

『マカーマート』の演劇性 メタモルフオシス・カタルシス・ダイクシス

岡崎 桂 二

(平成16年9月30日 提出)

従来、概説書のみならず専門書においても、アラブ文化は影絵芝居やシリア派の殉教劇を除いて演劇を持たない、と半ば定説のごとく述べられてきた。だが史料を博搜したモーレによりこの謬見は完全に否定されるにいたった。しかし「マカーマートの演劇性」は未解決の問題として残されている。つまり、演劇を有しないとされたアラブ文化の中で、『マカーマート』が唯一その作品中に演劇性を含んでいるという説である。本稿は広く流布するこの説の当否を検証したものである。

文学テキストとしての『マカーマート』の演劇性とは、当該作品と演劇テキスト(戯曲)との親縁性であると考えられる。この観点に立つと、『マカーマート』は虚構の作品である点で戯曲の前提条件を満たしており、さらに韻文と散文の混交という文体、回想記という叙述形式、雄弁で変装(メタモルフオシス)を得意とする主人公像、話者の視点からの語彙(ダイクシス)等の多様な面において戯曲と近似した作品であると見なしうる。

またハリリー作品には、「裁判物」とジャンル分けできる一群の「マカーマ」がある。裁判と演劇との密接な関連からして、これらのマカーマは特に演劇性豊かな作品となっているが、カタルシス(感情の浄化・瀉出)をキーワードにしてその内容分析を行う。

キーワード：演劇性、マカーマート、ハマザーニー(パディーウ・アッザマーン)、ハリリー、ダイクシス

第1章 ドラマと演劇

信憑性に欠ける話が人口に膾炙し、その説の当否が検証されないままに、やがて権威ある書物にも採用されて定説となる、というのは世上しばしば起きる現象である。アラブ文化においてこのような径路を辿ってきた中に「アラブに演劇無し」という説があったが、モーレの労作によって完全に否定されつつある¹⁾。しかし、この「アラブに演劇無し」という謬見に付随して常に述べられる「マカーマートの演劇性」は、未開拓の研究分野として残されている。影絵芝居やシリア派の殉教劇を除いて演劇を有しないとされたアラブ文化に

において、『マカーマート』が唯一その作品中に演劇性を含んでいるという説である²⁾。本稿ではアラブ圏やヨーロッパを問わず、広く流布するこの説の当否を検証しようとするものである。

ニコルソンやギブを筆頭に、シャクアやダイフのようなアラブ人研究者に及ぶまで、『マカーマート』の説明には必ずその演劇性が指摘されている³⁾。しかしそこには演劇、あるいは演劇性に関する如何なる定義も下されないままの断定がなされている。また、アラブ文学作品中に演劇の萌芽、つまり対話形式の作品を見出そうとするカチアの研究にも、この傾向は引き継がれている⁴⁾。

さらに、『マカーマート』の演劇性に関して、管見の及ぶ範囲では唯一の研究であるシュノウの論文も、民衆と演劇を共通テーマとする論文集の性格からして、読者＝観客の反応を主題としており、本稿とその目的を異にしている。さらにそこで参照されている演劇書目は貧弱で、文章の大半が筋書きの紹介に終始しており、概説の域を出ていないのは残念である⁵⁾。

『マカーマート』の演劇性を考えるには、言葉の壁が立ち塞がっている。つまり、演劇、あるいは演劇性という用語で何を表象しているのかという問題である。この前提となる基礎作業抜きの上論は、単なる印象論に過ぎない。事実、上述のニコルソンらは、一切の検証無しに、演劇 (play, drama) に近い、劇的 (dramatic) である、劇的要素を含む、等々の評語を連ねる。まず必要な作業はdramaやplayが含む二面性を正しく認識し、この二つを峻別することであり、さらに、これらの話と日本語の「演劇」という語の指示内容の齟齬を理解することである。

つまり、theatreは劇場、そこで演じられるものの総体、さらに戯曲、を含意し、dramaは舞台上の再現＝代行行為と、それを支える戯曲の2意が含まれている。さらにplayもdrama同様、舞台上演と戯曲を意味するが、その語源からして演技性や虚構性を強く示唆する。この点でアラビア語のlá bはフランス語のjeuともどもplayと同様の意味内容を含んでいる⁶⁾。このように演劇を著す代表的な語には、全て舞台上演と台本 (= 戯曲) を含意していることが知れよう。この点で通常舞台上演をしか意味しない日本語の「演劇」とはその指示対象を異にしている。それゆえ、本稿ではより普遍的で広い指示対象をもつヨーロッパ各国語での「演劇drama, theatre, play」を考察の対象とする。

上述のように、演劇という用語には、舞台上演と固定的要素である文学テキストとしての戯曲、

の2意が含まれていたが、『マカーマート』の演劇性を考える場合には、当然のことながら、テキストに含まれる演劇性、つまり、『マカーマート』と戯曲との親縁関係を第一に対象とすべきである。従来、研究者が見落としていたのはこの点であり、彼らはドラマやドラマチックの語を日常言語の範疇で理解し、その意味を『マカーマート』に当てはめる過ちを犯していたのである。また、書かれた文学テキストの研究は、従来から演劇研究の主要な位置を占めているところからも、このような研究方法は正当なアプローチだと見なされよう⁷⁾。

アリストテレス以来、汗牛充棟の如く積み重ねられてきたヨーロッパの演劇研究が明らかにしているところに従えば、代行＝再現型の演劇は何より虚構性をその特質とする。そしてその虚構性に基づいて、「人物たちが同一の場所に出てきて、一人称で発言し、それらの人物の行動を通じて筋が展開する」のが演劇を成立させる最低条件とする⁸⁾。そしてこれらの条件に基づいて最大限の効果を挙げるべく書かれたものが戯曲である。アリストテレスは「悲劇は荘重で、それ自体で完結した、ある広がりを持つ行動を、それぞれの部分に従って特殊な修飾を施された言葉で模倣したもので、その模倣 (mimesis) は語りではなく行動する人物によってなされ、憐憫と恐怖を引き起こして、このような感情の浄化 (katharsis) を果たすものである」と定義している。そしてこれらの条件に基づいて最大限の効果を挙げるべく書かれたものが戯曲である⁹⁾。この基本条件を指標として、それらを『マカーマート』にあてはめてみよう。

第2章 メタモルフォシス(ハマザーニー作品)

別稿において明らかにしたごとく¹⁰⁾、ハマザーニーが創始した『マカーマート』の斬新さは、虚構性、一人の人物が一貫して自己の見聞譚を

『マカーマート』の演劇性

語る新しい文学形式、韻文と散文を混交させる独特の文体、にあった。これら『マカーマート』を特長づける3点の各々が戯曲との親縁性を示している。

アラブ・イスラム社会に根づく虚構の文学に対する忌避感に挑むが如くに成立したこの書は、虚構性においてアリストテレスが挙げる演劇の最低条件を満たしている。詩作品を除いて、12世紀においてもなおフィクショナルな作品に対して強い忌避感が存在したことは、マカーマート文学の大成者であり、このジャンルを定着させたハリリーの序文が雄弁に語っている¹¹⁾。

