

能「井筒」における蝶番

森田 亜紀

倉敷芸術科学大学芸術学部

(1996年9月30日 受理)

はじめに

芸術体験は、ひとが日常生きている地平、いわゆる「現実」の地平と、それとは別の次元の地平、「作品世界」の地平、いわゆる「虚構」の地平とに、またがるものと考えることができる。われわれが展覧会場に掛けられたセザンヌの絵に見るこの緑は、あきらかに画布上の絵具の緑であるのだが、同時にまた、サント・ヴィクトワール山をのぞむ丘から張り出した松の木の色でもある。われわれが劇場で聞くこの声は、女優山本安英の声でありながら、鶴の化身たるううの声でもある。「作品世界」や「虚構」の地平がこのようにそれとはっきり名ざしできるものごとをもたない場合でも、事情は変わらないだろう。芸術において、ひとは日常的「現実」の事物である素材を知覚し、同時に、そのレベルにはとどまらない「それ以上」の何ごとかを体験する。これもまた、複数の地平にまたがる体験とみることができよう。作品中になお多くの別次元の地平が展開され、体験される場合も少なくない。

本論は、芸術におけるこのような複数の地平・複数の次元の交錯を、ジャン＝フランソワ・リオタールのマルセル・デュシャン論《les transformateurs duchamp》に見られる「蝶番(charnières)」という概念を手がかりにして、具体的に考察しようとするものである。

とりあげるのは、複式夢幻能というメタ・シアターの形式をもつ能「井筒」である。この作品においてシテのことばや身体は、いわば蝶番の軸として、単なる重層性ということでは片付けられない諸次元の交錯を生む。そこで何が起きているのか、われわれは何をどのようなかたちで体験するのか。芸術一般の問題とつながるかたちで考えていきたい。

1. デュシャン＝リオタールの「蝶番」

リオタールの考察する「蝶番」とは、元来、「グリーン・ボックス」「ホワイト・ボックス」などに取められたデュシャン自身のメモにみられる概念である。「大ガラス」をめぐる書かれたこれらのメモ群にもとづき、リオタールはデュシャンのいう蝶番を、超越的なものとかかわるための或る仕掛けと理解する。

超越的なものとは、デュシャン自身のことばによれば「四次元」である。四次元といっても、アインシュタインの相対性理論の四次元——三次元空間に時間という次元を同じ資格で付け加えて考えられた四次元——ではない。二十世紀初頭ヨーロッパで流行した四次元思想、ヒント

ンに始まる多次元の超空間の探求のなかで、われわれが日常知覚している三次元空間の外部に、それを包み、超えるものとして考えられた四次元空間のことである¹。

リオタールはまずデュシャンの蝶番を、重ね合わせることでできない二つの空間を「結合し／分離する (et/ou)」仕掛けと考える。例えば鏡は、映し出す対象を忠実に再現するかに見えるが、映し出すのは実物と鏡面に対して対称な像である。右手を映すと左手になるが、両者はどれほど似ていても重ね合わせることができない。鏡は似て非なるものを生み出す異化の機械であるとリオタールはいう。面に対して対称な二つの立体は極めて似ているが、重ね合わせることができない。実物と鏡像のこのような関係をリオタールはカントの用語²を用いて「非合同 (incongruent)」と呼ぶ³。

非合同なのは、実物と像だけではない。そもそも両者が位置するそれぞれの空間——元の空間と鏡に映し出された空間——が非合同である。鏡面を境に、非合同な二つの空間が結びつくと同時に区切られている。リオタールは鏡を、二つの非合同な空間を結びつけ切り離す (et/ou)、一種の「面—蝶番」(平面が線で交わる蝶番に対し、空間が面で交わる蝶番の意) と理解する。

リオタールはこのような蝶番のはたらきを、例えばデュシャンの作品「ラリー街11番地のドア」や、彼マルセル・デュシャン Marcel Duchamp の女性としての名「ローズ・セラヴィ Rose Sélavy」に見出す⁴。前者は、二つの戸口に一枚の扉が共有されたもので、一方の戸口を開ければ同時に他方の戸口が閉まるという仕組みになっている。このドアは、開いていると同時に閉まっている。互いに他を排除するはずの「開いている」と「閉まっている」という二つのことから (ou) が、そのまま結びついている (et)。後者は彼がレディ・メイドの作者名として用いたり、自ら女装してマン・レイにローズ・セラヴィとしての肖像写真を撮らせたりしたもので、元来二者択一であるはずの (ou) 男性と女性を、自分自身の身体において結びつけた (et) ものといえる。

