

ISSN 1349-5526

人間科学研究

Studies of Human Science

Vol. 4



March 2008

人間科学研究

Studies of Human Science

Vol. 4

March 2008

北見工業大学

Kitami Institute of Technology

Koen-Cho, Kitami-Shi
Hokkaido, Japan

目 次

(論 文)

CMC and Japanese University Students Studying English

..... Jennifer Claro 1

権太アイヌの喉交換遊びレクッカラについて

..... 下 村 五三夫 13
伊 藤 大 介

現代ドイツの演劇状況 (VII)

..... 照 井 日出喜 63

Metaphorical Use of the Bible in the Beginning Part of Melville's *Typee*

..... Harumi Hirano 111

(ノート)

東京一極集中問題と「大都市再生」政策

..... 金 倉 忠 之 131

CMC and Japanese University Students Studying English

Jennifer Claro*

Abstract

Computer-mediated communication (CMC) is becoming common in foreign language classes worldwide. In many countries, Japan included, students study English for years, yet rarely have the chance to use it. CMC has proven to be a viable and possibly even preferable alternative to face-to-face communication, providing an ideal environment in which English can be used in communicative situations. In addition to being an environment where using, learning, and modifying English takes place, CMC offers many benefits which traditional face-to-face language classes do not. In this paper, language learning theory and how it relates to CMC will be discussed, as well as why CMC may be a great potential benefit to Japanese university students of English.

What is CMC?

CMC encompasses all forms of communication that are mediated by a computer system. CMC can be synchronous, as in a chat system, where participants are online at the same time, or it can be asynchronous, for example in the use of discussion boards and e-mail. Each form of CMC has its own properties and uses, and varying levels of difficulty in being implemented by the teacher. Please see Table 1 for the main forms of CMC being used in language classes today.

Table 1 – The Three Main Forms of CMC

Form of CMC	Advantages	Disadvantages
E-mail	<ul style="list-style-type: none"> • students can use their own e-mail accounts so no setup is necessary • one-to-one communication allows students to develop a more personal relationship with each other 	<ul style="list-style-type: none"> • only one source of linguistic input, therefore chance of learning new language is more limited • student pairs may not communicate well with each other depending on personalities and interests

* 北見工業大学講師 Lecturer, Kitami Institute of Technology

Discussion board	<ul style="list-style-type: none"> • “many to many” so there are many sources of input • a good vehicle for discussion • provides a learning environment where knowledge building can take place 	<ul style="list-style-type: none"> • requires a program, which can be expensive (Moodle being the notable exception, as it is free) • teacher/facilitator needs to prepare carefully in advance and monitor and support interaction • can be very time-consuming for the teacher
Chat	<ul style="list-style-type: none"> • more similar to speaking than either discussion boards or e-mail • some free software available (Yahoo Messenger etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> • requires fast typing skills • less time for reflection

Foreign Language Learning Theory

Much theoretical work has been done on trying to discover how foreign language learning can be facilitated. Long (1980, cited in Warschauer, 1998) claims that language learning is facilitated by interactional modifications due to negotiation for meaning. This process of negotiation of meaning, or resolving miscommunication, is known as the Interaction Hypothesis (Long & Robinson, 1998), which states that the conditions for language learning are enhanced by having learners negotiate meaning with other learners by producing more opportunities for comprehensible input and modified output (Gass, 1997; Long, 1991, 1996). Learners intake language from their language partners and process it if it is comprehensible, and try to negotiate the meaning using a variety of methods when it is not.

This negotiation of meaning leads directly to language learning through the learner incorporating the new data, received as input from various partners, into their *interlanguage* (Swain & Lapkin, 1995), which can be briefly defined as the learner’s developing second language. In addition, in producing output, learners’ interlanguage is developed further when they become aware that they have made a mistake in the foreign language. This mistake can be brought to the learner’s attention by either the learner’s own reflection or by external feedback, for example by a request for clarification. By noticing a mistake, the learner is pushed to modify their output and therefore improve their interlanguage. In this model, language learning is viewed as the development of a learner’s linguistic competence, and the purpose of interaction is to provide the input and the output to make this development possible (Warschauer, 1997).

This relates directly to Vygotskian sociocultural learning theory (Vygotsky, 1978), which states that with the help of teachers and more capable peers, students can learn

more than they could on their own. In the context of language learning, the teacher and other students provide input for other students to compare to their own interlanguage, and modification and improvement of all students' interlanguage is the desired result.

CMC and Foreign Language Learning Theory

According to recent research, CMC provides an environment where foreign language learning can be facilitated by the negotiation of meaning (e.g. Blake, 2000; Chapelle, 1997). Studies done by Pellettieri (2000) and St. John & Cash (1995) showed extensive incorporation of new syntactical patterns and lexical chunks during computer-mediated interaction and have concluded that CMC facilitates such incorporation by giving greater opportunity to study incoming messages and to carefully plan responses.

Our data suggest that because students have more time to process language in (CMC) than in oral conversations, and because they can view their language as they produce it, they are more likely to "monitor" and edit their messages, all of which can result in even more "quality" interlanguage than there would be in a non-electronic environment (Pellettieri, 1996).

In an online CMC environment, students may feel less pressure. In e-mail and discussion boards (both asynchronous forms of CMC), students have the time to check what they write before submitting it. This allows them time to reflect on what they write, to make sure that they are saying what they mean to say. Dictionaries, classmates, and teachers can be consulted, and the chance of miscommunication may lessen as a result. The act of composing itself, if various sources of input are used, can result in higher quality interlanguage.

In addition, Warschauer (1997) showed that students' attention to linguistic form increases when using a text-based medium to communicate. This is referred to in the literature as *focus on form* (Long, 1991), and although this focus may occur when speaking face-to-face, it is more likely to occur in a written environment.

Benefits of Using CMC in Language Learning

I have briefly described how CMC may outperform traditional face-to-face discussion in facilitating language learning. In practice, there are many more benefits which may occur as a result of using CMC. The most often cited benefit in research

findings is that CMC promotes the equalization of participation of language students in discussion (Kelm, 1992; Kern, 1995). First, teacher talk is reduced to a minimum, as the teacher becomes a mere participant, rather than an authority figure (Kern, 1995). Student participation increases as a result, but more importantly, the students who participate least in face-to-face communication increase their participation the most in electronic discussion (Warschauer, 1996). In a study by Warschauer (1996), the four quietest members of the class in face-to-face discussion increased their participation almost ten-fold and thus went from almost total silence to relatively equal participation. The most active participants were not disadvantaged, however. Their participation dropped as a result of using CMC, but not below 25% in a four-person group. Thus, the most verbal students decreased their participation to a more equal level, and the least verbal students (who were Japanese) increased their participation dramatically. In addition, learners need not be concerned with pronunciation issues which may inhibit efforts in oral communication (Ortega, 1997).

For many teachers with students who are unwilling to participate in oral communication, these are welcome benefits indeed. They all relate to the fact that in CMC, participants are invisible. There are no faces, no facial expressions, and CMC is low in social cues (body language, tone, pitch, etc.). According to Hoffman (1996, p. 55), "The anonymous quality of network communication can be face-saving as well, relieving learners of the inhibitions associated with face-to-face communication and allowing them to express themselves more freely." It is perhaps the face-saving quality of CMC which may make it such an appropriate learning environment for Japanese students in particular.

Although CMC is usually a written form of communication, voice chat provides the opportunity for students to communicate orally. This form of communication may be more stressful to students as they have to think on the spot and have little time for reflection.

Shyness in Japanese Culture

Zimbardo (1977, cited in Doyon, 2000) found that shyness is more prevalent in Japan than in any other culture surveyed. Over 90% of Japanese labeled themselves as shy (currently or shy in the past) and 75% see shyness as a problem. More than any other nationality, the Japanese reported feeling shy in virtually all social situations.

The Japanese education system fosters passivity in students (Doyon, 2000). Teachers lecture to students and students are expected to absorb what they are taught. There is little or no discussion or questioning. Knowledge is seen as discrete and objective and can be passed directly from teacher to student. As well, in English language classes, Japanese students rarely have the chance to practice speaking English. The emphasis is on reading, writing, and mastering grammar. Thus, many Japanese students have a much higher proficiency in reading and writing English than they do in speaking it.

Since they have not had much opportunity to practice speaking English, students are often shy when asked to converse in English. Japanese students also worry that they will make mistakes when they speak English, and this creates more stress.

This stress can be lessened by moving from a face-to-face environment to a computer-mediated environment. In this way, students are still using their developing English interlanguage to communicate with each other, but barriers to communication are lessened by the faceless environment and the opportunity to reflect on and modify what they will say before they say it. In some classes, discussion via CMC can be a good opener to a face-to-face conversation. In others, it could replace face-to-face discussion entirely, depending on the goals of the class.

CMC and International Sister Classes

Although using CMC within a class does provide the conditions for language learning to take place, students can benefit greatly when an international element is introduced. It is in many-to-many classroom partnership exchanges (usually via discussion board) that the full range of CMC's capabilities are brought to bear for developing critical, literate skills in a second language (Cummins & Sayers, 1990, 1995). In addition, students find communicating with international students to be exciting and motivating. In the Australaskan Writing Project, students were strongly motivated by using their computers to communicate and by the increased cultural knowledge they gained (Beazley, 1988, cited in Kupelian, 2001). In another exchange between British and French students using CMC and including some video conferencing (Zahner, Fauverge, Wong, Maillet, Yanes, Chahed, Egert & Schuller, 1998), participants were very enthusiastic. Some advantages mentioned were the chance to get immediate feedback from a native speaker, to practice communication in different registers, and the opportunity to gain cultural insights (Zahner et al, p. 29).

There have been many projects which have not gone well. Case studies have been described where normal etiquette breaks down in a CMC environment with disastrous results. Janangelo (1991) writes, "The anonymity of computer-generated text gives writers the option of publishing discourse without taking responsibility for its contents. With no hallmark to identify them, some writers may feel free to speak their minds, even when they know they are being offensive or hurtful" (p. 57). The facilitator is the one who must deal with such negative situations, and in general, the more prepared the facilitator, the less will be the likelihood of major problems arising. But success in using CMC depends not only on the facilitator but on the participants, and these are variables which may not be easily controlled.

The reasons for success and failure differ from project to project, but the golden rules could perhaps be stated as, "Be culturally sensitive" and "Prepare well". Facilitators and students should learn about the other culture beforehand to minimize the chances of cultural miscommunication. For example, in some cultures, it is normal to criticize others but in other cultures it is not (Murphy, 1991). Because participants come from all over the world, with a wide range of experiences and viewpoints, everyone must go into the experience with an open mind and a spirit of toleration for opinions different from one's own.

Online International Sister Class Projects involving Japanese Students

In the past decade, there have been fewer than 10 projects involving Japanese students interacting online with a sister class (Carney, 2006). Of these projects, the stated goals were varied, but several focused on the acquisition of intercultural awareness (see e.g. Gray & Stockwell, 1998; Fedderholt, 2001; and Azuma, 2003). In all three projects, intercultural awareness reportedly increased as a result of the online international sister class project.

However, no projects have considered shyness as a variable which could be affected by computer mediated communication. In the future, it is hoped that projects specifically designed to measure the reluctance of Japanese students to communicate in English in both traditional face-to-face communication and online communication will be developed and carried out.

Conclusion

In conclusion, CMC has many things to offer language students in general, and Japanese university students of English in particular. According to language learning theory, CMC provides an environment rich in input, from which students can learn from each other, improving their own interlanguage. Asynchronous CMC gives students time to reflect before responding and reduces the chances of losing face. Teacher talk is reduced and overall student participation increases. Individual student participation increases as well, and it is usually those who contribute the least in face-to-face discussions whose participation increases the most in online discussions. In addition, international sister classes offer the chance to become acquainted with members of another culture. Using English in such situations can be very motivating, as English is being used to truly express and exchange ideas and opinions in an international forum. Studies done in Japan have shown that intercultural awareness can be increased by using CMC with sister classes in other countries. However, care must be taken by the facilitator to prepare well beforehand, as it is possible for an exchange to go badly.

But until online international projects are designed to identify shyness of Japanese students as a variable to be measured, we will not know whether reluctance to communicate in English can be reduced by using CMC. It is hoped that the many benefits offered by CMC and its potential for reducing the effects of shyness will encourage researchers to explore this area.

References:

Azuma, S. (2003). Business Japanese through internet-based videoconferencing. *Global Business Languages*, 8, 108-119.

Beazley, M. R. (1988). The Australaskan writing project (A computer-based intercultural exchange program). *English Teaching Forum*, 26(2), 32-35.

Blake, R. (2000). Computer mediated communication: a window on L2 Spanish interlanguage. *Language Learning & Technology*, 4 (1),120-136. [Online] Available: <<http://lt.msu.edu/vol4num1/blake/>>.

Carney, N. (2006). Telecollaboration for intercultural learning: An overview of projects involving Japan. *JALTCALL Journal*, 2(1), 37-52.

Chapelle, C. (1997). CALL in the year 2000: Still in search of research paradigms? *Language Learning & Technology*, 1 (1),19-43.

Cummins, J., & Sayers, D. (1995). *Brave new schools: Challenging cultural illiteracy through global learning networks*. New York: St. Martin's Press.

Cummins, J., & Sayers, D. (1990). Education 2001: Learning networks and educational reform. *Computers in the Schools*, 7(1/2), 1-29.

Doyon, P. (2000). Shyness in the Japanese EFL class: Why it is a problem, what it is, what causes it, and what to do about it. *The Language Teacher*, 24(1), 11-16. [Online] Available: <<http://www.jalt-publications.org/tlt/articles/2000/01/doyon>>.

Fedderholt, K. (2001). An email exchange project between non-native speakers of English. *ELT Journal*, 55(3), 273-280.

- Gass, S. (1997). *Input, interaction, and the second language learner*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gray, R. & Stockwell, G. (1998). Using computer mediated communication for language and culture acquisition. *On-Call*, 12(3), 2-9.
- Hoffman, R. (1996). Computer networks: webs of communication for language teaching. In M. Pennington (Ed.), *The power of CALL* (pp. 55-78). Houston: Athelstan.
- Janangelo, J. 1991. Technopower and technoppression: Some abuses of power and control in computer-assisted writing environments. *Computers and Composition* 9(1): 47-63.
- Kelm, O. R. (1992). The use of synchronous computer networks in second language instruction: A preliminary report. *Foreign Language Annals*, 25, 441-545.
- Kern, R. G. (1995). Restructuring classroom interaction with network computers: Effects on quantity and characteristics of language production. *The Modern Language Journal*, 79, 457-476.
- Kupelian, M. (2001). The use of e-mail in the L2 classroom: an overview. *Second Language Learning and Teaching*, 1(1). [Online] Available: <<http://www.usq.edu.au/users/sonjb/sllt/1/Kupelian01.htm>>
- Long, M. (1980). *Input, interaction and second language acquisition*. Unpublished Ph.D. dissertation, University of California at Los Angeles.
- Long, M. H. (1991). Focus on form: A design feature in language teaching methodology. In K. de Bot, R. Ginsberg, & C. Kramsch (Eds.), *Foreign language research in cross-cultural perspective* (pp. 39-52). Amsterdam: John Benjamins.
- Long, M. H. (1996). The role of linguistic environment in second language acquisition. In W. C. Richie & T. K. Bhatia (Eds.), *Handbook of research on language acquisition, Vol. 2: Second language acquisition* (pp. 413-468). New York: Academic Press.
- Long, M., & Robinson, P. (1998). Focus on form: Theory, research, and practice. In C. Doughty & J. Williams, *Focus on Form in Classroom Second Language Acquisition* (pp. 15-41). Cambridge: Cambridge University Press.

Murphy, K. (1991). Patronage and an oral tradition: Influences on attributions of distance learners in a traditional society (a qualitative study). *Distance Education*, 12 (1): 27-53.

Ortega, L. (1997). Processes and outcomes in networked classroom interaction: Defining the research agenda for L2 computer-assisted classroom discussion. *Language Learning & Technology*, 1(1), 82-93. [Online] Available: <<http://llt.msu.edu/vol1num1/ortega>>.

Pellettieri, J. (2000). Negotiation in cyberspace: The role of chatting in the development of grammatical competence. In M. Warschauer & R. Kern (Eds.), *Network-based language teaching: Concepts and practice*. New York: Cambridge University Press.

Pellettieri, J. (1996). *Network-based computer interaction and the negotiation of meaning in the virtual foreign language classroom*. Unpublished manuscript, University of California at Davis.

St. John, E., & Cash, D. (1995). Language learning via e-mail: Demonstrable success with German. In M. Warschauer (Ed.), *Virtual connections: Online activities and projects for networking language learners* (pp. 191-197). Honolulu, HI: University of Hawai'i, Second Language Teaching and Curriculum Center.

Swain, M., & Lapkin, S. (1995). Problems in output and the cognitive processes they generate: A step towards second language learning. *Applied Linguistics*, 16, 371-391.

Vygotsky, L. (1978). *Mind in society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Warschauer, M. (1998). Interaction, negotiation, and computer-mediated learning. In M. Clay (Ed.), *Practical applications of educational technology in language learning*. Lyon, France: National Institute of Applied Sciences.

Warschauer, M. (1997). *Computer-mediated collaborative learning: Theory and practice* (Research Note #17). Honolulu: University of Hawai'i, Second Language Teaching & Curriculum Center.

Warschauer, M. (1996). Comparing face-to-face and electronic discussion in the second language classroom. *CALICO Journal*, 13, 7-25.

Zahner, C., Fauverge, A., Wong, Maillet, J., Yanes, F., Chahed, T., Egert, C. & Schuller, C., (1998). LEVERAGE: LEarn from Video Extensive Real Atm Gigabit Experiment. [Online] Available: <<http://greco.dit.upm.es/~leverage/about.htm>>.

Zimbardo, P. (1977). *Shyness: What it is -- what to do about it*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley.

樺太アイヌの喉交換遊びレクッカラについて

下村 五三夫* 伊藤 大介**

キーワード：レクッカラ、鍛冶シャマニズム、踏鞴、喉声、発声共鳴音具

英文題名 A Study of the Throat Exchange Game *rekukkara* of the Sakhalin Ainu

Key words: *rekukkara*, blacksmith shamanism, black-smith's bellows, guttural voice, speaking jews-harp

執筆者名 Isao Shimomura (Kitami Institute of Technology)
Daisuke Ito (Hokkaido University)

Abstract

From the viewpoints of cultural anthropology and experimental phonetics, this paper dealt with a mysterious and little known game called *rekukkara* or *rekuhkara* performed by Sakhalin Ainus. This game is conducted by a pair of women, facing each other in a mouth-to-mouth distance, in the following way. One partner sends her guttural voice sounds into the mouth cavity of the other through a tube made of their hands. The guttural voice being applied into the receiver's mouth can be modulated by the volume alteration of the mouth cavity. Similar games are recognized only among Chukchas and Canadian Inuits.

In the framework of 'speech synthesis by vocal tract simulation', we proved that *rekukkara* is a kind of speech synthesis game. The key secret is for the voice receiver to hold her glottis shut and conduct some pantomimed articulation while the sender is sending her guttural voice into her mouth cavity. We argued that the game might be originated in the speaking jews-harp cultures and black-smith shamanism, one or both of which we can recognize among Ket, Sayan-Altaic, Tuvan, Buryat, Yakut, and Tungusic players of orally resonating instruments. We also pointed out that there is a correlation found between the bellows blowing air into the furnace at a black-smith's work place and the guttural voice flowing into the

* 北見工業大学教授 Professor, Kitami Institute of Technology

** 北海道大学大学院文学研究科

mouth cavity of the game player. In the period of Mongolic domination, ancestors of the Sakhalin Ainu, who happened to move from the island to the Coast districts of now Russia, might have acquired from Tungusic players how to make orally applied noises transform into speech sounds.

We also discussed the etymological question of a metallic jews-harp called *kobuz*, whose etymology is still unknown. Based on Tang dynasty 唐代 phonological reading of the eight names 渾不似, 胡不兒, 火不思, 虎拍子, 琥珀思, 虎撥思, 胡撥四, 吳撥四 cited in an Edo-period archive *Geiennisshou 秬苑日涉*, we attested that the word 胡不兒 belongs to Bulghar Turkic while the other seven variants to General Turkic. The phonological notation for 胡不兒 is *ɣopur*, whose ending 兒 /r/ seems to be a plural marker {-r} in Bulghar Turkic. The ending 兒 /r/ contrasts with all the other endings 似, 思, 子, 四, whose phonetic value of the period of Tang dynasty is /s/, whose voiced variation /z/ is also a plural marker in General Turkic. Therefore, *kobuz* and its phonetic variations may be Turkic words, which can be decomposed into the two components, *kob- (noun) + -uz or -ur (plural marker).

We conducted spectrographic analysis on the sound archives of *rekukkara* recorded by Bronislaw Pilsudski, a Polish exile to Sakhalin island from 1887 to 1903. We compared their sonograms with those of the sound recordings of the same game collected by NHK in 1950s and the sound recordings of its Chukcha and Inuit versions collected by K. Tanimoto in 1979 and 1992, respectively. We recognized that there appear speech synthesizing processes in the sonograms of the speech samples from Ainu sound archives compiled by NHK, which reinforces our hypothesis that the throat-exchange game *rekukkara* might have originated in speaking jews-harp cultures combined with black-smith shamanism in southern Siberia. As to the question of whether the Ainu *rekukkara* can be related with the Chukcha and Inuit versions, the answer solely depends on whether their sound recordings reveal the speech synthesizing processes in their sonograms.

I 序 論

1 レクッカラは音声合成できる

本論文は、アイヌ語でレクッカラ *rekukkara* と呼ばれる、樺太アイヌの“喉交換遊び” (throat-exchange game) を、音声学と文化人類学の視点より考察したものである¹。このレクッカラ遊びは樺太アイヌに固有のゲームであり、ペアを組んだ女性が顔を接するくらいに対面し、一方が目前の相手の口腔に、自分の喉声—喉奥から出す歪度の強い声、所謂浪曲師のだみごえ—や、擦れ声を送り込み、もう一方の受け手側の女性がそれを口腔形状変化によって変調するという独特の機序をもつゲームである。

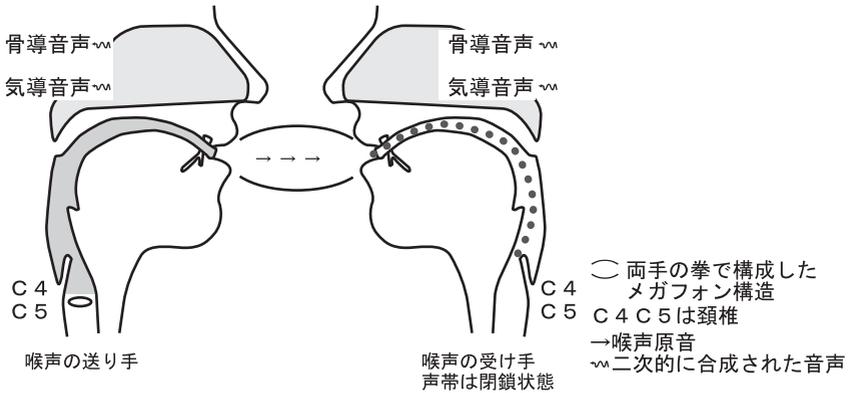


図1 レクッカラの実行概念図：声帯を閉じた受け手が、口腔に送り込まれた送り手の喉声を、無言調音運動によって変調するとき、喉声原音は時々刻々音韻連鎖へと変換される。

このレクッカラに類似した習俗は、世界には二、三例確認されているだけである。それは、ハドソン湾のイヌイットのもつカタジャック *katajak/qatajak* とロシア極東シベリアのチュクチのもつピッチエイネン (pic eynen) である [谷本 2000:333]。

このユニークな喉のゲームは、声道模擬音声合成 (speech synthesis by vocal tract simulation) の視点から眺めた場合、ある実験を思いつかせる。その実験とは、送り込まれた声を、受け手の口腔の調音運動により、音韻をもつ音声へ

¹ 本論文は、レクッカラを実験音声学と民族学の視点より分析した論文、下村[2004]を基に、主として音声学領域から下村が、文化人類学領域から伊藤が、それぞれ自らの新たな知見と資料を提供し、両者共同で論を発展させたものである。しかし、最終的責任は、全て下村が負う。

と変換するものである。理想的な喉声は言語情報を帯びていない声、即ち無音韻の声であり、この点では喉頭原音 (laryngeal tone) に似ている。もしも受け手が声帯を閉じた状態で喉声を受け容れつつ、同時に無言調音運動 (pantomimed articulation) を実行するならば、声帯が閉鎖されて本来は声を出せるはずのない受け手の口から、無言調音運動に対応した声が出てくるはずである。その場合、原音が口腔に吹き込まれている間、声帯を持続的に閉鎖することが絶対条件である(この点については後述する)。本章では、このレクッカラでの音声合成²を実験的に試み、このゲームの特異な音声学の側面について提示する。なぜなら、音声合成がレクッカラのそもそもの成立の動機であった可能性があるからである。

2 レクッカラによる音声合成の実験

筆者(下村)の声道で合成したレクッカラ音声の気導音声の分析結果を図2に、骨導音声の分析結果を図3に示す³。気導音とは、口から外界に放射された音声で、空気を振動伝播の媒体としているので、この名称がある。骨導音とは頭部を伝わって、内耳に直接到達する音声である。本分析に用いた喉声提供者は15歳の女性である。喉声提供者には音声学のトレーニングを授けず、喉声の出し方とゲームの概略を簡単に説明し、片手で作った筒を經由して声道提供者である筆者の口腔にそれを吹き込んでもらった。喉声提供者の印象は、奇妙な声 [i-e-a-o-u] が思いがけず聞こえたというものである。一方、声道提供者にはかなり強い明瞭な音声 [i-e-a-o-u] が聞こえた。受け手である声道提供者の耳には、口から放射された気導音の他に、頭蓋骨を伝わって内耳に直接届いた音声、骨導音声も聞こえている。骨導音声の録音には、耳の奥に挿入した、耳道マイクロフォン⁴を使用している。

²レクッカラでは、音源そのものは生身の喉の出した喉頭原音ではあるものの、それを外部から人為的に他者の声道に投入する方法が採用されている。この場合、「音声合成」という表現は適切であると思われる。

³本論文の音声分析で使用する分析プログラムは、L-voice(アプリックス株式会社)である。

⁴分析の際に使用した耳道マイクロフォンは、inCore(NAP ENTERPRISE)である。

気導音声：広帯域分析ソノグラム(上)；狭帯域分析ソノグラム(下).

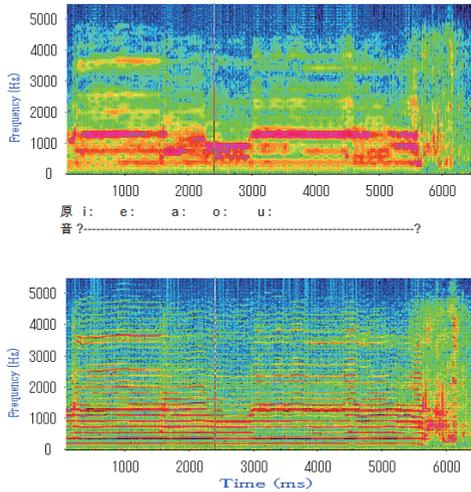


図 2 実験的レクッカラ音声 ieaou の分析結果(気導音声):広帯域分析ソノグラム(上)；狭帯域分析ソノグラム(下)

骨導音声：広帯域分析ソノグラム(上)；狭帯域分析ソノグラム(下).

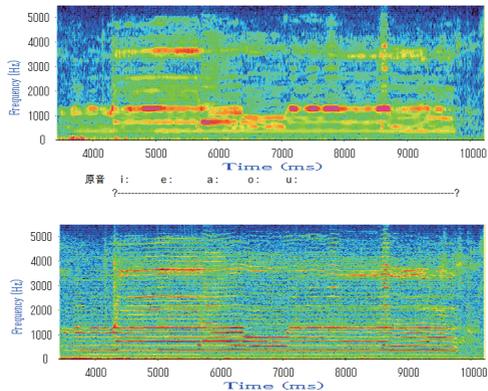


図 3 実験的レクッカラ音声 ieaou の分析結果(骨導音声):広帯域分析ソノグラム(上)；狭帯域分析ソノグラム(下)

以上の図2及び図3のソノグラムから、女性の発する原音のもつスペクトル構成が、筆者が声門閉鎖を行うのに合わせて、一斉に変化を始め、その後の声道容積の変化に応じて、フォルマントを形成してゆく様子が確認できるであろう。

次に、喉頭音ではなく、レクッカラ録音資料に頻出する声門摩擦音を使い、同様の実験を試みた。気導音を用いて分析して得られたソノグラムを図4に示す。実験の結果、骨導音声は得られなかった。喉声提供者は、先の実験と同じ女性である。声門音の音声学的トレーニングを授けず、簡単に喉の摩擦音の出し方を教え、同じく片手で作った筒を経由して、筆者の口腔にそれを吹き込んでもらった。喉声提供者の受けた印象は、筆者の声とは大きく異なる、囁き声が聞こえるというものであった。

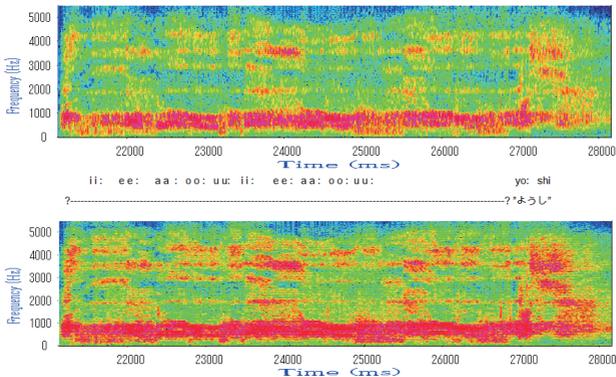


図4 実験的レクッカラ音声 ieaou の分析結果(声門摩擦音を素材として合成した音声)：広帯域分析ソノグラム(上)；狭帯域分析ソノグラム(下)

入力原音がある音韻を帯びたものであって、声道提供者の無言調音運動がその音韻と異なるものである場合、ソノグラムにはどのような模様が描き出されるのであろうか。喉声提供者には音声学的訓練を行わず、母音[a:]または[o]を喉声(母音原音)提供者の流儀で、筆者の口腔に吹き込んでもらった。筆者はその間中声門閉鎖を維持し、/shimomura isao shimomuradesu/という音韻連鎖に対応する調音運動を無言で行った。その実験で得られた結果を図5に示す。

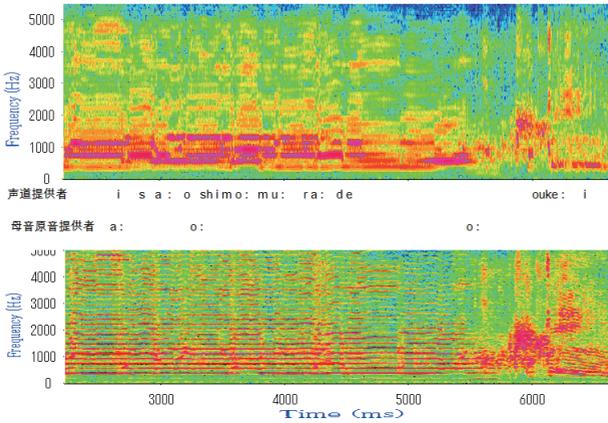


図 5 原音が音韻をもつ場合の実験的レクッカラ音声の分析結果(原音の音韻と無言調音運動の音韻指令が異なる場合): 広帯域分析ソノグラム(上); 同狭帯域分析ソノグラム(下)。右端の[oukei]フォルマントは、筆者による実音声である。

上の実験からは、興味深い分析結果が得られた。それは、原音母音が強いエネルギーをもつフォルマントとして描記される一方、無言調音運動に対応するフォルマント軌跡は弱いエネルギーの模様として描き出されている点である。そして、この二つの声は実際聞き取ることができるものである。また、狭帯域分析ソノグラムでは、[m]、[r]、[d]という閉鎖子音の箇所、フォルマントが錯綜しており、同様の模様はレクッカラ音声によく見られるものである。

以上では、レクッカラに関する音声実験とその録音資料の分析結果を紹介した。その結果、ソノグラムに描き出されたフォルマント模様は、受け手の声門閉鎖状態の声道が、確かに、原音 source noise であるところの喉声二種類—準周期音と声門摩擦音—や、音韻をもった準周期音を、母音や囁き母音、および任意の音韻連鎖に変えるものであることを示していた。

樺太アイヌのレクッカラとは、上述の実験のように、受け手が持続的声門閉鎖を維持しながら、無言調音運動を行う間、外部から周期音もしくは、摩擦音が投入された場合、その口からは二次的合成音声が生まれるゲームなのである。

そして、そのような無言調音運動の存在している点から、レクッカラが娯楽というより、呪術の性格をもつゲームであることを強く連想させるのである。シャマニズムの核心は、神霊世界の声がこの世の声と交流するということにある。レクッカラが、仮に声を出すゲームであったならば、交流の媒介者であるシャマンにとっては、実に有効な秘儀であったことであろう。なぜなら、シ

ヤマンは自分の思うところを、無言調音運動で自由に‘声’に変え、その声は喉声を吹き込んでいる相手にも、そして自分の頭の中にも、はっきりと聞こえるものであるからである。次章以降では、このゲームとそれに関連する文化習俗を考察し、その起源とアイヌ民族への伝来の道筋を探ってゆくことにする。

II レクッカラとはどのような喉のゲームであったのか

1 レクッカラの定義

アイヌ語でレクッカラ *rekukkara*、あるいはレクフカラ *rekuxkara* (x は軟口蓋無声摩擦音 *velar fricative voiceless*) と呼ばれる遊び (game) は、向かいあう二人の女性が、交互に自分の喉声を相手の口腔に吹き込み、吹き込まれた側の女性が口腔容積を変えて、原音の音色を変調するものである。

従来、アイヌ語のレクッカラ *rekukkara* は「喉鳴らし遊び」と訳されてきた。語源を考察すると、レクット *rekut* あるいはレクフ *rekux* とは、アイヌ語で *re* ‘鳴る’ + クット *kut* ~ クフ *kux* ‘喉’、という語根構成をもっている。また、カラ *kara* は動詞の *kar* ‘作る’ に由来する。本論文では、この名称のほかに“喉交換遊び” — 筆者のうち村の提案する用語 — というものもまた使うことにする。その理由は、音声学の文脈では、この表現の方が、送り手からの喉声が入る相手の口腔を交互に換える様態を、より適切に表すように考えられるからである。

このゲームは、樺太アイヌの間でのみ伝承されている習俗であり、北海道アイヌではみられない習俗である。また北方諸民族における喉鳴らし遊び自体も、東西冷戦終結以後、研究者がシベリアにおいていくつかの存在を確認するまでは、樺太アイヌとカナダ・イヌイトだけがこのゲームをもつと考えられていた⁵。また、レクッカラに関する研究や音声資料⁶は僅少であり [ポウドリ 1985:23]、当該研究の現状は停滞しているといわざるをえない。

本章においては、現在までに日本において発表された文化人類学、音声学等の研究成果から、レクッカラに関する研究の整理・検証を行い、当該研究動向について概観する。

知里真志保 [1960:66-67] は、レクッカラに関して次のような定義をしている。それは、「ヘチリユーカラの特別の歌い方に「レクッカラ」(*rekux-kara*「のどを・つくる」) というものがあり、坐(原文ママ)が二人対坐して、おのおの両手のこぶしを口の上に重ねて、それで互いの口を連絡し、握りこぶしを結んだり

⁵ その他、チュクチ、コリヤク、エヴェン、イテリメン、ユカギールに喉鳴らし習俗があるという [谷本 2000:332]。

⁶ 一般に聴取可能なレクッカラの音声資料は、日本放送協会 [1965]、谷本 [2000] に付属しているレコード、CD データがある。

開いたりして、いろいろに共鳴腔を変えながら、かけあいで歌う歌い方」であるとしている。

日本放送協会 [1965:543] では、知里の上述の定義を引用しつつ、「握りこぶしというよりも、両手を口の先で合わせて、遠くの人を呼ぶときのよう、声があたりにもれないように空洞をつくり、それを互にくっつけて、咽喉の奥の方から出す声を、両手の空洞をひらいたり、すばめたりして音階に変化を与えて、白鳥のとんで行くときの声だとか、鳥の啼き真似等をする遊びで、子供や娘達のやるものであったというから、正確にはヘチリユーカラといえるかどうか、多少の疑問はあるように思う」と結んでおり、「レクッカラ」をヘチリ・ユーカラに含める知里の考え方に疑問を呈している。また、つづけて、「ムックリと同じように咽喉の奥の方の、まだ声にならない思いを表現するということからすれば、人にきかせたくない思いをひそかにこめて、いろいろな形で相手に通じさせるためのものではなかったかとも思われる」として、アイヌの口琴・ムックリの他者へメッセージを伝達する習俗⁷が、レクッカラにもあったのではないかと推測している。

実験音声学の手法によるいくつかの考察 [下村 1994, 1996, 1997, 2004] においては、本論文の第 I 章で紹介したが、レクッカラを構成する対面者同士による喉声交換の様態が、一種の音声合成ゲームである可能性が指摘されている。以下に、下村による一連の成果についての概観について述べる。下村によると、ゲーム参加者の一方が、向かい合って座る対面者の喉声を口腔に受け容れつつ、声帯を閉じたまま無言調音運動を実行するならば、本来音韻情報をもたないはずの喉声は、この調音運動にほぼ対応する音声に変わると指摘している。また、レクッカラに、母音など音韻を帯びた、日常の会話で使われる発声容易な音声の使用されず、独占的に喉声一極度に歪んだみ声⁸が使われるには、音声学上の理由があり、それは、口腔に進入してくる原音が受け手の声道の共振特性で覆われ、その結果としての音韻が付与されるためには、それはヒトの喉頭音のように無音韻でなければならぬからだと指摘している。そして、このゲームは、シベリアの非スラヴ系民族、中国雲南少数民族、江戸時代蝦夷地のアイヌ、台湾のブヌン族、ハワイの先住民族の間に行われる、「発声口琴」(speaking jews-harp) の習俗の変形であると結論づけている [下村 2004]。

谷本[1985:245] は、「レクッカラは、ヘチリ・ユーカラ、つまりあそびの一種で、樺太アイヌの間に伝承されているもので、もっぱら婦人によって行われるもの」であるとしている。そして、谷本は、レクッカラとヘチリ・ユーカラ

⁷ 口琴を用いて他者と求愛等のメッセージの交換を行う習俗は、アイヌ [内田 1949:152-153]、中国 [更科 1982:118-119]、台湾 [黒沢 1984:91-92] 等での記録がある。下村 [2004:144-145] は、そのような言語メッセージを送り出す口琴の記録が、アクチュアルな音声合成行為を記録したものであることを、実験音声学的手法で実証している。

は共通した演唱法であることから、この喉ゲームは元来なんらかの儀礼と関係して行われていたのではないかと推察している。さらに、谷本 [2000:325] は、先の知里の定義をうけ、「ここでは「ヘチリ・ユーカラ」、つまり一種の「掛け合い歌」ということになっているが、旋律を持った歌というよりは、「のどをつくる」という語原が示すように、「喉声」を使うのがキーポイント」として、北方諸民族における喉声の呪術的側面に鑑みて、過去におけるレクッカラと呪術的行為との結びつきを指摘している(この点については後述する)。

1887～1905年の期間を、政治犯として樺太流刑に処されていたポーランド人民族学者、ブロンスワフ・ピウスツキー (Bronisław Piłsudski) は、刑期の間樺太アイヌの優れた民族誌を数多く収録したが、レクッカラにも注目し、その音声をエヂソン蓄音機によって記録し、解説ノートも残している。B.ピウスツキー⁸の遺稿を整理した報告集が、1992年ポーランドで刊行された。その中のA.オゴノフスカ女史(A. Ogonowska)の論文では、レクフカラ *rekukhara* (hは英語では声門摩擦音 glottal fricative であるが、ここではポーランド語の軟口蓋無声摩擦音 velar fricative voiceless の音である)のノートが解説されている [Ogonowska1993]。以下にその要約を記す：

rekukhara は二人乃至十人の女性で行われるヨーデル—ポーランド語で *jodlowanie*—の一種である。*rekukhara* という言葉は、rek- ‘鳴らす’ という語根と kut- ‘喉’ という語根とから成り立っている。彼女たちは、両手を喇叭状に組み合わせ、それを口にあてがった上で、お互いに向き合う。一方の女性が目の前の相手の口中に自分の声を送り込む。モチーフの繰り返しがあがるが、その繰り返しの速度はさほど速いものではない。各モチーフの発声は一定の呼吸方法によっている。有声音と無声音の交代が行われる。生み出された音声には、唇化による多様な効果が与えられる。分離して聞こえる強さの異なる声がある。これは錯聴によるものではない。同じモチーフの発声では、分離して聞こえるピッチの異なる声がある。ペアを組んでいる女性たちのどちらも異なる二つの声を出しているのに、聞き手には「変化する同一の声」という、“音響的錯覚”を与える。

ここで以上の先行研究の概観から明らかになった点について総括する。(1)レクッカラという名称の語原解釈は、知里によるもの *rekuxkara* (知里は h を使わず、その代わり x を使う) ‘喉をつくる’ —正確には *rekux* ‘鳴る喉’ + *kar* ‘つくる’ —が踏襲されている。(2)また、このゲームがヘチリ・ユーカラの一

⁸ 弟のユゼフ・ピウスツキー (Józef Piłsudski) は、ポーランド共和国大統領となった人物であるが、彼と区別するために本稿では B. ピウスツキーとする。

種であるという、知里による定義には、いくつかの異論がある。(3)喉声の介在理由として、呪術行為という目的が考えられる。(4)このゲームを一種の音声合成遊びとも考える研究者がいる。このゲームは、シベリア、北海道、中国雲南、台湾、ハワイを結ぶ線に分布する、「発声口琴習俗」と関連をもつ可能性がある。(5)B.ピウスツキーによる示唆に富む音声学的解説があるが、それによれば、この特異なゲームはある種の様式を与えられて久しい歴史をもっていることがわかる。

2 レクッカラの呪術的側面について

レクッカラのゲームは、現在では女性や子どもの遊びとして考えられているが、その本来の意味において、それはシャマニズムと結びついていたとする考えを唱える研究者がある。本章では、その説に関する研究について述べていく。

谷本[1985]は、レクッカラおよびイヌイトのカタジャク *katajak* (あるいは *qatajaq*) とシャマニズムについてのひとつの仮説を提唱している。

レクッカラおよびカタジャックは、いずれも喉で出す特別の声の響きを意味しており、歌とは認識されていない。カタジャックの内容は、①古い時代の言葉、②祖先や老人の名前、③動物の名前、④動物の鳴き声の擬声、⑤自然の音響の擬声、⑥意味のない嘶、⑦ドラム・ソングの旋律等といったものである。そして、そのうち①から④までの4項目から判断して、これは本源的にはシャマンの巫術と関係をもっていたと推測されるとしている。また、以上4項目のうち、動物の泣き声の擬声音は、シベリアにおけるシャマンの巫術行為と共通し、シャマンの歌の中に出現する動物の鳴き声の多くは、そのシャマンの憑神を示しているという事例等から考えて、シャマニズムにおける動物の擬声音の重要性が指摘される。加えて、祖先や老人の名前がその内容となっている点は、シャマンの口を借りて、神や死者の言葉が伝えられることを意味しているのではないかと推測している。

このような背景から谷本は、以下の仮説を導きだしている。現在は単なる遊びであるアイヌのレクッカラおよびイヌイトのカタジャックは、元々はシャマンの巫術の一部であった。そして、一般にシャマンの神意を伝える託宣は、特別の人工的な声によっているが、その方法のひとつとして、口の前に特別の空間(メガフォン)を作って声を変調するやり方があり、それがシベリア諸族やエスキモーでみられる二人向かい合って競い合う形式の遊びや踊りと結びつき、シャマニスティックな内容の脱落したものがレクッカラおよびカタジャックである、という仮説である。

谷本 [2000:325-329] は、後に、アイヌの口承伝承における表現から、レクッカラとシャマニズムについての関係性について指摘を行っている。アイヌにおける喉声に関する萱野の記録[1998:102]にある「ラウンクットム *rawn kuttom* ‘奥から絞り出す声’」は、先祖供養の際に古老が発する祈りの声であ

り、レクツカラの喉声もこの独特の声である。そして、「喉の奥から絞り出す声」や、それを息吹として吹きかけることに靈力、呪力があり、これは巫術の要素のひとつであることを示す文言がアイヌの口承伝承である神話（ユカラ）の中に多く見られることを指摘している。谷本は、そのような口承伝承の表現から、喉の奥から息を出し、相手の口腔、体にそれを吹き込み、吹きかけることによって成り立つレクツカラは、その発生においては呪術的行為と深く結びついていて、という考えを主張している。

一方、下村 [1994] は、南シベリアのトゥーヴァ (Тува Tuva) や日本における喉声に関する事例から、レクツカラとシャマニズムの関係について検証している。下村はまず、トゥーヴァの喉声唱法であるカルグイラー *kargyraa* の意味は、古代チュルク語では「霊を呼び出す歌、呪詛の歌」であるということから(この点については後述する)、そこに喉声とシャマニズムとの関連性を指摘している。また、古代日本における呪術的喉声である隼人の「^{はいせいの}吠声」の事例を紹介している。この吠声には、本来的には天皇の遺体を悪霊から守るという呪術的目的があったとしている。加えて、古代蝦夷も呪術的喉声をもっていたという記録をあげ、喉声やレクツカラを含む喉遊びには、呪術的動機が存在していると主張している。

谷本と下村の説は、本来的には呪術的儀礼であったと考えられるレクツカラをはじめとした喉声発声や喉ゲームは、何らかの要因によってその呪術的側面が喪失し、単なる遊びの習俗として残存したものである、という点では一致している。但し、下村は呪術的儀礼での「声」の存在を、象徴的な表現ではなく、実際に生まれたアクチュアルな声としてとらえ、「レクツカラ音声合成ゲーム仮説」に執着している。下村は、「声帯を閉じた声道は、あらゆる雑音を音韻情報を帯びた音声へ変換する能力をもつ」、という音声の生成理論を駆使し、レクツカラのみならず、口腔に雑音を投入する音具—口琴 (jews-harp) がその典型—やゲームの起源は、別人の口を借りて、神や死者の言葉を“アクチュアルな言葉”で伝えるところにあった、との説を繰り返して述べている。また、B. ピウスツキーが樺太で収集したアイヌの口琴に付されていた名称ムクニ *мукуни* (革命前のロシア語の書き方で *mukuni* と読む) を証拠として、ムクリはアイヌ語であり、その意味は *muk* ‘閉じた’ + *kut* ‘喉の’ + *ni* ‘木の楽器’—声門閉鎖で使う音具—であるという仮説を提示している [Shimomura:1994]。

