

プロト・タイプ論 自己表出の史的段階像 6 近代・世界篇

西暦一五〇〇年前後 世界史の断面・身体自然性 その1 文字テキスト篇

青木正次

☆ なぜ西暦1500年が問題になるのか、という反省的な問いをするのではない。ある年代を現在から切り離された特別な対象とするのではなく、その時代に広く世界にわたる人間存在の像を、現在につながる起源の過程相として発見しようとしている。世界をつらぬく時代相というものが、どんな無意識の共同の「自然性」のうえに現われた、各種の現象だったのか、というのは逆で、いろんな現象像の背後に、人間にとってどんな共通の「自然像」が潜んでいたのか、というふうに考えようとしている。その時代、人々はなんらかの共通の反応や自然感によってたって生きていて、知らずに世界史という、人間生の共通項を表現してきた、というふうに。だから、この西暦1500年に、抜きんでた特別の意味づけはない。極端に言えば私が選びとった例にすぎないが、それでいて時代の人々が、これがすべてだと思つて生きていた歴史的な現実の総体を、根底のところとらえ返そうとするのである。そんな過去の歴史的な自然像も、そう感知する私の現在と交響したところで、たち現れてきているからには、対象世界像と私の存在は表裏をなした現象であり、過去像はあくまで私たちの現在性を形成してある。歴史は重層して現在の私を構成している。歴史とはこの私という生体であり、今に共生する過去という名の要素である。

1500年前後というのは、いわゆる『ルネッサンス』盛期にあたる。もしこの西欧的な時代表象の概念を世界史にまで拡張するとすれば、どこまでその底辺を掘りさげればいいのか。どこで、アジアやアフリカにまで通用する自然像になるのか、というふうに考えようとしている。もっと私的に、具体的な興味でいうと、あの有名な雪舟『山水長卷』（1486年）に15メートルにもわたって展開する山・水・港・市の図景で、なにが描かれていたのか。少し遅れた1500年初めころ、オランダでH・ボツシユは『快樂の園』祭壇図を描いた。そこに表された裸体の人々の群れ遊ぶ球体景観は、どこに同時代の雪舟『山水図』との接点をもっているのか？ またわが『閑吟集』（1518年）の地方民衆の声々とそれを集めた視点は、エラスムス『愚痴神札讚』やブランド『阿呆船』など時代の民衆の愚行像を観察し集めたものと、どんなふうに通底していたのか。同じころ宗教改革を表現することになったルターのいわゆる『95ヶ条』意見書（1517年）や、モア『ユートピア』（1516年）だけでなく、羅貫中『三国志通俗演義』（1522年）なども、世界史の舞台にどんな意味で同じように登場していたとみなせるのか、などなど、時代を同じくする現象の数々を、共通の世界史という理解の土台に乗せてみようとしている。人々の個別の意識をこえて底支えした、「世界史」のモノサシを、横断的に探りだそうとする試みなのである。もちろんこれまでの論考もそうだった。ここではプロト・タイプは様々にわたって、一つではない。

すべて人間にとつて起こっているとされる現象について考えるとき、その起点はどこにあるとすればいいのか？ 文化や自然が先か、それとも人が先か、といった卵か鶏かのような議論にも、きちんと決着はつけられる。どんな現象も、それを認知する者にとつての現象でしかないからだ。認知する者の立場にたいしてしか、対象像は現われない。いわゆる現象の外部からの超越的な観察、神の立場にたちえたかのような認知は、意味をうしなつた、というのが今日の思考になりつつある。親の鶏は卵にとつてしか存在しないし、親の鶏にとつてのみ子の卵が問われる。どちらが先かとい

う問いは彼らの間に発しようはない。そう問うとき、われらが他者の立場にたつのである。

人はいうまでもなく、どんな生命でも、それ自身という生物身体的な個体の枠組みをこえて、なにかを表出することはできない。個性性をこえた類的な観念性もすべて、個体的な限度をこえて表出することはない。アリの決まった通路を表現したり、象が群れで家族愛のようなものを表わす習性も、一匹のアリ、一頭の象の個体の振舞いをつうじて、その集合像も現われてくるしかないだろう。誰にたいして現れてくるのかといえば、そこに第三者、他者という立場が現れる。すべて認知される現象（表現）は、他者にたいして、現れる。認知というのは、そういう第三者の立場でしかおこなわれない。現象や世界は、それを問う者にとってしか現われない。現象というのは発問者や認知者の「自己」表出の結果である「表現」をさしている。それは自己表出したい（生命性）の疎外、つまり「表現」として生命性が対象像になって第三者のわれらに還ってきたものだ。そこでわれらははじめて、鶏が先か、卵が先か、という議論を手にいれることになる。鶏と卵にたいする他者としてのわれら、問い認知する者の立場である。

そこでも個体の自己表出を介してしか、認知はおこなわれない。だから鶏と卵のように、個々の細胞とその集合体である我らのように、どちらが頭で、どちらが尻尾か、始発と終点を決めることはできない。認知することは、立場を鶏か卵かに、仮に定めることではか成り立たない。どちらが先かというふうには、時間性を導入するのである。図像のような全体的触知と言葉のような時間的な理解を選択するように、粒子か、波動かを仮決めしなくては、答えは定められない。

表出される何かはそのものにとって「自己」像である。表出は「自己」表出なのである。生命は生命じたいの表出、自己表出を生命性としている。そのかぎりでは、感知された世界や自然は、すべて「自己」の影であり、個体の自己表出の累積をとおして、その影は「表現」となり、自己をこえた「他者」像として存在しはじめる。

「自己表出」という言葉は、原理的には、すべての生命体のおこなう「エネルギーの摂取と老廃物の廃棄」を、第三者の我らからさしていつているとしい。だから生命の環界への反応ともいえる。自己表出が表現に転化することと、それが自己に環流するようになって反作用的に主体的な自己を生み出すこととは表裏をなしている。そのとき、意識としての自己という主体を発生させる。主体は自然から自己を疎外する。そんな自己像をもう一度、循環する自然のエネルギーの輪の中にもどして認識しなおそうとするのである。「自己」表出以前の自己表出へ、だ。そこでは、自己表出の結果が「表現」として自己にたいして環流してくることはない。世界は確定できない。あいまいな領域を構成するだけだ。世界そのものは表現であり、自己とともに超越的で、他力の彼岸に属する。

「意味のない反復性の活動によって秩序が生み出される」(リン・マーギユラス『共生生命体の30億年』)。個々の生命体にとって、私もそのレベルでは、感受の及ぶかぎりの狭い反復性の活動に生きている。「生活」である。それが共同体にとって「世界」として現われてくるとき「秩序」とみなされる。それは第三者の自己からみられた言説だ。そんな生活生命体の相互作用が、個々の生活を越えて秩序を生みだす。共同性(秩序)は個々の生命をこえている。個々の生命体の「共生」が秩序をなす。そこで「共生」という言葉は、「それぞれの生物が懸命に生きようとし、時には闘いながら、結局そこに落ち着いた姿である」(同書解説 中村桂子)ということになる。その最終的な調節力という究極の主体像は、個体の生き残り戦術が結果的に総体として表現した、地球規模の秩序という理念であることになる。そしてその総体という理念は、個人個人の意識をはるかに越えるものだという考えは、現在、未開の畏怖や古代的な他力の信から科学的な認識に移行しつつある。科学が理念や倫理の表現力になりつつあるのだ。

かつてM・マクルーハンは、この時代の諸特徴が印刷術という「メディア(すなわち人間の拡張したもの)」によって導かれたと指摘した。けれどもメディア自体が「人間の拡張」であるならば、そのとき拡張される「人間」とはなん

であったか、つまり人間という、そのときの「自己」像が問題になる。人もまたそれ自身の生体をもってしか自己を表出し、表現することはできない。外部に拡張されるのは、その生体的な存在のしかた、生体自然の位相であるはずだ。「印刷された文字によって創り出された『読書界』のユニークな性格」をみるまえに、その印刷された文字というものが、どんな「自己」像の拡張だったのか、どんな「自己」発見にもとづく外部への表現だったのか、というふうに問えるだろう。

西暦1500年期に、人は世界的に、どんな自己をとらえて拡張されるべき「自己」とみなしていたのか、それぞれの地域的な文化特徴を越えた人間史的な知の自然において、どんな自己表出にもとづく表現がなされてきたといえるのか、をここで問うてみようとしている。真のメディアは人間の知、自己自身の像なのだ。技術はその近代的な表現にすぎない。

人は自己表出を表現に転位させる知に生きている。そして表現を、知を、後追いついて無化しようとする。表現されたテキストは自己の相似像をなすことで、自己の投げ捨てであり、その振舞いじたいで無化する消費となるが、テキストも客体的な自然に転化して、打ち消す生命の働きを引き出す。消費されてのち残り、生産という消費活動をうながす。生はいつも自己表出したいを打ち消し活動として持続する。西暦1500年期に、人はどんな「自己」表出を表現によって後追いつき、しかも表現を打ち消すべく表現してきたのか？

1 『閑吟集』 「ちろりに過ぐる」もの

西暦1500年代のわがアジア的な自己表出の位相をしめす『閑吟集』をとりあげる。そこでは世界史的な自然感知の流れのなかで、どんな「自己」の指示がなされていたのか。どんな自己像を、歴史世界の普遍的な自然性としてさぐ

りあてていたのか。

49 世間は ちろりに過ぐる

ちろり ちろり

『閑吟集』新潮日本古典集成

「ちろり」というのは、生きている実感をどんなふうに表示するものだったのか、その感受性と表示欲求を読みみたい。この有名な歌謡の周りには、うき世を歌う小歌が数種集められている。古代的な理念からいうと、各歌謡には民衆の深い虚無感が流れていることになるが、近代的には、感性的な強い自由感の表示に反転している。その反転のしかたを捉えようとする編集者の熱い志によって集められているさまが読みとれる。周辺のほうから攻めてみよう。

50 何ともなやなう 何ともなやなう

うき世は風波の一葉よ

51 何ともなやなう、何ともなやなう

人生七十古来稀なり

第二行の「うき世は風波の一葉よ」に自己の卑小感や無力感が投げだされているように見えるかもしれないが、しか

しそれは、「うき世」という拡がりをも、「一葉」という自分の個性において感じとるようになってきた感じかたを表したものだ。卑小感や無常感を表現しているわけではない。第一行の「何ともなやなう」といった驚きの反復が、うき世の波風にもまれる一葉の自己から感じえた世間の軽さをよく表している。うき世は風波だという認知は、一葉であるところの自己から見返されたものだ。波風にもまれる一葉の身になってみて、はじめてわかる世界感をいつている。心でなく、身体で生活された世間は「何ともなやなう」なのである。個体的な生活感からみた風波の世間であり、その何ともなさの表現なのだ。心で想起的に「人生七十古来稀なり」と感じた観念的な感想ではなくて、世間を身体で生きてじかに感じとられた新世界の生活感をさしている。「ちろり」もまた同じ感覚の表現だと思われる。

もちろん続く歌謡の「人生七十古来稀なり」という観念的な理念表現も、「何ともなやなう」につづけられるように転倒されている。古来稀な七十年も生きてみればなんでもないじゃないかというふうには。現在の生活する身体が感じた自然な感知の表現となる。「風波の一葉」といった、動体として生存する身体的な生がとらえた生の像を表わしている。動体生ともいうべき生命像だ。拡張されるべき「自己」の生命自然は、そのようなものと感じとられていた。

52 ただ何ごとにもかごと

夢まぼろしや水の泡

笹の葉に置く露の間に

味気なの世や

53 夢まぼろしや 南無三宝

夢の夢の 夢の世を うつつ顔して

ようやく、歌の言葉と心は分離し逆行しはじめた。古代的な無力感を現わしているような言葉は、重い意味を口でい放ち捨てられる、軽い身体的な生を表現するようになった。劇的なのである。心が気にする人生の意味なんて夢幻のようなものでしかないじゃないか、だからこの生きている身体にまかせよう、という含意に反転する。

あるいは夢幻だというふうに感じているのもまた、身体感覚としてそうなのであって、心的な、無常感の比喩として観念された夢幻なのではない。「南無三寶」という祈りの言葉を転倒した「やってられない」といった感覚とか、うつ顔する人の、その顔を「見てらんない」というカラカイなど、すべて現在を生きる身体感覚へ、前代の無力的な心性を転倒させた表現になっているのである。言葉は身体的な口言葉によっていて、口から出まかせに、重い観念的な意味もかるがるしく言えてしまうのであり、そんな身体的に生きる心を表現している。

無常を嘆くような、指示的な観念の意味がまるごと、それでいいじゃないか、というふうに転倒された表現になっている。意味にとらわれる心を転倒させているのは、身体的な感受性である。それは小唄のリズムやメロディに表されているに相違ない。リズムの終止符やメロディの転移に、「何ともなやなう」という衝迫が無言のゼロ記号になってこめられているとみるべきだろう。

では、観念的な言葉や頭に染みこんだ無常のはかなさを、一気に軽々しい自由感へ転倒させた「何ともなやなう」と

いう感覚の主体、身体性とはどんなものなのか？

55 何せうぞ くすんで

一期は夢よ ただ狂へ

くすんでたつてしょうがないよ、どうせ夢なんだ、「ただ狂へ」とけしかけるととき、どんな「自己」像の表現をうながしているのか。この時代、「狂」は振舞いに現れた。振舞いとして狂なのであり、身体像として現われた。そのもつとも早い例は、いうまでもなく『徒然草』の冒頭にある。「心に映り行くよしなしごとをそこはかたなく書きつくれば、あやしうものこそもの狂ほしけれ」というように、無意味なことを書きつける行為像が、書かれた文字言葉の向こうに、狂なるものとして感じとられていた。それはまだ「もの狂い」というふうには、共同化されていなかったが、そのはじめの振舞いをさしていた。「狂」は身体の行動像に表わされてくる。それを様式化し、公的な共同表現にまで抽出していく過程は『一遍聖絵』の念仏踊りから『洛中洛外図』の踊り狂う人々の像によめる。そのあいだに、大名行列や庶民の祭礼行列など秩序正しく表現された人々の身体像があり、それと対置される形で無秩序に溢れだし散乱する身体像がある。組織されたものは「芸」となり、横溢する身体像は「狂い」とされた。能は『自然居士』の芸僧と『隅田川』の狂女とにわけて表現した。この小唄ではすでにみずから狂うように呼びかけられている。「狂い」は狂人や芸人に体系的に表現される見世物ではなくなっている。役者という特別な身体だけでなく、自己の身体によって誰もが表現できる、自己逸脱の表現法とみなされている。「身体」は役者や芸人から解放されて、一般人の誰もが自己表現のメディアとしてもつ自己表出法になった。洛中といわず、洛外にまで溢れ出した民衆の身体が、この世を、夢と感ぜられる空間へ表

