ISSN 1883-1109

総合文化研究
Trans-Cultural Studies

vol. 22
2018



特集 響き

東京外国語大学総合文化研究所

表紙　　インド・コルカタ　インド博物館蔵
「仏伝図」（2 世紀、アマラーヴァティー）の一部
裏表紙　インド・コルカタ　インド博物館蔵
「ヴィーナーを弾くゴータマ（ブッダ）」（2 世紀）の一部

撮影：水野善文

総合文化研究

vol. 22. 2018

Trans-Cultural Studies

東京外国語大学総合文化研究所

巻頭言

総合文化研究所長　山口裕之

翻訳研究のプロジェクトの一環で、このところ韓国や台湾に足を運ぶ機会をもつようになった。互いに異なる立場で不幸な歴史を共有しながらも、そしてまさにそのことが日本とアジアの漢字圏の国々の言語と翻訳、文化と学問制度の歴史を決定的に方向づけてきたということを話し合いながらも、私たちは穏やかにつながっているのだということを、そのとき感じていたように思う。政治指導者たちの排外主義的な言動によって、不吉な世界史的転換の場に居合わせているのではないかという感覚にとらわれてしまうとしても、そして排外主義的な言葉と力はあらゆるところに強力に存在するということを思い知らされるとしても、他者を受け入れる穏やかな理解はゆったりと響き続ける。

響きという言葉は、美しい日本語だ。昨年度の『総合文化研究』の特集テーマに引き続き、音楽が今号のテーマとしてとりわけ意図されていた。音楽における響きとは、いまそこで鳴っている特定の楽器や声あるいは音の集合体に感じとられる音色や艶であると同時に、音が次第に消えていくときの余韻でもある。それは豊かな意味の拡がりをもたらす。「祇園精舎の鐘の声、諸行無常の響きあり。」響きを耳にしている者たちが、そこでは同じ空間と感覚を共有している。その感覚は、音が鳴り響きながら次第に消え去ってゆくことによって、ある一つのものへと緩やかに収束してゆく。

文化研究がそのような響きとなり、共有される感覚の場、響き合う理解の場となることを願いたい。

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

総合文化研究 22 号

目次

特集
響き

2 巻頭言

6 ジャズの響き
——ハービー・ハンコック、マイルス・ディヴィスとアメリカ現代におけるアヴァンギャルドの系譜
加藤 雄二

特集エッセイ

28 渚にまつわるエトセトラ
——あるいはスピッツと真心ブラザーズが 1990 年代半ばにポップスとロックの「波打ち際」にもたらしたものとは何か
荒原邦博

44 うたと祈り
——癒しと救いをもたらす言語行為についての一考察
丸山空大

60 聞こえる音、聞こえない音
——コプト正教会の音風景についての一考察
三代川寛子

73 インドの響きを読み解く試み
——音と情操
水野善文

86 タイ料理を歌う「ルークトゥン」
コースィット・ティップティエンポン

92 〝眼線〟と〝声音〟はハルビンをどう体験したか
——中国人作家爵青あるいは音楽団体口琴（ハーモニカ）社の作法
橋本雄一

寄稿論文

106 〈自然〉の牽引
——『痴人の愛』『吉野葛』における魅惑の在り処
柴田勝二

130 曙山の二重螺旋階段図の起源
——画像の系譜学に向けて
吉本秀之

報告　2018 年活動報告

148 「十三世紀ペルシア神秘主義詩人ルーミーの『精神的マスナヴィー』より〜「葦の嘆き」を読み解く〜」及び「ペルシア文学を読み解く：ルーミーの説話の世界」
（佐々木あや乃）

151 海 —— 想起のパサージュ
イルマ・ラクーザ　多和田葉子　朗読・対談
（山口裕之）

153 『失われた時を求めて』におけるエドゥアール・マネについて、あるいはマルセル・プルーストと前衛／古典の問題
（荒原邦博）

156 総合文化研究所ワークショップ
二十世紀初頭におけるコプト・キリスト教徒の文化ナショナリズム
（三代川寛子）

157 ウンベルト・エーコとイタリアの記憶
（小久保真理江）

159 総合文化研究所 Workshop Series 第六回
プラトーノフ『ジャン』のもう一つの結末についての再考
（古川哲）

160 合評会
久野量一『島の「重さ」をめぐって —— キューバの文学を読む』
（高木佳奈）

162 アヴァンギャルドとジェンダー
（小松原由理）
（西岡あかね）

166 ヒラリア・ゴスマン氏（トリーア大学）講演会
3・11 フクシマ ——日本のテレビドラマと映画における表象
（西岡あかね）

168 総合文化研究所シンポジウム
欧米文学から見る日本翻訳史
（山口裕之）

172 総合文化研究所 Workshop Series 第七回
ローベルト・ヴァルザーの絵画批評における時間性
（木村千恵）

173 総合文化研究所 Workshop Series 第七回
フィリップ・マインレンダーの芸術論
——詩的リアリズムとの親近性
（永盛鷹司）

新刊紹介

書評

176 久野量一著
『島の「重さ」をめぐって　キューバの文学を読む』
島の「重さ」、あるいは裸のキューバ
真下祐一

著者からひとこと

180 逆井聡人著
『〈焼跡〉の戦後空間論』
逆井聡人

181 大髙保二郎監修・著、久米順子・松原典子・豊田唯・松田健児著
『スペイン美術史入門 —— 積層する美と歴史の物語』
久米順子

182 丸山空大著
『フランツ・ローゼンツヴァイク —— 生と啓示の哲学』
丸山空大

183 訳者からひとこと
ファム・コン・ティエン著／野平宗弘訳
『深淵の沈黙』
（野平宗弘）

ウンベルト・エーコ著／和田忠彦監訳
石田聖子・小久保真理江・柴田瑞枝・高田和広・横田さやか訳
『ウンベルト・エーコの世界文明講義』
（小久保真理江）

- - 編集後記

Trans-Cultural Studies vol.22

Contents

Featured Articles
Resonance

2 Prefatory Remarks

6 The Reverberations of Jazz : Herbie Hancock, Miles Davis and the Genealogy of the Avant-Garde in Contemporary America — KATO Yuji

Short Essays

28 Various Things about the Charming Beach: Spitz and Magokoro Brothers, What They Brought to the "Seashore" of Pop and Rock Music in the Mid-90's — ARAHARA Kunihiro

44 Songs and Prayers: An Essay on a Particular Type of Speech Act — MARUYAMA Takao

60 The Audible and the Inaudible: A Note on the Soundscape of the Coptic Orthodox Church — MIYOKAWA Hiroko

73 The Sound of India in Written Texts — MIZUNO Yoshifumi

86 Thai Food in *Luk Thung* Songs — Kosit TIPTIEMPONG

92 Eyes and Voices in Haerbin: The Methodology of Chinese Writer Jueqing and Haerbin Harmonica Association — HASHIMOTO Yuichi

Articles

106 Attractions of Nature in "Chijin No Ai (Naomi)" and "Yoshino Kuzu" — SHIBATA Shoji

130 The Origin of Shozan (Yoshiatsu SATAKE)'s Figure of Double Spiral Staircase — YOSHIMOTO Hideyuki

Reports

148 Reading the Greatest Persian Mystical Poet, Mowlavī (Rūmī)'s "Song of the Reed" and His Anecdotes: from His *Mathnavī-ye Ma'navī* in the 13th Century — SASAKI Ayano

151 Sea: Passages of Recollection — YAMAGUCHI Hiroyuki

153 Proust and Manet: a New Perspective on the Problem of Avant-garde/Classic — ARAHARA Kunihiro

156 Cultural Nationalism of the Coptic Christians in the Early Twentieth Century — MIYOKAWA Hiroko

157 Umberto Eco and Italy's Memories — KOKUBO Marie

159 Reconsidering the Alternative Endings of Andrei Platonov's "Dzhan" — FURUKAWA Akira

160 Joint Review Meeting on Ryoichi Kuno's "The Weight of the Island: An Analysis of Cuban Literature" — TAKAKI Kana

162 Avantgarde and Gender Problems — KOMATSUBARA Yuri, NISHIOKA Akane

166 3.11 Fukushima in Japanese Cinema and TV Movies — NISHIOKA Akane

168 The History of Translation in Japan as Seen by Translators of European and American Literature — YAMAGUCHI Hiroyuki

172 Time Perception in Robert Walser's Comments on Pictures — KIMURA Chie

173 Philipp Mainländer's Theory of Art: The Similarity to Poetic Realism in 19th-Century Germany — NAGAMORI Yoji

New Books

Book Review

176 KUNO Ryoichi
The Weight of the Island: An Analysis of Cuban Literature
The Weight of the Island or Naked Cuba — MASHIMO Yuichi

Comments from Authors

180 SAKASAI Akito
Yakeato: A Theory on Postwar Ruins — SAKASAI Akito

181 KUME Junko, MATSUBARA Noriko, TOYODA Yui, MATSUDA Kenji, Supervised by OTAKA Yasujiro
Introduction to Spanish Art History — KUME Junko

182 MARUYAMA Takao
Franz Rosenzweig. Philosophy of Life and Revelation — MARUYAMA Takao

183 **Comments from Translators**

Phạm Công Thiện — Trans. by NOHIRA Munehiro
Im Lặng Hố Thẳm — NOHIRA Munehiro

Umberto ECO — Trans. by ISHIDA Satoko, KOKUBO Marie, SHIBATA Mizue, TAKATA Kazuhiro, YOKOTA Sayaka, Supervised by WADA Tadahiko
Sulle Spalle dei Giganti — KOKUBO Marie

-- Editorial Note

特集＊Featured Articles

響き

Resonance

The Reverberations of Jazz: Herbie Hancock, Miles Davis and the Genealogy of the Avant-Garde in Contemporary America

Yuji KATO

Abstract

Pianist and composer Herbie Hancock's Norton lecture at Harvard University, entitled "The Ethics of Jazz," features the "wisdom of Miles Davis," marking the current tendency in the United States to go back to the past of the often idolized avant-garde musician. It also highlights the difficulties of presenting a whole vision of the history of the genre at a time when the music is played in such a variety of forms that it cannot be categorized as a musical genre. Miles represents the authority of the past, particularly of the 1950s to 70s, when the searches for freer styles of music by Miles himself and the practitioners of "free jazz" deconstructed the traditional definition of jazz. Hancock's version of Miles Davis does not refer to the past of jazz as a solid genre but to the possibilities inherent in the resilience of the music played by him. Jazz and its past could be still misinterpreted and misrepresented, particularly after the 1980s when conservative visions of jazz and its history, sometimes associated with trumpeter Wynton Marsalis, could reemerge among more diversified ones. Hancock's version of Miles Davis's mythology, however, stresses the possibilities in the liberating power of the improvisational music that has transformed the cultures of the United States and will go on doing so.

キーワード
音楽　アメリカ文化　ジャズ　歴史　ジャンルの脱構築　マイルス・ディヴィス　ハービー・ハンコック　ウィントン・マーサリス

Keywords
music　American culture　jazz　history　deconstruction of the genre　Miles Davis　Herbie Hancock　Wynton Marsalis

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

ジャズの響き――ハービー・ハンコック、マイルス・ディヴィスとアメリカ現代におけるアヴァンギャルドの系譜

加藤雄二

詩学教授としてのハービー・ハンコック

現代のアメリカ文化論においてジャズとよばれる音楽ジャンルの研究は重要な位置を占め、様々な反響を引き起こしている。ジャズ・スタディのパイオニアであり、ユニークなジャズ研究所（Institute of Jazz Studies）を擁するニュー・ジャージーのラトガーズ大学にはじまり、カリフォルニア大学バークレー校、ハーヴァード大学音楽学部など多くの大学が文化論としてのジャズ・コースを開設しており、ジャズはすでに大学での人気科目となってもいる。ラトガーズの研究所の歴史は古く、ハンター・カレッジ（Hunter College）英文科教授で、『ジャズ物語』（*The Story of Jazz*［一九六四］）の著者であるマーシャル・スターンズ（Marshal Stearns）が一九五二年に設立した機関に起源をもつ。ジャズ研究が一般のアカデミアで認知されなかった当時から大学におけるカリキュラムとして認知されるにいたった現在まで、ラトガーズの研究所は独自の研究プロジェクトを推進しつつ、国内外の学生、研究者、ジャズ・ファンらに資料の宝庫を提供しつづけている[1]。

二〇一二年、筆者はハーヴァード大学の研究員として文学研究に従事するかたわら、そのジャズ研究所を訪問し、音楽学部でジャズ・コースを聴講するなどしていた。聴講した「ジャズ・コンポジション（jazz composition）」の授業は、ボストンの名門音楽大学であるニュー・イングランド・コンサーヴァトリー（New England Conservatory）出身のPhDにしてトランペッター、バンドリーダーがインストラクターとなり、バークリー音楽院（Berklee College of Music）の、それぞれトロンボーンとギターを専門にする若手講師二名がティーチング・アシスタントとして授業に参加するという贅沢なものだった。授業は一九三〇年代スウィング時代のポップスのコード進行に則った比較的単純なジャズ・ハーモニーから出発し、ビバップ以降のモダンなコード・チェンジにおけるコードの置換が解説され、受講生はそれぞれの週の授業で修得した新しいコード・チェンジを使い、初歩的な作曲を実践して提出する。ジャズ・ハーモニーが教授しうる体系であることが整然とした授業の進行具合から理解された。授業最終回には、プロ・ミュージシャンからなるジャズ・バンドが学生たちの作曲を順次演奏し、それぞれの曲の講評が披露された。

筆者がハーヴァードに研究員として滞在したのは二〇一二年秋から一三年春にかけてのことだったが、その後同大学でジャズに関わる画期的な出来事が起きた。マイルス・ディヴィ

スの一九六〇年代を代表するバンドのメンバーでもあり、その後フュージョンとよばれたクロス・オーヴァー・ミュージックや、現代のクラブ・ミュージックの起源となる楽曲で知られるピアニスト、作曲家であるハービー・ハンコックが、チャールズ・エリオット・ノートン・プロフェッサー・オヴ・ポエトリー（Charles Eliot Norton Professor of Poetry）として連続講演を行ったのだ。一九二〇年代に創立されたノートン・レクチャーを担う詩学教授に選ばれた過去のメンバーには、詩人T・S・エリオット、作曲家イーゴリ・ストラヴィンスキー、詩人ロバート・フロスト、作曲家アーロン・コープランド、批評家ライオネル・トリリング、レナード・バーンスタインなどの錚々たるメンバーが名を連ねる。言うまでもなく、ノートン・レクチャーを担うことはこの上ない名誉であるうえに、第一回の講演司会を担当したホミ・バーバ教授が指摘したように、ハンコックはノートン・レクチャーを任された史上初のアフリカン・アメリカンでもあった（ハンコックについで、同じくアフリカン・アメリカンのトニ・モリソンが選ばれている）[2]。二〇一六年のノーベル文学賞がボブ・ディランに授与されたのに二年先立つハンコックの偉業は、アフリカン・アメリカンの文化や古典的ジャンルの芸術以外をフェアに認知してこなかったアカデミアの変化を示すものであろう。また、現政権成立以前の出来事だとはいえ、アメリカ合衆国の保守的な研究・教育機関が、文化の平等性を確保しようとする真剣な決断を下したことを意味してもいる。

意外にも、「ジャズの倫理――マイルス・ディヴィスの叡智」（The Ethics of Jazz: The Wisdom of Miles Davis）と題されたハンコックによる連続講演第一回は、アメリカ独自の音楽ジャンルであり、アメリカ合衆国のナショナル・アイデンティティとしばしば同一視されるジャズを取り上げ、ハンコックがロン・カーター、ウェイン・ショーター、トニー・ウィリアムズと共に参加した、六〇年代のあまりにも有名なクィンテット（このクィンテットは、クラッシックその他のジャンルを含めた、史上最強のグループとされることもある）のリーダーだった、ジャズの「帝王」マイルス・ディヴィスの教えを伝えようとするものだった[3]。意外にも、というのは、ハンコックはジャズというジャンルが持つネガティヴなイメージを嫌い、七〇年代以降ジャズから離れてポップスやクラブ・ミュージックで大成功を収め、マイルスとの不仲が疑われたこともあったからだ[4]。

ハーヴァード大学があるケンブリッジの街をすでに離れていた筆者は、ユーチューブにアップロードされた講演を日本で視聴し、ハンコックの講演に深い感動を覚えた。講演の内容に取りたてて新しいことは何もなかったと言ってよい。史上最強のクィンテットが召集され最初のレコーディングが行われた経緯が、マイルスの有名なかすれ声の実演と独特の深い思いやりを示すエピソードとともに紹介され、従来存在しなかった新しい音楽を創り出すことに内在する「倫理」が教訓として導き出される[5]。同じパターンの反復から抜け出せず、セッションでもがき苦しむハンコックに、「バター・ノートを弾くな（Don't play the butter notes.）」とマイルスが意味不明なアドヴァイスを贈ったエピソードが紹介される（“butter notes”という言葉は存在しない）[6]。ハンコックが講演とそれに関連した著書『ポッシビリティーズ』（*Possibilities*［二〇一四］）でとりあげたエピソー

ドのいくつかは、ディヴィスの『マイルス自伝』（*Miles: The Autobiography*［一九九〇］）の記述と重なり、それを補完するものになっており、あたかもハンコックが故意にマイルスの伝説をなぞり、それを継承し延長しようとしているように感じられたものだ。クラシックから出発し、六〇年代すでにジャズ界の頂点を極めながら、その後マイルスが首肯したとは思えないコマーシャルな音楽へと向かっていったハンコックが、マイルス・ディヴィスを中心としたジャズの歴史に敢えて回帰したことに、アメリカ文化としてのジャズの持続を支えようとするハンコックの音楽家、あるいはハンコックが用いた言葉を借りるならば、「人間」（human being）としての責任感が感じとられる講演だった。

多くのジャズ・ミュージシャンたちは引退という言葉を知らない。二〇一六年には、ハンコックについでディヴィスのバンドのキーボードを担当し、ジャズを代表するミュージシャンとなったチック・コリアが、七十五歳を記念するコンサート・ツアーを行っている。ビル・エヴァンズ、ジョン・コルトレーン、ジョー・ザウィーナル、トニー・ウィリアムズらはすでに逝去しているにしても、サックスのディヴ・リープマン、八〇年代に若くしてディヴィスのバンドのサックスを担当したビル・エヴァンズ、ギターのロベン・フォード、下記のケイ・アカギ（赤城恵）などは現在も活躍し、各地のクラブなどでマイルスの神話を持続させている。しかし、マイルスがいわゆる「ジャズ」を演奏していた頃、つまりアルバム『イン・ア・サイレント・ウェイ』（*In a Silent Way*［一九六九］）、『ビッチェズ・ブリュー』（*Bitches Brew*［一九七〇］）に先立つ時代にマイルスのバンドに参加したバンド・メンバーたちはすでに高齢化しつつあり、その世代のミュージシャン達が過去を若い世代に伝えなければ、マイルス・ディヴィスが体現したジャズにおけるアヴァンギャルドの精神は忘れ去られてしまうことだろう。講演が感動的だったのは、マイルスへの敬意を自分に優先させ、その神話を未来に伝達しようとするハンコックの決意によるのだろうか。あるいは、ジャズをマイルス・ディヴィスと同一視する世代のノスタルジアが、今を生き続ける神話として再確認されたからなのだろうか。しかし、ハンコックがマイルスに回帰したことには、他にも重要な意義があるに違いない。

マイルス・ディヴィスへの回帰

現在のジャズ・シーンで、マイルス・ディヴィスに回帰しようとするミュージシャンはハンコックだけではない。現在のアメリカ・ジャズ界のコマーシャルな側面を担うミュージシャンのひとりであるトランペッター、クリス・ボッティは、セッションにマイルスの曲を含め、その音楽的影響を語ることが多い。マイルスが一生愛用したマーティン・ブランドの古いトランペットを愛用してもいる[7]。しかしボッティのセッションは、おそらく現在の合衆国におけるポピュラー音楽の状況を反映して、ほとんどがポップスと言ってもよいマイルドな曲で構成されており、ジャズ臭さは薄められている。ボッティがジャズの聖地のひとつであるニュー・ヨーク・シティのクラブ、ブルー・ノートをクリスマス・シーズンから新年まで独占するほ

どの人気者になったのも、ジャズをポピュラー音楽として聴衆に提示するスタイルによるところが大きいに違いない（ボッティはもともとスティングのバンドのトランペッターだった）。

近年のボッティを代表するアルバム『クリス・ボッティ・イン・ボストン』（*Chris Botti in Boston*［二〇〇九］）が、そうした状況をよく伝えている[8]。幕開けとなる曲はシューベルトの「アヴェ・マリア」。それに続いてヴィクター・ヤング、レナード・コーエン、コール・ポーター、スティングらによるお馴染みのポップス・ナンバーが、ボストン・ポップス・オーケストラのバックで、スティング、キャサリン・マックフィーなどのポピュラー・シンガーたちによって歌われる。ジョシュ・グローバン、ポピュラー・ヴァイオリニストのルシア・ミカレリなど、若い世代に受けのよいミュージシャンが登場し、その合間にヨーヨー・マの演奏が入り、エアロ・スミスのヴォーカル、スティーヴン・タイラーがロックの味わいを加える。ボッティ自身は、曲紹介でマイルス・ディヴィスと『カインド・オヴ・ブルー』に触れ、五つのコードのみで構成された曲の構成を解説したうえで、マイルスの「フラメンコ・スケッチィズ」を演奏する。

言うまでもなく、ポップス中心のプログラムは、濃厚なジャズよりも一般の聴衆に好まれる。ＣＤと一緒にパッケージングされたＤＶＤを観ると、会場となったボストンのシンフォニー・ホールは老若男女の一般の聴衆で埋め尽くされている。アヴァンギャルドな雰囲気などすこしも感じられない健全でアットホームなコンサートである。しかし、ボッティの音楽はジャズの伝統に連なるものでなければならず、そのためにもマイルスと連想されなければならないのだ。近年のボッティのトレード・マークとなっている楽器、マーティン・ハンドクラフト・コミッティーは、現在ポップに活躍するボッティとマイルス・ディヴィスのジャズを繋ぐシンボルとなっている。

日本人として唯一マイルスのバンドに参加したケイ・アカギもまた、マイルス・ディヴィスの伝統と神話に回帰しているミュージシャンのひとりかもしれない。八〇年代後半、マイルス最晩年のバンドにキーボーディストとして参加したアカギはかつて、晩年のマイルスとポップな曲を演奏することに抵抗を感じ、マイルスのバンドに新しいことなどなかったと、アヴァンギャルド・ミュージシャンとしてのマイルスの神話に異議を唱えていたように記憶している[9]。マイルス・ディヴィスが生涯の最後まで過去の音楽を振り返らず、終生絶えずアヴァンギャルドであり続けたというのも、神話の重要な一部である。現在カリフォルニア大学アーヴァイン校音楽学部の教授を務めるアカギはしかし、近年の多くのインタヴューでハンコック同様にマイルスとの過去を肯定的に回想し、マイルスによって創られた過去をジャズの歴史、遺産として若い世代に伝えようとしている[10]。

ジャズと歴史

現在の「ジャズ」は、まさに多様な形態で演奏されている。ニュー・ヨーク・シティの数あるクラブでは、伝統的なジャズやビッグ・バンドよりもむしろ、ロックやＲ＆Ｂラテン、ポップなどと融合したクロス・オーヴァーな演奏が多いような印象

を受ける。近年のジャズで最も多くのアルバムを売りあげたケニー・Gほどではないにしても、かなりロック、ポップス寄りの演奏・録音をするサックスのディヴィッド・サンボーンはブルー・ノートなどでのビッグ・ネームであるし、クリス・ボッティがいまやブルー・ノートの看板であることは上記の通りである。こうしたポップな演奏家たちや、ラテン文化圏、アフリカ、日本を含めたアジアなど出身のミュージシャンたちと、ジョン・コルトレーンのピアニストだったマッコイ・タイナー、マイルスの名盤『カインド・オヴ・ブルー』(*Kind of Blue*［一九五六］)のメンバー最後の生き残りであるジミー・コブ、ハンコックとともに六〇年代マイルスのクィンテットに参加したロン・カーターなどの超ヴェテラン・ジャズ・ミュージシャンたちが共存しているのが現在のニュー・ヨーク・シティのジャズ・シーンだ。

こうした状況のなかで、ハンコックがノートン・レクチャーでその一ヴァージョンを提示しようと試みたように、「ジャズ」の総体とその歴史について語ることは困難を極めるに違いない。従来、ジャズの歴史化の試みは様々な形で行われてきた。有名なところでは、一九二〇年代におけるロバート・ジョンソンなどによるブルーズへの関心と録音のブームがあり、モダン・ジャズの勢いの高まり（いうまでもなく公民権運動へと向かう、アフリカン・アメリカンの国内での人権意識の高まりと呼応する）とともに四〇年代から五〇年代にかけてジャズの歴史化が盛んに行われた。その最もポピュラーな例が、クラシックの指揮者・作曲家であるレナード・バーンスタインによる『音楽のよろこび』(*The Joy of Music*［一九五九］)に収録された「ジャズとは何か？」(What Is Jazz?)であり[11]、出版年がすこし遅れているが、飯野友幸氏のご翻訳により日本でもよく知られているリロイ・ジョーンズの『ブルース・ピープル――白いアメリカ、黒い音楽』(*Blues People: Negro Music in White America*［一九六三］)だろう。上記の、マーシャル・スターンズによる『ジャズ物語』(*The Story of Jazz*［一九五六］)も同様の例の一つである。バーンスタインの例のような古典的ジャズ論においては、ジャズのジャンルとしての特質あるいは本質が存在するとされ、ブルーズ、ラグタイムなどの起源、ニュー・オーリンズの文化的特質などから派生し、それらが持つ特質やインプロヴィゼーションがジャズであると解説される[12]。一九五〇年代には普通だったはずの、伝統的な歴史感覚とジャンルの概念化が感じとられる。しかし「・・・とは何か？(What Is . . . ?)」という古典哲学的な問いが前提とするジャンルの定義は、後述のように四〇年代末から五〇年代にはすでにジャズの現場で崩れつつあった。近年のジャズのテキストでは、ジャズの特質がミニマムにインプロヴィゼーションとスゥイング感覚であると解説されている[13]。その他の特質として挙げられうる、アフリカン・アメリカンの音楽に起源を持つとか、シンコペーションのリズムに特徴づけられるとか、しばしばビッグ・バンドの形式で演奏されるなどといった記述は、この時代以降通用しなくなってくる。あるいはジャズを「ジャズ」というジャンルとしてとらえることそのものが困難になるといってもいい。

本格的なモダン・ジャズの起源となったチャーリー・パーカーは、一九五五年に死去した。グリーニッジ・ヴィレッジその他で、若い白人のヒップスターたちが「バードは生きてい

る」（Bird Lives）という落書きを繰り返し、パーカーが彼らの時代精神の象徴となったことは、ラルフ・エリソンがエッセイ「バード、バード・ウォッチングとジャズ」（Bird, Bird Watching and Jazz）に記している通りだ[14]。あらためて述べるまでもなく、パーカーの功績は、ビバップのハーモニーにもとづいたインプロヴィゼーションと、ハーモニーの利用法の大胆な革新だった。パーカーと、パーカー以前のハーモニックなインプロヴィゼーションの大家であるコールマン・ホーキンズが共演したヴィデオでは、ホーキンズの古典的でたおやかな演奏を小馬鹿にしたように、パーカーがビバッパーらしく奇をてらった高音で、ホーキンズの演奏を切るようにしてインプロヴィゼーションに入る様子を見ることができる[15]。しかし、五〇年代までのビバップ、クール、ハードバップにおけるインプロヴィゼーションを続けるかぎり、ミュージシャンたちはコード進行の拘束の枠内から決定的に離れることはできなかった。モダン・ジャズが他のモダニズム芸術と同じく、従来のコンヴェンショナルな形式から離れてゆく性質を持っていた以上、彼らがコード進行の束縛から逃れる方向へと向かうことは必然的だったといってよいだろう。

マイルス・ディヴィスがビル・エヴァンズと組んで実践したいわゆるモード・ジャズが、複雑化したコード進行の束縛から逃れる方法のひとつであったことはよく知られている。マイルスは、複雑化し歌うことができなくなったジャズの演奏にかわり、コードをスケールに置き換えることでコードを単純化し、『マイルストーンズ』（*Milestones*［一九五八］）、『カインド・オヴ・ブルー』などのアルバムで聴くことができる、比較的自由でメロディアスなインプロヴィゼーションを実現したのだった[16]。しかしより根本的な解決法は、従来のジャズのコンヴェンションを捨てた、いわゆる「フリー・ジャズ」によってもたらされた。

フリー・ジャズ以降の認識

サックス奏者のオーネット・コールマンらが、五〇年代末からニュー・ヨーク・シティで“The New Thing”と当時呼ばれた演奏を開始したことはよく知られている。マイルス・ディヴィスによれば、レナード・バーンスタインをはじめとする大物文化人たちがコールマンらのセッションに集い、マイルスは彼らに聴衆を奪われた[17]。マイルスはもちろん、当時のコールマンのことをよく言ってはいない。自伝『マイルス』の後半ではコールマンやフリー・ジャズの価値を認めているにしても、プラスティックのアルト・サックスを吹き、トランペットやヴァイオリンの演奏にまで手を染めたコールマンや、トランペットを担当したドン・チェリーの演奏たいしては手厳しい評価をくだしている[18]。しかし、演奏の質の判断は別にしても、当時のアメリカの文化人たちが感じとったように、フリー・ジャズの文化論的意義は大きい。現代を代表するジャズ史家のテッド・ジオイア（Ted Gioia）は、コールマンらの演奏がしばしば揶揄の対象にしかならなかった一方で、「コルトレーン、ドルフィー、ロリンズ、マイルスなど、主流の名演奏家たちがフリー・ジャズを認めそれに倣おうとしたことは、ジャズ界における驚くべき変化を記していた」（“Coltrane, Dolphy, Rollins,

Miles: to see these masters of mainstream jazz not only acknowledge the new music, but strive to emulate it — this marked an extraordinary change in the jazz world") と述べている[19]。

演奏の良し悪しが文化論的意義と別個の問題となるのは、ジャズというジャンルに固有のコンヴェンションが無効化されるフリー・ジャズ以降の音楽のフィールドにおいては、従来の西欧音楽やジャズにおいて規範的と考えられた楽器の奏法もまた無効になりうるからだ。調性や拍子、リズム・パターンなどの音楽を構成する他の要素についても同様である。しばしば指摘されるように、フリー・ジャズの実際の演奏はたんに自由、あるいは滅茶苦茶に演奏された騒音なのではない。コールマンのアルバム『ジャズ　来るべきもの』(*The Shape of Jazz to Come*［一九五九］) における演奏がそうであるように、ユニゾンでの演奏には構造とハーモニーがあり、通常のビートとは異なるものであってもリズム感覚がある。『ジャズ　来るべきもの』に収録された「ロンリー・ウーマン」(Lonely Woman) などを聴けばこのことがよく理解されるはずである。また、フレディ・ハバード、エリック・ドルフィーその他の名演奏家たちを揃えたコールマンのもうひとつの初期代表作『フリー・ジャズ』(*Free Jazz*［一九六一］) での演奏は、当然ながら申し分ないという以上の非常に高い技術的レベルにある。

しかし、実際の演奏の形態は個々のパフォーマンスによって異なり、極端に言えばどのような演奏が実践されてもよい。二つのバンドが同時に集団的即興演奏を行い、既存のジャズのルールを破った『フリー・ジャズ』の演奏はそのひとつの例である[20]。フリー・ジャズが実践され受け入れられて以降、従来の「ジャズ」の演奏形態をも含めて、どのような演奏も原理上可能なのである。ジャンルとしての従来のジャズは、フリー・ジャズ以降の音楽と両立しえない対立項になるのではなく、境界のないより広いフィールドを獲得した音楽に含まれる選択肢のひとつとなる。たとえばジオイアも、コールマンが試みたブルーズ、ビバップ、ラテンなどの要素を採り入れた演奏において、コールマンは伝統的なスタイルに従属したのではなく、「他のスタイルに彼のより自由なアプローチに対する敬意を示させた」("Coleman made the other style do homage to his freer approach.") と述べている[21]。

多くのミュージシャンやジャズ・ファンたちがそうしたように、フリー・ジャズがジャズであるのかどうかを議論してみてもよいはずだ。しかしフリー・ジャズ以降、その議論は同語反復的にならざるをえない。フリー・ジャズ以前のジャズをジャズと定義するとすれば、フリー・ジャズはジャズではない。しかしフリー・ジャズ以降の時代にあっては、特にフリー・ジャズ的な要素がジョン・コルトレーンやマイルス・ディヴィスなどの音楽にも取り入れられてロックやR&Bと融合してゆく過程を経たのちには、西欧音楽とその後のジャズが従来否定・抑圧してきた異端であり、ジャズというジャンルにとってはいわば他者であった「フリー」な要素が、音楽の可能性の重要な一部として認知されざるをえないはずだ。それがジャズであるかないかという問いは、フリー・ジャズ以前の「ジャズ」というジャンルにのみ当てはまるものなのだ。簡潔に述べるならば、フリー・ジャズはジャズとジャズではないものの境界線を破綻させ、ジャンルとしてのジャズを解体してしまう。フリー・

ジャズが可能になることは、「ジャズ」というときに特権化されときに卑下されるジャンルが、固有の存在の領域や特質を持たずとも演奏されうるという宣告に等しい。この宣告が、その後のジャズ（あるいはそれらしき音楽）のクロス・オーヴァー的な在り方と多様性の基盤となったのである。

また、フリー・ジャズが歴史化の前提に深くかかわる重要な意義を持つことにも注目しなければならない。五〇年代に行われたように、ジャンルとしてのジャズ固有の特質を議論することは、フリー・ジャズの出現以降原理的にもはや不可能になる。それ以降の多様化したジャズの歴史は、多元文化主義における他の諸文化事象と同様に、ひとつの起源を持たない複層的な歴史としてしか理解されえないからだ。原理的な意味でのフリー・ジャズは、ジャンルとしての「ジャズ」を解体し、したがってジャズのジャズとしての歴史を解体するのだと言ってよいだろう。それは、後にアメリカのアカデミアを席巻することになるいわゆる脱構築が西欧中心主義とそれにもとづいた存在の学を解体したのに類似した、音楽史の根源的な再編成をもたらしたはずなのだ。

その後のマイルス

実際、現代のジャズ論はジャンル、ジャンルの固有性、ジャンルの枠内で意味づけされたテクニックを議論するためだけの場ではなくなっている。アカデミックなジャズ論における分岐点はおそらく七〇年代である。旧来のジャズ論は古典的な文芸批評に近い形で行われていた。典型的な例は、モダン・ライブラリーから『音楽とともに生きること――ラルフ・エリソンのジャズ・ライティングズ』（*Living with Music: Ralph Ellison's Jazz Writings* [二〇〇二]）として出版されている、上記の作家ラルフ・エリソンのジャズ論である。アフリカン・アメリカンの文学史上最も重要な小説作品の一つとされる『見えない人間』（*Invisible Man* [一九五二]）で知られるエリソンは、文学に傾倒する前にはブッカー・T・ワシントンが創設したタスキーギ・インスティチュート（Tuskegee Institute）でトランペットを専攻したミュージシャンでもあった。そのためか、時代との関係において作られる、変化する芸術としてのジャズの性質や人種問題との関わりには理解が深い。ギタリスト、チャーリー・クリスチャンについて語る際、エリソンは「しばしば困惑するほど複雑なアメリカ的な文化的経験」（"often annoying complexity of American cultural experience"）に注目し、ジャズが「歴史と前史が入り混じった奇妙な状態のなかに存在する芸術形態」（"an art form existing in a curious state of history and pre-history simultaneously"）にあると述べ、ジャズの「ここ、現在の社会的状況との深い繋がりを持つ性質」（"the nature of its deep connection with social conditions here and now"）に触れている[22]。しかしエリソンは、ジャズとその文化を議論するに際してロマンティックあるいはモダニズム的な古典的美学を援用しており、ジャズ・ミュージシャンの感性を示しているというよりもむしろ古典的な文芸批評家に近い側面も強く持っている[23]。また、『ブルース・ピープル』でリロイ・ジョーンズがそうしたように、アフリカン・アメリカンの人々の一枚岩的な民族性とジャズを結びつけることは、ジョーンズ

自身が繰り返し指摘するアフリカン・アメリカンたちの階級意識の分裂を勘案しないとしても、民族と音楽の均質性と単一性を前提としている点で無理があり、しかもモード・ジャズやフリー・ジャズが実践され、ジャズの主流の趨勢がジャズ・ロックやフュージョンへと向かっていく途上にあった一九六三年の時代性にもそぐわない[24]。フリー・ジャズへと向かう動きは、*Sketches of Spain* などの演奏で知られるマイルス九重奏団のメンバーでもあったホルン奏者であり、音楽教育者、音楽史家でもあった Ganther Schuller のサード・ストリームへと向かう実験や、レニー・トリスターノ、リー・コーニッツなどのフリー・ジャズを先取りする実験的演奏である “Digression”、“Intuition” などによって、一九四〇年代末にはすでに開始されてもいた[25]。現代のジャズとジャズ論は、西欧モダニズム的なアヴァンギャルドや、ジャンルの固有性と歴史的本質主義から離れた、いわゆるポストモダンの方向性へと向かってゆかざるをえなかった。

ハービー・ハンコックがマイルスのバンドで活躍したのは、ロックン・ロールがジャズにかわってポピュラー音楽の主流となりつつあった趨勢に対応すべく、ジミ・ヘンドリックスとの共演を計画するなどしてジャズとロックの融合を強力に押し進め、元来アコースティックであることが絶対的な基本であったジャズに電子楽器を取り入れた時期だった。パーカーの直弟子でもあり、コールマンその他に比べてはるかに保守的だったマイルスが伝統的なジャズを捨て、フリー・ジャズに似たスタイルやエレクトリックと反復によって特徴づけられるフュージョンに向かったことを考えれば、ハンコックがマイルスの「倫理」として語った革新性こそが、ジャンルの固有性に優ったジャズのアイデンティティであったとも言えるだろう。もしジャンルの脱構築が現代の必然的な趨勢なのだとすれば、ハンコックが講演で語った六〇年代マイルスの教えやその後のジャズの変貌ぶりは現代そのものである。その後シンセサイザーを駆使した音楽制作によって一世を風靡したハンコックに、電子ピアノフェンダー・ローズ（Fender Rhodes）を初めて弾かせたのがマイルスだったことはよく知られたエピソードである[26]。ジャンルとしての歴史と固有の方向性を捨てた音楽は、目指すべき到達点を失い、絶えず進行する反復と差異の連鎖からなるプロセスとなる。それは一九世紀の詩人ウォルト・ホイットマンの詩にも類似した、きわめてアメリカ的な芸術形式でもあった（この時代のマイルスの流れを汲むウェイン・ショーター、ジョー・ザヴィーナルらのグループ、ウェザー・リポート（Weather Report）の初期アルバムのひとつ *I Sing the Body Electric* が、ホイットマンの詩からの引用であることは象徴的だ）。電子化と反復を基調とした音楽によってアフリカン・アメリカンの若者にアピールしたアルバム『ビッチェズ・ブリュー』以降のマイルスの音楽は、若くしてエイズで逝った才能ある評論家ジェームズ・スネッド（James Snead）が、“On Repetition in Black Culture” でアフリカン・アメリカンの文化一般について述べたように、西欧的あるいはヘーゲル的な歴史観とオリジナリティを重視する芸術観を、文化における反復のヴァリエーションとして相対化する力を秘めていたのかもしれない[27]。それがジャズというよりは、よりアフリカン・アメリカン的なファンクへと向かっていたことも、そうだとすれば納得できる。ただ、切

れ目なく延々と繰り返されるプロセスとしてのインプロヴィゼーションの商業的なメリットはきわめて疑わしく、かならずしも聴衆に受け入れられたわけでもなかった。

『ビッチェズ・ブリュー』以降、七〇年代半ばにマイルスが健康上の理由から一時引退し、ミュージック・シーンから姿を消すまでの間に録音された、悪名高くしばしば無視されがちな音楽（日本で録音され、一九七五年にリリースされた *Pangea*、*Agarta* などのアルバム）には、おそらく原理上の矛盾があったのだと筆者は考えている。マイルスによる新しい演奏は、反復による進歩主義の否定を内に孕んでいながらも、おそらく、従来からの革新的なアヴァンギャルドの延長線上にあった。モダニズム的な革新によって新たな到達点を目指す進歩主義的な方向性は、オリジナルであることをやめた記号的な音の反復によって織り成されるプロセスとしての音楽とは両立しえないはずである。シンセサイザーやＭＩＤＩによるサンプリングと反復が常識的になりつつあった八〇年にカムバックしたマイルスが、多くの問題を抱えながらも挫折しなかったのは、六〇年代末から七〇年代にかけて革新的だった試みが、八〇年代には日常的な環境となっていたからではなかったのだろうか。八〇年代のマイルスは、より新しいテクノロジーによって電子的にモディファイされた赤や青、緑など色とりどりのマーティン・コミッティー・トランペットを、電子楽器の響きに合わせた短いフレーズの反復によって吹き鳴らすと同時に、しばしばシンセサイザーのキーボードを叩いた（八〇年代以前にはオルガンが用いられた）[28]。六〇年代末からのマイルスは電子楽器を積極的に使用し、トランペットにピックアップとイフェクターをつけ、ジミ・ヘンドリックスのエレキギターに似た効果を出そうとしたり[29]、その後マハヴィシュヌ・オーケストラのリーダーとなり、現在も活躍しているロック系ギタリスト、ジョン・マクラフリンをバンドに迎え「よりリズミックなブルーズ・ファンクサウンド」（“a more rhythmic, blues-funk sound”）を手に入れた[30]。しかし、マイルスの電子楽器の使用法はアコースティックに近く、エレクトリックの使用が当然になった八〇年代のマイルスにとってアコースティックな楽器と電子楽器の区別は本質的な意味において存在しなかったのではないだろうか。ケイ・アカギによれば、マイルスは電子楽器にも管楽器やオーケストラと同じ、ブレスのタイミングのあるフレージングを要求したらしい[31]。

ウィントン・マーサリスと現在のジャズ

アメリカの文化研究一般において、歴史と歴史化の方法論、芸術ジャンルにおけるキャノン（正典）の再編成が深刻な課題となったのは、公民権運動とフェミニズムなどの、従来的な白人中心主義への批判が真剣に受け取られなければならなくなって以来だった。その原理的な改変はいわゆる批評理論の分野で七〇年代に行われ、その成果がエドワード・Ｗ・サイードの『オリエンタリズム』（*Orientalism*［一九七八］）などの、おもにフランスのポスト構造主義に影響された著作となって七〇年代後半から出版され始めた。さらにその後の文化研究においては、スティーヴン・グリーンブラット、フレドリック・ジェー

ムソン、エリック・サンキストらが主導した「新歴史主義」が研究の支配的モードとなり、現在にいたる。レーガン政権からクリントン政権へと引き継がれた保守的な政治的土壌は、歴史化することを前提とするその時代以来の人文科学研究の趨勢と相関してもいたはずである。

八〇年代以降ジャズにも類似した歴史への回帰が起きた。それを主導する国民的ミュージシャンとして支持され、また同時に批判されるのが、ニューオーリンズ出身のウィントン・マーサリスである[32]。マイルスについてすでに述べたように、八〇年代は音楽文化の安定期であったと言ってもよいだろう。アヴァンギャルドであることにとらわれず、伝統的なジャズ、ラテン、ロック、ポップス、ダンス・ミュージック、クラシックなどのジャンルの区分を絶対視しない多様な演奏形態が常識的になった現在の状況は、八〇年代に始まっている。まだアヴァンギャルドな雰囲気を残したグループ、リターン・トゥ・フォーエヴァー（Return to Forever）で七〇年代に一斉を風靡したチック・コリアは、その後モーツァルトのピアノ協奏曲などを演奏し、クラシックのピアニストとしても活動し始めた。八〇年代には「エレクトリック・バンド」（Electrik Band）と「アコースティック・バンド」（Acoustic Band）の両方を率い、ジャズのスタイルが選択・切り替え可能であることを示した。七〇年代から前衛と保守の双方を使い分け、「アメリカン・カルテット」（American Quartet）と「ヨーロピアン・カルテット」（European Quartet）、そして名演奏として知られるアルバム『ケルン・コンサート』（*Köln Concert*［一九七五］）などのヨーロッパでのアコースティック・ピアノによるソロ演奏でジャズ・ピアノのスタイルを変貌させたキース・ジャレットも、八〇年代にはソロと平行してスタンダードの録音や、ハープシコードによるバッハの『平均律クラヴィーア』の録音などに向かった。ジョン・コルトレーンのアヴァンギャルドなバンドのメンバーだったピアニスト、マッコイ・タイナーによる『ダイメンションズ』（*Dimensions*）など八〇年代の録音は、ムード・ミュージックに近いジャズらしくない演奏であり、そうした演奏が歓迎される時代の雰囲気を伝えている。ハンコックやウェイン・ショーターは、独自の活動を一方で続けながら、マイルスのバンド時代のメンバーで懐古的グループ **VSOP** を結成し人気を博した（マーサリスがトランペッターとしてこのグループに参加したこともある）。

ウィントン・マーサリスがデビューしたのは、八〇年代のそうした雰囲気のなかでのことだった。アート・ブレイキーのバンド・メンバーとして十八歳でデビューしたマーサリスは、八二年にジャズのアルバム『マルサリスの肖像』（*Wynton Marsalis*）、翌年にはハイドンのトランペット協奏曲のアルバムを出して高く評価され（ハイドンのアルバムとジャズのアルバム *Think of One* は、ともに一九八三年のグラミー賞を受賞している）、ジャズ、クラシック両方のジャンルでトップ・トランペッターとして認められた。その後、ニューヨーク・フィルやメトロポリタン・オペラの本拠地であるニューヨーク・シティのリンカーン・センターによるプログラム、「ジャズ・アット・リンカーン・センター」（Jazz at Lincoln Center）の音楽ディレクターを務めるなど、現在にいたるまで合衆国の音楽を代表する強力な存在感を持ち続けている。

マーサリスに代表される新しい世代の特徴は、音楽の方法が明瞭に可視化された時代に育ったことである。マーサリス本人は、ニュー・オーリンズのジャズ・ミュージシャン一家に育ち、ジュリアード音楽院ではクラシックを専攻していた。マーサリスの経歴は、ジュリアードから意図的にドロップアウトしたマイルスや、名門イーストマン音楽院出身でありながらクラシックの演奏家になれなかったロン・カーター、音楽だけではなく機械工学の学位を取得したハンコック、コロンビア大学とジュリアード音楽院で音楽を学びながらも、大学に興味を持てなかったチック・コリアなど、それ以前の世代の優れたミュージシャンたちのものとは著しく異なっている。マイルスがジュリアードからドロップアウトし、パーカーやディジー・ガレスピーの指導と庇護を受けてジャズ・ミュージシャンとして活動することを選んだ理由のひとつは、人種隔離政策が認められていた当時、アフリカン・アメリカンのトランペット奏者がクラシックの分野でポジションを獲得しうるとは到底考えられなかったからである[33]。

多くのミュージシャンが音楽大学や大学院を卒業しているマーサリス以降の世代は、プロとしての経験によって学ぶプロセスを経る以前に、ある程度完成された実力を備えている。音楽、とくにポピュラー音楽やジャズの方法論が大学で体系的に教授されうる、現在に近い環境が整ってきたこともあるだろう。ジャズの体系的な研究と教授法の探求は、五〇年代までには開始されていた。ジャズ教育で有名になり現在にいたるボストンのバークリー音楽院（Berklee College of Music）が一九四五年に創設され、ジョージ・ラッセルの理論書 *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* が一九五三年に出版された。五〇年代後半には、プロ・ミュージシャンをファカルティに迎えたジャズ教育のためのセミナー Lenox School of Jazz が、ボストン・シンフォニー・オーケストラの夏の本拠地タングルウッド（Tanglewood）近隣で開かれた。しかし、大学の音楽学部で一般の学生までもがジャズの理論を体系的に学ぶことができる現在のような環境は存在しなかった。マイルスは当時のジュリアードの授業を手厳しく批判しているが、現在の合衆国における音楽教育の状況は、おそらくそれと対照的である[34]。

九一年に逝去したマイルス晩年の十年間とマーサリスのキャリアは重なっており、このふたりの関係はしばしばスキャンダラスに取りざたされる。ただ、一九二六年セントルイス生まれの叩き上げともいっていいマイルスと、六一年ニュー・オーリンズ生まれのマーサリスを比較することにはかなりの無理があるといわなければならないだろう。不毛な推測を避けるためにも、両者の重要な違いをひとつだけ指摘するとすれば、マイルスが絶えず新しい音楽を目指したのにたいして、マーサリスは体系や歴史としてのジャズに、マイルスよりもはるかに親しいということだ。

マーサリスはこれまで、ミュージシャンとして演奏活動を行う一方で、数多くの音楽教育事業にかかわってきた。代表的なもののひとつは、テレビ・シリーズとして制作され一九九五年にＤＶＤとして発売された、音楽教育シリーズ *Marsalis on Music with Seiji Ozawa* である[35]。バーンスタインによる五〇年代の教育プログラムを彷彿とさせるこのシリーズは、子供たちをスタジオに招き入れ、その前でホストとしてのマーサリスが、

当時ボストン・シンフォニーの指揮者だった小澤征爾が率いるタングルウッドの学生オーケストラとジャズ・ミュージシャンたちによる実演を交え、アメリカの音楽の歴史を解説する体裁をとっている。クラシック音楽の権威であったユダヤ系で白人のバーンスタインから、ジャズ、クラシック両方の達人であり、アフリカン・アメリカンでもあるマーサリスにホスト役が変化したことや、小澤征爾と、後半にヨーヨー・マが登場することなどが、多元文化主義を強力に推し進めた八〇年代から九〇年代における合衆国の変貌を印象づける。テクニカルな基本を押さえた偏りの少ないこのプログラムは、二十年以上経った現在でも見るに耐えるアメリカ音楽への優れたイントロダクションとなっている。マーサリスはその後も、合衆国を代表するドキュメンタリー作家ケン・バーンズの映像ドキュメンタリー『ジャズ』(*Jazz* [二〇〇一]) の制作に参加したり、講演と実演を交えた二〇一一年ハーヴァード大学での連続講演「ウィントン・アット・ハーヴァード」(Wynton at Harvard) を主宰するなど、ジャズとその歴史を代表する国民的アイコンとして顕著な活躍を続けている。

マーサリスが関わる企画のいずれもが、整然とした優れた教育プログラムになっていることは否定できない。しかし、ニュー・オーリンズやそれ以前から始まる古典的な歴史化のプロセスを伴うプログラムの編成や、マーサリスの極めて単純化されたナレーションの言葉遣いに抵抗を感じなくもない。現在のアメリカ音楽の重要な起源となっているモダン・ジャズとその成果が、五〇年代に回帰したかのような古典的歴史の枠組みに回収されてしまう感覚に奇妙な齟齬が感じとられるのだ。現在要請されている方法は、むしろその正反対ではないのだろうか。フリー・ジャズや、クロス・オーヴァー、フュージョン以降の音楽史や、七〇年代以降の合衆国の歴史的ヴィジョンにおける多様性は、ジャズの起源と思しき演奏が初めて記録されたコンゴ・スクェアー (Congo Square) から奴隷制時代、奴隷解放からニュー・オーリンズでの発祥へと、ひとつの歴史を時系列に沿ってたどる旧来の歴史的系譜をその一部として包含しうるだろう。しかしそうした歴史は、ジャズに執拗につきまとった否定的評価とも相まって、そのものとして当初から認知されていたものでもない。それが歴史として構築され認知されるのは、ラルフ・エリソンが述べたように、プロセスとして進行する時代の変化との関係においてである。

ハーヴァードでの講演や書籍として出版されたケン・バーンズ『ジャズ』のインタヴューなどでマーサリスは、ジャズとアメリカの歴史をステロタイプ化された個人主義や民主主義の観点としばしば結びつける。「ジャズはグルーヴを伴った表現の自由そのものだ。」(“Jazz music is freedom of expression with a groove.”)、「ジャズはアメリカを客観化する。」(“Jazz objectifies America.”)、「ジャズはアメリカ人であることがいかなることかを説明している。それはジャズがプロセスであるということだ。そして民主主義とはプロセスなのだ。」(“Jazz music explains to you what it means to be American. Which is that it's a process. And democracy is a process.”)[36]。こうしたサーヴィス精神に溢れる形式化された表現は、歴史や現状の冷静な分析というよりも理想主義的な理念を優先した空虚なアメリカ的美辞麗句だと批判することもできるだろう。ここでマーサリスも認めるように、民

主主義とはプロセスであるに違いない。だとすれば、それが絶えざる革新を伴うものであることも、歴史表象においてより強く印象づけられなければならないはずだ。

マーサリスの演奏や教育実践と同時代の音楽シーンに観察される固定化と革新が並存する構図は、七〇年代の音楽のシーンにすでに見られたものでもある。ジオイアは、フュージョン、クロス・オーヴァーの延長線上にあった七〇年代のハンコック、チック・コリア、ウェイン・ショーターとウェザー・リポートなどの演奏が、同時代のアヴァンギャルドとして演奏され続けたフリー・ジャズの「鏡像」（“mirror image”）であったと述べている[37]。上で指摘したように、フリー・ジャズ以降の音楽環境が、必然的に多様化する音楽の一部として、ポップス、クラシック、ロック、クラブ・ミュージックなどと融合したジャズらしき音楽や旧来的なジャズと、真に革新的な方向を目指すフリー・ジャズとの共存を許容し可能にしているのだとすれば、そのふたつは実際のところ対立項なのではない。商業的成功を収めたハンコック、コリアらのジャズではない音楽やクラシックそのものの演奏、VSOP での過去への回帰なども、諸ジャンルとそれらの歴史の単一な全体性が失われたことにより、キース・ジャレットの延々と続くソロ・インプロヴィゼーションがその一部として伝統的なフレージングを含むように、無限定でありうる音楽の中に生起する瞬間的な一部として立ち現れたものだったのではないだろうか。“very special one time performance”の頭文字をとった VSOP や、同時代のウェイン・ショーター、ジョー・ザウィーナルらによる Weather Report、コリアの Return to Forever が、一回性や変化、反復と回帰を意味するバンド名をつけられていたことを思い起こしてみてもいい。これらのバンドのリーダーは、すべてマイルスのバンドの元メンバーたちだった。七〇年代の状況を産み出したのは、フリーに接近したマイルスや晩年のジョン・コルトレーンである。彼らの演奏に見られるフリー・ジャズとその余波こそが、一見対立するかのように見える多様な音楽性のうちの異なった方向性を生み出したはずなのだ。

伝統的な知とジャズ

完成されすぎてジャズらしくないともいえるマーサリスの演奏や歴史の再構築・再提示も、現代の観点からは多様性に包含されるヴァリエーションのひとつである。現代文化のなかで活躍するアフリカン・アメリカンの音楽家であるからには、歴史のひとつのヴァージョンが絶対的なものとして固定化されうるとはマーサリスも考えていないはずだ。たとえば、二〇一五年の建国記念日にコロラド録画されたマーサリスとピアニスト、ジョン・バプティストが共演する“The Genius of Jazz”と題されたヴィデオには、興味深い場面が含まれている[38]。ジョン・バプティストがアメリカ国歌を見事に変奏し、続いてマーサリスの演奏が披露された後に、白人で年配の会の主催者代表が人種とジャズとの関係について語りはじめる。ジャズは人種と奴隷解放から始まり、ブルーズは売られて離れ離れにされた母のいない子供によって歌われた・・・。明瞭にというほどではないが、主催者代表を見つめるマーサリスとバプティ

ストの表情がこわばり、それまでの和やかな雰囲気に緊張感が走るかのように感じられる。嬉々としてジャズと人種に関する「知識」を披露する年配の白人男性におそらく悪気はまったくないのだ。しかし、奴隷制度などの否定的な過去と人種的アイデンティティを必然であるかのように連想することが、人種の否定的なステロタイプ化と差別に繋がるという認識が共有されているはずの現在において、こうした場面に遭遇しうることは衝撃的ですらある。主催者代表が上記の陳腐な歴史を語り終えると、マーサリスが慌てたように口を開く（“I wanna also make the observation . . . ”という前に、マーサリスが“I don’t wanna . . . ”と口にしかけ、それを訂正しているように聞こえる）。主催者代表に同意することが求められる状況であるにもかかわらず、それには一切触れないまま、かつての南部のプランテーション・システムはイギリスのものであり、ジャズの起源となったスピリチュアルなどの起源はアイルランドのフォークソングで、ハーモニーなどもアイリッシュ起源なのだとマーサリスが発言する。マーサリスはそこで、ジャズとアフリカン・アメリカンの否定的な歴史を直結する歴史化の、典型的で伝統的な例に替わる異なった可能性がありうることを明瞭に示さなければならなかったのである。

　このヴィデオでの主催者代表は、旧ヴァージョンのジャズの歴史が、マーサリスやバプティストの当然の合意を得るはずのものだと考えたのだろう。それが過去の公的歴史として白人たちに認知されていたとしても、現在では伝統的に流通してきた知の一形態にすぎなくなっていることに気づいていないのだ。この例は、ジャズが旧来のジャズであり続けるべきだと主張するジャズ・ファンの例にも似ている。マーサリスはそうしたジャズ・ファンや一般の聴衆の支持を受けるかもしれないけれども、このヴィデオを観るかぎり、本人の理解は古典的なジャズ観や歴史観は異なっているはずである。ジャンルを使い分ける演奏家は、様々なジャンルが並存しうる状況をあらかじめ理解してもいるからだ。マーサリスが指摘したアイリッシュの起源だけでなく、ニュー・オーリンズその他の南部において避けがたかったはずのラテン文化の影響など、ジャズの起源は複層的で捉えどころがない。しばしば議論される「ジャズ」という言葉自体も、結局のところ明確な起源と定義を与えることができない、ひとつの記号として流通しているにすぎない[39]。現在多くのジャズ批評家が言うように、ジャズとは本質ではなく構築物（construct）であり、現代のジャズに関する議論はその前提にもとづいて行われるべきものだ[40]。ハンコックについてハーヴァード大学のノートン・レクチャーを担った作家のトニ・モリソンがそれに先立つ九〇年代初めの講演で指摘したように、ジャズやアフリカン・アメリカンの人々の表象は、記号でありながらもウィルスのように伝統的な諸言説を撹乱する[41]。上記の例に見られるように、しばしば偏向した連想や表象、歴史化のパターンを喚起し、同時にその問題点を浮き彫りにするからである。ジャズという言葉は、空虚な記号であることによって逆により強い影響力を持ちうるのだ。

ジャズと現代アメリカ

　古くはビバップが、抽象表現主義を代表する画家ジャクソン・ポロックに影響を与え、ビート派のアレン・ギンズバーグ

やジャック・ケルアックのインスピレーションと方法の源泉になった。ジャズとそのインプロヴィゼーショナルな特質は現代アメリカの文化を形成する原動力となった。リー・クラズナーによれば、ポロックはパーカーのレコードを聴きながら創作し、ギンズバーグの『吠える』（*Howl and Other Poems*［一九五六］）その他の代表作には、ジャズ的なリズムと反復が用いられている[42]。ケルアックの『路上』（*On the Road*［一九五七］）はビバップの影響によって書かれた音楽的なテキストでもあり、パーカーやディジー・ガレスピー他、多くのミュージシャンに言及してもいる。ラルス・エリソンやジェームズ・ボールドウィンなど、彼らと同時代のアフリカン・アメリカンの作家たちも、作品でジャズを重要なモチーフとして利用した。それ以前にも、ラングストン・ヒューズ、ウィリアム・フォークナー、リチャード・ライトなどが、ジャズに影響された作品を書き、W. E. B. DuBois は、『黒人のたましい』（*The Souls of Black Folk*［一九〇三］）最終章で、アフリカン・アメリカンの音楽文化に民族を代表する特別な位置づけを認めた。

ビバップ、ポロック、ビートは以降のアメリカの文化において、インプロヴィゼーショナルなプロセスとしての創作行為は文化そのものになったと言ってもよいだろう。その意味において、ハンコックが講演で語ったマイルス・ディヴィスの倫理は、合衆国の現在において共有されるべき叡智なのである。ハンコックは、さらにもうひとつのエピソードをつけ加えて講演を終えている。バンドの熱演の最中、ハンコックがコードを間違えた際に、マイルスがそのコードを踏まえて新しいフレーズを吹き始めたというエピソードである[43]。パーカーとコードのイレギュラーな使い方について議論しながらジャズ修行をし、普通の演奏をするミュージシャンには腹をたてたマイルスにとって、ハンコックがエピソードとして語った瞬間の判断はそれほど難しいものではなかったのではないかと推測される。ハンコックほどのミュージシャンであれば、このエピソードのテクニカルな側面を理解しているに違いない。若い聴衆たちを前にして、ジャズとともに仏教の教えや人生について語ろうとしているハンコックにとって重要なのは、マイルスの判断が暗示する、形式的かつ倫理的側面でもあるのだろう。

規範化が一般的であるとき、いうまでもなく規範による正邪、内外、正反などの区分が正当化される。マイルスとハンコックが示唆しているのは、アメリカ文化におけるそれらの脱構築、あるいはそれからの絶えざる逸脱の可能性である。この講演と並行して出版されたハンコックの自伝が、「可能性」を意味する *Possibilities* というタイトルを与えられているのもそのためだろう。ハンコックによれば、マイルスはその瞬間「誤ったコードを正しいコードに変えた」。そこには、従来からの既定の論理による「判断」（“judgment”）から軽々と逸脱しつつ、新たに出発する基盤を誤ったステップのなかにすら見出す、探求と前進の倫理が確かに見出される。おそらく音楽によって先導されるこの倫理は、文学やアートなど、規範がより強く意識されるはずの芸術分野においても有効である。たとえば、しばしば現代におけるリアリズムを代表する作家とされるレイモンド・カーヴァーは、創作に関するエッセイ「書くことについて」（“On Writing”）で、偉大な先達のひとり Flannery O’Connor から学んだ即興的な創作方法について語っている[44]。「ある種

の物事が容赦なく動きつつある」（“certain things are in relentless motion”）状態でもあるとされるそうした創作のプロセスは、マイルスのような規範化を逃れるジャズ・ミュージシャンの演奏と似てはいないだろうか[45]。エッセイ末尾の言葉が、「すべての音を鳴らす」（“hits all the notes”）という音楽のイメージで語られていることもおそらく偶然ではない[46]。そこには、創作の基盤としてのインプロヴィゼーショナルなプロセスの認識と、偶然性の力、そして単線的なメロディーやプロットとは異なるハーモニックな生成の可能性の理解がある。カーヴァーの作品に、語り手が周囲の状況を視覚的に判断することができない盲人と手を合わせてカテドラルの絵を描く「大聖堂」（“Cathedral”）という短編があることはよく知られている。「大聖堂」というタイトルは、ジャクソン・ポロックによる同名の作品“Cathedral”（一九四七）を思い起こさせもする。鬱屈した退屈な日常に倦み果てた語り手は、そのジャズのようにインプロヴィゼーショナルでインターサブジェクティヴな擬似創作行為によって、「何かの内側にいるなんて全然感じなかった」（“I felt I was not inside anything.”）という結末の言葉で言い表される、深い開放感を手に入れる[47]。カーヴァーだけでなく、事実性の認定に関わりない複層的かつ偶発的な語りの生成を作品の一部に包含する『リブラ』（*Libra*［一九八八］）の作者ドン・デリーロなど、多くの現代アメリカ作家や芸術家たちは、ハンコックが語ったものと同じ倫理や叡智をすでに方法の基盤として実践してきている。

マイルス・ディヴィス他のアメリカのミュージシャンたちが、絶えず変化する歴史のヴィジョンのなかで、解体、解放、そして規範からの逃亡を持続させてきたことが、保守化し、固定化を志向する傾向を強めつつある状況のなかでハンコックによって再確認されたことは極めて重要である。ハンコックによる再確認の作業はまた、これからのアメリカ文化が、マイルスの時代のようなラディカルな変化を迎えうるはずだという期待に伴われてもいたに違いない。

参考文献

Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (U of Chicago P, 1998).

Bernstein, Leonard. *The Joy of Music* (Simon & Schuster, 1959).

Botti, Chris. *Chris Botti in Boston* CD+DVD (Sony, 2009).

Carver, Raymond. *Cathedral* (Vintage, 1984).

――. “On Writing,” *Fires* (Vintage, 1984).

Davis, Miles, and Quincy Troupe. *Miles: The Autobiography* (Simon & Schuster, 1990).

Ellison, Ralph. *Shadow and Act* (Vintage International, 1995).

Gabbard, Krin. “The Word Jazz,” *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge UP, 2003).

Gioia, Ted. *The History of Jazz* (Oxford UP, 1997).

Gridley, Mark C. *Concise Guide to Jazz: History and Analysis*, 5th Edition (Prentice Hall, 2005).

Hancock, Herbie, “The Ethics of Jazz,” Mahindra Humanities Center, Harvard University (https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3q1tTg).

――― . Possibilities, Kindle Edition (Penguin Books, 2014).

Jones (Amiri Baraka), LeRoi. *Blues People: Negro Music in White America* (Harper, 1963).

ケイ・アカギ「ケイ赤城インタヴュー―マイルス・デイビス・バンド篇その［一］―［三］」（ケイ・アカギ・オフィシャル・サイト：http://www.worldcom.ne.jp/~yamagen/kei/top-info.htm）。

――― 「マイルス・デイビスと共演したジャズ・ピアニスト「アカギ・ケイ」とはいったい何者か？」（ディスカバー・ニッケイ、二〇一三年一月七日 (http://www.discovernikkei.org/ja/journal/2013/1/7/jazz-in-sendai/)。

菊地成孔、大谷能生『M/D』（河出文庫、二〇一六）。

Marsalis, Wynton. *Marsalis on Music with Seiji Ozawa* (Devine Entertainment, 1995). DVD

Marsalis, Wynton, and Jon Baptiste, “The Genius of Jazz” (https://www.youtube.com/watch?v=rPshEdJvKj4).

Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Vintage, 1993).

Parker, Charlie, and Coleman Hawkins. “Charlie Parker and Coleman Hawkins” (https://www.youtube.com/watch?v=P-ZoZ3BeQ2U).

