

独白の劇性—シェイクスピア悲劇の場合

松浦麗子

独白に特有な力があるならば、それは何であろうか。シェイクスピアの四大悲劇にこの問いを投げかけ、答を模索してみたい。

独白それ自体を対象とする研究は皆無に近い。独白への言及を含む研究も、約束事としての独白の解説に終始する入門書的性格のものである。^①しかし普通私達が理解している事柄は、独白の特性を真に語るものだろうか。当時の舞台構造と相まってエリザベス朝に最も発達した必要悪とも言える約束事。シェイクスピアはその絶妙の使い手。張り出し舞台前方で語られる役者の見せ場。^②舞台上での一人台詞。話者の考えや感情の表明手段。「声に出して思索する約束事」というグランヴィル・バーカーの定義。これらは冒頭の問いの答にはならないが、問題点が明らかになる。

私達には独白の根本的な再考が必要である。上記の事項は独白の一面としては正しい。しかし表面的特徴でしかない。それをあえて整理すれば、機能と形態の二つに大別できる。機能とは言葉による内面の表明を、形態とは舞台上での一人台詞を意味する。「あえて整理すれば」と書いたのは、機能と形態の二分法の有効性を疑問視するからであるが、仮りに二分法を認めて独白を定義するならば、形態による仕方が最も広範で明確だと私は考えてきた。現在も定義としてはこれが最上だと考えている。しかし問題は、定義が特性を説明できないことである。

オックスフォード英語辞典は独白を、

1. An instance of talking to or conversing with oneself, or of uttering one's thoughts aloud without addressing any person.
- b. A literary production representing or imitating a discourse

of this nature.

と定義する。最初の定義は、演劇上の表現様式としての独白に普遍的文脈を付与する可能性を示す点で注目すべきものである。約束事としての独白への過度の固執を戒めるものかもしれない。生きた独白の発現は、個々の演劇の場以外にはあり得ない。この事実を基に独白を帰納的に考察する姿勢を、私達はとるべきではないだろうか。

独白は舞台上での一人台詞であり、独白者につきあう観客を必要とする。これが独白成立の必要条件である。独白者は舞台では独りだが、観客という特殊な集団が無言で独白者につきあう。独白者と観客の接触には、「つきあう」という表現が最適である。この両者のつきあいによって独白は生命を得る。独白の存在基盤の特異さは、確かに定義の困難さや実体の不明確さをもたらす。しかし演劇空間における独白固有の力も、この特異な存在基盤に発すると考えるべきである。

I

オセロツとリアはほとんど独白しない。特に後者には外見上は独白がない。両者のように本来活動的な主人公にとっては独白は重要でないとも言われる。⁽³⁾

オセロツとは対照的に、イアーゴツには独白・傍白が多く、直接観客に向けられている。“I hate the Moor” (I, iii, 384)⁽⁴⁾ を手初めに、彼は独白と傍白を操って観客に悪事を予告し続ける。悪の自作自演者イアーゴツの実体が、その都度鮮明度を増すという構造である。悪事の企画・予告・実行の全過程を観客に見せることにより、イアーゴツは演劇空間『オセロツ』をあたかも独力で形成するかのようだ。

オセロツはわずかに三回独白する。『オセロツ』において観客の彼とのつきあいは、何を意味するのだろうか。最初の独白は、イアーゴツの奸計に陥り始めた姿を示す。それはイアーゴツの予告の実現と同時に、オセロツの悲劇の発

端の現前である。“This fellow’s of exceeding honesty, And knows all qualities” (Ⅲ, iii, 262-263) というイアーゴッへの絶対的信頼と, “if I do prove her haggard” (264) という妻への疑いを, 観客はオセロッから直接聞く。妻への疑いは心の中では即座に事実と化し, オセロッを引き裂く。“She’s gone, I am abus’d, and my relief Must be to loathe her” (271-272) に至ったオセロッには, 疑惑と事実の区別がない。この両者の混同が即座であればあるほど, 彼の怒りはイアーゴッの謀略の周到さと鮮かな対照を成す。この対照性が観客に演出予定を越えたオセロッの姿を認識させる。異に落ちるといふ事実は予告通りだが, その姿には, 現前を得て初めて理解できる個性が存在する。それは, 悲しいほどの単純さ, 激しい怒り, 強烈な愛情の同時存在が創出すると言える。