以上、「レクツカラ」に関する研究や記述に焦点をあてて、当該研究動向について整理を行った。その結果と今後の展望を述べて、本章を終えることにしたい。

日本国内において行われたレクツカラに関する研究動向は、谷本や下村が中心となっており、研究事例が少ないことが改めて明らかとなった。そのうち、谷本は民族音楽学的立場から、下村は音声学的立場から当該研究を行っている。

次に、レクッカラに関する定義は、研究者によってレクッカラをヘチリ・ユーカラの一種とみるか否かで意見が分かれていることが明らかとなった。また、レクッカラは、本来的にはシャマニズムと何らかの関係を持っていたということが主張されている。

最後に、当該研究の今後の展望について述べる。従来は、樺太アイヌとカナダ・エスキモーのみの習俗と考えられていた北方諸民族における喉交換遊びであるが、谷本 [2000:331-333] も指摘しているように、近年、シベリアにおいても同様の習俗が行われていることが明らかになっている。そのような喉遊びの事例の発見によって、それらとレクッカラとの比較研究が可能となる素地が形成されたと考えられる。そして、そのような比較研究を行うことで、上で述べたレクッカラとシャマニズムの関係、下村の提唱している「喉遊び・口琴コンプレックス」⁹の全容等が明らかになる可能性があり、当該研究の今後の進展が望まれる。

III 口腔共鳴音具と口腔共鳴ゲームの起源について

この章では、主としてこれまで提出された口琴と喉遊び (throat-game игра горлом～ горловая игра) の研究を基に、口腔共鳴音具と口腔共鳴ゲームの起源、日本への伝播の有様、およびこれとレクッカラとの関係を考察してみたい。北東ユーラシアの民族誌に見る限り、これら二つの文化は融合しており、「口琴・喉遊びコンプレックス」を成しているからである。

1 口腔共鳴音具とはどのようなものか

口腔共鳴音具 (orally-resonating sound-instrument) とは、奏者の口腔を唯一の本来的共鳴器とする音具のことである。素材は木、竹、椰子、骨角、マンモス牙、動物の腱、硬い草葉、薄くて弾力のある樹皮、薄い黄銅片、薄い鉄片、等々、その土地の植物相と動物相も絡み多種多様である。

日本語では「口琴」の表記が一般的であるが、中国の文献にその用例が始まる。中国では、この口琴の他にも名称は多く、口弦、口竹、竹嘴、嘴琴、竹琴、響蔑、口弓などがある。響蔑という漢字表記は、{響‘音を出す’+蔑‘竹製の短冊’}の意味をもつ。最後の「口弓」は曖昧な表記である。口琴の意味にもとれるし、または、狩猟弓を手に持ち、その弦を口に張りわたし、それを指で弾いて遊ぶ、musical bow ‘楽弓’あるいは mouth-bow ‘口弓’の風習ともとれるからである。この風習は、また、アフリカのカラハリ砂漠に住むクン・サン

⁹ 下村[2004:148]は、喉遊びや喉声歌唱が口琴文化と複合し、特にシベリアのチュルク語系民族でその複合が著しいことを指摘し、その理由を両習俗が娯楽よりもシャマニズムと関連しているからであると説明している。

族!Kun-San(!Kは吸着音 click を示す)、南シベリアのマリ(мариец Mari 旧称チェレミス черемис Cheremis)、トゥーヴァ(Тува Tuva)、台湾のアタヤル族(Atayal)やアミ族(Ami)、ソロモン諸島先住民、等々にも見られる習俗である。古代日本の梓巫女の弓鳴らしの儀礼も、もしかするとその原型はこのようなものであったのかも知れない。

北海道のアイヌ民族の伝統音具ムックリ *mukkuri* が、口腔共鳴音具の最も身近な例であるが、これは、幅約 2cm、長さ約 20cm、厚さ約 2mm の竹短冊の内部に、籤状のパルンペ *parumpe* ‘風舌’ (振動弁 lamella) が切り込まれたものである。振動弁の基部には、弁を外力で瞬発するためのカーka ‘糸’ が通されており、この糸の端を右手でしっかりと掴み、同時に、左手で短冊本体の端を掴み、音具全体を横向きにし、口の直前にあてがう。糸には竹籤が結わえられていることがある。この牽き糸を瞬発して間接的に風舌を震わせ、その原雑音を奏者の口腔に誘導する。奏者がちょうど口笛で音階を吹くときのように舌を動かすと、ブンブンという原雑音 (source noise) はこの変調効果を受け、その旋律を変えるのである。口腔に共鳴した後の音色は独特のものであり、表現は難しいが、電子的合成音のものに似ていると言ってもよいであろう。

口腔共鳴音具の最も顕著な特徴は、外付けの共鳴器を備えていないところにある。東南アジアには、椰子殻の皿を原雑音の反射器とし、それを効率よく奏者の口腔に送り込む仕掛けをもつものもある。しかし、これは共鳴器とは考えられない。口腔共鳴音具は、奏者の口腔を唯一の共鳴器として使用せざるをえない、極めて単純化された形態と原音発生メカニズムをもつ音具である。

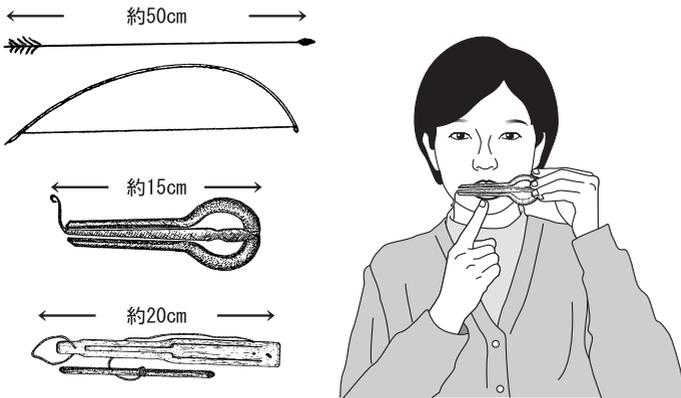


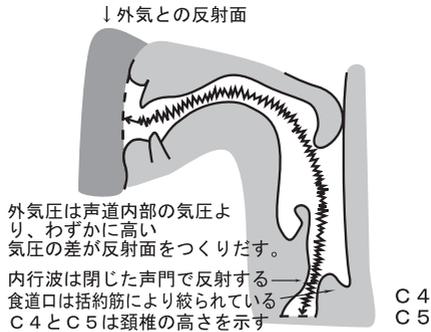
図 6 四種類の口腔共鳴音具：上から順に、口弓(楽弓)、鉄口琴、木製口琴、および鉄口琴の演奏図。

(鉄口琴とムックリの図は旧ソヴィエト連邦サハリ州立郷土博物館案内資料中 A.C.コロソフスキー論文 [1985: 60] より)

2 口腔共鳴音具の起源はなにか

口腔共鳴音具の起源は、狩猟弓と推定される。そのように推定される理由は、狩猟弓が発する音色にある。狩猟弓の弓体を口に銜え、弓弦を矢柄で擦ると、奏者の口からは傍にも聞こえるくらいの、独特の音色が生まれる。または、弓体を片手で把持しながら、弓弦を口中に差し渡し、それを指で弾くか、やはり矢柄で擦っても音色が発生する。それらの音色を口腔に共鳴させた後の、その共鳴音は電子的合成音のような音色がするのである。この時、奏者が声帯を閉じ合わせたまま、無言調音によってメッセージを送ろうとすると、この電子音の様な二次的共鳴音は、凡そ無言調音のメッセージに対応するアクチュアルな声に、時々刻々変化していくことだろう。このような狩猟弓が発した音色という人工的雑音を素材として音声を作り出したのであるから、この行為は音声合成と表現することが許されるであろう。

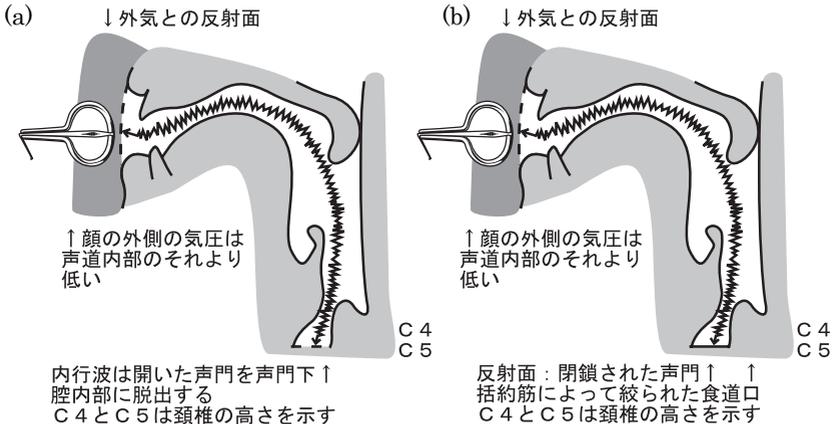
ここで、以上の音声合成を行う際になぜ声帯を閉鎖する必要とする理由について述べる。その理由は、人が声を生み出す機構は、約 8~18cm 長の閉管声道 (closed pipe) 構造に絶対的に依存していることにある。開放端は両唇であり、閉鎖端は閉じた声帯面と、その真後ろ一頸椎 C4 と C5 の高さ一に位置する閉じた食道口である。両面はほぼ同じ水準にあり、子供ならば全長 8cm、成人男子ならば全長 17cm の声道となる。ここに投入された原音は、声帯・食道端という機械的閉鎖面と外気面という流体の作る面との間で、反転と反射の往復運動をすることになる(図 6 参照)。その結果、声道の幾何学的形状のもつ共鳴効果がこの原音に被さり、原音の元の音色とは異なる音色の音声が生まれる。このような形態を持つ声道は、ほぼあらゆる雑音に音韻をもたせる能力をもっているおり、その原音の種類はレクッカラに使われる生身の声から、蟬の鳴声にまで及ぶ。



(チャールズ・テイラー [1998, 239], 図 4-30 左上 2 番目の声道断面の輪郭を参考にした)

図 7 声門閉鎖状態の声道内部での原音の挙動

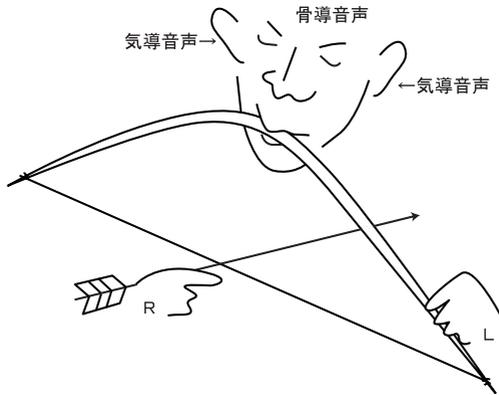
外部から声道に投入された原音は、声帯が開かれた状態であると、喉頭に入り込んだ頃までには、容易にエネルギーを失い、声帯の隙間から気管方向へ脱出してしまふ。これでは反射は起こらず、原音への音韻付与は起こらないのである。しかし、声帯を閉じ合わせるならば、口琴の原音は外気面と声帯面との間を、反射往復の運動をし、その時の声道形状に対応する音韻を付与されるのである。以下では、鉄口琴で発生させた原音を用いて音声合成を行う場合を例に、その際の声道内における原音運動の様子を、声帯が開いた状態 (図 8-a)及び声帯が閉じられた状態 (図 8-b)について示す。



(チャールズ・テイラー [1998, 239], 図 4-30 左上 2 番目の声道断面の輪郭を参考にした)

図 8 開管声道での口琴原音の挙動 (a)と閉管声道での口琴原音の挙動 (b):原音への音韻付与は(b)でのみ実現する

口腔共鳴音具の起源を考える上で欠かせないものは、シャマニズムとの結びつきである。シャマニズムの核心は、あの世の精霊の言葉をこの世の人々に伝達することにある。弓を使って上述の音声合成行為を行うことが可能ならば、それはシャマンにとって願ってもない技能であったに違いない。それは、シャマンが声門閉鎖を行い、そして無言で舌と唇を動かすことで、シャマンの言いたいことが、まるで弓が語るかのように、その口から次から次へと生み出されるからである。シャマンは、自分は喉—ここでは声門 **glottis** のこと—を閉じているのであるから、その喉からはそもそも声など出るはずがないという自覚もっている。その“沈黙する喉”から聞こえてくる電子的合成音様の“声”は、シャマンには正に精霊の声と聞こえたことであろう。この場合、周囲に聞こえる音声は気導によるものであり、シャマン自身の聞くものは骨導によるものである。



(姫野翠『地球の音楽』〈54〉23頁：日本ビクター（1992） 台湾アミ族（マタン社） 盲目の演奏家のラトゥックの演奏図を下絵として使った。原図には矢は描かれていない。)

図 9 口弓で声を出す方法：声門閉鎖を維持し、左手で弓体をしっかりもち、右手にもった矢柄で弓弦を擦る。奏者が舌を動かし言いたい言葉を出そうとすると、奏者の頭の中には‘声’が響くが、それは骨導音声を知っているのである。

図 9 に示した口弓習俗はやがてミニチュア化してゆき、アイヌ民族などがもっている、瞬発紐の先に結ばれた長い籤をもつ口琴に変化したと思われる。フィンランド国立文化博物館(Helsinki)には、フィン・ウゴル語系のセリクープ(селькупцы Selkup 旧称オスチャクサモエド остяко-самоеды Oschak-Samoyed)が使用する、ミニチュアの黄銅製弓と矢が収蔵されている。この資料こそが狩猟弓がミニチュア化し、シャマン用の呪術具となったことを示す例ではないかと考えられる。また、フィン・ウゴル語系のハンティ(ханты Khanty)、トゥングース語系のウデヘ(удэ удзге Udege)とエヴェンキ(евенки Evenki)には、口琴棒と牽き紐、それに籤とで三角形を作り、牽き紐を瞬発して風舌を震わせる、口琴三角形奏法をもっているが、これは口弓を口琴で行うことに他ならない。

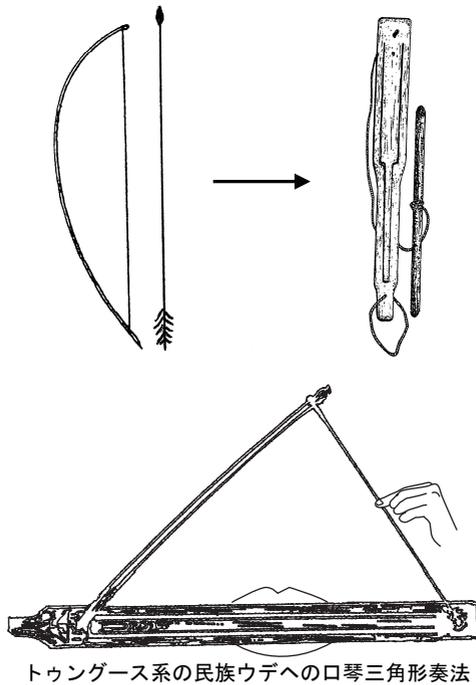


図 10 口弓から口琴への移行(上)とウデへの口琴三角形奏法(下)
(口琴の図は前掲 Колосовский 論文より)

弓弦を矢で擦り、その一次雑音を口腔に共鳴させることが口琴の原型であったことを示唆する、言語学上の証拠も存在する。ハンティは、自らの骨角製の口琴をトムラン *томран tomran* とかトゥムラン *тумран tumran* の名で呼ぶ。その語原は、アレクセイ・エンコ女史 Алексеевко [1988] によれば、ハンティ語の動詞タムランタ *тамранта tamranta* (同女史はロシア語の *царапать скрестись* を宛てている) ‘擦れあう’ 一下村の同語の解釈—に由来するという。トムランは、アイヌのムックリをトナカイの脛腱で製したものに同じであり、原音の生成装置としては、いかなる摩擦機構も有しない。これはトムランの原型が擦弦式の口弓であったことを物語るものである。

3 流通品として口琴の誕生

擦弦式の口弓がミニアチュア化して口琴となった時、弦を擦る方法は放棄された。強靱な動物の脛の腱、湯に浸して削り出し可能としたマンモスの牙、白

樺樹皮、木片、トナカイの骨、獣の角、等々は、十分な音量の原音を生み出せる口琴を生産した。風舌の基部に腱繊維で編んだ紐を通し、その先に 30cm ほどの長さの籤を結んだタイプのもの、この籤をもたないものもある。やがてこのような非金属性口琴は周囲の民族に展開し、西モンゴルにまで達したと思われる。この推測は、モンゴル西部の遺跡から、トナカイの骨角製の口琴が発掘されているが、この遺跡が紀元前三～一世紀に比定されていることによる【口琴ジャーナルNo.1:1990: 31】。時が流れ、*komuz* と類似形が ‘口琴’ の他に ‘弦楽器’ を指示するようになり、それが弦楽器名として中央アジアに流布するのは八～九世紀のことである。紀元前三～一世紀から紀元八～九世紀までの数百年間に、非金属性口琴として次のような名称が定着することになったと思われる：

表 1 シベリア紀元前 3～1 世紀から紀元 8～9 世紀までの期間の、非金属口琴の推定名称と民族

民族名	非金属口琴名	付随習俗
ハンティ サモエド語系 Khanty	tumran tomran	口琴三角形奏法あり
マンシ ウゴル語系 Mansi	tumran	
セリクープ サモエド語系 Sel'kup	pīnir pinkir	
ケート 言語系統不明 Ket	pīmīl' pīmel' l'umel' l'は軟音化した l	発声口琴奏法あり
エヴェンキ トゥングース語 Evenki	pangar purigipkavun tergilbakavun	発声口琴奏法あり
トゥーヴァ チュルク語系 Tuvan	komuz	発声口琴奏法あり
アルタイ チュルク語系 Altaic	komīs īは暗い響きの i	発声口琴奏法あり
他のチュルク語系諸族 the other Turkic tongue indigenous people	komuz および 音声的類似形	ある民族には発声口琴奏法あり

表 1 に収録された非金属製口琴の名称 *komuz*～*komīs* は、一般チュルク語の形式である。しかし、ブルガル・チュルク語の形式—例えば**komur*—も存在していたと思われる。サモエド語のセリクープの擦弦楽器名 *kumbīrsa*¹⁰は

¹⁰ Алексеевко [1988: 21]は同語全体を *komus* の浸潤形としているが、下村は *kumbīr + sa* の二語根に分析する。

kumbir という形式をもつと考えられるし、元史には弦楽器「胡不兒」も記載されている。kumbir は*kumir~*kubir に対応し、胡不兒は中国語中古音によれば*γopur である。これらの名称は -r が複数標識であるブルガル・チュルク語に由来し、原初は口琴を意味したが、楽器の登場とともに、様々な楽器を指示するようになった。それがサモエードのセリクープに借用される一方で、元代の中国人に知られるに至ったのであろう。

ここでチュヴァッシ(Chuvash Чуваш)の例に言及しなければならない。彼らはチュルク語のブルガル・チュルク語方言を話すのだが、鉄製口琴と弓奏楽器を同一のコヴィズ *ковыз koviz* の名で、コンセルチナ(アコーディオンの一種)をクボス *кубос kubos*、クパス *купас kuras*、コベス *кобес kobes* の名で呼んでいる。つまり、方言から期待されるような、-r 音で終わる形式は見られないのである。古ブルガル族が故地の黒海北東からウラル山脈のカマ河方面へ北上するのは、紀元七世紀から九世紀にかけてであり、カマ河流域に定住するのは紀元九世紀から十世紀にかけてである。定住後のチュヴァッシは、隣接する一般チュルク語方言を話す人々から、上の音具と楽器を *koviz* という一般チュルク語の形式のまま借用したのである。この借用の有り様は、紀元九世紀から十世紀以後のチュヴァッシが、品物 *koviz* が一つの流通品であり、*koviz* という名はそれ以上語根分析のできないものとして受容したことを暗示するのである。

非金属製口琴はやがて、サヤン・アルタイ地方の鍛冶に優れたチュルク語系の人々—おそらくは“鍛冶タタール”(татары кузнецкие black-smith Turks) 一によって、黄銅片や鉄片で製作されるようになった。名称は非金属製のものがそのまま踏襲され、一般チュルク語ではコブズ **kobuz* またはコムズ **komuz*、ブルガル・チュルク語ではコブル **kobur* であったと思われる。-uz と -ur は、本来(‘本来的に’)二つか(‘本来的に’)三つの組を意味する組数詞である¹¹。鉄などの素材を示す限定語は *komuz* に被せられ、例えばアルタイ語では、タミル・コムイス *тамир комыс tamir komis* ‘鉄の口琴^{しんかつ}’となった。時代は中国の北宋代以後のことであったと思われる。北宋の沈括(1031-1095)による『夢溪筆談』が、その時代をある程度推定させる。そこに記述されている、「顚叫子(ルビの読みは下村による)という口腔共鳴音具は、竹木や骨角で作るが、喉の病で声の出ない人に声を回復させたとある。顚叫子—顚の字は日本語では‘額’を意味するが、中国語では‘喉’である—とは‘喉がものを言うための笛’の意味である。これは明らかに非金属性の口琴のことであり、記事は口腔共鳴音具の最も古い引用と言えよう。十一世紀北宋時代には、金属性口琴は中国人には未だ知られていなかったのである。

鉄製口琴は当初非金属タイプのものを真似たものであった。この種の口琴の

¹¹ ロシア語で口琴はワルガン *варган vargan* というのであるが、語原辞典はラテン語の *organum* ‘楽器’に比定している。しかし、これが‘唇’を意味するスラヴ語のワルギ *варги vargi* に由来するものであることは明らかである。

デザインは、豊かな強い倍音を生み出す優れた形態をもっている。しかしある時代に、風舌が切り込まれている杵金を馬蹄形に変形したものが登場する。トゥーヴァ語では、風舌は‘舌’を意味する言葉で、一方、馬蹄形の杵金は‘頬’をそれぞれ意味する言葉で呼ばれるようになる。奇しくも、アイヌ語でもムックリの風舌は‘舌’を指すパルンペである。馬蹄形というこの新奇な形態は、風舌と杵金の接触範囲を短いものに変え、結果として、貧弱な倍音の雑音しか生み出せない。操作性も著しく劣る。音色の劣化と操作性の低下をもたらした、この逆行には何らかの動機があったと思われるが、ここで、口琴が声を出す装置であったことを思い起こそう。その昔、声を出す肉体の装置であるヒト喉頭の水平断面を、口琴の形態に移そうと試みた、口琴の設計者がいたと考えることは可能ではないか。ヒト喉頭を声門上腔から見下ろした有り様は、その形態と寸法がジューズハーブに酷似しているのであり、ジューズハーブの魔術的能力はその音声合成性能にあったのだから。

サヤン・アルタイ地域では、喉頭の解剖学知識が口琴のデザイン革新に応用されたのではないかという考えを、上で示唆したが、同様の関係がアイヌにも見られる。アイヌ語にはレクポニ *rerekponi* という肉体語彙があり、その意味を知里 [1975] は凡そ、*rekrek* ‘物言う物言う/鳴る鳴る’ + *poni* ‘骨’ に由来するとし、喉頭軟骨 (laryngeal cartilages) を指すとしている。しかし、*rek* ‘物言う、鳴る’ の繰り返しは、アイヌ語特有の左右対称を意味する用法でもある。この語はむしろ披裂軟骨 (arytenoid cartilages) を指すものと考えた方が、その用法と語の意味が整合する対象を見出すのではあるまいか。別の観点から考えるならば、馬蹄形口琴の登場は、口琴が発明された原初の目的の再確認行為であるとも言えよう。

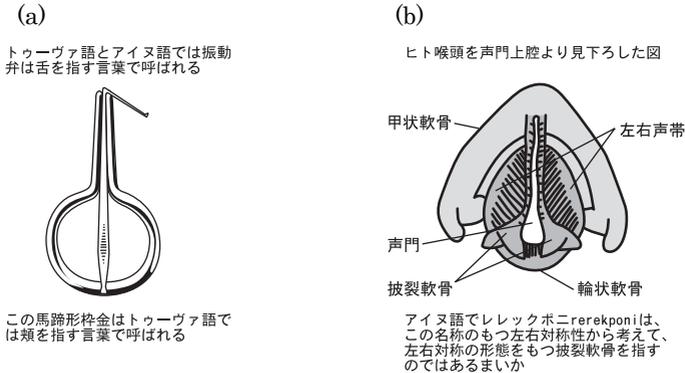


図 11 鉄口琴の図(a)ヒト喉頭を声門上腔から見下した図(b)

サヤン・アルタイ地域で、ヒト喉頭をデザインモデルとした鉄口琴が発明された可能性が高い。喉頭の解剖学的知識は、アイヌ語のレックポニ(披裂軟骨—下村・伊藤)の命名法にも見られる。

4 *komuz* という名称について

やがて十二世紀になり、モンゴル族の東西遠征に刺激され、ユーラシアの民族は活発に移動を開始する。その波動に乗り、鉄製口琴 *kobuz* は東西に流れることになった。西は中欧ポーランドと北アフリカのアラビア語圏に及び、東は中国を経由して琉球に達した。ロイス・イブセン・アル・ファルキ (Lois Ibsen al Faruqi) [1981] は、アラビアの音楽用語として、*qubuz*~*qupuz*~*qabus*~*qanbus*~*kabbus*~*kupuz*~*kabus* を列挙し、この楽器の発明は十世紀のチュルク人—十五世紀という異説もあること一であり、アラビアへの渡来は十四~十五世紀であったとしている。一方、江戸時代の儒学者村瀬考悌^{びいんにつしやう}によって書かれた和漢事物考証書、『枕苑日渉』には、「三絃」(三味線のこと)の項に、元史に引用された名称八つが挙げられている。村瀬考悌は、渾不似、胡不兒、火不思、虎拍子、琥珀思、虎撥思、胡撥四、吳撥四という名は全て弦楽器を指し、本邦三味線の原名であったと考証している [古事類苑 1931]。この八つの漢字表記は、*komuz* という語とその変異形が、言語系統上どの言語に所属するかの問題に対し、決定的な手掛かりを提供するからである。

現代北京語の発音では、渾不似 *hunbusi*、胡不兒 *hubuer*、火不思 *huobusi*、虎拍子 *hupaici*、琥珀思 *hupaisi*、虎撥思 *hufasi*、胡撥四 *hufasi*、吳撥四 *wufasi* と読む。このうち日本では「火不思」という表記がよく知られ、ホブスの名で呼ばれている。新疆キルギス族の撥弦楽器ホブスの日本名はカオムツであるが、漢字音表記では考姆茲と書かれる。茲の漢字をジではなくツと読む習

慣は、十四世紀頃の漢字音の発音に基づいていると思われる¹²。

この八名称のより古い発音に近い形を得るために、河野[1970a 及び 1970b]に基づき、中古音の音価を漢字の右に挿入する。凡その発音をカタカナと音韻記号で表現すると：

渾 γ 不 p 似 s	ゴブス	/ɣopus/	(γ は軟口蓋有声摩擦音 velar fricative voiced)
胡 γ 不 p 兒 r	ゴブル	/ɣopur/	
火 x 不 p 思	ホブス	/xopus/	(x は軟口蓋無声摩擦音 velar fricative voiceless)
虎 x 拍 p 詞 s	ホブス	/xopus/	
琥 x 珀 p 思 s	ホブス	/xopus/	
琥 x 撥 p 思 s	ホブス	/xopus/	
胡 γ 撥 p 四 s	ゴブス	/ɣopus/	
吳 η 撥 p 四 s	ンゴブス	/ŋopus/	(η 軟口蓋鼻音 velar nasal)

となるであろう。既に示唆したことであるが、ブルガル・チュルク語の複数標識が r であり、一般チュルク語の複数標識が z であることを想起するならば、胡不兒がブルガル・チュルク語であり、他の例は全て z 音の無声化した一般チュルク語のものと考えることができよう。セリクープの *kumbir* とこれら八名称の発音を総合して考えるとき、元々は‘口琴’を意味してきた *komuz* とその変異形は、チュルク語であったと結論できるのである¹³。

それでは **kobuz* ~ **kobur* が原初意味するところは、何であったのであろうか。明らかに弦楽器が先で、後に口琴を指示するようになったという図式を念頭に置きながら、バシーロフ (Басилов) [1992:68-69] は、スパナリエフ (Субаналиев) に拠るとしながら、その語源を «... связан с его полым резонатором ... ибо древне-тюркские *govi, govug, полый, дуплистый, пустой*» 「…その空洞の共鳴胴と関連するか、…それとも‘空ろな、空洞の、空っぽの’を意味する古代チュルク語 *govi* や *govug* である」と説明している。彼はまた、音形に見られるこのような対応が偶然によるものである可能性も示唆している。また、N. バン (Н. Банг N. Bang) は、*kopus* の kop- が‘跳ね起きる、跳躍する’に由来すると考えている。しかし、バシーロフの推理が、共鳴胴と‘空洞’を結び付けているのに対し、バンの推理の方は、その根拠が不明である。筆者たち(下村・伊藤)は、**kob-*あるいは**kom-*の部分には、‘上下の唇’や‘踏鞴の上下の蓋’のように、本来的に組複数の意味をもつ語根が潜んでいるのではないかと考えている。

¹² 詳細は周[1978]を参照。

¹³ 2007年8月での会談で、ヘルシンキ大学 Juha Janhunen 教授は、筆者(下村)によるこの文献の発見と名称の解釈について、好意的な評価を与えてくれた。これは本論文執筆の大きな励ましとなった。ここに記して同教授への謝辞とする。

IV “喉遊び”と“喉声歌唱”の起源について

1 鉄口琴⇄鍛冶⇄西の空のモチーフ

これまで、口琴を口弓としての誕生から、ヒト喉頭を模した馬蹄形金属製のものの生産流通までを俯瞰してきた。馬蹄形の口琴を製作する鍛冶は、優れた鍛冶技術をもたねばならない。その発祥の地は、オビ河とエニセイ河上流に挟まれた地域に住む、チュルク語系の《鍛冶タタール》であったと思われる。鍛冶は火を使うことから、必然的に火のシャマニズムと結合する。エムスハイマー（Эмсгаймер）[1986]には、イルクーツク・ブリヤートに於ける、火のシャマニズム儀礼の三重構造、鉄口琴⇄鍛冶⇄西の空、のモチーフが如実に述べられている。長いが大変重要なので引用しよう：

По Н. Н. Агапитову и М. Н. Хангалову, с такой же тщательностью соблюдаются определенные церемонии, которые сопровождают передачу варгана буряту при его посвящении в шаманы. Прежде всего обращается с заклинаниями к «господину хура» (хурши ноэн) и к тому западному небу, которое считается создателем кузнечного ремесла. После этого на очаг ставится котел с молоком для приготовления тарасуна (вид молочного вина). Одновременно варган кладется в широкий выпуклый сосуд с ручками. По приготовлении тарасуна его наливают в этот сосуд, причем старательно следят за тем, чтобы вино капало точно на язычок (кселен) варгана, так как при этом условия инструмент будет безошибочно предсказывать и всегда будет услышан богами.

アガピートフとハンガローフに拠ると、ある人をシャマン職に叙任するにあたり、その人に口琴を手渡すことを含め、決められた儀式が念入りに遵守されるという。先ず最初に、フルシ・ノエンあるじという名の《口琴の主》および鍛冶稼業の創造主とされる西空に向かい呪文を唱える。その後で、馬乳酒の一種タラスンを製するために、竈に鍋がかけられる。同時に、両耳のついた幅広の凸面の皿に口琴は載せられる。出来上がった酒はその皿に注がれるが、その際、口琴のクセレンという名の風舌にのみ酒が注ぎかかるように注意が払われる。こうすることによってのみ、口琴は誤り無く予言をし、神様たちは必ずその言葉を聞きおよぶ。

（訳は筆者のうち下村による）

鉄口琴⇔鍛冶⇔西の空という三重のモチーフの「西の空」は、勿論、鍛冶場の炉の炎を連想したものである。炎の色ならば東空であっても構わないのであるが、《鍛冶タタル》が入手する鉄鉱石の産地が、彼らの住地の西にあったことによるとも考えられる。その場合、鉄鉱石の産地には、チュルク語でキジ *kizi* の名で呼ばれる‘赤い’川が流れていたことであろう。

馬乳酒を風舌に注ぐ理由は、人間の舌が唾液で潤されて言葉をしゃべるように、鉄口琴の鋼の舌も、言葉を話すためには、そこに酒が注がれねばならなかったからである。

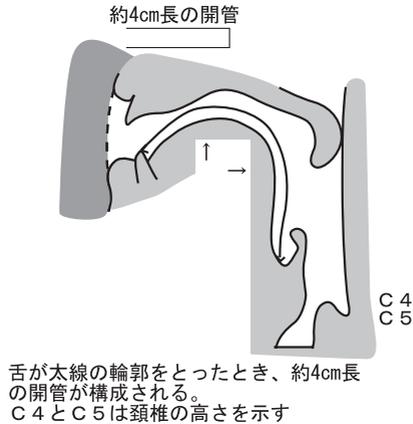
2 ふいごと喉声の関係

鍛冶は炉の温度を炎の色で、製品の温度を叩いて出した音で判定する。炉の温度を制御する方法はただ一つ、その和名を“たたら”という‘ふいご’ (bellows) を使うことである¹⁴。“たたら”は踏鞴と書く。その吹き口が出す音は、激しい摩擦性の雑音であり、人がこれを自分の喉で真似るには、必然的に喉声で真似ることになる。踏鞴の作動は呼気と吸気の繰り返しであり、人の呼吸動作と同じである。一般に、“喉遊び” (throat-game) と“喉声歌唱” (guttural singing) が、摩擦性の強い呼気流と吸気流を多用する理由は、鍛冶場の炉火を制御する踏鞴の発する、人の呼吸に似た働きとその気流の音色を真似たことにあるであろう。また、踏鞴が息吹を送り込む炉は、人の口に似ており、そこで鍛錬された口琴が声を発することは、このゲームに於いて喉声が相手の口に送り込まれ、そこから新たな‘声’が生み出されることと等価に見える。

踏鞴が生み出す摩擦性雑音を模倣した喉声は、おそらくは発声口琴習俗を伴う鉄製口琴とともに、その伝播範囲を拡げていき、地域ごと、使用民族ごとに様式が定まり、且つ分化していった。しかし、基本は極低音—多くの場合約 60Hz—で歪度の強い喉声であった。この声のスペクトル特徴は、多重フォルマント構造である。これは主に 1.3k~4kHz の周波数領域に、鋭いピークが三つ出現することである。このうち最低の周波数をもつもの、例えば 1.5kHz の倍音は、歌い手が舌背を上顎に接する程に沿わせ、その上、強い発声で喉声を送り出すならば、口腔内に創り出された約 4cm の準閉管空洞によって励振強化され、終には 2kHz で発振する¹⁵。その声は、喉声が元からもつ低音部 60Hz と、笛の音のように聞こえる高音部 2kHz との二つからなる二声歌と聞こえることであろう。この調音様式に唇化を付け加えると、三声が生まれる。凡そこれらがソロ重唱を実現するための方法である。

¹⁴ タタラの読みが《鍛冶タタル》のタタルと関係があるのかどうか、下村も伊藤も正確な知識をもたない。

¹⁵ 4cm の閉管には、4 倍の 16cm の波長の倍音が捕捉される；音速 33000 (cm/sec) ÷ 共鳴音波長 16 (cm) = 2000 (Hz)。



(チャールズ・テイラー [1998, 239], 図 4-30 左上 2 番目の声道断面の輪郭を参考にした)

図 12 ソロ二重唱の一つの方法：喉声のもつ多重フォルマントは、4cm の口腔内空洞に敏感に共鳴する音響エネルギーの高い倍音を含んでいる。これが喉声の基本周波数と混じり、二重唱に聞こえる。

3 ソロ二重唱の成立時期

ソロ二重唱や三重唱が元からそうであったのではないことは、それらの名称からも推測できる。例えば、モンゴルの有名なソロ二重唱ホオミ *хөөмий* は、名詞 *хөөмий* ‘喉’ や動詞ホオミル *хөөмийл* ‘低音で歌う、喉で歌う’ に由来するものである。この名称には、二つの声の出現を思わせるものは存在しない。ソロ重唱の出現には、上で指摘した、喉声のもつ多重フォルマント構造と、舌の巧みな配置が関与するのだが、山地遊牧という生業形態がこれを生み出したのかも知れない。シューロフ (Шуров) [1968] に拠れば、トゥーヴァでは山上の遊牧地と谷間の幕営地との間で、ソロ重唱を使つてのメッセージの交換が行われるという。山頂から谷間へは低音は到達しない。しかし、1.5kHz の高音部は、この周波数帯域の声が自然の背景雑音から浮き上がって聞こえることから、容易に谷間へ届くのである。これは伝達手段としては有効なものであり、このような状況がソロ重唱を生み出し、伝播を推進したと考えられる。

喉声がソロ重唱へと変わった時代は、非常に古いものと思われる。トゥーヴァには、彼らの伝統二弦楽器のイギル *igil*—別名エギル *egil*、フィルホムス *hīlhomus* ‘絃のホムス’—が外から伝えられたことを示唆する伝承がある。スズケイ女史 (Сузукей) [1989:17-18] によるその昔話の筋は次のようなものである：

ある若者が薪を伐るために、鉄斧をもち山に入る。雷雨に遭い、洞窟に雨宿りをした。中に男がいた。彼は喉歌を歌いながら、見知らぬ楽器を奏でていた。若者は男に頼む。自分もホームイとスィグイートを歌うが、あなたの楽器の音色は不思議この上ない。教えて欲しい。手にとり奏でみると、その音色は若者の歌うホームイ、スィグイート、カルグイアラの声に溶け込んだ。自分で作りたいので、暫し貸してもらえまいか。男は若者に作り終えたら、返して欲しいという。知らぬ間に男は消えている。

洞窟の外に出ると、既に雨は止んでいた。斧が錆びていた。しかし、村に戻ると、妻も肉親も消えている。ただ一人の老女だけが、その昔若者が村から消え、彼の妻が遠くから聞こえてくる、夫の喉声を聞いた、という言い伝えを覚えていた。

若者は悟った。あの洞窟での滞在が、外の世界での数十年の不在であり、妻も縁者もこの世にはいないことを。若者が悲嘆のあまり喉歌を歌い、この楽器を奏でると、白髪白髭の老人に変わった。こうして白い髭の吟遊の老人は、村から村を訪ね歩いた。老人の歌うスィグイート、ホームイ、カルグイアラを聞いて、感動しないものはなかった。

ある時、その楽器の名を訊ねるものがあつた。吟遊の奏者は「返さねば、返さねば、しかし私には誰が妻と親を返してくれるのだろうか」と呟くだけだった。楽器の名を訊いた人には“*egidel* 返さねば、*egidel* 返さねば”としか、聞こえなかった。こうしてこの地方では、この楽器をエギル *egil* と呼ぶようになった。

鉄斧の介入は、それが錆を帯びることで時間の流れを暗示する、昔話特有の仕掛としてあるのではない。鉄斧が象徴する鍛冶シャマニズムと、鍛冶場の踏鞴の発する喉声が、トゥーヴァにはセットとして伝わったことを象徴的に示しているのである。因みに、喉声歌唱で有名なトゥーヴァ族は、長い間鍛冶技術をもたなかった民族である。また、*egidel* と *igil* は関係がない。*igil* の語源は *iki* ‘二’ + *kil* ‘弦’ に由来する。

ラードロフ (Радлов) [1989:197] は、1863 年の調査でテレウトの喉声歌唱 *カイ kai* 一同語で‘喉’—について記録しているが、この歌はビブラートの効いた、二声で歌われたとしている。上の昔話の時代—おそらく八世紀以降—に、既にスィグイートとホームイが、二声で歌われたことを暗示するのは、洞窟で歌った若者の喉声が、遠くの村の妻にも聞こえたとするくだりである。ソロ重唱の高音部の周波数は、おおよそ 1.3~2.6kHz にある。この帯域の音は、ヒトの聴覚が鋭敏となる帯域であり、自然背景雑音から分離して聞かれやすい。若者がソロ重唱で喉歌を歌った可能性は高いのである。

スィグイート、ホームイ、カルグイアラという名称自体には、二声の存在を示唆するチュルク語の語根はない。スィグイート *siγit* とは古代チュルク語で

‘号泣する’の意味である。ホーメイ *хоомей* はモンゴル語からの借用語であり、その原義は‘喉’である。トゥーヴァ語で‘喉’はボオスタ *боостaa boostaa* という。トゥーヴァ人にとって、モンゴル語は主にラマ層だけの知る仏典講釈用の外国語であった。彼らは *хоомей* という歌の呼び名を、単なる呼び名として受け容れたことと思われる。カルグイラ *kariraa* は、おそらく古代チュルク語では **qaryiraa* という形であり、*qarya* ‘呪詛する’と *ir* ‘歌’という語根をもっていたと思われる。この喉歌は全編歪度の強い低音 60Hz の ee aa oo で歌われるものであり、子音は全く含まれない。言い換えると、言語情報の欠落した声から構成されている。旋律の変化は聞き取られるが、波形周期の計算結果からは、60Hz という基本周波数にはほとんど変化が見られない。聴取される旋律の上下は、ee aa oo という母音の第2フォルマントの推移を聞き取った結果である。おそらく、このカルグイラ *kariraa* という喉声歌のもつ様式が原初の喉声歌のスタイルであったと思われる。

V 口腔共鳴遊びと口琴の日本への渡来

1 鉄口琴⇔鍛冶⇔西の空の伝播と変容

サヤン・アルタイ地方に起源をもち、発達した口腔共鳴遊びは東に進み、やがて樺太アイヌ (Sakhalin ainu)、古アジア語に属するニヴヒ (Nivkh)、トゥングース語に属するウデヘ (Udege) に達した。彼らに於いて、「鉄口琴⇔鍛冶⇔西の空」のモチーフは、「鉄口琴⇔鉄斧」というものに変化した。樺太アイヌとニヴヒが、鉄口琴を鉄鉞におしあて弾奏する様子が、松浦武四郎『北蝦夷余誌』に描かれている。直川礼緒は沿海州での調査研究で、現地のウリチ (Ul'chi) ーウデヘと同じくトゥングース語に属する一がこの奏法によって、鉄口琴を奏することを確認している。この奏法の理由を尋ねたとき、ウリチの鉄口琴演奏者は、「詳細は知らないが、昔からこうして演奏してきた」、と答えるのみだったという¹⁶。鉄斧や鉞は鍛冶の象徴であり、日本でも鍛冶神は小野神と呼ばれる。この“小野”は“斧”を意味しているとされる。

この鍛冶シャマニズムとともに樺太アイヌに伝えられたのが、口腔共鳴遊びであった。その目的は、イルクーツク・ブリヤートが鉄口琴に託したのと同じであり、その風舌に声を生み出しせしめるところにあった。その音声生成能力の発揮は奏者の声門の閉鎖にある。彼らは口琴に母国語で「閉じ喉の木の音具」を意味する名前ムックニ *muk* ‘閉じた’ + *kut* ‘喉の’ + *ni* ‘木の音具’をつけたと思われる。アイヌ語で r 音と n 音は通音であり、蝦夷では最終的にムックリ *mukkuri* と呼ばれるようになった。

muk ‘閉じた’ という語根は、思いがけない言葉にも含まれている。アイヌ

¹⁶ 1992年3月の時点での日本口琴協会代表直川礼緒氏からのご教示。

語で食用植物の根塊はムツ *mu* であるが、これは *muk* ‘閉じる’ の分詞形であり、「土中に閉じ込められたもの」を意味すると考えられる。更に、それを掘り起こす斧はムカル *mukar* と呼ばれる、この道具は「ムツ *mu* ‘土中に閉じ込められたもの’ をカル *kar* ‘掘り採る’ する道具」と解釈できる。今日の斧は柄と刃が直線上に配置されているので、これによって食物根を掘り出すことを容易には思いつかせない。しかし、アイヌ民族は明治になっても暫くは石斧を使って食物根塊を掘り採っていた。この石斧は、刃を研ぎだした平べったい石を、先の曲がった棍棒に結縛したものであり、「石鋸」という用語の方がムカルを想像させやすい。

アイヌ民族のムックリは英語ではジューズハーブ(jews-harp)の名で呼ばれ、日本と中国では口琴という表記が与えられている。この英語名称自体の語原については、諸説が錯綜しており、未だ決着を見ていない。竹製、木製、骨角製があり、硬い草の葉脈を素材にしたものがあり、単なる糸だけのものもある。アイヌ民族は、テンキと呼ばれる網籠を作る材料となる、砂浜に自生するハマニンク草で、マジヤチムククン ‘ハマニンク草のムックリ’ を作る。蝦夷地を探検した最上徳内は、その『蝦夷草紙』に、宗谷の蝦夷の人々が糸を口に差し渡して弾き鳴らし、粟、米、稗の由来を語る様子を記録している。そして、これらの形態の多くが、ユーラシア北東部、中国雲南、台湾、東南アジア、オセアニア、ハワイ諸島へと分布している。

2 鉄口琴と発声習俗の日本への伝播

《鍛冶タートル》によって考案されたと思われる金属製口琴、所謂コムズは、江戸末期には蝦夷地の松前と本州の津軽にあって、ビヤボン、ビワボン、キヤコン、キウコン、ホヤコン、津軽笛、津軽の金琵琶、口琵琶などと呼ばれた。キヤコンとキウコンの例は、トゥングース語系のウデへの鍛造口琴“クンケイ”に由来するものかも知れない。北東ユーラシアには、薄い黄銅片に振動弁を切り込んだだけのものから、口琴の枠を馬蹄形に成形したもので、その形態にはいくつかのタイプがある。

竹や木製のムックリは江戸時代の文献にその言及があるが、その口承文芸であるユーカラには登場しない。ユーカラの成立後に、北東シベリアのトゥングース系民族から、今日のロシア沿海州地方のどこかで、モンゴルの勢力がこの地方に及んでいた時代に伝えられたと思われる。

鉄製の「津軽笛」の方は、蝦夷松前の浜に漂着したロシア船の積荷にあった鉄製口琴を、松前在の鍛冶が模倣製作したものに由来し、それがやがて対岸の津軽外が浜に到来したものである。関係するロシア人の名前まで記録されており、字音漢字で表記されているが、テメテレヤカウフエキあるいはテメテレヤラカエフキと読める。ロシア語のドミトリ・ヤコフスキ Дмитрий Яковский あるいはドミトリ・ラコフスキ Дмитрий Раковский というもので

あったのか。口琴はロシア語ではワルガン *варган vargan* と呼ばれるが、松前にも津軽にも、この名称は伝わっていない。ワルガンとは‘口’を意味する古代スラヴ語のワルギ *варги vargi* を、その源にもつものと思われる。

