国家の力、心の真実
——近松の心中物について——（下）

川田　耕

五　女の再発見

主人公たちは、共同体にも「父」にも救われることなく、国家によって、あるいはその力を内面化した自分自身によって罰せられようとする。このような状況は、心中物において初めて劇化されたのではなく、かつての浄瑠璃における〈父〉への期待と失望の後をうけた、『出世景清』などの前世紀終盤の悲劇的な浄瑠璃においてすでにある程度描かれていた。心中物は、しかし、自己懲罰・自己破壊の悲劇に終わるのではなく、新奇な希望の可能性を示そうとする。それは、主人公たちの性的な対象、あるいはその関係性からひらかれていく可能性である。彼らは自分と恋人との関係をいつまでも続く永遠のものと誓い信じあおうとし、そこにかつてない種類の陶酔を経験する。

それまでの浄瑠璃などの民衆物語においては、男の主人公たちは、国家の力、あるいは自らつくりだした〈父〉という想像的な形象に幻惑されて、異性間の関係というものを忘れていた。金平浄瑠璃や時代物はほとんど男だけの世界であったし、まれに女が登場しても、さしたる個性も価値もない脇役にすぎなかった。しかし、自分たちが法を犯し国家によって追いつめられたとき、何とか活路を見いだそうとして、ようやく女たちのこと思いだしたのだろう。その時、思い出された女たちはみな、ある特殊な女たちなのであって、それは、国家の力によって構造化された社会システムよって疎外的な周縁部に位置づけられた女たちである。典型的には売春婦であり、そのなかでも周縁的な下級の売春婦である。あるいは、イエから疎外され追放されつつある妻(『卯月紅葉』、『心中宵庚申』等)や、制度によって、あるいは親によって許されていない恋の相手(『心中万年草』宝永七年、一七一〇、『今宮の心中』正徳元年、一七一一か)などである。つまり、男たちは社会システムによって苦しめられているのだから、システムの外に救いを見いだそうと夢みるのだ。

むろん、古来男たち、そして女たち自身も、女という形象、とりわけ若く美しい女という形象に、希望や夢、あるいは救いを求めてきた。例えば、説経節の典型的な物語は、苦難に陥り死にかけた男の主人公が彼を愛する若い女によって救われ困難を克服していき、二人による新たなイエは長く繁栄した、というプロットからなる(『小栗判官』『しんとく丸』など)。また、説経『山椒太夫』、あるいは『阿弥陀胸割』など古浄瑠璃として残るいくつかの物語においては、恋人や弟など愛する者のために死ぬ若い女性のほとんど宗教的なまでの崇高さ――実際、彼女たちはしばしば神の化身とされている――が主題となっている。もっとも、このような理想化には裏があって、中世の物語においては、まったく逆に、若い女性や主人公にとっての母親が、蛇や怨霊など

といった人間ならざるものとして表象され、不気味なもの、忌まわしいものとして、攻撃や排除の対象となることもあった。中世末までの物語のなかの女性とは、救いをもたらす崇高な存在と破滅をもたらす不気味なものという両極端に分裂する傾向が著しかったわけだ。いずれにせよ、女性は中世終盤までの物語のなかではほとんど常に決定的な役割を果たす重大な位置を占めていたのだが、近世に入ると直ちに、女性たちは物語のなかで弱々しくなり、ほとんど消えていなくなってしまう。十七世紀の前半には、仮名草子にみられるように、女性主人公が奇妙なほど無力に死んでいく悲恋の物語が生まれ（『恨の介』や『薄雪物語』）、十七世紀中盤の金平浄瑠璃では女性の存在そのものがほとんど消えさる。女性の存在がこのように希薄になるという現象は日本の芸能の長い歴史にあってはまったく例外的なことである。

十七世紀終盤に至ってようやく女性が、ある新しい形象をとりながら、物語の中心近くに復帰してくる。それは、やはり近松なのだが、彼の出世作『世継曽我』や『出世景清』などに登場する女性たちであって、彼女たちは、社会システムの周縁部に零落しており（遊女、あるいは政治的に敗北した父の娘など）、一様に非常に道徳的で、父親や恋人など親密な人にたいする情が極端に深い。このような、「貞女」とでもいうべき形象は、時代物をはじめとして、心中物をふくめその後の浄瑠璃や歌舞伎においても一つの典型として引き継がれていく。この形象には、身分制社会のなかで抑圧された女性たちそのもののような陳腐さが感じられるかもしれないが、「共同体の道徳」を信じる心中物の男の主人公たちがそうであったように、やはり新しさを十分備えた形象である。それまでの仮名草子などの教訓的な本にみられる女性像は、極端に従属的な存在、とくに父と夫にたいして盲目的に従属するべき存在とされており、それに比べると、近松ら浄瑠璃の創り出した女性は、自発的な

自己犠牲のモチーフが繰り返されていることによく表現されているように、単に従属するのではなく、自らの意志において道徳的であって、その姿は一種の精神的な崇高さにまで高められている。自己犠牲と崇高さという点で、彼女たちは中世の理想化された女の形象を引き継ぐものであるが、中世のそれが道徳的であるというよりは宗教的であるのに対して、近世の女性たちはあくまでも世俗的な道徳の実践者である、という違いがある。例えば、稀代の当たりをとったといわれる近松の『国性爺合戦』(正徳五年、一七一五)では、主人公国性爺の老母と姉が、よく知られているように、国性爺らが国事に献身するという世俗的な目標を果たすのを促すために二人ながら自殺してしまう。我々現代人には滑稽とすら思われるこのような極端な自己犠牲による善性の表現はこの時期の浄瑠璃の常套である。

一見したところ、この新しい道徳的な女たちは、同じ物語中の道徳的な男たち、あの「共同体の道徳」の男たちとまったく同じ心性の持ち主であるようにみえる。とくに近松の浄瑠璃に登場する「貞女」「賢女」たちは、我々には女の仮面をかぶった男であるように感じられることが多い。しかしながら、男たちと女たちとの間には大きな違いがある。男たちは、脇役としてはしばしば悪人であり、また主人公であっても何らかの悪(短慮や過剰な攻撃性など)を内包していることが多い。時代物であれば、男は内なる悪に苦しみながら、しかし強い意志でもって善を志向する、一種の二重体として描かれることが多い。心中物の典型的な男の主人公であれば、彼はたしかに義理堅い道徳的な人物ではあるが、しばしば世間知らずのお坊ちゃんで、時に短慮・軽率であり、とりわけ女の誠意への嫉妬深い疑いに支配されてしまう弱さをもつ。後世、「つっころばし」「うぽうぽ」などと形容される性格である。一方、女たちは、とくに近松の作品のなかでは、主人公であれ脇役であれ、

ほとんど常に全面的かつ根本的に善なる存在である。心中物でも、男の軽率な誤解や愚かしさにもめげることなく、常に変わることなく男を愛し続ける。仮に女が悪玉らしく登場しても、それは見かけだけの自己犠牲的な偽装であって、本心は善なるものを志向していることが後に明らかになったり、あるいは、偽装でなくとも、あっさりと改心する。例えば、『夕霧阿波鳴渡』（正徳二年、一七一二か）では、女が、夫の浮気相手の遊女を、家のため夫のため遊女の息子のために自分の嫉妬心を抑制して、身請けしようとする。ここでは嫉妬心は、「身に徳もなき法界悋気これぞ女の習ひなる」などと女性一般への蔑視をともないながら一応はネガティヴに位置づけられているのだが、彼女はこれを見事に克服するし、そもそもこうした嫉妬心は、観者たちにとっても、単純な悪なのではなく、十分理解できる人情であろう。『心中天網島』では、紙屋治兵衛の妻おさんは、「女同士の義理」ゆえに自分の夫が遊女を身請けするように取りはからう、という例の有名な自己犠牲の趣向があるし、同様の女同士の義理を描いたものには、それ以前に紀海音の『椀久末松山』[1]（宝永七年、一七一〇以前）があって、そこでは女同士が男を譲り合っている。

この時代に登場してきた新たな女たちは、このように、それぞれ異なる特徴をもちながらも、みな、社会システムの周縁部に位置づけられていると同時に、夫や恋人などの親密な男たちのために、嫉妬心や自分の命さえもあっさりと捨てて自己を犠牲にするような、高い道徳性を体現し余すところのない存在なのである。