Snead, James. “Repetition as a Figure of Black Culture,” Robert G. O’Meally ed., *The Jazz Cadence of American Culture* (Columbia UP, 1998).

Ward, Jeoffrey C., and Ken Burns, *Jazz: A History of America’s Music* (Knopf, 2002).

註

1　Rutgers University Libraries のホームページを参照。（https://www.libraries.rutgers.edu/jazz）

2　ハービー・ハンコックの講演については、ハーヴァード大学によるYouTube ヴィデオ Herbie Hancock: The Ethics of Jazz | Mahindra Humanities Center（https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3q1tTg）を参照。

3　Miles Davis の名前は、本来「デイヴィス（Davis）」と表記されるべきであるが、本稿では慣例に習って「マイルス」と表記させていただく。

4　二人の仲違いと和解の経緯は、Miles Davis with Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography* (Simon & Schuster, 1990), 330-31. でマイルス本人によって語られている。

5　Hancock, “The Ethics of Jazz.” このエピソードは Miles, 263. の記述と重なっている。

6　Hancock, “The Ethics of Jazz.” このエピソードは、Herbie Hancock, *Possibilities*, Kindle Edition (Penguin Books, 2014), 64-65. でも紹介されている。

7　現在は消滅してしまっている Martin ブランドのトランペットは、ディジー・ガレスピー（Dizzy Gillespie）やマイルスを含めて、一九四〇年代から五〇年代にかけて、ほとんどすべてと言っていいほど多くのジャズ・トランペッターたちに愛用された、ジャズを象徴する楽器である。マイルスや古典的ジャズを演奏のスタンダードと考える多くのトランペッターたちは、プロ、アマチュアを問わず世界中に数多く存在し、現在もヴィンテージとなったマーティンのトランペットを演奏している。ボティや、マイルスの弟子だったウォレス・ローニー（Wallace Roney）はその代表である。

8　Chris Botti, *Chris Botti in Boston* CD+DVD (Sony, 2009).

9　「マイルス・デイビスと共演したジャズ・ピアニスト「アカギ・ケイ」とはいったい何者か？」（ディスカバー・ニッケイ、二〇一三年一月七日、http://www.discovernikkei.org/ja/journal/2013/1/7/jazz-in-sendai/）では、

アカギがマイルスのバンドを退団した理由として、「ああいった音楽（マイケル・ジャックソンの「ヒューマン・ネイチャー」のような）を演奏するのに疲れたんだ。ジャズ・ピアニストとしての原点にもどることにしたんだ。」というアカギの言葉が引用されている。そのすぐ前では「彼の影響はすごく大きいよ。でもマイルスとの共演に費やした二年間は、以前から持っていた音楽に対する信念をさらに強めたね。マイルスはいつも前進を心掛けていて、絶対に後ろは振り返らなかった。マイルスはその瞬間を生き演じるミュージシャンだった。そしてそれは僕にとってジャズの何たるべきかの源泉なんだ。」という言葉も引用されている。これらの言葉から察すると、アカギにとってマイルスは「以前から持っていた音楽に対する信念をさらに強め」る存在だったのであり、「ヒューマン・ネイチャー」をマイルスのバンドで演奏することは新しい経験になり得なかったということなのかもしれない。

10　ケイ・アカギのオフィシャル・サイト（http://www.worldcom.ne.jp/~yamagen/kei/top-info.htm）に掲載された「ケイ赤城インタヴュー――マイルス・ディビス　バンド篇その［一］―［三］」などを参照。

11　Leonard Bernstein, *The Joy of Music* (Simon & Schuster, 1959), 106-31.

12　Bernstein, 131. 参照。ジャズに関するセクション末尾でバーンスタインは“Jazz is a fresh, vital art in the present tense, with a solid past and an exciting future.”と述べ、ジャズが現在進行形の変化する芸術であることを認めているが、その歴史を固定化したものと見なしている。バーンスタインは、同書のジョージ・ガーシュィンに関するセクションを構成するインタヴューで、ガーシュインの作曲を伝統的な西欧音楽における「作曲」（composition）と厳密に区別する古典的な立場をとってもいる。Bernstein, 58. 参照。

13　Mark C. Gridley, *Concise Guide to Jazz: History and Analysis*, 5th Edition (Prentice Hall, 2005), 2-5. などを参照。

14　「バード」（Bird）はパーカーのニックネーム。“Bird Lives.”という落書きについては、Ralph Ellison, *Shadow and Act* (Vintage International, 1995), 222-23. 参照。エリソンは、パーカーが白人ヒップスターたちのスケープ・ゴートとなり、聴衆の道化師となることを拒否したことによって、逆に白人たちに奉仕する道化師となっていたと主張している。

15　“Charlie Parker and Coleman Hawkins”（https://www.youtube.com/watch?v=P-ZoZ3BeQ2U）参照。パーカーが演奏を開始するのは 0:59 の時点。

16　Davis, 225.

17　Davis, 249-250.

18　Davis, 250-51.

19　Ted Gioia, *The History of Jazz* (Oxford UP, 1997), 340.

20　Gioia, 344.

21　Gioia, 343.

22　Ellison, 238.

23　*Shadow and Act* に収められた“The Golden Age, Time Past”に見られる、ジャズの過去のロマンティックな理想化や、“Bird, Bird Watching and Jazz”におけるミーチェ、スケープ・ゴート論、Louis Armstrong を T. S. Eliot にたとえる方法は、現在の時点からは類型化された古典的議論に見えるはずである。

24　LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Blues People: Negro Music in White America* (Harper, 1963), 17-18. などを参照。Jones はそこで、ジャズの起源がブルーズであるとし、“blues could exist if the African captives had not become American captives. The immediate predecessors of blues were the Afro-American/American Negro work songs, which had their musical origins in West

Africa.” と述べている。また、アフリカン・アメリカンの人々が、合衆国の文化とは異質な民族であるという前提が同書の出発点となってもいる。その異質性は、現在の状況によってではなく奴隷交易と奴隷制度に発する歴史によって規定されたものだとされる。Jones, 1-10. 参照。

25 Gioia, 339.

26 Davis, 289, 295. および Hancock, *Possibilities*, 103-5.

27 James Snead, “Repetition as a Figure of Black Culture,” Robert G. O’Meally ed., *The Jazz Cadence of American Culture* (Columbia UP, 1998), 62-81.

28 Davis, 324.

29 Davis, 323.

30 マイルスが電子楽器を採り入れた経緯については、Davis, 323. John McLaughlin については、同書 295-296. を参照。

31 ケイ・アカギは、つぎのように述べている。「やっぱりキーボード奏者というのは持続音を与えられたらそのまま出しっぱなしにするものでしょ。そうじゃない、やっぱり息を吸う。そしてその息の吸い方で音楽の流れが変わる。それをガミガミ言ってましたね。ただ空間を埋めるためにパッド系のシンセを使うという考え方じゃないんです。そんなものなんかないほうがいいんです。そうじゃなくて、持純音はオーケストラなんだと。」「ケイ・赤城インタビュー二」、菊地成孔、大谷能生『M/D』（河出文庫、二〇一六）参照。

32 Wynton Marsalis のラスト・ネームは通常「マルサリス」と表記されるが、「マーサリス」の方が自然な表記であると思われるので、ここでは後者を採ることとする。

33 Davis, 59.

34 Davis, 60.

35 Wynton Marsalis, *Marsalis on Music with Seiji Ozawa* (Devine Entertainment, 1995). DVD

36 Jeoffrey C. Ward and Ken Burns, *Jazz: A History of America’s Music* (Knopf, 2002), 116.

37 Gioia, 35.

38 “The Genius of Jazz” (https://www.youtube.com/watch?v=rPshEdJvKj4) 参照。

39 Krin Gabbard, “The Word Jazz,” *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge UP, 2003), 1-6. などを参照。ジャズの起源と定義に関する議論は他にも数多くある。

40 「ジャズは構築物である。その「本来の性質」によってジャズと呼ばれるものは存在しない。」（“Jazz is a construct. Nothing can be called jazz simply because of its ‘nature’.）という Gabbard のエッセイ冒頭の言葉は、現在のジャズ論の前提となるもっとも基本的な認識を簡潔に言い表しているだろう。Gabbard, 1.

41 Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Vintage, 1993), 7.

42 Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (U of Chicago P, 1998), 194-95.

43 Hancock, “The Ethics of Jazz” を参照。

44 Raymond Carver, “On Writing,” *Fires* (Vintage, 1984), 16-17.

45 Carver, 17.

46 Carver, 18.

47 Raymond Carver, *Cathedral* (Vintage, 1984), 228.

Short Essays

渚にまつわるエトセトラ——あるいはスピッツと真心ブラザーズが一九九〇年代半ばにポップスとロックの「波打ち際」にもたらしたものとは何か

荒原邦博

フランス文化研究の立場から、響きや音楽についてなにごとかを論じてみるというのが今回私に課せられたお題であり、趣味らしきものと言えば音楽鑑賞なので、またとない機会を頂いたことになる。そうして即座に、この文章を書いている二〇一八年がクロード・ドビュッシー没後百周年であることや、武満徹とオリヴィエ・メシアンの名前が浮かんだり、高橋幸宏の『サラヴァ！』とピエール・バルー、さらにはミシェル・ポルナレフ《つけぼくろ》と中田ヤスタカのプロデュースによるきゃりーぱみゅぱみゅ《つけまつける》との関係のことなどが頭の中に浮かんだりした。だが、こうした問題をめぐる話はいずれも、私がぜひとも今書いておきたいと思うものではなかった。

どんな人にも、なぜだか分からないが繰り返し聴き、いつ耳にしてもやはりこの曲は好きだと思う、そんな曲があるものだ。何千、あるいは何万という夥しい数のポップスやロックを聴いてきた中で記憶に残ったほんの一握りの楽曲とは、したがって人生のリトルネロとも言うべき本質を、それを愛好する本人も気づかない形で含んでおり、まさにそれこそがその人であるというようなことにごとかでそれはあるだろう。マルセル・プルーストは『失われた時を求めて』（一九一三―二七）の中に音楽家ヴァントゥイユの七重奏曲を登場させ、画家エルスチールの絵画作品とともに、それが主人公「私」に無意志的記憶の体験を、反復的効果としていつでも追体験することを可能にしてくれる特別な装置であると規定している。私にとっての数曲のポップスやロックはもちろん、それがポップスやロックである以上、ヴァントゥイユの七重奏曲のような記憶と芸術をめぐる壮大な美学的射程を持っているわけではない。だが、シャルル・ボードレールが最新流行の風俗を描き出す素描画家コンスタンタン・ギースのジャーナリスト的な素早い筆致を高く評価した（「現代生活の画家」）ように、ポップスやロックのような流行と結びついた短い楽曲の中にこそ、一瞬のひらめきの中に何らかの永遠性が宿っていないともかぎらないのだ。

私が一九九〇年代半ばに二十代半ばで聴いた二曲のポップスあるいはロック、スピッツの《渚》と真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》は最初は流行の音楽として、あるいはＴＶドラマやＣＭとともに私の前に現れ、日常の点景として他の楽曲と同じように消費された。消費されたとはいうものの、もちろん当時からいい曲だとは思っていたのだし、それから二十年以上経った今でもすっかり忘れ去るどころか、それを聴くたびに頭とも心ともつかないどこかを激しく揺さぶら

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

れ、わくわくさせられる。つまり、この二曲はそのつど私にとっては出来事としてあり、私に否応なく迫ってくるのだ。そうして二〇一八年の夏から秋にかけてもこの二曲がどこかで流れるのを耳にしたのだが、聴きながらそれらが「波打ち際」をめぐっているという主題的な共通点を持つものであることに遅まきながら気づき、なぜこの打ち寄せる波に私は洗われ続けている気がするのか、単なる音の波動が耳に入ってくるというだけでなく、なぜ心の奥底からこの二曲に揺さぶられる気がするのかということが、本当に気になり始めたのである。そこで今回は一九九〇年代半ばの日本のポップスとロックをめぐる「波打ち際」が、なぜ私の心を強く捉えて離さないのかという話をさせて頂くことにしたい。話の途中でフランスのことに触れる必要が出てくれば、それはそれでフランス文化研究としての役割も本稿は果たしたことになるだろう。

一　渚にまつわるエトセトラ：スピッツ《渚》と真心ブラザーズ《ENDLESS SUMMER NUDE》

ところで、このエッセイのタイトル「渚にまつわるエトセトラ」というのはわざわざ断わるまでもないと思うが、井上陽水作詞、奥田民生作曲によるパフィーの《渚にまつわるエトセトラ》に由来している。この曲は一九九七年のリリースなのでちょうど一九九〇年代半ばの楽曲なのだが、まさにこの時期、「渚にまつわるエトセトラ」としか言いようのない事態がパフィーという空虚な中心の周辺に形作られていた。同年、真心ブラザーズの倉持陽一がパフィーの吉村由美に《愛のオーラ》を提供する一方、翌一九九八年にはスピッツの草野正宗の手になる《愛のしるし》がパフィーの六枚目のシングルとして発売されてヒットしている。それと前後するようにして生み出されたのが真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》であり、スピッツの《渚》であった。前者は当初、桜井秀俊・倉持陽一作詞、桜井秀俊作曲により一九九五年に《サマーヌード》のタイトルでリリースされた（この曲のクリップにはデビュー前のパフィーの二人が出演している）が、一九九七年にアレンジに大きく手を加えてセルフカバー《ENDLESS SUMMER NUDE》として生まれ変わった。これに挟まれるように一九九六年に発売されたのがスピッツ十四枚目のシングル《渚》（作詞・作曲草野正宗）だったということになる。

それではこの二曲はどんな「渚にまつわるエトセトラ」を物語っているのであろうか。双方ともテーマが夏の恋愛であることは間違いない。スピッツの《渚》では「ぼやけた六等星」の冴えない語り手が「思い込みの恋に落ち」る。彼または彼女は「初めてプライドの柵を越え」たのだ。「ギリギリ妄想だけで君と」冗談を言い合うのだが、そうして二人の「つながりを信じ」、「水になって　ずっと流れる」のだ。語り手の願いはリフレインになる。「柔らかい日々が波の音に染まる　幻よ　醒めないで」。波の音が響くなかで渚は二人の境目を溶かし、一つになるように誘う。「渚は二人の夢を混ぜ合わせる　揺れながら輝いて」。スピッツは「波打ち際」を初恋の妄想が展開する特別な空間、二人が一人であるかのような幻の中で自我が溶解し、流れる水のように二人で新たな生成を体験する心地よい場

所として提示していることが分かる。

それに対して、真心ブラザーズが歌うのは初めてではない恋の場所であり、そこに語り手が参加していながらも、どこか遠くからそれをもう一人の自分が眺めているような光景である。「浜には」語り手の「僕」と「君」が「二人だけ」である。「君」は「何か企んでる顔」で急に「波打ち際に走り　Tシャツのまま泳ぎ出す」。そしてすぐにサビがやって来る。二人は「はしゃぎすぎてる夏の子供」のように、「胸と胸」を合わせ、「からまる指」に気持ちを昂らせる。だがその瞬間、二人は一つになるのではなく、「僕」は、あるいは「君」は、「誰かを思い出す」のだ。もちろん「波打ち際」で過ごす「真夏の夜」には「響くサラウンドの波」の効果で「時が溶けていく」。確かに海岸線を「走る車」の疾走感の中で「止まらない冗談」には「神様さえ油断する」だろう。しかし、やはり二人が溶け合うことはない。なぜなら「その髪の毛で　その唇で」「いつかの誰かの感触を君は思い出してる」からなのだ。だとすれば語り手にできるのは一つの決意だけである。「僕はただ　君と二人で通りすぎる」。真心ブラザーズが描く夏の「波打ち際」は、恋人たちが裸（ヌード）になって戯れるような、期待をせり上げる空間でありながら、実際にはそこで丸裸（ヌード）にされるのは恋愛自体の虚妄性であり、溶解しかかった二人の自我の間に割り込んでは居座り続ける第三者の影が終わりなく再生（エンドレス）される、そうした場所としての「渚」なのである。

スピッツと真心ブラザーズの「波打ち際」がこうして異なる性格を持っているのは、それぞれのバンドが海にどんな意味を見ているのかということと関係しているだろう。スピッツには海を歌った《青い車》が、真心ブラザーズには文字通り《うみ》という楽曲がある。草野正宗作詞・作曲の一九九四年の《青い車》では、海は「おいてきた何かを見に行」く場所である。語り手の「僕」はこう誘いかける。「永遠に続くような掟に飽きたら」「君の青い車で海に行こう」。そこで「僕」と「君」は変化する。「輪廻の果てへ飛び下り」、「終わりなき夢に落ちて行」く。リフレインの最後の詩句がこの楽曲のテーマをはっきりと伝えている。「今　変わっていくよ」。スピッツにとって海の水になって流れることは、《渚》でも歌われていたように自我の枠を超えた生成変化がもたらされることに等しいのである。

スピッツから遡ること五年、一九八九年に発表された真心ブラザーズのデビュー・シングル《うみ》（倉持陽一作詞・作曲）で展開されるのは、モノトーンの海の光景だ。「君と僕とのうみが見えるはず」だと語り手は言うが、二人のものである海は「そこに転がる」「無様なうみ」に過ぎない。「ドロの山」の向こうに海があるのだが、海のこちら側に広がるのも「君」が「まるでSF映画ね」とつぶや」くようなどこか遠い工事現場の風景だ。「君は少しでも　うみに近づこうと歩いてる」が、一緒にいる「僕は疲れて」しまう。そしてサビがこの海の静かな拒絶を物語っている。この海は「波の静かなうみ」であり、「狭く遠い」。そこは「魚のいないうみ」で、「アスファルトのうみ」なのだ。海と歌われながら、陸のようでもあるこの場所は、二人の自我を溶解させ一つにすることはない。なぜなら、「君と僕とのうみ」は「ぶった切られたうみ」だからだ。陸のほうから眺められた海岸線は、《ENDLESS SUMMER NUDE》の「波打ち際」同様に一緒にいる二人の心に介入するよそよそしい無

人地帯を冷徹に描き出しているのである。

二　「渚」に吹く「風」：はっぴいえんど《風をあつめて》から松田聖子《風立ちぬ》へ

スピッツと真心ブラザーズが一九九〇年代半ばに奇しくも「波打ち際」をめぐってヒット曲を産み出したこと、《渚》と《ENDLESS SUMMER NUDE》がそれぞれ夏の恋愛を、希望に満ちた新たな生成への幸福な同一化と期待に潜む不安を突き放して観察する距離化という、いわば対照的な形で作品化していることが確認できた。ここでは続いて、「波打ち際」に吹く「風」のことを考えてみよう。

スピッツの《渚》で「風」が話題になるのは一度だけである。だが、この「風」こそが作品のスプリングボードをなしている。「思い込みの恋に落ちた」語り手が、「初めてプライドの柵を越えて」相手に何かを「届けたい」と望む。それが「風のような歌」だ。転調とともに歌われるこの「風のような歌　届けたいよ」のメロディーに次に乗せられるのは、「水になって　ずっと流れるよ」の歌詞であり、楽曲の中に自己参照的に登場するこの「歌」という言葉が、《渚》という音のシャワーで水のように聴き手を包み込む。「風のような歌」という言葉の魔術によって、聴き手は「渚は二人の夢を混ぜ合わせる　揺れながら輝いて」という行為にそれと知らずに巻き込まれるのであり、この楽曲にいわば存在ごと運び去られるのである。それは《青い車》で歌われる「風」、「潮のにおいがしみこんだ　真夏の風を吸いこめば」「心の落描きも踊り出すかもね」という軽い仮定に置かれて吸いこむ「風」よりも、否応なく迫ってくる「風」であり、もはや「潮のにおいがしみこんだ」ものではなく、「波」そのものとなった「風」なのである。聴き手の「柔らかい日々」もそこでは「波の音に染まる」のだ。

真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》でも「風」が登場するのは同じく一回きりである。「波打ち際」にいる「君」と「僕」が溶け合うことを期待するあの状況、「響くサラウンドの波　時が溶けていく真夏の夜」に届けられるのが「風」である。ただし、その「夜風は冬からの贈り物」だ。「胸と胸」を合わせて、「からまる指」に二人が盛り上がる瞬間、他の「誰かを思い出す」ようにして、「真夏の夜」には「冬からの贈り物」が届けられるのだ。調和を乱すべく闖入する厄介な物が「風」であるように思われるが、しかし「夜風」は必ずしも否定的というわけでもない。なぜなら、「走る車の窓に広げはためくTシャツ」は「誇らしげ」だからであり、この「Tシャツ」はと言えば、曲の冒頭で「波打ち際」を走って「Tシャツのままで泳ぎ出」した二人が着ていたあの「Tシャツ」だからなのだ。車のスピードによって加速されているとはいえ、「風」は間違いなく潮風であり、波が肯定と否定のあわいをたゆたい続けるように「風」もまたここでは両義的なのである。

ところで、日本のポップスやロックにおける「風」がどこから来たのかと言えば、それはよく知られているようにはっぴいえんどからである。一九七一年にリリースされたセカンド・アルバム『風街ろまん』はタイトルからして「風」がテーマであることを告げている。松本隆作詞・細野晴臣作曲による《風を

あつめて》では、「路面電車が」「海を渡」ったり、「防波堤ごしに」は「緋色の帆を　掲げた都市が」「停泊して」いたり、「摩天楼の衣擦れが」「舗道をひた」したりするのを「見た」語り手の「ぼく」が、「風をあつめて」「蒼空を翔けたい」と願う。「風街ろまん」とは言うものの、ここには物語らしきものがなく、あるのは風景、淡々とした情景描写である。だから「風」はテーマというよりはある種の効果を表していると考えたほうが正確かもしれない。ここで視界に広がる三つの点景がいずれも「波打ち際」をめぐるものであることには改めて驚くほかないが、そこにあるのは陸と海の境界線で陸地が液体化するような隠喩的な情景であり、それが「風をあつめて」飛んでいるかのごとき浮遊感をもたらすのである。

とはいえ、はっぴいえんどにおける「風」は気まぐれな「風」である。サード・アルバム『HAPPY END』（一九七三）は冒頭から細野晴臣作詞・作曲の《風来坊》によって「ふらり　ふら　ふら」と軽快な浮遊感とともに始まるのだが、四曲目に同じ作者による《無風状態》が待ち構えている。聴き手は「海に乗り出」した船がまるで《風をあつめて》に登場するかのような「都市の海」を目指している気がして期待を膨らませるが、しかし曲の最後で分かるのは風がないので船長気取りの「彼」が「船を降り」たことだけであり、場合によっては船は最初からまったく動いてはいなかったということなのだ。つまり、はっぴいえんどの楽曲において聴き手が体験するのは「風をあつめて」飛ぶ感覚であるように思われるが、実際のところはそれは飛んでいるかのような錯覚、あるいは陸と海が変容し合うかのような蜃気楼の効果なのである。「風をあつめて」心地よく浮かんだような感覚と「無風状態」との間で宙吊りになった光景、それがはっぴいえんどの作り出す光景であり、時間芸術としての音楽に対する究極の躓きとしての休止を自ら創造しているのだ。

こうして日本のポップスとロックに新しい「風」がもたらされたのだが、「風」の登場する松本隆作詞の曲を逐一辿っていくと際限がないので、ここではっぴいえんど解散後に再び作曲の大瀧詠一と組むことになった松田聖子の《風立ちぬ》（一九八一年）へと十年の時を進めよう。松田聖子の楽曲は「風を切るディンギーで」や「答えは風の中ね」と歌う《白いパラソル》から分かるように、デビュー以来主に夏の海を舞台としていた。七枚目のシングル《風立ちぬ》は軽井沢のような「高原のテラス」へと物語の場所を変えることで、歌手として新たなステージへの移行を目指していたという。《風立ちぬ》には言うまでもなく、堀辰雄の小説のイメージがオーバーラップしている。「風のインク」で別れの「手紙」を「したためてい」る「私」は、印象的なリフレインで決意を語る。「風立ちぬ　今は秋」「今日から　私は心の旅人」。吹き起った風に、さあ新たに生きていこうというのは、アイドルとしての新領域への挑戦を宣言しているとも取れる巧妙な仕掛けと言える。

しかしながら、ここで興味深いのは、彼女のディレクターが堀辰雄的な繊細で陰のある音楽を期待していたのに対して、大瀧詠一の曲はあろうことかゴージャスで大曲の風格を持っていたということだろう。同年、松本と大瀧は松田聖子のアルバム『風立ちぬ』も一緒に制作することになるが、そこで大瀧が企図したのはやはり同じ年に発売されていた彼自身の『A

LONG VACATION』の姉妹編として『風立ちぬ』を編成することだった。大瀧によれば、ナイアガラ・サウンドの女性版としての《風立ちぬ》は《カナリア諸島にて》に呼応している。松本隆作詞の《カナリア諸島にて》では、「ぼく」は「海に向いたテラスでペンだけ滑ら」し、「あなたの表情の輪郭もうすれ」、「自分が誰かも忘れてしまう」。しかし、「ぼくはぼくの岸辺で生きて行くだけ　それだけ」という決意は揺るがない。そこへリフレインがやって来るのだが、その最後で明かされるのは「風も動かない」ことなのである。

ということは、《風立ちぬ》においては、松田聖子に「風立ちぬ」と歌わせながらサウンド的には「風も動かない」という二律背反を課すというアクロバティックな事態が生じており、結局のところ「風は立った」のか、それとも「風は動かない」のか、音楽は音符と休止符の、歌詞とメロディーの、あるいは歌詞とサウンドの間で宙吊りにされるのである。そしてそこには、高原への移行を目指しながら、海辺に止め置かれるという場所の矛盾も露呈しているのである。「風」にこうした矛盾が生じるのは、まさにそれがはっぴいえんど的な「風」だからであり、この矛盾にこそ「風」の本質があるのだ。

三　百年前の「渚」と「風」へ：ヴァレリー「海辺の墓地」とプルースト『失われた時を求めて』のバルベック海岸

松本隆が堀辰雄的な「高原のテラス」の情景を歌詞で描き出しながらも、大瀧詠一がそれを「海に向いたテラス」の光景へとサウンドによって引き戻し、変化させ、宙吊りにすることには、どんな意味があるのだろうか。堀辰雄の『風立ちぬ』が、ポール・ヴァレリーの「風立ちぬ　いざ生きめやも」から取られていることは、小説の中でこの詩句が繰り返し登場人物の口に上ることからもよく知られているとおりである。そうだとすれば、堀がヴァレリーの「波打ち際」を「高原」に移し替えたのと、ちょうど逆の操作が松田聖子の《風立ちぬ》では行われていることにならないだろうか。この楽曲は堀辰雄的な世界への憧憬と見せかけながら、実は堀の参照テクストであるヴァレリーの詩篇「海辺の墓地」へと、おそらくはそれと知らずに遡る効果を発揮しているのである。

「海辺の墓地」は『新フランス評論』の一九二〇年六月一日号に掲載され、後に詩集『魅惑』（一九二二）に収録された。「海よ、絶えず新しく再開される海よ！」という冒頭の呼びかけが印象的だが、そう詠うヴァレリーも南仏セートという「波打ち際」で生きた詩人であった。エッセイ「人と貝殻」（一九三七）では浜辺で拾った巻貝の貝殻を手掛かりに、人間のポイエーシスの行為とは何かという問いを、哲学的思弁に詩的直観を交えて考察している。「海辺の墓地」もそうした作品制作をめぐる分析としてあるのだが、ここでは「エレア派のゼノン」へと至る長い思弁を経た後、「肉体」が「思考する形態を打ち壊」し、「風が誕生」し、語り手の「魂を自らに返還する」と、最後の六行の冒頭で「風が吹き起る！　生きねばならぬ！」と誘う声が聞こえ、「風」と「波」によって新たな輝かしい「本の頁」が「飛ぶ」様子が活写されることだけ確認しておこう。

「海辺の墓地」における「海辺」とは地中海の「波打ち際」

であり、そこは何よりも平穏で調和のとれたプラトニズムの支配する空間である。そして、文学を言葉の組み合わせの問題に還元し、組み合わせの数を思考の上で汲みつくしてしまうことで、文学を超越する視点を獲得しようとしたヴァレリーが、それゆえに超歴史的な視点を持っていたことをポストモダン的と考えるかどうかは別として、進歩に対して懐疑的であった詩人は実作においておもに古典主義的な作品を作ったこともよく知られている。「海辺の墓地」とはまぎれもなく、十音節の六行詩節、二十四連からなる古典主義的な作品なのだ。

「波打ち際」をこうした現代と古代の、あるいは革新と伝統との触れ合う空間として描き出すのは、ヴァレリーと同じく一八七一年に生まれたプルーストの場合にも見られることである。『失われた時を求めて』の第四篇『ソドムとゴモラ』（一九二一―二二）には、二度目のバルベック滞在中に小説の主人公「私」がカンブルメール侯爵夫人と海岸線を散策する場面があるが、この若いご婦人は最新流行のドビュッシーの音楽をそれが最新であるという理由で評価している。「私」は彼女を満足させるために『ペレアスとメリザンド』の第三幕第三場にあるペレアスの台詞、「濡れたバラの香りがこのテラスまであがってくる」に言及するが、プルーストは友人で作曲家のレーナルド・アーンに宛てた一九一一年の手紙で、この一節について、「海の冷たさと、そよ風に運ばれてくるバラの香りとが浸みこんでいる」と述べていた。バラの香りの浸みこんだ海辺の「そよ風」の素晴らしさについて「私」が語るのは、バラ園を所有するカンブルメール老侯爵夫人への親しみ、この女性がショパンの弟子の中でただ一人生き残っているというその音楽的才能への敬意からであった。若いほうのカンブルメール侯爵夫人は姑嫌いもあってドビュッシーの前ではショパンなどもはや完全な時代遅れだと言って貶すのだが、「私」はショパンがドビュッシーの偏愛する作曲家であることを明らかにして、彼女の前衛主義的な芸術理解に待ったをかける。実際、ショパンの再評価は生誕百周年の一九一〇年頃から始まるが、ドビュッシーはショパンの『ピアノ全作品』の楽譜を校訂してこの流れに貢献していた。プルーストがここで小説の「私」とともに主張しているのは、芸術が絶えず過去を否定して革新的なものを作り出すのではなく、一見過去と断絶しているように見えながら、そこに突如として過去の断片が甦るような関係性を過去との間に保持している作品がすぐれた「古典」であるということなのだ。

若夫人は「波打ち際」のカモメが飛び立つのを見て、「巨大な翼は歩く妨げとなるばかり」と詩の一節を口ずさむ。彼女はボードレールの「アホウドリ」をカモメと間違えて引用しているのだが、ここで重要なのはその前に「私」がカモメをモネの描く睡蓮に結びつけることである。音楽ばかりでなく、絵画についても事情は同じで、印象派のモネやドガの前では、十七世紀の古典主義画家プッサンは単に古臭いだけだと断定する若いカンブルメール侯爵夫人に、「私」はドガがプッサンを称賛し、模写を行っていることを明らかにする。

ヴァレリーもよく知られているように『ドガ　ダンス　デッサン』を書き、ドガが単に新たなパリ風俗としてオペラ座の踊り子たちをテーマに設定し、それを革新的な印象派の色彩分割によって描き出したのではないことにしばしば触れている（ち

なみに一九三三年に発表されたヴァレリーの「海辺の墓地」について」という自作の解説でも、ダンスと詩の関連性が述べられている）。詩人はバレリーナの動きを捉えるドガが、ロマン主義的な色彩重視の対極にあったと通常みなされているアングルの弟子としてデッサンを重視し、またルーヴルでの古典の模写を推奨し、古代ギリシャのレリーフに見られるダンスのポーズをバレリーナのポーズとして援用していることに注目している。

プルーストにおいては、海辺の光景における地理的な関係性の中に、実は歴史的な関係性が潜んでいることがはっきりと見て取れる。『失われた時を求めて』の第二篇『花咲く乙女たちの蔭に』（一九一九）において「私」はバルベック海岸にある画家エルスチールのアトリエで海洋画《カルクチュイ港》を鑑賞するが、ここで探求されている効果とは、陸を海の用語で、また海を陸の用語で提示することであるという。この画面はその結果、詩において「隠喩」と呼ばれるような効果を発揮し、表象された事物に変容をもたらすとされている。どこかはっぴいえんどの《風をあつめて》の歌詞の世界を思わせる情景である。

しかし、その一方で、こうしたロマン主義から印象派へと続く隠喩的な効果には空間的なだけでなく、時間的な特徴もまたあるとプルーストは考えていた。バルベック海岸の海辺の少女たちはドガの描く踊り子へと参照されるのだが、ドガはまた古代彫刻《棘を抜く少年》の記憶もそこに含みこませているとされる。つまり、ある種の空間的な変容、作品を見る者に眼科手術を施すようにして新たなヴィジョンを獲得させる画面には、実際には時間的な記憶も組み込まれており、過去を召喚することによって画面上には、革新的な断片と伝統的な断片とが一瞬繋がりを見出す、そうしたコミュニケーションが成立しているというのである。

こうしていまや、二〇一八年からおよそ百年前の「波打ち際」の特徴が明らかになったのではないだろうか。ヴァレリーの「風が吹き起る」海は「絶えず新しく再開される海」なのであり、墓地に響く「生きねばならぬ！」と誘う声は確かに「思考する形態を打ち壊」しはするのだが、そこで「誕生」する「風」は何かを断ち切るというよりはむしろ、古代と現代とを、あるいはまた伝統と革新とを繋ぐのである。そのようにしてプルーストの海辺の「そよ風」もバラの香りを運びながら、ドビュッシーの中に潜むショパンとの関係を告げる横断線となり、またヴァレリーとプルーストはいずれも、ドガの作品の中にプッサンや古代彫刻の「断片」が甦るのを感知するのである。「波打ち際」とはそうした可能な複数の時間の線が、通常の時間の流れとは別の形で「絶えず新しく再開される」空間であり、そこで「風」は過去と現在を繋ぐ横断線として機能しているのである。

四　「波打ち際」を泳ぐ、「空」を飛ぶ：再びスピッツ《渚》と真心ブラザーズ《ENDLESS SUMMER NUDE》

過去との時間的な関係に開かれた現在の「波打ち際」、記憶の「波打ち際」とでも呼ぶべきこの場所の性質に思い至ったとき、スピッツの《渚》と真心ブラザーズの《ENDLESS

SUMMER NUDE》は新たな相貌を呈して聴き手に迫ってくるのではないだろうか。この二曲はともに夏の恋愛をテーマとしているのだが、それは表向きのことに過ぎない。両者が歌っているのはそこに登場する「二人」や「君と僕」の関係なのだが、この「二人」や「君と僕」が恋愛関係にある人間たちである必要はまったくない。そこに賭けられているのは実は日本のポップスやロックの歴史をめぐる問題そのものなのではないだろうか。

そうして見ると、このエッセイがパフィーの《渚にまつわるエトセトラ》から始まっていたこともあながち無意味ではなかったように思われる。「魅力的な　長いハッピービーチ」には「ＢＢＣ」や「マゼラン」、「ハリソン　フォード」がご都合主義的にちりばめられているのだが、こうした傾向はいま一つの「渚にまつわるエトセトラ」である《アジアの純真》（一九九六）においてはさらに顕著である。押韻のためにのみ選ばれ、並べられた幾つもの固有名詞はしかし、意味することを放棄しているわけではない。それは「マウスだって　キーになって」「アクセス」を「試」すインターネット空間における検索の（理想化された）ランダム性を告げているのであり、「開けドアー」とすぐ目の前で世界の画面が開ける新しい快感の中で、歌う彼女たちと聴き手は「誰かに　めぐり会えそうに　流されて行く」、それも「未来の方へ」と「流されて行く」のである。

インターネット空間にアクセスして次々と画面を開くこと、それはネットサーフィンと呼ばれるのだから、そこに続いているのはまぎれもなく一つの「波打ち際」である。新たに出現したこの「波打ち際」が音楽をめぐる情報の伝播の仕方を変え、地理的な距離が時間的な優位性をもはや持たないような、それまでとは異なる状況が到来する。海外の音楽と日本国内の音楽との関係は、以前は「外」の遠さが「内」と「外」とのタイムラグを保証し、差異を成立させていたのだが、タイムラグが限りなくゼロに近づくのであれば、現在から「未来の方へ」と世界全体がただ一緒に「流されて行く」だけになる。そうなると、差異化のリソースをどこに求めればよいのかという問題が起こってくるわけだが、そこで強くなるのが過去へのベクトルである。パフィーの周辺に形作られた「渚にまつわるエトセトラ」とは実のところ、こうしたインターネット空間という新たな「渚」の誕生と、それにともなう「内」と「外」とを隔てていた地理的な「渚」の消失という事態、さらにはその結果生じた現在と過去の間にたゆたう場所としての時間的な「渚」の出現のことを具体的には指していたのではないだろうか。

真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》では、「僕」と「君」が「胸と胸」を合わせ、「指」を「から」めて一つになろうとする瞬間に必ず「いつかの誰かの感触」がやって来て、幸福な一体感を味わうことを妨げる。「ウソだろ　誰か思い出すなんてさ」と自嘲気味に「僕」は呟くのだが、結局のところ「その全てを見届け」るほかにはどうにも仕様がないのだ。ところで、この瞬間にやって来る「いつかの誰かの感触」とは一体何なのだろうか。「僕」と「君」とが恋愛する「二人」であるのだとすれば、それはもちろん過去の別の恋人ということになるだろう。しかし、この「僕」あるいは「君」が歌の作り手と歌そのものであるとしたら、どうなるだろうか。新たに生まれ出ようとする歌の中に「いつかの誰かの感触」が不意に甦る、あ

るいは過去へのベクトルが強烈なために過去の楽曲との二重写しとしてしか新たな楽曲が存在しえない状況、そうした「波打ち際」の性質をこの歌詞ははっきりと告げているのではないだろうか。

歌詞の最後にある「心のすれ違う瞬間でさえも包むように」という一節は、真心ブラザーズがこうした「波打ち際」の変貌を自覚し、そこに批評的に関わろうとしている決意と受け止めることができる。主なものだけでもボブ・ディランの日本語カバーである《マイ・バック・ページ》（一九九五）、ジョン・レノンとの微妙な距離感を演出した《拝啓、ジョン・レノン》（一九九六）、ローリングストーンズ的なものを逆転させた《サティスファクション》（一九九九）が挙げられるように、「外」すなわち海外のロックをめぐる「いつかの誰かの感触」と戯れようとする方向性は真心ブラザーズにおいて顕著である。そして《ENDLESS SUMMER NUDE》はラテン音楽を組み込んだサウンドのアレンジに濃厚に立ち込めるブルーアイドソウル的な雰囲気によって、ザ・スタイル・カウンシルの《My Ever Changing Moods》（一九八四）と関連していることも否定し難いだろうし、そのことは何よりも楽曲のタイトルによって示されているはずだ。なぜなら、ENDLESS は Ever Changing を言い換えており、SUMMER と Ever、NUDE と Moods はそれぞれゆるく韻を踏んでいるからだ。

「波打ち際」をめぐって過去を参照する方向性はスピッツにおいても明らかである。《渚》の語り手は「君と」「思い込みの恋に落ち」、「柔らかい日々が波の音に染まる」。「渚は二人の夢を混ぜ合わせる」と「水になって　ずっと流れる」幸福な一体感が、水への生成変化によって実現されているように思われるが、それは「幻よ　醒めないで」という願いとともにある儚いものだ。そしてここでもまた、歌詞の語り手が呼びかける「君」というのは恋人である必要が果たしてあるのだろうかと聴き手は自問することになる。「ねじ曲げた思い出も　捨てられず生きてきた」「ギリギリ妄想だけで　君と」と歌われる時、ふと「君」は語り手が心に浸みこませた音楽のことなのではないかという気がしてくる。というのも本稿の第二節で触れたように、語り手は「風のような歌」を「届けたい」とすでに口にしているからだ。「届けたい」のは「君」になのか、《渚》の聴き手になのか、それともまた別の誰かになのだろうか。

「ねじ曲げた思い出」の「妄想」が詰まった「君」、すなわち語り手が過去に聴き込んだ楽曲がここでは問題なのだ。「二人の夢」を「混ぜ合わせる」「渚」とはしたがって、「思い出」の歌と「水になっ」た語り手が「ずっと流れ」ながら「風のような歌」を産み出す場所であり、「水にな」る前にすでに彼（または彼女）は「思い出」の「残り火」を「抱いて」、砂浜を「素足で走」っていたのだった。そうしてみると《青い車》の歌詞もまた意味深長なものに思えてくる。「海へ行」くのはまさに「おいてきた何かを見に行」くためなのだ。そしてこの過去の楽曲を前に、「波打ち際」で「真夏の風を吸いこめば」「心の落書き」、つまり語り手が産み出そうとしている新たな楽曲「も踊り出すかも」しれないというのである。リフレインの最後にある「今　変わっていくよ」は「波打ち際」で「風のような歌」が誕生する、その生成のプロセスを歌っており、過去の楽曲の単なる生まれ変わりではない何かが「輪廻の果てへ飛び下り」

る変化の中で生産されることを伝えているのだ。

スピッツにおいては特に固有名詞によって指示されているわけではないが、こうした歌詞が明らかにはっぴいえんどを参照するものであることは間違いないだろう。「波打ち際」をめぐって「蒼空を翔けたい」と歌っていた《風をあつめて》に対して、スピッツが「輪廻の果てへ飛び下り」る変化の中で産み出したのが《空も飛べるはず》（一九九四）であろう（作詞・作曲は草野正宗）。語り手は「幼い微熱を下げられないまま　神様の影を恐れて」いるというが、これははっぴいえんどがもたらした日本語詞とロックに対する憧憬と捉えることができる。過去の楽曲がもたらす強力な磁場に引き寄せられたものの、それに圧倒されて「色褪せ」「ひび割れ」ていた「僕」だったが、そんな語り手も「きっと今は自由に空も飛べるはず」だと言う。なぜなら、「君と出会った奇跡」が「この胸にあふれてる」からなのだが、ここでの「君」は「僕」の中から生まれ出た「おどけた歌」そのものであろう。しかし、「空も飛べる」ようになるためには、「夢を濡らした涙が　海原へ流れ」なければならない。スピッツにおける「海」とはしたがって絶えず再開される生成のプロセスなのであり、もう「空も飛べる」はずなのだが、それはあくまでも「きっと今は自由に空も飛べるはず」という推量に過ぎない。この覚束なさこそがまさに、はっぴいえんどの《風をあつめて》のリフレインで表明されていた「蒼空を翔けたいんです」という曖昧な願望と響き合っているのだ。

スピッツの《渚》では、語り手と「君」の「柔らかい日々が波の音に染まる」、二人の幸福な一体感が確かに歌われているのだが、「水になって　ずっと流れ」て「行きついたその場所」が「最期」の場所である可能性もしっかりと書き込まれている。つまり、過去の楽曲への際立った参照は新たな楽曲の明白な「最期」となりかねない危険とつねに背中合わせであるということなのだが、「波打ち際」から「風」の起こる「空」へと目を転じてみると、スピッツのどこでもない「渚」や「空」が、どんな記憶を刻まれた風景なのかということが見えてくるだろう。スピッツのファンタジックな心象風景、いかにも内部で自足したような、「外」を欠いた平穏無事な日本の光景は、その強烈な過去へのベクトルによって不意にその記憶の光景を明らかにする。

五　「空」から「波打ち際」へ：はっぴいえんど《飛べない空》からスピッツ《渚》と真心ブラザーズ《ENDLESS SUMMER NUDE》へ

スピッツが「飛べるはず」と歌う日本の「空」は確かにはっぴいえんどが作り出したあの「翔けたい」「蒼空」のことなのだが、そこに吹く「風」は実際には気まぐれであり、時にはまったくの「無風状態」になってしまうものだ。《無風状態》においては船長気取りの「彼」の「肩のオウムは」「昔の詩」を「歌う」のだが、それはあくまでも「思い出せない」「詩」であり、過去への道筋は断たれていた。はっぴいえんどにあって主調をなしているのはむしろ地理的なベクトルであり、そもそもアメリカ音楽で歌われる「空」が日本のポップスとロックの中で成

立しうるのかどうかという点が問題だったのである。「風をあつめる」前に、まずは日本の「空」が「翔け」られるのか、それとも「飛べない」のかということに対する徹底した考察が必要とされたのである。

ファースト・アルバム『はっぴいえんど』（一九七〇）に収録された細野晴臣作詞・作曲の《飛べない空》に地理的な問題がはっきりと示されている。一九六〇年代前半の政治的なプロテストから後半の非政治的な方向へとアメリカ音楽自体が変化を見せていた時期に、それまでの日本の若者が共有していた反米的傾向と趣味のアメリカ化との両義的な同居とは一線を画す形で、新たなアメリカ音楽への憧憬を表現したこと、それがはっぴいえんどの新しさであったという。「亜米利加から遠く離れた　空の下で　何が起るのか」という《飛べない空》の歌い出しは、日米の間に横たわる海の広大な広がりを喚起している。続く「閉ざされた陸のような　こころに　何が起るのか」では、閉ざされた陸地としての日本にいる語り手が、海の向こうからやって来る新しさにどんな開放感をもたらされるのかという期待が滲んでいる。だが、日本の「空」は「嘘で固めた絵描きのペてん師が」「描いたような気がする」「へたな空」なのだから、そこに「一つの憧れが　羽をもって　詩が生れても」、それは「飛べない空」なのである。つまり、アメリカの風景とアメリカの音楽を同時に移入するのではなく、新たなアメリカ音楽を新たに構築した日本の風景の中に響かせる、そうすることによってしか日本の新しい音楽を作ることはできないというのが、この楽曲の語っていることである。《風をあつめて》における、どこでもない、陸と海とが混ざり合うような「波打ち際」の隠喩的な光景、ある種デタラメな、歪んだ日本語でその情景を構築し、それを新たな日本の風景とすること、はっぴいえんどが目指したのはそうした方向性であり、「外」と「内」とが激しい緊張を孕んだまま連絡し合うその楽曲においては、時間が止まったような風景が出現し続けることになるのである。

はっぴいえんどが「飛べない空」かもしれないという苦い認識を持って新たに創出した「翔けたい」「蒼空」を、スピッツが「きっと今は自由に」「飛べるはず」と歌うとき、そこには地理的な「波打ち際」から歴史的な「波打ち際」への転換がはっきりと記されていることは明らかだろう。しかし、それを「外」の喪失としての日本回帰と言い切ってしまえるかといえば、そうとも決められない要素がそこにあることも確かだろう。《渚》の「行きついたその場所が　最期だとしても」という歌詞は、そうした「内」での自足が「最期」にしか「行きつ」かないことを見通しており、《飛べない空》の記憶も一瞬そこには閃くからなのだ。さらに草野正宗の民俗学的な関心を思い出すなら、「最期」の「場所」としての「波打ち際」は今日から見ればどうしても東日本大震災を思わせずにはいないし、それはちょうど柳田國男の『遠野物語』の断章九十九が震災とともに再び参照されるようになったのと同じことだと言えるだろう。

真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》における「波打ち際」もまさに、「いつかの誰か」とともにある「君」を感じるのであるから『遠野物語』からそう遠くないところにあるのだが、ここでは最後に倉持陽一作詞・作曲の《空にまいあが

れ》（一九九六）に触れておくことにしよう。「君」と「僕」は「幸せな日々」を送っていたが、「君」は「どこ」かへ「行っ」てしまったことが歌われている。「僕はどこにも行かなかった」のだから、これは別離の歌なのだろう。だが、そこには悲しみはない。語り手が「空にまいあがれ」と呼びかけるのは「君が僕の心をふるわせた」「あの頃の日々」なのであり、「風の中で」は「君が僕を見て」いる気がするからだ。この楽曲のテーマが恋愛であるという視点に立てば、「君」が「僕」の彼女であったことは明らかだが、やはりここでも「僕」が心に浸みこませた過去の楽曲、それが「君」であるという含意を読み取ることにしよう。そうすると「風」が過去へと通じる通路であることが分かるだろう。なぜなら「僕」と「君」はもはや一緒ではないのだが、「僕らだけの近道は　決して誰にも話さない」「風の中」にあって、「通り抜ける」ことができるからだ。

「大した人などいない」のだし、「僕らお互いすごい」と歌う語り手はディランやレノン、ストーンズと「風」の「抜け」「道」で、つまり記憶の通路でいつでも幸福な出会いを続けることができる。だから「僕」が新たな楽曲を産み出すにあたって、ロックとポップスの過去への参照は自由に行われ、心は晴れやかさで満たされる。それはちょうど《ENDLESS SUMMER NUDE》において、夏に闖入した「冬からの贈り物」である「夜風」が二人の「Tシャツ」をはためかせると、車の疾走によって増幅された「風」の中でその「Tシャツ」は「誇らしげ」に見え、「僕」には「神様さえ油断する」ように思われるのと同じことだろう。だが、「風」の中に開ける過去との通路と、その通路を通って産み出される新たな楽曲の価値は確かであるように思われるのだが、《空にまいあがれ》はしかし「風の中で君が僕を見た気がした」という夢のような一節で終わる。つまりあくまでも「抜け」「道」が開けた「気がした」に過ぎないということなのだ。なぜなら、「風」の立つ「空」ではなく、「波打ち際」に目を転じれば、そこにはあの《うみ》の静かに拒絶する海が広がっているからだ。「波の静かなうみ」は陸地との間で変容する蜃気楼に包まれることもなく、「アスファルトのうみ」として固まってしまう。「外」と「内」との間に横たわっていた広大な海はしたがって、インターネット空間の成立以前である一九八〇年代末にはすでに埋め立てられて陸続きになっていたのである。だからここで表現されている「ぶった切られたうみ」において何が「ぶった切られ」ているのかと言えば、それは「外」と「内」とが「ぶった切られ」ているということではなく、「外」と「内」との境界が消滅してしまったという、地理的な距離の産み出すタイムラグとしての差異が「ぶった切られ」てしまったということなのである。

《ENDLESS SUMMER NUDE》で行われているのは、この《うみ》の袋小路を《空にまいあがれ》の「風」が開く「抜け」「道」を通じて再定義することである。つまり、新たな楽曲の生まれる「波打ち際」はもはや地理的な「外」と「内」との境界には見当たらないのだが、「風」は時間の中に自由な通路が開けていることを教えてくれる。だからこの「風」の立つ「波打ち際」は時間の境界、現在と過去の間に広がる記憶の「渚」となるのだ。しかし、「風」の晴れやかさは「うみ」のよそよそしさの影響を受けずにはいない。時間の「波打ち際」では新たな関係の誕生はつねに「いつかの誰かの感触」を含みこまざるをえな

い。記憶の「波打ち際」とは幸福な一体感を求めて「泳ぎ出す」場所でありながら、実際には「心のすれ違う瞬間」を際立たせるのだから、それを「包」み込む「ように」してしか、新たな歌は生成することはないだろう。

したがって、一九九五年の《サマーヌード》が一九九七年に《ENDLESS SUMMER NUDE》へと変貌を遂げたことには、計り知れない意味がある。「波打ち際」が地理的なものから時間的なものへと変化する、そうした事態を夏の裸形として晒すのが《サマーヌード》であったとすれば、それはまだ一つの真実の提示に過ぎなかった。スピッツが一九九六年の《渚》によって、はっぴいえんどの地理的な「渚」の攻防を時間的な「渚」のそれへの変化として見事に捉え直し、「輪廻の果てへ飛び下り」たのであるとすれば、真心ブラザーズは「いつかの誰かの感触」をもはや一度だけ、真実の映像として「その目のフィルムに焼」きつければよいわけではなくなるのだ。それは日本語（カタカナ英語?）の《サマーヌード》ではなく、英語となり、しかも再生し続けられる映像として流れることによって新たな場所へと「波打ち際」を移動させるのだ。《ENDLESS SUMMER NUDE》はまずは《サマーヌード》のセルフカバーであることによって、「いつかの誰かの感触」を二重化し、さらにその上でその「いつかの誰かの感触」が複数の過去の楽曲の「思い出」としてそのつど立ち現れることを意味しており、日本語と英語としての「内」と「外」が、地理的なコミュニケーションから「終わりなき」時間的なコミュニケーションへと変化したことを告げているのである。《サマーヌード》と《ENDLESS SUMMER NUDE》の間で宙吊りになった時間、そうした時間の「波打ち際」がはっぴいえんどの風景のようにして立ち現れ、この楽曲を耳にした聴き手は、このいつでもない新たな時間の中へと存在ごと運び去られるのである。

おわりに：「波打ち際」の音楽を聴く、「波打ち際」で音楽を聴く

日本のポップスとロックにおいて、はっぴいえんど的な地理的緊張を孕んだコミュニケーションが時間的なそれに転化すること、それを困難なプロセスとして提示しているのが一九九〇年代半ばのスピッツと真心ブラザーズだったのではないだろうか。真心ブラザーズが《サマーヌード》と《ENDLESS SUMMER NUDE》という似て非なる二つの楽曲によって、意識的にせよ無意識的にせよ提示しようとしたもの、それは「外」と「内」との地理的な関係性が、ずれを孕んだ時間的な関係性へと転化される事態のことだった。そしてこの二つの楽曲の間にあって、スピッツは《渚》の「波打ち際」で語り手と君との流れる水への生成変化と幸福な一体化を歌っていた。そこで最も大きな役割を果たしていたのははっぴいえんど的な世界への参照だったのだが、それは単なる意匠としてのオマージュではなく、はっぴいえんどがアメリカ音楽を新たな日本の風景の中に響かせようとした地理的な試みを最もすぐれた形で時間的に再喚起するものであった。

ここでひとまずこの「渚にまつわるエトセトラ」は終わることになるが、時間的な「波打ち際」とは結局のところいかなる

空間なのかという探求はやはり「エンドレス」で続けられるほかないだろう。ジル・ドゥルーズはプルーストの「美しい本は一種の外国語で書かれている」を引用しながら自国語の内部でマイナー言語を持つことを勧めていたが、まさにはっぴいえんどの日本語ロックはマイナー言語としての逃走線を日本語の中に描いていたのであった。スピッツと真心ブラザーズはそのマイナー言語が四半世紀を経てマジョリティの言語と化すように見えた一九九〇年代半ばにあって、それを時間の線へと転化させ、地理的な横断線の効果を時間的なマイノリティへの生成の効果として引き受け、展開させたのではないか――というのが本稿のとりあえずの結論と言えるかもしれない。一九九〇年代半ばの日本のポップスやロックと一九二〇年前後のヴァレリーやプルーストといったフランスの文学作品とを関係づけるのはいささか奇異の感が拭えないというのであれば、ドゥルーズが『ディアローグ』の中で、プルーストが『ソドムとゴモラ』の冒頭に置いたマルハナバチと蘭の結合を「非平行的な進化」と捉え、ディランの「十一のあらましな墓碑銘」の一節をそうした創造を語るものとして並置していたことを挙げておこう。そこで「浜辺」、「風」、「微風」を歌うディラン《と》プルーストがすでに関係づけられていたのだとすれば。「渚にまつわるエトセトラ」としてフランス文学と日本のポップスやロックを並置することも、決して的外れとは言えないだろう。ここで書かれたことが真実であるかどうかはともかくとして、それは私自身にとっての一九九〇年代半ばの文学と音楽をめぐる体験そのものであったのだから、少なくとも二十代半ばで聴いた二曲のポップス、あるいはロックが響かせていたなにごとか、それが私に出来事として迫って来る理由の一端がようやく垣間見えたような気がする。いや、そうではなくて、私自身の個人的なかつての体験に還元されてしまうことのない何か、一九九〇年代半ばと現在との間にあって、そのどちらにも帰することのできない形で感知される時間――つまりプルーストの「無意志的記憶」の働きによって産み出される「純粋状態にある時間」――のようなものが、ほんの一瞬感じられたということなのかもしれない。そう思うと、よりフランス文化研究の立場に即した形で、ＹＭＯの《東風》や《中国女》からライヴ映画『プロパガンダ』に至る流れは何だったのか、それを問いたくなってくるのだが、それはもう一つの「波打ち際」で音楽を聴くことになるのだから、また機会を改めてその音には耳を澄ますことにしよう。

参考音源（あいうえお順）

大瀧詠一『A LONG VACATION』、The Niagara Enterprises、一九八一年。
スピッツ『Cycle Hit 1991-1997』、Universal J.、二〇〇六年。
はっぴいえんど『HAPPY END BOX』、Prime Direction、二〇〇四年。
パフィー『ザ・ベリー・ベスト・オブ・パフィー』、Sony Music Entertainment、二〇〇〇年。
真心ブラザーズ『GOODDEST』、Ki/oon Records、二〇〇九年。
松田聖子『風立ちぬ』、CBS Sony、一九八一年。

参考文献（アルファベット順）

拙著『プルースト、美術批評と横断線』、左右社、二〇一三年。

Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, 1989.

ジル・ドゥルーズ、クレール・パルネ『ディアローグ』、江川隆男・増田靖彦訳、河出文庫、二〇一一年。

松浦寿輝『波打ち際に生きる』、羽鳥書店、二〇一三年。

中川右介『阿久悠と松本隆』、朝日新書、二〇一七年。

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.

佐々木敦『ニッポンの音楽』、講談社現代新書、二〇一四年。

Paul Valéry, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, 2 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960.

