇場的背景が存在するのではないかということである。

リチャードの背後に、歴史的な起源のみならず、演劇的なものを見出しうることは、オープニングの彼の台詞が明らかに示しているのである。この台詞は、リチャードの「一人語り」であるが、「序幕」や「序詞」なしにしょっぱなから「一人語り」で始まる様式は、エリザベス朝演劇としては（一応『レイフ・ロイスター・ディスター』等の「レギュラー・ドラマ」以降としておこう）、かなり異例と言わざるをえない。⁽³⁵⁾ 因みに、シェイクスピアの劇作品の中でも、この様式を用いているのは『リチャード三世』だけである。

台詞の基本的な構造を考えてみる際、対話という様式にそのモデルを求めるならば、我々は、演劇的幻影内

に伝達方向がとどまる登場人物レベルでの伝達回路と、舞台上から観客席に向う生身の役者レベルの伝達回路という二つのベクトルを見出すことができる。⁽³⁶⁾ リチャードがバッキンガムに語る台詞は、同時にギャリックやキーンが観客へ語った台詞でもあったのである。

モノローグ・ドラマは別として、芝居の台詞の基調は対話にあり、演劇的約束事としての通常の独白が対話に於ける台詞の構造を内包しているとすれば、初めから無言で内面を吐露する状態を想定することは観客にとって困難であろう。「一人語り」という行為を「現実らしさ」という自己完結性に収束せしめる通常の独白とは明らかに違った色彩がこのオープニングの台詞には見られるのである。現実らしさの枠内でおさまりきらないということは、演劇的幻影内の歴史に由来する一登場人物の台詞としておさまりきらないことを示し、裏を返せば、演劇的幻影の枠から脱け出て（登場人物のレベルで）観客に対する（一方向的）直接伝達回路を有している、ということに他ならない。リチャードはこのオープニングの台詞で日常性への不満を述べるが、この台詞が通常の独白として感じられる程度に、観客に直接語りかけられているようにも感じられるのは、まさに登場人物のレベルでの直接的な伝達回路の存在の為なのである。

役者という存在そのものが、固有の肉体を有し登場人物の発育を肉声化する実体であると同時に、役柄に応じてアメンバーの如く身を変化せしめるアモルファスな影でもある、という両義的な存在であることは言うまでもなからう。その限りでは、リチャードを役者が演じると言う同程度には、リチャードは役者を演じると言うのであり、劇場が培ってきた、演技に潜む古代からの呪術的な効果、これこそ幾多の名優—シバー、ギャリック、キーン、アトキンス、オリヴィエ—をしてリチャードという役柄にとりつかしめた源泉ではなかったろうか。⁽³⁷⁾ 演劇は、演技の申し子、役者を演じるリチャードを生み出したのである。

観客に対する直接的な回路だけから成立する台詞と例えば、我々はすぐさま、序詞、コーラス、ないしイギリス中世劇での登場人物（殊に悪徳）が行なう直接発話を思いうかべることが出来る。のっけから「一人語り」で始まる様式そのものが序詞と近似した性質を担うのであるが、演劇の系譜をたどってみればやはりこの様式の起源を見出すことが出来る。「序詞」を第一幕に組み入れたプラウトゥスのいくつかの芝居、⁽³⁸⁾ あるいは、のっけから直接発話の「一人語り」で始まる「聖史劇」のいくつかの芝居、『マンカインド』や『エヴリマン』などの道徳劇、これらの芝居のオープニングがこの台詞に反

映している訳であり、その意味では、リチャードこうした演劇的伝統のなかで語っているのである。

（＊）

リチャードには二人のライバルがいるが、そのうちの一人はマーガレットである。まず、彼女がどういう点で彼のライバルであるか見てみよう。そうすれば、第五幕で初めて姿を現わすもう一人のライバルがどのような点で彼と競いあうのか分かるであろう。

マーガレットはこの芝居に登場すべき歴史的背景を持たず（ホールの『年代記』によれば、テュークスベリーの戦い後、フランスへ追放されてからイギリスに戻ることはない）、⁽³⁹⁾ 更に、彼女は劇場起源のリチャードとかなりの同質性を有するのである。例えば、彼女は演劇的比喩を多用し、彼女が初めて舞台上に現われる時、およそ「現実らしさ」とかけ離れた登場の仕方をするのである。その時リチャードは「正直一途な男とずる賢いグレイ一族」という小劇に熱中しているが、その劇中劇が行なわれている宮廷の広間の奥に彼女が現われ、「コーラス」のように外部的な位置に立ち、劇中劇について言及し、我々に伝えるのである。