六　心の真実

こうして、父母にも共同体にも裏切られ、国家の力に貫通された主人公たちは、善なる存在である女と善たらんと努力する男との関係に希望を新たに見いだすことになる。その時、彼ら男女が、疑いながらも信仰の対象としようとするのは、彼らの性的で私的な関係であり、とりわけ、相手の「心」あるいは「心中」と呼ばれる、内面的な真実をめぐるものである。それは、国家の力によって構造化された社会システムの外部にあるもの、あるいはそこから隠されたものなのであって、国家の力の及ばないはずの私的なトポスである。

「心」ということばの意味は、十七世紀を通して、急速な変貌を遂げている。元来、中世までの「心」は、現代日本語の「心」に近く、多様でありうる様々な人間の感情の所在あるいは状態を指し示すことばであった。ところが、十七世紀、とりわけその後半以降の民衆的な世界観のなかで、「心」はその世界観を支える中心的なことばとなっていく。そこでは、「心」とは、道徳的な人物の内面のことであって、「心」は個人の道徳的行為を可能にし、ひいては社会全体の調和の達成を支えるような、特別な「意志」というべきものを意味することになる。この道徳的意志としての「心」という概念は、善なる「性」に基づく自己の道徳的陶冶によって自己は道徳的となりひいてはイエも国家も道徳的に高まっていくはずだ、とする中国の通俗化された朱子学の教えに深く影響されながらも、日本社会において独自にその役割が誇張され特別視されていった。この時期からよく使われるようになった「心底」「心中」もほぼ同義である。(2)

ところが、この「心」は、十七世紀終盤以降、とくに「心中」という熟語の場合、ある特殊な状況において使われる、特殊な意味を付与された。それは、遊女とその客が互いの愛を確認する行為をいうようになる。具体的には誓詞を取り交わしたり、爪を剝いだり、指を切ったりする行為自体が「心中」、あるいは「心中立て」とよばれるようになった。遊女たちは、客を惹きつけ通わせ散財させるために、この女は自分に惚れているのだ、と客に思いこませようとする。客は遊女たちがいつもそのような手管を用いるものだということは知っているし、浮気な客が多いこともしれたことである。そこで、取り返しのつかないような犠牲を払わせることによって、相手への（とくに女から男への）思いが偽りでないことを証明しよう、させようとして、これらの「心中」という行為に及ぶわけである。心中を誓うさいには、紀州の熊野神社の発行する護符を使って誓詞を書いて取り交わすのであって、これを書くときには、その度に熊野神社の鳥が三羽ずつ死ぬ、といった俗信が遊里で広まっていたらしい。このような行為としての「心中」は、同時に、恋人同士の間だけで明らかにされるべき相手への思いの真実を意味してもいる。「心中」は、世俗化が急速に進んだ時代にあって、ほとんど宗教的といってよいほどの儀礼的行為であり信仰の対象にもなっている。

この心中なる行為はさらにエスカレートして、とうとう二人の男女の共同の自殺のことをさすにいたる。一緒に死ぬことが究極の心中立てなのである。そしてこの新しい信仰を演劇化し、この信仰を一層強めたのが、ほかでもない心中物である。そこでは、主人公たち愛人は互いの、心の真実としての心中を問い、それを時に疑いながらも、最終的にはそれを信じ、その証として、またその結果として共同の自死としての心中を決意することになる。

むろん、相手の心の真実を知るのは難しいはずだ。主人公が恋人の本音をこっそり立ち聞きし、それが信じていたものとは違っているために激怒する、といった趣向がしばしば見られる。こうした趣向を我々現代人は、心の真実なるものの原理的な不確かさが暗示されているものと受け取ってしまうかもしれない。しかし、物語では、それが誤解にすぎないことが、再び相手の本音を聞く機会が与えられるという趣向などによって明らかにされ、結局は、二人は心の真実を確かに、しかし秘かに、交換しあい確かに信頼しあう、ということになる。二人以外の誰も理解できなくとも、二人だけはわかりあえるはずだ、という神話が生みだされているのである。だからこそ、『曾根崎心中』において二人が秘かに心中を同意するあの場面は最も有名な場面となる。小春の同僚や親方や客たちの目を盗んで縁の下に隠れた徳兵衛が、共同の自死という意味での「心中」の覚悟を小春からきかれて、小春の足首をにぎりそれを喉笛にもっていくことで、小春の「心中」に応えた瞬間、つまり互いの心の真実と真実を誰にも知られることなく二人だけで交換しあった瞬間こそが、二人の死を決定した瞬間でありながら、二人の夢が成就した瞬間でもあるのだ。

こうして、望ましい性愛的関係というものは、婚姻関係のような社会システムに公認された関係から、遊里のような社会的な周縁部へ、さらにその周縁部でさえ公的には認められることのない、より私的な関係へ、そして「心」ということばで指し示されるような、内奥の秘密の領域へと急速な「私化」をとげていった。

むろん、彼らの「心中」には、「誠」などといった言葉で形容されるような道徳的なニュアンスがなお残っている。しかし、彼らが負債や義理や親(方)たちを捨てて自死の道を選び、しかもその死を「心中」とよぶようになることから明らかなように、彼らの「心中」とは、あくまでも「共同体の道徳」や法を拒絶し切り離さ

れたところにある。心は、かつては個人と社会をつなぐ道徳的な場として想像されていたのが、いまや社会から疎外された純粋な性愛的心情の場として捉えられている。そして彼らは共同体や法を「悪いもの」であるかのように捨て去り、自分たちの「心中」だけを「良いもの」であるかのようにしたてあげる。この秩序転覆的といってよいほどの「心」の意味の根本的な転位が示しているのは、いわば、社会から疎外された者同士が、排他的・私的に、真実の心と心とを交換しあい交流するという、新しい夢なのである。

井原西鶴の『好色一代男』を読めば、この夢がどんなに新しい夢であったかがわかる。[3] この草子は、周知のことであろうが、『曾根崎心中』に先立つこと約二十年、天和二年（一六八二）に刊行され、それ以後の浮世草子とよばれる諸本のみならず、文芸・芸能に広汎な影響を与えたとされる小説である。我々は、この、通算四千人以上の男女と寝たと称する放蕩男、世之介の物語を、同時期の『ドン・ジュアン』と比べたくなる。しかし、クリステヴァらが『ドン・ジュアン』の分析において強調するような、父なる法の侵犯という主題は『好色一代男』には見られない。逆に彼は、父親から相続した、ほとんど無限であるかのような莫大な遺産と幼いころから磨かれた手管でもって、人を買ったり口説いたりしているのであって、ドン・ジュアンのような違法性（借金の不払い、結婚詐欺など）はなく、あくまでも国家の法とシステムの範囲内にあって、とりわけ遊里なる限定された社会空間における規範を守りながら、システムと金の力を最大限に活用し、快楽を得ようとしている。この小説が読者に差し出しているのは、金さえ無限にあれば、国家の法の範囲内にあってもそれを気にすることもなく、ほとんど無限の快楽を得ることができる、という幻想である。この幻想は、たしかに貨幣経済が浸透し発展しつつあった近世初期にふさわしい、新しい夢ではある。彼は「当流の男」なのだ。しかし、実際に

は、無限の金を所有する人は存在しないことが示しているように、この幻想はまったくの幻想なのであって、逆に、近松らの心中物はより現実的に、まさにこの金が欠乏しているがゆえの悲劇なのである。

とはいえ、この『好色一代男』には、すでにその後の近松らによる物語の発展を予告する場面があって、それは、ほぼ全編にわたるユーモアと滑稽の雰囲気を壊している、不気味な場面である。世之介には、実は、奇妙な収集癖があって、彼は、遊女たちや若衆たちから集めた、「心中」を証したモノを大量に隠し持っているのである。それは、数々の誓文や肉付きの爪、あるいは髪である。だから、彼はただ単に金の力とシステムの効力によって、定められた範囲の快楽を最大限に享受しようとしただけなのではなく、近松の主人公たちと同様に、社会システムの外部にある、「心中」、内奥の秘密であるはずの「心中」を欲望していたのだといえる。世之介のような新たな社会システムに楽々と適合できたはずの男でさえ、システムの外部に真実を求めていたわけだ。しかし、彼は、彼女らの「心中」と交換されるべきはずの自らの「心中」を相手に渡そうとはせず、偽りのことばだけを差し出していた。もしも、彼が本当の「心中」を女に渡してしまえば、彼はその女とともに社会システムの外部に消えて行かざるをえなくなり、父から受け継いだせっかくの遺産も国家が保障してくれている遊里での快楽も手放さなくてはならないだろう。そのような事態を避けるために、彼は女の心までも欲望しながら、自らの心との間の相互性を発展させることなく、それゆえに満足を得ることなく、次々と収集し止めることができなかった。その結果として、彼は、自分の座敷でコレクションを一人眺めて悦に入る、という不気味な主人公になってしまった。彼は社会システムの外部を欲しながら、社会システムの内部に留まったのである。

