

《概要》

真実から三番目に遠く離れて
 ホスピタリティ
 —「源氏能」に見る、「歓待」の作法としての
 「名指し」と「名告り」—

深 沢 徹

『源氏物語』を題材に、その作中人物を主人公（シテ）として登場させる「能」の作品は数多く作られ、いま現在においても、しばしば上演される。しかし『源氏物語』は、ジャンルとしては「作り物語」に属し、書かれた当初から「狂言綺語の戯れ」として、フィクションの扱いであった。源平争乱の史実を踏まえて書かれた『平家物語』や、歴史上実在した在原業平がモデルの『伊勢物語』とは、その点が大きく違っている。

フィクションでしかない『源氏物語』の作中人物を、これまたフィクションでしかない「能」の舞台に登場させるとはどういうことなのか。フィクションにフィクションを重ねるその営みは、プラトンのいう「真実から三番目に遠く離れた」まがいもののウソの世界でしかない。その二重化、三重化されたウソの世界に、リアリティーを付与するために、「能」の演目においては「固有名」が重視され、その「名指し」と「名告り」が、作劇の上で重要な役割を果たしているのではないか。

以上の想定の下、「固有名」に関連した、ジャック・デリダや柄谷行人、ソール・クリプキやヴィトゲンシュタインなどの所説を踏まえつつ、最終的にはアリストテレスの『詩学』に見える「ミメーシス」との結び付けを試みる。

真実から三番目に遠く離れて —「源氏能」に見る、「歓待」の作法としての 「名指し」と「名告り」—

深 洱 徹

歓待はその純粹な可能性における固有名の呼びかけないしは呼び戻しを前提する（それはお前のものだ、「来たれ」「入れ」「ウイ（oui）」と語るお前自身のものだ）と同時に、この同じ固有名の抹消をも前提とします（「来たれ」「ウイ」「入れ」「おまえが誰であろうと、お前の名前、言語、性、種が何であろうと、人間であろうと動物であろうと、神であろうと…」）。

ジャック・デリダ『歓待について』¹⁾

I. 問題の所在—「ウソ」に「ウソ」を重ねたまがいもの？

駐日フランス大使として来日し、日本の伝統芸能に深い理解を示したポール・クローデルは、「劇、それは何事かの到来であり、能、それは何者かの到来である」との警句を残した²⁾。ドラマ性を重視する西洋演劇においては、必ずや「何事か」の事件が起きる³⁾。しかしながら、これといっ

1) ジャック・デリダ『歓待について』（廣瀬浩司訳、産業図書、1999）P139。なお守中高明『ジャック・デリダと精神分析』（岩波書店、2016）に、「歓待」をめぐるデリダの思想の分析が見られる。

2) ポール・クローデル『朝日の中の黒い鳥』（講談社学術文庫、1988）所収の「能」と題された文章の冒頭の一節。

3) 河竹登志夫『演劇概論』（東京大学出版会、1978）によれば、「ドラマ」とは、神々の末裔としての英雄たちの「悲劇」と、庶民劇としての「喜劇」とに区分けられて演じられてきた今までの演劇を一つのジャンルに統合し、近代的な市民劇として再生させようと意図したドニ・ディドロによる概念で、「行動する」という意味のギリシャ語の動詞「ドーラーン」をその語源とする。

た事件はなにも起らない。ただ得体の知れない「何者か」が立ちあらわれ(それをしも事件というのなら、能においても事件は確かに起きているのだが)、おのれの体験したことがらを、みずから「語る」。

得体の知れぬ「何者か」として立ちあらわれたシテ（為手）に対し、当然のこととして、ワキ（脇）は「おまえはだれか」と問いかける。ワキ（脇）のその求めに応じて、やがてシテはみずからの「素性（=固有名）」を明かし、「後場」においてその本性をあらわした上で、おのれの身に起こったことがらを、繰り返し語ってみせる。繰り返し「語り」ながらも、シテのその「語り」は、舞台の上での、その都度の一回性として立ちあらわれる。

芸術作品に付隨するアウラの一回性について、ヴァルター・ベンヤミンは『複製藝術時代の藝術作品』の中で次のように言っていた⁴⁾。

最高の完成度をもつ複製の場合でも、そこには〈ひとつ〉だけ脱け落ちているものがある。藝術作品は、それが存在する場所に、一回限り存在するものなのだけれども、この特性、いま、ここに在るという特性が、複製には欠けているのだ。(傍点引用者)

ベンヤミンのいう「複製」とは、写真や映画のことなのだが、同じ演目が繰り返し演じられる演劇もまた「複製」のうちに数えるとしたら、その都度の一回性とは無縁の営みとなってしまうのだろうか。そうではなく、「いま、ここ」にあるという意味で、その都度の一回性にこそ演劇の特性があるとしたら、そしてそれがベンヤミンのいう「アウラ」の源泉なのだとしたら、そのような第三の道はどのようにして立ちあらわれてくるのであろうか。

4) 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の藝術作品」精読』（岩波現代文庫、2000）P 139。

以上のような問題意識のもと、本稿では『源氏物語』に取材し、それを「本説」⁵⁾とした能の演目をとり挙げる。源氏物語関連の主な現行曲（以下これを「源氏能」と総称する）は九つほどを数え、現在能のかたちをとる『葵上』と『住吉詣』の二曲を例外として、ほかはすべて「過去」と「現在」、「この世」と「あの世」の二つの世界を行き来し交錯させる複式夢幻能である。

そもそも『源氏物語』はフィクションであるから、得体の知れない「何者か」として立ちあらわれたシテには、史実の裏付けがない。別の言い方をすれば、シニフィアン（名=固有名）のみあって、それに対応するレフアラン（言語外的な指示対象=実体）が欠けている。ならばそもそも、その「名」を問うべきではないのかもしれない。得体の知れぬ「何者か」として立ちあらわれたそれは、実質的な指示対象を持たぬがゆえ、本来的に名づけえぬものとしてあるのだから。

唯一の例外は『源氏供養』の演目で、歴史上実在したであろう作者紫式部の亡靈がシテとして登場してくる。ただしそこで語られるのは、「狂言綺語の戯れ」としてのフィクションのことば、すなわち現実世界に指示対象を持たぬ浮遊するシニフィアンとしての『源氏物語』のテキストそれ自体へと差し向けられた、多分に自己言及的な対話問答なのである。

当時の人々は『源氏物語』に書かれた出来事を「史実」ととりちがえていたわけではない。『伊勢物語』や『平家物語』とは、あつかいがちがうのだ。そのことに充分自覺的であったからこそ、『源氏供養』のような演目も、あわせ必要とされてくる。『平家』を語った琵琶法師や、『太平記』語りの講釈師を登場させる演目があることを、ついぞ知らない。

作者紫式部をシテとして登場させる『源氏供養』は、ほかの「源氏能」

5) 権威ある漢籍文献を当時は「本文」とか「本説」と呼んでいた。そこから演目の典拠となったテキストをも「本説」と呼ぶようになった。

かなめの要の位置にあって、それを「入れ子」に包み込み、それら「源氏能」の、レファラン（言語外的な指示対象＝実体）を欠いた浮遊するシニフィアンを下支えし、根拠づける働きをしている。このことは、『源氏供養』がいつごろ成立したかとは関係ない。ほかの「源氏能」との構造的関係性として、その先行が言えるということなのである。

