

Subjective *Noh* and objective *Kyogen*
With regard to the function of narration by *Ai* (connector)
in the space for *Noh* plays

FUKAZAWA Toru

Noh plays and *Kyogen* plays are representative of traditional Japanese culture and it is thought that these programs are independent of each other. However, both are performing arts derived from *Sarugaku*. In a *Noh* program, *Ai* (connector)'s talk is an excellent example of it.

As *Ai* (connector) is a part of the *Noh* play, *Kyogen*'s part plays role of it. And it acts as a medium of dialogue between *Shite* (leading character) and *Waki* (supporting part). Additionally, *Ai* (connector) imitates the *Noh* play itself humorously and acts as comical representor. In this sense, it is close to the function of mimesis that imitates and represents reality such as in Aristotele's' *Poetics*. Besides, *Ai* is also expected to expose the fiction ironically in a dramatic space.

The Japanese word *katari* (talk) is synonymous with *katarai* and *katadori*. *Katarai* shows the feature of assimilation and unification oriented by *Shite* and *Waki*'s *katari*. In contrast, the word *katadori* is characterized by dissimulation and objectification oriented by *Ai*'s *katari*.

Therefore, this article places *Ai*'s talk as an ironical device that makes fiction appear real, as intimated by the keyword *katari*, which has the meaning of deception and temptation. In order not to abstract the theory, I focus on some programs of *yoshitsunemono* in *gikeiki* as a case study.

かたらう能とかたどる狂言 —演能の〈場〉におけるアイ（間）のはたらきをめぐって—

深 沢 徹

国文法が日本文を書くのに役に立たないというのは、それでは文法書の欠陥なのであろうか。私はそうは思わない。私は、それは、日本語というものが文法的な言語ではないからだと思う。そしてそのことは日本語の根本的性格に関係しているように感ぜられる。そしてそれは日本語と生活との特に密接な関係から来ているので、このことばは、生活の中で、それを通してのみ学ばれるように出来ているのである。 森有正「『ことば』について」¹⁾

問題の所在——かたどり VS かたらい

「かたり」は「かたどり（型取り、象り）」からきた語だとする語源説がかつて行われ、いまでもそう思い込んでいる人は少なくない。アリストテレスの『詩学』にいう、対象を模倣し再現する「ミーメシス」との意味上のつながりが、その説を強固に下支えしている。これに対し、「かたり」は「^{かた}騙り」へと通ずることばであって、「かたどり」からきたものではないとするのが折口信夫の説である²⁾。国文学者の藤井貞和もこの折口説を支持し、『物語理論講義』の中で次のように言っている³⁾。

『日本書紀』などで「かたる」は、単なる説明ではなく、熱心に説得

すること、問いかけることを意味する。「^{すなは}便ち語りて曰はく、^な汝を悲しき故に来つる。答へて曰はく、^{うから}族や、吾を^{なみ}勿看ましそ。(神代紀・上、五段、一書第十)」というのは、男神の「語」りに対して女神が「答」える、というので、語るとは熱心に説得することだ。反乱への唆しが「語」りであり、それを受ける「答」えがつづくというケースもまたいくつか見られる。現代語でも生きている“かたる”(騙る)という意味合いはこんなにも古くからあった。

藤井によれば、「かたり」は単なるものごとの説明にとどまらない。相手に積極的にはたらきかけ、その同意、共感を求める、多分に実践的な行為としてあった。つまりは互いに共謀し共犯関係へと巻き込んでいく「かたらい(語り合い)」へと通ずることばなのであった。だまし、そそのかす「^{かた}騙り」の意味も、そこから自ずと派生してくる。イザナキに^{かた}たりと^られ、^そその^かされて、根の国からの逃亡を約したイザナミの用例に、藤井はその捩りどころを求める。

「かたり」の語義は「かたどり」なのか、それとも折口のいうように「かたらい」なのか。その解釈のちがいは、主客二元論に立脚して主語(主体)を前面に押し立て、ものごとをたえず対象化し、客体化してとらえる欧米語の構文に対して、対象をとらえ表現することよりも、互いに面と向かい合ってことばをとりかわす対偶的な〈場〉の表現に重きを置く日本語の構文の違いに、その根をもつように思われる。

両者の違いはまた、J・L・オースティンの「言語行為論」にいうことばの二つはたらき、すなわち^{コンスタティフ}事実確認的なはたらきと^{パフォーマティフ}行為遂行的なはたらきにそれぞれ対応する⁴⁾。事実確認的なはたらきを重んずる立場が「かたどり」だとすれば、行為遂行的なはたらきに焦点化していくのが「かたらい」なのである。そしてこの図式を演能の〈場〉にあてはめるなら、より

多く「かたらい」に依存するのが能の演目で、「かたどり」に重きを置くのが狂言であるかに思われる。その能の演目と狂言とがはっしと切り結び、ばちばちと火花を散らす結節点に、アイ（間）の「かたり」が位置している。

能の演目の中で、アイ（間）は例外的に狂言方がつとめる。「前場」と「後場」とに大きく二分される複式夢幻能では、演目のほぼ中ほどに位置する「中入り」の際に、シテは自らの固有名を「名のり」、姿をかくす。シテの「名のり」によって明らかにされたその固有名にまつわる、とある「昔物語」を、そののちアイ（間）は、あたかも「劇中劇」をひとり演ずるかのよう、ワキもしくは見所（客席）に向け、おもしろおかしく（もしくは坦々と？）語って聞かせる。

演目の中で一役を担う「アシライアイ（会釈間）」と区別して、この限りなく独白（もしくは傍白）に近いアイ（間）の「カタリ」を「カタリアイ（語り間）」と称している。「間を取り持つ」からアイなのか、「相槌を打つ」から、「合の手を入れる」からアイと呼ばれるのか。説は区々に分かれる。しかし、多くの「劇中劇」がそうであるように、「カタリアイ」は、同じことをもう一度、形を変えて繰り返すわけで、一見すると無駄のように思える。それもあってか、能の詞章がテキスト化される際には、しばしば省略されてしまうことも多い。だが、それでよいのだろうか。能の演目のなかに、鋭利なくさびのように、がっつんと打ち込まれたこのアイ（間）の「かたり」を通して、聴衆はようやく今までの経緯を十全に理解し、納得する。いやそれだけではない。出来事から一定の距離を置き、別の角度からそれを眺めることで、あらたな気づきの可能性へと導かれる⁵⁾。

演劇評論家の長井和博は、登場人物にとっては既知のことがらが観客には知らされず、多くの情報が隠されたまま劇が進行する岩松了（平田オリザや宮沢章夫とともに「静かな演劇」の旗手と目された劇作家）の戯曲作

品を論ずるなかで、これを「ドラマチック・アイロニー（登場人物の知らないことを観客は知っていて、その〈知〉の落差が生みだすアイロニー）」の図式を意図的に反転させた、「反ドラマチック・アイロニー」と位置づけて高く評価している⁶⁾。この図式を演能の〈場〉に当てはめたならどうか。情報の欠如した得体の知れない人物の登場にとまどう「反ドラマチック・アイロニー」が「前場」で、「カタリアイ」を間に挟んで、「後場」では既知の立場に身を置いて、ゆとりをもってこれに臨む「ドラマチック・アイロニー」が企図されたとも考えられよう。

以上を要するに、シテの「名のり」による固有名の提示を転軸点に、能のテキストと狂言のテキストが相互につながられ、互いに互いを映し出す〈鏡〉のような補完関係を取り結んでいる。そこにアイ（間）の「かたり」のアイロニカルなはたらきが見てとれる。本稿では、そうしたアイ（間）の「かたり」の、能の演目の中での特異な位置づけに着目し、以下に考察を進める。その際、論の抽象化を避けるため、末尾に「付論」として、『義経記』を題材とした演目のいくつかを取りあげ、そこでのアイ（間）の「かたり」のはたらきを、逐一検証したい。

I. 主客二元論のくびき

西洋哲学を支える車の両輪として、「存在論」と「認識論」とがセットにつながられ、考察の対象とされてきた。主体それ自体のあり様を問うのが「存在論」で、その主体による外界のとらえ方を問うのが「認識論」である。こうした問いの立て方の背後には、主客二元論の根強い伝統がある。ために西洋哲学は独我論へとおちいる傾向が強く、デカルトに典型的な、「われ思う、ゆえにわれ在り」のそうした独我論的閉域から抜け出るため、やがて「他者」との倫理的な関係が問題視されるようになる⁷⁾。

マルチン・ブーバーは『我と汝』（1923）で、「我」と「それ」との関係に対し、「我」と「汝」との関係を重視して、対象化し客体化することで自己の世界へと取り込み、回収することの容易な「それ」ではなく、決して対象化しえず、了解しえない全人格的な存在として「汝」と真摯に向き合う必要を説く。カントのいう、「人に対するときは、その人を、手段としてではなく、目的としてあつかえ」との倫理的格律を思わせる主張であり、そこに、「かたどり」から「かたらい」へと大きく比重を移していく西洋哲学の新たな動向が見てとれる。

だがブーバーのいう「我」と「汝」は、どちらもあらかじめ社会性を担った人格的な存在として、いまだ同じ土俵の上に立つ。そこにいう人格（パーソン）は、神の似姿として社会的なネットワークにあらかじめ組み込まれた様々な〈役割〉の統合体としてのそれであり、つまりはそのときどきの仮面（ペルゾーン）でしかなく、その意味で主客二元論のくびきから、いまだ充分に自由でない。

