

シェイクスピアの絵 : 文学作品読解における図像的解釈の可能性

著者名(日)	田中 弥生
雑誌名	共立女子大学・共立女子短期大学総合文化研究所紀要
巻	21
ページ	215-222
発行年	2015-02
URL	http://id.nii.ac.jp/1087/00003020/

シェイクスピアの絵 —文学作品読解における図像的解釈の可能性—

田中弥生

視覚的な作品において画面上に描き出された光景は、ある程度現実に即していることもあれば、まったく現実を反映しない記号的なものである場合もある。同様に、文章表現が映し出す光景も、現実のようでありながら、さまざまな様式に沿った何らかの図像の集合である場合がある。

特に優れた文学作品では、一見現実描写に見える文の中にも、複数の異なる位相に属する図像が並列的に再現されている場合があり、そのことを通して、通常の用い方では文が伝え得ない、光景が持つ複雑で立体的な意味内容が表現されている場合がある。

こうした文章作品に接した際、読むとは、単語と文法を足して意味を出すことではなく、文章上に浮かび上がる図像を感知し、それらがどのような様式に属するか、あるいは属さないかを判断、異なる様式間関係を見極めて文の内容に還元し、改めて全体の内容を取り直す複合的な作業になる。

俳句や短歌の例からも分かるように、文が図像を形成するものとして並ぶ場合、文自体が示す内容と、図像の意味がそれぞれ発生するため、意味内容は単純に言っても二倍になる。一定の長さを持つ散文作品では、これが場面の連結によってさらに複雑に増殖する。

たとえば一枚の美女の肖像画があったとして、それが連続する九相図の一部である場合、肖像画が九相図の一部として示す意味内容と、単体で示す意味内容は異なる。美女の肖像として単体で見ると、それが示すのは描かれた女性が持つ感覚的な美への賛嘆だが、九相図の一部である場合にそれが語るのは、彼女の美の無価値さ、無意味さだからである。このように一つの図像は、前後の図像との関係において、単体で見た場合の意味とともに、それとは違う、時に完全に逆の意味を含むものになりうる。

本稿は、こうした図像的解釈作業を伴う読解の入り口として、シェイクスピアの戯曲を題材に、文の流れからいくつかの図像を取り出し、意味の変化を観察する試みである。最初に取り上げるのは、四大悲劇の最後に位置する作品「マクベス」である。全五幕からなるこの戯曲は、他の作例と比した場合に、文章量の少なさ、および、それに反比例する内容の複雑さ、異様な凝縮感が読者に深い印象を残すが、この凝縮感のもととなっているのが、図像の連結からなる、こうした意味の増殖だと考えられるからだ。たとえばこの作品でもっとも有名な台詞は、一幕冒頭で三人の魔女が語る「きれいは汚い、汚いはきれい」だが、この言葉は、観客が舞台の上に見ている図が、必ずしも登場人物が説明するとおりのものであるとは限らないこと、図像的に自然に了解される意味が、前後の図との関係によって反転の可能性を持つものであることを、鑑賞に先立って観客に伝えるもの

と考えられる。

では具体的に「マクベス」から図像を取り出してみよう。

一般に「マクベス」は、一武将だったマクベスが、野心の強い妻のそそのかしによって王を暗殺、王位を篡奪した後、暴君化、前王の子息に倒されるまでを描く物語とされる。同時にその内容には齟齬や矛盾がつきまとい、読者に多くの疑問を与えている。

その文字上の矛盾や疑問を解く鍵が、図像の流れにある、というのが本稿の論旨である。もちろんここで目につく図像を全てあげるわけにはいかない。二、三、例示するにとどめたい。

全五幕で図像的表現が特にはっきりしている三幕を見てみよう。この幕では、マクベスは既に王位にあり、自分の城に諸侯を招いて宴会を催している。舞台上では宴会の一夜の様子が裏表から描き出される。政争を主とするあらすじ的に言えば、重要なのは宴会の裏側で進められるバンクォー暗殺計画だ。しかし、図像的な観点からより興味深いのは、実は宴会そのものの様子である。

