

夢幻能の精神分析的解釈について

— 金関猛『能と精神分析』¹⁾を下敷きとして —

山下純照

はじめに

フロイトは、「舞台における精神病的な人物たち」²⁾ という短い論文の中で、「もはや、ほぼ同程度に意識された二つの心の動き (Regungen) の葛藤が苦悩の源泉となるのではなく、意識された心の動きと、抑圧されたそれとの葛藤が苦悩の源泉となっていて、われわれがその苦悩に関与してそこから快を引き出すならば、『心理劇』 (das psychologische Drama) は『精神病理劇』 (das psychopathologische Drama) となる」と述べている³⁾。ここから推察されるように、劇と精神分析のあいだには何らかの深い並行関係があるように思われる。すでにそのことは演劇研究あるいはもっと広くパフォーマンス研究の側からも、また精神医学の方面からもさまざまに論じられてきている⁴⁾。本稿は、演劇研究の視点から、ジャンルを限定して、この事態に対する適切な態度を考えようとするものである。

一つの可能性はフロイトが試みているように、劇の様式の一つとして何らかの精神病理学的なタイプを措定することであろう。これが重要なのは、すでに確立されている「心理劇」 (das psychologische Drama) というカテゴリーとは差異化する形で、内面性を重視するタイプの劇の中で特殊なサブカテゴリーを認めることにつながり、しかも 19 世紀の末以降、この新たなタイプの比重が増しているからである。

例えばイプセンにはフロイトの学説に先駆けて深層心理をモチーフとした作品がいくつもあり、これらは当然、いわば事後的に精神分析的解釈の対象

となり得たし、現になってきた⁵⁾。似たような事情は、ストリンドベリやシュニッツラーについても言えよう。20世紀になれば明白にフロイトあるいはそれ以降の精神分析を受容したと言える劇作家が輩出する（オニール、ミラー、ウィリアムズ、フリール、井上ひさし、タボリら）。かれらを公平に名指すことは、リアリズムの代表的作家を公平にあげるのと同じくらい難しい。それらの劇作家は国籍は多様であっても、大きく捉えてモダニズムの演劇、ないしその流れを汲む現代演劇の劇作家に属している。つまり、精神分析を産み出した文化的潮流に多かれ少なかれ棹さす位置にいる。これらの劇作家の作品に対しては、フロイトが定義した「精神病理劇」の概念はおそらく根本的な支障なく妥当するのではないかと思われる。

ところが日本の古典演劇の場合を考えると、そこでは精神分析との文化的な影響関係はあり得ないにもかかわらず、上記のような方向性といちじるしく親和的な部分がある。夢幻能がそれである。この事実はどう向かい合うか。

これに関して、金関猛は『能と精神分析』において——この本は管見の限り、精神分析（心理学ではなく）と能の関係を正面から論じた書物としてはこれまで唯一のものであるが——フロイトに全面的に依拠した上で、「精神病理劇」とはまた別に、能のある部分を「精神分析劇」⁶⁾と呼んでいる。金関氏が主として考察対象にしているのは、夢幻能では『安達原』『葵上』『野宮』『鉄輪』『井筒』『姥捨』『砧』『鶴』であり（準じて、文中で触れられる『八島』などを入れてもよいだろう。シテの義経が戦争神経症患者である）、現在能では「狂女物」として『桜川』『班女』『隅田川』が論じられている。ただ、現在能については、基本的に精神分析的な解釈はふさわしくないのではないだろうか。また、夢幻能に限って見ても、「精神分析劇」という概念が該当すると言えるのは、一部だけのように思われる。フロイトの「精神病理劇」という概念はおそらくかなりの妥当性をもって夢幻能に適用できるものの、金関氏の「精神分析劇」に関しては、それに帰属させ得る能は限られてくるのではないだろうか。以下、これらの点について検討を加え、それを踏まえて本稿では、別の方向での精神分析的解釈を提案したい。