『曾根崎心中』の徳兵衛とお初は、このような世之介の躊躇を一気に振り捨てて、内奥の、誰にも知られていない「心中」なるものの交換という夢に全存在を賭ける。ここに、『好色一代男』と『曾根崎心中』という近世を代表する物語の間の感情的発展の論理的軌跡をみることができよう。

この夢には一つの新たな「ヴィジョン」がみられる。visionとは元来、未来の見通しというだけでなく、一種の宗教的啓示を意味し、後には「妄想」とさえ訳されえるような、現実性が十分あるわけではない想像的なイメージのことなのであるが、心中物において示されるヴィジョンもまた、ほとんど宗教的といってよい信仰によって生みだされた、想像的・願望充足的なイメージなのであって、それは、たった二人だけ、しかも凡庸な二人だけであっても、純粋な至高の価値を得ることができるのだ、というヴィジョンである。だからこそ、そこに、国家がもたらしてくれるはずの権力にも、自分たちを守ってくれるはずの共同体にも、貨幣経済がもたらすはずの快楽にも、失望し倦んでしまった人々の夢が託されていくのだ。そして、この新たなヴィジョンを見いだした時、それこそが、共同体のなかに含み込まれた人間関係――親子関係、主従関係、夫婦関係など――のなかだけで自己を形成していた人々が、はじめて共同体や国家などの公的な世界を飛び出し、公に対立するものとしての私的な関係、私的な空間というものを新たに創造した瞬間なのである。

七　エディプスの罪悪

このように彼らは自分たちの関係を純粋な良いもの、真実のものとして美化していくのだが、だからといっ

て、先にもふれたように、自分たちを処罰しようとする国家にたいして、あるいはこの国家の力から自分たちを守ってくれようともしない共同体や父母にたいして、怒ったり抗議したり貶めるなどといったネガティヴな行為をはっきりとすることはない。逆に、その死への道行きにおいて、彼らはほとんど必ず、国家にたいしてではなく――やはり国家は意識的な認識の対象にはなっていない――世話になった親方や父母に申し訳ないと詫びる。『曾根崎心中』では、徳兵衛は心中の決行を目前にして次のように罪を認め、許しを請うている。「我幼少にてまことの父母に離れ、叔父といひ親方の苦労となりて人となり、恩も送らずこのままに、亡き後までもとやかくと、御難儀かけん、もったいなや。罪を許して下されかし」。お初もまた父母に詫びている。「初が心中取り沙汰の明日は在所へ聞えなば、いかばかりかは嘆きをかけん。親たちへも兄弟へもこれからこの世のいとまごひ。せめて心が通じなば、夢にも見々えてくれよかし。なつかしの母様や、名残惜しの父様や」。他にも彼らは、自分たちの性愛的関係を次のようなことばで形容している。「悪行」「十悪」「身の咎」「罪科」「懺悔」。彼らは自分たちの関係に新たな真実を見いだし、その関係を生き抜こうと欲望しているのだが、と同時に彼らはなお親の子であり、そのような関係は親には許されない関係だと感じて、親にたいする罪悪感を抱き続けている。

この親への罪悪感は「エディプス的」な感情としてとらえることができるだろう。エディプス・コンプレックスとは、周知の通り、幼児期における、異性の親への愛着と同性の親への殺意という感情の複合のことであるが、「エディプス的」な感情とは、それに付け加えて、そこから派生する、親によって禁止されているはずの異性への性愛的欲望と性愛的関係ゆえに親にたいしていだく罪悪感や自責の念を意味する。フロイトによれ

ば、このエディプス的なものである罪悪感や自責感は、直接的にはエディプス・コンプレックスを引き継いだ「超自我」の働きによるものであり、とりわけエディプス・コンプレックスの克服が不十分であった場合に強まる、という。心中物におけるカップルたちの関係と感情は、以下でも検証するように、親（ないし親的な存在）に禁止され親たちから隠された秘密のものであり、親たちへの深い罪悪感をともなうものであるがゆえに、この「エディプス的」という形容にふさわしいと思われる。(4)

こうしたエディプス的な罪悪感は、近松の心中物の終結部である道行きにおいてとくに直截に表明されているのだが、近松の心中物の物語全体がエディプス的な情況をあくことなく繰り返しており、それにともなう罪悪感も表現していると思われる。さらにいえば、心中物だけでなく、近松の浄瑠璃作品全体、さらには当時の浄瑠璃作品の多くが、そのプロット全体において、きわめて明瞭にエディプス的な情況と罪悪感を表現している。このエディプス情況のありようを、主に近松の心中物を中心とした浄瑠璃作品にそくして、検証してみよう。

まず、そもそも主人公であるカップルの関係が多くの場合、物語の最初から、何らかの意味で秘密のものでなければならない、しかもとりわけ親には許されないであろうから秘密にしなければならない、とされている。例えば、心中物ではないが、『信州川中島合戦』（享保六年、一七二一）では、武田信玄の息子勝頼と上杉謙信の娘衛門姫とが諏訪明神への参詣の折りに出会い恋仲となる。この二人の関係がそれぞれの親たちには許されぬもので秘密でなければならないことは、信玄と謙信という万人承知のライバル関係ゆえに自然なこととなる。二人の関係は「蜜通の恋慕」と表現され、二人は行方をくらましてしまう。あるいは、『曾根崎心中』におい

ては、お初が徳兵衛を縁の下に隠すというシーンがあるが、このような、主人公が愛人を他の人から隠してばれないようにする、という趣向は他の近松の心中物でくりかえされている。とりわけ『生玉心中』（正徳五年、一七一五）において、自分たちの関係が男の姉弟にばれないように駕籠のなかに隠れるシーンは象徴的である。「二人が膝を組合せ、身を抱きあひて身を忍ぶ」。二人は二人の関係がばれないように、物理的に外の世界から隔絶して、自ら閉じこもるのである。

この秘密の関係は、しかし、当然のようにばれてしまう。例えば、秘かに送った手紙がどうしたわけか親的な存在のもとに誤って届けられ読まれて、彼らの関係がばれてしまう（『心中万年草』）。もっと露骨な場合であれば、二人の密会の場が踏み込まれ、二人の関係が直接露見してしまうこともある。『長町女腹切』では、この踏み込む人物は、男の親方というやはり父親的な存在であり、二人はこの親方の目を盗んで親方の家で会っていたのだが、親方がその場に現れて、「ヤイ、半七の生掏摸め。よふもよふも親方を踏みつけたな」と罵る。ところが、偶然居合わせることになった男の叔母が、この女は自分の妹だなどと言い逃れをしてなんとかばれないですむようにとりつくろってくれる。この、ばれるか、ごまかしきれるか、という所がこの場の見所となっている。このような密会とその露見の恐怖という繰り返されるモチーフには、父によって自分たち（の性愛的行為、関係）が懲罰されるのではないかというエディプス的な罪悪感、恐怖感が表現されていると言えるだろう。紀海音は、この点でも、近松よりもわかりやすく表現してくれている。彼の『椀久末松山』では、放蕩をやめない息子を処罰しようとして、父は息子のもとどりというファリックなものを切り落として僧体にしてしまう。エディプス的な恐怖は現実化して父は息子を象徴的かつ社会的に去勢してしまったわけだ。

主人公たちは、元来その性愛的関係に罪悪感を抱いてはいたのだが、事が露見するに及んで、より強烈な罪悪感を表明する。そのような罪の自覚の告白の例は枚挙のいとまがない。「恋故先祖の仇を忘れし親の罰兄の罰」（『関八州繋馬』享保九年、一七二四）、「親の罰があたったり。せめて心の念願にて死して二たび親子と生まれ、今の御恩を報じたき」（『心中二枚絵草子』）、「親に不幸の罰」「親の罰」（『山崎与次兵衛の門松』）などと、自分たちの言い分や相手の不正などを言い募ることなく、逆に罪悪感に打ちのめされ、己の罪を全面的に認めてしまう。

