

法文化論序説（六）

池田政章

- 第一章 法文化論への途
 - 第二章 改めて、法文化論とは
 - 第三章 法文化の生理と病理
 - 第四章 法文化の普遍性と個性（以上77号）
 - 第五章 法と文化の自画像（以上78号）
 - 第六章 自画像の形相
 - 序 節
 - 一 自然と風土
 - 二 文字と言葉
 - 三 心理と論理（一）（以上81号）
 - 四 心理と論理（二）（以上84号）
 - 五 感性と美意識（一）（以上87号）
 - 六 感性と美意識（二）
- まとめ——法文化の基層（以上本号）

第七章 表層の法文化

第八章 法文化の深層

おわりに——憲法文化について

第六章 自画像の形相

六 感性と美意識(二)

1 前節で紹介した、中井正一『美学入門』(一九五一年)前半の同題名部分に続いて、後半で「日本の美」(一九五二年)に関し、簡明にして具体的に、総論三説、各論八説、結論二説を説いている。

筆者流に、著者の意を察しながら要約紹介することにした。

(1) 総論は「西洋の美と日本の美」「中国と日本の美」「日本のこころと日本の美」の三章であり、適宜、重複論旨を整理しながら論及する。

① 〆西洋・中国の美と日本の美〆では、中国通の、グローヴァ・クラーク氏の言を引いて「ほんとうの文明の社会とは、人が他人を抑えついたり、人の意志や信仰を強制したりすることなく、おたがいに、正しく、敬いあい、ゆるしあうことによって、人間が共にとけあって生きる社会のことである」と。そして、中国社会は儒教に従って、家族・村落・職業を中心とした協同体によって発展したもので、二千年の文化によって独特で高度な爛熟をとげていると評し、ひるがえって、同じように、長い伝統の中で共同生活をしたわが国について、鍛錬された独特な

文明が生みだした芸術をもう一度確かめたいという。

東洋には、極彩色の手の込んだ緻密で重い美しさと、筆数の少ない墨一色の淡々たる虚ろさにみえながら緊張した感情を表現した美しさの二種類があるが、日本は前者の技巧(例・日光廟)を受け継ぎながら、後者を評価し(例・南宋の牧谿)それをひきつこうとした。その結果、日本美術は「清く新しく、滞るものを嫌うところ、軽く、柔らかく、浅い川を流るる、水のごときものが、日本のところとして、日本の美術の中に独特なかたちをもって、できあがってきた」(一五二頁)という。

② 「日本のところと日本の美」について、清純であることをあげる。伊勢神宮を例に、ぬけだすこと、ぬ流動することののなかに、清純の美が生まれる(一五五頁)と。「常に生きていくというしるしのさわやかなるものとどめ、くさり、汚れるものを脱ぎすて、清く新しく、生き生きしたところのものに、身をひるがえして飛び込んでいくところのものを、いさぎよしとする」。その具体例が、『万葉集』のさやけさゝ、『古今集』のわびゝ、世阿弥の幽玄、中世のすきゝ、江戸時代のいきゝである(一五八頁)。

(2) 各論に入り、まず「文学1」ではさやけさゝとゝもののあわれゝが強調される。『万葉集』の清明の精神(これぞ神祇の心・筆者、『古今集』の深い切なさ、淡い哀感ゝが語られる。「文学2」では幽玄とわびゝが、『新古今集』によって「滞とどらぬ、さわやかな世界」が、世阿弥によって両者が導きだされる。「文学3」では軽みゝといきゝが、江戸時代の精神として語られる。芭蕉のいう美は、「浅い川を水が自由に、自在に、みずからの道の流れ去るように、あくまで軽く、あくまでいさぎよく、新しくあるべきである……これは江戸の新しい精神『いき』の根底を流れるもの」である。「たとえ極彩色でも光琳、宗達、一蝶の芸風は、この洒脱、洒落……いさぎよさの美しさがそこにみなぎっている」(一七三頁)と。

① 「美術1」無所住心ゝ(住みつく所なき心)という自由の心こそ日本人の魂であり、この心から美が生まれ

ている。ブルーノ・タウトが伊勢神宮の建築美に感じ入り、「西洋の人たちが『日本から学びとったところのものは、清楚……明澄……単純、明朗、自然の与える素材に対する忠実』」であると述べた言を引用し、「悠々たる空虚、無限の変化、機にに応じて適するところの柔軟きわみなき心の構えがある」（二七六頁）と、著者はいう。

建築について、著者は続けている。ギリシャ建築は重さを支える感覚のエンタシスをもつ柱にみるように、「運命をたえる」想いを現している（「あきらめの魂」）が、ヘブライ（教会）建築は全部いつせいに空に向かって柱によって天に登ろうとする「あこがれの魂」を現しており、遠い未来にあこがれて現在をのがれていることになる。対して、日本の茶室建築には重さを感じさせざる感覚が全くなく、天に向かう気持もない。襖をはらえば傍らの松とよく調和し、松の林と思えるたたずまいで、無所住心^〴がみなぎっている（一七九頁、建築については次章で詳しく述べる）。

「美術2」は、まず「捨身飼虎」の厨子壁画を例に、身を投じて愛に殉じ新しい命がよみがえるといって、清新を愛する^〴感性を語る（中宮寺の思惟像、東大寺法華堂の執金剛神なども）。即ちアジア民族は、絶望の現実から生の営みが芽生えることを信じている。従って、絶望のなかに立ちつくした仏を彫りだすとき、^〴願いの^〴のかたちを組み合わせる理解しているといえる。それが「いさぎよさ」の意味を深く理解した証しである。こうして、「鳥獣戯画巻」の水の流れ、仮名書きの書の線にまで、それはつながり、みずからの否定・脱落、現実への絶望から生まれる強靱な願い、深い感動を通じて「新しさ」「すがすがしさ」が現れてくる、と断ずる。

「美術3」。絶望のなかに再び壮麗な願いをたてるといえるのは、大乘仏教の心であるが、死後における蘇生するときの新鮮さは、大同石窟の大仏・奈良の大仏にみる宇宙の秩序の巨大さに対する驚きをもって表現されている（二八六頁）。長安の乞食より生まれる布袋^{はてい}、山中に住んだ寒山・拾得は、逸脱した自由人が愛した象徴的人物である。

日本の雪舟や光起の筆も、天地に至る心をもって、^〴軽み^〴、即ち自由で変化のある清新の運びにみちており、浮

世絵にみる線の流れは快い階調で、軽み^ゞを奏でている。しかし、そこにひそむ調子の深さ・高さはいうまでもない、と。

②「音楽」。「僅か五十年（一九七五年当時）にして、西欧の音楽をかくも広汎な人々をもって理解し、音楽レコードの購買力をして、世界有数のものたらしめている」のは、日本人の「音の感覚に対する敏感さと、訓練の涯^{はて}にのみもちうる確固たる信念がそこになくはなりません」。

他方、邦楽では（例として端唄か）「リズムがそのときそのときで、伸びたり縮んだりする」が、「リズムのかかる特有の構造は、日本音楽における「間」の問題に最もよくあらわれている」という。ここで、能における太鼓の例をあげ、「それまでの一切の時間が、切つてすてられたような感じ」である（オーケストラのリズムのように次から次に続くもの一つではない）。このきめつける「間^ゞ」で、頭のなかは快い気持になって、モヤモヤ感が全部一度に切つておとされるような感じになる。これが「日本の芸術全体にみなぎっている『芸術的時間』であり（「時計の時間」ではなく）、「自分の生きていることを確かめている」『間』である（一九三頁）と。即ち、「もう耐えきれないと思われる訓練の涯^{はて}で、ほかにありえようもない一つの秩序、『間にはまる』『間が合う』という……やわらいだ快さが、肉体をもって伝わってくる」と説き、この「間」という特有のリズムに到達した（型があるのか？）日本音楽をゆるがせに見のがすな、と教える。

・ ここには日本の「伝統音楽」（江戸時代にまで成立したジャンルのもの）についての記述はない、が、「日本の美」として論ずるには、その概括でも知りおく必要があると思う。だが、伝統音楽はその系譜だけでも一筋縄ではいかないことは読者も承知であろう。そこで、本書の紹介を終えたあとで、伝統音楽の概略を紹介することにする。

③「舞台」。舞台芸術におけるスタニスラフスキーの理論（訓練）の話から始まって、世阿弥の「年来稽古条々」（花伝書）、即ち、無心の練習によって切り開く境地には無限の深さがあるという話が続く。「無心の位にて、我

がごころをわれにもかくす安心にて、せぬひまの前後をつなぐべし。是則、万能を一心にてつなぐ感力かんりきなり」と。つまり、著者は「方法論さえ正しければ二、三カ月の練習で、新劇を一人前（に）できるといふ」とは異なるのが日本舞台芸術の伝統であると説く。

・ここにも日本の伝統的「舞台芸術」の細かな記述はない。これも音楽と同様に、その詳細（？）について説明が必要と訴える読者がいると思う。音楽と同様に、その概略を後述に任せることにしたい。

(3) 「世界における日本の美の位置」。日本の深い美しさには酌めどもつきぬ性質の美しさがある。燦爛の美は世界いろいろな国で現れているのに対して、滋味の美の探求は日本芸術のあらゆる世界にゆきわたっていて、世界近代美術に対する新しい指針となっていると、著者は解している。

「日本の美を貫くもの」。外国の「これ見よがし」の心からいかに脱落すべきかが、日本人の芸術における苦しみであり、精進への態度であった。それは、「万機もぬけて物にとどこほらぬころ」（定家）、即ち、自分が自身身を相手にする態度こそが芸術の対象であり、阿吽の呼吸ともいうべき芸術的時間において対象と対決することである、と。

流動してやまざるもの、変化し清新でありながら、心を虚ろにしてそのなかからぬけだし脱落して見えたものと対決するという態度こそ、日本人の美意識である、と結ぶ。

・簡潔に、機械文明に対決する日本人の心根を述べた中井の美学である。山田宗睦は、中井が、現代の機械文明がもたらす新しい感覚的構成（例・映画）の時間的感覚的形式（静的空間原理から動的空間原理への肉薄）を批判し、自己の美学を本書で展開し、日本美学史の「創造的な出発点」をつくった、と本書の最後に評価している。が、東西の具体的な違いという点になると、美術・伝統音楽・舞台芸術について具体的解説に関する不満（「入門」には無理？）は多く、法文化の観点からいえば、真逆の感性重視・状況偏重のようにも思え、その係わり方について何がしかの「美」の理論

的ヒントがほしい(望蜀か)。

2 そこで、日本の美^ゞについて、さらに深入りしたいと思う。が、美術となると、全集ものでも数多く、解説書・評論書の類は汗牛充棟の有様である。ここは筆者の手元にある著作から、気掛かりな若干の論書を紹介し、次に伝統音楽・舞台芸術について具体的な話題を提供したいと思う。

(1) 表題からみて、興味を引かれたのは、まず、吉田光邦『日本美の探求——その背後にあるもの』(一九六八年)である。四章(建築・庭・工芸品・絵画)あり、始めの二章は本稿第七章に譲り、ここでは「絵画」に注目したい。

話は古墳の壁画から始まるが、本稿では人間のために描かれた絵、つまり平安時代から紹介する。公的世界における屏風絵は中国の山水画を模して描いたものが用いられたが、私的生活に対応する屏風絵には歌の名所、あるいは四季の季節感のある風景が描かれた。しかし絵は、自然から求めた理想の様式を描いたもので、自然の観察から生まれたものではない。

自然の美の発見は、なんと明治になってから、と。それまでの絵画は非日常的世界へ人間を連れ去ることを発想として描かれ、宗教との関係でいうと、キリスト教の場合(シンボルによって表現)と似たりよったりである。ただ、仏教の場合は、超越的・抽象的なものの表現ではなく具象化されたもの(仏の世界も人間の世界)で、日本人の宗教意識にひそむ特徴を示している。つまり、仏教の僧は理性的な写実を考えたということである。

ただ禅宗の場合は、悟りの契機となる直観に結びつく寓意画を生んだ。単純な筆致による水墨画で、啓示の象徴という意味では抽象画である。

安土・桃山の金碧燦爛たる絵画も、やまと絵の再認識により、水墨に加えて濃彩・淡彩の色の配合をつくりだし、その障屏画は狩野元信から永徳によって完成され、金碧画と水墨画の協働という、明^ゞ明るさと哀愁^ゞ行動と思

索の対比を意味する二元的思索の表現となった。この思索は琳派にもうけつがれ、水墨とやまと絵の協働を生んだ（筆者・彼らのやまと絵に対する執着がみてとれる）。

この二元的思索が明治以後における洋画法の受容追求を容易にしたのだろう。しかし、黒田清輝のいう「日本画の長所は運筆が軽妙で、描線の簡潔なこと、また西洋画のように、物の影や日なたには関係せず、おだやかに色調をつくるという、実に重苦しい西洋の絵には見られない高尚の処がある」（二二二頁）を引用し、吉田は「東西の文化は完全に異質である……その異質さは理解できても、その価値については、ついに十分な理解の生れることはない」（二二八頁）と。

日本美の背後にあるものは日本人の「精神像」であり、「自然観」であり、「聖なるものと俗なるものとの対立と転化によって、日本の造型はいつも新しい方向、新しいスタイルを生みだしつづけてきた」。それに対し、「西洋近代の精神は、その俗なるものに独自の価値をみとめ、俗なるものに発展と進歩の観念を与えたのである。聖なるものは永遠の価値にあり、不動のものである。しかし俗なるものはたえず動きつづける。彼らはそれに進歩の名を与え」（二二八―二二九頁）、宗教国家から聖なるものを引き離し世俗的な政治国家として近代化をはかった。

明治以後における日本の美がさらされ続けたのは、この価値観であり、この世界共通項の観念のなかで、それを装飾したのが日本の風土であった。しかも現代美術においては、機械によるコミュニケーションが、世俗世界の共通手段となって、無国籍化を進め、風土性はその領域をせばめつつある。非日常的な美を生産するの、この機械が果す機能（例・コンピューター化）によって作られたもの、と結ぶ。

(2) 次いで、これも表題に目がいくのは、高階秀爾『日本美術を見る眼——東と西の出会い』（一九九一年・増補二〇〇九年）である。初版の「あとがき」に曰く、「日本の美術を外国、特に西欧美術との対比において見ることに、これまであまり意識されなかった特性が浮かび上ってきたり……日本と西欧の文化の特質という問題を考

えさせられたり」したと。

その方策は、「Ⅰ日本美術の方法」、「Ⅱ東と西との出会い」、「Ⅲ移ろいゆく美 繰り返される記憶」からなる。

①まずⅠの冒頭「日本美の個性」から。

美は「うつくし」と読む(以下、大野晋『日本語の年輪』一九六一年からの引用)が、万葉集では小さなもの・可憐なものの意味であり、今日の意味になったのは室町時代から。現代の「美しい」は、奈良時代は「くわし」、平安時代は「きよし」といわれ、さらにキヨシ(細)、キヨラ(清)、ウツクシ(細小)、キレイ(清潔)と変わり、日本人の美意識は、善なるもの、豊かなるものというより、清なるもの、潔なるもの、細かなものと同調する傾向が強いように思われる(以上)。

②従って、日本人の美意識の特質は、A情緒的、心情的、B愛らしいもの・清浄なものということになり、西欧人の理想化された「真」や「善」のように人間より上位の神に属する価値であったということとは極めて異なる。ただ西欧では、近代になって合理的なもの、例えば比例関係から幾何学的原理に基づくものとなり、客観的・合理的に捉えるようになったことは、多くの読者の知るところであろう。それに対し、日本人にとっての美は心のなかに存在するものである。日本人の美意識の歴史は「心情の美学」とでも呼ぶべきものが重要な役割を演ずるようになる。「山川草木、森羅万象、あらゆるものが「美」の対象であり得る」(八頁)と。そこから、不完全の美、欠如の美、廃墟の美への意識が生まれてくる。

「このような日本人の美意識の特質は、……美術作品の世界にも反映されている。たとえば、小さなもの、微細なもの、あるいは『縮小されたもの』に対する強い好みは、日本の『美』の表現の大きな特色」となっている。例えば、数坪の広さのなかに深山幽谷を表す造園、盆栽、箱庭などの「縮小されたもの」、工芸における蒔絵、染織、焼物、金工、木工についての丹念な表現などに、精巧微妙を愛した祖先が「うつくしい」ものを感じたに相違な

い。絵画においても、きりがね截金を駆使した仏画に始まって、近世の金箔をつかった障屏画にいたるまで、しばしば「縮小されたもの」に対する愛着を示している（近世初期の風俗図屏風はその適例）。

「一般に日本の絵画は、西欧の絵画と比較すると、平面的、装飾的であって、写実性に乏しい」といわれ、「西欧においてルネサンス期以来発達してきた遠近法や明暗法による三次元の統一的空间表現を知らないという点では日本絵画は『写実的』ではない」が、「全体の空間構成においてではなく、細部の描写において『写実的』であった。そしてそのことは、『縮小された世界』に美的喜びを見出す日本人の感受性と無縁ではない」（一〇頁）と。洛中洛外図、四条河原図、祭礼図などの風俗屏風が例にあげられ、その画面構成が、全体の構成であるよりも、数多くの細部の緻密な描写が俯瞰構図で描かれている。しかも、「西洋の遠近法表現における鳥瞰図のように、町全体をある想定された一視点から見下ろして描いたものではない。……画家は……あたかも京都の町の上を自在に移動しながら町を見下ろしているかのようである」。つまり「普通の人間の視点で、すぐそばで見ているように綿密に描き出されている」。例えば、「女たちの着物の柄模様まで、はっきりと見分けることができる」ほどである。

「画面のあらゆる部分において、このような綿密な『縮小された』世界を繰り返していけば、西欧的な意味での統一ある空間が生まれてこないのは、当然のことであろう」（二二頁）と（筆者・西欧の単焦点型遠近法に対する多焦点型省略写実法）。

③また、「清らかなもの」「清浄なもの」に美を見出すのも日本人の感受性の特色である（伊勢神宮の例）。余計なもの、うとましいものがない、という消極的な状態の、いわば「否定の美学」である。墨一色にすべてを賭けた水墨画、派手な装置や動きを極度に抑制した能の舞台などの例であり、「わび」「さび」の美学と相通している。

さらに、小さなものに対する愛着と、余計なものを切り捨てる「否定の美学」が結びつくと、中心になる主要なモチーフのみを描く草花図の例が生まれる。西欧の、咲き乱れる花々や周囲の状況に結びついた（花瓶やテーブ

ル) 画面に比べて、草や花だけ、それも部分だけのこともある(酒井抱一の「夏秋草図屏風」には草花以外わずかに水流がみられるだけ)。風俗画においても主要なモチーフ以外、すべて切り捨てるといふ省略と単純化の効果を狙っている(例、誰が袖屏風・彦根屏風)のに対し、西欧の場合は周囲の現実世界を示すさまざまな要素が描きこまれている(一四一―一七頁)。

こうしたモチーフに対する強い関心をもつ日本画の場合、対象のごく小さな部分をクローズアップしてみせる手法を用いることもしばしばである。桃山時代の障屏画にみる樹幹中心の構図や広重の版画の有名な例が広く知られているが、その大胆な構図法が西欧の画家に新鮮な驚きをもたらし、例えば、日本の浮世絵版画が一九世紀後半に西欧の画家たちに大きな影響を与えたことは広く知られている(一九頁)。

④ 西欧の単焦点型遠近法に対する日本の多焦点型省略写実法の好例は、「絵巻物」である。絵巻物が好まれたのは、「空間を連続したものとして捉える意識がそれだけ強いということを示すものであろう」(二三頁)。平安・鎌倉のものが有名だが、近代になっても、下村観山(「大原御幸」)や横山大観(「生々流転」)による名作が生み出されている(中国では「画巻」といい、北宋の張択瑞筆「清明上河図」が有名)。この空間の連続性という日本人の美意識は、造形芸術にも顕著であって、建築にみられる軒下、濡縁、渡廊下など、内外の中間部分が重要な役割を果たしている、内部と外部が自然につながっている(水津一郎『景観の深層』(一九八七年)が「クギリ」「ツナギ」の言語コードによって説明)。「建物の内部空間が外部空間と峻別されていないということ、人間の世界と自然の世界もまた、連続的につながっているということである。日本人は、自然を人間と対立するものとは見ずに、逆に人間もまた自然の一部であり、自然と別物ではないという自然観を発達させてきた」(二四頁)からであると、余人と同様の表現がみられる。

また、日本では美術作品が、生活のなかで他の要素と結びついて、ひとつの美術世界を作り上げるのに参加して

いる。襖や屏風などの家具が美術品となり、掛軸が床の間の美術空間を作り出すなどの例においては、絵画と工芸の区別をあいまいにし、そのため、同一のモチーフが絵画にも工芸作品にも繰り返し登場してくるようになる。日本人の生活が西欧化し伝統的生活様式が次第に失われつつあるようにみえても、過去の優れた芸術作品が残るかぎり、日本人の美意識は変わらず、美を愛する人々に語り続けてゆくだろう、と冒頭の評論（一九八三年）を結ぶ。

・美術世界の創造は東西何れも同じ。近年、日本では美術館・博物館に限らず、無形文化財による町おこし¹が観光名所と謳われて旅行者の目を楽しませていることは万人の知るところ。日本人の伝統的感性の持続を願うこと大。

⑤ 「日本美術の方法」の次節は『もの』と『かた』。

話は伊勢神宮の遷宮から始まる。西洋の建造物は時代の刻印を数百年にわたってはつきり残している、つまり、西洋美術史の論理では、それぞれの時代の特色をそのまま残すということなのに対して（シャルトル大聖堂のロマネスクとゴシック混在の例）、遷宮はこの歴史的論理に対する挑戦であり（新しく同じものを造れば、それはコピー・模倣となる）、「もの、そのものに価値を置いていない」（法隆寺の年代論争はどうして?）」ということである。つまり、「西欧における精神性は個々の物質的存在と分かち難く結びついているのに比べて、日本では物質的存在がそれほど重要視されていない」だけでなく、精神（靈魂）を重要視してきたということだと、土葬と火葬の例をあげる。個々の靈魂と肉体が結びついているという「ものの思想」に対して、「かたの思想」（形見の重視）という違いともいえる（三八頁）。その「かた」の代表として、歌舞伎の名跡²をあげて、襲名は伊勢神宮の遷宮とよく似ていると、思わぬ例をあげられ感服しきりの筆者。その「役割意識」は「かた」であると断言する。一般的にも、「個人としては別の意見だが、立场上こう言わざるを得ないという言い方をよくする」（三九頁）。この日本的な言い方は、個人と役割がつながっていると考える西欧人には、不可能だと説き、捕獲した相手の駒を再び使えるという規則はチ

エスにはないと、将棋の例もでてくる。それが日本特有の「役割意識」だという(四一頁)。

⑥次いで、安井曾太郎とアングルの肖像画を例にあげて「視形式の東と西」の違いを論ずる。安井の「ぎこちなさ」とアングルの「自然さ」の違いである(詳論省略)。その違いは、ルネッサンス以来の西欧絵画の基礎である「ものの見方」(視形式)からいって、安井の肖像画はそれとは異なるからだという。安井の視形式は日本の伝統的技法をうけついでいる(伊東深水の場合も)。それは、「人物像表現にみられる……『平面化』の傾向」で、「風景画においても顕著な特色となっている」(六六頁)。セザンヌを理解しようとした安井であったが、セザンヌが「奥行」をいかに表現しようと苦労したかは安井に伝わっていない。司馬江漢が『西洋画論』で、東洋画の筆法では円と球との区別がつかないと指摘したごとく、輪郭線で対象の形を捉えようという日本画のやり方は、洋画家の高橋由一にも伝わり、「西洋画法」習得のための努力の痛々しさが、彼の作品からみてとれるともいう。

次のテーマは「枝垂れモチーフ」である。モネの『睡蓮』にみる「枝垂れ」という部分によって全体の暗示を論ずる。この「部分にみる全体の暗示」は西欧美術ではモネが初めてで、それは日本美術から発見したものである(七九―八〇頁、広重『名所江戸百景』の「亀戸天神境内」)。

日本では、桃山時代に中国の「折枝画」が愛好され、江戸時代に多彩な展開をみせた(例・光琳『紅白梅図屏風』、応挙『藤棚図屏風』、広重・春信の浮世絵)。「『枝垂れモチーフ』は江戸の絵画においては、いわば決り文句のような常套手段だった」(八三頁)と。それは「部分によって全体を暗示する」というやり方で、「枝垂れモチーフ」はその代表例であり、部分で全体のイメージをよびおこす方法は日本人芸術家の得意技であった。

対して、西欧では、「絵画は周囲の環境や空間から独立したひとつの『ミクロコスモス』であり、……画面はひとつの世界としての完結性を持たなければならないという理念が強いからであろう」(八六頁)と較べている。曰く、「完結性の美学」(西)に対する「連続性の美学」(日)だと。「このような、『連続性』は……建築や、都市計

画や、演劇や、さらには生活感覚においても、共通して認められる日本文化の大きな特色のひとつである」(筆者はかつて「つなぎの文化」と特色付けたことがあるが)。あの、尖鋭な「西欧派」の、司馬江漢が描いた油絵にすら「枝垂れモティーフ」が登場している。それも画家自身にとつて無意識のうちだと、著者はいう(九〇頁)。高橋由一、藤島武二、黒田清輝、岡田三郎助、和田英作も同例。

続く話題は、「旅の絵」による表現を好んだ日本人の感受性である。とりあえず『信貴山縁起絵巻』の解説。日本で自然のなかを旅する絵がしばしば描かれるのは、自然崇拜を伝統と考える日本人の宗教観念によるもので、それこそ西欧の風景画との大きな違いである。『エジプト逃避』、ジョットのスクロヴェーニ礼拝堂壁画に旅する人の姿はあつても、自然の描写である風景は重要な要素ではない。これこそ、「日本人と西欧人の自然観」の違いである(一〇二頁)といいきる。

日本人の旅では「世態、風俗、人情、歴史などへの強い興味が見られ」、旅そのものが重要と考えられるのに対し、西欧人の旅では目的地が重要なのである。巡礼を例にとると判るように、西欧では目的地に到達するための直線的旅であるのに対し、日本では「巡る」旅という円環的なもので、堂巡り・岩巡り・山巡りなどの巡る宗教(十三か所巡礼は典型的な例)であり、お百度詣りはその変容した名残りである。最終目的地を目指すというより、それぞれの寺に寄ることが大切であつた。

このことを絵画の世界で考えると、絵巻という形式こそ適例であろう。一定の枠のなかで完結した世界を構築しようという西洋絵画形式に対して、非連続な版画形式の連作によって連続性を確保しようという『東海道五十三次』が好適例である。

・非連続による連続」という融通する非合理の文化的特性をいいたかったのであろう。

⑦「日本美術の方法」の最後は「装飾性の原理」である。印象派が登場するまでの西洋絵画では現実再現的表現

を基本と考えていたから、そのころに日本美術をみたものが、その影響をうけて、「ジャポニスム」の流行をみたことは多くの読者の知るところであろう。その「ジャポニスム」の特徴として、シンメトリーの欠如、様式性、色彩の三点をあげ（エルネスト・シュスノー）、さらに彼は、後に「構図の思いがけなき、形態の巧妙さ、色彩の豊かさ、絵画的効果の獨創性、そしてそのような効果を得るために用いられている絵画手段の単純さ」が西欧芸術家の讚嘆の的となった（一〇九頁）と明言している。

「遠近法・肉付法・明暗法など、三次元の空間と三次元の対象を、眼に見える通りにそれらしく再現しようとするやり方」、即ち、現実再現のための写実主義では、二次元の平面という画面本来の特性を尊重して、きわめて複雑な空間構造を明瞭に表現した方法（『洛中洛外図』を例示）に驚異の眼を示したことは容易に想像がつくだろう（一一〇頁）。

一定の場所に視点を固定し、一定不変の状態を描く西洋画法にとつて、『洛中洛外図』では、画家が「町のなかを自由に動き廻って、さまざまの場所を観察し、店先の様子や人びとの姿などをいわば至近距離から眺めて、それぞれの部分を次つぎと画面の上に並べていった」（一一一頁）こと、つまり「複数の視点による都市の姿を画面の上に並置したもので、「相互のあいだに距離感はなく、全体として画面は平面的な拡がりを見せることになる」。また視点の移動は高低にも及び、「高い塔の上から町を見下ろしたかのような具合に描き出す」のである。まこと、俯瞰視と水平視の共存である。

また『源氏物語絵巻』の「吹抜屋台」では単純化の原理の現れをみることができるといえる。これぞ、切り捨ての美学である。

西欧画においては画家の視点が絶対であるのに対し、日本では客体を尊重し対象の特性に応じて視点を変え、豊かな色彩と左右非相称の構図によりながら、それを同一画面のなかで共存させているから、一元的世界観対多元的

世界観の差異ともいえるし、「写実性の原理」対「装飾性の原理」による表現形式の差異ともいえる。この装飾形式の金地の使用には、日本人の美的感受性にかかわる二つの造形的特質がある。一は平面性の強調であり、二はモチーフだけを浮き立たせるという不用なもの切り捨て美学である(例・尾形光琳『燕子花図屏風』)。利休の「一輪の朝顔」にみるエピソードは、「あらゆる部分を隙間なしに飾り立てるのではなく……主要なもの以外を切り捨てる大胆さ」を物語っており、金碧障壁画の金地にも通じるものである(グレコの絵画を想い出した!!)。等伯の『松林図屏風』こそ「切り捨ての美学」の代表的作品であり、日本絵画の名品だと、筆者は思う。濃彩の金碧障壁画とこの淡白な水墨画に共通した美においてこそ、日本的感受性が読みとれるというものである(筆者・矛盾的自己同一か)。

しかも、この「切り捨ての美学」にみられる独特な形式には、もう一点「クローズアップ」の構図法という特色が注目される。画面の完結性も左右相對の安定性も無視したこの画法がドガやロートレックに影響を与えたことは知る人ぞ知るであるが、光琳『紅白梅図屏風』は多くの人に知られていよう。著者は、「切り捨て」のほか、「複数視点」の共存、クローズアップの美学を、この屏風絵にみている(二二五頁)。

それを、「『美』を生み出す日本人の独創的能力」(二二六頁)というなら、絵画にみる東西両文化の違いは「真逆」(俗語)ということになり、いよいよ日本法文化の基盤は怪しくなってくる気配である。

⑧Ⅱ「東と西との出会い」については、「ジャポニスムの諸問題」をとりあげる。「ジャポニスム」は読者も承知のように、「一九世紀後半の西洋芸術に見られる日本の影響現象のすべて」を指すが、まず、それは主題やモチーフに限られるのか、表現様式か、さらに美学・思想も含めて考えるのかという問題がある(一八二頁)という。

しかし、影響といっても、直接的か何らかの類縁関係かという問題があって、ゴッホの場合は日本趣味の直接的影響があったことは確かであるが、当時、「シノワズリー」(中国趣味)との区別についての明確な認識がなかった

こともあって、双方の混同があったことには注意が必要。しかし、西欧のコレクションからみて、一八世紀には「ジャポニスム」の関心が高かったということも確認できている。そして印象派の世代には日本への関心は燎原の火のように拡がり、半世紀にわたって続いたということも確かである。それは美学的側面のみならず、社会的・文化的側面に関してもであったから、当時の改革派的芸術家たちは「日本の範例のなかに自分たちの問題に対する回答を見たのである」(二〇二頁)と述懐している。

即ち、「画面構成の新しさ、デッサンの妙、色彩の輝き、絵画的手段の単純化等」造形的表現に関して、新しい美学を提供したのである。しかも、芸術は日常生活の一部をなすという点、つまり生活と芸術の融合のもつ重要性についても認識させた(二〇五頁)と結ぶ。

⑨次に、Ⅲ「移ろいゆく美 繰り返される記憶」(二〇〇八年)に続くことになる。

雪舟『四季花鳥図屏風』、狩野元信『四季花鳥図屏風』、海北友松『四季山水図屏風』、松村景文『四季草花図』、池田孤邨『四季草花流水図』など、室町後期から江戸時代にかけて、四季を表した絵画が数多く描かれたが、そこでは、花や鳥がまとまった情景を形成し、画面の右から左へと季節が移り変わる点で共通している。自然の景物の種々相を描きながら、その変化と時間の推移を表現している点は、日本絵画の大きな特色である。これが西欧の場合では、フランス古典主義のブッサンの『四季』連作にしろ、有名なモネ『睡蓮』の連作にしろ、画面はひとつの独立した世界で時間は動かないのが基本的である。ただ、日本絵画の影響をうけたモネ連作の場合は、睡蓮の池の変化する姿が描き出されているが、夫々は個々の作品が額縁の枠に収まっており、その枠を取り払わなければ、ひと続きの画面につながるわけではない(筆者・日本画もどき)。

日本人にとって親しみ深い自然、それも季節によって移り変わる姿を描きだした「四季絵」の大物は、雪舟『四季山水図巻(山水長巻)』である。その美事さは、だいぶ前に述べたことがある(憲法社会大系Ⅲ五二二頁)。

四季の移り変わりのほかに、特定の季節と結びついた年中行事も絵画の主題として取り上げられることが多い。狩野長信『花下遊楽図屏風』、狩野内膳『豊国祭礼図屏風』、狩野秀頼『高雄観楓図屏風』などの名品があり、通常は風俗図として扱われている（西洋の宮殿・市庁舎にみる壁画にも風俗図といわれることがあっても季節図といわれることはない）が、自然の季節は画面全体に存在し、風俗も大きく季節に依存している（二二八頁以下、広重の『名所江戸百景』が有名）。

規則正しく繰り返される四季の流れに共感する日本人の感受性が文学や演劇などの分野でも大きな役割を果たしていることは、和歌・俳句を思い出してみれば容易に理解しうるところ。『古今和歌集』（九〇五年）での配列が季節の流れに従っており、季節による分類は『新古今』以下の勅撰集に受け継がれ、藤原公任『和漢朗詠集』も同様である。俳句の場合、この趣向がいつそう顕著になることは「季語」なる約束語を考えれば、周知の事実といえる。

⑩また、西欧では「絵と文字、イメージと言葉は、まったく別の世界に属する」として、ミシェル・フーコーの次の言葉、「造形的表現（かたちの類似性）と言語的指示（類似性の排除）との分離を確立した」（二三八頁）を引用する。ルネッサンス以降の西欧絵画では、画面は全面絵画であり、文字は作者の署名だけ。他方、日本では、屏風・襖・絵巻物・掛軸などに絵と文字が同居している例はいくらでもある。室町時代の絵の余白に「讚」を書き込んで、詩と絵の競演を楽しんだ詩画軸が好まれる。また、装饰材料に書かれた歌集、琳派の歌色紙などは、現在でも一般家庭で愛好されてきた（変わった例では百人一首）。歌と文字の関係は多様で、有名な『扇面法華経』では絵の上に文字を重ねている。双方は重なり合って豊かな造形世界を生み出しているとさえいえる（二四〇頁）。

西欧における絵と文字の分離を尋ねると、印刷技術の登場が浮かびあがる。活字の組合せによる活版印刷と銅版による挿絵とでは印刷形式が異なるため、別々に印刷せざるをえない。テキストと挿絵は両者の分離を当然のこととしたのである。他方、日本では、安土桃山時代に活版印刷がもたらされ、木製活字から、さらに金属活字の版本

さえ生まれたが、活版印刷は定着せず、木版印刷が隆盛をきわめて、絵と文字が同じ仲間として同一画面に併置されることになったのである。

西欧では、絵は筆、文字はペンと道具が区別されたのに対し、日本では絵も文字も筆という道具の差異による(中国でも「書画」という)もので、文字の特性といふところであろうか(三四一頁)。日本の表意文字は極めて形象性が強く、仮名との併用によって文字の造形的表現力は豊かになり、絵と文字が一体化し易いのである(「へのへのもへじ」はその好例)。文字を隠した文字絵、北斎の『六歌仙』はその傑作といえるものであり、「葦手絵」(風景のなかに文字を隠す)も同例である。現在、俳画をかけた葉書は筆者にも馴染み深いものになっている。

「歌と言葉の共存競演において、特に西欧と比較して見た場合、文字が、墨の濃淡、線の肥瘦、形の大小、そして自在な配置ときわめて変化に富んでいて、それが豊かな表現効果をあげていることは見逃してはならないだろう」(二五四頁)と。

さらに、有名な、尾形光琳『燕子花図屏風』では花が並んでいるだけである。だが、その背後に『伊勢物語』の世界が広がっているといわれれば、花以外はすべて暗示にとどめられているわけであり、これこそ高階のいう「否定の美学」の好例といえよう(二四九頁)。

①西欧世界におけるモニュメント(ピラミッドやパルテノン神殿)は、人の記憶を永遠に伝えたいという強い願望の産物であり、その蓄積と継承が文化を形成すると考えるのに対して、日本の場合は、「型の継承」「儀礼の反覆」「土地との結びつき」の三つが、文化遺産の観念を支えている、という。

まず「型の継承」について、伊勢神宮の「式年遷宮」の詳しい説明がなされている。

西欧では、記憶の蓄積と継承こそが文化を形成すると考えるが、日本では記憶ははかなく、物も減り易いと考える、「もの」を残すのではなく型を継承することを第一に考え(西欧ではロマネスクからゴシックへ、ルネッサンスか

らパロックへと様式が変わる)、古事記に登場する五・七・五・七・七の型は今日まで残され、能・歌舞伎の古典芸能、茶の湯、華道では「型」の継承が重要視されるという伝統的事例がある。

「儀礼の反覆」について、「時間」は循環し元のところに戻ってくるものであるという考え方があつた。これに対し西欧では、時間は直線的なもので、忘却と破壊をもたらすものと考えられていた。が、日本では、年中行事が特別に重要視され、「名所」は多くの思い出を担った地名の言葉であり、背後には、四季のめぐりとともに繰り返される行事によって継承された膨大な記憶が遺産と考えられていたという史実が豊かである。絵画における「四季絵」「月次絵」^{つきなみえ}は、名所や年中行事と結びついた風景画であり風俗画であつた。そこには「途切れることなく循環する時間」がみられるといえる(二七〇―二七三頁)、という。

「土地との結びつき」については、その場所に多くの記憶が蓄積されて成立した「歌枕」は、時間における記憶の集積である「年中行事」に対する、空間における記憶の集積点である。「名所」といいながら、その主題が季節や行事と結びついた場所であることが多い好例は、広重『名所江戸百景』であろう。

以上、述べた三つと結びついた日本の記憶の遺産は、モニュメントを中心とする西欧とは違った形で、日本文化の伝統を支えている。連歌、連句のような循環的時間の芸術活動は、直線的時間の西欧における個性信仰にとつて、その行き詰まりを打開する方策である(二七八頁以下)と結ぶ。

・さすがに高階である。結果、微に入り細をうがった比較美術論の紹介をせざるをえない仕儀となつた。高階自身は述べてないが、筆者は、彼が「移ろいの美学」「滅びの美学」を語るときに、「諸行無常」を思い、「循環的時間」を説くときには「生流転」を考え、「否定の美学」を称するとき、「諸法無我」に想ひいたつた。次の対話に明らかになように、日本美術の心情的基盤に宗教的背景をみることがわかつて思う。つまり、美術という「欲求(欲望充足)文化」は宗教という「規制文化」を深層にもつということ。

(3) 高階は、これより少し前に、平山郁夫と対談し、主題と画面構成・色彩などの画法によって、西洋画と比較した『世界の中の日本絵画』(一九九四年)を出版している。両人の対話から日本美術対西洋美術の比較論を拾ってみよう(高階については当然前著とダブルとところがある)。

① 「日本美術の特質」から。

〈高〉日本美術は「心情的、叙情的あるいは感覚的な傾向があつて、自然にひとつの特色が出るような選択と創造をしてきたと思う」(二〇頁)。

つまり、心情的な「ものあわれ」という美を語る人の感じで問題にしており、シンメトリーやプロポーションのあり方でなにか美しいかというような議論で論理的に築きあげる西洋の美学のようなものは成立しなかった(「心情の美学」)。客観的な美の基準がないことは一神教が生まれなかったことと関係があると思う。

〈平〉日本人は情動的傾向があり、「悪いことをしたらきれいに散つて、初めて救われる」という滅びの美学で、「合理主義の世界とはまったく違う」(二二頁)。

「原因と結果の因果関係だけあつて、すべては空であるという思想」に基準をおいているから、美学は宙に浮いてしまう(二二頁)。

〈高〉風景画(西洋では一七世紀)と山水画(日本では一一世紀に出現)は、語感からみて違う。山水画には普遍性がなく、その感覚は風土的なもので、その説明は非常に難しい。同じ山水画にしても、中国では人物が小さく下の方に描いてあり、宇宙観が反映しているが(人間を超えた自然の表現)、日本では自然におさまる人物表現をしており、自然との共存の感覚がある。これを空間表現の問題としてみると、日本では平面的に処理(逆遠近法)しているが、西洋では遠近法(マザッチオ『聖三位一体』一四二七年に採用)がルネッサンスで完成し、人間中心主義になっている(二七頁)。

〔平〕空間表現が、日本では感覚的で樹木・石を利用した^々にわ^々であるのに対して、西洋の庭園は左右対称で直線的である(三〇頁)。

〔高〕建築も、自然の摂理に従って、変わりながらもつなげて伝えようというのが日本式(伊勢神宮)である。

また、型・格・精神を継ぐという歌舞伎、茶道、華道の名跡伝承も同様。しかも、伝承方法に従えば可なりで、流派が異なっても共存して残ってゆくことになる(三三―三四頁)。

〔平〕永遠に保とうとするのは西洋的な考え方で、ピラミッドが典型的(それにゴシック聖堂・筆者)。

写実の徹底については油絵の描写力が上回り、実在感を出すには材質的・素材的に油絵にはかなわない。日本人は淡白で、実在感に迫ったつもりでも詰めが甘い(三五頁)。

外来と土着の交流において、大きな流れからいえば、マクロでは日本的に処理しているが、ミクロでは夫々の国のことがわかるというのが、日本文化の特長である。とくに根そのものは中国からの一時的移入であるが、どんどん日本化していった(三八頁)。

② 「様々な表現世界」から。

〔高〕死生観については、日本では輪廻の思想、キリスト教では終末観(最後の審判)が、前者ではとくに感傷的に、温かく柔らかに表現され、後者では思想的(教義に基づいた)にキリリと描かれている。前者における穏やかな表現は自然との協調という感性(死んだら自然に戻る)からくるものと思うし、後者における直線の死生観ではすべてが終わる(四八頁)。

〔平・高〕寺院建築でいえば、初期はともかく、平安時代以後の日本の様式は地形に応じて廊下で結ぶという融通の型式であり、自然と折り合いをつけて生きるという自然観が基盤となっているのではないか(五三頁以下)。

