

『リア王』における「見ること」のパラドックス

冬 木 ひろみ

I have no way, and therefore want no eyes:

I stumbled when I saw. (*King Lear* 4.1.17-18)⁽¹⁾

1. はじめに

シェイクスピアはとりわけ視覚にこだわった作家ではないかと思う。それは単に何かを見ることへのこだわりだけではなく、初期の劇作品から『テンペスト』(*The Tempest*, 1611)に至るまで、多くの劇で見ることの困難さ、あるいは見えるものがそのままの真実を表してはいないことを繰り返しセリフの中に書き込んでいる。ハムレットの父である国王の死が「なぜお前にはそんなに特別のことに見えるのです?」と言う母ガートルードに対し、ハムレットは「見えるのです? いえ真実なのです、見せかけなど知りません ('Seems', madam? Nay it is, I know not 'seems'.)」(*Hamlet*, 1.2.76)と言う。また、『テンペスト』の最後の方で、孤島で育ったため父以外の人間を見たことがなかったミランダは「素晴らしい新世界、こんな人たちがいるなんて。(O brave new world, / That has such people in't.)」(5.1.205-6)と言うが、現実世界が決して素晴らしいものではないことを認識している父プロスペローは、それに続けて次のように付け加える。「お前にとっては新世界だがな ('Tis new to thee.)」(206)。

また、見るものの不確かさとそのイリュージョンについては、『オセロー』(*Othello*, 1604)において、イアーゴの奸計により妻デズデモーナの不貞を信じ込まされたオセローが、目で見えるものとは違う場面であるのに、不貞を裏付ける目に見える証拠 ("ocular proof," 3.3.398)を得たと思ひ込んでしまう場面で明らかにされる。さらには『冬物語』(*The Winter's Tale*, 1610)の最後の場面のハーマイオニーの彫像は、実際には王妃自身が彫像になっているにも関わらず、その見かけ上の像が動き出す時、舞台上の観客は驚愕とともにある種の神秘的な何ものかを感じる。

こうしたシェイクスピアの視覚に関わる筆致を劇的過程の中で見てゆく時、『リア王』(*King Lear*, 1605)はとりわけ直接的に目の重要性和そのパラドックスに焦点を当てて書かれているのではないと思われる。象徴的なのは、劇中で目を奪われるグロスター伯爵の凄絶な場面、さらにその後のグロスターの言葉の「目が見えた時はつまづいたものだ (I stumbled when I saw)」

(4.1.19) や狂気のリアが言う「この世の成り行きを見るのに目はいらぬ、耳で見るのだ。(A man may see how this world goes with no eyes; look with thine ears.)」(4.5.144-5) といった常識の埒外のセリフなどであろう。これらの言葉は目で真実を見ることの困難さを逆説的に語っている。

実際、この劇で使われる「見る (see)」という言葉の回数は、バートレットの『シェイクスピア・コンコーダンス』(John Bartlett. *A Complete Concordance to Shakespeare*) によるとシェイクスピアの劇中『アントニーとクレオパトラ』と並んで45回と一番多く、“saw,” “seen” などの活用形も含めると68回に及ぶ⁽²⁾。“eye” に関しては最も多いわけではないが、47回と3番目である⁽³⁾。さらに言えば、『リア王』の場合は単純に何かを見るという表現だけでなく、精神的なあるいは宗教的・哲学的な面からの深い洞察を含んだ表現やアイロニー、逆説的な表現(パラドックス)が視覚に関する言葉に多く含まれていることも注目に値する。

『リア王』のパラドックスに関して、ロザリー・コリー (Rosalie Colie) は「この芝居のパラドックスたちは強烈な振れへと巻き込まれ、この内への振れが中核の一個の思想に向けて螺旋状に振られてゆく」と指摘している(500)。つまり、一つのパラドックスが他のパラドックスと絡み合い、一緒になってこの劇のテーマである「個人の自己発見は即ちまた人間という窮地の啓示であることの発見にと収斂する」(コリー 500)。コリーの解釈はこの劇の全体像を見るものであり、『リア王』の本質を鋭く突いている。さらにコリーの言葉に加えるとすれば、この劇には言葉では描ききれない人間の奥底にある倫理観や世界の捉え方を「見ること」の逆説性を通じて描出しようとしているシェイクスピアの筆致の特殊性があると考えられる。そこで本論では、『リア王』における視覚に関する描写の特殊性を、パラドックスをキーワードにいくつかの場面や言葉を確認するとともに、語られる言葉の舞台上での表象の手法についても検証してゆくことにしたい。

2. 視覚と絵画的手法

古代から視覚は人間の感覚器官の中で最重要であることはよく言及されてきており、プラトンは「視覚こそまさにわれわれに最大の裨益をなす原因となっている」(『ティマイオス』47B)と言っている。17世紀のイギリスでは、耳を最も信頼できるものとする論もあるが、目の優位性を説くものの方がはるかに多かった⁽⁴⁾。さらに、見ることの優位性だけでなく、見えないものの重要性は聖書でも明示されている。「見えるものではなく、見えないものに目を向ける」「見えないものは永遠のものである」(*The Bible: King James Version*, Corinthians 2, Chapter 4, 225)。

一方、当時の聖職者ジョージ・ヘイクウィル (George Hakewill) は、目とは誤ったことを伝えるものでもあり、道徳上の問題において、その弱点を世の中に明らかにするための通報者でもあるとしている(49)。シェイクスピアや他の劇作家の視覚の描写について詳細に分析したマーカス・ノードランド (Marcus Nordlund) は「シェイクスピアの劇は視覚の重要性を言っている

が、それは17世紀初頭に現れていたパラドックス、つまり視線は主要な情報を告げるものであると同時に悪名高い嘘つきだというパラドックスなのだ」と指摘する(340)。またコリーも『リア王』は修辭的パラドックスの典型例だ」と言っている(8)。目で見ることの二面性は、確かにさまざまな形をとって『リア王』の全編に現れている。

