

# 政治と映像

—— 映画を教材とする政治学教育 —— (4)

内藤俊彦・兵藤守男

## 目次

はじめに

### I 政治の場

#### 1 戦争

#### 2 差別 (以上、第33巻第1号)

### II 政治の理

#### 1 大義

#### 2 決断 (以上、第33巻第2号)

### III 政治の気

#### 1 リーダーシップ

#### 2 スタイル (以上、第33巻第4号)

### IV 政治の術

#### 1 権威 (以上、本号)

## IV 政治の術

### 1 権威

#### 1. はじめに—「権威」と「権力」

「権威」とは、人々の間に支配と服従の関係を生み出す力の一つを謂うと解してよいと思われるが、同じような意味で用いられる語として「権力」がある。本稿を進めるために、ここで簡

単に両者の異同、あるいはこの二つの語を使い分ける際の原則を予め明らかにしておく必要がある。

両者を分かつ指標をここでは目的を達するための手段の在り方の中を探ってみよう。

支配者が人々の間に服従を見出すために用いる手段を、大まかに「正当性」・「利益」・「物理的強制力」の三つ

に分けて考えてみよう<sup>(1)</sup>。

「正当性」は、ウェーバーの定義に従えば、支配者と被支配者の双方において、当該支配を内面的に支えている「権利根拠」の謂である。あらゆる支配は、その「正当性」に対する信仰を喚起し、育成することに努める。そしてこの「正当性」に対する信仰が動揺するならば、支配にとって危機的な状況が出現する<sup>(2)</sup>。ルソーが「最強者であっても、自分の力を権利に、彼に対する服従を義務にかえなかったならば、いつまでも支配者でいられるほど強力なわけではない」<sup>(3)</sup>と書いたことはよく知られている。ここで治者と被治者の「権利・義務」として語られているものが「正当性」であると思われる。

こうしてみれば、「正当性」は、支配服従関係にある両当事者を共に、理性的で主知主義的な主体と見る前提に立っていると考えられる。「正当性」は、多かれ少なかれ客観的で分析的な概念である。そうであるからこそ、「正当性の根拠」によって、支配を類型化することが可能となるのである。然るに、後に見るように、「権威」は非合理的で説明不能な部分を多く含んでいるのである。従って「権威」は「権利根拠」に関する詮索にそもそもなじまない。かかる詮索が始まったとき「権

威」はその地位から失墜することになるであろう。神仏の靈威が懷疑されたとき、宗教の「権威」は色褪せ、父権の根拠を若い世代に説明せねばならなくなったとき、父親の「権威」は影が薄くなる。

D・イーストンの「政治」に関する人口に膾炙した定義、「社会に対する諸価値の権威的配分」における「権威的」の意味を、イーストンは「ある政策が権威的だとされるのは、その政策が、適用対象となっている人びと、あるいはそれによって影響される人びとによって、その政策に服従すべきだと考えられているときである」と説明し、「公式的であると実効的であるとを問わず、政策が拘束的なものとして承認されていること」と纏めている<sup>(4)</sup>。また、ラスウェルの「権力」の定義（「ある行為の型に違反すれば、その結果、重大な価値剥奪が期待されるような関係」<sup>(5)</sup>）も、「利益」と深く関係している。このように見れば、「利益」は、「権威」と「権力」とを分かち指標とはなり難いであろう。

我々は、政治の世界において、「物理的強制力」を伴わない（あるいは、それとの結び付きの希薄な）「権威」の事例を幾つか挙げることができる。例えば、破門や聖務停止を駆使して政

治的影響力を行使したローマ教皇はその事例の一つに数えられよう。我が国においても、天皇と戦国大名の関係にそれを見ることができる。

室町幕府の衰退に伴って、天皇が戦国大名に対して「治罰綸旨」を発給し、あるいは受領職や宮廷官職などの律令制的「官位」を授与したことはよく知られている。そしてこれらの「綸旨」や「官位」は、「治罰」のための武力や物質的支援を伴わず、また「官職」の内容である徴税権や受領の国務執行権などを伴うものではなかった。それにも拘わらず、戦国大名が朝廷に少なからぬ札銭礼物を提供してこれらの発給や授与を請願した動機は、それらが戦国大名の分国内における土豪や反対勢力を屈服させ、敵対する近隣の戦国大名や土豪に対する武力行使に絶大な効果を持ったからである<sup>(6)</sup>。

例えば、毛利元就は、正親町天皇の即位札実施の際に莫大な献金をした功により、永禄三年二月十二日に陸奥守に、またその嗣子隆元は大膳大夫に、それぞれ叙任されている<sup>(7)</sup>。中国地方の一戦国大名が、実効的な統治を到底期待できない「陸奥守」に叙任せられる理由は、国守という名目的な官職上の「権威」を賦与すること以外に考えられないことである。諸国の調の雑物、

醬、肴、果などを掌り、宮廷の日々の食物を調理する職である「大膳大夫」<sup>(8)</sup>叙任についても事情は全く同じである。かくしてここに、「武装せざる」「権威」の顕著な事例を見出すことが出来るのである。

同様の事例をもう一つ付け加えよう。幕末政局が幕府と薩長の軍事衝突にまで切迫した時期に、木戸孝允が陰かに天皇を「玉」と呼んだことはよく知られている。例えば、慶応三年十一月の品川彌二郎宛書簡で「至其期其期に先じて甘く【平出】玉を我方へ奉抱候御儀千載之一大事にて自然萬々も彼手に被奪候てはたとへいか様之覺悟仕候とも現場之處四方志士之心も亂れ芝居大崩れと相成三藩之滅亡は不及申終に【平出】皇国は徳賊之有と相成再不可復之形勢に立至り候儀は鏡に照すよりも明了に御座候」<sup>(9)</sup>云々とある。そして、偽勅の疑い濃厚であるにも拘わらず、一旦「倒幕密勅」が発せられるや、これが諸藩の動向に及ぼした効果は甚大であった。旧幕府側の「現場」の「心」が、室町時代の土豪や戦国大名達のそれと同様、大いに「乱れ」たのである。京阪地方で軍事的に孤立し劣勢であった京都方は、佐幕派と見られていた多くの藩が洞ヶ峠を決め込む中で、鳥羽伏見において大坂から攻め上

る優勢な旧幕府軍に勝利し、勝ちに乗じてついに江戸にまで攻め進んだのである。「玉」の「権威」無しに、多くの藩を形勢観望の立場に留まらせ、このような赫々たる軍事的成果を挙げることは可能であったらうか。八月十八日の政変で「玉」を奪われ、長州藩が京都を追われるという苦汁を飲んだ木戸は、「玉」の政治的な効用をよく理解していたと思われる。

さて以上述べたところから結論は最早明らかであろう。本稿で使用する「権威」と「権力」の字義の異同を便宜的に以下のように定式化しておこう。人々の服従を調達する手段としての、あからさまな「物理的強制力」に対する依存の強弱を、両者をつ分指標とする。すなわち、あからさまな「物理的強制力」の行使への依存を強めるに従って、支配・服従関係は「権力」的となり、依存を弱めるに従って「権威」的となる<sup>(4)</sup>。「権威」と「権力」とを、差し当たり上述のように理解して、「権威」の諸相を具体的に点検しながら、映像を分析しよう。

## 2. 「権威」の諸相—予備的考察

テレビの連続ドラマでおなじみの『水戸黄門』では、大詰めで介さんなり格さんなりが葵の御紋章付きの印籠

を悪代官共の面前に突きつけて、「控えろ、控えろ！水戸のご老公様であるぞ！」と見得を切ることに決まっているようである。そして、一瞬怯んだ悪人共が「へへっ！」と平伏し、間もなく気を取り直した悪党の親玉が、「構わねえ、野郎共やっつしまえ！」とおめいて大立ち回りになり、終局で悪が減びて善人たちが救われることになる。この場面で、なぜ悪党共は葵の御紋章を無視して、悪人らしくハナツから敢然と暴力に訴えないのだろうか。それでは噺が面白くないというもっともな理由はひとまず措いて、ここに「権威」を考える手掛かりが幾つかある。

一つ。「権威」は人々が反射的に無条件に受け入れる力を持っている。「権威」の原初の成立基盤は、家父長制における家父の肉体的な力強さと知識・経験の卓越にたいする家の子・郎等の恭順である、とマックス・ウェーバーは書いている<sup>(5)</sup>。また別の箇所、ウェーバーは支配を、「利害状況による（とりわけ独占的地位による）支配」と「権威（命令権力と服従義務）による支配」の二つの型に区分している。前者のもっとも純粋な型は「市場における独占的支配」であり、後者のそれは「家父長の権力・官職的権力・君主の権力」である。前者が経済的な利害