現していったのである。「ちろりに過ぐる」のは、狂い踊る身体が表現する演劇的な場でさえなくなり、ただ人々に軽く暮らし過ぎざれている都市空間の生だったろう。「ちろりに過ぐる」と感じられていたのは、身体生だった。

それにたいし、味気無く、はかなく過ぎていたのは、『六道絵』や『地獄草子』『餓鬼草子』『病草子』などに表現された身体の上を通り過ぎていく異族的な時間性だった。それはまだ人々自身にとり、死の彼方に隔離されていた観想的な時間であり、げんにここに生きて歩いている身体が生きる時間ではなかった。現れつつあった身体による時間の観念だったが、「役者」という普遍身体に表現される以前であり、我身に憑くメディアとしての身体性にはまだ遠かった。

☆ 語りセリフと歌セリフ

「世間はちろりに過ぐる」という表現は、そのままでは語り言葉である。叙述の表現だから。それなのに、歌になっているのは、それがつぶやきとして口からもれた内的な感懐であり、そのように身体的に発せられていると受け取れる表現になっているからだ。自己語りが歌のように洩れでているのである。もう少しいえば、歌セリフとして、こう口づさみながら、登場する身体像を喚起する表現になっている。ありありとそんな人物像を目前にするような表現だ。都市歌謡もそのような劇的な表現レベルをもつようになっていたのである。

つづく「ちろり ちろり」のほうは、歌セリフにあたる。自分が語り手の位相で世間を体感的に語るというのではなく、自分の体感覚そのものをじかに口から吐き出してみせるという表現だ。そのように感知する心の主として立ち現れてきていることを伝える。舞台とされているのは、この都市生活空間である。

このように一体に、これらの歌謡は語りセリフと歌セリフの前後半の対になる構成をしめす。

85 思ひ出すとは 忘るるか

思ひ出さずや 忘れねば

90 扇の陰で 眼を蕩めかす

主ある俺を 何とせうか

せうかせうか せう

157 ふてて

一度言ふてみう

嫌ならば

我もただ それを限りに

235 あまり言葉のかけたさに

あれ見さいなう

空行く雲の早さよ

など、前半部は自己語りセリフであり、後半を歌セリフという構成をもっている。自分の心意が語りの位相で客体的に説明され、ついでそう説明された当事者の、そんな他者の視線を裏切る即物的な感想が投げ出されたように吐き出される。語る自分、自己凝視する自己は、自己の身体的衝動によって、知ったことかというようにふっ飛ばされる。心の

身体性、欲望がそのまま言い切りに表現される。登場してきているのは、そのような身体像である。セリフという言葉表現の位相は、言葉や心意また身体存在のように、そこに触知的な対象のように存在する、というふうにとらえられていることをさしている。自己のことも身体的に他者的対象として実在しはじめたのだ。歌という心的な像もまた同じく、セリフにあらわされるのである。語られる心から登場する心へ、転じられることに劇的な現在、時代の自然性が感知される、という構成なのだ。

意味からみても「思ひ出すとは忘るるか」といった、古代的な想起する語りにみられる精神の論理は丸ごとのり越えられる。「思ひ出さずや 忘れねば」というように、その超えられかたは現在の心の自然さによつて、だ。今現在、思ひ続けている心があるのだから、として想起のような言葉の作用の外にはみ出して存在する、身体的な欲望の自然を感じるところに発している。現在のな実在は身体性の水準にあるとみられているのであり、その現在ある心をそのままセリフ的に、実物として言い出すのである。

「扇の陰で目を蕩めかす」というのは対面している相手を、心のうちで密かに描写した語りだが、「主ある俺を何とせうか」というのは相手の目つきにそそのかされる自分の興奮の訴えであり、「せうかせうかせう」というところになれば、もうそれは叫びそのものの表出となる。歌の原点は、衝動の叫びが身体性そのまま流れだしたような、セリフ表現になっている。相手を語る語り手的な表現は簡単に崩れて、自分の身体的な心性が勝手に露出してくるさまを表している。「あれ見さいなう 空行く雲の早さよ」にしる「まず放さいなう 放して物を言わさいなう そぞろいとおしうて何とせうぞいなう」など、語る主体はもろくも崩れ消えて、あつけなく身体的な自然の衝動心が露出するさまを、それじたいで投げ出すように表現してある。セリフなのだ。そのような身体的な心性にたいして語る自己はもちろん、歌

う自己でさえ、ただ追隨するだけのような主客転倒した像があからさまに表されている。
このような主客の転倒がきわまったところに、次のような表現がくる。

65 やれ 面白や えん

京には車 やれ

淀には舟 えん

桂の里の 鵜飼舟よ

ここではもう語りの「京には車」といった部分はそれじたい「やれ」とか「えん」とかいった感嘆詞に吸収されつつある。都市が身体的な運び道具そのものに化したことを誉め称える掛け声のように発声されて、なおいつそうそんな動向を離れられてきている。面白いのは、そんな都市が動的な乗り物になったような、それに乗って揺られていくような動的感覺なのだろう。それが今ここに生きてある実感を表しているのだろう。生は動的な身体とその感覺なのである。それは揺られ動く身体に発しながら、その動体を像として喚起するセリフ表現になっている。

☆ 動的身体生の像と編纂する国民国家〈像〉

『閑吟集』を編纂する意識と、集められ書とめられた小唄が表現している意識との間にはズレがある。個々の歌が身体的な個体生を謳歌するようになっているので、それを集めて編集しようとする意図も成り立つのである。編纂者の意識は古来の勅撰和歌集の思考型をうけついで二通りに表現された。真名序と仮名序である。

ここに一狂客あり。三百余首の謳歌を編み、名づけて閑吟集といふ。数奇好事を伸べ、三綱五常を論す。聖人賢士の至徳要道なり。あに小補ならんや。

真名序にでてくる「狂客」が風流人という理念を表そうとしていることはわかるが、それにもかかわらず、それが時代の空気である「ただ狂へ」という和語の漢語化、民衆感覚の権威化であることもみいだせる。儒教的な秩序をうたう空疎な言葉づかいの裏に、時代を覆う身体的な自由の空気があり、彼自身にも多少の自負をのべさせているのだろう。劇場都市化時代の民衆の個体生は「三綱五常」へ編集されようとする。個体生が国民へ位置づけられるのである。そしてここでもその実は転倒されて、政治的な徳目にこじつけられる。「君臣、父子、夫婦」「仁義礼智信」といった儒教的な理念語に表されるのはいうまでもなく、それらを統べる「国家」空間の観念で、しかもそれは「数奇好事」という風流事、つまり芸によって表現されるといっている。編者はいわば国家理念を体現して表現する芸人、役者のような位相でものをいっている。国家空間を体的に表現する者は、官僚だが、それは狂を好んで表す芸人という像へ転倒される。そのさまを仮名序がたえている。

ここに一人の桑門あり。富士の遠望をたよりに庵を結びて十余歳の雪を窓に積む。松吹く風に軒場を並べて「いづれの緒より」と琴の調べを争ひ、尺八を伴として春秋の調子を試むる折々に、歌の一節を慰み草にて、隙行く駒にまかする年月の先々、都鄙遠境の花の下、月の前の宴席にたち交はり、声をもるともにせし老若、半ば故人となりぬる懐旧の催しに「柳の糸の乱れ心」と打ち上ぐるより、あるは早歌、あるは僧侶佳句を吟ずる廊下の声、田楽、近江、

大和節になりゆく数々を、忘れかたみにもと思ひ出づるにしたがひて、閑居の座右に記しておく。

この隠者を名乗る人はすでにみずから芸人に化している。彼の芸は、都鄙遠境をめぐってその人々と宴席をかまへ声をともしして歌ってきた思い出を組織化し、表現することにあつたという。全国各地をめぐってきた、彼の共に歌う身体は役者的に人々の自己表出を媒介してきたのであり、いまその働きを記しておくとしている。けれども実際に記録されたのは、彼と歌を共にしてきた各地の老若の「歌」の言葉だ。その歌言葉に、彼の身体を媒介して表出された人々自身の身体像が表現されるというのだ。とすればここに記された歌の数々は、彼らの登場するセリフ歌なのではないのか。この編者は、いわば劇の作者の位置にあり、各地の人々が登場するセリフ歌を記して、全国舞台像を表現したことになるだろう。歌謡集『閑吟集』は、そのような劇台本を書くイメージで編集されたとみていい。ここに集められた小唄によって表現されているのは、「狂」する身体像であり、それが溢れる劇場都市の全体的な空間を表している。富士を遠望する庵で「都鄙遠境」を想起する世捨て人は、国民国家を領土的に遠望する、芸人が知識人化する傾向をさしていたろう。

個々の小唄は解放された身体自然像を表出したただけだが、それは国家空間を表象するように編集される。だがそのなかで小唄は、国民へ定住せず、流離する身体像の生存感を表出しつづける。

59 わが恋は

水に燃えたつ蛍 蛍

物言はで、笑止の蛍

自分の恋する心を螢のようなもの、虫の身体像のように感知している。それは相手を見ず（水）に、かつてに火と燃えあがり、水辺の虫のように思ひ（火）に焦がれる。すでに自分の心まで身体的な自然性をおびて、思いどおりにならぬ自然のように感じとられている。言葉をいわない虫のように内にわだかまっているさまを、痛ましく感じとっている。「音もせで思ひに燃ゆる螢こそ 泣く虫よりもあはれなりけれ」（『後拾遺集』）が「思ひ（火）」の言葉からの連想で、自己の心意を表現しているのはちがひ、はっきりと心を、自然の習性にとらわれた螢の身体像のようにとらえている。

63 思ひ廻せば小車の

思ひ廻せば小車の

僅かなりけるうき世かな

「僅かなりける憂世」という想起的な卑小感を表す古典理念語は、小車の回転してやまない動的な身体感覚からすれば、ケチくさく何ということもなく浮動していける浮き世へ転倒される。身の憂い憂世を艇に身を勤労へ転回する国家〈制度〉へ、それが行き着くことはない。平行線をたどる生活民の感性において歌いだされている〈像〉だからだ。

☆ 『竹馬狂吟集』（一四九九年）・『新撰犬筑波集』（一五三九年前）

全国各地の都市民謡という国民国家的な歌謡集に平行して、その知識人版ともいべき両詩集にも、同じ傾向をみてとれる。

108 紅葉を折りて ふりかたげけり

立田川 わたれば棒を 月の夜に

110 ぢごくの歌を うたふ声々

精霊や 酒盛りすらん 盆の暮れ

112 ひげはあかくて なるのをかしさ

七月の へたのはりたる はかとうろ

『新潮日本古典集成』

紅葉を折ってふりかたげている、といった古典的に乱暴狼藉のふるまいとみえたものは、月夜に立田川を棒をたよりに渡る民の風流から遠い生活像だったとする。前句と付句は、やはり歌セリフと語りセリフの関係になっていて、内心の判断が視覚的な景観像に転じられる。内心が食い違いながら身体的な感知へ行き着いたところで納得されていくところで、人間の身体的な登場を我が身の実在感として感知していく、現在のな自己感知とその表現になっている。生活民の姿をたんとんと描写したような語りセリフは、そのまま当代の新しい歌言葉なのだ。そして歌言葉のようにみえる前句のほうがかえって相手をただ語っているだけの表現だったとわかる。新鮮な心の共鳴に欠けている。そして歌い手自身も発見された相手とともに河を渡ろうとする者のように行動的な像を表してくる。渡って納得する者だ。

「地獄の歌を歌ふ声々」とは、中世の、この世ならぬ煉獄的な身体観念的光景を表す。それはまた声々から触知す

るように想起された光景だ。ちょうど中世の都市を震わせた鐘の音のように。それを付句は、観念的な精霊も、現世で酒盛りし踊る民衆の身体像に重なって、盆の夕暮れの中に幻視されるかのように表現しなおしている。幽霊や死霊など古代的な霊魂類は、民衆の生活身体像へと変化しながら、新しい現実感知をつくってくる。霊魂のままでは現われられなくなる。もちろん「地獄」もまた彼岸の観念ではなく、現世の地獄宿、遊女屋像に転位するので、阿鼻叫喚の叫びは歓楽の声に変わる。彼岸の光景を人ごとのように語る観念的な物語セリフ、説経師の身振り語りの言葉は、現世の歓楽をともしると同行者の共感する歌セリフに転位する。彼も自分から登場してきている表現になる。歌う声々に共鳴する身体をもって同じ場にある。

前句から付句へ謎解きが展開し、そしてふたたび前句へ戻って、新しい現在の登場セリフになる、という表現の円環する運動はどの句にも一貫してみられる。「ひげはあかくて なるのをかしさ」という意味不明の、おもわせぶりの言葉は、「七月の 下手の張りたる 墓燈籠」という付句で謎解きされて、今風の風俗景となる。そしてふたたび付句にもどれば、そこで前句は、そんな現代風俗感覚をもつ者の登場セリフ表現になる。そんな展開をみちびく前句はやはり強く、身体的な像を表示することから出発している。なんにでも身体像は見出させるのだ。あとはそれを「実は……の身体的な像だ」というふうに謎解きをして、最初の付句にもどり、そんな現代の普遍的な自然感覚の主をその口言葉において表現する、というこれもまた身体的な自然像の表現でしめくくるのである。前句の能劇的な文語語りセリフは付句の狂言的な口語歌セリフを介して、当代の内的な心情表現である歌セリフに飛躍するのである。両者は標題どおり『竹馬』の友の間柄にあり、あいまって時代の自然である身体的な実在感をもって生まれでていく。「あまり言葉のかけたさに」という心意の表現が、「あれ見さいなう 空行く雲の早さよ」という口言葉をへて、抑制すべからざる衝動のような身体的な自然像で再生するのと同じだ。能セリフと狂言セリフ、詞表現と辞表現の分割は、ともに総合である身