パラドックスの詳細を分析する前に、絵画論とシェイクスピアの関係についても確認しておきたい。シェイクスピアが当時の絵画についてどの程度知っていたかはわからない。だが、イタリアのアルベルティ(Leon Battista Alberti, 1404-72)が『絵画論』(*De Pictura*, 1450)で確立した遠近法を中心とする視覚の理論は当時のイングランドでもよく知られていたし、アリソン・ソーン(Alison Thorne)によるとシェイクスピアにもその影響がみられると言う(55-56)⁽⁵⁾。さらに後期の劇である『冬物語』ではシェイクスピアはジューリオ・ロマーノという画家の名前を出していることも大きな意味を持つ。というのもジューリオ・ロマーノはイリュージョンの画家、つまり振れや技巧性を前面に出したマニエリスムの画家として有名であったからだ。ところがシェイクスピアはロマーノが画家と知りつつ、彫像の作者とし、最後の場面での人工的なイリュージョンの驚異を現出させている。こうしたことから見ると、恐らくシェイクスピアはさまざまな絵画の手法・技巧をよく知り、それを劇に取り込んでいると考えられる。それは絵画をモデルにするということではなく、シェイクスピアが劇言語で描写する場面を通じて、目に見えるような創造的領域を提示するということである。またその手法としては、絵画の基本である遠近法の構築をなすものから、イリュージョンを前面に出したものまで多様である。

なお、絵画論と劇的言語による描写を同一なものとして論じることには注意を要するが、文学上の言語錬金術を解明したグスタフ・ルネ・ホッケ(Gustav Rene Hocke)は、16世紀における美術史上の諸現象と対照して、言語の幻覚遠近法なる概念を提案する(189)。ホッケはシェイクスピアのオクシモロンの言語表現やかけ離れたものを一つの表現にすることによる両義性・多義性を孕んだ言葉を幻覚遠近法としている。つまり、実像と虚像の二重性がしかも歪みを伴って表現される時、そこにマニエリスムの言語の分解遊戯、振れが現れると言う(189-193)。

もう一点、パラドックスとマニエリスムとの関連性だが、高山宏の示唆によれば、「パースペクティヴィズム(perspectivism/ polyperspectivalism 複数の視点や矛盾があること：本稿筆者追記)の詐術もすぐれてパラドキシカル」であり、パラドックスは「マニエリスム文芸の最大の武器」だと言う(コリー、高山宏「訳者あとがき」575, 584)。また、アーノルド・ハウザー(Arnold Houser)の言葉を借りれば「マニエリスムが、際立っている点は、マニエリスムが、逆説的(パラドックス)な形式以外では、その問題を語ることができないという点である」(31)。

なお、これまで上記のロザリー・コリーや高山宏をはじめとしたパラドックスに関する名著もあるし、またグスタフ・ルネ・ホッケやアーノルド・ハウザー、ワイリー・サイファー(Wylie Sypher)のマニエリスム論、蒲池美鶴によるシェイクスピアのアナモルフォーズに関する見事

な分析もあるのだが、劇的言語におけるパラドックス的表現、あるいはマニエリスムの・アナモルフォース的表現の分析に集中しているように見える。しかしながら、シェイクスピアの劇におけるパラドックスを孕んだテキストの言語表現が、いかに絵画的な一場面を構築しているのかを視覚表現に焦点を当てたアプローチをしているものは少ない。またシェイクスピアのマニエリスムについての名著を著したマッケロは、マニエリスムと言える作品は『オセロー』が最後だとしており、『リア王』を含むその後の劇は主人公のヒロイズム、つまり高いレベルでのアイデンティティへの意識が欠けていることや善悪の対立が明確にみられないことなどから除外している(170, 176-78)。だが、主人公の精神性のヒロイズムが他の劇に比して薄いのは確かだが、『リア王』のパラドックスの多さとその特異性から見ると、この悲劇にもマニエリスムと言える場面がかなりあると考えられる。

3. 『リア王』におけるパラドックス

スティーブン・ミード(Stephen X. Mead)はその論の中で、絵画的描き方の手法であるパースペクティブの種類を4つに分けているが(①異なったコンテキストから見ることによる違いを表現するもの ②遠近法 ③空間(窓など)を通した見方 ④だまし絵的なもの)、シェイクスピアはすべてを取り込んで使っているとしている(227)。また『リア王』と『ハムレット』を比較した時、両者は視覚に関する焦点が異なっており、『ハムレット』が“picture on the stage”であるとすれば『リア王』は“the stage as a picture”なのだと指摘する(Mead 253)。つまり『リア王』では舞台全体が絵画的描き方をされているということになる。ただし、その描き方は前述したように詩で絵を描くという単純な表象にとどまらず、パラドックスを抱え込んだ手法も多く、極めて複雑でありまた表象される状況も明瞭ではないことがある。そこで以下、『リア王』における劇的言語のパラドックスのあり方がどのように舞台表象と関わっているかを具体的に検証してゆくことにしたい。

まず冒頭のリア王が国土を分割する場面を取り上げてみたい。ここで言語的なパラドックスとして注目したいのは、この劇の発端となる“nothing”という言葉である。リアが国土分割を告げる公的な場面において、私的な愛情テストを娘たちに課したことが悲劇の始まりとなるが、リアの意図を察知した姉娘二人は、リアの喜ぶ言葉を並べて讃える。長女ゴネリルの言葉の中にはさっそく目に関する言葉も織り込まれていることも見逃がされがちだがこの劇の見ることのテーマと密接につながっている。ゴネリルは父親リアが「ものを見る目よりも大切(Dearer than eyesight)」(1.1.52)だと言うと、目に見えるものしか理解できないリアは、目に言及する表現に恐らくは大いに満足する。ところが、末娘のコーディーリアは「言うことは何もありません(Nothing, my lord.)」(1.1.82)とだけ答える。コーディーリアに対しリアは「何もないところからは何も生まれないぞ、言いなおせ(nothing will come of nothing, speak again.)」(85)と言うが、

