

## ギリシャ演劇の浄化, 能の花, 舞踏の暗黒

マイケル・ラザリン\*

### Purification, Flower and Darkness in Greek Drama, Noh and Butoh

Michael Lazarin\*

This paper attempts to reconcile contrasting key terms from Western and Japanese aesthetics, as posited by performers and theorists: Aristotle's notion of *katharsis*, Zeami's term *hana* (flower), and Hijikata Tatsumi's expression of *ankoku* (darkness).

訳: 森脇正史

#### アリストテレスの意図—カタルシス (浄化)

おそらくアリストテレス (384-322 BC) の『詩学』ほど、徹底的に文学伝統を規定した論考は他にないだろう。それ以降の理論が彼の考えを支持しようと拒否しようと、殆ど全ての理論が例えばプロット、キャラクター、メタファーなどのようなアリストテレスの用語を採用せざるをえない。まるで西洋人の思考は、アリストテレスのカテゴリーから抜け出したくても抜け出せないかのように思われる。それと同時に、西洋の主流の文学批評は、アリストテレスの理論の重要な意図を把握しそこなっていると言わなくてはならない。

例えば伝統的な解釈では、『詩学』の中心的テーマは良いプロットをいかに構築するかという問題の解説だと捉えられる。その結果、一方で劇作家や役者の創造的靈感 (インスピレーション) が軽視され、もう一方で観客の体験が軽視されている。このような解釈も理解できないわけではない。というのも『詩学』では、プロット構築の問題に非常に多くのページが費やされているし、プロットが演劇の他の要素よりも重要であると明言されている。しかしアリストテレスは西洋の偉大な体系的哲学者の1人であり、彼の目的は科学的思索の一大タペストリーを織ることである。彼のタペストリーのどの部分であれ、全体図の他の部分につながるような糸で織られているのだ。

アリストテレスの文学理論の糸をたどることを厄介にしているのは、彼が公表した著作は (おそらくプラトンのような対話形式であろうが) どれも現存しないという事実である。我々の手元に



Michael Lazarin explains Greek notion of *katharsis* in tragedy.

\* Ph.D., Professor, Faculty of Literature.

ある（ほぼ2000ページにわたる）30冊の書物は、アリストテレスの死後に彼の学校で秘蔵されていた講義ノートのようなのだ。秘蔵した理由は、彼がマケドニアと関係を持ったためにアテネの政治権力からの寵愛を得られなくなったからだ。それらの書物の分割と配列を行ったのは、おそらくロードスのアンドロニコス（70 BCごろ活躍）という、アリストテレスの死後ほぼ250年続いた彼の学校の11代目にして最後の校長（*sholarch*）である。

このようにアリストテレスの文学理論の完成図を思い描くのは困難だが、ある程度の思考経路は明瞭である。アリストテレスが演劇の役者（*prattetai*）を論じるのに使用したギリシャ語は、キャラクター（*ethos*）であり、この単語は明らかに道徳的行動や道徳教育と関係がある。アリストテレスの教育計画は『政治学』の最後で論じられるが、ここでは初等教育や中等教育を対象にして（1）読み（2）書き（3）体育（4）音楽といった科目が扱われている。『政治学』の教育論は主に詩歌や音楽に関するものだが、ギリシャ語の「*mousike*」は、広い意味で詩神ミューズに靈感を与えられたもの全般にあてはまる。こうして見ると『詩学』は、この教育カリキュラムの続編で、悲劇・喜劇・叙事詩といった音楽の高等教育を扱う議論だとみなすことが可能かもしれない。キャラクターに加えて、役者に動機を与えるのが思考能力（*dianoia*）であるが、この人間の知的能力を理解することは、アリストテレスの心理学を読むのに役立つ。最後に、演劇の目的はある一定の感情的体験をもたらすことである。『詩学』では哀れみ（*pity*）と恐れ（*fear*）だけしか扱われていないので、あらゆる人間の感情を論じるためには『修辞学』を見なければならない。そこでは感情の操作が、演説者の技能の重要な要素とされている。

これら他のテキストに照らし合わせてみると、アリストテレス思想の別の姿が浮かび上がってくる。中心的な関心は、論理的なプロットを構築することよりも、観客にある特定の感情的効果をもたらすことにある。『詩学』（1339a17-26）において、彼は（1）娯楽（2）道徳教育（3）精神修養という三つの感情的効果に言及している。数行後には精神修養に代わり、カタルシス（*katharsis*）が登場する（『詩学』1341b35）。その間に入る文章では、音楽のハーモニーが直接あるいは間接的に心の調律を行うというピタゴラス学派やプラトン学派の見解に言及している。