実際、この宴会の席配置は独特である。場の冒頭は、マクベスの「席順はお分かりだろう、お坐り下さい」という台詞になっているが、そこには観客の注意を席の配置に向けようという作家の意志が感じられる。

まず舞台前方におかれたテーブルに、王であるマクベスと諸侯たちの男性集団が着く。彼らはある意味民主主義的な形で食卓を囲む。奇妙なのは、王妃であるマクベス夫人だけが彼らから離れ、後方に用意された玉座に座る点だ。この配置はマクベスによって指示されるのだが、当時の舞台は現在一般的な額縁的な形より奥行きのある作りになっており、前方の男性集団と後方の玉座の王妃の位置関係は、現在より観客に両者間の地位の差を感じさせただろう。

王と王妃がいて、さらに、それまでの戯曲の流れではマクベス夫妻の一体感が強調されていたのに、ここでなぜか王妃だけが特別な位置に置かれる。リアリズム的に見れば違和感のある光景だが、その違和感は観客に、この配置の持つ、ある種の記号的性格を知らせている。

まず前方の男性集団だが、ほとんどの場所で「宴会 (banquet)」とされるこの催しをマクベスが「solemn supper」と言い換える箇所があることから分かるように、友人に対する裏切り者が一席を占めるテーブルの様子はキリスト教の聖餐の図像を観客に容易に連想させるものである。一方、後方で一人玉座に座る王妃の図は、明らかに聖母マリアを描いたある種のイコンや聖母像を思わせる。つまりこの場面は、言葉上は王の宴会を語りながら、視覚的には、最後の晩餐と玉座の聖母を組み合わせた、宗教的な活人画を舞台上に作り出すものになっている。

ところでこの図像内容のうち、後方の王妃の図は、戯曲内容に対して一定の補足、解説の役割を持つ。というのも、玉座の聖母が幼児キリストを伴うものだとすれば、その位置にいる女性は、見えない子供を伴っているか妊娠していると考えられるからだ。マクベス夫妻に夫妻間の実子がいないこと、彼女が男性集団に混じることを避けている様子から考えると、宗教画を思わせるこの構図を通して作家が暗示したのは、王妃が妊婦である可能性だと考えられる。

翻ってこのことは、作品全体の内容を反転させる可能性を持つ。通常、文章だけ読んだ場合、マクベス夫人は悪女の典型として語られる人物である。しかしこの図像において彼女は懐妊の聖母の

位置に置かれている。とすれば、ここで暗示されているのは、彼女が文字上そう見えるような人間では必ずしもない可能性、彼女が悪女に見えるよう、誰かが語りを操作している可能性だと言えるからだ。つまりこの図から見えてくるのは、マクベスを中心とする物語全体が、何らかの目的のために夫人像を歪めて語っている可能性、視点人物となったマクベスが、自分の視覚を通して観客に、普通の女性である妻が悪女であるかのように見える、偽の現実を見せている可能性なのである。

続けて四幕一場に表れる図像を見てみよう。

この場面は、文字上、マクベスが魔女達のすみかである洞窟を訪れ、王位の行方について新たな予言を授かる場面となっている。魔女の洞窟など、文章だけ読めば、描かれているのは、誰も知らない魔法の場所を舞台とする、アーサー王伝説的なおとぎ話めいた場面だ。

しかしこの場面は本当にそうしたもののなのか。疑問が残るのは、場面の前後が非常に現実的だからだ。現実と連結しているなら、そのおとぎ話的な場面は実際はおとぎ話ではない現実的な場面の比喩的な言い換えである可能性がある。

まず場面を文章がどう伝えているか確認しておこう。

四幕冒頭に「大きな洞窟」、という指示があり、真ん中に煮えたぎる釜、雷と書かれている。雷が鳴る中、三人の魔女が釜を囲んで得体の知れない呪術用スープを煮ている。スープが出来ると、魔女の一人が、親指がぴくぴくすると言い出し、誰かきた、誰でもいれろ、と言う。その言葉を合図に、マクベスが扉から洞窟内に登場する。以降、マクベスと魔女たち、彼らが繰り出す幻影たちの、幻想的、非現実的な場面が繰り広げられる。