体自然像と表裏をなしている。表現運動としては詞から辞へ、そしてふたたび新しい段階の詞へと総合されてくることになる。いうまでもなく弁証法的なのである。

『新撰犬筑波集』でも同じ構造を示す。

霞みの衣 すそはぬれけり

佐保姫の 春立ちながら 尿をして

あぶなくもあり めでたくもあり

むこ入りの 夕べにわたる 一つ橋

涙ぞ川の 上に流るる

及びなき 人に心を 懸け作り

「涙が川の上を流れる」といったナンセンスな判断としかみえない前句がある。意味不明な謎の言葉を、はっきりと言い回しや意味像へと取りだす表現ができている。それは目前の、旧来の言葉では背反する謎としか表現できない現象を言い表したいのだ。そんな当代の旧知識が当面した光景が、すなおに口に出されて前句になる。そこではじめて新しい自然景観として、それを納得できるように表現して提示することが、付句に求められる。もちろんこういう展開は転倒している。本当は新自然景が眼前に現れてきて、そのあとで現象の新しさとそう感受する新しい感性が表現されるという順序になるところだろうが、歌詠みの旧式な時代感覚にとって謎である驚きがまず詠みだされ、そのあとで謎解きという知的遊戯に傾くのである。そしてもう一度、前句に戻って、それが新しい表現であることが分かる仕組みになっ

て、付け合いは完結する。「涙ぞ河の上を流るる」はナンセンスなのではなく、新しい感性の表現になるのだ。及びない人に心を懸けた、かなわぬ恋の悲しみは、悲しみの川をこす橋の上を渡り越えていくわが身体像として感知し直される。涙の川の上を流れていくと幻視されたのは、自分自身の身体的な像なのだ。そんな感性が、当代的な「ちろりに過ぐる」わが生の軽さを表すのであり、また軽い表現そのものなのだ。

2 『七十一番職人歌合』 役者体としての「職人」と対なる連続空間

考証によると、これは明応九年（一五〇〇）末の作という。その中から一つ選んで読んでみる。

三十一番

真砂地の月影みれば白かねの魚子蒔きたる心地こそすれ

池水の月影みればしろばくの泥になりても光やはけつ

左歌、みるやうによみたり。右は、始中終、よくかなへり。「泥にけつ」など尤もよせあり。可勝つにや。

¹（しろかね）
銀 細工

²なんりやう
南鐐のやうなる

³かねかな。



薄打^{(ほく)うち}

南鐐^{なんりやう}にて、

打^{うち}いでわろき。



灰臘のたらざりけるか我に人とりほされしと思ひあはねば
恋すとして青みはてたる常陸銀いつ居ろよしと人にみえまし

左右、ともに歌さまいやし。又逸興待らず。可為持。

『七十一番職人歌合』 新岩波古典文学大系

まず職人（銀細工）の歌が対になって歌合せになっている。その職人に似た同類の職人（薄打）とその歌をさらに対にして合わせる。その二重の対を、七十一番の組み合わせにして、絵巻に仕立てた、という重層的な虚構の構成になっている。そんな歌合せ絵巻の構成意識の表現は、

- 1 作者の貴族歌人がまず、当代の職人になり代わってその立場で歌を詠み、それを書きつける。
- 2 ついで同じようにして、同じ職人の別な歌を詠み書いて出す。
- 3 その二つの歌を並べて比較し、その批評の言葉を書く。

- 4 ついでそれらの歌に共通する職人の職能行動中の口言葉を彼の歌に対比する形で表現し、その絵姿を出す。
- 5 その職人の動的身体像どうしを、対にして合わせるとともに、その対を七十一番連ねる。これは合わせてあるだけで、優劣を競わせてはいない。

という五段階になっている。作者（貴族歌人）は、そのような自身の変身の過程を対象的に表現している。そこで貴人作者は職人の身体像をみずから体现し、その証拠に職人の日常語をセリフとして言い出すのであり、基本的に「劇」作者の体験過程を表現してあるといえる。1から4にむかう過程は、職人の心になっての「歌」を詠み、その詠歌を批評的に「物語」り、さらに歌人たる職人の口言葉をセリフに表現して「劇」表現にする。そういう文学表現の必然的な進化の過程をなぞったものになっている。つまりそれは人が自己を歴史のなかで、どれだけリアルに表現できるようになってきたか、その過程を表現したものである。そのようにして最終的に、彼は自己を身体的な像において表現する劇作者という、今日的な位置に現われでているのである。

作者は1で、物語人物の職人になって歌を詠む。歌を詠む自分が、すでに物語中の人物のように自分から想起され語られている、という表現だ。2では、同じように物語人物である別の職人像の詠んだ歌が語りだされる。3になって、二人の物語人物の歌は、語り手から並べて批評される。そのとき、語り手は彼らと同じ席に現れて、彼らの歌を評価するという自己像のもとに、物を言っているさまが表現される。すでに彼自身職人たちの歌合せの場に同席しているかのように、自分たちの言葉像を語る。「左歌、みるやうによみたり…」といった言葉は、歌の詠み手（じつは彼の言葉だけなのだが）とそれを語りだした語り手の自分が、同席しているという物語像の表現になっている。『平家物語』の語り手は合戦の場に居合わせているかのような表現になっていたが、それをさらにおし進めて語り手じしんが語られてい

る人物たちに物申しているといった、新しい物語像を表わしている。物語語り手はついに語られた職人たちの歌（言葉）ではなく、その詠み手の身体像にたいして同席する者といった像において語りだしているのである。つまり劇的な語りなのだ。

4で、語り手が語られた者と同じ場に現れるかのような劇的な物語が、一気に劇表現の像へとりだされる。「南鐐のやうなるかねかな。」という職人じしんの独り語のような言葉は、すっかりセリフである。彼の仕事中の絵姿はそのセリフが表現する登場人物の像を、絵にまでとりだしたものだ。セリフがそれを言う職人の身体像を表現し、それが絵姿に描き表わされる。それはもう現実の場（舞台表現として）に生きる職人の姿を表現するものになっている。劇台本に表現された登場人物像とその画像なのだ。

というふうはこの作者は、詠歌表現から歌合せの物語表現をへて、ついに職人の登場する劇表現までの、史的な文学表現の自然過程（進化）を再現して、現在の自己存在のしかたを表現している。それはなにを表現したのか？ 貴族である堂上歌人は当代の職人を演じる劇に登場して、その心を「南鐐のやうなるかねかな」という生々とした言葉をいえるまでに経験してみせたのだ。物語られた歌合わせの場での経験では、歌に詠まれた職人の心はせいぜい「みるやうによみたり」という、貴人の言語感覚から、その現代性を共感されるだけにとどまっている。劇のなかでは彼ら貴族たちも、銀細工の材質につうじる当代の職人たちの現実感覚を、彼らの身になって味わい、言い出すことができている。

5についていえば、この三十一番目の職人合わせで「銀細工」師に合わされているのは、同じ銀を扱って薄く伸ばして箔を作る「薄打」師であり、彼のセリフは「南鐐にて打いでわるき」となっている。つまり良質の銀塊を扱いながら、一方はその質の良さが細工のし易さ（「南鐐のやうなるかねかな」）であり、他方ではかえって細工し難さである（南鐐

にて、打ち出でわるき」と。というふうには、材質とともに生きる身体像にまで踏みこんだ表現を実現している。体験される職人像というのは、道具に媒介されて表される身体像のことである。そこまで体験されて生きていると云っていいのだ。そういう意味で、『七十一番職人歌合』が最終的に行き着いた究極の表現は、その職人の姿絵とセリフ言葉のすごさ、当代的リアルな自己の存在感、身体自然生の表現にあるのであり、それぞれの歌合場面の部分はいまだその途中にあるといわなくてはならない。それは貴族作者の実際の表出意識と、結果的に表わされた現実表現の落差を示す構造になっている。

こういった劇的な職人画像とセリフ言葉が、一対に合わされて、しかもその一対を七十一番にわたって連続しているところが、この作品の全体像である。今や世界は職人身体といった自然な生を生きられているというのである。そんな職人の対なる身体像は次のように列ねられている。

一番 番師と鍛冶

二番 壁塗と桧皮葺

三番 研ぎと塗り士

三十番 立君と凧子君

四十七番 文者と弓取

七十一番 酢造と心太売

職人の劇的な身体画像とセリフ言葉が一对にされているのは、身体像を相互に照らし合わせようとする表現だろう。銀細工師と箔打師のように、同じく銀を打つ身体像において共通しながら、つまりその身体像によって相互に自己像を媒介しながら、銀の材質が良く作用したり悪く作用したりする。自他の違いを現してきはじめて、自己なる身体像（類）という、それぞれに異なりながら共通する、「個体」という自然の普遍的な像を表現できるのである。それはちよほど相互に、舞台上のシテとワキの関係である。互いにシテとワキなのだ。相手の身体像をもつて、みずからの身体像を表現する媒介項（メディア）にしているわけで、つまり相手は我にとって「役者体」にあたる。そのようにして身体性（類）でありながら我（個）であるという、個々の劇的な、つまり生きられる身体動態像が表現されているのである。

☆ 諸職人動体像を連合する劇場都市の観客視線・「国民国家」像

そんなふうには照らし合いによって個々の職人の職能を、いきいきとした生活された動体像で表現することに成功しながら、なおそれらを貫いて網羅していく。そのとき、そこにどんな全体的な身体的空間が現れてくるのか。職人の身体動態像を網羅して経験することによって表わされる全体経験世界とはなんなのか。その全体的な自己とはなんなのか？

七十一番の職人合せが行われた世界とは、なにか。それが個体の視線によって生きられる近代「国民国家」空間なのだと考える。さまざまな職人的な動的身体像が総体として生きる空間像が近代国家であり、その職人的な身体民が国民なのだ。政治はその新自然の表現芸としてある。作者である貴族たちにとって、新自然は職人たちの動態をとおして表現されたものであり、それを改めて国家空間として位置づけ表現することが、彼らの知的な役割であり、政治だったのだろう。この作品は彼らの政治表現としてあるわけだ。七十一番の職人対が、身体自然たる国民による国家世界像なのだ。

国家は都市劇場に表現され、国民としての観客視線によって視いだされる。諸職人の絵像は、観客としての生活民が

互いをシテとワキの關係のような媒介にして見いだした、舞台上の「国民」という動体的な自己像を表している。それは道具によつて媒介される役者体、自然身体性が演じる近代生活民の像である。自己媒介の道具の究極表現が貨幣であることはいうまでもない。「南籙」である。それを打ち出し易い、打ち出しにくいと感知する身体によつて人は、自己を表現し易くも、し難くも感じて生きるようになった。都市劇場はこれら諸職人たちが現われ出るこの絵巻表現に表わされ、一々の職人対がそれぞれの生活舞台での生活像なのだ。

この国家空間が、職人たちに自由な通行の免許を与える天皇の空間として現れてきたことについては、アジア的な理由を考えなくてはならない。ここにちよつとだけ触れておくならば、職人の歌にまで貫かれているリズム原理に注目することになる。それは五音七音を詞辭構成にして、四度反復する四行詩のリズム形式であり、それを言葉の意味にまで対象化して取りだすと、「真砂地の月影」とか「池水の月影」とかいった、母界的な景物理念語、いわゆる歌語になる。それは原始的な母界像を温存した古代権力の秘密（財性）を表わす。アジア的な権力のありようを表示するのだ。天皇制の権威としての権力像の秘密を明かすものと考えられる。風物理念語はアジア的な権力の由来を、あるいはその心的な装置を表現する。それは母界像の想起物語として、みずからの内心とする者、母子的な王子を創作する。その過程は『古事記』や『源氏物語』に鮮やかに描かれている。アジア的な村落民の共同性である母界を、姫財として貯蔵しようとする王子、というのが天皇権力の本質だろう。それによつて、村落民は彼らの共同性を天皇に表現される。彼は人々みずから哀惜する母神の巫と現れて、人々に心的な威力を振るう者となる。異類母性との別れに罪責を感じる村落民の共同の内心とその自己像を形成することによつて。

今日的な自己像である身体自然性そのまま風物理念語「月影」という鏡に映る。「真砂地の月影みれば」「しろがね」という身体材質がみえる。それを幻視する巫はまず作者の貴人であるが、彼はそれを万民がみずから現存の身体自然性

をもって現われ得るように媒介する言葉、自己表現道具へと普遍化する。歌語というリズム言葉である。母界を哀惜する共同の心意を表現する天皇の理念語であり、それが人々をあらためて媒介するのである。身体的な自然存在である自己という国民像へ、だ。

3 T・モア『ユートピア』大航海異人の浮浪する視線と近代国家空間像

同じ一五〇〇年前後、地球の裏側のヨーロッパ世界では、どんな事態が生じていたか。身体自然性という共通土台のうえに、一見してどんな異なつた事象が表現されていたのか。

トーマス・モアの『ユートピア』という作品は、前人未踏の国々を見て回わり、理想の国家に住んでみたという大航海人がオランダのアントワープで、折りから訪問した、イギリスの知識人の『私たち』に、それを語ってきかせるという物語になっている。「世界の隅々を見たいという欲望にかられ、飄然として、アメリゴ・ヴェスプッチの一行に参加して以来、四回の大航海に出て、世界の噂を集めるのではなく、実際に航海して見聞し、しかもその国に住んで体験した経験譚をかたるものになっている。これは理想の国家が、ただ空想されたのではなく、地理的な世界のうちに実在しうるといふ確信において書かれていることをしめす。そもそも「地理」的な自然像という観念そのものが、噂物語による想起行為ではなくて、じかに行動する身体による経験に裏づけられて発生した、劇的な自然像である。

彼は「どうもこういう人は、旅行さえできたらもう文句ないんで、死ぬことなんか何とも思っていないらしいんです」と評されているように、行動する身体の上えに現実が開けていて、行動者にとって死は行動の彼岸に思い描ける、新しい生の天地だ。「そのせいか、いつも口ぐせのように『人間到るところに青山あり』とか『天国に通ずる道はいずれの地よりするもみな同じ』などといっていたそうです」と驚かれる。「天国」や「青山」は地上の歩いていけるところに