悲劇は、動作や役者、音楽を伴う言語を編成したもので、それが「哀れみ」と「恐れ」を喚起し、そうすることで「そのような感情のカタルシスを達成するものである」と定義される（『詩学』1449b24）。アリストテレスは、「哀れみ」（*eleos*）と「恐れ」（*phobos*）を同じコインの表裏のようなものと説明する。他人に対して向ける「哀れみ」という感情を、自分に対して抱けば「恐れ」となる（『修辞学』1386a26-27）。観客は、舞台上で演じられる父殺し（*Oedipus*）や息子殺し（*Bacchae*）といった特定の惨劇が誰の身にも降りかかるかもしれないと考えるわけではなく、むしろそういった惨劇の普遍的な側面（過剰な自尊心や向こう見ずな性格など）によって人は破滅し、それが時には自分にも起こるかもしれないと考えるのである。

アリストテレス、そしてギリシャ哲学一般にとって、人間の意志は不道徳な行動へと駆り立てる専制的な感情に支配されているものである。社会にとって最も危険なのは、富や権力への過剰な欲望だ。これらの危険な力を阻むのが、法律や宗教、文学教育といった文化的制度である。プラトンと同様にアリストテレスは、同時代の演劇作品が危険な感情を抑えるというよりも、それをかき立てる傾向にあると考えていた。したがって文学批評には、詩人たちが正しい教育目的を果たす作品を創るよう方向付けを行う必要があった。その目的というのが、哀れみや恐れのような感情や、

惨事を引き起こすような過剰な感情のカタルシス (*katharsis*) である。

『政治学』を読むと、その後に『詩学』におけるカタルシスの定義が続くことを期待させるが、実際これがページに載っていたとしても、既にそれは失われている。それでもアリストテレス哲学における詩学の意義を広い視点から捉えることで、演劇に対する我々の視野を広げてみれば、アリストテレスの意図をいくらか推測することはできる。

まず哀れみと怖れのカタルシスというのは、このような緊張した感情を緩めることではない。なぜなら緊張をほぐすことは、カタルシスとは明らかに対立する娯楽の機能だからだ。古代ギリシャでは、カタルシスは基本的に善悪を区別するということであるが、これは二通りの解釈ができる。第一の意味は、穀物をふるいにかけることや、魂を肉体から解放するといった「浄化」(purification)の意味である。第二の意味は、体から病気を取り除く、あるいは心から怒りを取り除くといった「除去」(purgation)の意味である。問題は、演劇の目的が(1)哀れみや怖れの体験を浄化(purify)するのか、(2)このような感情を除去(purge)するのか、どちらなのかということだ。

何世紀もの間、学者たちはいずれか一方の説を主張したり、二つの説を組み合わせる中間的な主張をしたりしてきた。ここで過去の様々な主張を再検討する代わりに、最も強烈で、そのため最も効果的なカタルシスの体験に伴う精神状態に注意を喚起することによって、この問題への自分なりの答えを示したい。そのカタルシス体験とはつまり、驚愕 (*ekplektikos* 『詩学』1460b27) と驚嘆 (*thaumazo* 『詩学』1452a4) である。これはクライマックスの瞬間に起こり、プロットの構築とキャラクターの誘因の結果として自然に生み出されるものだ。例えばオイディプスがイオカステに彼女の最初の夫の殺人の状況を訊ね、彼女が次々と答えるにつれてオイディプスが自分自身に非難の目を向けることになるような時に起こるのである。

しかしそれよりも一般的なものは、不条理を導入する場合だ。アリストテレスは、このような場合にはプロット構築の法則を破ることは認めている。なぜなら驚愕 (astonishment) と驚嘆 (wonder) は観客に適切な効果をもたらす上で、非常に重要だからだ。それでもやはり不条理にもある程度の説得力が必要である。理性的な頭には無理だとしても、少なくとも非合理性を解する人を説得できるようにしなければならない。アリストテレスが示す例は、皆が集まるお祭りで、ある殺人犯が被害者の彫像の下敷きになり死亡するという事件である。アリストテレスは幽霊を信じているわけではないが、その出来事における明らかな運命の存在に呆然となった。ちなみにこれは、実際に起きた出来事である。

