

悲劇作品における台詞の暗示と場面の移行 との関係と〈劇的アイロニー〉の考察

徳 永 哲

J.M. シングは晩年に愛と、その愛の力と美しさを描いた恋愛悲劇『悲しみのデアドラ』¹⁾を書き残した。この作品は未完成であるとされているが、作品の構成を考えると、悲劇としてほぼ完成された作品であるように思える。そこに描かれている悲劇的世界は『海に行く騎者』の世界と類似しているように思えるが、『海に行く騎者』が詩的台詞の織り成す悲劇であったのに対し、『悲しみのデアドラ』は行動の悲劇である。その点でこの二つの悲劇は根本的に違っていると思う。『悲しみのデアドラ』における台詞は簡素である。言葉が乏しい感じさえする。しかし、悲劇的結末への興味が、言葉が乏しい故に、殺がれてしまうというようなことはまったく無い。むしろ簡素な台詞は悲劇的結末へ向って、着実に危機感を増大させ、興味を集中させていく推進力を持っているのである。それは、多分、シングが人物の性格描写を目的としてこの悲劇を描こうとはしなかったことに因るのであろう。人物の性格は劇的流れのなかで、ほとんど問題とされない程度の領域にとどめられているのである。シングはこの戯曲を作るにあたって、まず第一に出来事を並べたに違いない。愛し合うデアドラとニイシャの二人が悲惨な最期を遂げる悲劇的結末を一番大きな出来事として、そこへ到るべく、いくつかの出来事や台詞の暗示が前兆として効果的に配列されているのだ。例えば、デアドラに相応しいのだが、最期まで彼女のものとはならない王室の衣服を纏った野生の娘デアドラのアイロニー、さらにそのアイロニーの一部を担う彼女の性格的天性と美的天性。恋人同士が戦っている時間的抑圧。亡命生活への疲労と倦怠。安全な生活への欲望。二人にとっての死の意味と死の予感。コノハの執念深い嫉妬。…など。

こうした前兆のすべてが巧みに結合されて、悲劇的結末である一番大きな出来事へと向う危機感に重みを増しているのである。

第二幕において、台詞と動作、すなわち聴覚と視覚の両方が組み合わせられ、織り成される綾をみることができる。その場面はデアドラとニイシャの熱烈な恋愛の完璧さが最初の試練によって運命的な挑戦を受けた場面である。この場面はまた、この戯曲全体の流れにおいて〈発見〉の場面でもある。この場面を機会にして、「破壊的もしくは苦痛を与える行為」である〈苦悩〉の場面へと移行する、そうした重要な場面である。

その場面へ行く前に、その伏線となる台詞から振り返って考えてみたい。

デアドラ ラヴァハム、私は、行くにしてもここにとどまるにしても、どちらにしても、とても不安なのです。たとえ私共のように幸福であるにしても、ここは寂しいところです。ですから私は今日が昨日と同じように幸福な日であろうか、明日は去年の同じ日と比べて、まけないぐらいにすばらしい日であろうか、と一日一日に問うているのです。それに、老いさらばえて、生きる歓びが永久に去ってしまったというのに、なおも生き延びて、果して甲斐のあることかどうか、いつも考えているのです。²⁾

デアドラを悲劇的結末へと追い込んで行くものは、コノハの嫉妬と復讐ではなく、上の台詞からも解るように時間の抑圧なのである。デアドラが最も不安に思い、恐れを抱いていることは、老いて生きる情熱を失うことである。彼女にとって、一般の若い女性が抱く理想的な生き方は、彼女が王女であるという気品を血の中に持っているが故に、彼女の生き方そのものなのであろう。老化と、情熱の喪失は王女デアドラにとって死に等しいのである。

デアドラの気品が生み出す、そうした時間的不安は必然的にニイシャとの生活に対する不安となるであろう。そしてまた、それは知らずのうちに、ニイシャとの離反の円滑剤ともなっているのである。こうした伏線からデ

アドラの悲劇を決定的なものにしたのが次の場面である。

ファーガス…さて、私の言うことを聞いてくれ。あんたは仲間や競争相手の大勢おるところへもどった方が良い。細々と生き長らえていたって、あんたはすぐに倦怠するようになって、きつい視線をデアドラに浴びせてはデアドラの心を苦しめるだけだ。あんたはここに長年居たから、私がほんとうのことを言っているということがわかるだろう。

【デアドラが酒の入った、つの製の杯を持って、テントから出て来る。彼女はニイシャの台詞の初めの方を聞き付けて、ひどく驚いた様子で立ち止まる】

ニイシャ [非常に深く考えて] 私はうそを言うつもりはない。私は鮭をとろうと釣り糸をたれたり、飼っている野兎の番をしたりして日々を過ごしているうちに、いつか私はデアドラの声を聞くのに倦きる時が来て〔非常にゆっくりと〕デアドラも私が倦きってしまったことに気づく時が来ると思うと、恐ろしいほど不安になることができました。