ところでマクベスがここに来たのには理由がある。彼は三幕の宴会の場の後、妻に、どうしても知りたいことの答えを聞くために、明日の朝早く魔女の洞窟に行くと言っていた。彼は、魔女に、自分にとって非常に重大な何かを聞くために今ここに来たのだ。

洞窟内に入るなりマクベスはそのことを魔女に聞こうとする。ところが質問を口にする前に魔女たちが幻影を呼び出す。幻影は勝手に語りだし、またその内容も一応ためになるものだったので、マクベスはなんとなく聞いてしまう。同じことが三回繰り返され、その間、マクベスは本来の聞きたいことを聞けない。四幕一場は幻影の場だが、実際はほとんどがこの繰り返し部分、求めた訳でもないのに勝手に幻影を見せられる様子の描写で占められている。そしてさんざん幻影が語った後になって、マクベスはようやく自分が聞いたかったことを聞く。つまり前幕からのつながりで言えば、幻影の場において重要なのは、その後始まる最後の幻影にかかわるごく限られた部分だけ、他はカムフラージュのための飾りなのだ。

次に魔女の洞窟が現実どこにあるものなのか考えてみよう。幻影と魔女が消えた後、洞窟の中のマクベスは、なぜか扉の外にいるレノクスを呼ぶ。ここで観客は軽いショックを受ける。個人的な幻想と思われた場に扉があり、外に他人が待機しているからだ。これは一体どういうことなのか。

入ってきたレノクスに、マクベスは、馬の音が聞こえたが何事だったのかと聞く。観客はさらに衝撃を受ける。今まで幻想的な魔女の場を懸命に見ていたのに、その渦中にいたはずのマクベスが

場面の外に響く馬の音を聞いていたというからだ。非現実的な場面を見せておきながら、それを演じる主人公は観客が見ていたものと違う現実的な世界に意識を向けていたという。この場合、この主人公は観客をだましていた可能性が高い。

マクベスの質問にレノクスは、マクダフがイングランドに逃亡したと二三人の使者が報告して来たときわめて現実的な答えを返す。この回答は、魔女の洞窟が現実どこにあるかをある程度推測させる。王の使者が帰ってくるなら、その場所は誰も知らない荒野のどこかなどではなく、王の居城のどこかということになるからだ。

一方三幕の宴会の後でマクベスが語った「明日の朝、早い時間に」洞窟に行くという台詞は、あらかじめこの場所をさらに特定している。この台詞から、彼が魔女と過ごしたのは宴会の夜の深夜から早朝にかけての数時間だったことが分かるが、そうした時間にマクベスがいると重臣のレノクスが予想して扉の外に待機する居城内の場所と言え、寝室以外ではあり得ないからだ。

つまり「魔女の洞窟」はマクベスの寝室の中にあり、描かれているのは宴会の夜の夜明け近くに寝室で起こった出来事である。この場面は、作家とマクベスが、魔女や洞窟といった記号を用いて、王の寝室で生じた現実的な出来事を象徴的に図像化した場面だと考えられるのだ。

では図像のもととなった現実の出来事はどういったものか。それは描かれた記号を分析すれば分かるだろう。洞窟はマクベスの寝室にあり、真ん中に煮えたぎる魔女の釜が置かれている。地獄が女性の性や女性器の暗喩として一般的であること、および、煮えたぎる釜の形状を考え合わせれば、解釈は比較的容易だ。洞窟はマクベス夫人の体、魔女がかき混ぜる煮えたぎる釜は、その中央部に位置する生殖関係器官を指すと考えられるからである。

つまりこの図像が暗示しているのは、寝室で起きた、妻の体にまつわる、夫婦間の性的な出来事だと考えられる。この絵には、魔女が煮えたぎる釜に売春婦が産んで捨てた赤ん坊の指などを入れる様子が描かれているが、これは視点者であるマクベスが、妻の体を悪所、恐るべき魔女の巣窟と、悪意を持って見ていることの表現だろう。魔女が親指をびくびく動かし誰でも入れろ、と叫ぶ暗闇。夫は妻の体を、やってきた男を誰でも入れる淫蕩な地獄と見ている。この絵はそうした、狂的な嫉妬心を通して妻を見る、夫の妄想を表現する絵画になっていると推測できるのである。