驚愕 (astonishment) の意味は、正気や通常の期待が通用しないと気づかされることである。また驚嘆 (wonder) という単語を耳にすれば必ず思い出されるのは、プラトンが驚嘆を哲学者の根本的な感情と述べ (『テアイテトス』155d)、アリストテレスがそれをあらゆる哲学の根源だと述べたことである (『形而上学』982b12)。さらに覚えておかなければならないのは、この感情が本質的に快いものではないということだ。『テアイテトス』の至る所でプラトンは、哲学者の根本的な感情を、星の観察をしている時に突然井戸に落ちることに喩えている。これはタレスの有名な逸話であるが、井戸から這い上がってきた彼を迎えたのは、水を汲む下女の笑い声だった。足元に注意しないで星を眺めるなんてタレスは愚かだと彼女は言った。プラトンの考えでは、驚嘆による興奮と異化はソクラテスのような師匠から対話形式のエリート教育を受けるほどの特権のある少数の人間だけが味わえるものだ。一方アリストテレスは、万人のための平等教育を奨励した。そこで彼

の教育カリキュラムでは、正しく構築された演劇が重視されるのだ。

カタルシスが浄化された恐怖の体験であれ、そのような体験（哀れみや怖れ、怒り）の悪影響を除去することであれ、驚愕と驚嘆の重要性が示すのは、カタルシスとは本質的には日常性からの離脱、つまり超越（transcendence）であるということだ。娯楽性や模範となる道徳的行動というのも演劇の重要な要素であるけれども、演劇を上演する究極の目的は、新たな（そしておそらく高度な）意識レベルへ観客を導くことである。

## 世阿弥の目的—花

アリストテレスと同様、世阿弥元清（1363-1443）には限りなく高い評価を与えてよいだろう。この二人の人物の間には、注目すべき共通点が数多く見られる。どちらもやや貧しい境遇から引き抜かれ、高級文化の中心に投げ込まれた。そこで彼らは、後の世代のために卓越した規範を打ち立てた。どちらも晩年には政治権力の寵愛を失い、彼らの教えは何百年もの間、秘蔵された<sup>1)</sup>。この後者の点で重要なのは、アリストテレスや世阿弥の教えが既に手ほどきを受けた人を対象にして書かれたということだ。だ



Akira Matsui teaches noh.

から本文では肝心の前提事項が述べられていない。アリストテレスの『詩学』は彼の体系的な著作全体の目的という文脈から読まねばならないが、世阿弥に関して重要な点は、原始的な神徳の儀式を仏教の修行法に変えたことだ。これが連歌や和歌のような中世日本で発展した他の仏教的芸術表現に匹敵するもの、さらにはそれを凌駕しさえするものになることを世阿弥は望んでいたのである。

能の脚本を書き、さらに上演も行った世阿弥は、先人たちの素朴な演劇をギリシャ演劇黄金時代の格調高い悲劇に変えたアイスキュロス（525-456 BC）と比較するべきだということが、時折指摘される。アリストテレスが演劇形式の対話を書いたことは覚えておかねばならないのだが、演劇の上演という現実世界に関して、アリストテレスと世阿弥の違いは重要だ。アリストテレスが『詩学』を書く（約350 BC）頃には、アテネは困窮していた。少数独裁政権による二度のクーデター（BC411-410年頃とBC 404-403年頃）や、昔からの政敵であるスパルタに打ち負かされたこと（BC404年頃）で、アテネは過去の姿をわずかにとどめるのがやっとであった。学校では、社会を墮落させたとして哲学者が劇作家を非難する一方、劇場では詩人が哲学者を諷刺した。これは深刻な闘争だった。紀元前399年に、詩人メレタスがソクラテスを冒涇と若者を墮落させたかどで非難した。これがソクラテスの処刑に結びついたのである。

プラトンよりは演劇芸術に好意的であったが、アリストテレスの文学批評は究極的には演劇の上演を検閲する目的で書かれた。その一方、世阿弥の目的は能の価値を高めることだった。このためには審美的完成と政治的狡猾さが必要である。貴人たちの寵愛を得るために、役者は彼らの機嫌を損ねないように、低俗な作法をあまり細かく真似ることを避ける<sup>2)</sup>。貴人が早く臨席した場合、客席が埋まるまで貴人を待たせるよりは、悪い演技でも何かする方がよいと世阿弥は役者に忠告する。「貴人の御意に叶へるまでなれば、これ、肝要なり」<sup>3)</sup>。

世阿弥の著作では、性格描写的演技にかなりの力点が置かれている。例えば役者が老人を演じる際には、病弱さを示すために楽器や歌の拍子よりも少し遅れるように足を引きずるべきだと世阿弥は助言する<sup>4)</sup>。老齡の芸の訓練が必要であるのと同様に、どういう（物まねの）役柄なら問題ないのかが明確に規定されている。さらに歌、身体や足の動き、役者がまねる対象になるという一種の「メソッド演技」などに特に注意が払われている。