リオタールにとって、蝶番のこの et/ou というのはたらきは、重ね合わせの不可能さを保持し、唯一の総合的な真理への整理統合を攪乱するものとして意味をもつ。しかし蝶番は、三次元における非合同を維持しつつ、他方、それを超える四次元という更に高次の次元と関わるものでもある。

デュシャンが参照したとされるデデキントとポアンカレの理論では、次元は、切断による連続の分割によって定義される⁵。連続とは、例えば A, B, C の三つの要素が、A と C は区別されるが、A と B, B と C はそれぞれ区別されないような具合に並んでいる状態をさす。いいかえると、一つの要素 A から別の要素 C へ行くのに、A と C とも区別できない B を通って行けるような状態である。そのとき A, B, C は連続をなす。また切断は、一つの連続から或る要素を取り除いたとき、その取り除かれた要素の集合のことである。そして一つの連続は切断によっていくつかの別の連続に分割されることがある。例えば一つの連続上の二つの要素 A と B が、切断によって、A から B へ互いに区別されない相連続した要素の鎖をたどって行けなくなるような場合、すなわち各々別の連続に属するような場合である。ここから次元が定義される。

「もし物理的連続Cを、すべてが互いに他の要素と識別し得るような有限個の要素からなる切断（従ってこれは一つの連続を形成することも、多数の連続を形成することもない）によって分割することができるならば、われわれはCを一次元の連続という」⁶。すなわち、それ自身連続ではなく単なる要素である「点」という切断で分割される「線」は、一次元の連続といわれる。同様に、一次元の連続（線）である切断で分割される連続（面）が二次元の連続、二次元の連続（面）によって分割される連続（立体あるいは空間）が三次元の連続とされる。ここからの類推で、三次元の連続（立体あるいは空間）である切断によって分割される連続が、四次元の連続ということになる。立体や空間という三次元の連続が点や線で分割されないのと同様、四次元の連続は点や線や面では分割されないはずである。

リオタールは、以上のような次元の定義を、次のように言い換える。「実際、一つの空間が三次元と呼ばれるのは、二次元の連続体（すなわち面）の一要素（すなわち線）が、この連続体と同時に別の連続体にも属しているときである。問題の面は、この空間の中に描かれる全く別の面と、線を介して交わっている」⁷。二つの面が一本の線を共有することによって、その線を介して交わっているとき、そこには空間がある。これは図示してみるとまさに蝶番である。空間という三次元の連続が、二次元の連続である面と面の交差によって定義されるならば、蝶番は二次元を用いて三次元を実現する仕掛けということになる。二次元である面は、三次元である空間に対し切断としてはたらく。リオタールによれば、「切断の能力 (la puissance coupante)」は「同列のあらゆる連続体と必然的に交差するという、連続体の特性」と同義である⁸。とすればわれわれはさらに、切断は蝶番をつくる可能性だということができよう。蝶番は切断において生じ、低い次元によって高い次元をのぞむ仕掛けとしてはたらく。

デュシャンは実際、二つの三次元空間を交差させる「面-蝶番」によって、四次元をのぞもうとしている。先の引用にリオタールは「同様に、一つの連続が四次元であるといえるのは、三次元の連続体（すなわち立体）の一要素（すなわち面）が、この連続体と同時にもう一つ別の連続体に属するときだろう」⁹とつづけるが、蝶番のはたらきを類推によって四次元にまで一般化しているわけである。空間と空間が面で交わる蝶番、四次元の角を、デュシャンは二つの鏡の交差によって、二枚の鏡の中の二つの空間の交差というかたちで表象しようとする¹⁰。

しかしデュシャンは、「三次元空間における三次元の目にとって、この面-蝶番は三次元空間でできた切断のところ、すなわち二枚の鏡の交差線のところでしか見えない」¹¹ことを意識している。二次元と三次元が交わる時、すなわち平面が立体を切断するとき、立体は二次元の平面に二次元の影をおとすだけである。たとえば球を平面で切断すると、切断面は円になる。同様に四次元の物体は三次元空間に、一つ次元を落とした三次元の影としてしかあらわれない。三次元に位置するわれわれに四次元の角をなす面-蝶番は、そのままの姿では見ることがない。だからこそデュシャンは、四次元を「潜在性 virtualité」と結びつけて語る¹²のであろう。

