

## 『リア王』におけるジャンル標識について\*

佐々木 和 貴

Generic Signals in *King Lear*

Kazuki SASAKI

## Abstract

The Tate's *King Lear* (1681) has been notorious for its comic adaptation. But reading the original detachedly and carefully, we will find that it had already involved the incitements to such a comic adaptataion. Then the purpose of this thesis is to indicate how the comic generic expectations are evoked in this great tragedy. And to objectify them clearly we notice the generic signals, that is, the marks with which the playwright suggests the genre of his play to the audience.

The analysis is mainly focused on Act I Scene i in which the generic signals should appear frequently, and the following topics are discussed. First, Gloucester as "lewd old man" and Lear as "enraged old man" evoke the generic expectation toward the farce as well as the molarity play. Secondly, Lear's comparison of daughters' affections suggests the happy ending because of the fairytale-like structure of this episode, and the courtship of King of France hints the same on account of his Petrarchan diction which was characteristic of the contemporary sonnet sequences. Thirdly, the terrible conversation between Goneril and Regan about Lear may have the possibility that the audience should (mis)understand it as the comic generic signal because the topic is the alternation of generations which chiefly belongs to comedies in Shakespeare.

In conclusion we try to prove that in I.i. the comic generic signals consistently act against the tragic tone and that during the scene the audience must hesitate to decide how to accept the play. And moreover, such generic signals often appear ever afterwards. Therefore we may assume that the audience of *King Lear* has always to be conscious of the gap between the tragic story and the embedded comic generic signals and can't easily decide the genre of the play till the end. And in the final section this seemingly peculiar dramaturgy is analysed and our hypothetical view is proposed that it is not only strategic but essential for this play and the playwright.

あらゆる改作は何ほどかは原作を損ねるものであるが、それにしても1681年のテート版『リア王』ほど悪名高いものも珍しい。<sup>1)</sup>とはいえ、原作では言葉を交わしたことから無いコーデリアとエドガーを恋仲にしたうえに、リアもグロスターも生き残らせ、『リア王』をあろうことか恋愛喜劇に変えてしまったのであるから、我々の目にはシェイクスピアのキャノンに対する冒瀆とも映るこのテート版が、改悪の典型として今では常に幾分かの嘲弄をこめて語られるのは、まことに無理からぬところではあるだろう。しかしその文学的価値はさておき、テートが改作で喜劇というジャンルを指

向したこと自体は、必ずしもご都合主義の思い付きとして一笑に付してしまうことはできないのではあるまいか。<sup>2)</sup> というのも、シェイクスピアの『リア王』を無心にかつ子細に読むならば、喜劇への指向は既に原作自体に内在しているように思われるからである。<sup>3)</sup>

そこで本稿では、この喜劇指向を明確に対象化するために、作品内に埋め込まれている generic signals (ジャンル標識)、即ち作品がどのようなジャンルで読まれるべきかを作者が観客に示す目印、に着目することにする。<sup>4)</sup> そして喜劇『リア王』において、いかに執拗に喜劇的な「期待の地平」が喚起されているかを、このジャンル標識という視点から明らかにしてみたい。<sup>5)</sup> 具体的には、観客を特定のジャンルへ導くため当然ジャンル標識の出現が予期される導入部 (1幕1場) が、主として分析の対象となる予定である。

まずリア登場までの冒頭の約 30 行を考えてみよう。この場面の狙いのひとつがケントとエドモンドを引き立て役“foil”にしたグロスターの性格提示にあることは明らかだが、我々の立場からして最も注目すべきは、そのなかでも彼の「好色さ」という特徴が強調されていることだろう。例えば、ケントにエドモンドのことを紹介するときの

Glou. . . though this knave came something saucily to the  
world before he was sent for, yet was his mother  
fair; there was good sport at his making, and the  
whoreson must be acknowledged. (11. 20-3)<sup>6)</sup>