このような性格描写的演技の規定を強調することだけが世阿弥の目的だとしたら、アリストテレスとの相違点の方が類似点よりも重要になるだろうし、二人を結びつける線を引くことも不可能であるように思われる。アリストテレスが一見プロットに焦点を当てているように見えるのと同様に、世阿弥がキャラクターに力点を置いていることを、もっと広い文脈で考えなければならない。「花鏡」や「遊楽習道風見」などの後期の著作で彼が頻繁に述べるようになったのは、単に技巧的に優れていることだけでは、真の「偉業」（花修）に届かないということだ。稽古は必要条件だか十分条件ではない。心の内なる力が演技に活気を与える。これが「花」と呼ばれるものである。つまり「花は心、種は態（わざ）」なのだ<sup>5)</sup>。

遊学万曲の花種をなすは、一身感力の心根なり。ただ、水晶の空体より火・水をなし、桜木の無色性より花実を生ふるごとく、意中の景より曲色の見風をなさん堪能の達人、これ器物なるべし。

およそ、風月延年の飾り、花鳥遊景の曲、種々なり。四季折々の時節により、花葉・雪月・山海・草木・有情・非情に至るまで、万物の出生をなす器は天下なり。この万物を遊学の景体として、一心を天下の器になして、広大無風の空道に安器して、是得遊学の妙花に至るべきことを思ふべし<sup>6)</sup>。

さらに重要なのは、この花の心が観客に伝わり、役者と観客の心がともに高まり超越的浄化の体験に至るという点だ。金春國雄によると、このように花を伝達することが幽玄と呼ばれる。

そこで不離の関係にある両者を対照させ、一応の定義づけを試みると、

花—表象の美—視覚美

幽玄—意識下の美—感応美

となり、見せる美から、感じさせる美へという意識の転進が見られる<sup>7)</sup>。

世阿弥は、しばしば「珍しさ」の重要性に言及する。演技の珍しさというのは、役者が踊りの一定の型にはまっただけとはいけないということを意味する。また能の上演は、その場の状況に応じたものでなければならないという意味でもある。もし不適切な芝居を選択すれば、春に夏の花が咲いているように場違いな印象を与えるであろう。さらに緊張感と集中力を維持するために、釣り合いのとれた要素が必要である。例えば昼間の上演には、夜の暗闇のような情感が必要である。鬼の舞は粗暴で恐ろしくなければいけないが、同時に気品や魅力の要素も必要である。日本人の建築家・黒川紀章は、このような対立項の調和を、日本の審美的価値である「わび」の真の表現と読んだが、世阿弥の花は「わび」の最高の表現である。

妙花を説明するために、世阿弥は禅僧の言葉を引用する。

新羅、夜半、日頭明らかなり。妙と云つば、言語道断、心行所滅なり<sup>8)</sup>

夜に陽が照るというのは不条理な表現で、こういうことを語る可能性を否定する言葉で述べられている。しかし大きな衣装、仮面、かつらに隠れて、首や顎や手足はほんのわずかししか見えない条件で優雅な肉体を見せるという能の舞くらい不条理なものはないであろう。

世阿弥もアリストテレスも演劇そのものの諸要素に主眼を置いていると捉えることは可能だ。つまり世阿弥は性格描写的演技であり、アリストテレスはプロットの構築であるが、これでは彼らの意図を表面的にしか捉えていないことになる。両者にとって、本質的に演劇の上演で大切なのは超越であり、主にそれは観客の感情的生活に関係する。しかし、西洋と東洋の文化伝統の数々の相違点を説明するような、ある重要な違いがある。アリストテレスは、カタルシスの効果を高めるのであればプロットに不条理を導入してもよいと認めるが、全体的には不条理な要素は避けるべきだとされる。プロットの論理によって演劇の決定的局面に至る方がはるかに良いとされる。キャラクターの矛盾点がわかりやすく描かれていれば、演劇が示す教訓ははるかに明快になる。おぞましい出来事には、誰の目にもわかるような根拠があるものだ。予言された運命から逃れようと善意から行ったオイディプス努力を水の泡にしたのは、彼の自尊心と怒りである。アリストテレスの目的は、文学理論を通して演劇を哲学的（すなわち分析的）議論に作り変えることである。

