

シエイクスピアの喜劇

—△ベッド・トリック▽と△変装▽

のコンヴェンションを中心に—

出席者 大庭 勝

北川 重男

関本 まや子

宮原 庸太郎

毛利 三彌

(アイウエオ順)

ベッド・トリック

宮原 ベッド・トリックでも、変装の問題でも、現実生活において実際に起こりうる、つまり probable なこととして捉えられているのか、あるいは劇ないし文学上の一設定として、単に possible なことの範囲を出ないのか——
 どうお考えなのか、おうかがいしたいのですが、たとえば、『デカメロン』の場合でも。

北川 はつきりとはいえませんが、『デカメロン』や『新百話』に登場してくる人たちは騎士や僧侶や町人で、しか

もその他の階級にくらべてそれらの人たちが愚弄の対象にされています。話のはこびのうまさ、皮肉の適切さなどによつて面白がらせる話ですね。ですから女性たちなどには一種の恋愛指南書や手引書の役をはたしていたかも知れません。これらの話が単なる作り話ではなく、起源と類型とをもって語られているものではありませんが、当時の人たちを大いに楽しませた事實は、実際そういうことが現実にあったこともうかがわせるに充分であると思います。これらのいわゆるファブリオの系統をひく話を土台にしてシエイクスピアは『終りよければすべてよし』のプロットをつかった。実際この系統は話としてもわさびがきいていて面白

いのですが、上演してみるとときにはそのフアブリオ的な陽気さや揶揄的な気分はそのままシェイクスピアの初期の喜劇の面白さにつながってゆくのですね。しかし『終りよければ——』ではそのような気分は後退して、話の実質的部分、すなわち恋の成就のための「困難な仕事」の方に関心が移っています。

たとえば、娘に自分の好きな男性がいる。その男性はなかなか手強い。つまり身分も違うし、男は自分を好きではないらしいし、その他いろいろ……。で、それをひとつひとつ手順を踏んで獲得していくわけです。最初は王の病気をなおしてやる、そして次に……。そういう困難な仕事をひとつひとつ片付けていくといった、面白さの中にこの劇のプロットがのっかっているわけです。現にデカメロンが、『快樂宮』に翻訳され、それをどうもシェイクスピアが読んでらっしゃるんですね。しかも、話のいくつかの材料は非常に密接な関係が強い。実際に比べてみますと、『終りよければ——』のプロットと『デカメロン』とは誰が見てもまちがいないというくらいにはっきりした共通性が認められるのですけれども、報告でもふれておいたのですが、『終りよければ——』という芝居そのものの内容から考えると

そういう原典はちょっと魅力がない。

もともとベッド・トリックは何もそこから始まったのではないし、『デカメロン』ですらがやはり古いものを残している。というのは、あの『デカメロン』の話自体にシェイクスピアがかかえたと同じ矛盾があるのです。あの話の中にもすでにおかしな要素がはいっている。グリゼルダ系統の話にてくる女性が非常な困苦に耐えて、耐え忍んでやっと旦那さんに愛されるというような系統がある。それからさっきいったように巡礼の姿になって夫を追いかけてゆく点ですね。巡礼というのは愛の巡礼というパターンにはまっているわけで愛の宗教と無関係ではないですね。そういうことになると少くとも二つの要素がからみあってできている話になりますね、『デカメロン』の話は。

富原 なるほど。

北川 『デカメロン』の最後のところでベルトラモーはジレッタの忍耐強さと聡明さによってともかく心よく彼女を妻として認めたということが書いてあるわけですけど、それ以前の王の治癒、ベッド・トリックなどの要素と最後の結論とが、どうもしっくりいっていないのです。だから僕はああいう話の系統は、少し違った筋が混合して誰だか

知らないけれども、面白くまとめた——『デカメロン』の作者自身もそれを脚色したのでしょうけれども——最初からボッカチオが脚色したというよりも、もう少しいろいろな系統の話がまずあって、それがまとまったものではないかという気がするのです。ですから、その源流はなかなかたどるのはむづかしいでしょうけど、少なくともすりかえ話という形で源流をたどることは、なされているのですね。で、さっき、ちょっと説明したように、インドとかイラン神話あたりのものも十二世紀ぐらいに入ってきたらしい。報告で述べた『エッダ』などのチュートン系の叙事詩なんかは八世紀頃おそらくヨーロッパ諸国へ伝播されたのでしょうが、それより数世紀も前に歌われていたものがあるらしい。それが十三世紀頃までに書きとめられた。要するに、そのころヨーロッパの中心にこれらの話がひろがったことが考えられます。

宮原 なるほど。

北川 だから僕は話の原形がどこかにあって、つまりすりかえ話のものがあって、それが『エッダ』や『デカメロン』やケルトの物語にそれぞれの特色をもった話となって定着したと思います。ですから『デカメロン』そのものを

ひとつとってみても、一筋縄では行かないような気もするのです。まあ、いずれにしても、そういう一つの骨組みをシェイクスピアが利用したということは確実です。けれどもさっきもいったように直接利用したのではなくて、まずファブリオ系統のもつ話の骨組を利用した。しかしシェイクスピアが劇としてまとめるとき、笑い話のたねとは違った要素に魅かれていただろうということは考えられると思います。ロマンスのほうへシェイクスピアが次第に傾斜してゆくわけでしょう。だから『十二夜』みたいな、完璧にさちんとできた芝居はその後書けなくなってくる。ただ、さっきの毛利さんの論のように、ではなぜ変装が使われなくなったのか。またベッド・トリックも二作品に現われるだけです。それがなぜ他の作品では使われないのか。その辺のところがちよっと問題になりそうです。

毛利 僕はあくまで△変装▽というものを一つの手掛りとして捉えているのであってね、おそらく、変装の奥にある枠組、構造を捜して行けば、変装以外の要素というのも当然とびこんでくるはずでしょう。だからベッド・トリックだとかいうようなものを、変装と同じ要素として並べるだけでは、その奥にあるストラクチュアまで話が行かなく

なってしまうと思うのです。たとえば『十二夜』の場合にはああいう形で変装というものを正面に持ってきている。

『終りよければ——』の場合には、ベッド・トリックというものが、正面といえるかどうか分からないけれど、まあ変装よりは正面ですね。その時に、あっちは変装、こっちはベッド・トリックになったと。だから違うのはあたりまえ。それはあたりまえなのだけれど。しかし、少なくとも、ベッド・トリックということにシェイクスピアが興味を抱いて、ああいう作品を作った、そのもとになるものと、『十二夜』を作り出したそのもとになるものと比較して、そこには彼自身の時間的な発展があるかないかということが問題になる。ベッド・トリックと変装は違うから違う、あるいは両者ともにとりかえだから同じ、というだけでは議論にはならないと思うのですよ。そうだとすると、ベッド・トリックのいろいろな系統を探って行くときにも、同じ質問になってしまうのですね。ポッカチオ系とロマンス神話系ということを分けて考えられたその根拠、これはまあ一般的なものかも知れないけど。あるいは、いわゆるフォークロアなんていうときには、ロマンス系とは違うと見るのか。違うとすればどう違うか。そして『終りよければ

