

『リチャード三世』の演劇と映画の コミュニケーション(第二部)

桑 子 順 子

はじめに

第一部⁽¹⁾では、シェイクスピアの『リチャード三世』を映画化したこれまでの作品中の1幕2場のレディ・アンへの求愛の場面を部分的にとりだし、映像化の特徴や原作との違いについて詳細に検討してみた。同じ場面の映像化でありながらそれぞれの映画はすべての部分において異なる構成となっている。もちろん映画の作成された年代も隔たっており、また映画の製作にあたっての構想が異なっているから演出が違うのは当然である。しかしながら劇中の特徴的な舌戦にあたる部分を映画化するためのそれぞれのとらえ方の違いが映画全体へと影響を与えているのは興味深い。さらにこの場面は映像自体が、映画の作成上の意図をはずれて予想外の結果を生み出している部分が多く見られた。映像が勝手に一人歩きをするかのように、映像が見る側とコミュニケーションをはじめていたのである。演劇が上演される場合のコミュニケーションは、演出と役者の作りだすイリュージョンを観客全体がほとんどの部分において共有している。それは、登場人物たちのせりふということばのコミュニケーションの確実性でもある。シェイクスピアの原作の場合、舞台上においては視覚に訴えかけてコミュニケーションを成立させるよりも、せりふによることばのコミュニケーションが大部分である。したがって演劇での観客へのコミュニケーションのメッセージは、とられた演出にしたがってある方向性を持って統一されることになる。映画の演出も監督の演出によってひとつの方向性を持っているはずである。ところが『リチャード三世』の映像は演出家の意図を離れて独自のコミュニケーションをかたちづくっていくのではないかと思われる。

全く異なる状況で作成された映画が同じ原作をもとにしている場合、もとの作品の同じ場面を比較することは、時代や技術の発達を超えて演劇の映画化に共通して起きてくる問題を浮き彫りにするのではないだろうか。特に同じ原作の演劇に基づいて原作の構成を再現しながら描いていくという同じような手法で映画化されている作品の場合、映画というメディアのコミュニケーションともともになっている演劇のコミュニケーションとの違いが明確になると同時にそれぞれの特徴があきらかになるのではないかと思われる。第一部における考察から、映画の中のレディ・アンの求愛の場面は、映画作品の中の中心人物であるアンとリチャードの人物の映像としての情報が最も引き算されていて、映像の情報がいわば制限されたかのような映像において、逆に最も力を持って訴えかけてくるのがわかる。このことは『リチャード三世』とい

う作品の映画がリチャードという主人公の自意識を描き出しながら、映像的自意識ともいうべきものを映画が半ば自動的に映し出していくのと無関係ではない。

この映像的自意識は、映像が観客に対して直接働きかけて生じる映像のコミュニケーションとよんでよいだろう。演劇は主としてせりふと登場人物を演じる役者で作り出されるイリュージョンが演劇のコミュニケーションの中核にあり、その中の視覚からの情報の占める割合は決して少なくはないが、中心にはない。ところが映画においては視覚からの情報が中心であり、聴覚からのことばは、ある意味で情報の周辺に追いやられかねない場合がある。映画の場合は聴覚における音楽や効果音という別の要素が大きなコミュニケーションの担い手になることはいうまでもない。シェイクスピアの舞台劇に音楽や効果音がないわけではないが、どちらかという補足的な手段であり、演出によっては切り捨てられてしまう場合もある。『リチャード三世』のレディ・アンの求愛の場面を比較検討することによってそのことがはっきり見えてくる。第一部で扱ったのは、主人公のしかけた舌戦ということばによる攻撃と二人の登場人物のコミュニケーションを展開させる場面であるが、映画が観客に対してその場面そのもののコミュニケーションを最も効果的に成立させているのは、そのことばと映像の情報量を限界まで切り捨てたと思われる部分においてである。ことばは、情報の中心から外へとはじきだされて映像がコミュニケーションのメインにおかれるものの、多量の情報量を書き込まれる必要はない。せりふが切り捨てられた分、映像も切り捨てられない限り映像のコミュニケーションの効果が、特にこの場面においては、あがらないと判断できるからである。これは聴覚の情報を技術的に提供できなかったサイレントの時期の『リチャード三世』の映画のこの部分の映像からも裏付けられる。せりふを失った舌戦の様子は、映像の力だけでその過程を表現している。この場合もちろん挿入字幕では補いきれない情報の不足が、原作と照らし合わせれば、出てきてしまうが、少なくとも映像によって始めは全く拒絶の姿勢しか見せていなかったレディ・アンが、リチャードの口説きによって心変わりをするようすが映像だけで観客に伝達されている。しかもその映像は、画面上の人物の動き、その反復や方向づけなどの映像の記号を短時間で画面上で定義し有効化させながら、独自のコミュニケーションを成立させている。つまりは最大限に書き込まれているはずのせりふの情報がすべて消されてしまっても、映像のコミュニケーションによってこの場面を描くことが可能になっており、それは主にこの場面だけというよりもその直前にでてくるリチャードの自己演出的な映像的自意識に支えられているのである。

この場面とちょうど対照的であるのが、同じ『リチャード三世』の4幕3場である。この部分は舌戦という舞台上の人物同士のコミュニケーションが中心の部分とは全く異なっている。王位についたあとのリチャードが、自分の王位を確実なものとするために正当な王位継承者である王子たちを殺害させる筋立ての部分ではあるが、原作では殺害の命令を受けた登場人物がその様子をただ語りだけで、つまり報告だけで場面が構成されている。ところがすでに述べたようにこの作品を映画にする際、すべての映画はこの部分を語りの内容の直接的な映像化を行うおうとする傾向がある。本稿では、第二部として『リチャード三世』の4幕3場を、劇作とそ