そもそも彼は、どうしても知りたいあること、すなわち、王位を継ぐのがバンクォーの子孫なのかどうかを確認するために洞窟にやってきた。そして妻の体に巣食う魔女にそのことを問いただした。隠喩抜きの行動に翻訳すれば、おそらくこの夜彼は、妊娠している妻の体に何らかの性的アクションを行い、その行動を通して、妻の中にいる胎児が自分ではなくバンクォーの種であるという自らの妄想を何らかの形で確認したのだろう。魔女の洞窟における幻影群の行動は、その様子を隠喩的に語るものと考えられる。胎児の父親が誰か確かめることはこの時代において通常不可能だが、マクベスは少なくとも主観的には、未来の王の祖となるのがバンクォーであること、すなわち胎児の父が自分ではなくバンクォーであることを確認した。確認の決め手となったのは、髪をべっとり血でかためたにやにや笑うバンクォーの幻影の出現である。とすればそれは、自分ではなくバンクォーの顔に似たものとマクベスに確認された血まみれの胎児の顔を、作家が詩的に言い換えたもの

と取れる。場面の終わり近く魔女が語る

わしは空気にまじないくれて、いい音をださせてやるから、お前さんたち、ひとつ風変わりな踊りを見せてさしあげてはどうだね (新潮文庫「マクベス」福田恆存訳)

という言葉が、ひきずり出された胎児と、絶叫のあと横たわる母体のけいれんの描写だとすれば、そこにある詩人の言葉の恐ろしいリアリズムに観客は震撼せざるを得ないのである。

三幕のはじめにバンクォー暗殺計画を語る際マクベスは、「実らぬ王冠、不毛の笏」を自分に与えながらバンクォーに実りを与える運命を呪っていた。この「冠と笏」が、王位を示す以上に女性器と男性器の隠喩であるとすれば、彼が語っていたのは、自らの中にある妻とバンクォーの密通の妄想、妻をはらませることで自分になりかわろうともくろむ、妄想上の密通者への殺意だと言える。魔女の洞窟というおとぎ話めいた図が隠しつつ示しているのは、そうした嫉妬の末の場面、すなわち「オセロー」の最終幕に似た、夫が妻を寝室で襲う血まみれの暴力図であり、同時に、ゴヤの「我が子を喰うサトゥルヌス」を先取りするような、産まれる前に我が子を殺す父という、二種類の狂気の図を総合した、想像を絶する血みどろの犯罪図ということになるだろう。またこのように象徴画として解釈した「魔女の洞窟」図を三幕の宴会における懐胎の聖母の図と連結すると、それが寝室内のドメスティックな犯罪図であると同時に、当時のキリスト教社会が考える、公に対する最悪の犯罪図でもあることが分かる。「魔女の洞窟」の場面の最後、マクベスは「この破滅的な時、暦の上で永遠に呪われてあれ」と叫ぶが、この台詞は、一連の場面を通して、彼がキリスト教社会を無に帰す悪、すなわち嬰兒キリストを殺害するもう一人のヘロデ、新妻の謎の妊娠を許さないもう一人のヨセフとして描き出されたことを語っている。西暦は、私生児と目された赤子が身内の男性に殺されなかったことによって始まる暦だと言えるが、ここに描き出されたのは、それが始まる前に断ち切られた図だからである。

悪女として語られた女性が、図像的には聖母、夫の暴力のえじきとなる悲劇の妻として描かれている。逆に、悲劇の主人公として描かれている人物が、図像的には嫉妬に狂った夫、キリスト教社会の敵の位置に置かれている。連続して生起する図像群は、その連結を通して、言葉が語るそれと異なる意味を描き出している。文を用いたこうした複雑な表現は、ある作品単体で成立するものではなく、それまでの作品の文脈、作家の思考の流れの中で初めて可能になるものである。それ故に読者はここからさかのぼって四大悲劇全体の意味内容を検証することが可能になるだろう。とはいえとりあえず本稿では、四大悲劇の最後にこのような奇妙な図像が生じるに至る、その最初の動機を示すものとして、早足になるが、四大悲劇の直前に書かれた戯曲「ジュリアス・シーザー」の冒頭から、ある一枚の絵を取り出してみたい。