うたと祈り――癒しと救いをもたらす言語行為についての一考察

丸山空大

はじめに

祈りとは何だろうか。祈りに関する古今東西の文献を渉猟した二十世紀初頭のある宗教学者はつぎのような結論に到達した。すなわち、「祈りとは、人格的であると考えられ現前するものとして体験された神と、信仰者との生き生きとした交流、それも人間の社会的関係の諸形式を反映した交流である」と（ハイラー 二〇一八、五二四頁）。しかしこのような定式化は、その後寄せられたさまざまな批判をまつまでもなく、不十分なものであるようにみえる。われわれは確かに神仏に向かって祈ることもあるが、特にそうした超越的な人格に思いをいたすことなく他者の幸福や健康を祈ることもある。むしろ――「無宗教」を自称することが多い現代の日本人にあっては――、後者のような場合の方が多いのではないだろうか。多くの宗教者が祈りを宗教の中心とみなした一方で[1]、祈りは宗教の枠内には収まらないようにもみえる。

ひとつ例をあげてみたい。『黒い海の記憶――いま、死者の語りを聞くこと』という本がある[2]。著者の山形孝夫はキリスト教研究者で、自身もクリスチャンだ。彼は東日本大震災に際して、制度的なキリスト教の無力を痛感したという。試練や愛といった「本来の宗教言語は、今なぜかどこかへ影をひそめてしま」っていたのだ。彼の診断では、既存のキリスト教は、死者の無念や悔いに耳を傾けることを拒んできたために、深く傷ついた人々のこころを救う力を失っていた。むしろ、人々を癒したのはうただった。「宗教に代わって、さまざまなボランティアが音楽でもって」被災者が〈今〉を生きるための拠り所を提供したのだ。また、震災から一年をすぎたころに街に流れはじめた「花は咲く」というたは、人々のあいだにしみ入り、そのこころを慰めたのだった。

本来の役割を果たすことを期待された場面で宗教は無力であり、代わりにうたが大きな力を発揮した。山形は、うたのもつそうした力を次のように分析する。これらのうたは、一方でのこされた者たちの嘆きの声をすくい上げ、死者に届けた。そしてもう一方で、死者の声をもまた代弁し、生者に送り届けた。このように死者と生者のあいだをとりもつことで、うたは、「死者の悲しみに寄り添い、死者を記憶しながら、死者とともに生きる」可能性を人々に示した。そして、こうしたイメージにリアリティを与えることで、深く傷ついた人々のこころを癒した。山形は、これら一つひとつの嘆きの声やそれをすくい上げるうたは、「祈りともいうべき」ものであるという。そして、

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

未来はこうした一人ひとりの人間のつぶやき、祈りを通して切り開かれる、という。

つまり山形はここで、うたがある意味で祈りであったと論じている。それも、正統的なキリスト教の祈りがその役割を果たすことができないなかで、うたこそがその役割を果たしたというのだ。ここにおいては、うたこそがむしろ本来の意味での祈りであった。このように分析する山形は、祈りの本質論に踏み込んでいる。すなわち、本来祈りは、生者と死者を、見える世界と見えざる世界をとりもつものである。そして、そのことによって人々に、苦境をのりこえて未来を切り開いてゆく力を与えるものである、と。このように捉えるとき、現代日本社会においては、伝統的な宗教の祈りよりも、ある種のうたの方が勝れて祈りなのだというわけである。

体験に基づく本質論は、一般に、主観的臆見であることを逃れえない。しかし、それが依拠する体験を第三者が否定することができない場合、論は独特の説得力をもつことになる。山形は、うたは祈りでありうるという。それも、ある場合には、通常の祈りがそうである以上に。うたと祈りは似ているのだろうか？　あるいはより直截に、うたは祈りである、ということはできるのだろうか？　本稿のいくぶん曲折した議論は、このような問題をめぐる。とはいえ、この問いはおかしな問いである。というのも、明らかに、うたは祈りではないからだ。しかしながら次節にみるように、うたと祈りの本質を同一視するような見解は、山形のほかにも確かに存在する。それも、祈りについてよく知ると思われる宗教者自身が、このような主張をおこなっている。そうした主張を見渡すとき、うたを祈りと同一視する議論は、単に否定することができないばかりか、一定の真実性やこういってよければ魅力のようなものすら備えているようにもみえてくる。このような見解は何を意味するのか。うたと祈りの何が同じなのか。何が同じようなものとして感じられるのだろうのか。また、そこに真実性や、魅力があるとして、それはどこから生じるのだろうか。

しかしその前に、そもそも、うたとは何なのか。祈りとは何なのか。これが定まらないことにはそこに同一性や差異を探ることはできないのではないか。このような疑念に答える必要があるだろう。第一に、上述のような問いが問ううたや祈りは、決して明確に外延の定まった対象ではない。うたは一般的な歌謡をはみ出して嘆きの声に通じ、祈りもまた一般的な祈りをはみ出して見えざる他者への（／からの）思いのようなものへとつながる。第二に、山形らはけっして――そして本稿もまた――、うたと祈りが同一なのかことなっているのかという問題を主題としているわけではない。彼らは両者の類似を手掛かりとして、うたや祈りの本質を探り、場合によっては、それら本来の生き生きとした姿をわれわれの生活のなかに取り戻そうとするのである。このとき彼らは、はっきりとうたや祈りとわかる現象ばかりでなく、われわれが特に定義することなくおこなう日常的実践をも視野におさめている。こうした諸現象を前にしてうたと祈りの類似を主張するとき、彼らが直観しているのは「うた」と「祈り」の二者間の類似ではなく、むしろ、歌唱や宗教的祈りのようなある程度定義可能な実践と、ふとした嘆きのつぶやきのようなあいまいな日常的実践とのあいだの連続性なのだ。

本稿の関心の対象もまさにここにある。われわれは、宗教の教義や神仏の存在を信じる、信じないと議論する前に祈るし、それがどのような「うた」なのか考えてみることなしに、どこかで聞いたうたを口ずさんでみたり、和歌を呟いてみたりする。うたと祈りを同一視するいくつかの議論を手掛かりとして、これらさまざまな行為のなかに、なにか共通項をみいだすことはできないか。そこにひとつの言語行為の類型のようなものをみいだすことはできないか、ということが本稿の課題である。このような課題のためには、既存の概念から出発するのは得策ではないだろう[3]。

うたは祈りである

はじめに、山形と同様の仕方で、あるいはより端的な仕方で、うたと祈りを同一視する議論をふたつほど取り上げてみたい。まずは仏教学者の山折哲雄――山折の父は浄土真宗の僧侶で山折自身も幼少期から日本の仏教文化に親しんでいた――による『「歌」の精神史』という書をみてみよう。盲目の芸能者による口誦芸術（瞽女唄と盲僧琵琶）を論じた章で著者は次のように述べる。

> この「釈文」を語る永田法順さん〔盲僧琵琶の演者〕の声にオーバーラップするようにきこえてくるのが、『平家物語』の語りや『太平記』語りでおなじみの言葉遣いの抑揚である。講談や浪曲の節回しである。それがいつしか小林ハルさん〔瞽女〕の瞽女唄の抑揚と節回しに重なっていく。それらの語りの伝承の断片が、未分化のまま、強い流れになって私の耳に殺到してくる。それだけではない。その抑揚や節回しの息遣いのなかに、あの空也聖や一遍聖たちの念仏の声までが、かすかに、しかし途絶えることなく響いているのがわかる。いのちをかけた祈りの声である。（山折 二〇一五、二一六頁）

山折によれば、とかく情緒的で低俗なものとされがちな「浪花節的」なものにこそ、うたの「原像」があるという。それは、「センチメンタリズムとリアリズムの奇妙な混合」をともなう独特の抒情性を特徴とする（山折 二〇一五、二十頁）。このような抒情性を湛えたうたは、「人間の「身もだえの話」」、「人情の深さを表現する、狂おしいような思い」にほかならない。だからこそ、人びとはそうしたうたに自らを仮託することで、自己を慰撫し、感情の整理をおこなう（山折 二〇一五、六十八―七十一頁）。つまり、「魂の救済」（山折 二〇一五、四十八頁）をえるのだ。山折の所論において、祈りとうたが触れ合うのはまさにこのような地点においてである。衆生の救済を願い諸国を遍歴する聖が唱える念仏も、盲目の旅芸者が歌う生活のうたも、あるいはまたテレビから流れる美空ひばりのうたも、どうにもならない現実を生きる人びとにとっては、彼らのありのままの現実を受けとめつつ、そのこころを慰撫するという点において、「祈りの声」なのだ。山折は、うたと祈りがもつこのような働きを、折口信夫のいう「言葉のもっている鎮魂の力、和歌がもっている本来的な慰霊、鎮魂の力」と同定している（山折 二〇一五、七十頁）。

つづいて、もうひとつ例をあげたい。宗教学者にして特異な神道家である鎌田東二の『歌と宗教　歌うこと。そして祈ること』という書である。鎌田は「人間は、歌うために生まれてきた。歌とは命そのものであり、命は歌なのである」と宣言し、その傍証として『古今和歌集』の仮名序冒頭部を引用する。そして、「力をも入れずして天地を動かし目に見えぬ鬼神をもあはれと思はせる」和歌の力を讃え、「生きとし生けるものいづれか歌をよまざりける」とするこのテクストを解釈し、紀貫之はここで「和歌の本質を解き明かし、「森羅万象は歌を歌っている」といっている」のだと主張する（鎌田 二〇一五、二十二―二十五頁）。鎌田は、このような力は、うたがそもそも声の響きであることに由来するという。「天地の間に立ち、腹部で呼吸して」声帯を震わせ、声を響かせるとき、うたは「風や波など、その世界の振動と一体になる」。この一体性のゆえに、一方でうたは世界に働きかける力をもち、他方で歌う者に対しても「体や心を解放し、確実に心身変容をもたらす」のだ（鎌田 二〇一五、八十三―八十五、一二八頁）。

このように、鎌田はうたの本質を声の響きにみる。まさに「宇宙は歌あるいは音楽」であるからこそ、声の響きは宇宙の響きと一体となり、自他に対して力――天地すら動かすような――をもつのだ（鎌田 二〇一五、二十七頁）。くわえて、彼にとってうたは人間に固有の身体技法である。それは、「暴力を変換して調和ある力にしていくワザ」、「命の根源から、命を豊かなものとしてくみ上げていくワザ」なのだという（鎌田 二〇一五、九十一頁）。つまり、うたとは、自他を整え、暴力を調和に変じ、生命を豊かにする技法であり、このような意味で祈りと等しいものとなる。このことを鎌田は次のように表現する。すなわち、うたには「意味ではなく、もっと深い響きの次元がある。それが祈りの次元である」と（鎌田 二〇一五、一一〇頁）。

以上、うたは祈りである、とする議論をふたつ取り上げた。奇妙な議論である。讃美歌の場合のように、祈りとうたは確かに重なる場合があるとはいえ、両者は同じものではない。また、これらの著者も両者のあいだの外形的な類似性や同一性を主張したいわけではなく、なんらか別の水準での同一性を取り出そうとしているようにみえる。しかしながら、著者たちは、彼らが考えるうたと祈りの本質的同一性とでもいうべきものにわかりやすい説明を付していない。彼らの所論は、うたと祈りの関係について何を述べているのだろうか。

試みに、鍵となりそうないくつかのことばや着想を取り出してみたい。第一に、これらの議論ではうたや祈りの口誦性、とりわけ声という契機が注目されている。ただし、祈りには沈黙のなかでおこなわれるものもあるから、それはかならずしも両者にとって必然的というわけではない。第二に、それらはただの声による表現ではなく、死者や神仏、苦しむ人々のたましいやこころといった、われわれにとって可視的な世界の外、こういってよければ異界に通じるとされる。目にはみえない、科学的世界観ではその実在すら疑われるような対象に働きかけるものとして、（ある種の）うたや祈りがとらえられているようだ。くわえて、そこに救いや癒しあるいは生の豊饒化とこれらの著者が呼ぶような、何らかの働きがみいだされている点も注目に値する。彼らがそれぞれにみいだした作用は、その内実において同一のものなのかどうかはわからないが、そこには一様に、

肯定的な心的効果が認められている。

声の力――その響きと透過性

うたや祈りがもつ心的効果の一部は、声そのものがもつ力というべきものに帰すことができる。声の力というと奇妙に聞こえるかもしれないが、それは声を発する者や聞く者が経験する感動にかかわる。感動する、つまり、こころを動かされるという経験は、その背後になんらかの力の作用を想像させずにはおかない。たとえば、うたに感動するとき、うたにはこころを動かす力が備わるようにみえる。また、他者が唱える祈りにこころを慰められたり、自ら祈りを唱えることでこころが軽くなったりするとき、そこには癒しの力があるようにみえる。山折や鎌田は、うたと祈りがもつこのような力の働きに着目し、共通点をみいだした。それでは、この力はどのような素性のものなのだろうか。

ウォルター・オングは『声の文化と文字の文化』のなかで、口誦芸術がもつさまざまな特徴のなかにこうした力を数えいれ、その由来を音響としての声の性質に帰している。

> すべての音声、とりわけ口頭での発話は、生体の内部から発するのであるから、「力動的」なのである。声の文化のなかで生きる人びとがふつう、そしておそらく、まず例外なしに、ことばには魔術的な力があると見なしている事実は、かれらのことばにたいするつぎのような感覚と、少なくとも無意識下では明らかに結びついている。つまり、ことばとは、かならず話されるものであり、音としてひびくものであり、それゆえ力によって発せられるものだ、という感覚である。（オング 一九九一、七十四―七十五頁）

オングはまた、文字や印刷の文化においては、ことばは「平面上に「なげだされた」モノ」とみなされがちであるが、こうした「モノ」としてのことばは、力を失っており「死んでいる」ともいう。つまり、声として発せられたことばにはその音響としての性質に由来する力が備わるが、書かれた文字にはこのような力はないというわけだ。ハイラーもまた祈りについて同様の事態を観察している。「書き記された祈りのことばは、燃えあがるような心からの祈りの色あせた反照にすぎなくなってしまう」（ハイラー 二〇一八、四十一頁）。祈りのことばもまた唱えられた音声であることをやめ、文字として書き留められるとき、その本質的特徴を失ってしまうというのだ。

鎌田がいう力もまた、まさにこの口誦芸術における人間の声の働きにほかならない。そして彼は、この声の働きを重視するからこそ、ことばの意味よりも響きや音楽的要素に力の本質をみる。

> 歌には歌の意味がある。真言〔密教の呪文〕にも意味がある。けれども重要なのは、こうした歌の響きが歌の意味を超えているという点だ。〔……〕読経においても、たとえ唱えているその言葉の意味がわからなくても、祈りの響きに我々が包まれ、その響きの力動にひたされて心が洗われるとか、本当に深い感

動、えもいわれぬ意味不明の感動に襲われたりすることが大いにあるだろう。歌や祈りの言葉は、国境を超え、宗教を超えて、人々の魂、身体に直接働きかける力をもっているのだ。（鎌田二〇一五、一二九頁）

うたや祈りがもつ力は、ことばの意味とは別の次元で作用するという指摘は重要である。われわれは外国のうたを歌詞の意味を知らぬまま楽しむことがある。また、歌詞の意味を味わうことなく口ずさんだり、鼻歌を歌ったりすることも多い。祈りにおいても意味が分からなくなった古語や外国語が唱えられることがあるが、そのために祈りの力が減じることはない。「南無阿弥陀仏」の音や意味がかすれ、「なんまいだー」「なんまんだぶ」となっても、それはそれで構わないのである。つまり、声の音響的性質は、うたや祈りがもつ力の大きな源泉となっているのだ。

くわえて、声にはみえないところにも届く、見えないところからも到来するという性質がある。音はしばしば遮蔽物を透過して聞こえてくるし、暗夜や霧中、眩い光の充溢のなかからも聞こえてくる。このような音の性質が、異界との交流といういまひとつの特性に関係する。中世史家の網野善彦は「高声と微音」というエッセイで、通常の音声とはことなる、ことさらに大きな声や小さな声は、この世と異界をつなぐと考えられていたと論じた[4]。彼によれば、日本の場合「全体として神の声、人ならぬものの声が微音と考えられていた」、また、高声、すなわち高く大きな声は「神仏の世界と世俗の世界を結ぶ音声」と考えられていたという。さらに沖本幸子は、声の大小だけでなく、声の質や音楽性もまた、この世と異界とを結ぶ特別な音声の重要な要素であったと指摘する。妙なる声や美しい楽器の音色は、空へと「すみのぼり」神々へと届く。そして、神々もまたそうした美音や美声を好む。このように、「声」さえすばらしければ神は感応すると考えられていた時代」が確かに存在したのだと、沖本はいう。歌声と器楽とが並べ論じられていることからもわかるように、ここにおいて声の美しさとは、声質のよさであると同時に抑揚や節回しなど、音楽性をも加味したものであった。高声の念仏が往生をもたらす、すなわち、宗教的救済をもたらすこともあれば、逆に、夜道を歌いながら帰った歌唱の名手が山の神に命をとられることもある。つまり、よい声やよい音楽というものは、それだけで、この世とこの世ならざる見えない世界とを媒介する媒体たりうるのだ[5]。

口誦芸術における音響と意味の相互作用

とはいえ、うたや祈りの力を、すべてその音響的要素に還元してしまうことはできない。うたは音楽とことばの複合体である。鼻歌のような例はあるものの、和歌など、およそ音楽性や口誦性が背景に退いた文学的詩歌すらうたと呼ばれることがある。こうしたことからも、うたにおけることばの重要性は明らかである。ただ、音楽とことばのどちらが主であるのかを断じることはできない。それはうたによっても、歌う者によってもことなるだろう。

祈りについても同様のことがいえる。祈りは、差し当たって

マルセル・モースが指摘していたようにことばと儀礼が複合したものであると考えることができる[6]。儀礼性とはここで唱え方や唱える機会などの外形的側面であり、音響的要素もここに含めてよい。このときハイラーなどは、即興的に個人のことばで唱えられる祈りにおいては文言の内容が重要視され、儀礼のなかで唱えられる定型的な祈りにおいては外形的要素が重要視されると考えた[7]が、必ずしもそうとはいえない。確かに、死語や古語が伝統にしたがって唱えられるような場合には、少なくとも唱える人間にとって意味の重要性は消失している。しかし、たとえば、さまざまな宗教において、祈りは端的な信仰告白を内容とすることを考えてみたい。この場合、祈ることとは、定められた時に正しい信仰箇条を正しく唱え、神や共同体、自己自身の前で確認することにほかならない。そうであるなら、唱える文言の意味内容は極めて重要だろう。祈りもまた、場合に応じて意味内容が重要になったり、外形的要素が重要になったりするのだ。

つまり、うたにおいても祈りにおいても、ことばの意味と声の力の重要性の度合いは、その時々に応じて変化するのだ。ある種のうたにおいては声やメロディなどの音響的側面が重要であり、別の種のうたでは歌詞が重要である。同じように、ある祈りでは音響的要素が重要であり、別の祈りでは唱える文言の意味が重要となるのだ。

うたや祈りには、口誦性や音楽性といった音響的形式的側面と、ことばの意味的内容的側面があり、両者の関係は可変的である。このことをあらためて考えてみるとき、こうした相違は、必ずしもうたや祈りの種類の違いに応じて生じるわけではないということに気がつく。同じうたを歌ったり聴いたりする場合でも、あるとき不意に歌詞の意味が強くこころに響くことがある。また、伝承されてきた文言を用いて祈る場合にも、ある場合には怠惰に、別の場合には情熱的に唱えるということがある。そうだとするなら、うたや祈りにおいて本当に重要なのは音響的要素なのか、それともことばなのか。あるいは、両者がともに重要であるなら、それらは互いにどのようにかかわるのだろうか。

オングが「声の文化」の特徴として挙げるいくつかの性質が、この問題にある程度の見通しを与えるように思われる。文字をもたない「声の文化」においては、知識の蓄積や伝承はほとんど口承によっておこなわれる。このとき、文字なしに抽象的な概念や思想を記憶したり、伝達したりすることは困難であるため、世代を超えた知識の伝達は、詩文や神話、物語の伝承を通してなされる。こうした口承による伝達が口誦芸術として発達する。さて、このような伝承過程においては、「学ぶとか知るということは、知られる対象との、密接で、感情移入的で、共有的な一体化」を意味する（オング 一九九一、一〇一頁）。すなわち、口誦芸術の語り手たちは、それを記憶し演じ伝承するに際して、対象に感情移入し、同一化する。このような一体化が記憶の要件をなしており、語り手たちは、いわばことばや音楽を自らのものとして体得することで伝承し、再現するのだ。また、こうした一体化が生じるときには、ことばの意味は生きいきと、真に迫ったものとなる。そして、演じる者だけでなく観る者に対しても強い印象を与える。つまり、このような再現による伝承過程においては、テクストの文言や唱え方のきまりば

かりでなく、演者が体感する感情や観客に波及する効果のようなものもまた伝承されるのだ。

さて、うたや祈りもこうした口誦芸術に近いものとして考えることができる。というのも、われわれが唱えたり、歌ったり、聴いたりするうたや祈りの多くは過去に誰かがまとめたものである。また、即興的に創作する場合にも、歌う、ないしは祈るという行為の類型自体は文化のなかに古くから存在している。すでに文字の文化が支配的となったわれわれの社会では、伝承は主に書かれたテクストを通してなされるが、うたや祈りのように口誦による実演がなお重要な意味をもつ場面では、上述のような声の文化における伝承の特徴がある程度保持されると考えられる。

オングはさらに、リズムや抑揚といった音響的、形式的側面が、文言の伝承と密接に関係することを指摘している（オング一九九一、一二四頁）。文字をもたない文化では、記憶とは再現できることにほかならない。韻律やメロディ、リズムなどの音響的形式性は、文言の記憶や再現を助けるものとしても重要な意味をもつのだ。このとき、興味深いことに、無文字社会においては、伝承された文言は一言一句厳密に再現されるわけではないという。むしろそれは、伝承された記憶の内容と一体化した語り手によって、そのつど再構成される。オングによれば、そこでは、文言の逐語的な再現が重視されないばかりか、むしろ、語りの巧みさや即興性こそが評価の対象となる。つまり、文言やメロディの厳密な再現や保存が目指されているわけではないのだ。

このように、無文字文化の口誦芸術は、ことばとそれを包摂する音響的形式性という比較的独立したふたつの要素からなるのだが、その本質をどちらか一方に還元してしまうことはできない。伝承のなかでは、ことばも形式性も、再演されるたびに変化してゆく。口誦芸術の全体的意味は、まさにこうした実演のなかでそのつど生じる。演者が伝承されたことばや形式性を引き受け、具体的な状況のなかで再演するときに、意味は演者や観客に対して生成されるのだ。いわば、実際におこなうことこそが、記憶や伝承という行為の本質なのである。そしてそこでは、ことばそのものやその意味、あるいはメロディなどの音響的要素だけではなく、実演に伴う感情や効果などもまた再演されるたびに反復的に体験され、記憶され、伝承されるのだ。

祈りがうたと一致するところ

声には独特の力がある。また、口誦芸術が伝承される際には、感情や感動もまた伝承される。これらのことから、うたと祈りが一致するところについて、考えてみたい。すでに示唆したように、うたや祈りもまた、実際におこなうこと、声に出すことが重要である。そうであるなら、それらもまた単に音響的な魅力を備えるだけでなく、ことばと形式が一体となることで感情やこころの動きを再現し、追体験させるのではないだろうか。このような視座に立つとき、祈りにおけることばの役割を低く見積もり、祈りを音楽的発声に近づけて考える鎌田のような見方や、逆に、個人と神の言語的コミュニケーションとして祈りをとらえるハイラーのような見方は、一面的なものといえそう

だ。確かに、祈りにおいてはことばの役割は大きくなったり小さくなったりするが、それはことばが祈りにおいて主要であったり副次的であったりするからではないし、こうした変化のうちどちらかの極が理想的状態というわけでもない。むしろ、不意に口ずさんだうたのことばにこころを動かされたり、日々唱える祈りのことばがあるとき突然身につまされるものとなったりするとき、つまり、うたや祈りがわれわれにたいして強い力を揮うときというのは、ことばと形式性の両方が生き生きとして感じられる場合であるだろう。祈りやうたがそれを唱える者や聞く者を救うのは、まさにそのようなときなのではないか。祈りとうたが重なるのは、このような地点なのではないか。

祈りがその絶頂においてうたと一致する様子を、アウグスティヌスは克明に記録している。彼は、祈りにおけることばと形式性の関係、とりわけ祈りがうたの形をとる場合のことばと音楽の関係について深く考察した[8]。よく知られるように、彼は霊肉の激しい葛藤の後、聖パウロのことばを読み、神を求める霊的な生き方に専心することを決めた。このような決定的回心の後、彼は一般的な世俗的、物質的快楽に惑わされることはなくなる。音楽についても、それに安らぎを覚えることはあっても「執着することはなく」なった。彼にとって音楽は世俗的、身体的快楽、すなわち「耳の快楽」にほかならなかったのだ。

しかし、音楽が「生気づけている思想とともに」入ってくるとき、彼は当惑してしまうと告白する。というのも、「聖なることばがうたわれるとき、うたわれない場合にくらべ、聖なることばにより、自分たちのこころがより以上に信心深く、より以上に熱烈に敬虔の炎のうちにゆり動かされる」ことを彼自身が経験するからだ。このとき、祈りにおける音楽とことばをそれぞれ別に考えるならば、音楽は身体的快楽をもたらし、ことばは精神的知的内容をもたらすということになるだろう。というのも、別のことばを同じメロディに乗せて歌うことも可能であり、その場合にも（よほどひどい歌詞でなければ）音楽は快感情をもたらすにちがいないからである。このことを踏まえアウグスティヌスは「肉のよろこびは、精神はそれによってたがを弛めてはならないのに、しばしば私を欺きます」と告白する。しかし、彼は次のようにもいう。「このような欺瞞にたいする警戒の度を過ごし、あまりにも厳格にすぎてかえってあやまちを犯すこともあります」。というのも、彼自身「信仰をとりもどしたはじめのころ、教会の歌を聞いて流した涙を想起」するときには、「歌そのものよりむしろうたわれている内容に感動させられ」ていたからだ。

つまり、ことばと音楽が複合するとき、ことばだけを聞いたり読んだりするよりしばしばはるかに強い印象を与える。アウグスティヌスはこうした効果の増強が、ことばの内容に音楽の効果が付加されるために生じるわけではなく、むしろ、両者の有機的結合によってことばの内容がよりよく伝達されるために生じるということに気づいていたのだ。そしてまさにこのために彼は、礼拝における音楽的要素を制限する可能性を考慮しつつも、「どちらかというと、教会における歌唱の習慣を是認する方向にかたむいている」と述べる。ことばは音楽と複合するとき、より多くの内容を伝える。讃美の祈りは、歌われることで、より大きな「救済的効果」[9]をもたらすのだ。

アウグスティヌスは、ことばと音楽の相乗効果のようなもの

をはっきりと認識していた。この認識は、まさに自らの経験から獲得されたものだった。告白録の別の個所で彼は、聖書の「詩篇」を読む自らの体験について語っている。そこには、祈りを歌い味わう者のこころの動きがはっきりと示されている[10]。彼は旧約聖書の「詩篇」を「信仰の歌 cantica fidelia」、「敬虔のひびき sonos pietatis」と呼ぶ。彼はそれを読むのだが、単に「読みあげる lego」だけでなく、「朗唱し recito」（節をつけて読み）、「歌う canto」。さらに、読みながら神に対する思いを燃え立たせ、神に向かって激しく「声を上げる do voces」。彼はまた、「あなたを呼び求めたとき、わたしの義の神よ、あなたは聞きいれてくださりました。苦難においては、くつろがせてくださりました。主よ、わたしを憐れみ、わたしの祈りを聞きいれてください」という「詩篇」の章句を[11]、「自分とともに〔語りながら〕自分に向けて、あなたの前で、心のごく打ち解けた感情からでるようなしかた」で唱えたという。つまり、誰に聞かせるわけでもなく、ただ神を思いながら、「わたしの祈りを聞きいれてください」というダヴィデの祈りを自らの祈りとしてこころから唱えたというのだ。

このように、アウグスティヌスはさまざまな仕方で古くから伝えられてきた祈りのテクストを味わう。声に出して読み、歌い、古代の作者に同一化し、感きわまって叫び、神に語りかける。彼は「詩篇」のことばを「外に読み上げつつ、内には真実であると認めた」。そして、確信とともに祈りの詩句と一体化しつつ、「心の大きな歓呼をもって、「おお平和のうちに、おお、まさにそれ自身なるもののうちに！」〔「詩篇」四章九節〕と叫び声をあげ」たのだった。

アウグスティヌスにおいては、うたのなかで祈りが絶頂に達している。彼はいにしえの、ダヴィデの祈りを自らの祈りとして歌い、ダヴィデと神との親密な関係を自らのものとして体験／追体験しているのだ。祈りのなかで祈る者がえるもののなかでも、こうした体験／追体験はとりわけ強い印象を残すため――アウグスティヌスはそれを「救済的効果」とよんだ――、それは祈りの本質に触れるものとして理解される。たとえばハイラーも、人格的な神が現前するということへの強い確信と、そのような神との交流の体験を祈りの本質と考えた。ハイラー自身は、こうした体験を、一人ひとりの祈り手がそのつど独自に獲得するものとしたが、しかし彼自身が控えめに言及するように、まさにこのような体験は過去に他者が体験し表現したものの追体験、再獲得という側面をもつ（ハイラー二〇一八、三十一―三十二頁）。だからこそ、自分のものではない他者の体験と自分の体験を同一化するために、儀礼性や音響的要素が重要になってくるのだ。つまり、こうした体験／追体験に焦点を合わせるとき、うたは祈りと重なるのである。

うたと祈りの救い

とはいえ、以上のようなアウグスティヌスの告白をよむかぎり、彼がうたと祈りを通して体験した感動は激烈なものであったようにみえる。それは、冒頭で言及した幾人かの論者がいう救いや、われわれの日常的経験とどのように関係するのだろうか。そこには、なんらかの共通点をみいだすことができるだろ

うか。

山折哲雄は次のように述べていた。生活の辛さや苦しさを抒情的にうたいあげる歌謡曲や浪花節をきくときに、人はうたに自らを仮託し、慰めをえる、と。評論家新藤謙は、同様の見解に立ちつつ、さらにこのような救いの内実にまで考察を進めている（新藤 一九七九）。すなわち、艶歌、浪花節的な救いは庶民の苦境の自己美化と自己肯定の救いである。それは、人々の心情を慰めはするが、彼らを苦境から解放するものではなくむしろそこに呪縛するのだ、と。浪花節や歌謡曲が提供するこうした救済のなかに、人々の憤懣を体制的イデオロギーへと回収する権力の働きや、人々のがわの批判精神の欠如をみる論者もいる[12]。というのも、感傷的自己肯定は無批判の現状追認にほかならないし、また、世相が変われば同じようなメロディに国家主義的な歌詞がのり、うたは人々を苦しめる権力をやすやすと正当化してしまうからだ。しかし新藤は、このような解放と呪縛の二面性は、生活者の矛盾そのものであるという。生活者の生が矛盾に満ちたものであるがゆえに、その救いもまた矛盾に満ちたものにならざるをえない。それは一面では現状を肯定、追認するが、裏面では、感傷的な小事にこだわりつづけることで、他者が踏み込めない情念の領域を守り救う（新藤 一九七九、一六三頁）。そして、苦しい一日一日をなんとか乗り越えていくための力を人々に与えるのだ。

山折や新藤を含め、これまでに幾人もの論者が、浪花節や艶歌を庶民のこころの救済として論じてきた。しかし、哀調を帯びたうただけが救いの力をもつわけではない。日本仏教史の研究者である名畑崇は、論文「中世における音の聖と俗」のなかで、「聖なる音の理念をたてて秩序を維持しようとする」寺社の権力体制と、「それを覆すものとして現われた」専修念仏を対比させている。山折や新藤は、浪花節の救済を後者の流れをくむものとみるが、名畑によれば、これを亡国の哀音として厳しく批難した前者もまた、別様の「聖なる音」によって国家人心の安寧がもたらされると信じたのだった。つまり、哀調を帯びない体制側のうたや祈りもまた、人々の救いを目指して組織され、洗練されたのであり、たとえばそれは「徳が声にあらわれて聴く人の心を開いて仏道に向かわせる」といった仕組みで救いを達成すると信じたのだった[13]。

このように、救いがもたらされる仕組みについての具体的説明はさまざまだ。日本における哀調のものにかぎっても、あるときには救いは神仏によってもたらされるとされ、また別の時代には、個人が抱える苦しさの感傷的肯定として生じるといわれる。キリスト教などほかの宗教の祈りもあわせればこうした説明は無数にあるといってよいだろう。しかしこのような説明の多様性に対して、個人がそこからうけとる救いの実感のようなものには共通点があるのではないか。

この点について、鎌田東二の所論が手掛かりを与えてくれる。確かに、鎌田による救済の仕組みの説明、すなわち、声の振動を介して個人と宇宙が一体化するという論理は、鎌田と体験を共有しない筆者のような者にとっては理解不能であるといわざるをえない。しかし、そうした救いが具体的に個人にもたらす効果について彼が論じるとき、議論はまさに上記の共通点に触れている。鎌田は自身の経験をもとに次のように述べる。「人間の心が、一番荒々しい状態になっているときにも和

らげて、整えて鎮めて生き直させるという力が、歌にはある」（鎌田、三十二頁）。また、うたや祈りとは「暴力を変換して調和ある力にしていくワザである」（鎌田、九十一頁）とも書いている。

うたや祈りは、乱れたこころを鎮め、整える。そして、前向きに生きていくための力を与える。鎌田のこのような直観的洞察は、実際に本節で論じてきたことをも重なる。たとえば浪花節の救いとは、まさにこのようなものであった。また、本稿冒頭で紹介した山形が被災地で観察したうたによる癒しも、被災者のこころを鎮め、次の一歩を踏み出すための力を与えるものであった。アウグスティヌスについてはどうか。彼は自らの回心の体験を振り返り、「自分によって生きていたとき、悪く生きていた。死が私のものだった。しかしいま、あなたのうちに生きかえったのだ」と述べていた[14]。このように、彼にとって信仰の獲得は、生まれ変わり、生き直しにほかならず、ついに洗礼をうけた彼は、この新たな生を喜び、讃美歌や聖歌をききながら幸福の涙を流したのだった[15]。

以上のことから、うたや祈りがもつ救いの力の一端が明らかになった。うたや祈りは、音響的要素と言語的要素の相互作用によって、歌ったり聞いたりする者の荒んだこころを鎮め、あらためて生きていく力を与える。先にみたように、うたや祈りを唱えたり聞いたりするときに、ひとは、それらが伝えることばの内容や感情の動きと一体化する。こころを整え、前向きにする働きも、このような伝承された事柄との一体化に由来すると考えられる。ただし、すべてのうたや祈りにこのような力があるわけではないし、ひとつのうたや祈りがあらゆる状況でひとを救うというわけでもない。ここから、さしあたって次のようにいうことができそうである。すなわち、うたや祈りにはそうした力をもつものがある。そして、唱えたり聞いたりする者が苦境のなかでそれと同一化したとき、そうした力が実際に発揮される。また、こうした同一化の程度が強ければ強いほど、救いの実感もまた大きくなる、と。

このような力、すなわち人間の側からみられた救いの実感に着目するとき、通常の意味で宗教的祈りと歌曲を区別する基準――特定の宗教伝統のものであるかどうか、メロディや曲の構成が音楽的であるか、というような――は背景に退く。そして、こうした救いの力をもつものにかぎってみれば、両者は非常に似たものにみえてくるのである。うたと祈りを同一視するような議論がとらえているのは、まさにこのような事態である。うたや祈りのある部分にこうした共通点がみられるということは、うたや祈りの本質がそこにあるということを必ずしも意味しない。むしろこうした議論が指し示しているのは、人間の言語行為の興味深い一類型であろう。つまり、人間の言語行為のなかには、社会や文化において伝承される集合的記憶のようなものとの関係のなかで、発話者や聞き手に救いや癒しの効果をもたらすものがあるのだ。こうした言語行為においては、言語的要素だけでなく音響的要素もまた重要な役割をもつ。祈りやうたの一部は、こうした効果をよく発揮したために、珍重され、伝承されてきたのだ。

祈りが歌い出されるとき

新しいうたを歌うこと、新しい祈りを唱えることのむつかしさも、あるいはこうした見方から理解できるかもしれない。な

れない者が即興で歌ってみたり祈ってみたりしても、あまりうまくいかないのではないか。われわれが口ずさむのは、ほとんどの場合、すでに知っているうたや祈りであり、われわれはそこに保存されたものとの関係で救いや癒しの効果をえる。しかし、それでも新しいうたや祈りは、部分的には伝承された形式や言語に依拠しつつ、いまも祈り出され、歌い出されている。というのも、われわれがそのつど置かれる苦境は、けっして過去の反復ではなく、新しく一回的なものである。つねに、過去のうたや祈りから十分な癒しをえることができるわけではないからこそ、われわれは新たに歌ったり祈ったりすることをやめることができない。それは、単に言語行為の一類型であるというだけでなく、ひとが必要に迫られておこなう行為でもあるようにもみえる。われわれが、特に神仏など超越者のことを想うことなく他者の幸せや健康を祈ったり、故人を思い出しながら仏前に手を合わせ、冥福を祈ったりするのも、ふとうたを歌ってみたりするのも、こうした必要に駆られた行為なのではないか。そうであるなら、われわれは困難に際して、知らずしらずのうちに、あらたなうたや祈りの発話を試みているのではないか。

　このように考えているときに、つぎのようなうたをたまたま目にした。詠み手は東直子、歌壇の評によれば「自分の心のなかに湧き起こるかすかな情緒をうまく捉え」る歌人とのことである[16]。これらうたのなかには、祈りやうたとごく日常的な発話とのあいだの連続性をみることができる。まずは二首とりあげてみたい。

いいよ、ってこぼれたことば走り出すこどもに何をゆるしたのだろ
「そら豆って」いいかけたままそのまんまさよならしたのさよならしたの

　他者に向けて発した呼び掛けのことばが、自分を離れた途端自分のものではなくなってしまうように思われることがある。それはたとえば、誰かに向けて発した言葉が、その相手に届かなかったような場合だ。これらのうたには、そうした事態への戸惑いやさみしさ、諦念が表現されているようにみえる。ことばは、そして思いは相手に届かないのかもしれない。

傷あとがわたしのしるしぬばたまの夜をくぐりて朝たぐりよせ
好きになるという粘土質歩くとき私に神がいないさびしさ

　他者に向けて発したことばが、その相手に届かないとき、いまや、はっきりと存在しているのは自分が経験した痛みの記憶だけであるように思われる。他者に思いを伝えたい、伝えなければならないまさにそのときに、他者に思いが届くことや、あるいは他者の存在そのものが不確実になる。歌人はこのことを「神がいない」という。他者の存在や他者との交流の可能性が不確かなものになるとき、今度は自らの存在もまた希薄になってゆくような気がしてくる。

おねがいねって渡されているこの鍵をわたしは失くしてしまう気がする

自分は自分だけで生きているわけではないのに、自分の痛みの思い出以外のものはすべて色あせてゆく。このままでは本当に大切なものを失ってしまうということにどこかで気がつきつつも、何もすることができない。しかし歌人はこうした現実を受けとめながら、次のようなうたも詠んでいる。

日常は小さな郵便局のよう誰かわたしを呼んでいるよな
新しい破れめ抜けてくるひかり〈朝のおかゆがさめてしまうよ〉

自分の声が届くかどうかはわからない。しかし、確かに、他者から届く声がある。それは、あたたかいひかりのようでもある。だからこそ、歌人は次のようにも詠むことができる。

手のなかの野の花束が枯れるまでわたしは声を待つつもりです
なにをしているかわからぬ者ですが不思議に今日も生きております

歌人は、他者の声の到来を信じ、また、自分自身についても何やらわからぬながら生きていると宣言している。はじめにみたうたのような存在の希薄さは感じられない。

これらのうたに詠まれた苦しさや希望は、うたのことばそのものとともにすべて日常生活のものである。東のうたは、日常生活のなかでふと気づかれるような孤独を受けとめながら、なにか不思議な自己肯定と希望をもたらす。

同じような例を祈りについても取り上げてみたい。グリーフケアの研究者である山本佳世子は、ケアの現場にみられる、宗教者や非宗教者によるさまざまな形の祈りを分析した。そしてそのなかに、既存の宗教にとらわれないような祈りをみいだしたのだった[17]。山本はケアの現場の祈りの特徴として、相手（たとえば恢復の可能性がないような患者）と自分（たとえばそうした患者を前に逃げ出したくなるケア者）のありのままの現状を受け入れるような態度をあげる。こうした態度をとる人は、本人が宗教的であるとないとにかかわらず、無常な世といった想念、あるいは死を生の終わりとみないような世界観に準拠しながら、自分の力ではどうにもならない厳しい現状を受け入れ肯定しようとする。山本によれば、こうした態度は、絶対的超越者に依存し救いを求め、慰めをえる伝統的な宗教的祈りと重なる。ケア者は、自らのことばと態度で患者と自己自身を癒そうとし、それが伝統的宗教の祈り――それはしばしば現場では無力である――に近づくのである。

山本がケアの現場にみいだした「信仰に基づかない祈り」も東直子の短歌も、新しいうた＝祈りの試みなのではないだろうか。われわれが生活のなかで具体的に直面する苦しみに対し、既存のうたや祈りが少ししか、あるいはまったく力を与えないことがある。そのような苦しみのなかで、人は新しいうたや祈りを発するのではないか。宗教哲学者の棚次正和は、日本語の「いのり」ということばの語源をたずねながら、祈りに「生宣り」という漢字をあて、それは本来的に「生命の宣言」「生命の開顕」なのだと論じた[18]。それは、ある意味で、さまざまな苦境のなかで人間がなお生きていくということそのものだというわけである。苦境のなかでなお生きることとは、まさに日常を生活

することにほかならない。してみれば、うたや祈りは生活そのものということにもなろう。うたや祈りという言語行為の普遍性のなかで、宗教的偉人が体得した宗教的救済とわれわれの非宗教的日常は今なおかすかに響きあっているのだ。

【引用文献】

アウグスティヌス『告白』山田晶訳、中央公論社、一九六八。
ウォルター・オング『声の文化と文字の文化』桜井直文他訳、藤原書店、一九九一（原著、一九八二）。
鎌田東二『歌と宗教　歌うこと。そして祈ること』ポプラ社、二〇一四。
新藤謙『日本人の感性――うたについて』三一書房、一九七九。
フリードリヒ・ハイラー『祈り』丸山空大、宮嶋俊一訳、国書刊行会、二〇一八（原著一九二三）。
山折哲雄『「歌」の精神史』、中公文庫、二〇一五（初版、二〇〇六）。

【註】

1　ハイラー（二〇一八）の「序文」を参照。
2　山形孝夫『黒い海の記憶』岩波書店、二〇一三。とりわけ、「はじめに」および「宗教の力――〈絆〉再考」の各章を参照。
3　本稿の問題設定は、宗教と音楽の関係というより広大な問題に接続する。この分野は近年開拓がはじまったばかりだが、すでにさまざまな困難（史料的、概念的、方法論的）があることが知られている。一般に、こうした問題について通文化的に分析することは困難であり、概念的方法論的整備が不可欠であるが、本稿は試論として大きな見通しを論じることに専念したい。宗教と音楽の関係についての宗教学的研究については以下のレビュー論文が簡単な見取り図を与えてくれる。Rosalind I. J. Hackett, “Review. Sound, Music, and the Study of Religion,” in: *Temenos*, Finnish Society for the Study of Religion, Vol. 48 No. 1 (2012), 11–27.
4　網野善彦「高声と微音」『ことばの文化史［中世Ⅰ］』平凡社、一九八八、九―三十七頁。
5　沖本幸子「芸能の声」『思想の身体　声の巻』春秋社、二〇〇七、一三五―一六二頁。また、幻聴をともなう神秘体験や口寄せといった、声を媒体とする異界との交流の報告は、中世日本にかぎらず世界各地に広がる。また、音楽がこの世と異界を結ぶという観念も世界各地にみられる。Cf.) Ellingson, Ter, “Music: Music and Religion,” in: Lindsay Jones (ed.), *Encyclopedia of Religion*, 6248–56. New York: Macmillan, 1987.
6　Marcel Mauss, *On Prayer*, edited by W.S.F. Pickering, Berghahn Books, 2003, p.22 (Original: *La prière*. (1909)).
7　ハイラーは儀礼的伝統のなかで祈りが定式化していくと、それは実質的に「呪文へと移行し」てゆき、語の意味の重要性は失われると論じる（ハイラー 二〇一八、一三三―一四二頁）。
8　Augustinus, *Confessiones*, X. Cap.33.（アウグスティヌス 一九六八、三七五―三七七頁）
9　原語は salubritas で、一般には健全性、有益性を意味するが、訳者の山田はこの語を救いとして訳出している。本文では「salubritas の経験」が「快楽への危険」と対比され、前者の内容は、聖歌の内容すなわち福音によってこころ動かされ、敬虔となることであるとされていることから、山田

の訳は妥当であると考える。

10　Augustinus, *Confessiones*, IX. Cap.4.（アウグスティヌス 一九六八、二九六―三〇二頁）

11　「詩篇」四章二節。翻訳はアウグスティヌスのテクストによる。

12　たとえば前者として兵頭『〈声〉の国民国家・日本』（日本放送出版協会、二〇〇〇）、後者として松永伍一『定本うたの思想』（新人物往来社、一九七〇）を挙げることができる。また、「短歌的叙情」を批判して現代詩の方向性を定めた小野十三郎などは、まさにうたのもつこうした効果を徹底的に批判した。

13　名畑崇「中世における音の聖と俗――体制の「音」・民衆の「音」」『大谷大學史學論究』大谷大學文學部史學科、第一号、一九八七、十八―三十八頁。声と徳との関係を論じたのは唐の道宣であるが、名畑は論の類似から日本の念仏批判者も同様の立場に立っていたと論じている（二十九頁）。

14　Augustinus, *Confessiones*, XII. Cap.10.（アウグスティヌス 一九六八、四四八頁）

15　Augustinus, *Confessiones*, IX. Cap.6.（アウグスティヌス 一九六八、三〇四頁）

16　『東直子集』邑書林、二〇〇三、一四一頁。評は『歌壇』に掲載された高野公彦のもの。以下、東の句は最後の二首を除いて『東直子集』から。最後の二首は、東直子『短歌日記２００７』（ふらんす堂、二〇一〇）より。

17　山本佳世子「「非宗教者」によるスピリチュアルケアにおける「祈り」」、『宗教研究』日本宗教学会編、九〇巻（一）、二〇一六、九九―一二三頁。

18　棚次正和『祈りの人間学』世界思想社、二〇〇九、五二頁。

聞こえる音、聞こえない音——コプト正教会の音風景についての一考察

三代川寛子

1. 聞こえる音——カイロの音風景

エジプトの首都カイロは、近郊も含めれば人口およそ二〇〇〇万人を擁する大都市であり、さまざまな背景を持つ人びとが行き交う、たいへん活気に満ちた場である。特に二十一世紀に入ってからは、従来のナイル川沿いの市街地だけでは人口を吸収できなくなり、周辺の砂漠地帯を開拓して市街地が新たに造成されている。「十月六日市」「ニュー・カイロ」「第五地区」などと呼ばれる地区がそれにあたる。このように拡大を続ける大都市カイロは、そこに生きる人びとの営みを反映して、さまざまな種類の音に満ちている。

たとえば、混雑した車道からは、自動車のクラクションが一日中鳴り響く[1]。それに加えて、結婚式があった場合、新郎新婦およびその家族、親族、友人らを乗せた自動車が車列を組み、祝福のクラクションを派手に響き渡らせる。バス停に行けば、マイクロバスと呼ばれる乗り合いタクシーの運転手が行先を大声で叫び、客を集めている。乗客も、行先の確認および乗車する意思表示のため、地名を叫ぶ。人が集まるバス停には、飲み物や菓子を売る者もおり、新聞売りは主要な新聞の名前を節をつけて読み上げる。

地下鉄の駅に入れば、地下鉄の車両がホームに入ってくる際のサイレンがけたたましい。地下鉄は、通勤ラッシュの時間帯であれば、女性専用車両でも身動きできないほどの混雑になるが、比較的混雑していない時は、車両の中にしばしば物売りがやってくる。彼らは、売り口上と値段を早口でまくしたてながら商品を乗客に配る。商品は、髪留めから子ども用の文房具、キッチン用品、ストッキング、ミントのタブレットなど多様だ。この場合、乗客はそれを買いたければ代金を、不要であればその配られた商品を売り子に渡すことで取引が成り立つ。

住宅街にも、様々な物売りが往来する。代表的なのはパン屋で、彼らは独特の節をつけて「アエーシ！（エジプトのアラビア語でパンを意味する）」と叫びながら自転車でゆっくりと住宅街を通り抜けていく。エジプトでパンといえば「バラディー（その土地の、地元の）」と呼ばれる丸い平たいパンで、焼き立ての温かいパンをプラスチックの袋に入れると湯気でふやけてしまうため、売り子は頭上に乗せた縦横一・五×一メートルくらいの網の上に広げてそのパンを運ぶことが多い。その状態を維持したまま自転車の乗降をするのだから器用なものである。

他にも住宅街に頻出するのはガス屋で、彼らは自転車の後ろに積んだガスボンベを工具で叩き、甲高い金属音を響かせなが

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

ら、ガスボンベの交換が必要な家を探す。このガスボンベは料理用のコンロやオーブンに接続して使用するもので、都市ガスが導入されていない住宅に住む人びとにとっては重要なライフラインとなっている。

住宅街には、ルバベキヤと呼ばれる廃品回収・買取業者も頻繁にやってくる。かつては「ベキヤ！」と叫びながら自転車でリヤカーを牽引するスタイルが一般的であったが、最近はそのリヤカーにラウドスピーカーを乗せて、「なんでも引き取ります」という旨の録音された宣伝文句を大音量で流しながら自転車で移動する形に変わってきている。ルバベキヤに不用品を引き取ってもらう場合、査定により買い取ってもらえる場合もあれば、無料で引き取りとなる場合もある。彼らのリヤカーに乗っているものは、柄が折れたほうきや壊れた椅子、元が何だったのかわからない機械の一部などで、引き取った品物は修理した上で商品として、あるいは分解して部品として再販される。住宅街に現れる業者のいずれの場合も、客は道で呼び止めたり、バルコニーから声をかけたりしてサービスを受ける。

住宅街に響く音は他にもある。筆者がやや庶民的な地区に住んでいた頃、自宅にいると、近所の人たちが忘れ物をしたりしてバルコニーの下から上の階の自宅にいる家族に大声で頼み事をする声が頻繁に聞こえた。そして家にいる家族は、ロープで吊るした籠に頼まれたものを入れて下に届けるのが常であった。当時は、近所の人が出勤する時、毎朝車のエンジンがかからず何度も何度も試してようやく車が動き出す様子が目覚まし代わりとなっていた。さらには、ロバが、あの独特な鳴き声を近所に響き渡らせているのもしばしば耳にした。ロバは、往々にして野菜や果物を乗せた台車を牽引しており、その大人しそうな容貌からは想像もつかないような独特な鳴き声で鳴く。しいて例えるなら、大音量かつ速いテンポの往復いびき[2]とでも言えようか。犠牲祭[3]の頃になると、犠牲の羊たちが連れてこられて近所に鳴き声を響かせる。この地区には、ラマダーン月の断食の間、日の出前に朝食をとれるように太鼓をたたいて人々を起こして回るムサッハラーティーも現れた。この地区のムサッハラーティーは、太鼓のみならず楽器を演奏する者や歌う者もいる四、五人の集団で、自分の名前を書いた紙と若干の心づけを渡すと、バルコニーの下で呼びかけの部分にその名前を使って歌を歌ってくれた。

このような、カイロに暮らすと聞こえてくる音／声は、例えば「アラブの春」を支えたロックやラップ音楽のように政治的メッセージが込められているわけでもなければ、伝統音楽のような芸術性もなく、イスラームのアザーン（礼拝への呼びかけ）やクルアーン朗誦などのように宗教的な性格も持ち合わせていない。そのため、これらの音が書きとめられ記録されることはあまり多くないように思われるが、それは確かにカイロに暮らす人々の日常生活の中から発せられ、カイロの音風景の一部を形成している。

2. 聞こえない音――コプト正教会の音風景

このように、大都市カイロは多様な音に満ちているが、自ら探し求めない限り、ほとんど耳にすることがない音もある。コ

プト正教会に関する音である。

コプト正教会とは、エジプトに根差した教会で、福音記者聖マルコがアレクサンドリアにキリスト教を布教した際に成立したと考えられている。その歴史を反映して、コプト正教会の長は「アレクサンドリア教皇・聖マルコ大主教管区総主教（bābā al-iskandarīya wa batriyark al-kirāza al-murqusīya）」と呼ばれる。コプト正教会はその成立以来エジプトを拠点としてきたが、同教会がエジプトの主流な宗教・教派となった時代はごく短かった。それに該当するのは、三一三年にコンスタンティヌス帝がキリスト教を公認してから四五一年のカルケドン公会議で同教会が非主流派の立場に陥るまでの時期にほぼ限られる。このカルケドン公会議で、アレクサンドリア教会の第二十五代総主教ディオスコロスは、キリストの神性と人性に関する議論でローマおよびコンスタンティノープル教会と意見を異にし、袂を分かったのであった。以後、アレクサンドリアにはビザンツ帝国の主流派であるカルケドン派（のちのギリシア正教会。当時はメルキト派とも呼ばれた）と非カルケドン派（のちのコプト正教会）の総主教が並立し、両者の対立の時代が続いた。六四一年のアラブ軍のエジプト征服以後は、ビザンツ帝国側の教派であるカルケドン派が冷遇された一方、非カルケドン派が優遇されたものの、いずれもイスラーム世界に生きるズィンミー（庇護民）として従属的な地位におかれた。

十九世紀以降は、エジプトが近代化の道を歩み、国のあり方も国民国家へと変容していく中で、コプトの人びとはムスリムと平等な権利と義務を持つエジプト国民としての地位を得た。エジプトはイギリスの植民地支配を受けたが、反英独立運動である一九一九年革命で、三日月が十字架を抱く旗が使用され、ムスリムとコプトが連帯し共闘したという記憶は現在でもエジプトの国民統合の証しとして語り継がれている。

しかし、様々な形でコプトに対する差別問題は残っており、一九七〇年代以降は宗派対立事件もしばしば発生している。一般に宗派対立事件と捉えられている事件には、一般市民の間の諍いが拡大したものや、警察によるコプトの人びとへの差別・虐待事件なども含まれるが、一九九〇年代以降はジハード主義者によるコプトの人々を標的とした暴力行為が増加しており、特に二〇一七年にはカイロおよびアレクサンドリアの主要な教会を標的とした自爆テロ、エジプト中部の修道院への巡礼バス銃撃事件などが続発した。

以上のような歴史的経緯から、コプトの教会堂や修道院は視覚的に目立たないよう工夫がなされており、特にカイロでは高い外壁と植木で覆われている場合が多い。オールドカイロなどの古い教会では、教会堂の建物自体に窓がないか、あるいは明かり取り用の小さい窓が高い位置に設けられるなど、外から内部の様子がわからないような配慮がなされている（Ramzy 2011: 258-259）。

また、かつてはエジプトでもミサ[4]の始まりを知らせるために鐘が使用されていたが、西暦八五〇年に教会における鐘の使用を禁じる命令が出されてからは、木板を木槌で叩くことで鐘の代わりとするようになった（Butler 1884: 80）。この禁令には、キリスト教に対するイスラームの優位を示す意図があったと考えられる。それに加えて、当時編纂が進んだイスラームの伝承集[5]（ハディース）の中に、「（慈悲の）天使も犬を連

れたり、ベル[6]を持って旅する一行には同伴しない」「ベルはサタンの楽器」（イマーム・ムスリム・ビン・アル・ハッジャージ 1989: 205）というものがあるなど、イスラーム的な観点から鈴や鐘などが「忌避すべきもの[7]」と位置づけられたことも影響しているようである。


図 1：鐘塔のあるムアッラカ教会

Butler（1884: 80）によると、一八八〇年代の段階でもコプト正教会で板と木槌が鐘の代わりに使用されていたようであるが、現在ではミサの始まりを知らせるために鐘が使用されるようになっている。ただし、教会の絶対数が多くはないことから、鐘が鳴る時間帯に近くにいないと教会の鐘の音にはなかなか気づかないかもしれない。教会の鐘は、他にも結婚式、葬式、教会の高位聖職者による訪問があった際などに打ち鳴らされる。

鐘との関連でいえば、ローマ典礼を行うカトリック教会では、ミサの開始時と聖変化の前に小鐘を使用するが、現在コプト正教会ではミサで鈴や小鐘を使用することはない。三～六世紀ごろのキリスト教の遺構からは小鐘が発掘され、十四世紀の記録には教会の祭壇を聖別する儀式で司教が鈴（nāqūs[8]）を三回鳴らすという記述があり、十七世紀にはドイツからの旅行者がコプト正教会のミサで鈴が使用されていたと書き残しているが、その後いつ鈴や小鐘が使用されなくなったのかは不明である（Moftah et al. 1991: 36, 38）。

鐘の音が教会の外に向けて発せられるのに対して、教会の外に響くことが稀なのがコプトの宗教音楽である。コプトの宗教音楽は、大まかに、教会のミサで使用される典礼聖歌「ラフン（laḥn 複数形アルハーン alḥān）」、聖母マリア、諸聖人、使徒らを賛美する歌「マディーフ（madīḥ 複数形マダーイフ madā'iḥ）」、そして教会の外で一般信徒たちによって歌われる宗教歌「タルティール（tartīl）」「タルニーム（tarnīm）」の三つに分けられる。

このうち、マディーフは、聖人の祭りの時や、信徒たちが聖人廟や修道院を訪問した際などに、関連する聖人を讃えるために歌われるものである。待降節の時には聖母マリアを讃えるマディーフが毎日教会で歌われる。歌詞は、マウワールと呼ばれるエジプトの民衆の間に伝わる詩と類似しており、その土地で収穫される果物や季節に関する事柄、その土地の日常生活に根差した比喩などが用いられるという特徴がある（Ramzy 2014: 164）。マディーフは一般信徒の男性も女性も歌い、伴奏にはさまざまな楽器を用いてもよく、メロディーは単旋律で繰り返しが多い。後述するタルティールと比較して、民衆の間に伝わる古典的・伝統的な宗教歌と言えるだろう。

タルティールあるいはタルニームと呼ばれる種類の歌は、いわゆる賛美歌で、十九世紀にアメリカからやってきたプロテスタントの宣教師たちがもたらしたものである。当初は「主よ御許に近づかん」などの英語の賛美歌をアラビア語に訳したも

のが歌われていたが、やがてコプトの人びとが自ら作詞作曲するようになった。一九二〇年代にコプト正教会の日曜学校運動が盛んになると、同運動を通してタルティールが普及して人気を博し、同運動の指導者であったハビーブ・ギルギス（Habīb Girgis、一八七六―一九五一）らも自らタルティールを作曲した。タルティールは現在でも人気が高く、「よりよい人生」（al-ḥayāt al-afḍal）という名のバンドや、シンガーソングライターのマーヒル・ファーイズなどがタルティールの歌手として著名である。タルティールは、歌詞を除けば普通のポピュラー音楽とあまり変わるところがなく、教会の外では最もコプトの人びとにとって身近な宗教音楽と言えるだろう。また、タルティールでは女性歌手が活躍しており、タルティールが普及したことでコプトの宗教音楽における女性の役割に新たな地平が開けたと言える（Ramzy 2014: 164-165）。

とはいえ、コプト正教会の宗教音楽の中核をなすのは、典礼聖歌に相当するラフンであろう。コプト正教会は、そのミサ全体が聖歌で成り立っていると言っても過言ではないくらい、ミサに聖歌を多く用いる。また、Ramzy（2014: 161）が指摘するように、コプト正教の教えでは、人間の地上での生活は人間の魂にとってつかの間の旅にすぎず、魂は常に神の許に戻ることを切望しているとされている。そしてミサの典礼聖歌は、死後天国で神を讃えて永遠の時を過ごす状態を地上で一時的に再現したもの考えられている。そのため、典礼聖歌であるラフンは、神との霊的な交わりを得るために必要不可欠なものと考えられている。

コプト正教会の聖歌の特徴としては、単旋律で和音を用いることはなく、小さなシンバル（daff あるいは nāqūs）とトライアングル（triano あるいは muthallath）でリズムを取るもののそれ以外は楽器による伴奏がなく、男性のみによって歌われるという点が挙げられる（Gabry-Thienpont 2017: 80）。ただし、聖歌にはマラッダート（maraddāt）と呼ばれる会衆による返答の部分があり、その部分は女性信徒も歌う。

ラフンはまた、聖歌という歌のジャンルを指す語としても使用されるが、メロディーの型という意味でも使用され、その意味でのラフンはアラブ音楽のマカーム[9]に近い概念とされている（Moftah et. al. 1991: 6）。また、教会暦に合わせて、「断食のラフン」（四旬節）、「悲しみのラフン」（聖週間および葬儀）、「喜びのラフン」（主の七つの大祭：受胎告知、降誕祭、主の洗礼、枝の主日、復活祭、主の昇天、聖霊降臨）など複数のラフンが使い分けられる（Gabra 2008: 208）。同じラフンに異なる歌詞を乗せて歌う場合もあれば、同じ歌詞を異なるラフンに乗せて歌う場合もある。

聖歌に使用される言語は伝統的にコプト語、ギリシア語、アラビア語であったが、一九五〇年代以降は信徒の海外移住が進んだため、英語など移住先の言語が聖歌に使用されるようになってきている。さらに一九九〇年代以降は海外宣教にも力を入れるようになってきており、その流れで二〇一六年には、京都の木津川市に聖マリア・聖マルコ日本コプト正教会が開堂した。同教会では伝統的なラフンに日本語の歌詞を乗せて聖歌を歌い、それを YouTube などのインターネット・メディアに掲載している（Japan Coptic Church 2018）。「私たちに平和をお与えください」「私たちの罪をお許しください」「主よ、憐れみたま

え」などの日本語の歌詞がコプト正教会のラフンで歌われるのを聞くと、コプト正教会の長い歴史と伝統、そして新しい時代に適応して生き延びていく柔軟性と生命力を感じずにはいられない。しかし一方で、海外布教と、コプト正教会が「エジプトの教会」として歩んできた歴史はどのように関連づけられるのかという疑問も同時に去来する。

こうした典礼聖歌は、主としてアーリフ（ʿārif　知る者）、ムアッリム（muʿallim　教師）などと呼ばれる盲目のカントル（歌い手）たちによって歌い継がれてきた。かつて、視覚に障がいがある人びとは、視覚を失った代わりに鋭敏な聴覚と高い記憶力を得ると考えられていたため、視力を失った男子は教会のカントルとしての教育を受けることが多かった。現在では衛生環境が改善されたため、感染症などによって視力を失う子どもの数は大幅に減少したものの、視覚障がい者が優れた歌い手とみなされる傾向は現在でも強い（Gabry-Thienpont 2017: 83）。

このカントルたちに対する専門的な音楽教育が行われるようになったのは十九世紀末以降のことであった。十九世紀半ばごろまでのコプト正教会では、聖歌のメロディーやリズムは基本的に書き留められることはなく、各教会において口伝で伝えられていたため、歌い手によってメロディーや歌詞が異なっていた。そのため、総主教キリルス四世（在位一八五三―一八六一、別名「改革の父」）は一八五九年に『助祭たちの奉仕』（*Khidmat al-Shamāmisa*）と題する書籍を出版してラフンの統一を図り、その改革を引き継いだキリルス五世（在位一八七四―一九二七）は一八九三年にカイロのバフナサー地区にコプト正教会の神学校を設立し、その音楽部門でカントルたちに対する専門的な教育を行った（Gabra 2008: 208）。その後、一九七七年にアシュート県のムハッラク修道院[10]内にディディムス[11]研究所（maʿhad dīdīmūs lil-murattilīn）が設立され、エジプト有数のカントル養成所として機能している。

ディディムス研究所は、中等教育以上の修了者に対して六年間の教育課程を提供しており、それを通して典礼聖歌に精通したカントルを育成する。そこでの音楽教育は口伝で、西洋式の楽譜は用いられないが、代わりに斜線を並べたような形の独特の楽譜[12]が補助的に使用される。これは、ハッザート（hazzāt　動き）とかハラーイト（kharāʾiṭ　地図）と呼ばれる簡易的な表記法で、ディディムス研究所に限らずエジプト各地の教会で使用されている（Ramzy 2015: 71）。この斜線の楽譜には厳格な規則が存在するわけではなく、教師によって譜面の書き方が異なるなど、あくまでカントルたちが記憶するのを助けるメモ書きのようなもので、それ単体で音が再現できるものではない。しかし最近では携帯電話も含めて録音機器が安価に手に入るようになったため、録音データを併用して、この斜線の楽譜では記録できない情報を補いつつ、口伝と暗記を基本とする音楽教育が継続されている（Gabry-Thienpont 2017: 86-88）。

ところで、二十世紀のコプトの教会音楽を語る上で避けて通れないのが、ラーギブ・ムフターフ（Rāghib Muftāḥ　一八九八―二〇〇一）という人物である。水野（2008: 94-95）が指摘しているように、ムフターフはコプトの教会音楽に人生をささげた人で、一九五五年にコプト学研究所（maʿhad al-dirāsāt al-qibṭīya[13]）がカイロの総主教座内に設立された時はその音楽学科の学科長となり、音楽教育に尽力した。ムフターフ自身は西

洋式の楽譜を読むことはできなかったが、欧米の専門家の助けを借りて、カントルたちの歌う聖歌を西洋式の楽譜に書き起こし、録音する作業を七十五年以上にわたって続けた。その成果の大半はワシントンＤＣの米国議会図書館に収蔵されている（Ramzy 2015: 65）。また、ムフターフはコプト正教会の教会音楽、特にラフンが古代エジプトにルーツを持つと主張したファラオ主義者としても知られている。

このムフターフのコプト音楽の保存活動について、Ramzy（2015）は、興味深い点を指摘している。ムフターフに協力して実際に採譜を行った英国人アーネスト・ニューランドスミス（Ernest Newlandsmith）は、コプト音楽は古代エジプトの音楽を元の形のまま現代に伝えるものであるが、「アラブ的瓦礫」の下に埋もれているため、それらを取り除いて真の姿を再現しなければならないと考えていた（Ramzy 2015: 77）。また、コプトの人びとが自らの宗教音楽に対して近代化を試みた時、それはラフンを西洋式の楽譜に採譜して「読める」ものにしようとする試み、そしてラフンを科学的に研究する試みとして現れたのであるが、そうした試みの中には、オリエンタリズム的な偏見が埋め込まれていた。すなわち、メリスマ[14]などの装飾的な歌唱法や微分音、即興演奏などの非西洋的要素を「アラブ的後進性」と否定的に捉える価値観が引き継がれていたのであった（Ramzy 2015: 74）。

そうした状況を背景として、ムフターフ・コレクションに残されているラフンの録音では、後進性の象徴である「アラブ的瓦礫」、すなわち装飾的歌唱法や即興的要素が通常よりも控えめとなっているという。ただし、ここで「通常」と書いたように、現在エジプトおよび在外コプト共同体で実際に歌われているラフンでは、装飾的歌唱法や即興がふんだんに用いられており、ムフターフ・コレクションの録音との差が際立っている（Ramzy 2015: 78-79）。しかし、ムフターフ自身は、コプトのラフンをあくまで「ありのまま」の姿で記録・保存することを目指したのであり、ムフターフ流の「近代的」ラフンを創出してその普及を推進していたわけではない。また、コプトの人びとの間でも、宗教音楽の近代化のあるべき姿は一様ではなかった。そのため、ムフターフおよびその支援者たちが意識的に、あるいは無意識的に取り除こうとした「アラブ的瓦礫」が簡単に消し去られることはなかったのである。

3. 聞かせる音――音楽による平和への訴え

前節で述べたようなコプト正教会の宗教音楽は、教会あるいは教会関連施設の外で披露されることは稀である。もちろん現在では、インターネット上や、Aghapy TV や CTV などのようなコプトが所有し運営する衛星放送局[15]で、ミサの様子やマディーフ、タルニームの映像音声が日々放映・配信されており、コプトの宗教音楽がすべて教会の壁の中に閉ざされているわけではない。しかし、インターネットも衛星放送も視聴者が自らコンテンツを選ぶ種類のメディアであるため、敢えて求めない限りは、部外者がコプトの宗教音楽に触れる機会はほとんどないという状況に大きな変化はない。ちなみに、エジプトの地上波のテレビ局でコプトのミサが放送されることは皆無に近

く、仮にあるとしても、大統領が降誕祭のミサを表敬訪問した様子[16]などがニュース映像として流れる程度である。

その中で、エジプト文化省の文化開発基金（sundūq al-tanmiya al-thaqāfīya）が、二〇〇七年から、宗教音楽を通して異なる宗教・宗派間の交流と相互理解を目指すコンサートを開催するようになっている。同基金は「平和のメッセージ」（risālat salām）という音楽グループを設立し、それにはイスラーム神秘主義のスーフィーのインシャード（宗教歌）を担当するグループ、コプト正教のタルティールとラフンを担当するグループ、キリスト教超教派の賛美歌を担当するグループ[17]が参加している。コンサート会場となるのは、同基金所管の「グーリー・ドーム芸術創作センター」（markaz al-ibdāʿ al-fannī bi-qubbat al-ghūrī）が多く、これは一般にスーフィー・ダンスと呼ばれるタンヌーラ[18]がインシャードとともに観光客向けに通年披露されている場所（「伝統芸能のためのグーリー隊商宿創作センター」、markaz ibdāʿ wikāla al-ghūrī lil-funūn al-turāthīya）のすぐ近くにある施設である。両者とも、十六世紀初頭に建てられた建物で、フサイン・モスクやアズハル・モスクを擁するカイロの旧市街にある。

同基金のウェブサイトには、二〇一一年以降（ただし詳しい情報が掲載されているのは二〇一四年以降）の活動記録の写真が掲載されており、それによると、「平和のメッセージ」によるコンサートは少なくとも二〇一三年に一回、二〇一四年に八回、二〇一五年に七回、二〇一六年に九回、二〇一七年に六回、二〇一八年に四回開催されている（Cultural Development Fund 2019）[19]。「平和のメッセージ」が行ったコンサートには、時折インドネシアのイスラームの宗教歌を歌うグループ[20]が参加しており、他にも外国からのゲストが出演する場合もある。


図２：「平和のメッセージ」によるコンサート

「平和のメッセージ」が二〇一三年十月に行ったコンサートは、いわゆるアラブの春でデモや座り込みなど抗議行動の中心地となったタフリール広場で開催され、会場にはエジプト国旗が掲げられた。また、二〇一四年一月開催されたコンサートでは、「境界のない祖国」（waṭan bi-lā ḥudūd）というタイトルが掲げられ、その後も同じタイトルが繰り返し使用されている。ここから、「平和のメッセージ」は、音楽を通して宗教・宗派間の交流、対話と相互理解を目指すのみならず、宗教・宗派を超えたエジプト人としての連帯を訴えるものであることがうかがえる。

現在コプト共同体にとって直接的な脅威となっているジハード主義者たちに、こうした音楽による平和のメッセージが届くとは考えにくいが、実際のところ、こうした宗教・宗派間の緊張を抱えた社会にとって重要なのは、どんな事件が起きようとも、他者を尊重すること、多様性に敬意を払うことの重要性を訴え続けることなのであろう。それが直接宗派対立問題の

解決にはつながらないとしても、また、所詮は政府の息がかかった茶番に過ぎなかったとしても、こうした「聞こえない音」に居場所を与える試みすらも行われない／行えない社会にはなっていないことの証として、「平和のメッセージ」の活動には炭鉱のカナリヤ的な意味合いが認められる。もっとも、エジプト政府は「テロとの戦い」を掲げてジハード主義者との対決姿勢を鮮明にしており、かつコプトとの連帯を訴えていることから、近い将来カナリヤの身に異変が起きるとは考えにくいのであるが。

スーフィーに関していえば、二〇一七年十一月に北シナイのアリーシュ市で、スーフィーのジャリーリーヤ教団の拠点として知られるラウダ・モスクが金曜礼拝の後に襲撃され、三〇五名が死亡、少なくとも一二八名が負傷した事件が発生した。この数年、シナイ半島では、ジハード主義者の武装組織が複数活動し、それを抑え込もうとするエジプト軍との武力衝突が繰り返されるなど、治安が極度に悪化している。こうした中、シナイ半島に住むキリスト教徒およびスーフィーたちは武装勢力の標的とされ、殺害や誘拐などの危険にさらされてきたのである。二〇一七年二月には、コプトの一三三家族（五四六名）が、武装勢力からの脅迫に耐えかねて、アリーシュ市からスエズ運河沿いの街イスマーイーリーヤ市に移住したという事件も発生している（al-Miṣrī al-Yawm 2017a）。その中で発生したのがラウダ・モスクの襲撃事件であった。

これを受けて、コプト正教会の現総主教タワドロス二世は、ラウダ・モスク襲撃事件の犠牲者たちとの連帯を示すために、エジプト全土の教会で十一月二十五日の正午に教会の鐘を鳴らすように指示した（al-Yawm al-Sābiʿ 2017）。また、教会の公式声明として、ラウダ・モスク事件の犠牲者の遺族に哀悼の意を表明し、負傷者については早期の回復を祈るとした上で、テロ行為を糾弾し、エジプトの団結の固さを強調した（al-Miṣrī al-Yawm 2017b）。

このように、かつては禁じられていた教会の鐘の音も、教会の外ではほぼ聞かれることのなかったコプトの宗教音楽も、現在では宗教・宗派間の緊張関係の緩和のために「聞かせる音」となっている。コプト共同体が現在置かれている状況を考えれば、コプトを代表する音が政治性を帯びるのは仕方のないことであろう。しかしいつの日か、もう少しエジプトの宗教・宗派間の緊張が和らぐ時がきたら、それらのコプト的な音も、人々の日常生活に溶け込んだ「聞こえる音」のような意味で、エジプトの音風景の一部をなす音として受け止められるようになるのかもしれない。

【参考文献】

イマーム・ムスリム・ビン・アル・ハッジャージ著、磯崎定基・飯森嘉助・小笠原良治訳『日訳サヒーフムスリム』第三巻、日本サウディアラビア協会、一九八九年。

飯野りさ『アラブ音楽入門―アザーンから即興演奏まで』スタイルノート、二〇一八年。

聖母マリア・聖マルコ・コプト正教会『聖母マリア・聖マルコ日本コプト正教会月報』二〇一九年〇一月号、聖母マリア・聖マルコ・コプト正

教会、二〇一九年。
中田考監修、中田香織・下村佳州紀訳、松山洋平訳著『日亜対訳クルアーン―訳解と正統十読誦注解』作品社、二〇一四年。
水野信男『中東・北アフリカの音を聴く―民族音楽学者のフィールドノート』スタイルノート、二〇〇八年。

Butler, Alfred Joshua. 1884. *The Ancient Coptic Churches of Egypt*. Vol. 2. London: Clarendon Press.

Gabra, Gawdat. 2008. *A Historical Dictionary of the Coptic Church*. Lanham MD: Scarecrow Press.

Gabry-Thienpont, Severine. 2017. “Transmitting Coptic Musical Heritage.” In Nelly van Doorn-Harder ed. *Copts in Context: Negotiating Identity, Tradition, and Modernity*. Columbia SC: The University of South Carolina Press, pp. 80-89.