コーディーリアは、リアが自分を愛してくれた恩返しに、娘としての務め（duties）を果たすだけでなく、決して耳に心地よい言葉を発しない。さらにはこれに続けて、姉たちへの批判も込めた「お二人はもし父上だけを愛すると言うのならなぜ夫を持たれたのでしょうか（Why have my sisters husbands, if they say/ They love you all?）」(94-95)とさえ言ってしまう。“nothing”の裏にある意味、つまり数の上でのゼロではない何ものかがそこに存在することをコーディーリアの言葉は象徴的に示しているのだが、それに気づくことのないリアは彼女を追放してしまう。「無」であって「無」でないものがこの言葉を通じて現出する。このパラドックスは『リア王』の悲劇の発端となりまたこの劇全体を通じて存在するのだが、このことを理解しているのは言葉を発したコーディーリア本人と、その思いをすぐさま理解し、彼女を庇おうとするケントのみである。ケントはリアに向かって、対等以下の身分の相手にしか使わない“thee”と呼びかけて、命令形でリアを諷めようとする。これは彼が命を賭けていることを示すものだが、さらにケントは視覚に関わる印象的な言葉でリアの過ちを指摘する。「よく見るのです、リアよ、そして私をとどめてその目的とするのです（See better, Lear, and let me still remain/ The true blank of thine eye.）」(1.1.152-53)。ここでの“See better”は象徴的な言葉であり、直裁的に認識力という意味でのリアの視覚の欠如を公言してしまうとともに、この劇を見る観客へ、この場面を見よ、という視覚への喚起ともなっていると考えられる。

もう一点、この冒頭の場面の舞台における構図について付け加えておきたい。断定的で一方的な国王としてのリアの言葉は、後の場面でリアが言うように「わしが睨めば、見ろ、人民たちは震え上がる。（When I stare, see how the subjects quakes.）」(4.5.104)、と強大な力を誇示している。また冒頭の場面では、コーディーリアを追放した時にそれを諷めようとするケントに向かってリアが言う「アポロにかけて（Now by Apollo）」(1.1.154)という言葉からは、頂点に位置するリアのイメージが見えてくる。同時に、アポロが明視の神でもある点を考えると、リアのこの一言は極めてアイロニカルだと言える。

さらにリアの周辺には臣下たちが配されることを想定していると考えられるが、その構図は恐らく舞台一番奥の椅子にリアが座り、舞台前面に向かって何人かの臣下たち、その少し前の方にケントやグロスター伯爵、そして客席に一番近い位置に二人の姉娘と夫たち、コーディーリアが舞台前面に向かって広がる形で位置することが意図されていると考えられる。コーディーリアが観客に一番近い位置であるのは、彼女だけがこの場面で傍白（aside）、つまり観客へ向けた言葉を発するからである。台詞からの推定ではあるため確実ではないが、こうした人物たちの配置は遠近法のような構図となり、リアの位置はまさに遠近法の消失点にあたる。これは、先に示したノードランドが『リア王』の特徴について示唆した“stage as a picture”（253）と言えるであろうし、王の権力を絵図として舞台上に示していると考えられる。

しかしながら、コーディーリアがリアの意図する権力の構図を“nothing”という一言で破り、

さらにケントがリアの権威を“old man”や“thee”を伴った言葉により引き下げることにより、遠近法的権力の構図は一挙に崩れる。一方、リア自身は権力の遠近法的ピラミッドが崩れていることに気づかず、王の権力・権威・榮譽すべてを二人の娘ゴネリルとリーガンの夫たちに譲るとしながら、「国王の名とそれに伴う格式などを保持する（only we shall retain/ The name and all th'addition to a king）」（1.1.129-37）とまだロイヤル“we”を使って自身の権力を誇示する。リアのコーディーリアに対する理解の奇妙さに気づくのはケントだけではない。コーディーリアの真実を傍から聞いていて理解し、持参金なしで彼女をフランス王妃として娶ることを決意したフランス王の言葉からは、真実を突くパラドックスが見て取れる。

フランス王

美しいコーディーリア、あなたは貧しくなって最も豊かになり、
捨てられたために選ばれ、蔑まれたために愛されるのです。

France

Fairest Cordelia, that art most rich being poor,
Most choice forsaken, and most loved despised (1.1.245-46)⁽⁶⁾

無論、このフランス王の言葉はコーディーリアの美德への賛辞を語ったもので、短い中にフランス王の精神性の高さが垣間見える台詞だが、ここにすでに矛盾に満ちた表現があることで、リアの保持してきた世界が崩れ始めたことを別の外の視点から明示する意味でも重要だと言える。

4. “nothing”の反復と視覚表象

この劇の根幹には、物質的価値、表層的な価値とその奥底にある人間の精神性との対立があり、冒頭の場面でコーディーリアが言った“nothing”はこの後、様々な人物たちにより繰り返され、その都度形を変え、その矛盾を露わにしてゆく。「何もないもの」を「見ること」は常識的には不可能であると同時に、パラドックスでもある。このパラドックスは、1幕2場のグロスター伯爵とその息子（妾腹）エドモンドとの対話に、その後のリアと道化の一種の言葉遊びの中に、さらにエドガーの言葉の中にも現れる。変容しつつ変わってゆく“nothing”の反復は、無か有かの二律背反のみならず両義的で懷疑的になってゆく点で、言語のマニエリスムの用法と言うことができる（ホッケ 192-94）。

まずエドモンドとその父グロスター伯爵の対話に現れる“nothing”を見ると、無論エドモンドの策略ではあるが、グロスターのものを見る目の曇りが最大限に利用されていることがわかる。

グロスター 何を読んでいたのだ？

『リア王』における「見ること」のパラドックス

エドモンド いいえ、何も。

グロスター 何もない？ それならなぜ急いでポケットにねじ込んだりするのだ？ 本当に何もないなら、隠すことはないはずだ。見せなさい。さあ、何もないならこうして眼鏡を出す必要もないのだから。

Gloucester What paper were you reading?

Edmund Nothing, my lord.

Gloucester 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. (1.2.30-35) (下線部は筆者による)

この部分のアイロニーは明確だ。1幕のリアの放つ言葉の反復が歪んだ形で行われる。ここでの“nothing”はコーディーリアの言葉と全く同じであり、サブプロットとしてのこの場面との同一性は明瞭であるが、親と子供の理解の質という点では全く異なる状況となっている。実際、グロスターが“nothing”という言葉・状態に対する理解の質(quality)と言い出すのは、彼がその質をわかっていない点でアイロニーと言えるし、パラドックスといっても良い。またここには「何を読んでいる？」という「見る」ことに関連したやり取りが中心となっており、「眼鏡」で見る必要がないというグロスターの言葉からは、人間も物事も表層的にしか見ていないリアにも近い盲目性が彼にもあると言える。さらに、冒頭の宮廷の場面でのリアとコーディーリアの深い亀裂を見た観客の視点からは、この場面はその縮小したアイロニカルな絵図として視覚的にも印象付けられるはずである。

道化とリアの対話からは、逸脱した形の“nothing”が見られる。道化の役割や逸脱については多くの批評や解釈があるが、本論ではそれには立ち入らず、道化とリアのパラドックスとなっている言葉を取り上げてみることにしたい。まず、前述した“nothing”が再度反復される箇所がある。リアがすべてを娘たちに譲ってしまったことをからかう歌を道化が歌った後で、以下のようなやり取りがなされる。

ケント その歌にはなんの意味もないぞ、阿呆。

道化 それなら、報酬をもらえない弁護士とおんなじだ、せっかく弁護してやったのに何にももらえないんだから。おじちゃん、何にもないものを何とかできないかい？

リア 小僧、何にもないものからは何も出てはこないぞ。

Kent This is nothing, fool.