これに対しレヴィナスは、非対称の関係にある〈他者〉として「汝」を位置づけ、両者のあいだに決定的な「断絶」を見る。たとえば、「我」と「汝」としてではなく、「我」と「それ」として、排他的に〈他者〉を位置づける。そうすることで、「人格」や「人間性」や「主体性」などの西洋哲学の根本理念に疑義を呈し、それを積極果敢に脱構築してみせる。あらゆる人間性を剝奪され、社会の外部へと放逐されてありながら、それでも弱々しく、ときに鋭く、こちらにまなざしを返してくる裸形の「顔」。アガンベンのいうホモサケルのように、社会的な〈役割〉としての「仮面」をはぎとられ、剥きだしにされたその「顔」と向き合うとき、人は激しい嫌悪感を抱き、限りなく憎悪し、目の前からこれを消し去ってしまいたいと願う⁸⁾。「殺したい」「抹消したい」という欲望を起こさせるもの、それがレヴィナスのいう〈他者〉なのだ。レヴィナスの他者論には、

ホロコーストの生々しい記憶が刻まれている。パンドラの匣は、すでに開かれてしまった。

だが、人間性を徹底的に剝奪され、飢え、貧窮し、抵抗すらしえず、力なく横たわる他者の、なにものにも替えがたい、その剥きだしの「顔」の唯一性、単独性と向き合うとき、そこに自己像の映しをみて、おのれもまた、他に替えがたい唯一無二の単独性を担った存在であることに気づかされる。それへの応答は、こちらの側の限りない負い目、負債としてあらわれる。単なる同情や気遣いにとどまらない。他のなにものにも替えられないからこそ、自ら率先してその「身代わり」となることをも辞さない一方的な挺身と贈与とが、倫理的な責務として要請されてくるのだ。そこにレヴィナスは、唯一究極の「希望」を見いだす。

対象を客体化してとらえることで、自己の世界に取りこみ所有していく「かたどり」の、その権力的な所作はもちろんのこと、レヴィナスでは、「かたらい」までもが否定されているかにみえる。だがそうではない。安易な妥協や馴れ合いに基づく「かたらい」ではなく、次元をちがえた非対称の関係にうがたれた決定的な「断絶」、その「交通不可能性」を踏まえた上で、そのさらなる乗り越えではなく、というのもヘーゲル流の弁証法的な統合へ向けた動きは極力拒否されねばならないから。むしろ「命懸けの跳躍」ともいうべき飛び越えが希求されているととらえるべきだろう⁹⁾。そのようにして主客二元の独我論的閉域から逃れ出るための手立てが示される¹⁰⁾。

同じく主客二元論からの脱却を試みた哲学者として、身近なところで西田幾多郎がいる。その最初の著書『善の研究』（1911）において西田は、主客未分の「純粹経験」へと立ちかえる必要を説く。だがその特異な用語選択からも見てとれるように、独我論の閉域からいまだ充分に抜け出せていなかった。

それから二〇年後の『無の自覚的限定』（1932）に収められた「私と汝」という論考（ブーバーのそれとタイトルが似るものの直接の影響関係は認められない）において、ようやく倫理的な「他者」が、西田によっても問題視されてくる。藤田正勝『西田幾多郎の思索世界』（2011）は、西田のこの「私と汝」という論考を、ブーバーとレヴィナスの中間点に位置づける。そして、レヴィナスほどに根源的ではないものの、独我論的な閉域から抜けでて、あらたに「社会」や「世界」へと開かれていく、後期西田哲学への端緒がそこに見てとれるとして、次のように述べている¹¹⁾。

絶対の他は絶対の他であり、それは直接には知覚されない。そこには絶対的な断絶がある。直接に知覚することもできないし、また両者を含む一般者によっても媒介されない。ただ「自己が自己の中に絶対の他を含」む、あるいは「自己が自己自身の底に自己の根柢として絶対の他を見る」（傍点引用者）という仕方でのみ私は他者に結びつく。「自己が自己自身の底に自己の根柢として絶対の他を見る」ということは、私の側の意味付与の遂行の過程で、その試みが他者によって否定されること、自己がむしろ他者に依存するものであることが自覚されることにほかならない。

西田によれば、出会いの主導権はこちらの側になく、むしろ他者の側にある。他者による激しい拒絶と出会って、はじめて他者への回路は開かれる。今まで気づかれずに隠されていたその他者の「顔」を、反省的に自己の内にも見いだしてはじめて、「私」と「汝」は互いに対等の人格的な相互承認へと至る端緒を得る。そのようにして、他者との「かたらい」の〈場〉がようやく確保される。ただしその場合にも、西田哲学に特有の、あの〈無〉の「場所」を迂回して、それに仲立ちされることが必須要件と

されている。

西田のいう〈無〉の「場所」を理解するのはむづかしい。それは「どこまでも述語となって、主語とならないもの」とされ、「主語」を包み込み、それを〈図〉として浮かび上がらせ、下支えはするものの、みずからは〈地〉に沈んで決しておもてにあらわれることのない「述語」的世界の広がりのこととされる。「私」と「汝」が向かい合い、対話することを可能ならしめるその「かたらい」の〈場〉を、根底で下支えし、成り立たせるものが、おいてあるところの「場所」であり、それはおもてにあらわれないゆえに〈無〉の「場所」としてとらえられる。

「有」との関係のなかでいわれる、相補的な「無」なのではない。たとえば、たまたま選び採られた統^{シタクス}辞の関係にある一連の文章の流れを「有」とした場合、そのときには選び採られることなく、現実化しなかったものの、それを代替し代補するオルタナティブなはたらきを潜在させた、いわゆる「可能世界」としての範^{パラディグム}列の関係にあることばのあれこれ、相補的な「無」としてある¹²⁾。その互いに相補的な「有」と「無」の双方を、さらに下支えするところの、言語化される以前の見えないネットワークこそが、西田いうところの究極の〈無〉の「場所」なのだととりあえずは理解しておきたい。西田はそれを、おいてあるところのものと表現する。

さて、くだくだしい哲学談義はこれくらいにして、要はレヴィナスのいう一方的な贈[・]与[・]・挺身としての「身代わり」、そして西田のいう、おいてあるところの〈無〉の「場所」を介した絶えざる代替・代補（オルタナティブ）の可能性を、演能の〈場〉におけるアイ（間）の「かたり」に見てとろうとするところに本稿のもくろみはある。演能の〈場〉の総体を、メタレベル（超越）の高みに立って対象化し、客体化するのではなく、横[・]並[・]びにパラフレーズ（伴走・併走・同伴）することで代替し、代補するは

たらき。たとえば、脱構築批評で知られたイェール学派の領袖ポール・ド・マンがいうところの「アレゴリー」のはたらきを、アイ（間）の「かたり」に見てとりたく思うのだ。

Ⅱ．熱くうたう「能」、あるいは同化の眩惑

先に引いた藤井の発言には、実は続きがあって、「かたらい」としての「かたり」よりも、それに対立し、それと対抗する「ものがたり」の方に、むしろ藤井の関心は向けられていた。接頭辞「もの」が冠せられることで、「くだけた感じ」の「かたり」、「かたりというほどではないかたり」、「二流のかたり」として有徴化^{マーキング}され、そこにあらたな意味が加味される。自らを正当化し、権威付ける、「かたり」の無謬性に異をととなえ、それを横^あい^いからパラフレーズ（言い替え・置き換え）して見せることでまぜっかえし、脱構築してみせるのが「ものがたり」の立ち位置なのだ¹³⁾。

藤井のいう「かたり」と「ものがたり」のこの二項対立を、本稿の文脈に当てはめるなら、能の「かたり」に対し、それをおもしろおかしく茶化して、もどいてみせる狂言の「かたり」にこそ、「ものがたり」としての特質が色濃く見てとれる。しかもそこでの「かたり」は、「かたらい」よりは「かたどり」の方へと大きくシフトしており、にもかかわらず、それが意味の上で、だまし、そそのかす「騙り」にも通ずるとしたら、かりそめのウソの出来事を、舞台の上につかのま現出させる芸能の、同化と異化とを併せ持つ多分にアイロニカルな性格を見てとるようで興味深い。ウソの世界と知りつつ「かたり」、「かたられて」て、舞台の演技に見所（客席）は熱いまなざしをそそぐ。「騙し」「騙される」約束事の上に立って、はじめて舞台は成り立つ。その意味で舞台は、シテとワキとの「かたらい」の〈場〉としてあるだけでなく、演ずる者と見る者との「かたらい」

の〈場〉でもあるのだ。

だが、能の「かたらい」は容易になしえない。世阿弥によって大成された複式夢幻能に代表される能の演目では、しばしば「死者」や「靈物（神仏）」との「かたらい」が要請されてくるからだ。

ブーバーやレヴィナスの「他者」論の行き着く先には、究極の〈他者〉として「死」を見据える必要がある。自己の「死」は誰も体験できない。なぜならそのとき、自分はもう死んでいるのだから。他者の「死」を目の当たりにしたところで、その「身代わり」にもなれない。他者の「死」を迂回して、想像的な形でしかそれを体験しえないのだ。複式夢幻能において典型的な、「死者」や「靈物（神仏）」との「かたらい」は、そうした「死」の世界を体験することの不可能性（「身代わり」の不可能性）を前提に、その上に立って構想されている。

