

# 『リア王』におけるパラドックスと真理の在りか

熊谷次紘

(受付 1999年5月20日)

## 1. パラドックス表現と主題

『リア王』(*King Lear*)にはパラドックス表現が目だって多いことは、この劇を少し吟味してみるとただちに明らかになってくる場所である。当然ながらパラドックスはこの劇の主題とも深い関わりを持っている。この悲劇で重要な役割を果たす中心概念の幾つかは、さまざまなかたちのパラドックスで言い表わされている。このことについてケネス・ミュアは、「並行したパラドックス——グロスターが盲目の中で洞察力を、リアが狂気の中で叡智を獲得する——が、われわれをこの劇の核心へと連れていく」<sup>1)</sup>としている。たとえば両眼を失ったグロスターは、

I stumbled when I saw.

(IV. i. 19)

と自戒しているし、道化は次第に平静さを失っていくリアを

---

1) Kenneth Muir, *Shakespeare's Tragic Sequence* (Liverpool: Liverpool U. P., 1979), p. 120. このようにリアの「狂気の中の理性」とグロスターの「盲目の中での洞察力」が並行していることについては多くの指摘がある。Cf. L. C. Knights, *Some Shakespearean Themes* (London: Chatto and Windus, 1959), p. 107; Larry S. Champion, "The Cosmic Dimensions of Tragedy: *King Lear*, *Macbeth*," in *Shakespeare's Tragic Perspective* (Athens: The Univ. of Georgia, 1976), pp. 158–60; Stanley Carvell, "The Avoidance of Love," in *Twentieth Century Interpretations of 'King Lear.'* ed. J. Adelman (Englewood Cliffs, N. J. Prentice-Hall, Inc., 1978), pp. 70–71. 但しミュアのこの言葉は、後述のような (pp. 266–67) 条件をつける必要がある。

I am better than thou art now, I am a Fool, thou art nothing.

(I. iv. 193-94)

とからかい、エドガーは、錯乱状態のリアの言葉の中に人間洞察の深さを認めて、

O, matter and impertinency mix'd,

Reason in madness!

(IV. vi. 174-75)

と述べている。ウイルソン・ナイトが『火炎の車輪』(1930)の中でこの悲劇を扱った『『リア王』とグロテスク喜劇』という章は、そのタイトルからしてパラドックス風であるが、彼はこの中でいかに喜劇のさまざまな要素が悲劇の生地の中に分かちがたく織り込まれているか示している<sup>2)</sup>。またブライアン・ヴィッカーズも、『『リア王』におけるパラドックス的で謎めいて矛盾した要素は人口に膾炙してきた』として、シェイクスピアがこの悲劇を執筆する前に、同時代のトーマス・マイルズの『古今の宝庫』(*Treasure of Ancient and Modern Times*, 1613)というパラドックス集を、草稿の段階で読んでいた可能性があるかと推測している。というのはマイルズはこの書の中の「一つのパラドックス——私生児を弁護して」なる一章において、非嫡出子がいかに嫡出子よりも優秀かについて、大真面目にその根拠を論じていて、それが『リア王』の中でエドモンドがあげる論拠とそっくりだからである<sup>3)</sup>。ロバート・B・ハイルマンもまたその著書、『この巨大な舞台——『リア王』のイメージと構造』で、第三幕でのエドガーの裸とリアのコメントに触れながら、「衣服のパターン」のパラドックスを取り上げて、「この劇の貧しく裸のみじめな者たち、この世の犠牲者たちはその

2) G. Wilson Knight, "King Lear and the Comedy of the Grotesque" in *The Wheel of Fire* (1930; revised ed. Methuen, 1954), pp. 160-76.

3) Brian Vickers, "King Lear and Renaissance Paradoxes," *MLR*, 63 (April 1968), 310.

精神において生き残るが、豪華な人々は滅び去る」と述べて、そのパラドックス性に触れている<sup>4)</sup>。

しかしながら、確かにこのように『リア王』にはさまざまなレベルでパラドックスが重要な働きをしていて、作者もその表現方法を意識的に用いたことははっきりと分かるにしても、パラドックスについて言及がなされるとき、一般にはその指摘は断片的になされるか、あるいはパラドックスのある側面だけが論じられるだけに止まっているのが普通であって、いったいその全貌がどのようなものなのか、また作者がそこにどのような意味を託そうとしたのかについては、必ずしも納得できる十分な説明はなされてきていないというのが実情である。そこでこの問題について、広い視野から問題を整理しつつ、パラドックスとこの劇の主題との関係を具体的に示し、合わせてそこに作者が託した最終的な意図がどのようなものであったのかを明らかにしてみたい。

シェイクスピアはもっともパラドックスという用語自体を強く意識しつつこの悲劇を書こうとしたわけではなかったであろう。確かにパラドックスという言葉シェイクスピアは『オセロー』と『ハムレット』でそれぞれ一度ずつ使ってはいる。またこの用語はもともと修辞学の用語であり、当時は修辞の全盛時代でもあったし、劇作家たちも修辞を意識せずして詩や劇を書くことはなかった時代である。しかしシェイクスピアはそもそもこの悲劇時代には、初期のころと違ってそうした修辞の用語や技法に過度に拘泥して劇を書くことはすでになくなっていった。シェイクスピアはだから、パラドックスを表現技法として明確に意識していたわけでは必ずしもなかったであろう。この頃までには彼は修辞を作劇の工夫の一つとしてごく自然に言葉の中に使いこなすようになっていた。こうした事情でシェイクスピアが劇を書き進めていくうちに、自然と彼の意図がパラドックスというかたちを彼に選ばせたというのが実態であったであろう。

---

4) Robert B. Heilman, *This Great Stage: Images and Structure in 'King Lear'* (1948; rpt. Westport: Greenwood Press, 1976), p. 86.