江戸期の文書のいくつかには、鉄製の口琴に関する記事を書いたものがある。その一つである小栗百万の『屠龍工随筆』には、「奥州岩城にて、所の祭りに売笛あり、…」(新漢字で表記)、として津軽笛についての記述が見られる。この岩城は津軽の岩木山の岩木のことを指す。岩木山の八幡神社は、その御神体を他所の岩城神社から分祀されており、江戸の時代は、その由来地を重んじて、岩木を岩城と表記したのである。津軽笛が津軽地方にその存在を限られている理由は、異国船の漂着という偶然事によるところが大きい。津軽笛は江戸市中で流行したビヤボンやビワボンという鉄製口琴とは、形態に於いて同じものであったものの、如何なる繋がりももっていない。また、ビヤボンとビワボンは琵琶笛と書くのであるが、琵琶の二字自体は、わが国弦楽器の琵琶となんの関係をもたないし、シベリア諸民族に見られる口琴の名称にも、似たものは存在しない。

興味深いことに、江戸時代の文献『海録』には、津軽笛の輪郭を描いた印模様一概略とに似る一が文中に挿入されている。これによれば、文政六年九月当時の江戸に流行したものは、所謂馬蹄形の鉄製ジューズハーブに同じであるが、薩摩にあるという鉄製口琴は日本の簞に似て、その名はシュミセンとある。この簞形のものの方が、馬蹄形のものより古い。更には、この方が奏し易く、倍音豊かな原音を生み出せる。既に述べたが、シベリアのサヤン・アルタイ山地で、ヒト喉頭の水平断面に示唆を受け、喉と同じく、声を生み出す能力をこの音具に賦与する目的で、杵金が馬蹄形にされたと思われる。また、1860年代に同地を調査したチュルク学者 V. V. ラードロフ (B. V. Радлов) [1989] は、馬の所有者が馬体に烙すダブル *тавр tavr* という焼印絵柄を収録しているが、「風笛」とある絵柄は馬蹄形口琴に、指示対象不明とあるものは簞形口琴に類似する。サヤン・アルタイ山地には、糸口琴、口弓、樹皮口琴、骨角口琴も存在し、これらで人の声を生み出す習俗も残っていることは既に述べた。

文政の頃には、鋼製や銀製のものが江戸の子供の間に流行し、幕府は風俗によるしからぬという理由をつけ、その売買を禁じている。関根[1990:25]によれば、当時の落首に「びやぼんを吹けば、でわどん、でわどんと、金がものいう今の世の中」というものがあったという。“びやぼん”とは琵琶笛のことである。デワドンとは出羽殿の読みを指す。ビヤボンとデワドンを掛け、出羽の守という金権政治家を風刺したものであるという [関根 1990:25]。しかし、もしも奏者が声帯を閉じたまま、最初の弁の駆動に合わせてパントマイムで“テ”を発音するように、自分の舌一口琴の舌ではなく、口腔内の舌 *tongue*—を動かすと、琵琶笛は文字通り“de”という声を生み出す。第二撃に合わせて、唇と舌の構えを“ワ”とするならば、“wa”が生まれる。第三撃に合わせて、同様に“ト”とするならば、“do”が生まれる。最終音節のンの声を出すには多少こつが必要で

ある。第四撃に合わせて、口を少し開いたまま、軟口蓋帆 (velum) を開け、口腔と鼻腔を結合する。すると、“n”が生まれる。この落首は、「琵琶笛を吹いたところ、物言うはずのない口琴の鋼の舌までもが、デワドノという声を出した」、ということを表現したものなのである。図 13 に鉄製口琴による/dewadon dewadon/の実演の分析結果を示す。

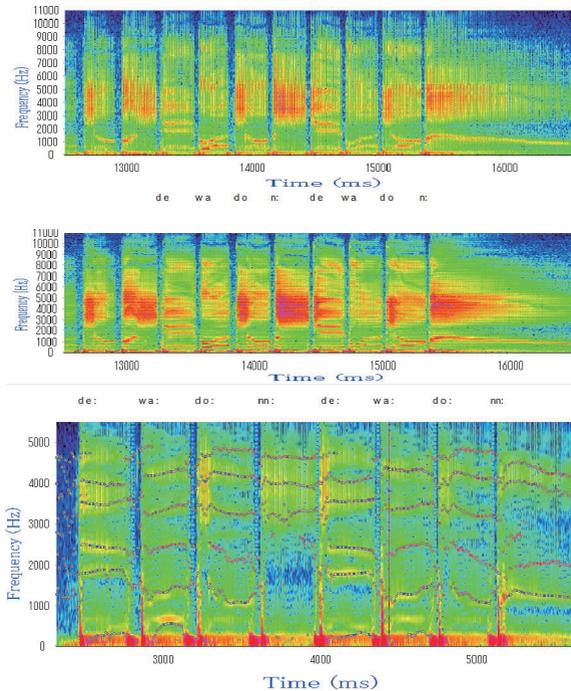


図 13 鉄口琴によるデワドンの発声：周波数帯域が 11000Hz までの、広帯域分析ソノグラム(上)；同狭帯域分析ソノグラム(中)；フォルマント軌跡を描記した周波数帯域 5000Hz までの狭帯域分析ソノグラム(下)。

上述の「口琴発声遊び」—口腔共鳴遊び—が蝦夷虻田のアイヌにもあったことは、江戸後期の民俗学者菅江真澄が書き残している。彼の旅行記『蝦夷廻天布利』(1789 (寛政 3年)には、蝦夷女性の吹く竹口琴ムクンリが人の声を出したと述べられている。北宋の沈括著『夢溪筆談』にある、喉の病の人が「頼叫子」という口腔共鳴音具で話しをし、無実を晴らした、という記事を思い起こしてほしい。

江戸時代のアイヌ口琴奏者が、口琴という口腔共鳴音具を使って声を出す習

俗をもっているからには、喉声や喉遊びの習俗ももっていたのではなかろうかという想像が働く。第Ⅱ章で述べたが、日本書紀には俘虜の蝦夷が神域で吠え声を上げて、周囲の人々を畏怖せしめたとある。平安時代の書物では、蝦夷が口から吹く、胡沙という「息かけ」の習俗が、文芸のモチーフにもなっていた。ユーカラには、女性シャマンである魔女が、自分の息を相手に吹きかけ、昏倒させる場面がある。息吹をかける行為は、呪う相手を息の魔力で呪縛し、自己の支配下におこうとする、シャマニズムに典型的の所作である。知里[1975:298]は、故郷の幌別の口碑として、「人は喉に各人の守護神をもっているので、喉の軟骨の切開は慎重になされねばならない」というものに言及している。喉に特別の関心が払われている根拠は、それが呪力をもつ息、言い換えれば「喉声」を生み出す場所であるからに他ならない。

ここで注目すべきことは、江戸期日本での、口琴の分布域の思いがけない広さであることである。蝦夷地のムックリや津軽の津軽笛、口琵琶、江戸のピヤボンやピワボン、薩摩のシュミセン、等があったことを述べた。『海録』には、薩摩の鉄口琴シュミセンに言及した部分に、「チウサノベント、カヂキノベント、ノトクビトラエテ、ビヤッコン、ビヤッコン」という、奇妙な内容の唱歌の文句も記載されている。海録の筆者・山崎美成がその友人にこの文句の解釈を問うたところ、チウサは琉球の中山、カヂキは筑紫の加治木であろうと、教えられている。翠喧軒翁の筆記に拠れば、薩摩にはホヤコンというものもあり、神事に使われているという情報も付記されている。口腔共鳴遊びとの関連で見逃せないのは、ノトクビトラエテという部分である。これを薩摩方言に存在する声門閉鎖音(glottal stop)の調音方法と考えるならば、この唱句は間接的ながらも、薩摩と琉球中山には発声口琴習俗があったことを教えているからである。また、アイヌ語、薩南方言、南西諸島方言、琉球方言、および台湾高山族の言語には声門閉鎖音が音韻として存在し、台湾のマレー・ポリネシア語系民族には口琴と口弓の文化があり、口琴で会話を交わす習俗も存在しているといういくつかの共通点も見出せるのである。今日九州や琉球の民俗資料には口琴は見えないのであるが、古い時代には、薩摩⇔琉球⇔台湾、という地域を廻った口腔共鳴具文化があったのではないだろうかと推測される。

VI レクツカラ音声資料の分析

この章では音声資料の音声分析による実験結果を紹介する。一般的に音声分析には、音韻連鎖を判別するに適したソノグラムを得るための広帯域分析と、調波構造の時間推移を観察するに適するソノグラムを得るための狭帯域分析の、二つの分析方法がある。通常は両者を組み合わせて、音韻判定と韻律判定を行う。しかし、終始雑音に覆われた音声資料では、雑音の中に音韻フォルマントが埋没しており、広帯域ソノグラムを見ただけでは、音韻構造を判別すること

ができない。むしろ狭帯域分析の手法が、ある程度確実に音韻の位置を浮かび上がらせる。次節で紹介する P.ピウスツキーの蠟管録音資料も、雑音に溶け込んでしまった、/rekukkara/ という連鎖のうち、/kara/ の部分を、狭帯域分析は浮かび上がらせた。また、狭帯域分析は、日本放送協会[1965]の付属音声資料や谷本[2000]のそれにおけるシベリアの喉鳴らしの音声資料でも、複数の声の存在を、層序のずれたフォルマント軌跡として描き出している。

1 B.ピウスツキー資料の分析

谷本[2000]の付属音声資料には、B.ピウスツキーが蠟管に録音したレクッカラの音声は約 2 分半に渡って収録されている。彼がエヂソン録音機を用いて、1903 年から 1905 年にかけて樺太で収集したものである。谷本[2000:329]に拠れば、レクッカラはどれも「rekukkara ‘ankihei(レクッカラをやろう)」の音声で始まっているとされる。しかし、我々の耳には、/rekukkara/ という部分と、その後におぼろげに /ii/ という声が聞こえるだけである。この後ろには、四種類の音声が続く。以下に分析結果と、筆者の解釈を記す。

図 14 は /rekukkara/ という声が聞こえる近辺の分析結果である。この広帯域分析ソングラムの下に、推定した音韻を [rekukkara ?an kihei] と記した。上の谷本の指摘を踏まえて、フォルマント軌跡を推定し、このように表記したものである。右端の [to: o:] も、分析者の耳に聞こえたように表記した。その下の ~ 記号は、このようなメロディー変化を聞き取ったので、このように記した。

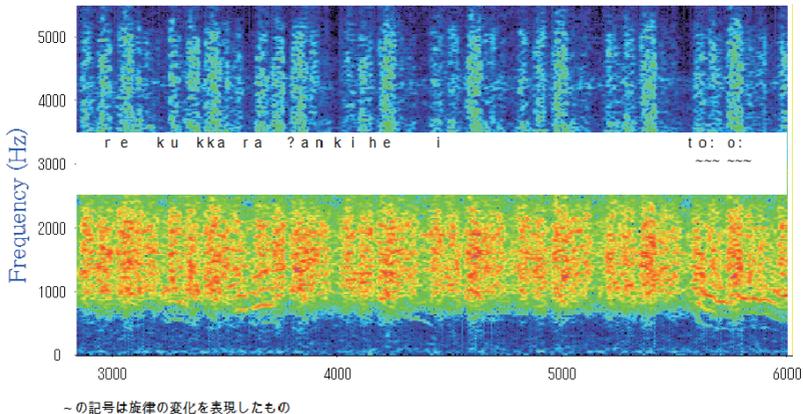


図 14 B.ピウスツキー収録蠟管音声記録中の“rekukkara”近辺の発音部分

図 15 は rekukkara ‘ankihei の連鎖の直後から現れる、喉声 + [to: o:] が続く部分のソノグラムである。広帯域ソノグラムの中に、[rekukkara ?an kihei … to: o:]、とその箇所を示した。

ここに推定されるゲームの内容は、次のようなものであろう。参加者 A は喉声を出し続けている。対面する別の参加者 B が、その A の口腔に、A の行う様々な調音運動に合わせて、タイミングよく [t o: o:] あるいは [y o: o:] あるいは [o: o:] という声を送り込む。受け手である A が口腔容積や声門の開口面積を調節すると、送り手である B の声は、A の声道形状変化による共鳴効果を受け、元の音色を変える。図 14 のソノグラムには、図 13 の音声連鎖の後続区間で、[y o: o: … guttural sound … o: o:]、と聞こえる部分を示す。時間標識 9000 から、喉声フォルマントが後続母音 [o: o:] の領域に侵入して見え、最強フォルマントの上と下に、そのうねりとは異なるうねりを呈する二本のフォルマントに変わったかのように見える。このふた筋の弱いフォルマントは、喉声が [o: o:] と歌っている A の声道に共鳴した結果、生まれた声のものである可能性がある。

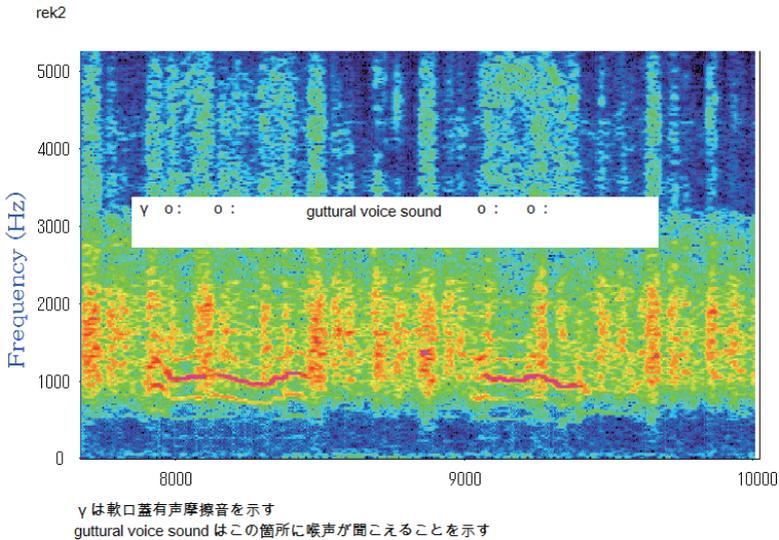


図 15 B.ピウスツキー収録蠟管音声記録中“rekukkara ‘an kihei to: to:”と聞こえる区間の更に後続の部分

図 16 には、図 15 の音声連鎖のさらに後ろに続く区間から “touhoo hoo pashuhoo pashuhooi” と聞き取られる部分を示す。相互のフォルマント構成が異なることからして、最初の [hoo:] を出している人物と、その次の [hoo] および [hooi] を出している人物は、異なるように思われる。

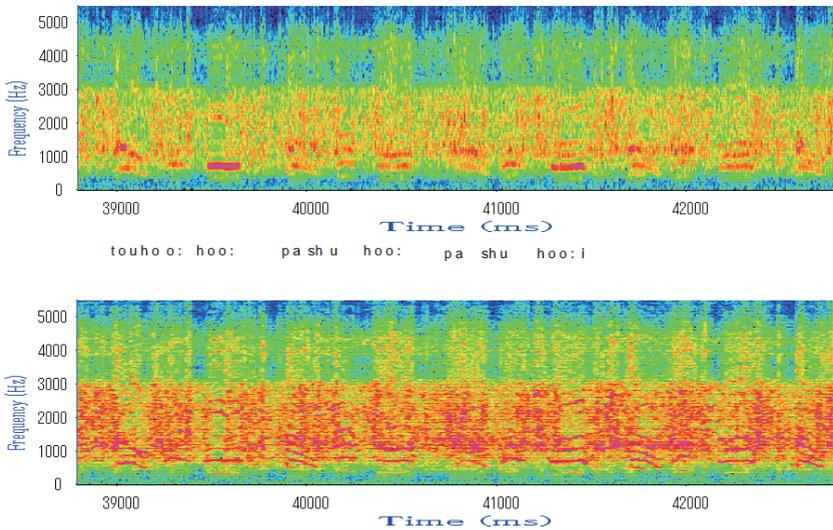


図 16 “touhoo hoo pashuhoo pashuhooi” と聞き取られる部分のソノグラム : 広帯域分析ソノグラム(上) ; 狭帯域分析ソノグラム(下)

図 17 には、図 16 の音声連鎖の後続区間から、鳥の鳴き声を真似たと思われる部分の分析結果を示す。声門摩擦音の箇所を+の記号で示し、旋律の変化が著しい箇所には、英語で melody change と記入した。

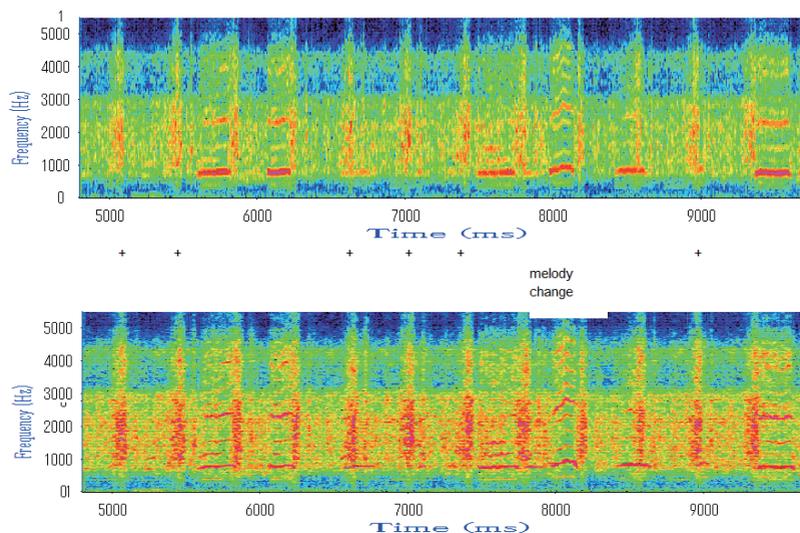


図 17 鳥の鳴き声を真似たと思われる部分の分析結果：広帯域分析ソノグラム（上）；狭帯域分析ソノグラム（下）。

鳥の鳴き声を真似たと思われる部分に続く区間には、歌が続くが、その一部を取り出し、分析結果を図 18 に示す。歌詞は “taen kukka:r taen taen taen:ngukka:r” と聞こえる。注目すべき点は、最後の [tae:ngukka:r] という連鎖である。狭帯域分析ソノグラムは、[ta]には別人の声も含まれていることを示しているからである。□で囲んだ中に見える、右下がりの筋は別人の声に属する倍音である。

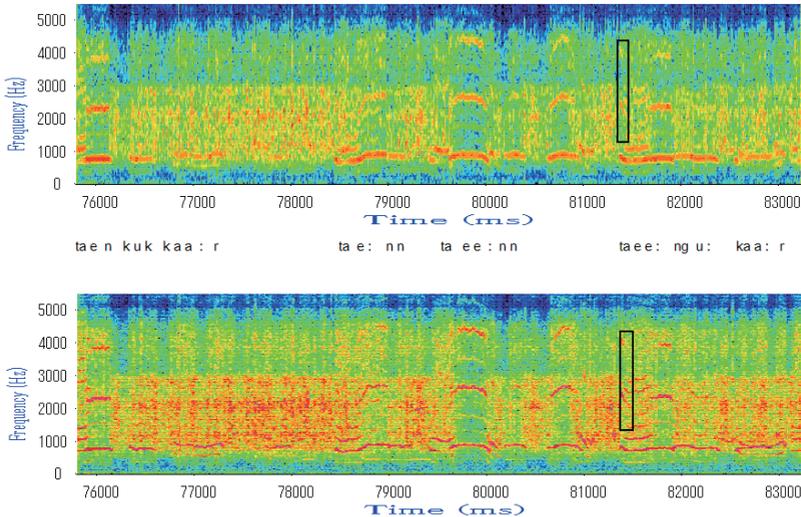


図 18 歌詞部分の分析結果：広帯域分析ソノグラム(上)；狭帯域分析ソノグラム(下)
□の内部に見える右下がりの筋模様は、別人の声のものと思われる。

2 1950年代の録音資料の分析

1950年代には樺太からの引揚者の喉鳴らし遊びがSP盤レコードに収録されている。谷本[2000]の付属音声資料(CD)番号 14 番には、「レクッカラ(喉鳴らし)樺太・栄浜 2：23」とある。6つの形式が収録されており、各編からサンプルを取り出し、その分析結果を図 19 に示す。ここから、音響エネルギーの分布パターンが形式ごとに異なっており、6つの様式のあることがわかる。

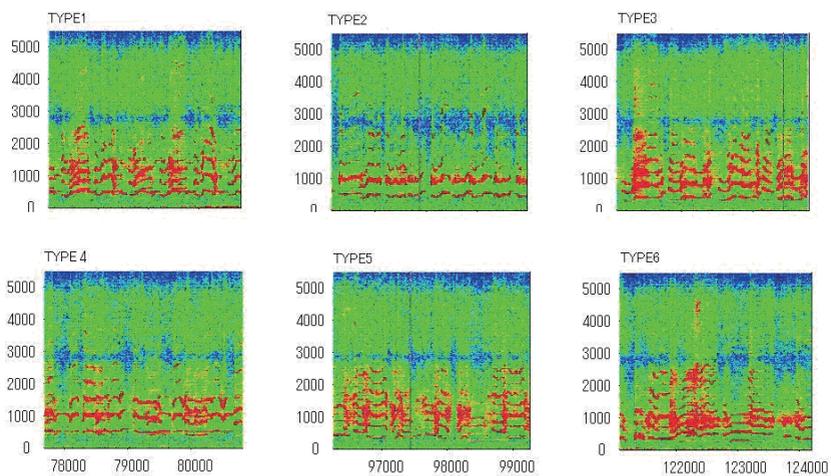


図 19 樺太・栄浜のレクッカラ(約 2 分半)中の 6 形式ソノグラムの例

図 20 に Type 1 の分析結果を示す。分析区間は、この様式が終わる部分である。抑揚が短時間に急激に変化する、ピッチの高い裏声の繰り返しと、そこに挿入されるピッチの低い[noo noo]という通常の声が開聞こえる。広帯域分析ソノグラムでは、ゲーム参加者の二つの声のフォルマントが融合しており、それぞれを分離できない。しかし、狭帯域分析ソノグラムは、ある声が二つの声の混在であることを描きだしている。図中にこれを A+B で示した。A1 は入力原音としての声を示す。この声は‘?---?’の記号が示す有効な閉管(closed pipe)によって、そのスペクトル構成を変えられ、二次的共鳴音で A2 に変えられる。

Type 1

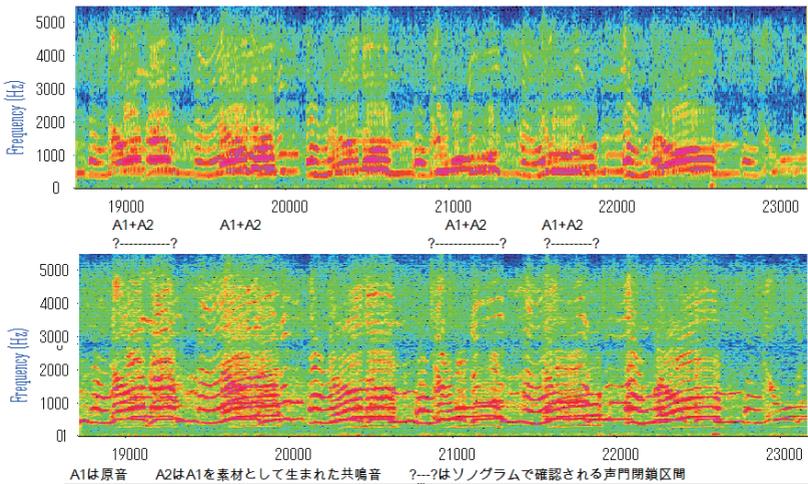


図 20 樺太・栄浜のレクッカラ Type 1 : 広帯域分析ソノグラム(上)と狭帯域分析ソノグラム(下)。A1 は入力原音。A2 は二次的共鳴音。‘?---?’ はソノグラムで確認される有効な閉管(closed pipe)の区間。

声門が開閉すると、ソノグラムには多くの場合、独特の縦筋模様—声門音条線—が描記される。また、口腔への入力原音は、受け手が声門を閉じた時点から、一斉にスペクトルの層序を変える。その場合、一次原音 A1 のスペクトル構成と、それが共鳴して生じた二次的音声 A2 のスペクトル構成が大きく異なる場合があり、その違いは、2 種類のフォルマント層序の違いと、時間軸方向のうねりの違いとして、ソノグラムの上に現れる。また、二次的に発声した音声は、一般的にエネルギーレベルが低い。

一方、入力原音が、例えば [oo:] であって、受け手が自分の声道に「オ」の

発声の態勢をとらせたとしよう。両者のフォルマント構成は似ているのであるから、層序も似てくるはずである。しかし、受け手の側の調音運動は、パントマイム調音のゆえに、揺らぎが非常に少ない。その結果、A2 のフォルマント推移の有様は、時間軸方向にやや平坦な動きを呈することになる。A1+A2 の位置は、この様な手がかりを基にして決められている。

図 21 に Type 2 の分析結果を示す。分析区間は様式の終わりの部分である。聴取の印象からは、呼気音声(egressive)と吸気音声(ingressive)の繰り返しのようである。

Type 2

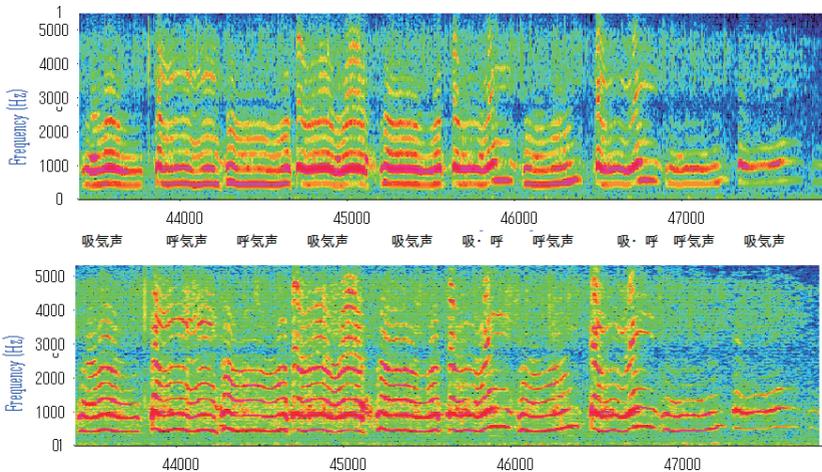


図 21 樺太・栄浜のレクッカラ Type 2 の分析結果：同一人物による、呼気音声(egressive voice)と吸気音声(ingressive voice)の繰り返し

約 500Hz と 1000Hz のフォルマント軌跡が一致することから推して、同一人物が声を出していると判定できる。図 20 においては、呼気音声の箇所を「呼気声」、吸気音声の箇所を「吸気声」として示した。吸気音声であることは、1000Hz のフォルマントのエネルギーが、500Hz のものより、高いことから分かる。時間標識 46000 と 47000 の二箇所では、F1 フォルマントの断裂が起こっている。これは吸気発声を急に呼気発声に変えたことにより、声帯の振動が不連続となったことによって生じたものである。

図 22 に Type 3 の分析結果を示す。分析区間は、同じく様式の終わりの部分である。この音声資料は、参加者 A と B との二つの裏声が非常に複雑に組み合わせられた形式である。図中の A+B は、二つの声が混在していることを示す。また、‘?---?’ は閉管声道を示す。注目すべきは、一つの声道に原音と共鳴音が混在し、別々の模様で描きだされている点である。

Type 3

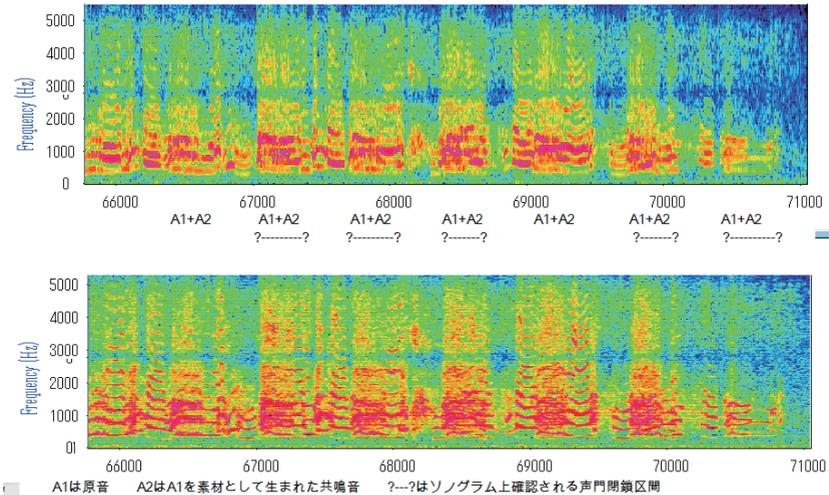


図 22 権太・栄浜のレクッカラ Type 3 の分析結果：広帯域分析ソノグラム(上)と狭帯域分析ソノグラム(下)。A1 は入力原音、A2 は二次的共鳴音である。‘?---?’ はソノグラムで確認される有効な閉管(closed pipe)の区間である。

このゲームの機序は、Type 1 に見られるものと、ほぼ同じである。ソノグラムの 68500 前後の区間でそれを再現するならば、次のようなものになるであろう。まず共鳴口腔は受け手 B のものが有効であり、この閉管声道に、送り手 A は喉声 A1 を送り込んだ。受け手の B が声門を閉じ始めた。声道が閉管構造になると、その時点から A1 のフォルマントは一斉にうねりはじめる。元の喉声に似た声 A1 がもう一つ生まれたが、これは受け手 B の声帯振動音を素材とする音声ではない。B は無言なのである。外部から投入された喉声が B の声道に共鳴した結果生まれた声である。ここでは、両者のフォルマント構成は微妙に異なるために、層序はほぼ重なるが、ずれたフォルマント模様を生み出したのである。

図 23 に Type 4 の分析結果を示す。この音声資料は、二人の参加者が鶴の鳴き声を模倣していると思われる例である。やや低いピッチの通常の声と、ややピッチの高い通常の声を交代させ、それぞれが異なるピッチの声で、泣き声を真似ているものである。

Type 4

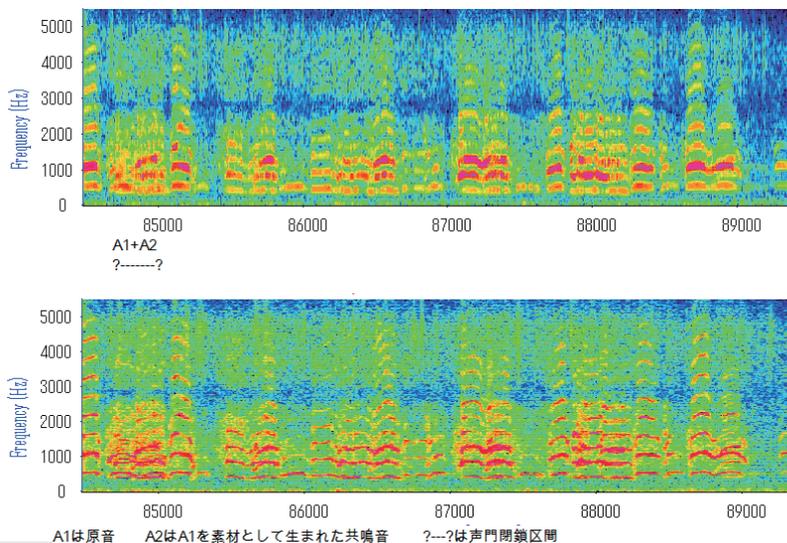


図 23 権太・栄浜のレクッカラ Type 4 の分析結果：広帯域分析ソノグラム(上)と狭帯域分析ソノグラム(下)。A1 は入力原音、A2 は二次的の共鳴音である。‘?---?’ はソノグラムで確認される有効な閉管(closed pipe)の区間である。

一見すると、時間標識 89000 の左で、複数の声が生まれたかのように見える。これは、原音提供者が極端に歪んだ喉声を出す喉頭調音を行った結果、左右声帯の開閉運動の同期がはずれ、声帯に寄生的振動が起り、その結果、F2 が二本のフォルマントに分かれたものと思われる。寄生音とは言い、音源としてはある程度エネルギーをもち、微かな模様のフォルマントを描き出されたのであろう。

図 24 に Type 5 の分析結果を示す。この音声資料は、ピッチの低い裏声 L に、高い裏声 H や囁声が続き、これが反復される形式である。鴉あるいは鶴の鳴き声を模倣したものと思われる。

Type 5

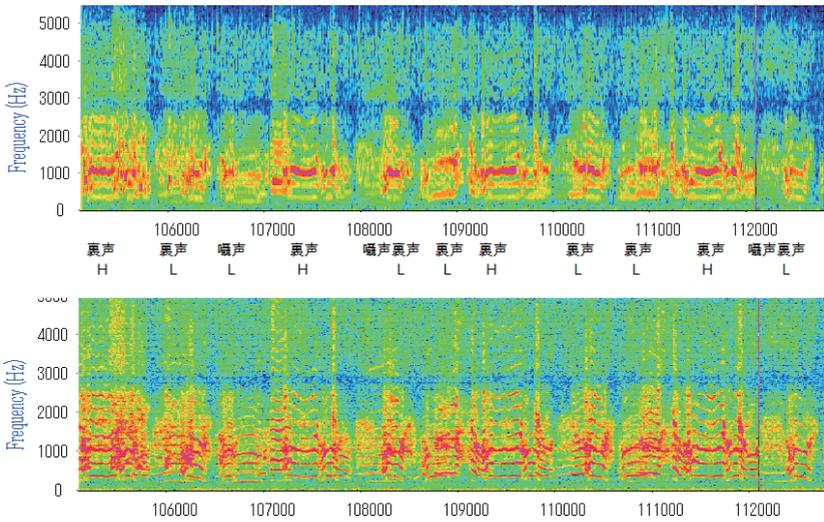


図 24 樺太・栄浜のレクッカラ Type 5 の分析結果：広帯域分析ソノグラム(上)と狭帯域分析ソノグラム(下)。L は低ピッチを H は高ピッチを示す。

この音声資料は、分析結果のソノグラムから判断して、二種類の裏声のうち、ピッチの低い方のものには囁き声が先行していることが分かる。また、ある箇所ではフォルマント軌跡同士が錯綜し、その部分が縦筋模様を呈している。これは発声者が、何らかの閉鎖子音の調音を実行したか、声門化音を出したことを示すものである。

図 25 に Type 6 の分析結果を示す。この音声資料は、音韻を特定できない裏声と、on waa および a aan と聞こえる声との組み合わせである。

Type 6

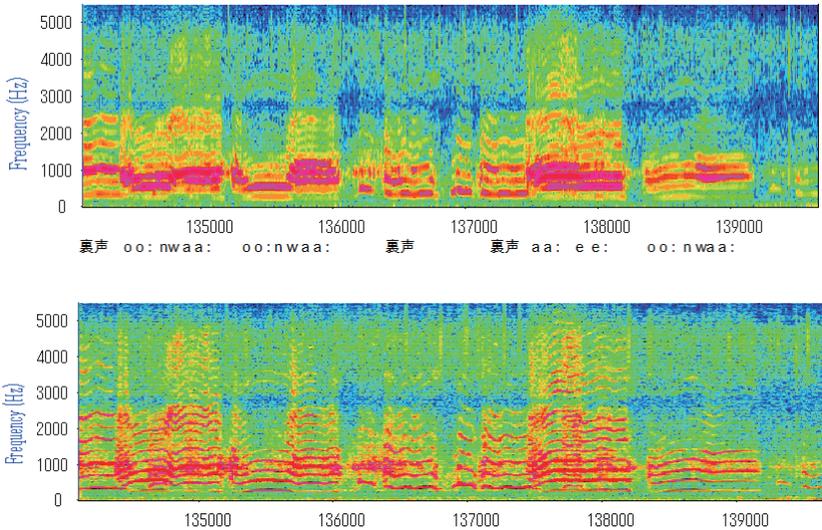


図 25 樺太・栄浜のレクツカラ Type 6 の分析結果：広帯域分析ソノグラム(上)と狭帯域分析ソノグラム(下)

分析結果のソノグラムからの判断を留保し、この音声資料だけを聞いて判断したならば、裏声の発声者とそれに続く [on waa:] の発声者は異なるとみなされるであろう。しかし、ソノグラムの上に描かれた裏声の多層フォルマントは、その層序のまま [on waa:] に連結している。この様な一斉同期の連結は、発声者が二人の場合は事実上起こりえない。そのような場合のソノグラムには、二人の発声を示すフォルマントの軌跡と軌跡の間に、空白区間か交錯模様かのどちらかが現れる。したがって、この例では、A1 の裏声が [on waa:] という音韻に変わったか、受け手の声道形状変化によって、[on waa:] という連鎖に変換されたかのどちらかであるに違いない。フォルマントの層序の一致すること、時間方向のうねりが整合することから、裏声と音韻連鎖は A が一貫して発声したものと考えられる。

以上、日本放送協会[1965]の付属音声資料のレクッカラ 6 形式を概観してきた。それらの分析結果から、この喉交換ゲームの根幹である相手の声道で原音を変調するという指摘は、正しいものであると確認される。また、声門化という喉頭内部の調音様式を動員して、一人の喉から、準周期音も寄生音も含め、複数の音声を生み出し、整然とした反復形式に納めていることが、ソノグラムの上から確認される。これは、このゲームが成立してから、長い年月を経たものであることを物語っているのである。

3 「大陸の喉鳴らし」の分析

谷本[2000]の付属音声資料には、付属音声資料(CD)番号 19 番「カタジャック(喉慣らし)―イヌイト カナダ・エスキモーポイント 1:55」、同 20 番「ピッチエイネン(喉鳴らし)―チュクチ シベリア・ウストチャウン 1:40」が収録されており、図 26 と図 27 にそれぞれの分析結果を示す。

katajak

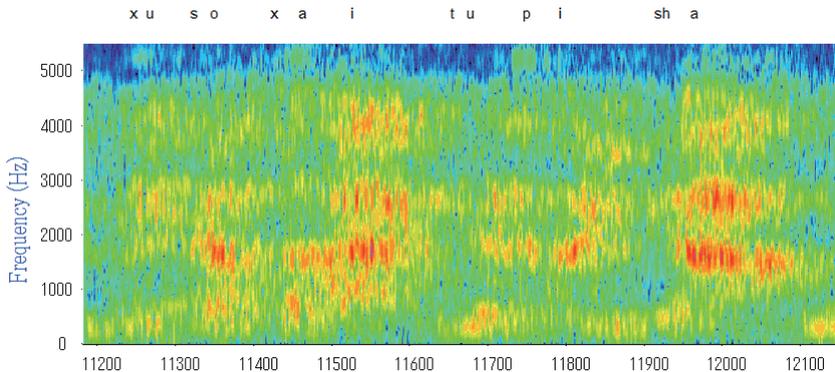


図 26 カタジャックの分析結果：音声表記は筆者(下村)の聞き取りによる推定

このカタジャックは全編が激しい声門摩擦音で歌われるものである。およそ一分間に渡り、ゲームが行われる。声門摩擦音は、肺に蓄えられた空気を急速に消費するものであり、この声でゲームを一分間に渡って行うには、息継ぎを頻繁に行う必要がある。歌は喘ぎ声に似ており、音韻が聞き取られる。ソノグラムからは、相手の口腔や口同士を連結する、手を組み合わせて作った誘導腔が、変調のための共鳴管として有効に働いたかを判断することはできない。

pic eynen

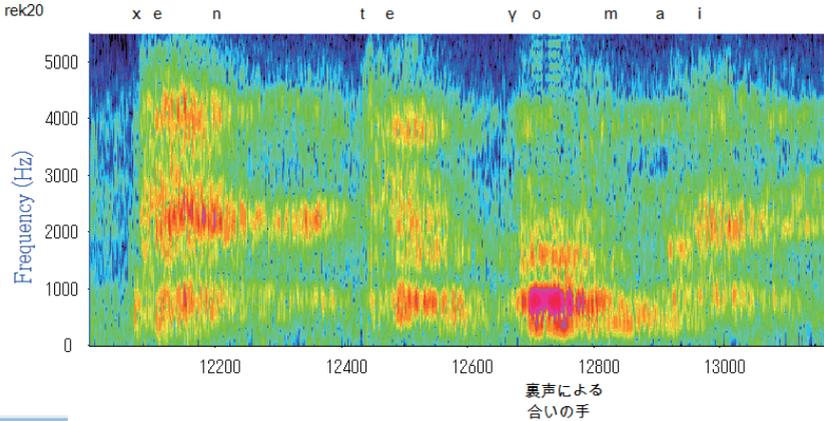


図 27 ピッチエイネンの分析結果：音声表記は筆者(下村)の聞き取りによる推定

この喉鳴らしゲームでは、声門摩擦音による声と裏声の合いの手が交代する。ソノグラムからは、相手の口腔や口同士を連結する、手を組み合わせで作った誘導腔が、有効な音響効果を発揮する共鳴管として働いていたかを判断することはできない。

この喉鳴らしゲームに関する文化人類学上の問題は、樺太アイヌのレクッカラとイヌイットのカタジャックやチュクチのピッチエイネンが何らかの関係をもつのかどうかということである。仮に、カタジャックやピッチエイネンに、レクッカラで行われた音声合成の局面が見つかるならば、過去にこれら三民族には交流があったと考えてよい。また、イヌイットやチュクチにも発声口琴習俗があるかどうか、大きな判断材料となるであろう。シベリアのエスキモーは口琴をもたないが、チュクチは口琴をもち、ホムス *homus* と同様にヤール *wanni jarar* (← *wanni* ‘口、歯’ + *jarar* ‘太鼓’) と呼ばれる。前者はチュルク語起源の名称であり、おそらくヤクートからの借用と考えられる。喉交換ゲームや口腔共鳴音具で音声合成を実現するには、原音の喉声が吹き込まれている間中、受け手は声門閉鎖を維持しなければならない。声門閉鎖中は息もできず、もちろん声は絶対に出せない。しかし、声門閉鎖だけが入力原音を声に変えるのである。言い換えれば、音声合成ゲームは「息止めのまま‘声’を出す」という矛盾原理をその根幹にもっているものなのである。このような習俗は、それが個々独立して成立したと考えるよりは、相互交流に基づいて成立したと説明する方が自然であるからである。

Ⅶ 結論

樺太アイヌの喉交換遊びレクッカラを、文化人類学と実験音声学の視点から考察してきた。このゲームの核心は、ゲーム相手の口腔から‘声’を生み出しせしめるところにあり、起源は南シベリア《鍛冶タートル》によって製作された馬蹄形鉄口琴 *kobuz* と、これに付随して発生した《鍛冶シャマニズム》にある。鍛冶は踏鞴と炉を備えている。踏鞴は息吹を炉に送り込み、鉄の製品を生み出す。これが喉声を口に送り込み、‘声’を生み出す習俗の発端となった。この習俗は北東ユーラシアに伝播し、モンゴル支配時代のロシア沿海地方にまで及んだ。アイヌ民族は当時既に沿海地方に進出し、トゥングース系民族と接触を重ねていた。アイヌ民族は彼らから、レクッカラと口腔共鳴音具とそれによる発声方法を知ったと思われる。レクッカラの録音資料の音声分析結果には、受け手が持続声門閉鎖と無言調音運動によって実現したと思われる、原音の音色の変換が確かめられるが、これこそレクッカラの核心である。

鉄口琴の名称 *kobuz* とその音声類似形は、チュルク語起源であったと思われる。わが国江戸時代後期の事物考証書『げいえんにっしやう 執苑日渉』には、唐代の音韻で「胡不兒」ゴブル /yopur/ と読める弦楽器の名称と、その音韻類似形、渾不似、火不思、虎拍子、琥珀思、虎撥思、胡撥四、吳撥四の例が見られる。似、思、子、四の唐代の発音は /s/ であり、兒のそれは /r/ である。似、思、子、四 /s/ は一般チュルク語の複数標識 {z} の無声化したものであろう。兒 /r/ の方は、ブルガル・チュルク語の複数標識 {r} と思われる。口琴名 *kobuz* とその類似形は、**kob* (noun) + *uz/ur* (plural marker) という構造をもっていたと思われる。

最後に、樺太アイヌのレクッカラとカナダ・イヌイトのカタジャックおよびチュクチのピイチエインは、相互に結びつくのであろうか。仮に、両ゲームの音声記録において音声合成の証拠が見つかるならば、これら三者は過去に交流によって生まれたものと考えられる。それは、喉声原音は受け手の閉管声道でしか音韻を付与されないからである。持続声門閉鎖はその間受け手の発声を絶対的に不可能とする。その間は息もつけないのである。声門閉鎖と発声とは対極にある調音運動であり、絶対にも両立しない。そもそも声を出せない音声器官の態勢に置かれているというのにもかかわらず、そこから声を生み出すということは、どのような契機がそれを想起させたのであろうか。それは過去において、樺太アイヌ、チュクチ、イヌイトに、「口腔共鳴遊び」と「持続声門閉鎖」および「無言調音運動」が一セットとなって伝授されたから、と考えるのが最も自然であるだろう。

参照文献

浅井亨ほか (言語・音楽班)

1987「B. ピウスツキ躑管の録音内容」加藤九祚, 小谷凱宣(編)『国立民族学博物館研究報告別冊 5号 ピウスツキ資料と北方諸民族文化の研究』, pp.207-266, 国立民族学博物館.

内田武志

1949『松前と菅江真澄』北方書院.

小栗百万

1980「屠龍工随筆」『続日本随筆大成』9, 森銑三, 北川博邦(編), pp.20-74, 吉川弘文館.

萱野茂

1998『萱野茂のアイヌ神話集成第 10 巻 資料編/総説/各話のあらすじ /Summary/総目次/CD 収録作品全記録』, 平凡社.

河野六郎

1979a『唐代音韻表 (河野六郎著作集 2 別冊)』, 平凡社.

1979b『唐代字音の研究—資料索引』, 平凡社.

黒沢隆朝

1972『図解世界楽器大事典』, 有斐閣.

更科源蔵

1982『更科源蔵アイヌ関係著作集V アイヌの民俗 下』みやま書房.

下村五三夫

1994「アイヌ民族の口琴と喉遊びについて」『口琴ジャーナル』
日本口琴協会.

1996「声を出すアイヌの口琴奏法および喉借り遊びの音声合成原理について」『小樽商科大学人文研究』第 92 輯, pp.37-78.

1997「江戸期の人の声を出す口琴とその練習譜について」『小樽商科大学人文研究』第 93 輯, pp.89-113.

2004『アイヌ発声口琴習俗の研究』ノース・アカデミー.

周徳清

1978『中原音韻』中華書局.

神宮司廳

1931『古事類苑 遊戯部』古事類苑刊行会.

菅江真澄

不明『「真澄遊覧記」之内蝦夷廻天布利』北海道大学附属図書館所蔵の高倉新一郎(編)による謄写印刷版使用.

関根秀樹

1990「幻の江戸口琴びやぼん」『口琴ジャーナル』(No.1), p.25,

日本口琴協会

直川礼緒

1990『口琴ジャーナル』(No.1), p.31, 日本口琴協会

谷本一之

1985「北方アジアの音楽」『日本文化の原像を求めて 日本音楽と芸能の源流』, 藤井知昭(編), pp.239-250, 日本放送出版協会.