リオタールが、一本の線（一次元の連続）が二つの面（二次元の連続）に同時に属するとき三次元の空間があり、一つの面（二次元の連続）が二つの空間（三次元の連続）に同時に属すと

き四次元がある、という言い方をするのは、蝶番を、 n 次元に位置しつづけながら $n+1$ 次元をのぞむ仕掛けと捉えているからである。リオータルにとって蝶番は、はじめから四次元に立ち上がっているものとしてではなく、あくまで与えられた連続体の或る要素が同列の別の連続体に共有されるというかたちで考えられるべきものである。彼は三次元における非合同を四次元に超出することで解消しようとはしない。四次元は、三次元の住人が三次元において体験するそのような事態を通じて、いわば間接的に「潜在性」として垣間見られる何かなのであろう。

リオータルはまた「もう一つ余計に〈切断〉を付け加えるだけで、空間的対象がその幾何学的自己同一性から解放される。この付加は、〈切断〉を付け加えるごとに増えていく複数の鏡の無限のなかで、この対象がそうでもあるところの一連の別の対象に気づかせる」と書いている¹³。切断の能力は、先に見たように、同列の他の連続体と交差すること、すなわち蝶番をつくる能力と同義であった。切断においてはたらく蝶番は、無限に多くの他の切断の可能性を見せ、その切断ごとに、この対象がまた別の対象として、非合同な姿をあらわすことになる。蝶番は、この対象がまた別の対象でもあること、さらに無限に多くの別の対象でもありうることをひとに気づかせ、それを通じて、超越的な四次元を潜在性として垣間見せるのである。

2. 能「井筒」

われわれは世阿弥の手になる能「井筒」に、さまざまな蝶番を見てとることができる。時、場所、筋が各々一つで一貫する（三単一の法則）ことをもとめる西洋のいわゆる古典主義的発想の演劇¹⁴、とりわけ「第四の壁」理論をとまなう近代写実主義演劇は、作品内部にただ一つの次元、ただ一つの地平をもち、その安定した「現実」へ観客を同化させる。一つの地平に一つの筋を展開することで、いわば水平方向に世界を広がらせていくわけである。これに対して能、とりわけ複式夢幻能¹⁵はそのような一貫性をもたず、異化のはたらきにより多元的多層的に、いわば垂直方向に世界を広げていく。そこに見られる複数の次元、複数の地平は重ね合わせ不可能ではあるが、決してばらばらなものではない。いくつかの蝶番がそれらを留めつけている。

「井筒」のあらすじは、次の通りである¹⁶。まず、ワキである諸国一見の旅の僧が登場する。彼は南都から初瀬へ向かう途中、はるか昔に在原業平が紀有常の娘と住んだ跡といわれる在原寺に立ち寄り、この夫婦のあとを弔う。そこで夜がふけるうち、前シテである里の女があらわれ、古塚に回向する。不審に思った僧は素性を問う。女は業平との所縁を否定しつつも、次第に業平と紀有常の娘とのエピソード——よその女のもとに通う業平に対し有常の娘が「風吹けば沖つ白波龍田山 夜半にや君がひとり行くらん」と、その身を案じる歌を詠んだこと、さらに遡って、ふたりが隣同士に住むおさななじみで、門前の井筒の水に並んで姿を映すような仲だったこと、長じて再会し「筒井筒 井筒にかけしまろが丈 生いにけらしな妹見ざる間に」「比べ来し振り分け髪も肩過ぎぬ 君ならずして誰か上ぐべき」と歌を詠み合ったこと——を語ってゆく。その様子をあやしく思った僧がさらに問い詰めると、女は、自分が井筒の女ともい

われた紀有常の娘であると名乗って、井筒の陰に姿を消す。以上が前場である。あいだにアイの里の男による業平と紀有常の娘とのエピソードの語り直し、里の女が有常の娘の亡霊であろうという解釈をはさみ、後場はワキ僧の夢となる。後ジテはもはや紀有常の娘そのものとして、業平の形見の衣服をまとしてあらわれる。娘は自分が来ぬ業平を待ちつづけ人待つ女ともいわれたと述べ、業平を慕い懐かしんで舞を舞う。さらに娘は、業平の衣服をまとう自分の姿を井筒の水に映し、そこに業平の面影を見てところをたかぶらせる。やがて夜が明け、夢が破れて、後場は終わる。