これを批判的にとらえ返せば、舞台の上で演じられる「源氏能」のバーチャルな虚構世界は、『源氏供養』を共通の基盤に据えて、二重に、いや三重に底上げされることで、かろうじてその成立の根拠を得ていることになる。プラトンにいわせれば、それこそ「真実から三番目に遠く離れた」、^{まがい}もののウソの世界でしかない。『源氏物語』を「本説」とするその題材にしてからが、レファランとしての史実の裏づけを欠いた「狂言綺語の戯れ」でしかなく、それに輪をかけるようにして、舞台の上で、さらにそれを「模倣・模写」してみせる演能の営み（後に述べるように、アリストテレスはこれを、「ミメーシス」の語で呼んで再評価しようとしたのだが）こそ、まさしくウソにウソを積み重ねた、でたらめの世界でしかないのだから。

屋上に屋を架すようにしてウソにウソを重ねる「源氏能」の、この二重化された「模倣・模写」という行為の繰り返しが、にもかかわらずその都度の一回性を保障されるとしたら、それはどのようにして可能なのか。

それを可能ならしめているのが、ワキの「名指し」とシテの「名告り」のせめぎあいの中から立ちあらわれてくるシテの「名」、すなわち対象を直接指し示す固有名の特異な働きなのではあるまいか。

II. 「歓待」の作法としての固有名への呼びかけ

固有名について、柄谷行人に興味深い発言がある⁶⁾。

固有名は言語の一部であり、言語の内部にある。しかし、それは言語にとって外部的である。あとでのべるよう、固有名は外国語のみならず自国語においても翻訳されない。つまり、それは一つの差異体系（ラング）のなかに吸收されないのである。その意味で、固有名は言語のなかでの外部性としてある。

言語における固有名の外部性は、言語がある閉じられた規則体系（共同体）に還元しえないこと、すなわち言語の「社会性」を意味する。

ソシュール以来知られるように、言語における指示記号は、ほかの指示記号との相互の関係性によりその個々の意味内容を規定される。つまりは〈差異〉の体系としてある。その〈差異〉の体系から逃れ出て、つまりはシニフィエ（意味内容）をスキップして、レファラン（言語外的な指示対象＝実体）を直接的に指示そうとするところに、浮遊するシニフィアンとしての固有名の「外部的」な特性があらわれる。ソシュールのいうシニフィアンの連鎖を、水平的なヨコの関係ととらえるならば、それを突き破る垂直的なタテの関係として固有名はある。互いに補完関係にある「一般（普遍）」と「特殊（個別）」の対概念には回収されない、「集合」とそれを構成する「部分」にも、「内包」に対する「外延」としての論理的包摂関係にも回収されない、シニフィアンの連鎖によるそうした二項対立の対概念から逃れ出て、その外部をめがけてくくり取られた「留めボタン」のような、あるいはそれら外部の領域を積極的に迎え入れ、無条件に「歓待」すべく穿たれた〈窓〉ともいうべきちようつがいのはたきを固有名がはたす。そのはたらきを、柄谷は、閉じた「共同体」に対し、開かれた「社会性」としてとらえる。

6) 柄谷行人『探求Ⅱ』（講談社学術文庫、1994）第一部「固有名をめぐって」P 46。

こう見えてくると、作者紫式部をシテとして登場させる『源氏供養』は、二重三重に屈折した、アイロニカルな演目だといえる。空疎なことばをもてあそぶ「狂言綺語の戯れ」に再帰的にまなざしを返しつつも、最終的にはそれを全面的に肯定し、賞揚してみせる。つまりは何もない空疎な舞台の上で浮遊することばのあれこれを、「紫式部」の固有名を通して「ピン留め」し、それをちょうつがいにして、史実としての裏づけを欠いた『源氏物語』のフィクショナルなことばのあれこれを積極的に迎え入れ、「歓待」してみせる。これを要するに、バーチャルな虚構空間を舞台の上につぎつぎと繰り出す演能の営みそれ自体の、これはアリバイ証明ともなっており、その営みへと向けられた文字通りの自己言及的な演目ともなっているということだ。

ここでひとつ気をつけなければならない。固有名はシニフィエ（意味内容）をスキップして、直接にレファラン（言語外的な指示対象＝実体）を指示示そうとするのだが、デリダの所説に依拠しつつ坂部恵も強調するように、実体としてのレファラン（言語外的な指示対象）があらかじめあり、それをあとから固有名が指示示すのではないということだ⁷⁾。固有名によって「名指し」されるのは、「類、クラス、一般」との対比の中で、その対概念として「特殊、個別」に位置づけられたり、「集合」とそれを構成する「部分」の関係へと回収されたりすることの決してない、他のなにものにも代えがたい「個物」の単独性、すなわちシニフィエ（意味内容）の不在、もしくはその欠損なのである。

名付けられた当初は、固有名に「意味」はない。対象を指示示す、その

7) 『坂部恵集3』（岩波書店、2007）所収の「固有名と仮面のあいだ、または固有なるものの神話—仮面の論理と倫理に向けて2—」で坂部は、「問われるべきは、固有名詞と指示代名詞の背景にある（たとえば夢のなかでも指示は可能であるはずなのに）指示代名詞によって名ざされるもの即〈実在〉であるそのもう一つの短絡でもあるのだ」（P115）と述べている。その発言にみえる「夢のなか」を「フィクションのなか」と読み替えれば「源氏能」にも適用可能となろう。

「機能」だけがある。

かくして柄谷は次のようにいいう。「われわれはあるもの（個体）の「顔」、すなわちその単独性を意識するとき、それを固有名で呼ぶ」⁸⁾、と。だからこそ、そのはたらきを逆手にとて、「名指し」や「名告り」への執拗なまでのこだわりが、「歓待」の作法として、演能の場において方法化されてくるとはいえない。

III. 「源氏能」の諸相

ここであらかじめ「源氏能」の主な演目をひとわたり見ておくとしよう。煩雑と思われる向きは、この節をとばして次の「IV. 〈他者〉の先行、あるいは対面的な〈場〉の「二人称」」の節へと進んでもらってかまわない。それでも本稿の意図するところは、充分理解されるはずである。

「源氏能」において注目すべきは、シテの「中入り」に前後してなされるワキの「名指し」と、それに対するシテの「名告り」とのせめぎ合いである。「名」を問いただすワキと、「名」をひたすら隠そうとするシテとの、固有名をめぐる攻防戦が、多くの演目と共に通して見てとれる。いま仮にこれを、不在の〈他者〉を無条件に迎え入れる「歓待」の作法と呼ぶとして、どうやらそれが、世阿弥によって形式化された複式夢幻能を特徴づける、基本的なパターンのようだ。