エリザベス こうなれば、必らず、陛下に、これ迄忍んできたこれら激しい屈辱をお知らせします。

〔マーガレット背後へ登場〕

マーガレット 〔傍白〕 その少ない喜びを、神よなにとぞもっとお減し下さい。

お前の榮譽と地位と王妃の位は、もともとわしのものじゃ。

リチャード 何ですと。王に言いつけるといってわたしを脅かそうと言うのですか。

どうぞ御遠慮なく。今言ったことは、王の面前でもはっきり申し上げるつもりです。

投獄されるかもしれないが、それは覚悟の上です。何もかも話すべき時なのだ。わたしの骨折りなんかみんな忘れられている。

マーガレット 〔傍白〕 いやわしは覚えている。

おのれ悪魔めが！＜I. iii. 105-118＞

劇中劇の外側に位置する点、登場人物のレベルで直接伝達回路を有している点などは、劇場起源のリチャードと全く同じなのである。

マーガレットが劇場起源という点でリチャードのライ

バルだとすれば、次に我々は歴史起源のライバルを見ることになる。

リッチモンドの名は第四幕第一場で初めて言及される。

『ヘンリー六世・第二部』で王となる予言をヘンリー六世から受けた、後のヘンリー七世は、姿を現わす前から「^{サンクチュアリー}聖域」の性質が賦与せしめられる(「死を免れたいのならば、海を渡って地獄の追手が届かぬようにリッチモンドの許へお行き」<IV. i 41-42>) 彼は第五幕で初めて登場するが、その時の彼の語る台詞は、「聖域」とか「救世主」といった抽象物の延長線上にあるにすぎない。

彼は、演劇的約束事である独白や傍白すらも行なわない、対話の世界だけに住み存在である。言い換えれば、^{イリュージョン}演劇的幻影のなかで示される人間関係の中にすっぽりおさまりきっている人物であり、まさに、歴史の中で王となるべく登場する人物なのである。こうして歴史の枠組から一步も出ないということが、台詞の単調さと相まって、彼という人物を奥行きのない非常に平板なものにしているものであり、ある意味で、その平板さというのは、フォードの『パーキン・ウォーベック』に於いて権謀術数を如何なく発揮するヘンリー七世と彼が同一人物とはにわかには信じられない程なのである。⁽⁴⁰⁾

ところが、歴史の枠組から一步も外に出ないというこの平板さそのものが、リチャードの歴史起源の相を否応なく露呈せしめるのである。裏を返せば、平板な登場人物に徹すること、すなわち、歴史のなかに閉じこもることこそ、リッチモンドに課された役割と言えるのであろう。

観客は、二人のライバルのお蔭で、リチャードの歴史起源の相と劇場起源の相とを看取せざるをえないのである。

(*)

1590年代には歴史を題材とする戯曲が流行ったが、その中には序幕や序詞をもつものがいくつか今日に伝わっている。⁽⁴¹⁾ グリーンの『ジェイムズ四世』、シェイクスピアの『ヘンリー四世・第二部』、『ヘンリー五世』、『ヘンリー八世』がそうであり、『リチャード三世真の悲劇』(著者未詳)の冒頭での「真理」と「創作」の対話も場割りか施されていれば明らかに序幕と言える部分であろう。これらに共通することは、『ヘンリー五世』のコーラスが典型であるように、第一幕から第五幕迄を^{イリュージョン}演劇的幻影と規定することである。その点では、これらは第一幕から五幕にあたる部に対して超越的、外在的な位置を占める訳である。