Moftah, Ragheb, et al. 1991. “Music, Coptic.” In Aziz Suryal Atiya ed. *The Coptic Encyclopedia*. Vol. 6. NY: Macmillan, pp. 1715a-1747b.（本文中のページ番号は、ダウンロード版のPDFのもの。）URL: http://ccdl.libraries.claremont.edu/cdm/singleitem/collection/cce/id/1446/rec/1

Ramzy, Carolyn. 2014. “Music: Performing Coptic Expressive Culture.” In Lois Farag ed. *The Coptic Christian Heritage: History, Faith, and Culture*. New York: Routledge, pp. 160-176.

Ramzy, Carolyn M. 2015. “Modern Singing Sons of the Pharaohs: Transcriptions and Orientalism in a Digital Coptic Music Collection.” *Ethnologies*. 37(1), pp. 65-88.

Ramzy, Nelly Shafik. 2011. “Defensive Arrangements in Coptic Architecture.” *Alexandria Engineering Journal*. 50, pp. 257-268.

Robertson, Marian. 1991. “Lahn.” In Aziz Suryal Atiya ed. *The Coptic Encyclopedia*. Vol. 5. NY: Macmillan, p. 1425a.

【オンライン資料】

Aghapy TV. 2019.（最終閲覧日：二〇一九年一月二十七日）URL: https://www.aghapy.tv/

Copt4G. 2013. “Learn Coptic Hymns: Lent Kyrie Eleison.”（斜線の楽譜を使用したラフンのレッスン）（最終閲覧日：二〇一九年一月三十一日）URL: https://www.youtube.com/watch?v=xylNpwoqW9o

CTV Coptic Orthodox Church Channel. 2019.（最終閲覧日：二〇一九年一月二十七日）URL: http://www.ctvchannel.tv

Cultural Development Fund, Ministry of Culture, Arab Republic of Egypt. 2019.（「平和のメッセージ」などの活動記録写真）（最終閲覧日：二〇一九年一月二十七日）URL: http://www.cdf.gov.eg/?q=gallery_by_kind/103

General Authority for Cultural Palaces, Ministry of Culture, Arab Republic of Egypt. 2012. “Majallat Miṣr al-Maḥrūsa Dot Net.”（「平和のメッセージ」グループによるコンサート）（最終閲覧日：二〇一九年一月二十八日）URL: https://www.youtube.com/watch?v=dGJCVyed2Tw&index=9&list=RDdGJCVyed2Tw

Japan Coptic Church. 2018. “Eporo Coptic Hymn in Japanese. 日本語でのコプト聖歌集”（最終閲覧日：二〇一九年一月二十三日）URL: https://www.youtube.com/watch?v=xzIf2lEN8XE

Library of Congress. Collection: Coptic Orthodox Liturgical Chant and Hymnody.（最終閲覧日：二〇一九年二月十一日）URL: https://www.loc.gov/collections/coptic-orthodox-liturgical-chant/about-this-collection/

Ma'had Dīdīmūs lil-Murattilīn bi Dayr al-Muḥarraq.（ムハッラク修道院のディディムス研究所）（最終閲覧日：二〇一九年一月二十四日）URL: http://copticmusic.blogspot.com/

Ministry of Environment, Arab Republic of Egypt. 2012. "Egypt State of the Environment Report 2011: Part 1 Air, Chapter 4 Noise."（最終閲覧日：二〇一九年一月二十二日）URL: http://www.eeaa.gov.eg/en-us/mediacenter/reports/soereports/soe2011.aspx

al-Miṣrī al-Yawm. 2017a. "al-Kanīsa al-Urthūdhuksīya: Nuzūḥ 133 ʿUsra min al-ʿArīsh ila al-Ismāʿīlīya."（二〇一七年二月二十八日。（最終閲覧日：二〇一九年一月二十八日）URL: https://www.almasryalyoum.com/news/details/1096050

al-Miṣrī al-Yawm. 2017b. "al-Bābā Tawāḍrūs Yudīn Ḥādithat al-Rawḍa: Nuṣallī min ajl al-Shuhadāʾ wa al-Muṣābīn."（二〇一七年十一月二十六日。（最終閲覧日：二〇一九年一月二十八日）URL: https://www.almasryalyoum.com/news/details/1223947

al-Yawm al-Sābiʿ. 2017. "Ajrās al-Kanīsa al-Urthūdhuksīya Taduqq Taḍāmunan maʿa Shuhadāʾ Masjid al-Rawḍa."（二〇一七年十一月二十五日。（鐘が鳴る様子の映像と司祭へのインタビューも掲載）（最終閲覧日：二〇一九年一月二十八日）URL:
https://www.youm7.com/story/2017/11/25/3525801/كاميرا-اليوم-السابع-تنقل-تضامنا-مع-شهداء-مسجد-الروضة

図一：著者撮影、二〇〇七年十一月二十九日、カイロ。ムアッラカ教会は、聖家族がエジプト逃避行の際に立ち寄ったとされる場所に建てられており、十一世紀に総主教座がアレクサンドリアからカイロに移動した際、最初に総主教座が置かれた教会である。

図二：Cultural Development Fund, Ministry of Culture, Arab Republic of Egypt. 2019.
http://www.cdf.gov.eg/?q=content/فرقة-رسالة-سلام-٣

コンサートの日付は二〇一八年六月三日、会場はグーリー・ドーム芸術創作センター、カイロ。前列がスーフィー、後列左がコプト正教、後列右がインドネシアの歌い手たちである。なお、コプト正教の左にキリスト教超教派の歌い手たちもいる。

【註】

1　カイロの騒音公害の主な原因の一つとして、乗用車の立てる騒音が挙げられている（Ministry of Environment 2012: 2）。

2　ちなみに、クルアーンには、むやみに大きな音を立てることを戒める文脈で、「まことに、声の中で最も厭わしいのはロバの声（煩い嘶き）である」（ルクマーン章第十九節、翻訳は（中田 2014: 442）より引用）とする部分がある。

3　イスラームの大祭の一つ。イスラーム暦ズー・アル＝ヒッジャ月の十日から十三日にかけて祝われる。預言者イブラーヒームが神の命に従い息子の命を捧げようとしたという故事にちなんで、犠牲祭の四日目に牛や羊が屠られ犠牲としてささげられる。

4　二〇一六年に設立された日本コプト正教会は、日本ハリストス正教会の用語を使用してミサを聖体礼儀と呼んでいる。しかし本エッセイでは、わかりやすさを優先して全体にカトリック教会の用語を使用した。コプトおよび他の東方教会に関連する語をどう日本語に訳すかという問題は、今後も引き続き検討していく必要がある。

なお、日本コプト正教会は日本ハリストス正教会式で教会関連用語の呼び方を統一しているわけではなく、例えばスラブ風の「イイスス・ハリストス」ではなく「イエス・キリスト」、Bishop（usquf）は主教ではなく司教としている（聖母マリア・聖マルコ・コプト正教会 2019）。

5　スンナ派の六つの主要なハディース集の筆頭であるブハーリーの『真正集』は、八四六年頃に成立した。

6　原語では jaras であり、鈴とも鐘とも訳せる。

7　イスラーム法上、人間の行いは、義務とされる行為、推奨される行為、許可される行為（してもしなくても良いこと）、忌避すべき行為、禁止される行為の五つに分類される。鈴／鐘を忌避すべき理由は、その音が精神を集中してアッラーを念ずることの妨げになるからとされている（イマーム・ムスリム・ビン・アル・ハッジャージ 1989: 205）。ただし、同じハディースを根拠として、鈴／鐘を忌避すべきなのは旅行中に限定されるとか、忌避すべきなのは乗り物とする動物の首に鈴（julǰul）をぶら下げることであるとする見解もあり、法解釈には法学派や状況に応じて幅がある。

8　後述するように、nāqūs はシンバルを意味する場合もあり、ここで言及されている楽器がどのような形状のものだったのかは不明である。

9　マカームとは音階を指す言葉で、それぞれのマカームには気分・雰囲気があるとされている。西洋音楽にも、長調は明るく楽しく、短調は暗く悲しいという性格づけがあるが、アラブ音楽のマカームは数が多く、さらに複雑に発展している。アラブ音楽のマカームについては、飯野（2018）などがわかりやすく解説している。

10　ムハッラク修道院は、正式名称を聖処女マリア・ムハッラク修道院といい、聖家族のエジプト逃避行で一行が立ち寄ったとされる場所に建てられている。

11　ディディムスとは、四世紀にアレクサンドリア教理校の校長を五〇年以上にわたって務めたギリシア教父、盲目のディディムス（Didymus the Blind of Alexandria）のことである。

12　なお、YouTube には、カリフォルニア州のコプト正教会が作成したラフンの教材ビデオが掲載されており、この楽譜がどのように使用されるか動画で確認できる（Copts 4G: 2013）。

13　水野（2008: 94）による記述では、この研究所はムフターフが私財を投じて設立したコプト音楽のための組織のように思われるが、実際には後に *Coptic Encyclopedia* を編纂したアズィーズ・スリヤール・アティーヤ（歴史学者）、ムラード・カーミル（言語学者）、サーミー・ガブラ（エジプト学者）らが中心となって設立された組織で、コプト正教会の神学、教会法、コプト語、コプト語文学、コプトの歴史、建築、美術、音楽など多岐にわたる学科を備えた教育機関である（Gabra 2008: 137）

14　歌詞の一音節に対して二つ以上の音符を用いて歌う方法。コプトのラフンでは一般的にみられる。

15　Aghapy TV は二〇〇五年、CTV は二〇〇七年に放送を開始した衛星放送局で、前者はコプト正教会のブトゥルス司教の管轄、後者はコプト正教会の公式放送局である。他にも Al Hayat TV、Sat-7 TV など、エジプトで視聴できるキリスト教系の衛星放送局が複数存在する。

16　コプトの降誕祭は、二〇〇三年からエジプトの国民の祝日となっている。かつてムバーラク政権（～二〇一一年）では、エジプト政府の代表として大統領の代理や大臣らが総主教座で行われる降誕祭のミサを表敬訪問していたが、スィースィー政権（二〇一三年～）では、ジハード主義者という共通の敵がいる政治情勢を背景として、二〇一五年の降誕祭以降、毎年大統領本人が総主教座を訪れるようになった。

17　このグループには女性歌手も含まれ、ベートーヴェンの歓喜の歌など

をレパートリーとしている。

18　スーフィー教団の修行の一環として、旋回することによって神との合一をはかるもの。もとはトルコのメヴレヴィー教団（十三世紀設立）の修行方法であったが、エジプトに伝わって民衆の伝統芸能として定着した。現在では結婚式の余興としてタンヌーラが行われることがあり、二〇一八年に行われた筆者の友人（コプト正教徒）の結婚披露宴でもタンヌーラが披露された。

19　二〇一四年は一月十二日（写真のタイトルはサマーウだがコプト正教のカントルたちの姿が見られる）、二月十六日、三月二十三日、五月十一日、七月八日、八月三十一日、十一月二日、十二月二十八日の八回。二〇一五年は三月二十九日、四月五日、五月十日、八月三十日、十月四日、十一月十八日、十二月二十七日の七回。二〇一六年は二月七日、二月二十八日、五月二十九日、六月十二日、七月三十一日、八月二十八日、十月三十日、十二月十八日、十二月二十五日の九回。二〇一七年は三月九日、三月十二日、四月十六日、五月十四日、九月十日、十二月二十四日の六回。二〇一八年は三月十一日、六月三日、十一月十八日、十二月三十日の四回。

20　おそらくカイロ在住のインドネシア人によるグループと推測される。カイロには、アズハル機構への留学のためにやってきた東南アジア出身の学生やその関係者らが多数在住する。

インドの響きを読み解く試み――音と情操

水野善文

Ⅰ. はじめに

インドには古来、生活の百科万般にわたって指南書（理論書：śāstra）が記され、それがどの程度文化的営為の実際に供されたか定かではないが、その情報は後世へしかと伝承された。他の文化圏にも同様の事情があるのか知らないが、とりわけ古代から中世のインドではサンスクリット語という人工的に文法が確立され固定化された雅語なる文章用語が宝箱の働きをしたから、大事な情報は何でもその宝箱に入れて保存されたのである。

音楽に関しても例外ではない。音楽学の専門的な知識は、専門職としての歌い手・演奏家・音楽家にとって必須であったはずで、多くは師匠から弟子へと口頭伝承されていた。一方で、音楽学関連文献も多く残されている。伝統にのっとり現代まで奏で歌い継がれている音楽と、文献から得られる情報にもとづいて試みに再現された往時の音楽とは、どれほどの異同があるのか、対象が「音」だけに、検証する術もないが、なればこそ、音のない文献から音に関する記録をできうる限り拾い上げて、その微かな響きに耳を傾けるのも一興だろう。

ここでは、文献の記録から知られる古代・中世インドの音楽文化を拾い上げ、その特徴について考察を加えてみたい。と言っても勿論、膨大な文献群のなかから極一部を恣意的に拾い上げることしか出来ないから、あくまでも一側面の紹介にすぎないことをご了承いただきたい。また、筆者は音楽および音楽学の素養を欠き、専門用語の解釈も先行研究等に全面的に依拠せざるをないことを予めお断りしておきたい。

Ⅱ. サーマ・ヴェーダ

インドの文献は紀元前一二〇〇年頃、祭祀に関する記述から始る。記述といっても、文字で書き記されたのではない。初めて文字化されたであろう西暦紀元前後頃以降も現代に至るまで綿々と口頭伝承されてきている。つまり「音」で伝承されてきたのだ[1]。祭式における、神への讃歌（Hotṛ 祭官による ṛc-）、供犠を行なう際の祝詞（Adhvaryu 祭官による yajus-）、祭式の無事遂行を保全するための祈祷・呪文（Brahman 祭官による atharvan- および aṅgiras-）など、あらゆる文言が音（声）として記憶されてきたが、併せて、音楽そのものの記録を意図した文献がある。讃歌を歌いながら献供をおこなう役割を担う Udgātṛ 祭官が保持

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

した『サーマ・ヴェーダ（Sāma-veda）』だ。文言は讃歌集である『リグ・ヴェーダ（Rg-veda）』に収録されているものとほとんど同一だが、趣意はサーマン（sāman-）と呼ばれる旋律を示す符号のほうだ。文字としての表記（ガーナ gāna）はかなり後代になってからのようであるが、七つの音階や音の長さを示すもので、まさしく音符そのものだ。讃歌、祝詞、祈祷文等、ヴェーダの文言は全て神の啓示による天啓書とされるが、それぞれに名称も施された旋律の多くの起源は民衆の側にあって、しかも呪力を持っているとされていた。［ヴィンテルニッツ 一九六四、一六一―一七〇頁］

III. 粋人の素養

四世紀には成立していたとされるカウティリヤ（Kauṭilya）という宰相に帰せられる政治学書『実利論（Artha-śāstra）』の第二巻第二十七章は「遊女長官」の任務が規定されているが、そのなかに次のような一節もある［島田　一九九六、一一四―一一五頁］。

> 歌・器楽・吟誦・舞踊・演劇・文字・絵画・琵琶・笛・太鼓・読心術・香や花環を作りこと・会話術・マッサージ・遊女の手管など、技術（カラー）に関する知識を、遊女や奴隷女や舞台で生活する女たちに教える者には、国庫から生活費を支給すべきである。（28）［上村　一九八四、上二〇二頁］

社会の安定した王朝統治下にあって、文化奨励策が施されていたことが分かる規定だが、ここにも用いられていたカラー（kalā）という単語は、教養人および遊興サロンでの芸能提供者である高級娼婦たちが修めるべき技芸・素養のことである。古くは出自が良い家柄であればそれだけ多くの技芸を身につけるべきだと言及されることもあった［水野　二〇一四、三七九頁、注十六］。

やはり四世紀頃には成立していたと思われる性愛学書『カーマ・スートラ（Kāma-sūtra）』には六十四種のカラーが列挙されている[2]。そのうち、音楽関連のものだけをピックアップする。

> 〈1〉唱歌〈2〉楽器の演奏〈27〉ヴィーナー（絃楽器）およびダマルカ（打楽器）の演奏　〈28〉謎謎遊び　〈29〉詩頌を誦しあって競う遊び　〈30〉難しい語句の発音法　〈31〉書物の朗読　〈32〉鸚鵡などに人語を教えること　〈46〉密かに申し合わせた言葉の種々なる使用法　〈52〉人と一緒に朗読すること　〈57〉手振り身振りとともに詩頌を詠う方法。［岩本　一九九八、八二―八六頁］

これらも、ナーガラカ（nāgaraka、語義は「都会人」）と呼ばれる、教養と財産と時間を持て余す粋人たちが、王宮などで設営された文芸サロンに参加し、自ら披露したり、他者の朗読を鑑賞したりして楽しんだのである。日本で言えば、元禄文化、文化文政文化の時代を彷彿とさせる、心に余裕のある時代・社会における豪華絢爛たる文化繁栄の一齣だ。

Ⅳ. 音楽理論書

ヴェーダ祭式で歌われた歌謡にはある種の力が具わっているとされたが、純粋に娯楽として楽しまれる音楽の世界があったのも当然ではある。おそらく他の文化圏に先駆けてインドで早く登場した音楽理論書では、この文献の創作者の位置が祭官（バラモン）にあったからか、祭祀の際の、讃歌の効果音として音楽が位置づけられている。

インド最古の音楽理論（saṅgīta-śāstra あるいは gāndharva-śāstra）が、成立年代が未詳だが遅くとも五世紀には成立していたとされる演劇論書『ナーティヤ・シャーストラ（Nāṭya-śāstra）』の終末部、第二十八章から三十四章において展開された。その後、時代を追って数多くの音楽理論書が記されている［Te Nijenhuis］［ヴィンテルニッツ　一九七三、一七六―一七九頁］が[3]、ここでは先学によって翻訳されている『ナーティヤ・シャーストラ』第二十八章（器楽）からごく一部を紹介しよう。〔　〕内は、本稿の筆者による補註。数字はこの章における詩節の順番。

（11）ガーンダルヴァ〔音楽〕は楽音（svara）と拍子（tāla）と詩句（pada）の三者からなる。・・・

（12）楽音は絃によるものと、人声によるものとの二つの拠り所をもつと云われる。・・・

（13）楽音（svara）、音階（grāma）、旋法（mūrcchana）、準旋法（tāna）、声域（stāna）、伴奏様式（vṛtti）、合方（śuṣka）、共通音（sādhāraṇa）、旋律様式（varṇa）、荘厳（alaṅkāra）、要素（dhātu）、（14）律（śruti）、および秩序ある音符により構成された曲調（jāti）がある。・・・

（15）七音、二音階、十三荘厳、四旋律様式、三声域、十八曲調、二共通音は、人声を伴ったヴィーナー〔琵琶に相当する弦楽器〕における全部である。

・・・

そのうち楽音（svara）は、

（21）具六（ṣaḍja サ音）、神仙（ṛṣabha リ音）、持地（gāndhāra ガ音）、中婦（madhyama マ音）、等五（pañcama パ音）、明意（dhaivata ダ音）、および第七が近聞（niṣāda ニ音）である。

（22）これら七音に律（śruti）を適用して、主音（vādin）、協和音（saṃvādin）、従属音（anuvādin）違和音（vivādin）の四種が知られている。

［島田　一九八二 a、五四五―五四七頁］

楽音の七種「サ、リ、ガ、マ、パ、ダ、ニ、（サ）」は、「ド、レ、ミ、ファ、ソ、ラ、シ、（ド）」に相当するものであるが、『サーマ・ヴェーダ』に既に規定されていた七音と完全に一致するのか否かは未詳。ともかく、これから音楽論を展開しようとする前段階での基礎用語列挙の箇所を見たわけだが、それだけでも如何に緻密に論じようとしているかが伺えよう。

Ⅴ. 文学作品における言及

音楽理論の中味に立ち入ることはできないが、その要諦が

諸々の文学作品に言及される様をみると、音楽を裏打ちする理論の浸透が音楽そのもののポピュラリティの高さを感じさせる。音楽家、歌い手、演奏家が了解しさえすればよい知識が、それら直接の担い手たちの掌中に留まらず、他の文人、知識人、教養人の間にも知られているという実態は、詩人に代表される文人たちは全智者であらねばならないというインドの文化風土が顕現したものと見ることが出来よう。

多様な文人たちがそれぞれ音楽理論を了知していた事例を見ていくが、先にその見え方の興味深い点を指摘しておきたい。

今、ひとまず関わりのある文学ジャンルに限定すると、次の三種になる。まずは周知の二大叙事詩、つぎに王族をパトロンとして宮廷に仕えた詩人(劇作家)たちによるカーヴィヤ(kāvya)作品、そして口語（地方語）によって巷間に伝承されていた民話をサンスクリット語で整理し纏めた説話（kathā）作品群だ。二大叙事詩は『マハー・バーラタ（Mahā-bhārata)』も『ラーマーヤナ（Rāmāyaṇa)』もいずれも、プロフェッショナルな語り部が保持した。カーヴィヤ作品は高度な知性を具えた詩人たちによるものだ。説話作品は説話集として纏めた編者はカーヴィヤ詩人あるいはそれ相応の有能な文人であったかもしれないが、個々のお話の起源は、いわば詠み人知らずの民話である。このように、それぞれ担い手が異なる各ジャンルから一例ずつ拾うことになる。

V―一．『ラーマーヤナ』の例

現在に伝わるヴァールミーキの『ラーマーヤナ』は全七巻、約二万四千偈（ほとんどが、八音節四行からなるシュローカという韻律からなる詩節）で構成される。第一巻と第七巻は後世の追補だとされるが、冒頭、物語への導入の仕方にもその片鱗が窺える。発端、苦行者ヴァールミーキが聖仙ナーラダに、有徳、容姿端麗、国民を幸福にする人物は誰かと訊ねると、ナーラダ仙人は、物語全体の梗概とも言える詳しい紹介を付してラーマの名を告げ、この物語を読誦することの果報も強調する。その後、射殺された鳥の悲しみを言葉にしたとき、図らずも、弦楽器に乗せて朗詠するのに叶った拍子のシュローカ調を見出したヴァールミーキに、ブラフマー神（梵天）がそのシュローカ韻律で、聖仙から聞いてるラーマ物語を創作せよ、と勧める。ヴァールミーキはヨーガの瞑想のなかで、未来の出来事（第七巻）を含めて創作した。完成したその物語の朗誦役として、美しい声を具えたクシャとラヴァ（ラーマとシーターの子供）を抜擢し、朗誦法を指南する。その一節として、以下のような音楽理論が語られる［島田　一九八二b］。原語が分かるようにテクストも提示しておく。

pāthye geye ca madhuraṃ pramāṇais tribhir anvitam /
jātibhiḥ saptabhir yuktaṃ tantrī-laya-samanvitam // 8 //
rasaiḥ śṛṅgāra-karuṇa-hāsya-raudra-bhyānakaiḥ /
tīrādibhī rasair yuktaṃ kāvyam etad agāyatām // 9 //
tau tu gāndharva-tattva-jñau sthāna-mūrchana-kovidau /
bhrātarau svara-saṃpannau gandharvāv iva rūpiṇau // 10 // (I, 4)
[Mudholakara: I, 76]

（詩頌は）三つの拍子（速・中・徐）を具え、七つの音階を具え、弦楽器の拍子（速・中・徐）を具え、詩の基調となる情感としての恋愛・憐れみ・歓びの笑い・激怒・恐怖を具え、かつ勇気などの情感を具えていた。その詩頌を、二人は優雅に歌った。

二人の兄弟は音楽の真義を知り、声の調子（高・低）と旋律（音調の規則的高下）に精通しており、美しい声を具えていて、あたかも天上の楽人ガンダルヴァがこの世に現れたようであった。(I, 4, 8-10)［中村　二〇一二、六一頁］

V―二．カーヴィヤ作品における例

ヒンドゥー王ながら玄奘とも接見したとされるハルシャデーヴァ（Harśadeva、七世紀前半）による仏教劇『ナーガーナンダ（Nāgānanda）（龍王の喜び）』第一幕にある描写。

蜂は飛び交い、羽音立て、やさしく甘き妙の音に、歓迎の辞を述ぶるごと。果実の重みにしないては、梢はお辞儀をなすとみえ、花の雨を降らしては、我に供物を供うごと。人のこと訪う折あらば、庭に栄える木々さえも、客を迎うる道知るか。(12)

これはまさしく住むに適わしい苦行林。われらここに住みつけば、何事もなく無事平穏であろう。

道化「おお、友よ。ここなる仔鹿の群れは、心持ち頭をかしげ、食べるのも忘れて口より草糧を落とし、片耳をそば立てながら、眼をつむって何事か聞き入っているようにみえるが。

主人公〔耳を傾け〕

「友よ、全く汝のいうとおりだ。何となれば、音階違わず高低と、声の調べを配すれば、ガマカの響き明瞭に、飛び交う蜂の音にまごう、琴の響きに伴われ、朗々と伝わり来たる歌声に、仔鹿の群れは体かしげ、歯の間にはさむ草束を、噛む音制して聞き入れば。(13)」

道化「友よ、ここなる苦行林に、かく歌っているのは一体誰だろうか。」

主人公「伴奏の響きは、か弱い指先で奏でられ、タッチもさほど鋭くないし、歌声は低き調べを主としているから、案ずるに

（といって指先で前方を指して）

これなる神殿に、神を祀る天女が琴を奏でているものであろう。」

道化「されば友よ、これなる神殿にともどもお詣りしようではないか。」

主人公「いかにももっとも。けだし我々は神様を拝まなくてはならぬ。

〔近づきながら、急に立ち止まり〕

友よ。ひょっとすると、我々ごとき者が飛び出す幕ではないかも知れぬ。しからば、先ずはこのターマラの繁みにかくれて、参拝の機を待つ事と致そう。」

〔といって両人はその仕草をする〕

〔ここに、地面に坐り、琴（vīṇā）を奏でるマラヤーヴァティーが、侍女を伴って登場する〕

女主人公〔琴に合わせて歌う〕
「咲き誇る、蓮花のシベの粉のごと、白さに輝くガウリー様。何卒お恵み垂れ給い、叶えさせ給え、わが望み。（14）」
主人公〔耳を傾け〕
「何と美事な歌声か。何と妙なる琴の調べか。
この歌に、十種の奏法あきらけく、緩急三種の拍子鮮やかに、ゴープッチャ等三種の休符も順を追い、タットヴァ、オーガ、アヌガタと、弾ずる指先妙を得て、奏楽の美のあらわれる。（15）」
［原　一九六六、三七六頁下段―三七七頁上段］

vyaktir vyañjana-dhātunā daśavidhenāpy atra labdhāmunā
vispaṣṭo druta-madhya-lambita-paricchinnas tridhāyaṃ layaḥ /
gopucchā-pramukhāḥ krameṇa yatayas tisro'pi saṃvādiṭāḥ
sattvaughānugatāś ca vādya-vidhayaḥ samyak trayo darśitāḥ // 15 //
［Gaṇapati-Śāstrī: 56］

音楽用語が使われている第十五偈の原テクストを示したが、ここで使用されている専門用語は、先にみた基本語彙よりも一層専門性が高いもののようだ。

V―三．説話文学における例

今から一世紀以上前の学界において、古代ギリシャに発する『イソップ童話集』ともその先後関係が取りざたされた[4]動物寓話集『パンチャタントラ（Pañca-tantra）』第五巻「思慮なき行為」第七話「歌を歌った驢馬」[5]から。驢馬ウッダタは、友達になったジャッカルと夜な夜な胡瓜畑に忍び込み盗み食いしていた。ある夜、発情した驢馬が忍び込んだ畑のなかで歌を歌いたくなった。

「おい、甥っ子よ、見ろ。とてもきれいな夜だぜ。そこで俺は歌を歌おうと思う。どんな旋法（ラーガ）で歌ったらよいか言ってくれ」
するとジャッカルは言った。
「小父さん、そんな無駄なことをやって何になるんだい。我々は盗みをしているんだぜ。盗賊と情夫は密やかに行動すべきである。こう言われているではないか。
咳の出る者は盗みを控えよ。また寝坊助も盗みをやめるべきだ。
病に冒された者は食欲を絶つべきだ。もし長生きしたいなら。（52）
それにあなたの歌声は甘美ではない。まるで法螺貝の音のようで、遠くからでも聞こえるのだ。この畑には、番人たちが眠っている。彼等が起きて、あなたを殺すか捕らえるかするぜ。だから、この甘露のような胡瓜をただ食べるだけにしなさい。余計なことはしない方がよい。」
それを聞くと驢馬は言った。
「ああ、君は森に住んでいるので、歌の味わいがわからないのだ。だからそんなことを言うんだよ。こう言われているじゃないか。
秋の月が闇を遠く退け、恋人が近くにいる時、幸福な

人々の耳には
　微妙な歌声が甘露のように響きわたる。（53）」

ジャッカルは言った。

「小父さん、それもそうだが、あなたは歌えはしない。ただ嘶くだけだ。そんな自分の目的を台無しにするようなことをして何になるのかね」

　すると驢馬が言った。

「おい、馬鹿め、俺が歌を知らないというのか？　声楽上の区分を説くから聞け。

　音階（スヴァラ）は七、音律（グラーマ）は三、ムールチャナは二十一、ターナは四十九、以上が音階の構成である。音域（スターナ）が三、休止が六、情趣（ラサ）が九、旋法（ラーガ）が三十六、感情（バーヴァ）は四十であると言われる。

　それ故、声楽の区分は計百八十五であると伝えられる。かつてバラタ自身、ヴェーダにつけ加えてこう述べた。（54―56）

　神々にとってさえ、この世で歌ほど喜ばしいものはない。

　ラーヴァナは乾いた腱（弦）の心地よい音によりシヴァ神を魅了した。（57）

　甥っ子よ、それなのにどうして俺が歌を知らないといって止めるのか？」

・・［田中・上村、四五二―四五四頁］

saptasvarās trayo grāmā mūrchanāś caikatriṃśatiḥ /
tānāś tv ekonapañcāśad ity etat svara-maṇḍalam // 52 //
sthāna-trayaṃ yatīnāṃ ca ṣaḍ āsyāni rasā nava /
rāgāḥ ṣaḍvimśatir bhāvāś catvāriṃśat tataḥ smṛtāḥ // 53 //
pañcāśītyadhikaṃ hy etad gītāṅgānāṃ śataṃ smṛtam /
svayam eva purā proktaṃ bharatena śrutiḥ param // 54 //
nānyad nītāt priyaṃ loke devānām api dṛśyate /
śuṣkasnāyus svarāhlādāttryakṣaṃ jagrāha rāvaṇaḥ // 55 // [Kale: 241]

　音楽専門用語が出る詩節のみテクストを示した。（和訳の底本と異なる版ゆえ、偈の番号が二つずれている。）第56偈に言及されているバラタは、和訳者の注［田中・上村、四八九頁、注三九］によれば『ナーティヤ・シャーストラ』の著者とされるBharataのことだという。同じBharataという名の人物に帰せられる『ギーターランカーラ（Gītālaṃkāra）』のテクストを批判的校訂を施し刊行したダニエルは、同書のみならず諸文献に『パンチャタントラ』での言及箇所とパラレルが見られることを紹介している。『ギーターランカーラ』第四章の冒頭部分が以下の通り、一部を除いてほぼパラレルだ。

sapta svarās trayo grāmā mūrchanāś caikaviṃśatiḥ /
tānā ekonapañcāśat tisro mātrā layās trayaḥ // 1 //
sthāna-trayaṃ yatīnāṃ ca ṣaḍ āsyāni rasā nava /
varṇāḥ śattriṃśad ity uktā bhāṣāḥ syuḥ sapta ṣaḍgunāḥ // 2 //
pañcāśīty adhikaṃ hy etad gītāṅgānāṃ śataṃ smṛtam /
svayam eva purā proktaṃ brahmaṇāvyakta-janmanā // 3 // [Daniélou: 46-48]

また、いわゆるヒンドゥーの聖典群プラーナ文献中、『ヴァーユ・プラーナ（Vāyu-purāṇa）』第八十六章にもあるというので、参考までに挙げておく。プラーナは「古譚」という意味合いだが、おもにヒンドゥー寺院で保持され、包含するさまざまな因縁譚は時間とともに増殖し、また諸学問の要素を組み入れたりしたので、日々拡大してきた文献である。音楽理論が組み込まれても不思議はない。

saptа svarās trayo grāmā mūrchanās tv ekaviṃśatiḥ /
tālāś caikonapañcāśad ity etat svra-maṇḍalam // 36 //
ṣaḍ-jarṣabhau ca gāndhāro madhyamaḥ pañcamas tathā /
dhaivataś cāpi vijñeyas tathā cāpi niṣādavān // 37 // [Vāyu-purāṇa: 313] [Daniélou: 46]

説話集のなかに音楽理論や専門用語が登場したからといって、文学作品として整備される前の、口語（諸地方語）による民話として巷間に流布していた段階からそうした専門知識が組み込まれていたとは考えにくい。面白くて為になるお話を後代まで残そうと欲した文人が、サンスクリットに置き換えて、枠物語で全体を括って体裁をまとめ、アレンジし整備する際に、自らの知識をそれとなく紛れ込ませたと考えるのが妥当だろう。

教養としての音楽理論をめぐって、諸ジャンルの文学作品のなかから拾い出してみたが、学問的専門的知識が広く行き渡っているところにインド的特徴が認められよう。それぞれのジャンルから一つのサンプルしか拾えなかったから一般的な傾向と判断することは出来ないが、より高度な知性を要求されたカーヴィヤ詩人の手になるカーヴィヤ作品に、音楽理論的にも一層高度な専門用語が見られたのは、首肯できる点ではある。

Ⅵ. 仏教と音楽

ヴェーダの宗教儀礼から発しているインドの音楽であるから、仏教における音楽の様相も気になるところだ。

Ⅵ—1. 観音

インドの主にサンスクリット文献のなかから「響き（音、音楽）」を読み取ろうとする本稿の趣旨に、まさに同調してくれているかのような存在が仏教のなかにいた。日本の神仏のなかでも最も親しみがあるといっても過言ではない観音様、観世音菩薩だ。「音を観る」という、聴覚の対象であるものを視覚で捉える奇妙な名称について、最新の文献学・言語学的研究のもとホットな議論となっている。

『法華経』「普門品」の散文部分には、様々な困苦・危機にある者が叫ぶ「観世音様、助けてください」という声を聴いて救済に来てくれる、とあり、韻文部分には「助けて！」と心で念ずれば、その念を観じて救済に来てくれる、とある。それは、前者の原語が avalokita-svara なのにたいして後者は avalokita-smara となっているからだという。元来、サンスクリット語ではなく、口語にちかい諸地方語であるプラークリット諸語のひ

とつガンダーラ語で『法華経』が編まれており、ガンダーラ語ではmがvで表され、サンスクリットで区別されるsvara-とsmara-が、もともと同音異義語であった。だから、avalokita-svaraは、直訳すれば、「観じられたる音を有する者」、「観じられたる念を有する者」という二つの意味が含意されていたと言われる。[辛嶋　二〇一三、二四―三八頁、辛嶋　二〇一四、四七〇―四八〇頁]

もっとも、この語はavalokiteśvara (avalokita-) に自在なるもの (īśvara もしくは īśa)」を含意するサンスクリット形が原義であるとする説 [Saito] など [田中　二〇一四] もあって、未だ決着はつきそうにない。だが、「声」を聴いて、あるいは「念」を観じて、助けに来てくれるという観音様の菩薩行に変わりはない。かつて拙論 [水野　二〇〇一] で、神の名を声に出して唱えることと、心の中で念じることの相違を論じ、前者が神に自己の救済を求めること、後者が自己同一を図ること、とそれぞれの趣意を指摘したことがあったが、観音菩薩は「音」にならない心の波動（念）も観察してくれるということか。人間の耳には感知できない波長の振動も観音にとっては「音」なのだろう。

VI―2. 極楽浄土の響き

次に、『無量寿経』をはじめとする浄土教の経典類から「音」を拾い読みしてみよう。

阿弥陀如来が未だダルマーカラ（法蔵）菩薩として菩薩行を修していた時、大人相（三十二相八十種好）を具えていたが、その毛孔と両掌から、花、花環、香料、塗油、傘蓋、幢、幡などともに器楽・合唱が出てきた、とある。[藤田、九六頁]

極楽世界には、さまざまな河が芳しい香りのする水を湛えて流れているが、同時に甘美な音・響きを放っていると言う。その響きは、十万・千万の種類で接合され天の合唱で調整された楽器が名手たちによって合奏されるときのように快い。深遠で、了知され、識別され、純粋で、耳に楽しく、心に触れ、愛らしく、微妙で快く、魅力的であり、聞いて不快な思いをさせず、不可思議な寂静であり、無我であると楽しく聞かれ、それが衆生たちの耳の範囲に達する。[藤田、一一二―一一三頁]

さらに、その諸大河には、白鳥、鶴、鴛鴦、鴨、鸚鵡、鶖鷺（サギ）、杜鵑（ホトトギス）、クナーラ（鳩那羅）、カラヴィンカ（迦陵頻伽）、孔雀などの快い鳴き声がある。[藤田、一一四頁]

河岸で衆生たちは、聞きたくないと思えば耳に入らず、聞きたいと思えば、思った通りの快い声を聞く、という。

> ・・仏という声、法という声、僧という声、波羅蜜という声、地という声、力という声、無所畏という声、不共仏法という声、神通という声、無礙解という声、空・無相・無願・無作・無生・無起・無有・無滅という声、寂静・寂穏・寂定という声、大慈・大悲・大喜・大捨という声、無生法忍・灌頂地の逮得という声を聞く。かれは、このようなもろもろの声を聞いて、遠離にともなう、離貪にともなう、寂静にともなう、止滅にともなう、法にともなう、覚りを完全に達成する善根にともなう、広大な喜びと歓喜を得るのである。[藤田、一一五頁]

極楽世界では、適時に天の香水の雲から雨が降るが、その際、天の花、宝石、栴檀の抹香、傘蓋、幡などが降る一方、天の宮殿、幔幕が空中に支えられ、そこで器楽が奏でられ、天女たちが舞う。［藤田、一二一頁］菩提樹が風に揺り動かされて出る声・響きが無限の世界にひろがり、それを聞けば、衆生たちは覚りの極致まで、耳の病気に罹ることもない、ともいう。［藤田、一三四頁］

（極楽という）仏国土に生まれた菩薩たちの、諸々の行動のなかに、「大いなる法の太鼓の響きをもって妙なる音を発し、大いなる法の鼓を打ち鳴らし、大いなる法の法螺貝を吹き鳴らし・・」［藤田、一四三頁］とある。

また、

かしこの仏国土には、白鳥や帝釈鳴や孔雀たちがいる。それらは、夜に三度、昼に三度、集まって合唱をなし、また各々調べをさえずる。それらがさえずるとき、〔五〕根、〔五〕力、〔七〕覚支という声が流れ出る。その声を聞いて、かしこにおけるかの人々には、仏に対する思念が起こり、法に対する思念が起こり、僧団に対する思念が起こる。［藤田、一七九頁］

・・かのターラ樹の並木や、かの鈴のついた網が風に吹き動かされるとき、妙なる快い声が流れ出てくる。・・あたかも、十万・千万の種類から成る天の楽器が、また聖者たちによって合奏されるとき、妙なる快い声が流れ出てくるように、まさしく同じように、・・妙なる快い声が流れ出てくる。その声を聞いて、かしこにおけるかの人々には、仏に対する随念が身に生じ、法に対する随念が身に生じ、僧団に対する随念が身に生じる。・・［藤田、一八〇頁］

以上見てきたように、極楽浄土においては、川が流れる音やさまざまな鳥の囀りがただ心地よいばかりでなく、完全なる覚者（仏）へと誘ってくれる響きがあった。また、天の楽人たちによる演奏や天女の舞も楽しむことが出来る場であった。

Ⅶ. 医学文献から

音楽と宗教との関係は、「音楽によって解脱できるか？」という問い［上村　一九七七］に究極させることができるだろうが、深入りするのは別の機会に譲り、ここでは、音楽による精神作用・身体作用について、インドではどんな見解を持っていたか、僅かな例ながら指摘しておきたい。極楽浄土といった特異な空間ではなく、現実の人間世界における音の作用についてである。

インド医学すなわちアーユル・ヴェーダ（āyur-veda）も古い文献を持っているが、そのうち、二世紀頃には成立していたとされる内科的考察が中心の『チャラカ・サンヒター（Caraka-saṃhitā）』のなかに、いわゆる音楽療法の可能性も示唆する文言を見つけた。

・・歌、音楽演奏、お笑い、称賛のうた、物語、伝説、古い話に上達した人々や患者の気持ちを察し、気に入られ、場所と時間をわきまえた取り巻きの人々が必要である。・・［矢野、一〇六―一〇七頁］

医学文献も膨大な量の蓄積があるので、一朝一夕には扱いきれないが、音楽療法に焦点を当てた研究［Katz］［Nalapat］もあるので、いつか探索してみたい。

Ⅷ. おわりに

インドには「ラサ（rasa）論」という芸術鑑賞論がある。先述の演劇論書『ナーティヤ・シャーストラ』以来、連綿と考察され続けてきた。日常生活における各種の体験や、演劇・文芸鑑賞による疑似体験で、潜在していた諸々の感情が顕在化した状況を、ラサ（味わい）となった感情として、八つ（欲情、歓喜、悲愴、憤慨、勇猛、恐怖、嫌悪、驚嘆）立てる。まさに感情が味得されている状態だ。それぞれの潜在的感情をラサの状態に至らしめるための要素、すなわち登場人物（舞台上の俳優）、演技・仕草（発汗、鳥肌などの自律神経系身体的変化も含む）、台詞、小道具、大道具、等々、どのような要件を満たしたものが効果的かを各々緻密に論じるのだ。

今回は触れずじまいだったが、太古より発展していた韻律学においても、ラサ論が援用されることがある。長母音と短母音の三音節ずつの組み合わせで八種の塊（ガナ gaṇa）が出来るが、それをまた幾つか組み合わせて一詩節の韻律が構成される。その際の組合わせ方によって、どういったラサが醸し出されるか、といった議論をした。不適切な組み合わせだと「嫌悪」感をもたらしてしまうことだってあるという議論だ。中世期以降、第九のラサとして「（宗教的）寂静感：シャーンタ・ラサ（śānta-rasa）」を加えて論じる詩論家［上村　一九八九］も多勢出てきた。つまり、芸術が宗教的情操に働きかけるという認識であるが、これが加えられた経緯は、仏教劇やジャイナ教文芸などが後ろ盾となって［Raghavan: 10-12］、歌舞音曲の精神作用、とりわけ「寂静の境地」への誘導作用が見逃せないものと考えられたからのようなのだ。

雑駁ながら、諸ジャンルの文献からインドの響きを拾い上げてみた。彼らにとって音楽、音、響きは聴覚器官を刺激し快感をもたらしてくれるものであることは勿論だが、それに留まらず、全身全霊で受け止めて自らの「生」の糧としている様相も観取できたようにおもう。

(Endnotes)

1　誤謬なく記憶、伝承するため、同じ文を主に三通り（さらに強固ならしめるための八通り）に分節、節の前後置き換え、リフレーンなどを施す暗誦法上の工夫が凝らされた。［フィリオザ、十九―二十六頁］

2　ジャイナの伝統では七十二種挙げられる。男女で数が異なることもある。［水野　二〇一四、三七九頁、注十六］［Venkatasubbiah, A and E. Müller, 1914, “The Kalās”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, vol. 46, pp.335-367.］

3　十三世紀ごろカシュミール出身 Sothala の子 Nniśśaṅka Śārṅgadeva による『サンギータ・ラトナーカラ（Saṅgīta-ratnākara）』は、『ナーティヤ・シャーストラ』以来のインド古典音楽理論を集大成したものとして重要。

4　説話の東西交流は個々のお話単位ではなく、モチーフ毎に考察され、

東から西へ至ったモチーフもあれば、その逆も多く認められる［水野二〇〇七］。

5　Pañca-tantra のサンスクリット版は主に四つの系統に分類される多くの伝本（写本）をもつが、ここに引用する［田中・上村］訳は、タントラーキヤーイカ系のなかの小本と呼び習わしている版で九〇〇―一一〇〇年の間に成立したものとされる。

参考文献

Daniélou, Alain et N. R. Bhatt ed., 1959, *Le Gītālaṃkāra, L'ouvrage original de Bharata sur la musique* (Blications de l'insitut Français d'indologie, No. 16), Pondichéry; Institut Français.

Ganapati-Śāstrī, T. ed., 1917, *The Nāgānanda of Śrī Harśadeva, with commentary Nāgānandavimarsinī by Śivarāma* (Trivandrum Sanskrit Series, No. 59), Trivandrum.

Katz, J.B., 2000, "Music Therapy: Some Possibilities in the Indian Tradition", Peregrine Horden ed., *Music as Medicine, The History of Music Therapy since Antiquity*, Aldershot etc; Ashgate, pp.84-100.

Mudholakara, Shastri Shirinivasa Katti ed.,1983, *Rāmāyaṇa of Vālmīki with the commentaries of Tilak of Rāma, Rāmāyaṇaśiromaṇi of Śivasahāya and Bhūṣaṇa of Govindarāja* (Promal Sanskrit Series, no. 11), 8 vols, Delhi; Parimal Publ..

Nalapat, Suvarna, 2008, *Rāgacikitsā (Music Therapy)*, New Delhi; Readworthy.

Te Nijenhuis, Emmie, 1977, *Musicological Literature* (A History of Indian Literature ed. by Jan Gonda, Vol. VI, Fasc.1), Wiesbaden; Otto Harrassowitz.

Raghavan, V., 1975 (3rd ed.), *The Number of Rasa-s*, Madras; Adyar Library and Research Centre.

Saito, Akira, 2018, "Avalokiteśvara and Brahmā's Entreaty", *Bulletin of the International Institute for Buddhist Studies*, no.1, pp.1-13.

Vāyu-purāṇa, 1983, Anandashrama Sanskrit Granthavali, no. 49, no place.

岩本裕　訳、一九九八『完訳カーマ・スートラ』（東洋文庫六二八）平凡社。

ヴィンテルニッツ著、中野義照訳、一九六四『ヴェーダの文学―インド文献史第一巻―』日本印度学会。

ヴィンテルニッツ著、中野義照訳、一九七三『インドの学術書―インド文献史第六巻―』日本印度学会。

上村勝彦、一九七七「文学による解脱は可能か―アビナヴァグプタのシャーンタ・ラサ論」『佛の研究　玉城康四郎博士還暦記念論集』春秋社、六二三―六三七頁。

上村勝彦　訳、一九八四『カウティリヤ　実利論――古代インドの帝王学――』（上・下）（岩波文庫）岩波書店。

上村勝彦、一九八九「Daśarūpaka および Avaloka 注における śānta-rasa 論」『藤田宏達博士還暦記念論集　インド哲学と仏教』平楽寺書店、（一九七）―（二〇九）頁。

辛嶋静志、二〇一三「言葉の向こうに開ける大乗仏教の原風景―経文に見える大乗、一闡提、観音、浄土の本当の意味―」『真宗文化：真宗文化研究所年報』第二十二号、一―四十八頁。

辛嶋静志、二〇一四「大乗仏教とガンダーラ―般若経・阿弥陀・観音―」『創価大学・国際仏教学高等研究所・年報』第十七号、四四九―四八五頁。

島田外志夫　訳、一九八二a「『ナーティヤシャーストラ』の音楽理論」『仏教教理の研究―田村芳朗博士還暦記念論集―』春秋社、五四五―五六〇頁。

島田外志夫、一九八二b「ラーマーヤナ I.4 の音楽用語」『印度学佛教学研究』第三十号第二号、九二五―九二〇頁。
島田外志夫、一九九六「インド音楽史の試み（古代篇）」『インド思想と仏教文化：今西順吉教授還暦記念論集』春秋社、一〇七―一二一頁。
田中於菟弥・上村勝彦　訳、一九八〇『アジアの民話12：パンチャタントラ』大日本絵画。
田中公明、二〇一四「観音の語源再考――羅什以前の漢訳に現れる尊名を中心に――」『印度学佛教学研究』第六二巻第二号、五二九―五三八頁。
中村了昭　訳、二〇一二『ヴァールミーキ　新訳ラーマーヤナ　1』全七巻（東洋文庫八二〇）平凡社。
原　實　訳、一九六六「ナーガーナンダ」『世界古典文学全集　第六巻：仏典 I』筑摩書房、三七三―四一三頁。
藤田宏達　訳、二〇一五『新訂梵文和訳　無量寿経・阿弥陀経』法藏館。
フィリオザ、ピエール＝シルヴァン著、竹内信夫訳、二〇〇六『サンスクリット』白水社。
水野善文、二〇〇一「インドの称名」『空と実在：江島惠教博士追悼論集』春秋社、四八一―五〇〇頁。
水野善文、二〇〇七「死の手紙、東へ？　西へ？――説話伝承研究の試み――」『総合文化研究』第十号、七八―一〇二頁。
水野善文、二〇〇八「ジャンルを異にする諸テクスト間の時空―インド文学史の記述法を模索しつつ―」（平成十七―十九年度科学研究費補助金・基盤研究A成果報告書）『多言語社会における文学の歴史的展開と現在：インド文学を事例として』東京外国語大学、一七一―一九五頁。
水野善文、二〇一四「語り部としてのジャイナ教徒―『獅子座三十二話』を中心に―」『奥田聖應先生頌寿記念インド学仏教学論集』佼成出版社、三六九―三八一頁。
矢野道雄訳、一九八〇『インド医学概論』、朝日出版社。
吉次通泰、二〇〇八「古代アーユルヴェーダの終末期医療」『インド哲学仏教学研究』十五、五七―七十頁。

タイ料理を歌う「ルークトゥン」

コースィット・ティップティエンポン

序文

タイの音楽において、全国的に人気のあるジャンルの一つである「プレーン・ルークトゥン」は文化的価値がある音楽と現在高く評価されている。ルークトゥン（ลูกทุ่ง）という言葉は本来、タイ王立学士院発行の国語辞典によると、田畑で働き生計を立てている人と定義されているが、実際に日常的に利用されているニュアンスは田舎者という意味である。音楽の一ジャンルとして「ルークトゥン」とあるが、厳密には曲という意味を持つ「プレーン」（เพลง）を付け、「プレーン・ルークトゥン」という呼び方となる。

タイ教育省国家文化委員会事務局の定義では、「プレーン・ルークトゥン」（以下ルークトゥン）は特有の表現方法、特徴的な旋律、歌詞、訛り、歌い方・演奏法を有しており、それによって地方の雰囲気を表しながらも、タイにおける生活、社会の在り方、考え方、文化などを歌う曲としている。日本の音楽で例えるなら、演歌が一番近いだろう。この音楽ジャンルに「ルークトゥン」と名付けられたのは一九六四年であるが、該当する曲自体はそれより古くからあり、初めてのルークトゥンの曲とされている『おお、農民の少女よ』という曲はラジオドラマの挿入歌として一九三八年に登場した。

ルークトゥンは、作詞・作曲された時点のタイ社会の風景、価値観、方言を表す曲が多く占めており、歴史的な記録とも見なされている。大きな特徴は基本的に民謡のように単純な言葉が中心の歌謡であり、その表現も率直である。一例として、『奥さんを持ってきたのか』（เพลงเอ็งเอาอีตุ๊ดมารึ）という、ある女性が既婚の男性に恋し親密になりたがるが、ある日その男性が妻を連れてくる光景を目にしてしまう曲がある。その歌詞は「え！　奥さんを持ち歩いてきたの？　奥さんを持ってきたの？　もったいない！」と率直に表現している。

またルークトゥンの内容は、他の音楽ジャンルよりも幅広く、例えば、恋愛、苦労、貧困、売春、悲哀、郷土愛、略奪愛、愛国心、物語、そして料理などである。本稿で取り上げるのは料理をモチーフにした代表的なルークトゥンであり、その表現と雰囲気はそれぞれ違う。以降紹介する三曲により世界的に有名になったタイ料理「トムヤンクン」以外にも、ルークトゥンの歌詞を通じてタイ料理の多様性を認識できるだろう。

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

一、調理方法を歌う『ソムタム』

ソムタム（ส้มตำ）とは料理の一種で、青パパイヤを中心にニンニク、唐辛子、ライム、干しエビなどを臼の中で搗いて作る甘酸っぱく辛いサラダである。本来ソムタムという料理名は総称であり、青パパイヤの代わりに人参や青マンゴーなどを使うこともあり、地方によって名称が「タムソム」（ตำโซม）とも言う。その作り方を歌っている『ソムタム』という曲がよく知られている。次の歌詞を読むだけで調理方法が分かる。

これから美味しい食べ物について教えるよ。
それはよく食べられ、美味しいソムタムだ。
作り方も簡単で次の通りだ。
とても素晴らしい作り方だ。
手頃な大きさのパパイヤを買ってきて、
切り刻みに切り刻んで、切り取りに切り取る。量は若干でいい。
唐辛子とニンニクを搗くと、素晴らしい香りが出る。
魚醤とライム、そして砂糖、あるいはパームシュガーがあったら、それを入れる。
しっかり美味しく味付けしてね。
そしてパパイヤを入れることだ。
あ、そうだ。良質な、粉の干しエビを入れるのを忘れないで。
トマトも早く、インゲン豆も急いで入れよう。
終わったら、台所から持ち出す。
もち米と一緒に食べる。あちこちみんなに配る。
よい香りに魅了されて、よだれが出そうになる。
そのラオスのソムタムのレシピを書き留めてきた。
食べすぎる人は、おなかを壊すよ。気を付けて。
あと、おまけのアドバイスに従えば、とても気に入ると思う。
焼き鳥と一緒に食べたら、どう？　きっと美味しいよ。


ソムタム（パパイヤサラダ）

二、口説きに対する皮肉としての「ナムプリック」

ナムプリック（น้ำพริก）はタイの典型的な家庭料理の一つで、この曲は若い時からルークトゥンに興味を持っているシリントーン王女が一九七〇年に、当時十五歳で作詞・作曲した。一番よく知られているのは一九九一年七月に行われた第二回「半世紀のタイのルークトゥン」の大イベントで、タイの代表的な女性歌手プンプァン・ドゥアンチャンに歌われたバージョンであり、ルークトゥンの代表曲の一つとなっている。それ以降、様々な歌手がルークトゥン形式としてカバーし、ロック形式までも歌われている。

唐辛子を搗き、細かく刻んだ魚肉、ニンニク、エビペーストなどの具材を混ぜ味噌のようにして野菜と一緒に食べるおかずである。作り方は簡単で唐辛子と魚醤だけの場合もある。庶民的なレシピもあれば、とても高級なものもある。しかし、単純なイメージがあるからこそ庶民のイメージが強い。これがモチーフになり、『ご飯とナムプリックを食べる』(กินข้าวกับน้ำพริก)という曲ができ、曲中の女性は上流階級をイメージさせる美貌を持っているが、実際に食べているものは高級な料理ではなく、単なる庶民の唐辛子味噌だけという内容である。

ほら、誰よりもしつこく聞いてくるなんて、
鶏のような好色漢のあなた、うつろな目つきで私を見ている。
口がうまいね、かっこいいお兄さん、私を口説こうとしているのね。
私に会ったのは一瞬でしかないのに、ほら、甘えてくる。

ご飯とナムプリックを食べているから、こんな美人になったのよ。
私の家族は裕福ではないのよ。エビと貝しかないのよ。
田舎者のように野菜を取ってきて水を桶ですくってくる。
夕方になると、運河で水浴びをするし、運河に体を浮かばせて遊びたい。

見た目をよくするために、整形で体に偽物や変なものを入れたことがない。
アブ、蚊、ヌカカ（糠蚊）、ダニ、
これらは私の肌に近づこうとしても寄ってこない。
ナンパしてくる男がいても警戒しなきゃ。
私を少し見るのは構わないけど、それ以上はだめよ。

何を食べてこんなに美人になったのかって？
常に美人だし、自然のままよ。
厚化粧なんかしなくても、とっても魅力的だよ。
都会の人は長い丈のスカートを履き、ハイヒールも履くけど、
いつか転倒するかもよ。
そんな恰好で私の家の近所を歩いてみると、六メートルもしないうちに、
畦道から転倒してしまい、上の空の状態の目つきになるわ。


ナムプリックと野菜

この曲は先に発表された曲の歌詞に対し、全く同じメロディーに「答え」のような歌詞を載せ歌う「プレーン・ケー」（組打ち曲）である。人間国宝である女性歌手ポンシー・ウォーラヌットが歌う『ご飯とナムプリックを食べる』（一九七五）は男性歌手サーヤン・サンヤーの『何を食べて綺麗になったの』（一九七五）に対する答えになっている。両曲はチョンラティー・ターントーンが作詞・作曲した名曲である。

歌詞は地方の雰囲気を表しながら、うまくナムプリックを曲中に

導入している。皮肉を言う一方、「田舎者のように野菜を取ってきて水を桶ですくってくる」のフレーズがあるように、素朴で都会の生活に染まっていないタイ女性のイメージを表している。また「裕福ではないのよ、エビと貝しかないの」というフレーズでは、当時のタイにおける一般的な庶民の生活の様子を描いており、現在と違い、エビや貝などは贅沢なものではなく、わざわざ店舗で購入するものではなく、周囲で簡単に取ることができた。

三、ユーモア豊富の架空のタイ料理

料理について歌っているタイの曲の中で、想像力の豊かさと登場する料理の数から見ると、一番高く評価できるのは『おかずは処刑人』（ปลาเค็มแกล้มหัวโขมย）（一九七？）という曲だろう。馴染みのあるタイ料理をモチーフにし、動物、道具、武器を工夫し、具材として新たな料理を生み出すこの曲は、聞いてみると、笑いだしながら、引いてしまうぐらい、面白い曲である。またその料理の数（下線部）は二十二種類であり、これ以上料理名を登場させる曲がないと言っても過言ではない。

今日は誕生日パーティー、
お祝いしよう、一緒に楽しもう。
私はあなたにご馳走したく料理を作ったよ。
今日のおかずはきっと心に残るおいしさよ。
オー、オー、オー、オー
料理の腕は誰も私には敵わない。
みんなあちこち噂しているよ。
今日若い男女が集まっている。
おかずもデザートも作っておいた。
お金を持ち寄らなくて結構、さあ食べましょう。
今日は誕生日パーティーだから、大丈夫。
どれほど私の腕がすごいか、立ち寄って味わってみてね。

黒猫のピリ辛炒め、象のトムヤムスープ。
おーい、竹藪入りオナガザルスープ。
ガマガエルのカレーソースかけ、そして焼きヤモリもあるよ。
また大ヤモリの生姜炒め、具材を詰めた猿料理。
美味しい銃弾入りケーンサムスープ。
爆弾入りカオラオスープ、玉ねぎも入れるよ。
金槌パネーンカレー、甘酸っぱいバール炒め、
棒のさつま揚げ、斧刃の天ぷら、天ぷらだよ。
ツボクサと銃弾スープ、
ポケットナイフ入りマッサマンカレー、大砲カレー蒸し。

デザートもあるよ、それは冷やし包丁で、胃がひりひりする。
棒も甘くてカリカリするよ、砂糖漬けの鍬だよ。
信じられないなら、食べてみて、気に入るよ。
扇椰子の砂糖の煮つけもバナナの幹のチップもある。
刀のココナツミルク煮も私は作れるよ。
ココナツは皮も剥かず実のまま入れるし、

食べたら、上目遣いになっちゃうし、みんなは魅了されちゃう。
どうぞ、お好きなように。ふふ、ご安心ください。
食べたら、みんなお腹を壊しちゃう。

『おかずは処刑人』は笑いを取りながら、「プレーン・チョイ」（แพลงชอย）というタイの民謡の歌い方を導入し、アップテンポのルークトゥンとして体を動かしたくなる曲である。曲名の通り、そのおかずは食べた人を困らせ、最悪の場合、処刑人のように死に至らせる危険な料理の数々である。この曲も第二回「半世紀のタイのルークトゥン」のコンサートで歌われた。歌い手の女性歌手クワンチット・シープラチャンは誰かに怒っているだろうと思わせる。

曲中に登場する料理名は非常に興味深く、あり得ない料理ばかりである。例えば、黒猫だが、タイの食文化には猫を食べる習慣がなく、また黒猫は縁起の悪い動物と扱われているが、作詞・作曲したチャ・ピチットはわざと今日の誕生日パーティーに「黒猫のピリ辛炒め」もあるよとお客さんを誘っている。他に登場している動物も、すなわち、象、オナガザル、ガマガエル、ヤモリ、大ヤモリ、そして猿、普段タイ人は食べないものである。言葉遊びを通じて作詞家の想像力とユーモアは感じられる。


チューチー・プラー（魚のカレーソースかけ）

結び

本稿で取り上げているルークトゥンの曲は共通テーマがタイ料理だが、そのタイ料理はそれぞれ違う方向で扱われている。登場している料理は大幅に工夫され、調理方法、口説きに対する皮肉がらみの返事、そして怒りを込めて作られた空想の食べ物として表現されており、タイ人にとって印象に残っている曲である。タイ音楽界において最も人気があると言われているルークトゥンの歴史は、初めての曲とされている『おお、農民の少女よ』から八十年以上経過したが、現在でも折に触れて名曲が生み出されている。分かりやすい歌詞と自由な表現を充実し、生活に緊密な内容を歌詞に取り入れているルークトゥンは今後もタイ人の心を魅了しつづけるだろう。

参考文献

タイ語

Krobthong, Siriporn (ศิริพร กรอบทอง) 2004. *The Evolution of Thai Country Songs in Thai Society* (วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย), Bangkok: Panthakit Publishing.

Office of the National Culture Commission (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ) 1991. *Half a Century of Thai Country Songs Part II* (ครึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค ๒), Bangkok: Ministry of Education.

英語

Mitchell, James Leonard 2015. *Luk Thung: The Culture and Politics of Thailand's Most Popular Music*, Chiang Mai: Silkworm Books.

