

人生夢芝居 ー 転換期を生きる人々ー

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-05-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24517/00050862

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



人生夢芝居 — 転換期を生きる人々 —

高田 茂樹

四〇近いシェイクスピアの戯曲を辿っていくと、そこには人生を芝居にあるいは世界を劇場になぞらえる比喩が数多く見られる。「世界は劇場、人は役者」といった譬えや言い回しの類いである。あまりに有名で、わざわざ引くのもはばかられるが、例えば、『マクベス』の終幕で、マクベスはこう述懐する。

明日、明日、また明日と、

一日一日がゆつくりとした足取りで過ぎていって、

定められた時の最後の瞬間に至るのだ。

そして、俺たちの昨日という昨日は、あほうどもにほこりにまみれた死への道を照らしてきたのだ。消えろ、消えろ、短いらうそく、

人生は歩み去る影法師だ。自分の出番だけ

舞台の上でドタバタやって、

あとはそれっきりの哀れな役者だ。うつけのしやべる

世迷い言、わめいたり叫んだり威勢はいいが、

どうせ意味などありはしない。

(五幕四場一九—二八行(一))

これは、マクベスが、妻と謀つて、主君の命を奪つて王座に就いたものの、人心の離反を招いて、自身完全な精神的荒廢に陥り、妻の方は狂気の果てに自殺してしまう、その妻の死の報せに接して、彼がもう何の動搖を示すこともなくつぶやく言葉だが、そこには、人生とは舞台の上の作りものと同じように、何の実体もない虚構にすぎないという発想が見事に凝縮されている。

シェイクスピアの単独作としては最後のものとなる『あらし』の終幕近くで、魔術師のプロスペローも次のように語る。

宴はもう終わったよ。われわれの見たこれらの役者たちは、

先に言つたとおり、すべて妖精であり、

空気の中へ、薄い空気の中へと消えてしまった。

そして、宙に浮かぶこの幻影の舞台と同様、

雲を戴く高塔も、豪華な宮殿も、

壮麗な寺院も、いやこの広大な地球そのものと、

さらにはそこに住まう一切のものですら、いずれは溶け去って、

今し方消え去つた実体のない見せ物と同じように、
後には足場一つ残すことはないだろう。われわれは夢と

同じ成分で出来ていて、われわれのはかない生は

眠りに包まれているのだ。

(四幕一場一四八―五八行)

こちらは、プロスペローが、自分が演出した妖精たちによる仮面劇を娘とその許嫁に見せた後に語る言葉だが、やはり、世界とは単なる虚構であつて、人間はその虚構の舞台の上で役を演じている役者であり、夢まぼろしにすぎないのだということ述べている。

ここに挙げた例は、たまたま、共にシェイクスピアのキャリアの中ではかなり後の方の時期に属するものだが、こういった比喩は決して後期に限られるわけではなく、約二〇年にわたるシェイクスピアの創作期間全体を通して見られるものである。

その理由としては、一つには、シェイクスピアが、当時の他の劇作家とは違って、もともと役者として出発したということが考えられる。もちろん、役者のすべてが、他の人間よりも、現実を虚構にみたてるような発想によく馴染んでいたというわけではないが、それでもやはり、このことが彼がそういった感覚を研ぎすます一つのきっかけになつたというところはあるだろう。そして、そういった感覚は、以後の劇作家としての活動を通して、漠然とした思いや文学的な比喩のレヴェールにとどまることなく、より深く彼の人生観、世界認識の段階にまで深められていったの

ではないだろうか。

もつとも、そういった比喩は、決してシェイクスピア個人に限られるものではなく、むしろ、ルネサンスという時代にきわめて特徴的な発想の一つだった。ここでは、ルネサンス期イギリスの文人兼政治家の詩と散文を一つずつ挙げて、そういう発想の広がりを確認しておくことにしよう。