の映画化作品におけるそれぞれのコミュニケーションについて考察したい。

I. 原作の演劇的コミュニケーション

B:『リチャード三世』の4幕3場、王子たち殺害の報告の場面とは何か？

4幕3場に登場するティレルは、その前の4幕2場でリチャードに命じられた、二人の王子の殺害の首尾について語る。ティレルは自分で殺したのではなくこういう仕事のために金で手なずけておいたダイトンとフィレストに殺害を命じ、ティレルはこのふたりの報告を受けたわけである。4幕2場でティレルは、“Let me have open means to come to them, / And soon I'll rid you from the fear of them.” (4,2,75-6)「王子たちに近づけるようにしてさえもらえれば、たいして手間どらずに陛下のご心痛をなくしてみせましょ⁽²⁾う」といい、“I will dispatch it straight.” (4,2,80)「さっそくかたづけてまいりましょ。」とってりチャードの前を退く。しかるにティレルは自分の手で「かたづけた」わけではないのである。

ティレルは子爵の地位にあり、通常自らの手を汚す立場にはないともいえる。この場面でティレルは自分の手で殺害したりはしないし、そのことにはあまり意味はないようにみえるかもしれない。彼が依頼された残虐な行為と、出世のために手段を選ばない彼の貪欲さとの間には隔たりはないが、命令を実行した後にその結果彼が受ける衝撃と、彼の人物像の間には大きなギャップが生じる可能性がある。ティレルという人物が舞台上で完全に分裂してしまいかねないのを救うためにも、彼自身が直接衝撃を受けないですむような工夫がされているとも考えられる。ティレルは自分の手を汚さなかったことによって、第三者的立場で殺害の報告を舞台上で語ることができるからである。金銭のためなら何でもやるという同じような人物でありながら、手下の二人は発作的に王子たちを殺害してしまうだけでなく、やってしまった後から口も利けないほどの良心の呵責に苦しむ愚かさや弱さを露呈する。ティレルはそのようすを見ながら殺害の残忍さを思い知ると同時に命令したりチャードを「残酷な王」と客観化するのであって、それが観客へ直接語りかけられている。これは実はきわめて演劇的なコミュニケーションのスタイルである。

これらの設定はシェイクスピアが材源にしたトマス・モアにしたがっている⁽³⁾のであるが、他ではかなり改変を加えているところがあるにもかかわらず、ここは人物名と枠組みがほとんど同じになっており、劇化するにあたってシェイクスピアが必要であると考えた設定である。この部分の特徴づけているのは、王位についたあとのリチャードが王でありながら正当な王位継承者のエドワード王子とその弟が生きているが故の不安とその対処方法の描き方である。トマス・モアは事実関係を客観的に記述しているが、このエピソードにまつわる人間関係をシェイクスピアがドラマチックに演出するのは当然である。ティレルという人物に関してみると、4幕2場からティレルがバッキンガムと対比されていることがわかる。

4幕2場は演劇として舞台上で動きが多い部分である。舞台は王となった正装し戴冠したりチャードがファンファーレとともに他の廷臣を伴って玉座にすわるところから始まる。まずリ

チャードがバックinghamを呼びつけ、二人だけの話としてリチャードは「エドワード王子が
生きている」ことで自分の王位が確固たるものではないといい、それを何とかして欲しいのだ
と語る。ところがバックinghamはリチャードのことばを額面どおりにとりつづけてその裏の意
味を理解できないかのような態度をとりつづける。リチャードはバックinghamに“Cousin,
thou wast not wont to be so dull.” (4,2,17)「君はいったいつからそんなに感覚が鈍くなっ
たのだ」、 “Tut, tut, thou art all ice; thy kindness freezes.” (4,2,22)「これはおどろいた！
君はまるで氷のようだ。親切心が凍りついている。」と驚きを隠せず、ストレートな殺しの依
頼をする羽目になる。バックinghamとリチャードはこれまで阿吽の呼吸ともいえるコミュニケ
ーションを成立させてきたはずなのに唐突に不協和音が生じている。しかもバックinghamはリ
チャードの直接的な依頼にも即答を避けて、ほんのしばらく休憩をくださいといって一度退場
してしまう。このふたりのコミュニケーションの断絶のあとにティレルが登場してくるのであ
る。

再度リチャードの前に登場し返答しようとして、その件はもうよいといわれるバックingham
は自分への褒美を要求し続けるのであり、これまでリチャードに尽くしてきた「向こう見ずの
野心家」 (“High-reaching Buckingham”) ではなくなっている。シェイクスピアはこの態度
と対照的なものを見せてくれると同時に第二のバックinghamとしてリチャードに尽くすと思わ
れる人物としてティレルをたくみに登場させている。

この4幕2場からは、劇全体がここまで手段を選ばず、上りつめてきたリチャードが王位に
ついてからの即位後のようすを描いていくときの決め手となる部分である。それは王子殺害の
命令にしたがうことに躊躇したバックinghamについて下記のようにいうリチャードの傍白に集
約されている。

[*Aside*] The deep-revolving, witty Buckingham

No more shall be the neighbour to my counsels.