Fool Then, 'tis like the breath of an unfeed lawyer; you gave me nothing for't. Can you make no use of nothing, nuncle?

Lear Why, no, boy; nothing can be made out of nothing. (1.4.113-16)

この場面における“nothing”の反復は1幕のコーディーリアとリアのやりとりをそのまま再現しながらも、それを道化がパロディ化し、視点をずらしている点でパラドックスと言える。さらに同じ場面の少し後では、道化自身の存在に関わる鋭い一言が現れる。ゴネリルの邸宅で自分が疎まれていることに次第に気づくようになったリアは次のように自問し出す。

リア ここにいる者で誰かわしを知っている者はいるか？ これはリアではない。

リアがこのように歩くか、このように話すか？ ものを見る目はどこに行った？

頭が鈍ったか、分別が眠ったか、なに、覚めておるか？ そうではあるまい！

誰でもいい、わしが誰か言えるものはおるか？

道化 リアの影法師さ。

Lear Does any here know me? This is not Lear:

Does Lear walk thus? speak thus? Where are his eyes?

Either his notion weakens, his discernings

Are lethargied—Ha! Waking? 'Tis not so!

Who is it that can tell me who I am?

Fool Lear's shadow. (1.4.185-90) (下線部は筆者による)

リアが自分自身の存在をわずかながら疑いだした兆しの一つがものを見る目の錯誤にあることは注目に値する。一方、道化の“shadow”という答えは、答えられる者が「影」でしかないことと、リア自身が「影」になりはてたという存在の二重性を示唆している点がまず卓抜な道化のひとことと言える。さらに、影が実体となるという文脈からはあり得ない返答をしている点ではパラドックスであるし、この場面のリアの状況を表面上の軽みと悲劇的深淵の両方から同時に示す突発的で衝撃的な重みがこの“shadow”にある点で、限りなくマニエリスム的な表現に近づいていると言えよう⁽⁷⁾。また、“nothing”や“shadow”をめぐる存在と非存在の両義性は『マクベス』でマクベスが魔女の予言めいた言葉を聞いた際に混乱したまま語る傍白に現れるものと質的に同じものと言える。マクベスは自分にかけられた魔女の言葉の一つ目であるコーダーの領主になることが実現したことを知り、自分を取り巻く状況を奇妙なパラドックスで語っている。「存在するのは、存在しないものだけだ (nothing is / But what is not.)」(*Macbeth*, 1.3.141-42)。

また、もう一点道化に関して付け加えれば、ジョン・グリーンウッド (John Greenwood) の指摘するように、道化のリアに対する軽口は実際にはリアに届かないために、観客の方への傍白となり、それは二重の視点を持ったマニエリストのやり方の典型と言える (66-7)。

5. 「目が見えた時はつまずいたものだ」：盲目のグロスターとエドガー

リア王の忠臣の一人として、グロスター伯爵は嵐の中へ出て行ったリアを助けようとするが、それをリア王の次女リーガンとその夫コーンウォールに咎められ、最終的には目を奪われる。ノードランドによれば、『リア王』はグロスターの盲目の逆説性、つまり目が見えなくなって精神的洞察ができるようになるという点で、目に対する西洋の artistic violence の歴史における一つの重要な位置を占めていると言う (337)。しかしながら、この両目をくり抜くという悲惨で凄絶な場面はすでに17世紀から評判が悪く、ネイハム・テイト (Nahum Tate) の改訂版のハッピーエンドの「リア王一代記」(*The History of King Lear*, 1681) にはこの場面はない。また、碩学ブラッドリーもグロスターの目を潰す場面は衝撃的だからこの劇は上演不可能だと言っている (232)。しかしながら、例えば『タイタス・アンドロニカス』(*Titus Andronicus*, 1594) では残虐な場面が数多く舞台上で行われるが、『リア王』においては舞台上で行われる残虐を極める行為はこの一箇所のみである。だがこの二つは質的な相違がある。『タイタス・アンドロニカス』の残酷さが快楽的かあるいは復讐の意図からの暴虐によるものであるのに対し、『リア王』のこの場面の残酷さは因果関係がほとんどなくまた一切の慰めを拒絶している点で、ヤン・コットに倣って言えば不条理劇のそれと言うこともできる (127-140)。

グロスターの目を奪うという人間の暴虐の極致のような場面は、しかしながらこの劇にとっては象徴的であり、必要な場面だと言える。物事の表層しか見られないリアの精神的盲目性とパレレルになっているグロスターは、隠喩的ではなく実際に視覚を奪われる。『リア王』が前述したように見ることにこだわった劇だとすれば、その最も大切な目を失う場面を、しかも人為的に奪われる残虐性を描くことは、観客にとって堪え難いものでありながら、この劇の最大のテーマを最も衝撃的に舞台上で見せつけることになる。従って、この場面を削除することは、『リア王』という悲劇の深みと哲学性を大きく減じることになる。それはこの場面の少し後で、グロスターが盲目となったことにより、ある種の人生哲学を得、見ることの重要性和その無効性を語る時、実際に舞台上にこの場面を乗せることの意義は疑いようもなく明確になってくる⁽⁸⁾。グロスターは言う。「わしには道などない、だから目などいらないのだ、目が見えた時はつまずいたものだ。(I have no way, and therefore want no eyes:/ I stumbled when I saw.)」(4.1.18-19) これはまさに視覚のパラドックスを最も明瞭にまた残酷に言い当てたものと言える。さらに息子エドガーへの思いもまた、精神的な意味での目を通して語られる。「生き延びてお前に触れることができたから／わしはまた目を取り戻したと言うだろう (Might I but live to see thee in my touch, I'll say