1 フロイトの「精神病理劇」

「舞台における精神的な人物たち」はわずか5頁半の文章であるが、そこからフロイトの演劇観の基本線がうかがえる⁷⁾。まず「アリストテレス以来想定されているように、」と彼は述べる(656)。「演劇の目的が『恐怖と同情 (Furcht und Mitleid)』を喚起し『情動の浄化』(eine Reinigung der Affekte)を引き起こすことにあるとすると、その意図をややかみくだいて言えば、われわれの情動生活から、快 (Lust) あるいは享楽 (Genuß) の泉を開放することが課題なのだということになるだろう (後略)」(ebd.)。ここに如実に表わされているように、フロイトの演劇理解は、基本的には悲劇に関する古典的理解(の18~19世紀ドイツ語圏における受容)を踏まえ、その上に、彼自身の精神分析の鍵である「享楽」のような独自の概念を重ね合わせていくというものである。独自のと言うのは、「そのさい結果として得られる享楽とは、一方ではふんだんな排出 (Abfuhr) によって清々すること (Erleichterung) である…(中略)…他方ではおそらく性的な共興奮 (Miterregung) である」(656)と説明されているようなフロイトの「快」ないし「享楽」の概念と、古典的なカタルシスの概念との関係については、慎重な考察が求められるからである。ここではそのことに留意しつつ、フロイトの思考の理解に専念しよう。

次いでフロイトは、18~19世紀演劇美学の基本概念である「イリュージョン」(Illusion) および「遊び」(Spiel) に依拠する。観客が主人公の苦悩にみずからを同一化 (Identifizierung) しながらも「享楽」を放棄しなくてすむのは、舞台上で行動し苦悩するのが結局「別の人間」(ein anderer) であり観客自身の安全はなにも損なわれないからであって、その営みが「遊び」ないし「イリュージョン」だという前提があつてのことだとフロイトは考える(657)。これはまさにシラーやコールリッジに代表される近代的演劇美学の思考と同じであり、フロイトはここでもきわめてオーソドックスである。もっとも、劇を叙事詩と対比して、後者の場合は「主人公を、主に雄々しい勝利の姿で提示することにより享楽を可能に」(657)するが、前者つまり劇

は「戦う主人公を、むしろ屈服するときのマゾヒスティックな満足とともに示す」(ebd.)と記している点に関しては、悲劇作家がマゾヒスティックな効果を意図したとは考えられないから、精神科医の目から見た「独自の」見解と言わざるを得ない。

その次にフロイトは、主人公の苦悩はつねに何物かとの葛藤から生じるとして、この何物かが最初は神々であるが、やがて「市民悲劇」(die bürgerliche Tragödie)の場合には人間的な環境となると言い、さらには「性格悲劇」(die Charaktertragödie)では人間どうしの対立葛藤が問題になると言う(659)。これらの記述は一応、西洋演劇史の常識的な展開を踏まえているが、修正を要するところがある。まず18世紀の「市民悲劇」は厳密には das bürgerliche Trauerspiel であって、そこには伝統的な Tragödie とは一線を画すというニュアンスが含意されていた。また、「性格悲劇」についての記述は誤解ではないかと思われる。この用語はかつて、運命や状況ではなく主人公の性格そのものに悲劇の原因があるという意味で使われたものである。ここでフロイトが言うような人間相互の対立葛藤からくる苦悩を描く劇ということなら、必ずしも悲劇ではない。フロイトが「悲劇」と言うところを、われわれはより広く「劇」と読み換えて行くべきであろう。

さらにフロイトが筆を進めて言うのは、主人公の精神生活における、相異なる心の動きが葛藤を生み出す場合、これは「心理劇」(das psychologische Drama)になるということである(659)。これは今日われわれが心理主義的リアリズム劇と呼ぶカテゴリーを思わせる。その上で本稿の冒頭に述べたように、この「心理劇」と差異化する形で「精神病理劇」の概念が導入されるわけである(ebd.)。

以上、フロイトが基本的にはオーソドックスな演劇史を踏まえており、その上で彼の「精神病理劇」を位置づけていることがわかる⁸⁾。ところが、いささか奇妙なことにフロイトは、「こうした近代劇(「精神病理劇」のこと―筆者注)の最初のもの」(660)として『ハムレット』をあげるのである! このことは、心理主義的リアリズム劇が19世紀の産物であることを考えるとアナクロニズムと言わざるを得ないわけであるが、フロイトにとって『ハムレット』は演劇史をこえて「近代」に直結する範例であったとここでは見て

おこう。ともあれ、彼はこの作品から「精神病理劇」の3つの条件を抽出している⁹⁾。

3つの条件とは、第1に、「主人公は精神的である (ist) のではなく、われわれ観客をまきこむ筋のなかでそうなる (wird) のだということ」(660)であり、第2に、「抑圧された心の動きというものは、誰の場合にも等しく抑圧されているのであって、その抑圧こそがわれわれの個人としての発達の基礎をなしている。劇の状況は、他でもないこの抑圧を動揺させる。これら二つのことから、われわれは容易に主人公に同一化することができる(後略)」(ebd.) ということであり、そして第3に、「意識にあらわれようとしてもがく心の動きがあることは確かにわかる (kenntlich) にもかかわらず、それを明瞭に名指すことができない。そのため事の成りゆきとともにオーディエンス (Hörer) はまた注意を逸らしてしまい、説明をみつけるかわりに感情に捉われてしまう」(ebd.) ということである。