Hath he so long held out with me, untir'd,

And stops he now for breath! Well, be it so. (4,2,42-5)

[傍白] あの用心深い、狡猾なバックinghamめに、もう用はない。

あんなやつにもうこれからは、相談なんかするもんか。

ここまでわしと一緒に疲れも見せずにやってきて、

ここへ来て息をつかせてくれというのか？ ふん、それもよからう。

即位後のマクベスと同じように、リチャードはひとりで防御体制に入らねばならない。その
状況を象徴的に示すのが急に用心深くなったバックinghamの態度の変化であり、リチャードは
その代わりにティレルに求めている。ところが身分的にも地位があり政治的な言動でも大きな
影響力を見せていたバックingham公爵と違い、ティレルは「ひどく貧乏であるのにひどく傲

慢」である子爵に過ぎない。それにもかかわらずティレルはバッキンガムと明らかに対比されて、まるでバッキンガムのあとを継ぐものであるかのように登場してくる。これまでのリチャードは政治的な野心によって国王としての社会的地位を確立してきたのであるが、この場面で一挙にリチャードという個人の人間的で弱い感情がクローズアップされてくる。したがってきわめて重要な場面でありティレルは結末に向けての劇の方向性を示唆する人物にもなっている。ティレルの登場前に、リチャードは側近となっている子爵のケイツビーに次のように命じる。

Come hither, Catesby. Rumour it abroad
That Anne my wife is very grievous sick;
I will take order for her keeping close.
Enquire me out some mean poor gentleman,
Whom I will marry straight to Clarence' daughter —
The boy is foolish, and I fear not him.
Look how thou dream'st! I say again, give out
That Anne, my Queen, is sick and like to die.
About it, for it stands me much upon
To stop all hopes whose growth may damage me. (4,2,50-9)

おい、ケイツビー、わしの妻のアンが、
非常な重態だと世間にいいふらしてくれ。
あれが外に出歩かないような処置はこうずるから。
誰か非常な貧乏氏族を探してくれ。
クラレンスの娘をすぐに結婚させたいのだ。
上の小僧は馬鹿だから心配はいらぬ。
おいおい夢でも見ているのか、もう一度いっぞ。
王妃アンは重態で、今日の日にも危ないといふらすのだ。
さあすぐやれ。ごく近々のうちにわしにあだをするようなものは、
今のうちに息の根をとめることが、わしにはぜひ必要なのだ。

ケイツビーの頼りなさは“Look how thou dream'st! I say again,” (4,2,56)「おいおい夢でも見ているのか、もう一度いっぞ。」に露骨に表れている。リチャードは王位に着いたにもかかわらず、周囲の人物たちとの確かなコミュニケーションをとれなくなっている。これはバッキンガムとの会話で終わる2場の終わりの部分にも示されている。ここでケイツビーが退場後もリチャードは次のように続ける。

I must be married to my brother's daughter,

Or else my kingdom stands on brittle glass.
Murder her brothers, and then marry her —
Uncertain way of gain! But I am in
So far in blood that sin will pluck on sin;
Tear-falling pity dwells not in this eye. (4,2,60-5)

わしは兄エドワードの娘と結婚しておかねばならぬ。

さもなければわしの王国などは脆いガラスの上にあるも同然じゃ。

弟を殺しておいて、そしてその姉娘と結婚するとは！

ずいぶん全く危ない橋を渡るもんだ！しかしわしはもう悪事にあまりにも深入りしてしま
った。

もうこうなっては、罪が罪をよぶだけなのだ。

わしの眼の中には、涙を流すあわれみのころなどはないのだ。

リチャードは王であることを自ら維持したいというより、どこか維持させられているという
感じに語っている。これまでは現実に存在している物理的障害を排除してきたリチャードが、
「ごく近々わしにあだするようなもの」を未然に排除していかねばならない。「脆いガラスの
上」から強固な基盤の上に移るためには、これまで一緒にやってきたバッキンガムの代わりが
必要だ。ところがその代わりと目されたティレルが、劇中で登場するのはここだけである。モ
アの記述によればティレルはこののち王子殺しの容疑をかけられ裁かれることになっている。
4幕2場では、一端退場して戻ってくるバッキンガムが、直前のリチャードの頼みに対する返
事をしようとするとき、リチャードは聞く耳を持たない。したがって再度褒美の品を要求し続
けるバッキンガムは完全にはねつけられる。バッキンガムはようやく自分の生命すら危ないこ
とに気づき、逃亡を決めて退場する。このバッキンガムとの決別の直前にあるのが、初めに引
用したティレルの二つ返事で引き受けられるふたりの二人の王子の殺害というリチャードの依
頼であり、わずか15行の会話なのである。

4幕2場の幕切れはバッキンガムの捨て台詞にちかいものではあるが、この場面でリチャー
ードは王としての権力を行使しているというよりは私的なつながりで何とか王座の安定をはかれ
ないものかと思案しているだけのようにも見える。リチャードは側近との間でもコミュニケー
ションを成立させること自体あやしいように描かれており、ティレルとの会話も一方通行の命
令でしかない。この場面に続くのが、問題にしようとしている4幕3場である。ティレルが舞
台に一人登場し、あとからリチャードが登場するまでの間、20数行せりふを一人で語るだけ
である。

The tyrannous and bloody act is done;
The most arch deed of pitious massacre

That ever yet this land was guilty of.
Dighton and Forrest, who I did suborn
To do this piece of ruthless butchery—
Albeit they were flesh'd villains, bloody dogs—
Melted with tenderness and mild compassion,
Wept like two children, in their deaths' sad story.
'O thus', quoth Dighton, 'lay the gentle babes';
'Thus, thus', quoth Forrest, 'girdling one another
Within their alabaster innocent arms;
Their lips were four red roses on a stalk,
And in their summer beauty kiss'd each other.
A book of prayers on their pillow lay,
Which once', quoth Forrest, 'almost chang'd my mind.
But O, the Devil—'There the villain stopp'd
When Dighton thus told on: 'We smothered
The most replenished sweet work of Nature,
That from the prime creation e'er she fram'd.'
Hence both are gone with conscience and remorse
They could not speak, and so I left them both
To bear this tidings to the bloody King; (4,3,1-22)