宗教絵画でいえば、西洋では必ず有翼の天使が出てくる。日本の飛天では天衣がたなびき、自然的発想だという

ことがわかる(五四―五五頁)。

世界観でいえば、西洋の絶対神の世界では、現在の生は過去の集積であり、現在の集積が将来に向かうという直線的なものであるから、悪事も連続する(筆者・原罪説?)。そういう世界観がキリスト教美術を生んでいる(五六頁以下)のに対して、日本の場合は、仏教美術が基本にあり自然にかえる輪廻思想が重視されている。ただ一二、三世紀ごろまでは、日欧に共通部分がある。

しかし、空間表現の違いが現れてくると、日欧間は全く対話不能になってくる(「吹抜屋台」の説明は不可能)が、優劣の問題で考えるのではなく、方法論の差異として捉えたい。日本人は遠近法も使うし俯瞰図も平気というように、この方法論の違いを現実の絵画において巧く使い分けしている。

西洋でも物語の背景に風景を描いているが、ぶっきらぼうなかたちでしか扱っていない。山水画は中国から日本に入ってきたが、中国の場合は、巨大で人間を威圧するような自然が特色なのに対して、日本の場合は、自然と通いあうような親しみ易い山水のなかにいる人物になっている。花鳥風月といわれる世界が芸術を育み、自然に対する愛情を生んで調和しているから、そういう感覚にあわなないものは切り捨ててきたのが日本の美術史だと思う。それも、カメラのシャッターでとらえた一瞬の風景ではなく、一画面に四季が入っている。これは、季節の循環が日本人の感性を育ててきたからで、例えば「ものものあわれ」という言葉が生まれることになる。もつとも、近年における生活の変化によって、「花一輪」に感ずる感性は失われつつあるのかも知れないが(六一―六三頁)。

日本人は整然としたものは性に合わず、曲がりながら伸びた木に美を感ずる。そのためか、平城京・平安京は別として、整然とした道路ができて家を建てるのではなく、昔からの道に沿って家を建て、整然とした都市にはならない。江戸の景観図をみても、すでに街区のみとまりは失われている。西欧の教会を中心とした街造りが中世・ルネッサンス・近世と続いてきたことに較べると、日本は集落の塊が巨大になって街になる。建築そのものも継ぎ足

しを重ねているという状態で、都市計画という観念は生まれてこないというしかない（「建築」は第七章で論ずる）。

〔平〕日本画を描く場合も似たようなところがあつて、全体の構図はあつても、実際に描いていくのは隅の方から、つまり部分から描いていく。絵巻だと紙がなくなれば継ぎ足せばいい。初めから大きく構えていっぺんに描こうとすると失敗する。つまりは、部分の集積です。だから街造りも、どこかを中心にして広がっていくというのではなく、副都心を次から次へと——丸の内、新宿、池袋、六本木という風に——つくる。いろいろなところに何々銀座ができて、みんなが楽しむ（六四—六五頁）。

〔高〕建築の場合も融通性があつて継ぎ足しができる。しかも、都市計画の場合をみると、なんとはなしに自然とのつながりがあつて街造りができる。この自然との折り合いが日本人の知恵だと思う。ただ、それを理論化することをしなかった（六五頁）。

〔平・高〕庭園の場面も同じ感覚で、「中心から左右対称に幾何学的な図形に基づいて、整然と造る」西洋に対し、日本の庭は「狭いところに屏も設けないで……幾重にも木を植えて……複雑に見せて楽しむという美意識」である。絵画でいうと、余計なところは見せない、例えば雲でかくして、それで装飾的な効果も出すし、各場面の境界もぼかしている。また、絵の上に文字を重ねるというデザイン感覚までみせて取り合わせ効果をあげて調和もしているが、西洋の装飾写本の場合は、絵と文字は分かれている（六六—六七頁、中国の「詩画一致」でも重なってはいない）。

そういう調和の美意識は、日本人の場合、生活のなかでも意味をもってきていると思う。左右相称は崩れていても全体としてのバランスはよくとれている。アンバランスのバランスがあるということであると思う（六六—六八頁）。

〔高・平〕絢爛豪華な障壁画と墨による幽玄な山水画の二面性が日本画にはある。この二面性は個人においても存

在し(前田青邨、安田靉彦の例)、異質なものが共存している。極彩式と線描式、歴史画と世俗画、描き方における写実的なものと象徴的なものなどの共存である。西洋画の場合は、若い頃は暗く、油っこく、粘っこいが、壮年期は明るく、バロック的な形になり、時代によって様式の違いをくくれる。日本の美術は、古いものを残しながら新しいものも採り入れて多様性を保持し、それが個々の作家の個性の展開と重なりあって多面性をつくりだしているといえる(六八頁)。

西洋の写実は、絵具の塗り重ね、陰影、遠近法などによって現実にしようという方法だが、日本の場合は、*「線の美学」*で、緊張感のある高次元の線(小林古径)、品格のある教養の高い線(安田靉彦)、闊達で動きのある線(前田青邨)など、自身の実感を個性的な線描で表現している。剣道の極意を表現した宮本武蔵『枯木鳴鶴図』は一瞬の気合を表現しており、また、微妙な筆づかいによる味わいの極致は長谷川等伯『松林図』で、日本の墨絵の代表だろう(七〇―七四頁)。

写実では絵にならない見本は、禅画であり文人画である。前者は人格そのものの絵、後者は素朴な味わいのなかに品格をもつ詩画一致の思想の表現である(浦上玉堂・田能村竹田・富岡鉄斎など)。その全人格の表現ともいえる禅画・文人画は「うまい」「へた」の評価とは無縁であり、西洋がそれに気付いたのは二〇世紀に入ってからである(七四―七五頁)。

装飾画についていえば、やまと絵にしても琳派にしても、西洋では工芸品にみえるものでも洗練された見事な障壁面に仕上げ、装飾性と同時にデザインも非常に優れている。琳派の場合、文字と絵が重なり響き合っているし、『燕子花図』では、二色のワンパターンなデザインでありながら、構図の面白さで、みごとな効果をあげている。西洋だったら空・地面をかきわけ、幾何学的な写実となる装飾と対照的に、ここでは象徴的に装飾的な空間表現の世界を作り出している(七五―七九頁)。

風景画では、代表的なフェルメール『デルフトの眺望』（一七世紀）は人間がみた自然な景観（一点透視図法）であるのに対し、『洛中洛外図』（一六世紀）では視点がメチャメチャに移動し壁画的である（八一頁）。この違いは二〇世紀になって価値観の違い（多元的）、というようになった（八一―八二頁）。

肖像画の場合、日本では禅宗の「頂相」を除いて桃山時代まで権力者の肖像画がない（似絵はカリカチュアに近いもの）。

カリカチュアの伝統は、日本では宗教画（地獄・極楽・来迎）に生かされ、ひとつの価値として認められていた（八三―八六頁）。

ルネッサンス以降の西洋絵画は、遠近法と一瞬の時間表現（印象派）が特徴だが、日本では多焦点であると同時に、時間は流れているのが特徴である。とくに「四季絵」は西洋人には説明しにくい。キュビズムでは複数視点があって、それを一面面で処理しているが、時間は流れてはいない。他方、「早来迎」や「飛天」には優雅な運動表現がみられる（八七―八九頁）。

③ 「世界における日本文化の役割」から

一九九〇年代に入って、世界の図式が変わると、中国とは違い、東南アジアとも違う、日本が主体性を示す文化はどうあるべきかが問題となる。

〈高・平〉西洋文化にも変化が起こっており、そういうなかで、日本の美意識が世界のなかで、どういう役割を果しうるのかを考える必要がある。西洋の一神教では、一つの絶対的基準（人間中心主義）があり、それですべてを割り切ってしまう。美術でいえば人体表現が基本にあり、その理想的形態にしたがって、彫刻や建築も人体比例のアナロジーでとらえ発達してきたのに対し、日本では自然の存在が大きく、人間はその一部であるというように考えてきた。しかし、地球の環境について論議されるようになると、人間中心主義ではやってゆけず、日本人の自然

との関わり方が世界に対する新しい方向性を示すことができるのではないかと、思うようになった。

しかも、西洋文化の源泉ギリシヤは多神教で日本と共通する物語があるから、日本の自然観が西洋でも見直されてくると思う。ただ、日本の場合、四季の変化をも同一画面にかいて時間の要素を取り入れているが…… (九四―九八頁)。

〔平・高〕平安時代における宗教色を払拭した『やまと絵』をみると、素朴で人間的情感を表現しようとしており、大陸的な合理主義文化を好んでいない。そして自然を感性で受け止める場合でも、人間化された自然として、地理的場所でも文化を背負った歌枕として、双方が結びついた形で伝統化されている。美しい景色をみても文化がくっついており、枕詞で単純化しながら深みのあるものをつくりだしている。それが、派手で威圧感のある中国に対する「もののあわれ」の情感であろう。

やまと絵、金碧障屏画の裝飾性も、材料・技法の点で西洋と異なり、洗練された淡白な裝飾性だといえる (九九頁)。

④〔高・平〕合理主義文化には普遍性があるから世界に広まったのは当然で、とくに西欧文明の基盤たる科学技術はフランス革命以来の二〇〇年を通して戦争のたびに飛躍的に発展し、その経済力・武力を通して世界の中心になったのは当然である。(この点はルネッサンス以前の先進的なイスラム文化についても同然)。しかし、合理主義に疑問を感じるようになった現在時においては、日本文化の骨組みを実物を通して理解してもらうことが重要だと思ふ。にもかかわらず、日本人自身が日本画の特質を説明し伝えようという努力をしてこなかったといえる (一〇二―一〇六頁)。

〔高〕「明治の近代化がうまくいったひとつの理由には、すでに、江戸時代に外国の文化を受け入れる地盤ができていた」(二〇七頁、司馬江漢・秋田蘭画・渡辺華山)から。しかし明治に入っても、黒田清輝の油絵はやはり西洋のも

のとは違う。

〔平〕江戸三百年の文化が日本独自の立場で非常にうまくいつていたのは、日本全土が自治権をもっており、しかも、封地替え・参勤交代などで江戸を中心に物や情報が流通していたから(一〇八頁)。

〔高〕加えて、明治になって呼んだ外国人が、日本文化の伝統に気付かせてくれた。ただ受容力・適応力があって外国を学ぶことはうまいが、外国に教えることはへたです。

〔平〕西洋に行つて文化に接する場合、日本画対西洋画の感覚で考えてたら吹き飛ばされてしまう。そこは五分五分の気持で接しないと。春草『落葉図』は西洋を意識しながらの空気描法(朦朧体)で、日本の伝統的技法は受け継いでいる。

〔高〕洋画家の高橋由一、黒田清輝、藤島武二、岸田劉生など、西欧技法を学んだ人ほど、その作品には日本の伝統的感覚や日本の美意識が流れている(一〇九―一一〇頁)。

〔平・高〕今は国を閉ざすことはできませんから、外国文化を飲み込むのと醗酵させるのを同時にやらないといけないが、これまでをみていると、猛烈に受け入れて、また違ったものを生み出している。それが日本のいい加減なところのよさかも知れない。こつちもいけどあつちもいと、ポケットいっぱい詰めて込んでしまう。

しかし、今度は出さなければならぬわけで、終着駅では困るんです(一一一―一二二頁)。これまでは西洋美術の展覧会を通じて文化の片道切符だった。

⑤〔高〕西洋では三次元らしくみえるように遠近法や明暗法を使うが、日本は二次元だけの世界であるから、自然の法則を無視して装飾的自然の世界をつくる。花びらがみんなこちらを向いているというように。あるいは、光琳『紅白梅図』のような水流の表現は写実主義ではないが、水流をよく表している。一見、自然から離れているようにみえるが、自然に近いというように、西洋のリアリズムとも違うし抽象的装飾とも違う。写実と抽象の間で

自然に近い表現を生んでいる。速水御舟『炎舞』も写実を残しながら品格の高い世界に到達している(一一二―一一三頁)。

〔平〕西洋は目に見える今の現実を描こうとするが、日本はある瞬間のリングゴではなく、リングゴはリングゴとして描く。丸いものに影をつけて丸らしくかいたら画格は落ちる。リングゴを通して自分を描いている。絵に限らず、表現を抑制し禁欲してギリギリのところまで表現する。花一輪を描いても、最後は宇宙を目標にしている(一一四―一一五頁)。森羅万象、何を描いても神(筆者・日本の)に通ずる。この日本画の精神性・芸術性について、欧米の研究者に語っていたら、交流が深まると思う(対談終わる)。

⑥両者対談のあとに、辻惟雄『「映し鏡」に見る日本美術』が掲載されている。七世紀・飛鳥時代から現代までの日本絵画のなかから一一〇点余りを時代順に並べて、それぞれに、「画題・モチーフ、場面、表題といった点で比較の材料となる外国の絵画を、時代にこだわらず自由にあてがう、という方式」で、「両者の特質とその異同・影響関係を具体的に浮かび出」させようという企画である。

そのポイントは、平山・高階対談のなかにでてくるので省略するが、美術好きの筆者が興味を引かれた若干の例について紹介したい。

『伝源頼朝像・伝平重盛像』(伝藤原隆信一二世紀末、現在は別人との説が有力) 対『ウルビーノ公夫妻肖像画』(ピエロ・デルラ・フランチェスカ一五世紀後半)。

前者はわが国ではまれといわれる肖像画で写実的などが珍しい。西洋では肖像画が絵画の主流であることは読者も承知と思うが、前者の写実性は簡潔という点で西洋画と区別されえようと指摘する(六六―六七頁)。

『洛中洛外図』(伝狩野永徳一六世紀後半) 対『善政の寓意』(アンブロジーオ・ロレンツェッティ一三三八―一三四〇年)。

前者は室町から江戸初期にかけて盛んに作られた都市風俗画。後者はイタリアのシエナ市公会堂の壁に描かれた都市図。前者の俯瞰の構図に対して、後者は左寄りの視点から横への空間の広がりを表しており、西洋風景画の最初の作例といわれている（二三二―二三三頁）。

『松竹梅図・松に吠々鳥図』（はちぢぢ）（海北友松一六世紀末―一七世紀初頭）対『ここのとりの巢のある古い樫の木』（カスパール・ダヴィッド・フリードリッヒ一八〇六年）。

「ともに樹木を主題としながら、表現法における東洋と西洋の違いの際立った二作品である。柔らかな毛筆と硬い鉛筆という道具の差もあるが、友松の略筆による表現は暗示的であり、フリードリッヒの描写はどこまでも克明である。……」（二四二―二四三頁）。

『瀟湘八景図』（池大雅一八世紀後半）対『ポール・リタタン・ベッサン、外港（満ち潮）』（ジョルジュ・ピエール・スーラ一八八八年）。

前者は日・中の多くの画家が手掛けてきた画題であるが、大雅は八景を一双の屏風に織り込んだもので、様々な筆法を用いているが、中央付近に黄・藍・緑・朱を用いた点描で柳が描かれ、柳葉は陽光を受けて新しい生命を吹き込まれたように輝いてみえる。この外光表現はフランスの印象派に先んじたものとして注目される。他方、西洋画の点描といえば、スーラが思い浮かぶ。彼の場合は科学的な色彩理論に裏付けられたもので、色彩は計算し尽くされており、光には凝結したような静けさが漂っている（一七八―一七九頁）。

『木の間の秋』（下村観山一九〇七年）対『道、リラダンの森』（テオドル・ルスー一八四九年）。

前者は、英国留学後の制作で、写実的描写がうかがえるが、絵具の濃淡による奥行表現、雑木林の思い切ったトリミングなどに、日本画の伝統的技法が生きていて、双方が絶妙なバランスを保っている。他方、ルスーの作品は森の小道にまばゆい陽光が差す真夏の情景で、暗い木々が明るい緑と黄の階調を引きだしており、光の微妙な表現

と色彩の透明感が油絵具によって生みだされている(二二八―二一九頁)。

『アレタ立に』(竹内栖鳳一九〇九年)対『ラ・ジャポネーズ』(クロード・モネ一八七六年)。

前者には、西洋画的な近代感覚があるのに対し、後者はモネの日本趣味を示す作品として、よく知られているが、そこには、互いにないものを求める西洋と日本の感性がみられる(二二二―二三三頁)。

『落葉図』(菱田春草一九〇九年)対『赤い木のある風景』(モリス・ヴラマンク一九〇六年)。

「同じモチーフで描かれながら、表現の方向性をまったく異にする二作品である」。前者には樹幹や枯葉の質感まで伝わる写実性がみられるが、余白を生かしたりリズムカルな木々の配置は琳派の画面構成に共通するものがあった、日本と西洋の伝統が無理なく折衷されている。これに対し、後者は陰影法・遠近法を拒否して、色彩と形態により主観的感覚を表現しようとするフォーヴィズムの方向性を示した鮮烈な色彩と激しい筆触をもつ作品である(二二四―二二五頁)。

・以上で本書の解説を終えるが、比較美術論の観点からいえば、西洋の、人間中心・立体的(遠近法)・装飾的な光と影に対して、日本の、自然中心・平面的(逆遠近法)・叙情的で陰影に境がないという、これまで述べたことのまとめと同じことになる。が、これが美についての文化遺伝子にみられる共通項の証しなのであろう。

真・善・美に対する関心は、文化史の永遠の課題であるから、文学・哲学・美学、そして理学からの論及はそれぞれ無辺というに等しい。先述したウンベルト・エーコの著述はその一つの証拠であるが、本稿での紹介がそれこそ欠陥だらけなのは筆者の能力からしてむしろ当然かもしれない。

が、神とか宗教とかにおける秩序・調和と深い関係があるということが判ただけでも、同じ「規制文化」である法文化からみれば大きな収穫だったといえよう。そして、西洋美術と西洋法文化が同質の土壌上にあるのに対して、日本美術の土壌と日本法文化のそれとが全く異質であることが、これほど明確であったと認識した読者は多いだろう。

3 さて、中井著について、少しく具体的に知りたい分野として、日本の「伝統音楽」と「舞台芸術(芸能)」がある。美術同様に、手元の利用しうる資料から考察しよう。

俗にいう「歌と踊り」が、単純な形で太古の昔から存在したことは、天鈿女の神話(「囃子と踊り」)を引くまでもなく、諸民族のあいだで広く行われていたことは多くの読者も知っている。この「囃子と踊り」の原初的要素に「音楽の意味」があつたことも読者には想像がつくと思う。即ち、人間の情動的体験が神秘性を伴って一定のパターンをとるようになる、音楽という芸術的形態ができ上がり、「文化の型」が生まれることになる。

というわけで、日本の「伝統音楽」という「文化の型」について考察するが、周知のように、その系譜は無節操と評されるほど多種多様である。しかも、一定の型式をふまえた固有有名をもつ文化史上のそれに限定すれば、多くのものは異国の要素を採り入れ日本化したもので、江戸時代までに成立している。

(1) まず、最古の例といえは、考古学上の銅鐸・埴輪にみるように楽器が使われていたことは確かである。史料上の初見は、前述の通り、天鈿女の岩屋戸での踊り(『古事記』『日本書紀』)。古代では、タマフリという神意伝達の呪法が芸能化した神職による鎮魂神事(六八五年)が宮廷で行われ、「御神楽」といわれた(内侍所御神楽)。それが近世以降、民間諸神社でも行われる「里神楽」として扱った(とくに明治の「神職演舞禁止令」以降は神官から民間に移り庶民のなかに浸透していく)。この間、今も鑑賞しうる「里神楽」は、散楽・田楽の要素を吸収して多様化し演劇的に発展したものである。岩手の早池峯神楽(大償神楽・岳神楽)、熊本人吉の球磨神楽、宮崎椎葉の椎葉神楽、青森東通の能舞などが知られている。

神楽の淵源からいえば日本固有のものであり、その型からの区別として巫女神楽、出雲流(出雲・石見・隠岐)神楽、伊勢流神楽、獅子神楽(とくに石見神楽が有名)があるが、説明は省略する(詳しくは本田安治『神楽』一九六六年)。

(2) 異国から移入が多い伝統音楽のなかで、稲作農耕行事が芸能化された。田楽も、神楽同様に固有のものであろう。文献上の初見は、九九八年松尾神社の祭礼に関するもの(『日本紀略』)である。また、藤原道長が催した記述(『栄華物語』)もあり、平安から鎌倉時代に大成した。それに従って、寺社の祭礼で田楽を演ずる職業芸能者(田楽法師)も現れ、一三名ほどの役者が腰鼓・大鼓・笛・箏shōなどたで囃しながら踊るもので、室町時代には猿楽の大成に大きな影響を与えている。座ざとよばれる組織も生まれ(京都白河の本座、奈良の新座)、一〇九六年の長大田楽では公卿・檢非遣使までが参加して踊り(大江匡房『洛陽田楽記』)、鎌倉後期には能をとりいれた田楽能が上流階級にも愛好された。一三四九年に四条河原で行われた勸進田楽では棧敷が倒れて多数の死傷者を出すほど賑わい、室町期の応永年間にはさらに頻繁に行われるようになったという。

しかし、江戸時代になると人気は歌舞伎に奪われ、大規模な田楽は行われていない。現在、残存するものとしては、春日若宮御祭の田楽、和歌山那智の田楽のほか、愛知設楽の田峯田楽、静岡水窪の西浦田楽が知られているくらいである(木戸敏郎『百科大事典』ほか)。

(3) 催馬楽さいばらも、日本古来の民間歌謡をもとに、平安前期に雅楽の曲調に編曲されたもの。その文献上の初見は貞観元年(八五九年『三代実録』)で、そのころは和琴による国風の伝統音楽であり、宮廷の歌謡として、正式な宴座(御遊)のあとのくだけた穩座おんのざで歌われた。九二〇年に藤原忠房が歌謡の収集を行い、のち源雅信が改撰した。そのため、歌曲は源家と藤家の二流が対立したが、平安後期には催馬楽の様式の完成をみた。その内容は恋愛歌・童謡が多いが、唐楽風の呂律が整備され、横笛・篳篥ひちりき・笙・箏・琵琶などが伴奏楽器として用いられた。盛時期は花山・一条天皇のころで、応仁の乱後一〇〇年間は廃絶の憂目にあい、江戸時代の一六二六年、御水尾天皇の勅命により復元された。現在、宮廷で行われているもの(七曲?)は、その時から伝承されているものであり、そのほか民俗芸能化したものとして、熱田神宮・住吉大社の踏歌祭における催馬楽や、神遊歌かみあそび・田植祭歌・盆踊

歌・浮立芸のなかに、その命脈を保っている（詳しくは今井道郎『日本歌謡の音楽と歌詞の研究』一九六七年参照）。

・神楽・田楽・催馬楽は日本人の信仰・生活から生まれた音と踊りである。それゆえ民俗史の観点からみれば、形を変えながら今日まで伝えられた地域もあり、現在、それらは「町おこし」の目玉行事として珍重されて、コミュニティ復元の原動力ともなっている。

(4) 猿楽は、奈良時代に中国より伝わった散楽がもとで、当初は歌舞・滑稽物真似・幻術などを含むものであった。官廷における御神楽の余興として行われていたが、平安中期に猿楽といわれ、寺院芸能の呪師と結びつき、また民間芸能者の田楽・傀儡の影響から新猿楽と称されて国風化した（藤原明衡『新猿楽記』）。鎌倉時代には、声明の影響をうけて寺院芸能に発展し、修正会・修二会における降魔の所作となり、地名を冠する〇〇猿楽とよばれる一方で、歌舞劇として能・狂言にとりこまれることになった。

観阿弥は大和猿楽の創始者であり、世阿弥は『風姿花伝』に猿楽（申楽とも）の縁起を記しているほどである。室町・江戸時代を通じて「猿楽」と記されたが、明治一二、三年ごろ、野卑を理由に能楽に改められた（詳しくは林屋辰三郎『中世芸能史の研究』一九六〇年）。

(5) 伎楽は、奈良時代から平安初期にかけて伝来した唐楽・高麗楽が、わが国において野外で演じられるようになった滑稽味をもつ仮面舞曲である。正史によると、百済の味摩之が呉で学んだ伎楽をもって帰化した（推古天皇六二年）とあり、「呉楽」（くれのうたまい）とよばれ、雅楽寮で育てられた。のち、橘寺・四天王寺・太秦寺（仏隆寺）などで供養音楽として扱われた（東大寺の大仏開眼供養で上演されたことは知る人ぞ知るである）。

「師子」「呉公」「金剛」「迦楼羅」「崑崙」「力士」「婆羅門」「大孤父」「醉胡」の九曲からなる組曲形式で、曲ごとに異なる伎楽面をかぶり、きらびやかな衣裳の舞人が行列をつくり、決められた場所で、曲の順序に従い楽器（笛・鉦盤・腰鼓）の伴奏によって、次々に滑稽な演技をする無言劇である。平安中期以後に衰微し始め、「伎楽面」

だけが残されている例が多く、型通りに行われているのは四天王寺の「師子」にすぎない。が、今日の祭礼行列で先導する悪魔払いの「獅子舞」の元祖はこれである（蒲生美津子『百科大事典』より）。

(6) 雅楽について、まず簡単に語義・沿革から。中国における「雅正の楽」、つまり上品で正しい音楽のことで「俗楽」に対するもの。中国の春秋戦国時代に儒教の礼楽思想を根拠に成立したが、日本に伝来したのは唐の宮廷で行われていた宴楽であった。日本の古い記録では四五三年允恭天皇の葬儀に新羅の楽人が合奏を行った（『日本書紀』）とあるが、確証があるのは『大宝令』（七〇一年）にある治部省の雅楽寮という皇室系・神祇系の祭祀用音楽の教習機関の設置である。教習は上代歌舞・唐楽・三韓楽のすべてで、歌が重要なもの、舞が中心となるもの、舞と器楽によるもの、器楽だけのものなど、さまざまであった。

が、それはほぼ三系統に分かれ、(一)は皇室系・神祇系祭祀音楽の神楽・東遊・久米歌・倭歌（やまとうた）などで、今日でも宮廷で行われているが一般の目に触れることはほとんどない。組曲形式か多楽章形式で舞が中心。(二)は大陸系宴饗音楽で、紀元五世紀ごろから遣唐使廃止までの四〇〇年間に渡来した器楽合奏と舞で構成され歌のないものである。(三)は平安時代の歌曲で、今様・歌（うた）披露（ひょうぶ）を含め（えいきやく）野曲（のまが）とよばれたものである。そして、この三種が時代によりはやりすたり（はやりすたり）があったことはいうまでもない。

平安時代に楽制改革が行われ、唐楽を中心に日本古来の祭祀音楽が整えられ、神祇系（神楽歌の楽譜『琴歌譜』が残る）は創設された楽所に移り、新しい日本歌謡の催馬楽・朗詠も雅楽と呼ばれた。とくに興福寺・四天王寺の楽家の活動は活発で、応仁の乱後の朝廷衰退時には宮廷の楽人となり伝統を保持しえたのは、これら楽家（京都・奈良・大坂出身の「三方楽人」）の活躍によるところが大きい。

江戸時代には、京都御所とは別に、江戸城内の紅葉山に集められた紅葉山楽人の存在があった（安倍季尚『楽家録』）が、明治になって太政官雅楽局が設けられ、楽人は伶人とよばれた。それまで公卿が受け持っていた催馬

楽・朗詠も伶人が演奏することになった。戦後一九四九年から宮内庁楽部と改め今日に及ぶ。

今日の雅楽の特徴を一口にいうと、旋律が曲の構成要素であり、リズムは四拍子で強弱の要素をもつものが大部分。能楽とともに極めて体系的で精密な音楽理論をもっており、呂りよと律に分けられる（ロレッツがまわらないを想起）

（蒲生美津子『百科大事典』ほか）。

4 日本の伝統音楽にふれた個人著、小泉文夫『日本の音』（一九九四年、一部紹介済み）がある。雅楽その他について観点の異なる考察をしているので、ここでその部分を紹介しておきたい。

(1) 「正月の芸能と民族音楽」。

正月の芸能・行事には、「田植踊り」「裸祭り」「門付芸能」（獅子舞・万歳など）「神社祈願」（流鏝馬・湯立かぐらなど）「人形芝居」の五種があり、古くからの習慣によって行い、昔の姿を振り返る。生なまきる喜びを感じる。という意味をもっている。

民族芸能には、人々の生活や仕事に結びついて日常的な感情をあらわす「民謡」がある。音楽といえは西洋音楽のことという現代において、「生きてることのよろこび」を味わえ、しかも、素人がちよつと練習すればできる昔ながらの音楽で固定した形がないという利点、これこそ民族芸能の価値である（二二八頁以下）。

(2) 「雅楽」について。

日本人が外国人に紹介する日本音楽の代表は雅楽である（一三二頁）。何よりも、管楽器・弦楽器・打楽器の合奏という点で、オーケストラと同じようなアンサンブルになっており、また、源流が外国といいながら陶冶をへて日本に根付いたという点が西洋音楽と同じであり、人類一般の音楽の美しさびに共通する証しだと強調する。筆者は、器楽のアンサンブルを中心に声楽を含み、それが舞踊の伴奏音楽となっている（舞を伴わない「管弦」だけのものもある）というから、西洋流にいえば、オペラとバレエの最古のコラボ（？）だと思う。

古代貴族のあいだで広まった雅楽は武士社会では衰え、江戸時代における復活の動きに応じたのは催馬楽であったが、その伝承はほとんど失われており、厳密に再興することは困難であった。ただ、現在、林謙三による解読研究とレコードを通して、かつての旋律・リズムの骨格は窺い知ることができるといふ(一四二頁)。それによれば、当時の西欧音楽「グレゴリオ聖歌」(単旋律)に較べて、管弦楽の合奏は音楽文化として進んでいたと評価できるがゆえに、西洋音楽の輸入に接した明治時代の日本人は、その受容についても非常に積極的な態度をとったに違いない。

さらに、雅楽の音楽的特徴や理論は三味線音楽の地唄などに大きな影響を与えるなど、雅楽は現代の伝統的舞台芸術を考える上で逸することのできない音楽である、と結ぶ。

小泉の立場は、音楽文化の民族的多様性(文化相対主義)の視点から、西洋音楽もひとつの民族的文化として捉え、相互が影響しあって異文化と自文化は相対化するというもの。つまり、ある地域に単一の音楽文化があるのではなく、様々な音楽文化が接続したり重なり合っているのだといたいのだろう。確かに、現在は、一人の人間が複数の音楽文化にコミットして楽しんでいるという状況が諸国で出現していることを考えれば、時代を先取りした考え方ということになるが、……(中川真「解説」より)。しかし、日本の伝統音楽行事に較べて、西洋音楽のクラシック、ポピュラー、ミュージカルなどの人気がより一層盛んという現状をみると、日本の場合、伝統音楽にグローバルな普遍性がないのではないかとという疑問が残る。

歌舞音曲の伝統芸術について、西洋で人気があるのは歌舞伎でしかないという現状は何故か。

(3) 日本の伝統音楽は歴史的に極めて多種多様である。この際、その事情を明らかにして、読者の見識を広げる素材に供したいと考える。

小泉曰く「極端な言ひ方をすれば仏教音楽に関係のないような伝統音楽……はないくらい、われわれにとって大

切な音楽」(一五二頁)であると。それは、第一に出家が儀式のときに行う「声明」であり、第二に「御詠歌」、第三に郷土芸能化した「念仏踊り」[〃]、雨乞い踊り[〃]、盆踊り[〃]などである(一三二頁)。

声明といわれる仏教音楽の源流は、天台声明・真言声明であり、また臨済宗一派である普化宗(一七世紀開宗)からは「普化尺八」がでて、それが、今日の伝統音楽の「琴古流」になっている。また和語による七五調の四句一節を基本として節をつけ詠唱する「和讃」(古いものは奈良時代)があり、浄土各宗派では和讃を法要の主部に据えた勤行形式が現在も多用されている。もともと、歴史的に有名なものは、大仏開眼供養(七五二年)における「四個法要」(唄・散華・梵音・錫杖)であり、今日でもこの四曲は伝承されている。

「声明」は寺院で普通に使われている言葉であるが、歴史的には鎌倉・室町の時代に「講式」・「論義」が加わり、対話形式の音楽となり、オペラのように演じられることもあった。それが演劇的に展開されて、「能楽」となったといわれると、成程と頷かざるをえない。記譜法も整備されてきたことはいまでもない。

他方、和讃・御詠歌といった庶民信仰における仏教音楽は、踊りも加わった念仏踊りになったり、盆踊りになったり、風流踊り(出雲の阿国)になって、江戸時代の歌舞伎へと発展する。著者曰く「江戸時代の豊かな日本音楽……の出発点は、やはり仏教音楽に根ざしている」(一六〇頁)と。仏教音楽は、今日、東大寺二月堂・薬師寺の悔過法要などに残っているのに対し、その源流のインドでは全く影をひそめてしまったという。

声明は単旋律、無伴奏だが、旋律・音域は豊かである。そして、中世に琵琶の伴奏がつくと「平家琵琶」[〃]、つまり「平曲」となる。

(4) ここで琵琶楽の話に移ろう。八世紀・九世紀の、奈良・平安時代には琵琶の独奏曲が行われていたから古い話だ(当時の楽譜が歴史的史料として残っている)。

中世になると、「平家琵琶」(平曲)がおこる。仏教思想を琵琶の伴奏で語るといふ音楽スタイルの始まりであ

る。お経の伴奏には盲僧琵琶もあり(今日では荒神琵琶の形で残る)、日本全体の音楽からいうと、ごくわずかな部分しか占めていないが、音楽史からみると重要な問題が含まれているという(一六六頁)。つまり、形は違うが、琵琶に似た楽器がアラブ諸国(「ウード」という)、東欧、スペイン(「ラウタ」という)にあり、西欧のリユートとなる。そしてギター、マンドリンと続く。

その使われ方は、雅楽のリズム用、平家琵琶(鎌倉初期)の三和音風、薩摩琵琶(室町時代)の激しい旋律、明治時代の筑前琵琶では三味線の技法による歌との密接な関係、さらに、筑前琵琶から派生した昭和初期の錦琵琶という女性的な繊細表現というふうに展開しており、日本音楽史からみて興味ある視点を提供しているといえる。

(5) 室町時代初期に成立した舞台芸術の能楽を、小泉は本書で扱っている。「能・狂言は音楽か」という問題提起でわかるように、「音(楽)」に焦点をあてた考察である。本稿では7(後述)「舞台芸術」の項で能・狂言を扱っているが、小泉流に音からみた「能・狂言」をここで紹介する。

果して、能・狂言は、音盤で聞くだけでは「音」として不完全であるという文言に始まる。いうまでもなく、しぐさ・舞などを含めて能というからである。しかし、音楽的側面からみただけでも色々な特徴があるから、その音楽的特徴について論じようというのである。

①まず音階から。謡のなかで使われる旋律的要素は三種あり、(一)「弱吟」——五線譜で書きあらわすことのできるきまつた音の高さをもった音律、(二)「強吟」——音の上がり下がりはあるが、音符でとらえることは不可能な、不安定で激しい動きのある音、(三)「語り」——ことばの朗唱によりせりふを述べるもので、人物・役柄の性格に従い決まった形はあるが、特定の音高で一音一音を楽譜に書くことはできない、と。

「弱吟」は「わらべうた」とほとんど同じ構造のものであるが、細かな装飾をつけたり、音の高さ・ピッチを次第に高めたり急激に低めたりする特殊な技法を使う。「強吟」は弱吟と同じ動きのメロディに対し、非音楽的・非

旋律的に抑制した表現を求める謡い方であって、音程の幅は狭く、しかし、一音一音にこまかな激しい動きがたたま込まれたもので、音の動きは弱吟よりも狭い領域に押し込まれている。

②リズムは、能の場合、七五調の歌詞をば「八ツ拍子」を一区切りとする拍節のなかにあてはめるために工夫された理論体系が基礎になっている。言いかえれば、ことばの一拍を保持しながら伸び縮みをさせて音楽的表現に高めているわけである（地拍子じびょうしという）。その方法に大ノリ・中ノリ・平ノリの三種がある。一字一拍が大ノリで、事が急に運ぶところは二字一拍で、これが中ノリ。字余り・字足らずは、休符にしたり二字分を一字分に縮めたりしてリズムをくずさないので、大ノリは四文字・四文字、中ノリは八文字・八文字で文章ができています。

平ノリは歌詞が七五調の場合で、合わせて二文字、音楽は一拍二字なら、八拍子で一六字分のスペースになる。そこで、上の句七文字の一・四・七字目と、下の句五字目をのばしてしまえば等拍性が守られ（ツツケという）、打楽器のパターンに合う。同じ平ノリでも歌詞の等拍性を尊重して、音楽の拍節を等拍でなくしてしまうやり方があります（三ツ地という）、女性を主人公にした静かな地謡に使われる（八ツ拍子の一・三・五拍目を短かくして歌詞の等拍性に合わせる）。

③囃子は笛・小鼓・大鼓・太鼓による「四拍子」か、太鼓を使わない曲もある。笛は謡いと同じ旋律ではなく対位法でもなく、独特の音列によって謡いと特殊な関係に結ばれながら演奏される（自由な場合を「アシライ」という）。従って、リズムのうえでは、楽器と謡いの拍子は結ばれながら合う場合と合わない場合がある。

こうして能の音楽は自由なポリフォニーにみえても、背景に厳格な理論があり、いかにも武家の音楽だという感想をもつ（一八四頁）と。

④「能の時代的背景」のなかで、興味を引く記述がある。「仏教の影響」と「幽玄」についてである。前者については、声明・講式・論義といった仏教要素が濃厚に反映されているところが歌舞伎や文楽と異なっており、それ

が音楽的素養のない武家にも理解できたという点、それから、後者は、後から出た人形浄瑠璃は人形を生きた人間のように取り扱うため、その表現が誇張された濃厚な演技を必要としたのに対して、能では生きた人間が仮面をつけて舞うために人間臭くならないように動きが抑制され動作も象徴的に行うようになる。不必要なものはない最低限の状況描写、これが「幽玄」の美を創り出すことになる。謡も義太夫と反対に小声でささやき、早くたみかけることなく、限られたテンポ内で、限られた音の高さ・表情で人間的表現のすべてを行うというように、静かな、簡素で深い表現を求める気持が見た人にも感じられるというわけ。

観世・室生・金春・金剛・喜多の流派がシテ方として今日まで存在し役柄も固定しているという頑固な家元制が、能という芸術を現代社会にまで永續させた理由である(一八七頁)と結ぶ。

・武家社会の封建的秩序が、能の芸道化とその体系化に協力したことはよく判る。そこから幽玄美についての理論化は必然の帰結であろう。伝統芸能のなかでも支配・上層階級のそれが理論をもっていたことは、民衆の道理体系に対して支配階級の法体系が優位していたこと、そのため、明治の西洋法継受にあたって違和感(その内容の理解に食い違いがあるにしても)をもたなかったことは判るような気がする(非理法権天の例)。現在、能においても新曲(例・スーパードール)がつくられ始めている。

(6) 現在、日本音楽の代表といえ、室町末(一五三〇年ごろ)に成立した「箏曲」と、江戸時代の「三味線音楽」である。明治以後、日本音楽の習得が子女の必要条件とされた一般家庭では、お琴が上流子女の稽古事の対象楽器であったのに対し、三味線は下町の町家や特殊な社会で使われたという経緯がある。その背景に眼をやりながら、まず「箏曲」から。

①室町時代、平家琵琶を語る盲法師が職業ギルド(のちに「当道」といった)をつくり、その統轄の中心を職屋敷とよんだが、江戸時代には盲人に対する生活保護の見地から、地唄(一六〇〇年ごろ成立する三味線音楽と箏との合

奏)や箏曲は盲人の専有とされた。箏・三弦に胡弓・尺八の合奏もあり、こうした音楽は、「三曲」とよばれたが、雅楽・能楽に比べ、家庭的・室内乐的で純音楽的であり、そのため明治以後の新しい洋楽による社会的文化的影響に対しては伝統的強味を發揮し、今日に至っている(二〇三頁)。

箏は日本では琴ことということが多いが、これは別物。琴は七弦で柱しらべがなく、七弦琴といわれて江戸時代まで使われたが、今はない。また「琴瑟相和す」という言葉にみられる「瑟ひび」という楽器があるが、その弦の数が半分(二三本)になって柱によって音の調弦の可能なものが箏である(宮中で使われる和琴は六弦)。

②日本に入ってきた箏は雅楽で使われた楽箏であるが、和琴という六弦のものは今でも宮中で使われており、また楽箏は雅楽で今も演奏されている。この楽箏がその演奏法を発達させて、筑紫箏ちくしが生まれ、それが俗箏として一六世紀に三味線の名手八橋檢校(六段)の作曲家)により庶民の音楽となつて、一七世紀には生田流が生まれ、地唄と箏曲の混合した音楽文化を作ることになる。これが今日の三曲合奏(尺八ないし胡弓を加える)の母胎である。これに対し、浄瑠璃系統の三味線音楽との融合をはかったのが一八世紀後期に生まれた山田流であり、浄瑠璃の三味線と箏および尺八との三曲合奏ということになる。

同じ三曲合奏といっても、西洋のトリオが対位法的あるいは和声的に組み合わせているのに対し、日本の三曲合奏は、それぞれが似たような旋律をユニゾンで合奏するという形になっている。そこに日本音楽の同じ旋律による共同演奏の喜びという内的な音楽追求の姿が読みとれるのではないかという(二一〇頁)。

近年は箏とオーケストラの合奏(箏コンチェルト?)を聴く機会がままあるが、これなどは、「コラボ文化」の見本の一つだと筆者には思える。

(7) 三味線音楽に入ろう。江戸時代の町人生活にとって三味線は必需品に近かったといえるが、その現れ方は、次の四種である。一に歌舞伎、文楽(義太夫の伴奏)、二にお座敷(専用の長唄、浄瑠璃、端唄、小唄、都々逸など)、

三に一般家庭(長唄ほか)で、箏のように場所をとらず歌の主要な伴奏楽器として、器乐的・旋律的・打楽器的な演奏に優れた楽器であった。四に民謡三味線があげられる(津軽三味線が有名)。また、芸術音楽としての面からは「語りもの」(浄瑠璃)、「うたいもの」(長唄・地唄・端唄)の伴奏楽器と分けて考えることもできる。

・中国(三絃)から沖繩(三線)を経て大坂に伝わったとされる三味線は、人形浄瑠璃と結びついた義太夫が一七世紀末と古く、新内(一八世紀)、清元(一九世紀)と続くわけである。

しかし、こう説明されても古典芸能に詳しい知識人ならいざ知らず、一般読者には、どこかで聴いた音だと琴線に触れることはあっても、その判別は不可能に近いと思う。「伝統文化」だというものの、それが伝統音楽に対する我々の感性である。しかも、そこに西欧的合理性はひとかけらもなく法文化には程遠い。