現れる。十三世紀以来「生と死の出会い」をつねに心的な現実として感じていた人々には、彼は「人をくった考えの持ち主」として恐れられる。誰でもどこからでも生きている身体で歩いて行き着ける、地理的な新しい自然界として天国はあり、それが手のとどく理想国家だとみなされる。アメリカやジパングなど新大陸という行動的な新「領土」と同じように、だがそれよりも現実的な、自分一人で考えて、独力で行き着ける非領土的な、自分が生きる場像として現れる。

もちろんこれはルッターを宗教改革へ進めた衝動と同じ確信と場像だろう。現実の国家とおなじ世俗的な教会をこえて、自然界の延長線上には身体をもつて行為する人は誰でもどこからでも行き着ける、天国（ユートピア）がありうる と確信される。そこは大洋を越えても行き着けた、王の新しい領土ではなく、誰の領土でもない。身体人である者たちが、そこへ歩き航海できる自由な個体の身体自然像の先に拡がっている。そんな新自然の身体人だけが行きつける地理的な場として理想の空間像が開かれてくる。それが自由な行動個体の視線にのみ開かれた光景だから、ユートピアなのであり、理念の地上像として現れたのだ。だから、のちに実現された現実の共同性国家をいいあてていないという批判は見当をはずしている。それはあるべき新自然空間像であり、現実には制度として実現されるどんな国家像にたいしても つねに背きつづける理念像を提示する。そんな反共同性の提示者として、語り手の主人公は、作者とともに、行動的な 単独者なのである。「私は現在、ただ好きなように悠々自適の生活を送っている人間です。おそらくこんなことのある人間はどこの国の大官貴族にしてもそうざらにはいないと思います」といつているとおりに、彼は非生活的な自由人、 言論上の行動者像を体現している。主人公の身体像を背おった作者自身がその自由な言論行為のためにどんな命運をたどったかは、トーマス・モアの伝記が記すとおりである。

「ユートピア」は地理上にあらわれた新領土という、現実的には王国を海外に延長した植民地像の、そのまた彼岸にある。それは地理的な観念にみちびかれて現れながら、超地理的な、つまり足下の新現実像をさしている。大航海者た

ちがトスカネリの球体地球像にみちびかれて、この王国の新しい外部に旧王国的な植民地像を用意したのとは異なり、同じ道をたどりながらその外部へつき抜けて、すでに現われつつある近代国家像へ出ていった。現にあるわが国家像へ一周して戻ってきたのである。地球周回してたどりついた、現在の、新国家の姿を発見したものである。

赤道の直下、および赤道の両側で太陽の軌道の及ぶ限りの地帯に、荒漠たる砂漠がはてしなく続いていて、と彼はいうのであった。年中絶えることのない、言語に絶した炎熱のため、その砂漠は焼け、爛れ、ひからびきっていた。万物ただ荒涼として、見るも凄惨な光景であった。見渡すかぎり一望千里、眼を楽しませるなにもそこにはなかった。すむものとしては、猛獣や蛇の類だけで、せいぜい人間の姿といえ、それこそ猛獣にもひとしいような野蛮で恐ろしい土人くらいなものであった。

ところが一度その砂漠をつききつてしまふとあたりの光景が少しづつ心地よいものとなってくる。大気はすがすがしく、穏やかで、何ともいえない甘美なものとなってくる。大地は一面緑に掩われ、動物の野性も次第になくなってくる。

ここを通り過ぎ、更に進むと再び人里や都市へ出るのである。ここでは種々雑多な商品や物資の取り引き売買が一年中間断なく行われている。それも単に自分たちだけや近くの人々との取り引きに限られていないで、陸路や海路を通じてはるか遠方の商人との間にも行われている。

『ユートピア』 平井正穂訳 岩波文庫

王国を出発して大洋を越えたところで、現われだた地理的地勢を示す指標の赤道の直下、荒涼とした砂漠をこえて、

その先しだいにマイルドになる緑の大地をへて、たどりつく別天地の都市や国家、という地理的なイメージをへて、足下の文化的な地勢が発見される。ただそれは地理に映された現実的な地域文化像だ。大航海人たちがみつけた新大陸などは、この「猛獣にも等しい野蛮で恐ろしい土人」の住む場所にあたり、彼らにはそこから金銀や奴隷を連れ戻る搾取の領土だったし、その先は彼らにとってふたたび故郷に立ち帰る道筋になった。この単独者はそこにあるはずの故郷を思い浮かべた。奪略と搾取の自由な広い土地のかわりに、自分の領土をこえた異種界の異種商品とのあいだの広範囲な交易をみてとった。自己中心の外部発見を越えて、自己変革をとまなう交流世界を見いだした。

地理上の発見というのは、歩き移動する我が身体像という共同感覚をもってした現実の拡張だった。そんな生身の身体像は、ユートピアもいきいきとイメージできる現実へ拡張したのである。たとえばラファエロの田園に遊ぶ『アルバの聖母』像（1510年頃）は、砂漠という、現実の彼方に開けるといふ緑なす大地に現れた聖母だろうし、そのさらに先には同じ作者の『アテネの学堂』の、身体美にあふれるプラトン、アリストテレスからピタゴラス、手に天球儀をもつゾロアスターまで広く世界をむすぶ学者たちの地勢が身体像で立ち現われ、群れ交流している世界像に通ずる。そこは田園の聖母をこえて「ふたたび人里や都市にで」て「種々雑多な商品や物資の取り引き売買が一年中間断なく行われている」さまを、文化身体の地勢像に変換して表わしているともみることができる。

一五〇〇年頃の現実のイギリスも訪れたという主人公は、ひるがえってイギリスの前代的な法制度を批判する。それは、時代の放浪する民衆身体像をするどく感知した主張をなす。この批判はすぐにそれを有効に資本化することによって成り立つはずの近代労働者社会とその国家像を予感させる。

初期産業革命のはしりの頃、毛織物の原料になる羊の放牧地を囲いこむために、農地を追いだされた多くの農民らが都市に流れ入ったが、彼らを吸収する近代産業はまだ現れず、彼らは流浪民になるしかなかった。

もし国内のどこかで非常に良質の、したがって高価な羊毛がとれるというところがありますと、代々の祖先や前任者の懐に入っていた年収や所得では満足できず、また悠々と安楽な生活を送ることも満足できず、その土地の貴族や紳士やその他自他ともに許した聖職者である修道院長までが、国家のためになるどころか、とんでもない大きな害を及ぼすのもかまわないで、百姓たちの耕作地をとりあげてしまい、牧場としてすっかり囲ってしまうからなのです。家屋は毀つ、町は取り壊す、後にぼつんと残るものはただ教会だけというありさま、その教会堂も羊小屋にしようという魂胆からなのです。

林地、獵場、苑圃、莊園、そういったものをつくるのに、相当土地をつぶしたにもかかわらず、また潰したりないともいえるのか、この敬虔な人たちは住宅地や教会付属地までも、みなたたき壊し、廢墟にしてしまいます。

こういうわけで、たった一人の強欲非道な、まるで鵜のような、疫病神のような人がいて、広大な土地を柵や垣で一ヶ所にかこつてしまおうなんて、とんでもない野心をいだいたばかりに、多くの農民が自分の土地から追い出されてしまうことになるのです。

世界でもっとも早く近代産業へ、農耕文化王国から近代産業文化国家へシフト転換をはじめたイギリスに、それともなう社会的な混乱が起こり、それがまた新たな産業社会へいつその秩序を進める引き金になるさまを活写している。まず浮浪遊民の出現であり、それが労働者へと表現されていく過程である。古代貴族がまずみずから土地資本家に変身

するし、すでにそれ以前、免罪符売りとなって、商業資本家に転身していた聖職者もそれに加わって、やがては勤勞を擁護するプロテスタントの倫理を説く者へと転身していく。ルツターの宗教改革はその方向を先頭にたつて指示していた。この時期、古代的な人々は一斉に「転身」を表現するようになる。というより、それまで精神的な存在だった自己を、歴史上はじめて「身体像」として表現しだすことになった。そのなかでもっとも社会的に注目すべきものは、土地を追い出された農民がみせた変身だつたとする。浮浪者の増大にともなう都市犯罪という社会問題の発端である。

土地の王侯貴族や聖職者、農民という組合わせでできているのは、「国家」といわれているけれども、それは古代的な王国にすぎない。それがいま近代国民国家に変容しはじめようとしている。「田地も家屋も都会もみな食い潰されて、見るもむざんな荒廃ぶり」をみせているのは、そのような王国であり、それが「広大な土地を柵や垣で一ヶ所にかこつてしまう」ことによつて現われつつあるのが近代国家の社会景観なのだ。「土地」という地勢的な觀念がはじめて現われるのである。それは近代国家によつて「林地、獵場、苑囿、莊園」など旧王国の所有地表示を解消されて、新たに囲いこみを受けて新生した「更地」というべき自然相をさしている。「たった一人の強欲非道な、まるで鵜のような、疫病神のような人がいて、広大な土地を柵や垣で一ヶ所に囲つてしまおうなんて、とんでもない野心」のものに出現したものが、近代国家の地勢的な領土像であることをよく指摘している。それが資本主義精神という、新自然性を信奉する野心であることはいまでもない。「百姓たちの耕作地を取り上げてしまい、牧場としてすっかり囲つてしまう」ことで現出するのは、近代国家の自然景観である。それは身体的な行動経験によつて一つに囲われ存在しはじめる地理的な自然像だ。資本という新自然相を表現する土地となり、それを占有する主体として民族国家が領土を宣言することになる。

「多くの農民が自分の土地から追い出されて」「とぼとぼと寄る辺ない流浪の旅に出て行き」、そして

彼らに残された道としては、泥棒を働き、そしてその結果正しい法の裁きを、そうです、正しい法の裁きを受けて絞首台の露と消えるか、それとも乞食をして歩くか、そのいづれしかありません。しかも乞食をすればするで、下手をすると働きもしないでうろろうろしていたとかどで、浮浪人として牢獄にぶちこまれます。彼らだつてどのくらい仕事につきたがつているか分かりません。ただ誰も仕事を与えてくれないだけの話なのです。（それも無理はありません。耕作地が少しもないのですから。）

産業の進出による古代的な農民の解体は、都市浮浪民という新しい身体像を生む。それはやがて「労働すべき身体」という資本的な人間存在へ展開するはずのものだ。すでに「どのくらい仕事につきたがつているか分かりません」というふうには、まだ古代的に心性としてなのだが、仕事を欲する人間があたかもそれが本来の自然であるかのように発見されている。古代的な心的人間から、近代労働身体人が抽出されようとしている。どうしたって古代的な社会の根底を支えた農民は「浮浪者」にしかなりようもないし、そうなれば牢獄にぶちこまれるほかないということは、人間の「転身」が全社会的な必然であり、身体人への転生が必至であったことをさしている。もちろん生き残った農民もまた、同じ転身を表現していったはずだ。

当時、イギリス社会も当然のように、盗人にたいして「苛酷峻厳な処罰」を行っていた。それを主人公は「正義の限界をこえた行為」と指摘する。そのことじたい王国権力の無意識、主従のあいだの温情と厳罰を、あらたに奴隷的だと批判する市民的な人間意識の芽生えをしめすが、そこに見られる王国と民衆の関係の変化に注目できる。権力が恐怖して苛酷な処罰を行っていたのは、民衆が表現しだした「身体自然像」にたいしてであり、それが村落を出離して行方不知れぬものとなることよって、王国の権力基盤が失われるからだ。そこで古代社会の心的な慣習もまた近代「法」に

転身することになる。

土地を追われた民衆は、みずから食って生きるために何でもする人間であることをあらわに表現しだす。農耕地に代表される古代民衆は「生計を営む」必要はなかった。村落の伝統空間にくりこまれて棲みこんで生きたり死んだりしていた。「生計」や「生死」といった観念は生命を埋めこんでいた自然な村落定着場所を出離れたときに発生した。「メント・モリ」とは、そんな土地を離れて単独の個体として生き死にするようになり、また生きるための手段をみずから選択して「生計」を営むようになって、言われたにちがいない。社会のほうはまだ「生計を営むのに十分な仕事」を用意できていない。土地に出離れた民衆は放浪し、極刑に処せられるか浮浪乞食となつていずれ牢屋につながるしかなく、どっちにしろ、反伝統社会的な人間として排除される。新たな近代産業社会の担い手である労働者として吸収されるべき浮浪民は、旧王国の農本的イデオロギーでは土地に固定されていないというもつとも重い罪をさせられて、排除の対象にしかなくなつていない。その半面、すでに彼らは「仕事につきたがつている」人間、勤労人のようにみなされている。それはまだウェーバーの指摘する資本主義的な人間を意味してはいなかったが、すくなくともその基礎になる動的な身体人をさしていたことはまちがいない。人は浮浪するにしても都市仕事につくにしても、いずれにしる動的な身体を表出せずにはおれぬものだとみられてくる。大航海人とは、そのような放浪する身体人の王国を越えた表象、あらたな自然人を示すものであった。当局のほうはまだそのような新しい自然生命相の表出を、抑えこもうとするしかなかった。せいぜい王国から溢れ出す身体人の、植民空間を探す従臣身体だった。

こういう放浪民を抑圧する強権を「正義の限界を越えた行為」であるばかりか、「国家にたいしても有害きわまる行為」だというとき、彼は『ユートピア』である「国家」を幻視している。そこから働いて食って生きられる権利、という未だ地上のどこにも実現も、保障もされていない国家法が透視されている。はっきりと動体人の自己表出を社会の自

然とみなして肯定する立場をユートピア国家としている。その肯定認知の方法が、のちにウェーバーのいうプロテスタンティズムに促された資本主義の精神、つまり勤労精神であり、それはこの後ほぼ一世紀かけて成熟していくことになる。

「ユートピア人が最も尊重するのは心の快樂である」というとき、すでにそれは「人間がそこに喜びを感じるような、肉体や精神のあらゆる状態と運動を快樂とよんでいる」というような、身体的な自然を心身にわたって基礎とみなす思考に裏うちされている。「快樂」は身体人の自然性をさしている。その快樂は普遍的な身体像に表現される。