オセロッは独白という場を自らには必要としない男である。彼のこの性格と同時に独白の本質を垣間見させてくれる場面が, 最初の独白の少し後にある。それは, デズデモッナのハンカチ利用の策略をイアーゴッが観客に告げた直後の場面である。再登場したオセロッは, イアーゴッを相手に,

What sense had I of her stol’n hours of lust?
 I saw’t not, thought it not, it harm’d not me,
 I slept the next night well, was free and merry;
 I found not Cassio’s kisses on her lips;
 He that is robb’d, not wanting what is stol’n,
 Let him not know’t and he’s not robb’d at all. (344-349)

と真情を吐露する。劇的アイロニーの知覚は当然だが, 観客は, これが独白の場を得て語られるべき台詞だと直感するに違いない。これは独りで語る言葉に属するのだ。この直感には, オセロッの武人らしさや内と外の区別の無さを観客に告げて余りある。この種の直感には, 約束事としての独白ではなく, 普遍的意味を内包する独白に根ざすと考えなければならない。

ハンカチの策略にかかり気絶したオセロッを前に, イアーゴッは喜喜として, “Work on, My medicine, work: thus credulous fools are caught”

(IV, i, 44-45) と言う。彼の計略の実現の度合とオセロの「信じ易い阿呆」振りは、確かに比例する。妻の殺し方をもイアーゴッに従うに至って、この比例関係は頂点に達するかに見える。喜劇的ですらある。ここでオセロの最後の独白が重要となる。

それは、*“It is the cause, it is the cause, my soul”* (V, ii, 1) で始まる。同時にこの独白の注目すべき特徴が出現する。正義と愛情の拮抗である。*“Let me not name it to you, you chaste stars”* (2) に早くも明らかなのだが、

*It is the cause, yet I'll not shed her blood,
Nor scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth, as monumental alabaster;
Yet she must die, else she'll betray more men.* (3-6)

というように、妻を見つめる目と正義を求める理性の張り合いの緊張度が高まる。一度は、*“Put out the light, and then put out the light”* (7) と決断するのだが、再び揺れ始める。「ろうそくの火」と「生命の火」の差異は、美意識の主張と結合して、決断を無効にする。目は、*“Thou cunning pattern of excelling nature”* (11) の認知を主張して理性に真正面から対抗し、一歩も譲らない。その対象は美意識によってバラの隠喩へと変形し、*“A balmy breath, that doth almost persuade Justice herself to break her sword”* (16-17) に達する。オセロのこの独白とハムレットの第三独白との対応関係の指摘は妥当である。愛情と理性の拮抗は最後の瞬間まで続く。*“So sweet was ne'er so fatal”* (21) と絞り出された言葉の重さは、この場のオセロの全世界の重量と一致する。

ところで理性の勝利という結末は、大して重要ではない。この演劇空間に不可欠なのは、正義と愛情の狭間で呻吟するオセロの姿である。これはイアーゴッの演出計画には含まれず、彼の予告や観客の予想をはるかに越えている。ここに劇的衝撃が創出される。この衝撃を認めると同時に受容する観客の存在によって、オセロはイアーゴッの操り人形から完全に自由になる。それは、

正義と愛情の協調を彼が認めないからではなく、その接点で苦悩する姿が現前するからである。このように悲劇『オセロ』の成立は、イアーゴウの企てる喜劇的構造を陵駕する、主人公の独白の創出する劇的衝撃に基いている。