アラブ散文学において、『マカーマート』出現以前には「アダブ物」が大勢を占め、これらはハディースに倣った叙述形式と、逸話を主とする内容とが相俟って、作家は自由に想像力を発揮して、自在に話を案出させることはできなかった。ハマザーニーはその隘路を突破すべくアダブ物の約束事であるイスナードを逆手に取って、大胆にも架空の人物をイスナードに挿入し、これによって架空の物語を生み出すことに成功したのである。このように、『マカーマート』は何よりその虚構性において、同時代の他の文学作品と一線を画しているのみならず、その事実により演劇(=戯曲)の要件を満たしている¹²⁾。

またハマザーニーの『マカーマート』全52話は、「イーサー・ブヌ・ヒシャームは我らにこう話して聞かせた」という文章で始められており、一貫して語り手イーサーの見聞譚の形式を取っている。一体に、目撃譚・回想記という語りの構造は、自由に時空間を移動することを可能にし、かつ通常、そこで語られる内容は、背景の事情や心理よりも人物の行動に焦点を当てて描写する傾向にあり、この点において、回想形式で叙述されている『マカーマート』は戯曲との深い親縁関係を有する¹³⁾。

さらに、『マカーマート』独特の文体も演劇性(=戯曲性)と深い関係を持つ。『マカーマート』が、フィクショナルな作品に対する強い忌避感があるにも関わらず、言葉に多大の関心を持つ文人たちに受け入れられたのは、韻文と散文の混交という新しい表現法を駆使したその洗練された文体にあった¹⁴⁾。

アリストテレスの演劇論が一般に『詩学』と名づけられているように、詩と戯曲は密接な関係を有し、ヨーロッパにおいては17世紀まで戯曲は韻文で書かれており、現代でもT.S.エリオットのごとく、主として韻文を用いる劇作家もいる。演劇の目的であるカタルシスを達成するには、高揚した言語や詩、歌、音楽、等々の技術的な手段が必要とされる。韻文を用いることにより、台詞に確固とした様式が与えられるとともに、劇行動は単調で日常的な領域から解放され、観客(=読者)に精神的な高揚感を与える。特に『マカーマート』各話は、様々に変装した主人公が、そのみずばらしい外見に相違して、流麗な詩句を詠みあげ、雄弁を駆使して相手を籠絡する話を骨子としており、主人公の詩の朗読において物語のクライマックスを迎える。以下に取り上げる「盲人のマカーマ」においても、物乞いというストーリーの展開と、物乞いによる詩の朗読のプロットが無理なく溶け込んでいる。かくして『マカーマート』に通底するテーマと文体は整合しており、詩の技法を援用し、パラレリズムを基調とするリズムカルな地の文において喚起された精神的な高揚は、終結部の詩の朗読により劇的緊張の頂点に達する。このように、その独創的な文体においても『マカーマート』は戯曲としての資格を有している。従来、『マカーマート』に込められた豊かな物語性や演劇性が看過され、その詞章のみが称揚される傾向にあったが、文体と内容の統一こそ「マカーマート文学」理解の核をなしている。

岡崎桂二

以上の各点を中心に原文に即して具体的にその戯曲との親縁関係を検証してみよう。例としてハマザーニーの作品より第16話「盲人のマカーマ」を取り上げる¹⁵⁾。

イーター・ブヌ・ヒシャームはわれらにこう話してくれた。「アフワーズの町を通り過ぎた時のことじゃ。わしはな、珍しい言葉を拾い集め、議論に役立つ言い回しを増やそうと思っていたのじゃ。知らず知らずに町の広場に着くと、何とそこには大層な人だかりがしており、一人の男を取り囲んでおった。男は杖でトントンと地面を叩き、そのうち歌でも歌いだすだろうと思ったんじゃ。そこで、歌を聴き、心地良い言葉を耳にしようと、見物人の中に混じっておったのじゃ。人ごみの中をな、次から次へと人を押しのけて、終に男のまん前にまで出てみた。見ると、そ奴は甲虫のようにズングリとしており、目は不自由、粗末な毛布に包まって、ダブダブの外套をまとっていた。男は鈴を付けた杖に寄りかかり、それで地面を叩いて調子を取りながら、か細い声でこんな歌を歌い始めたのじゃ。

さーて、この場の皆様方よ、(わが身は)
抱え込んだ重荷で背も曲がり、
おまけに連れ合いは、しきりに離婚金をせ
がんでおる
贅沢三昧も昔の夢と成り果て、今や荒れ果
てた地に住まいし、物乞い^{なりわい}が生業、
この場にご奇特な方はおられぬか、
有為転変にさらされしこの身に、情けをか
けて下さるお方様が、

このようにマカーマ冒頭の簡潔な叙述によって、読者(=観客)は演劇を構成する要件である、

登場人物(群集、杖を持つ男、目撃者としての語り手) 空間(町の広場) 状況(男を群集が取り囲む) 入退場(人ごみの中、イーター登場) 挙措・動作(イーター、人ごみを掻き分け先頭に出る、男、杖で地面を叩きながら哀切な詩を朗読)を知ることができる。そして登場人物たちは一人称で発言を続け、それらの発言は男の朗読する詩を含めてそのまま台詞として転用できる。かくして本マカーマは全体として、「ト書き+台詞」という戯曲と同じ叙述法を有していることが知れよう。そしてこの叙述法は本マカーマに留まらず、全マカーマに通底するスタイルである。

さらに、ト書きにおける効果音の指示と同種の役割を果たしている記述も注目に値する。まず、町の広場という場面設定と雑踏という状況設定から、ポリフォニックな効果音を予想させるとともに、それらはやがて何か事件が起こることを期待させ、劇的サスペンスを盛り上げる。特に、引用文中2箇所の主人公の杖が発する音声記述は、効果音の指示と同じ役を果たしており、動作を介して事態を進行させる戯曲に近似した叙述法である。

また一人の人物の回想記という『マカーマート』に特徴的な形式も戯曲との親縁性を持つ。ある文学作品、例えば小説、に回想場面が挿入されると、必然的に行文に会話が占める割合が高くなり、その意味において戯曲に一層近い叙述法となる。『マカーマート』は一貫して語り手の回想記の形式を保っている。語り手は旅先で見聞した主人公の悪の行状を逐一聞き手に報告する。そのレポートには人物の心理描写も無く、事件の陰に潜む背景説明も無く、ただ淡々と人物の行動だけが取り上げられている。このような『マカーマート』の叙述形式は、「人物の行動を通して筋が展開する」演劇の基本条件を十全に満たしている。

さらに回想記(=回想場面)という形式は、近

『マカーマート』の演劇性

代りアリズム劇を厳しく律している三一一致の法則を容易に脱するというドラマツルギー上の利点をもたらす¹⁶⁾。語り手のモノローグであれ、語り手と話し相手との対話であれ、回想場面では一瞬にして舞台を支配する時空間を脱却して、回想の内容に応じて自由に時間、空間を移動することができる。このことはまた逆にその作品の虚構性を高める役割をも果たすことになる。『マカーマート』各話は諸国を遍歴する語り手の見聞譚であった。しかし各マカーマは互いに独立しており、また旅の径路は一切明らかにされていない。このような語りの形式は『マカーマート』の虚構性を高める装置として機能すると同時に、演劇性を助長する要素でもある。