ファーガス [同情的であるが、勝利を得たように] わかっていたよ、ニイシャ。…ほんとう言って、デアドラはあんたのその不安には感付いていただろうし、この森の中では、彼女はこれから先落ち着いた生活ができんだろう。

ニイシャ [自信をもって] 彼女にはまだ感付かれていません。…デアドラは年をとったり、倦きたりするという事などついぞ思ってみたことがないのです。ですからこれまで不思議な存在でありえたのです。ある町に疫病が流行したときでも、彼女は元気一杯に、勇気と笑い声を絶やすことはありませんでした。

〔デアドラは酒の入がた、つの製の杯を落し、その場にうづくまる〕⁹⁾

論は少し前後するが、デアドラはエメーン・マハへ戻るかどうか「ニイシャの選択にまかせます」と言って、ファーガスとニイシャの対話が始まる少し前に席をはずして、テントの中へ入ってしまっている。ニイシャよりも早く、老化と倦怠への不安を観衆へ知らせたデアドラが、席をはずしてファーガスとニイシャ二人だけにすることによって、ニイシャの愛を試そうとしているのだ。勿論、デアドラは今も変わらずニイシャを愛している。しかし、その愛は七年前の愛とは大部かわってきているのだ。七年前デアドラはコノハを振り切って、ニイシャを愛した。その時、コノハと比較してニイシャは若く、解放的で自由な活力に満ちて、勇敢であった。デアドラにとって、そうしたニイシャのコノハの権力を勇敢に遠ざけてくれる力強さが、ニイシャを愛することへの報いであったのである。今、ニイシャの報いは弱まっている。

ファーガスはデアドラと我々観衆にかわって、探りを入れているようである。ニイシャに対して、彼女のことがもううんざりしているのではないかとほめかす。そして、「きつい視線をデアドラに浴びせてはデアドラの心を苦しめるだけだ」と言う。ファーガスはそれ以上言わないが、このファーガスの台詞は先に伏線としてとりあげたデアドラの台詞にみられた時間的な不安を、ニイシャに対して確認させようとするものなのである。この台詞のすぐ後に、デアドラがテントから出て来る。しかし、彼女はニイシャの今までに聞いたこともない新しい声の調子に気づいて、思わず立ち止まる。このデアドラの敏感な、動作の突然の変化は、彼の普通でない話し方へと観衆の注意をひきつけるのである。ニイシャはデアドラが聞いているとも知らず、次第に残酷になって、ファーガスのほめかきを理解して言う。「いつか私はデアドラの声を聞くのに倦きる時が来て…デアドラも私が倦きてしまったことに気づく時が来ると思うと、恐ろしいほど不安になることができました」。デアドラとニイシャの相互の愛の保障は、この瞬間から二度と回復することはない。ニイシャはさらに自信を持って

「デアドラは年をとったり、倦きたりするということなどついぞ思ってみたことがないのです」と言う。このニイシャの台詞にデアドラは一大決心を要する一つことに気付く。それは、時間によって離反されていく二人の愛を永久に食い止めることのできるものは死であるということである。デアドラがニイシャの台詞を聞いて舞台の隅にうずくまるとき、我々観衆は直観的にデアドラの終焉とそれによる唯一の救いを予感する。この場面は戯曲のなかの一つの流れにあって、革命に等しい変化である。この変化の場面は多分、アリストテレスが『詩学』⁴⁾において述べている〈発見〉に相当する場面であると考え。アリストテレスは〈発見〉とは次のように述べている。「発見（アナグノーリス）とは丁度その名の示す如く、幸福もしくは不幸へと、運命が定められた人物が、今まで知らなかった〔骨肉関係などの〕ことを初めて知って、その結果或は愛する心になり、或は憎む心になるを言う。」〈発見〉は様々なある仕方において起り得るものであるが、「然し筋並びに人間の行動と、最も密接に結び付いた形式の発見は、〔人と人との関係の〕発見である。」⁵⁾

デアドラの〈発見〉によって、我々観衆の二人の恋愛に対して共鳴する滑らかな感情の流れは、激しく歪められてしまった。コノハに対して、デアドラとニイシャの二人が共同して背負ってきた悲劇的負担は、さらに愛の方向を運命的に支配する時間という避け難い問題に直面するに及んで、新しい関係を二人の間に展開させるのである。二人の悲劇的負担はコノハに対するものから、時間の流れが引き起こす愛への倦怠感に対する不安と抑圧へと移行する。こうした筋的な移行のなかで、唯一人、ニイシャの時間的な愛への不安と倦怠を〈発見〉したデアドラの肩へ、悲劇的負担の一切が移行するのである。この場面以後、観衆はデアドラ一人の悲劇的結末へ向って興味を集中させることになるのだ。