「自力救済」の乱世を生きた中世の人々にとって、「死」はごく身近な、差し迫った現実としてあった¹⁴⁾。とはいえ、ワキとシテとの間には、幽冥境を異にした決定的な「断絶」があり、互いに「交通不能」である点は今と少しも変わらない。その「断絶」を一気に飛び越え、決して弁証法的にそれを乗り越え、統合するのではなく、つまりは「断絶」をそれとして残存させたまま、死者との「かたらい（＝交通）」をいかに可能ならしめるか¹⁵⁾。そのための工夫として、あのきらびやかな能の詞章が考案されたとも考えられよう。

その装束の豪華絢爛さに見合っか、能のテキストは、あでやかなことばの色系によって織りあげられ、綾なされている。仏典や漢籍故事を典拠とした語句の、断片的で多様な引用。引き歌や縁語、掛け詞を多用し、語呂合わせのように意味を屈曲させてつづれ織りのようにつなぎ合わせた華麗な文体。加えて、上げ歌、下げ歌、クリ、サシ、クセ、クドキなどの韻律をともなった独特の節回しが妨げとなって、見所（客席）の頭のなかで、

そのことばのあれこれは容易に事実確認的^{コンスタティフ}な〈意味〉を結ばない¹⁶⁾。

ここにあるのは、長井和博いうところの反転された「ドラマチック・アイロニー」ともいうべき事態、すなわち情報の欠如した得体の知れない登場人物（前シテ）へのとまどいという事態であり、それはまた、ワキの置かれた〈無知〉の立場へと見所（客席）が感覚的にみずからを同化させ、一体化させて、困惑とともに状況を受けとめることにも通ずる¹⁷⁾。

能の詞章は、基本、ワキとシテの「問答」で構成される。とはいえ、ワキやシテのそのことばを、途中で「地謡」が横合いから引き取り、唱和してみせることで、会話と地の文との融合が起こり、誰に向けてなされた、誰によることばなのか、その発話の方向性がしばしば見失われる。ならばこれを、通常の意味で「セリフ」と呼ぶことすらできない¹⁸⁾。

このような能のテキストを前に、誰もが困惑せずにいられない。能役者たちにより、舞台上でそれが朗読されたならば、ましてや「面」を着け、くぐもった声で謡われたならばなおのこと、困惑の度はますます深まる。不透明でとらえどころのないそのことばのつらなりは、人の〈声〉であることすら忘れさせ、単なる〈音〉の響きへと還元されてしまう。

古典からのさまざまな引用や、縁語や掛け詞の多用による、こうしたたみかけるような意味の重なり。さらには韻律をともなったその独特の節回しは、「かたり」というよりは、むしろ「うた」に近い。ならば「うた」と「かたり」はどうちがうか。

「うた」の語を、「うたた」（いよいよ、ますます）、「うたて」（なんだか不思議に）、「うたがたも」（一途に、わけもなく）などの一連の語と関連づけて、藤井はまた次のようにいっている¹⁹⁾。

うたた騒然と、orgie（orgy、オージー、騒乱）状態で、われにもあらぬ思いになって、口を衝いたことばを発すること、そこにうたのは

じまりがあるのではないか、とした。個人的にであろうと、集団的にであろうと、むやみに高揚し憑かれたようになっている心的騒乱状態であって、これらを“うた状態”と認識するならば、まさに“うた”はそのような心的状態において律動を伴い、全身による動作を律せられながら、表現として口を衝いて出てくる実質であることがわかる。

能のテキストが、「かたり」よりは「うた」に近いとしたら、「律動を伴い、全身による動作を律せられながら、表現として口を衝いて出てくる」その「うた」の効能により、主客未分の「心的騒乱状態」へと人々を誘い込み、幽冥境を異にしたシテとワキとの「断絶」を一気に飛び越えて、両者の「かたらい」を可能にする行為^{パフォーマティブ}遂行的なはたらきが、その詞章に期待されていたとはいえないか。これに「地謡」の声が重なって、見所（客席）をも巻き込み、それこそ劇場空間全体を覆い尽くす熱狂的な「かたらい」の場が、つかのま現出する。

ちなみに「地謡」は、シテ方がこれをつとめる。ワキやシテのセリフを引き取って、それを代弁し、仲立ちする「地謡」の、こうした役割については、古代ギリシャ劇のコロス（合唱隊）との類似がよく言われる。当初、観る者と観られる者とが未分化の、集団合唱、集団輪舞としてコロスはあった。その集団（悲劇作品では十五名、喜劇作品では二十四名とその数が決められていた）の中から音頭取りがひとり抜け出て、オーケストラ（円形踊り場）に立つ他の者たちとスケネー（舞台）の上で相対し、交互に歌を掛け合い、唱和する。こうして、演ずる者と、それを観る者との分化が始まる。掛け合い唱和するその様子を、さらに周囲のテatron（客席）が大きく取り囲み、熱いシンパシー（感情的な共感）をもってこれに呼応する。このようにしてコロス（合唱隊）は、舞台と客席とを仲立ちする役割へと、みずからを特化させていった²⁰⁾。

トーリーの必然として舞うことはあっても）ない。その意味で狂言は、科白劇（セリフとしぐさだけで成り立つ劇）へと特化した西洋の近代リアリズム演劇により近い²¹⁾。

能はもと「猿楽」といった。その「猿楽」は、滑稽なもののまね芸を本領とする。だからであろう、折口は、シテ方がつとめる白式尉（翁）ではなく、それをおもしろおかしく滑稽にまねて、もどいてみせる、すなわちパラフレーズしてみせる狂言方の黒式尉（三番叟）の方に、「翁」の演目の本来の姿を見てとっている²²⁾。だが現在の演能の〈場〉では、シテ方と狂言方の比重がいつしか逆転し、狂言方のアイ（間）の演技は、単なる添えもののようなあつかいだ。なぜそうなってしまったのか。

世阿弥は『申楽談義』の中で、狂言方のつとめる三番叟^{さん ぼ そう}の演技が、あまりに滑稽に流れることを嫌って、次のように言っていた²³⁾。

三番申楽、をかしにはすまじきことなり。近年、人を笑はする、あるまじきこと也。

必ずしもアイ（間）の「かたり」をいったものではない。とはいえ三番叟の演技に対する「人を笑はする、あるまじきこと也」とのこうした抑圧的な言辞が、同じく狂言方のつとめるアイ（間）の「かたり」へと適用されておかしくない。先に見たように、複式夢幻能では、シテとワキとの、幽冥境を異にした「かたらい」が巧みに演出される。不可能事を可能とするその場の厳粛な雰囲気や、「をかし」を本領とする狂言方の、ややもすれば不遜で場違いなアイ（間）の「かたり」によって、壊されなくなかったであろう。

世阿弥の発言とよく似た抑圧的な言辞が、おもしろいことにアリストテレスの『詩学』にも見てとれる。叙事詩との比較のなかで、悲劇は「過度

の演技」を行うのでよろしくないとの批判に応え、次のように言っている²⁴⁾。

悲劇とは、古い世代の俳優たちが自分よりも若い俳優たちに認めていた性格と同じような性格をもった再現である。というのは、(古い俳優の) ミュンニスコスは、(新しい俳優の) カリッピデースのことを、その過度の演技ゆえに猿と呼び、(新しい俳優の) ピンダロスについても同じ評判があったからである。〈中略〉しりぞける必要があるのは、低俗な人々のするような身ぶり動作である。カリッピデースが非難されたのも、そのほかいまの俳優たちが非難されているのも、この点であって、彼らが再現するのが卑しい女だという理由からである。

悲劇における「過度な演技」を非難するにあたって、「猿」とか、「低俗な人々」(たとえばパッロス＝張形を腰に装着して登場する喜劇の役柄)とか、「卑しい女」が比喩としてもちだされるところなど、いかにも古代奴隷制下のギリシャ劇らしい。『詩学』第二部の喜劇論は失われており、確かなことはいえないが、これは悲劇のなかに喜劇の要素(パロディ、カリカチュア、もじり、猥褻さ、スラプスティック、アイロニー、ウィット、語呂合わせ、駄洒落などの横溢する世界)の持ち込まれるのを嫌った発言でもある。そのことを知ってか知らずか、狂言の「をかし」にも、単なる滑稽なしぐさにとどまらない穏やかならざる「犯し」の衝撃力をみて、折口は次のように述べている²⁵⁾。

此猿楽を専門とした猿楽能では、其役を脇方と分立させて、わかり易く狂言と称えてゐ、又をかしとも言ひます。此は、をかしがらせる為の役を意味するのではなく、もどき同様、犯しであつたものと考へら

れます。こゝに、猿楽が「言」と「能」との二つに岐れて行く理由があるのです。能は協方としての立ち場から発達したもの、狂言は言ひ立て・説明の側から出た名称と見られませう。

シテはあとからの付け足しで、当初はワキのみが舞台に立ち、見えない「靈物（神仏）」相手に、滑稽な「独り相撲」を演じていたと折口はみる。そもそもワキは一所不住の（たとえば山伏に典型的な）遍歴の芸能民で、折口にいわせれば「ごろつき」の一類なのであって、そのワキから、一方に「靈物（神仏）」をみずからに憑依させ、演じてみせるシテが、他方に「をかし」を担うアイがそれぞれ分化し、可視化されていった、というのだ²⁶⁾。