そうした物語を私はしつらえたのだ。

さァ、私と^{ギャラリ}棧敷へ行こう。この国のやつらが、演じてくれる芝居を見せてやろう。

<『ジェイムズ四世』、序幕、109-111>⁽⁴²⁾

旦那様方、こんな長話をお許し下さいまし、

「^{トゥルース}真実」めのお芝居始まります。

「^{バジェント}創作」よサァ出かけよう。

<『リチャード三世真の悲劇』、70-72>⁽⁴³⁾

お許し下さいますように、皆様方、かほどに大変な主題を、

大胆不敵にもこのみすばらしい^{スカフオールド}舞台で、演じようとする凡庸な我が一座を。

<『ヘンリー五世』、序詞、8-11>

上記の序幕及び序詞の基本的な性質を踏まえた上で、我々はもう一度リチャードのオープニングの台詞に戻ってみよう。

繰り返すと、このオープニングの台詞は、のっけから「一人語り」で始まるところに、序詞と近似する性質を担うようになる。更に突込んでみるならば、前に引用した台詞、「筋骨、恐しい序幕はつくってある」という自己の行為を演劇的にとらえる台詞は、この序詞と近似した性質と相まって、まさに、自己の行為を^{イリュージョン}演劇的幻影と規定することに他ならないことが見えてくる。

我々は既に歴史起源の相と劇場起源の相をリチャードに見てきた。してみると、リチャードは、このオープニングの台詞に於いて、自らの存在を、劇場起源のものとして(直接発話を行なうものとして)歴史起源のリチャードの行動を演劇的なざる存在と規定しているのである。

直接的には「悪徳」という演劇的伝統の起源を有し、観客に対する直接的伝達回路を通じて、歴史によって規定された自らの行動を演技化する、というリチャードの劇行為に関する構図が見きわめられると、『リチャード三世』全体の枠組がはっきりと見えてくる。演劇起源の存在(演技するリチャード)が、直接回路を軸として、歴史起源のリチャードの行動を再現する様々な小劇を演じるのであるが、その構図というのが彼の劇行為と超越的、外在的存在との関係と同質なのである。この同質な関係が彼の劇行為に能動性と受動性を生み出す源泉に他ならない。

リチャードは自ら演じる小劇の中で、外在的なものと

人間との関係をパロディー化し、外在的な存在はそのパロディー劇を更にパロディー化したことは先に述べた。それぞれ劇場的な構造を含む同質なものが錯綜するという現象が舞台上に現出する訳であるが、そうしてみると、演劇的幻影それ自体が、演技と行動、現実と虚構など相互反転的な二つの領域の合わせ鏡構造の場と化する。一方が超的なものを装えば、それは、同時に他方のものが更に上位の存在として超性を装って現われる現象を引き起こす、そのような場が『リチャード三世』の演劇的幻影なのである。

(*)

『ヘンリー六世・第3部』で自らを喩えて「天地の初めの混沌」とリチャードは語る。次第に混沌の度を深める「^{フースト}第一・^{テトラロジー}四部作」に於いて、彼はイングランドという共同体の混沌の最終段階を象徴しているのである。おそらく、我々はこの「混沌」という語が幾分なりとも舞台上の錯綜した世界をも表現していると言えるのであろう。この世界では、「無秩序」として突出したものが、超越的な存在を最終保証とする宇宙の観念の体系のなかで整合的に解釈されると、とたんに「摂理」として予定された「秩序」と化してしまう。が、逆に、そのコスモロジーそのものが遊戯の対象化されてしまいもするのである。つまり、「無秩序」そのものが「秩序」と同義である世界なのである。

こうしてみると、歴史起源の極悪非道の悪党としてのリチャードも、劇場起源の魅惑的なエンターティナーとしてのリチャードも、全く以て表裏一体の関係にあり、まさに入れ換え可能な像として現われていることが分かるであろう。ならば、次のようなことが自明となる。我々はこの二つの相のうちどちらとでも彼を呼ぶことができる、が、その場合には、我々はまさに上位の視点から彼をある領域に固定しているのである。

神の使者を自認するリッチモンドが最後の台詞を語る時、確かに「かくあれかしと祈らない」観客はいない。二重の意味で混沌をきわめた舞台上の世界も、リチャードを生贄として捧げると安定性を取り戻すのである。そして、この『レスパブリカの喜劇』が完結性を装う一方で、同時に、再現されるべき世界（歴史）を演劇化し、自由な創造の場に変容せしめた『せむしの魔術師の悲劇』が我々の脳裏に鮮かに刻み込まれるのである。