——』は要素的にはポッカチオ系なのだけれども、構造的にはこつちなんだということを説明して欲しいのです。

北川 その点はすでにある程度説明したと思います。ぼくのいいたいのはロマンスの系統にベッド・トリックの話が入っている事実と、それらはおそらくロマンス以前にあった話であって、それは神話的要素をもって語られている場合や民間伝承から入ってきた場合もあるであろうということですね。ポッカチオの話とロマンスや民間伝承の話とははっきりわけて考えるわけではなく、もとは一つであったのではないかと、これは想像にすぎませんが考えているのです。『終りよければ——』は直接的にはポッカチオと結ぶので、ロマンス系とは区別して考えてみたのです。

毛利 一般にポッカチオのものはフォークロア系とされているのではないですか。少なくともアーデン版の編者はそうですよ。

北川 この話がフォークロアであることはいろいろの人が知っているけれども、それではポッカチオの話がどこからきたかにはふれていないし、チェートン系の叙事詩やロマンスとの関係にも言及していない。一般的にフォークロアといっているだけのような気がします。

毛利

大体われわれは神話と書くからつい神様の話のよ
うに思ってしまうけれど、別に神様の話でなくて良いわけ
ですね。北欧なんかの場合だと『エッダ』と称せられてい
るものに神々の話だけでなく英雄譚が入っているし、サー
ガなんていうのはむしろ、歴史的な記述であって、史実と
してもかなり利用されている位に当時のアイスランドの部
族間の争いが描かれているものもある。それは勿論フィク
ションが非常に混じっているけれど、こういう事情は北歐
に限らないでしょう。一見お伽話風でも全くの想像だけで
はないわけですね。だから、今おっしゃったフアブリオ系
とロマンス系というふうに分けられたときは……。

北川 僕は便宜的にそう分けたわけですけども、やは
りロマンスの系統とフアブリオ、つまり、小さな笑話集など
にあらわれているものの両方をひっくるめてしまいうわけ
にはゆかないでしょう。それらはおたがいに共存しながらも
別のジャンルに属して発展してきたことは事実ですから。

大庭 それが入って来た時に、やはり、そういう系統が
はっきりしているかどうかということが問題ではないので
すか？ だから、これは明らかにフアブリオ系が入ってき
て、そのまま特徴を表わしているか、温存しているのか、

ロマンス系のもが入って来て、その他とはまた違った形
をとっているか、あるいは交流をしているのか。

北川 そのところが「点」なのです。「線」で繋がらな
い点と点です。一番近いところはわかっているわけです。
直接の原典みたいなものはわかっているのに反してロマン
スになるとよくわからない。大陸からのロマンスが英国に
入って来ているわけですね。ですから、非常に影響があっ
ただろうということは想像されるわけですけども。しか
し、それはなかなかその点を線にするということは困難で
すし、僕はその必要もないと思っただけです……。なぜ
その必要がないかというと、ただ比較のためだけだつた
ら、それは仕方がないのですが、そうではなくて、やはり
ベッド・トリックがロマンスの中にちゃんと構造的にある
わけですね。その構造を単に比較としてではなくて、重要
な構造のひとつとして紹介したつもりなんです。そういう
ものが粹組にあつて、トリスタン伝説なんかにもそういう
ものが入ってきた。そこに指輪や、剣のシンボルがある。
ベッド・トリックだけではなくて、ラブ・ポーションなど
もあるんですね。媚薬を飲むということは重要な構造のひ
とつなですけれども、そういうのがいくつかあるわけ

す。そういう形がずっと残って、それが世俗化されて最初はたとえば『ニーベルンゲンの歌』をみれば一番わかるのですけれど——あれは前半に神話的な要素が残っているわけです。だけど後半は史実に近くなってきているわけです。さつき毛利さんがおっしゃった史実的な扱われ方がなされているという点ですが、前半はほとんど史実としては、使い方にもよるでしょうが、むつかしいのではないのでしょうか。だからそういうものが、すぐ原典として結びつくと言うことができないのですけれど、やはり、だんだんそういう神話的な形が世俗化して一般庶民の話のなかに入ってくると、たとえばロマンスとかファブリオのようなもののなかに、くずれた形で、面白い話だけが残っていくと思うのですね。さつき紹介したベッド・トリックの話も、僕の想像ではもとはひとつではないかという気がするのです。いろいろな作家がそれを利用したり語り継いだりしていくうちに、いろいろな面白い組み合わせができるわけです。たとえば『新百話』のなかにも、いくつかそういうヴァリエーションがあります。「報告」で紹介した第九話のベッド・トリックの他にも第三十五話にこういう話があります。ある若い騎士が武者修行から帰ってみると、恋人

はずでに老騎士のもとへ嫁いでいる。ある日老騎士の屋敷へ泊った若い騎士は奥方と一夜の交りを約束する。老騎士には夜一度ねがえりして奥方をなでるくせがある。そこで奥方は侍女を身代りにベッドへ入れておいて若い騎士のところへゆく。朝方老騎士は侍女であることに気づくが、彼女の処女を奪ってから、大声で若い騎士に向って、不貞な女と若い娘をとりかえようと叫ぶ、という話です。第九話と第三十五話とではいくつかの相違点がありますが、発想は一つであって、原型となる話がきちんと伝えられながら、いくつかのヴァリエーションが加えられて話の面白さをもりたてていると思います。

宮原 そうですね。

北川 そういう考えからロマンスに入っている系統とファブリオからやがて十五世紀の物語につながる系統に分けてみたわけですね。やや乱暴ですが『デカメロン』などもこの系統で考えています。

大庭 それがシェイクスピアに入ってきて全体に……。

北川 直接に入ったのは、ファブリオ系から入ったのです。考えてみますと、ファブリオ系の話は、おもしろおかしい冗談話です。だからそういう話だけをシェイクスピア

が意図したとは思えない。むしろロマンスに共通な象徴の使い方がシェイクスピアと共通性があるわけで——どうしてそうなったのか僕にはよくわからないのですが、少なくともその点が『終りよければ——』の場合の面白さだという気がします。フランスにかぎっていえばクレチアン・ド・トロワの愛好者が同時にファブリオのそれでもあった。下品な冗談が洗練された趣味と同居していたようですから、この両方の系統がシェイクスピアにあってもおかしくはないでしょう。

毛利 どうもそこがね、もうちょっと説明して欲しいんだな。話としてはこちら系だけど、構造的にはあっちだということの、その構造というのは何かということね……。象徴性というだけじゃ話は進まないんで、その象徴性というのはどういうことなのか……。さっき比較されましたね。たとえば『エッダ』やサーガと比較をされたけど、しかしこれはあくまで話の比較であって、そういう話の比較としては、やはりポッカチオの方がずっとよく似ているんじゃないですか。

北川 そう、話の比較としてはね。

毛利 だけど話の表面上の類似はあっても、構造的には

違うというのは？

北川 報告と重複してもいけないのですが、ポッカチオにもたしかに結婚や指輪や冒険、旅、人ちがいなどといった要素が入っています。しかし話そのものはそれらの象徴を表現してはいません。それに比較してクレチアンや、『ニーベルンゲンの歌』などで表現されているものは少なくとも神秘的指向性が認められ、物語全体はそれらを中心に動いてゆくと思います。トリスタン伝説などにおいては、媚薬、ベッド・トリック、指輪、剣などがファブリオ系統の話とは比較にならない象徴性をおびていることは言うまでもないことです。ただ問題は「補遺」で述べておいたのですが、ベッド・トリックの細部にいくつかの相違点が見出されることです。その点をどう解釈するかは今後の課題になると思います。さらにもう一つの問題点は、これらのテュートン系の英雄詩はW・P・ケアも指摘しているように悲劇的構造を有していることです。シェイクスピアは『終りよければ——』でそれをたくみにさけているように思われます。