強い罪悪感は、当然、処罰される予感ないし覚悟へとむかう。「この咎は、地獄の火焔に、鞴かけ、無間の底の鉄床にのせられ、呵責の槌に骨々を打ち砕かれんは今のこと」（『心中刃は氷の朔日』）。かく強烈な処罰の予感――ここでは死後の処罰として語られてはいるが――のなかで、彼らはただその処罰の時を待つのではなく、他者による処罰に先んじて自らを罰するということ、すなわち自己処罰をしようとする。心中という行為は、二人は心中しなくとも法によって処罰されることになるであろうから、当然のことだが、法や「父」による処罰の先取りとしての自己処罰という意義を一つの側面としてもっている。しかし、自己処罰は法による公的な処罰以上の処罰になりうることもある。例えば先にも引用した『博多小女郎波枕』では、主人公は自分を「大悪人」とみなして、自害するのであったが、役人は彼の罪を「色に迷ひし若気の至り、罪の軽重明白たり」と彼の罪が死罪に価するほどのものではないことを告げる。だから、彼らの自己処罰は必ずしも法による処罰の単なる先取りなのではなく、罪悪感ゆえの自己処罰なのであって、だからこそ、時に法的な処罰よりも過酷になりうるのだ。

このように、近松の心中物は全体として、秘密の性愛的関係―親による暴露―罪悪感の表明―処罰の予感―自己処罰というエディプス的な行為と感情の連鎖によって成り立っていることがわかる。

かく強烈にエディプス的な感情を主題として表現することは、それまでの日本の文学・芸能にはなかったと思われる。わずかに説経節においては、新たなカップルの誕生が親によって嫉妬され邪魔されるという転倒したエディプス的テーマがみられるが、カップルがそのために罪悪感を抱いている様子はなく、エディプス的な寓話ではあっても、エディプス的な心理劇にはなっていない。なお、心中物が主題とする感情は罪悪感というべきもので、いわゆる「恥」の感覚からは遠い。恥とは、ルース・ベネディクト以来、内面的な罪の感覚と対照的に、共同体との関係のなかで生じる外的な規制に応じて生じる感覚、しかも日本的なものなどとされてきた。(5) つまり恥の主体にとって悪事は共同体の成員たちにばれなければいいわけだ。たしかにこうした種類の恥の感覚の表明は心中物においてもなされている。徳兵衛が九平次に騙された時に表明している感情は、「いづれもの手前も面目なし、恥づかしし」であり、これは「恥」というべきであろう。しかし、この恥をはらすことができずに、二人だけで死にいく時に彼らが感じる感情は、もはや共同体とは関係のない、親への内面的な感情であり、それはベネディクトの二分法によっても、罪の意識に近いというべきであろう。むろん、心中物などの近松の浄瑠璃にあっては、キリスト教などにみられるように性的行為や性愛的関係そのものが基本的に罪である、とされているのではなく、国家の法や親によって許されないような種類の関係が罪なのであって、夫婦関係や遊郭での関係はむろん許されており罪ではなかった。しかし、繰り返し性愛的関係が罪となる物語が繰り返されることによって、あたかも性愛的関係一般が罪であるかのような演劇的な効果があったように思

われる。心中物はエディプス的な罪の文学であり、おそらくは日本にあって初めて罪を一つの大きなテーマとした文学なのだ。

さかのぼって考えてみれば、心中物の登場以前から、近松の浄瑠璃には他の浄瑠璃以上に、ある種のエディプス的な要素はすでにあったといえる。近松は当時の他の浄瑠璃作者よりも父子関係を描くことに熱心なのであったが、とりわけ、貞享二年（一六八五）初演の『出世景清』においては、父子関係が主題的となる。景清が平家という亡き父のために、頼朝を討とうとするのだが、彼はそれを果たすことができぬまま、頼朝と和解する。ここには、父にたいする息子の強い愛着・忠誠心と罪悪感・怒りの感情などといったエディプス的なアンビヴァレンスが表現されている。さらに、心中物と同時代の敵討物にあっては、近松のそれもふくめて、この父にたいするアンビヴァレンスが、「父殺しの感情」とみなせるほどにより攻撃的な側面に重心をおいて、表現されることになる。(6)

とはいえ、心中物以前の近松の浄瑠璃にあっては、物語の中心軸はあくまでも父―息子の二項対立に留まっているのであって、『曾根崎心中』にいたって、女という第三項が登場し、あの三角形、父―女―私のエディプス的な三角形が完成する。男の主人公たちは、国家の力によって追いつめられたとき、これまで自分を縛り支えてもきた、国家＝共同体＝「父」のアマルガム的形象が自分を守ってくれようともしないことに失望し、とうとうこの形象と自分という二項図式から脱出して、異性の心に真実を見いだし救いを求めようとしたのだった。この大きな一歩を踏み出そうとした時、しかし、背後から彼らを罪悪感が襲ってくるのだ。父に背き、不当にも女を盗もうとした罰、そのようなエディプス的な恐れが彼らを苛み苦しめる。彼らはこのディレンマ、

罪悪感に負けて父に従うのか、新しい希望である異性の心の真実を求めるのか、というディレンマに立ちつくす。

八　道行き

なお、このディレンマは、近松の世話物、ひいては近世の演劇・文芸全体を貫くメイン・テーマとされてきた、「義理と人情の葛藤」などではない。(7) たしかに、通常の心中物の主人公たちは、そういった「義理」や「人情」を無視してよい、どうでもよい、などと言明しているわけではない。むしろ彼らは、先にふれたように、その道行きにおいて繰り返し、親や親方などに申し訳ないと罪悪感を表明してはいる。しかし、心中という自らの意志で選んだ行為は、結局の所、「義理」も「人情」も彼らが捨てたこと、またそういったことばで表現される、道徳的な責務と彼らの属する共同体を捨てたことを何より雄弁に示している。例えば、『生玉心中』では心中のさい、「この刃に死するは最後の不孝」と罪悪感を口にしており、したがって、心中が結局は親不孝な、反道徳的な行為であることを自ら認めている。近松の最期の心中物である『心中宵庚申』は、心中が道徳的な責務の放棄であることをより明確に言明している。主人公は、「女房の親と我親と世間の義理と恩愛と、三筋、四筋の涙の糸たぐり」混乱して、苦しんでいるのだが、結局はそれらすべての「義理と恩愛」を黙殺して心中してしまう。彼の辞世の句は、「いにしえを捨てばや義理も思ふまじ」なのである。そもそも、心中という行為一般が「義理」にも「人情」にもそぐわない、反道徳的行為であることは思想史的に考えても

自明である。仕える主君のために切腹するのであればまだしも、愛する異性とともに自殺するなどということは、「義理」や「人情」などといったことばで表現される通常の道徳はもちろん、当時のいかなる宗教や道徳も正当化できるようなものではなかった。心中物が既存の道徳を超えたものであったからこそ、心中という実際の事件も心中物という演劇も、当時の人々によってスキャンダラスなもの――つまり、通常の道徳的言語では正当化できないが、しかし十分に魅惑的なもの――として受けとめられたのであろう。当時の幕府があわてて、心中を犯罪として貶めたり、心中物の上演を禁じたりしたのは、幕府が十分に心中のスキャンダル性を理解していたからであり、そのことは幕府が「心中」という言葉をわざわざ避けて「相対死」と表現したことにも示されている。心中物は、「義理」や「人情」、あるいはそれらのことばによって擬似的に表現されている、社会システムの法や共同体の道徳を、言明によってではなく演劇的に否定した演劇であったのである。

では、心中物は、既存の道徳を否定して、いかなる道を示そうとしているのか。そこで再び、すべての心中物の終結部に配されている道行きを中心に分析をすすめてみよう。主人公たちが一歩一歩死にむかって歩んでいく、死の儀式としての道行きが、この演劇の最大の見せ場であり、観者たちが最も心動かされたであろうシーンであって、それゆえ、そこにこそ心中物という物語の核心が潜んでいるに違いない。だが、それにしても、すべてを捨てて死に行く者たちにいかなる新しい可能性があるというのだろうか。