それにしても、現在行われるアイ（間）の「かたり」は、なんともそっけない。たいした動きもなく、見所（客席）に向け[・]傍[・]白[・]するかのよう[・]に、淡々と「昔物語」を語ってみせるだけで（たとえば「居語り」では、ただ座って滔々とセリフを述べるだけである）、これではアイ（間）の「かたり」が、しばしば省略にゆだねられてしまうのも致し方ない。しかし例外もなくはない。「道成寺」でアイをつとめる^{のうりき}能力の、表情豊かで滑稽なしぐさや、「夜討曾我」の小書き演出に登場する^{おおとうない}大藤内のユーモラスなセリフ回しなどに、折口のいう「をかし」のパワーの片鱗を、かいま見る思いがする。

世阿弥はむしろこう言うべきであった。三番叟は「をかし」に徹すべきである。ならばそれとの対比で、翁（白式尉）の舞の莊厳さが一層きわだつ、と。でないと、翁が二人も出てきて、同じようなしぐさを、おもしろおかしく[・]くり[・]かえ[・]し[・]て[・]み[・]せ[・]る、その意図が分からない²⁷⁾。

その場の雰囲気にもそぐわない、一見すると場違いにも思えるアイ（間）の「かたり」には、「かたらい」よりも、舞台の上でいま現に起こってい



貞享3年刊『当流間仕舞付』全5巻のうち巻4表紙見返し部分（早稲田大学演劇博物館蔵）

る出来事を一旦対象化し、それをやや醒めた目で突きはなし、事細かに説明していく「かたどり」のはたらきが期待されている。しかも純然たる第三者の、客観的な立場から、すなわちメタレベルの⁷⁴高みからそれを語るのではない。登場人物の一人として自らもその出来事に参画する当事者の立場から、言ってみれば横並びに、パラフレーズする形で語るのである。そしてこの二重化された困難な立ち位置を可能にしてくれるものこそ、折口のいう「もどき」のはたらきにほかならない。「もどき」について、折口はまた次のように言っている²⁸⁾。

もどくと言ふ動詞は、反対する・逆に出る・非難するなど言ふ用語例ばかりを持つもの、様に考へられます。併し古くは、もつと広いもの、様です。尠くとも、演藝史の上では、物まねする・説明する・代わつて再説する・説き和らげるなど言ふ義が、加はつて居る事が明らかです。「人のもどき負ふ」など言ふのも、自分で、赫い顔をせずに居られぬ様な事を再演して、ひやかされる処に、批難の義が発しましたので、やはり「ものまねする」の意だつたのでせう。

折口によれば、「もどき」には二つのはたらきが見てとれる。ひとつはアリストテレスの『詩学』にいうミーメシス（模倣・再現）にも似て、「物まねする・説明する・代って再説する・説き和らげる」はたらきである。だがそれにとどまらず、より積極的に、「反対する・逆に出る・非難する」などの第二のはたらきもある。第一のはたらきでは、^{あるじ}主人と^{やっこ}奴隷の、^{やっこ}奴隷の位置にいまだとどまっており、あとさきとの関係ではあとにつき従って、従属する位置にある。しかし第二のはたらきでは、もどく対象に対抗し、それと対等か、もしくは凌駕する立場へとみずからのステータスを上げている。

その場の出来事を、ただ単に模倣反覆して、説明して終わらせるのではない。それを突きはなしてまぜっかえし、別のことばに置き換えて翻訳し、茶化し、あざけり、笑い飛ばす、多分に行爲遂行的な^{パフォーマティブ}はたらきが、そこでは期待されている。そのようにして「かたどり」へとその軸足を大きくシフトさせながらも、いまだ「かたらい」にも片足突っ込んで、それがウソの世界であると知りつつ、「かたり」「かたられる」関係性のうちへと、ダメ押し的に、再度見所（客席）を誘い込んでいく。

そこにまた、「ドラマチック・アイロニー」の端的なはたらきを見てとることもできる。「後場」での展開を見所（客席）にあらかじめ先取りさせておくこと。そうすることで、「死者」や「霊物（神仏）」との、おぞましくも、いまわしい、へたをすればこちらの生存がおびやかされる嫌悪すべき〈他者〉との「出会い」の衝撃を、しっかりと受け止めて、なろうことならレヴィナスのいう一方的な贈与・挺身としての「身代わり」をも辞さない、そうした心の準備を見所（客席）のうちに求めていく。アイ（間）の「かたり」には、そうした多分にアイロニカルで逆説的な効果が期待されているのだ²⁹⁾。

IV. アレゴリーと異化効果

能の演目の中にしばしばアイ（間）の役回りで登場する、「能力^{のうりき}」とか「強力^{ごうりき}」などと呼ばれる「力者（りきのもの）」に着目し、柳田国男は「能と力者」という文章を書いている。民俗事例だけでなく、さまざまな過去の文献をも参照した上で、さてその結論はといえば、演能の担い手であった猿楽者たち自身の姿が、「力者」には色濃く投影されているとするものであった。すこし長くなるが、その結論部分を引いておこう³⁰⁾。

能の文芸が大部分は観世父子の著作に成るというのは、今日の通説のように承知するが、それがあの歌舞の全部の創始であるように、解することはおそらく史実に反する。というわけは猿楽の起りは、彼等（観世父子のこと—引用者注）よりも三百年は古く、またそれぞれの舞の曲目は、すでに『明月記』その他に列記せられているものが多いからである。舞の面白さに応じて語りの詞^{ことば}を伸縮し、綾羅^{りょうら}の袂^{たもと}をもって舞台の正面を覆うようにしたのは彼等（観世父子—同注）であって、そのために技芸の外貌の変わったことまでは争われないが、それでもなお小さくなって能力は片隅に控えていたのである。すなわち彼等が参与しなければ猿楽は存立しなかった。単に執次^{とりつぎ}や興昇^{こしか}きの童子を引っ張り出して、いわゆる仕出しの役に追い使ったのとは、少しばかり話がちがうと思う。もしそうだったら、あの活々とした狂言は生まれて来るはずがないからである。

戦局ますます急を告げる昭和十九年にこの文章は書かれた。発表当時、どのように受けとめられたか、今となっては知る由もない。事は差別問題

にかかわって微妙であり、誤解を招く不用意な発言は、極力これを差し控える必要があった。それもあってか、ずいぶんともってまわった言い回しとなっている。

しかし、「それでもなお小さくなって能力は片隅に控えていたのである」という、それこそ控え目な言い回しからも見てとれるように、言い籠められ、やり込められて、片隅に追いやられ、敗者の悲哀をかこちつつも、それでもなお、引かれ者の小唄のように、負け惜しみの憎まれ口をたたかずにいられない、そんなアイ（間）の「かたり」の苦渋の面もちを透かし見る思いがする³¹⁾。泣きっ面の渋面をつくりつつも、自身ユーモアの才に長けた「好々爺」を演ずることに、この時期の柳田は賭けていた。安吾のことばを借りていえば、「道化はいつもその一步手前のところまでは笑っていない。そこまでは合理の国で悪戦苦闘していたのである。突然ほうりだしたのだ。もしかくしゃして、原料のまま、不合理を突きだしたのである」³²⁾。

戦後柳田は、笑い話やウソ話、オコ話などを題材とした一連の文章を一書にまとめ、『笑いの本願』（1946）や『不幸なる芸術』（1953）として世に問う。占領下の荒廃した世相の中で、これらの著作が、どれだけの励ましを人々に与えたか知れない³³⁾。

シテばかりが表立つ、あでやかな演能の〈場〉を、その陰で支えたのは、「力者」たちの滑稽を演じては、しばしば見所（客席）の笑いをさそう、アイ（間）の「かたり」なのであった。ならば修辞学の用語を借りてきて、能の演目総体を映し出す「アレゴリー」としての〈鏡〉のはたらきを（ただしその鏡は相当に歪んでいるのだが）、アイ（間）の「カタリ」に見てとることもできよう³⁴⁾。

その語源にまでさかのぼれば、「アレゴリー」は、allos (other) ago-reuein (to speak)、すなわち「別のもの (allos) について語る (ago-

reuein)」ことを意味するギリシャ語である。言語が根源的にかかえもつ、代替し代補するオルタナティブなはたらきをそこ見て、これをみずからの批評用語として積極的に活用したのは、イエール学派を主導したポール・ド・マンであった。『理論への抵抗』に収録された論考「読むことの歴史」(1982)において、ド・マンは「アレゴリー」を次のように定義付けている³⁵⁾。

アレゴリーとは、文学テキストが現象的、世界志向的方向から、文法的、言語志向的方向に動くさいの修辞的過程のことである。したがって、アレゴリーとは美的価値と詩的価値が袂を分かつ瞬間の名称でもある。

難解なものいいである。土田知則『ポール・ド・マン—言語の不可能性、倫理の可能性』によれば、ここに言う「現象的、世界志向的方向」とは、シニフィアン（指示記号）とレファラン（言語外的な指示対象）との自然な結びつきの上にたちあらわれる^{コンスタティブ}事実確認的な世界のビジョンであり、それをド・マンは「美的価値」と呼んでいる。対するに「文法的、言語志向的方向」は、シニフィアンそれ自体を志向して、その行為^{パフォーマティブ}遂行的な差異の戯れに着目する立場であり、それが「詩的価値」とされている³⁶⁾。

