

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

物語の終わる時 III

佐々木涼子

古代ギリシヤのメデイアにしろ日本民話の清姫にしろ、なにせ女の妄執はおそろしい。同性の眼には気恥ずかしいほどである。男の主人公でかばかりの迫力をみせる者があるだろうか、と見回してみても、気のせいか執念深さに意気地がない。せいぜいが『嵐が丘』のヒースクリフで、あれは

何やらぞくぞくするほど凄みがあった、と改めて思い返してみれば、なんだ作者のエミリー・ブロンテはうら若い女性ではなかったか。

そういえば、あのハーレクイン・ロマンス。「イギリスの有名女流作家によって書かれ、オランダ、ドイツ、フランスはじめ一五カ国語に訳されて、年間一億二千万冊以上が世界じゅうの女性に読まれています」と宣伝文にあるシリーズも、登場する主役男性がいずれもひどく執念深かったという覚えがある。

じつを言うとこのハーレクイン・ロマンス、私はある種の大衆小説の基本構造が見えるかもしれないという純粋に知的な好奇心に促されて、かなりの冊数買い込んでみたものの、ついに二冊半しか読むことができなかった。まるでクッキーを食べすぎた時のような心持ちで本を投げ出しながら、これはつまり、決して美人ではないのに魅力的で、シンブルなクリーム色のセーターを着ていても男の眼を惹き、朝から軽くケーキとレモン・

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

ティーなど食しているのにほっそり痩せて健康で、ものすごく自分勝手なのに、蛇のように執念深くて猛々しい男になぜか訳もなく熱愛されるといふ話だな、と思つたものだ。要するに、そのあたりに作家である女性と読者である女性の内心の願望が潜んでいるということなのだろう。

ちなみに「スカーレット・オハラは美人ではなかったが」というのが『風と共に去りぬ』の冒頭第一句だが、しかし映画化されたとき主演を演じたのは世紀の美人女優ヴィヴィアン・リーだった。

物語というものはいつも人の心の奥深く潜む願望の現れで、その願望というものが、どうしたわけか、必ずしも自認できるようなものとは限っていない。それどころか、えてして他人に気づかれたくないものであったりするから、その肉体化であるところのヒーロー、ヒロインのありようは、良いの悪いのと単純に言い切れるものではないのである。要するに、おぞましきメディアも清姫も、あれはあれで人の心が望んだもの、それもおそらくは男の心が望んだものではあるまいか。女は怖い、と男は言つてみたいのである。だから物語を書き、物語を読むのである。なぜなら、つく

づくとそのように言つてみることでできるような機会など日常の生活には何も無いからである。何も無い日常のなかで、人はしかし心に鬼を棲まわせて生きている。

さて、女の妄執に眼を奪われて、ギリシャⅡフランスの文学と日本の文学との基本的な相違という論点から話がそれってしまった。問題は女の執念がいかにおぞましいか、などということではいささかも無かったので、そんなものは、言つてみれば生身の生地だから、文化の質とは関係なく、人の生きている所ならそれこそ地の果てにでもあることかもしれない。が、これを「文学」という理念や技術で操作し、戯曲や小説という「作品」にするとなると、その仕上りはまったく趣きを異にする。

たとえば『メディア』において、幕切れは次のようだ。夫イアソンの裏切りに対する復讐として二人のあいだに生れた子供を殺したメディアは、彼にむかつて「わたくしとのちぎりの果てが骨身に沁みようというものです」と言い放つ。

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

イアソン 柔かい子供の膚を、お願いだ、撫でさせてくれ。
メディア なりません。頼んでも無駄——。

〔メディアの乗った竜車、だんだん遠ざかってゆく〕

イアソン ゼウスさま、お聞き下さい、このようにしりぞけられて、

忌わしい子殺しの牝豹から、

何という目に会いますことか。

たとえ子は奪われたとて、

できる限りは、薄命を、泣いてやりたい。

神々も、いざ見そなわせ、子殺しのこの女めは、

遺骸を葬ることも、手で触れることさえも、

わたくしにさせませぬ。

この者の手にかかり、不潤にも死ぬくらいなら、



初めから生れ出ぬほうがよかった、気の毒な、ああ、子供らよ。

〔イアソン、そう言って、地に泣き伏す〕

コロス 「オルケストラを去ってゆきながら」

もろもろの司の司よ

オリュンポスなるゼウスの神は。

神々は、思わぬごとく、事々を成したもう。

思われしことは成らずして、

神明は、思われぬこと遂げたもう。

今もまた、そのようになりしかな。

(中村善也訳)

