

境界を超えて： ユダヤ劇『ディブック あるいは二つの世界 の間で』と日本の伝統演劇における霊の出現

ツヴィカ・セルベル

はじめに

S.アンスキー（本名シュロモ・ラポポート、1863-1920）による戯曲『ディブック あるいは二つの世界の間で』（成立1914、以降『ディブック』）は、イスラエルの国立劇場「ハビマ」（ヘブライ語で「舞台」を意味する）を代表するレパートリーである。ハビマによるヘブライ語初演は、1922年、コンスタンティン・スタニスラフスキーの後援を得てモスクワで行われた¹。モスクワにおけるハビマはロシア系ユダヤ人の劇団であり、演出したのは亡くなる直前のロシア系アルメニア人イェフゲニー・ヴァフタンゴフであった²。以後、この劇はヴァフタンゴフ演出で1000回以上再演され、イスラエル史上（「ユダヤ史上」と言ってもよいが）最も著名な劇となっている。

筆者が目にするのは、この劇のテーマや構成、演劇的な表現方法が、日本の伝統演劇のレパートリー、とりわけ能と驚くべき類似点を持っているということだ。『ディブック』で描かれるのは、愛を実現できずに死んだ若者の無念の魂が憑霊（ディブック）となって最愛の女性の肉体に憑き、彼女の口を借りて語るという物語である。これは能における独白と回想の定型——シテは最初に、里人など現世の生きた人間として登場し、後に霊としての本性を現して語り始める——を思わせる。

ユダヤの伝承には、怨念から憑依する「ディブック」や、転生する靈魂「ギルグル・ネシャモット」に関するエピソードがいくつか存在するが、演劇のレパートリーにおいてそれが扱われることはごく稀であったし、そもそも宗教上の禁忌のため、近代まで演劇的伝統それ自体の形成がなされなかった³。にもかかわらず、『ディブック』は、信仰と芸術的パフォーマンスが「儀式」を介して密接に結びついた歌舞伎や能における「霊」の表現形式と比較すべき部分を多く持っている。両者を並べて考察することで、「霊」の表現についてより多角的に考察することが可能になるだろう。

『ディブック』劇とユダヤにおける憑霊伝承

『ディブック』劇の中心となるのは、イェシバ（正統派ユダヤ教徒の学校）の貧しい生徒ハナンと裕福な家の娘レアの恋である。ハナンはレアとの結婚を運命と信じていたが、レアの父親センデルは娘のために裕福で家柄の良い花婿を求めている。ハナンは最愛の人

レアを得るためにカバラの魔術の実践を試みる。ハナンの友人ヘナフは、この危険な試みから手を引かせようとする〔図1〕が止めることはできない。結局、レアは富裕な花婿と婚約し、ハナンは苦悩の中で死ぬ。



図1 著者演出による舞台『ディブック』(2002)。ヘナフ(左)はハナン(右)にカバラの魔術の実践を止めさせようとする。

結婚式の日、花婿が花嫁に近づいた際、ハナンはレアの体に憑依した悪霊ディブックとなって現れ、式に集まった人々をおののかせる。除霊のためにセンデルがレアを伴い訪れた賢人ラビ・アズリエルは、この事件の根源にハナンの亡父とセンデルとの確執があったと知り、ハナンの亡父の霊を呼び出し、センデルをディントラ(ラビ裁判)にかける。そこで霊が語るところによれば、彼とセンデルはかつて友人であり、まだ生まれぬ互いの子が男女であったなら結婚させようと約束していた。しかしセンデルが約束を果たさなかったがために、ハナンはカバラに没頭し、死んでディブックとなった。

この事情を明らかにした上で、ラビ・アズリエルはディブックを調伏する儀式を行い、レアは正気に戻る。しかし延期された結婚式が行われる直前、レアは自分を呼ぶハナンの声を聞く。彼女はハナンを追い、永遠に一つとなった二人の魂は天国へと昇っていく。

霊媒による霊の召喚や憑依は、日本では古代から存在したとされ、現在でも民間信仰における実例があることは周知の通りである。ユダヤ教においても、マイナーながら、霊の存在が信じられ、霊をこの世に呼び出して交流したり、霊が別の人間に転生したり、生きた人間に憑依したりという現象への信仰があった。死霊との繋がりへの要望は旧約聖書でも言及されており、『サムエル記』にはサウル王がエン・ドルの女に預言者サムエルの霊を召喚させるという逸話がある。エン・ドルの女はサムエルの霊の姿を見ることが出来るが、サウル王には霊の声を聞くことしかできない(『サムエル記上』28:7-20)。また1世紀頃に書かれたセフェル・ハラジム(秘密の本)には、死霊を召喚するための呪文とその儀式の複雑な手順が非常に精密に記述されている⁴。

ユダヤ文学におけるディブック伝承を収集したゲダルヤ・ニガルによれば、ディブックへの信仰は、17世紀から19世紀にかけてユダヤ教の一派に発生した。カバラのような神秘

主義思想にも稀にその信仰が見られるものの、決して主流ではない⁵。アンスキーが劇の題材に取り上げたのは、彼が個人的に霊、化身、ディブック、そして悪霊に大きな関心を寄せていたからであろう。『ディブック』執筆と並行して、彼はユダヤ民俗学の研究者であり資料収集家でもあった。

振り返って、日本の伝統演劇において憑霊や霊との戦いというテーマがいかに重要なものであるかは、能『葵上』において明白であろう。『ディブック』では叶わぬ愛ゆえに苦悩する霊が、生きている最愛の人の体に憑依するが、『葵上』では、かつての恋人の妻に対する嫉妬と憎悪の余り、肉体を離れ生霊となった女が、憎い恋敵を病にかけ苦しめる。

舞台上では、病床の葵上は、出し小袖と呼ばれる舞台上に折り畳まれた着物で表現される。前場で、霊力を持つ巫女が六条御息所の怨霊を呼び出すと、六条の霊は葵上に対する憎悪に怒り狂い、彼女を打ち据え、去っていく。後場では、山伏が呼び出され儀式を行う。前場に登場した六条は、恋に破れた哀れな様子で登場するが、後場では、凄まじい怒り狂った悪霊として現れる。山伏はこれと戦い〔図2〕、悪霊を打ち破って葵上を救う。