リアには一人台詞がない。従って彼は独白の必要条件に欠けるのだが、嵐の場をとりあげてみたい。この場面は、“Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!” (Ⅲ, ii, 1)⁶⁾ というリアの叫びで始まる。リアは嵐の強大化を請う。が嵐は娘達の忘恩を忘れさせはしない。“Rumble thy belly-ful! Spit, fire! spout, rain! No rain, wind, thunder, fire, are my daughters” (14-15) は、嵐とは比較にならない、娘達へのリアの怒りを示す。嵐は彼の友ではなく、「卑劣な手先」なのだが、嵐に叫ぶその姿は、嵐とリアの親近性を暗示する。嵐が彼の心情に最も自然で無理のない外的情況だと、観客に理解されるからと言える。“No, I will be the pattern of all patience: I will say nothing” (37-38) は、多少とも嵐に慰めを見出したリアの覚悟である。

ところでリアの呼びかけの真の対象は何であろうか。彼が口にする風・雨・雷といった自然現象ではなく、彼自身がその対象である。無秩序への怒りの渦巻くリアの内面は、一旦は逆説的に外化される。同様に慰めを求めるかのように嵐に身を任せながら、全世界の混乱をリアは希求するわけである。これは、非常にダイナミックな自己対象化と呼び得る。この認識の獲得に、嵐の中のリアと観客のつきあいの実体が見出される。悲痛な自己対象化を迫られた男こそが、嵐の中の狂人寸前のリアなのだ。また、時間・空間的に極度に凝縮した自らの生涯と直面せざるを得なくなった男の現前でもある。リアは一人ではないが、本質的には独白者であると考えられる⁶⁾。

オセロとリアのわずかな独白の考察は、このように独白と演劇空間の結合を証明する。独白するオセロは、イアーゴウの力を凌ぐ情念を彼固有の仕方提示することにより、一方嵐の中でダイナミックな自己対象化を余儀なくされたリアは、ミニマムだが必要にして十分な自己との対話を具現することにより、演劇空間の本質と各各かかわっている。両主人公個人と独白の結合は、確

かに弱い。この点ではグランヴィル・バーカーの指摘は正しい。しかし独白と演劇空間の動的関係は別問題であって、約束事として条件付ける限り独白の劇的特質は明らかにならないことに注意しなければならない。

II

独白は自己との不断の対話となる時、約束事の限界を越えて活動するのではないだろうか。マクベスとハムレットの独白を考えてみる。両者とも自己との対話や自らへの問いかけを何度も必要とする。自己をつかみきれないのがマクベスであり、観客が全体像を把握しにくいのがハムレットである。ここでも観客が独白者につきあうという当然だが重要な事実を忘れてはならない。両者の関係にのみ独白の実体は認められるからである。

独白するマクベスと観客のつきあいは、“This supernatural soliciting Cannot be ill; cannot be good” (I, iii, 130-131)⁴⁷⁾ と始まる傍白を手始めとする。バンクォットは対照的に、魔女との遭遇でマクベスは動揺し始める。傍白は、確実な自己をつかもうと言葉で自己探索する姿を提示する。彼はここで、“nothing is, but what is not” (142) という答にたどり着く。これが波紋の生じた内面の現状である。

波紋は拡大し、マクベスの内部で否定し得ない実在感を獲得する。現実と、実感を伴う虚像の間を彼は揺れ動く。不安だけが増す。この赤裸な姿の中に、確固たるものを獲得しようとする姿を観客は見る。“If it were done, when 'tis done, then 'twere well It were done quickly” (I, vii, 1-2) と始まる独白が、その好例である。仮定法を軸に、短い文が粘っこく畳み掛けられて行く文体は、虚像の実在と格闘する主人公にふさわしい。ダンカン王殺害直前の幻の短剣の場は、視覚と触覚の不一致を活用して、主人公の同様の姿を最も視覚的に提示する。魔女との出会いに誘発された波紋が、最も血腥い形の現実化を行おうとしている場である。虚像が常にその先導役である。