まず注目されるのが、道行きという死を目前にした時間の歩みを進めていくなかで、主人公たちは自分の人生を回顧し語りはじめる、ということである。その語りにおいて、心中にいたる人生の過程が論理的に再構成されていき、とりわけ、必ず親をはじめとする近親者たちのことをあらためて思いだし彼らへの感情がより率

直に表現される。それは、たしかに表向きは罪悪感に強く彩られた謝罪の言葉なのであるが、そこには実質的に、自分たちを助けてくれずに裏切った親や共同体にたいする非難や怒りの感情が表れている。

『心中宵庚申』はこの点でも例外的なほどに直截であって、そのような怒りの感情が、演劇的に表現されるだけではなく、ほとんど明示的に言明されている。この物語では、健気な若い夫婦と彼らをさしたる理由もなく離縁させようと策を弄する加虐的な義母(元々男にとっての継母であったので、二人のいずれにとっても義母となる)という対比が鮮明に描かれる。他の親たちは悪人ではないのだが無力であり、二人は一緒に生きていくことを心弱くもあきらめ、心中を決意し道行きとなる。その時男は自らの人生と人間関係を次のように簡潔にふりかえる。

養子になりて十六年この方、十方旦那の機嫌を取り、暇ある日には町中を振り売りし、元はわづかの八百屋店、今では人に少々の金貸す様に儲けためても、辛い目ばかりに日を半日心を伸ばすこともなく、死なふとせしも以上五たび、恨みあるなかにも、そなたに縁組み、せめての憂さを晴らせしに、それさへ添はれぬ様になり死ぬる身にまでなりくだる。

彼は不運と不幸を言い列ねることによって、自分たちの受ける懲罰のむごさ、義母の非道を、ほとんど糾弾といってよい語調で表現している。ここでのように「恨み」とはっきり表現しているのは例外的ではあるが、自分たちの親や共同体への健気さと自分たちの不幸とを対比することで、暗に非難と怒りの感情を表現すると

いうレトリックは心中物の主人公たちの常套である。近松の作品においては、どちらかといえば時代が下れば下るほど、こういった父母あるいは共同体への怒りの表現はより明瞭になっていく。作品によっては、死の直前になって、彼らを心配して行方を探し求める近親者と実際に遭遇してしまうという趣向によって、近親者へのそのような感情が表現されることもある。

道行きが心中物に必ずともなう理由の一端はここにあるのだろう。道行きの場になったとき、死という徹底した自己懲罰とそれゆえの贖罪がなされることが確定する。その贖罪の確定と死との間のわずかな時間、それが道行きの時間なのであるが、その間だけ、主人公は「共同体の道徳」からも罪悪感からもある程度解放され、様々な混乱がときほぐされ、弱々しいながらもより率直に、自己の感情、すなわち悲しみと怒りの感情の表現が可能になり許されると（主人公にも観者たちにも）感じられるようになる。

こうして彼らは根深い罪悪感からも多少なりとも自由になって、すべてを捨てることになる。孝行をすべきはずの親も、恩返しをしたいと言っていた親方も、信じていたはずの「共同体の道徳」も、彼らはすべてを捨てて、ただ二人だけで死んでいくことを決意する。

だから、「心中」を確認しあう瞬間とは、すべてを捨てることを決心し約束する瞬間であり、つまりは死ぬことが決まる時である。『曾根崎心中』のお初の「死ぬる覚悟が聞きたい」という問いに応えて、徳兵衛がお初の足首をにぎった、先にも引いたあのシーンは、単に心と心の真実を交換したというだけではなくて、「死ぬる契約」（『心中天の網島』）をかわすことで、親も「共同体の道徳」もすべてを捨てて、純粋に二者関係を生き抜くこと、そのためには死んでもかまわないという決心の表明であった。

この決心を胸に二人が死に場所へと、死ぬ瞬間へと歩んでいく。それが「道行き」であり、それはいつも美しい詞章で綴られる。「此の世のなごり、夜もなごり、死にに行く身をたとふれば、あだしが原の道の霜、一足づつに消えてゆく、夢の夢こそあはれなれ」（『曾根崎心中』）。ここには愛と憎しみとの逆立した心理的弁証法の過程がよく表現されている。元来、あらゆる人と人との関係には、多かれ少なかれ必ず、愛と憎しみ、「よいもの」と「わるいもの」とが混在するはずだ。だが、彼らは、父母や共同体への失望や怒りを表明することによって、それらを「わるいもの」に仕立て上げて憎み、そのかわりに、自分たちの関係を「よいもの」として純粋に美化していく。この美化が、具体的には、道行きの美しさとなって表現されているわけだ。そもそも、彼らはともすれば、相手への猜疑や嫉妬、さらには憎悪にすら苛まれていたはずだ。『心中天の網島』では、治兵衛は小春に騙されたと勘違いして、「さてはみな嘘か。エエ腹の立つ、二年といふもの化かされた」と怒り狂い、小春を殺そうとさえした。心中物のカップルはたいていの場合、道行きの以前には、若者らしく情熱は強くても不安定なカップルであり、とりわけ男から女への感情にはしばしば攻撃性が混ざっている。しかし、その彼らが死の決意を契機として、相手への不信、不安、怒りなどといったネガティヴな感情を父母や共同体などの外部へと放出して、二人だけの相互関係を信頼と愛というポジティヴな感情によって満たしていく。

自らをこのように美化することができるのは、彼らが共同体にも親にも裏切られて自分たち以外に希望をもつことができなかったという消極的な理由にもよるだろうが、それだけではなく、共同体からも罪悪感からも自由になることでようやくたどりついた、死を前にしての一種の精神的昇華ゆえであるとも思われる。長い道

のりのすえ、死をまえにして、ようやく混乱をときほぐし、自らの欲望の真実を生きようとする姿、つまり信頼と愛にみたされた関係だけを生きようとする生のありようがここに示されているのであり、それは憎しみや悔恨を超えた生であるがゆえに、美しくなければならない。そうであるからこそ、彼らの道行きを彩る美しい詞章は、観者にとって白々しいものではなく、十分に納得のいくことばなのだ。「いとし、憎しの戯れも、しばし此の岸、彼の岸の、仮の現の仮橋や」（『心中重井筒』）。アンビヴァレントであったはずの相手への感情も、「彼の岸」、つまり死の決意という究極的な経験によって、夾雑物が消えてより純粋な感情となっていくのであり、それは「浄化」とでもいうべき過程であるように思われる。このようにして、道行きは、単なる社会システムからの逃避行にとどまることなく、禁止されていながらその実誰にも禁止できず、誰にも追いつけない、二人だけの特別に美しい行為にまで高められていく。

この心中に至る道行きは、ポジティヴな情動に満たされ浄化されているがゆえに美しいというだけではなく、さらに、二人の男女の性行為の隠喩という側面をもつがゆえに、セクシュアルな魅力をともなった美しさになっていると思われる。このことはかなりあからさまなことであるのに、管見の限りこれまで指摘されてこなかった。道行きとは、父母や共同体によって禁じられていながら、あえて二人が人目につかない暗闇のなか秘かに喜びをもって行う行為であり、それは、まさにエディプス的な情況のなかでの禁忌の侵犯としての性行為の隠喩にほかならないといえるだろう。そして、この性行為の隠喩は、男の刃によって女が突き刺され、男もまた死ぬ、という性交そのものの隠喩で終わる。近松の心中物においては、二人の馴れ初めは常に省略されて、せいぜい回顧的に説明されるだけで、彼らの性的な行為は直截にはほとんど描かれていないのだが、こうした

作劇の手法は性行為の隠喩としての心中に至る道行きの演劇的効果を高めることに寄与しているだろう。道行きが性行為の美しい隠喩であることによって、罪悪感や憎しみといった二人の否定的情動がより肯定的で純粋な情動へ昇華されていること、また二人の性的欲望自体もより昇華されたものであることが演劇的に表現されている。

こうして、異性間の排他的な性愛関係は、道行きにおいて、この上なく美化され浄化されていく。ほんの少し前まで彼らは罪悪感に苛まれていたのだが、それを克服し、結局、共同体も父母も、「義理と人情」もすべて捨ててしまう。そうすることで彼らがたどりつこうとした場所は、相互の心の真実を信じ、信頼しあい、かつ、性的に欲望しあう、排他的な一組の男女という美しいヴィジョンによって生まれるはずの場所である。この場所とは、彼らを不意打ちする国家の力と法から自由で、エディプス的な罪悪感に苛まれることもないような、彼らの性的願望が成就される美しい関係の宿るはずの場所なのであって、それゆえに、主人公たちにかりそめでも同一化した観者たちを魅了せずにはいないような希望であったのだろう。