1986「ピウスツキ蠟管の民族音楽に関する研究」朝倉利光, 伊福部達(編)『ピウスツキ録音蠟管研究の歩み』, pp.119-120, 北海道大学応用電気研究所.

1987「ピウスツキ蠟管の音楽的内容」加藤九祚, 小谷凱宣(編)『国立民族学博物館研究報告別冊 5号 ピウスツキ資料と北方諸民族文化の研究』, pp.207-266, 国立民族学博物館.

2000『アイヌ絵を聴く』北海道大学図書刊行会.

2006『北方民族 歌の旅』北海道新聞社.

知里真志保

1960「アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究」『文化財委託研究報告Ⅱ』, 文化財保護委員会.

沈括

1965(1979)『夢溪筆談』藝文印書館(『夢溪筆談 2』梅原郁訳:平凡社).

チャールズ・テイラー (著) 佐竹淳, 林大 (訳)

1998『音の不思議をさぐる』, p.239, 大月書店.

日本放送協会(編)

1965『アイヌ伝統音楽』日本放送出版協会.

姫野翠

1992『地球の音楽』(54), p.31, 日本ビクター.

ボウドリ, ニコル

1985「アイヌの「レクッカラ」とカナダ極北東部地域の「喉交換遊び」との比較研究」anon.『国際シンポジウム B. ピウスツキ古蠟管とアイヌ文化 発表要旨集』, p.23, anon.

松浦竹四郎

1774『北蝦夷餘誌』不明.

村瀬栲亭

1807『栲苑日涉 卷之四』不明.

最上徳内

1972「蝦夷草紙」『北門叢書』1, 大友喜作(編), pp.310-410, 国書刊行会.

山崎美成

1915『海録』国書刊行会.

ロシア語によるもの

- Алексеевко, Е. А.* Материальная и духовная культура народов Сибири. Сборник музея антропологии и этнографии, том XLII. Ленинград (1988)
- Басилов, В. Н.* Шаманство народов Средней Азии и Казахстана. Алма-Ата (1992)
- Колосовский, А. С.* О музыкальных инструментах сахалинских нивхов. Этнографические исследования сахалинского областного краеведческого музея (препринт) Южно-Сахалинск (1985)
- Радлов, В. В.* Из Сибири. Издательство «Наука» Москва (1989)
- Сузукей, В.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл (1988)
- Щуров, В.* Песни и инструментальные мелодии Тувы. В записи к пластинке. Москва «Мелодия» (1968)
- Эмсгаймер, Э.* Проблемы инструментальной музыки народов СССР. Сборник научных трудов. Ленинградский государственный институт театра, музыки, и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград (1986)
- Этимологический словарь тюркских языков. Издательство «Индрик». Москва (2000)

ポーランド語によるもの

- Ogonowska, A.* „Treść wałków fonograficznych Bronisława Piłsudskiego według odczytu specjalistów japońskich”. International Institute of Ethnolinguistic and Oriental Studies, Monograph Series 3, 1993, Stęszew.
- Shimomura, I.* „O drumli ajnów i śpiewie gardłowym”. *Muzyka*, Nr.2 (165), 1997. Kwartarnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.

英語によるもの

- Lois Ibsen al Faruqi* Glossary of Arabic Musical Terms. Greenwood Press (1981)

現代ドイツの演劇状況 (VII)

照 井 日出喜*

Abstract

This article deals with the present situation of the theaters in Germany. On the one hand, the theaters in some cities, their difficulties and the situations of the artistic activities of drama are examined from the art-sociological viewpoint, especially through the interviews with the actors and the Dramaturgs about the special features of their theaters, on the other hand, some interpretations in the theaters are analyzed. In this article the theaters in Berlin, Düsseldorf and Essen as well as a few operatic and concert performances in Berlin are the topics of the analysis.

Through these analyses of theater as a part of modern art and its “institution” in Europe the historical cause and the reality of “non-existence” of modern art in Japan are also analyzed here.

I

脇 いずれにしたって、(ドイツでは — 引用者) われわれ日本の庶民には考えられないほど、有形・無形、物質的・精神的な投資を、何代も何代もつみ重ねながら、決して減価償却を急がないというか、凡そ考えない。そこに突然変異のようにあるとき天才児が現れるというケース。ああいうタイプの人物¹ってというのは、少なくとも明治以後の日本じゃなかなか出なかったですね。

丸山 まあ、貴族がいないから、ないんじゃないでしょうか。近代日本は成り上り社会ですから。ヨーロッパでもどうでしょう、これからはもうなくなるんじゃないかしら。民主化とともに、トクヴィルのいう平均化と画一化が進展するって法則……。 (中略)

脇 「ぜに」がかかっているという感じ。ホイジンガではありませんが、文化とはまさに真面目な遊びの産物だということでしょうか……。

丸山 教養と財産 (Bildung und Besitz) という二つのBですね。フルトヴェングラーも中世の騎士道とか貴族とかいう言葉をつかっています。²

* 北見工業大学教授 Professor, Kitami Institute of Technology

¹ 指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラーをさす。

² 脇圭平・芦津丈夫『フルトヴェングラー』、岩波新書、1984年、198ページ以下。丸山眞真・芦津丈夫・脇圭平による鼎談「フルトヴェングラーをめぐる」。

ある意味では、とりわけ 18 世紀以降にヨーロッパで成立を見る近代芸術の「生誕の秘密」と、それとの「比較」における、芸術創造に関わる日本の歴史的状况は、象徴的ではあれ、この対話においてほぼ言い尽くされている。じっさい、現在のドイツの各都市における広範な劇場の存在と、それに「投資」される、日本ではおよそ想像だにできぬほどの莫大な助成額を考えれば、「回収を意図せぬ芸術への投資」という「伝統」は、現実にはさまざまな制約と困難とを抱えながらも、そこではなお脈々と生き続けているように見える。

周知のように、いまから半世紀ほども以前、加藤周一は、日本文化の本質的な特殊性を、「雑種性」という、いかにも平易にして鮮明な概念によって規定している³。彼の意図する「雑種性」は、「日本文化」と「西洋文化」との間の雑種としての性格が、現代日本の文化の特質をなす、ということにあったのであるが、「王政復古」から 140 年、戦後 60 年を経ても変化の兆候を見せぬ「雑種性」は、文化産業もしくは大衆文化という領域にあっては、おそらく本質的に妥当するであろうが、芸術の分野にあっては、依然として、ひたすら「輸入」に依存しつつ、それをなんらかの形で「加工」して生き延びているに過ぎず、芸術の「自給率」が限りなくゼロに近い状況にあるということには、基本的に変わりはない。美術においては、あるいはいささか異なる様相を呈しているかも知れぬのであるが、音楽であれ、あるいはまた演劇であれ、「伝統芸能」以外の「日本人による作品」は、歴史的にであれ、あるいは現在の芸術文化状況一般のなかにおいてであれ、「輸入芸術」に対抗し、それに拮抗する関係にあるとはおよそ言いがたく、「日本人による作品」であるということは、ある種の「保護」を加えられた存在である、という状況から脱却を果たしているわけではない。

人口が 5 万人以上であれば、ほぼどの町にも自前の劇場（つまりは、俳優をはじめとするアーティストや膨大な技術部門が専属で常駐する場としての劇場）があるドイツとは異なり、各都市に劇場などというものが存在しない日本にあっては、舞台に依拠する芸術は、基本的に「複製技術」に依存した形態でしか存在することはできない。すなわち、音楽や演劇にあっては、DVD や CD、時としてごく少数のテレビ放送を通じて以外には、ほとんど触れることが不可能だということである。「大都市」にあっては、いくつかの例外はあるにせよ、作品であれ、公演の主体であれ、所詮は「外来芸術」に依存していることは明白である（もっとも、たとえばヨーロッパのオペラハウスやオーケストラにとって、日本での「海外公演」が、きわめて大きな収入源の一つとなっていることも事実であり、それ自体、彼らにとっても「望ましい」ことであるには

³ 加藤周一「日本文化の雑種性」、加藤周一セレクション 5、平凡社、1999 年、37 ページ以下。

違わないのであるが)。

かつてカール・レーヴィットは、1930年代を日本で過ごした経験に基づき、日本における「思想状況」について、「二階建の家に住んであるやうなもので、階下では日本的に考へたり感じたりするし、二階にはプラトンからハイデッガーに至るまでのヨーロッパの学問が紐に通したように並べてある。そしてヨーロッパの教師は、これで二階と階下を往き来する梯子は何処にあるのだろうか」と疑問に思う⁴、この比喩自体、いかにも興味深いものではあるが、あえてこのレーヴィットの顰に倣えば、日本における「近代芸術」は、二階では、ルネッサンスから古典派やロマン派を経て現代のブーレーズやシュトックハウゼンにいたる、あらゆるヨーロッパの音楽がひしめき合い⁵、シェイクスピアからモリエールやラシーヌを経てチャーホフやブレヒトにいたる芝居の数々が、途切れ途切れにはあれ舞台にかかっているにも関わらず、階下はほとんど空き家も同然で、それゆえ、二階に入り浸りさえすれば、わざわざ階下に赴くための梯子などを探すにはおよばぬかのごとき状況にある、ということである。1913年、フランスに遊んだ河上肇は、パリで島崎藤村と邂逅し、「花の都」と「江戸村」との差異の大きさに驚きながらも、「現代の日本が結局ヨーロッパの文明に達しやうとするだけでは、私共は満足しません。それでは到底欧羅巴人に叶はないと思ひます。日本には固有のですね、全く欧羅巴と異なつた、優秀な文明があると考へなければ、私共の立場は無くなります」⁶と述べ、「愛国心」を強調して藤村を辟易させるのであるが、いかに「立場」がなくなろうとも、「無」を「有」と言いくるめることはできず、「愛国心」を強調したからといって、「無」から「有」が生ずるわけでもない(すでに彼の地で達成された音楽作品であれ、美術あるいは美術館であれ、個々の壮麗な建築物であれ、なによりもかの街並みの美しさであれ、その後追いの模倣だけでは「到底欧羅巴人に叶はない」という彼の判断自体は、たしかに正確なものである)。

歴史的に見ても、「近代芸術」なるものは、自国の「近代化」として天皇制のもとでの「富国強兵」を推し進める明治の支配層にとっては、ほとんど問題に

⁴ 松本三之介『明治思想における伝統と近代』、東京大学出版会、1996年、135ページ以下から引用。

⁵ もっとも、そこには、ベートーヴェンの交響曲《ウェリントンの勝利》やチャイコフスキーの序曲《一八一二年》と並んで、20世紀初頭の南アフリカにおけるボーア戦争——つまりは、数万人にもおよぶ、捕虜や幼い子供たちも含む一般市民を死に追いやつた苛酷な強制収容所の存在(岡倉登志『ボーア戦争』、山川出版社、2003年、137ページ以下、参照)によつても知られる、「帝国主義の時代」におけるイギリス帝国による残虐な植民地獲得戦争——でのイギリス軍の勝利を祝うために書かれたという、エルガーの《威風堂々》第一番のような作品も紛れ込んでいる(高橋進「帝国主義の政治理論」、岩波講座『近代日本と植民地』、第1巻、2005年(初刷、1992年)、237ページ、参照)。

⁶ 島崎藤村《エトランゼ》からの一句(河上肇『祖国を顧みて』、岩波文庫、2002年、「河上肇略年譜」、201ページから引用)。

なるものではなかったには違いない。

そもそも、岩倉と薩長による「王政復古」のクーデターの直後、彼らがきわめて脆弱な権力基盤しか持っていない時期、天皇として即位したばかりの「おしろいにまゆずみの十五歳の生身の少年」にあっては、天皇の権威が「個人カリスマ」としては不在であるがゆえに、「伝統カリスマ」として根拠づけることを目的として、「天照大神以来の聖性の継承や祭政一致を通して、天皇の神権的権威性が強調されねばならなかった」⁷という事実は、まさしく「非合理主義的」にして「非近代的」もしくは「反近代的」な政権の性格を、その当初から引きずることを意味していた⁸。

そのさい、その「神権的権威性」に絶えず人工的に空気を送って膨らませ、高揚させるために、国家神道が国教へと仕立て上げられたということは、たんにのちの天皇制ファシズムとの関連のみならず、その後の日本の文化の展開、人びとの発想の根底そのものに対して、少なからぬ影響をもたらしたと考えられる。村上重良は、1880年代初頭の国家神道の確立期について、「祭祀と宗教の分離によって、宗教ではないというたてまえの国家神道が、教派神道、仏教、キリスト教のいわゆる神仏基三教のうえに君臨する国家神道体制への道が開かれ、世界の資本主義国では類例のない、特異な」、「いわば宗教としての中身を欠いた、形式的な国家宗教」が誕生した⁹、と総括するのであるが、国民は、まさしく「宗教としての実体＝教義のない宗教」の信仰を強制されるのであるから、たしかにほかに類例はないに違いない。それは、祖霊崇拜という自然宗教的要素（これ自体は、21世紀の日本においてもなお生き長らえている）を持つがゆえに、「天皇制の正統神話と天皇を現人神として崇拜する古代的信仰」¹⁰に結びつけられて正当化されるとともに、その「実体」の欠如のゆえに、そこに「日本民族」という大家族の「家長」たる「現人神」のみへの儒教的な「忠孝」の絶対性を放り込むことも可能だったのであり、ひとたび確立されたその非合理的な強制的信仰体制は、のちのファシズムの時代にいたって、その抑圧的性格をほとんど狂気のごとくに放射することになる¹¹。

⁷ 安丸良夫『近代天皇像の形成』、岩波書店、2002年、167ページ。

⁸ もちろん、幕末の時期における天皇は、とりわけ幕府の腐れかけた屋台骨に押し寄せる「外圧」の強さに比例して、しだいに政治的発言を強めていくのであり（遠山茂樹『明治維新と天皇』、岩波書店、2002年、「一 朝廷と政治の関係」、参照）、公武合体・大政委任という前提のもとで、あくまでも攘夷を主張する孝明天皇（藤田覚『幕末の天皇』、講談社、2006年〔初刷、1994年〕、参照）を（毒殺説さえ出るような状況で）「乗り越える」までに、「天皇」が存在感のあるものとなっていたには違はなく、その意味では、君主としての「幼帝」は、利用すべきたんなる飾りではなかったことも事実であろう。

⁹ 村上重良『国家神道』、岩波新書、2006年（初版1970年）、118ページ以下。

¹⁰ 同書、119ページ。

¹¹ 明治から戦前までの国家神道を一律に「国教」と位置づける村上重良の所論に対しては、『近代天皇像の形成』において、安丸良夫から批判的コメントがなされている（193

さらに、「祖霊崇拜と氏神祭祀に民衆の宗教意識を集約させ、それを国家的な神々の祭祀に連結しようとする」明治政権の宗教政策は、「民俗信仰と民俗信仰的な行事・習俗」そのものを敵視し、それらは「迷信・猥雑・浪費」とされて、とりわけ 1872 年頃から抑圧の対象となる¹²。そのさい、文化史的な観点から関心を引くのは、1872 年、後述の教部省の布達に照応して、山梨県で出された禁令のなかに、「浄瑠璃・三味線などを学んで業を怠ること」という一項が入っていることであり¹³、さらには、「村々に芝居・狂言の『劇場』を建てることなどの禁止」¹⁴が含まれていることである。いずれにしても、明治政権が少年天皇に演じさせた戯画的な「啓蒙専制君主制」の一側面をなすものであるとともに、他方では、ここにもまた、「国家権力にたいする社会的なバリケード」が、日本の歴史においては「いかに本来脆弱であったか」¹⁵ということが示されていると言っている。

もとより、明治憲法が、1850 年のプロイセン憲法を一応の模範として、同じく「外見的近代憲法」として成立しながらも、その内実は、プロイセン憲法に比してはるかに「前近代的」であり、しかも、フランス革命後のフランスやドイツ西部で作られた、反フランス革命を標榜し、「王権神授説」を掲げる反革命的憲法にこそ類似する¹⁶というのであれば、「臣民」の教育課程の一環としての美術や音楽という限定された領域はともかくとして、そこに盛られた抑圧的な性格が如実に示すように、「芸術」そのものの振興などというものは、財政上の措置としては言うにおよばず、本来的に、発想としてさえ出現しようはずもなかったには違いない。

そもそも、キリスト教を国教とする諸地域においては、たとえ「建前」としてではあれ、「王権」の「神授」とは、王は「神の《代理》」として、国民の安寧と幸福をまもることを神から命ぜられ、また世襲的君主制の受託者、終身用益

ページ以降)。もとより、一次史料によってその歴史的経過を追跡することは、わたし自身の能力をはるかに越えることであるが、たしかに、「明治初年の祭政一致や神道国教主義の時代と十五年戦争期とを安易に直結して、その間の時期の具体的研究をなおざりにしやすかった傾向」(195 ページ)という意味では、村上自身は、すでに 1878 年頃における国学系の神道家たちの追放・弾圧について論及しているとはいえ(彼らは、明治初期にはおおいに利用されたとはいえ、やがて曲がりなりにも体制が確立するや、権力政治の本質に照応して、権力の中枢から放り出されることになる)、必ずしもそこから脱却してはいないように見える。ただし、なんらかの強制的なシステムは、それがひとたび確立されてしまえば、ある特定の社会的条件のもとでは急激に膨張し、猛威を振るうことになることを、『国家神道』が描き出していることは事実である。

¹² 安丸良夫『神々の明治維新——神仏分離と廃仏毀釈——』、岩波新書、1979 年、172 ページ以下。

¹³ 同書、174 ページ、参照。

¹⁴ 同書、174 ページ以下。

¹⁵ 丸山眞男『日本の思想』、岩波新書、2006 年(初版、1961 年)、45 ページ。

¹⁶ 杉原泰雄『憲法の歴史』、岩波書店、2003 年、95 ページ以下、参照。

権者として、神に対しては重い義務を感じる」¹⁷ものとされていたのであり、のみならず、儒学においても、「天皇の地位は君徳との関係でとらえられていて、君徳を失った天皇は権力を失うものと考えられ、万世一系の血統はそれだけでは天皇の地位と権威を根拠づけることができなかつた」¹⁸とされていたのであるから、そうした義務もしくは責任を負うことのない天皇にのみ主権が存在するという条文を定めるということ自体に、「形而上学」の欠如が露呈していることも事実であり、それこそは、丸山眞男が「巨大な無責任への転落の可能性をつねに内包」¹⁹する政権と分析したものに照応する要素にほかならない。

丸山は、「権力のトップ・レヴェル」におけるそうした「多頭一身の怪物」（要するに、巨大な無責任体制以外の何物でもなく、おそらくそれは、のちの東京裁判においても露呈することになるであろうが）に対応して、「社会的平準化も最底辺において村落共同体の前にたちどま」るがゆえに、「その両極の中間地帯におけるスピーディな『近代化』は、制度的にもイデオロギー的にも、この頂点と底辺の両極における『前近代性』の温存と利用によって可能となった」²⁰と書くのであるが、この「近代化」が進行する「中間地帯」においては、社会と対立する個人の深刻な葛藤、もしくは、「自我」の形而上学的な展開といった、まさしく「近代芸術」に特有と言つていい問題性自体の生きる空気は、きわめて希薄なものとなる。それというのも、「富国」と「強兵」という「近代化」に根底からの問題提起を発するような層は、たんに政治的な意味においてのみならず、芸術文化という領分においても、まさしく両極の「前近代性」に挟撃されて、ほとんど窒息させられる運命にあるからである。日本文化の一般的な特質の根源について、家永三郎は、「社会の基層に古い形態が持続するが故に、古い文化形態がそれを地盤として生命を持続する」²¹と述べるのであるが、地域社会における「劇場」の建設を禁止する「頂点」と、「底辺」における、「部落に対立する個人、集団から分裂する自我を自覚する機会が与えられない」「共同体的規制の中に生きる農村の住民」²²との間の狭い空間においては、日本語が唯一の武器となる文学や、基本的にはあくまでも個人の制作が中心となる美術にあつては、多少、息をつくことができたとしても、演劇や歌劇のごとく、公演という形態による総合芸術としての性格から、創造するアーティスト集団と享受する側の集団（聴衆・観客）とが、時空を共有する公共の場を必要とせざるを得ないジャンルにあつては、その生存の条件はほとんど存在しないということになる。

¹⁷ ユベール・メチヴィエ『ルイ十四世』（前川貞次郎訳）、白水社、1998年、9ページ。

¹⁸ 安丸良夫、前掲書、13ページ。

¹⁹ 丸山眞男、前掲書、39ページ。

²⁰ 同。

²¹ 家永三郎「日本文化の基本的性格」、同『歴史家のみた日本文化』、雄山閣、1997年、82ページ。

²² 同。

もとより、かつて徳川幕府にとっては、歌舞伎役者は、所詮は非人の身分の者たちであり、しかも、その非人のなかでも穢多のさらに下に位置する賤民の身分の者たちであるのみならず、「風俗を紊乱」する不逞の輩であり、「反社会的な」言動を繰り返してはお上に刃向かう河原乞食でしかなかったのであるが、その「伝統」を引き継いだ明治政権にとっても、その当初の時期にあつては、そうした薄汚い連中になんらかの助成を行なうなどということが、たんなる無駄である以上に有害でさえあると考えられたことは、容易に想像することができる。

「生きているうちは、全盛を謳われて、松の位を誇り、華やかな脂粉に飾られ、錦繡をまとって、多くの引舟や禿を従える太夫も、死ねば忽ち、犬猫の待遇をうけ、僅かに路傍に死体を遺棄されないだけのことである」²³——舟橋聖一は、かの大石内蔵之助が、命を失った遊女たちが墓堀人たちに「一匹、二匹・・・」と数えられ、まさしく犬猫のごとく無縁墓のなかに投げ込まれる光景(それは、デュマ・フェスの《椿姫》の、ヴィオレッタの墓が暴かれて彼女の死体が現れる冒頭のシーンを想起こさせる)の傍らに立つ場面に、非人身分にある彼女たちの最期を深い同情の念とともに書き記すのであるが、ごく少数ではあれ、給金(年俸)が千両を越えたとされる江戸の「千両役者」たちにあつても、事態はさほど変わるわけではない。「河原者」たる江戸の歌舞伎役者たちは、つねに弾圧と迫害に曝され、したがって奉行所に引張られることも少なくはなかったのであるが、かの天保の改革のさい、太夫、人形遣いなどとともに奉行所に呼び出された彼ら歌舞伎役者たちは、太夫や人形遣いとは異なり、白州の敷石の上にそのまま座らされ、太夫は「太夫衆」、人形遣いは「人形遣いの者共」と呼ばれたのに対して、「河原者何匹」と数えられ²⁴、ことさらにその最低の賤民身分であることが強調されたと言われる。もとよりその出自からしても、歌舞伎は遊女や男色の対象としての少年たちと密接に関わっていたのみならず、「女郎歌舞伎」や「若衆歌舞伎」が禁止されたのちにも、とりわけ役者の弟子たる最下層の少年たちは、大名家や旗本の家に男色の「陰間」として「きゅうじ」に行くのが普通だったと言われ²⁵、「むしろ江戸時代の役者の生業は、男色であるといってもよいほど」²⁶であったと言われるのであるから、芸と身体の双方を売ることにおいては、「悪場所」の遊女も歌舞伎役者も、基本的には同類の存在だったのであり、そしてまたそのような売春に関わる存在として、同様の身分の者として扱われたのである²⁷。

²³ 舟橋聖一《新・忠臣蔵》、第四巻、文春文庫、1998年、138ページ。

²⁴ 今西一『文明開化と差別』、吉川弘文館、2001年、86ページ、郡司正勝『かぶき発生史論集』「IV 河原者と芸術」、岩波現代文庫、2002年、213ページ、参照。

²⁵ 田口章子『江戸時代の歌舞伎役者』、中公文庫、2002年、17ページ、参照。

²⁶ 今西一、前掲書、80ページ。

²⁷ かつて浮世絵に描かれる人物は、そのかなりの部分を、遊女、湯女、役者といった、江戸社会の最下層を形成し、かつ「悪場所」に囲い込まれた人びとが占めているので

明治期、音楽と美術の部門には、とりわけ初等教育を「近代化」するうえでの必要上、教員養成の手段として高等教育の場が設定されたのに対して、演劇学および俳優養成の官立大学・学部が創設されることがなかった²⁸というのは、いかにも象徴的である。「江戸時代、演劇に関わっていたのは賤民だけだったから、明治政府御用達の学者の中に演劇の専門家はいない」²⁹というのが当時の状況であってみれば、それもまた明治政府の限界であるとともに、それまでの徳川軍事政権下で延々と続いた差別政策から浴びた「返り血」でもあったには違いない。じっさい、1872年に教部省が出した「布達」は、きわめて象徴的なものである³⁰。

- 一、能狂言以下演劇の類、御歴代の皇（すめらぎ）を模擬し、上を褻し奉り候体の儀これなき様、厚く注意いたすべき事。
- 一、演劇の類、専ら勸善懲悪を主とすべし。淫風醜態の甚だしきに流れ、風俗を敗り候様にては相済まず候間、漸々風化の一助に相成り候様、心掛けるべき事。
- 一、演劇その他、右に類する遊芸をもって渡世いたし候を制外者などと相唱え候従来の弊風これあり、然るべからざる儀に候条、自今身分相応行儀相慎み、營業致すべき事。

まずは天皇制もしくは天皇家に対する「写実」もしくは「戯画化」もしくは「冒瀆」もしくは「批判」を排除したうえで、「臣民の教化」を目的として、勸善懲悪をテーマとする芝居の上演³¹を命じたうえで、「国家に益なき遊芸」をもって渡世する輩ごときは、「身分相応行儀慎む」べしというご託宣が下されるのである。

もっとも、王政復古からほぼ20年を経て、その政治的意図はともかく、さ

あるが、阿波藩士齋藤十郎兵衛が、かの東洲斎写楽であることを公けにできなかった理由こそは、「役者絵というものは士分の者の関わるべからざる領域であり、たとえ浮世絵師であろうとも、志ある者にとっては、それに関わることを潔しとしないというのが江戸の通念であり、良識というものであった」（中野三敏『写楽』、中公新書、2007年、180ページ）ということにあるというのは、いかにも象徴的である。

²⁸ かつて木下順二は、「日本の新劇は日本の古典韻文劇とは無縁に、今世紀になって輸入された西欧近代劇を承ける散文劇である。日本の新劇俳優は、日本の古典韻文劇を演じる俳優とは別人種である。そしてその日本新劇は、未だに発声訓練の方法さえ持っていない」と書いたが（『ドラマが成り立つとき』、岩波書店、1981年、96ページ）、もとよりそれは、俳優養成機関の不備という歴史的状況に基づくものでもあることは明らかである。

²⁹ 赤坂治積『江戸の歌舞伎スキヤンダル』、朝日新書、2007年、119ページ。

³⁰ 今西一、前掲書、127ページから引用。

³¹ たしかに、幕末に書かれた黙阿弥の《三人吉三》などは、いかにも白々しい「勸善懲悪」のプロットを放り込んで、あたかもこの時期の「布達」にも耐えられるような偽装を施してはいるのであるが、しかし、今も昔も、「月も朧に白魚の簞も霞む春の空、つめてえ風もほろ酔いに心持よくうかうかと、浮かれ鳥のただ一羽墾（ねぐら）へ帰る川端で、棹の響か濡手で泡、思いがけなく手に入る百両」という、「悪」の「魔力」に彩られた序幕の七五調の名調子こそが、この芝居の魅力をなすものには違いない。

すがに「演劇改良運動」の必要が説かれるにいたって、1887年4月、外務大臣井上馨邸での天覧歌舞伎が実現するにいたり³²、歌舞伎の立場は、少なくともそれまでとは急旋回を遂げることになる。江戸時代までは、「悪場所」で「河原者」たる賤民が演じていた芝居を、外務大臣の邸で現人神たる天皇が観るといふのであるから、当然のことながら、歌舞伎はこれによってある種の「正統性」を獲得することになり、「河原者」は「平民」へと上昇することになる。

とはいえ、「成り上り社会」が「成り上り社会」である所以は、それが「寛容」という精神的価値の彼岸に位置するものであるということにほかならず、この時期、歌舞伎が「伝統芸能」へ、相撲が「国技」に祭り上げられたとしても、文学や芸術の存在が、それ自体として国家的規模において振興の対象となるほどに、明治政権が寛容にして開明的であったわけではない。「詩人は実に、国家が法則の鎌をもつて、刈り尽さうとしても刈り尽し得ず、雨とともに延び生ずる悪草である。毒草である。雑草である。……博徒にも劣る非国民、無頼の放浪者、これが永久われわれの甘受すべき名誉の称号である」という荷風の開き直った啖呵³³は、しがないアウトサイダーたる「河原乞食」の粹な反逆精神を象徴的に表現するとともに、「近代日本」なるものにおける彼らの「社会的地位」を、たしかに端的に示すものには違いない——もともと、「思想」に生きる者たちとて、本来は、そうした「博徒にも劣る非国民、無頼の放浪者」であったはずなのだが、昨今の、愚かな形式主義的商標への「物神崇拜」のもと、無内容なものほど「評価」される時節にあつては、道具的理性の使徒として、ただそうした存在としてのみ、生きながらえることができることになる。

もちろん、この問題との関連においては、先行する「前近代」の芸術文化状況、つまりは、基本的には江戸文化における「芸術」の存在が、総体として見れば、「近代芸術」と総括されるものとの断絶、もしくは非連続性を、あまりにも明瞭に露呈しており、政策としてヨーロッパの芸術文化を「規範」とするにしても、現実には、日本の既成の文化領域との間になんらかの接点を見出し、曲がりなりにも振興する姿勢を示すということ自体が、事実として不可能であったという前提もあつたには違いない。

大正の初期、永井荷風は、鴉外の「旧劇（歌舞伎）革新論」に対抗しつつ、歌舞伎を「貴重なる骨董」³⁴として遇すべきことを説き、「余は今日となりては江戸演劇を基礎としてこれが改造を企てんよりはむしろそれは従来のままなる芝居として観ん事を欲せり」³⁵と書く。じっさい、荷風が欲したごとく、歌舞伎は現在にいたるまで、そのような「貴重なる骨董」として、ひたすら「従来のままなる芝居」として、「伝統芸能」として、いわば「大江戸町人文化博物館」

³² 今西一、前掲書、135ページ、参照。

³³ 中村光夫『日本の近代小説』、岩波新書、1987年、9ページから引用。

³⁴ 永井荷風「江戸演劇の特徴」、同『江戸芸術論』、岩波文庫、2004年、182ページ。

³⁵ 同書、174ページ。

として、その命脈を保ち続けていることは事実である（現在の歌舞伎座の公演形態にあっては、「通し狂言」はほとんどなく、名作のサワリ部分を並べる「ミドリ上演」が圧倒的に多いというのは、たしかに象徴的ではある）。そこに「江戸町人文化」の粋が凝縮していることも、ある種の紛うかたなき「日本的な美」が、外界から遮断された保護区のなかで妖艶な炎を巻き上げていることも、疑う余地はない。とはいえ、そのような「戯曲よりは先（まず）俳優を主とし、俳優の美貌風采によりて常に観客の好劇心と密接の関係を保（たもた）しむるもの」³⁶に、「近代的個人」あるいは「近代的自我」の抜き差し難い葛藤に苦悩するがごとき観客層が、みずからのアイデンティティーを感得できようはずがないのもまた自明であり、「骨董」は骨董としての絶対的な価値を持ちながらも、しかしまた、所詮は骨董でしかない、ということも明らかである。「翻って今日の西洋諸国を見るに外来の影響は皆自国の旧文明に一新生命を与へてその發達進歩を促したるに独（ひとり）我国にありては外国の感化は自国の美点を破却しその根底を失はしむるに終れり」³⁷という荷風の慨嘆には、滅びゆく江戸文化への限りない哀惜とともに、より一般的には、「外国の感化」による「新劇」でなければ、「近代的自我」の錯綜したドラマを、ある種の形而上学的な論理性をもって描き出すことができないという、「伝統芸能」における限界を思い知るがゆえの諦念をも読み取ることができる。

さらに、みずからも「踊る王」であった前述のルイ 14 世の宮廷社会や、「専制君主」ではあれ、したがって、たとえばハイナー・ミュラーが《残酷童話》で描き出すフリードリッヒ大王のごとく、ある種の恣意性と偏狭さにまともわりつかれていたとはいえ（ミュラーは、フリードリッヒ大王のなかに、「後進国」ドイツにおける「啓蒙専制君主」の戯画的な姿を見るとともに、当時のプロイセンにおける欺瞞的な「啓蒙主義」と「反知識人主義」とを、ある種の「虚偽意識的伝統」として、まさしく東ドイツの社会主義政権にまで流れ込むものとしてとらえている）、ともかくもみずからの意識としては「啓蒙専制君主」として、文化創造の拠点たらんと意図していたプロイセンやオーストリアの君主たちの宮廷社会³⁸とは異なり、軍事政権たる武家政権の時期においては、まさしく丸山の言う「貴族の不在」のゆえに、あるいは、明治以降の時期においては、「近代市民社会」の欠如のゆえに、富の蓄積が芸術文化の庇護に結びつくよう

³⁶ 同書、180 ページ。

³⁷ 同書、182 ページ以下。

³⁸ 山之内克子『ハプスブルクの文化革命』、講談社、2005 年、における文化政策についての論述を参照。もちろん、マリア・テレジアにせよ、その子ヨーゼフ二世にせよ、一方では、度重なる戦争の遂行と、各国の君主たちとの間での凄まじい権謀術数という政治的課題に忙殺されつつ、彼らの「啓蒙専制君主的」文化政策を実行に移したことは明らかであるとともに、たんに彼らの腹心の廷臣たちのみならず、その文化政策を支え、それに呼応する社会階層の形成という、社会経済的基盤の存在があってこそ、啓蒙専制君主の政策は可能であったには違いない。

な気風が生命を得ることがなかったという歴史的状況が、膨大な予算を要する「劇場」という芸術表現の実現の場が広範に創設されることがなかったという事実、少なからぬ影響を及ぼしているには違いない。すなわち、芸術作品の創造という意味と、それに対する振興という意味との双方において、「前近代」から「近代」への連続性を成立させるような条件が、日本には存在しなかったということである。

じっさい、たとえば17世紀後半のフランスにおいては、「知のステイタス」は大きな変化を遂げることになる。「ルイ十四世の時代においては、知識人であることは単に名誉ある地位というだけでなく、貴族の称号を得られる地位になった。それゆえ、多くの画家、建築家、武芸家、舞踏家、作家が第二身分に移ったのである。技芸家が貴族の称号を手に入れるということになれば、貴族が技芸の道を選んだとしても身を落とすことにはならない。アカデミーは、出身身分の異なる人間にある種の平等な関係が保証される場を形成したのである。人々は、アカデミーにおいては、貴族であるとかブルジョアであるとかの特殊性を失い、オネットーム＝紳士のステイタスを獲得した」³⁹——貴族がしがない舞踏家や詩人風情に身を持ち崩したとしても、たとえば「河原乞食」という非人身分へと沈んでいくことはなく、少なくとも貴族身分にとどまるのであり、逆に、たとえばラシーヌのような芝居の書き手も、アカデミーに迎え入れられることになれば、貴族たちの「同僚」へと階層上昇を遂げるということである。

もちろん、そのための「代償」がなかったわけではない。

「ルイ十四世の時代には、」（18世紀の啓蒙の時代とはいささか異なり）「芸術家も作家も、自分たちの役割を、国家（エタ）に仕える仕事と切り離して考えることはできなかった」⁴⁰のであり、つまりは、ひとえに「君主の栄光のために働くこと、日々の労苦を君主の名誉のためにだけ捧げること、君主の名前を永久的なものにすること以外には目的を持たぬこと」⁴¹が要求された。さらに、この時期にいたって、フランスにはオペラが導入され、やがてリュリの華やかな作品群が宮廷の舞台で鳴り響くことになるのであるが、それとて、オペラが「君主の公式のイメージを、その栄光とあり余る豪華さのうちに繰り広げる芸術」⁴²として遇されたからにはほかならない。すなわち、「スペクタクル」としての芸術作品の「創造者はルイ十四世であり、芸術家たちは『王が触ればよく響く』従順な楽器にすぎな」⁴³いものとして扱われたのである。

したがって、「王権は知識人を国家（ナシオン）のなかに組み入れようとした」

³⁹ ジャン＝マリー・アポストリデス『機械としての王』（水林章訳）、みすず書房、1996年、40ページ。

⁴⁰ 同書、22ページ。

⁴¹ 同書、26ページから引用。

⁴² 同書、29ページ。

⁴³ 同書、31ページ。

のではあるが、しかしまた「同時に、国家理性に従わない者はそこから排除しようとした」⁴⁴のであり、シモン・モランは捕らえられて1664年に火刑に処され、若い詩人、クロード・ル・プティは、神を冒瀆した罪に問われておそらくは1665年に縛り首となり、さらに何人かの美術家たちは国外に逃亡せざるを得なかったという⁴⁵。

もう一つの特徴として、知の領域が宮廷の獲得物となることから出現するのは、「芸術、学問、理性の『高貴な』世界と、職人仕事、手工業など他人に命令された仕事を盲目的に行なう『卑しい』世界」⁴⁶という、二つの世界への分裂であった。すなわち、芸術家と職人との間の断絶が、この時代のフランスにあっては制度化されたということであり、芸術家がアカデミーの会員として貴族身分に属することになるのであれば、職人たちは必然的に「別の世界」に所属せざるを得なくなるということである。

ルイ十四世の時期にいたっての、知と感性の世界における「貴族とブルジョアの融和（混合）」には、もとより、先行する15世紀以来の社会関係の変化があることは明らかであり、すなわち、上層都市民（ブルジョアジー）の台頭である——「彼らの特徴は、封建的秩序、貴族支配体制に真っ向から対抗するのではなく、都市的新貴族階級として貴族社会に参入し、王権と結びついて、官職、法服貴族として、国家機構の中に独自の位置を占めようとした」⁴⁷ことであつたとされるのであるが（もっとも、そうした「町人貴族」の姿こそは、モリエールの痛烈な諷刺の対象となるには違いないのであるが⁴⁸）、やがて17世紀後半にいたって、彼らは「知と感性の世界」にも完全にその参入を果たしたということになるであろう。

もとより、こうした17世紀後半のフランスの宮廷を中心とした「知と感性の世界」の状況が、同時期のヨーロッパにおいてただちに普遍的なものであったとは思われず、そしてまた、おそらくは18世紀から19世紀にかけて展開する、ドイツ諸邦における宮廷劇場から市民劇場への転換の歴史的プロセスを追跡することは、わたし自身の課題をなすものであるが、いずれにしても、モリエール、ラシーヌ、リュリといった人物が出現するルイ十四世の時代は、眩いばかりの光の量と権力による残虐な弾圧という暗黒の双方によって彩られながらも、近代芸術の生誕の秘密の一端を告知するものであることは間違いない。

⁴⁴ 同書、39ページ。

⁴⁵ 同、参照。

⁴⁶ 同書、41ページ。

⁴⁷ 渡辺節夫『フランスの中世社会』、吉川弘文館、2006年、209ページ。

⁴⁸ 「守銭奴」たるアルバゴンでさえ、「今の世の中、貴族の肩書きを盗んだ奴らであふれ返ってるじゃないか。ペテン師どもが、自分の素性がはっきりしないのをいいことに、何でもいから一番最初に思いついた立派な家の名前を恥ずかしげもなく名乗ってるんだからな」という台詞を吐く（モリエール《守銭奴》[秋山伸子訳]、『モリエール全集』、第7巻、臨川書店、2001年、226ページ）。

それに対して、「近代市民社会」が存在しないまま、「前近代」から「大衆社会」へと横すべりの「移行」することになれば、文化産業としての大衆文化は跳梁するにしても、近代芸術が成立することはない。それが成立しないのは、「必要」がないからであり、つまりは、「要求」がないからである。「創造」の主体も、「受容」の客体（対象）もない以上、「助成」の必要もなければ「パトロネージ」の必要も生ずることはない。それに飽き足らぬ風変わりな連中のみが、ただただ「輸入品」に飛びついて一時の飢えを凌ぐことになるだけのことである。

いささか皮肉とユーモアを交えた発言であろうが、加藤周一は、「英国とフランスはヨーロッパのなかでも最も個人主義の強い国です。だから『多数派の凡庸』『多数派の圧制』は民主主義最大の敵であるといいきれる。日本にはそういう個人主義はない。みんな集団に属してる。『凡庸』のほうに属している。日本人は集団主義です」⁴⁹と述べるのであるが、位相が異なることを承知のうえで、彼のこのユーモアに寄りかかって比喩的に言うならば、本来的に「凡庸」であるからこそ、文化産業は広範に存在し、大衆の間で「勝利」を収めることができるのであり、つねに他者を「排除」し、その先鋭さと個性の強烈さに「個」としての生命を賭す芸術作品は、本来的に、「集団主義」とは相容れぬ存在にほかならない。その意味では、芸術作品は、ある特定の時期における、所詮は少数者を対象としてのみ生命を得ることができるのであるが、しかしまた、時として数百年にもわたる、その生き延びる時間の長さからすれば、さまざまな時代の「少数者」の堆積は、それが刹那的な「享受」の対象ではないことをも示すことになる。

一方、ヨーロッパのいくつかの国における啓蒙のプロセスが、権力としての教会への痛烈な批判を軸としながら、基本的に「脱宗教化」・「脱神話化」の方向への、つまりは、合理主義的な精神の形成への強烈な意志を伴っていたのに対して、日本の「近代化」においては、19世紀後半半にいたって、絶対主義的天皇制のもとで、逆に、それを「神話的」に「正当化」すべき国家神道という「国教」が強制されたのであるから、そのプロセスがいかにも戯画的な性格を帯びるのも必然的であった。なによりも、そこには、ある種の合理主義的・形而上学的な構想の強靱さと広大さに基礎を置く近代芸術の展開に必要な空気が、本来的に希薄であったと言うべきである。「神の庇護」を喪失し、「神なき世界」に「個」として対峙しなければならぬ「近代的自我」の苦悩や不安や意志や逡巡や渴望は、基本的には彼岸のものでしかなく、それをみずからの痛切な問題として転調させ、感性的表現を取って作品に結実させることは、日本ではひたすら例外的な現象に過ぎなかったということである。広義の「文化史」

⁴⁹ 加藤周一『『日本文学史序説』補講』、かもがわ出版、2007年（初版、2006年）、206ページ。

は可能であっても、そしてまた、個々の芸術ジャンルにおける歴史を書くことは可能であっても、全体としとしての「芸術史」を構想することは、「美学史」の構想とともに、ほかならぬ日本の「近代」にあっては、きわめて困難なことには違いない。

黒田清輝について、高階秀爾は、ある種の詠嘆のニュアンスを帯びた筆致をもって、「たしかに、その家柄においても、地位においても、天分においても、黒田ほど恵まれた人は例が少ない。それほどまであらゆる条件に恵まれていながらなお、彼が企てた洋画輸入の試みがついに挫折してしまっただけで、私は近代日本美術のひとつの宿命を見る」⁵⁰と述べ、さらに、「伝統的なアカデミズムの絵画理念が断片的、感覚的な外界描写に変貌して行くその過程は、近代的な小説理念が、日本において、いつしか周辺雑記風な私小説に変質して行くのにはほぼ対応している」⁵¹と書く。彼の日本における美術と小説の歴史についての評価は、「わが国の小説は、他の近代文化のすべての領域と同じように、その発達の歴史がそのまま弱点を露骨にして行く過程とも見られるような経過をたどって現在にいたっている」⁵²という、中村光夫のいかにも辛辣な評言にも照応しているのであるが、もちろん、ここでは、「他の近代文化のすべての領域と同じように」という挿入句こそが重要なのである。

他方、ヨーロッパのいくつかの国々においては、本質的に、近代化のプロセスは、「近代」そのものに対する自己批判的原理を内包するものとして進行したととらえることができる。たしかに、「近代化」とは経済構造の資本主義化の進行であり、市場原理の貫徹するシステムの構築であること明らかであり、「平等と博愛」をスローガンとしては掲げながらも、「営業と利潤追求の自由」の倦むことなき展開への発現であり、非人間的な生産現場と「消費者としての個人」の称揚の構造の拡張であり、領土や植民地の獲得をめざした凄惨な戦争と殺戮と暴行の連続であり、1930年代から40年代のヨーロッパ大陸が示すように、その歴史的経過は措くとしても、ほぼ全面的にファシズムの政権が支配することになったのであり、ファシズムが「近代化の必然的な帰結」であるか否かという問題の設定は、いまだアクチュアリティを喪失しているわけではない。しかし、「近代的自我」という、理性的思惟を根源に置く啓蒙主義的な理想（カントの『啓蒙とは何か』の冒頭の、「啓蒙とは、人間がみずからのせいで陥っている未成年状態から抜け出すことである。未成年状態とは、他者に導かれることなくしてはみずからの悟性を発揮することができないということの意味する。もしこの未成年状態というものの原因が、悟性の欠如にではなく、他者に導かれずともみずからの悟性を発揮するという決意と勇気の欠如にあるのであれば、

⁵⁰ 高階秀爾『近代日本美術史論』、ちくま学芸文庫、2006年、64ページ。

⁵¹ 同書、93ページ。

⁵² 中村光夫『日本の近代小説』、岩波新書、1987年（初版、1954年）、4ページ。

その未成年状態は、まさしくみずからのせいで惹き起こされているものにほかならない⁵³という、いかにも峻厳にして凜とした規定は、その最も根源的な表現の一つにほかならず、啓蒙主義をいささか観念主義的に理想化してはいるものの、「啓蒙主義の基調」として、「理性の自律、知的文化の連帯性、その不断の進歩の確信および精神の貴族性」⁵⁴を挙げるディルタイにおける、まさしく「精神の貴族性」に裏打ちされた「知的文化の連帯性」こそは、少なくとも17・18世紀の西ヨーロッパにおいては、近代芸術の豊饒な展開を可能とする土壌であったには違いない)は、「近代」そのものへのある種の対抗原理として、すなわち、人間の諸権利、とりわけ思想や表現の自由、あるいはまた正義や個人存在の尊厳そのものを高く掲げるものとして、そしてまた、現実をつねにその根底から検証し、批判的にとらえるさいの「近代民主主義」という規範的価値として(さらにこの場合、この規範的価値そのものが、つねに根底的に検証され、その理念が絶えず確証されることになる)、前者の意味における「近代化」——つまりは、市場原理が絶対的に支配する社会構造の進展——に対して、これと絶望的かつ果敢に切り結ぶべきものとして、悲劇と悲哀に彩られた対抗軸をなすものとして、現れることになる。要するに、近代における芸術は、本来的に、市場の論理に対抗する原理を、近代的個人という分裂的存在の原理を、まさしく感性的に表現することを志向するものとして運命づけられているのであり、そうでなければ、人間存在の根源をつねに問い直し、それにつねに問いかけ、問題を提起し続けるような芸術に存在理由はない。そして、まさしくそれゆえにこそ、前述のごとく、「近代芸術」が、基本的にはつねに「輸入芸術」にほかならず、「文化理論」にせよ「芸術学」にせよ、その想定する対象は、ほとんどそうした「輸入芸術」であり、かつ、そうした理論それ自体が、多くは彼の地からの「輸入」でしかなく、しかも、そのさいの「輸入芸術」は、なんらかの「複製技術」を応用したメディアという、それ自体が基本的に資本の原理に支配される媒体によってしか存在できないというところに、「近代」に対する「近代的対抗原理」の薄弱さがいたるところに露呈する、日本の「近代化」の特質の一つが顕現していることは疑いを容れない。

もとより、「芸術の不在」は、かの丸山の発言にある「教養と財産 (Bildung und Besitz) という二つのB」の不在に由来するには違いない。「近代的市民社会」が、ある種の閉鎖性と排他性とに彩られたものであるにせよ、前述のルイ十四世の宮廷におけるようなその端緒形態を経て、貴族階級に取って代わる富裕な教養市民層の欲求——つまりは、芸術創造の成立を可能とするような経済的条件を提供する階層の「欲求」——のない「日本的成り上り社会」には、大衆文

⁵³ Immanuel Kant, Was ist Aufklärung?, Hamburg 1999, S. 20.