観客はこの後どのようにマクベスとつきあうのだろうか。彼の悪事に魅了されることも、完全に反発して神の如き、正義の視点を持つことも観客には不可

能である。それは、主人公と共犯関係を築くというものに近いが、彼の野心に荷担したりそれを応援したりはしない。最も消極的な心情的共犯者と呼ぶべきものである。こういう観客の心的態度が顕著になるのは、劇の後半であり、スコットランド王マクベスの自滅の過程と並行する。

後半の独白は、うつろだが透明である。あの揺らめく波紋は、今や現実となっている。マクベスの滅びの道が明らかなのだが、独白とのつきあいにより、いつのまにか観客は彼の心情的理解者になっている。観客は早晩この事実に関付く。決して善悪の裁断者としてではなく、同じ平面でつきあう者として彼の全体を理解し受容するに至る。これは、『マクベス』という演劇空間に発現する興味深い現象に数えられる。

夫人の死報に接して、“To-morrow, and to-morrow, and to-morrow” (V, v, 19) と語り始める主人公は、独白の場が不必要になった者の姿を提示する。過去を正視すると同時に、その集積である現在を迷いもてらいもなく、「無意味だ」と彼は断定する。前半の独白や、場違いの独白と考えられる宴会の場の台詞を知る者には、この台詞の明晰さは彼の変化を明示するものである。ここで特に重要なことは、この台詞を話者の現実として、観客が自然に受容し得るという事実である。この段階のマクベスの唯一絶対の反応という受容を可能にする自然さが、主人公と観客の間に存在するわけである。彼の全行為の集約が、観客の自然な受容と融合する事実は、この台詞の劇性そのものと言える。

独白するマクベスが観客に直接語りかけることはない。彼にはイアーゴックのような余裕はない。独白するマクベスの視野には自分だけがある。言葉の交換はないが、観客は主人公とのつきあいを深め、独白の質的变化を認識し、最終的には、観客と主人公は距離を置きながらも心的基盤を共有するまでになる。これが、マクベスの独白と観客のつきあいの必然的結果である。心的基盤の共有は、確かな自己をつかもうと模索した、主人公の前半の姿を観客が目撃したことに根差している。彼の悪事を裁くのは容易だが、自己との対話によって自己把握を志向する姿の普遍性を指摘するまでもなく、彼の内的行動を理解すれ

ば、無関係な者としてマクベスを拒絶することは不可能である。さらに彼が虚構世界の野望の王として消滅することもこの演劇空間に関する限り不可能である。

演劇空間『マクベス』の場合、真に劇的なものは観客の自覚するある恐怖感なのだ。これは主人公の残虐さと本質的には無関係である。演劇終了後も観客の内部に生き続ける恐怖感と言える。心的基盤において無縁ではあり得ない人物の死を目撃することで、これは底知れない恐怖として定着してしまう。この恐怖の発現が、観客の現実世界と『マクベス』の虚構世界との融合を証明する。これは劇的経験の名にふさわしい融合と考えられる。

ハムレットの全体像の不透明さはマクベスの比ではない。確実なのは、独白する主人公が行動し観客につきあいを求めることである。傍白“A little more than kin, and less than kind” (I, ii, 65)⁶⁹ の極度に圧縮された一言が、その始まりを告げる。彼の台詞の中でもこれほど簡潔で意味深長な言葉も少ないだろう。言葉の緊密さの点で独白を連想させ、機知に富んだ陰影の濃さの点で彼の他者との対話を予想させる。