この『悲しみのデアドラ』において、人物たちの性格や思想は明確な輪郭を持って把握できるようには描かれていない。この作品は性格や思想が描かれていなくても、悲劇として立派に完成した一個の作品であると考え。そう考えられるのは、この作品が悲劇的結末へ向って、観衆の興味を

集中させることのできる、全体的に一貫した劇の流れを持っているからであろう。

本来、悲劇作品において、性格や思想は、作家が描写しようとする対象に応じて、必要な場合には流れの一貫性を破らない程度に、流れのなかに取り入れられるものにすぎないのである。

悲劇作品におけるそうした全体的な流れを形成するものは、暗示に富む台詞と一貫して累積されていく場面の交錯的關係である。これらの関係が一つの流れとなって全体的に表現するものは人物たちの生活である。アリストテレスによると、悲劇は人間の模倣ではなく、人間の生活の模倣である。その生活には幸福と不幸の二つしかない。悲劇は人間の不幸、あるいは幸福から不幸への変化を模倣する。しかも、その不幸な生活は人間の性質や性格に原因があるのではない。不幸な出来事に出会ったという事実の原因がある。現実の生活では、それは偶然に起こった事故、あるいは事件で予期できないものであるが、悲劇は、その事実を十分に予知された、当然起こりうる出来事として描くのである。以上、アリストテレスの『詩学』から私なりに要約してみたのだが、悲劇が、人間の不幸を当然起こりうるものとして描く、その当然起こりうるものと成らしめるものは、人物の性格ではなく、台詞の暗示と場面の累積が交錯的に関係し合いながら悲劇的結末へ向って流れて行く、その流れに他ならないのである。

シェイクスピアの諸悲劇も、性格判断や格言捜しから視点を変えて、戯曲全体の流れを重視して、台詞や場面を考えると、真に劇的な悲劇の実像が浮びあがるような気がする。例えば、悲劇作品として、あまり優れていると思えない『ジュリアス・シーザー』⁶⁾の小さな場面とわずかな台詞を考えても、いかにその箇所が全体の一つの流れに組み込まれているかがわかる。それは第四幕第三場の次のような場面である。

キャシアス…。そう言ったと言うのか、一枚上だと？

ブルータス そう言っても、おれは意に介しはしないぞ。

キャシアス あのシーザーでも、生前、こうまでおれを踏みつけには

出来なかったろう。

ブルータス 待て、言うな！ きみの方でも、シーザーにはそうまで
逆う勇氣はなかったろう。

キャシウス おれにはその勇氣がなかったろうと？

ブルータス あるものか。

キャシウス もう一度、おれにはシーザーに逆う勇氣がなかったと言
うのか？

ブルータス 一かけらもありはしなかった。

キャシウス 友情に甘えて、あまりいい気になるな。おれだって、何
をするか解らないぞ、あとで我ながら後悔するようなことでも、い
ざとなれば。

ブルータス その当然後悔して然るべきことを、きみはすでにやって
しまった。⁷⁾

この引用された場面はブルータスとキャシアスの喧嘩の一場面であるが、二人は今にも戦いをはじめそうである。事実二人は戦いたくてたまらないのかもしれない。しかし、二人は弁舌に非常に長けているせいか、俗によくあるような言葉をつまらせて、直接の行動へ出るというようなことがない。この二人の詩人と詩人が争っているような喧嘩のなかに、シェイクスピアは大きなことを暗示している。ブルータスのキャシウスに対する一連の痛烈な皮肉と罵倒から、ブルータスが異常に苛立っている印象を受けるが、その苛立ちの原因が「後悔」にあるようである。その「後悔」もシーザーを殺したことへの後悔ではなく、邪な考えを持ったキャシウスと行動を共にしなければならぬことへの後悔である。ブルータスはシーザー殺害を勇氣ある正当な行為であったという意味を疑うことはまったくない。しかし、キャシウスに対しては邪な行為であったと思っている。すなわち、自己の正当性を強調しようとして、皮肉をあげ、罵倒しているのである。しかし、何故か、自分がキャシウスと共に行動していることへの後悔をキャシアスのシーザー殺害への不純な動機を非難するために転化して「後

悔」という言葉を使っているようだが、その他にキャシアスの心を突き刺すような痛烈な非難の言葉がみあたらない。たとえ、それがあっても、ブルータスの長けた弁舌はその言葉の重みを殺いでいるのだ。二人の長けた弁舌の裏側で烈しく猛けているように思える二人の心は、差し迫ってきているアントニーとオクテイヴィアスの軍隊を迎え打つべき時へ向けて、重みを殺がれた言葉のゆえに、却って、互いの「勇気」を確認し合い、鼓舞し合う結果となるのである。