歴史の叙述を目的とした、歴史を再現する芝居として、この劇を同定化しようとする試みも、それは、同時に歴史が単なる題材として演技の世界に組み込まれる劇を生

み出すのである。完結性を与えられた一つの劇が不可避免的に入れ換え可能なものとしてもう一つの劇を生み出す、これが『リチャード三世』という劇に他ならない。そこでは、教訓とか愛国主義的なテーマを容易に引き出しうる世界と、遊戯が遊戯そのものに奉仕する世界とが微妙な均衡を保って成立しているのである。その意味では、歴史劇、喜劇、悲劇という分類も見る者の視座の位置を示すにすぎず、観客なしに劇が成立しないのと同様、そうした視座とは無関係に絶対性と自己充足性を誇る歴史劇、喜劇、悲劇などは存在しない。

(注)

- (1) シェイクスピアの劇作品からの引用は全てアーデン版による。なお、『リチャード三世』からの引用の訳文は大山俊一氏の翻訳を参考にさせていただいた。
- (2) 「^{イブ}前夜」という時間の設定は、昼と夜という単なる時間区分を示すにとどまらず、「明日」という重要な出来事が起こる一日に必然性を与えることになる。
Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare*, Oxford: Clarendon, 1971, pp.47-8.
- (3) 王子二人を除いて、リチャードの犠牲者達は、少なくともマーガレットによれば(I. iii.), 皆過去に傷を持つ者達である。その点で、リチャードはこれら罪深い者達を罰するべく神に使わされた「^{フィグアイン}神の鞭」^{ホーン}とも解しうる。ロシターの「角の生えた天使」はこうしたリチャードの両義性の表現である。
A. P. Rossiter "Angel with Horns: The Unity of *Richard III*" in *Angel with Horns*, New York: Longman, pp.1-22.
- (4) 予言や呪いのうちで実現されないものは、アンのリチャードの息子への呪い(I. ii. 21-25)、マーガレットのドーセットに対する呪い(I. iii. 210-215)ぐらいのものである。又、神への祈り迄含めれば、「妻を助け給え」というクラーレンスの祈りを見えざる全能の劇作家が聞きとどけたかは分からない。
Kristian Smidt, *Unconformities in Shakespeare's History Plays*, London: Macmillan, 1982, pp.55-8.
- (5) シェイクスピアの史劇だけに限ってみれば、主人公達の行動を必然性、因果関係性の枠内に押し込めようとする超越的、外在的存在とその枠組を解体し

ようとする個人的なるもののせめぎあいという構図がきわだっていると言えるだろう。リグズは前者を「歴史的なる」もの、後者を「英雄的なる」ものとしてシェイクスピア史劇を分析していくが、前面に押し出されるのは後者である。この点、ティリヤードの『シェイクスピア史劇』、『エリザベス朝の世界像』を明らかに意識しているであろう。

David Riggs, *Shakespeare's Heroical Histories*, Massachusetts: Harvard UP, 1971.

- (6) 言う迄もなく、年代記作家達の「^{プログイデーションリズム}摂理主義」の基となる、ティリヤード述べるところの「チューダー神話」である。

E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London: Chatto & Windus, 1943.

....., *Shakespeare's History Plays*, London: Chatto & Windus, 1944.

- (7) チューダー・イデオロギーを「中心部」と考えれば、リチャードによって演じられる小喜劇群はまさに「中心部」と「周縁部」の入れ換えの場となる。第五幕に於いて、更にその入れ換えの儀式がリッチモンドの手によって執り行なわれることになる。

- (8) Samuel Johnson, "Preface to Shakespeare" in *Johnson on Shakespeare*, ed. Walter Raleigh, 1765; London: Oxford UP, 1908, p. 148.

- (9) cf. 岩崎宗治、「シェイクスピアと宗教」、『英国ルネッサンスと宗教』、荒竹出版、昭和50年) 61-67ページ。

- (10) Jan Kott, "The Kings" in *Shakespeare Our Contemporary*, trans. by. Boleslaw Taborski, 1964; London: Methuen, 1965, pp. 3-46.

- (11) E. I. Berry, *Patterns of Decay*, Charlottesville: Virginia UP, 1975.

- (12) 『リチャード三世』が台詞、様式、テーマ等の点でセネカの悲劇の影響下にあることは周知の事実である。そのなかで最も顕著なのは、復讐のテーマであろう。復讐、すなわち暴力の拡散については、ジラルールは次のように述べる。

「血の復讐は、それが猛威をふるういたるところで、何故、このように耐え難い脅威となるのか？流された血を前にして復讐が満たされるたった一つのこと、殺人者の血を流させることである。復讐によって罰する行為と復讐それ自身との間に差異はない。復讐は報復を求め、報復はあらたな報復を呼ぶ。

.....