人生とは何かと云えば、受難を巡る一芝居、

そこでの余興は、皆で演じる合奏曲、

母の子宮は、この短い喜劇のために

着物をはおる衣装部屋、

天は目の肥えた厳しい見者で、

誰が演じ損なうか、じつと座って目を光らせる、

詮議する日の光から身を隠してくれる墓は、

芝居のあとに引かれる幕のよう、

こんなふう到我々は最後の休みに至るまで演じつづける、

死ぬ時だけは真剣で、こればかりは冗談ではすまされぬ。

(サー・ウォルター・ローリー「人生について」(2))

ある者が芝居で王侯を演じていて、自分が派手な金色のガウンを着ているのを本気で得意がっているのを見たりすれば、お前は、このろくでなしめ、芝居が終われば、いつもの古ぼけた外套に身をくるんで、宿なしのように出ていくのは請け合いだと思つて、そのたわけぶりを笑わないではおられまい。ところが、お前は、自身役者の衣装に得意になりながら、自分ではいっばし利口なつもりでいて、己の芝居がすめば、この男と同様に、あわれななりで出てゆくことになつてゐるのを忘れてゐる。そして、お前のお出番も、男のと同じように、あつという間に終わつてしまふかもしれないということを思い出しもしないのだ。

(サー・トマス・モア『四終』(3))

前の方の詩は、シェイクスピアとほぼ同時代に生きた政治家で、一時期女王エリザベス一世の愛人とされたサー・ウォルター・ローリーのもので、あとの散文は、それより数十年遡つて、エリザベスの父ヘンリー八世の下で、大法官の要職にまで就きながら、ヘンリーが始めた宗教改革に賛同しなかつたために、王の怒りを買つて死罪に処された、イギリスきつてのヒューマニストで、『ユートピア』の著者として知られるサー・トマス・モアが、王の寵愛を受けて出世を重ねていた時期に著して、死後に刊行された著作『四終』の一節である。これら二つの引用も、シェイクスピアの台詞と並んで、それぞれ微妙に違ったニュアンスを帯びてはいるが、やはり同様に、人生とは虚構にすぎないという発想・感覚を、芝居の比喩に託して表している。

こういう発想はとりわけルネサンス期に特徴的なものだったと言ったが、しかしその一方で、これは何も、シェイクスピアの周辺や当時のヨーロッパ文化に限られるというものでは決してない。直接、人生を芝居に喩えるかたちではないが、しばしば用いられる「人生は夢」といった言葉も、人生の非現実感を捉えているというのでは、「世界は劇場」という発想に通ずるものだろう。先に引いたプロスペローのセリフにも「われわれは夢と同じ成分で出来ていて」とあったが、例えば、時代的には、これもやはりシェイクスピアとほぼ同時代人と言えるが、織田信長が好んで歌い舞ったという幸若舞の『敦盛』の一節、

人間五十年 下天の内をくらぶれば 夢まぼろしのごとくなり

ひとたび生を受け 滅せぬ者のあるべきか

という一節や、あるいは、もう少し時代を遡って、平安末期から鎌倉初期にかけて生きた歌人、建礼門院右京大夫の

今や夢 昔や夢と まよはれて いかにも思へど うつつとぞなき⁽⁴⁾

といった歌も、人の世の栄耀栄華とさらには人生そのもののはかなさや非現実感、それが実体を

持ったものとは感じられないという思いを、夢に喩えることによつて表現している。

では、人はいつたいどのような時にこういった感覚を持つのだろうか、あるいは、そういった感覚自体はつねに存在するものであるとすれば、どういった時・状況において、そういった感覚を意識化し研ぎすましてゆくのだろうか。