九　見出された国家

ここで今一度とりあげるべき疑問は、罪悪感から多少なりとも自由になり精神的昇華・浄化さえもなしとげたはずの主人公たちがなぜ死ななければならないのか、ということである。死を決意することで、エディプス的な罪悪感から逃れ、異性との関係を生きよう覚悟することができたのならば、改めて死ぬことをとりやめ、

もう一度この現世で二人で生きていこうとすればよかったのではないか。

むろん、たしかに心中の取りやめなど、なんとも歯切れの悪い幕切れであって、演劇の効果のために彼らは死ななければならなかった、とも考えられるかもしれない。しかし、通文化的・通時的にいって、愛し合うカップルは死ぬことなく幸せに結ばれる、というプロットの方が一般的である。例えば、古典的な「英雄神話」であれば、オットー・ランクなどによると、主人公は闘いに敗れしばしば死の淵にまで追いつめられるが、異性の助力を得て危機を克服しより強い人間＝英雄となって復活する、という「死と再生」のテーマが反復されている、という。(8) ユング派などによれば、英雄神話だけではなく、多くの神話や昔話、あるいは現代的な物語や人々の日常の心的体験にも、こうした「死と再生」のテーマが見いだせるという。日本でも近世以前には、現に、例えば説経『小栗』のように、(心的な)死から再生する物語がしばしば語られていた。それならば、この「死と再生」のテーマが心中物においても繰り返されてもよかったのではないか。近世の主人公も、死の淵にまで追いつめられながらも、新たな生命力を獲得して蘇ることもありえたし、せめてそのままどこか人目のつかない所にでも遁走したらよかったのではないか。

彼らが死ななければならなかった理由は、端的にいって、ここでもまた国家の力が秘かに働いている、ということにあると思われる。そもそも、彼らが心中にまで追いつめられていく原因は、すでに論じたように、国家の力にあったのであり、彼らが精神的に昇華・浄化されようがされまいが、彼らの存在が国家の力によって依然として貫通されていることにかわりはない。仮に罪悪感から自由になって心中を取りやめたとしても、彼らが国家によって捕捉され懲罰される可能性は極めて高い。男はしばしば金銭上の詐欺行為を犯しており、女

はもとより遊女屋の主人など他人の所有物である。心中を遂行しなくとも、遂行しようとした行為、道行きの行為によって、彼らはすでに犯罪者である。たとえ国家による懲罰が死罪にまではならなかったとしても、彼ら二人が一緒に生きていける可能性はほとんどない。それは、国家の法が禁じているからだ。そうしたことを主人公たちは語らずとも十分に予測しているし観者たちも知っていただろう。彼らにはこの現世での「再生」など望むことはできなかったのである。

彼らはかくして国家の力に絶望的に追いつめられていくのだが、しかしここにいたってかつてなかった本質的な進展がみられる。追いつめられて、とうとう、不可知の対象であったはずの国家が主人公たちよって見出されはじめる。「国法で取らるる命には、人参で行水させても、いかないかな助からねど」[9]（『山崎与次兵衛の門松』）と（主人公ではなくその父であるが）言う。主人公に死をもたらすものが国法であることがはっきり言明されている。さらに、追いつめられた主人公は、「国法をや慎むべき、小女郎にや添ふべきと、二つの心、身一つに、定めかねて」（『博多小女郎波枕』）と悩む。ここに示されている状況認識はまったく新しい。ここには、もはや共同体や父母などは介在しておらず、罪悪感も表現されていない。ただ彼らの置かれている窮地を論理的に正しく表現しているだけである。すなわち、国家の法に従って異性との関係を断念するのか、国家の法に逆らって異性とともに死ぬのか、そのような二者択一の窮地である。

むろん、このように「国法」などと国家が直接言明の対象になることは近松の心中物・世話物においては稀であるが、心中物以外の、とくに晩年の時代物においては、国家の表象のされかたに大きな変化がみられる。かつて国家は反抗者を許すことなく絶対的な価値＝力として諸共同体と個人を束ねていたのだが、その国家が

その地位から引きづりおろされていく。なかでも印象的なのは、『津国女夫池』（享保六年、一七二一）にあって、御簾のなかの将軍が実は、酒色にふける兄将軍のかわりの弟、すなわち「似せ将軍の化けそこなひ」だった、という印象深い趣向である。国家の力を体現するはずの将軍は、共同体や道徳から切り離された愚人にすぎなくなっている。国家は、もはや絶対的な存在でもなければ不可知でもなく、より現実的な認識の対象になってきている。

心中物にあっては、国家はそのような醜態をさらすことはないのであって、道行きにおいて主人公たちは共同体の道徳や罪悪感から自由になりながらも、なお国家の力と法を現実的に乗り越えることはできずに死ぬほかはなかった。しかし認識上は、あのアマルガム的な形象である国家＝共同体＝父という複合体が時に解体され、彼らが乗り越えつつある共同体＝父と、乗り越えることのできない国家との二つに分節化されはじめるのだ。それにともない、彼らが自覚的思い悩む葛藤も、「義理か人情か」といった擬似問題的なものから、「親か異性か」という対人的な葛藤へ、さらに「国法か異性か」というより本質的な葛藤へと進展していく。

十　永遠の希望と死

彼らは、共同体からも父からも見放され、共同体の道徳も罪悪感も自ら捨て、共同体や関係性のなかに復帰する望みはもはやない。ただ、国家による処罰から逃れて、自ら死のうとする、その直前のほんの一時の猶予のなかにいる。道行きとは、この最期の特殊な猶予の時間のなかで、社会システムからこぼれおちて、あらわ

な救いのない「個人」となった人間の姿を映し出す残酷な舞台である。この舞台にあって、彼らは排他的な異性愛という新たなヴィジョンとともに死ぬのか、そのヴィジョンを断念するのか、どちらかを選ばなければならない。彼らは、再び勇敢にも異性愛を「選択」するのだが、もちろん、すでに犯罪者であり、相応の懲罰を受けるであろう彼らにとって、どちらの選択も死という結果に違いはない。しかし、彼らは国家による懲罰で死ぬのではなく、意志的に死ぬことによって、この死をまったく想像的な方法で乗り越えようとする。

彼らは死ぬ覚悟はできているのだが、その死には何の希望もないのではなく、死後の世界、「来世」なるものがあると信じ、そこにおいてあのヴィジョンは実現されるはずだ、と強く願う。「たとへこの体は、鳶、烏につつかれても、二人の魂つきまつはり、地獄へも、極楽へも、連れだってくださんせ」(『心中天の網島』)。この現世では一緒に生きていくことはできなかったが来世では一緒になることができるはずだ、という新たな希望である。こうした希望は、近松のすべての心中物の道行きにおいて表明されている。「後の世も、なほしも一つ蓮ぞや」(『曾根崎心中』)等。この希望を信じて彼らは死んでいく。この希望は、不可避の死が迫っているという最も絶望的な情況において、それを現実的に回避するのではなく、想像的に乗り越えようとするものであって、この想像はその儚さを補償するために極端な夢想に飛翔してしまっている。すなわち、終わりなき幸福、永遠への希求である。「この世でこそは添はずとも、未来は言ふにおよばず、今度の今度、つっと今度のその先の世までも夫婦ぞや」(『心中天の網島』)。「未来」の遙か先までも、つまり、永遠に、二人は一緒である。「二世まで夫婦かかへ帯、契りは先の世先の世までも」(『生玉心中』)「生々世々解けぬ契り」(『今宮の心中』)等々。排他的異性愛のあのヴィジョンは、国家の力ゆえに頓挫しかけたその瞬間に、今終わるのではなく、

むしろまったく逆に永遠に続くものと願われ謳われる。「今度の今度、ずんど今度の先の世までも、女夫と契るこの二人、枕を並べ死ぬるに、誰が譏る、誰が嫉む」（『心中天の網島』）。来世において永遠に一緒になれるだけではなく、誰の譏りも嫉みも存在しない、まったく純粋な二人だけの世界がやってくるはずだとさえいう。「雲心なき、水の音、北斗は冴えて影映る、星の妹背の天の川。梅田の橋を鵲の橋と契りて、いつまでも、我とそなたは女夫星。かならずさうと縋り寄り、二人がなかに降る涙、川の水嵩も増さるべし」（『曾根崎心中』）。二人は星のように永遠に輝くはずだ…今日の感覚からすれば相当に陳腐なこの比喩に飽きたらず、彼らは伝説の神々にさえ自らをなぞらえている。