⁵⁴ ディルタイ『フリードリヒ大王とドイツ啓蒙主義』(村岡哲訳)、創文社、1975年、73ページ。

化はあっても芸術が成立することはなかったということである。じっさい、「明治の元勳」といえども、所詮は愚にもつかぬ芸者遊び以外のことにさしたる能のない下級武士たちであった以上⁵⁵、ホイジンガの言うがごとき「真面目な遊びの産物」たる文化とは、もとより、およそ無縁の存在にほかならなかったであろう。同時に、「芸術の不在」はまた、広い社会的視野と関心とを備え、つねに批判的に社会的発言を行うべく運命づけられた「知識人」の存在の希薄さにも由来するには違いなく、ましてや、ひたすら「道具的理性」の囚われ人たちのみを生産し続ける社会には、「知識人」が新たな層として出現することなどあらうはずはない。

ヨーロッパの宮廷における貴族という特権階層は、軍人としての役割も担うとはいえ、所詮は社会の富に対する寄生的で奢侈的な消費者の群れでしかないのであるが、まさしくひたすら寄生的な存在であるがゆえに、彼らの高雅な趣味の実現のために投資されたものを「回収」しなければならぬなどということは、およそその念頭に浮かぶことはない。おそらく彼らにとっては、かのボードレールの《旅へのいざない》の一節――

ああ、かしこ、かの国にては、ものみはな、
秩序と美、豪奢（おごり）、静けさ、はた快樂（けらく）。
（堀口大學訳）

という「かの国」たる幻影の世界のみが理想なのであり（もとより、これは19世紀のボードレールのユートピアには違いなかったのであるが）、美と豪奢と快樂と静謐を生み出す秩序さえ実現されることになれば、あとは知ったことではないのである。

それに対して、「近代ブルジョアジー」にとっては、ほかならぬ「計算的理性」の体現者として、投資されたものをできるだけ迅速に回収することこそが至上命令となる。その意味では、そうした「回収」などははじめからまったく不可能な、ドイツで実現されているような芸術の場としての劇場制度は、「近代化」が進行すればそれに付随して「自動的に」成立してくるような性格のものではなく、「絶対主義体制」のもとで、国王と喧嘩しながら貴族の遊び人たちがでっ上げた知と感性の「本源的蓄積」があってはじめて、その形成が実現されてくるようなものである。要するに、いかに「経済大国」を自称してみたところで、日本にその可能性はない、ということである。

半世紀前の加藤周一は、「ほんとうの目的は生活程度ではなく、生活」そのものであり、「たとえ西洋の社会がそれを忘れていても、日本の大衆はそれを本能的に知っている」という、生まれ変わったはずの日本の民主主義的な社

⁵⁵ こうした事実に関する資料は、おそらく枚挙に暇がないほどに存在するであろうが、前田愛『成島柳北』（朝日新聞社、1976年）に引かれた資料における、西郷隆盛、木戸孝允、大久保利通らの「遊興」に関する記述（16ページ）は、いかにも象徴的である。

会への楽天的な見通しに基づく前提を掲げたうえで、「そこにはキリスト教と個人主義のつくらなかつた一種の文化、決して断絶してはいないわれわれの伝統、日本にとっての創造の希望がある」⁵⁶と述べて、戦後日本における新たな文化の到来に熱い期待の念を吐露していた。もとより、西欧の芸術は、それが「キリスト教的」であるか、神を恐れぬ無神論か理神論か汎神論かの「邪教精神」に染め抜かれたものであるかはべつとして、少なくとも19世紀までは、なんらかの意味でキリスト教を意識せざるを得なかつたには違いなく、そのこと自体は、幸か不幸か、キリスト教の洗礼を受けた一部の芸術家・詩人を除けば、「近代」の日本では、さほど問題になり得ぬものではあつたであろう。しかし、「個人主義の作らぬ文化」は、総体として見れば、近代芸術の「オリュンポスの神々」からは不興を買うべき存在にほかならず、「われわれの伝統」は、まさしくかの「断絶」をみずから進んで果たすことができなかつたがゆえにこそ、「創造の希望」から無慈悲にも見放されて、枯死寸前の模倣の森のなかを彷徨することになるのである。

II

シュテンダール・アルトマルク劇場

もちろん、「ドイツの劇場」といっても、それがほとんどあらゆる町に「偏在」するがゆえに、逆に言えば、地域的な格差、および、同一の地域における財政的な格差の招来を免れ得ないということも明らかである。

ドイツ全体における現在のような財政状況の悪化のなかで、地方小都市の劇場が文字通り「生きるか死ぬか」の深刻な問題を抱えているであろうことは、容易に想像できることである。じっさい、いくつかの劇場の「統合」「連携」（もしくは「統廃合」）は、ベルリンの3つのオペラハウスの間でさえつねに議論の対象となっており（ベルリンが800億ユーロ、約13兆6000億円の借財を抱えていることと無縁ではないが）、ハインリッヒ・フォン・クライストの生誕の地でもある、ブランデンブルク州のフランクフルト・オーダー（人口6万7千人）のクライスト劇場は、すでに2000年に実質的な閉鎖の憂き目を見ている。

スタンダールがその町の名にちなんでみずからの筆名としたことで知られるシュテンダールは、ドイツ東部、ザクセン＝アンハルト州の、人口3万8千の地方小都市である。この町のアルトマルク劇場は、2006年の総予算は約326万ユーロ（約5億2千万円）、州からの助成金281万ユーロで、これは、2004年に比べて、100万ユーロもの減額となっているとされている（要するに、総額で4分の1ほどの削減ということであり、ザクセン＝アンハルト州の財政状況からすれば、たしかにやむを得ない措置には違いないであろうが、しかし、常識的には考えられないほどの大幅な削減である）。劇場の総人員は73名、専属俳優

⁵⁶ 加藤周一、前掲書、97ページ。

が15名、客演が5名で、技術部門が36名、管理事務部門が4名となっている⁵⁷。総人員に比して予算の割合が少ないのは、たとえばベルリン・ドイツ劇場と比較すれば明らかであり、総人員は260名でアルトマルク劇場の3.5倍に過ぎないが、約2000万ユーロ（約33億円）の助成のもとで、2321万ユーロの総予算となっており、7倍以上に達している。これはもちろん、新しい演目の制作数、人員の賃金、演出家への報酬等、すべてに格差があることによる。俳優その他の人員の賃金や報酬は個別には明らかにされていないが、しかし、たとえば2007/2008年度のシーズンの新しい制作数は、ベルリン・ドイツ劇場では、三つのステージで20本以上が予定されているのに対し、シュテンダルでは、その半分以下の9本である。

7年ほど前まで、このシュテンダル・アルトマルク劇場で演出助手を務めていた青年に聞くところでは、少人数ということもあって、彼らの仕事はきわめて厳しく、演出助手の場合、朝8時から夜の10時まで、リハーサルや公演への立会いのほか、装置や小道具の準備等に追いまかれるのが普通の日々だったとのことである。役者たちにとっても条件は厳しく、ほとんどが若い俳優で、1年から3年ぐらいで条件のよりよい劇場に移るため、アンサンブルはつねに流動的で、観客も少なく（2006/2007年のシーズンの公式の観客動員数は、5万5千人となっているが、たとえばベルリン・ドイツ劇場では、2003/2004年のシーズンには18万人を上回っている）、基本的には、古典作品と子供向けの童話の演出によって、その存在を示していたとのことである。人口が25万ほどのフライブルクの市立劇場でさえ、芸術表現としての演劇を主に上演しながらも、いわゆる大衆演劇的な喜劇のごときものも、できるだけ広範な観客を劇場に動員するための手段として避けて通ることはできず、レパトリーの一部に入れざるを得ないことも事実であり、それは、後述のワイマールの国民劇場でも同様である。しかし、ワイマールのような、ゲーテとシラーの「ワイマール古典主義」というイメージによって広く知られ、そうしたイメージのもとで、それに照応するはずの劇場を訪れる観光客も少なくない町ならばともかく、そうした歴史的な伝統も持たず、大都市から離れて散在する小規模な劇場の場合には、当然のこととして、事態は深刻な様相を呈することになる。

数年前までの芸術監督は、大衆演劇的な喜劇作品の上演を頑なに拒否し（それは、アーティストとしての自尊心に関わるものであったには違いない）、「古典と童話」にレパトリーを限定していたとのことであるが、今シーズンの9本の新しい演目のなかには、明らかに大衆演劇的な喜劇も入っている（もちろん、その9本のなかには、シェイクスピアの《十二夜》、モリエールの《いやいやながら医者にされ》、レッシングの《賢人ナターン》、ビューヒナーの《レオンスとレーナ》、ブレヒトの《三文オペラ》といった、文字通り古典的な作品も

⁵⁷ Vgl. Bernd Steets, *Theateralmanach 2007/2008.*, Pullach 2007, S. 236f.

含まれている)。

こうした劇場の場合には、ベルリンやハンプルクのような大都市のメジャーな劇場とは異なり、国内外に知られた演出家を招聘することができるわけでもなく、かつ、観客層との関連においても、たとえばベルリン・フォルクスビューネのカストルフやベルリン・ドイツ劇場のタールハイマーやゴッシュのような、実験的・挑発的な演出を舞台に掛けることも困難であり、一般的には、歴史的なコスチュームと装置による、伝統的もしくは因習的な演出のもとでの公演が主流を占めざるを得ないとのことである。

その場合、メジャーな劇場と地方の小劇場との間では、ある作品の制作を担当する演出家とドラマトゥルク(文芸部員)との「協業」のあり方の相違が、きわめて明白に表れることになる。たとえばカストルフのように、およそ原作の原形をとどめぬほどにテキストを切り刻み、あるいは、それに天衣無縫な改変と創作とを放り込むような演出の場合には、ドラマトゥルクとの協議を行うことは前提としても、当然のこととして、演出家はすべてにわたって「独裁的」に振舞わざるを得ないことになる。しかし、「伝統的な演出」の場合には、ドラマトゥルクが手を入れてカットを施した台本を、演出家が「職人芸的」もしくは「手工業的」に舞台に移すのみ、というのが基本とのことであり、当然のこととして、良くも悪くも演出家のイデーが貫徹すべく変貌を遂げた芝居が出現することはない、ということになる。

しかし、ともあれ、このような地方小都市であれ、厳しい財政状況のなかにおいても、州からの助成を受けつつ自前の劇場を維持しているということ自体が、いかにもドイツの文化状況にふさわしいには違いない。くわえて、若い俳優たちにとっては、たしかにさまざまな条件は不利であるとしても、きわめて少数の専属俳優(シュテンダルの場合、男優が9名、女優はわずかに6名)であるがゆえに、彼らはつねに主役級の役を演ずることを「宿命づけられて」いることになり、その限りにおいては、きわめて多くのことを学ぶ機会が与えられていると言えないこともない。その意味では、オペラ歌手たちにピアノで下稽古をつけるコレペティートアから始まり、地方の歌劇場の副指揮者からしだいに大きな歌劇場の音楽監督へと進んでいく、ドイツのいわゆる「叩き上げ」の指揮者たちのキャリアと共通するものが、才能と強運との双方を天から賦与された少数の役者たちには、あるのかも知れない。

他方、かりに若くして「メジャーな」劇場に専属として採用されたとしても、ほとんどいわゆる端役にしか就くことができぬまま、たとえば芸術監督の交代の時点で解雇され、フリーの俳優として、さまざまな劇場における制作や、単発のテレビ・ドラマなどを活動の場としながら、辛うじて糊口をすすぐことになるアーティストや、あるいは、たとえばベルリンのエルンスト・ブッシュ演劇大学のような、ドイツにおける俳優養成のエリート大学と目される高等教育機関を卒業しながらも、結局は演劇畑からは消え、他の職業に就くことになる

役者たちも少なくはない。

ベルリンの小劇場

「劇場の国ドイツ」をさまざまな意味で象徴するのは、たしかに、首都ベルリンである。350万の人口と、前述のように800億ユーロ（約13兆6000億円）に上る負債を抱えるこの町には、劇場そのものの数が40を超えて存続しているのみならず、さらに、さまざまな演劇やパフォーマンスの小グループを加えると——後者の性格上、結成・解散を絶えず繰り返すがゆえに、数字自体は流動的であるとはいえ——約70の「劇団」および演劇集団が存在していると言われる。

2007年9月30日、初秋の公園や歩道に高い木々からの枯葉が静かに舞い落ち、薄曇りの空のもと、ベルリン・マラソンの参加者たちがウンター・デン・リンデンを疾走するさなか、マクシム・ゴーリキー劇場とフンボルト大学にほど近い小劇場、テアター・イン・パレーで、「小劇場は、ベルリンにとって有益か？」と題された、ささやかな公開討論会が開かれた。出席者は、小劇場（劇団もしくはグループ）から3名、批評家が1名、経済界から1名、ベルリン市州議会の文化担当が1名、それに司会者の計7名であり、当然のことながら、アーティスト側と行政担当者との議論が、主要な部分をなすものとなった。

わたし自身、これまでベルリンの演劇（劇場）について触れるさいには、レパートリー制を取り、最低でも2つぐらいのステージを持ち、年間の上演数が400本から500本にも上ろうという「メジャーな」劇場にほぼ限られていた（すなわち、ベルリン・ドイツ劇場、ベルリーナー・アンサンブル、シャウビューネ、マクシム・ゴーリキー劇場、それにフォルクスビューネである）。しかし、ベルリン市内だけでも70を超える劇団・演劇グループが存在することからすれば、そうした「メジャーな」劇場の制作の変遷や傾向などというものも、ベルリン全体の演劇地図からすれば、ほとんど「氷山の一角」をなすものでしかないことも明らかである。

ベルリン市議会の文化・メディア政策担当者であり、文化委員会委員長でもある「90年連合/緑の党」のアリス・シュトレヴァーによれば、ベルリンの劇場・演劇グループは、3つのカテゴリーに分類されている。

第一のグループには、ベルリン・ドイツ劇場、マクシム・ゴーリキー劇場、フォルクスビューネといった、いわゆる「国立劇場(Staatstheater)」が属しており、これらは、ベルリン市州政府がその存続の責任を取るものであり、その意味では「州立劇場」であるが、しかし、歴史的な名称として、あるいはまた、助成金の形態は多様であるにせよ、そのランクの高さを示すものとして、ドイツ各地にこの「国立劇場」が存在しており、当然のことながら、首都ベルリンもその例外ではない。

第二のカテゴリーは、ベルリーナー・アンサンブル、シャウビューネ、ヘッ

ベル劇場、青少年向けの作品を上演するグリプス劇場などであり、これらにあっては、たとえば「有限会社」といった経営形態は取るものの、じっさいには、第一のグループ同様、ベルリン市州政府による膨大な助成によってその存在が保証されているという事実が変わりはない。

以上の2つのグループにあっては、行政の側から前年度の実績についてさまざまな評価が行われ、その評価に基づいて助成額が提示され、さらに、芸術監督と行政との交渉が丁々発止と行われつつ、その額が決定されるのであるが、しかし、評価によって、たとえば芸術監督が交代のやむなきにいたるようなことはあっても、劇場の存続そのものが問題にされることはなく、その存在自体が——少なくとも当面は——「聖域」に属しているということは共通している。

しかし、これらの「メジャー」には属さず、かつ、市州政府からなんらかの助成を受ける演劇グループについては、その存続そのものは是非について、4年毎に市の「評価委員会」による評価を受けることになり、助成が打ち切られる決定がなされることになれば、基本的には消滅の運命を辿ることになる——それというのも、フリーの俳優や演出家・技術担当者の小グループにとって、自力のみで演劇活動を展開することは、ベルリンといえども（つまりは、ベルリン以外の町では、おおよそはじめから不可能ということでもあるが）、ほとんど不可能だからである。

公開討論に参加していたアーティストたちは、少人数の団体ながら、オペラやミュージカルの上演を続けているノイケルナー・オーパー（ただし、わたし自身は、彼らの公演は未見である）の代表であるベルンハルト・グロックジン、会場となったテアター・イン・パレーの芸術監督であり、女優でもあるガブリエーレ・シュトライヒハーン（彼女は、後述のペーター・ハックスの《アンフィトリオン》では、アルクメーネを演じている）、それに、2006年に結成された「バルハウス・オスト (Ballhaus Ost)」という演劇・パフォーマンス・グループに、「コレクティブ・グーテストーン (Kollektiv Gutestun)」という小グループの一員として加わるアンネ・ティスマーであった（ティスマーは、2001年から2005年まではベルリン・シャウビューネの専属女優で、日本でも上演されたオスターマイヤー演出のイプセンの《ノラ (人形の家)》や、同じくオスターマイヤー演出のヴェーデキントの《ルル》で、それぞれタイトルロールを演じており、前者は、現在もなお、シャウビューネのレパートリーの一角として上演が続けられ、彼女は客演の形で参加している）。

ほとんど当然のことながら、彼らからは、3つのカテゴリーの間に厳然と存在する「格差」の存在に対する批判が提起され、評価の基準が、すべての劇場・演劇グループに平等に適用されるべきであるとの主張がなされた（もちろん、ベルリーナー・アンサンブルの芸術監督であるクラウス・パイマンや、同じくフォルクスビューネのフランク・カストルフが参加していたならば、彼らの立場からの厳しい反論が展開されたには違いない）。とりわけ、近年、繰り出され

る演出作品自体における「危機的状況」が指摘されるフォルクスビューネとカストルフに対しては、そのような事態を招来しているにも関わらず、市州政府からの2000万ユーロにも及ぼうという助成金が、さほどの議論もなく決定されたことについて、批判的な意見が相次いだ（司会者からは、十数年にもわたって同じ劇場の芸術監督の任に当たっていれば、創作上もしくは運営上の危機に見舞われる時期があるのは当然であり、それ自体、理解できないことではない、との指摘もなされていたが）。

「評価」にあたっては、年間計画（おそらくは、個々の演目についての内容上・財政上の説明が求められるのであろう）、最近4年間の観客動員数等、膨大な数の項目が俎上に乗せられるとのことであるが、そもそも、演劇および芸術一般にあっては、企業の生産・販売に関わる年次計画などとは本質的に異質な、ある意味では理論的な研究成果などとも共通した性格を持たざるを得ず、要するに、結果としてできあがって見なければ、ほとんど「予測」などは不可能な代物でしかないのであるから、予算の獲得のため、そうした「作文」に時間を空費しなければならぬアーティストたちの労苦のほどが偲ばれるのであるが、しかしまた、「評価する側」にとっても、紙の上の数字と文字とを手がかりとしての「評価」は、困難にして苦渋に満ちたものには違いない。

同時に、そうした「評価」をつねに意識せざるを得ないということが、冒頭に掲げた、丸山がトクヴィルに拠って語る「平均化と画一化」への「傾向」を、知らず知らずのうちに惹き起こすことになるのではないかと、という危惧の念も払拭することはできない。それは、芸術創造の「論理」とは、どこか背反する性格を帯びたものであるからである。時として、「観客動員数」などという、無力にして、しかしまた絶対的な威力を持つ数字などは完全に無視し、好きなことを好きなように舞台の上に叩きつけて溜飲を下げることも、芝居畑の変人たちには必要な「カタルシス」には違いなく、それにたまたま観客が引きずられ、引き寄せられて来るのであれば、まさしく僥倖の極みということになるであろうが、ガラガラの観客席での上演は、その演目がレパトリーから外される運命となる可能性が高いうえに、「観客動員数」なるものが、とにかくにもその劇場の「評価」の「基準」の一つであってみれば、きわめて抽象的な意味においてではあれ、観客を意識した「平均化」の危険性へと傾くことは、必ずしも想定されないことではない。

とはいえ、800億ユーロもの負債を抱えたベルリン市州にとっては、文化予算の削減という課題も避けては通れぬ難問であることは事実である。「90年連合/緑の党」のシュトレーヴァーは、1991年から現在までの間に、文化助成のための予算は、事実上、半減しているという深刻な現状を認めただけで、演劇グループの数はひたすら増加する一方で、予算額はひたすら減少の一途を辿る、という、ほとんど絶望的なディレンマのなかで、現時点においては、ともかくも、そうした「評価」をできるだけ透明性を維持しつつ行うこと以外にはない

ことを指摘していた。

討論のなかでは、小規模な演劇集団の放つ「革新性」、全体としての演劇シーンに対する反逆的な挑発性は、じつのところ、近年においては後退しているのではないかと、との認識も示された。それには、小規模グループのなかで傑出した成果を示すものについては、「メジャーな」劇場が、みずからの制作上の変身（革新）を実現するために積極的に取り込んでいる状況があること、つまりは、彼らとの共同制作を行い、あるいは、彼らにその劇場のレパートリーの一部として制作を担当させるような方向が生まれており、それによって、小規模な演劇グループの「新しさ」や独自性が、全体としては薄れるという結果を示しているということである。たとえば、まだ40代の演出家にして台本作家でもあるルネ・ポレシュは、フォルクスビューネの小劇場であるプラーターを主要な活動の場としていたのであるが、おそらくはカストルフ自身の新しい演出作品が相対的に減少したということも関わって、現在では、ポレシュによる制作が大劇場のステージで上演されることも少なくはなく、さらには、ウィーンのブルク劇場（アカデミー劇場）にも、彼の活動の場は広がっているものの、しかし、それはまた同時に、彼の作品が放っていた「新しさ」、新しい視点や手法が、どこか色褪せてくることにもつながることが指摘されていた。

もちろん、「新しさ」のみが「評価」の基準ではないであろうが、芸術がその「独自性」により、つまりは、ある種の「排他性」と「独善性」によってみずからの存在を主張せざるを得ないものである以上、他とは異なるもの＝その意味での「新奇さ」は、本質的な契機をなすものであることは明らかであり、とりわけ弱小の演劇集団にとって、前述のベルリンの5つの「メジャーな」劇場だけでも、一シーズン、おそらくは150本は下らぬであろうと思われるほど出現する新しい演出の群れのなかに割って入り、みずからの存在を主張するさいには、その「新しさ」＝独自性の強調が本質的な意味を持つことになるであろう。しかし、きわめて限られた人員と予算のなかで、それをいかに実現するか、その困難さもまた、容易に想像できることである。

ワイマール

ワイマールは、人口6万4千人の地方中都市ではあるが、それでも、州都エアフルトとイェーナに次ぐ、テューリンゲン州第三の町である。ゲーテ、シラー、ヘルダー、ヴィーラントのみならず、J.S. バッハやフランツ・リストが活動していた町としても知られ、バッハにまつわる史跡はほとんどないものの、ゲーテ、シラー、リストの住居は、いまでも歴史的な面影をとどめる静かな街のなかに残っている。ゲーテが「芸術監督」でもあった宮廷劇場は、18世紀から19世紀にかけて、まさしくドイツ諸邦を代表する劇場でもあったとともに、劇場という存在が「市民劇場」へと移行する上で、きわめて重要な位置を占めるものでもあった。

州都エアフルトは、人口 20 万を超える商業都市ではあるが、芸術文化という側面においては、ワイマールと完全に逆転しており、ここには市立エアフルト劇場があるものの、どちらかと言えばオペレッタやミュージカルを上演するのみの音楽劇場であるに過ぎず、通常のオペラや演劇は、ワイマールのドイツ国民劇場がその舞台となっている。

ワイマール・ドイツ国民劇場の総予算は 2150 万ユーロ、助成が 1850 万ユーロで、この数値自体は、前述のベルリン・ドイツ劇場をわずかに下回る水準のものとなっている。しかし、ヴァーグナーの《ニーベルングの指輪》、プッチーニ、ヴェルディ等の歌劇もしくは楽劇を上演し、ワイマール・シュターツカペレという、それだけで 100 名に達するオーケストラを抱えていることを考慮すれば、この予算規模ではきわめて厳しい運営を余儀なくされているであろうことは想像に難くない。総人員は 407 名に達し、俳優は、専属が 19 名で客演が 10 名、歌手は、専属が 20 名で客演が 10 名となっており、これに、合唱団 45 名、技術部門 100 名、事務・管理部門 36 名が加わる。

2005 年に、この劇場の広報担当者にインタビューしたさい、彼女は、助成金が減額されたため、それまでの数年間、人員の賃金・報酬が凍結された状態にあること、しかも、当面、状況が好転する気配のないことについて憂慮していたのみならず、前述のように、エアフルトには音楽劇場の壮大な建物はあるものの、本格的な歌劇を自立的に上演することはできず、かつ、州の財政状況からいって、質量ともに歌劇の上演に照応するようなオーケストラを新たに創設することは不可能であるがゆえに(エアフルト劇場のオーケストラは 59 名に過ぎない)、シュターツカペレ・ワイマールをエアフルトの専属オーケストラにしたい、というエアフルト市からの要求が以前からくすぶっており、それに反対するワイマール国民劇場側との間で、論争の火種が絶えないとのことであった。

最近の資料によれば、ワイマール国民劇場は、これまでの有限会社の形態から国立(州立)劇場となることが予定されており、2009 年からは、州から 1660 万ユーロ、市から 440 万ユーロの、合わせて 2100 万ユーロの助成を得ることになるとされている⁵⁸。ただし、それが実質的にどの程度までポジティブな展開であるのかは、統計上の数字だけでは判断することはできない。

2005 年の初秋、ワイマール国民劇場で観ることのできたのは、シェイクスピアの《十二夜》とハイナー・ミュラーの《カルテット》のみであり、それだけでこの劇場の状況について語ることは不可能であるが、後者については、ミュラーの諸作品の演出との関連で、やや詳しく述べることになる。

エッセン

人口 250 万のテューリンゲン州とは異なり、1800 万を超える人口を擁するノ

⁵⁸ Vgl. Steets, a.a.O.,S. 251.

ルトライン・ヴェストファーレン州（要するに、この一州だけで、1700 万ほどの人口であった旧東ドイツ全体を凌ぐ人口を擁しているということである）は、ケルン、ドルトムント、デュッセルドルフ、エッセン、ビーレフェルト、ボーフム、ボン、ミュンスターといった大・中都市が踵を接する、ドイツ最大の州であるのみならず、それに照応して、有力な劇場が最も多く集中する州でもある。

エッセンは、人口が 60 万に近く、ほぼデュッセルドルフやドルトムントに匹敵する規模の町である。有限会社の形態を取る「エッセン劇場・フィルハーモニー」のなかに、音楽劇場（オペラと演奏会）、バレエ、演劇の三つの部門が編入されており、駅をはさんで、一方に緑のなかのオペラハウスとフィルハーモニー、他方に、全体として瀟洒な雰囲気さえ漂わせる伝統的な街並みのなかに、演劇専用のグリロ劇場が建っている。すなわち、オペラを上演する大ホールが演劇とも共用となるワイマールやフライブルクとは異なり、ここでは、それぞれの部門が独立した建物を持っているということであり、これはデュッセルドルフでも同様で、要するに、自治体の財政規模に照応する文化予算の多寡に関わる問題である。

エッセンの劇場全体としての総予算は 3956 万ユーロ、助成が 3433 万ユーロ（オーケストラには、べつに 634 万ユーロ）、総人員は 590 名で、専属俳優が 24 名（これは、デュッセルドルフ劇場の半分を少し超える程度の数字である）、専属歌手が 20 名、バレエが 29 名、合唱団が 53 名、オーケストラが（ワイマールと同様）100 名となっており、歌劇場を含むだけに技術部門の人員は多く、323 名に達している。

グリロ劇場の名称の由来こそは、商工業地域として繁栄したルール地方の町エッセンを象徴するものである。すなわち、この劇場は、19 世紀の後半、当地の実業家であったフリードリッヒ・グリロが、私財を投じて市民のために創設したものであり、彼は、劇場建設のための土地と、建設費用の 3 分の 2 にあたる額を寄付して、ルール地方では最初の本格的な劇場の出現を可能にしたと言われる。本稿の冒頭で引用した、「およそ『回収』することを意図しない芸術への『投資』」は、たしかに、「財産と教養」を備える市民層によってのみ可能だったことは疑いなく、宮廷劇場から市民劇場への転換が、ほかならぬ宮廷劇場の不在ゆえに不可能であった都市においては、ブルジョアジーが芸術創造のパトロンとして、莫大な私財を費やして市民劇場を新設したということであり、エッセンの例が、ドイツにおいてどれほどの普遍性を持つかは明らかではないが、いずれにしても、こうした方向性は、ドイツにおける「近代芸術」の命脈を保つ上での源泉の一つであったには違いない。

エッセン・グリロ劇場では、クライストの《ハイルブロンンのケートヒェン》、オールビーの《ヴァージニア・ウルフなんかこわくない》、シェイクスピアの《真夏の夜の夢》の 3 本の演出を観たのみであった。《ケートヒェン》と《真夏の夜

の夢》は、他の演出による舞台との比較のなかで後述するが、演劇部門の芸術監督であるアンゼラム・ヴェーバー演出による《ヴァージニア・ウルフ・・・》は、わたし自身は、この演出家による制作ははじめて観る機会を得たのだが、完成度の高い舞台で、四人の役者のなかでも、とりわけマーサのザビーネ・オルレアンとジョージのアンドレアス・グロートガーの演技が傑出していた。

III

《ハイルブロンンのケートヒェン》二題

デイヴィッド・ベッシュ演出によるエッセン・グリロ劇場の《ハイルブロンンのケートヒェン》と、アメーリア・ニーアマイヤー演出によるデュッセルドルフのそれとでは、同じ戯曲による公演とは思えぬほどに、その傾向はおよそ異なるものである。

ベッシュ演出では、クライストのテキストは、ほとんど青少年向きの舞台かと思われるほどに簡略化され、擬音を用いてさまざまな仕草を強調しつつ、全体として喜劇仕立てのものにされていた。舞台にある種の余裕が感じられなかったのは、出演している何人かの役者の水準にもよるであろうが、人物の描写がきわめて表面的なものにとどまり、芝居の核心部分と言うべきものが表現されていなかったことによるには違いない。いくつかの外面的な思いつきを並べながらも、それがイデーとして舞台の上で収斂していかぬということは、この作品に対する演出家の「読み」の浅さに由来する以外のなにもでもなく、つまりは、クライストと切り結ぶ切迫したコンセプトが不在のままであったということである。

それに対して、ニーアマイヤーの《ケートヒェン》は、時代設定は現代に移しつつ、全体としてきわめて深刻な空気と動きの激しさが支配するなかで進行する3時間であった。冒頭、ケートヒェンの父親テオバルトのフォン・シュトラール伯爵への長い弾効も、おそらくはほとんどカットを施されることなく語られ、すでにこの時点で、ニーアマイヤーの演出の方向がある程度まで予測できるのであるが、サングラスをかけ、思いつめた表情でうつむき加減にひたすらフォン・シュトラール伯爵のあとを（ほとんどストーカーまがいに）追いかけるケートヒェン（演ずるのは、1984年生まれで、まだベルリンのエルンスト・ブッシュ演劇大学の学生であるクラウディア・アイジンガーで、卒業前のすでに今シーズンから、デュッセルドルフ劇場の専属となっている）にせよ、カトレーン・パウマン演ずるクーニグンデにせよ、その造形は、いずれもややエキセントリックにして鋭角的なものであり、その限りにおいて、《ケートヒェン》に対するわたし自身のイメージにほぼ照応するものであった。燃え上がる炎のなかに飛び込むケートヒェンは、その火の海のなかから、じっさいに白馬の背に横たわって舞台へと帰還するのであるが、この着想も、《ケートヒェン》

という作品が放射する、どこか超自然的な魔力にふさわしいものであった（もっとも、役者や観客には、この演出は、全体としてさほど好意的に受け入れられたとは言えず、わたし自身は少数派に属している）。

超自然的にして、どこか素朴なメルヒェンの雰囲気を含えながらも、しかし、クライストの《ケートヒェン》の核心をなすのは、真摯でひたむきな人間の心情であり、彼のテキストの豊饒さとともに、この核心が舞台の上に再現されているのでなければ、クライストが現在という時空のなかに甦ることはない。

《真夏の夜の夢》四題

シェイクスピアの《真夏の夜の夢》は、ドイツにおいても、よほどのことがない限りは観客の入り期待できる作品と言われる。じっさい、この演目がレパートリーに含まれたことのない劇場はないであろうと思われるほど、さまざまに趣向を凝らした演出が、各地の劇場で、文字通り飽くことなく上演されている。もとよりそれも、「貴族」「職人」「妖精」という三つの世界が織りなす、幻想的な、しかしまた、時として残酷でもある葛藤が芝居の進行とともにもつれにもつれていくさまが、演出家たちの想像力を掻き立て、掻き乱し、みずからの読み方を舞台の上に実現しようとする渴望を生み出し続けるからに違いない。

最近、目に触れた舞台は、ウィーン・ブルク劇場（テー・プールマンズ演出）、ハンブルク・タリーア劇場（ジョリンデ・ドレーゼ演出）、エッセン・グリロ劇場（デイヴィッド・ベッシュ演出）、それにベルリン・ドイツ劇場（ユルゲン・ゴッシュ演出）の4本であるが、ともあれ、全体のコンセプトに関わって興味深いのは、バックの設定の相違である。ウィーンでは、ベテラン女優のマリア・ハッペルを配し、しかも、「人間界」におけるフィロストレイトと連続させており、ドレーゼ演出のハンブルクでは、軽快な動きを見せる「悪戯小僧」にふさわしい若い俳優、ベッシュ演出のエッセンでは若い女優、そして、ゴッシュ演出のベルリンでは、ほとんどつねに裸体で跳ね回るベテラン俳優（シュテツナー）と、まさしく四者四様の設定であった。

バックの設定は、もちろん、オーベロンをはじめとする妖精の世界を、芝居全体のなかにどう位置づけるか、つまりは、「人間界」に対する「妖精界」の関わりをどう処理するか、ということに関わっている。

ウィーンでは、冒頭、結婚式のための豪華な祝宴の準備が進められ、真っ白なテーブルクロスを掛けた多数のテーブルが舞台一面に華やかに広がっているのであるが、フィロストレイトが貴族たちを送り出し、舞台前面に出て合図するや、凄まじい轟音とともに、舞台上から数分間にわたって土砂が延々と落下し、並べられたテーブルや椅子を次々に埋め尽くして、舞台は一挙に「妖精の森」へと変貌を遂げるとともに、フィロストレイトはそのままバックとして動き回ることになる。土砂が舞台を埋め尽くす、その場面転換の壮大さ自体が、

妖精界の超自然的な威力の強大さを象徴するものとなっているのであるが、それはまた、土砂（妖精界）に足を取られて翻弄される二組の恋人たちの姿を強調するものでもあった。

ハンブルク・タリーア劇場の演出は、あくまでも喜劇としての性格を保持し、所どころに毒を効かせながらも、どこか詩的な雰囲気を残しつつ、上品にまとめたものである。人間界との差を明らかにすべく、妖精界でのテキストは、時々ブロークンな片言のドイツ語を交えて、観客にも全体としては理解できるように配慮されてはいるものの、ほとんど英語で語られる（ただし、それがシェイクスピアのオリジナルのテキストにどれほど忠実なものであるかは、わたしには不明である）。すなわち、妖精の王オーベロンをはじめとして、すべてが風刺的な軽さをもって造形されることになり、彼らの「威力」というよりは、彼らの「異文化性」が強調されることになる。タイターニアとロバと化したボトムとが愛し合うシーンは、休憩中もずっと舞台の上で続けられるのであるが（したがって、じっさいには休憩はないようなものである）、妖精に扮した女優が、シャボン玉を飛ばしたり、風船を追いかけたりして、彼ら二人の周りを動き回り、舞台の空気がグロテスクなものへと転じないように構成されていた。観客席には子どもたちの姿も散見されたが、たしかにこの演出は、4本の《真夏の夜の夢》のなかでは、唯一、家族で観るにふさわしいものではあった。

エッセン・グリロ劇場の演出には、「職人」はボトムしか登場することはなく、「貴族」「職人」「妖精」という三つの世界を描き分けることは、はじめから意図されてはいない。パックは、ほとんど両性具有的な性格を持つ、不思議なコボルトのごとき存在として描かれ、彼（彼女）は、眠りこけるライサンダーやデメトリアスのシャツを捲り上げては、お腹をぺろぺろと嘗め回し、ボトムの口を無理やり開け、その歯を電動ドリルで細工してロバに仕立て上げ（ボトムが血まみれになるこのシーンで、何人かの観客が席を立てて去って行ったが）、さまざまな悪戯を繰り返して観客を楽しませるのだが、幕切れ、太い樹が天上へと吊り上げられるや、彼（彼女）は白いドレスに身を包んだ女性の妖精として現われ、あたかもなにかのミュージカルの終幕のような華やかな舞台のなかで、最後の口上を語る。

クライストの《ケートヒェン》ほどではなかったが、このシェイクスピアでも、ベッシュの演出では、舞台空間そのものの広がり、奥行き、深さ、といったものは、それほど表出されてはいないままである。すなわち、舞台の奥に潜むべき演出家のコンセプトの「意味」が、役者たちの動きを突き抜けて劇場全体へと放射され、観客の想像力を打ち負かしつつ、かつ、それと響き合い、伶俐にして熱のこもった共感を生みだしていくまでには及ばなかったということである。

ベルリンのゴッシュ演出は、タリーア劇場の舞台とは異なり、きわめて荒々しいリズムで展開される。最近のゴッシュの演出は、シンメルプフェニヒの《ア

ンプロシア》であれ、ラザの《アルトゥール・ショーペンハウアーの櫥の中で》であれ、あるいはまた近作のシンメルプフェニヒの《動物の王国》であれ、装置は、前方に口が開いている巨大な箱以外にはなにもなく、かつ、デュッセルドルフの《マクベス》(わたし自身は未見)に象徴されるように、役者たちがまったくの裸体で演じられるシーンが多用されるのであるが、それはこのシェイクスピアでも例外ではなく、バックをはじめとする「妖精」たちの多くは、裸体か、ほとんど裸体に近い姿で演じられる。

あるいは、ゴッシュ自身は、超自然的な妖精の世界を、それゆえ、妖精たちや、さらには、妖精の世界に放り込まれ、その魔力に操られている間の二組の恋人たちも、デュッセルドルフの《マクベス》や、ベルリン・ドイツ劇場のシンメルプフェニヒの《動物の王国》における演出のごとく、すべて裸体の役者たちに演じさせたかったのかも知れない。終演後、デメトリアスを演じたマクシミリアン・フォン・プーフェンドルフ(彼は、数年前までベルリン・ドイツ劇場の専属であったが、現在はフリーで、主として映画の分野における俳優として活動している)が語ったところによると、彼(もしくは彼ら)は、「慎み(Scham)を持った芝居をしたい」として、演出家のそうした要求を拒否したとのことであった。

もとより、超自然的でデーモンニッシュな権力を行使する妖精界の「超一人間性」、もしくは、人間界の「道徳」や「因習」や「家族」とは無縁であるはずのその本質性を描き出すさいには、たとえばストラヴィンスキーの《春の祭典》が放射するような、ある種の「根源的な原初性」を強調すべく、「自然としての肉体」が前面に現われることはあり得るであろう。じっさい、オーベロンによって血まみれのロバのへと変身させられるボトムは、裸体のままで演じられるのであるが、彼がふたたびオーベロンによって人間の姿へと引き戻される時には、「因習」としての「慎み」のゆえに、ほとんど無意識のうちに、まずは腰の辺りを隠す布を探すのである。休憩なしの2時間45分の長丁場を疾駆するゴッシュのリズムの激しさ自体が、そうした「人間以前の本源性」との対比における「人間界」を描こうとする彼の意図を想像させるに十分であり、役者たちに対する要求が、彼のテキストの「読み方」のある種の一貫性のゆえであることを看取することはできる。

しかし、テキストに潜む「詩的なもの」をことごとく拒否し、恋人たちの間の愛の優しさや苦しさ、まさしくその愛の深さゆえの嫉妬の発現などはおよそ描かれることはなく、職人たちによる最後の「劇中劇」が繰り出すいささか「外面的」な滑稽さ(それとても、役者たちは血まみれになるのだが)によって、芝居全体の流れがグロテスクなものになることを辛うじて回避しているのかのとき舞台は、わたし自身にとっては、どこか後味の悪さを残すものではあった。

《アンフィトリオン》二題

モリエールの喜劇《アンフィトリオン》の改作と銘打たれたクライストの作品は、喜劇という形は取りながらも、オリンポスの神々によって思うさま弄ばれた挙句、幸福であるべきはずの運命を完全に狂わされ、相互への抜き差しがたい不信という奈落の底に突き落とされる人間たちの「悲劇」へと、ある意味ではモリエールの「原作」を逆転させたものである。執筆からじつに1世紀近くも経ってから初演され、長い間、ドイツ各地の劇場においてもレパートリーに含まれることの稀な作品であったのみならず、アンフィトリオンに化身したジュピターが、将軍アンフィトリオンの妻アルクメーネと愛を交わしてヘラクレスを産ませるという経緯に、クライストの友人でもあったアダム・ミュラーのごとく、聖母マリアの「神聖な」受胎を重ね合わせるという、およそ信じがたい見解もあったと言われるほどに⁵⁹、理解されぬままに時間のみが経過した戯曲でもあった。

みずからの似姿（ドッペルゲンガー）たるメルクール、つまりは、死者の魂を冥界へと導く死神でもあるメルクールを眼前にし、かつ、彼に完膚なきまでに翻弄される、アンフィトリオンの従者ゾジアスの、みずからの存在、みずからの自己、みずからの自我の「喪失」を嘆く冒頭の場面は、「喜劇」とはいえ、そしてまた、それ自体がたしかに「喜劇的」な滑稽さを放つものとはいえ、その滑稽さが開いて見せる黒々とした深淵の底知れぬ虚無の影は、ヴァッケンローダーやノヴァーリスといった、19世紀初頭のドイツの初期ロマン主義の詩人たちが吐いた不安を想起させるものであり、メルクールに叩きのめされ、打ちひしがれたゾジアスの嘆きは、かすかな憐憫の情をもってのみ眺めるには、あまりにも「現代的な」アクチュアリティを持っている——それというのも、「自己同一性の喪失」こそは、かすかにベケット的な苦さを放っているからである。

デュッセルドルフ劇場における演出は、本来、若い女性演出家カーリン・ヘンケルが担当したのであるが、彼女の病気のため、初日まで2週間という時期にいたって、あくまでも彼女の意図を受け継ぎつつも、ミヒャエル・タルケに演出が交代したという経緯を持つ。作品制作の、完成へのいわばラストスパートに入る時期の演出家の交代であり、とりわけ初日を前にして緊張した日々を過ごす役者たちにとって、それは大きな衝撃を意味した。結局、この制作の初日は、2日間、延長されたのだが、ゾジアスの妻カリスを演ずるクラウディア・ヒューベッカーが、「ただ不安と緊張を引き延ばしただけでした」と述べていたように、「未完成」のまま初日に臨まざるを得ない彼らにとっては、不安の念が深かったには違いない。

カーリン・ヘンケルの演出は、「喜劇」としての性格よりは、むしろ、オリ

⁵⁹ Vgl. Anmerkungen von Peter Goldammer, in: Heinrich von Kleist, Werke und Briefe, Bd.1, Berlin und Weimar 1978, S. 608.

ポスの神々の恣意と傲慢と横暴によって、最も近しく、最も愛すべきパートナーを失い、文字通り絶望の淵へと叩き落とされる人間たちの「悲劇」を強調するものであり、テキストの最後の一句である、かの謎に満ちたアルクメーネの「ああ！」は、絶え入るような絶望の吐息であった。

ペーター・ハックス作の《アンフィトリオン》⁶⁰には、モリエールやクライストの戯曲とは異なり、ゾシアスの妻カリスが登場することはない。芝居の展開の中心となるのはアルクメーネであり、彼女は、「二人のアンフィトリオン」の間を激しく揺れ動きつつ、みずからの意志としては、「真正の」アンフィトリオンではなく、ジュピターの化身であるアンフィトリオンを選ぼうとする。すなわち、「結婚」という「社会的しきたり」に安住し、「かまどを守る女」としての、「家」と「妻たるもの」という通念とに縛りつけられたアルクメーネを欲する、因習的な将軍アンフィトリオンではなく、ひたすら情熱的に、ひたすら自由に、得るものも失うものもなく、天駆ける感性と感情の赴くまま、美しく知的なアルクメーネを愛するジュピターに魅せられ、彼の方に、みずからの夫としての理想像を投影するのである。もとより、ジュピター＝アンフィトリオンの燃え上がる自由は、彼が「多情多感な」天上の神であるがゆえにこそ可能なのであり、幕切れ、ジュピターはアルクメーネに向かって、所詮はさまざまな限界を持つ「人間界」にある女性として、将軍アンフィトリオンの妻として生きるべきことを論じ、彼ら二人を和解させたのち、みずからは天空の彼方へと飛び去って行く。

ハックスの「アンフィトリオン素材」の改作は、ほとんどフェミニズムの色彩に染め上げられた感のあるものであり、テアター・イン・パレーの舞台を観ながら、その独自の発想による素材の切り口の鮮やかさと、テキストそのものを作り上げる言語の多彩さと深さのゆえに、この作家の存在の大きさが改めて痛感された。

旧東ドイツの劇作家ペーター・ハックスは、1970年代の東ドイツでは、その作品が最も盛んに上演された劇作家の一人であり、たとえばこの《アンフィトリオン》はベルリン・ドイツ劇場、《オンファーレ》はベルリーナー・アンサンブルで上演された。現在は、少なくともベルリンで見る限り、テアター・イン・パレーのこの《アンフィトリオン》の演出以外、おそらく演目となっている形跡はないのであるが、しかし、彼の著作集は現在でも刊行されており、ハイナー・ミュラーが基本的に悲劇作家であったとすれば、ハックスはそれに対応する、旧東ドイツの代表する喜劇作家であったと言えるには違いない。

ペーター・ラウホによる演出は、装置や衣装を含めて、ハックスの指示にかなり忠実なものであった。ともあれ、舞台空間は、立体として見れば、たとえ

⁶⁰ Peter Hacks, *Amphitryon*, in: ders., *Werke*, Berlin 2003, Bd.4, S.99ff.