「前場」ではまず、ワキの「名指し」により、ところの名（＝地名）が特定され、能の舞台の上にその場が現出する（もちろんワキのセリフを通して、バーチャルなかたちで）。その場所を訪れたワキの前に、素性の知れぬ「何者か」（前シテ）があらわれ、当地にまつわる昔物語を語って聞かせる。その「語り」は、当初は傍観者の立場から、自分とは直接かかわ

8) 注1 柄谷前掲書P 48。

「源氏能」一覧

| No. | 演目 | 場所 | ワキ | 前シテ | アイ | 後シテ | 典拠 | 備考 |
|-----|----------|--------------|----------------|------------|--------------|---------------|---------------------|----------------------------|
| ① | 夕顔 | 五条辺 | 旅僧 | 都の女 (面) | 所の男 | 夕顔の靈 (面) | 「夕顔」卷 | 三番・夢幻能 (世阿弥作) |
| ② | 半蔀 | 紫野／ 五条 | 雲林院僧 | 里の女 (面) | 北山の者 | 夕顔の靈 (面) | 「夕顔」卷 | 三番・夢幻能 (内藤河内守作) |
| ③ | 葵上 | 京左大臣邸／ 横川 | 横川小聖 | 御息所 (面) | 左大臣の 従者 | 鬼女 (面) | 「葵」卷 | 四五番・現在能 (犬王作) |
| ④ | 野宮 | 嵯峨野 | 旅僧 | 里の女 (面) | 所の者 | 御息所の 靈 (面) | 「賢木」 「葵」卷 | 三番・夢幻能 (金春禪竹作) |
| ⑤ | 須磨 源氏 | 須磨の 浦 | 藤原興範 | 樵翁 (面) | 所の者 | 光源氏 (面) | 「須磨」「紅 葉賀」卷 | 五番・夢幻能 (世阿弥作) |
| ⑥ | 住吉 詣 | 住吉社 | 住吉社 神主 | 光源氏 | 住吉社神 主の従者 | 明石上 (面) | 「濡標」卷 | 三番・現在能 (作者未詳) |
| ⑦ | 玉鬘 | 長谷寺 | 旅僧 | 里の女 (面) | 門前の男 | 玉鬘の靈 (面) | 「玉鬘」卷 | 四番・夢幻能 (金春禪竹作) |
| ⑧ | 浮舟 | 宇治／ 小野 | 旅僧 | 里の女 (面) | 里の人 | 浮舟の靈 (面) | 「浮舟」 「手習」卷 | 四番・夢幻能 (横越元久・ 世阿弥合作) |
| ⑨ | 源氏 供養 | 石山寺 | 安居院法 印 (聖覺) | 里の女 (面) | 所の男 | 紫式部の 靈 (面) | 聖覺筆 「源氏物語 表白」 | 三番・夢幻能 (作者未詳) |

らないことがらとして、第三者的立場から、三人称形式でなされる。しかし、いつしかそれが一人称表現へと移行し、不審に思ったワキの「名指し」か、もしくはシテみずからの「名告り」によって、実はその当人が、^{くだん}件の出来事の当事者であることが明かされる。

シテは一旦姿を隠し（中入り）、その間に、狂言方による「問語り」がある。ついで「後場」では、その本性をあらわしたシテ（後シテ）が登場し、このたびは一人称形式でおのれの体験を「語り」つつ、狂い、そして舞う。「源氏能」に限らず、これが複式夢幻能一般の、基本的なパターンのようである⁹⁾。

9) 「源氏能」の詞章の引用は、主としてシリーズ『能を読む』全四巻（角川学芸出版、2013）によった。

1. 『夕顔（ゆうがお）』

ところの「名」は京の「五条」と特定されている。豊後の国からはるばるミヤコへと旅してきた僧（ワキ）は各地の名所をめぐり、やがて五条あたりへとたどりつく。そこで出会った都の女（前シテ）に、このところの謂れを問う。すると女は、六条あたりの「なにがしの院」で夕顔が頓死した顛末を語って聞かせ、「うたかた人は息^{いききえ}消て、帰らぬ水の泡とのみ、散り果てし夕顔の、花は再び咲かめやと、夢に来たりて申す」と言い残して姿を消す。その言葉にいう「うたかた人」が、物語の作中人物「夕顔」にほかならないとして、ならば「夢に来たりて申す」と語った当人はいったい何者か。主述関係にあえて曖昧さを残すことで、幽冥境をことにして夢まぼろしの世界が演出される。

シテの「中入り」を受けて、ところに住まいする男が入れ違いに「アイ」として出る。僧（ワキ）の問に答えるかたちで、夕顔の頓死したいきさつを「再話」し、その女こそ夕顔の化身であろうと「名指し」して、ぜひとも弔いが必要だと僧をうながし退場する。法華経読誦の僧（ワキ）の声に導かれ、やがて夕顔の靈（後シテ）があらわれる。僧とのやりとりがあつて優雅に舞を舞い、最後には成仏したことがその詞章によって示される。

「アイ」の語りにおける「名指し」はあるものの、シテみずからの「名告り」はついにない。レファラン（言語外的な指示対象＝実体）を欠いた夕顔という「名」の響きだけが、浮遊するシニフィアンとして、走馬燈のように詞章のあちこちに散りばめられ、バーチャルな幻想世界が映し出される。はかなく散った夕顔の、その存在感の希薄さを指し示すかのように。

2. 『半部（はじとみ）』

ところはミヤコの北郊「紫野」の雲林院と、「五条」の二箇所に設定さ

れる。雲林院の住僧（ワキ）が、立花（生け花）の供養をおこなっていると、そこへ夕顔の花をたずさえた里の女（前シテ）があらわれる。「花のあるじはいかなる人ぞ」との問い合わせに、「名乗らずとも、つひには知ろしめさるべし」、「名はありながら亡き跡に、なりし昔の物語」などと答え、みずから「名告り」することを拒みつつ、「五条あたりの夕顔の、五条あたりの夕顔の、空目せしまに夢となり」と、再会すべき「五条」の場所を約して、立花の影に消える。

北山の者が「アイ」として出て、舞台の「正中」に坐し、「居語り」する。その「アイ」の語りにうながされ、「ありし教へに従ひて、五条あたりに来てみれば」、物語に描かれた情景そのままに、ワキの目の前にバーチャルな光景が広がる（かのようにワキのセリフによる演出がされる）。「^す^ど簀戸の竹垣ありし世の、夢の姿を見せたまへ」とワキが呼びかけると、舞台中央にしつらえられた「作り物」の半蔀を押し開けて、後シテがその姿をあらわす。あたかも夕顔の花の精が、人の姿をかたどってあらわれたかのようにして。

芸道のひとつとして中世にはじまった「立花」の作法は、「草木国土悉^{しふ}皆成仏」を約した天台本覚思想により宗教的な裏づけを得て、それにより夕顔の靈もまた、最終的に成仏し救われる¹⁰⁾。

なおこの演目での「アイ」の役割は、「紫野」から「五条」への空間移動をうながす点に限定されている。実際に移動するのはワキの僧であるが、「アイ」の語りが、その言葉によって、ワキの空間移動を先導しているともとらえられる。