ルネサンス期のイングランドの状況を一言でいうと、社会が、それ以前と比べて、はるかに流動化するようになってきたということが挙げられる。厳然とした身分制度は容易に崩れ去ることなく残つてはいたが、それでも、一五世紀を通してのバラ戦争に起因する封建貴族の弱体化と、その一方で、経済活動を通して次第に実力を蓄えつつあつたブルジョアジーの台頭によつて、全体的には、中世と比べて、はるかに流動性に富んだ社会環境が生まれつつあつた。この頃にはまた、政治状況が相対的に安定したこともあつて、イタリアやフランスで花開いたヒューマニズムの文化がいつせいにイングランドに流入してきて、教育の体制や内容もそれ以前より格段に充実してゆく。そういった環境の下でヒューマニスト的な薰陶を受けた新しい才能がつぎつぎと輩出しつつあつたのである。そしてまた、貴族階級の衰退は、相対的に国王の権力の集中・強化に繋がり、王の宮廷は、中央集権的な権力の中枢として、多くの知識人を吸収する場となつてゆく。こういった状況は、才能と野心にあふれる個人に、自分の能力を存分に發揮する機会を提供してくれる一方で、自分の生まれ育つた環境とは違ふ、時に違和感を伴うような場に入つていって、その環境にふさわしい規範に従つて振舞ふという、適応の問題を課すことにもなる。自分の来歴

や内面について関知しない他人を前にして、時には自身の思いを押し隠して、他者や周囲の期待に添うように自分の振舞いを創作し演出してゆかねばならないのである。そして、不断にそういう環境に晒されることよって、人は、自分の発言や行動が本来の自分の内面をそのまま表現したものである、あるいは、あるいは、そこまで言わなくとも、その表現の仕方が自分の周囲の規範に照らして変でないか、といったことをくりかえし意識させられるようになる。つまり、彼の振舞いや発言にはつねに虚構の演技、まがいの台詞という意識がつきまとうことになるのである。そして、それは単に自分の演じている役割が、本来の自分にはそぐわない虚構のものではないかという自らについての不安や違和感だけでなく、自分の目の前にあつて激しく変容する状況か、あるいは自分が育った境遇か、いずれが本当の現実なのか、さらには、そもそも本当の現実といったものなど存在するのだろうか、という周囲の世界についての疑念も育み、そのこともまた、世界の演劇的把握に向かわせる一つの要因だったと考えられる。

それでもなお、そういった場に長くいつづければ、当初は違和感があつてぎこちなかった立ち居振る舞いもそれなりに板についてきて、初めから具わっていたかのように自然なものとなつていくということもあつたかもしれない。けれども、彼らが身を置くことになつた権力の中枢は、それほど平穩な日々を保証するような場である筈もなく、多くは、栄達がめざましかった分だけ、失墜もひときわ劇的といった結末を迎えている。

例えば、モアは、ロンドンのかかなり裕福な弁護士の家に生まれて、幼い頃に、イングランドの

大法官を勤めていたモートン卿の下に見習いに出されたが、若いうちから頭角を現して、自身大法官の座にまで昇りつめながら、最後には国王の不興を買って、死を賜っている。同様に、ローリーも、爵位を持った貴族の出でないにもかかわらず、女王の寵愛と庇護を受けて、宮廷に一大勢力を形成するが、結局は女王の愛を失って、一八年のあいだロンドン塔に幽閉された後に、次のジェイムズ一世によって、やはり処刑台に送られている(5)。

シェイクスピアについても見ておくと、彼はストラットフォードの手袋商を父に生まれて、その家産が傾いた後に、独りロンドンに出て、そこで劇作家として成功して、故郷にもそれなりに大きな資産を築いている。彼の場合、モアやローリーのように、政治に直接関わったわけではなく、劇作家として成功して以降の経歴だけ見ると、とくだん危ない橋を渡ったという印象もないが、彼は、十代の初めころに、それまで手広く商いをして、一時期町長まで務めていた父親が、仕事に行き詰まって、家産のほとんどを失うという、たいへん深刻な事態を体験しており、やはり、社会的な地位や身分というものがいかに当てにならないか、そのはかなさに対する強烈な実感があつたに違いない。

ところ変わって、絶え間のない戦闘と謀略を通して尾張の小領主から最初の天下人に上り詰めていった信長にしても、やはり、下克上の世界にあつて、伝統的なものを打ち砕いて権力の座に駆け上がったといった乱世の人間には、まさにそれゆえにこそ、その足を一步踏みはずせば、一気に奈落に落ちてゆくのだという思いが強烈な実感としてあつたに違いない。先に引いた『敦盛』

