

芸術

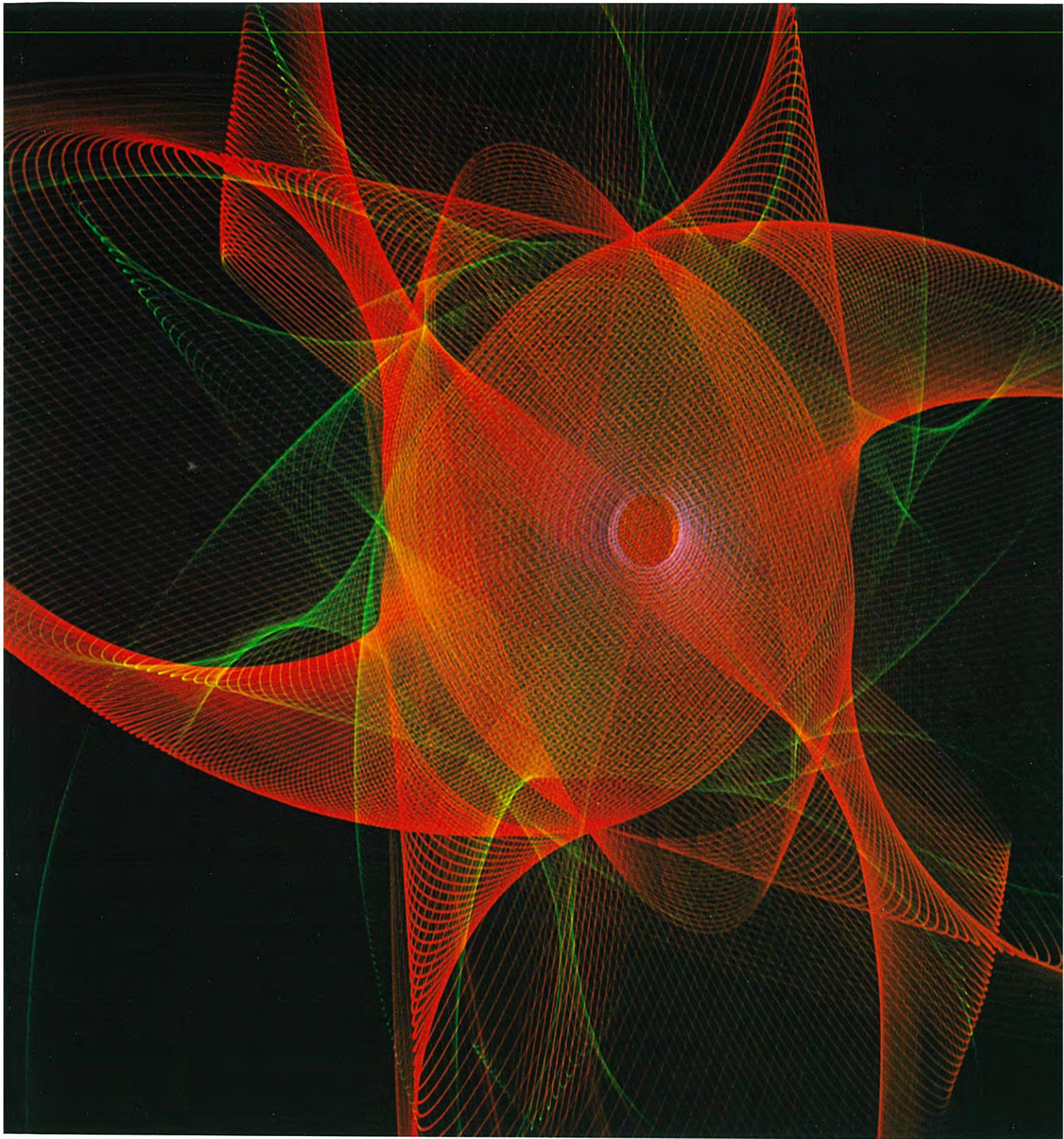
芸術4

大阪芸術大学紀要

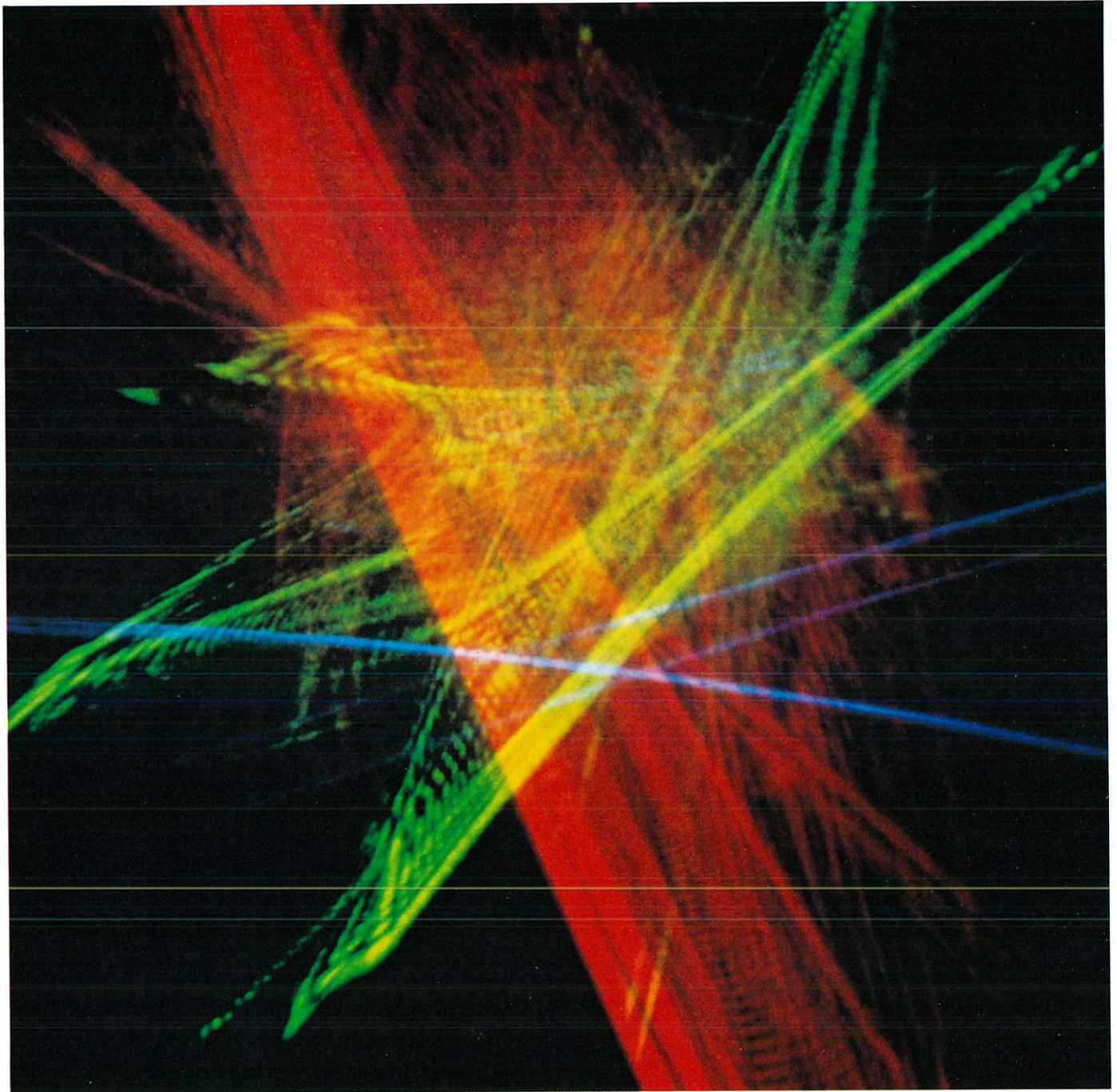
〈目 次〉

〈座談会〉

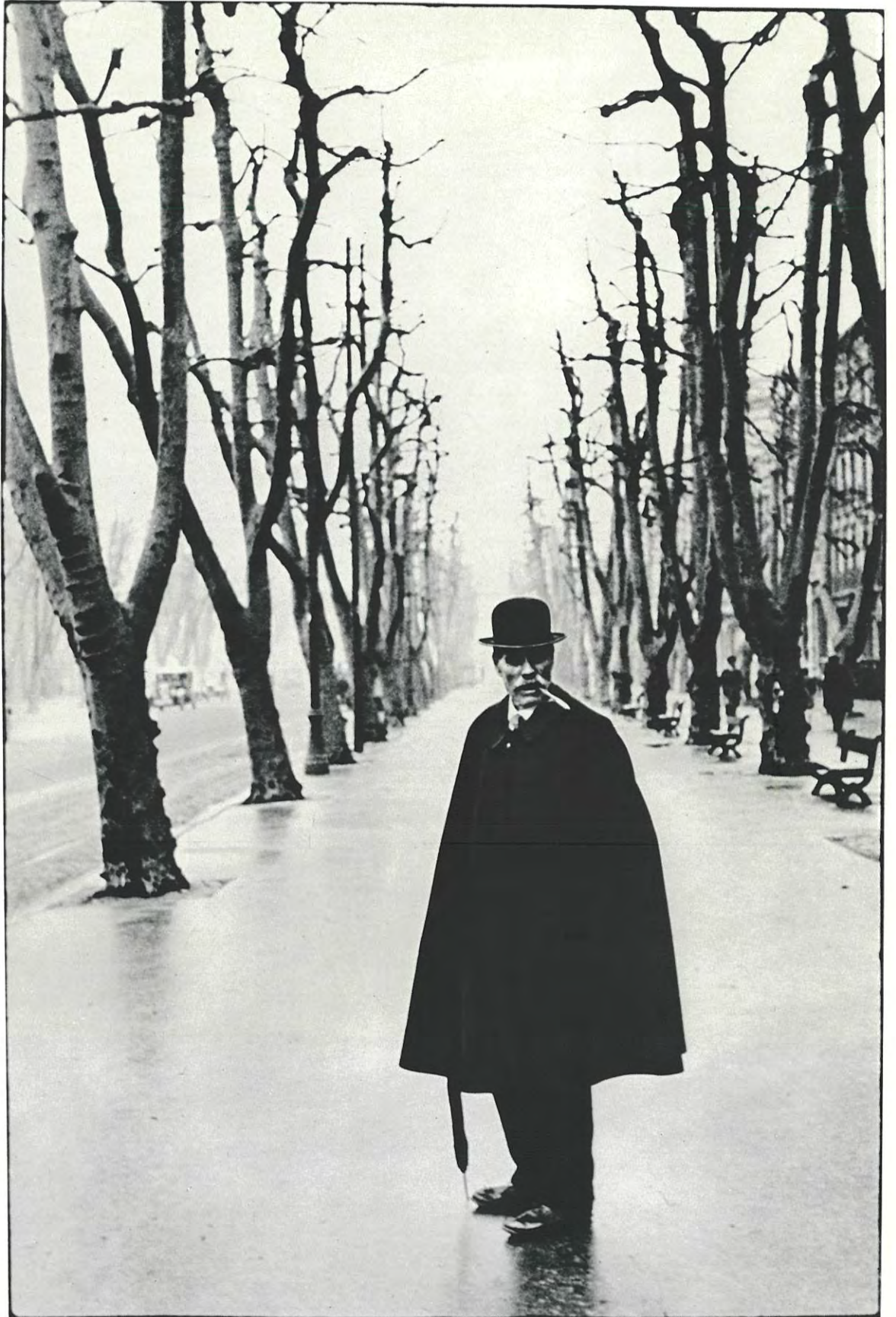
ブレッソンの決定的瞬間……………岩宮武二・小山義美・坂本樹勇・村松寛(司会)……	1
B. Seidlhofer教授の公開講座……………堀口尚子…	12
レーザー光の秘めるもの……………岡田猪之輔…	20
運動の造形と映画の可能性……………豊原正智…	27
初期バウハウスにおけるデ・スタイルの意味……………藪 亨…	40
普化尺八研究の現状と課題……………月溪恒子…	50
河内国古市と県犬養橘三千代 —二つの白瑠璃碗— ……上井輝代…	61
オノレ・ド・バルザックの神秘主義と北村透谷の神秘主義……………九野民也…	68
Th・マン「魔の山」の過去形の意味……………山崎冬子…	90
Young Goodman Brownの失樂園……………新井基祐…	98
——N. HAWTHORNE試論 ³⁵⁾ ——	
坪内逍遙「英文学史」とドライデン……………佐藤勇夫…	112
物語の構造 —S・モーム「エドワード・バーナードの墮落」— ……稲垣榮一…	123
水族館における音響計画……………芹澤秀近…	137
印刷と版画について —グーテンベルグ博物館を訪ねて— ……持田総章…	149
Documents of Modern Art 4	
リアリズム宣言, 1920……………藪 亨・訳・解説…	154



クリプトン・レーザー光の綾なす幻想Ⅰ (KBSレーザーリアムセンター)



クリプトン・レーザー光の綾なす幻想Ⅱ (KBSレーザーリアムセンター)



マルセーユ，プラド並木通り，1932



マルヌ川のほとり, 1938



パリ, メーヌ大通り, 1932



マルセーユ，旧港，1932



ガンジーの火葬，1947



ジョージ6世戴冠式, 1936

〈座談会〉

ブレッソンの決定的瞬間

岩 宮 武 二
小 山 義 美
坂 本 樹 勇
村 松 寛 (司会)

座談会の前に

ブレッソン紹介

アンリ・カルティエ・ブレッソン (Henri Cartier Bresson) の写真集「決定的瞬間」(1952版) はあまりにも有名である。そして、その「決定的瞬間」が、わが国写真界に及ぼした影響はきわめて大きかった。そのころ“決定的瞬間”という言葉が、一般にも日常語として、ひんぱんに使われるほどだったから、いかにこの写真集が高く評価され、影響を与えたかがうかがわれよう。

ブレッソンは1908年生まれだから、今年69才。フランスのノルマンディー地方の銀行家の息子として育ち、はじめは画家志望だったという。1928年(20才)ごろから写真に興味をもつようになり、1931年にアフリカ旅行をこころみ、ついでスペインやメキシコへ撮影旅行をし、その成果をニューヨークのギャラリーで発表した。彼の第1回個展だった。この個展は賞賛と非難とが入りまじりながらも、大きな反響を呼んだ。1936年、ブレッソンはパリで、ある新聞社カメラマンの試験を受けたが、落第。このときの落第仲間にロバート・キャバ、デヴィッド・シーモアがおり、彼らは近くのカフェで、試験官の人を見る眼のなさ、その無能さをいい合って大いに溜飲

を下げたという。それが機になって「マグナム」が結成されるのだが、このエピソードは第二次大戦後の「マグナム」の活躍、以後の発展を知るものにとって、まことにほほえましい話といえよう。

このたび、ブレッソンのオリジナル・プリントが、大阪芸術大学に収まった。アメリカ、ヒューストン大学、パリ国立図書館に次で、三番目のコレクションとなったわけだ。このオリジナル・プリントは、ブレッソン自身が選出した白黒作品(29.8×39.8センチ)385点からなっているもの。内容は1932—72年まで、彼の40年間にわたる代表作が網羅されている。それに加えて、受け取るときに75年のもの2点、77年のもの1点がふえ、総数は388点となった。これは今後も彼がよしとする作品ができれば、このコレクションに追加されるという証でもある。ブレッソンのことだから、コレクションはヒューマン・インタレストな作品が多いが、その取材国もフランス、イギリス、ドイツ、イタリア、ベルギー、スペイン、ポルトガル、アイルランド、スイス、ハンガリー、ルーマニア、オランダ、ロシア、アメリカ、メキシコ、日本、インド、インドネシア、中国の国々にわたっている。コレクション中「ポートレート」篇として、著名な文学者芸術家たち50人が収録されていることも挙げておこう。

ブレッソンはオリジナル・プリントに、別掲のようなメッセージを付けているが、それには彼の写真哲学、写真美学が披瀝されている。私は写真集「決定的瞬間」を手にしたときの心のたかぶりを、いまあらためて思い返す。当時、彼のいう「光と構図と感情の一致した瞬間」また「被写体が動いているという状態の中にバランスが訪れる瞬間があり、写真家は、それを捉えなければならない」など、その言葉は、写真思考として新鮮で、多くの写真家たちを啓発し誘掖した。私も例外ではなかったのである。

大阪芸術大学では、明春4月「ブレッソン展」を企画中である。コレクションとしたオリジナル・プリントの全貌を公開展示するわけだが、これはブレッソンの「多くの人びとに見てもらいたい」という希望に添うためでもある。展覧会期中に、ブレッソンを招こうという計画もあり、いま要請中である。たぶん実現すると思うが、実現すれば彼の講演が聴けそうである。楽しみである。

(岩宮武二)

作品集に付したブレッソンの言葉

写真は、生まれてから技術的な面のほかは変わっていないし、その技術的な面はわたしにはたいした関心事ではない。

写真を撮るのは一見かんたんな仕事に思える。だが、それは実に多様でつかみどころのない行為であり、撮影者たちのあいだにある唯一の公分母はカメラという道具だけである。この記録用の機械から生まれるものは、浪費とますます強まりつつある緊張と気違いじみた生態学的破局にみちた世界の経済的桎梏から逃れることがない。

人為的に大量に生産される写真、つまり演出された写真には、わたしは関心がない。わたしが写真の価値を判断するとすれば、それは心理学的あるいは社会学的な基準の上に立つものでしかない。世の中には事前に下ごしらえをしておいて撮影する人びともいれば、あらかじめ心にあるイメージを探しにでかけて、それをとらえる人びともいる。だが、わたしにとってカメラはスケッチブックであり、直観と内発的な心の動きにしたがう道具、すなわち視覚的な言語による問いかけと決定とを同時に

おこなう、瞬間の支配者なのだ。世界に「意味をあたえる」ためには、われわれはファインダーによって切り取るものと一体にならなくてはならない。そのためには、集中力、精神の規律、感受性、造形感覚が要求される。簡素な表現に到達するためには、手段を思い



アンリ・カルチェブレッソン

切って簡素にしなければならない。写真を撮るにさいしては、つねに対象と自己にたいして最大の尊敬をはらわなければならない。

写真を撮ることは、一瞬のうちに消えて行く現実の表面に、ありとあらゆる可能性が凝集した瞬間に息をとめるということである。イメージの征服が肉体的かつ知的の歓喜へと転化するはその瞬間である。

撮影とは認識である——事実自体と、その事実の意味をあたえる、視覚的にとらえた形態の厳密な構造とを、同時に一瞬のうちに認識することにほかならない。それは自己の知性と目と心情とを同一軸上に置くことである。

わたしのばあい、撮影とは他の視覚的表現と切り離すことのできないひとつの理解の方法である。すなわち、それは叫びとおなじ、自己を解放するひとつの方法なのであって、自己のオリジナリティを立証あるいは主張するための方法ではない。それは生き方そのものなのである。

村松 アンリ・カルチェ・ブレッソンの作品集が芸大に入ったのを機会に、ブレッソンをめぐるといいますが、世界的写真家の中でも、日本で一番人気のあるカメラマンということで、話題がいろいろあると思います。その日本で彼が有名になったのは、やはり戦後じゃないかと思うんですが……。

岩宮 そう戦後ですね。当時の写真界は、日本が敗れ

たという現実を直視して、そこからスタートしなければならないという思考から、リアリズムの理論と実践を併行させ、木村伊兵衛、土門拳両氏が両輪となってリードされていた時代だった。しばらくして木村さんあたりが初めて新聞社の特派のような形でヨーロッパへ行った。その時にブレッソンを訪問して、アサヒカメラを通じて紹介されたんじゃないかと記憶しています。

坂本 1947年マグナム自体の設立が終わってからですからね。

村松 戦前でもオールサロン調ばかりでもなかったと思うんですが、戦争には日本では新聞社のカメラマンが従軍していったわけです。それと別に、一般の写真界でもサロン調が絶対支配的で、それに対するドキュメンタリストというか、写真家というのはいなかったんですか。

岩宮 おらなかったとはいえないですけど、日本の写



パリ、サン・ラザール駅、1932

真界は、サロンピクチュアと呼ばれる傾向、その長いプロセスがあったと思うんです。ブレッソンを主宰とするマグナムも第二次大戦後できてメンバーそれぞれの作品が多く紹介されていて日本でも注目されはじめていましたね。

村松 写真界ではある程度注目していたわけですね。一般の知識としては、全く写真と言えばサロン調の認識しかなかったけど。戦後紹介されてきて、我々の気構えというか、世間一般の感じ方もその辺から変わってきた？

坂本 写真ジャーナリズムやドキュメンタリィ・フォトは新興写真運動のあとにつづき吾が国でも例えば朝日毎日のグラフにあったわけですが、作家としては戦争で中斷された形になった。戦後日本でもライフなどが伸びてきてプロやアマチュアにも影響を与えた。

村松 戦後外国の作家が何人も紹介されてくるんだけど、ブレッソンが最初から向こうのナンバーワンとして紹介されてきましたか。

岩宮 そうだったと思います。ブレッソンの作品集『決定的瞬間』は1952年、今から25年前にでていんです。ということは戦後の混乱した世情がややおさまりがけた頃で、写真あるいは写真表現というものに、写真家によりアクティブな志向を示し得る世の中になってきた。そういう時にタイミングよくこの『決定的瞬間』が日本へも入ってきたのです。

村松 小山さん、写真に興味をもたれたのは、やはり向こうの作家からですか。

小山 一番興味をもったのは戦後、特にマグナムです。ブレッソンという人は戦争が生んだ奇才だと思うんです。第二次大戦に従軍し、スペインの内乱などいろいろな戦いの経験をもってますからね。そこから決定的瞬間という言葉を考えついたという気がします。

村松 今話しにでたマグナムですね。戦後いい写真があるとすぐマグナムという印象がある。マグナムの発想は、国際的にエージェントを作って、写真作品を供給すること、フリーの連中がひとつの機構を作り作品を配給する。こういう考え方は日本ではどうだったでしょう。

坂本 フリーな連中が組んでやるのは、日本も同じだと思いますが、なんらかの権威に対するひとつのレジスタンス精神が向うには強い。

マグナムの出来た経緯もそれです。パリの新聞社の写真の試験を受けに行き、たまたま落っこちた者が、デビッド・シーモアであり、ロバート・キャパであり、ブレッソンだった。そして呑み屋で落ち会った三人が十年後の協力を約したところからマグナムができた。権威に頼らず我々がやったらいいじゃないか、こういった気運はやはり3人が若かったからだと思います。でも、それから以後の3人はフリーの写真家として、変な拘束がなく、意気軒昂というか、非常に立派にやった。ただ旅費ひとつにしても工面せねばならず始めは大変だったと思います。その後すぐにスペイン戦争があってそれぞれ脚光を浴びたわけです。一人はライフに、一人はフォーチュンに、一人はボウグに作品を出しています。そういう風な非常に幅広い動きをしているし、またそういうものを受け入れるジャーナリズムがあったということでしょう。日本には当時そういうものはありません。その辺はタイミングもよかったし、三人の姿勢もよかったと思います。

村松 実質的に1947年、戦後二年目にマグナムを発足させた時、三人共すでに実績はもっていたということですか。

岩宮 もっていたでしょうね……。ここではブレッソンだけに絞っていいですが、彼は初めてのスペイン紀行(1933)をした時に、写真家になろうと決心したのではなかと思えます。スペイン紀行の結果をニューヨークで展覧会しているんです。批評は賛否あい半ばしたわけです。しかし、この個展をスタートに、その後の実践を通じ、写真に対する彼なりの信念というか、美学というか、あるいは哲学というか、……それを貫き通してきた。

以後30数年にわたる答えを、今現在私たちが手に入れて見ているわけですが、一人の写真家の歴史をつぶさに眺められ、そこに一貫したものがあることに打たれます。立派だと思います。

小山 戦争が終わった時に、たまたま戦争ものを出したというタイミングの良さがあるかもしれません。



パリ、ムフターール通り、1954

岩宮 マグナムが世に知られるきっかけの一つとなった写真に、キャパの「戦死する兵士」というのがあります。パーンと撃たれて倒れる直前の兵士が宙に浮いている——。非常にショッキングな写真です。これは各国の多くの雑誌に載ったんです。そしてマグナムという名が非常にポピュラーになったわけです。

坂本 戦争の写真というのは、この三人の創始者の後に入ってきた人達の写真が、コミュニケートされていくために力があったと思うんです。だから戦争とか動乱とかいうと、必ずマグナムの誰かが出てくる。

岩宮 写真家というよりジャーナリスティックな姿勢といえましょうね。しかもフリーだから……。このフリーだということも重要だと思います。

小山 マグナムのやり方というか、機能というものが拘束性がなくて、しかも集団性があるということですね。動乱とか戦争とか、あつてはいけない事態が起きる

と、そこに必ずマグナムが行ってる。その写真がアピールすることが、マグナムがスタートからうまくいった理由であり、それが現マグナムにつながっていると思いますね。マグナムというものが結成されてなかったら、ブレッソンという写真家がここまでグレートになったかどうかは疑問だと思います。

岩宮 ブレッソンはマグナムの代表者ということで、どうしてもグローバルな思考をしなければならない。行動もそうしなければならない。しかも、各メンバーと競わなければならない。そのことが彼を今日のようにグレートにしたとぼくは思います。

村松 マグナムの中では当然のことだと思いますね。我々が考えると日本では珍しい機構とか集団で、彼らの仲間だからこそ、あるいは欧米人だからこそ、うまく機能したという感じがあるわけですね。

小山 当時日本人でそういうものができなかったのも無理ないですね。第一、外国に出ることが許されなかった。その点彼らは皆インターナショナルな国民ですね。

坂本 当時の日本人は自由に走り回れなかったですかね……。

岩宮 その点やはりキャパにしろ、キャパの弟のコーネル・キャパにしろ、当時は若かったし、苦境だったと思うんです。何で身を立てるかと言えば、今もっている一個のカメラしかなかった。だからそれにすべてをかけたアクションがあったということでしょうね。危険な所で身をさらしながら、パワーのある写真を撮ってきた。そういったアクティブ性がマグナムを押し出し、ライフなど大きな所から注文を受けてどこかへ飛んでいく。この場合、取材費から何まで、全て丸抱えですから行動がよりアクティブになる。そうした循環であったと私は思います。

坂本 もうひとつは、戦争が終わりアメリカでも、日本でも、戦争の実情を知りたいという一般世間の人の欲求に、たまたま応えたということもあったんじゃないかと思います。

村松 ライフの組織も日本の組織から見れば、同じジャーナリズムといえども、大分スケールが違うし、写真の力をどう認識するかという点でも大分違いますから。

小山 この点、岩宮先生、どうなのでしょうね。つまり映像表現に対する関心の度合いが、日本よりもヨーロッパやアメリカの方が強かった、というようなことは言えないんですか。

岩宮 強いというより、早くからスタートしていて、そういう素地があったということでしょうね。つまり写真を中心としたグラフ雑誌というものがフランスにはパリマッチ、ドイツにはシュピーゲル、アメリカにはライフその他がある。フォト・ジャーナリズムが優先してあったということ、受け入れる土壌があったということが大変な違いだと思います。ライフをはじめとする国際的なフォト・ジャーナリズムがあって、そこに膨大な量の仕事があり、その要求にマグナムがよく応えた。そこまでマグナムを押込んでいった三人の創始者はやはり立派ですね。戦争だけでなく、ヒューマン・インタレストでアピールする写真を、どんどん読者に提供したということでしょうね。

坂本 単なる戦争の写真じゃなしに戦争の中におけるヒューマニズムみたいなもの、これもマグナムの写真を使うかどうかの決定的因子ですね。そういうものをもって仕事をするのと、会社の命令でどこどこへ行って何を撮れというだけのとは少し違うものがある。

岩宮 振り返ってみると、ヨーロッパにはマグナムのスタッフがあり、アメリカにはライフを中心としたマーガレット・パークホワイト、ユージン・スミス、その他多士済々の写真家がおりました。いい意味でのアメリカとヨーロッパの対抗意識みたいなものがあったように思う。しかもそれに対する報酬が驚くほど高価なのです。そのペイの問題が大きいわけです。採用された写真一点にかかるペイの問題ですね。

村松 写真のもつ価値、写真の意味が一般に判るようになったのはやはり戦後でしょうね。

岩宮 そうです。日本でもマグナムの写真とか、ユージン・スミスの撮った「スペイン・ビレッジ」とかを、受け入れる素地がもうできていたんです。

村松 その点向こうは写真によるキャンペーンみたいなものが先行して行なわれるという、自由な気持が世間に認識されて写真家が行動していた。日本は戦後になっ

て認識が育ってきた。

岩宮 認識されるといっても、アメリカの影響ですね。占領軍が入って日本の中枢を押さえ、アメリカ軍のシビリアンも入ってくる。そうしてアメリカやヨーロッパで発行されたいろいろな雑誌が入ってきたわけです。そこから写真家の反省が生まれたわけです。それをいち早く取り上げたのは、土門さんであり、すぐ実践にうつした。また土門さんに引っ張られた形で木村さんがやりはじめた。それが大きな波となった。そうでないと突然リアリズム写真が芽生える筈がないんです。

小山 土門さんのリアリズムはマグナムが持っているものと異質のものがあるように思います。というのは、彼らは戦争体験を経てリアリズムを作り上げてきた。土門さんにはそういう点が希薄ですからね。同じリアリズムでも違うんじゃないかという気が多少します。

岩宮 確かにご指摘されたこともわかります。原爆問題に絞った『広島』にしろ、『ルミエちゃん』という100円の廉価本にしろ土門さんもえらいが、マグナムだけでなく、欧米からとうとうと入ってきた問題意識の方法論の蓄積が、ああいったものに視点を何けさせたとします。「広島」も「ルミエちゃん」も大変ヒューマンなものです。しかし、これらのメソッドは、外国からの反射を受けていると思います。

村松 その辺で、またブレッソン自身に話しを戻すとして……。

キャパにしても、ブレッソンにしても、ドキュメンタリストと呼ばれている人が、盛んに世界のドキュメントを撮りに行く。写真の中にその人の思想なり何なりが表われるという場合、一寸考えると自分の好きにやれるサロン調写真の方がやり易いわけだ。ドキュメントは対象が決まっていて、記録していく場合に写真家の個性をだしていくようだが、マグナムの連中は見事に個性をだしている。ブレッソンがどういう個性をもっていたか、そういう点どうですか。

岩宮 人によって感じ方は違いますが、今度の写真のコレクション全体をみた場合、日本的な心情からして

もよくわかる感じを受けるんです。これは私たちと食べ物や生活環境が違って、人間の営みが中心ですから、そう変わりようがないですよ。一点一点見ていると、ブレッソンの気持、写っている人の気持が相乗効果でふっと浮かび上がってくる。そんな写真が多いですね。

坂本 確かにそうですね。彼自身のいう通り考えることは撮影前か後かで、決して撮る間は何も考えていない。いい作品ができるということはその人の教養や、その思想が対象に向いていかに明解な態度で活動しているかということを決められ、人工的作意が障害だとね……。

村松 35ミリカメラの出現がドキュメンタリストの仕事、可能にしたというのは一応言えると思います。ブレッソンは最初、画家志望で写真と両方やって迷っていたのが、小型カメラというか35ミリカメラができて、写真の方へ決定的に向いたといえます。写真というものが機械の機能進歩と相乗的にいろいろ動いていく面が、多分に感じられるわけですが……。

岩宮 ブレッソンはオール35ミリ、しかもすべてライカです。この頑固さ、一徹さはちょっと面白いところだと思います。有名な写真家、ライフのダビッド・ダンカン、朝鮮戦争でやってきて、「ニコンがいい、故障もなかったし、写りもいい」といって、ダンカンが使ったから、と皆がどんどん使い、それが日本のカメラを世界に知らせた。ところがブレッソンは絶対ライカ一辺倒です。木村伊兵衛さんも死ぬまでライカだった、そういう点でも、ブレッソンは特に木村さんとよく気が合ったようです。木村さんの写真をみても、全く日本のブレッソンみたいなところがありますよ。

小山 心情の通うものがありますね。倒えば絵の世界でも、フランス人の書く絵は日本人に割合いすぐ通じるという。そういった共通のエスプリというものでか。

岩宮 二人は大した年の違いはない。むしろ木村さんの方が上なんです。心情的にはブレッソンに私淑しているようなところがあったようです。

小山 確かに木村さんとよく似てます。

岩宮 木村さんはブレッソンに大変傾倒されていた。

小山 よく似ているが木村さんに比べると、ブレッソ



エール・エ・ロワール、1968

の方がヒューマンなような気がします。

岩宮 世界観と言うか、人間観と言うか、そういうものの違いではないでしょうか……。

村松 スケールの違いみたいなものですね。坂本さんはその辺、ブレッソンをどう思いますか。

坂本 確かにそこはグレートブレッソンということでしょう。彼の写真は表面的に目を通して満足するのではなくて“読む”という事でしょうか？

岩宮 私はこの『決定的瞬間』という本が入ってきた時に、一種の教典的な思いをこめて、一頁一頁丹念に見ました。ブレッソンは『決定的瞬間』というのは、光と構図と感情の一致した瞬間だということです。この3つの条件は、本当に参考になりました。それまでそんなことを言葉にして自分の写真を考えていませんから……。例えば、水溜りをボンと跳んでいる写真とか、背中だけ撮ってもほんわかとしたパリジャンのもつ体臭みたいなもの

のがこっちに勾ってくる。一体これはどうしたのだろうと、ずい分考えさせられ参考にしたものです。三つの条件だけは絶対俺の写真に取り入れなくては……と当時、自分に言い聞かせ自戒したものです。

村松 “決定的瞬間”という有名な言葉は、そもそも写真集の題として出てきたのか、その前からブレッソンはしばしば使っていたのか、どうでしょうか。

岩宮 両方でしょうね。日本に“決定的瞬間”という言葉が定着して、一種の流行語となりました。その位この本が評価されたということです。土門さんは“決定的瞬間”という言葉を使うのが嫌だから、“モチーフと直結した”と違った言い方をしています。しかし結局言うことは“決定的瞬間”のことですね。

村松 結局、写真にはシャッター・チャンスというのがあって、これはすべて“決定的瞬間”と言え言えるわけですが……。ただ単なるそういうものじゃなくて、今言った光と構図と感情の一致した“決定的瞬間”ということですね。

岩宮 光と構図と感情の一致した瞬間が必ずあるからそれを撮らないと写真ではないという彼一流の写真に対する思考はずい分日本の写真界に影響を与えたと思います。今日では、そんなことだけではだめだと否定する人もありますが……。

村松 それぞれに“決定的瞬間”をもっていたが“決定的瞬間”という言葉に対して、そういう内容を彼が作品で付与したことで、ブレッソンの専売特許みたいになった。それを作品でもって皆に納得させたということですね。

小山 言葉がよかったんですよ。誰もが思っていることですけどね。誰もがそういうことを言って当然でもあったのに、実際はそれだけの意味を与えたのはブレッソンです。

同じマグナムのキャパの戦争取材した写真を見ますと、これこそ“決定的瞬間”だというような写真がいくらでもあるんです。その同じようなものを先にブレッソンが言ったというところに意味があると思うんです。

村松 実際それを作って示したという点で、キャパの方が“決定的瞬間”の体験者だと言えますね。しかし、

キャパは非常に単純に納得はさせるけれども、何か言葉の意味の幅が狭くなる。決してそんな狭い意味合いのものではない。そういう意味で“決定的瞬間”という言葉を使ったブレッソンの、ブレッソンたる所似みたいな感じがするわけです。

岩宮 彼がこの三百八十数枚の30余年間の作品に、メッセージをつけてきた。それが大切なことです。

さっきふれた“光と構図と感情”ということばかりでなく、もう少し付言して自分の写真美学、写真哲学を披瀝しています。これを読んでいただくとより分かってもらえると思います。

坂本 “決定的瞬間”ですが、ふつうに解釈すると、計画的にこういうものを撮ろうとして予測されるあるいは一応は予測した“決定的瞬間”をパッと逃さずつかまえるのと、偶発的なものがありますね。例えば、戦場では次の瞬間何が起こるか判らない、そういう瞬間で勝負する直観がすべてを決定する、それが本質まで把握することで大分意味が違ってくるわけです。言い切ってしまうと悪いが、2人の差をみるならば、キャパの方はどちらかという偶発的なものの中の“決定的瞬間”をつかまえることにかけていたというか、それだけ瞬間的の反応力みたいなものをもっていた。

小山 その通りだと思います。流れの中の瞬間をつかまえている。ブレッソンの場合なにも“決定的瞬間”というのは弾丸に当たってひっくり返る兵士だけではない。人間の生活の中から彼流の“決定的瞬間”をとらえる。つぶやきのようなものかもしれませんね。つぶやき型です。キャパは実践型ですが……。そのつぶやきの中で人間とは何ぞやというようなものを撮っていく。

岩宮 彼はいまだ老いずで、契約時は385枚だったのが3枚増えてきたんです。これからも自分がこのコレクションの中に残していいと思うものがあれば、死ぬまで続けて送りどけると言っています。彼は現在69歳ですから、仮にもう10年それが続くと1年に3枚ずつとして、30枚増えるわけです。だからこのコレクションは何枚になるかわからない。



ジャン・ポール・サルトル、1946

村松 その辺も日本の心情にぴったりくるところがありますね。ブレッソンの“決定的瞬間”をもう少し作品に即しているとうどうなりますか。

坂本 先程から言っていることと同じですが、もう少し具体的に言いますと、あの水溜りを跳び越えている写真、あれは本当のブレッソンとはちょっと外れると思う。それよりも獲物の鹿をかついでいる。その鹿の鼻先を犬が嗅いでいるのがありますが、あの瞬間が彼の“決定的瞬間”だと私は思います。

村松 頼んで演出したわけじゃなし、偶発の中の“決定的瞬間”と言えるでしょうね。

坂本 少しも表現にオーバーなものがないんです。

岩宮 ブレッソンは演出された写真に関心がないと言っています。

村松 確かに言っていることと作品が全く一致してまね。

小山 しかし、写真を見ますと、いかにも演出したような写真です。それは接点が“決定的瞬間”だから、そんな気もするんですが、実際は演出じゃないけどでき上がってみると、演出したような感じですよ。

村松 ブドウ酒の瓶を両脇に抱えて得意気なパリの少年、これもややそんな感じですね。相手が子供ですけども、子供の方が演出したわけかな。

岩宮 すれ違い様にパッと撮る、僕らで言う辻斬り写真ですね。だけどそれを予測できる、これはやはり能力だと思います。

うまいなあと思うのは、例えばこの子供の写真に見る身振り、つまりこの場合、画面が右に傾むいているわけです。僕なんかこれをはじめて見た時、何故まっすぐに直さないのかと思った。私自身が当時は非常に素朴な写真を撮っていたのですね。いま見ると、かしげてることにおいて子供が歩いてくる運動、こんなもの計算したかどうかは知りませんが、結果としてそれができているというところが、うまいなあと感心しているわけです。

村松 こういう“決定的瞬間”にカメラに角度がつくというのも、ひとつの“決定的能力”ですね。

岩宮 私はこの写真はブレッソンの代表作の一点だと思っています。

村松 写真論の本に“決定的瞬間”の美学という言葉を使っていますが、そういう言葉というか、態度というか。小山さんはどう思われますか。

小山 私はそういう言葉はあってもいいと思いますが“決定的瞬間”の美学というより写真の美学でしょうね、本来。そういう意味の写真の本質というか、それをブレッソンはつかんでいる、その偉大さを感じますね。

岩宮 また子供の写真にかえりますが……、これは一枚だけではなく何枚も撮っていると思います。そのためにライカを使っているんです。一番シャッターの音の小さいのはどれか知っているわけです。

村松 それも“決定的瞬間”を構成するひとつの因子ですね。

岩宮 撮られる人に抵抗を抱かせない、シャッター・ノイズを聞かせないのは、“決定的瞬間”につながっていく何らかの因子に違いないですね。

村松 ただのライカ好み、ライカー辺倒ではないわけですね。

岩宮 ライカは自分の写真を自分の写真とするための、必要不可欠な条件というわけです。もちろん手に丁度合う大きさだとか、いろいろあると思いますが、大きな原因はシャッター・ノイズだと思います。写真家としてカメラを使う以上、これに無神経ではあり得ないです。

村松 この“決定的瞬間”というどんな人が言っても通用する筈の言葉が、彼の専売特許みたいなものになるこの言葉に彼が与えた、あるいは創り出した味や大きさがあるということになるんでしょうか。35年にわたっての彼の作品の変化はどうなんでしょうか。

岩宮 僕の印象では大きな変化はないと思います。

小山 確かにそうですね。この作品集のリストをみても年度がばらばらです。そんなに変わっていないようです。

村松 つまり、他の影響を受けない、あくまで自分の哲学で一貫しているという、まあ当然かも知れないが。

岩宮 そこがブレッソンの見識でしょうね。変りようがなかったのではないのでしょうか。

村松 1932年のパリやマルセーユが一番古い。ついで1933年のスペインの作品、この辺ですね。

坂本 古い時代の作品にはポエジイがありますね。

岩宮 この辺はちょっと構成的ですね。それがだんだん融通無碍みたいな調子になっていくんですが。発表当時賛否あい半ばしたというが、ノウという方の声を聞き参考にしたのではないかという気がします。

小山 人間の顔の表情でも違います。この時代のものと新しいものとは。

岩宮 一番最初開いた個展の写真が変わっている。変わっているというよりも我々にないイメージのブレッソンであって、それからだんだんといま我々が思うイメージのブレッソンになってくるわけです。

小山 本当のブレッソンの姿が、初期のそういう構成的な写真にあるのであって、むしろ、その後は寄り道的なものだという解釈はどうなんでしょうか。

岩宮 それは彼自身の迷いだったと思うんです。今ならば人が何と言おうと、ゴーイングマイウェイでしょう

が。最初の個展をニューヨークでやった時、彼なりに左右されるところがあったのではないかと思います。そして初期のものと変わっていく、まあこれは作家として当り前のことではないでしょうか。

村松 彼が22, 3歳まで絵と両方というか、むしろ画家志望としてやっていた。それから写真の方へいくわけだが、絵画的要素というか、あとのスナップなり“決定的瞬間”といえ、そのままでは構図も何も考えずに、瞬間的にぱっと撮るんだけど、そこになおかつ瞬間的に構図を考えている。さっきの子供を撮る時にも、意識して傾けなくてもカメラを覗くとぱっとなる。そういう意味合いでの素質というか、何かが残っているような気がする。

岩宮 初期のスペインあたりでは非常に構成的だったものが、次第に内へうちへと秘めていくようになる。そのように彼としては推進させたのではないのでしょうか。従ってあれ程コンポジションを大切にしていたのが、後になって、ずうっと希薄になっていく。何か融通無碍みたな感じになる。それがいいか悪いかは別問題として、例えばサルトルの写真なんか、この空間のありようなど、私はずい分考えさせられたものですよ。

村松 絵画の影響というのは非常に効いてくるんですかね。

岩宮 サルトルの写真でいえば、サルトルをずっと右へ寄せ、しかも傍の人物を半分カットしてね。もうひとつの例は、並木道で山高帽の男がふり返った写真がある私の好きな写真です。カメラをここまで引いて、顔だけこっち向いて……、ずい分勉強した写真です。

村松 1932年のマルセーユ、ガラス窓にいろんなものが反映している写真は……。

岩宮 こういった撮り方、彼は好きですね。つまり、実像と虚像と両方がある……。

小山 隙のない写真です。がちとした構図というか、ずいぶん考えています。

岩宮 ブレッションは写ったネガのままをノー・トリムで引き伸ばしている。彼らしいところです。

村松 カットせねばならぬものが入っているのは“決定的瞬間”でないわけですね。

岩宮 だから頑固な人だなと、つくづく思います。現在の写真思潮からみますと、ブレッションはまあまりすぎていて面白くないという批判もあります。現在25年経って我々は古典のように見ているわけです。はじめあれほど感激して見ながら、今はやや古典風な心情で見ている。やはり写真というのは、時代とともに進んでいるという証左ですね。

村松 それだけ明確に自分の世界というものを築いているといえる。

小山 同じマグナムにしてもシーモアの場合は、少し作りすぎているようです。これは少しまあまりすぎているような……。

岩宮 私流に言えば理想は一人一党の方がいいと思うんですね。それと時代時代の変化ですね。今日のようにピンボケがいいの、ブレたがいいのという時代もあるわけですね。写真界にも流行があるんですね。

小山 こういふ解釈はどうでしょうか……。

その写真家がどういうカメラをもつか、例えばカメラのサイズや、どういうカメラを使うかによって写真家の特徴といえますか、それで半ば決められるというようなことは。

岩宮 確かにそういう見方もあります。僕はブレッションより20歳以上も若いから、それ程頑固じゃないです。より克明に微細にものを写すなら大きなカメラを使ったらいいじゃないかと思う。例えば同じ石にしても花崗岩と砂岩——その硬軟を撮り分け固さを撮り分けたい時、これは35ミリカメラでできる仕事じゃない。物理的にできないのですから。

それからカラーとモノクロの問題がありますね。このコレクションは一点もカラーがない。これも彼の一徹さです。カラーでは変色の問題がある。何年もコレクションとして残そうとした場合、責任がもてません。考えてみると写真を作る方としては、変色はたいへん耐え難いものなんです。

村松 チャップリンがなかなかトーカーをとらなかつたように、ブレッションのライカであり、モノクロであり

という頑固さについて、坂本さんはどうお考えですか。

坂本 今まで自分がやってきたのは、全然違うコマーシャルの方で、当然演出するわけです。さっき言われた光と構図と感情、もう一度自分に反省しながら目覚めさせているんです。もちろん、ブレッソンに会ったことはありませんが先程いった様に「読む」という気持で考えるならば、全くの想像ですが、頑固の中にも大変素直にとってるんじゃないかなと思ったりするんです。そこに変な演出がないしね。

村松 そういう点ではどうですか、職人氣質とも芸術家気質とも言えるけれども、頑固さというものは、彼の写真を見てますと完璧に感じますね。これじゃないと写真は駄目なんだと、それ程の強さがあるんじゃないでしょうか。

岩宮 さっき言ったように殆んど人間が対象でしょ、だからより手になじんだ、イーजीに動かしてよりスピードがあり、よりシャッター・ノイズがない——それはどうしても35ミリになるわけです。彼はヒューマン・インタレストのみに視点をそそぐのです。それには35ミリカメラが一番いいのです。

村松 人間は金槌ものみも鋸も使わなければならない場合もある。彼はその場合に限られた小刀一挺の仕事で通してるとい感じですね。

岩宮 モチーフに変遷がない、この40数年間とにかく人間を対象に撮ってきた。388点中、風景が若干あるのですが、僭越ながら私はあまり感心しません。人間を写すとさすがだと思いますが……。

坂本 最初マチスの描いた表紙でパリで出された本の題名は違うんですよ、アメリカ版が“決定的瞬間”で、フランス版は「秘められたる映像」ですね。一寸意外ですがどちらも1952年です。

岩宮 フランス語なら「秘められたる映像」のニュアスがいい。英語では“決定的瞬間”だということだったんでしょうか。

ブレッソンのコレクションは、現在、アメリカのヒューストン大学にひとつ、パリの国立図書館にひとつ、それから日本では大阪芸大と、それだけしかない。ただ、あと二部だけ作ってあって、多分ドイツとイギリスに行

くだらうと言われていますが、まだ話がまとまってないようです。イギリスでは、多分ピクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムでしょうね。私の推察ですが。

村松 貴重なものだけど、あまり宝物扱いしないで大いに活用したいですね。ではこの辺で……。

B. Seidlhofer 教授の公開講座

堀 口 尚 子

バッハ「平均率クラヴィア曲集」の演奏解釈

1977年9月13日、ザイドルホーファー教授による公開講座が大阪芸術大学3号館ホールにておこなわれた。J. S. バッハの「平均率クラヴィア曲集」第1巻・第2巻の演奏解釈上の諸問題について、音楽を実践する者としての立場から述べられた。その概略をここに記す。

今日、バッハの作品は世界各国で演奏されているが、必ずしもつねに正しい解釈がなされているとは思われない。しかし現代人にとってその解釈は容易でなく、ドイツ人にとってもこれは決して例外ではないのである。

バッハは当時、地方的な名声をあげてはいたが国際的な音楽家であったとはいえず、その作品は限られた地域のみで演奏されていた。そして彼の死後、メンデルスゾーンが1829年に「聖マタイ受難曲」の上演によってバッハを復活させるまでの間、百年近い空白期間があった。このために19世紀のバッハ演奏は18世紀のものを正しく伝えるものではなかったと言われる。たとえばチェルニー (Carl Czerny) はバッハのクラヴィア曲の楽譜を数多く出版するのに大いに貢献したのだが、それらは19世紀的な粉飾を多くほどこし、バッハの真の姿を歪めた



Bruno Seidlhofer 教授 1905年生れ、ウィーン国立アカデミー（現国立音楽大学）でピアノ、作曲、オルガンを学び長年にわたる演奏活動を経てウィーン国立音楽大学ピアノ科教授。ケルン音楽大学をはじめ、ザルツブルクなどでマスター教授として招待され、またウィーン、ジュネーブ、ミュンヘン、ワルシャワなどの国際音楽コンクールの審査員を歴任。オーストリア国第1級勲章を受章。1977年9月大阪芸術大学の招きで初来日。3回の学内講座と2回の一般公開講座のほか、20日間の個人レッスンを通じて本学内外に大きな反響を呼んだ。通訳は主として夫人セツ子さん（旧姓・田中＝桐朋学園大卒）が当たった。写真はザイドルホーフアー夫妻。

ものであった。このような実情から、現在もう一度バッハの本来の姿、正しい解釈を問い直す必要が説かれている。

バロック時代の演奏法を研究しようとする時、18世紀に書かれた教則本、たとえば、エマヌエル・バッハの

「正しいクラヴィア奏法」(Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753), モーツァルトの父, レオポルト・モーツァルトの「ヴァイオリン教則本」(Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756), ダニエル・ゴットロープ・テュルクの「クラヴィア教則本」(D. G. Türk: Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen, 1789) などが, 難解ではあるが, ひとつの手掛りとなる。しかしこれらも J. S. バッハの教えをそのまま伝えているとは限らないのである。

バッハのクラヴィア作品を演奏するにあたって問題になることは, 楽器, 楽譜, デュナーミク(強弱法), アーティキュレーション(句節法), 装飾法, テンポなどである。

〈楽器〉

当時の鍵盤楽器にはチェンバロ, クラヴィコード, オルガンがあり, なかでもオルガンが最も理想的な響きとされていた。クラヴィコードは家庭に普及した楽器であり, チェンバロは演奏会用として, あるいは伴奏用として使用された。これらの楽器と現代のピアノの性格のちがいを考慮に入れた上で演奏しなければならない。今日のピアノではクレッシェンド, デクレッシェンドが自由にできるが, 当時の楽器では不可能であった。ただクラヴィコードはヴィヴラートが可能であるが, 音量が少ないためにクレッシェンドをつけることはできなかった。なお当時の習慣として, オーケストラのようにクレッシェンド可能なものであっても, なめらかな強弱法を用いてはいけなさとされ, フォルテとピアノ, トゥッティとソロといったコントラストが重んじられた。

ピアノで演奏する場合にペダルの問題がある。当時の楽器に無かったから使用しないというのではなく, 作品の構造に基づく音楽的な要求に応じて使うのがいいだろう。しかしこれは決してベートーヴェン, ブラームス, ショパンらのペダルの用法と同じであってはいけなす。すなわち19世紀とは違った方法で使うべきである。

〈楽譜〉

作品のオリジナルの姿を知ろうとする場合に「原典版」

(Urtext) を参照するべきであるが, バッハの原典版にはアーティキュレーション, デュナーミク, テンポの記号がほとんど見られないため, 現代の演奏家が直接その楽譜から演奏するのはかなりむずかしい。バッハの頃には楽譜に音符以外の記号を記さないのが普通であった。それは当時作曲家が細かく指示するまでもなく, 父から息子, 息子から孫へと伝えられた演奏の一般的習慣があったからである。このような習慣, バッハ様式の適切な把握に基づいた演奏が正しい解釈と言えよう。

バッハの「平均率クラヴィア曲集」の原典版としてはクroll (Franz Kroll) の校訂による版——ペーター版 (Ed. Peters Nr. 1 a/b, Leipzig 1862) および旧バッハ全集版 (Leipzig 1866)——がよいとされている。

原典版に基づいて演奏する時に問題となるのがアーティキュレーション, デュナーミク, テンポ, 装飾音, リズムである。それらの一般的原則を次に示す。

① アーティキュレーション

ルネッサンス, バロック時代の習慣として, 半音階はレガートで, オクターヴあるいは大きな跳躍はノン・レガートで奏する。また上行形の音階は音をやや離すのに対し, 下行形の音階はややなめらかに奏する。アウフタクトで始まる時, その音と次の強拍の音とを連結させない。小節線をはさむ2つの音も連結させないのが原則である。音を分離させるスタッカート奏法において, スタッカティッシモのように短かく切ってはいけな

これらの原則からみてもチェルニーによる「実用版」楽譜 (Ed. Peters Nr. 1/2, Leipzig 1837) には誤りが目立つ。

② デュナーミク

クレッシェンドとディミヌエンドの適用は, 本来的にはバッハ演奏にふさわしくないものというべきである。

フーガを演奏する時, 演奏者はその曲の構成を聴く人にもわからせるようにすべきである。そのためにはテーマ, 経過部などの強弱法を考え, たとえばテーマはいつもフォルテの枠内で弾くようにする。テーマの途中で弱くなるとはいけな

頻繁にしない。デュナーミクの起伏は作品の構造と結びついたものである。

③ テンポ

端的にいうなら、ダンスができるぐらいのテンポが望ましい。バッハの作品には特に速いテンポ、たとえばベートーヴェンの「ワルドシュタインソナタ」の終楽章のようなテンポはない。また特に遅いテンポも2,3の例外を除いてはない。したがって中ぐらいのテンポの枠内で演奏すればよいのである。

④ 装飾音

装飾音に関しては規則はあるが例外も多く、したがって演奏者には規則を応用し、発展させる能力が要求されてくる。装飾音は絶対に必要であるが、それは即興、個人の自主性をかなり許すものである。

1つの原則をあげるなら、バッハのトリル(tr, *tr*, *tr*)はほとんどすべて主音符の上の音から始まり、バッハの指示がない限り後打音はつかない(譜1, 譜2)。

譜1 

譜2 

またアクセントは主音符(装飾記号のついている音)ではなく、補助音(最初の音)につく。これはトリル以外の装飾音の場合も同様である。なおベートーヴェンの頃までトリルは上の音からはいるが、ショパンのトリルでは記号のついた音符から開始する。



⑤ リズム






バロック時代の楽典は今日のものとは違っている部分があり、今日の楽典に当てはめて楽譜どおりのリズムで演奏すると誤りをおかすことがある。たとえば複付点音符

譜3 平均率第1巻フーガV



がなかったため楽譜上は付点音符で書かれているが、フランス様式の楽曲においては複付点音符奏法がふさわしい(譜3)。

三連符についても今日では  となるところが  と記譜されている。

前打音は  が  と奏され、  と書かれた場合は  あるいは  となる。

「平均率クラヴィア曲集」第1巻・第3番嬰ハ長調、第2巻・第20番イ短調、第12番へ短調の3曲の学生による演奏の後、注意すべき点について語られた。

〈第1巻・第3番〉

プレリュードの左手の跳躍音程はレガートでないが短かく切りすぎないようにする。右手のみ強く弾くのもよくない。デュナーミクはフォルテとピアノを大きく交替させる。春秋社版に記入されている冒頭部のクレッシェンド、ディミヌエンドは、あってもいいが決して多すぎないように(譜4)。

譜4 平均率第1巻プレリュードIII



フーガのテーマはカンタータから由来するものであろう。アウフタクトで始まるがこの音にアクセントをつけてはいけぬ。21番変ロ長調のフーガの場合も同様である(譜5)。

譜5 平均率第1巻フーガIII



平均率第1巻フーガXXI



〈第2巻・第20番〉

プレリュードのテンポは遅すぎないように。左手の半音階はなめらかに表情豊かに奏するが、右手はレガート

にしない。左右のコントラストによってポリフォニーを明白にする(譜6)。フーガは短いものであるから全体を通してフォルテで演奏する。ここに見られるスタッカートはバッハ自身による(譜7)。

譜6 平均率第2巻プレリュード XX



譜7 フーガ XX



〈第2巻・第12番〉

このプレリュードは、ハーモニーの動きのみで他に何も起らないのであるから、そのハーモニーの動きがわからないほど遅いテンポになってはいけない。

バッハを演奏するにあたって、楽器のちがいを知ること、そしてバッハは弦楽器のアーティキュレーションを鍵盤音楽にも採り入れていたことを考慮しなければいけない。弦楽のための作品にはバッハ自身によってアーティキュレーションが書き込まれているため、弦楽器奏者にとってバッハ演奏の困難は比較的少ないかもしれない。

今回の公開講座では大要以上のことが述べられた。



9月14日は本学の教師を対象にした公開レッスンが行われたが、予定時間を1時間近く超えるという熱心な指導ぶりで、参加者にとってひじょうに有意義な時間をもつことができた。

レッスンの内容

Beethoven	Sonata	op. 109	正木優子
Beethoven	Sonata	op. 81 a	芝 令子
Schubert	Sonata	op. 120	宇野祐子
Mozart	Sonata	K. 576	吉村 民

ベートーヴェンの
ソナタの演奏解釈

〈テンポ〉

演奏家は楽曲の構成を把握した演奏をすべきことは当然であるがその構成を裏付ける要素のひとつがテンポである。ソナタ形式において昔は第2テーマを第1テーマより遅く弾くことがあった。今日でもソ連のピアニストの中にそのような演奏家がいる。しかし感情的に少し遅くなることはよいとして、聴衆に明らかにわかるようなテンポの差をつけるのは感心しない。またベートーヴェンなどの古典派の変奏曲においてはテンポの指示がない限り最初のテーマと同じテンポで続ける。モーツァルトの変奏曲では、テーマの次にそれと同じテンポの変奏があり、途中にアダージョの変奏がはいる。そして再びもとのテンポにもどり、最後は速いテンポになるという形をとるものが多い。前古典派、バロック時代の変奏曲はこれらと異なる。

〈楽譜〉

原典版を容易に入手することのできる今日それを参照すべきである。バロック時代においては演奏家に自由な解釈を許すところがあり、装飾音のつけ方、即興性などに演奏家の個性を見い出すのであったが、ベートーヴェンになると望むところをできるだけ詳しく楽譜に書き込むようになったので、演奏者はそれを守らなくてはいけない。当然のことながら、原典版が絶対的なものというのではなく、そこから作曲家の表現の意図を推し測ると

同時に、演奏家の個性をもってしてはじめて完全な演奏になり得る。

〈エスプレッシーヴォ〉

ベートーヴェンのソナタにエスプレッシーヴォ (espressivo) の指示がある時、それは「表情豊かに」という意味に加えて、「ルバートする。つまり自由に奏する」の意味がある。この部分では自由に表情豊かに弾くことが要求され、テンポも揺れる。このことを証明するのが op. 109 の第2楽章29小節目にある *espressivo* であり、すぐあとに *a tempo* (もとの速さで) と記入されていることは *espressivo* の部分でテンポが揺れることを示している (譜8)。

譜8



〈sf, rf, rinforzato〉

今日スフォルツァンド (sf) とリンフォルツァンド (rf) はほとんど同義に受けとめられているが、元来 sf は1つの音だけを強調するのであり、rf または *rinforzato* は1つのフレーズを表情豊かに打ち出すという意味をもつ。「ワルドシュタイン」の第2楽章にもその例が見られる (譜9)。ここではこのフレーズを表情豊かに、すなわち *espressivo* で奏する。したがってテンポも少し揺れる。

譜9



〈デュナーミク〉

ベートーヴェンは楽譜にフォルテとピアノを几帳面に

記入しているが、これはコントラストを重んじる彼の性格の現われと思われる。一方メッツ・フォルテ、メッツ・ピアノの指示はほとんど見られないが、デュナーミクの指示のない部分はだいたい中庸の強さと考えていいだろう。なおソナタ全曲を通してメッツ・フォルテは2箇所 (op. 2, Nr. 2, 終楽章と op. 101, 第1楽章)、メッツ・ピアノは1箇所 (op. 111, 第1楽章) のみ記入されている。

クレッシェンドのあとにフォルテの指示がない場合はベートーヴェンがフォルテにすることを望んでいないのであって、大きなクレッシェンドをしてはいけない。

〈ピアノの音域〉

ベートーヴェンは初期 (1803年以前) の時代にワルター・ピアノを使っていたが、それは F₁-f₃ の5オクターヴの音域をもつものであり、しばしば彼の楽想はその範囲を超えていたと感ぜられる。中期のエラール・ピアノでは高音が c⁴ まで広がり、1818年には C₁-c⁴ までの6オクターヴの音域をもったブロードウッド・ピアノをロンドンから贈られた。このブロードウッド・ピアノによって op. 109, 110, 111 が生まれた。ベートーヴェンは常により広い音域を求めていたと思われるところから、現代のピアノで演奏する場合に音楽的な解釈に基づき原典版に書かれた音を変えても差し支えない。むしろ変えるべきだと言える箇所がある。たとえば1801-1802年に書かれた op. 101 の第2楽章4小節目ではE音をオクターヴにする (譜10)。また op. 31-3 の第2楽章にも音楽

譜10



譜11



的解釈から次のように変えるべき箇所がある（譜11）。

〈指使い〉

必要に応じて指使いを変えることは許される。

〈装飾音〉

ソナタ op. 109 の終楽章の第1変奏冒頭に見られるようなオクターヴの前打音は他の場合とちがって主音符の方にアクセントがある。これは装飾音というよりオクターヴの重複によるふ厚い感じを避けるための「ずらし」と解釈するのがいいだろう（譜12）。

トリルは当時まだ上の補助音から開始する習慣であったが、音程の跳躍、そして休符の後にくるトリルは主音符から開始する（譜13）。

譜12



譜13 トリルはC音より開始する。



〈ソナタ Op. 81a 「告別」〉

これは標題的なソナタであり全曲が1つのドラマになっている。

冒頭の3つの音符に「さらば Lebewohl！」と書かれているがこの音は郵便馬車のラッパの響きをあらわしている。全曲は恋人との別れを寂しく思う気持と再会の喜びをあらわしたと解釈していいだろう。

第1楽章、彼の方が遠くへ出かけて行く。彼は喜んで行く。しかし時々悲しくなる——第2楽章、残された彼女は花びらを一枚一枚めぐりながら部屋の中を行ったり来たりする。彼が自分のことを愛してくれているか、あ

るはいないかと。——第3楽章、再会のよろこび。彼は旅の話をする——最後に幕がおりる。

〈シューベルト ソナタ Op. 120〉

シューベルトの作品には素人的なところがあり、クレッシェンドの箇所ではだんだんとテンポが速くなる傾向、またディミヌエンドの部分ではだんだんと遅くなる傾向がある。これはシューベルトだから許されることである。彼はピアノ演奏に関して素人であったからというのが理由である。いずれにせよ決して名人芸を発揮する曲ではない。

第2楽章のアンダンテはリズム、ハーモニーの変化が少ないので遅く弾きすぎてはいけぬ。また終楽章ではベートーヴェンとはちがったかわいらしさをもって演奏するのがよい。

〈反復〉

古典派のソナタでは提示部の反復をするが再現部ではくり返さないのが普通である。ただしベートーヴェンの嬰へ長調のソナタ op. 78 は短いため、記号どおりにすべて反復する。ロマン派の作品では提示部がかなり長い場合があるが、それは反復しない。シューベルトのソナタ op. 120 もその例である。

アルマンド、クーラントなどの数曲の舞曲から構成される組曲においては記号どおりにくり返す。

〈三連符〉

バロック時代のみならずシューベルトそしてショパンにおいても今日の楽典とは異なるのが三連符の記譜である。次の例の場合、右手も実際には三連符で演奏する（譜14）。

譜14 Schubert Sonata op. 120 第2楽章



モーツァルトのソナタ の演奏解釈

〈テンポ〉

アンダンテをアダージョのように、アレグレットをプレストのように弾いては曲の本来の姿をゆがめてしまうのは言うまでもない。ところが第1楽章アレグロ、第3楽章アレグレットの曲において第3楽章が少し速めになりがちである。この場合両楽章がほぼ同じテンポになってもいいが第1楽章より決して速くならない。

〈ペダル〉

モーツァルトの頃のピアノでは鍵盤の右半分と左半分にそれぞれのペダルがあり、左をペダルでレガートにし右手の音をスタッカートで演奏することも可能であったが、今日のピアノでは不可能である。したがってモーツァルトのペダル記号をそのまま適用してはいけない。たとえば上述のような箇所では左手を指によってレガートにするかあるいは短いペダルを使うようにする。

〈デュナーミク〉

モーツァルトのデュナーミクは不自然なものでなく、また彼のソナタすべての性格が似かよっていることから解釈上の困難はない。ハイドンの場合にはさまざまな性格があって、モーツァルトほどわかりやしくない。

モーツァルトの強弱法にはバロック時代の名残りであるフォルテとピアノの対照性と新しいなめらかな表現法の両方が用いられている。モーツァルトの作品において、ある音型が2回続けて出てきた場合、バロック時代のエコー的な効果をねらうのみならず、2回目が最初よりも大きく強調されるばあいも存在する。またモーツァルトのソナタの中にはフォルテ、ピアノを詳しく記したものとそうでないものがあるが、もし曲の冒頭に強弱記号がなければフォルテで演奏していいだろう。なぜならピアノで奏すべきところはたいてい書き込まれているからである。なおモーツァルトの原稿と初版楽譜を比較すると、モーツァルトが書いていないのかかわらず

初版にはフォルテ、ピアノなどの強弱記号がついている場合もある。

9月20日には再びバッハの「平均率クラヴィア曲集」に関する講座ならびに学生を対象にした公開レッスンが行われた。

前回の公開講座の続きとして「平均率」の第1巻、第2巻、計48曲のフーガのアーティキュレーションの問題がとり上げられた。

第1巻・第1番のフーガから順を追ってテーマ、対旋律のアーティキュレーションについて説明が行われた。それはおおむね前回に述べられたアーティキュレーションの原則に従ったものであり、チェルニー版の誤りに関してもいくつか挙げられた(譜15)。

譜15 平均率第1巻フーガ XI

チェルニー版

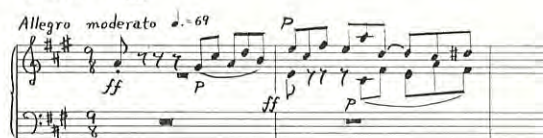


小節線をはさむ2音は連結しない

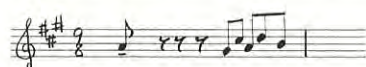


平均率第1巻フーガ XIX

チェルニー版



ffの音を静かに、そして少しながめにひく。



平均率とは関係がないが、フランス組曲第5番、サラバンドの終止部の2種類の版について、音楽的な解釈からすれば次の譜例の前者(a)の方がよいと思われる。な

お後者(b)は音楽学者による校訂である(譜16)。

譜16 フランス組曲第5番サラバンド

公開レッスンの曲目は次の4曲であった。

Beethoven: Sonata op. 53

Bach-Busoni: Chaconne

Schumann: Sonata op. 14 f-moll

Chopin: Sonata op. 58 h-moll

各曲のテンポ、ペダル、デュナーミクの注意すべき点が指摘されたが前回の公開レッスンと重なるところもあり、その詳述はここで省くことにし、ただ次の2つの事柄を記しておく。

その1つはシューマンの楽譜についてである。彼のピアノ曲には2種類の楽譜があるものが少なくないが、第2版は妻クララ・シューマンの校訂によるばあいがありこのばあいはシューマン自身による第1版の方が音楽的にすぐれていると思われることが多い。〔注・第1版、第2版ともシューマン自身によるばあいが多い。クララが校訂したのは、彼の没後の旧全集(ブライトコップ)のピアノ編で、これは普通第2版とはよばない。〕ソナタ op. 14 も第1版の方がすぐれている例である。

ベートーヴェンも書き直しをくり返した作曲家であることはよく知られているが、彼の場合は音楽的によりすぐれた方向へと書きかえを行なったといえる。

最後の1つは、ショパンのロ短調ソナタについてである。このソナタの第3楽章はラルゴ、ロ長調、4分の4拍子で葬送行進曲と同じようなテンポをとる。ホ長調の中間部はそのままのテンポで弾くとひじょうに冗長で退屈なものだから、たいていの演奏家は少し速めのテンポ

で弾く。しかしそれでもメロディーを歌い出すのがむずかしい。最初の部分のほぼ倍のテンポが適切かと思われる。これはちょうど彼のノクターンなどに見られるラルゴやラルゲットに続くドッピオ・モヴィメント(2倍の速さで)と同じだと考えられる。おそらく拍子記号♩の書き忘れではないかとするのがザイドルホーファー教授の説明であった。なおソステヌートと書かれているが、ショパンのばあいにソステヌートは「ゆっくりと。速度をおさえて」という意味でなく、「きれいな音をつくって」という意味があることを知っておかねばならない(譜17)。

譜17

こうした第3楽章中間部の解釈は音楽的にもそして様式的にもかなり納得できるものと思われた。

以上はザイドルホーファー教授による公開講座ならびに公開レッスンの概要であって、これは全面的な記録ではない。また不明瞭と思われるところ(版、人名など)は筆者が書き加えておいた。

レーザー光の秘めるもの

岡田 猪之輔

レーザーの誕生

最近特に注目を浴びている「レーザー」とは、きわめて特種な性質をもった一種の新しい光源であるが、その光学装置が発明されたのは1960年メーマン (Dr. T. H. Maiman) によってである。

その基本的原理は、1954年アメリカのタウンズ (Townes) によって発見され、続いて1958年タウンズとショールウ (Shalov) によって完成された。タウンズ博士はこの功績によってノーベル物理学賞を受賞している。

レーザー (LASER) という言葉の語源は、(Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation) のかしら文字 L・A・S・E・R であり「誘導放出による光の増幅」という作用およびそれを起こさせる装置の意である。

その作用は「分布の逆転」(Population Inversion) と「光ポンピング」(Optical Pumping) と呼ばれる量子光学過程を基礎にしている。

そこから放射される光は、驚異的な輝度と、非常に鋭く限定された狭い波長と、非常に高度のコヒーレンス (干渉性の高い波) とをもっており、また非常にせまい平行光線である。

最近きわめたレーザー光は、僅かのパワーでごく細い光のビームが何処までも進んで行き、遠くまで一点の平

行光線として送ることができる。

レーザー光は地球から、38万キロメートルも離れた月面に到達し、それが月から地球に反射してくるレーザー光を、検出することによって、月と地球との距離を精度±10センチメートルで測定することが可能であり、しかも月面での光の広がり僅か1キロメートル以内であるといわれている。

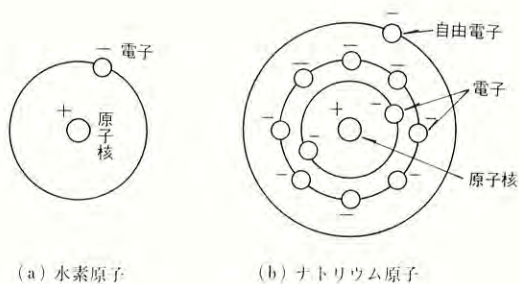
このレーザー光束の威力は、カミソリの刃に小さい孔をあけることも容易であり、ひとたび人体の眼に当たれば、たちどころに破壊焼滅される危険性もある。

いわゆるレーザーとは「殺人光線」であるという風評が一時世間を騒がせたが、現在学者間では、それは単なるサイエンス・フィクションであると強く否定している。

そしてあらゆる平和利用に、医療・計測・通信・工業方面に予測できない位の広い応用面に貢献しつつある。しかしその安全性を保つために、世界各国ではその取扱いに対して、幾多の規制を行っている。

その基本的原理

すべての物質は原子という微粒子の集合体であり、この原子は陽電気をもった原子核と陰電気をもった電子 (エレクトロン) という2種類の電気からできている。また電子は第1図のように原子内を原子核を中心にして



第1図 原子の集合体

非常に高速度で円運動しているので、ちょうど遊星が太陽のまわりを規則正しく回っているのと同じである。

原子は1列に 10^8 個(1億)ならべてやっと1センチメートルになる位の大きさであり、こんなに微小な原子内で電子が原子核の周りを円運動しているのであるから、電子の大きさが如何に微小であるかが想像できる。そしてその円運動の最も外側の軌道を運動している電子は、外部からの熱エネルギーの刺激や荷電粒子の電気的なショック、あるいは光の放射を受けるとその影響で、本来の電子の軌道から外れて自由自在に原子と原子との間の広い空間を飛び回ることができる。このような電子を自由電子と呼び、世の中すべての電気の働きは、この自由電子の成せるわざと考えても過言ではない。こうした自由電子の働きは、より高い励起状態にもちあげられ、ついではごく短時間のうちに通常状態に戻り(この短時間に終る状態のことを「分布の逆転」と呼んでいる)これによってすでに得た余分のエネルギーを光子として放出する。

これを起こさせた光子と、はじき出された光子との間に相互作用が起きて、二つの光子は同じ方向に動き、かつ密接にひきつけ合うのである。この反復作用の繰返して、一瞬間に一種の連鎖反応によって、光子が雪崩現象を起こし、更に特殊な光学的手段で系全体をよく反射する二つの鏡の間に置くと、高度にコヒーレントで、はっきり方向づけられた強烈な光が「分布の逆転」領域内で往復反射して、更に非常に強い光のパルスが生まれる。

レーザーの種類

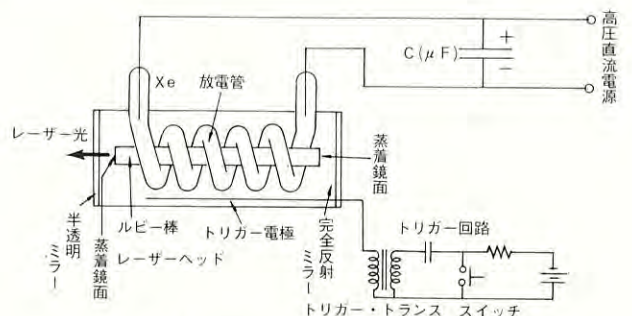
混合物質のいろいろな形態のレーザーが、それぞれの特徴をもって実現したが、その主なものは次の通りである。

1. 固体レーザー (結晶体)
2. 気体レーザー (混合ガス)
3. 半導体レーザー
4. 液体レーザー (色素混合)

最初に実験発表された“ルビーレーザー”は、前述の原理に基づいて、単なる酸化アルミニウム(コランダム)にごく微量の金属クロムをわざと添加した人工ルビーの結晶棒で実現された。酸化アルミニウムは、純粋な状態では無色透明であるが、結晶成長の途中で少量の金属チタンを添加すると、素晴らしい青色の結晶となり、サファイアが得られる。