これら3つの条件のうち第1のものは、フロイトの「精神病理劇」の主人公が何らかの文化的な与件や先行知識によって劇の始めから「異常者」として受けとめられるのではなく、その病理はあくまでも劇の行動の中で造形される芸術的形象だということであろう。第2の条件が言わんとするのは、その芸術のプロセスは、心理学が発見した個人の発達の普遍的構造に訴えることで、万人の共感を引き出す仕組みを有しているということである。そして第3の条件は、精神分析の中核概念である、無意識、(意識化への) 抵抗と忌避、そして力動性という契機と、劇形式の関係性を定めたものであると思われる。すなわち主人公の正常な抑圧のシステムを危機にさらす状況が生まれ、観客もまたそのことを共有して動揺させられる。しかも忌避のメカニズムが働いてその原因を言語化することができないため、状況にひそむ動揺の原因は無意識のまま、強く作用し続けるのである¹⁰⁾。

おそらくはこの最後の条件との関連で、フロイトは実はもっと前の段落で、あらかじめ次のようなもう一つの条件を設定している。すなわち、「精神病理劇」における「享楽の条件は、観客もノイローゼ患者だということである」と(659)。「なぜなら、ノイローゼ患者にとってだけ、抑圧された心の動きを解放し、ある程度まで意識的に承認することが、嫌悪ではなく快をもたら

すことができるからである」(659~660)。悲劇の場合、苦悩のあげくの認識と急転、そして破滅による浄化という古典的な構造が、ここで言う解放と「快」の構造になるというのがフロイトの構図であろう。

このことを述べた段落に続けて、フロイトは上記のように『ハムレット』への言及におよぶわけであるが、そうだとすればそこには、文脈を補って読まなければならないようなずれが生じていると言わなければならない。ハムレットが劇の最初に登場したさいには「正常な人間」(660)であるが、経過の中で「ノイローゼ」に、つまり「精神病(理)的」になっていくという条件を帰納している点は理解し得るとしても、そのことと、その直前の段落で観客もやはり「ノイローゼ」でなければ劇を見ても「快」は得られないとしている主張とのつながりはどうなるのか。おそらく唯一の整合的な読みは、前記第2の条件によって、一般の観客もまた、筋を追う中でハムレットに自分を重ね合わせて「ノイローゼ」になる、少なくともその可能性があるというものであろう。

フロイトの「精神病理劇」とは、個人の正常な発達の過程で抑圧されてきた心の動きに揺さぶりをかけながらもその原因を無意識にとどめるような劇作法によって、観客が主人公に共振して「ノイローゼ」になり、そのあげく何らかの解放をへて、「快」を感じるような劇のことであると言えよう。

2 「精神分析劇」としての夢幻能?

2-1 「精神病理劇」としての夢幻能

金関猛氏は次のように書いている。

能がフロイトの想定する演劇といかにかけ離れたものであれ、意識の場と無意識の場の対立を見せる能は、まさに「精神病理劇」でもありうるだろう¹¹⁾。

能の基本的な構造として意識と無意識の対立があり、さらにそのヴァリエーションとして、能舞台では、現実原則と快原則の対立、生の欲動と死の欲動の対立が形象化され、あるいはまた正気と狂気の対立

が相対化される。また、欲望が生み出す幻影としての知覚と現実の知覚の対立（『隅田川』）、同一の対象に対する、抑圧された愛と憎悪の対立（『葵上』）等々が演劇として提示されるのを見るとき、能は「精神病理劇」というより、むしろ「精神分析劇」と呼びうるのではないかとさえ思える。たとえば、『安達原』という能が、「治療方法」としての精神分析の演劇化という側面をもつことは、作品論ですでに明らかにした。ワキの山伏は、シテの女の抑圧された無意識を表現するように導き、そして、閨に象徴されるその心の内を覗き込む。ワキを分析家、シテを患者と見立てるといふ、このような図式が成りたちうるのは、一口で言えば、能がその起源を祭儀にもち、その根底に、レヴィ＝シュトロースの言う古代の精神分析としてのシャーマニズムがあるからだ¹²⁾。