世界中どこを探してもこのように優秀な国民、このように繁栄を極めた国家は他には見出だしえないということである。彼らの身のこなしは軽快で機敏、そこには溢れるような生氣と活力が漲っている。そんなに低すぎるといふわけではないが、身長割りにはどこからこんな力がわいてくるかと思われくらい腕力も強い。土地にしてもそう肥えているわけではないし、氣候もそう健康的というわけでもないのに、適度な食事をとることによってこの氣候に打ち勝ち、充分身体の健康をも保持している。実際、刻苦勉励というか、ただひたすら汗水たらして土地を耕す努力は報いられて、今日では世界中でこのくらい、穀物や家畜類の増産の多い国も、国民が揃って長命で病魔に犯されることの少ない国もない。そういうわけで、この国に一步足を踏み入れた者が直ちに感ずることは、苦心慘憺たる経営の跡がはつきりと見られるということである。

努力して経営する身体の「健康」の上になりたつ身体的な国民と国家、という国民国家の自然理念像にまで延長され

ている。快樂という自己の身体的な自然性は、本人自身の個体的な苦心の努力と経営によって、国民を形成するとされている。精神は身体自然性を国民にまで表現するものであり、その個体的な精神のうえに「国民」という身体的な觀念像がなりたつ。あくまで本人にのみ可能な快樂が、本人の身体像の普遍的な自然性を表現する。国民という自己は、各自の身体性への経営努力の末に、そして各自の身体性の上に表現される。類的な理念性も個体的なのである。それはルネッサンスの精神にほかならない。

だから宗教も、その身体的な個性において、認められるべきだとされる。「人が好むところのものを信ずるということは、もともと人間の力ではどうともしがたいということをも、ユートピア人は知り過ぎるほど知っている」ので、「すべての人にその好む宗教を信ずる自由と選択権を与えていた」。それは内面の秘匿性、身体的な個性とおなじように、それぞれの自己の自然な根拠だとみなすからである。個体的な心意に、信仰の根拠を置くからであり、それはルターを動かしていた自然感覚と同じものだとすることができる。

この時期、動体という生命性の自然な表出は、まだ「放浪回遊」という表現しかとることができなかつた。この主人公もまたその放浪回遊する生命を、「大航海」へと最大限に表現した人物であり、それは民衆の放浪する動体生命相を、意図して表現してみせたものだったといえる。民衆は未だ来ない国家の国民予備軍であり、主人公の外部的な視線はあるべかりし国家の視線を体現している。それは民族国家という考えを貫いている無意識、身体的な自然性を表している。

4 ルッター『贖宥の効力を明らかにするための討論』 一五七一年

歴史上有名な、宗教改革の導線になった、いわゆる『九十五ヶ条』である。その主張は認識上、どんな前提にたつて

なされていたのか。一般に歴史を動かしていくのは、主張そのもののイデオロギー的な意味であるよりは、それが無意識に拠っていた、時代社会の生活的な自然感覚だろうという判断はここでも貫かれる。

一 私たちの主であり師であるイエス・キリストが、「悔い改めよ…」(マタイ四・一七)と言われたとき、彼は信ずる者の全生涯が悔い改めであることを欲したもうたのである。

二 この言葉が秘跡としての改悛(すなわち、司祭の職によって執行される告解と償罪)についてのものであると解することはできない。

三 しかしそれは単に内的な悔い改めだけをさしてはいない。否むしろ、外側で働いて肉を種々に殺すことをしないものであるなら、内的な悔い改めはおよそ無に等しい。

四 そのため、自己憎悪(すなわち内における真の悔い改め)のつづく間は、すなわち天国に入るまでは、罰(poena)はつづくものである。

ルター著作集 第一巻 聖文舎

第一条から第四条までに主張の核心が一まとまりに述べられている。そこでルターが信仰の核にあるとみなしたのは、マタイによる福音書の「悔い改めよ。天国は近づいた」という言葉の前半だけであり、しかも同じ言葉を述べているヨハネの言葉としてでなく、イエスの言葉だった。つまりヨハネのいうような「差し迫った神の怒り」をまぬがれる期待をおおることではなく、「悔い改め」の行為したいのもつ切迫性のほうだった。

彼はそれを「信ずる者の全生涯」にわたって持続すべき行為へと拡張する。生きることは悔い改めの日々とされる。

つまり悔い改めによって「天の国は近づいた」と感じられて救われることはない。地の人生は、天国と切り離された。そして悔い改めの行為が、どのように行われるのか、その近来の習慣を問うのである。それがイエスの教えの意図だとしている。悔い改めは、心的な次元で問題にされてはいない。あくまでも行為のレベルで問われている。悔い改める行為を日々生きていかななくてはならないとする。「信ずる」ことは「行う」ことになった。

そこで、つづく二、三の条文はその行為の今日的な習慣を問題にする。イエスの言葉を「『秘跡としての改悛』(すなわち司祭の職によって執行される告解と償罪)」と理解することを否定する。イエスの言葉によって心的に求められた悔い改めは、司祭の指示ではなく、信者本人による行為へと表現されなくてはならないことになろう。代行は認められない。生は身体的な行動表現のレベルで現実的なのであり、したがって行為する本人にしか属さない。個体の行為の位相に、信仰の場も移ったのである。おそらくそれは共同の祭儀に表現された共同の信仰心意を人々は共同に感知する場からの転移をさしていたらう。司祭はそこで人々の心を体現し代行して、祭儀の舞台に表現していたわけだ。そのような舞台上の演者と観客との距離、代行的な体現表現が、異議を申し立てられるほど、偽善的に思われるようになってきたのである。人々はじかに自分自身で信仰を行為に表現しなくなったのだ。舞台は儀式場に限定されず、社会に拡げられた。都市の中の劇場(教会)ではなく都市じたい、都市の生活じたいが、生活民本人によってじかに、行為として演じられるべきものとみなされてきたのだ。

また三にみるように、信仰者本人にとっても、代行は許されなくなる。「悔い改め」が「内的な悔い改めだけをさしてはいない」で、「否むしろ、外側で働いて肉を種々に殺すことをしないならば」無に等しい、とされる。悔い改めという本来、罪の対自的で内的な心的想起でしかないものを、心の外側で働くようになった身体行為として捉え直し、さらにそれを身体行為として否定する、殺し表現にまで取りだそうとする。悔い改めるべき罪もその表現とともに、身体

表現の水準にまで持ちだされたのだ。心的な現象から、身体行為に、自然存在の像が抽出されたのである。心的な改悛現象は、いかに真剣であろうと否定すべき代行であり、自身で現実的に行ったこと、行為という現実的な自然相に表現されたことにはおよばなくなった。劇場的な都市生活では、人は身体行為にまで表現し出さなくては、人々のあいだの共通の自然、存在だとは感じとれなくなった。村落生活とは自然のレベルが違ったのである。演じられる役者の身体像において、はじめて現実的な表現として、相手に通じるものになる。悔い改めでさえ、きちんと演じられなくてはならないのだ。

四で、そのような身体的に演じられる行為にとりだされた悔い改めは、一生にわたる振舞いに延長される。生きてある間に「自己憎悪（内における、真の悔い改め）」すべき罪は消えることなく、それによる身体的に表される罪も続く。そのことが「天国にはいるまで罰はつづく」と強調されるのは、逆にみれば、罪こそ一生にわたる生きる行為の原動力とされたということになる。罪（*poema*）が法的な性格をもつとされるのは、現実的な縛り、反語的に生きつづける行為を支える永続的な原動力とみられたからだろう。つまり日々の身近な道徳になるのである。「メモメント・モリ」の近代的な変容にほかならない。よく死すべき手引き書は、死すべき罪の想起を梃にして、より強く生きつづける方向へ転じられた。

「天国に入るまで」という表現は、もうすでに身体的な死をイメージさせつつある。そして死は、身体的な行為を相手に行っている法の彼岸に想定されはじめている。教会はそのため死について手を出せなくなってきた。

八 悔悛についての教会法は、生きている人にだけ課せられていて、それによるならば死に臨んでいる人には何も課せられてはならない。

教会の教えもまた法であり、法であるかぎり人の死について介入できない、法は生きている人のためのものである。そんな認識は、生死が身体的な像として感知されるようになってきていることに発している。死生はすでに魂の次元を脱し、身体世界に関わる法によってその外部に置かれた。そして死は身体死として、教会の悔悛の対象であることからはずれ、たぶん「病氣」という身体自然の延長上に放たれたのだ。『黒死病』の流行が、身体自然世界像を媒介したことはいうまでもない。そうでなければ「贖宥」、自分の死に臨んで免罪符を買うという商品的な扱いを、自分の発意で自分について行うことじたいが成り立たないだろう。そこでは自己の死は屍体像として想起され、贖われていく。「天国」へ、罪と罰の彼岸へ、解放されるのである。もちろんその解放区にあたるところは、やがて自然科学的な「物体」という自然認識に先立ち、そんな対象表現のモノサシとなった「身体」像という自己自身にのみ属する領域をさす。個体の世界である。

十三条「死に臨む人たちは、死によってすべてを支払うのであり、教会法規にたいしてはすでに死んだ者であり、それらの法からは当然解放されている」とあり、さらに強く教会ができる心的な悔悛儀礼の範囲にないと念をおしている。それはただ神自身にのみ属することになり、また本人自身だけにしかできない、個体的な心意の領域となること、そういう心意の身体的な個別性、独立性が宣命される。信仰はそこに関わる方向が打ち出される。

具体的な言い回しで有名な二十七条「箱の中に投げ入れられた金がチャリンと鳴るや否や、魂が煉獄から飛び上がる」と言う人たちは、人間を宣べ伝えているのである」という言説においても、金銭で買えるもの、つまり商品のように品物として存在するもの、身体的なもの、が魂とともに煉獄から飛び上がるものとみる感性が、『人間』を宣言するのだと指摘している。そこではまさしく「人間」という語で、商品経済人たる近世人をさしている。彼らは、自己の「身体性」を、それぞれ固有の自然として存在するものを普遍的に指示するための基準にして、それを貨幣というモノサシに

表現し、そのモノサシで個々の物を商品として表示する、そういう思考をする人たちだ。しかもそのような購買という表現も煉獄にある者にしか通用しない。つまり生きてある人、身体に魂が認められるものにだけあてはまり、死者はもうモノサシとしての身体性によって計りだされることはない。彼はすでに身体性そのもの、モノサシなのであり、人間にかかわる教会法の彼岸にある。

ここでは「死に臨む人」という発見が、死という身体的な自然性に憑かれたもの、身体的な自然性にもとづく人間たる自己、というすべての思考の起点となる感知を導いているといえる。そしてそれが自然認識の基本枠となつて、すべての対象が計り出され、対象的に存在し、身体の似像として認知されるように現われ出ることになつた。そういう身体的な個体である自己は、宗教理念的な社会像では『煉獄』に位置する。現実的には『家庭』と国民『国家』という自然像のあいだに宙吊りにされるものとなる。

一六条「地獄、煉獄、天国の異なっているのは、絶望、絶望に近いこと、救いの確かさの異なっているのと同じように思われる」とあるように、人は「死に臨む人」のように「絶望に近い」心的な位相にあるもので、そのようによく「人間」は中途半端で曖昧な生身において認知されるようになった。理念的な判断からみれば、絶望にも救済の安穩にも届かない、生身を得た。「死に臨んでいる人たちの不完全な信仰や愛は、必ず大きな怖れを伴う。そして愛が小さければ小さいほど、怖れは大きいということになるだろう」(十四)というように、死に臨んでいる人こそ、生きてある不完全で、それゆえに怖れをもつ生身の人間であると発見されている。「煉獄」こそ新しい生きている現実であり、それを宗教理念的に転倒したいいかたでいつている。それは「金が箱の中でチャリンと鳴ると、確かに利得と貧欲とは増すことになる」(二八)もので、金によって身体的な心意、欲望が表出される自然界であり、教皇の免罪符販売はそのような新しい現実をいつそう認知させる儀式になつた。

人は貨幣経済によって、身体的な自然をあらわに表現することを通して生活するようになる。そして「魂を煉獄から買い出し、あるいは告解証を買おうとしている者に痛悔が不必要であると教える人たち」(三五)が出現する。しかしそのような「人間によって制定された秘跡による償罰の罪だけにかかわる」(三四)もので、イエスの言う「全生涯が悔い改めであること」には関わらない。天上は地上の生活から切り離され、嚴重に区別される。魂は家庭と国家にわたる生活の彼岸に遠ざけられ、信仰は徹底して個人の内面に画定される。「教皇のするあのような贖宥は、人間と神を和解させる」もの、神と人の連続性、神の人間化を勧めるものとして否定される。ルネッサンスも宗教改革もともに近代の自然思想の根幹において、身体的な自然と心的な理念との明確な分離を主張するものなのだ。

身体的に生存する「人間」は貨幣を介して「家庭」に属するとともに、「国家」にも属するものとされる。「人があり余るほどに豊かでないかぎり、必要なものは自分の家にとどめておかねばならず、決して贖宥のために浪費してはならない」(四六)といわれるとき、金銭の富とともに人の身もまた自分の家、「家庭」にとどめられるものであることを表現している。社会に全面的に吸い出されてはならないもの、家庭に所属することを表明すべきものなのだ。その一方で、

六五 したがって福音の宝は網である。——かつてはこれで富める人をすなごったのである。

六六 贖宥の宝は網である。——今ではこれで人々の富をすなごっているのである。

というふうに、古代中世に富める人々をすなごって貴族社会を表現していた古代国家とその体現である教会は、今や人々一般、つまり市民的な人間の富、その身体的な自然の表現である貨幣をすなごる近代国家に昇華される時をむかえて、国家と宗教に峻別されようとしているのである。「教会の眞の宝は、神の栄光と恵みのもっとも聖なる福音であ

る」(六二)というふうには、あらためて「真なる」と断られなくてはならないのは、そのためである。国家の現世的な福音と、教会の内的な福音ははっきり区別され、分離されなくてはならないとされた。人々は、つまり富に表象される身体的な生存は、家庭と国家と、神に(私的に、公的に、そして内面的な)三位一体の新しい自然位相のもとに現われ出る「人間」になったのである。そんな三位の基礎となったのが、その一体性をしめす、身体自然性であり、その感知であることを指摘しようとしている。

5 『痴愚神礼讃』(一五〇九年)と『阿呆船』(一四九四年)

ユマニストとされるエラスムスも、人間性の根底に『痴愚女神』という自然を認める。性的な対の相互思考のなかでものを言うので、男女差のように表現されるのだが、それは人が自己を鏡像において認めるというだけのことであり、自己認知の方法上の表現であるにすぎない。男女という言葉は人間の内なる相対的に感知される性的な傾向くらいに読まれればよい。この劇的な作品で、みずから語る身体像を現わした痴愚女神は言ってみせる。

