

モノ学

感覚価値研究第5号
モノ学・感覚価値研究会年報

もくじ

第1部

モノとモノとワザ

- 第一章 「このころの練り方」探究事始め その一 鎌田東二 ● 002
- 第二章 柳宗悦におけるワザと自然——模様とは何か 土田真紀 ● 013
- 第三章 久高島に伝わる海の民のワザとところ 大重潤一郎 ● 025
- 第四章 アート分科会活動報告二〇二〇・物気色^{モノケイロ} 大西宏志 ● 035
- 第五章 このころ観+ワザ学合同研究会「民藝と物気色アート」
志村ふくみ+鞍田崇+武田好史+近藤高弘+大西宏志 ● 042
- 第2部 からだとワザ
- 第一章 仏教瞑想の射程とマインドフルネスの応用可能性 井上ウイマラ ● 060
- 第二章 身をほぐし、心をほぐす技術と平和力——
出産・武術・狩猟を貫く「生存のためのワザ」を構想する 大石高典 ● 069
- 第三章 滝行——その日本的身体技法^{ボディワーク}の形成と特色についての考察 鎌田東二 ● 073



第3部

感覚価値と言語

- 第四章 新体道のワザと滝行 海野直宏 ● 081
- 第五章 憑依と演技の間に——淡路人形座における人形遣いの身体論序説
奥井 遼 ● 088
- 第一章 言葉の特性に関する四つの考察——感覚のデジタル表象、主体なき
交感、記述視点の操作、言説の定位とその存在感覚 渡邊淳司 ● 097
- 第二章 口誦さめる詩とは何か?——声を共有する試み 松井 茂 ● 103
- 第三章 五感を捉えることばの視点 高嶋由布子 ● 110
- 第四章 事象の知覚体制化と映像表現の技法 鈴木清重 ● 119
- 第五章 モノと感覚・価値に関する基盤研究第一回シンポジウム
「言葉の感覚・価値——その韻律、質感、視点から——」討議
鎌田東二+松井茂+高嶋由布子+鈴木清重+渡邊淳司 ● 131
- 評論 モノマニア? ある日本人の「モノ理論」 フィリップ・スウィフト ● 143
- Mono-mania?: a Japanese take on 'thing theory' by Philip Swift ● 142
- 展覧会・研究会写真 ● 012 ● 041 ● 068 ● 072
- 新聞掲載記事 ● 096 ● 109 ● 141
- 研究会の構成メンバー・編集後記 ● 144



「ことろの練り方」探究事始め その一

鎌田東二

京都大学ことろの未来研究センター教授

はじめに——夏目漱石の「ありのまま」

夏目漱石（一八六七―一九一六年）の『草枕』の中に次のような一節がある。

人の世を作ったものは神でもなければ鬼でもない。やはり向う三軒両隣りにちらちらするただの人である。ただの人が作った人の世が住みにくいからとて、越す国はあるまい。あれば人でなしの国へ行くばかりだ。人でなしの国は人の世よりもなお住みにくからう。

越す事のならぬ世が住みにくければ、住みにくい所をどれほどか、寛容で、束の間の命を、束の間でも住みよくせねばならぬ。ここに詩人という天職が出来て、ここに画家という使命が降る。あらゆる芸術の士は人の世を長閑にし、人の心を豊かにするが故に尊とい。

住みにくき世から、住みにくき煩いを引き抜い

て、ありがたい世界をまのあたりに写すのが詩である、画である。あるは音楽と彫刻である。こまかに云えば写さないでもよい。ただまのあたりに見れば、そこに詩も生き、歌も湧く。

ここで夏目漱石は「詩人」の「天職」と「画家」の「使命」について語っている。これらの「芸術の士」は「人の世を長閑にし、人の心を豊かにする」のだと。そして、「住みにくき世から、住みにくき煩いを引き抜いて、ありがたい世界をまのあたりに写す」のが「詩」であり「画」であり「音楽」であり「彫刻」である、すなわち「芸術」一般であると言っているのである。詩や画や彫刻や音楽が「人の世を長閑にし、人の心を豊かにする」ものであるという『草枕』の芸術観や芸術家観についてはさまざま考え方や意見があるだろう。漱石とは異なる考えも成り立ちうると思う。

だがここではあえて、そのような複数の芸術論や芸術家論があり得ることを踏まえたうえで、漱石の言う、「世界」を「ただまのあたりに見」ところに

詩や歌が生まれるという考え方を一つのとっかかりとしたい。

しかしながら、われわれは通常、「ただありのまま」に物を見ることはしないし、できない。何らかのバイアスをかけてしか物を見ないし、できない。普通に物を見ることは、そうしたバイアスなしし制約に無自覚に物を見ることであって、「ありのまま」に見ることなどではけっしてない。

では、どのようにすれば、物事を「ただありのまま」に見ることができるようになるのだろうか。それに対して、一つは、絶対に物事や世界を「ありのまま」に見ることなどできないという認識論上の立場がある。すべては相対的な感覚世界の中にあつて一定の制約を持つているがゆえに、それらを離れて「ありのまま」に物事を感じするなどということ自体がありえないことであり、それができるとするのは願望であり、幻想あるいは妄想に過ぎないという立場である。あらゆる相対論者や感覚論者やイマヌエル・カントの“Ding an sich”（物自体）は認識できないという不可