毛利 いや、サーガの流れとするなら、どういう点でそう捉えるのか……。

北川 単なる「流れ」と捉えているのではありません。そこが「点」と「線」の問題なので、いまいたいのは象徴的側面を強調しているのです。

毛利 だからどういふ象徴なのか。それを聞きたいわけ。

北川 \wedge 結婚 \vee 、つまりふたつの魂がひとつになるという統一の探求という点を最初指摘しておいたのですが、そのユニティの神話というふうにもみるわけですか。

毛利 ポッカチオじゃなくてサーガのときにはということ？

北川 そう。結婚に関してですね。

毛利 サーガのベッド・トリックを \wedge 結婚 \vee の完成の象徴としてみるわけですか？

北川 そうです。

毛利 普通はさっき言われたように、 \wedge 結婚 \vee の完成ではないのですか？

北川 そう断定できないと思うのです。

毛利 だってグンナルの結婚のためにシングルが代わりにベッドに入るけれどシングルが結婚するんじゃない。

北川 代わりといってもグンナルなのでね。姿を変え

ている以上はその人間でもあるのです。それは単に演技上の技巧にすぎない、というふうにわりきれない。

毛利 そういふのだったら、ポッカチオの話はもっと直接的に \wedge 結婚 \vee の完成になっているんですから、むしろ何故、そういう形で \wedge 結婚 \vee の完成というものが出てくるかが問題になるでしょう？ 単なる \wedge 結婚 \vee の完成というのではなくて。

北川 いや、僕はそういうことは考えない。そんなに何故と聞く気はないんで、やはりそういうかたちでひとつの \wedge 結婚 \vee の象徴というのが語られているという事実が、大切だと思うのですね。ブリュンヒルドの結婚の悲劇性はその点にかかっているといえます。そういうところまで何故と聞くことはできないと思うのです。

宮原 むしろ、その二組の結婚を、われわれの現実生活のレベルのこととして考えるなら、その二つを合わせたものが、一つの結婚なのだろうと思います。

北川 二つの魂が一つになる。そこに一つの象徴がある。

宮原 われわれは、日常的には、常に全一的な一個人の間全体というもの——このことは、関本先生のお書きにな

ったこととも関係あると思いますが——全一な個体を考えてしまふ。ある一人の人物は、二六時中、春夏秋冬、いかなる状況にあつても、常に同一な、また全一的に存在している不変の個体であつて、これには一枚のレットルないし門札を貼っておきさえすればそれで間に合ふ、そんなふうで考へている。常識的、便宜的には、あるいは戸籍上、法律上は、それでもいい。それもやむをえない。しかし、もう少し本質的な認識ということになれば、こんなシンプリズムでは、とてもじゃない。

このことに関しては、いろいろの考へ方があり、したがつて議論も分かれるでしょうが、たとえば、ギリシャ神話(劇)、シェイクスピアの芝居についても、次のような考へ方があると思います。少なくとも、より高度な段階にいたる初歩的の一段階として。つまり、「二人の人間」——仮りに全一で、不変の存在だとして——の中には、いろいろの人間がいて、個々の登場(作中)人物は、そのいろいろの人間だと考へることです(もちろん、個々の劇中人物が、最初から、いわば全一な「一人の人間」として設定された芝居も世の中にはたくさんあるけれど)。

今の結婚の話にもどれば、二組の結婚をまとめて一つの

結婚と考へて、現実生活レベルの結婚に近づくのでは?…友人の代わりに忍び込んだことが、友人への裏切りになるような、つまり現実生活のレベルで、すべてを考へるのは、ややどうも……。

北川 そうだと思ひます。現実的なレベルで、たとえばベッド・トリックの中に入つていくと、これはけしからんという評価ができるし、そういう評価をしている人も歴史的にいろいろで……。ただどあれは、やはり僕はそういう評価はちよつとまとはずれではないかという気がするんですね。かといつて『終りよければ——』が全部そういう象徴から成り立っているのではなくて、ドラマチック・アイロニーみたいなものがあるわけだし、それを成立させているリアリズムもきちんと書かれてあるわけだけでも、一方では全然違つた系統の話を持ち込んでいるということでしょう。

毛利 だけどね、今、宮原さんがおっしゃつたようなそういう神話の解釈をとるとしてね。ではそれと同じように『終りよければ——』の場合もいえるのですか?

宮原 『終りよければ——』について、断定的なことを述べる資格はないけれど、シェイクスピアの芝居でも、二

人の登場人物の背たけが急に交代したり、現実生活のレベルでは考えられない設定は始終あると思いますよ。それはギリシヤ劇でも——エウリピデスの『アルケステイス』でも、アルケステイスは亭主の代わりに死んでやるといふ。

奥さんが亭主の方は生きのびられるなんて、そんなことは現実生活にはない。現実にはないけれど、もし現実になんか状況に置かれたら、アルケステイスが、亭主の代わりに死ぬ前に、いかにもいいような台詞をいわせる。そこから、ひとつの現実性みたいなものが生まれるけれども、でもその基本的フィクション性は変わらない。

最後にヘラクレスなんか出てきてまるくおさまるのですけれど、ヘラクレスというのが出て来てまるくおさまるといふことは、話は違え、ジューグフリートの話だったら結婚の、二人の結婚、一つの結婚の完成といふこと。たとえばシンデレラがめでたく王子と結ばれるというふうな話の結末。いつも結婚で終わるのは、ある分離していたものが一緒に、ユニティーができるというところでいつも終わりますでしょう。ほとんど常に、いろんなお話が。やっぱり同じ意味が随分あるのだと思いますね。

毛利 でも、シーグルの話は本来一緒にいるべき二人が

一緒にいられなかった話ですよ。だいいち、これは喜劇じゃない。喜劇の場合ならギルバート・マリーが言っているように、起源的に結婚の祝いから出たというわけで、ほとんどの喜劇は最終的に結婚という形で終わるのだということになります。だから、結婚の完成に向かっていくという意味では、皆そうなんでも作品個々の構造というわけじゃないでしょう。

宮原 そうだと思えますね。別に、えらく話を雑にまとめたとは全然思わないけれど（笑）、その意味でなら。

毛利 でもそれだからベッド・トリックのベッド・トリックだといふだけでは、ベッド・トリックのベッド・トリックたる所以といふのは出てこない……。

宮原 それは出てきませんね、むろん。

毛利 北川さんがいわれているように、『終りよければ——』にはリアリスティックな側面とそれからそうではない側面、ロマンティックな側面があるといふことは確かにその通りで、たとえばこれが『お気に召すまま』なんかだと、リアリスティックなところはほとんどないといつても良いでしょうね。普通なら、荒唐無稽の、ちょっと距離をおいて眺めてしまうとほかばかしい話になってしまうわ

けでしょ。だけでも『終りよければ——』の場合にはそうではないのじゃないですか？ 一体、劇のリアリティーと
いうのは、劇と現実との関係においてその劇が作り上げる
何かであって……非現実的なものでも劇内では現実になっ
てしまうような雰囲気芝居と、実生活とつながりがなけ
ればリアリティーを持たないような、そういう芝居の作り
方がある。シェイクスピアの場合には、少なくとも中期ま
での喜劇は、現実との繋がり、直線的な繋がりというの
は、ほとんどないところで劇を作り上げていたのだろうと
思うのですね。