の比較衡量に基づいた、被支配者の形式的には自由な行為による関係であるのに対して、後者は利害に関する衡量や何らかの目的合理的な判断とは無縁であり、被支配者に対して無条件の服従を要求する関係である<sup>(12)</sup>。「権威」は人々の利害についての比較衡量や目的合理的な判断を経ない、非合理的な関係の上に成り立つことになる。

二つ。その力は、社会的文化的な価値の共有に制約される心理的機制、発信者と受け手との間の共同幻想に依存しているように見える。もちろん、このような共同幻想を生み出す根拠は様々である。そして場合によっては、この間に幾ばくかの詐術が介在する余地もある。北米で活躍した社会人類学者フランツ・ボアズの報告に基づいてレヴィ=ストロースが紹介する、自らの技術に対して「けっして批判的精神を失わない」北米インディアンの呪術師の事例<sup>(13)</sup>は「権威」と詐術、及び関係当事者間における「権威」に対する信仰の有り様についての興味深いエピソードでもある。

この男は、シャーマンのトリックを見付けたいという好奇心から、足繁く彼らのもとに通い遂に彼らの一員に加わることになり、技術の手ほどきを受ける。最初に受けた教えは、「無言劇

と奇術と経験的知識の奇妙な混合」であり、「失神を装う術。ヒステリー発作の真似。呪歌の習得。みずから吐瀉する技術。聴診や助産術に関するかなりの確な概念」などであった。このような技術に対して彼が抱いた懐疑にも拘わらず、彼は治療行為に成功し、同業者の間に「大シャーマン」としての名声を確認するに至る。ところで彼は、他族の同業者の呪術の方法が、彼の方法にくらべて、「もっと虚偽であり、もっと欺瞞的で、もっと不誠実」であることを発見する。なぜなら、彼は、予め口に含んでおいて、舌などを嚙んで流した血を含ませた綿屑を吐き出し、「患者の身体から追い出された病原体だ」として患者や公衆に示すことによって、病気を可視的に提示する。これに対して、他族の同業者達は、自分の手に少しばかり唾を吐いて「これが病気だ」と称したり、何らかの呪具に病気を取り憑かせたと称して、「病気を見せず」に治療行為を行うに過ぎないからである。かくして彼は、他族の呪術師の治療行為に介入して決定的な勝利を収めるに至るのである。そして、彼は「詐欺師のペテンを暴露し彼らの職業を侮辱しながら」シャーマンの活動を続ける。しかしある時、彼は一人のシャーマンに出会う。彼はそのテク

ニックを看破ることができない。更に、その男は治癒の報酬を拒み、一度も笑い顔を見せない。彼は、本物のシャーマンが存在することをその男を通して確信するようになる。呪術に対する彼の観念にその男がいかなる影響を与えたかは定かではないが、その後、彼はその職業を誠実に遂行し、その成功を誇り、「はじめはあれほど嘲笑していたこの術の欺瞞性のことは、すっかり忘れてしまったかに見える」。

これを要するに、この物語の主人公は、技術の欺瞞性をあざ笑いつつ、シャーマンとしての名声を確立していく。そして、この名声こそ「権威」そのものなのである。レヴィ＝ストロースは、ある種の呪術的方法が疑いなく効果を持つことを指摘した後、その効果を相補う条件として、呪術師の彼の術の効験に対する信仰、彼の施術する患者などが呪術師自身の能力に対して抱く信仰、集団的世論の信頼と要求（すなわち、公衆が治療行為に引き込まれ、そこから得られる知的及び情緒的満足によってもたらされる集団的帰依）の三点を挙げている。そして、シャーマンが患者と公衆を前にして行う「芝居」について、それはシャーマンが最初に受けた啓示に由来する一連の出来事の再生や模倣なのではなく、シャーマン

は「それを、その激しさ、その独自性、またその荒々しさにおいて、現実に再び生きるのだ」と書いている<sup>(14)</sup>。

シャーマンのこのパフォーマンスは、エリアーデが、宇宙創造神話を模倣する祭式について、「神聖にして強力な時間は原初の時であり、実在が想像され、初めて十分に顕現した不可思議の刹那である。それゆえ人間はこの原初の時に繰り返し立ち戻ろうとするのである。実在が始めて顕現したかの時の、この祭儀による再現は、一切の聖なる暦の根底をなしている。祝祭は神話の（したがって宗教的な）でき事の記念祭ではなく、その再現である」<sup>(15)</sup>と述べているところと同じである。

祭式や治療行為に参加する人々も治療行為に当たってトランスに陥るシャーマンも、均しく始源の時間を生きているのである。この点において、「権威」の「演技」はサギ師の「演技」とは決定的に異なるであろう。もちろん、現実の世界においては、両者の境界は極めて曖昧模倣としていることもまた事実であるのだが。

三つ。このように共同幻想に依存するが故に、「権威」は、懐疑、利害関心に基づいた打算、想像力を缺いた現実主義、あるいは独立心旺盛な強い個性の前では無力である。【水戸黄門】

の場合に見られるように、悪玉の暴力行使(想像力を欠いた現実主義の尤たるものであるが)に対しては、暴力を以て対抗せざるを得ないのである。

「如何なる邪<sup>よこしま</sup>によって御身は海賊船を操って海上を荒らし回っておるのか」と問われた海賊の頭目が、アレクサンドロス大王に向かって、「お手前が世界を荒らし回っているのと同じ邪からで御座る」と応えた。斬<sup>き</sup>が、キケロによって伝えられている<sup>(16)</sup>。「権威」に対するこうしたあからさまな挑戦、あるいはシニカルな態度は、洋の東西を問わずに見受けられるようである。司馬遷は、「『鉤ヲ竊ム者ハ誅セラレ、國ヲ竊ム者ハ侯トナル、侯ノ門ニ仁義存ス』ト、虚言ニ非ザルナリ」(『史記』「游侠列傳第六十四」)と言っている<sup>(17)</sup>。「鉤」は「帯留め」である。

四つ。先述の通り、「権威」にとって「物理的強制力」との結び付きは本質的なものではない。もちろん「物理的強制力」を備えた「権威」は強力であり得るが、「物理的強制力」のあからさまな行使は、「権威」が後退して「権力」が前面に出ている事態であると考えた方がいいであろう。先の「水戸黄門」の事例に即して言えば、立ち回りの場面では、「水戸の御老公」は「権威」としてではなく、むしろ何よ

りも「権力」それ自体として悪玉たちに立ち向かっているのである。これを要するに、「物理的強制力」それ自体は「権威」とは無関係であり、それは「権力」に特有の属性である。「権威」は「物理的強制力」によらないサンクションの形式をそれ自体に内在させている。「タブー」はその代表的な形式の一つである。「権威」が被支配者の自由に対して過度に抑圧的となり、権威主義的となるに従って、そのような「権威」は「タブー」の厚い壁によって守られることになりやすい。その場合、人々は声を潜めて「そのもの」について語らなければならなくなる。周知の通り、森鷗外の『かのやうに』は、皇室神話の「タブー」に直面せざるを得なくなった歴史家の煩悶を描いた作品である。

五つ。「権威」は、「物理的強制力」ではなくて、むしろ、極めて深くシンボルと結合している。「水戸の御老公」の場合は葵の紋章であるが、例えば、寺院や教会は、その建造物と装飾物のみならず、そこで執り行われる儀式や諸道具、あるいはステンドグラスを通して降り注ぐ光・読経やミサや鉦の音・香の臭いに至るまで、人々の魂と五感に訴える豊饒なシンボリズムに満ち溢れている。そしてそれらは、教団と

教祖・教父たちの「権威」を誇示すると共に、「権威」を強化することに役立っている。国家もその「権威」を誇示する多彩なシンボリズムを生み出している。メリアムが「ミランダ」と呼ぶもの<sup>(18)</sup>の多くは「権威」のシンボルでもある。

以上の五つに、六つとして、「神秘性」を付け加えれば、「権威」に備わる主たる属性をほぼ挙げたことになるだろう。そして、「権威」が「神秘性」と強く結びついているとすれば、「権威」と「聖性」及び先述した「タブー」との関係も検討の視野に入って来るであろう。

福澤諭吉は、少年時代に殿様の名が書かれた書き付けをウツカリ踏んで、兄に酷く叱られた経験を語っている。福澤少年は、詫びてその場は取り繕ったが内心釈然とせず、お稻荷様のお社に祀られている小石やお札に悪さをして祟りの無いことを確認した。そして、近隣の人々がお稻荷様の祭りに浮かれている様子を皮肉に観察しながら、神信心や迷信から自由な己の心の在り様を、「子供ながらも精神は誠にカラリとしたものでした」と書いている<sup>(19)</sup>。こうした精神の有り様は、差し当たり、「権威」や「タブー」から自由であると言ってもいいかもしれない。