図2 『葵上』より、山伏は六条御息所の悪霊と戦う。『観世座能狂言写生帳帖第一巻』(1874)〔国立能楽堂所蔵〕

信仰から舞台芸術へ

日本では、魂の存在の信仰とそれに関連する儀式、そしてそれらをテーマとした能における演劇的・芸術的表現に直接的な結び付きがある。古代日本においては様々なシャーマニズム儀式で、霊媒は死霊・生き霊との接触を行なつたとされる。能『葵上』の典拠となった『源氏物語』はもちろん、『今昔物語集』や『平家物語』などにも、それらの例が少なからず見える。神は霊媒を通して現れ、神楽を用いて人々と交流する。神や死霊に「取り憑かれた」能の演技者は、こうした儀式とパフォーマンスの本質を保持していると言えよう。

ヤコブ・ラズが指摘するように、一部の能の作品構成は、シャーマニズムの儀式と対応している⁶と見る事も出来る。神楽の中には能と同様に二部構成をとるものがあり、演者は霊媒として登場する。第一部の最後に、集まった群衆に後押しされた演者は「霊もしく

は神」に憑依される。そこで群衆もしくは地域的コミュニティを代表する人物が、憑依者にその正体を明かすことを要求する。第二部では、憑依された演者が、召喚された「霊もしくは神」に相応しい面や衣装に身を包んで再登場し、自らの正体を群衆に語る。前場では「人間」であったが後場では「神」となる、この演者は、能と同様に「シテ」と呼ばれ、またそれに問いかける第二の人物は「ワキ」と呼ばれるのであり、こうした儀式とそのパフォーマンス性の本質は、霊や神が霊媒たる演者を通じて出現する能において具体化されていると言えよう⁷。

日本においては信仰と演劇の間に直接かつパフォーマンス的な繋がりがある。能における霊の出現には、明確な宗教的機能が備わっている。一般に能に登場する霊には、祈禱者に救済を求める不安定な霊と、人間に実際の脅威を与える悪霊の二種類があるが、その儀式的様式においては、必ず、脅威を与える霊との対決が明示され、最終的には悪霊が打ち破られる様が演じられる。また、近世において上演形式が整えられた当時の形態とされる能の「五番立」とは、能柄（シテの性格）と、世阿弥以来の番組構成の考え方を近世的に洗練させた工夫とに基づく五つの分類である——神（協能）、武士の霊（修羅物）、高貴な女性の霊（鬘物）、若い男や気の狂った女性（雑物）、そして悪魔的なもの（切能）⁸——と同時に、見方によっては、神による世界の祝福に始まり、修験者または武士による悪霊の調伏に至る、統一的構造と見なすことも出来るのではないだろうか。五番立の、神の祝福に始まり悪魔の調伏に終わる構成の間には、二つの存在の姿が示されている。それは、理性を失い狂乱状態の自身を鎮静するべく癒しを求める霊と、生きて存在している人間である⁹。

一方、ユダヤ教においては信仰と演劇の間にそのような結びつきが全く存在しないにもかかわらず、『ディブブック』でも、ラビが（能におけるワキのように）ディブブックに生前の人生、憑依した理由や魂の来歴の全てを語るように要求する。ディブブックが自らを語ることでその魂は浄化されるので、ラビはそれによってディブブックを人間から引き離そうとするのである。その過程は、化身や霊がコトバ、謡、舞を用いて荒ぶる霊に平和と鎮静をもたらすシャーマニズムの儀式や能の形式と非常に似ている。

さらに言えば、『ディブブック』ではワキの役割を果たすのはラビだけではない。「使者」とされる人物は、劇中の主要な存在についての紹介者であり、彼が言及することでその存在が到来する契機を与える役割を果たしている。彼は、結婚式を迎えるレアに言う。「どこにも属さず、どこにも安らぎを見出せず、人間に憑依する、ディブブックと呼ばれる魂がある¹⁰。」その後、レアはディブブックとなったハナンの霊に憑依される。使者によるディブブックへの言及は、ハナンの霊がディブブックとして現れることに対する予見として機能している〔図3〕。



図3 著者演出による舞台『ディブック』(2002)。使者(右)はレア(左)にハナンの霊がディブックとして取り憑くことを予見する。

そして、劇のクライマックスとなるディブックとラビの苦闘の場面では、能における悪霊調伏の場面と同様、宗教的な衣装やアイテムといった儀式的要素、そしてそこで発せられる音声的要素が重要な役割を果たしている。

能で調伏をなすたいていの宗教者は山伏であり、一人または数人の同行とともに登場する。彼らは山伏の特徴的な衣装(兜巾、結袈裟に見立てた篠懸と黒色の水衣等)をまとっているが、ラビ・アズリエルは、白地の両端に黒い縞が入ったショールを上半身にかけ、除霊の第一段階としてハナンの父の霊を召喚する際、二つの聖句箱の一つを額に、もう一つを左手に付けている。こうした衣装や小道具における宗教的要素は、ディブック祓いのメインイベントに向けて次第が増えてゆく。儀式にはラビの七人の弟子たちが加わるが、彼らはラビのショールの白黒の組み合わせと調和した白いローブをまとい、黒い蝋燭を手を持ち、聖櫃(ユダヤ教の聖典トラーをを入れる特別な箱)から取り出した七巻のトラー(旧約聖書の最初の五つの書)を運び込んでくる。

一般に加持祈祷の際、左手首に数珠を巻き付けた山伏はそれを両手で擦り合わせて音を立てるが、能において複数の山伏が足を大きく開いて前後に体重を移しながら悪魔的存在に立ち向かう姿は、音響的効果のみならず視覚的にも強い印象を与える。『ディブック』の除霊の儀式的場面では、ラビ・アズリエルの弟子達によって七本の雄羊の角(ショファロット)が吹き鳴らされる(通常の儀式では演奏者は一人である)。七本の雄羊の角による極めて印象的な音響効果に加え、笛を吹き鳴らす七人の弟子たちの姿は、複数の山伏が数珠を繰る視覚的な効果に類似したパフォーマンス的要素を演出している。

また、悪魔的存在の追放に宗教的文獻が活用されていることも共通している部分である。能における宗教的人物は除霊の呪文に加え、様々なスートラ、主にサンスクリットからのバリエーションを広く用いるが、ラビ・アズリエルはディブックに対抗する神の力を補うために、懇願、破門、警告などの聖句をトラーから引用する。そしていずれの場合にも、宗教者と悪魔的存在の対決は、一進一退しつつ長時間の激闘となるが、最終的には宗教者が悪魔的存在を打ち破るのである。