シェイクスピアはこのブルータスの台詞を通じて、ブルータスのシーザー殺害に対する信念が不動であることを明示すると同時に、キャシアスの殺害の動機とは明らかに食い違っていたことを明示している。さらに、そうした食い違い二人が共同して、ブルータスとオクテイヴィアスの軍隊と戦う次の場面への橋渡しをしていると言えるであろう。このように、シェイクスピアは人物の性格や思想を描きながら、その背後にある劇的な流れを絶えず読者や観衆に意識させるのだ。

悲劇は作品として優れていればいるほど、台詞は場面の移行と緊密に結びついており、共同して悲劇的結末へと向う一つの全体的な流れを形成していると考えられる。しかし、逆に、作家が劇の流れから食み出した、作家独自の社会や政治に対する判断や見解を台詞のなかに織り込んだとすれば、台詞は劇的でない戯曲の外に向って訴える力を持つことになる。その訴える力が強くなればなるほど、台詞と場面の共同の流れが損われて、悲劇的結末へ向う興味の集中力が弱まることになるのだ。

例えば、探偵は事件が発生すると、いろんな手掛りを結び合わせて事件の謎を解く。この場合、探偵にとって、手掛りが事件の謎を解くうえに関係しているものでないかぎり、無意味なものである。演劇において、戯曲の主題を探求するうえで有効な手掛りとなるものは、観衆に暗示を与える効果的な台詞と動作である。観衆はそれらの台詞や動作から印象を受ける。そして、それらの台詞や動作が与える暗示の移行と同調して、観衆は印象を移行させながら、想像力によって、その印象を繋ぎ合わせて、連続した一つの流れとするのである。

シェイクスピアの初期の悲劇『ロミオとジュリエットの悲劇』⁸⁾にみる場から場への移行の仕方は独特である。それは場から場へ移行するとき、前の場そのものが、あるいはそのなかの台詞がアイロニックな対照あるいは暗示をなしているからである。そこには独特な劇的リズムを感じるのだ。この劇的リズムのパターンはこの戯曲を読むときよりも、上演された時に、ただちに観衆へ伝わってくるものなのである。シェイクスピアは劇場と観衆というものを十分に心得ていて、技術的に実に巧みに異なった場と場とを累積していきながら、自然な一つの流れとする劇的リズムを創り出したように思える。

『ロミオとジュリエットの悲劇』の組み立ては単純である。しかし、単純ながらも場から場への移行と変化に巧みな均衡が与えられており、その均衡によって悲劇としてこの作品が成り立っているといっても過言ではないと思う。すなわち、俗っぽい、現実的な場の気分が観衆の気分と同化すると、次に世俗を遠く離れた非現実的な場が観衆の気分を引き締め、厳粛なものにする。観衆はこうした劇的対照によって、俗世間の現実的な感覚をまったく受け入れない世界で愛し合う恋人たちの孤独と俗世間の現実に近い詰められて窮地に陥った恋の厳しさを深く感じることができるのだ。

この劇の幕が開くと、まず観衆が観るものは、モンタギュー、キャピュレット両家の戦いである。実にあからさまに、生き生きとした現実的な争いの場面が展開されるが、その場面はロミオが登場してくるための下準備であるように思える。両家の争いが収まって静かになったとき、現実離れした華麗な言葉に飾られた詩に迎えられて、ロミオが登場する。ロミオは登場する当初からして、がさつな騒音に満ちた現実の世界とはまったく対照的な、静かで詩的な非現実的な世界に生きているのである。

第二幕第一場の終りのマアキューンシオの台詞は第二場のキャピュレットの庭園の場面と美事な対照をなしている。

ベン おいおい、ロミオはこの木立の蔭に身を隠して
しめった夜とねんごろになっているのだよ、

あの男の恋は盲目だから、暗闇が一番似合うのだ。

マア もし恋が盲目なら、恋は的を射ることは出来ない。

あの男は今頃枇杷の木の下に坐って、娘たちが、ひとりでくすくす笑いながら、枇杷のことを何とかいう。

その何とかで、恋人があるといいんだがなあ、と思ってることだろう。

おお、ロミオ、君の女が、おお、君の女が、

聞いた何とかで、君が細長林檎だといいいんだがなあ！

ロミオ、おやすみ、僕は寝床へゆくよ。

この野天の寝床は、寒すぎて僕には眠られないからね⁹⁾。

この俗悪な、口汚ない、実に刺激的な微妙な意味を含んだ言葉は、すぐあとに続いて展開される庭園での愛の場面の神々しい二人の語らいと対照的であり、ロミオとジュリエトの愛が世俗的な現実の世界と掛け離れた世界にあるという特異さと特異であるゆえに、孤独であることを強調しているのである。