ところで「権威」の原義について、パンヴェニストは以下のように考察している。“*autorité*”はラテン語の *auctor* [創始者、先祖]から派生した *auctoritas* [支持、影響、権威]に由来する。ところで *auctor* は、動詞 *augeo* から派生した語であるが、この動詞は通常「増加・増大する」を意味する。しかしこの語の原初の意味は、「存在している何かを増やすこと」ではなく、「内側から外へと作り出す行為」、「何かを庇護的な環境から引き起こす創造的な行為」、「人間ではなく、神々や偉大な自然の持つ特権」、を指している。かくして *auctor* は、「〈促す〉者、主導権を握る者、最初に何らかの営為を生み出す者、基礎を築く者、保証する者などに用いられ、最後に〈著者〉を指す」。ここから *auctoritas* の「意味価値」が導き出される。それは、「〈存在させる〉という本源的に神聖な力」であり、「生産行為や高位高官が担う職権、証言の有効性、決断（主導）力といった価値である」。かくして「権威 (*autorité*) をもって放たれた言葉は、世界における変化を決定し、何かを作り出す。こうした神秘性こそが、まさに *augeo* によって表されたものに他ならない。いわばそれは、草木を出現させ、法を存在させる力なのであ



る」。そしてそれは、「何かを出現させることのできる少数の人々にのみ授けられる賜物なのである」。なお、*augeo* の同系語である *augus* から、形容詞 *augustus* [神聖な増加を授けられた、皇帝の称号] が派生する<sup>(20)</sup>。

つまり *augeo* は、自然や人間の内部に秘められたものが、神的な力、デモーニッシュな力によって外側に現れ出ることだ、そもそもこの語が含意する創造的な行為とはそのような行為なのだ。そしてそのような行為が帯びる力は、少数者のみに授けられた天与の、神に由来する賜物（能力）なのだ、とバンヴェニストは言うのである。ある語が含意する事象を、その語源に遡って探求してもすべてが説明される訳のものではないが、バンヴェニストの考察は「権威」の内包を吟味する上で重要である。ここでは Authority と Author が、何者かを生み出す神聖で神秘的な、そして同時にデモーニッシュでまがまがしい力の存在を背後に担っているということを確認しておこう。

山口昌男は、例えばオイディップス神話に見られるように、王権神話がしばしば王権の起源を近親相姦や父殺しなどから語り出されることを指摘して、王権は日常的な規範、「人倫の常道」に対する重大な侵犯に基礎づけられて

いると述べている。山口によれば、日常的な規範をあえて踏み破る非凡な人格が帯びる「自然」の獣性やあるいは非人間性によって作り出される「殆ど原罪の反復ともいうべき罪の状況」によって、王権は人々の日常的な穢を一身に引き受けて、この穢を「権威」に転化するのである<sup>(21)</sup>。このパラドキシカルな心理的=文化的プロセスをを、山口は以下のように示している。(1)王権は非日常的な意識の媒体として働く。(2)「文化」の外延を破ることによって、王は「自然」なる状態に身を置き換え、そのような状態において始めて帯びる事のできる力を己のものとする。(3)しかしそれは同時に、日常的な意識に対する脅威を構成する。王権は、それ故、常にその基底に反倫理性を持つ。(4)王権にまつわる罪の状況は、日常生活において堆積される生活への脅威を王権に転化させることを可能にする。いわば、日常生活における災厄を王権の罪の状況と結びつけることによって、災厄を祓う役割を王権に負わせることを可能にする<sup>(22)</sup>。

引用が少し長くなってしまったが、山口のこの王権の非日常的な性格=聖性に関する説明は、バンヴェニストの「権威」に関する語源学的説明を、「王権」に即して文化人類学的に敷衍したもの

と捉えることができる。

さて以上の諸点を映画に即して見ていこう。

### 3. 「権威」の諸相—個別的考察

#### i 詐術と「権威」

『12人の優しい日本人』はハリウッド映画『12人の怒れる男』の優れた日本版パロディーである。豊川悦司扮する主人公の陪審員は評議の過程で自ら法律家を名乗る。陪審員たちは、日常的には無縁に過ごしていた裁判過程に参加することとなり、耳慣れない法律専門用語が飛び交う法廷の一員となり、被告の命運を決する評決を下す立場になったとき、不安と心許なさに襲われたに相違ない。だから、主人公が「法律家」を名乗ったとき、誰一人そのことに疑念を懐いた様子はない。むしろ、他の陪審員たちは彼の意見に聴き、彼の主導権、あるいは精神的優位性を暗黙の裡に認めて行くように見える。オリジナル版及びリメイク版の『12人の怒れる男』では、主人公はどちらも法律家ではなく、また法律家を名乗ったりはしない。彼らは、「事実」と「論理」に訴えて、つまり「判断力」と「理性」の名の下に、他の陪審員を説得しているように見える。もちろん、『12人の優しい日本人』においても、説得

に当たって同様の技術が用いられてもいる。しかし、主人公がはじめて本職の「役者」を名乗っていたならば、彼は陪審団をリードできたであろうか。

「法律家」の名の下で、はじめて彼は優位に立つことができたのである。つまり、彼は、他の陪審員たちの不安と心許なさに乗じて、法律の専門家の「権威」の下に振る舞ったのである。このことは「権威」が、ある状況の中で、言い換えれば、ある種の強力な心理的磁場の中でとりわけ強い力を持つこと、そして時に詐術に近付くこともあり得ることを示している<sup>(22)</sup>。もちろん、このことは、「権威」は、裏面で(言い換えれば、心理的磁場に変化が生ずれば)、極めて脆く不安定なものであることをも示していることになる。

これらのことを端的に示している事例を挙げるとすれば、サギ師たちの振る舞いである。彼等はしばしば、それらしい状況をしつらえて、「権威」あるものの如くに振る舞うようである。そして、テレビドラマの『水戸黄門』において、目の前にいる商家のご隠居の風体をした「水戸のご老公」の真偽を、登場人物の一体誰が判定できるというのだろうか。彼らは結局のところ、「葵のご紋章」と介さん格さん達の言い分を信ずるより外無いのであるが、

その場面で黄門様はじめ介さん角さんたちがオドオドして、まるでそれらしくなく振る舞っていたならば、誰が一体彼らを黄門様ご一行として受け入れるだろうか。「控えろ、控えろ」以下の振る舞いは、彼らの「権威」を「実証」するための、そして何よりも、心から納得するために受け手が期待する所作なのである。「権威」が人物によって表象される場合には、それに相応しい「威厳」や「気品」や「品位」などが要求されることになる。されば、孔子も「君子は重からざれば、則ち威あらず」(『論語』「学而」)と言っている。

フェリーニの初期の作品『崖』<sup>(24)</sup>で、初老のサギ師アウグストは、その堂々たる押し出して聖職者を演じて、信心深くかつどん欲な農民から大金をせしめていた。また、フランク・オズ『ペテン師とサギ師 だまされてリビエラ』<sup>(25)</sup>のサギ師ジェイムソンは、高級ホテルを舞台にして、亡命の王族を演じて間然するところがなかった。とどのつまり、富豪のマダムたちは王族をツユ疑わず嬉々として無邪気に彼に貢いでいた。サギ師は、しばしば、「権威」を演ずることによって被害者の幻想と欲望を掻き立てる。かくして「権威」と詐術との間には濃密な近親関係

が存在する。両者とも、多かれ少なかれ、送り手と受け手、加害者と被害者の、無意識であれ意識化されたものであれ、共同作業の上に成り立つのである。

ところで、『崖』には、アウグストたちサギ師仲間を操って、カモを探し出し、シナリオを作り、配役を決め、演技を付け、上前を撥ねる、サンクラスで眼を隠した「男爵」と呼ばれる男が登場する。彼の果たしているこうした一連の役割と風貌から、彼を詐欺「芝居」の創作者(auctor=Author)と呼ぶことも出来よう。つまりアウグストたちは創作者「男爵」の「権威」の下に置かれていたのである。アウグストは自分の娘と同じ年頃の小児麻痺のために下半身不随となった少女の健気さに同情して、騙し取った金を密かに返してしまうのであるが、「男爵」と仲間たちに金の所在を追求され、制裁として崖下に突き落とされ、リンチを受けることになる。この制裁は、アウグストが「男爵」によって「オーソライズされていない」行為を行った結果と読みとることが出来る。映画は、「男爵」たちが立ち去った後、手を懸ければすぐに崩れ落ちてしまう脆い砂礫の「崖」を這い上がろうとして、アウグストが息絶えるところで終わっている。