10) 「立花」の根本史料ともいべき『君台觀左右帳記』や『専応口伝』が岩波の日本思想大系『古代中世芸術論』に収められている。なおその他の文献は花道沿革研究会編『花道古書集成』（全五巻、思文閣、1970）に数多く収載され、また簡便な概説書として井上治『花道の思想』（思文閣、2016）がある。

3. 『葵上（あおいのうえ）』

世阿弥以前の作例（犬王作）ということもあって、筋の展開は他の演目とかなりちがっている。ところはミヤコの「左大臣邸」と、比叡山中の「横川」の二箇所に設定される。病惱する葵上にとりついた物の怪の正体を見あらわそうと、照日^{てるひ}の巫女（ワキツレ）がまず呼びだされる。巫女のかなである梓弓^{あずさゆみ}の響きに誘われてあらわれた生靈（前シテ）に対し、照日の巫女は、「大方は推量申して候、ただ包まず名を、おん名のり候へ」と「名告り」を請う。シテはそれに応えて、「いかなる者とか思し召す。これは六条の御息所の怨靈なり」と、みずから素性を明かし、巫女の制止も聞かばこそ、後妻打^{うわなりうち}葵上（舞台に敷かれた桂^{うちぎ}によってその寝姿が換喻的に示される）をさんざんに打^{うち}擲^{なげ}したうえで姿を消す¹¹⁾。

代わって呼びだされた左大臣邸の従者（アイ）が、物の怪調伏の依頼のため「横川」の小聖^{こひじり}（ワキ）のもとへと使いに立つ。現在能ということもあってか、この演目には「問語り」はない。「横川」でのアイとワキとのやり取りが、それを代替する。ふたたびミヤコへと立ち帰って「左大臣邸」へと招かれたワキの小聖は、葵上の枕元にあらわれた御息所の生靈（後シテ）と対決し、これを調伏して得度成仏させる。

この演目では、シテの「中入り」の前に、シテみずからの「名告り」が、はやばやとされてしまう。またアイ（問）の役柄は、使いとしてミヤコと「横川」を往復する空間移動に限られ、そこに滑稽な要素は微塵もない。

4. 『野宮（ののみや）』

ところは「嵯峨野」。その地にかつて存在した伊勢斎宮の旧跡をたずね、諸国一見の僧（ワキ）が舞台に出る。すると不思議なことに、黒木の鳥居

11) 世阿弥晩年の聞き書き『申楽談義』の「犬王」の項によれば、現行の「葵上」の演出ではかなりの省略があり、もともとは御息所方の侍女がツレとして出て照日の巫女と対決する構図が、二項対立の図式で演出されていたようである。

や小柴垣が、物語の記述そのままに、そこに立ちあらわれる（あらかじめ作り物が据えられている）。すでにして舞台は幽冥境を越えている。そこで出会った里の女（前シテ）に、「いとなまめける女性一人、忽然と来たりたまふは、いかなる人にてましますぞ」と問いかける。その問いに直接答えることはせず、女は、この野宮の地で六条御息所と光源氏が最後の別れを惜しんだ昔物語を語って聞かせる。「げにや謂れを聞くからに、常人ならぬおん氣色、その名を名乗りたまへや」と再度ワキが問いかけて、ようやくシテは「御息所は、われなり」と、みずからその素性を明かし、黒木の柱の蔭に身を隠す。

ところの者がアイとして出て、六条御息所と光源氏との別離のさまを「再話」する。しかし「定座」に立ち姿のままの「シャベリ」で、少しの動きもない。「後場」では御息所の靈（後シテ）が黒木の柱からその正体をあらわし、嫉妬の恨みを縷々述べる。そのことばは『源氏物語』の「葵」の巻に見える「車争い」に、仏法にいう「火宅」の比喩を上書きし、迷妄にとらわれた二つの世界の重ね合わせが意図される。

5. 『須磨源氏（すまげんじ）』

ところは「須磨の浦」。日向の国の神主藤原興範（ワキ）は、伊勢参詣に向かう旅の途上で、須磨の浦に立ち寄る。そこは『源氏物語』の主人公ゆかりの地であり、また「若木の桜」と呼ばれる名木があることで知られていた。と、そこへ、芝を担った老翁（前シテ）がどこからともなくあらわれ、請われるままに、「桐壺」の巻にはじまり「藤裏葉」の巻で准太上天皇にまでのほりつめた主人公光源氏の生涯を語って聞かせる。むかしは「須磨」に、そして今は「兜率天」にあることを告げ、「かやうに申す翁も、その品々の物語、源氏の巻の名なれや、雲隠れして失せにける」と、おのれの素性をにおわせて消える。

代わってあらわれた里人（アイ）は、ワキの問いかけに応えて、光源氏が手ずから植えた「若木の桜」の謂れを語り、数百年たっても花が麗しく咲いているのだと説明する。この「若木の桜」は、光源氏の換喻として機能している。さらには『源氏物語』のテキストそれ自体の隠喻としても機能している。里人（アイ）の語りを受けて、興範（ワキ）が老翁との先ほどの出会いのいきさつを語ると、それは光源氏が仮の姿であらわれたものであろう述べ、いましばらくこの地に逗留されたならば、不思議のことには出会えるかもしれないと告げて去る。里人（アイ）の言葉にうながされて、興範はこの地にとどまる。

やがて月がのぼり、妙なる楽の音とともに、狩衣姿の光源氏の靈（後シテ）があらわれる。かつてこの世にありしどきは光源氏、いまは兜率の天に住まいする身だと語り、優雅に青海波の舞を舞って、夜明けとともに再び天上世界へと帰っていく。

6. 『住吉詣（すみよしもうで）』

ところは「住吉」の社頭。光源氏一行の住吉詣でを出迎えるべく、神主の菊園某は準備に余念がない。そこへ従者の惟光を伴いつつ光源氏（シテ）の一行があらわれ、とどこおりなく参詣を済ませて酒宴となる。ついで明石の上（シテ）の一行もあらわれ、互いに盃を交わし、優雅に舞を舞う。やがて光源氏一行はミヤコへの帰途につき、明石の上一行も明石へと立ち戻っていく。

多くの登場人物が狭い舞台を埋め尽くし、あでやかな衣装と華麗な舞を繰り広げる。原作の筋運びを曲げてまで（原作では、光源氏一行の威勢に気おされ、明石の上は傷心のうちに明石へと立ち返る）この演目が求めたものはなんであったのか。靈験あらたかな住吉社の威光を示すことと、王朝のみやびをしのばせる、きらびやかな舞台を、見所の眼前に現出させる

ことにはあったか。

7. 『玉鬘（たまかずら）』

ところは大和の「初瀬川」。諸国一見の僧（ワキ）が初瀬川のほとりで、小舟に乗った里の女（前シテ）と出会い。「そもそもおん身はいかなる人にてましますぞ」とのワキの問いには答えず、里の女は、この地で玉鬘が侍女の右近と出会い、光源氏の養女として引き取られたいきさつを語って聞かせる。そして「名乗りもやらずなりにけり、名乗りもやらずなりにけり」と、ついにその素性を明かすことなく姿をかくす。

