

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

物語の終わるとき II

佐々木 涼子

ギリシャ悲劇と日本の能との類似は、いったん気になり始めると一時はそのことに夢中になってしまう程のものだけでも、しかし考えてみれば何とも不思議な現象である。ギリシャと日本では物理

的な距離がはなはだしい。精神的文化的隔たりは尚のことだ。フランスのことを考えていると、日本とけっこう似ているじゃないかと思うことも無いではないが、古代ギリシャとなると、その気遠けとおさはちよつと言いがたい。

地理的な距離ばかりではなく、ギリシャ悲劇と能は、それぞれが発生し全盛を誇った、つまり生きた時代が桁はずれに違っている。紀元前五世紀と十六世紀では、大ざっぱに見て昔と今ではないか。文化の歴史という物差しを頭の中に置けば、殆ど右端と左端のように、私などには思われる。

そのように懸け離れたところに位置したものが、奇妙な一致点を、それもひとつならず幾つも持っているというのは、単なる偶然か、あるいは裏に何かしら必然を秘めているのだろうか、分からない話である。

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

しかも更に不思議に思われるのは、ギリシャ悲劇も能楽も、それが時代の要請に応えて火花を散らすように激しく生きたのはとても短い期間——ギリシャ悲劇の場合でたかだか百年、能楽の場合は世阿弥という天才の一生——であったにもかかわらず、その後もまるで化石のように形骸ばかりは生き永らえて、現在に至るまでの生命をつないでいるということだ。おそらくはその形式なり本質なりの中に、ぶっ叩いても壊れない硬質な何かがあるせいだろう。とすれば、その二つを引き較べて見ることも、あながち無駄ではないかもしれない。

誰でも知っている一般的な知識かもしれないが、いまこの二つの超古典劇の特徴を思いつくままに列举してみると、

- ・歌、科白、舞踊が交互に行われる複合的な表現様式を持っているということ。
- ・仮面を用いるということ。

・原則として三人の男性俳優によって演じられる。従って女性の役は女形であり、登場人物が多いときには一人二役もある。

・片やクロス、片や地謡という合唱隊がついていること。但し、能では地謡は床に座して立つことがないが、ギリシャ悲劇では舞踊を受け持つのはクロスである。

・ギリシャ悲劇では三本、能では五本が一日のうちに続けて上演され、全体を通じて一つの流れがあるようになっていく。

(悲劇の「三部作」、能の「神・男・女・狂・鬼」)

・いずれも真面目な内容を扱っているが、合間に上演されて一種の解毒剤のような役割を果たすものとして、ギリシャ悲劇にはサチュロス劇、能には狂言がある。

だいたい以上のようなことが『ギリシャ悲劇全集』(全4巻 人文書院)や『能楽全書』(全5巻 創元社)などをパラパラとめくって

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

るうちに私が頭に入れたことだが、それら個々の具体的要素とは別に両者の最も大きな類似を言おうとすれば、一つには後世の芸術・文化一般にこれほど多くの影響を与え続けたものはないということであり、もう一つは、どちらも極く少数の天才——ギリシャ悲劇にあってはアイスキュロス、ソフォクレス、エウリピデスの三大悲劇詩人、能では観阿弥、世阿弥親子——によって、ほとんど爆発的な完成を見た、ということだろうか。

また、芸術の本質とどの程度深い関りを持っているか定かではないが、興味深く思われるのは、これら天才が実際に創造活動をしてきた時期には、ギリシャ悲劇も能も、ともに競合という刺激剤を持っていたということである。すなわち、ギリシャ悲劇はアテナイ市のディオニュソスの祭に三人の作者による競演というかたちで初演されたものだったし、能もまた「立合たちあひ」という申楽さるがくの一座同志、あるいは能楽師同志の勝負が一般にもてはやされ話題を呼んだという。

現在では、旧態を発掘することと、それをそっくりそのまま伝承することのみが重要視されているようなこれら二つの演劇も、その創成期には「この一瞬」に賭ける競合精神をバネとしていたわけである。とすれば当然ながら、旧態を乗り越え新奇を銜うほどの前衛的精神に充ち満ちていたに違いなく、ものを創るということの本来に、改めて思いを向けないではいられない。