つまり、サギ師たちを抑圧する「権威」は不毛であったということなのかも知れない。

シェークスピアに倣って「この世は舞台 (All the world's a stage.)」とすれば、「舞台」と同じように、「この世」にも (単数か複数かは問うところではないが)「創作者」が存在して、人々の行為を最終的に「オーソライズ」する力を持っているのかもしれない。そのように見れば、「男爵」はこうした「創作者」のイメージを負った悪魔のメタファーであり、『ベテン師とサギ師 だまされてリビエラ』で最後にどんでん返しを演出するジャネットは、二人のサギ師を手玉に取るかわい悪魔ということになるのか。プロのピリヤード師である主人公のエディにカモを取り持ち、彼の私生活を管理し、稼いだ賭け金の上前を撥ねる、ロバート・ロッセン『ハスラー』<sup>(26)</sup>に登場するゴードンも、このような「創作者」のイメージを担う悪魔の形象化と言える。エディはミネソタ・ファッツを長い激闘の末に破るのだが、ゴードンとの取引を拒絶して、彼が支配する勝負師の世界から締め出されることになる。篠田正浩『心中天網島』<sup>(27)</sup>の終幕、首吊り心中をはかる治兵衛と小はるに数人の黒子が嬉々として手を貸し

て、二人の首に縄を巻き付け、高い横木に縄の端を架け、二人を引き揚げる場面は印象的である。「この世」の背後に蠢く魍魎魍魎＝「創作者」の悪意を可視化した風情がある。

## ii 王権と「権威」

『冬のライオン』は、アンジュー帝国の主宰者ヘンリー二世のシノン城の宮廷が舞台である。もちろん場と時の設定はフィクションであるが、登場人物の造形は説得力がある<sup>(28)</sup>。1183年のクリスマス・イヴの日シノン城に会した、リチャード、ジェフリー、ジョンの三人の息子に、ソルズベリーに幽閉中特に許されてシノンでクリスマスを送る王妃アリエノール・ダキテーヌとフランス王フィリップ二世、更にはリチャードの許嫁としてプランタジネット家に養われているフランス王の姉アレースを加えて、アンジュー帝国の広大な所領の相続を巡る関係者たちの虚々実々の駆け引きがこの映画の見所の一つである。ヘンリーは息子たちに言う。「攻めてこい」、「軟弱でなければ、王子は当然王座をねらう。王に嘯みつき策謀してこそ我が息子だ」と。イングランドおよびフランス王国のほぼ西半分を家領とするアンジュー帝国を主宰するプランタジネット家の家父

の「権威」に相応しいセリフであろう。

マルク・ブロックが「中世における真のアトレウス家」と評した<sup>(29)</sup>、骨肉相い食む相続争いを演じた父祖を持つアンジュー伯ブランタジネット家の後継者たちは、父祖の名を辱めることなく壮絶な骨肉の争いを展開するのであるが、しかし、年老いて冬の時代を迎えた国王<sup>(30)</sup>ヘンリーは息子たちとの対決のクライマックスで、彼等に死刑を宣告し、その執行のために自ら長剣を振りかざしながら、打ち下ろす気迫を失って床にくずおれ、気力と体力の衰えを息子たちと妻とそしてヘンリーが公然情を通じているアレースの前に露呈してしまう。後に獅子心王と呼ばれることになるリチャードがかすかな憐憫と侮蔑の表情を浮かべて、直前まで父王と渡り合っていた短剣を抛り棄てるシーンは、父と子の立場の逆転、ヘンリーの「権威」喪失を見事に表現している。映画の終盤では、シノン城を逃れた王子たちの叛乱が始まる事が暗示されている。先に引いたウェーバーに依拠すれば、この場合、ヘンリーの「権威」喪失は、なによりも家の子・郎党を率いる家父としての肉体的精神的諸力の衰えに、あるいは力の証明の失敗に起因するのであろうか。

ジェームズ・フレーザー「金枝篇」

以来の文化人類学の知見が教えるところでは、多くの社会で、王は老衰の兆候が現れると、若い世代の挑戦を受け殺害される、少なくとも、儀礼的に殺害される。この老王殺害の文化人類学的な背景を探れば、王の生命力は王権が象徴する世界の生命力の表象であるとの観念に行き着くことになる<sup>(31)</sup>。つまり、王は四時の運行と大地の豊饒とを司る。それ故、王の老衰は世界の生命力の衰退と捉えられて、老王は殺害され、生命力に溢れた新王が登極して、世界の新生が計られるのである。『エクスカリヴァー』<sup>(32)</sup>は、王の身体と王国の生命力は一体であるとのこの観念をごく判りやすく図式的に描いた作品である。ここではアーサー王の身体の毀損とそれに伴う生命力の衰退は、王国に悪をはびこらせ、地上を不毛の冬で覆い尽くす。そして彼の身体と生命力の恢復は、正義の復活であり、春の到来である。また、本人の与り知らぬこととは言え、父王ライオスの罪<sup>(33)</sup>によって掛けられたアポロンの呪いの成就、オイディップスによる父王殺害と母妃イオカステとの婚姻という罪の故に、王国が生命力を喪失し、国土は不毛の土地と化し臣民は疫病に倒れていくという、よく知られた古代ギリシャのオイディップス神話は、ソポクレス

『オイディプス王』に戯曲化されているが、パプリーニ『アポロンの地獄』<sup>(34)</sup>で映画化されている。

そして、古代中国の天子の徳もまた、宇宙の秩序の調和と深く結びついていた。従って、地上における災異や天文の異変は、天子の失徳と結びつけられる。『詩経小雅』「節南山」に「天つ神 よしとせず／災を降したもうた／天つ神 恵みたまわず／この咎を降したもうた／君子に氣配りがあれば／民の憂ひも除かれよう／君子がもしやさしくなされば／にくしみも消えるであらう」の一節がある<sup>(35)</sup>。また、『書経』「金縢」に、管・叔の讒言により周公旦の罪を疑う成王を戒めるために、天が災異を降した記事が見える。「秋 大ニ熟シ、未ダ穫ラズ。天 大ニ雷電シ以テ風シ、禾 盡ク偃シ、大木 斯コニ抜ケ、邦人 大ニ恐ル」。金縢<sup>(36)</sup>を啓いて、自ら武王の病に代わらんことを天に祈った周公の冊を見て、その潔白を悟った成王の言葉に「今 天 威ヲ動カシ、以テ周公ノ徳ヲ彰ハス」とあり、続けて「天 乃チ雨フリ、風ヲ反ヘス。禾 盡ク起ク。二公 邦人ニ命ジ、凡ソ大木ノ偃ス所、盡ク起シテ之ヲ築ク。歳則チ大ニ熟ス」とある。してみると、洋の東西を問わず、王の「権威」は宇宙論的な広がりや深みの

中に根拠を持つのである。

フランス王とイングランド王が持つと考えられていた瘰癧治癒の能力も、王権に寄せられたこのような観念を背景とすると考えてよい<sup>(37)</sup>。王権は、多かれ少なかれ、カリスマ的「権威」によって支えられていたのである<sup>(38)</sup>。

【冬のライオン】に戻ろう。後年オーギュスト尊厳王と綽名され、カペー王朝中興の礎を築くフィリップは、当時18歳、即位後3年であるが、老獪なヘンリーと渡り合って術策を弄し父子の対立を煽り、少年時代に兄事したリチャードを沈黙させる「威厳」を既に身につけている。王権ないしは王位それ自身が「権威」の源泉として、王権保持者に「威厳」を添えるものであろうか。それとも、この「威厳」は、若い世代の生命力に由来するものなのであろうか。思い合わせるべきは、我が国の古典芸能において大きな名跡を襲いだ役者の演技が、そのことによって大きく開花する場合がしばしあることである<sup>(39)</sup>。戴冠にしる襲名にしる叙任にしる、特定の地位に就くことによる新たな人格力の顕現は、先に引いたバンヴェニストの言う、(自然や偉大な神々が、人間の持っている未発の何ものかを)「庇護的な環境から引き起こす創造的な行為」の所産である。そしてこのような

力の顕現は、イニシエーションにおける死と再生の儀礼においても実現するであろう。ここでは、「超自然者」の現前によって、「修練者」は古い人格が死に新しい人格として再生する<sup>(40)</sup>。

次に、『吾が命つきるとも』は、国王ヘンリー八世の王妃キャサリンとの離婚を巡る、大法官トマス・モアの良心の戦いがテーマである。歴史家エルトン<sup>(41)</sup>は、ヘンリーの離婚に関連して、「並はずれたしかも妥協を知らないエゴイストだったので、彼は最も危険な武器—自分自身の正しさに対する完璧な確信—を申し分なく身に付けていた」<sup>(42)</sup>と評している。しかし、映画のヘンリー八世は、全ヨーロッパ世界において精神的道徳的に傑出した人格トマス・モアに対する我が身の疚しさから逃れるために、己の行為の正しさに対する保証をモアに求めて焦慮しているように描かれているように見える。ロバート・ショウ演ずるヘンリー八世は、この外面的に豪放で気紛れな絶対君主が、内面の繊細さ（ある意味では、道徳的なひ弱さ）と劣等意識に苛まれている有様を表現しようとしているように見える。アン・ブーリンとの結婚の宴席にトマス・モアの姿を求めるヘンリーのこのような道徳的な弱さとモアに対する気後れをロバート・ショウ