I had eyes again!）」(4.1.23-25)。グロスターはエドガーに触れることで、彼を見る、つまり彼の真実を見ることができるのであり (Heilman 45)、エドガーを象徴的に「見る」ことがそれ自体として、彼の理解のシンボルとなる。

劇のプロットとしては、弟エドモンドに騙され命を狙われたエドガーは気違い乞食に身をやつして生き延びている時に、盲目となった父に遭遇する。エドガーは息子であることを隠したままグロスターの道案内をすることになるが、グロスターの望みによりドーヴァーの崖への二人の道行が始まる。ドーヴァーの崖に到着し、自殺をしようとするグロスターを救おうと、エドガーは平坦な道を崖と思わせてそこから（実際には倒れこむだけだが）飛び降りさせようとする。本当にここが崖なのかと疑念を持つグロスターに対し、エドガーは次のように眼下の光景を語る。

さあ、旦那さん、ここがその場所ですよ、動かないで。なんて恐ろしいんだ。

下の方を見ると目が回ってくらくらする！

真ん中あたりを飛んでいるカラスやベニハシ鳥が

カブトムシほどにしか見えない。崖の途中で

崖にぶら下がって浜芹を積んでいるやつもいる、危険な商売だ！

その男の身体は頭くらいにしか見えない。

漁師が浜を歩いているが、

まるで二十日鼠くらいにしか見えないな。沖に錨を下ろした大きいな船は

孵みたいに小さく見える、その孵は浮きだ、

小さすぎてほとんど見えない。

Come on, sir; here's the place. Stand still. How fearful

And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low.

The crows and choughs that wing the midway air

Show scarce so gross as beetles. Half-way down

Hangs one that gathers samphire, dreadful trade!

Methinks he seems no bigger than his head.

The fishermen, that walk upon the beach

Appear like mice, and yon tall anchoring barque

Diminished to her cock; her cock, a buoy

Almost too small for sight. (4.5.11-20) (下線部は筆者による)

ミークによれば、エドガーがグロスターのために言葉での偽りを言うところはシェイクスピア

の語りの技法 (narrative art) の見事な例の一つで、まるでブリュゲルの絵のようであり、さらにエドガーは「何もないもの (nothing)」によるイリュージョンを作り出しているのだと言う (123-24)。エドガーが語る崖からの光景は、引用の下から2行目にある“diminished”に見るように遠近法的にこの場面を縮小して描いている、つまりエクフランス的な絵画描写であるのだが、同時に実際にはないものがあるように描いて錯覚を与えるという意味でマニエリスムのでもある。

狂気のリアと盲目の父グロスターの出会いの場面を見たエドガーの言葉には、視覚に関わるパラドックスが見られる。エドガーは二人の悲惨な姿を見て「人づてに聞いたのではとても信じられないだろう、だがこれは真実なのだ (I would not take this from report; it is : 下線部は筆者による)」(4.6.135) と自分自身を納得させるかのように言う。この“it is”はハムレットが母ゲートルードに皮肉を込めて言った「見えるですって？ いや真実なのです。(‘Seems,’ madam—nay, it is)」(1.2.76) と同様に視覚への疑念をパラドックスとして表明したものだと言えるし、エドガーの言葉からは、報告という語りの言葉よりいかに見ることの方が信頼が置けるかが明らかにされる (Meek 117)。

通常の観念や解釈を転覆させた狂気のリアの道化的なパラドックスの言葉は、グロスターの悲劇的な深刻さと相まって、より一層その奇矯さを印象付ける。

グロスター 私がおわかりですか？

リア お前の目はよく覚えておる。何だ、わしに色目を使うのか？ 盲のキューピッドめ。

わしは誰にも惚れたりはせんぞ。この果たし状を読み、書いてあることを見落とすな。

グロスター 文字の一つ一つが太陽であっても、私には見る事ができないのです。

(中略)

リア …お前の両目の穴は重くのしかかり、財布の中身は軽いというのだな。だが、この世の成り行きくらいは見えるだろう。

グロスター はい、心の目で感じます。

リア 何だ、気違いか？ 目がなくても世の中の動きはわかるものだ。耳で見るのだ。いいか、あそこで裁判官がこそ泥を叱り飛ばしている。よく聞くんだ、耳を貸せ、二人が入れ替わった、さあ、右か左か、どっちが裁判官で、どっちがこそ泥か？

Gloucester [...] Dost thou know me?

Lear I remember thine eyes well enough. Dost thou squiny at me? No, do thy worst, blind Cupid, I'll not love. Read thou this challenge; mark but the penning of it.

Gloucester Were all the letters suns, I could not see.

Lear [...] Your eyes are in a heavy case, your purse in a light; our eyes are in a heavy

case, your purse un a light; yet you see how this world goes.

Gloucester I see it feelingly.

Lear What, art mad? A man may see how this world goes with no eyes; look with thine ears. See how yon justice rails upon yon simple thief. Hark, in thine ear: change places, and handy-dandy, which is the justice, which is the thief? (4.5.131-47)

リアの言葉には狂気の中の正気とも言えるべき鋭い現実批判があるが、正気を失って初めて世界の構造と真実を見ることができるようになるということはパラドックスであるし、リアの言うハンディ・ダンディもどちらも同じという点でまさしくパラドックスだと言える。この逸脱と奇想により描かれる一場は不条理感を伴ったベケット風世界とも言えるが、これまで常に目の前に見えるもののみの価値しか認識できなかったリアが盲目のグロスターに会うことにより、想像力を使って目に見えない状況を描写しているという点は看過できない⁽⁹⁾。これは狂気の中で世界を全く別の視点から見ている点で、すべてが錯覚 (illusion) であるし、ミードが16世紀の視覚芸術に関して「アナモルフォーズやマニエリスムの試みは人間の視覚の脆弱さを弄ぶものであった」(226) と言うように、見ることのパラドックスを口にするリアの狂気の言葉は、不調和と逆説というマニエリスム的な特徴を持った描写と言える。

この対話にならない対話に続き、最も凄絶で残酷な人間存在に関する認識がリアの口から出る。

リア もしわしの不幸を嘆いてくれるなら、わしの目をやろう。

お前をよく知っている、グロスターだろう。

忍耐せねばならぬぞ。人間は泣きながらこの世にやってくる…

人間生まれる時に泣くのはな、

この阿呆どもの大舞台に引き出されたのが悲しいからなのだ。

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 [...]