牝豹は竜車に乗って飛び去り、不幸と絶望は大きく口をあけたまま収拾のすべもない。なぜこうならねばならなかったのか、その道理すら人々に

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

は掴めないのである。

それに対して、能の『道成寺』の終り方はまったく異なる。白拍子を装って恨みの鐘に飛びつき、これをひきずり降ろして中に身を隠した清姫の怨霊は、やがてワキの道成寺の住僧の祈りに誘い出されるように、そこから本性を顕わして出てくる。『道成寺』の後ジテは般若の面をつけ、蛇体を表わす銀ウロコ模様装束で荒れ狂う。眼に見るかぎりでは、殺害の場面が舞台裏からの音声でしか演じられない『メディア』よりもなおすさまじい舞台なのだが、しかし、その言わんとするところはちがっている。少くとも、表面的なテクストの意味はちがう。

地謡 すはすは動くぞ 祈れただ すはすは動くぞ 祈れただ

引けや手ん手に千手の陀羅尼 不動の慈救の偈 明王の火炎の
黒煙を立ててぞ祈りける 祈り祈られ撞かねどこの鐘響き出で
引かねどこの鐘躍るとぞ見えし 程なく鐘楼に引き上げたり

あり見よ蛇体は現れたり 〈祈り〉

(…) 哀感じきんの砌なれば いづくに大蛇のあるべきぞと

祈り祈られかつばと転ぶが また起き上ってたちまちに

鐘に向って吐く息は 猛火となってその身を焼く

日高の川波深淵みからに飛んでぞ 入りにける

死んでも死にきれぬ妄執を仏教の法力で鎮めるとというのが表向きの主張なのだが、しかし般若の面をつけた鬼女が荒れ狂い、橋掛まで退いて弱よわしげに荒い息をついているかとみるや、また勢いを盛り返して舞台に戻ってくるさまは、近代的な照明設備の整った能楽堂で見てさえ恐ろしいのだから、揺れるともしびの影でこれを見た室町時代の人はどれほど怖かったことだろう。アリストテレスや後世の古典学者が何と言おうと、古代ギ

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

リシャの悲壯劇が今でいうところのオカルトやヴァイオレンスの要素を多分に持っていた、それと同じで、かつての能楽もまた、観衆の幼稚で原始的な本能に訴えるものであったにちがいないのである。私自身のことも時代の記憶を探れば、よく似たものとして映画の『ゴジラ』が思い浮かぶ。

だが、そのような修羅も最後の一句で見事に収まりがつく。

地謡 望み足りぬと験者たちは わが本坊にぞ帰りける

わが本坊にぞ帰りける

観劇の印象から言えば、この一句こそは重要である。寂として音の絶えた舞台をゆっくりと役者が去り、地謡が去り、離子が去ってゆくを見守るあいだ、この一句が『道成寺』全体を支えているといっても言いすぎでない。

思いどおりになったと満足して、うちに帰った。すべては平穏無事な日常に戻ったということである。ひととき現実にひらいた裂け目は、また元のように閉じて、いま見たことは夢であったか幻であったか。その境地がつまりは夢幻能といわれるものの神髄なのであろう。

能は大別すると現在能と夢幻能のふたつに分れる。現在能というのは、現実世界の出来事を、生きている人物が、現実の時間の流れにしたがって演ずるもので、そう言うとなんだかわかりづらいが、要するに一番単純に考えたときの演劇である。

これに対して夢幻能は、霊的存在を主人公として過去を回想する形をとる。『道成寺』はほぼ夢幻能に準じるといふ意味で準夢幻能と分類されるようだが、『能狂言事典』（平凡社）によれば、典型的夢幻能とは、