は好演している。それは絶対君主が全西欧的知性であるトマス・モアの精神的道徳的「権威」の前にたじろぐ様であるとも言うことが出来る。これを政治力学のコンテキストに移し替えて再言すれば、ヘンリーは、モアの帯びる絶大な「権威」ゆえに彼を取り込もうと謀る。そのことは、ヘンリーの安心立命を別としても、自己の行為の全西欧的な正当化と、何よりもローマ教皇対策の上で重要である。他方、モアは、良心の名の下に己が「権威」を守らんがためこれを拒むのである。何故ならば、モアの場合、国王への屈服は、彼の良心を傷めない、彼の「権威」を失墜させることになるからである。断頭台が彼の良心と「権威」を二つながら完うさせることになる。

### iii 笑いと「権威」

さて、「権威」は人々の心理（あるいは、幻想）に、そしてとりわけ無意識の世界に、深く根付いているから、これに挑戦して成功することはなかなか難しい。『大統領の陰謀』は、ウォーター・ゲート事件を摘発してニクソン大統領を辞任に追い込んだ新聞記者たちの活動を描いた作品であるが、記者たちは「権威」に挑戦する正攻法の戦術を選んでいこうべきであら

う<sup>(42)</sup>。ここではしかし、「権威」に挑戦するゲリラ的な戦術の一つであるパロディーについて、「独裁者」と『生きるべきか死ぬべきか』の二つの映画を取り上げて検討しよう<sup>(43)</sup>。この二つの映画は共にヒトラーを笑いのめしたコメディであるが、二つともひげが重要な役割を演じている。ヒトラーの最大のトレード・マークとも言うべきものが、あの特異な口髭であるのだから、それが揶揄の恰好の標的として選ばれるのは自然なのかもしれない。

現実の世界において、つまり政治と映画の世界において、ヒトラーとチャップリンが二人とも、その特異な口ひげを重要なトレードマークとしていたことは周知の通りである。そしてこの意図せざる偶然の暗合は、歴史それ自体がパロディーを演じているとしか思えないような、絶妙な巡り合わせである。そして、『生きるべきか死ぬべきか』においてはとりわけ、口ひげが、あたかもゴーゴリの『鼻』のように、ヒトラー本人から離脱して、ワルシャワの町をあちらこちら独り歩きするような気配さえ見えてくるのである。

ヒンケルがはじめて登場する演説の場面、独裁者は意味不明の言語をがなり立てるが、口調や身振りはヒトラーのその完璧なパロディーである。演

説するヒンケルを、レニ・リーフェンシュタール『意思の勝利』<sup>(44)</sup>に映し出されるニュルンベルク党大会のヒトラーと較べるがいい。チャップリンは観客たちに明らかにそれと覺らせながら、誇張と滑稽を加えて笑いを引き出している<sup>(45)</sup>。それは、ヒトラーの計算された演技、すなわちその荘重さや情熱や雄々しさや謙虚さや人情味を、完膚無きまでに破壊して、醜怪な戯画の世界に引きずり降ろすものである。この笑いの中には「毒」が仕込まれている。例えば、ヒンケルの獅子吼する顔のアップを見られたい。この顔は、パロディーを突き抜けて、グロテスクの領域に入り込んでいると言える。また、演説終了後支持者の差し出す幼児を抱き取って頬ずりして母親に返した後、素知らぬ顔でハンケチを取り出して手を拭う場面を見られたい。これらはチャップリンの計算された毒である。もう一つ、世界制覇を夢想するヒンケルが、風船の地球儀と戯れる有名な場面を見よう。ここでは現実感覚から遮断された独裁者の自己陶醉や心理的・精神的な幼児性とひ弱さが遺憾なく表現されている。

もちろん、歴史上の独裁者がチャップリンの描いた通りのものであったか否かは問う必要はない。観客が「英雄



的な指導者」の裏側を見てしまったと  
感じて笑い転げれば、パロディーによる  
「権威」の戯画化は成功したのである。

『生きるべきか死ぬべきか』は、キ  
ャロル・ロンバードがルビッチ・タッ  
チのお色気を發揮し、白いイヴニング  
ドレスでスッと立った彼女の体の線の  
美しさなどは譬えようがないのである  
が、政治的メッセージは、一見したと  
ころ、含まれていないようにも思われ  
る。例えば、ハムレットが舞台上「生  
きるべきか、死すべきか」の長セリフ  
を遣っている間に、オフエリア役のそ  
の女房が、セリフの開始を合図に客席  
を抜け出したポーランド空軍の若い将  
校と楽屋で逢い引きを楽しんでいると  
いう設定は、おふざけが過ぎてシニカ  
ルになったのかその逆なのかよく判ら  
ないが、ルビッチ・タッチの粋ではあ  
る。そして、ようやく英国に脱出した  
劇団がスコットランドで「ハムレッ  
ト」を演じて、同じセリフの場面に掛  
かると、またしても一人の観客が席を  
立って出ていくという幕切れは、「生  
きるべきか、死すべきか」とマナジリ  
を決してヒトラー＝ナチス批判を取  
えする、例えば『独裁者』のある種の  
場面に見られるスタンスに対しても、  
背を向けるとまでは言わぬとしても、

肩をすくめて斜に構えるシニシズムが  
感じられて、なかなか秀逸高尚であ  
る。思うにこの映画の観客は「笑うべ  
きか、怒るべきか」に迷ったであらう  
けれども。

この映画の梗概は記すべくもないの  
だが、しかし、ポーランドの愛国者シ  
ョパンの「軍隊ポロネーズ」が背景音  
楽に使われ、いつも端役に甘んじなが  
らシャイロック役を演じる日を夢見る  
大根役者グリーンバークが、異なる状況  
の中で三度び繰り返すシャイロックの  
セリフ、「ジュウには眼がないっての  
か？手がないってのか？いやさ、<sup>ぞうぶ</sup>臟腑、  
五体、感覚、感情、そしてまた喜怒哀  
楽がないともいうのか？<sup>くいのもの おんな</sup>食物が同じ  
なら、<sup>おんな</sup>同じ刃物で傷がつく、<sup>かか</sup>罹る病  
気も一緒なら、治す治療も同じだ。冬  
は寒けりゃ、夏は暑い、どこが耶蘇ら  
とちがうんだ？針で突いても、血が出  
ぬともいうのか？くすぐられても笑  
わぬ、毒を盛っても死なぬともいう  
のか？」<sup>(46)</sup>などから、映画の伝えるメ  
ッセージは明瞭である。作者は、徹頭  
徹尾ヒトラーとナチスを茶化し笑いの  
めし、そしてそのことによって、それ  
らの「権威」に挑戦しているのである。

映画の冒頭で、役者のブロンスキー  
がヒトラーの扮装でワルシャワの街頭  
に立つ。たちまちブロンスキーと見破

った少女が、驚愕して魔物に魅入られたように立ち竦む大人たちの間から進み出てサインをねだる場面は、「権威」の虚妄性を鋭く見破る子供の無垢の目を描いた「裸の王様」の本歌取りである。そしてこの映画では、役者たちが扮した偽のヒトラー、偽のスパイ（本物のスパイは見事な口髭と顎髭を生やしている）、偽の親衛隊が本物のナチスの親衛隊を翻弄する。従ってこの冒頭の場面には意味深長なメッセージが籠められている。また、先に述べたように、この映画では、口ひげが重要な小道具として使われている。そして我々はこの映画を見終わった後で、口ひげを剃り落としたヒトラーは、果たしてヒトラーであり得るのだろうかという奇妙な感慨に陥ち込むのである。ヒトラーの「権威」が<sup>いつ</sup>一にその口ひげの存否に懸かっているとでも言うように。

もちろん、これらのパロディーの戦術的有効性を過大に評価してはならないだろう。【独裁者】も【生きるべきか死すべきか】も、アメリカの対独開戦に直接に役立ったとは思えない、さらにはまた、NHKの諷刺ラジオ番組として絶大な人気を博した三木鶏郎の『日曜娯楽版』や【ユーモア劇場】は、時の内閣を時に苛立たせることが

あったとしても<sup>(47)</sup>、政治と社会の大勢は微動だにしなかったのである。

しかし、誇張を最強の武器とするパロディーやカリカチュアは、それによって生ずる笑いの彼方にグロテスクな世界を潜ませ、人々を恐怖に追いやるのである。それというのも、日常のありふれた事象の誇張による戯画化によって、「われわれに親密な、みかけは秩序整然としているこの世界が、深淵からの勢力の侵入によって疎外され、支離滅裂となって、その諸秩序が混乱するということを経験するからにはほかならない」<sup>(48)</sup>からである。こうして、パロディーやカリカチュアは、われわれの日常生活の深部に組み込まれている「権威」の「自明性」に対して深刻な揺さぶりを掛けることになる。