以上の考察により、ハマザーニー作品は、虚構性、「ト書き+台詞」という文章構造、さらに叙述法における回想形式の採用、の各面において、演劇テキストと共通する特質を有していることが解明されたであろう。

さて演劇テキストとしての『マカーマート』は、どのような劇的構造を持っているのであろうか。この章で引いた「盲人のマカーマ」では、群集の前で哀切な歌を歌って己の窮状を訴え、人々の同情をかって喜捨を集めた老人は、終末部で悪漢、アブー・ファトフ・アルイスカンダリーの変装した姿であることが暴露される。彼は「とかくこの世は見せ掛けばかり」と己の処世術を吐露する詩を朗誦してこのマカーマは終わる。このように『マカーマート』の各話は、(語り手と主人公の旅先での)邂逅 学識披露 褒賞 正体暴露 叱責 弁明 別離という、正体暴露をはさんで鏡像関係を築いており、さらに、各マカーマにおいてこの叙述形式が繰り返されるといふ円環構造をもなしている¹⁷⁾。それゆえ『マカーマート』の受容者(=読者)は読み進むにつれて、アブー・ファトフが次ぎにいかなる人物に変装し、どのような言辭

を操って金品を巻き上げ、如何様に弁明を行うかを予想する楽しみが与えられている。また各マカーマで同じ叙述形式が保たれているので、読者は語り手が旅先で邂逅する人物は即ち変装したアブー・ファトフであると見当をつけ、主人公に感情移入し、悪事に加担する快感を得、犠牲者を哀れむ暗い喜びを味わうことができるであろう。

このようにして、架空のイスナードに乗せて虚構の人物を作成し、さらにこの人物を常に変装させて変身(メタモルフォシス)させた点にこそ、『マカーマート』の斬新さがあり、演劇性が高められた理由となっている、と評価できるであろう。変装を見破られて正体が暴露される場面を境にして、ザーヒル(外見)からパーティン(内実)の世界に一瞬にして移行する対比の鮮烈さ。みずばらしい身なりの人物が、案に相違して博識を披露し、雄弁を駆使する。その外見と内実の落差に魅惑された読者は、運命の転変(ペリペテイア)をもたらず正体暴露を通して、真実を知らされる。変装を剥ぎ取られたその男は、常習の詐欺犯に過ぎないことを。そして男の変装こそが、この虚実を曖昧にする二重の仕掛けを支えている。

古来より演劇において、自分ではない人物に変身する術は多様であるが、広く用いられてきたのが仮面や化粧であろう。それらは、ある人物に成り代わって(代行)、その行動を再びそこに存在させる(再=現前化)、という演劇原理を実現させるための仕組みである¹⁸⁾。作者、ハマザーニーはその仕組みを利用して、アブー・ファトフを若者から老婆にいたるまでの人物に変身させ、その虚構の人物像の下に、詐欺漢としての実体を消し去る。そして人々は易々とその変身した姿に騙される。アブー・ファトフは学識を備えた文化人(アディーブ)である。しかし、その学識をそのまま披露したのでは、単なる英雄譚であり、逸話に留まり、テキストに劇的緊張は生まれぬ。ア

ブー・ファトフを知識を悪用する詐欺漢に変身させることにより、外見と内面の落差を具体的に表すことができたのである。この構造は、『ヴェニスの商人』における「法廷場面」の人気に通ずるものである。シェイクスピア在世時、女性の役は男の子役が演ずるのが通例であり、子役が演ずるポーシャが更に法学博士に変身して相手を論難する、その重層性に秘訣がある。若さが老練に、少年が大人に、女が男に打ち勝つ点にある¹⁹⁾。『マカーマート』においても、文化人 老婆 雄弁家 詐欺漢、と重層的に変身を遂げ、事態が進行する。このようにして、変身を核とするストーリー展開から劇的要素が生み出されている。

第3章 カタルシス（ハリリー作品）

マカーマート・ジャンルはハマザーニーが創始し、ハリリーが継承してこれを大成させたと思なされているが、別稿で明らかにしたごとく、両者の作品は以下のような異同がある²⁰⁾。まず両者の共通点として、全体が語り手による目撃譚の回想記であるという形式、さらに各マカーマは語り手と主人公が邂逅から別離にいたる過程を描いており、そこに鏡像・円環構造が見られるという文章構造の2点が挙げられる。しかしハリリー作品は文章が量的に倍増しており、文体的にもより洗練されたものとなっている。そして内容面ではハマザーニー作品での主人公は雑多であったのに対して、ハリリー作品ではアブー・ザイドが一貫して主人公を務めており、おまけに彼を博学で万能の天才である「完全人間」に仕立て上げ、アディーブの理想像として描いているのが相違点となっている²¹⁾。さらに、多様な話題を扱って全体の統一やまとまりに欠けるハマザーニー作品に比して、ハリリー作品では、説教、アダブ、下層民の生態、と各マカーマのテーマをある程度ジャンルに分け、グループにまとめることができる点

でも異なっている。この両者の相違点は即興的に創作した作品と、全体の構想を練った上での著作、という執筆面での違いにその原因を求められるかもしれない²²⁾。

さて、ハリリー作品には「裁判物」と一括できる一群のマカーマがある²³⁾。後述のように、裁判と演劇には深い相関関係がある。それゆえ、ハリリー作品中で最も顕著に演劇性が込められていると思われる「裁判物」のマカーマを取り上げて、その演劇性を検証する。

第23話「詩のマカーマ」では、老親が息子の忘恩を語り、窃盗の廉で訴え出たことが明らかになる²⁴⁾。しかし調べが進むにつれて、父親の主張する訴因は、自分が詠んだ詩を息子が盗作したという意想外のものであることが判明し、裁判官は事の真偽を確かめるために、両者に再び作詩を命ずる。それに応じて二人は法廷で朗々と詩を吟じる。このようにして、ハリリーの『マカーマート』の最大の魅力である詩が、テーマ的に無理なく行文中に嵌め込まれる巧妙な設定が仕掛けられている。おまけにその詩は1行に2つの脚韻を含み、ゆえに、1行を分割して、別々の意味を担う独立した詩行になる、という高度にアクロパチックな作品であり、この巧みな構成と流麗な詞章により、アラブ文人たちによって高く評価されているマカーマである²⁵⁾。

さて、本マカーマの演劇性（戯曲性）に関しては、第2章で考察したハマザーニー作品と同じく、その冒頭部分において、登場人物（裁判官、係争中の親子、大勢の見物人（傍聴人）、目撃者の語り手）、場所（法廷）、状況（息子の不法行為を老親が告発）、を簡潔に紹介しており、戯曲のト書きの役割を果たしていることが分かる。そして語り手ハリスの口を通して紹介される法廷での遣り取り（一人称）は、一切改変することなく台詞として活用できる。このようにハリリーの『マ