残虐な血なまぐさい仕事は終わった。

開闢以来、この世で犯された人殺しで、

これほど憐れみをそそる残虐な人殺しはなかったろう。

この残虐無道の人殺しを仕遂げるために、

特に一味の者にしたダイトンとフォレストも、

きゃつらのような血なまぐさいことでは名うての悪党も、

あの子供たちを殺す最後の場面を話すときは、

憐れみの同情心でいっぱいになって、子供のようにおいおいと泣いていた。

「おお！あのかわいい子供たちは、こんなふうに寝ていた」とダイトンはいった。

「こんなふうに、こんなふうに、二人が互いに大理石のような、

無邪気な両腕で、抱き合っていた」とフォレストめがいった。

「唇はまるで四つのバラの花のようだった。

夏の日に咲き誇っているばらのようだった。そして互いにキスし合っていた。

一冊の祈禱書がその枕元に置いてあった。

それを見て、急に仏心が出て来たのだが、だが、おお悪魔めが……」

こうって悪党のフォレストめは黙ってしまった。
それからダイトンめが続けて、「われわれは、
天地創造の開闢以来、自然が作った、
最も優美なものを絞め殺してしまったのだ」といった。
そしてそのあと二人とも、良心と後悔で、すっかりまいってしまった。
きゃつらは物もいえなかった。そこで二人と別れて、
おれはあの惨酷なりチャード王に報告に来たわけだ。

王子たちの殺害はダイトンとフォレストの二人組みが行ったこと、二人はお互いに抱き合っ
て互いにキスしあって眠っているところをおそわれこと、二人のそばに祈禱書がおいてあった
ので殺害は一度ためらったにもかかわらず、魔が刺すかのように絞め殺してしまったこと、そ
して二人は子供たちを殺す最後の場面を報告するときには、こどものようにおいおいと泣き、
後悔と良心の呵責でことばを話すこともできなくなっていたわけである。劇作ではティレルは
登場人物であると同時に語り手として存在している。すでに述べたようにこの第三者的な語り
手という演劇独自の役回りは舞台の上で最も効果的なものとなる。ティレルは観客にむかって
語りかけながら自分の本心をさらけ出している。

この場面の演劇的なコミュニケーションの特質は、このような手法をとることによってリ
チャードが人間としての存在感を増してくるところにある。これまでリチャードは、マキャベリ
的な人物像を中心において描かれており、自己演出的なりチャードの自意識も強烈でどちらか
というと一面的な人物として観客をひきつけてきている。冒頭から1幕2場の直前でかいま見
せた「色男には到底なれない」というコンプレックスもアンを口説き落とすことで自信へと変
わってしまったこともあり、ストーリーの流れにおされるように観客は、リチャードとともに
王位へと上りつめくる。ところがここにきてバッキンガムとともにひと息つかせてくれと観客
もいいたくなるであろう。このようなキャラクターの劇中における変貌は、丸みを帯びた人間
のリアリティを描きこみすぎかねず演劇的なコミュニケーションとして限界に近いところがあ
り、シェイクスピアは常にその限界まで人物を描きこんでいくといえる。登場人物としてはも
う少し平板なりチャードを描いていくほうが観客にはわかりやすい劇となり演出もしやすい。
劇の終盤でリチャードは観客が愛想を尽しかねないほどの弱気な部分をさらけだしてみせる
が、このきっかけとなるのが王子たちの暗殺の場面である。

つまりこの部分でティレルが語り手に変化していることは、この後のリチャードの人物像に
大きな影響を与えるわけである。なぜなら王子たちの死のようすは観客の想像力の中で極めて
強く印象づけられると同時に、また舞台上で王子たちが実際に死ぬのではなく、つまり視覚に
対するメッセージがないことで残忍で冷酷な子供を殺すという強烈な印象を与えることが軽減
されているのである。これはまさしく『ハムレット』においてオフィーリアの死を語るガート
ロードと同じ機能を果たしているのではないだろうか。むろん想像力の豊かな観客たちには、

ここでの光景は忘れられない想像の中での映像となって劇の一場面として残されないわけではない。したがってこの部分をオフィーリア同様に絵画にしたものもある。ところが観客の意識とは別に、ハムレットがオフィーリアの死と無関係ではいられないにもかかわらず、舞台上のハムレットと強く結びつくことはない。それは実際のオフィーリアの死が舞台上で扱われないこととハムレットの前に現れるときはすでにお棺の中に入れられ埋葬をまつばかりの状態に急変していることからおきてくる。二人の王子の殺害はリチャードの命令で行われるにもかかわらず、舞台裏に回されたことによってリチャードをある程度そこからひきはなしておいてもらえるのである。

リチャードは、ヘンリー六世とアンの夫エドワード王子を1幕2場で殺したと認めるのを手始めに、クラレンス公爵（1幕4場）、伯爵リヴァース、グレイ卿、子爵トマス・ヴォーン（3幕3場）、ヘイスティングス卿（3幕4場、6場）、王妃アン（4幕2場でその死を示唆する）、バッキンガム公爵そして王子たちと次々に殺害を命令するが、舞台上で実際に殺害にかかわってはいない。クラレンス公爵の場合は殺害の様子が詳しく劇化されているがその他は刑場にひかれていくときのせりふだけになっている。クラレンス公が殺されるときと違って、観客は3幕1場で登場し舞台上にいたヨーク家の子達たちの無垢な純真さと賢さを見せられている。したがってティレルの報告は他のどのせりふより非常に残酷で許しがたいものとなるはずにもかかわらず、観客に対する殺人者という印象はかなりおさえられたものであることがわかる。このような劇の構成は、『リチャード三世』の前の部分の歴史を劇にした『ヘンリー六世』三部作とはだいぶ異なっている。つまり4幕3場はシェイクスピアが意図的に王子殺害を舞台裏に回したのであり、そのことによって独特な演劇的コミュニケーションが成立している。