ところで、「権威」は、われわれの精神や社会の自由闊達な活動にとって有害なもの、駆逐してしまふべき前代の悪しき遺物なのであろうか。そうではない。いかなる社会も、自明のこととして無条件に受け入れられる「権威」を持たずに、統合を成し遂げ維持していくことはできないであろう。あらゆる「権威」を否定し破壊する者は、まさにこの行為によって、自らが「権威主義者」となりおおせるであろう。言葉を換えれば、「権威」が衰退する

ところに、強大な「権威主義的」な社会や国家が立ち現れることになるのである<sup>(49)</sup>。

とはいえ、もちろん、「権威」が牢固として揺るぎない力を維持し続ける場合、社会と文化は硬直化や創造力の枯渇を免れないであろう。「権威」を相対化する仕組みを社会と文化の中に組み込み、有効に機能させることが重要である。先述したパロディによる「権威」の戯画化はこのような相対化の技法の一つである。

ミハイール・バフチンは、そのラブレ論の中で、中世・ルネサンス期の民衆文化におけるグロテスク・リアリズムの伝統を指摘して、その特異性は「格下げ・下落」であり、「高位のもの、精神的、理想的、抽象的なものをすべて物質的・肉体的次元へと移行させることである」と述べている。そしてこの場合の上と下は、「絶対的な、厳密な地形学的意味<sup>トポグラフィック</sup>」である。すなわち、宇宙的な面から見れば、上とは天であり、下とは、「吸いこんでしまう原理（墓、胎内）であり、生み出し、再生させる原理（母の懐）である」、大地である。また、肉体的側面においては、上は顔（頭）であり、下とは生殖器、腹、尻である。そこで「下落」とは、「肉体の下層の部分の生活、腹

の生活、生殖器の生活に関与することであって、それ故に交接、受胎、妊娠、出産というような行為に関与すること」であり、従って「下落」は、「新たな誕生のために肉の墓を掘ること」であり、「それ故、破壊的、否定的な意味だけでなく、再生の意味を持っている」。この意味において「下落・格下げ」は「両面価値的<sup>アンビヴァレンス</sup>」である<sup>(50)</sup>。グロテスク・リアリズムは、愚者の祭り、シャリヴァリ、カーニヴァル、聖史劇の悪魔狂言などに、主要な表現の場を見いだすのであるが<sup>(51)</sup>、このことによって「権威」に対して揺さぶりを懸けながら、社会と文化の再生を促していたのである。このように見れば、喜劇役者による「権威」の戯画化は、このような伝統文化の末流に連なるものであるということができよう。

#### iv 道化と「権威」

中世・ルネサンス期西欧の王侯貴族や古代中国の宮廷には、「狂者のコトバ」を通して主君の言動を公然と笑いものにすることを許された専属の道化が召し抱えられていた<sup>(52)</sup>。こうした道化の存在を、フーコーは「狂気のことばの制度化」として捉えて、「それは道徳や政治とは関係のないもので、しかも無責任に、シンボルカルなかたち

で、ふつうの人が言っただけではない真実を語るものであった」と述べている<sup>(53)</sup>。文学の世界におけるこうした道化の代表的な形象の一つは「リア王」の道化である。

ここでは、この戯曲における道化の退場を取り上げて、道化の役割の一端を考えてみよう。この道化は、物語の前半では、あたかもリアの分身であるかのように、リアの愚行と「狂気」にピッタリと寄り添っている。そして、シェイクスピアの戯曲では、道化は第3幕第6場の(リア)「騒ぐな、騒いではならぬぞ、垂幕を引け。そうだ、それでよい、夜が明けたら、夕食を摂ろう」。(道化)「それなら俺は、日が昇りきったら、寝かせてもらおう」<sup>(54)</sup>という遣り取りの後、舞台上から忽然と姿を消して、これ以後姿を現すことはない。

ところで、ソ連映画の「リア王」<sup>(55)</sup>の終幕の演出は、道化の処理の点で少し違っている。二人の姉娘が死にエドモンドが誅滅され、王国に秩序が回復される微かな予兆がエドガーによって語られる。戯曲では、このセリフに続くト書きに「死骸が運去られ葬送曲と共に一同その後随う」<sup>(56)</sup>とあって、「リア王」の幕が下りることになっている。だが映画では次のように場が

展開する。リア王とコーデューリアの遺骸を担って葬儀の場に運ぶアルバニー公の兵士たちの行く手に、分身たる二人の主人たちを失った道化が放心の態で座り込んでいる<sup>(57)</sup>。葬列の兵士の一人が道を空けるためにこの道化を蹴飛ばす。座り直した道化が、縦笛で葬送曲を吹く。そこで映画が終わる。道化の吹く葬送曲が、リア王とコーデューリアのためであると共に、エドガーやアルバニー公によって担われる王国の新しい秩序への葬送でもあるかのように見える。

がしかし、この場面が持つもっと深刻な含意は、兵士が道化を蹴飛ばすことに含まれている。このソ連映画の作者は、「正気」の秩序が実現するやこの新しい秩序の担い手たちは道化＝「狂気のことば」を無用のものとする、と語っているように見えるからである。スターリンとその後継者たちの宮廷に道化が居たか否かは詳らかにしないが、作者のこの演出の射程がその辺りに届いていると付度するのは、私の深読みであろうか。そしてヒトラーの宮廷には道化はいなかったように見える。そこには、主人に伴食しながら、その誇大妄想や取り留めもない自慢話を生真面目に孜孜として忠実に書き留めるボルマン者流が待るだけであった<sup>(58)</sup>。

イーニッド・ウェルズフォードは、道化の王侯貴族の宮廷からの退場について、「王、司祭そして愚者はいずれも同一の制度に属し、神の秩序、人間の不充足さ、祭儀の有効性を信じることで成り立っている社会にみな属している。そしてピューリタン、科学者、産業の指導者達の観念によって益々支配されていくような世界には、彼らの存在する余地はない。なぜならば不思議なことと思われるかも知れないが、鈴のついた帽子をかぶった愚者は、秘蹟を持ち、道具だけではなく象徴を重んじる人々の間においてのみ栄え、神の与えた権威に対する信仰の衰退の後では、また全てのタブーと神秘的な靈感の全面的な拒絶の後では永く生きることにはできない。(中略)しかし(道化が退場した後で—引用者)誰が我々のことを笑って呉れ、人間の不充足さを思い出させて呉れるのだろうか。誰が我々のヒューマニストや独裁者に道化師の鈴のついた帽子を進呈するのであろう。悪魔の目を引きよせるような多くの事が前世紀と今世紀に言われてきた。多分もう少し多くのナンセンスと自己嘲笑があれば、我々によりましな運がもたらされたかも知れないのに」<sup>(59)</sup>と書いている。後半はやや感傷的であるが、道化が退場する社会的

精神的背景はよく説明されていると思われる。

つまり、リアが全き「狂気」に陥ったときに、リアの僅かに残った「正気」に「狂気のことば」を以て語りかけていた道化が忽然と消えたように、「狂気」の支配が「正気」を装うとき、道化は活躍する舞台を失う。道化は王侯とその宮廷の裡にある逸脱する部分、あるいは「狂気」、を他者として外化し人格化した存在であると言える。そして、ウェルズフォードが先の引用部分で述べているように、「正気」の世界は、道化の「狂気のことば」を通して、自らの裡にある「狂気」と折り合いをつけることによって、わずかに「正気」の裡に留まることができる。

中橋一夫はそのシェークスピア論の中で道化を区分して、観客や登場人物の嘲弄や笑いの的となる愚鈍な道化、自己が愚かに見えることを利用して登場人物や世俗一般を風刺して廻る<sup>スライ</sup>悪賢い道化、悪賢い<sup>フール</sup>道化の風刺性を一段と鋭くした辛辣な<sup>ビター・フール</sup>道化の三つのタイプがあると述べている。そして、辛辣な道化に至って、その風刺があまりに苦いために笑いの要素がある程度失われると論じ、この苦く辛辣な道化の極北にオセローとアスデモーナを破滅させる