霊の出現

霊という存在がいかにして出現するかという点に関しても、能と『ディブック』には比較すべき部分がある。能の三番目物は、生前の恋に思いを残す女性の霊が自らの要望を満たす目的で出現するというものが多い。たとえば『松風』では、旅の僧が松風と村雨という二人の女性の霊に遭遇する。彼女たちは生前、ともに歌人としても著名な在原業平の愛人であった。旅の僧が業平の歌を口にするのを聞くと、二人は僧に正体を明かし、業平への愛を語り、松風は業平の烏帽子と狩衣に見立てた長絹を身に着け、舞う。また『井筒』の前場には、シテが紀有常の娘の化身として登場する。彼女は、生涯を通し在原業平を愛した。後場ではその霊が、愛する人の冠と直衣に見立てた衣裳を身に着け登場する。紀有常の娘の霊は、舞の名手在原業平の冠直衣を身に着け、大変女らしく優雅に舞う。

一方、『ディブック』においては、二つの霊——ハナンと、その父ニサン・ベン・クライネの霊——が対照的な方法で出現する。ニサンの霊は、ラビに召喚されるが、ラビの協力者の霊能力者シムジョン以外の誰にも（観客も含め）見えず、声も聞こえない。対してハナンの霊は、召喚されずとも出現し、観客もその姿を見、声を聞くことができる。

ニサンの霊は、当初報われない霊としてシムジョンの夢に現れ、その後でラビによる裁判に召喚される。劇中、ニサンの召喚の儀式は詳細に描写される。まず、ラビ・アズリエルがガバイ（シナゴークのマネージャー）を墓地へ向かわせ、杖で墓を三回叩いて死者にニサンの魂を呼び出すよう要請し、それを三回繰り返してから戻るようにと申し付ける。それからラビが部屋の左側の隅に丸印を付け、二人の男が部屋の隅を仕切る敷布を持ってくるといったニサンの霊を迎える準備がなされ、ニサンの霊が到着すると、シムジョンが霊の声を聴き、三人称でその言葉を人々に伝える。それによって、ニサンは、自分との約束を破り、その結果ハナンに悲運な道を選択させ死に至らしめたとセンデルを非難した。

ラビ・アズリエルは、ニサンと彼の息子に対する償いとしてセンデルにカディシュ（ユダヤ教における1日3回の礼拝時の親族の喪に服するための祈り）を唱えるように言う。このような宗教的な償いは、能の二番目物と三番目物の終盤、報われない霊に捧げられる僧の回向を思わせる。

もう一人の霊であるハナンは、戯曲の終盤、レアの体から祓われた後に出現するが、彼の父と異なり、召喚されず儀式の手順も踏まない。彼は舞台奥の壁の後ろから、ラビがつくった結界に守られたレアに姿を見せずに話しかける。互いの愛を告白し合い、レアはハナンを招き、ハナンはレアの魂と結び付くことを宣言するが、それによってレアの結界が破れると、壁にハナンの姿が現れる。観客はここで初めてハナンの霊の姿を目にし、この霊の出現が劇の最後を締め括る。宗教的な償いの結果にもかかわらず報われないニサンの霊とは対照的に、ハナンの霊は運命の花嫁と結ばれる。

夢の機能

霊の出現と召喚に際して、夢が劇中に果たす役割も、能と『ディブック』に共通して重要なものである。

能の劇は、劇の内容によって夢幻能か現在能に分けられる¹¹。よく知られるように、夢幻能の定型においては、旅人であるワキが名所を訪ねた際に地元の住民であるシテに遭遇する。シテは土地に関連した有名な昔話を聞かせ、その昔話の最後に「実は私が、この物語の主人公なのだ」と告白する。中入りと間狂言の後、再登場する後シテは前世もしくは霊の姿をあらわし、謡と舞によって自身の過去の体験を物語るが、それは多くワキの夢の中で起こる。

女性の霊を登場させる『井筒』の後場では、紀有常の娘の霊が謡と舞を通し過去を語り、夜明けと共に消えるが、「夢も破れて覚めにけり、夢は破れ明けにけり¹²」という地謡の通り、ワキが夢で見た光景として演じられている。これに変更を加えたパターンにおいては、霊が直接的・間接的に夢を通じて召喚されることもあり、『清経』においては、清経の妻がせめて夢の中でだけでも亡夫に会いたいと願うと、その霊が夢に現れる。彼女は夢の中で亡夫の霊に直接に語りかける。「不思議やなまどろむ枕に見え給ふは、げに清経にてましませども、まさしく身を投げ給へるが、夢ならでいかが見ゆべきぞ、よし夢なりとも現なりともおん姿を、見みえ給ふぞ有難き、さりながら命を待たでわれと身を、捨てさせ給ふおんことは、偽りなりけるかねことなれば、ただ恨めしう候¹³。」

『ディブック』においては、先に述べたように、ニサンの霊はまずシムジョンの夢に現れる。シムジョンによれば、ニサンは「夢に三度現れ、乙女の体に憑依したディブックは自分の息子の魂であると告げ」、「センデルが息子の魂に対して過失があるのでディントラに呼ぶよう要求した¹⁴」。シムジョンの夢を通してディブックの正体を知ったラビ・アズリエルは、夢の結果が善であり悪ではないことを保証する儀式と祈祷ハタバット・ハロム（夢の鎮静）をおこなう。四幕の冒頭、シムジョンが三度「いい夢を見た」と言い、続いてラビ・アズリエルと二人の裁判官が三度「あなたはいい夢を見た」と繰り返す¹⁵。この祈祷は今でもユダヤの祈祷本に存在する¹⁶。

ハナンのディブックとしての登場もまた、夢に関連している。レアは、ディブックとなったハナンに憑依される前に、乳母フレダに語る。「私夢でハナンのお墓を見たの。（目を閉じ、自らに向かって）彼のことも見たわ……彼は私に全てを話してくれた。そして私に結婚式に招待してくれるよう頼んだの……¹⁷」。

ディブックがレアの体に憑依した後も、ディブックの出現と夢には更なる結び付きがある。アンスキーは、三幕と四幕でディブックがレアの体を離れる場面を、レアが眠りと夢から目覚めたように描写している¹⁸が、その状況は、ユダヤ教で言う「イブール・ラ（悪い受胎）」からの離脱と見ることができる。ゲルショム・ショーレムによれば、死者の魂は「イブール」において生きた人間の体に入るが、それが悪しきものである場合、取り憑