という台詞などその典型である。そして、このいささか軽薄な「歳がいもない好色さ」が、悲劇で恐怖と憐憫を引き起こすよりは、むしろ笑劇で鴨にされ笑われるべき登場人物に似つかわしいことは、シェイクスピア自身も『ウインザーの陽気な女房達』で示した通りである。従って、例えばコメディヤ・デラルテならパンタローネの役どころである「好色な老人」という性格設定のグロスターが、当時の観客にとって、とりあえずはどたばた喜劇にお馴染みのストック・キャラクターとして、つまりはファルスを指向するジャンル標識として理解 (誤解) された可能性は高いのではなからうか。<sup>7)</sup>

また彼の「好色さ」は、グロスター自ら“Do you smell a fault?” (1. 15) と認めるように、キリスト教神学の 7 大罪のひとつ「邪淫」(Lust) の罪 (fault) とも、当然結び付くはずである。そしてエリザ朝の観客であれば、墮地獄の罪を犯しながら未だに悔悟していないというこの発端からだけでも、以後の展開でもたびたび暗示されることになる、グロスターと「道德劇」の主人公「人間」との類似に、既に勘付いた者もいたかもしれない。<sup>8)</sup> つまりグロスターは、ファルスのみならず、罪から救済に至る構造を持つ、つまりダンテの『神曲』的意味での「喜劇」的結末を持つ、道德劇というジャンルへの期待をも観客に喚起する標識として、ここでは機能しているということになるだろう。従ってそれに気が付いた観客は、「王国の分割」という悲劇あるいは歴史劇で扱うのに相応しいテーマにも関わらず、この劇をこのようなジャンルで見るとは、とりあえずは判断を保留せざるをえないのではなからうか。

続いてリアが登場し有名な「愛情比べ」のエピソードが始まるが、ここでもリアとコーディアの争いの悲劇的なトーンを予め打ち消すかのように、さらに明瞭な喜劇的ジャンル標識が出現している。それは、シェイクスピアが種本 *King Leir* から受け継いだ「おとぎ話」的状況設定である。<sup>9)</sup> つまりこの場の状況は、「父親には 3 人の子供がありました。上二人は口は巧いが意地悪で、一番下は

口下手だが優しい子でありました。ところが父親は、弟（妹）を妬む意地悪な兄（姉）達に騙され、末子を勘当（殺してしまう）ことになりました。」と、普遍的な「おとぎ話」のパターンに還元することが可能なのである。<sup>10)</sup>そして『リア王』は純粋なお伽話でないことはもちろん承知している観客も、この誰にも見落とすことが不可能な位明瞭なジャンル標識の故に、この劇が「お伽話」風のハッピー・エンドに終わるものと、心のどこかでは予期したに違い無い。まして諍いの後コーデリアは『シンデレラ』型、即ち「末娘は姉達にいじめられながらも、最後には王子様（フランス王）に見初められ結婚し」という典型のお伽話のパターンを忠実に踏襲するのである。「その後長く幸せに暮らしましたとき」という、パターン最後の部分だけが成就されないなどと予想した観客は、おそらくこの時点では殆どいなかっただろう。

さらに、「愛情比べ」に続くコーデリアの勘当も、ケントの追放も、シェイクスピアの戯曲を熟知している観客にとっては、その悲劇的トーンにもかかわらず/のゆえに、必ずしも悲惨な結末を意味しなかったように思われる。というのも、『リア王』以前にシェイクスピアが書いたこうした不条理で残酷な判決で始まる戯曲は、全て喜劇だからである。<sup>11)</sup>『間違いつき』しかり、『夏の夜の夢』しかりである。恐らく、判決が残酷であればそれだけ、それを免れて最後に得る幸せは一層甘美なものになるし、また寧ろ不条理であるが故に、悲劇のような因果律に縛られない、喜劇という軽やかなジャンルにふさわしい、そう彼の劇作家としての本能が判断したのだろう。従って『リア王』の発端における不条理で残酷な判決も、シェイクスピアの観客ならば、それが余りに不条理で残酷であるからこそ、逆に喜劇を予告する一種のジャンル標識として認知したのではあるまいか。