ところで他の多くのシェイクスピア劇と同じく、この悲劇にも作者未詳の『リア王年代記』(Anon., *The True Chronicle Historie of King Leir and his Three Daughters*, 1605), フィリップ・シドニー作『ペンブローク伯爵夫人のアーケーディア』(Sir Philip Sidney, *The Countesse of Pembrokes Arcadia*, 1590), ジョン・ヒギンズの『王侯の鑑』(John Higgins, *The Mirror for Magistrates*, 1574), ホリンシェットの『イングランド年代記』(*The Historie of England*, XII. 2059, 1587), それにかのダイアナ王妃の祖先にあたるエドモンド・スペンサー作の大長篇詩、『妖精の女王』(Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, 1596)の第2巻第10篇など、幾つかの材源があったことはよく知られているとおりであるが、しかしそのどの材源を読んでも、リアにあたる人物が狂気に陥ることはないし、またどれにも道化にあたる登場人物は出てこない。さらにどのリアをめぐる原話においてもグロスターに関する脇筋は存在していない。ところがそのようにシェイクスピア自身が原話を大きく書き改めた箇所こそが、実はいずれもとりわけこの劇のパラドックス表現と深い関わりを持っているのである。この事実は、シェイクスピアがそこに込めた意図を雄弁に物語っているといつてよい。

『リア王』においてシェイクスピアは、善意の主要登場人物たちに耐え難いほどの試練を幾つも経験させることを通して、人間が人間として生きることの意味を根本から問いかけている。シェイクスピアの主要な関心は、極限状況にあって人はどのように行動するものか、またすべきなのかにあったであろう。この劇の登場人物たちはそうした逆境の中にあつて、パラドックスを含む言葉を頻りに語っている。そして全体としてそれらは、月並みな言い方になってしまうがやはり、自己を知り真理を認識していく過程を示していると言える。『リア王』にあつては真理は、必ずしも見かけ通りのものではなく、意外な形で外見の下に隠されていることが多いのである。それも苦難の末に、ある段階で真理の認識と思われるものに到達したとしても、必ずしもその人物(特にリア、グロスター、エドガー)が本当に最終的な真理の認識に至っているとは限らないことが、次の苦難の試練に直面



しているように<sup>5)</sup>、直接には「姉さんたちのよりもっと肥沃な三分の一の土地を得るためには申し上げることは何ともありません」という意味であって、この一見無愛想な言葉に彼女は精一杯父への真実の愛を込めている。子としての真実の愛とその見せかけとを彼女ははっきり区別してみせたのだが、リアは虚偽と真実、外見と実体の違いを見誤り、彼女の言葉の本当の意味を掴み損なって、その“Nothing”を陳腐な三段論法風に受け取った結果、「何もないのでは何も出てこぬ」(“Nothing will come of nothing.”)と応じてしまう。傲慢なリアは娘たちから中身はともかく自分を愛しているという言葉だけを聞いたかったのであるが、それが裏切られて彼は一気に心の平静を失っている。もしリアに心のやさしさや誠実さを見る目が少しでもこのとき働いていれば、彼は自分の醜悪な誤りに気付いたはずであろう。この劇の主題の展開はいわばこの一見正しく見える「何もないのでは何も出てこぬ」という彼の論法がくつがえる過程であるとも言えよう。リアは合理を真理と取り違えているとも言えるのであって、実はコーディリアの真実の愛は、リアに当然見えてよいはずのものとして、最初から彼の前に提示されているのだが、彼は実際にあるものをあるがままにみることをせず、それを捨ててしまうことになる。

*Cor.* Sure I shall never marry like my sisters,  
To love my father all.

*Lear.* But goes thy heart with this?

*Cor.* Ay, my good lord.

*Lear.* So young, and so untender?

*Cor.* So young, my lord, and true.

*Lear.* Let it be so: *thy truth* then be thy dow'r!

(I. i. 103-08)

自分への愛の大きさを聞き出そうとしたリアには、「父だけを愛するのなら

5) Philip Brockbank & Alan Sinfield, “King Lear: Justice and Pity,” in *Shakespeare's Tragedies*, ed. Alan Sinfield (London: Sussex Publications Ltd., 1979), p. 61.

熊谷：『リア王』におけるパラドックスと真理の在りか

決して結婚などしない」という一見ぶしつけなコーディリアの言葉の否定の部分だけしか耳に入らないのだが、状況がその否定の部分をリアに奇矯で理にあわないようにみせてしまったのであって、曇りない眼が働いてさえいれば、彼女はその“true”という言葉通り真実そのものを言い当てていることがリアにも分かったはずである。ところがリアがそれを「きさまの真実」（“thy truth”）という言葉で返す時、彼はその中にコーディリアには「愛情がない」（“untender”）という意味しか込めていない。こうして彼はコーディリアに追放を言い渡してしまうのだが、その彼女の価値を正当に受け止めるのはフランス王である。その価値をフランス王はいわゆる撞着語法（oxymoron）で言い表しているが、これはパラドックスの一つの形である。

Fairest Cordelia, that art most rich being poor,  
Most choice forsaken, and most lov'd despis'd,  
Thee and thy virtues here I seize upon,  
Be it lawful I take up what's cast away.  
Gods, gods, 'tis strange that from their cold'st neglect  
My love should kindle to inflam'd respect.

(I. i. 250-55)

このフランス王の言葉に含まれるパラドックスは、リアがコーディリアを追放したことが作り出したと言えるのであり、それは彼がいわば価値を転倒させたからである。コーディリアは貧しくなって最も豊かになり、捨てられて最も大切にされ、蔑まれて最も愛され、冷たく無視されて深い尊敬を得ることになった<sup>6)</sup>。

真実と虚偽をリアが区別しそこなったことは、普遍的な価値の反転を引

6) Cf. Lawrence Danson, “*King Lear and the Two Abysses*,” in *On ‘King Lear,’* ed. L. Danson (Princeton U. P., 1981), p. 128: “To measure the new state of things France employs the proportions of paradox — the paradox of divine reversals, in which the poor becomes rich, the outcast and despised the first chosen.”

