

近松の霊と21世紀の恋人たち

—連歌・連詩における古典の役割—

Eduard Klopfenstein

今日は「近松の霊と21世紀の恋人たち—連歌・連詩における古典の役割」というテーマで話すわけですが、本題に入る前に古典とは何か、に関して簡単に私の考えを述べさせていただきます。

私がほぼ25年前に人形浄瑠璃「義経千本桜」の研究と翻訳を一冊の本にまとめた時、無頓着に“Ein klassisches Stück des japanischen Theaters der Edo-Zeit”江戸時代の日本の古典演劇作品という副題を付けました^①。200年以上も前に書かれた著名な作品は、当然古典と呼ばれるにふさわしいものだろうと思ったからです。本が出版された後で次のような質問を受けました。この作品が古典と呼ばれる所以はどこにあるのかとか、日本の古典演劇というものが果たして存在するのかとか、もし存在するとすれば、謡曲がそれに当たるのではないかというものでした。ここで初めて古典が決してはっきりとした固定概念でない事を意識しました。又、その時比較演劇学者である河竹登志夫が江戸時代の演劇、特に歌舞伎を非古典的、反古典的演劇と定義付けている事も知りました。彼は古典的演劇とバロック的演劇という二つの相反する演劇のカテゴリーを提示しています。彼の理論によると、江戸時代の演劇はバロック的演劇に属します。

古典という概念が二つのかなり異なった解釈のされかたをしている事は明白です。例えば「日本古典文学大辞典」というタイトルの辞典がありますが、この辞典には多かれ少なかれほとんど全ての古い時代に書かれたテキストが掲載されています。ここで使われている古典の意味は広い範囲に渡り、ある場合には年代記や古文書のようなものまで入っています。

別の場合には古典は均斉がとれて、後人の模範や典型となる価値の定まった著述や作品を意味します。西洋では長い間古代ギリシャが古典的なものの代表でした。日本では今日まで特に平安時代の宮廷文化が古典と看做されています。こういう風にして、後世に認められる一連の代表的作品群が古典として成立し、文化の連続性を保証します。

それでも尚、何が古典という範疇に入り、何が入らないか明白ではありません。「義経千本桜」に関して言えば、この作品が古典なのかどうか、古典と呼ぶべきかどうか、今尚迷っています。恐らく「古典」はその時代、時代で異なったイメージを有すると同時にそれぞれのエポックで独自の価値観を有していると思われます。「古典」はある場合には自分達に実りをもたらし、力を与えるものと看做されますが、ある場合には妨げになるもの、距離を置くべきものと看做されています。

以上が連歌・連詩に付いて語る前提として私が言っておきたい事です。かかる背景の許で、連歌・連詩は考察するに値する興味深いテーマであると思われます。連歌、連詩の如く複数の人間が参加し、共同作業の中で成立する文学形式は、文学的發展過程の中では常に初期ではなく、後期に現れるものであると言えます。連歌、連詩を巻く歌人、俳人、詩人達は共通の知識、教養、理想を有し、それを基盤に新しいものを生み出して行きます。

先ず、連歌の成立に関して一番重要な点を纏めてみたいと思います。和歌という平安時代の代表的な詩形式は上の句五七五と下の句七七に分けられます。一人の歌人が上の句だけを作り、二人目が下の句でそれに答えるというやり方は相当古くから行われていますが、12世紀になると、この上の句と下の句への二分が更に進んで十、二十、三十句からなる統詠となりました。しかしそれはまだどちらかという文学的な遊びにすぎませんでした。14世紀になってようやくそこから独自の詩的形式、いわゆる連歌が起り、広く世に認められるようになりました。1372年二条良基（1320-1388）は規則の概要を「連歌新