II. 映画の映像によるコミュニケーション

なぜ『リチャード三世』の映画がこの場面を実際に映像にしようとするのかといえば単純なことではある。つまり登場人物が報告しているようすをただ画面に映すだけでは舞台と同じまたはそれ以下であり、舞台にできないことをしようとするのはごく自然なことである。ところが舞台での語りの内容のままに具体的な映像を作り出すことによってこの場面から演劇と全く異なる効果が映画作品に生じることになるのではないかと思われる。さらにアンへの求愛の場面と合わせて映像はどのような力を映画全体におよぼすのかを考えた⁽⁴⁾。

サイレント映画における4幕3場

1911年のサイレント映画は、映画として撮られているのではなく舞台記録を目的としていると思われほど積極的な演出を感じられない。カメラは定点におかれ舞台上でのようすが映し出されていく。この映画は13のパートに分けられているが、シバー版にしたがい『ヘンリー六世』第三部の終わりの部分のチュークスベリーの戦いから扱われている。冒頭からリチャードは作品の暴力の中心にいる。エドワード王子を刺すのもリチャードが先導しているようにみえ

るし、ヘンリー六世の殺害もすばやく残忍で、これはクラレンスの舞台上での刺客による暗殺もリチャードのイメージと直結している。これと対照的に二人の王子はシーン3から舞台上にその姿を見せている。シーン6では、リチャードがあからさまにエドワード王子の戴冠を阻止するかのような映像がみられる。続く6bではヘイスティングズ卿がロンドン塔に王子たちを訪ねている。このような映画の構成によって王子たち殺害の場面のシーン9はきわめて印象的なものになっている。しかもシーン9は二人の王子の息の根が止まったと考えられるところから映像になっている。殺してしまったあとから絵画のように腕を組んで眠るように死んでいる二人を離して運び出すところが映像となっている。

このような映像化によって生じるのはまずシバー版の使用によって舞台劇そのものが変容してしまうことがある。『ヘンリー六世』でのリチャードはもともと『リチャード三世』と違って残忍な共謀性のみが強調された一面的な人物造形である。これを映画のためのシナリオの一部とした場合、まず単純に問題と思われるのは、ロンドン塔の一室で人を殺しその遺体を担いでまたは抱いて部屋から逃げると同じ行動パターンの映像が三度も繰り返されることになる点である。しかも三度目が王子たちの殺害であり、この映画では悲しみにくれるティレルによって、最も丁寧に遺体が運び出されるのを観客はみることになる。どうしてもリチャードの最初のロンドン塔でのヘンリー六世の惨殺が簡単によみがえり、映像の中でリチャードは殺人鬼のイメージを完璧に与えられてしまう。

舞台上で、ふたりの王子たちの殺人者たちの良心の呵責と王子たちへの観客の哀れみの両方に共感しながら王子たちの死を語るティレルと違い、映像の中のティレルは人殺しらしからぬ深い悲しみに沈みながら遺体をかろうじて運び出していくのであり、この映像はリチャードに暗い影を落とさずにはおかない。そしてヘンリー六世の遺体を愉快そうに運び出していた残酷さもよみがえらせてしまう。かくして観客はリチャードとの心理的共犯関係を断たれてしまうといえるだろう。

このようにしてすでにサイレント映画の中でもリチャードはいわば映像上のモンスターとしてアイコン化している。⁽⁶⁾リチャードが最初のうちに築いていく観客との間における映像的自意識によるコミュニケーションは4幕3場において客観的で明確な映像のアイコンと化してしまうのである。観客が舞台から最後まで目を離せないと感じたとしてもそれはリチャードの魅力によってではなく、怪物と化したリチャードの最期を見極めたいという気持ちからではないだろうか？

かなり長尺になった1912年のサイレント映画は55分の長さであり、王子たち殺害の4幕3場は劇の中盤を過ぎた結末へと向かう部分になるのでそれまでの映画全体の映像の特徴によってある程度の映像の構成の方向性が見えてくるはずである。この映画では全体が5巻にわたっており、主演のウォードが使った解説にしたがえば77のシーンに区分されている。⁽⁷⁾王子たちは3巻のシーン1から登場している。王子たちが最初に登場するのは、田舎の邸宅で子馬にえさをやっている情景からである。原作の2幕2場でリチャードとバッキンガムがラッドローに王子

を迎えにいこうとする部分の映像化である。牧歌的な場所で自由に生活しているという実感を与えたもので、続くシーン2でエドワード王子とヨーク王子とが一緒にロンドンへ馬上の人となり門出を見送られる場面が写されている。平和な場所からいきなり行列する人々に迎えられるロンドンの街路のシーン3を経て、エドワードが一度玉座に座らされて、戴冠のしぐさがあるのだがリチャードが横から王冠を取って未だしばらく待つようにという情景がシーン4で描かれる。この一連の場面がほとんど説明なしで進行するので観客は内容を把握するのが難しいのではないと思う。劇の3幕1場ではリチャードとヨークは別々に生活していたという設定であるし、ヨークはリチャードの立ち居振る舞いを真似してからかって見せるわけではなくリチャードに「年よりもさといものは決して長生きせぬという」と傍白させるほどの機知にとんだやりとりをしてみせるだけである。ところがこの映画はそれをヨークがリチャードの身体的障害をあざ笑うようなジェスチャーをして玉座の前に出てくる場面として描きだす。3幕1場を映像にしようと試みたこの短い場面は、無垢で純粹であると同時に賢い子供らしさをみせる弟とそれをかばおうとする兄の二人の様子を印象づける。この一連の映像によって二人の殺害の酷さが際立つわけである。3巻のシーン12, 13という最後の部分で王子たちは、誘拐同然の形でロンドン塔へ幽閉されてしまう。この部分も原作にはない演出である。