かわりに金属クロムを添加すると、目も覚めるような赤色となり、ルビーの合成結晶棒が得られ、その添加量を少なくすると、ピンクルビーが得られる。

普通のレーザー物質は、色をピンクにする程度の量約20分の1の金属クロムを含む合成ルビー棒(長さ約40cm前後)である。レーザー放射のもとになるのは、ちょうど金属蒸気の原子のような形で結晶の中に分布しているクロム原子である。両端を研磨して、多重光束の拡大効果を挙げるために銀の被覆を施した。レーザーの作用は「光ポンピング」という状態におくことによって刺激を与える。そしていわゆる「分布の逆転」をつくりだ



第2図 ルビー・レーザー装置略図

す導火線とするわけである。

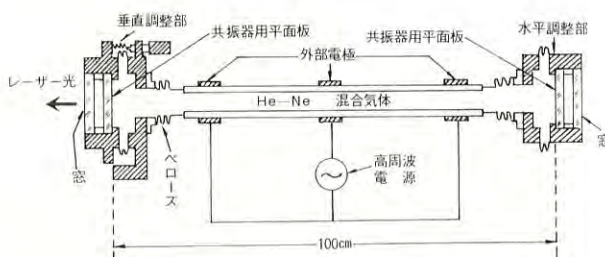
第2図に見るように、ルビー棒のまわりをキセノンガスを含んだらせん状の石英の管でとりかこむ。これをまた研磨した円柱状の反射面でとりかこむ。それに大容量のコンデンサーを充電し、キセノンの管を通して非常に強力な電流を短時間であるが放電する。するとほんの一瞬間、最高に集中してエキサイトされ非常に強力な輝度の高いフラッシュ光が発生して、これがまわりを取りかこむ反射面によってルビー棒上に集中する。この強力な光によってルビー中に分布しているクロム原子に分布の逆転を誘発するのである。

フラッシュからの光のエネルギーのわずか1,000分の1程度がレーザー光線に転換されるだけであるが、この光が時間的にも、また1波長の申にもきわめて特徴的に集中するので驚くべき高強度の放射が生まれる。

ルビーから出るエネルギーは、ルビー面で1平方センチメートルあたり20キロワットの割合にまでなることが実証されている。レーザーがきわめて平行なので対物レンズでこれを集光すると、光束をレンズで微細な1点にしぼることができる。実際にはこの点を直径10分の1ミリメートルまでしぼれる。結果1平方ミリメートルの僅か100分の1の面積に、20キロワットの出力を集中させることができるという驚くべき事態にたち至るのである。ルビーから出る光はクロムの原子中で正確に電子1個の転移と対応しているのでその全てがきわめて限られた一定の波長をもっている。それは赤い光のみである。

これらの強度を更に増大させるために、外側に2枚の平行な鏡をおき、それを利用して光束が共振の雪崩過程を起こさせるような特殊な装置を施したジャイアント・パルスという方法を研究開発して、レーザー光束を10万倍も大きくしている。

この他ルビー以外の適当な不純物を混合結晶させた、いろいろな固体レーザーや、ヘリウムとネオンガス(He-Ne)を正しく混合して適当な鏡の間の管に(ルビー棒のように)入れると、ガス中での電氣的放電によって分布の逆転が起きてレーザー光線を出すガスレーザー(気体レーザー)が開発され、これもルビーレーザーと同



第3図 気体レーザー (He-Ne)

じく赤色発光であるが、輝度は小さいが波長が鋭く、コヒーレントなので、然かもコストがいちじるしく安く、手で持てる位コンパクトなので、光学的な研究用装置として魅力がある(第3図参照)。

最近では出力1~5m・w程度のレーザー装置が、5万円前後でアメリカの専門メーカーから市販されているようである。

このガスレーザーはその後も多く開発され、波長も多種類になり、アルゴン(Ar)を用いたものは青、緑を発光し、クリプトン(Kr)を用いたものは青、赤、緑、黄の4色を選択して発光させることが出来るまでになった。

その他発想原理は似ているが、いろいろなレーザー物質が開明され、ガリウム・ヒ素でつくった半導体と似たようなものや、遂には液体を用いたレーザーが実現するに到った。これは何れも特殊なガラス管に、無機質、有機質などの色素を濃度などの組合せで、従来波長を連続的に可変することが困難であったが、色素レーザーでは可視領域なら可能となった。これらの開発は、私たちの常に抱いている僅かなパワーで、強大な光源を得たいという願望と夢を、単なる空想でなしに現実に実証しつつある点に於いて、大いに期待されて良い興味ある課題である。

その応用

レーザー光線が今なお世界各国で研究開発途上にあるとはいえ、我が国に於いても学界業界で盛んに、多方面の応用研究が進められ、音響機器の大手メーカーでは、三社共同開発として、1977年3月にレーザー光線を使用

した新音響システム「PCM レーザー サウンドディスクとプレーヤー」を発表した。これはレーザー光線を利用したビデオディスクの技術を、音声だけに絞って応用したもので、音声信号を音みぞの振幅の大小（レコード）や磁気の強弱（テープ）として録音する従来の方式とちがって、音声信号を4万分の1秒単位で測定して、これを2進法で記録するパルス・コード・モジュレーション（PCM）録音方式を採用しているため、きわめて高い品質の音が再生できる、としている。

「PCM レーザーサウンドディスク」は塩化ビニール製で、従来のレコードのみぞの100分の1という細いトラック上に幅1ミクロン（1,000分の1ミリ）のピットが記録され、このピットの有無と長さで音声の大小を記録、直径1ミクロンの極微小レーザー光線で読みとるといったもの。ディスクは1秒間に30回転して、最高30分の演奏ができるとしている。これが商品化され市販されるのも時間の問題である。

又医療方面でも多大な関心が持たれ、東大医学部や製薬会社の研究グループでは、東京の中央鉄道病院脳神経外科の滝沢利明医長を中心として、脳外科など出血の多い手術に、威力を発揮するレーザーメスを8年がかりで開発した。と1977年9月に発表。

レーザー光線は、太陽光線のような自然光と違い、同じ波長、位相にそろった光線であるため、強いエネルギーを1点に集中できる利点がある。これを手術用メスとして最初に実用化したのは、イスラエルで、「シャープラン」という商品名で形成外科用に市販されている。しかし脳外科用のものはこれまでなかった。

炭酸ガスレーザーを使った装置は、高さ約1.5メートルで大型冷蔵庫ほどの大きさである。レーザー光線は装置上部の発振器で作られ、医療器によく見られる伸縮自在のアームの先端に導かれる。先端には、ちょうど歯医者を使うドリルのようなメスがあり、約5センチはなして、手術する局部にレーザー光線を放射する。

炭酸ガスレーザー光線は、水に100%吸収される性質がある。人体は水をたっぷり含んでいるので、レーザー光線は当たった場所で吸収され、強い熱エネルギーに変

わる。熱は水分を爆発的に蒸発させ、組織も一瞬のうちに燃やしてしまう。そのため、レーザー光線が当たった場所は、切られた血管も同時にふさがれ、出血がきわめて少ないという利点がある。レーザー光線による熱は約1,500度だが、何度も実験の結果、周囲への組織の影響はほとんど無く、目的の場所だけを攻撃できるのも特徴の1つだという。

現在使用している電気メスは、高周波電流をメスに流し、その熱で組織を切ったり、焼いたりするものである。しかし、これには先端部に凝固物が付着して、メスの切れ味が落ちる不便さがある。今回のレーザーメスは組織からはなして光線を当てるので、そうした煩しさが無い。炭酸ガスレーザー光は目に見えないので、赤い光の強いヘリウムネオンガスを混ぜて肉眼で見えるようにしたり、その他いろいろと改良を加え、実用化の1歩手前である。過日ブラジルで開かれた国際脳神経外科学会に16ミリ記録映画で発表、多大の反響を呼んだとのことである。

一方顔や体のアザを、レーザー光線で“焼き殺す”こんな治療法が好成績をあげ、注目されている。大体アメリカで初めて試みられ、2年程前から日本でいろいろ改良テストされて来た装置とのことであるが、ルビーレーザー光線を使って、レンズを通してレーザー光を拡大、約1,000分の1秒間、皮膚に照射できる。黒い色ほど光を吸収するので、暗い部分（異常細胞）だけが強く焼かれる。

色素性母斑、イチゴ状血管しゅ、単純性血管しゅ、など数回の照射でほぼ完全に消え、うぶ毛の生え方も元通りで、正常細胞を傷つけないため回復も早く、大半が他人に気づかれないうまになつた。と慶大医学部の大城俊夫教授は語っている。

だが一面副作用併発の問題点が若干あり、人により、局部場所により、夫々皮膚の抵抗力がちがうので、取り扱いが難かしく、まだその装置に若干改良の余地があるようである。然し何れにせよ、アザに悩む人たちにとっては、大きな救いであるにちがいない。

こんな素晴らしい画期的な威力のある光線が出現して、万一これが人殺しの道具に使われたら、果してどうなるであろうかという一抹の不安がないわけでもない。

果して米中央情報局（CIA）ではレーザー光線で失神させる方法を開発して、人体実験をしたとか、日本の防衛庁でも陸上自衛隊の演習にヒット・インディケーター（命中表示装置）というレーザー光線の新装置を昭和53年度から全国的に採用するとか。これは銃身にレーザー光線の発射器を、相手方のヘルメットに受光器をとりつけ、2・300メートルはなれたところから引き金を引くと、定めた照準通りにレーザー光線が照射され、ヘルメットに命中すると、赤ランプがついてブザーが鳴るといふ仕組みだとのこと。実弾を込めなくても、敵に向かって引き金を引けば、タマが当たったかどうかピタリとわかる。実戦の気分が出るのだそうだ。

こんなものが若し間違っただけに街にはらんしたら、どうなるのだろうか。考えるだに空恐ろしいことである。

科学と芸術の融合

科学と芸術の融合という点に於いて、レーザー光線はどうだろうか。

曾って1970年の大阪万国博に於いて、鉄鋼館、日立パビリオン、ペプシ館などの各パビリオンで、いろいろ趣好をこらして、レーザー光線を素材として、立体的な演出効果を出していたのを、記憶しておられる方もあると思う。然し当時の状況としては、余りにもいろんな映像効果のはんらんで、入場者にそれ程大きな反響を与えなかった。それが6年たった1976年レーザー光を駆使した見事なライトショーとして、身近な京都に本邦初公開としてお目見得したのである。

財団法人・日本文化財団（NCC）が多額の犠牲を払って、今アメリカで爆発的な人気を呼んでいる「レーザーリアム」を招聘して、京都河原町通りに半永久的な「KBSレーザーリアムセンター」を開設した。

これは青、赤、緑、黄の4色を発光するたった1基の1ワットのクリプトン・レーザー装置を素材として、特殊なプリズムやミラーを組合せて、宇宙を表現するプラネタリウム式のドームに、音楽と同調させながら、無

限のパターンを投射するライトショーである。百聞は一見にしかず。観客は暫し啞然と我れを忘れて、次から次へと織りなす光の幾何学模様とその交錯に誘い込まれ、恰も宇宙の神秘をさまようような陶酔に浸るであろう。

然しこれが現代の日本人にどれだけ受け入れられるかは、まだ答えが出ていない。

だが私は、ここに単なるショーを楽しむだけでなく別の大きな意義を見出すのである。恐るべきレーザー光線の威力を、まのあたり自分の眼で確かめられるということ。これは私たちにとって理屈抜きに大きな収穫である。

既にレーザー光線は、船出から幾多の航路をへて、あらゆる分野に、光のエネルギーと熱のエネルギーを活用している。遂には“レーザー核融合”にまで進展しようとしている。

一方芸術文化面でもいろんな研究と試みがなされている。その代表的なものが“レーザーの立体映像における世界”ホログラフィー（Holography）である。これはレーザー光の発明以前、1947年イギリスのゲーバー（Dr. D. Gabor）の発明によって、原理的に知られていた。同氏もこの業績でノーベル物理学賞を受賞している。これがレーザー光線の出現と共にその利用と相俟って急激に発展を示し、立体像の印刷、写真、映画の実用化、テレビホログラフィーの開発、等々目覚ましい研究開発が開発され始めた。又レーザー光の特色を生かして、一種の絵の具の材料として、画廊のキャンパスに持ちこもうという試みも、幾つかなされている。それにレーザー光の鋭さを利用して、木彫の彫刻刀みたいなものを考案して、硬質の材料に細かい図柄をエッチングしたいいわゆる“レーザー・クラフト”まで実現した。

又当然発想するであろう、電子音楽とレーザー光の有機的な結合によって、環境芸術への試みもなされている。

レーザーは音声信号、テレビの映像信号も送信できる。この方面でも思わぬ革命が秘められている。

レーザー装置のきわめて微弱な手軽でコンパクトな発振器を、書斎かアトリエに持ち込めば、それに手作りの

レンズ、プリズム、ミラー、フィルターなどを組合せて、変幻自在な幾何学模様を現出できるし、美術面のグラフィックデザインのイメージ・アップに、大きな示唆となるのではなからうか。

こうして実例を辿ってみると、際限がない位レーザー光線の特徴は、用途が広範である。

舞台照明への可能性

新しい画期的な光源というと、飛びつきたくなるような身振りを、照明界では感じるが、残念なことに、現時点では単色発光のため、一般の照明光源にはなり得ない。優れた今迄出来なかった、きわめて細いビーム、どこまでも僅かなパワーで到達する輝度、そして光の純粹さ、これらは私たちにとって、大きな魅力であるには違いない。然し現在の段階では、青、赤、緑、黄、の4色しか発色できない。ショウ的な特種な演出効果の要素は多分にあるが、演色性に於いて大きな壁がある。

これが赤外領域、可視領域、全部の波長が検出できるような、混合物質を発見できたら、どんなにか素晴らしいことであろう。

曾ってトーマス・エジソンがもたらした、照明への大革命、それによってガス灯、ローソクの時代から開発され、舞台照明の分野も大きく進展した。戦後更にトランジスター、半導体素子の発明によって、調光装置もその導入で急激にコンパクト化されてきた。

1940年の宝塚中劇場の舞台では、ちょうど今の家庭で使われている浴槽を10個分列べたような、木製の水槽によって原始的な、塩水抵抗器を実用に供していた。それが金属抵抗器（スライド・デイムマー）に変わり、一部でサイラトロン（真空管による調光）が使われ、単捲変圧器（多分岐式オート・トランス）になって、大部分の劇場ホールの調光装置の主流を占めるようになり、その手動による微妙な調光カーブは、舞台照明の使命である、舞台効果としての幽幻な雰囲気盛り上げるのに、大きな役割りを果している。それが終戦後暫らくして、1952年頃から、半導体素子を素材としてSCR 調光装置が開発され、宝塚大劇場の一部および東京の日生劇場設営を契

機に、舞台・テレビ・スタジオに陸続と導入され始めた。これの魅力は非常にコンパクトであり、僅か10センチ足らずのフェーダーを、指先1本で簡単に調光できるし、先へ先へと次の場面を組みこんでおけるので、操作使い勝手の点で、非常に便利になった。更にエレクトロニクス、IC を採用して、最近電話の受話器に見られるような、プッシュボン“押すだけ”式の電子クロスバー装置や、舞台稽古で決定した照明を、そのまま記憶させるメモリー調光装置など、いたれりつくせりの設備へと飛躍して来た。

熟練した照明技師の手先加減による、微妙な調光の出来るオートトランスに、まだ多分の愛着があるとはいえ調光カーブ・微調整に多少難色あるも、それらをカバーしてなお余りある多くの利点を生んだ、半導体素子(SCR, SSS, TRIAC)の調光装置は、破竹の勢いで進展を示し、今や劇場、ホール、テレビスタジオの新設に、人気の的となっている。

又一面、最近テレビ番組の歌謡ショーのはんらんの故かどうかは知るべくもないが、投影効果によるエフェクトマシンライトが実に多彩をきわめてきた。

昔はその種板も、天然マイカや戦後合成樹脂アクリルの透明板に、手描きで雨や雲や波の面を書いたものだが、最近では薄い鋼板に電気腐蝕の方法で、簡単にいろんな写真や図柄をパターン化出来るようになり、マシンライトそのものもいろんな対物レンズの組合せやプリズムレンズを廻転させたり、いろいろと工夫をこらし、それにカラーフィルターをミックスさせて千差万別のパターンを、水平に投映出来るようになった。

これらの推移と歴史を述べていたら、1冊の本でも尚書き足りない位であるが、舞台照明の分野も、昭和初期に較べたら、実に隔世の感がある。

本文ではそれらを述べるのが本意ではないので、ごく簡単に展望してみたが、ここで気がつくのは、調光装置効果機器が目覚ましい位発展を遂げつつあるのに、肝心要の舞台照明では本命ともいえる、スポットライトかなめがそれ程進歩していないということである。

私たちは常に点光源を求め、それを追いつけて来た。

そして新しい光源が生れると、すぐに舞台やスタジオに導入を試みた。けい光灯、クールレイランプ、キセノンランプ、ヨーソランプ、ハロゲンランプ、等々

そしてミラーなどの併用により、いろいろと研究改良がなされて来た。

然し何んといっても、光源が主たる素材だけに、半導体の調光装置ほど、コンパクト化は放熱の関係から、どうしても望めない現状である。

然しこんどは照明器具（主としてスポットライト）の開発の出番である。

最近ちらっと舞台を眺めると、ぎっしりところせましとスポットライトが、吊り下げられ、近代照明設備の粋を誇っている。

ところが近代文化の発展による要請と、実に便利に跛行的進展を遂げた調光装置と舞台空間の比率などなどの理由で、一見ところせましと吊下げられているスポットライトが、あれでは足りないのである。角度1つつけるにもニッチもサッチも身動き出来ないことがままある。何にをバカな、と思われるむきもないではないが、実際にそうした壁に打ち当たった方は、私1人ではないと思う。

ここで強く望まれるのは、よりコンパクトで性能の良い取扱いの簡単なスポットライトの出現である。

レーザー光線の特性から、足を引っ張るような発想かも知れないが、前述の陸上自衛隊が採用実施するという、レーザー銃のように手軽な、レーザースポットライトがレンズとミラー、メカなどのドッキングで、考案出来ないだろうか。消費電力が少なく、光が鋭く、超小型になれば、スポットライトとして数多くのメリットが生ずるのは論をまたない。

又カラーテレビに見られるような、R・G・Bの加法混色の原理で、白色光線および多彩な色光を随時検出放射するような装置が、産み出せないだろうか。そうしたらカラーフィルターも要らなくなる。

などなど限りない可能性の夢が、予感として脳裏を走るのである。

それとも私個人の単なる愚説であろうか。

何れにせよ私たちは新光源レーザーについての、無限の可能性に、決して無関心ではられない。

——レーザーは 神秘の心を 秘めていし——

(20th Oct. '77)

(付記)

本文で紹介した、京都のKBSレザリアムセンターは、51年3月20日開館以来2年間で延べ23万人の入場者を動員したが、都合により今年3月19日限りで閉館する。誠に残念であり、その成行きが惜しまれる。

現在アメリカでは、環境芸術やいろんなイベントに、多彩なレーザー光線の導入が試みられ、圧倒的な人気を博している。

我が国でもそうしたムードの昂まりが、一日でも早く実現して欲しいし、その尖兵としてもレザリアムセンターの再開を強く期待したい。

識者は今のうちに是非共レザリアム体験をしておくようおすすめしたい。

運動の造形と映画の可能性

豊原正智

I. 運動の再現から運動そのものへ

造形芸術は、一般に「空間芸術」あるいは「静止の芸術」として、舞踊、音楽、詩等の「時間芸術」あるいは「運動の芸術」と区別されるのであるが、運動に関しては、従来、ある運動の最高の美的瞬間を促えた彫刻とか絵画あるいはバロック様式における建築等にみられるように、あくまで心理的な問題として、運動感なり律動感ということで問題とされたに過ぎない。中世の宗教芸術、あるいは古典主義芸術においてはむしろ逆に、それは運動の個別性、瞬間性故に、崇高性、永遠性と対立するものとして排斥されさえする。従って、そこでの運動の問題はやはり副次的性格のものであり、ブリヨンが指摘するように、「問題はやはり、唯一の行動を再現する、固定し、静止した芸術作品だけであり、そこに心理的ないしは感情的な因子が、幻の運動を暗示することによって、その作品を豊かにし、強める」¹⁾ということになる。本来、空間性をその基盤としていることが造形芸術の「空間芸術」たる所似であろう。

しかしながら、運動の問題は、今世紀に入って初めて、芸術家にとって、造形上の主要な関心事として受けとめられることになる。すなわち、「造形芸術が運動を展開しつつある動きとして再現しようと欲するようになった」²⁾(傍点筆者)のである。



G. バッラ、動きの進路+ダイナミック・シーケンス、1913

1. 未来主義、立体主義の運動把握

未来派は、運動の個別性、一時性を、それが崇高性、永遠性と対立する故に、イタリアの重苦しい伝統の破壊に向けて取り上げることになる。機械文明のダイナミズムが、スピードが、伝統の「静けさ」を打破るものとして賞賛されることになる。マリネッティ (Filippo T. Marinetti, 1878-1944) の言葉からは、「大きな音をたてる自動車」、「ハンドルを握っている人間」、「煙を吐く蛇のような列車」といった表現が次々に宣言文³⁾の中に出てくる。そして、ボッチョーニ (Umberto Boccioni, 1882-1916) は現実性を獲得させてくれる手段ならば、どのようなものでも使用しなければならないとし、「バル



U. ボッチョーニ、空間の中の連続するユニークな形態、1913



P. ピカソ、カーンワイラーの像、1910

ブの開閉運動が創造するリズムは、動物の眼のまばたきと全く同じように美しいが、しかしそれよりもけたはずれに新しいのである。⁴⁾と述べている。彼らは、そのような「新しい」機械文明の産物を対象として選ぶと同時に、又、「疾走している馬の脚は4本ではなく20本であり、その運動は三角形を成している⁵⁾」として、運動においてしか現われてこない対象のフォルムに注目する。

こうして、未来派は、もはやイタリアの伝統が今日のダイナミックな状況においては現実性をもち得ないとして、それへの反動を企てた。しかし、その方法として、「速度の美」、「機械の美」、「運動におけるフォルム」をもってくるとしても、彼らの作品にみられるように、そこには、そのような芸術上のテーマと造形的な現実性との間の安易な短絡がみられる。そして、我々の日常的な視覚においては見過ごされてしまう「運動のフォルム」にしても、確かに、それは、従来の、目で対象を追うことが可能なスピードの状況においては殊更問題とされるのではなく、従って、そのような「展開しつつある運動」においてしか現われてこない、現代の状況に特有な新しいフォルムの発見によって現代性を獲得しようとしたことは、それなりの意義が認められるが、結果として、彼らが絵画及びそれ自体は動かない彫刻という形式でそのことを実現しようとしたこと、更には、彼らの方法が従来の運動している対象のある美的瞬間を定着させるという方

法の延長にしかなく、そこに何ら質的な相違が認められないこと、は、未来派の運動把握が依然として、自然主義的、描写的なイリュージョンとしてのそれではないことを示しているといえよう。従って、ブリヨンをして次のように言わしめる結果になった。「フュチュリストの誤謬は、あまりに擬人化しすぎたことと、また動かすものや動くものにおいてしか提示しえないものを造形的に再現しようと欲したことであった。……固定した形のなかに運動を再現すること、それは画家達が数世紀にわたって使ってきた慣習とかわら

ぬひとつの慣習にたよらなければ達成することはできない。本来不動である形態に運動を与えようと試みたものはみな同じ困難にぶつかったのである。」⁶⁾(傍点原著者)

未来主義が過去の伝統に対するに、「展開しつつある動き」の中のダイナミックなフォルムをもってしたのに対して、立体主義は対象を分解することによって、過去のルネサンス以来の空間概念を打破ることになる。いわゆる1909—11年頃、ピカソ (Pablo Picasso, 1881—1973) やブラック (Georges Braque, 1882—1963) 等によってなされた立体主義の分析的段階である。立体主義については、この時期で尽きるものではなく、様々な角度から評価がなされ得るが、ここでは、この分析的段階において、運動の問題がどのように捉えられるかを考えることにする。

一般に、20世紀の美術は自然からの離脱の過程であるということが言われる。それ以前においては、自然は人間との調和的な合理的信頼関係の下に捉えられ、絵画においても、そのような信頼関係を前提として、三次元の世界を二次元の平面に再現することが目指された。すなわち、ある一定の固定した視点から捉えられた世界が、遠近法の網目を張り巡らすことによって、二次元の絵画空間の中で一義的に決定され、そこに客観的な自然の再現が成立すると考えられた。そこで再現された自然の相貌は又、現実にもそのような存在する世界であると信じら

れていたわけである。つまり、合理的に理解し、支配し得る自然として人間との間に信頼関係が築かれていたのである。しかし、そのような合理的信頼関係は、絵画が、「ある秩序に整理された色彩でおおわれた平面」(M. ドニ)であることが自覚されて以来、はかなく崩れ去ってしまうことになる。遠近法によって示される自然の再現は、たまたま、ある一定の場所に位置する画家の眼が捉えた世界の相貌の再現に過ぎず、別な視点にいる人にとっては、当然それとは又違った見え方をするわけであり、それが客観的、唯一無二の、忠実な自然の再現であることはできない。ギーディオンは次のように指摘する。「空間の真髄は今日考えられているように、その多面性とその中にある諸関係の無限の可能性にある。したがって、ある一つの観点から一つの場面を余す所なく記述しつくすということは不可能である。つまり空間の特徴は、それを見る観点によって変わるのである。空間の本質を把握するためには、観察者はその中に自己を投入しなければならぬ。」⁷⁾

遠近法における視覚は、いわば、神の眼から見るような視覚であり、空間から一歩退いた所から見る視覚である。それは空間に入り込んだ視覚ではないと言えよう。



我々は、空間を、常にそこに入り込み、眼の動き、あるいは身体の動きと共に多次的に捉えており、その動きにおいて刻々に変化する相の総合として奥行き、つまり空間を把握するので

◀G. ブラック、ヴァイオリンとパレット、1910

ある。このことが正に分析的キュビズムが試みた対象把握あるいは空間把握の実験である。

未来派が動いている対象を動きにおいて捉えたとすれば、立体派は対象のまわりを画家が動くことによって対象表現を試みたと言うことができよう。すなわち、それは「視点の移動」とか「視点の複数化」ということで説明されるように、彼らにとっては一つの固定された視点というものは存在せず、対象のまわりをまわりながら、上から、下から、横から、斜めから見られる対象の諸相をキャンパスの上に同時的に配列し、そこでは、それぞれの視点は相対的な意味しかもたず、遠近法におけるように、ある一つの不動の視点が絶対化されることはない。彼らの対象の本質を捉える方法は、必然的にその空間の中に入り込み、移動するという時間の要素を含み、時間、空間の総合的な表現形式をとったのである。それは、モホリ＝ナギが指摘しているように、伝統的な視覚の修正であり、現代的視覚、すなわち「動きにおける視覚(vision in motion)」⁸⁾として非常に意義深いものであると思われる。しかし、我々が、造形芸術において、現代のダイナミズムを構造化し、より明確な現実性を獲得しようとする方向を目指すならば、運動の問題は、ブリヨンが、「運動を受け入れることができるかもしれぬ新しい素材を見つけるか、あるいは運動の新しい知覚を具体化し得る新しい象徴の方法を見つけるか、である。」⁹⁾と指摘しているように、時間、空間の総合的表現として、リアルな時間、空間において「運動そのもの」を実現することに、その一つの可能性を見出すことができるように思われる。それは、カボ、モホリ＝ナギからシェフェールに至るキネティシズムの系譜をたどることによって、さらには映画の基本的構造を考察することによって明確化することができるのではないだろうか。

2. 構成主義 (N. ガボ, A. ペヴスナー) と運動の問題

運動の問題は、ナウム・ガボ (Naum Gabo, 1890-1977) とアントワース・ペヴスナー (Antoine Pevsner, 1886-1962) によって、1920年、『リアリスト宣言 (The Realistic Manifesto, 1920)』において提出される。そこ



N. ガボ、キネティック・
コンストラクション、1920

＜静的リズムスタティックを彫刻的絵画的芸術の唯一の要素と考
えてきた千年来の芸術上の迷妄を＞。我々は確認する、＜こ
れらの芸術において、リアルな時間の知覚の基本的形式
として新しい要素キネティック、動的リズムを＞。¹²⁾

ここにおいて、正に、造形要素としての運動——実際の時間・空間において実現される「運動そのもの」——が登場することになる。時間・空間が、すなわち「運動そのもの」が、いわば構成されるべき素材として捉えられることになる。ところで、時間・空間を造形的な素材というとき——ここでは表現手段としての媒材という意においてであるが——それは彫刻における大理石や木のような、いわゆる物的材料ではなく、すなわち可感的なものでもなければ実在的な性格をもつものでもない。従って、それそのものを直接具体的に形象化することはできない。しかしながら、素材が一方で、作品の精神的内容に対する規定性を有し、作品の存在を支える主要な要素であるとするならば、そのとき、時間・空間は比喩的な意味ではなく、実質的な意味において素材と考えることができるのではないだろうか。すなわち、彫刻において空間が、マッサとしての彫刻体のまわりになただたよう空虚空間としての存在ではなく、積極的に作品の中に

では、未来主義、立体主義批判がなされ、新しい造形要素として空間、時間の問題が論じられることになる。彼らにとって空間と時間は、「その上に生が築かれ、それ故芸術が構築されるところの唯一の形式」であり、その形式において、「世界に対する我々の知覚を現実化すること」が造形芸術の唯一の目的なのである¹⁰⁾。彼らは5つの構成技術の原理を挙げ、その中で「空間の唯一の絵画的彫刻的形式としての奥行き」¹¹⁾を認め最後に時間の要素を導入する。

すなわち、「我々は廃棄する、

とり込まれ、極端に言えば、そこでの物的材料の方はただ空間を決定するためにのみ機能を果す性格に過ぎず、決定された空間こそが作品の全存在を支えるものであるとき、空間は、構成されるべき素材として考えることができるであろう。先の宣言は正にそのような意味で時間・空間を素材としたといえよう。ガボは後の『サークル』の論文、「彫刻：空間における彫りと構成」の中で以上のような素材に触れ、さらに空間をむしろ可感的なものであるとさえ言い、時間に関しても、造形芸術にとって不可能な素材ではないことを指摘している¹³⁾。すなわち、『宣言』の第5の原理が「運動そのもの」を意味し、「我々の意識に、時間を一つの現実としてもってくるためにそれをアクティブなものに、知覚し得るものにするために、我々は空間において移動可能な実質的マッサの実際の運動を必要とする。」¹⁴⁾としている。

時間・空間は、何らかの物的存在の媒介なしには、直接感覚の対象になり得ないことは確かであるが、しかしそれらが、彼らにとって従来のようなただまわりにただよう空虚空間、一方向に流れる超越的な存在でないことも又事実である。

このように、時間・空間を「運動そのもの」として、造形素材として捉えたとすれば、素材が、「それ自身の質と特性」つまり素材の本質に適した方法によって初めてそれ本来の価値を現わすことができ、又そのように構成方法への規定性をもつ以上、運動は、素材としてその質と特性が十全に引き出される方法、すなわち実際の時間・空間において実現されることにその正当で本質的な基盤をもつといえる。

こうして、特にガボにおいて、素材についての考えの発展から、本来的な運動の問題が提出されたのであるが、それは、時間と空間が、「その上に生が、従って芸術が築かれる唯一の形式」¹⁵⁾であるとするところに、より本質的な基盤があるように思われる。この「生 (life)」の問題は、ガボが何故自らの造形を「構成的 (constructive)」とするかという問題と密接に関わっている。彼はリードとの往復書簡においてその解答を試み、人間の生のあり方について次のように指摘する。「芸術が世界を知覚するしかたは、感覚的である (直観的といっても

よい), 芸術がこの知覚に応じて働くしかたは, 自発的, 非合理的且つ事実的である(創造的といってもよい), そしてこれこそ生そのもののあり方にほかならぬ。」¹⁶⁾この「自発的, 非合理的且つ事実的」あり方, 即ち創造的あり方が人間の生のあり方の真実, 即ち彼のいう「生のリアリティ」であろう。彼は「生を高め, 生を推進し, 成長と拡大と発展の方向」¹⁷⁾に, 人間の生をもたらさんのために, この「生のリアリティ」を時間・空間の基盤の上に伝達しようとするのである。それは「構成的」であることによって十全に達成されるのであり, 外的世界の様相を模写すること, あるいはそこから何らかの相対物を抽象することによってではない。そのことは我々の生そのもののあり方に反するものである。ガボは, 「我々すべて, 世界のイメージをかくあれよと思うように構成し, 我々のものたるこの精神的世界は常にそのあり方もなかみも我々がつくとおりのものであろう。人間だけがひとり, 不整合で敵意をもった現実の一かたまりからそれをある秩序に形づけるのである。これが私にとって構成的であることの意味である。」¹⁸⁾と述べ, 生がしていることも正にこのことであることを指摘する。

生そのもののあり方に根ざした, 構成された秩序がすなわち「生のリアリティ」であろう。そして, このリアリティは, 「一つの流れ」としての「生のリアリティ」であり, ガボが真理と価値を「過程としての完成」^{パーフェクション}へ向って流れつづける生によって「慎重に選択」されるものとしている¹⁹⁾ように, 永遠絶対のリアリティではない。それは, 時間・空間によって規定され, 絶えず新たに創造されるものであり, 従って「生のリアリティ」を時間・空間において捉え, 伝達し, 人間の生を, 死の方向へではなく, あくまで生の方向へ高め, 発展させようとする限り, それは「構成的」方法に依らなければならない。

素材についての考えと共に, 生本来のあり方の基盤の上に現実を捉えようとする限り, 時間・空間の構成的方法としての「運動そのもの」, 「キネティック・リズム」は, 彼らにとって必然的であったといえる。そこに「生のリアリティ」を構成することは, イリュージョンとしての「運動の再現」においては達成され得ない。先の『宣言』において, 未来主義の運動把握を「死体の脈搏を忌

わせる」²⁰⁾といているのは, それが「生のイメージ」ではなく, 正に「死のイメージ」であったからに他ならない。

3. 光と運動の造形

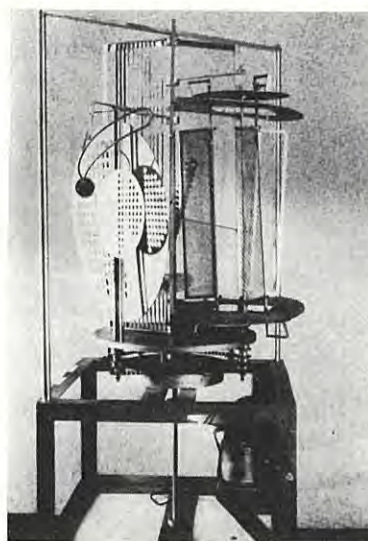
ガボ, ベヴスナーの構成主義は, 造形芸術に真の時間・空間の形式をもち込むことによって, 人間の生に基づく現代的視覚^{ヴィジョン}をもたらそうとしたが, モホリ＝ナギの造形においても, やはり同様の視点がうかがえる。彼の動的な造形は, 運動に光が付加えられることによって, よりダイナミックな表現となっている。

1922-30年頃, ラツロ・モホリ＝ナギ (László Moholy-Nagy, 1895-1946) は<ライト・ディスプレイ・マシン>と呼ばれる, 一種のキネティック・スカルプチュアを制作している。それは, プラスチック, 金網, 穴をあけた金属板などで構成され, モーターによって動かされるもので, それに光が投射されると, 光と影による動的な時-空間分節を行った。それは, 当初運動を導入することで, 素材の透明性を実現しようとするものであったが, 光の投射によってその透明性はより一層強調されることになり, 反射される光と共に「魔法と信じる程」²¹⁾の視覚的効果を与えたのである。

彼は又, 絵画からの発展として, 顔料の代わりに, 光で「描く」ことを試した。それは, <透明絵画 (transparent picture)>, <光の絵画 (painting with light)>, <空間調節器 (space

modulator)>という発展過程をとったのである。

<透明絵画>では, 不透明な顔料によって, あたかも「色光がスクリーンに投影され, 他の色光がそれに重なるかのよう」²²⁾色彩構成が行われた。次への当然の発展として,

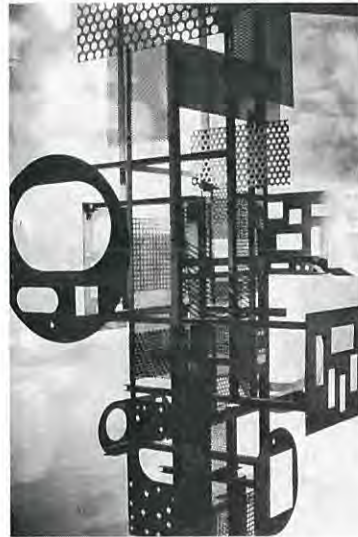


L. モホリ＝ナギ, ライト・ディスプレイ・マシン, 1922-30

光そのものが導入され、それはスクリーンの必要をもたらし、その上数インチに抽象的パターンが描かれ、穴がうがたれ、線がひっかかれたプラスチックの透明板が取付けられた。それに光が投射され、動かされることによって、スクリーンと透明板との間に動的な相互関係が形成された。しかし、この〈光の絵画〉は依然として絵画的性格をとどめ、静的な感じを免れ得ない。又、光もそのような作品の中に閉じ込められたままであるといえる。従って彼は、この〈光の絵画〉をさらに動的なものにするために、プラスチックやプレキシグラスを用い、それらを曲げ、歪めることによって、そこに描かれた色面や線に、

表面と裏面とで新たな空間関係を生ぜしめた。さらに運動と共に、それを透過し、反射する光は直接まわりの空間の時-空間分節を行うのである。これが一連の〈空間調節器〉である。

このような、モホリ＝ナギの光と運動による動的な造形は、彼が「我々の時代の造形については、現代的手段によって仕事をすることが絶対である」²³⁾ といっているように、現代文明がもたらした様々な新しい素材及び技術の可能性を探究し、そこから現代的造形の新たな発展を目指そうとする実験であると言えよう。しかし、そこにはさらに深い根本的な態度があるように思える。すなわち、それは、この現代のダイナミックな状況を構造化し得る造形的視覚をもたらそうとする態度である。そのような造形的視覚は我々の創造的生活に対する力ともなるものである。彼の光と運動による動的な造形は、『絵画・写真・映画』の中でその本質を述べているように、「光-空間-時間の緊張の産物」であり、それが我々の意識を活性化し、我々に様々な視覚的事象を同時に即座に把握する力を与えるものとなる²⁴⁾。このことは彼が後に『運動における視覚』において述べる「同時的把握」あるいは「個々の現象の連がりとして見るのではなく、関係において見ること」²⁵⁾ ということに結びつくものであろう。又、モホリ＝ナギが運動と光によって透明性の問題に関わろうとしたことは、建築の展開においても容



N. シェフェール, Lux10, 1959



Lux10, 回転中

易に想像されるように、不透明性が構造をおおいかくしてしまうこと、あるいは諸関係を断ち切ってしまうことは反対に、透明性が、彼がX線の例を挙げて示しているように、物質の構造を明らかにし、内部と外部の、従って諸関係の、同時的把握を可能にするからであり「我々の時代のめざましい特徴の一つである」²⁶⁾からである。ブリヨンは、モホリ＝ナギが『絵画・写真・映画』及び『運動における視覚』において最も重要視したのは、「そのなかで近代人の生活が展開している背景の構成」²⁷⁾であると指摘している。

モホリ＝ナギは、現代のダイナミックな構造を視覚化することによって我々の視覚の創造的形成を目指し、芸術に明確な現実性をもたらそうとしたといえるだろう。そのことが近代人の創造的生活のための力を与えることになるのである。

ニコラ・シェフェール (Nicolas Schöffer, 1912-) は、さらに現代の新しい科学技術、特に電子工学を芸術に適用し、芸術と科学の統合によって、社会に対する芸術の新たな関係を創造していこうとする。

彼の造形活動は、1947年頃から始まる一連の金属の構成体に様々な現代のテクノロジーを応用していく過程にその特徴を見い出すことができる。彼は、『動力学的彫刻の三段階』において、自らの造形の3つの発展段階に〈空間力動主義 (spatiodynamism)〉、〈光力動主義

(luminodynamism)〉、〈時間力動主義 (chronodynamism)〉という概念を与えている。これらは独立した別々の三つの概念ではなく、統合されながら発展していく三段階を示しているといえる。すなわち「空間の構成的かつ動的な統合」を目指す〈空間力動主義〉から、それを基礎として光によって構造のリズムを強調し、空間力動作品の造形的発展をもたらす〈光力動主義〉、そしてこれらを統合した最後の段階として、時間の「不連続的物質化 (discontinuous materialization)」を試る〈時間力動主義〉である²⁸⁾。彼はこの最後の段階について、次のように述べる。「我々は、今や今日の発展の予測し得る最後の段階に到達した。そこにおいては、時間は造形されるべき新しい生みの素材なのである。時間的建築あるいはむしろ、時間の非時間化は、空間、運動、光がそこで構成要素として統合されるであろう重要な問題を形成する。……時間力動的作品は、一言でいえば「連続的な不連続 (continuous discontinuity)」である。絶えず変化するリズムをもったこの全体の多様なヴィジョンは、それでも創造者の意志によって決定された空間的構造の質を保持している。結合された諸要素は、それらの間に、予め決定されてはいるが、しかし空間的にも時間的にも修正し得る関係をもつ。」²⁹⁾

従来、造形芸術は時間的に予め決定された、閉じられた構造をもつ。彼は、光-運動の時-空間的造形を試み、そこに予め決定された質を保持しながらも、さらに偶然性を導入することによって、時間的にも空間的にも開かれた構造を展開させる³⁰⁾。

このようなシェフェールの動力的造形には、現代世界に対する明確な「エネルギー論」的態度が基盤になっている。彼は動力的造形の基礎となった〈空間力動主義〉において、エネルギーが本来の目的であることを主張する。「伝統的な芸術においては、素材や色や光、またその組合せが、それ自体で目的の意義をもっているが、これと反対に、空間力動主義では、それらは一つの空間的事実を生み出し、決定し、ダイナミックにするのに役立つ手段と考えられる。ここでは、その目的は本来、エネルギーという目的であって、物質的なそれではない。」³¹⁾ そして、「エネルギーと飽和状態との関係を捉え

ること」³²⁾ が根本的な問題であるとする。彼によれば、エネルギーは全宇宙において一定であり、分割され得ない。従って、それは解体と変容を繰り返すだけである。つまり、飽和とは、対立的な不活性な要素への浸透として捉えられ、活性なエネルギー状態にある要素のエネルギーは、そのダイナミズムにより、不活性な要素に浸透していき活性化させ、自らは次第に不活性な飽和へ向うわけである。すなわち、飽和とはエネルギーの枯渇状態である。彼のこのエネルギー論は、もし調和のとれた構造が不調和な構造よりも、よりエネルギーを凝縮しているとすると、質も量の一面として捉えられ得るとされ、人間の精神構造へも敷衍される。そして彼は、質的にも、このエネルギーの循環的進展が現在の現象的複合を形成していると考えるのである³³⁾。

芸術作品においても、このような観点からすれば、当然時間的構造が空間的構造よりもエネルギーを凝縮することができ、飽和への移行を打破する可能性をもつことになる。そしていかに飽和に抵抗するかが価値判断の基準となり得るのである。彼の時間力動的作品は非常なエネルギーを凝縮し、それを放出する。しかし、常にエネルギーを吸収する契機を有しており、それによって、エネルギーを放出しながらも、安定した飽和への移行を打破することができ、決してダイナミズムを失うことはないといえよう。

前世紀から今世紀にかけて、絵画は、写真と映画に凌駕され、彫刻も危機に頻した。しかし、抽象絵画におけるリズムの獲得、彫刻における運動の獲得は、造形芸術がこの飽和への、すなわちエネルギーの枯渇状態への危機を脱する可能性をもち得たことを意味する。それは、造形芸術が、空間の構成に時間の構成が加わることによって、現代における精神の飽和を打破するエネルギーの衝撃力をもつことを意味するだろう。彼は次のように述べている。「まさにこの理由 (明確な時間的構造を欠いたこと) によって、造形作品は、社会がよりダイナミックになるにつれて、日毎にますます明白になる飽和を生み出した。そして、このようにして社会的衝撃の可能性を失い、このことは映画のめざましい成功を説明し、造形作品 (ボリュームのある彫刻、イーゼル・ペインティン

グ、ステンド・グラス、エナメル細工等)に対する大衆の、敵意とまでは言わないにしても、無関心を説明している。」³⁴⁾

今日の機械文明の急速な発展は、非常なエネルギー放出の機会を与えたが、我々の環境世界は、外的にも内的にも飽和的状况を呈しており、芸術はこのような状況にあって、人間の精神を活性化するエネルギーを凝縮させねばならない。シェフェールは芸術と科学の統合によって我々の精神の飽和を解放しようとしているように思える。

Ⅱ. 映画の可能性

今世紀に入ってから、めまぐるしい多様な展開を示した現代芸術を、運動の造形という観点からみてきたのであるが、そこでは、「運動の再現」から「運動そのもの」の造形へと発展し、空間芸術としての造形芸術が、より積極的に空間を、そしてさらに時間を獲得することになった。そのことは、渾沌とした動的な現代世界において、芸術が、その構造を明確に視覚化し、我々に対してそれを一つの秩序としてもたらそうとする限り、不可避的であったと言えよう。それは、決して従来のように、神あるいはその他のいかなる超越的存在にも身をまかせることによってではなく、芸術がこの我々の具体的な現実世界に明確な基盤をもつことによって達成されるものである。

我々が以上のような観点に立つとき、最も現代的な手段であり、運動を、従って時間・空間を本質的な基盤とする映画において、どのような可能性が見出されるだろうか。ここでは主として映画の基本的構造からそのことについて考察する。

1. 絶対映画と純粹映画

映画が前世紀末に初めて登場して以来、芸術家はそれに非常な関心を示してきた。特に画家の映画への傾倒は一つの特徴を示しているといえよう。未来派、立体派、表現派、ダダイスト、シュルレアリスト達は、伝統の破壊へ向けて、あるいは機械美の創造のために、あるいは絵画の絶対形成の発展として、それぞれ映画を手段とし

た。その中で、原理において共通し、方法において異なる二つの傾向、すなわち、ヴィキング・エッゲリング(Viking Eggeling, 1880-1925)、ハンス・リヒター(Hans Richter, 1888-), ヴァルター・ルットマン(Walter Ruttmann, 1888-1942)等の<絶対映画(Absoluter Film)>とフェルナン・レジェ(Fernand Léger, 1881-1955)、フランシス・ピカビア(Francis Picabia, 1878-1953)等の<純粹映画(cinéma pur)>を比較検討することによって、映画の本質的性格の把握の手掛りとし、その可能性をさぐりたいと思う。というのは、それらは共に時-空間分節によって運動の視覚的リズムを構成しようとし、又そこに一つの限界があると思えるからである。

スウェーデンの画家エッゲリングと共に、リヒターは幾何学的な抽象形態による視覚表現の基本的要素を追求していく過程で、形態の連続性の問題に到達した。それは1919年に共にスクロール絵画、エッゲリングの『水平-垂直のマス』、リヒターの『プレリュードィアム』に発展する。そして彼らはその連続性の中に運動を発見したのである。次には必然的にこのスクロール絵画の連続性を映画の時-空間的運動に変換することが行われ、1921年、リヒターは『リズム 21』を、エッゲリングは『対角線交響楽』を制作した。又表現主義の画家ルットマンも音楽を基盤にした視覚的リズムの構成『作品 1』という映画を制作している。

これらの映画は、いずれも抽象形態による視覚的オーケストレーションで、それは明確に絵画からの発展として捉えられ、動かない絵画に動きのリズムを与えるために映画は利用される。しかし、非常な人為的労力によって形態が描かれ、それが映画に変換されるという意味において、それらは非機械的で非生産的であるといえよう。それは確かに時-空間分節を行ない、純粹な視覚的リズムの創造であるが、映画の観点からすれば、やはり映画の限定的使用といえる。映画は先づもって造形芸術とは別な独自の領域を占める新しい機械芸術であるということが自覚されねばならない。リヒターは後にこの段階の映画について次のように述べている。「今ではスクロールにおいて築き上げた経験の全組織は、映画を理解すること、及び何ら少しも伝統を持たないこの新しい芸

術形式を明確化することを一層困難にしていたにすぎないということも認識した。抽象形態は映画に用いることは出来ないと言わないにしても、しかしより明確な問題（すなわち、時間の連続性、相互関係、リズム）との関係において、それが絵画においてもっていた絶対的優位を失った。³⁵⁾

一方、立体派の画家レジェの映画は、その意味では、より映画的といえよう。彼は1924年、純粋映画『バレエ・メカニック』を制作した。それはすでに表題から暗示される如く、機械的リズムの構成のため、映画の機械性を作品の方法としたものである。彼も一切のものから映画を純化し、視覚的リズムを構成することを目的とするが、そこでは先の絶対映画の方法とは異なり、幾何学的抽象形態は最小限度に抑えられ、専ら具象的、描写的な方法が、映画の機械性と共に導入される。すなわち、この映画は、1925年1月の『レスプリ・ヌーヴォ』誌に発表したマニフェストにおいて彼が述べているように、「最もありふれた物体の影像」すなわち形態、形態の断片、機械的金属的断片、人工品等の「動かない影像」による、及び実際の運動している人物の運動の分節化による、厳密に数学的な機械的視覚的リズムの構成であった³⁶⁾。レジェは、この映画によって、「機械美」への関心から機械的リズムをその対象とすると共に、映画の機械性をそのリズムの創造的方法としたと言える。

映画が機械芸術である以上、機械性はその芸術創造の方法とならなければならないという意味において、レジェの映画はより映画的であるといえよう。

清水光は、その『映画と文化』の中で、ルドルフ・クルツの「絶対芸術論」を援用し、絶対映画と純粋映画の手段の相違と共通の原理について明らかにしている。それによると「絶対映画に於ては、対象的なもの、描写的なもの、具象的なものは空間的に排除されていた。然るに純粋映画に於ては「対象的な及び抽象的な形象」を使用する。³⁷⁾又、同時に純粋映画には「描写的なもの」、「対象的なもの」が保持されていることと関連して「絶対映画は絶対絵画の時間的展開である。純粋映画は影像の純粋な運動による構成である。絶対映画は絵画的であり、純粋映画は舞踏的である。³⁸⁾としている。そして、その

共通の原理は「時間的にリズム的に音楽や舞踊に近い芸術形式」ということで、共に映画の純粹化の一段階であることを指摘している³⁹⁾。

絶対映画は、絵画の時間的展開において映画的手段を利用し、音楽の原理を適用するという意味で、その映画の特殊性の把握は不十分であり、造形芸術の脈絡上の非映画的映画であると言えよう。しかし、他方純粋映画も具象的なものを対象とし、映画の機械性を方法化することによってより映画的ではあるとしても、その機械性は本質的な意味において対象に向けられるのではなく、すなわち、具体的な現実の対象の時-空間的展開との関係におけるカメラの機械性ではなく、あくまでも機械的リズムの構成のために用いられ、その映画的意図は構成される運動のリズムの側にあると言える⁴⁰⁾。純粋映画の絶対映画に対する映画的優位性は相対的なものであり、共に映画の一面を明らかにするに留ったと言うことができる。映画は、それ独自の基本的構造及び技術を基盤にして創造されるとき初めて、他の領域に還元できない独自の世界を開き、真に映画たる資格をもつことができよう。彼らは、一方の足を未だ造形芸術に残しながら、音楽的、舞踏的援用の下に映画を構成しているように思われる。

2. 写實的傾向と形成的傾向

我々は、映画の特有の世界を把握するに当り、従来のいかなる芸術形式をも先づかっこに入れることが必要であろう。映画は前世紀末に全くの技術的成果として、何ら芸術的伝統をもたずして現われたものである。

映画 —motion picture— は写真を動かすことにおいて成立し、運動をその根本的な基盤としている。カメラは現実の動きを動きにおいて捉え、映像はこの動きを獲得することによって二次元のスクリーン上にありながら三次元的効果を得、非常に再現性、従って現実的性格を有するものとなる。このことが当初、映画は現実の機械的受動的再現であり、人間の創造力を排しており、生活を複写する機械であるとして、その芸術性が否定されたところのものである。しかし、それは単純に我々の体験的現実の正確な受動的な再現とすることはできない。機

械の眼としてのカメラによることは、逆に、状況づけられた人間の意識の支配から免れたもう一つの現実を露わにする可能性をもち、この機械性にこそ映画の特殊性があるといえる。

このような観点から、クラカウアーは、伝統的芸術から創造性を論じることを排し、映画を本質的に写真からの発展形式とし、その露呈機能(revealing function)に創造性の基盤をおいている。従って、彼にあっては映画のこの基本的性格に従うものだけが映画なのであり、幻想映画、歴史映画、文芸映画などを、写実的傾向(realistic tendency)に対して、形成的傾向(formative tendency)の支配するものとして必ずしも映画的存在とは考えない。⁴¹⁾彼のいう創造性は、いわば物的現実を回復する発見の創造性であり、我々が暗黙に了解することによって見失っているものを発見し、物的現実あるいは日常生活の新たな関係を見い出すことであるといえる。しかしながら、彼は創造の論理をあまりに発見の論理に置きすぎではないだろうか。彼が形成的傾向を認めるのは、写実的傾向との「正しい」バランスを保つときであるが、彼が「この二つの傾向は、もし後者(形成的傾向)が前者(写実的傾向)を圧倒しようとするのではなく、結局は前者のリードに従うならば、うまくバランスがとれる。」⁴²⁾と述べているように、あくまで写実的傾向がリードをとる場合である。我々が形成的傾向にも意味を見い出そうとするのは、勿論、幻想映画、歴史映画などのように、現実とは別な原理をもってくるのではなく、映画において、現実とその基盤をもちながら、意識的に現実を変容する映像及びそれと現実の脈絡との対立的関係によって、逆に写実的傾向をリードし、そこに物的現実及び日常生活の新たな関係を見い出す可能性を考えるからである。結局、映画は、両者の総合によらなければ、その全的な創造性は確立されないといえよう。

写実的傾向と形成的傾向の総合によるこの映画的存在は強度の現実類似の性格を有し、それが映画の大きな属性の一つであり、造形芸術にはない独自の時-空間的視覚ヴァイジヨンを与える可能性をもっている。

3. 映画の時間・空間

映画の時間・空間については、空間が常に時間的な流れにおいてしか成立し得ず、又時間は、空間を生起させることによって具体化するという意味で、両者は不可分に結びついており、それらを別々に考えることはできないが、理解を容易にするため、ここでは一応二つを分けて考えることにする。

映画の空間は、カメラの枠による現実の切り取りとして与えられる。それが切り取りである以上、切り取られた全体に対して部分としての性格をもち、従って容易に全体への連続性をもち得るといえる。その意味でそれは又全体と同質的關係にあるといえるだろう。このような切り取られた空間の、部分的、連続的、同質的性格が、カメラの移動撮影にその根拠を与えているのである。こうして映画における空間は、現実の物理的空間の静止性を打ち破り、ダイナミックな流動的なものとなる。更にカメラの遍在性が、様々な空間への侵入を企て、異なる空間の同時的存在をもたらすことによって、空間のダイナミズムを一層強調することになる。映画は、このカメラの移動、遍在性を獲得することで、シネマトグラフから映画への変換を成し遂げたのである⁴³⁾。又、カメラのレンズの機能は、我々の現実の空間的視覚では不可能な独自の映画的存在をもたらし、すなわち、望遠レンズ、広角レンズによる空間の圧縮、拡大は、距離感の喪失、空間的深さの強調を与えることができる。こうして映画は主観的創造的構成の契機を内在させることになる。

映画の時間は、このような視覚的空間の継起的な成立によって具体化する。すなわち、純粹に時間的な展開である音楽とは異なり、映画はその展開を視覚的空間の連続的な生起に負っているといえる。そのことは、フィルムの断片の物理的時間を成立させるのみならず、外的な現実の時間とも直接的な関連をもつことを意味する。それ故にここでも時間は、現実の時間の切り取りとして、部分的性格をもつことになる。又、映画の時間は、表現的には過去あるいは未来であるとしても、カメラが捉えるのは常にその前で現に展開している対象であり、しかもそれを動きにおいて捉えるのであるから、我々がその

映像において見るものは常に今展開しつつあるものとしての対象であり、映画は時制的には現在形であるといえる。その意味で又、時間の同質性が指摘される。このような映画の時間の部分的同質的性格が、空間のそれと共に、ショット間の意識的な結合を可能にするのである。さらに映画において、時間は、高速度及び微速度撮影、逆転撮影、ストップモーションなどの技術的手段によって、時間の拡大、圧縮、時間の逆行、時間の停止あるいは瞬間の持続を可能にし、物理学的時間の均等な連続性をくつがえす。

以上みてきた映画の空間・時間の独特な性格は、映画の現実的性格を基盤にして、初めて指摘し得るものである。いわゆる抽象映画においては、この次元が欠落しており、映画の可能性が限定されているといえる。すなわち、我々が先の様々な時間・空間の特徴をそれとして、例えば、スローモーションをそれとして、把握するのは、正に現実の対象の動きとの関係においてである。走っている人物のスローモーションが成立するのは、現実の走っている時の動きのリズムを知っているからである。一方、抽象形態の動きは無規定的であり、高速度撮影によっても、スローモーションとしては知覚されないし、三角形の大きさは、提示されたその大きさとして知覚され、クローズ・アップとして認識されることはないといえよう。アメリカ実験映画の草分け的存在であるマヤ・デレン(Maya Deren)は、その『映画；現実の創造的使用』の中で同様の主張をし、この種の抽象映画を「動かされた絵画(animated paintings)」として、映画を造形的メディアの拡張として利用するものであり、造形的伝統の遺産によって武装されていると指摘している⁴¹⁾。このことは〈拡張映画(expanded cinema)〉における様々な新しい機械装置を利用する複雑な色彩のパターンによる映画についても同様に指摘されようが、このような映画について論じるには又別な観点が必要であると思われる。

4. 映画における時-空間的視覚の構成

さて、以上の、映画の基本的性格から、その新たな可能性はどのように捉えられるであろうか。我々はここでそれを時-空間的視覚の構成の可能性として考えたい。

映画は、勿論、それ自体時間的・空間的な視覚を与えるものであるが、しかし既に述べた、その時間・空間の性格からして、ショットとショットの結合は、容易にある種の出来事の展開、すなわち叙述性、物語性——ここでは必ずしも文学的、ドラマの意味に限らないが——をもつことになり、それが映画作品の創造原理として働き、今日まで多くのその種の作品を残し、又残しつつある。そこに今日、映画言語が問題にされる根拠があるといえよう。従って、ある映像に対する我々の意識が、そこで切り取られた時間の流れ及び空間の質を指定するのは稀れであり、指定されるものは、提示された対象及びその動きであるということができる。先に挙げたカメラによる空間、時間の変形も、それとしてではなく、対象の変形、運動の変態として捉えられるのが一般的である。このことは映像と映像の結合においても言えることであり、そこには異なる時間、空間の分節が与えられているわけであるが、その分節は対象の展開の脈絡の背後に埋没してしまい、分節が曖昧にされるといえよう。以上のことはすべて、映画が、強度の現実的性格をもった具体的な映像の流れであることに起因している。このような困難性を自覚しつつ、映画における時-空間的視覚の構成は考えられなければならないだろう。先づ断片としての映像、すなわちショットにおいて、次にそれらのショットの結合において問題にしたい。

ショットは、現実の時間的、空間的切り取りとして、部分的、連続的、同質的性格をもつことから、作家の独自の態度によるものでありながら、その切り取りのフレームの独自の時間的、空間的質は意識されず、フレームの外への意識の進展を容易に許してしまう。そのことについて浅沼圭司氏は、その『再現と否定——映像のテキスト』において、次のように述べている。「切り取りを決定する要素——カメラ位置やシャッターチャンスの選択などは、全て主観によって任意に決定される。しかしながらこの主観の作用は、機械的に再現されたものの背後にかくれて、画面に顕在的には現われず、画面の時間的、空間的枠も、機械的再現手段に固有の性質(カメラの視野、フィルムの長さなど)の反映としてのみ捉えられるだろう。」⁴⁵⁾しかし、そこに映画の技術的手段からの何ら

かの時間的、空間的変容によって、現実の時間、空間との対立的関係をもたらすことで、その克服を試る工夫がなされないであろうか。それは、全く映像の現実的性格を消し去るものではなく、映像の対象へ向かう意識を希薄にし、いわば意識を、対象と時-空間的質との間に漂わせることである。しかし、このことは、ショット内部においてはやはり限定されると言わなければならない。従って、それをより可能にするためにはショットとショットの結合によらなければならないだろう。

ショットは、現実の切り取りとして、そこに切り取られた現実の脈絡の一部を内在させており、その脈絡に従ったショット間の結合は、連続関係を生じ、ショット相互による時-空間的分節は明確にはならない。浅沼氏は同じ論文でこの問題をとり上げ、主観の恣意性の顕在化の方法として、このショットに内在的な連続性を否定する、差異的で非連続的な関係を成立させることを主張している⁴⁶⁾。我々は、主観の顕在化というよりも、先に述べた映像の対象にのみ意識が向わない時-空間的質を保持したショットの差異的な非連続的連続を形成することによって、各ショットそれぞれの時-空間的質をさらに明確化し、それらが統合された全体としての映画によって、時-空間的分節の正にその分節を露わにすることができるというよう。

このような時-空間的視覚が構成される映画は、従来の物語的性格をもつ映画のように、全体として完結した何かの象徴的内容を表現するというものではなく、いわば、そこにおいてその時-空間的視覚が体験される場としての映画といえることができるかもしれない。それは、映画の一つの属性である現実類似の性格を有しているために、現実における時-空間的体験との直接的な関係をもっており、現実での体験が一般に無意識的であるが故に、明確にされたこの映画の時-空間的視覚によって、それを露わにし、意識的にする可能性をもつといえるだろう。

5. 結 語

我々の今日の世界は、従来のように触知し得る、目に見える、安定した実体としてのそれではなく、常に時-空

間的変容の過程にあるダイナミックなエネルギーの広く分散した相対的、非実体的世界である。これは、物理的世界に関してのみならず、人間的社会的な概念のレベルにおいても、同様にその相対性、非実体性を指摘することができよう。構成主義、モホリ=ナギ、シェフェールの運動の造形は、このような現代世界の相対性、非実体性を明解に構造化視覚化することによって、我々の精神世界に対して、それを一つの秩序としてもたらそうとするものであり、他の世界ではなく、この具体的な現実世界に基盤をもとうとする限り必然的な展開であったといえよう。彼らが一様に時間・空間の問題をその造形の主要な契機とし、その重要性を主張する所以もそこにあるのである。時-空間構造の具体的視覚的展開としての映画が、現代の新しい有力な芸術媒体として、以上のような観点に立つとき、その真の意味での可能性は開かれるのではないだろうか。時-空間的視覚の体験の場としての映画の把握は、その現実の時-空間との関わりを基盤とし、その場において、現代世界の本質的な構造を捉えようとするのである。その意味で、先の運動の造形とは、根底においてその軌を一にするといえよう。

註

- 1) M. ブリヨン:「抽象芸術」, 1956, 滝口修造訳, 紀伊國屋書店, p. 212.
- 2) 同上, p. 212.
- 3) F. T. マリネッティ:「未来派宣言」, 1909, 「近代イタリア美術の巨匠たち」展カタログ, 1972, p. 111.
- 4) U. ボッチョーニ:「未来派彫刻技法宣言」, 1912, 同上, p. 111.
- 5) U. ボッチョーニ他:「未来派絵画技法宣言」, 1910, 同上, p.112.
- 6) M. ブリヨン: 前掲書, p. 217.
- 7) S.ギーディオ:「空間時間建築」, 1967, 太田實訳, 丸善, p.510.
- 8) L. Moholy-Nagy: *Vision in Motion*, Paul Theobald and Co., Chicago, 1947, pp. 113-114, p. 118.
- 9) M. ブリヨン: 前掲書, p. 217.
- 10) N. Gabo, A. Pevsner: *The Realistic Manifesto*, 1920. in GABO, Lund Humphries, London, 1957, p. 152.
- 11) *ibid.* p. 152.

- 12) *ibid.* p. 152.
- 13) N. Gabo: *Sculpture: Carving and Construction in Space*, in *Circle*, ed. by J. L. Martin, B. Nicholson, N. Gabo, Faber and Faber Limited, London, 1937, pp. 107-109.
- 14) *ibid.* p. 108.
- 15) N. Gabo, A. Pevsner: *op. cit.* p. 152.
- 16) N. Gabo: An exchange of letters between Naum Gabo and Herbert Read, in *GABO*, pp. 171-172, H. リード: 「モダン・アートの哲学」, 宇佐見英治, 増野正衛訳, みすず書房, p. 324.
- 17) *ibid.* p. 171, H. リード: 同上, p. 323.
- 18) *ibid.* p. 172, H. リード: 同上, p. 326.
- 19) *ibid.* p. 171, H. リード: 同上, pp. 323-324.
「構成主義的哲学には永遠と絶対の真理に対する 席はない。すべての真理と価値はわれわれ自身の構成物であって、この構成物は時間、空間の諸変化に属するとともに、^{パフォーマクシオン} 完成に向い努力をつづける生の慎重な選択に属する。」
- 20) N. Gabo, A. Pevsner: *op. cit.* p. 151.
- 21) L. Moholy-Nagy: The new vision and abstract of an artist, in *The documents of modern art*, Vol. 3, George Wittenborn, Inc., New York, 1946, p. 80.
- 22) *ibid.* p. 75.
- 23) L. Moholy-Nagy: *Malerei Fotografie Film*, Florian Kupferberg Mainz und Berlin, 1925, S. 7.
- 24) *ibid.* S. 21-22.
- 25) L. Moholy-Nagy: *op. cit.* p. 153.
- 26) *ibid.* p. 252.
- 27) M. ブリヨン: 前掲書, p. 232.
- 28) N. Schöffer: The three stages of dynamic sculpture, in *The sculpture of Twentieth Century*, Édition du Griffon, Neuchatel. tr. by H. Chevalier, 1963, pp. 134-137.
- 29) *ibid.* p. 136 l-136 r.
- 30) *ibid.* p. 137 l.
シェフェールは、このことを次のように定式化する。
“Rigor plus indeterminism equal infinity.”
「〔厳密性〕+〔自由意志論〕=〔無限〕」
- 31) *ibid.* p. 135 l.
- 32) *ibid.* p. 133 r.
- 33) *ibid.* p. 133 l-133 r.
- 34) *ibid.* p. 138 l.
- 35) H. Richter: My experience with movement in painting and in film, in *The nature and art of motion*, ed. by G. kepes, 1965, p. 152.
- 36) 清水光: 「映画と文化」, 1941, 教育図書株式会社, pp. 117-118 から引用.
- 37) 同上, p. 112.
- 38) 同上, p. 113.
- 39) 同上, p. 114.
- 40) F. レジェの作品『バレエ・メカニク』で、具体的な現実の動いている対象にカメラが向けられた例として、洗濯女が階段を何度も何度も登ろうとする場面があるが、それについて S. クラカウアーは次のように述べている。
「我々が見ているところのものは、悪夢のように階段を登っている生の生きた人物というよりは、「登る」という運動そのものである。そのリズムの強調は、それをやっている女の現実性を抹殺し、そうして彼女は一人の具体的な人間から、ある特殊な運動の影のうすい運び手となる。」(S. Kracauer: *Theory of film*, p. 185)
- 41) S. Kracauer: *Theory of film*, Oxford University Press, New York, 1960, pp. 27-40.
- 42) *ibid.* p. 39.
- 43) E. モラン: 「映画—想像のなかの人間」, 1956, 杉山光信訳, みすず書房, p. 157. モランは映画の本質を運動にあるとし、次のように述べる。
「映画は余分な帽子を、つまり「トグラフ」という綴りをとり去る(ちょうど英語で、ムーヴィング・ピクチャーがムーヴィーになったように)。そして、この簡略化された形のなかに、その本質をなしている「キネマス」(運動)という、意味どおりの語幹を残しているのである。」
- 44) M. Deren: *Cinematography: The creative use of reality*, in *The visual arts today*, ed. by G. kepes, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1960, pp. 154-156.
- 45) 浅沼圭司: 「再現と否定—映像のテキスト」, エピステーマー, 朝日出版社, 1976, 3, p. 139.
- 46) 同上, pp. 139-140.