そもそも「美的」とか「詩的」とかの訳語がまぎらわしいので、時枝文法にいう「詞」と「辞」の二分法になぞらえ、これを「詞的価値」と「辞的価値」に置き換えるとわかりやすい。この図式を本稿にあてはめるなら、「美的価値（＝詞的価値）」を担うものとして能の詞章があり、対するに狂言はもっぱら「詩的価値（＝辞的価値）」を担う。ワキとシテとの「問答」によって主導される演目の主筋からは、ずいぶんと外れつつも、両者の傍らにあって、場違いにそれを反覆し、別のことばに置き換えて、パラフレ

ーズして見せるアイ（間）の「かたり」は、「別のもの（allos）について語る（agoreuein）」という意味において、まさしく「美的価値と詩的価値が袂を分かつ」その結節点に位置しており、ド・マンいうところの「アレゴリー」のはたらきそのものだとはいえないか。

さらに敷衍（パラフレーズ）していえば、ブレヒトのいう「異化効果」を、アイ（間）の「かたり」に見てとることもできる。ナチズムのくびきからようやく解き放たれ、社会主義体制へと移行しつつあった東ドイツを活動の場としたブレヒトであったが、当面の敵である西洋近代のイリュージョン演劇と、新たな権威となりつつある社会主義リアリズムとに対する二正面作戦を展開しなければならなかった³⁷⁾。

アリストテレスの『詩学』に由来する「三単一の法則」や、戯曲における起承転結の「五幕構成」、客席と舞台を仕切る「第四の壁」の隔てなどを通して、西洋近代演劇は、舞台の上に本[・]当[・]ら[・]し[・]さ[・]を「模倣・再現」するイリュージョン効果をひたすら追求してきた。その結果、観客は登場人物に感情移入することを一方的に求められ、劇中のヒーロー・ヒロインたち（たいていは王侯貴族や将軍などの英雄的な人物）に自らを同化、一体化させて、その運命（多くの場合、それは破滅へと至る）に限りない共感を寄せることで、カタルシス（精神浄化）を得るものとされてきた³⁸⁾。

問題は、出来事や人物の言動が一定の思考の枠組みにしばられ、しかもそれが普遍的なものとして理想化されて描かれていることにあった。観客（その多くは国民国家の「国民」として新たに動員されつつあった労働者人民）はそれに対して疑問を抱くこともなく、一定の視点（ヒーローやヒロインに自己仮託した「君主の目」）からのみ追体験することを強いられる。劇中の出来事を別の視点から批判的にとらえたり、登場人物が背景としてもつ社会的環境や階級的条件にあらためて目を向けたりすることは想定されていない。

これに対しブレヒトは、あらたに「叙事的演劇」なるものを提唱し、本当らしさをよそおった舞台が実は作りものであり、ウソの世界であることを積極的に示そうとした。ねらいは「異化効果」にあり、「劇中劇」などの手法を駆使して、登場人物への観客の同化、一体化に水を差し、それを妨げる工夫を様々に試みた。

「異化」とはそもそも、見慣れたもの、自明のものから距離をとり、驚きをもって世界を再発見することで、視点の転換をうながすための技法であった。能の演目の中でアイ（間）の「かたり」は、まさしくそうした「異化効果」をねらったものともとらえることができ、ブレヒトはそこから数多くのヒントを得たにちがいない。たとえばブレヒト劇にあっては、劇中の出来事と直接かかわらない「語り手」が出てきて「前口上」を述べたり、客席へ向けた登場人物の「名のり」があったり、劇中で観客席に直接語りかけ、また劇の流れを中断して歌を歌ったり、唐突にモノローグをはじめたりと、イリュージョンを破壊するための様々な工夫が試みられた。幕を下ろさず、舞台転換の様子をそのまま見せたり（能の後見や歌舞伎の黒子）、照明を消さずに観客席を明るいまにしておいたり（視線の分散）、登場人物が客席を通して登場したりもした（花道）。

ことばのレベルでも、異化効果をねらった工夫がなされた。たとえばハムレット役の役者に、「そのときハムレットは「・・・」と言った」などと地の文と融合したセリフを言わせ、地口や駄洒落、皮肉やパロディなどの風刺を効かせたセリフを次々と繰り出して、観客たちを大いに挑発するとともに、困惑させた。今ではどれも当たり前の演出手法となった感もあるが、「異化効果」をねらったブレヒトのこうした様々な試みが、演能の〈場〉のスタイル、中でも狂言方のアイ（間）の「かたり」からヒントを得たものであることを（もちろん古代ギリシャ劇やシェークスピア劇、あるいはスペインバロック劇からの影響も大いにあっただろうが）、ここで

あらためて確認しておきたい。

以上、柳田とド・マン、さらにはブレヒトとの、それぞれ無関係と思われるテキストを、アイ（間）の「かたり」と強引に結びつけたのには訳がある。アイ（間）の「かたり」を通して見えてくる、能のテキストと、狂言のそれとの対比構造は、日本語の「かたり」のもつ広範なはたらき、すなわち一方の極には「かたらい」があり、他方の極には「かたどり」があるといった、その振幅の振れの大きさと緊密に関係してくると思われるからだ。

フランス語との対比で、日本語はいまだ文法体系が確立されておらず、その場その時の〈場〉の状況に多くを依存する、未熟で不完全な言語だとして、くり返しこれを批判したのは森有正であった³⁹⁾。欧米語と違い、日本語の構文ではたしかに「主語」を立てない。ことばの意味よりも、ことばのやりとりを通して、話し手と聞き手とその〈場〉を共有することに重点を置く⁴⁰⁾。そうした日本語の特性をふまえつつも、しかし能と狂言では、それぞれの扱いが微妙に違っている。舞台は、あくまで虚構の、ウソの世界である。より多く「かたらい」へとシフトする能の詞章は、そのウソの世界をウソと知りつつ、見所（客席）がそれと同化し、一体化して、その世界に没入すべく、さまざまに工夫をこらす。対するに狂言は、その軸足を「かたどり」へと大きく移すことによって、ウソをウソとすっぱ抜き、そこからの異化、対象化を、見所（客席）に積極的に求めていく。そうすることで、「をかし」の世界を現出させている。芸能の〈場〉における「もどき」の本性がそこに見てとれる。

付論——「義経物」にみるアイ（間）の「かたり」の諸相

以上述べてきたアイ（間）の「かたり」のはたらきを、演能の場に即し

義経記演能一覧

No.	演目	前シテ	アイ	後シテ	典拠	備考
①	鞍馬天狗	山伏	能力／木の葉天狗（２）	大天狗（面）	巻１「牛若鞍馬入りの事」「牛若貴船詣での事」	五番・現在能（宮増作カ）
②	烏帽子折	烏帽子屋の主人	早打ち／宿の亭主	長範（面）	巻２「鏡の宿吉次が宿に盗賊の入る事」	四番・現在能（宮増作カ）
③	熊坂	僧	里人	長範（面）	巻２「鏡の宿吉次が宿に盗賊の入る事」	五番・夢幻能（作者不明）
④	橋弁慶	弁慶	都の者（２）	弁慶	巻３「弁慶洛中にて人の太刀を奪い取る事」「弁慶義経に君臣の契約申す事」	四番・現在能（作者不明）
⑤	正尊	正尊	下女	正尊	巻４「土佐坊義経の討手に上る事」	四番・現在能（観世弥次郎長俊作）
⑥	舟弁慶	静（面）	船頭	知盛（面）	巻４「住吉大物二か所合戦の事」	五番・現在能（観世小次郎信光作）
⑦	二人静	里女（面）	下人	菜摘女／静（面）	巻６「静若宮八幡宮へ参詣の事」	三番・夢幻能（井阿弥作）
⑧	安宅	弁慶	強力／関守	弁慶	巻７「愛発山の事」「如意の渡にて義経を弁慶打ち奉る事」	四番・現在能（作者不明）

て見ていくために、『義経記』を題材とした演目のいくつかを以下にとりあげる。現行曲のなかで『義経記』に取材した、いわゆる「義経物」は八つほど。そのうち複式夢幻能のかたちをとるものは、「熊坂」と「二人静」の二曲だけである。他はすべて現在能となっている⁴¹⁾。『義経記』を選んだについては他意はない。「安宅」や「橋弁慶」などの比較的ポピュラーな演目が多いのと、私的な読書会で、今まさに『義経記』を読んでいるからにほかならない。

①「鞍馬天狗」

花見への誘いを鞍馬山中に触れまわる「能力」と、二人の「木の葉天狗」との、あわせて三名のアイが出る。稚児たちを集めた花見の宴の席で、「能力」は機嫌よく座興の舞を舞う。いわゆる「アシライアイ（会釈間）」としての役柄である。そこに闖入してきた見知らぬ山伏（前シテ）を追い出そうと、「これは近頃、狼藉なる者にて候、追つ立てうずるにて候」と騒ぎ立て、また、「それがしがままになるならば、これ（げんこつ）を一

つ戴かせたいな、腹立ちや、腹立ちや」と歯嚙みするセリフに「をかし」が見てとれる。

前シテの山伏は牛若（子方）とねんごろとなり、双方「中入り」して、次に「間の段」がくる。二人の「木の葉天狗」がアイとして出て、大天狗（後シテ）による牛若への兵法伝授のありさまを、おもしろおかしく、滑稽なしぐさを交えて語る。面はそれぞれ「うそぶき」と「けんとか」。それこそ「をかし」の面目躍如というところか。ただし「カタリアイ（語り間）」としてのそのセリフのやりとりは、大抵の能のテキストでは省略されてしまう。