ルール4で王位に着いたリチャードがまず行いたいと考えるのが、王子たちの抹殺である。バッキンガムにそのことを命じようとするシーン3では、リチャードがしきりに何かをバッキンガムにせかしてやらそうとしているところに、王子たちがベランダのようなところにたたずんでいるインサートカットが入る。これによってリチャードの要求が明白になっている。このあたりは稚拙ではあるが映画的な構成を見せている。煮え切らないバッキンガムを退け、城の外をみたりリチャードは二人の殺し屋に気がつく。彼ら呼びつけて王子たちを殺させる算段がシーン5と6である。殺し屋たちに殺害を指示するのはティレルということになっている。シーン7では王子たちが就寝前の祈禱をする部分が出てくるので続くシーン8の殺害は残虐きわまりないことになるが、場面はとても短い。ベッドに横たわる二人の王子が見えたか見えないかのうちに枕がおしあてられて次の埋葬の場面へととなる。ここでも遺体などはみられず、前からの続きとその後のティレルに支払われる報酬の映像によって、かろうじて王子たちの埋葬だろうと思わせているだけである。

この映画ではリチャードが徹底して冷徹な悪党として描かれていて、王子たちやレディ・アンに対する態度もきわめて冷酷である。これは冒頭のヘンリー六世の殺害からずっと一貫しておりそのイメージはほとんどぶれることがない。映画としてはリチャードという悪党の映像化を極めたもののひとつといえるだろう。しかしながら、原作のリチャードのような人間味などはほとんど感じられない。最初に映像のなかで確立されたりリチャードの人物像は最後まで映画を支配する。したがって原作には出てこないようなレディ・アンに自殺をうながそうとして短剣を投げてみせたり(シーン16)、ベッドで苦しんでいるアンに薬と一緒に毒薬を飲ませてしまうような示唆的な場面であるシーン17もこの映画の創作である。映画はむろん脚本を書いて

撮影していったのだろうが、これらの原作にない場面は、原作をより効果的に演出していくというよりも、ここまで確立されてきているリチャード王の人物の映像にあうように作られているような印象をあたえかねないところである。リチャードの映像はリチャードの映像のために映像を重ねていくかのような印象をうける。つまりはシバー版の翻案がもともと演劇の中の視覚情動的な要素を拡大した部分があったのであろう。リチャードが舞台上で何人もの人間を冷酷に殺していくところを視覚的な展開で舞台上におこうとしたものであって、それは映画と通じるコミュニケーションのスタイルだったのである。だからこそ映画の初期のサイレントが二つともにシバー版の採用をしたと考えられるのではないだろうか。逆にいえば演劇が、せりふ中心の劇から見る楽しさを追求した、見て楽しむ形の演劇へと変貌していく時期でもあったのだろう。

1911年の映画で形成されたりチャードの映像のアイコンは、同じようにシバー版にしたがったこの映画でも間違いなく生み出されてくる。サイレント映画の中でリチャードは悪党としての映像の記号化をされてしまい一面的な冷徹な悪者として映像化されて殺されていくといえるのである。

ローレンス・オリビエのリチャード三世の4幕3場

オリビエは始めから映画を撮ろうとしていたわけではないし、映画俳優というよりももともとは舞台出身の俳優であり舞台のシェイクスピア作品を十分理解し演じてきた役者であった。したがってこの『リチャード三世』の映画化でも独特な演出を見せてくれる。特に王子殺害の場面はどの映画よりも実は短い時間での演出になっている。ほとんど1分長く見積もって2分で描かれている。オリビエが主役を務めたこの劇でもシバー版は部分的に取り入れられている。オリビエはおそらく俳優として感覚的に自分の演じたりチャード三世の映像が強烈的なアイコンとなることを意識していたのではないかと思われる。したがってこの場面でもあえて殺害のシーンを映画の一コマとすることをせず、むしろその直前にあるティレルとの会話がクローズアップされているのである。リチャードが密談をするために枕にも見えるクッションを口元に持ってきてティレルと顔を寄せて、二人の口元を隠しながら殺害の依頼をする場面は、次の枕を押し当てて王子たちを窒息させる場面と直結する。この一続きの映像によってリチャードは王子殺しの罪から決してとおごかることはできないがリチャード自身のどこか息が詰まるような閉塞感も映像から伝わってくることになる。オリビエの演じたりチャードの映像がパワフルであるのは、サイレント時代のリチャードと違い残虐な悪党であるリチャード三世というアイコンの中に、リチャードという一人の人間味がわずかながら残っているからである。オリビエのリチャードは最後の幕切れのカットまで画面を支配する強力なアイコンを映画で作りだしてはいるが、演劇の後半でシェイクスピアがリチャードの人物像として描き出していく人間的な弱さや苛立ちをその映像からわずかながら伝えることに成功している。このような映画の映像のコミュニケーションは綿密な計算の上で成り立つと同時に、また図らずも生じてくる場合が

ある。この場面では特に舞台上のティレルと同じように報告というかたちでヴォイス・オーバーの手法をとったこと、さらに20行にわたる報告をわずか6行に短縮したばかりか、殺害の二人を映像のみにとどめて原文のような二人のせりふの間接話法はとらずに、ティレルのことで語ってみせたからである。これによって演劇でのみ成立するコミュニケーションのスタイルを半ば借りながら、映画の中でわずか3分にも満たないにもかかわらず、きわめて効果的な映像のコミュニケーションを成立させている。