「ジュリアス・シーザー」はブルータスのシーザー暗殺を題材とする政争劇だが、シェイクスピア

アはこの戯曲を、政争と無関係な、かなり長い、奇妙な市民の会話の図から始めている。

冒頭、舞台上で護民官フレイヴィアスは隣にいる二人の市民に、お前たちの仕事は何かと問いたです。この問いに、第一の市民は、自分は大工だと素直に答える。ところが第二の市民ははっきり答えない。ただ、自分の職業は「補綴屋みたいなもの」だと答える。もっとはっきり言えと護民官マララスが即すと、この男は

錐一本でお飯を食べとりますもんでな。もっとも錐とは申しまして、別に他人様のご商売や、女子衆のあれを突つつくわけじゃごぜんせんので、なに、もう錐一本で、古靴のお医者っでもんでごぜえますよ。つまり、そのウ、靴の生命が危篤うなりますと、皮を着せて直して進ぜる。(新潮文庫「ジュリアス・シーザー」福田恆存訳)

と語る。

ここで観客は、第二の市民がシェイクスピア本人、あるいは、それに模された人物であることを悟る。錐は明らかにペンを、皮の修繕に似た仕事は、いくつかの原作や条件を利用しつなぎ合わせる戯曲制作作業を連想させるからだ。おそらく彼が直す靴底(sole)はsoulとかかるのだろう。「ジュリアス・シーザー」はグローブ座のこけらおとし演目と考えられるが、自分たちの劇場の記念すべき最初の言葉として、作家が冒頭に自分の挨拶を置き、人々の魂を繕う誇り高き職人として自らの肖像画を刻み込んだとしても特に突飛ではない。

ところで、そう考えた時、観客は、この肖像画が、きわめて挑戦的かつ宗教的な内容を持つことに気付く。新しい皮でつぎをあてるという第二の市民の作業のイメージは、新しい酒は新しい皮袋にという聖書の言葉を連想させるが、それは同時に、第一の市民の正体を観客に明かすヒントになるからだ。つまり第一の市民の仕事は大工だが、大工はイエスの俗世間での職業である。ここから第一の市民として登場している人物がイエス・キリストだと想定できる。作家は自分をイエスと並べて描いているのである。

自らの肖像を冒頭に掲げ、その隣に、自分に先立つ第一の市民としてキリストを描く。この構図は、作家の強烈な自負心と、社会に対する強い使命感を感じさせる。かつて大工であるキリストが新しい言葉を通して、人々の魂の新しい家、新しい入れ物を作ったように、今、第二の市民である自分が、その入れ物の修理職人として人々の前に現れ、壊れかかった魂の入れ物に継ぎをあて、その傷を修復し、魂の現況により適した新しい家を作る。そのための場がこの劇場であり、これから作る戯曲である。作家は新しい劇場の門出に際して、自分の肖像画の脇に、そのような銘を書き込んだのだ。

「ジュリアス・シーザー」とともに始まるこの後の戯曲群、特に四大悲劇は、この宣言の困難かつ着実な実行の道のりとして読むことができるだろう。ブルータスに始まる、ハムレット、マクベス、エドモンドとエドガー、オセローとイアゴーは、彼と同時代の人間、近代的な観念性に生きる男性の典型像と言えるが、この宣言とともに見た時、彼らを主人公とする戯曲が、彼らへの共感によって描かれたものでないことは明らかである。彼らは作家が見出した時代の病人であり、描か

れているのは彼らの病が周囲の光景全体を歪め、不必要かつ利己的に悲劇化していく様である。四大悲劇は、そうした事態をひきおこす同時代の魂の傷を特定するための作家による外科的作業、彼らの内面に入り込んで、その病巣の位置と形を把握する解剖の過程だと言うことができる。この時、四大悲劇の最後に「マクベス」が示した寢室の犯罪図は、解剖作業の果てに作家がたどりついた結論、傷の本体は女性が性的であることに社会が抱く強いフォビア、人間が性的であることへの嫌悪と不信、恥辱感と不寛容にあるという、作家の診断を示すものとして読むことができる。