〝眼線〟と〝声音〟はハルビンをどう体験したか
――中国人作家爵青あるいは音楽団体口琴（ハーモニカ）社の作法

橋本雄一

0

清朝、帝政ロシアから帝国近代日本へ近代都市建設の道を歩んだ中国の北方都市、ハルビン。近代列強がテリトリーとした鉄道という植民地インフラやロシア革命といった世界の衝突と交流、また新たな何かの発生……という背景のもとに、生まれた場所である。それらをめぐって、移民も含む現地ネイティヴの生存、各国帝国主義軍隊・警察・監獄・「保護と治安」の各機関・多種の職業・生活……という人と時間と概念の思惑・葛藤が反復される場所でもあった。

そのような現実と意味とが与えられたこのハルビンは、自分の身体角度と身体音から表現しようとした中国人の文芸作品と音楽によって、一九三〇年代から一九四〇年代、どのように体験され記憶されただろうか。

植民地の夜と昼＝あらゆる場所、に関心を寄せた中国人作家と音楽グループによる〝眼線〟と〝声音〟。それらを読み聴きながら、この都市の空間と時間をトレースし、考えてみよう。近代植民地というエコノミーと労働を求めて、多様多層の人間が差異の前歴をもって集合しつつ、帝政ロシア・中華民国・帝国日本によって空間区画が、また時間区分が、造成・管理された場所がハルビンだった。それら各時期・各ゾーンは、常に現地人あるいは南方からの移民としての中国人、取材訪問などでやって来る中国人によって、使用され解釈された。

また、この都市をトレースし考え記憶するとは、清朝の発源地たる瀋陽（奉天）、近代日本が行なった戦争と植民地管理の扉の地たる大連、そして結節地点たる長春（「新京」）、をも記憶し考えることでもある。

1　東アジアの近代都市＝植民地都市への眼と声

こうした夜にこそ、ここは五十万の市民を擁する巨大都市だというのが明らかになる。今目の前のこの通りにはうす暗い明りとかすかな人声しかないが、二百歩ほど行けばキタイスカヤ通りであり、火事でも起きたような騒がしさと明るさなのだ。血のような明りの海の中、その世界の滅ぶ寸前にのみある喧騒が伝わってくる。田舎の人なら驚くだろうこの景色にも慣れている私たちは、先ほどの安酒とありきたりの肴を味わい返しながら、ゆっくりとキタイスカヤ通りのほうへ歩いていった。ある家の窓の淡紅色のカーテンに人が映っている。異郷の地で台

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

所の冷蔵庫や窓の明りを眼にすると、人は郷愁の念を抱くというが、私にそれはない。むしろこの淡紅色の明りのなかには現実の社会に許された一つの場面があると感じられるのだ。夫が新聞とお茶を手に昼の仕事の疲れを安めている。妻は妻で、自分の南方の実家が戦火の洗礼をこうむっていないか、大学で文学を専攻する花も恥じらう年頃の妹が巻き込まれていないか、とラジオの戦況ニュースに聴き入っている。床では幼い息子が今日百貨店で買ってきたばかりの戦車の模型で遊んでいる。このような大都会は、ただ買弁、不在地主、銀行長、高利貸し、船会社の社長だけではなく、日雇い労働者、乞食、コソ泥、淫売、無頼漢によっても形成されていた。同じくこの淡紅色の明りのなかに住んでいる者もいた。私は一瞬思いつかなかった、そのような人々に対してどんな感情を持つべきか。それは社会の組織を研究する著名な私の友人も同じことで、彼が今夜ここまでやって来ても、この人々の存在を消してしまうのがよいのか、保っておくのがよいのか、あるいは彼らの存在を改善するのがよいのか、すぐに悟るわけではないだろう。

爵青（一九一七―六二年。「満洲国」下に創作活動した中国人作家）、短篇小説《某夜》（「ある夜」。一九三八年）原文は中国語、日本語訳は橋本（語感などは直訳）。以下すべて同じ。

中国大陸いや東アジアにとって近代都市とは、近代世界史と中国（東アジア）近代史との結節点である。中国大陸全国の主要大都市は、ほとんどがそのような経緯を自己体験している。ハルビンもそのような都市の起源とその後の植民地強化の過程において、この自己体験からの生存・言語・生活を生み出してきたと言えよう。なかでも中国人作家はこの都市を、多様な大陸ゾーン＝広大なネイティヴィティ（中国語という言語域と中国人という空間域）へ繋ぎつつ、表現・芸術の作業の対象としていく。それこそが、広大な圏域に対する彼・彼女らの言語表現＝〈現地ネイティヴ〉作家や音楽家の生命であり、続けて外来権力＝外言語によって進められる植民地環境にあって、深く沈潜していく〈自分〉自身であった。

中国人作家や音楽に携わった若き人士たちは、創作テクストの内部に、植民地出自の言語（各種方言）と人間（多様な各地方人）とを時に生々しく出現させ、時に生き生きと描述し、それらの体験表現はまたこの都市の共時的時間と通時的時間についての記録となっている。さまざまな目的・意味づけ・眼線・声の方角と結果をもつ人間が往来し、都市を作り／都市を使用し／都市（の細部と全体）を自分で意味づけ……ていく。

上に引用したハルビンへの俯瞰には、そのような街に生きる人間と街を管理する政治の、声と音を、見つめる眼線に満ちている。

2　眼線と声

眼線と声そのものあるいは眼線的感覚と〝声音〟的思考は、人間に共通の行動であり知覚だろう。それには上方への、下方への、水平の、内側への、外側への……方角があり、その〈場

所〉に生きる者が、その〈場所〉の空間・時間・記憶を、自分や自分たちのために意味づけるために行う、身体生存の方角である。生活や非日常の〈場所〉において最初の、無数の、ときに決定的で、ときに瞬間的がゆえに空虚な、停滞と凝固を繰り返すような行動の方角でもある。植民地社会あるいは都市では、これらの方角が力によって分断と分散を繰り返し、権力を持つ者と持たぬ者、権力に大きなあるいは微細な偏差のある異言語どうし、ストリートで封じられた区画の「こちら側」と「あちら側」、「政治」とそれに監視される者・事と……というふうに切り分けられ、双方や多様なそれぞれが、〈方角〉を眼と声で追っていくことになる。

3　上方と下方への眼線

> 頭をあげ、塵のつもったカーテンを透かして外を見ると、ソーセージの形やかくばった形のズボンが窓の外をいくつも行ったり来たりするのが眼にできる。そうした風景は私たちが大都市の一角の地下室にいるのをひっきりなしに思い出させてくれた。向いの店では、政治プロパガンダよりもはるかに人の心理を刺激する看板が掲げられ、店内からは明りを吐き出している。

同じ小説内の、ハルビンのモダン・ストリート（キタイスカヤ街というストリート一帯）にある地下酒場に入った語り手「私」を通した、街の通りの表情である。眼線は地下の窓から上方の世界を目指す。その方角とは、植民地政治の言語を無視する誰かの街の方角であり、そのような語り手たる中国語ネイティヴによる街の方角でもある。

次は、ストリートの人間を直接に視る下方への眼線と声である。

> 晩春のある夜のことを覚えている。初めて夜にここを通った私は病気の友人を見舞うところだった、三人の通行人がハリネズミのようなひげをはやした一人のロシア老人を囲んでいた。老人は故国のモスクワにある大広場のそばの、アレクサンドリアとかいう製菓会社のソーセージが食べたいなどと弱々しく唸っている。三人のうちの一人の紳士らしき中年男が皮肉っぽく老人に教えた、あそこはもう五月一日にスターリンの赤軍の閲兵場になったんだ、そう言うとさっさと立ち去った。どうしたのかと私がその紳士にたずねると、彼はまた皮肉を言うように告げた、知らないのか、ここは酔っぱらいと食いっぱぐれで有名な通りじゃないか。そして高慢に大きな家のなかに入っていった。
>
> しかしこの夜遭遇したのは飢えと寒さに苦しむ者だった。杏のような赤い色の天空は反射して彼の顔を照らし、伸び放題の髪の毛と角膜の白くなった眼はキリストの慈愛に満ちた表情を思わせた。悲嘆にくれ咳込みながら、彼は右足の皮下にできた「蜂窩織炎」が痛んでしかたがない、もし施しを受けて治すことができたら、のちのちも決して恩を忘れることはない、と唸っている。粗野で聞き取りにくいその声のはしばしに、私は山東省の人間だなとすぐに判った。

「ハン（同行の語り手の友人──引用者）！　こいつは君と同郷だよ！」

以上三箇所の引用、いずれも同前《某夜》

帝政ロシアからソ連への時間との接点とそこから始まる来歴とを延長しながら形成されたこの都市が、そこに生きる人間を通してこのように記録されている。ロシア革命により外界に亡命するいわゆる「白系ロシア人」という「異者」、そして中国（語）ネイティヴ同胞、という対象である。ここに言う「山東省の人間」とは、東北植民地に肉体労働等の仕事を求めて出稼ぎに来るあるいは移住する人々であり、当時山東省はそのような人間の代表的な原籍地だった。

故郷が外部の異地であるこうした「異者」や「同胞」への描き方には、中国中央の作家たちによるいわばハルビン近代文学史がある。例えば章靳以（一九〇九―五九年）がハルビンや東北部を舞台として描く一連の小説もその一つだ。ハルビンの亡命ロシア人を描写し国際都市を表象する《聖型》（一九三三年）や、日本帝国主義の東北占領を告発する《去路》（同年）である。ハルビンや瀋陽などが体験する日本発動の「満洲事変」と前後の植民地情勢は、それを告発できる言論空間としての中国「中央」（東北からすれば異次元の南方）でこそ、文学的にもいち早く言及された。ゆえに、章靳以の前者小説にある「ロシア女性とハルビン」表象は、「満洲国」下の作家によるオマージュとして、爵青のエッセイ《異国情調》（一九三七年）などが後続する。都市の中の「歴史的弱者」への寄り添いと「西洋（女性）」への憧憬というスタイルが、すでに「中央」作家によってなされ、その後、植民地作家へとそのスタイルが表象の痕跡として引き継がれる。これも眼線と声音によってなされた都市の時間と空間に対する〈時間差〉表現と言えよう。

4　水平と下降の眼線と声音

4―1　ハルビンのユダヤ人
～植民地で交わされる「異者」どうしの声と視線～

ハルビン郊外の一軒家に暮らすユダヤ系民族の男性に出会う「私」とその語り。それが、やはり爵青による小説《斯賓塞拉先生》（「スペンサラー氏」。一九四一年）である。「私」が郊外のその家を借りようと訪れると、それまでそこに居住しまもなく出てゆくユダヤ人「スペンサラー氏」がバルコニーで迎える。彼の居住空間の一室に陳列されているのは、人間を拷問する各種の刑具である。エドガー・アラン・ポーの小説「黒猫」、詩「大ガラス」といったモダニズム文学の祖型に秘められた「怪異」と「神秘」に魅せられている彼。その彼の半生について詳細な身の上話に耳傾ける「私」。

「そうです！　私は上海にたどり着きました。私やほかのユダヤ人がどんなに苦しい生活を送っているか、あなたにお教えするのは忍びません。そうです！　ユダヤ人は二千年来、自分の情熱を押し黙らせて世界に生きない日は、あるいは楽しくもまた煩わしくも人類の蔑みと罵りを受けない日は、一日としてありません。我々は周りを常に滅亡の危機によって取り囲まれ

ています。しかし祖先と同じように私たちは厳しい束縛と苦痛のなかに生を求めなければなりません。また残酷かつ全能の条件のもとで一切の外的な圧迫に対抗しなければなりません。だからさまざまな変動に出くわしても、昔からの自制を保って衰えと停滞を免れ、心臓が破れても、この民族は祖先が残してきたすべての完璧を求めています。ここに来たのは四年前、私が三十五歳のときでした」

「スペンサラーさん、あなたのお話しをお聴きして、自分はどのように同情してよいのか分りません。もう四十年にもなろうとしているのですねえ！」ここで私は少し感傷的になった。受難者の末裔の一人が沈痛に語った、その民族に二千年続く災いの運命を、聴いたからだった。私のこの重い気持ちを見て取った彼は、煙草を吸うかどうか聞いてきたが、私は頭を振ってうなだれた。

以上いずれも、爵青、短篇小説《斯賓塞拉先生》

「私」は、ハルビン郊外の洋館に生活し今は上海を目指す「異者」と、彼の体験の背景にあるユダヤ民族の歴史を知っていく。ここにも、前節で見た「白系ロシア人」に対する方角と似た、しかしまた違う、「異者」に向けた方角の複雑な眼線と声の交わし合いがある。ハルビンの中国人作家が、モダニズム小説のスタイルを踏襲しながら、ハルビンという地理の時間を描いた重要な文学テクストである。「モダニズム小説」とは、ミッシェル・フーコーやエドワード・サイードが検証したように、「自分たち」とは違うと認識されたモノゴトとヒトを表象するさいの「差別」と「区別」によって起動され、さらにその二つを訓練し反復する帝国主義的言論・テクストである。植民地ハルビンの歴史のなかで、ロシア側・日本側による異なる者に対する権力表象とともに、そのような都市の時間の延長のなかで、権力表象によって視られる側の対象の側の者たちどうしが、さらにまたその内側でお互いに相手を眼差し、声を聴き合う。

テクスト内部のシンタックスにおいて、このような方角の運動が、おそらくモダニズム文学の作法を借りつつ、しかし水平に絶えることなく往還している。

4―2　植民地鉄道インフラによってつなげられるすべての都市＝外部

都市を水平に眺める眼線とは、まずはその都市の入口から内部に入っていく眼線に他ならない。都市との出会い、つまりその場所を知り、体験したことのある他の場所と見比べ、両地をつなげる知覚である。植民地都市にあっては、中国ネイティヴが見比べ繋げる視点を手助けする一つが、歴史的に逆手に取った列強由来の植民地鉄道（ロシアの東清鉄道～日本の南満洲鉄道株式会社、通称「満鉄」）ということになる。

この物語は天国におこったことではなく、秘境におこったのでもない。われわれがよく知っているハルビンにおこった。普通の人の眼には、ハルビンという都市は物好きと罪悪にまみれたところだが、じつは毎日のように駅と埠頭からここに流れこんでくる人々は、上はお役人、大商人から、下は売り子、肉体

労働者まで、さまざまである。その夜泊まる場所を心配する者もいれば、明日の朝食を計算する者もいる。この都市にきて焦燥と労苦の人生を体験しない者はいない。その日も夕闇が舞いおりると、南からの客車が数万の旅客を満載して到着した。

爵青、短篇小説《恋獄》、一九四三年

この都市に入り込む人々を眺めながら、眼線は自分の生活の糧を得ようとする労働者（都市の底辺を支える者たち）に向かっている。

ささやかに言及された植民地鉄道の「客車」によってつながれたハルビンという現実は、史実の一つをも証明している。この都市の入り口たる、ハルビン駅のプラットフォームで起きた、朝鮮独立運動家、安重根による伊藤博文の暗殺。その後、安は身柄を日露戦争以降の大連・旅順という日本側統治ゾーン「関東州」に送られ、旅順の監獄に拘禁され、裁判を経てその監獄の敷地内で処刑される。その場所である旅順・大連は、ハルビンとつながっているのだ。近代日本による朝鮮の植民地統治をめぐって、その地に対して下方へ向かう眼をもってした統治側と、水平の地平を遥かに水平に求め望んだ朝鮮人。東清鉄道敷設以来、南北の起点と終点とは、植民地ポリティクスの起点と一人の人間の最期地として、ハルビンと旅順・大連とを結び、近代史の経緯を告発している。

5　すべての方角と時間を運動する軌跡
～ディープ・ハルビンの内臓へ～

語り手と友人は二人で酒なる麗水を飲み、当局の決定で一掃される社会的弱者に思いをはせ、酔ったまま松花江沿いの国際商業区（道里区）付近を彷徨し「見学」する。通路～道路～都市の回路といった空間のパッセージから、植民地の政治的時間によって切り分けられ分断された社会層と文化層、世界史的〈東西〉の時間、政治暴力と生活者の生存……のすべてを、語り手は歩く。その緩やかな足の速度のままに、中国人の語り手あるいは作家その人の言語は〈自分〉の内部へと衝突し潜り込むようにして、予期されたハルビンの最後の心臓のゾーンへと行き着くのだ。いま以下に、この中国人ナレーターによる、小説内部の方向を簡易的に言語地図化してみよう。

新安埠（＝ナハロフカ。「煤煙と湿泥の」）↓　沙曼街（の地下食堂。亡命ロシア人の物乞いが路上に）↓　面包街（娼婦たちが路上に）↓　キタイスカヤ街（＝「中央大街」。「火事を起こしたような騒がしさ」、「血のような明りの海」。着飾った婦人や紳士が行きかう。ダンスホール、モデルンホテルの喫茶室、漂う音楽、西洋調の酒場……）↓　一大バザール（かつて賑わったが、官憲と市当局が撤去を進める古物市場、野菜鮮魚市場）の廃墟（ソフィスカヤ寺院付近だろうか──引用者）↓　狭い一帯に小屋が立ち並ぶ「貧民窟」（「じめじめしている」、「少しの光もない」）

同前《某夜》

同じように、水平に辿って行く中国人青年の近代地図が、ハルビンに投影されたテクストが他にも在る。そこでの語り手は、

中国近代の問題（「父祖」と自分たち…「旧習と伝統の破壊とは果たして新生なのか？　廃墟から新たな廃墟へというだけなのではないか」……）について想念をめぐらせながら、馬家溝～南崗～ハルビン駅～鉄道～道里区（キタイスカヤ街が中心）と、ハルビン市街にある南北の地理と心象の風景を徒歩によってカヴァーしていく。これもテクストにある展開に沿って、ノードごとに言語地図化してみよう。

教堂街（「薄暗い街灯が夜を一層おぞましいものにしている」、「木立と寺院の塔」）　↓　通道街　↓　馬家溝にかかる橋　↓白壁の住宅区（南崗の高級住宅区だろう――引用者）　↓　喇嘛台（「明りに飾られた十字架」）　↓　英国領事館　↓　ハルビン駅　↓　鉄道にかかる霽虹橋（「黒々と沈んだ工業区と大水害でも生き残った難民区を眺める」）　↓　透籠街（「アテネの古代建築の絵のある穴蔵に座って音楽を聴く」）　↓　買売街（「退廃のロシア人娼婦を見る」、「書店や酒場の戸を押し開けて適度の知識と気晴らしの安息を」）　↓　キタイスカヤ街（「石畳の道」、「全満洲で最も富裕なるこの有名な通り」、「（夜中は）死んで時間のたった蛇のよう」、「鮮やかに紅いネオンと通りの入口に立つ酒場の看板」…）　↓　「大島土飯店」（キタイスカヤ街沿いのロシア料理「タトス」レストランのことだろう――引用者。「タトスのある地下への入口のところで、煙草を一本取り出し火をつけ」かつて中国社会の問題を語りあった友人を思い出す）

爵青、短篇小説《青春冒瀆之二》、一九三九年

同じように、ハルビン内のノードが散りばめられる。中国人青年にとって中国近代化の迷路に迷い込むとは、近代植民地都市の各ノードを代表するランドマークたちを伝ってさまよい歩くのと、同義であることを示すのだ。

こうして語り手たちは、中国とハルビンの歴史～自分の心象風景～このたった今の眼の前のハルビン現実社会、という地図のトライアングルを手に、街へ眼線をめぐらせ街の声と音を聴いて行く。このスタイルを貫いて、この都市が宿す記憶の地層を自分だけで踏査することになる。

6　方角の果てに聴き視られた〈最後のハルビン〉
～植民地「同胞」たちの光景～

ハルビンを歩く語り手たちのそのような彷徨地図には、最後に何が記されているか。小説の最後を視てみよう。

燈の尽きたところからは、谷底のように狭い路地になっている。両側は背の低い平屋なのだが、住宅難のせいだろう、どの平屋の屋上にも鉄の破片や木箱のたぐいで小屋がつぎ足してある。この部分が長い時間をへて歪み、下へと傾いている。鉄線や木の棒などで真っ直ぐに保とうとされてはいるが、日に日に歪んでしまうと見え、ついに両側の建物のてっぺんがくっつきそうなくらいにまで傾いている。これでは昼間は太陽の光が射しこんで来ない。逆に夜は、赤々とあんず色に染まった半尺ほどの空が非常にはっきりと見える。路地のなかの陰湿さは、私

たちが歩いていてもピチャピチャと音がするくらいだ。一人の大男がふらふらと出てきて建物の梯子を上っていった。私たちが見上げると、男はもう、先に上にいたしゃがれ声の女を抱いて笑い声をあげている。道の両側は梯子のほかにあるのは小窓ばかりで、そこには濡れて乾いたしみのついた新聞紙が貼ってあり、黄色い光を吐き出している。ときに料理の匂いと賭博をする声が伝わってくる。どこからともなく人を夢想へといざなうアヘンの香りが漂ってくる。

百メートルほどのこの路地をぬけると、人だかりにぶつかった。喧嘩をしているようだ。私たちが立ち止まったまま一分もたたないうちに、騒ぎの原因は予測がついた。

「よし！　同郷のよしみだ、祖先のつきあいに免じておまえの三ヶ月の飯代は許してやらあ、失せろ！」これは痩せて背の低い素面の男の声だ。頭を垂れて恥じ入っている若者が暗がりに消えていくまで、周囲の皆が見送った。さきほどの男はぶつくさ言いながら、傍らのうどん屋へと入っていった。こうしてこの騒ぎの原因が明らかとなった。どす黒い食物が並べられたうどん屋の窓からは、鬼火のような光が漏れている。ここにはやはり少しの光明もない。あるのはただ、あんず色の明々とした天空（キタイスカヤ街のネオンの明かり──引用者）と、かすかに聴こえてくるゴトンゴトンというトロリーバスの音……

同前《某夜》

空間の底を歩き、その底にある生活といのちに寄り添っている。そこでは、上下・水平の方角をもはや越えて、そこに固まって在り続けるひとの声、色彩、何かの水、と構造物、というモノだけである。だがそれらを、聴き視る眼と声だけはやはりテクストに残り続ける。〈方角〉＝きらびやかに見える〈方角〉とは、ついに、物語の導入部でしか無いのかもしれない。物語の終わりではそれは崩壊し消滅している。

この先にはもはや、歩いて行く場所は、どこにも無い。植民地都市ハルビンをめぐる空間と言語の果て。それが小説の末尾である。小説の語りは、これをもってナレーターも都市の舞台も、つまりこの植民地都市の見慣れた文体さえも、ここで失われるのだ。ハルビンという都市の果てであるが、しかしまたこの果てこそがハルビン。そのように中国人作家は視た。

それは、同時期の日本人作家による快楽的あるいは神秘的そして同情的な表象をもっぱらとしたハルビン文学テクストと、決定的に違う。爵青はルポルタージュのように、いや数学の数式がもつ硬い骨組みのように、ハルビンの最期を同胞の姿に見て、開陳したのである。

7　水平・上方・下方のすべてを「視て話す」〈声〉
～ハルビンに響いたハーモニカ演奏の〝声音〟～

そのように作家たちによって描かれ記録されたキタイスカヤ街をいま歩くとき、そこは一つの異質な空間である。それはハルビンという都市空間のなかでと言っても、およそ「都市」なる空間のなかでと言っても、妥当する。植民地期から、ハルビン駅の正面玄関とは逆側の道理区を北につらぬくストリートであり、北端は松花江が流れ、河面から風が吹きわたるロシ

ア期からの建築の並ぶ近代的な商業区である。

いまも白昼から観光客が絶え間なく、また夕刻には美しい自然のスケープ、松花江という東北の大河、が突き当たりに確保されている安心感から、そこに向かう市民によるそぞろ歩きが絶えない。都市のうちの始まりの近代という前景と最後の大自然（と感ぜられる）という後景が組み合わさった、ひとすじの道がキタイスカヤ街なのだ。そのような風景の場所ゆえに、近代中国人の音楽活動が、目指す眼と声＝音をめぐらせ発した時があった。

十五道街はそのキタイスカヤ街の南口に当たり、鉄道の複線を挟んでちょうど駅の真裏に当たる。一九三五年四月、この地に〝哈爾濱口琴社〟（ハルビン・ハーモニカ社）が中国人の手によって生まれた。

初心者に対して吹奏教練の塾も開催、ハーモニカ（harmonica）吹奏の習得を目指し、「民族伝統曲」と近代中国人の歌を演奏、コンサートも大々的に行なった。庶民の楽器から奏出される透明なコトバによって、植民地ハルビンの都市空間にあって何かを言おうとした団体だった。

口琴社設立の中心となったのは、上海のハーモニカ奏者、袁亜成だった。キタイスカヤ街に接続する炮隊街に〝孔氏洋行〟というドイツ人経営のハーモニカ販売店があり、ここがハルビンにハーモニカという楽器を広めようと、上海から袁を招いたのが最初であった。ドイツは、アメリカ黒人ブルーズに代表されるようなハーモニカ＝ブルーズ・ハープを製造したHOHNER 社など、この楽器の故地である。そのような由来の地球上の音楽が、ハルビン中国人によって演奏され始めた。

キタイスカヤ街沿いの当時の「パレス映画館」で開催された第二回コンサートを案内する広告が、一九三六年十月十五日付の中国語新聞《哈爾濱五日画報》に掲載されている。このときの吹奏曲目が広告に予告されているのだが、「中国と外国の名曲」すなわちロシア民謡や中国伝統歌曲であった。中国レパートリーとしては実際のコンサート会場では《大路歌》、《開路先鋒》など、中国中央の文芸界が同時期に放ったある主張を持った楽曲だったと言われている。この二つの歌曲は、上海で制作されたモダン映画であり、抗日戦争前夜の抗日主張が合わさった《大路》（一九三四年、孫瑜監督・脚本）の中で使われたものである。テーマソングと挿入歌であり、いずれもを作曲した聶耳（一九一二―三五年）は当時多くの上海モダニズム映画とタイアップし、「主張」していく近代歌曲を作りだした音楽家だった。のちに中華人民共和国の国歌となる《義勇軍進行曲》（歌詞は田漢）も、聶耳が映画《風雲児女》（一九三五年、許幸之監督・田漢脚本）のために作曲している。日本帝国主義を始めとする外来の侵略に対抗する中国人による中国人への訴えが、聶耳の旋律のエネルギーによってハルビンに運ばれ、それがまたハルビンの街に響いた時間があったのだ。この検証はまた稿を改めて試みたい。

上海の同時代映画とハルビン口琴社のレパートリーのつながりは、袁亜成というひとの来歴も含めて、文芸都市かつ植民地都市としてより時間の長い上海の風と意識が、このハルビンに持ち込まれたと言って良いだろう。

《大路》のような映画作品の上映がおそらくは難しかった植民地「満洲国」において、そのようなハルビン口琴社のコンサ

ートは、奇跡のように思われる。しかし現実に開催され、しかも口琴社の東北人リーダーは日本当局に逮捕され殺害されている。

あからさまな意味＝内容を自然にまた故意に消した沈黙の声帯たるハーモニカ。この手のひら楽器がより活躍したハルビン。この楽器への吹奏によって演奏者は、近代中国の音楽と映像とによる南北交流＝音楽と精神の発展交流の一シーンを成しとげた。それはとてつもない大陸の空中における証言記録である。抗日の意味を持った歌曲をメロディーだけの堅固なカタチにまで削りなおし、しかしモノを言うための器官である口と喉を全演奏者が使って、何かを言おうとする身体の声。それを観客も聴きとどけ見とどけたという。口琴社はハーモニカという小さなしかし無数の窓穴を通して、植民地都市ハルビンにあって、対日本言説としてのよびかけの声の新たな技法を実現したのである。

そのとき、〈声音〉だけでなく、ハーモニカという楽器を扱う時の演奏者の〈眼線〉もあった。ハーモニカを吹くときの顔の動きと眼線。それは遠い遥かな地と「ここではない、どこか」「今ではない、いつか」を眼差す眼線であったろう。それを吹奏する姿態はまた、東北の名産であるトウモロコシをかじる姿にも似ている。ヨーロッパから伝わった楽器が、この東北の都市と地方に根ざす日常品と重なってくる幻視。声にならない声の音、遥かを目指して彷徨う眼線のゆくえ。それらはさらには幻視を超えて、このハルビンという植民地のことを、教えてくれる。特に「満洲国」期に至って、この土地が誰のものとなり誰のものではなくなったのか、という近代東北と「近代中国」への望郷と、楽器は連辞しているように思うのだ。

8　終わりに ～植民地都市の〈住民〉という眼、声、時間～

国際商業街（道里区＝埠頭区＝プリスタン。ハルビン駅北西側の松花江とで挟まれたゾーンであり、その中心街がキタイスカヤ）。そこに対して、政治権力機関と高級住宅のゾーン（南崗区）、中国人商業と労働者居住のゾーン（道外区）。このように植民地都市は切り分けられていた。そのうちの道外区＝傅家甸は、ハルビン駅北東側、鉄道の北上線とやはり松花江の水とに囲まれたゾーンである。この場所を重視するナレイションが、物語の始まりとなる爵青のテクストがある。

その地図を作成した者は、きっと観光局から賄賂をもらったのだと私は思う。でなければ、大は松花江の鉄橋から、小は顧郷屯の小さな路地までみな載せてある市街地図に、なぜ腐乱してもなお大都会に在りつづけるこの地域が書きこまれていないのか？　有名な場所にはみな、ロシア人墓地、ソフィスカヤ寺院、モスクワ兵営、正陽大街、太陽島、競馬場……というふうに美しい文字が記されている。しかし、この市街地図の上をくまなく探しても、あの「大観園」（道外区＝傅家甸にある木賃宿兼スラムの集合体の場所 ──引用者）という文字は見つからない。これをもし人体にたとえるなら、この地図は堕落した医者に等しいだろう。麗しい髪の毛や清らかな瞳、均整のとれた肢体……などを褒めたたえるのみで、実はすでに腐って死にそ

うになっている内部の肺のことは無視している。肺は弱いリズムをもってまだ人体のなかで息をしているというのに。大観園も弱いリズムをもって人口五十万のこの大都会のなかで息をしているというのに。

爵青、短篇小説《大観園》、一九四一年

この視線が、本論に引用してきたテクスト《某夜》などにあった、語り手たちの彷徨と「見学」へつながっていく。

マルクス主義の思考的実験から第二次大戦後のフランス近代都市のあり方を批判したアンリ・ルフェーブルは、「ひとは不健康的な空間と健康的な空間とを考える。都市計画家は、病める空間を、精神的・社会的健康に結びついたこの健康の産出者たる空間から識別」すると言う。都市空間の「病理学」としての「政治」を、指摘している（原著一九六七年。日本語訳「都市の哲学と都市計画的イデオロギー」、『都市への権利』森本和夫訳、筑摩書房、二〇一一年）。

それにならうなら、まさに空間偏差への「識別」をこととした帝政ロシア・ソ連そして帝国日本の「満洲国」による「都市計画」という植民地政治は、ハルビンにあって〝漂亮的字様〟（「美しい文字」。上記、爵青《大観園》）に憑依された建築・区画をのみを現前させようとする。〝微弱的律動抽動着〟（その肺は「弱いリズムをもって息をしている」。同前）という都市の器官「肺」である中国人区を、そのような政治は制御し隠蔽しようとした。

そのことを中国人の側から指摘する文学や音楽の〝眼線yan3xian4〟と〝声音sheng1yin1〟（中国語で言う、ひとの「声」また物の「音」）とは、植民地あるいは都市の政治マップのなかで、人間に共通の思考・行動・現象を基点に発せられた、中国人・中国語による都市論であり、都市使用学そのものである。ある側からの言語が、ある側の力に対して〈共〉の言論となり、現実に対する違和感として、そこに結晶する。それはまた、どこかへの他感＝多感な望見となって、延長・反復される。そのような他種の〝眼線〟と〝声音〟に導かれた精神的行為の様態を、尊重したい。

ルフェーブルはさらに言う、

（イデオロギーとしての都市計画にあっては――引用者）、社会的には、前面に出るのは空間であって、時間や生成は影のなかに追いやられる。（同前）

都市の時間の幅のために（〝中国人〟なる者への自己遡行のために）、眼の前の都市空間に抗して（帝国日本などの「政治」に抗して）、都市を利用しつつ（「政治」への自分の振る舞いを利用しつつ）……植民地都市の源流を語って行く眼と声と音の人間。そのような作家や音楽家たちは、植民地都市のなかの切り分け＝分断（空間偏差）に対抗して、さらに時間と空間の重層化（衝突・共存）を成し遂げようとする、都市の語り手でもあっただろう。総体的かつ多様な意味での帝国植民地を経営する側の人間（ロシア人、特に本論では日本人）は、「都市計画」という政治と文化の方法により、ハルビン「政治」、ハルビン「文化」さらには「満洲記憶」に従事した。たとえば一九二〇〜三〇年代の帝国日本からの訪問作家、室生犀星や林芙美子らのテクストは、

自分が見たい「異者」への陶酔的なまでの身の委ねや憧憬、つまり「眼線」と「声」の現実運動の無さを、ひたすら綴る詩や小説が中心である。そこには「空間」（＝「現時」というエレメント）だけがあり、ルフェーブルの言うような、なぜその都市が生まれ、今日までそのように在るのかと言う、〈時間〉と〈生成〉への根本的な問いが無い。

それに対して興味深いのは、石川淳というひとである。「日中戦争」（中国側からは〝抗日戦争〟）の当時、自分が所属する帝国日本の面白くもおかしくもないがしかし暴力の歌（軍歌）。それに反発し、それら顔のない歌詞言語とメロディーに対して「やめろ。」と抗う声音を、語り手と共に作家石川淳は奏でた。〈奏でる〉とはそういうことである。戦中発禁となった小説「マルスの歌」（一九三八年）である。他者の土地といのちを侵す自分の側の音楽と行動、そしてそれらへの礼賛集団、に対して日常感覚から抵抗する日本語。その強烈な象徴音はその小説のラストに奏でられる。歌のなかで沈黙し歌を無視しようとした日本語。

「音楽」を拒否したとも言える石川淳とその語り手による蒼き呪いのパロールは、ハルビンに生まれ書かれて奏でられた中国人たちの文と眼と声音に、繋がっていくように思われる。自分と他者のいのちを頼りに、海と河を越えて渡る高き風のなかに、違うようにしてしかし手をつなぎ合い残響していく両者の声のように感ぜられる。

ハルビンの街と河を渡る風と水のなかに戻ろう。過去そのものと過去から生成された現在とのあいだの繋がり（＝植民地史）を、眼の前の現実として／しかも現実の真っ只なかに、視ること。奏でること。そして読み聴くこと。それは、都市という生きたテクストの醍醐味と恐ろしさを、最大限に使用することであり、結果、〈時間〉と〈生成〉という植民地の眼の前にある底部に立ち会わざるを得ない。それを中国大陸東北の日本植民地のなかで実践したのは、中国人だった。

一九四五年八月十五日からの戦後日本人によるハルビン記憶とは、往々にして、帝政ロシアの建造からすると「第二期」にあたる整序と排除を事とした帝国日本のハルビン「都市計画」に、まさに似ている。その空間を時間的通時的にとらえることが難しく、共時瞬間的にのみ限定して懐かしむようなノスタルジーである。（このことはハルビンへの植民地玄関であり「兄弟都市」でもあった大連記憶にも言える。清岡卓行「アカシヤの大連」などを始めとして）

そのような意識・無意識の「病理学」的判断に起動された側からの政治と記憶には、決して見えなかった光景。決して聴き取られなかった声と音。それらは、都市の内側や外側を自分だけで動きながら眺め、常に既にそこにある政治の場のなかで、政治の場に対して、何か新たな関係を生み出さずにはいられなかった。自分と自分の側における快楽と〈共〉的発言を時間のなかでとらえ、懸命に紡がれた中国語による〝眼線〟と〝声音〟。

それが、視られ聴かれ、かつ読まれなければならない。

Articles

Attractions of Nature in "Chijin No Ai (Naomi)" and "Yoshino Kuzu"

Shoji SHIBATA

Summary

Tanizaki Junichiro tends to be regarded as a writer who explored the beauty of women, but at the basis of this tendency there is a strong longing for natural life, and in many cases beautiful women described in his works attract male heroes by containing the power of nature. "Chijin No Ai (Naomi)" is the representative work with this subject, in which the narrator is taken into the strong vitality that she dissipates rather than her beauty itself. "Yoshino Kuzu" seems not to contain this theme, but in the development in which the narrator who is almost the same person as Tanizaki himself tries to write a story of the defeated South Dynasty but does not fulfill it and ends in telling the story about the fascination of Yoshino's nature and the wife of his old friend, this subject is still hiding. And it is nothing but a protest to Japan's modern age that advanced on the principle of industrialization.

キーワード
南朝　自然　伝説　母恋い　反近代

Keywords
South Dynasty　nature　legend　longing for mother　anti-modernization

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

〈自然〉の牽引――『痴人の愛』『吉野葛』における魅惑の在り処

柴田勝二

一　「別世界」への憧憬

ロマン主義文学の特質は、自己が置かれた今現在の状況や生存の枠組みに対して抵抗や反逆の姿勢を抱き、その彼方の世界を憧憬しつつ、そこに現実的ないし想像的ににじり寄っていこうとする運動が描かれることである。とくに日常的な現実世界への相対化が顕著であるのはドイツ・ロマン派の文学者たちであったが、たとえばノヴァーリスの『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』（『青い花』）では、ある夜芳香を漂わせた「一輪の背丈の高い淡青色の花」（薗田宗人訳、以下同じ）を夢見たことを契機として、主人公ハインリヒは「もう天国との交わりは絶えている」[1]と思われる日常世界を離れ、「青い花」が象徴する彼岸的な世界への憧憬を満たす旅に発っていくのだった。ノヴァーリスは『断片』で「花の世界の無限の遠さ」「花は我等の霊の不可知なものの象徴である」（飯田安訳）[2]などと記しており、ハインリヒの求めるものに込められた意味は明瞭である。フリードリッヒ・シュレーゲルは考察（『アテネーウム断章』）においては彼岸的、非日常的世界への志向よりも、むしろ実在と理念、主体と対象の間を自在に行き来するイロニー的精神にロマン主義文学の本質を見出していたが、実作の『ルツィンデ』においてはやはり主人公は「全にして一」（平野嘉彦訳）[3]の存在として感じられる恋人とともに、世俗を離れた環境で自分たちだけの世界を構築しようとするのだった。またフリードリッヒの兄であるA・W・シュレーゲルはロマン主義文学をはっきりと「憧憬の文学」（大澤慶子訳）と規定していた（『演劇論』）[4]。

彼らに典型的な形で見られる、日常的現実に批判的な眼を向け、その外側の世界を自己の真の居場所としようとする志向がロマン主義文学の条件であるとすれば、谷崎潤一郎の作品群もそのなかに置かれる性格をもっている。初期作品に繰り返される西洋への憧憬や、関西移住後の作品の基調となる日本古典への耽溺は、こうした条件を充足する要件をなしている。たとえばケン・イトーは永井荷風と谷崎における〈西洋〉の牽引を論じた論考「別世界という魅惑――荷風と谷崎における「西洋」」（『ユリイカ』二〇〇三・三）で、〈西洋〉が荷風にとって「どこまでも接近可能で、そこで自由に想像力を遊ばせることもできる」対象であったのに対し、谷崎にとっては「遠くから光を放つ美」の在り処であったという差違を指摘している。ここでは『刺青』（『新思潮』一九一〇・一一）の背景となる江戸末期の世界にも言及されているものの、イトーはそれがオリエンタリズムの援用であり、根底にある「別世界」はあくまでも西洋であ

るとしている。

確かにイトーがいうように、アメリカとフランスで五年弱にわたる生活経験を持つ荷風よりも、洋行経験のない谷崎の方が彼岸的な対象として西洋が眺められることは否定しえない。イトーが取り上げているのはもっぱら初期の『少年』だが、より端的な事例となる作品が、アメリカ映画の女優たちになぞらえられる肉体を持った少女に魅了され、翻弄されつづける男の軌跡を語った『痴人の愛』（『大阪朝日新聞』一九二四・三～六、『女性』一九二四・一一～二五・七）であることはいうまでもない。カフェー、活動写真（映画）、ダンスホールといった、大正後期に庶民の生活を彩るようになった西洋からの輸入文化をちりばめたこの作品の基底には、谷崎の素朴ともいえる西洋憧憬がある。そこから中村光夫が「気の毒なほど幼稚」（『谷崎潤一郎論』河出書房、一九五二・一〇）と辛辣に批判するような、谷崎の西洋認識の浅薄さについて指摘するのは容易である。中村は「整然たる街衢、清潔なペーヴメント、美しい洋館の家並み」（『東京を思ふ』『中央公論』一九三四・一～四）によってイメージされる谷崎的な〈西洋〉[5]が、要するに「天津や上海の租界」にもっとも近似している点で「植民地」の光景にすぎず、荷風が持ちえたような文化の内実を掴みとる域には達しえない皮相の段階にとどまっていたと述べている。

それは事実であったとしても、谷崎が西洋学者ではなく創作家である限り、その認識や理解の浅薄さを創作における造形に有効に活用しえていれば、むしろその技巧を称揚すべきであろう。中村が主としてその西洋理解の浅薄さを指摘する『痴人の愛』の語り手譲治のナオミをめぐる振舞いは確かに幼稚で滑稽だが、表題が示唆し、また末尾に「此れを読んで馬鹿々々しいと思ふ人は笑つて下さい」（二十七）と記されるように、もちろん谷崎はその幼稚さや滑稽さを十分認識していた。谷崎は明らかにこの作品で意識的に、イメージ主導の西洋憧憬に憑かれた人物を造形したのであり、重要なのはそこに盛り込まれた批判的な視座を捉えることであろう。中村の批判は妥当であるにしても、谷崎文学を理解するうえで資するものは乏しいといわざるをえない。

すなわち「別世界」への憧憬に動かされる人物を焦点化している点で『痴人の愛』を含む谷崎文学はロマン主義的な性格を備えているが、ノヴァーリスやシュレーゲル、あるいは彼らの感化を多少とも蒙っている保田與重郎や三島由紀夫らを特徴づけるものは、単に彼岸的世界を憧憬するだけでなく、その時空を自身の観念的な故郷、拠点としようとすることである。保田にとっての〈大和まほろば〉、三島にとっての〈海〉や天皇が神であった〈古代日本〉がそうであるように、彼らにとってそこは自己の真の在り処として、現実世界を相対化する立脚点となりうる。荷風にとっての西洋も、人間が個人としての尊厳を持ち、文化的な厚みのなかで生活を送ることのできる空間として、それらを未だ獲得していない近代日本を批判的に眺めるための視座であった。けれども谷崎にとっての西洋は、決して彼が拠って立つ基底ではなく、あくまでも遙かな距離をもって憧憬を寄せる対象でしかない。中村が揶揄する谷崎的西洋の皮相さはそこからもたらされており、その皮相さを意識的に表出している点では、谷崎の作品世界はロマン主義的というよりも、むしろそれを隠れ蓑とした現実主義的な眼差しをはらんで

いるといえよう。

谷崎が自身の居場所としての外部の眼差しを得るのは、大正十二年（一九二三）九月に関東大震災を機に関西に移住した後に、中古・中世を中心とする日本古典に耽溺するようになってからで、後述するようにそこで書かれた最初の長篇小説である『痴人の愛』はその嚆矢としての性格を隠しもっている。この作品の語り手である譲治が、ことさらに浅薄な西洋憧憬に憑かれた人物として造形されているのも、その性格が拍車をかけているからにほかならない。譲治はナオミを自分の元に引き取り、理想的な女に育てていこうとするものの、次第に奔放な娼婦性を露呈するようになる彼女にその試みをことごとく裏切られ、結局彼女に屈従することと引き換えに共生をつづけることを許されるという結末に至るが、この譲治の挫折の起点にあるものが、近代の日本人一般の性向にも敷衍しうる観念的な西洋志向である。もちろんそうした雛形としての輪郭を谷崎は意識して譲治に付与しており、そこに今挙げた彼の現実主義的な眼差しが作動している。

譲治に憧憬の対象としての西洋のイメージを伝える媒体は第一に映画であり、譲治との共生においてナオミが遂げていく変容を、彼女が重ねられる対象となるメリー・ピクフォード、プリシラ・ディーン、ポーラ・ネグリといったアメリカの女優たちのスクリーン上のイメージが代理的に表象している。二人が共生し始めた当初に譲治がナオミの「釣合の取れた、いゝ体つき」（四）を讃える際に参照されるメリー・ピクフォードは、周知のように一九二〇年代に清純な少女役で人気を博した女優で、一方彼女の不品行が露呈していく中盤以降に彼女が重ねられるプリシラ・ディーンやポーラ・ネグリは、あくの強い悪女役ないし妖婦役で知られた女優であった。作品の発表当時には広く流通していたこうしたアメリカ女優のイメージを引用する形で、ナオミが作中で来す変容が具体化されている。

『痴人の愛』の三年後の作品である『蓼喰ふ虫』（『大阪毎日・東京日々新聞』一九二八・一二～一九二九・六）でも、谷崎は主人公の要に「歌舞伎芝居を見るよりも、ロス・アンジェルスで拵へるフイルムの方が好きであつた」（その三）という嗜好を与え、それにつづいて「絶えず新しい女性の美を創造し、女性に媚びることばかりを考へてゐるアメリカの絵の世界の方が、俗悪ながら彼の夢に近かつた」（その三）と語られているが、肉体的な蠱惑を武器として男を従えるスクリーンの美女たちは、ナオミの造形の基底を提供する以前に、谷崎の描く〈西洋〉のひとつの基調をなしている。反面それが現実化されえない「夢」であることを当然谷崎は認識しており、その「夢」にあえて現実の形を与えようとして苦闘する役どころが譲治に付与されているのである。

二　「シンプル・ライフ」の矛盾

その観念的な「夢」を現実化するために譲治が試みるのがナオミとの「シンプル・ライフ」である。彼は自分の元に引き取ったナオミを正式の妻とするのではなく、西洋風の「文化住宅」で「呑気なシンプル・ライフ」（一）を送りながら彼女の心身の成長を見届けようとする。「シンプル・ライフ」は当時「単

純生活」という表題で日本でも流通していたシャルル・ワグネルの著書を踏まえた用語だが、ワグネルはフランスのプロテスタントの牧師であり、そこで提起されている「単純生活」のあり方は当然キリスト教的な理念の実践としての意味をもっている。「単純とは心の状態である。それは我々の生活の主たる志向の裡に存する。その主たる心掛が、人として正にさうあるべき人間、即ち真底からの偽りない人間とならうとする所にあれば、その人は単純なのである」（神永文三訳、傍点原訳文）[6]と述べられるように、ここでは「単純生活」とは、自身に内在する本来の人間性に導かれつつ生を送ることを意味している。

教会への奉仕を重視するカトリックと異なり、プロテスタントが「天職」としての労働を軸とする日々の営為によって「神の富」を増大させることを目指し、それゆえ近代産業の勃興の基盤となったことはマックス・ウェーバーの言説によってよく知られている。ワグネルの著書にも生活を単純化する「法則」として「汝の天職を尽せ」（傍点原訳文）という命題が挙げられており、その基底にプロテスタント的な価値観があることを示唆している。ウェーバーはこうした生の姿勢を、現世にとどまりつつ現世的欲望に流されないあり方として「世俗内禁欲」と呼ぶ[7]が、ワグネルが過剰な物質的欲望を持つことを戒めるのも、プロテスタント的な禁欲の一形態といえるだろう。

一方ここで譲治が描いている「シンプル・ライフ」は、こうしたプロテスタント的な禁欲とは無縁で、要するに旧来の結婚の作法に距離を取り、より自由な形での男女の結びつきを実践することを指している。譲治は「結婚に対しては可なり進んだ、ハイカラな意見を持つて」（一）いると自認しており、それが見合いをしたうえで「結納を取り交し、五荷とか、七荷とか、十三荷とか、花嫁の荷物を婚家へ運ぶ。それから輿入れ、新婚旅行、里帰り」といった手続きを嫌い「もつと簡単な、自由な形式」（一）で結婚に至るということであった。すなわち譲治は旧来の伝統的慣習を総じて複雑で面倒なものと受け取っているのであり、それに対置される概念として〈シンプル―単純〉という価値が想定されることになる。「単純生活」は日本においても推奨、実践されていたが、ワグネルの著書の初版の翻訳者である中村嘉寿の『単純生活の秘訣』（安楽栄治、一九一四）では、『痴人の愛』で語られるような、娘の嫁入りのために夥しい道具が家に運び込まれてくる様相の描写から始めて、その煩雑さを揶揄したうえで、華美や虚飾を排し、物事の「実質」に従って生きようとする「心の単純」の重要さが訴えられている。

中村の著書は谷崎も参照した可能性があるが、ここでは結婚という制度自体が相対化されているわけではなく、また生活において西洋に倣うことが推奨されているわけでもない。一方譲治にとっては「シンプル・ライフ」は実質的な内実よりも日本の〈複雑〉な旧習に対置される概念であるゆえにおのずと〈西洋〉の暗喩としての意味をもつことになり、むしろこうした思考自体に「シンプル」さの実体があるといえよう。ここでは谷崎自身にもある西洋把握の観念性、イメージ性が、その強度を戯画的に高める形で譲治に託されている。洋行経験もなく、西洋文化に通じているわけでもない譲治にとって、〈西洋的〉であるとは映画女優などによる断片的な表象を除けば、伝統的な日本に背いているという以上の内実をもたない。たとえば譲治

は当初ナオミと法律上の婚姻関係を結ぶこと自体も忌避し、ただ寝起きを共にするという遊戯的な段階に彼女との関係をとどめようとするのである。先に引用した語句を含む「シンプル・ライフ」への憧憬を譲治は次のように語っている。

> のみならず、一人の少女を友達にして、朝夕彼女の発育のさまを眺めながら、明るく晴れやかに、云はゞ遊びのやうな気分で、一軒の家に住むと云ふことは、正式の家庭を作るのとは違つた、又格別な興味があるやうに思へました。つまり私とナオミでたわいのないままごとをする。「世帯を持つ」と云ふやうなシチ面倒臭い意味でなしに、呑気なシンプル・ライフを送る。――此れが私の望みでした。
>
> （一、傍点原文）

ここには谷崎の世界を特徴づける主たる側面のひとつである「遊び」への傾斜が現れているが、遊び、遊戯は何らかのルール、規則に参加者が従属することによって、現実世界とは異質な自律的な世界を形成する行為である。譲治が希求しているのは「シチ面倒臭い」慣習に縛られていると感じられる日本の現実から離れた空間で、自分とナオミが気ままに日々を送ることだが、そこには本質的な矛盾がある。つまり遊戯やスポーツ競技を成り立たせているのはむしろ「シチ面倒臭い」ルール、規則の遵守であり、自分たちが遊戯的な生活を送ろうとすればやはりそれが求められる。けれども譲治はナオミとの共生において、役割の分担を明確にするわけではなく、自分が会社勤めで生活費を稼ぐ一方、彼女は「西洋人の前へ出ても恥(はず)かしくないやうなレディー」（五）になるために英語やピアノ、ダンスを習うという約束事があるくらいで、それらもナオミの怠惰によってなしくずしにされていく。

つまり譲治は日本の旧弊な生活慣習からの離脱を求める一方で、自分たちの生活を固有の倫理観によって律しようとしているわけでもなく、そのためナオミは譲治にとって妻とも恋人とも友達ともつかぬ曖昧な位置にとどめられることになる。実際譲治は自分たちが外出する姿を他人が見たら「主従ともつかず、兄妹ともちかず、さればと云つて夫婦とも友達ともつかぬ恰好」（二）の関係に見えるだろうと思うのである。こうした曖昧な位置に置かれることがナオミの本来の素性を浮上させる前提となっているが、その点で彼らの送ろうとする生活は「シンプル・ライフ」にむしろ逆行している。

また英語やピアノはナオミを〈西洋化〉する具体的な手立てとされている一方、それを多少身につけることが「西洋人」への接近を成就させるわけではないことは譲治も当然了解している。そこには彼の自己欺瞞が作用している。譲治が本当にナオミに望んでいるのは、「たつた五尺二寸の小男」（十）である自分には決して実現しえない、身体的な次元で〈西洋人のようになる〉ことであり、ナオミが英語学習の劣等ぶりで彼を落胆させる反面、メリー・ピクフォードをはじめとするアメリカの映画女優たちとの身体的な近似性を獲得していくことによって、彼の願望は満たされていく。少なくとも英語やピアノに高い能力を持つ醜い少女が自分の傍らにいることを譲治が望んでいないことは疑いない。ナオミはそれを知っているために、譲治が与える課題に真剣に取り組む意欲を持とうともしない

のである。

譲治がナオミの学力の低さに失望し、あきらめを覚えながらも彼女の否応ない魅惑を自覚する心理について、次のように語られている。

――私はしみ〴〵さう云ふあきらめを抱くやうになりました。が、同時に私は、一方に於いてあきらめながら、他の一方では益〳〵強く彼女の肉体に惹きつけられて行つたのでした。さうです、私は特に『肉体』と云ひます。なぜならそれは彼女の皮膚や、歯や、唇や、瞳や、その他あらゆる姿態の美しさであつて、決してそこには精神的の何物もなかつたのですから。（中略）此れは私に取つて不幸な事でした。私は次第に彼女を「仕立てゝやらう」と云ふ純な心持を忘れてしまつて、寧ろあべこべにずる〳〵引き摺られるやうになり、此れではいけないと気が付いた時には、既に自分ではどうする事も出来なくなつてゐたのでした。

（七、傍点原文）

ここには谷崎の世界で繰り返される、前提された枠組みを相対化する形で浮上してくる、相手の野性の魅惑に主人公が否応なく牽引される構図が現れている。『刺青』の主人公が理想的な刺青を施すべき美女を求めながら、実際には生命感を漂わせた「足」を持った女に惹きつけられるように、谷崎文学の基底にあるものは、美への執着というよりも生命の充溢に対する渇望である。作品において前景化されている美女への執着や西洋への憧憬も、その基底に自然志向を隠し持っていることが少なくなく、前者を表層的な枠組みとして後者へ移行していく、あるいは両者を共在させることになる展開が珍しくない。引用の箇所でも、ナオミの蠱惑の在り処として「あらゆる姿態の美しさ」という〈美〉が挙げられているものの、それは姿形の瑕疵のなさを指すというよりも、「私は特に『肉体』と云ひます」と記されているように、彼を惹きつけるものは「精神」と対置されるナオミの「肉体」が総体として発散する生命力であり、それに自分が「ずる〳〵引き摺られるやう」になるのをとどめることができない。谷崎文学がロマン主義文学の見かけをもちながら、むしろ現実世界を批判的に捉えようとする姿勢の方が強いのも、現実を生き抜く生命力への志向が谷崎のなかで優位を占めていることの反映であるともいえるだろう。ナオミの肢体もメリー・ピクフォードのようなアメリカ女優のそれを喚起させながら、むしろそうした比喩が乗り越えられる域にその魅惑が及ぶことによって、譲治のナオミに対する執着が宿命的な色合いを帯びるのである。

三　ナオミの野性と聖性

こうした、ナオミの総体としての身体が発する牽引を明瞭に示唆しているのが、ダンスホールを兼ねたカフェーで出会った女優の春野綺羅子と彼女が対比される場面である。「エルドラドオ」というカフェーではじめて譲治が間近に見た綺羅子は、ナオミとは異質な美をまとっており、その対比のなかでナオミの魅惑が差別化されている。二人の立ち居振舞い自体が、ナオ

ミのそれが「活潑の域を通り越して、乱暴すぎ」（十）るのに対して、綺羅子のそれは「総(す)べてが洗練されてゐて、注意深く、神経質に、人工の極致を尽して研きをかけられた貴重品の感」（十）があるという印象を譲治は覚え、両者を花に喩えつつ「同じ花でもナオミは野に咲き、綺羅子は室(むろ)に咲いたものです」（十）という対比をおこなうのである。

このくだりには、女性の可視的な美に執着するように見えながら、むしろ内在する野性や自然の生命力に強く牽かれる谷崎的人物の心性が明瞭に現れている。この心性は当然谷崎自身のものでもあり、ナオミのモデルとされる、最初の妻千代の妹であるせい子からこうした野性的な魅力を受け取っていたことが推される。谷崎は大正四年（一九一五）に石川千代と結婚し、翌年には長女鮎子をもうけるものの、千代が谷崎には物足りない従順一方の女性であったこともあって、彼女とは対照的に奔放な性格のせい子に惹かれるようになる。一方谷崎の知友である佐藤春夫が千代との親しみを深めていったことから、谷崎が佐藤に千代を譲渡する合意が交わされながら、谷崎が結局それを拒絶したために両者が絶交するに至る、いわゆる小田原事件が大正十年（一九二一）に生起している。この間の経緯を綴った佐藤の『この三つのもの』（『改造』一九二五・六～二六・一〇）には当事者たちが虚構化されて登場しているが、ここでは谷崎に相当する北村は、千代に当たるお八重を「ただ従順なだけの家畜見たやうなもの」と決めつける一方で、せい子に当たるお雪については「お雪か。あれは、君、猛獣だよ。しかし僕は家畜よりも猛獣が好きだ。我儘でいき〳〵としてゐる」と評している。「活潑の域を通り越して、乱暴すぎ」るというイメージはナオミの像と重なるとともに、谷崎が牽引されるものの在り処を強く示唆しているだろう。

ナオミが野性的な存在であることは、彼女が好んで読む小説作品として有島武郎の『カインの末裔』が挙げられていることにも示唆されている。ダンスホールの一件につづく章で、ナオミが読みかけの『カインの末裔』（『新小説』一九一七・七）のページを開いたまま眠っている場面が現れる。彼女は有島を「今の文壇で一番偉い作家だ」（十三）と言っていたことが記されるが、有島こそが人間のはらむ野性的な荒々しさが、社会、共同体のなかに置かれた時にどのような帰趨を辿るのかを主題とした作家であった。『カインの末裔』は北海道の開拓村に流れてきた仁右衛門という荒々しい男が、結局この開拓村という自然と対峙する環境においても周囲と調和的な関係を結ぶことができずに弾かれてしまう物語で、主人公の輪郭はナオミに谷崎が託そうとしたものと通底するといってよい。およそ読書と縁のなさそうに見えるナオミをこうした文芸作品と関わらせるのは不自然にも思えるが、それはこの時点ではまだ発露されていない彼女の本来的な性格の予示として受け取られる。

もっとも谷崎自身がそうした野性を体現した男性であったわけではなく、せい子―ナオミ的な烈しさを持った女性はあくまでも彼にとって他者的な魅惑を湛えた存在であった。谷崎の分身である譲治は学校秀才である一方、ダンスホールではそれまでの練習を生かすことができずに無様な姿を晒してしまい、「あゝ、驚いた。まだ〳〵とても譲治さんとは踊れやしないわ、少し内で稽古なさいよ」（十一）とナオミにその不器用さを呆れられてしまう。一方ナオミは初歩的な英語の文法事項

も了解することができず、幼稚な誤りを繰り返して譲治を失望させるのと裏腹に、ダンスホールでは巧みな踊りを見せ、譲治に「あれなら見つともない事はない……あゝ云ふ事をやらせるとやつぱりあの児は器用なものだ」（十）と感心させるのである。

この対比は譲治とナオミに込められた寓意的な機能を際立たせている。譲治の西洋への憧憬がきわめて観念的な次元にあっただけでなく、彼自体がもともと観念的な人間として象られているのであり、彼が読み書きの英語をこなすことができる反面、英会話が苦手でダンスもろくに踊ることができない人物として描かれるのは、そうした輪郭を浮上させるとともに、その対極的な存在としてナオミを前景化することになる。前に触れたように、譲治のこうした〈西洋〉への関わり方が、彼に仮託された近代日本と西洋との関係性の比喩をなしている。〈西洋〉への強い憧憬を抱いて接近や模倣を試みるものの、結局その内実を内在化することができないで疎外されてしまうというのは、近代の日本人が現代に至るまで繰り返してきた愚行であろう。中村光夫が批判する『痴人の愛』に顕著な西洋理解の浅薄さは、第一にそれを主題化するための前提にほかならなかった。

そして『痴人の愛』でさらに意識的に仮構されているのは、ナオミにはらまれたこうした野性が彼女を娼婦化する力として作動することである。ナオミは谷崎作品のなかでとりわけ烈しい野性をはらんだ女性であると同時に、もっとも娼婦的な存在として造形されている。ダンスホールの場面で、譲治はナオミに多くの若い男性の知己があることを知って不安になるが、そこにいた熊谷や浜田といった男たちとナオミは性関係を持っていただけでなく、その関係の環はそれ以降無際限に拡がっていき、熊谷たち自身からも侮蔑的な眼差しが向けられるに至る。女性の魔的な魅惑を主題とする作家として眺められがちな谷崎の作品世界には、こうした輪郭の女性が頻出するようにも見えるが、男性主人公を否応なく牽引し、従えさせてしまう女性は多く登場しながら、『春琴抄』（『中央公論』一九三三・六）の春琴がその典型であるように、彼女たちはむしろ自尊心の強さによって容易に男に身体を許さないことが少なくない。

谷崎に「悪魔主義」のレッテルを付与することになった初期の『悪魔』（『中央公論』一九一二・二）、『続悪魔』（『中央公論』一九一三・一）にしても、主人公佐伯を悩ませる従妹の照子は、性的な魅力によって翻弄するというよりも、もともと神経症的な衰弱を抱えた彼の私生活に介入してくる気ままさが彼を苛立たせている。むしろ照子に執着している書生の鈴木の方が、自分の許嫁になったと思い込んでいる彼女を佐伯から引き離そうとする行状で一層彼を苦しめ、最後にはいさかいのあげく彼の喉を切り裂いてしまうという「悪魔」的な存在として描かれている。また『卍』（『改造』一九二八・三〜三〇・四）の語り手園子が絵画教室で出会ったことを契機として魅了される光子にしても、際立った美女として語られるものの、とくに奔放な異性関係を結ぶタイプの女性ではない。

そのような他作品の傾向を考慮すれば、とめどもない異性関係への耽溺のなかで娼婦化していくナオミの姿が、『痴人の愛』という作品に特化した意識的な造形であったことがうかがわ

れる。このナオミの娼婦化については、「だれからも所有されることによってだれにも所属しない女」であることによって、「超越的」で「彼岸的」な存在となるという野口武彦の評言（『谷崎潤一郎論』中央公論社、一九七三）が知られるが、野口はナオミの「娼婦性」を「悪」の顕現として捉え、それによって女性の「聖」化が果たされるとしている。この把握はナオミの作中における象徴性を考えるうえで現在でも有効な図式だが、客観的に見ればナオミは世間に珍しくない性的にふしだらな女であるにすぎないともいえ、それ自体が超越的な聖性を彼女に付与しているとは思いがたい。

むしろ考慮すべきなのは、売色を生業とすることで神に接近することのできる存在と見なされていた、古代や中世の遊女たちとの繋がりであろう。谷崎はナオミを娼婦的な存在として形象する際にこうした遊女たちのイメージを取り込んでいたと考えられ、また彼女たちが主に活動する場が江口、神崎といった上方であったことを踏まえれば、この関東地方を舞台に展開する作品が、関西移住後に書かれたことの意味が浮上してくるのである。

古代や中世の日本において遊女が神性、聖性をはらんだ存在でもあったことは平安時代の今様集である『梁塵秘抄』などによって知られるが、ここでは「釈迦の御法は多かれど、十界十如ぞすぐれたる、紫磨や金の姿には、我らは劣らぬ身なりけり」、「四大聲聞いかばかり、喜身よりも餘るらむ、我等は後世の佛ぞと、たしかに聞きつる今日なれば」、「佛も昔は人なりき、我等も終には佛なり、三身佛性具せる身と、知らざりけるこそあはれなれ」などのように、これを歌っていた遊女たちが、来世には仏に生まれ変わることへの希求を込めるとともに、自身を仏に重ね合わせる主題をもつ今様が少なくない。これは古代から巫女が遊女でもあった職能の重なりから、神仏への近しさを遊女たちが備えていたことの反映として眺められる。

その近しさをより端的に物語っているのがよく知られた能の『江口』で、江口の遊女であった女が、後場で霊としての真の姿を現した後に普賢菩薩に転じるという展開をもつこの夢幻能で、シテの女は「罪業深き身と生れ、ことに例少き河竹の流れの女となる、前の世の報まで、思ひやるこそ悲しけれ」と遊女として生きた自身の境涯を悲しみながらも、「思へば仮の宿に、心留むなと人をだに、諫めしわれなり」という、遊女の身でありながらこの世のはかなさを説くこともあった生前の功徳からか、「これまでなりや帰るとて、すなはち普賢、菩薩とあらはれ」という変身を最後に遂げるのである。

こうした文芸、芸能に見られる遊女と神仏との連関については、巫女と遊女の起源的な同一性を主張する柳田国男の見解[8]をはじめとして、多くの言説が積み重ねられてきている。中山太郎は神社を中心として遊郭が発達することが多かったことを指摘し、『梁塵秘抄』中の「住吉四所の御前には、顔よき女体ぞおはします」の歌における「顔よき女体」が「神社に附属していた神の采女の末」としての遊女を意味していると述べている（『日本巫女史』大岡山書店、一九三〇）。また近年においても佐伯順子は『遊女の文化史――ハレの女たち』（中央公論社、一九九〇）で、巫女と遊女の関係について、「巫女が遊女に転身」していくのではなく、「遊女という表現そのものが、そのまま巫女という意味を、かつては有していたのである」と述べて、

両者を同一視する見解を提示している。

この巫女と遊女の重なりは、日本古典を知悉した谷崎のなかにも当然あった認識であろう。現に『蘆刈』（『改造』一九三二・一一〜一二）のなかで谷崎は大江匡房の『遊女記』のなかに「観音、如意、香炉、孔雀などといふ名高い遊女のいたこと」が記されており、「かのおんなどもがその芸名に仏くさい名前をつけてゐたのは姪をひさぐことを一種の菩薩行のやうに信じたからであるといふ」という知見を語り手に語らせ、古代、中世における遊女が神仏に仕える者でもあったことを示唆している。谷崎がナオミを娼婦的な女として造形する動機としてあったものは、明らかに彼女を〈娼婦―遊女〉化させることで、こうした古典世界の文脈のなかに置き、娼婦的な卑俗さのなかに沈めつつ彼女に聖性、神性を付与することであったと考えられる。そしてこの文脈をなす古典世界が、遊女たちが吉原という施設に囲われていた江戸時代のそれではなく、古代、中世における上方の世界であるところに、関西移住後の作品としての『痴人の愛』の所以を見ることができるのである。

見逃せないのは、谷崎が古代、中世の遊女たちをアメリカの映画女優たちと連携させる着想を持っていたことで、『蓼喰ふ虫』では日本の古典文学・芸能に描かれる女性の輪郭について、主人公の要の価値観として次のように語っている。

> それでも仏教を背景にしてゐた中古のものや能楽などには古典的ないかめしさに伴ふ崇高な感じがないでもないが、徳川時代に降つて来て仏教の影響を離れゝば離れるほど、だん〳〵低調になるばかりである。西鶴や近松の描く女性は、いぢらしく、やさしく、男の膝に泣きくづほれる女であつても、男の方から膝を屈して仰ぎ視るやうな女ではない。（その三）

このくだりにつづけて、一節で引用したように「だから要は歌舞伎芝居を見るよりも、ロス・アンジェルスで拵へるフイルムの方が好きであつた」という要の嗜好が示されている。もちろん「西鶴や近松」が描いたのは上方の世界だが、谷崎にとって日本古典とは基本的に「仏教の影響」の色濃い中世以前の世界のことであり、そこに登場する「古典的ないかめしさに伴ふ崇高な感じ」を携えた女性の端的な例が、先に挙げた『梁塵秘抄』の歌い手たちや『江口』の遊女であろう。この古代・中世の神性をはらんだ遊女的女性の像がアメリカ映画の女優たちと結びつけられつつ、ひとつの理想像としての女性のイメージが示されている。そしてその両方への連関を備えた『痴人の愛』のナオミは、譲治にとってまさに「男の方から膝を屈して仰ぎ視るやうな女」へと変容していくのである。実際その不品行に呆れ果てた譲治に追い出されたナオミが荷物を取りに戻って来た際に、彼女が完璧な〈白さ〉を身にまとっていることに驚いた譲治は、「多くの男にヒドイ仇名を附けられてゐる売春婦にも等しいナオミとは、全く両立し難いところの、そして私のやうな男はたゞその前に跪き、崇拝するより以上のことは出来ないところの、貴い憧れの的でした」（二十五）という感慨を覚えている。

『蘆刈』や『蓼喰ふ虫』との文脈を考慮すれば、ナオミが漂わせている男を拝跪させるような神性が、彼女が「売春婦に

も等しい」存在になったことと背中合わせの関係にあることは明らかである。それとともに譲治に「何処かの知らない西洋人」の女がいると勘違いさせたその「肌の色の恐ろしい白さ」（二十五）は、彼女がこの段階に至って〈西洋〉と完全に同化していることを告げている。『蓼喰ふ虫』で列挙されているような、古代・中世的な遊女のイメージとアメリカ女優のイメージがこの場面のナオミに折り重ねられており[9]、それを収斂地点として物語を仮構することが谷崎の企図であったことがうかがわれる。こうした形で西洋世界と日本の古代・中世の世界をその身体に重層させた存在としてナオミが象られており、作者がその両方の世界を相互に拮抗させているところに、この東京周辺を主たる舞台とする作品が秘かにはらんだ〈上方〉の時空を見出すことできるのである。

四　抵抗者たちの物語

『痴人の愛』に見られる、語り手が自身の執着する対象について当初立てた前提を相対化する形で、野性や自然の力が浮上してくるという構図は、六年後に発表された中篇の『吉野葛』（『中央公論』一九三一・一～二）にも認められる。『痴人の愛』の前提をなす西洋憧憬はこの作品では影をひそめ、逆に日本の中世的世界に向けられた眼差しが基調となっているが、その時代を舞台とした物語を仮構しようとする語り手の目論見をくじくことになる契機は、彼が赴いた先である吉野の自然の牽引であり、その点では構図や着想の近似性を分けもった作品同士として眺められるのである。

『吉野葛』は南北朝の争いが一旦収束した後に、北朝に抗して立ち上がった武士が、南朝方の親王の子息を「自天王」として崇め、盗み出した神璽を擁して吉野に潜み、六十余年を過ごしたという一連の出来事を物語化しようとした語り手の「私」が、取材のために吉野に赴くものの、そこで彼が見聞する出来事や、再会した旧友の〈母恋い〉を主題とする昔語りに内容の軸が移り、結局「後南朝」の物語の構築自体は流産に終わるという、紀行文的な色彩の強い作品である。そうした性格からこの作品については「二十年前の吉野紀行の思ひ出を書いてゐるだけで、のんびりしてゐていいが、併し長過ぎるので退屈である」（『中央公論』一九三一・二）という広津和郎の評に代表されるように、小説とも紀行文ともつかぬ曖昧な叙述の性格が否定的に眺められがちであった。けれども『吉野葛』は決して「二十年前の吉野紀行の思ひ出」を「のんびり」と書き連ねたものではなく、逆にきわめて意識的な布置のなかに成り立った作品にほかならない。