他方、超越に関する世阿弥の見方は両義的であいまいである。確かに最高の達成度を表すメタファーは「夜に輝く太陽」であるが、この仏教的表現の意味は、太陽が夜の闇を打ち壊すということではない。太陽に照らされるものはみな、反対側は影の中に入っている。これを体現するのが「間」という漢字であり、「門」に「日」が差し込む状態を表す。これと合わせて、仏教の寺院の門にはたいてい壁がないことを念頭に入れておくべきだ。「間」という用語は通常英語で「interval」と訳され、英語と同様に「間」には時間と空間の両方を含む意味がある。違いは何かというと、「間」には時間と空間の両方を表す意味があるというだけでなく、時空を一つにまとめて表す意味があることだ<sup>9)</sup>。

能の芝居において時間と空間がいかに融合しているかを理解するために、能の劇場で楽屋と舞台を結ぶ「花道」と呼ばれる長い橋のような構造を考えてみるとよい。西洋の劇場では、役者は舞台裏（カーテンの裏）か舞台上のいずれかにいることになる。一方からもう一方への移動は瞬時に行われる。確かに能の役者もカーテンをくぐって花道に出るのだが、この時点で役者が舞台上にいるとは言えない。例の「序破急」の動きを用いた舞台への歩みが、期待の雰囲気確立する。序破急の動きでは、一定の遅い漸進（序）に素早い動き（破）を対置し、最後に加速（急）によって釣り合いを取る<sup>10)</sup>。この漸進・スピード・加速というパターンが退出の際に演じられると、高揚感が生み出される。大事なものは、かなり長い（空間的・時間的）「間」の中では、役者はこちら側にもあちら側にも属さないということだ。役者は見えるが、演技はまだ見ることができない。花道を使う入場は、演技が行われる場の空気を吸ったり吐いたりする一種のヨガの呼吸法なのだ。それは目に見える世界で7分間に5メートル動くという問題ではなく、入場の「瞬間」を引き延ばして、鬼や幽霊や狂気の存在する幻想的な世界を生み出すためのものなのである。それは、測定可能な客観的

時間・空間以前の、時空が融合した「間」なのである<sup>11)</sup>。

この見えつつ見えないという状況は、暗すぎて陰影の中に掛け軸はほとんど見えない京都や奈良の有名寺院にある床の間について谷崎潤一郎が述べた言葉を思い起こさせる。すなわち「しかしそのぼやけた古画と暗い床の間との取り合はせが如何にもしつくりして」いるのだ<sup>12)</sup>。日本の美学では、非対称性の中に齟齬と均衡があることで調和が成立する。驚愕と驚嘆のために矛盾が必要ならば、それはそれでよい。実際これは仏教的な存在理解である。つまり存在は無常であり、非存在は恒常だという考え方だ。能の演技が解放する哲学的精神とは、不条理なものやあいまいなものに対する忍耐力である。

## 土方のねらい―暗黒

暗黒舞踏は明らかに、西洋と日本双方の古典伝統に対する攻撃である。古代ギリシャ演劇を能と比較してから、次に古代ギリシャ演劇と舞踏との比較を行うためには、大野一雄や山海塾のような穏健な流派の舞踏をたどる方が容易かもしれないが、ここでは土方巽（1928-1986）の舞踏を通して、最も過激な舞踏との関係性を考察してみたい。

土方は、秩序と高尚を標的にして不条理と無秩序の矢を向ける。

（踊りは）不条理でなければいけない。それは怖れを和らげる鏡である。フラメンコや古典舞踊のような踊りの形式では、確立した技法から動きが引き出される。そういう踊りは、外部に強制されており型にはまっている。私の場合は逆だ。私の踊りは、型や技法からはかけ離れている。それは僕の内なる生の暴露なのである<sup>13)</sup>。

不条理は理性（と道理）の対極にある。舞踏は確立した技法に頼ることはできない。なぜなら確立した技法というのは、合理的な説明によって伝授されるものだからだ。「かくかくしかじか」の方法で動きなさいと言われることは、肉体を頭の命令と目の見取り図に従わせることである。動き方は、話すことも見ることもできない肉体から学ばなければならない。舞踏のインスピレーションは、肉体の沈黙と暗黒から来るのだ。

光を理解することは暗黒を通じて行われる、と土方は述べる。

私はまばゆい光よりも暗闇の方が好きだ。暗黒は光の最高の象徴だ。暗黒をじっと観察したことの無い者に、光の本性を理解できるはずがない<sup>14)</sup>。

さらに彼は、逆も真なりと言う。つまり、暗黒は光の視点からしか学ぶことはできない。理性の本質は、対立項の区別、矛盾のない法則である。暗黒の中に光を見出し、光の中に暗黒を見出すことは不条理である。ニーチェの『悲劇の誕生』によると、非矛盾や系列命題の法則、または（あらゆるものには合理的な説明があるという）充足理由律を失うと、我々は深淵を見下ろす崖に立たされるが、これが自己同一性の感覚の喪失だそうだ。