When we are born, we cry that we are come

To this great stage of fools. (4.5.168-75) (下線部は筆者による)

リアが自分の目をやると言う言葉も、グロスターを狂気の中で認識し得たこともグロスターの不幸への共感を意味するものであり、一瞬にしろグロスターにとっては自己の存在をリアが知ってくれたことの喜びへとつながる。だが、同時に人間世界に生まれ落ちて「阿呆どもの大舞台」を

見ることの悲しみは、目の両面価値とこの世界への絶望を言っており、その深淵は限りなく深く暗い。

6. 最後の場面のパラドックス

リアはその後コーディリアと再会をするが、朦朧とした状態から少しずつ覚めゆく際に「ここはどこだ？ 明るい陽の光があるが？ (Where am I? Fair daylight?)」(4.6.49)と言うこの「陽の光」は、この劇の暗闇のような状況から一転して明るい昼間に移行したことを示す印象深い言葉である。また、コーディリアの涙に気づいて初めてリアが謝罪することも、目の重要性を示すものとなる。しかしながら一瞬の救いと見えた場面はすぐさま二人が捕らえられ牢獄に入れられることで暗転する。牢獄にゆく際の二人の対話には視覚に関する神秘的な言葉が織り込まれている。

コーディリア 最善の意図を持って臨みながら
最悪の結果を招いたのは私たちだけではありません。…
あの娘たち、私の姉たちにはお会いになりますか？
リア 会わぬとも、会うことはない。さあ牢に入ろう。
二人だけで籠の小鳥のように歌おう。…
誰が負けて誰が勝ったか、誰が上り坂で誰が落ち目か、
時にはまるで神の密使のようにこの世の神秘に通じている顔をして、
宮廷の噂話を語ってやろう。

Cordelia We are not the first
Who with best meaning have incurred the worst [...]
Shall we not see these daughters and these sisters?
Lear No, no, no, no! Come, let's away to prison.
We two alone will sing like birds i'th' cage.
[...] and we'll talk with them too—
Who loses and who wins; who's in, who's out—
And take upon's the mystery of things,
As if we were God's spies. (5.3.3-17) (下線部は筆者による)

この場面のリアの想像力による描写は絵画的であるが、それ以上に最後の行にある“God's spies”は注目に値する。リアはもともと王として神のような振る舞いをしてきたはずであり、

また王としての威厳とプライドを保持していた。それが二人の娘たちに裏切られ、嵐に遭うことで身体的な苦痛も味わい、次第に周囲の人間たちを見る目も現れてきた。無論、リアがどの程度自己を実際に認識できたかどうかはテキスト上ではあまり明確ではないものの、ここでリアの言う「神の密使 (God's spies)」は世界を見そなわす神の代理として広く公正な目を持つものという意味であり、現世の善悪から切り離されたものである。コーディーリアは元からその使命と資質を持つものであるが、リアはここにきて自らが狂気の中で言った「阿呆どもの大舞台」の意味を別の視点から知ることになる。別の視点とは無論神の代理としてのコーディーリアのものである。この牢獄へ収監されるという暗い場面でありながら静謐さが漂うのは、コーディーリアとの再会と謝罪の後ということだけでなく、この“God's spies”と言い得たリアが存在するからに違いない。従って、コーディーリアが問いかけた姉娘たちに会うことは、現世への引き戻しとなり、わずかずつでも自分と世界を認識し出したリアの精神の目を汚すことにもなる。

最後の場面で、コーディーリアの亡骸を抱き、泣き叫ぶリアの姿は、批評家たちの言葉を引用するまでもなくキリストを抱くマリア像の逆ピエタと言える。舞台の絵図としてもまさにパラドックスでありマニエリスムの絵画とも見えるこの場面は、悲痛と喪失感にひたすら包まれるものとなるが、その中で視覚に関する言葉が何度か聞かれる。

リア 泣け、泣け、泣かぬか、ああ、お前たちは石の像か？
わしにお前たちの舌と目があれば、それで
天蓋を突き破るものを…
この娘は土くれのように死んだ。鏡を貸してくれ、
鏡が粹で曇るか汚れるかすれば、
この娘は生きているのだ。

Lear Howl, howl, howl, howl! O, you are men of stones:
Had I your tongues and eyes, I'd use them so,
That heaven's vault should crack [...]
She's dead as earth. Lend me a looking-glass;
If that her breath will mist or stain the stone,
Why then she lives. (5.3.231-36)

リアの叫びの中で、目で見ること、目で確かめることの重要性が繰り返されるが、この場面でのその手段と目的は悲惨で無益でしかない。さらにリアの最後の言葉は、コーディーリアの死を頭で一旦理解していながらも、再び朦朧とした状況に陥ったまま発せられる。

リア わしのかわいい阿呆は絞め殺された、もう、もう、命はないのか？
犬も、馬も、鼠も生きているというのに、
お前はなぜ息をしないのだ…
これが見えるか？ これを見ろ、これを！この娘の唇を。
見ろ、これを見ろ。

Lear And my poor fool is hanged. No, no, no life?
Why should a dog, a horse, a rat have life,
And thou no breath at all? [...]
Do you see this? Look on her! Look, her lips.
Look there, look there. (5.3.304-10)

この言葉を最後にリアは絶命する。リアは最後まで見ることにこだわり、またその困難さに苦しんでもいた。“my poor fool”も通常指摘されるように文字上は、コーディーリアと道化の両方がテキスト上では意図されていると見られるが、リア自身の意識としても、不分明な認識の中で両者が入り混じっていると見ることができよう。無論、“fool”であるのは、善意を持ってリアを助けようとした二人のことであり、その点ではこの言葉を二人に使うこと自体パラドックスだと言える⁽¹⁰⁾。

リアは狂気からコーディーリアとの出会いにより正気を取り戻したものの、最後にはその意識はまた不明瞭なものとなり、幻影を見たまま絶命する。実際、この最後の場面でリアが何を見たのかはテキスト上では明示されない。“Look there”はブラッドレイ (A. C. Bradley) のようにコーディーリアがよみがえったことへの喜びとも取れるし (241)、死んだことへの絶望があると見るウォルトン (J. K. Walton) のような解釈もあるが (17)、この場面で重要なのは、リアが人間の精神性、その美徳という見えていなかったものが見えるようになったということであり、それは彼の自己認識の深化とはまた別の問題だと言える。