初期バウハウスにおける デ・スティルの意味

藪 亨

バウハウス (das Staatliche Bauhaus) は、さまざまな歴史的そして同時代的な理念が融合する複雑で多様なひとつの運動体であった。そして、この運動体は、すぐれた組織者グロピウス (Walter Gropius) のもとに参集した多彩な芸術家たちの創造的な相互作用をとおして、また外部の新しい芸術的・社会的な動向に対処して、絶えず自己を変革していった。一方、デ・スティル (De Stijl) は、第一次大戦後の国際的な舞台に急激に登場した芸術運動であったが、バウハウスの最初の変革にきわめて重要な影響を及ぼしたことが従来から一般に認められてきた。われわれは、ここにあらためて初期バウハウスとデ・スティルとのかかわりの実相を追究し、その意味について考察したい。

1. デ・スティルの波及

デ・スティルは、モンドリアン (Piet Mondrian) の造形思想を精神的支柱として、ヴァン・ドゥースブルク (Theo van Doesburg) の実際的な指導のもとに成立した。この運動は、ヤッフェによれば、限られた絵画的要素 (直交する直線と原色) にもとづく抽象美術を指向した4人の異質な画家たちの結びつきによって生じた。すなわち、キュビズムの論理的帰結を追究したモンドリアン、象徴主義からユーゲントシュティル (Jugendstil) にかけて強められた壁画やモニュメンタルな芸術を復興し

ようとしたヴァン・デル・レック (Vart van der Leek), そしてカンディンスキー (Wassily Kandinsky) や青騎士 (der blaue Reiter) の表現主義的な抽象芸術論の流れをくむヴァン・ドゥースブルク、最後にガラス絵やグラフィック作品 (図1参照) を通して単純で厳格な形式化を追求したフッサール (Vilmos Huszár) であった¹⁾。かれらは、機関誌「デ・スティル」を中心にして、絵画・彫刻・文学・音楽・抽象的舞踏・都市計画といった広い分野にわたって総合的な芸術運動を展開した。第1回宣言 (1918) によれば、かれらは、普遍 (das Universelle) と

個 (das Individuelle) との均衡のとれた関係の実現をめざし、伝統・信条・個による支配を否定し、生と芸術と文化との国際的統一の形成を主張した²⁾。そして、この運動は大きく区分すると二つの時期からなった。第1期は1917年から21年にかけて



図1：ヴィルモス・フッサール「デ・スティル誌の表紙デザイン」1917-20

てのオランダにおける形成期であり、第2期は1921年から1931年にかけての国際的な抽象美術運動への参加であった³⁾。

さて、デ・スティール運動はバウハウスに早くから伝わっていた。すでに1919年にファイニンガー (Lyonel Feininger) は、デ・スティール誌に寄稿し自らの作品の複製を掲載した。かれは、デ・スティールの芸術理念を正に評価し、これを非常に早い時期にバウハウスの少数の芸術家たちに伝えたのであった⁴⁾。また、グロピウスと親交のあったベーネ (Adolf Behne) は、1920年にデ・スティールの人々を訪問し、帰国後デ・スティールの建築を高く評価した⁵⁾。そしてまた、同年にヴァン・ドゥースブルクは、抽象映画を試みていたエゲリング (Viking Eggeling) とリヒター (Hans Richter) からベルリンへの招請状を受けとった。これはかれをベルリンへと出向かせたのだが、このときに恐らく初めてのグロピウスとかれとの出合いが実現したのであった。すなわち、同年12月にヴァン・ドゥースブルクは、ベルリンのタウト (Bruno Taut) の家で、グロピウス、A・マイヤー (Adolf Meyer)、フォルバート (Fred Forbat) などのバウハウス人たちと話し合いの場をもったのであった⁶⁾。このとき、グロピウスはデ・スティールの芸術家たちの作品写真集をみて深い感銘をうけた。一方、ヴァン・ドゥースブルクはバウハウス計画に対して強い関心を抱いた⁷⁾。そして、この場でかれは、グロピウスによってバウハウスに招待されたといわれている。翌年1月にヴァイマルを訪れたかれは、ここでの自らの活動の様子を友人コック (Anthony Kok) に次のように伝えた。「ヴァイマルにおいてわたしはすべてを徹底的にかえた。これは、有名な美術学校であり今やもっとも近代的な教師をひきいている。わたしは学生に毎晩かたりかけ、いたるところに新しい精神の毒を注ぎこんだ。デ・スティールはふたたび刊行されより根源的となるだろう。わたしは山ほどの勢力をもっている。われわれの考えはだれに対してもなにに対しても勝利をおさめるだろう」と⁸⁾。このように、かれはバウハウスの校風の一新を試み、デ・スティールの普遍主義的な主張を宣伝したのであった。しかし、バウハウスに受け入れられることなくかれは一時この地を離れた。



図2：「バウハウスの校章」
1919-1921

そして、西欧の各地を小旅行したのち、ふたたびヴァイマルに戻り本格的な活動を開始した。

デ・スティール誌の編集局が当地に移され、バウハウスのまわりでデ・スティールの芸術理念に関する講習会が催された。その当時の状況について、バウハウスの学生であったレール (Peter Röhl) は、のちに次のように述べた。すなわち、1921年はヴァイマルにとってもドイツ芸術の発展にとっても重要な年であった。というのは、ヴァン・ドゥースブルクがオランダからヴァイマルにやってきたからである。かれは、雑誌デ・スティールによって、かれらの集団の芸術家たちの仕事振りを紹介し熱心に宣伝した。スライドを利用したかれの講演は、バウハウスの学生たちを刺激した。多くの学生たちが、かれの新しい表現の教えをうけいれた。わたしはこの指導者の熱心な弟子となった⁹⁾。以上である。このように、ヴァン・ドゥースブルクのまわりには多くのバウハウスの学生が集まり、レールなどの幾人かの学生はデ・スティールの一員となった。バウハウスにとって放置できぬほどの勢力を、かれらは形成しつつあったのである。

ところで、ヴァン・ドゥースブルクのヴァイマル訪問を一つの契機として幾何学的な秩序化や自己表現の抑制に転じたのは、進歩的な学生たちだけではなかった。バウハウスの内部にもこの徴候があらわれていた。この一つの例はバウハウスの校章の変更である。バウハウスの当初の校章は1919年の公募によって決定された学生作品 (図2参照) であった。これは、太陽と星と神秘的記号で飾られた「星の小人 (Sternenmännchen)」が石造のピラミッドを頭上高くかかげた姿を示しており、まるでフリーメーソン結社 (Freimaurerei) の紋章のようであった。

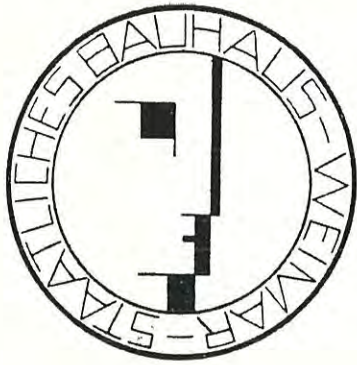


図3：オスカー・シュレンマー「バウハウスの校章」1922



図5：ヴァルター・グロピウス「ゾンマーフェルト邸」1920-21



図4：ヴァルター・グロピウス「3月革命戦没者記念碑」1920-21



図6：ヴァルター・グロピウス「イエーナ劇場の改築」1922

ところが、1922年にバウハウスはマイスターのシュレンマーによってデザインされた新しい校章(図3参照)を制定した。この主題は、シュレンマーの芸術的目標であった自然と精神との秩序の統一を体現する人間像であった。人間の顔面が、自然的な外観と個性をはぎとられ抽象化され記号化された。この校章に具体化された直線的で理知的な純粋化は、デ・スティールの一般原理とおおむね一致していたといえよう。そしてまた、なによりもグロピウス自身の建築思想がそのころ変化しつつあった。バウハウス設立の当初に手掛けた3月革命戦没者記念碑(Denkmal für die Märzgefallenen in Weimar, 1920-21)(図4参照)やゾンマーフェルト邸(Haus Sommerfeld, 1920-21)(図5参照)でグロピウスがみせた装飾的で表現主義的な作風は、長くはつづかなかった。これらの作品は、バウハウス工房との生産的な共同製作によって建造された。ところが、イエーナ劇場の改築(Umbau des Stadttheaters Jena, 1922)(図6参照)においてグロピウスは、シュレンマーに描かせた天井画を拒否し¹⁰⁾、無装飾の自律的な純粋建築への指向を明らかにした。また、シカ

ゴ・トリビューン社屋計画(Entwurf für ein Zeitungsgebäude der Chicago-Tribune in Eisenbeton, 1922)(図7参照)では、広々として生々と分節されたフォルムが多様性をとどめながらも規則性をもって相互に作用し、あたかもモンドリアンの主張した動的均衡(the dynamic equilibrium)の実現をかれは目指すかのようであった。このように、グロピウスとかれの建築事務所は、1922年から23年にかけて合理主義的な建築計画へと転じ、デ・スティールの造形言語を汲みいれていったと思われる。

ところで、そのころファイニンガーは、妻への書簡において、バウハウスの学生がヴァン・ドゥースブルクのもとにひきつけられ、バウハウスの規律や要請にしたがわなくなったと嘆いた。しかし、混迷をつづけるバウハウスの現在の状況においては、ヴァン・ドゥースブルクの簡明で毅然とした態度が学生たちにとって頼りがいのある指導と思われるのであろうと、ファイニンガーはかれらに同情を寄せた¹¹⁾。バウハウスの混迷とは、イッテン(Johannes Itten)を中心とする芸術至上主義的な勢力と現実的な実践活動を重視しはじめたグロピウスとの

図7：ヴァルター・グロピウス
「シカゴ・トリビューン
社屋計画」1922



軋轢にあった。バウハウスの開設当初におけるイッテンの影響力はきわめて大きかったといわねばならない。このころバウハウスで学んだエルファ (Helmut von Erffa) は、当初の精神的指導者はグロピウスではなくてイッテンであったとのちにのべている¹²⁾。イッテンの教育理念は、新しい知的で芸術的な動向に対して自ら判断ができ対応しうる個性の助長にあり、当初には大筋においてグロピウスの意向に適っていた。しかし、イッテンの予備教育は、事物との神秘的な照応による個人の救済をあまりに強調しはじめたので、バウハウスの実践的目標との間が疎遠になりがちであった。また、イッテンは純粋美術の絶対的自由を主張し物品の実用価値に無関心であった。それゆえ、「学校は工房の下部でありいつの日にか工房に同化するであろう¹³⁾」としたグロピウスのヴィジョンにかれは敵対したのである。

このような情勢のもとでヴァン・ドゥースブルクは、自らに対するバウハウスの曖昧な態度を非難し、またイッテンの集団の神秘的で個人主義的な芸術理念を激しく攻撃した。それゆえ、ファイニンガーは、「バウハウスに出没する極めて誇張された浪漫主義」と正反対の立場にたつヴァン・ドゥースブルクがバウハウスのマイスターに登用されたら、全体に害を与えるのではなくて役立つであろうと考えた。しかし、イッテンとよく似たヴァン・ドゥースブルクの気質をあやふみ恐れたファイニンガーは、かれの招聘に難色を示した¹⁴⁾。グロピウスも同

じ見解であった。「ヴァン・ドゥースブルクは尊大で狭量な人物であり、バウハウスを荒しまわったであろうから、わたしはかれをバウハウスのマイスターに望まなかった」とのちにかれは証言した¹⁵⁾。グロピウスは、デ・スティルの造形思想には関心をもったが、学生の自発的な個性の伸長を重視したために、デ・スティルのような特定の組織や信条に従うことを否定したのである。

ところで、グロピウスはこのバウハウスの存亡にかかわる内外の危機を切り抜けるために2人の抽象芸術家を招請した。すなわち、抽象芸術の偉大な先駆者カンディンスキーと教育的才能に恵まれた新進の構成主義者モホリ・ナギ (Laszlo Moholy-Nagy) であった。カンディンスキーは、抽象芸術論「芸術における精神的なるもの (über Geistige in der Kunst, 1911)」や芸術家集団「青騎士 (der blaue Reiter)」の結成を通して、今世紀初頭に画家および理論家としてすでに名声をえていた。また、かれは革命後のロシアで美術行政にたずさわり芸術教育への理解を深めていた。グロピウスがバウハウスの混乱を静めるうえで、カンディンスキーはこの上もない人物であった。ヴァン・ドゥースブルクも早くからカンディンスキーの芸術論に私淑しており、かれのバウハウスへの攻撃を静めるためにも効果があったと思われる。そしてさらに、ヴァン・ドゥースブルクのバウハウスへの参加の望みを断ったのが、モホリ・ナギの登用であった。かれの招請は、シュトルム画廊に精通していたバーネ (Adolf Behne) を通して進められた¹⁶⁾。モホリ・ナギは、その頃ロシアの絶対主義や構成主義の流れを汲む作風を展開していたのだが、シュトルム画廊での展覧会に超個人主義的な「電話絵画 (Telephonbilder)」を発表し、慣習にとられない進歩的な構成主義者として注目され始めていた。また、かれは、ベルリンを中心とした国際的な抽象美術運動に参加し、ロシアの構成主義者リシッキー (El Lissitzky) やダダイストのシュビタース (Kurt Schwitters) やデ・スティルのヴァン・ドゥースブルクなどと交流があった。ヴァイマルにおいて、かれらは、ヴァン・ドゥースブルクの提唱で「構成主義者・ダダイスト会議 (Konstruktivisten-Dadaisten-Kongreß in Weimar, 1922)」(図8参照) をもち、バウ



図8：「構成主義者・ダダリスト会議，ヴァイマル」1922

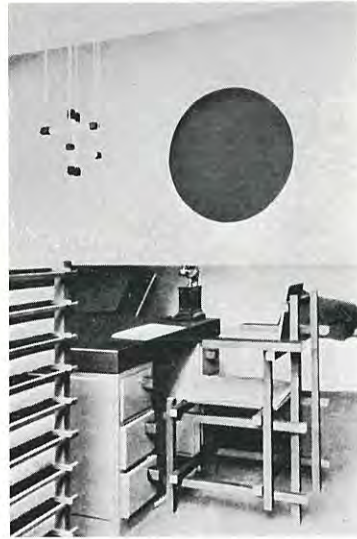


図10：G. T. リートフェルト「ハルトーク博士の診療室」1920



図9 「バウハウス週間におけるカンディンスキーとグロピウスとアウト」1923

図11：ヴァルター・グロピウス「ヴァイマル・バウハウスの校長室」1923

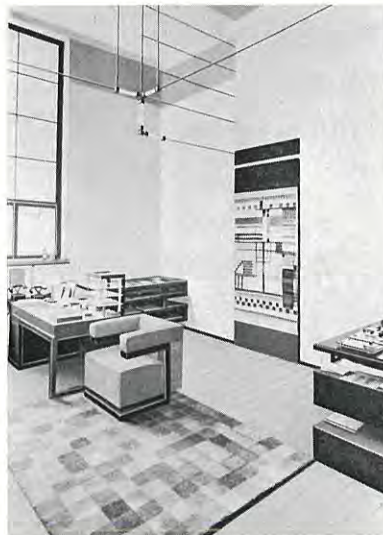


図12：G. T. リートフェルト「椅子」1919

ハウスの表現主義的な勢力に向けて示威運動を展開した¹⁷⁾。それゆえ、モホリ・ナギのバウハウスへの登用は、バウハウスが表現主義を脱して新しい国際的な抽象芸術運動を汲みあげたことを意味したのであった。

そして、ほどなくヴァン・ドゥースブルクはヴァイマルを去り、デ・スティールの活動の中心はパリへと移動した。しかし、その後もデ・スティール運動につながりのあった芸術家たちとバウハウスとの交流は、ヴァン・ドゥースブルクの意に反して盛んにつづけられた。デ・スティールの初期の中心的な建築家であったアウト (Jacobus Johannes Pieter Oud) (図9参照) は、1923年のバウハウス展に「オランダ近代建築の発展 (Die Entwicklung

der modern Baukunst in Holland)」と題して講演し、ケイペルス (P. J. H. Cuijpers) にはじまりベルラーヘ (H. P. Berlage) を通ってアウト自身にいたる近代建築の流れを説いた。のちにかれば、これを他の二編の論文とともにバウハウス叢書第十巻「オランダ建築 (Holländische Architektur, 1927)」に発表し、バウハウスの即物的で機能主義的な建築思想の助長に貢献した。また、家具デザイナーで建築家でもあったリートフェルト (Gerrit Thomas Rietveld) は、グロピウスの要請をうけて同年のバウハウス展に肘掛椅子を出品した¹⁸⁾。かれの椅子は、ヴァン・ドゥースブルクが「未来のインテリアの抽象的で現実的な彫刻 (abstract-real sculpture)」



図13：マルセル・ブロイアー「椅子」1923

と称賛したように¹⁹⁾、等しく価値づけされた構成要素が単純明快に空間を決定し、デ・スティールの造形原理を体現していた。リートフェルトのバウハウスへの影響は、ハルトーク博士の診療室 (Arztzimmer Dr. Hartog, Maarsssen, 1920) (図10参照) に用いたかれのランプとヴァイマル・バウハウス校長室 (Zimmer des Direktors in Weimarer Bauhaus, 1923) (図11参照) のグロピウスのランプ、さらにはかれの椅子(1919) (図12参照) とブロイアー (Marcel Breuer) の椅子 (1923) (図13参照) とを対照すると明白であろう。

ところで、ヴァン・ドゥースブルクは、その後ほどなくバウハウスとの対立を解消した。かれは、グロピウス宛の1924年5月付の書簡において、バウハウスを支持する意を明らかにし、これまでの自らの批判的行動については「その事柄をもっとも愛するものが、それをもっとも批判する」ということわざを引用して和解をもとめた²⁰⁾。そして、これをうけるかのように、その翌年にはバウハウスからモンドリアンの「新しい造形 (Neue Gestaltung, 1925)」とヴァン・ドゥースブルクの「新しい造形芸術の基礎概念 (Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, 1925)」がバウハウス叢書の第五巻と第六巻として発表された。これによってデ・スティールの造形思想のバウハウスへの波及は公然の証左をもつことになったのであった。

以上のように、デ・スティールはヴァン・ドゥースブルクのヴァイマル滞在を主たる契機として、バウハウスと緊密な関係を形成していった。そして、バウハウスは、ヴァン・ドゥースブルクの批判的活動を外部からの有効

な刺激として生かし、当初の内部の混迷を自ら克服していった。また、ヴァン・ドゥースブルクが望んだデ・スティールとバウハウスとの合流は実現しなかったが、デ・スティールの造形思想は急速にバウハウスに波及していったのであった。

2. デ・スティールの意味

バウハウスにおけるデ・スティールの意味については、これらの運動の当事者や研究者たちによって相異なる解釈がこれまで下されてきた。グロピウスを初めとしてバウハウス人たちは、一般にデ・スティールからの影響を認めながらも最小限に評価した。バウハウス解散後の最初の展覧会であったニューヨーク近代美術館でのバウハウス展 (1938) の小冊子には、デ・スティールの作品と記事が含まれていたが、この編者 (Herbert Bayer, Walter and Ise Gropius) は次のように記した。すなわち、「バウハウスの努力にひきつけられ、ヴァン・ドゥースブルクとバウハウスの外部の芸術家たちが、1922年にヴァイマルでデ・スティール運動の支部を組織した。純粹形態の諸問題へのヴァン・ドゥースブルクの偏見は、全体社会のために個別を教育するというバウハウス理念や、さらにまたバウハウスの技術的訓練の強調にもあいにくなかった。かれのヴァイマル訪問は創造的デザインの問題を明らかにする上で力となったことは確実であるが、しかし学生集団へのかれの影響力はしだいに弱まった」と²¹⁾。このように、編者は、デ・スティールがバウハウスに与えた衝撃を認めながらも、これは一時的で過渡的な現象にすぎなかったとしたのである。また、グロピウスは、戦後のかれの建築作品とデ・スティールとの関連について常に否定しつつけた。かれはある書簡の中で次のように述べた、「わたしのシカゴ・トリビューン社屋 (1922) のデザインは、あきらかにヴァン・ドゥースブルクと無関係である。ドイツでの画期的な出来事となったわたしの初期建築、すなわちアルフェルトのファグス工場 (Fagus-Werk in Alfeld an der Leine, 1911) やケルン工作連盟展事務棟 (Bürgerbaude auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln, 1914) を考えるとおわかりいただけるように、わたしの建築の特性はオラン

ダのヴァン・ドゥースブルクとデ・スティールの名前をわたしが知る前に展開していた」と²²⁾。このように、かれは自己の建築作風の首尾一貫性を強調した。事実、かれは戦前にドイツ工作連盟 (Deutsche Werkbund) の一員として活躍し、当時の論説からうかがい知ることのできるように、機械生産や純粹形態による生産品の規格化・標準化に関心を強めていた。デ・スティールの形態言語は、戦前のグロピウスのデザイン思想に相反するものではなかったとみることもできよう。こうしたことから重視したヴィングラーは、バウハウスにおけるデ・スティールの意義について次のように考えた。すなわち、ヴァン・ドゥースブルクのヴァイマル滞在は、バウハウスにおいて一種の触媒として作用した。触媒は化学物質の中における反応を促進するがこれと合体することはない。グロピウスはもっぱら自分自身を保持したのであったと²³⁾。このように考えるならば、デ・スティールの思想がバウハウスに急速に広がっていった主要な原因のひとつは、世界大戦がもしかれらの造形活動の展開を妨げなかったとしたら、デ・スティールとほぼ同じ帰結に到達していたと推測されることにあったともいえよう。しかし、現実には、世界大戦によってグロピウスの思想は、大きな衝撃を受け、浪漫主義的で表現主義的な芸術理念への回帰がみられたのであった。

すなわち、初期バウハウスには、浪漫主義から世紀末のユーゲント・シュティール (Jugendstil) をえて19世紀のドイツ芸術思想に深く刻みこまれ、今世紀初頭に表現主義の芸術家たちによって生まれた思想がくみいれられた²⁴⁾。この思想によれば、芸術作品は個性をこえた超越的内容にかかわる媒体であり、また芸術家の使命は人類を社会的で精神的な調和統一へと再び導くことだと考えられた。そして、これらの理念を具体化したのが総合芸術作品 (Das Gesamtkunstwerk) であり、一般にこの中軸と目されたのが建築芸術や舞台芸術であった。バウハウスにおいては、舞台工房 (Die Bühnenwerkstatt) の活動にみることでできるように、カンディンスキーの総合舞台芸術論やシュレンマー (Oskar Schlemmer) の実践的指導のもとに、舞台芸術を中心とした諸芸術総合の実験も活発に行われた²⁵⁾。しかし、これらは建築芸術を

中軸とする諸芸術の総合に包括されるべき活動であった。クロピウスは、1919年のバウハウス宣言で情熱的に結論づけた。すなわち、「建築と彫刻と絵画のすべてがひとつの姿になるような新しい未来の建築をともに願い考え創りだそう。この新しい未来の建築は、新しい未来の信仰が結晶化された象徴として、いつの日にか数百万の手工業者の手によって天に向かって立ち昇るだろう」と²⁶⁾。このように、当初のバウハウスは、手仕事に基礎づけられた大建築のもとへの諸芸術の総合を鼓吹し、芸術家と手工業者は社会の調和と統一に向けてその先頭に立つ模範であると主張した。バウハウスの成立と発展をともに支えていた力のひとつは、当代の芸術家たちの積極的な社会参加であり、文化的・社会的総合への飽くなき努力であったのである。

ところで、デ・スティールもまた社会的で美的な総合を独自の方向で指向した。かれらの出発点は、芸術と生活と宇宙との基本的な同一性の肯定にあった。ヤッフェによると、デ・スティールの指導者たちは、宇宙の数学的構造 (die mathematische Struktur des Weltalls) を力説するスヘンメーカー (Schoenmakers) の神知論的思想のもとに結びつき、宇宙の絶対的な均衡・調和の法則を追究した。また、かれらは、一般的な時代意識 (das allgemeine Bewußtsein) を共有し、当代は総じて集合主義、非個性化、数学的な正確さ、簡潔な形態への方向に向かっていると考えた²⁷⁾。そして、かれらの芸術ことに絵画は、新しい芸術のまえぶれにとどまらず、普遍的な調和の法則を体現し、さらに人間を宇宙に帰順させる新しい生活方法をも予示するものとして指定された。したがって、モンドリアンは、新造形主義 (Neoplasticism) の原理にもとづいてわれわれの環境を新しく実現することを次のように要求した。すなわち、従来の諸芸術は、実際の造形的現実 (the plastic reality) であるわれわれの環境から引き離されているから、いつの日にか消滅するであろう。だがこの芸術の終末は、新しい出発でもあり、芸術はいよいよ自らを実現し、新しい造形的現実を建築・彫刻・絵画の統合によって生みだすであろう。ここでの絵画や彫刻は、分離された物品、建築を害する壁画、さらには応用美術としてあらわれるので

はない。これらは、純粋に構成的に存在すること (being purely constructively) によって、われわれの環境の形成に参加する。そしてこの環境は、有用で合理的であるだけでなく、美しさにおいても純粋で完璧なものとなろう²⁸⁾。以上である。このように、モンドリアンの理想の実現の方向は、絵画から出発して建築や都市計画をへて、全体的な視覚環境の形成へと向かい、新しい調和のとれた生活様式の創造を指向した。こうした純粋美術の現実空間への同化といった考えには、今日のわれわれからすると同意しがたい皮相な性急さを指摘することもできよう。しかし、当時においては非常に現実的な緊迫感を伴って、多くの進歩的な芸術家たちを具体的な環境の形成へと鼓舞していったのであった。ことに、デ・スティールの実践的指導者ヴァン・ドゥースブルクは、新造形主義芸術の現実生活空間における実現を、未来に向けて空想するのではなく、当代にもとめた。そして、画家と建築家との緊密な共同からなる「新造形主義の総合としての建築 (die Architektur als Synthese der neuen Gestaltung)」を試み宣伝した。画家は、建築における色彩の形成者となり、新しい建築の創造においてきわめて重要な役割を委ねられるはずであった²⁹⁾。

このようにみえてくると、初期バウハウスとデ・スティールは、新しい時代における芸術の役割を自覚し、望ましい未来社会の予見者あるいは進路開拓者となることをともに希求した。かれらは、おもに倫理や経済や政治などの諸原理によって社会の改良をめざすのではなかった。そうではなくて、芸術と生活との再統合をとおして社会の再建を試みたのであり、いわば一種の美的なユートピアへの渴望を共有していたといえよう。そして、これを実現していく具体的な手立として、バウハウスとデ・スティールは、現実生活の内に揺ぎない根をもつ建築芸術への諸芸術統合を要請していった。

しかし、当初両者が示した当面の目標とその手段は同じではなかった。初期バウハウスは、「大建築 (der Große Bau)」や「社会主義の大聖堂 (die Kathedrale der Sozialismus)」といったことばが暗示したように、実用目的を超越した精神的な未来建築を願望した。ゾンマーフェルト邸などのグロピウスの作品からうかがい知ること

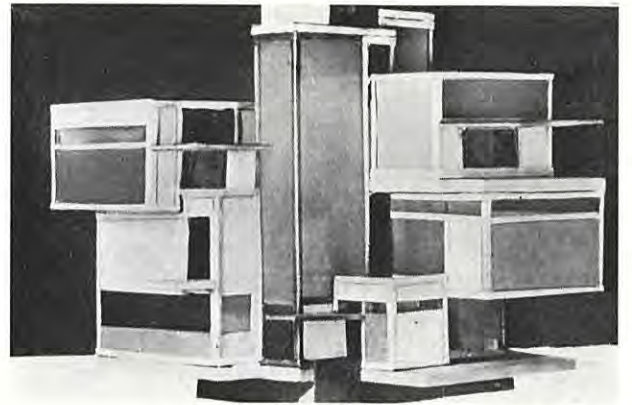


図14：T. ヴァン・ドゥースブルク、C. ヴァン・エステレン
「芸術家のための住宅の模型」1923

のできるように、これは壮大さと装飾性を兼備した多分に表現主義的な建築様式をめざしたと推測される。一方、デ・スティールは、自分たちが信奉する純粋造形のヴィジョンにもとづく即物的で機能的な構築物、いわばある種の純粋建築をめざした(図14参照)。ここでは、模倣と装飾のかわりに造形 (die Gestaltung) がとってかわり、個別的な形態 (die Form) よりも全体的な均衡 (das Verhältnis) が重視された。そしてまた、初期バウハウスとデ・スティールは、総合のための技術論においても対照的であった。初期バウハウスは、機械文明への嫌悪から生じた原始主義 (Primitivismus) と手工作 (das Handwerk) への回帰をもちだした。これに対して、デ・スティールは、機械文明を賛美する近代主義 (der Modernismus) と機械美学 (die mechanische Ästhetik) を推奨した。デ・スティールの機械美学とは、かれらの言説から推測すると、鉄橋や自動車などの近代の技術的所産が共有する視覚的な特性であり、即物的で明確な純粋形態のもつ美しさを意味した³⁰⁾。デ・スティールは、機械化時代の現象そのものの中に、自分たちの造形思想の楽天的な見通しのあかしを見い出していったのであった。

こうして、初期バウハウスとデ・スティールは、ともに芸術と社会との再統一を指向しつつも、前者は過去の浪漫主義的な夢を追い、後者は機械時代の現実により適応した世界を追求した。時代の潮流は、あきらかにデ・スティールの側にあった。戦後の産業界の目覚ましい復興とともに、芸術とデザインをめぐる造形思想の大勢は、表現主義的な個人の靈感や感情表現を離脱して、幾何学的で

一般的な法則性や産業社会との共同へと大きく転じていった。バウハウスにおいては、この変化の過程を、1922年から24年にかけてのグロピウスの言動にあとづけることができる。ことに、1923年のグロピウスの論説「国立バウハウスの理念と組織 (Idee und Aufbau des staatlichen Bauhaus)」は、デ・スティールの造形哲学を色濃く反映しており、個別と普遍との対立を退け、両者の均衡・調和のうちに新しい世界の姿をもとめた³¹⁾。こうした動向をうけて、初期バウハウスの神秘的な宗教感情にもとづく超越的な総合観が次第に退潮し、これにかかわって純粹に機能的な諸問題を重視する新しい総合の方向が抬頭していった。造形芸術家と工学技術者との活動領域の接点がバウハウスにおいて問われ、造形芸術家が技術的な考案者や構造技術者と連携を保つことが要請されはじめた。そして、旧来の手仕事に根ざす「未来の大聖堂 (die Kathedrale der Zukunft)」ではなくて、機械技術を駆使した「全体建築 (eine total Architektur)」の実現が、新しいバウハウスの目標となった。この全体建築の構想には、簡便な日用品から複雑な都市まで、いわば全視覚環境が含まれていた。これは、機械文明を肯定し自らの絵画的な探究の成果を環境造形の充実に結びつけようとした前述のデ・スティールの主張に副う方向であったといえる。

しかし、バウハウスは、宇宙への帰順や特定の形式化を要求したデ・スティールの芸術的理念をうけいれたのでなかった。むしろかれらは、惰性におちいりやすい形式主義を極度に警戒し、バウハウス様式 (der Bauhausstil) の出現を望まなかった。バウハウスは、なによりも教育の場であり、個人の独創性を妨げる要因を用心深く退けたのであった。また、ドイツ固有の造形思想には、形式よりも内実を重んじる傾向が元来優勢であった。当代の進歩的な芸術家たちの精神的な基盤のひとつであったカンディンスキーの「内的必然性の原理 (das Prinzip der inneren Notwendigkeit)」が示すように、かれらは形態そのものよりも根源的な世界精神を重んじ、芸術意志をなによりも尊んだのであった。デ・スティールが自然の諸現象をこえてすべてを貫く宇宙論的な生命性に普遍性をみいだしたのに対して、かれらはこれを人間自身のうち

に求めていったのである。それゆえ、バウハウスの芸術家たちは、普遍的な造形法則の存在を肯定しながらも、デ・スティールのようにこれを絶対化することはなかった。かれらは、これをいわば主体と客体をめぐる相対的存在として、視覚的伝達手段の一般化に向けて把握していった。そこから、バウハウスにおける形態言語 (die Formsprache) の追究がはじまり、これらは心理学的・生物学的な要因にもとづいた超個人的で教えることのできるものとして考えられた。そしてまた、バウハウスの新しい方向の推進者のひとりであったモホリ・ナギは、とくに生物学的な生命性を重視する立場から、初期バウハウスやデ・スティールの理念を超克していった。かれは、生が個別化されてしまうような従来の総合芸術作品 (das Gesamtkunstwerk) を批判し、生 (das Leben) のあらゆる要因を統合する綜合作品 (das Gesamtwerk) を提唱した³²⁾。かくして、グロピウス時代のバウハウスは、デ・スティールの造形思想をくみいれるとともに、一方では社会とその生活の全体に根ざした造形意志や、生活者としての人間に固有の有機的な機能を重視していくのであった。そこから、バウハウス独自の有機的な機能主義ともいべき人間中心的なデザイン思想が次第に生成されていったのである。

以上のように、デ・スティールの活動と造形思想は、グロピウスなどのバウハウス人たちの否定的な言説にもかかわらず、バウハウス運動の展開において特異な意味をもった。初期バウハウスとデ・スティールは、ともに芸術と生活の再結合を願い、いわゆる美的な理想主義を共有し、これの実現に向けて建築芸術への諸芸術の総合を鼓吹した。しかし、デ・スティールは、機械時代の認識や、抽象美術における造形の規準や原理の把握において他に先んじており、総合への技術論に関してバウハウスに多大な影響を与えていったのである。産業社会に対応したバウハウスの新しい方向は、グロピウスが戦前の工作連盟において育んだ思想の復活、ロシア構成主義 (der russische Konstruktivismus) の思想の導入などによっても、ともに支えられていった。しかし、これらの技術的な合理主義の世界へのバウハウスの指向は、当初の表現主義的な芸術理念と、ヴェン・ドゥースブルクがもたらしたデ・

スタイルの造形理念との衝突によってその端緒が開かれたのであった。バウハウスは、生きた組織体であり、このうえもない警戒心とともに、新しい理念に対する卓抜した受容力をもっていた。それゆえ、ヴァン・ドゥースブルクの活動や形式主義には反発したが、デ・スタイルの造形理念の精粋をたくみにとりいれ、バウハウス独自の姿をやがて明確にしていっていったのであった。

註

- 1) H. L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln, 1967, S. 12-16.
- 2) *Erstes Manifeste 1918*; in H. L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, *ibid.*, S. 95-96.
- 3) Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age*, London, 1960, p. 149.
- 4) Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar*, University of Illinois Press, 1971, pp. 242-3.
- 5) H. L. C. Jaffé, *de Stijl 1917-1931*, Amsterdam, 1956, p. 177.
- 6) Wolfgang Pehnt, *Gropius the Romantic*; in *The Art Bulletin*, Vol. L111 No. 3, Sep. 1971, p. 387.
- 7) Theo van Doesburg an Walter Gropius, Mai 1924; in Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin, 1967, S. 269-270.
- 8) Theo van Doesburg, Letter to Kok, 1921; in H. L. C. Jaffé, *de Stijl 1917-1931*, *ibid.*, p. 20.
- 9) *De Stijl*, Anniversary number, p. 103; in H. L. C. Jaffé, *de Stijl 1917-1931*, *ibid.*, p. 20.
- 10) Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München, 1966, S. 94.
- 11) Lyonel Feininger, Aus einem Brief vom 7. September 1922 an Julia Feininger; in H. M. Wingler, *Das Bauhaus*, 1962, S. 68.
- 12) Helmut von Erffa, *Bauhaus: First Phase*; in *The Architectural Review*, Vol. 122, No. 727, Aug. 1957, p. 104.
- 13) Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*; in H. M. Wingler, *ibid.*, S. 38.
- 14) Lyonel Feininger, *ibid.*, S. 68.
- 15) Walter Gropius, *Correspondence*; in *The Architectural Review*, Vol. 34, No. 797, July. 1963, p. 6.
- 16) Walter Gropius, a letter to G. Rickey, August 1. 1966; in George Rickey, *Constructivism*, New York, 1967, p. 85.
- 17) Werner Graeff, *The Bauhaus, the De Stijl group in Weimar, and constructivist Congress of 1922*; in edited by Eckhard Neumann, *bauhaus and bauhaus people*, 1970, p. 75.
- 18) Paul Overy, *De Stijl*, London, 1969, p. 151.
- 19) *De Stijl II*, p. 133; in H. L. C. Jaffé, *de Stijl 1917-1931*, *ibid.*, p. 163.
- 20) Theo van Doesburg an Walter Gropius, Mai 1924, *ibid.*, S. 270.
- 21) Edited by H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius, *Bauhaus 1919-1928*, New York, 1938, p. 36.
- 22) Walter Gropius, a letter to G. Rickey, August 1. 1961; *ibid.*, p. 85.
- 23) H. M. Wingler, *The Bauhaus and De Stijl*; in Theo van Doesburg, *Principles of Neo-Plastic Art*, London, 1969, p. IX.
- 24) 拙稿, 初期バウハウスにおける造形思想の研究——芸術とデザインの関連をめぐって——, 京都工芸繊維大学工芸学部研究報告人文, 第25号, 1976.
- 25) 拙稿, バウハウス舞台工房の意味, 関西意匠学会誌デザイン理論14, 1975.
- 26) Walter Gropius, *Bauhaus Manifest 1919*; in H. M. Wingler, *Das Bauhaus*, *ibid.*, S. 39.
- 27) H. L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, *ibid.*, S. 17.
- 28) Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art, 1937*; in *Circle*, New York, 1971, p. 56.
- 29) Theo van Doesburg, *Auf dem Weg zu einer gestaltenden Architektur*; in H. L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, *ibid.*, S. 192.
- 30) Theo van Doesburg, *Der Wille zum Stil, 1922*; in H. L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, *ibid.*, S. 149.
- 31) Walter Gropius, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*; in *Das staatliche Bauhaus in Weimar, 1919-1923*, S. 7.
- 32) Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München, 1925, S. 13.

普化尺八研究の現状と課題

月 溪 恒 子

はじめに

本稿は、文化庁の依頼により、昭和48年度より行ってきた“普化尺八実態調査”をもとに、最近の動向をも加えて、普化尺八研究における諸問題を考察するものである。4年間に計22名の尺八家を訪れ、資料の有無、各地での伝承状況、研究の成果などを調査した結果は、報告書として文化庁に提出されている。その内容は、一部の尺八家、尺八研究家の間では周知のことであっても、一般にはあまり知られていない。従ってここで一応、4年間の調査を通して見聞した現状のうち、資料所在の概要と、それらの今後の処理に問題を絞って考察する必要があると考えた。ただしこの調査は、早急に事業をおこす（資料の公開・出版物等）ためのものではなく、あくまでも現状把握を目的としているため、今の段階で詳細なデータ報告をすることは不可能である。また、今年度も調査は続行の予定で、中間報告的性格が強くなり、むしろ筆者自身の研究過程における、問題整理と受けとめていただきたい。

なお、これまで調査協力願った先生は、つぎの方々である（敬称略、訪問順）。

第1回

明暗寺(平住台山・京都)、塚本虚堂(京都)、酒井竹翁

(大阪)、四世小林西園(名古屋)、稲垣衣白(豊田)、一朝軒(磯 讓山、一光夫妻・福岡)、木幡吹月(島根)

第2回
富森虚山(東京)、阿部凶介(函館)、内山嶺月(弘前)、藤田定興(福島)、小山峯嘯(新潟)

第3回
高橋鉄観(東京)、2代目川瀬順輔(東京)、小俣興山(東京)、岡本竹外(横浜)、神 如正(東京)

第4回
福田韶童(福岡)、佐藤鈴童(長崎)、鈴木多聞(長崎)、剣 虚霧洞(熊本)、下川龍童(熊本)

これらの調査中、諸々の事情からお尋ねできなかった方は、納富寿翁氏(東京・故人)、山上月山氏(佐賀)である。また、調査依頼の順序などは、塚本虚堂先生、富森虚山先生らの御紹介をもとに、調査者の行動日程などの事情から組まれたものである。

I 普化尺八研究の歴史

1. 研究の困難さ

普化尺八(虚無僧尺八又は単に尺八)の研究は、歴史学的にも音楽的にも、もっとも未開拓な分野の一つである。その主要な原因は、信憑性の強い歴史資料が欠如し

ていること、明治4年10月の普化宗廃止後、ほとんどの虚無僧寺が廃寺となり、多くの資料が散逸してしまったこと、他の日本音楽の種目のように、譜本や伝承系図などをあまり書き残さなかったこと、である。

これらの特殊事情は、普化尺八の歴史に大いに起因しているが、ここで普化尺八そのものの歴史を書くことは本論の目的から離れるため、詳しくは上参郷祐康氏の「尺八楽略史」(注1)や拙稿「尺八の種類と歴史」(注2)を参照していただきたい。

普化尺八の研究には、大別して(1)普化宗・虚無僧の歴史学的研究、(2)尺八の楽器学的研究、(3)尺八の音響学的研究、(4)本曲(普化尺八のオリジナル曲)・外曲の音楽的研究、がある。細かくは、虚無僧制度の社会学的考察担い手の意識と音楽との関係、本曲における地域性の問題、そして本曲成立の分析論的考察など、興味深いテーマがたくさんある。にもかかわらず、公表された研究成果は余りにも少ない。

(1)については、前述のごとく直接的資料が少ないこと(2)(3)については、古管が散在私蔵されていて個人の研究材料とし難いこと、(4)の本曲については、音・譜本などの直接資料が集め難いこと、などが立ち遅れの原因となっている。

普化尺八に限らず、資料蒐集の困難なことは、日本音楽全般にいえることである。どこにどのような資料があるということが解っていても、個人所有の場合、おいそれと拝見できない場合が多い。研究者にとっては、到底手の届かない高価な古書よりも、マイクロフィルム、影印本などの形で自由に利用できることこそ望ましい。そのためにも、世にうもれた資料の発掘と並んで、重要資料の集成と公開が、研究発展のための必須条件である。

2. 先人の業績

普化尺八に関する過去の研究は、そのほとんどが普化宗・虚無僧の歴史的研究である。しかしそれも、厳密には五指にも満たない。

普化宗・虚無僧の由来について書き記した唯一の文献は、山本守秀解註『虚鐸伝記国字解』(天明元年1781の序文、寛政7年1795の出版)であるが、この書が偽書で

はないかとの疑いは、かなり早くから指摘されていた。また、虚無僧の諸特権(勇士浪人の一時の隠家として守護されること、下賤の者はなれないこと、不法者を召し捕れること、日本中往来自由なことなど)を権威づけた徳川家康公お墨付きの『慶長の掟書』(寛長19年、1614)も、実は偽物であることが論及された。これらの立場に立った研究に、三上参次の「普化完に就て」(注3)、中塚竹禅の「琴古流尺八史観」(注4)、栗原広太の「尺八史考」(注5)がある。

中塚竹禅の研究は、普化宗由来の伝説を考証調査するうちに、様々な理由から、『虚鐸伝記国字解』が偽書であるとの結論に達する。その論拠は、由良興国寺及び明暗寺所蔵の資料に拠っているが、それらの原本のうち、明暗寺の約半分が現存するのみで、興国寺関係も、中塚の研究後所在不明のままである。この研究は中塚の死によって中断され、以後本格的追跡研究は現われていない。最近耳にした情報では、興国寺関係の資料がある(中塚が扱った以外のものらしい)とのことだが、よほどの資料が出ない限り、中塚説の再考証は困難であろう。

栗原広太の「尺八史考」は、72種の書にみる尺八関係記事と、その他多数の資料をもとに書かれた通史であり、唯一の教科書的存在である。栗原は『虚鐸伝記』の内容を否定してはいないが、稗史小説のようだと表現しており、『慶長の掟書』については、八項目にわたって検討した結果、慶長19年作を否定した。

「尺八史考」は唯一の本格的単行本であり、その価値は高い。しかし、音楽史資料としてもっとも重要な譜本について一さい触れていないこと、現代(実際は明治以降のこと)の内容が琴古流に片寄っていることが、少々不満である。また、塚本虚堂氏が指摘されているように、三上参次の前掲論文と、岐阜芥見の虚無僧騒動に対する建白書(弘化4年、1847)の一件が欠落している点も、重大であろう。

この「尺八史考」で簡単に素通りされた部分を補うものとして、小林紫山・富森虚山共著の「明暗本流 明暗吹簫法基階」(注6)がある。序篇・前篇(富森)・本篇(小林)からなり、序篇で、京都明暗寺復興の人、樋口対山を中心に、廃寺前後の明暗寺の歴史が平易に記述さ

れている。ただこの書は、あくまで吹簫法を主体としたものであるから、前掲の中塚、栗原の書にみるような考証性はなく、出典も明らかでない。しかし、本曲についての言及や、譜入りの解説など、音楽面での暗示は大きい。

その他、雑誌「三曲」などを中心に載せられた中塚竹禪、高橋空山、塚本虚堂、富森虚山氏らの研究文に、貴重なものも多いが、まとまったものとしては、この四篇につきてしまう。

文献資料の複写本では、塚本虚堂編「虚霊山明暗寺文献全」(注7)と「琴古手帖」(注8)が重要である。前者は、明暗寺に伝わる文献のすべてをガリ版印刷し、さらに附録として明暗系尺八家略系等載せたものである。この原本の半分(中尾都山氏旧所蔵)は、戦災で失われてしまったが、残りの半分(明暗家伝来)は、現在明暗寺に所蔵されている。また後者は、大正7年、黒沢琴古7代目の子孫黒沢栄太郎氏のもとで、河本逸童氏により発見された、琴古流に関する最古の資料である。この原本も行方がわからず、筆写本のみが残った。

尺八の音響学的研究としては、寺田寅彦博士の論文(注9)や、小幡重一博士の論文(注10)が有名である。前者は、尺八を物理学的に扱った最初の研究であり、池辺常刀氏の訳註つきで、雑誌「三曲」(昭和6年)に掲載されている。今日、測定機械や技術も発達し、色々な角度からの研究が可能であるが、その後の目立った成果を見ない。

音楽学的研究に至っては、挙げるべき書又は研究論文は全く見当たらない。古い雑誌、新聞、同人誌等に載せられた解説文(曲の由来や意味内容等)などが、音楽的側面を知る唯一の手がかりである。それらの中には学問的考察も散見されるが、多くが推論独論であり、後人の参考となるべき出典も示されていない。

筆者はこの立場から、本曲の構成原理や変曲の法則などの研究を続けてきたが、地歌・箏曲などの音楽学研究の進みや研究者の数に比して、全く寒々しい現状である。

わが国唯一の国立芸術大学である東京芸術大学音楽学部邦楽科に、今年度初めて尺八専攻が開設された。やがては、尺八専攻者が修士論文を書く日もやって来るであろう。また近年は、外国人による音楽学的研究も進んでおり、将来は必ずしも暗くはない。山のように残された研究課題が、少しずつ解明される日も遠くないものと信じたい。

Ⅱ 調査にみる個人所蔵資料の実態

1. 文献・古資料

調査しえたもののうち、個人所蔵の古資料(原本又は自筆写本)の主要なものを挙げてみる。調査者の不手際から、漏れや誤りがある場合は、御指摘願えれば幸いである。

〈明暗寺所蔵〉「明暗寺所伝古典本曲要説」(注11)に写真掲載

- 虚竹禅師像
- 「虚霊山」額字
- 明暗寺法系歴代位牌
- 尺八銘 並序(永正14年, 1517)
- 明暗14世淵月了源道號并偈(承応2年, 1653)
- 延法五年法度書(写)(1677)
- 妙法蓮華経序(天保6年, 1835)
- 行脚門弟中江申達個条書(嘉永5年, 1852)
- 見聞役為吹合中江申渡書(同上)
- 寺詰門弟中江申渡控書
- 京兆市尹浅野君聯字(嘉永6年, 1853)
- 許帖(昨非)(明治4年, 1871)

〈一朝軒所蔵〉福岡県教育庁に53点の資料目録があるので、その中から主要なものを抜萃する。

- 一朝軒尊普化禅師並虚無楠正勝公尊像
- 明暗寺末 普門山一朝軒歴世録
- 御入国之砌被仰渡候御控書(慶長19年, 1614)
- 古来相定候掟之写(宝暦2年, 1752)
- 虚鐸伝記国字解 上・中・下(寛政7年, 1795)

- 達書（一朝軒江）（天保6年，1835）
- 寺社役所へ差出控（天保15年，1844）
- 京都明暗寺登山之節継目之式録（嘉永元年，1848）
- 普化宗掟書 一
当寺人別書 一（嘉永4年，1851）
- 諸願留（慶応3年，1867）
- 本則 90枚
- 寄合状 47枚
- 通印 8枚

ほか多数

〈木幡吹月氏所蔵〉 目録なし

- 祥啓筆「朗庵像」
- 巻物（尺八の由来に関する）
- 虚鐸伝記国字解 上・中・下（寛政7年，1795）
- 本則（一月寺）
- 通印（文久3年，1863）
- 明治4年番付表
- 糸竹古今集（文化2年，1805）

ほか多数

〈川瀬順輔氏所蔵〉 目録なし

- 一月寺鈴法寺の令達（宝暦10年，1760）
- 本則（無量寺）（宝暦11年，1761）
（明和元年，1764）
（明和6年，1769）
- 久松風陽「独問答」（文政6年，1823）
- 久松風陽「管銘録」（天保6年，1835）
- 尺八伝授巻物并剪紙書法（天保9年，1838）
- 久松風陽手記「海静法語」（天保9年，1838）
- 吉田一調手記 2篇（天保8年，1837）
（天保9年，1838）
- 尺八略系（琴古流相伝）
- 答申書(控) 吉田一調筆
- 竹道門人帖（吉田一調門人）
- 申塚竹禅筆「尺八年表」（全9巻）

ほか多数

〈佐藤鈴童氏所蔵〉 目録なし

- 本則 } (松寿軒) (文化2年，1805)
通印 }
- 通印（松寿軒）（文化7年，1810）
- 本則とその附録（松寿軒）（文化7年，1810）
- 往来手形（松寿軒）（天保2年，1831）
- 尺八印可証

（以上は清田章童氏の筆写）

- 虚無僧一件（飯島宗貫著）（天明9年，1789ごろ）
- 本則（養寿山利光寺）
- 清田章童筆「尺八資料」（長崎県立図書館蔵）

ほか

〈福島市岡部・安洞院所蔵〉 神保政之助関係

- 過去帳
- 建碑有志帳（明治24年，1891）
- 呎吹門人生名簿（明治24年7月頃から明治30年頃）
- 安洞院碑文（明治25年建立）

〈堀田家所蔵〉

- 秀峰山明暗寺資料（天保12年，1841）
（越後明暗寺と一月寺，鈴法寺の訴訟事件控書）
秀峰山明暗寺の開山，的翁文仲は堀田準人助菅原吉輝。虚無僧としては例外的に世襲を許され，14世機山道本（堀田侍川・1836～1898）の時廃宗。孫・拾次郎氏のもとにこの資料とお厨子が所蔵される。なお，この文書は，13世環山源恵が誌したといわれる。

塚本虚堂氏によると，尺八関係資料の蒐集では，蔵内正次氏（故人）が日本随一とのこと。かつて木下吟鈴氏によって目録作成されたが，その全てを見た人は少なく，幻のコレクションといわれている。現在その所在は未確認である。また，高橋空山氏，富森虚山氏の所蔵資料についても，調査の機会を得ていない。

2. 譜 本

〈明暗真法流関係〉

- 「三虚霊譜」（安政4年，1857）

(明暗寺, 吉川英史氏, *勝浦家各所蔵)

●勝浦正山譜

「開宗根元三虚靈明暗的伝秘曲」
(昭和6年)(酒井竹翁氏所蔵)

*「古伝三曲譜」45曲 (勝浦家所蔵)

*「真法流譜(一)」62曲 ()
(開祖根元明暗的伝曲)

*「真法流譜(二)」 ()
(開祖根元明暗的伝真法流)

「本曲譜71曲」(昭和6年~8年)
(松浦常次郎氏所蔵)

●譜附秘曲(安政2年, 1855) (佐藤晴美氏所蔵)

●虚靈山奥秘之譜(文久2年, 1861) ()

●源 雲界直筆譜(昭和6年) (酒井竹翁氏所蔵)

<明暗対山流関係>

●樋口対山譜

*「適意帖」 (樋口家所蔵)

*「大正二年八月譜(一)」 ()

*「大正二年八月譜(二)」 ()

*「本曲譜」 ()

*「本手初伝曲」 ()

「直筆譜」 (谷北家, 小泉止山氏各所蔵)

大本山秘曲本手「嘘霊」(一朝軒, 小泉家, 鷹屋家)
「嘘空」()ほか所蔵

<琴古流関係>

●「一閑流尺八譜本曲 全」 (田辺尚雄氏所蔵)

(弘化4年, 1847・明治30年印刷)

●荒木竹翁譜

「鹿の遠音」(嘉永6年, 1853) (木幡吹月氏所蔵)
近藤完悦門, 茂竹に与えたもの

「尺八曲譜」(明治26年, 1893) (佐藤晴美氏所蔵)

●吉田一調譜

「法器尺八譜」(文久元年, 1861) (佐藤鈴童氏所蔵)
附, 久松風陽の文

この譜本は佐藤晴美氏, 門田笛空氏も所蔵と聞
くが, 佐藤鈴童氏所蔵のものが原本と思われる。

極めて貴重な譜本資料である。

「外曲譜」(文久元年, 1861) (川瀬順輔氏所蔵)

「直筆譜」(明治8年, 1875) ()

茨城県下館城主石川若狭守(一貫)に与えたもの

●竹経(一月寺門弟遺譜) (富森虚山氏所蔵)

<西園流関係>

●普化禅林尺八本曲譜 (鈴木屋十郎氏所蔵)

(明治35年, 1902)

●柵瀬栗堂(写)「西園流本曲譜」 (足立晴舟氏所蔵)

●内田西園筆「本曲譜」 (小林西園氏所蔵)

<錦風流関係>

●乳井月影*「錦風流尺八本調子之譜」

(明治17年, 1884ごろ。昭和6年に出版)

●錦風流古譜(明治28年ごろか?) (松岡幸一郎氏所蔵)

●津島孤松譜

「直筆譜」(大正15年, 1926) (三浦正一氏所蔵)

「錦風流尺八笛之譜 全」 (阿部凶介氏所蔵)

(昭和6年)

「錦風流尺八譜」 ()

孤松譜を阿部氏が筆写されたもの

●永野旭影吹奏
青木鈴慕作譜
「錦風流尺八本曲楽譜集 全」

(昭和12年発行)

実際は永野門, 成田松影氏が吹奏された由。

●岡本竹外筆「根笹派錦風流付光譜(全)」

(岡本竹外氏所蔵)

以上の譜本中, *印をつけたものは, 「勝浦正山遺譜」, 「樋口対山遺譜」, 「錦風流尺八本曲伝(追補版)」の書に, 写真影印又は複製されている(これらの書については後述)。なお, ここに挙げたものは, 直接調査したものの他, 稲垣衣白氏にコピーを拝見させていただいたものも含まれている。また調査中, 拝見できた他の譜本に, つぎのようなものがある。

●岡本竹外編「普化洞簫 伝燈録」 (岡本竹外氏)

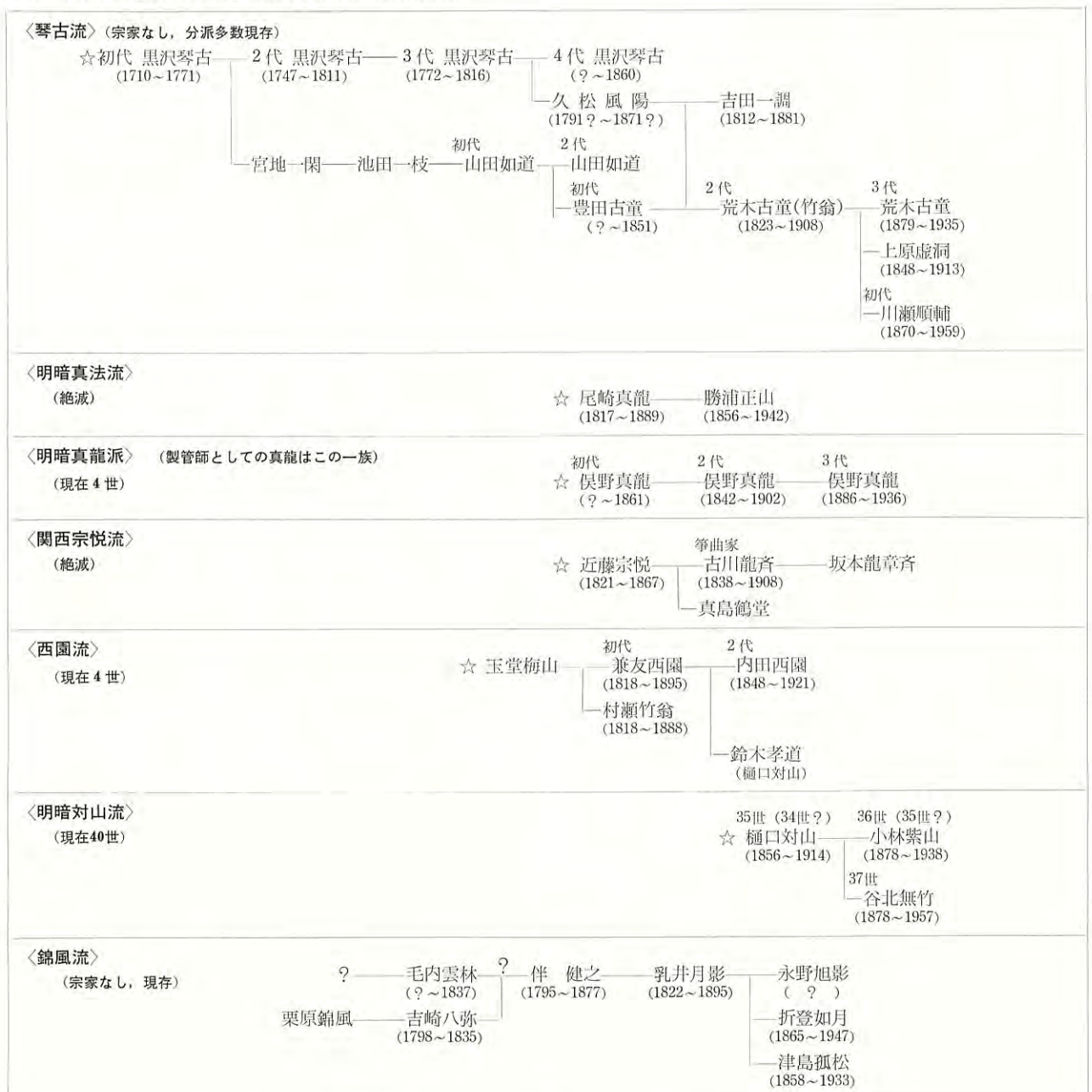
- 山上月山筆「錦風流譜」 (磯 護山氏)
- 津野田露月筆 (磯 一光氏)
- 宮川如山直筆譜 (下川龍童氏)
- 小山峯嘯筆 (齊川梅翁伝) (小山峯嘯氏)
- 小林西園筆「西園流本曲譜」 (小林西園氏)

譜本については更に広い調査が必要で、いずれ機会を改めて目録作成を試みたい。

3. 古銘管

古管の蒐集では、川瀬順輔氏、木幡吹月氏、稲垣衣白

図表・尺八家略系 (本稿に関係あるもののみ抜粋掲載)



氏，藏内家，川勝家，浦本家らに多く，初代琴古の作を始め，貴重な歴史的資料が少なくない。お一人で何十本も所蔵されるすべてを，短時間で詳細調査することは不可能だったため，ここでは，後の調査研究のための目安として，主要なものの列挙に留める。また，製作年代推察の手がかりとして，尺八家略系及び，現在判明している限りの生年歿年を附しておく（図表）。

〈川瀬順輔氏所蔵〉

- 初代琴古作「舞鶴声」（毛利家伝来）
- ♪ 「行雁」（ ♪ ）
- ♪ 「降魔」（藏内家伝来）
- 久松風陽作「脱殻」1尺7寸3分
- 上原六四郎作「虚洞」
- 荒木竹翁作（上原六四郎愛管）
- 松元翁作「夜桜」（初代川瀬順輔愛管）
- 常正作「遠色」 ほか

〈木幡吹月氏所蔵〉

- 初代真龍作「蒼流」
- ♪ 「湖音」
- 真島鶴堂作「鶴韻」
- 古鏡作「栗棘」ほか一管
- 坂本龍章斎作「一竜」
- 村瀬竹翁作「金風」（西園流の尺八） ほか

〈稲垣衣白氏所蔵〉

- 作者不明の古管 数管
 - 古鏡作 四管
 - 初代真龍作 三管
 - 近藤宗悦作 一管
 - ♪ 「舞鯨」
 - 伊藤虎眼作「寿雷」
 - 三代真龍作「露堂々」2尺
 - 林 虎月作「獅子吼」
 - ♪ 「秋草」1尺9寸
 - ♪ 「水辺」1尺8寸5分
 - 三代真龍「木枯」 ほか
- } 谷北無竹愛管
- } 樋口対山愛管

〈浦本家所蔵〉 末調査

- 初代琴古作 二管
 - 林 虎月作「的発」2尺1寸
 - ♪ 「虫の音」2尺1寸
 - ♪ 「嵯峨野」
 - 古鏡作「蘆山煙雨」 ほか
- } 樋口対山愛管

〈岡本竹外氏所蔵〉

- 的翁文仲（秀峰山明暗寺開祖）作 1尺9寸1分
- 370年位昔のものか？
- 古鏡作「うす雲」2尺
- 二代（三代？）真龍作「真韻」2尺
- 初代琴古(?)作 1尺8寸
- 貫甫作 1尺8寸
- 林 虎月作 1尺9寸
- 久松風陽(?)作「碧雲」1尺4寸5分 ほか

〈小林西園氏所蔵〉

- 村瀬竹翁作「松風」1尺9寸
 - 兼友西園作「鶯」
 - ♪ 「磯千鳥」
 - 古鏡作 一管
- } 流宝
- } ほか

〈佐藤鈴童氏所蔵〉

- 古鏡作 一管
- 伊藤虎眼作 1尺8寸
- 郡童作 2尺7寸 ほか

〈小山峯嘯氏所蔵〉

- 初代琴古作 1尺3寸
- 芥川梅翁（秀峰山明暗寺最後の虚無僧）作
- 2尺（昭和25年作） ほか

〈神 如正氏所蔵〉

- 初代琴古作 1尺7寸
- 神保政之助の愛管 2尺2寸5分
- 玉堂梅山の愛管 1尺8寸 ほか

〈内山嶺月氏所蔵〉

- 折登如月作 二管
- 福士影季作 1尺9寸
- 近藤影伸作「日ぐらし」2尺2寸

〈酒井竹翁氏所蔵〉

- 古鏡作 2尺 ほか

ひとよぎり
〈一節切〉

- 大森宗勲作 一管 (川瀬順輔氏所蔵)
- 「初音」「風窓」ほか一管 ()
- 無銘 一管 (木幡吹月氏所蔵)
- 「初蟬」ほか一管 (佐藤鈴童氏所蔵)
- 無銘 一管 (神如正氏所蔵)

なお現在、久松風陽作・吉田一調銘入れの「一心外無魔」は小曾根照雄氏所蔵、錦風流流宝、初代真龍作「松風」は井上重志氏所蔵と聞く。

4. 音の資料

実際の音として迎えるのはどの辺までか、という問題は、音楽学的研究にとって重大なことである。古いSP版、個人所蔵のテープ、放送された音などを迎るわけだが、目下のところそれらを集成紹介する段階に至っていない。ここでは、まとまったレコードとして重要なものを紹介するに留める。

- 「尺八古典本曲集」 Victor PRD-2007
神如道氏吹奏 (37曲) 1964
- 「対山流尺八」 稲垣衣白氏製作私蔵版
谷北無竹氏吹奏 (31曲)
浦本漸潮氏 ♪ (2曲)
宮川如山氏 ♪ (4曲)
瀧谷治郎氏 ♪ (3曲)
磯一光氏 ♪ (3曲)
小林紫山氏 ♪ (1曲)
小泉止山氏 ♪ (1曲)
佐藤忠造氏 ♪ (1曲)
塚本凱男氏 ♪ (1曲)

岡崎明童氏 ♪ (1曲)

瀧谷氏の話、谷北氏の話

- 「錦風流尺八本曲」 内山嶺月氏製作私蔵版
内山嶺月氏吹奏 (11曲)
紫田・松山・内山氏吹奏 (2曲)

Ⅲ 最近の動向と今後の問題

前章で列挙した古資料、古管の類は、その所有者によって大切に保管されている。しかし、過去の事実が物語っているように、いつこれらの遺産が消失するとも限らない。所在不明の資料や新たな資料発掘とあわせ、現存する資料をこれ以上散逸させてはならない。そのためには、(1)所蔵資料の目録作成、(2)資料の価値批判、(3)マイクロフィッシュ、影印本、銘管録、音資料の再プレス等による保管と公共利用、などの問題が残されている。ここではこれらの問題と、最近の動向について触れたい。

1. 資料の公開・公刊

音楽学的研究にとって、古譜本の蒐集が重要であることはいままでもない。今日相伝される本曲数は、百数十曲にのぼるが、その中には同名異曲、異名同曲、編曲、変曲などが多い。しかし本曲の殆んどが、作者及び年代不詳で、その由来や成立過程についても、いわゆる言い伝えに頼っている。例えば、最も古い記録(「琴古手帖」)をもつ琴古流本曲でさえ、36曲の伝承過程を実証するのが困難である。今のところ琴古や久松風陽の残した譜本は発見されておらず、琴古流以外に伝わる同名異曲との関係(いつ、誰によって変曲されたか。あるいは最初から別曲だったのか)の解明も、容易ではない。

一方、明暗寺の遺曲についても、普化宗廃宗前の曲(真法流)と廃宗後の曲(対山流)とでは、大きく内容を異にしている。真法流は今や絶滅状態で、生きた音の比較は不可能である。とすれば、真法流最後の長老、勝浦正山師の遺譜と、対山流の祖、樋口対山の遺譜とを比較し、どういう過程で今日の明暗本曲(対山系)が整えられたかを追跡することは、一人対山の偉業を考察するばかりでなく、本曲そのものの生成・成立状態を考証する手がかりともなる。

こうした研究テーマに対して、計りしれない貴重資料を提供してくれた本が、最近刊行された。稲垣衣白編「明暗教会訳教 樋口対山遺譜」(昭和51年11月1日、明暗寺明暗教会発行、非売品)と、稲垣衣白・出井静山・高橋呂竹編「勝浦正山遺譜」(昭和52年6月1日、勝浦正俊発行、非売品)の二篇である。これらは、樋口、勝浦両家に伝わる遺譜を、写真影印したもので、尺八研究史上画期的な業績である。

こうした遺譜の発掘とその公刊は、よほどの根気と所蔵者との信頼関係がない限り実現しない。筆者個人の見解からすれば、第2、第3のこの種の公刊が望まれるが採算を無視した私的な仕事に頼る限り、その実況は難かしいだろう。

次に問題となる点は、古銘管の目録作成である。尺八の指孔位置が明治以後、絃曲との合奏の必要上、変更された事実は周知のことと思う。本曲に限って言うと、こうした指孔位置の変更は、かつての音律や音階を考証する上で支障となる。今日演奏される本曲のほとんどが半音を含む都節音階(近世音楽)であるが、現に対山系に律音階に近い音階(すなわち中世的響き)が奏され、尺八の前身である一節切との関係を調べる上で、極めて興味深い。こうした歴史上の問題を解明するの一つの手がかりとして、古管(初代琴古から明治中期まで)の実測研究が必要である。

久松風陽の「管銘録」(1835)に記された96管中、今日所在が確認できるのは2~3管にすぎない。また、大正8年(1919)開催の「尺八展覧会」に出品された百数十管(残念ながら所蔵者の記録なし)中、何管が今日残存確認できるのだろうか。

勿論、古銘管録にあたっては、遺跡の発掘と同様、その重要度のランクづけという問題もあろう。しかし、現在する古管を集成し、その形状実測と実音測定記録は、ぜひなさなければならない仕事である。しかも、個人ではなく、それぞれの専門家のプロジェクト・チームによる研究が必要である。

第三の問題に、古文献資料の影印複製がある。財団法人

人・東洋音楽学会の事業計画の一つに、「日本音楽研究文献集成」発刊の仕事がある。古今の貴重な文献資料を翻刻・公刊する意図で計画されたものだが、目下のところ、発刊具体化の動きはない。こういった学術専門書の場合、発行元が常に問題となるわけだが、ぜひとも早期の発刊を望みたい。

一節切に関しては、勉誠社「日本歌謡研究資料集成(第一期全10巻、3巻既刊)の第3巻に、「糸竹初心集」、「糸竹大全」、「糸竹古今集」が掲載予定である。一節切の文献は、他にも公共図書館を通じて複写入手が可能であるが、普化尺八資料の影印公刊は皆無である。少くとも『虚鐸伝記国字解』の影印は望みたいし、日本大学総合図書館蔵『普化宗雑記上・下』や、岩瀬文庫(西尾市立図書館蔵)『虚無僧法式 全』も、重要であろう。

2. 音資料の保存

現在、第一線で活躍する尺八家の本曲演奏レコードは近年いくらか出現している(注12)。こうした現役中堅専門家のレコード化は、勿論、大変望ましいものである。他方、故人や先人の残した音を再版したり、現役の古典尺八家(いわゆる専門家ではない)の演奏を録音することも、重要である。文化庁主催の芸術祭参加として、過去にいくつかの尺八関係レコードが出たが(しかしその数も他種目に比べて僅少である)、真の意味での本曲集成はまだ現われていない。恐らくこうした地味な仕事は採算を度外視した芸術祭参加ものといえども、どのレコード会社も二の足を踏むだろう。かといって、いつまでも個人の力に頼っている限り、過去の遺産はうもれるばかりである。

今日伝承されている演奏系統(流派)は多様で、それぞれの正系をいうことは難しい。例えば、錦風流を例にとっても、永野旭影、折登如月、津島孤松の三師は、それぞれ気風を異にしていたし、誰が正系であるという質の問題ではない。本曲を広く理解するためには、あらゆる種類の演奏を集め、比較することこそ大切である。全国に散らばって存在する古い音や、現伝承者の演奏録音の集成は容易な仕事ではないが、誰かがなさねばならないことである。

3. 最近の刊行物と研究の動向

1の2で述べた業績は、明治から昭和初年にかけてのものであったが、ここでは、近年の刊行物と、今後の動向について述べたい。

まず複製版では、雑誌「三曲」（昭和51年9月1日より第1巻配本、日本音楽社発行）複製がビッグ・ニュースである。大正10年7月から、関東大震災直後の半年を除いて、昭和19年まで続刊されたこの雑誌には、幾多の重要文章が掲載されている。こういった雑誌類は、公共図書館に完備されていることは少なく、研究者にとって厄介な存在であった。今回の複製に続き、中塚の「琴古流尺八史観」が単行本として発刊される噂を耳にしたが実現すれば、若い研究者にとっては有難い贈り物だ。

永らく入手不能となっていた、栗原広太「尺八史考」（昭和50年12月25日再版、竹友社発行）の再版も、喜ばしいニュースである。

これに反し、塚本虚堂、高橋空山氏らの研究をのせた「芸能新報」や「三曲新報」等の新聞類は、発行元でさえ完全保存されてなく、散逸の恐れがあるのは残念だ。

近年の発刊書では、いささか旧聞に属するが、高橋空山著「普化尺八小史」（昭和46年10月20日、音楽研究会発刊）と、内山嶺月著「錦風流尺八本曲伝」及び「同追補版」（昭和47年3月1日、内山武男発行）がある。前書は、70ページばかりのパフレット形式のものだが、中でも、筆者が永年にわたって歩かれた、各流虚無僧寺に関する記事が貴重である。後書は、錦風流の歴史・伝承状況・楽譜をまとめたものであり、錦風流に関する唯一の書である。

他にも、小冊子や道人誌類に、見落せない幾つかがあるが（注13）、一般には目に触れ難いだろう。

つぎに、筆者が知り得た限りでの研究動向について触れよう。一つは、藤田定興氏の、虚無僧・寺院における組織や構造の歴史的研究である。藤田氏はすでに、神保政之助に関する研究（注15）を発表されたが、今回は文部省の科学助成金を得た研究であり、その成果が期待される。

もう一つは、上参郷祐康氏の、尺八概論執筆である。これは、氏の既発表論文（注15）を延長・拡大したものでいずれは単行本化の予定と伺っている。尺八関係の信頼すべき概論書（単行本）は皆無であり、広い視野に立った氏の著書が世に出れば、後人にとってよきガイドとなるであろう。

ただ、いずれにしても、尺八の歴史には不明瞭な部分が多すぎる。あり余る難問を一挙に解明することなど、不可能に近い。そのためにも、一つでも多くの書が公刊されることが望ましい。

おわりに

これまで、普化尺八研究の発展のためには、資料の所在を確認と、その保存及び公刊が必要であることを強調してきた。そして近年の動向の中には、明かるい動きも見られた。しかし、まだ多くの問題が残されていることも事実である。

こうした調査は、今後さらに続けられるべきであるしその情報公表も必要であろう。ただ、個人的な情報交換や公表は、すでに何十年も前から先人達の間で行われてきたことであり、今の時点で考えると、何ら進歩していないことが明らかである。この調査が、筆者の私的な仕事でないことは始めに述べたとうり、文化庁依頼の肩書きがあったからこそ、多くの先生方にお会いすることもできた。しかし現実には、何十年も前の方法と少しも変わっていないし、画期的な新発見は何一つなしえていない。この情報化時代において、飛躍的な情報提供をなしえないのは、われわれ若い世代の怠慢というほかない。そのためには、東洋音楽会などの公共団体の協力も必要であろう。さらに、合同調査や総合調査などの、大規模な方法による短期集中調査が、大いに望まれる。

最後に、この調査の当初から、教えきれないご教示を受けた塚本虚堂先生、多くの先生をご紹介いただいた故・富森虚山先生、珍しい資料の所在や研究方法をお教え願った稲垣衣白先生、並びに、調査にご協力いただいた諸先生方に、厚く御礼申しあげる所である。

（昭和52年9月30日脱稿）

註

- 1) 上参郷祐康: 尺八楽略史 (レコード「吹禪」コロムビア KX 7001-3 解説書, 1974).
- 2) 月溪恒子: 尺八の種類と歴史 (「季刊邦楽」第5号, 1975).
- 3) 三上参次: 普化宗に就て (明治35年, 1902 の講演, 『史学雑誌』13篇 第4, 5号).
- 4) 中塚竹禅: 琴古流尺八史観 (『三曲』第16巻7号～第19巻7号, 1936～39).
- 5) 栗原広太: 尺八史考 (竹友社, 1918).
- 6) 紫山居士・虚山坊散士: 明暗吹簾法基階 (大屋書房, 1930).
- 7) 塚本虚堂編: 虚霊山明暗寺文献全 (50部限定非売品, 1937).
- 8) 塚本虚堂編: 尺八資料琴古手帖 (1937).
- 9) 寺田寅彦: Acoustical Investigation of the Japanese Bamboo Pipe, Syakuhati (東京帝国大学紀要 理科21冊10編, 1907).
- 10) 小幡重一: Acoustical Investigation of Some Japanese Musical Instruments Part 1, the Syakuhati (数学物理学会紀要 12巻11号, 1930).
- 11) 明暗道主会編: 明暗寺所伝古典本曲要説, (1972).
- 12) 「尺八の神髓 (琴古流尺八本曲シリーズ)」ビクター SJL2061～6, SJL 2094, 山口五郎, 納富寿翁, 納富治彦, 松村蓬盟吹奏(22曲),
「吹禪——竹保流にみる普化尺八の系譜——」
日本コロムビア KX 7001-3, (1974発売) 昭和49年度芸術祭優秀賞受賞。酒井竹保・酒井松道吹奏 (14曲)
「尺八琴古流本曲全集 上・下」
東芝 EMI TH 60020～7 (1975発売)
青木鈴慕吹奏 (38曲)
「横山勝也尺八古典名曲集成」
RVC レコード JRZ 2563～4 (1976発売)
横山勝也, 横山蘭畝吹奏 (15曲)
「青木鈴慕尺八古典名曲集成」
ビクター SJL 109～110 (1976発売)
青木鈴慕, 佐野鈴霏吹奏 (11曲),
- 13) 岡本竹外: 根笹派錦風流について
岡本竹外: 根笹派錦風流伝曲解説 (以上自筆原稿, 1970)
岡本竹外: 普化禅宗と洞簫について (中央仏教社「大乘禅」3-4, 1974)
富森虚山遺稿: 滝落 (明暗虚山坊同友会出版部, 1975).
- 14) 藤田定興: 尺八名人神保政之助のこと (福島史学研究復刊2号, 1971)
藤田定興: 神保政之輔と神保三谷の曲 (青木鈴慕リサイタルプログラム, 1976).
- 15) 上参郷祐康: 尺八の歴史 (筑摩書房・邦楽大系4「箏曲・尺八 二」, 1971)
上参郷祐康: 尺八楽略史 (注1参照).