『マカーマート』の演劇性

カーマート』はハマザーニーの叙述法をそのまま受け継ぎ、「ト書き+台詞」という戯曲と同様の表現法が採られていることが明らかになった。さらに、ハリリー作品では文章量が増大しているところから、人物の風体や挙措も、ハマザーニー作品に比して一層克明に記述されており、それだけ臨場感が盛り上がっている。

さらに、第23話のごとく裁判をテーマとするマカーマにおいては、法廷での議論を核として事態が進行するところから、当然のことながら作者による背景描写や心理描写は少なく、当事者の行動と発言だけが書きこまれている。この点においても、裁判をテーマとするマカーマは他のマカーマよりも一層戯曲に近似した文章構造を持っていると判断できるであろう。

以上のことを確認した上で、次に最も演劇性を有すると思われる第40話「タブリーズのマカーマ」を検討する²⁶⁾。このマカーマは旅の途中で語り手のハーリスが女連れのアブー・ザイドと出会い、彼からその女との別れ話に決着をつけるべく裁きの場に向かう途中、との話しを聞いて、ハーリスが二人に同行して裁判所に向かう場面で始まる

アブー・ザイドは一人の女を指差して、「異国の寂しさを紛らせ、一人身のむさ苦しさを洗い流してくれるものと思ってこの女と結婚したのじゃが、案に相違して、水運び人夫のごとき大汗をかかせられ、正道をも踏み外し、力も尽き果て、歩き疲れた足は痛み、悲しみと労苦が背中合わせで襲ってくる。そこで、われらは何れに咎有りや、を定めるために、これから二人そろって裁判官殿のところへ出かけるところ」と事情を話した。そこでわれはどちらが勝利を収め、どのような結末になるのかと、自分の仕事はさしおいて、何の役にも立たぬのに、二人と同行した。さ

て、法官殿の前に罷り出ると、お見受けしたところ、法官殿は儉約を旨とされ、たとい爪楊枝でさえも惜しまれるお方。アブー・ザイドは法官殿の前に膝まづき、こう話し始めたのじゃ。「法官さまに神のご加護がありますように。これなるじゃじゃ馬は反抗的でどうてい私の手に余ります」と。そこで法官殿は女に向かって、「この痴れ物、反抗心は夫たるものの怒りを買ひ、鞭打ちの刑に値するぞ」と言われた。すると女は「わが夫は家を後にして遊び呆けております」と申し立てた。法官さまは（今度は）男に向かって、「愚か者、そちは塩田に種を蒔き、雛も居ぬのに鳥を求めておるぞ」と咎められた。（これに対して）アブー・ザイドは「風を起こすお方（アッラー）に懸けて申しますが、この女はあのサジャーフよりも嘘つきでございます」と申し開きをした。だが女は「鳩の首に輪を掛け、駝鳥に翼をお付けになったお方（アッラー）に懸けて申しますが、この男はアブー・スマーマよりも嘘つきでございます」と言った。

以下、長々と二人の応酬が続くが、一読、ほぼ台詞のみの行文であることが見て取れよう。動作や感情に関する短い記述が挟まれているが、主眼は丁々発止と繰り出される相手を罵倒する台詞である。しかもそれらは押韻し、対句を成し、典故を踏んだ洗練された文章である。いかにリアリズムに重きを置いた現代劇であったとしても、芝居の台詞は日常言語をそのまま用いると散漫になり、緊張を欠いたものになる。劇の台詞は極度に凝縮され、かつ様式に則ったものでなければならない。その意味において、このマカーマの文章は統制された劇的言語の一例と見なせよう。

このことに関して、本マカーマでは、登場人物

の具体的な動作や臨場感溢れる表現が書き込まれていることも注目に値する。その典型例に当該マカーマの終結部が挙げられる。両者の訴えに耳を貸している間に、裁判官は二人の博識ぶりと雄弁さに圧倒され、やがて己の置かれている立場に気がつく。つまり、言い争っている両者のどちらに有罪の判決を下しても、必ずやその者の不服を蒙り、反駁されることになると気づき、終に進退極まったと自覚したのである。その裁判官の姿を、「二人の冷血さと口のうまさを知った裁判官は、不治の病に襲われ、災難に出会ったと気づき、顔を顰め、眉を寄せ、怒りを露にして、うーん、あーん、むー、うー、と（言葉にならぬ）声を上げ、右を見たり、左を見たり、後悔を体で表した」と記述している。延々と繰り返される裁判官の苦悩。読者は台詞と動作を通して彼の嘆きを十分に理解し、実感できるであろう。また「よく聞かれよ、samā i」、「神懸けて、wa-llāhi, ta-llāhi, bi-llāhi」等の、その場の雰囲気想像させ、話者の口振りを髣髴させる表現も散見される。

さて、裁判物と一括できるマカーマは、先に述べた『マカーマート』の円環構造に合致しないのが半数を占める。つまり、通常のマカーマでは、ストーリーのクライマックスは正体暴露を挟んで展開される詩の朗唱部に置かれていたが、「タブリーズのマカーマ」のように、裁判物のマカーマでは、アブー・ザイドは最初から身分を明かしていることが多く、正体暴露のサスペンスは含まれていない。それゆえ、劇的緊張はアブー・ザイドの計略にかかったことを裁判官が察知する場面で頂点に達する。謹厳実直で、沈着冷静であるべき裁判官が、詐欺師の畏にはまったと気がついた後の彼の周章狼狽ぶりが事細かに描き出されている。裁判官の責務を果たし、寛大な処置を講じたと感じた後に起こる真実の提示と自己発見。この無知から知への逆転こそ、アリストテレスの述べ

るペリペテイア（逆転）であり、アナグノーリス（認知）である²⁷）。それゆえ、冒頭の「法官殿は例え楊枝一本でも物惜しみをされるお方」というさりげない性格描写が、伏線としての効果を最後に発揮する。この「逆転に結びつく認知は、あわれみか、おそれかを引き起こす」とアリストテレスが説くように²⁸）、権威を剥ぎ取られた裁判官の姿は、読者の憐憫を招かざるをえない。

このように、裁判をテーマとするマカーマでは、通常のアブー・ザイドの雄弁というプロットに加えて、籠絡される裁判官、というサブ・プロットが仕掛けられている。この効果を挙げるべくアブー・ザイドの身許を冒頭部で読者に明かしているのである。この情報に拠って読者（＝観客）は、登場人物（＝裁判官）より有利な立場にある。そして、アブー・ザイドに感情移入しながら読み進めると、アブー・ザイドの発言の度に、読者は彼と同じく裁判官を騙す行為に加担し、人を騙す快感に浸ることができる²⁹）。これこそ演劇の目的であるカタルシスである。演劇用語としてカタルシス程その語義を巡って論議されてきた語は他にはない。「感情の瀉出」という悲劇の病理効果であれ、「感情の浄化」という道徳的効果を重視する解釈であれ、いずれにせよカタルシスはあわれみと恐れと感情と深く結びついている³⁰）。畏に嵌り、自己の隠された運命に気づかぬ裁判官は、最後に吝嗇家の本性を露にし、感情を爆発させる。その虚飾を剥ぎ取られた姿を前にして、読者（＝観客）は哄笑するとともに、あわれみを感じざるをえないであろう。