ノードランドは『オセロー』という劇が病 (the disease) の劇だとすれば、『リア王』はシェイクスピアが治癒 (a cure) を求めたものと言う (337)。しかしながら、治癒の劇とは言いがたく、一瞬のコーディーリアによる精神の癒しの時はすぐさま暗転し、最後は悲惨さの中で曖昧性と不明瞭さ、下降感が強く残る。リアの死を受けて、ケントは主君の後を追うことを示唆し、残ったオールバニーとエドガーがこの国を引き継ぐことを言うが、それは他の悲劇にあるような国を立て直す方向へ向かう宣言とは異なるものとなっている。Folio での最後の言葉はエドガーが語るが、それは「この悲しい時の重荷に耐えてゆく他あるまい／感ずるまを語り合おう、言うべき言葉ではなく。／最も年老いた方が最も耐えられた。／若い我々は、これほど多くを見る

こともないし、これほど長く生きることもあるまい。(The weight of this sad time we must obey, / Speak what we feel, not what we ought to say. / the oldest hath borne most; we that are young / Shall never see so much, nor live so long.)」(5.3.322-5) というものである。エドガーの短い言葉は、今後の展望もなければ、儀礼的な国家に関わる内容もない。しかも「感じたまま」ということしか言えないのは、このリア王の悲劇の救いのなさを示唆しているからである。さらに視覚という点から見れば、若いこれからの世代は多くを見ることはない、という極めて否定的な絶望感も響いてくる。

7. 最後に

『リア王』には、他の劇にはないほどのパラドックスが溢れている。ここにはこの世の善悪や倫理観、宗教的な意識だけではなく、見ることの困難さとその重要性が驚くほどの深みと矛盾をもって表現されている。冒頭の遠近法的な権力の構図を表した絵画的場面は、1幕が終わる頃にはすでに崩れ、視点のずれと矛盾を孕んだマニエリスムの世界が現出する。ロザリー・コリーの言い方を借りれば、リアが「神の偉大な天地創造を反転させた」(505)ことになる。それは狂気のリアに出会った際にグロスターが言う「この偉大な世界も無と化してしまうのか。(This great world/ Shall so wear out to naught.)」(4.5.130-31)という言葉にも現れているし、リアの世界が崩壊しだしたことを卵の比喻で揶揄した道化の言葉も想起される。リアが王冠を二人に譲ったことを軽口で非難する道化は、リアが卵を二つに割ってその殻の冠を婿たちにやってしまったと言うが(1幕4場)、この卵の殻は無論ここでは王冠を二つに割ったことの比喻であるとともに、リアの王権・王国が崩壊する、いわば宇宙という卵が割れるイメージも喚起されるように見える。「卵がとりわけ想像力ある無であるのは言を俟たない」(コリー 251)が、道化の言う卵としてのリアの宇宙が崩壊し、リア自身の正気も失われた混沌とした世界は、シェイクスピアの他のどの劇にもましてパラドックスの闇が深い。エドガーの「どん底と言えうちは、まだどん底ではない(The worst is not/ So long as we can say 'This is the worst.）」(4.1.27-28)という言葉はそれをパラドキシカルに象徴している。最後の場面は、ケントの言葉のように「この世の終わり(the promised end)」(5.3.237)のイメージで覆われている。崩壊した宇宙の中心に存在すると同時にその影でもあるリアが絶命した後、エドガーもオールバニーも「多くを見ることはできない(Shall never see so much)」し「感じたままを語って(Speak what we feel)」ゆく他はない。国家としても個人としても回復不能などん底を目撃した後、登場人物のみならず、最後に観客の目に残るのは、マニエリスムそのものである逆ピエタのリアとコーディーリアの絵図であるに違いない。

*本稿は、科学研究費・基盤研究(C)、課題番号18K00390の成果の一部であることを付記して

おく。

註

- (1) *King Lear* のテキストは Cambridge 版 (edited by J. L. Halio) を使用し、幕・場・行数の表記はこの版による。*King Lear* のテキストに関しては the First Folio と the First Quarto の差異が大きく、現代でも研究者たちの間でどちらを取るかで意見が分かれているが、Cambridge edition の編者である Halio は Folio について、“the other closer to an actual stage production after revision” と言っていることもあり、本論では Folio を基準として、適宜 Quarto を参照することにする (Cambridge edition. Preface xii)。*King Lear* 以外のシェイクスピア作品からの引用は、Jonathan Bate and Eric Rathmussen 編の *The RSC Shakespeare: Complete Works* による。なお、本文中の日本語訳は拙訳による。
- (2) 『リア王』において see とその活用形を合わせた数はテキストにより若干の差異はあるが、Cambridge edition では68回となり、『アントニーとクレオパトラ』の54回をはるかに上回る。
- (3) 『夏の夜の夢』が56回と最も多いが、これは恋の三色スミレの汁を臉に落とすことで目から恋が入ってくるにより恋愛の騒動が起きる劇であるため、必然的に多いのはわかる。2 番目は「女性の目は本だ」といった恋愛に関するストレートな目への言及が突出して多い『恋の骨折り損』が52回である。なお、多そうに思われる『ハムレット』は36回で『オセロー』は23回にとどまっている。
- (4) 当時の詩人 Richard Brathwaite は五感について書いた中で耳の優位性を説いているが (6)、Alice E. Sanger 他編の *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice* では、目は特権的な感覚をもったものとされ、次が耳であり、味わう・臭いを嗅ぐ・触れるは地位が低いとされている (109)。
- (5) *Sonnet* 24 で “perspective is best painter’s art” とシェイクスピアが書いていることから、アルベルティの言う絵画的技法の重要性を知っていたとゾーンは指摘している (55-6)。
- (6) フランス王のこの言葉は聖書の「コリント人への第二の手紙」からの響きがあることは多くのテキストでも指摘されている: “As poor, yet making many rich; as having nothing, and yet possessing all things.” (6.10)
- (7) “shadow” に関しては、Lucy Gent はシェイクスピアのソネット53にある “shadow” や Richard II 自身がボリングブルックの影に成り果てるというイメージにも注目しつつ、“shadow” が皮肉な意味で使われることを指摘するとともに、こうした影と実体のイリュージョン (マニエリスムの錯誤) を描くことへの危機感が1600年頃のイングランドではあったことも指摘している。(53)。
- (8) Robert Miola は、『リア王』でグロスターのこの場面を描いたのは、ギリシャ悲劇のコーラスのような、あるいはナラティブのような表現することにシェイクスピアが興味を持ったからのように見えると言っている (147)。
- (9) リアが想像力を使い出したのは嵐の場面以降であり、Quarto では狂ったままの娘たちの裁判という架空の道化芝居の場面があるが (3 幕 6 場)、Folio にはない。従って本論ではここでのリアが想像力を使うことの重要性を見ている。
- (10) ロザリー・コリーは、エラスムスの『痴愚神礼讃』に倣って、『リア王』ではコーディーリア、道化、ケントが神の道化だと指摘する (502-3)。