宮原 そうですね。そう思いますね。

毛利 だけど『終りよければ——』になるとそうではな
いわけでしょう。で、僕はそのためにむしろベッド・トリ
ックというものも出てきているのではないかと思うのです
よ。

宮原 なるほど。

毛利 シェイクスピアの変装というのはね、本当はあり
得ないことですよ、日常生活においては。しかし、芝居で
は、そのままリアリティーとして受け入れられてしまっ
たんですね。あるいは芝居だから受け入れるのだと思うのだけ

れど。日常においては、自分の恋人が裁判官になっ
て、それに全然気がつかないなんて、そんなことはあり得
ないですよ。

宮原 そういい切れるかしら？ さっき、北川さんにベ
ッド・トリックのことを質問したのは、それが案外、現実
にもありうると思うからだっただけれども。

毛利 そう、その場合はあるのだと思うのですよ。また
あるいはないにしても、あるということを僕ら思って、そ
う思うからそのリアリティーを受け入れるようなところが
あるのではないですか？

宮原 そう、それはあらゆる芝居に関してそうでし
よ。また小説の場合でも。

毛利 うん。ところが『お気に召すまま』なんかの場合
には、そんなこと現実にはないと思っても劇の中ではリア
リティーとして認めるというようになってます。

宮原 それは、実はまた別の事だと、ぼくは思うけれ
ど、それはともかく。

毛利 だけどベッド・トリックは、おそらく当時の観客
も実際、現実とのつながりを認めていただろうと思いま
すね。近松にもあるでしょう。おさんと茂兵衛は暗がりわ

からなかったのだろうし。

大庭 あれは、だけど悲劇ですね、あとで。

北川 だからシェイクスピア一世朝になると、悲劇で使われますね。

関本 『チェインゼリング』はその典型的なものです。

北川 『チェインゼリング』なんか、もっとも典型的なかたちで出てくるわけですけど……。

毛利 だからその辺でもやはりベッド・トリックの問題は変装と同列には論じられない。

変装

北川 今もちょうど話が出たから言うのですが、ぼくはいつも不思議に思うのです。毛利さんが言われた極くあたりまえのことが非常に重要なんです、変装するとわからなくなってしまうというのは一つの劇のきまりといえはそれっきりなんです、きまりで良いのだからかと、いつも感じるのですよ。つまり、実際に演じているのを見ると、鑑賞していると、それはそれで見られてしまいますね。だけれども、現実のレベルで考えればもちろんそんなことはお

かしいわけで、それが劇の場合に変化してしまうのがどうして許されるのだろうか。そういう問題。非常に素朴な疑問なのですが。やはりそれは何もエリザベス朝だけが——エリザベス朝の時代だけにああいうものが出てきて、すべての人間がそれをあたりまえだと思ったのではなくて、やはりそれに類した伝統が、あったのではないかという気がするのです。

毛利 それはそうですね。

北川 文学的な伝統ももちろん大事だったと思うけども、そういうものだけではなくて、やはり姿を変える、つまり変装したり、マスクをつける——マスクと変装の関係は後で毛利さんからお聞きしたいのだけれど——このマスクをつけたら、あるいは変装したりする……。たとえばドミノ仮面なんかは、あれはマスクであると同時に変装でもありますね。長い外衣ですから変装でもあるわけ——。結局、変装と仮面とがくっついてしまっているわけです。それから原始人の祭りなどでも、ほとんど仮面と変装とが対で使われていますよね、だからほとんど仮面だけつけるとか変装だけするというのは非常に変則的で、ほとんどないのではないですか、そういうのは？ ほとんど仮面をつ

け変装するというのがひとつの……。

毛利 その変装って扮装のことね？

北川 そういうふうなものがあってね、そしてそういうのがずっと長い間に、人間に、ある種のフェスティヴなものを受け入れていくという骨組みを作ったのではないかとしか考えられないのですよ。そうでなければ劇だけの、劇のためのコンヴェンションで変装すると、もう、すぐに別の人間になってしまつて——たとえばヴァイオラが男装するとすぐセバスタンと同じようなかたちになってしまふという——そういうのは確かに劇、舞台で見せられれば良いけれども、それだけで納得しているかというと僕たちはそういうものだけでは本当は納得しない。むしろ劇場のリアリティと現実のリアリティといつても一緒くたにしたがるのが普通で、そんな、パッと今、劇場なのだからそれでよいといいきるといふのは、本来だつたらうなずけないはずなんだと思うのです。それが自然にうけいられるということは、やはりフェスティヴなものがエリザベス朝にまだ残存している。パーバは『シェイクスピアの祝祭喜劇』という書で喜劇とフェスティヴが密接に関係しているといっている。あれはそういう点で高く評価しているのですけど。

祭りとベッド・トリックの背景がかなりダブリあっている。それは無理ないですね。たとえば中世の山車の時代とエリザベス朝演劇とはほんの少ししか年代が離れていませんね。

関本 時代的にもっと近い「モラリテイ」からのコンヴェンションも考慮に入れなければなりませんね。代表的なものとしては、衣装を変えたら、それがひとつの墮落なら墮落のシンボルとなるような……。

北川 ええ、そういうことになりますね。そういう訓練がちゃんとできていた気がするのです。だから、コンヴェンションもそのひとつなんでしょう。それからベッド・トリックだつてそれで、確かに現実的な面もあるのですね。さっきも言いましたように、実際エリザベス朝までの間にそういう風習があったみたいですから。娘のベッドに夜這いに入り込んで行ったりしたことがあったと思うのだけど。しかし、それにしてもこの『終りよければ——』の話みたいに、子供ができるまで気がつかないというのは現実では考えられないことです。朝になれば明るくなるわけだから、理屈からいえば露見してしまうということなんで、この場合もあながちリアリズムでは理解できない。特に

『デカメロン』の話になると双子ができる。それまでは幾度も床を共にしている。こんなことはあり得ないわけだし……。まあ、大体コンヴェンションというのは、何かそういうふうなことに起源がないとなかなかわかりにくいところがあるので、ではないですか？

大庭 お祭りだって、今じゃなんでしょう。稚子行列なんか一種の変装するわけだし。

北川 そうですね。

大庭 なまはげなんていうのはね。笠蓑をつけて、ちゃんと仮装しますよね。

北川 大林太良氏は「日本神話の起源」で笠蓑をつけて仮装してくるものを「まれびと」と信ぜられることを指摘しています。

宮原 人まちがい、それは始終あることで、あらゆる事件の目撃者というものが、ほとんど常に、たいへんあやふやなものですものね。

北川 それともう一つ、やはり変装すると人まちがいをする原因にもなってくるわけですね。そうすると別の、変装することによって別の人間に自動的になるわけですけれど、毛利さんは変装しても内側は全然変わらないとおし