知論の立場もその範疇に入るだろう。

それに対して、ある一定の修行や方法的練磨の後に「ありのまま」に見ることができるといふ立場を取るのが仏教や道教や神秘主義などの瞑想の立場である。「事象そのものへ」の接近をもくろんだフツサールの現象学も、バイアスを取り除くことが一定程度可能だと考える哲学的立場であろう。詩人であれば、詩人とはあらゆる感覚の長期的で無制限な論理的錯乱によって「見者 (viewer)」となることであり、また詩人は「火を盗む者」であると説いたアルチュール・ランボーや、「これらのわたくしのおはなしは、みんな林や野はらや鉄道線路やらで、虹や月あかりからもらってきたのです」と述べた『注文の多い料理店』の宮沢賢治もこの範疇に入るだろう¹。先に指摘した仏教や道教や神秘主義ばかりではなく、さまざまなシャーマニズムもこの範疇に含めてよいだろう。

さて、夏目漱石は晩年「則天去私」を主張したが、『草枕』での「ただありのまま」に見るといふ立場は「則天去私」に通じる立場であり、こうした広い意味での瞑想的かつ現象学的な立場であると言える。なぜ、漱石がそのような「ありのまま」に見る認識論的な立場を主張することができたのかと云えば、彼が二〇代後半に精神的な苦悩に直面して鎌倉の円覚寺で参禅をした体験を持っていることと、その当時の知識人に多大な影響を与えたアメリカの心理学者ウィリアム・ジェームズの『宗教的経験の諸相』などの神秘主義や心霊研究の文献を読み共感していたこともあったと思われる。

夏目漱石は『行人』の後半部分で、次のような、兄

弟の宗教問答を記している。

兄さんの絶対というのは、哲学者の頭から割り出された空しい紙の上の数字ではなかったのです。自分でその境地に入って親しく経験する事のできる判切した心理的のものだったのです。

兄さんは純粹に心の落ちつきを得た人は、求めないでも自然にこの境地に入れるべきだと云います。一度この境界に入れば天地も万有も、すべての対象というものがごとくなくなつて、ただ自分だけが存在するのだと云います。そうしてその時の自分は有るとも無いとも片のつかないものだと云います。偉大なようなまた微細なようなものだと云います。何とも名のつけようのないものだと云います。すなわち絶対だと云います。そうしてその絶対を経験している人が、俄然として半鐘の音を聞くとすると、その半鐘の音はすなわち自分だということです。言葉を換えて同じ意味を表わすと、絶対即相対になるのだといふのです、したがって自分以外に物を置き他を作つて、苦しむ必要がなくなるし、また苦しめられる掛念も起らないのだと云うのです。

ここで述べられているのは禅の悟りの境地とも言える意識状態であり、鈴木大拙の言う「無分別・無差別・主客未分」の意識状態と言えるが、大拙はそれを「日本の靈性」の開頭と捉えた。夏目漱石は生涯このような「絶対」や「ありのまま」を求め、それを理想としたと思われるが、それを体験・体現したとは思えない。ある意味では、それを激しく希求し

ながらそこへと到達できない苦しみが『行人』などの長々とした宗教問答に現われていると言えるかもしれない。とはいふものの、若い頃からの参禅体験から、『草枕』(一九〇六年)の「ただありのまま」や、『行人』(一九一三年)の「絶対」や、最晩年「則天去私」に至るまで、漱石におけるその希求ないし探究は一貫していると言つてよいだろう。

さて、小論においては、夏目漱石が求めたような、「ただありのまま」に見ることによって「人の心を豊かにする」ワザが、どのようにして、どのような経緯とかたちをもつて、わが国に導入され、定尺(定着)していったのか、古代と中世の思想とワザを事例として考察することを通して明らかにしてみたい。一言で言えば、日本式の「こころの練り方」の探究の一、二の事例を取り上げてみたいのである。

1 歌における「こころ」とワザ

古代において、「人の心を豊かにするワザ」の筆頭が祭りや歌であった。祭りの起源神話は『古事記』の天岩戸神話であるが、天照大神が天岩戸に隠れたために世界が暗黒に包まれる中、神々は神事Ⅱ祭りを執行するのだが、その祭りの中でアメノウズメノミコトは「神懸り」となつて胸乳と女陰を露わにし、神々の笑いを誘う。ちなみに、大変興味深いことに、『古事記』ではこの「咲」という漢字を「わらふ」と訓ませている。

「笑う門には福来る」といふ諺が成立してくるよ

から外を覗いたのであった。それによって、天が晴れ(天晴れ^ニあはれ)、その光で面が白くなり(面白^ニおもしろ)、自然に手が伸びて(手伸^ニたのし^ニ樂し)となるのだから(古語拾遺)、確かに、祭りは「心を豊かにする」共有財・公共価値(コモンズ)だったと言えよう。そしてそれは共同体的な共働性を持った靈性のコモンズであった。