イアン・マッケランのリチャード三世のティレル

マッケランの映画における4幕3場は、短さという点では、オリビエ版に匹敵するのではあるが、直接的な殺害の映像をカメラ位置だけで勝負して見せようとしている。せりふはなく、ティレルが赤いシルクのスカーフをかぶせるところを王子たちの顔のある位置にカメラを置いて撮影している(シーン⁽⁸⁾94)。ティレルの顔とその両手に広げたスカーフを下から見上げるだけでなく、部屋の天井がその上に見えている。この映像は確かに面白いのではあるが、王子たちの悲劇性をそれほど印象づけるものにもならない。えにリチャードの罪を軽減するものでもない。次のカットではスカーフの押し当てられた顔が映り窒息の様相が中継される。このような映像はこの映画全体としては統一が取れているものである。なぜならマッケランがリチャードを演じているこの映画ではその中の死がすべてどこか戯画化されてしまうからである。監督の意識的な演出なのかもしれないが、冒頭のシーンでレディ・アンの夫は食事中に襲われるだけでなく、その額の真ん中を銃で貫通されてしまう。むろんショッキングで残虐な場面ではあるが、ガスマスクを装着して登場してくるリチャードと同様にどこかこっけいな感じがしてしまう。さらにレディ・アンが死体安置所で対面する夫の額にも当然穴があいているわけで、その映像はどこか間が抜けて見えてしまう。この部分だけではなく、ギャング映画ばりに次々と映像化されていくリチャードの命令によるいくつもの死は、恐怖をもたらすというよりどこか笑いをさそうものとなっている。これが積み重なった上に王子たちの死も同列の演出で描かれるとき、映像のコミュニケーション力は弱められてしまっている。

さらにこの映画では、ティレルをかなり早い段階でリチャードと対面させている。シーン34 (Mckellen, 97) ですでにリチャードは彼の名前を聞いている。劇作の方では殺し屋を雇っているのはティレルであってリチャードではない。この映画ではティレルにリチャードがはじめから目をつけていて、王子たちの殺害に起用し、しかもティレルも自分の手で殺してしまうのである。これに加えてこの仕事のあとティレルは、リチャードに一番最後までつきしたがう人物として画面に残り続けている。このことはリチャードと王子たちの殺害をずっと結びつけていくことにもなりもつといえればリチャード自身が軽薄なイメージを帯びてくる。したがってリチャードがいよいよ最期を迎えるとき、まるで虚をつかれるかのように燃えさかる火のなかに笑いながら落ちていくとき、その死は、映画のオープニングほどの迫力は持っていない。むろんすべてそのように仕組まれた演出だということかもしれないが、原作にかなり忠実にした

がった映画化をしながらなぜ最後まで死は映画化されてしまうのか理解に苦しむところがある。

この場面の映像のコミュニケーションとしては迫力を欠き、また原作の流れとも違うメッセージが無駄に生み出されてると考えられる。この映画ではかなり子供たちの映像が多用されていて子供のイメージが強いにもかかわらずこの場面での子供の死まで映画化してしまうと作品全体の主張があまりにも曖昧なものになってしまうのではないだろうか。

アル・パチーノのリチャードとティレル

この映画では、なぜリチャードが王子たちを殺そうとするのか、そしてバックinghamはなぜここにきて躊躇するのかということについて、まずディスカッションで役者たちによって掘り下げられることになる。専門家の解説としてはバックinghamが二つ返事でひきうけないことが、リチャードの孤独をあらわすことにもなるとされている。バックinghamを演じるケビン・スペイシーはディスカッションにおいて、「バックinghamは結局王子たちを殺すと承諾しに戻ってきたのだ」と述べている。「しかし遅すぎたのである」と。リチャードとティレルとのやり取りは原作どおりに映像化されているが、王子たちの殺害は短いせりふのない映像だけの場面になっている。この映画の工夫は王子たちの殺害のシーンのあとに、リチャードの「しかしわしはもう悪事にあまりにも深入りしてしまった。／もうこうなるとは、罪が罪をよぶだけなのだ。／わしの眼の中には、涙を流すあわれみのころなどはないのだ。」というせりふを述べる映像を挿入しているところである。これは他の映画にはみられない演出であり、最期を迎えるリチャードの心境を巧みな場面に挿入していると考えられる。したがって王子殺害の場面としての工夫はあまり感じられないが、そのあとのリチャードの嘆息に似たせりふの映像が重要な鍵となっていると思われる。さらにそのあとに泣き崩れるエリザベス王妃の映像も入っているがこれは、マッケランの映画ではティレルの殺害のシーンの直後、泣き崩れるのではなくショックでことばを失ったエリザベスの映像がシーン95として入っている。

これらの映像は、映像の持つ力によってリチャードがその場面の前にいっていたことがまるで取り消したかのように消えてしまうのを意識しているようにも考えられる。つまりリチャードの人間的な面がこのせりふの場所を変えることによって、映像のコミュニケーションの強さを抑えることになっているのである。

おわりに

『リチャード三世』の映画の二つの場面をとりだしてその映像特有のコミュニケーションと元の劇作の演劇的コミュニケーションとを比較してわかることは、劇中でリチャードが観客に語りかける独白や傍白が、映画の中で特殊な効果をもたらすのではないかという点である。それは演劇と映画の違いというよりむしろ、『リチャード三世』という劇の特徴からくるのではないかと思われる。レディ・アンに対する求愛の映像として最も効果的な映像のコミュニケーションを成立させる映画はアル・パチーノのドキュメンタリーであるが、その成功の背後には

リチャードの劇中の自意識とリチャードを演じる役者の自意識の間に生じる奇妙な関係にあると思われる。通常は映画や演劇において演じられている役柄の背後に役者が透けて見えてきたらそれは演技とはいえないだろう。ところがリチャードを演じている役者の映像にはいつのまにか映像の自意識のようなものが生じてきており、それは切りとられた役者の映像でありながら、役者自身の自意識と連続しているような感覚がリチャード三世の映像から生み出されていると思われる。これを映画の映像のコミュニケーションであると定義するのは困難かもしれないが、アル・パチーノがドキュメンタリーという特殊な手法をとったために、役者の自意識とリチャードの自意識とを自由に映像にとりこむことが可能になり、映像のコミュニケーションの存在がいっそう明確になったのではないと思われる。アンの求愛の場面で繰り返し映されて挿入されていくリチャードを演じているパチーノの映像とパチーノ自身のリハーサル的な映像とさらに彼自身の自意識とが強烈な力を発揮しながらリチャード三世の映像によるコミュニケーションを最も効果的なものにしている。