托鉢僧ロレンスの理解ある仲介によって、二人の孤独な、甘美な愛は広がって、舞台の気分全体を支配し、ついに厳肅な静寂のなかで結ばれる。しかし、第三幕に移るやいなやそうした愛の世界へ騒々しい俗悪な現実が刃を向けるのである。劇はこれを契機に急転する。舞台いっぱい広がっていた甘美な愛の世界は現実の騒音に、その静寂を破られて、ひたすら静寂を求めては俗世間の現実によって追い詰められていくのである。しかし、不思議なことに、二人は追い詰められていくのであるが、何故か追い詰められていく者の悲惨さを感じさせない。反対に二人は死に対して積極的である。二人は追し寄せてくる俗世間の波のうえを、その波に一指も触れることなく波を交しながら、運命の風に吹かれて漂っているかのようである。これは、シェイクスピアが自己の意図するところにしたがって、技術的に、実に巧みに場から場への移行を構成しているために、そう思えるようだ。すなわち、第三幕以降、ジュリエトがイニシアティブを取っているためキ

キャピュレット家の場の移行がアイロニックな対照を描いて、世俗的な現実の出来事が二人の愛の世界を追い詰めていながらも、その逆に現実の出来事は茶化されている。ロミオとジュリエットが托鉢僧ロレンスの仲介で正式に結婚しているにもかかわらず、キャピュレットは真剣にパリスと、ジュリエットと彼との婚礼の日取りを決めている。しかも、キャピュレットが「それはそれは、では、お引き取り下さい。じゃ、木曜にしましょう。— 寝る前に、おまえ、ジュリエットのところへ行って、結婚日の心構えをさせておきなさい。— さよなら、伯爵、— 私の部屋へ明りを、おおい！ いや全く、ひどくおそくなって、もうすぐ、早いと言っていい時刻になった。— おやすみ。」と言って退場した後に、場はジュリエットの寝室へ移るが、パリスと木曜日に式を挙げることに決められたジュリエットが彼女とすでに結婚してしまっているロミオと一緒に居る。しかも、キャピュレットの時刻の暗示を受け継ぐかのように、曙の美しい自然を眺めながら、現実離れた会話に耽っている。こうした前の場で暗示されたことが次の場で実現される手法は『ロミオとジュリエットの悲劇』の随所にみられるもので台詞が場から場への対照的移行において機知に富んだ役割を果しているのである。

『ロミオとジュリエットの悲劇』において、対照的な場と場の結合を、台詞の暗示するものが巧みな役割を随所で果しているのであるが、『リア王』¹⁰⁾においては、台詞の暗示するものが場と場を結合する役割を果すだけでなく、リアの皮肉な運命と深く結びついているのである。例えば、リアがゴネリルに裏切られてようやく言葉の虚偽と真実の分別を持つようになり、コーデイーリアに対する自分の仕打ちを後悔するようになって出た「天よ、我を狂人にはなしたもうなかれ、狂人には。正気を保たせたまえ。気がいいにはなりたくないものだ。」¹¹⁾という台詞である。この台詞は裏切られたことへの怒りと落胆、そして自分の誤解に対する後悔の入り混ったリアの複雑な心境を端的に表現していると思えるのであるが、その台詞の表現しているものはそれだけには止まらない。皮肉にも、リアがこれからの未来に迎えるべき運命の強引さに対するはかない抵抗として表現されているのだ。

リアはゴネリルに裏切られた。しかし、裏切られたのはリアだけであって、観衆を含めたリアの周辺の人々の目には当然の仕打ちとして映るのである。観衆がリアに共感するのは、彼の裏切られたことへの怒りと落胆が烈しいためではなく、誤解されて英国を去ったコーディリアへの思慕とリアのおろかさのためである。リアがまだリーガンに望みを抱いて、信頼しきっているのを観て、観衆はそのおろかさには嘲笑さえするであろう。「気持ちがいいはなりたくないものだ」と言うリアに何故か哀れさを感じるのだ。後にリアはリーガンにも裏切られるのであるが、自分の願いとは反対に彼は運命的に一步狂人へ近づいたことになる。「…おおリーガン、ゴネリル、年を取った、慈悲の深い、この父を、——惜しげもなく一切を譲ってやったのに。…ああ、そう考えると気が狂いかける。それは避けたい。もうよそう。」¹²⁾運命的なアイロニーの犠牲となるリアのこの台詞は空しくもあり、気の毒な印象を受ける。さらに後にリアは偽装の狂人エドガーに出会う。狂人を偽装するエドガーの姿は鏡に映し出されたリア自身の運命的な姿である。エドガーの姿は真実の姿ではなく虚偽の姿であるが、その狂人の姿はリアに真実最も相応しい姿なのである。ここでも、「天よ、我を狂人にはなしたもうなかれ、狂人には…」という先に引用した台詞が彼の運命と皮肉な対照を描いて反響してくるのである。

