

古典主義的演劇とバロック的演劇に おける幽霊の比較研究

平 辰彦

A Comparative Study of the Ghosts On the Classical Theatres and the Baroque Theatres

TAIRA, Tatsuhiko

Abstract

The present paper is a contribution toward a comparison the characteristics and theatrical functions of ghosts on the classical theatres and the baroque theatres.

Similarities and differences between the ghosts of the classical theatres and the baroque theatres, in conclusion, the result of complex, very different traditions, which differently stress objective versus subjective perception, and realistic versus stylized artistic expression.

要旨

古今東西の演劇における幽霊は、「古典主義的演劇」の幽霊と「バロック的演劇」の幽霊に大別することができる。前者の幽霊は、「三単一」の法則が守られた劇作法で創造された幽霊であり、後者の幽霊は、「三単一」の法則を無視した自由奔放な劇作法で創造された「非古典主義的演劇」の幽霊である。

本稿では、古代ギリシアの「悲劇」と中世日本の能楽の「古典主義的演劇」の幽霊及びエリザベス朝時代のシェイクスピア劇と江戸時代・明治時代の歌舞伎の「バロック的演劇」の幽霊をそれぞれ比較しながら、そこにあらわれた幽霊の民族的特性と演劇的普遍性が、どのようなものかを明らかにする。

キーワード

古典主義的演劇 (Classical Theatres)

バロック的演劇 (Baroque Theatres)

幽霊 (Ghosts)

能楽 (Noh)

歌舞伎 (Kabuki)

シェイクスピア劇 (Shakespeare's Plays)

はじめに

西洋演劇における幽霊の源流は、紀元前五世紀の古代ギリシアにおけるアイスキュロスの悲劇『ペルシアの人々』に登場する幽霊にまで溯ることができる¹⁾。この幽霊は、西洋演劇における幽霊の祖型といわれている。アイスキュロスは、この祖型を更に発展させ、人間に復讐を促す「リヴェンジ・ゴースト」(“revenge ghosts”)を創造した。

エウリピデスは、『ヘカベ』に登場する幽霊でこのアイスキュロス型の幽霊とは異なる主人公に行動の動機を与える「プロローグ・ゴースト」(“prologue ghosts”)を創造した。

古代ギリシアの「悲劇」は、「古典主義的演劇」の源流であり、それは、古代ローマのセネカの「悲劇」に継承される。セネカは、このアイスキュロス型の「リヴェンジ・ゴースト」とエウリピデス型の「プロローグ・ゴースト」を、それぞれ『テュエステス』と『アガメムノン』に登場させ、この二つの型の幽霊を継承した。

この「古典主義的演劇」は、更に中世日本の観阿弥(1333 - 1384)・世阿弥(1364 - 1443)の親子によって大成された能楽(能・狂言)を経て、ジャン・ラシーヌ(1639 - 1699)などの十七世紀の悲劇作家が活躍したフランスの「古典主義的演劇」において頂点に達し、十九世紀中ごろ、ヘンリック・イプセン(1828 - 1906)などによって展開される「近代写実散文劇」の演劇へと連なる一大系脈をさす。

「古典主義的演劇」では、アリストテレスの『詩学』にみられる「時」・「所」・「筋」の「三つの単一」を守った「三単一」の規則が守られている。この規則は、十七世紀のニコラ・ボワロー(1636 - 1711)の『詩法』(1674)の中で「三単一」の法則として理論的にまとめられた。

一方、「バロック的演劇」は、こうした「三単一」の法則を無視した自由奔放な劇作法でつくられた「非古典主義的演劇」である。この系譜の演劇は、エリザベス朝時代に活躍したシェイクスピア(1564 - 1616)の演劇が典型であり、それは、十七世紀、スペインのカルデロン・デ・ラ・バルカ(1600 - 1681)の『人生は夢』に代表される「バロック的演劇」や近世日本の鶴屋南北(1755 - 1829)や河竹黙阿弥(1816 - 1893)の歌舞伎につながり、十九世紀、イギリスの「ロマン主義的演劇」、二十世紀に活躍したドイツのブレヒト(1898 - 1956)による「叙事的演劇」へと連なる一大系脈をさす。

古今東西の演劇をこのように「古典主義的演劇」と「バロック的演劇」に分類することは、河竹登志夫が『演劇概論』(東京大学出版会、1978年、19～20頁)で試みているが、本稿では、この「古典主義的演劇」と「バロック的演劇」に登場する古今東西の幽霊に焦点を当て両者を比較しながら、その特色を明らかにする。

私は、学位論文『Shakespeare劇における幽霊—その演劇性の比較研究』(緑書房、1997年)においてシェイクスピア劇の幽霊の演劇性を古代ギリシア・ローマの古典劇および日本古典芸能における幽霊と比較し、シェイクスピア劇における幽霊は、日本の古典芸能とは多くの類似点を持つが、イプセンの「近代写実散文劇」とは異なる特性を持つ「詩劇」の幽霊であると結論づけた。

本稿の目的は、この学位論文の結論を踏まえ、シェイクスピア劇の幽霊には、「バロック的演劇」の特色が示されており、それは、「古典主義的演劇」の幽霊とは異なる性格をもつ存在

であることを明らかにすることにある。

1. 『ペルシアの人々』における古典主義的演劇の幽霊

古代ギリシアの「悲劇」は、アリストテレスの『詩学』(Aristotle, *Poetics*, Oxford University Press, 1968, p.8,1449a10)によれば、ディオニュソスの神を讃える円舞合唱歌「ディテュランボス」の指揮者から発生したといわれている。川野希典の『演劇の原像』(晩成書房、1995年、16頁)では、前七世紀中ごろ活躍した詩人アルキロコスが、この「ディテュランボス」の指揮者であると記されている。その後、この円舞合唱歌に劇的な性格を与えたのは、豎琴奏者で歌い手のアリオン(前625 - 585)だといわれている。彼は、指揮者として「コロス」と呼ばれる円舞合唱団の中央に立ち、ディオニュソス神の誕生を自ら語り、歌ったとされている。

さらにこれを「ドラマ」として完成させたのが、前六世紀後半のテスピス(生没年不詳)である。テスピスは、古代ギリシアの神話や伝説から題材を取り、「ドラマ」としての「悲劇」を創作し、自ら「俳優」として舞台に立った。彼は、仮面と衣装を用いていくつかの役をひとりで演じる工夫を施した古代ギリシア最初の俳優であり、古代ギリシアにおける劇場の原型と上演様式も彼によって確立されたと考えられている。

古代ギリシアにおける劇場は、「テアトロン」と呼ばれる丘の斜面を利用した階段状の観客席と「オルケストラ」と呼ばれるそのすり鉢形の底にある円形の土間と「スケネー」と呼ばれる楽屋の三つの基本的な部分からなる。

最初の「悲劇」の上演は、アテナイの国家的行事として紀元前534年頃、「大ディオニュシア祭」で始まった。上演は、コンテスト形式で行われた。

紀元前五世紀には、アイスキュロス(前525 - 456)、ソポクレス(前496 - 406)、エウリピデス(前480 - 406)の三人の悲劇詩人が活躍する。

毛利三彌編著『東西演劇の比較』(放送大学教育振興会、1993年、116頁)に記されているようにテスピスの「悲劇」では、一人の俳優によっていくつかの役が演じられたが、アイスキュロスの「悲劇」では、俳優が二人となり、ソポクレスの「悲劇」では、俳優が三人となった。しかし俳優の数はそれ以上、増えることはなかった。

現存する最古のギリシアの「悲劇」は、山形治江の『ギリシャ劇大全』(論創社、2010年、80 - 83頁)でも取り上げられているアイスキュロスの『ペルシアの人々』である。この「悲劇」は、紀元前472年の春に上演された。これは、二人の俳優だけで上演できる作品である。この1077行からなる「悲劇」は、現存する「悲劇」の中でただひとつ神話伝説を題材とせず、実際に起きたサラミ海戦という史実を題材にしており、ギリシアの連合軍に敗れる前後のペルシアの人々を描いている。

この「悲劇」では、「パロドス」(登場歌)「スタシモン」(合唱歌)「エクソドス」(退場歌)などを吟唱する十二人の「コロス」が、ペルシアの王宮殿の留守居をあずかる王の信頼の厚い長老たちの役を演じる。また「コリュパイオス」と呼ばれる「コロス」の長は、俳優として他の登場人物たちとも会話を交わす。このように「コロス」のメンバーは、その役柄にふさわしい仮面

や装束を身につけて演じるのである。

登場人物は、「コロス」の演じる長老たちの他に、ペルシアの太后アトッサ、先王ダーレイオスの幽霊、現王クセルクセス、伝令のペルシア人の使者の四人で、いずれもそれぞれの役柄をあらわす仮面と衣装を身につけてあらわれる。二人の俳優のうち第一の俳優は、太后アトッサを演じ、第二の俳優は、先王ダーレイオスの幽霊、現王クセルクセス、伝令のペルシア人の三役を演じる。いずれの役も男性が演じた。

俳優の科白は、久保正彰が『西洋古典学—叙事詩から演劇詩へ—』（放送大学教育振興会、1988年、144頁）で指摘しているように独特のリズムをもつアッティカ方言を母胎として創造され、「コロス」の語る科白はドーリス方言を基本的要素としている。