① 超現実的存在の主人公（シテが神、男女の霊、鬼畜の霊、物の霊

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

など)が、名所を訪れた旅人(ワキの僧侶や勅使など)に、その地
にまつわる物語や身の上を語るといふ筋立てをもつ。

② 前後二場に分かれ、同一人物が前場は現実の人間の姿(化身)で、
後場はありし日の姿や霊の姿(本体)で登場する。

③ 脚本は、ワキ登場—シテ登場—ワキ・シテ応対—シテの物語—
シテの中入、の五段構成を前場にとり、後場もこれに準じる。構成
の頂点は、前場のシテの物語と後場の仕事(過去の仕方話的再現や
舞事)である。

④ シテの演技が中心になるように作られている(主役独演主義、シ
テ中心主義と称する)。つまり、ワキはシテの対立者ではなく、シ
テの演技を引き出すのがおもな役割である。(夢幻能)の名称は、
全体がワキの見た夢や幻想だと考えられる(曲中に夢であると明示
する場合もすくなくない)ことから付けられた。

はじめにワキとして登場する旅人とは、つまり無名の人ということであ

ろう。物語の内容によって僧であったり勅使であったりするにしても、い
ずれ自らの本拠地を離れ、知るべとてない場所をさまよう者であることに
変わりはない。その旅人が里の人と出会う。見知らぬ土地で出会った、こ
れまた無名の人、ただの人である。その人が、じつは大いなる悲劇を生き
た過去の人物の亡霊であるということをはのめかして、いったん姿を消す
のだが、しかしこれは具体的にはどうかと云えば、無名の人の旅
のつれづれに経験する想像力の異常昂進に他ならない。誰にでも身に覚え
があるうと思われれることで、旅とまではいわない、ちよつとした散歩ひと
つにもそんな思いをするのは珍しいことではない。ありふれた景物、たい
して変わりばえのしない人の姿にも、感受性の鋭くなっている心は結晶作
用を起こして物語を作る。夢幻能の後場はそうにして旅人が思い描い
た物語だと考えていい。

だが物語といってもストーリーが時間的に展開していくようなものでは
ない。誰もが知っているような歴史的事実、あるいは前場で前ジテが語っ

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

た簡単なエピソード（これを前ジテの物語という）をふまえて、その状況において中心人物が味わった言うにいわれぬ思い、死んでも死にきれぬ思い、心の修羅を再現する（これを後ジテの仕事という）。それだけだ。やがてシテは姿を消す。夢か幻のように、であるが、実のところ、これはワキの見た夢まぼろしそのものではないか。あとには旅人が残される。なんの変哲もない風景、だが妙に想像力を刺激する風景のなかで、いままでも心のなかにありながら外に出す機会のなかった精神エネルギーに立ち会い、自らも放出し尽くして。その意味で、趣きはいささか異なるにしても、ギリシヤ悲劇のカタルシスとそれは本質的に同じものである。

殊ないしは散歩といった、日常的必然の連鎖をはずした時空に発生する物語性の泡ということでは、『失われた時を求めて』の「コンブレ」に出てくる散歩途上の想像もまた、その一種と言えるだろう。ヴィヴォンヌ川の流れの際に小さな別荘がある。その窓際に、土地の人とは思われぬ女の姿があった。それを見ただけで「私」は、恋にやぶれた女が、不実な男の忘れえぬ面影を抱いて、生きながらの身を葬るように見知らぬ郷へ流れて

きたのであろうと考えるのである。

そして、『失われた時』のただなかに「スワンの恋」という中編小説がすっぽり嵌め込まれているさまは、あたかも夢幻能の後場における後ジテの「仕事」のようだとと言えるのではあるまいか。

「スワンの恋」の直前に置かれて「コンブレ」を締めくくる次の文章は、旅先でのあてどない想念をいったん終了させ（中入）、深夜に目覚めて見知らぬ時空に宙吊りになった無名の意識——ここにも旅の暗示があることは、遠くに聞こえる汽車の汽笛や、「まもなく真夜中。どうしても旅行に出なくてはならなかった病人が、知らないホテルに泊まることになって発作で目を覚ます時間である」という文章からも明らかだ——つまりはこの大長編の冒頭に描かれた精神のありように結着をつけるものでもある。