かれた人物は破滅するとされる。ユダヤ教におけるこの「ギルグル・ネシャモット（靈魂再来）」の信仰は13世紀まで遡るが、ショーレムはこの「イブール・ラ」を17世紀に初めてイディッシュ語に登場した用語「ディブック」と同一視している¹⁹。一方、「イブール・トヴ」は、敬虔なハシッド派のラビの魂が体に宿り、その人物を手助けし、潜在的な能力を高める「よい受胎」であるが、夢はこの「イブール・トヴ」を創りだす主な手段でもある。たとえば、夢に聖人の魂が現れ、夢を見ている人に接吻することで癒しを与えたり、以前は持っていなかった新たな能力を与えたりするというように、聖人の魂は夢を通じて生きた人間に受胎する²⁰。夢は、死者が生者の前に現れ、影響する主要な手段として、宗教上、また舞台においても、重要な機能を担うのである。

靈魂の生まれ変わり

特に二番目物・三番目物の能における特徴的劇的パターンである「生まれ変わり」も、『ディブック』において重要な意味を持つ。ただしそこには作者の複雑な解釈が介在している。

『道成寺』では、真砂の庄司の娘の転生である白拍子が、道成寺に再興された鐘の供養の舞を舞ううちに鐘を落としその下に隠れてしまうが、そこで展開されているのは過去の出来事の再現である。

娘は若く美しい僧に結婚を迫るために夜更けに彼の閨を訪れるが、僧はこれを避けて寺に逃げ込み、下ろした鐘の中に隠れた。憤怒のあまり大蛇に変身した女は、鐘に巻き付き、僧もろとも鐘を焼きつくした。その過去の出来事を知った僧たちは、鐘を落させて中に隠れた白拍子とその娘の転生もしくは化身であると気づき、祈祷によってこれと対決する。引き上げられた鐘の下から現れた大蛇は、僧たちの祈祷によって打ち負かされる。

『ディブック』の主題のひとつは、霊が生前果たせなかった目的を果たすべくこの世に戻ってくることである。レアはこの思想について明確に言及している。

若くして亡くなった者の魂は、以前と変わらない姿でこの世に戻り、人生を全うする。達成できなかったことを達成し、悦びを謳歌し、哀しみを受け入れる²¹。

また、使者は、レアのこの言葉を受け、魂の帰還は生まれ変わりとして行われると言う。

魂は確かにこの世に戻ってくるが、あなたが考えるような実体のない霊としてではない。時に魂は浄化されるまで何回も転生する。罪深い魂は動物や、鳥や、魚、あるいは植物に転生する。彼らは自らを浄化することが出来ない。鎖につながれた自らを解き放つことができない。彼らはザディキム（正義の男）が現れ、彼らにティクン（浄化）をもたらすのを待っているのだ。……²²

『ディブク』では、このような魂の帰還と、その生まれ変わりと思われる人物たちによる過去の再現が二重写しで描かれる。一幕終盤のハナンの死の直後、二幕の始まりに登場する「聖なる墓」は、道成寺の鐘と同様に、過去と現在を結びつける、転生の象徴的機能を担う道具である。「5408年（西暦1648年）殉教せし聖なる花嫁と花婿ここに眠る²³」と碑文が刻まれたこの墓の由来は、パトナニム（学問のある無精者）の一人によって以下のように説明されている。

その名はもう忘れられているかもしれない悪党フメリニツキーが、私たちの街を襲撃し、ユダヤ人を虐殺した時、天蓋の下で行われていた結婚式の最中の花嫁と花婿も殺害した。花嫁と花婿は殺害されたシナゴグのこの場所に、二人で一つの墓に聖者のように埋葬された。その後この墓は人々に「聖なる墓」と呼ばれるようになり、（秘密を仄めかすかのように囁き声で）今日までこのシナゴグでラビが結婚式を執り行う度にこの墓からため息が聞こえるのだ。そして結婚式の後には埋葬された花嫁と花婿に慰霊の意を示すために墓石の周りで踊ることが習慣になったのだ²⁴。

二幕の中盤、レアは、生前に愛を果らせることが出来ないまま、シナゴグの傍という異例の場所に埋葬されたこの二人と自分との繋がりについて語る。

ここが聖なる墓。子供時代から知っていたわ。花嫁と花婿がここに埋葬されていることを知っていた。夢の中でも目覚めている時にも二人を見たわ。私にとって家族のように親しい存在よ²⁵。

レアはさらにこの恋人たちの悲劇的な最後を語り、今でも結婚式が執り行われるとそれを祝福しに来ると言う彼らを自らの結婚式に招くと言う。同幕の終盤では、レアは父親が選んだ花婿に向かって「お前は私の夫となる人ではない！」と叫び、この墓に駆け寄り死んだ二人に庇護を乞う。すると彼女は突如男性の声で「ああー！あなた方が私を埋葬したのだ。そして今私は伴侶の元へ帰ってきた。二度と彼女の側を離れない」と叫ぶ。聖なる墓に横たわった瞬間に、彼女はディブクとなったハナンに憑依されるのである。

この墓とそれをめぐるいくつかの劇的要因が、レアとハナンが墓に埋葬された花嫁と花婿の転生であることを暗示している。二人を引き裂いた花婿の父がレアに近づいたとき、彼女は「フメリニツキー！」と虐殺者の名で彼を呼び、レアは歴史上の人物である墓の下の不幸な花嫁そのものとなる。つまり、レアとハナンは彼らが生まれ変わった姿であり、『ディブク』は『道成寺』と同様、転生した人間による過去の再現についての物語だということになるのである。

アンスキーは『ディブク』の冒頭でも、物語の本筋とは直接関係のない「生まれ変わり」のエピソードを登場させている。

老女が二人の孫と共にシナゴークに駆け込み、もう二日も寝たきりで、死を待つばかりの娘の命を救ってくれるよう嘆願する。そこにいた使者は、老女の娘は、今、二日間に渡って難産に苦しんでいる女性のお腹の子として生まれ変わるであろうと予言する。

今朝、ある女性が聖櫃の前で二日に渡って難産に苦しんでいる娘のために嘆願し泣いた。今は別の女性が二日に渡って死と戦っている娘のために祈っている……死にゆく女性の魂は、じきに生まれる子供に入る運命にある。一方が活着している限り、妊娠した女は出産することができない。もし病気の女性が回復すれば、子供は死産となる²⁶。