長谷寺門前の男がアイとして出て、玉鬘が九州から上京して当寺に詣で、右近と再会を果たして光源氏に引き取られた顛末を「再話」する。それを聞いて得心のいったワキは、「さては玉鬘の内侍、仮にあらわれたまひけるぞや」と述懐する。そこへ、「恋ひわたる、身はそれならで玉鬘、いかなる筋を尋ねきつらん」と、実際に『源氏物語』のテキストに見える和歌を口ずさみつつ、玉鬘の靈が後シテとしてあらわれる。

8. 『浮舟（うきふね）』

ところはミヤコの南郊「宇治」の地と、その対極に位置する北郊「小野」の地に設定されている。諸国一見の僧（ワキ）が宇治の里を訪れ、そこで出会った里の女（前シテ）に、「この宇治の里において、いにしへいかなる人の住みたまひて候ぞ、くはしくおん物語り候へ」と尋ねる。浮舟の宇治での様子をその女の口から詳しく聞かされて、不審に思ったワキが、「さてさて、おん身はいづくに住む人ぞ」と素性を尋ねると、「わらはが住みかは小野の者、都のつてに訪ひたまへ」と答えて姿を消す。このあたりの展開は、先の『半蔀』の演目とよく似る。

ついで里人がアイとして出て、二人の男に愛されて苦悩した宇治での浮

舟のありさまや、その後の小野の里での出家のようすを「再話」する。かくしてワキの僧は小野へと移動して「後場」となる。そこへ浮舟の靈（後シテ）があらわれて、「寄る辺定めぬ浮舟の、法の力を頼むなり」と、シテみずからの「名告り」がある。

『半蔀』と同じく、アイのことばが、宇治から小野への空間移動へとワキを導く。ワキのその空間移動は、「寄る辺定めぬ浮舟」の境遇を、みずからも実践して見せることでもあったろう。

9. 『源氏供養（げんじくよう）』

ところは近江の「石山寺」。当地を訪れた安居院の法印（ワキ）の前に、里の女（前シテ）があらわれて、物語を書いたものの、その主人公光源氏の供養を行わなかった罪で、いまだ成仏できず中有をさまよっていると苦しみ訴える。そのことばから推測して、「紫式部にてましますな」とワキの法印は相手を「名指し」、問いつめる。しかし女は「色に出づるか紫の、雲もそなたか夕日影、さしてそれとも名のり得ず」と、みずからの「名告り」をやんわりと拒否して消えてしまう。

代わってアイが出て、式部による石山寺での源氏物語執筆のいきさつを「再話」する。ツレの僧二人とともにワキの法印が式部の菩提を弔っていると、そこへ式部の靈（後シテ）があらわれて、「紫の色こそ見えぬ枯野の萩、本のあらまし末通らば、名のらずとも知ろしめされずや」と、またも「名告り」を先延ばしにする。ワキはそれに飽き足らず、「紫の色には出でず有増しの、言葉の末とは心得ぬ、紫式部にてましますか」と、「名指し」を繰り返すことで、代わりに源氏物語五十四帖の巻名をいくつもつづれ織りのように織り込んだ巧みな言葉の連なりを、シテの口から引き出して見せる。そうすることで「狂言綺語の戯れ」としての源氏物語の世界を、能の詞章に託して代替し、再現して見せる。

最後は式部（後シテ）を觀音の化身と位置づけ、人々を悟りへと導く「方便」として『源氏物語』のテキストの書かれたことを賞揚し、「思へば夢の浮橋も、夢の間の言葉なり、夢の間の言葉なり」と結ぶ。「源氏能」のあれこれにとどまらず、レファラン（言語外的な指示対象＝実体）を欠いた、それ自体「狂言綺譚の戯れ」である演能の場へと向けられた、これは自己言及でもあったろうか。

〈小括〉

以上見てきたように、九つの演目の大筋を踏まえた上で、いくつか確認しておこう。第一に、どの演目にも共通して、固有名への異様なまでのこだわりがみてとれる。ところの名（＝地名）が、ワキのセリフを通して示されるのはもちろんのこと、執拗なまでにシテの名（＝人名）の問い合わせがなされる。つまりは固有名への呼びかけが、「源氏能」の演目では方法化され、戦略的に用いられている。しかもみずから「名」を、シテはなかなか明かそうとしない。固有名をめぐるシテとワキとの攻防として、これら夢幻能をとらえることができそうだ¹²⁾。例外は『葵上』の演目で、ワキの問い合わせに対し、シテの「名告り」は、しごくあっさりとされてしまう。『住吉詣』に至っては、「名指し」もなければ「名告り」もない。これは二つの演目が、どちらも夢幻能ではなく現在能として作られていることと関係しているよう。

12) 「名」の問い合わせに関しては、注1 デリダ前掲書所収のゼミナールにおけるデリダの発言が参考となる。無条件に〈他者〉を受け入れる「絶対的な歓待」においては、「相互性（盟約への参加）などを要求してはならず、名前さえ尋ねてはいけ」（P64）ないとされる。ただしそれは究極の理念型であって、実際にそうしたことが実践されたなら、たとえば『創世記』にみえるロトの逸話や、『士師記』にみえるエイフラム山の場面にあるような、自らの生命を危うくするような多大なリスクを伴う。したがって最低限の倫理的な場が確保されるためにも、「名」の問い合わせが、まずはなされなければならない。それでもなお、デリダは〈他者〉の範疇を「人間」に限定せず、動物や神にまで（新たに生を享けてこの世に出現した嬰児をもこれに加えていい）拡張することで、「相互性（盟約への参加）などを要求してはならず、名前さえ尋ねてはいけ」ないと主張するのである。

IV. 〈他者〉の先行、あるいは対面的な〈場〉の「二人称」

夢幻能の特質に「名指し」と「名告り」の攻防があるとしたら、あたかもそれを先取りするかのような演劇的な場として、『万葉集』の巻頭歌が挙げられる。作者とされる雄略天皇は、その実在が疑われる伝説上の人物であることで、演劇的なその特質はさらに強化される¹³⁾。

籠もよ、み籠持ち、ふくしもよ、みぶくし持ち、この丘に菜摘ます子、
家告らさね。そらみつ大和の国は、おしなべて我こそ居れ、しきなべ
て我こそいませ。我こそは告らめ、家をも名をも。

手にした籠^{バスケット}に若菜摘む、うら若き乙女の姿。その乙女と出会い、一目ぼれした男は、相手を「名指し」、「名告り」することを求める。しかし、恥じらう乙女は、なかなか「名告り」しない。根負けした男は、しまいに兜を脱ぎ、みずから「名告り」しようと申し出る。はじめは居丈高に、しまいには下手に出て相手におもねり、その歓心を買おうと努めて¹⁴⁾。

万葉研究の領域で、この巻頭歌はどのように解釈されているのか。「妻問い合わせ婚」という当時の婚姻習俗がその背景にあるのはもちろんのこととして、あとに続く「国見の歌」などと合わせて、王者の威光を誇示する歌と、一般にはとらえられているようだ¹⁵⁾。固有名として「大和の国」が明示されていることも、示唆的であろう。