①ここからが、小泉の聴き分け方の説明である。まず、声の出し方(とくに「語りもの」の場合)に気を付け、その発声法に合った三味線が使われており、その音色の違いを聴くだけで判るといっわけ。つまり三味線には、太棹・中棹・細棹の三種があり、太棹は音が重厚で線が太く、響きは曇ったような感じの音色、細棹は派手で明るく淀みのない透明な音を出す音楽が適していることになる。そこで、重厚な義太夫は太棹、一番軽快な長唄は細棹になり、中棹は地唄と新内で使われる。ただ地唄は太棹によく似た性格をもつが澄んだ音色になり、新内はハリのあつ力強い音で情緒的な表情をもつ音色がでる構造になっている。つまり、一口に三味線といっても、種類は多く、それぞれ違った音色をだすように工夫されている(詳細な説明があるが省略)。

②次いで、「語りもの」「うたいもの」について述べる。語りもの、つまり浄瑠璃のなかで今日まで残っているのは、義太夫・常盤津・富本・新内・清元(古曲には宮園・一中・河東あり)である。しかも、義太夫が古浄瑠璃の要素を保ち、その後の語りもの音楽に強い影響を与えていることを考えると、義太夫を最重要と考えてよいだろう。実は、情緒的・煽情的な性格の「豊後節」(一中節から派生)がひととき大いにはやっただが、幕府の強い圧迫により

絶えてしまった。常盤津・富本・清元・新内は、この豊後節から生まれたもので、それらを豊後浄瑠璃と呼ぶこともある。

義太夫が長い命脈を保っているのは、いうまでもなく、歌舞伎と結びついているためである。また、新内は流し^レによって大いにはやった時期があったが、劇場で行われないということでも存続が困難となっている。

以上、みてきたように、語りもの音楽が日本ほど発達（細分化）している国は珍しい。義太夫を例にとれば、一人で年寄りになり若者になり、男になったり女になったりして、語り口による表情の使い分けをしており、音階は浮動し、リズムは不等拍で、また大きな声を出したり小さな声になったり、発声法上の工夫は非論理的でニュアンスに富んでいるという特色を考えると、浄瑠璃は最も日本的なものと評価される（二二五頁）という。

三弦楽器が代表的なものとなった国は日本に限られないが、日本での理由は、その断続的な音が声楽の文句の邪魔をせず伴奏の役目によく見合ったこと、またメロディを演奏しようと同時にリズム楽器の役目も果しているということがあげられる。

③最後に、「うたいもの」の話に入る。お琴の八橋検校が三味線の演奏家であった話は前に述べたが、それは箏曲の母胎に三味線音楽があったということの証しでもある。その最も古い例は、上方の「地唄」（一六〇〇年ごろ、例「雪」「黒髪」）で、江戸好みの長唄がそこから生まれる（一八世紀初め）。地唄は箏曲と密接な結びつきがあって、生田流では、箏が主なら箏曲、三味線が主要なら地唄という場合もあるくらい。

元来、地唄という盲人社会で発達した音楽は、聴覚的に純粹な表情をもっているので、唄はつけたしで器楽が主という発達をみせ、「手事」といわれる純器楽的部分があるという特徴がある（二二六頁）。

これに対し、長唄は江戸の芝居小屋をバックに発達したので、三味線は凡ゆる人間生活のドラマ的表現に応ずるようになり、浄瑠璃の手を用いたり、雅楽の真似をしたり、能の音楽をとり入れたり、幅の広い表現ができるた

め、凡ゆる伝統音楽の唱法を取り込むことになる。こうして、「うたいもの」という三味線音楽は日本人の音楽的表現としてという幅の広いヴァリエティを持つものとなり、凡ゆるタイプがたたみこまれているというのが現状である。

しかし、三味線のオーケストラとの合奏は、箏や尺八に比べると極めて無理であることは、その演奏領域や効果を考えると頷けると思う。その微妙なりズムや音色、細やかな旋律の装飾にこそ、伝統音楽が努力を重ねてきた魅力があるのであって、純粋な形で保存すべき責務がある、と結ぶ(二四一頁)。

・三味線音楽ほど複雑なものはないと思う。それらを解説するのに便利なのは音楽辞典であるが、その説明をかりても読者をいらだたせるだけだろう。この後は、筆者流に小泉著を参考にしてその厄介な系譜を整理すると、浄瑠璃から派生した義太夫節(一六八四年成立)、一中節(一七〇七年成立)、豊後節(一七一七年成立・四〇年廃絶)、阿東節(一七一七年成立)があり、廃絶後の豊後節から派生した宮園節(一七三〇年成立)、新内節(一七四五年成立)、常盤津節(一七四七年成立)、加えて富本節(一七四八年成立)とそれから生まれた清元節(一八一四年成立)がある。

長唄は一八世紀初めに、それから萩江節が一七六九年に分派する。俗曲・端唄・小唄(端唄の一種)・歌沢は幕末に生まれ流行した、となる。つまり、何とも繁雑で、これらの聴き分けはプロしかいないとしかいいようがない。

(8) 尺八音楽について。尺八の古い楽器は正倉院や法隆寺に残っているものがあり(「古代尺八」という)、象牙や石のものもあるが、穴の数や寸法はそれぞれ異なる。室町から江戸時代にかけて「ひとよぎり一節切」という竹の節の一つのもの(三四センチぐらい)が一時は大変に流行した。多くの読者が知る虚無僧の吹く普化尺八は普化宗(禪宗の一派)の法器で、お経を読むのと同じ意味で吹いていたのであって、琴古流(一七四〇年成立)、都山流(一八九六年成立)と分かれた。

江戸中期に黒沢琴古が確立した琴古流と、明治に中沢都山が創めた都山流の、この二派が今日の尺八演奏の中心

的勢力である。が、このほかに、民謡尺八があることを知る読者は多いと思う。尺八というと、ヨーロッパのリコーダーを想起する読者がいると思うが、その萌芽は尺八の源流であるアジア・南米の縦笛がヨーロッパ的に変化・発達したものである（一九七頁）。

諸井誠「竹籟五章」や武満徹・間宮芳生の尺八現代作曲版を考えると、尺八は今も時代を越えて人間の娯楽用音楽楽器としての可能性をもつと評価できる、と結ぶ。

琴古流は普化宗廃止後、箏や三味線との合奏を積極的に行って宗教から離脱した楽器（ただし虚無僧のレパートリー九六曲をもつ）として普及した（尺八専用を本曲、三曲合奏を外曲という）。都山流は大阪で始まったが、一九二二年東京に本拠を移し、宮城道雄と提携して全国的に勢力を広げた（本拠は京都に）。都山流で有名なのは山本邦山、琴古流では青木鈴慕である。

西洋音楽にでくわしたときの邦楽界の驚きは想像に余りある。どうかしなければと三曲界から一つの方向性を示し邦楽近代化の突破口を開いたのが、宮城道雄である。新楽器の開発（大正一〇年の一七絃、昭和四年の八〇絃の発表）では一七絃が邦楽器として定着し数多く作曲されている。そして昭和三〇年の宮下秀冽三〇絃、野坂恵子による昭和四四年の二〇弦箏・平成三年の二五弦箏という開発も。

(9) 大衆の邦楽について。「端唄」は「長唄」に対する短い歌曲をさし、家元・流派に係わりなく、民衆の心意気を明快に気軽に歌った、一種の「はやりうた」（今でいう流行歌）的な性質をもつ。

次に「うた沢」。芸術音楽と大衆的音楽の中間的存在で家元制度があり、幕末の成立で庶民層に流行した。「小唄」は端唄から生まれてきたもので多くの家元をもつが、職業的演奏家というよりは庶民のなかでの日常的芸術活動と見るのが適當である。その違いは、うた沢はおっとりした品を重んずるうたい方で、落着きのある表現であるのに対し、小唄は清元で使われる短い歌曲が独立してできたものであるから「粹」ということが中心になってお

り、時に転調したり、レパートリーから断片を拾い出して変わった趣向で続けたり、とくに唄のあとで、後弾をつけて唄の詩的情緒に落ちをつけるという趣向のものもある。つまり、江戸邦楽のエッセンスが盛り込まれている作品が多くあって流行した。流派も生んで独立し、戦後においても文化人の間に広まってもいる。

(10) 現代邦楽について。今日、判然と洋楽派と邦楽派は二分されており、相互の交流といっても、洋楽曲の演奏に邦楽器(ばかり)が使われたり、邦楽曲のなかに洋楽器が使われることがあるが、曲のイメージははっきりと現れている。

・いうまでもなく、西洋音楽が日常化して、新聞の広告欄を賑わしている現状をみると、音楽多元主義といいながら、小泉の伝統音楽に対する期待は、大衆に限れば、『民謡』、『盆踊り唄』に求めるしかないというのが現状である(?)。

(11) 少々煩瑣になるが、伝統音楽といっても箏曲・三味線・尺八には今なおファンがいるので考え直し、法文化からは程遠いと思いつつも、趣味人のために、現在ききうる代表的録音を参考に記しておく(『邦楽ディスク・ガイド』より)。

① 声明(日本宗教には音楽がないと誤解している読者のために)——お水取り声明(東大寺)、薬師悔過(薬師寺)、天台声明(延暦寺)、月並御影供(金剛峯寺)、梵唄(万福寺)など。

以下、演奏家別録音を摘記する(演者の重複は録音盤の違いによる)。

② 箏曲・地歌(本来は三味線を伴奏とする最古の音楽で上方における『土地の歌』の意。寛政年間以降に発展し、さらに箏曲と接近して明治以後は三曲合奏の形態となった)——富山清琴(六段・みだれ・千鳥の曲ほか)、宮城喜代子(六段・笹の露ほか)、米川敏子(六段・残月・乱ほか)、米川敏子(砧・残月・春の寿ほか)、深海さとみ(五段砧・みだれ・八重衣・ゆき・黒髪ほか)、沢井一恵(秋風の曲ほか)、福田千栄子(鳥辺山ほか)、宮城道雄(さくら変奏曲・秋の調ほか)、沢井忠夫(手事・水の恋態ほか)、中能島欣一(三つの断章・盤歩調ほか)、野坂恵子(二〇絃箏曲集)、沢井

忠夫（沢井一恵の一七絃およびオーケストラとの協演ほか）、菊池悌子（一七絃箏の世界）、深海さとみ（二三絃と一七絃の同時演奏）、吉村七重（二〇絃奏の第一人者・西洋楽器との合奏も）、木村玲子（二〇絃・尺八による「秋の曲」）、沢井一恵（「みだれ」ほか）、西陽子（純正三度にもとづく純正調演奏など）、砂崎知子・沢井一恵ほか（二三絃四面、一七絃二面によるヴィヴァルディ「四季」）、小宮端代（二五絃による童謡）。

・箏の音色と特性を生かして音域を拡げながら、その近代化を図ろうとした演奏が目白押しであることがわかって。

③ 三味線

地歌（「箏曲」の項参照）——菊原初子（松竹梅ほか）、富山清琴（鐘ヶ岬・雪ほか）、平井澄子（雪・黒髪ほか）、富田清邦（吾妻獅子（箏）・こすの戸・残月（尺八）・ゆき（胡弓）、菊茂琴昇（京鹿子ほか）。

長唄（元禄年間に上方で発達し（地歌の長歌）、江戸にもたらされると単に長唄と称されるようになったが、上方長歌は家庭音楽的に発展したのに対し、江戸長唄は歌舞伎に結びついて派手でリズムカルな音楽となった。しかし、京都の杵屋勘五郎が上方長歌を歌舞伎で演奏するようになると舞踊劇が生まれ、また富士田吉次による浄瑠璃や荻江露友による荻江節も派生した。長唄が性格を明確にしたのは寛政期で舞台上に長唄連中がすわるようになった）——芳村伊十郎（岸の柳・秋色種・鶯娘・越後獅子ほか）、今藤長之・芳村伊十七（松の緑・岸の柳・都鳥・小鍛冶・雨の五郎ほか）、吉村小三郎（勧進帳）、松水和風（老松）。

義太夫（浄瑠璃の流派名で始祖は竹本義太夫。明和年間に人形浄瑠璃が衰えたあと、音楽としての義太夫節が愛好され語り物音楽の典型となる。詞・節・地合から成り、時代物五段・世話物三段で、太棹三味線を用い重量感のある音色が特色）——竹本綱太夫（新口村）、豊竹山城少掾・竹本越路太夫（葛の葉子別れ・三十三間堂棟由来ほか）、野沢松之輔・野沢吉兵衛・竹本春子（壺坂靈驗記・艶姿女舞衣など）、近藤幸子（網館・吾妻八景）。

常磐津（浄瑠璃の流派名。常磐津文字太夫を始祖として、一八世紀ごろから長唄と並んで、江戸の歌舞伎音楽として発

達した。中棹を用い歌う部分と語る部分が平均しており、技巧的な面は少ない)——常磐津千東勢太夫(関の扉・乗合船)、常磐津菊三郎(将門)。

清元(浄瑠璃の流派名で、清元延寿太夫が一八一四年におこした富本の一派だったが、清元斉兵衛が新しい語り方を工夫し、俗謡や流行歌を江戸風の粋な芸風につくりあげた。技巧的発声により柔軟な音色を出す)——清元登志寿太夫(青海波・保名・三社祭)、清元志寿太夫(玉兔・雁金)。

新内(豊後節が禁止されたあと、富士松敦賀太夫が独立して演奏用浄瑠璃に転向し、心中ものに取材して鶴賀節と名をつた。その孫弟子世敦賀新内が名人で「新内節」と呼ばれるようになった)——新内志賀大掾・新内勝一郎(日高川・花井お梅)、鶴賀徳之助(明鳥後正夢)、鶴千代(四谷・明鳥)。

端唄(清元に挿入される短篇歌曲、細棹を用い江戸端唄を指す)——本條秀太郎(夢の跡・夕暮れ・並木駒形ほか)、神田福丸・本條秀太郎(梅は咲いたか・白酒・からかさ・秋の夜・米山くずし・春雨・潮来出島・露は尾花など)。

小唄(テンポの速い軽快で粋な音楽。細棹三味線で瓜弾き、一〇〇〇曲を数えるが、歌詞は端唄・うた沢と共通するものがある)——春日とよ(与三郎・佐七・わしに逢いたくば・さつまさなど)。

コラボ——芳村伊十七(勸進帳(テインパニー)・娘道成寺(オケ)、富士松菊三郎(新内流し(オケ)、西潟昭子(三枝成彰作(エレクトーン)・西村朗作および諸井誠作の三弦二重奏)、高田和子(北爪道夫・一柳慧・福士則夫・細川俊夫作品の三絃演奏)。

・三味線には歌舞伎や民謡(とくに津軽三味線)という強力な助っ人があって、その近代化の工夫は箏曲や後述の尺八に比べて劣るという印象が免れないが……。

④尺八——神如道(十数ヶ所の虚無僧寺を訪ね普化宗中心の古典本曲を集大成した)。「普化尺八」≡門田笛空(阿字観・薩慈・吾妻・雲井獅子など)、中村明一(根笹派錦風流)調・下り波・松風の調べなど)、矢野司空(本調べ・心月

調・手向けなど)、善養寺恵介(調・裏調子・鶴の巢籠など)、彈真空(普門録)。「琴古流」|| 山口五郎(鹿の遠音・八重衣)、横山勝也(松巖軒鈴慕ほか)、横山勝也(鹿の遠音・惜春(自作)ほか共演多数)、青木鈴慕(鹿の遠音・巢籠鈴慕・奥州薩慈・残月(生田流箏曲と)・さらし(山田流箏曲の素吹き)・竹籟五音(諸井誠)、山口五郎・青木鈴慕の合奏(鹿の遠音・鶴の巢籠り・虚空・一二三調鉢返し)、高橋龍道(尺八本曲の集大成)。「都山流」|| 星田一山・山本邦山・石垣征山(都山流名曲集)。「コラボ」|| 山本邦山(尺八とオーケストラのための協奏曲ほか)、三橋貴風(竹籟五章(諸井誠)・鳳将雛・霜夜の砧・悲曲変容(尺八・二〇絃箏)・樹冠(尺八・二〇絃・一七絃)、野村峰山(尺八三重奏・五重奏・箏一七絃入り・竹韻ほか)、田辺頌山(静かなる時(水琴窟と)・想(一七絃)ほか)、村岡実(時には母のない子のように(稲葉国光のベース)などの洋楽曲)、三橋貴風・福田輝久・藤崎重康・田嶋直士のカルテット(椰子の実・刈干切唄・影を慕いて・ムーンライトセレナーデほか)。

・民謡(例・各地の追分)が盛んなあいだ尺八は廃れないと、筆者は単純に考えていたが、さまざまな工夫でコラボを試みる、あの神韻纏滲たる響きは何ものにもかえがたく、世界の楽器になり得ると思う。規則的拍をもたず噪音的演奏技法の多い尺八がある。

西洋音楽のもつ定型的純理機能の尊重という特徴にくらべ、日本の伝統音楽は情感的知覚神経に訴えるという特徴があるといえ、その調和しがたい違いから、伝統音楽のいろいろな試みを考慮しても洋楽と協調しにくい文化範疇のものとしかいいようがない。むしろ、伝統音楽のよさを西洋に知らしめる策を考えることの方が重要であろう。それにして、音楽通と想っていた筆者にとって、この邦楽CDの多彩さにはビックリ!!

5 繰り返し返しになるが、明治の 入欧 により学校唱歌が始まると、五線譜による音楽が一般化した。伝統音楽は「邦楽」といわれ(洋画・日本画の区別の場合と同じ)、やがて趣味人の音楽として、大衆路線からハズレてしまいい、爾後は周知の通り。わらべうたは童謡、庶民の はやりうた は流行歌といわれ、演歌が日本人の心情向きに

作詩作曲されてマス・メディアを賑わすことになる。今日の紙上広告をみても、洋楽クラシックの盛んな宣伝に較べて、邦楽といえば歌舞伎上演の記事がほとんどであり、テレビにみるのも、特別番組・民謡のほか、オーケストラをバックに洋楽風に演奏される和楽器との合奏である。邦楽界の努力は多と評価しえても、^レ「珍しさ」が先行しているとの感が深い。

とすれば、この多様で特殊な日本音楽は、世界、とくに西洋でどう捉えられるのか、について考えてみたいというのが論理必然だと思おう(以上、筆者)。

(1) 前述の、小泉文夫『日本の音』の副題は、まさに「世界のなかの日本音楽」であり、また「日本文化のなかの伝統音楽」が論ぜられている。

①まず前者から、音楽理論は除いて。

伝統音楽で主に用いられる音階は五音音階で、四種類ある。

第一種は、わらべうた・民謡にみられるもので、朝鮮・中央アジア・トルコ・ハンガリーの民俗音楽の基本的な古いタイプと同様である。

第二種は、江戸時代の三味線・箏音楽に用いられたもので、インドネシア・朝鮮・アフリカに似た音階のものがある。

第三種は、雅楽の音階で、中国から入ってきたものであることを考えると、極めて国際的音階であることも推測できよう。しかも、この「律の音階」が中世から近世にかけて日本民衆の間に広がると、日本の情緒と不可分なものとして発達してきている(一六頁)。

第四種は第一種の変化したもので沖繩的な音階。インド・チベット・インドネシアなどにも見られる。

こう考えると、日本人の音感覚は世界のなかで孤立したものとはいえないことになる。

次に、リズムについて、洋楽のリズムの基本は強弱を基本としているのに対し、邦楽の場合の強弱は音楽の内容を表現する手段としてであって、意味を変えるわけではない。拍子は時間的位置関係を明確にする「前」「後」の表現、即ち、前拍・後拍、または表拍子・裏拍子という位置の関係で説明するのが適当だと思う(二〇頁)と。さらに、日本のリズムの特徴は、一拍が同じ長さではなく、拍の伸縮が盛んに使われているといえる。このリズムの伸縮という特徴は、民族音楽についていえば世界中にあり、トルコや東欧などでは、長い拍と短い拍が規則的に混合して使われているように、日本のリズム感も仲間が方々にある。つまり、西洋音楽のリズム構造の方が特殊といってもいい(二二頁)。

②そうすると、日本における邦楽の特色は何かという問題になる。

まず、リズムの強弱が音楽的表現を伴うこと(ディナミクの変化が決定的)。テンポについては、楽曲のプロログラム全体、さらに太鼓の一ばち、三味線の一ばちのなかに、「序破急」のテンポの変化が、西洋音楽に比べて複雑に発達し、それは音色にも現れ(こうなると同種のなかでも異質)、とくに三味線の音色については異常なほど神経が使われている。猫の皮、その厚さ、駒の重さ・形、糸・棹の太さ、撥の形は流派によって異なるのは、声の性質に関係があるからで、義太夫の太い声には太い棹・糸・重い撥・駒が必要であり、長唄のような明るい表現には細棹・薄い撥・軽い駒が使われるという具合である。

つまり、「日本人の『ねいろ』に対する好みのこまやかさ」は特別で、厳格さはストイックなまでといえる特徴があるといえることができる(二二八頁)。

③しかし、日本の音楽楽器の歴史を考えると、日本人は外国からきた楽器を日本人の好みに合うように改革して使っていることに気付く。典型的な例では、民衆の間で広く使われた三味線の場合、工夫のポイントは、さわりと、撥にあり、音色の発想を当時の民衆楽器であった琵琶に求めている。

こうして、三味線音楽は義太夫・常盤津・清元と展開し、その特徴を生かしながら並行して存在することになった。つまり、邦楽間の垣根がなくなつて、それぞれの専門家が他の邦楽部分の曲を演奏し、また合奏するという現状がある。恐らく洋楽についても、それと同じ並行現象がみられるはずで、つまるところ、現代人にとって音楽文化は洋の東西を問わず、型からの解放と、芸術音楽・民族音楽の区別からの解放を目指して、大衆音楽の国際的震源地(二例・黒人音楽)たる「音楽の根源」に向かっていると考えられるという。

・文化のグローバル化が文化多元主義に及ぼす相対化と考えられるということか。

(2) 小泉は『日本の音』と同時に『音楽の根元にあるもの』をまとめている。が、前著のなかで「日本文化のなかの伝統音楽」を論じているので、この問題を再考したい。

このテーマは、建築・文学・音楽・演劇の各専門家が集まった「日本文化研究国際会議」における音楽部門での報告である(一九六八年)。

①まず、他の分野に較べても、音楽については、西洋一辺倒のなかで、伝統音楽に対する正しい認識が音楽教育専門家のあいだになかったことをあげる(六六頁)。それは、西洋音楽も芸術だといひながら、ほかの文化と較べても自己表現を伴わない技術の側面を強くもっていたため、その習得に力が注がれて伝統音楽とのつながりを欠いたからであると説く。その証拠が、伝統的要素と西洋的技法がほとんど結びつかない歌謡曲の展開である、と。

それにしても、伝統音楽との隔絶についての認識不足の理由やいかに、という問題がある。

その理由は、文章の構造・文学の形式、並びに音楽の形式にある。

前者についていえば、日本の文章では、句読点は読む時の息の切り方の必要から付されたもので江戸時代の文章にはない。つまり、主語・述語・目的語の区別が明確でなく、また文学の形式でも、江戸時代まで連鎖的並列的形式が行われ、各部分の全体における構成プランに構成原理はない。従つて、音楽の構成を考えた場合、文章の脈絡

にこだわらず、(とくに長唄の例)、断片をつなぎ合わせ文章のニュアンスだけで連鎖を続けていくことが多い。こうした文学と音楽との結びつきは、歌詞のない器楽でも行われているからである。文学の伝統的修辭法にみられる「カケコトバ」も、連続性を強める手段として、音楽にも技法上で当然のように用いられる、隙間をあけない「わらべうた」のように変拍子が多くなる。また能の上演にみられる、地謡の終わらないうちに謡いはじめるシテ、シテの最後の音を引き終えないうちに謡いだすワキ、これなどは上演の連続感をもたせる常套手段で、演者はそれを意識していないということが行われている(七三頁)と。

これでは洋楽を聴きなれた耳にとって邦楽が聞きづらくなること請け合いである(筆者)。

②次いで、舞踊と音楽の関連性について。

地唄舞や歌舞伎踊りでは、手や軀の動きが何かを語っており、盆踊りや民謡踊りの語りのない、単なる動きとは異なる。この語る動き(「ふり」という)は俗に「あてぶり」といわれ、「型」ができてくると、邦舞に限らず武道のなかにも入ってくる。「型」は華道における「天・地・人」から、その極致ともいえるべき茶道まであり、音楽の場合も同様、旋律には非常に多くの型がある。長唄の名曲「越後獅子」には地唄のそれが採り入れられ、歌舞伎の下座音楽には「付帳」という、筋書のどの部分でどの旋律を使うかという「型」の名が記されている。この「型」は中世の声明や平曲や能の中にも確固として存在し、日本の芸術音楽では一般的現象となっている(七六頁)。

邦舞と音楽の関係では、また「寸法」という概念があり、歌詞のある部分からどの部分までの間にどんな動きをするかという大まかな「寸法」が決まっています、その枠のなかで仕事をする事になってくる。この融通無礙の精神(傍点筆者)は能の謡と囃子の関係にそっくりあてはまる。決まったところで始まり、一緒に終わりさえすればよいというのが「寸法」の感覚である。これは舞踊や音楽ばかりでなく、日本人の生活リズムにも強く働いている

(七六頁) という。

例えば、造園についていえば、石組には、鶴亀石とか、三尊石とか、独立した石よりも組合せて旋律型をとるにより概念化する、また建築についていえば、設計図がなくとも、部屋の配置を口でいえば大まかなプランができてしまい、依頼主は棚とか窓とか細かな点で個性を出せば、それで済んでしまうのである。それこそ、伝統の「型」があるという約束ごとのうまみである(「型」があってもその理論はない・筆者)。

絵画における線のもつ表現力が書道の端の端の特徴となつていのように、邦楽特有の発声法にみる独自性も、自律的体系はなく、他の芸術と密接に結びつき絡み合っている(八〇頁)。それを思うと、ひとり、音楽だけが教育現場で伝統と全く切り離されて取り扱われたのでは身も蓋もない。

③こう考えて、伝統音楽に対する身の処し方につき、著者が強調したい二点が語られることになる。

つまり、第一に、伝統音楽の性格を歴史的科学的に調査し、その理論的体系を措定できれば、社会における新しい要求に従って変様してきた伝統の形相を理解しうるし、第二に、これまで借物の洋楽を優れたものと勘違いして、伝統音楽の芸術的価値を見失ったことが、ステレオや洋楽器という物体をもっているだけの受動的受容にすぎなかったことに気付くのである、と。

だとすれば、これまでの洋楽一辺倒の教育は改めて、「わらべうたを出発点とする音楽教育」から枠をひろげて、「東洋や西洋の伝統音楽ばかりでなく、新しい現代的な技法をも理解できるように形の音楽にもっていけば……伝統という問題もなくなり……未来の次元にその感覚をひろめることができる」。「こうした……国際性においては、各人はその独自の表現形式を失うことなく、他のあらゆる民族様式をとりいれようという社会がやがて到達するであろう」と、遠大な計画を提示することで、この問題を結ぶ(八四頁)。

・伝統音楽の「型」に理論はないという。つまり、そこにみる演者の自我意識は、行雲流水のように流れ、そして淀む感

性によって自律本能は流動化してしまうのか。例示に則して、法文化の問題としていえば、国際社会において「国際法の法的性格」が肯定的に語られながら、国際司法裁判所による「国際法の支配」が確立していない現状（国際人権法の妥当性についての議論はあるにしても）の合せ鏡のようなものに期待を寄せることになる。

(3) 伝統音楽の将来性について、「型からの解放」をめざすという遠大な構想をのべた、小泉文夫の「音楽観」は何か。

民族音楽学者としての小泉の見解『音楽の根元にあるもの』（一九九四年編）にきいてみよう。「音楽と人間の生活との根源的な関係」をさぐるうというのである（「まえがき」より）。そこで、この論文集のなから筆者の視点に基づいて拾い書きしてみたい。

① 「I 風土とリズム」から。「音楽・舞踏のように直接的な身体表現に結びつくリズム感はその特定の人びとの生活基盤である労働の形式と……密接な関係をもっている」。「水田農耕の地帯では、舞踊の身体的重心は常に安定した腰におかれ、どのような動きにおいてもその瞬間に動きを止めることができるような『静』の要素が見られる」。「腰巻や着物に対するズボン、下駄や草履に対する靴といった衣服の上での相違によって、ますますリズムの表現を制約する環境を作り上げる。そして郷土的な社会において、老若男女が一樣に踊る盆踊りの形式が共同体の表現として親しまれるようになる。これに対し、遊牧・牧畜の社会では、生活のアクセントとしてコントラストが重視され、男組・女組の区別がなされ、男らしく・女らしく表現される。

また日本の芸能では季節感が強調され、雅楽においては、春は双調、冬は盤渉の観念があり、能の舞台では季節にふさわしい演目が選ばれ、箏曲の春の曲・秋の曲の区別、歌舞伎における雪の場面・花の場面にもみる下座音楽の表現があり、とくに民謡では農耕作業の変化に影響する季節がテーマとして歌われる傾向が強い。

また、雅楽で区別される「序破急」のテンポは、世阿弥によって掘り下げられ、中世以降の日本の諸芸能に適用

されている。華道しかり、茶道しかり、書道までもである。しかしその適用の広がり、かえって概念の曖昧さをもたらしめているので、この観点からいえば、その捉え直しが必要である。即ち、「序」は準備の段階、期待の部分として本質的な構成要因をなしているから、序破急のリズム感を一方向的流れとして捉えず、季節同様、回帰性を目指す流動性的視野から考え直した方がいい(三七頁)と。

②「Ⅱ 民族と歌」から。日本音楽における民族性」という課題を考えてみると、現代のわれわれの音楽は、奈良・平安時代とほとんど関係がないし、鎌倉と江戸時代では全く異なっている。つまり、音楽の表現形式について民族的特性を選びだすことは至って困難である。しかし、現代の洋楽一辺倒のなかにも、日本独自の様式に対する要求が依然強いという事実があり、それを考えると、音楽の分野でも民族(俗)学的方法ともいべき、音楽社会学が成立しうろと思う(一〇六頁)。

ところが、現在、その音楽社会学が行われていないため、分化した日本の伝統音楽を並列的にみるだけに終わってしまい、民族性の問題をとらえられなくなってしまうのである(一〇七—一〇八頁)。

しかしながら、音楽社会学的研究といえ、各民族における音現象の内部的掘下げが基礎となることは間違いない。そして、その最も強い基礎となっているのは民謡研究である(一〇九頁)。何故なら、民謡は民衆の素直な音楽的感情によって長く唄われてきたもので、節の長さや時代による変化はあっても、五音階の流れはほとんど変わらない。拍やリズムについての理屈はなく(筆者からみても、江差追分・磯節・越中おわら節・山中節を言葉で教えることは不可能である)、その伴奏は三味線や尺八の伝統楽器であるから、時代を越えて民族の音楽的感性を探ることができるのである(一一〇八頁以下)。

また、著者は「わらべうた」を「民謡」に加えて民族性の例としてあげる。学校唱歌、流行歌、コマーシャル・ソングの何れを考えても、音階・リズムの構造は「わらべうた」のそれを基準に、それに近いものを採り入れてい

るからである(一一二頁以下)と。

・日本文化の重層性もしくは複合性ということを考えれば、日本の伝統音楽に理論がないということは容易に推測できる。だとすれば、音楽社会学はそれをどう分析しようというのか(？)。

6 「音楽社会学」といえば、M・ウエーバーの『音楽の合理的・社会学的基礎』(一九二一年)が思いあたる。三度間隔の譜線のうえに音の高さと長さを表す記号を配列する合理的記譜法と、オクターブを二等分して音程を定める一二平均律によって合理的な和声音楽が発展した西欧において、それが修道院を舞台として発達したという事実の発見が、ウエーバーを興奮させたのである(浜日出夫・厚東洋輔)。

前述したように、情動的体験の上に成立した原始的音楽の場合、人間という共通の立場にたった「共有の意味」があったが、言語の構文法が異なる国において、それが次第に失われ、また宗教によって規制される場合になれば、その芸術的形態も互いに変化して複雑となり共通するものがなくなるのは当然。東洋と西洋では音律・音階・旋律が異なるので、その対比が語られるのが音楽界の現状であり、音楽社会学上の普遍的理解など思いもよらぬことになる。

(1) しかし、人間の実存的構造は普遍的ということに執着すれば、音楽について普遍的な「共有の意味」への展望はきりひらけるという立場(「音楽哲学」ともいべきか?)から、北沢方邦『音楽の意味の発見』(一九六七年)が書かれた。もつとも、重層文化国の日本できかれる音楽は、いわゆる伝統音楽のほか、西洋のクラシック、ポップス、ジャズ、ロック、シャンソン、タンゴと種類は文字通りグローバルであり、本書の趣意も形無しという有様で、そこをどう切り抜けるのか。ひとまず、北沢の見解に耳を傾けよう。

①西欧の近代音楽は、外にあらわれた^レ言語のなかに、内にかくされた意味^レが含まれているので、そこに目をつけて普遍的体験があることを引き出せれば、それが音楽のもつ「共有の意味」であるから、それを再発見した

いという(「はじめ」から)。

本文は「音楽は万国共通のことば」かという自己設問から始まる。原始の民族的音感について、農耕民族は「自由で静止的なリズムや装飾的で息のながい旋律からなりたっている」が、狩猟民族は「拍節的で運動的なリズムやみじかい規則的な旋律からなりたっている」という分類はできるが、民族性や人種による民族的音感の分類はたてられない(二一頁)。

しかし、われわれの例でいえば、雅楽や能は、共有の情動的体験では語られない。何らかの説明が必要となる。つまり、雅楽は儒教的な礼楽思想に他ならず、能は中世仏教のエートスである。

このように、歴史社会に入った高度な芸術音楽については「民族」の冠をつけたくなる特殊性がめだち、それは宗教との関連に基づいている、という。

他方、古代ギリシヤでは、他の諸芸術と同様、「音楽は感覚的に快く、美しいものであると同時に、徳にとつて善いものであり、形において正しいものでなくてはならない」。この倫理的・論理的な美の要請は「(ハルモニア)(調和)→一致→音階法」という概念となつて結晶している(二九頁)。そして、この美のロゴスの傾向が西欧の音楽様式の発生に大きな影響を及ぼした、と論ずる。

②こうして、情動的体験のうえに成立していた音楽の「共有の意味」は特殊性をもちはじめ。それは、音楽が人間の実存性によつて伝達されているからであるが、しかし、西欧音楽の歴史は、その多種多様な人種・文化を通じながら特殊化の方向ではなく普遍化の確立にむけて成果をあげているというほかはない。だとすれば、人類的規模での「共有の意味」を確立することに悲観的になる必要はないことになる(三九頁)。

もっとも、西欧の「共有の意味」への歩みには「合理性」への歩みという特徴があつたからであり、それは西洋近代音楽に限られたという事実を忘れてはいけない。ということで、西洋音楽史を中心に「共有」への道が提

供される。つまりは、キリスト教音楽史が始まるといった方がてっとり早い。

話は、『ヨハネ福音書』の「はじめにロゴスありき」という言葉（定理）から始まり、キリストを通してロゴスが伝えられたとする厳格な二元論（傍点筆者）はラディカルな合理主義を生み、音楽はこの「ロゴス」の表現であった、と。

(2) このようにして、話はキリスト教の音楽から始まることになる。近代音楽までは長いときがあり記述も多くなるが、一般には知られていないと思うので、なるべく丁寧に説いてゆきたい。

①まず、初期キリスト教聖歌はユダヤ教様式の模倣から出発したため、土俗的文化と融合して民謡化した（東ローマ帝国にはヘレニズムの遺産が継承されている）が、徹底した合理化が行われたのは西欧においてであった。ここで、ガリア聖歌・モザラベ聖歌（ケルト・ゲルマン的旋律）の形態をこえて、「共有の意味」の確立をめざす禁欲的理想主義の「グレゴリオ聖歌」が成立する（四七頁）。

現在残るケルト文化、即ちアイルランド、スコットランド、ウェールズ、ブルターニュなどは、今でも伝説と民謡の宝庫である。「アーサー王伝説」、「聖杯の騎士」、「トリストランとイゾー」などの伝説が歌われ、クルート（ハープの古型）やハープによる和声（現代的）の断片が残されていて、西欧音楽の確立に影響を与えていることを予測させる。

他方、ゲルマン音楽についていえば、その使用された楽器——角製のホルン、青銅製のルーレ・シンバル——から考えられる自然の倍音列からみて三度間隔の音階からなる旋律（例、スウェーデン民謡「美しきウェルムランド」・ティロルのヨーデル）が奏されていたと考えてよい。それがケルト文化との接触によってラテン化し、さらにキリスト教化して、トルバドゥールやトルヴェールの音楽となった（五二頁）という。

トルバドゥール芸術は中世文化の抽象化・抒情化された精髓の最後のものであり、南仏のトゥールーズが壊滅す

るとともに衰退し、かわって北方のトルヴェールが興隆し、ドイツのミンネゼンガーが現れることになった。つまり、教会様式の影響をうけた前者の壮重な旋律は民衆的な舞踏歌の影響をうけ、明快なリズムと音階にしたがい、その後の西欧音楽の方向性を予見させてくれる(五三頁)と。

②「中世都市の出現は、十字軍戦争とイスラーム世界との接触によって変質しはじめた西欧封建制の、ゆるやかな解体過程の象徴であった。それはまた十三世紀にはじまる大きな転換期の文化の担い手となり、したがってあたらしい芸術様式の基盤となる」。

即ち、「トルバドゥールやトルヴェールにかわって、市民的なメネトリエ、またはメネストレルの登場を意味した」。「彼らはモテットをつくり、流行の舞踏音楽に複旋律をつけ、そしてみずから楽器をひいた」。「十三・四世紀に教会様式が大きく変化し、ポリフォニーの登場とともに、民衆様式との大きな接触と交流がおこった」のは「その背景にこのような都市音楽家たちの組合があった」からである。「彼らはポリフォニーとともに教会にまで入りこみ、その楽器演奏の技術によって奉仕した」。中世都市における、この音楽家集団の形成は独自の市民的人間像の萌芽をおもわせ、近代オーケストラの創設を匂わせているではないか(五四―五五頁)と。

ポリフォニー(多声音楽)が民衆からキリスト教の学僧たちに注目されるようになったのは一一世紀になってからで、彼らはそれをグレゴリオ聖歌にあてはめたりし、この両者の接触は巡礼歌のなかに具体化した。即ち、カンタベリー、サン・ドニ、アーヘン、ヴェズレー、サン・チャゴ・デ・コンポステラ、サン・ピエトロなどの聖地をめぐるときに歌われたが、その一例はコンポステラの一二世紀写本、北方様式による三声の和声的音楽記譜にみることができる。

そして、民衆の巡礼歌を徹底的に理論づけ探求したのがゴテイク精神であった。「すべての部分は全体へ秩序づけられている」(トーマス・アクィナス)から、民衆の音楽も神の秩序への意志、即ち理性によってみちびけば

よい、つまり、教会旋法、リズムのモード、協和音・不協和音の区別などの形相は、ラティオに従えさせればよいとした(六一頁)。

他方、都市音楽家による市民芸術と民衆的な宗教的様式の二元的対立を含むことで動的発展をとげることができたのも、また「ゴテイク精神」であった。

③「十五・六世紀のポリフォニー音楽は……十三・四世紀の学者的・僧侶的芸術の継承である。十三世紀の『アルス・アンテクア』(古芸術)と十四世紀の『アルス・ノーヴァ』(新芸術)とのちがいは、厳粛な様式で民衆的ポリフォニーから自己を区別するの必要を感じていた象徴主義的傾向のつよい芸術と、民衆の様式を積極的に同化し、より高度の体系化をあたえようとする自然主義的傾向のつよい芸術との差異にほかならない」(六三頁)。「しかし、十五世紀から十六世紀に移行するにつれて、知的で技巧的な要素がますます優位をしめ、同時に、……自然主義的な性格もますますつよくなる」(六四頁)。

そして、シャンソン・ミサとカノンの全盛期になる「この時代の音楽の《共有の意味》の中心はテノール声部にあった。なぜならそれは、《ロゴス》(神のことは)を保持する(テノール)声部であり、他の声部はその模倣(イミタチオ)にほかならなかったからである」(六四頁)と。

シャンソンの旋律が使われたのは、この時代の芸術に特有の自然主義からであり、同時代の画家が、素朴な娘を素描しながら聖母に仕上げたように、野の花であるシャンソンを神の家に捧げたと説いている。

次いで一六世紀のルネッサンス音楽。古典的で理想主義的美的性格は宗教音楽にまで浸透する。パレストリーナとジョスカン・デブレの出番である。前者の「感情表現よりも、形式の均衡と対照による等質的構成」、後者の「錯雑した対位法的構成にもかかわらず、ミサの歌詞に対するかなり忠実なリアリズム的表現」は、カトリックの反宗教改革と結びついてバロック様式の出発点となった(六六一―六七頁)。

(3) いよいよ近代音楽に入るが、「宗教改革の意味は……『共有の意味』の転換であった」と始まる。

① 中世からの多声音楽がパート歌唱別であったのが総譜となり、主題あるいは動機の発生がひとつの核となつて時間を切りとり構成してゆくという、音楽的 *パースペクティヴ* の中心の転換が「共有の意味」の変化の現れであった。

「古典的な規範から解き放たれた生命力の躍動」、それがルネッサンスである。一六世紀末のフイレンツェでオペラが発明され、あつという間に生命力と情熱の躍動をほとばしらせた。旋律は詩の表現する情念を自由に伸縮しはじめ、新しいリズムを生んだ(モンテヴェルディ)。「詩のもどめる感情にしたがつて、ふるえ、おののき、嘆き、あるいは歓喜に躍動」(七四頁)した。純粹な感情移入の様式、これぞバロック芸術に固有の要素である(純粹な感情移入の様式は日本の歌舞伎音楽にもみられる。この点については後に詳しく考察する)。

が、西欧一七世紀のオペラには、ルネッサンスの合理性遺産と宗教改革によって創造された「理性」意識があつた(歌舞伎にはない・筆者)。この合理主義探求がなければ、バロック・オペラにみられる生命力と情念の躍動はなく、近代合理主義の形成はみられなかった(七六頁)。

宗教改革におけるプロテスタントの音楽理論は、想像とは異なつて、むしろ保守的役割を果していた、という。しかし、その保守的な復古主義が近代思想を生み出したという逆説を考えれば、オペラによって始まった人間の情念の解放に対置して、内なる理性意識との二元的緊張を芸術自体の内部にうちたて(北方)、またスコラの合理性の追究と情熱的感情移入的な人間の自然との接触によつて、高度な統一の「共有の意味」を生み出した。