さらには、リアの余りにも怒りっぽい性格設定も、一種のジャンル標識として、観客の喜劇への期待を増幅したことだろう。つまりリアは悲劇の主人公でありながら、笑劇の典型的登場人物のひとりである無闇と怒りっぽい老人、即ち N・Frye の云う “senex iratus” を想起させるのである。例えば

The barbarous Scythian,  
Or he that makes his generation messes  
To gorge his appetite, shall to my bossom  
Be as well neighbour'd, pitied, & reliev'd  
As thou my sometime daughter. (11. 115-20)

という長台詞など、確かに庶民とは桁違いの王の怒りの激しさを伝える反面、表現の余りの大仰さのため滑稽さと紙一重の印象をも与えるように思われる。「怒りと脅し、そして偏執と騙され易さをもっている」<sup>12)</sup>という “senex iratus” についての N・Frye の定義は、まさにリアにも当てはまるのではなからうか。すなわち、脇筋のグロスターの「老人の好色」という標識と同様に、主筋のリアも「老人の度を越した怒り」という標識によって、その性格設定が笑劇を指向するジャンル標識として、観客に理解（誤解）された可能性が高いと思われるのである。それに、そもそもダブル・プロットを使うのは、シェイクスピアでは喜劇に限られているから、ダブル・プロットの存在自体がジャンル標識として、これまた観客に喜劇を指向していると理解（誤解）されたはずだとも言えるかもしれない。

他方、グロスターの「姦淫」同様、リアのこの理不尽な怒りは、キリスト教神学の7大罪のひとつ「激怒」(Anger) の罪に相当するはずである。従って、道徳劇になれ親しんだエリザ朝の観客であれば、こうして大罪を犯しながら悔悟しないリアとグロスターの姿が劇の冒頭で重ねて示され

たとき、彼らと道徳劇の主人公「人間」との血縁関係を直感的に理解したのではなかろうか。また、コーデリアとケントを「美德」(Virtue)あるいは「善天使」(Good Angel)の擬人化として捉えることも、道徳劇の型を承知していれば、寧ろ自然なことであつたろう。さらには、「美德」あるいは「天使」の助言を退けたリアの行く手に待つ、苦難と悔悟と救済の物語さえも、この時点で既に予測し得たかも知れない。つまり、このリアの「度を越した怒り」は、道徳劇と言うジャンルを介してこの劇を見るように、観客を誘導する標識としても機能しているのである。

ケントの追放の次には、コーデリアの婿選びの場面が続く。フランス王は、ライバルのバーガンディ公に、態度の明確化を迫るのだが、この台詞と例えば有名なソネット116番の冒頭の部分を並べて引用してみると

France. Love's not love  
When it is mingled with regards that stand  
Aloof from th'entire point. (11. 237-9)

Sonnet 116...love is not love  
Which alters when it alteration finds,  
Or bends with the remover to remove. (11. 2-5)<sup>13)</sup>

と、その類似には著しいものがある。また直接には116番を語じていない大部分の観客でも、同工異曲の表現が、16世紀末に大流行したペトラルカ流のソネット連作では、枚挙に暇が無いほど溢れていることは承知していたことだろう。従って、このフランス王の台詞に、ソネットでお馴染みのミスストレスへの「無私的愛」というテーマの反響を、聞き取った者もいたはずである。しかも、同様のジャンル標識は、紛れようの無いかたちで更に続けて出現するのである。バーガンディ公を自ら退けた無一物のコーデリアに、フランス王は敢えて求婚するのだが、そのとき彼の台詞がオクシモロン(撞着語法)に始まり、オクシモロンで終わっているのだ。

Fairest Cordelia, that are most rich, being poor ;  
Most choice forsaken ; and most loved, despised !  
.....  
Thou lovest here, a better where to find. (11. 249-60)

そして、このオクシモロンこそ、当時隆盛を極めたペトラルカ流ソネット連作に最も特徴的な語法なのである。<sup>14)</sup>つまりこの場面では、フランス王の特徴的な言葉使い(語法)がジャンル標識として機能し、観客は、作者にソネットというジャンルを介してこの場を見るように誘導されている訳である。その結果観客は、当時のソネットに特徴的なミスストレス/崇拜者というロマンチックな恋愛物語を、コーデリアとフランス王の間にも期待することになるだろう。もちろん、この「期待の地平」は、フランス王退場のため、開かれるや否や閉じられてしまう訳だが、喚起されたまま放置されたジャンルへの期待の故に観客は、今後の展開について漠然とはあれ、ハッピーエンドを予期するのではなかろうか。<sup>15)</sup>