②「烏帽子折」

源氏の落ち武者狩りを諸国に触れまわる六波羅の「早打ち」と、鏡の宿の「亭主」との二人のアイが出る。「早打ち」はそのあわただしい素振りに、「亭主」は盗賊の襲来に怯える姿に、「をかし」の要素が見てとれる。ただしその影は薄い。前シテが烏帽子屋の亭主で、後シテが盗賊の熊坂長範のように、別人物となっているのも、演能の形態としては変則的で、もとは別々の演者によって演じられたものと思われる。ワキが金売り吉次で、それに義経が子方として加わる。ためにアイの「をかし」も中途半端で、不発に終わっている。

③「熊坂」

「義経物」の中では数少ない複式夢幻能の形式をとる。前シテは僧形で直面。「たとひその名は名乗らずとも」とみずから名をあかすことをせず、に姿を隠す。その庵室には「大長刀、拄杖ちゅうづえにあらざる鉄の棒、そのほか兵具をひしと立て置かれ候」とあるように、僧には似つかわしくない暮らしぶり。盗賊退治のためとの言い訳に、ワキの旅僧は不審を抱く。

僧（前シテ）の「中入り」と共に庵室はたちまち消え失せ、そこへ「里人」がアイとして出て、義経によって退治された熊坂長範の無惨な最期を、

ワキの旅僧に語って聞かせる。ただし舞台の「正中」に座しての「居語り」で、立ち居振る舞いは一切ない。後シテが出て、旅僧（ワキ）が「熊坂の長範にてましますか」と問いかけ、その固有名が示される。

この演目では、アイは「居語り」として形骸化しており、「をかし」の要素はまったく見られない。

④「橋弁慶」

千人斬りの不屈き者が出るとのうわさの五条橋へ、シテの弁慶が向う途中に、アイと行き合う。二人の都のものが、「助けてくれ、助けてくれ」と舞台に駆け込み、事の顛末を「間語り」するとともに、ひとりが「思ひなしやら、背中がひいやりひいやりして気味が悪い、もし斬られないか見してくれさしめ」と問う。するともうひとりが、「したたかに斬られた」とウソをつくやりとりなどがあって、そこに「をかし」が見てとれる。

⑤「正尊」

夜討の準備をする正尊の様子を密偵として探り、その由を注進する義経方の「下女」が、アイとして出る。狂言方の役なので面を着けず直面である。前場でニセの起請文を書いた正尊（前シテ）が、逃げるように「中入り」してのち、「間の段」でこの下女の「シャベリ」がある。

シリーズ「能を読む」全四巻（角川学芸出版、2013）に掲出された用語解説によれば、「シャベリ」とは、「間狂言における演技の一類型。諸役に扮した狂言方が舞台常座に立ち、他役とは没交渉に独白する例が多い」とされるもので、ここでも「をかし」は形骸化している。

⑥「船弁慶」

西国へと向かう義経一行が、途中で宿を借りることとなった浦の船頭がアイとして出る。前場で静（前シテ）を都へ帰すためのやり取りがあって、静は別れの舞を優雅に舞う。その場のしめやかな雰囲気にな水を差すかのよう、アイの船頭が出て、御座船の準備がととのったことを告げる。



貞享3年刊『当流間仕舞付』全5巻のうち巻4「船弁慶」巻頭部分（早稲田大学演劇博物館蔵）

「間の段」は船中でのやりとり。頼朝との仲が修復されたなら、この海の航行権を自分に与えてくれと、なんとも場違いな要求を、船頭（アイ）はする。やがて雲行きがあやしくなり、弁慶の従者（ワキツレ）の、「このおん船には妖怪が憑いて候」との心無いひとことにいたく狼狽し、「船中にてさやうのことは申さぬことにて候」と抗弁する。しかしますます高まる波風に、「あまりのことを、おつしやるによつてのことにて候、えいえいえい、さればこそまた、あれから波が打つて来るわ、波よ波よ波よ、しかれしかれしかれ、しいしいしい、えいえいえい」と、当人にとっては深刻な、しかしはたで聞く者の耳には滑稽に響くセリフをアイは次々と繰り出す。かくして海のなかから知盛（後シテ）の亡霊が立ちあらわれるという次第。

⑦「二人静」

複式夢幻能の形式をとる演目で、アイの出は限られている。神前に供える若菜を調達するため、菜摘女（ツレ）を呼び出す「下人」の役しか与えられていない。アイが本来担うべき「もどき」の役を、ツレの菜摘女に奪われてしまった格好である。自らの身体に里女の霊を憑依させ、それを「もどく」のは、この菜摘女の方だからだ。

野に出た菜摘女の前に、里女（前シテ）があらわれる。「おん名をば誰と申すべきぞ」との問いに、里女は、「その時わらは、おことに憑きて、くわしく名をば名のるべし」と答え、消えてしまう。社家へと立ち返った菜摘女は、里女からのことづてを、ワキの神職に、はじめは「間接話法」で、しかし途中から突如「直接話法」へと移行して語る。そうすることで里女の霊の憑依した様子が示される。原文を引いておこう。

〈問答〉・・・一日経書いて跡弔ひてたまはれ」と、「み吉野の人、とりわき社家の人々に申せ」とは候ひつれども、まことしからず候ほどに、申さじとは思へども、「何まことしからずとや、うたてやな、さしも頼みしかひもなく、まことしからずとや、ただよそにてこそみ吉野の、花をも雲と思ふべけれ、近く来ぬれば雲と見し、

〈クドキグリ〉桜は花に現はるるものを、あら恨めしの疑ひやな。

そのことばの突然の変化に、「言語道断、不思議なることの候ものかな、狂気して候ふはいかに」とワキの神職は驚き呆れ、「さていかやうなる人の憑き添ひたるぞ、名を名乗りたまへ」とその素性を尋ねる。これに対し菜摘女（＝里女）は、「つつましながらわが名をば、静かに申さん、恥かしや」と答え、むかし神前に奉納した舞装束を身につけて舞はじめると、その姿と瓜二つの先の里女が後シテとしてあらわれ、互いに「もどき」、「もどかれ」つつ、二人して舞を舞うのである⁴²⁾。

里女が憑依した際のセリフに付される「クドキグリ」は、「クドキ」と「クリ」の合成語で、件の用語解説によれば、「クドキ」は「謡の小段の一つ。低音域を中心に謳われ、詠嘆・辛さ・悲しみなどをかき口説くように朗唱する。直前にクドキグリと呼ばれる心情の昂ぶりを謳う小段のあることが多い」とされている。『申楽談義』によれば井阿弥作とされる「静」が本曲のもとにあったようで、世阿弥もこの曲を高く評価した。それはともあれ、幽明境を異にする「死者」との「かたらい」を巧みに演出する複

式夢幻能においては、「をかし」を信条とするアイの出番はほとんどない。

⑧「安宅」

義経方の「強力」と、富樫方の「関守」の二人のアイが出て、敵味方双方を橋渡しする重要な役割を担い、大いに活躍する。まずは義経方の強力（アイ）が「おれが衣は鈴懸の、破れてことや欠きぬらん」と、厳かに始まる一行の謡を茶化してみせる。また関所の様子を探りに行き、梟首された山伏の首をみて、「山伏は貝吹いてこそ逃げにけれ、誰追ひかけて阿毘羅^{あび}咩^{うんけん}欠」と狂歌を一首詠み、一行の輦轡を買う。

「強力」に扮した義経（子方）を、「いかに申しあげ候、判官殿のおん通り候」と見破るのは富樫方の関守（アイ）である。しかし弁慶（シテ）に激しく打擲される様子を見てたちまちだまされ、「まことの山伏じや、急いでお通りやれ」と逃がしてしまうのもこの関守（アイ）である。

無事に関所を越えた一行を追いかけて、酒肴をもてなす際の二人のアイのやり取りは、たえず警戒を怠らない弁慶（シテ）との対比で、おかしみを誘う。「安宅」の演目では、ストーリーの展開になくてはならない重要な役割を、二人のアイが担っている。

* * *

以上見てきたように、ワキとシテとの「問答」を重視し、そのセリフのやりとりには焦点化する複式夢幻能では、アイ（間）の出は極力抑えられる。シテが「中入り」して後の「カタリアイ」も、動きのない「居語り」や、平板な「シャベリ」という形で、その形骸化がいちじるしい。「シテ一人主義」の弊害でもあろうか。

一方、現在能では、シテの役割はそれほど重くなく、その分、ワキや子方、そしてアイの活躍が前景化されてくる。シテは「死者」や「霊物（神

仏)」でない場合が多く、面をつけずに直面で舞台に立つ。とはいえ終始無表情で、面を着けたのと少しも変わらない。それもあってか、劇的な筋の展開に欠かせない滑稽な役回りとして、アイ（間）は各所でその存在感を示す。

世阿弥のおかげか、現在では、複式夢幻能が能の演目の代表曲のように言われる。ために「カタリアイ」は軽視され、能のテキストからのぞかれてしまう場合が多い。テレビ放映される際も、時間の節約のため「カタリアイ」はしばしばカットされる。とんでもないことだ。それではドラマチックな筋の展開が台無しで、ダイナミズムもなにもあったものではない。