アイスキュロスの「悲劇」は、このように全く異なる二つの方言系の言語が一つの演劇詩の形式の中に共存しているところに特色がある。

『ペルシアの人々』に登場する俳優たちは、報告、告知、予言などの一人の俳優の重大な発言が主となる場面では、十二シラブルのややゆるやかな調子の「イアムボス」の詩形を用い、質疑応答などの会話的局面的場面では、十五シラブルのやや早い調子の「トロカイオス」の詩形を用いる。例えば、久保正彰の『西洋古典学—叙事詩から演劇詩へ—』（143～144頁）で指摘されているように「イアンボス」の詩形は、太后アトッサの長い夢のお告げや先王ダーレイオスの幽霊がペルシアの興亡を告げる場面において用いられる。また「トロカイオス」の詩形は、太后アトッサと先王ダーレイオスとの会話的局面的場面において用いられている。

この「悲劇」は、M.J.スメサースト (Mae J. Smethurst) が、その著書 (*The Artistry of Aeschylus and Zeami*, Princeton University Press, 1989,p.91.) で指摘するように、わが国の「複式夢幻能」と同様に前場と後場の二場構成になっている。

前場は、ペルシアの都スサの王宮前に設定されている。舞台には、ペルシアの長老に扮した十二人の「コロス」が登場し、ギリシアに遠征したクセルクセス王とその軍勢の現状を心配し、その不安な想いを表白し、ペルシア全土が暗い不安に包まれていると「パラドス」を歌う。

続いてクセルクセス王の母である太后アトッサが、「コロス」の長の呼びかけにより、王宮から登場する。アトッサは、長老たちに毎晩同じ「凶夢」を見ると打ち明け、「夢語り」を語る。

この「夢語り」を聞いた長老たちは、アトッサに神々のもとへお参りし、供物を捧げ、ご家族と祖国と同胞たちのために幸運を祈願するように助言する。アトッサは長老たちに王宮へ戻って助言に従うと答えるが、彼らに敵の軍勢の強さを聞くに及び、再び不安に駆られる。そこへ伝令が登場し、ペルシア軍の全滅を告げる。

アトッサは、伝令の報告を聞き、昨夜見た「凶夢」が「正夢」と知り、神々と大地と死者へ祈りを捧げようと、退場する。

後場は、先王ダーレイオスの墓前の前に設定されている。アトッサは粗衣に着替え、供物の支度を整え、再び登場する。彼女は、自然の恵みである牛乳、泉の水、蜂蜜、ぶどう酒、オリーブの実、花冠などの供物の品々をあげ、「コロス」に先王の御霊を冥界から呼び出す「招魂歌」を命じる²⁾。

「コロス」は「招魂歌」を歌い、この場の興奮を盛り上げ、先王の幽霊の登場を効果的に準備している。

ダーレイオスの幽霊はこの招魂の呪文と踊りに応えて「サフラン色」の履物をはき、「王冠」をつけ、仮面を被り、墓の上に登場する。

アトッサは、夫の霊にペルシア軍が全滅したことを伝えると、ダーレイオスの幽霊は、ペルシア軍の敗北の原因は、息子の「傲慢さ(ヒュブリス)」にあると断罪する。この断罪に対してアトッサは息子をかばうが、先王の幽霊は歴代のペルシア王の業績を述べ、最後に息子のクセルクセースの名をあげ、息子の短慮を非難する。

さらに先王の幽霊は、ペルシア人が、いかに神々に対する畏敬の念を忘れたかを語り、その行いに相応しい報いを受けなければならないといい、プラタイアの災いを予言する。

最後に先王の幽霊は、「コロス」の長老たちに向かって「出過ぎた傲慢さで神々を怒らせるな」と忠告の言葉を残し、アトッサには、「まもなく息子が戻ってくるので、王にふさわしい装束を用意し、やさしい言葉をかけ、労ってやりなさい。」と告げ、退場する。アトッサは、その言葉に従い、息子の帰還に備えて退場する。

「コロス」は、アトッサの退場後、クセルクセース王の登場を待ちながら、先王ダーレイオスの時代を回想し、先王を賞賛し、過去のペルシアの栄光を懐かしみ、最後にその先王と現王の姿を対比し、「今となっては天命で逆転したこの状況にわれわれは耐えてゆかねばならない。」と絶望と悲嘆に暮れる。

そこへクセルクセース王が帰還する。王は、「ゼウスよ」と呼びかけ、苦悶の叫びをあげ、悲嘆にあえぐ。

「コロス」は、嘆く王に武将たちの安否を尋ねると、王は、全員戦死してしまったと答え、「あれほどの大軍を滅ぼしたのは、あわれなこの私なのだ。」と自責しながら、告白する。

観客は、ほろほろの王の装束を見て神が与えた懲罰の大きさを知り、悲劇的な王の姿を認識するのである。

王は、「コロス」に「泣け、涙を流せ」と命じ、彼らは、それに応じて嘆きの声を張り上げる。さらに王は、彼らに「胸を打て」、「顎の白髭もむしりとれ」、「こぶしを固く握りしめ」、「衣を引き裂け」、「髪をひきむしれ」などの所作をするように命じ、「コロス」は、こうした所作を行いながら、激しく嘆き、この「悲劇」は終わるのである。

この最後のクセルクセース王の愁嘆場は、170行にわたって王の「嘆き」に「コロス」が共鳴し、王と同じ動作を繰り返すという演劇的な所作を通して行われる。

この場面は、アリストテレスが『詩学』のなかで上げた「悲劇」の六つの要素(“Plot”, “Character”, “Thought”, “Diction”, “Spectacle”, “Song”)のうち三要素(“Diction”, “Spectacle”, “Song”)が一体となって表現されている³⁾。

この「悲劇」は、「能」の主人公である「シテ」とその相手役である「ワキ」にあたる人物や幽霊が登場し、前場と後場の二場構成になっていることから、現存する「悲劇」の中で最も「複式夢幻能」の形式に近いものになっている。

「コロス」は、能楽の「地謡方」と同じように状況を説明する解説者であり、歌うことによって状況に応じた雰囲気を作り、主人公の想いを代弁して語る代弁者でもある役割を担っている。

また「コロス」は、「地謡方」よりも一層、演劇的な役割を担っており、登場人物として「ワキ」

の役割を担い、集団で動きまわり、踊りを踊り、「視覚的効果」を舞台に出す役割も担っている⁴⁾。特にこの「悲劇」では、「シテ」に対して「コロス」は、長老たちの役を担い、「シテ」の共感者として舞台に立ち、「シテ」の悲劇性を高めている。

久保正彰が『西洋古典学—叙事詩から演劇詩へ—』(142頁)において指摘しているようにアトッサの役は、前場も後場も終始同一の俳優が演じたと考えられ、ダーレイオスの幽霊の役は前場において使者の役を演じ、後場においてクセルクセス王の役も兼ねて演じたものと考えられる。

アトッサの役目は、能楽における「ワキ」の機能を担っており、前場においては、「夢語り」を行い、クセルクセス王の敗北を暗示し、後場においては、「コロス」と共に先王の幽霊を舞台に登場させる招魂儀礼を行い、先王の幽霊と対話し、彼の訓戒を導き出す役目を果たしている。

先王の幽霊の役は、「複式夢幻能」の後ジテとして登場する幽霊に似ているが、次の点で両者の幽霊には、重要な相違点が認められる。

(1) スメサースト (Smethurst, op.cit., p.20.) が指摘するように先王の幽霊は死者でありながら、生きていた時の威厳ある姿であられ、その語る言葉も散文的で「実体ある存在」(“substantial beings”)として描かれているが、能楽の幽霊は、その「ワキ」の夢の中に登場し、その存在は、「はかない存在」(“ephemeral beings”)としてあらわれる。

(2) 先王の幽霊はこの「悲劇」の主人公である「シテ」のクセルクセス王の悲劇性を強調するために登場しているのに対して、能楽の幽霊は前場の化身としてあらわれ、後場で本体をあらわす主人公の「シテ」として歌舞を行う点が大きく相違している。

この先王の幽霊が登場する場合は、作品全体の軸となり、劇のクライマックスを形成する部分となっている。そして、この幽霊の登場には、次の三通りの方法が考えられる。

(1) は舞台裏から「オルケストラ」に通じる通路「パラドス」からあらわれる方法。

(2) スメサースト (Smethurst, op.cit., p.132.) が指摘するように『隅田川』で用いられる作り物の「墓」からあらわれる方法。

(3) は登場のために地下のせり上げ口からあらわれる方法。

このうち(3)は、エレクトリアの劇場遺跡に紀元前五世紀のものとして推定される石造りのせり上げ口があることから、久保正彰(前掲書、159-160頁参照)が指摘するようにギリシアの「悲劇」には、幽霊の登場する仕組みが、かなり古い時期から考案されていたものと考えられる。

アイスキュロスが、この「複式夢幻能」に似た「悲劇」において実際、どのような方法で先王の幽霊を登場させたかは定かではないが、私には、スメサーストが指摘した(2)の方法が最もふさわしいように思われる。

世阿弥の息子である元雅の『隅田川』では、子方の幽霊は、「作り物」と呼ばれる「塚」の中からあらわれるが、『ペルシアの人々』の上演では、この方法で先王の幽霊を登場させることによって、一層うまく劇の進行が運ぶように思われる。