河内国古市と 県犬養橘三千代

—二つの白瑠璃碗—

上 井 輝 代

近鉄南大阪線の古市駅を出るとすぐ電車は崖の横を走る。その崖の裏手は安閑天皇陵である。この御陵からは、西琳寺所蔵の切子ガラス碗が出土したと伝えられる。この碗とそっくりなものが正倉院に伝わっている。どちらもペルシャから渡って来たものである。一方は6世紀に御陵に埋められ、一方は聖武天皇によって大仏に捧げられたのかも知れない。安閑天皇と聖武天皇、200年ばかりの時代の隔りがあるが、私にとっては気になって仕方のない白瑠璃碗なのである。

安閑天皇陵は、「河内国古市郡高屋丘にあり」と延喜式にも書紀にも記されている場所に今もある。この御陵に合葬された皇后、春日山田皇女は、近くの春日山田の村村と関連があるかと思われる。安閑天皇は古市辺に何かの足がかりがあったのかも知れない。

古市辺には倭五王といわれた天皇達の時代以来、多くの帰化系の人々が住みついた。雄略天皇紀には「河内國言、飛鳥戸郡人田辺伯孫の女は古市郡人、書首加籠の妻であった。伯孫が、娘が子供を産んだと聞いて、祝いに賀の家を訪れた。ちょうど月夜で、帰りに応神天皇陵のそばを通ると、とても秀でた馬がいて、それを欲しいと思った。自分の馬ととりかえて、翌日厩をみると、土馬になっていた。びっくりして譽田陵へ行ってみると、自分の馬が土馬の間に立っていた。」と記している。

この当時馬はかなりな財産であったろう。書首も田辺

史も共に帰化人であったと思われる。馬を持つ程の人達であったので、何かの機会に手に入れた一对の白瑠璃碗が一つは安閑天皇陵に献ぜられた。偶然とはいえ、別々に同じものが渡って来ることは考えにくく、この白瑠璃碗は同時に作られたものと考えられる。だから一对として日本に船載されたものと考えている。そのもう一つの行方を追ってみようと思うのである。結論を先に書くとひょっとすると大伴氏から県犬養氏へ、古市の辺の人から県犬養橘三千代へ、三千代から光明皇后へ、そして聖武天皇、すなわち正倉院へと渡って行ったと考えている。

(→)

藤原不比等の室となり夫婦共々宮廷に仕え、隠然たる勢力をもった県犬養橘三千代の背景となる県犬養とは、どんな氏であろうか。どこに居住していたのであろうか。私も資料を集めて安宿媛との関連もあって河内国古市のあたりと見当をつけ、このレポートを記し始めたところ岸俊男氏の「末永先生古稀記念古代学論集」所収の論文を知った。全面的に賛意を表し、かつ私の不勉強を恥じた次第である。県犬養氏の性格や三千代と古市あたりの関係を知る上で結論だけでは不十分と思われるので少しおぎないつつ要約して引用させていただこうと思う。

『まづ黛弘道氏が「犬養氏および犬養部の研究」にお



安閑陵出土 西琳寺伝来「白瑠璃碗」



正倉院御物「白瑠璃碗」

いて、地名のイヌカイ・ミヤケが近接して現存することなどから犬養部は犬を飼養して屯倉を守衛することを職掌としたと説かれた。この論文から

1. 県犬養氏は古市郡周辺に集中している。例えば
 - (イ)河内国古市郡尺度郷鴨里戸主県犬養連弓足姫乙麻呂
(西琳寺縁起所収天平15年帳)
 - (ロ)河内国古市郡従六位下県犬養宿弥小成
(続日本後紀承和元年9月辛酉条)
 - (ハ)河内国志紀郡大路郷戸主志貴県主忍勝戸口県犬廿宿弥真熊(正倉院文書宝亀2年3月知識優婆塞貢進解)
2. 茅渟県の関係で県犬養は河内国の茅渟県であろうとされるが、古市郡の南北には志紀県と紺口県がある。志紀県は美陵町国府辺、紺口県は石川郡紺口郷が中心で、現在の河南町寛弘寺が遺跡地で、それぞれの設置は5世紀以前に遡るから、県犬養氏のうちにはこれらのアガタに関係した人もいたことだろう。
3. 安閑元年紀の、天皇が后妃たちに屯倉を賜ったが、そのうちの香香有媛には桜井屯倉と国ごとの田部を与えたという記事がある。この桜井屯倉は、富田林市桜井ではないか。この比定が誤りがなければ、安閑2年9月紀に、桜井田部連・県犬養連・難波吉士らに詔して屯倉の税を掌らしめたとあるが、桜井田部連は桜井屯倉の田部の管掌者であり、県犬養連は屯倉の守衛をその職掌としたと考えられる。今もある喜志という地名に、大和川・石川の舟運を利用する難波吉士もその地に居住していたと推定出来る。

4. 続紀天平20年8月己未条によると、聖武天皇は、その日散位葛井連広成の宅に行幸し、広成とその室県犬養宿弥八重に正五位上を授けており、この2人が夫婦であったことがわかる。藤井寺はその氏寺とされる。古市とは隣接しているから両氏の間に交渉があったのではないか。

5. 三千代が賜った橘という氏は単に嘉樹としての橘に因んだだけでなく、橘といえば、まづ河内の古市郡一帯が想起されるような状態にあたったのではないか。という事で、県犬養氏の本貫が和泉茅渟県との関係を認めつつも、河内国古市郡との結びつきの看過出来ないこと、ことに県犬養三千代については、古市郡本貫説のより有力なことが証明出来る。

こうなるとつぎの史実の解釈が容易になる。

安宿媛、すなわち光明皇后が河内安宿郡にちなむもの。つぎに不比等が田辺史の所で育てられたこと。瑞龟献上の話が続日本紀にあるが、亀を獲た者は河内国古市郡人無位賀茂子虫であった。賀茂子虫→鴨里→県犬養連→橘三千代という連想によって、娘安宿媛の立后を念願する橘三千代が画策したのものであると考えられる。

なお光明立后後はじめての大規模な叙位は続紀天平3年正月丙子条にみえるが、このとき正六位上から外従五位下に叙せられたものの中に葛井連広成・船連兼・高丘連河内・田辺史広足など古市郡周辺に本貫を有するらしいものが多い。』以上ながながと引用したが、県犬養氏が河内国の古市とつながりがあり、光明皇后も古市の近

くの安宿に由来があることが立証された。

そこで県犬養を代表する三千代がどうして宮中にあがり、後宮に重きをなしたか考えてみたい。三千代の出自、県犬養氏は、先にのべられたように、天皇の直領地であった「県」と、県犬養の「県」とが関連があったと思われる。犬養についても先に記したように、地名としてのイヌカイ・ミヤケが近接してあるから、犬養郡は犬を飼養して屯倉を守衛することを職掌としたのであろう。中央の政治的クラである大蔵や内蔵の守衛もその任とした。黛弘道氏「犬養氏および犬養部の研究」学習院史学第2号には、犬を飼育して、地方においては屯倉を守衛し、中央においては大蔵・内蔵を守衛するというが、何から守るのか私には想像しがたいけれど、それでは宮廷や寺も同様の守衛が必要だったのではないだろうか。それが建築に残っている「犬走り」とか、枕草子などに出て来る「犬防ぎ」などではなかろうか。そうすると邸内には犬がいた事を物語る。天武紀には貢として犬を送られた記事がみえる。大平記巻22にも『「夫犬は以守禦養人」トイヘリ』という表現に犬の役目も伺われる。後世になると犬養部の話も番犬というだけでなく、何か福富を貯へる倉と神座との信仰と密接な関係があったのではないか。犬を得たことによって福德を得る話が各地に残っていることから、犬が福德をもたらすのに深い関係があると多数の例をあげてのべておられる。(三谷栄一著、「同本文学の民俗学的研究」)。

安閑天皇紀2年9月条の記載にみられるように「屯倉の税」の管掌者としての伝承をもつ県犬養氏の1人は、天武天皇のころから宮中で活躍をしはじめる。

天武天皇が壬申の乱を起し、吉野を出て東国に向かわれた時、途中で県犬養連大伴に出会い、やっと鞍馬に乗られた。県犬養連大伴は舎人として、その後ずっと天皇に従い、功を立てた。病を得た時には天皇の行幸があったと記されている。天武天皇13年(684)12月には、稚犬養と共に宿弥の姓を賜った。また壬申の乱から数えて10余年ばかりたって、大伴宿弥御行などと共に御衣袴を賜った。共に賜った人々は壬申の乱以来、とりわけ天皇とは近い間柄にあったと思われる。

天武天皇が朱鳥元年(686)9月になくなると、直大参

になっていた県犬養宿弥大伴が、すべて宮内のことの^{しのびごと}謀を奉った。天皇のうちうちのことを司どっていたのであろう。大宝元年(701)正月、県犬養宿弥大伴卒、正広参位を贈られている。これは壬申の年功の為である。同時代に活躍した大伴御行も14日前に薨じている。文武帝は甚だ悼惜してこの人には藤原不比等が喪のことをしている。

県犬養宿弥大伴と三千代の父である東人との関係は全く不明であるが、個人として天皇に近しかったのは、県犬養氏の中でこの大伴だけしか資料ではみうけられないので、三千代が朝廷に仕えるきっかけを作ったのはこの県犬養宿弥大伴であったと思われる。

天武天皇8年(679)8月紀に「諸氏、女人を貢げ」とあるが、令集解古記によると、京・畿に限られるとする。養老後宮職員令に「凡諸氏氏別に女を貢げ。皆年30以下、13以上に限る。」とある。これらは天皇近習の私的な存在であって仁徳紀には近習舎人・武烈紀には近侍舎人と出て来る。侍従なのであろうが、律令体制の中に組み込まれればその地位はかなり低くなってしまった。また「凡そ兵衛に、国司・郡司の子弟の強幹、弓馬に便なる者を簡び、郡毎に1人貢げ。若し、采女を貢ぐ郡は兵衛を貢ぐ例にあらざれ。一国を3分し、2分は兵衛、1分は采女とせよ。」この兵衛の前身はいわゆる舎人である。采女の出身は地方豪族家だったわけではなくて、むしろ天皇直轄領から召されるのが最も原初的な姿だったと思われる。県犬養宿弥大伴は舎人であった。内外命婦には仁徳天皇紀に「ヒメトネ」の訓がみえ、また中務省式には、「宮人」の訓にも「訓曰比売刀弥」とある。天皇近習の者を総称して「トネ」と言い男を「トネリ」女を「ヒメトネ」と言ったのであろう。氏女の一人として県犬養三千代も宮中にあがったのであろう。

天武天皇13年10月条には「県犬養連手糞を大使・川原連加尼を小使として耽羅に遣す」とある。耽羅は済州島のことできさつがあつて、斉明天皇6年(660)5月に王子阿敏伎等を遣して貢を献つて来た。この後天智朝2回、天武朝3回と遣使していた。百済との関係で重要なのであろう。一行は翌14年8月帰国した。

県犬養三千代は先に美努王と結婚して、天武12年(683)

に葛城王（後の諸兄）が出生している。美努王は栗隈王の子である。栗隈王は天智7年から筑紫率であったが、壬申の乱の時には大海人皇子側につき、近江朝廷の使者を追い帰した。その時2人の御子、三野王・武家王が側で守った。栗隈王は天武4年3月兵政官長に任ぜられたが、この時の大輔、すなわち次官が大伴連御行であった。県犬養連と大伴連は共に天皇の側近であった氏であったろうからこのころに県犬養三千代と筑紫から帰っていた美努王とが知り合ったのかも知れない。天武天皇5年に栗隈王がなくなった。美努王自身の地位などの記録はみあたらない。もう1人、小紫の位をもつ美濃王がいて、天武天皇元年6月、天皇が吉野から東国に赴いた時、甘羅村で一行に従った。2年には高市大寺を造る司になり、天武天皇10年には川嶋皇子達と帝紀・上古諸事の記定に従い、あと宮内官大夫らと共に新城の地形をみたりしているが、これは三千代の夫であった人ではない。ちょうど、小紫美濃王が東国で天皇に従っていた時期、三千代の夫である美努王は、父栗隈王と共に筑紫にいた筈である。父に伴って帰京したあと、持統天皇8年(694)9月まで書紀には記載がない。持統天皇8年に筑紫宰となっている。このころには三千代との間に葛城王、佐為王と牟漏女王をももうけていたのであろう。牟漏女王の出生年代がはっきりしないが、藤原不比等の次男である房前との子供である永手が和銅7年(714)の出生なので、少い遅いが20歳としても持統8年生まれとなる。

夫美努王が筑紫に赴任した時に、三千代はどうしていたのだろうか、牟漏女王が生まれたばかりか、まだ出生していなかった時期なのであろう。

軽皇子が即位して文武天皇になったすぐあと、藤原不比等の娘宮子が文武天皇の夫人となった。文武天皇4年(700)、不比等は刑部親王を輔けて大宝律令を編さんし、翌大宝元年に律令は完成し、不比等は太納言に昇任した。宮中では不比等の孫となる首皇子が誕生し、不比等自身にも安宿媛が生まれた。母は県犬養三千代であった。三千代が美努王と別れて、不比等と結ばれた記載はない。三千代が宮中に仕えた年代もわからないが、県犬養大伴の縁で天武天皇がなくなる前にすでに命婦となっていたのであろうか。

天武天皇12年(683)、葛城王が生まれた。その前年には持統天皇が大いに期待をよせていた草壁皇子に軽皇子が生まれている。その養育にたづさわっていたのかも知れない。天武天皇10年5月、天皇は「凡そ百寮の諸人、宮人を恭敬ふこと、過ぎて甚し。或いは其の門に詣りて、己が訟を謁ふ。或いは幣を捧げて其の家に媚ぶ。今より以後、若し此の如きこと有らば、事の随に共に罪せむ」といわれた。宮人とは宮廷の女官のことである。若い三千代が宮人達に幣を捧げ、あげつらって出世していく男達をみていたと思われる。持統天皇は天武天皇の皇后でもあった。書紀には「天武天皇に従って、壬申の秋の折、難を東国に避けたまう。一略一皇后になりたまう。皇后始めより今にいたる迄、天皇を佐けて天下を定めたまう。毎に侍執たまう際に、すなわち言政事に及びて、叱け補う所多し、」とあるが、天武天皇と共に政治面でも活躍され、天武朝では、蔭の実力者であったろう。そうなると後宮の勢力も増大した事であろう。だから目に余るものがあって、天武天皇が詔を出されたのであろう。その後、天明・元正・孝謙と女帝が相ついで即位し、尚一層、後宮は権勢を得た事と思われる。その中に三千代はいたのである。夫美努王より少し年上であろう藤原不比等と親しくなったのは、持統末年であろうから、不比等は40歳近かった。

先にあげた岸俊男氏の論文によると古市の近くの安宿郡に田辺史一族が居住していたこと、大宝律令の撰定に際しては不比等と共に田辺史一族の間に何らかの関係があった。とされた。三千代も古市に本貫をもつ県犬養に出自をもつ事から、夫美努王の留守に野望を持つ藤原不比等の甘言にのせられたのであろうし、三千代の方も美努王と比較して不比等の活躍ぶりにひかれたのであろう。美努王が大幣司として都へ帰って来た年には、すでに安宿媛が生まれていた。

文武天皇の不比等に対する信任は厚かった。慶雲4年(707)4月の宣命にみられるように、不比等が代々の天皇に仕え、また自分を助けてくれたこと、不比等の父の鎌足が孝徳天皇に奉仕した様子は、建内宿弥命が仕えていたのと同じであること、それで子々孫々にいたるまでうけつぐべきものとして、5,000戸の封戸を与える。と

いのである。病身の文武天皇を三千代と不比等2人が助けたのであろう。それに対して文武天皇は不比等に封5,000戸という破格の褒美を与えようとしたのであろう。そして、和銅元年(708)には大納言から右大臣になった。宣命2カ月後、文武天皇は崩じた。7月文武天皇の母にあたる阿倍皇女が即位し、元明天皇となる。共に育てて来た文武天皇がなくなり、その子首皇子への期待も大きい。宮廷の行事で最も大切な大嘗祭の御宴で、今度(708)は三千代に対しての褒美が与えられた。和銅元年(708)5月に美努王がなくなって、6カ月目の事であった。

(二)

橘は果子の長上にして人の好む所なり。柯霜雪を凌ぎて繁茂し、葉寒暑をへて彫まず、珠玉とともに光を競い、金銀に交りて以って逾く美なり。

と天皇は三千代に橘宿弥の姓を与えたのである。不比等と三千代とがお互いに背後から内助があったことと思われる。このうち首皇子に安宿媛を入内させ、心を合わせて安宿媛立后をおし進めるのである。あと橘氏は勢力を伸ばす。万葉集巻6に

冬十一月左大辨葛城王等賜姓橘氏之時御製歌一首
橘は、実さへ花さへ 其の葉さへ 枝に霜ふれど
いや常葉の樹

右冬十一月九日、從三位葛城王、從四位上佐為王等、辭皇族之高名、賜外家之橘姓己訖。於時太上天皇、々后、共在千皇后宮、以為三肆宴、而郎御賀橘之歌、并賜御酒宿弥等也。或云、此歌一首太上天皇御歌、但天皇々后御歌各有首一首者。其歌遺落、未得探求焉。今檢案內、八年十一月九日、葛城王等願橘宿弥之姓上表、以三十七日依三表乞賜橘宿弥。

太上天皇は元正天皇で、皇后は三千代が生んだ光明皇后である。上表文は統紀にあつてつぎのように記してある。

臣葛城等言。去天平五年、故知太政官事一品舍人親王、大將軍一品新田部親王、宣勅曰、聞道諸王等願賜臣連姓供奉朝廷是故召王等令問其狀者、臣葛城等、本懷此情、無由上達、幸遇恩勅、味死以聞、昔者、輕原大宮御宇天皇曾孫建内宿禰、盡事君之忠、致人臣之節、創為八氏之祖、永遺萬代之基。自以此以来、賜姓名氏、或真人、或朝臣、源始王家、流終臣民、飛鳥淨御原大宮御宇大八州(天武)天皇、德覆四海、威震八荒。欽明文思、經緯地、太上天皇、内脩四德、外撫萬民。化及翼麟、澤被草木。後太上天皇、無改先軌、守而不違。率土清淨。民以寧一。于時也、葛城親母、贈從一

位縣大養橘宿禰、上歷淨御原朝廷、下逮藤原大宮、事君致命、移孝為忠、夙夜忘勞、累代竭力。和銅元年十一月二十一日、供奉舉國大嘗、二十五日御宴、天皇譽忠誠之至、賜淨杯之橘、勅曰、橘者果子之長上、人之所好、柯凌霜雪、葉繁茂、葉經寒暑而不彫、與珠玉共競光、交金銀以逾美、是以汝姓者賜橘宿弥也。而今无繼嗣者、恐失明詔、伏惟皇帝陛下、光宅天下、充塞八埏、化被海路之所、德蓋陸道之所、極、方船之貢、府无空時、河圖之靈、史不絕記、四民安業、萬姓謳衢、臣葛城幸蒙遭時之恩、濫接九卿之末、進以可否、志在盡忠、身隆絳闕、妻子康家、夫王賜姓定氏、由來遠矣。是以、臣葛城等、願賜橘宿弥之姓、戴先帝之厚命、流橘氏之殊名、萬歲無窮。干葉相傳。

万葉集の日付も「以十七日」とあり續紀も壬辰即ち十七日とあつて一致してゐる。その詔。

省從三位葛城王等表、具知意趣、王等情深謙讓、志在顯親、辭皇族之高名、請外家之橘姓、尋思所執、誠得時宜、一依來乞、賜橘宿弥、千秋萬歲、相繼無窮。

葛城王も佐為王も父方の敏達天皇の後、治部卿撰津大夫從四位下美努王の子というよりも母方の橘氏の方がよかつたのであろう。いづれ諸兄は左大臣に、佐為宿弥は中宮大夫に、牟漏女王は從二位を贈られている。つぎの代では諸兄の子奈良麻呂が、紫微内相となって権力を専らにしていた藤原仲麻呂を除こうとして、旧貴族達と共に乱を起こした。しかし事件前に露顕し、悉く捕えられ、それぞれ処分された。それが続日本後紀、承和10年8月条には、贈從三位、14年10月には、贈大納言從三位橘朝臣奈良麻呂、更贈太政大臣正一位_崇帝威也となるのである。奈良麻呂の孫が嵯峨天皇の皇后橘嘉智子で、その第2子は仁明天皇であったからである。

橘三千代の本貫である県犬養氏の方は、県犬養宿弥広刀自が聖武天皇との間に、井上内親王と不破内親王と安積親王を生んだ。入内したのは安宿媛より早かつたようである。広刀自の父については三千代の父と同様、それぞれの父というだけで不明である。三千代と近い親族ではあつたろうが安宿媛の競争相手ではなかつたようである。安宿媛の生んだ皇太子は1年たらずで夭折した。この同じ年広刀自は1人の男子を出生した。この翌年安宿媛が立后した。安積親王の存在は甚だ不安定であつた。皇太子が急死した事になってはいるが暗殺であろうと横田健一氏は言われる。

井上内親王は齋内親王に卜定されたが、天平18年、県女王が替つて齋宮となつたので帰京し、天智天皇の皇子施基親王の第6子である白壁王に嫁した。牟漏女王の子である永手も組んで天皇に立てられ、皇后になつた。そして他戸親王は皇太子にたてられた。しかし、隱謀によつて廢后、廢太子となり、幽閉され、この親子は宝龜6年同日になつたと伝える。

不破内親王も塩焼王と結婚したが呪咀事件で京都を追放された。のち赦免され、昇叙もあつて、その子と生活を送つていたようであつたが、子供である氷上川継の謀反によつて、共に罪に坐す事になつた。県犬養氏はあと内裏の門に名を残すのみとなつたようである。(弘仁式には県犬養門とある。延喜式には陽明門である。佐伯有清氏および黛弘道氏の論文がある。)

(三)

河内国古市のあたりには早くから仏教信仰が伝播してゐた。応神朝に渡つて来た帰化人達が居住し、西琳寺は王仁を祖とする西文氏の一族の氏寺であつた。百濟からやつて来た王辰爾の一族も6世紀の後半に、船・津・白猪(後に葛井)の3氏に分かれ、野中寺から藤井寺付近に住んでゐた。藤井寺は葛井氏の氏寺とも言われている。仏教伝来の公伝の記事の中にもみられたように、蘇我氏は早くから仏教を知つてゐた。

蘇我臣の祖、石河宿弥の石河・蘇我倉山田石川麻呂・石川朝臣などの石川は、河内の石川であろうし、山田は現在、河南町山田村の山田であろう。そこには伝蘇我馬子の石塔が、椿に囲まれて立つてゐるし、河内の飛鳥には曾我川が流れてゐる。蘇我氏は石川の流域に早くから勢力を伸張させてゐたのであろう。仏教も広めてゐた事であろう。ただし蘇我氏の持つた仏教は、本来の仏教ではなくて、日本の神の一つ、例えば、祢宜と雨を降らす事を争そわせたり、たたりをしたり、極めて御都合主義の仏教ではあつたけれど……。古市を中心とした地域には古代の寺院、および廢寺跡も多い。この様な環境から、県犬養氏も仏教に帰依してゐた事であり、三千代も不比等の死後仏道にはいつた事でもあつたし、安宿媛も影響をうけて深い信仰を身につけてゐた事であろう。光明皇后となるとすぐ、施薬院・悲田院の設置・興福寺五重塔等の造営・皇后宮職による写經・御自身の写經・玄防の寵用等と仏教に関する活動も随分活発であつた。東大寺建立も光明皇后の勧めであると言われている。

帰化人達が持つてゐたものは精神的なもののばかりではなかつた。仏具もあつたろうし、珍らしい品物もあつたのではないか。それらを蘇我氏は贅沢に手に入れてゐたのではないか。欽明天皇28年に大伴連狭手彦が高麗を攻めた。高麗を打ち破り宮城にはいつて珍宝を得た。また七織帳・鉄屋も得た。七織帳は王のベッドに張つてあつたものであつたが、それを日本に持ち帰り天皇に奉獻した。それ以外のものである甲二領・金鍔刀二口・銅鏤錘三口・五色幡二竿・美女媛とその從女、これらはすべて蘇我稲目に送つた。そうすると、それ以前に朝鮮半

島に渡った人々、また中国へ渡った人達が美しいガラス器等を持ち帰って、これを献上する事はあり得る。安閑天皇陵から出土した西琳寺所蔵の白瑠璃碗が、正倉院所収の白瑠璃碗と酷似していて、例えば側面の円形の凹みから、その縁が互いに相接している形まで同じで、朝日新聞社刊「正倉院の宝物」によれば、いかにも両者は同時に製作されたかの感を与えると表現しているが、全く同じに見える。この碗はイラン地方で同類品が発掘されているから、この地方で作られ、やがて中国を経て日本に伝来したものであろう。ササン朝ペルシャはちょうど安閑天皇のころ、ホスロー1世が出て、東ローマ帝国を圧迫し、アラビア半島から黒海、東は中央アジアに至る大領土を占有していた。文学を奨励し、産業を保護し、文化的にも盛期であった。この碗が中国で製作されたとは考えられないそうであるから、わりに早い足で日本まで来たのであろう。一对で持って来たのは誰だと考えて良いのだろうか。大伴氏の金村の關係で手に入れたのではないだろうか。河内国古市からそう遠くない場所、大阪芸術大学の近くに大伴という地名が残っている。書紀によると大伴金村が安閑天皇を輔佐していた時に犬養郡が設置された。安閑天皇の父である継体天皇を越前の方から引っ張って来たのは大伴金村であった。安閑天皇2年に桜井田部連・県犬養連・難波吉士に詔して、屯倉の税を主掌らしめている。吉士は芸大へ下車駅であり駅名にも残っている喜志であろうか。このころにも大伴氏の一族と、県犬養連とは交渉があったようである。

武烈天皇が崩りましてのち、子供がなくて継嗣が絶えるのを恐れて大伴金村が迎えて来たのが応神天皇五代の孫である継体天皇であった。大伴氏と物部氏は継体天皇および尾張連の女との間の御子である安閑・宣化を奉じた。一方蘇我氏は欽明天皇を奉じて互いに勢力を競っていた時期であった。やがて大伴氏は朝鮮政策がうまくいかず失脚し、蘇我・物部の天下になった。大伴金村の孫達が壬申の乱で活躍した事によって、大伴御行が世に出ることになる。御行は旅人の叔父にあたる。御行と県犬養大伴および橘三千代とは同時代に宮廷に仕えていた。この辺で大伴氏から白瑠璃碗の一つは安閑天皇へ、一つは県犬養へ行ったのかも知れない。

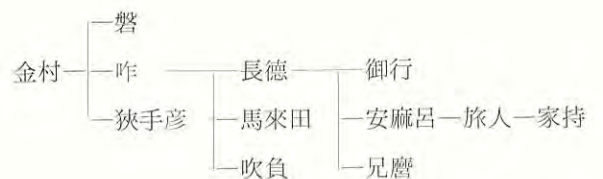
安閑天皇の皇后であった春日山田皇女の持ち物であったかも知れない。古市の近くにも春日・山田両地名が残っていて、先の蘇我石川山田麻呂と同じく、春日の山田皇女とみれば、河内国の春日山田とも考えられる。春日には敏達天皇陵と聖徳太子・その妃・太子の母間人皇后の三対合葬陵があり、山田には推古天皇と竹田皇子との合葬陵・孝徳天皇の円墳がある。それに伝石川山田麻呂の石棺が露出した形で残っている。和珥氏とこの辺との關係は不明であるが、安閑天皇陵と古市のあたりとのつながりを求めれば、春日山田皇后との合葬と大伴氏が居住していたかも知れない大伴という地名としか考えられないのである。

安閑天皇の母は尾張連の娘であるし、都は勾金箸宮、すなわち今の奈良県橿原市曲川町である。だから河内国古市とはかかわりは無い。しかし延喜式には春日山田皇后の合葬の事はみえず、皇后陵も古市郡に在ると記しているので、ペルシャから渡った白瑠璃碗は、誰から安閑天皇陵に収めたか想像すらし難い。

一方正倉院の白瑠璃碗は藤原不比等と県犬養橘三千代が安宿媛を立后させる為に随分画策して、やっと皇后にした時分に、この碗を献上したのではないか、奉獻したのは田辺史の關係での藤原不比等方より三千代の本貫である県犬養氏の方であろう。正倉院のガラス器が誰がいつどの様な形で献上したものか不明なそうである。また船載されたものが一对であったというのも例がないそうである。私は河内国古市のあたりまで一对できて、この場所からそれぞれ分かれていったと思うのである。

持っていたのは大伴氏ではないかと想像をしている。

大伴氏系図



オノレ・ド・バルザックの神秘主義と 北村透谷の神秘主義

九 野 民 也

完全な霊在者は透視者である¹⁾。

——ノヴァーリス『断片』

I、日本近代文学における バルザック不振

オノレ・ド・バルザック Honoré de Balzac の日本文学における不振を最初に告発したのは寺田透氏であった。氏はすでに30年前の1947年つぎのように書いた——「誰か日本で、フローベールに心酔するやうに、ドストエフスキーに憑かれるやうに、深くバルザックに親炙したものがあたらうか。僕はここから自分の問ひをはじめ。/しばしばバルザックについて語る2、3の人がゐないではないが、彼らはいづれも文学者だとは思へない。翻訳家、文学史家、好事家ではあるにしても、文学者でないことはたしかである。彼らの披瀝するところは人間喜劇を社会史の参考書、人間の生態研究の挿話集と見るやうなやり方にもとづく、知識であり享受であってバルザックを思想の師とし、文学感情の培養者たる魔神として、その支配をうけつつしかもこれと対決してやまぬといふやうな態度からは遠いのである」²⁾(『バルザック断章』、斜線改行)

この問題提起はこんにちいぜんとして新しい。バルザックは、先行の文学遺産を集大成し、そして己れの巨大な所産を現代文学に橋わたした存在である。かれは、あらゆる人間に胸襟を開いて、人間精神のすべてを洞察

しただけではなく、天界の霊とも交わり、万象の声を聞く、聖者的・霊媒者的存在である。普遍的な文学を創造したこの巨大な存在を敬して遠ざけることによって、日本近代文学は特異な地方主義プロヴィンシヤリズムに陥ってはいないだろうか、あるいは陥ることになりはしないだろうか。こうした問題意識をいだいて、わたくしは、バルザック文学の光りを日本文学の上に投げかけてみたいと思う。ことによれば、そうすることによって、これまで見えなかった日本文学の或る一面が見えてきたり、日本文学の特異性が浮きあがってきたりしないだろうか、というかすかな期待をもって。

まずバルザックの神秘主義からはじめたい。かれの神秘主義の光りを日本近代文学の上にあててみたいのである。日本近代文学にもっとも大きく欠落している要素のひとつは、神秘主義だと思われるからである。

II、バルザックの “象徴的リアリズム”

現代文学の傑作は、世界各国において、ブルースト、ジョイス、カフカ、フォークナー、ベケットなど反リアリズム文学に立脚した文学者たちによって産みだされて、いまさらリアリズム文学のバルザックをもちだすのは、時代錯誤ではないかという感をいだかしめるかも

知れない。バルザック文学と現代文学とのかかわりに関しては、別にじゅうぶんに論じられるべき大テーマであって、いまここで性急なる論述をおこなうことは慎まなくてはならない。しかし、バルザックを単なる19世紀風リアリズム文学のなかに封じこめてしまう偏見に対してだけは異をとらえておかないわけにはいかない。こんにち、バルザックの間ではすでに定説となっているところであるが、バルザックのリアリズムは、けして目に見えるままを写しとる記録的なリアリズムではない。目に見える現象をとおして、背後に隠れている存在の本質を探ろうとする態度こそが、かれのリアリズムであった。ことばをかえていえば、かれにとっては、目に見える現象は、存在の本質の象徴だったのである。バルザックを、フローベール、ゾラへと続くリアリズム文学の創始者とするよりも、ネルヴァル、ボードレール等と共に、サンボリスムの先駆者であったと見る方が、バルザック文学の核心をついていると、わたくしは思う。リアリズムを仮りに“記録的リアリズム”“象徴的リアリズム”にわけてみるに、バルザックのリアリズムは後者のそれである。バルザックの賛美者ボードレールがバルザック文学のなかに発見したのは、もっぱら“象徴的リアリズム”であり、幻視家としてのバルザックであった。前世紀末にひとつのきわだった文学的傾向を示したサンボリスム詩人群に師と仰がれる存在となったボードレールが、バルザックに学んだものは、その幻視と象徴主義的色彩であったことは、バルザックをあいかわらずリアリズムの大家と見る向きがあるかぎり、どれだけ強調されても過ぎるということはないであろう。サンボリスムの流れを汲む後継者としては、その筆頭にプルーストの名をあげなければならない。プルーストこそはまさに20世紀的小説の黎明を告げる作家であり、その大作『失なわれた時を求めて』の世界は、フローベールやゾラのリアリズムとのかかわりはすくなく、バルザック、ネルヴァル、ボードレール等のサンボリスム的色彩とこそ深く関連している。かくてバルザックは幻視と象徴主義的傾向とをもって20世紀文学につらなる。

III、西欧神秘主義の流れ

狭義のサンボリスム(フランス19世紀末の一文学運動)にこだわらないならば、サンボリスムは、古くから、広く芸術一般にかかわっている。

原始芸術を考察したアンドレ・ルロワ＝ゲーランによれば、先史芸術は、「現実³⁾に隷属した、忠実な模写としての表現から始まったのではな³⁾」(『身ぶりと言葉』荒木亨訳)い。それは、「リズムを表現した表徴⁴⁾」としての段階を経て、神話の全体を抽象的にシンボルとして象形することから始まる。それは秘教主義にもとづくもので、そこでかれは、「象形における秘教主義は、実際には芸術の誕生そのものと同時期である⁵⁾」と説き、芸術誕生が、神話の象徴、秘教主義などとかかわりのあることを示唆している。木村重信氏は、ヨーロッパにおける「洞窟壁画および岩陰浮彫の制作目的は何か⁶⁾」(『原始のかたち』)と問い、「呪術的な目的を有⁷⁾」していたと推察している。アンリ・セルューヤは、レヴィ＝ブリュールの業績を要約して、「原始諸民族の神秘主義は諸々の力、影響力、感覚に知覚されない作用などを信じようとする傾向を持っている。それらの力が作動している全現実が神秘的なのである⁸⁾」(『神秘主義』深沢哲訳)と言っている。如上の諸説を認めれば、原始芸術は神秘主義的な環境において、象徴、呪術、秘教主義などとの関係をもって生まれた。このことは多くの人類学者や社会学者の所説と一致し、芸術の起源について絶対的なことは言えないまでも、原始芸術が魔術的な呪術と密接な関係を有していたことは認められてよいであろう。

有史にあらわれた象徴主義の最初のものひとつとして、メソポタミアにおけるシュメール人の占星術をあげることができよう。占星術は「地上界が天界の⁹⁾写しであり、この両世界に起こる出来事の間には関係があるという、古く一般に信じられていた考え方を反映⁸⁾」(ポール・クーデール『占星術』有田忠郎・菅原孝雄共訳)している。この考え方は、象徴主義の基本的構造を示している。なぜなら、「象徴学の基盤は、自然でもあり超自然でもある実在のさまざまな次元のあいだに存在する照応関係にある¹⁰⁾」(リュック・ブノワ『秘儀伝授』有田忠郎訳)からである。占星術は天文学と数学に依拠しながら科学と不分離な状態で発展していくが、もちろんその実際は似非科学

であって、魔術的かつ神秘的な秘教主義の世界に属するものである。象徴主義はそもそもの出発から魔術・神秘・秘教の世界と離れ難く結びついてきたわけである。だからパウラが、「振り返ってみると、フランスにおける19世紀の「象徴主義運動」は、根本的には神秘主義的なものであった」¹¹⁾ (『象徴主義の遺産』小林忠夫訳) と言うのも何んら不思議ではない。占星術のほかに、象徴主義を内包している古代からの秘教科学として、いまひとつ錬金術をあげなければならない。錬金術は、地下世界の金属に惑星の象徴を見ていただけではない。「錬金術の達人たちは、彼らの秘法を俗衆の眼から隠すために、中世を通じて一つの「象徴体系」を作りあげ」¹²⁾ (セルジュ・ユタン著『錬金術』有田忠郎著) ている。全錬金術師の古典『エメラルド板』には、「天地のあらゆる部分の間の、そしてまた「天地創造」と「錬金作業」との間の、類比と交感の教理」¹³⁾、すなわち照応関係^{コレスボンダンス}であるところの象徴主義が見いだされる。錬金術がヨーロッパ文学に与えた影響はその象徴主義によるばかりではない。錬金術師たちの宇宙創造の野心もまた西洋文学を考える上で看過しえないものである。錬金術師たちにとって、「錬金作業は世界創造の過程と同じ一つのプロセスを実現するもの」¹⁴⁾であった。神は無から宇宙を創造し給うた、われわれもそれと同じことをしようではないか、と云う、これは驚くべき野心であると言わなければならない。神の秘密に迫り、いまひとつの宇宙を創造しようとする、神をも恐れぬ野心が、多数の神学者によって拒まれることになったのは当然のなりゆきであろう。ところが、これら魔術であり似非科学であり途方もない野心をいだく占星術や錬金術の神秘思想が、やがて、カバラを通じ、あいはヘルメスを通じてキリスト教に流入していくことになる。『新約聖書』を源泉とするキリスト教神秘主義は、古代の魔術に入りこまれ、新プラトン主義を受け容れ、ヨーロッパ思想の巨大な流れを形成していく。西欧文学の多くの担い手たちはこの流れから水を引き入れる……。たとえば、中世のダンテ、ルネサンス期のラブレール、17世紀のシェイクスピア、パスカル、18世紀のフランスにおける幻想作家カゾット、イギリスにおけるブレイク、ドイツにおけるノヴァーリスらロマン派詩人群、イギリス

恐怖小説作家群、19世紀のユゴー、ラマルチーヌ、ネルヴェル、ポー、ボードレーール、ランボー、リラダン、ユイスマンス、サンボリスム詩人群、20世紀のゲオルゲ、イエイツ、ロレンス、ブルースト、ジョイス、カフカ、クロードル、シュールレアリスム詩人群、バルナノス、ジュリアン・グリーン、フォークナー、ミラー、近くはル・クレジオ、等々……。かくてヨーロッパ文学は、先史時代からの呪術の世界あるいは古代の秘教の世界にまで根をはっている大木、キリスト教神秘主義の樹液から現代に及ぶもなおかぎりなく養分を汲みとっているのである。

IV、コレスボンダンス

バルザックもまた神秘主義を己れの文学の糧としたひとりである。かれはその神秘主義の師を18世紀スウェーデンのスウェーデンボルイに仰いだ。もっともかれのなかに育まれた神秘主義のすべてをスウェーデンボルイに負っているわけではない。ほかにバルザックの神秘思想を準備したものとして、サン・マルタン、バームなどの天啓派の書物、ヨハネの黙示録、ダンテの神秘神学等々もあげることができよう。しかしかれの神秘思想の根本はスウェーデンボルイ思想に根ざしているとみてさしつかえない。バルザックにかぎらない。かれと同時代人のネルヴェル、ボードレーールも共にこの北欧の神秘主義者の影響下にある。かれら3人に共通するものとしてはスウェーデンボルイの基本的思想のひとつであるコレスボンダンス(相応、万物照応、万法照応、感応、交感、交響照応、対応、照応関係)受容が顕著である。コレスボンダンス思想は古代占星術に現われているのをすでに見たが*、では文学の上にはどのように表現されているか。この思想の精華は、ボードレーールの、きわめて簡潔な、つぎの詩句のなかに結実している。

万象照応

自然はひとつの神殿、そこに命ある柱、
時おり 意味のつかみにくいことばを発し、
象徴の森をぬけて ここを過ぎ行く人に、
森 親しげな眼差^{まなざし}を向ける。

遠くに溶けあう 長いこだまのように、
 夜のごとく光明のごとく はてしもない
 奥深い 闇の 合一のなかで、
 句と 色と 音と たがいに応えあう。¹⁵⁾

ここには呪術の時代から続く神秘思想の全歴史が凝縮している。J.-A. ロニーによれば、呪術の教理の「第一の観念は、宇宙に魂が存在する」¹⁶⁾ (『呪術』吉田禎吾訳) ことである。従って、ロニーは、そこに、「一にして全なる」宇宙の一体性があり、それぞれの事象と他のすべての事象との間には規則的な対応が認められる¹⁷⁾ と言う。このような文脈から、ロニーは上の詩に、「呪術的な鏡」¹⁸⁾、すなわち、呪術の世界を発見する。「奥深い 闇の 合一のなかで」万象が照応する呪術的世界像は、超論理的に、おそらくは詩人の靈感によって把握されたものであろうが、しかし、このような靈感が突如として湧いたものであるとは考えられない。この詩想は詩人の内部で長期にわたって発酵してきたのにちがいない。ではその酵素は？ ボードレールの著作のなかにつぎのような一文が見える——「スウェデンボルイは(……)天は偉大なる人物であることをわれわれに教えていた。すなわち、形、動き、数、色、句などすべてのものが、自然の内部同様、精神の内部においても、意味を有し、たがいに作用し、照応しながら話しをかわすということを教えていたのである」¹⁹⁾ (『わが同時代人に対する省察』)

とは言え、詩人の詩想を養った名著はスウェデンボルイひとりに帰せられるべきものではない。ヴァレリーの、「ポーはボードレールに斬新深奥な思想の一体系をそっくり引き渡し」²⁰⁾ (『ボードレールの位置』佐藤正彰訳)、「全ボードレールは彼(＝ポー)に滲透され、靈感され、深められ」²¹⁾ たということばに俟つまでもなく、ボードレールはだれよりもポーから誌想を得たと言わなければならない。ほかに、ユゴー、ホフマン、ゴーチエ、バイロン、ネルヴェル、バルザック等々の歴大な著作からの影響も指摘できよう。たとえば——「霊たちは音の霊や色の霊や植物の霊と理解しあう」²²⁾ (バルザック『セラフィタ』)、「音は空気の変化である。すべての色は光りの変化である。句はすべて、空気と光りとの配合である。(……)音

と色と句と形は同一の起源を有する」²³⁾ (バルザック『ルイ・ランベール』)、「小石の配合、隅石や透き間や窓などの形、木の葉のぎざぎざしたふち、色、句、音等々から、これまでわたしの知らなかったさまざまな調和が立ち現われるのを見た」²⁴⁾ (ネルヴェル『オーレリア』)

* コレスポンドンスの思想は、古くからインドやシナなど広くアジアにも見られた。『中村元選集(第17巻)』(春秋社) p. 387 参照。

V、スウェデンボルイの コレスポンドンス

18世紀から19世紀前半にかけてのロマン派文学者たち、19世紀後半の象徴派詩人群に多大の影響を与えてきたスウェデンボルイの神秘思想、ことにコレスポンドンスの思想はどのような体系をもっているのだろうか、以下、つとめて要約してみる。

(a) 神は霊界の太陽を発出した。(b) 霊界の太陽を媒介として、神は宇宙を創造した。(c) 創造された一切には、目的、原因、結果が存在する。なぜなら、神は目的をもちその目的を達する手だてとして原因の世界に属する霊界を創造し、その結果として宇宙を創造したからである。(d) 霊界を原因とし、その結果として存在している自然界は、霊界を反映している。したがって、「自然界全体は霊界に相応して」²⁵⁾ (スウェデンボルイ『天界と地獄』柳瀬芳意訳) いる。自然界は「全般として相応しているのみでなく、また個別的にも相応している」²⁶⁾。「自然に存在する凡ゆる物は、その最小のものからその最大のものにいたるまでも、相応である」²⁷⁾。(e) 「相応により自然界は霊界に連結している」²⁸⁾。(f) 「この理由から自然は凡て主の王国を表象している劇場である」²⁹⁾。(g) 「人間は相応を知るとき、かれはその心の思考の方面で天使たちと交わることができ」³⁰⁾る。(h) 人間が相応したのを知るならば秘義を知ることができる。

VI、バルザックの神秘主義

(1)

バルザックの神秘主義については、多数の先行する論考があって、いまさらわたくの喋々するまでもないこと

であるが、透谷の神秘主義との関連を後述するためには、ここであえて、先人の業績を踏まえながらわたくし自身のことばで、バルザックの神秘主義を略述・解説しておくほうが親切であろうと思われる。

(2)

バルザック思想の根幹は、「神秘の書」におさめられた3つの作品『追放者』『ルイ・ランベール』『セラフィタ』、ことに後のふたつの作品において明らかにされている。バルザックはこれらの作品のなかでスウェデンボルイを高らかに顕賞している。しかし、かれがスウェデンボルイを正確に理解しているかどうかは別の問題である。多少の誤解はあるようである。しかし、バルザックはバルザックなりに、スウェデンボルイ思想を——その全体ではなく一部分にすぎないが、その基本的思想の一部分であるコレスポンド思想を——自己のなかにとりいれたことは確かだと言ってよい。バルザックの創作理念の基礎は、スウェデンボルイ思想の或る部分の上に築かれ、その理念をもとにしてバルザックは長短あわせて90編近い膨大な作品群を創造した——さしあたってそう承知しておけばじゅうぶんである。

(3)

スウェデンボルジスムに依拠してバルザックは、「霊たちにとって、この世のすべてが意味をもっている。もっとも小さな花でさえひとつの思想であり、大いなる全体の一部分に照応する生命である。霊たちはこの全体に対する絶えざる直観力を有している」³¹⁾ (『セラフィタ』) と、その象徴主義とコレスポンド思想を語る。この霊＝天使霊は、森羅万象のなかに神の御言葉、意味を読みとり、現象と全体との相関関係を直観している。バルザックにとっては、自然界の一切が、全体のなか、神秘的な諧調、親和力のなかで照応している。

(4)

自然界における万物相互の、あるいは人間の魂との照応関係を大作『谷間のユリ』で見してみよう。主人公フェリックスは、たとえば、秋の一日を純潔な自然のなかで

遊ぶ、すると、「病を得ている肺臓は気持ちのよすがすがしさを吸い、目は金色の茂みの上に憩い、その茂みの穏やかなやさしさが魂に伝わる」³²⁾ のを感じるのである。またかれは、ツウレーヌの自然のなかで、「アンドル川の瀬にもうけられた水車がこのざわめく流域にひとつの声を与え、ポプラの木々がほほえみながら揺れ、空には雲ひとつとてなく、鳥たちは歌い、セミは鳴き、すべてが階調だった」³³⁾ のを感じる。

(5)

ツウレーヌはバルザックの故郷である。ここを舞台にした『谷間のユリ』は自伝的色彩が濃い。フェリックス少年は、母に打ち捨てられて、家庭のあたたかな愛情に恵まれない孤独な思いを、ツウレーヌの自然のなかで、「庭にいて、小石と遊んだり、虫を観察したり、天空の蒼さをながめたりして」³⁴⁾ まぎらわせるのであった。少年はある夕方、情熱をもってひとつの星をみつめていた。ところが母は、少年の星に対する愛情を笑いものにする……。母の冷たい仕打ち、孤独な日々、自然のなかでの慰藉、星との交情、……これは、「かつて地上の人に与えられた最も戦慄すべき幼年時代に苦しんだ」³⁵⁾ (ツヴァイク『バルザック』水野亮訳) オノレぼうやそのままの姿、8歳から14歳までの6年間「オラトリア修道団の寄宿学校という精神的な牢獄で過した」³⁶⁾ オノレ少年そのままの姿ではないか。後年オノレ・ド・バルザックのなかで醸成された神秘主義の原質は、少年の日々、ツウレーヌの自然のなかで、石や虫や大空や星々や、そしておそらくは、野や川や花々との、無言のひそかな対話から獲得されたのであろう。

(6)

フェリックスは野に遊び、花を摘みながら、その「色や葉はひとつの階調、詩を有し、それが、愛し愛される恋人たちの心の星に音楽の楽節が無数の思い出をよみがえらせるように、眼を魅惑しながら悟性に訴えてくることを考え」³⁷⁾ たり、「色が配合された光りだとしたら、歌曲の配合が意味をもっているように色もまた意味を有している筈ではないか」³⁸⁾ と思ったりする。こうした情景

は、寺田透氏の指摘にある「コレスポンダンスといふことの実地応用」³⁹⁾(『バルザックの芸術論』)のひとつとも言えるであろう。いや、実地応用ということならば、バルザックの全作品「人間喜劇」の世界は、コレスポンダンスの実地応用例の宝庫である。「人間喜劇」はたんなる風俗描写にとどまっているのではない。風俗描写とみえる日常茶飯事のなか、人間社会のいたるところにコレスポンダンスの秘儀が見られる。すべての行為、一切の事件が、たがいに原因となり結果となって、複雑微妙にからみあい照応しているのである。

(7)

ひとつのできごとが新しい事態を引き起こしていくところの人間行為の連環していくさまを、シェイクスピアは、「不自然な行為は／不自然な悩みごとを生む」⁴⁰⁾(『マクベス』、斜線改行)という短いことばで言った。バルザックはだれの目にも不自然な行為であるとわかるときだけではなく、ほとんどだれの目にも不自然であるとは感じられないような、日常生活におけるごくありふれた或る行為が、つぎの新しい事態の原因となって別の行為を呼び、それらが連鎖反応のようにつぎつぎと新たな行為を引き起こしていき、気がついたときには大事に至ってしまった、というようなことになる最初のきさいな行為さえ見のがさない。そのような例として『ピエレット』の一場面をあげてみる。これは一地方の日常生活をあつかった小説にすぎない。この小説はいささかも超自然の働きを借りないで描かれている。バルザックの神秘主義を論述するには、これは一見、いささか見当はずれの作品と見えよう。バルザックは超自然的な働きをテーマにした怪奇的・幻想的な作品をいくつか書いているのであって、本来ならば本稿のテーマにはそのような作品をとりあげることこそふさわしい。そのことを承知であえて神秘主義からもっとも遠い作品を例にあげ、そのような作品にさえ、コレスポンダンスが見られる点を指摘しておきたい。

両親をなくした主人公ピエレットなる少女は、いとこのログロン姉弟の家に引きとられる。若いころ苦労し、いまはどうか豊かになっているといこは、裁縫ひとつ

できないピエレットに、もとの家ではどうしていたか、と尋ねる。「——あたし遊んでたの、とピエレットは無邪気に答えた。みんなあたしと遊んでくれたわ。おばあちゃんもおじいちゃんも、いろいろお話しをしてくれて。そうよ、あたしみんなからかわいがられていたんだわ」⁴¹⁾

この答えはどう考えても不自然ではない。無邪気なだけである。しかし、若いころ苦労をし、いまは老嬢、老独身男となって独身者特有の複雑な感情にとらえられているログロン姉弟にとっては、この無邪気さは無関心で過ごせるていものものではなかった。しかも魅力的なピエレットは、土地の上流夫人たちの目にとまり、しばしば招待を受ける。そのことだけでもログロン姉弟にはおもしろくないのに、あろうことか、「この無邪気な少女は夫人連の家で味わってくる楽しみを」⁴²⁾ ログロン姉弟の前ですこしもかくさなかった。この無邪気さそのものがいとこたちの「愚かな暴虐の本能」⁴³⁾を呼び起こす。ログロン姉弟は意地悪からピエレットにつらくあたるのではない。かれらは、昔、店の奉公人たちのことを考えて叱っていたのと同じように、ピエレットのためを思って叱っているのだとしか思っていない。非難されるピエレットは心がいたみ、ついには引っこみ思案になり始める。こうしたピエレットのようすを見てログロンは、からだでも悪いのかと聞くのだから、根っから悪意のある人物ではない。しかし、ピエレットはこの見当ちがいの質問にまたも心が傷つき、家をとびだして川のほとりでひとり泣きくずれる。ピエレットのこうしたいかにも少女じみた行為自体が、姉弟のピエレットに対する憎悪の気持ちをますますエスカレートさせていくのである。何んでもない筈の行為が原因となって別の行為を結果する。ひとつの行為はそれに先だつ行為の結果であると同時につねにつぎに引き起こされる行為の原因でもあって、それは、無限の空間、永遠の時間にわたって、つぎつぎと新しい行為を生みながら波及していく。あらゆる人間行為が原因・結果となって鎖のように全体にわたって関連していく。エマソンの美しい比喩を借りれば、それは、「流れのなかにひとつの石を投げられるや、おのずから広がりいく波の輪」⁴⁴⁾(『自然』)に似て、最小の動きさえ

無限に波及していく。

ピエレットはついにログロン姉弟、とくに老嬢に虐待された形でやせさらばえ萎黄病なる病を得て死ぬ。ではピエレットを死に追いやった要因は老嬢ひとりであるかという、それだけではすまされないものが複雑にからんでいるのがこの小説である。ピエレットを死においやったもの、それはピエレット自身をふくめたログロン姉弟の家庭全体、ログロン姉弟の生いたち、その生いたちによって育まれてきた姉弟の特異な情念、そして政治的抗争や利害関係にからまれた土地の者たち全体であり、さらにいえば、風土と時代のなせるわざでもあり、早く両親に死別したピエレットの不運も手伝っており……といった具合に、それは迷路のように入りこんでいる。バルザックは、このような原因・結果が謎のように多岐に入り乱れたすべての事象のからまりを、まるで自分は人間や社会のあらゆる秘密、目に見える外面はもとより目に見えない内面のからくりをまで通じている秘儀者であるかのように、神のみ知る秘密を解明しようとして綿密詳細に語り続けて倦むことがない。バルザックは、自分はすべてを見とおすことのできる天才だと信じきっている。そう信じていればこそかれは神の秘密に肉薄しようとするのである。

(8)

バルザックはいかなる能力によって神の秘密に肉薄しようとするのか。透視力なる能力によってである。かれは『セラフィタ』のなかでセラフィトウスなる天使靈にこう言わせている——「わたしは透視力の能力を持っている。(……)透視力とは一切を観入する内的視力のようなものです。この力は比喩によってしかおわかりいただけないでしょう。ヨーロッパの大都會では数々の芸術作品が生みだされる。(……)数々の大理石があります。(……)大部分の人たちはそこに人体の外形を見るだけです、もうすこし上の段階の者たちは彫刻家の表現した思想の一部をそこに認め、その形体をほめたたえます。しかし芸術の秘法に精通した人たちはだれもが彫刻家の心を感じとっている。大理石を見て彫刻家の思想の世界全体を理解するのです。この人たちは芸術の王者で、自

然の最小の起伏さえも映しだす鏡を自分自身のなかに所有しています。ところで、わたしのなかには精神的自然を原因も結果も共にして映す鏡のようなものがあります。このようにわたしは意識をも観入して未来と過去を見ぬくのです」¹⁵⁾

バルザックの創作原理にとって、「精神的自然を原因も結果も共にして映す」という観念は欠かすことのできないものである。かれは『ルイ・ランベール』のなかでこう述べている。人間の学問は、「視覚のゆっくりとした働きをおして原因から結果へと降り、その働きをおして結果から原因へとさかのぼる」¹⁶⁾ 演繹法にもとづいている。そして、芸術作品は「物事をすばやく直視する視覚の働きから生まれる」¹⁷⁾ のである。だから、天才とは見者であり、「内的視力の行使によって何んらかの力に恵まれた人間」¹⁸⁾ のことである。それは同時に、芸術は見ることによって創造される。芸術家とは見者である、ということが意味されている。見者とは内的視力に恵まれた者の謂で、見者は直視によって物事の原因と結果を同時に把握する天才である、ということができよう。

透視力について論述されているところを、もうすこし見ておきたい。バルザックはルイ・ランベールなる哲学青年にこう言わせている——「透視力は精神界の事物も物質界の事物もひとしく、その起源の先から結果の末にいたるまで隈なく見ることにある。(……)イエスは透視者であった、かれは事実をその根源と生成とにおいて、すなわちそれを惹起した過去とそれが現われた現在とそれが展開した未来とにおいて見ていた。(……)内的視力の完成は透視力の能力を生む。透視力は直観をもたらす。直観は《内的人間》のひとつの才能である」¹⁹⁾

セラフィトウスとランベールのせりふから透視力とは何か、整理しておこう。

それは、(a)一切を観入する内的視力のようなものである。(b)自然の最小の起伏さえも見ることのできる能力である。(c)すべてを、原因も結果も共にして見ることのできる能力である。(d)事実をその根源と生成とにおいて、すなわち、過去と現在と未来とにおいて見ることのできる能力である。

いささか突飛な連想のようであるが、バルザックの如

上の論はインドにおける因中有果論に類似していると思われるので、これについて中村元氏の書物によって見ておくことにしたい。形成力ということが問題となっている箇所、これに関する譬喩が7つほど紹介されているが、そのうちのひとつにこうある——「譬えば、幾多の種子なる生きものが地中に播かれて、次第に増大し、成長し、広大となり、花や果を結ぶのですが、それらの樹木は現に存在することなくして生じたものではありません。それらは現に存在しつつ生起するのです」⁵⁰⁾ (『インドとギリシャとの思想交流』)

こうした譬喩のあと、中村氏はこのように論述している——「これらの譬喩を通じて主張されている原則は、結果は必ず原因のうちに含まれて存在するにちがいないということである。このような哲学的立場をインドでは因中有果論 (satkāryavāda) という。そうして人間存在の諸々の形成力が恒存するものであるという主張は、やがて説一切有部の「三世実有法体恒有」(過去・現在・未来を通じて実有なる法の自体がつねに存在する) という教理を生み出すこととなるのである」^{51)*}

* インド思想の知識に乏しいわたくしは、バルザックの説と、インドの因中有果論、三世実有法体恒有なる教理などを比較論考するということとはとてもできない。あるいはことによれば、バルザック説とインドにおける説との間には相当の開きがあるのかも知れない。識者のご教示を願えれば幸甚である。

バルザックはランベールの口を借りて、内的視力の完成が透視力の能力を生み、透視力は直観をもたらし、その直観は《内的人間》の一才能であると言うのであるが、これだけでは、内的視力とは何か、《内的人間》とはどういうことか、あきらかではない。

(9)

内的視力とか内的人間ということばはつぎの引用文のなかに見いだすことはできないが、それらのことばを解く手がかりは得られそうである——「亡霊が現われるということがもしあり得るとしたら、とランベールは言った。それは人間を純粋な本質において示す観念を知覚する能力によって起きるにちがいない。たぶん不滅の筈の

人間の生命は、われわれの外部感覚では見のがされてしまうが、内的存在が高度の法悦境や物を完璧に見ることのできる域に達したときに、かかる内的存在によってとらえられ得るだろう」⁵²⁾ (『ルイ・ランベール』)

ここでバルザックは内的視力ということばこそ用いていないが、それは亡霊をさえも見ることのできる能力、外部感覚では見のがされてしまうようなものをさえも見ることのできる能力のことを言っているように思われる。このような内的視力の獲得は、内的存在のあり方にかかわる。どのようなあり方であるかはこれも上の引用文に暗示されていて、ひとつは内的存在が物を完璧に見ることのできる域に達した状態。いまひとつは内的存在が法悦境に達した状態である。作品『ルイ・ランベール』では内的存在が主として前者の状態にある場合が述べられ、『セラフィタ』では主として後者の状態にある場合が述べられている。『ルイ・ランベール』では人間は3つの圏に分類される。自然界に生きる人間がいて、この人間は大部分本能的存在である。そしてこのような人々は外的存在である。つぎにその上の段階にある人々は精神界に生き、抽象の域に達している。かれらは社会的存在であるが、まだ外的存在でもある。最上階に位置する人々は、神の世界に生き、透視力をそなえていて、「自分自身の内部によって行動し、見、感じる」⁵³⁾ のである。かれらこそが内的存在、内的人間である。

初版『ルイ・ランベール』は1832年に刊行された。『セラフィタ』はその3年後、『ルイ・ランベール』『追放者』と共に「神秘の書」の総題のもとに刊行された。『セラフィタ』では、先にも触れたように内的存在が主として法悦境に達する状態が描かれている。

(10)

内的存在が高度の法悦境に達するためには、祈りによらなければならない。「祈りは魂を神に結びつける」⁵⁴⁾ (『セラフィタ』)、それは「木々の根が大地と交わるように神と交わる」⁵⁵⁾ ことであり、そのようにして、「さまざまな世界の生命そのものを生きる」⁵⁶⁾ のである。それには、「肉体から完璧にぬけ出」⁵⁷⁾ なければならない。「祈りは、肉体から完全に分離した魂の真の憧憬」⁵⁸⁾ であるからで

ある。このように神との完全な合一によって、「絶対的休息」⁵⁹⁾を得る。「靈化された本性はまもなく力を授けられ」⁶⁰⁾、「神の御力のなかに参入する」⁶¹⁾のである。

(11)

『セラフィタ』においても、内的存在が物を完璧に見るという例の問題に触れられている。ここでは、物を完璧に見る域に達するには、理性によって神を測る道ではなくて、それとは別の道を求めなければならない。「その道はわたしたちの内部にある。見者と信者は大地の物に注がれる眼よりもっと鋭い眼を自己の内部に発見する」⁶²⁾のである。すなわち、神は人間の内部において把握される。人間の内部においてこそ、「事物や生物の自然的宇宙は、(……)自然の無数の形の間で知覚される類似や違いの超自然的宇宙と境を接している」⁶³⁾のである。「人間の内部で、眼に見える有限の宇宙が終わり、人間の内部で、眼に見えない無限の宇宙が始まる」⁶⁴⁾のである。すなわち、《自然的・物質的》宇宙と《超自然的・靈的》宇宙とは、人間の内部において連結している。

(12)

『セラフィタ』の副人物ウィルフリッドが、セラフィタの家で一時的に靈の状態におかれるくだりが描かれている。かれは、靈化されるや、一瞬、「幻視が芸術家を連れていく」⁶⁵⁾世界、「天上の深淵」⁶⁵⁾に赴き、そこでは「ヴェールが裂け、啓示が、知られざる世界の秘密が、恐ろしくも強烈なさまであらわになる」⁶⁷⁾

おそらくは、内的視力によって把握される神の世界、祈りによって合一する神の世界は、ウィルフリッドの体験し赴いた天上の深淵、すなわち、ヴェールが裂け、啓示が、知られざる世界の秘密があらわになった世界と同一であるだろう。

『セラフィタ』には、全ページにわたって神々しい崇高の美が満ち満ちている。全ページに、祈りによる神との合一の喜びが響きわたっている。『セラフィタ』の世界は神秘主義の世界、それは、セルーヤが神秘主義を定義して言っているところの、「人間精神と実在の根元との内密な、直接的な把握」⁶⁸⁾(『神秘主義』)になる世界であると

言っ

(13)

『セラフィタ』の主要なテーマのひとつに両性具有の問題がある。このテーマは古代的かつ普遍的な宇宙創造の神話にかかわりがある。そのことをエリアーデの書物と中村元氏の書物とで見たい。

エリアーデは、両性具有のイメージはヨーロッパにおいて見いだされるのはもとより、「アフリカ、アメリカ、メラネシア、オーストラリア、ポリネシアといったアルカイックな文化の人々の間においてのみならず、古代ゲルマン、古代近東、イラン、インド、中国、インドネシアなどの複雑で、発展した宗教においても見出される」⁶⁹⁾(『悪魔と両性具有』宮治昭訳)と言っている。ここでは日本がでてこないが、中村元氏は、インドとギリシャにおける両性具有の神話に触れたあと、「或る意味では『古事記』の最初に出て来る宇宙開闢論も、これに対応するものがある」⁷⁰⁾(『古代思想』)と述べている。これはつぎの一節が念頭におかれている——「天地の初發の時、(……)三柱の神は、みな獨神に成りまして、身を隠したまひき。次に國稚く、浮かべる脂の如くして水母なす漂へる時に、(……)二柱の神もみな獨神に成りまして、身を隠したまひき」⁷¹⁾(『古事記』、斜線改行)

(14)

宇宙の、無からの創造という神話について、中村氏はギリシャ・インドと日本の間にひとつのちがう点があることを指摘している。中村氏は言う——「抽象的思索が進むと〈無〉からの創造を説くに至った。『リグ・ヴェーダ』における他の哲学詩によると、祈禱主神(Brhaspati)という創造神が無(asat)から有(sat)を開展せしめたという。『祈禱主(Brahmanaspati)は鍛冶工のごとくにこの万有を焔いで鍛えなした。／神々の原始時代において無から有が生じた。／神々の最初の時期において無から有が生じた(……)』／(……)／唯一神が無から有を創造したと解する点においては、キリスト教の無からの創造(creatio ex nihilo)を思わせる。また「鍛冶工のごとくに創造した」ということは、日本では紀伊国

の「^{ひのくまのかみ}日前神」の出生に関して『日本書紀』神代巻に伝えられているが、宇宙創造神話にまで拡張されることは日本ではなかったであろうか。少なくとも鍛冶工のように、ふいごを煽いで宇宙をつくったという神話は日本にはないようである。／しかるにギリシャでは、こういう思惟がはっきりと現われた。プラトンのデーミウルゴスは職人のようなもので、混沌とした無秩序状態にあった全てを引き受けて秩序のうちにもたらした。これが世界創造であり、ただ一つの世界をつくったのである」⁷²⁾ (『古代思想』斜線改行)

ここに述べられているデーミウルゴス (demiourgos, 制作者, 造物主) の宇宙創造の野心は、錬金術師の野心でもあることはすでに触れた。

バルザックが芸術創造のために必要とした秘教の核心は、既述してきたところを約言すれば、森羅万象のなかに意味を読みとること。自己の内部において、《自然的》宇宙と《超自然的》宇宙との、たがいに原因であり結果であるコレスポンドを、永遠と無限の相のもとに把握すること。そして、祈りによって造物主たる神の秘密の奥所に参入することである。

が、バルザックの野心はここでおわらない。神の秘密の奥所に参入した上で、神の秘密を奪い、みずからデーミウルゴス (造物主) たらんとする野心、錬金術師たちにおいて見たのと同じ無限の欲望が、バルザックを衝き動かし、芸術創造のペンを走らせるのである。このデーミウルゴスの野心のすさまじさは、「神秘の書」におさめられた『ルイ・ランベール』や『セラフィタ』よりは、別の作品群においてよく窺うことができる。

(15)

しかし、バルザックの作品を、神秘主義なるテーマの群とデーミウルゴスの野心なるテーマの群とのふたつのテーマに明確にわけようとするはいささか無理なことであるが、ここでは、便宜上、ふたつのテーマにわけて作品を3つずつ並べてみることにする。じっさいにはこれらは両方のテーマに深くかかわりかつ錯綜していることをお断わりしておく。

神秘主義なるテーマの群		デーミウルゴスの野心なるテーマの群	
『追放者』	1831年	『あら皮』	1831年
『ルイ・ランベール』	1832年	『知られざる傑作』	1831年
『セラフィタ』	1834~35年	『《絶対》の探求』	1834年

上の3行からあきらかなとおり、バルザックの神秘主義は1831年ごろから形をとりはじめ、35年ごろにはほぼ完成したと見てよい。これはバルザックの30歳から34歳にあたる。また、デーミウルゴスの野心なるテーマの群もほぼ同時期に平行して書かれている。これらの作品は1850年(じっさいに創作の筆がとまるのは1848年)までのほぼ20年間の創作活動における最初期に書かれたもので、中・後期の作品群の基礎をなしている。

『あら皮』の青年主人公は無限の欲望に衝き動かされて生命をすりへらす。『知られざる傑作』の主人公である老画家フレンフォールは、神の秘密を奪って、神の創造による女性に匹敵する、生命力あふれた女性を描こうとして失敗、自殺する。老画家の、絶対的真理を追求しようとする絶対的絵画論は、ついに現実のものとなり得なかった。『《絶対》の探求』の主人公である錬金術師クラスは、発見されたあかつきにはすべての創造が可能になる、この世の万物に共通な唯一の物質を発見しようとして、破産、絶命する。クラスの発見しようとした、万物に共通な物質の、原一性なる観念は、錬金術の基礎理論であってこのことをユタンはつぎのように述べている——「錬金術師は言う、物質は一つである、ただそれはさまざまな形を取ることができ、この新たな形態のもとで己れ自身と結合して、無数の新たな物体を生むことができる、と。彼らはこの《第一質料》に、およそいろいろな名前をつけた。たとえば種子、混沌、宇宙の実質、絶対など」⁷³⁾(『錬金術』)

ユタンは上の文章における絶対なることばに注記して、バルザックの『《絶対》の探求』をあげている。この思想は錬金術師に特有のものではない。デーミウルゴスのことがとりあつかわれているプラトンの『ティマイオス』に、《第一質料》の観念が論述されている。しかし錬金術師はプラトンのこの観念を「いちじるしく発展させ、とことんまでつきつめた」⁷⁴⁾と、ユタンは言う。ところ

で、この思想は錬金術師やヨーロッパにおいてのみ見られるのではない。中村元氏の書物にこう書かれている——「最古代のインドの若干の思索者たちは、ついに〈唯一者〉(eka) と呼ばれる中心原理に到達した。やがて究極においては極度に抽象的な原理を想定するに至ったのである。(……)／そして究極の根底において実在者があって、多くの神々は単にその形態、或いは名称にすぎないと信ぜられるようになった」⁷⁵⁾(『古代思想』、斜線改行)

宇宙が創造され生成していくのは、根源としての《第一質料》から始まる。宇宙の始源である《第一質料》は、将来への生成発展の可能性を秘めながらすべてが未分化のまま混沌たる状態におかれている。性もまた未分化のままである。このような原初のカオスのときには、人間もまた、『古事記』の表現にしたがえば、「浮かべる脂の如くして水母なす漂へる」なかで、性別のわかちがたい「獨神」、換言すれば、両性具有として存在する。錬金術師クラスは《絶対》を求めるうちに絶命する。両性具有の天使霊セラフィタ＝セラフィトスは、もはや《絶対》の探求者ではなくて、人間の《絶対》そのものとしてイメージされている。セラフィタ＝セラフィトスは人間が男女両性に分化する以前の《統一》、《全体》、《単一》、《人間の原形》、《第一質料》、《種子》……等々と呼ばれるべき、全世界に普遍的な宇宙開闢神話の《獨神》(「対立でない存在」⁷⁶⁾)である。

VII、透谷の神秘主義

(1)

バルザックの神秘主義と日本近代文学における神秘主義との類縁を思うとき、まっさきに北村透谷の名が念頭に浮かぶ。透谷はバルザックの作品を読んでもいなければ、バルザックなる名前さえも知らなかっただろうと思われる。ふたりの間に直接的な影響関係はいささかもなかったと断言してよいであろう。にもかかわらず、透谷の基本的思想は、バルザックの神秘主義に近い。

(2)

透谷はエマソンから強い影響を受けた。当のエマソンは日夏耿之介をしてつぎのように言わしめているほどの

スウェデンボルジアンである——「瑞典の豫言者スウェデンボルグ Emmanuel Swedenborg (1688—1774) の教説は正統派神秘家と異ってその物質観に特徴があるが彼の驚くべき靈的飛躍は、この科學者を世界有数の神秘家として、その法悦は近代のあらゆる詩人に感化を興へブレーク、コーリッヂ、バトモア等悉くその影響を蒙った。就中、米國のエマソンに最も著しく、エマソンの外部より透入する内在界に於ける先驗的自己是、かつてノヴァリスに現れた如く、かれにも亦順當に出現したものである」⁷⁷⁾(『全神秘思想の鳥瞰景』)

じっさいエマソンの、スウェデンボルイからの影響は色濃く、論文によってはかなりこまかいところにまでその影響のあとが見られる。ほんの一例をあげると、エマソンはその論考『自然』のなかで一切が精神的事実の象徴であり、精神的事実との照^{コレスボンダンス}応であることを述べたあと、さまざまな精神的状態に照応する自然の姿をつぎのようなイメージで示している——「自然界のすべてのあらわれは、精神の或る状態に照応している。その精神状態はそれに照応する自然界のあらわれを映像として提示することによってしか記述し得ない。激怒する者はライオン、狡い者はキツネ、強健な者は岩、学問のある者はたいまつのみかきだ。子ヒツジは清浄、ヘビは陰險な悪意である」⁷⁸⁾。これはスウェデンボルイのつぎの文章に対応している——「人間もまたその自然的な人の方面では小羊に似ており、例えば、もし優しいならば、羊または小羊と呼ばれ、猛々しいならば、熊、または狼と呼ばれ、狡猾であるなら、狐、または蛇というふうと呼ばれている」⁷⁹⁾(『天界と地獄』)

透谷は研究論文『エマソン』を著わした。その第5章で、エマソンの Representative men (『代表的人物論』)を『英雄論』と訳して紹介している。エマソンはこの書を6つの章にわかち、プラトン、スウェデンボルイ、モンテーニュ、シェイクスピア、ナポレオン、ゲーテの6人をあげ、スウェデンボルイの章には6分の1の分量をあてて、かれを神秘家の典型として論考している。ここでとくに論述されているのは、スウェデンボルイのコレスボンダンスの理論である。自然界は靈世界の象徴であり、靈世界の存在と照応していること。自然界の万象

はたがいに照応していること。人間の内部を通じて照応を把握することができること、などをスウェデンホルムの著作から相当の分量を引用しながら紹介している。エマソンはスウェデンホルムの偉大さを賞賛しながら、最後に、その理論が神学的にかたむきすぎていること、その世界構造は生氣に乏しいことなどについて批判を加えている。透谷はプラトンを紹介しただけで他の5人には何んら言及していない。透谷はエマソンの『大霊』なる短かい論文から多くの暗示を得ているが、この論文にもスウェデンホルムの名は3回ほど見られる。透谷は自分の著作のなかにこの北欧の神秘家の名をぜんぜんあげていないが、かれはエマソンの基本的な思想がこの北欧の神秘家の思想から糧を得ていることに気づいていたという想像は許されてよいであろう。

(3)

透谷は文学思潮の上では、初期浪漫派に属し、とくにゲーテ、バイロンなどの西洋ロマン派の影響下にある。西洋ロマン派作家の多くはスウェデンホルムから多大の暗示を得たことは何度も述べた。ゲーテもそのひとりである。バルザックはその文学的趣味をロマンティスム文学の風土のなかで養ったのである。かれの10代は、イギリス、ドイツにおけるロマンティスムの最盛期、20代のときにフランスにもロマンティスムがおこり、バルザックの創作活動の最盛期はフランス・ロマンティスムの最盛期にあたる。バルザックの生存中は、全ヨーロッパ文学がロマンティスムの波におおわれていた、と言っても過言でないほどである。透谷とバルザックの社会的背景も、大ざっぱに言えば似ている。ともに、封建的体制のあとを受けたブルジョア階級の発展期にあたる。まだけして安定期ではなかった。このような社会的背景とバルザックや透谷の神秘主義との相関を詳論する用意はわたくしにないが、つぎのようなことばによって社会的背景と神秘主義との相関関係を幾分は察することができる——「神秘思想の復権は精神界、政治界を問わず、体制がゆらぐ時に必ずといってよいほど現われる現象である(……)」⁸⁰⁾(稲生永『神秘主義の誘惑』)。さて、透谷はその神秘思想を、エマソン、ゲーテ、バイロンなど欧米文学

者から学んでいるばかりではない。日本における神秘思想、たとえば、神仙譚、仏教、西行、芭蕉、馬琴などにかれは強く魅かれているのであって、この方面の影響を無視してよい筈はない。

(4)

透谷のコレスポンドは、《自然的》宇宙は《超自然的》宇宙に照応している、ということ^{アナロジー}を類比による明確な観念として把握したところから、出発しているのではない。自然と自己の心とのふれあいを感じとるきわめて日本的な情感から、透谷なりのコレスポンドは芽ばえてきた。宇宙の神秘を情感によって受身的にとらえるだけではなくて、ひとつの観念を有して積極的に把握しようとするのは、『各人心宮内の秘密』1892年9月ごろからである。『心の死活を論ず』1893年1月から『内部生命論』同年5月にいたる4カ月ほどの間に、かれの思想は一気に煮つめられていく。『一夕観』同年11月、詩人の思想は、ある夕、海を前にして具体的な姿をとる。(しかし『一夕観』における体験は、『内部生命論』までに完成した理論どおりの体験というわけではない)。『内部生命論』と『一夕観』とはさまれた同年9月、絶唱『眠れる蝶』が詠まれている。

(5)

透谷は6回にわたってミミズについて触れる。詩『地籠子』、詩『みみずのうた』は、題によってそのテーマがミミズであることをあきらかにしている。長編劇詩『蓬萊曲』にも一部ミミズのことばがうたわれる。日記に2回、エッセイ『風流』にもミミズのことばが言われている。未完ならびに散逸作品記録に2回言及されているのを加えれば計8回に及ぶ。これはいったいどうしたことか。エッセイ『風流』は、「天地果して風流と云ふ者有りや無しや、吾之を山中の老僧に問ふ、老僧笑うて答へず、^{たまたま}適歩下に輾轉する一蚯蚓あり、指點して云く、風流是哉」⁸¹⁾の一文でおわる。ミミズについて触れた作品はこれが最後で、1892年である。この時期、透谷のコレスポンド思想はじゅうぶん発酵していない。しかし、ミミズにさえ風流を発見した透谷の詩境と、最小のものさえ靈

界と照応していることを説くスウェデンボルグの思想、あるいは、自然の最小の起伏さえも映しだす鏡を自己のなかに持つべしとするバルザックの透視力の説との間にいかほどの径庭があろうか。ここにエマソンの「全体のなかにあって美しくないものは何もない」⁸²⁾ (『自然』) ということばを並べてもよいであろう。ミミズに風流を発見するほどの詩魂が、「宇宙の存在は微妙なる階級の上に立てり」⁸²⁾ (『萬物の聲と詩人』) という思想に到達するのは時間の問題であった。

上の風流観は透谷独自のものであるが、下の風流観はやや趣きがちがう。

「冥交契合の長き時は、自^{おのづか}ら山川草木^{うち}の中に己れと同様の生命を認め來て、一條の萬有的精神^{まんちやうゆゑ}を遠暢し、唯一^{いつうち}の裡に圓成せる眞美を認め、われ彼れが一部分か、彼れわれが一部分か、と疑ふ迄に風光の中に己れを箝入^{かんにふ}し得るなり」⁸⁴⁾ (『松島に於て芭蕉翁を讀む』)

ここで冥交契合とは、天界における神からの神靈感応ではなくて、神をなかだちとすることなく、じかに自然と合一することの恍惚を言っている。山川草木のなかに自己同様の生命を認め、自己が山川草木の一部分か、山川草木が自己の一部かと疑うほどに「風光^{うち}の中に己れを箝入^{かんにふ}」し得た自然との一体感に浸る喜びを言っている。この時期1892年4月の透谷はコレスポンダンスの思想を自覺的にとらえているのではない。ここにおける冥交契合の神秘感、日本古来からの風流思想の流れのなかで育まれてきたものであろう。ただ上の引用文中、「一條の萬有的精神^{まんちやうゆゑ}を遠暢し、唯一^{いつうち}の裡に圓成せる眞美を認め」の箇所は、『内部生命論』において完成するのちの透谷思想を予感させるものである。