の一節が、別に信長が作ったわけでもないのに、信長と分かちがたく結びつけて記憶されているのは、足早に頂点まで上り詰めながら、本能寺の変で一氣に闇へと沈んでいったそのどんでん返しのような成り行きと、元からそれを覚悟していたような彼の立ち居振る舞いとが、この歌に凝縮されているようで、これがいかに信長にふさわしいものと感ぜられたからだろう。

このように、時代の転換期を生きたこれらの人々にとつて、「世界は劇場」という譬えは、とりわけ二つの意味で——つまり、一方では自分の達成した栄達もさらには人生そのものもいつ崩れ去るともしれない、はかないものにすぎないという認識と、そしてまた、自分がいま置かれていく状況が本来の自分にはそぐわないものであり、自分はそこで芝居を演じているだけなのだという感覚の両面において——彼らの身に迫るものだったように思われる。しかも、この二つの認識・感覚は、先に引いたモアの『四終』の一節に鮮やかに表されているように、互いに密接に絡み合い分かちがたく結びついてもいた。

モアの場合、そういった認識や感覚は、逆にそれを鎮めて正してくれるものとして、裡に秘めた思惑とも世の無常とも遠く隔たった、真正で不変の神の世界に思いを向けてゆく契機となつていくようにも考えられる。処刑台の上にあつてもユーモアを絶やすことがなかったとされるその穏やかな立ち居振る舞いは、自らに割り振られたカトリックの殉教者という公の役割の完璧な遂行であるが、それを内側から支えていたのは、神への揺るぎない帰依の心である。

けれども、同じキリスト教世界にあるからといって、全ての人がそういう深い信仰心を共有し

ていたわけではない。無神論を疑われることも多かつたローリーは、処刑台の上で、死罪の直接の理由となつた、自分がジェイムズ王に謀反を企てたという嫌疑が、全く根も葉もない濡れ衣であることは神がご承知であると大見得を切つて、死を前にしても動じることのないその堂々たる態度で民衆のあいだに大いに好評を博して、それがもともと好かれていなかったジェイムズの不人気をさらに煽ることになつた。けれども、それから二百年以上経つて発見されたローリーの密書から、謀反の計画はやはり実際にあつたということが確認されている。その意味で、ローリーにあつては、先に引用した「死ぬ時だけは真剣で、こればかりは冗談ではすまされぬ」という言葉とは裏腹に、最後の死の瞬間ですら、やはりふざけた芝居的一幕にすぎなかつたということになる。

死に臨んで、一見対照的とも感じられる二人の態度だが、それでも、この世にある限りは、自らに割り振られた役割を最後まで演じ切ろうとする強い覚悟という点では、互に通じるものがある。

しかし、いかに強い覚悟で臨もうとも、自分を取り巻く状況に完全に適応できず役割に同化しきれない人間は、先にも見たように、自分の演ずる役割に対してつねに過剰な自意識や違和感に悩まされ、今ここにあつて役を演じているのと違ふ、本当の自分がどこかほかにあつて然るべきなのではないかという思いを持ち続けることになる。

シェイクスピアの劇作家としての経歴は、一五九〇年前後から一六一〇年頃までの約二〇年に

亘るが、その前半期の主要なジャンルの一つである英国史劇の最後を飾る作品に、『ヘンリー五世』という芝居がある。ヘンリー五世という王は、ごく少数の手勢でフランスの大軍を相手に奇跡的な勝利に導いた国民的英雄とされる存在なのだが、シェイクスピアはこのヘンリー五世を、王としての自分の役割を懸命に果たそうとしながら、どこかその役割に馴染めず、うちに深い孤独を秘めた人物として描いている。次の引用は、ヘンリーが奇跡的な勝利を得るアジンコートの前夜の戦いの前夜、彼があらためて自分の孤独を思い知らされて口にする台詞である。

普通の人間が当たり前のように享受する

何と限らない心の安らぎを、王は諦めなければならないのか。

そして、普通の人間が持たないもので、王が持つものとはいったい何なのか。

ただ儀式、国事に関わる儀式だけではないか。

.....