このような祭りのような共同的な「心を豊かにする」方法ではなく、あくまでも、個別的で私的でありながら「心を豊かにする」方法が「詩」、すなわち和歌の発生^ニ発声であった。興味深いのは、日本で最初に和歌を詠んだのが、乱暴狼藉の限りを尽くして天照大神を怒らせ、悲しませて、天岩戸に隠れさせた張本人がスサノヲノミコトであったとされていることである。つまり、祭りの起源も和歌の起源もいずれもスサノヲが関与し、原因をなしているのだ。スサノヲは一方で世界を暗黒と混沌に投げ入れた張本人であり、その限りでは悪神であるが、同時に、この世界に破壊的な暴力性を持って襲いかかってくる八俣大蛇を退治して、犠牲となりかけていた若き女性の櫛名田比売を救い、結婚をする地を求めて須賀の地に至って清々しい心になり、「吾此地に来て、我が御心すがしがし」と言葉を発し、そして、わが国最初の次の歌(短歌)を詠んだのである。

八雲立つ 出雲八重垣 妻籠みに 八重垣作る
その八重垣を

興味深いのは、この歌が意味よりも音韻を重要視しているかに見える点である。歌の意味は、端的に

言えば、出雲の地に妻を籠らせる大きな家を作るというだけのものである。だがこのわずか三十一文字の中に「ヤ」という音が四つの句の中で繰り返されている。「ヤクモ…、ヤエガキ…、ヤエガキ…、ヤエガキ…」と。

この「ヤ」音の繰り返し返しの多用が極めて重要であり、それが「すがしがし」さや喜びの躍動的表現ともなっている点に注意したい。これを歌い、朗誦する時、人は確実にある律動の快楽の中に投げ込まれる。それは身心を調律し、ほぐし、リラクセスさせ、マッサージする。と同時に、別の感覚回路を開き始める。それは、オノマトペや掛詞や縁語やメタファーやメトニミーなど、言語遊戯的な詩的言語の活性とそれに伴う意識活性である。それが「我が心すがしがし」の表現となる身心状態なのだ。

ここで再度、夏目漱石に登場してもらおう。漱石は『草枕』の中で、西洋の詩と東洋の詩の違いを次のように比較している。

苦しんだり、怒ったり、騒いだり、泣いたり人は人の世につきものだ。余も三十年の間それを仕通して、飽々した。飽き飽きした上に芝居や小説で同じ刺激を繰り返しては大変だ。余が欲する詩はそんな世間的の人情を鼓舞するようなものではない。俗念を放棄して、しばらくでも塵界を離れた心持ちになれる詩である。いくら傑作でも人情を離れた芝居はない、理非を絶した小説は少からう。どこまでも世間を出る事が出来ぬのが彼らの特色である。ことに西洋の詩になると、人事が根本になるからいわゆる詩歌の純粹なるものもこ

の境を解脱する事を知らぬ。どこまでも同情だとか、愛だとか、正義だとか、自由だとか、浮世の働工場にあるものだけで用を弁じている。いくら詩的になっても地面の上を馳けてあるいて、銭の勘定を忘れるひまがない。シエレーが雲雀を聞いて嘆息したのも無理はない。

うれしい事に東洋の詩歌はそこを解脱したのがある。

ここで漱石は、世間的な詩(俗念的詩)と出世見の詩(解脱的詩)を対置する。同上とか愛とか正義とか自由とかの世間の人間的苦悩を吐露したような詩篇ではなく、例えば、雲雀やホトトギスや鶯の鳴き声もたらず出世見の解放。そのような一種の非人間性(非人間原理)こそが漱石の求める詩であり、それが「ただありのまま」に通じる、観^ニであった。漱石は続けて言う。

採菊東籬下、悠然見南山。ただそれぎりの裏に暑苦しい世の中をまるで忘れた光景が出てくる。垣の向うに隣りの娘が覗いてる訳でもない。れば、南山に親友が奉職している次第でもない。超然と出世間的に利害損得の汗を流し去った心持ちになれる。独坐幽篁裏、弾琴復長嘯、深林人不知、明月来相照。ただ二十字のうちに優に別乾坤を建立している。この乾坤の功德は『不如帰』や『金色夜叉』の功德ではない。汽船、汽車、権利、義務、道徳、礼義で疲れ果てた後に、すべてを忘却してぐっすり寝込むような功德である。

二十世紀に睡眠が必要ならば、二十世紀にこの出世間的の詩味は大切である。惜しい事に今の詩を作る人も、詩を読む人もみんな、西洋人にかぶれているから、わざわざ呑気な扁舟を泛べてこの桃源に溯るものはないようだ。余は固より詩人を職業にしておらんから、王維や淵明の境界を今の世に布教して広げようと云う心掛も何もない。ただ自分にはこう云う感興が演芸会よりも舞踏会よりも葉になるように思われる。ファウストよりも、ハムレットよりもありがたく考えられる。こゝうやって、ただ一人絵の具箱と三脚几を担いで春の山路をのそのそあるくのも全くこれがためである。淵明、王維の詩境を直接に自然から吸収して、すこしの間でも非人情の天地に逍遙したいからの願。一つの酔興だ。