そして、いよいよ最期に、リアが現実に見るも無残な狂人と化する時、その姿がリアにとって最も相応しい姿であるはずだが、何故か、その現実には衝撃的である。リアは頑固で高慢で、分別が無くおろかであった。そのために、彼の運命を十分に予知している観衆は彼のアイロニックな言動に哀れな感じを抱いたり、嘲笑したりすることができた。運命に対してまったく無知である彼はまさしく狂人的であった。しかし、その狂人的な人間が狂人と化して死ぬとき、すなわち、「天よ、我を狂人にはなしたもうなかれ」と叫んでいた狂人的な人間が真実の狂人として死ぬとき、皮肉に満ちた運命の苛酷さを目のあたりに見せつけられるのである。

以上、『リア王』にみられる台詞の暗示と場の移行的関係が織りなす運命のアイロニー、このアイロニーの典型ともいえるべき作品を、シェイク

スピアの時代よりもさらに時代を遠くさかのぼった古代ギリシアの悲劇『オイディプス王』¹³⁾に見い出すことができるように思える。

デバイの都を揉みに揉む災厄の嵐から解放するべく先王ライオス殺害の真犯人追求へ、オイディプスは乗り出す。オイディプスはまずその手初めに、真相を教えてくれるのではないかとのコロスの長の推薦を受けて、盲目の予言者ティレシアを呼び立てる。その盲目の予言者ティレシアスが少年に手をせかれて登場してきたとき、オイディプスは「…ポイボス・アポロンがわれらのうかがいに答えたもうた神託によれば、この災厄から解放される途はただひとつ、先王ライオスの殺害者どもを正しくつきとめたうえで、死をもってこれを罰し、もしくはこの地より追放することあるのみ…」¹⁴⁾とティレシアスに対して都の王としての使命を宣言する。オイディプスの悲劇はこのオイディプス自身の台詞によって始まったのである。しかも彼の悲劇は急速に加速されていく。それはあまりにも急速である。オイディプスが王としての威厳をもって、真犯人追求にイニシアティブをとるのはほんの短い間である。ティレシアスの「一わしはあなたに申しつける、みずから言いわたした布告の命に、よく服するようと。そしてきょうというこの日からは、これなる市民たちにも、またわしにもけって言葉をかけることあいなるまいぞ。この地を汚す不浄の罪びと、それはあなたなのだから。」¹⁵⁾という台詞でもってオイディプスは王としての威厳あるイニシアティブ、それはまた戯曲の進行のイニシアティブであるのだが、そのイニシアティブを失い、代ってティレシアスがイニシアティブをとる。

オイディプス はっきりわかったとは申せぬ。さあもう一度言ってくれ。

ティレシアス あなたのたずね求める先王の殺害者は、あなた自身だと、申しておる。

オイディプス おのれ、一度ならず二度までも、そのおそろしい讒誘を口にした罰いは、きっと思いしらせてくれようぞ。

ティレシアス それならば怒らせついでに、もっと言わせていただこ

うか。

オイディプス 好きなだけ申せ。どうせむなしいたわごとで終るだけ。

テイレスias 言って聞かせよう—あなたはそれと気づかずに、いちばん親しい身内の人と、世にも醜い交わりをむすび、しかも自分の置かれた運命が、どんなにおそろしい不幸であるか、それがあなたには見えないのだ。

イディプス いやはや、いったいお前は、いつまでもさようなことをほざきつけて、その身が無事にすむと思っているのか？

テイレスias いかにも—いやしくも真理^{まこと}というもの^{こと}が、何ほどかの力をもつかぎりは。

オイディプス 真理^{まこと}が力をもとうとも、お前にだけは関わりがない。

耳も心も目もつぶれた、そんな片輪のお前にはな。

テイレスias さても哀れなお人じゃ。その口ぎたないののしりの言葉は、やがてほどなくここにいる人びとのすべての口から、そっくりそのままあなたに向って、投げかえされてくるであろうに。¹⁶⁾