これらの引用の内容に関し、まずいくつかの留保を述べる。二番目の引用の最後の部分で、金関氏は能の民俗学的な起源に話題を移行させて、フロイトを下敷きに導入した「精神分析劇」という概念の基盤を、それと直結するわけではない領域に移している。このような領域移行は、20世紀の精神医学と「古代の精神分析としてのシャーマニズム」の構造的な類似性を、おそらくは存在するであろうその限界とともに示した上でないかぎり訴求力をもたないのではないだろうか（それとも、両者は完全に同じ構造をもつのだろうか）。民俗学的な洞察が興味深い読解につながりながら、その後やや強引な結論に至っている例として、引用中の「正気と狂気の対立が相対化される」という箇所をあげることもできる。これは作品論で言うと「狂女物」である『桜川』がその代表例だと思われる。「狂女」を表わす小道具は多く笹だが、この曲では川面に散った桜の花を掬う網である。ワキは彼女の誘拐された息子を保護している僧であるが、現代の感覚からすると不可解なことに、不幸な母親に「面白く狂って」見せるよう求める周囲の人間たちに彼は同調する。「狂女」はそれに応じ、歌いながら川面の花を掬うパフォーマンスをして見せる。この状況を金関氏はこう説明する。「狂う」ことは民俗学的には芸能を意味しており、「狂女」のパフォーマンスは演能者のいわば自己投影である。劇中の現実社会を代表する者が彼女に「狂って」見せることを求めるの

は、実はその現実社会のほうが「狂気」を保有しているということであり、この種のエピソードは演能者の側からの現実社会の異化ないし相対化なのだと¹³⁾。これはある種の現代的解釈としては興味深く、一貫性もあるように思われるが、しかしこれをもって『桜川』を「精神病理劇」ないし「精神分析劇」に所属させるのは無理だろう。まず条件の2に照らして、この「狂女」はおよそフロイトの意味で「精神病的」とは言えないのではないか。と言うのも『桜川』のシテである母は、金関氏も指摘しているように¹⁴⁾、実はその「狂気」には疑問があり、むしろ今日の言い方をもってするならばパフォーマンスな「狂女」なのである。ところが、フロイトの演劇観は前述のようにきわめて古典的なものであり、異化やパフォーマンスというような概念とは無関係である。さらに、一般的な「狂女物」では、シテが笹を持って登場した瞬間に「狂女」であることがわかるのであって、たとえその狂気が本物であるとしても、今度は先に述べたフロイトの条件の1番目に反することは明らかだ。

従って（意外なことに）、「狂女物」に属する能は「精神病理劇」からも「精神分析劇」からも除外されるのである。付け加えて言えば、「精神病的」な人物がそもそも登場しない現在能もまた一般に、これらの類概念から除外される。要するに現在能はほとんどこれらとは無縁となるのではないだろうか。

それでは夢幻能はどうであろうか。網羅的な研究については今後の課題とし、ここでは金関氏の挙げている諸例のうち、代表的と思われるものに依拠して論じてみたいのだが、その前に「精神病理劇」と「精神分析劇」の関係を明確にしておく必要があるようだ。先ほどの「能は『精神病理劇』というより、『精神分析劇』と呼ぶるのではないかとさえ思える」と言う箇所において、「というより」は「もっと正確に言えば」というほどの意味であろう。はたして本当にそうだろうか。

先ほどの引用で、「現実原則と快原則の対立」とか、「生の欲動と死の欲動の対立」とか、「欲望が生み出す幻影としての知覚と現実の知覚の対立」とか、「同一の対象に対する、抑圧された愛と憎悪（意識されたそれ―筆者注）の対立」とかいった諸現象が挙げられていた。これらはフロイトの精神分析