アイ（間）の「かたり」を抜きにして、前後を継ぎはぎした演目など、それこそメリハリを欠いた「間抜け」の極み。そんな演目ばかり見せられた日には、見所（客席）はそれこそ死ぬほど退屈して、ついには狂い死にしてしまうであろうに⁴³⁾。

世阿弥もずいぶんと罪なことをしたものだ。

注

- 1) 森有正『旅の空の下で』（1969、筑摩書房）所収。
- 2) 折口信夫は「口承文学と文書文学と」（『折口信夫全集』巻7所収）で、「かたる」又は「かたらふ」と言ふ語がある。用語例は多少皮肉味を持った語で、悪徳的な傾向にあるものだ。（中略）かたるなる綴音が「言語する」の意味を持つに到る導きが、其である。ある連続を持った言語が、対者の魂に働きかけて、ある変化を惹き起す事である。つまり、さうした結果の予想を以て言ひかけられた時、その魂は、言語の媒介によつて、発言者の意思に感染するのである。此を発言者の能動的所作と見て言ふのが、「かたらふ」である。だから、「かぶれさす」から出た「だきこむ」「たらす」「たぶらかす」などと言つた意義中心を何時までも離れないのである。其が更に「かたる」なる原型にも反響してくる。「詐欺する」義に近い「かたる」も、凡「かたらふ」と並行して、更に一步飛躍したものとしてよい。「たぶらかす」と言ふ用語例が、「かたる」にもある筈だからである」と述べている。
- 3) 引用は藤井貞和『物語理論講義』（東京大学出版会、2004）p.9。

- 4) J・L・オースティン『言語と行為』（大修館書店、1985）。ただし舞台でのセリフのやりとりや小説のような虚構テキストを、それが実体の裏付けのないウソの発言だからという理由で、オースティンは考察の対象から省いた。デリダはこれを批判し、また発話者の意図を重視するその姿勢をド・マンは批判する。ド・マンによれば、ことばの事実確認的なはたらきや行為遂行的なはたらきは、言語自体が本性的に備えもつ機能なのであり、そこに発話者の意図を読みとることは勝手な思い込みにすぎない。
- 5) 長井和博は『劇を隠す―岩松了論』（勁草書房、2015）において、「劇中劇」を仕組もうとするハムレットの「独白」をとりあげ、登場人物と観客との間に〈知〉の落差をつくりだす「ドラマチック・アイロニー」がその「独白」によって仕掛けられ、「直前までの状況を整理し、現在の心境を叙べ、直後の設定をはっきり方向づけることができる」（p.65）と述べている。限りなく「独白」に近い「カタリアイ」にも、それと同等のはたらきがみえてとれよう。なお、こうした「カタリアイ」のはたらきについては、すでに戸井田道三『狂言―落剥した神々の変貌』（平凡社、1973）に、「舞楽以前に一番目（能）がシリーアス、二番目（狂言）が滑稽という古くからの神儀の習慣があって、それによって二の舞という言葉だけが、一般化してきたものと考えられる」との類似の指摘があり、また大谷節子も「狂言の『をかし』―天正狂言本「柑子」を読む」（『世阿弥の世界』京都観世会、2014）において、「能の重たさは狂言の軽みと共に味わうのがバランスの取れた摂取法」と述べている。
- 6) 注（5）長井前掲書。なおこの長井の著書の批判の原点にあるのは、自らを〈知〉の高みに位置づけて患者を見下し笑う、いわゆる「ドラマチック・アイロニー」の傲慢さに対する生理的嫌悪であるかに思われる。
- 7) 内田樹は『日本辺境論』（新潮新書、2009）で、地政学的に辺境に位置する日本の在り方を逆手にとり、辺境にあるからこそ、人間中心主義にとらわれた西洋の独我論的思考から自由になれると述べる。中でも第四章「辺境人は日本語と共に」は、西欧語と日本語との構文の違いについて論じており、有益である。ちなみにそれらの議論のよりどころにレヴィナスの他者論があることはいうまでもない。
- 8) ジョルジョ・アガンベン『ホモサケル―主権権力と剥き出しの生』（国文社、2007）。
- 9) 「アウシュビッツ以後、詩を書くことは野蛮である」という言葉を残したアドルノは、ヘーゲルに代表される西洋形而上学の弁証法的統合を批判して『啓蒙の弁証法』（1947）をホルクハイマーと共同執筆した。なお反弁証法的な「命懸けの跳躍」については、柄谷の所説に拠りつつ、深沢『往きて還る。』（現代思潮新社、2011）の第一章「タテ（超越的）ではなく、ヨコ（超越論的）への位置取り」において、吉本隆明のいう「関係の絶対性」と親鸞の「横超」とを結びつけ論じたことがある。
- 10) レヴィナスについて本格的に論じた内田樹の著書として、『レヴィナスと愛の現象学』（2001）、

『死者と他者—ラカンによるレヴィナス』(2004)があり、どちらも文庫化されて文春文庫(2011)から再刊されている。

- 11) 引用は藤田正勝『西田幾多郎の思索世界—純粹経験から世界認識へ』(岩波書店、2011) p.132。
- 12) 「可能世界」はライブニッツによって提唱された論理学の概念。『事典 哲学の木』(講談社、2002)で「可能世界」の項を担当した永井均は、「必然的な真理と偶然的な真理とはどう違うのだろうか。この問いに、神が無数の世界を創造したとしても、そのどれにおいても成り立っているのが必然的な真理で、そうでないのが偶然的な真理だ、と答えることができる。このとき、われわれは、この現実世界とは異なる無数の可能世界を考えている。シューベルトが「未完成交響曲」を完成していたら、そのフィナーレはどうなっていたであろうか? このように問うときにも、われわれは現実存在したシューベルトが「未完成交響曲」を完成していた可能世界を考えている」というようなたとえ話を冒頭にすえて、その記述を始めている。
- 13) 注(3) 藤井前掲書 p.10。
- 14) 晩年佐渡に流された世阿弥は以後消息を絶つ。佐渡で死んだのか、都に帰ったのか。それを示す資料は一切知られていない。なお末木文美士『哲学の現場—日本で考えること』(トランスビュー、2012)は、『愚管抄』にみえる「冥顕和合」に想を得て、目に見えぬ「冥」の世界を常に念頭に置き、それとの関係において「顕」としての現実世界を基礎付け、根拠付けることで、西欧哲学への対抗軸を打ち出している。その発想の背景に、西田幾多郎の「場所」の論理からの強い影響のあることはいうまでもない。
- 15) 後シテの演ずる「死者」や「霊物」が、最終的に仏教的な救済にあずかるかいないかは微妙な分かれ目である。救済されず撃退される演目も見てとれ(たとえば「鶴」など)、もともとはその時々の演出にゆだねられていたと思われる。
- 16) 韻律を伴った能の詞章について簡単に説明しておく。「上げ歌」は、一定のリズムにもとづき上音域を中心に謡われる。それに対し「下げ歌」は、中音域を中心とし「上げ歌」への導入としてその前に謡われることが多い。「クリ」は、「クセ」の直前に「サシ」と並べて謡われ、序歌的役割を果たす。「サシ」は、「クセ」の直前に位置して淀みなくすらすらと謡われ、前奏の役割を果たす。「クセ」は、一曲中の最大の聞かせどころで、シテにまつわる往時の出来事や、寺社の縁起などを物語りつつ謡う。「クドキ」は、低音域を中心に凄みをきかせて謡われ、詠嘆・辛さ・悲しみなどをかき口説くように朗誦する。
- 17) 注(6) 長井前掲書 p.31。
- 18) 高橋康也遺稿集『橋がかり—演劇的なものを求めて』(篠山隆編、岩波書店、2003)は能の詞章の特質を上げ、「この不合理な人稱の混乱、語る主体の同一性の崩壊は、西洋の観客をししばし面食らわせているものだ」(p.206)と述べる。なお本書はイエイツやベケッドへの能の影響を考察して秀逸であるが、残念なことに能への言及に際し、アイに対する視点を決定的に欠い