き起こし、彼自身の身にも王から道化への交代が起こり始める。彼はコーデイリアに何も与えなかったが、皮肉にも何もかも失ったのはむしろリアの方である。それは一つには言うまでもなく、実質的にも彼が領土と権力をすべて、その値打ちの無い二人の娘に譲ってしまい、彼の所有物が何もなくなったという意味であるが、それよりも更に重大なのは、彼が知恵を捨てて愚かしさに身を委ねてしまったことである。彼に付き従う道化は、リアのその愚かしさを象徴する彼の分身であると言ってよい。

シェイクスピア劇の道化たちはいわゆる「賢い道化」(wise fool) であって愚かしさと賢さを同時に具えており、その存在自体がいわばパラドックスになっている。彼らの機能は辛辣な風刺で賢い人々の愚かさを暴露することにある。『リア王』における道化は、『お気に召すまま』のジェイクイーズやタッチストーンと同様、知られているどの材源にも現われない登場人物であって、シェイクスピア自身の全くの創作になると考えられていることは先に述べたとおりである。彼は道化たちの中でもその白眉であり、『リア王』の道化ほど劇の構造そのものにしっかりと組み込まれている道化は、シェイクスピア劇にも他に類がない。ここでいう劇の構造とはパラドックスの構造という意味である。こうした事情で彼の語るせりふはどれをとってもどこかにパラドックスの匂いがしないものがないほどである。しかも、道化はそもそも人を笑わせることがその本来の役目なのであって、その喜劇役者が悲劇の中に登場して大活躍するというのもまたパラドックスなのである。『リア王』の道化はこのように、二重の意味で、その存在そのものがいわばパラドックスである。彼はリアの悲劇を茶化して喜劇化してしまふ。彼の放つ鋭い風刺は、リアの愚を暴露するという意味においてばかりでなく、笑いを含むという意味においても、パラドックスと兄弟の関係にあるとも言える。“nothing” という言葉はこの劇にくり返し反響するが、道化のせりふにもその“nothing” を使ってリアをからかうものが幾つかあるので、その内の一つを次に挙げてみよう。



熊谷：『リア王』におけるパラドックスと真理の在りか

Thou wast a pretty fellow when thou hadst no need to care for her frowning, now thou art an O without a figure. I am better than thou art now, I am a Fool, thou art *nothing*.

(I. iv. 191-94)

道化とリアのいわば賢者と愚人の役割の交代は、このように道化の言葉の中にははっきりと示されている。阿呆の道化である彼の方が賢者であるはずの国王リアよりも上であり、そのわけはリアが“nothing”だからである。リアが道化であり、王としての実体を無くした存在になってしまったことは、道化が次の二つのせりふでも示している。

Yes, indeed, thou wouldst *make a good Fool*.

(I. v. 38)

*Lear*. Who is it that can tell me who I am?

*Fool*. Lear's shadow.

(I. iv. 230-31)

上の引用で道化の「リアの影」というせりふは、シェイクスピアは主要な材源として利用した『レア王年代記』のレア (Leir) 自身の言葉から採っているが<sup>7)</sup>、これを道化のせりふに移して風刺をきかせたのである。

しかしながら皮肉なことに、リアはまさにこのように“nothing”の身にまで落ちて初めて洞察力と叡智を獲得し、自己の愚かしさを知るようになる。そこにまたパラドックスがある。ある意味では道化の痛烈な言葉こそがリアの精神的混乱を深めさせ、狂気の瀬戸際にまで連れていくとも言える。そうしてリアが完膚なきまでにみずからの愚を悟り尽くし、現実のありのままの自分の姿を直視する眼を得た時、道化はリアの批判者としてのその役割を終えて退場してしまう。彼はもはや二度と舞台には現われない。そしてこの悲劇のほぼ半ばの三幕四場で、半裸の狂人「あわれなトム」こ

7) Cf. *The True Chronicle Historie of Leir*, 1110-12: “Cease, good *Perillus*, for to call me Lord,/ And think me but the shaddow of my selfe.”

と実は身を落として変装しているエドガーが、突如としてリアの前に現われることが、最終的に彼を真の狂乱状態へと追いやるわけであるが<sup>8)</sup>、ここで逆にこのことによって彼は人間の本当の姿について、最も深く洞察するに至っている。今度はリア自身の言葉そのものがパラドックスになっている。

Thou wert better in a grave than to answer with thy uncover'd body this extremity of the skies. Is man no more than this? Consider him well. Thou ow'st the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha? here's three on's are sophisticated. Thou art the thing itself: unaccommodated man is no more but such a poor, bare fork'd animal as thou art. Off, off, you lendings! Come, unbutton here.

(III. iv. 101-09)

ここには少なくとも四つのパラドックスが層を成している。一つはここでリアが示している洞察力は、エドガーの言うところの「狂気の中の理性」(“reason in madness” — IV. vi. 175) である。リアはこのせりふを完全な錯乱状態におちた中で語っており、目の前のエドガーは娘の非道な仕打ちによってこのように落ちぶれたと信じ込んでいる。そのために全体としての彼の言葉は脈絡を欠いて混乱している。しかしそれにもかかわらず他方で彼は人間の本源的姿を洞察しているわけである。第二に、最高の権力者であり最も威厳に満ちた人物であるはずの王が、最も貧しく最も卑しいはずの狂人の乞食、ベドラムのトムと、みずからを同等視することであり、ここでは王が乞食化している。第三に、これは悲劇の中の喜劇であって、リアが大嵐の中で「借り物」の着物を脱ぎ捨てるという行為は、一方では確かに悲劇的であるが、しかし他方でばかばかしく滑稽でさえあって、見方によってはこれは喜劇的でもある。ウィルソン・ナイトがこの場を評して、

8) Cf. Muir, *op. cit.*, p. 129; G. Wilson Knight, *op. cit.*, p. 166; Alfred Harbage, *William Shakespeare: A Reader's Guide* (New York: The Noonday Press, 1967), p. 418.