式」に集成しましたが、それはその後何百年もの間の規範となりました。

一番広く行われたのは百韻でしょう。しかし別の連鎖形もあり、三十六からなる歌仙というのもありましたが、これが盛んになったのはずっと後世の事です。基本となったのは、月、花、恋のような重要なモチーフが一定の間隔で繰り返されなければならない事や、季節を暗示するものがなくてはならない事などの決まりでした。又、滞りなく進展させるために、関連付けるのは直前の句とだけであって、それ以前の句に関連付ける事は出来ませんでした。そのために同じモチーフないしは似かよったモチーフが再登場出来るのは数段階を経てからでした。これらの法則は確かに非常に長い連作に一定の秩序と構造を与えたり、内的均衡を保たせるのに役立ちました。つまり勝手気ままなつなぎ合わせの危険を避けて同時に当時の和歌の伝統が持っていたようなテーマ選択上のやりきれない単調さと、似たようなイメージの積み重ねを閉め出す事ができました。

それはとりもなおさず、全体を貫くテーマの一貫性、即ち物語性が付け合いの原理に反する事を意味しています。連歌並びに17世紀に松尾芭蕉によって興隆をみた俳諧、即ち連句は平衡が保たれ、自足し、自己旋回もする、モチーフと連想の、目的のない図案とも言えるでしょう。

連歌、連句と古典との繋がりに関しては比較的明確にしかも容易に答えを出す事が出来ます。連歌、連句の作者にとっては、平安、鎌倉時代の詩歌や日記、物語文学が古典であったと言えるでしょう。あらゆる面でその道の先輩や先例に依存していました。形式上では連歌、連句は和歌の形式をとっています。その上、連歌、連句のテーマの主なモチーフも和歌と同じ様に月、花、恋、四季の移り変わり等に限定されています。又、本歌取りのような詩的手法もそのまま受け継いでいます。ここでその具体例を挙げて説明している時間ありませんし、その必要もないでしょう。ただ、ここでは蕪村と彼を取り巻く俳人達の活動に付いてかいつまんで述べておきたいと思います。

1777年に蕪村は俳人仲間几董や二柳と「うすずくや」という名で知られている歌仙を巻きました。この中の第五句から第九句までは、中世の有名な女性達を仄めかしています。先ず最初に紫式部とその日記、次に和泉式部とその日記、その外に阿仏尼の十六夜日記、最後に歌人小野小町の運命などです。九句目の句は「うき恋の果は卒塔婆の立すがた」

ここでは直接に小野小町や能の卒都婆小町に出てくる人物だけでなく、同時に「浮き世の果は皆小町なり」という芭蕉の句も指しています。

この様に古典作品を繰り返して暗示する例は稀ですが、全般的に見て連歌、連句を巻く人達は完全に古典に慣れ親しんでいたようです。しかし、どちらにしても古典作品の世界に何か付加されるものがなければ、何世紀間にも渡る驚異的な連歌の人気を説明しつくす事は出来ません。連歌自体、こういう逆戻りの傾向に逆らう要素も含み持っている筈です。

多分、魅力の源は、共同製作を通してのグループ・ダイナミックス、付け句の仕方、予期しない展開などにあるようです。規則やルールは相当厳しく、その上制限されているように見えますが、それでも尚、創造の自由が許される部分がまだかなり残されていたようです。連歌、連句は、二十世紀のモンタージュやコラージュの現代的なテクニックに匹敵する様な、まぶしくて、めくるめくイメージの連続で、長期に渡って新鮮で魅力的なものと受け取られていたようです。但し、百韻、歌仙全体をじっくり鑑賞してみますと、循環する閉鎖的な世界像が浮かび上がってきます。恐らく、こういう世界像が、19世紀に入って、連句を衰微させた要因かも知れません。

又、連歌、連句は19世紀の終わりから20世紀にかけて、ヨーロッパの影響を受けた日本人の目には恐ろしく秘義的なものに映ったようです。短歌と俳句の改革者である正岡子規は、従来の連句を文学性のないものと看做しました。この子規の評価が20世紀に連歌、連句をあまり価値のないものとして扱い、辺境的存在におとしめる原因を作ったと言えましょう。

*

*

*

不思議な事には、いつの頃からか、西洋でも日本でも現代の詩人達が連歌、連句に注目するようになり、現代詩に適用し始めたのです。1969年パリで最初の連詩が巻かれ、70年には日本でも行われました。その後、世界の到る所で、連詩が巻かれています。このジャンルの発展は目覚ましく、特に西洋の若い詩人達にかなりの影響を及ぼしています。