(6)

「彼(=ヨブ)は是れ、其秘宮の内に於て天地精氣に通じたるもの」⁸⁵⁾ (『各人心宮内の秘密』)、「人須らく心の秘宮を重んずべし、(……)秘事秘密の天に通ずるは此奥にあり」⁸⁶⁾ (同上)

「心と宇宙とは其距離甚だ遠からざるなり、觀ずれば

宇宙も心の中にあるなり」⁸⁷⁾ (『心の死活を論ず』)

「早曉臥床を出でて、心は寤寐^{ごび}の間に醒め、意^{おも}ひは意無^{いむ}意の際にある時、一鳥の弄聲^{りやうせい}を聽けば、忽として我れ天涯に遊び、忽として我塵界^{ちんがい}に落ちるの感あり。我に返りて後其聲を味へば、凡常の野雀のみ、然るも我が得たる幽趣^{ゆうす}は地に就けるものならず。爰に於て私に思ふは感應は我を主として、他を主とせざるを」⁸⁷⁾ (『山庵雜記』)

『各人心宮内の秘宮』における、心の秘宮が天地の精氣に通じるという思想は、『自然的』宇宙と『超自然的』宇宙は人間の内部において境を接しているとするバルザックの思想に対応している。『心の死活を論ず』における、宇宙は心の中に存するという思想は、バルザックの、人間の内部で無限の宇宙が始まるという思想に対応する。『山庵雜記』において、感応なる語を用いていることと、感応は自己を主体としていると述べている点は注目されてよい。透谷のしばしば用いる「感応」なる語は correspondences に相当している。透谷はエマソンの作『自然』の一部を紹介している箇所ですぎのように書いている—「彼(=エマソン)は「自然」の悦樂を説き來り、常に天上の美のみにあらず、又た夏時の盛景のみならず、凡ての物、凡ての期、人間の心の有様に感應適合せざるなきを語り、(……)」⁸⁹⁾ (『エマソン』、傍点引用者)

これはエマソンのつぎの文章を紹介したものである。

In the presence of nature a wild delight runs through the man, in spite of real sorrows. (...) Not the sun or the summer alone, but every hour and season yields its tribute of delight; for every hour and change corresponds to and authorizes a different state of mind.⁽⁹⁰⁾

(“Nature”, 下線引用者。自然の前に出ると、実際には悲しいことがあっても、激しい喜びがそのひとの全身を走る。(……)太陽や夏だけではなく、一瞬々々が、あらゆる季節が、それぞれ喜びの捧げものをもちます。一瞬々々が、あらゆる変化が、それぞれ異なる精神状態に照応し、それを権威づけるからである。『自然』)

あいにく上の引用は correspondences の動詞になっているが、これだけを見ても、透谷は correspondences の

訳語のひとつとして「感応」なる語をあてていたと考え
てきしつかえないであろう。

(7)

「精神の自存、自知、自動は、人間の内にのみ限るべき
にあらず、之と相照應するものは他界の精神を動かすこ
とを得べし、然れども此は人間の精神の覺醒の度に應ず
るものなるべし」⁹¹⁾ (『明治文學管見』)

精神の自由は、精神の目ざめの度に応じて、他界の精
神(=神)に照應し、他界の精神によって発動され得る
ことを説くこの一節は、心の秘宮は宇宙を反映し宇宙の
精氣に通じていることを説いた『各人心宮内の秘宮』や
『心の死活を論ず』における思想の敷衍である。と同時
に、透谷のコレスポンド思想の完成である、『内部
生命論』における中心テーマとは、指呼の間にある一節
でもある。

(8)

「畢竟するにインスピレーションとは宇宙の精神即ち
神なるものよりして、人間の精神即ち内部の生命なるも
のに對する一種の感應に過ぎざるなり。吾人之之を感ず
るは、電氣の感應を感ずるが如きなり、斯の感應あらず
して、^{いつく}葛んぞ純聖なる理想家あらんや」⁹²⁾ (『内部生命論』)

神が内部生命にインスパイヤ(神靈感応)する感応を
受けとめてはじめて、理想家が誕生することが述べられ
ている。ここでの感応は、法悦なることばこそ見られな
いが、あとに続く文章に「この感応によりて瞬時の間、
人間の眼光はセンシュアル・ワールドを離るるなり、吾
人が肉を離れ、實を忘れ、と言ひたるもの之に外ならざ
るなり」⁹³⁾ とあることから、神靈感応を強烈に受けるこ
とによって得られた法悦境にきわめて近い境地をさして
いると思う。これは、神を意識し、内部生命に靈の侵入
を感じることを述べたもので、エマソンのつぎの文章に
相当するだろう——「個人が自分自身のなかに靈の侵入
したことを感じる一瞬は、すべて記憶すべき時である。
人間なるもののあり方から、個人が神を意識するや必然

的に或る種の法悦が訪れる」⁹⁴⁾ (『大靈』)

上の引用で、「記憶すべき時」というのは、スウェデン
ボルイの大著『真の基督教』の各章末尾にあるところの、
靈界の天使とまじわった幻景描写の断章、記憶すべき事
の章が作者の念頭におかれていて記されたものであろう。
バルザックは天使靈の登場するページにおいて祈りによ
って神と合一する法悦を描いた。透谷は、のちに改めて
述べるが、随想『一夕觀』において、自然との一体感に
よる法悦を描いている。

(9)

「しづかに鳥聲を聞く時に、天界の音楽が腦中に反應
するかと思はる(……)」⁹⁵⁾ (『幽境の逍遙』)

「何事も何かの聲なるべし」⁹⁶⁾ (同上)

「まごころをもて聴く時は、^{しん}神なき花も自からなるこ
とばあるなり」⁹⁷⁾ (『對花小録』)

「一輪の花も詳に之を察すれば、萬古の思あるべし」⁹⁸⁾
(『内部生命論』)

「造化も亦た宇宙の精神の一發表なり、神の形の象顯
なり」⁹⁶⁾ (同上)

上の第1、第2の引用文における、鳥声に天界の音楽
を聞きとり、一切が何かの声であるとする思想を重視し
た上で、第3、第4の引用文中の、「ことば」「万古の思」
を《意味》ととり、第5の引用文中の「象顯」を《象徴》
と同義と考えることが許されるならば、ここに、透谷の
かすかな、実にかすかなサンボリズムの芽ばえを見るこ
とができる。しかし、実のところ、「象顯」を《象徴》と
まったく同義ととってよいかどうかは微妙なところであ
って慎重な検討を要する。これについてはまた後に触れ
たい。

「(内部生命に神がインスパイヤした感応によって)再
造せられたる生命の眼を以て觀る時に、造化萬物何れか
極致なきものあらんや。然れども其極致は絶対的のアイ
デアにあらざるなり、何物にか具躰的の形を顯はしたる
もの即ち其極致なり、萬有的眼光には萬有の中に其極致
を見るなり」¹⁰⁰⁾ (同上)

神によってインスパイアされた内部生命の眼をもって自然界をながめるとき、森羅万象が極致を有する。しかしその極致は「絶対的なアイデア」(神)ではない、と透谷は言う。透谷によれば、それは何物にか具体化されたところの極致である。神にインスパイアされた眼すなわち万有的眼光は、万有のなかに具体化された極致を見る。この具体化された極致を、神の象徴ととってよいかどうか。わたくしはそうとてよいと断言する論拠を持ちあわせないが、しかしそれにきわめて近い意味であると解してよいと思う。『内部生命論』の全体の文脈から考えてそう言えると思う。この論文の冒頭近くで透谷は、一輪の花にも「万古の思」を見、大自然を「宇宙の精神(=神)の一発表」であると見、大自然は、「神の形の象顕」である、とこの論のテーマをまず明らかにしている。ついで、神と内部生命は感応によって連結していることを論じてきて、結論として透谷は、感応によって内部生命は再造された生命の眼で大自然を見ると、「何物にか具体的の形を顕はしたるもの即ち其極致」を見ることができると説く。

ここに透谷のコレスポンド思想は完成する。透谷が、大自然は「神の形の象顕」であるというのは、エマソンのつぎのことばを受けているにちがいない——「自然のもっとも崇高なつとめは神の象顕としてあることだ」¹⁰¹⁾ (『自然』)

象顕と訳した語は原文では apparition であって、symbol でもなければ emblem でもない。

エマソンのこの論文における主要テーマは第4章の「言語」の章において述べられていて、その主張するところはつぎの3点である——「1. ことばは自然の事実を示す記号 signs である。／2. 特定の自然の事実は特定の精神の事実を表わす象徴 symbols である。／3. 自然は精神の象徴 symbol である」¹⁰²⁾ (斜線改行)

上の3つの命題から導かれたつぎのことばは、象徴主義的エマソンの像をくっきりと浮かびあがらせる。かれは言う——「世界は象徴 emblematic として存在している。話されることばの部分部分が隠喩である。自然全体が人間精神の隠喩だからである」¹⁰³⁾

透谷にはこのような明確な象徴主義的観念はない。ま

たかれには西欧サンボリズムに不可欠な類比的^{アナロジー}の観念もない。*かれはついにエマソンのつぎの如き重要なことばにいささかも注意をはらうことがなかった、エマソンは言っている——「類比的^{アナロジー}には偶然なところや気まぐれなところは何もなく、それは不変のものとして自然のなかに浸透している。このことは、たやすく見られる事実である。それは少数の詩人たちがここかしこで夢みた夢想ではない。人間そのものが類比家であり、人間はあらゆる事物の間に関係を探るのである」¹⁰⁴⁾

透谷は、神と万象との照応関係を類比的^{アナロジー}によって把握するのではなく、神霊を内部生命で受けとめる感応によって把握する。

透谷は、エマソンのコレスポンド思想、というより、西欧文学におけるコレスポンド思想を全的に理解することはなかった。かれが correspondences に感応の語をあてたとき、「仏が人に応じたはたらきかけ(応)と、人がそれを感じとる心のはたらき(感)」¹⁰⁵⁾なる仏教用語における原義を念頭においていたのではなかったろうか。上の文章で、仏を〈神〉に、人を〈内部生命〉におきかえたとき、ほとんど透谷の内部生命論の部分的な要約になる。透谷がエマソンのコレスポンド思想を(ということでは西欧コレスポンド思想を)全的に理解しないで、むしろ透谷独自のコレスポンド思想を完成したということは、透谷とエマソンとの個性や資質のちがいによるものではなくて、彼我の文学的風土のちがいによるものであろう。

急いでつけ加えておかねばならないが、明治以前の日本文学に象徴主義がなかったなど言おうとしているのではない。比喩、陰喩、寓意などの象徴主義的修辭法は日本の古典になじみ深い。こうした形式上のことは措いて、内容の、本質的な面から象徴主義を、「時空を通じて永遠に實在するところの、或るメタフィジカルのものに對する渴仰で、靈魂の故郷に向へるのすたるちや、思慕の止みがたい訴へ」¹⁰⁶⁾(萩原朔太郎『詩の原理』)としてとらえるならば、日本の古典は象徴主義の詩歌に事欠かない。** また、透谷の主張するところは朔太郎の説く象徴主義そのものだと言ってもよい。透谷は『人生に相渉るとは何の謂ぞ』で、芭蕉の、明月や池をめぐりてよもす

がら、の一句を引いて、つぎのように言っているが、これも朔太郎の説といささかもちがわない、透谷は言う—「彼(=芭蕉)は實を忘れたるなり、彼は人間を離れたるなり、彼は肉を脱したるなり。實を忘れ、肉を脱し、人間を離れて、何處にか去れる。杜鵑の行衛は、問ふことを止めよ、天涯高く飛び去りて、絶対の物、即ち Idea にまで達したるなり」¹⁰⁷⁾

* モレアスは1886年9月18日付「フィガロ」紙上、象徴主義を定義している文章のなかでこう言っている—「イデアは外的アナロジーの豪華な衣裳をまとわずに裸身をさらすべきではない」(マルチノ著『高踏派と象徴主義』木内孝訳、審美社、p.178)。フランス象徴詩の特徴はマルチノ著前掲書における、マラルメの詩法を要約したつぎの一文によくあらわれている。すなわち、「この世界はすべてがアナロジーである。詩人はできるだけ多くのアナロジーを捉えなければならない。捉えたら、類比の第二項だけを我々に告げればよい」(p.147)。

**朔太郎は日本の詩歌の本質は象徴主義であると規定し、西洋の詩歌よりも、直感的で、印象的で、メタフィジカルであるととらえている。(『詩論と感想』—萩原朔太郎全集(第8巻)、筑摩書房、p.31)。

(10)

『内部主命論』発表の4カ月後、透谷は絶唱『眠れる蝶』を詠んだ。

「けさ立ちそめし秋風に、／『自然』のいろはかはりけり。／
高梢に蟬の聲細く、／茂草に蟲の歌悲し。／林には、／鶴の
こゑさえうらがれて、／野面には、／千草の花もうれひあり。
／あはれ、あはれ、蝶一羽、／破れし花に眠れるよ」¹⁰⁸⁾
(斜線改行)

秋のおとづれとともに万象は「うれひ」の色を帯び始める。

「早やも來ぬ、早やも來ぬ秋、／萬物秋となりにけり。／蟻
はおどろきて穴索め、／蛇はうなづきて洞に入る。／田づくりは、
／あしたの星に稲を刈り、／山樵は、／月に嘯むきて冬
に備ふ。／蝶よ、いましのみ、蝶よ、／破れし花に眠るはい
かに」¹⁰⁹⁾(斜線改行)

万物はそれぞれ、めいめいの性にしたがって動くが、それらの動きはけして乱れることなく、たがいに親和しながらひとつの調和のなかにある。それは、バルザック

が『谷間のユリ』において、ツウレーヌの田園のなかで万物ことごとくがひとつの階調をなしているのを見たのと同じ大自然の親和した情景である。すなわち、万物がたがいに照応しているのである。「うなづきて」は、万象相互の照応関係をたやすく理解する手がかりを与えているが、説明的で平板な語句である。

「破れし花も宿假れば、／運命のそなへし床なるを。／春のはじめに迷ひ出で、／秋の今日まで酔ひ酔ひて、／あしたには、
／千よろずの花の露に厭き、／ゆうべには、／夢なき夢の數を經ぬ。／只だ此のままに『寂』として、／花もろともに滅えばやな」¹¹⁰⁾(斜線改行)

詩人は万象を統べている神を実感している。「破れし花」は神の御言葉、というか、御恵みの象徴である。詩人のことばを借りれば、それは神の形の象頭、具体的の形を顕わした極致である。詩人の『寂』たる魂は神の神秘なる深奥に触れている。神靈感応を受けた詩人の『寂』たる魂に、実在と自然との照応関係はみごとにとらえられている。

(11)

隨想『一夕觀』に、一瞬、万物と心を通わせ、大自然の幽奥に溶けこむ詩人の神秘体験が語られている。

ある夕べ、「ところは海の郷」¹¹¹⁾、「無数の星宿紛糾して」¹¹²⁾頭上にある天空のもと、詩人は、虫の声を聴きながら、「彼(=虫)を悲しむと看取せんか、我も亦た悲しめるなり。彼を吟哦すと思はんか、我も吟哦してあるなり」¹¹³⁾と、大自然との一体感に浸る。水際に下り、「手を拱ねきて蒼穹を察すれば、我れ「我」を遺れて、飄然として、襪の如き「時」を脱するに似た」¹¹⁴⁾るところの脱我、永遠への参入、一種の法悦を体験するのである。

これは、セルージャが神秘主義を定義して言っているところの、「自己と自己よりはるかに偉大な、世界の魂と呼ばれるもの、すなわち絶対者との結合」¹¹⁵⁾(『神秘主義』)を体験した神秘主義的場面と考えることができよう。セルージャは、ウィリアム・ジェームズの『宗教体験の諸相』を要約しながら、「神秘体験の中には《変動の性格》があることに注目せねばならない。この意味では、神秘的な状態は30分か、せいぜい1、2時間の短い間しか持続

することができない」¹¹⁶⁾と述べている。セルーヤの言うところが、神秘体験の一般であるならば、『一夕観』は典型的な神秘体験を叙述した体験者自身による臨床報告ということにもなる。というのは、『一夕観』における透谷の神秘体験はきわめて一時的なものであり、その心持ちは激しく揺れ動いているからである。

この随想は先の詩から5カ月目のものである。透谷のコレスボンダンスの観念に関係する作品はこれが最後となる。かれの神秘主義を全体としてとらえるためには、別の観念も見ておかなければならない。

(12)

透谷は、仏道における因果の理法を馬琴のなかに見、バルザックが原因・結果の理法を重視したのと同様、この理法を重視している。透谷によれば、『南総里見八犬伝』の脳髓は、第2巻の第1巻、伏姫における因果、業報である。伏姫の運命を形成したものはふたつあって、その一は、仏説そのままの因果の理法によるものであり、その二は、哲学的観念の酬報説によるものである。のちに伏姫を深山富山洞の幻界に連れ去ることになる八房なるイヌは、「怨るものとやまのほらの後身」¹¹⁷⁾（『処女の純潔を論ず』）、すなわち前生の因縁をもって生まれてきたイヌで、馬琴はここに因果の理を明瞭に示している。では、「この八房をして伏姫をお背ひ去るに至らしめたる原因は何ぞと問ふに」¹¹⁸⁾、それは、敵将景連の首をとってきたら伏姫を婿にしようと言った城主よしざね義実のまことに無邪気なる冗談、「一言の失言あやまりより起れる」¹¹⁹⁾のである。これは、バルザックの『ピエレット』における少女の、無邪気な、しかし、愚かな言動がのちのちまで影響を及ぼすことになるのに対応している。馬琴の、このような酬報説に留意した透谷が、「馬琴を論ずるもの、徒らに勸善懲惡を以て彼を責むるを知って、彼の哲學的観念の酬報説に論入せざる、評家の爲に惜まざるを得」¹²⁰⁾ないのは当然であろう。透谷は、人間世界を因果転輪の車の上に立つものとたとえ、八房の伏姫を連れ去った富山洞は、「因果の理法の盈コンプリケーション満を示した」¹²¹⁾もので、「佛が魔か、魔が佛か、一なるが如く他なるが如く、紛亂錯綜いづれをいづれと定め難」¹²²⁾いまでに複雑きわまりない幻界であると、説く。バルザ

ックは自己の原因・結果の理論をたくみに実地応用しているが、透谷は馬琴のなかに見た因果の理法を自己の実作のなかにじゅうぶん生かすことはなし得ていない。

(13)

バルザックは既述のとおり内的視力によって亡霊さえ見ることができると論じている。透谷の作品にもこの世のものでないものが登場することがある。『宿魂鏡』がそうした例のひとつである。この作品における青年主人公芳三は、昔の恋人を思うあまり、遠く離れた恋人の幻影を見る。このとき芳三は、バルザックの説く「人間を純粹な本質において」⁵³⁾見る境地、「物を完璧に見ることのできる域」⁵³⁾に達していたにちがいない。芳三は寄宿していた弓子の家を追われるとき、弓子から幻鏡を渡される。これには弓子の魂魄が打ちこまれている。帰郷した芳三は弓子を思うこと激しく狂気の世界に陥る。ある夜のこと、懐中から幻鏡をとりだすと弓子が現われる。驚いた芳三は、「汝が妖魅の仕業か」¹²³⁾とて幻鏡を壁に投げつけるや異態の怪物が現われ、弓子と怪物は逃げつ追われつする。「窈冥たる天地唯だ「幽暗」と「寂寥」との領地」¹²⁴⁾において、痴狂の芳三は、「遙々と會ひに來ました」¹²⁵⁾と言う弓子の呼ぶ声にはじめて恋なる「寶珠の色を悟」¹²⁶⁾る。翌朝、弓子の家から芳三のもとにかれを婿に貰い受けたいとの趣旨で使いが来る。時すでに遅く、芳三は死体となって発見される。その亡骸のもとに「鏡一つ、紅血に漂ひて光もな」¹²⁷⁾い。そこへ、追うようにして弓子死すの知らせがはいる。このような作品を書き得た透谷は、バルザック言うところの内的視力をそなえた見霊者だったのではないか。

正宗白鳥はこの作品を、その『文壇的自叙伝』のなかで、一葉における『たけくらべ』と同じように透谷における最高の傑作とみなしている。山良君美氏は、この作品には「鏡のメタファーにこめられた狂気と愛死（リーバス・トート）のテーマを扱った、ほとんどホフマン的なロマン主義的オカルティズム」¹²⁸⁾（『日本オカルティズム?』）が見られるとしてこの作品に注目している。ホフマンを愛読したバルザックはいくつかの幻想小説（たとえば『不老長寿の秘薬』『あら皮』など）をホフマンから暗示

を得て書いており、君良氏のことばを借りれば、それらには「ホフマン的なロマン主義的オカルティズム」の趣が存分にある。バルザックと透谷とのこのような近さは何に由来するのであろうか。根本的には、芸術創造の基本的姿勢が両者ともに揆を一にしていることに由来しているとわたくしは思う。

透谷もまたバルザック同様、現象世界以外に実在を見ようとしていた。宇宙の秘密に迫り、宇宙の深奥に参入すること、これが両者に共通する芸術創造の基本的姿勢である。このことを透谷の評論で見ておきたい。

「景勝を通じ風光を貫いて造化の秘藏に進み、其粹美を領得するは豈詩人の職にあらずや」¹²⁹⁾ (『松島に於いて芭蕉翁を讀む』)と、透谷は詩人の第一の務めを説く。詩人の務めをこのように規定したかれが、詩の世界は「人間界の實象」¹³⁰⁾ (『他界に對する觀念』)に限定されるべきではなく、詩想の上に、「無邊無量無方の娑婆」¹³¹⁾、他界の觀念、「地獄と天堂に對する觀念」¹³²⁾がなければならぬとするのは必然である。

吾人は、「現象以外に超立して」¹³³⁾ (『人生に相渉るとは何の謂ぞ』)、「空の空の空を撃って、星にまで達するを期」¹³⁴⁾し、「目を擧げて大、大、大の虚界を視」¹³⁵⁾、「彼處に登攀して清涼宮を捕握」^{*136)}すること。「吾人の頭部は大勇猛の權を以て、現象以外の別乾坤にまで挺立せしめて、其處に大自在の風雅と逍遙せしむ」¹³⁷⁾こと。「世界大の世界を離れて、大大大の實在を現象世界以外に求」¹³⁸⁾めること——これが、吾人すなわち詩人の務めである、**と透谷は言う。一言にして言えば、透谷における詩人の務めとは、「天地の限なきミステリーを目掛けて撃」¹³⁹⁾つこと、これである。

* この文章のあと、「清涼宮を捕握したらば携へ歸りて、俗界の衆生に其一滴の水を飲ましめよ」という重要な一節が見える。この一節にあらわれている考えも、透谷の思惟する詩人の務めとして見落すことのできないものである。『萬物の聲と詩人』にも、「宇宙の中心に無絃の大琴あり、すべての詩人はその傍に來りて、己が代表する國民の爲に、己が育成せられたる社會の爲に、百種千態の音を成すものなり」(透谷全集、第2巻、p.317)と同じ思想が述べられている。この思想に関する考察は、平岡敏夫著『北村透谷研究』(有精堂選書、p.197)にくわしい。

**ここで、吾人すなわち詩人としたことについては断わりが必要かも知れない。引用文は『人生に相渉るとは何の謂ぞ』における文章であるが、この論文では詩人の語は見えない。吾人の語でその務めが述べられているわけであるが、これは、全体の文脈と他の論文とから判断して、わたくしは詩人の務めと解した。『山庵雜記』における「孤雲野鶴を見て別天地に逍遙するは詩人の至快なり」(透谷全集、第2巻、p.129)は上のような判断の裏づけをなしている。

(14)

バルザックはみずからデーミウルゴス(造物主)たらんとする野心をいだいたが、透谷にその野心はない。この野心は、絶対者たらんとする野心、権力意志、独裁意志と言いかえてもよいもので、ヨーロッパでは、この野心は政治の世界にも見られる。日本に、文学の世界にせよ政治の世界にせよこのような野心のあることを、わたくしは寡聞にして知らない。この野心は錬金術師のそれであることを既述した。現代詩人のミシェル・レリスはこう書いている——「彼ら(=現代の哲学者、学者たち)は、多くの錬金術師たちが靈感を受けた人間たちであり、まず第一に、触知可能なある絶対の構築、あらゆる秘密を包蔵し宇宙のかくされた力を彼らに委ねるある具体物の製造という、感嘆すべき自由回復の追求を行なった人々であったことを忘れていたのである」¹⁴⁰⁾(『聖刻文字モナド』後藤辰男訳)

現代の知識人が錬金術師のことを真面目にとらないことを非難した文章であるが、このようなことが書かれること自体、西欧における錬金術師の野心は現代においても依然として根深いものであることをものがたっている。ここでも、バルザックと透谷の資質の差異よりは、先に中村元氏の所説で見たとおり、デーミウルゴスの神話を持つヨーロッパ・インドとそれを持たない日本との伝統的な精神風土の相異を思わないわけにはいかない。

(15)

バルザックの「人間喜劇」はほとんど暗黒の世界、ほとんど救いのない生き地獄が描かれている。*『セラフィタ』は唯一の例外である。透谷の世界もまた暗い。唯一の例外は『蓬萊曲別篇』である。

* しかし、バルザックの生き地獄には笑いがある。透谷とバルザックの深刻なミスティシズムは相似ているが、バルザックは悲観的なこの世を笑いの精神をもって眺めている。驚くべき不敵な精神と言わなければならない。

エリアーデは『セラフィタ』と『ファウスト』の《天上の序曲》との間に相称性を発見した。かれは、『セラフィタ』に、両性具有による人間の全体性の神秘を、《天上の序曲》に、神と悪魔との協同による全体性の神秘を見たのである。透谷の『蓬萊曲』はゲーテの『ファウスト』の影響のもとに書かれているが、主人公の素雄(善)と大魔王(悪)は徹底的に戦うのであって、ここに、善と悪との協同による全体性の神秘を見ることはできない。エリアーデは、「ある見地からすれば、反対の一致(=対立の結合、分裂の統一、全体性)を包含する多くの信仰は、失われた「楽園」への憧憬、対立が互に抗争することなく共存し、多称性が神秘的「統一」の様相を形成している原初の状態への憧憬を暴露している¹⁴¹⁾ (悪魔と両性具有)」と言っているが、では透谷の楽園『蓬萊曲別篇』はどのようであろうか。素雄と露姫は、徹底したユートピア世界、慈航湖で無上の幸福を味わっている。霊鳥はふたりを祝福している。しかし霊鳥でなくて、人肉をあさるワシかハゲタカがふたりを祝福していたらどうだろう。もし大魔王が登場して、一瞬己れの務めを忘れて、幸せなふたりに見蕩れたとしたらどうであろう。もしそうであったならばこの作品に全体性の神秘が感じられることになるのだろうか。いずれにせよこの作品にエリアーデの言う全体性(反対の一致)の神秘性がないことは確かである。ここには善きものばかりの住む楽園があるだけである。わたくしにはそれでじゅうぶんである。この楽園における完璧な幸福の美しさは、『セラフィタ』の崇高の美の横に並べられてもけって損われることはない。ダンテが《地獄篇》と《煉獄篇》のあとに《天国篇》を書いたように、シェイクスピアが人間不信の数々の悲劇のあとに、『あらし』に見られる純真無事の支配する小天地を提出したように、バルザックは『セラフィタ』をもって、透谷は『蓬萊曲別篇』をもって、暗黒の世界に一条の光をさしいれたのである。

わたくしは先に『蓬萊曲別篇』に全体性の神秘はない

と言った。しかしつぎのように考えることはできないだろうか。

中村元氏は『古代思想』なる書において、《反対の一致》という項をもうけ、ヘラクレイトスのつぎのことばを紹介している。

「病気は健康を、飢餓は飽食を、疲労は休息を快いもの、善いものにする」¹⁴²⁾

このことばを借りるならば、『蓬萊曲』の暗黒の世界は『蓬萊曲別篇』の楽園を快いもの、善いものにしてている。

このように考えるならば、『蓬萊曲』と『蓬萊曲別篇』の正・別全篇は、反対の一致を包含している、と言えることになる。

エリアーデも中村元氏も、反対の一致は古代から世界の至るところに見いだされる普遍的な観念であることを指摘している。では透谷は『蓬萊曲』正・別全篇によって、時空を超えた普遍的な神話——全体性の神秘を塗りこめたみごとな文学作品を書き得たと言えるだろうか。これについてはわたくしは性急な判断を差しひかえたい。いまのわたくしは、天国的な清浄さという点において、『セラフィタ』と『蓬萊曲別篇』の間に相称性を垣間見ることができるだけでとりあえず満足ということにしなければならない。

VIII、結 語

断わるまでもないが、バルザック文学の全体像ならびに透谷文学の全体像を神秘主義という面からだけで論じつくすことはできない。ここでは、ひとまず神秘主義にだけ照準をあてて論じてきたにすぎない。それが両者それぞれの文学全体をささえる根幹であると信じたからである。そしてまた、かれらの神秘主義は、一国一民族だけに通じる地方的なものではなく、したがって、かれらの神秘主義はかれらの文学に普遍化をもたらしている、と信じたからでもある。

透谷のなかで、近世以前の、多少なりとも他界の観念を有していたわが日本文学の流れ*と、神秘主義を本流とする西洋文学、そのロマン派の流れとが、きわめて小さな形にもせよ合流したのだとわたくしは思う。神秘主義を両面鏡として、近世以前の日本文学と西洋文学とを、

ひとつに写しだすことに心血をそそぎ、現象以外に実在を求めようとした文学者は、透谷以降、寥々としてすくないのではあるまいか。

* 透谷は、〈他界の観念〉が有るか無いかという見地から見て、日本の古神学を軽視している。(『他界に對する観念』透谷全集、第2巻、p. 39)。現在刊行途上にある『古事記注釈』(西郷信綱著、平凡社、全5巻のうち、第1、第2巻のみ刊行)は、古事記に他界の観念が見られることをしばしば論述している。(たとえば、第1巻、p. 173)。また、西郷氏は、古事記における神話と、中国の説話やギリシャ神話との相称性も指摘している。(たとえば、第1巻、p. 175)。古事記に他界の観念が有るかないか、日本の神話は普遍性に達しているかないか、わたくしはこの問題に深い関心を寄せる。最近、佐伯彰一氏は、日本文学における神話モチーフの不在を衝いた(朝日新聞、1977年7月22日)。日本文学における神話モチーフ不在は、そのまま日本近代文学における神秘主義の欠落と地方主義につながってはいないか、というのが目下わたくしの疑問とするところである。

注

- 1) ノヴァーリス『ノヴァーリス全集(第2巻)』飯田安訳、牧神社、1977、p. 159.
- 2) ここでは、寺田透著『バルザック——人間喜劇の平土間から』(現代思潮社、1967)、p. 3から引いた。初出論文(『饗宴』第8号、1947、に収録)の冒頭はつぎのとおり、——「誰か日本で、フローベールに心酔するやうに、ドストエフスキーに憑かれるやうに、深くバルザックに親炙したものがあつたらうか。／屢々バルザックについて語る、もしくは書かせられる二、三の人がないではないが、いずれも文学者ではない。といふことは、その披瀝される処が、知識であり享受であつて、バルザックを思想の師とし、文学感情の培養者たる魔神として、その支配を受けつつしかも追究してやまぬといふやうな態度からは遠いといふことである」
この文章はのちに、寺田氏のバルザック論文集『バルザック——人間喜劇の研究』(筑摩書房、1953)収録に際し、本文に引用した文章に書き改められた。
- 3) ルロワ＝グーラン著『身ぶりと言葉』荒木享訳、新潮社、1974、p. 192.
- 4) 同 上、p. 192.
- 5) 同 上、p. 369.
- 6) 『グランド世界美術(第1巻)』講談社、1975、p. 108.
- 7) 同 上、p. 108.
- 8) アンリ・セルーヤ著『神秘主義』深谷哲訳、白水社、1974、p. 77.
- 9) ポール・クーデール著『占星術』有田忠郎・菅原孝雄共訳、白水社、1975、p. 126.
- 10) リュック・ブノワ著『秘儀伝授』有田忠郎訳、白水社、1976、p. 23.
- 11) C. M. パウラ著『象徴主義の遺産』小林忠夫訳、篠崎書林、1975、p. 5.
- 12) セルジュ・ユタン著『錬金術』有田忠郎訳、白水社、1973、p. 33.
- 13) 同 上、p. 63.
- 14) 同 上、p. 88.
- 15) Baudelaire: (Euvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 11.
- 16) J.-A. ロニー著『呪術』吉田禎吾訳、白水社、1975、p. 32.
- 17) 同 上、p. 32.
- 18) 同 上、p. 128.
- 19) Baudelaire: (Euvres complètes de Charles Baudelaire, L'Art Romantique, Conard, 1974, p. 305.
- 20) ヴァレリー『ヴァレリー全集7』筑摩書房、1973、p. 228.
- 21) 同 上、p. 228.
- 22) Balzac: la Comédie humaine, 7, l'Intégrale, Seuil, 1966, p. 346.
- 23) Ibid, p. 321-2..
- 24) Nerval: (Euvres, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 403.
ボードレールの詩コレスボンダンスの制作はボミエ説によれば1845~1846年であり、アダム説によれば1855年ごろである。ネルヴァルの『オーレリア』発表は1855年1月・2月である。ネルヴァルに異常な関心をいだいていたボードレールが『オーレリア』から何かしかの暗示を得たと考えるのは自然なところで、アダム説をとれば、詩コレスボンダンス制作は『オーレリア』発表以後としてもさしつかえないところとなる。
- 25) スウェデンボレイ著『天界と地獄』柳瀬芳意訳、静思社、1977、p. 68.
- 26) 同 上、p. 68.
- 27) 同 上、p. 75.
- 28) 同 上、p. 76.
- 29) 同 上、p. 76.
- 30) 同 上、p. 82.
- 31) Balzac: la Comédie humaine, 7, p. 345.
- 32) Balzac: La Comédie Humaine, Tome VIII, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 789.
- 33) Ibid, p. 789.
- 34) Ibid, p. 772.
- 35) ツヴァイク著『バルザック』水野亮訳、早川書房、1960、p. 13.
- 36) 同 上、p. 13.

- 37) Balzac: La Comédie Humaine, Tome VIII, p. 855.
 38) Ibid, p. 855.
 39) 寺田透著, 前掲書, p. 365.
 40) Shakespeare: Macbeth, Cambridge University Press, 1960, p. 73.
 41) Balzac: La Comédie Humaine, Tome III, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 700.
 42) Ibid, p. 701.
 43) Ibid, p. 702.
 44) Emerson: The Writings of Ralph Waldo Emerson, The Modern Library, Copyright, 1940, 1950, by Random House, Inc, p. 15.
 45) Balzac: la Comédie humaine, 7, p. 351.
 46) Ibid, p. 296.
 47) Ibid, p. 296.
 48) Ibid, p. 297.
 49) Ibid, p. 322.
 50) 中村元『中村元選集(第16巻)』春秋社, 1968, p. 347.
 51) 同上, p. 349.
 52) Balzac: la Comédie humaine, 7, p. 301.
 53) Ibid, p. 322.
 54) Ibid, p. 370.
 55) Ibid, p. 370.
 56) Ibid, p. 370.
 57) Ibid, p. 370.
 58) Ibid, p. 370.
 59) Ibid, p. 370.
 60) Ibid, p. 370.
 61) Ibid, p. 370.
 62) Ibid, p. 363.
 63) Ibid, p. 356.
 64) Ibid, p. 356.
 65) Ibid, p. 337.
 66) Ibid, p. 337.
 67) Ibid, p. 337.
 68) セルヤー著前掲書, p. 11.
 69) エリアーデ『エリアーデ著作集(6)』宮治 昭訳, せりか書房, 1973, p. 140.
 70) 中村元『中村元選集(第17巻)』春秋社, 1974, p. 375.
 71) 武田祐吉訳注『古事記』角川文庫, 1970, p. 18.
 72) 前掲中村元選集第17巻, p. 224~5.
 73) ユタン著前掲書, p. 93.
 74) 同上, p. 93.
 75) 前掲中村元選集, 第17巻, pp. 201~2.
 76) 前掲『古事記』脚注, p. 18.

ただし武田氏は、現代語訳としては「お独で」と訳出している(同書, p. 201)。『日本文学大系(第1巻)』(岩波書店)の頭注によれば、「双神(男女対偶の神)に対して独の神」(p. 50)とあり、武田氏の現代語訳に近い。これらの訳文と氏の

脚注は一見、少しずれがあるようであるが、結局のところは、わたくしは、氏の脚注を、男神、女神と対立しないで、ひとつの性に合一した神(あるいはふたつの性に分化する以前の神)と読み、中村氏の示唆しているように、世界各国における両性具有神に対応している神と解してさしつかえないように思う。このことはつぎのことから言えると思う。西郷信綱著『古事記注釈(第1巻)』(平凡社)では、「独神」の注釈は、前出『日本文学大系(第1巻)』頭注にほぼ同じであるが、「身を隠したまひき」の注釈として、「性的には独神はまだあらわな「身」ではなかった」(p. 77)と言う表現になっている。これは、性的にまだ未分化の状態ということで、中村氏の示唆に近いであろう。西郷氏の「身を隠したまひき」の注釈と、武田氏その他の「独神」の注釈と、中村氏の示唆とを総合すれば、「男女対偶の神としてではなく、性的に未分化のお独りの神」ということになる。太田水穂著『神々の夜明』(人文書院, 1940)に「天の眞中——無限の虚空のなか——に藏せられてゐる未生の物としての潜在性」(p. 4)という解釈も参考になる。

- 77) 目夏耿之介『目夏耿之介全集(第7巻)』河出書房, 1974, p. 399.
 78) Emerson: The Writings of R. W. Emerson, p. 15.
 79) スウェデンボルイ著前掲書, p. 79.
 80) 『フランス文学講座 5 思想』大修館書店, 1977, p. 396.
 81) 北村透谷『透谷全集(第2巻)』岩波書店, 1977, p. 464.
 82) Emerson: The Writings of R. W. Emerson, p. 13.
 83) 前掲 透谷全集第2巻, p. 316.
 84) 北村透谷『透谷全集(第1巻)』岩波書店, 1976, p. 302.
 85) 前掲 透谷全集第2巻, p. 14.
 86) 同上, p. 14.
 87) 同上, p. 97.
 88) 同上, pp. 126~7.
 89) 北村透谷『透谷全集(第3巻)』岩波書店, 1975, p. 43.
 90) Emerson: The Writings of R. W. Emerson, p. 6.
 91) 前掲 透谷全集第2巻, p. 162.
 92) 同上, p. 248.
 93) 同上, p. 249.
 94) Emerson: The Writings of R. W. Emerson, p. 269.
 95) 前掲 透谷全集第1巻, p. 343.
 96) 同上, p. 344.
 97) 前掲 透谷全集第2巻, p. 190.
 98) 同上, p. 238.
 99) 同上, pp. 238~9.
 100) 同上, p. 249.
 101) Emerson: The Writings of R. W. Emerson, p. 34.
 102) Ibid, p. 14.
 103) Ibid, p. 18.
 104) Ibid, p. 15.
 105) 『日本国語大辞典(第5巻)』, 小学館, 1973, p. 417.
 106) 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集(第6巻)』筑摩書房, 1975,

- p. 122.
- 107) 前掲 透谷全集第2巻, p. 122.
- 108) 前掲 透谷全集第1巻, p. 219.
- 109) 同 上, p. 220.
- 110) 同 上, p. 220~1.
- 111) 前掲 透谷全集第2巻, p. 328.
- 112) 同 上, p. 328.
- 113) 同上, p. 329.
- 114) 同 上, p. 329.
- 115) セルージャ著前掲書, p. 11.
- 116) 同 上, p. 12.
- 117) 前掲 透谷全集第2巻, p. 28.
- 118) 同 上, p. 28.
- 119) 同 上, p. 28.
- 120) 同 上, p. 28.
- 121) 同 上, p. 30.
- 122) 同 上, p. 30.
- 123) 同 上, p. 388.
- 124) 同 上, p. 390.
- 125) 同 上, p. 391.
- 126) 同 上, p. 391.
- 127) 同 上, p. 394.
- 128) 『ユリイカ』1974, 7月臨時増刊号, 青土社, p. 244.
- 129) 前掲 透谷全集第1巻, p. 299.
- 130) 前掲 透谷全集第2巻, p. 38.
- 131) 同 上, p. 38.
- 132) 同 上, p. 38.
- 133) 同 上, p. 123.
- 134) 同 上, p. 123.
- 135) 同 上, p. 123.
- 136) 同 上, p. 123.
- 137) 同 上, p. 124.
- 138) 同 上, p. 124.
- 139) 同 上, p. 117.
- 140) ミシェル・レリス『ミシェル・レリスの作品(3)』後藤辰男
訳, 思潮社, 1971, p. 16.
- 141) エリアーデ著前掲書, p. 156.
- 142) 前掲 中村元選集第17巻, p. 390.

付 記

- i) 本稿執筆中, 注に記した文献はつとめて参考にした。重複を避ける意味から, 「参考文献」の項目は立てない。
- ii) とは言え, 注(128)に記した『ユリイカ』所載の好エッセイ, 由良君美氏の「日本オカルティズム?」はわずか5ページの短い作品であるが, わたくしは同エッセイから多大の示唆を仰いだ。由良氏に格別なる深甚の謝意を表したい。
- iii) 本稿で, 透谷とエマソンとの関係についてすこしばかり触れているが, 平岡敏夫著『北村透谷研究』(有精堂), 『純北村透谷研究』(同)に挙げられている諸論文のうちの, 以下のふたつは, ついに未入手のまま, 参照することができなかった。怠慢と不勉強を恥じる。

福田光治「北村透谷の『エマソン』」, 野山嘉正「明治20年代に

おけるエマソンの受容——徳富蘇峰と北村透谷の場合——」

- iv) 本稿が横書きであるため, 引用文中の漢数字をアラビア数字に書きかえたところがある。ご寛容のほどをお願いしたい。

Th・マン「魔の山」の過去形の意味

山崎 冬子

「魔の山」の語り手は、物語に先立ってあらかじめその意図と主題と手のうちを明かした上で、ハンス・カストルプの長い物語を始める。

私達がもの語ろうとしているハンス・カストルプの話は、彼のためにするのではなくて、私達にとってかなりもの語る値うちがあるように思われるその話のためにするのであるが、その話は大層昔のことである。いわばもう全く歴史の錆におおわれていて、無条件に最も深い過去の時形 (die Zeitform der tiefste Vergangenheit) で話すべである。

この語り手の自己表明と予告を通して、作者 Th・マンが、この小説に実現しようとした試みを知ることが出来る。即ちこの小説が、「語り手」をもった物語であること。また特に物語という形式を、「語り手」が出来事を過去形で語るという、特に過去性によって意味づけていることである。そのことは、物語の精神を、永遠にホメロスのもの、過去を創造し報告する精神として、詩的なものの最高に位置づけている作者が、ホメロス以来の西欧の正統的な芸術的認識形式である「物語」において、近代人としての認識の可能性を追求しようとする新たな自覚と態度の表明に他ならない。

この小説の形式的技法としての過去形を考察すること

によって、そこに実現された Th・マンの認識を解明したいというのが、本論である。

二

前おきの冒頭に語り手は、“Die Geschichte Hans Castorps, die *wir* erzählen wollen....私達が語ろうとしているハンス・カストルプの話は、……”と一人称複数で私達の前にあらわれる。そうして以下未来形と現在形をもって語る前おきの話法は、直ちに今-此処にあってその言葉に耳を傾ける私達を、この>wir 私達<の中へ包みこんでしまう。即ち語り手に対する私達特定の Publikum が構成され、語り手と私達 (読者) の今-此処が確立される。

そうして、物語の発端として、

Ein Einfacher junger Mensch *reiste* im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Plaz in Graubündischen. Er *fuhr* auf Besuch für drei Wochen.

一人の単純な青年が、真夏に故郷ハムブルグからグラウビュンデン州のダヴォス=プラツへの旅に出た。彼は3週間の訪問に出かけたのだった。

と語り始められる時、私達は「一人の単純な青年が」と

いう言葉に第三の人物の存在を知らされる。それは、何処から何処へという第三の空間を規定する言葉と「旅立った」という動詞の過去形によって、私達の今-此処ではない第三の場所に存在をあらわすのである。語り手があらためて、現在形でハンブルクからダヴォスへの道程とその意味を私達に説明する。ハンブルクからダヴォスへの旅。それは現実の地図にも見出すことの出来る二地点、ドイツを北端から南端へ縦断し、更に平地からけわしい道を登りつめてアルプスの高原へ達する空間的距離であるが、またそれは「まだ生活にしっかり根をおろしていない若い人間を、日常の世界、義務や利害の関心や希望から遠ざける」「時々刻々の内的変化」をもたらす距離でもある。現在形で語られるこの距離は、語り手の特殊な空間認識でもあるが、この遠い旅の途上にある主人公ハンス・カストルプを再び過去形で語り継いでゆく時、現在形と過去形との間に構成されるべき時間的距りが、むしろ何か空間的な距りに転化され、旅というプロセスを経て、語り手と私達の今-此処と主人公のそれを分つ距りを形成しながら、「大層昔のこと」と意味づけられた主人公の体験の世界へ、私達の視線が無理なくいぎなわれてゆくのに気がつくのである。

けわしい山道を登ってゆく汽車の窓から、樹々もアルプスの山々も姿を消してしまう程のぼりつめた時、主人公は「軽い目まいと不快におそわれ、二秒間手で眼をおおった。それは消失した」時、目的のダヴォス高原に到着したのである。語り手がつけ加える二秒間のめまいは意味深い。魔術の始まり、「魔の山」の出現というべきであろう。

ハンス・カストルプは、この高原のサナトリウム・ベルクホーフへ療養中の従兄の見舞にやって来たのである。しかしやがて、彼もまた胸の病巣を発見されてそのままこのベルクホーフに留めおかれることになる。そうして始めの三週間の予定は、遂に七年にも及ぶことになる。しかしこの七年は、故郷ハンブルクで過す筈の七年ではなかった。時計や暦の目盛をもたぬ、四季すらも何時の間にか通りすぎてゆく不思議な時間であった。またそこには、ヨーロッパの各国から来た人々が集っている。結核に冒された病人である。下界の義務や生活を免

除され、何時終るともわからぬ療養の生活をしている。明白なのは、やがて確実に病気がひどくなって死ぬことである。病気の世界、死に直結した世界である。この特殊な状況は、先述の空間的な距離、それに要する三日という旅の時間と共に、ハンス・カストルプの物語を一層現実からひきはなしてしまう。

もともと夢想癖をもつこの青年は、そこで文字通り様々な人間に出会う。様々な生と死を見る。様々な思想や原理に出会う。彼はそれらを観察し、その意見に耳を傾け、それらと議論し、独りにかえって夢想する。死について、生について、精神について、愛について考える。作者の、そうして語り手の謂る「人生の世話のやける子」の錬金術的梦想であり、上昇——道徳的、精神的、官能的な内面的自己形成が行われるのである。それは、下界の健康な市民生活の場所、生と義務の世界では到底なし得ぬ純粋な内面的探索、生や精神の意味をひたすらに問い求めることを可能にさせる隔離された特殊な世界の体験であり冒険である。

この特殊な世界の出来事、多様な人物達は、主人公の体験として過去形で語られるのであるが、その場合にも語り手は姿をあらわして、その時その時の事柄について自らの感想や主張や思索等を度々現在形で語る。即ち我我は繰返し語り手の存在を承認させられる。また時には、主人公に向かってさえ呼びかけるのである。そのために過去形と現在形は、きわだった対比を見せる。即ち現在形はあくまでも語り手の今-此処の立脚点を表明し、同時に私達読者の今-此処を確認させると共に、過去形は、主人公をあくまでも第三の人物としてかじこ（第三の場所）に捉える語り手の眼を表現するのである。換言すれば、語り手の目の前には、私達読者との間に構成される現在と、過去形で語られるハンス・カストルプの世界とが同時に二つながら並び存在している様に見えて来る。このことは、最終章、主人公へ呼びかけながら彼に別れを告げるところで決定的である。

しかしながら、もしこの過去形が、現在形と共に、この語り手の現在に対する過去、語り手の認識の同一の時間座標に於ける現在と過去という関係を言い表わす、即ち今-此処にある陳述の主体が、その現在との関連にお

いて過去の事実を述べるのに用いる時形であるという文法的説明をもちこむならば、「魔の山」の語り手は、決して並列し得ぬ現在と過去とを同時に併せもつという認識論的矛盾を犯しているというべきであろう。何故ならば、認識論において、空間の表象こそ並列の可能性をもっているが、時間のそれは連続であり継起であって決して並列の可能性はないからである。

「魔の山」の語り手が、現在形と過去形の使いわけによって、恰も二つの時間を並列させるという、实在認識における不可能を可能にし、その結果、私達もまたいささかの矛盾も意識において感ずることなく、語り手に導かれて、恰も实在の世界を眺める様に、カストルプの世界を目のあたりに眺め、次第にこの単純な青年に対して親しみを覚え始める謎を解くためには、もう一度あらためて、前おきの過去形で語ることに固執する語り手の予告を思い出し、現在形と対比して、細心に使い分けられた過去形の中に、並列の可能性への変容、時間的なるものから空間的なるものへの変容をさぐりあてなければならぬ。

三

K. ハンブルガーの叙事的物語の過去形についての現象学的認識論的考察は、過去形の使用とその効果を詳細に吟味して、物語の虚構性の根拠を解き明かすのであるが、その契機を、特に時間を指示する副詞との結合に見出している。即ち叙事的物語の動詞の過去形は、必ずしも過去の時点を規定する時間副詞とのみ結合するのではなく、morgen (明日), heute (今日), nun (今) といった未来, 現在, 今を指示する副詞とも矛盾せずに結びついている事実を指摘して、過去形が叙事的物語の中に使用される時には、实在についての語法での文法的な時間的意味機能は失って意味変容を生じていることを認めざるを得ないとしている。

叙事的物語において、空間指示の副詞は、明らかに語り手の今-此処を原点とした空間座標のかしこを指示して語り手の今-此処に結びついている位置を示すのに対して一方、時間指示の副詞が示す時間は、語り手がそれについて語る物語の人物、即ち動詞が叙述する動作・行

為・認識・経験の主体の今-此処を原点とする時間座標の特定の位置を規定している。語られる人物を基点としての時間である。従ってこの副詞と結びついた時、過去形の過去という時間的機能は、もはや語ることの主体である語り手の現在に対する過去という意味を完全に失っている、というのである。

女史は更にポジティブに、その機能を、語られる人物を、大きさをもつ行為において現前化する機能として意味づける。現在形は实在の陳述において、現在の行動や状態と共に未来のそれをも叙述するために、事実の存在を示すためには確実と安定を欠いている。他方過去形は、もはや変更抹殺不可能な完了してしまった事実の存在を陳述する機能をもっている。従って過去形が表示するのは確実な存在である。語り手が第三の人物(虚構の人物)を語るという関係において成立する叙事的物語において、過去形が発揮するのは、まさにこの確実な存在を表示する機能である。そこでは動詞はその意味によって特定の行為や存在の仕方を陳述することによって、その主体である人物に密接に結びつき、その過去形は、語ることの主体、語り手に関わる過去表示の機能を失って、一義的に存在指定の機能として働いているのである。それによって物語の虚構の人物は、動詞が陳述する個々の特定の行為や存在の仕方において、即ち私達の認識に対して表象可能な姿をもつことによって、その存在を獲得することが出来るのである。それはもはや変わることはない確実な表象としての存在である。さらに特定の行為において存在を獲得するこの人物は、まさに行為の主体として、即ち实在認識においては表象不可能な第三者の心理や意識の内的過程の細部まで語る語り手の機能によって、あらたな世界の認識主体となり、より大きな行為・運命を形成することが出来るのである。そのあらたな別の世界こそ虚構の人物が存在する虚構の世界である。それは、それ自身のうちに別の時間をもつ世界ではあるが、同時に語り手と私達の今-此処の認識に対しては現在として、しかし实在の現在形で語られる不安定、不確実な現在とは異って、過去形で語られる確実な、完結した、変更不可能な現在として存在する特殊な世界である。

四

上に見て来た K. ルンブルガーの、物語の過去形の時間的意味機能の喪失から存在措定、現前化の機能への変容という認識論的解釈によって、「魔の山」の語り手が、特に現在形に対比して使いわける過去形によって語られる人物、ハンス・カストルプの世界を、特殊な現在の存在として意味づけるならば、実在の現在と並列して認識を可能にさせる契機を見出すことが出来るであろう。

繰返していえば、この場合この世界は、虚構の人物の存在獲得によって形成される世界である。しかしその世界もまた、語り手によって語られる世界に他ならないのであるから、あらためて語り手の認識に対する関係を問いなおさねばならない。

出来事は、それが過ぎ去ってゆく限りにおいて向い側にある。叙事詩人は、抒情詩人の様に過ぎ去ったものの中へ>すっぱり入りながら *erinnernd*<身を沈めるのではなく、過去を>記憶している *gedenken*<。そうして記憶することにおいて、時間距離も空間距離も保持されている。遠いものは、一つの他の不思議な、一層大きな世界のように、私達の目の前に、まさしくそれ故に私達の向い側に、そこに>今あるようにありありとあらわされる *vergegenwärtigt werden*<。というシュタイガーの指摘は、過ぎ去ることにかかわる限りそれは一つの時間的事柄である。しかし同時に叙事詩の語り手は、過去形によって、過ぎ去りゆくものを、徹底的に向い側へつきはなして、過去の「完結したもの、静止しており、もはや変化し得ぬもの」という特質を与える、とみるシュタイガーもまた、語り手によって私達の目の前に、「一つの他の不思議な、より大きな世界」が現前化される過去の変容に、叙事詩の世界の成立を捉えている。

過去の変容とはいっても、それはより遠くへ過去を押しやることではない。相対的な遠さである限り、その過去はどこまで向うへ押しやっても、実在の現在にたぐりよせられ、実在の世界のパースペクティブの中におさめられる同質の世界である。しかし「憤りを歌ってくれ、詩の女神よ」とムーサを呼び出すホメロスの叙事詩の語り手は、過去を神々の認識、絶対的な距離にすりかえる

ことによって絶対的な過去に変えてしまう。それは、過去の特定の出来事を語るという語り手の機能に、最も忠実に従う語り手自身の意志であり技術である。過去がその本質において絶対的なものになる程遠くへ、それを押しやるのである。語り手はもはや自身の過去の体験を語るのではない。神々の認識に身を託し、神々の認識を語るのである。いわば自由に何事でも起り得る世界、何事をも見ることの出来る一つの他の世界を、神々の認識において先取りし、「杖を手にそこに立ち、あらわれる様な姿を指示し」「事物をかように見、かように示す」人、まさに語り手以外の何者でもない。アキレスの怒りを語る語り手、特定の出来事を過去形で語る語り手が、そこに立つことによって、語り手の体験の外に一つの別の世界が姿を現わし、そこに現われる人物はどの様にも行動し、語り手はそれを詳細に語り尽すのである。

この様に語り手の >erzählen もの語ること<に一つの物語の世界の現前化の機能をみる時、語り手は、この世界に対する認識の *almighty* を握っているように見える。Th. マンが、「過去形のささやく呪術師 *der raunende Beschwörer des Imperfekt*」と呼ぶ語り手に、「魔の山」の話をかかせた時、彼もまたそのような語り手を要請したのである。そうしてその語り手の「最も深い過去の時形」で語らねばならぬという前もっての表明は、あらためて詩の女神を呼び出すかわりに、語り手自身の最も本来的な力、自己の内なる永遠にホメロスの精神に立ち戻ることにおいて得られる呪術の力「最も深い過去形」によって、絶対的な過去、それ故一つの他の完結した不思議な世界、呪術的現在を呼び出す予告である。いうまでもなくそれは、「そこの上の病気の世界」であり、「閉鎖であり紡ぎこむ力の世界」、「魔の山」である。また虚構の人物ハンス・カストルプの冒険と体験の世界であると同時に、常にそこに現前することにおいて、どの瞬間にも語り手の認識可能な明晰な世界である。

五

のちに作者は、「魔の山」について、この作品は、「作品自身、自分の力で時間を止揚する試み」がなされたと

語っている。「作品自身で、自分の力で」とは、上の様に過去形を意味づけた今、当然語り手の力においてであり、「時間を止揚する」とは、過去を絶対化すること、現在化を徹底することに他ならない。

Th. マンは、更に具体的に時間を止揚する芸術的方法として、きまり文句の繰返しに注意をうながしている。意識して自らの小説を音楽のシンフォニーであり、対位法の作品であると、楽旨の織物になぞらえ、その方法をライトモチーフの展開にかりて来たと説明している。繰返えされるきまり文句は、前方と後方を暗示する魔術的な公式、ライトモチーフであり、内的全体に対してどの瞬間にも現在をあたえる手段であるというのである。

ハンス・カストルプは、繰返し単純な青年であり、人生の *Sorgenkind* 世話のやける子であり、彼に愛を目覚めさせたキルギス人の目をしたショーシャ夫人は、毎朝おくれて、パターンと言うガラス扉のあらあらしい音と共に食堂へ入って来る。その姿がいつも主人公に「手廻しオルガン弾き」を思い出させるイタリア人のセッテンブリーニの意見はヒューマニズムに貫かれ、プロシアの生粋の軍人らしく軍服がよく似合う従兄のヨアヒムは、実直で精勤と規律を愛し、とらえどころのない感じのペーベルコンはしかも偉大な王の風格と共に生命の権化のようによくしゃべりよく喰べる等々、主要人物は全体を通じて、複雑に形はかえながらも同義の表現が繰返し与えられる。またベルクホーフの人々は、そこのあるいはここの上の人々、下界の人々は下の人々という言葉もまた何度となくくりかえされるきまり文句の一つである。それらの織りなす世界は、確かに気がつくと何時でも何処かで全体を指示するライトモチーフが鳴っているシンフォニーの世界である。

しかしまたもやそれらは、私達にホメロスの叙事詩を思い出させる。そこでもまた、全体を通じて、もっと端的にまた頻繁にきまり文句が語られている。葡萄色の海、ばら色の指のエーオース、翼をもった言葉、群雲を寄せるゼウス、白い腕の女神ヘーレー等々殆んど神々、殆んど人物・事物が、常に同じ修飾語を以って語られているのである。

シュタイガーは、そのことを、人間や事物が次々に

しよせ、目の前をすりぬけてゆく流動を前にして、その流れにうちかって同一なるものを見わたるのが叙事詩人の仕事であり、立脚点を固定しそこにしっかり立って視野に広がる世界を照し、その多様きわまりない動きの中に事物の同一性を厳しく維持する目をもたなければならぬ。ホメロスの叙事詩のきまり文句こそ、その同一性確保の表現であり、また語り手自身がしっかりそこに立って世界の流動を克服して得た自己の同一性の表現であると意味づけている。

ホメロスの精神の現象的形式を、近代の小説にも見る Th. マンが、ホメロスの認識の実現を、この「魔の山」に求めていることは、上の考察からも明らかであろう。そうしてまた、時間の止揚を試みるという時、その時間はまた始めもなく終ることないの流動そのものである。

「魔の山」の語り手は、この物語りの主人公は時間であるともいい、また自ら度々時間について問いただす。時間は活動している。動詞的性質をもっている。そうして変化をもたらす。終りある時間も限られた空間も考えることは出来ない。そこで時間と空間を永遠であり無限であると考えてしまった。しかし、永遠において継起は、無限において並列は可能なのか。また距離・運動・変化の概念、限られた固体の存在はそれに対して意味をもち得るのだろうか。

マンの時間を止揚する試みは、先ず一つの虚構の世界を構成してみせることに始まったのである。しかもハンス・カストルプが、この世界にふみこんで、最初に気づくのが、ここの時間の特殊性である。やがて主人公はカレンダーを見ることも放棄してしまう。即ちそこでも時間は依然として変化を生みながら流れてゆくのであるが、それは主人公にも、語り手にも気づかれずに、こっそり忍びこみ、ひっそりすりぬけてゆく「深く過ぎ去った時間 *die tief vergangene Zeit*」である。「谷や山が雪の中にもれてから、もう六ヶ月、いや七ヶ月になる」と語り手すら気づかない程静かな流れである。「七年間ハンス・カストルプはここの上でいた。」と語られるまで時間は息をひそめて流れてゆくのである。下界の市民生活の中の目的や義務や規律を規制する、明確な目盛をきざみこまれた時間ではなく、目に見えぬままに進行する病

気の時間であり、殆んど年中雪をいただく高山の時間である。それはまさに呪術的に呼び出された虚構の世界の不思議な時間であった。恰も時の流れが止ってしまっ、あり余る豊かな時間の中にいるように、ハンス・カストルプが感じた時からそれは、内的な時間になってしまう。彼はその世界で知的冒険と夢想にふけり、謂る>錬金術的上昇 alchimistische Steigerung<を遂げるのである。

冒険は、その様々な人物との出会いから始まる。様々な人物を知ることが、そのままこの世界での彼の体験であった。それらの人物は、容貌・体格・服装・動作・振舞・癖・意見・思想などそれぞれの個性、特異性をもって、この単純な青年の目と魂に強い印象を与える。彼は、一人一人に関心をもち、注意を集中し、執拗に吟味し、検討しその特徴をとらえる。再びその人物に会うたびに、彼はその特徴を確認する。その特徴把握は、まさにこの青年の認識の内的努力の手続きを経て確立されるのであり、それが如上のきまり文句になってゆくのである。しかもここで指摘しなければならないのは、この青年を叙述する感覚、知覚、感情、思考の動詞の示す彼の対象把握の内容としてそれが語られていることである。

Und er sah den Vetter von der Seiten an. Joachim war größer und breiter als er, ein Bild der Jugendkraft und wie für die Uniform geschaffen. .

彼は横から従兄を見た。ヨアヒムは彼より大きく、胸幅が広がった。若い力の彫像であり、制服のために作られた様であった…

Ein Drehorgelmann! dachte er.

手廻しオルガン弾きだ。と彼は考えた。

という具合に、語り手は、ハンス・カストルプの認識と体験の対象の表象をその内的過程の細部ごととすっかり把握して語っているのである。更に度々重なる特徴把握の確認は、ハンス・カストルプが、外的なるものの標識にとどまらず、様々な人物の言葉に耳を傾け、あるいは議論をたたかわし、また自己の夢想にたちかえり、考察を加えまた再びそれらの人物の前にあらわれる、それをくりかえす内的形成において深められる。そうして、彼が、それらの人物の精神や思想や原理の標識をも獲得す

る時、それらの人物は単に容姿や性格や個性であることをこえ、ある精神、ある思想、ある原理の代表として、彼の目に映るその高地の、消えることのない雪におおわれた山々と同様、常に同じ姿で、ホメロスの語り手の認識の光にてらしだされるのである。

そうして、この青年がここへ来た夏の季節がまたやって来た、彼は知らなかったが、七年経った時、雷鳴が鳴り響いた。その轟音と共にハンス・カストルプはなだれおちる様に、魔の山を出発して下界へ向う。人々に気づかれずに進んでいたひそかな時間は、「七年間ハンス・カストルプはこの上にいたのだ」と完結した七年として突然、私たちの前にあらわれる。夢想の、錬金術の上昇の七年として完結するのである。そうしてこの始めあり中あり終りある完結した時間の全体を通じて、繰返しまり文句で語られた人物や事象は、過去形の機能と共に、その同一性を維持されたことによって、継起ではなく並列する表象として、虚構の世界「魔の山」を構成しているその不可欠の固有のファクターとして把握されるのである。

作者はこの作品が、音楽のシンフォニーの様に、少くとも二度読まれることを要求している。それは読者が一度終りまで読むことによって、完結した世界を先取りしている神々と語り手の認識を、その立脚点において獲得し、きまり文句に象徴された一つの精神、一つの思想、一つの原理、一つの事象が、全体への特定の関連を保ちながら立ち並ぶ世界の様をあらかじめ一望におさめ得ることが出来るからであろう。そうして一たん凝結された内的時間は、その完結した時点で、まさに錬金術の上昇という、新たな一つの価値をもった時間となって、再び姿をあらわすのである。それと共にその個々の細部もまた全体への意味を明らかにするのである。

六

最終章「雷鳴」にいたって、「魔の山」にかけられていた魔法を、巨大な自然のような外からの力が解く。私達すべてが知っているあの戦争という雷鳴がとどろいたのである。下界の世界ばかりか、バルクホーフにもとどろいたのである。ハンス・カストルプは雷鳴と共に魔法

からとき放たれ、崩れおちるように下界の戦場へ向って出発した。>Wo sind wir? 私達は何処にいるのだろうか<といふ語り手は、やがてこの青年を砲煙の中、ふみあされた泥の中に見出す。しかしまたたちまち炸裂する砲弾の中に見失ってしまう。ハンス・カストルプの下界への上陸まで使われていた過去形の語法は、「私達は何処にいるのか」という語り手自身の立脚点を尋ねる言葉から現在形の語法に変わる。主人公を語るのさえ現在形になるのである。そうして砲火の中に見えかくれするその主人公を探し求める語り手には、あのベルクホフの主人公を語ったあの確かな立脚点も明晰な目も失はれている。現在形の語法は、語り手の認識の曖昧と不安をそのまま表現する。はらはらしながら雨の夕暮の戦場の砲煙の中をすかしてハンス・カストルプを見守る目を表現する。その不安に耐えきれず、またものかげの安全なところにいるのを恥じて、語り手は物語を放棄する。主人公は、この語り手の目の下で、歌の一節を口にしながらかけてゆく。

Und so, im Getümmel, in dem Regen, der Dämmerung, kommt er uns aus den Augen.

そういう風に、混乱の中、雨の中、夕闇の中で、彼は私達の日から去ってゆく。

混乱も雨も夕闇も、ホメロスの認識に相反するもの、いれられぬものである。それに包まれて主人公が見えなくなった時、光の中にすべての形象を見出す「魔の山」のホメロスの語り手は、完全にその機能を喪失してしまう。主人公に別れを告げて終る最後の、

Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?

この世界をあげての死の祭宴の中からも、雨の夕暮の空をいたるところで燃やしているいまわしい熱病の焰からもまた、いつかは愛が昇ってくるのだろうか。

という疑いの言葉の未来形は、主人公の生死の行方も、

現実の世界そのものの未来にすら、何一つ確実なものを見出し得ぬ語り手の完全な自己崩壊である。

Th. マンが「魔の山」の執筆を始めたのは1913年、その完成は1924年であり、その間に、誰もが知っているあの雷鳴、第一次世界大戦（1914～1918）をはさんでいる。その世界をあげての近代戦争としての大戦は、S. ツヴァイクの言う、あらゆる世界の中で最もよき世界、人々が石造りの家に住むのと同じように安心して住んだ安定した世界、19世紀のヨーロッパ、知性の世界を、巨大な破壊の力で一挙にこなごなに砕いてしまった。それは、まさに「昨日の世界」になってしまったのである。

1914年の夏に着想され、その大戦を経て大部分は1922年に書かれている、F. カフカの「城」は、冒頭から意味深長である。

Es war spät abends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgeben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an.

Kが到着したのは、夜も更けた頃であった。村は深い雪の中にあった。城山は何も見えなかった。霧と闇がそれをとりまき、ほんのかすかな灯の光すら大きな城を暗示してはいなかった。

「城」もまた過去形で語られる物語である。しかしその語り手は、最初から夕闇と霧の中に、城山を見失う。詩の女神や呪術に頼らない、むしろそれらに無縁なこの語り手は、雪にうもれた村を見出すだけである。「城」はその在りかすら定かでない。彼が先どりしているはずの世界は、到底すかし見ることも出来ない霧と闇に包まれて現われる。仕方なくその世界に到着したばかりの人物Kの感覚・知覚の中へ埋没してこの世界を把握しなければならない。しかしそのKが眺めやる先もまた一見空虚である。

Lange stand K. auf der Holzbrücke, und blickte in die scheinbare Leere empor.