「これは悲劇ではなく、哲学的喜劇の最高の躍動である」<sup>9)</sup>と述べたのはこのためである。実際道化は、リアが服を脱ぎ捨てるばかばかしさを、「泳ぐにゃひどい夜だよ」と辛辣にからかっている。第四に、その人間認識の内容そのものがパラドックスになっている。シェイクスピアはこの部分を、1603年に出版されたフローリオ訳によるモンテーニュの『随想録』(Essays)に依拠して書いたらしいのだが<sup>10)</sup>、それはつまり万物の霊長であるはずの人間が、実は丸裸にしてしまうと、他の動物に頼らなければ生きていけないまことに惨めな存在である、という事実である。リアが着ている衣服を脱ぎ捨てようとするのは、彼が華やかな国王の衣装をまとっているながら、しかも人生の最晩年に至って道を大きく誤ってしまったことへの反省であろう。誇り高い衣装を身に着けていて彼は失敗した。王冠を失い半裸になって彼は真実の在りかを知り、ある意味でリアは人間として救われるのである。このパラドックスがこの劇の中心的モチーフの一つとなっていることは確かである。

「狂気の中の理性」の主題は、狂ったリアが目をえぐり取られたグロスターと再会する四幕六場で最高潮に達している。

*Lear.* O ho, are you there with me? No eyes in your head, nor no

9) G. Wilson Knight, *op. cit.*, p. 167.

10) 1603年にジョン・フローリオ(1554?-?1625)による翻訳のモンテーニュ作『随想録』(J. Florio's translation of Montaigne's *Essays*)が出版された。ミューアはアーデン版でその具体的な箇所を挙げている。「人間だけが裸のままむき出しの大地の上にうち捨てられた宿なしなのであって、他の生き物からの略奪品以外には、自らを被うものも身を守るものも何一つ持っていない。ところが自然は他のすべての生き物に衣服をあてがいマントを着せたのだ、殻を、羊毛を、獣皮を、そして絹を。だが人間だけは(愚かしく浅ましい人間!)教えてもらわないことには、歩くことも、話すことも、着替えることも、自分で食べることもできないで、ただあわれに嘆き悲しむだけである」(vi. 189-90; iii, 215-16)。これはリアの人間認識と非常に近い。シェイクスピアは『リア王』と『あらし』でこのフローリオを大いに利用していることが知られている。Cf. Kenneth Muir (ed.), *King Lear* (The Arden Shakespeare, 1952; rpt. 1966), p. 122.

money in your purse? Your eyes are in a heavy case, your purse in a light, yet you see how this world goes.

*Glou.* I see it feelingly.

*Lear.* What, art mad? A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears;

(IV. vi. 145–51)

眼を失ったグロスターがかえって世の中の動きがよく見える。気が変になって狂乱状態に至っているリアが、グロスターに「気でも狂ったのか」と声をかける。こうしたパラドックスをはらみながら、二人の会話はさらにこの劇全体に響いている最も重要な概念の一つである「忍耐」について触れていく。

*Lear.* If thou wilt weep my fortunes, take my eyes.  
I know thee well enough, thy name is Gloucester.  
Thou must be patient; we came crying hither.  
Thou know'st, the first time that we smell the air  
We wawl and cry. I will preach to thee. Mark.

[*Lear takes off his crown of weeds and flowers.*]

*Glou.* Alack, alack the day!

*Lear.* When we are born, we cry that we are come  
To this great stage of fools.

(IV. vi. 176–83)

赤子の産声は普通には新しい生命の誕生として祝福されるべきことであるはずだが、それをリアは、赤子はこの世という「阿呆どもの舞台」に出てきたことが悲しいから泣くのだと言う。人生はしたがって、リアやグロスターが現に経験している通り、苦難に満ちみちているので、辛抱しなければならない、というのがリアの説教の核心である。こうした考え方は実はルネッサンス時代の英国では諺などで広く知られていたようである。モリス・P・ティリーの『16・17世紀英国諺辞典』(1950)を見てみると、「人

熊谷：『リア王』におけるパラドックスと真理の在りか

は泣きながらこの世に生まれ、泣きながらこの世を去っていく」という項目があり、そこに『リア王』のこの箇所を含めて類例が12例挙げられている<sup>11)</sup>。たとえば1577年のケンドル (T. Kendall) の例では、

We weping come into the world: and weping hence we goe: And all our life is nothying else, but grief, payne, toyle, and wo.

となっている。「人は泣きながらこの世に生まれ、泣きながらこの世を去っていく。われわれの人生は、悲しみ、苦痛、労苦、悲哀を除けば他に何もない」というのである。また『リア王』とほぼ同時代の例としては、1601年にホーランド (P. Holland) が、

Man alone, poore wretch, she [nature] hath layed all naked upon the bare earth, euen on his birth day, to cry and wraule presently from the very first houre that hee is borne in such sort.

と言っている。つまり人間だけがあわれにも、自然はこの地上にまさに誕生のその日に丸裸のまま横たえてしまうので、そのようにして生まれ落ちるやまず最初にすぐさま泣き叫んで悲しむ、というのである。ケネス・ミュアは旧約聖書続編「知恵の書」(7, 3-5)にも、またフローリオ訳のモンテーニュ『随想録』にも同様の記述があることを示している<sup>12)</sup>。その『随想録』(i. 107)では次のようになっている。

So wept we, and so much did it cost us to enter into this life.

われわれは誕生のおり泣き悲しんだが、この世に生まれ出るにはそれだけの代価が必要だったのだ、というのである。

11) Morris Palmer Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Ann Arbor: The Univ. of Michigan P., 1950), W 889, D 82.

12) K. Muir (ed.), *King Lear* (The Arden Shakespeare), p. 181.