一つの地平に首尾一貫した物語を展開するというタイプの演劇ではないだけに、あらすじはたどりにくい。むしろあらすじという一次元の一平面におさまらない部分が、われわれのいう蝶番をなすわけである。以下、それを挙げていきたい。

まず、ワキである旅の僧が訪ねた在原寺という場所が注目される。「さてはこの在原寺はいにしへ業平紀の有常の息女 夫婦住み給ひし石の上なるべし 風吹けば沖つ白波龍田山と詠じけんも この所にてのことなるべし」と僧が述べるように、この場所はすでに物語の旧跡、「昔語りの跡」である。あらすじを見てもわかるように、「井筒」は『伊勢物語』第二十三段、有名ないわゆる筒井筒の段を下敷きにしている。この段は世阿弥当時、在原の業平と紀有常の娘のエピソードと理解され、石の上の在原寺という現実の場所がふたりの住んだ跡とみなされていた¹⁷。僧はもちろん当時の人々と同様この「昔語り」を知っている。だからこそ、在原寺という場所が僧の記憶（それは同時に観客にも共有された記憶である）のなかからこの物語を引き出し、立ち上がらせるのである。土屋恵一郎は、複式夢幻能において旅の僧が訪れる場所を「物語のトポス」「記憶の場所」と呼ぶ¹⁸。ゆかりの土地は、ひとびとの記憶のなかに共有される過去の物語と深く結びついている。

したがって、石の上の在原寺というこの場所は、現在と過去という二つの時間をつなぐ蝶番であり、現実と物語の世界をつなぐ蝶番である。この場所が、南都から初瀬へ向かう旅の僧の立ち寄る先の一つで、「人目稀なる古寺」として荒れ果てた姿を示している、そういう現在の現実（僧にとって）に属す一方、『伊勢物語』にみられる在原業平・紀有常の娘のかつて住んだ場所として、過去の物語の世界にも属すからである。二つの世界がこの場所で交差する。われわれはここに、場所という蝶番を見ることができる。

同様のかたちで、作中の和歌およびその断片が蝶番としてはたらく。先のあらすじでふれた「沖つ白波……」の歌、「筒井筒……」「比べ来し……」の贈答歌は、どれも『伊勢物語』二十三段の作中歌をその文脈ごともってきたものである。また後ジテが「あだなりと名にこそ立てれ桜花 年に稀なる人も待ちけり」と詠んで人待つ女と呼ばれたというその歌も、『伊勢物語』十七段（何年も訪れのなかった男が桜の盛りにそれを見にやってきたのに対し、女が詠んだ歌）によるものであるし、その少し先にあらわれる「真弓櫛弓年を経て」という文句も、同二十四段の「梓弓真弓櫛弓年を経て わがせしがごとうるはしみせよ」という歌（待ちつづけた女が別の男と新枕を交わそうとする夜、業平が訪れて詠んだ歌。女は業平を追うが追いつけず息絶

える)に基づくものといわれる¹⁹。これらは僧の目の前で女が口にする歌、僧を或る状態へ引き込む歌であると同時に、伊勢物語の各々の段の世界で詠まれた歌である。『伊勢物語』では別々の段の別々の女——どれもかならずしも有常の娘ではない——の物語が、「井筒」では一人の女のつづきの物語となり、作中に別の一つの世界を構成する。ここでは既存の作品から引用されたことばが、その世界と僧の「今こゝ」とのあいだの蝶番としてはたらいている。