それはともかく、ことほどさようにギリシャ悲劇と能には共通点が多いのだが、それでは虚心に見てこの二つの古典劇は似ているかと言えば、決してそうは言えないように私には思われる。精神のダイナミズムのようなものがまったく違うのだ。

おかしい思い出がある。大学初年の、そう『物語の終わる時Ⅰ』に書いたアイスキュロス耽読の時期に、私は友人のひとりと奇妙な会話を交した。

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

「ギリシャ悲劇と能は似ている」と私が言うと、「全然違うよ」と彼が応じた。その時はそれで終わったのだが、それから数ヶ月して同じ人が「本当にギリシャ悲劇と能は似ているな」と言ったのだ。しかし私はその時、確信を持って「やっぱり全然違う」と答えたのだった。

会話は本当にこれだけの簡単至極なものだったけれども、その時々で意味するところは、少くとも私にとっては明らかで深く、それゆえにその後も記憶から消えることがなかった。そして今、私はその記憶をふまえた上でなお、次のように問いかけてみたいと思っているのである。

「ギリシャ悲劇は歌舞伎に似ていると思わないか」と。

ギリシャ悲劇というのは意外に大衆的なものではないか、そう考え始めたのは、これまた二十年も前、『日曜はだめよ』という

映画を観た人の感想を聞いてからのことである。それ以来、この映画にいたく興味を惹かれながら、しかし私自身はいまだ観ないままに終っているのです、以下に書くことはその感想を私なりに受けとめ解釈したもので、故に実際の映画とは少々ずれているかも知れない。

その人の話はこうだった。『日曜はだめよ』Never on Sunday というのは実に変な話で、街の娼館の女たちが客に「日曜はだめよ」と言う。つまり日曜は他にすることがあるから、客をとることはできない、と言うのだ。で日曜に何をするかといえば、精一杯おめかしをして、こぞって観劇に繰り出す。それが何とギリシャ悲劇なのである。彼女らはそこで大いに笑い、大いに涙するわけだが、演じられているのは例の悲壯劇、つまりは英雄が宿命と戦い、遂には斃れるか、あるいは神々の加護により救われるといったてあいの物語である。それを観て、一日心ゆくまで楽しむと、彼女らは気分も晴

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

れやかに帰途につき、また翌日からの稼業に精を出す。

この話をしてくれた人は、この映画全体を一種の深い調刺ないしは逆説と見ているふしがあったし、私もまたストーリーだけから判断して、そのようにしか考えられないような気がした。娼婦が（職業に対する差別意識のように聞こえたら、ご容赦。これこそは人類最古の、由緒正しい職業だと言った人もある）ギリシャ悲劇を泣き笑いしながら楽しむという、その取り合せが何とも解せないものと思われたのである。

しかし私は、それこそがギリシャ悲劇の本然なのではないかと思っている。ギリシャ悲劇は大衆演劇だったにちがいない。第一、あの野球場のような大円形劇場に集まる人々を「大衆」と呼ばなくて何と呼べばいいのだ。

観衆は思い思いにくずした姿勢で（野外円形劇場の石のベンチでは、とても長時間正しい姿勢を保ってなどいられないから）、時には

お弁当やおやつを頬ばり（なにせ上演時間が長いから）、時には居眠りをしながら観ていたと思われる。それはちょうど少し前の歌舞伎か相撲見物のようなものだったのではないだろうか。

当然、演戲も派手でオーバーで、悪い言い方をすれば、大向うをねらった外連味^{けれんみ}たっぷりのものだったに違いない。何故なら、ものを食べたり居眠りをしたりしている観客の目を惹こうと思ったなら、繊細で内面的な演戲に凝ったりしてはいられないはずだからである。

となると想像されるのは歌舞伎の世界である。当節は歌舞伎も妙に芸術ぶった見方をする向きが多くなる一方で、分らない、肩が凝ると言う人もあるけれども、本来はあれほど大衆的でサービス精神に満ちたものはない。古典芸能などと言われて、古いものをひたすら守ろうとしながらも、科白の一部をちよつと変えていま流行のコミーシャルや最近評判の事件に触れたり、出演中の役者のくすぐり