能の演劇は相反する美的要素と合理的要素を用いて、単に不条理やあいまいさを表現するだけではないと指摘しておく必要がある。これらの要素は役者の身体の奥から呼び起こされるのだ。能の

役者の身体は、前傾姿勢をとる。完成度の高い演技では、役者は常に今にもバランスを失い、深淵に転げ落ちる状態にある。このことを引き立てるのは、役者は仮面のせいで舞台の端が見えないという事実である。役者は舞台前方の角に立つ二本の柱の頂点と、舞台後方の壁に描かれた松の木の頂点しか見えない<sup>15)</sup>。他には舞台後方の大小の太鼓がもたらすある種のソナー誘導方式があるが、これらのわずかな目印だけでは、舞台上の自分の位置を見失い、端からころげ落ちることが容易に起こりうる。このような危険な状態を考えれば、能の役者が優雅になまめかしく舞台上を移動するのは実に驚くべきことなのである。

とはいえ、ほぼ600年の伝統をもつ能が直面した最大の苦難は、危機つまり世阿弥の言う「珍しさ」を失うことであった。土方の作品に言及して、早稲田小劇場の創立者である鈴木忠志は次のように述べる。

能のようなものを見るとき、危機感、つまり誤ってもう一步踏み出したら、恐ろしい深淵に落ちるのではないかという恐怖感に基づく極致はもはや感じられない。どう見ても、そうなのだ。実際、それは安定したものなのだ。土方さんの作品を見たときの最初の印象は、危機感を感じたということだ<sup>16)</sup>。

鈴木は土方の作品に、現代演劇に欠けているように思える危機感を見出す。危機(crisis)はギリシャ語の「krinein」に由来するが、これは「分ける」「決める」「判断する」といった意味である。ヒポクラテスがこの言葉を「病気の山場」の意味で使った。これは肉体が高揚し健康に至るか、あるいは死のどん底に落ちるかを分ける地点である。古代ギリシャ医学では、純粋な成分や体液から不純物をふるい分ける、つまり除去することで結果が決まる。「危機」とは、浄化／除去作用が成功するか失敗するかが決定する局面である。これはつまり、カタルシスだ。

他にも「krinein」から派生した単語があるが、それは批評(criticism)である。文学批評や演劇批評が危機感を強化するものなのか、あるいは危機感をならして陳腐な道路に変えるものなのか、どちらだろうかという問題が起こる。明らかにアリストテレスと世阿弥は、前者の意味で観客に起こる危険なものを求めている。たとえ二人が検閲と法則順守を奨励しているとしても、彼らがこのような批評機能を用いることには、既存の価値を転覆させる意図や目的が込められている。それはつまり、世論を民主主義に導くこと(アリストテレス)や上流階級の人々に人間の悲劇的状况を感じさせること(世阿弥)である。不条理(thaumazo, 妙趣, 暗黒)の瞬間には、アリストテレスと世阿弥と土方の間にそれほど隔たりはない。不条理が切り開く深淵はどうかと言えば、土方の無秩序感覚は、秩序と高尚という伝統的概念に対する挑戦なのである。

ギリシャ語の「arche」には、全ての根源とあらゆるものが立脚する根拠という意味がある。この「arche」はラテン語で「principia」と訳されるが、ここから英語の「principle」が導き出される。無秩序は、根源と根拠を否定するものだ。さらに「arche」には、「archon」や「princeps」や「prince」といった、先頭に立ち、道を選び、進路を判断する者という意味がある。こうして無秩序は、判断基準や規範の否定、つまり批評全般の拒否という意味にもなる。

舞踏には、世界一の表現力がある。その理由は、日本人が根本的に無秩序な身体概念を持って

いることだ。私たちは身体が何か奇妙なものに縛られているとじかに感じる<sup>17)</sup>。

土方が『禁色』(1959)の上演で古典舞踊や現代舞踊から「舞踏」に移行した際、人々は驚愕し憤慨し、結果的に彼は当時所属していた舞踊協会から追放された<sup>18)</sup>。三島由紀夫の小説を題材にして、この公演は同性愛のタブーを破り、エンディングでは大野慶人(大野一雄の息子)が生きた鶏を絞める。これは明らかに、威厳と気品という古典的概念を逸脱している。しかし、逸脱は土方のような前衛芸術家のアナーキーな演劇にしか見出せないわけではない。それは、あらゆる人間の心の暗部に抑圧されて存在し、我々の夢の中に発現する。夢の中では生理的欲求や欲望、演劇世界を作り出そうとする意志が自由に働き、理性や利己的自衛本能が征服されるのだ。