観客は独白とどうつきあうのだろうか。第一独白の“O, that, this too too sullied flesh would melt, Thaw and resolve itself into a dew” (I, ii, 129-130), 第二独白の“O, what a rogue and peasant slave am I!” (II, ii, 553), 第四独白の“*How all occasions do inform against me, And spur my dull revenge!*” (IV, iv, 32-33) という始まり方は、同様に印象的である。独りになるのを待っていたかのように押え続けた感情が言葉となって噴出している。限界に達した内圧が、その噴出によって減少する。言葉による減圧は、内圧の自己への噴射に等しいのだが、多少とも減少した内圧はハムレットに余裕を与え、彼の意識を通った他者が侵入する。いまわしい再婚をした母親、役柄へ完全に没入する旅役者、模範的行動者のフォーティンプラスが、各独白の侵入者である。そして強い響きのする何らかの決意が独白をしめくくる。“But break my heart, for I must hold my tongue” (I, ii, 159), “I’ll have grounds More relative than this” (II, ii, 607-608), “O, from

this time forth, My thoughts be bloody, or be nothing worth!" (IV, iv, 65-66) という決意は、彼の真剣さを印象付ける。

ハムレットの独白は、輪郭の明確さと自己完結性を特徴とし、観客に鮮明な心象を提供する。ハムレットにとって独白とは、内面の調整を目的とする、感情の一時的な外化の行為である。従ってこの独白という行為は、独白者自身に不可欠なのであり、観客への内面の表明や伝達は副次的でしかない。

独白という約束事を活用して独白で生きる人間を、ハムレットは提示する。独白という行為による自己調整を第一に必要とする者の姿がある。そのために彼に必要なものは、独りであること、自らの内面と完全に一致するあらゆる種類の言葉の二つである。生存条件である言葉が自己と一致する限り、独白はハムレットには有意義な行為なのだ。彼と言葉のこの関係を理解することこそが、観客と独白のつきあいの実体である。

ハムレットは、「言葉・言葉・言葉」によって生き、それに条件付けられている。『ハムレット』の虚構世界がいかに「関節のはずれた」ものであろうとも、彼個人と言葉の関係は健全すぎるほど健全であり、自分の言葉の所有を彼の生存の必要十分条件と見なしても過言ではないほどである。独白は孤独な内的行動者に格好の表現様式であり、ハムレットの生の根底を提示する機能がある。独白とのつきあいでハムレットの生の構造が理解されると、復讐の遅延に関する問題は意味を失うに違いない。復讐は彼の生の一部分ではあるが、そのすべてではないのだから。そうすれば全人物に耳を傾けながら、コラージュの様相の虚構世界『ハムレット』の享受が可能となるであろう。

独白するハムレットと言葉の関係は、根本的には対話においても変わらない。彼の道化振りには、自分の言葉の執拗な保持が対話者との言葉の上での接点を限定することによる。また言葉遊びは、その接点を利用して相手の言葉を文脈から遊離させ、さらに自らの文脈に引き込むことに基くものである。ハムレットが自分の言葉を所有し、その制御が可能な限り、彼の道化振りや言葉遊びは躍動してやまないはずである。

言葉が無力になると、彼は自己制御の手段を失ってしまう。例えば葬儀の場

面である。あそこでハムレットが飛び出すのは、レアーティーズの言葉のうつろさに堪りかねてのことではないだろうか。彼の感情が高まるのは、衝撃的なことに、自分の言葉までもがうつろで無力だと認めざるを得ないからだとは考えられないだろうか。言葉が悲しみの心と一致して、それを代弁することが不可能となっているのだ。悲しみといらだちだけが増加し、言葉が無惨にも取り残されてしまう状況がここにある。ハムレットにとって言葉の無力感ほど大きな衝撃はあり得ないことが、独白につきあってきた観客には理解できる。