ああ、儀式よ、お前にどんな価値があるのかだけでも見せてくれ。

人がお前をありがたがる、その核心とは何なのだ。

お前はただ、地位と身分と形式で、人を恐れ

畏まらせるだけではないか、それ以外に何かあるのか。

その点、人から恐れられるということでは、

お前は恐れている者よりもつと不幸ではないか。

(四幕一場二三六—四九行)

こうして、ヘンリーは王という自らの役割に深い疑問の念を呈するのだが、しかし、だからといって、彼はそこで自分の役割を放り投げてしまふわけではなく、懸命に——そして、人前では、ほとんど何の綻びも露呈することなく——その役割を果たしてゆく。だが、ヘンリーがそのように力を尽くして、自分でも十分信じていない役割を最後まで演じ切ったからといって、それだけで、自らの演じる役割にまつわる深い違和感という問題が、シェイクスピアの中で満足のいく決着を見たなどということは全くない(6)。

『ヘンリー五世』の初演からそれほど時を移さず執筆・上演された『ハムレット』は、『ジュリアス・シーザー』とともに、シェイクスピアのキャリアの中で悲劇や問題劇を中心とする後半期の端緒を開く作品だが、この芝居はまさにこういった、周囲から期待される役割を演ずることの意味を根本的な疑問に伏すところから始まっている。

デンマークの都エルシノアの宮廷では、前の王の死後、時を置かず王座に就いた弟のクロウディアスが、先王の妃ガートルードと結婚して、その祝宴が華やかに執り行われている。そのおめでたい席に、先王の子息ハムレットが場違いな喪服を着て現れて、一人だけいかにも憂鬱な様子で立っている。これを見咎めた母親のガートルードが、「人の死など、世の常であって、特別なことでも何でもない、それなのに、どうしてお前についてだけは、それが特別なことのように見

えるですか」と厳しい調子でなじると、ハムレットの方も激しい口調で応じる。

見えるですって、お母さん。いや、本当に特別なのです。僕は「見える」など知りません。いいですか、僕のことをまことに現せるのは、墨染めの覆いだけでも、慣例に従った厳粛な黒い喪服でもなければ、

無理矢理につく大きなため息でも、

目からあふれ出る涙でも、

しょんぼりとうつむいた顔に、

あらゆる悲嘆の徴を添えたものでもないのです。

そういったものは、実際見えるかもしれない。

外面だけ演じることもできますからね。

でも、僕の中には、こういった悲哀の飾りや衣装にすぎない

見せかけを超えたものがあるのです。

(一幕二場七六一―八六行)

ハムレットは、ここで、新しい王の甥でしかもその妃の息子として、二人の結婚を祝うという、周囲から期待された役割を演ずることを拒んで、父の死を悼むという自分の真実にあくまでこだわるうとする。そして、それを咎めるガートルードに、自分は外面を繕うために演ずる役のこと

など知らない、自分の中にはそういう外見の役を超えた本当の自分があるのだと主張しているのである。

けれども、周りの世界の偽りの表現を暴いて、自ら真実と信じるものを人に伝えようとする彼の振舞いは、一般に受け入れられた表現の規範を逸脱しているがゆえに、周囲の人々からは理解を超えた狂気の沙汰としか取られない。そして、そういった周囲の無理解の中で、ハムレットが、表現を超えた自らの真実、役割を超えた本当の自分にこだわって、それをしっかりと捉えようとするばするほど、彼自身、その真実とはいったい何なのか、そもそもそんなものなど本当にあるのか、どんどんわからなくなっていくってしまう。