こんなふうにして私はしばしば朝になるまでコンブレの時代のこ

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

と、眠れない悲しい宵や、一杯のお茶の味——コンブレで言う
《香り》——から最近になってイメージを思い出した多くの日々、
そして、私がこの町を去って長い年月が過ぎた後になってから、私が
まだ生れる前にスワンがした恋愛のことを、時として数世紀も前に死
んだ人の人生を一番親しい友達のそれよりもっと細くまと知ること
がある、そんな正確さで、知ったことなどを思いめぐらしていた。

『失われた時を求めて』という作品が、それまでのフランス小説と比べ
てきわめて特異な性格を持つものであること、日本というまったく異質の
土壌で予想外の共感を得たこと、その後のフランス小説に与えた影響など
について、ここで論じてみることもできるかもしれない。しかし、それは
またの機会にゆずることにして、いまは夢幻能の内的構造に話をもどすこ
とにしよう。

前ジテと後ジテは同一人物の現世と前世である。あるいは内面と外面と

言ってもいい。同じ一人の人間のなかに、たおやかな小面こおもてのうら若き女
の性もあれば、般若そのままの修羅もある。そのふたつを前後のシテは演
じわける。だがまた、このうらはらの構図は、シテとワキについても言え
るのではないだろうか。ワキが演ずる遊行の僧はもともと無名の人である
ところへもってきて、いまは知るべとてない異郷をさまよう身であるから、
個性というものをまったく持たない。そのうえ出家して、理論的にはこの
世のほだしをすべて捨てたはずの身。その眼、その心は、人間一般という
以上の色合いを何ら帯びてはいない、いわば無色透明なスクリーンである。
一方シテは、その墓所が名所になるほどのエピソードを残した歴史的な
有名人か、または世に類いのない経験をしたがために死んでなお思いの断
ち切れない人、つまりは個性と自我の濃縮エッセンスとも言うべき超人だ。
そのような異常な人間像がどうして眼の前に出現したのかといえれば、没個
性の人間の心が、たまたま一種の真空状態——非日常的でもあれば、き
わめて日常的でもあるようなそれ——に陥ったときに、その真空に吸い

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

だされるようにして現れた。まるで夢か幻のように。だが夢というものは、もっぱらこれを見る主体に問題があるので、見られる側には責任がない。前ジテと後ジテは時として数世紀をへだてて存在するものでありながら、併せてひとつの人格であり、その上で、シテとワキもまた融合してはじめてひとつの広大な精神となる。

そのようななかで、おそらく最も興味深いのは地謡の立場と性格である。ギリシャ悲劇のコロスとちがって、地謡には役柄というものが無い。里の衆ですらない。また、舞うことはおろか座を立つこともない。始めから終りまで座ったまま何を謡うかといえば、どの人物にも属さない言葉、小説でいえば地の文にあたるものと、シテなりワキなり他の人物がいった言葉に続けて、あたかもエコーのように、これを反復ないしは敷衍する。時によつては、あきらかにシテの言葉なのに、当のシテは頭の一句を謡ったのみで後を地謡に譲り、自らは口をつぐんで舞いはじめることがある。言いたいことが無くなったからではなく、万感胸にせまって言葉にならないという、それは一種の忘我^{トランス}状態であるように、観客は感じる。

一句を口にしただけで後は言葉を他に譲って動作のみの演技に入るのは、日本の古典芸能によく見られることだが、そのことと日本の文学固有の文章美学とを考え合せると、日本の文化というのは感興の極みにおいて沈黙に向かう傾向があるような気もしないではない。それに比べてフランス文化は…、などと言ってみたくもなるが、しかし言われるまでもなく、大雑把な比較とそれにもとづく感想が無意味であることは、よくよく承知している。

そこで地謡に話をもどせば、そのように立場が明確でない集団的な歌唱は、能という演劇において、たとえば伴奏か背景のように無性格で副次的なものと考えたくもなるが、私にはどうもそうとは思えない。能の地謡は、ギリシャ悲劇のコロスともバッハのカンカータの合唱部分ともちがった、きわめて重要な役割を担っている。言いかえると、劇全体の基調あるいはバックボーンを表現しているのではないだろうか。そしてそのように、一番肝腎な部分が没個性的な集団によって表現されるということ自体が、実