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

やら眼の前の観客へのお世辞をつけ加えて、現在ただいまの享樂に對する追求はじつに徹底している。

観客と舞台との交流ということでは、野上豊一郎が「合唱歌の非戲曲的性質——能とギリシア劇との比較」(岩波書店『能の再生』に収録)の中で、ちよつと面白いことを言っている。この論文は、冒頭「能とギリシア古代劇と比較する場合に最も陥り易い誤謬は、どちらにも合唱歌があるので、それがどちらも同質的な重要性を持つかの如くきめてかかることである。それは単に外形の類似のみを見て、両者の内面的価値を見究めない認識の不確實さから来るもので、訂正されねばならぬ」といういかめしい文章で始まっている。

じつを言うと、まさにその点が、私が日本とヨーロッパの小説について考える際に重要なヒントになると思われる事柄なのであり、それなればこそこの小説論(これでも小説論のつもりなのである!)の中で、一見無関係な舞台芸術をこねくりまわしているわけで、従

って後に話が核心に迫るときには、このコロスと地謡の問題を再び取り上げることになると思う。が今のところはそれは脇へ置いておいて、ギリシア悲劇のコロスについての、ちよつと面白い話というのは戻るとしよう。

初期のアイスキュロスにおいては、コロスは殆ど第一役者の重要性を持っていたが、ソプホクレス(と、野上豊一郎は表記する)においては脇役ないしは忠告者となり、エウリピデスに至っては重要な発言は許されず、単なる見物人としてオルケストラの片隅にとどまるのみとなった。コロスの重要性は激減したが、しかし消滅はしなかった。面白いのはその理由である。

エウリピデスは合唱部を不必要と思ったなら、なぜそれを全部廃棄することにはしないで、なま殺しのやうな不徹底の態度

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

に出たのであらう。私をして言はしめれば、彼はもちろん廃棄することが出来たら廃棄したであらうが、少くとも此の程度の形式は保存して置かないと、当時のディオニュソス祭礼の競演にそれを提出することが望まれなかったのではあるまいか。それは前五世紀に於ける悲劇演出の事情を調べて見れば容易に理解されることで、一回の競演のために三人の悲劇詩人が選定されると、各詩人はその提出した四篇の作品（悲劇三篇、サテュロス劇一篇）に対して合唱部指揮者コレグと第一役者を一人づつ割当てられる。コレグスは富裕なアテナイ市民の中から選ばれる名誉職で、十五人の合唱部の物質的負担を引受けねばならなかった。技術上の実際の指揮は、次の世紀に入って専門的教師デグスカロスができるまでは、詩人自らが当ってゐた。さうしてこれ等の任命は執政官が国家の名に於て行ふものであったから、その統制の下に在った合唱部を、いくらエウリピデスといへども、それ

以上に無視することはできなかったに相違ない。

（『能の再生』 pp133-134）

こうした状況をもう少し具体的に読みとるならば、ギリシャ悲劇の上演に際して、人々の関心は専ら芸術的な面にばかり向けられていたわけではないと思われる。

「今年のコロスの長はどこそこの誰々さんだそうだ。知ってるだろう？ ***で有名な人だよ」

「それにお隣りのご主人がコロスでお出になるのですって」

「おや、それじゃあ是非とも早目に行つて前の席で見なくちやなるまいな」

樂屋に花束が届いたかどうかは知らないが、そのことが大いに市井の話題にならなかつたはずがない。劇が始まれば始まつたで、

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

「お隣りのご主人はコロスの中の人だいい」

「さあ、左側の三番目とか聞いたから、ちよつと背の高いあの人がやないかしら」

こうした観劇風景を想像していて、ふと思ひ当つたのが、歌舞伎で団十郎襲名披露などの際に上演される『助六』の河東節である。

歌舞伎十八番の『助六』は天保年間、つまり一八三〇年代に実在した気障なならず者、花川戸助六を稀代のダンディー像に仕立て上げたものだが、この芝居が興行で演じられるとき、助六の出端の河東節は、舞台奥下手寄りの御簾内に居並ぶ各界名士によって唄われるのが慣例である。少し前の十二世襲名のときにも、『助六』の舞台を放映したNHKは、その御簾内にライトを当てて、あれが書家の誰だれ、舞踊家の誰だれ、何とか会社社長と弥次馬的紹介をしていたが、そこに並んで唄うためのかなりの額に及ぶ経済的負担は一切それら旦那衆にかかる点でも、ギリシャ悲劇と同様である。