ばシャウビューネやデュッセルドルフ劇場（大ホール）の数十分の一に過ぎぬであろうから、役者たちが目まぐるしい動きを示すなどということは、はじめから想定されてはいない。

しかし、「神々の世界」と「人間界」との葛藤が展開する、こうした神話劇あるいは幻想劇の色合いの濃い作品にあっては、もう少し広い舞台空間のなかでの役者たちのダイナミックな動きが期待されるころではあった。つまりは、ドイツ劇場での上演が望まれたということでもある。

ハイナー・ミュラー三題

《ハムレットマシン》——この短いテキストが舞台の上で演じられるのを観るのは、1990年春の、ドイツ劇場におけるハイナー・ミュラー演出の《ハムレット/ハムレットマシン》以来である。先頃、54歳の若さで世を去ったウルリッヒ・ミュエがハムレットを演じた、7時間にもおよぶこの上演では、《ハムレットマシン》のテキストが随所に散りばめられ、部分的にはかなりまとまったものとしても挿入されていた。軽やかなリズムで、深い絶望感に隈取られた自嘲的なテキストがミュエから発せられるのと、東ドイツという国家の消滅が法的にも確認されるプロセスが、「自由選挙」という形で進行するのは、ほとんど同時並行的であり、そのテキストは、潰え去り行く国家への苦渋に満ちた哀悼の辞のようにも聞こえたものであった。

かの《ハムレット/ハムレットマシン》から17年を経て、1977年、つまりは30年前に書かれたテキストが、舞台そのものはカンマーシュピーレであるとはいえ、同じドイツ劇場で「甦る」ということ自体が、ある種の感慨を抱かせるとともに、東ドイツの存在を、とりわけそこに生きる知識人の「存在形態」や批判意識を前提とするこの作品が、東ドイツ消滅後17年を経ていかなる響き方をするのか、そしてまた、現在のベルリンにあっては数少ないミュラーのスペシャリストとも言うべきデミター・ゴチェフが、いかなるコンセプトをもってこのテキストを現代の舞台の上に出現させるのか、開演前には、さまざまに入り乱れる空想と好奇心が脳髄を引き裂いた。

ゴチェフが、みずからを含めて3人の役者で演出した舞台は、わずか1時間ほどの上演時間とはいえ、彼の演出のすべてに共通するように、わたしたちに極度の緊張を強制するものであった。舞台の上を緩やかに動きながら、同じように緩やかに朗誦するゴチェフと、その同じテキストを、頭上に吊り下げられたマイクを見上げながら、凄まじい早口で繰り返す女優（ヴァレリー・チェピアーノヴァ）とのコントラストは、それ自体が瞠目に値するものであったが、消費社会への痛烈な風刺の部分は若い男優（アレクサンダー・クフオン）、オフィーリアと「エレクトラ」のモノローグの部分はチェピアーノヴァがそれぞれ分担し、最後は「エレクトラ」の絶叫で終わるという構成は、戦後社会という「歴史」のなかに生きる人間の存在を、沈黙のなかで問うものとなっていた。

ゴチェフは、ベルリンのフォルクスビューネで、ミュラーの《ピロクテテス》を演出している。《ハムレットマシーン》同様、みずからも俳優としてピロクテテスを演じ、オデュッセウスは、彼の「手兵」の一人であるザムエル・フィンツィが演じた。

ミュラーの《ピロクテテス》は、もとより、ソフォクレスの悲劇の改作である。しかし、ソフォクレスにあっては、ネオプトレモスの存在が重要な位置を占める⁶¹のに対して、ミュラーにあっては、ピロクテテス自身の苦悩と憤怒が、したがってまたオデュッセウスの裏切りと卑劣さこそが、そのテーマをなしている。

ゴチェフ演ずるピロクテテスは、つねに絶叫するがごとき大音声をもって世を呪い、みずからの運命を嘆くのであるが、ゴチェフ特有の異様なまでの緊張感が支配する舞台（といっても、装置も衣装もきわめて単純なものであり、役者もほとんど朗読しているのみなのであるが）は、たしかに「ミュラーの世界」には違いなかった。

ミュラーの《カルテット》は、ラクロの《危険な関係》の「改作」であり、メルトイユ公爵夫人、ヴァルモン子爵、ジェルクール伯爵、セシル・ヴォランジュの「カルテット」を、男女二人の役者が交互に演ずるという形式を取る。時期の設定は、「フランス革命前のサロンにして第三次世界大戦後のシェルター」⁶²という、いかにもミュラー的な人を喰ったものであり、皮肉と軽蔑とが次々に繰り出される性的な暗示のなかに渦巻くテキストは、ラクロの原作に見られる、没落間近の貴族社会の欺瞞的な慇懃無礼を暴力的に引き剥がし、他者をただひたすら（性的な）道具としてのみとらえる残忍さを白日のもとに曝すことによって、道具的理性が支配する、「近代」のなれの果てとしての現代に、鋭利な刃を突き立てるものにほかならない。

ワイマール国民劇場での《カルテット》(2003年10月、初日)の上演の場は、小ホールであった。わたし自身は、変身し、変容する二人の役者が矢継ぎ早に創り上げる緊張の波の多様さに、まずは圧倒された。同時に、小ホールとはいえ、人口わずか6万少々である町の劇場の観客席が、ミュラーのこの「室内劇」の上演で満員となるという事実には、軽い驚きを禁じ得なかった。演出は、1973年生まれ若いエンリーコ・シュトルツェンブルクで、ヴァルモンはベルント・ランゲ(彼は、1978年以来、すでに30年の長きにわたって、ワイマール国民劇場の専属である)、メルトイユはエルケ・ヴィーディッツ(彼女もまた、1974

⁶¹ 吉田敦彦『ギリシャ悲劇を読む——ソポクレス『ピロクテテス』にみる教育劇——』、青土社、2007年、参照。

⁶² Heiner Müller, *Quartett*, in: ders., *Werke* 5, Frankfurt a.M. 2002, S.45.

年以來の専属であり、2004/2005年のシーズンには、《十二夜》のオリヴィア役でも登場していた) という、二人の東ドイツ時代以来の役者が演じていた。

シュトルツェンブルクの演出(上演回数は多くないとはいえ、この演出は、2007/2008年のシーズンにおいても、なおレパートリーに含まれている)は、とくに新奇な表現を追求したものではなく、二人の人物が無残にも破滅していく過程を、おそらくはテキストに忠実に、「オーソドックス」に追跡したものであるが、狭く不自由な舞台空間を、その狭さのゆえに有効に用いて、役者の動きを囚われ人のそれのように抑制しつつ、高い趣味の舞台に仕立て上げていた。

二人のマリア

2007年3月には、この「二人のマリア」の見出しのもとに、ハンブルクの2つの劇場における演出、すなわち、タリーア劇場におけるシラーの《マリア・ストゥアルト》(シュテファン・キミヒ演出)と、ハンブルク・ドイツ・シャウシュピールハウスにおけるヘッベルの《マリア・マグダレーナ》を取り上げたのである⁶³が、ここでは、二つの作品自体は同一であるとはいえ、ベルリンの2つの演出、すなわち、シャウビューネの《マリア・ストゥアルト》(ルク・ペルツェヴァル演出)と、マクシム・ゴリキー劇場の《マリア・マグダレーナ》(ジョリンデ・ドレーゼ演出)が対象となる。

シュテファン・キミヒがタリーア劇場の演出で「デア・ファウスト演劇賞」にノミネートされた一方で、ペルツェヴァルのこの演出は、2006年度の「フリードリッヒ・ルフト演劇賞」を受賞しており、いずれも——少なくとも批評家たちの間では——一定の評価を獲得した《マリア・ストゥアルト》である。

すでに書いたように⁶⁴、わたし自身は、錯乱状態との境界線上にあり、時としてほとんど幼児のごとくに振舞うマリア、というペルツェヴァルのコンセプトよりは、みずからの処刑による死を前にしつつも、真摯にして決然とした態度を維持するマリア、というキミヒのコンセプトに、たんにシラーのマリアへの共感に忠実であるということのみならず、シラーが語らせるマリアのテキストの凛とした調子と、その内容の論理的整合性の高さのゆえに、マリアという人物の存在感の強さを感じるのであるが、ペルツェヴァルにとっては、この戯曲の主役はむしろエリーザベトであり、マリアは、たんに彼女との対比で描かれるのみ存在に過ぎぬのかも知れない。それほどに、ユーレ・ベヴェエ演ずるエリーザベトが大胆かつ入念に描かれており、ほとんどシェイクスピアの《リチャード三世》を想わせる、権謀術数と殺戮とが渦を巻いて個人を薙ぎ倒す政治の世界のなかで、強大な権力者にして、ハムレットの言う「弱き者」(あるいは、それ自体が「仮面」であるにしても)でもあるイングランドの女王の、ど

⁶³ 拙稿「濡れ鼠のフリードリッヒ」、『葦牙』第33号、2007年、参照。

⁶⁴ 同上、参照。

こか得体の知れぬ錯綜した性格が、ここでは舞台全体を支配することになる。

ジョリンデ・ドレーゼ演出のヘッベルの《マリア・マグダレーナ》(2007年9月7日、初日)は、アニカ・バウマン演ずるクララを観るべきのみの舞台である。

その幕切れ、ヘッベルの原作とは異なり、クララはみずから命を絶つことなく、スーツケースを手に——あたかもイプセンの《人形の家》のノラのごとく——、家を出て行く。19世紀の「市民悲劇」を21世紀のドイツに移すことになれば、たしかに、こうした「解決」は自然ではあろう。しかし、それゆえにこそ、ここには根本的もしくは素朴な疑問が生ずることになる——すなわち、それならば、現代における「市民悲劇」もしくは「悲劇的な家庭劇」を表現するのに、ヘッベルの作品を「転用」する必要はどこにあるのか、ということである。シャウビューネにおける一連のイプセンの作品の演出は、その「転用」——つまりは、イプセンを現代の視点から読むということ——の説得性を保持していたのであるが、マクシム・ゴーリキー劇場でのこのヘッベルでは、それは希薄であった。

《渴望》

28歳の若さでみずから命を絶ったイギリスの劇作家サラ・ケーンのおそらくは完成された最後の作品であろうと思われる《渴望》⁶⁵(ベルリン・シャウビューネ、トーマス・オスターマイヤー演出)は、上演数こそ多くはないとはいえ、2000年3月の初日以来、7年半の長きにわたって演じられてきた。

オスターマイヤーの演出はきわめて簡素にして簡潔なもので、4人の役者たち(男優と女優がそれぞれ2名)には、椅子と、少し離れてマイクがそれぞれ用意されているのみで、彼らは、1時間ほどにわたって、短いモノローグを、あるいは断片的に、あるいは多少なりとも不完全なダイアログ風に、マイクに向かい、あるいはそこから離れて、ひたすら語り続ける。テキストは極度に内省的、あるいは時としてほとんど「自閉的な」色調を帯びており、生と死をめぐり、あるいは、個人——すなわち、この自分が、いま、ここに、存在してしまっているというという、その理由に対する問いと絶望、絶望と問いが、激しく、痛切に、執拗に、繰り返される。

モノクロームの知的な舞台。

ゴツェフ演出のミュラーの《ハムレットマシーン》とともに、2007年9月から10月にかけてベルリンで観ることのできた舞台のなかでは、最もテキストの威力にねじ伏せられた作品であった。

⁶⁵ Vgl. Sarah Kane, Gier, in: dieselbe, Sämtliche Stücke, Reinbeck 2004.

新作オペラ二題

ベルリン国立歌劇場の2007/2008年のシーズンは、二つの新作オペラによって開始された——ハンス・ヴェルナー・ヘンツェの《フェードラ》(テキスト:クリスティアン・レーナート、ペーター・ムスバッハ演出、2007年9月6日、初日)と、パスカル・デュサパンの《メデア》(テキスト:ハイナー・ミュラー、ザーシャ・ヴァルツ演出・振付、2007年9月16日、初日)である。

前者は、1926年生まれの「老雄」ヘンツェの作品であるから、いまとなつてはそれほど新しい表現技法を用いたものではないのだが、器楽部門は、基本的に20世紀以降の作品の演奏に長じたアンサンブル・モデルン(ミヒャエル・ボーダー指揮)が担当し、ヴァルツによるダンスが大きな位置を占める後者は、1955年生まれのデュサパンによる作曲であるにも関わらず、基本的にバロック音楽の演奏で知られるベルリン古楽アカデミー(マークス・クリード指揮)が器楽部分を担当しており、このコントラストも興味深いものであるとともに、他方では、双方ともに古代ギリシャ劇に靈感を得ているという共通点もまた、比較するうえでの関心を引くものであった。

インテルメッツォ I : ベルリン・ドイツ交響楽団演奏会

ケント・ナガノの後任として、今シーズンからベルリン・ドイツ交響楽団の常任指揮者の地位に就いたのは、インゴ・メッツマッハーである。かつてはフィレンツ・フリッチャイが常任指揮者であったことで知られるRIAS交響楽団から改称されたベルリン・ドイツ交響楽団は、ベルリン・フィル、ベルリン・コンツェルトハウス交響楽団、ベルリン放送交響楽団とともに、コンサート専用のオーケストラとしては、ベルリンの四大オーケストラの一つに数えられる(もちろん、それ以外に、ベルリン国立歌劇場のシュターツカペレ、ベルリン・ドイツ・オペラ管弦楽団、ベルリン・コーミッシェ・オーパー管弦楽団という、歌劇場専属のオーケストラが、それぞれに演奏会を開いている)。メッツマッハーという指揮者については、ルイジ・ノーノの歌劇《プロメテオ》の録音⁶⁶や、ハルトマンの8曲の交響曲全集の録音⁶⁷によってしか知ることがなかったゆえに、新しい音楽の演奏に関心を持つ音楽家というイメージしかなかったのであるが、じじつ、2007年9月17日の演奏会(ベルリン・フィルハーモニー)では、ヘルムート・エーリングの《青い海》、翌週24日の演奏会(同)は、ヴィトルド・ルトスラフスキーの《管弦楽のための協奏曲》を取り上げていた。

フィルハーモニーの大ホールの照明がすべて消され、漆黒の闇のなかに、やや籠ったような音質ながら、ピアノの伴奏に乗って、バス・バリトンの歌うシューベルトの《さすらい人》が響いてくる。歌曲が静かに終わると、そこでメ

⁶⁶ EMI 5552092.

⁶⁷ EMI 5568112.

ツマッハーがはじめて登場し、この録音の歌い手が、先年、世を去った稀代のヴォータン歌手、ハンス・ホッターであったことを紹介し、やがて、作曲者のエーリングを指揮台の前に招き、おそらくはきわめて異例と言えるであろうが、作品の演奏の前に、指揮者による作曲者へのインタビューが開始されることになる。

1961年、旧東ベルリンに生まれたエーリングにとって、「青い海」とは東海のことであり、彼が子どもの頃、両親と休暇で出かけた東海のはるか遠くまで広がる美しい青が、家族との優しく楽しい思い出とともに、彼のいわばノスタルジアの根源をなしており、それに対して、あるいは、それゆえにこそ、シューベルトの《さすらい人》に歌われる、故郷を失い、故郷を求め、つねになにかを切実に探し求め、あるいは否定し、また探求しながら、さすらいの旅を続ける風景こそは、E-トランペット、E-ギター、少年合唱団員のソロと、きわめて多彩な打楽器を伴う大オーケストラのための《青い海》の中心的テーマであるとのことであった。もちろん、そこには、実質的には1989年で地上から消え果てた東ドイツという国と、みずからの生まれ育った国を喪失し、それゆえ、ある種の価値観と同一性を喪失し、つねにさすらうべく運命づけられた個人との、錯綜し、ねじれた関係が投影しているには違いない。

ノスタルジックな弱音と、鋭角的に響き渡るオーケストラの強奏との壮大なコントラストが構築する世界もさることながら、シューベルトの《さすらい人》をやや変形させたパートを歌う、テルツ少年合唱団のソロがじつにすばらしく、この作品の仄暗い色彩を際立たせていた。

ベルリンでは、オーケストラの定期演奏会で新しい音楽が演奏される場合、聴衆はきわめて冷やかな反応を示すのが「規則」であると思っていたのであるが、「例外」もあると見え、終演後の拍手は、「ブラヴォー」の声が飛び交うなかで、長く、長く続いた。

休憩後のマーラーの《第四》でも、メッツマッハーは女声のソプラノを用いず、第四楽章のソロは、テルツ少年合唱団員が受け持っていた（しかも、彼は、第四楽章のオーケストラによる前奏が開始されてから、なにげなくステージの右後方に現れ、かの《少年の不思議な角笛》のテキストを歌い出す）。全体に遅めのテンポが設定され、かつ、響きには透明感があり、時おり、かすかな、しかしまた毒気に溢れた自嘲と皮肉の影を漂わせながらも、基本的には和やかにして晴れやかに進行するという、マーラーの交響曲のなかでは例外的な存在であるこの作品の特質が、ここでは鮮やかに生命を得ていた。

9月24日の演奏会は、ブラームスの《ハイドン変奏曲》によって開始されたのであるが、この演奏はあまりにも淡泊にして痩せており、ドイツ後期ロマン派の芳醇で粘り気のある変奏曲にしては、ほとんど新古典派の音楽の骨ばった灰色の世界のイメージに近いものがあり、とりわけ終曲の響きの貧血症的とも言えるほどの薄さには、いささか失望の念を禁じ得なかった。

しかし、ルトスラフスキーの《管弦楽のための協奏曲》に移るや、オーケストラは、まさしく水を得た魚のごとくに生きいきと動き始め、変幻自在に展開する曲想の妙を、高度の技術に裏打ちされた鮮やかな演奏によって、フィルハーモニーの広大な空間に解き放っていた。

1950年から4年の歳月をかけて完成されたこの作品が、その作品の名称からしても、バルトークの同名作品を意識し、あるいはそれを模範とし、あるいはそれに対抗する意図を持って書かれたものであることは事実であろう。わたし自身は、この作品の第3楽章が、「パッサカリア、トッカータ、コラール」という、きわめて「古典的」な呼称を持つ部分に拠っていることには、コンサートのパンフレットを読むまでは無知であったのだが、じつのところ、こうした「古風」な楽章表示そのものは、この日の演奏会で2つの作品が演奏されたブラームスをも想起させるものであった。

ピーター・ゼルキンは、すでに35年ほど前の、彼自身は20代の終わりの時期にあたる1973年に録音されたメシアンの《幼子イエスに注ぐ20のまなざし》⁶⁸によって、その卓越した技巧と、透明で繊細さに溢れた音楽の作り方が広く知られるようになったピアニストであるが、わたし自身は、このメシアン以外、彼の演奏の録音を聴く機会はないままであった。彼のそうしたイメージは、ブラームスの《作品83》を弾く現在でも裏切られることはなく、重く粘るブラームスではないとはいえ、一大交響曲にピアノで立ち向かうという意味での白熱した「協奏」を、メツマッハーとともに展開していた。

インテルメッツォ II：ベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団演奏会

低い音域のピアノの弦を、直接、指で弾いて響かせるエキセントリックな音とともに、トルコ出身のピアニスト、ファジル・サイが演奏する自作の《黒い大地》が開始される。「民俗的」にして、強く暗いバラード風でもあるこの小品⁶⁹を、「トルコ」を意識しながらベルリンのコンツェルトハウスで聴くというのは、一種独特な意味を持つ——ドイツへの「移民」集団もしくはその末裔として、陰に陽に差別の対象となり、さまざまな屈辱に耐えながら、それでもなお「異国」で生きねばならぬトルコ国籍の人びとのイメージを、言い知れぬ悲しみと鬱屈した怒りに染め上げられ、中間部の抒情的なパッセージにいたってようやく束の間の慰めを得るかのごとき、この《黒い大地》に、わたし自身はどうしても重ね合わせてしまうからである。

《黒い大地》は、サイがザグロゼク指揮のベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団と共演した、モーツァルトの《K. 467》へのアンコールとして演奏されたものであるが、たしかに、「オリエント」をテーマとしたこの演奏会には、モー

⁶⁸ RCA 82876623162.

⁶⁹ Naive V4954.

ツァルトの《K. 467》よりは、この作品の方がふさわしかったには違いない（もっとも、冒頭には、トルコの後宮を舞台としたモーツァルトの歌劇《後宮からの誘拐》の序曲が演奏されたのではあるが）。協奏曲の演奏も、ハワード・グリフィスの指揮したチューリヒ室内管弦楽団との彼の録音⁷⁰と同様、きわめて生気に溢れたものであり、自作による第一楽章のカデンツァなどは、ほとんど奔放とも言うべき趣きを持つものであった。

この演奏会の前半には、1962年生まれのスペインの作曲家、ホセ・マリア・サンチェス＝ヴェルドゥが2000年に書いた《マクバラ。声と大オーケストラのための墓碑銘》が演奏された。声を担当したマルセル・ペレスは、アンサンブル・オルガヌムを指揮して、ギョーム・ド・マジョーやヨハネス・オケゲムといった中世の作曲家たちの音楽を、多数、録音していることでも知られており、いかにもアルカイックな響きの声が要求される、この《墓碑銘》では、朗詠か祈りのごときその「歌」は、たんに打楽器奏者のみならず、オーケストラのメンバーの大多数が両手に石を持って打ち鳴らす、「カシヤ、カシヤ、カシヤ」という音とともに、「現代」と「中世」との間を絶えず揺れ動く、不可思議な空間を創り上げていた。

《ピッツィカート》

2007年9月29日のベルリン・マクシム・ゴーリキー劇場の演目は、ヤン・ボッセ演出によるクライストの《アンフィトリオン》（同9月22日、初日）のはずであったのだが、ジュピター/アンフィトリオンの双方を演ずるレーフの病気のゆえに、演目は《マリア・マグダレーナ》に変更され、きわめて残念なことには、カーリン・ヘンケルによるデュッセルドルフ劇場の演出との比較は不可能となった。

ボッセの《アンフィトリオン》に逢うことが叶わなかったがゆえに、急遽、ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレで観ることになったのが、ハンガリーの若い劇作家たち、ヴィクトール・ボドとアンドラーシュ・ヴィナイ（前者は1978年、後者は1977年の生まれであるから、この作品のリハーサルが進行していた時期は、双方ともまだ20代であったことになる）による《ピッツィカート》（ヴィクトール・ボド自身による演出、2007年1月27日、初日）である。役者の何人かは、ベルリン芸術大学の2年次の学生であり、ベルリン・ドイツ劇場は、シーズンに1つ程度の演目は、ベルリンの俳優養成の大学である「エルンスト・ブッシュ」か、あるいはこの芸術大学の学生たちとともに作品を制作するのが「伝統」となっており、昨シーズンのそうした作品が、このシュールな「不条理劇」であった。

公演パンフによれば、この作品は、「奇想天外な登場人物たちとグロテスク

⁷⁰ Naive V4992.

なシチュエーション、さまざまな演劇からの引用と映画から切り抜かれた場面、ライブとプレイバック、ポップとレビューと古典」からなる「パッチワーク」であり、きわめて簡潔なドラマの「筋立て」はあるものの、“work in progress”として、リハーサルにおける俳優たちの即興や提案を大幅に受け入れながら、いわば彼らとの共作によって作品を創り上げていくというスタイルに拠っている。要するに、確定した「テキスト」があって、それを自由に操りながら芝居を仕立て上げていくのではなく、「パッチワーク」の中身は、役者たちの発想の多彩さ、意表を衝く斬新さ、つまりは、さまざまな意味における力量によっても左右されるということである。

ほかならぬそうした作品が、演劇を志す学生たちを加えて制作され、ベルリン・ドイツ劇場の舞台に掛けられるということ自体が、ドイツにおける俳優養成の水準の高さを物語るものである。じっさいの芝居のなかでは、たしかに、何人かの中堅俳優たちの存在感の大きさが目立っていたことは事実であり、プロフェッショナルなアーティストたちとはいかなる化け物であるかを、改めて感じさせるものではあったのだが、ともあれ、作品そのものの「形成過程」にせよ、役者の卵たちの努力にせよ、他の演目の数々とは一風変わった性格を持つ作品であった。

二つのカストルフ演出

「ベルリンの小劇場」の項目でも触れたように、ここ数年、フォルクスビューネの芸術監督であるフランク・カストルフについては、ほとんど絶え間なく、その「危機」なるものが語り続けられている。

そのカストルフの近作となる《北》は、《夜の果てへの旅》で知られるフランスの小説家、ルイ＝フェルディナン・セリーヌの小説を舞台化した作品（2007年9月、初日）であり、テネシー・ウィリアムズの《欲望という名の電車》に基づく《終着駅アメリカ》は、2000年以来、すでに7年にわたってフォルクスビューネのレパートリーに属する演目で、2005年には東京公演も行われているものである。

カストルフの舞台は、つねにパロディと皮肉と解体に満ち、役者にはスポーティーな、時としてアクロバティックな動きが要求される。セリーヌの原作の《北》についてはなんの予備知識もないままに舞台に接したわたしは、うかつにも、馬鹿騒ぎと「自嘲」とが舞台空間を突き破って放出される、カストルフ一流の「滅茶苦茶な演劇(Chaoten-Theater)」（ベルリンの皮肉屋たちによるフォルクスビューネに対する「呼称」の一つ）が、おそらくは《北》という小説に対する彼の「改作」ゆえのどぎつさの発散に違いないと思い込んでいたのだが、じつのところ、セリーヌの作品自体が、つまりはその語り口自体が、およそカオスの極みを体現するものにほかならず、その意味においては、彼らの政

治的方向そのものは、本来的に真っ向から対立しているとはいえ、セリーヌとカストルフとの間には、ある種の体質的な「親和性」さえあるのではないかと思えぬこともない。

セリーヌは、ヒットラーの第三帝国が敗北の混乱にあるさなか、ドイツを北へ北へと縦断する「逃避行」を続ける。彼の「逃避行」は、その時期の彼の旅がドイツ内部へのものであることから明らかなように、ファシズムからの逃走ではなく、逆に、フランスにおける「ファシズムへの協力」への嫌疑からの逃走にほかならない。

1940年から44年までのフランスにおける「対独協力」、つまりは、ペタン元帥のもとでのヴィシー政権によるナチス・ドイツへの政治的協力の歴史は、フランスの人びとにとって、ただひたすら忘れ去りたい歴史の恥部であり、終戦からじつに30年ほど経った1970年代半ば頃から、歴史家たちによる本格的な分析が展開されるようになったと言われる⁷¹。占領軍たるドイツへのさまざまな「協力」は、それ自体は強制された性格を持つものであったにせよ、対独協力者たちは、「自ら進んでナチのイデオロギーに同調し」、「戦勝国に与して戦争に引きずりこまれる危険を冒してまで、政治的協力を求めた」⁷²のであり、じっさい、セリーヌは、彼の筆から吐き出される大量の「激越な」反ユダヤ主義的文書によって、そのお先棒を担ぐ存在であった⁷³。

被占領国フランスがドイツに引き渡すべきユダヤ人の割当数は10万人と決定され、1942年の7月は、2万2000人のユダヤ人の逮捕が目標であった⁷⁴。7月16日から17日にかけて、3095人の男性、5885人の女性、それに4000人の子供の、合わせて約1万3000人が逮捕され、収容所に送り込まれた——「ドイツ側としては子供は見逃すつもりであったが、ラヴァール」(ヴィシー政権の総理)「がそれを思いとどまらせた」のであり、「頭数を増やすために、また面倒をさけるために、ラヴァールは子供たちの収容所送りを主張し、7月20日、アイヒマンもこれに同意した」⁷⁵のであった。ヴィシー政権が収容所に送り込んだユダヤ人たちは、総計7万6000人にも及んだのであるが、そのうち生きて帰還を果たすことができたのは、わずかに2500人ほどに過ぎなかったと言われる⁷⁶。

こうした状況を思えば、セリーヌという「激越な反ユダヤ主義者」が、無傷

⁷¹ ジャン・ドフラヌ『対独協力の歴史』(大久保敏彦・松本真一郎訳)、白水社、1990年、参照。

⁷² 同書、136ページ。

⁷³ 彼の書いた反ユダヤ主義的な作品は、現在もなおフランスでは公刊されてはおらず、日本語版作品集の全15巻のうちの3巻にあたる部分は、まさしく日本語の翻訳によってしか読むことができぬものとされている(ルイ＝フェルディナン・セリーヌ《北(上)》(高坂和彦訳)、国書刊行会、1995年、訳注、233ページ、参照)。

⁷⁴ 以下、ドフラヌ、前掲書、80ページ以下の記述に基づく。

⁷⁵ 同書、81ページ。

⁷⁶ 同書、111ページ、参照。

で終戦を迎えられようはずがなかったのも、ある意味では当然であり、じっさい、彼は、対ナチス協力という罪状のもとに、1945年12月から18ヶ月にわたって、逃亡先のコペンハーゲンで監獄生活を送ることになるのであるが、リンチによる処刑に遭遇しなかっただけでも僥倖に恵まれていたと言えないこともない。

フランスにおけるファシズム政権の体制と、それを支えるべく積極的に関わった多くの大衆組織や膨大な協力者たち（それには、セリーヌのみならず、たとえば稀代のショパン弾きとして、いまなおその演奏の録音が復刻され続けている、ピアニストのアルフレード・コルトーも含まれる⁷⁷）の「独自の」思考と行動が明らかになることは、たとえ当時、ナチス・ドイツの被占領国という基本的な状況があったにせよ、「近代」におけるファシズムが、ドイツ、イタリア、スペイン、日本といった、第一次世界大戦後の時期にあって相対的に「後進的な」帝国主義諸国に特有のものであったという「通説」に、いくつかの留保と転換を要求するものでもある。

凄まじい混乱と頹廢と自暴自棄と絶望とのなかでのその悲惨な旅のプロセスを、セリーヌは、自嘲と憎悪と呪詛の入り混じった、本音とも皮肉とも妄想ともつかぬ、どこかアントナン・アルトーを思わせるような破天荒な文体を用いて「回想」するのであるが、ナチスの第三帝国の滅亡という、よりにもよっておよそ愚にもつかぬ歴史的現場のなかに放り込まれたわが身の不幸とともに、変節や裏切りや物欲に溺れる「近代人」への底知れぬ絶望が、その文体の猥雑ないかがわしさのなかから吹き上がる。おそらく、敗北に突っ走りつつある当時のドイツにあっては、「戦争の終りに散見された敗北のショック、自己憐憫、政治的無関心、何にでも従う便乗主義といった心的状態は、自らの罪悪感の集団的な抑圧・駆逐という心理過程を、最もはやい段階で導き出した」⁷⁸と言われる状況が支配的だったであろうが、セリーヌ同様、ヴィシー政権の周囲に群がっていた「腹黒い政治家、欲求不満の極右暴力主義者、《国内亡命者》、狂信者、利権屋、金で買われた売国奴、大義名分を失った勇士たち」⁷⁹たちもまた、みずからの政権の文字通りの末期的状況に叩き込まれ、人間存在の矮小さ、卑

⁷⁷ もとより、こうした問題は、重く厳しいものには違いない。たとえば日本における戦争責任の問題で、阿部猛は、「戦争責任論で特徴的と思われるのは、軍部の責任を東条英機に負わせ、文学者のそれは高村光太郎に、そして歴史家の責任は平泉澄に負わせる、つまりスケープ・ゴートをつくりあげることによって、他の責任を曖昧にする手法であった」と書くが（阿部猛『太平洋戦争と歴史学』、吉川弘文館、1999年、3ページ）、フランスにおいて対独協力の歴史が長い間タブーとされたのも、その歴史の追跡が、協力者たちの具体的な行動の軌跡に関わらざるを得なかったからであろう——たしかに、コルトーとケンブが合同で開いたコンサートは、おそらくはすばらしく美しいものだったには違いないのだが。

⁷⁸ 芝健介「戦争責任論」、歴史学研究会編『講座世界史』、第8巻『戦争と民衆』、東京大学出版会、1996年、234ページ。

⁷⁹ ドラフーヌ、前掲書、8ページ。

劣さ、拙劣さ、愚かさ、そしてまた哀しさを撒き散らしながら、フランスから逃亡しようとするのである。

とはいえ、人間を取り巻くそうした状況は、なにも 1944 年の第三帝国崩壊の時期にのみ固有であるわけではない。それほどのカタストロフでもなければ、それほど凄まじい惨状でもないにせよ、自己憐憫と自暴自棄、便乗主義と利那主義とが社会の根幹を揺さぶるような事態が、じつのところ、一つ間違えば現在の「大衆消費社会」においても出現しかねないという批判意識こそは、カストルフをこの作品の舞台化へと駆り立てた根源をなすものにほかならない。

カストルフの演出は、悲惨さと馬鹿馬鹿しさとのカオスの混交を、例によって役者たちの肉体を駆使（酷使）しつつ、休憩なしの 3 時間の長丁場にわたって舞台の上に叩きつける。その舞台は、わたしにとっては、彼のさしあたっての「健在」を立証するものでもあった——それというのも、セリーヌの悲喜劇的な呪詛と憎悪を舞台の上に再現することによって、「現代」という時代に向かつての、彼自身の悲喜劇的な呪詛と憎悪とを吐き出していたからである。

《終着駅アメリカ》は、1989 年以後の時期への、つまりは、ポーランドの「連帯」の運動にせよ、社会主義の根源的な革新をめざした運動にせよ、ことごとく敗北して消滅して果てたのちの世界への「現在進行形の回想」にほかならない。「ワルシャワ労働歌」も、ただブランチの頭のなかで、その妄想のなかで、大音量で響き渡るのみであり、舞台を激しく動き回る「カストルフ的人物たち」も、ある種の自暴自棄と幻滅とに、しかしまたある種のしたたかさにも彩られながら、「89 年以降」の社会を生きていくのである。幾度となく繰り返して現れる「ワルシャワ労働歌」は、本来的には団結と闘争の象徴でありながらも、まさしく「過去」の象徴でもあり、その「過去」から照らし出される「現在」の閉塞的消費社会の空しさと絶対性が、この演出のテーマをなしているには違いない。

とはいえ、かりにいささか「感傷的」であるとはいえ、この《欲望という名の電車》が観る者に胸に重く残るのは、最終第 11 場において明らかになるブランチの運命であり、彼女を迎えに来た、彼女が赴くはずの精神病院の医師に向かつて、なにもわからず、彼が誰とも知らぬまま、彼女が、”Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers.”⁸⁰ という台詞である。

およそ「感傷性の敵」であるカストルフは、もともとが著しい改作で、およそほとんど原型をとどめぬほどに原作を改変した演出ではあるのだが、この最後のシーンを「潔く」カットしてしまい、観客にブランチという人物への同情や共感を抱くことを許さない。それは、彼にあっては、むしろステラとスタンリーの「日常」こそがテーマであり、「闖入者」に過ぎぬブランチは、まさしく

⁸⁰ Tennessee Williams, *A Streetcar named Desire*, New York 2004, p. 178.

そのようなものとして、相対的に副次的な役割を与えられているに過ぎないということと、彼のドラマトゥルギーからすれば、ほとんどシュールな雰囲気で開催される芝居全体の流れが、ある意味ではきわめて「リアルな」設定ともつ最終シーンで堰き止められることを避けたかったことによるのであろう。

《勝負の終わり》

ヤン・ボッセがベルリン・ドイツ劇場で演出したベケットの《勝負の終わり》(2007年6月2日、初日)は、クロヴ(ヴォルフラム・コッホ)とハム(ウルリッヒ・マッテス)の二人の人物の「対話」と「非-対話」によってのみ構成される(たしかに、ナッグとネルの二人は、ベケットのテキストにおいても、それほど出番があるわけではない)。およそ装置らしきものない、裸の舞台の真ん中に、あたかもヴォードヴィリアンのごとき銀色のスーツに身を包んで椅子に座ったままのハムと、朱色の大きなエプロンのごときものを着て、時として激しく動き回るクロヴとは、ともに強い照明を浴びて浮き上がるのであるが、それが、ほとんど「非-ベケット的」なほどの洗練された美しさを醸し出すのは、ボッセ演出のマクシム・ゴリキー劇場の《若きヴェルテルの悩み》の舞台と同様である。

《勝負の終わり》は、一般的には、《ゴドーを待ちながら》と対をなす作品と言われる。「ゴドーの来ない」舞台は、まだしも「ゴドーが来ない」という「設定」があるのに対して、この作品においては、文字通りなにも起こらず、なにも「意味」らしきものはないからである。あらゆる「意味」を剥奪された「無」を、ただ「無」として美しく描き出すというのは、しかしまた、役者たちの存在感の強さによってはじめて可能となる。アントン・ヴェーベルンの冷ややかに凝固した世界に共通するものを、ボッセの演出は描き出すことに成功しており、それはまた、ベケットを評価するアドルノの、同じく氷のように凝固した優美の世界をも想起させるものであった。

《モリエール》

紙オムツをした「守銭奴」たる「彼」は、その死を待ちわびる「敬虔な」親類縁者たちを尻目に、雪の降りしきるなか、娘エリーズ(パトリシア・ツィオコフスカ)にようやくのことで支えられながらも、頭からくりつけたマイクに向かい、ほとんど狂気のごとき執拗さで、「愛」なるものの不毛を絶叫し続ける——そのまさしく鬼気迫るシーンは、4時間を超える《モリエール》のクライマックスをなすものであるとともに、「受難の人モリエール」というテーマを、最も峻烈に舞台に叩きつけるものでもあった。

フェリドゥン・ザイモグル、ギュンター・ゼンケル、ルク・ペルツェヴァルの3人の合作、ペルツェヴァル演出によるベルリン・シャウビューネの《モリエール》(2007年8月31日、初日)は、モリエールの代表作である《人間嫌い》

《ドン・ジュアン》《タルチュフ》《守銭奴》の4つの作品を一応の下敷きとしながら、モリエールという「悲劇的人物」を想わせると同時に、アルセスト、ドン・ジョヴァンニ、タルチュフ、アルパゴンでもある「彼」を「主役」に据えて創り上げた作品である。

シャウビューネの広大な舞台空間は、同じペルツェヴァルの《プラトーフ》同様、基本的にはなにもない（装置：カトリン・ブラック）——ただひたすら雪が舞い続けるのみである。芝居の開始前から、カーテンコールが終わるまで、舞台には雪が降り続ける。座ったままで動かぬ役者には、全身を埋めんばかりに、頭から「雪」が降り積もる。ある種の終末であり、あるいは「氷河期」である。

美しい雪。残酷な雪。

その降りしきる雪のなか、「彼」を演ずるトーマス・ティーメは、ひたすら世界への呪詛と憎悪の念を吐き続ける。その反逆の精神のゆえに芝居を封印され、神への冒瀆者として糾弾される「喜劇作家モリエール」の「悲劇」が、そのいかにも人間臭く、弱さと強引さとは、そしてまた、固陋にして欺瞞に満ちた社会に向かっての倦むことを知らぬ叫びとが、執拗に展開される。

ペルツェヴァルの演出そのものは、抽象的にして晦渋なものであり、「いたるところに毒を散りばめてはいるものの、基本的には軽妙なリズムをもって進行するモリエール」というイメージのもとに、モリエールの喜劇が切開かれ、縫合された舞台を予想する観客（じつのところ、わたしもその一人であったのだが）は、ものの見事に肩透かしを喰らわされることになる。2回の休憩によって、便宜上、全体を分けるとすれば、最初の休憩の前は《人間嫌い》と《ドン・ジュアン》、その後が《タルチュフ》、最後の休憩の後が《守銭奴》となるのであるが、じっさいのところ、これら4つの作品は、モリエールの生前、つまりは、かのルイ十四世の時代、いずれも上演禁止の憂き目に逢うか、あるいはなんらかの迫害、もしくは上演への妨害を受ける運命にあるものであった。じっさい、モリエールの「毒」は、あらゆる所に向けてばらまかれているのであり、「喜劇」の形式を取って笑い飛ばしながらも、「無神論者」たるドン・ジュアンの描き方にせよ、「篤信家」を装うタルチュフの偽善への嘲笑にしても、そこに込められた宗教（教会）批判の刃は、ほかならぬ当事者にとっては許しがたいものだったに違いない。

しかし、ペルツェヴァルの描き出す「受難者」モリエールは、そうした「歴史性」の仮面を付けながらも、彼が降りしきる雪のなかでひたすら吐き出し続ける憤怒と呪詛と絶望の矛先は、紛うかたなく「現代」に向けられているのであり、つまりは、現代の偽善と現代の非人間性と現代の没精神性とに向けられているのである。

世界に向かってみずからの存在の意味と無意味を問う「彼」モリエールの、晦渋にして破天荒、猥雑にして形而上学的な精神の根源を、「現代」において（お

そらくペルツェヴァルにとっては爽快に) 開示する舞台——かの大杉栄の、いまやたしかに歴史的となった一句、「美はただ乱調にあり」を彷彿とさせる、華やかにして残酷な舞台であった。

《ねずみ》

ミヒヤエル・タールハイマー(演出)とオラーフ・アルトマン(装置)の共同によるベルリン・ドイツ劇場の近作は、ゲルハルト・ハウプトマンの《ねずみ》⁸¹である。この二人によるアイスキュロスの《オレスティア》では、舞台は縦位置に封じ込められ、役者はつねに、極端に狭い「足場」の上でのみ動いていたのに対して、《ねずみ》では、舞台は横位置に断ち切れ、高さの不足が全体を規定することになる。すなわち、おそらくは150cmほどの高さしかない空間のなかで、登場する人物はつねに腰をかがめ、膝を曲げ、頭を下げて歩き、叫び、泣くことを「強要」されることになるのであり、必然的に、彼らはすべて、腕の長い(それというのも、腕だけは屈曲させる必要がないからであるが)、一種異様な動きをする「動物」でもあるかのごとき外観を呈することになる。

その空間の不自然にして異様なまでの狭さは、彼らの生きる世界の狭隘さ、あるいは、彼らの視角そのものの狭隘さの象徴にほかならない。

タールハイマーの語り口は、《ファウスト》や《オレスティア》に見られたような、極端なまでの「抽象化」による緊張の放射を(いささか人工的な時間の流れのなかに)作り出すものではなく、市井の貧しい人びとの、その善意のゆえに、しかしまた、ある意味では偏狭さと無知のゆえに惹き起こされる悲劇を真正面からとらえて、悲しみのなかに没落する人びとの運命を鋭角的に描き出すものであり、その限りでは、ある意味で「正統的」な演出である。この《ねずみ》は、彼一流の極端なまでに知的緊張を強いる演出の方向とはやや異なるものとなっており、ハウプトマンによって描かれた、20世紀初頭のベルリンの庶民の風景を再現する「自然主義的な演出」では、とうていないとはいえ、作品の本質的な核心を凝縮した形で再現することに成功していた。ヨーン夫人とその夫を演ずる、コンスタンツェ・ベッカーとスヴェン・レーマンをはじめとして、役者たちはきわめて高い水準の成果を見せており、おそらく、ベルリン・ドイツ劇場における今シーズンの代表的な芝居の一つとなることであろう。

IV 小括

現代ドイツにおける演劇および劇場制度について論述しつつ、そこに「近代芸術」もしくは「近代」そのものの歴史的な位置を、日本との相対的な比較において確定しようという問題設定は、本稿ではきわめて不十分に展開されてい

⁸¹ Vgl. Gerhart Hauptmann, Die Ratten, Berlin 2006.

るに過ぎない。なによりも、日本の芸術の歴史についてのわたし自身の知見の未熟さゆえに、たとえば明治期における、深尾須磨子や島村抱月、あるいは森鷗外や坪内逍遙、さらには小山内薫といった人びとの、西洋演劇の「移植」に対する情熱や絶望の深さを再現することは、まったく不可能であった。美術や音楽についてもそれは同様であり、その意味では、個々の作品や成果に基づいて具体的な状況を叙述することによって、逆説的ながら日本における「近代芸術の不在」を描写し、それによって、日本における「近代」の性格を考察するという課題は、依然として残されたままである。もちろん、このような問題の設定にあっては、個々のジャンルにおけるプロセスを追うのみならず、政治史・思想史・文化史の諸要素をある程度まで統一的にとらえることが必要であり、その点でも、作業はまだ端緒に就いたばかりである。

ドイツの諸都市における「宮廷劇場から市民劇場への移行」というテーマの持つ意義については、本文においても簡単に触れているところであるが、この移行過程は、かつてのゲーテの有名な言葉のごとく、少なくとも18世紀においては、ドイツが中央集権的な「統一国家」を形成することができず、大小数百の諸邦に分かれていたがゆえにこそ、逆にある都市への「一極集中」という事態が「回避」され、さまざまな都市における宮廷劇場が百花繚乱の様相を呈していたことにも関連する（もとより、ゲーテが「芸術監督」でもあったワイマール公国の劇場は、当時においては、そのなかでも最も傑出したものであった）。しかし、問題は、宮廷劇場が「近代化」に伴って閉鎖されることなく、市民劇場への転換を果たしたのみならず、明らかにいくつかの大都市においては、19世紀から20世紀にかけて新たに劇場が建設され、「百花繚乱」の風景はさらに華々しく広がるようになったということの意味であり、ここにこそ、現在のようになきわめて厳しい財政状況のただなかにもありながらも、劇場の総費用のなお80%から90%近くも自治体が助成するシステムの存続する理由の根源があるに違いないということである。一言で言えば、それは「必要」とされているからであり、つまりは「要求」があるからであり、要するに、マスメディアとは異なり、文化産業とも異なる芸術文化の存在を求める階層が、依然として存続しているということである。

かりに客席数500の普通の劇場で、ある演劇の演出がレパトリーの一部として30回上演されたとすれば、満席であったとしても観客数は15000人に過ぎず、とうてい、数百万の聴取者を想定するマスメディアの比ではない。しかし、まさしくその「ミニコミ的」な性格こそが劇場の本質に属するのであり、役者も観客も、共有される一度きりの、まさしく反復不可能な時間と空間のなかで、共感が拒絶か、「ブラヴォー」か「ブーイング」かのコミュニケーションを行なうのである。当然のことながら、「複製技術」に基づくメディアによっては、そうしたコミュニケーション的体験は不可能であり、そうした体験の持つ意味の大きさについての理解が、「納税者」たる観客と「徴税者」たる行政との双方に

ある程度まで共有されているがゆえに、制度としての劇場が維持されていると
言うことができよう。

「劇評」は、つねに主観的な「個人的意見」に過ぎず、文学と同様、「客観
的な基準」などというものは、ない。つまりは、作品の「趣味」と、演出の「趣
味」と、評者の「趣味」との間でのせめぎ合いから絞り出されてくるものでし
かない。さらに、本稿のように、実見した舞台に基づいて論述する場合、わた
し自身のドイツ語圏滞在はつねに短期間であるがゆえに、どの演出作品を観る
かは直前まで決められないことも多く、しかも、俳優の病気などによる演目変
更もしくは休演という事態も無きにしも非ずであるため、事前にテキスト等を
読んで準備したとしても、それが必ずしも活かせるとは限らないことも少なく
はなく、その意味では、かなり偶然に支配されることになる。

現代のドイツ語圏の演劇における演出の方向は、きわめて大きく分けて二つ
あり、フランク・カストルフ流の、戯曲を演出家の「意のままに」強引に改変
し、演出家の意志によって原作が「裁断」される演出家主導の舞台（レジー・
テアター）と、いわば「正統的」な、斬新であることを求められるにしても、
テキストの内容的な改変は基本的には行なわれず、かりに時代や場所の設定が
現代に移されているにしても、あくまでも芝居の書き手の意図を生かそうとす
る舞台である。しかし、基本的には、そこに「人間のドラマ」が表出されてい
るか否かが問題なのであり、それゆえ、戯曲におけるアクチュアリティも、現
代世界の諸問題やら諸事象に関わってのみ存在するわけではない。古代ギリシ
ャ悲劇であれ、ラシーヌの悲劇やモリエールの諷刺喜劇であれ、あるいはまた
シェイクスピアの諸作品であれ、テキストのなか叩き込まれた「人間のドラマ」
を摘出し、優れた役者と優れた装置と優れた衣装と優れた照明があれば（！）、
芝居は生命を得て躍動することになる。その「人間のドラマ」には、しかしま
た、当然のこととして、とりわけ演出家の世界観もしくは人間観といったもの
が蠢いているのであり、その限りにおいては、ある作品に対して演出家が開示
するみずからの読み方と、それを享けつつ観客が感得する読み方との間での、
ある種の矛盾的もしくは共感的「対立」のなかで、最終的には双方がそれぞれ
に「現代」をとらえようと意志するところに、書割のなかに封じ込まれた世界
の魔力が潜んでいるに違いない。

（2007年10月初旬のいくつかの舞台についての論述は、本稿が9月末日に
受理されたのち、校正段階において加筆されたものである。）

Metaphorical Use of the Bible in the Beginning Part of Melville's *Typee*

Harumi Hirano*

Abstract

Melville's theological contexts in his first book, *Typee*, have not been duly discussed, since critics have considered the issue proper to his later books. The intent of this study is to show that Melville ingeniously insinuates Biblical episodes in the beginning part of the book so as to give the described incidents additional quality and depth which relate to the perspective of Ishmael in *Moby-Dick*. Here we also discuss the idea of the Covenant of God with man, the central doctrine of New England Puritan theology. This thesis concludes that the narrator's flight from the "arbitrary and violent" captain of the ship signifies Melville's metaphorical assertion that the narrator annuls the covenant with orthodox Puritan God.