彼らは徹底した絶望のなかで、すべてから捨て去られ、すべてを捨て去り、お互いのことだけを信じあい結びつきあいながら、二人だけの永遠を夢見て死んでいこうとする。ここには、自分たちの性愛的関係の美化と自死との結合による、「陶酔」とよぶべき強くてしかもはかない経験が表現されている。

愛と死の結合による陶酔、それはヨーロッパの思想史において執拗に繰り返されてきたテーマであって、ヨーロッパにおける新たな異性愛的愛の発見のそもそもの始まりにおいてすでにそれがみられることをルージュモンは示している。西洋の偉大な愛の物語である、『トリスタン』にあっては「死という絶対の障害にあう瞬間に、愛をかぎりなくたたえる」[10]。多くの思想家や詩人はこの歴史的現象を一般化してうたいあげてきた。「死の認識がエロティシズムの深淵をいっそう深めもする。」[11]（バタイユ）死の危機が愛の意識を高め、愛が死を美しいものであるかのようにみせる、そのような弁証法的発展による、新たな陶酔が、日本の文学・芸能のなかでは、ほかでもない『曾根崎心中』においてはじめて明確に表現されたのだと言えるだろう。

この陶酔は、だが所詮は救いのない絶望の効果にすぎない。フロイトは、避けられない死という運命にたいして人は時に死を偽装して正反対のものに置き換えることがあると言っている。シュークスピアの『リア王』にあっては、死の使いである末娘コーディリアを王は美しく善良な娘とみなし、自分を救ってくれると信じてしまう。そのために、結局は期待は裏切られ死んでしまうことになる。つまり、フロイトによれば、死という「必然、宿命のかわりに、ここには選択があるということになっているのである。このようにして人間は、思考上はすでに承認している死を克服する」[12]。これはまさに心中物の主人公たちの運命である。追いつめられた彼らにとって国家による死は必然である。しかし、彼らは永遠の結びつきという美しい夢にかけることを「選択」する。しかし、その選択は偽りの選択であって、偽装された死にほかならず、主人公たちはどちらにせよ、結局は死に導かれていくのだ。主人公たちは新たな希望を見いだしたかのようでいて、そこには死という運命が隠されている。美学では、死を秘かに予感させ恐怖を潜在させる美しさを、エドマンド・バーク以来、「崇高」と表現してきたが、我々が道行きの主人公たちの姿に感じる特別な美しさもこの「崇高」の概念にあてはまる。排他的異性愛の新たなヴィジョンの表現におけるあの崇高なまでの美しさは、浄化された情動の美しさだけではなく、その裏に死の運命を隠しており、死にむこうに永遠を夢想せざるをえないほどの絶望ゆえでもあると言えよう。

心中物が人形劇である理由、正確に言えば歌舞伎などの他の芸能よりも人形劇である浄瑠璃において心中物がもっとも成功した理由の一端はここに求めることができるように思われる。国家の力にその運命を決定されていながらそれを知らないでいた主人公たちの姿は、人形遣いにすべてを操られている人形の姿によってより

よく表現されえるだろうし、崇高なまでに美しくありながら死に行く主人公たちの姿は、この上なく美しく造られていながら実は生きていない人形のありかたと共振しているのだと思われる。

だが、おそらく主人公自身も、あるいは観者たちも、死後の永遠の幸福などというものを心から信じているわけではなかったと思われる。彼らは、来世での希望をくりかえし口にしながら、同時に来世で一緒になれないのではないかという不安を表明している。「まだ死んでみぬ死出の旅、連れ立たうやら、連れまいやら、会はうやら、会ふまいやら」（『心中二枚絵草紙』）。死んだことがないからわからない、というのだ。これは宗教の伝統的な信者の心情ではなく、世俗化された社会に生きてきた合理的な人間の論理である。しかも、罪が重ければ来世がどうなるかいっそうわからない、と再び罪悪感を口にする。「罪より罪の重からん、来世を待つこそはかなけれ」（『心中刃は氷の朔日』）。一人でもどうなるかわからないのに、多くの罪をなしたと自ら認める二人が来世で一緒になどなれようか。「仏はおろか、地獄へも暖かに、二人連れでは落ちられぬ」（『心中天網島』の孫右衛門が小春を諭す台詞）。

だから彼らが来世での再会を願ったのはこのような絶望ゆえであって、近世にはまだそれなりに根強かった仏教信仰の反映だなどという見解はあまりにも浅い。来世で一緒になるという彼らの希望は、彼らの仏教信仰、とりわけ浄土教的な思想に基づく、とする説が支配的である。たしかに、彼らはしばしば仏教用語を使い、仏教的な儀礼をしてみたりはする。とりわけ死の直前に「南無阿弥陀仏」のを好んで唱える。しかし、彼らには元来熱心な信者であった形跡はないし、浄土宗には自死した僧侶が極楽へ行くという風変わりな信仰はあったにしても、ともに自死した男女が救われ来世で一緒になれるなどという信仰は他の仏教諸派同様に存在してい

ない。来世で一緒になるという彼らの希望は、そのような儚い希望にすがらざるをえないほどこの世に絶望していることから生じる、絶望の裏返しとしての希望なのであって、決して宗教的な信心からそのままでてきたものではない。

主人公たちの陶酔と崇高なまでの美しさのむこうには、永遠の幸福などではなく、単なる死が待っているということを近松の心中物は、とくにその晩年の作品においてよりはっきりと示しているように思われる。『曽根崎心中』では、「未来成仏疑ひなき恋の手本となりにけり」と永遠を約束して終わっていたのに、十七年後の『心中天網島』では、首をつった男の最期の姿は、「生り瓢、風にゆらるるごとくにて」と残酷に描写されている。(13) かつての性交の比喩もここにはなく、ただ死体がぶらさがっている。

それにしても彼らはなんと遠くまで来たことだろう。この浄瑠璃という小宇宙は思いもよらない遠い未知の世界へと主人公とともに観者たちを連れてきた。ほんの少し前までは、〈父〉に同一化したり、共同体の道徳を守ることに汲々としたり、罪悪感に苛まれたりしていたのに、もはや彼らはすべてを捨てて、ただ自分たちの性愛的関係だけを信じ、それが来世でも続くことを願って死のうとしている。ここには、自分たちの関係だけをすべてに超越して価値ある信ずべきものとする美化があり、死という究極的な運命を目前にして、死の向こうに永遠を夢見る崇高な陶酔がある。そうすることで、父にも共同体にも裏切られ見捨てられて国家によって殺されようとする、この絶望的状況を想像的に乗り越えようとしたのだ。

十一　おわりに

心中物のなかに表現されていることは、国家の力という観点から見れば、国家の力が、貨幣の力や法の力、あるいはそれらの力が内面化された道徳的な力といった形態において、共同体を無力化し、「父」の権威を空洞化し、人と人、男と女を分断し、違反者たちを死にまでいたらしめる、というその力の貫徹の過程であった。逆に、個々人の情動という観点から見れば、自分たちを救ってくれない共同体や「父」への失望、その代償として心の真実の発見、エディプス的な罪悪感の苦しみとその克服、排他的異性愛への希望、さらにはその永遠化の希求、という新しいヴィジョンの創造への苦しみに満ちた複雑な過程であった。

このように、心中物という演劇は、絶対的な国家の形成にともなう大きな社会的変動と、人々の道徳と感情の諸変化という繊細な要素とを、一組の男女の死への道程という極めてシンプルで劇的なプロットのなかに封じ込めているのであり、それは驚くべき文化的・演劇的な達成であると言えるだろう。たしかに心中物はそれまでの歌舞伎・浄瑠璃の伝統をはじめとする多くの文化的遺産を受け継いではいるが、心中物以前にこれほど社会と個人とのダイナミックで複雑な関係を映し出した文学・芸能は日本には存在していなかったし、また、人間の苦悩と希望とを、共同体的な秩序と道徳からかくも遠くに見いだし、新しい私的空間を創造した芸能は心中物が初めてであった。