コーデリアがフランス王に伴われて退場した後、I. i. の300行にも及ぶ展開を締めくくるのは、

ゴネリルとリーガンの会話である。そして、例えば二人の描き出す

Reg. 'Tis the infirmity of his age; yet he has ever but  
slenderly known himself.

Gon. The best and soundest of his time hath been but  
rash; then must we look from his age, to receive not  
alone the imperfections of long-engrafted condition,  
but therewithal the unruly waywardness that  
infirm and choleric years bring with them. (11. 292-8)

といった情け容赦のないリアの像は、観客をして、この娘達が先々もたらすであろうリアの悲劇を予感させるに十分な迫力である。しかし、他方、これまでのリアの愚かさを見てきた観客にしてみれば、このような娘達を持ったリアに同情すると同時に、あのような父親を持った娘達の悩みにも共感したのではあるまいか。つまり二人の会話は、平たく言えばもっともな愚痴にも聞こえるのである。そしてそう聞こえた観客にしてみれば、この場からまず印象付けられるのは、喜劇一般によく見かける老いた愚かな父親とそれにとって替わろうとする抜け目のない子供達との葛藤という、いわゆる「世代交替」のテーマであろう。この場合リアは、若い世代の幸せを妨げようとして、最後にはしてやられる例えばシャイロックのような役どころということになる。つまり、この二人の会話はその不吉なトーンにも関わらず、観客にまずは喜劇的なジャンル標識として認知（誤認）されうる可能性もあるのだ。しかもシェイクスピア自身が、この「世代交替」というにテーマに繰り返し焦点を当てているのが、殆ど常に喜劇においてであることを考え合わせるならば、この可能性はさほど低いものではないのではあるまいか。

以上、I. i. を分析してきたが、劇をどのようなジャンルで受け取るべきか、劇の導入部で心理的な構えを決める際、その判断基準となるべきジャンル標識が、かくも執拗に喜劇を指向していることに気が付いた観客は、その悲劇的トーンにも関わらず、この劇をどのようなジャンルで受容するかについて、少なからず判断を躊躇せざるをえないだろう。しかもこの言わば宙釣りの状態は、I. i. 以後も、喜劇を指向するジャンル標識が切れ目なく出現することで、持続されるのである。まず道化の存在およびその言葉遊びがジャンル標識として機能し、観客に対し、リアの深刻さ、大仰さを相対化する喜劇的パースペクティブを提供するはずである。また、既にI. i. で出現している「道徳劇」を指向するジャンル標識も、今後劇中で一貫して現れ、「試練と救済」という喜劇的ビジョンを介してこの劇を見るように観客を誘導し続けることになる。また舞台が荒れ野に移れば「パストラル」を示す標識が出現する。そして、まるで「写真のネガとポジが反転した」<sup>16)</sup>ような形ではあるが、自然への逃避とそこから帰還及び主人公の(精神的)再生というパストラルの型に添って物語が展開していると、観客に暗示することになろう。つまり『リア王』という劇で観客は、喜劇を指向する標識群とそれが埋めこまれた悲劇的物語の間で、最後まで揺れ続けることになるのである。

さてそれでは、こうした観客に一見不可解な負担を強いるシェイクスピアの作劇術は、どのように理解されるべきであろうか。最後にこの点について述べてみたい。<sup>17)</sup>

私見によれば、シェイクスピアの狙いは、いささか逆説的な言い方ながら、まさに「観客に一見不可解な負担を強いる」ことにあるといえるだろう。詳しくいえば、まずは観客を、喜劇を指向する標識群とそれが埋めこまれた悲劇的物語の間で絶え間無く揺さ振ることで、ジャンルに対する観