しかしながらこうした諺や箴言は、いわば誕生の瞬間に赤子があげる産声の中に、人生に伴うさまざまな苦難の象徴をみるだけに止まっているのであって、それ以上のものではない。ところがシェイクスピアはここに、「だから人は忍耐せねばならぬ」、ということをつけ加えたのである。そしてこの「忍耐」を核心とした人生観こそが、『リア王』の全編を貫いているのであって、それはこの悲劇を書いていた当時のシェイクスピアを心底から支配していた想念であったであろう。シェイクスピアは同時代の諺などに含まれる人生のパラドックスを、『リア王』という彼が渾身の力を込めて書いた大悲劇においてその中心部で使い、そこに忍耐の概念を持ち込むことによって、われわれにとってまことに忘れ難い言葉として残したといえるのである。

### 3. 脇筋の登場人物たちとパラドックス

『リア王』を一読すればすぐに気付かされるが、この劇においては主人公リアをめぐる主筋の悲劇と、グロスター伯をめぐる脇筋の悲劇とが、終始緊密に絡み合っていて、二つは並行して互いに反響しあいながら進んでいく。グロスターのたどる道はリアに影を投げかけている。このことはパラドックスについても言えることであって、事実脇筋に現われる幾つかのパラドックスは、この劇にとって決定的な意味を持っていて、主筋の展開に大きな影響を及ぼしている。

“nothing”をめぐるパラドックスは脇筋にも現われる。その意味合いはつまるところ、“nothing”に見えるものが実は必ずしも“nothing”ではないし、逆もまたしかり、ということであるが、さらにそれにひねりが利いている場合もある。またリアがコーディリアを“nothing”に追いやることで自らも“nothing”へと減じられるのと同じように、グロスターもエドガーを“nothing”に追いやることで、自らも“nothing”に減じられてしまう、というパラドックスがある<sup>13)</sup>。

13) Cf. G. K. Hunter (ed.), *King Lear* (New Penguin Shakespeare, 1973), 'Introduction' ↗

熊谷：『リア王』におけるパラドックスと真理の在りか

グロスターの庶子エドモンドは、嫡子の兄エドガーを陥れるために兄の筆跡をまねて、あたかも兄エドガーが自分に父と一緒に暗殺して早く財産を相続しようと唆しているかのような手紙を捏造する。エドモンドは父を見るやわざとあわてて手紙を隠すふりをする。

*Glou.* Why so earnestly seek you to put up that letter?

*Edm.* I know no news, my lord.

*Glou.* What paper were you reading?

*Edm.* *Nothing*, my lord.

*Glou.* No? What needed then that terrible dispatch of it into your pocket? The quality of *nothing* hath not such need to hide itself. Let's see. Come, if it be *nothing*, I shall not need spectacles.

(I. ii. 28–35)

グロスターがエドモンドの“nothing”という返事を読み誤る時、彼はリアがコーディリアの“nothing”を読み誤ったのとまったく同じ誤りをおかしているのもであって、違いはただリアがコーディリアの“nothing”という返事の裏に隠れている善意を読み誤ったのに対して、グロスターはエドモンドが裏に隠している悪意を読み誤ったことだけであり、いずれも見かけと実体を取り違えてしまったことには変わりない。それは善と悪の取り違えであり、こうしてコーディリアがリアによって“nothing”にされたのと同様、エドガーもグロスターによって“nothing”にされてしまう。「あわれなトム」に身をやつしたエドガーは

*Edg.* Poor Turlygod! Poor Tom!

That's something yet: Edgar I *nothing* am.

(II. iii. 20–21)

↘ tion', p. 25: "We have to learn that both Lear and Gloucester begin with an assurance that *nothing* is always at the empty end of the scale, far away from them. And we have to see the process of the play bringing them to nothing."

と述べている。彼は今やエドガーとしては“nothing”なのである。

グロスターの盲目は、この劇でももっとも顕著なパラドックスの例であって、それは叡智の源泉として、リアの狂気と同じ効果を上げるように用いられている<sup>14)</sup>。グロスターはひそかにリアに忠誠を尽くしフランス軍と連絡をとるが、信頼したエドモンドの密告で逮捕されて、眼をえぐられる。こうして本来善意の人物である彼自身も「きたない反逆者」の烙印を押されて、リアと同様城を放逐されてしまう。彼もまた“nothing”になったのである。

グロスターが城を追われてドーヴァーに向かう途中で述べる次の自戒のせりふは、物が見えることがかえって物を見誤らせるというパラドックスである<sup>15)</sup>。

*Glou.* I have no way, and therefore want no eyes;  
I stumbled when I saw. Full oft 'tis seen,  
Our means secure us, and our mere defects  
Prove our commodities.

(IV. i. 18-21)

もっともグロスターがこのような真理への一つの認識に到達したということは、必ずしもそのまま彼が確かな洞察力を得たということの意味するわ

14) たとえば、Robert Grudin, *Mighty Opposites: Shakespeare and Renaissance Contrariety* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California P., 1979), p. 138 を参照。

15) ヴィッカーズはシェイクスピアが盲目と視力のテーマを、アントニー・マンディーの『逆説の擁護』(*The Defence of Contraries*) から得たのかもしれないという (Vickers, *op. cit.*, 312)。これは1593年と1602年に出版されたパラドックス集であるが、そのパラドックス番号4の出だしは、「盲目である方がはっきり見えるよりもよい」とあり、続けてマンディーは、「手短かに視力の便利さ (commodities) とそれが人々にもたらす大きな災厄とを比べてみよう。……他方精神の強さ、想像力の豊かさ、高潔で神聖な思索、それに記憶の完全さは、眼の見える人々よりも盲目の人たちに一層すぐれて顕現することを、われわれは見るべきであろう」と述べている。ここで使われている commodities という語が、同じような文脈と意味合いでリアの当箇所のせりふにも使われている。



けでは決してないのである。ちょうどリアがものごとを鋭く洞察する力を得た時には精神に異常をきたしていたのと同様に、グロスターが上のような洞察力を得た時には視力を失っていたのであり、彼には視力がもはやないという冷厳な事実は残っていて、そのことのために、彼は自殺願望の自分に付き添ってドーヴァーへの道案内をしてくれている「あわれなトム」が、実は彼の息子のエドガーであることさえ知らない。洞察力を得たとはいっても、彼の理解力にはそうしたあまりに明確な限界があるという事実は被うべくもない。彼にはまだ更に学ぶべきことが残っているのである。

さて先にも述べたとおりこの劇では、過酷な経験を通して一つの深い真理の認識に到達したとしても、その認識は実は完全なものとはいえず、新たに一層過酷な現実遭遇して認識の修正を迫られるというパターンがある。そうすることで更に深い認識が得られることになる。そうした真理の認識の仕方にまたパラドックスが絡んでいるわけであるが、そのことは特にエドガーの次のせりふに顕著に示されている。

Yet better thus, and known to be contemn'd,  
Than still contemn'd and flatter'd. To be worst,  
The lowest and most dejected thing of fortune,  
Stands still in esperance, lives not in fear.  
The lamentable change is from the best,  
The worst returns to laughter. Welcome then,  
Thou unsubstantial air that I embrace:  
The wretch that thou hast blown unto the worst  
Owes nothing to thy blasts.

