

前口上（プロローグ）——「住まい」をめぐる、きれぎれの断章——

源氏物語五十四帖のうち、その中ほどの「少女」<sup>おとめ</sup>の巻において、主人公光源氏は、平安京（ミヤコ）の中心に位置する「内裏」から見て東南の方角、六条の地に、賀茂川の河原に面して、広大な邸宅を確保する。その造営目的を説明して、「少女」の巻は次のように記す。

大殿<sup>おほどの</sup>（光源氏）、静かなる御住まひを、同じくは広く見どころありて、ここかしこにておぼつかなき（離ればなれで気がかりな）山里人<sup>やまごらひと</sup>（明石の御方とその娘）などをも集<sup>つど</sup>へ住ま<sup>せ</sup>んの御心にて、六条京極のわたりに、中宮（六条御息所の娘）の御旧<sup>ふる</sup>き宮のほとりを、四町<sup>よまち</sup>を占<sup>し</sup>めて造らせたまふ。

ミヤコでの光源氏の「住まい」としては、亡き母（桐壺の更衣）から伝領した、内裏にほど近い「二条院」が、すでにある。父桐壺帝から朱雀帝への代替わりにより、政治的に不利な立場に立たされて、須磨・明石への退去を強いられた際、もしものことを想定して、そ

の「二条院」の所有権は、京のミヤコにとどまる紫上むらさきのうゑに譲渡される。

明石から無事帰還した後、光源氏は、かつて係わりを持った女たち、すなわち花散里はなちりや空蟬うつせみ、未摘花すえつむはならを迎え入れるため、本邸「二条院」の東側に隣接して、新たに父桐壺院とうげいんから伝領の「二条東院」を増改築する。葵上あおいのうゑの遺児で、光源氏にとっては長男にあたる夕霧ゆきぎりも、花散里を母親代わりにして、この「二条東院」に居室をあてがわれる。

そこへ新たに明石の地から、明石の御方の母娘が上京してきて、「二条院」や「二条東院」には、もうこれ以上受け入れの余地がない。「山里人」のように、ミヤコの郊外、嵯峨野の大堰おおいの地に、いまだとどまる明石の御方を迎え入れるべく、さらなる広いスペースを新たに確保することが、是非とも必要とされたのであった。

それにしても「四町を占めて」とは、後院ごいん「朱雀院」や「冷泉院」などの、退位した上皇・院の仙洞御所にも匹敵する、なんとも豪華な規模ではあるまいか。新装なったその「六条院」へ、やがて女たちが引越して来る。その様子を、「少女」の巻はまた、次のように記す。

八月にぞ、六条院造りはてて渡りたまふ。未申みづしる（西南）の町は、中宮の御旧宮ふるみやなれば、やがて（そのままに）おはしますべし。辰巳たつみ（東南）は、殿（光源氏）のおはすべき町な

り。丑寅うしとら（東北）は、東ひむがしの院（二条東院）に住みたまふ対の御方（花散里）、戌亥いぬあひ（西北）の町は、明石あかしの御方と思しおきて（割り当て）させたまへり。もとありける池山をも、便びんなき（不都合な）所なるをば崩しかへて、水のおもむき、山のおきてをあらためて、さまざまに、御方々の御願ひの心ばへを造らせたまへり。