バロック音楽の脈搏のような規則正しいリズムこそ、地方・国民、教会・宮廷などのさまざまな場所からつくりあげた「共有の意味」である(八三頁)。それは、情念からわきあがる生命力にみちた衝動に合理的形態を与えながら倫理的な力による規範との葛藤を生んで、「現世的人間の衝動にもとづきながら同時に超越的な対象化によつ

て高度の倫理性をもった音楽が登場」(八四頁) したからである。換言すれば「バロック・リズムの象徴している『共有の意味』は、……ありのままの時代像にかかわり、それを実在的に表出している」(八五頁)と。

② バツハ、ヘンデルの死とともに「和声」が登場し、衝動と規範、非合理性と理性の烈しい二元的対立にかわり「調和」がもたらさせる。器楽曲は感情の自由な表現である劇場様式に接近し、オペラ序曲から出発したシンフォニアが交響曲として完成される。また室内ソナタを支配した力学的リズムは、その主題を中心として「ソナータ形式」の原理を確立し、主題という形で解放された人間的感情をより高い理性的形式のなかに導くことになった。中世にはじまった合理性への歩みの完成である。個別的信仰や特殊な価値のうちに成立していた、かつての芸術の「共有の意味」は、近代音楽における「合理性」そのものとなったので、実存する音楽の合理的構造を理解するところが「共有の意味」の了解となるのである。

しかし、この合理性は純粹に技術と形式の上になりたつことができるから、和声と対位法という平均率にもとづく理論体系、五線記譜法という合理主義的表現手段、楽器の徹底的合理組織であるオーケストラという完全な形態の「形式合理性」である。従って、これら諸体系の技術的習得さえ可能なら、「共有の意味」を考慮せず作曲が可能となる(九二頁)。

「合理性」と「共有の意味」の二律背反である。

・徹底した合理性は人間性を破綻させるということだ。法文化の例として、アメリカの「訴訟国家」を考えてしまうが。

「この『形式合理性』と『共有の意味』の二律背反が、戦慄とともにあらわとなる」のは、ワグナーの楽劇『トリストランとイゾルデ』である。即ち、この曲で、「『共有の意味』は人間性に対する合理主義的な信仰を失って崩壊し、ニヒリズムという非合理性にゆだねられている」(九四頁)からである。「共有の意味」が解体すれば、あとはマックス・ウェーバーのいう「神々の戦い」以外のなものでもない、と。

③ 「共有の意味」の疎外は、演奏家も同じ。ここでは、オーケストラや独奏楽器の全能力をかけた絢爛な効果の發揮にすぎなく、「モーツァルトの旋律が要求している繊細なカンタービレも、ベートーヴェンの和声構造が要求している力動的な柔軟なテンポも、ブラームスの晦渋な構成をいきいきとさせている音楽の内面的流れも、いっさいが無視」され、効果の誇張的表現におきかえられている。こうして、作品の「意味」の明証性は失われ、「形式合理性」もない(九八頁)と。

では「共有の意味」の再現にはどうするのか。それは、演奏家が「自己の問題意識を、楽譜という『歴史的事実』のなかに投げこみ、それと無限の対話をつづけることよってのみ、真の『合理性』が発見され、過去と現在をつなぐ『共有の意味』がもたらされる」(一〇三頁)という。

楽譜の変遷をみてみよう。バッハは「ただ音を書きならべ、発想も強弱もフレーズの切り方も指定していない」。対して、バルトークは細かいテンポ指示を記入し続けている。それは、同時代の演奏家が、指定のない「自由」を作曲者の意図どおりに再現できるだけの、「共有の意味」の基盤が失われてしまったことを、彼が自覚していたからである(一〇五頁)。

④ このあと、音楽史が論ぜられる。「理性にもとづく全人類の友愛的結合という理念は……ベートーヴェン自身の内面の弁証法的格闘によって、実存的な全体性を獲得している」(一四一頁)と著者がいうのは、まさに『第九』である。しかし、『リング』(ワグナー)による「おそるべきニヒリズム」(二六九頁)、憂鬱な現実と理想へのあこがれの二元性に分裂したチャイコフスキー、世紀末の代表者たる「世界苦」のマーラーと「ニーチェ的超人」のリヒャルト・シュトラウス。「憂愁と神秘主義、あるいは世界苦と非合理性の反逆、これが『世紀末』の状況であった」(二九一頁)。

この「世紀末」の芸術の枠、つまり、合理主義的思考のソナタ形式による一九世紀の音楽形式が、その思考と実

存的内容について背反関係におかれるようになった(その矛盾の頂点がワグナー)とき、それをときはなつたのがドビュッシーであり(一九五頁)、そしてまた、音楽から人間の実存性を排除し、すべての情動を捨て去って、普遍的人間性を人工的に仮空のものとしたのはストラヴィンスキーであった(二〇六―二〇七頁)と。

理性が実体を捨て去って疎外されたところに「共有の意味」はないからである。ところで、二〇一三年はストラヴィンスキー『春の祭典』の初演一〇〇年にあたるといふ。不安と危機が人を追いたてた二〇世紀にふさわしい音楽として、その危機意識が『春の祭典』をもちあげている、とみるのは筆者。

(4) 失われた「共有の意味」を求めて、著者はいう。それは人類の到達した最高の真理であり、芸術の自由・自律性として成立した「文化的自由」であり、それを失ったのは現在の大衆消費社会が原因であるから(大衆音楽というレヴァイアサンの流行)、それによってつくられた疑似主体性を見極めて、多元的文化性を出発点としながら、社会と文化をつらぬく意味の体系としての「共有の意味」を、われわれ自身の「弁証法的理性」によって手にすることである、と結ぶ。

・人間のもつ合理性と非合理性を、さらに人間の意識と実在の全体性を構造化する理性をみいだすことというのが、著者の主眼点である。しかし、この話は、西洋音楽史に関してのものであって、繊細で情動的な美的感覚の邦楽については、その合理性・非合理性をどう捉えるのかという音楽文化上の難題が横たわる。著者のいう「共有の意味」は、ヨーロッパ全域に普及した洋楽クラシックに通底する真理であり、雑種の日本音楽にも通用するののかという疑問である。しかし、邦楽について、強いていえば「共通の意味」は感性から悟性(型)へ展開し、理性化(道)しつつあるということのように現状を捉えうるなら、「共有の意味」を考えることも可能である(法に関する比較文化論の一翼を担うことも)。

著書には洋楽クラシックの歴史について、色々と話題が提供されていたが省略した(読者の多くは承知?)。簡潔に

知ろうとする読者には、ベルナル・シャンピニエール、吉田秀和訳『音楽の歴史』(一九六九年)が芸術的・文学的・宗教的・政治的關係に配慮しながら、その起源・中世から現代まで、時代を追う形で七章にまとめられている。

日本人のものでは、岡田暁生『西洋音楽史——「クラシック」の黄昏』(二〇〇五年)がある。中世音楽(「謎めく」という)から現代音楽までを扱い、いわゆるクラシック期については歴史的文脈に重点をおき、古楽・現代音楽についてはクラシックと関連付けるというアプローチをする。結果、クラシック時代の音楽家にハイライトがあたり、副題にいうように、二〇世紀後半には前半と同じ論法では語れない状況が生まれているという趣旨になる。

因みに皆川達夫『中世・ルネッサンス音楽』(一九七七年)はヨーロッパ音楽の原点に始まって、グレゴリオ聖歌・トルバドゥールの中世音楽に「ヨーロッパ音楽特有の形態」を見出せるという状況を簡明に描きだし、デュファイ、ジヨスカン・デ・プレなどのルネッサンス音楽への発展から、モンテヴェルディに至るバロック準備期までを史的に扱い、最後にシャンソンの誕生と一七世紀フランス・オペラの成立、一六世紀のスペイン(モラーレス、ビクトリアなど)、ドイツのシュッツ、イギリスのバード、タウランドで話は終わる。隠れキリシタンのオラシヨを採譜したのは皆川であることを知る人もいよう。皆川著には古楽の名曲名盤CDの解説書(一九九二年)もある。

7 本稿・本節内の論題は、例の如く、中井正『美学入門』にしたがって「舞台」芸術に入る。が、現在、広く知られている能・狂言・歌舞伎に限ることにする。

(1) まず「能」から。

① 狂言と舞台を共にし、謡と囃子と舞の総合による歌舞劇であり、奈良時代に唐から宮中に伝承された俗楽(正楽は雅(舞)楽)で、奇術・軽業を主とする芸能であった。平安時代には物真似も演じ「猿楽」といわれたが、鎌倉時代に猿楽者が「座」を結び、滑稽な対話劇としての「狂言」の原形ができる一方で、まじめな内容の歌舞劇としての「猿楽の能」が分化し、金春流の源となる「円満井座」(興福寺)と金剛流の源となる「坂戸座」(法隆寺)が成立した。

この猿楽の能が寺院芸能（呪師・声明など）の影響をうけつつ、今様や白拍子などの民間芸も吸収して発達していった（今日の「翁」は呪師系）。他方「田楽」が一一世紀ごろから上下をとわず流行し、「能」を演ずるようになり、室町期の世阿弥のころには対立する猿楽を圧倒した。

現在の能は、南北朝に結城座（今の観世流）を興した観阿弥で、当時流行の「曲舞」のリズムをとり入れ、メロディ本位の能の音曲を革新した。こうした観世親子の芸が足利義満の心をとらえ、その庇護のもとで能を大成したのである。

世阿弥の『風姿花伝』は、いわずもがな、観阿弥の理論を祖述し、その「幽玄」の美意識を中心に詩劇としての能理論を完成したものである。世阿弥のあとは、その甥、音阿弥が時代の寵児となり、能は室町幕府の「式楽」として扱われるようになる。布教の手段として切支丹能が生まれたのも音阿弥の子、観世信光のころ。能舞台・面・装束の完成は桃山時代といわれ、秀吉は徳川家康・前田利家と狂言の共演をするほどのマニアであった。

が、お国歌舞伎が誕生する時代になると、能は徳川幕府の「式楽」となり、観世・金春・宝生・金剛の四座と新設の喜多流が幕府公認とされ、家元制度・分業制度による伝承形態が確立することになる。こうして能は武家の専有となり、その演出形態も江戸中期に完成する。

しかし、民衆が能に接するのは、江戸城内で公開された「勧進能」だけ。にもかかわらず、謡だけを楽しむ「素謡」は民間に大流行し、そのテキスト「謡本」の刊行は一〇〇種に及んだといわれている。

幕府の崩壊は能にとっても危機となったが、能を国劇と考えた岩倉具視らの援助があつて復興、芸能楽堂の建設（一八八一年、のち九段に移されて九段能楽堂となる）が行われた。第二次大戦による能楽堂の消失にも拘らず、現在、観客の増加を背景に、国立能楽堂を始め、地方公共機関による能楽堂の建設が盛況を支えている（一九五四年ベネチア国際演劇祭参加）。

流派の特徴といえ、観世流は洗練された魅力、宝生流は質実剛健、金春流は古格を守り、金剛流はほんなりした風合い、喜多流は武士道精神を貫いている。

②能の種類は、シテの性格によって、神・男・女・狂・鬼の「五番立」に分かれ、江戸時代では順番に演能するとされたが、現在、一ないし三の催しが一般化している。以下は「五番立」の例示である。

初番目物「協能」(別格の「翁」、「高砂」「竹生島」など三八曲)。

二番目物「修羅能」(「田村」「屋島」「籠」「敦盛」など二六曲)。

三番目物「鬘物」(女役をシテとする幽玄美の最高能、「羽衣」「松風」「熊野」など三九曲)。

四番目物「雑能物」(残りのすべてで上演頻度が高い、準鬘物「遊行柳」「西行桜」など四曲、準協能物「雨月」「三輪」など八曲、狂乱物「三井寺」「班女」「弱法師」など二五曲、遊行物「花月」など三曲、唐物「邯鄲」「菊慈童」など七曲、

執心物「通小町」「善知鳥」など八曲、怨霊物「道成寺」「綾鼓」など八曲、人情物「俊寛」「景清」「鳥追船」など九曲、現在物「安宅」「小袖曾我」など二〇曲)。

五番目物「切能物」(鬼・天狗・妖精が活躍するフィナーレ用のテンポが早い能、「安達原」「石橋」「船弁慶」「山姥」「野守」「融」など五一曲)。

③能の文体には候調と雅文調があり、前者は会話、後者は散文と七五調一二音を基本とした韻文に用いられる。その修辭は掛詞・縁語・序詞・引歌を駆使して、イメージの連鎖反応を狙った連歌的文学発想となっている。

その構成は一場の単純なもの(例「狸々」)から二二場に変化するもの(例「烏帽子折」)までであるが、結局は前シテ・後シテと変わる「複式能」で終わる。それは、引幕・舞台装置もない能舞台では、せりふだけで場面転換をし、また回想形式をとるからだ(「夢幻能」とよばれ、シテの独演でワキやツレは傍観者)と。この手法により時間は自由に停止し圧縮され、異次元の存在も自由に舞台上に登場することになる。

これに対し、現実の人間が現実の時間を舞台上で再現する能は「現在能」といわれるが、夢幻が登場する演目もあってはつきりした区別はつけられない。

④ 能の演技の基本は「構え」であり、重心を腰にため四方に気魄を発する強さである。次が足の「運び」で摺り足、安定感とリズム感を強調した直線運動・円運動によって踊るのではなく舞うのである。能の動きには、すべて「型」があり、形の美しさを保つ舞踊的なもの、演劇上特定の意味のあるものとあるが、重なる部分が多くあったり、用い方で様々な表現効果をあげるのが普通である。能の「型」は常に流れ、つながりながら大きなテーマを表現しているので、歌舞伎の「見得」のような停止はない。つまり、能の演技は極端に切りつめたもので、わずかな型に捨象された動きの総量が凝集しており、それを支えるのは演者の精神力である。また能の幽玄美は男性的な力強さだけによって支えられており、歌舞伎の女形のような写実的方法は全くとられない。

今日「能楽堂」といわれる呼び名は明治以降のもので、江戸時代における家元の稽古能を公開していたときの形をうけついでいる。そういわれれば、三間四方の舞台の四隅に柱をたてて屋根を支えただけという簡素な形も納得がいくし、能の美学にも適うと考えられる。方形の舞台は額縁舞台と違い立体的演技を要求される。背景なく舞台装置なきところでは、観客はあらゆる情景を頭に描きださなければならず、そのため観客も演劇に参加することを要求されているといえよう。

舞には、地謡の文に従って舞うものと、序の舞など器楽演奏による抽象的舞の「舞事」の二種がある。序の舞・中の舞・男舞・早舞・袖舞・急舞は基本の譜が共通で、テンポと演奏の位が異なる。独自の譜に神楽・楽・羯鼓・獅子・乱などがあるが、「翁」の舞は楽器・楽式とともに異質の古態を伝えており、また特殊なものに「道成寺」の乱拍子がある。

囃子と謡は八拍子で、リズムの基本は三種、(一)に七五調一二音の文章を八拍一六音にあてて微妙に変化する「平

ノリ」、(二)に二字を一拍にあてる躍動的な「中ノリ」(「修羅ノリ」、(三)に一字一拍のゆったりした「大ノリ」である。会話や語りに用いる「コトバ」も旋律・拍子はないが抑揚があつて一種の歌である。

楽器は笛(旋律用)、打楽器の小鼓・大鼓・太鼓。一楽器一人の編成。能面は女面を含む三十数首を数える。

⑤能が古浄瑠璃や歌舞伎に与えた影響は非常に大きく、そのまま歌舞伎化した「松羽根物」に『勧進帳』『紅葉狩』『船弁慶』『土蜘蛛』などあり、『翁・三番叟』『道成寺』『石橋』『松風』『山姥』などは近世以降の舞踊に大きな変型を生み、長唄・地歌・箏曲には能の詞章をそのまま導入したものが多い。また、江戸時代の俳諧・川柳・仮名草子・読本・黄表紙には題材をも提供している。

読者も承知の「薪能」は、室町時代以前から興福寺、春日若宮において芝の上で上演された伝統をもち、厳島神社では海上が舞台であった。庶民のものでは山形県の黒川能が祈りの芸能として流派とは別の古風な様式を伝えている(以上、増田正造『百科大事典』より)。

・変幻自在の時間空間のなかで型にしたがう「構え」と「すり足」によって動作と感情を表現する幽玄な演劇を八〇〇年近くも保持し、今なお、それに執着する演者とそれに関心をよせる観客、そこにみる美意識は緻密で感受性が強く、しかも融通性が高い鋭敏な感覚といわざるをえない。いいかえれば、論理性を嫌い(非法的)心情に寄せる思いの強い自我があることになる。単に「柔らかい」とか、「成るがまま」とかで説明しきれない自我ではないと、筆者は思うが!!

(2) 次に狂言に移る。定義的にいえば、科しぐさと白せりふによって表現される喜劇で、成立当初から能と密接な関係を保つており、一括して「能楽」とよばれる。

①奈良時代に中国から渡来した「散楽」のなかの滑稽物真似芸能が、悲劇的歌舞劇の能と喜劇的な科白劇の狂言に分化し、室町時代初めに大和猿楽の世阿弥らによって能楽の形が整えられたとき、狂言は猿楽一座のなかに組み込まれ能の支配を受けた。そして戦国時代の衰微のあと、室町後期に大和猿楽の狂言方によって大蔵流が、江戸初

頭に京都で鷺・和泉の二流が成立した。

徳川幕府は能楽を武家の式楽に指定、能楽師を保護したので、大蔵・鷺二流は幕府直属、和泉流は尾張徳川・加賀前田に召し抱えられ、江戸時代を通して安泰に過ごし、能狂言^ノという総称が定まった。しかし、明治維新で保護者を失い中期まで軽視されて大蔵・鷺二流宗家が、大正には和泉宗家も廃絶した。

が、昭和に入って大蔵・和泉両派が宗家を再興し、第二次大戦後は狂言が能の従属的立場から解放されて、その軽妙な喜劇的内容と写実的演芸が一般に普及するようになった。

②流派の芸風は土地柄を反映し、東京は知性的な規格正しい芸、京阪は情緒的で写実味の濃い芸、名古屋はその中間の芸である。

狂言方の芸は、(一)に三番叟^ノおよび風流^ノ、(二)は間狂言^ノ、(三)は本狂言^ノに分けられる。(一)の三番叟^ノは『翁』が退場したあと、五穀豊穰を祈って一人で舞う芸で、素面の勇壮な前半「揉ノ段」と、黒式の翁の面をつけ鈴をもって軽快に舞う「鈴ノ段」に分かれ、風流^ノは華美に着飾った多数の役者が登場するめでたい内容の単純な劇であるが上演することは少ない。(二)の間狂言^ノは、曲の主題を説明する語り問^トと、能の諸役と共演した狂言方が二人以上で寸劇を演ずる会釈問^ノに大別され、能の一役をになう重要な狂言である。(三)の本狂言は独立した筋をもち、単に狂言というときはこれを指す(主役はシテ、脇役はアド)。流儀の公認曲は、大蔵流一八〇番、和泉流二五四番、共通のもの一七四番、つまり両流合わせて二六〇番の曲がある。上演時間は二〇分ないし四〇分が大部分である。

本狂言は、大部分が当代世相に取材した室町時代の現代劇で、登場人物は社会の上層下層をとわず、かつ、神仏・鬼蓄・動植物にまで及んで、シテの役は多種多様である。内容別からみると召使役の太郎冠者が最も多く、社会ののけものには同情的で悪人として扱っていない。ここにヒューマニズムを基調とした庶民性が強く根付いてい

るといえる。上演台本が書き留められるようになったのは江戸初期で、河原者(下層民)である。本狂言の一般的分類はシテの人物類型であり、次のようになる(和泉流)。以下例示する。大名狂言(鞍猿・鬼瓦・蚊相撲)、太郎冠者狂言(木六駄・止動方角・千鳥・棒縛)、智女狂言(箕被・花子)、鬼狂言(節分・八尾)、山伏狂言(蝸牛・菌)、出家狂言(お茶の水・宗論)、座頭狂言(川上・月見座頭)、舞狂言(通円)、替間狂言(田植)、福神狂言(福の神)、雑狂言(釣狐)。

③ 一般に、狂言は科白劇と特徴づけられるが、写実劇とは本質的に異なり、構えと摺り足は能と同じである。演劇としての演出は単純素朴で、登場人物の「名乗り」で始まり、相手方を呼び出す。舞台を一巡(道行)して場面転換をはかり本筋に入る。結末は、破綻・和解によって型の分類があり、対話も類型化されている。能と異なる演技も多く、役者が演技しながら擬声語を発するという大胆な演出でユーモラスな効果をあげている。写実と象徴の巧みな融合が、簡潔で洗練された様式化を生み、滑稽化に成功したこと、それが永続した理由であろう。

狂言のなかの歌謡的要素を「狂言謡」もしくは「狂言歌謡」といい、酒宴で喜びや感情が高潮したときに余興として歌われた。大別して三種あり、(一)に小舞謡、(二)に特定狂言謡、(三)に酌謡。小舞謡は字の如く舞を伴い、単独でも鑑賞しうる独立性をそなえたもの。大蔵流四四番、和泉流七一番といわれる。特定狂言謡は舞を伴わず単独で演ずる芸術性の薄い歌謡をいう。酌謡は文字通り千鳥足で謡う。

本狂言は歌謡的要素が濃く囃子の加えられる曲が多く、現行曲中の三割に及ぶ。狂言の囃子は飘逸で、能と同じ名称であっても簡略化されるのが普通である。

狂言は素面で演ずるのが原則であるが、役によって仮面を用いる場合もある。仮面を用いる例の役柄を大別すると、人間・亡霊、神仏・鬼、動植物・精霊の三種がある(例示は省略)。

狂言で用いられる小道具は、写実味の濃い農具、酒器、荒物など、庶民性を示すものが多い。

④ 狂言は日本で初めて成立した笑いの芸術であり、後世の芸能や文学に多くの影響を与えている。歌舞伎はその血を最も濃く受け継いでおり、江戸時代に多幕物の趣向や舞踊に仕組まれ、現在の歌舞伎舞踊のレパートリーにもなっている（例・『道中膝栗毛』には狂言の趣向を利用した部分が五〇ヶ所もある）。

第二次大戦後、狂言が最も刺激を与えたのは新劇であり、その俳優養成所では狂言をカリキュラムに組み込んでいるところが多い。また、パリ文化祭（一九五七年）以来、公演・講述など外国との繋がりが多（以上、小林責『百科大事典』より引用）。

・ここにみるのは、幽玄諧謔の複式感性志向（日本）と理想現実の単式論理志向（西洋）の対比か（詳細は西野・羽田編『新版能・狂言事典』を参照）。

(3) いよいよ歌舞伎に入る。これには黙阿弥の曾孫、河竹登志夫の龐大な著作がある。が、今尾哲也『歌舞伎の歴史』（二〇〇〇年）から入ろう。

「歌舞伎とはなにか」と最初に問いを發したのは、坪内逍遙である。その趣旨をうけて歴史のなかに解答を試みたのが本書である（「はじめに」）。

① その「夜明け」。歌舞伎の元は「傾き」で、古くは「傾奇」（あやしむこと・不思議に思うこと）といった。自己顕示欲の強い人が道から外れた行動をするの意味で、一六世紀末から一七世紀の初め、戦乱から平和への曲り角に、俗に閑ヶ原牢人と呼ばれる武士で放蕩無頼の生活を送る人々がおり、奇をてらった風俗（とりわけ長い刀）で、世の中への絶望を訴えた男たちを「カブキ」と呼んだ。

『閑吟集』の歌謡に引かれて踊りがはやりだし、とくに、華美に装飾りたてた灯籠を囲んで群れ踊る、風流踊り（略して「風流」）が、公家・武士・僧侶をとわず、盆の時期に集中して行われた。踊る者はもちろん、見る者もそれを楽しむことから、都市では棧敷も建てられた。一六〇四年に秀吉の七回忌を迎えたときの豊国神社の祭りは

京の町を踊りで埋め尽くしたという。それを最後に、風流は京の町から影をひそめ、踊りは鑑賞の対象となる芸能として独り立ちをする。ただし「カブキ踊り」の名が記録に現れるのはその前年で、「ヤヤコ踊り」とも伝えている。

この「ヤヤコ踊り」の出現は、それより古く一五八一年に『菊の節句』の余興として行われ、その翌年には、春日若宮の拜殿で二人の少女による「ヤヤコ踊り」が奉納されている。そして一九年後の一六〇〇年には近衛邸で男女一〇人ばかり（うちスター少女二人）が、ヤヤコ（赤ん坊）の可愛らしさと大人の恋歌をバックに愛らしい振りを見せた。カブキ踊りの原型である。

②巷間知られている出雲のお国（巫女）のカブキ踊りが京都で演じられたのは一六〇三年である。『当代記』には、その時の華やかな衣裳や脇差・印籠・巾着などのカブイタ男装ぶりが、男女による戯れ劇のなかで演じられたとある。当初、カブキ踊りは女装の茶屋女（能狂言師の変身）と男装女との戯れ、つまり世間の物真似の芸能だった。が、その倒錯した性の競演は見物衆を熱狂させ、役者と共に踊り狂う有様になったと伝える。その人気振りは、北野神社の境内に常設の舞台を構えさせ、お国はカブキの開山、「天下第一の踊り」と称賛された。

世に生きる、傾くものゝの行動には「新奇な風俗の創造を超えて、劇的な何物かを生み出すエネルギーが感ぜられ」、そして「それを生き生きと表現することがなければ、カブキという芸能は発生しなかったのではないか」（三頁）と。即ち、カブキの呼称は、一時の風俗現象を指すにとどまらず、カブイタ主人公の発見から、それをカブキ踊りという芸能の坩堝で鋳直し、魅力的なカブイタ主人公の精神を生き続けさせたところにカブキ芸能の原点がある、という。

お国の北野での興行は三年余り、地方へ巡業にかけたあと、異相の男が茶屋の女と戯れる有様を真似たカブキの座がふえ、見物の目は、お国の舞台を離れて「これを真似たカブキの座」の舞台へと向けられていった。遊女屋

抱えの女たちが踊る新しいタイプのカブキ踊りが、遊女カブキと呼ばれて、男装女性の魅力を客席に振りまき始めた。物真似による間接的好色は、遊女そのものの性的魅力を誇示する直接的好色へと変質し、踊り子自身のフェロモンが観客の心をとろかしたのである。

三味線が舞台で用いられ、女体の魅力がいつそう男心を酔い痴れさせた。カブキは「傾き」ではなく「歌舞する女」「歌舞姫(妃・妓)」となった(一六頁、江戸時代は「歌舞妓」、「歌舞伎」は近代になってから)。江戸時代は同性愛の盛んな時代で、社会各層で愛好されていたから、遊女に対する少年若衆によるカブキ踊りも催されて、遊女カブキの禁止後に活躍した(一七世紀初)。

徳川幕府による社会秩序の確立によって、カブキ女の追放が始まり(一六〇八年)、集娼制度が始まる。一六一二年お国は京に戻るが、江戸でカブキ者三〇〇人が処刑されたため、引退した。

元和元(一六一五)年には京都に芝居小屋が七つ許可され、京都の南座はわが国最古の劇場(北座もあったが廃絶)として現存する。

お国のあとは、カブキ興行とその取締りの馳ごっこ、一六四〇年の禁令によって遊女カブキは終りを告げ、若衆カブキも一六五二年には禁止され、翌年は大坂で、次いで京都でというように、カブキそのものの息の根がとめられた(以上第一章)。

③一六五六年四月に北野神社の境内で勸進能が催された。が、中身は若衆カブキであった。そのため、一〇日ばかりで禁止された。それから四年後、今度は仙洞御所で「若衆狂言尽し」(カブキは禁句)が上覧に供された。しかし、呼び名の変化は内容の変化を伴い、前髪なしの色気なしで狂言を演じた。

狂言は、知る人ぞ知るように、猿楽(能楽)に属するが、ここでの狂言はそれではなく、カブキの道化であった(二五頁、大蔵虎明『わらんべ草』)。が、こんな狂言の舞台がもてはやされたのも、そこに時代の新しい空気が流れ

ていたからであり、演技者はお囃子も受け持った。遊女カブキの一員であった日本伝介なる人物が若衆役者の指導をしたり、その弟子・右近源左衛門が狂言を舞って（舞狂言という）好評だったという話などは、狂言師が若衆に技芸の伝承を行った絶好の例であろう。

いま、われわれは一口に舞踊というが、著者は「舞は抽象の様式に従って一人で演ずる個人芸」であり、「踊りは自由で解放的な動きを許容」したもので、そして舞狂言とは最後に舞を見せる形式の狂言で、舞のほか歌・楽器演奏・曲芸・軽業などを取り入れることもあると、重要な断り書きをしている（二七頁）。

④茶屋遊びでの物真似の系譜を引く狂言は「色っぽいこと」が人気で、島原狂言と総称される好色の新形式となり、若衆による「女方^{おんながた}」が効果的な魅力を発揮した。「ふたなりひら」と称えられましたが、技芸の質も問われるようになった。玉川千之丞・玉川主膳などが一六六〇—七〇年代にかけて、京都・江戸で活躍し評判をえた。カブキの技芸は女性表現において開花したこと（三〇頁）、またヤヤコ踊りに始まり狂言尽しと呼ばれるようになった変化は、感性の踊りから知性の狂言へと、観客に人間行動に関する客観的理解を要求し、文芸の担い手となる時期の到来を予測させる。その典型例が、前句付け^{まへくつけ}の興行であった。

連歌の、前句付け^{まへくつけ}が興行という形態によって庶民の間に普及し、観客の意識は知への関心を高め、知略をめぐらせる内容をもった狂言を作らせることとなった（三二頁以下）という。その先駆けは、金平浄瑠璃^{こへいじやうるり}（二七世紀後半の酒吞童子退治『四天王武者修業』（一六五九年）、天狗羽打^{てんぐはねうち}（一六六〇年）、渡辺知略討^{わたべちりやくうち}（一六六五年））であり、人々が求めたものは、知略をめぐらせた続き狂言であった。

続き狂言の初めは『今川忍び車』・『非人敵討』であり、知略が原動力となって行動の連鎖的展開が必然化され、見せ場が形作られた。この続き狂言を作らせた媒体は、能であり浄瑠璃であるが、重要なポイントは、続き狂言である以上、配役上の人間関係が決められなければならない、そこに役柄が成立した（一六八〇年ごろ）。立役、女方、

若衆方、親仁方、敵役（悪人方）、花車方（年増の女性）、道外方である。と同時に、かつてのカブキ者は、狂言における、ヤツシ（常態を超えた変身）を通し主人公として復活する（四二頁）。

ヤツシには、知略のヤツシと卑しいヤツシがあるが、ヤツシ狂言の成立（『野良閨相撲』嵐三右衛門）が歌舞伎の始まりと、著者はいふ。その代表例が『煙草屋衆道時雨の傘』の上演（一六八〇年ごろ）である。その二年後に西鶴が『好色一代男』、さらに三年後に近松が『出世景清』を書いて、浄瑠璃の新時代に入るといふ経緯をたどる。嵐三右衛門のヤツシを継承したのが坂田藤十郎（近松『けいせい仏の原』（一六九八年））である。この狂言は御家騷動を描いており、非日常的な異常な劇しい行動、つまり、劇の展開を提案することとなった。

著者はいふ、ヤツシは絵空事ではなく、当時の社会の現実であったから、ヤツシを核とする劇の出現は、社会の精神的基盤が用意したものである（五七頁）と。劇の生み出すヤツシの葛藤は社会的普遍性を持ち、広く観客に受け入れられ、カブキ者を主人公とする歌舞伎が劇的芸能としてその価値が認められた（五八頁）ともいふ。こうして、元禄文化の一翼を担った一六八〇年以降の芝居は、坂田藤十郎・山下半左衛門・初代中村七三郎のヤツシと初代市川團十郎の荒事が喜ばれた。ヤツシが筋の一貫する人間の生に関わるものであるのに対し、荒事は瞬発的エネルギーを表す見せ場の羅列を尊重するという違いがある。江戸文化と上方文化の違いである。

以後、ヤツシは歌舞伎のパラダイムとなって、人間の生きる両義の世界（この世とあの世・人間界と異界・愛憎の世界など）の認識をふくらませてゆく（第二章）。

⑤両義の世界は、心の動きを表情で示す「思い入れ」の技法を普遍化し、内面化された心を表面化する人間理解が、カブキの新しさを生む。いわゆる、男立て、立役の出現である。

いよいよ近松門左衛門の一番となり、一七〇五年一月、竹本座に『用明天皇職人鑑』を書いた。彼は浄瑠璃を書くことに心を注ぎ、「生命ある言葉を書き、太夫に語らせ、見物を感動させること」（六六頁）に尽くした。こう

して、人形浄瑠璃の表現を介して、脚本・作者の時代が開け、得意芸中心の狂言の表現方法に対し、筋や演出の面白さに観客の目が向けられるようになる。『前句付け』の妙を楽しむ段階から、物語の筋や人物の人生・運命を鑑賞する段階が成立したのである。

結果は、人形浄瑠璃の趣向を狂言の対象にするという状況、つまり義太夫狂言の誕生となる。有名な歌舞伎狂言『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』『仮名手本忠臣蔵』は人形浄瑠璃のために書かれた作品で、それを歌舞伎の脚本として演出に磨きをかけたものである(六九頁)。さらに、歌舞伎↓人形浄瑠璃の具体例も後に現れるようになる(近松『嬬山姥』では歌舞伎↓人形浄瑠璃↓歌舞伎となる)。

この傾向は、狂言系の演技・演出と義太夫系の音楽的要素が並行して行われるという、音楽的リズム・間をもつた身体の動きを開発するのに役立った。音楽と舞踊における「間の文化」の発展である。

義太夫狂言の時代は、また新しい舞踊の時代でもあった(七八頁)。人形の動きを写すには、自分の肉体を見詰めたおさなければならず、舞踊的表現を発展させたからである。初代瀬川菊之丞の演技の例では、魂のはたらきを身振りと肉体表現で表し舞踊の世界を開いた(一七二八年)。菊之丞のこの踊りは、未曾有の大当りで、踊りの名人(『役者全書』)と讃えられた。それから一〇年、菊之丞は能の『道成寺』と『石橋』を合成した『百千鳥娘道成寺』を初演する、富十郎が江戸で『京鹿子娘道成寺』で絶賛を博し、六ヶ月の大入りを続ける。こうして、せりふの芝居より舞踊が好まれ、一八世紀に百万都市となった江戸では、舞踊が万人受けした。

「演技の上手、舞踊の妙手」(『役者年始状』)と讃えられた、初代中村仲蔵が、舞踊(女形の表芸)の芸に、立役・敵役系統の役者が進出する道をひらいたのは、一八世紀後半である。つまり、舞踊に求められたのは、肉体による表現のみならず、劇の内容を表すための構造をも含んでおり、そのため、劇の葛藤を成り立たせるための人間関係を設定する必要が生じてくる。恋・嫉妬の筋書きによって、女性に対する男性の存在が求められ、立役・敵役も舞

踊の世界に参入する必要が生まれたのである(第三章)。

⑥以下は、一八世紀後半からの劇作者、並木宗輔(『熊谷陣屋』)、並木正三(『大坂神事揃』は『愛想づかし』の創作、『霧太郎天狗酒醺』、鶴屋南北……。演出上の『仕掛けの工夫』、『早替り』……。そして一九世紀の河竹黙阿弥と、話題は絶えまなく続く。こうして一九世紀末に「新歌舞伎」(舞台照明・翻訳劇)が成立する。

終章は「現代の歌舞伎」。いうまでもなく歌舞伎は現在も生きている。が、古典的レパートリーが主流で、新作はほとんど上演されない。それが致命的で、技術・様式は形骸化し、内容のもつ深い劇的感動は失われている(一九八頁)と。その理由の第一は、新作の上演は、観客の大多数を占める団体客が古典狂言を求めているため、興行師に好まれないからである。理由の第二は、社会秩序が多層化している現代社会においては、その秩序感覚を超えたところに存在の場を求めなければならないのだが、歌舞伎らしい古典劇においてでさえ、カブキ者を発見するとはできない。こういった観客の関心が新作の生まれない理由となっている。

多くの観客が歌舞伎に求めているのは、美しい役者による現実生活を超えた雰囲気のみで、日常は耳にすることのない和楽器の音に夢を求めて別世界に遊ぶ雰囲気ではないか。歌舞伎らしい「世界とは、聴覚・視覚において夢を与える役者の演技であろう。

こうした現状のもとで新作で目に入るのは、一九八六年の、梅原猛『ヤマトタケル』であろうか。カラクリ・早替りの再創造による、いわゆる「スーパー歌舞伎」である。主人公は闘争の犠牲者であり社会秩序からの疎外者である。新作とはいえ「カブキ者」の劇である。

8 いよいよ河竹登志夫の登場である。彼の著作は数多く、選ぶのが困難というのが偽らぬ気持である。が、表題に加え年代も考慮して、『比較演劇論』(正・続・続々)をまず選ぶことにした。一八〇〇頁に及ぶ大作であり、筆者が論ずる法文化論からみてのイトコドリで紹介してみたい。

(1) 正卷(一九六七年)は「比較演劇の方法と議題」「比較学的にみた日本近世劇の性格」「近代日本演劇とハムレット」の三部構成。まずは第一部から。

①日本演劇史上では二度の変革期がある。つまり飛鳥・奈良期の大陸文化流入期と明治期からの西洋文化輸入期である。謡曲・浄瑠璃・歌舞伎・声明と西洋の新劇運動である。そのため、著作当時、演劇研究のなかに「比較」をうたった論稿が現れるようになったが、何れも未定形の学問であるため、演劇の対象自体もさまざまであるとしたうえで、研究の意義と方法が語られる。

戦前の坪内逍遙、小山内薫、岸田国士、久保栄、新関良三、戦後の木下順二、内村直也などの研究の紹介のあと、著者の研究目的・対象・方法が語られる。日本演劇(とくに歌舞伎)の特殊な個性、自然に発する人類の同一モチーフ(『ロミオとジュリエット』と『妹背山婦女庭訓』の例)に対する視聴覚的感性の比較、シェイクスピア劇の歌舞伎化(初例『何枚彼枚銭世中』ななまいちせんよのなか 明治一八年)などが、その素材である。

②第二部の冒頭に「歌舞伎のバロック性格」が置かれている。「日本の演劇史の中で……世界の演劇史の中で……人類のもつあらゆる演劇的芸術の中で、どんな種類の、どんな位置を持つ演劇かということを考えてみたい」(五六頁)というのが動機である。結論は、歌舞伎は非古典主義なバロック的演劇のひとつの精華とみたい(五九頁)と。

「バロック」は音楽・建築などの様式で用いられている言葉で、ポルトガル語が語源、「ゆがんだ真珠」の意味である。一六世紀後半から一八世紀初頭にかけて、ルネッサンス様式の墮落の意味で用いられ、今日でも異常性・怪奇趣味・飾りだらけほどの芳しくない意味に用いられることが多い。が、古典主義の端正・秩序に対する自由奔放・流動性・非構成的性格をもち、演劇でいえばシェイクスピアであり、オペラの創生もバロック演劇に含まれる。

バロック演劇は、即興性・流動性・自由奔放などが特色で、外在的非構成的絵画的と考えてよい。どんどん場面転換し、遠近法による空間拡大と幻想舞台の発達により生流転の相を現出して人間の運命を描き、直接感覚に訴える。この様相に照らすと、歌舞伎はバロック演劇の日本における開花ということになる(六一頁、だから「傾き」である)。

歌舞伎は狂言が卑俗化してきた猿若の物真似がシンになっており、能の「翁」が歌舞伎の「三番叟」となり、「道成寺」「勧進帳」にも喜劇的場面が後段に加えられている。そして、それを助長するのが三味線の賑やかな音楽であって、ここに能と歌舞伎の本質的差異をみることができる。能舞台の簡素と歌舞伎舞台の華麗、能の貴族的古典美と歌舞伎の世俗的卑近美とくれば、判り易いことこの上ない(六二―六三頁、範例として「四谷怪談」が解説されている)。また歌舞伎作者は、役者が立体化するよう演技の余地を大きく残しているのも特色である。

③つぎの特色は「局面中心」ということ。「与話情浮名横櫛」なら源氏店でのゆすり、「三人吉三」なら大川端の出会いなどの場面で、いかに趣向をこらすかである。義太夫節が介入し、常磐津・富本・清元の浄瑠璃や長唄などの音楽性が次第に豊かになり、七五調のせりふなど様式性をもつようになった。これでは近代劇の系譜からみればきわめて異様である。荒事においては隈取・見得の表現という様式がある。「それは能のように、古典的簡潔さによって、ぎりぎりの線まで制約され静的に象徴化されたものではなく、より具象的に、しかし演劇的に……象徴されている」(六四―六五頁)。

簡略化すれば、官能的・浮世絵的・祭礼的・遊廓的ですらある。それを、著者はバロック的な即物的表象的演劇というのである。付言すれば、花道の外在的演劇性も空間拡大の放埒なバロック気質の所産であり、その気質のなかに愛欲・嫉妬・怨恨・誠忠・江戸ッ子気風を描いたのである。「虚構のなかで遊びながら、虚構を超え、さらに現実よりも真実な『情』の世界を創っている」(六五頁)と。

けだし、名言(筆者)。それが江戸庶民のつくりあげたエネルギーなテアトルであった。

④次いで、『妹背山婦家庭訓』と『ロミオとジュリエット』の相違と相似について詳細に論ずる。彼我の劇的な点・悲劇的な点の位相差をみようというのだが、筆者の心情にひっかかった叙述だけを拾うことにする。

まず、境遇悲劇としては共通する。が、悲劇に至る筋は、『ロミオ』は「一気呵成に発端から結末へ」、『妹背山』は多くの見せ場を含む複雑な筋をもつ。しかも『妹背山』には主従関係という重い受動的背景があり、『ロミオ』には愛情を貫こうとする当事者の意志的行動が明確である(筆者・それが筋書きの複雑・単純を分けるのだろうか)。著者は自ら問う。「明るく生き生きした『ロミオ』の世界に比して『不可能』を大前提にした『妹背山』の諒解『諦観』の悲劇はいかなる人間観・世界観の産物であるのか」(八二頁)と。曰く「『ロミオ』が……エリザベス朝……時代の上昇気流を反映したものであり……一個の人間としての自由な行動意志を描いたのである」のに対し、『妹背山』は……浄瑠璃歌舞伎が徳川封建制下の絶対観念の時代の産物」だからである(八二頁)。