場所や歌が、いわば場をしつらえる枠のはたらきをする蝶番であるのに対し、主人公の女は、出来事そのものに関わる蝶番である。前場で古塚に回向し業平と紀有常の娘の物語を語る里女は、実は有常の娘その人であり、後場でその本来の姿をあらわす。当初、僧に「これはこのわたりに住む者なり」と名のるように、女はあくまで現実の古寺の近くに住む里の女である。「この寺の本願在原の業平は 世に名を留めし人なり(略) わらわもくはしくは知らず候へども 花水を手向けおん跡を弔ひ申し候」と述べることばから、女にとって業平はすでに過去の伝説の人物であること、彼女が業平の時代から時間的に隔たったこの現在に属することが確認される。里女として女は、業平と有常の娘のエピソードを第三者の視点から三人称で物語る。このこと自体、まだ僧のあたりまえの現実の地平を大きく外れるわけではない。ただし深夜の廢墟に若い女性が一人、遠い昔の人物の供養にやってくるという点では、不審をよぶものである。さらに「くわしくは知らず」と言うにもかかわらず、女の語り、「風吹けば……」から「筒井筒……」へと時を遡って詳しくなっていくにつれ、女は有常の娘その人と見えはじめる。このあたりに転換点があり、僧に問い詰められた女は「紀有常が娘とも または井筒の女とも恥づかしながらわれなり」と正体をあらわし、一旦姿を消す。後場で女は、井筒の女そのものとしてあらわれる。井筒の女は、昔の物語の中の女であり、業平とともにすでに亡いはずである。その女が過去の物語世界を背負って僧の「今こゝ」にあらわれ、物語の出来事を当事者として一人称で回想し、亡き業平を追慕する。井筒の女の出現により、僧の「今こゝ」は、日常的現実の時空を超えた別のものに決定的に変化する。

このように、シテの女は、日常的現実の時空、過去の物語の世界、そして時空を超えた追慕と鎮魂の場をつなぐ蝶番となる²⁰。さらに、僧の前に姿をあらわした女が有常の娘の亡霊であることを考えれば、女は、この世と冥界をつなぐ蝶番でもあろう。このような追慕と鎮魂の不思議な場の生成こそが、この作品で起こる最大の出来事なのである。

ここで、ワキ僧のはたらきにも注目しておかなくてはならない。主人公であるシテに比べ、ワキはことば少なく、特に何事をなすわけでもなく、ただ主人公の言動を脇で聞かしているだけのように思われる。ここから、能におけるワキ一般を単なる「見物人の代表」とする説が生まれる²¹。これに対して木下順二は、ワキにもっと積極的な役割を見る。すなわち、舞台の上でシテによってひきおこされる出来事は、不思議で非現実的なことであるものの、その場に居合わせるワキにとってはあくまでリアルである。そして観客は、その「非現実」をリアルだと思って見るワキをも合わせ見ることによってはじめて、そこで起こっていることをリアルなものとしてうけとることができるというのである。木下はワキを、「能の実在性——それがそ

ここにあるということ——」「能の実存性——そこにあるということが納得できるという感覚——」を保証する重要な役とみなす²²。

このような木下の理解を踏まえてみれば、ワキ僧は、観客と同じ日常的で現実的な地平に属す一方、シテの出現によって生じる場、日常的現実を超えた不思議な場にも居合わせる、蝶番ということになる。ワキが自分たちと同じ地平の住人であるからこそ、観客は出来事をリアルと受け取るワキに共感し、ワキの居合わせる別の地平（木下のことばでいえば「非現実」）の存在を受け入れることができるのであろう。つけ加えれば、ワキが僧であることそのものに、すでに蝶番の役割を見ることもできる。僧はそもそも宗教者として、われわれの生きる現世とそれを超える何らかの宗教的世界（あの世、極楽、地獄……）をむすぶ役目の者である。シテによって生じるこの不思議な場が、先に見たようにあの世とこの世をむすぶ追慕と鎮魂の場となることにも、ワキの僧であることが与っているはずである。

最後に、後場におけるシテの男装に触れなければならない。井筒の女そのものとしてあらわれる後ジテは、業平の形見の直衣と冠を身につけている。その姿で女は「今は亡き世になりひら（成・業平）の 形見の直衣身に触れて 恥づかしや 昔男に移り舞 雪を廻らす花の袖」と述べ、舞を舞う。この舞は「形見を身につけると、心が昂ぶった状態になって舞がかりになる」という能の約束事に基づくことされ、さらに「移り舞」に「乗り移って舞うという感も強い」と註釈されている²³。業平の衣服をまとして舞う女は、女として心をたかぶらせているが、それは業平が乗り移って舞っているのでもある。それは、亡き男をしのぶ女であると同時に、その男自身でもある。女は女でありつつ、恋しい男と一体化する。われわれはここにも、一つの蝶番を見ることができる。