の中心概念であり¹⁵⁾、それらが「意識と無意識の対立」の「ヴァリエーション」、つまり具體的な諸相であるという位置づけは基本的にその通りであろう（フロイトは「意識された心の動きと抑圧されたそれとの葛藤」と述べたわけだが）。フロイトの演劇論が書かれた時期（1905～06年）と精神分析の基本的諸論文が発表された年代（1910年前後から1920年代半ばまで）とのずれを考慮したとしても本質的な修正の必要はないように思われる。その意味では金関氏が主として取り上げている『安達原』『葵上』『鉄輪』『井筒』『姥捨』『砧』『鶴』『野宮』は、フロイトの「精神病理劇」の定義に合致する可能性をもっていることは確かだろう。しかし、それにはフロイトが『ハムレット』から抽出した前記の3条件に照らして、検証しなければなるまい。ここは藝術形式としての劇の条件が問題になっているところだけに、われわれの考察の要となる部分である。結論から言えば、答えは然りである。以下その理由を、『葵上』とそれに連なるいくつかの曲、および『井筒』を例にとって述べよう¹⁶⁾。選択の理由は、この曲が後ジテが仏法によって救済されるパターンの一つの典型だからである。さらに、後ジテがワキと「闘争関係」に入らない例として『井筒』をとりあげ、そのような場合にも「精神病理劇」と言えるのかを考察しよう。さしあたり筋を要約する。

『葵上』はその名のとおり源氏物語に取材した曲である。人々は、病がちな葵の上に霊がついているのではないかと、巫女を呼ぶ。巫女が梓弓を鳴らすと、六条の御息所の霊（前シテ、面は泥顔）があらわれて、車争いの場面を回想し、やがて恨みの感情が高じて後妻打ちの行為に及ぶ（葵の上は舞台上の小袖で表わされる）。霊はいったん消える。人々は横川の小聖（ワキ）を呼ぶ。恐ろしさを増した霊がまた出て（後ジテ、面は般若）、小聖の法力と悪霊の邪念との闘いとなる。一進一退の攻防の末、後者は敗北を宣言し「成仏得脱の身となり行く」と言って合掌する¹⁷⁾。

シテとしてではないが、シテの人物造形の背後にやはり六条の御息所の記憶があるのが『安達原』である。『安達原』では、山伏祐慶（ワキ）一行が奥州を旅し、安達が原で宿を乞う。主の女（前シテ、面は深井）は断るが、強いての願いに宿を貸す。すると珍しい糸繰りの器具があった。客の頼みに応じ、女は糸を手繰って見せながら、過去を偲んで憂える。祐慶が仏心を説

くものの、女は、源氏物語の夕顔の巻（六条の御息所の生霊が、光源氏の新たな恋人夕顔を取り殺す話）を彷彿とさせる文句を織り交ぜながら、捨てられた女の嘆きを謡う。やがて女は、夜寒を凌ぐ薪を山で取ってくるから休むがよい、ただし閨の中は絶対覗くなと言いつ残して出る。供の者（アイ）が起き上がって閨を覗こうとする。祐慶が気づいて制止する。これが反復される。やがて閨は覗かれる。中は血塗れの死體の山だった。一行が逃げ出すあとを、鬼女となった後ジテ（面は般若）が追いかけてくる。法力と邪念の闘いで、後者が破れ鬼女は夜嵐の音に紛れて消え失せる。

もう一つ、鬼女の能を見ておこう。『鉄輪』である。『鉄輪』は、夫に心変わりされた妻（前シテ、泥顔）が復讐する話である。洛北貴船神社に丑の刻参りをした妻は、神通力を得てみるみる鬼の面相に変じていく（神社の近隣の者が目撃する）。夫は夢見が悪くなり、阿倍清明を頼る。後ジテ（橋姫）は清明の呪法に破れるが、復讐をあきらめるわけではなく、「時節を待つべしや まづこのたびは帰るべしと（中略）目に見えぬ鬼となりにけり」で消える。

以上の3つの例から言えることは、いずれも信頼した相手（男）に裏切られたことへの深い恨みという、陰性のリビドーがシテの行動の源泉になっていることである。『葵上』の六条の御息所では本人ではなくその霊が出現して復讐する。『安達原』では糸繰り機をたぐって嘆きの思いを歌う中年の女性が、閨という秘せられた空間に鬼の本性を隠している。『鉄輪』の妻は、自身の力ではなし得ない復讐を、特殊な神の力を借り（貴船神社は縁組みの神である）、鬼に変身することによって果たそうとする。これらは、フロイトが言うように「正常な」主人公が、観客にも同一化できるような背景なり状況を提示することで、「精神病的になる」という条件に本質的に合致している。確かに『葵上』のシテは舞台に出てくる最初から悪霊なのではあるが、回想という手段によって、文字通り「正常」であった頃の自分の思い出が語られた上で、なぜ恨みを抱くようになったかの次第が明かされる。よって観客にとって自己投影の対象となることは可能であろう。いずれの作品でも、シテが現実の女性本人として登場し、負の情念を披露するのではなく、何らかのかたちで変身して初めて復讐を行ない得るところに抑圧とその解放が表