また曰く、日本近世劇と「西洋悲劇との大きな相違のひとつは、……主人公が劇的境遇に対して西洋式の争闘を『顕在的な』形で行なわないことと、……該当場面のはじまる前に、すでにその『不可能』の悲劇は起ってしまった」ということだ(八四頁)と。また日本の悲劇は「自主的顕在的な行動すら否定して、諦観的・諒解的な非行動的経緯を辿らざるをえないところ」(八五頁)だとも。

そしてこの悲劇は、「親子・肉親間の悲痛な情愛を描き出すこと」(八七頁以下)にあると強調する。

⑤外国人はこれをどうみるか。「海外公演の反響にみる歌舞伎の普遍性と特殊性」が、こうして論ぜられる(九一頁以下)。そして、外国の新聞・雑誌の劇評などによる反響をみると、日本での本公演と変わらない質の高いものだったという。

演目についていえば、舞踊(洋舞に馴れた眼には平板単調だから)より科白劇(ドラマ)が好まれたが、内容が単

調・稀薄なのに上演時間が長い（変化に富んだ小唄・クドキによる振りの趣向が数多く異なっても）、リアルでない話の筋が理解され難い（悲劇的ムードと喜劇的ムードの混在、時代設定の不統一など）という問題があるにも拘らず、感動したのは「人間の本性的な情感の純化された表出」（九九頁）が外国人の胸を打ったのではないか、ただし、お涙頂戴の安易低俗なセンチメンタリズムと批判されるものもある（二二三頁）と、著者は推測する。そこが能とは異なる。

しかし、能も「普遍的な人間の情念を感覚的に表象したもののだけに、幽玄のムードを好みさえするならば、それは容易に受けいられる一般性を持つ」（二二三頁）とも。そのとき外国人は、能のほうが理解できるといふ。

(2) 続巻（一九七四年）に移る。「比較芸能研究の意義と方法」「比較学的にみた日本伝統演劇」「比較学的にみた近代日本演劇」の三部構成。

①第一部は、目的・現状・対象・方法・意義（正巻と重複はあるが）の順序で叙述。「芸能の比較研究とは、日本芸能の世界的（人類的）普遍性と民族的特性とを明らかにすることを目的とする学問である」（四頁）として、研究の歩みと現状を、まず論ずる。簡明に紹介。

第一期—明治初年から二〇年前後まで。歌舞伎改良論をめぐって素朴な比較論が生まれる。

第二期—それを契機に坪内逍遙らが専門的に研究。

第三期—大正から昭和初期にかけて、旧劇・新劇が平行的に進む。

第四期—第二次大戦後、伝統の継承と現代劇創造や外国との交流が盛んとなり、比較研究の機運が高まる。

第一期は条約改正を目標とする欧化政策の一環として意図されたもの。日本演劇の批判、例えば俳優・劇作家の社会的地位が西洋では高いとか、女形は不合理などなど。第二期は西洋演劇の理念の紹介輸入と研究であり、とくに逍遙のそれは、近松ハシエイクスピアの対比を油絵と浮世絵に譬えるなど、当時としては卓抜なものであった

(九頁)。

第三期は演劇史が専門化される時代で、田辺尚雄の音楽、野上豊一郎の能、新関良三のギリシヤ・ドイツ演劇との比較……。第四期は木下順二、内村直也、武智鉄二、福田恆存が採りあげられ、歌舞伎・能・狂言と新劇との交流、ミュージカルの流行、日本演劇の海外公演などが比較研究の機運を促した。

その対象・方法は、普遍性と特殊性の解明、彼我の特質の弁別・不整合にあり、著者は、独白についての本質的違いをとくに指摘する。つまり、日本では独白は語り物の系譜(客体描写的説明的)にあるのに対し、西洋のそれは内的自己表白的であるからだ(一九頁)と。

「伝統芸能に関する影響」(二〇頁以下)のなかで、初期のお国歌舞伎にキリシタン宗教劇の影響がある。「翁」の黒い尉面をつけた三番叟はギリシヤ劇に原型があるなどが言及されている。

対比研究で重要なのは、モチーフは共通でありながら現れ方の違いを比較する方法である(二五頁)。

②「第二部 比較学的にみた日本伝統演劇」

著者の曾祖父阿弥が亡くなったのは明治二六(一八九三)年で、歌舞伎の創作発展はそこで一応の終止符を打ったということになる。実は、それまでに歌舞伎の世界でも西洋演劇の上演は行われていたが、様式の上からリズムでないとされ、いわゆる新劇運動(逍遙の「文芸協会」、小山内薫・市川左団次の「自由劇場」)が始まる(明治四二年)。

他方、西洋演劇側も日常生活的リアリズム劇ではあきたりないとして歌舞伎に新しさを見出していた。つまりは、日本の伝統芸能と西洋演劇は歴史の流れのなかで交差していたというのであるから、とりあえず外国人の伝統芸能に対する反応を垣間見ておく。

例(一)、『娘道成寺』では観客の注意が五分ぐらいで散漫となる。『白鳥の湖』の活発きわまりない舞踊と比べれ

ば、こまかいニュアンスの鑑賞などはできるわけではないというのが、著者の感想である。西洋劇ではロジカルに筋が發展するのに対し、日本の伝統芸能にはそれが無いというわけである。

例(二)、『壺坂靈験記』では自分たちの生活に同じようなパターンがあるから面白いという。また「身替座禪」は筋が単純で起伏があり愛情のからみが面白いという。しかも、封建的で異質な「忠臣蔵」も、その義理・人情には普遍性があつてセキひとつ聞こえなかったという(七〇―七六頁)。能についても、「舟弁慶」は筋がはつきりしており、後半ではテンポが早くなつて動きが活発になるから大きな反響があつたと。

そこで伝統芸能の特殊性の諸相を考えたいというわけ。

③第一の特徴は「肉体的な伝承」によつて今日まできたという理由で、日本の演劇論には芸に関するものが多い(八一頁)。また西洋では劇文学の伝統(古い例は二五〇〇年前のギリシャ劇)がみられるが、日本で文字に定着したドラマは、六〇〇年前の謡曲だけである。四〇〇年の歌舞伎では初期の台本はなく、筋書きだけの「口立て」による即興劇であつた。だからこそ、科白せりふの有名なものは素人観客の脳中にも残る(筆者・三人吉三「こいつは春から縁起がいいわえ」、白浪五人男「知らざあ言つて聞かせやしよう」)「問われて名乗るもおこがましいが」、楼門五三桐「絶景かな、絶景かな」、鈴ヶ森「雉子も鳴かずばうたれまい」など)。

第二の特徴は「様式美の継承」である。近代合理主義の影響で伝統芸能の様式が変わっているのではないかという問題である。いいかえれば、伝統演劇は独立した劇文学として静止的にあるのではなく、伝承が生きた伝統となつて生き続けているといえるのではないかと。閉鎖社会的性格だと批判されても、「伝統」と冠づけされる特色はそこにある。「家、家にあらず、続くをもて家とす」(世阿弥)。歌舞伎十八番、荒事の市川家が見本か。

さて歌舞について、日本では古代から伝統芸能の世界においては、歌・舞・劇文学が分化しないで発達してきたが、西洋ではルネッサンス以後の歌舞について、歌の方向にいったのがオペラ、踊りの方向に分化発達したのはバ

レエ・洋舞で、ドラマの方向に進めたのが劇文学というふうに分化してきた。それを分化のしすぎと考えたのが、ワグナー。文学・音楽・舞踊の融和を意図して「楽劇」と称した。現在、ミュージカルズ(とくにアメリカ)といっているのは、ワグナーのこの総合芸術論の一形態である。

日本でもこの状況を受けて、新劇と伝統芸能の歩みよりがみえ、伝統芸能では芸の継承について考え始めている。が、それに対して著者は、日本の特殊な伝統様式と美をもつ伝統芸術はそれを継承すべきだと断じ、近代合理性では取り扱えない特色・本質(バロック的)を現代的に生かす道を考えよという(九三頁)。

④「伝統演劇の普遍性と特殊性」(第二部第二章)という、本稿にとつて主要な論点についての著者の考察論から。

まず「表現」における普遍と特殊について、「見待」・「だんまり」(筆者)・「花道」・「拍子木」・「純様式美による筋」・「純舞踊におけるパターン」が、外国人には理解されず、ダイナミックな動きとカリアルな筋のものを受けたというのが、外国上演における印象であったとまとめたうえで、ドラマチックな表現様式をもつ特殊性なら、日本独特の味わいとして外国人の関心を引いていると、この問題を結ぶ。

次に、ドラマにおける普遍と特殊である。『道成寺』のうけない理由が、踊りのパターンの細かい味わいが全く理解されないという点にあることを考えると、繊細な感覚による味わい分けが不可能だということになる。しかし、ドラマとして一般的な人間悲劇を描いたものは受け入れられた例(『俊寛』)を考えると、即物的・写実的なものはドラマとしての筋が理解できる。

しかし、飛躍した話になるが、ドラマの理念からみたとときに西洋にも日本にも古典主義・反古典主義が存在するという点で共通している(一二三頁)と。

次いで論題は「歌舞伎のバロック的性格」の問題に移る。もちろん、歌舞伎を世界演劇の一つとしてどう評価す

るかという視点からの新しい発想に基づいてである。

歌舞伎をバロックだといった人は、これまで青江舜二郎、永野藤夫、新関良三などがいた。それを徹底的に論じようというのが、著者の姿勢である。

演劇について、これまで二大系脈に分ける考え方があったという話から始まる(二三七頁)。古典主義的演劇とバロック的演劇である。端正さ・秩序性・構成的性格の古典主義に対する、自由奔放・流動性・悲構成的性格のバロックである(ここで世界演劇の系譜が懇切に辿られているが省略する)。

日本演劇の内部にも古典主義的主知性とバロック的主情性の双極性があり、近松の心中物・世話浄瑠璃は前者であり、とくに「能」はあらゆる点で求心的・収斂的・凝集的なるが故に古典主義的であるとして、ここで、能の「敦盛」と浄瑠璃・歌舞伎の「一谷」との比較論がでてくる。双方は、あらゆる方向性が全く反対であるといい、単一な主題に集中緊縮してゆく能の発想に対し、歌舞伎は筋立てが変転きわまりなく不自然で非現実的であると。

そのバロック的特徴はといえば、*「偶然性」*、*「異性への変装」*で気づかれず平気にいる不自然さ、それを意に介さないフィクションの発想などの非現実的要素、また神仏・精霊・悪魔・亡霊など超自然的なものの活躍が劇的要素として用いられていること。バロック劇は現実の模倣的再現では決してないのである。

従って、その作劇法は時・所の不一致に脈絡のない筋・ストーリー(「千本桜」といった「非単一性」にある。また、悲劇的局面・喜劇的局面の混交と円満解決の終局というのものもある(「忠臣蔵」)。そして独白・傍白の頻用である。つまり、凡ゆる局面の視聴覚的顕在化ということか(二七七頁)。

筆者は、「だからカブキ(傾奇)というのだ」と気になっていた。著者もようやく、ここで「かぶきの語源」の説明に入る。

⑤歌舞伎(歌舞妓)が当て字であることはすでに伊原敏郎『日本演劇史』(明治三七年)に述べられているが、その語義研究は、新村出『歌舞伎名義考』(昭和三十四年)によって完成している。

「かぶき」という語は鎌倉末期から盛んに使われている。そのもとは「一本薄うなかぶし」(『古事記』上巻・大國主命の歌)が最古で、「うな」はうなじ(首・頸)、「かぶし」は「傾し」、即ち、ウナカブシは、首うなだれての意味である。そのほか、「彼の地はさやげり、かぶし醜めき国が」(『日本書紀』卷二)について、新村出は「かぶし」は「いまだ成り堅まらずして傾ける処ありしをいう」と説いており、著者は、「多分に野性的で無秩序で、体制の確立していない、未熟で粗野だがそれだけ新鮮で、揺れ動きつつあるカオスの状態をさす一句」と解説する。

この「かぶす」が鎌倉末ごろから「かぶく」となり、慶長前後から俗語的ひろがりをもった(一八六一―一八七頁)と。お国が京都で歌舞伎を創始した慶長八(一六〇三)年に刊行された『日本葡萄牙語対訳辞書』に「かぶき」の語の四用法がのっており、新村は、その一つに「開放放縦または急速の応対など」とあるのが、当時の「カブキ」の意味に最も近いとすると、著者は紹介する(一八七頁)。

また、新村『名義考』には「踊り狂う不行跡者」との解説もあり、「かぶき」が遊女歌舞伎をさす証しの一つともなっている。あとは周知の寛永女芸人禁止令、若衆歌舞伎禁止令と続く。鎖国によって南蛮舶来がとだえ、異国ぶり「かぶき」が不可能になり、男伊達、奴風俗が、かぶき者(派手な衣裳に奇矯な行動)になり、芝居にとり入れられることになる。

著者の語義考はここで終わり、「かぶき」の要素に完成はなく、社会の先端をゆく風俗の流動に本質があり、けばけばしく喧騒で何でも取り入れること自体が反秩序的であるということが「かぶき」である(一九三頁)と結ぶ。それが、ポワローによって体系化された「パロック的」に見合い、「かぶき」のパロック性という著者の見立てとなる。

かくて、「かぶき」は準完成化されて「歌舞伎」のレパートリーに組み込まれ、風俗の流行と共感関係にたつことになる。

しかし、明治一九（一八八六）年の演劇改良会による古典主義のすすめ（上品上流化・秩序調和）により「かぶき」の流動的変化性は影を薄くし、「歌舞伎」となった（一九六頁）。「かぶき」は共感の場から鑑賞の場へ、さらに観光の場へと変わったのである。

このような現代の歌舞伎が生きぬくすべは、いつそう「かぶく」心が必要である。つまり、バロック的とはいっても西洋のそれとは異なり、間の感覚、色彩、せりふのトーンすべてが独特であるから、「古典主義的でないし、近代リアリズムに矯められることなく、原初いらいの本来の性格であるバロック性こそ、大事にすべきであろう」（一九九頁）と、その重要性を説いて終わる。

⑥ 「演劇伝統についての彼我の差異」に移る。

西洋演劇の伝統は、ギリシヤ以来の葛藤を内包とするせりふの論理的展開を核心とする文学的、文学的なものであるのに対し、日本は感性的伝統に生きた肉体的（バレエと日本舞踊を比較したときバレエを肉体的といたないので、ここは形体的と筆者は考えたい）な「うたまい」の性格が濃いついて点にある、と始まる。

それは、西洋の歴史は興亡交替のそれであり、日本ではそれがなく、貴族の雅楽も武家の能狂言も、社会に密着して伝統化し並列的に存在しえたことにある。いわば日本演劇の重層性であり、しかも、それによって伝統演劇の上演様式における定型化を生んだことが特色となったといえる。とくに定型化の理由としては、舞楽・能・文楽・歌舞伎のどれにも楽劇性が共通しており、とくに音楽性が濃く、それを振付けとして型がつくられたことにあるからである（二一〇頁以下）。

また原始信仰に基づく古代芸能に外来芸能が様式を与えて成長した猿楽・田楽において、本来の意味をとどめる

『翁』『三番叟』が神に捧げる式楽として演じられることが、時代による盛衰はあれ、年中行事として今まで行われてきたこと、ほかに、顔見世に必ず演じられる団十郎の『暫』の上演、初春の「曾我」もの、秋の「子別れ」ものという年中行事が様式の定型化に関係していること、そこから生まれる世襲性が伝統芸能をつなぎ、定型の伝統化にかかわるといふ日本芸能の特色を形作っている(二二二頁以下)。

さらに、世阿弥が「一代一人の相伝」といったように、伝統演劇には、秘儀・奥儀というおかしがたい結社的閉社会の観念がある。それが、時代が移っても別の芸能に代わることなく、自己の原理を口伝的伝統としてまもり伝えてきたと、著者はいう。これに較べて西洋演劇では、ミサにおける対話形式の朗誦が復活祭劇・降誕祭劇に発展し、中世後半には受難劇、聖史劇、奇蹟劇などの宗教劇を生み、中世末までに同業者組合が分担するようになってゆく。そしてルネッサンス期に人間主体の独立した演劇世界の創造にむかうことになり、ギリシャの人間本位主義を支えとして、「人間性を尺度とする合理主義、リアリズムの方向をしないで強めた」(二二五―二二六頁)のである。

明治維新による大変革は、伝統演劇の支持基盤の衰滅との闘いを余儀なくさせた。が、今日、それぞれの伝統をまずまず守り抜いているというのが現状である。

⑦ 伝統についての日本の特性を論じた附論がある。

筆者も気にしていたことだが、著者はその特性として、日本の伝統演劇は、音楽・舞踊・戯曲が分化せず、古代芸能の樂舞的性質をそのままに、その基本的形態の中において総合的劇場芸術として発達させてきた(二二四頁)と指摘する。西洋ではルネッサンス以降、オペラ、バレエ、戯曲に分化発展してきたのである。

西洋の演劇伝統にも、当初は身振り狂言(ギリシヤ)やパントマイム(ローマ)など即興的な芸や歌があったが、シェイクスピア、モリエールになると劇文学を軸とした劇場芸術が実現する。そして、劇場芸術は横に開放されて

自由競争的状况がつくられたという(二二五頁)。

他方、日本では、他と違う神秘世界を自己保有し、一子相伝の世界をつくって(田楽・猿楽など宗教的機能をもつものはとくに閉鎖性をもつ)、世襲的閉社会構成という特質をもつことになった。しかも、文楽や歌舞伎のような娯楽的なものにも宗教的要素(三番叟・にらみ)が残っていることをみると、ルネッサンスがなかったという根本差に、原因があると考えていいのでは(二二六頁)という。そのさい、古い舞楽は社会上層部におしやられ、式楽として大社寺の祭祀行事として残り、新たに民俗芸能だった能が高雅な美的要素や序破急の理念を吸収しながら、武家のものとして存在するようになったのではないか。文楽や歌舞伎も同様で、これが日本伝統芸能の重層的並存的性格を形作っているという(舞楽と宮廷貴族、能と室町武士、文楽・歌舞伎と徳川町人というふう)。

ここで著者は「重層性」についていう。それは「日本の歴史に特有な、社会そのものの重層性による。……その支持層である社会の階層に対応した宗教性祭祀性を機能的精神的な核として、それぞれまったく分離独立した社会意識・美感覚の結社的閉社会をつくり、それが縦に連綿と継承されてきたところに、伝統のあり方における日本演劇の本質がある」(二二七頁)と。ただ、歌舞伎は明治以後に最も大きく影響をうけたため、その結社的人格はうすれているが、存続している遺習は多い(十八番を演ずるときは市川宗家の許可があるなど)。因みに閉社会性が濃いのは能である(世阿弥『風姿花伝』)。

能の観世家元二五代、歌舞伎の中村勘三郎・市川羽左衛門一七代にみる原始的結社性の遺習は秘儀、呪術、祈禱、芸能者の残存形態ではないか(二二八頁)とすらしい。しかし「そこに……近代社会には得られない特異な魅力」もある(二二九頁)と。約言すれば、伝統的型式の世襲による閉鎖的重層文化ということ(筆者)。

日本の伝統演劇が西洋の直接的影響をうけた一六世紀中・後期から一七世紀にかけて(五、六〇年間)、キリシタン風俗がお国の踊りにとりいれられたり、動作がリアルになったり例はみられるが、結局は閉鎖的で変化はみら

れなかった。この伝統に対する密着性は伝統芸能界における閉社会的精神構造に深くかかわっているからと。しかし、この総合芸術性が外国人からみると、前衛的に感じられる一因になっていることも確かで、海外公演の誘因になっている(二三三頁)と解説する。

ところで、この伝統密着性は、グローバルな現代芸術のなかにあつてどうなるのか。分化しすぎ散文化写実化しすぎた近代西洋演劇にとつて、日本伝統演劇の反近代性は確かに魅力的である。さらに謡曲、平曲、祭文、浄瑠璃、長唄にまで影を落としている天台声明、それに七五調のリズムという、この伝統舞台芸術(雅楽は除く)の基本的感覚は、音感的に快く自然な身体的自我に共鳴するのである。ということは、西洋の主知的論理的認識に対す、日本の主情的視聴覚的構成に融解し浄化されてゆく感情に比せられるのではないか(二三六頁)と、本稿にとつて重要な論点を提示する。至言である(筆者)。

「ともあれクライマックスがことばによる論理的高潮の瞬間でなく、人間感情の感覚的表現に置き換えられるということ」(二三七頁)である。もののあわれの重要視は、近代になつても新派や新国劇、やくざもの、テレビドラマに流れていることをみると、それは日本演劇伝統の一面ではないか、と附論を結ぶ。

⑧ 第三部「比較学的にみた近代日本演劇」。

「能狂言は、武家階級の崩壊に伴い、一時は滅亡に瀕した」(三五一頁)。が、明治初期の皇太后と岩倉具視とそれに続く新興の上流階級が復活せしめた。そのため第二次世界大戦前までの長い間は、上層階級と良家の子弟子女の嗜みとして支持され、いっそう荘重化された。そして現在は愛好者や研究者もふえ、僅かだが新才能(筆者・スパー能)あり、演劇創造への参加も試みられている。

歌舞伎界では、明治十九年に欧化政策の一環として演劇改良会がつくられたが、識者の非難をあびて消滅し、却つて、これを機に、文化人の演劇関心を高めた結果、新派・新劇の発達を促した。歌舞伎はその様式と感覚(パロ

ツクの性格)はそのままに、逍遙、岡本綺堂、青山青果、宇野信夫による作品を生み、戦後の三島由紀夫、北条秀司による新作のほか、スーパードラマ歌舞伎にまで至っており、さらに歌舞伎俳優が西洋音楽の伴奏によって演ずる音楽劇も生まれている。例えば、女優が登場し洋楽を伴奏としてセリフの日常用語化が行われ、拍子木もない、歌舞伎俳優主役の現代劇のほか、映画・テレビ出演すら存在するというのが現状である。こういう実験が歌舞伎にどう吸収されるのかに興味を湧く(三五四頁)と、この項目を閉じる。

このあとは、新派・新劇を含めた演劇の現代社会における役割と東西演劇の相互交流を論ずるが、省略。

(3) 続々巻(二〇〇五年)に移る。第一部「比較演劇学の視界」、第二部「伝統演劇の普遍と特殊——世界の中の日本演劇」、第三部「近代日本演劇の諸問題——東西交流の接点」である。第一部は正・続巻で述べた目的・対象・方法について敷衍したもの。第二部は日本の伝統演劇の本質と特質を総合的に明らかにしようという試み、第三部はシェイクスピア受容史から現代までの『影響比較』研究の各論である。ここでも法文化論にとつてのイイトコドリをする。

①まず、比較演劇学の目的・対象・方法について。先に略述していたが、ここで詳述する。

目的については、第一に東西演劇の相関関係と異同。第二に日本演劇の普遍性と特殊性を明らかにし世界演劇のなかでの位置づけを行う。第三に彼我演劇を重ね合わせることで演劇一般の理念をとらえること、の三点である。

第一について、歌舞伎様式に顕著な「隈取」は京劇の臉譜れんぷからきたというのが臆説にすぎない。「ぼかし」は初代團十郎が人形浄瑠璃の荒事にヒントをえ、仏像の忿怒相をとりいれ、二代目がぼかしの手法を加えたもの。

第二について、グローバルな視野から客観視した論述は続巻でもしたが、本書第二部で詳論しているので後述。

第三については別著、『演劇概論』(一九七八年)があるが、法文化論との関係で割愛する。

次に方法について、第一に「重ね合わせ」による「共通部分」の確認をし、はみだした「異質」「特殊」部分を

見定めること。代表作でいえば女形である。歌舞伎の特徴は男性の肉体は否定せず女性の美を多面的に表現するという独自の理念にある。もう一つの例は、『ロミオとジュリエット』と『妹背山婦女庭訓』は何れも悲恋の死に終わるといふ点で共通するが、死に至るプロセスは全く違うということ。

方法の第二は「縦横十文字」の比較、縦は歴史上の、横は同時代における比較である。縦の比較では、簡素な能舞台と多彩な歌舞伎舞台、横の比較では、能と西洋古典主義演劇が同類であり、歌舞伎とバロック系演劇が同類である。これこそ、人間に内在する二極性の東西における表れ方の結果である。

方法の第三は「感覚比較」である。外国人は、所作事・荒事といった様式本位のものより劇的構造の確かなものに同感したことで、そこに歌舞伎におけるドラマとしての普遍性を確認したという。

②第二部「伝統演劇の普遍と特殊——世界の中の日本演劇」に入る。

まず日本古典芸能全般に共通する特質をあげると、第一に非分化性あるいは総合性、つまり、セリフ劇・音楽・舞踊の三要素が分離せず一体になって芸術形式をつくっていることである(前述)。しかし、西洋では中世後期から音楽舞踊形と科白劇の分立が顕著になり、そして舞踊形も独立して科白・オペラ・バレエの三種分立となる。

例えば、「三人吉三」の大川端の場では、三味線合方の音楽効果とともに、せりふはオペラのように七五調でうたいあげられ、ポーズはバレエのような美的ポーズの見得・振りが目を楽しませる。「歌舞伎ではいつもせりふには間とリズムが、演技には舞踊的な流れと形の美がともなう」のである。

第二に様式性あるいは型の形成、つまり、リアリズムでなくデフォルメによる別次元の表現形式をとることである(西洋では再現的写実傾向で座標変換が小さい)、また、歌舞伎では、荒事・和事・時代物・世話物・所作事の間による異なった様式化が行われている。

第三は個々の様式・型に関する秘儀・秘伝的な伝承性である。ひとつの美しい型には、才能豊かな役者の創意工

夫と修業の積み重ねが秘められ、何代にもわたる改良洗練の結実がみられることが多い。この職人的演技力に「芸道」が成立し、その家の宝として秘蔵され、次の世代に「秘儀」「秘伝」として伝えられてゆく(世阿弥『風姿花伝』)。西洋ではドラマによって演劇のカタルシスが果されるのに対し、日本ではドラマより芸の美によって果されるといえよう(六二頁)と。

第四に芸能の重層性である。すでに日本文化全般について本稿でもそれを指摘したが、芸能の場合はこの特性が一層顕著だと本書はいう。「舞楽(雅楽)、能、狂言、文楽、歌舞伎はそれぞれの様式を守って縦の伝承社会をつくり、それぞれの歴史を生き貫いてきた」。それは、「各芸能を支持育成した観客層≠社会層自体が完全に廃絶せず、重層的に生存しつづけたこと」、「ジャンルに対応した芸の、狭くふかい世襲的伝承性も、……むろん大きな原因のひとつであろう」。それが芸能の重層性を生み、多様な形態、様式が同時に存在する結果となった。しかも、「奈良・平安を代表する舞楽、中世の能・狂言、近世徳川期の文楽(人形浄瑠璃)・歌舞伎は、まったくといっていいくらいに、構造的にも美意識の点でも異質なのである」。

「したがって、日本の芸能にみられる美意識を二元的に帰納することは不可能といわざるを得ない。正反対ともいえるものさえ含んだ多面性、多様性——そのすべてが日本人のものだからにはかならない」(六三頁)という。こうして「美的特質の諸相」が語られる。

③「非分化性・総合性とふかくかかわる美的特質として、視聴覚美の優位があげられる」で始まり、視聴覚第一主義の純粹端的なあらわれは「能」であると。世阿弥は能の究極的美について、その基本的要素は「声」と「身み形かたち」であるといったが、演者の芸をこの視聴覚美の中核において、仮面の美、装束の美、大小鼓笛の演奏と地謡の合唱による音感の美によって舞台を一つの「音響詩劇」の世界につくり、見所けんじょ(観客席)に「共振」「共鳴」の場を現出するわけである。

歌舞伎の美的特性も、原理はこれと同じ。能よりも一層多彩華麗で、「一振二声三男」といわれるように、役者のせりふ回しの音調、即ち口跡くちせきと身振り表現としての姿形が最重要となる。見得のひとつにも、『ツケ』という音響による効果の強調がともなう。このように、「つねに、三味線、太鼓、笛その他の管弦打楽器を適所に動員したお囃子おうちま（下座音楽、黒御簾くろみすず）によって、視覚美と聴覚美は相補完して華やかな歌舞伎美の世界を作る」（六四頁）と。そして、「花道」も演劇的な場としての役割を担うのである。

また、時間・空間の自由な転換や拡大（日本家屋の和室の利用と同じ）は、日本人の順応主義（自然環境に基因する）による変化嗜好性からきており、四季に対応した演目には広義の「祭祀」性が息づいている。

④日本芸能の全体をみると、貴族的美意識による古典主義的なものと、卑俗な庶民的美意識に根ざす反古典主義あるいはバロック的なものとが重層的に共存している。いうまでもなく前者が「能」で後者が「歌舞伎」である。あるいはバロック的なものが重層的に共存している。いうまでもなく前者が「能」で後者が「歌舞伎」である。が、双方の対極的性格は、理念でいえば天上的対地的で、前者は神・鬼・亡霊など仮面によって超人間的存在に変身し、後者は人間の世界で出現する鬼・幽霊はワキ役である。また、能の橋懸りはしがかり（天上界）と歌舞伎の花道も。これぞ人間一般のもつ双極的性格の反映ではなからうか（六六頁以下）と。しかし、この双極的性格は、西洋演劇では交互に黄金時代を現出してきたのに対し、日本では重層共存し楕円のように相補完する二元的世界であった。歌舞伎の芸は「型」に様式化されていて日常的リアリズムではない。が、その底には日常性の裏付けのある、人生の真実をうつつしたドラマが存在しており、それを「劇的なもの」として完成定着させたのは、近松門左衛門であった（例「曾根崎心中」）。近代に西洋劇が受容しえたのは、この様式化されながらも写実性をもった自然主義である。様式と写実の共存による「戯」と「劇」の止揚合一を三味線によって人間の情緒の流れとして描く、それが祭祀的から人間本位に移行した歌舞伎の本質であった。

⑤次いで「余白の美」（七五頁）について語る。歌舞伎の拍子木と「見得」、能「道成寺」の乱拍子（長々とつづ

く単調な足の運びは鐘入りの瞬間に爆発させるエネルギーの蓄積)、話はそれるが日本画の余白、「わび」「さび」における余情、これらすべては「間」の美学に通じよう。

さらに「否定美・逆手の美学」に移る。

『風姿花伝』における鬼の演技を例に引いて、それをも「美」に転じてしまう能の美的境地は、日本芸能の特質ともいえる。能・歌舞伎では、「醜」を強調して悪魔的陶醉にまで誇張増幅し、美に醜を含んだ調和合一の美を感得させる(例「夏祭浪花鑑」)。官能の戦慄と悪魔的快感を秘めた美的境地へ観客を誘いこむ特殊なプロセスなのである。

また、女性以上に女性を表現する「女形」の美も逆手の美学といていいのではないか、と。

最後に、伝統芸能の特色が西洋演劇に寄与している事実をあげていう。例えば、花道や回り舞台がドイツやロシアで取り入れられ、反リアリズム運動による超近代の模索に日本芸能の様式性・伝承性が貴重な参考材料となっている。具体的には、シェイクスピア劇に歌舞伎の手法が取り入れられ、狂言のような足運び、見得、花道の出入りのほか、科白劇を一擲して完全に音楽と舞踊による総合演劇として様式化されていた(但し不統一無秩序だったが)。しかも、それがバリで最も人気を集めている現代劇の一つだということである。

⑥このあと、第二部各論では、劇曲の比較構造論、日本の悲劇の特質、演技論、観客論と続いて、第三部に入る。

そのなかで筆者の興味を引いたのは、各論の「戯曲論」「日本の悲劇の本質」であった。

西洋の悲劇では、主人公の人間的であり畏敬に値する人物が、運命・境遇・性格などによって対立物との間に精神的葛藤を生じ、意志的行為を完遂した末に破滅するという筋である。観客にとって、主人公の崇高・悲壮な人格的高揚を通じて「美」として体験されるもの、これが西洋の「悲劇美」である。

日本の能・文楽・歌舞伎のいづれにも、この悲劇美に相当するものはある(例・『忠臣蔵』『寺小屋』『義経千本桜』『曾根崎心中』)。しかし、『曾根崎心中』(一七〇三年近松門左衛門)では悲劇的結末は七五調の「道行」詞章によって高度に美化される。著者はいう、「美しい様式的・抒情的描写によって悲劇的局面は美化され、宇宙・人倫の自然すなわち理想美の世界との調和合一の中に、悲劇は完結する——そこには西洋に比してきわめて日本的な、悲劇美の一特質がある」(二三八頁)と。

また西洋には『マクベス』にみる悪の滅びを扱った悲劇美があり、日本の『弁天小僧』(一八六二年作)、『三人吉三』(一八六〇年作)が同種である。

能の悲劇美についてはどうか。「修羅物」「執心・狂乱物」「鬼物」に悲劇美が存在するが、悲劇の契機は、男は戦乱、女は愛欲であり、その本質を「幽玄」「無常観」の尺度からみれば、悲劇美は普遍的とといっていいだろう(一三〇頁)。

だとすると、日本の悲劇的作品の西洋との違いはどこにあるのか。まず悲劇の原因が「義理」にあるものは徳川封建制からくるのであって、特殊な「境遇劇」と考えられる(例・『俊寛』『忠臣蔵』『曾根崎心中』)。それより本質的相違と考えられるのは、上演される悲劇的局面の前に起こっている、主人公の内的葛藤として潜在的に進行し内的に解決している点にある。だから、舞台はその顕在的展開であって、「実はこうだった」という謎解きになっている悲哀の「愁嘆場」である。それが、悲劇的情緒をこえて純粹美の世界に昇華するという経過をたどることになる(『二谷嫩軍記』の『熊谷陣屋』では家庭悲劇という平均的人間性に還元する)。その情緒的愁嘆こそ日本悲劇の特徴である。

しかし、それだけではギリシヤ悲劇・シェイクスピアもそうだという意見がある。が、悲劇が登場人物すべてに了解され賞賛され報いられ、観客は鎮魂による浄化によって、双方が調和合一し、一篇の悲劇が「善美」なるも

のとして「理想美」に昇華する点にある。しかも、この種の美的結末が日本美の特質として著しくみられるのは「道行」(例『曾根崎心中』)である。道とか旅とかの視聽覚的に具象化された体験を通しての悲劇美である(一四六頁以下)。

⑦「この世の名残り、夜も名残り……」にはじまる『曾根崎心中』の道行はその頂点に位する。七五調、五七調の韻律による叙景的内容に主人公の心境や運命を仮託し、かけことばや縁語に技巧をこらして主人公の心情をうたいあげ、それを美的に視覚化し舞踊的に様式化した肉体的表現。それこそ演劇の理想美に違いない。そして、道行のような演劇は外国にはないというのが、外国演劇家の評言だという。

道行の原型は、伎楽における演者の物理的・空間的移动で、仏会における仮面舞踊戯で行列をつくり音楽に合わせて練り歩き、境内で演技するものだった(「行道」とよばれた)が、『教訓抄』(一二三三年)に道行として芸能史に組み入れられている。舞楽にも道行の呼称があり、四天王寺の『舞楽大法会次第』に記録がある。こうした上演の場への空間的移动は田楽・題目立・延年などにも存在したし、現代の民俗芸能や祭礼(泉涌寺・当麻寺の「二十五菩薩来迎会」)にも見ることがができる。そして、この種の道行は世界一般にも存在しており、旅の叙述を目的とする道行、地名を並べた体裁の道行も西欧にその類がみられる。

しかも、流離・受難といったモチーフの道行についていえば、流離の古い典型として『万葉集』(山上憶良・「まれ人神」の来訪の意味)にあるほか、日本の神来迎の例は多いし、また西洋にもある(受難・来迎の典型例はキリスト教の野外劇でドイツのオーバーアマールガウの半野外受難劇はツァーの目玉)。

⑧それでは日本独自の道行は？ 著者は「人間と自然なし地誌との密接微妙な有機的關係と、道行を独立の局面として成立せしめたところの演劇的発想の独自性という、二点にある」(二五九頁)という。

叙景と心情描写の分離は『万葉集』『日本書紀』にもある。が、人間と地誌的環境の有機的錯綜が進んでくるの

は謡曲(例『熊野^{ゆま}』)においてである。その根元にあるのは日本人の自然観であり(一六二頁)、地誌的環境と人間の心理との重層的錯綜によって日本的「道行」が生まれたのだ(二六六頁)と。

その因由として、まず人間における「道」・「旅」と自然環境との密接な関係があげられる。世阿弥が「この道の奥儀」といい、一般に「人の道」そして芸道・茶道・修験道など広く使われていることは前述した。「道」は「美」「地」であり、道行く「旅」には自然の風物、四季の変化などがつきもので、それらは日本人にとって特別の意味があった。即ち、演劇的発想に、感覚的に実在として受容できる情緒を求める以上、道行にそれらを求めたのは自然というべきであろう。

次に、畏怖すべき存在である自然も、その美と共感し同化し調和することになったという日本人の感性の問題である。道行には、この自然風土に帰依し身を委ねて安心立命するという人間と自然との関係についての根元的発想(筆者・自然信仰観)があると。しかも、限られた時間のなかに道行く人の心情を引き付けた形で自然を取り込むという独特の処理の仕方が日本的発想にはあるというのである(一六九頁)。俳句然り、道行文然り。

さらに、竹本義太夫は、道行を浄瑠璃五段(恋慕・修羅・愁歎・道行・問答)のうちの第四段に位置づけるほど、劇構成上不可欠の局面として重要視している(一六八七年)。西洋演劇では、舞台・劇場の時代になると道行は消滅してしまふのである。つまり西洋では、劇的葛藤が実人生の再現の形をとり言葉で展開されるから心理的劇展開のための道行は必要なくなったということ。

従って、道行を西洋流に言えば、劇的局面ではなく、「叙事詩的」な流れの中の、しかももつとも叙事的な部分である(一七五頁)ことになり、それによって、日本の演劇では出雲・宗輔の時代から歌舞伎(例『十六夜清心』)においても叙事詩的性格・語り物的性格は失われることがなかったのである。

⑨眼にみえる形象として、「地名、地誌、風物を詠みこみながら現在進行形の形で活写していく」という描法は、

ことばによる表現技巧の可能な限りにおいて視覚化し、肉体的感覚に直接訴えかけようとする努力だといえよう。この点で、論理的過程をたどることによって、主たる伝達と享受を行う西洋の文芸・演劇とは、本質的に異なる」(一七七頁)。

その理由については、「日本人が本性的に、ことばによる抽象や知的過程を通じての、内容の論理的・段階的把握という……まだるっこいプロセスを好まないという、民族性に由因する」と述べる。日本人は眼で見、耳で肉声をきいて対象を確信し現実感呼びさまし、主人公と楽しむ具象性・即物性への執着・嗜好があるからである。それが道行である。仮構の世界だと百も承知しながら……。

以上の三特質——「人間と自然との不可分な調和的關係、叙事詩的性格に含まれた時空的流動性、視聽覚的・感覚的嗜好性……は美的感覚上の特質であって、信仰的・民俗的観念世界とは直接関係がない」(二七八頁)と断言。この純美的特質こそ、道行を連綿存続せしめた由因と考えるという。その補証として、「おかる勘平」(『忠臣蔵』)や『道行初音旅』にみられる美男美女の行楽ロマンス・旅情をあげ、広末保の「鎮魂曲説」、郡司正勝の「招魂説」を批判した松崎仁の、「哀傷性」をモチーフとする享楽性の一つだという説に賛意を表する(二八〇頁)。

確かに、信仰性より享楽性といった方が一般大衆にうけることは間違いない。その証拠に、旅情以上に濃厚なエロチシズムを狙った道行が多くある。例にあがったのは『忠臣蔵』八段目「道行旅路の嫁入り」の母娘の道行である。有名な「吉田通れば二階から招く、招く緋鹿子糸鹿子……」には露骨な性的表現があり、詠嘆調でのこうした道行が近世庶民を悦ばせたことは間違いない。

しかし、こういう道行も明治四〇年ごろから、西洋近代劇の合理主義移入によって後退する。そして逆に、道行の手法が近代リアリズム打開の一翼として応用され、非現実的世界を観客につきつけることになる。

では現代の道行は？ 誰でもが知っている流行歌に大衆の潜在的要求にこたえた道行の歌が!! 『お夏清十郎』

(戦前)、『矢切の渡し』『天城越え』(戦後) など……。

あと、演技論、観客論、海外公演、そして第三部へと続くが省略する。

・ やつと大冊三点を見終えた。興味に引かれて、引用が長くなり、本書でのしばしば重複する説明もそのままである。比較文化論についての著者の寸評は、繊細な感覚に対する写実的な論理、閉鎖社会的非合理主義に対する人間性による合理主義、主情的視聴覚的感情に対する知的論理的認識というところ。筆者流に一口でいえば、抒情的人情劇に対する主知的人生劇となるうか。その背後にある自我意識でいえば、前者の多情多感な使い分け自我に対する、後者の理論的に筋を通そうとする専一な自我ということだろう。

ところで、これまで「成る文化」に対する「為す文化」という比較論がしばしば引用されて、そこから前者の意識について「受け身の弱い自我」と解することが通用してきたが、それは読み違えだということを本シリーズから学んだ気がする。本シリーズが明らかにした自我は、理屈面では筋の一貫性は気にせず、融通する自我は心情面できめ細かく観察して激しく感応する自我だと、筆者は推察する。

とすれば、前者の「法に関する文化」について、その論理性は不確実で法的理解が十分でない場面があることは当然。確かな権利意識がないといわれることがあるのも当たり前である。が、考えてもみよ。融通する自我なら、西欧的な法的確実感に定位するのもそんなに難しくはないはず。それこそ重層文化として、西洋とは異なるが、日本的「為す文化」を創出する自我を融通すればいいのだから(ADRを想像する読者は多いはず)。

本シリーズでは、オペラとの比較、バレエと日本舞踊との比較文化論も欲しかったと、望蜀の念を禁じえなかった。が、それはあとで論じよう。

9 逸することのできないもう一冊、河竹登志夫『新版歌舞伎』(二〇〇一年初版・二〇一三年新版)がある。二

〇一三年は「歌舞伎が誕生して四百十年……黙阿弥没後百二十年」にあたるという。それが本書誕生の、曰く因

縁である。当然、前三著書の叙述とダブルとあると思うが寛容を。

序章「外から見た歌舞伎」、第一章「自在なる演劇空間」、第二章「様式美の総合芸術」、第三章「人間普遍のドラマ」、終章「世界の中の歌舞伎」、補章「歌舞伎二十一世紀を行く」の構成。筆者にとつては、二章・三章が関心を引くが、序章からみてゆく。ただし前著作とのダブリは極力省略することに努めるが、読者には繁雑な前著のサワリの整理になると思う。