『助六』というのはいささか特殊な芝居のようで、ものの本によると、昔から助六が使う傘は吉原から、頭に締める紫の鉢巻は魚河岸から届けられ、それに対して役者の側から吉原の芸者には帯、幫間には紋付羽織を贈ったそうである。

いずれにしても、歌舞伎の場合は結びつきが専ら民間に求められているところが、市の執政官の介入するギリシア悲劇と違っている。

ついでながら、古代ギリシャで前四世紀になって出現した合唱部の技術指導のための「専門的の教師デダスカロス」というのは、実際にはどのようなものだったのだろう。まさか日本の常磐津や清元の師匠のようであったわけでもあるまいが（いや、そうかもしれない）、権力者の方から合唱部の歌や踊りを強制的に習わせようとするはずもなかろうから、市民の側にもギリシア悲劇に積極的に参加したり、これを実演したりしようとする意欲があったことがうかがえるように

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

思う。

観客ないしは大衆との関係ばかりでなく、作劇上のテクニクという点でも、ギリシャ悲劇と歌舞伎は基本的な発想が似ていると思うことがある。たとえば歌舞伎には、突然奥の襖がガラリと開いて、「今の話、残らず聞いた！」あるいは「心底見えた！」と、一段高い視点を示して、事態に決着をつけたり、話の転回を促したりすることがある。

ご存じ『白浪五人男』の浜松屋で弁天小僧の女装を見破る早瀬主水なる侍などもその一例だが、こういうときその第三の人物はたいてい階級的に上であるか、もしくは黒白をつける権限のある人間で、その登場によって観客は一挙に視界の開けるような思いを味わう。これこそギリシャ悲劇によくあるデウス・エクス・マキナ、筋の転回のために舞台上に突如介入する神でもあれば、実際に昇降機（メカネ）に乗って上方に登場する神でもあるところの「機械じかけの

神」以外の何物でもない。

もっともアリストテレスは、こうした外連^{けれん}には反対だったようで、「……〔戯曲に於ける葛藤の〕解決は、筋そのものから来なければならぬ。決して、かの「メディア」、並びに「イリアス」に於ける希臘軍の船出の物語のやうに、昇降機（メカネ）によつての解決であつてはならない。」（『詩学』第15章、松浦嘉一訳）と手厳しい。そんなふうだから「……叙事詩は、身振所作が伴ふことを要求しない所の教養ある聴衆に、トラゴーディアは教養のない聴衆に訴へると見做され」たりするのだと、いかにも苦々し気な口振りは、アリストテレスの悲劇に対するアムビヴァレントな思い入れを表現している面白い。この前後、『詩学』第二十六章あたりのアリストテレスは、「誇張した身振所作で、役をやり過ぎる」ことのないように戒め、「排斥すべきは、只、鄙陋なる人々の身振姿勢である」とする高尚

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

趣味において、むしろ『花伝書』の世阿弥と意気投合しそうである。

物まねの品々、筆に尽し難し。「……」およそ、何事をも、残さず、よく似せんが、本意なり。「……」上職の品々、花鳥風月の事態、いかにもいかにも細かに似すべし。田夫野人の事に至りては、さのみに細かに、賤しげなる態をば似すべからず。飯令、木樵・草刈・炭焼・汐汲などの、風情にもなるべき態をば、細かにも似すべきか。