客の自動化（固定化・硬直化）した反応を妨げることで、これが第一の狙いであろう。そして、このようにジャンルへの期待が常に裏切られるため、観客は、この劇を特定のジャンルに当てはめ、安心して観ることを許されず、常に見慣れぬものとして、体験することを強えられるはずである。これが第二の、そして恐らく最終的な狙いではなかろうか。言い換えれば、シェイクスピアが『リア王』で採った特異な技法の真の狙いは、観客のジャンルに対する自動化した反応を常に逆手にとることで、悲劇にも喜劇にも安易にコミットできない状態に置き、その結果として、かえって観客にこの劇を真に体験せしめることにあったとも考えられるのである。<sup>18)</sup>

またこう考えてくると、アクションレベルならダブル・プロット、キャラクターレベルなら道化という仕掛けが、悲劇としては異例であるにもかかわらず『リア王』であえて採用されている理由も、自ずと明らかだろう。これらはみな固定化、硬直化した秩序（＝真実）に揺さ振りをかけるといふ、つまりはテキストレベルでのジャンル標識と同じ働きの仕掛けなのである。従って、我々が注目し論じてきた悲劇『リア王』における喜劇的ジャンル標識の頻出は、この劇の根底をなす作劇術が要請する、極めて戦略的かつ必然的な現象であるということになるだろう。<sup>19)</sup>

## 註

\* 本稿は、東北英文学会第46回大会シンポジウム「揺れる *King Lear* を追って」（1991年10月6日、宮城教育大学）において口頭発表した内容に加筆・修正を加えたものである。

- 1) N. Tate 版 *King Lear* については、Brian Vickers 編 *Shakespeare: The Critical Heritage*, vol. 1. 1623-1692 (London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1974), pp. 344-386にその大部分が収録されているので参照されたい。
- 2) 本稿では「喜劇」という用語を、「ハッピー・エンドを伴う劇」というごく一般的な意味で用いていることを、まず予め断わりしておきたい。
- 3) 『リア王』における喜劇的な要素について指摘した論考は、枚挙に暇がないほどであるが、ここでは最も包括的なものとして Susan Snyder の *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies* (Princeton: Princeton U.P., 1979)、またジャンル論の視点から特に注目されるものとして Ronald F. Miller, “*King Lear* & the Comic Form”, *Genre* 8 (1975), 1-25 の二つを挙げておく。
- 4) 「ジャンル標識」(generic signals) という呼称及び概念は Alastair Fowler の *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford: Oxford U.P., 1982) から借用した。特に第6章 “Generic Signals” を参照されたい。また本稿で「観客」という場合、筆者は「ジャンルという約束事のシステムを作者と共有し、かつ作品に対してはいかなる予備知識も持たない、例えば『リア王』初演時の平均的観客」を念頭に置いている。尚、「観客」の定義に関しては、笹山隆氏の『ドラマと観客』（研究社、1982）の、特に序章および13章を参考にさせて頂いた。
- 5) ジャンル論と観客論を接続するために、「期待の地平」という用語からも明らかのように、Hans Robert Jauss の *Toward an Aesthetic of Reception* trans. T. Bahti (Minneapolis: U. of Minnesota Pr., 1982) から、多くの示唆を受けた。
- 6) テキストは、Kenneth Muir 編の New Arden 版 *King Lear* (London: Methuen, 1964) による。
- 7) たとえば古代ローマ喜劇全集・プラウトゥスII（東京大学出版会、1976年）収録の『カスイーナ』や『商人』を読んでみると、「好色な老人」が、喜劇というジャンルにとって、当時既にストック・キャラクターであったことが解る。
- 8) 『リア王』と道徳劇の関わりについて論じたものでは、古くは Oscar J. Campbell の “The Salvation of Lear” *ELH* 15 (1948), 93-109、新しいところでは Emrys Jones の *Scenic Forms in Shakespear*