やったのですけれども、これもちょっと承服しかねるところがあって、変装すると——変装するというのは別の人間の姿に外側が変わるわけですけれども——芝居の場合に外側が変わる、そうするとその変わった人を演じなければならなくなるわけですね。まったく違った人間になりきらなければならぬ。そうすると、その違った人間を演ずることによって違った人間になり切れる面となり切れない面とが、もちろんあるわけですけれども、芝居のなかで面白いのは、その辺のかね合いが面白いと思います。そうすると前の人間では不可能だったことが変装によって可能になるということはあるわけでしょう。だから、その時に全く内側が変わらなかつたか、そこところが僕は甚だ疑問があるのです。

毛利 僕の言う意味はこういうことなのです。それは仮面との違いにもなると思うのですが……。さっき言われたように確かに呪術的な意味合いがもたなくなってくることは確かなのだけれど、僕は仮面を被ってしまった時、被った人間は本当に仮面のそれになってしまうのではないかと思うのです。これは能役者などがよく言うように、役者が見るのではなくて仮面が見るのだというよう……。それ

で、仮面を被ると目をつむったような感じで視野を遮られてしまうのですけれども、心理学者によると、内の顔は外の仮面と同じ表情をしているらしい。つまり自分というのが消えてしまうのではないかと思うのです、仮面のときは。

大庭 役に没入しやすくなるのでしょうか。

毛利 ええ、それもあるでしょうね。だから、その呪術的な意味あい、つまり乗り移るといふようなことに、原始的な場合にはほとんど仮面を使用した。扮装もおそらく同じような機能をもっていたのだと思うのです。だから中世演劇などの記録によれば、本当にその役の人間になっってしまうんです、それをやっている連中が。これは宗教的な意味あいがあったということもあるかも知れないし、それから見てはお客さんも本当にその気になっってしまう。だから、キリスト役の役者などが半殺しになってしまう。本当に死んだ奴もいるらしい。だけど変装というのは、明らかにこれは外側の違いであって、こいつは外側を変えているのだという意識があることだと思うのです。だから変装という手法が入ってきた時には、見掛けをそのまままで本物だとしてしまう思考から一歩離れていたと思う。そういう

意識がないときには、変装という言葉は表だつては使われなかったのではないでしょうか。そして、そういう意識が入ってくれば当然それは、変装ではない扮装に對してだつて、同じように見るに決まっている。したがって、さっき言ったような劇中劇Vという構造が必然的に出てきてしまうのだらうと思うのです。おそらくシェイクスピアあたりからそうだと思うでしょう、中世との切れ目として、観客と役者との距離というものが意識されてくるのは。そう考える学者がいる。だからその時にシェイクスピアが変装を使うのは、彼独自の変装観というか、あるいは演劇観というものをもったからだらうと思うのです。それは僕らがそう説明するだけで、当時の人間がそんな説明をしたはずはないし——変装を最初に使ったのは誰かは知らないけれど——その人が変装を内と外の分離という意識で使ったはずはないですね。だけど、シェイクスピアにはもうすでにそういう構造があることは確かで、彼は無意識にしろ、それをつかんでいなければ、ああいう変装の使い方は出てこないだらうと思うのです。つまり外と内との分離ということですから、外側は変えるけれども内側の人間は違わないということが前提にならなければ、少なくとも『十二夜』

までの変装というのは使えないのです。北川さんも論文に書いていらしたように、ヴァイオラは時々本心が出てきてしまうわけだし、見破られそうになってしまふ面白さが出てくる。ロザリンドなどはまさしくそういう典型ですね。

彼女は本心を表わすためにもう一回ロザリンドを演じるということまでするわけでしょう。シェイクスピアはかなり意識的にそういった変装、扮装というものの、あるいは演技というもののからくりを目をつけた。単なるコンヴェンショナルなもの、あるいはコンヴェンショナルな思考につかっていただけじゃない。もっとも初期作品の変装の使用方はまだコンヴェンショナルなものです。

北川　でもやはり姿を変えるところは——確かに毛利さんが今言ったような意味もあるけれど——姿を変えるということは、やはり姿を変えた人間になり切ることによって、今までの自我とは違った自我の発見につながっていくと思う。つまり人格の発展性があると思うのです。そうでなければ姿を変えるところの意味がほとんどないし、それから何故「愛」が——姿を変えることによって、『十二夜』などでうまくいくかというところ、それは彼女が、最初から彼女自身では絶対にこれは駄目だということがあ

るわけでしょう。

毛利　そうですね。

北川　だから、その兼ね合いが面白さなのだと思うのです。つまり、やはり本心に戻ってしまったり、ばれそうになったりするという面と、それからもう一つはやはり変わったわけですから、姿形が。——目が変われば心も変わるというように姿が変われば心も変わってくる。やはり外観が変わる、そうすると中身も変わってくるというネオ・プラトニックな考えがシェイクスピアの作品にみられる。たとえば目と心との対照がある。シェイクスピアのソネットなどを見ると目と心の問題が扱われている。目というのはやはり外観ですね。外形をうつしとるものです。それに対して心が常に対照されている。シェイクスピアの精神構造のなかでは、そういう目と心との対立、つまり目が変われば、心も変わってしまうわけです。最初は心が支配しているのですが、目が変わると、目は自分に都合いいものしか心に伝達しなくなるといふ構造がある。やはり変装もそういうので、変装することによって目が変わると思う。やはりそれを演じきらなければならなくなる。少なくともそういうふうに、シェイクスピアの劇は書かれている。

毛利 うん、それはもちろん演技というものは全てそうだけれど……。

北川 だから変装は演技の本質をついたコンヴェンションとなりうるのです。他人を演じたものがそのままの自我に帰っていくとは不可能なのではないかという気がするのです。だからこそ自分から変装を脱ぐということとはしないわけでしょう。脱がざるを得ないかたちになって初めて変装がとけるわけです。だから、少なくともそれを一番はっきり示しているのは『十二夜』なので、僕はそれを以前書いたわけです。その点も少し、毛利さんと僕の意見、違うようですけれども。

毛利 『十二夜』は確かに脱がざるを得なくなっているけど、でも実際に脱いではいないよ。

北川 脱いではいないけれど、でもあれは脱いだことと同じです。

毛利 同じかな？　そこが問題だと思う。

北川 はっきり王が言っている。劇では言われたことはなされたことと同じと考えていい。台詞になければ別だけれど。台詞ではっきりいっているとき、同じ効果があると思う。

毛利 いや、細かい問題になりますけどね、『お気に召すまま』の場合にはロザリンドが変装していることよって非常に錯綜してきたものが、彼女が衣裳を脱いで出てくればすべて見事に解かれてしまう。彼女は自分から、脱いで出てくる。だけれども、『十二夜』のヴァイオラの場合にはもう一人同じ奴が出てきたわけでしょう。だから同じ奴が出て来たときには、彼女の衣装は、もう変装ではなくなってしまうんです。つまり変装とはまわりの人間から変装だととられてはもう変装にはならないわけですから。ヴァイオラの変装は無意味になってしまった。だから、劇の終りでも当然、衣裳を変えてこない。つまり変える必要がないし、変えてきたのでは逆におかしくなってしまうのだと思うのです。

北川 僕はそうはとらないけれど。僕は、ちょっとそこが違うのです。セバスチャンが現れたことはそういう意味にとったのでは面白くないのではないですか。シェイクスピアは『間違いの喜劇』のような面白さと、もう一つはオリヴィアとの関係を目的としてセバスチャンを登場させているのです。