この蝶番は、女が覗き込む井筒の水鏡によって増幅される。「さながら見みえし 昔男の冠直衣は 女とも見えず 男なりけり 業平の面影」「見ればなつかしや われながらなつかしや」とつづくように、男装した女は、水鏡にわが身を映し、そこに亡き男の姿を見て懐かしむ。もちろんこの水鏡は、「互ひに影をみづかがみ（見・水鏡） 面を並べ袖を掛け」と先にうたわれた筒井筒の幼い日と、「今こゝ」とをむすぶ蝶番でもある。しかし水鏡は鏡である。ひとは鏡によって自分の姿を対象化する。よそに眺める。この水鏡は一方において、自分が扮したままでは見えない業平の姿を、眼前に見ることであるが、他方、その姿が業平そのものではなく、やはり遺された女としての自分でしかないことを、自分の目で確認することでもある²⁴。リオタールのことばを借りれば異化の機械である鏡が、ここでまさしく蝶番としてはたらいっている。

後場の男装と水鏡の組合せによって、男と女、慕われる者と慕う者、亡くなった者と遺された者、しのばれる者としのぶ者——重ね合わせ不可能な非合同が結びつき／切り離される。

以上われわれは能「井筒」のテキストにより、その作品世界を構成するいくつもの蝶番とそれはたらきを見てきた。詳しく見れば、なお多くの蝶番が見いだされるであろう。このように「井筒」は、作品内部に数多くの蝶番をたて、さまざまな世界、さまざまな地平、さまざまな

非合同を、一つの地平に統合することなく交錯させることによって、個々の目に見え語られる世界やものごとを超えた、別の何かを垣間見せる²⁵。それこそが、この作品を作品たらしめている。

3. 蝶番としての身体——むすびにかえて——

われわれは「井筒」のテキストを分析し、作品内部に蝶番を見た。しかしこのような蝶番は、実際の上演においてはじめて現実化する。観客としてのわれわれにあらわれる蝶番を考えるならば、これを演じる役者をも視野に入れなければならないだろう。

能の役者は一つの作品の内部で、さまざまなものを演じる。「井筒」であれば里の女と井筒の女、現実の女と亡霊、語りのなかでは業平にもなる。水鏡のあとの「亡夫魄霊の姿は しばめる花の 色無うて匂ひ」という部分では、そのしぐさによって、しおれはしたがまだほのかなかおりを残している花そのものにさえる²⁶。渡辺保は、能において役者が、人間ならざるものをも含むいくつもの役を、役から役へ即座にうつりゆくかたちで演じなければならないこと、そしてそれを可能にするために、「後にいてあやつる動かない自己」を背後にもつことを指摘する。このような背後の「私」は、仮面や或る種の身体感覚などを利用して、日常的な自己と別の次元に、身体的につくりあげられている。ただしこの役者の「私」は、日常的な私から昇華されてできた「私」、日常生活のなかでさまざまなかたちをとる私を凝縮されたものであるがゆえに、日常の私にもひらかれている。能はこのような「私」を隠さず、「私」と「役」の関係、その二重構造を形式化することによって演劇として成立したと、渡辺は見る²⁷。このような背後の「私」のはたらきを、渡辺守章は演劇一般に見てとり、それが現実の日常的な身体と区別される役者としての身体に担われる点を強調して、「虚構の身体」と呼んでいる²⁸。

このようにいわれる役者の「私」、「虚構の身体」は、われわれの目から見ればまさしく蝶番である。この蝶番は、演劇を演劇として成立させる根本的な蝶番と考えられる。われわれが能「井筒」のテキスト、作品世界内部に見た蝶番は、実は作品世界の外にある背後の「私」、役者の身体を軸とするこの蝶番に基づくものであろう。シテの身体がさまざまな人物のさまざまな姿を（それらが属す世界ごと）結びつけ／切り離すというだけではない。場所もことばも、そのような身体との関わりにおいて、さまざまな意味をもち、蝶番としてはたらくことになる。

われわれは「井筒」というメタシアターに、複数の次元や地平が蝶番というかたちで交錯するのを見た。そこでは、このものが別の何かでもあるというかたちで蝶番が生じ、リオタールのいうように、重ね合わせることのできない非合同が、超越的なものに統合されることなく、結びつき／切り離されていた。しかしそのことによって、目に見え語りうるものごとを超えた何か、比喩的にいえば「四次元」が、間接的にのぞまれるのである。そのような蝶番の成立根拠が、演劇を成立させるそもそもの蝶番にあり、それがさらに身体と関わるとすれば、蝶番というこの概念装置には、芸術一般、芸術体験一般を考察する足掛かりとなる可能性があるといえるだろう。