C.W. ウィットモアー (C.W. Whitmore) は、その著書 (*The Supernatural in Tragedy*, Harvard University Press, 1915, p.24.) においてこの「悲劇」に登場する幽霊はペルシアの「過去の栄光の象徴」として指摘しているが、その象徴性は、能楽の『葵上』で病床に伏せる葵上を表象する

ために舞台正面先に置かれる小袖ほどの象徴性はない。むしろこの「悲劇」に登場する幽霊は、冥界の死者でありながら、生者に対して現世的な立場で言葉を発しているところに能楽の幽霊には、みられない特色が認められる。

しかしこの「悲劇」の幽霊の衣装のもつ演劇性は、クセルクセス王の衣装と対比されることによって「視覚的効果」をあげている。この衣装の好対照は、アリストテレスの『詩学』(Aristotle, op.cit., p.11.1450a10)において「悲劇」の六大要素の一つにあげられる「視覚的効果」(“Spectacle”)を形成する上で重要なものである。

この「悲劇」に幽霊登場の場を導入し、設定したのは、久保正彰(前掲書、155～156頁参照)が指摘するようにアイスキュロスの独自の工夫によるものと想定されるが、死者の霊を呼び出す招魂儀礼は、当時のギリシア人にとっては、スメサースト(Smethurst, op.cit., p.98.)が指摘するようによく知られた伝統儀礼のひとつであった。アイスキュロスは、この「悲劇」に先王の幽霊を登場させることによって、招魂儀礼を演劇化し、観客に見せたのである。

以上、この『ペルシアの人々』に登場する先王の幽霊は、ペルシアの「過去の栄光」の歴史を視覚的に示したものであり、その存在は、主人公のクセルクセス王の悲劇性を強調する機能を果たしているのである。

この幽霊は、西洋の現存する「古典主義的演劇」の「悲劇」における最古の幽霊であり、その後の演劇における幽霊の祖型とも考えられる点でその演劇史的意義は、きわめて大きいといえるだろう。

2. 古典主義的演劇としての複式夢幻能の幽霊

能楽は、金春國雄が『能への誘い—序破急と間のサイエンス—』(淡交社、1980年、42～49頁参照)で分類するように神が主人公となる「脇能」、武将が主人公となる「修羅物」、女性が主人公となる「鬘物」、狂人などが主人公となる「雑能」、人間以外の鬼や天狗などが主人公となる「切能」の五つに分類できるが、このうち「生前は人間であったものが、死後、再びこの世にあらわれる」所謂「能の幽霊」は、権藤芳一の「能の幽霊」(『日本の幽霊—能・歌舞伎・落語—』所収、大阪書籍、1983年、20～24頁参照)によれば、現行二百五十曲のうち六十六曲にすぎない。この六十六曲に出現する幽霊を権藤芳一は、「能の幽霊」(24～26頁参照)で幽霊の性格によって次のように三つのタイプに分類する。

- (A) 特定の人を目指して出現するもの(十三曲)。
- (B) 特定の人を目指しながらも一定の場所を動かないもの(八曲)。
- (C) 特定の場所を動かないもの(四十五曲)。

このうち(C)が最も多い。(C)には、その土地で戦死した者(十曲)や自殺した者(三曲)、その他、非業の死を遂げたものや非業の死ではないが、その土地にゆかりの深い者(二十六曲)などが含まれる。特にこの土地にゆかりの深いものには、男の幽霊や女の幽霊が登場する。

「能の幽霊」は、その多くが「複式夢幻能」の形式において登場するが、その登場の仕方には、次の三通りがある。

(D) 最初から幽霊として登場してくる。

(E) 前場は人間で、後場で幽霊となる。

(F) 前場は化身で、後場で幽霊となる。

例えば、(D)には、「修羅能」の『清経』があげられる。この『清経』の「シテ」は、特定の人を目指しながら、恨みを持たずにあらわれる平清経の幽霊である。この「シテ」は、妻の夢の中にはじめから幽霊として登場する。

(E)には、「雑能」の「怨念物」といわれる『恋重荷』や『砧』があげられる。

『恋重荷』の「シテ」は、恨みを持って特定の人にあらわれる男の幽霊で老人の恋の執念が主題となっている。この『恋重荷』では、美しい女御に恋をした身分の賤しい老人が、自分の純情な恋心を弄んだ女性に対して恨みを述べるために幽霊となって登場する。前場では、庭守りの老人が登場し、後場では、恨みをもったその老人の幽霊が登場する。

『砧』の「シテ」は、帰郷の遅れた夫への思慕から悶死した妻が絶ち切れぬ夫への想いのために死霊となって夫のもとにあらわれる幽霊である。この幽霊には、「泥眼」や「瘦女」などの面が用いられる。

(F)は、「複式夢幻能」の形式では、一般的である。特に〈幽玄〉の美を最もよく表象している女の幽霊が登場する「鬘物」は、この登場の仕方が最も多い。世阿弥の『井筒』は、その代表的な「複式夢幻能」である。

『井筒』は、典拠として本説正しい『伊勢物語』に題材が取られ、「複式夢幻能」の形式で上演される。金春國雄は『能への誘い—序破急と間のサイエンス—』(82頁)でこの形式が前場と後場の二場構成によって「劇中に時間の逆行を行い、回想的に劇を展開する」いわゆる「夢幻回想法」の演出がなされていると指摘する。特に「鬘物」では、恋慕を中心とする女性の情念が、この「複式夢幻能」の形式を用いることで巧みに表現されている。

『井筒』では、前場の「前ジテ」が里の女であり、後場の「後ジテ」が紀有常の娘の幽霊である。「前ジテ」は、「後ジテ」の幽霊の化身として登場する。場所は、大和の国の在原寺。季節は、九月である。舞台の正先には、薄のある井戸(井筒)の「作り物」が置かれている。

前場では、「ワキ」の旅の僧が舞台に登場し、在原寺を訪れる。この寺は、歌人の在原業平のゆかりの寺である。そこへ「前ジテ」の里の女があらわれ、業平と紀有常の娘の恋物語を旅の僧に物語る。その娘は「井筒の女」とも言われる。そして、里の女は、実は、その「井筒の女」こそ「恥(はず)かしながら、われなり」と言って、井戸の陰に隠れ、消えてしまう。(中入)そこへ狂言方の里人がやって来て、この物語の補足説明を間狂言で行うのである。

後場では、旅の僧の夢の中に業平の「形見の直衣」を身につけた「後ジテ」の紀有常の娘の幽霊が登場する。そこで「後ジテ」は、「恥(はず)かしや。昔男に移り舞」と謡い、「序の舞」を舞う。その舞には、今は亡き「業平の面影」を見て懐かしく想う女性の心情が美しく表現される。しかし、夜が明けてくると、この女の幽霊は消え失せ、旅の僧の夢も覚めるのである。

野上豊一郎は『能の再生』(岩波書店、1935年、67頁)において幽霊の登場する「能」を「真の幽霊能」と「幻覚能」に大別する。そして『井筒』に代表される「鬘物」は、その大部分が「幻覚能」であると規定する。

さらに野上豊一郎は、『能の再生』(63～64頁)において「真の幽霊能」は、「瘦女、瘦男、ア

ヤカシの類の仮面で扮装して、原則的には、ワキに対して直接の目的を持って現れるもの」と指摘する。その代表的な演目には、『砧』『船弁慶』『藤戸』などがあげられている。

『船弁慶』では、源義経に亡ぼされた平知盛が、幽霊となって義経に向かって浪間に浮かんであらわれる。この知盛の幽霊は、自分の最期と同じく義経を海に沈めようと義経に襲いかかるが、「ワキ」の弁慶の必死の祈りによって払いのけられ、次第に遠ざかり、消え去ってゆくのである。この知盛の幽霊は、「アヤカシ」の面をつけて出現する。

『藤戸』では、源平合戦の時に佐々木盛綱に殺された漁師の幽霊が「瘦男」の面をつけて登場する。この「シテ」の漁師の幽霊は、自分が殺された時の有様を再現して見せ、「ワキ」の盛綱を責めるが、彼から弔いを受け、彼を許し、成仏するのである。

この『藤戸』の幽霊は、「特定の人を目指しながらも、一定の場所を動かない」幽霊で「恨みをもってあらわれる」が、結局、回向を受け、成仏する。

一方、「幻覚能」の幽霊は、野上豊一郎の『能の再生』(66頁)によれば、それを見る「ワキ」の「幻覚」とされる。野上豊一郎は、更に『能の幽玄と花』(岩波書店、1943年、209頁)において「ワキ」の存在を文字通り「脇に見ている人」と捉え、それを「見物人の代表者」と見るのが妥当であると考えられる。

野上豊一郎は、『能 研究と発見』(岩波書店、1930年、1頁)において「能は主役一人の演技を見せることを建前にした」舞台芸術であり、これが、「私の能に対する見方の根本」であると述べている。この野上の見方は、「能のシテ(主役)一人主義」といわれている。

「能の幽霊」は、多くがこの野上のいう「能のシテ一人主義」の演劇理念から、それ自体が主役の「シテ」となり、面をつけて中心的な演技や歌舞を行うところにその特色が認められる。