しかし人間の男は色々な物事を統べ治めてゆくように生まれついている以上、ほんの僅かばかりの理知だけでは不足でして、もっと多くのものを授けられていしかるべきでしょう。ユピテルはその点についても外のことについてと同様に、私に相談を持ちかけましたので、いかにも私らしいことを勧めてあげたのです。つまり、男の配偶に女と、いうものを与えてやるということです。私はこう申しました。「実際、女つてもものは気遣いめいて滅茶苦茶ですが、しかしそれと同時に愉快で気持ちのよい動物でしょうから、家庭生活を営みながら、その阿呆ぶりを配偶の生真面目さに織り混じえて、色々困ったことを和らげてくれるでしょう」と。…中略…ギリシャの諺にもある通り、「たとい

緋の衣を着ても、常に猿は猿」なのです。これと同じく、御婦人がいくら仮面を被ってもだめで、女は常に女、つまり痴愚です。

御婦人方は、御自分たちが痴愚だと言われたからと言って、同じく女であり、痴愚そのものであるこの私をお恨みになれるものでしょうかしらん？ 断じてお恨みにはなれませんよ。よく考えてみますと、こういう痴愚に恵まれておればこそ、御婦人方は殿方よりも、はるかに多くの点で、幸福になれるのです。御婦人方はまず、美しさという長所があるので、男に勝っています。この長所を何にもまして大切に思うことは至極正当なことですし、この長所こそ、御婦人が暴君たちを抑えつける役に立つものなのです。男はいかつい目鼻立ちをし、その肌はごつごつしていますし、もじやもじやした髭をはやして、ぢぢむさい様子をしています。これらはすべて賢さを意味しています。女はいつもすべすべした頬をし、その声は常にやさしく、その肌は柔らかいですから、永遠の青春を表すものを具えているわけです。多面、女は、できるだけ男に気に入りたいということ以外にこの人生でなにを求めているのでしょうか？ あのようにな身を飾り立てて、お白粉をぬりこくり、お湯に入り、頭髮を結び、香油や香料をつけたりするのも、あのように化粧をしたり、塗ったり、描いたり、顔や目や肌を作ったりする芸当をことごとくやらかすのも、その理由はそこにあるのではないのでしょうか？ そして男たちを女たちのところに連れてくるものは、この痴愚の女神ではないのでしょうか？

男たちはどんなことでも女たちのためにしてやろうと言ってくれますが、さてそれと引き換えに求めるものは？ 快樂です。ところが



痴愚神は語る

女たちも、この快楽を、痴愚女神の力によってこそ与えてやれるのですよ。これは男が快楽を味わおうと思った度毎に、女に向かつて何という愚にもつかぬことを言うものか、女の為にどんな馬鹿なことをするものかを、お考えになったら、明々白々になりますよ。

これで人生第一の、最大の愉悅がいかなるものか、またそれがどこから流れ出るかが、お判りになったわけですね。

『痴愚神礼讃』 渡辺一夫訳 岩波文庫

身体的な自然性を、性的な双極にみいだし、それが相互に媒介するところに人間性をみている。もちろん主体性としての自己意識である男性や言語表現からみて、女性が阿呆や狂や動物的な自然性として表現されることになる。その両者の関係は、まさしく劇的な表現とみられている。女性という観念性を表す「痴愚女神」は、いわば身体自然を表示する「役者体」であり、その役者体がいろいろ自己、つまり主体意識である男性という物語上の役柄を演ずる、というふうな。人間存在はそのような劇的な、近代自然の表現構造をとおして発見されている。「緋の衣」を着た「猿」、緋の衣を着て人間を演ずるのは、どこまでいっても身体自然性である猿なのだというのだから。その猿なる身体自然性は痴愚なるものなのであり、それによって主体の権力的な観念性、賢さは相対化される。その阿呆ぶりが配偶の生真面目さを和らげてくれるのである。そういう身体性の「自然に逆らってはなりませんまいね」というのだ。

男性性も女性性も、この身体性の心的な表出である「快楽」にむけて現れる。それは主観の自己からは、基体である猿の役者の身体と衣装をつけた女人という登場人物像との関係として反省され、振り返って自己は男性とされる。現われでた語り手の痴愚女神は、女性という登場人物の役者身体そのものである。役者身体が登場人物の女人を演じ語るのであり、そういう仕方咄的な、高座舞台の上の芸人が演じ語る表現になっている。

「どこまで行っても私はいつもこの私なのです」とか「獅子の皮を着た驢馬みたいにして歩きまわったりする連中のやうな仮装はいたしません」というふうな痴愚女神みずから言うとき、彼女の理性からみて、彼女がその痴愚なる身体自体、身体という自然なのだということをさしている。言葉をいう理性的な意識にとつて、それを言わせる土台はどこまで行っても身体自然、「驢馬」なのであり、もの言う私こそ「獅子の皮を着た連中」にはかならないというのである。だから「口に浮かんだことを全部しゃべってしまう」ものなのだというのである。彼女は「自己」をさして、身体自然とその仮装たる人間だと、名告り出ているのであり、その表現は名告る身体像に裏打ちされた物言い、劇的なセリフという本質をしめす。女神が身体像を舞台の高座に現わして、そこから語つて見せている、という表現を読むように書かれている。

S・ブラントの『阿呆船』もこれに呼応するように、こんな序文ではじまる。

本書は世に裨益するよう、叡智、理性そして良風を教え、勤め、広めるために、またあらゆる身分階級の人その痴呆、盲目、迷誤、愚鈍を笑いいましめるために、粉骨碎身、真摯な努力をもってパーゼルに於いて編集されたものである。

両法学博士 セバステイアン・ブラント

『阿呆船』尾崎盛景訳 古典文庫

ようするに、身体的な自然を、叡智と理性に対比させて痴呆・愚鈍などとして取りだし、劇を見て自分の身のバカさ

加減を笑いのめすしか反応できないような表現において、真摯な努力で表現した、といっている。ひるがえって我が身に比すべき身体像を、そこに発見し、笑いという身体的な反応をもって共感しようとするのだ。ここでは「戒める」という理念的な反省はもう不可能にちかく、感性で共鳴するしかない。人間における身体的自然の反知力を表現しようとする点で、まったくわが狂言と同じ位相にある。作者、編集者の道德芸人的な口上は、舞台の登場人物の振舞いのまゝに転倒されてしまうし、彼の生きた言葉であるセリフには、彼自身の内なる役者身体が登場人物としてオカシな振舞いをするさまが、堂々と表現されている。知者が認知を転倒させて内側に発見した、自己の身体自然像である。

通りも横丁も阿呆に満ち、

文字を読むことできぬなら

馬鹿な行為を繰返し

あるいは文字がきらいなら

自分にやそれがわからない。

版画の中の姿見て、

そこで私は、阿呆船

どいつが誰で、誰に似て

造つてやろうと考えた。

誰がいないか、見るがよい。

大船、小船、軍船、

阿呆鏡と申そうか、

商船、客船、貨物船

自分の阿呆がよくわかる。

手押し車にそりに馬車、

鏡をとくと見ていれば、

一隻だけではすべてみな

どれが自分か教えられ、

運びきれない阿呆の数

映った姿を見つめれば、

あるいは船が見つからず、

利口でないのに気がつくし、

蜜蜂のように群がって、
泳ぎつこうと無我夢中
阿呆も頓馬もわれ勝ちに
先を争いやって来る。
そんな姿を書いてみた。

背のびもせずすむだらう。
落度のないもの誰もない。
俺は賢者で阿呆じゃない、
などと誰も言えぬはず。

『阿呆船』序詩

「阿呆」という言葉で指さされ世上に現れ出たものは、いうまでもなく身体自然像である。「馬鹿な行為を繰り返して現れながら」「自分にやそれかわからない」もの、自分に意識できない、自己の自然性、それが他人の肉眼に見えるようになった、人間存在の新しい自然像だったことを言い表している。そこで作者は、古代的な自己には不可視の身体自然像を、自分にも視えるように、「阿呆船」という身体自然像がみずからに視えるようになる。「舞台」を書き表わそうとしたというのである。近代の普遍的な視線を、その視える意識化



方法を表現したわけだ。それは古代的な、心の目、言葉を見る目ではなく、身体の眼、身体的な物在を視る肉眼、という新しい文化視線である（すべての視線・自然は文化・制度だという意味で）。

「阿呆船」という舞台の上にはじめて、人間は身体像をもって自他の目前に現われ出るものとなった。船はただの一般的な比喻である以上に、大航海時代にふさわしい乗り物、身体を載せて現わすメディアとしての乗り物とみなされてきたことは明らかだ。舞台とは、じつは身体性を反映させて、それが乗る動く土地のようにして発見されたものだろう。ちよūdō、王国の「林地・獵場・苑宥・莊園」といった人の生活を含んだステイックな土地像が、「柵や垣根で一ヶ所に囲ってしまふ」ことによつて変貌し、生活民を排除した空っぽの土地、産業地として現れたようなものだろう。物事の動的価値を交換によつて表現する商人たちの交換市を、彼らに先行して在る純粹占有地というふうな自然像へと表現したものだ。商人という交換人の乗り現れるべき先行場のようにして、舞台メディアとしての「船」も表現されたものだろう。そのようなものとして『閑吟集』の

65 やれ 面白や えん

京には車 やれ

淀には舟 えん

桂の里の鵜飼舟よ

63 思ひ回せば小車の

思ひ回せば小車の

僅かなりけるうき世かな

など多数の「車」「舟」の比喻を、同じような舞台的なメディアと理解していいことがわかる。130 「身は近江舟かや志那で漕がる」と、はつきり身体を舟によつて指示しようとする表現やそれを一歩進めて131 「人買舟は沖を漕ぐ」と

ても売らるる身を　ただ　静かに漕げよ　船頭殿」というふうには、舟に乗っている身体自然を、貨幣メディアによって自己にたいして表現されるようになった人間自然・身体像、の指摘まで行き届かせたものもある。

こうしてみると、人間が「阿呆」として観察されたのは、自己が乗る「舟がみつからず」、「泳ぎつこうと無我夢中」われ勝ちに　先を争いやってくる」過渡的な姿なのであって、生活民たちはすでに自己の身体自然像を表現する方法を求めておりながら、それを表現するメディアである「舟」を知識人の教えにゆだねていた段階だからだということがわかる。彼らが自分で、舟を意識できるようになれば、人々は自意識として身体自然を感知することになる。その普遍的な自意識のメディアが「貨幣」であることは『閑吟集』によってよくわかる。トーマス・モアが指摘した「仕事を求めて」都市にさ迷い出る出離農民もまた、じつは貨幣稼ぎの仕事によって自己の自然像を表現することを求める新しい自己表出者たちであることがわかる。

というわけで作者のS・ブランドンはいわば劇作者の位置にあつて、人々に身体自然像を媒介する貨幣的な媒介活動をしてきたことになる。それは彼のいうとおり「阿呆鏡と申そうか　自分の阿呆がよくわかる。鏡をとくと見ていれば　どれが自分が教えられ」る、新しい自己自然像感知の鏡、「自意識」というものをさしている。新しく出現した心的な文化制度を表現するものだ。その鏡に映った自己とは「利口でない」ものであり、それが世に現れつつあった心的抑圧「背伸び」を避ける知をもたらすことにもなる。「自分が阿呆と思える」者が新しい時代の「賢者の仲間」なのだということになる。

文字テキストとしての劇的な表現だけでなく、同じ自意識の鏡教えは「版画」によつてもできるといつている。阿呆舟に乗る民衆を描いた、時代に普遍的な図像テキストも、身体自然像を表示する歴史的なメディアであり、文字嫌い、音声言語生活の民衆にも、歴史の自然過程は公平に届いていたことを全世界に示している。阿呆舟に乗つて、阿呆の印

である、驢馬の耳のついた「奇妙な頭巾」をかぶって、阿呆の旗を掲げて、阿呆の歌を一斉に歌い踊り、民衆たちは阿呆であることを、それと知らずに誇示している。彼らの歌う歌が『閑吟集』の歌謡のようなものであることはいうまでもない。それはF・サケツテイ『ルネッサンス巷談集』（一四〇〇年頃）によると、ユダヤ人が、息子を大きくしたい未亡人を騙して、護符に書きつけ残した、ふざけた文句は、民謡を転倒させて風刺詩に書き替えたものだ。

踏台二ノボレ

ソウスレバ大キクナリスギルダロ

汝、モシオレニ追イツイタラバ

拳モテオレヲナグツテモケッコウ

子を思う母親の一途な母心、その身体的な痴愚さをおおっぴらに歌う民謡を、逆に対象化して風刺した歌になっていく。ちやうど風刺詩『阿呆船』の作者と同じ位相にある。ユダヤ人は文化制度の表現媒介者、詐欺師として、民衆にむけて「拳をもって俺を殴れ」とけしかけている。そのような身体像を自己として表現せよ、俺は逃げちゃうけれど…、というふうな媒介しているわけだ。民謡ならば、ユダヤ人を殴る快感や、それをしそなった空振りの空虚さを歌うはずだ。

ここで劇詩作者であるブラントは自己にたいして、何をしたのか。

しかし読者よ、願わくば、

私のまずい詩作より、
理性と名誉を見てほしい。
これだけ阿呆を集めるにや
これでも結構苦勞した
私の頭にある者が
酒を飲んだり賭したり
あるいは眠っている夜にも
私は起きて仕事した。
またある者は雪の中
ふるえてそりを乗り回す
蛮勇ふるう者もいた
また他のある者は
その日の損を勘定し、
先の賭けの胸算用
明日はどの手でごまかして
売りつけようかと悪だくみ
そういう輩の言動が
はたしていいのか悪いのか