(IV. i. 1-9)

乞食に身をやつしたエドガーのこの言葉は、中世からルネッサンスにかけて席捲した『運命の女神』の回す車輪の図像が背後にある。その車輪の一番下にいるのが彼自身である。彼はここで自分の現状を最悪と考えている。窮乏にあえいでいる自分にとって、今が最悪なのだから、何か変化が自分

の身におこるとすればそれは良い方への変化でしかありえない、というのが彼の意表をついた理屈である。このパラドックスの背後には、いかなる窮境の中にあっても、希望をもって生きるべしという楽天主義思想がある。そして確かにこれはこれとして、苦難と試練に耐えて生きぬく上での一つの健全な知恵であるには違いない。ところがまことに皮肉にも、エドガーが前提とした、現状が最悪であるという彼の現実認識そのものが、実は根底から間違っていることが、ただちに明らかになってしまい、彼はその甘い認識を改めざるをえなくなるのである<sup>16)</sup>。それは彼が眼をえぐられた父グロスターと再会するからである。彼はその時の新たな認識を、またもやパラドックスで次のように語る。

the worst is not  
So long as we can say, "This is the worst."

(IV. i. 27-28)

本当の叡智というものは一度に体得されるものではなく、経験を重ねる中で次第に得られていく。そしてこれと同じような経過をグロスターの真理の認識もたどっている。エドガーの上のせりふには先ほどの楽天主義とは逆に今度は強い悲観主義的響きがあるが、彼は生来ペシミストではないし、またペシズムが彼をこれ以降支配するわけでもない。しかしグロスターの次のせりふになると厭世主義の色彩が著しく濃厚になっている。これは盲目になったグロスターが、そのエドカーを前にして息子と知らずに語るせりふである。

As flies to wanton boys are we to th' gods,  
They kill us for their sport.

(IV. i. 36-37)

16) Dover Wilson (ed.), *King Lear* (The New Shakespeare, Cambridge U. P., 1960; rpt. 1969), 'Notes', p. 230: "This cheerful declaration that he has faced the worst is deeply ironical in view of what immediately follows."

熊谷：『リア王』におけるパラドックスと真理の在りか

この一節はグロスターの厭世観を示しているばかりでなく、シェイクスピア自身が『リア王』を執筆していた当時ペシミズムに強く傾いていたことを示しているのかも知れない。特にこの劇の最後にシェイクスピアはコーディアアの死という事件を置いたことを考え合わせると、その可能性を疑いたくもなる。キリスト教の世界ではなく異教の世界に時代背景が設定されているとはいえ、人々が祈りを捧げる神々が、実は蠅を殺すように人間を殺すのだとするグロスターの言葉は、ある意味では瀆神的であり不条理思想そのものであるとも言えるし、無神論に接近しているとさえ言えるだろう。しかもシェイクスピアは観客がこのグロスターの声の中に、ある程度シェイクスピア自身のメッセージも聞き取ることを予期しているかと思えるほど、ここには切実な響きがある。しかしエドガーの場合彼が得た一つの認識は一定の真実を含んではいても、実際はより深い真理認識の過程でしかなかった。グロスターについてもこれと同じことが言えるばかりでなく、彼の場合の方にこそむしろこのプロセスがよりはっきりと見られるのである。ここでのグロスターには人間は蠅同然に思われているが、彼はこの同じせりふのすぐ前で、乞食男がうじ虫に見えたとも語っている。

I th' last night's storm I such a fellow saw,  
Which made me think a man a worm.

(IV. i. 32-33)

人間が蠅やうじ虫同然にしか思えないグロスターも、その嵐の夜に見かけたうじ虫のような気違い乞食が、実は自分に最後まで孝行を尽くし通す息子のエドガーであったし、また現に今彼のえぐられた眼の前にいるのも同じエドガーであることを知ったならば、自分の人間認識の誤りをただちに改めて、神々に謝罪し感謝したはずであろう。シェイクスピアは実はそこまで読んで、あえてグロスターに先のように神々を冒瀆するかとも思われるせりふをグロスターに語らせているのであって、グロスターはまだより深い真理認識に至る途上にあるとするのが、シェイクスピアの真の意図で

あったのである。

実際グロスターが神々の無慈悲について語る時、彼は生きる上での忍耐の必要性についてほとんど認識していない。だから彼は自殺を願う。しかしこの自殺願望に実はシェイクスピアはくみしてはいない。グロスターはドーバー海峡に身投げしようとして決めてそこへ向かうのだが、その彼の付き添いをするのは、身を明かしていない息子のエドガーである。グロスターは断崖から飛び降りたつもりで、実は平地で気絶するだけに終るが、ここにも悲劇が喜劇に転化するというパラドックスがあり、それはいわゆるコミック・リリーフ、悲劇の中の喜劇的息抜きになっていて、実際観客はその悲劇のこっけいさに笑ってしまう。エドガーはグロスターには、手引きした男（実は彼自身）は悪魔だったようだ、神々がグロスターを生き存えるようにしてくださったのだらうと説明する。そしてエドガーはグロスターに、もっとおおらかに考えて「忍耐するように」と説いている。このように脇筋では子供が自分にひどい仕打ちをした父を救い、また父に忍耐することの価値を認識させており、これは主筋の流れと並行している。

#### 4. 「忍耐」のテーマとコーディリアの死のパラドックス

グロスターはこうして命の続く限り生き存えることにするが、この決心も、フランス軍が敗北し、主君リアとコーディリアが囚われの身になったとの知らせに一度大きく揺らいでいる。しかしまたもエドガーの説得で、自殺を思い止まる。ここでもエドガーは忍耐することの必要を説いている。

*Glou.* No further, sir, a man may rot even here.