したがって復讐は、無限の終りなき^{プロセス}過程を構成す

る。復讐が共同体の何らかのある一点にうかびあがる度ごとに、それは拡大して社会体全体を掩おうとする。」(ルネ・ジラルール『暴力と聖なるもの』、古田幸男訳、法政大学出版局、昭和57年、23-4ページ。)

なお、ジラルールには『夏の夜の夢』を考察した小論がある。

René Girard, "Myth and Ritual in Shakespeare: A Midsummer Night's Dream" in *Textual Strategies*, ed. J. V. Harari, New York: Cornell UP, 1979, pp. 189-212.

セネカ劇と『リチャード三世』及びエリザベス朝演劇の関係については、

G. W. Cunliff, *Early English Classical Tragedies*, 1893; rept. Hamden: Archar, 1965.

F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan Tragedies*, 1922; rept. New York: Haskell, 1969.

- (13) この引用が典型であるが、暴力の拡散と呼応して、『ヘンリー六世』三部作では次第に屠殺のイメージが現われはじめる。

Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Cambridge UP, 1935, pp. 227-8.

- (14) ラーンは『シェイクスピアに於ける役割演技』に於いて「役割演技」をまず4つのタイプに分け、シェイクスピア劇の登場人物達の演技性を鮮かに浮かびあがらせる。同書の第六章は王の役割を軸とした史劇の分析にあてられており、「史劇の基本的なパターン」として、「王としてふさわしくない国王と篡奪者との間の共時的な対立」及び「アイデンティティーを与えることの出来る望ましい役割からの墜落という通時的な意匠」という二つのものが分析されている。

T. F. Van Laan, *Role-playing in Shakespeare*, Toronto UP, 1978.

- (15) Laan, pp. 138-147.

- (16) この台詞が能動にも受動にもとりうることはパークリーが指摘している。拙論全体の骨子は、彼のページばかりの論文から、大いなる示唆を受けている。

D. S. Berkeley, "'Determined' in Richard III, I. i. 30." in *Shakespeare Quarterly*, 14 (1963), pp. 483-4.

- (17) 中世劇談りの「二部構造」がシェイクスピアの劇には見られることはエムリス・ジョーンズが指摘す

るところであるが、彼が述べる通り、『リチャード三世』は最も明瞭に「二部構造」が現われた例であると言えよう。

Jones, pp.72-3.

- (18) リチャードが、エドワード四世の長女エリザベスと結婚すべく、その母親エリザベスを説得する場面は一見成功したように見えるが、その実、全くの失敗の演技である。

cf. Laan, pp.144-5.

G. J. Becker, *Shakespeare's Histories*,

New York: Frederick Ungar, 1977, p.126.

- (19) 山崎正和著『演技する精神』、中央公論社、昭和58年、55-93 ページ。

- (20) 同上、71 ページ。

- (21) ホール、ホリンシェッドの『年代記』を通じ、シェイクスピアの『リチャード三世』、作者未詳の『リチャード三世真の悲劇』、トーマス・ヘイウッドの『エドワード四世・第2部』、ニコラス・ローの『ジェイン・ショアの悲劇』に至る迄のリチャードに共通する、悪の象徴としての醜い姿はトーマス・モアによる描写に端を発している。実際に彼の容姿が醜悪なものであったかどうかは、どうも決定的なことは分かりえないようであるが、サッチョは否定的見解をとっている (Peter Saccio, *Shakespeare's English Kings*, New York: Oxford UP, 1981, p.159.) 因みに、国立肖像画美術館蔵のリチャードの肖像画では、確かに「下くちびるをかみしめている」が、「せみし」であり「左肩は右肩よりずっと上がっている」ことはない。

「今我々が扱う (ヨーク公リチャードの) 第三子リチャードは知恵と勇気に関して二人の兄にひけをとらなかったが、肉体と徳については足許にも及ばなかった。彼は、短軀で、体つきも醜いうえに、せむしであり、左肩は右肩よりずっと上がっていて、顔つきは恐ろしく、やんごとない身分であれば好戦的と呼ばれましょうが、普通の人であれば決してそうとは呼ばれない顔つきであった。彼は邪で、怒りっぽく、嫉妬深いうえに、生まれた時からせっかちであった。」 (Thomas More, *The History of King Richard III*, vol. II. of *Complete Works*, R. S. Sylvester ed.