(1) 歌舞伎の海外公演は一九二八年のソ連から始まって、戦後の一九五五年中国、一九六〇年アメリカ（ニューヨーク、ロサンゼルス、サンフランシスコ）、翌年のソ連（モスクワ、レニングラード）、その四年後のヨーロッパ（ベルリン、パリ、リスボン）と続く。

演目では、『忠臣蔵』と『俊寛』の評判が高く、『京鹿子娘道成寺』は不評であった（前述したが）。その理由は、前者にドラマ性が大きく、後者にはそれが稀薄だったからで、西洋演劇のドラマ性に合致したかどうかであり、劇的なものの有無に左右されたという。そもそも演劇という言葉は西洋におけるドラマのことで、それまで日本では「芝居」（悲劇は「愁嘆芝居」、喜劇は「滑稽芝居」といわれていた。つまり「劇」ははげしい状態をさす文字であり、対立する二者がたたかう姿が「ドラマ」の基本概念であって、それが評判の違いを生んだと解される。

しかも、この外国人の反応の違いは、現代の日本国内においても存在し、始めて歌舞伎をみる今の日本人は外国人と同じ反応をするという。「明治らしい日本人は小学校から西洋基調の教育と生活習慣で育てられてきた」のだから「日本の伝統文化は……むしろ異文化に属する」（二四頁）と。このことは『源氏物語』には時代考証的注釈が必要だということと同じことなのだろう。

現在、歌舞伎の上演可能演目は約四〇〇種あり、純歌舞伎狂言四一、義太夫狂言二七、舞踊二一、新作一一であり、義太夫狂言は人形浄瑠璃に書きおろされた作品でドラマ性がある。また、リアルな世話物もあり、表現様式も

多種多様である（舞踊をみても長唄・常盤津・清元など各種の音曲に対応する夥しい種類、数が分布している）。舞踊劇・科白劇・人形劇とその融合、歌舞伎はまことに多面的な演劇であるといえると、この章を結ぶ。

(2) 第一章は「花道」や「回り舞台」など演劇空間の自在性について。法文化論と関係はないが筆者の興味本位で、その著述を拾うことに。

① 劇場（芝居小屋）について。江戸時代には、浅草猿若町の中村座・市村座・守田座、京都の北の芝居、南の芝居、大坂道頓堀の各座がひしめく。が、明治五年に史実本位の劇を心がけよなどの通達を出し、劇場の近代化が始まる。新富町に守田座（のち新富座に改称）が進出し、また劇場の構造・機能・制度の改革（役者の送迎・客引きの廃止・椅子席の新設など）と、全館の近代化がすすめられる。が、歌舞伎独自の機能（後述）は、徳川時代そのままである。

芝居小屋というにふさわしい劇場は、現在、香川琴平町の金丸座（一八三五年）を始めとして、愛媛の内子座、熊本の八千代座、秋田の康楽館などにすぎない。

② 歌舞伎にとって不可欠な花道。お国の「念仏踊り」が行われたのは北野神社境内・四條河原での粗末な仮設舞台で、能舞台をまねたものだった（「橋懸り」から登場）。しかし、「橋懸り」は神聖な空間であって「花道」とは異なる。

『古今役者大全』（一七五〇年）に「承應の頃は、……舞台へ行き通う道を附け、……見物より役者へいろいろの送り物をするに、時々の花を折り添えて遣わしけるゆえ、今に役者への送り物を「花」といい、花道というも古き名なりとかや」とある。祝儀を「纏頭」といい、添える花とあわせて「花道」といった（五八頁）と、著者は解説する。

一七世紀末に、役者の活躍する花道の原型の仮設があり、一七二四年に江戸三座が全蓋式になったときに現在の

位置に花道が常設されたとも。そして花道は西洋演劇には全く存在しない、と。

「花道とならんで重要な歌舞伎の舞台機構は、回り舞台です」(六六頁)。現在、西洋の劇場にも回り舞台はあるが、それは日本から輸入したアイデアによる、という。

西洋の回り舞台がすばい場面転換を意図するのに対し、日本の場合は、同時進行する複数の場面を、即時に交互に観客の眼前に展開してみせるためで、画期的演出技法である(六九頁)。しかも、バロック系演劇たる歌舞伎にとって、変化(回り舞台)はバロックの特徴であり、いわばスペクタクルの魅力である。

さらに劇場空間の自在な活用として「宙乗り」がある。この初演は幕末に黙阿弥と提携した四代目市川小団次の「狐忠信」がある。が、明治に見世物小屋のように下品だと斥けられ中止された。現在の宙乗り(市川猿之助『義経千本桜』の狐忠信)は伝統復活ということになる。

自由奔放な歌舞伎にとって、ほかに「がんばり返し」「屋体くずし」「セリ」がある。

③歌舞伎を育てた観客層は四民平等の自由な世界であった。肩に重箱をさげた売子、酒をのみ客と、観劇は遊楽気分。これが江戸時代一八世紀に描かれた錦絵にみる中村座の様子である。飲んだりしゃべったり、けんかになったり、こんな喧嘩な小屋での演技は、おのずから役者の声・振りも大きくならざるをえず、芸も際立つものになること請け合い。「歌舞伎の誇張された様式は、こうした……無作法な観客によって……つくりあげられたものかもしれない」(七八頁)と、著者はいう。

歌舞伎から生まれた日用語には、「立役者」「大詰」「幕になる」「鳴物入り」、「十八番」「おはこ」「お家芸」、「二枚目」「三枚目」(名題看板の書出しの順)、「板につく」「さしがね」「とんぼ返り」「黒幕」「世話場」「愁嘆場」と数多く、日常生活にとけこんだ歌舞伎の影響を知ることができる。それだけに官能的歓楽の場として儒者ににらまれ、幕府の弾圧の対象となったのは当然、芝居にうつつをぬかすと「悪所場通い」と指をさされることにな

る。

役者と客の密会の場となって弾圧された有名な絵島生島事件、天保改革による七代目団十郎追放、江戸三座の猿若町強制移転など、歌舞伎は弾圧され続けたといっても過言ではないかも知れない。

しかも仮構で成り立つ歌舞伎の悪役を現実と錯覚して、観客が殺人沙汰をおこしたという事件もある(篠田鉦造『幕末百話』、同様の出来事はアメリカのシカゴにもあったが)。

(3) 第二章「様式美の総合芸術」は歌舞伎の放つ美意識である。

①まず「総合芸術としての歌舞伎」から。

現在の歌舞伎の文字は明治以後のこと、近代劇としての科白劇とは音感・舞踊・身振り演技の三要素が融合されている総合芸術という点で全く異なり、強いていえば、ワグナーの楽劇という総合芸術論の理念と同じであることは明白。そこで歌舞伎について、音感美、視覚美、役者と役柄、芸と型、否定美の五点から見よう。

②音感美で最初に出てくるのは「柝しほの音」。原木は白檜。背中合わせにとつてつくるから振動数が同じで共振するので大きく響く。柝を打つのは狂言作者の仕事。まず役者が大方出勤してくると二つ打つ「着到」の柝、役者の支度はじめの合図である。そして開幕一〇分前に「二丁(二つ)」を間をおいて打つ。役者は髪をつけて出の準備。つづいて「回り」、楽屋の各部署を一つずつ打ちながら回って舞台へ出る。役者が位置についたのを確認して二つ、これが「直し」で幕あきの音楽が始まる。柝の音は次第に早くなり開幕する。

セリの上げ下げ、舞台の回し、幕の振りおとしなど、柝の必要な場面は多いが、いちばん難しいのは幕切れの柝である。間まのとり方がみんな違う役者を相手の間を巧くとらなければならないからである。間まは魔まといわれ、柏子木の間まこそ、最も象徴的な例となる。

③歌舞伎では、器楽・唄・語りの音楽はすべて三味線。上手床の義太夫、舞踊は正面雛段の長唄、上手下手の

「山台」に常盤津・清元の出語り……。ほかに下手の「黒御簾音楽」（下座音楽とも）。三味線のもととは再三いうように沖繩の「三線」、永祿年間に堺から入り（源はエジプトで羊の皮、西アジアから中国に入つて蛇の皮、それまで主流だった琵琶に代わり、軽妙で繊細な音色が好まれて流行した）。

まず、浄瑠璃に結びつき、元禄時代に竹本義太夫により義太夫節が成立し、宝暦年間に江戸で栄えた。江戸で栄えた伝統音楽には歌舞伎の劇場音楽として発達したものが多い。代表的なのは常盤津・清元で、長唄も上方の「小唄」が筋のある長い内容のものとなり、歌舞伎役者によって江戸に持ちこまれ、劇場音楽として「江戸長唄」（通称は長唄）といわれるようになった（上方に残ったのは「地唄」「上方唄」といわれた）。

歌舞伎のセリフは「七五調」という世界に類のない日本語のリズムであり、万葉以来のリズムの伝統を江戸庶民文化のなかに開花させたものである。

舞台下手の黒御簾のなかで演奏される管弦打楽器による音楽は下座音楽といわれ、その役目は、幕あき、幕切れなどの情景描出、人物出入りの印象づけ、セリフ・しぐさの合方、心理描写、立回り・見得の強調、自然現象、季節感の点描などである。主体は唄と三味線合方と各種楽器によるお囃子の三種で、これらがさまざまに結び合つて複雑多岐な効果を生み出すのである。

唄は大勢による「連吟」だが、画吟（二人）、「めりやす」（独吟）もあり、お囃子は大小鼓笛の「四拍子」のほか、大太鼓、篠笛を中心に多種多様な楽器からなるものがある。

こうして黒御簾音楽の種類はなんと二六〇〇とも、五線譜に残したものの八二四（『歌舞伎音楽集成』として公刊）にのぼるといふ（一〇四頁）。

三味線とともに重要な役割を果すのが大太鼓である。その役割は本来的・擬音的・情景的の三つ、一つは時の太鼓・陣太鼓・櫓太鼓・「遠寄せ」（戦場を連想）、二つは自然現象の擬音的效果として雨・風・雷・水音・浪音、三

つは準擬音による情景描写で雪おろし、幽霊である(様式的自然主義ではないか)。こうした大太鼓の表現方法は、西洋演劇が「再現」であるのに対し、歌舞伎は「示現」(本質の提示・表現)である証しだとの外国の評価すらある(一〇八頁)。

(4) 誰でもが認める「視覚美の世界」について、それは「絢爛たる卑近美」であり、「隈取りの美学」「見得と見立てと立回り」である。

①まず、「色が絢爛華麗で多彩なこと」(一〇九頁)。

舞台装置・衣裳・化粧・諸道具の多彩で配合のいいこと、その美意識は浮世絵に通じ、蕭条たる幽玄美の能に対する「芸術的に高級なる卑近美」(岸田劉生)である。非常に多い赤は官能的刺激をよびおこす美ということと卑近とといったと思われる。

視覚美で最も際立つものは「隈取」。「隈とは一般に陰影のこと。白く塗った顔に骨格に沿って色の線をえがき、片ぼかしにして筋肉と影をつける。その色や線の数や太さ、形などによって役柄の性格を表現する」(一一二頁)のである。赤・藍または黒・黛(代)・赭(しや)の三系統あり、それらの組合せは一〇〇種にのぼる。役柄には、超人的豪傑、超能力の敵役、超自然の存在といったロマンの世界の役がある。

そのさい、赤は正義の豪傑で、荒々しい「暫」は「筋隈」、「国性爺合戦」の和藤内・「菅原伝授手習鑑」の梅王丸は目の縁だけの「むきみ」であり、同一役柄でも登場する場により、隈取の有無があり、種類があつて一様ではない。

藍系は超能力をもつ悪人・悪霊のたぐいで、「般若隈」(道成寺)の蛇体、「鬼女隈」(紅葉狩)「戻橋」の鬼女、「亡霊隈」(船弁慶)の知盛が。

黛赭系は「土蜘蛛」の蜘蛛の精。

歌舞伎の登場人物は人間だから、超次元の存在を主人公とする能が仮面をつけるのと異なり、超人的キャラクターを表す場合には、仮面の代わりに隈取という方法を考えたのだと思う（二二三頁）が、あくまで人間の性格をリアルに強調するためのものにすぎない、と著者はいう。

次に、隈取に「ぼかし」を使うのは日本画を想像すればいい。そこには「余白」を重視し「気韻生動」を生命とする日本画の心に通ずるものがあり、隈取は人間描写のリアリティのうえに日本画の美意識が加わった独自の化粧法である。

② 「見得」も隈取と同じ元禄・享保のころに始まった、「要所要所でポーズをとり、数秒間静止するという演技方法」である。これには、「不動見得」・「石投げ見得」（勸進帳）弁慶、「柱巻きの見得」（鳴神）、「元禄見得」（暫）などあるが、幕切れについては「引張りの見得」「絵面の見得」と呼ぶ。「絵面の見得」が「見立て」（みたてた絵）になっているのは極めて日本的だと讚美する。

「立回り」に大事なものは「とんぼ」。夜の暗闇のなかの立回りは「だんまり」（舞台は明るく手さぐりの動作）という。「役者・役柄・女形」は省略。

③ 「芸・型・伝承」について。

歌舞伎の芸は、役柄の多様さに対応して多様をきわめているが、共通してみられる特徴についてあげてみよう。まず、古典演目に関するかぎり、役者の型・様式はきまつていて演出ということはない。正に役者の肉体的伝統によるという特徴がある。そこに、視聴覚を大事にする芝居であることの証しがある。従って、身体の大きさ・芸の上手下手（器用かどうか）より、容姿・芸風の「大きさ」が役者には欠かせないことが最重要となる。つまり、そこには「型」があつて、「成田屋の型」とか「音羽屋の型」とかいわれることになる。ただし、自由度があつて、一つの役にもいろいろな型が生まれることはいうまでもない。とくに義太夫狂言の時代物には型が多く「型物」と

いわれるくらいで、同じ狂言でもそこに役者の違いをみる楽しみがあるともいえる。心から入るか、形から入るか、型の創り方は各人各様とも。

④ 荒事・和事について。

荒事の特徴は、誇張された化粧、扮装、演技、雄弁術、正義の英雄のロマンである。初代団十郎が「金平浄瑠璃こんへいじやうりゆうり」からヒントを得て、全身を紅で塗りつぶし、紅と墨で隈取りをして荒業をみせたのが最初（一六七三年）だった。『暫』『鳴神』などの荒事を創作し、江戸中の人気をよんだ彼は、成田不動を信心して屋号を「成田屋」とした。『二ラム』演技は、悪霊病魔退散を願う江戸観客にとって神仏の超能力をそこに信じたからだろう（一四八頁）。七代目は『勸進帳』初演（一八四〇年）を機に、お家芸として「歌舞伎十八番」を制定、江戸歌舞伎の表芸となった。

「中世の能では、怨霊や悪鬼は人間より強く、仏教の力によってやっと鎮圧されました。しかし近世になると、神仏の力より、人間のほうが強くな（り）……ここに中世と近世、能と歌舞伎の本質的な違い」（二五〇頁）がみられる。

和事は京都生まれの和らかな芸風をさすもので、『廓文章』がそれを最もよく伝えている。豪商の若旦那が遊女との浮名がすぎて勘当されるが、思い切れず忍びくるという、「色男、金と力はなかりけり」という芝居が和事の基本パターン。廓の男女の纏綿たる情景、官能の世界、これが和事の芸である。

その源流は、お国歌舞伎における遊客の茶屋遊びの局面で、野郎歌舞伎時代の「島原狂言」にひきつがれ、一六六四年に本格的な傾城買狂言が成立する。若殿や忠臣が騒動解決のため庶民に身を「やつし」て遊廓と馴染むという筋。この「やつし事」が和事の元祖というわけ。その完成者が坂田藤十郎。彼のために心中物をかいたのが近松門左衛門である。

この和事と荒事が止揚されて一つの舞台となった例は少なくない(代表例は『助六』)。いうまでもなく、荒事・和事は人間の本性の両面を表現したもので、そこに歌舞伎の豊かさがあると思う(一五九頁)という。

⑤ 女方の魅力は女の単なる模倣ではなく、写実をこえた表現によって芸術にまで高められた創られた女性像である。お国によって女性の魅力を知った観客は、女歌舞伎禁止後の女方役者に女性をまわる美の創造を期待した。そこに女方の芸の追求が始まることになる。その先達、芳沢あやめは藤十郎の相手役をとめ、芸談を残しているが、「その創造の心は『平生を女子にて暮せ』ということ」(二六一頁)だった。あやめの芸は「芸の体、全く女なり」(『翁草』)、「真実底からの女」(『役者舞扇子』)と評された名優だった。

しかし、女方も時代が下るにつれて、技術論となり型がつくられてゆく。つまり、女性的男性でなくても女性を表現することができるようになり、その集大成は六代目尾上梅幸の芸談に明確に示されている(『梅の下風』)。それを見ると、日本の歌舞伎は、「役者の肉体の動きを中心とする上演芸術……としての全体が、古典あるいは伝統をなしている」(二六八頁)ということがわかる。その顕著な例が、「歌舞伎十八番」であり、「新古典劇十種」(五代目尾上菊五郎制定)である。

「歌舞伎はすべての点で能よりは自由で柔軟ですが、原則として芸の伝承は秘伝の性格をもち、家系の継承を旨としてきた」(一七〇頁)のである。これは日本の芸道に共通で、家系でいえば、雅楽の家は五十余代、能は観世家なら二六代、歌舞伎は、最も古い中村勘三郎・市村羽左衛門が一七代である。世襲制が原則だが、実力で名門を継ぎ、時に名門を興すということもある。

型がある歌舞伎の特徴は、型を踏襲すれば素人でも、形がつく、という点にあり、地方の農村歌舞伎は、その例である。素人の歌舞伎に比してプロの場合の特徴は「型に入って型に出る」という、独自の魅力で既成の型を新生することであり、代々の名優は先人の型を創造的に継承改良しながら伝えてきたという点にある。

・自我意識における男観念・女観念を考えたとき、女形の存在は自我意識が融通しなければならぬと考えられるのではないか。

⑥ 「否定美の創造」に入ろう。これまでの話は美学でいう「肯定美」の世界である。これに対し否定美とは、人生において残酷と感ずるもの——強欲・邪悪・醜怪・苛責など、否定されるべきものだが避けて通れない暗い悪魔的な世界を、広義の美に転換させる芸術のあり方をいう（「逆手の美」）。人生の「真」をえがこうとすれば、光のみならず陰の部分にも光をあてねばならず、歌舞伎には「否定美」としてリアルに陰の部分さえがいた作品もあるというのである。

まず、血の惨劇を美化したものととして、『夏祭浪花鑑』（一七四五年作）がある。生世話物の先駆的作品で様式化された「殺し場」の典型である（読者には『四谷怪談』を想う人もいるだろう）。流血場面は西洋にも多いが、それは宗教的見せしめ、もしくは悪の強調のため、ドラマの展開上プロセスとして描かれているが、「歌舞伎では惨劇自体を美の対象として様式化し、それを一幕の内容として鑑賞に供する」（一八〇頁）という点で類がなく、これこそ、美への憧憬のつよさを証明する、と。

盗賊の美化もある。弁天小僧、直侍、与三郎など、アウトローに不似合な美男子が白粉で化粧し、いなせな姿で七五調の名セリフをうたいあげ観客の喝采をうけるというダンディな泥棒は、近代劇では到底考えられない非現実的な型である。しかし「社会ないし人間の『真』がテーマであり、その真をありのまま描くことのなかにこそ、人間性の『美』が輝く」と考えられているから、「真こそ美」と考える歌舞伎では、方向が逆でも、抑圧された人間の誇りを描いていれば美と捉ええるというわけである。

(5) 第三章「人間普遍のドラマ」と題し、戯曲と作者について論ずる。常連への参考のために、著者による演目分類をあげると、

時代物・王朝物（古代の貴族社会に取材したもの、例『菅原伝授手習鑑』）

・ 狭義の時代物（源平合戦から戦国時代までの武将を主人公とするもの、例『義経千本桜』）

・ お家物（徳川時代の大名家のお家騒動を扱ったもの、例『伽羅千代萩』）

世話物・狭義の世話物（徳川時代の庶民を主人公とするもの、例『助六』）

・ 生世話物（とくに江戸後期の下層社会を写実的にえがくもの、例『四谷怪談』）

このあと、浄瑠璃と歌舞伎の史上対比を論じているが、省略。

終章は「世界の中の歌舞伎」、「演劇の二大系脈のなかで」と副題する。いわずもがな、シェイクスピア劇との比較であり、前述したが、興味ある記事を紹介する。

丸谷才一の言（一九九六年）、「お国やその夫の三十郎はどこかのイエズス会劇を見て、それに刺激されてお国歌舞伎を創始したのではないか。そして『能の古典主義から歌舞伎のバロック性への移行、革命的な転換を決定づけたものは、ヨーロッパのバロック芸術の総合としての演劇を海路はるばる伝えた、教会の催し物』であつたろう」（二五八頁）。著者は、これを「明快な推論」と評する。

歌舞伎のこれからについての著者の一言。「伝統芸術の確固たる継承と、現代の舞台芸術創造への寄与……歌舞伎の未来は、この『二元の道』にあるとおもう」（二六八頁）。

この『二元の道』の二二年（二〇一三年）が新版で加えられた「補章」として綴られている。

「名優の死」による「世代交代による伝統の継承」のなかで、襲名のごとが語られ、新作歌舞伎の創造（最初の作は坪内逍遙「桐一葉」一八九四年）、続く新作の発表（立松和平・平田兼三郎・司馬遼太郎）。そして最後は「第五期歌舞伎座の新開場」（二〇一三年、初代一八八九年）と「海外公演の恒常」で終わる。

・ 読者には御苦勞様と感謝したい。歌舞伎の伝統を支える演者・観客それぞれの自我意識は、「法という文化」を支える

自我意識と同じか異なるのか。絢爛豪華なアンリアルな演劇とみれば全く異質であり、何でもありの融通する自我でありながら大筋では型をふまえた大衆重視のリアルな演劇とみれば同質に近い。他方、これまでみてきた「法に関する文化」という観点からでは、それを特殊化する要因となっているといえる。歌舞伎も法文化と無関係ではありえないと筆者には思える(当り前!!)。

10 河竹登志夫『比較演劇論』における外国演劇は、もっぱら「シェイクスピア劇」であった。しかし、読者のなかには、オペラやバレエが何故対象にならないかと、疑問に思った人もいるはずである。そこで近刊の、永竹由幸『新版オペラと歌舞伎』(二〇一二年)および鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史』(二〇一二年)を参考にみてみよう。

(1) 永竹著のプロローグによれば、双方の共通性(この点でその論旨は河竹と異なる)、即ち「人間が考える限りの美の道楽の極致」について研究したいと目的が説かれている。即ち、一六〇〇年に双方が誕生して以来、目に見えぬ糸で結ばれて、民族のエネルギーが「美への享楽」に注がれてきたとする話で始まる。比較文化の話から外れるが、興味に引かれて適宜紹介する。

歌舞伎は、鎖国によるエネルギーの内部燃焼によって生まれ、オペラは、ヨーロッパ諸国による海外植民地開拓時代に、外国に出ようとしなないフィレンツェの国民的エネルギーが注入される演劇になったと、双方の共通性の指摘によって幕があく。

①第一幕は「オペラと歌舞伎の誕生」である。オペラの誕生は、フィレンツェのバルディ伯爵がギリシャ悲劇の復活を意図して、組織カメラータ・フィオレンティーナをつくり、このサークルによって、詩人リタッチーニが台本を書き、J・コルシ、J・ペーリの作曲による「ダフネ」を初演したのが一五九八年(お国の「ややこ踊り」は一五九六年)である(楽譜は残っていない)。

そして、この組織の一員である作曲家の、エミリオ・デ・カヴァリエーリが「魂と肉体の劇」としてサンタ・マリア・イン・ヴァッリチエッラ聖堂で一六〇〇年二月に上演した音楽劇が現存する最古のオペラ（二頁）となる（著者は、別の箇所（二〇頁）で、同年一〇月にペーリおよびカッチーニ作曲「エウリディーチエ」がピッティ宮殿で上演された例を最古といっているから、これは「オペラもどき」か）。

もつとも、この音楽劇以前に、キリスト教布教のための典礼劇があり、また現存するクリスマスマス典礼劇「ダニエル物語」（北仏ボーヴェ上演）が十三世紀初期に上演されて一四世紀にかけヨーロッパ各地に拡がっていた。それが発展したのが、前述一六〇〇年の「魂と肉体の劇」であり、これがオペラと並ぶオラトリオとして分類されている（二二頁）という。オペラがギリシャ神話を中心テーマとして謝肉祭・復活祭で上演されるのに対して、オラトリオは旧約聖書中心のテーマで歌舞音曲を控えたキリスト復活を待つ四旬節に上演されるものとして区別される。ただ音楽形式はよく似ているが、オラトリオは、現在、演奏会形式で演奏される。しかし精神は同じである。

ギリシャ悲劇と能は、「人間の性の本質を見極め、生と死、愛と葛藤を究極的に見つめて、その人間の持つ性の美しさ、醜さを極限状態で見ることカタルシスを得る」（二三頁）という点で、共通の真面目芸術であるが、オペラと歌舞伎は道楽番組、遊びの娯楽番組であり、大衆の道楽が磨きぬかれて美の極致に至った最高の贅沢品である。また後者の双方は、虚構の世界を歌いあげる感性の芸術である。それが日本とイタリアで発生したということは、よく似た歴史的、地理的、気候的類似性があったからである。

つまり、イタリアでは、一三〜一六世紀にかけて、現在の有名な都市の基本的建設が終わっている。他方、日本では、徳川幕府は、名目上、武家社会であったが、江戸文化は市民と同質の町人文化であったから、社会の実質は市民社会であった。とすれば、市民がオペラをつくり、町人が歌舞伎をつくるという同質のことが同時に行われていたことになる。

フィレンツェで生まれたオペラは、その成功によってイタリア全土に普及してオペラの源をつくったのである。が、その中心はヴェネツィアに移り、モンテヴェルディの作品が劇的性格を高めて、一六三七年に最初の公開オペラ劇場が開かれ、一七世紀には一五の劇場が存在したという。

このイタリアオペラをフランス宮廷に持ち込んだのは、リュリであり、それをフランス・バロック・オペラとして完成させたのがラモーである。そして一七世紀後期には、オペラはヨーロッパ各国に広がり、イギリスのパーセル、ドイツのシユッツがオペラを書いた。

こうして、イタリア・オペラはヨーロッパを支配し、その中心となったナポリでは、スカララッティ、ベルゴレージがナポリ楽派をつくった。その特徴は高度に様式化されたもので、ベル・カント唱法による歌手の技巧偏重に傾いていた。

他方、劇と音楽の統一のために改革をはかったのが、ウイーンにいたグルック(『オルフェオとエウリディーチェ』一七六二年)である。

名家のイタリアでは、モンテヴェルディ、カヴァッリ、チェステイといった作曲家のあと、舞台上のカストラートの人気が高く、その即興的歌唱がオペラの中心となって、オペラの芸術性が失われかけていた。

また、歌舞伎においても、人気は市川団十郎や瀬川菊之丞らの役者に集中し、ドラマは無視されがちとなり、結果、おろそかになっていった。が、人形浄瑠璃の世界で、竹本義太夫・近松門左衛門が、質の高い芝居へと発展させたので、以後、新しい作者が出現する。竹田出雲、三好松洛、並木宗輔の三人で、竹田出雲がリーダーとなり、九一日かかるような長大な作品を創作した。『菅原伝授手習鑑』(一七四六年)、『義経千本桜』(一七四七年)、『仮名手本忠臣蔵』(一七四八年)の三大名作である。歌舞伎は、これらをそのまま翻案し、義太夫はそのままに、人形の代わりに役者が演じて、発展の契機とした。

オペラは、カストラートを拒否したフランスで、ドラマと音楽のレベル・アップを求め、女性歌手の登用とともに華やかなバロック・オペラを展開させた。

歌舞伎とオペラがつくった美しい原型のなかに魂を入れてくれたのは、近松半二とグルックである。『妹背山婦女庭訓』（二七七一年）、『本朝廿四考』（二七六六年）、『近江源氏先陣館』（二七六九年）、『伊賀越道中双六』（二七九一年・絶筆）は、現在もレパートリーの中核であり、現実と超自然的現象をミックスしたロマンティックな味の作品である。しかも、面白いことに、『妹背山』の「吉野川」は『ロミオとジュリエット』と同じ設定である（但し結末は異なる）。

②第二幕は「テアトロと芝居」。テアトロの語源はギリシャ語の見物するの意味、テアロンが観客席、演ずる平土間をオルケストラと呼んだ。芝居は、寺社境内の芝生のうえを見物席とすることが多かったから、それが歌舞伎の発展に伴い、劇場全体をさすようになった。双方とも見物客の居る部分が拡大して劇場全体を指すことになったということを見ると、同じように観客優先の演劇形態だったことがわかる。

露天で上演されていた芝居は一五世紀に完成した能舞台を応用して使っていた。だから常設の劇場ではなく、仮設の小屋掛けが原則で『芝居小屋』といわれ、竹矢来・蓆張りで、入口は鼠木戸と呼ばれた。入口に組まれた櫓（今も一二月の顔見世興行では歌舞伎座の正面に組まれる）は官許の興行権所有の印である。

一方、オペラでは、テアトロ・オリンピコ（ヴィチエンツァ）で一五八五年三月二三日に謝肉祭の催物として、ギリシャ悲劇「オイディプス王」が上演の柿落しをした。テアトロの正面はギリシャ神殿に似せており、ルネッサンスのローマ文化復活に伴う、古典的神事の再現の意味を込めている。

オペラ・歌舞伎とも、遡れば神事の意味があり、祭事として年中行事となつてゆくことになる。

・神事としてみれば、著者がいうように共通点が浮かぶが、神・観念の違いということまで考えれば、日欧での宗教観

念の違いが、オペラ・芝居のあり様にどう表現されているのかが気になるところである。

著者は、なお、共通点をあげる(本稿とは関係ない演劇内容に係らぬ事実上の事柄であるが)。一年間のシーズン対照表(九月の幕開きから、冬の重要シーズンなど)の類似、オペラ・ハウスと芝居小屋の建設時期(一六三〇―五〇年の二〇年間に双方が集中)、劇場の構造(劇場の大きさと客席数七〇〇)。ただしアリーナで行われるという例外がある、例・ペローナ)、観劇料金(一番高い)、オペラ歌手・歌舞伎役者の収入、観客と演劇の一体感(例・掛け声、動向)、舞台の大道具・仕掛けの豪華なことなど。

③第三幕は「女形とカストラート」。

ギリシヤ悲劇や能において男優が女性を演ずるのは、男性しか舞台にたてないという歴史的制約のためであったが、歌舞伎・オペラの場合は事情が発端から異なっていた(歌舞伎は前述)。もともと、オペラでは現在も女の男役は存在する(モーツァルト『フィガロの結婚』ケルビーノ、R・シュトラウス『バラの騎士』オクタヴィアンほか)。

新約聖書の「コリント人への手紙」のなかに「婦人たちは教会の中では黙っていなければならぬ」とある。この禁令はカトリックで一七世紀まで完全に守られ、聖歌が必要な場合はボーイ・ソプラノが高音パートを歌っていたが、声量の違いから成人男性の裏声によるファルセット歌手がもてはやされるようになった。

男性の去勢は中国やアラブ・ハーレムの宦官が有名だが、アラブに目をつけたのは東ローマのコンスタンティノープルで、教会合唱団のなかに入り込むようになった。そしてスペインのファルセット歌手(一六世紀まで)に代わって、一五九九年、法王クレメンス八世はシステイーナ礼拝堂合唱団に二人のカストラートを採用した(ピエトロ・パオーロ・フォリニャーメ、ジローラモ・ロッシーニ)と記録に残る。法王は去勢を禁じたが、した者はお咎めなしでソプラノとして重用したという(一一二頁)。

一六〇〇年代にカストラートが急増する理由として本書があげるのは、外科手術の技術の向上、人口増加に伴う

口べらしである。そして奥方の浮気相手としても恰好であった。

また、カストラートが貢献した芸術として、ベル・カント唱法がある。これはイタリア人のもつ繊細な音の美意識が生んだ声帯のトレーニングによる頭声がオペラの発声となったもので、彼等によって完成した。

一方、バロック時代、法王の禁止令に影響をうけない都市国家ヴェネツィア（詳しい経緯は一四〇頁以下）では、ソプラノはカストラートに、女はコントラルト担当であった（例・モンテヴェルディ『ポッペアの戴冠』）から、男性オペラ歌手の七割がカストラートであったという（一四四頁）。

しかし、カストラートは一八世紀に消えてしまう。直接の要因はナポレオンのイタリア征服である。

バロック時代はフランスだけがカストラートの出演を許さず、女性歌手もベル・カント唱法をマスターしていた。しかも、カストラートは自己顕示欲が強く聴衆からうとまれており、彼らが君臨していたオペラ・セリアも飽きられていたところである。こうしたころの、ナポレオンによるイタリア占領である。このゆがんだ社会風俗が、彼によって終止符が打たれたことは想像に余りあるところ（以上一四九頁まで）。

他方、歌舞伎の女形は、女も真似できない特殊な発声法が確立されている。しかも実生活は、女として暮らした先人とは違い男性としての生活である。この点も性の倒錯を用いて特殊な美的感覚を養い、芸術を生み出したという共通項が東西にあることになる（一五一頁）。

④第四幕は「ドラマとしてのオペラと歌舞伎」である。ギリシャ文学の発展段階を参考に、日欧の演劇サイクルの共通性を探そうという。一七世紀の、群雄割拠が統一された日本と、都市国家間の争いが一応おさまりのついたイタリアで、市民が美と快を求めて生まれたのが、歌舞伎とオペラだ（一六五頁）と。

比較の対象人物は、近松門左衛門とメタスタージオである。二人は「美しい言葉を使い、言葉が人間に与える快感の極限を引き出してきた」点で共通している。メタスタージオは全ての自然界を擬人化し、そして「義務と愛

情」の相反する状況における双方の相剋がテーマであった。近松の「義理と人情」も同じで、どうにもならず心の中するという日本の解決である。

江戸の歌舞伎は荒事中心、上方の芝居は和事中心といわれているのと同じように、ヴェネツィアのオペラはオペラ・セリアで、ギリシャ・ローマ神話、ローマ帝国・中世の歴史をテーマにした堂々たるものに対し、ナポリでは、オペラ・セリアの幕間にインテルメッツォ（幕間劇）をやり、それが当世の庶民のオペラになった（二七一頁）と。歌舞伎なら世話物の誕生だ。

次は、パロディとしての歌舞伎、バロック・オペラとの共通点である。歌舞伎『二谷嫩軍記』『義経千本桜』の非現実性、対するカヴァツリ『ジャゾーネ』（二六四九年）にみるメディア伝説の作り変えであると。

・歌舞伎をバロック演劇だと河竹登志夫は言ったのだから、バロック・オペラと共通点があるのは当然。しかも、シェイクスピア劇と違って、オペラとなれば、ヨーロッパでも国情はイタリアが日本に一番近いはずで、共通点が多いのは当たり前ということか。しかしながら、劇場・芝居小屋の話とか、観劇代とか、荒事、和事とオペラ・セリアと幕間オペラとかについての相似性について並べられても、演劇形式やその内容、その背景にある美意識の異同についてどうなのかが気にかかる。「美の道楽の極致」といわれるからには、河竹著を読んだあとでは聞きたくなくなるのも無理からぬことである。一例として、歌舞伎の特色ある特殊な型に比せられるオペラのそれは何なのかについての話はない。これでは、本書を採り上げた筆者の選択眼に疑問が寄せられるのは当然だが、世俗的観察による共通点（性ではなく）の理解に役立つことは確かである。

⑤第五幕、冒頭はロッシーニと鶴屋南北の共通点。次いで、能を手本とした歌舞伎の狂乱物（一覧表あり、一九〇―一九一頁）とベルカント・オペラの狂乱物（ドニゼッティ、ベッリーニ）の共通点。第三に黙阿弥とヴェルディ（同時代）の共通点（作品一覧表が並ぶ）。第四は、ボーイトと九代目団十郎は、共に演劇を高尚な芸術にしようと活

躍した同時代の俳優。第五は、一九世紀末に共に庶民生活の悲しみ・笑いを主題にした写実主義的作品（ヴェリズム・オペラと生世話物）の解説。第六は二〇世紀の名優「マリア・カラスと歌右衛門」。

大詰で、オペラは音楽が主で歌舞伎は演劇だと思ふ読者に対する解説で、オペラは音符付きの芝居で歌舞伎は旋律付きの歌であり、双方は本質的に類似している、という。

ただ、次の二点で違ふと（二二九頁）、いきなりでてる。

○「日本人は形あるものはこわすが、無形のものに継承する」のに対し、「イタリア人は無形のものを変えていくが、形あるもの残す」。

○「日本人は自分の良さは自分にしか解らないと思っているが、他の文化はほとんど取り入れる」のに対し、「イタリア人は、自分の良さは誰にでも分かると信じているが、他の文化はあまり取り入れない」と。

最後の「カーテンコール」は全くの論旨飛躍で、この勢いをかり、戦後日本政治の酷評に飛んで終わる。日本・イタリアの民主政治の未熟という共通性を話題にしたいのだろうか。

(2) ここで「バレエ」に移りたいが、永竹著のオペラ解説が不十分と筆者は感じとったので、「バレエ」への橋渡しを兼ねて、簡単に「オペラ」の補足説明をしたい。幕開きはこうである。

フランスでは、オペラにバレエはつきもの（「オペラ・バレエ」とよばれる）と考えられている。筆者が知っている例は、『タンホイザー』をパリで上演するとき、バレエがないというフランスの主張に対し、ワグナーは「序曲」に続いて「ヴェヌスブルク」のバレエ・シーンを加えて妥協し、一般に「パリ版」として上演される。フランスでは第二幕に挿入するのが例であるが、フランス側の主張を拒否し、ワグナーが序曲の次に挿入したという。

オペラを一言でいえば、台詞に主たる独唱・二重唱など・合唱に管弦樂をつけたものである。ラテン語のオプスの複数形で、当初はドラマ・イン・ムジカ、あるいはドラマ・ベル・ムジカと称されていた。のち、オペラ・イ

ン・ムジカとなり、オペラと略された。ただ、音楽劇と考えるとオペレッタもミュージカルも含まれるから、オペラといわれるためには、一六世紀末イタリアで起こった音楽劇の流れをくむもの、そして作品全体を通じて作曲されていること(ジングシュピールの系統から生まれた作品は例外で『魔笛』『フィデリオ』『魔弾の射手』など、また民俗オペラ『売られた花嫁』、オペラ・コミック『カルメン』は台詞があるがオペラとして扱われる)である。

オペラは音楽的要素、文学的詩的要素、演劇的要素、美術的要素(舞台装置・衣裳)、舞踊的要素が合体されたもの。独唱の歌には旋律を主としたアリア、語るように歌われるレチタティーボがあり、合唱は群衆の役として登場する。

一流オペラ劇場はバレエ団を擁し、バレエだけの上演をすることもある。またオペラの種類も歴史的・国民的様式を背景に多くの名称が付されている。

イタリアでは歌唱がすぐれたベル・カントという技術が発達した。また幕間のインテルメッツォは、のちに独立してオペラ・ブッフアとなり、正統的なオペラ・セリアとともに、イタリアの伝統形式となった。

ドイツには、民族的なジングシュピールがあり、ウエーバー以後のロマン的オペラが伝統的形式となったが、ワグナーが全く新しい形態をつくったことは広く知られている。

フランスでは、悲劇的なグラントペラとオペラ・コミックがあり、イギリスには喜劇的なバラッド・オペラがある。

オペレッタには歴史的系譜があり、フランスはオッフエンバッハが始めた喜歌劇、ウィーンではその影響をうけて、スツペ、ヨハン・シュトラウス、レハールが現れ、美しいワルツがその特徴とされていることを知る人は多いと思う(詳しくは渡辺護『百科大事典』を)。

・オペラ・セリアが能で、オペラ・コミックは狂言に対応するという点で、日欧の対比に人間の娯楽趣向の共通性を感じ

たのは否めない。しかし、オペラは声楽中心、能・狂言は演技中心で、西洋が肉体の機能美、日本が動作の情緒美を鑑賞するという悟性・感性の違いがある。理解の仕方ではいえば、理知的と感覚的というところか。が、日本人作曲の初演オペラに團伊玖磨『夕鶴』があることを知る人は多いだろう。

II この話を導入口に、歌舞伎がオペラと共に対とするバレエについて考察し、最後に「日本の舞踊」一般を紹介して、まとめてみたいと思う。

前述した、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史』(二〇一二年)を紹介する。副題は「欧米劇場舞踊史」である。

(1) ワグナーの例で知るように、バレエの確立はフランス、それもルイ十四世によるヴェルサイユ宮殿での舞踏会に始まる。王自身も踊り手として名手といわれていたが、それゆえに手がけたのが、王立舞踊アカデミーの設立であった。様式・用語を整え、技法を体系化し、規範に従ったダンスの教授を目指したのである。他方、宰相コルベールによってオペラのアカデミーが組織され(一六六九年)、王立音楽アカデミーとして国の機関となり(一六七一年)、そこで、オペラやバレエの制作を預かることになる。ダンス学校が開設されたのが一七一三年、こうしてパリ・オペラ座への途が開かれ、フランスのバレエが西欧社会に広まってゆくことになる。

バレエ技術の基礎は、一七世紀後半の体系化のなかで規定されたアン・ドゥオールと五つの足のポジションである。が、当時の足の移動(「パ」)は歩行を秩序正しく行うために考案されたもので特別な技術を要しなかった。つまり、宮廷でのダンスは優雅で端正であればよかったからである(「ベル・ダンス」といわれた)。

一八世紀にはダンス・ノープル、そして一九世紀後半のダンス・クラシックと受け継がれてゆく。以下は、その前史である。

① バレエというフランス語自体は一五七八年の記録が初出である(一二頁)が、ルネッサンスにまで遡れば、「詩・音楽・舞踊の調和」をめざしたインテルメディアオの制作がある。そして一五世紀後半に、アンジェロ・ポリ

ツイアーノ『オルフェオの物語』という音楽劇が上演されたさい、終幕を舞踊で締めくくる形がとられ、それが形式化した(詳しいことは一三頁以下)という。

一五世紀後半から一六世紀にかけてイタリア都市国家における舞踊教師・振付家の活躍は目覚ましく、一六世紀末には歩調の違いを区別し、跳躍や裝飾的動きを組み合わせて数十種にも及ぶステップを編み出し、それらを用いて緻密な振付を行った(この時代はリズムやテンポの異なる舞曲を連ねた振付を指してバレットといい、その作品をバレットといった)。しかし一七世紀に入ると、オペラの試みが実を結び、バレエは支配層の手を離れてゆく(一六頁)。