Kは長い間木の橋の上にたつて、空虚にみえるかなたを見上げ

ていた。

その上、その素性から小さな癖にいたるまで語られる「魔の山」のハンス・カストルプとはちがって、イニシアル以外名前すら、まして素姓も、過去も目的も、何一つ語ってもらえぬKは、自己自身についてすら何一つ確実なものをもっていない。パースペクティブを形成しないで細部だけを綿密に把握し得る知覚と感覚を頼りに、空虚に見える世界へ自分の足で踏み出し、目の前のものを見、村人の曖昧な話に——彼等の話は何時も前に話したこととくい違い、時にはそれを否定しさえする——耳をかたむけ、自分を証明する唯一の手がかりである城との連絡を求め待つという限りない自己認識（世界認識）の努力が続く。何も得られぬままこの作品が未完に終わっているのも何か象徴的でさえある。

「城」の過去形は、Kを城の世界に存在せしめることは出来ても、語り手の認識は逆に人物Kの認識に依存しているので、その視点はKの刻々の行動と認識の過程と共に移動し、その刻々の現在に一致して、決してこの世界全体へのパースペクティブをもち得ない。今-此処の立脚点にしかと立って、世界へのパースペクティブを形成するホメロスの語り手の機能は停止したままである。語り手はもう全知でもなければ全能でもない。

ここでの *erzählen* の始まりは、「魔の山」のそれと対照的である。それのみかむしろ、過去形で語るのを断念した「魔の山」の終末の混乱と夕闇につつまれた世界を語る現在形・未来形のそれに完全に重なり合うのを見ることが出来よう。

シュタイガーは、ホメロスの認識の手法が牧歌的世界の対象においてしか効力をもたず、現代史の途方もなく大きな政治機構の領域にあっては、無効になってしまうという。あらゆるものが精密な組織によって、あらゆるものと組みあわせられ、個々の市民が国家と、国家がその法を道徳に、法と道徳とが宗教に結びつけられているその事情が、個を個のまま並列に語る叙事詩的表現を不可能にさせるからである。個を個としてきりはなそうとしても、それはより大きな機構の中へよりあわされていてそこへ解消してしまい個として表象出来ないからであ

る。そうした中で、なお焦点を結ぶことのない自己を探し求める果しない作業は、まさしくカフカの認識となるであろう。

19世紀の安定したよき時代は、その安定という意味において、自己が個として確実な存在であることを保証していた。現実の安定の中で人々は守られ個としての自己を確実に手にして、その内なる多様な生の秘密に目をみはり、内側への認識に熱中する。そうして例えば、精神的に高まるという様な、確かなパースペクティブにおいて、その内なる生・内なる世界を表象することが出来た。自己についてのホメロスの認識が可能であった。「魔の山」は、まさにそういう意味で内なる自己の生と世界のホメロスの叙事詩である。しかしまた同時に、自己の内部へ向けられた認識は、個をつきくづす危険をもまたその中にしかと内包していたというべきであろう。

あの大战の破壊の力は、19世紀の世界を、打ち砕いてしまった。人々は内なる確実な自己もまた現実や歴史の強い力に、緊密に結びついていることを思い知らされる。自己の明晰な確実な世界は、ホメロスの認識の前で曖昧模糊とした不安な世界に変じてしまった。明晰そのものであった個、如何なる流動の中でも同一のものであり続ける筈であった自己とは、一体何であったか。そうして自己と世界を認識するとは何なのか。それを問いただすのがカフカの認識である。「魔の山」をあえてよき時代の「白鳥の歌」だと語るTh. マンもまた、その歴史的転換点を経ることによって、そのこと、「魔の山」が、呪術に頼ってしか呼び出されぬ、絶対的な過去になってしまったことを、最もよくまた最も痛切に自覚せしめられた人間の一人であった。

参 考 文 献

- Th. Mann. Zaubenberg.
Einführung in den Zaubenberg.
Die Kunst des Romans.
- K. Hamburger. Die Logik der Dichtung. Aufl. I, II.
- E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik.
- E. Cassirer. Die Sprache. Philosophie der symbolischen Formen. Teil I.
- F. Kafka. Das Schloß.
- S. Zweig. Die Welt von Gestern.
- ホメロス イーリアス 呉茂一訳

Young Goodman Brownの失樂園

—N. HAWTHORNE 試論³⁵⁾—

新井基祐

—
ホーソンの多くの物語に欠く事の出来ない部分として
屢々、現われるものに「森」がある。“Young Goodman
Brown”の物語も実は森を軸に展開する樂園喪失の悲観
的な作品である。

まずこの短篇の背景ともなる *Salem* とその森は題材
や時代背景からして *Puritanism* を抜きにしては到底、
語り得ぬ程に清教徒と関係の深い地域である「アメリカ
はヨーロッパの墮落から免れた聖地だ」と意識した初期
清教徒達は、故郷を棄てこの汚れなき新大陸に彼等の理
想社会「聖なる国」の建設を目指して移住して来た。彼
らはアメリカの発見を聖書に予定された〈乳と蜜の流れ
るカナンの地〉いや人類がその昔、失くした“エデンの
樂園”の表徴として理解した。特に過去の呪縛から脱却
出来、しかも土地獲得の夢をかなえてくれる〈機会の土
地〉アメリカの豊かな大自然は大きな魅力であった。

しかし実際、初期清教徒にとってアメリカでの生活は
決して楽ではなかった。それは丁度、*Adam* と *Eve* が
「エデンの樂園」から追われ荒野に降り立った時のよう
にその前途には数々の苦難が待ち受けていた。非常な寒
気と慣れない風土、特に野獣やインディアンにおびえた
初期清教徒の目に映ったアメリカの未開の荒野は *Wil-*
liam Bradford (1590-1657) の印象に依れば、

「野性の動物や野蛮人達が充満する荒涼とした恐ろし
い荒野であった。」¹⁾

その生活の厳しさは彼らの多くが約束された幸福をつ
かむ事なく寒さと飢えのため死んで行った所からも伺え
られるようにアメリカの自然は残酷で全くヨーロッパと
は異質の世界であった。自然は彼らが大西洋を渡って来
たという理由だけでは歓迎してくれなかった。しかも彼
らの前に非妥協的に立ちはだかる混沌とした強情な自然
は、ホーソンの次の叙述にも見られるように

The stubborn roots of the trees break our plou-
ghshares, when we would till the earth.²⁾

偉大な母、慈悲深い大地という感傷的な自然ではなく
血と汗と涙による戦いの対象であった。実はそれも *In-*
dians の手から力と狡猾な手段によって、もぎ取るべき
もの、自然は与えられたものではなく“ライフル銃と斧”
で戦い取るべきものであった。従って白人に敵意をいだ
く *Indians* は屢々、深い森に身を潜め白人の生命をおび
やかした。そこでこうした恐ろしい異教徒 *Indians* の存
在は、軀て悪魔又は悪魔の手先のイメージに結びつけら
れ *Indians* が、のさばり歩く「森」は不気味な場、悪霊
の棲家として清教徒は心より恐れ憎むようになった。

Cotton Mather (1663-1728) はインディアンを「黄禍

色の蛇」と呼びその Indians の出没する森は、

The New Englanders are a people of God settled in those, which were once *the Devil's territories*:³⁾
(イタリックスは筆者)

勿論、悪魔の手先共の支配する領域と見做しおのずと森は罪と悪魔の象徴として捉えられた。

扨て Brown が悪魔と契約を結んで出かけた所が清教徒の忌み嫌うこの森であり、しかも魔女の祭典の行われる森が清教徒にとって如何なる処であるかは「魔法使いの女は、これを生かしてはならない」(*Exodus*, 22, 12) とするモーゼの律法を引き合いに出す迄もなく現実の事件として1629年のあの呪わしい Salem の魔女裁判が何よりも雄弁に物語って余りある程に野性の森は清教徒理念に対立する「異端の荒野」であった。この様に「救いに見放された」悪魔の住処であり呪われた異教の悪魔達 (*devilish Indian*) が挑梁する「ホーソンの森」は初期清教徒、特有の森の概念を正統的に継承したものである⁴⁾。

「緋文字」でも牧師アーサが人妻ヘスターと「姦淫」の罪を犯したと思われる問題の場合、これ又この森である。しかも Hester と牧師が七年目に再会し海の彼方に逃避しようと決意させたのもこの「森」の中である。従って清教徒社会の人々から見れば森は悪魔の恐ろしい誘惑のはびこる非道徳的な世界であった。

事実、当初開拓部落の周りをとりかこむように迫る野性の暗い外部の自然 (*nature*) が清教徒にとって恐るべき敵であったように人間が、おのれの内部の自然 (*human nature*) に身を委ねる事も又、禁欲的な清教徒には赦されぬ大きな敵であった。⁵⁾ その意味で墮落と淫楽の情景の舞台となったホーソンの、こうした森の空間は倫理や宗教の面では明らかに清教徒伝統に背く空間なのであった。

しかし一方、清教徒の価値観にしばられない人々にとって森は社会の掟や慣習から何んの制約も受けない「自由」な空間を意味した。例えば「あの森の小道は、どこへ通じているのかしら」⁶⁾ と、言った Hester の言葉には

黄色い落葉で白人の通った跡も見えない所、いい直せば清教徒社会の厳しい道德規範の全く及ばぬ「自由な空間」へのロマンチックな憧れが森にこめられていたのは事実である。これは当時19世紀のアメリカの中心的命題が「過去(ヨーロッパ)との訣別」、「自然に帰えれ」のロマン主義者、*Ralph W. Emerson* (1803-82), *Henry D. Thoreau* (1817-62)⁷⁾ らに代表される「野性への志向」という時代思想の新風にホーソンが受けた影響の現われでもある。現にホーソンが Boston 郊外の *West Roxbury* の田園地帯に於ける *Utopia* づくりの *Brook Farm* に1841年4月飛びこみ其後、間もなく彼の楽園づくりの夢が挫折したにせよ彼のこの運動への参加こそ、その間の事情をホーソン自身が期せずして語った部分である。

ところで何はともあれ聖書や教会の束縛から脱して人工に毒されない自然に永遠の存在を追求しようとする汎神論的なロマン主義者の自然観は、それが例え当時の流行思想とは言え矢張り清教徒にとって異端的危険な思想であった。ホーソンの時代には清教主義の、かつての峻烈な精神支配が既に衰えていたとは言え因習や戒律から逃れ、こうした放縦と享楽を約す「快樂原則」の空間、つまり無法で道德不在の森は神学的には、まだまだ神の掟に背く「墮落」に通じる世界であった。

短篇 "*The Maypole of Merry Mount*" で見る原始林を舞台として遊びに興じる人々の快樂的人生に対してこれを厳しく、いさめた清教徒リーダー *John Endicott* の禁欲的人生から判断しても、わかるように *Young Goodman Brown* の出かけ先、悪魔の集會や迷信の儀式の行われる暗い夜の森は、*Roy R. Male*⁸⁾ も言う「性」の暗い体験を意味する、異端の地で正に *Faerie Queene* の「誤りの森」(*Spenser's Wood of Error*)⁹⁾ を想わせる危険な誘惑のはらむ世界であった。

元来〈働く者〉の社会として出発した清教徒の勤勉を旨とする彼らの理念からして快樂的な響きのする森の存在は敬遠の対象とすべき「墮落の森」であった。

二

この短篇は青年 Brown が深夜の森の凄まじい陶酔的な魔女の祭典をまのあたりに見る迄の青年の良心が善悪

の葛藤を通じて、どう反応しその結果、陰鬱な懐疑家となる迄の心理の動静やそれが及ぼす影響をも含め人間 Brown の魂を劇化したものであるが、主題的には John Milton から受けついで伝統的な影響は見逃し難いものがある。先ずホーソン文学にはミルトン的な主題や、作中人物の面影を求める事はさして困難ではなく、現に “Young Goodman Brown” をより大きくしたものだと言われている¹⁰⁾ ホーソンの晩年の作「大理石の牧羊神」で Kenyon の、

Sin has educated Donatello, and elevated him.
Is sin, then, — which we deem such a dreadful
blackness in the universe, — is it, like sorrow merely
an element of human education, through which
we struggle to a higher and purer state than we
could otherwise have attained? Did Adam fall,
that we might ultimately rise to a far loftier
paradise than his?¹¹⁾

「罪はドナテロを教育し彼を高めたのです。だから、われわれが宇宙の恐るべき暗黒であると考えている罪というものは、悲しみと同時に人間教育の一要素であって、われわれがそれ以外の方法で到達出来ない高い清らかな境地に導くものではないであろうか、アダムの墮落は、われわれが彼の楽園よりも、遙かに高い楽園に到るために必要なものではないだろうか。」

この説はミルトンの「失楽園」の第十二篇における「幸運な墮落」(*Felix Culpa*)の思想と結びつくもので、勿論この教義が、ホーソンの作品の中で入念に仕上げられている事は次の失楽園と比較すれば明らかである。

O goodness infinite, goodness immense!
That all this good of evil shall produce,
And evil turn to good; more wonderful
Than that which by creation first brought forth
Light out of darkness! Full of doubt I stand,
Whether I should repent me now of sin
By me done and occasioned, or rejoice
Much more, that much more good thereof shall
spring....¹²⁾

「おお、限りなき善意よ、廣大無辺の善意よ、
悪からこれ程の善を生ぜしめ、悪を変じて善とするとは。
創造によって闇から光を初めて生ぜしめた善意にも
まして驚くべきこと。私が犯し私が引き起した罪を
いま私は悔やむべきか、それともそこから
はるかに大きな善が生まれることを、むしろ
はるかに善だとすべきか、途方にくれる程だ。」

それからミルトンが *Paradise Lost, Paradise Regained* 等で用いた「象徴的な死と再生」(*symbolic death and rebirth*)¹³⁾ はホーソンも好んでよく用いたパターンでもある。

R. Jacobson¹⁴⁾ は、ホーソンが受けた文学的影響を…主題的にはミルトンの「失楽園」……を指摘している。何れにせよ Milton に対するホーソンの敬愛ぶりは彼が短篇 “*Earth’s Holocaust*” で取りあげた英国の作家に Milton と Shakespeare の二人の名前しかないとすることも伺えられる。又、Milton 文学についてのその寸評からもしのばれるものがある。

Milton’s works, in particular, sent up a powerful blaze, gradually reddening into a coal, which promised to endure longer than almost any other material of pile.¹⁵⁾

扨て Brown (アメリカの Adam とも言うべき) が新婚早々のある日の夕暮、Faith (妻、又は信仰) から逃れて邪悪な体験をして見たいという衝動に駆られ異端の森へ出かけようとする。それについて新妻は反対する。

A lone woman is troubled with such dreams
and such thoughts that she’s afraid of herself
sometimes. Pray tarry with me this night, dear
husband, of all nights in the year.¹⁶⁾

「女、一人」になると種々な「夢」に悩まされるのでと訴える。その妻 Faith の再三の哀願にも耳を貸さず、

What, my sweet, pretty wife, dost thou doubt
me already, and we but three months married?

—*ibid.*, p. 89

婚姻三月目の夫を早くも疑うとは何たる事かと、逆にいさめ結局、Brown は出かけてしまう。この冒頭の件りや主題の展開は、まるで内容形式に於ておおむね Milton の「失樂園」第九篇の初めの方で Adam と Eve が「孤立」を繞って繰り広げる論争に見る状況設定によく似ている。先ず Eve が一時 Adam からの分離を求める“分業提案”(Let us divide our labours)¹⁷⁾ に対して Adam は矢張り妻は夫の側に止まるのが最も安全かつ適当だからと反対する¹⁸⁾。

Squat like a toad, close at the ear of Eve;
Assaying by his devilish art to reach
The organs of her fancy, and with them forge
Illusions as he list, phantasms, and dreams;
—Milton, *P. L.*, IV. 800-4

その理由は、一人、寝ている Eve の枕下に“ひきがえ”に変身した「セイタン」が現れ、屢々彼女を誘惑しようとした夢を見て彼女がおびえた事や殊に、

But other doubt possesses me, lest harm
Befall thee severed from me;
—Milton, *ibid.*, IX, 251-2

Eve が「一人」になると悪魔の甘い誘惑には無力で「もろい」からと言わんばかりに疑う Adam。

that my firm faith and love
Can by his fraud be shaken or seduced:
Thoughts, which how found they harbour in thy
breast,
Adam, misthought of her to thee so dear?
—*ibid.*, IX, 286-9, p. 296

すると、Eve は自分の faith が疑われたと立腹する

この件りが先程の婚姻三月目の夫を疑うとは、と Brown が立腹する経緯と似ている。しかも Faith の夢の恐怖を書く時、ホーソンの想念の中で Eve の夢とイメージが重複した点である。それと、いきなりセイタンの

誘惑が現実が始まる前に夢の中のこと乍ら、あらかじめ「夢」を見させて置く事によって Faith (Eve と同種) の心を揺れ動かし、後の誘惑の場面に於ける悪魔の成功を自然なものにして置く手順も失樂園と似ている。

以後 Brown の迎る墮落への過程がミルトンの「失樂園」のパターンと類似点の多さは興味深い。事実、ミルトンがホーソンの想像力や思索に影響を与えた事は否定出来ない事実である。勿論、“Young Goodman Brown” と Milton の「失樂園」の場合とでは問題の「別離」を言い出した男女の立場が全く逆になっているものの、孰れにせよ彼ら「二人」の運命が「磁気的な鎖」から切り離されたがために生じる墮罪という点では同じなのである。つまりホーソンは Brown の墮落の前後にアメリカ的風土や人物、事件等、生きた比喩をふんだんに活用してのアメリカ人の経験の中に「アメリカのアダム物語」¹⁹⁾ を再現したのである。しかも森には「失樂園」のサタンを想わせる悪魔が「蛇」の様な杖を手にして Brown を待っている。そして悪魔を見るや早速、良心が咎めるのか悪魔に Brown は帰ると伝える。

“Too far! too far!” exclaimed the goodman, unconsciously resuming his walk.
—Hawthorne, *ibid.*, p. 92

そのくせ現実には口先でいうのと違って Brown の身体の方は無意識の中に魔女の祭典に向けて再び歩き始めているのである。

こうした問題は Brown に限らず Plato の昔から一貫した対立、善と悪の確執である。この理想と現実の不一致は人間存在の条件に内在する最も基本的矛盾であり、いみじくも Ovidius が、

Nitimur in vetitum semper, cupimusque negata.
—*Amores*, III, 4, 17

「我らは禁せられたる事を求め否まれたるを希う。」

と、ズバリ人間を喝破し分析した通り人間の“もろさ”、“弱さ”とも称すべき欲情の絆を理性がどう乗り超える

かという根源的な、これは問題であって Brown ならずとも everyman が常に体験し直さねばならぬ試練であり課題である。ところで「罪」を犯すことの可能性の必然性はわれわれが既に「原罪」としてもつもの、免れる事が出来ない人間の宿命である。

特にホーソンの場合、人間に内在する善悪については、どちらかと言えば人間性に潜む悪の実在のため人間の墮落性を信じそれだけにむしろ善よりも悪に傾斜し易い強烈な悪の力に目をそらすことなく人間性と「悪」との連がり執拗に、とりあげた作家であった。しかし彼は只「単に善悪を裁断する Puritan 的告発者の眼でなくあいまいな錯綜にとらえられて、もがかざるを得ないものとして人間を見る悲劇作家の眼」²⁰⁾ で見る所にホーソン文学の本領がある。

扨て Brown が魅かれるように再び歩き始めた深夜の旅の目的は Brown 自身が認めている様に、

With this excellent resolve for the future,
Goodman Brown felt himself justified in making
more haste on his present *evil purpose*. —*ibid.*, p. 90
(イタリックスは筆者)

「悪」なる世界への旅である。彼が悪魔と契約を結んで森へ出かけたのも、その邪悪な欲情の達成を願った事を意味している。その限りでは森は妻や信仰、つまり Faith に対応する頹廢的、悪の棲家であり「墮落の森」である。Faith の支配権から脱出しての混沌なる森への道はそれだけに禁じられた不倫、破戒、墮罪への道である。そして森に象徴される暗い空間の秘密性は暗い欲情の遂行のために利用出来る〈誘惑の庭〉のアレゴリであり或る意味での、そこは囲われたエピキュリアン的な庭園の variation である。庭園が「心」の意識層の archetype とすれば真夜中の森は人間の心の所謂、潜在的領域を指す象徴、邪悪な心の表徴²¹⁾ である。従って森は Brown 自身の深い内層心理を映し出した世界である。よって森は神から与えられた逆に試練の場となる「墮落」か「回生」かの重大な道徳的選択を Brown に迫る舞台でもあった。

つまり墮落か回生かの選択を繞る自由意志の問題は、

それが善にも悪にもなり得るという事、それは自由である事を示すに他ならない。換言すると正にそれは選択の結果であり自由な選択に基づく帰結である。そして悪へと向かう意志の自由決定こそが悪の真の原因である。

All he could have; I made him just and right,
Sufficient to have stood, though free to fall.
—Milton, *ibid.* III, 98-99, p. 158

従って悪魔が人間を墮落させんと暗躍する Salem の森で Brown が望むならば悪魔と共に「墮る」のも自由な一方、「墮ちない」様に頑張る事も出来るという構造及び状況等、Milton の「失樂園」のイメージが重復して行くのである。

それだけに森で良心が咎め途中で屢々、ためらう Brown の善悪を繞る「内的葛藤」は問題が人間の心の中での相剋だけに深刻である。良心に照らして己れの内部の自然 (human nature) を否定しようとしても現実の問題として容易に超越出来るものではなく心の内部での精神的緊張と闘争は人間そのものの核心に、いつまでも存在するもの、言わば悪魔と神の戦いである。清教徒の遺産である良心の峻厳、この良心の問題こそ H. James²²⁾ も言うホーソンの主題の一つであった。

その中、「失樂園」のサタンを想わせる狡猾な悪魔の口車に乗せられ Brown は次第に森の奥へと深入りして行くのである。聴て昼間ならば到底、想像もつかない不倫な快樂に町の立派な人々が耽溺せんとする衝撃的な場面に出合い Brown の心は大きく揺れ動き迷うのである。「失樂園」の悲劇の原因が Milton の言う「愚かにも女の魅力に負けて」²³⁾ と、あるが如く Brown の今、尚、精神面での助言者でもある Cloyse おばさんや牧師、執事達が、森の中で交わす会話の余りにも露骨にして卑猥な響きに、

for they tell me there is a nice young man to
be taken into communion tonight.
—Hawthorne, *ibid.*, p. 94-95

Moreover, there is a goodly young woman to
be taken into communion.

“Mighty well, Deacon Gookin!” replied the solemn old tones of the minister. “Spur up, or we shall be late. Nothing can be done, you know, until I get on the ground.”

—*ibid.*, p. 97

つまり「若い男」や「若い女」を目指して急ぐ背徳者達の姿に Brown は愕然とする。男女の区別なく人間の醜い本性を見せつけられた Brown は、そこに道徳的規範の欺瞞と偽善を覚え動転すると同時に彼自身の中にある完全な「墮落」という Puritan 的テーマに遭遇した。

確かに男女を繞る「性」(nature)の問題は生身の人間には避けては通れぬ大きな課題で聖職者をも含めて万人の前に横たわっている問題である。この nature という問題は遙か太古の昔より人間を悩ませたものらしく聖書に見る使徒パウロの言葉は恐らく、その代表的なものであろう。

「わが肢体の中に他の法ありて我が心の法と戦い我を肢体の中にある罪の法の下に虜とするを見る。」(ロマ書七章, 23節)

従って快樂を求める傾向を一概に断罪する事は難かしく、その是非はこの際、別としても見事、「若い女」に魅かれ行く聖職者の放縦と好色にすっかり戸惑うのである。

「緋文字」の森で Hester が胸につけていた「恥辱の印」をもぎ取り幸せを求めて牧師アーサに“かけおち”を勧めた時、アーサは牧師としての identity を忘れ彼女の逃亡計画に合意した事は例え、それが一時的なものにせよ、その事自体、何よりも〈heart〉の衝動に牧師の理性〈head〉が負けた象徴的敗北で、牧師のもつべき「神聖」なる心構えが一時、完全に麻痺し教会の「聖堂」よりも享乐的、世俗の「殿堂」を求めた事を意味する革命的な事件であった。思えば、それは牧師の意識の底に抑圧され、よどんでいた nature の「^{オリ}澱」が森のもつ、あの解放的魔力に触発されたのである。森の中に常に存在するもので、ともすれば文明社会で人間が失い勝ちな生命の根元的活力 (nature) の焰が牧師を燃えたぎらせたのであろう。

しかし一方では、こうした nature を常に抑制せんとする理性の働きかけのお蔭で人は二重三重の経験を伴い乍ら成長、成熟して来た。事実、多くの人々が「聖と俗」、「善と悪」との双方からの誘因のはざままで悲痛な思いを抱き乍ら生きているように、

Goodman Brown sat himself down on the stump of a tree and refused to go any farther.

“Friend,” said he stubbornly, “my mind is made up. Not another step will I budge on this errand.

—Hawthorne, *ibid.*, p. 95

現に Brown も墮罪の世界に引きこむ誘惑に対して、そうした誘惑に負けそうになる自分を必死に厳しく戒めんとするもう一つの自分の「心の目」、理性の力で立ち直らんとする。

“With heaven above and Faith below, I will yet stand firm against the devil!” cried Goodman Brown.

—*ibid.*, p. 98

そして天上の神や Faith のため決意を固め一応、悪魔の誘惑を完全に斥りぞけ拒否すべきものを拒否し「心」の安らぎを取り戻したかの様に見えたのだが、それも束の間、突然、どこからとなく暗雲がたちこみ一瞬、わが耳を疑いたくなるような女性の声を耳にし、Brown は思わず Faith と「妻の名」を絶叫してしまうのである。

その時、空中より何かヒラヒラと落ちて来て森の木の枝に止まるものがあった。

三

The young man seized it, and beheld a pink ribbon.

—*ibid.*, p. 99

丁度 Milton の「失樂園」で Eve が蛇の誘惑に負け手にしてはならない「禁断の果実」を木から、もぎ取りそのため自からの運命に悲劇的な破局を招いた時の様に Brown が手にしたのは、ほかでもない「禁断の木の実」

にも等しい Faith の〈ピンク・リボン〉であった。この瞬間、実は Brown は自からの手で生涯、通じての「生き地獄」を手にしてしまったのである。このピンク・リボンなる所謂「知恵の木の実」に依る Brown の悪の開眼は、これ迄、まがりなりにも持ちつづけて来た Brown の「善」に対する信念 (faith) を根底からゆさぶり彼を破滅へと一挙に追いこむ「引金」となる。

“My Faith is gone!” cried he, after one stupefied moment. “There is no good on earth; and sin is but a name. Come, devil; for to thee is this world given.”

—*ibid.*, p. 99.

「僕のフェイスは行ってしまった。……この世に善などあるものか。……さあ来い悪魔よ、この世はお前のものなのだから。」

暫し絶句の後、Brown の悲痛な絶叫はそのまま価値体系の完全な倒錯となり、今や悪魔と化した Brown の心境はミルトンの「失樂園」で「神」や「善」に対する反逆精神を力強く顕現したセイタンそのものであった。

So farewell hope, and with hope, farewell fear,
Farewell remorse! All good to me is lost;
Evil, be thou my Good.

—Milton, *ibid.*, IV, 108-110, p. 179

「希望よさらば、恐怖よさらば、
悔悟よさらば！ すべての善、われ失えり、
悪よ、汝こそわが善たらんことを！」

そして今や狂った Brown は悪魔 (*Thus sped the demoniac on his course*)²⁴⁾ の様に魔女の狂宴、目指して突き進む時、森の木はきしみ、野獣は吃え、Indians は叫び、まるで天地の荒れ狂う様は Milton の「失樂園」で Eve が神に背むいて禁制を犯した時の、それに又、酷似している

So saying, her rash hand in evil hour
Forth reaching to the fruit, she plucked, she eat:
Earth felt the wound, and Nature from her seat

Sighing through all her works gave sings of woe,
That all was lost.

—P. L., IX, 780-4, p. 309.

「イヴはおりも凶しく、不覚の手をのべ
木の実をとりて摘り食う。
大地は傷を覚え、自然は万象を通じて
その礎よりうめき、悲しみの慄をあぐ、
すべては失われたり、と。」

(平井正穂訳)

まるでこの世の関節が、はずれ、これ迄の整然たる秩序の調和が破れ、その事に依る価値体系の逆転を意味するかの如く聞えるのは天地のうめき声である。いや、地下の内臓からしばり出される、うめき声を連想させる、Brown の絶唱は魂の悲痛なうめき、そのものだったのかも。

Faith kept me back a while. に始まり、

There is my wife, Faith.

Is that any reason why I should quit my dear Faith?

With Heaven above and Faith below, I will yet stand firm against the devil.²⁵⁾

と言って、これ迄に、墮罪への歯止めになっていた Brown の信念は、妻の Faith (信仰) を思えばこそだった。それが今や Brown の信仰も良心も突然、この「背信」のピンク・リボンを手にした途端に全てが一気にふっとんでしまう。

一方、反逆児に変わりてた Brown の神への冒瀆振りには、まるで神の前に立ち向う Milton の「サタン」さながらである。と同時に正に神に対する本質的な反逆を意味する Brown の、この質的豹変こそ物語の〈流れ〉を变える劇的モーメントとして物語の今後に大きな影響を与える危機となる。今にして思えば物語の冒頭で Faith が「女、一人になると……夢に悩まされる。」云々の悪夢の実態とは、この木の枝に落ちて来た pink ribbon に象徴される Faith の墮罪とその警告であった。

げに、Brown を決定的破滅へと追いこむ引金となった Faith の、この〈ピンク・リボン〉の意味する所は誘惑に弱い墮落への可能性を内に秘めた彼女の不完全性を

示唆²⁶⁾するもの、内面的心理の奥底にある *secret sins*, 所謂、人間一被造物の免れ難い欠点——誘惑から完全たり得ない Eve の末裔たる Faith のシンボルであった。

But listen not to his temptations; warn
Thy weaker;

—P. L., VIII, 908-9, p. 252

Milton の Eve ように Faith は「誘惑に耳を傾ける弱きイーヴ」ならばこそ夜「一人」でいる事の恐ろしさから夫 Brown に一緒に過してほしいと訴えたのである。だとすれば、そんな彼女を一人にしてしまった段階で、既に実は Brown の悲劇的、内的自壊作用とも言うべき Brown の「失楽園」の序曲は始まっていたのである。つまり墮落への原因には無論、悪魔側の働きかけも無視出来ぬ大きな条件ではあるが、それよりも本来、墮落の可能性をもつ存在として創られた「二人」が、そもそも破壊的「別離」へと結びつけた所に墮罪への落とし穴があった。

Well, she's a blessed angel on earth; and after
this one night I'll cling to her skirts and follow
her to heaven.

—*ibid.*, p. 90

ピンク・リボンを手にする前の Brown が、描いた希い、天使のような Faith と共に行けると思っていた天国には、Bunyan の言う「地獄の傍道」²⁷⁾ (a by-way to Hell) があった様だ。そしてあの pink ribbon の空中落下はかつての天使 Faith 失墜の表徴だった。

思えば墮落前の Brown が断固 Faith のため思い止まる決意した時、冷やかに、「お前さん、その中に思い直すさ。」と言った悪魔のあの捨てセリフは、ほかならぬ Faith の「墮ちるイーヴ」への予告でもあった。

扱てピンク・リボンを分岐点として絶望的な窮地に追いこまれた Brown が駆けつけた「黒ミサ」で目撃した光景は牧師を始め信心深い教会の長老や敬虔な信者、善男善女が Indian の妖術師や自墮落な連中と入り混じっての陶酔的なシーン、正にそれは道徳規範が完全に倒錯した別世界であった。確か悪魔に魂を売り渡し「不義な

欲望」に支配されて集う人々の Communion には最早や「正邪」、「聖俗」の区別はなく、あるのは只、混沌とした狂気にも似た道徳不毛の、いわば秩序がすっかり逆転した異教の世界だけである。これ迄、善と悪、聖と俗の相違の絶対性をかたくなに信じて来た Brown のマニ教的基準がこれにて完全に攪乱され彼の信仰も信念も根底から崩壊するのである。

ところで悪魔が最も力を傾けたポイントは Brown が目頃、最も尊敬し信頼している人々ですらも、いや Faith までもが、みな罪を犯しているのだと言う実態をつぶさに観察させ、その事から起る幻滅感、そしてその反撥として Brown が自暴自棄の心境から自から悪への選択をして悪魔と共に亡びる事を決意させる点である。何故ならば神が愛した人間を墮罪させる事が何よりも地獄に転落したかつての大天使セイタンの神への復讐でもあったからである。

その意味に於て Brown をして質的豹変に導いたこの pink ribbon は確かに、この物語を左右する動輪として、その意味する象徴性は洵に大きい。

一方、リボンが、きっかけになり悪魔に魂を売り渡した Brown は、その行為の代償として魔王から他人の罪深い *secret sins* を次々に知らされる。

This night it shall be granted you to know their
secret deeds: how hoary bearded elders of the
church have whispered wanton words to the young
maids of their households; how many a woman,
eager for widows' weeds, has given her husband
a drink at bedtime and let him sleep his last sleep
in her bosom; how beardless youths have made
haste to inherit their fathers' wealth; and how
fair damsels—blush not, sweet ones—have dug
little graves in the garden, and bidden me, the
sole guest, to an infant's funeral.

—*ibid.*, p. 103

確かに他人様の隠された「性」の秘密をあばき立てる、所謂、個性の尊厳を踏みにじる行為こそ許し難い大罪でホーソンの意見によると「肉欲」による罪よりも極罪で

全くもって悪魔的行為である。

よってセイタンは Brown をして第二の Chillingworth の如き罪深い悪魔に仕立てるのに成功したのである。

悪に傾き易い人間の墮落性、心の奥底に悪の強大な罪深い衝動が渦巻いている事を見抜いている魔王は一連の衝撃的な告発をつづけた後、ズバリと人間性の核心にふれた。

Now are ye undeceived. Evil is the nature of mankind. Evil must be your only happiness.

—*ibid.*, p. 104

人間の深奥部にうごめく本質的な暗い「原点」を暴いて見せるのである。

結局、森は、この様に人の仮面を剥ぎ「見かけ」を暴き、その背後にある筈のもう一つの顔、つまり「本性」を映し出す、いわば逆転と新発見の生ずる舞台「裏」でもあった。ところで魔王の言う人間の本性、本質を「悪」とする根拠も実は、ほかならぬ原罪論を基調としているホーソン自身の見解、「心」こそ諸悪の根源とする考えと軌を共にする同工異曲のものであった。

By the sympathy of your human hearts for sin ye shall scent out all the places—whether in church, bedchamber, street, field, or forest—where crime has been committed, and shall exult to behold the whole earth one stain of guilt, one mighty blood spot. Far more than this.

—*ibid.*, p. 103

兎角、地球上に住む者の罪の汚れ即ち魂の中についた汚れ (a stain upon the soul)²⁸⁾ は「地上の大燔祭」の様な火で焼いて、その本質をば浄化しない限り根本的に贖えない不完全な人間性に由来している基本的な人間の欠陥なのである。例えば、

that every one that looketh on a woman to lust after her hath committed adultery with her already in his breast.²⁹⁾

「だれでも情欲をいだいて女を見る者は、心の中で既に姦淫をしたのである。」

つまり、一見、手は汚れていなくても心は暗く汚れ罪を犯しているのである。そんな訳で「罪と死」から完全に免れることの出来る理想社会なんてものは、所詮この世に有り得る筈がなく、げにホーソン自身「緋文字」で、この人間の悲しい宿命について明解な意見を次の様に述べている

The founders of a new colony, whatever Utopia of human virtue and happiness they might originally project, have invariably recognized it among their earliest practical necessities to allot a portion of the virgin soil as a cemetery, and another portion as the site of a prison.³⁰⁾ (イタリックスは筆者)

「どの新しい植民地でも……処女地の一部を墓地に、他の一部を牢獄に割り当てる必要が……ごく初期から必ず認めてきている。」

例えば、象徴的な Hooper 牧師の黒い Veil も実はこれ迄に述べて来た汚れた魂を蔽うためのものであり、それは同時に万人の原罪による罪人である暗い内面の魂を表現したものである。只、ホーソンの場合、罪の問題を清教主義の固定した立場からだけ扱はず、むしろ時には深層心理の面からアプローチし、その罪が及ばず影響とその心理的效果を表現した所に彼の独自性があった。従ってうわべの表皮的現象よりも底を流れる内面のテーマに、より大きな関心を示したホーソンの物語は殊に彼自身の内省癖や冷徹な洞察眼と相まって行動の基底に潜む人間性の本質を見逃さずに捉えたし又、彼の文学が概して暗く厳しくなるイメージも人間の心の奥深くに潜むこの神秘を探ろうとする所から来る避けられぬ因果であった。

“Young Goodman Brown” と同じ年に発表された “The Haunted Heart” (1835) でホーソンは次の様に述べている。

In the depths of every heart there is a tomb and a dungeon, though the lights, the music, and

revelry above may cause us to forget their existence, and the *buried ones*, or *prisoners*, whom they hide.³¹⁾

(イタリックスは筆者)

つまり彼の隠喩を用いるならば Brown の心の内奥の墓穴に埋められている「囚人」とは無意識層に抑圧された「不義の欲望」の事である。現に牧師や執事をして森の魔女の宴会に急がせた動機も、ほかならぬこの不義の欲望の達成を意味するものであった。

扨て Brown が悪魔の仲間入りの儀式として魔王の祭壇の前で悪の洗礼を授かろうとした時、自分同様に血の洗礼を受けんとする妻 Faith のあらぬ姿に驚き Brown は Faith! Faith! と必死に絶叫するのである。

“Faith! Faith!” cried the husband, “Look up to heaven, and resist the wicked one.”

—*ibid.*, p. 105

その瞬間、彼の夢は破れ Brown は寂しい夜の荒野に一人、立っている自分に気付くのである。ところで彼の必死の良心的叫喚はそれ迄の Brown の心の内側でどす黒く渦巻いていた暗い不義の欲情を完全に一掃出来たからなのだろうか。いや、それとも自己中心的な Brown の男のエゴからだったのだろうか。

前者とすれば峻厳な良心の「叫び」こそ実は、人間の心を暗く醜く見立て乍らもホーソンがよく喩えに出す、あの「心の洞穴」の奥に光る一条の明り正に the eternal beauty であった。しかし残念乍ら其後の Brown の迎る暗鬱な生き方からして果たして醜い「心の洞穴」から美しい光の世界に飛躍出来た Felix Culpa としての叫びとは、決して言えず、それは、Brown にとって悪い前兆の夢であった事だけは確かであった。そして逆に「夢」ならばこそ普通、肉眼では見えない内奥に潜む魂の正体まで一層、まざまざと見えたのでは。

Truth often finds its way to the mind close muffled in robes of sleep, and then speaks with uncompromising directness of matters in regard to which we practise an unconscious self-deception

during our waking moments.³²⁾

四

孰れにせよ「知恵の木の実」をしたたか喰い人々の心の暗い奥行きを見てしまった Brown の衝撃的体験は其後、外傷の効果をもって Brown の生き方に大きな影響を与えた。

先ず森から帰った夫を見つけた妻 Faith が夫にくづつけをしようとした時、夫は彼女を避け kiss もせず、黙して立去るこの場面は、丁度、「緋文字」でパウルが牧師アーサの唇に接吻し呪文が破れたのとは対照的に信頼 (Faith) を裏切った者への Brown の呪文 (*distrustful*) の始まりであった。即ち、ここで Faith (妻, 信) に対する distrustful (夫, 不信) な態度表明こそ夫 Brown の不吉な運命をほのめかすものである。物語の冒頭で “a parting kiss with his young wife” と距離感のない夫婦の一体感に最初の〈ヒビ割〉れをもたらした、この宿命の別離の kissこそ例え Brown が翌朝、妻の下に帰順したとしても心理的には共生共感の許されぬ Wakefield が、なめた苦渋、あの *the Outcast of the Universe* に連がる Brown の「失樂園」の大前提であった。

そもそも彼が妻や人間社会から完全に孤絶した原因も元はと言えば、たった一晩のこの別離にその原因があった。そう言えば「緋文字」の Roger の悲劇の原因も夫としての義務を不本意乍らにせよ放棄した放浪にあった。つまりホーソンのテーマの一つである人間関係の *Magnetic Chain* を切るなかれと彼が警告する所以も実はここにあった。それは夫婦という「磁気的な鎖」から切り離される処に悪魔と手をつなぐ「孤独」が犯す墮落への落とし穴が隠されていた為だった。ホーソンは孤絶の中に住む事自体が道徳的罪悪を犯す原因³³⁾ だと考えていた。所詮、人間は罪深いもの、そして人生は暗い苦痛に満ちたものである故に人間は互いに、この罪の認識の深みから罪深い人間同志の流れの中で「罪深い絆」によって一層、強く結びつき魂の向上に努めるほかに罪から逃れる道はないとホーソンは見たのである。

ホーソンの人間観は一応、人間の「善」を認め乍らも善悪両方の胚種をもつ人間の内面で「霊と肉」とが反撥、

共存する「力学関係」の中で実は善よりも悪の強烈な破壊力と人生の墮落性を信じるなど矢張りその立場は *Puritanism* に近い見解であると言えよう。

森での場面で Brown と 悪魔の二人が「親子」と間違えられる程に、そっくりと表現したのも Brown の内面心理の奥底に潜む邪悪な魔の執念を外面的に醜い悪魔の容貌に投影させる事に依り、所謂、人間の内面に秘めている恐ろしく罪深い衝動を造型的に浮彫にせんがためのものでもあった。恐ろしい悪魔とは、ほかならぬ Brown 自身でもあり Brown の「心」そのものでもあった。従って悪魔の口を通して森の中で暴露された数々の罪業は、ほかならぬ Brown 自身の罪業が先取りされ二重写しに告発されたものである。否、これは一人 Brown に限らず「原罪」による万人の内面にある墮落性であった。

Brown の悲劇は、こうした人類の「共通の遺産」である悪の普遍性、罪の現実性に気付かず森での悪の認識を契機に不信地獄の深淵にあえぐ強烈な懷疑家として、人間社会や神から遠ざかってしまった所に、Brown がその一生を無意味なものにしてしまう原因があった。最早や Brown を支配するものに正しい理性はなく、あるは只 Milton の言う、

high passions, anger, hate,

Mistrust, suspicion, discord, and shook sore

—P. L., IX, 1123-24

激情、憤怒、憎悪、不信、猜疑、不和という破壊的要素のみで、その生涯は暗澹たる自己破滅への人生を辿るのである。

勿論 Brown の自閉症的傾向は突如として起ったものではなく外面から見ると彼の全ての情緒的障害は森で体験したあの深刻な衝撃の結果であり又、それに伴う周囲の人との断絶も人間の心の奥底に潜む「不義なる欲情」に対する圧倒的な不信、不安に起因するものである。確かに不信に悩む人間は不信をかき立てる外界の接触を避けその中に外界に対する現実的又は幻想的危機のために不信が起るのか、それともかかる内的心理体験のために不信が始まるのか、わからなくなり益々、矛盾に落ちこんで行くのである。

すっかり人間不信に落ち入った Brown は、まるで外の世界の偽善を強く意識するあまり一層、自分の「殻」に深く逃げこみ裏切った外の世界に白い眼を向けたまま生涯、あの暗くて醜い「心の洞穴」から抜け出れずにいる悲惨な姿はそれこそ永遠の呪いに堕ちた未熟児の大人 Brown の「失樂園」であった。

何故ならば、成熟とは悪との闘いや苦痛の体験を通した大きな犠牲の代償によってのみ、あがなえるものである。「悪に開眼」しながらも「人間開眼」に至らぬ Brown の罪や人間の「弱さ」に対する認識の甘さからのために完全主義（無垢奪還）を求める彼の偏執性は、かつて魔女狩りという呪わしい悲劇を招いた頑迷な清教徒の不寛容性に一派、相通じる要素としてホーソンは厳しく批判しているのである。ホーソンにとって公理とも言うべきは、葛藤と苦悶のないところに成熟はないということであった。

無垢が、極めて、もろいと同様に完全主義も又、危険である事。かつてヨーロッパから離脱し独立したアメリカの建国のバトスは、歴史という汚れをかたく拒否する頑迷な清教徒の落し子、Brown を育て上げてしまった。が、この「選ばれてある」者が「原罪」の淵の中に選ばれている存在こそ皮肉な矛盾である。何故ならば「原罪」こそ歴史の原点、「汚れ」の最たるがためである。従って無垢を希う Brown の憧憬はホーソン文学の土壌である時間（歴史）への復帰の中で歴史（汚れ）と対面する時、必然的に精神の生理に破綻をきたし挫折する運命にあった。

「知恵の木の実」をしたたか喰った Brown は、今や何をするにせよ、信じる事を忘れた男 (distrustful) になってしまい、

Often, awaking suddenly at midnight, he shrank
from the bosom of Faith;

—*ibid.*, p. 106

一緒に結ばれ乍らも Faith への不信と懷疑のために苦しみ悩む Brown のその姿は、Milton の言う、

No pleasure, though in pleasure, solitary.

—P. L., VIII, 402

「欲びの中であって欲びでない孤独」

の正に、Brown のはまりこんで行く地獄であった。自分を裏切った Faith への反撥として彼女を憎み「理性」では拒みつつ、その一方では卑しい「劣情」からその彼女を求めずにはおれぬ矛盾に引き裂かれた Brown の二律背反、この拷問にも等しい苦惱こそ Milton が「失楽園」の主題提示で示したライトモチーフであった。

Of Man's first disobedience and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world and all our woe,

—P. L., I, 1-3

知恵の木の実に等しいピンク・リボンにて善を失い悪を知った Brown の矛盾の見事な分極化は夫婦の関係に現われる。Brown の Faith との結合が罪をおおう愛—他者の苦惱を自己の苦惱と引受ける「アガペ的愛」への質的転換に基く愛ではなく「肉欲への墮落」。

he on Eve

Began to cast lascivious eyes, she him
As wantonly repaid; *in lust they burn*;

—P. L., IX, 1013-15

(イタリックスは筆者)

Milton の言う *love* から *lust* への、つまり淫欲への転落であった。換言すると墮罪後の Brown の結びつきは夫婦の神聖な「秘儀」なる愛の結合ではなくそれは単なる肉欲の塊としての劣情的本能に呪縛された Brown が求めた享楽にすぎなかった。又、それ故に疲れて眠る彼の眠りに安らかな眠りがある筈がなく「悪夢」にうなされるように夜半に目ざめては Faith の胸元から身をすくめるといふ、この皮肉な矛盾撞着、しかも、この繰り返して起る矛盾と危機、地獄の拷問にも似た悲惨な苦惱の体験こそ禁制を犯した男、Brown の受ける罪の「報」いであり味わねばならぬ「罰」であった。

That brought into this world a world of woe,
Sin and her shadow Death, and Misery,
Death's harbinger:

—P. L., IX, 11-13

Milton の言う死の先駆となるこれぞ正しく Brown の「責苦」であった。

扱て「罪」と「人間の魂」の問題を終生のテーマとしながらも、ホーソンの目的は明確な判定を下す事ではなくむしろ人間の恐ろしいまでの「罪深」さを指摘する事であった。

Had Goodman Brown fallen asleep in the forest
and dreamed a wild dream of a witch-meeting?
Be it so if you will; but alas!

—*ibid.*, p. 106

従って事件の現実性に疑問を投げかけ、それに答える事を殆どせずにすむホーソンが好んで用いた手法に *dream allegory* がある。又、アレゴリならばこそ「肉内的葛藤」自体の目的も「魂の救済」(*macrocosm*) という事でそのためには遍歴、巡礼、又は探索という設定の下での主人公の「墮落と死」(*microcosm*) が当然の前提条件として扱われた。

ところで清教徒の至上の希い「魂の救済」とは、自己をむなしくして新たなる生命へと至る希望の光を得るため、悪は罪として自己の中に意識し信仰を通して神による魂の救済を願う事が、その手順である。即ち苦惱の生活をまじめに送る者に神の恩寵が与えられるのである。

大きな罪を犯し乍ら最後に昇天した「緋文字」のアーサ牧師は、まさしくこの手順を着実にあゆんだが為である。

自己の犯した罪の意識から苦惱を深め、それが結果的には彼の宗教を強めていったアーサとは極めて対照的な Brown の場合の悪の把握は悪を自己の外にながめるだけで、むしろ自己は飽く迄、善しとする傲慢が罪を拒否し神から遠ざかり神から離反して行くという悪への脱却となっていた。Milton の「失楽園」で墮落後の Adam に天使マイケルが言う信仰 (Faith) の道を Brown が、あ

ゆんだならば或いは Brown にも、

A paradise within thee, happier far.

—P. L., XII, 587

「より幸せな楽園を汝が心の中に」

持ち得たかも知れなかった。然し、われらが主人公 Brown は逆に、あの夜を境に凡ゆる人間の裏面に secret sins を想定しないではおれないだけでなく、

And at morning or eventide, when the family knelt down at prayer, he scowled and muttered to himself, and gazed sternly at his wife, and turned away.

—*ibid.*, p. 106

(イタリックスは筆者)

Faith が家族と共に朝に夕に神に敬虔な「祈り」を捧げるのを見ては背を向け悔悟の気配どころか増々、神や人間に不信と疑惑の念をもち人間社会や神から孤絶して行く傲慢不遜な Young Goodman Brown に「地獄への傍道」はあっても天国への道はなかった。

they carved no hopeful verse upon his tombstone, for his dying hour was gloom.

—*ibid.*, p. 106

従って永久に天国への道を閉ざされた不機嫌な Brown の「失われた楽園」の回復は神学的にも心理学的にも有り得なかった。そもそも彼が犯した罪——他人の魂を侵害した魂とは結局、Brown が己れの魂を悪魔に売り渡して人間性を失った彼自身の汚れた魂にほかならずそれがために他人を切る刃は逆に我身をさいなみ自らを不具にするのであった。つまり Brown の内部にうごめく「ファウスト」的衝動によって他人の罪深い秘密を知った彼の「知りすぎた知識」³⁴⁾ は、皮肉にも彼を傷つけ彼を幸福から遠ざけ Brown を破滅へと追いこんだ。それは丁度、空中に高く飛んでは見たが落ちて自滅したガイシャ神話のイカロス (Icarus) のように自から犯した罪により Goodman Brown は彼自身の〈エデン〉を破壊したの

である。

付記：この小論は1976年10月16日新潟大学において催された第15回日本アメリカ文学会全国大会にて発表したものに追加補筆したものである。

NOTES

- 1) William Bradford, *Of Plymouth Plantation*, ed. Harvey Wish (N. Y.: Capricorn Books, 1962) p. 62.
- 2) N. Hawthorne, *Endicott and the Red Cross, The Works of N. Hawthorne* (Boston: Houghton Mifflin, 1882) p. 491.
- 3) Cotton Mather, *The Wonders of the Invisible World*, reprinted in N. Hawthorne, ed Thomas E. Connolly, (Columbus: Charles Merrill Pub. Co., 1968), p. 22
F. O. Matthiessen, *American Renaissance* (N. Y.: Oxford University Press, 1966) pp. 282-3
The conception of the dark and evil-haunted wilderness came to him from the days of Cotton Mather, who held that "The New Englanders are a people of God settled in those which are once the devil's territories."
- 4) Cf. Q. D. Leavis, *Hawthorne as Poet, Interpretations of American Literature*, ed. Charles Feidelson, Jr. and Paul Brodtkorb, Jr. (N. Y.: Oxford University Press, 1959) p. 43.
- 5) 酒本雅之：アメリカ・ルネッサンス序説 エマソン、ソロウ、ホイットマン〔研究社〕p. 4.
- 6) N. Hawthorne, *The Scarlet Letter*, ed. Sculley Bradley (N. Y.: W. N. Norton, 1962) XVII, p. 141.
- 7) Edwin Fussel, *Frontier: American Literature and the American West* (N. Y.: Princeton University Press, 1970) p. 88.
On the other hand, some of the Western tone clearly derives from Hawthorne's encounter with Thoreau.
- 8) Roy R. Male, *Hawthorne's Tragic Vision* quoted by Daniel Hoffman: *Just Married-in the Village of Witches* ed. Thomas E. Connolly (Columbus) p. 81 while Roy R. Male finds the center of meaning in the fact that……the dark night in the forest is essentially a sexual experience, though it is also much more.
- 9) F. O. Matthiessen, *ibid.*, p. 280.
- 10) Richard P. Adams, *Hawthorne's Provincial Tales*, *New England Quarterly*, XXX (March, 1957), reprinted in Thomas E. Connolly, (Columbus), p. 54.
- 11) N. Hawthorne, *The Marble Faun; or, The Romance of Monte Beni*, ed. Richard H. Rupp (Indianapolis: The Bob-

- bs-Merrill Co. Inc., 1971) p. 444.
- 12) John Milton, *Paradise Lost, The Poetical Works of J. Milton* (N. Y.: Frederick Warne and Co.) XII, 469-76, p. 386.
- 13) Richard P. Adams, *ibid.*, p. 59.
The best evidence in support of this claim is Hawthorne's dynamic use of the pattern of symbolic death and rebirth...Among English poets, Milton used it with fine effects...and more massively in *Paradise Lost*, *Paradise Regained*, and *Samson Agonistes*.
- 14) Richard J. Jacobson, *Hawthorne's Conception of the Creative Process*, Cambridge, 1965.
小山敏三郎著 ホーソーソの世界〔狹書房〕p. 139.
Cf. ランダル・スチュアート著 刈田元司訳 アメリカ文学とキリスト教〔北星堂書店〕p. 44
- 15) N. Hawthorne, "Earth's Holocaust" *The Works of N. Hawthorne* (Boston: Houghton Mifflin, 1882) II, p. 446.
- 16) N. Hawthorne, "Young Goodman Brown", *The Works of N. Hawthorne* (Boston: Houghton Mifflin, 1882) II, p. 89.
All quotations from "Young Goodman Brown" are from The works of N. Hawthorne, II, pp. 89-106.
- 17) John Milton, *ibid.*, IX, 214, p. 295.
All quotations from "Paradise Lost" are from The Poetical Works of J. Milton (N. Y.)
- 18) J. Milton, *ibid.*, lx, 265-69, p. 296.
leave not the faithful side
That gave thee being, still shades thee and protects,
The wife, where danger or dishonour lurks,
Safest and seemliest by her husband stays,
who guards her, or with her the worst endures.
- 19) R. W. B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, reprinted in *The Scarlet Letter*, ed. Sculley Bradley (N. Y.: W. W. Norton & Co. Inc., 1962) p. 319.
- 20) 松山信直: ホーソーソとメルヴィルの文学「ビュリタニズムとアメリカ」〔南雲堂〕p. 258.
- 21) Wilson O. Clough, *The Necessary Earth: Nature and Solitude in American Literature* (Univ. of Texas Press, 1964)
Cf. フロンティア: 鶴谷寿訳〔篠崎書林〕p. 148.
- 22) Henry James, *Hawthorne* (N. Y.: Cornel Univ. Press, 1963) p. 145. See also Eugene Benson, *Poe and Hawthorne, The Critical Heritage*, ed. J Donald Crowley, (London: Routledge & Kegan Paul, 1970) 128, p. 433.
- 23) J. Milton, *ibid.*, lx, 999, p. 315.
- 24) N. Hawthorne, *ibid.*, p. 100.
- 25) N. Hawthorne, *ibid.*, pp. 91-98.
- 26) Nathaniel Hawthorne: *Young Goodman Brown*, ed. Thomas E. Connolly (Columbus: Charles E. Merrill Pub. C., 1968), p. 7-8.
- 27) John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* ed. George F. Willison (Cliff's Notes, 1968) p. 59.
"This is a by-way to Hell,"
- 28) "Fancy's Show Box", *The Works of Nathaniel Hawthorne* (Boston: Houghton Mifflin, 1882) I, p. 250.
- 29) *Op. cit.*, Matthew, 5, 28.
- 30) N. Hawthorne, *The Scarlet Letter*, ed. Sculley Bradley (Norton Critical Editions, 1962) p. 38.
- 31) "Haunted Mind", *The Works of Nathaniel Hawthorne* (Boston: Houghton Mifflin, 1882) I, p. 345.
- 32) "Birthmark" complete works, II, p. 52.
- 33) H. B. Parkes, *The American* (1949) quoted by Q. D. Leavis: *Hawthorne as Poet*, reprinted in *Interpretation of American Literature* ed. Charles Feidelson, Jr. and Paul Brodtkorb, Jr. (N. Y.: Oxford University Press, 1959) p. 30
Cf. He came to regard isolation as almost the root of all evil, and made it the theme of many of his stories.
- 34) Frederick Crews, *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes* (N. Y.: Oxford University Press, 1970) p. 111.
Hawthorne leaves us with the best approximation to happiness rests in an ignorant, busy involvement with a society of unconscious hypocrites.
- 35) この小論は拙稿「森を通して見た Young Goodman Brown の逃亡と復帰」〔浪速短大紀要 2〕を下敷に展開したところから一部に於て重複している部分のある事を断っておく。

坪内逍遙「英文学史」とドライデン

佐藤 勇夫

Ⅰ はじめに

逍遙は明治16年9月高田早苗の誘い¹⁾で東京専門学校(早稲田大学の前身)講師に着任し、主に英米の歴史書や憲法論の訳読と講義を担当したが、同校に文学科が創設された明治23年には国・漢両文学と西洋文学を調和させるという文学科の創設趣旨²⁾に沿って、比較文学を「対照文学」³⁾ 或いは「比照文学」⁴⁾と命名して講義⁵⁾した。比較文学という広義の研究視野に立った逍遙は日本文学、外国文学の別を問わず、文学を研究する者は世界の文学の大まかな歴史を知り、その上で、自分が特に研究したい国の文学史を一層詳しく知っておくことが必要であると考えるに至った。そして逍遙は

「代表文学の研究に取掛るに先って予備知識ともいふべきものが二種どうしても要る。(中略)世界文学の大体の変遷史は予備智識として知ってゐて貰ひたい。従来我国の学者も随分『源氏物語』の研究をしたり『徒然草』の研究をした者であるが、惜いかな……日本の文学のみを土台標準に置いて研究してゐるから、其の研究が甚だ狭隘浅膚である。(中略)第二には自分が特に調べやうと思ふ国の文学史、是れは出来るならば頗る精しく調べて貰ひたい。」⁶⁾

と述べ、これが文学を研究しようとする者が持つべき真の態度であると論じた。

当時、テーヌ「英文学史」⁷⁾は英訳本で読まれた。その事情を逍遙は

「彼れ(テーヌ)が『英文学史』の如きは、現に一二の私立学校の教科用書たり、而して方今我が国に流布したる英文学史中の最も啓発力に富みたる者なり」⁸⁾と説明している。然し、藤村を始めとする「文学界」の同人達には個々の作家への興味を喚起させた⁹⁾が、文学史の概念を把握させるには至らなかった。この点を逍遙は古今東西の文学作品の品定めをしてその傑作に倣って創作に励む者¹⁰⁾は多いが、外国文学の史的知識に欠けている¹¹⁾と現状を批判して

「テーヌの文学史の如きは、間々引抄せらるるを見つれども、其の論脈によりて察すれば、彼の書すら尚咀嚼せられざるに似たり。」¹²⁾

と顧みた逍遙は、日本語による英文学史執筆の必要性を痛感して、先ず東京専門学校文学科邦語講義録の為に英文学史を執筆¹³⁾する。逍遙は

「最も広く知られたる英国文学の史的知識すら、概して簡疎零碎なり。(中略)されば、予が限ある余力をもて、(中略)英文学史の綱領を講述せんと欲するは、此の不足の一端を補はんと欲ふに外ならず。」¹⁴⁾

と執筆の意図を明らかにした。即ち、逍遙を「英文学史」執筆へ向わせた重要な契機はテーヌ「英文学史」との出会いに他ならない。逍遙はこの点をめぐって

「されば、『梓神子』に見えたる翁は、其の實、逍遙に非ずしてテヌ、ダウデン、モールトンなどといふ最も多く我れを動かし、新批評家を代表せる仮作的人物にして」¹⁵⁾

と述べているように、テヌから著しい影響を受けたことを告白している。

Ⅱ 逍遙「英文学史」をめぐる

日本人が書いた最初の邦文英文学史は渋谷保の「英国文学史」¹⁶⁾であるが、質と量において本格的な英文学史は逍遙の重厚な「英文学史」を俟たねばならなかった。本書は既述の通り講義録として執筆されたが、再度補訂が行われたあと全一卷にまとめられ、東京専門学校出版部が企画した全19巻に及ぶ文学叢書¹⁷⁾の初巻として明治34年6月に初版が刊行された。

当時において本書がもつ意義の重要性は「本叢書の第一篇として刊行する坪内博士講述の『英文学史』は便宜によりて泰西文学紹介の総序に代へたるもの」という「文学叢書発行の趣意」から十分窺える。さらに初版刊行後一年を経ない明治35年2月には再版が出された¹⁸⁾。

本書は2頁の緒言と22頁の目次のあと全910頁の本文がある。第一編「上古期の文学」第一章「英国の原住民及びアングロ、サクソン族」で始まる。第二編は「エリザベス朝の文学」、第三編は「内乱時代の文学」で前半をミルトン、後半をドライデンとその亜流に捧げている。第4編は「十八世紀の文学」で前半はポーブ、後半はサミュエル・ジョンソンを、さらに同編の終章で英文学に対する仏・独文学の影響を論じて比較文学への逍遙の志向を示している興味深い。第五編「近代の文学」は359頁を費し第一章「欧州近代の革命思潮」から始まり第19世紀文学を経て第二十二章「総収」で終る。13頁に及ぶ索引が巻末を飾る。

再版には「帝国文学」第12号で初版に対してなされた大井蒼梧の「坪内博士の英文学史を読む」と題する批評が全文転載された。評の焦点は第19世紀文学の記述と固有名詞の表記¹⁹⁾である。逍遙は「英文学史再版はしがき」で前者に関して「其の材料に至りては、凡そ十中の八分まではセイツベリ²⁰⁾氏の著を本躰とし」と答え、

後者に就いて大抵ウェブスターを参照したが「不注意若しくは独学の積習に誤られて、正例に違へるもの尚或は有りぬべし」²¹⁾とその非を認めた。

当時は正しい発音よりも原典の読解を重視した。然し、逍遙は固有名詞まで乱雑に読む傾向を改めなければならぬと考えていた。それは内田魯庵が民友社の「十二文豪評伝叢書」の一巻として執筆した「ジョンソン伝」(明治27年7月)に寄せた逍遙の評言から窺える。彼は同書の発音表記に就いて

「不知庵主人の如きは、今知名の著者也、(中略)英米のはウェブストルに拠らば容易く知らるべきならずや。スチーヴンを、「ステフヘン」、ソウルズベリーを「サリスバリー」、ゴッスを「ガッセ」など物したるは、校訂の粗漏に由るならめど、普通の名なるだけに目立ちたり。」²²⁾

と述べ、そのみっともなさを指摘した。逍遙自身の発音も正確ではなかったため、彼は表記に就いて特に英語辞書に当り慎重を期していたと思われる。

一方、逍遙は文学研究のあり方として、①表面上の研究、②内面的の研究、③原因研究、の3方法²³⁾を考えた。就中、最後の方法を内的比照と外的比照に分け、前者を年代的研究、後者を他の同代作家との比較及び当代の特質の調査と定義した。そして彼は

「どう云ふ遺伝で、どう云ふ生れ付き、どう云ふ習慣で、どう云ふ周囲に育ったかと云ふことを調べる。(中略)吾々が文学を研究するのは(作者の本当の)自然観、人生観を知らんが為めである」²⁴⁾と論じている。

逍遙はこのような文学観に基づいて本書を執筆したのである。彼は各編の初章で時代の特性と社会の相を概説して当代文学発生の必然性を説く。さらに、同時代の日本文化史上の出来事を併記する。例えば、第18世紀文学を前後期と分け、後期を「一千七百四十年にはじまりて同七百八十年(即ちジョンソン死前四年)に終る。」と定義して

「我が国の史に照らせば、五代將軍綱吉の治世、元禄十三年、即ち水戸光圀薨去の年に始りて十代將軍家治の治世、安永九年、即ち加茂真淵死後十一年、『群書

類聚』の成りし前二年に終ることとなる。』²⁵⁾と説明する。「天路歷程」を「西遊記」と対照²⁶⁾させ、ポーブの身長を「四尺に過ぎざりき」²⁷⁾と日本人的思考にとって大変具体的な記述の仕方をしている。他方、外国文学史家の見解を翻訳引用しながら文学史上の事実を客観的に述べる一方、彼自身の主観が展開されている個所もある。

逍遙は初版の緒言で「負ふ所、尤も多きは、ブルック、ダウデン、ゴッス、セイントペリ、テース等の諸家」であると記している。これらを本書の構成に対応させると、第一編はブルックの「上代文学史」²⁸⁾、第二編はダウデンの「シェイクスピア」²⁹⁾とセイントペリの「エリザベス朝文学史」³⁰⁾、第三編はテース「英文学史」が当て嵌まる。逍遙は第四編第一章「概論」でゴスの「英国十八世紀文学史」³¹⁾と「近世英国文学史」³²⁾の二著を挙げて、第18世紀を後者に倣い「二大期に分ち、前期をアーン時代、後期をジョンソン時代と命名せり。」³³⁾と述べている。第五編は既述³⁴⁾の通りである。

Ⅲ テース「英文学史」と逍遙

本書の原著は4冊本で1863年12月からパリで、英訳は2冊本³⁵⁾で1871年からエディンバラで刊行され始めた。

本書はギゾー³⁶⁾に献呈された。巻頭の長い序文は原著の刊行直前「歴史学、その現在と未来」と題して「ルヴェ・ジェルマニック」誌に発表³⁷⁾された。本書は全5編から成り、第一編「英文学の源泉」、第二編「文芸復興期」、第三編「古典時代」、第四編「近代の生活」、第五編「近代の作家達」という構成である。

テースは厳しい決定論者としての視点から文学作品を歴史上の記録文書 (document) と見做し、文書の背後にそれを残した人間として作家を位置づける。文書は作者という人間の赤裸な生活から生れている。だから、文書を調べるには作者なる人間を調べなければならない。人間の情感と観念には一定の体系がある。そしてそれは原動力として、人種 (race)・時代 (age)・国 (country) に共通する国民的特性と知的水準と感情とを持っている。これらの要素は、換言すれば、人種 (race)・環境 (surroundings)・時代 (epoch) であって、文学は作家

の天才や個性よりもこれら三要素に強く支配される。故に、歴史的記録文書である文学の研究はこの三要素の研究を通じて行われねばならない。

テースの“Under the shell there was an animal, and behind the document there was a man”³⁸⁾という言葉は本書を貫く史観を象徴する。透谷はこれを「貝の中に動物あるが如くに記録の中に人ある」³⁹⁾と訳して本書を紹介したが、この史観は同時に本書の重大な欠点になっている。逍遙は

「彼れ(テース)は(中略) 審美の法と科学研究の法とを混同し、複雑霊妙なる造化人生の諸現象を、一種の厳格なる定規によりて、悉く一様に律し去らんとしたりき。」⁴⁰⁾

とその欠点を指摘した。

逍遙とテースの両「英文学史」がともにサクソン族から筆を起し全5編から成る点で両著は符合するが、逍遙は史観においてテースの轍を避け作家「個人の心性」⁴¹⁾の解説に重点を置いた彼自身の文学史観を確立しようと努めたのである。

Ⅳ 逍遙「英文学史」に見る ドライデン像

逍遙は本書第三編第十章「ドライデン」で全9頁⁴²⁾を費してドライデン像を描いた。重要な典拠となった書目はジョンソン「ドライデン伝」⁴³⁾、セイントペリ「ドライデン」⁴⁴⁾、テース「英文学史」⁴⁵⁾、スコット「ドライデン伝」⁴⁶⁾である。

1. 伝記と作品 逍遙はドライデンの伝記を次の如く始めている。

「ジョン、ドライデンは千六百三十一年(沙翁死後十五年、我が寛永八年、貝原益軒生誕の翌年)ノオサンプトンシャなるオールド井ンクルに生れき。其の父は該州の治安裁判官にして素封家なりき。一千六百五十年、ジョンはウェストミンスター学校を経てトリニチ、コレッジに入学し、同五十四年〔バチェロア〕の学位を得たり。(中略) 一千六百六十七年、(中略) 爾後専ら梨園の為に作せり、一年三作、年俸三百磅なりき。」⁴⁷⁾

就中、「同五十四年〔バチエロア〕の学位を得たり」に当る原文 “He (Dryden) took.....the degree of Bachelor.....January 1653-4.”⁴⁸⁾をスコットが、他方学位の名称無しにセインツペリが “He (Dryden) took his degree in 1654.”⁴⁹⁾と述べた。逍遙は両者を折衷したと考えられる。次に「梨園の為に作せり、一年三作、年俸三百鎊なり」は「劇詩論」で演劇界に名を知られたドライデンが1668年王立劇場と結んだ劇作契約を指す。スコットが

“Dryden undertook to write the King’s house no less than three plays in the course of the year. In consideration of this engagement, he was admitted to hold one share and a quarter in the profits of the theatre, which was stated by the managers to have produced him three or four hundred pounds, *communibus annis*.”⁵⁰⁾

と詳しく説明している。逍遙はこれを要約したのである。

ドライデンは稀に見る読書家としても有名である。逍遙はドライデンのこの一面を

「彼れは学問の該博なるを以て聞こえ、ヴァジル、オギッド、ホレース、デュエナル、エルゴシオスの類は常に彼れが口頭に在りき、又コル子ーユ、ラシーヌ、ブアロー、ラーバン、ボッソーなども常に彼れが愛読せし所なりき。彼れは自国の古文学にも精通し」⁵¹⁾と紹介している。これはテヌスが

“His (Dryden’s) reading was that of man of culture and a critical mind, who does not think of amusing or exciting himself, but who learns and judges. Virgil, Ovid, Horace, Juvenal, and Persius were his favourite authors;...their names were always on his pen... He is familiar with the new French literature, the heir of the Latin, with Corneille and Racine, Boileau, Rapin and Bossu... He knew very well the literature of his own country.”⁵²⁾

と紹介した文章を固有名詞の順序も原文通りに逍遙が直

訳したものである。

桂冠詩人に任ぜられたドライデンを逍遙は

「一千六百七十年には桂冠詩宗となり、兼ねて皇室附修史官に任ぜられ、雙方にて年俸二百鎊を得たりき。当時ドライデンが翻案せし劇のうちに “The State of Ignorance” と題せるものあり。ミルトンが『失樂園』を翻案してあさましき劇となせるなり。」⁵³⁾と描いた。冒頭はセインツペリの論述

“In the summer of 1670, he was made poet laureate and historiographer royal... When the two appointments were conferred on Dryden, the salary was fixed in the patent at 200*l.* a year.”⁵⁴⁾

に基づく。次に、ドライデンによる「失樂園」の翻案は *The State of Innocence* (1673-4)⁵⁵⁾であり、これを「あさましき劇」と評したのは逍遙自身がミルトンとドライデンの作品を対比して得た観察ではない。後段でも逍遙は

「ドライデンの『テムペスト』を翻案し、『失樂園』を劇とせしや、イヴも、ミランダも、宛然一娼婦となり了りぬ。」⁵⁶⁾

と酷評したが、これらの評言はテヌスの

“When Dryden wrote the *Tempest* after Shakespeare, and the *State of Innocence* after Milton, he again spoiled the ideas of his masters; he turned Eve and Miranda into courtesans.”⁵⁷⁾

という論述を直訳したに過ぎないのである。

ドライデンの晩年の優れた作品として令名が高い「アレキサンダーの饗宴」に就いて逍遙は

「傑作の抒情詩 “Alexander’s Feast” (『歴山大王の盛宴』) を作しぬ、一夜間の作なりきといふ、六十六歳の頓作としては真に驚くべき傑作なり。」⁵⁸⁾と述べた。これが「一夜間の作」であるのを逍遙はスコットが伝える次の逸話で知った。スコットはこの作品の成立にまつわる逸話

“Mr. St. John, afterwards Lord Bolingbroke, happening to pay a morning visit to Dryden, whom

he always respected, found him in an unusual agitation of spirits, even to a trembling. On inquiring the cause, 'I have been up all night,' replied the old bard: 'my musical friends made me promise to write them an Ode for their feast of St. Cecilia: I have been so struck with the subject which occurred to me, that I could not leave it till I had *completed* it; here it is, finished by one sitting.' And immediately he showed him *this* Ode."⁵⁹⁾

をドライデンなら一夜で作詩することもありそうな事として紹介している。逍遙は「英文学史」刊行の翌年「英詩文評釈」を発表してこの逸話を翻訳引用⁶⁰⁾し詩人ドライデンを論じてこの作品を詳細に訳解⁶¹⁾した。

2. 演劇観 逍遙はドライデンの演劇観を次の如く始めている。

「劇壇の文学は其の得意とせる所なりし故、或はシェークスピアの短を挙げ、或はジョンソンの失を教へ、更に一步を進めては、平生師表とせし仏の作家をすら褒貶し、議論縦横、傍ら人なきが若くなりき。」⁶²⁾
冒頭の「シェークスピアの短を挙げ」はドライデンが「トロイラスとクレシダ」の序文で

“Many of his (Shakespeare's) words, and more of his phrases, are scarce intelligible. And of those which we understand, some are ungrammatical, others coarse; and his whole style is so pestered with figurative expressions, that it is as affected as it is obscure.”⁶³⁾

とシェイクスピアの言葉遣いと文体の不明瞭さを批判した評言に基づく。「ジョンソンの失を教へ」はドライデンが「閉幕辞擁護」でベン・ジョンソンの悲劇「キャティライン」に見る言葉の配置の不手際をめぐって

“Well-placing of words, for the sweetness of pronunciation, was not known till Mr. Waller introduced it.”⁶⁴⁾

と音声の美しさを配慮していないと指摘し、さらに喜劇

においても情事が的確に描けていない点を

“In the age wherein those poets lived, there was less of gallantry than in ours.”⁶⁵⁾

とし、また駄洒落や低級な表現に落ちている点を

“Gentlemen will now be entertained with the follies of each other.”⁶⁶⁾

と評したドライデンの言葉に基づく。

次に、「仏の作家をすら褒貶し」を逍遙は具体的に

「彼れは仏劇のあまり三同(three unities)に拘泥せしを笑ひ、其の余りに科介に乏しく、白の演説に似たるを誹れり。」⁶⁷⁾

と説明する。「三同に拘泥せし」は本来三一一致の法則に批判的であったドライデン⁶⁸⁾が法則を守るフランス演劇は舞台上の活気に乏しいと「すべて恋のため」序文で述べた言葉⁶⁹⁾を、また「劇詩論」で法則に従わない英国演劇の舞台上の迫真性を

“Nature has so formed them (the English) to fierceness, ...they will scarcely suffer combats and other objects of horror to be taken from them.”⁷⁰⁾

と指摘した法則に対するドライデンの批判をテヌが引用した⁷¹⁾ことに基づく。さらに、「科介に乏しく、白の演説に似たる」は「劇詩論」でニアンダーという仮名でドライデン自身が

“They (the beauties of the French poesy) are indeed the beauties of a statue, but not of a man, because not animated with the soul of poesy, which is imitation of humour and passions. ... He who will look upon theirs which have been written till these last ten years, or thereabouts, will find it an hard matter to pick out two or three passable humours amongst them. Corneille himself, their arch-poet, what has he produced except *The Liar*, and you know how it was cried up on France; but when it came upon the English stage, though well translated, ...the most favourable to it would

not put it in competition with many of Fletcher's or Ben Jonson's.”⁷²⁾

と、フランス演劇にはイギリス演劇に見られる生気が無い。フランス最高の詩人と言われるコルネイユの作品でさえフレッチャーやベン・ジョンソンの作品と比肩することが出来ない」と評し、また後段で

“Their (the French) verses are to me the coldest I have ever read...their speeches being so many declamations, ... When the French stage came to be reformed by Cardinal Richelieu, those long harangues were introduced, to comply with the gravity of a churchman. Look upon the *Cinna* and the *Pompey*; they are not so properly to be called plays, as long discourses of reason of state; and *Polyeucte*, in matters of religion, is as solemn as the long stops upon our organs. Since that time it is grown into a custom, and their actors speak by the hour-glass, like our parsons; ... I deny not but this may suit well enough with the French; for as we, who are a more sullen people, come to be diverted at our plays, so they, who are of an airy and gay temper, come thither to make themselves more serious.”⁷³⁾

と、フランス演劇の台詞が長く熱情と機智を観客に感じさせない。日常生活の精神的疲労を癒し気分を楽ませるために観劇する英国人の気質に決して馴染まず、従って芝居ではなく演説を聞くようなものであると論じた言葉に基づく。法則を守らないイギリス演劇をドライデンが「劇詩論」で称揚したことは、裏返せば、法則に縛られたフランス演劇がもつ不自然さ、単調さ、狭隘さをドライデンが批判したことになる。上掲のドライデンの評言を逍遙はテーヌによる引用⁷⁴⁾で知ったと考えられる。

逍遙はドライデンの演劇観を次の言葉

「彼れはまたシェイクスピア、フレッチャア等の作の粗笨陋俗なるを誹れりしが、流石に其の想像の豊富なると生気の活動せるとを認め、真の詩歌たる点に於ては仏の諸劇に優れりとせり。」⁷⁵⁾

で結んだ。既述したニアンダーのフランス演劇批判はこ

れに先立つリジディアス⁷⁶⁾によるフランス演劇擁護論に對抗してなされた。後者はシェイクスピアが法則を守らない点に

“If you consider the historical plays of Shakespeare, they are rather so many chronicles of kings, or the business many times of thirty or forty years, cramped into a representation of two hours and a half; which is not to imitate or paint Nature, but rather to draw her in miniature, to take her in little.”⁷⁷⁾

と評し、さらに後段でフレッチャーとポーメントの合作劇⁷⁸⁾を挙げて筋の構成が拙劣である⁷⁹⁾と批判した。これらの評言は「劇詩論」に記されてはいるが、ドライデン自身の持論ではなくドライデンの英国劇擁護論を強く印象づける為に予め用意されたに過ぎない。逍遙はこれをドライデンの持論と思い誤ったのである。ドライデンは「劇詩論」でフレッチャーやシェイクスピアを支持こそすれ全く非難していない。だからこそテーヌは「両者の作品にはフランス人に負けない男性的な逞しい想像力と偉大な精神がある」⁸⁰⁾というドライデンの言葉を踏まえて

“Let them (the French) laugh as much as they like at Fletcher and Shakespeare; there is in them (Fletcher and Shakespeare) ‘a more masculine fancy, and greater spirit in the written, than there is in any of the French.’”⁸¹⁾

とドライデンの演劇観を結んだ。逍遙の言葉の後段もこのテーヌの言葉に従っている。

3. 劇作手法 逍遙はドライデンの劇作手法をめぐって

「彼れは此の双方の短を棄てて独り其の長をのみ合せんとせり、即ち無意識にして成れるシェイクスピアの靈妙を規則の力によりて生み出ださんと試みた。彼れはフレッチャア等の狂熱に倣ひて作しはじめながら、忽ちラシーヌ、コル子ーユを顧みて其の高雅なる文致を学ばんとし、多岐亡羊、其の一をすらも獲る能はざるの結果に墮りぬ。」⁸²⁾

ドライデンはフランス演劇における法則の順守とイギリス演劇における熱情を結合させようとしたが失敗したと逍遙は述べた。これはドライデンが英仏両演劇の特長を結合しようと試みたが失敗したと述べたテヌスの言葉

“We see beforehand that Dryden, pushed one way by his English mind, will be drawn another way by his French rules; that he will alternately venture and restrain himself; that he will attain mediocrity, that is, platitude; that by reason of his faults he will fall into incongruities, that is, into absurdities.”⁸³⁾

に基づくと同時に、ドライデンの改作「すべて恋のため」が逍遙の念頭にあったと考えられる。ドライデンの手法がもつ矛盾をテヌスは

“Shakespeare’s imagination cannot be guided by Racine’s reason, nor Racine’s reason be exalted by Shakespeare’s imagination.”⁸⁴⁾

と指摘した。逍遙はテヌスの指摘を直訳して

「シェークスピア風の想像はラシーヌ風の理窟を以て嚮導すべきものにあらず、將た仏劇の窮屈なる韻語体をもて描き得べき者にあらざればなるべし。」⁸⁵⁾

と述べている。

一方、ドライデンの手法の矛盾を指摘したテヌスの念頭にも逍遙と同様に「すべて恋のため」があったと考えられる。テヌスは本劇をめぐるスコットの説明 “He (Dryden) has informed us, that this (*All for Love*) was the only play written to please himaelf”⁸⁶⁾ を踏んでドライデンは歴史と論理に照らして立派な文体で本劇を執筆したと述べ、ドライデンが法則に従って改作した旨を明らかにした告白

“The fabric of the play is regular enough, as to the inferior parts of it; and the unities of time, place, and action, more exactly observed, than perhaps the English theatre requires. Particularly, the action is so much one, that it is the only of the kind without episode, or underplot; every scene in the tragedy conducing to the main design, and

every act concluding with a turn of it.”⁸⁷⁾

をもテヌスは引用した。この告白とともにテヌスが引用した本劇の台詞⁸⁸⁾を観察した逍遙は

「ドライデンが所謂仏劇風の高雅は単に措辞上、結構上に止まり。其の劇詩の白の中に哲学的警句も見え、高尚なる文句もあれど、概や皮膚上の高雅たるに止まり。」

とその感慨を記した。

このような手法で改作を試みたドライデンがそれが英国の悲劇には適さないことを

“In my style, I have professed to imitate the divine Shakespeare; which that I might perform more freely, I have disencumbered myself from rhyme. ... Yet, I hope, I may affirm, and without vanity, that, by imitating him, I have excelled myself throughout the play; and particularly, that I prefer the scene betwixt Antony and Ventidius in the first act, to anything which I have written in this kind.”⁸⁹⁾