あとで文句が出ぬように

夜も寝ないで考えた。

そいつは誰も知らぬだろう。

すべての人は誰もみな

鏡の中を見てほしい

作者自身が、自己を「自意識」という時代の鏡に写してみても、そこに身体的なさまざまな自然像を見てとっていることを告白している。自己の内には、多様な演技的な人格が、棲みついており、自己という統一性をもちながら変化しているさまを観察している。その人格のいずれもが「痴愚」「阿呆」の類であり、「そういう輩の言動」が自己を形成している。自己が阿呆人の連続的な変容であることは「誰も知らぬ」ことで、そこに近代人の内密の自己意識ができあがるさまを指摘している。「鈴のついた阿呆頭巾」被る印つき身体こそ、近代人の自己をなすものだということ鮮やかに示してみせている。それもまた自己告白の詩セリフ表現によって、だ。作者は自ら詩セリフによって名告り現れて、文字どおり登場人物として、我ら読者の目前で歌い演ずる身体像をみせている。

6 『三国史通俗演義』（一五二二年）と『雨窓欵枕集』（一五四一年）

アジア世界の中心にあった中国でも、世界的な歴史の無意識はきちんと表出されていた。ここに『三国史通俗演義』から有名な「孔明が涙を揮って馬謖を斬る」ヶ所と、同じ演義的な白話小説『雨窓欵枕集』から龍宮探訪譚の「李元が呉江にて朱蛇を救けしこと」の二つをあげてみる。



孔明は彼をひきさがらせると、馬謖を呼んだ。彼がみずからおのれの身体を縛して幕下にひざまづく、孔明は顔色を変えて、「そなたは幼いころより兵書に親しみ、兵法をそらんじておつたはず。街亭が味方の肝要の地であることをわしがくどいほど話して聞かせたとき、そなたは一家の者の命を質としてこの責任を引き受けたのではないか。そなたが王平の諫めを聞き入れていさえおれば、今度のようなことにはならなかつたのじゃ。このたびの敗軍で大将を殺し城池を失つたのは、すべてそなたの罪であるぞ。軍律をゆるがせにしては、軍勢にしめしがつかぬ。そなたも自分で法を犯したのであるから、わしを怨んではくれるなよ。そなたの死後も、家族の者たちにはわしから扶持をくれてやるゆえ、安堵いたすがよい」

と言ひ、左右の者に、引き出して打ち首とするよう命じれば、馬謖は涙ながらに、「丞相にはかたじけなくもそれがしに実の子のごとく目をお掛け下され、それがしも丞相を父と仰いでおりました。それがしの死罪は覚悟の上でございしますが、舜が鯀を罪して禹を用いた例をご考慮えますれば、それがし死すとも思ひ残すことはござりませぬ」と言うなり声をあげて泣いた。孔明も涙

を流し、

「わしとそなたとの間は兄弟も同然であつた。したがつて、そなたの子はわしの子でもある。懸念することはない」

『三国志演義』立間祥介訳「中国古典文学大系27」

作戦の失敗を責める孔明の前に、当の馬謖はみずから我身を縛して現れる。自己の罪を自分の身体の上に表示しようというのである。理念に反したものを、身体性としての自己において引き受けようとする覚悟が、言葉ではなく、その演技的な振舞いにおいて表示されている。事柄としても表わし方としても、主人公はすでに劇的な存在になっている。孔明のほうも罪を問うのに、馬謖が指揮官の孔明や同僚の王平らの忠告の言葉を充分に聞き入れ、本人も納得し、なお家族を人質にさしだしてまで心意では覚悟のうえでありながら、その身体行動としては言葉に反した振舞いで敗戦したことについて、その理不尽で不可解な行為の自然を、問題にしてみせているのである。言葉に反する行動、理念に食い違ふ身体自然、それがここに露出し、表現されている人間存在のありようである。

またその歴史的な矛盾背反は、私的な情愛と公的な軍法との対立としても表現されている。軍隊が一族の私的な結合によつていた古代と違い、近代では身体的な行為のうえに成り立つ規定による集団になつたさまを伝える。一族の心情にもとづく習慣法は軍勢に示しがつかないものになり、代わつて自分の行為によつて守られるべき法が軍隊を統率する原理になつた。その前には一族的な心情の深い指揮官といえども、違反はいかんともしがたい。彼らはそんな時代の変化の中に立ちすくんで、涙している。そんな情景が、語り手の迫真の仕方話によつて表現される。演義というのは、わが国でいう講談に相当し、高座で語り手が身振りをまじえて演技的に語る劇的な語り芸をいう。図2は、いわば語られた劇場面を表わしており、それこそ痴愚な行為に走つた身体がみずから、人々の前に縛られて現われ出た場面という

ものであり、S・ブランドのいったように「文字を読むことができぬなら … 版画の中の姿見て、どいつが誰で、誰に似て、誰がいないか見るがよい」という身体的な自己の発見を導く『阿呆鏡』的な図像になっている。演義というもの、逆説的な意味での教説性をしめす図像になっている。

法は個体的な自己を相手にしている。家族の係累を離れた、自由な判断のできる個人の知性を前提にしている、「あなたも自分で法を犯したのであるから」という孔明のいうように。そのために家族の係累が心的な負担にならぬように取り除く扶助を、政治はおもんばかって、法という理念を現世に成り立たせている。ところが、近代では、人間性の自然は、そのような配慮によっても困難を避けられない。自己の自由で知的な判断といえども、それが身体性に由来する以上、迷いや思い違いというアイマイさを含まずにいないからである。それは当の馬謖本人にさえ予知できないし、不可避だ。そこで、法を守る近代の倫理が発生する。身体的な自然に発する行為の揺らぎの結果を、共同のルール・利害にたいして、みずから負担する覚悟と行為である。そして倫理もまた身体的な振舞いとして劇的に表現されるものとなる。この話の山場はここにくる。とくに父子、兄弟、一族のあいだの性的な情愛をこえて、倫理が行為にまでとりだされるときの、個人の内的な引き裂かれ感とそれを越える意志的身体表現像に、ドラマティックな感動がくる。アジア的な近代性での人間存在の表現なのである。

刑場に引きだされて馬謖が斬られようとしたとき、蔣琬が帰ってきて仰天し、孔明に、「知謀の士を殺すのは惜しい」敵が喜ぶだけだと訴え、孔明がそれを「法度をおろそかにして賊を破ることができようか」といつて退けた、という挿話が続く。法によって表現される自由な個体的な個人という理念像は、自他の対立する利害によっても曲げられてはならないものというふうには、世界性として表現されていく。これはアジア的な世界の中心にあつて、中国が古典古代的な自己理念の表現を歴史的に経てきていることをよく表すものである。家族性や部族性にもとづく国家の利害をこえて、

法は世界性として定立されなければならない、「天下が分かれ争い、合戦の休まる日とてないとき」こそ、その「天下」という世界理念が掲げられるべきだという主張が、部族王国を統一して国民国家に転じるとき、まさしく古典復興なのだ。アジア的な周辺王国には、そのような理念的復興はない。理念はいわゆる型として伝承されるにすぎない。

まもなく、刑手が馬謖の首を捧げて階下に現れば、孔明は声をあげていつまでも泣きやまなかつたので、蔣琬がきいた。

「幼常はおのれの罪で、軍法にかかりましたもの。なにゆえお嘆きになるのですか」

「わしは馬謖のために泣いているのではない。先帝が白帝城においておかくれになられた時、『馬謖は言葉ばかりで実のない者ゆえ大任をまかせてはならぬ』とご遺言あったのじゃ。あのお言葉どおりとなった今、わしはおのれの不明が恥ずかしく、先帝のお言葉を改めて思い出して、覚えず泣いてしまったのじゃ」

聞いて居並ぶ将士たち、一人として落涙せぬはなかつた。時に馬謖は三十九歳、建興六年夏五月のことである。

個人を基礎づける身体自然性は歴史的な普遍だから、馬謖を裁いた孔明自身にも還流してくる。彼もまた自己の自然に復讐されないわけにはいかないことを、きちんと表現して、この話を締めくくる。「言葉ばかりで実がない」というのは、古代的な言語的な観念性や心性をこえた、近代的な身体自然性による行動表現に、人の実在性の表現がかかってきたことをさしている。思うことや言うことの想起的な表現でなく、みずからの行動する身体像が、人々にリアルさとして感じられるようになってきたのだ。「大任」は行動によって現わされ、心意や弁舌の真実味のようなものではなくなつた。そんな歴史のリアリティを、孔明自身が見失っていた、人を任命する身体的な行為において表現しそこなつて

いた、という後悔である。「おのれの不明」というのは、先帝の言葉を了解しない「不明」ではなくて、心的な了解にたいして行為として逸脱してしまう、自己の身体的な自然性に「不明」だったことをさしている。そしてこのような自己の自然性への反省は「声をあげていつまでも泣きやまない」身体像へと表現され、また周囲の人々にもその劇的な表現が共感されていたし、人々も同じように「落涙」する身体像へと表現した、とされている。

演義で語り手は、すでに何度もいったように、高座舞台にあがった芸人役者であって、物語を劇的な場面の劇的な身体像において表現する。孔明の悩み苦しむ心意ではなくて、その身体像をみずからの身体像に重ねて、仕方咄のように表現するものだ。わが落語や講談の語り演技にひとしい。馬謖がみずから縛し表わした身体像だけでなく、それを反映させて不可視の倫理の繩によつて我身を縛した、孔明の身体像をも、自己対話の鏡に映して身振り演技に表現したにちがいない。聞き手の観客は、語られる登場人物たちの身体像を語り手の身体演技に重ねてイメージするようになっていく。そして彼らもまた知らぬ間に、感動を自分の身体のおかげに、拳を握り、涙を流して表出していただろう。

『雨窓欵枕集』もまた「話本」である。講釈師の「説話人」が話すもので、短編小説というような、もっぱら孤独のうち内面に照らして読むような名称はまったくふさわしくない。これは演芸なのだから。『三国志通俗演義』が「講史」ならば、これは「小説」であるが、ともに劇的な芸能であり、その書記テキストとして残されたものだ。

この話は我が『浦島』や『今昔物語・観音に仕えまつる人、龍宮に行きし語』等に類似の、異郷訪問譚である。発端は主人公の李元が朱色の蛇を助けたことにある。こんな表現だ。

(詩を) 記し終わりますと、筆硯を老人に返し、別れて門を出しましたが、視ると子供が五、六人、竹の棒で草むら

の小蛇を叩いて遊んでおる様子、進み寄つてのぞきま
すと、珍しい姿をした小蛇が見えました。目は金色で、
口は黄色、赤い身に錦の鱗、珊瑚のようなその姿、あ
ごの下には緑色の毛があり、一寸余りもありましょ
うか、長さは一尺余り、痩せ竹のような形でございます。
元はまだ息が通つておるのを見ますや、急いで引き
止め、

「子供よ、打つてはならぬ。銅銭百文やるから小蛇を
放して私に売つてくれぬか」

と申しますと、子供たちはたかつてきて銭をくれと

いいます。李元は朱蛇を上衣の袖に包みますと、子供を舟に伴ない、銅銭をやつて引き取らせましたうえ、王安を呼
んで本箱を開かせ、ヨモギの葉を取り出して煎じさせました（原注）もともとヨモギの葉は本の中に虫のつかぬよう
に入れてありましたゆえ、取り出して煎じましたわけ。少しばかり温めて盥に満たし、小蛇の血汚れを洗い落とすや
りますと、船頭に舟を出させ、遙かな岸辺の草木の茂り合いましたる、ひっそりとして人の来ぬところへ参り、そこ
の草の中に放してやりました。すると蛇は幾度もふり返つて李元を見ます。元が申すよう、

「今日逃してやったのだから、寂しい所へかくれるがよい。二度と人に見付かつてはならぬぞ」

朱蛇は水中へ潜り、波の底を通つて行つてしまいました。



ここでいうことは二つ。それは主人公の見る視線にとらえられた蛇の身体像を描出することに中心があることと、語り手が断りをいれたりしながら、主人公になりかわって、行動しながら、それとともに語るべき視界が開けてくる、といった演劇的な語り表現であることだ。演芸としての語りである。行動する身体に憑いて、共に行動する語り手の身体像によって開かれる世界を彼が語り出す表現であることだ。

物語の語り手はみずから行動しながら発見をしていく主人公の位相にたつて、経験した視覚像を語っていく。主人公の身体行動が見いだした劇的な世界像を、みずから語り出すという表現だ。語り手は主人公の身体に憑いている。門を出るとすぐに私は「子供が五、六人で竹の某で草むらの小蛇を叩いて遊んでおる様子」を目撃し、そこで「進み寄つてのぞき」こむと、「珍しい姿をした小蛇が見え」、それは「口は黄色、赤い身に錦の鱗、…あごの下には緑の毛があり：痩せ竹のような形」だった。それぞれが「まだ息が通つておる」のが見えたので、「急いで引き止め」て「子供よ、打つてはならぬ：」といった、というぐあいだ。自分の行動とともに開ける世界の見えの経験を、みずから実況中継するよくな現在の語りであり、過去の想起といった古代的な物語ではない。それは、そう語る語り手の「私」自身が、その現場に主人公の身体として出現して、そこで行為しているさまなのであり、そんな語り手の身体像表現は、芸人の身振りによって補足されているはずである。あたかも歌が歌われてはじめて歌詞のリズミ的な像を喚起表現できるように、語りの身体的なリズムが身体像の喚起をうながしているにちがいない。

喚起されたのは、語り手の身体像とそれに重なった主人公のそればかりではない。彼によって見られた小蛇の姿が、主人公の行動する身体像に対応しながら現れた身体像として喚起されてくる。世界は身体的な像として現れるのだ。自己にも、自己が関わる他者にも、すべて身体的な像がそなわって存在している、という自然感知の制度のもとに表現

されているのである。

蛇の身体的な自然存在の像は、ちょうど人形劇の場合のように、分割された部分の集合体として現れている。目であり、口であり、鱗の身であり、顎の下の毛であり、全体が長さ一尺余りの瘦せ竹のようだというふうだ。こういう、部分から成る全体、という集合像もまたルネッサンス的なもので、描かれはじめたヴェサリウスの解剖図と同じであり、スペイン諸世俗語がカステイリヤ文法に抽出され国語が成立するのとともに同じ動向だ。身体が自然の全体像というものをみえるようにしたのだ。身体的な全体は子供たちに銅銭を払って手にされるもの、「貨幣」で表現されるものとなり、またよもぎを煎じた温水で洗われる身体であり、「鹽」に入れられるものとして現われ、そして見いだされる。