ハムレットと言葉の緊密な関係を理解すると、逆にそのわずかな弛緩に容易に気付く。独白という内的行動から通常の意味での行動への推移が、ここに見られる。緩慢な推移であることは否定できない。しかしハムレットとは、いくつもの独白を経験しなければ、「神の摂理」を自らの言葉として口に出すことも、それについて語ることもできない人物なのだ。この事実を理解するのが観客の仕事と言えよう。観客は、そうすることで、推移の準備段階である微妙だが確実な独白の変化の認識を獲得することができる。この変化は主人公の成長を暗示する。具体的には次のようである。第二独白では、ハムレットは虚構と現実の単純な直結を前提として、旅役者と自分とを比較する。第三独白では、二者択一的思考の必要性を絶対視して疑うことを知らない。こういう精神的ゆとりの欠如を暗示する姿は、第四独白では過去のものとなる。模範的人間と自分との距離を、ハムレットは広い視野に立ち、冷静に見つめるわけである。この変化は、同時に、独白の発展的消滅の証左でもある。

以上の考察で明らかなように、ハムレットの独白の劇的特性は、彼と言葉の関係の本質を提示して観客に彼の生の構造を受容させることにあると結論できる。

III

独白は、演劇の虚構世界と観客の現実世界の接点に常に位置する表現様式である。その考察に最も効果的な出発点は、舞台上の一人台詞という形態上の必要条件と、観客のみが独白者と接触するという事実の二つである。それ故、独

白の特質は、独白者と観客のつきあいの具体的な姿に求められる。

独白の劇性の一方の基盤は、自己と対話する姿を提示し得ることにある。シェイクスピアの四大悲劇の主人公の独白は、自己対話という普遍的行為の具象化を第一とする独白である。内面の表明は、他の手段との交換の可能な、二次的機能である。彼らの独白の交換不可能な本質は、自己対話という内的行為の各自に特異な提示に見られる。ハムレットに特に顕著のように、彼らは独白という真摯な行動を経験し、それで生きる人物である。

独白の劇性の他方の基盤は、独白者につきあう観客の存在にある。そのつきあいが、観客に独白者の生存の根底を理解させ、ここに、独白者と観客の協同作業が発現するわけである。リア・オセロ・マクベス・ハムレットの独白が、観客のつきあいを得て各演劇空間に不可欠な構成要素へと発達するのを考察したが、それは独白の活性化と呼ぶべきものである。約束事としての独白には、この活性化を促進する力は存在しない。独白を普遍的文脈において考察する必要性が、ここに認められる。

独白はモノログではない。本質はダイアログである。条件を得て活性化された独白は、虚構世界と現実世界のダイナミックな交流や融合を創出し得るものである。これは必然的に個々の演劇空間の構築に結びつくが、この交流や融合の創出こそが独白の劇性である。独白に特有な力が、ここにある。

注

- (1) 比較的説明のあるものとしては、William G. Leary, *Shakespeare Plain* (New York, 1977), Bernard Beckerman, *Shakespeare at the Globe* (London, 1962), J. L. Styan, *The Elements of Drama* (London, 1973), Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama* (Suffolk, 1967) があげられる。
- (2) 独白の舞台での位置については異論もある。Cf. Beckerman, *Op. cit.*, p. 185.
- (3) H. Granville-Barker, "Shakespeare's Dramatic Art," *A Companion to Shakespeare Studies* (London, 1966,) p. 69.
- (4) *Othello* からの引用は、すべて M. R. Ridley (ed.), *Othello* (The Arden Shakespeare, London, 1975) に基く。
- (5) *King Lear* からの引用は、すべて Kenneth Muir (ed.), *King Lear* (The Arden Shakespeare, London, 1973) に基く。

- (6) これについては、独白と認めない考えもある。Cf. Granville-Barker, *Op. cit.*, p.69. 逆に「リアの独白」として説明する考えもある。Cf. E. A. J. Honigmann, *Shakespeare: Seven Tragedies* (London, 1976), p.109.
- (7) *Macbeth* からの引用は、すべて Kenneth Muir (ed.), *Macbeth* (The Arden Shakespeare, London, 1969) に基く。
- (8) *Hamlet* からの引用は、すべて John Dover Wilson (ed.), *Hamlet* (The New Shakespeare, Cambridge, 1969) に基く。