現されている。嫉妬や、異性に捨てられた恨みはまことに普遍的な心の動きであろう。そして、今こうして筋を要約すればこそ、彼女たちの隠された情念は明晰に記述できるのだが、曲の詞章の中では暗示的にしかそれは述べられておらず、観客にとっては舞台を見ながらの知性的な理解は難しい。むしろシテの謡や動作を通じた情念的なパフォーマンスによって、抑圧が伝達される。こうして、以上3つの鬼女（後ジテの面は般若あるいは橋姫）の能は、いずれもフロイトの「精神病理劇」に属すると言える。

『井筒』はそれとは風景が異なっている。諸国一見の僧が、長谷寺参詣の途次、ほとんど「廃寺」の在原寺で、里の女（前シテ、面は若女）が在原業平の墓をねんごろに供養するのに出会う。そのわけを尋ねると、女は業平の生前、彼とその妻がこの場所でともに生い育ち、やがて夫婦の契りを結んだこと、夫は一時よその女に心移りしたもののやがてそれも止んだこと、などを物語るうち、自分はその妻の幽霊であると言って井戸の側に消える。土地の男（アイ）が登場し、ほとんど同じ物語をわかりやすい言葉で反復して、僧に申いを勧める。僧が回向していると、再び女の霊が、今度は往時の業平の衣装を身につけて登場し（後ジテ、やはり面は若女）、伊勢物語の「筒井筒」の歌をふくむ謡を謡う。気持ちが高まってきた女は、井戸の水面にかがみ込み、映ったわが姿に夫を二重写しに見て「なつかしや われながらなつかしや」と述べるが（後半は地謡）、やがて暁の鐘の音とともに「夢は破れて消えにけり」と消え去る。

能の幽玄を代表するこの曲のどこが「精神病理劇」なのであろうか。優美な詞章や衣装に目をくらまされず、虚心に後ジテの振る舞いを観てみれば、やはりそこには尋常ではない執着が感じ取れるのではないだろうか。それは確かに嫉妬や恨みのような陰性の情念ではないというものの、時がたち、魂魄が地を去ってなお、諸国一見の僧の訪問のような状況が整いさえすれば、出現して過去を再現しないわけにはいかないほどの、深く脈打つシテの女の「リビドー」の存在を、われわれは認めないわけにはいかないのではないだろうか。その「リビドー」の貯水池はおそらく、歌の伝統にある。「筒井筒 井筒にかけしまろがたけ」の歌に籠められた一種の執着が形象化したのが能『井筒』である。その背景にあるのは歌道という理想主義だろう。理想主義

とは極端に言えば観念への執着であり、メタファーを用いて言えば「病氣」なのである。そして、何気なく現われた里の女が、実はその「病氣」の「患者」であることが舞台進行とともに露わになっていくのであるから、フロイトの条件の1は満たされている。条件の3についても、幽玄な様式そのものが抑圧を隠蔽して、観客の情動を深いレベルで揺り動かすという形で実現している。やや考えなければならぬのは条件の2であろう。和歌の知識と無縁な者には効果はない。その点、普遍性という条件にやや留保はつく。

さらに、対立葛藤がないように見える『井筒』を「劇」として捉えることは、もう少し補足を必要とするかもしれない。「精神病理劇」における対立葛藤は、意識された心の動きと抑圧されたそれとの間で生じるもので、人間どうし、あるいは一人の人間の意識された心の葛藤というものとは根本的に違う。『井筒』の場合は、葛藤はワキの僧の心の中で、意識と無意識のせめぎ合いとして起こる。旅をして在原寺に到着し、業平夫婦のあとを弔う。そこまでは意識の作用である。ところがその意識の作用のなかに業平の妻の幽霊が出てくるので、先ほどこの女の「病氣」として述べたことは、考えてみればワキの僧の「病氣」だとも言える。もっと言えば、この僧は歌の伝統にはまりすぎた挙げ句、「妄想」の世界に入り込んでしまったのである。そのまま意識の世界に帰ってこられない可能性さえあったかもしれないのだが、幸い後場では夜の眠りに入ることによって、彼の歌への「リビドー」は夢の中でまことに雅びな形象化を得ることができた。僧というわれわれはともしれば悟達の人を思い浮かべがちだが、『井筒』の僧はむしろ、歌の伝統への執心の人であり、だからこそ業平の妻の魂がその前にあらわれた。その意味では彼自身が非日常的世界への傾向をもちあわせた人物であり、危機を心に内在させた人物ではなかっただろうか。そこに、『井筒』の密かな劇があると思われる。