ではその傷は治療されたのだろうか。本稿の最後に、四大悲劇後に書かれた「アントニーとクレオパトラ」から、ある図像を取り出してみたい。

四大悲劇では私生児たち、あるいは、その位置に置かれた人間たちの屈辱感や怒りが悲劇の動力となっている。これに対して「アントニーとクレオパトラ」では、クレオパトラが私生児たちの母であること、性的人間であることが、主人公のアントニーによって全く問題視されていない。そのため、二人の間に死はあっても悲劇は生じない。四大悲劇を通して傷に対する図像的な見きわめと外科的経過が終了し、性に対する主人公のフォビアが消滅した結果、この戯曲の世界では、悲劇が生じなくなっているのだ。

注意したいのは、作家がそうした性の肯定、それによる悲劇の追放を、エジプトやローマといった異教世界故に可能な状況、あるいは反キリスト教的な別の倫理、今の社会を打ち壊し追求すべき新しく自由な世界観としてではなく、キリスト教本来の姿として観客に提示している点である。それを示すものとして、終わり近くに舞台上に表れる一つの図像を見てみよう。

物語の終盤、クレオパトラが死んだと信じたアントニーは自殺を図る。しかし剣で自分を刺したところで、クレオパトラの死が誤報だと知る。瀕死の彼は部下にクレオパトラが籠っている廟に自分を運ぶよう命じる。

ここで奇妙な図像が舞台上に出現する。アントニーが運ばれると、次の場ではクレオパトラが四角い石造りの廟の中にいるのが見える。廟は出入りが塞がれ、入り口からアントニーを入れることも、クレオパトラが外に出ることもできない。そこで人々は盾にアントニーを載せ、廟の屋上にいるクレオパトラのもとへと吊り上げる。ローマの軍人がアントニーを盾に載せ、綱につないで引き上げ、同時にクレオパトラのお付きが上から綱を引く。そうしてほぼ死体に近い、ぐったりと力の抜けたアントニーの体がクレオパトラのもとに届けられ、二人は対面を果たす。観客はここで、この場面がキリスト教の図像であることに気付く。そこに現れるのは、明らかに上下運動が反転した十字架降下図だからだ。

何人かの観客はこの図の直前に見たある場面を思い出すかもしれない。アントニーの部下エノバースはアントニーに見切りをつけて敵方に走ったが、アントニーの死の直前になってアントニーの慈悲を知り自殺する。その場面が、ユダの投身自殺を思わせるからである。つまりこの作品は全体として、図像的にアントニーをキリストの位置に置いて描き直された、もう一つの福音書になっているのである。

「アントニーとクレオパトラ」は、当時の一般的な宗教観＝良識からすれば、キリスト教的倫理からもっとも遠い男女の話として語られている。言葉だけ見ればクレオパトラは何人も私生児を孕み産み続ける異教の妖女であり、アントニーは彼女に惑わされる肉欲に溺れた老将である。しかしそうした文によって舞台上に描き出されるのは、アントニーをキリストとする一連の図像である。その降下図では知の限りを尽してしたたかに生き抜く私生児の母が聖母であり、愛に溺れて世界の三分の一を投げ出す男がキリストである。彼らが演じるこの福音書の中では、機知と性的寛容が、不毛で野蛮な悲劇の発生を要所要所で食い止め、生と死の豊かで複雑な成熟した調和が、観念の単純さに人々の世界が飲みこまれるのを防いでいるのである。

文の中に現れる図像は、言葉で形成されながらも、言葉の背後にあって、独自の文化的背景のもとに言葉と違う意味を語っている。それを読み取り、文の内容に還元して行く作業は、文が本来自律的なものではなく、他者としての文脈を伴う限定的な伝達手段であることを人々に思い出させる。そしてこの作業によってこそ、文学作品は言語を超える。言葉を通してイメージが立ち上がり、読者がそのイメージを持って文で書かれた内容を相対化する時初めて、ある文章は言語を上から見る、それに支配されない人間精神の足場へと読者の中で変容する。優れた作品はいつもそこにあるが、各共同体の中で改めてそれを文学作品として生かすのは、人々の文化がもたらす図像的な読解作業、その伝統なのである。