このような漱石は面白い。そして、示唆に富む。「汽船、汽車、権利、義務、道徳、礼義で疲れ果てた後に、すべてを忘却してぐっすり寝込むような功德」という言い方は、いかにもシニカルだが、「詩似カル」を求めた漱石のこころを映し出すような名言である。そしてさらに、とどめの一発のような、「非人情の天地に逍遙したいからの願。一つの酔興」という喝言。出世間を求める詩魂は、「酔興」な遊戯性に満ちている。世間的な物差しからも人間的な価値観や座標軸から自由かつ解脱した「非人情」を生きている。この「非人情」というのが曲者で、それは人間原理を離れた自然・天然の「悠然」「超然」がぬっとあらわれる場処である。

さてここでふたたび、「八雲立つ」の歌に戻る。こ

の歌は、確かに文脈的にみれば、神々の祝婚歌を歌っている。スサノヲと櫛名田比売の結婚の喜びを歌っているかと理解できる。しかし、それはただ「すがすがし」の発露であり、それが「八雲、出雲、八重垣、八重垣、八重垣（ヤクモ、イズモ、ヤエガキ、ヤエガキ、ヤエガキ）」という類音・類字の連鎖で表現されている心情であり、状態である。

実は、『古事記』という物語の文脈に照らしてみれば、スサノヲノミコトほどどこかにわだかまりを抱えた神はいない。子供の頃には母が恋しくて泣き叫んでばかり。髭が胸先に垂れるほど大きくなってもお泣き叫んでいて、その泣き声で青々とした山々を枯山にし、満々と水を湛えた海を乾上がらせてしまふほど。手の付けられないほどのすさぶり方だった。

父のイザナギに追放されて、姉の天照大神の統治する高天原に赴くと、姉の天照大神は自分の国を奪いに来たと武装して警戒している。アマテラスは詰問する。「お前は『善い心』を持ってここに来たのではないな（我が汝弟の命の上り来る由は、必ず善き心ならじ。我が国を奪はむと欲ふにこそあれ）と。それに對して、スサノヲは猛然と反論する。「僕はちつともよこしまな心を持ってはいない（僕は邪き心無し。異心無し）と。すると、アマテラスは、「では、お前の心が清く明るくよこしまでないことをどうやって証明するのか？」（然らば汝の心の清く明きは何して知らむ）と。そこで、二人は「誓ひ」を行い、その結果、五柱の男神と三柱の女神が成り出るのだが、それは「自分の心が清明である証拠だ」（我が心清く明し）、「だから自分が勝った」（自ら我勝ちぬ）と主張して乱暴

狼藉をはたらき、その乱暴のさまを怒り悲しみ憤ってアマテラスは天岩戸に身を隠すことになったのである。

さて問題は、したがって、「心」である。「邪心・異心」ではなく「清明心」であることを証明すること。ここで主題となっているのは、「清明心」とは何であり、それはどのような状態であるか、ということである。そしてそれは「誓ひ」では確かめることができなかつた。それがまことに「清明心」であるならば、その後の乱暴狼藉やアマテラスの岩戸隠れによる高天原の暗黒化もなかつただろうから。

真に「清明心」が証明されたのは、八俣大蛇を退治し、櫛名田比売と結婚するための土地を探し、須賀の地に至った時であった。そこで初めてスサノヲは「我が御心すがすがし」という状態に変容したのである。怪物退治と結婚という、文化英雄の一種のイニシエーション・ストーリーが語られるのだが、これが世界中の英雄伝説と異なるのは、そこでわが国独自の「八雲立つ」の短歌が発せられるところである。そしてそれは、先に繰り返し指摘したように、意味性よりも詩の音韻性の方に重きが置かれている。それが実は「すがすがし」の内実のリアルな表現にもなっているということ。そのことに注目したのである。

このスサノヲノミコトによって初めて発せられる和歌という歌の形式が、その後、出雲系の大国主神とその妻によって歌われ、またさらに、その他のさまざまな神々や天皇や人々によって歌い継がれていくことになった。『古事記』とは、このような、歌の国々の神話・物語を伝えるものである。

2 止観におけるところとワザ

だが、このような「歌の国」に仏教が導入されることになる。仏教によって「歌の国」はどのような変容を遂げたのか？ 結論を先取りして言えば、「歌の国」において、仏教はもう一つの「歌」真言陀羅尼^{しんごんだらに}になったということである。空海の真言宗も、法然や親鸞や一遍の「南無阿弥陀仏」の称名念仏や踊念仏も、親鸞の「和讃」も、日蓮の「波(南無)妙法蓮華経」の題目も、道元の歌「春は花夏ほととぎす秋は月冬雪さえてすずしかりけり」も、みな歌化することによってまさに「日本仏教」としての「たましい」を持つことになったといえよう。

そのような歌の真言陀羅尼化、歌の瞑想化もしくは瞑想の歌化を検討する前に、『日本書紀』の推古天皇十二年(六〇四年)の段に記された聖徳太子作とされる憲法十七条の中に込められた仏教観について見ておきたい。