笑いの本質は、笑う人自身の内に存在する。つまり、笑いは本質的に心理的なものである。そして、喜劇における笑いは、社会の規範との対比から生じる。それゆえ、その社会規範の象徴である裁判官に対する痛烈な風刺は、人間本来に備わったSchadenfreudeを呼び覚ます³¹）。かくして、八

『マカーマート』の演劇性

リーリーの「裁判もの」においては、籠絡される裁判官の言辞を介して、その行動から生み出される即物的な笑いと、権威が失墜することから生じる心理的な笑いが同時に起きる。

このようにして、文体、叙述法、クライマックス、の各面において、ハリリーの『マカーマート』中、「裁判物」と一括できるマカーマは戯曲と通底した特徴を持つことを明らかにできたであろう。

第4章 ダイクシス

「タブリーズのマカーマ」において、その詞章を戯曲に近似させている要素にダイクシス (deixis) がある。この語の起源は演劇の記号学の可能性が追求された時に、従来の「舞台の指示 indication scénique」という表現に代わって、古代ギリシア劇等で役についての説明を意味した *di dascalie* という語が持ち出されたことに発する。その背景には、舞台の指示 (= ト書き) が単なる小説の書き換えと見なされることへの批判があり、ト書きを書く作家は、必ずそれを「舞台上の光景」として発想している、というのがその主張であった³²⁾。この意見に従えば、行文中にダイクシスが増えるにつれて、そのテキストはより戯曲性に富むということになる。そして、ダイクシスは通常、人称、空間、時間、の3種類に分類されている³³⁾。これらを指標に当該マカーマを見てみると、冒頭の「これ(なる者)」という指示語、「おまえ」「彼ら」の人称代名詞、さらに「左右」の方向指示語、等々のダイクシスが頻出する。邦語の芝居と同じく、劇場 *theatre* はその原義からして「見る場所」であり、これらの具体物を指し示す語は、演劇テキスト特有の表現であり、当該マカーマは、舞台上の人物の位置関係や視覚的效果を明示する文章となっている。「タブリーズのマカーマ」に含まれるダイクシスをテキストに沿っ

て検証してみよう。() 内の語がダイクシス。

「アブー・ザイドは一団の中から一人の女を指差して *awma'a*」、と人物の位置関係と具体的な動作を示す文章に続いて、「(私)は(これ)と結婚した *tazawwajtu hādhihi*」、「女は(私)の寂しさを紛らわせる *tu'nisani*」と纏々二人の関係を語り手に説明する。そして「ほら *wa-hā*」と相手の気を引く台詞に続いて、「(我々)は裁判官のもとに行くところだ *nahnu tasā' ainā*」と事情説明を終える。

裁判官の前でアブー・ザイドは、「(この)じゃじゃ馬は *maṭiyyati hādhihi*」と妻を紹介し、その行状を事細かに訴える。それを受けて裁判官は女に向かって、「(お前)は何たるものぞ *waiḥaki*」と強い感情表現を表す台詞で始め、「(お前)は・・・を知らないのか *amā' alimti*」と女を難詰する。女の弁明を受けて、裁判官は男に向かって、「(汝)に災いあれ *tabban laka*」と再び問投詞で始め、「(お前)は塩田に種を蒔いていのではないか *a-tabdhuru fi-s-sibākhi*」と詰問する。このように冒頭部分において、強い感情を示す表現で裁判官の威厳を生き生きと示すと同時に、多用されている人称詞によって、人物の位置関係が明瞭にされている。

さらに、終結部での進退極まった法官の描写を見てみよう。ここは指示詞が横溢している。まず裁判官は言葉に詰まり、「(右)を見たり、(左)を見たり *iltafata yamnatan wa-shāmatan*」と落ち着かず、「ああ、(これ)はまことに不思議な事件じゃ *hādihā la-shay'un' ajībun*」と反省し、終に、「ああ、(今日)は裁判などできる日ではない *mā hādihā yawmu ḥukmin wa qaḍā'in*」と嘆息、慨嘆し、以後、連続して7個の *hādihā* を用いて、「まことに今日は～な日だ」と述懐する。この個所はマカーマ特有の畳み込むような言葉の洪水であり、文中一番の聞かせ所となっている。

このように「タブリーズのマカーマ」は法廷と

いう場所柄、係争中の二人と裁判官の台詞の応酬で終始し、そこに豊かに書き込まれている感情や動作表現、さらにダイクシスによって臨場感溢れる文章となっている。

第5章 結語（アラブ演劇史上の『マカーマート』の位置）

最後にハリリーーの作品中、なぜ「裁判物」が演劇性に富み、またそれらはアラブ演劇史上いかなる位置を占めるのかを考察しておこう。

アリストテレスが述べるがごとく、再現（模倣）することは人間に生来備わった自然な傾向であり、特にその才能に恵まれた人たちが即興で行った再現行為が演劇の嚆矢をなす³⁴。そしてモーレの労作により、アラブ文化圏にも豊かな芸能文化が存在していたことが明らかになったが、人真似、物真似から発した演劇の萌芽は、やがて一定の所作と筋書きを持つ語り物芸（*hikāya*）を生み出し、専門の技術師も出現するようになった。そのヒカーヤの中から「模擬裁判」と呼ばれる演目が広く人気を獲得するようになった。モーレによれば、これは従者を連れた行者が歴代カリフの名を呼びわり、その事績を論う内容であった³⁵。マカーマート・ジャンルの創始者に擬せられているハマザーニーが、これらのアラブ演劇ジャンルとどのような接触を持っていたかは不明であるが、下層民の生活に関する幅広い知識と、その作品中に猿使い師に言及するマカーマがあるところから、彼が演劇の実態を熟知していたことが想像でき、その知見を作品に活用したものと思われる³⁶。

彼より1世紀後に活躍したハリリーーに関しては、『マカーマート』に整然と組み込まれている説教のテーマからして、彼の語り物に対する関心の深さを推し量ることができ、ハマザーニーと同じく、彼も模擬裁判の演目を知っていた可能性は高い³⁷。たとえ知らなくても、彼はハマザーニー

を敬愛し、その作品を高く評価しているところから、ハマザーニー作品を踏襲して演劇ジャンルと通底するマカーマを書きあげたとも推測できる。

このように、アラブ演劇における模擬裁判というレパートリーと、マカーマート作者の関心が合致したところに裁判物が生み出されたとも推測できるが、その裁判物のマカーマに深い演劇性が含まれているのは、裁判の性質からして、けだし当然のことである。