しかしアリストテレスの好みはともかくとして、元来ギリシャ悲劇とは外連味なしには済まされないものだったのではないだろうか。外連。広辞苑によれば「②演劇演出用語。芸術的な深みはなく、専ら見た日だけで客を驚かせる演出。早替り・宙乗り・水芸などの類」とある。つまりは、『メディア』の大詰めで、ト書に「ところ

へ、メディア、竜に引かせた車に乗って上方に現われる。子供の死骸を腕に抱いている」（『ギリシャ悲劇全集Ⅲ』中村善也訳）とある、あれがまさに外連だ。『詩学』の訳註から学んだところでは、ギリシヤ古代劇場で使用した昇降機というのは、滑車がついた起重機で出来ていたのだそうだから、確かにあまり芸術的だとは思えない。

『メディア』といえば、ギリシャ悲劇の中でもとりわけ読者の隠微な願望をくすぐるようなところが濃厚で、私も嫌いではない。誤解をおそれず敢えて言うならば、母親として読むと尚のこと、切々と身を揉むように分かるような気がする。おそらく、どの母親の心にも子殺しの妄想——ないしは自分自身への恐怖——は潜んでいるものなのではあるまいか。母との結婚（オイデブース）、母親殺し（オレステース）、夫殺し（クリュタイムメーストラ）などの妄想が普遍的であるのと同じように。

そうしたことを考えさせてくれる点で、『メディアの子供殺し』（逸

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

身喜一郎「成城文芸」第109号」という論文は、私にはとても面白かった。筆者の意図は、最近専ら、あるいは単に、情念の劇というふうに解釈され勝ちなこのエウリピデスの劇について、古代ギリシャの英雄劇の伝統をふまえた上で、もう一度子供殺しの意味を考え、ギリシャ悲劇としての意味と価値を検証しようとしたもの、であるらしい。門外漢の私には分らないが、古典劇にこのようにきめの細かい心理的な探りを入れるというのはよくあることなのだろうか。

物語は、神々の血を引くメディアと結婚し、子どもまでもうけておきながら、その結婚をふみにじってコリントスの王女と再婚した夫イアソンに対して、メディアが二人の間に出来た（自分の！）子どもを殺すことで復讐するというもので、逸身論文の眼目は、「子供殺し」が伝統的英雄像の基本原則、つまりは「英雄的コード」とどこまで合致するか、あるいは抵触するか、という問題である。

筆者はメディアの不幸の元、犯行の根拠、そして大詰の竜の車に

乗っての勝ち誇った逃走までを「英雄的コード」を手がかりに分析しながら、母たるものの理不尽なエゴイズムをそれなりに受け入れ、メディアの動機に英雄的高潔さを打ち立てようとして果たせず、「子供殺しの邪悪さを前面に立てるなら、これは一種の恐怖劇になってしまう」と反発し、次いで「しかしここに至ると、英雄的コードそのもののうちに、索漠たるものが実は潜んでいるのではなからうか、と見えてくる」と疑い、だが最後には、「彼女（メディア）はついに「……」英雄の偉大さを持ちえない」、「『救い』が見出されない場合、英雄的コードから発する怒りは荒涼たるものとなるし、英雄そのものも墮落する」と慨嘆するのである。

この論文を読み終えた時、私は、はたして古典文学者である筆者がメディアを女として、母として、女神として、英雄として、どう受けとめる決断をしたのか、それが知りたいと思った。おそらくは

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

思考も感情も引き裂かれたまま、その永遠に閉じることのない亀裂を天空へ向けて開いたのではないだろうか。すべてギリシャ悲劇に打たれた者がそうなるように。そしてすべての男が女に対して幾分かそうであるように。

私自身は『メディア』という劇を読んだ時、これは『道成寺』だ！と思った。

『道成寺』と言えば、安珍清姫の民間伝説から能になり、歌舞伎になったもので、そのストーリーは『今昔物語』にもあるくらいだから、知らぬ人もあるまい。逃げた男を追って道成寺まで来た女が、男が鐘にかくれているのをそれと察し、白拍子を装って舞いながら鐘に近づき、遂にはおどろおどろしい本性を顕して蛇体となって鐘に巻きつき、中の男を焼き殺してしまふ。