イアゴーを位置づけている<sup>(60)</sup>。すなわち、悪賢い道化や辛辣な道化たちは、彼らの「健全な市民精神を基にして貴族の愚行を風刺した」、しかるに、道化たちが拠り所とした「地上のものを凝視する近代精神」は、他方で、彼らを「一切を否定する否定精神の途」と「一切を破壊せんとする悪魔的精神への途」へ進ましめることとなる<sup>(61)</sup>。そしてその道程の果てにイアゴーが居るというわけである。中橋が中世・ルネサンス期の道化たちの混沌と豊饒を「健全な市民精神」＝「近代精神」によって無味単調化した嫌いはあるものの（それは、譬えて云えば、「目黒のサンマ」のアブラを抜いてしまった大名屋敷の調理方の所行の如きものである）、言わんとするところは明らかであろう。中橋によれば、道化は退場したのではない。彼らは何処にでも見出せる小賢い策謀家イアゴー者流<sup>(62)</sup>へと変貌したのである。そしてこれを敷衍すれば、この変貌した道化たちの中に20世紀の独裁者たちの姿を発見しても、もはや誰も驚かないであろう。中橋の見立てはウェルズフォードの先に引いた嘆声とこの点で通底する。

#### 4. おわりに—懐疑と「権威」

ところで先に、シャーマンやサギ師

の事例を引いて、「権威」と詐術との間にある窈かな共同について述べた。また、「権威」は人々が反射的に無条件に受け入れる力を持つとも書いた。しかし、歴史的に見れば、「権威」はあらゆる場合に、多かれ少なかれ、「懐疑」と「揶揄」の挑戦を受けている。そして、ノーマルな社会はこのような挑戦を許容している、あるいはフーコーの用語を借用すれば、「制度化」している。

「権威」は人々にこれを信ずることを要求する。そして人々が「権威」を受け入れることは、多かれ少なかれ、これを信ずることを意味しよう。一般的に言えば、「信ずる」の反対語は「疑う」であるが、「信ずる」ことは、「騙される」ことの危険（つまり、「疑い」）を乗り越えて、はじめて倫理的な輝きを持つことになるように思われる。従って「信ずる」ことと「疑う」こととは、メダルの表と裏である、あるいは、両者は緊張関係にある。そして、この緊張関係が失われれば、人間の社会も自我も統合の契機を失って、解体するであろう。「疑う」ことに徹した哲学者も、「吾れ疑う、故に吾れ在り」と言っている。「信ずる」ことに徹した歴史上の人物を、私は浅学にして知らないが、空想を許されるならば、イノ

セントな天使がそれに当たるであろうか。フェリーニ『カピリアの夜』<sup>(63)</sup>のヒロインは、「疑う」ことを知らずに、「騙され」続けても男を「信ずる」聖なる白痴=天使の世俗化された形象であるとも見ることができる。政治の世界においても、この緊張関係を缺いて、国民全体が「聖なる」白痴に徹するならば、天使の合唱が聞こえてくるかも知れない。少なくとも、傍らに深淵が口を開いていることに気付かずに、国民が拳って天使の合唱を聞いていると錯覚することはしばしば起る。

「疑」との緊張を缺いた「信」の無残な事例を、飯塚浩二は崩壊寸前の「満洲帝国」を記録した優れたルポルタージュで、1945年6月7日の「北満」佳木斯駅頭チヤムスにおける悲劇的な風景の中にスケッチしている<sup>(64)</sup>。牡丹江方面への列車を待っている飯塚たちの前に、朝鮮の羅津方面から列車が到着する。見れば、内地で戦災に遭った百名を越

える罹災者の一群が、殆ど風呂敷包み一つを抱えただけの着の身着の儘で降り立った。一行には満洲拓殖公社の職員たちが付き添って、かいがいしく世話をしていた。妻子を含む彼ら一行はここから更に奥地の入植地に行くのであろう。時はソ連軍による「満洲」侵攻の2ヶ月前である。飯塚は、この期に及んでまでかくも「白々しくも無残な措置を行う当局に激しい怒りを向けると共に、この一行の上に、「お上」に従順たるべく羨られた人々の姿を見て、彼らの運命に対する暗澹たる思いを書いている。飯塚の目は、この百人あまりの一行の中に国民全体の姿を見ているようでもある。この情景は「権威」と追隨者の間に起こりうる極限的な関係の一つを示していると言えようが、私たちが同じような状況の中で、かの入植者たちと同じような行動を取らないと断言することは、残念ながらできないのである。(内藤)

(1) もちろん、人々の間に支配と服従の関係を生み出すために用いられる手段はここに示したように単純ではないだろう。例えば、われわれの日常生活において「説得」の果たす役割は極めて大きい。この場合「説得」の背後には、「物理的強制力」や配分されるべき(あ

るいは、不服従によって失われるべき)「利益」への公然たる(あるいは、遠回しの)言及、あるいは「正当性」の主張などと共に、アジェンダの操作・議論の枠組及び論点の限定・レトリック・周囲に対する事前の根回し・笑顔や親しげな身振りや猫なで声や恫喝な

どの演技と言った諸々の技術が駆使されることは言うまでもない。こうした説得者の攻勢に対して、説得される側においても同様の技術を駆使して丁々発止と渡り合う傍らで、不服従によってもたらされる心理的な抑圧やうっとうしさへの配慮などを含む、服従と不服従との間の総体的な収支の比較衡量などが作用するであろう。

- (2) マックス・ウエーバー (世良晃志郎訳)『支配の社会学Ⅰ』(創文社1960) 32頁、及び、同 (世良晃志郎訳)『支配の諸類型』(創文社1970) 4頁。
- (3) ルソー (井上幸治訳)『社会契約論』(『ルソー(世界の名著36)』中央公論社1996) 324頁。
- (4) デヴィッド・イーストン (山川雄巳訳)『政治体系政治学の状態への探求』(ベリカン社1976) 135-141頁。
- (5) H・D・ラスウェル (永井陽之助訳)『権力と人間』(創元社1967) 15頁。
- (6) 今谷明『戦国大名と天皇』(講談社学術文庫2001)、特に第一章及び第二章参照。
- (7) 同上155頁、及び『大日本古文書 家わけ第八 毛利家文書之一』(史料編纂掛1920) 319-321頁。
- (8) 和田英松『修訂 官職要解全』(明治書院1926) 93-94頁。
- (9) 日本史蹟協会『木戸孝允文書第二』(東京大学出版会1971) 338頁。
- 「玉」とは、陰謀や策略の道具、あるいは目当ての代物の謂である。例えば、「今日稻荷に於て、此贖金を玉に使ふて」云々(並木五瓶『韓人漢文手管始』『日本古典文学大系(歌舞伎脚本集上)』(岩波書店1975) 310頁)とあるのは、前者の例である。然るに、天皇を「玉」と呼びながら、「玉」字に平出を施すところに、木戸の内面における 天皇「権威」の絶大な影響を読みとるべきであろうか。
- なお、「玉」を「ギョク」と訓めば、玉体・玉座などの玉、珠玉の玉及び将棋の玉将の玉などのイメージの複合も考えられる。
- (10) H・アーレント (引田隆也・斎藤純一訳)「権威とは何か」(同『過去と未来の間』みすず書房1997) 125頁、参照。
- (11) 前掲『支配の社会学Ⅰ』147頁註(1)
- (12) 同上、6頁。
- (13) クロード・レヴィ=ストロース (田島節夫訳)「呪術師とその呪術」(同『構造人類学』みすず書房1979) 192-196頁。
- (14) 同上、184頁、及び197-199頁。
- (15) ミルチャ・エリアーデ (風間敏夫訳)『聖と俗』(法政大学出版局1973) 71-72頁 傍点はママ。
- (16) Cicero "The Republic (III, 14)" (translated by Clinton Walker Keyes, in *The Loeb Classical Library*, 1970) p.203.
- (17) 「鉤ヲ竊ム者」云々は、「莊子外篇」『胠篋篇第十』の「鉤ヲ竊