夙に指摘されているごとく、カソリックの典礼と並んで、裁判には劇的要素が充満している³⁸。否、法廷そのものが舞台と同じ機能を果たしていると言えるだろう。裁判官は法服を纏い、鬘をも着用する。法廷では虚飾を剥ぎ取られた赤裸々な人間性が暴露され、また隠されていた事実が明かされて、一人の人間の命運が決せられる。しかも全ての遣り取りが、厳密な論理に則った言葉の応酬で行われ、おまけに観客たる傍聴人までいる。この設定そのものが劇的要素を持つ法廷を借りて、ハリリーーは演劇性豊かな裁判物を書き上げたのである³⁹。シェイクスピア作品の3分の1は何らかの形で裁判と関係するとの指摘があるが⁴⁰、実に、裁判と演劇とを分かť境界線はか細く曖昧であり、その事実を作品に活用したハリリーーはまことに慧眼であり、明敏であったと評価できるであろう。しかし、そのハイブラウな詞章ゆえに、大衆向けの語り物の材源となったり、実演用のテキストに供されることが無かったのは、アラブ文化にとっては惜しむべきことであった。

（本稿は日本オリエント学会第45回大会（2003年10月26日、金沢大学）において、「『マカーマート』の演劇性 法廷劇の観点から」と題して発表した原稿に基づく）

『マカーマート』の演劇性

[テクスト・訳注書]

- ‘ Abd al-Ḥamid, M.Y.D., *Sharḥ Maqāmāt Badī’ al-Zamān al-Hamadhāni*, Bayrūt, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, n.d.
- Aristotle, *Poetics*, trans. S.Halliwell, Cambridge, Harvard UP., 1995. (今道・村川・宮内・松本訳『詩学 アテナイ人の国制 断片集』、『アリストテレス全集』第17巻、岩波書店、1972年。松本仁助・岡道男訳『アリストテレス詩学 ホラーティウス詩論』、岩波書店、1997年)。
- al-Baqā’ i, Y., *Sharḥ Maqāmāt Badī’ al-Zamān al-Hamadhāni*, Bayrūt, al-Sharika al-‘Ālamiyya li-l-Kitāb, Shml, 1990.
- Blachère, R. et Masnou, P., *Al-Hamadānī, Maqāmāt (Séances) : Choies et traduites de l’arabe avec une étude sur le genre*, Paris, Klincksieck, 1957.
- Butcher, S.H., *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art, with a critical text and translation of THE POETICS and a new introduction by J.Gassner*, New York, Dover Publications, 1951.
- Chenery, Th(trans.), *The Assemblies of Al Ḥariri with an Introduction and Notes Historical and Grammatical*, vol.1, London, Williams & Norgate, 1867. F.Steingass, (trans.) vol.2, London, Royal Asiatic Society, 1898.
- Hamadhāni, Abū al-Faḍl Badī’ al-Zamān, *Maqāmāt*, ed. Muḥammad ‘Abduh, Bayrūt, Dār al-Mashriq, 1973.
- al-Ḥariri, al-Qāsim b. ‘Alī Abū Muḥammad, *Maqāmāt*, ed. S. de Sacy, *Les Séances de Ḥariri publiées en arabe avec un commentaire choisi*, deuxième édition par J.Renaud et J.Derenbourg, Paris, 1847~1853. [repr. Amsterdam, Oriental Press, 1968], *Maqāmāt al-Ḥariri*, ed. ‘Ī.Sābā, Bayrūt, Dār Ṣādir, 1980.
- Jum’ a, I., *Abū Zaid al-Sarūji : al-Adīb al-muḥtāl bi-l-thawbayn wa-l-ukkāza wa-l-jirāb*, al-Qāhira, Maktaba Naḥḍa, 1949.
- Prendergast, W.J(trans.), *Maqāmāt of Badī’ al-Zamān al-Hamadhāni*, (New Imp.) London, Curzon Press, 1973.
- Rescher, O(trans.), *Die Maqāmen des Hamadsāni, Beitrage zur Maqāmen-Literatur*, heft 5, Leonberg, August Reichert, 1913.
- al-Sharishi, *Sharḥ Maqāmāt al-Ḥariri*, 5 vols., ed. M. A. al-Faḍl Ibrāhīm, al-Qāhira, al-Mu’assasa al-‘Arabiyya al-

Haditha, n.d.

堀内勝(訳)「アル・ハリリー『マカーマート集』」,
第1話～第15話、『月刊シルクロード』、4巻6号
(1978年)～6巻10号(1980年)

注 記

- 1) 19世紀にヨーロッパより移入されるまで、アラブ文化に演劇は無かったとする説は、『現代演劇百科事典』においても踏襲されている。D.Rubin (ed.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol.4, The Arab World, London & New York, Routledge, 1999, p.9, p.19. このような状況下で資料を博捜し、多種多様な演劇が上演されていたことを実証したモーレの功績は大である。Sh.Moreh, *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*, Edinburgh, Edinburgh UP., 1992. しかし残存テクストを実演の証拠として安易に利用し過ぎだ、と彼の研究姿勢を批判する意見もある。J.Hämeen-Anttila, *Maqama: A History of a Genre*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2002, p.86, fn.65. Moreh, *ibid.*, ix fn.1に、この説に対するアラブ人研究家の賛否がまとめられている。
- 2) このような意見を持つ研究者にバダウィーやカチアが挙げられよう。M.M.Badawi, “Medieval Arabic Drama: Ibn Dāniyāl,” *Journal of Arabic Literature*, XIII (1982), p.83, pp.106~107. (以下JALと略記) Do., *Early Arabic Drama*, Cambridge, Cambridge UP., 1988, pp.23~25. P.J.E.Cachia, “The Dramatic Monologues of Al-Mā arri,” *JAL.*, I (1970) p.129, p.131.
- 3) ニコルソンは「マカーマには演劇 (dramatic style) に近似したものが見られる」と説く。R.A. Nicholson, *A Literary History of the Arabs*, Cambridge, Cambridge UP., 1969, p.328. またギブはハリリーの『マカーマート』の英訳者であるシュネリーを引いて「マカーマートは一種の劇形式の逸話 (a kind of dramatic anecdote) である」と説明する。H.A.R. Gibb, *Arabic Literature: An Introduction*, London, Oxford UP., 1963, p.101. Th.Chenery (1867), vol.1, p.19. この両者をピーストンは厳しく非難する。A. F.L. Beeston, “The Genesis of the MAQĀMĀT Genre,” *JAL*, II (1971), pp.9~11. シャクアも上掲のニコル