13) 引用は新日本古典文学大系『万葉集1』(岩波書店、1999)による。

14) 旧大系は最後の二句を「われ(に)こそは告らめ、家をも名をも」と「に」を補って訓み、その理由について補注で、「もしワレコソハノラメと訓めば、「自分こそ名告ろうと思うけれど」と解釈すべきこととなって、すでに大和の国を治めている者だと自らを明らかにした天皇の言葉としては不適当となる」と補い述べている。それだと立場が逆転し、この歌の位置づけは大きくちがってくる。

とはいえる、「しきなべて我こそいませ」にみえる自称敬語について、岩波新日本古典文学大系の脚注では、「これは歌の伝承者の敬意の反映であって、歌が天皇の自作ではなく、伝承歌であったことをうかがわせている」との注目すべき指摘がされている。行為主体が至尊の天皇や上皇の場合、しばしば二重敬語や自尊敬語が用いられるのは、折口のいう「みこと持ち」の声が、そこに重ねあわせに響かせてあるからだ¹⁶⁾。坂部恵はまた、わらべ歌にも似た子供の遊戯する姿をそこに見てとる¹⁷⁾。ならば一歩進めて、これをある種の寸劇として、つまりは居丈高で高慢な権力者の姿をこきおろす、道化の演戯の写しとして、とらえられはすまいか。その場合、「大和の国」の固有名は、単なる呼称ではなく、「いま、ここ」に不在のレファラン（言語外的な指示対象＝実体）を舞台上に召喚する、指示語として機能していることになる。

道化は、王者の立ち居振る舞いを真似し、それを面白おかしく滑稽に、もどいて見せる。腹話術よろしく、そこでは〈声〉だけでなく、しぐさや、顔の表情までもが、一人の演者の身体において二重化され、「もどく者」と「もどかれる者」との、二つの人格（ペルソナ）の重ね合わせが見てとれる。「仮面」が用いられれば、なおのこと効果的だ。「演ずる主体」と、

15) 卷頭歌の解釈をめぐっては、折口信夫「万葉集講義」（『折口信夫全集』7所収）に始まり、大久間喜一郎「姓名の禁忌について一万葉集を中心として」（『古代文学の源流』、桜楓社、1969）、井出至「『万葉集』卷一卷頭歌の位相と解釈」（『古代文学』24巻4号、1972）、佐々木隆「一番歌の表現と構文」（『武藏野文学』46集、1998）、山口知恵・木村誠「万葉集卷頭雄略天皇歌における「名告る」の意味」（『山口大学研究論叢 人文科学社会科学』52号、1998）、小川靖彦「持統系皇統の始祖としての雄略天皇」（『日本女子大学紀要 文学部』52号、2003）などの先行研究が確認される。しかしこれを道化の演技と結びつけて論じたものは管見のかぎり見られない。

16) 「みこと持ち」については、折口信夫「古代人の信仰」（『折口信夫全集』20所収）を参照のこと。

17) 注6坂部前掲書は、「なにか遊戯をともなったわらべ歌の一部あるいは全部として実際にうたわれていたことはなかっただろうか」と仮説的に述べつつも、「汚れなき遊戯（jeu）というものは夢見られる世界以外のどこにもなく、還るべき故郷や根源としての幼年時代や原始時代の親密性などというのも一場の夢にすぎない（とすれば、仮に万葉の歌が童謡だったとしてみて、それを卷頭に採用した卷一の編者のユーモアは、いうまでもなくブラック・ユーモアであったことになろう）」（P118）とその文章を結んでいる。

「演じられる客体」とのあわいに生ずるアイロニー、微妙なニュアンスのズレが笑いを誘う。道化の演戯の真骨頂がそこにある。もちろん真の王者たるもの、道化の演戯がもたらすこうしたアイロニカルな笑いに、いちいち腹を立てたりしてはいけない。見る立場にあって、その笑いを許容する、懐の深さを持ちあわせていなければならない。

〈声〉だけでなく、そのしぐさや顔の表情、立ち居振る舞いまでも重ねあわせにされる事態は、「歓待」の作法として、「名指し」と「名告り」のせめぎ合いを通して、得体の知れぬ「何者か」を憑依させた〈主体〉の多重化、重層化として概括しうる。能の詞章における人称表現の唐突な変化も、これと密接に関連してあらわれてくる。三人称から一人称へ、間接話法から直接話法への移行は主述関係のねじれに発しており、そこでは人格変換がたびたび起こり、〈主体〉の一貫性は少しも保たれない¹⁸⁾。

以上を要するに、夢幻能は、シニフィエ（意味内容）を欠いた「何者か」を、その「名（＝固有名）」を介して、「いま、ここ」の舞台の上に、その都度呼びだす。題材自体フィクションでしかない「源氏能」の場合、そのシニフィエの欠落が二重化されており、なればこそ、『源氏供養』の演目において、そのレファラン（言語外的な指示対象＝実体）をあらかじめ擬制的に構築しておかなければならなかった。意識するとしないにかかわらず、観客はあらかじめ『源氏供養』を根底に据え、その前提の上で、他の「源氏能」に臨むことが求められる。そうでなければ、「真実から三番目に遠く離れた」まがいもののウソの世界として、その立ちあらわれのリアリティーを、いたく欠くことになるからだ。

それにしても、固有名に対する「源氏能」の強迫的なまでのこだわりは

18) 「演ずる主体」と「演じられる客体」とで人格（ペルソーン）の二重化がおこる演劇の場での間接話法や直接話法を、通常の散文表現に置き換えた場合、話者や語り手と、登場人物の発話とが癒着融合する、たとえば三谷邦明が『源氏物語の言説』（翰林書房、2002）などで盛んに論じた自由間接話法や自由直接話法などの語法が現われてくると考えられる。

尋常でない。これに関して、柄谷行人にまた次のような発言がある¹⁹⁾。

固有名はたんに対象として個体にかかわるのではなく、いわば「他我」としての個体にかかわるのである。フッサールが考えたように、他者はあとから見いだされたり、構成されたりするのではなく、固有名において体験されている。実は、「我」についてもそういえるのだ。「我」の単独性は、私の名前（他者が命名した）によってしか開示されないのである。そして、「我」が単独的であることは、「我」の社会性と切り離すことができない。

柄谷がここでいう「社会性」とは、先の引用にもあったように、言語の差異体系（ラング）や規則体系（共同化された規範）には回収されない「単独性」、その体系の外部へ向けての交通可能性のことである。フレデリック・ジェイムソンのいう「言語の牢獄」²⁰⁾から抜け出すことで初めて可能な、他になにも代えがたい〈他者〉との出会いに、柄谷は固有名の「社会性」を見てとる。「我」からはじめて事後的に「他我」を見出すような、独我論のくびきからいまだ抜け出せないでいるフッサール流の現象学を批判的に継受することで、それと「名指し」されていないものの、他者を起点に、それとの出会いを通して自己の成り立ちを見たレヴィナスの他者論がここでは参照されている。他に代えがたい〈他者〉の単独性と出会いって、その呼びかけに応えること。〈他者〉の「名指し」に応じて、みずからの「名告り」を行うこと。そうすることで、かけがえのない「我」の単独性が、事後的に、その都度の一回的な出来事として見いだされてくる。