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

は能ばかりでなく、それを包んでいる芸術文化、ひいては社会までもの本質を鋭く指し示しているのではないかと思うのである。

シテやワキという独立した人格があり、そのあいだに人間対人間の対応なり葛藤なりがあつて、それを際立たせるためやストーリーの繋ぎとして、能の地謡は存在するのではない。そうではなくて、まず初めに輪郭の定かでない没個性的な精神として地謡があつて、そこからワキやシテが茫漠と出現するのである。あたかも水泡みなわの凝るように、あるいは流れる雲が形を成すように。

そのことを最もよく示しているのは、他でもないテキストである。たとえば『道成寺』では、シテがひとりで謡う言葉も、厳密に言えばシテの演じている人物の言うべきものでないことがある。前ジテの白拍子が鐘の供養にと舞を奉納する際に、

シテ 嬉しやさらば舞はんとて

あれにまします宮人の 烏帽子をしばし仮に着て
既に拍子を進めけり

この言葉のなかで、いわゆる直接話法で括弧に入るのは「嬉しやさらば舞はん」のみ。あとは白拍子の様子を描写する地の文と考えるべきではないだろうか。ほぼ直接話法そのままと思われる場合でも、「……と言った」というときの「と」は、かならず当の本人が言う。もっともこれには言語のリズムないしは文法という要因もあつて、日本語では俗にでにをはといわれる格助詞が句の末尾につき、その直後に息をつくことになっているのは、短歌や俳句の区切り方を見てもわかる通りである。しかし、たとえそうだとしても、独立した人物にその人に見る言葉を語らせようとするなら、つまりギリシャ悲劇以来の演劇におけるような科白を言わせるつもりなら、そもそも劇を書く段階でまったくちがった発想をするべきだっ

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

たであろう。

そればかりではない。まことに非論理的に思われるのは、時に人物が自分自身を固有名詞で名指しして三人称扱いをすることである。たとえば『景清』という『平家物語』の悪七兵衛景清を主人公とする能は、現在能に分類されるものながら、落ちぶれた現在に過去の勇壮な回想が重なり合う点で夢幻能に通ずるといわれているが、その回想場面でシテはもっぱら自身を景清、景清と呼んでその活躍を物語る。

シテ 景清これをみて 景清これをみて

ものものしやと夕日影に打ち物ひらめかいて

斬ってかかればこらへずして

刃向ひたる兵つはものは 四方へぱつとぞ逃げにける

シテという主人公が、あるいはワキという傍観者ないしは批判者が、独立した人格として存在しているわけではない。それらをすべて包みこみ支えている地謡があつて、そこからあたかも湧きいでたもののように、人物たちを見るべきなのではないだろうか。地謡から発する単一な流れとして、能というものは感じとられるべきなのではないだろうか。

地謡には人の顔はない。人影の絶えた風景のように、ただ茫漠としてそこにある。人影はないがそれでいて、そこには人としての我執の極みが生陽炎のように揺らめいている。

* * *

主人公の内部に幾層もの時間を畳み込み、中心人物と脇役とがひとつの主観によって結ばれた共犯関係にあつて、しかも周囲の風景に溶け込むほどにも輪郭のぼけたものでありながら消すに消せない我執を映し出す、と

物語の終わる時 III

— 日本の小説・フランスの小説 6 —

なれば、いわゆる「私小説」が思い浮かぶ。すべてが単一で平面的な言葉の流れに支えられているところも同じではないか。

その一方で、夢幻能のことを考え続けながらも私の脳裏を去ることがなかったのは『失われた時を求めて』という小説のイメージだった。特に印象的に思われたのが前ジテの前世としての後ジテのありようで、それというのも、かつて私自身が「私」の前世としてのスワンということ発想の手がかりとして、この大長編について考え始めたからでもある。

ギリシャ悲劇といい能といい、はたまブルーストといい「私小説」といっても、完成された芸術作品として存在するものは、それこそ独立した人格だ。他との類似を語ることは可能であっても、いっかな出来合いの額縁にびたりと収まるような生やさしい代物ではない。それでも、ああかこうかと果てしない思惑を誘ってやまない、それこそは芸術の力だと言うべきなのだろうか。

(初出 一九八八年「ふらんす手帖」17号)