岡崎桂二

- ソンの評語を引用している。M.al-Shak a, *Badi' al-Zamān al-Hamadhāni; Rā'id al-Qiṣṣa al- Arabiyya wa-al-Maqāla al-Ṣuḥufiyya*, Bayrūt, 'Ālam al-Kutub,1983, p.390.
- 4) Cuchia, *op. cit.* 彼の考察対象であるマアッリー作品に関して、アーイシャ・アブド・アッラフマーン (=ピント・シャーティー)も、そこに演劇性が含まれていると指摘するが、論証はない。'A'ishah 'Abd al-Rahmān, "Abū'l-Ālā' al-Mā'arri," in J.Ashtiany, T.M.Johnstone *et al*(eds.), '*Abbasid Belles-Lettres (The Cambridge History of Arabic Literature)*, Cambridge, Cambridge UP., 1990, p.337. 以下、CHALと略記。
- 5) M.Chenou, "Dramatische Strukturen in den Maqāmen al-Hamaḍānis und al-Ḥariris," in J.Ch.Bürgel & S.Guth (eds.), *Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt*, Beirut Texte und Studien 60, 1995. 彼女が『マカーマート』関係書目以外に引用する演劇研究書は、Esslinの独訳とブラジル演劇に関するBoalの2作だけである。
- 6) E.Bentley, *The Theory of the Modern Stage*, New York, Penguin Books, 1990, p.9. 大澤隆幸『文学の構造物語・劇・詩はどう現象するか』西田書店、1997年、49頁。渡辺守章『舞台芸術論』放送大学教育振興会、1996年、21~22頁。また佐々木はドイツの美学者W・コンラートの、『^{ドロー}劇』という表現には二つの意味が属している。すなわち、劇的なものが再現されるということと、それが劇的な形式において行われるということである」という説を引いて演劇言語の特殊性を説く。佐々木健一『せりふの構造』筑摩書房、1982年、9頁。
- 7) M.Esslin, *An Anatomy of Drama*, London, Sphere Books, 1978. (佐久間康夫訳『演劇の解剖』北星堂書店、1991年、3頁、144頁)。長年にわたりヨーロッパ演劇研究は、アリストテレス『詩学』の解釈をめぐって推進されてきたが、『詩学』が考察の対象とする古代ギリシアの劇作品がテキストのみで伝わってきたことに、この一因がある。渡辺、前掲書、75頁。また「観客反応論」で名高いシェイクスピア学者の笹山隆は、戯曲を文学テキストとして読み解くことの重要性を説く。笹山「ことばのドラマ、ド
ラマのことば—シェイクスピアを「読む」ことについて」『ドラマの受容—シェイクスピア劇の心象風景』岩波書店、2003年、95頁~108頁所収。初出は高田・河合・野田(編)『シェイクスピアへの架け橋』東京大学出版会、1998年、225~238頁。また演劇テキスト(戯曲)と舞台上演の比較の方法論において、佐伯順子『泉鏡花』筑摩書房、2000年、同「泉鏡花と近代演劇の“実験”」、小森陽一・富山太佳夫他編『岩波講座—文学』、第5巻(演劇とパフォーマンス)岩波書店、2004年、に多大の示唆を得た。
- 8) 渡辺、前掲書、105頁。
- 9) 渡辺、前掲書、105頁。アリストテレス『詩学』、松本・岡訳、34頁。今道訳、29頁。
- 10) 岡崎「『マカーマート』の言語遊戯—「マディーラのマカーマ」に即して」『関西アラブ・イスラム研究』関西アラブ研究会、I(2001)、cf., Beeston, *op. cit.*, pp.8~9. J.M.Mattock, "The Early History of the *Maqāma*," JAL., 15(1984) p.1.
- 11) A. Kilito, *Les Séances: Récits et codes culturels chez Hamadhāni et Ḥariri*, Paris, Sindbad, 1983, p.187. Hämeen-Antilla, *op. cit.*, pp.149~151.
- 12) 岡崎「アダブの罫—『マカーマート』のエクリチュール」『四天王寺国際仏教大学紀要』、34号(2002年) cf., S.A.Bonebakker, "Adab and the Concept of *Belles-Lettres*," in CHAL. F.Malti-Douglas, *Structures of Avarice; The Bukhalā' in Medieval Arabic Literature*, Leiden, E.J.Brill(1985) pp.7~19.
- 13) ピーストンやマトックらは、アダブ作品とは一線を画しているハマザーニー作品の新奇さを、韻文と散文の混交という文体面に見出している。上記(注、10参照)。
またダイフらのアラブ人研究者は内容(物語)を度外視して、彼の文体のみを称揚する傾向にある。Sh.Ḍayf, *al-Maqāma. Funūn al-Adab al- Arabi. Al-Fann al-Qiṣṣi* I, al-Qāhira, Dār al-Mā'ārif(1954) p.25, p.32.
- 14) 『マカーマート』独特の文体に関しては、Beeston(1971)とMattock(1984)の2論文が詳しい。さらにサジュウ(押韻散文)の特徴である押韻に関してはイヴァニーの論文がある。T.Ivanyi, "On Rhyming

『マカーマート』の演劇性

- Endings and Symmetric Phrases in al-Hamadhāni's *Maqāmāt*," in J.R.Smart (ed.), *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*, Surrey, Curzon Press, 1996. この分析結果に対してゲルダールが異議を唱えている。G.J.Van Gelder, "Rhyme in Maqāmāt: Or Too many exceptions do not prove a rule," *Journal of Semitic Studies*, XV (1999) 演劇テキスト一般に関しては、以下の各論参照。喜志哲雄「シェイクスピア劇の上演はどこが面白いか」、前掲『シェイクスピアへの架け橋』、161頁。T.Hodgson, *The Batsford Dictionary of DRAMA*, London, B.T.Batsford, 1988. (鈴木・真正他訳『西洋演劇用語辞典』研究社出版、1996年)「劇的韻文」の項。韻文は19世紀のロマン主義演劇で盛んに用いられたことや、エリオットの劇の技巧に関する考察をも想起せよ。エスリン、前掲書、54~62頁。V..Herman, *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*, London & New York, Routledge, 1995, pp.1~4.
- 15) ' Abd al-Ḥamīd, pp.90~94. Prendergast, pp.73~75.
- 16) 三単一の規則とも称され、場所、時、筋がそれぞれ一つであるべきだとする説。アリストテレスの理論に発し、フランス17・8世紀の古典主義演劇における劇作術の規範とされた。渡辺、前掲書、114頁。大澤、前掲書、54頁。
- 17) 『マカーマート』中にこの鏡像・円環構造を見い出したのはキリトとモンローであった。J.T.Monroe, *The Art of Badī' az-Zamān al-Hamadhāni as Picaresque Narrative*, Beirut, American University of Beirut (1983) pp.21~23. A.F.Kilito, "Le genre 'séance': une introduction," *Studia Islamica*, 43 (1976) p.48.
- 18) ホッジソン、前掲書、「仮面」「扮すること」の項参照。「日常的に見慣れたものを、見慣れぬ光景に仕立てる手法」である異化効果 *Verfremdungseffekt* を提唱したシクロフスキーやブレヒトにまで影響しているだろう。渡辺、前掲書、67頁~69頁、240頁~241頁。
- 19) 尾崎寄春「法廷の場と変装のアイロニー」、今西・尾崎他編『シェイクスピアを学ぶ人のために』世界思想社、2000年。上野美子「シェイクスピアの新世紀 反復と生成」、『岩波講座 文学』、第5巻(演劇とパフォーマンス)、岩波書店、2004年、214頁。
- 伊形は、シェイクスピアは「女の役を少年の俳優が演じたために、ロミオとジュリエットにも、アントニーとクレオパトラにも、トロイラスとクレシダにも、つまりすべての恋人たちに、舞台上で抱き合いつつ愛しあう機会を与えなかった」と説く。伊形洋『シェイクスピア劇のありか』南雲堂、1982年、77頁。
- 20) 岡崎、前掲「アダブの罫」
- 21) キリトは古典期のアラブ思想家達は、哲学、神秘主義、政治、文化、世俗、等々の様々な分野における「完全人間 *homme parfait*」のテーマを追求したと説く。A.F.Kilito, "Contribution a l'étude de l'écriture 《littéraire》 classique; L'exemple de Ḥariri," *Arabica*, 25 (1975) p.36, fn.,1.
- 22) ハマザーニーの『マカーマート』執筆状況が不明である現段階では推測の他はないが、講義後の緊張緩和を目的とする即興的な物と思われ、他方、ハリリーは自作に対する解説を書き、その生前からすでに注釈書が書かれていたことが明らかになっている。ハマザーニー作品の成立事情については以下の論文が最も信頼に足る。D.S.Richards, "The *Maqāmāt* of Al-Hamadhāni: General Remarks and a Consideration of the Manuscripts," *JAL*..XX (1991) Cf., Kilito (1976) p.43. ハリリー作品の成立とその影響に関しては次の書が有用である。Hämenn-Antilla, *op.cit.*, p.149, pp.173-177.
- 23) 本稿で「裁判物」と考えているのは、8, 9, 10, 23, 34, 37, 40, 45の各マカーマである。
- 24) ' Ī.Sābā, pp.190~202. Sharisi, vol.3, pp.76~174.
- 25) Chenery, p.234. Ḍayf, *op.cit.*, p.61.
- 26) ' Ī.Sābā, pp.345~352. Sharisi, *op.cit.*, vol.4, pp.320~423.
- 27) 「悲劇が人の心をもっともよく動かす要素は、筋を構成する部分としての逆転(ペリペテイア)と認知(アナグノーリス)である」とする。『詩学』、松本・岡訳、37頁、47~49頁、61~64頁、今道訳、32頁、43~44頁、57~61頁。
- 28) アリストテレスは『オイディプス王』を例に引く。『詩学』松本・岡訳、48頁、今道訳、43頁。
- 29) 『オイディプス王』では、観客は王自身が知らないことを知っているだけでなく、王がその秘密に気づく危険も知っている。このようなアイロニーは、感情移入によってその真実に観客を巻き込み、観客は