と述べた言葉を引用してテヌスは「ドライデンは一層の努力をした。然しフランス風修辞の趣向を捨て英国演劇の伝統に戻った。ドライデンは正しい。」⁹¹⁾と結んだ。逍遙もテヌスの言葉を踏んで

「ドライデンみづからもシェークスピア風の情熱の到底模倣し難きことを意識したればこそ脚色を奇にし、辞白を洗練し(中略)若しくは修辞上の価値に依りて劇詩たるの欠点を補はんとしたれ。(中略)志かはあれど(中略)其の作る所の悲壯劇をして不自然又は超人間的に高尚ならしむるか、若しくは熱血なく情火なき索然たる作とならしむるかに止まりし。」⁹²⁾

と述べ、この問題をめぐる彼の結論としている。

4. 詩人ドライデン エリザベス朝時代の詩人の特質をテヌスは

“Under Spenser and Shakespeare, living words, like cries or music, betrayed the internal imagination which gave them forth. A kind of vision

possessed the artist; landscapes and events were unfolded in his mind as in nature.”⁹³⁾

と論じ、他方ドライデンの時代の詩人の一般的性向を

“He bounds it (his thought) with exact terms justified by the dictionary, with simple constructions justified by grammar, that the reader may have at every step a method of versification and a source of clearness. ... This poesy is but a stronger prose.”⁹⁴⁾

と論じた。逍遙はこれらの論述を踏まえて

「シェークスピア、スペンサー等天成の詩人は、人間及び自然の諸現象を直覚して、やがて之を活写せる趣あれど、ドライデン以下新代の詩人は概して先づ散文にて思想を綴り、さて之を翻訳して詩歌となせる趣あり。彼等は詩を作りし者といふべく、詩を生みし者といふべからず。」⁹⁵⁾

とエリザベス朝時代とドライデンの時代における詩人の特質の相違を論じている。

テースは「アレキサンダーの饗宴」の作者ドライデンを“*He (Dryden) is a genuine poet.*”⁹⁶⁾と称揚した。逍遙もこの点をめぐって

「彼れは其の『アレクサンダアス、フィースト』に於て其の明証を与へたる如く、叙事的抒情詩人としては推服すべき伎倆ありし」⁹⁷⁾

とテースと同じくドライデンを称揚した。

さらに、テースはドライデンを時代の為にその天才を埋没させられた詩人として捉え⁹⁸⁾、そのような時代を

“He (Dryden) had...the worst of autiences, debauched and frivolous, void of individual taste, floundering amid confused recollections of the national literature and deformed imitations of foreign literature, expecting nothing from the stage but the pleasure of the senses or the gratification of their curiosity.”⁹⁹⁾

と論じた。逍遙もこれに基づいて

「当時の観者は果して如何なる観者なりしぞ。彼等

の多数は殆ど美術の何ものたるを知らず、又風流の真味を解せざる猥雑卑陋の民衆たりしなり。彼らが作の其の論に伴はざりしは、蓋し、已むを得ざりし所ならんか。」¹⁰⁰⁾

とテースと同様の解釈を示している。このような時代に不運にも遭遇したドライデンが天分を發揮出来なかった憾みをテースは

“When a man like Dryden, so gifted, so well trained and experienced, works with a will, there is hope that he will some time succeed.”¹⁰¹⁾

という言葉で伝えた。逍遙もこれを受けて

「彼れ若し誠意誠心偏に詩文の為に全力を傾けたりしならば、其の後世に伝ふる所の作、或は現に存するものに止まらざりしならん。」¹⁰²⁾

と記している。

V むすび

十分に整備された本邦最初の英文学史として明治時代中期に生まれた逍遙「英文学史」を何物にも代え難い立派な文化遺産として我々が今日相続出来ることは我々文学研究者の誇りである。

逍遙が英文学の史的事実を日本の政治・文化史上の事実と対照させて記述したことは個性的で斬新な趣向であるのみならず、極めて重要な意義を孕んでいる。逍遙は文学研究のあり方をめぐって「今の作家を我々の孫や曾孫が研究する場合には、英吉利の文学とはどう云ふ関係がある（中略）など、頗る複雑な外国の影響を調べなければなるまい。外国の影響感化（黒点、逍遙）と云ふことは文学研究法的一段階である。」¹⁰³⁾と述べている。この研究観は東西の文学を影響という交流を軸にして共通の視点から捉える比較文学の概念そのものである。逍遙「英文学史」が持つこのような今日的意義は高く評価されねばならない。

ドライデンの一生を顧みて逍遙は「此の大才の作家が時勢の然らしめし所とは言へ、真詩人たるの資格より墮して製詩家、売文家となり果てたりしは、惜むべき極みなり。」¹⁰⁴⁾と彼の感慨を述べた。逍遙は元來作家とし

て生計を立てることを強く戒めた人である。それは著者自身の見識を曲げて衆愚の好みに迎合した書物を執筆する事になり、文化の退廃に繋がるからである。この意味で煙草入れや駄菓子を商った山東京伝、薬を売って生計の道とした式亭三馬を称揚した逍遙は「文学を一種の新職業と思惟し、名誉、金銭、地位を得るに最軽便なる者と思へるもあらん。万一にも然ることあらば、是れ一大謬見なり、啻に当人の為にとらざるのみならず、文学の為にも嘆かはしき事なり。」¹⁰⁵⁾と明治の文人志願の青年達を諭している。当代の衆人を楽しませることを文芸活動の指針としたドライデンの人生は江戸時代戯作文学の伝統から脱却しきれないでいた若き日の逍遙にとって好ましい先例ではなかったようである。

逍遙が決定論的史観に支配されたテーヌ「英文学史」を繙いて「彼れ(テーヌ)の『英国文学史』は殆ど読者を魅するの力あり、さりながら(中略)彼れはミルトン、ドライデン、ポープを誤解すること甚し」¹⁰⁶⁾とその欠点に早く気付きスコットその他の所説を援用して彼の冷静な筆を進めたのであるが、前述した逍遙の理想的著作家像をめぐる信念が影響するあたりでは、ドライデンの実像を正しく伝えているとは到底言い難い。

結局、逍遙は最も嫌う売文家としてのドライデンを「詩文を売って自活独行する道を開きし嚆矢にて、褒貶の両義を含める専門文学者の鼻祖」¹⁰⁷⁾と評価し、時代の趨勢として、一方で著作家の理想像を追求しながらも、職業詩人としてのドライデンの一面を認めない訳にはいかなかった。何故なら、ドライデンは「実に英国十七世紀の後半に於ける最大の詩人にして当代の将星(リテラリー、デクテータア、文学的指揮者)なり」¹⁰⁸⁾と逍遙が結んだように時代の師表その人であったからである。この意味においてドライデンは極めて現代的な詩人である。

〈註〉

1) 高田早苗(号は半峰, 1860—1938)は大隈重信を助け東京専門学校創立に尽力。のち総長就任。逍遙は「高田半峰君は、

最も親しい学友であっただけに(中略)文学以外に於ても何かと私を導いてくれた。」と回想している。(逍遙「柿の蒂」東京:中央公論社,昭和8年)

- 2) 逍遙は「文学科創設のスローガンが『和、漢、洋文学の調和』といふ事であった。」と述べている。(逍遙「明治廿三四年ごろの文壇」,逍遙「柿の蒂」前掲,124頁所収)
- 3) 逍遙の日記(明治23年1月13日)に「専門学校の受持は前期の通にて一週十四時間,歴史(中古,近代),バジェホット憲法論,対照文学講義」とある。(斎藤一寛「坪内逍遙と比較文学」東京:二見書房,昭48年,25頁)
- 4) 「坪内文学士講義『比照文学 Comparative Literature』」(斎藤一寛「坪内逍遙と比較文学」前掲,35—112頁)
- 5) 逍遙の講義は Hutcheson Macaulay Posnett (1855-?1927), *Comparative Literature* (London: Kegan Paul, Trench, 1886) に共感を覚えたもので、本書の引用が随所に見られるが、全体として逍遙自身の比較文学論と言っても過言ではない。
- 6) 逍遙「文学研究法」明治32年4月。(雄蔵「文芸と教育」東京:春陽堂,明治35年6月,53—55頁)
- 7) Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1863-1867.
- 8) 逍遙「故テーヌ」明治26年6月稿。(雄蔵「文学その折々」東京:春陽堂,明治29年,442頁)
- 9) 平田秀木は「氏(藤村)はテーヌの英文学史を絶讃するのであった。明治女学校の高等英文科でそれを講じていたものらしく、沙翁の『ヴィーナス・アンド・アドニス』へ眼をつけたのも、このテーヌあたりから暗示を得たもののやうである。」と回顧している。(「文学界前後」東京:四方木書房,昭和18年9月)
- 10) 例えば、藤村は Shakespeare, *Venus and Adonis* を翻訳(「女学雑誌」明治25年)し、それに基づき「与作の馬」を作詩発表(「文学界」第31号,明治24年7月)した。
- 11, 12) 逍遙「英文学史綱領を講述するにつきて」明治26年5月。(雄蔵「文学その折々」前掲,504—505頁)
- 13) 雄蔵「英文学史」東京:東京専門学校出版部,明治34年,緒言。
- 14) 前注11), 12)に同じ。
- 15) 逍遙「没理想の由来」明治25年4月。(雄蔵「逍遙選集」別冊第三,東京:春陽堂,昭和2年,293頁)
- 16) 東京:東京博文館,明治24年。(矢野峰人「文学史の研究」東京:松柏社,昭和33年,234—246頁)
- 17) 主な書目を挙げると、紅葉「俳諧七部集略解」,雄蔵「英文学評釈」,中島茂一訳「ドウデン:シェークスピア」など。
- 18) 因みに、明治37年3月1日開館の大阪図書館(現在、大阪府立中之島図書館)に本書の再版本が102冊目の蔵書として明治36年5月14日(開館準備期)に収蔵された。
- 19) 蒼梧洞主「坪内博士の英文学史を読む」(「帝国文学」第12号)によると「たとへば Anne をアーンとし Donne をドーンとせるが如し。而して博士が私淑せらるるが如く見ゆる Dowden

- 氏の如き常にドーンと呼ばれたり。」とある。再版では前者はそのままであるが、後者は「ダウデン」と改められた。
- 20) 逍遙「英文学史」初版の緒言；明治34年5月）に「近代に関する分は、主としてセインツベリ氏の『十九世紀英国文学史』に拠り」とある。George Saintsbury, *A History of Nineteenth-Century Literature, 1780-1895*, 1896. を指す。
- 21) 雄蔵「英文学史再版はしがき」明治34年12月。
- 22) 逍遙「ジョンソン」(雄蔵「文学その折々」前掲, 659頁)
- 23) 逍遙「文学研究法」前掲。(雄蔵「文芸と教育」前掲, 57—64頁)
- 24) 岡上。(同上書63頁)
- 25) 第四編「十八世紀の文学」第一章「概論」(雄蔵「英文学史」前掲書 365—366頁)
- 26) 第三編「内乱時代の文学」第七章「ジョン, バンヤン」(同上書 306—323頁)
- 27) 第四編「十八世紀の文学」第四章「アレクサンダア, ポープ」(同上書 407頁)
- 28) Stopford A. Brooke, *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest*, 1898.
- 29) Edward Dowden, *Shakespeare: His mind and art*, 1874.
- 30) George Saintsbury, *A History of Elizabethan Literature*, 1887.
- 31) Edmund Gosse, *A History of Eighteenth-Century English Literature, 1660-1780*, 1889.
- 32) Edmund Gosse, *A Short History of Modern English Literature*, 1897.
- 33) 雄蔵「英文学史」前掲, 365頁。
- 34) 前注20)を参照。
- 35) Hippolyte Adolphe Taine, *History of English Literature*, 2 vols., trans. Henry Van Laun, Edinburgh: Edmonston and Douglas, 1871. 筆者も本書による。
- 36) François Pierre Guillaume Guizot (1787-1874) 政治家・歴史家。
- 37) *Histoire, son present et son avenir (Regue germanique)*, Paris, 1863).
- 38) Taine, *op. cit.*, Vol. I., p. 1. (Introduction)
- 39) 透谷「文学史の第一着は出たり」(『女学雑誌』第211号, 明治23年5月3日。矢野峰人「比較文学——考察と資料」東京: 南雲堂, 昭和31年, 51頁)
- 40, 41) 逍遙「故テーンの性行」明治26年6—7月稿。(雄蔵「文学その折々」前掲, 458頁)
- 42) 雄蔵「英文学史」前掲, 340—348頁。
- 43) Samuel Johnson, *Life of Dryden. (The Lives of the English Poets, 1779-1781.)*
- 44) George Saintsbury, *Dryden*, London: Macmillan, 1881.
- 45) Taine, *op. cit.*, Bk. III. The Classical Age: Chapt. I. The Restoration (Vol. I., pp. 457-531) & Chapt. II. Dryden (Vol. II., pp. 1-44).
- 46) Walter Scott, *The Life of John Dryden*, (Walter Scott, ed., *The Works of John Dryden*, 18 vols., rev. & enl. George Saintsbury, (Edinburgh: Croscup & Sterling, 1882-1893), Vol. I.
- 47) 雄蔵, 前掲書 341頁。
- 48) Scott, *op. cit.*, Vol. I., p. 25.
- 49) Saintsbury, *op. cit.*, p. 6.
- 50) Scott, *op. cit.*, p. 87.
- 51) 雄蔵, 前掲書 343—344頁。
- 52) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 3.
- 53) 雄蔵, 前掲書 341—342頁。
- 54) Saintsbury, *op. cit.*, p. 67.
- 55) “The State of Ignorance” は逍遙の思い違いである。この題名の作品はドライデンには無い。
- 56) 雄蔵, 前掲書 345頁。
- 57) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 17.
- 58) 雄蔵, 前掲書 343頁。
- 59) Scott, *op. cit.*, Vol. I., pp. 341-342.
- 60) 雄蔵「英詩文評釈」(上・下) 東京: 早稲田大学出版部, 明治35年, 上巻, 104頁。
- 61) 同上書, 上巻, 102—140頁。
- 62) 雄蔵「英文学史」前掲, 344頁。
- 63) Dryden, *Preface to Troilus and Cressida*, 1679. (Scott, *op. cit.*, Vol. VI., p. 255)
- 64) Dryden, *Defence of the Epilogue*, 1672. (Scott, *op. cit.*, Vol. IV. p. 233)
- 65) *Ibid.* (*Ibid.*, p. 239)
- 66) *Ibid.* (*Ibid.*, p. 243) この引用文の直前にテームは“Besides the want of education and learning, they wanted the benefit of converse”と記しているが、ドライデンの文には無い。
- 67) 雄蔵, 前掲書 344頁。
- 68) Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*, 1668. (Scott, *op. cit.*, Vol. XV., pp. 329-355)
- 69) Dryden, *Preface to All for Love*, 1678. (Scott, *op. cit.*, Vol. V., pp. 329-331)
- 70) Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*. (Scott, *op. cit.*, Vol. XV., p. 336)
- 71) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 7.
- 72) Dryden, *op. cit.* (Scott, *op. cit.*, pp. 329-330)
- 73) *Ibid.* (*Ibid.*, pp. 333-334)
- 74) Taine, *op. cit.*, Vol. II., pp. 6-7.
- 75) 雄蔵, 前掲書 344頁。
- 76) Sir Charles (? 1639-1701) 詩人。
- 77) Dryden, *op. cit.* (Scott, *op. cit.*, p. 319)
- 78) 悲喜劇 *King and No King*, 1611 と喜劇 *The Scornful Lady*, 1613.
- 79) Dryden, *op. cit.* (Scott, *op. cit.*, pp. 326-327)
- 80) *Ibid.* (*Ibid.*, p. 343)
- 81) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 8.

- 82) 雄蔵, 前掲書 344—345頁。
- 83, 84) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 8.
- 85) 雄蔵, 前掲書 345頁。
- 86) Scott, The Introductory Note to *All for Love*. (Scott, *op. cit.*, Vol. V., p. 310)
- 87) Dryden, Preface to *All for Love*. (*Ibid.*, p. 327)
- 88) Taine, *op. cit.*, Vol. II., pp. 19-23. 引用箇所は次の通り (引用順): Act III. *ll.* 291-302, *ll.* 308-345; IV. *ll.* 349-351; I. *ll.* 293-305, *ll.* 385-394; V. *ll.* 190-195; *ll.* 328-336, *ll.* 361-376; I. *ll.* 305-315, *ll.* 493-498; II. *ll.* 493-517; V. *ll.* 322-326.
- 89) 雄蔵, 前掲書 345頁。
- 90) Dryden, Preface to *All for Love*. (Scott, *op. cit.*, Vol. V., p. 339)
- 91) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 19.
- 92) 雄蔵, 前掲書 346—347頁。
- 93, 94) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 37.
- 95) 雄蔵, 前掲書 340—341頁。
- 96) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 42.
- 97) 雄蔵, 前掲書 346頁。
- 98) 筆者が第Ⅲ章で示したテーヌの史観に基づく。
- 99) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 9.
- 100) 雄蔵, 前掲書 345頁。
- 101) Taine, *op. cit.*, Vol. II., p. 18.
- 102) 雄蔵, 前掲書 346頁。
- 103) 逍遙「文学研究法」前掲。(雄蔵「文芸と教育」前掲, 65—66頁)
- 104) 雄蔵「英文学史」前掲, 343頁。
- 105) 逍遙「文学と糊口」(其の一) 明治24年12月稿。(雄蔵「文学その折々」前掲, 67頁)
- 106) 逍遙「批評家としてのテーヌ」(同上書) 434頁。
- 107, 108) 雄蔵「英文学史」前掲, 340頁。因みに、「リテラリー、ヂクテータア」に関連して, “His (Dryden's) literary dictatorship... remained unshaken.” (Thomas R. Lounsbury, *Studies in Chaucer*, 1892, III., vii., 100) を挙げておきたい。

物語の構造

S・モーム「エドワード・バーナードの墮落」

稲垣 榮一

ある小説を読みおえたとき、その語彙や文をわれわれはすべて記憶しているわけではない。しかし、その作品の「あらすじ」を人に語る時、あるいは耳にする時、そのときどきに用いられる言葉が、語彙、文の長さ、文の深層構造など、あらゆる側面でまったくちがっていても、「同じもの」を指示し得るということは驚くべき事実である。すくなくとも私には驚くべき事実である。たとえば原文49ページからなる“The Fall of Edward Bernard”は、次のような要約でほぼ原作のストーリーを伝えることができる。

「サマセット・モームに「エドワード・バーナードの墮落」という短篇がある。タヒチの商社に駐在したアメリカの青年が、タヒチの海、タヒチの夜明けのすがすがしさ、タヒチ的生活様式のとりこになって、文明の世界を捨てる。文明から「墮落」することで、自分の魂を見いだすという話だ。」（朝日新聞 1977年7月「天声人語」）

必要ならもっと短かくすることができるし、逆に原作に近い長さで「同一のストーリー」を語れもする。さらに、その作品を映画、ドラマ、バレエときにはパントマイムなどに「翻訳」することがかならずしも不可能ではない。ということになると、現実に表現された言葉（テキスト）や身ぶり、映像などという表層のレベルの下に、

何か自律的な、いいかえれば言語から独立した世界といえるような次元が、「物語」 narrative には存在する、と仮定しても不自然ではないだろう。

そのような意味で、さまざまなジャンルで表現される「物語」 narrative の深層にあって、「抽象的な構造体」として機能しているストーリーを考えること、が小論の中心的課題である。

文学作品を解釈したり評価したりするよりは、システムとして理解しようとする態度が、言語学の方法をモデルとした記号論的アプローチの特色といえるが、抽象的なストーリーの構造分析も、このようなアプローチの一つである。

しかし、これを試みようとする、はじめから大きな問題があることに気づく。「分析の基礎となる単位を、どのようにして設定するか」ということである。いうまでもなく構造は有意義的な単位から成る。文体論のように表層のテキストレベルで研究するときには、すでにほぼ確立された単位（たとえば、語、文、スタンザ、直喩、隠喩など）をもちいることができる。しかし、はじめにみたようにパラフレーズとか、他のメディアへの「翻訳」とかが可能な物語のストーリー分析には、テキストにあらわれた言葉の単位を基礎とすることはできない。

さらに、その次の問題として、「この単位がどのように結合しているか」を説明できるような規則を考えねばならない。

このような問題について、現在までにまだ一致した見解は得られていないようである。にもかかわらず、現実には、われわれは「あらすじ」を一つの文で要約したり、さまざまな長さでパラフレーズしたりして、「同一の」物語について話しあうことができる。つまり、読者のあいだで「何が基本的なストーリーの要素であるか」について、暗黙の了解があるように思われる。日本語、英語などという個別言語の話し手は、それぞれの母国語で表現される「語」の連続が「文」であるかどうか、を判定する能力があり、N. Chomsky はそれを言語運用 performance (注1) に対して、言語能力 competence とよぶ。それにならって、物語のさまざまな表現様式をつうじて、読者(観客)が、「何がストーリーにかかわるか」について了解できるような能力を literary competence とよぶこともある(注2)。

このような能力を、現実にはわれわれが駆使していることを否定できない以上、先にあげた困難にもかかわらず、この能力について考えることはじゅうぶん魅力的な課題なのである。

この「読者が構造を感知することを可能にしている能力」のモデルをつくる作業が、記号論的な、または構造主義的な方法を考える研究者のあいだで進められている。このグループはそのアプローチのしかたによって、二つの方向に大別できるようである。

一つは Jonathan Culler(注3) や R. Barthes らのような “while-reading analysis” といえる方法で、これはテキストの文から(表現の表層構造から)読者がどのようにして「あらすじ」を表象してゆくのか、そのプロセスを考えるものである。Barthes の「S/Z」がその有名な一例である。

もう一つは “retrospective analysis” といえるもので、読み終わったときに読者がもっている作品についての知識を前提にして、表層にとらわれないもっと抽象的なレベルで「ストーリー」「人物」「背景」などのカテゴリーを設け、そこからテキストへの橋わたしとなる手法を媒

介にして、現実の作品にいたるという生成文法的なプロセスを仮定するものである。T. Todorov や L.M.O'Toole, J. Rutherford, Yuri Scheglov らがその例である(注4)。

ここでは後者の方法を検討しながら、さきに引用したモームの “The Fall of Edward Barnard” の分析を試みてみよう。

伝統的な小説の批評でも、作品を語る時「作中人物」「背景」「ストーリー」ということばを用いるが、もちろんこれらの総和が小説の全体像であるわけではない。それらを「どのように表現するか」という作家の手法、すなわち主体的な手を経て、たちあらわれたものが作品でなければならない。それゆえ「人物、背景、ストーリー」は、作品のより深層にある客観面、として想定することもできるはずである。言語学者の関心が個々の文そのものではなく、それらをとおして、抽象概念としての「文」を記述することにあるのと同様に、構造分析はストーリーの特殊なあらわれであるテキストそのものよりは、それをとおして「ストーリー」という抽象概念にむかう。定義すれば、ストーリーは、物語の深層にある客観的な構造であって、読者が読みおえたとき「おきたこと」として表象しうる(この場合は抽象しうる)「行為」と「状況」から構成される。それは決して、現実にとどのように表現されているかという次元のものではない。

また言語というメディアに依存しなくてもドラマやパントマイムなどの表現としてあらわれるのであるから、「非言語的な面」であるといってもよいだろう。

ここで、これらがどの程度「現実の生活」のコピーたり得るかを判断する立場(この立場にたてば「エドワード」はあまりにもつくり物すぎて、アメリカ文明の揶揄ともとれる)と、「文学にある固有の基準—コミュニケーションとしての文学を支配する基準」に注目する立場とが別れる。前者は手法を経由した表層的なテキストにあらわれる「人物」や「行為」が「現実的」であるかどうかを判断しようとするだろう。したがって、それらを抽象化してとらえるよりは、そこに生きて動くものとして表象するため、あたかも現実の生活そのものであるかのように語るだろう。後者はテキストという表層のあら

われかたが、どのような特徴 featuresをもつか（でき事がどのようなパターンであつかわれるか、だれが語るかなど）を分析し、しだいに抽象度を深めて、まず手法という主観的な側面をぬきさり、客観的な人物やストーリーをとりだそうとするだろう。

いま問題にしている方法はもちろん後者である。

同じ「人物、背景、ストーリー」ということばも、立場のちがいで抽象度に差異があることになる。このように考えるとストーリー分析にまつわるいくつかの誤解を解くことができるだろう。たとえばストーリー分析は表現の微妙さ、視点のあつかい方、ムードなどを扱わない、という批判があるとすれば、次のように答えるしかない。それらはこの立場でいう「ストーリー」に属するものではない。それらは手法という主観的側面で扱われるべき問題であると。ラザフォードはこの主観的な側面を narrative mode と呼んでいる(注5)。この narrative mode は、非言語的な面にあると仮定された人物、背景、ストーリーの分析と、文体論というテキストの分析との橋わたしとなるものである。

いま手法 narrative mode をぬきさった要素を考えたが、もっと抽象化して考えることができる。現実世界とちがって、文学がある一貫した意味をもった構造体であるとすれば、その軸となるものを想定できるはずである。生成文法をモデルにするロシアの学者 Zholkovsky, Scheglov らは、このような抽象的な「意味の軸」として、作品の深層構造における「核」Kernel を想定している(注6)。彼らはこれを「テーマ」と呼んでいるが、この場合プロットの要約を意味するものではないのはいうまでもない。「テーマ」は、これ以上抽象化できないところまで抽象されたテキストの意味、をあらわすための公式である。Scheglov らによるモデルは、このテーマが作品の核心的要素 primary element であり、そこからさまざまな手法、プロセスを経て、テキスト全体へふくらんでゆく。あるいはテキストとして「実現する」というものである。彼らはもっと大胆にテーマは「テキスト マイナス 表現手段である」という。逆にいえば、テーマは作品中の不変項 invariant であり、あらゆるものがそこから変項として派生する。がそれ自体はこれ以

上還元できないものであるので、何かの変項としてあらわれることはない。

ラザフォードや Scheglov らのモデルを総合して図式化すれば次のようになる。

テーマ→テキスト（人生観、価値観などのかたちでテーマがテキストとして直接的に実現する）

人 物
テーマ→背 景→narrative mode→テキスト
 ス トー リー

もっともこのように仮定されたテーマを、実際にどのようにして抽出するかということになると、「作品の表層構造の特徴 features を分析すること、及び直観によって、暫定的にしかも柔軟に仮定した後、synthesis の段階でテーマの妥当性をテストする」(注7) というものではない。これは一種のトートロジーであるが、現在のところ知られている方法はここで限界であるように思える。後で「エドワードの墮落」を分析するときもこの方式にしたがうことになるだろう。

その場合、表層構造の features や features 相互の関係を検討して、さらにより深層の構造へ体系的に進むという点で、ブラーグ学派や M. A. Halliday の機能モデルと似たプロセスで抽象化がすすむことになる(注8)。このモデルは形式的な統語論的カテゴリーを扱うときも、「形式」と「意味」を不可分のものとする。日常の言語行動も、文学者の作品も、形式の決定にはかならず意味論的決定をふくんでいるのである。

さらに“synthesis”に明らかなように、彼らは〈テーマ→手法→テキスト〉と、「核」から文体までテキストが「生成」generate してゆくプロセスを扱うのである。ここでいう「生成」は、2ⁿ が16を生成するというような意味で解釈すべきであって、作家の「創造」と同義語ではない。

上にみたように、テーマを確定するには「直観」に頼らざるを得ないということも問題であるし、現代小説の分析では、表層構造の features の分析はかなり複雑なものになることが多いだろう。

事実、O'Toole が行っている分析の対象は、コナン・ドイルの「サセックスの吸血鬼」という構造的には比較

的単純な作品である。しかもこの作品は、それぞれが同じ作品のパロディではないか、と思えるほど似た構造をもつ「ホームズ物」のひとつである。O' Toole は、この作品群の表層レベルでの特徴を抽出した結果、くりかえしあらわれる基本的パターンは、“triumph of reason over the irrational” であるという。テーマはこうして the Irrational/Reason という対立としてとらえられる。この言語学でいう対立の符号を矢印に変えれば、(the Irrational → Reason) ホームズ物の基本的なストーリー構造が得られるという。

そしてこの暫定的なテーマから、作品のストーリー、人物、背景がどのように生成されるか、をみながらテストすることができるわけである。

テーマ the Irrational/Reason は、《冒険》(犯罪及び犯罪の現場での解決など)と、それに対立する英国的な《安定》(ホームズの書斎、ホームズの沈着冷静なイメージなど)というように、テーマよりは具体的な「意味」で実現する。

(1) the Irrational/Reason

→Adventure/Security

さらに(1)の《冒険》は、《異国的なもの》《病的なもの》として複数の実現をする。(より一層具体的な「意味」)一方、《安定》も、この作品では《母性愛》と《子の親への愛》というように、二重に実現する。

(2) Adventure→Exotic (A)

Sick (C)

Security →Maternal Love (B)

Filial Love (D)

この ABCD という記号は、単に省略符号にすぎないが記述には便利である。

たとえばAとBのコンビネーションは、吸血鬼と疑われるファーガスン夫人に、CとDは、幼児の事故で不具になりそれ故父親の偏愛をうけたおとなしい青年ジャッキとして実現する。

(3) A + B →ファーガスン夫人

C + D →ジャッキ

この段階が人物、ストーリー双方の実現される出発点となる。「探偵物」のストーリーの特徴は、ミステリーを

生かすことにある。つまり〈見かけ/真実〉の対立がこの種のストーリーの特徴であるが、これを加えると

(4) Mystery→Apparent (X)/Real (Y) となる。

そこで(3)のコンビネーションは次のような可能性をもつことになる。

(5) ^(a) AY + BX / AX + BY

(ファーガスン夫人=犯人) (ファーガスン夫人=無実)

^(b) CY + DX / CX + DY

(ジャッキ=犯人) (ジャッキ=無実)

依頼人は、いつもまちがった推理をし、ホームズは、つねに的を射た仮説をもつから、これは次のような対比をなすことになる。

(6) (AY+BX)+(CX+DY)/(AX+BY)+(CY+DX)

(依頼人ファーガスン氏の仮説) (ホームズの仮説)

これを/符号から⇒符号へかえることによってストーリーの実現をみる。

(7) (AX+BY)+(CX+DY)⇒(AX+BY)+(CY+DX)

記号としての物語は、言語記号におけるように「意味」と「統語法」にあたる面をもつという比喩でいうなら、(6)から(7)への変化は、意味論的対立から統語論的プロセスへの変化であるといってもよい。生成文法的アプローチによる人物のとらえ方とストーリーの基本構造のみを簡単に考えるとこのようになる。

物語という記号に一貫して流れる意味の核心としてのテーマを、対立という言語学的概念をもちいることによって抽象的にとらえ、そのテーマの組み合わせとして人物が実現し、その人物の意味論的な変化である統語構造がストーリーとして考えられるわけである。

いま「エドワードの墮落」の分析にはいる前に、この小説の「あらすじ」をもう少し詳しくみてみよう。

エドワード・バーナードは父の破産のち無一文になったが、婚約者イザベルに励まされてタヒチへむかう。一定の期間そこに勤めると、シカゴで有望な地位が約束されているのだ。意志が強くピュリタンのイザベルはそれまで待つつもりである。出発の前にエドワードは、イザベルの父から、彼女の伯父アーノルドが現地にいるが、決して会ってはならぬと警告される。詐欺師で前科のある墮落者だという。その醜聞はいまでもシカゴ中で記憶されているのだ。二年の不在のあいだ、親友のペイトマンが、イザ

ベルにとって最も頼りがいのある話し相手である。ベイトマンもイザベルに対する愛情を秘めている。

月に一度くるエドワードの手紙に何か変化がおきていることに二人が気づいたのは、ほぼ二年たったころである。何だか文章が陽気すぎるように思われるのだ。さらに、エドワードがすでに解雇されていたこと、それも怠惰によるものであることを知って、二人は愕然とする。かつての野心的で勤勉な、つまり「有能」なエドワードを知っている二人には、いったい何が起きたのか見当もつかない。しかも彼からくる手紙は以前にもまして快活なものだ。

イザベルの相談を受けて、ベイトマンは、タヒチにエドワードを訪ねて真相を知ろうと申しでる。もしエドワードが「プライド」のために帰るに帰れないとすれば、無理にでもシカゴに連れもどり、父の会社でポストをあたえ、イザベルと結婚させるつもりである。

タヒチにエドワードを訪ねると、いまは小さな雑貨屋の店員をしている。みずぼらしい身なりで原住民たちに品物を売る姿は二年前の彼を知るものには信じられない。しかも手紙にあふれていたと同じ陽気で健康そうな様子がベイトマンには理解できない。さらに墮落者アーノルドが現われ、エドワードときわめて親しい友人であることを知らされる。その夕べ、アーノルドの家に招待されるが、シカゴ的な基準からものを計るベイトマンは、タヒチ風の生活を楽しむエドワードとアーノルドのふるまいに当惑し苛立つ。この家でベイトマンは言語に絶する美しい夕暮をみる。その夜アーノルドの家に泊ることになったベイトマンとエドワードは良い対話をつづける。エドワードは、「シカゴ」を捨てタヒチの美しい自然とともに心ゆくままの生活をおくる決意でいたのだ。この島で「魂」を発見したというエドワードは、あろうことかアーノルドから、「生きる」ためにさまざまなことを学んだという。アーノルドは小さな島もっていて、タヒチの魅力、その歴史に通曉しているようである。

エドワードからイザベルとの結婚をすすめられるにおよんで、ベイトマンの心境は微妙である。信じていた友人が自らのぞんで失敗者になったと思うと腹立しさがこみあげてくるとともに、愛するイザベルにプロポーズする機会が思いがけずにあらわれたうれしさを自分の良心にはかくせない。

イザベルはシカゴに戻ったベイトマンから、婚約者の「墮落」を聞かされて、冷やかに事態を了解する。そして彼の予想に反してベイトマンのプロポーズをすぐに受け入れる。二人ともエドワードにはいわばバックボーンともいうべきものが欠けていたのだと思い、自分たちの豊かな生活を空想して、幸福なため息をもら

す。

「あらすじ」はこのようなものであるが、実際の語られ方はシカゴに戻ったベイトマンからである。後に narrative mode で詳しくみることになるが、このように時間を逆転させることによって、ストーリーが本来もっているナゾ、「次に何が起きるか」に、さらに「何が起きたか」「何故起きたのか」などのナゾが付加される。さらにわれわれに呈示される情報は、はじめのうちは、シカゴにいるベイトマン、イザベルの視点に限定され、のち現地で「真実」にふれるという構成に拠っている。このように、この作品にも〈見かけ／現実〉というテーマがあると考えてよいだろう。

またこの作品をふくむ「木の葉のそよぎ」(The Trembling of A Leaf)という短篇集の冒頭に引用されているサント・ブーブの、「風にそよぐ一枚の木の葉によって、絶望の極みからわづかに分けへだてられた至福、それが人生ではなかろうか」(注9)に凝縮されたテーマ〈幸福／不幸〉をもつようである。

ただし“Sussex Vampire”でみたように、〈見かけ／現実〉は後者のテーマと同質ではない。前者は人物にかかわるのではなく、後者のテーマそのものにかかわる。たとえば、

Apparently Unhappy/Really Happy

というように。

ところでこの作品にはもう一つのテーマがあるようだ。「木の葉のそよぎ」と、それにつづく短篇集「キャジュアライナ樹」(The Casuarina Tree, 1926)はどちらも、南西太平洋の島々、マレイ、ボルネオなどという「未開」の土地に住む白人たちの物語である。土地そのものにひそむと考えられる生命力、原住民の生活様式、と白人の合理主義、キリスト教的価値観、などとの対立がある。いまこれを抽象化して〈文明／野生〉のテーマとしておこう。この作品では、それがアメリカ資本主義(ピュリタニズムとダーウィニズムにその行動律の原型がある)(注10)の徳目である〈勤勉〉と〈所有〉として実現される。

仮説により、テーマの組み合わせとして実現されたもの

が「人物」であるが、次のように音韻論で用いる弁別特質の記述法をモデルとして図表化することができるだろう。

	母音	子音		
	長短対立	清濁対立	有無気対立	n/ŋ対立
日本語	+	+	-	-
英語	-	+	-	+
中国語	-	-	+	+
ヒンディー語	+	+	+	+

図表でみると日本語音韻の特徴（水平の線）が、他の言語との比較（垂直の線）から、かなり適確に把握できる。同じように

	文明		適応または理解	幸福
	(勤勉) A R	(所有) A R		
エドワード	+ -	- -	- +	- +
ベイトマン	+ +	+ +	+ -	- +?
イザベル	+ +	+ +	+ -	- +?
アーノルド	- -	- +	- +	- +

() は Sub-theme

Aは Apparent, Rは Realをあらわす。しかもこの小説は、場の移動が〈現実〉へのアプローチとなるから、A/Rはシカゴ／タヒチに相当する。(+)符号は、その特質の positive なあらわれかた、(-)は negative なあらわれかたを指す。また水平の線は個別的な人物像をあらわす。A/RをA⇒Rと読みかえれば、各人物の基本的な‘history’が得られるだろう。したがって左上端の項は、小論のはじめに引用した朝日新聞「天声人語」のストーリーに相当することになる。

この図式は作品の basic characterization をあらわすもので、この最終的な実現は、視点、時の操作などの手法を経て、ふくらみ、洗練されて、テキストの表現となる。しかしイザベルについては、どちらかといえば直接的に実現しているようである。

「彼女は他の人びとが持っている基準を自らの厳格な高潔さでおしはかった。そしてこのおきてにそわない行為には冷たい沈黙で

報いた。これほど効果的な非難はなかっただろう。彼女の判断に対しては、どんな訴えもききめがなかった。いったん心に決めると、それを絶対に変えようとしなかったからである。」(注11)

また垂直の線は人物相互の関係をあらわしている。たとえばエドワードとイザベルは〈所有〉の項では正反対の立場であっても、〈勤勉〉の項では同じくし、ストーリーの進展とともに離反する。アメリカの道徳の点では、ベイトマン、イザベルのふたりに対してアーノルドは、到底相いれない関係(あるが)、エドワードはアーノルドに対する態度が変化する。

なおこの図では(?)符号があるが、現代文学には(?)であらわすしかない ambiguity があるということである。これは後に implied author についてふれるときに問題となる。G. Greeneのように「幸福であると称する人たちをいってみたまえ、私はそこに自己欺瞞か痴愚をみいだすであろう」(注12)という人たちはアーノルドとエドワードの項にも(?)をつけるだろう。

「人物」がテーマの組み合わせによる実現であったように、「背景」にもまたテーマが投影している。シカゴからタヒチにいたるベイトマンの旅には「書かれてもよい」はずの風景は無限であるが、この可能性から「現に書かれたもの」が選択されているのだから。

「サセックスの吸血鬼」の場合、サセックスという居ごこちのよい現代風の住宅地とロマネスクな「吸血鬼」という並置はそれ自体テーマの実現である(The Irrational/Reason)。作品中の地名が、シンボリックな意味を帯びてくるのはこのときである。「エドワード」の場合

〈文明／野生〉→〈勤勉、豊かさ／暇、自然〉
→シカゴ／タヒチ

という対立の、たとえば前者は、次のようにテキストとなって実現する。

「だがついに、列車は蒸気を噴射しつつシカゴの町にはいり、灰色の家々のたち並んだながい街路がみえてくると、エドワードの

心は躍った。ステイト街やウオバッシュ通りにあふれる群衆、いそがしく行きかう車の波、その喧騒を想い浮かべるとおさえようのないなつかしさで心がはやった。」

19世紀の小説では、この「背景」がはたす機能は20世紀のそれにくらべてはるかに強いものであるとラザフォードは指摘する(注13)。その地名がとくに現実のものであるとき、物語の現実感を強める働きをするのだが、その意味では、20世紀の小説は重心が、後でふれる *narrative mode* にかかっていることになるだろう。(「エドワードの墮落」(1921)はどちらかといえば19世紀型にはいる。)

また、シカゴ→タヒチという場の移動(「サセックスの吸血鬼」でいえばホームズの書斎→犯罪の現場)に注意しなければならない。いうまでもなくテーマの *Appearance/Reality* の反映であり、同時にストーリーの基本構造であるからである。しかもシカゴではもっとも暗いイメージをもっていたアーノルドの家で「真実」が瞥見されるし、それが対話という *presentational* な形式でなされるのも興味深い。後にやや詳しくみるとおり、対話は、語り手 *narrator* の介入がもっとも少ない手法だからである。

物語が、「瓶に差す藤の花房短かければ畳の上にとどかざりけり」というような表現と区別される、いわば弁別特質 *distinctive feature* は変化である。変化には当然その前後に〈状態〉がなければならない。格文法では、文の意味構造の分析に、(i) 変化するもの、(ii) 変化の〈起点〉および〈到達点〉、(iii) 〈変化そのもの〉という三つの構成要素を考えるが、物語では(i)は〈人物〉(ii)は元の状況及び新しい状況、(iii)は〈行為〉が対応するだろう。つまり〈行為〉と〈状況〉の連関したものが、物語のはらむストーリーである。

ここから次の仮説が生まれる。

一つの基本的な〈行為〉がある。(基本的というのは、それなくしてはストーリーは成立しないという意味である)。この行為はある〈状態〉を変化させるものである。(もちろん、ジョイス「ダブリン市民」中の短篇「イヴリン」におけるように予想される変化(家出した後の生

活)もふくまれる)。この行為は「人物」に決定的な影響をあたえる。すなわち人物たちにとってそれは望ましいか、あるいは到底受けいれられぬかどちらかである。

したがってストーリーは次のように三段階の進展をする。a) はじめの状況、b) a) を変更する行為、c) b) のa) に対する結果としての新状況。

a), b), c) にはそれぞれ人物がかかわるから〈状況〉は〈その人物が何であるか〉の情報をふくみ、したがって〈人物+形容詞〉で記述できる。同様に、〈行為〉は〈その人物が何をするか〉という情報をもつので、〈人物+動詞〉であらわせる。このように(a)(b)(c)は言語レベルでいえば命題 *proposition* にあたる。抽象的レベルでのストーリーと言語表現との平行性をあらわすものとして、以後ストーリーの基本単位も「命題」と呼ぶことにする。

いま(a)(b)(c)という命題の連鎖を *sequence* と呼ぶことにすると、ストーリーは一つか、またはそれ以上の *sequences* をもつことになる。

ラザフォードが記述する「シンデレラ物語」のストーリーは次のようなものである(注14)。

- (1) ^{a)}Cinder is unhappy ^{b)}Godmother casts spell ^{c)}Cinder is happy.
- (2) ^{a)}Cinder is happy ^{b)}Godmother retracts spell ^{c)}Cinder is unhappy.
- (3) ^{a)}Cinder is unhappy ^{b)}Prince searches for her ^{c)}Cinder is happy.

「人物」をよく考えてみると、形容詞であらわされる人物と動詞であらわされる人物の機能は異なる。「行為者」と「行為を受ける者」の相異である。また次のように一見動詞に還元されているようにみえても格文法的な見地からすれば問題のある場合がある。

1) A guest came to my family.

2) My family received a guest.

1) は行為者と規定できるが、2) の *my family* は行為を受ける側である。1) を *Agent* と呼ぶとすれば、2) を *Patient* と呼んで区別すべきである。

このようにみると「シンデレラ」は他者(王子、魔法

つかい)の行為を受ける典型的な Patient である。(テレビドラマの女「主人公」の多くも、受身的に一喜一憂する Patient である。)

さらに動詞、形容詞という分け方にも問題はある。たとえば「愛する」「所有する」「理解する」は状態をあらわすことばである。分析法が精密化すれば、W. Chafe のいう action verb, state verb の区別が有効になるかも知れない(注15)。

また命題相互の関係を考えれば、二つの連関の可能性があることに気づく。E. M. フォースターが「小説の諸相」で指摘しているように、「王様が亡くなり、そして王妃が亡くなった」のような時間的な関係(単に後続する、または共起する)と、「王妃がなくなり、その理由はだれにも分らなかったが、やがてそれは王の死を悲しむあまりだということが分った」というような論理的な関係である。「シンデレラ」では、a と b は時間的、b と c は論理的に関係する。

いまこれを記号化してみる。人物 (Agent, Patient をふくむ) を X, Y..., 形容詞を A, B... とする。(negative な方を(-)符号であらわす。たとえば〈不幸〉は-A とすると、必要最小限の記号を用いるという記述の大原則に合う)。動詞を小文字 a, b... とする。(形容詞のときの原則に準じて〈魔法をかける〉〈魔法をとく〉は抽象化して〈変形する〉) 論理的关系を⇒, 時間的関係を+であらわすことにする。

先のシンデレラは次のようにストーリーを記述できる。

X Cinderella, Y Godmother, Z Prince,

a to transform, b to search, A happy,

(1) X-A+Ya⇒XA

(2) XA+Ya⇒X-A

(3) X-A+Zb⇒XA

こうしたモデルをつかうと、単にスペースの節約になるばかりでなく、物語の統語論的構造を明確に表現できるのである。X, Y, A, a, b に意味論的な「衣裳」をかぶせると、構造的には isomorphic でも、まったくちがったストーリーが生成することになる。いま X 奥地の司政官, Y 副司政官, Z 原地人, a 義務を遂行す

る, b 殺す, A 安定, とすれば S-モームの“The Out Post”の深層にある基本的なストーリーが生成するだろう。このようにして、ストーリーの統語論的構造と意味論的構造を区別できる。前者は sequence のパターンはどのようなものであるかということ、後者は命題の「名詞」と「動詞」「形容詞」は何かということである。さらにこれは最終的には意味の一貫性を保っているテーマという対立関係につながるのには前にみたとおりである。

このような記述から出発して、ラザフォードは、物語に可能なストーリーをすべて、一連の変形規則を用いて生成できるようなモデルをつくれるか、という問題意識をもっているようである(注16)。もちろん O' Toole のところでみたように、「あらゆるストーリー」のパラフレーズ(抽象化)を、一定の degree で行えるような規準をみいだす方法は、現在のところ存在しない。つまり直観以外に、ストーリーに本質的なものとアクセサリ的なものをどうして識別するか、という問いに対する満足の理論は存在しない。

ラザフォード自身は現在、可能な唯一の原則は economy と irreducibility しかないと認めている。即ち動詞と形容詞は数において最小限であること、抽象度において最大限であること、しかもストーリー構造中の命題の関係と矛盾しないこと、さらにはもちろんテキストに矛盾しないことなどである。テーマのところのみた Scheglov らの仮説とほぼ同じ地点に立っているとってよい。

いま「エドワード」の物語の基層で機能しているストーリーの構造を考えてみる。上の原則にしたがって、X エドワード, Y ベイトマン, Z イザベルとする。テーマ〈文明的/野生的〉は A であらわせる。(野生的は-A) また〈理解する〉は B, 〈幸福〉は C であらわす。〈行為〉は、〈婚約破棄を申しでる〉から〈タヒチへ行く〉〈地位をさがす〉にいたるまで a 〈求める〉であらわせるだろう。〈イザベルの相談にのる〉や〈タヒチへ探しに行く〉は、b 〈助ける〉と抽象化できるだろう。

Xエドワード, Yベイトマン, Zイザベル, A文明的, B理解する, C幸福である, a求める, b助ける

小論のはじめに引用した「あらすじ」はしたがって,

$$XA-B-C+Xa \Rightarrow X-ABC$$

と記述できる。イザベルの場合, タヒチのエドワードを理解しているつもりでも, ベイトマンの報告から理解できないことが明らかになる。

$$ZAB-C+Xa+Za \Rightarrow (X-ABC)+ZAB-C$$

$$ZAB-C+Za \Rightarrow Yb \Rightarrow ZA-B-C$$

前途有望な青年ベイトマンもまた, イザベルへの秘かな思いを断ちきることにはできない。またエドワードのタヒチでの生活を理解しているつもりである。(YAB-C)やがてイザベルの相談に応じて二人の友人のためにナゾを解くべくタヒチへ行く,

$$YAB-C+Za \Rightarrow Yb$$

現地で美しい自然に感動しても, 「すぐれた」アメリカ文明を捨てることはできないし, またイザベルとの婚約を破棄したがっているエドワードを, さらにアーノルドの生き方を理解できない。

$$YAB-C+Za \Rightarrow Yb \Rightarrow YA-B-C$$

しかし, シカゴに帰ってから, タヒチ行の前までは夢にも考えなかったイザベルの愛を獲得する。イザベルも幸福感にひたって,

$$YZA-B-C+Ya \Rightarrow YZA-BC$$

以上をまとめると

$$(1) XA-B-C+YZAB-C+Xa+Za \Rightarrow X-ABC$$

$$+YZAB-C$$

$$(2) YZAB-C+Za \Rightarrow Yb \Rightarrow YZA-B-C+(X-ABC)$$

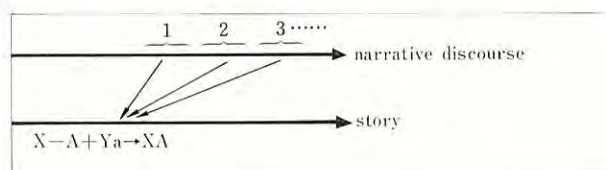
$$(3) YZA-B-C+Ya \Rightarrow YZA-BC+(X-ABC)$$

他者を助けるつもりが自らの幸福を招くといういささかイロニカルなモチーフがあらわれることになる。そして現実の表現である小説でわれわれが最初みいだすのは, このイロニーをばく然と予感し苛だつベイトマンの心境である。

上に記述した「客観的」な構成要素を読者(観客)に伝達する方法が narrative mode である。この分析は,

おそらく20世紀小説を理解するための中心的課題であるだろうが小論では総論的にまとめてある。

この分析にはいる前に, いま物語をもつあらゆるジャンルを「記号」として理解しておく。つまりそれは表現相と内容相をもつ。表現相は命題の「語順」を指定する narrative discourse を, 内容相はストーリーをもつこととなる。そしてこの narrative discourse がさらに具体的にあらわれたものが, ドラマの身ぶりであり, 映画のショットであり, 文学テキストのパラグラフ(あるいは一つの文)である。もちろん narrative discourse は, ストーリーから独立したそれ自体の時間構造をもつ。つまり理論的にはストーリーの中のできごと(命題)をどの順序で展開してもよい。discourse を進むにつれてストーリーの時間を溯行することもあるし, (たとえば「八月の光」—ジョーククリスマスは黒人か白人か), 逆に多くの民話の場合のようにストーリー構造を順調にすすむ場合もある。また discourse の呈示するナゾがひとつの命題に集中する場合もあるだろう。



この場合(Y)や(a)を(?)にすれば, 芥川龍之介「藪の中」のような discourse の構造が得られることになる。

注意すべきは, narrative discourse それ自体は文学テキストにあらわれた言語表現ではないということである。discourse がとりあげる命題を数十ページをさいて伝達することもできるし, 「ベイトマンは, 孤独なイザベルにとって頼もしい友人としてふるまった。」のように一文で事足りることもある。刻明さが要求されるとき, しばしば描写や記述, 対話が用いられ, このときストーリーの展開のスピードはゆるやかになり, 間接語法の語りが用いられるときスピードが早まるのは衆知のところである。このような現実の表現よりは抽象的な, いいかえれば, メディアからは独立した discourse の単位をS. Chatman は “statement” と呼んで現実の表現とは区別

しているが、これは小論での分析にも役立つようである(注17)。

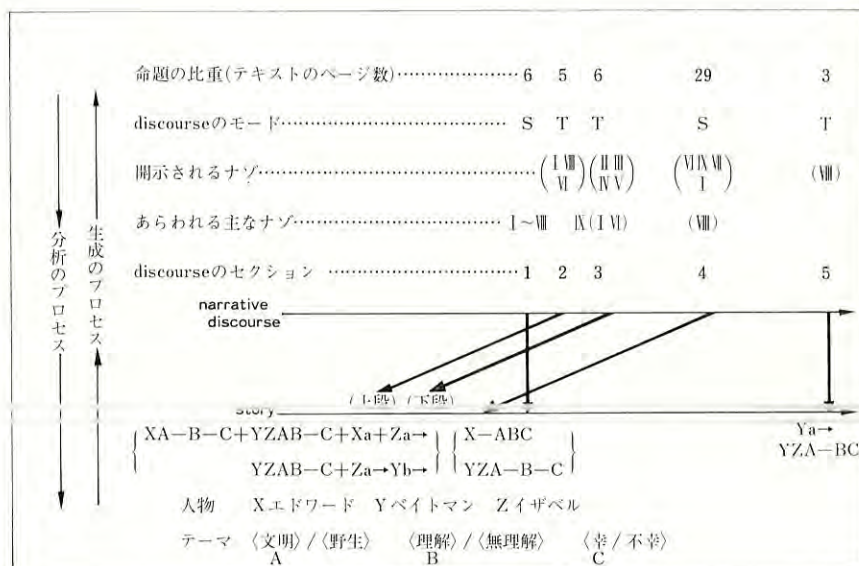
ストーリーのところでもたように、その基本的要素はある「状態」に変化をもたらす「行為」であったから、statement は「行為」の命題を伝達するものと、「状態」の命題を伝達するものとにわけることができる。さらにこれが読者(観客)に直接に呈示されるか(SHOWN),あるいは語り手が仲介するか(TOLD),という subclass を含めて考えると、物語をもつあらゆるジャンルは、次のような statement の可能性をもつ。

- I Enacts (プロセスの命題が仲介されないで「見せられる」)
- II Recounts (プロセスの命題が「語られる」)
- III Presents (状況の命題が「見せられる」)
- IV Describes (状況の命題が「語られる」)

この分類はアリストテレスの *mimesis* と *diegesis* の概念を採用したものである(注18)。

ドラマはすぐれて *mimetic* である。つまり呈示的である(背景、人物、小道具に関する statement はそこに「在る」)が、登場人物ないしは「語り手」がストーリーを「語る」という混合形式も、もちろん可能である。映画も *caption* や *legend* のような「語り」の要素をもち得る。逆に文学も対話、手紙、日記のような *mimetic* な表現(II Presents),つまり語り手の介入が最小限の表現ができる。また語り手の仲介なしにできごとの場に居あわせているという幻想をもたせるような描写(I Enacts)(III Presents)も可能である。(たとえば Hemingway のスケッチ風短篇 *in our time* をみよ)

このような文学における *mimesis* はもちろんドラマの舞台とは同質のものではなく読者の幻影であるが、そういう幻影をいなく事実を否定できない以上は、またそういう努力を作家がしている以上は、*telling* (語り)だけでなく *showing* (呈示する)という二つの伝達様式を



文学に想定することが必要であるように思われる。

もう一つの feature は“implied author”と呼ばれるものである(注19)。彼は discourse をそのように組み立てた者であり、それを語り手に語らせたものであり、人物に呈示させたものである。そしてわれわれの作品解釈にたいして、ある基準をあたえるのが彼の機能である。文学作品は確かに多義的ではあるが、「あらゆる」解釈がゆるされるわけではない。あらゆることを意味する「表現」は記号ではない。implied author は特に語り手が「信頼できない話者」であるときや、語り手のほめかす人物の視点が信用できないとき、「エドワード」の場合はベイトマン)、彼らと明瞭に対立する存在である。

「エドワード、バーナードの墮落」の narrative mode の中心的な feature をまとめると上のようなになる。

narrative discourse の時間構造はセクション1~5であらわしてある。これがテキストにあらわれたものを情報源として、われわれはストーリーの時間(「起きたこと」)を組み立てるわけである。

discourse の statement として実現する命題の比重はついやされたページ数であらわしてある。

STATEMENT のモードはそのセクションの中で中心的なものをとり出しただけである。S (Shown) は呈示が優勢であること、T (Told) は語り手が優勢であることを示す。

<セクション I> ははじめの六頁である。小説の dis-

course はベイトマンがシカゴへ戻ったところからはじまる (Yb) (YA-B-C)

先にもみたとおり、理論的には、discourse は最後の命題 (X-ABC/YZA-BC) からでも、はじめの命題 (X A-B-C/YZAB-C) からでも、つまりどこから始めてもよいわけである。

ただし読者 (観客) が意識するとなしににかかわらず、物語はその本質として、ナゾをもっている。(もっとも素朴なものは「次に何が起きるか」) したがってその discourse のはじめに何かを伝達することは、逆にいえばナゾを呈示することである。また、そのナゾの性質は、とりあげる命題の順序によって異なるものとなるだろう。

「ベイトマン・ハンターはよく眠れなかった。タヒチをでてサンフランシスコまでの二週間、船の上で、彼はこれから話さねばならない話のことを考えつづけていたのだった……。」(Yb) (Y-C)

ではじまる最初のパラグラフから、われわれがいただくナゾは次のようなものであろう。

- I ベイトマンは何者か
- II 彼は何故タヒチへ行ったか
- III 「話」とは何か
- IV 彼が〈利益〉と〈自己犠牲〉のジレンマに苛だっているというのはどういうことか。
- V 「アメリカ女性の美点をすべて備えている」(ZA) (これは後にのべるようにナゾ (I) の部分的開示である) というイザベルと、(IV) はどういう関係があるのか。
- VI エドワードは何者か
- VII 何故ベイトマンはエドワードを腹立たしく思うのか。
- VIII 三者はどういう関係にあるのか。

最終的にはナゾ (II) (III) (IV) (V) (VII) はナゾ (I) に収斂するだろうし、(I) と (VI) は (VIII) にまとめることもできよう。

VIII は深層構造としての人物 (テーマの順列組み合わせ) が「ナゾ」として実現していることを意味する。(イザ

ベル (ZA-C), ベイトマン (YA-C), エドワード (?), したがってイザベル, ベイトマンも (?))

次のパラグラフ以下で、ベイトマンにとってイザベルとシカゴはどのようなものであるかを簡潔に伝える。

「やっと家へ帰ったのだ。彼はアメリカでもっとも重要な都市に生まれたのがうれしかった。」(YA: TOLD)

「あちらはどうだったかね?」「なんといってもシカゴがいちばんですよ、お父さん」(YA: SHOWN)

ルイ15世時代風のイザベルの部屋で (ZA) 彼は「エドワードは帰らない」と報告する。

新たなナゾ (IX) の呈示: 〈エドワードはなぜ帰らないか〉 → ナゾ (VI) 〈エドワードは何者か〉

〈セクション 2〉にはいり三人の関係がたった一頁で要約される。(XYZA-C: TOLD) さらにイザベルとエドワードの会話をはさんで次の五頁で、エドワードがタヒチへ行きベイトマンはイザベルの頼もしい話し相手になる。(XA-B-C+YZAB-C+Xa+Za⇒Yb)

このようにストーリーの構造の大部分をまとめて簡潔に (原文49頁中6頁で) 語られて、ナゾ VIII は (したがってナゾ I, VI も), 消滅してしまうかのごとくである。しかしこの全篇をとおしていえることだが、人物のイメージはすべてこのベイトマンによってみられたものである。ナゾ V で指摘したように、ベイトマンがイザベルをみることによって、ベイトマンの何者たるかを discourse は開示してゆく。人物は他のものの反映である。こうしてベイトマンにうつる人物 (エドワード, アーノルド) の変化をとおして、われわれはベイトマンのより詳細な像を構成してゆく。(もしベイトマン自身が「語り手」であれば、彼は「信頼できない話者」となるだろう。)

〈セクション 3〉 (7頁) にはいって、エドワード不在のあいだベイトマンとイザベルの対話が、語りにはさまれて〈シカゴからみたエドワード〉が呈示される。

「どう? あの人すばらしいじゃない?」とイザベルが大声をだした。

「えらいやつですよ、ほんとに」

「手紙の裏の意味からすると、どうもあちらの生活はいやらしいんですよ。でもそれでも、じっと辛抱しているのは……」

(XA-B-C: SHOWN)

しかし語りで、エドワードの手紙に変化が起きたことを知らされて、ナゾ(VI)がふたたび浮びあがる。つまり(VIII)と(IX)がサスペンスの状態におかれることになる。

エドワードの手紙には、タヒチに落ちついたどころか、帰国のことはいっさい書かれなくなり、まるでそこに永住する気である、かのような文面になる (TOLD: XA-B-C⇒(?))。さらに彼が一年も前に商社を解雇されていることをベイトマンから知らされる (XA-B-C⇒(?)) SHOWN) (ナゾVIの強調)。

その次の手紙には、当然彼の帰国についての知らせを二人は期待するが、それが裏切られることによって、ナゾVIはナゾIXと緊密に結合する。

「おかしな手紙でしょう。あたしには分らない」

「まるで僕をからかっているみたいですね。」ベイトマンは真赤になった。

……

「帰国のことは何も書いてありませんね。」

「もしこれほど、あの人の愛情を信じているのではなかったから、きっと考えましたわ……。いえ、もう私どう考えていいのかわからない。」

……

「何か秘密がありますね。僕が行ってはっきりさせます。そうするしかない。」(Za⇒Yb)

こうしてナゾ(II)が開示され、(III) (IV) (V) (VII) もそのヒントが得られることになる。したがって次のセクションのナゾは(IX)と(VI)に焦点がすえられる。

〈エドワードは何故帰らないか〉⇔〈エドワードは何ものか〉

〈セクション 4〉は29頁も占める。つまり表層構造の大部分 (60%) が X-ABC/YA-B-C というコントラストをなす命題の実現である。さらにこのセクションの大部分を、対話という〈呈示〉のモードが占めているこ

とに注意すべきであろう。これまでベイトマンの視野に限定されていた語り手の介入が、極小になるからである。われわれはベイトマンとともにエドワードの「秘密」をさぐることになる。ベイトマンはいまナゾ IX (E はなぜ帰らないか) に対して、シカゴからみたエドワード (XA-B-C) という前提に立って仮説を用意している (「プライドのために、帰るに帰れないのだ」)。

タヒチに着いた彼は、その仮説の基礎をまず、もっとも暗いイメージで播きふられることになる。

「ああ、分かりました。ミスター・ジャクソン (アーノルド) の甥という人でしょう。」

(XA と矛盾)

これを手はじめに、ベイトマンのいだいていたエドワードのイメージは (つまり読者のイメージは)、つぎつぎとこわれてゆく。(XA-B-C→(?)) (ナゾVIの強調)

「エドワードがこれほど卑しい仕事についているのを見て、彼はびっくりした。……エドワードのしぐさにきまり悪そうな様子は微塵もみられなかった。まごついたのはベイトマンの方だった。」(X-B-C と矛盾)

「どうしてこんなに陽気なんだろう? (X-B-C と矛盾)

……

『彼 (アーノルド) はベテン師で偽善者だった。事実には目をつむれないからね。でも僕は彼みたいに気持ちよくつき合える人間に会ったことがないよ。いま僕の知っていることは、みな彼から教わったことだしね。』『あいつが何を教えたって?』とベイトマンは驚きのあまり大声をあげた。『如何に生きるか』ということさ。(XAと矛盾)

しかし discourse の進展につれて (対話が進むについて)、われわれはベイトマンと別れてゆくことになる。彼は「事件の核心」を最後まで理解しない。

「これほどみじめに才能と青春とチャンスを浪費しているなんて、僕には我慢できない」(YA-B)

が、われわれは次のような対話からやがて、(XA-B-C) → (?) の疑問符が具体的な意味で埋ってゆくのを感じるのである。

「ところで、きみはこのホテルに住んでいると思っていたんだが」
 エドワードと庭に歩きだしながらベイトマンは言った。
 「まともなのはここだけじゃないか」
 「僕が？ とんでもない」エドワードは笑った。
 「僕にはりっぱすぎるよ。町の外に部屋を借りたんだ。安いし、
 清潔だよ」

1. 「もし僕の記憶が正しければ、以前のきみはそんなことは問題にしなかったがね。シカゴにいた頃か？」
 2. 「シカゴか、！」
 3. 「どうしてそんな風にいるのか分らないよ、エドワード。世界最大の都市だぜ」
 4. 「知ってるよ」エドワードは言った。ベイトマンはちらと彼を見た。その顔いろからは何もうかがえなかった。
 5. 「で、そこへはいつ帰るつもりなんだ？」
 6. 「いつだろうね。僕もよくそう思うんだが。」
- エドワードは微笑んだ。

「～は笑った」のような表現では、「～は言った」よりも語り手の読者に対する方向づけ、つまり記号の把握に対する介入が大きくなるが、後半のように生のまま呈示されると、われわれは会話の深層のことばを読むことで把握をつづけることになる。ドラマにおける呈示ほど生でなく、かつ語りでもない、という文学の呈示の性質はこのようなことを可能にする、あるいは強いる。

(1)で〈驚きと軽い憤り〉(YA)、(2)〈嫌悪と侮蔑〉(X-A)、(3)〈驚きと非難〉(YA)、(4)〈侮蔑〉(X-A)、(5)〈不審〉(YA)、(6)〈無関心〉(X-A)及び(XBCのほめかし)というように。

こうした対話という mimetic な表現様式をとおして、しだいに X-ABC と YA-B-C というコントラストがわれわれに呈示されてくるのである。

すなわち、われわれはエドワードを理解してゆくばかりでなく、理解しないベイトマンをも理解してゆくことになる。(ナゾ I と VI の開示)。discourse を組みたてた者 (implied author) の後姿が構成の背後にちらつくのはこのときである。

さらにこのセクションではじめてその「肉声」を聞くことになるアーノルドは (X-ABC) という意味を補強する機能を負っている。ちょうどこの前のセクションで

イザベルが XA-B, YAB を補強していたように。

「こうしてまともに美と向い合うということはめったにないことですよ。ハンター君。よくごらんさい。今見ておられるこの光景は、もう再びあらわれることはないのです。瞬間とはうつろいやすいものですからね。しかし、これは君の心に決して朽ちることのない記憶として残る。いま、あなたは永遠にふれておられるのだ。」(A-BC)

このようにアーノルドの家でベイトマンが、友人の秘密、たとえば

「けさ君を見たとき、僕は二年前の自分をみるような気がしたよ。」(X-A)

……

「この島へきて発見するまでは、自分に魂のそなわっていることも知らなかった。」(XB)

……

「心満ち足りた一生を送ったということがそんなにつまらないことと思えるのかい。」(XC)

という表現に至るまでに、すでにわれわれは二人が具象化している「意味」のコントラストをいわば dominant として読みとっているのである。ベイトマンにとってエドワードは常に不幸な失敗者であり、そのようにみるベイトマンは、異質の文化を理解できない「幸福な」文明人である。(ナゾ I, VI, IX の開示、したがって III, IV, V, VII の開示)

このコントラストは〈セクション5〉でさらに強められることになる。discourse はドラマのように〈セクション1〉に戻ってアーノルドの家(-A)とイザベルの部屋(A)とを隣接させる。詩行の discourse が「悲落葉於勁秋(a), 喜柔条於芳春(-a)」と隣接軸に一種の等価性を反映させるのと同じように。

ベイトマンの報告を聞きおえたイザベルは冷静に事態を「理解」する。「あの人には何か欠けていたのね」(ZA-B))

ベイトマンのプロポーズ(Ya)で結ばれた二人の心境は、次のように〈所有〉と〈勤勉〉というアメリカ文明の道徳律を優雅にみたした「至福」である。たとえば

ベイトマンは、

彼女を腕の中にいだきながら、ハンター自動車会社がその地位、規模とともに成長していった、遂には百エーカーの地所をしめるにいたり、数百万の自動車が送りだされてゆく様子や、またニューヨーク中で匹敵するものがない絵画の一大コレクションのことなどを夢みていた。(YZA-BC)

こうして最後のイザベルのことは「かわいそうなエドワード」とともにドラマの幕がおりる。つまりテリ・ウィルソン『三者はどういう関係か』は完全に再編されて開示する。そのとき、舞台の背後に感じられていたシニカルな目をした人物と、われわれは真正面から向い合うことになるだろう。それは、あまりにも極端なコントラストの呈示のうちにアメリカ文明を皮肉りおこせたあとの、無表情な、S. モームその人である。

小論で検討した方法はまだ初歩的なフレーム・ワークにすぎない。とくにテーマとストーリーのところで指摘した困難が未解決のまま残っている。

しかし、この方法は、物語をもつあらゆるジャンルの分析に、基礎的方法として適用できるように思う。

また本文で確認しておいたように、「生成」は、作品に内在する構造的特性であって「創造」ではない。たしかに芸術作品も一個の記号として理解できる。けれども、この記号の記号たるゆえんは、本質的にカオスである自己をふくめての現実を勇気をもって生きた人間の、経験の伝達にある。小論は、この魅力的な記号を理解しようとする一つの試みにすぎない。伝統的な諸方法と相補的に機能することを前提にしている。

(注1) Noam Chomsky: *Aspects of the Theory of Syntax* (The M.I.T. Press, 1965) p. 3.

(注2) Jonathan Culler: "Defining Narrative Units" in *Style and Structure in Literature*, Roger Fowler ed. (Oxford, 1975) pp. 127-8. なお現実には文の組み合わせとして表現されたものを text と呼び、このとき、テキストであるかないかを判定する能力をテキスト能力 textual competence と呼ぶ人もいる。たとえば "He was ill. He died." は一貫した discourse をもつテキスト

であるが、He died. He was ill. はそうでない。詳しくは、T. A. Dijk: *Some Aspects of Text Grammars*, The Hague, 1972. さらに、この例の場合の判断には〈病気〉と〈死ぬ〉との間の因果関係という「言語外」の知識を前提にしている。純粋に言語形式だけから、単位の定まったテキストのテキスト性を分析、記述することだけでも困難である。詳しくは池上嘉彦「意味論」(大修館1974)第8章参照。同じ困難を J. Culler も指摘している。p. 123. (注3) J. Culler 前掲書 pp. 123-142. ここで扱われているバルト、S. Chatman らの Kernel と Satellite の概念はストーリー構造の把握を考える上で非常に役立つ。

(注4) Tzvetan Todorov: *Gramaire du Decameron* (The Hague: Mouton, 1969) L. M. O'Toole: "Analytic and Synthetic Approaches to Narrative Structure" in *Style and Structure in Literature* (Oxford, 1975) J. Rutherford: *Critical Guide to Leopoldo Alas* (London: Grant and Cutler, 1974) 及び "Story, Character, Setting and Narrative Mode" in *Style and Structure in Literature*. Yuri Scheglov と Alexander Zholkovsky の議論は O'Toole が前掲書で簡単に紹介している。詳しくは A. Zholkovsky and Yuri Scheglov, *K opisaniyu smysla svyaznogo teksta* (Institut russkogo yazyka ANSSSR, predvaritel'nye publikatsii. Vypusk 22, 1971), *Towards a "Theme ... (Expression Devices) ... Text" Model of Literary Structure* (The Hague: Mouton) O'Toole 訳

(注5) J. Rutherford "Story, Character, Setting and Narrative mode" 前掲書 pp. 196-212.

(注6) 前掲書 p. 8, O'Toole p. 148.

(注7) O'Toole, p. 150.

(注8) M. A. Halliday, "The Functional Basis of Language" in *Explorations in the Function of Language* (London: Edward Arnold, 1973)

(注9) この訳は河野一郎氏のを参考にさせて頂いた。

(注10) たとえば「フランクリン自伝」講座アメリカ文化 第3巻 機会と成功の夢(南雲堂)をみよ。

(注11) *The Trembling of A Leaf*, p. 56 (Heinemann: London, 1974) 本文中で引用した「エドワード」のテキストは紙数の関係で、稲垣が訳したもののみとした。したがって厳密には「テキスト」というよりはパラフレーズである。

(注12) Graham Greene: *The End of the Affair*

(注13) Rutherford "Story, Character, Setting and Narrative Mode" p. 185.

(注14) 同上 p. 187.

(注15) Wallace L. Chafe: *Meaning and Structure of Language* (Chicago, University of Chicago Press, 1970)

(注16) Rutherford 前掲書 pp. 191-194.

(注17) Seymour Chatman: "The Structure of Narrative Transmission" in *Style and Structure in Literature* pp. 213-215.

(注18) 同上

(注19) Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961) pp. 70-71.