この短いエピソードによって、ある人間の生死が、別の人間の生死と連続したものであるという「生まれ変わり」の思想が強調されている。愛を成就させられず、無念のままに死んだ男女は、別の人間に生まれ変わってその愛を成就させようとするのである。

生から死への移行

これまで示してきた通り、能においては霊を観客の前に登場させる方法がパターン化されており、『ディブック』はその特色を多く共有している。が、能では生者が死者の世界へと移行する場面が存在しないのに対して、『ディブック』のクライマックスでは、現世で添い遂げることができなかった恋人たちが死後に結ばれるという場面が描かれる。

『ディブック』の恋人たちは、死を契機として別れ、あるいは結ばれる。その二度の死は、複雑な対照によって描かれる。ハナンは、死んで最愛の人レアと分かたれるが、暗闇の中の彼の死は簡潔に表現されている。彼が息絶えた後、使者はカンテラを開けて「ろうそくが燃え尽きた。新しいろうそくに火をつけなければ」と言い、センデルは「なぜここはこんなに暗いのだ？ メヤルケ、ろうそくに火をつけてくれ」と言う²⁷。その後、人々は死んで床に横たわる彼を発見する。

一方、レアは、その死によってハナンとの合一を果たすが、彼女の昇天は長い時間をかけて精密かつ鮮明に描かれる。劇の終盤、レアの体から祓われたハナンの霊がレアを呼ぶと、彼女は黒いコートを脱ぎ、真っ白なドレス一枚となってハナンに歩み寄り、一体化するように立つ。そこで語られるレアの最後の台詞は、彼らが至った光あふれる境地を表す。

大きな光に包まれていく。花婿様、私は永遠にあなたのもの。二人で一緒に空の高み高みへと、いと高き場所へと参ります²⁸。

レアが語り終わると「舞台は暗くなり」、光と闇が聴覚と視覚の両面から対照的に表現される。

先に述べたように、能ではこのように死によって新たな生が始まるというような表現は

ない。むしろ、このような生と死の表現は、能とは異なる需要を持ち、大衆的な観客に適応した歌舞伎に見られる。こうした劇がクライマックスを迎えるのは、まさに登場人物が生から死への道を歩む「道行」と、死によって恋を成就させる「心中」そのものにおいてである。

『心中天網島』においては、妻子のある紙屋治兵衛が遊女小春との恋に溺れた挙句に破滅し、心中という結末を選ぶ。彼は舞台上で小春を刺し、自らは讎首して死ぬ。こうした歌舞伎の心中場面では、恋人たちが来世で再会する場面は描かれないが、観客はその展開を想像することができる。『ディブブック』では、死に至るまでの状況は『天網島』とは全く異なる。しかしながら、ともに来世に向けて旅立つ恋人たちの姿は、実に歌舞伎の舞台上における恋人達の心中の観念の本質を思い起こさせるものであり、観客に対し彼らの死後の合一を明瞭に示唆することは明らかである。

歌舞伎においては、その他にも、生から死への移行を示す舞台上の表現が様々な形で提示される。その一つに、同一の人物の変身がある。『ディブブック』のハナンは、劇の進行に伴い、生身の人間・ディブブック・霊という三態の存在様式を見せたが、歌舞伎ではしばしば、生きた人間としての姿から霊として再生する死者としての姿へと、同じ一人の俳優が変身する様が提示される。特に怪談の場合、特定の人物を霊として再登場させるために舞台上で残酷な死を遂げさせるため、その変身には非常に重要な意味が加わることになる。

例えば『東海道四谷怪談』では、お岩と小仏小平の変身がある。夫である民谷伊右衛門と、彼を娘婿を迎えようとする富裕な隣人の策略によって、顔が醜く変貌してしまったお岩は、夫への恨みを連ねながら死ぬ。彼女の死体は、この一部始終を目撃し、伊右衛門に殺された家来・小仏小平と戸板の裏表に括り付けられ、川に流された。

三幕の「戸板返し」と呼ばれる有名な場面で、お岩と小平の死体は霊として息を吹き返す。伊右衛門が川岸を歩いていると、突然お岩の体が打ち付けられた戸が川から上がる。顔の傷も恐ろしい死体となったお岩は頭を上げ哀願のこもった目で夫に呼びかける〔図4〕。伊右衛門は戸を川へ押し戻すが、今度は戸が反対側の小平の体を見せて川から上がる。小平は目を開き伊右衛門に向かって手を伸ばし、女主人のために薬をくれるよう訴える²⁹〔図4〕。『ディブブック』においては死霊の再生に全く怪談としての特徴はない。が、歌舞伎においては、生から死への移行は怪談の題材として、生きていた時の怨念を訴え続けるグロテスクな死体への変貌によって示される。



図4 歌舞伎『東海道四谷怪談』より、「戸板返し」。二代目関三十郎演じる民谷伊右衛門の前で、三代目尾上菊五郎演じるお岩〔左〕と小平〔右〕が戸板の裏表で息を吹き返す。
一世歌川国貞による1831年の版画。〔早稲田大学演劇博物館所蔵〕



図5 『色彩間菟豆』より、初代尾上松緑演じるかさねの幽霊と、七代目市川團十郎演じる与右衛門。一世歌川豊国による1813年の版画。〔早稲田大学演劇博物館所蔵〕

が、歌舞伎の舞踊劇『色彩間菟豆』（通称『かさね』）においては、生から死への移行、ディブツの憑依、そして霊の出現の全てが怪談の要素を取り入れつつ描かれ、なおかつその全てが一人の人物・かさねによって体现されるため、演者の表現はより複合的なものとなっている。

ご法度である情事に溺れて追い詰められた与右衛門とかさねは、心中を決意して木下川堤にやってきた。そこに大鎌の刺さった骸骨が卒塔婆とともに川を流れてくる。卒塔婆に書かれた俗名から、それがかつて自分が殺した男・助の頭蓋骨であると気づいた与右衛門は、卒塔婆を折り、頭蓋骨を大鎌で真二つに割る。