そもそも「私」が語る数次の吉野訪問自体が、谷崎自身の経験と照らし合わせると虚構の設定である。『吉野葛』では「私」は幼少期と「二十一か二の歳の春」、及び作中の時間である「二十年程まえ、明治の末か大正の初め頃」の三度吉野を訪問したことになっているが、作品が発表された昭和六年（一九三一）を起点とすれば「二十年程まえ」は明治四十四年（一九一一）頃に相当するため、この時間設定はほぼ整合性をもっている[10]。けれども谷崎自身が幼少期や青年期に吉野を訪れたことはなく、最初にここに赴いたのは「佐藤春夫に与へて

過去半生を語る書」（『中央公論』一九三一・一一〜一二）に記されるように「大正十一年の春」のことであり、すでに佐藤春夫との間で譲渡問題が起こっていた最初の妻千代と長女鮎子を伴って「吉野や京洛の地」に遊んでいる。その後は「私の貧乏物語」（『中央公論』一九三五・一）の記載や野村尚吾の調査（『伝記　谷崎潤一郎』六興出版、一九七二）によれば、大正十五年（一九二六）春、昭和四年（一九二九）秋、昭和五年（一九三〇）秋にこの地に足を運び、都合四度訪れている[11]。昭和四年と五年の訪問は小説創作のための取材であり、とくに後者の際におこなわれた取材では、吉野川の上流にまで入っていき、そこで訪れた入の波や三ノ公といった土地の名前や姿が作品に盛り込まれている。

したがって『吉野葛』の冒頭で「私が大和の吉野の奥に遊んだのは、既に二十年程まへ、明治の末か大正の初め頃のことであるが、今とは違って交通の不便なあの時代に、あんな山奥、――近頃の言葉で云へば「大和アルプス」の地方なぞへ、何しに出かけて行く気になつたか」と述べているのは、時間的にはまったくの虚構であることが分かる。現実には作者が吉野に赴いていない「明治末か大正の初め頃」を作品の時間的舞台に設定するのは、当初の目的であった南朝の自天王をめぐる物語を仮構するための動機づけがそこに潜んでいるからである。すなわち、幸徳秋水ら社会主義活動家が一網打尽にされた大逆事件の衝撃がまだ醒めやらず、またこの事件との連関も含みつつ生起した「南北朝正閏論」がかまびすしく交わされていた時代を背景とすることが、この設定に込められた谷崎のねらいであったと考えられる。

幸徳秋水及び大逆事件については、谷崎は『刺青』、『秘密』（『中央公論』一九一一・一二）といった出発時の作品にほのめかすように取り込んでおり、耽美派の代表と見なされがちなこの作家がはらんでいた政治的、時代的関心を示唆している。『刺青』においては「世の中が今のやうに激しく軋み合はない時分」として「人々が「愚」と云ふ貴い徳を持つてゐ」た江戸時代の末期が背景とされ、「激しく軋み合」っている「今」、すなわち社会主義者への熾烈な弾圧がおこなわれている執筆時の現在へのアンチテーゼとしてこの作品が成っていることが示唆されていた。また『秘密』ではさらに遊戯的なほのめかしとして、女装して映画館に通う語り手の正体を、彼の旧知の女が見破って「Arrested at last（とうとう捕まった）」という言葉を投げるのであり、その語り手は追跡しつづける官憲に〈とうとう捕まった〉幸徳秋水を想起させる「S・K」というイニシャルを持っているのだった。

谷崎には公権力を正面から否定、批判する姿勢はないものの、『鮫人』（『中央公論』一九二〇・一〜一〇、中絶）で主人公が「何処に美しい市街があるか？　何処に面白い芝居があるか？　何処にうまい料理屋があるか？　どこに人間らしい血の通つた芸者が居るか？」という指弾を「此の頃の東京」に投げるように、もともと個人の美的な嗜好を尊重する快楽主義的な立場から「此の頃の東京」をもたらした近代日本の趨勢を批判的に眺める意識がある。大逆事件自体への直接的な言及はおこなっていないものの、こうした初期作品における表現から、その趨勢が否定的に顕在化した事例として大逆事件が捉えられていた蓋然性は高いのである。

それに連続する出来事で、幸徳秋水の発言もひとつの起点をなしていた「南北朝正閏論」は、奇妙なねじれをはらんで展開していくことになった。瀧川政次郎によれば、天皇への大逆を企てることの不敬を判事に糾弾された幸徳は、「今の天皇は、南朝の天子を殺して三種の神器を奪い取った北朝天皇の子孫ではないか」と言い放ったために裁判長は言葉に詰まり、法廷は混乱をきたしたという（「誰も知らない幸徳事件の裏面」『人物往来』一九五六・一二）。この発言が外部に漏れたことで南北両朝を同等に扱っていた当時の教科書の編纂者の責任が問われることになり、責任者であった喜田貞吉は休職を強いられるに至った。

すなわち当時の国民感情としては現天皇の系統である北朝よりも、その北朝によって滅ぼされた南朝を正統とする空気の方が勝ちを制していたのであり、明治四十四年（一九一一）二月には数年前の文部省講習会で喜田が講演した際に「北朝正統論と目すべきものあり、ために一場の物議を招」いたことがあらためて取り沙汰され、喜田は北朝側に立っていた足利尊氏が「不忠の臣」であるのに対し、南朝方の楠木正成や新田義貞は「勤王の忠臣」であり、にもかかわらずその是非は「臣」の側の問題であって「天位に関しては是非すべき限りにあらず」という弁明をおこなっている（『東京朝日新聞』一九一一・二・一〇）。同じ時期に北朝正統論者であった歴史学者の吉田東伍は、南朝方に後醍醐天皇や楠木、新田といった「豪（えら）い人物が有つたには違ひないが、しかし正統の上から云へば、どうしても北朝が正統」であり、南朝正統論は江戸時代末期の『大日本史』以来の趨勢にすぎないと語っている（『東京朝日新聞』一九一一・二・一五）。

このように、近代の天皇制国家において天皇への忠誠を重んじる理念から南朝方の「忠臣」が称揚され、幸徳の発言もきっかけとなって南朝正統論が押し出されていた一方で、その忠誠の対象である天皇自体が北朝の系統であるというねじれが存在したが、結局明治天皇自身が裁断を示したこともあって、明治四十四年三月には内閣と宮中が南朝正統論で一致を見、問題となった教科書の記載も「南北朝」から「吉野の朝廷」に改められることになった。したがってこの時代にあって南朝を支持する立場をとることは、国の家長である天皇に、その「赤子」である国民が忠誠を尽くす近代日本の社会システムを肯定することと、北朝系の天皇を戴く現行の国家を相対化することの、相矛盾するともいえる二面性をはらむことになった。谷崎がとろうとしたのは当然後者の立場であり、『吉野葛』では日本の権力掌握の主流から疎外された勢力として南朝方の皇族やその忠臣たちを捉え、「私」が訪れた先で出会う吉野の里の住人たちはその「南朝方に無二のお味方」（その一）をしつづけた人びととして輪郭づけられているのである。

『吉野葛』の最初の章で紹介される「自天王」をめぐる物語は、元中九／明徳三年（一三九二）に南朝の後亀山天皇が北朝の後小松天皇に三種の神器を譲渡して南北朝の合体がなった後、南朝の遺臣たちが奥吉野に立て籠もって南朝の再興を図ろうとした、いわゆる後南朝の抵抗の事跡に含まれる挿話である。その経緯について『吉野葛』の冒頭近い叙述では次のように語られている。

（前略）嘉吉三年九月二十三日の夜半、楠二郎正秀と云ふ者が大覚寺統の親王万寿寺宮を奉じて、急に土御門内裏を襲ひ、三種の神器を偸み出して叡山に立て籠つた事実がある。此の時、討手の追撃を受けて宮は自害し給ひ、神器のうち宝剣と鏡とは取り返されたが、神璽のみは南朝方の手に残ったので、楠氏越智氏の一族等は更に宮の御子お二方を奉じて義兵を挙げ、伊勢から紀井、紀井から大和と、次第に北朝軍の手の届かない奥吉野の山間僻地へ逃れ、一の宮を自天王と崇め、二の宮を征夷大将軍に仰いで、年号を天靖と改元し、容易に敵の窺ひ知り得ない峡谷の間に六十有余年も神璽を擁してゐたと云ふ。

（その一　自天王）

この記述につづいて、長禄元年（一四五七）に二人の宮も北朝方に討たれ、大覚寺統は絶えることになるが、南北朝の開始からこの年に至るまで「実に百二十二年ものあひだ、兎も角も南朝の流れを酌み給ふお方が吉野におはして、京方に対抗されたのである」（その一）という、南朝方の辿った帰趨が提示されている。一見歴史的な事実が語られているように見えるこの叙述には、多くの事実性の不確実な事項が含まれている。それについてなされた平山城児の詳細な考証（『考証　吉野葛――谷崎潤一郎の虚と実を求めて』研文出版、一九八三）によれば、谷崎は作中に挙げられたものを含む多くの資料に当たり、とくに「楠二郎正秀」については林柳斎の『南朝遺史』（芳文堂、一八九二）のような、近代に成った一級資料とは見なされない文献に依拠する形で、嘉吉三年の決起の首謀者として取り込まれている。彼が奉じたとされる万寿寺宮は実在の皇族だが、『看聞御記』『康富記』のような一級資料にはこの固有名詞では出ていない。『康富記』に見られる「金蔵主」が後亀山天皇の孫で万寿寺の僧であったためにそう呼ばれたもので、確かにこの決起で南朝方に奉じられているものの、その最期は自害ではなく敵方に討ち取られたものであった。

「禁闕の変」と称されている嘉吉三年（一四四三）九月に起きた事件は、信憑性の高い資料からうかがわれる経緯としては、源尊秀（高秀）らの「悪党」が後亀山天皇の孫である金蔵主、通蔵主の二人の兄弟僧を奉じて後花園天皇の内裏を襲撃し、戦いを交えた後神璽を強奪した出来事である。谷崎の記述では「親王万寿寺宮を奉じ」た主体と、「土御門内裏を襲ひ、三種の神器を盗み出して叡山に立て籠つた」主体は同一であるように記されているが、この二つの出来事は別個の勢力によってなされた可能性もある。そしてその十四年後の長禄元年に生起した「長禄の変」において、北朝方の赤松氏の一党が金蔵主の子息である一宮、二宮を殺害して神璽を奪い返している。

谷崎の記述は「川上の荘の口碑を集めた或る書物」（その一）として想定される『南朝遺史』、及びやはり平山の著書で言及される林水月の『吉野名勝記』（吉川弘文館、一九一一）に拠っている部分が大きく、とくに前者では「追手大将楠二良正秀」という挙兵の主体が明示され、彼の指揮のもとに奪った「三神器ヲ犯擁シ」たのにつづいて「天基親王ヲ供奉シ山門〔叡山〕エ馳上ル」と、二つの行為は同一の主体による連続性のなかに示され、谷崎の叙述への近似性が示されている。「天基親王」は万寿寺宮の弟に当たる人物で、決起者たちが奉じた親王としては、谷崎はこの人物ではなく兄の方をとっている。それは資

料的な信憑性のより高い『吉野名勝記』で自天王を指す「北山宮」の墓について記された項で、「御父万寿寺宮（割注略）尊秀王の御子なり、父王［万寿宮］は（中略）前権大納言従一位日野有光等と謀り、嘉吉三年九月二十三日の夜に内裏を犯して三神器を取出し比叡山に義兵を挙させ給ふ」と記されていることなどを尊重した配慮であろう。すなわち谷崎は広範囲の資史料に当たりながら、主として『南朝遺史』という信憑性の乏しい資料に拠りつつ「楠二郎正秀」という、北朝方への抵抗精神に貫かれた人物を設定することで、嘉吉三年に生起した一連の出来事に因果的な連続性をもたらし、さらに自天王つまり後亀山天皇の後胤である一宮を尊崇するこの地の住民を、その精神を受け継ぐ者たちとして象ることで、近代に至る皇統の主流となった北朝に異議を申し立てる人びとの物語の像を結ばせているのである。

五　関心のずれ行き

もちろんアーサー・ダントが、歴史家は「過去の再構築ではなくある種の過去の組織化」（河本英夫訳、以下同じ）をおこない、「組織化の図式なくしては歴史を認識することはできず」ないと断じる（『物語としての歴史』）[12]ように、歴史叙述自体が記述者の視点によって左右される物語的な主観性を帯び、物語叙述と歴史叙述を截然と区別しないのが現在の趨勢となっている。けれども『吉野葛』で谷崎がおこなっている後南朝をめぐる出来事に対する「組織化の図式」は、信憑性の乏しい資料の記載を用い、別個に生起した出来事を連繋させるなどの操作をおこないつつ、時代と社会の潮流から周辺に押しやられた者たちの抵抗の物語としての「図式」を浮かび上がらせるという、歴史叙述の領域には置きえない強い主観的な物語性を示しているのである。

反面『吉野葛』が発表当初から小説というよりも紀行文として眺められがちで、そこに施されている虚構性については論及されることが少なかったのは、この作品が〈破綻した物語の試み〉としての体裁を帯びているからで、このような形で抽出されている後南朝の物語は結局具体的な内実を与えられずに、津村という旧友の立場で語られる、彼が幼少期に失った母をめぐる物語に内容の軸は流れていってしまう。それがこの作品の紀行文としての見かけを強めるとともに、小説としての興趣を弱めているように映るのである。花田清輝は『室町小説集』（講談社、一九七三）中の「『吉野葛』注」で、この作品について「南朝の子孫である自天王という人物を主人公にした歴史小説をかくつもりで、いろいろと文献をあさったあげく、（中略）いつのまにか、かんじんの自天王の話のほうはあきらめてしまい、その地方の出身者である、友だちの死んだ母親の話に熱中しはじめる、といったようなていたらくである」と、その虚構性の成熟に対して冷笑的な評価を示し、前節で言及した平山城児の詳細な研究においても、冒頭で「この作品は、ある作家が、自天王の事跡に興味をもって小説化しようと企て、さまざまな努力を試みてみたが、見事失敗に終わってしまったという筋書であるともいえる」という括りが与えられている。

けれどもこれまで眺めてきたように、谷崎の仮構しようとし

た物語は、ふくらみや具体性を与えられなかったとはいえ、作者の価値観が盛り込まれた形での輪郭は結んでいるのであり、数頁の分量で完結する物語が提示されているとも見られる。この物語が本来もち得べき豊かさのなかに展開されなかった背後に、北朝の流れを汲む現行の天皇とその天皇を戴く天皇制国家への配慮があったことは想定しうる[13]が、「大逆」への関心をはらんだ初期作品についてもいえるように、もともと谷崎は体制に対して批判的な眼差しを持ちながらも、基本的には反逆の姿勢を貫くことにのめりこむことはない快楽主義的な表現者である。その均衡の感覚が谷崎という作家の個性を形作っているともいえる。そして『吉野葛』においては、後南朝の物語に託された近代に至る趨勢への抵抗の姿勢は、谷崎の世界に繰り返される近代への相対化の機軸である自然の牽引という主題に受け継がれ、そのなかに解消される経緯を辿っているのである。

ここでようやく『痴人の愛』を眺めた論の前半部分との接合が生じてくる。『吉野葛』において成就されなかった後南朝の物語は、この主題に吸収されつつ無化されるのであり、むしろそうした展開が周到に企図されている点で、この作品は緻密な計算の元に成った虚構にほかならない。『吉野葛』にはナオミのような奔放な美女は登場しない代わりに、津村が娶ることになる、奥吉野の地で紙を漉いて生を送る、津村の叔母の孫に当たる「お和佐さん」という女性が登場する。両者は対照的な存在であるように見えながら、ナオミが都会的な美を備えた女優の春野綺羅子と対比される野性味によって譲治に印象づけられるように、お和佐も「田舎娘らしくがつしりと堅太りした、骨太な、大柄な児」（その五）として語られる、やはり自然の生命を身に受けた女性として提示されているのである。

この女性の存在が『吉野葛』という、〈物語を解体する物語〉を収束させる力として着想されていることは、この作品の生成の事情を語った「私の貧乏物語」（『中央公論』一九三五・一）で、谷崎が「私は最初あのテーマを「葛の葉」と云ふ題でかきかけてみたが、吉野の秋を背景に取り入れ、国栖（くず）村の紙すき場の娘を使ふことが効果的であることに気が付いて、五十枚迄書いてから稿を捨てた」と記していることからもうかがわれる。「葛の葉」は白狐を母として高名な陰陽道師の阿倍晴明が生まれたという、浄瑠璃『芦屋道満大内鑑』中の挿話で、津村が幼少期に失った母を追想する際に召喚される物語のひとつである。そしてそこに至る物語内容の変容をもたらす機能を担っているのが、津村という「私」の旧友にほかならない。津村は「私の貧乏物語」にも言及がない、おそらく虚構の人物だが、この人物との再会と交わりがなければ、語り手の「私」は後南朝の物語を狙いどおりに成就させていた可能性が高いだろう。つまり谷崎はひとつの物語を企図しながら、あえてその物語の結実を阻害する人物を盛り込んでいるわけで、そこからもこの作品における当初の物語の流産が、意識的に図られたものであることが分かる。

奥吉野に親戚を持つ津村は、後南朝に関する情報を「私」に提供することが期待されており、その役目に背くわけではないものの、物語構築には余剰の情報をもたらすことによって、「私」を本来の目論見から逸脱させることになる。「その二　妹背山」では吉野の妹背山を眺める語り手の「私」が、歌舞伎の『妹

背山女庭訓』を喚起する場面がある[12]が、そこからさらに「「君、妹背山の次には義経千本桜があるんだよ」／と、津村がふとそんなことを云つた」という何気ない示唆によって、南北朝の抗争から源平の合戦の時代に時間軸を遡らせるきっかけをなすのは津村である。津村が『義経千本桜』に出てくる「例の静御前の初音の鼓、――あれを宝物として所蔵してゐる家が、ここから先の宮滝の対岸、菜摘の里にある、で、ついでだからそれを見て行かう」（その二）という促しをおこなうことによって、「私」が構築しようとしている作品の外側の世界に彼を逸脱させることになる。

「初音の鼓」はこれにつづくくだりで、「私」が「ぢやあ、あの、親狐の皮で張つてあるんで、静御前がその鼓をぽんと鳴らすと、忠信狐が姿を現はすと云ふ、あれなんだね」（その二）と言うように、『義経千本桜』で源義経が後白河院から平家討伐の褒賞に下されたものとして登場する重要な道具である。義経はこれを拝領したことから兄頼朝への叛意を疑われて鎌倉幕府に追われる身となり、九州に落ちていく際にこの鼓を愛妾の静御前に与えたのだった。初音の鼓は桓武天皇の御代に、雨乞いのために雄狐と雌狐を捕らえて生皮を剥いで造られたものとされるが、彼らの子の狐は皮にされた後も親狐を慕っており、義経の忠臣佐藤忠信に化けて静御前に付き従っている。そのため「静御前がその鼓をぽんと鳴らすと、忠信狐が姿を現はす」のだったが、『吉野葛』では「私」はこの物語のなかの鼓を所有しているという、菜摘の里の大谷という家を津村とともに訪れ、鼓に加えて菜摘村の由来を記した巻物や義経より拝領したという太刀脇差などを見せてもらう。大谷家の主人は所持している位牌のひとつを静御前の物と見なしており、「私」は彼にとっての静御前が「鶴ヶ岡の社頭に於いて、頼朝の面前で舞を舞つたあの静とは限らない。それはこの家の遠い先祖が生きてゐた昔、――なつかしい古代を象徴する、或る高貴の女性である」（その三）に違いないと推察する。

この「その三　初音の鼓」の章では、南北朝の抗争から源平の合戦へと話題がずれるのにつづいて焦点は『義経千本桜』の初音の鼓へ、さらに静御前という女性へと移っていくが、話題のずらしはそれで終わらず、大谷家の主人が別れ際にもてなした、「皮の中が半流動体」になるまで柿の実を過剰に熟成させた「ずくし」という食べ物が「私」を魅了することによって、それが章を収束させる最終的な焦点としての重みを帯びることになるのである。

> 結局大谷氏の家で感心したものは、鼓よりも古文書よりも、ずくしであつた。津村も私も、歯ぐきから腸の底へ沁み徹る冷めたさを喜びつつ甘い粘つこい柿の実を貪るやうに二つまで食べた。私は自分の口腔に吉野の秋を一杯に頬張つた。思ふに仏典中にある菴摩羅果もこれ程美味ではなかつたかも知れない。
>
> （その三　初音の鼓）

この展開は先に触れたように、谷崎の作品に繰り返し見られる、主人公・語り手の中心的な関心の枠組みが提示されながら、それを相対化する形で本当に彼らを魅了する対象が、多く自然や野性の姿をまとって浮上してくるという構図のひとつをなしている。「私」が菜摘の里の大谷家を訪れたのは、すで

に後南朝の物語を構築するという当初の企図からやや逸脱した、静御前や佐藤忠信にまつわる初音の鼓を見せてもらうためであったが、この鼓自体が物語の世界では雨乞いのために狐の命と引き換えに作られたものであり、さらに柿の実という自然の恵みに手を加えたものが「私」をもっとも「感心」させることになるのである。

こうした関心のずれ行きのなかで物語が提示されていくために、その主体が「私」から友人の津村に移り、幼少期に両親を失い、とりわけ母への執着を抱きつづけた彼が狐のモチーフを含む箏曲「狐噲（こんかい）」や『芦屋道満大内鑑』の「葛の葉」の挿話を語る展開がさして不自然に映らない。そもそも津村は明らかに〈母恋い〉という谷崎的主題を担う「私」の分身にほかならず、後南朝からの主題的な逸脱は同時に作者のより根元的な主題への接近でもあった。そしてこうした焦点の移行の末に登場してくるお和佐は、谷崎のさらに根源にあるともいえる、自然の生命への志向を強く担う形象であり、先に見たようにこの女性を着想することによって、谷崎は『吉野葛』を逆説的な〈完成〉に至らせることができたのだった。

六　自然と人為の融合

けれども重要なのは、この作品で「私」の当初の企図を裏切る力として浮上してくる自然の事物や形象は、決して人間の智恵の外側にある荒々しさを属性とするのではなく、むしろ人為と自然の微妙な均衡のなかに位置づけられることによって「私」の関心を惹いていることだ。「その三　初音の鼓」の章の帰結として語られる「ずくし」は大谷家の主人の話によれば、美濃柿をまだ固く渋いうちにもいで箱か籠の中に入れておき、十日ほど後に「何の人工も加へないで自然に皮の中が半流動体となり、甘露のやうな甘みを持つ」（その三）ようになったものである。この「ずくし」は現在も「ずくし柿」あるいは「完熟柿」として各地で流通している食べ物であり、決して吉野地方のみの名産というわけではないが、『吉野葛』においては「此の山間の霊気と日光とが凝り固まつた気がした」（その三）と記されるように、この地方の自然がもたらした美味な結晶として位置づけられている。渡辺直己が指摘する[14]ように〈吉野葛―よしのくず〉という表題にはアナグラム的に「ずくし」がはらまれているのであり、その点でこの章のみならず作品全体の焦点をなす象徴性をはらんでいるともいえる。

けれども「ずくし」は自然の産物そのものではなく、そこには素朴とはいえ果実を過剰な段階まで成熟させるための工夫が加えられており、やはり自然と人為の微妙な均衡のなかにもたらされている。むしろ人為が加えられることによって、自然のなかにはらまれた生命が精錬を与えられてより生彩を放つに至っている。『痴人の愛』のナオミにしても、彼女の持つ野性の魅力が発露されるのは、譲治が彼女にダンスを習わせるといった文化的な教習を施すことを契機としており、春野綺羅子との対比がなされるのも、ダンスホールを兼ねたカフェーにおいてであった。『吉野葛』は『痴人の愛』と対照的な吉野の山深い自然を背景とすることで、その自然を人間の領域に取り込もうとする営為が際立たせられているのである。

こうした自然の懐のなかに生を送りながら、その自然の恵みに人為を加えることによって人間の文化に転じる営為は『吉野葛』のひとつの基調をなしている。津村が母の郷里である吉野郡国栖村を訪れた際に彼の眼を惹きつけるのは「此処彼処（ここかしこ）の軒下に乾してある紙」（その五）であり、漁師が海苔を干すように「長方形の紙が行儀よく板に並べてたてかけてある」光景を眼にして、「その真つ白な色紙を散らしたやうなのが、街道の両側や、丘の段々の上などに、高く低く、寒さうな日にきら〳〵と反射しつゝあるのを眺めると、彼は何がなしに涙が浮かんだ」（その五）のだった。ここで語られる、吉野紙が家々の軒先に干されている様は、創元社版の『吉野葛』（一九三七）に所収された二十五葉の写真[15]のひとつ（上）によっても証し立てられる。吉野紙はコウゾを原料とした手漉き和紙の一種で、繊維がきわめて緻密であるために漆を漉すことに用いられたことから「漆漉」「漉紙」とも称された。薄く柔らかである反面強靭さも備えているために貴重品の包装などにも重宝される[16]が、写真に見られるような山村で生産されていた吉野紙は、やはり自然と歩みを合わせた生活のなかで長く継承された技術によって、自然の事物を洗練された文化に転じさせる事例として、「ずくし」との文脈をなしているだろう。


紙をすく家

そして『吉野葛』のなかで様々に変奏されていく、こうした自然と人為の精妙な融合は、谷崎的世界の中心的主題である〈母恋い〉に連結していくものでもある。この作品では前節でも触れたように、津村が追慕しつづける、幼少期に亡くした母の面影は箏曲や浄瑠璃に登場する狐という動物に重ねられている。母という存在自体が人間社会の文化的機能の担い手であると同時に、海や大地の比喩として用いられるように、自然の生命をはぐくむ基盤としての属性を備えているが、この作品ではそれがさらに狐というより野性の生き物に重ねられることによって、自然の換喩としての機能が強められている。たとえば津村は少年期に繰り返し聞いた箏曲の「狐噲」をよすがとして母への追慕を掻き立てられたのだったが、それはこの曲の内容に対する誤解の産物でもある。作中に引用された「野越え山越え里打ちすぎて（合）来るは誰故ぞ（合）さま故（合）誰故来るは（合）来るは誰故ぞ様故（合）君は帰るか恨めしやなうやれ（合）我が住む森に帰らん」（その四）というくだりにしても、病を得た母の療治をおこなうべく招いた法師が狐であったことが露見したために住み処の森に帰っていくことを語っているにもかかわらず、それを津村は正体が現れて「逃げて行く母」（その四）を恋慕する少年の心を表現するものとして受け取って、自身の境遇になぞらえているのである。

津村はそれが誤解であることを認識していないが、いずれに

しても彼が「狐噌」の内容をそのように理解したのは、やはり少年時代に祖母に連れられて芝居小屋で見ることがあった浄瑠璃『芦屋道満大内鑑』の「葛の葉の子別れの場が頭に沁み込んでゐたせいであらう」（その四）と自身で推察している。「葛の葉」は先に触れたように、狐を母として生まれたという陰陽道の達人である阿倍晴明が狐の母と別れる有名な場面で、本来の住み処である信田の森に帰っていく狐の母の姿に、津村も「信田の森へ行けば母に会へるやうな気がして」（その四）くるのだった。

人間と狐が交わった結果生まれた子供が超越的な力の持ち主になる話は平安初期の説話集『日本霊異記』の「狐を妻として子を生ましむる縁第二」にすでに見られる。美濃国の男が野原で出逢った美しい女と親密になって男児をもうけるが、稲を搗く碓屋で犬に襲われそうになった際に女の本性が狐であることが露見し、男の元を去っていく。成長して狐の直（あたえ）という一族の祖となる男児は、きわめて力が強く、鳥が飛ぶように速く走ったという。女の狐としての正体が現れるのが「米を舂（つ）く時」であるように、この説話では稲作の儀礼が下敷きにされていると考えられる。稲荷神社に狐が祀られるように、狐と稲すなわち農耕は古くから結びつけられてきた。柳田国男の『石神問答』（聚精堂、一九一〇）では、その連関は田の神の祭場に狐が現れて眼に付く挙動をしたことがきっかけであったとされているが、より一般的には狐の体色が稲の色に近く、尻尾の形状が実った稲穂を想起させるとともに、狐が稲を食い荒らす鼠の天敵でもあることなどによるようである。

千葉俊二は「津村を母の実家に導き寄せ、お和佐との結婚話に至るまで誘ったのは、やはり母の実家の「守り神」として「一家の運命を支配してゐたやうに思へる」という狐ではなのではなかったろうか」と推察している（『谷崎潤一郎　狐とマゾヒズム』小沢書店、一九九四）。これは国栖村の母の実家に遺された祖母の手紙に、「御屋しろの稲荷さまと白狐（びやつこ）の命婦之進（みやうぶのしん）とをまいにち〳〵あさ〳〵は拝むべし」（その五）と記されていることから、祖母の夫婦が「余程稲荷の信仰に凝り固まつて」（その五）いたらしいことが察せられることを踏まえていわれているもので、その白狐の信仰自体が衰えた後もいわばその霊力が一族を「支配」しつづけたという見方である。それを端的に示しているのが、津村がお和佐とともに吊り橋に姿を現して下にいる「私」に声をかけた際に、下駄がたてる「コーン、コーン」（その六）という音が狐の鳴き声を模していることで、この音の主が二人のどちらかに帰されるのかは明示されていないものの、作者の企図としてはおそらくお和佐に結びつけられるものであろう。

千葉の論では狐は漠然と「神通力」の持ち主として想定されており、この前近代的な力を求める心性が近代においても失われていないことが『吉野葛』に含意されているとされるが、その「神通力」の内実については何も示されていない。文化史的な文脈を重んじれば、狐に仮託された霊力は農耕民族の営為を守護する力であり、それをはらんだ存在としても輪郭づけられたお和佐は実際先に引用したように「田舎娘らしくがつしりと堅太りした、骨太な、大柄な児」という、自然のなかにはぐくまれた生命としてのイメージを備えている。ただここでは変化を得意とする動物としてのより世俗的な狐の属性が生かされ

つつ、「母――狐――美女――恋人と云ふ連想」が津村の内で成り立っている。それは女性が変化の能力を持ち農耕の守護神でもある狐に変容するということであり、その連繋のなかで自然の生命としての女性に超越性が付与されてもいる。

そこに『痴人の愛』とは異質な形で、野性、自然への文脈をはらんだ女性が超越性を帯びる様相を見ることができる。そしてそれが産業化、工業化をもっぱらとして進行していった近代の趨勢に対する相対化としての意味をもつことは明らかだろう。ナオミのような突出した個人の形象をもたない『吉野葛』において谷崎が企図したものはそこに収斂されている。維新以降の日本の近代化が北朝系の天皇をいただく体制によって押し進められていったとすれば、山深い吉野の里で南朝の皇統を維持しようとした人びとの物語はやはり反近代の色合いを帯びることになる。作者はむしろそれを仮の枠組みとして、そこから自然の霊力と結託した〈母―女〉たちへの親炙を語る男の物語へとあえて移行することで、自身のより根元的な志向に沿う形で近代への反措定を試みたのである。

〔註〕

1　ドイツ・ロマン派全集第二巻『ノヴァーリス』（国書刊行会、一九八三年）所収の『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』（原著は一八〇二）より引用。

2　『ノヴァーリス全集』第二巻（牧伸社、一九七七）所収の『断片』より引用。

3　ドイツ・ロマン派全集第十二巻『シュレーゲル兄弟』（国書刊行会、一九九〇年）所収の『ルツィンデ』（原著は一七九九）より引用。

4　ドイツ・ロマン派全集第九巻『無限への憧憬』（国書刊行会、一九八四年）所収の『演劇論』（原著は一八〇九）より引用。

5　『東京を思ふ』によれば、関東大震災を機として大正十二年（一九二三）九月に関西に移る前は、とりわけ谷崎の西洋志向は熾烈になり、横浜山の手の「アマの部屋以外には、畳の部屋が一つもない家屋」に暮らしていた。大震災の報に接しても、むしろ壊滅をきっかけとしてそれまでの東京のみすぼらしさが一掃され、「海上ビルや丸ビルのやうな毅然たる大建築で全部が埋まつてしまふ」想像に歓喜を覚えるほどであった。関西移住後も谷崎が当初関西で居を構えたのは京都であったが、同年末には六甲苦楽園に転居し、それ以降戦争時まで長く〈ハイカラ〉な港町である神戸近辺に居住している。

6　C・ワグネル『単純生活』（神永文三訳、日本青年館、一九二四）より引用。

7　M・ウェーバー『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』（大塚久雄訳、岩波文庫、一九八九、原著は一九〇五）を参照した。

8　柳田国男は『女性と民間伝承』（岡書院、一九三二）で、本来遊女は「漂泊して定まつた住所の無い」生活の様態を指した言葉で、売色を本質とはしておらず、「寧ろ遊女がもと巫女の一種であつたのです」と述べている。

9　また両者を媒介するものがこの時代に存在したことも看過しえない。それは当時の日本の女優の性格で、『痴人の愛』に登場する春野綺羅子がチーク・ダンスを踊っている姿について、ナオミが「どうせ女優なんて者はあんな者よ、全体此処へ女優を入れるのが悪いんだわ」（十）と侮蔑的な評を口にするように、現在とは違って社会的な評価はまだ低かった。作品と同時代の大正十五年（一九二六）に出た小野賢一郎『女！　女？　女』（興成館）によれば、松井須磨子のような大女優ですら「大

久保の或家の二階を借て自炊をしてゐます」という質素な生活を強いられており、そのためもあって役を得るために女優が監督や脚本家に取り入るということも少なくなくなかった。『婦人公論』大正十一年（一九二二）三月号に載った元女優の暴露的なエッセイ（山路蕗子「一活動女優の打明け話」）では、実名を挙げつつ映画、演劇の世界における「男」と云ふものゝ浅間しさに、それに迎合する「女」と云ふものゝ醜さに」呆れる挿話が列挙されている。

10　五味渕典嗣「この国で書くこと――『吉野葛』と南北朝正閏論争」（『藝文研究』第七十九号、二〇〇〇）で指摘されるように、「その二　妹背山」に「ガタガタの軽便鉄道」の記載があり、それに相当する吉野鉄道が開業したのが大正元年（一九一二）であることから、この年に同定することが妥当であると考えられる。

11　「私の貧乏物語」には『吉野葛』の執筆のために「その年の秋の来るのを待つて、吉野山から国栖村に遊んだ。だが、たつた一回の旅行だけでは心もとない気がしたので、翌年の秋の来るのを待つてもう一度出かけ、今度は暫く山の中に滞在した」とあり、作品発表の時期からそれぞれ昭和四年、五年に同定される。野村尚吾の『伝記　谷崎潤一郎』では、さらに吉野に現存する谷崎の色紙から、「大正十五年春」に吉野を訪れているとされ、ここではそれに従っている。

12　A・C・ダント『物語としての歴史』（河本英夫訳、国文社、一九八九、原著は一九六六）。

13　五味渕典嗣は「この国で書くこと――『吉野葛』と南北朝正閏論争」（前出）で「『吉野葛』の「私」はきわめて微妙な時期に・きわめて微妙な主題について・きわめて微妙な問題をはらむ小説を構想していた」と述べている。しかし小論で述べているように、その「微妙」さをほのめかしつつもそれをみずから相対化するところに谷崎の作家的な個性がある。

14　渡辺直己『谷崎潤一郎　擬態の誘惑』（新潮社、一九九二）。「ずくし」をさらにアナグラム的に考えれば、「しずく」や「くずし」といった語を現出させることもできる。それらはいずれも女体とのエロス的交わりを想起させるが、過剰に熟させることで薄皮一枚の下に「半流動体」で「甘露のやうな甘みを持つ」果肉をはらんだ「ずくし」自体がエロスティックなイメージをもつことはいうまでもない。そこからもこの作品における女性の身体と自然のイメージ的な交歓が見て取られるのである。

15　これらは写真家の北尾鐐之助によって撮影されている。収載された『吉野葛』は「潤一郎六部集」の一冊として、十円という高価によって世に出されている。

16　吉野紙については岸田定雄『大和のうるしこし　吉野紙』（豊住書店、一九九五）を参照した。

The Origin of Shozan (Yoshiatsu SATAKE)'s Figure of Double Spiral Staircase

Hideyuki YOSHIMOTO

Summary

Lord of Akita,Yoshiatsu Satake (1748-85) was known as his alias Shozan. Shozan was the founder of Akita ranga school of Western-style paintings. He had a great part in introducing Western linear perspective into Edo Japan not only by many Dutch-style paintings with his retainer Naotake Odano, but also by his three treatises on Western painting techniques, “Painting Rules”, “Elements of Composition” and “On Western Paints”. “Elements of Composition” was followed by “Illustrations of Perspectives”, consisting of nine figures. The ninth figure depicted a double spiral staircase.

The figure has attracted great interests of many scholars. A Historian of architecture, Bunji Kobayashi asserted that it was copied by Shozan from Joseph Moxon’s *Practical Perspective* (London, 1670) in his article in 1973. This identification of its origin was reported by a newspaper and accepted by many historians of Japanese art.

Yasuhiko Isozaki made a criticism on the identification in his article in 1994 and Timon Screech made a guess that it was copied from an eighteenth-century Dutch edition of Vignola’s *Le due regole della prospettiva pratica* (Rome, 1583) without bibliographical data in his book in 1996.

My investigation in this paper focused on the exact origin of the ninth figure. Comparing it with the figures included in about two hundreds of perspective writings in the early modern Europe made it clear that its origin was not Moxon(1670), but Hendrik Hondius’ *Onderwysinge in de Perspective* (S’Graven-Haghe, 1622).

キーワード
透視画法　遠近法　曙山　二重螺旋階段図　モクソン　ホンディウス

Keywords
Perspective　Yoshiatsu Satake　Shozan　Double Spiral Staircase　Moxon, Hondius

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

曙山の二重螺旋階段図の起源：画像の系譜学に向けて

吉本秀之

はじめに：ねらいと方法

この論考のねらいは、曙山の二重螺旋階段図の起源探求(Quellenforschung)を手がかりにして、遠近法図の系譜学（分類と流れの整理）を試みることにある。

フランシス・ベイコンは、『学問の進歩』（一六〇五）において、人間の思想が系譜をなして受け継がれる様子を次のように表現した。

「人間の才能と知識の像は本の中にとどまり、時間の与える危害を免れ、絶えることのない更新が可能である。それらを像と呼ぶのも適当ではない。なぜなら、それらのものは絶えず生み出し、他人の心の中に種を蒔き、あとに続く時代に無限の行動や意見を呼び起こし、生じさせる原因となるからである。[1]」

思想は、言葉に乗り、言葉は、本という乗り物により伝えられる。ベイコンの主張は、簡単にはこうまとめられる。思想史という学問は、その流れ、すなわち系譜を追う。今回の論考は、この思想史の方法を画像に適用することをねらいとしている。

曙山の二重螺旋階段図に関する先行研究

その画像としては、曙山の二重螺旋階段図に注目したい。曙山の二重螺旋階段図は、日本美術史の研究者の間で注目を浴びてきた。ここで取りあげるのは、小林文次氏の論文「曙山の二重螺旋階段図について」（一九七三）[2]に端を発する研究の流れである。

小林文次氏は、雑誌『美術史』に掲載した論文で、秋田藩主で画家でもあった曙山（しょざん）の号で知られる佐竹義敦（一七四八～一七八五）が残したスケッチブック（写生帖）にある二重螺旋階段の図の起源を調査し、それが一六七〇年にロンドンで刊行されたジョゼフ・モクソン（Joseph Moxon, 1627-1700）の著書『実用透視画法』の中の第35図の写しであると唱えた。小林氏は、曙山の図をモクソンの第35図に重ね合わせることで、その二図がまったく同じ形と大きさであること（紙の自然的縮小の誤差の範囲で一致する）を示した上で、曙山が下図の上に半透明の紙を載せ、ピン留めして、上からなぞって描いた図であると主張した。

この小林氏の主張は、驚きの発見として、新聞（朝日新聞昭和四十七年十一月二十日）[3]に取りあげられたこともあり、その後一般には広く受け入れられているように見える。

しかし、専門の日本美術史研究者のなかには、疑問を提示す

るものも異を唱えるものもいた。私の見るところ、そうした人々もお互いの研究を参照せずに、散発的に異を唱えているだけのように思われる。今回私の探求は、先行研究に関して、できるだけ包括的に相互批判的に追いかけることを試みたい。

佐竹曙山の専門家、成瀬不二雄氏は、『図録秋田蘭画　別冊』（一九七四）掲載の論考「佐竹曙山の西洋画論」[4]で、小林氏の見解に賛同した。

図学の専門家、原正敏氏は、中山茂編『幕末の蘭学』（一九八四）所収の論考「画学」[5]で、やはり、小林氏の見解に賛意を示した。

日本美術史の専門家、磯崎康彦氏は、『洋学史研究』（一九九四）に掲載した論文「秋田蘭画における透視画法」[6]で、小林氏の主張に対して「一重、二重の螺旋階段図法は、ヨーロッパの遠近画法書において珍しいものではなかった」と批判した。つまり、曙山の二重螺旋階段図が形と大きさにおいてモクソンのものと一致したからといって、曙山がモクソンの図を模写したとは言い切れないと指摘した。そして、具体的に、一重、二重の螺旋階段図が「ヴィニョーラのみならず、フランス人の建築家ジャック・アンドルーエ・デュ・セルソー (Jaques Androuet Du Cerceau) の建築書、ネーデルラントの画家で建築家のヤン・フレードマン・ドゥ・フリース (Jan Vredeman de Vries, 1527-1604)」の『遠近画法』(Perspective) にも見られる」と可能な原図を列挙した。

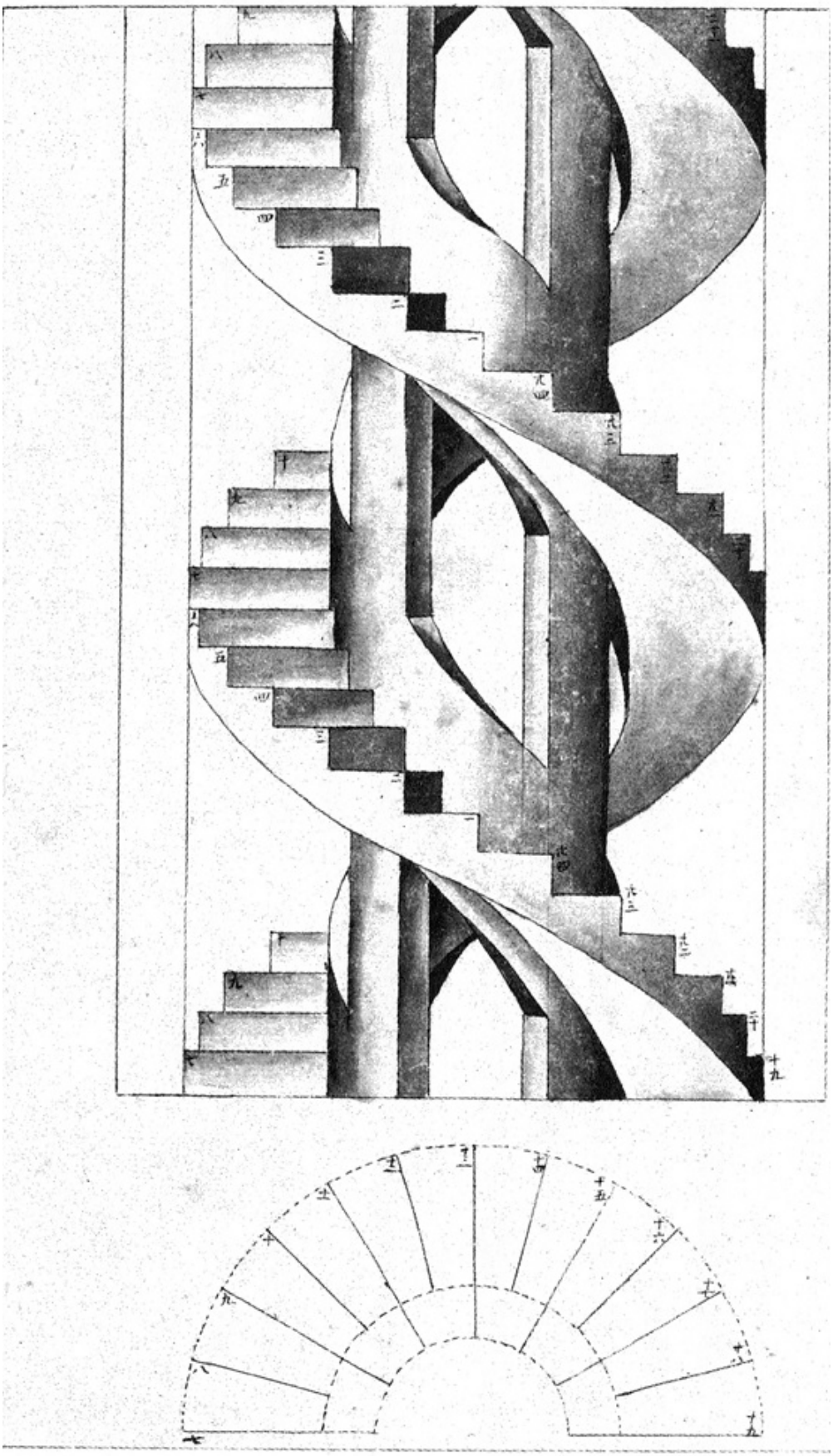
磯崎氏の批判の二年後、イギリスの日本美術史研究家、タイモン・スクリーチ氏は、磯崎氏の批判には言及せずに、*The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan* (Cambridge, 1996) ならびにその翻訳『大江戸視覚革命：十八世紀日本の西洋科学と民衆文化』（一九九六）において、小林氏を批判し、次のように述べた。

「二重の階段が広く知られるようになるのは、一五八三年に初版が出るや忽ちのうちにルネサンス建築の規則書の古典のひとつとされるようにいたったジャーコモ・ダ・ヴィニョーラの『実践遠近法規則 *Due regole della prospettiva*』にとりあげられてからである。義敦の絵も、まちがいなく十八世紀の蘭訳本 (in an eighteenth-century Dutch edition) として日本に入ってきたヴィニョーラからとられたものである。[7]」

スクリーチ氏は、曙山の二重螺旋階段図の原図としてはじめて、小林氏の主張したモクソンとは別の起源を提示した。つまり、ヴィニョーラの『実践遠近法規則』（初版一五八三）の蘭訳だと主張した。ただし、すぐに付言する必要があるが、ヴィニョーラの「十八世紀の蘭訳本」の書誌を挙げておらず、実際には、蘭訳本の存在の可能性を指摘したに止まる。もっと言えば、ヴィニョーラの「十八世紀の蘭訳本」を実際に見た者はなく、これはまったくの推測にすぎない。

『洋学史研究』（一九九四）において疑問を提示していた磯崎康彦氏は、二〇〇四年出版の著作『江戸時代の蘭画と蘭書―近世日蘭比較美術史―』上巻[8]において、小林氏の仮説を正面から取り上げ、本格的に検討している。重要な論点が数多く示されているので、すこし長くなるが引用しよう。

「この時期、英書の将来はまず考えにくい。しかしこのことより、曙山が、モクソンの『実用透視画法』を見ていなかったことは、他の透視画法の図解から証明できる。前述したように「螺旋階段図」は「透視画法図解」の最後の第九番目であっ



曙山の二重螺旋階段図

た。この最後の「螺旋階段図」を他の八枚の説明図と関係なく、曙山が興味ある一枚ものの図としてとり出し模写した、とみてはならないだろう。・・・「透視画法図解」の九枚は相互に関連しており、ほとんどの図解が同一蘭書から模写された、と考えられる。・・・曙山はモクソン書を見ていなかったと判明する。曙山は、モクソンの二重螺旋図と極似した図を掲載する蘭書から模写した、と考えるのが妥当である。「螺旋階段図」の原図を載せた蘭書は、曙山が螺旋階段の平面にふった七から一九までの番号――モクソンの図では、1から13となっている――と同じ数字のつけ方であった、と想像される。その蘭書は、残念ながら書名を確定できないが、モクソン流の簡単で実用的な透視画法図であった、と思われる。[9]」

論点としては、第一に、曙山の活躍していた江戸期に英書が日本に舶来していた可能性はほとんどないという論拠から、モクソン説を否定する。第二に、曙山が螺旋階段図をスケッチした画帳に戻り、そこに描かれる「透視画法図解」九図のお互いの関連性を指摘し、第九図だけが英書から模写されたとはほとんど考えられないという否定的論拠を示す。第三に、曙山の螺旋階段の平面図に振られた数字に着目し、それがモクソンとは異なることを指摘し、曙山の原図は、数字の振り方が曙山の振り方に一致するものであったに違いないと推理し、その原書は、オランダ語で書かれた「モクソン流の簡単で実用的な透視画法図」であっただろうと推測している。

ただし、やはり、その蘭書そのものの「書名を確定」することはできていない。

一編の論考として、曙山の螺旋図の原図の探求だけでは弱いと思われる。探求の範囲を画像史としてもうすこし意味があるように広げておこう。

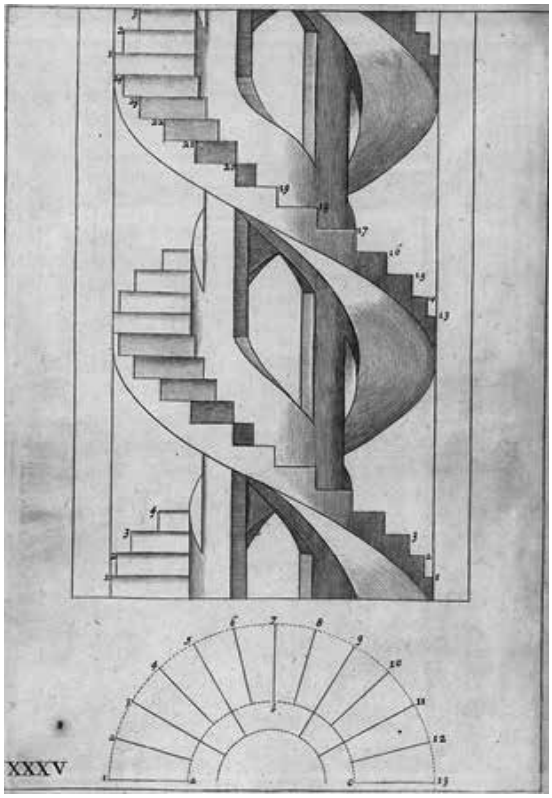
曙山からはじめよう[10]。問題の画像は、『写生帖』第三冊（一七七八年執筆）の「透視画法図解」に収められているが、そこには全部で九点の図がある。磯崎氏が言うとおり、これはひとつのまとまり、全体として扱うのがよいであろう。また、「透視画法図解」は「画図理解」という曙山の文章（説明文）とセットである。こちらも、やはり一体として探求するのが望ましいであろう。

もし、曙山の活動した時期までに出版された書物で、「画図理解」の内容と「透視画法図解」の九点の図をすべて含むものがあれば、それはほぼ確実に曙山の種本と言えるだろう。もちろん、種本は一冊ではなく、複数のこともあろうが、「画図理解」と「透視画法図解」の質量からいってそれほど多数ということもないであろう。

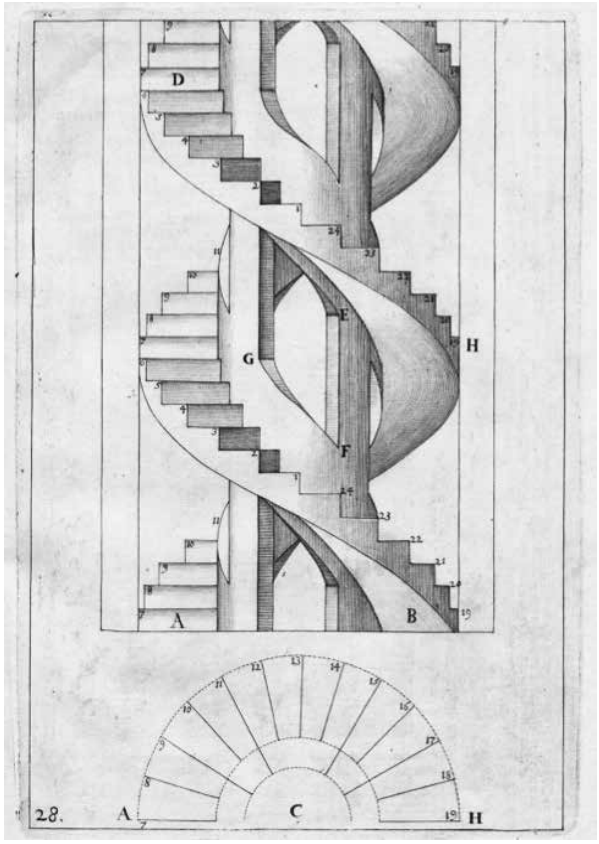
ヨーロッパの側の遠近法史ということで言えば、曙山の時代までのすべての遠近法書を探求の射程に収めておくのが一番よいであろう。

磯崎康彦氏に倣って、モクソンの記述を見てみよう。

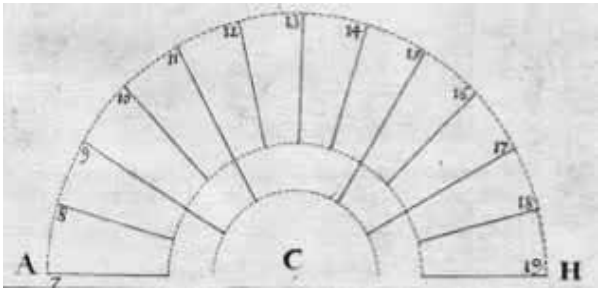
磯崎康彦氏は、モクソンの次の序文に注目した。「透視画法は、必要かつ魅力的であって、私はイギリスの芸術家に便宜をはかるため、苦心して『実用透視画法』を執筆した。この種のものは、セバスティアーノ・セルリオを除いて英語で出版されていないから、私はなおさらこの著述に邁進した。セルリオは、



モクソンの二重螺旋階段図



ホンディウスの二重螺旋階段図



左図の下部拡大

技量と声望の備わった人物だが、元来かれの著作はイタリア語で書かれており、まずオランダ語に翻訳され、その後オランダ語から英語に訳された。[11]」

ポイントとなるのはその次の文章であるが、磯崎康彦氏の訳には明らかな誤訳があるので、私訳で示そう。

「この書において私は、自分自身で図をすべて新しく描く労を省くため、教え示すのにもっとも有用な図版を、アルブレヒト・デューラー、ニセロン、ジャン・クーザン、デザルグから借用した。とくに多くをホンディウスからとったが、ホンディウス自身はマロロワから借用したと告白している。[12]」

ここでモクソンは画像史研究が押さえておくべき、重要な習慣を告白してくれている。それは、この時代、他者の著作から画像を借用することは一般的だったということである。文章に関して、著作権の発想はあったが、著作権保護の法令が最初に定められるのは十八世紀初頭のことであった。図版に関しては、文章より応対がかなり遅れた。

もう一点、具体的にモクソンが採用した遠近法図は、一番多くは、ホンディウス、そして、「アルブレヒト・デューラー、ニセロン、ジャン・クーザン、デザルグ」またホンディウスの図版の種本としてのマロロワから借用しているのである。

我々の今回の探求は、曙山の「透視画法図解」九点の図を対象とするが、指標として「二重螺旋階段図」は使いやすい。「二重螺旋階段図」から始めよう。

私は、もっとも包括的だと思われる先行研究によって、ルネサンスから十八世紀初頭までに出版された二百点近い遠近法／透視画法に関する著作に当たってみた[13]。その調査の一々を記すのはあまりに手間がかかる。ここでは結果だけを述べよう。

二重螺旋階段の同じ立面図と平面図の組合せが、ヴィニョーラの『実践遠近法規則』（一五八三）、ホンディウス『遠近法教程』（一六二二、一六二五、一六四〇）、そしてモクソンの『実用透視画法』（一六七〇）にある。図そのものは、立面図平面図とも、三点の著作においてまったく同じであるが、下の平面図の数字の付け方は異なる。ヴィニョーラ（一五八三）の場合、右から左に8から19へと進行している。ホンディウス（一六二二）の場合、左から右に7から19へと進行している。モクソン（一六七〇）は、数字の付け方を変更し、左から右へ 1から13へと進行するように数字を振っている。曙山の場合、漢数字だが、左から右へ7から19へ進行している。すなわち、数字の振り方において、曙山のものは、ホンディウス（一六二二）に等しく、ホンディウス（一六二二）とだけ同じである。

つまり、曙山の二重螺旋階段図は、モクソンを模写したものではなく、ホンディウス（一六二二）またはホンディウス（一六二二）の二重螺旋階段図を写した別の著作から写されたと結論づけることができる。一言では、ホンディウス（一六二二）の系譜に属する遠近法書によったとまとめることができよう。

曙山の「画図理解」並びに「透視画法図解」とホンディウス（一六二二）を全体的に比べてみよう。曙山が二重螺旋図以外にホンディウス（一六二二）から模写したり、借用したりという箇所は見受けられない。従って、曙山の二重螺旋階段図の起源は、ホンディウス（一六二二）の二重螺旋階段図にあると言

えるが、曙山が「画図理解」と「透視画法図解」を記す際、手元において図を模写した種本そのものと断定することはできない。以上に提示した証拠によってはひとつの著作を確定することはできない。

今一度、曙山の「画図理解」と「透視画法図解」に戻ろう。曙山は、「透視画法図解」において九つの図を描いている。それは、つぎのとおり、名付けられている。

1．眼力所尽地平線法、2．臨之法　望之法、3．臨之図　望之図、4．八分一之図、5．看斜平円之法、6．画八方之法　看斜八方之法、7．看破円画偏円之法　又法、8．画天地球之法　同法、9．螺旋階段図。

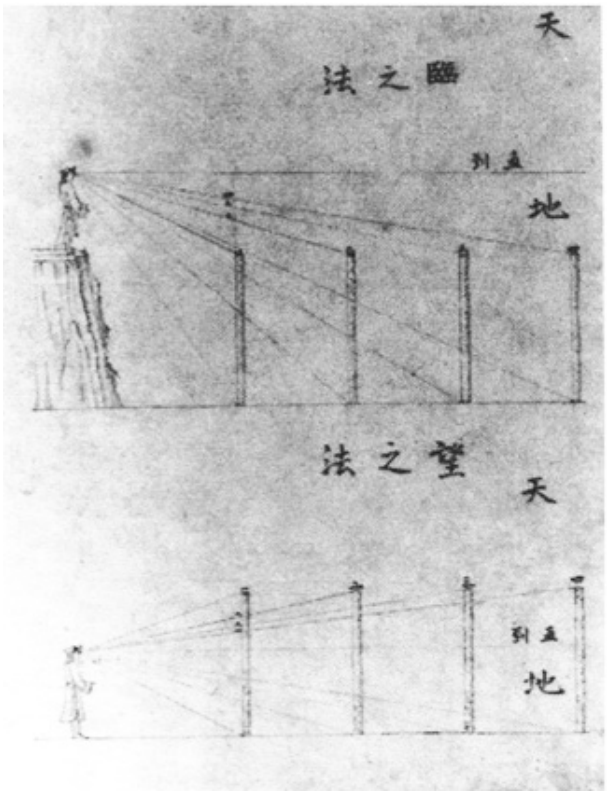
これをひとつひとつ見ていこう。

「9．螺旋階段図」はこの段落では触れなくてよいであろう。「7．看破円画偏円之法　又法」は、コンパスで円の中心を求め、正円かどうかを見抜く方法、ならびに定規で円の中心を求めて、正円かどうかを見抜く方法であり、遠近法とはとくに関係はない。幾何学の基本的問題のひとつと見ることができる。「8．画天地球之法　同法」は、地球の経度と緯度を求めるための図解であり、これも、遠近法とはとくに関係はない。1．から6．の六点が遠近法に関わる図と言える。

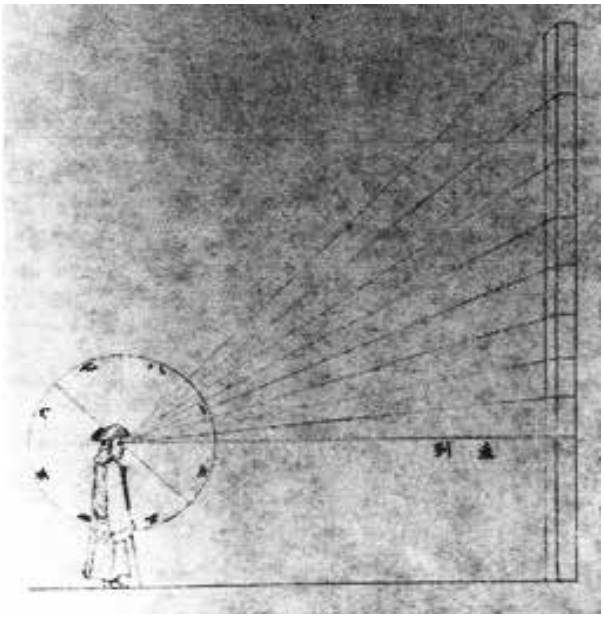
「1．眼力所尽地平線法」は、視力の尽きるところ（見えなくなるところ）が地平線だとして、地平線と消失点のみを描いている。「2．臨之法　望之法」は、崖の上から、西洋人が四本同じ高さの同一間隔で並んだ棒を見下す図と、同じ四本の棒を棒が立つのと同じ地平線上で見る図である。「3．臨之図　望之図」は、地平線と消失点を描き、上と同じく四本並んだ棒を見る。上の図では、地平線の下に四本が並ぶ（崖の上から見た場合）。下の図では地平線は棒の上から三分の一あたりに来る（同じ平面上から見た場合）。「4．八分一之図」は、立ってみる西洋人の周りに円を描き、視線より上を八つの区画に分ける。それをすこし遠方の棒に投影している。同じ視角の場合、上に行くほど間隔が広くなることを示す。「5．看斜平円之法」は、下に正円を描き、上に地平線と消失点をとって、円の遠近法図を描いている。消失点は正面となる。円は半径を三つ（直径を六つ）の区画に分けている。「6．画八方之法　看斜八方之法」の場合、上の図は八角形の描き方。下の図は、5．と同じく、下に八角形を描き、その上に二消失点と地平線をとり、八角形の遠近法図を描く。

「4．八分一之図」は、デューラー以来、よく描かれる図であり、もちろん分け方は、八つに止まらず、いろいろあった。5．の円の遠近法図と6．の八角形の遠近法図も初期の遠近法図の典型であり、多くの遠近法書にある。1．から3．は、ほんとうに線遠近法画／透視画法の基本であり、2．と3．の類似の画像が描かれることはあるが、1．は、非常に珍しい。

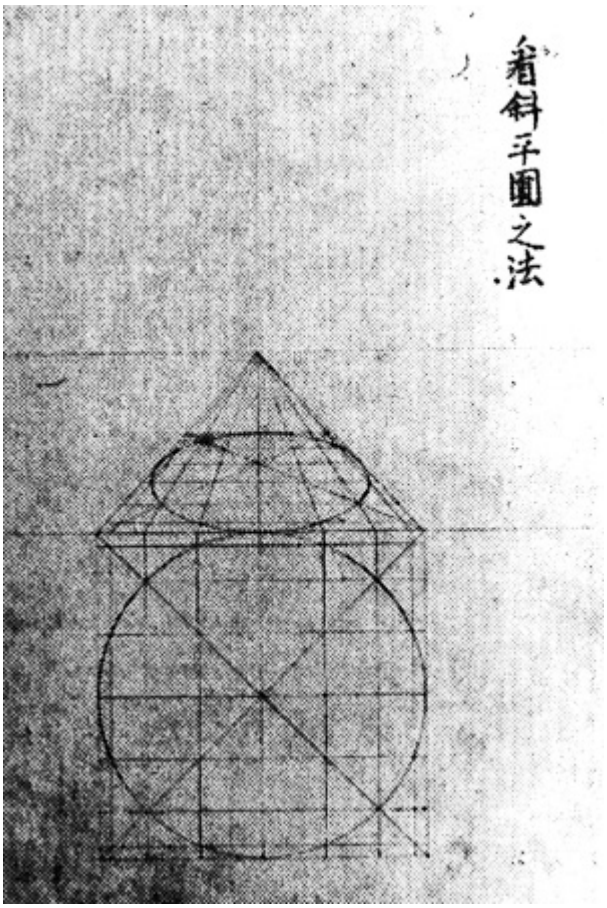
私自身は、十八世紀半ばまでの遠近法書に、この九図が揃っているのを見つけることは出来なかった。また遠近法と無関係の7図、8図、9図を除く6図が揃っているのも見つけることはできなかった。それだけではなく、そもそも1図に類似の図を見つけることができなかった。さらに、9図（二重螺旋階段図）を除き、1図から8図のどのひとつとしてまったく同じ図をルネサンスから初期近代の代表的遠近法書に見いだすことがで