註

- 1 中沢新一「四次元の花嫁」(『現代哲学の冒険5』 岩波書店 1990所収)
- 2 カント『プロレゴメナ』 篠田英雄訳 岩波文庫 1977
- 3 Jean-François Lyotard, *les transformateur duchamp*, Édition Galilée, 1977, p.50
- 4 同 p.105
- 5 ポアンカレ『科学と仮説』 河野伊三郎訳 岩波文庫 1938, p.54~55
- 6 同 p.55
- 7 Lyotard 前掲書 p.80
- 8 同 p.80
- 9 同
- 10 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Michel Sanouillet編, Flammarion, 1975, p.131
- 11 同
- 12 同 p.140
- 13 Lyotard 前掲書 p.81
- 14 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会 1978 p.19~20
- 15 松岡心平は、複式夢幻能という形式を「諸国一見の旅の僧が、ある土地にやってきて、そこにまつわる物語に思いを馳せていると、見知らぬ者があらわれ、土地の物語を語り、自分こそその物語の主人公と明かして消える(中入り)。旅僧が叩いしつつ、再び奇瑞を見ようとして眠りに落ちると、夢の中にかの者が生前の姿であらわれ、過去を語り、舞を舞い、僧の供養を頼みながら消える、と見えて夢が醒めると、旅僧一人そこに残されていた」と整理している。(『宴の身体——バサラから世阿弥へ——』岩波書店 1991 p.79)
- 16 「井筒」テキストは、新潮日本古典集成『謡曲集 上』 伊藤正義校注 新潮社 1983 所収のものによった。
- 17 伊藤正義「謡曲と伊勢物語の秘伝——「井筒」の場合を中心として——」 日本文学研究資料叢書『謡曲・狂言』 有精堂 1981所収
- 18 土屋恵一郎『能』 新曜社 1989 p.91
- 19 前掲「井筒」テキストの頭注。同書 p.110
- 20 松岡心平は複式夢幻能の源を、勸進の聖が寄付集めのために語って歩いた亡者供養の夢幻譚にみている。松岡によれば、そこにみられる遍歴の僧の前への化身の出現→過去の罪業語り→供養→夢の中の再出現(成仏)というような形式が、寺社による勸進興行、さらに芸能化して勸進猿楽、勸進能と受け継がれ、状況の変化の中で世阿弥の手により複式夢幻能に様式化されたという。つけ加えれば松岡は、「勸進能のトボス」を「冥府との接点にしつらえられた」と理解している。(松岡 前掲書 第四章夢幻能の発生)
- 21 野上豊一郎『能研究と発見』 岩波書店 1930
- 22 木下順二『“劇的”とは』 岩波新書 1995
- 23 前掲「井筒」テキスト頭注 同書 p.110
- 24 松岡 前掲書 p.224参照
- 25 多木浩二は能に、パラドクスすなわち弁証法的二項対立が、「止揚されてはいかない」まま重層化され、それが「何ともいえない何か、言語化できない何か」を感じさせる、そのような方法を見る。(松岡心平との対談「世阿弥の身体性」 国文学 解釈と鑑賞 1990年3月号所収)
- 26 白洲正子『お能 老木の花』 講談社文芸文庫 1993 p.83 (なお『お能』底本は駿々堂 1974)
- 27 渡辺保『俳優の運命』 講談社 1981 p.48~86
- 28 渡辺守章『演劇とは何か』 講談社学術文庫 1990 p.32~35

Les Charnières dans Nô «IZUTU»

Aki MORITA

College of the Arts

Kurashiki University of Science and the Arts,

2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712, Japan

(Received September 30, 1996)

Le concept «charnière» tiré des notes de Marcel Duchamp est, pour Lyotard, significatif comme un dispositif pour faire voir le transcendant (la quatrième dimension) en restant ici (la troisième dimension). La charnière conjoint et disjoint des «incongruences», sans les synthétiser, mais rendre sensible ce qui les transcende.

Le monde de «izutu» a plusieurs dimensions ou horizons incongruents les uns les autres. Nous pouvons y trouver beaucoup de charnières qui les croisent.

Dans la représentation de nô, ces charnières se fondent sur le corps du acteur. Le corps lui-même est une grande charnière. De ce fait, le concept «charnière» peut nous fournir les moyens de considérer l'art en général, au point de vue de la dimensionnalité.