このとき、かさねに助のディブツが憑依し、彼女は苦しみ悶えて倒れる。実はかさねは助の娘であった。復讐に燃える父が娘に憑依し、その顔を大鎌で傷つけられた自らの顔

と同様に醜く変えてしまう。かさねは何が自分に起こっているのかわからないまま与右衛門にすがりつくが、与右衛門は彼女が助の娘であることに気づいて慄然とし、彼女を追い払おうとさらに大鎌で彼女を傷つける。彼はかさねに鏡を突き付けて彼女自身の顔を見せ、自らの旧悪を告げて彼女を殺し、舞台を去ろうとする。が、死んで自ら怨霊となったかさねがこれを引き戻す。彼女は僅かに手のひらを広げるという霊の特徴的な仕草と共に、宙乗りで舞台上方へと上昇、与右衛門を捕らえる。

ヒロインが美しい女性であり、男のディブックに憑依されて変貌し、最後には自らも死ぬという部分までは『ディブック』と同様ながら、彼女の変貌は損傷した死体のそれを思わせる醜いものになり、死後は彼女自身が醜い怨霊へと変化する。〔図5〕歌舞伎におけるその生から死への移行は、一人の人間が残酷に殺され、その犯人に恐怖を与えて追い詰め、復讐を遂げる過程として描かれるが、『色彩間苺豆』はそれを舞踊劇における身体の動作において劇的に示した例である。



図6 著者演出による舞台『ディブック』(2002)。恋人達の霊の再会を強調するために二人は同時に来世へ旅立っていく。

表現におけるコントラスト

ここまで劇の思想・テーマについて、戯曲『ディブック』と日本の伝統演劇が共有する部分について述べてきたが、演者、特にシテによる表現に比較すべき部分があることを指摘しておきたい。

ディブックがレアの体に入ったことは、彼女が男性の声で喋り始めるという変化によって観客に知れる。この変化によるコントラストは、劇中、様々な形で観客に示される。

観客は一幕と二幕で極めて女性的なレアを目にした後、二幕の終盤、レアの体にハナン

によるディブックが取り憑く様を見る。ディブックに取り憑かれたレアは、男性的な叫び声をあげてディブックの存在を示し、劇の前半を完結させる。

三幕の始め、除霊のため父親にラビ・アズリエルの家に連れていかれたレアは、戸口で乳母に向かって「おばあちゃん、私は入りたいのに、入れないの³⁰」と自分自身の声で言った直後に、「入るものか！ 入りたくない！」と男性の叫びを上げる。レアの女性性と、その後続くディブックの出現によって示される男性性と素早い切り替えは、レアの中で対立する女性性と男性性間のコントラストと緊張を強調する。

一方、第四幕では、ラビ・アズリエルはレアが登場するとすぐに彼女の中のディブックに直接語りかける。「ディブックよ！ お前に与えた時間は過ぎた。おまえはハナの娘である乙女レアの体から離れるか？³¹」この問いに対し、ディブックはレアの口を借りて拒絶を表明するが、短い争いを経て打ち〔図7〕負かされ、レアの中から出てゆく。ディブックの憑依が解けた瞬間、レアはト書きによれば「叫んで」「ベンチに崩れ落ち」、そのあとで「目覚め」、自分自身の声で乳母に話し始める³²。そこから劇の終わりまで、彼女は自分自身の声で語っているが、悪魔的な男性ディブックから解放されたレア本来の女性性の静かな回復は、先の突発的な女性性と男性性の交互の出現とは明確な対照をなしている。

ヴァフタンゴフ演出による『ディブック』（1922）でレア役を演じた歴史的女優ハナ・ロヴィーナ（1889-1980）³³は、この変化を見事に演じたという。当時の著名な演劇評論家のA.クーゲルは、彼女の声色を絶賛して「二種類の声色をこのように一つに融合させるのは、非常に高度な技術である。」と述べている³⁴。



図7 著者演出による舞台『ディブック』（2002）。ラビ・アズリエルはディブックを完全に打ち破る。

同様に、能のシテの演技において最も重要な要素は、複式能における女性的なもの／男性的なもの、或いはか弱いもの／魔物的なものなど、二つの対照的な性格描写を組み合わせることにある。

一般に、複式能の前シテは、繊細かつ静かな女性性を持つ役で、後ジテは恐ろしく、動的な男性性を持つ役である。同一の演者が、一度の舞台の前場と後場で面と衣装を変え、この全く対照的な役を演じて見せることによって、彼らはその芸術的技量を誇示する機会

を得ているとも言える。演者と演じられる役の間にある芸術的緊張を強調し、芸術としての演技の真価を観客に知らしめるものでもあるからだ。

また、謡のフシは、旋律的で女性的なヨワ吟、ダイナミックで男性的なツヨ吟に分かれる。これらの発声法は、劇における状況や役の間の対比を強調するために用いられるが、それを一つの役に対し、一人の演者が対照的に演じることによって豊かで複雑な劇の表現が可能になる。例えば『葵上』の前場において、シテの六条御息所はヨワ吟のみを用いる³⁵一方、後場で魔物的な霊となったシテはツヨ吟のみを用いてその変化を明らかにする。『鉄輪』では、その表現はさらに複合的になる。捨てられた女が元の夫である男とその後妻への復讐に燃え、魔性に変化するという鬼女物であるが、前場のヨワ吟は生身の女の苦痛と無力さを表す³⁶。彼女が鬼となった後場ではヨワ吟がツヨ吟と混ざり合い、その憐れむべき女の苦しみと、恐ろしい暴力的憎悪の両方を表す。一人の人物の異なる二つの側面が、演者の対照的な発声による謡で表現されるのである³⁷。

コトバの抑揚も、フシと同様に性別に基づいて変化する。こうした男性性と女性性が、劇の状況に応じて分けられ、或いは並置させられることで、能の表現には微細で豊かな複合性が生まれる³⁸。『ディブック』と同様に、劇の中で指定されたコントラストは、演者の舞台上の演技によって技芸として実体化され、観客はその技芸の鑑賞を可能にしてくれる劇を価値づける。『ディブック』では、日本の伝統芸能が培ってきたそのような芸術的相互作用の手法の類型を見ることができる。

神聖であり過渡的である場所

最後に、劇のロケーションと舞台装置における類似について述べておきたい。

現在では『ディブック』のサブタイトルとされている「二つの世界の間で」という文言は、元来それのみでメインタイトルになる構想だった。この文言には、相反する要素——死と生、精神と物質、世俗と宗教、不浄と神聖、女らしさと男らしさ、そして隠蔽と出現——の間のダイナミックな葛藤が込められている。そしてこの「二つの世界」と「その間」という世界の多層性が、劇の行動が起こるロケーションを特定し、それゆえに複数の舞台装置をも要請するのである。