毛利 だってオリヴィア姫は男装したヴァイオラに、恋

をしたわけですから、それと同じ男が出てくれば当然そっ
ちにかわつたつて良いわけでしょう。目の前の二人が同じ
ような姿形で並んでいるからこそ問題は解決される。

北川 変装がなければね。だから、そこで変装を脱いで
はまずいわけです。

毛利 そうですよ。その変装は、もう変装ではなくなっ
てしまつたんですよ。

北川 最後に、アイデンティティがあるわけでしょう。
「あなたはほくどという関係にある人なのですか？ お国
は？ お名前は？ ご両親は？」（五幕一場）という問い
かけは、アイデンティティの発見を抽象的に語っている。
あなたは一体誰だという問いかけは、非常に面白い問い
かけだと思います。事実、コミカルですよ。

毛利 その点は僕も、反対じゃないんですよ。あなたは
誰なのというのは、自分と同じ姿形の相手なのだから、自
分が誰なのかということと同じなことになるわけで、まさ
しく、あれは一つの自己認識だったのでしょう。

北川 だけど、どうか。全く同じということではない
のではないかな。やはり別なのだな。同じにして別なの
ですよ。（笑い）

毛利 しかし、それこそ、象徴的な意味あいがあって、
双子というのは、全く同じということではないの。ところ
が内と外が同じでないという意識がでてきた時には、こ
ういう『十二夜』のような扱い方をせざるを得なくなる。

北川 さっきの話ではないけれど、『間違いの喜劇』に
なってしまうんですね、もし本当だったら。

毛利 『間違いの喜劇』との違いは、『十二夜』では変装
があつて始めて同じになつたということですからね。僕は
変装における外と内の分離ということを強調しすぎるかも
しれないけれども、それがルネッサンス科学の基盤となる
思考だつたわけでしょう。

北川 そうですね。

毛利 だから、シェイクスピアにとっては、当り前の見
方だつたかもしれない。ところがそういう思考の表現にも
はや、変装というコンヴェンショナルな手法ではすまなく
なってくるのが、悲劇時代だと思つたのです。だけど、変装
に似たようなものは、やはり、あるんですね。たとえば、
『オセロー』などでは、ムーア人のオセローが、高潔な人
として設定される。これは『タイタス・アンドロニカス』
と比べてみれば、全然違う。当時の黒人観がどうだつたに

せよ、今でも、黒というのは悪い方に使うでしょう。だから、『タイタス・アンドロニカス』のように、外側だけではなくて、内側も黒い男で出てきたのが、『オセロー』になるとは、それが全く逆になって、むしろ白いイアーゴの方が腹黒い。この作品は僕は白と黒の問題が本質的にからんでいるのだからと思うから、もしオセローが黒人でなかったら、成りたたないと思う。オセローは自分が黒いからこそ、デスデモーナを疑うのであって、人種差別という現実性と同時に一般的な認識論としての白と黒の問題にもなってくる。しかしそういう問題のためにはもう変装という手法ではきかなくなってしまうのですね。ここでは外側ではなく、内側の変わりが問題だからでしょうか。『ハムレット』だってそうだし、ほとんどがそうではないですか。つまり、内側が変わってしまうわけですね。だから、これと同じ時期に書いた喜劇では手法として変装を使っても、同じ手法だから喜劇時代のそれと同じだとは、見られないだろうと思います。

北川 内側が変わらないというのが、僕はひっかかるのだけど。たぶん、両方発展していくものを持っていると思うけれど、そこからできあがった自我があって、最後はや

はりその自我に戻るといふ。やはり、元の自我らしきものに戻るけれども、もう認識が違ってきている——そういうことなのではないですか。それだったら良いけれど。

毛利 そういう認識に到達するためには、何だか面倒臭いことを長々とやってこなくてはいけないというのは……

北川 これは象徴的ですよな。

毛利 ええそうです。何の外的理由もないのですもの、変装することには。

北川 だから、書いておいたのですけれど、『十二夜』のときには直ちに変装するということ。『十二夜』では、シェイクスピアは最初から変装のことが心にあつて、変装であの芝居を始めていることがはっきりしていると思う。船長から事情を聞いたヴァイオラは即座に身分を隠して、目的にかなう変装をすと言いだしています（二幕二場）。ところが、しばしば引き合いに出される『お気に召すまま』のほうだと、コンヴェンショナルではないですか。やはり、旅をするというのは、二人女がいる時は、一人が男装するとか、そういうかたちで行くわけでしょう。

毛利 だけど、『お気に召すまま』で非常におかしいと思うのは、ロザリンドがアーデンの森へやって来て、恋人

に会い、自分は向こうが好き、むこうも自分が好きだとわか
かったら、さつきと変装を解いてお互いに好きだと言えは、
それですむわけよ。何ら障害がないのなもの、あそこに。

北川 だけど、あの前に、オーランドとロザリンド
は、相撲の時にもう好きだったわけでしょう。それだった
ら、全然変わらないではないですか。変わらないものと結
びつけては、駄目だと思う。

毛利 でも、なぜそれがだめで、演技に演技を重ねてゆ
かねばいかんかという外的な理由は全くない。

北川 そんなことを言いだせば、あの舞台はアーデンの
森でしょ。なぜ森でなければいけないのかという問題もあ
りますね。あれは毛利さんがおっしゃったように、リアル
な面も少しはある。たとえば、王と公爵との関係等、リア
ルな背景もきちんとえがかれていると思うのです。一方が
一方を、追放して権力争いをするという設定があるでしょ
う。だけど、前面にはでてきていないですね、コメディ
だから。それを前面にしたら悲劇になってしまいますか
らね。だけど、少なくともそういう枠組があるということ
は——さつきおっしゃったように——賛成で、全体的には
ロマンスの骨組があると思うのです。ただ、その場合に、

『お気に召すまま』の場合には、そういうお膳立が非常に
多い。たとえば、森もその一つだし、今もおっしゃったよ
うに、変装してから、森の中へ入って来るという。それか
ら、別の喜劇的なコミカルな人物が同じように並ぶわけ
でしょ。もう一つカップルができる。二つカップルができる
というのは『真夏の夜の夢』との関連も考えてみると、面
白いと思います。媚薬などは使われていませんね。ところ
が『真夏の夜の夢』は、惚れ薬を塗ったりしますね。

毛利 実際には、変装したからって、どうなるわけのこ
とでもないでしょう。

北川 変装と言えるかどうかわからないけれど、『夏の
夜の夢』の場合、ギルド達がやって来て、扮装するわけ
でしょう、劇中劇で。ポトムが変えられますね。あれは何な
のだろう。あれは変装ではないのですか。

毛利 大山俊一先生は、変装ではないとお考えらしいけ
ど、僕はシェイクスピアの場合、扮装というのを、変装と
ほとんど同列に考えたいし、あの時のポトムはもう扮装に
近いのではないかと思う。△森∨の話になれば、『真夏の
夜の夢』も森でしょう。森の世界と森の外側というのが対
比されていますね。同じような対比がいくつもあるけれど

も、ギルド達がなぜ森で稽古をしなければならぬかというの、現実的な意味づけができるかもしれないけれども、やはり扮装して何かをやるのは、あそこでなくてはいけないのよね。