3. 古代ギリシア悲劇と能楽における幽霊

古代ギリシアにおける「悲劇」の幽霊は、アイスキュロスの創造した『ペルシアの人々』に登場するダーレイオスの幽霊を祖形とする。

アイスキュロスは、この「悲劇」における幽霊の祖形を発展させて『オレスティア(三部作)』の第三部『慈悲深い女神たち(エウメニデス)』に登場するクリュタイメストラの幽霊を創造する。

『オレスティア(三部作)』の第一部『アガ멤ノン』では、アルゴスの王アガ멤ノンの暗殺が主題にされている。この「悲劇」では、死にゆく直前に過去・現在・未来の犯罪について狂気に憑かれながら、巫女のように予言するトロイア王の娘カッサンドラが登場するが、幽霊は出ない。この第一部では、十年間にわたるトロイア征軍の総大将アガ멤ノンが、帰郷したその日に、風呂場で妻のクリュタイメストラとその愛人アイギストスによって殺害される。

第二部『供養する女たち(コエーポロイ)』では、アガ멤ノンの息子オレスティアと娘エレクトラの姉弟が、父の復讐を墓の前で誓う。オレスティアは、アガ멤ノンの館で父を殺害した母クリュタイメストラとその愛人アイギストスを殺害し、父の仇を打つ。

第三部『慈悲深い女神たち(エウメニデス)』では、クリュタイメーストラの幽霊や母の呪いで復讐の女神たちにつきまとわれるオレスティアが登場する。

この第三部に出現する幽霊は、人間に復讐を迫る“revenge ghosts”の元祖ともいえる幽霊だが、生きている人間の前に姿をあらわすことはない。しかしその姿は、復讐の女神たちに投影されていると考えられる。

アテナの神殿の前に女神アテナがあらわれ、「コロス」の復讐の女神たちとオレスティアの双方から争いの経緯を聞き、裁判を行うことを両者に申しつける。

この裁判では、「夫殺し」と「母殺し」のどちらが、より罪深いか論点となるが、開票の結果、陪審員の票は、同数に割れ、裁決は、アテナの女神に一任され、オレスティアは、無罪を宣告される。

復讐の女神たちは、この裁決に激怒したが、アテナの女神は、彼女らの怒りを宥(なだ)め、ついに両者の和解が成立し、復讐の女神たちは、アテナの女神の言葉に従い、慈悲深い女神たちとなるのである。

エウリピデスは、このアイスキュロスの創造した幽霊とは別種の劇の冒頭「プロロゴス」に登場し、主人公に行動の動機を与える“prologue ghosts”と呼ばれる幽霊を『ヘカベ』において創造した。この幽霊は、冒頭で自分が、冥界の王ヘデスの支配する国より来たポリュドロスの幽霊であると名乗り、プリアモス王の末息子であると自分の生い立ちを語る。ポリュドロスは、トロイアがギリシア軍によって今にも陥落しようというその時にその地を逃れ、トラキア王ポリュメストルの館へ落ち延び、そこで養育された。しかし、プリアモス王の父が殺されると、ポリュメストルは黄金に目が眩んで自分を殺し、大海原の底へ投げ捨てたと語る。

さらにこの幽霊は、母ヘカベには会わぬつもりであると述べ、母に同情しながら、やがて母は姉ポリュクセネと自分の亡骸を見るだろうと予言し、母の手で自分を埋葬してもらいたいと語り、姿を消す。

この幽霊は、自分の埋葬を母親に頼むが、自分を殺したポリュメストルへの復讐については、一言も口にしない。これは、まだ少年の面影を残し、母への慕情を切々と語り、自分の不幸を嘆く以上に母の悲運を悲しみ、思いやる優しい心をもつ幽霊であることをエウリピデスが強調したかったためだろう。

エウリピデスは、「デウス・エクス・マーキナー」(deus ex machina)と呼ばれる起重機のような機械仕掛けの吊り上げ装置を『王女メディア』の劇の終わりで用いているが、中村善也の『ギリシア悲劇研究』(岩波書店、1987年、235～258頁参照)では、『ヘカベ』の「プロロゴス」でこの装置が劇のはじめの幽霊の登場に用いられたと想定されている。

古代ギリシアの「悲劇」に登場する幽霊と中世日本の能楽に登場する幽霊を比較すると、次のような類似点が認められる。

- (1) 幽霊の演者は仮面を被る。それは、「変身の装置」として用いられている。
- (2) 演者には女性がおらず、すべて男性である。
- (3) 幽霊は死者でありながら、生前と同じ衣装を身につけて登場する。
- (4) 幽霊は「作り物」と呼ばれる「塚」や「墓」などから登場する。

- (5) 幽霊は伝説・神話・物語に登場する人物である。
- (6) 幽霊は舞台上で自分の正体を名乗る。
- (7) 夢を媒介に特定の人物にあらわる幽霊がいる。
- (8) 人間に恨みをもってあらわれる幽霊と恨みをもたずにあらわれる幽霊がいる。
- (9) 人間に見える幽霊と見えない幽霊がいる。
- (10) 男性の幽霊と女性の幽霊がいる。

また両者には、次のような大きな相違点も認められる。

- (1) 幽霊の仮面は、その形状も表情も異なる。古代ギリシアの「悲劇」における仮面は、頭から被るものであり、その表情は喜怒哀楽の「瞬間表情」で造型されているのに対して、能楽の面は顔だけを覆うものであり、その表情は「中間表情」で造型されている。
- (2) 「悲劇」の幽霊は「実体ある存在」として舞台上に登場するが、能楽の幽霊は、「はかない存在」として舞台上に登場する。
- (3) 「悲劇」の幽霊は主人公の悲劇性を高めるために登場するが、能楽の幽霊はそれ自身が主人公として登場する。

古代ギリシアの「悲劇」の幽霊と日本の古典芸能である能楽の幽霊には、このような類似点と相違点がみられるが、両者の幽霊を「古典主義的演劇」の幽霊として捉えてみると、そこには、以下のような演劇として共通する古典主義的発想が認められる。

- (1) 「時」・「所」・「筋」の「三単一」の法則を守った緊密的な劇構造をもっている。「悲劇」には、「はじめ、中、おわり」の構造があり、能楽には、「序、破、急」の構造がある。
- (2) 「悲劇」と「喜劇」を峻別し、両者の混交を認めない。
- (3) 題材が伝説・神話・物語から取られている。

「古典主義的演劇」には、このような「三単一」の法則やジャンルの峻別などが認められるが、十七世紀のフランスの「古典主義的演劇」では、「理性尊重」という「合理主義」の精神が何よりも重視された。

小場瀬卓三は、『バロックと古典主義』（白水社、1978年、93～94頁）において「理性」とは、「良識」すなわち「健全に発達した常識」であり、この「常識」に照らして首肯しうることが、「合理的」ということであり、その「合理的」なものが「真実」であり、「真実らしさ」であると述べている。この「真実らしさ」を根底に据えているのが、「古典主義的演劇」なのである。

4. バロック的演劇としてのシェイクスピア劇における幽霊

「バロック」(baroque)とは、小場瀬卓三の『バロックと古典主義』（11頁）によれば、「歪んだ形の真珠」を意味するポルトガル語(barocco)を語源とする語である。この語は、十六世紀から十八世紀にかけて西洋の美術や建築の様式をさす言葉であった。ルネッサンス様式やフランスの「古典主義」の様式は、完全な「形の整った真珠」に見立てられたが、それが崩れて歪んだ様式を「バロック」と呼ぶようになったのである。それが、十九世紀末頃から「古典主義」と同等に対置されるべき独自の様式と位置づけられるようになった。

芸術には、こうした「形の整った真珠」に喩えられる「古典主義」の様式による芸術と「歪んだ形の真珠」に喩えられる「バロック」の様式による芸術があるが、「古典主義的演劇」とは、「三単一」の法則を守った演劇をさし、「バロック的演劇」とは、「三単一」の法則を無視した自由奔放な作劇法で作られた「非古典主義」の演劇をさす。

この「バロック的演劇」には、次のような特色が認められる。

- (1) 「三単一」の法則を無視した自由奔放な流動性
- (2) 「悲劇」的要素と「喜劇」的要素が混入された悲喜劇性
- (3) 残虐な流血場面や幽霊が登場する怪奇(グロテスク)性
- (4) 目と耳から感覚に訴えかけていく見世物(スペクタクル)性
- (5) 劇場が大きな共感陶醉の場となる劇場(シアトリカリティ)性
- (6) 男性が女性に変装して演技する変身の異装性
- (7) 官能的な煽情場面や甘美な音楽を入れたメロドラマ性

このような特色をもつ「バロック的演劇」の代表が、シェイクスピア劇なのである。

この「バロック的演劇」としてのシェイクスピア劇には、幽霊が登場する『リチャード三世』『ジュリアス・シーザー』『ハムレット』『マクベス』の四作品がある。以下、この四作品に登場する幽霊の演劇性を比較しながら、その特色を考察する。

この四作品に登場する幽霊は、いずれも復讐を晴らすことが主な動機となって舞台に登場する⁵⁾。『ジュリアス・シーザー』と『マクベス』の幽霊は、罪を犯した復讐を受ける者にあられ、『ハムレット』の幽霊は、復讐を実行する者にあられ、『リチャード三世』の幽霊は、復讐を受ける者と復讐を実行する者の両方にあられる。