水族館における音響計画

芹澤 秀 近

はじめに

沖縄国際海洋博覧会は、1975年7月20日より183日間にわたって、36ヶ国、3国際機関、1自治領の参加を得「海—その望ましい未来」をテーマとして開催された。

会場は4つのクラスター（ぶどうの房のような配置方式）に分かれており、クラスターごとのテーマに従ってパビリオンが配置された。

各クラスターはそれぞれ、船のクラスター、科学・技



水 族 館

術のクラスター、民族・歴史のクラスター、魚のクラスターと呼ばれた。

魚のクラスターには3つのパビリオンが置かれ、日本政府出展の海洋生物園は、このクラスターの中核をなした。

海洋生物園は「水族館」と「イルカの国」で構成された。この小論は水族館における展示音響計画について、そのあらましを記したものである。

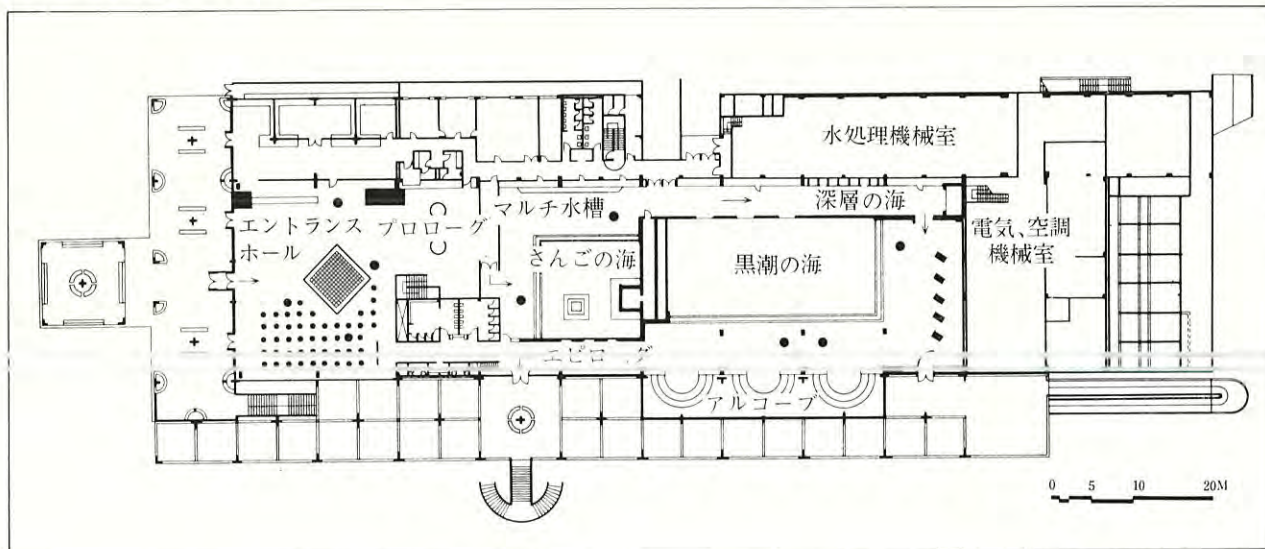
水族館は、鉄骨鉄筋コンクリートおよびプレキャスト鉄筋コンクリート造り地上3階建、延床面積5308m²でこのうち展示部分の面積は2階の一部1515m²であった。館内は展示空間とサービス空間とに分けられ、両者は動線的に交わらないようになっている。展示空間は大きく6つの部分からなり、そこでは水槽内における魚類等の展示のほか、音響、照明、映像等による展示も行われた。

この水族館の展示は魚の生息している環境を自然に近い形で見せる生態水族館を目ざし、いままでの水族館が海と魚の体系的知識の伝達を主としているのに対し、「原体験」——生命どうしの共感——というかたちで、魚と人との出会いを演出しようとした。

I 音響計画の基本構成

水族館の展示計画は、エントランスホール、プロロー

図1 水族館平面図 (2F)



グ、サンゴの海、深層の海、黒潮の海、エピソードとに大別され、それぞれの展示構想が決められた(図1)。

エントランスホールは、この水族館に導かれる観客に第一印象を与える重要な場であり、海の生物にかかわる生態的な展示の性格を象徴しようとした。中央には30cm間隔の立体格子で構成された各辺4.5mのグリッドの中心に球状のマスをもつオブジェが置かれ、静かに息づく生命が象徴された。音楽は明るくすがすがしいもので、海にかかわるさまざまな音響、すなわち海鳥の声、

波の音、船の音などを取りまぜ、沖縄をはじめ世界各国の海の民謡を素材としている。また電子音による波のイメージにかぶせて日本の作家による海の詩が流れる。これはホール内に置かれたスツールに仕掛けられたスイッチによりコントロールされ、観客が参加する音楽として全体構成されている。

方形のエントランスホールにつながるプロローグには大型円筒形水槽2基が設置され、シンボリックパターンである青海波とともに、さんごの海への導入となる。

「さんごの海」は長さ12m、幅12m、高さ3mの大水槽で、サンゴ礁の浅海の様子が魚もサンゴも岩も自然に広がり、明るく鮮やかな色の対照は、テーブルサンゴや枝サンゴに群がる多数のコーラルフィッシュにより描かれる。通路をはさんだ反対側には、マルチ水槽があり、海の生物のさまざまな様態を系統的概念で展示する。この空間は、色と光の空間であり、音響展示は無い。

鮮やかで明るいさんごの海から、溶暗の深海へと導く「深層の海」のスペースは、演出的にさまざまな工夫がなされている。基調色は明るい青から濃紺色に階調を持って変化し、曲面ミラーの壁面は水のゆらめきを感じさせる。電子音による音響は、音像移動などによって観客を深い海へと導く。音は2つのベースになる音響と、1つの移動する音響によって構成されている。これらは天井に配置されたスピーカーから流れ、あわの音、ソナーの



さんごの海

音などが海底をイメージさせる。

長さ 27 m, 幅 12 m, 高さ 3.5 m の大水槽は「黒潮の海」と呼ばれる。黒潮の海に回遊する魚たちの形態の類似や、群遊する動きの中に見られる住み分けなどを通して、中層の魚たちの生態を示す。魚のイラストがある壁の近くには、インフォメーションビデオが置かれ、魚の生態をテーマとした映像が写される。黒潮の海の音楽はインフォメーションビデオの音声とクロストークを避けるため、大水槽正面にあるアルコーブの部分で流される。大水槽の雄大な展開の中に観客は吸い込まれながらオーケストラ、合唱、ミュージックシンセサイザーによる海のシンフォニーを鑑賞する。曲は 2 つの部分から成り、いつしか魚の動きの中にオーバーラップされた音楽を発見する。

エピソードは魚たちの生態を観察してきた水族館ストーリーのしめくくりの場である。うす暗い黒潮の海から出口に至る空間は連続して明るさを増し、遠くに海のシンフォニーがかすかに聞こえる。

このような演出によって設計された水族館の音響計画は 3 つの部分、すなわち、エントランスホール、深層の海、黒潮の海で展開されるが、次にそれぞれの空間ごとに詳述する。

II エントランスホールの音響計画

エントランスホールは、縦 25 m, 横 20 m, 高さ 7 m で床はトラバーチンと呼ばれる大理石の一種を用いて仕上げられ、天井はロックウール成型板の上にグラスウールを乗せて作られた。天井から 3 m ほどの下り壁はロックウール成型板が用いられ、他の壁面はトラバーチン、ガラス、PC 板などで仕上げられた。残響時間は、ホールの容積や仕上げ材料の配分から想像されるより、短く感じられたが、響きにアンバランスがあるため、再生する音楽には音質調整が必要であった。

ホールの主動線より右側にはずれた部分には、円筒形のスツール群があり、アーチ状の窓から沖繩の美しい海を眺められる憩いの場となっている。直径 45 cm コンクリート製で積層材の座板を持つスツールは、30 cm, 40 cm, 50 cm の 3 種類の高さを持ち、それぞれ 1.5 m の間



エントランスホール

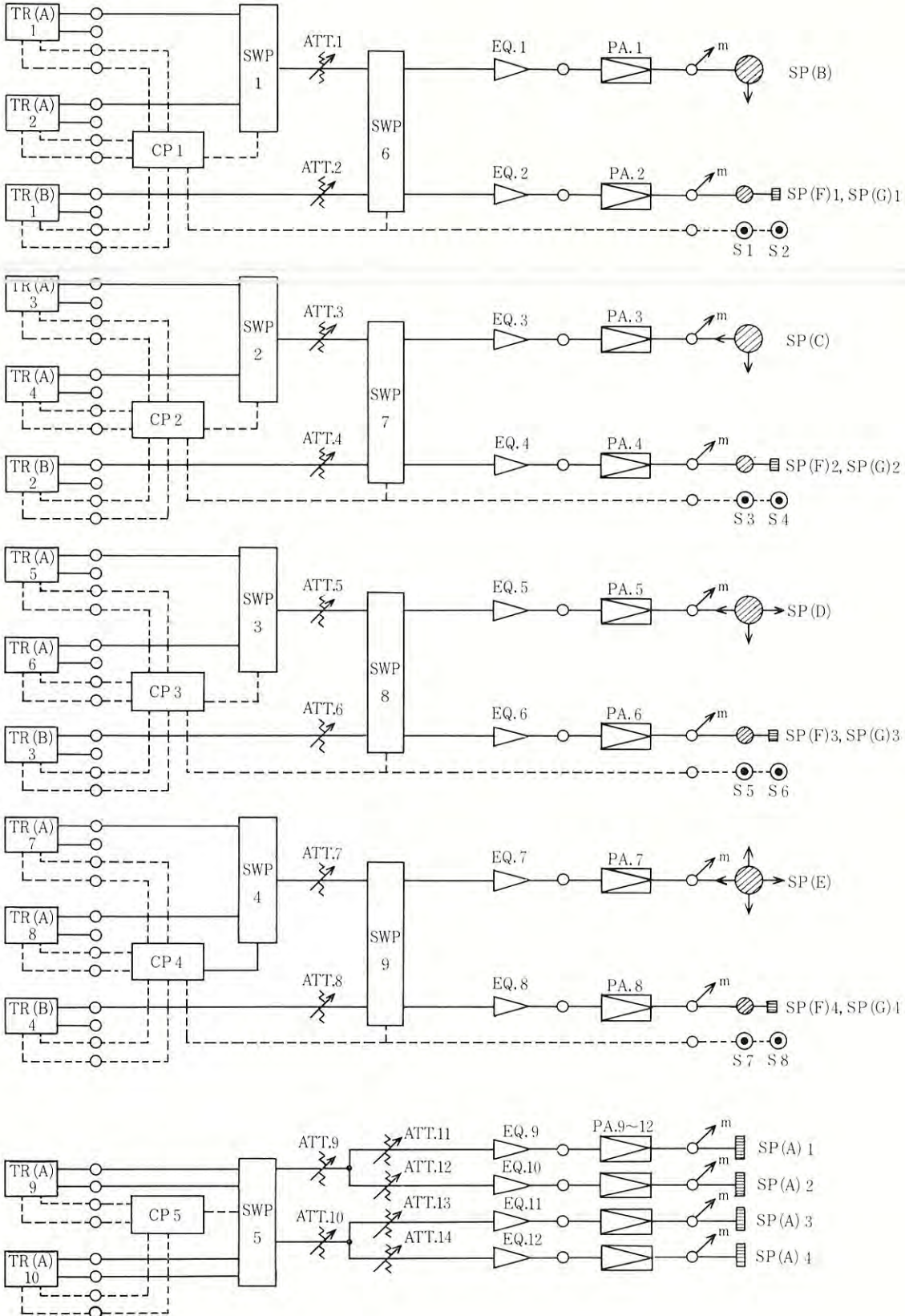
隔をおき、波をイメージして配置された。これらのスツール群の中には、直径や高さの異なる 8 台の円筒形スピーカーが置かれ、ホール中央のシンボル造形内や、ホール天井四隅に吊されたスピーカーと共に、エントランスホールの音楽を再生している。これらのスピーカーに音声を流すテープレコーダーやアンプ類は、水族館 3 階、施設管理室にすべて集められており、ここで集中運転管理され、館内音響設備の中枢を成している。

エントランスホールの音楽再生システムは、系統図

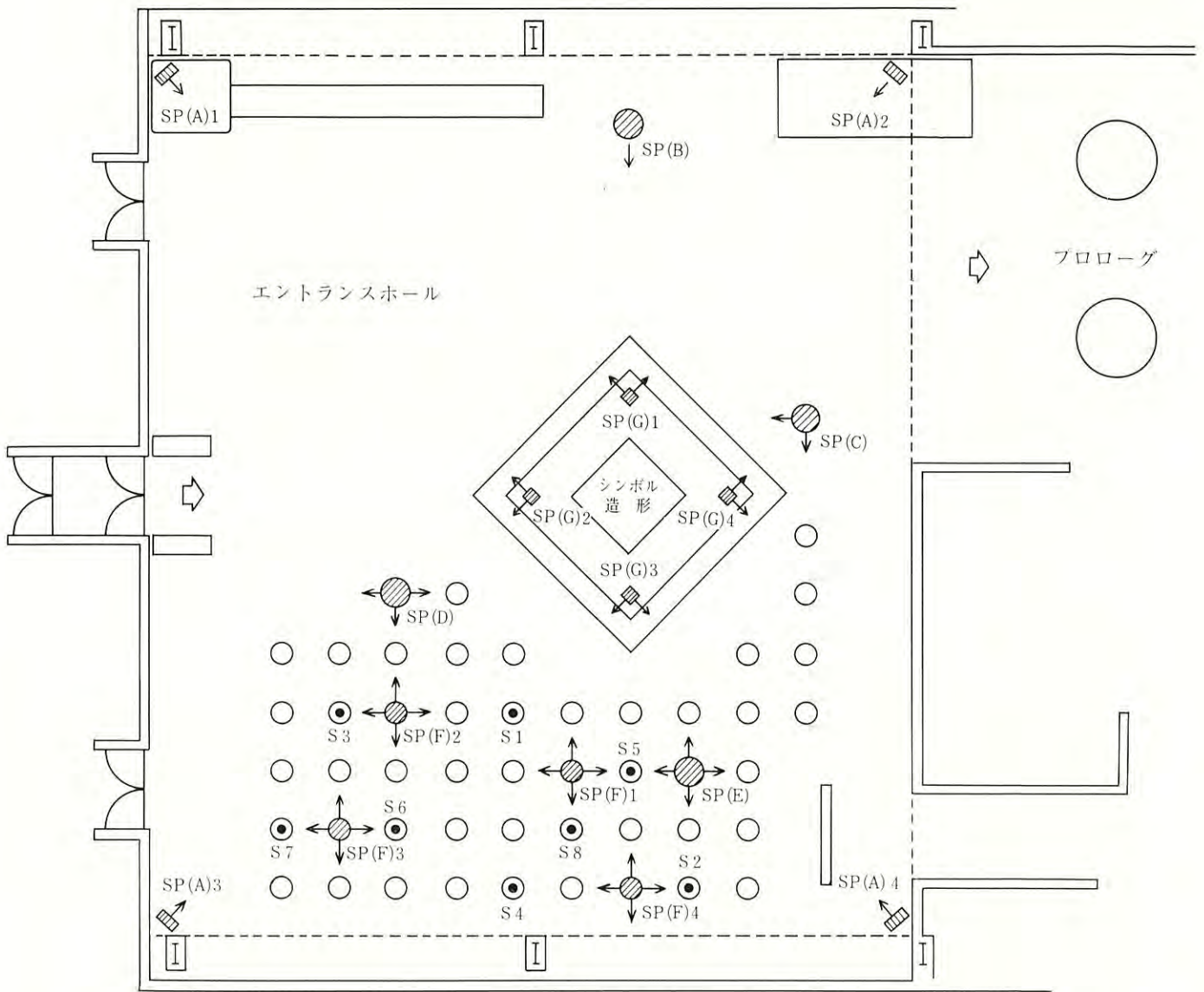


施設管理室テーブ再生架

エントランスホール系統図



エントランスホール平面図



- 信号線
- - - 制御線
- ^m モニター出力

- スイッチ付スツール
- ←○→ スピーカー(方向)

0 5M

(p. 140)に示すように、テープレコーダー(TR)、制御パネル(CP)、切替パネル(SWP)、音量調整器(ATT)、線路等化器(EQ)、電力増幅器(PA)、スピーカー(SP)などから構成されるが、以下それら機器類の定格、動作などについてその概要を述べる。

● TR(A) A型テープレコーダー

- ①トラック形式 4トラック 2チャンネル
- ②ヘッド構成 4ヘッド (E・R・P・RP)
- ③使用テープ 6.5mm 幅オープンリール17型
- ④テープスピード 19 cm/sec
- ⑤周波数範囲 50~15,000 Hz

● TR(B) B型テープレコーダー

- ①トラック形式 4トラック 2チャンネル
- ②ヘッド構成 2ヘッド (E・R/P)
- ③使用テープ フィディリパック 5型(エンドレス)
- ④テープスピード 9.5 cm/sec
- ⑤周波数範囲 50~10,000 Hz

● CP 制御パネル

- ①A型(C型)テープレコーダー2台の信号受渡しによる連続長時間動作制御および、それに伴う音声信号の切替制御。
- ②スツール内スイッチによるB型テープレコーダーの起動制御およびそれに伴う音声信号の切替制御。
- ③B型テープレコーダーの自動停止に伴うA型テープレコーダーの停止制御。
- ④CP 5~9 については上記①の制御のみ。

● SWP 切替パネル

- ①制御パネルからの制御信号による音声信号の切替動作。

● ATT 音量調整器

- ①音声信号の音量調整。

● EQ 線路等化器

- ①周波数範囲 50~15,000 Hz
- ②ひずみ率 2%以下
- ③S/N比 50 dB 以上
- ④再生音場および再生テープのちがいによる音質調整

● PA 電力増幅器

- ①入力 0 dB (50 K Ω)
- ②定格出力 120 W
- ③周波数範囲 50~15,000 Hz
- ④ひずみ率 1%以下

● SP(A) A型スピーカー

- ①寸法(W×H×D) 300×1,500×200 (mm)
- ②使用ユニット 20 cm ϕ ×6
- ③周波数範囲 50~15,000 Hz
- ④定格入力 60 W (165 Ω)

● SP(B) B型スピーカー

- ①寸法(W×H×D) 350×550×250 (mm)
- ②使用ユニット 20 cm ϕ ×2 (2段重ね)
- ③周波数範囲 50~15,000 Hz
- ④定格入力 20 W (500 Ω)

● SP(C) C型スピーカー

- ①寸法(W×H×D) 480×420×480 (mm)
- ②使用ユニット 20 cm ϕ ×2 (2方向)
- ③周波数範囲 50~15,000 Hz
- ④定格入力 20 W (500 Ω)

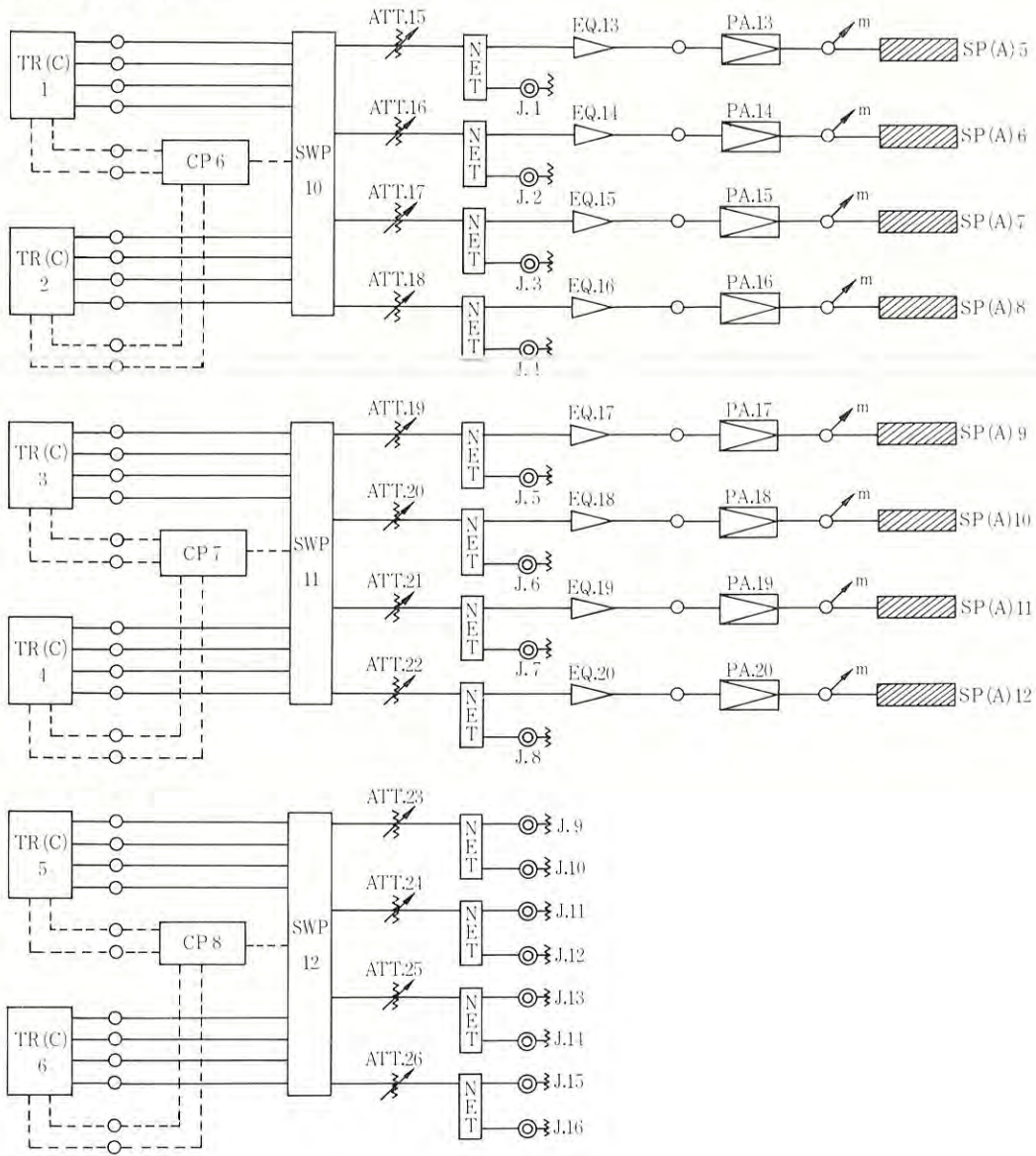
● SP(D) D型スピーカー

- ①寸法(W×H×D) 480×420×480 (mm)
- ②使用ユニット 20 cm ϕ ×3 (3方向)
- ③周波数範囲 50~15,000 Hz
- ④定格入力 30 W (330 Ω)

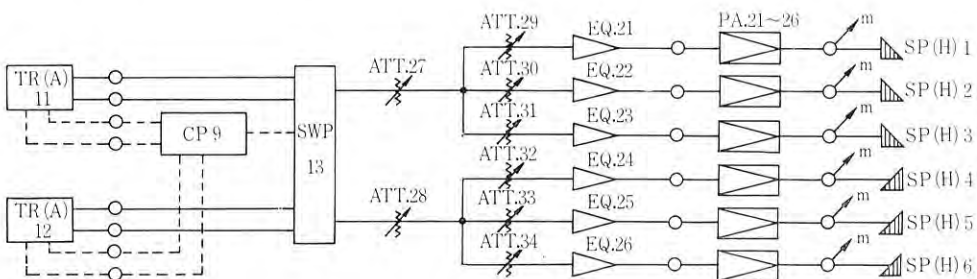
● SP(E) E型スピーカー

- ①寸法(W×H×D) 480×420×480 (mm)
- ②使用ユニット 20 cm ϕ ×4 (4方向)

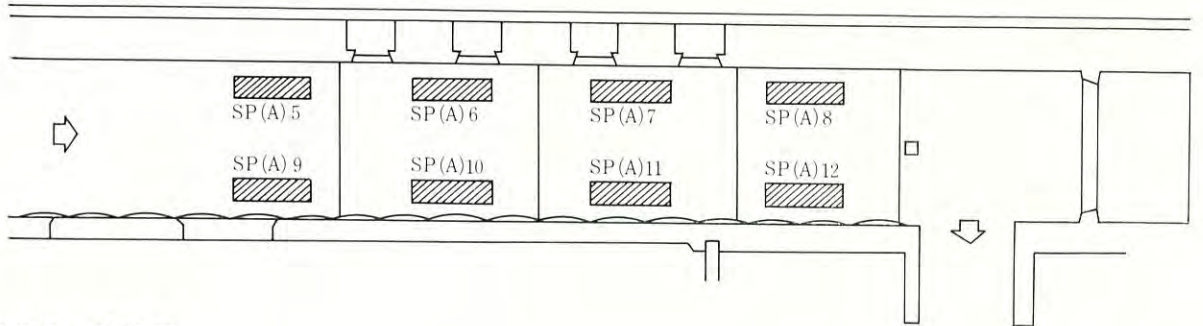
深層の海 系統図



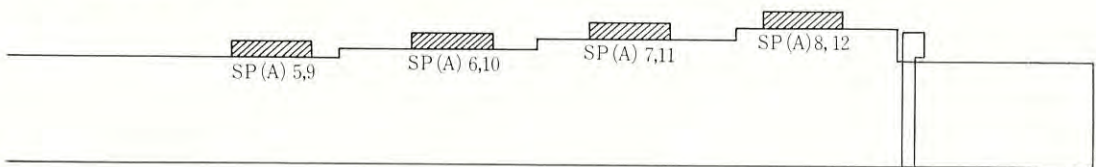
黒潮の海 系統図



深層の海 平面図(天井伏図)

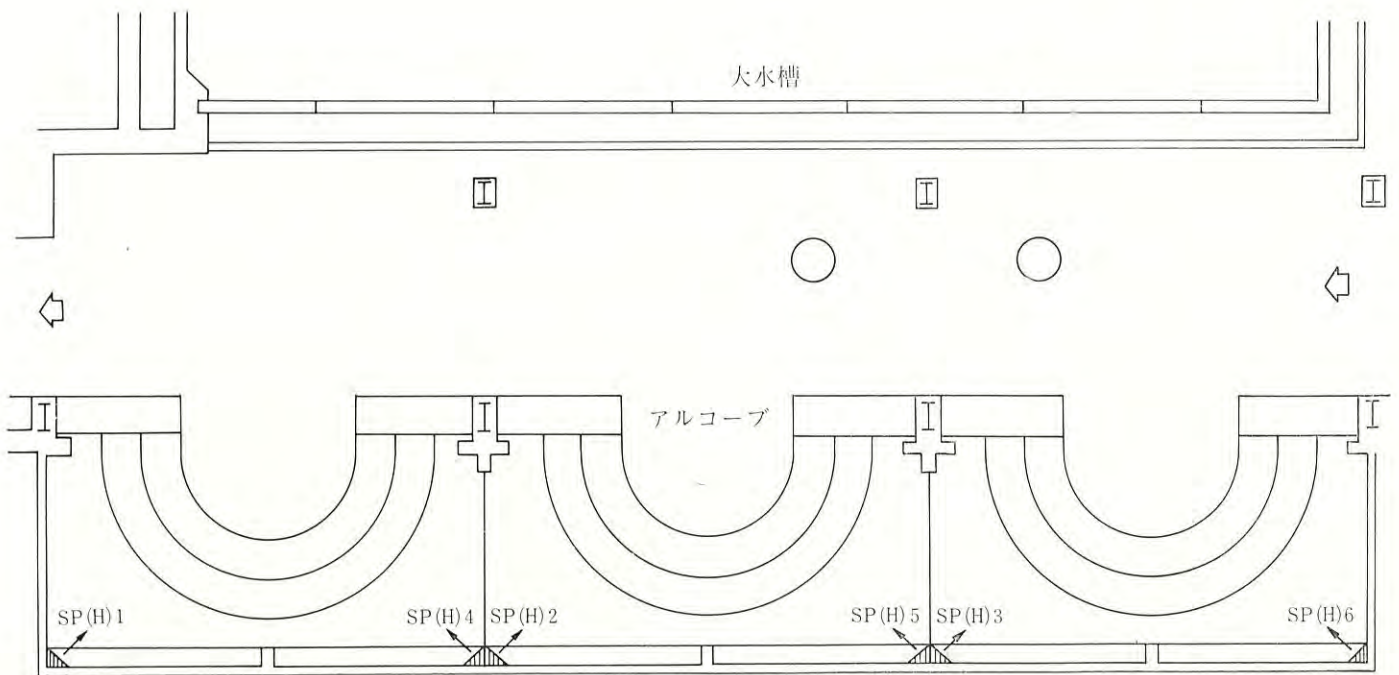


深層の海 断面図



黒潮の海 平面図

0 5M



A型テープレコーダーによる電子音の再生は、ホール四隅から流れる音楽と同様に連続自動運転されることになった。従って最初の基本ロジックのうち、A型テープレコーダー起動および停止に関する部分に変更された。これにより制御パネルおよび切替パネルも一部改修された。また建築工事との関係上いくつかの問題点を解決する必要も生じた。たとえば視覚的安定性を得るためのホールの形状や吸音材の配置が音響的には満足でなく、再生する音楽の音質調整に苦慮した。また当初建築工事の設計では、ホール四隅のスピーカーが壁面埋め込みであったため、良好な広い指向性が得られにくいと考えられた。そこで討議により天井吊へと変更した。こうした調整や改良によりエントランスホールにおける音楽再生システムは完成された。

Ⅲ 深層の海の音響計画

さんごの海に続く深層の海には1m立方の小水槽4槽と長さ4m、幅2m、高さ2mの中水槽1槽が、幅3.5m長さ30m、高さ2.4~3mの通路状空間の左側と正面に置かれている。これらの水槽は11°C~13°Cの水温に保たれ、深さ300m程度に生息する生物が展示された。この細長い空間の床には、毛足7mmのじゅうたんが敷かれ天井は石膏ボードの下地にロックウール成型板で仕上げられた。右側の壁面は、厚さ1mmのステンレス製波状ミラーで作られ、汽車窓式小水槽の置かれた左側の壁面は石膏ボードで作られた。ミラー部分を除く床、天井、壁は、段階的に高くなる天井高に合わせ、塗装色を明るい青から濃紺色に階調を持って変化させた。照明は他の空間よりも暗くされ、波マシンによる水のゆらめき、壁面や観客の背中に写し出される深海魚のイラスト、低めに設定された空調温度などによって、観客は次



深層の海

第に深みへ入って行く。響きの少ない深層の海の空間では、電子音による音楽が天井から流れ溶暗の世界が展開する。

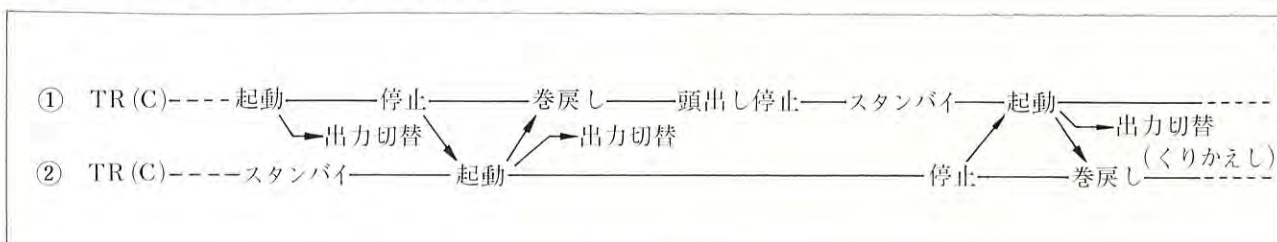
深層の海音楽再生システムは系統図(p. 144)に示す機器類で構成されるが、これらの定格、動作などのうち、先に示したものの以外の内容について概要を述べる。

- TR(C) C型テープレコーダー
 - ①トラック形式 4トラック 4チャンネル
 - ②ヘッド構成 3ヘッド (E・R・P)
 - ③使用テープ 6.3mm 幅オープンリール 17型
 - ④テープスピード 19 cm/sec
 - ⑤周波数範囲 50~15,000 Hz

- NET ネットワーク
 - ①音声信号の分岐および混合

- J 入出力ジャック
 - ①分岐された音声信号の出力
 - ②混合される音声信号の入力

図4 深層の海 連続運転シーケンスダイヤグラム



③SWP 12 に接続された TR(C) による移動音は、ジャック間のパッチングにより SP (A)5~12のうち任意のスピーカーから再生可能。

深層の海通路状空間の天井に埋め込まれた8台のA型スピーカーからは、深層の海連続運転シーケンスダイアグラム(図4)に示すとおり、C型テープレコーダー2台による電子音が切れ目なく再生される。電子音は2つのベースになる音と1つの移動音により構成されたが、第1のベース音は TR(C) 1, 2で再生され、第2のベース音は TR(C) 3, 4で再生される。移動音は TR(C)5, 6で再生され、J9→J1, J10→J5, J11→J2, J12→J6…というジャック間のパッチングにより、各チャンネルに分配された。このようにして、深層の海音楽再生システムは作られたが、こうした場所において観客は歩きながら、これらの音を聴くため音像移動の効果が、音の移動方向と速度、観客の移動方向と速度、の関係により著しく変化する。そのためソフトテープの制作に当たって十分な注意と研究が必要であった。

IV 黒潮の海の音響計画

黒潮の海は屋内水槽として世界最大級の規模を持ち、1,150 トンもの海水を蓄えている。「海を切りとってきたような」と形容される大水槽はL形に連続した観覧窓を持つことが展示効果上、決定的な要素であった。間柱を用いず、シリコン性シール材によってつながれた厚さ250 mmの透明アクリル樹脂板は、間口26 m、奥行き12 m、天井高いっぱいの視野を持つ観覧スペースを作り上



黒潮の海とアルコーブ

げた。深層の海をぬけ、最初に現れる黒潮の海はL形観覧窓の短辺である。連続した12 mの水槽面が見える、たて20 m、よこ10 m、高さ3 mのコーナーにはインフォメーションビデオ5台が設置され、魚類の感覚生理、発生、捕食、行動、防御の5テーマに関する映像が上映された。これらの映像は、わかりやすく生物の営みを解説し、水槽内で繰り広げられるさまざまな原体験を明確化した。水槽と反対側の壁面には石膏ボードの上に魚のイラストが描かれている。この空間を右に折れると黒潮の海が視野いっぱい広がる、休憩スペースとしてのアルコーブがある。幅26 m、高さ3 mの天井まで、黒潮の海の魚類が泳ぎ回る姿は、壮観そのもので時のたつのを忘れさせてしまう。同心半円状の3段の床には、毛足7 mmのじゅうたんが敷きつめられ、腰をおろして魚の動きや海のシンフォニーを観賞するのに快適な場となっている。壁はPC板に樹脂塗装したものであり、天井はロックウール成型板で仕上げられている。硬い壁に囲まれているため弱い鳴き竜現象があるが、観客による暗騒音や再生音楽の音量、音質の調整により、さほど障害とはなっていない。3連のアーチ形をしたアルコーブにはステレオ録音された音楽を再生するため6台のスピーカーが壁に沿って配置された。

黒潮の海音楽再生システムは系統図(p. 144)に示す機器類で構成されるが、H型スピーカーを除く定格、動作などはすべて先に示したとおりである。

● SP(H) H型スピーカー

- ①形状 三角柱 450×450×600 H 1, 500 (mm)
- ②使用ユニット 20 cm φ×6
- ③周波数範囲 50~15,000 Hz
- ④定格入力 60 W (165 Ω)

黒潮の海アルコーブでは、海のシンフォニーが、先に示した連続運転シーケンスダイアグラム(図2)のとおり、A型テープレコーダー2台により再生される。ここは観客の滞留時間も長く、スピーカーと観客との距離も近い。また音楽がオーケストラと合唱などによる大規模な曲であるため雑音や音質の劣化には特に注意が払われ

ていた。

V 音響計画上の問題点

水族館における音響計画は、先に述べたように設計されたが、各空間ごとに示したとおり、いくつかの問題点をかかえ、その解決には多くの労力を心要とした。そこで、それらの問題点がどうして生じたかまとめてみよう。

水族館全体の展示計画は、海洋博の基本構想に従い、水族館プロデューサー組織によって練られた。その計画は、沖縄国際海洋博覧会政府出展水族館基本構想具体化業務報告書として提出された。この報告書によれば、展示計画は全体構成と配置計画、各部の展示構想及びストーリー、展示演出装置の配置及び構成、映像及び音響ソフトの基本的構成、等により示された。全体計画において、展示計画と空間計画は有機的つながりを持って捉えられた。この計画に従った具体的設計は、展示設計共同企業体によりなされた。設計作業において展示と展示される場、すなわち展示空間とのかかわり合いは、重要な意味を持っている。本来こうした展示設計において、ソフト設計（音楽構成）、ハード設計（再生システムの構成）、空間設計（建物の構成）の3つは常に演出計画に従い、共通の意図を持つ関係にある。

何をするかという演出計画と、具体的にどのような内容を持つものを制作するかというソフト設計とは、特に密接な関係を持つ。ソフト設計すなわちここでは音楽構成を指すが、それは有音と無音との構成であり、音の持つ属性を制御することである。制御され作られた音を、音楽構成に従い各空間において、どのように再生するか決める作業がハード設計である。ハード設計は音楽効果の再生に最も適した機器を作ること、各部のコントロールが正確に行えることなど、機器全体をシステム化してなされる。再生される音楽は、機器システムのうち、スピーカーから各空間に流される。空間におけるスピーカーの配置は音楽構成上、たいへん重要であり、配置された空間（音場）の音響的性質は、音楽構成に従い、設計される必要がある。

今回ソフト設計とハード設計が、極めて有機的つなが

りを持ちながら行われたにもかかわらず、空間設計のみが、これらから離れて行われた。そのため何回もの打ち合せを行ったが、前述したようなさまざまな問題点が生じてしまった。空間は、視覚的、聴覚的などさまざまな要素を含んでいるが、ここで行われるオーディオ、ビデオ、ディスプレイなど多くの表現方法に適した設計が必要であり、演出計画に従った展示との融合が要求される。

おわりに

海洋博は1976年1月18日にその幕を閉じた。この間、350万人の入場者があり、水族館にはそのうち250万人もの人々が訪れ、すべてのパビリオン中最高のにぎわいを呈した。海洋博覧会協会が行ったアンケート調査においても、最も興味を持たれたパビリオンであった。その後海洋博の跡地は、国営公園として整備され、水族館をはじめアクアポリス、海洋文化館、沖縄館などが再びオープンされた。

水族館における音響計画という新しい試みは、今回初めて実施されたが、演出設計に占める役割はたいへん重要であった。視覚系—聴覚系の結びつきによる原体験は観客にとって印象深いものであり、こういう形での音響計画は今後ますます研究、実施されることであろう。

参考資料

- (1) 沖縄国際海洋博覧会協会：沖縄国際海洋博覧会公式記録（総合編），1976
- (2) 通商産業省：沖縄国際海洋博覧会政府出展報告，1976
- (3) 沖縄国際海洋博覧会協会水族館事業部：沖縄国際海洋博覧会政府出展水族館概要，1974
- (4) 水族館プロデューサー組織：沖縄国際海洋博覧会政府出展水族館運営企画書，1974
- (5) 楨総合計画事務所：沖縄国際海洋博覧会政府出展水族館基本構想具体化業務報告書，1973

印刷と版画について

——ゲーテンベルグ博物館を訪ねて——

持田 総章

1

版画の制作に使用している印刷機や版材、製版の方法などがあまりに発達した現在の印刷のメカニズムそのものと遠隔の場に置かれている感が深い。これは実に自刻自摺という版画意識が根底にあるからに違いない。それでは自刻自摺なる今日のオリジナル版画は何時頃から定着したものだろうか。わが国に限って言えば、1917年創作版画協会が設立されて浮世絵版画からの訣別を宣した時を分岐点と考えてよいだろう。浮世絵版画の持つ分業化され職人技術に撤したいいわゆる印刷臭をきらったものと思われる。創作版画協会設立の背景には大正デモクラシーの風潮である自由主義の興隆があった。

自我の意識の芽生えが職人技術、印刷のメカニズムから離脱を促し、閉鎖的になり、一方限定刷りなどによるオリジナル版画の価値の高揚をはかってきたのである。

このように印刷から遊離してきた版画がようやく印刷技術、製版技術のプロセスの中で積極的に印刷のもつ科学性を制作する者のイメージの顕現化に利用しようとする動きが出てきている。例えばオフセット印刷における転写による刷りやカメラワークによるレンズを通したイメージの再現、製版用カメラによる複写・網撮影・色分解、線画凸版・網凸版・食刻凹版などを製版するための腐蝕

機を使ってつくられた版による紙の型押し（エンボス）などがあげられる。

レンズを通すことによって単に映像（または画像）のリアリティを追求するばかりでなく、写真のコラージュや重複されたフィルムによるダブルイメージなどによってより一層の表現のはばと効果が生まれている。また写真製版のプロセスの光学的な技術を利用して光線の増減などによって画像の変調を得て新しいイメージの展開に結びつけていくことなどすでに実験の域を越えている段階である。

また印刷への接近は自づと複数性の問題を必然的に提起してくれる。かつてヨーロッパで聖像の版画に限定枚数が無かったように、浮世絵が手軽に買うことのできる大衆のものであったように、版画そのものの価値感の回帰をも問うことになってくる。

かつて版画における版をつくる過程のなかで版材は作者のイメージの定着を強固にこぼんできた。製版する作業は作者の心のイメージとそれぞれの版の持つ基本的な性格との葛藤のうえにあった。版の制約に従いながら時に制約の逆用によって新しいイメージの展開が行なわれてきた。版画によくいわれる偶然の効果云々は版の制約故の産物とも言えるだろう。ところで今日の印刷のメカニズムのなかでここでのべた作者の「心のイメージと製

版技術の制約との葛藤」や「偶然の効果」の期待などあり得るものだろうか。少なくとも自己の肉体をとおした版の抵抗は感ずることができないだろう。版画に限ったことではないが素材の持つ抵抗を克服することによって、はたまたそれを逆利用するなかで作者の心のイメージを具体化していきそれをテクニクと呼んだ。

それでは印刷を包含した現代の版画のテクニクとは何なのだろう。

心のイメージを具体化するための技術に関する知識をより多く貯えることなのか、いや印刷効果の計算の精度の高さなのか。

発注芸術にみられる分散化された技術の統合する能力なのだろうか。

2

前述の様に今日の印刷技術を使った版画の出現を少なからずみているが大勢としては遠裔の間柄となっているのがいなめない事実である。

「印刷と版画」と表わずと印刷と版画はまったく別なもののように見える。その差異は機械生産と手工芸の生産、多量複数と少量複数、画一的と可変的などあげられる。しかし字づらで見られる程の相違点は無く版をもとにインキ、紙を使用して刷られたものである。英語でいうプリント (PRINT) とプリント・アート (PRINT ARTS) のように如何にも印刷物と印刷という過程を経た芸術の領域という感じが「印刷と版画」にはない。ともあれ印刷の起源を遡っていくと同一母体のものであることが明確になってくる。もし印刷と版画の分岐点が見られるとしたら印刷術が発明された時点でのテキストとしての印刷 (書籍製造) に端を発しているに違いない。テキストとしての需要は次々と印刷術の発明と改良を促してきた。

多量生産のための印刷機の実用化ははじめ手引印刷機を経て産業革命以後輪転印刷機の自動化をみる。版式によって多少の差異はあるが19世紀に入ってからのものである。あわせて印刷術の発達をささえてきたものは製紙における巻取紙を抄造する方法 (長網抄紙機の完成・1808年イギリス) や蒸気運転による機械の自動化の実用

化 (1813年 イギリス)、石版石にかわるジンク (亜鉛) 板の実用化 (1817年 ドイツ)、重クロム酸カリウムの感光性の発見 (1832年 ドイツ) による化学的作用の使用、植字機の実用化 (1842年イギリス) など数限りない発明と改良がなされている。

さて印刷の技術即ち版画の技術であった画像と文が一つになった木版刷本から文字が独立した時、金属活字の発明とともに印刷機が改良される。1450年頃の印刷機の現存を知り見聞して印刷の、版画の、両者の一体化の何であるかを考えてみたいとヨーロッパへ発った。

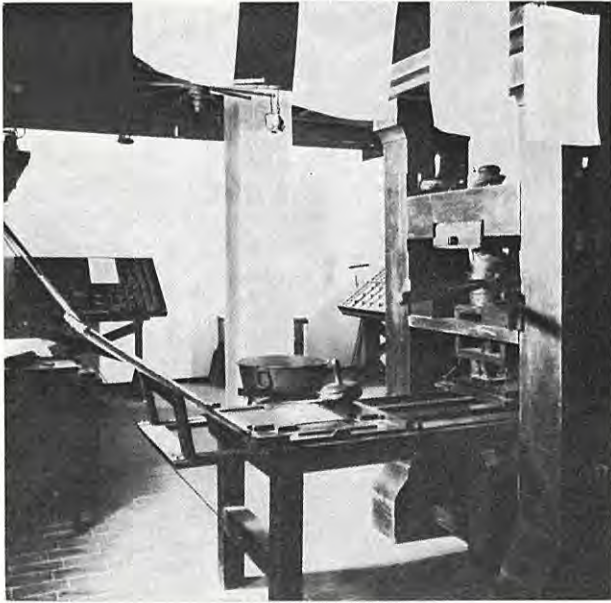
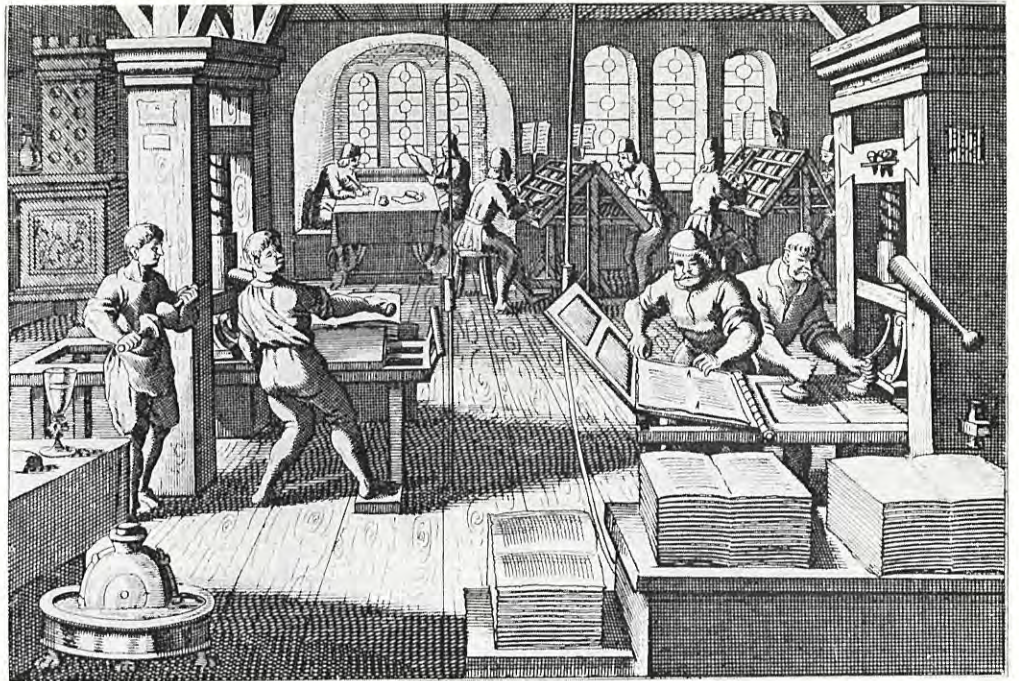
3

この小旅行はグーテンベルク博物館 (Gutenberg-Museum) に限ったものでなく、パリの工芸博物館 (Arts et métiers) やレンブラントの使用していたエッチングプレス機、夏休暇のため残念ながら見ることはできなかったゴヤのプレス機やあのアクアチントの原版などを見たいと計画したものだった。しかしながらグーテンベルク博物館に数回の足を運ぶことになったのはグーテンベルクに関する収蔵品の他に自動化の始まる前の各版種の機械が陳列されていることだった。

グーテンベルク博物館を訪れながら活版印刷術について言及しないのは如何にも片手落ちの感がしないでもないのだが、はたしてグーテンベルクが発明したものかどうかが、ヨーロッパで本家争いをしているのが現状でドイツ以外にオランダ、イタリア、チェコなどが名乗り出ている。活字そのものの源をさかのぼっていくと中国に於ける陶活字の発明 (11世紀中葉) や朝鮮高麗の銅活字 (1230年) の使用まであげられるが印刷の機械化への導標となったのはグーテンベルクで代表されるドイツのものであろう。

グーテンベルク博物館の印刷作業場(図B)では活字の鑄造(図C)、住時のままの印刷の方法を作業して実際に見せてくれる。グーテンベルクの使っていた手動印刷機はぶどうやチーズの圧搾機に手を加えて作られたという木製の平圧機(図D)で、その後圧搾部分から金属に改良

A

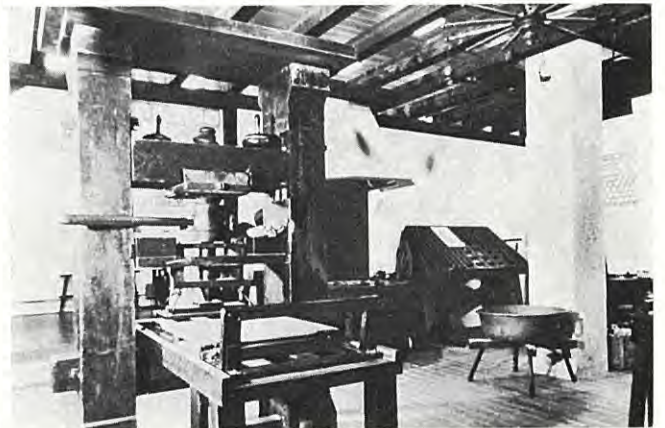


B

C



D

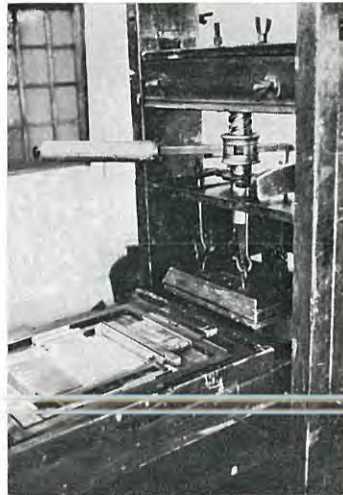


されついに総べてが金属製へと移行していく(図E、F、G)

印刷行程のなかでもっとも興味を持ったのはインク盛りであった。現在ではゴムローラーによってインクを版に盛るのが普通だが、皮製の大きなダバー(たんば)を両手に持ち(図A)，よく練ったインクをダバー同士でなお一層平均にし手早やく版面にのせていく。当時の聖書を刷ってみせるわけだが文頭の花文字や飾り罫など赤インクで印刷される部分は別なパレット(インクの練り台)で別ブロックとしてインクを盛り先に用意した墨版の版面の必要な箇所へおさめ同時に二色を刷りあげる。この印刷過程などは現在の各種自動印刷機にみられる見当あわせをし、色別に印刷機を通す方法と異なり、手仕事の時代の活期的な考案だと思われる。今日のオリジナル版面の制作では部分的なインクづめやインク盛りなど複雑に行われているがグーテンベルクの聖書の印刷にすでに発端をみることができる。

4

グーテンベルクで代表される活版印刷は後の印刷術の発展のひきがねとなるのだが、印刷の機械化について見落してはならないのは印刷物の必要性が増したことであろう。発明、改良の積累の結果、現在われわれは高度な技術と精巧なメカニズムによって多量に印刷された印刷物の氾濫をみる。単に印刷物のみとりあげてみてもわれわれはあまりに情報過多な受身の立場でありすぎる。多くの印刷物の中から個人がそれを選択することによってささやかな能動的立場をとることができるのだがはたして本来の能動とは如何なるものであろう。数多くの素朴な印刷機を見てあるき、その素朴さの中にそれらの機械を発明、改良した人々(多くの場合その人間が印刷工であったわけだが)のアクティブな姿を見たように思えた。



E

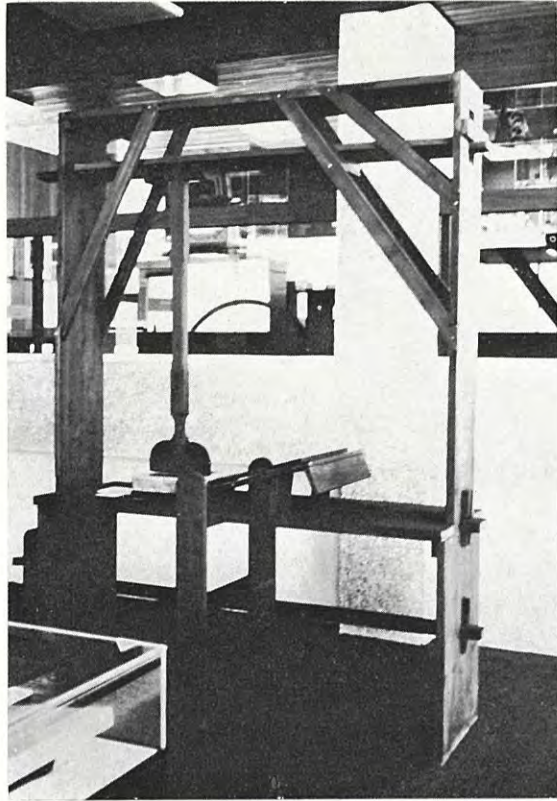


F

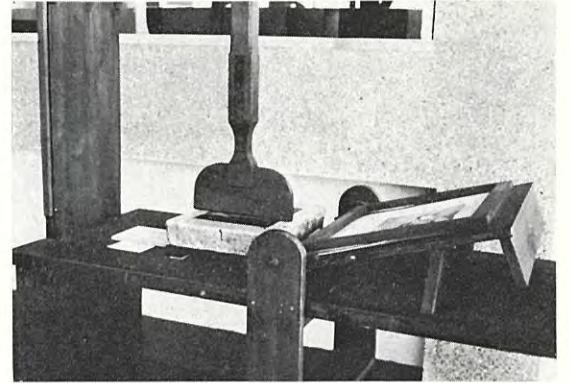


G

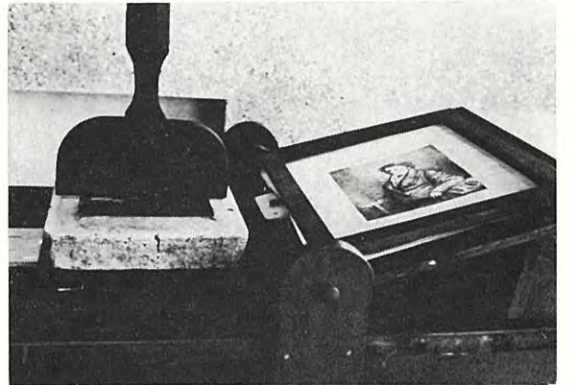
A-H (Gutenberg 博物館)
A-C (Gutenberg 博物館カタログより)



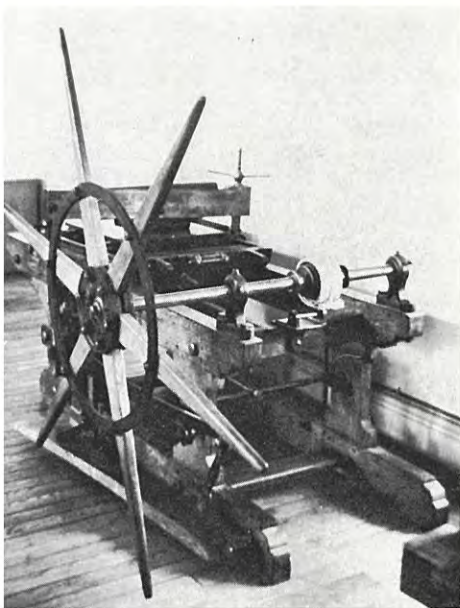
H-1 木製の石版印刷機



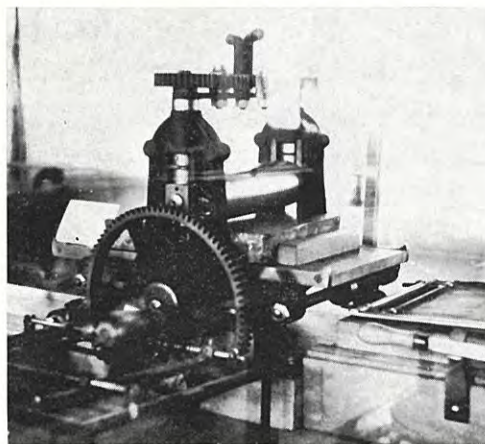
H-2 木製の石版印刷機 圧力をかける部分



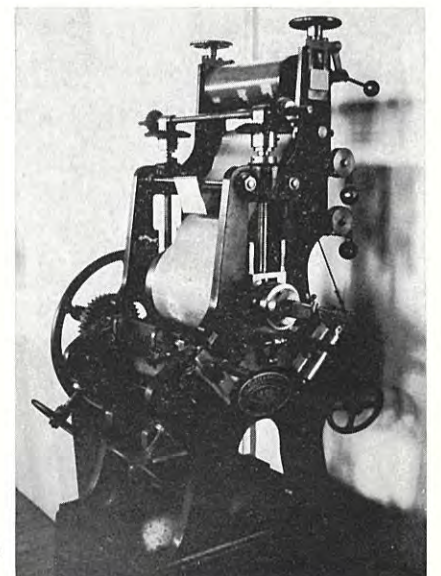
H-3 ヘラ状の両肩に手をかけ圧力をかけた



I : 回転ハンドルの石版印刷機
(Arts et métiers 博物館)



J : 円圧の石版印刷機
(Arts et méteirs 博物館)



K : 小型凹版印刷機
(Arts et métiers 博物館)

リアリズム宣言, 1920

毎日の騒がしさを乗り越え、
過去の廃墟や焼跡を横切って、
未来の虚ろな門の前で、

われわれは、今日あなたがた芸術家たちに、画家、彫刻家、音楽家、役者、詩人に……あなたがたすべての人々に宣言する。芸術は、単なる対話の契機にすぎないのではなくて、正当な靈感の源泉であり、われわれのことばと行為であると。

芸術は、すぎ去った20年の間に袋小路にはまりこんでしまった。これを打ち破らねばならない。

今世紀の夜明とともに始まった世界の神秘的諸法則を力強く見ぬく人知の発達。

自然の富を所有するに向けて、歴史上でも先例のないほど大衆を駆りたてる新しい文化と文明の開化、人々を一つに結びつける激動、そして最後だが大切なことに（やって来る時代の純化のほとばしりとしての）戦争と革命。これらは、新しい生の形式がすでに生まれ動き出しているという事実がわれわれを直面させてきた。

人類の歴史が開かれるこの時代に、芸術はなにを伝えるのか。

新しい偉大な様式の形成に必要な手段を、芸術はもっているであろうか。

あるいは、新しい時代は、新しい様式をもたないかも知れないと考えるのか。

あるいは、新しい生は、古い基盤の上にうち建てられる新しい創造を受けいれることができるとするのか。

われわれの時代が新生の精神を求めているにもかかわらず、芸術はいまだに印象や外見によってはぐくまれて

いる。そして、自然主義から象徴主義へ、浪漫主義から神秘主義へとどうしようもなくさまよう。

視覚芸術を過去の泥沼から救いだす立体派や未来派の画家たちの企ては、新たなまどわしだけを招いてきた。

立体派は、再現描写の技法を単純化することから出発したが、分析に終始しそこにしがみついた。

立体派の画家たちの狂乱の世界は、無秩序な論理で寸断されている。したがって、すでに大変革をとげるかもしくはすでに新たに組み立て築きあげているわれわれには納得できない。

立体派の人々の試みを注目するのはよいが、かれらに従うことはできない。かれらの試みは、芸術のうわべで行われ、芸術の根本にふれていない。かれらの試みの結末は、昔のものと同様な古い絵・古いヴェロリウム・装飾的な表面であるからだ。

芸術における革命を宣言するさっそうとした突撃のゆえに、また踏みこむような過去への批判ゆえに、未来主義は時代に迎え入れられた。これ以外の方法では、「よき趣味」からなる芸術的バリエーションを攻撃できなかったからだ……爆薬がそれには必要であり、それも大量の爆薬が……しかし芸術の体系を、単なる革命的な空言のうえに築きあげることにはできない。

未来主義をそのうわべをかいぐって調べなければならなかった。そして、おきまりの軽口や機敏でごまかしのある奴の正体を見破らねばならなかった。これらは、「愛国主義」「軍国主義」「女性への軽蔑」その他のやぼったいきまり文句からなり、すり切れたことばのぼろ着をまとっていたのだ。

純粹な絵画の問題において未来主義は、印象派がすで

にその破綻をみせていた企て、すなわち純粋な視覚の反映を画布に定着させるという試みのむしかえしの域を出なかった。瞬間的にとらえた一つの運動の流れを、単純に絵画的に表現することで、運動そのものを再生しようとしても無理である。これは今や万人が認めるところだ。その再生は死体の脈動を想わせる。

「速度」というのはなやかな合いことばが、おおげさな切札として、未来派の手から投げ出された。われわれは、あの合いことばの朗々とした響きを認めた。そして、いかにしてこれが、熱狂的な地方人を圧倒することができたかを十分に了解する。しかし、未来派のだれかに「速度」をいかにして想い描くのかとたずねると、逆上した自動車、威勢のいい鉄道の停車場、うなる電線、騒がしい街路のカンカンガンガンといった物音や騒音からなる兵器庫の全体像が浮びあがる……速度とその律動性によって必ずしも必要ではないこれらすべての事象を、本当に納得する必要があるのか。

太陽の光をみよ……静寂な諸力のうちでも最も静かなもの、その速度は秒速 300 km 以上である……星空をみよ……星空は光に耳をかたむける……しかしながら、宇宙の停車場に対応するわれわれの停車場はなにか。銀河の特急列車に相応する地上の列車はなにか。

そうだ、未来派の画家たちの速度に関する騒ぎは、明らかに一つの笑話であった。未来主義は、「時空間は過去の死物である」と主張したそのときから、不明確な抽象へとおちこんだのである。

未来派も立体派も、われわれがかれらに期待したものをもたらさなかった。

近年において重要で注目すべき流派は、この二つの芸術的流派の他にはなかった。

しかし、生は待たない、世代の生長は停止しない。われわれは、歴史のかなたへとすぎ去るこれらのものを救い出しに向かう。そして、かれらの企ての成果を失敗も成功もともに手中にして、数世紀にも相当する体験の年月ののちに……われわれは主張する……。

芸術の基盤そのものが、現実の生の法則のうえにうちたてられるであろう。そうでなければ、新しい芸術の体系は、新しい文化の発展の圧力にもちこたえられないで

あろう。

すべての芸術家が、われわれとともに主張してはじめて……。

すべては虚構である……生とその法則のみがよりどころである。生においては、活動のみが美であり賢明であり強く正しい。というのは、生は美的な尺度としての美を知らない……効能のある存在は最高の美である。

生は道徳的な尺度としての善悪や正義を知らない……必要は最高のもっとも妥当な道徳である。

生は認識の尺度としての理性的に抽象化された真実を知らない。行為は最高のもっとも確実な真実である。

これらが、冷酷な生の諸法則である。もし芸術が抽象や盲想や虚構にもとづくとしたら、芸術はこの諸法則の石うすに耐えられるだろうか。

われわれは主張する……。

時空間はわれわれにとって今や生まれかわった。

時空間は、そこに生が築きあげられねばならない、したがって芸術が構成されねばならない唯一の形式である。

時代の重圧によって、国家や政治や経済の組織はおとろえ、思想はほろびる……しかし、生は強靱であり生育する。時間は真の連続性において進んでいく。

だれが、われわれにこれ以上の有効な形式をもたらすであろうか……これ以上の強力な基盤をもたらす偉大なものは、だれであろうか。

生と呼ばれるこの平凡な物語以上に、もっとわれわれをうっとりさせせる伝説をものがたる天才はだれか。

われわれの絵画や彫刻のただ一つの目的は、世界を時空間の形式で知覚することを実現するにある。

時空間において、われわれは自分たちの作品を美という判断基準で評価しない。われわれはそれらを情趣の感傷で重みづけしない。

手に測鉛線をもち、定規のように正確な眼で、コンパスのように厳格な精神において……われわれは、宇宙が自らを構築し、技術者が橋をかけ、数学者が軌道の公式を作図するように、われわれの作品を組み立てる。

われわれは、あらゆる事物がそれ自身の本質的イメージをもつことを知っている。すなわち、椅子、机、電灯、

電話、本、家、人間……これらはすべてそれ自身のリズムと軌道をもった完璧な世界である。

それゆえに、われわれは事物を創造するとき、所有者の呼び名や……あらゆる偶然性や地方色を除去し、事物のもつ変らぬリズムのリアリティのみをとどめる。

1. したがって絵画において、われわれは絵画の要素としての色彩を拒否する。色彩は事物の理想化された光学的表面であり、事物の外的でうわべだけの印象である。すなわち、色彩は偶発的であり、事物のもっとも奥深い本質と無関係である。

われわれは、実体の色調、すなわち光を吸収する物質の本体がただ一つの絵画のリアリティであると断言する。

2. われわれは、線のもつ再現描写の可能性を拒否する。真の生においては再現描写的な線はない。再現描写は事物についての偶発的な跡形であり、事物の本体の本質的な生や不変の構造と結びついていない。再現描写は図解や装飾の要素である。

われわれは、ものの静的な力とそれらのリズムにむけてのみ線を肯定する。

3. われわれは、絵画・彫刻の空間形式としてのヴォリュームを否定する。液体をものさしで計れないように、空間をヴォリュームで計ることはできない。空間をみつめよ……連続した深さでないのであれば、空間は一体になのか。

われわれは絵画・彫刻の唯一の空間形式として深さを肯定する。

4. われわれは、彫刻において、彫刻の要素としてのマスを否定する。固体の静的な力とその素材の強さはマスの大きさに依存しない。このことは、技術者ならだれでも知っている……たとえば、鉄道・T型横材がそうだ。

しかし、あなたがた彫刻家は、さまざまな色合いと傾向をもち、いまだに古びた偏見にしがみつき、マスの

ヴォリュームから離れることができない。ここに（この展覧会において）、われわれは四つの平面をとりあげ、これらを用いてマスの四つの調子を同じヴォリュームで構成する。

かくして、われわれは彫刻を方向づけとしての線に還元し、そこにおいて空間の一形式として深さを肯定する。

5. われわれは、静的なリズムを造形芸術の唯一の要因とした数千年来の妄想を否定する。

造形芸術においてわれわれは、現実の時間を知覚する基本形式として、動的リズムという新しい要素を肯定する。

以上が、われわれの創作と構成技法についての五つの基本原則である。

今やわれわれは、自分たちの考えをあなたがた人民に宣言する。われわれは、芸術が無用の神殿や退屈しのぎの慰めものや怠惰の正当化であるべきではないことを自覚した。それゆえ、自分たちの作品を広場や街路に置いている。芸術は、生が流出し活動するあらゆるところで、われわれと共にあるべきだ……ベンチで、机で、仕事するとき、休息するとき、遊んでいるとき。すなわち、仕事の日、休日に……家において、街頭において……生の情熱の火を人類に絶やさないために。

われわれは、過去にも未来にも正当化をもとめない。未来がなになのか、また未来をどのような食器で食べるのかということは、だれにも明らかにすることができない。

未来のことについて嘘をつかないのは不可能である。未来のことについては、気の向くままに嘘をつくことができる。

未来のことについて大声をあげるのは、過去のことについて涙をながすのとわれわれには同じであると、われわれは主張する。これは復活した浪漫主義の白昼夢である。

これは、現代の衣服をきた昔の神聖王国のいたずら好きの精神錯乱である。

明日のことで今いそがしい者は、
なにもしないでいそがしがっているのだ。

現在やりとげたことを明日にも
ちこまないであろう者は、将来に
おいても役に立たない。

現在は実行である。

われわれはこれを明日において
弁明するだろう。

過去をわれわれは死肉として背
後にすてている。

未来をわれわれは古い師にまか
せよう。

われわれは今この時をひきうけ
るのだ。



図1：ナウム・ガボ、アントワヌ・ペヴスナー「リアリズム宣言」1920

ナウム・ガボ

ノートン・ペヴスナー

モスクワ、1920年8月5日

国立第二印刷所

解説

ロシア革命は、新しい芸術の創造に無限の可能性を与えてくれるかのように当時の人々には思われた。国外にいたガボ (Naum Gabo) やペヴスナー (Antoine Pevsner) やカンディンスキー (Wassily Kandinsky) などの芸術家たちは、急いで帰国し、新生ロシアの文化行政に進んで参画した。そして、革命後の数年間に構成主義 (Constructivism) が、タトリン (Vladimir Tatlin) やガボなどを中心とした集団的な芸術理念として大きく躍進し、1921年頃までにはプロレタリア革命の芸術様式とみなされるまでになった。しかし、一方では構成主義の内部でのイデオロギーの対立も激しくなり、タトリンを中心とする生産芸術派とガボやペヴスナーを中心とする純粋芸術派との抗争が表面化しつつあった。「リアリズム宣言」(図1参照)は、このころガボたちが生産芸術派

に対してつけつけた所信表明である。

これに対して生産芸術派は、数カ月後に「生産主義者集団の綱領 (The program of the Productivist Group, 1921)」を公表した。そしてかれらは、次のようなスローガンを掲げた。

1. 芸術を打ち倒せ。技術ばんざい。
2. 宗教はうそつきだ。芸術はいつわりだ。
3. 芸術と結びついた思想の最後の生き残りをやっつけろ。
4. 芸術の伝統を保護することを中止せよ。構成主義の技術者ばんざい。
5. 人々の無力さを粉飾するだけの芸術を打ち倒せ。
6. 今日の集団的な芸術は構成的な生である。

以上のように、かれらは、資本主義文明に属する長すぎた唯美主義として、従来の芸術を否定した。そして、芸術家が構成主義の技術者となり、近代生産の諸手段と材料の用い方を学びとり、現実生活の諸問題の解決に具体的に取り組むべきだとかれらは主張したのであった。

一方、純粋芸術派は、マレーヴィッチ (Kazimir Malewitsch) やカンディンスキーなどもこの仲間であったが、芸術は本質的に精神活動であり、その使命は世界に対する人間のヴィジョンを秩序づけることだと考えた。

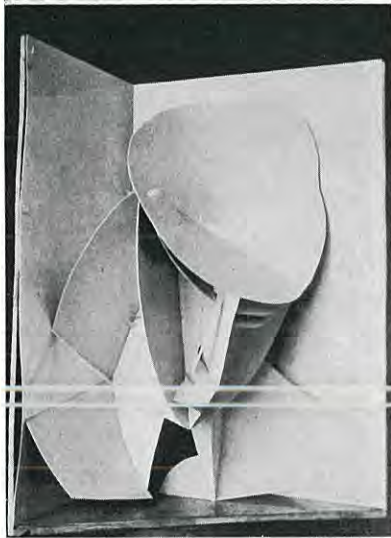


図2：ナウム・ガボ「女性の頭部」
1916-17、セルロイドと金属

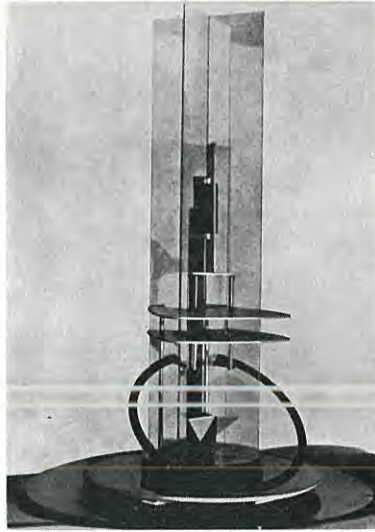


図3：ナウム・ガボ「空間における構成、柱」
1923、ガラス・プラスチック・金属・木材

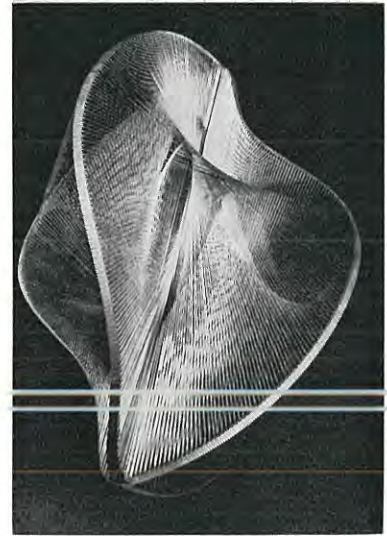


図4：ナウム・ガボ「線の構成No.2」
プラスチック

それゆえ、生産芸術派の芸術に対する政治的で物質的な考え方に断固として反対した。ガボ自身が後にのべているように、「リアリズム宣言」のもっとも重要な意味の一つもここにあった。すなわち、かれは、芸術が絶対的な価値をもち、資本主義であれ社会主義であれ共産主義であれひとつの社会の中で自らを実現する機能をもつことを強調した。芸術は人間の経験にとって欠くことのできない表現手段であり、コミュニケーションの重要な媒体として常に有効であると、かれは主張したのであった。

ところが、新経済政策が公布された1921年ころから、ロシア政府はすべての進歩的な近代芸術運動を敬遠するようになり、ほどなく抬頭した社会主義リアリズムが他を制圧していった。そして、純粋芸術派のガボやペヴスナーやカンディンスキーなどは、再び祖国を離れ西欧の各地に散っていった。かれらの活動を通して、やがてロシア構成主義は、二十年代における西欧の芸術とデザインの展開に、重要な影響を与えていたのであった。

さて、「リアリズム宣言」のもうひとつの重要な意味は、構成主義の根本原理として現実の時空間を肯定したことである。これによって、当代のロシアのアヴァンギャルドの芸術家たちは、西欧から汲みあげた立体派や未来派の思想を乗り越えて、かれら独自の芸術理念を開発していったのであった。そして、かれらは、マッスとしてのヴォリュームを否定し、空間の連続性を肯定し、空

虚空間の構成に新しい彫刻の方向をみいだした。かれらの作品は、立体幾何学的な造形要素からなる純粹抽象であり、ここでの空間は諸力の力動的で構成的な秩序づけによって生命化された(図2, 3, 4参照)。またこの宣言文は、静的リズムを退けて現実の動的リズムをとりあげるにより、キネチック・アート (Kinetic Art) への先鞭をもつけたのであった。

ところで、ナウム・ガボはロシアの Briansk に 1890 年に生まれ、初めての構成主義的な作品を1915年にノルウェーで制作した。ロシアに1917年に帰国したが、1922年にはベルリンに向けて再び去った。そして、1936年から1946年にかけて英国に滞在したのち、アメリカに定住し、1977年に没した。ペヴスナーは、かれの長兄で1886年に生まれ、1916年からガボとノルウェーで一緒に仕事をし、ほどなく共にモスクワに帰った。そして、1923年からはパリに定住し、1962年に没した。

さて、最後に補足しておく、「リアリズム宣言」は、ガボによって起草され、ペヴスナーがこれに署名した。ここでの訳出は、ガボによる英訳文 (The Realistic Manifesto, 1920 ; in GABO, Lund Humphries, London and Bradford, 1957, pp. 151~2) によった。

(翻訳・解説・藪 亨)

〈筆者紹介〉

新井基祐	大阪芸術大学	教授	(英文学)
稲垣栄一	大阪芸術大学	講師	(英文学)
岩宮武二	大阪芸術大学	教授	(写真)
上井輝代	大阪芸術大学	助教授	(日本史)
岡田猪之輔	大阪芸術大学	教授	(照明)
九野民也	大阪芸術大学	講師	(仏文学)
小山義実	大阪芸術大学	講師	(美学)
坂本樹勇	大阪芸術大学	教授	(写真)
佐藤勇夫	大阪芸術大学	助教授	(英文学)
芹沢秀近	大阪芸術大学	副手	(音楽工学)
月溪恒子	大阪芸術大学	講師	(日本音楽)
豊原正智	大阪芸術大学	助手	(映像デザイン)
堀口尚子	大阪芸術大学	講師	(音楽学)
村松寛	大阪芸術大学	教授	(美術史)
持田総章	大阪芸術大学	助教授	(版画)
薮亨	大阪芸術大学	講師	(デザイン史)
山崎麦子	大阪芸術大学	助教授	(美学)

〈編集後記〉

大阪芸術大学紀要「芸術」も第4号発刊の運びとなった。年刊を希望しつつ隔年刊ペースを続けているのは残念であるが、結局このままの少々豪華な形を継続するか、大幅に改変するかの問題に突当ってすぐ結論が出ない状況にある。

内容的には前回は記した企画的、特集的な新しいものが十分出ない悔いを繰り返すことになった。本学のスタッフの幅の広さが羅列的に出て来るのではなく、総合的な形での成果を現わすよう前進を考えたい。しかしこれも云うは易くの例えの通りで、そのための準備も、その結果の実績もあっての上のことである。紀要のためだけに急に実現を計っても無理な話と思われる。各科各人の批判と協力の双方をお願いする次第である。(村松 寛 記)

大阪芸術大学 紀要〈芸術〉4

昭和52年12月25日発行

発行／大阪芸術大学

大阪府南河内郡河南町 TEL 07219-3-3781

編集／大阪芸術大学芸術研究所

表紙／泉 茂(大阪芸術大学教授・絵画)

印刷／日本写真印刷株式会社