この朱蛇が「二度と人につかつてはならぬ」と言い渡されて放たれ、やがて朱青年と名乗って人の姿で現れて龍宮に招き、礼をする、というふうな物語が展開する。そこでは蛇体が貴人の身体性を表現する劇的な道具、メディアなのであり、その神仙的な蛇人そのものも、こちらの主人公らの身体的な人間自然像を表現する、異族的な媒体であることはいままでもない。その報恩というのが、役人に登用する試験の問題紙を、蛇の妻が身を飛ばして盗んできてくれることとであり、そのおかげで李元は及第したとある。そんな試験問題もまた、観念的な「問題」にとっての身体的な「物性」としてあるものなのであり、身体的な人間はそのように身体的なモノにかかわって生きるものだということが表現されているのである。「龍宮からもらい受けた娘が、術を使って試験問題を盗んでくるというあたりは、いかにも中国らしい現実性を帯びていて、むしろほほえましい」のは、試験問題というところだけで、貴重な「試験問題」といっても、盗むからには身体のようにモノとして存在してははじまらない、この時代、現実的なものはみんな身体的な自然物としてあるのだ、という感知に表現の本質はあるのである。

7 謡曲『安宅』（一五一六以前）と『弁慶物語』（一四三四以前）

劇表現が、「個体」つまり身体像を誰かが幻視することにはじまり、そのことを人々が自分の経験として共同の了解に達したとき成立した、ということはいくら強調してもしすぎることはない。十四世紀末、観阿弥が『自然居士』『通小町』などの劇作品を書き上げていた頃より百六十年も前、『宇治拾遺物語』に、劇表現の原像を示す物語がある。ここではすでに古代の噂都は建築都市となり現われ、そこでは蛇体の女が夢語りをするのを、目前に聞く女が立ちあらわれる。都市郊外の寺社は懺悔する心的な場ではなく、懺悔する者を目に見る所となった。語り手の女は、語る者と聞く者に二重化し、語る者は語られた者と重層する。その結果、上半身は女で下半身は蛇体という身体的な自己像を夢に見て、それを表現する者となる。語り手は自己を見るし、聞き手もそれを見る。寺社は劇場となり、劇場は都市全体になる。そこは身体像を幻視する個体的な経験が、積み重ねられるところである。みんなが身体自然像を、聖性と罪性という理念的な観念倒像として幻視する空間が、つまり近代劇場都市が現われつつあった。そんな、劇表現成立の前史が記録されている。

一五〇〇年ごろ、もうすつかり日本劇表現は定着して、聖なる神仙も、罪ある亡霊も人間化して、身体自然像をもって現われるようになった。そのように表現できるようになった。表現者は、物語人物にみずから身体をもって登場するような、道具的な言語使用法を与えることに成功して、劇作者になったのだが、この時期にはすつかり、自他と問答するセリフ表現を手に入れていた。この作品の物語筋は、奥州落ちする源義経一行が山伏に変装して安宅の関を通過しようとしたとき、関守に咎められ、弁慶の機転で主人の義経を下僕にして叱りつけ、見破られる危機を脱した、という話である。その物語は語られるのではなく、いわば語られた彼らの、身体像がする行動をとおして表現される。その行動

像そのものが、彼ら自身の口から出る言葉・セリフによって表現される。そのように書き表せる劇表現という形式はすっかり完成している。

問答 トモ「いかにして申し候、判官殿の御通り候。」

ワキ「いかに是なる強力留まれとこそ」

山伏「すは我が君を怪しむるは。一期の浮沈極まりぬと、みな一同に立帰る」

シテ「あふ暫く、あはてて事をし損ずな、やあ何とてあの強力は通らぬぞ」

ワキ「あれはこなたより留めて候」

シテ「それは何とて御留め候ぞ」

ワキ「あの強力がちと人に似たると申す者の候程に、扱留め候よ」

シテ「なにと人が人に似たるとは珍しからぬ仰せにて候。扱誰に似て候ぞ」

ワキ「判官殿に似たると申す者の候程に、落居の間留めて候」

シテ「や、言語道断、判官殿に似申したる強力めは一期の思ひ出な、腹立ちや日高くは、能登の国まで指さうずると思ひつるに、僅かの笈負ふて後に下がればこそ人も怪しむれ。総じてこの程憎し憎しと思ひつるに、いでももの見せてくれんとて、金剛杖をおとつて散々に打擲す。通れとこそ、や、笈に眼を掛け給ふは盗人ざふな。」

歌

山伏「かたがたは何故に、かたがたは何故に、か程賤しき強力に、太刀刀を抜き給ふは、目垂れ顔の振舞ひは、臆病の至りかと、十一人の山伏は、打ち刀抜きかけて、勇みかかれる有様は、いかなる天魔鬼神も、恐

れつべうぞ見えたる。」

問答 ワキ「近頃誤りて候。はやはや御通り候へ」

『安宅』 岩波 『新日本古典文学大系』

ワキ関守とシテ弁慶の緊迫した問答が、劇の山場をなしている。劇表現として、ここは身体的な自然人としての人間存在を表現している。それが物語的な主題である主従の契りの強さという古代的な部族的共同性を、家来が主人を打ち据えるという逆立ちした表現で表すことになっている。心的な理念性もまた「金剛杖をおつ取つて散々に打擲す」というふうな、道具を用いた身体行動によって表現されるのだ。道具とは身体性の延長的表現であり、演技とはいわば身体が身体をそれと表わす表現なのである。

身体人の表現はまず「人が人に似たと申す」ことという、今となつては言い掛かりか揚げ足とりのようにしか聞こえない劇表現法によつておこなわれている。これはいわば、古代物語的な心人が近代劇的な身体人へと変貌したことを指摘した言葉だ。人は身体像をもつて現われ、人は誰か他人に「似る」という現象をひき起こすようになったのだ。わが中世の「似せ絵」の発生もこのことである。たとえば『牡丹花肖柏像』（二五二七年）が、彼の没後数か月に描かれ、彼をしのんで似せて描かれたものであることが読みとれるような、現実描写的な表現になっているのがわかる。それとともにこれが伝統的な画法である歌聖『柿本人麻呂』の画像と同じ、脇息に寄りかかった姿に描かれているのをみれば、「似る」という身体像へ迫ろうとする表現が、神聖人物の観念像の背後から、出現してきたものであることがよくわかる。また十五世紀の『伝足利義政像』（伝土佐光信）には、人物像の前に鏡が置かれていることや、同じ伝土佐光信の題をもつ『鏡破翁絵巻』なども、身体像を人間存在の自然とみなす感知が、どんな媒介をへて現われてきたかを示すも

のとして参考になろう。ともかくも「人が人に似る」ものになってきたのである。

身体性ゆえに人に似るものとなった人間は、「僅かの笈を負ふて後にさが」るものであるからこそ「人に怪し」まれる新しい自然像を現わしてきたのだし、旧人の観念からは強力という身分にふさわしくない新自然性を「憎し憎し」と思われるのだし、杖で打擲されて身体自然像の出現を指示されるのである。しかもそのような身体像の指示表現は、ワキの山伏たちからは敵の目を欺く意図的なダマシ、いわば演技として行われる、というふうにしつかりと表現してある。まだこの能劇では、ワキの関守は、そんな山伏たちの演技にだまされ、恐れたというふうにしつかりと表現されていない。後の歌舞伎劇になれば、関守の富樫は、彼らの主人を守ろうとする必至の演技、その忠節さに感動して、彼らを通すというふうに表示されるようになることは、よく知られている。その段階（一九世紀）になれば、感知される相手は身体像においてなのではなくて、すっかり相手の身体像の内なる精神の像、つまり映像に透視された身体像になるのである。その徴候は西鶴や春信あたりから始まっていく。

「すは我君を怪しむるは。一期の浮沈極まりぬ」と偽山伏たちが驚きあわてるとき、怪しまれているのは、「君」の身体性であり、その身体像である。極端ないいかたをすれば、「君」という古代的な心的存在に身体性は感じられないはずだったのに、そこに身体像が見いだされるようになって怪しまれることになったのだし、自然性を感知する情勢が変化したことに、彼らはショックを受けて騒いだのだ。劇表現法にとつては、怪しまれて見えるようになった身体像は、役者身体によって表現されるものであり、「我君」はその役者体に憑いている物語上の主人公名である。作者の表現した現在の劇的現実には、その役者体の上に展開する。身体像の振舞いに現実面はあるのである。

『弁慶物語』は一四三二年以前の作といわれている。十六世紀をほんの少し遡ってみると、すでにどんな自然感知が現われていたのか、それを物語表現にみてみよう。よく知られた牛若丸と弁慶の五条橋上の決戦場面である。勝負は身

体像によって戦われるし、それは境界である橋の上で表現される。

弁慶は長刀の鞘外し、今を限りの勝負とて、ここを最後と戦ひけり。御曹子も今こそ主従の定む勝負なればとて、秘術を振るひ戦ひ給ふ。いつ勝負あるべしとも見えざりけり。左右へさつと引き退き、しばらく息を継ぎ、弁慶心に思ふやう、いかさまこれは源九郎義経にてましますかや。さなくは、かほど弁慶に手応へせんずる者は天が下に覚えぬ。このたび勝負を付けんずるに、無体に我もし討ち死にして後に、誰とも知らざらんは無念なるべし。互いに名字を名乗るべし。「名告り給へ」と言ひければ、御曹子聞こしめし、「誰とはさこそ」は思へども、まづ御曹子名告り給ふ。「我はこれ六孫王に六代、多田の満仲に三代、下野に左馬守義朝の御子牛若丸。幼少の時より鞍馬の寺に登り、学問し、その後鞍馬の奥、僧正が谷にて天狗に会ひ、兵法の奥義を極めし我なり」と名告り給ふ。弁慶これを聞き、「さればこそただ人ならずと思ひしに、さては牛若殿にてましますか。我はこれ熊野の別当弁心の子西塔の武蔵坊弁慶なり。参りさう」とてかかりけり。御曹子御覧じて、いつまで愛すべきぞ。勝負をつけんと思し召し、宙につつと舞ひ上がり、弁慶が首のあたり、深傷をばつけずして、七



処まで薄手を負ふせ給ひけり。弁慶その時引きしりぞき「何と思ふとかなふまじ。いかに斬らんにも、目に見えて斬るべけれ。斬り手のやうもおもしろし。命を断たで傷をつけ給ふは、弁慶を欲しく思し召すところなり。これほどに思はせ参らせて、いかで宮仕へ申さであるべき」と心のうちに思ひつつ、

『弁慶物語』 岩波 「新日本古典文学大系」

武器、馬などの道具を使い、人間身体の像を表現した、もっとも最初の有名な作品が『平家物語』（一二三、四世紀）であることはいうまでもない。この勝負の表現もそれに倣っている。けれども、いつまでも勝負がつかない、といった表現は心的で神的な英雄の勝負だとする古代的な観念の遺制なのだが、その行き詰まりを、主人公がみずから自分の身体的な行為の経験をふまえて越えていく、というふうに語られる。相手が噂の神的な源義経だと見当をつけ、それを「さもなくばかほど弁慶に手応へせんずる者は天が下に覚えず」と、推測していく、その推理はあくまで自分の身体性をモノサシにして、相手の身体的な像を確定していくというしかたである。こういうところはもっと新しい物語表現である。『平家物語』ならば、噂の英雄、実盛がそれと確かめられるのは、知り合いの樋口が彼の斬られた首を見て判断するのであつて、貴人が生きたままその身体像を知られることはない。そんな場合は鬼神のようにみなされる。屍体において生前の鬼人英雄が想起的にしのばれるにすぎない。しかしすでに人は、生きたままの身体像において、それと知られるようになった。弁慶のほうも、実盛のように名を隠したまま「真つ先駆けて討死につかまつらんずる」（流布本平家物語『実盛』）という精神はすでになく、「無体にもし我討ち死にして後に、誰とも知らざらんも無念なるべし」というように、生きた身体像においてそれと認知されることを求めている。古代的な、名を残す勝負ではなく、身体像を表現し認知しあう勝負になったのだ。

もう一つ、身体行為の表現はすでに微妙なところに達しており、殺さぬように深傷をおわせず、首のあたりに「七処まで薄手を負ふ」することができるようになっている。そこまできめ細かく身体像の働きへ観察的な注意が表現される。しかも傷をおわせられたほうの弁慶も、その身体技、つまり「芸」を認めて、その技の力に敬意を表わして、家来になろうとしている。これは時代が職人的な技芸へ注視しているさまを映しているといつていい。身体像の働きは芸として世間の人間評価の基準となっており、『職人歌合』の世界に同じだ。

もちろんこの物語の語り手についても同じ評価が彼の芸をささえているにちがいない。語る身体技芸が語り手の職業意識になっているだろうし、その発揮がこちらのテキストを結果としてもたらしている。これも『雨窓欝枕集』などの講談小説とちがわない。身体像の表出と表現が、時代社会が自然性を認知する無意識の基準をなしているのである。

語り手芸人の登場する舞台は劇場の高座である。それはこの挿絵を使つていうと、この絵を見ている読者の視点位置に表現される。この絵そのものは、芸人の語った劇舞台の図になっている。橋は舞台であり、そこに身体像が登場人物の名のもとに衣裳道具をつけて現われた様である。したがって、語り手芸人と聞き手は、この絵の舞台を含む都市空間そのものを体現する。物語の語りはいわば劇場を体現し、内に舞台を幻視させるのである。その幻視された舞台に、弁慶と義経が登場して戦う。古代、橋は心的な神仏像を幻覚させる神の社への通路だったが、しだいにその巫の身体像の通路になった。『今昔物語』に多く現われる橋は、すでに化身の現われる通路になっていた。そして今、橋は完全に人の身体像そのものが出現する場になり、ある観念への表現通路でさえなくなった。ここで勝負はおこなわれるようになったのである。橋という道具の上に、高下駄を履き、太刀刀を持って、軽く重い武器に身を固めて、動き回る姿勢において、彼らの身体像が示される。さまざまな衣裳道具をつけた人物像が現われて、身体を行為に表出するさまが表現される。道具が身体像を表現し、その道具は身体性そのものの表現なので、道具的な身体が身体の道具像を表現するのであ

る。大和絵風の雲形が絵の上下を区切っているが、それはもう幻視される天地舞台を表示する画像印になっている。来迎図にみられるような仏をのせる理念の雲は、とうとう身体自然を載せる舞台という、地上を表わす道具になっている。

(文字テキスト篇・終。次回図像篇)