連詩は、連歌、連句などの形式上、テーマ上の制限や規則から解放されていますが、次に述べる二つの条件に限って、日本の伝統的な方法が継承されています。先ず第一に不可欠なのは、一つ所に会する事。少なくとも二人ないしはそれ以上の詩人が数日間一つの場所に集まって、その間に次々と繋がりのある詩を作っていく事です。一つ所に会する事によって、グループ現象で往々にしてグループ・ダイナミクスが生まれます。順番が回ってくると、その詩人に時間的な圧力がかかります。そういう状況のもとで、詩人は前の詩をじっくりと読みこなし、前の詩に反応し、自作の詩に対して連詩に参加している詩人達の批評に耐えなければなりません。連詩の会の、雰囲気としては最低限のスピード感が必要ですし、それと同時に詩人達には即座に創作力豊かに反応する能力が要求されます。

二番目の条件ですが、連歌や連句に不可欠の法則として、一つの句から次の句へと常に連想を膨らませて行くと同時に、連想の転化も配慮されなければならないとしています。一步を進める事は、前の一步を消し去る事でもあると言えるでしょう。又、付けるのは、前にも述べましたが、直前の句にであって、それ以前の句に付ける事は許されません。そのようにすれば、句の中に同じか、もしくは、似通ったモチーフが使われる可能性は、すぐ次の句か数段階経てからの句という事になるでしょう。このようにして、モチーフと連想は止まる事なく回り続け、到達点のない、果てしなく続く模様が出来上がって行きます。この法則は連詩でも有効です。連歌と同じように、テーマが続いたり、物語

な性格は避けなければなりません。

この二つの原則は連歌、連句の核心となるものです。中世の日本人によって見いだされた連歌、連句は何世紀にも渡って続けられ、今又、世界の到る所で再発見され、注目を集めています。西洋においても、日本においても、二十世紀の現代詩は多くの場合古典的な型や古典を手本にする事を意識的に拒否する傾向があるようですが、連詩の場合は少し事情が異なります。

連歌、連句は約百年ぐらいの間、端の方に追いやられたり、忘れられたりしていましたから、抵抗したり、拒否したりする必要はありませんでした。そこから必要なものだけ取り出して、外のものは無視してしまえば良いわけです。又、連詩の会が開かれるたびに、何か新しいルールを定める事も可能です。例えば、型の上では歌仙と同じように、三十六篇の連鎖形を作る事にします。しかしこれはあくまでも上面な取り決めです。時には、二十五篇、四十篇、四十四篇からなる連詩もあります。それに、連詩の連をいつも同じにしようとか、5353という風に交互に連を変えるように決める場合もあります。尚、1969年のパリでの連詩のように、テーマは全く自由で、ソネット形式に近付ける場合もありました。

関心を引くのは、連詩は、連歌、連句を直接古典の手本としているわけですが、前に述べた原則以外には両者の関係は薄いように見受けられる事です。例えば、代表的連歌作者であった心敬や宗祇の名前はどこにも出て来ません。芭蕉の名前はよく出て来ますが、俳諧（連句）との関係ではなくて、俳句の師匠としてです。

これに引き換え、連詩には東西の文化史的出来事やダンテ、シェークスピア、ゲーテ、オスカー・ワイルド、山部の赤人、西行、近松など古典作家も頻繁に登場します。前に述べましたように、連詩を巻く詩人達は同じような教養の背景や同じような伝統を共有しています。しかし、彼等の古典や伝統の扱い方は全く自由奔放で、束縛される事がなく、創造的です。ここで、具体例を挙げて説明したいと思います。お手許にある連詩を御覧下さい。これは、1999年のべ