『リチャード三世』では、第五幕第三場に十一人の幽霊が舞台に登場する。十一人の幽霊は、いずれも夢を媒介してあられる。この場の幽霊は、リチャード三世には、呪いの言葉を浴びせ、リッチモンドには、祝福の言葉を与え、二人にそれぞれ対照的な影響を及ぼし、消え去る。リチャード三世にあられる幽霊は、彼の過去の数々の罪を彼自身や観客に再認識させる機能を持って出現するのに対して、リッチモンドにあられる幽霊は、彼の戦の勝利を予言し、未来の栄光を知らせる機能を持って出現する。つまり両者にあられる幽霊は、過去と未来を同時に結びつける機能を持って出現するのである。

さらにこの史劇の幽霊は、薔薇戦争の過去の出来事を要約し、その中心人物を舞台に再現することによって、来るべきチューダー王朝の栄光の日々を予言的にあらわしているともみることができる。

その舞台設定と幽霊の演出には、いわゆる「オープン・ステージ」(“open stage”)の舞台空間が巧みに利用され、独自の工夫が凝らされている。

リチャード・サザン(Richard Southern)が、その著書(*The Open Stage*, Faber & Faber Ltd., 1952, pp.42~43.)でいう「オープン・ステージ」とは、客席の間に張り出された舞台のまわりを三方から観客が囲んで見る舞台のことである。シェイクスピア劇は、俳優と観客を幕で隔絶する「額縁舞台」ではなく、この幕のない俳優と観客の親炙性をつくる「オープン・ステージ」で上演されたのである。

リチャード三世もリッチモンドも、幽霊が登場する場でテントを張るように部下に命じて

いることからこの場には、舞台の左右にテントが張られたと想定される⁶⁾。この場に登場する幽霊は、舞台後方の奥にある中央の出入り口より登場することによって、左右に分離された舞台空間を統一する機能を有している。

シェイクスピアは『リチャード三世』においてセネカの流れを汲む復讐悲劇に登場する幽霊を発展させ、そこに当時信じられていた幽霊の民間伝承を取り入れ、エリザベス朝舞台の幽霊を創造した。

『ジュリアス・シーザー』では、第四幕の第三場にシーザーの幽霊が登場するが、この幽霊には、当時流行していた復讐悲劇の“revenge ghosts”の特色が希薄である。しかもこのシーザーの幽霊は、舞台にわずかしか存在しないが、『リチャード三世』の幽霊よりも筋に大きな影響を与えている。

この「悲劇」では、前半においては、生きるシーザーの「精神」が支配し、後半においては、死せるシーザーの「幽霊」が支配していると考えられる。

『ジュリアス・シーザー』の幽霊は、『リチャード三世』の「メロドラマ」的な幽霊と較べると、「ドラマ」的な幽霊であり、それは、極度に科白や出現回数が儉約された幽霊である。

『ハムレット』の幽霊は、重層的な性格を持った幽霊であり、その正体は、謎を秘めたミステリアスな存在である。そこには、カトリックとプロテスタントのキリスト教的な幽霊観や、セネカの流れを汲む復讐悲劇の幽霊の伝統的なコンベンション、さらにエリザベス朝時代の幽霊に関する民間伝承の迷信などが重層的に用いられている。

この『ハムレット』の幽霊は、『ジュリアス・シーザー』の幽霊よりも筋と密接に関与しており、それなくしてはこの劇は成立しないものになっている。

第一幕の第一場と第四場では、幽霊は無言であらわれるが、第一幕の第五場では、幽霊は長い語りを述べる。この幽霊は、劇の進行に即しながら、次第にその正体が明らかにされていくのである。そこには、サスペンスの要素が強く認められる。

幽霊は、第一幕では、「麗しき甲冑姿」(“fair and warlike form”)であらわれるが、この衣装の特異性はシェイクスピアの創意によるものである。幽霊がこのような生前の姿で死後もあらわれるのは、悪魔の証であるとプロテスタントは考える。これが、プロテスタントの悪魔観である⁷⁾。このプロテスタントの悪魔観をハムレットの腹心の友であるホレイショウは表明する。

一方、国王の衛兵であるマーセラスは、王の姿に似ている空気のような存在の幽霊に手荒な振る舞いをしてしまったことを深く反省している。幽霊が空気のような存在であるというマーセラスの発言には、カトリック的な幽霊観が反映されている⁸⁾。

またこの幽霊は鶏の鳴き声と共に消えるが、この夜明けを告げる鳥は当時、「キリストの使者」と広く信じられていた⁹⁾。これは、エリザベス朝時代の幽霊に関する民間信仰のひとつであった。

次の場でハムレットが登場し、ホレイショウから幽霊出現の話聞く。ハムレットは、今夜、幽霊の出た場所に十一時と十二時の間に行き、「麗しき甲冑姿」の幽霊に話しかけるとホレイショウに語る。

第一幕の第四場でハムレットは、幽霊と対面し、幽霊に話しかけるが、幽霊はハムレット

に手招きをするだけで、一言も答えない。

続く第一幕の第五場で幽霊は、ようやくハムレットに語りかけるのである。

この場で幽霊は、ハムレットに出現の目的を語り、王の死の真相を語り、殺害された様子を語る。そして今、王冠を頭に戴き、王冠も王の命も王妃もすべて奪った弟に復讐するように促す。ただし「母に危害を加えてはならぬ。」と幽霊は言い残し、姿を消す。

この場で幽霊は、ハムレットに復讐を命じるが、これは、当時の復讐悲劇に登場する“revenge ghosts”の常套手段である。しかし、「母に危害を加えてはならぬ。」という幽霊の言葉には、死者でありながら、生者のもつ人間性を帯びたカトリックのキリスト教的な幽霊観が認められる。

ハムレットは、幽霊の語った言葉を心に刻みつけ、復讐を誓う。そこへホレイショウとマーセラスが登場。ハムレットは今夜見たことを彼らに他言しないように命じ、剣に誓わせる。この時、地下から「誓え。」という幽霊の声が聞こえてくる。ハムレットは、この時、幽霊にあたかも地獄にいる悪魔に話しかけるような態度をとる。

この地下の幽霊は、劇の緊張と緩和のバランスを保ち、悲劇性を高めると同時に喜劇的要素も合わせもっている。

第三幕の第四場にあらわれる幽霊は、1603年の第一クォート版(Q1)のト書きに従えば、「部屋着」(night gowne)を身につけて妻の寝室にあらわれる。この場で幽霊は、ハムレットに「この訪れがお前の鈍った決意を研ぎ澄ますためのもの」と語り、「母に話しかけてやれ」と述べる。

ハムレットは、この幽霊に言われた通りに母に話しかけるが、母のガートルードには、この幽霊の姿が見えない。母は、ハムレットに幽霊が「お前の頭が作り出した幻」(“the very coinage of your brain”)だと言い、「狂気」(“ecstasy”)は、「実体のないもの」(“bodiless creation”)を巧みに生み出すものだと言語する。

この場に登場する幽霊は、ハムレットに見えて母に見えないためにハムレットの「狂気」が作り出した「幻」だと解釈されてきたが¹⁰⁾、これは、エリザベス朝の幽霊に関する民間伝承によったものであり、ウィットモアー(Whitmore,op.cit.,p.257.)のいう“selective apparition”の典型である。

シェイクスピアは、この『ハムレット』において観客の重層的な視点に対応して幽霊を複眼的に描くことによって観客の興味をかきたてる独創的な“revenge ghosts”を創造したのである。

『マクベス』に登場するバンクォウの幽霊は、第三幕の第四場に二回あらわれる。この幽霊は、マクベスに一言も語りかけない沈黙の幽霊である。

シェイクスピアは、舞台に客観的な存在として幽霊を登場させることでマクベスの主観的な恐怖心を観客に伝えている。この場に登場する幽霊は、マクベスの幻覚が作り出した「幻」ではなく、エリザベス朝の時代に広く信じられていた“selective apparition”であるが、そこには、マクベスが幽霊を見る「心理的妥当性」があり、近代的な主観性が強く表出された心理的なりアリズムの芽が内包されている。この幽霊には、このように客観性と主観性が重層的に均衡を保って創造されているのである。

シェイクスピア劇の幽霊は、『リチャード三世』によって初めて舞台にあらわれ、『ジュリ

『アス・シーザー』を経て『ハムレット』から『マクベス』に至る過程で独自の発展を遂げたが、演劇における幽霊は、イプセンの「近代写実散文劇」以降は、舞台の主流からその姿を消していったのである。

5. バロック的演劇としての歌舞伎の幽霊

歌舞伎という語は、「かぶ(傾)く」という動詞に由来する語で、それを強いて漢字にすれば、「傾奇(かぶき)」である。この語は、女性が男性の衣装をつけ、男性のまねをする、又は男性が女性の衣装をつけ、女性のまねをする「異装」(「異相」)を意味する。こうした「異装」(「異相」)した者を「かぶき者」と称した。

この新奇異様な風俗で「異装」(「異相」)する行為は、「バロック的演劇」の特色を示すもので河竹登志夫が指摘するように歌舞伎の「バロック」的性格をよくあらわしている¹¹⁾。

慶長八年(1603)に出雲のお国が京都の北野神社の境内や四条河原で行った「かぶきおどり」には、こうした「バロック」的性格が表出されている。お国は、この時、胸に新奇な十字架のロザリオの鎖をさげ、男装して「かぶき(傾奇)」を踊ったといわれている。