*Edg.* What, in ill thoughts again? Men must endure  
Their going hence even as their coming hither,  
Ripeness is all. Come on.

*Glou.* And that's true too.

(V. ii. 8-11)

熊谷：『リア王』におけるパラドックスと真理の在りか

グロスターはここで、エドガーの言う「人はこの世に生まれる時と同様、この世を去る時も耐えなければならぬ」という言葉の正しさを認めているが、この最後の“*And that's true too.*”という行がグロスターの最後のせりふになっている。彼はこののちしばらくして息絶えている。こうして主筋と脇筋は同じ忍耐のモチーフで一つになる。そしてエドガーのこの言葉は言うまでもなくリアの先に引用した「我慢せねばならぬ。人間はみな泣きながらこの世に生まれるのだ」というパラドックスの反響である。この考え方こそ、『リア王』の最も重要なモチーフであると言えるのであって、それは次の場のコーディリアの最後のせりふに引き継がれている。

We are not the first  
Who, with best meaning, have incurr'd the worst.  
For thee, oppressed king, I am cast down,  
Myself could else out-frown false Fortune's frown.  
Shall we not see these daughters and these sitters?

(V. iii. 3-7)

最善を意図して人事を尽せば、何らかの好ましい結果が出るはずと期待するのが人情というものであるが、実際は全く芽の出ないこともよくあることである。そればかりか確かに、逆に最悪の事態を招くことも皆無ではないのが冷厳な現実であろうし、それはまた人生のパラドックスでもある。そうした事態が自分らの身にも降りかかったことをコーディリアは語っている。とはいえ彼女はグロスターと違って神々を恨むことはしない。ただ気まぐれな運命の女神を睨みかえしたいだけである。そしてこれがコーディリアの最期の言葉となっている。

先に上げたティリーの『16・17世紀英国諺辞典』には、上のコーディリアの言葉の内容そのものを表わした諺の例は記録されてはいないが、これとよく似た「最善を求めなければならず、また最悪を恐れねばならぬ」と

いう諺とその類例が上がっている<sup>17)</sup>。スペンサーの『妖精の女王』からの例など、『リア王』以前の例としては、合計で7例が記録されている。それはたとえば

Its best to hope the best, though of the worst affrayed.

(1596 Spenser, *F. Q.*, IV vi 37)

We must feare the worste, and also hope the best.

(1596 G. Delamothe, *The Treasure of the French Toung*, s N2v)

などである。シェイクスピアはおそらくこの諺を知っていた。

ところでシェイクスピアが材源にしたと推測されている『レア王年代記』、『王侯の鑑』、『妖精の女王』、『イングランド年代記』などの劇や物語では、コーディリアのフランス軍は姉たちに勝利をおさめるのであって、リアは王に復位して幸福な一生に終わっている。したがってシェイクスピア劇のようなコーディリアとリアの悲劇的な死は描かれてはいない。しかも後の三作では、コーディリアはリアの死後王位を継ぎ女王として5年間にわたって善政をおこなっている。ただその後姉たちの子供たちが勢力を伸ばし、女王の支配を嫌い反乱をおこし、彼女は逮捕されてしまい、のちに長い獄中生活に倦み果てて自殺するという後日譚がついている。シェイクスピアは原話にあったハッピー・エンドを完全に排除してしまったわけであるが、その際シェイクスピアがとった方法はしたがって、原話にはなかったリアの悲劇的な死を彼自身で創作して、そのリアの死と、原話ではずっと後になって起こったコーディリアの死を、一緒にまとめるという手法だったのである。そして彼はどの原話にもなかった忍耐の主題を劇の根底にすえた。このようにしてそのパラドックスの構造を作り上げたのである。

こうして先の「最善を意図して最悪の結果を招いたのは、私たちが最初ではありません」というコーディリアのせりふをシェイクスピアは書いた

---

17) M. P. Tilley, *op. cit.*, B 328.

が、そこに特別の深い意味を込めたことが当然推測されてよい。彼女の不条理とも思える死を考えると、この言葉はペシミズムの響きが著しく強いようにも感じられるが、舞台ではこの場の直前にエドガーが父に「我慢しなくてはならぬ」と説いているのであって、二つの場面は連続していて、忍耐の主題が一貫して流れていることは明らかである。コーディリアが意図した「最善」の中には、さまざまな美徳が含まれている。それは子としての親に対する深い愛情、無私、気づかいといたわり、勇気、誠実、寛容、悪を拒否する心などなどである。おそらく最善を意図した彼女が、それにもかかわらず犠牲になるところに、この劇の最大のパラドックスがあると思われる。そこに見えてくる真理は、この劇の背景となっている時代が多神教の時代であるにもかかわらず、キリスト教の殉教者たちの心に近いものであったと言えよう。

今日この劇の最後で殺されたコーディリアをリアが抱いて登場する場面を、聖母マリアが死んだキリストを抱く「ピエタ」の像に重ね合わせる読み方が広く紹介されているが、この説は最初に C. L. バーバーが1978年に唱えたものである。バーバーによると、リアとコーディリアは個々の人間として提示されているばかりでなく、実質上イコン（聖像）になっている。それは死んだ息子を腕に抱く聖母マリアではないが、役割を交代して死んだ娘を父親が抱くかたちになっていて、父は娘の人間性の中に神性を見るのだというのである<sup>18)</sup>。なるほど確かにバーバーのこの読み方には強い説得力がある。ミケランジェロがサン・ピエトロ大聖堂の有名なピエタを制作したのは、1498年から1500年にかけてであった。そのおよそ100年後にシェイクスピアが、このピエタの像について何らかの深い知識を得ていた可能性がないとは言えないだろう。しかしながら、『リア王』のこの最後の場面とピエタとのそうした関連性については、それを裏づける証拠は何も残され

18) C. L. Barber, "On Christianity and the Family: Tragedy of the Sacred," in *Twentieth Century Interpretations of 'King Lear,'* ed. Janet Adelman (Prentice-Hall, Inc., 1978), p. 119.