第一の装置は、古い木造のシナゴークである（第一幕）。ここは高潔さ、神聖、永続性を表す場所である。いつ建てられたか誰も知らないが、周囲の建物が火災で焼失した際も、どこからか現れたハトが翼で火を吹き散らしたために難を逃れたという逸話が残っている。この建物の神聖は劇の主人公の二人を強く魅了してもいる。ハナンは開かれた聖櫃の中を覗き込み、その中にあるトラーの巻数からレアの名を示す秘数に思いを馳せ、レアは聖櫃の古い幕やトラーに非常に感銘を受け、熱狂的にそれに触れる。

第二の装置は、シナゴークの外、盛り土の上の「聖なる墓」や民家が見える、街の広場である（第二幕）。既に述べたようにレアはこの「聖なる墓」の傍でディブックに憑依され、劇はこの場所で主要な転機を迎える。古い墓石は、劇中最も意味深い道具として突出

して見える。

第三の装置は、展開されるラビ・アズリエルの家の広い部屋である（第三幕と第四幕）。劇のメインイベントであるディブックとの対決、ラビの裁判、レアとハナンの合一といった事柄はこの場所で起こる。

『ディブック』で連続的に出現するこれら三種の装置は、能の舞台空間に見出だされる特徴を含んでいる。

能では、舞台正面奥の鏡板に、春日大社の「影向の松」を模したとされるねじ曲がった老松が描かれている。一方、橋掛かりの前に置かれた一の松・二の松・三の松は、小さく、直線的な若木であり、鏡板の右手の脇鏡板には若竹の絵が描かれている。古い／若さ、曲線の／直線のという対照的要素を併せ持った舞台は、長寿、高潔さ、そして調和という象徴的観念を能の空間に与える。『ディブック』第一幕のシナゴークと同様に、そこは神聖で高潔な場所であり、神社と同じ設計の屋根を頂いている。

また、多くの場合、能舞台は何もない空間だが、「作り物」と呼ばれる大道具が視覚的焦点となることもある。『ディブック』第二幕の「聖なる墓」と同様に、そのような作り物は、劇の主人公と深く関連し、登場人物たちがそれに言及しない間も、劇の主要な視覚的イメージを作り上げる存在として舞台の上に置かれたままになっている。そうした作り物の中でも、特に「墓」は、死者の存在を劇に導き入れ、生者と死者の対話を可能にする重要なものと言えるだろう。

例えば『井筒』では、ワキである僧は業平の墓のそばでシテの女と遭遇するが、その墓はパフォーマンスの始めに、後見が設置する木製の井戸の縁とすずきの束の作り物の傍らにあることになっている。この井戸は、紀有常の娘が業平と共に自分たちの睦まじい姿を並んで水鏡に映した思い出の場所であり、業平の死後も、また自分が死んだ後までも、その思い出ゆえに度々訪れる場所である。前シテである里女は井戸から水を汲んで墓に花を手向け、後シテとして現れる紀有常の娘の霊は、業平の冠と直衣を身に着け、彼と見紛う姿になった自分を井戸の水に映して夫を追慕する。水に映った姿は、二人の死者の合一した像である。つまりこの井戸は二人の子供時代の純粋な愛の象徴であると同時に、夫としては不実だった業平の眠る場所であり、現在と過去、男と女を結びつける不可欠のトポスとなっている。

霊を出現させ、生と死の移行を描く『隅田川』では、墓の作り物それ自体が主要テーマとして機能している。この劇では息子を誘拐されて情緒不安定となった母親が、ようやく息子の行方を知り、最後の場面で彼の墓を訪れ、そこで息子の霊と出会う。後見はパフォーマンスが始まる前に、墓の作り物を舞台後部中央に設置、息子を演じる子方は作り物の中に隠れ、出番まで待機する。他の人物らが別の場所で起こっている出来事を演じているときも、この作り物は同じ舞台上にあり、シテらが墓を訪れるときまで慣習的に無視される。『ディブック』の場合と同様に、劇の主たる視覚的イメージは、この墓が物質的に存在し続けることによって決定されるのである。

墓のある街に続き、『ディブック』第三幕から、人物たちは魔物的存在との対決と征服の儀式を行うためラビの家、つまり宗教的行動が実際になされ、機能する第三の場所へと移動する。『ディブック』では実際に舞台装置が転換されてこの場所への移動が示されることになっているが、能ではそのような人物の移動のために背景が転換されるということはない。『道成寺』の鐘が落ちる等、特殊な意味を担う小道具が空間に変化をもたらす場合があるが、いずれにしても果たされるべき宗教的行動は同じ空間で機能する。『ディブック』の三つの場所で示される「二つの世界」とその「間」の特徴は、能舞台では常に潜在的に存在し、機能しているのである。

著者が演出し、テルアビブ大学演劇科専修の学生が出演した舞台『ディブック』（2002年6月）では、以上に述べた能の象徴的空間との類縁性を重視した装置を実現した。戯曲における「二つの世界」の葛藤は、リアルな背景に替えて、生と死を暗示する三つのコンポーネントによって表現される。

第一のコンポーネントとして、生を象徴する聖櫃を上手中央に配置した。聖櫃は無機質な形態に様式化されているが、これはシナゴグ、すなわち祈りのための場所として、レアとハナンの願望の象徴として、或いは結婚式の場所として、多様で動的な機能を果たす。

第二のコンポーネントとして、歴史的なカップルの「聖なる墓」を下手前に配置した。ここは生と死が交錯する場所である。

第三のコンポーネントとして、「聖なる墓」と死者の世界をつなぐ通路を下手後方に配置した。死者はここから出現し、ここから消える。能における橋掛かりを引用したこのコンポーネントは、生を象徴する上手、死への道筋を象徴する下手との中間的トポスであり、舞台においてひととき重要な意味を担う〔図8〕。



図8 著者演出による舞台『ディブック』（2002）の舞台。

なお舞台装置の風景は、ユダヤ教徒が肩の上に掛けたり、頭に被ったりする祈りのショール（タリスと呼ばれる）を暗示する外観で覆われている。この外観は客席下手側の壁面までを覆うが、反対に客席上手側は劇場の剥き出しの壁である。かくして劇場空間の下手側に虚構の世界、上手側に現実の世界が造り出されるのであり、従って登場人物の殆どは、登場の際、客席下手側の壁に沿って歩いてくることになる。この両壁面の対照性によって、