歌舞伎が誕生した慶長八年は、英国では、エリザベス一世が没した年であり、シェイクスピアが『ハムレット』を書いた直後にあたる年である。

歌舞伎は、このようにシェイクスピア劇と同時代に誕生した「バロック的演劇」であり、その名称は、「かぶき(傾奇)」の語の由来に照らせば、まさに「バロック」の語と意味内容が一致していることがわかる。

藤井康生は、「バロックと歌舞伎」(『関西外国語大学研究論集』、第79号、2004年、131～148頁参照)の中で、「バロック的演劇」と歌舞伎の「宗教性」の問題について論考し、理論面では、もっとフランソワ・オジェのバロック演劇論に注目すべきであり、実践面では、「バロック的演劇」のイエズス会による「教会劇」の影響があることを指摘する。

また藤井康生は、『幻想劇場 フランス・バロック演劇の宇宙』(平凡社、1988年、227頁)において「劇中劇」の思想も「バロック的演劇」の世界観を形成するものであり、「世界劇場的な世界観」と無縁ではないという。

「バロック的演劇」には、藤井康生が指摘するようにこの「世界劇場的な世界観」の「ヴァニティー」(はかなさ)の思想があり、それは、歌舞伎にも通底している宗教観である。この宗教観を背景に「世界は劇場」「人生は芝居」という「バロック的演劇」のドラマツルギーが形成され、それは、歌舞伎のドラマツルギーにも通じているのである。

以下、歌舞伎をシェイクスピア劇と同様に「バロック的演劇」の代表として捉え、そこに登場する幽霊の「バロック」的性格を考察する。

日本では、「幽霊」という語は、諏訪春雄が『日本の幽霊』(岩波新書岩波書店、1988年、11頁)で指摘しているように平安時代の末まで「死者の霊魂」をさすことばであり、それは、目にみえない聴覚的な存在であった。それが、目にみえる姿となって舞台の上で視覚化されるのは、室町時代の能楽の幽霊からであり、特に「修羅物」において武家の死出の晴着の甲冑を着用す

ることになったのは、暉峻康隆が『幽霊メイド・イン・ジャパン』（桐原書店、1991年、93頁）で述べているように「日本の幽霊史上、画期的な出来事」であった。

中世には、このように能楽の幽霊を通して舞台上に幽霊の美学ともいえるスタイルが形成されていったが、近世の幽霊は、暉峻康隆が『幽霊メイド・イン・ジャパン』（157頁）で指摘しているように中世の幽霊とは異なる怪奇（グロテスク）な趣味が導入され、小説の挿絵や芝居絵には、幽霊が経帷子の納棺スタイルで登場するようになる。

歌舞伎は、諏訪春雄が『歌舞伎の方法』（勉誠社、1991年、224頁）で指摘するように「亡霊劇としての性格」を能楽から受け継ぎ、「亡霊追善の念仏踊り」から始まったが、次第にその「亡霊に生臭い人間味を与えて、現世の人間の劇としての性格」を強めていくのである。特に文化八年（1825）七月、江戸・中村座で上演された鶴屋南北の怪談狂言『東海道四谷怪談』は、そうした歌舞伎の典型を示したものであり、南北の「怪談狂言」の集大成といわれる作品である。この「怪談狂言」は、一番目に『仮名手本忠臣蔵』が上演され、二番目に『東海道四谷怪談』が上演されるという構成で初演され、初日・後日の二日間で完結するという上演方法がとられた。

この「怪談狂言」に登場するお岩の幽霊は、畑耕一が「新説歌舞伎妖異考」（『変態演劇雑考』所収、文芸書院、1928年、28頁）で指摘するように「虐待の怨恨」を出現理由にもつ幽霊であり、そこには、当時の庶民の感情や時代性が集約されて表現されている。

この歌舞伎の幽霊には、「バロック的演劇」の特色である「グロテスク性」「スペクタクル性」「シアトリカリティ性」「メロドラマ性」などが強く表出されている。例えば、二幕目「雑司ヶ谷四谷町」の「伊右衛門浪宅の場」でおこなわれるお岩の「髪梳」の趣向¹²⁾、お岩の絶命したあとに出現する猫の大きさの「鼠」が「猫」をくわえて走り出る趣向¹³⁾、さらに三幕目の「隠亡堀の場」でおこなわれる通称「戸板返し」の趣向¹⁴⁾、大詰の「蛇山庵室の場」の「提灯抜け」¹⁵⁾や「仏壇返し」などの仕掛けで見せる所謂「ケレン」の趣向などがあげられる。

『東海道四谷怪談』では、大詰の「夢の場」で幽霊が夢を媒介にして登場する。この場は、最初、「夢」の出来事であることをあらかじめ観客に示すために大きな「心」の文字が幕の前に切り出して出される。これを「上へ引いて取る」と「ドロドロ」の下座の鳴物となり、幕があく。空には、「月」が引き出され、舞台には、蛍が群がる。

ひとりの娘は、「夏形の振袖」に「在所娘」の拵えで「五色の糸を巻きたる糸車」を引いている。これは、娘時代のお岩の姿だが、伊右衛門はこの娘をお岩とは気がつかず、恋に落ちる。夢心地の伊右衛門がお岩を前に「愛想づかし」を言うと、お岩は変身し、幽霊の本性をあらわして「恨めしいぞへ伊右衛門殿」「ともに奈落へ誘引せん」と彼を「連理引き」に引きつけて、きつと見得となる。両人は、共に奈落に落ちていくのである。

この「夢の場」は、伊右衛門の「心」の内面を視覚化し、その深層心理を観客に示すと共にお岩の娘時代の美しい姿と対照させながら、幽霊となったお岩の醜い姿を強調する。これによって眠りを奪われ、夢の中までお岩の幽霊に苦しめられる伊右衛門の断末魔を描く。

この『東海道四谷怪談』は、黒木勘蔵が「劇の幽霊物の系譜」（『近世演劇考説』、六合館、1929年、195頁）で指摘するように「醜悪、凄愴にして、恐怖心を起させ、煽情的である点に於いてその頂点を示す」歌舞伎であるといえる。

歌舞伎の幽霊は、それぞれの歌舞伎役者の工夫によって完成され、「家の芸」として伝承され、

今日に至っている¹⁶⁾。

日本人の幽霊観は、このような歌舞伎の幽霊などの影響を受け、大きく変質し、足のない幽霊像が形成されたものと考えられる。服部幸雄は『さかさまの幽霊<視>の江戸文化論』(平凡社、1989年、103～104頁。)の中で「さかさまの幽霊」が「底なしの無間地獄をめざしてまっさかさまに落下していく肉体の、その恐怖のイメージの表象」であり、その源泉を能の『求塚』の「足上頭下」という表現に求め、そこに「さかさま」のもつ宗教的意義づけを見出しているが、その仏教的な宗教性は、近世の足のない幽霊にも同様に反映されていると考えられる。

この近世の足のない幽霊を考える上で参考になるのが、折口信夫の「餓鬼阿弥蘇生譚」(『折口信夫全集』、第二巻、中央公論社、1975年、346頁)という論文である。この論文で彼は「この餓鬼の型から近世の幽霊の形が出て来たもの」と指摘し、続く「小栗外伝」(「飢餓阿弥蘇生譚の二」、366～367頁。)では、「餓鬼は幽霊の前身」で「実体のないはずの者」だが、「古来魂魄観が幽霊の末に至るまで、見えもし、見えずもあると言った」姿にしてしまったといい、また「幽霊の形を餓鬼から独立させた橋渡し」は、「餓鬼の一種」の「産女」(うぶめ)であると指摘する。この折口の指摘は興味深い。『東海道四谷怪談』の大詰「蛇山庵室の場」でお岩の幽霊が、この「産女」の姿で登場するからである¹⁷⁾。

伊右衛門は、この場で「産褥で死んだ女や水死人を供養する法会」である「流れ灌頂」へ立ち寄る。そして白布に水をかけると、その水が「心火」となり、所謂「寝鳥」「薄ドロドロ」「一ツ鉦」の「幽霊三重」が鳴り、この「流れ灌頂」の布の内よりお岩の幽霊が登場する。この時、『御狂言楽屋本説』にある「朝顔火の幽霊」という仕掛けを用いたとすれば、「腰より下の部分を焼酎に浸して火をつけ、腰から下が火になる」という「奇術めいた演出」となるが、これは、「産女」のお岩には、適した演出で「腰から下が火」となり、足がなくなっているところが注目される。この演出には、「産女」の足のない幽霊の祖形が示唆されているように思われる。現行の演出では、この場でお岩は、所謂「提灯抜け」であられるが、初演時は、「流れ灌頂」から出たのである。そのト書きには、「お岩、産女の拵へにて腰より下は血になりし体にて、子を抱いて現はれ出る」とある。この初演時の趣向から南北がこの場で近世の幽霊の祖形である「産女」をお岩に投影させていると想定することができる。