このような観点からサイレント映画をみると1912年のウォードの映画の初めと終わりに衣装ではなく普通の洋服を着た俳優のウォード自身が一礼している映像もきわめて意味のあるものと考えられる。サイレントの二本の映画では舞台やスクリーンを主役であるリチャード三世役の俳優が完全に支配的であるということが重要なのではないだろうか。1911年の映画では舞台がリチャードというよりリチャードを演じている役者が支配していると思われる映像に満ちている。したがって原作とはなれたシバー版を使いながらもリチャードの演劇的自意識が映像の中から伝わってくると思われる。1912年の映画においてもウォードが解説を加えながら上映するのがもっとも有効だとされていたのならば、画面と解説しているウォード自身の自意識がリチャードにリアリティをいっそう与えることになるだろう。劇全体や映画全体を支配するというリチャードを演じる役者の自意識が映像となって映し出されたときそれは映画のパワーとなって積極的なコミュニケーションをはかることになるのであり、アンへの求愛の場面、王子殺害の場面の二つを検証してみてもそれは明らかだと思われる。このようにしてサイレント映画の場合は、フランケンシュタインのようなモンスターのアイコンとしてのリチャードを作り上げているのである。

イアン・マッケランの映画が全体としてどっちつかずの印象をぬぐいきれないのは、マッケラン自身の自意識が映像の中において控えめだからではないかと思われる。彼が演劇で上演したときの『リチャード三世』ではあまりにも冷徹で冷酷な印象を与えすぎたという評価があるらしくそれをマッケランが気にして映画版ではもっと柔和な面も出したいと考えたらしい。上演版の方を見ていないのでよくはわからないが、どちらかというとりチャードは柔和さとは無縁なのではないだろうか。マッケランがリチャードを演じながら、全体としてはギャング映画の悪党ほどの迫力が感じられないのは、おそらくさまざまな部分的な映像の構図にこだわったり、凝った演出や他の映画に言及するような映像の遊びを加えすぎたために、主役のリチャード自身の映像が弱められてしまったからなのかもしれない。『リチャード三世』の映画化に

においては、作品全体を強引に支配するような強烈的な自意識を主役を演じる俳優が発散している方がむしろのぞましいのではないだろうか。だからこそオリビエのリチャードは役柄としても役者としても徹頭徹尾画面を支配し続けており、そのことは画面にどうしても映し出されずにはおかない。それによってオリビエの意識とは別に映画の映像のコミュニケーションは最大限まで生かされることになり、画面のリチャードは死んでからもその遺体の乗せられた馬、かろうじて読みとれるブーツにかかるベルトの文字まで支配しているような力に満ちている。

このように『リチャード三世』の映画の映像のコミュニケーションは作品の独自性を反映してきわめて興味深い領域に広がっていることがわかる。今後はこの映像のコミュニケーションと演劇のコミュニケーションについて他の作品も視野に入れながら客観性のある抽出ができなにかどうかを考察したいと思う。

(注)

- (1) 『文京学院大学 外国語学部 文京学院短期大学 紀要』, (文京学院大学外国語学部 文京学院短期大学) 第4号, 平成17年2月20日, 17-39頁。
- (2) 原文の引用は, William Shakespeare, *King Richard III*, Anthony Hammond ed. The Arden Shakespeare Series (1981; London, Methuen, 1985) にしたがった。日本語訳の引用は大山俊一訳にしたがった。『シェイクスピア全集 5 史劇II』(筑摩書房) 初版1967年; 1985年, 207-91頁。
- (3) *The Pitifull life of king Edward the. v. and The tragical doynges of King Richard the thirde.* (this section of Hall's *Union* is in fact Sir Thomas More's *History of King Richard III.*)
- (4) 映画については第一部と同様に以下の作品を検討した。サイレントの二点, *Richard III*, Dir. Frank R Benson. Perf. Frank R. Benson, Constance Benson, Eric Maxon and Violet Farebtoher. Cooperative Cinematographer. 1911. *Richard III*, Dir. Andre Calmettes and James Keane. Perf. Frederick Warde, Violet Stuart, Robert Gemp and Carey Lee. Dudley. 1912。ローレンス・オリビエのリチャード, *Richard III*, Dir. Laurence Olivier. Perf. Laurence Olivier, Claire Bloom, John Gielgud. London Film Production. 1955。イアン・マッケランのリチャード, *Richard III*, Dir. Richard Loncraine. Perf. Ian Mckellen, Anette Bening, Jim Broadbent, and Kristin Scott Thomas. United Artists. 1995。およびアルパチーノのリチャード, *Looking for Richard*, (:A four hundred year old work-in-progress). Dir. AL Pacino, Twentieth Century Fox. 1996。
- (5) Robert Hamilton Ball, *Shakespeare on Silent Film: A Strange Eventful History*. New York: Theatre Art Books, 1968, 132, 参照。
- (6) Russell Jackson, *Two Silent Shakespeares: Richard III and Othello*, *Cineaste*, 0097004, Spring 2003, Vol.28, Issue 2 においてジャクソンは映画が劇場的な手法をかりながら, 効果的な映像を生み出していること分析しているが, リチャード三世やオセローという人物には映画向きの, 映像のアイコンを作り出しやすいのではないかと考えられる。
- (7) Ball, 158.
- (8) Ian Mckellen and Richard Loncraine, *William Shakespeare's Richard III: A Screenplay*. New York: The Overlook Press, 1996, 229.