19) 注4 柄谷前掲書P21。

20) フレデリック・ジェイムソン『言語の牢獄—構造主義とロシア・フォルマリズム』（法政大学出版局、1988）。

加えて固有名とともに重要な役割を果たすのが、指示詞としての「こそあど」である。「いま、ここ」における「我」の単独性は、「この我」として、直截に指し示される²¹⁾。

単独性としての「この」は、差異を、いいかえれば、「他なるもの」を根本的に前提している。なぜなら、「この」とは、「他ならぬこの」であるから。単独性は一般性には所属しない。しかし、それは孤立した遊離したものでもない。単独性は、かえって他なるものを根本的に前提し他なるものとの関係において見出されるのである。だが、単独性は言葉で語りえないような深遠なものではない。すでに示唆したように、それは固有名のなかに出現している。

柄谷はここで、近称としての「この」のはたらきにしか触れていない。しかし指示詞としてのそのはたらきは、「あの」や「かの」の遠称、「どの」の不定称にも拡張されておかしくない。ただしそれらの遠称や不定称は、「この」によって指し示される〈我〉と、「その」によって指し示される〈汝〉とが対峙する「二人称」の〈場〉（ここでいう〈場〉の「二人称」については別の機会に詳述する）をあらかじめ含意し、それを前提とした上での遠称であり不定称なのであって、その起点にはやはり、「その」によって指し示される「他なるもの」の単独性、唯一性がまずは先行してあるといえよう²²⁾。

21) 注4 柄谷前掲書P21。

V. 「ミメーシス」に「ミメーシス」を重ねるとはどういうことか？

再度注意しておきたい。固有名によって「名指し」されることで立ちあらわれる個体の単独性が、レファラン（言語外的な指示対象＝実体）としてあらかじめ存在しているわけでは決してない。にもかかわらず、それがあらかじめあるかのように誤認されてしまうのは、プラトンのイデア論が背景にあるからだ。加えてアリストテレスが『詩学』において重視した「ミメーシス」に対する異なった理解から生じてきたものもある²³⁾。

悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現（ミメーシス）であり、快い効果をあたえる言葉を使用し、しかも作品の部分部分によってそれぞれの媒体を別々に用い、叙述によってではなく、行為する人物たちによっておこなわれ、あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化（カタルシス）を達成するものである。

アリストテレスがここで悲劇の定義付けに用いている「ミメーシス」の語に、岩波文庫本の校注者は「再現」の訳語を充てている。そして、「本

22) 「こそあど」によって指し示される、単独性の「名指し」として固有名はあり、ならば軍記物に題材を採った、たとえば『実盛』の演目などに典型的な、戦場の〈場〉での武士たちの、あの「名指し」と「名告り」への異常なまでのこだわりは、格好の題材としてとらえられよう。たとえば世阿弥作の『実盛』では、「名告り」へのうながしがワキによって五度までも繰り返される。「後場」ではさらに、「名を北国の巷に揚げ」「名は末代にありあけの」などと、「名」への執着がくどいほどに詞章の中で示される。老いた白髪を黒く染めることで素性を隠し、大将から錦の直垂を拝領して死地へと赴く齋藤別当実盛の意図は、逆説的なかたちで、おのれの「名」を末永く後代へと伝えることについたわけだ。しかしこの「名」へのあくなき執着がまた実盛の亡魂が成仏することを妨げてもいる。固有名をめぐるシテとワキとの攻防戦、それを極限にまで集約させた演目として世阿弥の『実盛』はある。

23) 『アリストテレス詩学 ホラーティウス詩論』（岩波文庫、1997）P 34。

訳ではミメーシス（およびその関連語）は、「ものまねする、手本を見なう」などの意味で用いられる場合を除き、「再現」（representation）という訳語で統一したが、この語の本来の意味は「模倣・模写」であることを忘れてはならない」とわざわざ注記している。訳語選定をめぐるこうした注記が、なぜ必要なのか。それは同じ「ミメーシス」の語を用いつつも、プラトンとアリストテレスとで、その用法を違えているからである。

プラトンは『国家』において、イデア（真実、真实在）の単なる二次的な模像（ミメーシス）としてこの世の「現実」があり（洞窟の比喩が有名だ）、その「現実」のさらなる模像（ミメーシス）として詩や戯曲を位置づけた上で、「真実から三番目に遠れた」、まがいもののフィクションでしかないとして、賢人政治として実現すべきその理想の「国家」から、詩人（=戯曲作家）たちの営みを追放したのである²⁴⁾。

そのプラトンに対抗して、詩人（=戯曲作家）たちを擁護すべく、アリストテレスは同じ「ミメーシス」の語をあえて用い、それを逆手にとて『詩学』のテキストを書いた。意図するところは、次のような悲劇の定義付けに明示されている²⁵⁾。

詩人（作者）の仕事は、すでに起こったことを語るのではなく、起こりうることを、すなわち、ありそうな仕方で、あるいは必然的な仕方で起こる可能性のあることを、語ることである。

アリストテレスはここで、「ミメーシス」の語を、プラトンのように「すでに起こったことを語る」だけの、この世の「現実」を単に後追いするだけの「模倣・模写」の意味では使っていない。その同じ語を逆手にと

24) イデアとその模造（影）としての「現実」の関係を論ずるプラトンの発想については、『国家』（岩波文庫）第七巻に見える「洞窟の比喩」がよく知られている。

25) 注22アリストテレス前掲書P43。

って、舞台の上の演劇的な行為が、「ありそうな仕方で、あるいは必然的な仕方で」なされることを、すなわちプラトンのいうイデア（真実、真実在）が、フィクションを通して具現化される過程として読み替えた。フィクションとしての演劇に積極的な価値を見て取ることで、「ミメーシス」の意味の読み替えを行ったのである。ここにはヨーロッパ中世において「普遍論争」へと発展していく実在論（リアリズム）と唯名論（ノミナリズム）との対立が先取りされており、また以後の西洋演劇の歴史も、この二つの立場によって大きく方向付けられることとなった。

西洋演劇はその基本的理念を『詩学』テキストに仰ぎつつも、「ミメーシス」については、プラトン的な理解とアリストテレス的な理解との間で大きく揺れ動く。そこから古典主義演劇とロマン主義演劇の対立もあらわれてくる。歌舞伎研究者の河竹登志夫は、その対立を西洋演劇と日本演劇のちがいに置きかえ理解しようと試みている。現実のリアルな「再現」を重んずる西欧の、いわゆるリアリズム演劇に対し、日本の演劇は、現実には存在しないロマンの世界を舞台の上に「示現」することに重点があるとして、次のように言っている²⁶⁾。