まず、憲法十七条の条文の主要部分を以下に掲げる。

夏四月の丙寅の朔戊辰の日に、皇太子、親ら肇めて憲法十七條を作りたまふ。

一に曰く、和を以ちて貴しとし、忤ふること無きを宗とせよ。人皆党有り、亦達る者少し。是を以ちて、或いは君父に順はず、あるいは隣里に違ふ。然れども、上和ぎ下睦びて、事を論ふことに諧ふときは、事理自づからに通ふ。何事か成らざなむと。

二に曰く、篤く三宝を敬へ。三宝とは仏・法・僧なり。則ち四生の終帰、万国の極宗なり。何の世、何の人か、是の法を貴びずあらむ。人、尤だ悪しきもの鮮し、能く教ふるをもちて従ふ。其れ三宝に帰りまつらずは、何を以ちてか枉れるを直さむと。

三に曰く、詔を承りては必ず謹め。君は天なり、臣は地なり。天は覆ひ地は載す。四時順行して、万氣通ふこと得。地、天を覆はむとするときは、壊るることを致さん。是を以ちて、君言ふときは臣承る、上行ふときは下靡く。故、詔を承りては必ず慎め。慎まず自づからに敗れなむと。

四に曰く、群臣百寮、礼を以ちて本とせよ。其れ民を治むるの本は、要す礼に在り。上礼なければ、下齊らず。下礼無ければ、必ず罪有り。是を以ちて群臣礼有れば、位の次乱れず、百姓礼有れば、国家自づからに治ると。

五に曰く、饗を絶ち欲を棄てて、明に訴訟を弁めよ。其れ百姓の訟、一日に千事あり。一日すら尚爾り、況や歳を累ねてをや。頃訟を治むる者、利を得ては常とし、賄を見ては讞すを聴く。便ち財有るひとの訟は、石をもちて水に投ぐるが如く、乏しき者の訴は、水をもちて石に投ぐれに似れり。是を以ちて、貧民は所由を知らず、臣道亦焉に欠くと。

六に曰く、懲悪勸善は、古の良典なり。(略)

七に曰く、人各任有り。(略)

八に曰く、群卿百寮、早く朝りて晏く退でよ。(略)

九に曰く、信は是義の本なり。(略)

十に曰く、忿を絶ち瞋を棄てて、人の違ふことを

怒らざれ。人皆心有り。心各執有り。彼是なれば我は非なり。我是なれば彼は非なり。我必ず聖に非ず、彼必ず愚に非ず。共に是れ凡夫ならくのみ。是非の理、たれか能く定むべけむ。相共に賢愚なること、かんの端なしが如し。是を以ちて、彼人瞋ると雖も、還りて我が失を恐れよ。我独り得たりと雖も、衆に従ひて同じく挙へと。

十一に曰く、功過を明察して、賞罰は必ず当てよ。(略)

十二に曰く、国司・国造、百姓に斂ること勿れ。国に二君非く、民に両主無し、率土の兆民は、王を以て主と為す。所任る官司は、皆是王臣なり。何にぞ敢へて公と、百姓に賦斂らむと。

十三に曰く、諸の官に任る者は、同じく職掌を知れ。(略)

十四に曰く、群臣百寮、嫉妬有ること無れ。我既に人を嫉めば、人も亦我を嫉む。嫉妬の患、其の極を知らず。所以に、智己に勝れば悦びず、才己に優れば嫉妬す。是を以ちて、五百の乃今し賢に遇ふも、千載にして一聖を待つこと難けむ。其れ賢聖を得ずは、何を以ちてか国を治めむと。

十五に曰く、私を背きて公に向くは、是臣の道なり。凡そ夫れ、人、私有れば、必ず恨有り、憾有れば、必ず同らず。同らざれば、私を以ちて公を妨ぐ。憾起れば、制に違ひ法を害る。故、初章に云へらく、上下和諧せよといへるは、其れ亦是の情ならむかと。

十六に曰く、民を使ふに時を以ちてするは、古の良典なり。(略)

十七に曰く、夫れ事は独断すべからず。必ず衆と

論ふべし。少事は是軽し。必ずしも衆とすべからず。唯し大事を論ふに逮びては、若しは失有らむことを疑ふ。故、衆と相弁ふるときは、辞即ち理を得むと。⁴

注目したいのは、憲法十七条の最重要課題は、「私心」なき公共心の確立と、社会秩序の形成を目的とした「和」の確立および「嫉妬・恨み」の乗り越えにあったという点である。「和」の概念は、『礼記』の「礼ハ之レ和ヲ以テ貴シト為ス」とか、『論語』の「礼ノ和ヲ用テ貴シト為ス」に基づいていとされるが、それを「和」という漢語で考えたか、「和らぎ」という和語(訓)で考えたかという点を考えなければならぬ。第一条の後半部分に、「上和ぎ下睦びて、事を論ふことに諧ふときは、事理自づからに通ふ。何事か成らざなむと。」とあるのを見れば、それが漢語の「和」というよりも、和語の「和らぎ」として捉えられ考えられていたことが推測される。