岡崎桂二

知らなかった方がよかったと思うようになる。他方、喜劇や笑劇、メロドラマでは、アイロニーはしばしば視覚的であり、裏切られた夫（コキユ）が、妻とその愛人に悟られずにやって来る場面でのように、観客と登場人物とが単純に同一化する。ホッジソン、前掲書、「アイロニー」の項、参照。またこの「ソフォクレスのアイロニー」とも呼ばれている演劇特有のアイロニーを、佐々木は演劇の二重構造の面から解き明かしている。佐々木健一、前掲書、12頁～20頁。

- 30) 『詩学』、松本・岡訳、34頁、139～141頁、今道訳、29頁。同書146～147頁に訳者による「カタルシス」に関する詳細な解釈対照表がある。諸家とは異なり、「カタルシス」を悲劇の構造の問題として扱おうとするエリスの評価は、笹山が行っている。笹山隆「カタルシス」とは何かーG. エルスの新解釈をめぐって」、前掲『ドラマの受容』、所収。
- 31) グッドマンはハマザーニーの『マカーマート』を *schadenfreude*（他人の不幸や災難を喜ぶ感情）の観点から分析する。第12話「バグダードのマカーマ」での、地方出身者を誑かして食い逃げを図る主人公に、『マカーマート』の聴衆（audience）はきっと共感の快哉を叫ぶだろうと推量する。L.E. Goodman, "Hamadhāni, *Schadenfreude*, and Salvation through Sin," JAL., 19 (1988) p.33. 同様のことはハリリー「裁判物」についても言えるであろう。岡崎、前掲「マカーマートの言語遊戯」。
- 32) V. Herman, *op.cit.*, pp.26-27. 渡辺守章『演劇とは何か』講談社、1990年、285頁～287頁。渡辺守章・渡辺保、浅田彰『演劇を読む』放送大学教育振興会、1997年、25頁。
- 33) ダイクシスの言語学的な説明は、田中春美編『現代言語学辞典』成美堂、1988年、「deixis」の項、小池生夫編『応用言語学事典』研究社、2003年、「ダイクシス」「視点」の項、D. Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge UP. (1987). (風間・長谷川監訳『言語学百科事典』大修館書店、1992年、165頁) 参照。アラビア語に関しては、A. Roman, "Les Deictiques de la langue arabe," *Arabica*, 45 (1998) を参照。
- 34) 『詩学』、岡・松本訳、24～30頁、今道訳、23～26頁。

美学における「模倣」の定義は、佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、1995年、「模倣」の項、参照。ここで佐々木は、模倣と模範、写すと倣う、の異同を論じている。

- 35) Moreh, *op.cit.*, pp.90～94. モーレはまた *ḥikāya* と *khayāl* の語義の異同について注意を喚起する。 *Ibid.*, p.89, pp.116～118. *Do.*, "The Shadow Play (*Khayāl Al-Zill*) in the Light of Arabic Literature," JAL., 18 (1987) pp.58～60. *cf.*, Kilito (1983) pp.55-58.
- 36) ' Abd al-Hamid., *op.cit.*, p.384., fn.,3.
- 37) 第1、11、21、31、41の各マカーマは説教をテーマとしており、その整然たるマカーマの配置から見て、教化目的であるとする作者の執筆意図が看取できるであろう。Kilito (1983), p.233. Dayf, *op.cit.*, pp.54-56.
- 38) エスリン、前掲書、4～5頁、34～39頁。渡辺、前掲『舞台芸術論』、313頁。教会聖歌から典礼劇に、さらに聖史劇へと変化した歴史は、以下の書が簡略にまとめている。R. Pignarre, *Histoire du Théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967. (岩瀬孝訳『世界演劇史』白水社、1969年、52頁～57頁)。
- 39) 『マカーマート』を一般大衆にも理解可能なように書き直した作品があるが、そこには本稿で分析した「タブリーズのマカーマ」が、無理なく戯曲に改変されている。I. Juní a, pp.30～35.
- 40) 小室金之助『シェイクスピアの謎 法律家のみたシェイクスピア』三修社、1997年、269頁。また現代アメリカ演劇には、「法廷を舞台にした、あるいは裁判を背景にもつ名作が数多くある」が、「裁判劇の多くは、時代を先取りする、あるいは史実を題材とするなどして時の社会への何らかの主張をしている場合が多い」という小池の指摘する事実は、本稿の分析結果とも合致する。小池美佐子「アメリカの裁判劇」、『悲劇喜劇』早川書房、643号（特集・裁判劇の魅力）24頁～25頁。文学が武器としての効果を発揮して、時の権力者の権威を失墜させうることを、ハリリー作品は示している。