北川 そうですね。

毛利 同じように『お気に召すまま』はアーデンの森へ行かないと、変装ということは成り立たないのです。さっき、変装してから森へ入るとおっしゃったけれども、話としてはそうだけでも、芝居の上では森の場になって始めて変装している。変装したら、すぐ森の場に現われますね。旅の過程というのは全然でてこない。そうして、この森というのは、明らかに意図していると思うのだけれど、それ自体一つの変装なのではないですか。つまり、あそこに王様が来て、宮廷人が皆来て、あそこに一つの間の変装が現出してくるのです。

北川 劇中劇ね。

毛利 まさしく劇中劇なのです。劇中劇というものをもう一つ、現実ではなく作って、そっちへ移った時には外側の方はでてきませんね。そういう意味では、元の現実に戻ることはないから……。

北川 『お気に召すまま』の場合は、弟の、王位を篡奪した方の男が、森の中に入って来るでしょう。

毛利 このことは『十二夜』の場合にも、ある程度言えて、イリリアの国って、何だか知らないけれど、想像の国に現われる……。

北川 イリリアって、ちゃんとあるでしょう、アドリア海東岸の国。

毛利 そうですか、いずれにしても、何か変な島に来て(笑い)……。

北川 島ではないのです。陸地なのです。(笑い)でも、異国的だから、島と同じ効果を持っていることは確かですね。

毛利 その構造的な意味は森とほとんど同じではないかと思う。

北川 同じですね。それから、漂着しているでしょう、難破船で。しかも彼らの国メッサリンも想像的な国らしいですね(マルセーユあたりだという者もいる)。で、それはもう、『間違いの喜劇』でも、難破して分かれ分かれになることがありますから。ただ『お気に召すまま』では惚れ薬がでてこない。『真夏の夜の夢』だと惚れ薬がでて、

目の中に入れて、それで組合せが逆になるわけですね。だけれど『お気に召すまま』の場合には、逆の組合せができないのです。あれは、どういうわけでしょうか。

毛利 いや、ロザリンドの変装は実は逆の組合せを作っていることになってますよ。彼女があのまま変装を解かなければ、本来と逆の組合せが成り立ったままになる。変装を解くから、本来の組合せに戻るんでしょう。そういうことすべてが森で起こる。おそらくこれらの場合のシェイクスピアには空間意識が強くて、森の中に入るともう時計がないというように、「タイム」という言葉は、しょっちゅう出てくるけれども、時間の意識というのはほとんどなくなってしまうのではないですか。だけど、悲劇以後になつてくると、非常に時間の意識がでてる。『終りよければ——』になれば、森はなくて、場所が変わる時には、巡礼となつて旅して行くわけですね。放浪するわけです。放浪というのは明らかに空間の意味あいもあるけれども、時間の意味もある。子供ができる等といったらなおさらそうだ——、そういう意識構造に、明らかに変わっていると見えるのではないですか。

北川 むしろ、逆ではないかな。『終りよければ——』

あたりになれば、かえって空間意識が増大するのではないですか。時間が——僕は最後に時間のことにするしふれておきましたけど——、あれは、毛利さんがおっしゃるように『十二夜』の時間、時がくるまで待ちましようというよりなタイムと、『終りよければ——』のタイムとは違うと思いますね、やはり、『十二夜』の方がずっと時間意識が発達して、むしろ『終りよければ——』の方が離れているのではないですか。子供ができれば、もちろん成長するまでの時間があるのでしょうけれど、むしろ、それとは別にあっちへ行つて王の病気を治したり、巡礼になつてコンボステラへ行くつもりが、フィレンツェへ行つたり、もう時間をはっきり区別するものがないです。

毛利 それはね。悲劇ほど正面だつて時間意識が人物にないかもしれないけれど、でも、『十二夜』の場合、「時」という台詞があるけれども、あれは、どうしようもないから時を頼むというわけで、あそこで、時が解決したかと言えば、そうではない。

北川 かなり、時が解決したのではないですか。

毛利 それは単に物理的な時間の経過によってでしかないでしよう。

北川 そうではなくて、やはり、彼女が言っている「時」というのがあって、『十二夜』の場合は、それが錯綜して段々緊張ができるでしょう、最後に。結局、喜劇の場合はコミカルな緊張ですけど、悲劇の緊張とは違う。しかし、筋が錯綜して彼女自身変装をとかざるを得なくなるような、そういう錯綜があるわけでしょう。だからぼくは、やはりあれは喜劇的時間が存在すると思います。『終りよければ——』になるとロマンスとしての性格が強まり、現実的時間の感覚が薄らいでゆくと思うのです。

祭儀性

北川 扮装と呪術的なものを結びつけてらっしゃるのですけど、毛利さんの呪術性と演劇の関係についての考えがちょっとびんとこない。毛利さんの場合は、たとえば呪術的な、歴史的に考えれば、もちろんそうなのだからはつきり言えるわけだけでも、その範囲ですか。それともそうではなくて、扮装と変装との間に変化があったにしても、やはり変装の場合も呪術的なものを見るわけですね。

毛利 呪術的という言葉は、演劇を歴史的、起源的に見

る時には、比較的理解しやすいと思うのです。だけど、これを構造的なものとして、表面的には意識されないものに、そういうものを探る時には、呪術という言葉が、非常に恣意的に使われてしまっているのではないかと思えます。祭儀性とか宗教性というのもそうなのだけれど、たとえば、歌舞伎なんか祭儀性を見るときそれはどういふものを指しているのか。結局は、民俗的な方向から、元々はこれはこういう信仰のこれかもとなっていると言っているだけですね。その時の観客の意識に、それが一種の祭式として、あるいは儀式として受け取るようなものがあつたのだという時には、それは実証できないことでしょう。言葉として出せないものですね。そんなこと言えば、われわれ、ビルを建てる時でもおはらいしますけど、そういうときでもなにか儀式意識に支配されていることは確かだけれど、おはらいをすればそれがあって、しなければ全くないというものでもないですね。それでは変装そのものに超自然的な力をわれわれは意識するかと言えば、意識する時にはもう超自然ではなくなるのだらうと思うのです。そういうものは、歴史的にはそういうものから来たのだと言うことは言えると思う。だけど、シェイクスピアあたりになる

と呪術的とか祭儀的とか、そういう言葉で何かが解決されたようにしてしまふ方法は演劇的にはあまり実りがないように思ふのです。むしろ、僕がここに呪術的とかそれに類するものを見るとすれば、変装というものの自体がもっている、日常生活でも持っている、われわれの意識に与えるから、くみきたいなものを探りたいのです。別の人間を演じることによって、自分自身がわかるということはあるわけでしょう。そういうからくり。あるいは、他人が言ったことをもう一回くり返させることによってその意味が明らかになるということは、確かにある。そういうのが演劇を支える何かだということは言えると思います。

北川 たしかにそのとおりかも知れませんが、演劇的行為そのものが呪術と言えるかどうかは別として、少なくとも儀式的な行為から出てきたものだし、また、そういう背景がなければ、演劇的なものがほくたちになにかをインスパイアしたり、あるいは刺激を与えたり、あるいは衝動を与えたりということは、ないのではないですか。