2-2 「精神分析劇」としての夢幻能？

以上、検討してきた能はいずれもフロイトの意味で「精神病理劇」だと言えたわけであるが、次にこれらが「精神分析劇」だとも言えるかどうかの検討に入りたい。それにはまず「精神分析劇」を明確に定義しなければならぬ

いわけであるが、実は金関氏の叙述にはこの点で両義的なところがあり、そこを整理しながら議論しよう。

「精神分析劇」の定義としては、先の引用にあったように、「シテが患者（精神病患者）でワキが治療者（精神科医）」という構図が成りたつ劇ということになろう。やや補うならば、こうした両者の間の関係性からなる劇行動の全体が、治療行為と見なされるような劇、ということになろう。そのさい、治癒の形態はさまざまである。先の、後ジテが鬼女になるタイプの3つの曲を見ても、後ジテが成仏するのは『葵上』だけであり、『安達原』の鬼女は山伏の祈りに負けてどこかに消え去ったものの、単にあの閨のある一軒家にもどっただけのことかもしれない。『鉄輪』では、鬼女はいつかまた来るといって「捨て台詞」とともに去るのである。これらは「治療行為」の失敗を意味するのだろうか。おそらくそうではない。鬼女が成仏を自認するか、単に消え去るか、またの来襲を宣言して消え去るか、その違いはさまざまであっても、彼ら（彼女たち）が劇の最後に退散することじたいが、正常な抑圧の回復を意味するのであって、「治療」は成立している。だからこれらの夢幻能は「精神分析劇」と呼べるであろう。

ところが『井筒』の場合、そもそもそれが対立葛藤を軸とする劇であるためには、シテが患者でワキが治療者であるという構図は放棄する必要があるだろう。ワキ自身の意識と無意識の間で、この劇が起こるからである。従ってこの場合は「精神分析劇」の概念は少なくとも前述の意味では適用できない。

このことを見通したかのように、実は金関氏は「精神分析」（劇の字は削除されている）の広義とも取れる定義をも与えている。

しかし、能と精神分析の関係は、治療法という側面に限定されるものではないことは言うまでもない。フロイトの言う「無意識の科学」としての精神分析によって得られた一連の心理学的知見は、能において演劇的形象を得る¹⁸⁾。

ここで金関氏が言っていることはつまり、もはや「精神分析劇」というカテゴリーにこだわるのではなく、科学としての、あるいはもっと一般的に言って思想としての精神医学の知見を盛り込んだ劇は、すべて精神分析を背景

とする劇として位置づければよい、ということなのである。このように緩やかに構えるならばもちろん『井筒』もその範疇に入る。

だが、そうだとすれば、そのことは個々の夢幻能をその特性に従って「精神分析劇」に入るか否かという観点で検証するよりも、もっと精神分析の知見を有効に生かした別のアプローチがあり得るということを暗示しているのではないだろうか。

結びに代えて——精神分析的解釈における修辞学的アプローチ

最後に述べた問題に、筆者は決定的な答えをもっているわけではない。ただおそらく有効ではないかと思われる代替案を提起することで小論の結論に代えたいと思う。

ここでの問題は、夢幻能を精神分析的にどう有意義に解釈するかということである。金関氏の広義の精神分析理解では、それを科学的知見として捉えた。筆者は、そのような科学的知見としての精神分析をも含みつつ、もっと包括的な作品分析を可能にするものとして、修辞学的アプローチを模索している。

言うまでもないが能はパフォーマンスである。アメリカの演劇学者マーヴィン・カールソンが言うように、パフォーマンスの理論は言語学、とりわけ言語行為論と深い関わりがある¹⁹⁾。言語行為の技法としてレトリックを考えよう。レトリックは、言うまでもなく言語と動作を通じて聞き手に働きかける技の集大成だからである。ところで、キケロー以来、レトリックは「発想」「配置」「文彩」「記憶」「発表」の5部門からなるものとされた。このことを夢幻能に当てはめると、「発想」とは例えば伊勢物語のような本説である。「配置」とは筋のような構造面を指す。「文彩」とは詞章における掛詞や縁語、引用、機知に富んだ言い回しなどに当たる。「記憶」だけが解釈的研究ではあまりかわりがないと思われる部門であり、演者が演能に備えて稽古する中で曲を覚えてしまうことである。そして「発表」はまさにパフォーマンスそのもので、その都度の小書き（演出）もここに定位できよう。