春、夏、秋、冬の「四方四

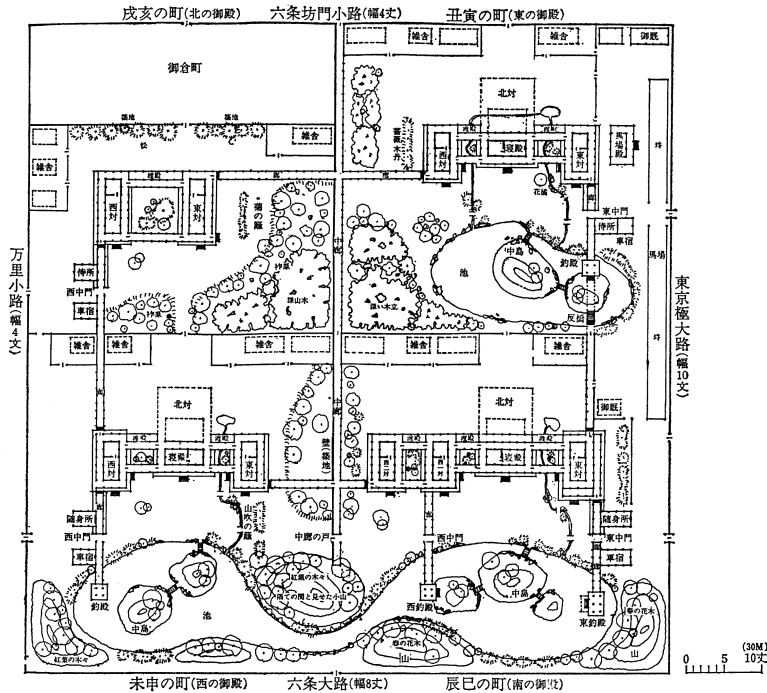


図1 六条院邸宅推定配置図

季」に配された、それぞれの町の造作について、さらに詳しい説明があり、そこへと引き移って来た女たちの、それぞれの様子についての記述が、以下にながながと続くのだが、明石の御方の「冬の町」が池を欠くことだけを指摘して（図1参照）、それ以外のことについては、いずれどこかで触れる機会もあるだろうから、ここでは省略することにする。

当時は、邸宅の呼称で、その家あるじを呼ぶことが一般的であった。かくして主人公の光源氏は、物語のなかで、「院」もしくは「六条院」と呼ばれるようになる。

場所の名でもあり、人物の呼称でもあるこの「六条院」が、五十四帖にもおよぶ源氏物語の長大な物語のストーリー展開のなかにあつて、マラソンでいえば、ちょうど折り返し（＝織り返し）点に位置している。

前半の喜劇的、な世界から、後半の悲劇的、な世界へと、物語の色調が大きく変わる、まさしくその転換点に、この「六条院」の造営が位置しており、したがってその場所的特性が、以後の物語の展開において重要な役割を果たすことになる。

そうした経緯を、本書では以下に明らかにしていく。副題を、「源氏物語を織り返す」としたゆえんである。

## 悲劇 VS. 喜劇

ところで、いま不用意に、「悲劇的」とか「喜劇的」とかの言葉を使ってしまったのだが、「悲劇」と「喜劇」のこの対義語、実は従来の日本語にはない言葉であった。英語でいえばトラジディー (tragedy) と、コメディー (comedy) とに、それぞれ対応する翻訳語として、明治以後に考案され、一般に用いられるようになった、いわば外来語であり、新造語なのだ。

だがその訳語の選定は、「誤訳」とまではいわないまでも、今から思うと、いささか誤解を招く、不適切なものだったのではあるまいか。

「悲劇」と訳されたトラジディーと、「喜劇」と訳されたコメディーの、それぞれの語源をさかのぼれば、古代ギリシャ語のトラゴデーア (tragōidia ≡ 山羊の歌) と、コーモーディア (komōidia ≡ 行列の歌) に行き着く。なぜ悲劇はトラゴデーア (山羊の歌) なのか。

毎年秋に催された演劇祭の場において、優秀作に褒美として与えられたのが山羊だったからとも、葡萄酒の神ディオニュッソス (ローマではバックスとその名を変える) の眷属が山羊であり、ディオニュッソス自身も、実は山羊の姿で現われたともいわれていて、そのデ

オニユツソスを祀ることから、アテネの演劇祭がはじまったことが、その命名の由来だとされている。

コーモーディア（行列の歌）については、巨大な作り物の張形（男根）を担いだ男たちが、行列しながら集団で歌い踊ったことに由来し、その流れであろうか、ギリシャ喜劇の世界では、俳優たちが、これ見よがしに張形（もちろん作り物である）を腰にぶらさげて登場し、下卑た言葉遣いで、下ネタのセリフをさかんに乱発した。

それに対しトラゴーディア（山羊の歌）では、すなわち「悲劇」ではということだが、俗人とはかけ離れた英雄たち（神々の末裔でありながら人間と同じように死をまぬがれないため「半神」ともいわれた）が登場し、たとえばアガ멤ノンやカッサンドラー、オイディプースやアンティゴネーのように、神々から与えられた過酷な運命に翻弄されて、悩み苦しみつづ、最後にはその運命を甘んじて受け入れて死地へと向かう、それぞれの悲壮な姿が写し取られた。