New Haven: Yale UP, 1963, p.7.)

因みに、ホールはこの箇所をそっくりそのまま彼の『年代記』に編入しており、おそらく、シェイクスピアはラステル版のモアからでなく、このホールの

『年代記』を通じてリチャード像をとり入れたのであろうと思われる。

cf. Antony Hammond ed. *King Richard III*, in *Arden Shakespeare Series*, Introduction p.79.

- (22) 「世界劇場」という概念そのものはクルチウスによればプラトン迄溯ることが出来る。なお、Totus mundus agit histrionem. はグローブ座のモットー。

E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. by W. R. Trask, 1948; trans. New Jersey: Princeton UP, 1953, pp.138-42.

- (23) Ben Jonson, *Every Man in His Humour*, G. A. Wilkes ed., Oxford: Clarendon, 1982, Prologue 9-11.

Samuel Johnson, p.27.

- (24) 「不正」は『ふしだらさ』と『ダリウス王』に登場する悪徳。

- (25) 「悪徳」という名が登場人物表に初めて現われたのは、ジョン・ヘイウッドの『恋の芝居』及び『天気芝居』であるが、このあたりを転機として、「悪徳」は急速に邪悪さを失ない全くの喜劇的人物に傾斜していく。又、「悪魔」と「悪徳」が一つの芝居に登場することもある。(『スザンナ』、『お金が全て』など) その場合、「悪魔」は「悪徳」の「お父ちゃん」である。

cf. F. P. Wilson, *The English Drama 1485-1585*, Oxford: Clarendon, 1968, pp.59-66.

- (26) Ann Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, 1962; rept. London: Penguin, 1971, pp.64-5.

なお、訳語は青山誠子訳『イリュージョンの力』

(朝日出版社、昭和56年) より拝借した。

- (27) 「三つの身分の諷刺劇」では、「追従」、「偽り」、「策略」は聖職者の装いをする (リチャードも同じ手口を第三幕第七場で用いている) クレイクは十六世紀前半の芝居に於いて芝居の衣装が単なる小道具ではなく象徴的なインパクトを与える重要な要素であることを指摘している。

T. W. Craik, *Tudor Interlude*, London: Leicester UP, 1958.

- (28) 史実とされるところに従えば、一応合理的にアンとの結婚がリチャードにとって何を意味するのか説明しうる。すなわち、『ヘンリー六世・第二部』及

び『第三部』に登場するキング・メーカーのウオリック（第一部のウオリックは彼の義父ウオリック伯リチャード・ボーチャム）は当時最も富裕な貴族の一人であったが、継承すべき男子が生まれず、アンとイザベラの二人の娘がそれぞれクラレンスとエドワード皇太子（ヘンリー六世の長男）に嫁した。

（『第三部』）ところが、この二人の継承者はすぐさま「この世にさようならを言う」ことになり、ウオリック伯領は宙に浮く。リチャードはこれを目当てにアンに近付いたという訳である。この名門の爵位及び領地は、ある意味でバラ戦争時代の政治動向に大きな影響を持っていたことになり、森護著『英国紋章物語』（三省堂、昭和60年、166-77ページ）によれば、その継承問題はその後尾を引いて興味深い展開を示す。

いずれにしても、舞台ではこの辺りの事情は全く現われないから、観客としては何故リチャードが後家のアンと結婚しようとするのか分からない。又、アンの場合と同様、ヘイスティングスの場合に於いても、観客にとって何故リチャードが彼を破滅に至らせるのか判然としない。ラーンが述べる通り、「全体的に言うならば不必要な場面である。勿論、目的がショーが成就せしめることでなくショーそれ自体である、ということでないのであればの話だが」（p. 141）ということになる。

- (29) 『ヘンリー六世・第三部』でのリチャードと『リチャード三世』でのリチャードとを比べてみると、かなり違った人物のように感じられるだろう。『リチャード三世』では、彼はヘンリー六世の死体を舞台のすそへずると引きずり出すようなことはしない。又、『第三部』第三幕第二場での独白と『リチャード三世』のオープニングの独白とを比べても違いは明らかであろう。『第三部』での野心顕わな極悪非道の人非人が、『リチャード三世』では目的を明らかにしない不気味な人間に変身するのである。

(30) Hammond, Introduction, p. 101.