毛利 それはそうですね。

北川 ベッド・トリックとか変装にも強いつながりが感じられるけれども、それとは別にボトムとかフォルスタフ

のような人物と「馬鹿の司教さま」、つまりサトルルナス祭の祭式などとながる系譜も指摘されていますね。エリザベス朝までの民間のお祭りとのつながりもあるといえるでしょう。そういうものを内蔵したアクションとしての演劇として考えていくと、やはり、今、毛利さんがおっしゃったような現実的なレベルだけの首尾一貫性とは、ちょっと違った要素が芝居にはあったと思うし、少なくとも、シェイクスピアの中にはあったと思いますし、第一、そういう宗教劇の伝統とシェイクスピアの時代とはそんなに離れていませんしね。たとえば中世の山車ですね。いわゆるクラフト・サイクルズといわれているものと比較してみてもそんなに時代が離れてはいませんよ、実際問題として。だから、僕はやはり、そういうものを無視することはできないと思う。それに、エリザベス朝で、特に、シェイクスピアのあたりで演劇が爆発的に盛んになって、大衆化した一つの原因は、そういうことにあると思います。

毛利 だけど、儀式的なもの、あるいは、踊りを伴なう祭式から演劇というものが芽生えてきて、直線的に発展していったと言うのは、最近ほとんど定説だけれども、実証はどこでもされていないわけで、どの段階で決定的にこ

うなつたといふことは、誰にも言えないことでしよう。

北川 だけど、目に見えないものだから。

毛利 ギリシアの場合には、資料がほとんどないから何とでも言えるところがあるけど、中世の宗教劇の場合には、復活祭の典礼のトロープスからということに一応なつていきますね。だけど、あれだって、それ以前にも、典礼儀式といふのは、あつたにもかかわらず、それが千年近くなつて始めて、何かの拍子で台詞みたいになつたその時には、何かの飛躍があつたのだと思ふのです。その飛躍といふのは、やはり、単なる儀式的なもの、祭式的なもの、フェスティブなものからの飛躍だつたに遠いと思う。そうでなければ、その後現代の演劇のように、これ程かけ離れた方向に進んで来ることにはならなかつたのではないかと……。

北川 その飛躍とは何だつたのでしようね。

毛利 だから、連続してだんだんと、こうなつて、シニクスピアもこうで、と、わからないことは皆祭儀的なのだと説明されても、結局、わかつたことになるのだからかと思ふ。

北川 そうした論法だと、演劇などといふのは全然わか

らないということにもなりかねない。といふのは、形の上で残るわけではないでしょう。テキストという形で残るわけだから。

毛利 だから、芝居に関する限りは、全てわれわれの芝居として考える以外ないのではないですか。われわれの演劇体験を考えることからこれはこうだつたといふ根拠も出てくるのだからと思ふのです。

北川 だけど、それも難しいと思ふのです。やはり、現代と当時の社会は非常に違ふわけでしょう。特に祭式とか、そういうものに対する態度は違ふわけです。また日本人となれば、日本のそういう流れと、エリザベス朝の流れは、全然違いますから。

毛利 もちろん。だから、歴史的研究があるのですよ。

外堀を埋めるといふ形でそれは役に立つ。そして、外堀は埋められるだけ埋めねばならない。もちろん、演劇そのものが日常とは違つた次元のものだと言ふのは納得するんです。でもハレとかケとかいふ言葉が流行り出すと滅多矢鱈に使われるけれども、そんなハレの場といふのは、芝居の他にも沢山あつたのでしよう。演劇に類するような場も沢山あつた。当時の人々はそれらを区別していなかつたので

しようかね。

北川 やはり、かなりの部分、区別してなかったのではないですか。

毛利 そこが、問題なのです。

北川 それに、一つ面白い事実は、キリスト教世界でしょう。キリスト教世界の場合に少なくとも、今、ほくちちが考えている演劇の形が少しでてきた段階で、教会から縁を切られていますね。その前までは、教会の内部で行なわれていたわけでしょう。外では何が行なわれていたかと言えば、外では土俗的な祭りが行なわれていた。祭りの時に、それらしきものがあつたらしいです。もっともこれは通説で、G・ウィツカムなどは中世においてすでにかなり高度な演劇ができあがっていたことを立証していますし、また祭り以外のトーナメントとかパジェントとかも考えに入れておく必要があると思います。

毛利 それは、今の日本にだって、民間芸能のようなものがまだずっとあって、演劇に類するものとみなされている。しかし演劇ではない。

北川 厳密に言えば、演劇ではないでしょうね。W・T・H・ジャクソンも個々のシーンの連続以上の発展がみら

れないので、ドラマとはいえないといっています。しかし、そういうものが演劇の代わりを成していたことは確かなのでしょう。

毛利 僕はね、そこで、芸能では本質的に代わりにはならないといったものが演劇にはあったのではないかと思うのです。芝居がでてきたという時には、そういう、民間芸能みたいなものでは表わせないものについての意識が出てきた。

北川 やはり、それは行動アクションへの衝動でしょうね。新しい民衆のアクションのはけ口が必要だったのではないですか。それ以前は、そういうはけ口は必要なかったわけでしょう。キリスト教的秩序の世界だったわけですから。そういう時には、劇的な状況は現われてこないでしょう。祭式的なものでなら、現われてくるはずだけでも。ギリシア劇の場合でも劇とわれわれ言うけれども、むしろ、御神楽に近いわけですね。

毛利 そこまで言ってしまうと、どうですかね。たしかに現存する紀元前五世紀のギリシア劇に宗教性は濃厚だったでしょうが、その宗教性は後世のような個人的信仰を支えるようなものではなく、社会性の支えといったものでし

よう。あるいは政治性といつてもいい。もちろん、御神楽にもその性格はあったと思います。だけどギリシア劇の社会性、政治性は、合理性と矛盾しない。それどころか、ギリシア劇の発展は、社会的合理性を追求するそれだったろうと思うのです。「合理」という言葉は今評判が悪いけれど、近代の理に合う合理性もあれば、ギリシアの理に合うものもあるはずでしょう。しかし少なくとも演劇を芸能から距てるのは、この△理▽に合わせる、△理▽を求める、ということにあると思うのですね。だから、ギリシアに限らずシェイクスピアでも、合理性をもつことに変わりはない。ただ中世以後のヨーロッパの△理▽と古代ギリシアのそれは同じではないでしょう。しかし、そんなことを言えば、芸能にもそれなりの△理▽があるとされるかもしれないませんが、しかし、いわゆる情念の理というのを認めたら、この言葉自体無意味になると思うのです。つまり、今述べている△理▽はやはり△情▽に対するものであって、演劇に△情▽が消えたわけではありませんが、それまでの演劇に類するものに欠けていた△理▽を意識し、表現し、感受しようとしたとき劇が出てきたのではないでしょうか。これが北川さんの言われる劇のアクションであり、プロッ

トの基だと思うのです。そしてこの△理▽は特にギリシアのことを考えた場合△法▽といいかえてもいいのではないかと気がします。それが、ギリシア、それにアテナイに優れた演劇が発生して、他の古代文化地域に発生しなかった理由じゃないでしょうか。同じことが、エリザベス朝にも言える気がします。イギリスの△法▽の始まりはもう少し時代がさかのぼるとされるかもしれませんが、しかし十六、七世紀が近代的合理の確立期であることは否定できませんし、イギリスが、一歩先に進んでいたことも事実でしょう。

だからこういうようにみたとときは、祭式と演劇とのつながりも、どの時代のどの国の祭式か区別する必要があるし、その時はじめて、同じ祭儀性をもちながら演劇を發展させなかった時代や国、また、日本のように異なった演劇様式を作り出した理由もいくらかは明らかに出来るのではないかと思うのです。