引用参考文献

- Alberti, Leon Battista. *On Painting*. Edited and translated by Rocco Sinisgalli. Cambridge UP, 2011.
- Baltrusaitis, Jurgis. *Anamorphic Art*. Translated by W. S. Strachan. Harry N. Abrams, 1977.
- Bartlett, John. *A Complete Concordance to Shakespeare*. Palgrave Macmillan, 1982.
- The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha*. Oxford World’s Classics. With an Introduction and Notes by Robert Carroll and Stephen Prickett. Oxford UP, 1997.

- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. St. Martin's, 1966.
- Brathwaite, Richard. *Essaies upon the five senses with a pithie one upon detraction* (London, 1620). STC (2nd ed.) / 3566.
- Clark, Stuart. *Vanities of the Eye: Vision in the Early Modern European Culture*. Oxford UP, 2006.
- Colie, Rosalie L. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton UP, 1966.
- Doebler, John. *Shakespeare's speaking pictures: Studies in iconic imagery*. U of New Mexico P, 1974.
- Elam, Keir. "Most truly limed and living in your face': Looking at Pictures in Shakespeare." *Speaking Pictures: The Visual / Verbal Nexus of Dramatic Performance*. Edited by Virginia Mason Vaughn, Fernando Cioni and Jaquelyn Bessel. Fairleigh Dickinson UP, 2010. pp. 63-89.
- . *Shakespeare's Pictures: Visual Objects in the Drama*. The Arden Shakespeare. Bloomsbury, 2017.
- Frye, Roland Mushat. "Ways of Seeing in Shakespearean Drama and Elizabethan Painting," *Shakespeare Quarterly* Vol. 31, No. 3 (Autumn, 1980), pp. 323-342.
- Gent, Lucy. *Picture Poetry 1560-1620*. James Hall, 1981.
- Gilman, Ernest, B. *Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in Seventeenth Century*. Yale UP, 1978.
- Gombrich, E. H. *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, 2nd ed. Oxford UP, 1978.
- Greenwood, John. *Shifting Perspective and the Stylish Style: Mannerism in Shakespeare and his Jacobean Contemporaries*. U of Toronto P, 1988.
- Hakewil, George. *The vanitie of the eye first beganne for the comfort of a gentlewoman bereaved of her sight, and since vpon occasion enlarged & published for the common good* (Oxford, 1615). STC (2nd ed.) / 12622.
- Hauser, Arnold. *Mannerism; The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, translated in collaboration with the author by Eric Mosbacher. Knopf Doubleday, 1965.
- Heilman, Robert Bechtold. *This Great Stage: Image and Structure in King Lear*. Greenwood, 1976.
- Marquetot, Jean-pierre. *Shakespeare and the Mannerist Tradition: A Reading of Five Problem Plays*. Cambridge UP, 1995.
- Mead, Stephen X. "Shakespeare's Play with Perspective: Sonnet 24, Hamlet, Lear," *Studies in Philology* 103(3), Spring 2012. U of North Carolina P, pp. 225-257.
- Meek, Richard. *Narrating the Visual in Shakespeare*. Ashgate Publishing, 2009.
- Miola, Robert S. *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*. Oxford UP, 1992.
- Nordlund, Marcus. *The Dark Lantern: A Historical Study of Sight in Shakespeare, Webster, and Middleton*. Acta Universitatis, 1999.
- Sanger, Alice E. and Siv Tove Kulbrandstad Walker eds. *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*. Ashgate, 2012.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of King Lear*. Edited by Jay L. Halio. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge UP, 1992.
- . *King Lear*. Edited by R. A. Foakes. Arden Third Series. Thompson Learning, 2002.
- . *King Lear*. Edited by Stanley Wells. Oxford World's Classics. Oxford UP, 2000.
- . *The RSC Shakespeare: Complete Works*. Edited by Jonathan Bate and Eric Rathmussen. Macmillan, 2007.
- Shillars, Stuart. *Shakespeare and the Visual Imagination*. Cambridge UP, 2015.
- Sypher, Wylie. *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700*. Peter Smith, 1978.
- Tate, Nahum. *The History of King Lear (Adapted from Shakespeare)*. Edited by James Black. Regents Restoration Drama series. U of Nebraska P, 1975.
- Thorne, Alison. *Vision and Rhetoric in Shakespeare: Looking through Language*. St. Martin's, 2000.

『リア王』における「見ること」のパラドックス

Walton, J. K. "Lear's Last Speech", *Aspects of King Lear*. Edited by Kenneth Muir and Stanley Wells. Cambridge UP, 1982, pp. 67-75.

コット、ヤン『シェイクスピアはわれらの同時代人』蜂谷昭雄・喜志哲雄訳、白水社、1968年。

コリー、ロザリー『パラドクシア・エピソード：ルネサンスにおけるパラドックスの伝統』高山宏訳、白水社、2011年。

シェイクスピア、ウィリアム、対訳・注解『リア王』大場建治訳、研究社シェイクスピア選集9、研究社、2005年。

多木浩二『目の隠喩：視線の現象学』、青土社、1992年。

ハウザー、アーノルド『マニエリスム』上・下、若桑みどり訳、岩崎美術社、1970年。

プラトン『ティマイオス』種山恭子訳、『プラトン全集』12、岩波書店、1975年。

ホッケ、グスタフ・ルネ『文学におけるマニエリスム：言語錬金術ならびに秘教的組み合わせ術』I、種村季弘訳、現代思潮社、1971年。