この最後の部分は「鐘入り」と呼ばれる見所で、能では、女が低く下げられた鐘の中に吸い込まれるように——シテが飛び上るの

と鐘が床に着くのと、二つの気合が一致すると、そう見えるのだそうである——姿を消す。これが中入で、後ジテは鐘の中から鬼女の姿で現われ、荒れ狂うが、僧たちの法力を前にして退散となる。歌舞伎の場合は、鬼女が鐘の上に乗って、鉄杖を振りかざして終る型が多い。

能のワキの科白を借りるまでもなく、「なんぼう恐ろしき物語にて候ぞ」ではあるのだが、しかし『今昔物語』などによれば、この恐ろしい蛇は、思いの遂げられぬ切なさ、両の眼から血の涙を流して泣くのである。

主人公が最後に鬼の本性を顕すというのは能にも歌舞伎にもよくあることだが、こういう時の鬼とは他でもない、ある一念が凝り固まって超人間的レベルに高まった時の、精神剥き出しのさまを言うのではあるまいか。そしてそのような精神性を内包している人間の

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

ことを、ギリシャ悲劇では、人間と神との中間的存在としての「英雄」というのだと、私はずっと思ってきた。

「英雄」たちは人間レベルの小づくりな道義を踏みにじる。人間である観客の心に恐怖を与え、これを突き破る。そして中にたまっていたものを押し流してしまふ。見終った人はポカンとして、空けようになる。日常生活で積もり積もったもやもやなんか吹っ飛んで、すっきりする。これが、アリストテレスがトラゴーディアの定義で言っている、あの有名なカタルシスではないか。

トラゴーディアは然るべき大きさを持つてそれ自身全き、一つの莊重なる行動を模倣したものであり、快適な装飾を施された言葉に依つて描かれ、各種の装飾は、別別に、それぞれの場所に挿入される。さうしてそれは叙述体でなく、俳優がそこに描かれたものを実行する所の形式に描かれる。さうして、哀憐と

恐怖とを作與する出来事を含み、それを通して、かやうな情緒の其〔トラゴーディアの〕カタルシスを行ふ。

(松浦嘉一訳『詩学』第6章)

ここで再び『メディアの子供殺し』という逸身論文に話を戻し、その筆者にまことにもつて無責任な野馬的掛け声をかけるならば、何はともあれ『メディア』という劇は恐怖劇であつていいのだし、いわゆる「英雄的コード」にはもともと「索漠たるものが実は潜んで」いるのではないか。

とは言え、ギリシャ悲劇そのものも、またその解釈もさまざまあるようで、実を言えばアリストテレスもギリシャ悲劇の本然を正しく理解してはいなかったとする説もあるようだから、あまり狭い考えに頑なにしがみつくのは良いことではない。要は深い意味で面白ければいいのだが、この面白いということこそは、まことにもつて

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

多種多様で、しかも漠然としているから、どうしようもない。

ギリシャ悲劇というのは、何もそんなに厳か一方のものではない。大いに楽しみ、大いに発散し、そして多分に低俗なところも持っているなかったか、そういう意味で、わが日本にそれに対応するものを採すとすれば、歌舞伎ではないだろうか。それが私の言いたかったことである。

しかし、そのことを強調しようとするあまり、私はいささか誤ちを犯してしまったようだ。確かにギリシャ悲劇は歌舞伎と似ているし、そのところを見落としてはギリシャ悲劇を十全に受けとめることはできないと思うのだが、ギリシャ悲劇の中にある極めて本質的なものが歌舞伎には欠落している、そう感じるのもまた事実である。ではその欠けているものとは何だろうか。ひと言で言おうとするならば、あの悲劇のトレードマーク「宿命」。あるいは「永遠」と

いうような言い方をしているかもしれない何か。つまりは、一瞬にしてずーんと分るような気がするが、そして事実、それは比べようもなく確かな手応えではあるのだが、しかし決して分析などはできないしろものだ。しかも本当に優れた芸術はそれを体现することがあるが、芸術も修練も理論もないところにも、不意に出現したりもするのである。たとえば恋人の眼の中などに。