ルリン連詩「吊り橋」からの抜粋です。

22番目から24番目までを読んで、少し解説してみます。²⁾

22

そして牛乳の歴史の中から何の話をするんだい

我が家の猫は、隣人の猫が彼女のミルク鉢に忍び寄ると、

うなりだす。夕方には

争いは静まる。乳牛は

燃え盛る厩舎の間に立ち続け 夜じゅう

鳴き続ける だれも乳を搾りに来ないので

ユルゲン

23

四月にチュービンゲンを訪ねた

密なる早朝の黒いミルク

すすると やけどするほど熱い

幸いにもヘルダーリンは家にいた

かれはわたしに洗濯リストを見せた

ヘルダーリン・シャツ、一マルク二十ペニヒ

下着、靴下その他

その裏に詩が書いてあった

とうとう読むことができなかった

インガー

24

近松の物言わぬ人形二人

生ま身の間人よりも強烈に訴えかける

義理と人情のはざまの悲劇。

感情と論理の矛盾を最も激しく表現するのは

心中という破綻した恋愛である。

シラー劇場の奈落で

近松の霊は瞑想しつつ

次の世紀の男女の恋をじっと見つめる。

信

22番のテーマは「牛乳の歴史」です。

猫の争いから人間の戦争に転じ、争いの中で最初の犠牲者となるのは、先ず家畜、ここでは乳牛です。

このテーマは23番ではパウル・ツェランという詩人の詩の一節を連想する事となり、「密なる早朝の黒いミルク」という暗いイメージは間接的に戦争、苦しみ、迫害を指しています^③。このイメージはチュービンゲン訪問と晩年に精神錯乱したヘルダーリンの回想とに重なります。

23番でドイツの古典作家が登場したのに対抗して、24番で大岡は日本の古典作家、近松を登場させます。この飛躍は必ずしも偶然の連想ではありませんでした。丁度この連詩の会と時期を同じくして、1999年ベルリンのシラー劇場で文楽公演が行われていました。出し物は近松の「曽根崎心中」でした。偶然の一致でしょうか、この「曽根崎心中」も20世紀に復活し、再び演じられる様になったものです。テーマは18世紀の日本が舞台で悲劇的恋愛の末の心中という暗いものですが、その反面未来への問いかけもなされています。

「近松の霊は瞑想しつつ、次の世紀の男女の恋をじっと見つめる」という箇所、古典作家は私達が現在恋の葛藤をどのように乗り越えているのか、又、男女の恋が次の世紀にはどのように繰り広げられるのか、と問いかけています。この二行は古典が我々にとって、又未来にとって、どういう意味を持っているのかを暗示している印象的な箇所です。それと同時に連詩の可能性を探る上でも一つの良い例だと思われます、つまり連詩は特殊な創作状況のもとで、時事的要素や古典的、伝統的要素、それに未来への問いかけなどを無理なく組み合

わせ、新しい何かを生み出す可能性を秘めているのです。

[註]

- ① Klopfenstein, Eduard: *Tausend Kirschbäume-Yoshitsune: ein klassisches Stück des japanischen Theaters der Edo-Zeit; Studie, Übersetzung, Kommentar*. Bern u. Frankfurt/M: Verlag Peter Lang, 1982 (Schweizer Asiatische Studien: Monographien, Bd.2)
- ② Ôoka, Makoto 大岡信 / Jürgen Becker / Inger Christensen / Adam Zagajewski. *Hängebrücken Berliner Renshi* 1999 ベルリン連詩. Nachwort von Eduard Klopfenstein. Berlin. edition q in der Quintessenz Verlags-GmbH 2000. ISBN 3-86124-528-0
- ③ Paul Celanの一番有名な詩 “Todesfuge” (死のフーガ) の第一行です。

[付記]

第28回国際日本文学研究会と時期を同じくして、発表者も部分的に関与している下記の書物が出版されました。

大岡信編『連詩 闇にひそむ光』 岩波書店 2004. 173p

* 討議要旨

ズデンカ・シュヴァルツォヴァー氏は連歌、連詩とジャズは即興的に作られる点と同じだと述べ、発表者も同感であると述べた。

武井協三氏は、古典とは何かと問いかけた。また、古典をクラシックと訳したために混乱が起きたが、本来古典とは古い読みもののものであり、浄瑠璃、謡曲は古典であるが、歌舞伎は違いと述べた。

陳捷氏は中国では、古典は価値のあるものを指すと述べた。発表者は外国でもクラシックは①古いもの②価値のあるものの二つの意味があると述べた。

ジェニファー・スコット氏は、国際連詩は何語で行うかと尋ねた。発表者は四カ国語で行いそれぞれに翻訳者がつき、詩的に訳すと述べた。