この「和」や「和らぎ」は、社会的には儒教的な「礼」によって形式ができるが、そのような外面・形式とともに、内面的な内実を備える必要がある。それには仏教(仏法僧「三宝」)が必要であるという認識が憲法十七条にはある。それが第二条の「篤く三宝を敬へ。三宝とは仏・法・僧なり。則ち四生の終帰、万国の極宗なり。何の世、何の人か、是の法を貴びずあらむ。人、尤だ悪しきもの鮮し、能く教ふるをもちて従ふ。其れ三宝に帰りまつらずは、何を以ちてか枉れるを直さむと。」となる。

仏教こそはあらゆる生の行き着くところであり、世界中で最も優れたこの上ない真理である。この仏

教(三宝)によってしか「心の曲がったところを直す」ことができないと聖徳太子やその周辺のブレーションは突き詰めて考えていたということだろう。

そしてこの認識が、第十条や第十四や第十五条の怒りや嫉妬についての記述につながる。その背景として、この時代に、「私心」に基づく「嫉妬」や「恨み・憾み」が横行し、「争い」が多発し、社会の不安定や国家秩序の脆弱をもたらしているという現実とその認識があったということを示している。

第十条の「忿を絶ち瞋を棄てて、人の違ふことを怒らざれ」の「忿」は、岩崎本訓に「ココロノイカリ」とあり、「瞋」は「オモヘリノイカリ」とある。どちらも仏教の重要語で、「忿」は「忿怒」の熟語を持ち、「瞋」は「貪瞋癡」の「三毒」(貪欲(貪り)、瞋恚(怒り)、愚癡(無知)や「十悪」の一つに数えられ、仏教に基づいて心に生起する怒りを抑制することが説かれているのである。また、第十四条と第十五条の「嫉妬」や「恨・憾」も心の毒や悪であり、礼楽秩序を妨げるものにとらえられている。なお、第十五条の「情」は「こころ」と訓む。要するに、心に恨みを抱かず顔に憤りを表さないことや、嫉妬してはならないこと、嫉妬心には際限がないこと、そして私心があるところには必ず恨みが生じて協調ができなくなることを説かれているのである。

このように、憲法十七条においては、「心」をどのように抑制し制御し社会秩序を安定させるかの問題意識が顕著に見られる。内面的には仏教が、外面的・社会制度的には儒教が併用されている。ただ、これは、男性社会の権力闘争を回避する秩序形成法という議論であり、問題意識であったと思われる。それ

ゆえ、ここでは男女間の嫉妬感情などが問題となることはなく、あくまでも、「群臣」間の「嫉妬」感情が社会国家の秩序の安寧を妨げることが問題となっているのである。いずれにせよ、ここでは、仏教は、儒教的な礼と連携して「和」の形成に寄与しうるもの、また「私心」や「嫉妬」感情の制御の教と実践方法のワザとして捉えられていると言えるだろう。

このような、憲法十七条の中の「仏法僧「三宝」」の位置づけが、国家仏教としての仏教を受容する、日本における仏教受容の大枠ないし基本方針を初期設定したと言えるだろう。

だが、ここで一つの矛盾に遭遇する。奇妙なことに、仏教が心の制御と関係する身心技法と捉えられたとすれば、最初の出家者が司馬達人の娘で十一歳の少女「嶋」であったのはなぜであろう？ それは拙著『神と仏の出逢う国』で論じたように、「仏」が隣の国の「神(蕃神・他神)」と捉えられたから、伊勢の神宮や賀茂神社と同様、「斎王」を立てるような意識で「仏」を迎え祀った、それをまず最優先したと考えることができるだろう。心の制御法としての仏教本来の止観や瞑想を重視するならば、少なくともある程度の教養と訓練を積んだ二十代以上の男性の方が最初の出家者として適任であると思われる。しかし、実際には十一歳の少女が最初の出家者となった。それは、神祭りの方法を最優先したからにほかならない。

日本の精神史において、仏教の受容は「負の感情」処理に大きな影響を与えた。その最初の物証が、憲法十七条の上記の記述である。つまり、憲法十七条における「和」と「嫉妬」の関係性である。そこにお

いて、「嫉妬」の処理と「和」の形成は、心と社会の安定ないし秩序形成の両極(軸)となっているのである。

この心の制御法としての仏教が本格的に前景化するのが平安時代以降である。それには、最澄と空海の登場を待たねばならなかった。最澄も空海も平安京における国家鎮護仏教を確立した官僧であったが、しかし、彼らが説いた天台思想や密教思想は、新しい仏教的な心の練り方を提示するものであった。

憲法十七条における仏教とは、「仏法僧」の「三宝」であり、「四生の終帰、万国の極宗」であり、それは神道的な「清明心」を仏教的な心の哲学と心の制御技法によって補強補完する政策であった。この心の哲学と制御法としての仏教によって、怒りや嫉妬に由来する負の感情の増殖を緩和し消去すること、すなわち「拔苦与楽」の道と社会の形成をめざしたわけである。

しかし、そのような高度な心の哲学や修行法で世が治まるわけではないことは、聖徳太子一族が滅亡したことによっても、また、崇りや怨霊を怖れての鎮撫儀礼の執行が繰り返して行われてきたことによっても明らかであろう。にもかかわらず、心の哲学と制御法としての仏教に期待するところは大きかった。それは、東大寺大仏の建立や学問仏教としての奈良仏教の隆盛からもうかがえる。