In his book "about the semantics of cultural forms" for the students of anthropology, Edmund Leach reminds them of the grave importance of verbal categories in one's realizing and interpreting the outside world. What does one do to shape an internal perception of the continuous sequence of the visual outside world in which adjacent elements are not perceptibly different from each other? One makes it possible by cutting the continuum into recognizable parts and giving each of them a name to distinguish from each other. Since a name is basically a symbol, the man-made world is a symbolically ordered construct. "Meaning depends upon contrast," Leach affirms. Hence comes the principle of boundaries. When symbols are used to distinguish one set of category of things having some property or attribute in common from another set, "artificial boundaries" are being created. "Boundaries... are," Leach says, "ambiguous in implication and a source of

* 北見工業大学教授 Professor, Kitami Institute of Technology

conflict and anxiety.” Boundaries as such may be not only time but also space. Crossing the boundaries usually involves rituals. ¹

If simply put forth, Herman Melville’s first work *Typee* is solely concerned with the segmentation of social space and ritual time. Melville’s first book is a narrative by a young man of his experience in a Marquesas Island. The narrator, just like Melville, tells his experience from his recollection after he returns to his country. The outline of the plot is very simple: the narrator’s escape from a whaler, followed by his sojourn in a Typee valley and his escape from there to another whaler. He traverses the boundaries between two worlds: western world and Polynesian world. The contrast of these worlds furnishes the theme of the book. The procedure of separation is the center of the drama, where Melville signifies not only the physical and sociological transitions of the narrator but also his philosophical relocation. Melville intends to offer not so much his real-life experiences and what in later years is considered anthropological information, as a ritual transition, which the three phase structure in the rites of passage originally advocated by A. van Gennep might be helpful to explain.

Christian mythology plays an important role when the narrator parts himself from his present civilized world in order to enter into an unfamiliar primordial world. The interval preparation would determine the content of the next stage. Although he is the one concerned, he is not responsible for the explication of both worlds. When the transcription of the real world is nothing less than a symbolically ordered man made world as Leach says, a fictitious world is twice symbolically ordered one arbitrarily constructed by the author. What matters is its underlying principle: the immorality of unchristian Christian world and the superior morality of pagan people. Since the striking feature of the book is the romantic enhancements of the happy life in the Typee Valley, which the narrator later compares to “the garden of Paradise,”² mythological composition of the book needs to be studied.

The intent of this thesis is to try to surface the assigned mythological contexts in the book which are submerged under the apparent story in terms of their ritualistic significance in passing through the boundary

¹ Edmond Leach, *Culture and Communication: the logic by which symbols are connected* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), 33-34.

² Herman Melville, *Typee: A Peep at Polynesian Life*, eds. Harrison Hayward, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle (Evanston: Northwestern University and The Newberry Library, 1968), 49. Subsequent references to this edition appear in the text.

between the two cultural forms. The contexts are latent because *Typee* was published as a genuine record of his personal experience. Melville properly restrained himself from flying freely into Romance. It may be worth while to see how he, as a novice writer, used his ingenuity to pursue his first task. Particularly the beginning part of the book is examined here in the hope that this study relates the book thematically and artistically in some way to his later great book, *Moby Dick*.

Theological contexts in *Typee*, however, have not been duly noticed. The reason of indifference can be partly attributed to an understanding that *Typee* is "a tale of exotic adventure, revealing little of the complexity of his later works."³ Later masterpieces such as *Moby Dick* overshadow the first more or less "autobiographical journal," making it seem, if not a real personal record, an romantic story told by an inexperienced writer and, therefore, less serious in his allusions to theological theme. Critics seem to agree that Melville's grappling with theological problems augments and becomes conspicuous in his later novels.

Nathalia Wright in her remarkable book, *Melville's Use of the Bible*, offers interesting statistical data. She notices "a correspondence between the most ambitious expressions of Melville's genius and his use of the Bible." According to her the number of the use increases as Melville advances as a writer. The number in *Typee* is the smallest; only a dozen appear, while 100 in *Mardi*, 250 in *Moby-Dick* and 600 in *Clarel*. If *Clarel* is excluded from the list because of its distinctive theme, and if the length of each volume is taken in consideration in order to make proportional estimate, *Moby-Dick*, she says, comes first in the order and last on the list is *Typee*.⁴

One of the reasons of the smallest number of the use of the Bible might be his artistic restraint of the direct references to it at the beginning of his career. Surviving draft pages give some suggestions. Fortunately sixteen leaves of draft stage have been found; they are from the chapters, 12, 13, and 14. Studying the alterations from these draft pages to the first edition, Hershel Parker notes among others the deletion of Biblical references. The deletion, for example, of a part of a sentence including "like the heavenly visitants of Lot of old" can be ascribed, Parker says, to unfavorable

³ Richard Dean Smith, *Melville's Complaint: Doctors and Medicine in the Art of Herman Melville* (New York: Garland Publishing, Inc., 1991), 2.

⁴ Nathalia Wright, *Melville's use of the Bible* (1949; rpt., New York: Octagon Books, 1980), 8-9.

reception of any Biblical comparison and the danger that the comparison “would irresistibly remind some readers of the way the men of the city of Sodom had treated their heavenly visitors.”⁵

Lawrance Thompson is among the first to explore Melville’s argument over the relation of God and Man in his works. He suggests three distinct phrases of Melville’s artistic development in his early books: the first phase is reflected in *Typee* (1846) and *Omoo* (1847), in which is revealed Melville’s belief in the fundamentals of his Calvinistic beliefs. The second phase is reflected in *Mardi* (1849). Here a more artistically sophisticated Melville shows growing skepticism within himself that counterattacks his ingrained faith. Then Christian and Platonic concepts are also adopted to protect him. The third phase is reflected in *Redburn* (1849) and *White-Jacket* (1850). Thomson says that during this period Melville glorified Rousseau’s concept of man-centered man and ridiculed the Calvinistic concept of God-centered man.⁶ As Thompson admits, the presentation of Melville’s artistic and thematic development in these three phases is too simplified and leads to the misunderstanding of each work, especially the first book, which is more complicated and more comprehensive than his summary suggests.

James Baird is another early critic to point out Melville’s concern with Christian symbology in his first book. The premise of his discussion, however, is based upon the failure of Christian symbology in its fulfillment of giving a new life. He asserts that artists find it necessary to return to a primitive past when cultural exhaustion of symbology is acknowledged.⁷ His discussion focuses on the study of primitivism in relation to its new function as religious symbols, and not on Christian symbology.

Is *Typee* all but unrelated with Melville’s later grave philosophical concern? It is also a common understanding that the narrator as an archetype of a quester–hero prefigures those in Melville’s later books. But discussions have not yet been given to the concerns in *Typee* that might be related to and will be developed in his later works. Melville’s use of metaphors also needs inquiry, because he was and he needed to be as Faith Pullin said “the conscious craftsman,”⁸ in order to write fiction under the

⁵ Hershel Parker, *Herman Melville: A Biography Volume 1, 1819-1951* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996), 368.

⁶ Lawrance Thompson, *Melville’s Quarrel with God* (Princeton: Princeton University Press, 1952), 44.

⁷ James Baird, *Ishmael: A Study of the Symbolic Mode in Primitivism* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956) 19.

⁸ Faith Pullin, “Melville’s *Typee*,” ed., Faith Pullin, *New Perspective on Melville* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978), 1.

insisting pretext of writing facts.

Latent Biblical Allusions

Any reader who is familiar with Melville's later love of using ironies or metaphors would stop and wonder what he means by the opening sentence, "Six months at sea! Yes, reader, as I live, six months out of sight of land." The reader would also remember that Melville's narrators are imbued with compulsive aspiration to seek the true meaning of the world and its relation to the reality they face. Their narratives are often loaded with two purposes: to tell the present ongoing actions in order for the reader to form a concrete image of the events, and to suggest inarticulately the symbolical construct which induces each reader to form his own additional implication. If, for example, George Ripley found *Typee* agreeable due to its literary style which he thought well expressed Melville's "immediate inspiration of personal experiences,"⁹ it is because Ripley acknowledged in *Typee* some transcendental aspiration, although Melville was not altogether content with this philosophy.¹⁰

When read side by side with those journals which were published in the late eighteenth century and early nineteenth century, and which Melville had access to and made use of, the book strikes the reader as intentional in subsuming a theological thematic in terms of the way it relies on Christian mythology. The opening paragraph evinces his craftsmanship. It might be helpful to compare this with its counterpart in another sea book. Melville's versatile literary style is obvious when juxtaposed with the beginning part of Dana's *Two Years Before the Mast*.¹¹ Melville read the book after he came back from his first voyage and seems to have been induced to go to sea

⁹ *Melville Log*, 303.

¹⁰ Melville wrote to Ever Duyckinck in his letter of March 3, 1849, "Nay, I do not oscillate in Emerson's rainbow but prefer rather to hang myself in mine own halter than swing in any other man's swing." (*Melville Log*, 292) See Perry Miller, *Nature's Nation* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974), 194. Miller affirms that Melville characters represent the fundamental premises of romantic writers which are "precisely those of transcendentalism."

¹¹ The book was published in 1840. When the original copyright expired in 1868, Dana issued a revised edition from which he excluded the opening and concluding chapters of the original issue. As for the revision see John Seelye, "Introduction" to Richard Henry Dana, Jr., *Two Years Before the Mast: A Personal Narrative*, (Harmondsworth: Signet Classic, 2000), xiv-xvi. Signet Classic restores those chapters as appendix. Since original first chapter corresponds rightly to the "Preface" in *Typee* in its application, the opening chapter of 1868 version is appropriate for comparison.

again.¹² He found in Dana an example of authorship to follow when he came back to his hometown after four years roving in the Pacific and had nothing to do except to write about his adventure. As to the publisher he also wanted to follow in Dana's footsteps. He asked, at first, the Harpers because they had successfully published *Two Years Before the Mast*. Melville was confident that his work would stand comparison with Dana's. A Harvard undergraduate and son of a wealthy father, Dana is not roundabout in his narrative written in an easy, plain style.

The fourteenth of August was the day fixed upon for the sailing of the brig *Pilgrim*, on her voyage from Boston, Round Cape Horn, to the western coast of North America. As she was to get under way early in the afternoon, I made my appearance on board at twelve o'clock, in full sea rig, with my chest, containing an outfit for a two or three years' voyage, which I had undertaken from a determination to cure, if possible, by an entire change of life, and by a long absence from books, with a plenty of hard work, plain food, and open air, a weakness of the eyes, which had obliged me to give up my studies, and which no medical aid seemed likely to remedy.¹³

"Facts" or "true character" escapes absolute definition. Yet the above passage is composed with basic elements of information that do not allow the reader any speculative reading. *Two Years* claims a record of events and personal activities like a personal diary which offers frankness. Dana also says, "it is written out from a journal which I kept at the time, and from notes which I made of most of the events as they happened."¹⁴ The fact is that he had to resort to his memory in writing the book because he lost his journal after he came back to Boston. But it does not matter. The plain report-like style is his own art of writing reflecting his conscious view of life. Even if, as Wright Morris says about *Two Years*, "there is something more than facts in Dana,"¹⁵ the style Dana adopts serves his purpose of

¹² See Melville's letter to Dana, May 1, 1850. He wrote, "those strange, congenial feelings, with which after my first voyage, I for the first time read 'Two Years Before the Mast'." Also see Sealts, 20-21 as for his second voyage.

¹³ Dana, 1.

¹⁴ Dana, 372.

¹⁵ Wright Morris, "Afterward," Dana, *Two Years Before the Mast*, 399.

publishing the book “to give an accurate and authentic narrative of” the life and experiences of a common seaman before the mast.

On the other hand, Melville calls for speculation. At the same time, he deprives the reader, as much as possible, of his speculating about the geography and accurate date and time. He conducts the reader to a “once upon a time” world by taking him right into the scene of the drama. A whaler appears from nowhere.

Six months at sea! Yes, reader, as I live, six months out of sight of land; cruising after the sperm-whale beneath the scorching sun of the Line, and tossed on the billows of the wide-rolling Pacific—the sky above, the sea around, and nothing else! Weeks and weeks ago our fresh provisions were all exhausted. There is not a sweet potatoe left; not a single yam. Those glorious bunches of bananas which once decorated our stern and quarter-deck have, alas, disappeared and the delicious oranges which hung suspended from our top and stays—they, too, are gone!

...

Oh! for a refreshing glimpse of one blade of grass—for a snuff at the fragrance of a handful of the loamy earth! Is there nothing fresh around us? Is there no green thing to be seen? Yes, the inside of our bulwarks is painted green; but what a vile and sickly hue it is, as if nothing bearing even the semblance of verdure could flourish this weary way from land. Even the bark that once clung to the wood we use for fuels has been gnawed off and devoured by the captain's pig; and so long ago, too, that the pig himself has in turn been devoured. (*Typee* 3-4)

Melville is most distinctive in his treatment of this ambiguous state in which he puts his narrator. None of the proper details about the ship is afforded; where her home port is or when and where she anchored last time. His artistic intent to write a book with a thematic construct directs him to compose the beginning part in a way to serve his purpose. He pictures a scene which looks realistic and seems to have been written “under the immediate inspiration of personal experiences.” But the described episode, when viewed from the thematic context of the book, soon loses its absolute reality, gaining the place of relativity. Consequently it is a different notion that is provided, that carries the episode into the sphere of abstract idea,

which projects the scene in a new dimension of cognizance.

Careful reading in retrospect leads the reader to a Biblical piece of scenery. Suggested here is the ironical transformation of Noah's ark. The emphasis is not the common feature of the state of isolation on waters but the ontological contrariety. The word "Pacific" serves to indicate not so much a real location as a sign of a vast expanse of waters. The life for Noah and his family in their ark inaugurated with the Lord's command and they were remembered during the months of perseverance on the waters with no sign of land in view. Concomitant with the promise of life and the future proliferation of Noah's family and pairs of some living animals was the extinction of all other living things. Noah's fate was assured by the blessing words of God and the establishment of covenant. On the other hand, the present ship seems to have had some living animals on board but they were kept alive not to propagate but to be "devoured." The sole purpose of the ship is to pursue and kill a single kind of sea animal. There would be no blessing promised them. The crew can only long for getting to dry earth.

It is interesting to note that Melville selected Genesis for his first novel. The narrator's adventure then is not a mere romantic journey into a faraway land but an implied moral quest on the part of the writer. The direction of the adventure is not in accord with the passing of worldly time, but the adventurer goes in the other direction so that he can trace back to man's original state of being. The episode of Noah and his ark renders the story a sign of setting sail.

Another binary opposition then is superimposed on the contrast of blessed Noah and his ark, and the destitute circumstances of the present ship: the island and the sea. This is the realistic level and more urgent and substantial. Narrator's longing for getting to an island leads to the contrast of the abundance of food on land and the lack of it on the ship. What Melville connotes is a more complex opposition: promising island where savage cannibals inhabit and the desolate ship with a group of civilized men on board.

Melville produces in the first part of the book a picture which is in fact a symbolic implication of what is going to be explicated as the story develops, since this part was probably written after the main body of the following chapters had been formed.¹⁶ The picture predicts that the distinctive

¹⁶ Leon Howard, *Herman Melville: A Biography* (Berkeley: University of California Press, 1951), 94.

feature popularly acknowledged about the islanders and the shipmates may be a dubious notion: island people are ferocious savages while the sailors are civilized westerners. To the present narrator the island is synonymous with everything that appeals favorably to his senses: the green of natural vegetation which is refreshing to the eye, the smell of a fertile soil of clay, and above all food obtained directly from nature. However, he soon knows the fear of cannibalism resides from the beginning. In fact it is well-known among the sailors that the islanders in this area are notorious for this practice. Especially Typees are said to be fond of eating human flesh. One of the reasons, a major one as well, why the westerners have called the South Sea islanders savages was the practice of cannibalism. Captain David Porter, most concerned about the actual state of affairs, made close observation of the Taheehs about their treatment of the dead bodies of their enemy tribe. He knew that reality would affect his view of them. Melville makes use of the fear of cannibalism as the forceful source of suspense in the book.

The only way to acquire fresh food for the crew is to snatch it from those they call cannibals. Through the gabby narrator is revealed the shattered morphology of food supply on the ship. There needs a mock-humorous ritual for the captain to direct the course of the ship to an island. Melville suggests by this the cannibalistic state of affairs in the ship's society, making a jest about monotheistic Christianity. A cock bearing the name of Peter is going to be offered as the sacrifice.

...his days of mourning will be few; for Mingo, our black cook, told me yesterday that the word had at last gone forth, and poor Pedro's fate was sealed. His attenuated body will be laid out upon the captain's table next Sunday, and long before night will be buried with all the usual ceremonies beneath that worthy individual's vest. Who would believe that there could be any one so cruel as to long for the decapitation of the luckless Pedro; yet the sailors pray every minute, selfish fellows, that the miserable fowl may be brought to his end. They say the captain will never point the ship for the land so long as he has in anticipation a mess of fresh meat. This unhappy bird can alone furnish it; and when he is once devoured, the captain will come to his senses. I wish thee no harm, Peter; but as thou art doomed, sooner or later, to meet the fate of all thy race; and if putting a period to thy existence is to be the signal for our

deliverance, why—truth to speak—I wish thy throat cut this very moment: for, oh! how I wish to see the living earth again! (*Typee* 4)

Here again Biblical episodes are conjured up; the Last Supper and Peter's offense that follows. Again they are employed to accentuate the vulgarity of the present state on the ship. In reality, at the Last Supper table Jesus offered bread to his disciples saying, "Take, eat; this is my body." Then giving the cup to them he said, "Drink ye all of it; For this is my blood of the new testament, which is shed for many for the remission of sins."¹⁷ When Jesus told them they would be offended because of him, Peter strongly refuted its probability, as far as he was concerned. But Jesus had to say to Peter, "this night, before the cock crow, thou shalt deny me thrice," a prediction which came true. The connotation of the Last Supper is a symbolically implied cannibalistic ritual in which Jesus offers himself to his disciples for their salvation. This is a consolidating ritual. On the other hand, the dedication of Peter, or Pedro (Melville uses both) on board the *Dolly*, is made to satisfy the appetite of only one person at the mock last supper on the ship. Yet Peter's sacrifice does not mean a matter of insignificance. His blood is shed for the sailors to be delivered from the state of deficiency and long wandering at sea under one absolute ruler, loosening them from forced solidarity. The over all implication is, by the ironical presentation of a cannibalistic state in the ship's society, that the acknowledged distinction between the enlightened civilized Christian society represented by the captain and the crew and supposed dark savage world tyrannized by the fear of cannibalism might no longer be valid. The conduct of these Christians is a far cry from the likely moral consequences of the Scripture.

As to the fate of poor Peter there is still further metaphorical purport in his tragic end. The reader of the next chapter might think in retrospect of the latent meaning that the sacrifice of Peter was requisite for the crew to enjoy, besides the acquisition of supply of fresh food, another advantage: their encounter with the female islanders. "The State of Affairs" (*Typee* 9) on board the *Dolly* soon after she advances into the bay will prove the teaching of original Peter an impediment to the liberal behavior of the crew. What happens there is nothing less than the open practice of prostitution. Melville performs, therefore, a hidden ritual with the sacrifice of Peter, for

¹⁷ St Matthew, 26:26-28.

real Peter says,

Dearly beloved, I beseech *you* as strangers and pilgrims, abstain from fleshy lusts, which war against the soul; Having your conversation honest among the Gentles: that, whereas they speak against you as evildoers, they may be *your* good works, which they shall behold, glorify God in the day of visitation.¹⁸

What an irony Melville insinuates by the piece of flesh on the ship! The sailors “prey” the death of Peter, the last piece, so that the teaching of Peter will also be buried at the Last Supper “beneath that worthy individual’s vest.” After the ceremonial mourning the sailors are allowed to go to a new world as strangers free from the morals in the Bible. Both Peters, the cock and the original one, had to be eliminated for the sake of the physical needs and desires of the sailors as well as the captain.

Broken Covenant

A typical Melville character comes into being with the narrator of *Typee* only after he decides to take flight from the ship. Until then he does not bear a name, nor is a provisional one hinted in the beginning part of the book. Most remarkably, his real name never appears nor is mentioned in the book. This presents a contrast with *Two Years Before the Mast*, in which a life-sized Dana bearing his name narrates his experience. This serves as an assuring intimation that the book is meant to be a true narrative. Poe’s completely fictitious narrator of adventure, Arthur Gordon Pym, begins with a vindication of his identity in the Preface.¹⁹ The description of their characters is accompanied by actions. But Melville gives his first narrator little personality which can be formed by the interactions with other characters. Lacking these interactions the narrator hardly needs a name in the first several chapters.

The narrator begins to talk about himself as a character in chapter 4, when he says, “To use the concise, point-blank phrase of the sailors, I had made up my mind to ‘run away.’” From whom does he run away? What

¹⁸ the First Epistle General of Peter, 2:11-12.

¹⁹ See “Narrative of A. Gordon Pym,” *Edgar Allan Poe: Poetry and Tales* (New York: Library Classics of the United States, Inc, 1984), 1007-08. The Preface is devoted to making up a likely excuse of the authenticity of the work. “Narrative” was published in 1838 but it is not clear whether Melville was acquainted with it before he wrote *Typee*. See also Sealts, 89.

Melville implies under the surface meaning can and should be understood in his theological context.

When I entered on board the Dolly, I signed as a matter of course the ship's articles, thereby voluntarily engaging and legally binding myself to serve in a certain capacity for the period of the voyage; and, special considerations apart, I was of course bound to fulfill the agreement. But in all contracts, if one party fail to perform his share of the compact, is not the other virtually absolved from his liability? Who is there who will not answer in the affirmative?

Having settled the principle, then, let me apply it to the particular case in question. In numberless instances had not only the implied but the specified conditions of the articles been violated on the part of the ship in which I served. The usage on board of her was tyrannical; the sick had been inhumanly neglected; the provisions had been doled out in scanty allowance; and her cruises were unreasonably protracted. The captain was the author of these abuses; it was in vain to think that he would either remedy them, or alter his conduct, which was arbitrary and violent in the extreme....

To whom could we apply for redress? We had left both law and equity on the other side of the Cape; and unfortunately, with a very few exceptions, our crew was composed of a parcel of dastardly and mean spirited wretches, divided among themselves, and only united in enduring without resistance the unmitigated tyranny of the captain. It would have been mere madness for any two or three of the number, unassisted by the rest, to attempt making a stand against his ill usage. They would only have called down upon themselves the particular vengeance of this "Lord of the Plank," and subjected their shipmates to additional hardship. (*Typee* 20-21)

The narrator's explanation of his right to run away is precisely in accord with the purport of Declaration of Independence.²⁰ He considers the organization of the ship's society parallel with that of a nation. He reasons

²⁰ Thomas J. Scorza, "Tragedy in the State of Nature: Melville's *Typee*," *Interpretation*. 8. No. 1 (Jan. 1979), 105-07

accordingly with the reader about the cause of his separation from the ship's society. He argues that the ship's society is based upon a social contract, by which alone the men are bound to the society, and the contract is one voluntarily made. The parties concerned in this particular agreement are the captain and the sailors. The contract rests, he seems to infer, upon the natural rights stated in the Declaration. Now he enumerates the instances that give clear evidence of the broken agreement. The men in the crew are in danger of their "life" because their welfare is utterly neglected. The prolonged cruises have already deprived them of their "liberty." How can a person who has suffered "under absolute despotism" of the captain such "a long train of abuses & usurpations" look for "happiness?" The members of the crew have the right to try to "alter or to abolish" the ill usage of the captain but they are too ill-organized and intimidated to put the aspiration into practice. The narrator, therefore, believes it is his natural right to "declare the causes which impel" him "to the separation" and "dissolve political bands which have connected" him to the ship.²¹

Under the surface of the Declaration of Independence lies another mythological context: the escape from "arbitrary and violent" God and his broken covenant with man. On the surface, Melville explicates convincingly the reason of his escape by applying exclusively the principle of democracy because of the readership who keeps it in mind "that Christian literature delights in representing life as a voyage and the world as a ship and God as the captain."²² Melville should be careful not to let them suspect his latent context.

The references to covenant in his allusions are not consistent in their repercussions. The two Biblical episodes mentioned above, Noah's ark and the Last Supper, involve God's covenant with man. Both episodes are reflected in *Typee* in order to place particular emphasis on the immorality practiced in the ship's society in utter disregard of the covenants and their associating morality. In the third episode Melville suggests the impracticability of keeping the covenant for his narrator to be on his way to adventure. To be free from "God" is the latent and potential subject matter which will make its appearance in *Moby Dick*.

²¹ Jay Fliegelman, *Declaring Independence: Jefferson, Natural Language, & the Culture of Performance* (Stanford: Stanford University Press, 1993), 203.

²² See Lawrence Thompson, 8-9. According to him the reader with even a small amount of skeptical thought might notice that Ishmael's attitude to his captain is allied to the Christian concept of submission and obedience and faith in the fitness of things.

The Puritan orthodoxy in New England, which was with Melville since his childhood to boyhood, needs to be viewed. According to Perry Miller, one of the most significant characteristics of New England Calvinism was its doctrine of covenant. Calvin himself hardly referred to the word and the sixteenth-century Protestantism avoids touching upon this.²³ The philosophy is the singularly expounded exegesis in the seventeenth-century Puritan divines in England and became a central theology in New England Puritans.²⁴

John Preston, who was converted in 1611 by the sermon of his friend John Cotton, spent the whole his life revealing the doctrine of Covenant of Grace. His works, published posthumously, were edited by his close friends. One was Richard Sibbes, whose writings were then edited by John Davenport and Thomas Goodwin, who were also the editors of Preston's book. Through these writings the propounded doctrine of Covenant was expanded. By those people who were closely related to each other, Covenant eventually was molded into an indispensable central conception in the thought of New England theology or, as Miller puts, "all the theology reshaped in the light of this doctrine."²⁵

What did the word Covenant mean to Preston and his close theologians? Miller says the word seemed to invoke to them a simple idea of "a bargain, a contract, a mutual agreement, a document binding upon both signatories, drawn up in the presence of witnesses and sealed by a notary public."²⁶ But this contract God makes with man is the very foundation, or the only reliable foundation, which man is built upon. The relationship between man and God is most naturally termed as creature and creator or as subject and lord. According to these scholars who established the doctrine of Covenant the relation of man to God is like "two partners in a business enterprise" who are bonded to each other with certain clearly stated agreements. This Covenant, or a contract, is the only hope man has in his relation to God. Whether one gets salvation or not, or whether one is delivered and exempt of misery or not, depends wholly upon the Covenant God makes with him.

The history of covenant with God had two stages. God entered into a compact with Adam as soon as God created him. God specified a

²³ Perry Miller, *Errand into the Wilderness*, 60.

²⁴ Perry Miler and Thomas H. Johnson, ed., *The Puritans: A Sourcebook of Their Writings* (New York: Harper & Row, 1963), 1:57-58. Perry Miller, *Errand into the Wilderness*, 58.

²⁵ *Ibid.*, 59-60

²⁶ *Ibid.*, 60.

requirement as part of an agreement and if Adam fulfilled it God would reward him and his posterity with eternal life in Eden. This is the covenant of works. But Adam failed to perform his part of obligation, incurring, naturally, a due punishment. He was forced out of the Garden and destined to be mortal.

The second covenant is made between Abraham and God. God appeared to Abram and, identifying himself as the Almighty God, enters into covenant with him. The seventeenth chapter of Genesis shows the stipulations and specifications that both sides of the parties should carry out to fulfill the covenant accordingly. The concept is the "mutual obligation," which was the basic thought upon which the New England Puritans interpreted traditional Calvinism. This is the covenant of grace, because this time a deed is not required, since the fallen man does not have the ability to decide and act on his own. He is required to have only a faith in Christ the mediator.²⁷

The concept of the covenant between man and God justly parallels the contract of the narrator in *Typee* and the Lord of the Plank if it is understood that legal understanding is most important in considering the relations between man and God for New England theologians.²⁸ And the arbitrariness of God in orthodox New England Puritans should be remembered. God, according to the Synod in 1679, sways absolute sovereignty over men, who are in the utter depravity. All the things that happen in this world are ordained by providence. It is beyond human power to ward off the fall of man once God has decreed it so. The Covenant of grace, which New England leaders conceived for a slight possibility of liberation, does not mitigate "God's awful despotism."²⁹ This is the character of Godhead that the Dutch Reformed Church impressed upon Melville when he was a child. The church adhered to the doctrines of the Synod. Melville insinuates that the covenant with which God deals with man induces the narrator into a metaphysically fixed state just as he is physically bound to the present condition.

The heart of the matter is the problematic inner struggle in the minds of man in his relation with God; this is what Sacvan Bercovitch explains as the

²⁷ Ibid., 61-62. Miller explains in the note the unconventional understanding of theology upon that of Calvin by saying that Calvin did not see such proposals in Biblical texts.

²⁸ Ibid., 62.

²⁹ Perry Miller, *Nature's Nation* (Cambridge; Harvard University press, 1974), 51-53.

“dilemma of Puritan identity.”³⁰ Being true to oneself necessarily turns out to be unfaithful to Divine will. Because of the fall of man, it is the self-denial that provides the way to regeneration. Self-love is incompatible with love of God. If one wants to please God, he should be untrue to himself. This is the theological conflict that formed the underlying cause which induces the narrator of *Typee* to flee from the ship.

The covenant of the visual world is in rapport with that of the invisible world for both the real and mythological adventures of the narrator. The covenants being no longer valid, only through the open rescission of these legal bindings can he be liberated and become a one, whose identity he does not know yet himself. The narrator’s escape from the Lord is a prerequisite for his characterization. Now, Melville assigns the narrator the task to crawl into an Eden-like valley, where he is to bear a new persona called Tommo.

From Tommo to Ishmael

The narrator, who does not bear a name yet but in later chapter asks to be called Tommo, makes his appearance as a wonderer in the wilderness of sea longing for land. He is the prototype of Melville’s main characters, prefiguring all the Ishmael-like personalities that appear in subsequent books; the narrators of *Omoo*, *Mardi*, *Redburn*, *White Jacket*, and *Moby Dick*. The hero in *Moby Dick* is the only one who bears the name but these characters can be said to have a certain archetype: they are questers, and therefore wonderers or rovers. The narrator of *Typee* appears in the person of Ishmael when he says, “I am tormented with an everlasting itch for things remote. I love to sail forbidden seas, and land on barbarous coasts.”³¹ Ishmael is not only the name of the character that bears the name but also, as Wright properly says, “the name of the common ancestor of them all.”³² These first person narratives may reflect more or less the viewpoint of the author but Melville’s narrators are not identical with the author.

The name of Ishmael is mentioned in *Redburn* with a close affinity to the real Ishmael. Ishmael in the Bible is a son of Abraham and Hagar, the maid of his wife Sarah. After she gave birth to Isaac, Sarah wanted to cast out

³⁰ Sacvan Bercovitch, *The Puritan Origin of the American Self* (New Haven: Yale University Press, 1975), 18.

³¹ Herman Melville, *Moby Dick or, The Whale*, edited with an introduction and annotation by Charles Feidelson, Jr. (New York: Macmillan Publishing Company, 1985) *Moby Dick*, 30.

³² Wright, 47.

Ishmael with his mother Hagar. Abraham, at her firm claim, drove away his first son with bread and a bottle of water. Ishmael “wandered in the wilderness of Beer-sheba”³³ where he suffered severe thirst. As a young boy of around fifteen years old, and fatherless, Wellingborough Redburn leaves his home to go to New York from where he sails to Liverpool as a “boy.” While the *Highlander* passes through the Narrows, a doorway to outer sea, Redburn looks back on his happy days in New York where he used to live with his family. He was a son of a gentleman and was promised a prosperous future but his father’s bankruptcy and death and their removal from the city left his family in an indigent state. On board the ship is a small sickly seaman named Jackson who is despotic to others without explicit reasons. He shows intense dislike for Redburn, causing other shipmates turn against him. Redburn says,

...so that at last I found myself a sort of Ishmael in the ship, without a single friend or companion; and I began to feel a hatred growing in me against the whole crew...³⁴

Redburn is doubly excluded from the society: from his family due to the financial collapse of his father and from his shipmates with unfounded reasons. A solitary wanderer, as Tommo was after Toby left the Typee Valley, Redburn seeks his father in Liverpool.

Ishmael, in *Moby Dick*, does not desert the ship. He is more matured, experienced, and more expressive than his predecessors but not without obscurity. No longer a young boy, he possesses Tommo’s Typee experience in the South Sea, the quest of the primary state of man, in the person of Queequeg and in their friendship. He is also a wanderer in the wilderness of the sea. But he knows better than running away from the ship. He tells the reader, before he finds the ship he wants to be a sailor of, that he well acknowledges the kind of working condition before the mast because this is not his first voyage. “What of it, if some old hunks of a sea-captain orders me to get a broom and sweep down the decks?” he asks himself and answers.

What does that indignity amount to, weighed, I mean, in the

³³ Genesis, 21:14

³⁴ *Redburn*, 62

scales of the New Testament? Do you think the archangel Gabriel thinks anything the less of me, because I promptly and respectfully obey that old hunks in that particular instance?³⁵

He tries to compromise his sense of dignity by applying the circumstances that cause him to feel shame to generally accepted moral values. He shows himself a man of tolerance, a good Christian that knows the spirit of submission and obedience. But he does not stop here. His sense of resignation is followed by his substantial outlook on the human condition that may contradict the inferred spirit of what he has just said, inciting suspended judgment on what he has in mind.

Who aint a slave? Tell me that. Well, then, however the old sea-captains may order me about—however they may thump and punch me about, I have the satisfaction of knowing that it is all right; that everybody else is one way or other served in much the same way—either in a physical or metaphysical point of view, that is; and so the universal thump is passed round, and all hands should rub each other's shoulder-blades, and be content.³⁶

Disobeying the captains would lead to nowhere, Ishmael insists, because, since everyone else is thumped and punched in the same way, anyone can be a substitute for anyone else. Ishmael suggests that he would not run away from the ship as his predecessor did, by applying the particular situation on the ships, in terms of the relationship between the autocratic captains and their crew, to the universal conditions of human beings. If human beings are all slaves physically and metaphysically in this world, they are equal in their acceptance of fate. The probability of revolt among these common people might be very slim; the shipmates of the *Dolly* are an evident proof. Readers will soon learn that only those heroes like Ahab would be at defiance with and cry out to Heaven against injustice.

Ishmael admits that he is a typical persona. But as a narrator he assures the reader he will well serve the role by asserting that he is satisfied with his knowing the state in which he is put, though not necessarily content with his being actually in it. Ishmael acquiesces to his lot to persevere with

³⁵ *Moby Dick*, 28

³⁶ *Ibid.*, 28.

the work and life on board and to witness the tragic heroes, Ahab and Starbuck. A sea captain is the lord of the ship. Then who is the captain of this world that puts human beings in the state of slavery? This is where Ishmael stands with the narrator of *Typee* when he decides to run away from the ship and not to stay.

What is the point of Melville's implication of Biblical episodes in *Typee*? Melville envisaged the subject of the book as the narrator's journey to the beginning of time. Then evoking the world of Genesis would certainly furnish the drama with a grandiose context that a mere journey into a far island could not attain. The suggestion of an invisible mythological world makes the reader stop and wonder about the true intent of the novel, seemingly hidden under the present visible world.

It has been shown that Thompson made the most fatal misapprehension when he said that Melville was strongly attached to the Calvinistic religious heritage at the first stage and only in the later stage did he begin to hold skepticism about the Calvinistic concept of man and God. Melville was skeptical when he began his first book but only he was on his way to learn to acquire the art of molding his idea in a form of literature. The truth is that Melville never proved himself a traditionalist in any of his books.

It must be added, however, that the narrator's intimation of the broken covenant with the "arbitrary and violent" Lord does not necessarily lead to the dubious spiritual situation about a monotheistic frame of world view. His is within the issue of individual's freedom of theological understandings of one's image of God: how one is related to God, what the punishment is and what the reward is. It surely concerns Melville's "opinion" on Godhead which is reflected in the theological conflict in his time. But without doubt Melville hints at his ironical view towards the orthodox doctrine of God through the narrator, and, by setting him free from this oppressive swaying God, free from the "dilemma of Puritan identity," lets him go seek the true nature of man.

東京一極集中問題と「大都市再生」政策

金 倉 忠 之*

Problem of the concentration in Tokyo and Renovating Cities Policy

Tadayuki KANAKURA

Abstract

This paper examines the countermeasure against the national development policy of the concentration in Tokyo. In the 5th Comprehensive National Development Plan, the policy of renovating large cities was set forth for the first time. The Plan needed the logic that raising vital power of Tokyo area would affect local areas. This logic is the regional edition of trickle-down theory. Its typical project is the Project of Renovating Cities. The policy based on the trickle-down theory is enlarging the income inequality and regional differentials.

はじめに

これまで東京一極集中問題として言われてきたのは、とくに政治行政面と経済面においてであり、そこでの東京集中が著しく、それがもたらす影響の大きさからである。

政治行政面では、首都機能が中央集権的な行財政システムにともなって形成されてきたため、民間企業や地方自治体にとって、中央省庁がもつ許認可や補助金などの申請を経なければ、企業活動や自治体行政が進まないという状況があり、そうした政治行政システムの有り様が東京に多様な機能を集中せざるをえなくさせていることである。

経済面での東京一極集中は、全国的な求心的地域経済構造のなかで形成されてきたものであり、それを典型的に示しているのが本社機能の集中である。ここで、経済活動面における東京一極集中の状況を、『平成 12 年(2000 年)東

* 北見工業大学教授 Professor, Kitami Institute of Technology

『京都産業連関表』(2006年3月)によりみてみよう。

東京都産業連関表の特徴は、東京都とその他地域(46道府県)とに分けた2地域間表として作成されていることと、東京都の経済の特徴である本社活動を独立した部門として明示していることである。ここでいう本社とは、生産活動を組織的に管理・運営するため、もっぱら間接的な活動だけを営む単独事業所を指しており、本社活動は、全国各地の事業所に本社サービスを提供し、その生産活動を支援する。

東京の企業本社を中心とする経済活動の特色といえるのは、1つは、東京都における財・サービス及び本社の生産額を産業部門(3部門)別にみると(表1)対全国比では、財部門(農林水産業、鉱業、製造業等で29兆円)が6.9%にすぎないが、サービス部門(113兆円)が21.3%、本社部門(23兆円)が48.5%と高い比率を占めていることである。また、産業構成比でも、全国に比べ、東京は本社部門とサービス部門で上回っている。なお、産業別特化係数(都の産業別構成比/全国の産業別構成比)で産業構成の特徴をみても、やはり本社部門が2.94ときわめて高く、これに、サービス部門の金融・保険2.19、サービス1.80、通信・放送1.25、不動産1.03と全国平均(1.00)を超える。これらの本社・各業種への特化が東京の経済を特徴づけているといえる。

表1 東京都の産業別生産額構成比 (単位:億円、%)

	財部門	サービス部門	本社部門
<生産額> 東京	295,901	1,130,622	230,610
全 国	4,282,245	5,306,620	475,833
東京の対全国比	6.9	21.3	48.5
<産業構成費> 東京	17.9	68.2	13.9
全 国	42.5	52.7	4.7

出所：東京都『平成12年(2000年)東京都産業連関表』(2006年3月)より作成。

2つは、東京都の本社の投入経費額(本社サービスの生産活動に必要な原材料をどの地域のどの産業から、どれだけ購入したか)のうち、財・サービスが32.6%(7兆5,214億円)、粗付加価値が67.4%(15兆5,396億円)であり、財・サービスの約8割は、「商業・金融・保険」と「公務・サービス」が占め、粗付加価値のうち、雇用者所得(賃金)が58.5%、営業余剰(利益)が18.9%を占めていることである。粗付加価値額とは、生産額から、投入した原材料使用額や間接経費を除いた、新たに生じた賃金、企業利益などである。そこでは、金融業・サービス業などへの本社による多額の需要や雇用、利潤が発生しているわけである。

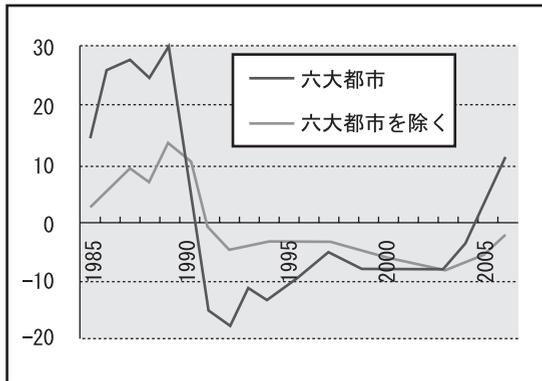
つまり、東京には、地方に配置する事業所を含めた財部門が少なく、圧倒的

に集中している本社部門の生産活動を中心に、金融、保険、不動産業や対事業所サービス業などのサービスが投入され、大きな付加価値を生み出すという、集積が集積を呼ぶ構造がつくられているのである。

地域の経済力が土地需要に反映する地価の動向をみても、大都市以外の地方では、バブル経済崩壊以降地価下落が続く一方で、東京圏とくに東京都区部では、地価暴落・低迷からの脱却・上昇が集中的に表れている。

図1は、市街地価格指数の全用途（商業地、住宅地、工業地）平均の変動率（対前期比）をみたものであるが、六大都市を除く地域では、バブル経済の崩壊以降今日まで、依然として下落し続けているのに対し、六大都市では、近年、上昇に転じ、急速に上昇幅を拡大している。

図1 市街地価格指数の全用途平均の変動率(年度・%)



出所：日本不動産研究所資料

2006年9月末から2007年3月末の半年間の動向では、六大都市を除く地域では0.8%の下落であり、半年前の1.6%下落から下落幅は縮小しているものの、商業地、住宅地、工業地のいずれも下落し続けていることに変わりはない。

六大都市では、同時期に6.0%上昇しており、半年前の4.6%上昇に比べ上昇幅が拡大している。三大都市圏をみれば、いずれの用途も上昇し、しかも、最高価格地（調査地点数は原則として1都市10地点）の上昇がいちじるしく、とくに東京圏（首都圏整備法による圏域）では8.1%の上昇であり、東京都区部では17.7%という高い上昇率になっている。¹

¹ 財団法人日本不動産研究所『平成19年3月末現在の市街地価格指数・全国木造建築費指数の結果』平成19年5月。

東京における地価下落からのいち早い脱却・回復、そして、急速な上昇をもたらす土地需要はどのように発生し、いかに一極集中を強化しているのだろうか。

以上、東京における本社、金融・サービス業などへの特化による集積構造と、バブル崩壊後の地価暴落からの脱却・上昇の側面から東京一極集中の状況をみてきた。先進諸国では異常ともいえる一極集中という大都市集中の構造はいかにしてつくられてきたのか。その重要な要因としては、政策的な誘導・促進戦略を挙げることができる。

本稿では、東京一極集中問題の是正を掲げてきた国土政策を中心に、その対応と問題を検討する。そのために、第一次～第四次の全国総合開発計画（全総）の生産・業務機能の分散の効果と、第五次全総と現在策定されつつある国土形成計画における東京圏の国際的競争力強化をねらった「大都市リノベーション」構想の問題、その具体化である「都市再生プロジェクト」による規制緩和のあり方、そして、それら計画・構想の背後にあるトリクルダウン理論の考え方が所得格差と地域格差の拡大にどのような影響をもたらしているのかを検討することにしたい。

1 第一次～第四次全国総合開発計画と東京一極集中是正策

東京一極集中構造に対し、その是正を掲げてきた全国総合開発計画（全総）の対応はどのようなものであったか（表2参照）。

「第一次全総」では、計画の中心は新産業都市建設にあり、その開発方式は拠点開発である。拠点開発方式とは、新産業都市に産業基盤形成の公共投資を集中させ、そこへ重化学工業を誘致することにより、関連産業も発展させる。その結果、地域の土地価格の上昇、所得水準の上昇などが、財政収入を増加させ、生活基盤への公共投資・住民福祉の向上が可能となるというものである。だが、重化学工場誘致に成功した地域では、公害・災害・自然破壊の増大がすすむ一方、地域産業との関連性が欠如しているだけでなく、産業基盤整備にともない、農漁業の衰退や産業基盤への過大な先行投資などにより経済構造・財政のゆがみが生じ、住民福祉も立ち遅れることになった。工場誘致に失敗した地域では、先行投資による財政危機を招くことになる。² この開発方式については、その後も、形態を変えながら幾度も打ち出されており、産業の少ない地方ではいまなお期待の幻想がもたれている。