レトリックの視点が不可欠だと筆者が考えるのは、バンヴェニストも言うように、無意識はまさにレトリックで思考するからである²⁰⁾。これは何を意味するのだろうか。視点を反転させれば、レトリックの集積である夢幻能の一つの曲を、ある夢内容として措定し、その背後に隠蔽されたフロイトの意味での夢思考を解釈するという形で問題を設定できるのではないだろうか。このようにすれば、患者と治療者というやや狭い枠組みにとらわれることなく、多くの夢幻能を解釈的研究の対象にすることができるのではないか²¹⁾。

註

- 1) 金関猛『能と精神分析』平凡社、1999年。
- 2) Freud, Sigmund: *Psychopathische Personen auf der Bühne*. In: *Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885-1938*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 655-661. この文章の存在についての情報は金関前掲書に負う。同氏はその後、フロイトの演劇論一般についての一連の論考を発表されている。「フロイトの演劇論 (1)」～「同 (5)」(『岡山大学文学部紀要』31、1999年～同36、2001年)がそれである。フロイトと演劇とのかかわりを全面的に論じようとする意志に満ちたこれらの仕事に、手短かに触れることは適切でない。本稿におけるフロイトの演劇論の翻訳と内容紹介は基本的に筆者によるものだが、金関前掲書による要約(275頁以下)および次のウェブ・サイトをも参考にした。<http://homepage3.nifty.com/freud/psychopathischePersonen.htm> (2010年1月4日最終アクセス)。ただ、このサイトでもまた金関氏も、題にある *psychopathisch* を「精神病質的」と訳している。医学的にはそれが正しいのであろうが、フロイトは以下にみるように、生得的な気質としての「精神病質」をむしろ劇の人物の条件としては否定的に論じている。本稿では思いきって「質」の字を断念し、「精神病的な」とした次第である。実際前後の文脈から「精神病的」(*psychopathologisch*)とも、実質的な違いは読み取れない。
- 3) Ebd., S. 659.
- 4) 例えば、「特集 演劇と精神分析」『シアターアーツ』(晩成書房、1996); Campbell, Patrick/ Adrian Kear (Ed.): *Psychoanalysis and Performance*. London and New York: Routledge, 2001; 北山修『劇的な精神分析入門』みすず書房、2007年。
- 5) 例えば、Hiebel, Hans H.: *Henrik Ibsens psycho-analytische Dramen. Die Wiederkehr der Vergangenheit*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1990;

- Gerland, Oliver : *A Freudian Poetics for Ibsen's Theatre. Repetition, Recollection and Paradox*. Lewston, N. Y. : The Edwin Mellen Press, 1998.
- 6) 金関前掲書、280 頁。
 - 7) Freud, ebd., S. 656-659.
 - 8) フロイトにこうした演劇美学や演劇史の知識を供給した「源泉」は何であったかは不明であるが、当時のウィーンの最高級の教養層にとって、これらは身についた常識であったのかもしれない。
 - 9) 現在から見れば、むしろビューヒナーの『ヴォイツェック』のほうがこのような条件抽出の作業の対象としてふさわしいと思われるが、後者が出版されたのは創作された 1836~37 年から数十年後の 1879 年で、フロイトは未見だったのかもしれない。
 - 10) Vgl. Freud, Sigmund : *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Einleitung von Alex Holder. Frankfurt am Main : Fischer, 1992, S. 109-110, 130-133.
 - 11) 金関前掲書、278 頁。
 - 12) 同上書、280 頁。
 - 13) 同上書、119~127 頁。
 - 14) 同所。
 - 15) Freud : *Das Ich und das Es*.
 - 16) 以下、伊藤正義校注『謡曲集（上・中・下）』新潮社、昭和 58~63 年をテキストとする。
 - 17) 『謡曲集（上）』24 頁。同じく六条の御息所が出てくる能に『野宮』があるが、その趣向は『井筒』と似ているので省く。
 - 18) 金関前掲書、280 頁。
 - 19) Carlson, Marvin : *Performance. A Critical Introduction*. London and New York : Routledge, 1996, pp. 56-75.
 - 20) エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』岸本通夫他訳、みすず書房、1983 年、95 頁。
 - 21) 山下純照「野田秀樹の『ザ・ダイバー』における「演劇の修辞学」——能『海士』との関係性——」（大阪大学文学部演劇学研究室『演劇学論叢』、2010 年 3 月刊行予定）において、そのような一つの試みを行なった。