かつて小野小町は、愛が報われなかった夜に眠れないまま床に就き、こう詠んでいる。

いとせめて恋しき時はむば玉の夜の衣を返してぞ着る<sup>19)</sup>

当時、夜の衣を返して着れば愛人の夢を見ると考えられていた。数々の和歌で詠われているように、小町にとって愛人との逢瀬は夢の中でしか実現しないらしい。しばしば彼女は残りの人生を夢の中で過ごせたらよいのにと願う。夜の衣を裏返しにすることは、不条理な行為ではない。それは単に崖の縁に来て深淵をのぞき込むというだけの話ではない。果てしない夢の世界に入りたいと思うことは、崖から飛び降りて、無意識の深淵に落ちることなのだ。

土方にとっての不在の愛人とは、純粋な舞踏の心であり、批評制度や正統的作品を権威付ける制度によって破壊されてきたものだとは彼は考えている。深淵をのぞき込み、本気で危機の瞬間に直面する覚悟があることを証明するためには、時にはそこに飛び込まなければならない。彼は「常に表面的な調和を引き裂いて、苦悩の根源を自分の中に探し求めてきた」と言う<sup>20)</sup>。問題は、飛び込んだ後に堅い地面に戻る方法はあるのかということだ。古典的芝居の限界を踏み越えた後、役者が舞台に戻り、観客が座席に戻って日常生活を回復する方法はあるのだろうか。シュールリアリズム的な無意識の探究は、すなわち日常的現実を超越することだと考えることは可能だろうか。

ギリシャ語で舞台を意味する単語は「skene」である。これは単に見世物の枠ではなく、夢物語の枠組みである。上に述べたように、アリストテレスはかなりの時間をかけて、物語が大量殺戮の惨事(Hecuba, Trojan Women)や父殺し(Oresteia, Electra)、幼児殺し(Iphigenia at Aulis, Bacchae)などを題材にする時でさえも、秩序を保つように念を押している。世阿弥も「能の本を書く事、この道の命なり」と述べている<sup>21)</sup>。さらに彼は、たとえ学が無くても名所の名前を挙げていけば、それなりの分量になるし、何より話が簡潔で分かりやすくなるという。長い間、プロット、キャラクター、シンボルという枠組みが、演劇体験の正しい軌道を保ってきた。超越の「間」があっても、常に日常の環境に安全に着地できる。願わくは人間の苦悩と過剰な欲望の危険性に対する意識が高まるが、危険すぎることも逸脱しすぎることもない。我々はいかに演劇に没頭しようとも、常にそれが作り話だと知っている。赤いペンキであり本当の血ではない、役者の歌であり墓の叫びではないということを常に知っているのだ。

たとえプロットがありふれたもので、物語で何が起こるかということより、どのように結末に至るのかということが問題の時であっても、これが鶏殺しを正当化することになるだろうか。間違い

なく意図、目的、ねらいは、観客の心に恐怖の悲鳴をもたらすことであって、文字通り観客に叫びながら出口に向かって走らせることではない。その上、前衛演劇は地味で、退屈のあまり座席の中でもがいてしまうものだ。

演劇の上演には、秩序を作り出す源がもう一つあることを示したい。それはつまり音楽である。物語の筋の里程標とまではいかなくとも、音楽は一定の「間」を規定する。さらに、音楽ほど万人の心に恍惚感を引き起こすものはない。音楽は、時間の純粋なイメージであり、体の動きを生み出す活力なのだ。音楽は精神を高揚させ、足は踊りへと導く。古代ギリシャ演劇と能では、合唱や歌、太鼓などが音楽の枠組みを与えた。この点は、あまり評価されていない演劇的要素だ。動作や役者に力点が置かれすぎているのではないかと考えられる。しかし本論が「間」延びてはいけないので、音楽的要素の議論は別の機会にゆずることにする。