西洋ではどうも、美よりも「真」のほうに重点がおかれているように思われる。ことに近代劇においては、これはほとんど決定的であった。それは演劇を人間探求の場であり、人生の実験室でなければならぬとする“自然主義的写実主義演劇”によって確定された。

この主張からすれば、必然的に舞台の上に展開されるものは、できるだけ、実人生そのまま、つまり日常的生活の断片の「再現」representationでなければならないことになる。したがって俳優は、

26) 注3 河竹登志夫前掲書P 105。

別の次元の美を「示現」すること presentation ではなく、実人生における人間そのものを生きることが理想だということになる。すなわち「真」を創りだすこと—その極点が、スタニスラフスキー・システムであったにほかならない。

発言の前提に、ギリシャ哲学に由来する「真・善・美」の理念的発想のあることはご愛敬として、こうした西洋演劇の歴史的伝統とはちがって、日本の演劇の場では、「真」よりも、もっぱら「美」が追い求められてきたとするその主張は、傾聴に値する。世阿弥の言葉に借りて、それを「花」と言い換え、河竹はさらに次のように言っている²⁷⁾。

さて、では日本の演劇において俳優は、その「花」ある肉体表現の中、何をどう描こうとするのか—。結論的にいえば、日常的リアリティーの次元において劇中人物の個性を描くのではなく、非日常的次元に、いいかえればロマンの世界において類型化された「役柄」を、各ジャンル独自の様式によって典型的かつ示現的に表現するのだ、といっていいだろう。

日本の演劇の特質を述べるにあたり、河竹がここで「示現」という独特な言葉遣いをしていることに注意したい。「示現」は「ジゲン」と訓む。それは目に見えぬ「神仏」や「霊物」などの奇跡的な立ち顕れ（エピファニー）をいう宗教的な用語なのだが、その立ち顕れが可能となるためにも、「名指し」や「名告り」がなくてはならない。他のなにものにも代えがたい「神仏」や「霊物」を、このものとして指し示し、その単独性をそのつど浮かびあがらせ、際立たせる固有名が、そこではどうしたって欠かせな

27) 注3 河竹前掲書P115。

い。

アリストテレスもまた、眼に見えぬ「神」や「靈物」の介入を、「機械仕掛けの神（デウス・エクス・メーカニー）」として認めはする。ただしそれは、あくまでも「劇の外」に限定されて置かるべきで、舞台の上に直接登場させるべきではないとしている²⁸⁾。

したがって筋の解決も、筋そのものから生じなければならぬことは明らかである。その解決は、『メーデイア』におけるように、また『イーリアス』のなかの船出のくだりのように、機械仕掛けによるものであってはならない。しかし機械仕掛けを用いる必要があるとすれば、それは劇の外のことがら、すなわち人間が知ることのできない過去の出来事か、あるいは予言や報告を必要とする未来の出来事についてである。というのは、神々が全知全能であることをわたしは認めるからである。しかし劇の出来事のなかにはいかなる不合理もあってはならない。それが避けられない場合には、ソポクレースの『オイディプース王』におけるように、悲劇の外に置くべきである。

ここでいう「機械仕掛け」とは、一種のクレーン（起重機）のような仕掛けを用いて、神々に扮した俳優を、舞台の上方から（能ならば「橋がかり」から、歌舞伎ならば「花道」にとでもいるべきところか）登場させ、あるいは上方へと飛び立たせる演出手法のことである。劇の終わりで非現実的な存在である神々を唐突に登場させ、快刀乱麻よろしく、筋の行き詰まりを強引なかたちで解決へと導く安易な手法が、当時、多用されていたらしい。だがこうした手法を、アリストテレスは不合理なものとして退ける。そして、「できるだけ太陽がひとまわりする時間内に収まるよう努め

28) 注22 アリストテレス前掲書 P 60。

るか、収まらない場合でもわずかしかはみださないように努める」²⁹⁾ べき悲劇の時間経過の、その「外」に置くべきだと主張する。

神々の介入は、これを「筋の外」や「劇の外」に置くべきだとするアリストテレスの主張は、登場人物のセリフのやり取りの中でその「固有名」を「名指し」するだけにとどめ、舞台の上には登場させるな、とする主張として読み替えられる。「劇」はあくまで人間だけの世界として閉じられていなければならない。そこはあくまで合理の世界として完結していなければならない³⁰⁾。

だがその一方で、「神々が全知全能であること」をアリストテレスは認めている。だからこそ、主人公の悲劇的な運命を背後であやつる、隠れて目に見えぬ不合理な世界が、「図」に対する「地」として、つねに、すでに、前提されていなければならない。それを「いま、ここ」には不在の〈他者〉を無条件に迎え入れる「歓待」の作法を通してつかのま浮かび上がり、劇的に「再現」し、仲立ちして見せる装置として、神々の固有名があり、その「名指し」や「名告り」がある。

これを言い換えれば、プラトンのいう目に見えないイデア（真実、真実在）がまずあって、それを具体的な個物が、それぞれに「模倣・模写」するのではない。世界には個物しかない。このものとして「名指し」されつつも、その指示対象を欠いた固有名の単独性を介して、もしかしてその向こうに、「神仏」や「靈物」によって体現されたイデア（真実、真実在）なるものを、つかのま透かし見ることができるかもしれない。フィクションにフィクションを重ねることで、不在の〈他者〉を舞台の上に立ちあら

29) 當津武彦『アリストテレス『詩学』の研究（下）』（大阪大学出版会、2000）は、その第七章「悲劇と時間」において、『詩学』のこの記述の誤った解釈から、長らく西洋演劇を拘束することとなつた「三单一の法則」の生み出されてくる経緯を丹念に跡づけている。

30) 注29當津前掲書は、その第三章「悲劇と神々」において、「機械仕掛けの神」が『詩学』で否定的な評価がされた経緯を丹念に跡づけている。

わせる「源氏能」の演能空間がそうであったように。

後に唯名論（ノミナリズム）へと系譜付けられるアリストテレスの、それが、『詩学』テキストにおいて言いたかったことの要諦でもあったろう。

【参考文献】

- ・ジャック・デリダ『歓待について』（産業図書、1999）
- ・守中高明『ジャック・デリダと精神分析』（岩波書店、2016）
- ・ポール・クローデル『朝日の中の黒い鳥』（講談社学術文庫、1988）
- ・多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』（岩波現代文庫、2000）
- ・柄谷行人『探求Ⅱ』（講談社学術文庫、1994）
- ・坂部恵『坂部恵集3』（岩波書店、2007）
- ・シリーズ『能を読む』（全4巻、角川学芸出版、2013）
- ・日本思想大系『古代中世芸術論』（岩波書店、1973）
- ・新日本古典文学大系『万葉集1』（岩波書店、1999）
- ・フレデリック・ジェイムソン『言語の牢獄』（法政大学出版局、1988）
- ・アリストテレス『詩学』（岩波文庫、1997）
- ・プラトン『国家』（岩波文庫）
- ・河竹登志夫『演劇概論』（東京大学出版会、1978）
- ・當津武彦『アリストテレス『詩学』の研究』（大阪大学出版会、2000）