「第二次全総」では、巨大都市、大規模工業基地、巨大農業基地などという大規模プロジェクト構想と、全国的な交通通信ネットワークの産業基盤整備に重点を置いた第一次全総と同様の高度経済成長指向の開発が特徴であるが、石

² 宮本憲一『(昭和の歴史10) 経済大国』小学館、1994年、140頁。

油危機に直面して計画の見直しを迫られることになった。

「第三次全総」では、工場分散政策をもたない定住構想に対する地方からの不満が起こったことから、高度技術工業集積地域開発促進法にもとづくテクノポリス構想が追加された。全国から26地域が複数の自治体をまたぐ広域的な形で指定を受けたが、進出する先端技術産業が、人材、情報、研究機関、高度試作工場などの大都市の豊富なソフトインフラを必要としたことと、地方展開が可能な量産型工場が東アジア諸国へ展開したことから、地方への立地を戦略的に選択せず、国内では東京圏に集中立地する結果となった。³

「第四次全総」では、東京一極集中を是正しつつ、多極分散型国土を構築するため、内需拡大策の名による大都市圏再開発と地方農山漁村のリゾート開発を戦略的地域開発としている。

大都市圏再開発については、民間活力導入と規制緩和による首都改造政策が特徴であり、各種法規制の緩和や民活法の制定など民間主導型「公共事業」の制度的条件を整備することにより、東京湾横断道路、臨海副都心開発、幕張新都市建設などの巨大プロジェクトや、東京都心部での高層ビル建築や業務核都市の形成が具体化された。

いずれも、都市改造による都市基盤整備の強化が目的であるが、業務核都市という概念は、1985年の国土庁「首都改造計画」において位置づけられたものである。「首都改造計画」では、首都改造の方向として、「東京都心部への一極依存構造にかわって、分化を基調とした、複数の核と圏域を有する多核多圏域型の地域構造を形成し、これを基調として、東京大都市圏を連合都市圏として再構築することを改造の基本方針」としていた。その分化のための圏域として構想されたのが、五つの「自立都市圏」であり、その核となるのが「業務核都市」（立川市・八王子市、横浜市・川崎市、大宮市・浦和市、千葉市、土浦市・筑波研究学園都市）である。

そこでは、東京圏内の多核多圏域型の形成を描いているわけであるが、しかしながらし、東京圏内の「自立都市圏」が東京から溢れた機能の受け皿に徹していくとすれば、東京自体はますますより低い機能を分散し、業務機能をいっそう高度化させることが可能となるのであり、その結果として、東京集中はとどまることなく進展することになりかねない。しかも、地域構造の再編成の影響は、東京圏内地域に限られない。東京圏における業務核都市の開発整備というのは、開発による波及を東京圏全域におよぼし、全国的にみれば、東京圏へのよりいっそうの業務機能集中を促す可能性をもった構想なのである。⁴

これは、四全総の基本的課題の一つである「世界都市機能の再編成」の周辺整備の一環である。「世界都市機能の再編成」構想は大都市圏の再開発として

³ 岡田知弘ほか『国際化時代の地域経済学(改訂版)』有斐閣、2007年、193～194頁。

⁴ 金倉忠之「東京圏の地域構造と業務核都市構想」(東京市政調査会研究部『東京圏再編と業務核都市構想』東京市政調査会、1989年)

具体化され、バブル経済を発生させる重要な要因となる。

とはいえ、四全総では、多極分散型国土の構築を目標として掲げており、基本目標に「国土の上に、特色ある機能を有する多くの極が成立し、特定の地域への人口や経済機能、行政機能等諸機能の過度の集中がなく地域間、国際間で相互に補完、触発しあいながら交流している国土を形成する」とあるように、この段階ではまだ集中是正の方向を掲げていたといえよう。業務核都市の整備についても、東京圏内における多核多圏域型の形成という限界があるにしても、一応、東京都心部の一極依存構造の是正という分散政策を提示していたのである。

以上みてきたように、第一次から第三次までの全総は、地方への生産機能の分散・強化策に特徴があり、東京に集中するより高度の機能への変化・純化に対応してきたにすぎない。行政機能・業務機能の分散を謳った四全総では、一部の業務管理機能の分散により当面の集中是正策として凌ごうとしたが、それも東京圏内での業務核都市の配置・分散であり、東京圏への集中・拡大を招くものでしかなかった。

表 2 全国総合開発計画の比較

	第 1 次	第 2 次	第 3 次	第 4 次	第 5 次
名 称	全国総合開発計画 (全総)	新 全国総合開発計画 (新全総)	第三次 全国総合開発計画 (三全総)	第四次 全国総合開発計画 (四全総)	21世紀の国土の グランドデザイン - 地域の自立の促進 と美しい国土の創造 -
閣議決定	昭和37年10月5日 (1962年)	昭和44年5月30日 (1969年)	昭和52年11月4日 (1977年)	昭和62年6月30日 (1987年)	平成10年3月31日 (1998年)
景 背	1 高度成長経済 への移行 2 過大都市問題、 所得格差の拡大 3 所得倍増計画 (太平洋ベルト 地帯構想)	1 高度成長経済 2 人口、産業の大 都市集中 3 情報化、国際 化、技術革新の 進展	1 安定成長経済 2 人口、産業の地 方分散の兆し 3 国土資源、エネ ルギー等の有 限性の顕在化	1 人口、諸機能の 東京一極集中 2 産業構造の急 速な変化等に より、地方圏で の雇用問題の 深刻化 3 本格的国際化 の進展	1 地球時代(地球 環境問題、大競 争、アジア諸国 との交流) 2 人口減少・高齢 化時代 3 高度情報化時 代

星 年	昭和45年	昭和60年	昭和52年から おおむね10年間	おおむね平成12 年（2000年）	平成22年から27年 (2010年 - 2015年)
基 本 目 標	<p>< 地域間の均衡ある発展 ></p> <p>都市の過大化による生産面・生活面の諸問題、地域による生産性の格差について、国民経済的視点からの総合的解決を図る。</p>	<p>< 豊かな環境の創造 ></p> <p>基本的課題を調和しつつ、高福祉社会を目指して人間のための豊かな環境を創造する。</p>	<p>< 人間居住の総合的環境の整備 ></p> <p>限られた国土資源を前提として、地域特性を生かしつつ、歴史的、伝統的文化に根ざし、人間と自然との調和のとれた安定感のある健康で文化的な人間居住の総合的環境を計画的に整備する。</p>	<p>< 多極分散型国土の構築 ></p> <p>安全でうおいのある国土の上に、特色ある機能を有する多くの極が成立し、特定の地域への人口や経済機能、行政機能等諸機能の過度の集中がなく地域間、国際間で相互に補完、触発しあいながら交流している国土を形成する。</p>	<p>< 多軸型国土構造形成の基礎づくり ></p> <p>多軸型国土構造の形成を目指す「21世紀の国土のグランドデザイン」実現の基礎を築く。</p> <p>地域の選択と責任に基づく地域づくりの重視</p>
開 発 方 式 等	<p>< 拠点開発構想 ></p> <p>目標達成のため工業の分散を図ることが必要であり、東京等の既成大集積と関連させつつ開発拠点を配置し、交通通信施設によりこれを有機的に連絡させ相互に影響させると同時に、周辺地域の特性を生かしながら連鎖反应的に開発をすすめる、地域間の均衡ある発展を実現する。</p>	<p>< 大規模プロジェクト構想 ></p> <p>新幹線、高速道路等のネットワークを整備し、大規模プロジェクトを推進することにより、国土利用の偏在を是正し、過密過疎、地域格差を解消する。</p>	<p>< 定住構想 ></p> <p>大都市への人口と産業の集中を抑制する一方、地方を振興し、過密過疎問題に対処しながら、全国土の利用の均衡を図りつつ人間居住の総合的環境の形成を図る。</p>	<p>< 交流ネットワーク構想 ></p> <p>多極分散型国土を構築するため、地域の特性を生かしつつ、創意と工夫により地域整備を推進、基幹的交通、情報・通信体系の整備を国自らあるいは国の先導的な指針に基づき全国にわたって推進、多様な交流の機会を国、地方、民間諸団体の連携により形成。</p>	<p>< 参加と連携 ></p> <p>- 多様な主体の参加と地域連携による国土づくり -</p> <p>(4つの戦略)</p> <p>多自然居住地域(小都市、農山漁村、中山間地域等)の創造 大都市のリノベーション(大都市空間の修復、更新、有効活用) 地域連携軸(軸状に連なる地域連携のまとめり)の展開 広域国際交流圏(世界的な交流機能を有する圏域)の形成</p>

出所；国土交通省資料

2 五全総・国土形成計画と大都市リノベーション

1998年に策定された第五次全総（「21世紀の国土のグランドデザイン」）では、4つの戦略の一つとして、「我が国の経済活力の維持に積極的に貢献し、高次都市機能の円滑かつ効率的な発揮を可能とするため、大都市空間を修復、更新し、有効に活用する『大都市リノベーション』を推進する」として、はじめて大都市の活性化を打ち出した。これは、これまでの全総が曲がりなりにも描いてきた集中是正という国土形成のあり方を大きく転換するものとなっている。

そこでは、「東京圏を始めとする大都市において、次のような基本的方向に基づき、リノベーションを積極的に推進する必要がある」として、「安全であると同時にゆとりとうるおいのある豊かな都市空間を形成する」方向と並び、「国境を越えた都市間競争の激化や国際交流の活発化に対応し、我が国の発展に積極的に貢献していくため、大都市において、高次都市機能の高質化を図るとともに、これらの機能の円滑かつ効率的な発揮を可能とする」という方向が打ち出された。

そのための、「都市構造の再編」対策として、「大都市の都心部に過度に集中している諸機能を業務核都市等の周辺都市、あるいは地方の中核拠点都市圏等へ選択的に分散するとともに、都心部や臨海部に存在する低未利用地の土地利用転換や都市基盤の整備等を図りながら、新たなニーズに対応した全国的、国際的レベルの中核機能の整備を進める」⁵ことが目指されている。

このように、国際的な都市間競争に対応しうる大都市の高次都市機能の高度化を図るため、過度に集中している諸機能を業務核都市等へ選択的に分散し、低未利用地の土地利用転換や都市基盤の整備により、全国的、国際的レベルの中核機能を整備するというものである。

この「大都市のリノベーション」の方向は、現在、策定されつつある「国土形成計画」においても指向されている。2006年11月に出された「中間とりまとめ」では、「第3計画のねらいと戦略的取り組み」の(2)「持続可能で

⁵ なお、この文章に続き、「特に、臨海部の工場跡地等については、必要に応じて土地利用規制の見直しを行いつつ、居住機能、業務機能等の土地利用と工業生産機能等の土地利用の調整を図りながら、広域的な視点から計画的な土地利用転換を推進する。これらにより大都市の高次都市機能の高質化を図るとともに、交通、情報通信ネットワークの整備等によりその広域的活用を図る。大都市における活動空間や公共施設の用に供する空間の量的な不足に対応し、都市の地下、上空等の積極的な活用を図るため、共同溝・電線共同溝や地下駐車場の整備、建築物と一体となった立体道路の建設、地下河川の整備、下水処理場の上部空間の活用等を推進する。また、大深度地下空間の公共的利用の円滑化に資する方策について、安全性の確保や環境の保全に配慮しつつ検討を進める」（国土交通省『21世紀の国土のグランドデザイン』1998年、第2部第3章第1節3）として、土地利用規制の見直しや土地利用転換、交通・情報通信ネットワークの整備、都市の地下・上空等の積極的な活用、立体道路の建設、下水処理場の上部空間の活用等のさまざまな開発手法を挙げている。これが、その後の再生プロジェクトにつながっていく。

暮らしやすい都市圏の形成」のなかで、大都市圏特有の課題として、「大都市圏については、市町村区域を超えて連担している人口、産業、国土基盤の膨大な集積を活用し、東アジア諸都市との機能集積の競争も視野に入れながら都市基盤整備を戦略的に進める必要があり、既成市街地等への過度な集中防止という従来の政策課題に代わる、大都市圏特有の課題への対応が必要である。具体的には、高度経済成長期の負の遺産の解消に加え、ゆとりある生活空間の再整備、交通混雑の緩和、物流体系の充実等、国際競争力のある産業が伸びることのできる環境を整えていく必要がある」として、これまでのような大都市圏への過度な集中防止という政策課題ではなく、「国際競争力のある産業が伸びることのできる環境」整備という特有の課題に取り組むべきだという。

ところで、五全総発表と同年の1998年、経済団体連合会は『新東京圏の創造』を発表している。そこでは、「東京圏の繁栄なくして日本の繁栄はない」、「東京圏の活力が高まれば、それは地方圏にも波及し、地方圏の新しい活力を引き出すことになる」、「東京圏への集中を抑制して地方圏を振興するというこれまでの国土政策的な考え方だけでは不十分であるとの認識」を示した。その上で、「東京圏の産業・企業が国際的な競争力を確保していくためには、自由で開放的な市場の構築、労働力の流動化、研究開発への支援、金融・資本市場の整備といった環境づくりが不可欠である」とし、具体的に、スーパー環状道路、都心部超高層住宅整備などのプロジェクトを提案している。

五全総・国土形成計画にしても『新東京圏の創造』にしても、東京圏の集中を抑制するというこれまでの国土政策的な考え方を転換し、東京圏の産業・企業が国際的な競争力を確保できる環境づくりの必要性を強調していることが共通の認識として打ち出されている。

石澤卓志氏は、こうした国土政策・都市政策の流れについて、「以前では、『強い部分を削り取って弱い部分に分け与え、全体としてバランスのとれた発展を目指す』との考え方が強かった。しかし最近では、『強い部分を伸ばして、その波及効果に期待する』傾向が強まっている」⁶とみている。

たしかに、「東京圏の繁栄なくして日本の繁栄はない」、「東京圏の活力が高まれば、それは地方圏にも波及」するという考え方は、五全総以前の国土政策においても、一極集中是正を唱えつつ、むしろ結果的に一極集中を加速すらしてきたこれまでの地域開発の底流にあったといえるが、五全総以降の国土政策では「大都市のリノベーション」などとして明確に打ち出されたことがこれまでとは異なっている。東京圏の経済力強化・重点的投資を図るために、「東京圏の活力が高まれば、それは地方圏にも波及」するというロジックが必要とされたといえる。

⁶ 石澤卓志「東京『独り勝ち』は止まらない - 一極集中と地価二極化 - 」『エコノミスト』、2007.2.20。

このロジックは、いわば、トリクルダウン理論の地域版ともいえ、東京の活力強化が地方の活力強化につながるという地域的トリクルダウンである。トリクルダウン理論⁷とは、富める者が富めば、貧しい者にも自然に富がトリクルダウン（浸透）するという考え方であり、アメリカではレーガノミクスとして具体化された。⁸

わが国では、後述するように、これまで所得税の最高税率の引き下げなどととも公共事業の削減や社会福祉の縮小などとして進められてきている。地域的トリクルダウンに即して言えば、地方に資金を直接配分せずとも、東京の活性化が波及して地方の利益になることから、東京の経済強化のために資金を集的に投下すべきだということになる。

3 「都市再生」プロジェクトと都市再生緊急整備地域

トリクルダウン理論の具体化は、小泉・安倍政権を通じて強められており、地域的トリクルダウンの典型として進められているのが都市再生本部による「都市再生プロジェクト」である。

⁷ トリクルダウン理論は、供給面を重視するサプライサイド経済学（SSE）の代表的な主張の一つであり、「SSE が注目を浴びる契機となったのは、南カリフォルニア大学の A. ラッファーの『ラッファー・カーブ』というアイデアである。これは減税をすれば、人々の勤労意欲が増し、税収がかえって増加するというもので、税負担の軽減を求める人々や政治家に広く支持され、レーガン大統領の『経済再生計画』の理論的基盤となっている。」また、L. サローなどは、「アメリカ経済の低生産性を打破するには供給サイドの経済学の発想が不可欠であることを強調する。そのために、消費の削減、貯蓄の増大、そして生産的投資の拡大の必要性を主張し、そのもとで、アメリカ経済の活力を再生するために各種の制度的改変や政府諸規制の撤廃を提言している。」（斉藤精一郎『サプライサイド・エコノミクス』日本経済新聞社、1981年、227頁、136-137頁）

トリクルダウン理論の発想の原点は、マンデヴィル（Bernard de Mandeville）の「私悪即公益」説に求められる。マンデヴィルは、消費生活における富者の利己的情欲の満足すなわち奢侈こそは、社会に産業を起し貧民に職業を与えるものである。ゆえにこれを悪徳として抑止してはならない、と説く。アダム・スミスはこれを拡張・修正して、各個人が自己の利益のために活動することは、富の生産面よりみれば、社会の富を最大にすることとなり、また富の分配面よりみれば、社会の富を最も平等に分ちあうこととなる、という自由放任論を展開する。（東洋経済新報社『経済学大辞典』）

⁸ 「アメリカでは、80年代以降において、所得格差の拡大が大きくなっている。その中でも特に、トップ 0.1%の所得のシェアが顕著に増加している……。その背景として、レーガン大統領時代にとった各種の税制改革、特に大幅な所得税減税の実施が税の所得再分配機能を相当程度弱めたことが一因として指摘されている。具体的な税制改革の中身をみると、81年には、・・・供給側重視のサプライサイド経済学の理念とも合致して、個人所得税率の引き下げが行われた。・・・さらに、レーガン大統領の第2期にあたる86年の税制改革においては、・・・個人所得税、法人税の税率引き下げと累進税率のフラット化が実施された。」その結果、個人所得税の最高税率は、81年には70% 50%へ、そして86年には50% 28%へ引き下げられるとともに、所得税区分を従来の14段階から15%と28%の2段階へ税制のフラット化が進められた。（内閣府『平成19年度年次経済財政報告』2007年8月、227～229頁）

2001年、首相を本部長とする都市再生本部は、「民間都市開発投資促進のための緊急措置」を発表した。これは、「現下の厳しい経済状況を踏まえ、民間都市開発投資の前倒し・拡大を図るための緊急措置として、都市再生の主要な担い手である民間都市開発プロジェクトの立ち上がりを支援する」ために、次のような支援を行うというものである。

「当該プロジェクトについて、民間の時間リスクの軽減等を図りつつ、その創意工夫を活かし、早期に投資環境を整える観点から、以下の項目について、強力に支援する。1.都市計画・建築規制等をはじめとする諸規制について、民間事業者の事業計画意図を積極的に受け止め、柔軟かつ早期に対応する。2.都市計画道路など関連公共施設について、事業の立ち上げ支援のため、戦略性をもって重点的に整備する。併せて、これらのプロジェクト支援を通じて、土地利用規制等各種の規制改革や公共施設整備などについて、民間都市開発プロジェクトに共通に必要なとなる制度の改善を図る」という内容である。

この緊急措置は、民間都市開発プロジェクトへの支援であるところから、1999年に発表された経済団体連合会『都市再生への提言』の内容に沿ったものとなっており⁹、2002年に成立する都市再生特別措置法に具体的に盛り込まれている。都市再生特別措置法のねらいは、都市再生本部が指定する都市再生緊急整備地域の導入である。

同法の基本的枠組みは、大きく都市計画・事業と金融支援からなり、前者は、都市計画提案制度、都市再生特別地区、期限を区切った都市計画決定の3つが含まれる。

都市計画提案制度は、「緊急整備地域内の都市開発事業者からの自由な発想による事業計画を可能とする都市計画の提案の創設」であり、営利の民間計画

⁹ 『新東京圏の創造』を発表した経済団体連合会は、その翌年の99年に、『都市再生への提言』を発表している。そこで、「日本においても、1998年3月に閣議決定された新しい全国総合開発計画『21世紀の国土のグランドデザイン』において、『大都市のリノベーション』が国土政策上の重要な課題として位置付けられた。しかしこれまで産業の再生など国の競争力強化に向けた戦略と都市の再編とが一体的に図られてきたとは言い難い」との認識を示し、次のような「大都市圏の課題と再編の方向」を提言している。

大都市圏には、パブル崩壊後に生じた既存市街地の虫食い土地、産業の再編に伴う工場跡地等が低未利用のままとなっている。これら用地を都市の再生と産業の再生に向けて、周辺地域と一体的に有効利用すること。都心部の土地を高度利用するため、街路・街区計画の策定・実現により、実容積率を引き上げていくこと。土地利用転換の障害となる規制の緩和を進め、また、都市計画の策定手法を改善するために、提案型の都市計画の策定を認めるべきこと。都道府県知事および市町村は、都市計画について責任をもって迅速に実行すること。都市環境の整備をよりスピーディに行なうためには、大胆な都市改造方策を講じた必要がある。すなわち重点的に都市環境を整備すべき地域を「都市再生戦略地域」として指定するとともに、整備目標年限を設定して、官民の連携のもとに集中的な投資を行なえること。低未利用の有効活用のため、政府系金融機関による出融資に加え、PFI手法やプロジェクト・ファイナンスの活用、不動産の証券化など多様な資金調達手段の活用。（経済団体連合会『都市再生への提言』1999年）

に沿った都市計画の決定や変更を提案できるものとなっている。¹⁰

期限を区切った都市計画決定は、「都市計画提案から6ヶ月以内に都市計画決定の判断、都市計画決定と同時に事業のための事業認可を決定」するものであり、自治体の決定を急がせ、早期の事業遂行や利子などのリスク軽減を企図しているものとみられる。

都市再生特別地区は、「既存の都市計画を全て適用除外とする新たな都市計画制度の創設」である。都市再生緊急整備地域のなかに設定される都市再生特別地区に指定されれば、用途規制や容積率、高さ制限、日影規制など、従来の都市計画や建築基準法で設けた規制をすべて適用除外にし、密集した超高層ビルを建設することが可能となる。

このような開発事業に対しては、「民間事業者による公共施設の立替整備への無利子貸付」という公共施設整備支援や、「SPC等の事業目的が限定された会社に対する出資・社債取得等、民間事業者の社債の発行等に対する債務保証」という事業立ち上げの金融支援も行われる。

以上みたように、都市再生特別措置法による都市再生緊急整備地域の制度を導入することにより、民間事業者が公共事業を提案し、実施できることになり、しかも、都市再生特別地区では一切の規制がなく、密集した超高層ビルを建設することが可能になるという世界的にも類を見ない制度がつくられた。¹¹

バブル崩壊後の不況脱却、不良債権化した大量の土地の活用、バブル崩壊で棚晒しとなった開発計画のてこ入れを狙った経済界の意向が、都市再生本部の施策展開に反映されたものとなっている。まさに徹底した大都市強化のための「大都市再生」政策といつてよい。

4 一極集中問題と所得格差～むすびに代えて～

以上、東京への一極集中構造を強化する政策的要因を国土政策の側面からみてきたが、その底流に、そして、五全総以降ではむしろ明確な戦略として、トリクルダウンの考え方があることを指摘した。富める者から貧しい者へ、あるいは、東京から地方へ、富・活力が自然に浸透するという政策理念としてのトリクルダウンにもとづく施策展開が、所得格差や大都市・地方間格差を拡大し

¹⁰ 「民間事業者が提案できる公共事業は、『都市再生特別措置法施行令』で列挙された。・・・道路、都市高速鉄道から上下水道や防潮堤まで含まれている。民間業者はついに、公共事業を提案し、実施する『御上』になったのである。民営化路線が都市再生本部のもとで、行き着くところまで来たといえるだろう。」(五十嵐敬喜・小川明雄『「都市再生」を問う - 建築無制限時代の到来 -』岩波新書、2003年、79頁)

¹¹ 「同法の目玉は、都市計画法や建築基準法を適用除外にし、資金援助をするという、世界的にみても破天荒な『都市再生緊急整備地域』の導入だった。」(小川明雄「検証公共事業と都市計画」『世界』2006年10月号)

ていることは否めない。所得階層間と大都市・地方間の格差をもたらす共通の政策理念としてトリクルダウンの考え方があるといえる。

では、所得格差の拡大は、どのように政策的にすすめられてきたのか。いま、これを再分配政策の転換の側面からみておこう。

わが国はかつて、欧米や発展途上国にくらべ所得面では比較的平等な社会といわれてきたが、それは、累進課税や社会保障給付金による再分配政策が効果をあげてきたからである。ところが、近年ではこうした状況に変化がみられる。

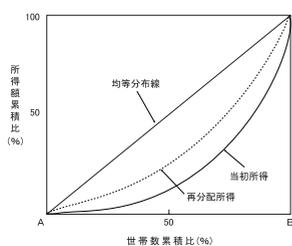
不平等度を測る尺度として使われるジニ係数¹²の変化によりみてみよう。この係数は、0から1までの値をとり、0に近いほど所得格差が小さく、1に近いほど所得格差が大きくなる。先進国は通常0.3台で、0.4を超えると不平等度が大きいといわれる。わが国のジニ係数は、表3にみられるように、2002年の「当初所得」では0.4983であり、1990年以降、不平等度が高まっていたが、2005年にはついに0.5263となり、0.4台から0.5台へと一そう格差が拡大していることがわかる。この当初所得の不平等度を是正するために再分配政策がとられているが、では、再分配後のジニ係数はどのようになっているのか。

表3にある「再分配所得」のジニ係数をみると、1990～1996年の0.36台から1999～2002年の0.38台へと段階的に増え、当初所得の改善がかなりみられるとはいえ、再分配後も不平等度が高まっている。これは、わが国の再分配政策の変化を表している。

再分配政策による効果を、税によるものと社会保障によるものとに分けると、表3の「税による再分配所得」のジニ係数は、90年の0.42から2002年の0.49

¹² ジニ係数は、次のようにして求められる。まず、世帯を所得の低い順に並べて、世帯数の累積比率を横軸に、所得額の累積比率を縦軸にとってグラフを書く（この曲線をローレンツ曲線という）。全世界の所得が同一であれば、ローレンツ曲線は原点を通る傾斜45度の直線に一致する。これを均等分布線という。逆に、所得が不均等でバラツキが大きければ大きいほどローレンツ曲線は均等分布線から遠ざかる。仮に、1世帯が所得を独占し、他の世帯の所得がゼロである完全不均等の場合には、ローレンツ曲線はABC線になる（図参照）。ジニ係数は、ローレンツ曲線と均等分布線とで囲まれる弓形の面積が均等分布線より下の三角形部分の面積に対する比率をいい、0から1までの値をとる。0に近いほど所得格差が小さく、1に近いほど所得格差が大きいということになる。（厚生労働省政策統括官付政策評価官室『平成17年所得再分配調査報告書』）

図 ローレンツ曲線



へと不平等度が高まり、90年頃でも低かった税によるジニ係数の改善度は、2002年では0.8%へと低下し、ほとんど効果がないものとなっている。これに対し、「社会保障による再分配所得」では、改善度が21.4%と高く、再分配所得の改善はもっぱら社会保障に依存していることがわかる。しかしながら、この社会保障面でも、逆行する流れにある。

表3 所得再分配による所得格差是正効果(ジニ係数)

	当初所得		再分配所得		税による再分配所得 (当初所得－税金)		社会保障による再分配所得 (当初所得＋現物給付＋社会保障 給付金－社会保険料)	
	ジニ係数 (a)	ジニ係数 (b)	改善度 (a-b)/a	ジニ係数 (c)	改善度 (a-c)/a	ジニ係数 (d)	改善度 (a-d)/a	
1990年	0.4334	0.3643	15.9%	0.4207	2.9%	0.3791	12.5%	
1993年	0.4394	0.3645	17.0%	0.4255	3.2%	0.3812	13.2%	
1996年	0.4412	0.3606	18.3%	0.4338	1.7%	0.3721	15.7%	
1999年	0.4720	0.3814	19.2%	0.4660	1.3%	0.3912	17.1%	
2002年	0.4983	0.3812	23.5%	0.4941	0.8%	0.3917	21.4%	
2005年	0.5263	—	—	—	—	—	—	

出所：厚生労働省政策統括官付政策評価官室『平成14年、平成17年所得再分配調査報告書』

*ジニ係数の改善度(%)=(当初所得のジニ係数－再分配所得のジニ係数)/当初所得のジニ係数×100

*2005年の再分配後のジニ係数の計算方法は以前とは異なっている。

税による再分配効果の低さは、80年代後半から90年代末にかけての所得税の累進制が大幅にゆるめられたことに対応している。¹³ その累進制のゆえに、かつてはすぐれた税として評価されていた所得税の再分配機能が失われてしまったわけである。これはいうまでもなく、「金持ちに有利なフラットな税制」¹⁴を指向した結果といえる。

こうした所得格差の拡大傾向を反映しながら、大都市・地方間の格差が一人当たり県民所得に表れている。これを地域別の一人当たり県民所得の推移によりみてよう。県民所得とは、雇用者報酬、財産所得、企業所得を合計したものであり、したがって、それは個人の所得水準を表すものではなく、企業利潤なども含んだ各県の経済全体の所得水準を表している。なお、1人当たり県民所得は、県別の県民所得を各県の総人口(各年10月1日現在人口(総務省統計

¹³ 所得税の最高税率は、下表のように、1974年の75%から1999年の37%へ、急速に引き下げられてきており(2007年には40%へ若干引き上げられている)、それとともに税率のきざみである税率区分も、区分数が減少してフラット化がなされ、高所得者層の税負担の軽減がすすめられている。

	1974年	1984年	1987年	1988年	1989年	1999年	2007年
税率区分	19	15	12	6	5	4	6
最高税率	75%	70%	60%	60%	50%	37%	40%

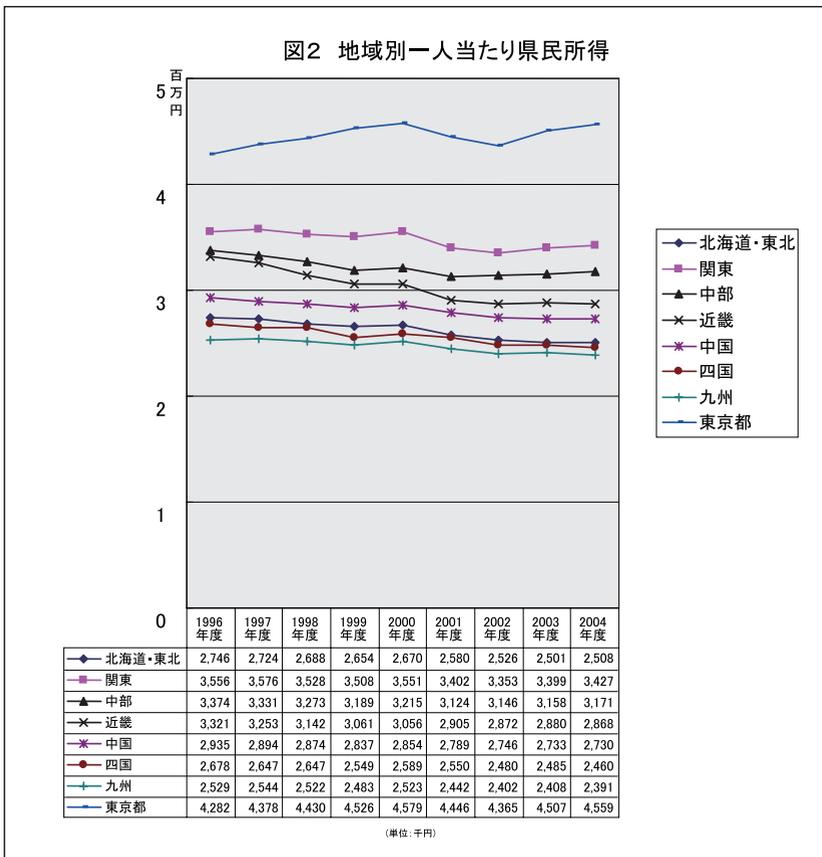
また、所得税の課税最低限は、1989年319.8万円、93年327.7万円、95年353.9万円、98年361.6万円、99年382.1万円へと徐々に引き上げられてきたが、2004年には配偶者特別控除の廃止により325.0万円に下げられ、低所得者層への課税強化がなされている。

¹⁴ 伊東光晴「増税を真剣に考えよう - 『失われた20年の帰結』」(『世界』2006年1月号)

局))で除したものである。

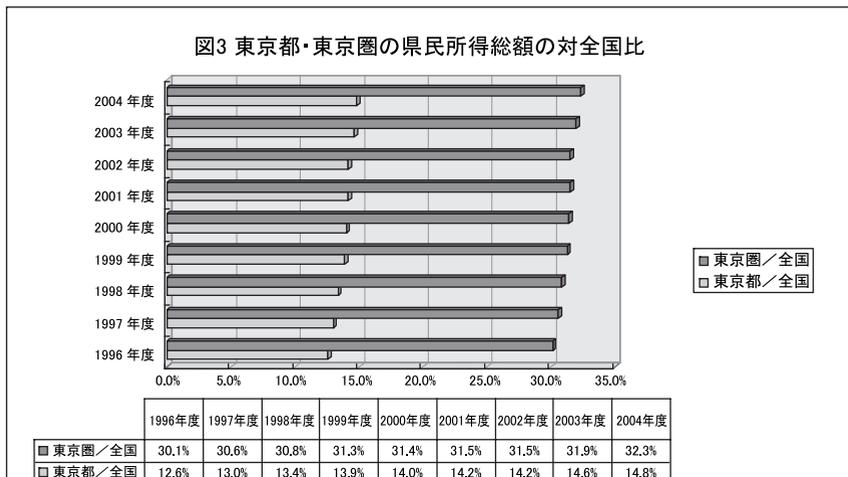
図2によると、北海道・東北、中国、四国、九州のいずれの地域も1996年度から2004年度まで、300万円ラインを超えることなく、減少し続けており、近畿でも、ほぼ一貫して減少傾向にあるが、2001年度には300万円ラインを切っている。これに対し、関東と中部地域では、一貫して300万円ラインを超えており、近年では増加傾向すらみられる。とくに東京都を取り上げれば、都民所得は、420～460万円の水準にあり、2003年度以降の増加により、2004年度では1996年以降のピークを示した2000年の水準に近づきつつある。

このように、もともと所得水準の低い地域では、所得のいっそうの減少傾向がみられる一方、高水準の地域での増加傾向が特徴的に表れている。



出所：内閣府『平成16年都道府県民所得』2007年より作成。

この一人当たり都民所得の高さとともに、全国の県民所得総額において占める東京都の割合の高さは際だっており、図3にみられるように、1996年の12.6%から2004年の14.8%へと次第にウエイトを増し続けてきている。その結果、東京圏(東京都と神奈川県、埼玉県、千葉県)のシェアは同年30.1%から32.3%へと増加し、全国の県民所得総額のほぼ3分の1を占めるにいたった。所得面からみた東京圏一極集中の加速化傾向が明確に示されているといえる。



出所：図2に同じ。

この所得の集中化傾向の背景には、東京の経済力を高め、地方経済の活力を削ぐさまざまな要因がある。

産業構造面では、すでにみたように、本社、金融保険業等のサービス業が大都市に集中する一方、地方の産業が製造業や農林水産業を基幹産業としていることで、海外直接投資による地方における産業の空洞化、発展途上国との競争、親企業との取引条件の悪化、関税障壁の低減化、規制緩和・民営化による影響などの困難な課題に直面している。

雇用面では、有効求人倍率と最低賃金の2つの指標を取り上げれば、地域別有効求人倍率(月間有効求人数/月間有効求職者数。平成19年6月)は、1.0未満が北海道、東北、四国、九州、1.1台が南関東、近畿、中国、1.2台が北陸、1.3台が北関東・甲信であり、愛知県の倍率の高さに牽引される東海は1.6台である。南関東とは1都3県の東京圏であり、周辺3県が1.0前後であるのに

対し、東京都は 1.39、1 年前では 1.65 であった。¹⁵

最低賃金については、平成 18 年の地域別最低賃金改定状況による最低賃金時間額が 660 円を超えているのは、関東、中部、近畿の各県のみである。最高額の東京都は 719 円、最低額の青森、岩手、秋田、沖縄の各県は 610 円である。¹⁶ 大都市圏以外の地方では、低い最低賃金が賃金水準を規定しているものとみられる。

東京ではミニバブルといわれるくらいの景気回復が進む一方、地方とくに北海道、東北、四国、九州ではいまだ雇用増にいたらず、景気回復の産業別・地域別偏在化がみられ、東京の景気回復が地方に波及しているとはいえない。

行財政面では、税と同じく使途を制限されない一般財源である地方交付税の削減と、公共事業の削減が地方の財政経済を直撃している。地方交付税は、市町村合併促進のムチとして使われ、地方とくに過疎地域において大きく削減されている。また、「構造改革」として進められている規制緩和についても、「地方都市では、規制緩和が進んでも、オフィスビルなどの潜在需要が乏しいため、制度を活用することが難しい場合が多い。このため、規制緩和は大都市圏と地方圏の格差を拡大する一因となっている」¹⁷といわれる。

こうして、産業構造、雇用、行財政の側面からみて、東京圏とりわけ東京都への集中をますます進める結果となっている。

一極集中問題や大都市・地方間の格差問題への対策としては、政策理念としてのトリクルダウにもとづく施策展開を転換することが基本であるが、その際、国土政策のあり方を転換するとともに、地方経済の活力強化を視野に入れた規制緩和などの構造改革のあり方、地方分権の徹底なども課題となる。

一極集中問題は、中央集権的な政治行政システムとともに、経済面での集中を政治行政面から政策的に促進してきたことが核心にある。首都機能移転も、一極集中促進構造を変え、権限と財源の移譲をとまなう地方分権の徹底と地方自治の強化とがセットになって、はじめて効果を生むものとみられる。

¹⁵ 地域別有効求人倍率（平成 19 年 6 月。（ ）内は 18 年 6 月）は、北海道 0.58（0.61）、東北 0.79（0.78）、南関東 1.17（1.30）、北関東・甲信 1.36（1.20）、北陸 1.23（1.22）、東海 1.64（1.58）、近畿 1.11（1.08）、中国 1.16（1.17）、四国 0.89（0.91）、九州 0.77（0.73）である。なお、もっとも高い県が愛知県 2.05 で、最も低い県が沖縄県 0.44 である。南関東については、東京 1.39（1.65）、埼玉県 1.04（1.07）、千葉県 1.01（0.92）、神奈川県 0.98（1.09）で東京都のみが高くなっている。（厚生労働省資料）

¹⁶ 厚生労働省資料。

¹⁷ 石澤卓志、前掲論文。

北見工業大学論文集「人間科学研究」投稿等に関する内規

制 定 平成16年6月24日
一部改正 平成17年12月13日
附 属 図 書 館 委 員 会
一部改正 平成19年10月26日
図 書 館 委 員 会
一部改正 平成19年12月21日
図 書 館 委 員 会

- 第1条 北見工業大学（以下「本学」という。）において刊行する論文集「人間科学研究」（以下「論文集」という。）への投稿、審査及び編集については、別に定めるもののほか、この内規の定めるところによる。
- 第2条 論文集は、CD-ROMによる年1回の刊行とし、本学ホームページにおいて公開する。
- 第3条 論文集の編集事務は、図書館委員会（以下「委員会」という。）が行なう。
- 第4条 論文集の内容は、投稿論文、依頼論文、書評、ノート、資料等とし、委員会が投稿論文、依頼論文、その他に区分して掲載する。
- 第5条 論文集に投稿できる者は、本学教員及び教務職員並びに委員会が認めた者とする。
- 第6条 投稿論文は未発表のものであること。ただし、既に口頭で発表し、その旨を明記してある場合は審査の対象とする。
- 第7条 投稿論文の掲載可否は、委員会が依頼する学外者の査読の結果を踏まえ、委員会が決定する。
- 第8条 投稿論文以外の掲載可否は、委員会が依頼する審査会（共通講座）の審査の結果を踏まえ、委員会が決定する。
- 第9条 投稿要領は、委員会が別に定める。
- 第10条 投稿論文は、オリジナル及び査読用コピー2部並びに概要説明文1部を委員会へ提出すること。
- 第11条 投稿論文の校正は、査読後を含め、2回執筆者が行なうものとし、2校目の訂正加筆は、植字の誤りにとどめ、内容に関する訂正加筆は認めない。
- 第12条 投稿論文の経費は、CD-ROMの原盤作成経費を除き受益者負担とする。
- 第13条 論文集に掲載された著作物の著作権は、委員会に帰属する。
- 第14条 掲載論文等の執筆者は、営利を目的とせず、かつ、その複製物の提

供を受ける者から料金を受けない場合には、自著の掲載論文等を委員会の許諾なしに複製し、印刷媒体・電子媒体等で配布・公開することができる。その場合は、論文集の誌名、巻号、発行年等の出典及び著作権者名を明記すること。

- 2 掲載論文等の執筆者は、自著の掲載論文等の全部又は一部を原文のまま又は一部改変して他の著作物に転載することができる。その場合は、論文集の誌名、巻号、発行年等の出典及び著作権者名を明記すると共に事前に文書で委員会に届け出ること。

論文集「人間科学研究」投稿要領

制 定 平成16年6月24日
一部改正 平成17年12月13日
一部改正 平成18年8月10日
人間科学研究編集委員会

1 投稿方法

投稿は原則として、MS-WORD・一太郎・OASYS等ワープロの電子ファイル（フロッピーディスク等）で入稿する。書院・RUPO等のワープロ専用機の場合はテキストファイルに変換して、プリントアウト原稿を添えて入稿する。

2 原稿枚数の制限

原稿はA4用紙横書きで、40字×30行で作成する。枚数制限は本文及び注を含めて20枚。ただし、枚数を越える原稿も執筆者負担費用を増額することにより、受け入れる。欧文原稿の場合、ダブルスペース25行で約10,000語とする。

3 アブストラクト（要旨）

論文は、冒頭に200語以内の英文のアブストラクト（要旨）を付けること。

4 電子ファイルの名前は、内容がわかりやすい題にすること。人間科学研究・原稿などのネーミングは、重複する可能性があるので避けること。執筆者の名前を冠することが望ましい。

5 図・表・写真等はなるべく原稿の中に取り込むこと。不具合が生じる心配がある場合、編集委員会にあらかじめ相談すること。

6 文字の体裁

a. 和文の場合の段落は全角1字空け、欧文の場合の段落は5スペース空けて始め、改行記号で終わること。オートマージン（右端揃え機能）以外には、自分で文中にスペースを挿入しないこと。オートハイフネーション（行末ハイフン）以外のハイフンは付けないこと。

b. 英数字・記号は半角文字。

c. 注は、原則として脚注とする。

7 誌面はA5版となる。

論文集「人間科学研究」査読要領

制 定 平成16年8月3日
人間科学研究編集委員会

当委員会は投稿論文の掲載審査を2名の査読者の判定を基に行ないます。査読者にはフルペーパー査読を依頼し、掲載可否の判定と講評を提出していただき、当委員会の判断資料とします。また、査読者は、論理的・記述的曖昧さをなくすために、表現等の修正を「修正意見」として提出していただきます。

掲載可否の判定は、「可」又は「否」で表現していただきます。なお、その判定に至った理由を別紙「人間科学研究 論文査読票」により提出していただきます。

査読の方法

評価

査読に当たり、投稿論文がその分野において、いかなる位置づけにあるか、新たな観点から考察された内容を含んでいるか、等の点について以下の項目に照らして客観的に評価してください。

- 1 新規性：内容が既知のことから容易に導き得るものではないこと。
 - a) 主題、内容、手法に独創性がある
 - b) 学界、社会に重要な問題を提起している
 - c) 時宜を得た主題に関して、新しい知見と見解を提示している
- 2 完成度：内容が読者に理解できるように簡潔、明瞭、かつ平易に記述されていること。
この場合、次のような点についても評価してください。
 - a) 全体の構成が適切である
 - b) 目的と結果が明確である
 - c) 既往の研究との関連性が明確である
 - d) 文章表現は適切である
 - e) 全体的に冗長になっていないか
- 3 信頼度：内容に重大な誤りがなく、また、読者から見て信用のおけるものであること。
 - a) 重要な文献がもれなく引用され、公平に評価されているか

- b) 従来からの研究成果との比較や評価がなされ、適正な結論が導かれているか

判定

論文掲載の最終判断は、編集委員会において行ないますが、査読論文が水準以上であれば掲載「可」とし、掲載するほどの内容を含まないと考える場合、および掲載すべきではない場合は「否」としてください。なお、「否」とする場合は、以下の項目で該当するものを選び査読票に示すと共に理由を具体的に記述してください。

I 誤り

- a) 理論又は考えのプロセスに客観的・本質的な誤りがある
- b) 資料整理に誤りがある
- c) 明らかに不相応な理論を当てはめて論文が構成されている
- d) 都合のよい資料・文献のみを利用して議論が進められ、明らかに公正でない記述により論文が構成されている
- e) 修正を要する根本的な指摘事項をあまりにも多く含んでいる

II 既発表

- a) 明らかに既発表とみなされる
- b) 独立した論文と認めがたい
- c) 他人の研究成果をあたかも本人のもののごとく記述して論文が構成されている

III レベルが低い

- a) 通説が述べられているだけで、新しい知見がまったくない
- b) 多少の有用な資料は含んでも論文にするほどの価値がまったく見あたらない
- c) 論文にするには明らかに研究がその水準まで進展していない
- d) 着想が悪く、当然の結果しか得られていない
- e) 研究内容が単に他の分野で行なわれている方法の模倣で、まったく意味を持たない

修正意見

編集委員会は修正意見を著者に伝え、その回答により掲載の判定を行います。また再査読が必要と判断された場合は再査読を依頼致します。

査 読 者 一 覧

天 野 勝 弘	勝 山 貴 之	時 實 早 苗
飯 吉 光 夫	川 村 二 郎	時 崎 久 夫
池 田 信 雄	河 合 靖	友 末 亮 三
伊 坂 忠 夫	川 田 潤	中 西 新 太 郎
伊 藤 知 義	小 松 雅 彦	西 山 哲 成
岩 田 美 喜	小 森 田 秋 夫	根 本 慎
上 西 哲 雄	篠 田 優	原 英 一
上 野 之 江	島 越 郎	溝 越 彰
岡 本 靖 正	ジョセフ・ラケット	三 好 暢 博
大 江 泰 一 郎	菅 原 勉	村 越 雅 雄
大 久 保 健 治	平 子 友 長	箭 川 修
太 田 耕 人	高 橋 美 佳	山 田 昭 廣
小 川 芳 樹	竹 森 正 孝	山 本 憲 志
長 田 謙 一	田 中 久 男	山 本 真 司
梶 理 和 子	田 中 弘 樹	

人間科学研究編集委員会

委員長	図書館長	田村淳二	
委員	准教授	松村昌典	機械システム工学科
〃	准教授	辻寧英	電気電子工学科
〃	准教授	鈴木範男	情報システム工学科
〃	准教授	山田哲夫	化学システム工学科
〃	准教授	川村みどり	機能材料工学科
〃	准教授	亀田貴雄	土木開発工学科
〃	教授	平野温美	共通講座

平成20年3月10日 発行

編集兼発行者

国立大学法人北見工業大学

〒090-8507 北見市公園町165番地