#### 注

- 1) 「17世紀の徳川時代初期までに、印刷技術の発展によって能の脚本や『風姿花伝』の改竄版が出版されるようになった。しかし世阿弥の真正版は、1908年まで個人所有のまま公開されなかった。1908年に東京のある古書店で本物の花伝書が発見され、吉田東伍の編纂で能学会の賛助のもと出版された。この版が他に表に出た版と照合された結果、1940年代に能楽研究者・能勢朝次によって二巻本『世阿弥十六部集評釈』として出版されたのが、最初の決定版である」 Rimer, J. Thomas and Yamazaki Masakazu, *On the Art of the Noh Drama: The Major Treatises of Zeami* (Princeton: Princeton University Press, 1984), pp. xx-xxi.
- 2) 小西甚一編『日本の思想8—世阿弥集』筑摩書房、1979年。p.39-40. cf. Zeami, *Fushikaden*, Ch. 2, “Monomane,” trans. Sakurai Chuichi, Hayashi Shuuseki, Sato Rokuro and Miyai Bin, (Kyoto: Sumiya-Shinobe Publishing, 1968).
- 3) 『世阿弥集』p. 54. cf. Zeami, *Fushikaden*, Ch. 3, “Questions and Answers,” p. 37.
- 4) 『世阿弥集』p. 104. cf. Zeami, *Fushikaden*, Ch. 7, “Further Secret Instructions,” pp. 86-87.
- 5) 『世阿弥集』p. 101. cf. Zeami, *Fushikaden*, Ch. 7, “Further Secret Instructions,” p. 84.
- 6) 『世阿弥集』p. 277-78. cf. Zeami, *Yuugaku Shuudou Fuuken* (Disciplines for Joy), in Rimer, J. Thomas and Yamazaki Masakazu, *On the Art of the Noh Drama: The Major Treatises of Zeami*, (Princeton: Princeton University Press, 1984), p. 119.
- 7) 金春國雄『能への誘い—序破急と間のサイエンス』(淡交社、1980年) p. 25. cf. Komparu Kunio, *The Noh Theater* (New York: Weatherhill, 1983), p. 12. Komparu remarks that *yugen* originally applied to all characters, but as time went by, Zeami applied it only to the elegance of court ladies.
- 8) 『世阿弥集』p.288. cf. Zeami. *Kyuui* (Notes on the Nine Levels) in Rimer, J. Thomas and Yamazaki Masakazu, *On the Art of the Noh Drama: The Major Treatises of Zeami* (Princeton: Princeton University Press, 1984), p. 120.
- 9) 「能はまの芸術であるともいわれる」金春『能への誘い』p. 78 cf. Kamparu Kunio, *The Noh Theater*, pp. 70-74. “Noh is sometimes called the art of ma.”
- 10) 慣れていない人には、序破急は単なる加速に見えることもある。
- 11) これは、プラトンの『ティマイオス』(*Timaeus*)における「chora」に時間と空間が発生する以前の時間性と空間性の逆説に似ている。「間」と「chora」の問題は、近刊の拙論“The Chorus in Ancient Greek Drama and Japanese Noh”で論じる。
- 12) 谷崎潤一郎『現代日本文学大系31—谷崎潤一郎集(二)』筑摩書房、1970年、p. 428. cf. Tanizaki Junichiro, *In Praise of Shadows*, trans. by Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker, (London: Vintage, 20001) pp. 31-32.
- 13) Hijikata Tatsumi, “Interview,” in *Butoh: Shades of Darkness*, text by Jean Viala, ed. by Nourit Masson-Sekine (Tokyo: Shufunotomo, 1988), p. 185.
- 14) Hijikata Tatsumi, “Interview,” in *Butoh: Shades of Darkness*, p. 188.
- 15) 現代の能の役者は以前より10センチくらい身長が高いので、この説は複雑になった。結果的に古い劇場

では、彼らの視界は描かれた松の木の頂点より上にくるかもしれない。

- 16) Suzuki, Tadashi. "Interview with Hijikata Tatsumi," in "Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh," *The Drama Review*, Vol. 44, No. 1, ed. by Kurihara Nanako, Spring 2000, p. 62.
- 17) Hijikata Tatsumi, "Interview," in *Butoh: Shades of Darkness*, p. 184.
- 18) 上演の最初の18分間でおおよそ三分の一の観客が逃げ出した。 Yakushiji, Sayaka. *Daily Yomiuri*, Nov.6, 1998.
- 19) 室城秀之他『和歌文学大系18—小町集他』明治書院, 1998年。p. 7. cf. Ono no Komachi, in *The Ink Dark Moon*, trans. by Jane Hirshfield and Mariko Aratani, (New York, Vintage, 1990), p. 4. 註の中で翻訳者は、英語訳が日本語より表現が多少きつくなっているが、この和歌の行間にある情熱を訳し出すにはそれにも必要なことだと説明する。
- 20) Hijikata Tatsumi, "Interview," in *Butoh: Shades of Darkness*, p. 185.
- 21) 『世阿弥集』p. 86. cf. Zeami, *Fushikaden*, Ch. 6 "Kashuu," (Achieving the Hana), p. 68.