- (Oxford: Oxford U.P., 1971), pp. 152-94 および Alvin B. Kernan の *The Playwright as Magician* (New Heaven & London: Yale U.P., 1979), pp. 112-28 等が代表的論考といえるだろう。また筆者自身も、秋田英語英文学第31号 (1989) 掲載の拙稿『『リア王』と/あるいは道徳劇』においてこの問題を論じているので参照されたい。
- 9) S. Snyder も前掲書で “*King Lear* derives from one comedy [*King Leir*] & gives place to another [Tate’s *King Lear*].” (p. 140) と指摘している通り、『リア王』の種本である無名氏の *King Leir* もまた喜劇であることは、本稿の立場からすれば実に興味深いことである。cf. *The True Chronicle Historie of King Leir and Three Daughters in Narrative & Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. VII ed. G. Bullough (London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1973), pp. 337-402.
  - 10) 『リア王』のお伽話的要素のもつ意味についての最初のそして最も重要な指摘は、恐らくフロイトの “The Theme of the Three Caskets” (1913) in *The King Lear Perplex*, ed. H. Bonheim (San Francisco: Wadsworth Publishing Company, 1960), pp. 62-4 であろう。筆者には、フロイトの鋭い洞察が、あたかも患者を診断するかのよう、この劇のいわば無意識の部分を、正確に探り当てているように思われる。またウラジミール・プロップの *Morphology of Folklore* (Austin: U. of Texas Pr. 1968) 及び *Theory and History of Folklore* (Menneapolis: U. of Minnesota Pr., 1984) も、構造という視点から、『リア王』とおとぎ話との共通性について多くの示唆を与えてくれる。
  - 11) この節は Northrop Frye の “We notice how often the action of a Shakespearean comedy begins with some absurd, cruel, or irrational laws.” という鋭い指摘に、その発想のきっかけを負っている。cf. *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton U.P., 1957), p. 166.
  - 12) *Ibid.*, p. 172.
  - 13) テキストは、G.B. Evans 編の *The Riverside Shakespeare* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1974) による。
  - 14) ペトラルキズム一般についての、最良の参考書は今でもやはり Leonard Forster の *The Icy Fire*, (Cambridge: Cambridge U.P., 1969) であろう。またペトラルカ原詩に触れたければ、対訳形式の R. M. Durling, *Petrarch’s Lyric Poems*, (Massachusetts: Harvard U.P., 1976) が、正確で便利である。特にオクシモロンという技法については、高久真一氏の「*Romeo & Juliet* におけるオクシモロン」(北海道英語英文学 XXI 号, 1976 年, 所収) が詳しい。
  - 15) cf. 19世紀半ばまでテート版『リア王』が原作を凌ぐ人気を博していた理由も、このジャンル標識という視点から、ある程度説明が付くのではあるまいか。つまり、テート版とは、原作では中絶させられた観客の漠然としたジャンルへの期待を満たすべく、劇をジャンル標識が指示する方向へ発展させていった(つまりエドガーに仏王の役を振り、コーデリアとの恋愛を物語の中心に据えた)、言わばありうべきもうひとつの『リア王』なのである。
  - 16) Miller, *op. cit.*, p. 5.
  - 17) 通例こうした作劇術はジャル・ミクスチュアという技法として整理されている。またその狙いについては、R.L. Colie の *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance* (Berkeley: U. of California Pr., 1973) における “to convey something of the range and variety of human experience” (p. 96) という説明などが、おそらく現時点では最もスタンダードなものだろう。
  - 18) つまり筆者は『リア王』におけるシェイクスピアの作劇術を、ロシア・フォルマリズムでいう「異化」の技法に類似のものとみなしているわけである。「芸術とは作品を異化する技法(仕掛け)の総体である」とする V. Shklovsky のテーゼを、シェイクスピアは劇作家の本能によって既に見事に実践していたのではなかろうか。cf. V. Shklovsky, “Art as Technique”, in L.T. Lemon & M.J. Reis (trans. & eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln: U. of Nebraska Pr., 1965), pp. 3-24.

- 19) このようないわば「異化」とも呼び得るような作劇術を、シェイクスピアが、その最初期の作品から既に体得していた可能性については、拙稿「*The Comedy of Errors* 試論—文体上の仕掛けとその効果について—」（高知大学人文学部学術研究報告第32巻，1983年）を参照のこと。