だが、平安京遷都に際して、奈良仏教からの脱却が求められた。その心機一転の要求に鮮烈に応えたのが、最澄と空海だったのである。二人は鎮護国家仏教の錦の御旗を押し立てつつ、心の練成にそれぞ

れの仕方でも立ち向かったのだ。

最澄はそれを「国宝」論として展開する。弘仁九年(八一八)に著された『山家学生式』六条式には、「国宝何物 宝道心也 有道心人 名爲国宝(国宝とは何物ぞ。宝とは道心なり。道心ある人を名づけて国宝となす)」とある。ここで最澄は、「道心」こそが「宝」で、「道心」を持つて生きる人こそが「国宝」だと宣言している。つまり、「道心」を持つ「国宝」養成所として、比叡山延暦寺の形成をマニフェストしたのだ。

天台の心の哲学は、「一念三千」の心観を持ち、その心を「摩訶止観」によって、すなわち座禅瞑想によって収める。その心の行が、十二年の籠山行となり、後に日本天台独自の千日回峰行となって結実する。比叡山の最初の寺は、「一乗止観院」と命名されていたのはその背景を物語るものである。そして、「最澄」という名前は、そうした心の制御に一心に立ち向かう心の行者(求道者)を鮮明に顕わす名前であったといえよう。

それに対して、空海はどのような心の哲学を以って立ち向かっていったか。空海の戦略は、心の階層性を明示しつつ、その高みへの道のりを「即身成仏」の道として示し、同時にそれが実現する玄妙極まる密教修法で荘厳したことである。空海は嵯峨天皇の求めに応じて、渾身の著作『秘密曼荼羅十住心論』を著し、それをさらに『秘藏宝鑰』としてコンパクトにまとめ直した。

その空海の「十住心」とはいかなるものかと言えば、それは、低次の心の段階である第一住心から最高次の心の段階である第十住心の世界へと進化する

する心の道への提示であり、そのような心の階層性を「如実知自心」することが「即身成仏」への過程であると解き明かすことにあった。その十の心のグラーデーションとは次のようなものである。

(1) 異生羝羊心——無知で六道輪廻(地獄・餓鬼・畜生・修羅・人・天)の迷いの世界の中にある心。
(2) 愚童持斎心——他者に自分の持つ食物を施す心。人倫の始まりで、五常や五戒や十善戒など儒教の道徳心や仏教の戒律を実践する心の段階。

(3) 嬰童無畏心——純粹な子供のような宗教的な心が目ざめる段階。バラモン教のサーンキヤ哲学やヴァイシェーシカ哲学やヒンドゥー教やジャイナ教など、十六種外道の宗教や哲学の段階。
(4) 唯蘊無我心——自我の実体を否定する無我心の段階。色・受・想・行・識の五つの存在要素、すなわち五蘊が和合したものとしての自我の無我性を自覚する声聞乗の段階。

(5) 拔業因種心——一切は因縁より成ることを悟る縁覚乗の段階。
(6) 他縁大乘心——衆生に対する慈愛の心が起きる大乘の段階で、特に唯識派の法相宗の段階。

(7) 覚心不生心——空観による心の静まりと安樂がもたらされる空観を説く中観派の三論宗の段階。
(8) 一道無為心——如実知自心や空性無境心の法華一乗を説く天台宗の段階。

(9) 極無自性心——重々無尽の事事無碍法界の縁起を説く華嚴宗の段階。
(10) 秘密莊嚴心——自らの心の源底を覚知し、身体数量を証悟する真言密教の最高の段階。

空海は、このように、心はグラーデーションをなし、

十の段階に階層化されていると説いた。そして、真言密教こそが、人間の心のすべての諸相を包含し、最高の心の段階・境地（究境地）にまで到達できる最高・最善の道であると主張した。要するに、「如実知自心」、すなわち、如実に自分の心を知り、さらにはその「源底」を知ることがすべての鍵であると説いたのである。

『秘蔵宝鑰』の中で、空海は、「五相五智法界体四曼 四印 この心に陳ず」とか、「この（日月輪観）観を作すに由つて本心を照見するに、湛然清浄なること猶し満月の光、虚空に遍じて分別するところなきが如し」とか、「我、自心を見るに、形、月輪の如し」とか、「満月円明の体は、すなはち菩提心と相類せり」、「一切有情は心質の中に於て一分の浄性あり」、また『般若心経秘鍵の冒頭では「それ仏法遙かにあらず、心中にしてすなはち近し」と述べている。つまり、心の中に「即身成仏」することが可能である、と力強く説いたのである。

そして、そのような心の哲学を、密教の目も綾な曼荼羅（マンダラ）の図絵や神秘的な印契（ムドラー）や真言（マントラ）など、五感をフル活用した感覚変容の回路の開顕を通して受肉していった。その心の哲学の広大さと、具体的な修法や五感に訴える感覚調度の玄妙さに宮廷人も民衆も幻惑された。胎藏界・金剛界という両部の曼荼羅図絵の招来と、そこに塗り込められた心と世界の階層性と連続性の絵解きも当時の都人を魅了した。このような、広大無辺な世界を包摂した仏教哲学と修法があるのかと、驚きを持ってその理論（教相）と修法（事相）に圧倒された