劇のアクションのレヴェルで見ると、ハムレットは、最後までこの問題に対する答えを見出すことはない。劇の終幕で、イングランドに送られた旅から帰還したハムレットは、どこか達観したような穏やかさを漂わせているが、それは旅立つ前に彼が見せたやり場のない苛立ちとはあまりにかけ離れた印象で、その間の彼の心境の変化は観客や読者の与り知らないところで起こったもののようにも感じられる。この作品の結末に今ひとつ説得力が感じられないと主張する批評家が出てくる所以だろう。

けれどもなお、この作品は、全体として、観客と主人公のあいだに他の作品にはないような強固な心の繋がりを生み出して、深い満足感を与えているように思われる。振り返ってみると、確かに、ハムレットは劇のアクションを通して、自己の内面の真実を表現する方法を求めて苦しみ、

そしてその過程で自らの真実そのものを見失ってゆくが、そのハムレットが実は劇のあいだ一貫して表現し続けてきたものがあつた。それは、まさにこの真実を伝えたいという彼の望みそのものであり、それをハムレットは、アクションの中の人物にではなく、観客である私たち自身に伝えていたのである。こうして、アクションのレヴェルでは、最後まで自らを表現することにも、さらには、自身の真実を自ら把握することにも挫折するハムレットは、劇の約束事としては同じ地平にはなく言葉を交わし合うこともない——その意味で、現実のレヴェルでというよりは、その現実の奥底にあつてそれを支えている潜在態のレヴェルを表象しているとも言える——観客とのあいだに深いコミュニケーションを持つことに成功するのである。

ハムレットが観客に伝える真実というのは、結局のところ、彼が最初に考えたような、表現に先立つて、表現から独立してある実体としての真実ではなく、表現の裡にあつて、そして表現を通してのみ露わになつてくるような類いの真実であつたように思われる。表現と自分の内面とのあいだにはつねに乖離があり、その意味で表現という行為には、つねに不満や不自由さ、裏切りの感覚が伴っている。しかし、それでもなお、私たちはその不自由で裏切りを伴う表現を通してしか、他者とも、そしてまた自分自身とも、出会うことはない。こうして、ハムレットは、真実を伝えたいというそのあがきにも似た振る舞いを通して、彼がもともと考えていたものとは少し違つた種類の真実を伝えることの成功しているように思われる。

観客が劇の結末で達するこういった感覚が、ハムレットが当初直面した課題に正面から答える

ものではなかったというのは否定しようのない事実だが、それでもなお、観客と主人公のあいだに育まれるこの深い連帯の感覚こそが、以後の悲劇・問題劇におけるシェイクスピアの苦節に満ちた模索を裏で支えて、さらに晩年のロマンス劇の世界へと至るその道筋を照らし出す一筋の光明となつたのではないだろうか（？）。

ここでもう一度建礼門院右京太夫の歌を思い起こしてみよう。

この建礼門院右京太夫という人は、平清盛の次女徳子が高倉天皇の中宮となつて言仁親王のちの安徳天皇を生んで称した建礼門院に仕え、清盛の嫡男重盛の息子資盛に愛された女性だが、平家が都落ちしたあとにも京都に残つて、壇ノ浦での主家の滅亡と資盛の死の次第も、京都で伝え聞くことになる。それからしばらくは世間との表だつた交わりを控えていたが、のちに後鳥羽天皇の下で再び宮廷に出仕している。

今や夢 昔や夢と まよはれて いかにも思へど うつつとぞぞなき

という歌は、壇ノ浦からまだそれほど年月を経ていない頃に、入水を試みながら助けられ、京都に帰つて出家して大原の寂光院に身を寄せていた建礼門院の許を、彼女が訪れて、わずかに残つて身の回りの世話をしていたかつての女房仲間と顔を合わせた際に、詠んだ歌である。それほど

凝った技巧が施されているわけでもなく、その時の思いを素直に表現しているにすぎないが、それだけに、かつて栄華を共にしながら、今では見る影もなくなってしまう者同士の、幾ばくかの懐かしさと緋い交ぜになった悲哀の念、世のはかなさへの思いが痛切に伝わってくる歌である。