ていない以上、決定的なことは何も言えないし、それはわれわれの推測の域を出ることはできない。むしろもっと重要なことは、シェイクスピアがまことに壮大な規模で、また底知れぬ深みで人間の悲劇を描ききったこの大悲劇で、犠牲となったコーディリアの死の在り方が、偶然にせよキリストの死を強く連想させ、またコーディリアを抱いたリアがピエタを連想させるところに、懷疑の時代のシェイクスピア自身が至った人間認識の深さをわれわれが感知できることであろう。

他方この時代のシェイクスピアには、たとえ不条理思想やペシミズムの思想そのものではないにしても、そうした方向に傾きかねない危ういところがあったのも事実ではないだろうか。シェイクスピアにはこの時期に相当に強い人間不信に陥っていたところも確かにあった。それがたとえばこの後に書いた『アセンズのタイモン』のような、徹底的な人間不信におちいる主人公を描いた作品に噴き出したのではないかと疑われるのである。そうした危うさの中で、しかし明確にシェイクスピアは踏みとどまっている。ここらあたりが、ある意味で地獄の方に堕ちていったともいえるクリストファー・マーロウと、シェイクスピアがはっきりと一線を画しているところであろう。

父と娘の関係ということ言えば、大悲劇群の中にあっては、『オセロー』のブラバンショーとデズデモーナはひとたび別れてしまうと、もはや二度と会うことなく二人とも死んでいくし、『ハムレット』でも、ポーニラスとオフィーリアの父娘の関係の結末はまことに哀れである。しかしリアとコーディリアの間では、一度切り離されてしまった二人が再会して、父娘の間の愛を少なくとも確かめあっている。そしてこの後に書かれていくロマンス劇では、こうした父と娘の間の再会と和解が、きわめて重要なテーマとなっていく。『リア王』については、劇のバランスということでは、全体としてみると悪はやはりすべて滅びているし、善が勝利をおさめていてバランスははっきりと保たれている。そしてリア自身の忍耐をめぐるせりふ、エドガーの「機は熟するが肝要だ」(“Ripeness is all” — V. ii. 11)



熊谷：『リア王』におけるパラドックスと真理の在りか

というせりふ、さらにコーデイリアの上述の「最善の意図」のせりふなどを合わせて考えれば、この劇に流れているのは人生は無意味そのものであるという不条理思想などではありえず、逆にたとえこの世が不条理に満ちみちているかに思える時でも、人はいつも最善を求めて行動しなければならず、仮にそれが最悪の結末を招くにしても、それに耐えなければならない、という思想であったに違いないと思われてくる。このようにコーデイリアの死が世界の再生につながっていて、ここにこそ慎ましくは見えるが燦然たる輝きを放ち続けてやまないコーデイリアの姿の真の意味があり、またここにこそ『リア王』の世界の真理があると言え、この悲劇のパラドックスの構造は最終的にここに収斂されているように思われるのである。

## Summary

### Paradoxes and Truth in *King Lear*

Tsuguhiro Kumagae

It has generally been agreed among the critics of Shakespeare that *King Lear* is a play of paradoxes. Kenneth Muir pointedly argued that “the parallel paradoxes — that Gloucester attains insight in blindness and Lear wisdom in madness — takes us to the heart of the play.” Indeed, several of the central ideas of the play are expressed in various forms of paradox such as Gloucester’s “I stumbled when I saw” (IV. i. 19), the Fool’s “I am better than thou art now, I am a fool, thou art nothing” (I. iv. 193–94), and Edgar’s “O, matter and impertinency mix’d,/Reason in madness!” (V. iv. 174–75). In his study of the play paradoxically entitled “King Lear and the Comedy of the Grotesque,” G. Wilson Knight described how paradoxically the element of comedy is tied with the whole texture of the tragedy. Brian Vickers, too, pointing out “the impor-

tance of the paradoxical, riddling, contradictory element in *King Lear*,” suggested the possibility that before writing the play Shakespeare had read the manuscript of Thomas Miles’s *Treasure of Ancient and Modern Times* (1603), a collection of paradoxes.

However, in this play paradoxes are probably more meaningful and more inextricably interwoven in its structure than they are generally thought of. The aim of this paper is to try to exemplify the close relations between the structure of the play and paradoxes through a series of quotations.

The main characters of the play are thrown into a number of almost intolerable cruelties. The playwright’s primary concern is to describe how they think and behave in the extremities to which they are driven. Not merely do they find themselves thrown into such adverse circumstances, but they also actually make paradoxical remarks frequently. On the whole these paradoxes indicate that they are in the process of acquiring self-knowledge and the ability to recognize truth. In *King Lear*, truth is not what it appears to be, but is veiled by outward appearance in an unexpected manner. Sometimes a man’s recognition of a truth reached at a certain stage cannot be his ultimate recognition of truth; in the face of some newly revealed fact, he is impelled to alter his view, consequently gaining a deeper understanding of life.

It may safely be said that through Cordelia’s last speech, also presented in paradox, “We are not the first/Who, with best meaning, have incurr’d the worst” (V. iii. 3–4), Shakespeare intended to convey his own message about his belief in the importance of patience in life, the greatest paradox in *King Lear* being her own death. If we take her above speech, Edgar’s lines containing “Ripeness is all” and Lear’s preaching on patience all together into consideration, it will become evident that the basic concept of this play cannot be that this world is dominated by absurdity, but that one must strive to do one’s best for the good “with best meaning” and endure the worst.