②イタリアのインテルメディオ、バッコ、バレットは、一六世紀にイタリアの舞踊家によってフランスにもたらされた。カトリヌ・ド・メデイシスが一五三三年に、のちのアンリ二世に嫁いでくると、彼女が伴ってきた舞踊教師がバレエ(『ポーランド使節』一五七三年、『王妃のバレエ・コミック』一五八一年)を催し、続いてマリー・ド・メデイシスがアンリ四世に輿入れ(一六〇〇年)して、バッコ、バレットなどの伝統はイタリア・ルネッサンスとともに、フランスに伝わり、フランス流にバレエの名が与えられることになる。こうしてフランスのバレエは宮廷の催しとして定着し、ヴァロワ朝のシャルル九世からブルボン朝のルイ一三世へとその伝統が受け継がれて発展し、イタリアの影響から脱して新しい様式を完成しつつあった。ルイ一四世のバレエは、音楽・振付・衣裳・舞台装置が整えられた宮廷バレエの完成品であったのだ。

③王権が安定すると、バレエは政治的プロパガンダからエンターテインメントとして新しいスタイルが望まれるようになる。劇作モリエール、作曲リュリ、振付ボーシヤンによるコメディ・バレエである。ベル・ダンスの土台となる五つの基本ポジションのほか、内足のポジションも五つ定められ、台詞・歌・音楽が絡んだ市井の出来事が扱われた。

④ いよいよ宮廷バレエから劇場バレエである。前者では劇空間と観客席の区別はなく、観客も入り交じって踊ることができたが、一七世紀半ばから常設の劇場に場を移すようになり、ステージと客席とは画然と隔てられ、その結果、専門家による舞台芸術が求められる時代に入る。

一六七〇年一〇月にコメデイ・バレエ『町人貴族』が宮廷で上演されたときは、すでに専門家のみによるものであったが、翌年における王立音楽アカデミーの設立がバレエの舞台からアマチュアを引き離し、一六八一年の『愛の勝利』では最初の女性ダンサー、ラ・フォンテーヌが登場し、一七一三年のダンス学校開設時のアカデミー舞踊団には男一二人、女一〇人のプロ・ダンサーがいた（この時をバレエの始期ということもある）。

そして、トラジェディ・アン・ミュージックというフランス独自のオペラが生みだされたとき（一六七三年）、印象的な場面にバレエが挿入された。フランスの新しい音楽劇様式の誕生である（リュリ作）。

⑤ リュリ亡きあと、カンブラにより、ダンスの場面の多い『バレエ』と題された歌舞劇「優雅なヨッパ」が上演された（一六九七年）。その人気は劇の筋立てよりダンスとダンサーの活躍を後押しするようになり、一七一五年には、器楽曲で舞曲の性格を振り分けるダンス・カタログとも思える「舞曲さまざま」が、フランソワーズ・プレヴェオによって踊られ評判となった。バレエ・パントマイムが演じられたのも、その頃である。つまり、舞台上で踊るバレエと舞踏会での社交舞踏とは区別され、一八世紀にはバレエ・ダンサーに活躍の場を用意した。ただし、バレエはオペラとしての側面を未だ保ち続けていた。

(2) 一八世紀のバレエは、まだ自律的舞台作品とはいええず、さまざまなフィギュアを踊るものにすぎず、「オペラ・バレエ」と呼ばれた。歌と舞踊の扱いは対等であったが、ストーリーは歌によって進められ、「オペラ」に近かった。踊りは華やぎを与える要素というイメージである。

舞踊とマイムによる劇的作品の創作をめざしたのは、ジョン・ウイーヴァである（『マルスとヴェヌスの恋』一七

一七年)が、コヴェント・ガーデンで「ピグマリオン」を振り付けしたダンサー、マリー・サレは、これまでの飾り立てた髪、パニエでふくらませたスカートを放棄し、自然な髪、シンプルなシフォンのチュニツクで舞台に上がった(一七三四年)。

「このように、一八世紀の前半からヨーロッパ各地で、『装飾的』なバレエから、より『劇的』あるいは『表現的』なバレエへの転換を図る動きがみられるように」なる(二八一―二九頁)。この舞踊に関する理論付けで重要な業績を残したのは、南仏のルイ・ド・カユザックであり、その著『古代舞踊と現代舞踊、あるいは舞踊に関する歴史の考察』(二七五四年)において、舞踊は魂の動きを各瞬間の連続として表現するもので、そこには現実がある、また舞踊には導入・山場・大団円の筋立てが必要であり、オペラと同様である、つまりは劇的舞踊作品は優れた劇作を凝縮させたものである、と理論付けした。

そして、六年後、ジャン・ジョルジュ・ノヴェールが『舞踊とバレエについての手紙』(増補改訂版あり)を発表し、バレエ作品の主題・構成・演出法、ダンサーの身体表現と魂の関係および顔の表情などの舞踊美学について言及している。要点は、バレエも劇であり「筋立て」(アクション)が重要であり、多様性をもちながら一貫性がなければならぬ、しかし、場所の統一・時の統一・筋の統一(三統一という)については柔軟でいいが、構想の統一は絶対必要だという。そして、アクションはダンサーの身体表現による技術でもあるから、技術による感情表現は「ダンス・メカニツク」の魂である、と。

つまるところ、ノヴェールの提言は、劇としてのバレエ作品の創作提唱、とダンサーの表現技術のあり方の提示であった(三七頁)。ただし、「劇としてのバレエ」はカユザックがすでに提唱し、「身ぶりによる感情、情念の表現」を追求する動きもすでに存在していたが、その意義を保証したのが彼であったといえる。いいかえるなら、一八世紀から一九世紀にかけての「劇としてのバレエ」の方向性を確かなものとしたのは彼であったということ(一

八世紀に活躍したバレエ界の人物については三八―四四頁参照。

(3) 一八世紀後半にヨーロッパ中に普及したバレエ・ダクシオン(演劇的バレエ、現存最古バレエの一つ『ラ・フイーユ・マル・ガルデ』一七八九年初演・現存)は、舞踊による無言劇として自立していたことは明らかになっているが、『ラ・シルフィード』(現存、レ・シルフィードと混同しないよう・筆者)に始まる一九世紀前半のバレエはロマンティック・バレエとよばれ、バレエ・ダクシオンを駆逐した。ゆえに、現在、われわれがみているバレエ(『近代バレエ』とよばれる)は、一八三〇年頃に生まれたバレエである。

① 一八世紀と一九世紀の断絶はいかにして行われたか。まず観客の変動(王侯貴族からブルジョワジー)、そして文学や絵画における新古典主義からロマン主義の抬頭である。ロマン主義バレエ初期の傑作は『ラ・シルフィード』(現在の振付けは一九七一年初演のラコット版、一八三六年プルノンヴィル版も継承されている)で、日常生活からの逃避・理想の女性に対する性的願望を表現していた。

ロマン主義バレエでは、白い衣裳の女性たちが踊る「バレエ・ブラン」がとり入れられ、クラシックの時代になっても続くようになる。広く知られているチャイコフスキーの三部作、『パヤデルカ』『ドン・キホーテ』などであり、現在は様式化されている。

そして、ポアント技法(爪先立ち)である。観客層の変化により、ドラマより技巧を求める声が高まって、従来、下品とされていた脚を高くあげる方法や旋回の回数誇るなど、いわばバレエの曲芸化が始まり、ゴテゴテ衣裳に代わりロマンティック・チュチュが生まれる。こうした変化のなかで決定的重要性をもったのが、マリイ・タリオーニが確立したポアント技法であった。この技法はまたたくまに広がり、ついに、女性ダンサーは必ず身につけるべき基本技術となった(男性の方は観客から好ましくないとみなされ行われていない)。

ロマンティック・バレエの特徴は、妖精の登場、現世と彼岸の境界をこえるなどの、ストーリーの重要視にあ

り、膨大な作品が制作されたが、現在ほとんどの作品は忘れ去られている。

②「バレリーナ」の語は女性ダンサーのイタリア語であり、ロマンティック・バレエ以後のバレエでは「バレリーナ」が舞台の中心を占めるようになった（一九世紀末のロシアではバレエ団の最高位女性ダンサーを指す）。とはいえ、一八世紀まではこの呼称はなく、一九世紀のバレエ界でも男が女の支配権をもち、女性は男性の指示により踊った。が、舞台上で称賛を浴びたのは、もちろんポアント技法の女性であった。それはまた新興のブルジョワ男性がバレリーナを見る眼、即ち、男の眼差しでもあり、バレエ技術ではなかったがゆえに、技術レベルの低下と無縁ではなかった。

③ロシア・バレエの発生をみよう。「西欧でバレエが衰退していった一九世紀末に、ロシアではいわゆるクラシック・バレエが開花する」(六〇頁)。

一八世紀初頭のロシアの近代化は西欧化である。バレエの輸入もこの西欧化の一環で、一七三〇年代にランデガバレエ学校を創設し、これがロシア・バレエの原点となり、一九世紀ロシア・バレエの基礎は、パリ・オペラ座で夢が叶わなかったシャルル・ルイ・デイドロのバレエ・ダクシオンによって築かれた。

ロマンティック・バレエがヨーロッパで流行すると、その名バレリーナ達がロシアを訪れた。そして一九世紀初頭からロシア人バレリーナもあらわれ、『ジゼル』が、パリ・オペラ座での初演の翌年には、サンクトペテルブルクで初演された。一八五〇年代のジュール・ペロー、六〇年代のサン・レオンの後を継いだマリウス・プティパがクラシック・バレエ様式をつくりあげた。ロシア・バレエはフランスから招いたバレエ・マスターとバレリーナらによって発展したのである(西欧のアーティストにとってロシアは重要なマーケット)。

一八七七年に『白鳥の湖』(改訂版一八九五年、ロマンティック・バレエ)が、一八九〇年にクラシック・バレエの金字塔『眠れる森の美女』が、初演された。

④クラシック・バレエの特徴は、物語と舞踊を分離し、舞踊を中心として物語から独立させるという抽象度の高い形式主義に近いものである。代わりに、パ・ド・ドウ（アントレ、アダージュ、男・女のヴァリアシオン、コーダ）という定型が作品のクライマックスを占め、ロマンティック・バレエ時代と同じように、バレリーナが主役で男性は補助役である。が、違いは、作品の最後に、物語から独立した舞踊の場面が置かれていることである。これは、サン・レオンが音楽と舞踊を重視したためである。

しかも、ロマンティック・バレエの夢幻的作品には必ず「バレエ・ブラン」の場面があり、それが本質であった。そしてクラシック・バレエも、時空をこえて異国の場面でもバレエ・ブランを挿入し、これがクラシック・バレエだと観客に告げたのである。

(4) 二〇世紀はバレエ・リュス（ロシア・バレエ）の時代である。それもセルゲイ・ディアギレフのおかげで世界各地のバレエが盛んになったといってもよい。

①先述したように、一九世紀末から二〇世紀にかけて、ヨーロッパのバレエ界は著しく衰退していた。しかし、一九〇九年五月一八日、パリのシャトトレ座でバレエ・リュス第一回公演が催され、これがパリに一大センセーションを巻き起こしたのである。そして翌年も、その翌年もフランス公演を行い、一六年には北米全土を巡演した（詳細は七三頁）。一九二九年にディアギレフは他界、バレエ・リュスは解散した。

この後は、五人の振付家（ミハイル・フォーキン、ワスラフ・ニジンスキー、レオニード・マシーン、プロニスラワ・ニジンスカ、ジョージ・バランシン）の話題と、優れた男性ダンサーの出現による「二〇世紀バレエの創造」へとむかう。以下簡略に記す。

②ディアギレフが意図したのは、オペラとバレエを統合した総合舞台芸術である（八一頁）。彼が委嘱した作曲家は、初期にはドビュッシー、ラヴェル、R・シュトラウス、後期にミヨー、オーリック、プーランク、そしてス

トラヴィンスキーであった。また一九世紀に副次的であった美術についても、ピカソ、マティスに依頼した。

現在、芸術監督が振付・音楽・美術を統括することが定着しているが、それを創始したのはディアギレフで、常に新しいものを追求したことがバレエ・リュスの特徴である。例えば、ニジンスキーによってバレエ・リュスは「モダン」の世界に突入した。

③二〇世紀最大の振付師の一人となるジョージ・バランシンは、プティパのクラシック・バレエから物語(マイム)を取り去り、身体の動きによって音楽を表現する「プロットレス・バレエ」を生みだした。これこそバレエ史上重要な変革のひとつであり、アメリカ的バレエの創生につながる。装置なし、レオタードだけというアメリカ・モダンイズムである。

イギリスのバレエ上演の歴史は長いが、バレエ団をもつことはなく、一九二二―二五年にバレエ・リュスに参加したニネット・ド・ヴァロワが、帰国後、自分のバレエ学校を創立し、これが後のロイヤル・バレエの基礎となった。

④二〇世紀のロシア・バレエは、マリウス・プティパがサンクトペテルブルク帝室バレエの首席バレエマスターを務めた一九世紀最後の三〇年間に最盛期を迎えた。プティパはフランスの優雅さ、イタリアの技巧を融合させて、舞踊表現の演劇的幅を広げ、マイム、群舞(コール・ド・バレエ)、性格舞踊(キャラクター・ダンス)、ソリスの踊りなど、様々なナンバーをバランスよく配置し、グラン・パ・ド・ドウ(主役二人)を頂点にした壮麗な古典バレエの形式を確立した。

が、一九世紀末にはマンネリだと批判された後の二〇世紀には、その反動が幕を開ける。サンクトペテルブルクのミハイル・フォーキン(一九一八年革命により亡命)、ボリシヨイ劇場のアレクサンドル・ゴルスキー、革命後のカシヤン・ゴレイゾフスキー、レニングラードのワイノーネン(一九三〇年代前半にアヴァンギャルドは終焉)、そし

て社会主義リアリズム、舞踊叙事詩の時代（一九五〇年代前半～八〇年代前半）、ソ連崩壊後の状況と続くが、説明は本書で。

(5) 参考のため、現代活動中の各国代表的バレエ団の創設年・その起源を年代順に並べておく（バレエ・ファンのため）。ただし日本のバレエ団創設まで。

一六六一年パリ・オペラ座バレエ、一六七八年ハンブルク・バレエ、一七四二年ベルリン国立バレエ、一七七一年デンマーク・ロイヤル・バレエ、一七七三年スウェーデン・ロイヤル・バレエ、一七七六年ボリシヨイ・バレエ、一七七八年ミラノ・スカラ座バレエ、一七八三年マリンスキー・バレエ、一八六七年キエフ・バレエ、一八六九年ウィーン国立バレエ、一九〇八年コロコ劇場付属バレエ団（アルゼンチン）、一九三二年ロイヤル・バレエ（イギリス）、一九三三年サンフランシスコ・バレエ、一九三八年ウイニベク・ロイヤル・バレエ（アメリカ）、一九四〇年アメリカン・バレエ・シアター、一九四六年バーミンガム・ロイヤル・バレエ（カナダ）、一九四八年ニューヨーク・シティ・バレエ、一九四八年キューバ国立バレエ、一九四八年松山バレエ団……（一九九七年新国立（バレエ）劇場開設）。

このバレエの普遍化は社会の近代化に見合う舞踊であることの証しといえる。いうなれば、バレエの舞踊技術は合理主義に貫かれているということにある。即ち、「ダンス・デコール」というバレエ技術は身体の効率的な運用技法として汎用性が高く（身体を全方位に素早く移動・躍動させる技法と身体を左右どちらへも回転させる技法として洗練されている）、足の位置・身体の方向を整理し、ポーズとステップ（パ）を分類して、抽象的・機能的動作を体系化しているからである（一一二頁）。また、舞台空間を効率的に利用する身体操作の技法として徹底的に合理化されてきたからでもある。

・身技中心となった現代バレエの演出をみると、ドラマ表現の具体性に欠け、観客は抽象絵画をみているようで、話の筋

はトント分らないと筆者は思う。例えば、ブルースト『失われた時を求めて』のバレエ化では(初演一九七四年)抽象度が高く(原作自体が難解だが)、これが現代人好みかとさえ思えてくる。

以上でバレエの説明は終わり、第二部はダンスに入るが、西洋舞踊の特徴とその歴史は擱めたと思うので省略する。

・筆者がいうまでもなく、東西の舞踊は、見た目には全く異質な芸能にみえるのが、われわれの常識である。しかし、舞踊、つまり舞い踊るといふ点について、音楽に合わせ身体の動作によつて感情を表現し劇を進めるといふことに東西の違いはない。それにもかかわらず、バレエの場合、その動作は飛んだり跳ねたり回転したり(男性)、爪立ちで移動し回転し、リフトに伴う上体の屈伸(女性)をみれば、それは日本の場合に較べて、体の動きが合理的・動的で大きく、大胆な動作による感情表現であるという違いがわかる。大げさな身振りを見せてはいても、繊細で合理的とはいえない感情表現による所作の歌舞伎とは真逆の感すらある。

12 東西舞踊の違い確認のため、再度に渉るが、日本舞踊一般を論じた、渡辺保『日本の舞踏』(一九九一年)を考察しておきたい。

(1) 日本の舞踊といっても、古典舞踊のほか、それこそ西洋から入ったバレエ、ダンスがある(正しく重層文化)が、もちろん、ここで問題にするのは、能の舞、上方舞、歌舞伎舞踊、そして一般に日本舞踊と呼ばれるものである。もつとも「日本舞踊」の語に定義はなく、またその領域も明らかではない。例えば、民俗舞踊(筆者・盆踊りの例)はどうかと聞かれても困る。

つまり、定義はなく、領域もはっきりしないから、日本舞踊とは何かを論ずることは困難ということになると、著者はいう。

しかし、日本の舞踊は平安朝の舞楽から数えて一〇〇〇年の歴史をもっているから、人間にとって舞踊とは何か

を考へることは重要である(一一頁)と。

①まず、舞踊とは「身体の声」であるという話から始まる(例は歌右衛門の『京鹿子娘道成寺』)。そして、モリス・ベジャールの二〇世紀バレエ『われらのファスト』をみたときも同じ声を聞いた、と。つまり、舞踊の定義は身体の声を聞くことであるという。人間には表層(ウワベ)と深部の二重性があり、深部にかくされている無意識の姿が、身体の声である。

②ところで、能や上方舞では、舞踊のことを「舞」といい、歌舞伎や花柳・藤間・坂東・若柳などの流派舞踊は「踊」という。

能を例にとれば、地謡や囃子につれて、すり足で舞台をめぐる。ごく単純な少ない動きの組合せで、この動きを舞という。上方舞は世俗版(例・祇園)で、能にくらべ動きは複雑で変形されているが、足の動きや単純な動作のくり返しという点では同じである。

能・上方舞では様式的な型が決まっており、それに身体をあてはめることで非日常的な世界へ変身するのである。しかし、「都をどり」は明治に始まったもので舞ではなく踊である。

他方、踊は、その発生は京都であったが、江戸で発達したので舞とはいわず踊といった。踊は動きが自由で様式から解放されており、自身の内発的な情念によって動くので現実の動きに近い。

舞は型の規制により身体を不自由にする一方で、精神的な目に見えない自由を獲得しようとするのに対し、踊は身体を自由を求めて、その自由のよりどころを精神に探ろうというように、出発点は逆であるが、心と身体が一つになって心の自由を求めるという点で双方に変わりはない(二四頁)。つまり、舞踊という言葉は、統一による単一文化をつくるためにつくられたもので、もともと本質は同じであったということが大きい。

③舞と踊に対して、「振」という言葉がある。一つは、物真似・しぐさの意味であり、もう一つは、舞踊の動作

の演出(振付)をいう。前者には「○○の振りをする」という日常的な使い方があがるが、舞踊では、船頭とか駕籠かきの真似をしたり、手紙を書くしぐさをすることを振りという。一番単純なのは音楽の歌詞を物真似で説明する振で、「当振」といい、特殊なものに、人形の真似をする「人形振」、男が女の真似をする「悪身」がある。

日本舞踊には、日常の状態で舞い踊る「素」という舞踊がある(素踊)。能で「舞囃子」「仕舞」といつているのと同じである。

舞踊で大事なことは、まず「構え」、そして足拍子、拍子。拍子によってつくられるのが「間」で、普通の「定間」と短く急調子の「半間」があり、この組合せで複雑なリズムが生まれる。間が早くなることを「ノリ」(ノリがいい・悪い)という。

(2) 三味線音楽による舞踊には「浄瑠璃」「唄」の二つがある。

前者「浄瑠璃物」は物語のある叙事詩であり、「語る」といい、舞踊で使われるのは常盤津、清元である。が、最近では義太夫節もふえていく。ほかに一中節、河東節、宮園節、荻江節があるが、舞に多く使われる。一中節はものさびた上方句いの強い古風で明るさを含むもの、河東節は江戸の粋をもち、宮園節は単調で華やかさはなく座敷の音楽として使われている。荻江節は長唄から派生した地味な音楽で、いずれにも共通しているのは、音楽としてよりも言葉の意味に比重をおいている。

他方、「唄」には物語がなく叙情詩をもち、「唄う」といい、主なものに「長唄」「地唄」がある。狂言の「小歌」が長さをもつようになつて「長唄」となつた。これを伴奏に使う舞踊が所作事(意味のない所作の意)である。

歌舞伎舞踊には「浄瑠璃物」「唄物」のほかに、「変化物」「風俗物」「松羽目物」がある。

「変化物」は一人の役者が早替りで変わつて一曲を踊りぬくもの。「風俗物」は江戸を往来した庶民・物売り・大道芸人の姿を素材にした舞踊、「松羽目物」は能狂言を原作とする舞踊である。

(3) ここで、舞踊用語の説明は終わり、舞踊の歴史に入るが、ほとんどダブルので省略し、第二部の「舞踊を見る」では、筆者の心に響いた長い解説のなかの一言だけを拾う。それは著者のいう「身体の声」でもある。

武原はん——身体の動きから発する女性の濃厚な色気。

七代目三津五郎——心のままに、人目には気楽にゆったりとこころよく動く。

梅幸・歌右衛門——梅幸の踊りは物語のなかで深く生き、歌右衛門は自己劇化のつよさで物語をこえる深さで生きる、というように舞踊と物語の関係を示す二人の名女形である。

藤間勘十郎——扇子一本に心をこめ、舞台に虚の空間を成立させる流れるような自然の素踊の名手。振付師として扇一本に人生の心境の秘密がある、と。

井上八千代——無表情で動きが少ない井上流は廓における女の舞である。井上流の禁忌（顔で表情をするな、動きは少なく）によって、精神的なものに目をむけさせるために日常の現実的な心を昇華させている、と説く。

友枝喜久夫——単純で緩慢な身体の動きからあふれでる豊かな心の言葉、即ち、気が観客に伝わる心の舞という点で、井上八千代の場合と同じである。著者に聞こえるのは、身体の語る声である。即ち、身体は、言葉・意味・ドラマを否定しているが、それが否定されることによってたどりつく身体の語る声に支えられている、と。

(4) 結びは「再び、身体の声について」である。

ここでいう身体は舞台の上の特、殊、な身体（傍点筆者）である。フォルム・描写・物語がなければ舞踊とはいえない。しかし、それらは表層の世界に属するもので、身体の声は「振」によって、そして「肚」によって、さらに、無意識の「私」の身体によって、語られている。

振の言語を示しているのは藤間勘十郎、肚の言語を示しながら、その上に舞い手の心境の言語をも示しているのが友枝喜久夫である。このそれぞれの言語は、お互い他の言語を否定する関係もちながら、同時に一つの円環を

形成しており、この円環のなから身体の声が著者の前に姿をあらわす。その声は幻想的で心的であるが、具体的で確実に身体的なものでもある。しかし言語化はできず、身体の上に現れてくる風のような声と身体全体の「気」を通して私たちに伝えられ同化するものであり、そこに舞踊の存在理由がある、と結ぶ。

・いかなれば、バレエは身技一体、日本舞踊は心身一如が、その極意ということか。

前者は、身体を使った技術に基づく踊りで、俗にいえば、アイス・スケートのフィギュア(ソロ)かダンス(パ・ド・ドウ)に近い(技術点と芸術点による評価)。アナニアシヴィリの技術でいえば律動的で流麗な三三回転、芸術でいえば腕・脚・身体の動きの美しさである。後者は、身心一体となった演者と観客との気のやりとりの世界である。観客の眼からみて、前者の動きはアクロバットに近い合理的な技芸であるが、後者の動きに理屈はなく、いわば気の向くままということだろう。

だとすれば、西欧文化の型・日本文化の型の見本のようなものである。即ち、いかなる極意を目指すかという点で違いはあっても、確かな自我の存在自体に差はなく、その持ちようが異なるということか。

これで、いちおう日本と西洋の比較文化論的説明は片付いたことになる。筆者の手元から拾った著書のため不充分あるいは不適當と思われる読者にはお詫びすることにして、最後に、いわば「法文化の基層」ともいうべき「比較言語論」を「まとめ」に代えたいと思う。

まとめ——法文化の基層

1 まず、第六章の「まとめ」として、「基層」と筆者が指定した言論文化を中心に考える。芳賀綏『日本人らしさの構造』(二〇〇四年)である。著者は、『日本人の表現心理』(一九七九年)、『日本語の社会心理』(一九九八年)などの旧著にみるように、言語文化論が専門であるが、本書で、日本語から日本文化に架橋して「日本学」を

構築したいという野心作と述べているので、さしあたって狭義の「文化」の「まとめ」と措定した。第一部「日本人の精神空間」、第二部「日本語文化の世界」の構成から見ると、本稿にとって引用すべき重点に関して、その子細は第一部、総体的まとめは第二部にあるようで、第一部は日本人の「自然観、対人意識・社会認識、事物認識、道徳意識、美意識を論じている。

最初の「基礎論」が「人間における文化と言語」、つまり、言語文化論の方法論で、「日本語らしさ」(第二部)から「日本人らしさ」(表題)を究めたいという狙いであろう。終章に文化全体の「まとめ」があることに安んじて、本稿の本章第二節から「まとめ」に移したのも叙上の理由(日本学の構築)からである。とりあえず「基礎論」から。

(1) 「人間における文化と言語」である。

「日本は、アジア的でもヨーロッパ的でもない、独自の歴史的個体である」(鯖田豊之)という話から始まり、それを「日本らしさ」というなら、「○○人らしさ」はEUと一括されるヨーロッパ内でも同じようにある。つまり、人の集団には個性(意識と行動の型)があり、著者はそれを「○○人の精神空間」とよんでいる。いわば「メンタル・カルチュア」の問題である。

そして、その一環として存在する精妙で重要なシステムが「言語」である、と。

①言語の特徴は、第一に音声、第二に音声が結びついて意味をもった単語とその体系の語彙であり、第三にそれらが結びついて文脈を形成するための秩序(文法)にあり、それらが結合された記号の体系が言語である。

その記号の体系たる個別言語は六〇〇〇から七〇〇〇ぐらい存在するといわれ、それらには独自の風習が決まっております、それを違えれば相互交渉は不可能となる。つまり、言語の風習システムは厳格で、そこには独自の法則があり、自律的・自己完結的性格が強い。が、単語は抽象的概念を示すことができ、さらにセンテンスを構成する

と、いかなる内容の思考をも表現することができ、複雑な論理をもつ思想を形成することも、美しい情緒を表現することも可能となる。換言すれば、民俗的・芸術的・宗教的・学術的産物として集団に共有され、ことわざ・民話・神話・伝説・小説・詩歌・経典・科学論文・哲学論文……となる。こうして言語作品によって形成された精神世界は途方もなく広大深遠なものといわざるをえない、と。

それぞれの個別言語(母語)は空気のようなもので、時代から時代へと伝承される最大の精神的文化遺産(文化そのものが……言語のはたらしきによってこそ生まれえた)石田英二郎)であり、日本語によって裏打ちされた日本人の精神空間こそが文化の核心部分である(一八頁)という。

ところで、言語は操作し運用すること(言語行動という)で生きた姿となり、文化の不可欠の媒体となり、言語と文化の二元論は「言語文化」という融合概念となって、そこに「日本語らしさ」が生まれるのである。

②文化を担うのは人間の集団であるが、その色分け(著者は「等象線」という)の代表的なものは民族であり、本書で「〇〇人らしさ」という根幹には「〇〇民族の精神空間」という意味がある。つまり、文化の核心には「民族性」(同一民族が複数の国家に分かれているときは「国民性」という社会的性格(大多数の成員がもっている心の形)があり、その帰属意識の強力な要因は使用言語である。従って、土着していなくても同一民族といえるのは、共通の言語(母語)が集団の求心力となっているからである。つまり、母語は民族の精神的血液であり、民族語とも呼ばれる(二五頁)から、文化共同体である民族は言語共同体でもある。しかし、英・米のように、言語共同体でも文化共同体ではないものもあるが。

③文化共同体であり、また利益共同体でもある民族が単位となって国家の基盤をつくっており、民族は単数・複数を問わない。そして民族のメンバーが国家に属すれば国民といわれ、ここでも民族の単複は問われなし、同一民族が複数の国家に属することも珍しくない。

民族は自然発生的な共同体だが、国家は政治的枠組みにすぎず、歴史的には文化・言語の境界が国境になるのが通例である。日本の場合は、四、五世紀ごろに文化的・言語的共同体の存在が決定的になったと考えられる（自然民族という）。「民族の十字街」（芦田均）といわれるバルカン半島の場合は、民族と国家の関係がすこぶる錯綜している例である（二九頁）。

ところで、民族が国民となり、その民族の言語が最有力言語となったときに、その民族語が国語の座を占めるのだが、民族語が拮抗して複数存在するときは、それが「公用語」と認められるだけで国語は存在しない（ベルギー、スイス、シンガポールなどの例）。しかし、少数民族の言語が「民族語」（アイヌの例）とよばれて、国語に對置される場合は数多くの例があり、この場合は、その民族語が民族の母語として「言語共同体」を構成し、その母語の価値は、人口の多少、集団の社会的地位・国家の国際的レベルとは無関係である。

日本人が日本語を国語と呼んでいるのをみると、公用語とか日本の国家語とかの意識はなく、単に自国語・母語の意味にすぎず、そこに日本語についての歴史感覚がある。とすれば、日本語の構造や用いられたかたには、日本人の生き方・感じ方・考え方と、その相関関係が深く存在するはずで、そこに文化の型と言語構造の結びつきが見えてくるのではないか（但しその相関関係は全般的ではない、E・サビア）と。

(2) 第一部「日本人の精神空間」から。

①「序説」では、日本は文化的にも周囲と隔絶した島だといった寺田寅彦と共通する立場だとし、混血の少なかつた日本民族として（古代における渡来人は、また縄文人と弥生人は？）文化の型のユニークさは、「気心」のありようにあるといつてよい。即ち、個人差や世代差があつても、伝統によって現代に生きる「総体としての日本人の心の形」があり、従つて、ここでは「言語は文化の乗り物」となり、「単語は文化の索引」となるから、文化の指標語句としての「日本語らしさ」は日本人の意識や行動の型と結びついて「日本人らしさ」となる、と。

その「日本人らしさ」は、(一)自然との調和・一体感、(二)他律・他人志向、(三)非分析・非言語・直観的認識、(四)自己内修養・心情主義、(五)陰影・余情の愛好に要約され、「『おだやかで、内気で、物事に徹底せず、まじめで、キメの細かい』やヤスケールの小さい人間たちの集まり」(四〇頁) だと。「外向より内向、攻撃より忍従、対立より和合、原理原則より現実適合、目標達成志向よりは集団(個体)維持志向、剛ではなく柔」であり、「凹型文化」であるという。

以下、日本文化の「指標語句」を拾って日本人像を綴ってゆくと、具体的な話に入る。

②まず「自然との共感」(ここではタゴールを引用)について、徳富蘆花『自然と人生』を読むだけで、「日本人なら……天然自然……のただ中に自分が昼寝している心地よさを覚える」と。他方、西欧人なら「裸でデッキチェアに仰臥して……日光浴」をし、自然を健康的に利用する「凸型文化」である。

温帯、モンスーン、暖流による予測し難い天候のもとでは、天気に関する言葉があいさつとなり、天気感覚が自然感覚の典型として現れる。雨の降るありさまに関する微細な言い分け(ポツポツ・シトシト・ザアザア・ソポ降ル・降りミ降ラズミ・降りシキル・本降り……)そして、さらに「しめやかな愛情」と心理用語としてさえ使われている。また季節感を表す言葉の多さについては、豊富な季語としてすでに紹介済みである。

次いで、植物・鳥・魚・虫に対する愛着感の深さを表す言葉は欧米人にはない。欧米人は人間中心で自然に没入することなく、むしろ突出して切断された精神世界は日本と正反対である。古代から叙景の歌を生み続けた日本人の場合、「描写と抒情が融け合って」(高野辰之)おり、叙景はリアリティックではないが「心象風景」として表現されている。

また、文芸や芸能についても、ストーリーは「人間の世界」のなかに自然が不可分のものとして描写されているというように、自然界の描写はそのまま人間を語ることだという意識が、万葉から現代まで続いている。その自然

の捉え方には「氣」という語が好んで用いられ、さらに心理状況までも「氣」で表現されており、そこには自然と人間の連続、あるいは無境界の把握がみられるのである。例えば、ウツロウや流レルという天候や四季の指標語は人生の過程にも見立てられ、その指標語はアキラメのよさ、ソコハカトナク、オノズカラという意味の文言に結びつくのである。

自然と人間の結び付きの最たるものは、その一体未分化、つまりアニミズム的自然観にあり、日本人の宗教意識でもあることは本稿第一節の家永論文で詳しく考察した。いうまでもなく、それは自然宗教「神道」(筆者は神祇信仰といいたい)であるが、同時に「草木国土悉皆成仏」と唱えた禅の考え方にも通じよう。双方ともに多神教であり、その神仏習合振りは、現代においても双方を完全に分離することは不可能といえるほどである。多くの論者は「寛容な宗教」といい、融通がきく日本人思考法の本源と評し、自然は自然(しぜん)(自ら然る)である(筆者は「自然法爾(じぜんほうに)」こそ「日本宗教」の真髄であると考えている。詳しくは第八章で)。

③日本人の凹形文化は対人意識・人間関係に顕著に現れ、対人関係におけるシャープな対立を嫌う。日本語の(我)はマイナスのシンボルで、我を張る・我を通す・我が強いは悪徳とされた。ここで注意すべきは、人格の中核である「エゴ」は「我」とは別物である(「自我」)。

対立や緊張は凹クオサマルように計らい、アタリサワリノナイ言動を心がけることが処世の知恵だとわかってい。西欧の「理」に対する日本の「和」であるが、他者に対する「甘え」ということにもなる。柔しき(マヤ)社会は、後にシコロを残さないように意思決定をし、コトナカレのやり方で波風をたてないようにする。しかし、これでは強力なリーダーは生まれにくいという欠点をもつことにもなる。

「カワイソウ」オオカノ毒は、他者を思いやる言葉で英語にはない。気がキク、気がバリ、心ツカイなど、他者尊重のキメの細かさは日本文化の特色である。オ世話サマ、オ世話ニナリマスなど頻用される挨拶も同様。他人へ

の氣ツカイは、顔で笑つて心で泣いて、という屈折した行動様式にもなるほど。こうした「自分を他者の立場に置く心」(築島謙三)は日本人の他者意識をよく言いあてている、つまり「他律型対人意識」という特徴といえよう。文化の型でいえば「察しの文化」で、氣持ヲ汲ンデ、氣ヲキカセタ、氣ノキイタ対応の發揮である。とどのつまりは、「以心伝心」で目ハ口ホドニ物ヲ言イという境地に酔うことになる。それこそ勘ガイイと評価され、ツーカーで通じ、阿吽ノ呼吸、言外ノ言を誇ることになる。

無言の吐芸はは『勸進帳』の富樫と弁慶の名場面である。要するに、皆マデ言ウナ、一ヲ聞イテ十ヲ知ルという高等な理解力は、日本伝統のコミュニケーション法である。その真意はイタワリのマナーによるもので、それが高ずると、イエスは安易に言えてもノーが言えないとなる。結果、相手を傷つけると、「才氣ヲ悪クナサライデ」とか「悪ク思ウナヨ」と自分をかばうことになる。相手をかばう文句で自分をかばう自己保身を行っていることになり、自他をかばう二面的他人志向性である。その結果、齒切レノ悪イ言いまわし、〇〇デハナイデシヨウカとか、サセテイタダキマスとか他人事のような言い方が日常的に使われることになる。言質を取られまいとする、あるいは対立を避けるためのクツションをつくるという和合の知恵を働かせているのであろう。

こうみてくると、日本人のいわゆる、間人主義(浜口恵俊)が思い出され、その属性としての相互依存主義、相互信頼主義、対人関係重視主義という他律性・他人志向性がクローズアップされる。そしてその規準は年齢秩序と社会的地位であり、分ヲ知ラス(身ノホド知ラズ)と出ル杭ハ打タレルことになる。昔だったら「若輩の分際」という評言があつたが。またヒカエ目ニスルことが美德で、リコウナ人は自分の立場をワキマエて目立チタガラナイ人のことを言い、「若イクセニ」「イイ年ヲシテ」という慣用語もあつた。

④次いで、ウチとヨソソについて。身内・内輪かヨソの人間かは峻別され、対処の身構えが異なつた。同県人・同窓生・同職種には気安さを感じ、ヨソモノには距離を置く、アカノ他人アという突き放した区別感が強いはず。

今でも、ウチの会社・学校・チームという言い方（反対にヨソの〇〇）があるだろうと思う。これは「我」をマイナス・シンボルとする日本人が、その引換えに「拡張自我」を獲得したためではないだろうか。

以上の、長幼の序とウチ・ヨソの規準が組み合わさると、先輩・後輩という観念が生まれる。この観念は親愛の情を含む仲間意識に強く枠付けされて社会に抜きがたい根をおろしている（参考、中根千枝のタテ社会）。そして、その信頼関係にもとづく相互依存の集団組織化の要件としてプラスに働いている（浜口恵俊『日本らしさ』の再発見）。

以上の話の筋とは異なるのが、異文化に対しては、^レ察しの文化^レは神通力を失うという点である。外交上のカケヒキをマイナスと考える対人意識が阻害要因となっているからである。

⑤前にも述べたが、「社会」という語は江戸時代までではなく、世間・世ノ中で間に合ったから、ソシエテという語が入ってきたときは、その邦訳に困り、その数は二〇を超えたといわれている（その例示は八三頁）。漢語の社会を輸入したのは西周、それをソシエテに当てはめたのは福地源一郎といわれている。著者はここで世間・世ノ中の使われ方の説明に入り、「義理」の話に及んでいる。不義理（義理ヲ欠ク）、恩（恩返シという美德）……。

「世間は社会に比べて、ずっと心理的な、自己の主観と深くかかわり合う存在」（八八頁）である。従って、日本では「個人対社会」ではなく、「自分対世間」というスキームで考える（長谷川三千子）。ヨソモノが群れている世間で世渡りするのは浮キ世ノ波ニモマレテ生活することであり、世渡り上手はいいが、一般には気苦労の多い、難儀なものであり、そこで相互扶助の人情が必要となる。敷居ヲマタゲバ七人ノ敵がいる反面、渡ル世間ニ鬼ハナイ、旅ハ道連レ世ハ情ケといい、気ガネ・遠慮も必要となる。

こうして他者を気ニスル日本人は、^レ心理的人間^レとなり、他者の顔色ヲ見ル反応が身につき、気苦労の絶えない生活を送ることになる。微妙な心のヒダをカギワケルため、察スル・推シ量ル・見定メル・見透カス・見抜ク・見

テ取ルという、他者の心をのぞき込む動詞が並ぶことになり、「察しの文化」というレッテルが貼られることになる。しかもそれが行きすぎるとゲスノカングリといわれる。

ウケが悪くならないために、世間と横並びに行おうと、隣近所を見マワシて共同歩調をとろうとする他律的自粛が日本流である。周囲への気ガネとオツキアイ精神で自己の考えを抑制し流行一色になるのは何もおしゃれに限らない。この世間ナミに行動しようとするエネルギーが日本の近代化を推し進めた(井上忠司)のである。

⑥ 他者の目に自分がどう映るかを気にするという点で、キマリが悪イ・バツが悪イ・間が悪イ・テレクサイなど表現は多様である。また、半知り^レの人にあったときは、モジモジして声をかけられず、ただムツツリとしてしまふというギコチナイ態度に終始しがちである。ハニカミ・恥ジライの日本人は、氣ツマリな状況を打開する工夫に消極的である。こうしたテレクサイ感情は家族間にもあり、テレカクシは対人関係についての日常的行動である。従って、テレを知らぬ態度は、凶太イ・ズウズウシイ・ヌケヌケ・イケシャアシアアなどと悪評をこうむり易い。

世間体を気にする日本人は、体裁を大事にし、見エを重んじ、ミットモナイ真似はできず、恥ヲカクことのないように努めたものである。おれの顔ヲ立テロと催促し、イザトイウトキ恥ヲカカナイよう留意するなど……。

かくして、相互依存的な集団においては、全会一致・根まわしなどの対立回避的な因子が強く働くことになる。

・ 以上で対人意識の章は終わる。著者は、その日本語から文化の性格(例・察しの文化)を説いているが、筆者は発想の逆転で、文化の型から言語表現が成り立っていると考えている。つまりは、日本の自然地理的特色から、自然を怖れる自然信仰、そして自然神・自然宗教が生まれて、自然と人間との共存・協調感情が生じ、他方、農耕文化を基に、世間という協和観念、世間への気がね、察しの文化、そして他人を意識した言語が形成されたと思うが、いかがであろうか。

(3) 人間相互間がシャープでない日本人は物事に対する人間の態度も明確ではない。物事の認識は不明確・不徹底で理詰メは苦手、論理的表現はカタ苦シイ・味気ナイとして敬遠される。

① ホノカ(仄か)は美しい日本語で、ホンノリ・ホノボノ・ホンワカは心地よい状態である。ホノミエルは美しく、ホノメカスは情趣ある表現、玉虫色は表現の知恵で、表現にハバをもたせ含ミをもたせるのが思慮ある物言いとされる。「……という気が致シマス」と結ぶのは相手を息苦しくさせない言い方となる。

「オ飲ミ物ノホウはいかがですか」「会場ノホウはいかが致しますか」「時間ノホウは……」など、「……ノホウ」を付けてばかすほうが言い易いと考えられている。「あいまいさの効用」である(筆者・相手をたてた言い方ではないか)。

② イエス・ノーをはっきりさせない点は、対人意識のみならず、思考法にも存在する。欧米流の「選びの文化」に対し、日本を「合わせの文化」といったのは武者小路公秀である。

日本人の認識方法は、分析よりも直観、言語的説明よりも体感、つまり、カンとコツであり、匠の技について活用される例が多い。目分量・胸算用・湯加減・サジ加減・塩加減など感覚の鋭さを示す例も同様である。