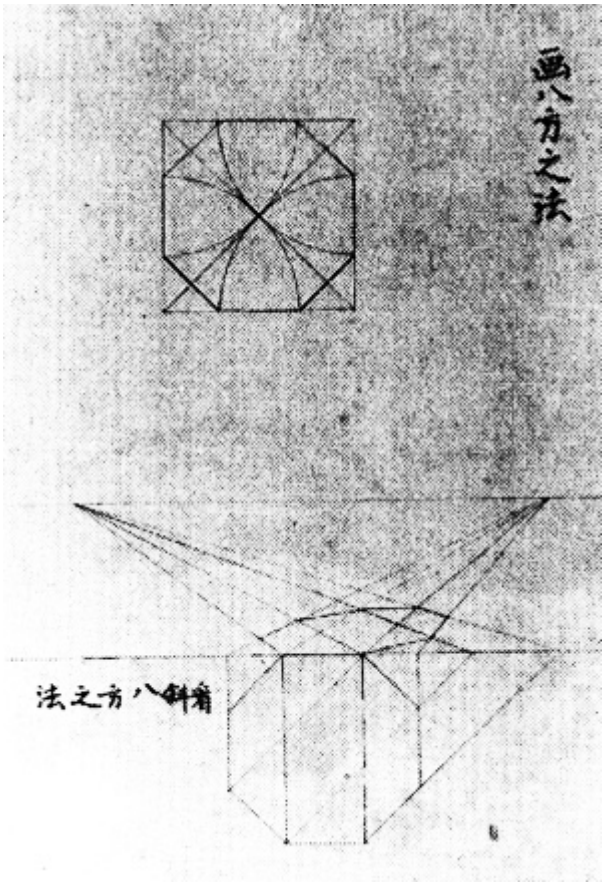
2. 臨之法　望之法



4. 八分一之図

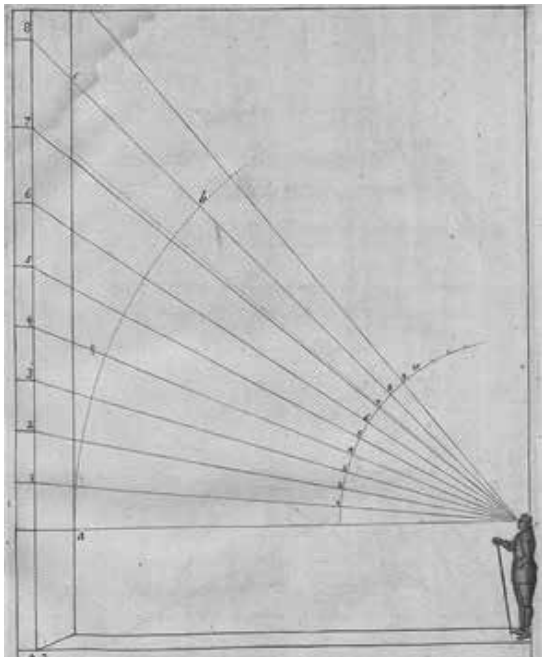


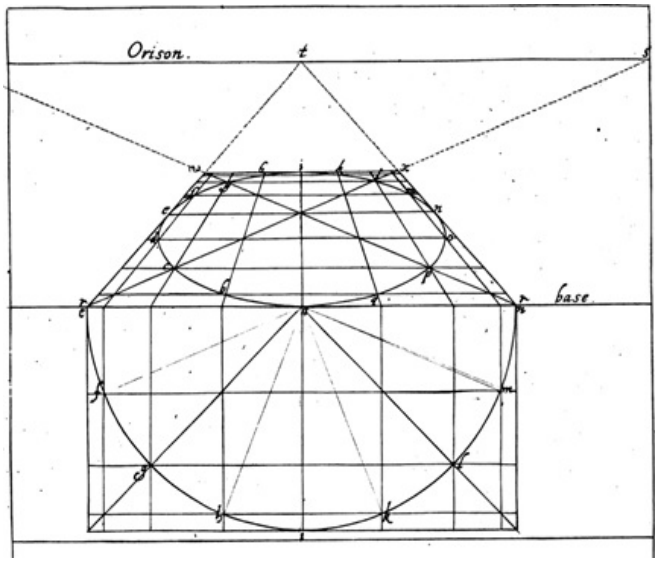
5. 看斜平円之法

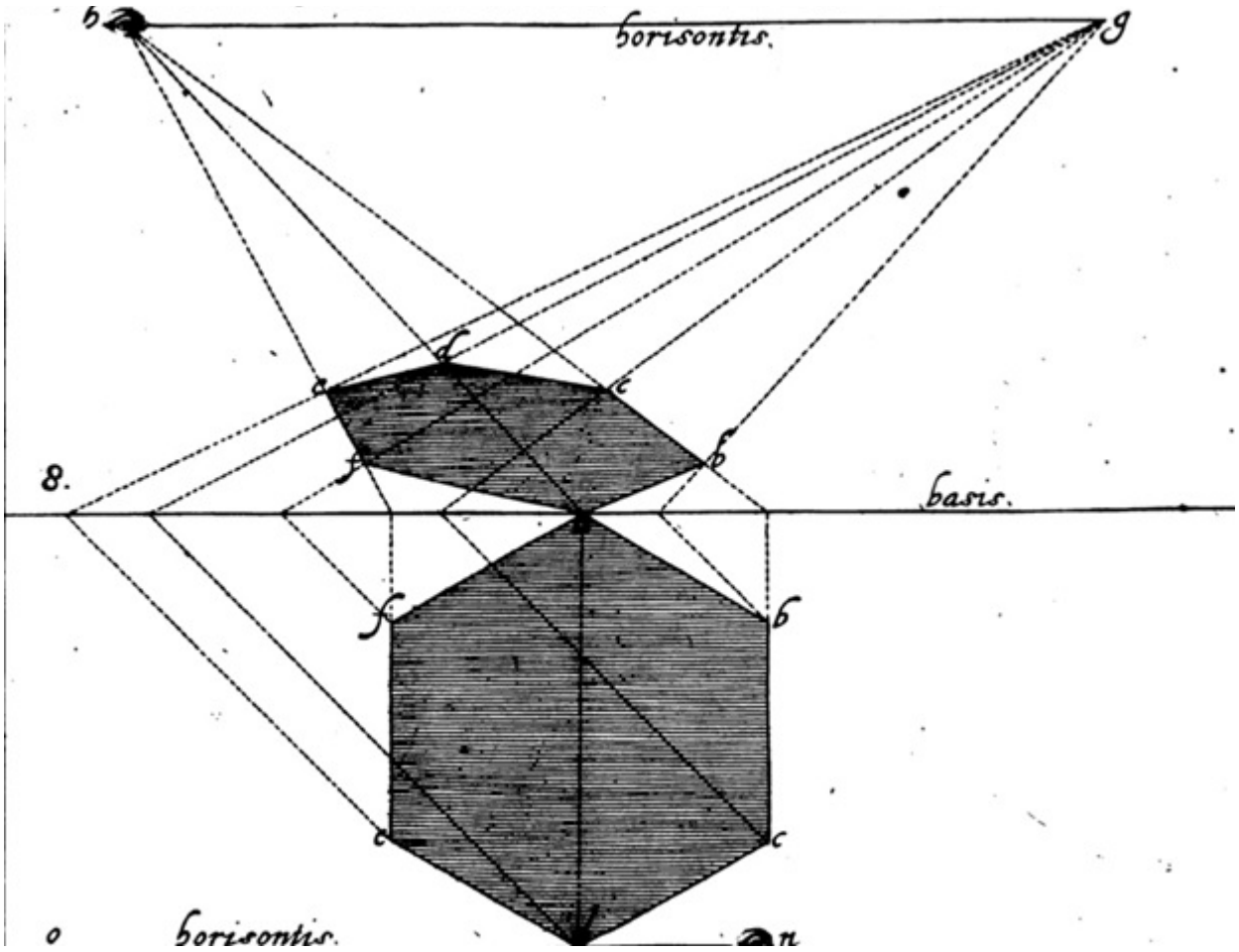


6. 画八方之法　看斜八方之法

ホンディウスの遠近法図







きなかった。

7図、8図が含まれることを考えると、数学、幾何学、光学、幾何光学の初等的教科書や辞書・百科事典的著作における遠近法の説明から曙山は、これらの図を写した可能性も考えなければならず、透視画法書／遠近法書よりも探求の範囲を広くとる必要があるのかもしれない。

遠近法書出版史概略

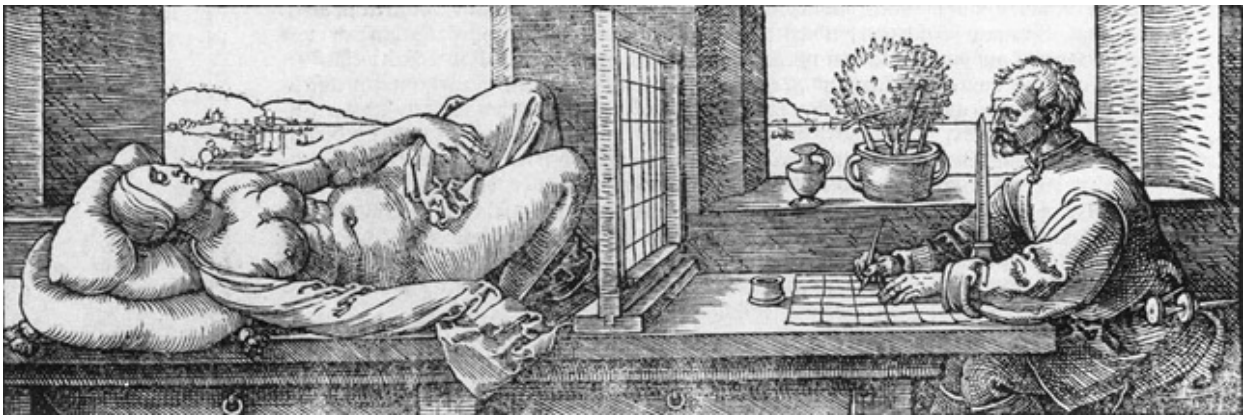
ここで、曙山の時代までの西洋における遠近法書の歴史を出版史に焦点をあわせ、アンデルセンを中心とする先行研究によって概説しておこう[14]。

十五世紀イタリアで、ブルネレスキ (Filippo Brunelleschi, 1377-1445) やアルベルティ (Leon Battista Alberti, 1404-1472) たちが線遠近法を発見あるいは再発見したことは有名である。著作としては、アルベルティが『絵画論』（一五四〇）で絵画における線遠近法について記したこともよく知られている。ただし、アルベルティは『絵画論』には図を掲載しなかったので、遠近法の作図法と作図例に関しては『絵画論』は出発点を与えなかった。

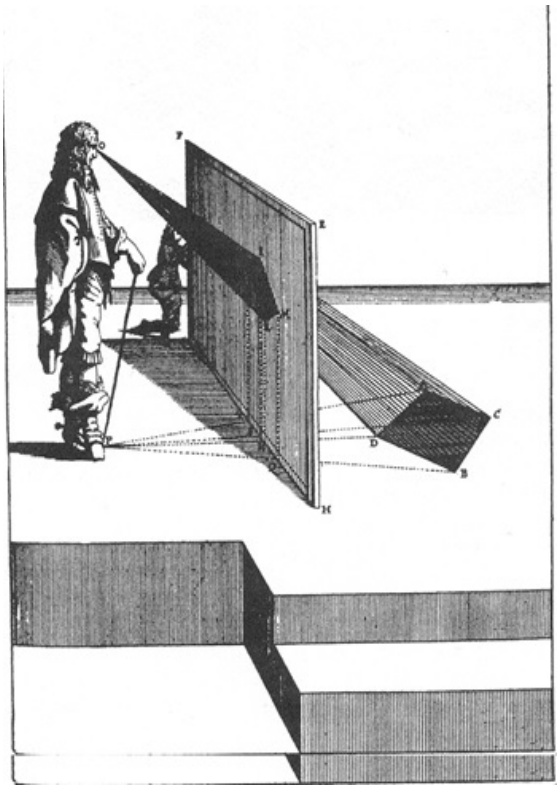
遠近法の作図法と作図例の出発点を与えた著作は、（画家ピエロ・デラ・フランチェスカ (Piero della Francesca, 1418?-1492) の『絵画の透視画法』は、執筆が一四七二〜一四七五頃と推定されているが、出版が一八四一年になってのことなので、ここでは省略する）ヴィアトールの雅称でしられるジャン・ペルラン (Jean Pélerin) の『人為的透視図法』（一五〇五）であった。テキストに八葉、図版に三十八葉をあてる、非常に豊かな透視画法の図例を含む著作であった。図例の大半は、建物の内部と外観を透視図に描くものであった[15]。透視図を描く方法として、眼の高さと水平線（水平な平行直線群の消失点は必ずこの水平線に集まる）の関係をはじめて明確に示した点がこの本のメリットであった。もう一点に関しては、研究者の意見が分かれている。それは、ヴィアトールが三分点と呼んだ点である。正方形の透視図を描くとき、そのふたつの対角線の消失点を彼はこう呼んだが、これが、距離点とみてよいかどうかに関して、意見が分かれている。（私の今回の研究目的に関して、この意見の相違は問題にならない。）

遠近法図は、原理的にはとても簡単な作図法である。視点、画面、対象の三点を考えたとき、決まった固定的視点からみた対象の画面への投射と定義することができる。しかし、現実に、具体物を正確に遠近法図に描くのは、平行線からなる建物以外ではなかなかにやっかいであり、実際に描く技法と作図例がヴィアトールのあと多くの指南書で示された。基本的にそれは、正統作図法（コストルツィオーネ・レジッティマ costruzione legittima）と距離点法の二つである。ヴィニョーラの『透視図法のふたつの解法』（初版一五八三年）〔スクリーチの訳者は『実践遠近法規則』とこの書名を訳しているが、今後は、イタリア語に忠実にこういうふうに訳す〕における二つの解法とは、この二つの作図法を指していた。

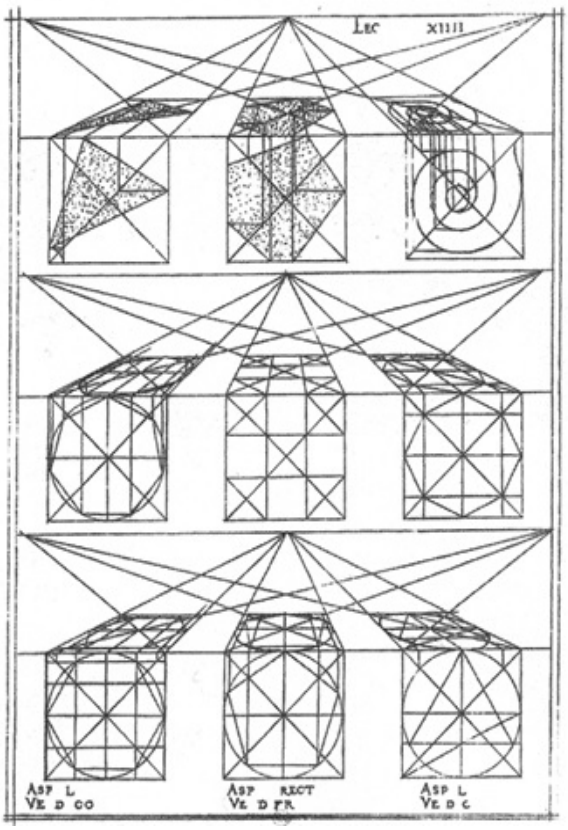
ヴィアトールのあと、ジャン・クーザンの一五六〇年のテキストでは三分点と用語が引き継がれ、ヴィニョーラの一五八三年のテキストに至って、それが距離点と呼ばれるようになっ



デューラーの実践的遠近法作図法　『計測法教本』(1525) より



視点＋画面＋対象物（平面）　Dubreuil(1642)



距離点法（対角線利用）による透視図
Cerceau(1576)

た。

また、ヴィアトールのすぐあと、別の流れの遠近法書も現われた[16]。その出発点は、デューラーの『計測法教本』（一五二五年）であった。『計測法教本』のフルタイトルを示すと、『定規とコンパスによる線、平面、立体の計測法教本』となり、当時幾何学と考えられていた主題に関しての一般的教本であった。透視図法は、この第四章でだけ扱われている。

もうひとつ遠近法書の大きな流れが、建築物の透視図である。これはセルリオの著作『建築六書』（一五四五）に端を発し、バルバロの『実践遠近法』（一五六九）、ヴィニョーラの建築と絵画のための遠近法書『透視図法のふたつの解法』（一五八三）へと引き継がれた。

別の流れもあった。それは、デューラー以降、デューラーの著作の出版地であったニュールンベルクを中心に生じた流れであり、複雑な立体を描くための幾何学的遠近法の系譜であった。

まとめると、ヴィアトール のあと、絵画や比例、建築、幾何学、舞台背景のような関連分野の書物の出版が続いた。一五〇〇年と一七〇〇年の間に、およそ九十点のこの種の書物がヨーロッパ中で出版された[17]。

代表的なものを年表とすると次のようなものとなる。

ヴィアトール（一五〇五）『人為的透視図法』
デューラー（一五二五）『計測法教本』
ヒエロヌムス・ロドラー（一五三一）『計測法の有用簡便教書』
セルリオ（一五四五）『建築六書』
ヘルマン・リフ（一五四七）『建築に関する最美麗最必須の数学的機械学的技法』
ローレンツ・シュトアー（一五六六）『透視法と幾何学』
ジャン・クーザン（一五六〇）『透視法の書』
ハインリッヒ・ラウテンザック（一五六四）『コンパスと定規の正しい使用法、遠近法、人体と馬の比例の教書』
ヨハネス・レンカー（一五六七）『文字の遠近法』
ヴェンツェル・ヤムニッツェル（一五六八）『規則的立体の透視図』
ダニエル・バルバロ（一五六八）『遠近法の実践』
ジャック・アンドルー・デュ・セルソー（一五七六）『実践的遠近法教本』
ヴィニョーラ（一五八三）『透視図法のふたつの解法』
ロレンツォ・シリガッティ（一五九九）『遠近法の実践』
ギドバルド・ブールボン・デル・モンテ（一六〇〇）『遠近法六書』
マロロワ（一六一九）『遠近法：理論と実践』
ホンディウス（一六二二）『遠近法教程』
ボッセ（一六六四）『幾何学と同様な透視図の描き方についてのデザルグ氏の一般的方法』（フランス語原著（一六四八）のヨハン・バラによるオランダ語訳）
モクソン（一六七〇）『実用透視画法』
ポッツォ（一六九三）『画家と建築家のための遠近法』
ライレッセ（一七二八）『大画法書』
ライレッセ（一七四六）『絵画の基礎』

遠近法画像の系譜学の試み

今回、本格的な遠近法画像の系譜学を試みるのは、大きく研究の範囲を超える。焦点は、螺旋図だけに絞り、画像の系譜を追いかけてみよう。

ただし、ヴィアトール（一五〇五）から始まり、十八世紀初頭（テイラー展開で知られる数学者ブルック・テイラーの線遠近法の理論書『線遠近法すなわちあらゆる対象を表象する新しい方法』（一七一五）を初期近代遠近法理論＝技法の転換点に取る）までの遠近法図の顕著な特徴は挙げておこう。

京都の三十三間堂や教会の長い回廊などのように、画面に対して、垂直方向の平行線が目立つ対象物は、遠近法図に多く取りあげられている。遠近法図が生きる対象物と言ってよいだろう。

ブルネレスキもアルベルティも建築図からはじめている。今現在を考えても、日本語でパースという言葉がもっともよく使われるのは、建築図だと言えよう。

建築物の遠近法図は、セルリオの著作（『建築六書』（一五四五））が大きなものを出し、その後、バルバロの遠近法書（『実践遠近法』（一五六九））、ヴィニョーラの建築と絵画のための遠近法書（『透視図法のふたつの解法』（一五八三））と続いた。この流れは、ウィトルウィウスの建築書の復刊の流れと合流し、その後もずっと続いていく。

透視図としては、建物内部と建物の外観の両方があり、建物の内部の場合も外部の場合も人間が配置されることもあった。

我々から見て、顕著に多いと感じられるテーマには、コリント式やイオニア式といった円柱のオーダーがある。また日本で言えば、五稜郭のような複雑な形態の要塞も好んで取りあげられている。

舞台背景については、贅言を要さないであろう。建物や風景等、舞台で上演される演劇の品目に応じた透視画が描かれた。

絵画のための遠近法という言葉は、絵画対象を考えたとき、あまりにも広範囲で茫漠としているように感じられるが、現実には建物や風景の他に、遠近法図を実際に描くのに手引きを必要とした多角形や円や多面体、複雑な立体図形が取りあげられた。この方面では、デューラーの著作を出したニューレンベルクが拠点となり、ニューレンベルク派と呼べる遠近法書を数多く出版した。

純粋に数学的に言えば、透視画法は立体を平面にうつしとる射影法の一部である。パッポス『数学集成八巻』（一五八八）のラテン語訳でしられるコマンディーノ（一五五三）やベネデッティ（一五八五）がアルベルティの透視画作成法の幾何学的な正しさを証明したあと、十六世紀末から十七世紀初頭にかけて、イタリアのグイドバルド・ダル・モンテとオランダの技師シモン・ステヴィンが透視画法の規則を数学的により一般的に定式化することを始めた[18]。十七世紀における大きな展開は、デザルグによる射影幾何学の基本概念の定式化であるが、その完成は、フランス革命時のガスパール・モンジュの画法幾何学を待たなければならかった。

まとめ：螺旋図の系譜

形態そのものへの関心から、螺旋そのものは、すでにデュー

ラー（一五二五）が取りあげている。

一重の螺旋階段図は、一五三一年のロドラーのドイツ語の著作に出現したあと、多くの遠近法を扱った著作で取りあげられている。

二重螺旋階段図は、一五八三年のヴィニョーラの遠近法書に出現し、その左右逆転した図がホンディウス（一六二二）によって描かれ、ホンディウスの図をモクソン（一六七〇）が借用した。

借用に際し、ホンディウスとモクソンは、下の平面図の数字の付け方だけを変更した。前に触れたように、曙山の数字の振り方は、ホンディウス（一六二二）による。

本論考は、初期近代の遠近法書約二百点に掲載されている図と、曙山の「透視画法図解」の九つの図を比較し、曙山の二重螺旋階段図がモクソン（一六七〇）ではなく、ホンディウス（一六二二）（または、この書の図を写した何らかの書物）を写したものであることを示したが、具体的に曙山が「透視画法図解」を執筆し、図を模写するときに手元においた書物を特定することはできなかった。ただし、探求の過程で、遠近法図の系譜関係に関して一定の見通しを与えることはできたと言ってよいだろう。

謝辞：この研究は、科学研究費補助金基盤研究（研究代表者：橋本毅彦　東京大学教授）「科学技術医学における図像の制作と利用に関する歴史研究」（16K01158）の補助を受けています。

注と文献

1　F・ベイコン『世界の名著25　ベーコン』（成田成寿訳、中央公論社、一九七九）三一四頁。

2　小林文次「曙山の二重螺旋階段図について」『美術史』二十二（四）（一九七三）一〇五―一一一頁。

3　小林文次「バロックと江戸建築――会津さざえ堂の原流」朝日新聞昭和四十七年十一月二十日。

4　成瀬不二雄「佐竹曙山の西洋画論」『図録秋田蘭画　別冊』（一九七四）二〇―二五頁。

5　原正敏「画学」中山茂編『幕末の蘭学』（ミネルヴァ書房、一九八四）二〇五―二二三頁。三輪英夫『日本の美術327 小田野直武と秋田蘭画』（至文堂、一九九三）五三頁でも、筆者の三輪氏は、何の疑いもなく小林氏のモクソン説を採用している。

6　磯崎康彦「秋田蘭画における透視画法」『洋学史研究』十一巻（一九九四）。

7　タイモン・スクリーチ『大江戸視覚革命：十八世紀日本の西洋科学と民衆文化』田中優子・高山宏訳（一九九六）四五四―四五六頁。Timon Screech, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan* (Cambridge, 1996)。スクリーチがモクソンに代えて主張するヴィニョーラは、すでに小林氏が一九七三年の論文で指摘している。ヴィニョーラの描く二重螺旋階段図は、左回りに上昇するが、モクソンのものは右回りに上っているという差異がある。他に、Timon Screech, "The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture," *Archives of Asian Art*, 47(1994), pp. 58-69 は、江戸の遠近法に関して明晰な特徴付けを行っていて、有用である。

8　磯崎康彦『江戸時代の蘭画と蘭書―近世日蘭比較美術史―』上下巻、

ゆまに書房、二〇〇四―二〇〇五。

9　磯崎康彦『江戸時代の蘭画と蘭書―近世日蘭比較美術史―』上巻（二〇〇四）二六二―二六三頁。磯崎氏の研究のあと、日本美術史を中心に比較文化史を専門とする稲賀繁美氏もこの問題を扱った。稲賀繁美「西洋舶来の書籍情報と徳川日本の視覚文化の変貌」『日本研究：国際日本文化センター紀要』三十一（二〇一五）一三―四六頁。

10　武塙林太郎、太田桃介、成瀬不二雄『図録秋田蘭画』三一書房、一九七四。この書物は、図録と別冊からなる。成瀬不二雄「佐竹曙山の西洋画論」『図録秋田蘭画　別冊』二〇―二五頁が我々の主題となる曙山の「画図理解」と「透視画法図解」を扱っている。成瀬不二雄『佐竹曙山：画ノ用タルヤ似タルヲ貴フ』（ミネルヴァ書房、二〇〇四）一二四―二八頁にも佐竹曙山の「画図理解」の附図が掲載されている。曙山の「画法綱領」と「画図理解」については、一九五二年の次の研究がある。西村貞「佐竹曙山の西洋畫論」『大和文華』六（一九五二）三八―四七頁。

秋田蘭画については、二〇一六年から二〇一七年にかけてサントリー美術館で開催された展覧会の図録が『世界に挑んだ7年　小田野直武と秋田蘭画』（サントリー美術館、二〇一七）として出版されている。

11　磯崎康彦訳、磯崎康彦『江戸時代の蘭画と蘭書 ―近世日蘭比較美術史―』上巻（二〇〇四）二五九―二六〇頁。

12　Joseph Moxon, *Practical Perspective: or, perspective make easie*, London, 1670, Preface, no pag. モクソンが使ったという著作は、次のとおり。Sebastian Serlio, *I sette libri dell'architettura* or *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Vinegia, 1600. このセルリオのオランダ語訳は、Sebastian Serlio, *De vijf boeken van architecturen Sebastiani Serlii*, Amsterdam, 1606. その英訳は、Sebastian Serlio, *The Five Books of Architecture*, London, 1611. デューラーは、Albrecht Dürer, *Unterweisung in der Messung mit Zirkel und Richtscheit*, Nürnberg, 1525. ニセロンは、Jean Niceron, *La perspective curieuse*, Paris, 1638. ジャン・クーザンは、Jean Cousin, *Livre de Perspective*, Paris, 1560. デザルグは、Abraham Bosse, *Algemeene manier van de Hr. Girard Desargues, tot de practyk der perspectiven, gelyk tot die der meet-kunde, met de kleine voet-maat : mitsgaders der plaatsen, en proportien van de sterke en flaauwe rakingen, of kleuren*, translated into Dutch by J. Bara, 1664. ホンディウスは、Hendrik Hondius, *Onderwysinge in de Perspective*, S'Gravenhaghe, 1622 ; Hendrik Hondius, *Instruction en la science de perspective*, den Haag, 1625. マロロワは、Samuel Marolois, *Perspective contenant la théorie et pratique*, Amsterdam, 1619.

13　遠近法／透視画法に関するもっとも包括的な書誌的研究は、古いものでは、L. Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva : bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva : contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei suoi sviluppi da Euclide a Gaspard Monge* — Edizione della Cattedra di composizione architettonica IA di Firenze e della L.E.F., 1979. — (Studi e documenti di architettura)、新しいものでは、Kirsti Andersen, *The geometry of an art : the history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge*, Springer, 2007 である。私の今回の研究の書誌的部分は、中心的には情報がとてもよく整理されているアンデルセンに依拠した。

二百点を調査したというのは、中心的な九十点の遠近法の著作の他に、初等的透視画法について言及の可能性のある周辺の著作まで捜査範囲を広げたせいである。ライレッセ『大画法書』（一七二八）など、邦語の先行研究によって江戸時代の日本に舶来していたことがわかっている

書物のすべて、ハリスの『技術事典』（一七〇四、一七一〇）等十八世紀中盤までの代表的な百科事典的著作、透視画を描く技法としてはおそらく十七世紀のピークと称してよいポッツォの『画家と建築家のための透視画法』二巻（ローマ、一六九三、一六九八）の中国語版『視学』（一七二九、一七三五）（任繼愈主編『中國科學技術典籍通彙　数学編』河南教育出版社、一九九三、第四分冊所載）、さらには有名なキルヒャーの『光と影の大いなる技』（一六四六）など透視画法の解説を含む著作まで調査した。

14 K. Andersen, *The geometry of an art*, Springer, 2007.

15 ジャン・ペルラン・ヴィアトール（渡辺一夫編）『ヴィアトールの透視図法一五〇五』（アール・ヴィヴァン叢書 空間の発見 一）横山正解説・翻訳・製図、リブロポート、一九八一。この書における建築学者横山正氏の解説は、図学や画法としての透視画についての正確な理解に基づく貴重な貢献である。

16 Lyle Massey, “Framing and Mirroring the World” in John Jeffries Martin (ed.), *The Renaissance World*, New York: Routledge, 2007 ; Jeanne Peiffer, “Projections Embodied in Technical Writings”, in Wolfgang Lefèvre (ed.), *Picturing Machines 1400-1700* (Cambridge, Mass., 2004): 245-275 ; Wolfgang Lefèvre, “The Emergence of Combined Orthographic Projections”, in Wolfgang Lefèvre (ed.), *Picturing Machines 1400-1700* (Cambridge, Mass., 2004): 209-243 ; Martin Kemp, *The Science of Art*, New Haven and London, 1990 ; S. Dupré, “The historiography of perspective and reflexy-const in netherlandish art,” *Nederlands Kunshistorisch Jaarboek* 61(2011): 35-60 ; Agnes Verwij, “Perspective in a box,” *Nexus Network Journal*, 12(2010): 47-62.

邦語文献としては、池上英洋氏が遠近法の作図法に焦点を当てた研究を行っている。池上英洋「アンドレア・ポッツォの遠近作図法――その特質と意義――」『美術史』四十四（一九九五）二〇〇―二一九頁。池上英洋「ポッツォの『画家と建築家のための遠近法』について」『中国の洋風画』展：明末から清時代の絵画・版画・挿絵本』（一九九五）四四七―四七一頁。池上英洋「レオナルドとヴィニョーラ――遠近法のふたつの血脈――」『恵泉女学園大学紀要』十八（二〇〇六）一六三―一八三頁。池上英洋「工業デザインと遠近法：ディセーニョの技法と概念の成立におけるレオナルド・ダ・ヴィンチの寄与」『恵泉女学園大学紀要』二十一（二〇〇九）一二七―一四八頁。

17 K. Andersen, *The geometry of an art*, Springer, 2007 の巻末に付された文献表で数えた。もちろん、どこまでを透視画法／遠近法書とするのか、また、同一の言語での異なる版や他言語への翻訳をどう数えるのかで数は変わってくる。九十点というのはおおよその数だと理解してほしい。

18 Jeanne Peiffer, “Projections Embodied in Technical Writings”, in Wolfgang Lefèvre (ed.), *Picturing Machines 1400-1700* (Cambridge, Mass., 2004): 245-275; Wolfgang Lefèvre (ed.), “The Emergence of Combined Orthographic Projections”, in Wolfgang Lefèvre (ed.), *Picturing Machines 1400-1700* (Cambridge, Mass., 2004): 209-243. ヨーゼフ・T・デヴレーゼ＆ヒート・ヴァンデン・ベルク『科学革命の先駆者シモン・ステヴィン』山本義隆監訳、中澤聡訳、朝倉書店、二〇〇九。この書は、第九章「透視画法理論――「視覚論について」」でステヴィンの透視画法を取り上げている。Simon Stevin, *Vande Deursichtighe*, 1605. Guidobaldo dal Monte, *Perspectivae libri sex*, 1600.

2018年 東京外国語大学 総合文化研究所 活動報告

総合文化研究所主催講演会

「ウンベルト・エーコとイタリアの記憶」
2018年6月21日
・ウンベルト・エーコ、ファシズムとアメリカ文化の記憶
　小久保真理江
・作家エーコの軌跡にみる「永遠のファシズム」
　和田忠彦

「アヴァンギャルドとジェンダー」
2018年10月3日
・新しい女 / 新しい男の誕生？　──ダダイストたちのセルフ
　ポートレートとジェンダー
　小松原由理
・アヴァンギャルド神話と女性のエクリチュール
　西岡あかね
コメンテーター：香川檀

「3.11 ──フクシマ日本のテレビドラマと映画における表象」
2018年10月11日
ゴスマン・ヒラリア

総合文化研究所主催合評会

久野量一『島の「重さ」をめぐって ―キューバの文学を読む―』
2018年7月28日
野谷文昭、柳原孝敦、真下祐一、山辺　弦、新谷和輝、高木佳奈

総合文化研究所主催ワークショップ

ワークショップ
2018年5月2日
・「『失われた時を求めて』におけるエドゥアール・マネについて、
　あるいはマルセル・プルーストと前衛／古典の問題」
　荒原邦博
・「20世紀初頭におけるコプト・キリスト教徒の文化ナショナリズム」
　三代川寛子

ワークショップ
2018年6月6日
・"Love and Passion in Japan (1932): Japan's representational crisis, international understanding, German filmmaking"
　Iris Haukamp
・「『ブハラ革命史』（1921）に見る20世紀初頭中央アジアにおける改革運動」
　島田志津夫

Workshop Series ⑥
「プラトーノフ『ジャン』のもう一つの結末についての再考」
2018年7月4日
古川哲

Workshop Series ⑦
2018年12月12日
・「ローベルト・ヴァルザーの絵画批評における時間性」
　木村千恵
・「フィリップ・マインレンダーの芸術論：詩的リアリズムとの親近性」
　永盛鷹司

総合文化研究所主催シンポジウム

「欧米文学から見る日本翻訳史」
2018年11月28日
柴田元幸、松永美穂、野崎歓、沼野恭子、和田忠彦、山口裕之

総合文化研究所共催朗読会

「海　ー想起のパサージュー」
2018年4月11日
イルマ・ラクーザ、多和田葉子、新本史斉、山口裕之

総合文化研究所共催講演会

「十三世紀ペルシア神秘主義詩人ルーミーの
『精神的マスナヴィー』より ～「葦の嘆き」を読み解く～」
2018年4月7日・14日
タギー・プールナームダーリヤーン

「世界文学としてのドストエフスキー」
2018年6月7日
亀山郁夫

「ペルシャ文学を読み解く：ルーミーの説話の世界」
2018年11月19日・26日
シャキーピー・モムターズ・ナスリーン

「学習者の主体性を促進する教員の権威と権力：学びを深めるリーダーシップ」
2018年12月14日
藤倉憲一、田島充士

総合文化研究所共催ワークショップ

特別ワークショップ
「戦争詩と愛国詩 ──戦中から戦後『荒地』まで」
2018年6月5日
徐載坤、逆井聡人

総合文化研究所共催シンポジウム

国際シンポジウム
「東スラブ人の歌　ーロシア・ウクライナ・ベラルーシの文化と社会を巡ってー」
2018年11月10日
タラス・ルチュク、イワン・アファナシエフ、前田和泉、カチャリーナ・ナザランカ、越野剛、沼野恭子
通訳：吉岡ゆき、北川和美

総合文化研究所共催セミナー

世界展開力強化事業（ロシア）セミナー
「ロシアにおける日本語・日本文学の研究史　ショートショート文学の研究」
2018年2月14日
リアラ・フロノープロ

「十三世紀ペルシア神秘主義詩人ルーミーの『精神的マスナヴィー』より〜「葦の嘆き」を読み解く〜」及び「ペルシア文学を読み解く：ルーミーの説話の世界」

報告　佐々木あや乃

二〇一八年度、報告者は春・夏学期に特別研修の機会と同時に、ＪＳＰＳの外国人研究者招へいプログラムによるイラン人研究者招へいの機会にも恵まれた。さらに新たな科学研究費(基盤研究（Ｃ）「ペルシア語神秘主義詩人ルーミーのマスナヴィー（叙事詩）に関する基礎的研究」）によるプロジェクトの始動も相俟って、総合文化研究所の協力のもと、標記の二つのペルシア文学講演会が実現する運びとなった。

まず、「十三世紀ペルシア神秘主義詩人ルーミーの『精神的マスナヴィー』より〜「葦の嘆き」を読み解く〜」は、二〇〇九年春にもＪＳＰＳの同プログラムで本学に約二ヶ月滞在していただいた、在テヘラン人文学・文化学研究所文学部門教授のタギー・プールナームダーリヤーン氏のペルシア語による公開授業である。氏はイラン国内でペルシア文学研究の第一人者であり、そのペルシア語神秘主義文学作品の校訂と新解釈で世界中の研究者の耳目を集めている。絶えず講演、授業、博士論文指導の依頼が舞い込むものの、国内での講演や論文指導に応じることはほぼ皆無である。しかし、それでも報告者がテヘラン大学留学時、氏に博士論文指導を仰いだのは、その豊富な知識と指導力のみならず、氏の穏やかで温厚な人柄も大きな決め手だったのであり、今回も日本でならばと氏が講演を引き受けてくれることを見越して、報告者は再びの招へいを試みた。それが実現して報告者は勿論、日本のペルシア文学研究者たちの喜びも一入だったはずである。

氏の講演内容に先立ち、ペルシア神秘主義詩人ルーミーの『精神的マスナヴィー』について簡単に紹介しておこう。『精神的マスナヴィー』は、ルーミーの約二世紀後の詩人、十五世紀のジャーミーに「ペルシア語のクルアーン」と言わせしめた、ペルシア神秘主義文学の大著である。原語では、mathnavī-ye ma'navī と称され、かの井筒俊彦氏も指摘する通り、ma'navī という語に「神秘主義的直観に基づく」、「神秘主義的体験において開示される実在の真相に淵源する」といった意味があることからわかるように、この作品には神秘家としてのルーミーの実在体験が反映されている。作品全体はマスナヴィー詩形からなる、全篇約二万六千行に及ぶ叙事詩であり、作品の冒頭十八詩行「葦の嘆き」と題される部分に、ルーミーの神秘主義思想が凝縮されているといっても過言ではない。それがヴァリエーション豊かな変奏曲たる数多の逸話となって全篇へと展開し、受け継がれていくのである。

プールナームダーリヤーン氏が、最初は控えめなトーンで、日本人ペルシア語既修者のために配慮しつつ講義を始めると、

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

会議室には心地よい緊張感が漲り、学部生を含む聴衆の集中度合いも一気に高まっていく。氏は、時に修辞技法や文法的な説明も織り交ぜながら、「葦の嘆き」を丁寧に読み進めていく。心地よいリズムを持つペルシア古典詩の音が生み出す魔法にかかったかのような、イラン人研究者の徐々に熱を帯びていく声の調子や声量の変化、詩人本人がのり移ったかのようなエネルギッシュな様態には慣れているはずなのだが、プールナームダーリヤーン氏の、時間とともに高揚していく、しかも明るく楽しげな表情には、目の前の曇りを一気に晴れ渡らせるような、えもいわれぬ不思議な力がある、と報告者はいつも思う。

ここで、「葦の嘆き」の冒頭の四行を拙訳にて紹介しておこう。

この婀々たる葦笛の音色をお聞きなさい
　別れの愁いを語っているのです
慣れ親しんだ葦の茂みから刈り取られて以来
　啜り泣く私の調べに　男も女も涙に咽ぶのです
別離の悲しみに私の胸は引き裂かれ
　逢いたくてたまらず苦痛を語るのです
誰であれ、太源から遠く引き離された者は切実に願うのです
　かつて結ばれていた頃に戻りたいと・・・

葦は、神が土を捏ね、形骸たる身体を創り、そこに息を吹き込んで魂を込め、この世に送り出した人間の喩えである。葦原は、万有の太源、実存の源たる神の御前である。神秘主義は宇宙の現象の奥深くで常に働きかける何かを感じ取る、いわば「自覚した」者の世界である。目覚めた者は実存の源を痛いほど意識し、それを意識すればするほど別離に苛まれ、自らを葦のように儚く頼りない存在と自覚し、己の源に還りたいと願う。そしてそれは自覚者の魂の、神に対する恋慕の情となり、熱く激しく燃え上がるのである。

この「葦の嘆き」のコンセプトを踏まえたうえで、『精神的マスナヴィー』の逸話に焦点を当てたのが、秋の講演会「ペルシア文学を読み解く：ルーミーの説話の世界」である。二〇一八年九月末日まで本学のペルシア語特定外国語主任教員で、報告者の上述の科研の連携研究者でもあるナスリーン・シャキービー氏が、ユング心理学的分析に基づいた、独自のマスナヴィー研究成果を披露することを快諾してくれた。

初回の講演では、「葦の嘆き」に続く第一話「王と美しい侍女」が題材として取り上げられた。ある王と王が見初めた乙女、彼女が恋い焦がれる金細工師、乙女の病を恋煩いと見抜き、王に治療方法を教える、天から遣わされた医師、といった面々が登場する、非常に有名な逸話である。単なる物語として楽しめるだけでなく、誰もが読後に深く考えさせられ、自分の内奥と向き合わざるを得ない、神秘主義的メッセージ性の高い逸話といえる。

続く翌週の講演は、預言者ムーサー（モーセ）にまつわる逸話二話の紹介から始まった。「モーセと羊飼い」と「モーセと逃げた羊」を通して、ルーミーの描いた己の存在の源に対する純粋な思慕と宗教的多元性に着目した講演となった。学部生・大学院生も多く参加していたため、授業形式で講演会は進行したが、通訳なしのペルシア語による講演であることを明示し忘れたため、ルーミーに関心を抱くもののペルシア語は解さな

い聴講者向けに、報告者が質疑応答を通訳せざるをえない状況に陥ったのは反省すべき点であった。しかし、奇しくも日本でのルーミー人気を推し量る好機となったともいえよう。なお、シャキービー氏には本年三月、別の逸話を取り上げた講演のため、再来日していただく予定である。

紙幅の関係上、三つの逸話の内容をここで各々詳細に紹介できないのが残念ではあるが、『精神的マスナヴィー』の逸話部分の下訳を終えたばかりの報告者は、そう遠くない将来、日本のルーミー愛好者に、『精神的マスナヴィー』の全ての逸話に触れることのできる機会を提供できればと目下画策中である。

「十三世紀ペルシア神秘主義詩人ルーミーの
『精神的マスナヴィー』より〜「葦の嘆き」を読み解く〜」
二〇一八年四月七日（土）・十四日（土）
講師：タギー・プールナームダーリヤーン

「ペルシア文学を読み解く：ルーミーの説話の世界」
二〇一八年十一月十九日（月）・二十六日（月）
講師：シャキービー・モムターズ・ナスリーン

海――想起のパサージュ

イルマ・ラクーザ　多和田葉子　朗読・対談

報告　山口裕之

イルマ・ラクーザさんを総合文化研究所にお迎えするのはこれが二度目、そして多和田葉子さんは三度目となる。前回は、五年前の二〇一三年十一月に、やはり多和田とラクーザの二人による朗読会「もっと海を！　Mehr Meer：ヨーロッパで多言語世界の文学を考える」を行っていた。「もっと海を！(Mehr Meer)」というのは、ラクーザさんの二〇〇九年の自伝的作品の標題であり、この五年前の朗読会のときにも、『もっと海を』のなかから三編をラクーザさん自身が選んで、著者によるドイツ語のテクストと、山口裕之と学生たちによる日本語翻訳の両方が朗読された（『総合文化研究』第十七号、九十－九十七頁）。今回のラクーザさんの来日は、この朗読会の主催者でもある津田塾大学教授・新本史斉氏（新本史斉科学研究費基盤研究（C）主催）による『もっと、海を――想起のパサージュ』の翻訳出版にかかわるセレモニー出席のためでもあった（メルク「かけはし」文学賞受賞）。朗読会のタイトルは、今回翻訳が完成した著作の標題にかなり近いものなのだが、朗読された作品は『もっと、海を』とともに、「海」につながるラクーザさんの他の作品、そして多和田さんの著作から一篇が選ばれた。

あらためてイルマ・ラクーザさんを紹介したい。ラクーザさんは、ハンガリー人の母とスロヴェニア人の父のあいだに生まれ、ブダペシュト、リュブリャーナ、トリエステで幼年時代を過ごしたのち、チューリヒに移住している（このとき五歳）。チューリヒ大学、パリ大学、レニングラード大学で学び、フランス文学、ロシア文学を専攻。こういった言語環境のなかで自己形成を行なっていったラクーザさんは、驚くほどの多言語話者であり、ドイツ語での執筆活動（エッセイ、小説、詩、論文など）の他、フランス語（マルグリット・デュラス）、ロシア語（ツヴェターエワ）、ハンガリー語（ナーダシュ・ペーテル）、セルビア・クロアチア語（ダニロ・キシュ）をはじめとする傑出した文学翻訳を精力的に進めてきた。日本語とドイツ語の二つの言語で、そして言葉の境界を越えてゆく感覚のなかで創作活動を続けている多和田葉子氏については、ここで紹介するまでもないだろう。国内の主要な文学賞を軒並み受賞し、この朗読会の一年半ほど前、二〇一六年十一月にはドイツのクライスト賞を受賞。二〇一八年度の全米図書賞翻訳書部門の受賞（『献灯使』）は記憶に新しいが、それはこの朗読会より後のことである。

この朗読会は、全体で大きく二つの部分から構成されていた。第一部では、『もっと、海を』から「我読む、ゆえに我あり」「音楽」「ヤヌシュ」他、四つのテクストが選ばれ、それぞれドイツ語ないしは日本語（それぞれ別言語のスライド提示）で

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

朗読が行われた。第二部では、多和田葉子のドイツ語作品 Ein Balkonplatz für flüchtige Abende. Konkursbuch Verlag, 2016（『つかのまの夕べのためのバルコニー席』）から「序幕」と「最初のセレナーデ」（ドイツ語）、そして、山口が翻訳を進めつつあるイルマ・ラクーザの短編集 Einsamkeit mit rollendem „r“. Literaturverlag Droschl, 2014（『転がるｒのある孤独』）から「ミシィ」（日本語＋ドイツ語）が朗読された。

総合文化研究所が完全に一杯になる聴衆、そしてラクーザさんの作品を日本に紹介した二人の翻訳者（山口は五年前の朗読会の後、ラクーザさんのエッセイ『ラングザマー』の翻訳を二〇一六年に刊行）が一緒に行う司会と朗読、そして越境文学のあり方をまさに体現する、友人同士の二人の作家の和やかな会話、これらすべてが会場の雰囲気を終始、楽しく活気に満ちたものとしていたように思われる。第一部と第二部のそれぞれの終わりに質疑応答の時間を設けていたが、ここでの質問を足がかりとして、ラクーザさんと多和田さんのあいだでの、また司会を務める二人の翻訳者たちとのあいだの楽しいやりとりが交わされた。会の終了後に多和田さんは、今日はとても楽しかったと、とても満足そうに私におっしゃっていた。朗読会は、声が実際のかたちをとり、言葉が生み出されてゆく場である。この朗読会は、かなり成功したセッションであり、幸せな時間に満たされた場であったように思う。

総合文化研究所共催朗読会「海 ―― 想起のパサージュ」

二〇一八年四月十一日（水）

主催：新本史斉 科学研究費基盤研究（C）
共催：東京外国語大学総合文化研究所
イルマ・ラクーザ（作家・翻訳家）
多和田葉子（小説家・詩人）
コメンテーター：新本史斉（津田塾大学）
司会：山口裕之（東京外国語大学）

総合文化研究所主催ワークショップ

『失われた時を求めて』におけるエドゥアール・マネについて、あるいはマルセル・プルーストと前衛／古典の問題

報告　荒原邦博

マルセル・プルースト（一八七一―一九二二年）の長篇小説『失われた時を求めて』（一九一三―一九二七年）の第三篇『ゲルマントのほう』（一九二〇―一九二一年）には、一八六五年のサロン（官展）においてスキャンダルを巻き起こしたエドゥアール・マネの《オランピア》（一八六三年）が登場するが、プルーストにとってのマネとは今日よく知られているように、絵画芸術を物語の桎梏から解放し、形式的な探求へと純化された抽象絵画への道程を創始した「近代絵画の父」だったのだろうか。第一篇『スワン家のほうへ』が刊行された一九一三年とは、アポリネールの『アルコール』およびストラヴィンスキーとバレエ・リュスの『春の祭典』に象徴される新たな芸術の到来を告げる年であり、プルーストの小説も当時はよく理解されなかったものの、振り返ってみればやはり「前衛」芸術として出現したものと思われるため、プルーストがマネを革命芸術、あるいは芸術の革命として評価していたというのは自明のことであるように思われる。

ボードレールはスキャンダルに憤るマネを「貴君は貴君の芸術の老衰の中での第一人者にすぎない」と言って諭したというが、そうした大芸術との緊張関係はいつしか忘却され、詩人の黒猫の美学を受け継ぐ《オランピア》の画家として、マネはその後マラルメを経てヴァレリー（「マネの勝利」）に至る美術批評の中でその評価を確立し、戦後のバタイユやマルローの言説によって程度の差こそあれ、揺るぎなきモダニズムの創始者として革命的なイメージを賦与されてきたのだった。プルーストはヴァレリーと同年に生まれており、マネ評価においては時代的にマラルメとバタイユの間をつなぐ位置にいるように思われる。しかし、『ゲルマントのほう』で展開される議論はどうやら《オランピア》を「前衛」として称揚するモダニズムの文脈に回収されない複雑さを持っており、そのためにこれまでプルーストのマネ観はバタイユによる功罪相半ばする部分的な評価などはあったものの、十分に検討されてきたとは言えなかった。そこで本発表では『ゲルマントのほう』における社交界の会話に注目し、マネに対するゾラおよびフロマンタンの見解とプルーストの言表との関連性を考察する。

「ゲルマントの夕食会」においてゲルマント公爵はマネの《アスパラガスの一束》という作品が主題として単なる野菜だけを表象していること、また完成されたタブローではなく彩色素描のような殴り描きにすぎないことを問題視しているが、こうした二重の欠点は美術アカデミーの制定する規準の側に立つ批評家たちが、その登場以来マネを批判してきたポイントを要約

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

するものである。公爵夫人はゾラがマネに関する研究（小説中ではマネがその初期に影響を与えたエルスチールという架空の画家の研究とされている）を書いていると発言し、マネに関する本格的な考察を歴史上初めて行ったゾラの『マネ、伝記批評研究』（一八六七年）を示唆するが、確かにゾラはそこでアカデミスムが称揚する歴史画・神話画を最高位とする「主題」のヒエラルキーと、画面に滑らかなグラデーションをもたらしタブローを完成へと導く「仕上げ」の行程の欠如を認めながら、逆にそこにこそマネの独創性があるとして、逸話的な要素の後退による絵画の形式的側面の露呈と純粋な色の対比や色斑による絵画の自律を肯定的に評価していた。だが、その一方で公爵夫人は会話の続きにおいてエルスチール＝マネの描いた彼女の肖像画がフランス・ハルスの《養老院女性理事たち》の模倣であるという見解を示し、フロマンタンが『昔日の巨匠たち』（一八七六年）でマネと印象派の画家たちの代わりにハルスを対象として、特に仕上げをめぐるアカデミー的な規範からの逸脱を批判した行為を反復する。したがって一見するとゾラに賛同してマネを擁護しているように見えながら、公爵夫人は実際にはマネに反対する言説に加担する人物として造形されていることが分かる。

プルーストはこうしてマネをめぐってアカデミー対印象派、フロマンタン対ゾラという構図をゾラや印象派の側に立って強調しているように思われ、また実際に先行研究もそう考えてきたのであるが、しかしそれはあくまでも抽象絵画への進歩の過程としてマネ以来の絵画の流れを捉えるモダニズム的な見方が依拠してきた構図である。確かに『失われた時を求めて』には《オランピア》がかつて前衛的だった作品として登場するため、ゾラからプルーストを経てマネにおける主題の意味作用の破壊を論じたバタイユまで、このタブローのスキャンダルこそが近代絵画の誕生を告げたと考える点で一直線に繋がっているように思われるのだが、プルーストがその小説で実際に提示するのは《オランピア》がルーヴルに入り、隣接するアングルの裸婦像《グランド・オダリスク》と双子のような相貌を獲得する瞬間である。この伝統的な要素の回帰は何を意味しているのだろうか。

公爵夫人は《オランピア》を前衛的な作品として擁護する発言を行うが、草稿資料と周辺テクストの調査から、それがゾラの「絵画」（一八九六年）の引用であることは間違いなく（この点に関する詳細は、拙著『プルースト、美術批評と横断線』、左右社、二〇一三、の第二章「マネをめぐる社交界の会話とその美学的問題」を参照のこと）、プルーストのゾラへの参照は単に一八六〇年代、七十年代のマネ擁護だけでなく、一八七九年以降その態度を変更し、マネが自らの主唱する自然主義的芸術を実現する技術を持たない点を厳しく批判するようになったゾラの変節を含み込むものであることは明らかである。ゾラの一八七九年のマネ批評は、世紀転換期に開花する美学的に時代に先駆けた革命的な芸術という意味での「前衛」神話（「前衛」はそれゆえ登場時には激しいスキャンダルに晒される）の端緒を作るものであった。一八九六年の「絵画」では、ゾラ自身が過去との完全な断絶の上に自然主義的芸術の出現を希求し失敗したことが語られる。プルーストは反対にマネを革新的な要素と伝統的な要素との結合である「古典」として提示することによって、ゾラ

との視点の差異を際立たせる。『失われた時を求めて』においては、無意志的記憶を規定する時間概念から派生する歴史認識の下で、芸術における革新は単に過去との断絶を画する独創的な技術に由来するのではなく、その独創性の中に同時に伝統が間歇的に甦ることによって真に保障されるものとなる、と考えられる。画家の伝統への帰属が事後的に明白になった同時代におけるマネのルーヴル入りは、プルーストの反「前衛」主義的な歴史認識を裏付ける特権的な出来事であった。こうしたコンテクストに立脚しつつ、プルーストは『ゲルマントのほう』のマネをめぐる社交界の会話を、ゾラを引き継いで絵画の自律を肯定しながらも同時にその自律を準備した言説に内在する歴史認識を批判するという二重の操作によって組織し、またそのことによってモダニズムを超える射程でマネを捉えることを可能にしているのである。

そして前衛主義でも伝統主義（あるいは古典主義）でもないという二重否定の上に成立するプルースト的な「古典」の概念は、ボードレール的な「モダン（あるいはフランス語ではモデルヌ）」の概念を最良の形で受け継いでいることは明らかだろう。ボードレールは「現代生活の画家」において、流行の移ろいゆく一瞬、儚さを捉えた束の間のものに永遠性が宿ることを「モダン」（近代性＝現代性）として定義していたのであり、それは過去からの完全な切断によって束の間の現在の優位が現れるだけの、前衛主義としてのモダニズムとは似て非なるものなのである。モダニズムという進歩の思想と、進歩主義の歴史とは別のところにもう一つの歴史を垣間見ること、それはヴァルター・ベンヤミンのように「歴史を逆なでする」ことであり、切れ目のない進歩の直線的な流れ（の幻想）に抗して、プルーストが言うところの無意志的記憶の作用による甦りを含み込んだ「ほとんど連続した」連鎖を見出すことなのである。

発表日　二〇一八年五月二日（水）

総合文化研究所ワークショップ

二十世紀初頭におけるコプト・キリスト教徒の文化ナショナリズム

報告　三代川寛子

本発表では、エジプトの宗教的マイノリティであるコプト・キリスト教徒（以下コプト）の文化ナショナリズム運動を紹介した。

コプトとは、元来はエジプトを意味するギリシア語のアイギュプトスという語がアラビア語に入って転訛したものと考えられており、現在ではエジプトに根差したキリスト教徒を指す語として使用されている。エジプトにおけるキリスト教の歴史は長く、一世紀の聖マルコによるアレクサンドリア宣教に端を発するとされる。その後、七世紀のアラブ軍によるエジプト征服とそれに続くエジプトのイスラーム化以降もキリスト教の信仰を保ってきたのが現在のコプトの人びとである。

大多数のコプトが属するコプト正教会では、典礼暦としてコプト暦が、典礼語としてコプト語が使用されるが、十九世紀以降のエジプト学の進展により、いずれも古代エジプトの暦および言語と関連が深いものであることが明らかになった。また、十九世紀末ごろからエジプトのナショナリズム運動が高揚する中、それに呼応する形でコプトの知識人、特に俗人信徒の間で、コプトという宗教集団の「エジプト人らしさ」が議論されるようになった。そこで本発表では、十九世紀末から二十世紀初頭にかけて発行された定期刊行物 *Misr* および *Ayn Shams* を主要な資料として、コプトの俗人信徒らによって推進されたコプト暦元日祭（ナイルーズ祭）復興運動とコプト語復興運動を取り上げた。

コプト暦もコプト語も、コプト正教会に伝わる宗教文化であるが、当時の俗人信徒知識人らはこれらが古代文明に起源を持つことを根拠として、ムスリムとも共有されるべきエジプト民族の暦・新年祭、そして言語として提示した。このことから、当時コプトの俗人信徒知識人の間に、コプト・キリスト教徒でありつつ同時にエジプト民族でもあるという自己認識が構築されていたことが明らかになった。

これまで、エジプトのナショナリズムは、リベラリズムに基づき宗教・民族的帰属を敢えて無視し、祖国への忠誠を紐帯として「エジプト国民」を創出してコプトの国民統合を果たしたと考えられていたが、コプトの側からの民族主義も存在したことが明らかになった。また、古代文明を用いたエジプト・ナショナリズムはファラオ主義と呼ばれ、特にコプトによるファラオ主義は「コプトのみが古代エジプト人の優秀な血を受け継いでいる」というような人種主義や特殊主義と結びついた主張であると考えられてきたが、少なくとも一九二〇年代までのコプトの知識人たちの主張内容にはそうした傾向が見られないことが明らかになった。

発表日　二〇一八年五月二日（水）

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

ウンベルト・エーコとイタリアの記憶

報告　小久保真理江

本講演会はウンベルト・エーコの二冊の翻訳書刊行を記念して総合文化研究所で開催された。二冊の翻訳書とは、講演録『ウンベルト・エーコの小説講座――若き作家の告白』（和田忠彦・小久保真理江共訳、筑摩書房、二〇一七年）と小説『女王ロアーナ、神秘の炎』（和田忠彦訳、岩波書店、二〇一八年）である。司会の山口裕之氏の挨拶・趣旨説明のあと、小久保真理江（東京外国語大学特任講師）と和田忠彦氏（東京外国語大学名誉教授）がそれぞれ講演を行い、互いの発表内容についてのコメントを加えたうえで、会場からの質問を受け付けるという形で会は進行した。

前半の講演「ウンベルト・エーコ、ファシズムとアメリカ文化の記憶」では本報告文執筆者である小久保真理江が、『女王ロアーナ、神秘の炎』のなかでファシズム期のイタリア文化がどのように描かれているのかを分析し、エーコの評論との接点について論じた。

二〇〇四年にイタリアで出版された『女王ロアーナ、神秘の炎』は、自伝的記憶を失った主人公が長年足を踏み入れていなかった故郷の家に戻り、子供時代の品々（主にファシズム政権下のイタリアで流通していた本・雑誌・漫画・レコードなど）と向かい合いながら、自らの過去を知り自伝的記憶を取り戻そうとする物語である。

講演ではまず、この小説のなかでファシズム期の文化の多面性やさまざまな種の矛盾が「分裂」として繰り返し描かれていることを示した。さらに、この小説ではファシズム期のイタリアで流通していたアメリカ由来の大衆文化の品々（小説・漫画・音楽・映画など）に関する描写が多いことに触れ、こうしたアメリカの大衆文化がファシズム文化のなかに取り込まれていく側面と、体制の文化に対するオルタナティブ・モデルとして機能する側面の両面が描かれていることを指摘した。そのうえで、大衆文化・記憶・ファシズム・アメリカ文化などに関するエーコの論考に言及し、この小説との接点について論じた。なお、この講演の内容は、考察を深めた形で近く論文として発表する予定であり、現在執筆を進めている。

つづく後半の講演「作家エーコの軌跡にみる『永遠のファシズム』」では、和田忠彦氏が、エーコの幅広い活動の軌跡を紹介したうえで、講演「永遠のファシズム」と小説『女王ロアーナ、神秘の炎』を中心にエーコの著作や思想・理論について論じた。

トマス・アクィナスの美学についての卒業論文でトリノ大学を卒業した若きエーコは、国営放送局に就職し文化番組の製作に携わった。その後、編集者として出版社で活躍したほか、『開

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

かれた作品』などの自らの理論的著作を出版した。一九七〇年代にはボローニャ大学で教鞭を取りながら『記号論』をはじめとする数々の著作を出版し、記号学者として名を馳せた。一九八〇年には四十八歳で初の小説『薔薇の名前』を世に送り出し、世界的なベストセラー作家となった。

小説家として活躍する以前に、エーコがルチアーノ・ベリオなどの前衛的音楽家とともにメディア実験の担い手になったことや、漫画『ピーナッツ』をイタリアに紹介したこと、古代から現代までの広範で深い知識を基盤に大衆文化の研究・批評をイタリアでいち早く行ったことなどに和田氏は言及し、学者や小説家という枠には収まらない文化の担い手としてのエーコの重要性や先駆性を論じた。

また、記憶の問題がエーコにとって一貫して重要なテーマであったことに言及しつつ、ファシズムについてのエーコの講演「永遠のファシズム」の文脈や意義について論じ、エーコの挙げる「原ファシズムの十四の特徴」を引用した。

さらに、『女王ロアーナ、神秘の炎』に多数の文学作品に関する引用・言及が散りばめられていることに触れ、こうした凝った仕掛けと『開かれた作品』や『エーコの文学講義――小説の森散策』などの著作に見られるエーコの文学理論（特に「モデル読者」の概念）とのつながりについて論じた。

講演の最後に和田氏は、エーコとイタロ・カルヴィーノとの関係について言及し、エーコがカルヴィーノの書いたような優れた短編小説作品に憧れつつも短編小説を書けなかったことや、週刊誌『エスプレッソ（L'espresso）』における連載コラムが短編の執筆に代わるものであったことを指摘した。

前半の小久保の講演と後半の和田氏の講演は、エーコの著作についてそれぞれ異なるアプローチから論じながらも、ともに「記憶」や「ファシズム」を中心テーマとして扱い、数多くの接点を持つものであった。両者がともに引用した「永遠のファシズム」は一九九五年に行われた講演の記録であり、現在とは異なる政治・社会状況のなかで発せられた言葉であるが、二〇一九年現在に読んでもまったく古びてはおらず、むしろ現在の世界に広がっているファシズム的なものの姿を鋭く言い当てているように思われる。イタリアではこの講演録が二〇一八年に小冊子『Il fascismo eterno（永遠のファシズム）』として再び出版されている。また、日本ではこの講演録が収録された書籍の邦訳『永遠のファシズム』がやはり二〇一八年に文庫本として再び出版された。こうしたことも示しているように、ファシズムについてのエーコの論考は、現在の政治・社会状況について考えるためにも非常に重要な論考として再び読まれている。

発表日　二〇一八年六月二十一日（木）

総合文化研究所 Workshop Series 第六回

プラトーノフ『ジャン』のもう一つの結末についての再考

報告　古川哲

『ジャン』は、アンドレイ・プラトーノフ（一八九九―一九五一）が、作家同盟の依頼により中央アジアを取材して書いた中編小説である。この作品は一九三五年に完成されたが、作家の死後の一九六六年になって発表された。その後、この作品が一九七八年に改版されたとき、作品の細部において様々な違いがみられる以外に、一九六六年版の結末に追加するかたちで四章が配置されていた。一九六六年版は、モスクワから派遣された主人公が中央アジアで破滅に瀕した民族を救済し、その後その民族が主人公のもとからそれぞれの故郷へと旅立つという結末（以下、「結末A」という）を持つ。一九七八年版は、いったん旅立った人々が再び共同体を作るという結末（以下、「結末B」という）を持つ。

『ジャン』に関する版の異同については、ソ連時代の死後出版における校閲の問題と、作家が創作において最終稿に至る作品の執筆過程とを分けて考える必要がある。そのうち作品の執筆過程に限っていえば、結末Bは文学作品への厳しい統制が行われた時代に作品を世に出そうとプラトーノフが執筆の最終段階で書いたものだということが定説となっている。一九七八年版の出版後、手稿の研究が進み、ソ連時代の検閲による修正を除去する方向での校閲が進んだのちに成立した八巻選集（二〇一一年刊行）でも、結末Bが採用されている。本発表の趣旨は、手稿研究が進んだ現時点において、結末の違いが作品全体の解釈にどのような違いを生むかを、改めて考察することにあった。

結末Aは、救済される少数民族の自由な意思を強く印象付ける効果をもつと考えられる。それに対して結末Bは、中央から派遣された人物が少数民族を最終的には自分の意図通りに指導しているという点では、民族の離散という挿話が持つ衝撃は弱まっている。それにもかかわらず、追加された四章は中央アジアの風俗について豊かな内容を含んでいる。結末Bは物語の完成度を犠牲にしているが、過剰な要素を内部に抱え込んでいることによる魅力がある。

今回成し得た考察は素描的なものだ。しかしそれは、ソ連において文学に対する国家的な統制が続くという状況のもとで、一九三〇年代に執筆された『ジャン』が一九六〇年代以降に蘇るときに込められていた意図について考察することへとつながっている。スターリン期に書かれたプラトーノフ作品の読解は、後期ソ連を研究するためのアプローチになりうるのだ。

発表日　二〇一八年七月四日（水）

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

総合文化研究所主催合評会

久野量一『島の「重さ」をめぐって――キューバの文学を読む』

報告　高木佳奈

ラテンアメリカ文学が日本でも広く読まれるようになって久しい。「ブーム」を牽引してきた作家たちのみならず、若い世代の日本語訳も書店で目にする機会が多くなった。しかし日本語で書かれた研究書や概説書というと、その量は翻訳と比べて圧倒的に少ないと言わざるを得ない。ましてや広大で多様なラテンアメリカの中でも特定の地域の文学を扱ったものとなると、一般に入手できる書籍はほとんど見当たらない。このような現状がある中、「キューバの文学」を論じた画期的な一冊が二〇一八年五月三十日に松籟社から発売された。久野量一氏の『島の「重さ」をめぐって――キューバの文学を読む』である。

本書は著者の長年の研究成果をまとめた研究書でありながら、キューバという国やその周辺で生まれた文学に関心がある一般読者も満足できる一冊となっている。ナショナルな枠組みにとらわれず「キューバの文学」を扱ったものであることは、タイトルのみならず本書の随所で示されている。具体的には、キューバ革命によって亡命、もしくは国外での出版を余儀なくされた作家たちや、キューバ政府によって顕彰されたキューバ以外（例えばメキシコ）の作家たちも含めて論じられている点である。

本合評会では、著者の久野量一氏と野谷文昭氏、柳原孝敦氏、真下祐一氏、山辺弦氏、新谷和輝氏の五名のコメンテーターを迎え、参加者十六名も交えて活発な議論が行われた。当日は台風十二号により大雨の予報が出ていたにもかかわらず、様々な分野から多くの参加者にお集まりいただいた。前半はコメンテーターから各十～十五分のコメントと、それに対する著者のリプライ、後半は参加者も交えた質疑応答という形で進められた。