南北の歌舞伎の幽霊には、このように当時の幽霊伝承がさまざまな形で用いられており¹⁸⁾、そこには、近世の幽霊の典型が描かれている。

明治時代の近代になると、河竹登志夫が『近代演劇の展開』(新NHK市民大学叢書、日本放送出版協会、1982年、112頁)で指摘するように西洋演劇にみられる「合理主義」や「写実主義」の精神が日本演劇にも求められるようになり、明治十九年(1889)には、「演劇改良会」が設立され、西洋演劇を貫く「合理的なドラマツルギー」と「ことばの芝居」という二大特徴が歌舞伎にも要求されるようになる。こうした近代の「合理主義」の視点から歌舞伎の女方は不自然であり、女性の役は、女性が演じるべきだと主張され、日本の演劇にも「女優」の存在が叫ばれ、明治二十一年(1888)には、「新派」と呼ばれる新演劇が誕生し、明治二十四年(1891)には、「新派」の伊井蓉峰の劇団に千歳米坂という女優がはじめて誕生するのである。

また舞台上で演じられる世界は、できる限りリアルな日常生活の「再現」(representation)が求められるようになる。

舞台の俳優は、現実とは全く異なる異次元の世界でその役を「異化」して演じるのではなく、現実の実生活と同次元の世界でその役と俳優自身を「同化」させ、役の人生の断片をリアルに「再現」する。これが、俳優の演技と考えられるようになり、この演技を行うために「第四の壁」理論と呼ばれる演技論が提唱されるのである¹⁹⁾。

明治十三年(1880)十一月、東京・新富座で上演された河竹黙阿弥の散切狂言『木間星箱根鹿笛(このまのほしはこねのしかぶえ)』には、すでに「演劇改良会」が歌舞伎に求めた西洋演劇にみられる「合理主義」の精神が認められる「神経症の幽霊」が登場する。

この狂言では、遊女おさよを殺害した岩淵九郎兵衛が「神経症の幽霊」を見る設定になっている。黙阿弥は、茶屋与七の科白を通して江戸時代の庶民が信仰していた幽霊観を否定し、「死霊」である「幽霊」が出ると思うのは、熱に浮かされているためであり、それは、「応挙が描いた絵空事」に過ぎず、「決して世界にないものだ」と言う²⁰⁾。それが人の目に見えるのは、所謂「神経症」のためだと説くのである。

近代の西洋演劇では、幽霊は現実には存在しないものであり、それは、実体をもたない単なる「幻覚」であり、「神経症」と呼ばれる一種の心の病(やまい)であると考えられるようになった。イプセンの「近代写実散文劇」の『幽霊』(1881)では、「遺伝」という問題が題材にされており、主人公のアルビング夫人の見た夫の幽霊は、まさに「神経症」による「幻影」であるという近代的な幽霊観が反映されている。

黙阿弥の「神経症の幽霊」が登場する散切狂言は、イプセンの『幽霊』が発表される前年に上演されており、皮相的ながら西洋の近代的な幽霊観が反映された歌舞伎である。

この黙阿弥の近代的な色彩を帯びた「神経症の幽霊」と南北の「虐待の怨恨」を出現理由にもつ幽霊とを比較してみると、黙阿弥の幽霊は、日夏耿之介が「メロドラマの芸術性に就て一南北と黙阿弥の場合」(『日夏耿之介全集』、第四巻、河出書房新書、1976年、128頁)で指摘するように黙阿弥の幽霊は南北の幽霊ほど「あくどく鋭敏」でなく、かなり「あっさりした」幽霊になっている。

6. バロック的演劇としてのシェイクスピア劇と歌舞伎の幽霊

鶴屋南北の歌舞伎は、河竹繁俊が『概説日本演劇史』(岩波書店、1966年、310頁)で指摘しているように「シェイクスピア初期の作品を髣髴とさせるもの」がある。例えば、シェイクスピアの史劇『リチャード三世』と南北の『東海道四谷怪談』と比較してみると、その幽霊には、「バロック的演劇」の特色である「グロテスク性」「スペクタクル性」「シアトリカルティ性」「メロドラマ性」などが共通して認められる。

しかし両者に登場する幽霊には、次のような相違点も認められる。

- (1) シェイクスピアの『リチャード三世』では、十一人の幽霊が殺害者のリチャード三世と彼を倒すリッチモンドのそれぞれの夢の中に登場し、リチャード三世には呪いのことばを、リッチモンドには祝福のことばをかけるが、南北の『東海道四谷怪談』では、お岩の幽霊が伊右衛門の夢の中に登場し、殺害者である伊右衛門を苦しめる。

(2) 『リチャード三世』では、幽霊によって影響を受けた主人公の反応に焦点があてられているが、『東海道四谷怪談』では、幽霊そのものが主人公となり、お岩の幽霊の「スペクタクル」的な趣向を見せるところに焦点があてられている。

(3) 『リチャード三世』では、直接、幽霊がリチャード三世に祟り、呪い殺すことはないが、『東海道四谷怪談』では、お岩の幽霊が、直接、殺害者の伊右衛門を祟り、その縁者も呪い殺す。

またシェイクスピアの悲劇『マクベス』と黙阿弥の散切狂言『木間星箱根鹿笛』には、共に「主観的な色彩」を帯びた近代的な幽霊観が認められる。すなわち『マクベス』では、バンクォウの幽霊は、マクベスだけに見えてマクベス夫人には見えない“selective ghost”であり、『木間星箱根鹿笛』では、おさよの幽霊は、彼女を殺害した九郎兵衛だけに見えて他の人には見えない「主観的な色彩」を帯びた幽霊である。

しかし両者の最も大きな相違点は、幽霊を見る者の「心理的な妥当性」である。

シェイクスピアは、当時の幽霊伝承を用いて“selective ghost”を登場させ、そこに「高い演劇性」と「心理的な妥当性」を同時に得た幽霊を創造したが²¹⁾、黙阿弥は、歌舞伎の様式性を保ちながら、西洋の近代的幽霊観を文明開化の世の中を背景に描き、幽霊を「現代化して、客体的存在より主観的存在へ、想念の産物へ」と近づけているにすぎない²²⁾。

この黙阿弥の「神経症の幽霊」には、大正十四年(1925)、新橋演舞場で初演された鈴木泉三郎の『生きている小平次』、昭和十年(1935)、歌舞伎座で初演された宇野信夫の『巷談宵宮雨(こうだんよみやのあめ)』などの二十世紀の新歌舞伎に登場する幽霊ほどの「心理的な妥当性」はみられない。

おわりに

「古典主義的演劇」には、共通して「三単一」の法則を守った緊密なドラマツルギーが認められる。特に古代ギリシアの「悲劇」と中世日本の能楽では、伝説、神話、物語などに出てくる人物が、幽霊として登場する。そして両者の幽霊は、いずれも仮面を身につけ、現在、生きている者と対話を交わし、「オープン・ステージ」と呼ばれる舞台空間で過去の物語を語り、劇的な所作を伴う演技を行う。また幽霊は、「作り物」と呼ばれる「塚」などからあらわれると想定される。

古代ギリシアの「悲劇」と中世日本の能楽では、共に登場人物は少なく、「コロス」や「地謡方」のような存在が舞台に登場する。古代ギリシアの「悲劇」に登場する「コロス」は、中世日本の能楽の「地謡方」よりも演劇的な機能をもち、それは、舞踊を踊り、登場人物としての性格も有している。

『オレスティア(三部作)』の第三部『慈悲深い女神たち(エウメニデス)』には、“revenge ghosts”としてクリタイメーストラの幽霊が登場するが、この幽霊は、自らの手でオレスティアに復讐をくだすのではなく、「コロス」が演じる復讐の女神たちが、オレスティアを「死霊の餌食」にしようとするのである。このように「コロス」には、復讐をせまる“revenge ghosts”としての性格が投影されている。

「バロック的演劇」は、「三単一」の法則が無視された自由奔放な作劇法でつくられた「非古典主義的演劇」である。特にシェイクスピア劇と歌舞伎は、この「バロック的演劇」の代表であり、そこに登場する幽霊には、「バロック的演劇」の特色である「グロテスク性」「スペクタクル性」「シアトリカルティ性」「メロドラマ性」などが共通して認められる。特にシェイクスピアの史劇『リチャード三世』と鶴屋南北の生世話狂言『東海道四谷怪談』に登場する幽霊には、こうした「バロック的演劇」の特色が顕著に認められるのである。

またシェイクスピアの悲劇『マクベス』と河竹黙阿弥の散切狂言『木間星箱根鹿笛』に登場する幽霊は、共に「主観的な色彩」を帯びた近代的な幽霊だが、黙阿弥の散切狂言に登場する九郎兵衛が幽霊を見る「心理的な妥当性」よりも、シェイクスピアの「悲劇」の主人公マクベスが幽霊を見る「心理的妥当性」の方が勝っており、その演劇性も高いといえる。

以上、古今東西の演劇における幽霊は、「古典主義的演劇」の幽霊と「バロック的演劇」の幽霊に大別でき、両者の幽霊には、それぞれの民族的特性が示されながら、同時に演劇的な普遍性も認められる幽霊なのである。