この場面において、テイレスiasは、オイディプスとおたがいに同じ卓越した道義心をもった者同士として論争するべく現われる。しかし、オイディプスにとって彼は都の王である自分と敵対する不法な凶々しい男である。オイディプスは都の王としての権威と地位の一切を犯人追求にかけているにもかかわらず、大衆の面前で直接的に、盲目で老いた男テイレスiasによってののしられるのである。しかも罪は王であるオイディプス自身が犯したものであるとはっきりと言う。この場面での二人の単純に高ぶる気分と神々しいほどの平静さとの対照は、テイレスiasの主張とそれに対するオイディプスの否定の関係を強めて、強烈なものにしていると言える。

こうした荒々しい、論争というよりはののしり合いに近い対話のなかにも、一連の強い印象的な暗示が含まれているのである。その第一に王オイディプスの罪と無知に対する咎めである。その咎めに対してオイディプス

は疑い深く、恐れを抱きながら、自信過剰と思えることを言い返す。「いやはや、いったいお前は、いつまでもさようなことをほざきつづけて、その身が無事にすむと思っているのか?」。この興奮した威圧的な問いに対して、テイレスiasは落ち着き、言葉一つ一つに威厳をこめて、「いかにもいやしくも真理まことというもの、何ほどの力をもつかぎりは。」と答える。この台詞の内に、ある一つの力を感じる。その力はあまりに強く、ひたすら正義の方向へ向いている。すなわち、この台詞はオイディプスの威圧的な問いに答えているようであるが、真実はそうではない。逆に、オイディプス自身の悲劇的未来を暗示しているのである。この台詞が自己弁護の台詞でなく、オイディプスの運命に関する真実を示しているが故に明言が避けられているのだ。台詞の中の「力」とは個人的勇気の力をはるかに越えた非常に大きなものなのである。「力」は「真理まこと」の権威である。我々はその明言されない「力」によって、オイディプスが総力をあげて、否応なしにこれから戦っていかざるをえないことの前兆を感じとることができるのだ。テイレスiasが冷静に、我身の危険を顧みることなく、「何ほどの力をもつかぎりは。」と言い切る時、その言葉が自己弁護ではなく、崇高な正義の方向へ向いているが故に、オイディプスの未来への悲劇的關係を暗示している。すなわち、「真理まこと」が救済だけでなく破滅にも大きく作用し、オイディプスを運命づけるかもしれないということを暗示しているのである。このことはさらに次のテイレスiasの台詞「…その口ぎたないののしりの言葉は、やがてほどなくここにいる人びとのすべての口から、そっくりそのままあなたに向って、投げかえされてくるであろうに。」によって一層的確なものとなるのである。

先の悲劇的暗示を為しているテイレスiasの台詞に対して、オイディプスは一層激しく怒り、テイレスiasを、口から出るがままに言葉を吐きかけて罵倒する。「…耳も心も目もつぶれた、そんな片輪のお前にはな。」しかし、観衆はオイディプスの物語をよく知っている。そうした観衆にとって、その言葉の一つ一つが皮肉に反響するはずである。今盲目であるのはテイレスiasであるが、そのうちにオイディプス自身もそうなる。今、

仮にテイレンシアスが真理を知るならば、彼は心の目で深い洞察力を得ることができであろうが、目明き盲であるオイディプスにはそれができない。オイディプスが深い洞察力を得るには、彼はテイレンシアスと同様の盲目にならねばならない。オイディプスが盲目となり、心の目でみる力を得たとき、そのときにこそ初めて、精神的苦痛が肉体の苦痛を代償として救われるときであり、オイディプスは「真理」を所有することができるのである。

テイレンシアスはオイディプスを「世にも醜い交わり」をむすんだ不幸な男だと言って恥辱した。そうした恥辱に対して、都の王オイディプスは、予言者といえども都の民にすぎないこのテイレンシアスを罰する権利を持っている。しかし、この冷静な恥辱は興奮状態にあるオイディプスの胸の奥で強い懐疑を呼び起こしたのである。オイディプスは恥辱に対してテイレンシアスを罰することよりも、恥辱を、テイレンシアスの謎めいた言葉の真相を究明する一つの暗示として受け止めているのだ。この時、オイディプスと我々観衆は時間を逆流させて、先のオイディプスとクレオンとの対話の残した印象的な事実へ行きつくのである。それは次の台詞である。

クレオン ではわたしが神よりうかがったことを申し上げよう。…（略）…—この地には、ひとつの汚れが巣くっている。さればこれを国土より追いはらい、けっしてこのままその汚れを培って、不治の病根としてしまっってはならぬ、と。

オイディプス そのための浄めの法は？

その汚れとはいかなるもの？

クレオン 浄めの途は、罪びとの追放、もしくは血をもって血をつぐなうこと。

オイディプスは王としての威厳をもって、ライオス殺害の真犯人追求に乗り出した。しかし、彼は上に引用されたクレオンとの対話から解るように、都が災厄にみまわれているその根本的原因は何にあるのかをまったく認識していなかったのである。根本的原因とは、勿論、「この地には、ひ