『ディブク』の元来のタイトル『二つの世界の間』が、虚と実の二つの世界の緊張関係として示されるのである。この効率的な舞台装置は、能舞台の空間とよく似た機能を発揮することになった。

『二つの世界の間で』

以上述べてきたように、ユダヤの劇である『ディブク』と日本の伝統演劇、殊に能は、かけ離れているようでありながら様々な特徴を共有している。

能や歌舞伎は、単に演劇的に創作された形式ではない。日本の儀式的起源から発展した演劇的空間と、演者が世代から世代へと受け継いだ演技的伝統によって織りなされる美学と技術の結晶である。一方で、『ディブク』はユダヤ民族の伝統には存在しなかった西洋的な演劇作品である。そしてユダヤ教には存在しない儀式と信仰の関連性を、舞台上の儀式的表現において明確に見せてもいる。ユダヤの伝承を題材にとってはいるが、いわば文化的には逸脱した、特殊な作品なのである。だが、だからこそ、このユニークな戯曲においては、日本とユダヤという異質な「二つの世界」が、非常に興味深い劇的モチーフや演劇的構造の基盤を共有しているのである。

そしてこの「二つの世界」の驚くべき類縁こそが、著者に現代における新たな『ディブク』演出構想の根源を与えてくれたのである。

(テルアビブ大学教授)

謝辞

本論文に関して、多方面にわたって助言して下さった共立女子大学芸学部准教授、村井華代氏と早稲田大学文学学術院教授、竹本幹夫氏に感謝の意を表します。

本研究はイスラエル国立科学基金の助成の下で行われ(番号535/12)、さらに早稲田大学坪内博士記念演劇博物館の交換研究員として2012年度に行った調査研究の成果の一部でもある。

This research was supported by THE ISRAEL SCIENCE FOUNDATION (No. 535/12)

註

- 1 著者アンスキーと『ディブク』成立の過程については、村井華代「S. アンスキー『ディブク』とユダヤ演劇の近代」(『共立女子大学・共立女子短期大学総合文化研究所紀要』20号、2014年、51-66頁)を参照。
- 2 ヴァフタンゴフの演出については Pearl Fishman, “Vakhtangov’s *The Dybbuk*,” *The Drama Review* 24, no. 3 (1980): 43-58を参照。
- 3 ユダヤ教における演劇忌避については Shimon Levy, *The Bible as Theatre*

- (Eastbourne: Sussex Academic Press, 2002), pp. 2-3.
- 4 Mordechai Margalioth, ed., *Sefer Ha'razim* (hu sefer keshafim mitkufath ha'talmud) (Jerusalem: Yehuda Leab and Mini Epstein Foundation, 1967), pp. 76-77 (ヘブライ語).
 - 5 Gedalyah Nigal, *Sipurei dybbuk be'sifruth Israel* (Jerusalem: Rubin Mass, 1994), pp. 11-60 (ヘブライ語).
 - 6 Jacob Raz, "Chinkon-From Folk Beliefs to Stage Conventions: Certain Recurring Folkloristic Elements in Japanese Theater," *Maske und Kothurn* 27, no. 1 (1981): 12-18.
 - 7 *Ibid.*, 12. なおこのような神楽の構造は能の模倣であった可能性もあろう。
 - 8 より詳細な分類は西野春雄、羽田昶編『能・狂言事典』(平凡社、1987年) 273頁を参照。
 - 9 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、36-40頁。
 - 10 S. Ansky, *Ha'dibbuk (Bein Shnei Olamoth)*, trans. Chaim Nachman Biyalik (Israel: Or-Am, 1983), p. 38 (ヘブライ語).
 - 11 横道真理雄、表章校注『謡曲集 上』『日本古典文学大系40』岩波書店、1968年、7-10頁。
 - 12 同書、279頁。
 - 13 同書、253頁。
 - 14 Ansky, *op. cit.*, p. 56.
 - 15 *Ibid.*, p. 58.
 - 16 ただし、イサク・アフィックは、大衆的で儀式的であることや、同じ言葉や文を繰り返すため三人の人間が必要なことなどから、夢の鎮静のこのバージョンの儀式的の源は、異教的儀式が様々なに混交されたものであると主張している。Issac Afik (Abecassis), "Tfisath ha'chalom etsel chazal ve'hashlachoteia", M.A. thesis (Ramat Gan: Bar Ilan University, 1981), pp. 64-65 (ヘブライ語) 参照。
 - 17 Ansky, *op. cit.*, p. 39.
 - 18 *Ibid.* p. 55, 57, and 68.
 - 19 Gershom Scholem, *Pirkei yesod be'havanath ha'cabala u'smalyeah* (Jerusalem: Mossad Bialik, 1976), pp. 331-32 (ヘブライ語) .
 - 20 Howard Schwartz, "Spirit Possession in Judaism," *Parabola* 19 (1994) : 74.
 - 21 Ansky, *op. cit.*, p. 36.
 - 22 *Ibid.*, pp. 37-38.
 - 23 *Ibid.*, p. 31.
 - 24 *Ibid.*
 - 25 *Ibid.*, p. 36.
 - 26 *Ibid.*, p. 15.

- 27 *Ibid.*, p. 26.
- 28 *Ibid.*, pp. 70-71.
- 29 戸板康二・利倉幸一・河竹繁俊・郡司正勝・山本二郎編『名作歌舞伎全集』〈第9巻〉、東京創元社、1969年、301頁。
- 30 Ansky, *op. cit.*, p. 52.
- 31 Ansky, *op. cit.*, p. 65.
- 32 *Ibid.*, pp. 66-67.
- 33 ハナ・ロヴィーナはアメリカのカンパニーと巡業し、その後パレスチナに渡って「イスラエル演劇の母」となる。彼女は1950年代までハピマでこの役を演じ続けた。
- 34 A. Kugel, *Jizn i Isfucsfvo* (Petrograd, 25 June 1923) (ロシア語); translated and cited in Shimon Finkel, *Chana Rovina: monographya al reka zichronoth* (Tel Aviv: Eked, 1978), p. 49 (ヘブライ語).
- 35 観世左近(二十四世観世宗家)『観世流謡曲百番集』檜書店、1982年、342-7頁。
- 36 同書、1184-8頁。
- 37 同書、1191-4頁。
- 38 より詳細な分析はツヴィカ・セルペル「能のコトバの抑揚」(『演劇研究』第36号、2013年、51-80頁)を参考にして頂きたい。