註

- 1) テキストは、H. Weir Smith, trans., *Aeschylus I* (Loeb Classical Library), Harvard University Press, 1922 に拠る。
- 2) Smethurst, op.cit., p.308.「幽霊を呼び出すために唱えられる文句」を「アナクレシス」(anaklesis)という。つまり「招魂歌」(a “calling-up” hymn.)である。
- 3) S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Macmillan and Co., Limited, 4th ed., 1925, p.25.
- 4) 「コロス」は、はじめ、能楽の「ワキ」のような立場から出発したが、第二の俳優があらわれ、第三の俳優が出現すると、次第に「共感者集団」から「シテ」と対立し、「論争」(アゴーン)をしかける「敵対者集団」として舞台に立つ。例えば、『慈悲深い女神たち』の「コロス」は、主要な登場人物の「シテ」に対して完全な「敵対者集団」として「論争」をしかける。山形治江、『ギリシャ劇大全』、51頁および82頁参照。
- 5) 『ハムレット』の第三幕第四場に登場する幽霊は、ハムレットの母を守るための目的も兼ね備えて出現する。Cf. E.E. Stoll, *Shakespeare Studies: Historical and Comparative in Method*, the Macmillan Company, 1927, p.118.
- 6) Shakespeare, *King Richard III* (The Arden Shakespeare), edited by Antony Hammond, Routledge, 1981, Introduction, pp.65～66.
- 7) Lewes, Lavater, *Of Ghostes and Spirites Walking by Nyght*, edited by John Dover Wilson and May Yardley, At the University Press, 1929, p.167.
- 8) Pierre Le Loyer, *I I I I Livres des Spectres ou Apparitions et Visions d'Esprits, Anges et Demons se monstrans sensiblement aux homes*, Paris, 1586, edited by John Dover Wilson and May Yardley, At the University Press, 1929, p.24.
- 9) Shakespeare, *Hamlet* (The Arden Shakespeare), edited by Harold Jenkins, 1982, Routledge, Longer Notes, p.431.

- 10) W.W.Gregに代表される近代の批評家は、この場に登場する幽霊は、ハムレットの幻覚であると断定する。W.W.Greg, "Hamlet's Hallucination", *Modern Language Review*, X X II 4, 1917, pp.393～421.
- 11) 河竹登志夫は、『歌舞伎美論』の中で「かぶきの語源と発達過程」を詳細に述べ、「歌舞伎のバロック的性格」を明らかにしている。河竹登志夫『歌舞伎美論』、東京大学出版会、1989年、125～139頁参照。
- 12) 「髮梳の系譜」については、郡司正勝『かぶき様式と伝承』、学芸書院、1969年、51～72頁参照。
- 13) この「巨大な鼠が猫を食い殺した」という趣向には、服部幸雄のいう「南北流の<逆転>の構図の極致」が示されている。服部幸雄『さかさまの幽霊<視>の江戸文化論』、平凡社、1989年、57頁。
- 14) この趣向は、南北がこの狂言ではじめて使ったもので、初演では、三世尾上菊五郎が一人二人役で男女の幽霊を早替りで見せた。この演出は、本作の白眉であるといわれている。郡司正勝校注『東海道四谷怪談』（新潮日本古典集成）、新潮社、1981年、410頁。
- 15) 「提灯抜け」の趣向は、『東海道四谷怪談』の初演では用いられなかった。この狂言で「提灯抜け」が用いられたのは、天保二年（1831）八月、江戸・市村座での公演からである。
- 16) 「近世怪談狂言の祖」といわれる尾上松助は、「漏斗」という鼠色の先の細くなった長い裾の衣装を引きずるように着て足を隠し、「立体的な幽霊の舞台姿」を作り出した。また三世の尾上菊五郎は、「実際に幽霊が着て居たといふ小道具の蔦さんの実見談」をそのまま用いて『東海道四谷怪談』の四幕目「小塩田隠れ家の場」に登場する「紋付の幽霊」を創造した。六世尾上梅幸『梅光芸談・梅の下風』、演劇出版社、1958年、194頁、及び三田村蔦魚「近世式幽霊の系統」、『娯楽の江戸』、東風館、1925年、59頁。
- 17) 郡司正勝校注『東海道四谷怪談』、382～383頁、頭注参照。
- 18) 大詰の場で再びお岩があらわれる時、現行では、仏壇の掛物の後ろから出るが、初演では、天井からさかさまに吊られ出る。服部は、『さかさまの幽霊』の中でこの「さかさまの幽霊」の姿であらわれるお岩の幽霊にも「相応の正統性」があったことを認めている。服部幸雄、前掲書、107頁。
- 19) 河竹登志夫、『近代演劇の展開』（新NHK市民大学叢書）、56頁。「第四の壁」理論とは、「四つの壁でかこまれた一室におこっている人生を、その第四の壁をそと取りはずして観察するようなもの」である。劇場の「客席と舞台とは目にみえない」この「第四の壁によって、完全に隔絶されている」と考える「第四の壁」理論は、リアリズムの精神に拠った「近代写実散文劇」の中心的な創造理論である。
- 20) 河竹繁俊校編『黙阿弥全集』、第十五巻、春陽堂、1925年、873頁。
- 21) 平辰彦『Shakespeare 劇における幽霊—その演劇性の比較研究—』、緑書房、1997年、85頁。
- 22) 河竹登志夫「黙阿弥物に現れる幽霊」、『演劇の座標』、理想社、1959年、210頁。

参考文献

尾上梅幸（六世）『梅幸芸談・梅の下風』、演劇出版社、1958年

- 小場瀬卓三『バロックと古典主義』、白水社、1978年
- 折口信夫「餓鬼阿弥蘇生譚」、『折口信夫全集』、第二巻、中央公論社、1975年
- 河竹繁俊『概説日本演劇史』、岩波書店、1966年
- 河竹繁俊校編『黙阿弥全集』、第十五巻、春陽堂、1925年
- 河竹登志夫『演劇概論』、東京大学出版会、1978年
- 河竹登志夫『演劇の座標』、理想社、1959年
- 河竹登志夫『歌舞伎美論』、東京大学出版会、1989年
- 河竹登志夫『近代演劇の展開』（新NHK市民大学叢書）、日本放送出版協会、1982年
- 川野希典『演劇の原像』、晩成書房、1995年
- 久保正彰『西洋古典学—叙事詩から演劇詩へ—』、放送大学教育振興会、1988年
- 黒木勘蔵「劇の幽霊物の系譜」、『近世演劇考説』、六合館、1929年
- 郡司正勝『かぶき様式と伝承』、学芸書院、1969年
- 郡司正勝校注『東海道四谷怪談』（新潮日本古典集成）、新潮社、1981年
- 金春國雄『能への誘い—序破急と間のサイエンス—』、淡交社、1980年
- 権藤芳一、中川彰、露乃五郎共著『日本の幽霊』、大阪書籍、1983
- 諏訪春雄『日本の幽霊』（岩波新書）、岩波書店、1988年
- 諏訪春雄『歌舞伎の方法』、勉誠社、1991年
- 平辰彦『Shakespeare 劇における幽霊—その演劇性の比較研究—』、緑書房、1997年
- 暉峻康隆『幽霊メイド・イン・ジャパン』、桐原書店、1991年
- 中村善也『ギリシア悲劇研究』、岩波書店、1987年
- 野上豊一郎『能 研究と発見』、岩波書店、1930年
- 野上豊一郎『能の再生』、岩波書店、1935年
- 野上豊一郎『能の幽玄と花』、岩波書店、1943年
- 畑耕一「新説歌舞伎妖異考」、『変態演劇雑考』、文芸書院、1928年
- 服部幸雄『さかさまの幽霊<視>の江戸文化論』、平凡社、1989年
- 日夏耿之介「メロドラマの芸術性に就て—南北と黙阿弥の場合—」、『日夏耿之介全集』、第四巻、河出書房新書、1976年
- 藤井康生『幻想劇場 フランス・バロック演劇の宇宙』、平凡社、1988年
- 藤井康生「バロックと歌舞伎」、『関西外国語大学研究論集』、第79号、2004年
- 三田村鳶魚「近世式幽霊の系譜」、『娯楽の江戸』、東風館、1925年
- 毛利三彌編著『東西演劇の比較』、放送大学教育振興会、1993年
- 山形治江『ギリシャ劇大全』、論創社、2010年
- Aeschylus, Aeschylus (Loeb Classical Library) , II Vols., Translated by H. Weir Smith, Cambridge: Harvard University Press, 1926
- Aristotle, *Poetics*, Oxford University Press, 1968
- Butcher, S.H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Macmillan and Co., Limited, 4th ed., 1927
- Greg, W.W., "Hamlet's Hallucination", *Modern Language Review*, X X II .4, 1917
- Hammond, Antony, ed., *King Richard III* (The Arden Shakespeare), Routledge, 1981

Jenkins, Harold, ed., *Hamlet* (The Arden Shakespeare), Routledge, 1982

Lavater, Lewes, *Of Ghostes and Spirites Walking by Nyght*, 1572,

edited by John Dover Wilson and May Yardley, At the University Press, 1929

Le Loyer, Pierre, *IIII Livres des des Spectres ou Apparitions et Visions d'Esprits, Anges et Demons se monstrans sensiblement aux homes*, Paris, 1586, edited by John Dover Wilson and May Yardley, At the University Press, 1929

Smethurst, Mae J., *The Artistry of Aeschylus and Zeami*, Princeton University Press, 1989

Southern, Richard, *The Open Stage*, Faber & Faber Ltd., 1952

Stoll, E. E., *Shakespeare Studies: Historical and Comparative in Method*, the Macmillan Company, 1927

Whitmore, C. E., *The Supernatural in Tragedy*, Harvard University Press, 1915