これらが高ずると、言外ノ言となり、イワク言イガタシとなり、理屈ヲ言ウナと多弁を封ずることにもなって、噺ンデ含メル説明などは野暮の骨頂と評される。また、含蓄ノアル簡潔な表現はイキだと評される。理外ノ理は合いで理解され、人間の言葉で思い通りのことを表現できるわけがないというのが日本人の言語認識である(著者には『あいまい語辞典』がある)。

③ 従って、比喩的表現の巧みさは日本人のお家芸である。泣キツラニ蜂、井ノ中ノカワズ、青菜ニ塩、ヤブカラ棒、二階カラ目薬、花ヨリ団子、タデ食ウ虫モ好き好き、背ニ腹ハ代エラレヌなど、英語で言おうとすれば当り前すぎて、曲ガナイとなる。

ところで日本語には、擬声語・擬態語(西洋にもあるが)が多いといわれる。感覺的・非論理的な事物認識に多用されるからであるが、サラサラとザラザラ、ハラハラとバラバラという響きを生かした具象的認識の表現例を見ると、その巧みさに感じ入ることになる。また感性に長けた擬情語とでもいべき表現があり、ギリギリ・ハラハラ・ヤキモキ・ウキウキ(ルンルン)・イソイソ・ムシヤクシヤなど、心理状態は目に見えるようである(中村明『感覺表現辞典』がある)。

④直感的・即物的認識に長けた日本人であるから抽象的思考は苦手ということになる。

ただ、漢字の移入で漢語に訳されたり、とくに、明治の文明開化時に移入された外国語を日本語の体系内で消化したことにより、抽象的語句も日本に定着したといえる。従って、日本人が抽象的思考に弱いのは、例えば抽象語だけが並んで使われるなど、使い方に問題があるということになり、『直感的なものへ引きもどす』営みが欠けている(二〇九頁)からである。

「難解な講義をする先生が偉い学者だと思われる」という学界の雰囲気を考えればいい。「日本の大学の社会科学は言葉を教えてるんだ」(増田四郎)といわれれば、筆者が専門の法学は正に「その通り」と頷かざるをえない。

しかも、本稿にもその傾向が強いことは否定の仕様がな、というのが偽らざる筆者の反省点であるが、例を挙げてすべてを説明するとなれば、長い本稿はさらに倍増することは明らかで、痛し痒しの評言であった。「言語はあるが意味がない」とは、漱石「坊ちゃん」の言葉である。

しかし、俳句、歌舞伎舞踊などは論理の飛躍・断絶を真骨頂にしている。仏教の形而上学にいたっては、その解説が僧侶の職業そのものといってもよい。

「二神教世界のロゴスが貫く社会とは対照的な日本社会」は、思想的な「合わせの文化」になる道理だと、著者はいう(一一七頁)。「わからぬもの(こと)を有難がる」習癖こそ日本人の証拠だということ。

⑤ 「日本流の事態処理」(二一九頁)は、「何トハナシに成り行きが醸成され、水ノ低キニツクヨウニ、ナシクズシに到達点に近づいてくる、それがいいのです」。つまり、「自然界の運行にゆだねるのかのような成り行きマカセ」。妥結点がオトシドコロで、「人為を感じさせずにそこへ誘導するのが事態処理の名人です」。

「物事はウツロウもので、時がたてば事態は変わるのだから、意思をもって変エヨウとすることはない、いやなこと、好ましくならぬ事態は取り敢エズ・ヤリ過グスのが対処の知恵」である(二二〇頁)と。〆怠風型政治体質⁴というのは中村菊男である(けだし名言・筆者)。しかし結果が出タトコ勝負となった経験は、つい最近のこと、腰ノスワラス、行キ当リバツタリを重ねて悲劇的結果を招いたのは万人の知るところである。

氣勢をあげるデモの流レ解散、未完でよいとされる『源氏物語』と同根である。

人間が主体で目的意識で事態を動かす彼の地の能動世界に対する、人間の意思を抜きにして事態が動く受動世界の此の地は、「する」文化と「なる」文化の対比として、これまで何度も紹介してきたところである。

(4) 日本人の道德意識が、〆間人〆間のものであることは、これも何度となく説明してきた。その本源にあるものは、「世間様に顔向ケデキナイ行為は不道德的であり、オ天道様ノバチガ当ル」からであると、利害を度外視した精神である。こうした日本の道德は武士道から始まって、町人道・商人道へと連なり「右手に算盤、左手に論語」(洪沢栄一)という実利を支える道德の二重構造をもっていた。

以上の伝統的道德意識に関し、次いで謙讓意識、自己修身志向、心情主義について述べる。

①まず謙讓的表現として、オ口ニ合ワナイカモシレマセンガ、何モゴザイマセンガ、ツマラナイモノデスガ、心バカリノモノデスガ、などの挨拶に自己卑下の表現が多く(現代の若者に理解されているかどうか?)、儒教の影響がみられるが、謙遜文化を象徴する言葉(多くは前置きでいわれる)は多い。

現在でも使われる言葉として、オ蔭サマデがある。自然神への信仰が前提にあるのではないかと、著者はいう。

謙讓的表現として、相手ノ心ヲ汲ンデ、惻隱ノ情を示すのが知恵ノアル人であり、控工て遠慮スルのが世渡りの知恵のある人、ワケ知り顔で才能を鼻ニカケル人は嫌われるという精神風土は今でもある、と筆者も思う。もつとも、ハシヤゲ人間、目立チタガリが電波メディアで人気があるのは、道德観の変化の兆候とみるべきであろうか(筆者・政治家は「不徳ノイタス所」といつつ言訳に饒舌を振るう)。

最近はや抑制の力が強いが、いちじガンバレがはやった(天沼香は「日本の行動原理」という)ことがある。近代化・高度成長はムキになってガンバツタ結果である。マナジリヲ決し、齒ヲ食イシバツテ死ニモノ狂イになるというムキになる性向があるのも確かで、その時は、肩ノ力ヲ抜イテ自然体(平常心)デユケヨと緊張ほぐしの言葉をかけるというのは、つい最近のことだと思う(一昔まえは「根性」か)。結果を考えずにヒタムキにぶつかる心情はケナゲと評され、周到な計画性は日本人には程遠く、結果が悪ければアキラメ(思い切り)ノヨイ、イサギヨイ淡泊さをみせるのが、日本人の持ち味とされる。

他方で、掬すべき愛嬌と才能をもってユーモアある男を爪ハジキする(「物臭太郎」)のも日本人の心情で、ガラに合わないオクユカシサをみせてモノウイ表情でユトリヲミセルことを美德と考えている(筆者流に言い換えた)。

② 社会生活の観点から、私心ナキ無私の行動は称賛され、その動機がヤムニヤマレズであれば、論理的根拠や手段の選び方、得られた結果は問われない。

また、タシナムことは努力の成果を示す機会をとわれず、内に蓄えることに価値があると考えられて、苦勞や難儀を否定的にとらえることはない。苦節○十年こそ賞賛的(筆者・盲亀の浮木優曇華の花)で、辛抱強ク・堪エル人物がドラマのヒロインとされ、その努力の結果が報われずとも日本人の胸を熱くする、これこそ判官ビイキといわれる日本人の感情である。

③ 計算高い、チャツカリシテイル、ハツキリシテイルはマイナス・シンボルで、身ギレイなことが重視される。

この潔癖感は恥觀念の基礎になっていると思うが、恣意的な主観重視に陥り易く、良心的ナ人などと手軽に評価される。

このような心情主義は、ヤムニヤマレヌ気持を支持して無方向な行為を生み、誠実の向かう方向を考えさせなく なってしまうだろう。相良亨は、日本人の誠実は「自分自身に対する誠実」であり、「自分の心情の世界に生きる」日本人の限界と説いている。記紀万葉の「まこと」「ひたぶるごころ」(岡崎義恵)もこの限界を内包しているので はないか(一四一—一四二頁)と。

日本人の伝統的倫理観の主軸は「心情の純粋性・真实性・美しさの尊重」(相良)にあるが、ともすると誠心誠意をお題目にして自己暗示にかかり、方向を見失って独善から偽善に陥り易いから、「誠心誠意に安住」するのを やめる、と相良に同調する。

(5) 日本人の美意識(ささやか・陰影・風流)に移る。「日常生活の中で、美的表現など入り込む余地はないように 思える領域にも美的配慮が行き届いている」(ドナルド・キーン)という話から始まる。そして、その長所を、(一) ささやかさの愛好(キメの細かさ)、(二)簡潔・陰影、(三)不完全美、(四)風流・風雅と、本稿既述の「まとめ」にふさわ しい形で提示する。

①地形に制約されて生活圏の狭い日本人は、ウドの大木を軽蔑し、大マカ、大ザツパ、大味を嫌い、小ヂンマ リ・小ザツパリを美的と感じ、小綺麗という。

また、丹念でキメ細カイ作業を好み、ゾンザイを軽蔑して器用な技で精魂を傾けるデリカシーを誇る。キビキビ と小気味ヨイことが好きで、小味・ササヤカとくればイキに通じ、その味ワイを噛ミシメル喜びがある。

②「暗示力は日本芸術の秘訣である」(鈴木大拙)といわれる。その代表が『社』(竹山道雄)で、簡潔に絶対的 なものを暗示する例である。俳句、果ては、言外の言、や、不立文字、とくれば、論理的には理屈に合わぬもので

ある。含蓄ありと評されるのは、余情・余韻があつて陰影への愛着（『陰翳礼讃』）すら感じさせるものである（歌舞伎や浮世絵の派手な技巧性＝自己顕示をどう説明するのか）。その究極は、イブシ銀の渋サにゆきつき、日本流の色気と考えられている。

③ 満ち足りたものでは、曲ガナイ・味ガナイ、余韻・風情がなくては人生も味気ナク殺風景であると考え日本人に対して、キーンは不規則の美の具体例をあげて、竜安寺の庭の不規則性は哲学（禅学）の産物だと指摘する。

日本人は、理想的な、シンメトリカルな美・完全美よりは、ディシムメトリー不称に美を求め、自然的な不完全美を愛する傾向がある（如是閑）。

また、自然のウツロイに美を見る日本人は、アキラメの美学にひたることを好み、風（雨）マカセでハカナイ・ムナシイ気分をイサギヨク・キレイサツパリと捨て、散り際のよさを求める。この無執着は「孤絶」（禅）といつて尊重されており、「人間を自然の一環と考える」（益田勝美）稲作農耕民族のコア・パーソナリティである（石田英一郎）。「この含みびの美学も、完全さをアクセク求めることなく、むしろ欠けていることの枯淡さを喜ぶ、不完全美の願望の一部を成すものと解します」（二五四頁）と。

④ 「自然美を包蔵しない芸術美だけの生活は風流とは言えない」、自然を愛する日本人は、風流をとくに日本的色彩を濃厚にもつものと捉えている（九鬼周造）。そして、旅の文芸が人の憧れを誘うのは、心の奥に風流の感覚が潜在するからで、旅人の抱く孤独感、そして人生の内観の響きこそ風流の心境というものである、と。それは自然観と不可分であり、自然に抱かれるとき日本人は詩人になるのであって、かくして、旅の文芸は風土と人生の二重写しといえるのである。

(6) 著者の言語文化観の結論である。日本人らしさは過ぎ来し方の行動様式と意識の結晶にほかならず、そ

の営みの作られ方は重層的である。よって原型の「第一次的性格」と重層の「第二次的性格」と呼び分けて検討する、と。

①「コア・パーソナリティー」(石田英一郎)が第一次的性格であり、文化の中枢である。著者が凹型文化というのも、ここにその原型がある。それは地理的孤立性・族内婚・他民族からの侵略なき無風性が条件となって、内向的に文化が蓄積されたからである。

第二次的性格は、芸術的側面の形成時代(奈良・平安)、宗教的・道徳的心情の基礎ができた時代(平安末から戦国以降まで)、政治的統一によって政策面から型にはめられる時代(徳川から明治にかけて)の三区分にわけられるが、それぞれの時代の異なる文化的性格の形成が重層的な構造となって成立しているという特色がみられる(石田一良)。しかも、それによって凹型文化がその程度を増したと、著者はいう。

こうして、歴史的重層性を貫くコア・パーソナリティーは歴史の経過による曲折があるにもかかわらず、軸に一貫性・共通性を備えており(石田英一郎はその基本的性格を弥生時代に求めている)、和辻哲郎や寺田寅彦の風土観は、その一貫性に立つ証しだ、と。

著者はいう。「言語は生活の現実から隔絶された意識の深層にある一個の閉鎖的世界で、文化が入り込んで左右する余地はありません」(一六三頁)。その理由は、文化を反映する語は歴史的所産として、すでに社会に存在しているから、それを学習して社会化され脳に刻み込まれて思考や行動を支配しているわけで、「ある言語共同体のメンバーには、自然観でも対人意識でも、道徳意識でも美意識でも、近似したものが分有され、文化のパターンが固まると共に一つの『伝統』が形づくられて行きます」(一六九頁)からという。しかし、また文化が継承されるのは言語に媒介されており、文化を反映する言語が文化を伝統として歴史に貫流させる社会的遺伝の強力な媒体となっている、ともいう。そして、『三つ子の魂』的なコア・パーソナリティーを軸に、統一・持続される『民族

的人格はまさに言語……に裏打ちされ続ける」と自説を強調して、第一部を結ぶ。

著者は、日本文化にみられる理・知・感^ニ性が日本語でどう表現されているかという点について、その異色振りを文化全体で観察してきた。これこそ、本稿でいう文化の「基層」の証明でもある。そこでは、日本人的心象、即ち、他律による自粛・自制という順応主義の非論理的察しの文化として「日本人らしさの構造」が語られている。見事の一言、しかし現状にどこまで当てはまるかが聞きたい一点でもある。

(7) 第二部は「日本言語文化の世界」。

言語文化とは何か、日本語らしい言語の話から始まる。日本人らしい精神空間（日本文化）を形成したのは言語（日本語）であるという、著者の日本人観の吐露といつてよい。日本語の全貌を視野に入れて、日本人の行動パターン、言語意識全体に含まれる^ル日本人らしさ^ヲを考察し、日本語の内側の総体、つまり「日本文化の型」の言語的側面^ニ日本語文化を明かそうというのである。

ここでいう「言語文化」とは、「個別言語の構造と運用にわたって見出される……言語共同体の文化特性」のことであり、そのなかには宗教・法・政治などの部分領域があるが、^{〇〇}人らしさ^ハそれらの総合である。

①宗教についていえば、一神教社会と多神教社会では文化の性格が異なり、ことに^{〇〇}八百万^ノの日本多神教の場合は殊更で、^{〇〇}鎮守の森^ハ地域社会の精神的中心となっており（第八章で詳述する）、祖先崇拜と「神だのみ」の対象である。また、^{〇〇}伊勢まいり^ノの例にみるように、「宗教と娯楽とのけじめがつかないのも日本人の特徴の一つ」（渡辺照宏）である。

宗教は一般に、信仰、礼拝の対象、儀礼の三者から成っているが、それぞれに文化共同体にとって特有のものがあって、文化の型に影響を与えている。それを「宗教文化」というならば、日本の場合は極めて特異だといえる（筆者は「日本宗教」という）。

次いで、法文化について述べているが、筆者の一言。日本の法文化は、漢民族の法システムの輸入によって成文法（律令）を学び、近代に入り西欧法継受によって国の法体系を整え、第二次大戦後は米法の影響を強く受けていることは読者も承知のはず。

続いて、政治文化について。全会一致を好み、開かれた場での徹底討論を嫌うのは、有史以後の民族的対立を経験せず同族中心の統一という家族主義パターンリズムのもとで、外国の征服を受けなかったこと（長谷川如是閑）にあるが、後年の「中空構造」論（河合隼雄）は、総合的記述の好例である。討議民主主義は無理か？

②言語文化も叙上の諸文化と同一の部分文化であるが、その普遍包括性によって「同列とは言えない独特の地位の占め方」（二八〇頁）をしている巨大な存在である、という。

言語文化について、その構造にみる重要ポイントは語彙の体系である。即ち、日本語では語数が豊富で語感の差にも微妙なものがあり、それは日本人の自然観の内容と直結しているからである。従って、五感のデリケートさには特別なもので、味覚の一例でいえば、風味・香バシイ・歯ザワリ・舌ザワリ・口アタリ・ノド越シ・コク、触覚だと手ザワリ・肌ザワリ・肌合いと多岐に渉り、「味なやり方」という言葉は外国人にどう説明すればいいのか？

色彩感覚の繊細さと色合いの表現名称の多彩さは、日本人でもその区分けの理解に苦労するほど。

キメの細かいことは感情についても同じで、イライラ・ムシヤクシャ・ヤキモキ、ホツとする・ハレバレ・スツキリ・モヤモヤ・ウンザリ・ガツカリなど、シヨゲル・フサギコム・ムクレル・ムカツク・ジレル・イラダツの感の揺れの細かい言い分けは、日本人の情緒の豊かさを物語っている。

③「日本語の運用に見る文化——言語表現の発想法」について、対人意識が生んだ口癖として、注釈の前置きは、言イ訳ニナリマスガ・オ氣ヲ悪クサレルカモシレマセンガ・オ言葉ヲ返スヨウデスガ・至ラヌ点モアリマスガなど、歯切れの悪いセメテ・サスガ・イツソ・ドウセ・ナマジなどがある。シャイな日本人による真情表現の抑制

とでもいふべきか。困るのは翻訳者である。

同じことは比喩でつくられた慣用句にもある。目には、目クジラヲ立テル・目ノ中ニ入レテモ痛クナイ・目尻ヲ下ゲル・目ガナイ・目カラ鼻ニ抜ケル、鼻には、鼻ガキク・鼻ツمامミ・鼻デアシラウ、耳には、耳ニタコ・耳寄りナ話、歯には、歯ガ浮ク・歯切レガイイ・奥歯ニハサマツタヨウナなどなど。それが高じて「ことわざ」となった言葉の多いことは読者も承知であろう。一例を示せば、旅は道連れ世は情・猫に小判・棚からばた餅・濡手で粟・のれんに腕押し・糠に釘・盗人に追銭・鬼の目にも涙・鬼に金棒・言わぬが花・背に腹は代えられぬ・青菜に塩・泣き面に蜂など、比喩の妙用は外国との比ではない。

また、子供から始まって、料理や菓子の名づけに自然の事物・印象が多いのも周知であろう。果ては列車の愛称から、映画の題名(浮雲・麦秋・山の音など)も。

(8) 第二部第四章は日本語運用の後半、言語行動と言語意識。冒頭、言語行動のパターンは凹型文化が顕在的・可視的な姿をみせている、という言葉で始まる。つまり、行動は消極的・控え目で、対人意識・道徳意識・美意識にも係わり、その傾向は政治文化にもみられる、と。

①「千万語を費すより二言三言で理解が成り立つのが高級な表現だ、という哲学は否定しがたく、言いつくさなくても余白(行間)を読め、それで解らないやつは放っておけ、以心伝心の哲学・美学は意識下に深く根を張っている」(二四五頁)と説く。また「明晰なものは日本語ではない」(鈴木孝夫)という論者さえいる。

小笠原林樹が「日米のことは文化」を比較したときの日本人の言語行動の型を示す項目について、心情依存型(言語依存型)・感情の非言語表出(言語表出)・談話回避型(談話享樂型)・不分明型(イエスノー型)・自己卑下型(自己顕示型)・形式儀礼型(気軽型もしくは実質重視型)との対比を引用している。

形式儀礼型の代表は「手みやげ」持参であり、謙遜の挨拶である。

続いての対比は、まず、おしきせ受容型（選択型）。人間の行動は、凡そ選択的ではなく、話題の選択・話の構成・用語の選択など、レトリックに不熱心で、式辞の挨拶や手紙に型があり、敬語の使い方にも手本があって、マニュアル依存という受容型の見本がある。

次に、生真面目型（ユーモア・親愛型）。バラエティ番組のギャグは単なる駄ジャレでユーモアがないという見本である。

ほかに、家族集团的心性（自立意識）、権威関心型（実力顕示型）、帰属意識（流動意識）、他人意識型（主体行動）、自己誠実型、人間関係志向型（能率志向型）の対比が紹介され、文化共同体の言語行動のパターンは社会的・文化的現実そのものの一部である、としめくくる。

②非言語行動にみる「日本人らしさ」の話に移る。

まず、^レ身振り^ル、お辞儀の多いことは周知の事実、「礼に始まり礼に終わる」という格言は凹型対人意識が非言語行動に現れた代表的事例である。また、ジャパニーズ・スマイルは和合・同調志向から生まれた静的動作であるが、西洋人には通じない。

複合的行動の代表は「敬語」。相手との関係に応じて使用する待遇表現に品格語（上品・下品）が加わったルール形式で、その使い分け・使いこなしはマナー上の大問題と考えられていることは広く知られている。それに一連の作法が加えられる場合（物腰、上席・末席）は非言語行動が連係する。気を配る、改まるなど、対人意識からくる心理的距離の取り方が問題とされる。

③言語行動の基底には、言語に対する態度・価値観・言語思想がある。凹型日本人の場合、その基本にあるのは実用的機能としての言語不信もしくは言語軽視である。言葉をつくして説得するのは野暮なことという言語に頼らない文化的特色がある。が、言語が社交的機能や鑑賞的機能に発揮される場面があるという特色があることに留

意の必要がある。その場にふさわしく気をくばった言語行動(ヨソユキとフダンの区別の重視、敬語の使い分けなど)は前者で、万葉の「相聞歌」という古代からある文学的表現は、「文辞の美」の伝統ともいえるべき後者の例の一つである。日本人の美的言語使用の巧みさを指摘したのは、本間久雄『文学概論』である。

和歌・俳句の話は周知のこと、説明の必要はないだろう。

(9) 第二部第五章は文芸・文学における日本語の働きである(著者は「高文化」という)。

外来の高文化を吸収・同化し、ユニークな日本高文化を花咲かせたことは、他の場合と同じ。しかし、文化的エリートと常民との間の隔絶・断絶が小さく、高文化が常民に普及する度合いは高かったという点が特色である。前者の例に、文字、仏像、音楽をあげ、高文化の重層性を説き、後者については、「日本の最高級の文化の形態も……一般的空気に支配されている」(如是閑)こと、貴族文化と庶民文化の交流関係の実例(歌舞伎・邦楽、短歌・俳句について)を説く小西甚一を引用し、高文化の大衆性を可能にしたのは、カナ文字の普及と大衆娯楽による『耳学問』にあった(二七五頁)と。

①これまで言語は美に形を与えるための手段・道具である(岡崎義恵)、音楽が音の芸術であるように、文学は言語の芸術である(吉田精一)と考えられていたのに対し、人間生活の万般に役立っている言語が芸術(文芸)にも用いられることを考えると、文芸は言語作品の一部であるから、「文学は……折目正しい言語であり綾ある言語である」そして「言語の匂ひゆく姿」に文学をみる(時枝誠記)という考えがあり、言語が全体で文学は部分とする見方が明白に読みとれる。広大な言語の世界があつて、その中に文芸を発見するというのである。前者の考え方はヨーロッパ流で散文による文芸を念頭においているのであるが、後者は詩歌・律語を文芸の代表と捉える日本的な考え方である。そこには、散文と詩歌の違い、即ち、前者は説明的で後者は感覚的といえるが、『感覚的な訴え』こそ日本語文化の特色ということになる。

欧米人はバイブルに由来する常用句を愛用するのに対し、日本人は古来の詩歌の文句を日常会話にも用いる伝統があるが、同時に、欧米人にとって散文こそ、複雑な思想を表現し近代社会を分析するに適する事情があったと考えられる。もともと、日本の場合も内面的・思想的美が文芸の要素であるが、情緒・感情が精錬されて文学となるには心理上のエッセンスを取り出すことが必要であり（『美的径路』という・本間久雄）、その径路で精錬されるのは内容に止まらず、言語が選ばれ・練られ・磨かれて、美しい言語空間が生まれるのである（竹内寛子）。

科学・哲学などの学問は知識の伝達を主としているが、文学は「読者の想像を喚起し感情を刺激して読者を動かす」（本間久雄）言語芸術で、その美的世界が他に卓越しているところに作品の文芸性がある。「物語文学の芸術性も詩歌や音楽と同じである」（伊藤整）など、美的径路の観点から文芸の本質を見定めれば、散文も詩歌も文芸の本質で分かれることなく、文芸と言語との関係について対立はありえないということになる。「言語がなければ人間において美は発見せられない」（今道友信）という美学的見地に立てば、美は言語と同時存在するものだということになる。つまり、言語は美の手段・媒体にすぎないという岡崎文芸学には隙があったといわざるをえず、今道説は時枝説のバックアップをした結果になるのではないか。

②ところで、文芸の創作と鑑賞には民族の姿と心が反映し、民族の文化の重要な側面をなしている。「文芸の国民的様式は、他の芸術におけるよりも、遙かに顕著にして重大なものである」（岡崎義恵）といわれ、日本文芸の国民様式は「国語」と「国民性」を根拠とするとされた。「常凡な群衆の文学」も民族語と民族性のワクのなかにある以上、その創作文芸の様式も『日本人らしさ』の一面である、と。

こういう前提のもとで文芸の日本の性格を考えると、「ささやか」、つまり、小粒で洗練された作品を好む（『源氏物語』は例外中の例外）ことが第一、思想的統一や論理的構成の軽視、つまり絶えず移動する視点の変化を好む（余韻とか神韻縹緲とか）ことが第二（例外は森鷗外・夏目漱石）である。それは、感動させる生命の意識に敏感だ

が、社会関係でものを考えることがへたで、それを嫌う傾向が強いからと。第三は虚構性の乏しきで、「私小説」を好むという点である。「自然主義文学」を生んだのも虚構の觀念の弱さに由来する。「日本文学は……象徴性に富みながら、宗教的な深みをもたず、超現実的な神秘性に欠けている」(吉田精一)と。

③総合芸術の日本的様式について、「伝統的日本演劇の一大特色は『宗教心の稀薄さ』で、現実主義の楽天生活を送った農耕の民は哲学的・宗教的懊悩」がなく……運命観などに成るものは皆無」(高野辰之)。小津作品の映画が随筆的だと評されるのも虚構性の稀薄さによる。演劇・映画こそ、その根源にあるものは言語である(三〇五頁)と本書を結ぶ。

・本書の帯封に「碩学の名講義」とある。筆者の読後感をいえば、確かに「言語文化論」の名講義に相異なと思う。そして著者はいう。本書は「日本学」の基礎だと。ただし、筆者の立場は文化の比較について、一般に誰でも見て気がつくものを表層、日常的に話したり、考えたことをしゃべったり論じたりすることを基層、表層と基層の根底にあつて、無意識でもそれをコントロールしている伝統的性格の潜在意識を深層と規定して、本論文の構成を考えてきた。この観点からみれば、芳賀論文は基層文化から論じた「日本学」ということになろうか。

目次から明らかのように、拙稿では、表層を第七章、深層を第八章で論ずることにしている。誰がみても気がつくのは、都市・建築・庭園など外観上の違いであり、これを表層といい、目には見えない潜在意識的自我の違いを深層と措定している。

2 さて、「まとめ」としての言語文化論で不充分と筆者が感じたのは、美術(学)である。とくに現代美術について、西洋画・日本画の区別がつくのか、あるいは必要かという疑問があるからである。そこで、この点からの補足として、その自意識がどんな仕組みで成り立っているかを論じた、佐藤道信『美術のアイデンティティー』(二〇〇七年)を参照したいと思う。美術の話であるが、本稿での論旨を読まれた読者には推察可能だろう。つま

り、西洋美術史の背後にはキリスト教共同体の意識があるが、日本美術史ではどうかを論じており、自我を論ずる本稿には一瞥を欠かせぬ著書である。

その内容は四章編成で、「一 国家・民族・宗教」、「二 歴史の上の『近代』」、「三 『現代』の上の『現在』」、「四 人間のアイデンティティ」。

(1) 第一章から、「美術史」と宗教」(第四節)。冒頭に「美術史」が宗教と密接に関係していることは、洋の東西を問わずほぼ同じである」(四九頁)と。むしろ「ヨーロッパ美術史」はほぼ『キリスト教美術史』といっている。が、その源流は多神教の神々の物語であるギリシャ美術を源流としていると考えていいのか。また、近代日本が西洋美術を移植したとき、キリスト教とどう対処したのか、という問題である。

①「あれだけ西洋美術に学びながら、近代日本洋画の巨匠や名作に、キリストやマリアを主題に描いたものが、ほとんどない」。それは「まさに『洋魂』を削除し、『洋才』(技術)として移植する作業だったといえる」。この洋魂の和魂への置きかえは、宗教・思想・イデオロギーに関しては、仏教・日本神話・民話を主題に描き(旧派・原田直次郎)、生活風景を主題にするものは、和魂」に重きをおいた(新派・黒田清輝)からである。

恐らく、前者は、宗教問題のクリアが不可避で重圧となり危機感を意識したからであり、後者は、外光派・印象派の絵画にふれて脱宗教を感じとり、さらにジャポニスムによって宗教問題をクリアしたからである。こうして日本の高等美術教育はキリスト教を回避して始まったといえる(五六頁)。まさに和魂洋才による日本洋画の定着である。

②陰影法による光と影、一点から見通す透視図法は、一神教の絶対神の視点・視線によるものである。陰にも色がある印象派は、陰のない絵として日本人に違和感がなかったし、また、そのソフト・フォーカスの風景画は、水墨画が色彩化されたものとして新鮮な親近感を抱かせたのではないかと。

じじつ、日本の展覧会にみられる西洋美術品にはキリスト教美術はほとんどなく、ギリシャ美術のほかには印象派作品が圧倒的に多い。一般社会においても、キリスト教行事（結婚式・クリスマス）は商業イベントとして普及した。換骨奪胎のものである。著者は、神格化された天皇制（擬似一神教）があるからという説に組しているが、筆者は、日本の「多神教」のもつ特質にあると考えている（第八章で詳説）。

次いで、「ヨーロッパ美術史」が、なぜ多神教のギリシャ美術を起源としているのかを検討する。一言でいえば、偶像禁止の宗教が、神の視覚によって造形化し美術の問題に直結したからであるといい、その際、神人同形か神人異形かが、その後の美術のあり方を方向づけたとする。

曰く、一神教は人格神的、多神教は汎神論的 성격が強く、神が遍在する後者では、偶像化に際し神が人の形である必要はない。しかし、人間は神の形でつくられたと明記するキリスト教では、偶像化に際し神が人間の形でつくられることは決まっていたことになる。つまり、神人同形の偶像という点が、ギリシャ美術をヨーロッパ美術の起源に押しあげた最大の理由であり（教理をこえる造形の論理）、しかもギリシャ文化は、いったんアラビア圏に引き継がれたあと、ルネッサンス期にヨーロッパにもたらされたということで明らかのように、神が絶対の中世を抜けて、人間復権の思想がギリシャ文化のなかに神人同形の根柢を見出し、ギリシャ美術を造形史の起源としたということだ（六〇頁、神人異形のエジプト美術は無視された）と。

③では、神人異形の仏教の偶像化をどう考えるか。これは読者も周知のように、仏教とヘレニズム文化の接触によって造像が始まったから（ガンダーラとマトゥラーの何れにしろガンダーラの偶像化が起源）。しかも、釈迦は神人同形であって造形化されたことが他の諸仏の偶像化にも道を拓くことになった。

本書では、続いて如来・菩薩・明王・天部造形の説明から、神人同形から神人異形との混合形への変化を説き、この像容変化は、キリスト教美術からは理解しにくいという。「つまりキリスト教の側から見れば、日本美術は神

人異形の多神教に見えるということである」(六二頁)。しかし、山水の水墨画や大和絵などと比べれば、仏教美術は、造形的には人間像中心であり、神人同形の一大拠点であり続けたことになる。

そう考えると、ギリシヤの神人同形美術がガンダーラで仏教の偶像化を生み、東漸して、日本の仏教美術における神人同形の造形が西洋美術に出会ったことになる。これは、*「ギリシヤ美術とキリスト教美術」*と同様に、*「ギリシヤ美術と仏教美術」*にとつても教義をこえた造形伝播が起こったといえるのではないか。しかし、不思議なことに、仏教の西漸がなぜ起こらなかったのかという問題がある。

④西洋美術では、絵画・彫刻・建築が上位におかれ、工芸が下位であった。しかし、東アジアでは工芸のもつ比重がはるかに大きく、日本も、アピールのためのジャポニスムにおいても好んで評価したのは工芸であった。西洋美術の移植にも拘らず、日本の実態にズレがあり、双方にイメーჯギャップが存在した、と。その理由は、ヨーロッパ美術では神人同形の造形原理により、工芸品が神の像になることはなく、絵画・彫刻が当然上位になったと考えられるのに対して、汎神論的自然観の日本では、神は姿を現さず、それを暗示しようとすれば、宝物(工芸)や場(聖地・聖域)が重要な意味をもったからである。

(2) 第二章第二節において、孤立している日本文明を論ずる。S・ハンチントン『文明の衝突』における「日本の独特な文化を共有する国はなく……日本文化は高度に排他的で、広く支持される可能性のある宗教(キリスト教やイスラム教)やイデオロギー(自由主義や共産主義)をともなわない」という事実から……他の社会にそれを伝えて、その社会の人びとと文化的な関係を築くことができない」という文言が起爆剤となって孤立化を深めたと言き、文化の輸入史を論ずる。

①美術や言語のモノ文化の輸入は人の媒介を必要とせず(パフォーマンス文化は人の媒介による)、自由な方法で行うことができる。しかも、モノ媒体による外国美術の理解については、自由な解釈が可能であり、コピーもでき

る。そして、前者の自由解釈の場合は、こちら側の興味・関心によって作品の意味は簡単に置きかえられるから、和様化は容易となる。そして、後者のコピーでは解体・組立てが可能であるから、日本の保存修理技術を高めるのに役立つことになるという。ただしモノの理解より始まるので、即物的な技術理解に偏重し、その思想的・社会的背景にまでは及ばないから、結局、単なるコピー文化に終わる可能性が高い。

②この二点に関する傾向性は、日本の近現代化の性格を考える上で重い意味をもっていると、著者は注目している(けだし至言!!)。しかも、こうした外国文化の理解が他国への移植にむけられないのは、日本人の内向き意識であったという点は、賢明な読者なら容易に推測が可能であろう。この内向き意識が現代のIT社会において、一層その傾向を強め、生活上の連帯感を急速に失いつつあることは確かである。パソコンの前での「個人化」が社会的連帯性を失わせ、身体性を欠いた「国際性」だけを生んでいるといえよう(九四頁)と。

確かに、デジタル空間でのコミュニケーションが情報の連携を新しく生んではいるが、身体性を欠く理解に止まっているという落とし穴があり、「国際化」も人媒体を欠いたままで、モノ媒体の理解までもが希薄となつてきている。ここで求められているのは「とくに人を介在させた人・モノ・情報の関係の再構築ということになるのだろう」(同頁)と。

(3) 「日本の日本文化理解」(第二章第四節)に移ろう。

①日本が日本文化を評するときによく使われるのが、和様・和風・国風である。和様・和風が日本的と同義であることは間違いなく、和風建築・和風住宅などと使われる。が、和風政治とか和風経済とは言わない。また和式とか和製という言葉があつて、和式トイレなら判るが、和風トイレとなると若干の疑義が生ずる。つまり、和風は日本的と同義であると同時に、伝統概念に近い関係にあり、洋風住宅の語が生まれたことに関連して、和風住宅の語が、それとの区別のためにつくられたということではないかという。

さらに、「和」と「倭」の関係がある。読者も御存知のように、倭は中国における日本の呼称で、和よりも時期が早い。「倭」が日本に入って「大倭」となり「大和」となった。何れも訓読みでは「やまと」であり、山跡¹¹山国の意味らしいという。

「日本」は「ひのもと」に発する外交上の呼称で、「和」は国内呼称という使いわけが生まれ、「日本」は外交上、「和」は国内的に使われた。つまり、「和」(和風・和式・和製)が外国向けに使われることはない。ついでの話だが、「中国」は自称、日本では「から」「もろこし」「漢土」「唐土」と呼び、近代に入って「支那」が使われ、戦後に「中国」となった。だから「和漢」という相対構図は中国・日本の日本国内における自己認識によるものであった。

②とところで、近代以降の「西洋画」「日本画」の相対構図も同様で、「日本画」は西洋では通じない。「日本絵画」という必要がある。また、「国画」の語は一人称的自称で、内向きの用語である(日本史・日本文学に対する国史・国文学と同じ)。さらに、「邦画」という言い方もある。「邦画」「洋画」だと映画のことであるが、この「邦」と「国」は同じ音のクニである。その違いは「大なるを邦といひ、小なるを国といふ」(周礼)と『字統』にある。しかし、両字は一般に類義的に使われている(国語・国文、邦人、邦楽のごとし)。

「日本」は明治以後に総称や公的制度に多く使われ、「和」は衣食住など私生活用語として使われるようになった。衣の「和服」「洋服」、「和装」「洋装」、「和裁」「洋裁」、食の「和食」「洋食」、「和菓子」「洋菓子」、住の「和室」「洋室」「和風住宅」「洋風住宅」などなど。

しかし「日本画」については、それが成立した百余年前と今とでは内実が大きく変化し、実態は「現代美術」に對していると思う。ちょうど「山水」の語が「風景」に変わったのと同じように、「日本画」の語も実状に合うように新たな概念用語をつくるほかはないか(やはり!!)と。

ところで、こうした相対構図の使い分けで一考すべきは「公私」の使い方である。つまり、「公」の仕事の世界では「日本」の語が冠されて対外・制度・公務に、「和」は国内・生活に使われ、衣食住関連のものに多いことになる。こうした使い分けは、制度の「公」と生活の「私」とをふり分けながら両者を長い間つなぎとめ、歴史と現在を並立共存させてきたのである。

最後に、「様」と「式」である。前者は「和様」「唐様」というように寺院建築にだけ使われ、西洋建築には「ドリア式」「コリント式」と使い分けている。この場合、「様」は手本の意味（小松茂美）で、「式」は方式など工学的意味がある。

・「公私混同」と一般に使われる。「公」の原義は「オオヤケ」（大家）で、大家を背負うという点から、時代により国家・社会・世間とさまざまな内容をもつ広義の言葉として使われてきた。現在、政府の機関は「官庁」だが、「官公庁」といわれて「地方公共団体」を含む（官立・公立〓学校の如く）お上〓に集約されている。しかし、英語のパブリックは現在でも「公衆の」の意味をもち、民衆一般を指している。「公私」が「お上と公衆」もしくは「官と民」か、現在も不分明というのが、筆者の見解である。

(4) 最後にIT社会におけるコミュニティ・コミュニケーションについて、人間存在の現状いかんを論ずる。

まず、町おこしのための地域密着型イベントについては、ITネットによるコミュニティ形成と観光客誘致が主たる役割を果たしているため、生活と身体場の場としての地域コミュニティは、「飯」の場の様相を呈している。が、地域密着型は双方向参加型コミュニケーションとして、新旧住民による新しいコミュニケーションの場となる契機をつくる典型例だと評価する（前述した、日本における「個人主義」のあり方の問題に深く係わる）。

そして最後に問題にするのは、国際間のコミュニケーションと他者理解についての「美術」の位置である。

美術は、内容の正確な理解のためには、政治・宗教・思想・歴史・文学などに関する背景の知識を必要とするハ

イ・カルチャーである。しかも、他者理解のためには、外交を超えた過去の文化への認識が必要とされる。美術史は、まさにその代表格だといえる、と論結する。

・日本人が描く自国文化（自画像）の特徴について、風土・日本語から始まって、心理・論理、美術・音楽・舞台芸能と辿ってきた。しかし、日本文化の論題には、日常生活についての「しきたり」、「しぐさ」、「坐」の文化などが残っている。が、それらは次章の「表層」に譲り、第六章はここで打止めたい。

ともかくにも、法文化を論ずるに当たって、「比較法学は『法に焦点を合わせた比較文化論』でなければならない」（傍点・筆者）という、野田良之の提言に従って、若いときの古社寺遍歴に始まり西欧の聖堂巡礼にまで時を過ごしたため、「法文化論の意義と方法」（一九九一年）を発表してから二〇年余りを過ごしてしまった。また、この間、筆者流の法文化論に資するため、日本文化総体とその一部である「法という文化」との関連を調べようと、参考文献を探して右往左往していたのである。

日本人の大好きな日本文化論（『自画像』を好む西欧人でも較べようもないほど）のことである。パソコンで拾いあげれば際限もないほど多くの文献が並び、取捨選択に大困難がつきまとう。結局、資料は手元にあるものに限定したので、不十分・不適當の謗りを免れないことになった（以上再言）。

言い訳はこのくらいにして、第六章の「まとめ」について、文字通りの一言（各節諸文化の比較論調は期せずして一致し、やはり文化遺伝子の存在を認めざるをえず、一言ですむ始末と相成った）をいうならば、自律的で抽象的思考に長けた、主張する自我の遺伝子をもつ西洋においては、人間中心の文化、論理的・哲学的文化、科学的で観念的な父性的文化であるのに対して、他律的で直観的心情に長けた、融通する自我の遺伝子をもつ日本では、自然と人間が調和する文化、情趣ある叙情的・現実的文化、細密で柔和な母性的文化であり、その深層にあるのはキリスト教と神仏中心（道教・儒教を含む）の混淆信仰（筆者は「日本宗教」と称する）である。

ところで、日本文化論の多くが人文系の学説であるのに、法学は社会科学であるから、その文化的統合を前提にした西洋理論（統合可能）との比較は成り立つのかという意見もあろう。なにしろ、人文系の著作は歴史的な文化そのもので

あるのに、法学は明治以後たかだか百数十年の経験しもなく、それも、入欧事情を考慮すれば、西洋法の引き写し（戦前はヨーロッパ中心・戦後はアメリカ中心）で、統合や比較は意味がないと感ずる読者もいよう。しかし、西洋法継受の下で、なお比較法学が成り立つのであれば、人文系・社会系を問わず、同じ伝統文化のもとで育った人間として、法学研究につきまとう文化上の矛盾について、研究者はどう対応（使い分け？）してきたのか。叙情文化の上に理論文化を重ね着して、どのような和風法文化に仕立て上げたのか。継受法は、たてまえで、ほんねは伝統法にそれを重ね着して解釈してきたというのが、法文化についての日本流だが、実体はどうだったのか。これこそ、日本の法学研究者にとって、継受以来の課題であったはず……。

現在、国際取引のためグローバル・スタンダードな法現実の理解が必要とされている。それに対し、和風法文化が問題を起こしている例が、しばしば新聞紙上を賑わしている。法観念のあいまいさは、重ね着では解決しない例である……。