とつの汚れが巣くっている」という事実である。テイレスアスの冷静な恥辱は、オイディプスに対して彼が認識しえなかったその事実を新たに認識させる効果を持つと同時に、直接的に「ひとつの汚れ」とはオイディプス自身であることを暗に示しているのである。こうした劇的進行の展開の速さにオイディプスは調子を合わせることができずに途惑っているようであり、彼の激しい興奮と怒りは途惑いへの苛立ちであるようでもある。

オイディプスが知らない間におかした行為、父親殺しと母親との結婚は当然恥辱を受けて然るべき汚らわしい行為である。それは罪深い行為であるが、しかし、犯罪と呼べるものではない。都の民が先王ライオスを殺したのであれば、それは明らかに犯罪である。ところが、スフィンクスの謎からこのテバイの都を解放し、今は先王ライオスと同じ権力的地位の座にある、しかもライオス殺害の真犯人を率先して追求しようとしている。このオイディプスの罪を誰が罰することができようか。権力者が罪人を裁くような処罰は不可能である。彼の犯した罪深い行為はより大きな、正義と「真理」^{まこと}によって導かれる道義心によってのみ償われるのだ。テイレスアスの言う「真理」^{まこと}とは、いかなる恥辱にも自己の恥を認め耐えて生きるということであろう。彼はオイディプスに「片輪」とののしりながらも、その言葉の真実の意味を心の目で見極めながらも自己の恥を認めながら、それに耐えているのだ。オイディプスも自己の恥を認めながら、それに耐えて心の目で真実を見極めようと努めるとき、そのときに初めて彼は「真理」^{まこと}を認識するのである。

先に引用したオイディプスとテイレスアスの対話はおおくの暗示を観衆へ与えていた。しかし、一連の印象を以上述べたように、一部の台詞から推し量って理論的に考える観衆は多分いないであろう。観衆はそうある必要もないと思う。劇場において観衆が台詞や場面から推し量って主題へと近づいて行くための原動力となるものは理論ではなく、直観なのである。序章におけるクレオンとオイディプスの対話が主張するのは「この地には、ひとつの汚れが巣くっている」ということである。オイディプスの認識の欠如はテイレスアスとの対話において初めて感じるところである。そ

れを感じさせるものは都の王を怒らせておいてなおも平静に「真理」を説く老人テイレンシアスの力強さであり、オイディプスに代わってイニシアティブをとる彼の支配力であり、オイディプスの感情的に急速に増す興奮と憤りである。こうした急激なのしり合いのさ中であっても、観衆は両者を対照的に静観できるはずである。オイディプスの悲劇的な前後関係をすでに知っている観衆の、自己の運命に対してまったく無知であるヒーローの問いかけに対して、オイディプスは烈しい興奮でもって答えているようでもある。このように、観衆はすでに知っている結末から時間的に逆流させてこの場面を観ることが可能である。観衆はすでに結末を知る者として冷静な判断をもって場面の全体が浮び上がらせる対照的形象を静観できるのである。いわば、観衆は〈劇的アイロニー〉を楽しむことによって、人物への興味を持ちつづけることができるのであり、こうした態度においてのみ悲劇の真実の把握は可能であるように思える。

注

- 1) J. M. Synge's Plays, Poems and Prose (Everyman's Library) に収められている "Deirdre of the Sorrows" をテキストに使った。Deirdre をデアドラ、Naisi をニイシャ、Conchubor をコノハ、Lavarcham をラヴァハム、Fergus をファーガスと発音したのは藤井秋夫著『シンゲ』（研究社、昭和9年発行）による。
- 2) J. M. Synge's Plays, Poems and Prose (Everyman's Library), p. 189 拙訳。
- 3) 同上。p. 192 拙訳。
- 4) 岩波文庫『アリストテレス詩学』松浦嘉一訳
- 5) 同上。p. 80~p. 81
- 6) 新潮文庫『ジュリアス・シーザー』（福田恒存訳）をテキストに使った。
- 7) 同上。p. 101~p. 102
- 8) 岩波文庫『ロミオとジュリエットの悲劇』（本多顕彰 訳）をテキストに使った。
- 9) 同上。p. 60
- 10) 岩波文庫『リア王』（斎藤勇訳）をテキストに使った。

-
- 11) 同上。p. 71
 - 12) 同上。p. 133
 - 13) 岩波文庫『オイディプス王』（藤沢令夫訳）
 - 14) 同上。p. 35
 - 15) 同上。p. 38
 - 16) 同上。p. 39
 - 17) 同上。p. 22

参考書

Styan: The Elements of Drama, Cambridge University Press, 1960.