- ム者ハ誅セラレ、国ヲ竊ム者ハ諸侯ト爲ル。諸侯ノ門ニシテ仁義存スレバ、則チ是レ仁義聖知ヲ竊ムニ非ザルカ」を典故とする。
- (18) C・E・メリアム (斎藤真・有賀弘訳) 『政治権力 上』 (東京大学出版会1973) 148-164頁。
- (19) 『福翁自伝』 (岩波文庫1967) 29-30頁
- (20) エミール・パンヴェニスト (前田耕作監修) 『インド=ヨーロッパ諸制度語彙集 II 王権・法・宗教』 (言叢社1987) 143-146頁。
- (21) 山口昌男 『王権の象徴性』 (同『人類学的思考』せりか書房1971) 251-256頁。
- (22) 同上、252頁。なお、引用に際して、説明的なカッコガキの部分を省略した。
- (23) 彼が「役者」であったという設定が、「権威」が裏面に秘めているある種のいかにわしさをうまく引き出しているように見える。なぜならば、先に述べたように。「権威」が自らを「権威」として顕示して人々の認証を得るためには、多かれ少なかれ演技を必要とする場合がしばしばあるからある。
- (24) 原題“*Il Bidone*”、監督 Federico Fellini、1958年製作、イタリア・フランス。
- (25) 原題“*Dirty Rotten Scoundrels*”、監督 Frank Oz、1988年製作、アメリカ。
- (26) 原題“*The Hustler*”、監督 Robert Rossen、1961年製作、アメリカ。
- (27) 『心中天網島』、監督篠田正浩、1969年製作、表現社/ATG。
- (28) 堀米庸三「プラタジネット家の人々」(『中央公論 歴史と人物』創刊号1971)
- (29) マルク・ブロック (新村猛ほか訳) 『封建社会 I』 (みすず書房1977) 124-125頁。アンジュー伯爵家の確執の歴史は同所に触れられている。
- アトレウスとチュエステス兄弟の諍いからアガ멤ノンの悲劇と息子オレステスの復讐を経て、アテネのアレイオパゴスの法廷におけるオレステスと復讐の女神達の和解によって閉じられる、アトレウス家の骨肉の争いの詳細は、ロバート・グレーヴス (高杉一郎訳) 『ギリシャ神話 下』 (紀伊国屋書店1986) 30-55頁、を参照。
- (30) 11世紀以降、西欧世界では、ライオンは王者あるいは王者の権威のシンボルとして広く使われている (ミシェル・パストゥロー (松村恵理・松村剛訳) 『王を殺した豚王が愛した象』 (筑摩書房2003) p.121-122頁)。そして、イングランド王家の紋章としては、遅くともヘンリーの父アンジュー伯ジョフロアにまで遡ることが知られている (浜本隆志『紋章が語るヨーロッパ史』 (白水社1998) 80-81頁)。言うまでもなく、映画のタイトル『冬のライオン』は、老境に入り力を失いつつある王者ヘンリーのメタファーである。息子たちの叛乱の中でヘンリーがシノン城で死を迎えるのは、この物語

- の時から6年後の1189年夏であった(堀米 前掲266頁)。
- (31) ジェームス・フレーザー(永橋卓介訳)『金枝篇(二)』(岩波文庫1968)、第23章乃至第27章。また、川田順造『無文字社会の歴史』(岩波書店1976) 80-92頁、参照。
- (32) 原題“Excaliber”、監督 John Boorman、1981年製作、アメリカ。
- (33) ロバート・グレース、前掲、29頁。
- (34) 原題“Edipo Re”、監督 Pier Paolo Pasolini、1967年製作、イタリア。
- (35) 白川静訳注『詩経雅頌 1』(平凡社・東洋文庫1998) 155頁。
- (36) 本文に「金滕之匱」とあるが、蔡沈の「書経集傳」に「匱ハト書ヲ蔵スルノ匱。金滕ハ金ヲ以テ之ヲ緘スルナリ」、「按ズルニ、金滕之匱ハ、乃チ周家ノト筮ノ書ヲ蔵スルノ物ナリ。トスル毎ニ、則チ神ニ告グルノ辭ヲ以テ冊ニ書ス。既デニトスレバ、則チ冊ヲ匱ニ納メテ之ヲ蔵ス。前後ノト皆此ノ如シ」とある。
- (37) マルク・ブロック(井上泰男・渡辺昌美訳)『王の奇跡 王権の超自然的性格に関する研究/特にフランスとイギリスの場合』(刀水書房1998年)は、周知の通り、ロイヤル・タッチに関する浩瀚な研究である。
- (38) 前掲『王の奇跡』、及び A. M. ホカート(橋本和也訳)『王権』(人文書院1986)には、このような王権観念の具体的事例が豊富に挙げられている。
- (39) 服部幸雄『歌舞伎のキーワード』(岩波新書1999) 98-102頁、参照。
- (40) M. エリアーデ(堀一郎訳)『生と再生 イニシエーションの宗教的意義』(東京大学出版会1971)、随所に事例が挙げられているが、266-269頁の著者によるまとめを参照。
- (41) G. R. Elton “England under the Tudors” (Routledge 1989) 101頁。  
エルトンはヘンリーの「確信」について次のように書いている。「彼がウルジー枢機卿や教皇や世界に向かって、結婚の非合法性によって自分の良心が酷く侵されていると語るとき、偽善的になっている訳ではなかった。彼は、(新しい結婚を通して男児を得ることにより—引用者) 王位継承問題に決着を付けようと望んでいるとも、また、もっと魅力的な新しい王妃を手に入れようと望んでいるとも、内心認めなかったのである。彼の強さはそこにあった」(同上、同所)。
- (42) 大統領に挑戦した記者たちは、その「権力」に挑戦したのであり、「権威」にはないと考える向きもあろう。記者たちが大統領府からの強力な妨害と抑圧に曝されている側面については、確かに彼等は「権力」に挑戦していたと言える。しかし、「大統領はカクカク

- シカジカの事をするバズはない」という、人々の日常観念に挑戦したとき、彼等は大統領の「権威」に挑戦していたのである。
- (43) これらの映画に関しては、蓮見重彦・山田宏一「傷だらけの映画史 ウーファからハリウッドまで」(中公文庫2001) 参照。
- (44) 原題“Triumph des Willens”、監督 Leni Riefenstahl、1934年製作、ドイツ。
- (45) このヒンケルの表情は、誇張と戯画化を突き抜けて、ほとんどグロテスクの領域まで突き進む気配がある。
- (46) シェークスピア (中野好夫訳) 『ヴェニスの商人』(岩波文庫1987) 87頁。
- (47) 三木鶏郎『三木鶏郎回想録 ② 冗談音楽スケルツォ』(平凡社1994) 478-537頁。これによれば、この番組は、結局政治的圧力によって終止符が打れた。
- (48) ヴォルフガング・カイザー (竹内豊治訳) 『グロテスクなもの その絵画と文学における表現』(法政大学出版局1974) 42頁。
- (49) H. アーレント、前掲書、124-125頁。
- (50) ミハイール・パフチーン (川端香男里訳) 『フランソワ・ラブレの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』(せりか書房1974)、特に24-26頁。
- (51) 同上、30頁。
- (52) 西欧世界については、イーニッド・ウェルズフォード (内藤健二訳) 『道化』(晶文社1979) 111-184頁、中国世界については、大室幹雄『滑稽』(評論社1975)、例えば「 $\nabla$  <滑稽>の帝国」、を参照。また、古代中国の都市君主の宮廷における道化の有り様については、大室幹雄「都市的人間」(『思想』1973年9月) 参照。
- (53) ミッシェル・フーコー (神谷美恵子訳) 『狂気と社会』(『みすず』1970年12月) 19-20頁。
- (54) シェークスピア (福田恆存訳) 『リア王』(新潮文庫1979) 109頁。
- (55) 『リア王』、監督グリゴリー・コージンツェフ、1971年製作、ソ連。
- (56) 『リア王』(前掲、福田訳) 174頁。
- (57) 道化が初めて舞台上に登場する直前、(騎士)「末の姫君がフランスへお立ちになっていらい、あの道化め、すっかり元気が無くなってしまいました」(同上36頁)と噂され、リアもそれに同意しているから、この道化は、コーディーリアに恋をしているのかもしれない。そしてそうとすれば、リア王も、「狂気」に心曇らされて彼女を勘当するにも拘わらず、彼女を深く愛しているのであるから、コーディーリアとの関係においても、道化はリアの分身であると言える。ウイリアム・ウイルフォード (高山宏訳) 『道化と笏杖』(晶文社1983) 288頁、参照。
- (58) “Hitler’s Table Talk 1941-44 *His Private Conversations*” translated by Norman Cameron and

R. H. Stevens, introduced and with a new preface by H. R. Trevor-Roper, 2.ed., London, 1973、参照。本書の大部分を占める1941-42年の談話の記録事情は、xvii頁。

- (59) イーニッド・ウェルズフォード、前掲書、183-184頁。
- (60) 中橋一夫『道化の宿命 シェイクスピアの文学』（研究社1959）105-109頁。
- (61) 中橋、同上、152-153頁。
- (62) 中橋はイヤゴを「超人的な孤立した人」と性格付けている（前掲、157頁）がどうであろうか。周知のように、オセローはイヤゴを「誠実なイヤゴよ (honest Iago)」と呼んでいるのであるが、この呼びかけの中に、両者の間にある人間的な風格の大きな違いが表現されていると見るべきであろう。思うに、巨人的な英雄オセローが日常何処にでもいる小悪党に魂を食い破られて破滅するところに、真の悲劇が生まれるのである。英雄的な巨人と「超人的な」悪との闘争は、英雄叙事詩の世界であって、エリザベス朝の家庭悲劇には相応しくない。
- (63) 原題 “La Notti di Cabiria”、監督 Federico Fellini、1957年製作、イタリア。
- (64) 飯塚浩二『満蒙紀行』（筑摩書房1972）252-253頁。