しかし、それでもなお、この歌の中に、そういったかつての栄華を単にうたかたの夢として否定しようとする思いだけが強く感じられるということはない。ほんのひとときの夢であった栄華は、その華やかな思い出によって、現在のわびしさを際立たせるものであるかもしれないが、それでもなお、その華やかな過去の記憶は、辛くわびしい状況にあった彼女の現在を支え、それを意味づけるよすがとなっていたに違いない。ひとときの華やかさを知らなければ、今の苦しみもなかったに違いないという思いに迫られながらも、それでもなお、華やかな過去とわびしい現在の落差への痛切な思いが、彼女の歌に深みを与え、あえて言えばそれに華やぎを添えている。そういう思いがあったからこそ、彼女はしばしの隠棲のあとに、いまはもう亡いかつての名家と資盛への深い思いを胸に秘めつつも、再び華やかな宮廷の世界に戻っていったのであろう。

同様に、モアやローリー、あるいはまた、織田信長にしても、この人生をひとときの夢、すぐに果ててしまう虚構の芝居と感じながらも、それでもって、彼らがその舞台の上で華やかな役を演じるのを思いとどまることはない。むしろつかの間の舞台であるがゆえに、いっそう大きく派手に見得を切り、その虚構の夢の中に、そうではないとつかめない人生のリアリティを極めようと駆り立てられてゆくのである。

シェイクスピアの芝居でも、一枚の板の下には奈落が広がる舞台の上で、人は、ひとときの借り物の役を演ずることで、そういった虚構の上にはか現れないリアリティを把握し表現しようとする。

芝居としての『ハムレット』が伝える真実が、このリアリティとそっくり同じというわけでは決していない。しかし、それもまた、いま目の前にある現実を超えて、つかの間の舞台の上で、自らを裏切りつづける表現を通して顕れてくる、そしてほかでは決して得られることのない真実であるという点で、二つは深いところで、根を一にしているように思われるのである。

注

(1) シェイクスピアからの引用の幕・場・行数の表示は、すべて G. Blakemore Evans (ed.) *The Riverside Shakespeare* (Boston: Houghton Mifflin, 1974) に拠っている。引用の訳はすべて私自身のものだが、これまでに読んだ多くの訳者の文が頭にすり込まれていて、意識せずにそのまま混じっていることもあるかと感じる。あらかじめお断りして、お詫びしておきたい。

(2) Sir Walter Raleigh, "On the life of Man," in Robert Nye (ed.), *A Choice of Sir Walter Raleigh's Verse* (London: Faber and Faber, 1972), pp. 65-66.

(3) Thomas More, *The Last Things*, in Anthony S. G. Edwards et al. (eds.), *The Complete Works of St. Thomas More: Volume 1, English Poems, Life of Pico, The Last Things* (New Haven: Yale University Press, 1997), p. 156.

(4) 糸賀きみ江校注『建礼門院右京大夫集』(「新潮日本古典集成」、新潮社、一九七九)、一二二頁。

(5) 本論でのモアとローリーについての議論は、多くの点で、ステイヴン・グリーンブラット、高田茂樹訳『ルネサンスの自己成型——モアからシェイクスピアまで——』(みすず書房、一九九二)第一章「要人の宴席にて——モアの自己成型と自己消去」と、同じく Stephen Greenblatt, *Sir Walter Raleigh* (Yale Univ. Pr., 1973) に負っている。

(6) 『ヘンリー五世』については、高田茂樹「理想の君主を演じる——『ヘンリー五世』への道」(日本シェイクスピア協会編『蘇るシェイクスピア——没後四〇〇年記念論集』、研究社、二〇一六、一五〇——七四頁)を参照されたい。

(7) 『ハムレット』については、高田茂樹『『ハムレット』における表現と内的真実——その共存様式をめぐって——』(『岡山大学教養部紀要』第二〇号、一九八四、一八三——二二二頁)を参照されたい。

〔附記〕本研究はJSPS 科研費16K02445の助成を受けたものです。