(31) 山崎正和、68ページ、100ページ。

- (32) シェイクスピア劇の時空間は、時と場所の一致という古典主義理論に沿うものではないことは言うまでもない。木村俊夫著『時の観点からみたシェイクスピア劇の構造』（南雲堂、昭和44年）はシェイクスピア劇の時空間が基本的に「不定」であり、登場人物の言及などによって一時的に固定し特定の時間と場所を表現することを示している。その限りでは、リチャードは歴史劇として再現される原的な存在に

於いて（つまり、歴史上のリチャードとしては）当然のことながらある特定の時空間に存在する（というよりは存在した）が、同時に、俳優の登場人物として不定の時空間に住み、舞台をロンドン塔や宮廷に変えてしまうのである。

- (33) それぞれ、ユダール作『レイフ・ロイスター・ドイスター』、ウィリアム・スティープンソン作（？）『ガートン婆さん針騒動』の登場人物。

- (34) 前注の喜劇の登場人物及びリチャードと食客、悪徳などとの関係については下記のものが詳しい。

Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York: Columbia UP, 1958.

- (35) 例外を挙げるならば、同じ歴史劇でマローウの『エドワード二世』でギャベストーンがオープニングから独白を行なう。

- (36) 台詞の性質に関しては、佐々木健一著『せりふの構造』（筑摩書房、昭和57年）、「台詞と記号論」（『言語学から記号論へ』、勁草書房、昭和57年、241-54ページ）を参照して欲しい。

- (37) 大場建治著『英国俳優物語』（晶文社、昭和59年）はキーンの伝記であるが、その第七章では、十八番のリチャード三世を演じるキーンに触れている。

- (38) プラウトウスの作とされる喜劇は20作であるが、そのうち10作は「序詞」をもつ。が、『黄金の壺』、『あみづな』、『三文銭』の「序詞」のみがプラウトウスの手によるもので、残りのものは紀元後六世紀末のローマ古典劇復興の際の作のようである（『古代ローマ喜劇全集、第四巻・プラウトウスIV』、東京大学出版会、昭和53年、319ページ注(1)）ティレンティウスも又「ギリシア新喜劇の不可欠の序詞を省略してしまった。そのことのためにかれは、フランス古典喜劇に存在しない、プラウトウスになっただけのすこし見られる『説明の場面』を書くことになった。われわれはここに近代劇の構造の源流の一つをもっているのである」（ピエール・グリマル、小苺米畹訳『古代ギリシア・ローマ演劇』、白水社、昭和54年、126-7ページ、表記に若干の変更あり）

ローマ演劇は御存知の通りギリシア劇を規範として筋立て及び登場人物の型など様々なものを持っているので、そこに連続性を見てとるならば、我々はギリシア劇からローマ劇への流れとして、コロスの役割の減少、幕割りの様式の発生及びその独立化という現象を見出すことが出来るであろう（グリマル、51ページ、74ページ）「序詞」が幕本体にとり

こまれる様式はこの流れの一環としてとらえることが出来、その延長線上にリチャードのオープニングの独白、更には「近代劇の構造」があることになる。

- (39) ホールの『^{クロニクル}年代記』では、テュークスベリーの戦いでマーガレットが捕虜になると、父ナポリ王レニエはルイ十一世にナポリ領とシシリー領を売却し、それで得た金を娘マーガレットの身の代金にあて、彼女をフランスに連れ戻している。その後の彼女は「生きているというよりは死人のように、絶え間なき悲しみのなかやつれ嘆きながら、最晩年をフランスで過ごした」(Hall, p.301) 無論、彼女を『リチャード三世』に登場せしめたのはシェイクスピアの独想である。

- (40) リッチモンドの人物像に奥行きがなく、ある意味では彼は「シェイクスピアの道具」(Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, p.201)、「神の道具」(Becker, p.128) としか言いようがないのも致し方ないところであろう。

- (41) もとより、エリザベス朝演劇台本の多くについてはその執筆年代の正確な推定は困難であるが、リブナーの巻末に載せられた現存する史劇の時代順のリストに従えば、およそ30の歴史劇(歴史的ロマンス劇も含めて)が1590年代に書かれている。

Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare*. 1957; rept.

New York: Octagon, 1979.

- (42) Robert Greene, *James IV*, Norman Sanders ed., London: Methuen, 1970.

- (43) *The True Tragedy of Richard III*, W. W. Greg ed., Oxford: Malone Society Reprint, 1929.