本書は、自らのアイデンティティを自明視する「肯定の詩学」と、それを疑う「否定の詩学」の二つの立場からキューバの文学を論じている。前者を代表するホセ・レサマ＝リマに詳しい真下氏は、一見対立するレサマと後者の作家ビルヒリオ・ピニェーラとの間に、共有された課題があったのではないかと指摘した。第一章で分析されているピニェーラの短編が、レサマ読解に欠くことのできないオルペウス神話のエピソードに対応していることを示し、両者をキューバ性探求の軌道が描く楕円のふたつの中心としてとらえることができると述べた。

本書で大きく取り上げられているレイナルド・アレナスとピニェーラを研究、翻訳している山辺氏は、本書のキーワードとして「複数性」、「断片性」を挙げた。その上で、複雑で多面的なキューバ文学を、最新の動向も含めた見取り図としてまとめ

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

た本書を高く評価した。また本書で用いられた「肯定／否定の詩学」や「第三世界文学」といった概念が、他の地域の文学にも応用可能で有用であると述べた。

本書に登場する作家たちにインタビューを行ったこともある野谷氏は、個々の例を挙げてキューバ国内外の知識人たちの複雑な立ち位置や態度の変化に言及し、キューバを論じる難しさについて語った。また日本人研究者の中でも、限られた情報の中でキューバ革命の正当性を信じ、「キューバ＝善／米国＝悪」という二分法でしか論じることができなかった世代と、革命の負の側面が伝わるようになった後の世代との間には大きな隔たりがあったことを指摘した。

アレホ・カルペンティエール等の研究で知られる柳原氏からは、キューバ人作家の文学上の「亡命先」としてブエノスアイレスが存在していたことを論じた第二章、第六章を評価するコメントが寄せられた。その一方で、ピニェーラが滞在した時代と、第六章で論じられているアントニオ・ホセ・ポンテの時代の差異を指摘し、同地に滞在経験のある久野氏に対して、ブエノスアイレスの位置づけに関する次回作の期待を寄せた。

キューバ映画の研究者である新谷氏からは、キューバ映画史と文学史の比較や、本書で論じられている映画『低開発の記憶』を監督したトマス・グティエレス＝アレアについてのコメントが寄せられた。同作に見られる複数性やポストコロニアリズムの視点は、革命以前からのキューバの状況を描いていることを指摘した。

参加者からも様々な質問・コメントが寄せられたが、特に本書で論じられている作品の翻訳を望む声が多かった。久野氏からも、今後積極的に翻訳に取り組んでいきたいとの回答があった。合評会を通じて、更なる研究テーマの発展や翻訳の企画など建設的な意見が多く寄せられたことは、著者の久野氏のみならず、参加者全員にとって非常に有意義だった。また本合評会には若手研究者も多く参加しており、大いに刺激を受けたことだろう。

合評会「久野量一『島の「重さ」をめぐって――キューバの文学を読む』」

日時：二〇一八年七月二十八日（土）十五時―十七時
場所：東京外国語大学 本郷サテライト 四階セミナー室

対象書籍：
『島の「重さ」をめぐって――キューバの文学を読む』
著者：久野量一（本学准教授）

コメンテーター：
野谷文昭（名古屋外国語大学教授）
柳原孝敦（東京大学教授）
真下祐一（駒澤大学教授）
山辺　弦（東京経済大学専任講師）
新谷和輝（本学博士前期課程）

司会・世話人：
高木佳奈（東京大学特別研究員）

アヴァンギャルドとジェンダー

報告　小松原由理・西岡あかね

近年、アヴァンギャルド運動の中で女性芸術家が果たした役割が従来知られていたよりも大きかったことが、様々な研究によって明らかになり始めている。本ワークショップでは、この最新の研究動向を踏まえ、主にドイツ語圏のアヴァンギャルド運動を例に、女性アヴァンギャルドが芸術論的文脈の中でいかなる男性／女性表象を生み出しているかに光を当てる。同時に、アヴァンギャルドが「新しい人間」を探究する中で、男性性／女性性の図式に還元しきれない多様な性の体験が表現され、支配的なジェンダー表象に揺さぶりをかけるような人間像が生み出される様子を明らかにすることで、アヴァンギャルドにおいてジェンダーという問題は、従来考えられてきたような周辺的なものではなく、むしろ本質的な意味を持つものだったことが分かるだろう。

小松原由理（神奈川大学）「新しい女／新しい男の誕生？ ――ダダイストたちのセルフポートレートとジェンダー」

前半を担当した小松原は、とりわけダダイストたちが好んで創作したセルフポートレートという表現スタイルを手掛かりに、「新しい人間」のジェンダーイメージについて報告した。

「新しい人間」は、未来派に始まる歴史的アヴァンギャルド運動全般に提示されるキー概念だが、そのイメージするものは実に抽象的である。チューリッヒ・ダダにも参加し、その後ベルリンの表現主義グループにダダという言葉を紹介した、まさに表現主義とダダの橋渡し的存在であるリヒャルト・ヒュルゼンベックが『新青年』に寄稿したエッセイ「新しい人間」（一九一七年）では、「新しい人間」が、多様な人種と共に、あらゆる性に及ぶ普遍的イメージとして描かれている。『新青年』という雑誌タイトルは男性的な発信を前提としているが、少なくともヒュルゼンベックのテクストにおいては、ジェンダーが尺度として明確に意識されている。

実際、ダダイストの多くの作品においては、「新しい人間」が「新しい女」に言い換えられる傾向がある。ベルリン・ダダの中心人物のひとりであったラウール・ハウスマンは、古い男性性による国家的思考を克服するべく、希望の「新しい女」を、来たる新しい社会の「新しい人間」像とする。彼のフォトモンタージュ作品におけるイメージの配置の中で、「新しい女」は、「玉のような」、「星座のような」存在として提示される。男性ダダイストによるこのような表象の一方で、女性ダダイスト達

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

は、踊り子や人形、マネキンといった、身体性を前面に出した「新しい女」像に「新しい人間」のイメージを託している。

これらの「新しい女」像は、男性ダダイストたちにおいてはしばしば、男性性の危機を克服し、「新しい男」を描くためのパイロットイメージとして機能している。ジョージ・グロスによる、自由自在で柔軟な身体を持ち合わせた「ゴム男」の表象や、男性ダダイストの作品に多くみられる「機械人間」の表象は、いずれも新たな「男性性」を再構築するためのトライアルであったと言える。だが、これらの人間表象は、旧来のジェンダー・アイデンティティーを一層強固に反復するものであるが故に、男性ダダイストの描く「新しい人間」が、既存の男性性／女性性の境界線をどこまで塗り替え、本質的にトランスグレッションな「新しいジェンダー」を構想しえていたかについては疑問が残る。

ダダイストたちが活躍した二十年代は、同性愛研究が大きく飛躍し、中間の性、あるいは第三の性に関する認知が進みはじめていた。しかし一方で、ダダイスト達は未だ、オットー・ヴァイニンガー流の、男性性と女性性の図式的性格分類にとらわれていた。この点で、男性ダダイストの両性具有的作品は、両性の属性の根本を問い直すものとまでは言えず、むしろヴァイニンガーのミソジニー的女性観を視覚的にパフォーマンスするにとどまる。これに対し、女性ダダイストによる脱性的なセルフポートレートや人形、ダンスパフォーマンスは、両性の境界線そのものを取り壊し、塗り替え、飛躍する強度を持つ。これこそが女性ダダイストのオーサーシップの強度の証ともなっている。ゆえに、ルース・ヒーマスの言葉を借りれば、「女性ダダイストとは、最も男性ダダイストが恐れる存在であったはず」なのだ。

西岡あかね（東京外国語大学）「アヴァンギャルド神話と女性のエクリチュール」

後半を担当した西岡は、初期表現主義の詩人ゲオルク・ハイムに関する伝記的テクストを例に、アヴァンギャルド運動が文学史記述の中で神話化されてゆく過程で、ジェンダーの問題がどの様に現れているかを報告した。

表現主義など、ドイツ語圏の前衛芸術運動が展開された過程で特に発達した表現ジャンルが様々な伝記的テクストである。ここには回想録や自伝はもちろん、手紙、日記、アンソロジーの序文、ある作家の作品集への寄稿など、様々なタイプのテクストが含まれる。その際、ある前衛的グループに属する芸術家が、そのグループの中心となっている特定の詩人に関して、その行動や身体的特徴に作品以上に注目し、その人となりを繰り返し語るという特徴がある。これは、こうした人物がある種の人間的魅力やカリスマ性を持っていたことの証明のようにも見える。しかし、サブカルチャー的芸術運動である表現主義が、現存する芸術システムからの離脱を主張し、新しい「別の」芸術実践を確立するために、その裏付け、あるいは実践者たちの結節点となる組織や指導的・象徴的人物像を必要としていたという文学社会学的な背景を考慮したとき、件の伝記的語りの集積が、グループの集合的アイデンティティーを保証する「象徴

的人物像」を、テクストの語りを通じて構築しようとする文学的営為であったことが分かる。

事実、初期表現主義の芸術家グループ「新クラブ」のメンバーたちによって伝えられる、サークルの中心的詩人であるゲオルク・ハイムの姿は驚くほど似通っており、描写に用いられる語彙も奇妙なまでに共通している。いわく、「血色の良い顔色」や「若々しく、溌剌とした」態度、更には「がっしり」して「アスリート的」なスタイルなどが強調されることで、唯美主義的な詩人像が暗に否定されているのだ。すなわち、示し合わせたような伝記的語りの集積は、歴史的な「実像」を伝えているというよりはむしろ、グループの提唱する綱領に従ってある特定の詩人像を演出しようとする試みだと読むことが出来る。このような語りの実践を通じて、表現主義詩人は行動する「男性的」人物像（「自然児」、「スポーツマン」、「革命家」など）に回収されてゆく。確かに表現主義の綱領には、イタリア未来派のようなあからさまに女性蔑視的言説は見られないが、その芸術実践は一義的に男性の、より厳密には青年の運動として構想されているのだ。

更に、同時代においては運動の遂行そのものと重なりあう芸術実践であった伝記的語りの行為は、文学史記述という営為へと移行することで、アヴァンギャルドをめぐる一種の神話形成へと向かう傾向がある。すなわち、ハイムに関する回想的語りは、オフィシャルな文学史的記述としての体裁を取ることで、「新クラブ」の芸術実践とその体現者である詩人ハイムの（活き活きとした青年の姿に形象化された）比類のない創造的革新性を文学史的に再＝演出しようと試みているのだ。この文脈において見ると、「新クラブ」のメンバーたちの回想が、ハイムの姿の「自然さ」を強調し、あからさまに芝居がかった、演出的な彼のポーズを逆に作為のなさの現れと読み変えようとする、奇妙な傾向を持つ理由が分かる。すなわち自然さの演出、あるいは演出されていないことを演出するという、この特異な描写傾向の裏には、本来文学的に構成された綱領的な「表現主義詩人」の姿に真正性を獲得させようとする意図が隠されているのだ。

上述のような自伝的語りの戦略を用いて男性アヴァンギャルドが構築した、反逆的青年の運動としての表現主義神話に対し、この運動に参加した数少ない女性アヴァンギャルド達は、彼女たち独自の自伝的語りの実践を通じて、男性アヴァンギャルドによる語りを修正しようと試みている。エミー・バル＝ヘニングスは、文学史家カール・ゼーリッヒに宛てて、「新クラブ」のメンバーたちが彼に伝えた、粗野で活動的な青年ハイムの姿は「扮装された」姿に過ぎないとしてこれを否定し、彼は「男性達が見ていたのと違った風でもありえた」のだと主張する。その際、彼女が描いて見せる「天使のような」、死に魅せられた「オフェーリアの恋人」としてのハイム像もまた、極めて文学的なイメージを伝えており、おおよそ「リアル」な伝記的描写とはかけ離れている。しかし、男性アヴァンギャルド達の語りの実践がいわば「真正さ」の演出を目指していたのに対し、彼女はそもそも自らの語りに「真正さ」の保証を与えようとはしていない。むしろ、非現実話法を用いつつ、ことさらに「女性」の視点を強調することで、「ありえた」別のハイム像を創出しようとしている。ヘニングスによる、女性の文学史

的語りによって「男性的」アヴァンギャルド像を問題化しようとした試みは、男装という手段でアヴァンギャルドの実践をパロディー化した、エルゼ・ラスカー＝シューラーの芸術実践とも通じるものがある。こうした女性アヴァンギャルドによる芸術実践の試みに光を当てることで、彼女たちが、「青年の運動」として構想されたアヴァンギャルド運動の中で、自身の芸術実践をどの様に位置づけようとしていたのか、また「困難な女性のオーサーシップ」をどの様に確立しようと試みていたのかが明らかになるだろう。

二〇一八年十月三日（水）

ヒラリア・ゴスマン氏（トリーア大学）講演会
3・11 フクシマ――日本のテレビドラマと映画における表象

報告　西岡あかね

トリーア大学（ドイツ）日本学科のヒラリア・ゴスマン教授を招いて開催された本講演は、日本のテレビドラマと映画を題材として、その中で東日本大震災と福島第一原発事故がどの様に描かれているかを論じた。その際、特に登場する人物の姿や態度に着目しつつ分析することで、娯楽ジャンルであるドラマや映画のような映像メディアを用いて原発事故を表象する可能性とその限界を探った。更に、分析の対象となるメディアテキストの特性に鑑み、何がどう描かれているかはもちろん、何が欠けているか、何が描かれないのかにも着目して分析が進められた。

まず講演の冒頭、ドイツ国内で起こった架空の原発事故を描いた、クードルーン・パウゼワングのベストセラー小説『雲』（一九八七年、邦訳『みえない雲』高田由美子訳、一九八七年）が紹介された。この小説は二〇〇八年に映画化されている（日本公開は二〇一一年）。この映画では、原作にはなかった恋愛のエピソードが大きなウェイトを占めており、原発事故を大衆的な娯楽ジャンルの中で描く難しさが既にここでも露呈しているといえる。しかし、同時に恋愛のエピソードを核にすえることで、受容者の感情に強く訴えかけるという、このジャンル独自のイメージ伝達の戦略も指摘できる。

東日本大震災後に制作された日本のテレビドラマの中で、震災が直接的に描かれることは比較的まれである。これは、未だに行方不明者や、仮設住宅での暮らしを余儀なくされる被災者が存在する現状を考慮し、被害を受けた当事者の感情に制作者側が配慮した結果だといえる。多くのドラマは、例えば『家政婦のミタ』（日本テレビ、二〇一一年十月～十二月）のように、震災を直接取り上げる代わりに、身内を失った人の苦しみに焦点を当てることで、間接的に震災による被害を暗示する手法を取っている。

東日本大震災を直接扱った数少ないドラマにおいては、サバイバーズ・ギルトの問題と並んで復興が大きなテーマとなっている。例えば、祓川学作のノンフィクション児童文学を原作とする単発ドラマ『フラガールと犬のチョコ』（テレビ東京、二〇一五年三月十一日：福島テレビ、二〇一五年三月二十一日）では、この二つのテーマが中心に据えられている。ドラマの主人公沙衣は福島県のスパ施設で働くフラダンサー。彼女の実家は原発のある双葉町にあり、双葉町が震災後「警戒区域」となったことで、彼女は愛犬チョコを自宅に置き去りにせざるを得なくなる。日常生活を喪失したのは彼女だけではない。彼女の同僚たちには、身内を失ってサバイバーズ・ギルトに苦しむ者も

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

いれば、放射能汚染を理由に婚約者の家族から結婚に反対されている者もいる。しかし、彼女たちは、様々な困難に直面しながらもあきらめることなく、復興のための努力を続け、ドラマのラスト、スパ施設再開の日にすべての問題は解決される。典型的なハッピーエンドで終わるこのドラマは、被災者を傷つけることなく、慰め、視聴者に希望を与えようとする製作者の意図をはっきりと示すと共に、ドラマで原発事故を描く限界も露呈している。事実、このドラマでは原発事故による風評被害は描かれているが、原発そのものや放射能汚染の危険性には触れられていない。

テレビドラマが原発事故を直接扱わないのは、視聴者の心理を忖度しただけではなく、スポンサーへの配慮が必要なためでもあるだろう。映画もまた、原発を扱おうとしても資金集めが困難な現実があり、メジャー作品は制作されていないが、いくつかのインディペンデント映画が原発事故の問題を取り上げている。これらの映画の多くはドキュメンタリーの形を取っており、娯楽の要素を取り入れた、フィクションのストーリー映画は少ない。その数少ない例が園子温監督の『希望の国』（二〇一二年）と太田隆文監督の『朝日のあたる家』（二〇一三年）である。この二つの作品はいずれも、福島第一原発事故を受けて、マスメディア報道ではふれられることのなかった、原発の危険性を訴えているが、両者ともに現実に起った福島原発事故を直接取り上げてはいない。どちらの映画もフィクションの形を取り、福島原発後の日本で再び起こった架空の原発事故をテーマに、事故のために日常生活を失い、崩壊してゆく家族の悲劇を描いている。二つの映画は、近未来を舞台に一種のディストピアを提示して見せることで、福島原発事故の教訓が受け止められていない事実を批判的に強調している。この試みは、既に起こった現実の事故の経過を追うドキュメンタリーの手法とは異なり、近未来に再びあるかもしれない事故を描くことで、今は日常生活の安全性に疑問を抱いていない観客に、原発事故の可能性や恐怖について考えさせている。また、家族の悲劇というメロドラマ的要素を取り入れている点でも両者は共通している。こうした原発の描き方は、一方で娯楽映画の限界を示しているようにも見えるが、他方で、観客の感情に強く訴えかけることで、原発の危険性を直接体感させる効果もあげている。その意味においては、この二つの映画のメロドラマ的手法は、娯楽ジャンルである映画の特性を最大限に活かして、原発事故のクリティカルなイメージを受容者に伝達し得ていると評価することもできるだろう。

二〇一八年十月十一日（木）

総合文化研究所シンポジウム
欧米文学から見る日本翻訳史

報告　山口裕之

翻訳は、総合文化研究所のメンバーにとって、実践的な活動としてもきわめて重要なテーマであり、研究所はこれまでも翻訳に関わるさまざまな催しを継続的に行ってきた。このシンポジウムは、一年前の同時期に開催されたシンポジウム「翻訳という創造空間」（『総合文化研究』第二十一号一一八―一二〇頁に報告掲載）と同じメンバーによって行われたものであり、昨年度のシンポジウムの続編といえるものである。

「欧米文学から見る日本翻訳史」という今年度のシンポジウムのタイトルが意図しているのは、近代日本の翻訳史を規定してきたと見なされている「欧米文学」を問い直す視点である。明治以降の日本近代文学においては、文学の扱う内容ももちろんのことながら、語るための日本語そのものをあらたに作り上げてゆくことが、欧米の言語からの翻訳プロセスと密接に結びついていた。欧米化としての近代化を進めるためには、翻訳を通じて欧米の知識・思考を取り入れる絶対的な必要性があったが、もともと日本語に存在しない欧米の概念の表記を、日本はいわゆる翻訳語としてあらたに作り上げてきた。このような語彙レベルだけでなく、表現、レトリック、シンタックス、表記法など、さまざまな局面において、欧米の言語の思考の枠組みに適合させつつ、近代日本語が形成されてきたという歴史がある。明治・大正の作家たちもまた、欧米の言語・文学からの圧倒的な影響を受けつつ、あらたな日本語の文学を生み出してきた。

しかし、そのように「欧米」という包括的な言い方を便宜上ここで用いてきたが、ある翻訳が英語からのものなのか、ドイツ語からなのか、あるいはフランス語からか等によって、翻訳者の関わる言語感覚、文化的発想は根本的に異なるのではないか。同じことは、ある作家の思考が、どの欧米の言語・文化に決定的に依拠しているかによって、そこで生み出される日本語の感覚は決定的に異なってくるのではないだろうか。例えば、二葉亭四迷、森鴎外、夏目漱石、永井荷風は、まさに彼らの関わる特定の言語世界と結びついていたであろう。これがこのシンポジウムの出発点である。

文学研究者は、多くの場合、自分自身が対象とする言語固有の「国民文学」の領域にまずは中心的に関わる。そこでは対象とする言語・文化のもつ伝統の連関が、研究者たちの感覚を圧倒的に支配している。そのことは翻訳に関わる人たち全般に当てはまるだろう。英米文学、フランス文学、ドイツ文学、ロシア文学、イタリア文学からの翻訳は、単に目標言語が同じく日本語であるということで、同じように扱うことは決してできな

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

い。「欧米文学」からの翻訳を、英米文学、ドイツ文学、ロシア文学、イタリア文学といったそれぞれのコンテクストからとらえるとき、近代以降の日本の翻訳の歴史はまたあらたな姿で浮かび上がることになるのではないだろうか。このような発想のもと、圧倒的な量の翻訳をこれまでにおこなってきたパネリストたちのそれぞれの文学の視点から、翻訳の歴史の一局面をたどっていくことになった。以下、パネリストたちの発表の論点をごく簡単に紹介していきたい。

現代アメリカ文学を主要な対象とする柴田元幸氏がとりあげたのは、マーク・トウェインの『ハックルベリー・フィンの冒険』の翻訳の歴史である。マーク・トウェインの描き出すハックルベリー・フィンの言葉は、主人公の社会層をそのまま体現しつつ、言葉そのものが社会のあらゆる規範から自由であることを示している（そのことは、柴田氏自身による『ハックルベリー・フィンの冒けん』の翻訳の言葉からもはっきりと感じることができる）。柴田氏によれば、新訳とは「ジャンケンのあとだし」のようなもので、確かに新訳の視点からすれば、初期の翻訳に見られるハックルベリー・フィンの声は、マーク・トウェインの意図から明らかに外れた言葉であることを指摘することもできる。また、「誤訳のオンパレード」のような翻訳もある。しかし、柴田氏は「翻訳の質と影響力は関係がない」と強調する。ある種の「誤訳の力」もまた、翻訳の歴史、あるいは翻訳の影響史を形作っているという逆説をわれわれは見落とすべきではないということにあらためて気づかされることになった。

ロシア文学者の沼野恭子氏は、日本の翻訳史においてロシア文学の起点となっていた『露国奇聞 花心蝶思録』から話を始めた。この作品は、高須治助が一八八三年（明治十六年）にプーシキンの『大尉の娘』を翻訳したものだが、状況設定、人物名、語りの人称も完全に変えられ、翻訳というよりもアダプテーションといってもよいもので、これらは明治初期の翻訳の特質の一端を顕著に示すものである。ロシア文学の翻訳が日本語形成において果たしていた役割について考えるときに、いうまでもなく二葉亭四迷について言及しなくてはならない。言文一致の嚆矢とされる『浮雲』第一篇は、一八八七年（明治二十年）に刊行されているが、三遊亭圓朝の講談の言葉を参考にしたとされるその言葉は、同時にまたその翌年に行われたツルゲーネフの「あひゞき」「めぐりあひ」の翻訳の文体とも深いつながりがある。沼野氏は、翻訳で大切なのは音調である、という二葉亭四迷の言葉にとくに着目し、『浮雲』の冒頭に見られるさまざまな髭の列挙だけでなく、その文体そのものがゴーゴリの音調の影響を受けていたのではないかと指摘した。二葉亭四迷は「あひゞき」をもう一度訳しているが（明治二十九年）、この二度の翻訳のあいだに近代日本語の文体がほぼ確立されていく。ロシア語における異質性が日本語のうちに持ちこまれることにより、近代日本語が形成されたのちのいわゆる異化的翻訳の方向性が作り上げられていったことをここに確認することができる。沼野氏は、最後にロシア語において翻訳が不可能なTOCKA（タスカー／トスカ）という言葉の翻訳語の変遷についても言及した。

フランス文学の野崎歓氏は、明治時代の翻訳のうちにすでに見られた原文重視の忠実な翻訳とアダプテーションという両極を前提として、詩の翻訳のうちに、フランス文学に関わる

二つの方向性を取り上げた。一つのあり方は、とりわけ上田敏や堀口大学による詩の翻訳に見られるものである。彼らの翻訳は、意味そのものよりも音調の美しさが際立つものであるが、そのような言葉の若々しさや力は、彼らが訳詩集に取り組んでいたときに若い翻訳家であったということとも関係しているのではないか、この若い言葉が日本文学をとても豊かにした、と野崎氏は指摘する（『海潮音』は上田敏が三十二歳の明治三十八年、『月下の一群』は堀口大学が三十三歳の大正十四年の出版）。このような翻訳の対極にあるのが、筑摩書房のマラルメ全集全五巻である。詩が収められた第一巻では、本文のテクストが三〇〇ページ弱であるのに対して、別冊の解題・注解は七〇〇ページを超える。このような翻訳は、学問的業績の集積といえる。これら二つの翻訳の方向性は、まさに日本の翻訳のあり方を示すものでもある。

現代のドイツ文学を数多く翻訳している松永美穂氏は、ドイツ文学に関わる日本翻訳史にとって礎ともいえる森鴎外を取り上げた（ちなみに多和田葉子の渡独と作家活動が、それぞれ森鴎外とのあいだに百年の差があるという興味深い事実も松永氏は指摘していた）。鴎外は、文語体と口語体の両方について、日本における翻訳と文学全体に対して影響を与えることになったが、彼自身がどのような翻訳戦略・文体を意識していたかは、「訳本ファウストについて」や「不苦心談」においても見て取ることができる。一九一三年（大正二年）に出版された鴎外の翻訳『ファウスト』第一部・第二部の翻訳は、『ファウスト』の翻訳のなかでいまでも傑出したものの一つと見なされているが、松永氏は現在三十五種類にものぼる日本のファウスト翻訳を紹介することで、日本におけるドイツ文学翻訳の大きな流れの一端を示した。また、『ファウスト』のようにドイツ文学のなかで特別な位置を占める作品だけでなく、ヒトラーの『我が闘争』にも七種類の翻訳が存在するという事実には驚きを禁じ得ない。しかし、このことは単にドイツ文学が日本の教養主義的伝統のなかで特別な位置を占めていたということだけでなく、しばしば体制的なものと密接に結びついてきたという歴史的特質を指し示している。

イギリス、アメリカ、ロシア、フランス、ドイツが日本の近代化の過程で決定的な影響力を与えてきたのに対して、イタリアは日本に対してある程度限られた位置を占めるものとなってきた。イタリア文学の和田忠彦氏は、欧米諸国と日本とのあいだの非対称的関係のなかで形成されてきた日本翻訳史において、イタリア文学は「マイナー」言語の宿命として、ある種の迂路を辿ってきたという歴史的経緯があったことを強調する。かつてイタリア文学の新しい情報は、イタリア文学者ではなく、しばしばフランス文学を経由するかたちでもたらされていた。米川良夫も須賀敦子もフランス文学からイタリア文学へと向かっている（ちなみにご自身では言及されなかったが、和田氏自身も同じくフランス文学からイタリア文学へという道を辿った）。反対に、日本文学のイタリアへの紹介についても同じような非対称的な関係が見られると和田氏は指摘する。イタリア文学の受容に典型的に現れるこのような非対称性・不均衡を示すものとして、和田氏はさらにピノキオの日本における翻訳史のかなり独特な展開を例にあげた。日本で最初のピノキオの翻訳は、当時九歳の少女西村アヤが、佐藤春夫による英訳からの

重訳を父親から読み聞かせてもらい、それに絵と物語をつけたものが出版される（一九二〇年・大正九年）という経緯によって実現した。アダプテーションは言語ごとにある程度のグラデーションをもつものであるが、翻訳そのもののもつ力によってそのグラデーションに変化があるということ、そしてそこに近代化の歪みを見て取ることができるということを和田氏は指摘する。

全体を通じて、それぞれの言語圏・文化圏ごとに短時間の素描が行われたに過ぎず、それによって「日本翻訳史」を語ることはもとより不可能である。しかし、このようにごく限られた例示からも、それぞれの言語の文学ごとに日本語への翻訳、日本語形成の場が作り上げられてきたことをあらためてはっきりと感じとることができる、そのような場であったといえるだろう。二〇〇名が収容可能な会場がほぼ満員となるほどの聴衆たちは、予定していた時間を超過して三時間半に及ぶことになったこのシンポジウムでの発表と質疑応答を大いに楽しみ、それぞれに刺激を受けていたと感じられた。

総合文化研究所主催シンポジウム
「欧米文学から見る日本翻訳史」

二〇一八年十一月二十八日（水）

パネリスト：
柴田元幸（東京大学名誉教授・アメリカ文学）
松永美穂（早稲田大学・ドイツ文学）
野崎　歓（東京大学・フランス文学）
沼野恭子（東京外国語大学・ロシア文学）
和田忠彦（東京外国語大学名誉教授・イタリア文学）

司会：
山口裕之（東京外国語大学・ドイツ文学）

総合文化研究所 Workshop Series 第七回

ローベルト・ヴァルザーの絵画批評における時間性

報告　木村千恵

スイスのドイツ語作家ローベルト・ヴァルザー（一八七八―一九五六年）は、同時代のアヴァンギャルド運動からは距離を取りつつも、その作品が独自の前衛性を備えていることから、現在ではモダニズム作家のひとりに数えられている。彼のモダニストとしての特質のひとつとして挙げられるのが、さまざまなジャンルの芸術作品を自作に組み込む手法である。これは、同時代の造形芸術で用いられた「コラージュ」の技法と類似性をもつものといえる。報告者は、ヴァルザーがこうした技法をどのように形成・発展させたのか、また彼がどのような意図からこうした技法を用いていたのかを探ることを目的としている。

ヴァルザーが「コラージュ的」技法に至るまでの過程を考察する手がかりとして、本発表では絵画というジャンルを取り上げた。絵画はヴァルザーの創作にとって重要な芸術ジャンルのひとつであり、モチーフの連関という内容的な側面のみならず、描写や構成方法などの形式的な側面においても、その影響の大きさが読み取れる。このことから、彼の文学的方法論の確立には、目にした絵画を言葉によって語ることが重要な役割を果たしているのだと考えられる。ヴァルザーの特徴的な技法を検討するにあたって、空間的表現と時間的表現という、絵画と文学との差異がどのように意識されているかが問題となる。そこで、絵画のなかに描かれている出来事の時間がどのように捉えられているのかを考察した。

ヴァルザーが「絵画的な物語の語り手（ein malender Erzähler）」として挙げているフラゴナールの絵画について書かれた散文草稿では、語り手による描写のプロセスから、ロココ様式の構図のもつダイナミズムが捉えられていることがわかる。さらに、この散文の語り手は外界の出来事の観察に、こうした絵画の認識過程を適用しようとする。こうして、ヴァルザーは自分自身を取り巻く流動的な世界を絵画的一瞬として捉え、文章に移し替える。こうした実践によって、さまざまな素材を元の文脈から切り取ると同時に、対象そのものを細密に描写する数多くの散文が生み出されることになったといえる。

以上のように、絵画の観察という経験は、ヴァルザーが外界を認識する際の枠組みとしての役割を果たしている。このような絵画的な知覚経験によって、流動的な外界の景色は一つの瞬間として切断されると同時に、細密に描写されることになる。こうして書き留められたさまざまな断片的文章が、ヴァルザーの「コラージュ的」作品を構成する要素となるのである。

発表日　二〇一八年十二月十二日（水）

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

総合文化研究所 Workshop Series 第七回

フィリップ・マインレンダーの芸術論：詩的リアリズムとの親近性

報告　永盛鷹司

報告者の研究対象であるフィリップ・マインレンダー（一八四一―一八七六）は、現在では専らショーペンハウアーの哲学を継承した哲学者として知られている。しかしながら、その執筆活動の出発点が詩作にあり、哲学書だけではなく文学作品も残していること、社会主義に関心を抱いていたことなどから、たんにショーペンハウアーの思想的継承者という枠組みではその思想の全体像をとらえることはできない。報告者の関心は、従来とは異なる枠組みにおいて、とりわけ同時代の文学・詩学の議論との影響関係を軸に、マインレンダーを思想史・文学史の新たなコンテクストに位置づけることにある。

この目的のための出発点として本発表では、マインレンダーの芸術論におけるリアリズムの概念に着目した。マインレンダーの芸術観と、同時代、つまり十九世紀後半のドイツの文壇において一大潮流であった「詩的リアリズム」の芸術観に類似性があることは先行研究でも指摘されているが、詳細な比較検討は行われていない。そこで本発表では、「リアリズム」という概念がそれぞれにおいてどのように位置づけられているか、大枠の整理を行った。

マインレンダーと「詩的リアリズム」は、芸術は世界の反映でなければならないが同時に芸術家の手による理想化・美化の契機も不可欠であるという、芸術一般の大前提を共有している。マインレンダーはそこから、芸術を「理想的芸術 (die ideale Kunst)」と「リアリズム的芸術 (die realistische Kunst)」に大別する。前者は意志と精神が調和した「美しい魂」を告示するものであるのに対して、後者は人間の葛藤や闘争を描き出すものである。これに対してオットー・ルートヴィヒ（一八一三―一八六五）を筆頭にする「詩的リアリズム」の理論家たちは、先述の前提そのものを「リアリズム」という言葉で表している。「リアリズム」とは、世界を忠実にコピーするだけの「自然主義」と、現実世界とつながりのない「理想主義」という、批判されるべき二つの芸術の中間にある、目指すべき芸術のあり方という位置づけである。

このことから、世界の反映と芸術家による美化の両方の契機を必要とするという大枠の芸術観については、マインレンダーはきわめて同時代的であったといえる。しかし、「リアリズム」という概念の定義については、同時代のリアリズム文学の理論家たちとは異なっていたことがわかる。マインレンダーの「リアリズム」概念については今後、理論の側面と合わせて、かれの実際の文学作品の分析も取り入れながら、さらに厳密に論じていく必要がある。

発表日　二〇一八年十二月十二日（水）

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja


朗読会
海
想起のパサージュ
イルマ・ラクーザ
多和田葉子
コメンテーター
新本史斉
司会
山口裕之
日時：2018年4月11日（水）
14:00-16:30
場所：研究講義棟4階 422教室
総合文化研究所


世界展開力強化事業（ロシア）セミナー
ロシアにおける日本語・
日本文学の研究史
ショートショート文学の研究
リアラ・フロノープロ氏 講演
ポッコちゃん
工文氏の遊園地
リアラ・フロノープロ
2018年2月14日（水）14:00-15:30
東京外国語大学 422総合文化研究所 会議室
東京外国語大学


十三世紀ペルシア神秘主義詩人ルーミーの『精神的マスナヴィー』より
「葦の嘆き Nay-nāmah」を読み解く
講師：タギー・プール＝ナームダリーヤーン
Taghi POOR NAMDARIAN 先生
主催：総合文化研究所


2018年5月2日(水)
15:00-17:00
総合文化研究所
(研究講義棟4F 422)
入場無料
一般公開
総合文化研究所ワークショップ
荒原邦博
『失われた時を求めて』における
エドゥアール・マネについて、
あるいはマルセル・プルーストと絵画／古典の問題
三代川寛子
20世紀初頭における
コプト・キリスト教徒の文化ナショナリズム
主催：総合文化研究所
連絡先：tufs.ics@gmail.com


東京外国語大学　大学院国際日本学研究院 CAAS ユニット
特別ワークショップ
戦争詩と愛国詩
―戦中から戦後『荒地』まで
【報告】 徐載坤（韓国外国語大学校）
【コメント】 逆井聡人（東京外国語大学）
【日時】 6/5（火）18 時～
【場所】 総合文化研究所
（研究講義棟 4F 422 教室）
一般公開／申し込み不要／入場無料
◆主催・問い合わせ先：東京外国語大学 大学院国際日本学研究院 CAASユニット Tel: 042-330-5429
◆共催：東京外国語大学　総合文化研究所

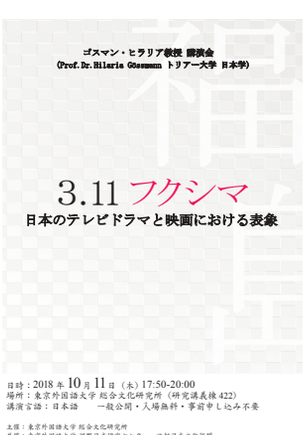

2018年6月6日(水)
14:30-16:30
総合文化研究所
(研究講義棟4F 422)
入場無料
一般公開
総合文化研究所ワークショップ
Iris HAUKAMP
Love and Passion in Japan (1932):
Japan's representational crisis,
International understanding,
German filmmaking
島田志津夫
『プハラ革命史』(1921) に見る
20世紀初頭中央アジアに
おける改革運動
主催：総合文化研究所
連絡先：tufs.ics@gmail.com


亀山郁夫 前 東京外国語大学学長 講演会
世界文学としての
ドストエフスキー
日時：2018年6月7日（木）5限（16:00～17:30）
会場：東京外国語大学 研究講義棟1階
マルチメディアホール（101教室）
亀山 郁夫
お問合せ：沼野恭子研究室　nukyoko@tufs.ac.jp
共催：総合文化研究所
東京外国語大学


2018年6月21日(木)17:45-20:00
総合文化研究所（研究講義棟 4F 422）
入場無料・一般公開・申込不要
ウンベルト・エーコと
イタリアの記憶
小久保 真理江
ウンベルト・エーコ、
ファシズムとアメリカ文化の影響
和田 忠彦
作家エーコの制約になる
「永遠のファシズム」
主催：総合文化研究所
連絡先：tufs.ics@gmail.com


ICS
総合文化研究所
Workshop Series
第６回
7/4 WED 13:00-14:00
総合文化研究所 422 教室
発表者：古川哲
プラトーノフ『ジャン』の
もう一つの結末についての再考
主催：東京外国語大学総合文化研究所　一般公開・参加費不要・事前申し込み不要


10/3 WED
14:20-17:00
研究講義棟 422
アヴァンギャルドとジェンダー
新しい女／新しい男の誕生？
アヴァンギャルド神話と女性のエクリチュール
ダダイストたちのセルフポートレートとジェンダー
コメンテーター
香川檀（武蔵大学）
一般公開・入場自由・事前申し込み不要


ゴスマン・ヒラリア教授 講演会
(Prof. Dr. Hilaria Gosmann トリア－大学 日本学)
3.11 フクシマ
日本のテレビドラマと映画における表象
日時：2018 年 10 月 11 日（木）17:50-20:00
場所：東京外国語大学 総合文化研究所（研究講義棟 422）
講演言語：日本語　一般公開・入場無料・事前申し込み不要
主催：東京外国語大学 総合文化研究所
共催：東京外国語大学 国際日本研究センター　比較日本文化部門


国際シンポジウム
東スラヴ人の歌
ロシア・ウクライナ・ベラルーシの
文学と社会をめぐって
Panelists
2018年
日時：11/10（土）
14:00～17:00
場所：東京外国語大学 研究講義棟4階
総合文化研究所（422会議室）
共催：東京外国語大学 総合文化研究所
北海道大学 スラブ・ユーラシア研究センター
お問合せ：沼野恭子研究室　nukyoko@tufs.ac.jp
東京外国語大学


ペルシア文学を読み解く
～ルーミーの説話の世界～
講師：シャキーピー・モムターズ・ナスリーン
【日時】
2018年11月19日（月）、26日（月）
ともに16時～17時半
【場所】
総合文化研究所（研究講義棟422室）


総合文化研究所　シンポジウム
欧米文学から見る
日本翻訳史
日時：2018 年 11 月 28 日（水）
14:30 -17:30
場所：東京外国語大学
研究講義棟 226
パネリスト 柴田元幸
（東京大学名誉教授・アメリカ文学）
パネリスト 野崎歓
（東京大学・フランス文学）
パネリスト 松永美穂
（早稲田大学・ドイツ文学）
パネリスト 和田忠彦
（東京外国語大学名誉教授・イタリア文学）
パネリスト 沼野恭子
（東京外国語大学・ロシア文学）
司会 山口裕之
（東京外国語大学・ドイツ文学）
主催：総合文化研究所
お問い合わせ：
tufs422cs@tufs.ac.jp


日時：2018 年 12 月 14 日（金）17：40 － 19：30（開場 17：10）
場所：東京外国語大学府中キャンパス講義棟 226 教室
学習者の主体性を促進する
教員の権威と権力
・学びを深めるリーダーシップ・
講演者：
藤倉恵一
（静岡県立大学 国際関係学部 准教授）
コメンテーター
田島充士
（東京外国語大学 准教授）
一般公開・入場無料


ICS
第７回
総合文化研究所
Workshop Series
発表１：木村千恵
ローベルト・ヴァルザーの
絵画批評における
時間性
発表２：永盛鷹司
フィリップ・マインレンダーの
芸術論：
詩的リアリズムとの親近性
12/12
Mittwoch(水)
16:00-17:30
総合文化研究所
422 教室
主催：東京外国語大学総合文化研究所　一般公開・参加費不要・事前申し込み不要

New Books

島の「重さ」、あるいは裸のキューバ

『島の「重さ」をめぐって――キューバの文学を読む』

久野量一著

松籟社　二〇一八年六月

「ただ困難なものだけが刺激的だ」というのは、『アメリカの表現（原題：La expresión americana）』（一九五七）、南北アメリカ、新大陸の文化、文芸を含む芸術論冒頭の、よく引用されるホセ・レサマ＝リマの言葉だが、文学研究の困難は晦渋な文章の読解にだけあるのではない。様々な困難を推測させるキューバ文学との長き格闘の末にまとめ上げられたこの著作は格別に刺激的だ。

序章で、革命前からポスト・カストロ期にいたるキューバ文学の深層に迫る全九章を貫く通奏低音のごとき対立、「肯定の詩学」vs「否定の詩学」が紹介される。前者の代表に選ばれるのが、レサマ＝リマ、カルペンティエール、ギジェンらであり、後者をピニェーラ、アレナス、パディージャらが代表することを、さしあたり確認しておこう。ペロニズムに言及しないボルヘス論は可能だが、キューバの文学を語るには政治的コンテクストの特異性を等閑視するわけにはいかない。ふたつの詩学の背景には、権力に所有される公の歴史vs回収を拒み続けるパーソナルな反歴史といった対立図式が透けて見えてくる。むろん、歴史観をめぐる闘争は単純な図式化を許容するものではないのだが。第七章、革命政府の文化政策を振り返る中での、アルチュセールのコンセプト（国家のイデオロギー諸装置）への言及はじつに鮮やかだ。この参照によって、制度のフィルターに濾された文学が、いかに権力強化の道具へと変質するのかが、すっかりと了解されることになるのだが、権力の描く理想が、皮肉にも、歴史的状況の意識へと人々を目覚めさせることにあったのならば、この従属あるいは共犯関係は、不可避のものでもある。文学というものが共同体の倫理的基底の構築に資するものであるかぎりは。これを受けて、正典化を道具化とイコールでむすび、ひたすらイデオロギー装置としての文学作品の有用性を検証するような文学研究が思いつかれたとしたならば、それは、制度的規範の存続ありきの刺激のない結論、例えば、周縁部を取り込むようにして規範は開かれていくよりないが、大義自体は見失われることはない、などといったつぶやきとともに終わってしまうだろう。だから、ということになるだろうか、時代および現実政治とともに移り変わっていく正典／正典外の線引きに注目するのみならず、作品の真価を問うための、冒頭で導入された「肯定の詩学」vs「否定の詩学」という弁証法的な解釈のコンセプトが生きてくる。正典と正典外の文学、肯定と否定の詩学という、ふたつの二項対立は常に重なり合うものではないし、そもそもある文学テクストが注目に値する作品であるかどうかは、交錯する要請が織り成す緊張にかかっているのだということがわかってくる。第五章におけるデスノエスの「仕掛け」と「綱渡り」をめぐる読みときがその好例を提供してくれる。また、キューバの外の文脈、第九章における「マッコンド」が生まれるようなポストモダンの環境に著者が注意を払い、メキシコ人作家によるキューバ文学の可能性

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

について語るのも、国民主義的、閉塞的、一元的ステレオタイプの理解への警戒からにちがいない。

さて、著者が全面に押し出すピニェーラの文学の否定性は、かたや、その創作にアンチ・ポエティック、またはアンチ・バロックといった形容を与える批評を可能にしているようで、ピニェーラの詩集へのそうした書評がすぐに見つかる。だが、そうした評価には仮想の正典の規範性に照らしての速断といったうらみがないだろうか。本書はニヒリズムを凌ぐ文学の否定性が可能性の母であることを示唆してやまない。第一章でピニェーラの短編「落下」が詳細に分析されている。物語中、登山⇓落下⇓身体の断片化のプロセスは、レサマ＝リマの作品世界の読解に欠くことのできない、オルペウスの神話のエピソード、冥界下り⇓帰還⇓八つ裂きの死と、ねじれた対称関係にあるように見えてならない。対称にねじれがもたらされる原因は、むろん、落下と上昇の逆転にあるのだが、オルペウスの復活は宗教的次元を切り開くのに対し、ピニェーラの短編中、落下そして分断化されるものの蘇生は、超越性のない身体的な地平におけるある磁力、登場人物間の同性愛によって支えられていることも見逃せない。復活をめぐる含意の相違が鮮烈なコントラストを生んでいるのだ。だが、短編中仄めかされるにすぎない上昇の軸たる垂直性、あるいは直線性は、主人公とそのパートナーが織りなす水平性、または円環性と補完し合っていないだろうか。再文脈化によって新たな意味を付与される愛の磁力は、おそらくは雑誌『オリーヘネス（起源）』のオリーヘネス、すなわちキューバ現代文学の胎動に伝わり響いていた、引き裂かれた伝統の母胎からの呼びかけにほかなるまい。著者の「キューバとはヨーロッパ的な「生」に対して、「永遠のさまざまな死」がはじまった土地のことかもしれない（五十二頁）」、という見解の中で暗くきらめく「さまざまな死」の母胎が呼びかけてくる。それは歴史的状況省察への呼びかけなどではなく、エウヘーニオ・ドールス以降考えられるようになった、単にある時代に支配的だった芸術様式というバロックというものの規定を超えた、普遍的で時を超えた包摂力としてのバロックの中で、もう、その再浮上を約束されていたものたちの声でもある。この聞き取りがたき声の回復こそが、実はピニェーラとレサマ＝リマが課題として共有したキューバの文学の宿命であると考えられないだろうか。「肯定の詩学」と「否定の詩学」は、革命文学という強制の基層で眠るある外部、死者たちの外部においてとらえ直されることで、キューバ性探求の軌道が描く楕円のふたつの中心となるのだ。

そのように受け止めたとき、第七章で指摘される、「キューバ文学は一つ」、という正典修正の傾向から持ち出される着想は、ラテンアメリカ文学は一つ、に敷衍して考えてみる価値がないだろうか。いったいどんな求心力が、非スペイン語テクストまでも包含するヘテロトピーたる「キューバ文学」、あるいは「ラテンアメリカ文学」を貫き、多種多様な表現を一つのものとするのか。その答えは、ピニェーラ――アレナスの系譜に対するコントラプントである、レサマ＝リマからセベロ・サルドゥイへ続く軸を発掘することで見つかるのではないかと筆者は考える。『アメリカの表現』が南北アメリカ大陸の文化・芸術論であったことを思い出しておこう。キューバ性探求のふたつの中心は、より混沌とした、更なる外部を包み込む大きな

楕円を描く。レサマ＝リマの存在は、ピニェーラとの表層的な対立の図式においては、重厚な教養に根付いた複雑な文体も手伝ってか保守的な「肯定の」文学の要のような厚みを得る。シンティオ・ビティエールらによる『パラディソ』の顕彰などによってもこの厚さは確かめられるのだ。しかし、そのように正典化されるレサマ＝リマ像は、ピニェーラらの文学の見かけの「重さ／軽さ」を測るための対置項でしかない。ピニェーラの文学を「否定の詩学」の結実たらしめる裸の否定性は、ほかでもない、レサマ＝リマのバロックを貫く、起源への期待によって賦活されているものではないだろうか。レサマ＝リマの重層的なイメージが覆い隠すことによって明らかにするもの、バロックの中心には解消不可能なアンチノミーがあると言う、サルドゥイのバロック論があぶりだす、西洋形而上学の主体の中心性に対するもうひとつの不在の中心、それはキューバの、あるいは新世界の、旧世界に対する根源的な否定性の目に見えない拠り所にして、永遠に失われていく楽園の蘇生を約束する渇望にほかならない。亡命の途にありマリア・サンブラーノが若きキューバ人詩人たちのうちに見出し共有した「秘められたキューバ (la Cuba secreta)」、まだ生まれていないキューバ、これから産まれ来たる世界の感触を伝えていたレサマ＝リマやピニェーラらの言葉は、ラテンアメリカ文学に尽きることないアクチュアリティーの源を保証するようだ。歴史 vs 反歴史を包摂する前歴史、あるいは「わたしにはふたつの祖国がある。／キューバと夜だ」と言ったときのホセ・マルティーの「夜」に、ノスタルジーに支配されたロマン主義的退嬰を見るか、それとも、これをより根源的な脱構築の水準とするかは、もちろん読者次第だ。

最後に、こうして幾様にも見出されていくふたつの中心をめぐって、レサマ＝リマの「ビルヒリオ・ピニェーラ六十歳になる（原題：Virgilio Piñera cumple 60 años）」という詩作品の後半部分を読んでみる。

なんとも可笑しなことだ、戯れの騒ぎは断末魔の悲鳴なのだから。
ただ、善と不在のみがあるのだから、
天使と堕天使たちは、微笑みながら姿を消すのだ。
その手は熟し、熟したブドウの房というときと同じだ、
チェス盤にありったけの力で平手が振り下ろされた。
天使はビショップのようにすばやく進む。
悪魔は斜めに立つ頭髪のように吹っ飛ぶ。
十字に縛られたその両手は、カバラが捻り出す
六十の打撃を叩きつける、
教皇と女帝が
女王の部屋でもう眠っている。
同心円の瞳と海が開く。
厚い大きな板の上で
凄まじき
善と不在のゲームが続く。

本書序章でそのあらましが回顧される「パディージャ事件」（一九七一）へのアリュージョンと思しき引用冒頭の詩行は、革命政府の文化政策によって一部の詩人たちがいかに呪われた存在とならざるを得なかったか、その状況へのアイロニカル

な一瞥である。パデジージャの「ゲームの外」への追放は、文化政策の終わりの始まりだったことをわたしたちは知っている。天使と堕天使、ともに創造主によって産み落とされた者たちは自らの始原を問い始めていた。地獄の深みへの下降と楽園の高みへの上昇。だが大いなる意図は、対立者たちが手を結ぶことでは容易には解き明かされない。もう一度、今度こそ命がけのゲームが始まる。いまや、対立するのは善（地上における理念の受肉すなわちイデオロギー）と一切の超自然の不在。競技者たちは交代をほのめかしつつ退場する。熟した時が開始を告げる。「善」の有無を言わさぬ一撃。それに対し繰り出されるのは、生涯をかけた、生涯を通し試みられてきた、もはや伝統（カバラ）の厚みを持つ、神意の解釈にも似た究極の意味への問いかけ。生まれ落ちた瞬間から自由を奪われていた、そして今や呪われた者でもある問いかける詩人の、その存在こそが、大いなる問いへの答えであり続けるべきなのだ。その誕生は記念に値する出来事に違いない。問いかけにして答えである詩、始原の到来を待つ女王である詩の中で、天と地の橋架けを司る教皇に守られ、唯一の女帝、聖母はもう救世主＝可能性を身ごもり眠っている。潜在的でしかありえないものの現実が、そこでのみ息づいている。救世主は始原の深みから到来するだろう。「善と不在」のあいだで、大いなる板、裸になったキューバという島で、過酷なこのゲームが続く限り。

　くり返される「善と不在」の意味を本書に照らして考えてみると、著者によって「枠内に入っていればよく、反革命的なものは何も認めない（一六六頁）」と訳されている、カストロ政府の絶対的理念の宣告と、これに対する、目に見えない、もうひとつの中心、という解釈が有力に見えてくる。天使と悪魔のゲームは、著者が教えてくれるように、もはや「島」の外で、別の次元で、別の者たちによってくり広げられているのかもしれない。それでも、詩の中で、救世主＝期待は胎動し続けている、また、それゆえ、始原と外部を切り開き続ける文学の外には、希望の名に値するようなものは、もう何も残ってはいないのではないか、そして、島の「重さ」とはこの「不在」の重さなのではないか、そんなことを考えさせられた。

（駒澤大学　真下祐一）



〈著者からひとこと〉

『〈焼跡〉の戦後空間論』

逆井聡人著
青弓社　二〇一八年八月

一九四五年八月のアジア・太平洋戦争終結から、来年で七十五年が経とうとしています。そして、この時代を示す言葉として「戦後」という語が使われてきました。しかし、この間には様々なことが起こっています。天皇制を暗黙裡に支持することで使われる元号も、「昭和」から「平成」へ、そしてまた新しい元号へと移り変わり、支配政党である自民党も変幻自在にその形を変えてきました。自然災害も幾度と重なり、経済状況もめまぐるしく変わっています。人々の暮らしに目を向ければ、「一億総中流」という幻想は吹き飛び、格差社会が広がってこれまで当たり前とされてきた生き方が様変わりしてきました。これだけ変化のある七十五年間を、それでもなお「戦後」という一言で言い表そうとするのはなぜでしょうか。あるいは、このように聞き直すこともできるかもしれません。「戦後」という言葉で包み込むことで何を見ないようにしているのでしょうか、と。

本書は、敗戦後のアメリカによる占領下の日本における都市空間の表象を扱ったものです。特にこの敗戦直後という時代を語る際に頻繁に登場する「焼跡」・「闇市」という空間に焦点をあてて論じました。これまで長い間「焼跡」・「闇市」は、「戦後日本」の始まりの空間として参照されてきました。しかしながらよくよく考えてみると、どちらも一九四五年八月十五日に突如として現れた空間ではありません。「焼跡」は米軍の戦略爆撃の被害の跡ですし、「闇市」は一九三九年に始まる統制経済の副産物です。この空間を見れば見るほど、それ以前からの断絶よりも、連続性の方が見えてきます。しかし、当時から現在までのメディア言説や批評言説を見渡してみると、この空間の連続性への言及は周到に回避されてきたことが分かります。むしろ、こうした場を「戦後日本」の「グラウンド・ゼロ」として読み換えるために、この連続性が見えないような偽装が長い間施されてきたと言えるでしょう。では、その連続性は何を示してしまうのか。それは、日本が「戦後」と呼ばれる時代の間、絶え間なく戦争に関わってきたという事実です。したがって本書は、文学や映画、批評言説を対象にしながら「戦後日本」と引き続く戦争（＝冷戦）との関係を考察しました。お手にとっていただければ幸いです。

（逆井聡人）



本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

〈著者からひとこと〉

『スペイン美術史入門――積層する美と歴史の物語』

大髙保二郎監修・著
久米順子、松原典子、豊田唯、松田健児著
ＮＨＫ出版　二〇一八年八月

本書は、日本語で初のスペイン美術の通史です。

ヨーロッパの西の果てに位置するイベリア半島は、古代より多くの民族が通り過ぎ、あるいは定着して、多様な文化が蓄積されていきました。南の陽光あふれる地中海、乾燥しきった中央部のメセタ（台地）、入り組んだリアス式海岸が続く北のカンタブリア海といった複雑な地理環境・風土も、地方色豊かな言語・文化を育む要因となりました。

そんなスペインは、ベラスケス、ゴヤ、ガウディ、ピカソ、ダリといった数々の美術・建築史上の「天才」を輩出したことで知られています。日本に初めて本格的にスペイン美術を紹介した故・神吉敬三先生の遺稿集がいみじくも『巨匠たちのスペイン』（毎日新聞社、一九九七年）と題されているように、二十世紀のスペイン美術史ではとかく、ごく限られたスターのみにスポットライトが当てられがちでした。

しかし、巨匠（オールド・マスター）中心に展開されてきた西洋美術史の流れそのものが二十世紀後半から末にかけて、徐々に変化していきました。日本における第二世代のスペイン美術史家である大髙保二郎先生は、基本的には神吉先生の研究路線を踏襲されつつ、ご自身の古稀記念論文選を『スペイン美の貌』（ありな書房、二〇一六年）と名付けられました。そして筆者自身を含む、より若い世代は、その多くが著名な画家や作品を出発点としながらも、より多様な研究テーマに取り組むようになってきています。本書はこうした状況の中、大髙先生の監修のもとに、若手・中堅の研究者たちが、なるべく自分の専門分野に近い時代の美術の流れを大きな視点から捉えようとしたものです。

現代の人文学研究の傾向からすると、ひとつの国という単位で美術を考えようとする姿勢そのものが、もっと厳しく問われるべきかもしれません。それは我々の世代の今後の課題であるように筆者自身は感じています。

諸事情により巻末に索引をつけることが叶わず、その点で使いにくさは否めませんが、スペインへの旅のおともに、あるいは日本でもたびたび開催されているスペイン美術関連の展覧会の前後に、関心のある時代だけでも拾い読みしていただければ幸いです。

（久米順子）



本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

〈著者からひとこと〉

『フランツ・ローゼンツヴァイク――生と啓示の哲学』

丸山空大著

慶應義塾大学出版会　二〇一八年十月

本書は、ドイツのユダヤ人思想家フランツ・ローゼンツヴァイク（一八八六―一九二九）に関する筆者のこれまでの研究をまとめたものです。彼の思想の発展を青年期から最晩年まで辿る、思想的伝記とでもいうべき構成になっています。

ローゼンツヴァイクは一般に、主著『救済の星』において、それまでの西洋哲学を自己言及的で自閉した思想体系として批判しつつ、宗教的概念を取り入れた独自の哲学を展開した思想家として知られています（この点でレヴィナスに大きな影響を与えました）。これまでの内外の研究も、同書に関心を集中させてきました。しかし、同書は多様な解釈を許容する難解（で不親切）な書物であったため、研究の蓄積にもかかわらず、彼はそもそも何を考えたのか、何をしたかったのかという基本的な部分は見えにくいままでした。

このような研究状況をふまえ、本書は、ローゼンツヴァイクが残した多くの書簡や日記、草稿類を、同時代的、個人史的コンテクストのなかで読み解くことで、彼の思想や実践（宗教教育や宗教テクストの翻訳）を貫く根本的な動機を明らかにしました。とりわけ、若年期の決定的体験――キリスト教への改宗の決断とその撤回――における理論的、実存的関心の所在、そして、最晩年にみられる生活全体の宗教化ともいうべき独特の境地の内容を解明したことは大きな成果だと自負しています。

また本書は、一人の近代人の精神的遍歴を同時代人と比較しながら辿ることで、近代西洋的自我と宗教の複雑な関係の一端を、思想、実践の両面から明らかにしました。彼の思索や実践は、端的にいえば、ドイツ社会でユダヤ人であることの意味をめぐる問いに向き合い、自分なりの答えをみつけてゆく道のりでした。それは、近代市民社会における宗教的、民族的マイノリティの一員として、自己と宗教や民族性の関係を問い直すことにほかなりません。彼が経験した葛藤のなかには、世俗化、相対主義、宗教や伝統への回帰、伝統の再構築といった、近代人と宗教をめぐるさまざまな問題を集約的にみることができます。

本書は近代ドイツ・ユダヤ人社会や彼らの思想を主題とするものですが、近代知識人と宗教の関係、マイノリティのアイデンティティ形成、世紀転換期ドイツの知的状況といった問題に関心をもつ方々にも興味深いものとなっていると思います。

（丸山空大）



本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja



深淵の沈黙

ファム・コン・ティエン 著

野平宗弘 訳

東京外国語大学出版会

Im Lặng Hồ Thẳm

Phạm Công Thiện

近代のニヒリズムをぶち破る＜虚無＞の叫びとしてのベトナム思想。ベトナム戦争さなかの 1967 年に原書が出された本書では、当時 20 代半ばだった詩人・思想家の著者がベトナム言語をもって、西洋知の極北にして頂点たるハイデッガー思想と対話／対決しながら、＜虚無＞なるベトナム思想を私たちに突きつけます。

野平宗弘

訳者よりひとこと
Comments from Translators

ウンベルト・エーコの世界文明講義

ウンベルト・エーコ 著

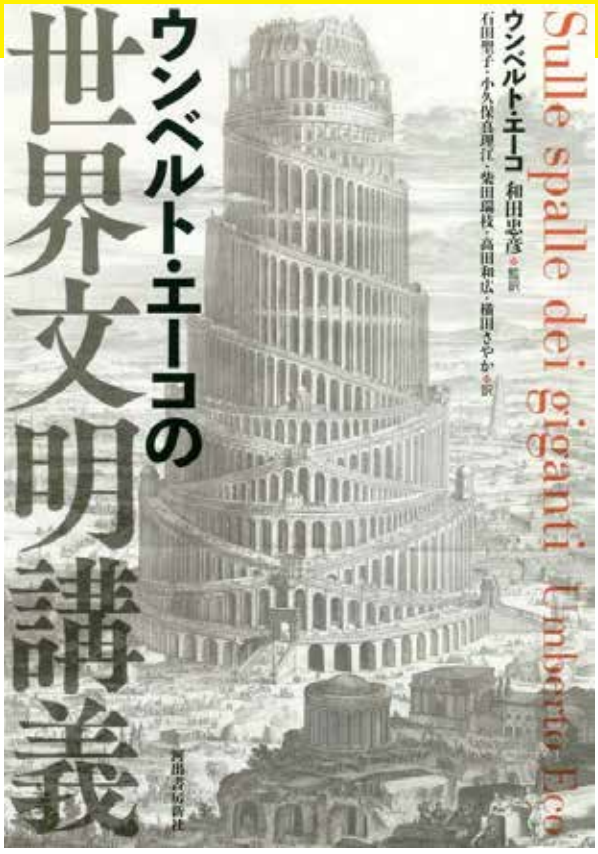
和田忠彦 監訳

石田聖子・小久保真理江・柴田瑞枝・
高田和広・横田さやか 訳

河出書房新社

Sulle spalle dei giganti

Umberto Eco



ミラノで毎年開かれる文学･文化･芸術フェスティバル「ミラネジアーナ」でのウンベルト・エーコの講演をまとめた書籍の翻訳です。東京外国語大学大学院で育った五人の若手研究者が翻訳を分担し、和田忠彦先生が監訳を手がけました。テーマは美と醜、パラドックス、嘘、秘密、陰謀論など多岐に渡ります。目次や多数のカラー図版を眺めて、興味を惹かれるところから読んでいただければ嬉しく思います。

小久保真理江

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

編集後記

今号の特集テーマとして設定させていただいた「響き」は、前号の「音楽」を引き継いで、取りこぼしがないようにという配慮も働いていた。というのは如何にも上から目線で烏滸がましく、実際のところ、私自身が前号に間に合わなかったから、編集担当の特権を行使したという実状を白状しなければならない。

当初設定した「響き・兆し」の「兆し」のほうでも、諸文化圏から集まることを期待し、自分でも纏めたいと欲張っていたのだが、やはり間に合わず断念し、今号に寄せられた論考を括ることばとして「響き」とすることにした。

平成の終焉に諸行無常の雰囲気が漂うなか、個人的にも貴重な体験をした。阿父を看取ったのである。とかく忌み嫌われる「死」であるが、人生で最初で最後、しかも運が良くなければ立ち会えなかった父親の臨終が、あまりにも神聖だったので、憚りながらも一言述べさせていただく。脳幹出血で倒れてから約一週間、ＩＣＵより機能低下の報。その日も、私が単身赴任先から帰省している週末だった。父は浄土宗侶でもあったので、見よう見まねの臨終行儀を施した。予め持ち込み許可を得ていた額入りの「来迎図（阿弥陀佛が西方極楽浄土よりお迎えに来る絵図）」を枕元に掲げ、手に数珠を握らせ、胸元に威儀細という小さな袈裟をのせた。いずれも父が普段使っていたものだ。すると、どんどん心拍数が低下。45分後、その数値が０となり、やすらかな大往生。まさに阿弥陀佛のお迎えを頂戴したと信ぜずにはいられない、神聖な出来事だった。あとで「45」という数字にも父の生きざまを物語る深長な意味合いがあることを『無量寿経』梵本中に発見したのだが、詳しくは他所にて。生前、私の眼にはそうは見えていなかったが、父は存外高僧だったのかもしれない。

震える小声で唱えた私の十遍の南無阿弥陀佛の「響き」は父にどう届いていたのだろうか。

（水野善文）

本稿の著作権は著者が保持し、クリエイティブ・コモンズ表示 4.0 国際ライセンス (CC-BY) 下に提供します。
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja

投稿規定

1. 『総合文化研究』は東京外国語大学総合文化研究所の研究活動の成果ならびに所員の研究成果の発表のために、同研究所の責任において編集・発行される。なお本誌掲載の論文等に関しては、著者が著作権を有するが、著作権法で規定する複製権及び公衆送信権については、著者は国立大学法人東京外国語大学にその使用を許諾するものとし、本誌掲載論文等は同大学によって電子化・公開される。

2. 『総合文化研究』は原則として各年度ごとに１号を発行する。同研究所は同誌発行のために編集委員会を置く。

3. 投稿は、同研究所の所員ならびに同研究所の研究活動に寄与した者が執筆した未発表の論稿に限る。

4. 編集委員会は必要に応じて外部の者に寄稿を求めることができる。

5. 内容区分は「特集論文」「自由論文」「報告」「書評」とする。
「特集論文」：特集テーマに沿った、執筆者自身による未発表の研究論文。
「自由論文」：執筆者自身による未発表の研究論文。
「報告」：同研究所で開催した講演会・シンポジウムの内容についての報告。
「書評」：書評・新刊紹介等。

6. 使用言語は特に制限しない。ただし、印刷の都合上、言語によっては、写真製版用完全原稿を要求することがある。

7. 写真・図表等は完全原稿とし、希望の大きさと挿入箇所を指定すること。

8. 注は、後注とすること。

9. 参考文献等は、注の後に付すこと。

10. 投稿原稿は、返却しない。

11. 同誌発刊後に、本文等を訂正する必要が生じた場合は、著者からの申し出に基づき、正誤表で対応することを原則とする。

12. 編集上の細則については、編集委員会が適宜これを定める。

Trans-Cultural Studies No.22
総合文化研究 第 22 号

2019 年 2 月 15 日発行

責任編集　水野善文

編集スタッフ　石井沙和　木村千恵
永盛鷹司　安永有希

発行　東京外国語大学 総合文化研究所
〒 183-8534　東京都府中市朝日町 3-11-1
電話　042-330-5409
Fax　042-330-5410
Web　http://www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/
e-mail　tufs422ics@tufs.ac.jp

vol. 22 2018

総合文化研究
Trans-Cultural Studies

Tokyo University of Foreign Studies
Institute of Transcultural Studies
ItcS