能が表現しようとしているのも、一にも二にも、そのような純粹無垢の「本質」であるように思われる。しかもそれを表現するため、演劇としては最も簡素で、最も集約された様式が、すでに完成されたものとしてある。そこには外連味のかけらもない。だから、本質に触れ得たときには、観客の心底も定まって、「永遠の一瞬」もしくは「一瞬の永遠」とでも言うべきものを体験した気がするが、その本質を取り逃がすと、ほとんど何の意味もない、ただの退屈に

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

なり下る。

その点でギリシャ悲劇はどうだったのだろうか。想像だけで言うならば、本当に良い悲劇を見た人は、激しく振り回され発散する一方で、胸にずっしり応える感動にも触れ、しかも丸一日というものの外気と陽光に曝された後だから、おそらくは精も根も尽き果てる思いだったに違いない。それこそ、瀉血と浣腸を同時に施して、体中の悪いものをすべて洗い流してしまったようなものだ。これがまぎれもないカタルシスである。というのも、もともとカタルシスというのは医学用語で、体内の毒素を排除するための治療のことであったそうだから。

ギリシャ悲劇は能と歌舞伎を合せたようなものである。あるいはギリシャ悲劇が持っている要素を日本という土壌で受けとめるとすると、能と歌舞伎という二つの受け皿を用意するほかないのではないだろうか。そしてそのことは、日本と西洋の文化のあり方、その

相違を、とても良く説明しているように思うのである。もう少し言うならば、西洋の文化を受け入れる時、たいていは二段構えの受け皿が考えられるのだけれども、それを無理してどちらか一方の皿だけで受けてしまうものだから、肝腎なものをこぼしてしまったり、歪めてしまったりすることが多い、そんなふうに思うのである。

小説について考えるなど言いながら、遠い古代ギリシャの演劇と日本の中世・近世の演劇についての雑談に手間どって、なかなか本題に入ることができないでいる。

広い意味での文芸ということでは一緒にあつかわれることもあるけれども、そもそも演劇と文学にはどれほどの共通性があるのだろうか。実行する人間、つまり文学者と役者の側から見る限りでは、これ程違うものはないようにも思われるのだが。

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

この点についてアリストテレスが『詩学』最終章で言っていることは面白い。のみならず、専ら文学にたずさわる者には、いささか羨望の念を抱かせずにはおかぬものである。

「……」トラゴーディアは、叙事詩が有する凡てのものを持つ（叙事詩の韻律さへ用ひられる）上に、決して瑣瑣たるものではない附加物を有してゐることである。即ち音楽（これは明白に戯曲の悦びを生み出す真の要素である）と場面とである。次に、それは、読むことに依つて、それが演出されるを見ると同様に生き生きと、まのあたりに彷彿させ得ることである。尚トラゴーディアはその模倣の目的を、叙事詩よりも短い時間で遂げ得る。これは非常に有利な点である。より多く凝集させた効果は、時が長く引き伸ばされて、稀薄になった効果よりも、より大なる悦びを与へるから。例へば、誰かが、ソフォクレス作「オイ

ディプス王」をとり、これを「イリアス」と同じだけの行数に広げたならば、その結果は、果してどんなものか、考へて見るがよい。

私はと言えば、一見無関係なものの中に共通性を見たり、同じ原則を認めたりするのが大好きで、それがために話が浅薄にも悪趣味にもなるのだと重々分かつてはいても、どうにもやめることができない。そういう訳で、ギリシャ悲劇の話をし、能の話をしている最中にも、私の脳裡にあったのは、専ら小説のイメージだった。西洋の（私の場合は主としてフランスの、だが）小説を自分なりに受けとめようとするとき、私の内にある日本の、しかも二段構えになった小説像が、揺すぶられたり引っばられたりしてスタンダールを、フローベールを、プルーストを持て余す。

物語の終わる時 II

— 日本の小説・フランスの小説 5 —

この次は、今回の話を一歩進めて、コロスと地謡の比較から、登場人物と私小説の「私」のことなどにも触れてみたいと思っている。

(初出一九八七年「ふらんす手帖」号)16