前世紀には、国家の力の絶対化は権威主義的かつ調和的な世界観を生みだし、そこでは国家＝共同体＝父と

いう複合が絶対的な無謬の力＝価値として君臨し、諸個人は自己責任と自己抑圧の主体であることが求められ、性的関係は制度のなかに閉じ込められ、世界のなかでの葛藤や死の恐怖は、存在しないものとして抑圧されるか個人の責任に還元されてしまっていた。しかし、そのような調和の仮面に隠された強圧的な世界観・人間像だけが近世社会を支配したわけではなく、心中物という演劇において、そうした世界観・人間像を前提としながらも、極めて演劇的な手法によって、それらがいつのまにかひっくり返されてしまったのだ。すなわち、国家＝共同体＝父の複合体のもとでの許されざる性愛的関係が主題化し、そこにはこの複合への反抗と怒りとを秘かに含んだ罪悪感がたっぷりと含まれた、エディプス的な関係が表現されることになる。この許されざる関係は、当然のように、国家による懲罰を受け、主人公たちは死ななければならない。まさにエディプス的な père-version のドラマなのだ。しかし、その死の淵にまでいたるという経験によって、国家＝共同体＝父の複合体へのエディプス的な感情を多少なりとも克服して、排他的な異性愛をより純粋に希求するにいたる。むろん、彼らは国家の力を克服したりそれに折り合いをつけて生き延びようとすることなく死を「選択」するのだから、彼らが十分にエディプス的感情を克服したとはいえないが、少なくとも、この価値秩序の転覆はエディプス的感情を超え出ようとする志向を観者へと伝えたであろう。国家の力の貫徹は、まったく期せずして、価値秩序の転覆をもたらし、一旦完成したかにみえたあの強圧的な十七世紀的世界は偽りの世界とみなされ、代わりに心の中にこそ真実があり、異性愛的私的領域が想像され希求されることになったのだ。

このような価値の転倒と創造は、言葉の本来の意味でロマンティックなもの——ヨーロッパ諸言語では、おおよそ、人間の外ではなく内面の感情や理想を求め、内面相互の交流による愛を憧憬する傾向を意味する——

を志向しており、そのような事態は日本の感情の歴史においてまったく新奇なことであった。個人主義という曖昧で文化的バイアスの強い価値や産業革命や民主主義といった技術的・制度的な変革にこだわることなく、ただ人間の心性の歴史的変容とその近代性といった視点に立つならば、このような新しい価値の創造、すなわち、理不尽な間違った国家＝共同体ではなく、信頼しあい性的に欲望しあう一組の男女にこそ希望があるのだというヴィジョンを生みだしたこと、そしてそのような希望を自らの意志で達成しうるという新たな信仰にかけたこと、そのような態度にこそある種の近代性を認めることができるように思われる。

第一節において概説した、ヨーロッパにおける異性愛的愛の発見と絶対的な国家の誕生との連関、さらに異性間の親密性への欲求の増大、そのようなヨーロッパにおける歴史的な過程と、我々がこれまで踏査してきた心中物前後にみられる社会的・感情的な変化の過程との間には、かなりの程度の類似性・平行性が見られることがもはや予想できるだろう。おそらく、多数の国家が入り乱れ、宗教的セクターの力がなお根強く残存していたヨーロッパよりも、狭隘な日本社会での変化の方がより単純で素早かったと言えよう。「絶対主義的封建国家」が誕生してわずかに百年ほどの間にかくも根本的な変化が起こったのである。

十八世紀初頭に発見されたこの異性間の排他的性愛関係のヴィジョンは、しかし、その後の歴史の中で決して単純な運命を辿ったわけではない。たしかにそれはその後も繰り返し執拗に演劇において表現されたし、「所帯とやらがしてみたい」（紀海音『袂の白しぼり』、宝永七年、一七一〇頃か）[14]「世間晴れて宿小屋持ち」（『今宮の心中』）などと、国法の下で制度的に排他的異性愛が成就されることが一つの民衆的な希望にもなっていく。しかし、排他的異性愛のヴィジョンは、結局は、十七世紀の民衆的世界観のように十分に論理的に言明された

わけでも正当化されたわけもないし、まして国家によって制度化されたわけでもない。それゆえ、あの国家＝共同体＝父複合の支配のもとでのエディプス的な主体へと逆戻りしていく可能性が残ったし、現にそれがむしろ近世ではより強く広汎な傾向であっただろう。しかも、心中物の終結部が示唆しているように、そのようなヴィジョンはすぐに崇高な陶酔に陥っていく志向をもつし、外部へと投射していたはずの攻撃性はいつでも主体へと戻ってきて、二者関係を破壊しようとすることもあるだろう。実際、近松以後の浄瑠璃は、『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』『仮名手本忠臣蔵』などの浄瑠璃の代表作と目されている十八世紀中盤の諸作品にみられるように、「義理」のためにはすべてを犠牲にする虚構性の強い美徳ばかりを表向きは繰り返して、このヴィジョンを進展させることはなかった。あるいは、次世紀の歌舞伎の代表作『東海道四谷怪談』などに見られるように、恋人や近親者たち同士に攻撃性が回帰して、裏切りと殺人のドラマへと堕していく。そのように、日本における異性間の排他的な性愛関係のヴィジョンは急速に生まれながらも十分に発展し正当化されることは少なくとも近世にあっては、なかった。しかし、だからこそ、十八世紀初頭に生まれたあのヴィジョンは常に成就されざる夢として人々の心をとらえ続けたのだろう。

注

（1）『紀海音全集』第一巻、清文堂、一九七七年。
（2）川田耕「十七世紀の民衆物語にみる世界観の転換と主体の形成」『社会学評論』（日本社会学会編）第四十九巻二号、一九九九年。
（3）暉峻康隆校注・訳『好色一代男』小学館、一九八六年。

（4）エディプス・コンプレックスと超自我、ならびに罪悪感などの相互にかかわる心理的機制は、フロイトの精神分析の中心テーマといってもよく、ここで詳細を検討することはできないが、本稿の関心からすれば、とくに彼の歴史的な研究(西田越郎訳「トーテムとタブー」『フロイト著作集』第三巻、人文書院、一九六九年、吉田正巳訳「人間モーセと一神教」『フロイト選集』(改訂版)第八巻、日本教文社、一九七〇年、等)が参考になる。それは、周知のように、父と息子の物語であり、フェミニズムなどが批判してきたように、「女」は彼らの欲望と所有の対象としてだけ語られ、エディプスの三角形の頂点の一つを占めるはずの母への愛着も母の欲望もほとんど語られていない。心中物でも、女たちは単なる対象には留まらないとはいえ、母はやはりほとんど不在であるかひどい紋切り型にすぎない。この欠落の要因は、母との心理的関係が父との関係以上に深層にあって表現されにくいこと、また近松の時代には国家や父との関係の方がより新しく重大な問題であったため、などといったことが想定できるだろう。いずれにせよ、心中物における父―女―私の三角形の起源が父―母―私の三角形にあることを十分に立証することはむずかしいといわざるをえない。彼らの関係と感情を、「エディプス・コンプレックス」とせずに、「エディプス的」としているのはそのためである。

（5）ルース・ベネディクト(長谷川松治訳)『菊と刀』社会思想社、一九六七年。

（6）「復讐の物語にみる父殺しの感情」

（7）坪内逍遙以来のこの説を最もていねいに検証したものとして、源了圓『義理と人情』中央公論社、一九六九年。

（8）オットー・ランク(野田倬訳)『英雄誕生の神話』人文書院、一九八六年。

（9）続けて「金銀では助かる」、金銀を大切にするのが「町人の天の道」と町人である父は豪語するのだが、この後、金銀では助けることができず、主人公は死を覚悟することになる。ここでも、国家の力が貨幣経済より上位であることが示されている。

（10）*L'amour et l'occident*, p.43.(『愛について』上巻、七十三頁)

（11）ジョルジュ・バタイユ(湯浅・中地訳)『エロティシズムの歴史』哲学書房、二〇〇一年、一一六頁。

（12）(高橋義孝他訳)「小箱選びのモティーフ」『フロイト著作集』第三巻、二九〇頁。

（13）このことについては廣末保が指摘している。「風に揺れるなり瓢には、どんな意味でもすでに情死のぬくもりはない。情死の情緒とは違和な虚ろさが、いつまでも焼きつき残る。」『心中天の網島』岩波書店、一九九七年、二三八頁。

（14）『紀海音全集』第一巻。