ている。

- 19) 引用は注 (3) 藤井前掲書 p.20。
- 20) コロスについては佐和田敬司他編『演劇学のキーワード』（ベリかん社、2007）所収の「コロス性」の項（藤井慎太郎担当執筆）を参照のこと。
- 21) 科白劇としての近代リアリズム演劇については、注（20）前掲書所収の「リアリズム」の項（東晴美担当執筆）を参照のこと。
- 22) 『日本芸能史六講』（講談社学芸文庫、1992）に所収の「翁の発生」において、折口は、「一体、白式・黒式両様の尉面では、私に言はせると、黒式が古くて、白式はその神聖観の加はつて来た時代の純化だ、とするのです」と述べる。なお類似の発言は、「能楽における「わき」の意義」（『折口信夫全集 第三集所収）に、「翁は元来して方の役目のようにみえるが、実は協方で始めたもので、脇役者がしてをつけた、とみななければならぬ」と見える。
- 23) 引用は、『申楽談義』『勸進の舞台、翁の事』（岩波日本古典文学大系『歌論集能楽論集』所収）による。
- 24) 引用は『アルストテレース詩学、ホラーティウス試論』（岩波文庫、1997）p.106。
- 25) 引用は注（22）折口前掲書の「翁の発生」p.170。「能楽における「わき」の意義」（『折口信夫全集 第三集所収）にも、「をかしは、をかしがらせることから言うのだとするのが、一般の解釈の様であるが、実は、他人の領分にまで侵入するからのをかしで、犯しである。勿論これにも、からかひの意味をもつた用語例もある」との類似の発言が見える。なおこれに対し柳田国男は、「鳴詔の文学」（『柳田国男全集』9 所収）において、「をかし」を「をこ」の形容詞形ととらえ、「そうしてヲコは必ず咲（笑）うべき話であるというだけでなく、そのヲカシという形容詞それ自身が、本来ヲコの語に基いて、新作されたものだというのが、これによって心づかれるのである」と述べる。
- 26) 「ごろつきの話」（『折口信夫全集 第三集所収）を参照のこと。なお安田登『異界を旅する能ーワキという存在』（ちくま文庫、2011）は、折口の図式をなぞるかたちで、自身ワキ方を演ずる立場から特異な演能論を展開する。
- 27) アイのセリフばかり集めた「間狂言」の江戸期板本が早稲田大学演劇博物館所蔵『能・狂言文献資料集成』（雄松堂、2005）に二十数編登録されている。その中から大蔵流十三代大蔵虎明による貞享三年板行の『当流間仕舞付』を参考図版として掲出した。およその筋書きだけあって個々のセリフはアドリブ的な要素の強かった狂言の詞章も、能楽が武家の式楽となることで固定化されてくる。こうした板本刊行の背景として、当時隆盛であった鷺流に対抗し、大蔵流を権威付けの意図のあったことも付言しておく。
- 28) 引用は注（22）折口前掲書の「翁の発生」p.165。なお「能楽における「わき」の意義」（『折口信夫全集 第三集所収）にも類似の発言が見える。

- 29) 「平家物」を主な対象とした高木信の一連の論考は、こうした「霊物」との出会いの衝撃を、「怨霊化」と「亡霊化」の二項対立としてとらえる。高木「『死の美学化』に抗する―『平家物語』の語り方」(青弓社、2009)などを参照のこと。なお最近、山下宏明の「『平家』物の能と問狂言カタリアイ」(『日本文学』752、2016・2)を読む機会を得た。当該論考で山下は、『平家物語』に取材した能の演目におけるアイ(間)の「カタリ」のはたらきを詳細に検討し、「能内部の世界を世俗、外から解説、相対化しながら能の活性化を図るものと言える」と述べる。能の演目を「虚仮」にし、台無しにするかに見えて、一方でそれを補完するはたらきをアイ(間)の「カタリ」に見る点で、本稿とその問題意識を同じくする。
- 30) 引用は『柳田国男全集』巻九(ちくま文庫、1990)に所収の「物語と語り物」p.185。
- 31) 滑稽なもとき芸は、敗者の服属儀礼として始まった「隼人舞」などとも密接なかかわりを持ち、そうした敗者の苦渋の面もちをかたどったものとして、「べしみ」や「武悪」の面が知られている。「鬼の話」(『折口信夫全集』巻3所収)の中で折口は、「べしみ」面について、「能楽の面に大癪と言ふのがあるが、癪は「へしむ」といふ語から出た名詞で、口を拗り曲げてゐる様である。神が土地の精霊と問答する時、精霊は容易に口を開かない。尤、物を言はない時代を越すと、口を開くやうにもなつたが、返事をせないか、或は反対ばかりするかであつて、此の二つの方面が、大癪の面に現れてゐるのだ」と述べる。また「日本文学における一つの象徴」(『折口信夫全集』巻17所収)の中では「武悪」面について、「面の形は、癪見に似て口は結ん居るが、稍開きかけて居る形と言ふことが出来る。(中略)癪の字は、癪と同じであり癪は亦噺の一体である。日本語としては、古くは用言として、おふしすと言ふ語すらあつた。物言わぬと言ふ点において、此字を用ゐたのである」と述べる。
- 32) 引用は『坂口安吾全集14』(ちくま文庫、1990)所収の「茶番に寄せて」(1939)。安吾はこの文章で、知の高みに立って愚者を笑う「ドラマチック・アイロニー」と同等の傲慢さを風刺の精神に見てこれを批判する。その一方で、それとは性格を異にしたユーモアあふれる笑いを狂言のセリフに見て、「一言にして僕の笑いの精神を表わすようなものを探せば、「浜松の音は、ざざんざあ」という太郎冠者がくすねた酒に酔っぱらい、おきまりに唄いだすはやしの文句でも引くことにしようか。「橋の下の菖蒲は誰が植えたしょうぶぞ。ほろおんほろおん」という山伏のおきまりの祈りの文句にでもしようか。それ自体が不合理だ。人を納得させもしないし、偉くもしない。ただゲタゲタと笑うがいいのだ。一秒さきと一秒あとに笑わなければならないのである」と狂言の詞章を挙げ、その文章を締めくくっている。
- 33) これらの著書を通して柳田国男が追い求めた笑いは、すでに注(6)の長井前掲書や注(32)の安吾の文章でも触れたような、〈知〉の高みに立って愚者を笑う風刺の笑いではなく、それに代わる、自らもまた愚者の立場に位置づけて、おのれでおのれを笑う、場違いで不合理な、ユーモアの笑いであったといえよう。

- 34) 「アレゴリー」は通常、「寓意」とか「寓話」などと訳される。だがその本来の意味は、「愛」とか「誠実」とか「正義」とかの抽象的な観念を登場人物の名に冠し、読者に道徳的な教訓を与えようとする物語形式のことであった。ならば、いささかずれた形で能の演目を「寓意」し、場違いな視点からそれを再話していく「寓話」として、アイ（間）の「かたり」を位置付けることもできるはずだ。岩波『哲学・思想事典』は、「(本来の語とは) 別の語を用いる」という意味の「アレゴリー」のギリシャ語の語源を説明したのち、「アレゴリーは、本当に伝えたいことを、他の事柄に移しかえて語ることによって、潜在的な本意を感じとらせる表現法。それは文字どおりの意味と、潜在的な意味の両方をもつ点で、隠喩と共通しており、そこでクインティリアヌスはアレゴリーを「連続した隠喩」と定義した。つまり一つの隠喩から次々に同系列の隠喩を連結させていく表現形式である」と説明する。また最後でベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』に触れ、「ベンヤミンによれば、デューラーの銅版画「メランコリア」が示すように、アレゴリーは有機的な調和世界をばらばらな死んだ構成要素に分解して、没落、死、廃墟の世界として捉えかえそうとする手法なのである」とその記述を締めくくる。このベンヤミンのアレゴリー理解を踏まえつつ、ド・マンは「アレゴリー」を自らの批評用語として用いた経緯を確認しておきたい。
- 35) ボール・ド・マン『理論への抵抗』（国文社、1986）。
- 36) 土田知則『ボール・ド・マン—言語の不可能性、倫理の可能性』（岩波書店、2012）。
- 37) プレヒトに関する以下の記述は、川島健『演出家の誕生—演劇の近代とその変遷』（彩流社、2016）、および注（20）前掲書所収の「叙事的演劇」と「異化効果」についての記述（丸本隆担当執筆）を参照した。
- 38) 西洋古典主義演劇は、その手法の起源をアリストテレスの『詩学』に求めているが、それらが実際に形式化されたのはボワローの『詩法』においてであった。
- 39) 二宮正之は『文学の弁明—フランスにおける思索の現場から』（岩波書店、2015）の第三篇第二章「フランス語に「拷問される？」日本文学」において、森有正の日本語批判を紹介し、いわゆる「ばくはうなぎだ」の日本語のうなぎ文と、ラシーヌの戯曲『フェードル』の断片化されたセリフとを対比し、両者の文法構造のちがいを、フランス語と日本語のそれぞれの構文の特質を明らかにしている。
- 40) 日本語文法独自の体系性については、言語学者小松英雄の諸論（たとえば近著『日本語を動的にとらえる—ことばは使い手が進化させる』笠間書院、2014 など）が内部からの発言として注目される。また外部からの発言として、金谷武洋の諸論がある。たとえば金谷『日本語に主語はいらない』（講談社選書メチエ、2002）第3章4節「うなぎ文論争」（p.110）は、日本語に関する森有正の否定的発言を取り上げ、これを徹底的に批判する。そして、『象は鼻が長い』の著者三上章の所説に拠りつつ、従来「主語」の指標とされてきた助詞「は」に、「節を越え（コン

マ越え)、文さえ越える(ピリオド超え)」特別なはたらきをみて、「～について言えば」という意味の「主題」の提示としてこれをとらえる。さらに、欧米語の構文は「主語」によって統括される「クリスマスツリー型」なのに対し、日本語の構文は「述語」によって下支えされる「盆栽型」だとする。それと明言されていないが、こうした金谷の主張の背景には西田幾多郎の「場所」の論理からの影響が色濃くみてとれる。

- 41) 本文引用はシリーズ『能を読む』全四巻(角川学芸出版、2013)による。
- 42) 注(18)高橋前掲書はp.209で、前シテとして登場する人物は里人にすぎず、それに霊物が憑依するのが基本の形だとする。ならば「二人静」はそうした憑依の過程を可視化させた演目だと考えられる。
- 43) 小谷野敦『能は死ぬほど退屈だ』(論創社、2010)は、そのタイトルにある発言を、能「井筒」を見せられた際に、フランスの文化使節団の一員が、ふともらした経緯を明らかにするとともに、その問題含みの発言が、その後の日本の言論界に及ぼした社会的影響を丹念に跡付けて秀逸である。