アリストテレスの『詩学』によれば、「悲劇（トラゴーディア）」と「喜劇（コーモーディア）」の違いは、いまの私たちが考えるような、ハッピーエンドに終わるか、そうでないかのストーリー展開にはない。これについては、日本の謡曲における「能」と「狂言」の違いにあてはめると、わかりやすい。ホメロスやトゥキュディデスらによって語られた神話的、もしくは歴史的な英雄叙事詩を題材に、荘重な文体で語られるのが「悲劇」であり、どこにでもいる俗人たちが登場し、低俗卑近な庶民的言葉遣いでセリフのやり取りするのが「喜劇」なのである。

### 「様式（文体）分化」から「様式（文体）混合」へ

ドイツの文献学者エーリッヒ・アウエルバツハ（二八九二―一九五七）は、その代表作『ミメーシス』の冒頭において、「悲劇」と「喜劇」における、この〈題材〉と〈文体〉との組み合わせを大きく逸脱し、脱臼させるテキストとして『聖書』の文章を採りあげる。

ギリシャ悲劇の演目では、高尚な言葉遣いや文体が、気高く勇壮な英雄たちのふるまいとつがえられ、対するに喜劇では、卑俗な言葉遣いや文体が、低俗で愚劣な民衆のそれとつがえられ、それは、ゆるがせにできない、不文の「約束事」として、明確な使い分けがされていた。古代ギリシャはそもそも、戦争における勝者だけが、市民としての自由を享受できる、過酷な奴隷制社会でもあった。

しかるに『聖書』では、必ずしもそうなっていない。どころか、古代ローマの圧政下に

生きた、どこの馬の骨とも知れぬ、ときには奴隷労働をも強いられたであろう、名もなき民衆のふるまいを、ギリシヤ語もしくはラテン語の高尚な文体を用いつつ、救世主キリストの受難劇として、悲劇的な色調のもとに描き出す。

ギリシヤ古典劇における、「悲劇」<sup>トラングラー</sup>と「喜劇」<sup>コメデー</sup>の明確な「様式（文体）分化」、すなわち様式の使い分けに對し、それを積極的に脱構築していく『聖書』の、こうした「様式（文体）混合」ともいべき、文体と題材とのちぐはぐな取り合わせを、アウエルバッハは高く評価する。そして以後に展開する個々のテキストのうちに、この「様式（文体）分化」と「様式（文体）混合」との対立葛藤を見て、必ずしも戯曲作品に限られない、ギリシヤ・ローマからの流れをくむ西洋の文章表現史を、丹念に跡付けていくのである。

たとえばラシーヌ悲劇やモリエール喜劇に代表される、フランス古典主義演劇は、古代ギリシヤ劇の伝統を受け継ぐ正統派として自らを位置づけ、「様式（文体）分化」を徹底して押し進めていく。それに対しバロック劇（たとえばシェークスピア劇がその代表）や、一八世紀以降始まるロマン主義の文学運動は、「様式（文体）混合」のちぐはぐな取り合わせを積極的に取り込んで、新たな表現の可能性を果敢に切り拓いていった。

### 語義矛盾としての「悲喜劇」

こうした動きには、古典ギリシヤ語や古典ラテン語に對抗してあらわれた、ルネサンス以降の俗語<sup>II</sup>地域語の地位向上（イタリア語圏やドイツ語圏、英語圏やフランス語圏などにおける、高度な「書き言葉」の確立）という背景がともなっていた。

ブルジョア市民層から、さらには労働者大衆レベルへの、そのすそ野の広がり（ギリシヤ語やラテン語での読み書き能力の習得は容易でないが、自分たちが日常用いる俗語<sup>II</sup>国語でならそれは可能だ）により、階級闘争と密接に連動した文体革命が、ブルジョアやプチ・ブルジョアジーのスノビズム（上昇志向）を題材としたスタンダールの『赤と黒』やフローベールの『ボヴァリー夫人』などのテキスト実践を通じて次々と生起し、「悲劇」<sup>トラングラー</sup>と「喜劇」<sup>コメデー</sup>とを明確に区分する従来の「約束事」は、次第に影をひそめていく。

どこにでもいる（どこの馬の骨とも知れぬ！）民衆（ただしそこにはまだ労働者階級<sup>II</sup>プロレタリアートは現れてきていない）を主人公に、しかもその出身階層にふさわしく、卑近な言葉遣いや文体（<sup>II</sup>俗語）をあえて用いながら、それでいて悲劇的な題材をあつかう、多分に折衷的な小説や戯曲が、こうして一八世紀末から一九世紀にかけ、陸続と現われてくる。言葉の