であろう。

こうして、最澄が東山の北端の比叡山に位置するのを横目に見ながら、西の高雄山（神護寺）から始めて、東寺や東大寺を傘下に収め、宮中に真言院を建立し、さらには真言修行の道場として紀伊山地の奥深く高野山に秘法の拠点を作った。その空海の戦略は平安京のみならず、その後の日本思想・日本文化に多大な影響を及ぼすことになった。

「むすび」の力を寿ぐ神道が生命讃歌の宗教文化だとすれば、「ほどき」（解除・解脱）のはたらきを求める仏教は生命苦からの離脱の宗教文化であったが、それがわが国では、「即身成仏思想」や「天台本覚思想」を生み出す生命開顕の宗教に変容を遂げた。その変容に、最澄と空海が作り上げた平安仏教パラダイムが大きく作用したといえる。

とりわけ空海は、大日如来やそのエージェントたる不動明王との神秘的合一の哲学と修法を実践的に展開した。そして、そこには、私は私で有って私ではない。我は汝であり、我と汝は不二である、という自己観があり、私という現象を貫く大日如来の力動への認識と実践的覚知がある。空海は若い頃虚空蔵求聞持法を修行した体験を『三教指帰』の中で次のように記録している。「阿国大瀧嶽に躋り攀ぢ、土州室戸崎に勤念す。谷響を惜しまず、明星来影す」と。その空海が、『即身成仏義』において、「三密加持すれば速疾に顕はる。重重帝網なるを即身と名づく」と説き、「十住心」の体系的心の哲学に基づいて「即身成仏」の道を説いたことは、わが国の仏教にとって画期的なパラダイムシフトとなったのである。そして、その「即身成仏」思想は、『声字実相義』では

次のような真言哲学としてパラフレーズされる。

| | |
|-------------|-------|
| 五大にみな響あり | 五大皆有響 |
| 十界に言語を具す | 十界具言語 |
| 六塵ごとごとく文字なり | 六塵悉文字 |
| 法身はこれ実相なり | 法身是実相 |

そしてこのような真言哲学がわが国の和歌文化と結びついた時、和歌即陀羅尼説が誕生するというわけなのだ。そこで、西行法師などは、「一首詠み出でては、一体の仏像を造る思ひをなし、一句を思ひ続けては、秘密の真言を唱ふるに同じ。我れ此歌によりて法を得ることあり。若しここに至らずして、妄りに此の道を学ばば、邪路に入るべし。」と説き、心敬は『ささめごと』で「本より歌道は吾が国の陀羅尼なり」とか、「歌道はひとへに禪定修行の道」とか、「歌道即身直路の修行也」などと説いたのである。

このような和歌即陀羅尼説が登場する平安末から鎌倉期にかけて、法然や親鸞や一遍らが称名念仏や踊念仏を広め、末法の世の民衆や武士に受け入れられていった。

法然は『選択本願念仏集』の中で、「三心（至誠心・信心・廻向発願心）」を説き、親鸞は『教行信証』信巻の中で、「涅槃の真因はただ信心を以てす」、「真実の信心は、必ず名号を具す。名号は必ずしも願力の信心を具せざるなり」と「信心」の要諦を説いた。

末法の世を生き抜いてゆく「心」とは「信心」を置いて他にない。それも、「南無阿弥陀仏」と称名念仏を唱える「信心」こそが末法の世の凡夫の救いを保証してくれるものであるという。

そのような念仏思想にさらに踊りという身体動作を加えたのが、踊念仏の祖・一遍である。『一遍語録』には、一遍が宝満寺で由良の法燈国師のもと参禅したことが記されている。そこで一遍は、法燈国師に「念起即覺」を言葉で示せと迫られたので、

となふれば 仏も我もなかりけり 南無阿弥陀仏の声ばかりして

と応えた。だが法燈国師はそれを「未徹在」と撥ねつけた。そこで一遍はさらに練って、

となふれば 仏も我もなかりけり 南無阿弥陀仏なむあみた仏

と答え直した。すると、それをよしとして「印可」されたというのである。

この記事を読む時、先の「八雲立つ」の歌と較べて、興味深い共通点が浮かび上がってくるだろう。つまり、同語反復の呪力（霊力・言霊力）という共通項である。

意味論的に言えば、「南無阿弥陀仏の声ばかりして」というところには、自他の区別や弁別があると見える。要するに、「南無阿弥陀仏」という念仏の声が対象化されていて、主客未分の一体・一如に成り切っていないということだ。

しかるに、「南無阿弥陀仏なむあみた仏」と同語反復し、しかも、最後を「なみあみた仏」とひらがな表記する（もちろんこれは『語録』記者の記載法ではあるが）ところには、「南無阿弥陀仏」の名号に溶け入っ

ている主客溶融の状態が直覚できる。法燈国師はこれを「未徹在」とは撥ねつけなかった。これは徹底している。徹入していると直覚し、一遍の信心境界を認可したのである。

平安京遷都まもなくの最澄や空海が出た時期と、平安時代末期から鎌倉時代初期にかけての末法の世の武士団が登場して保元の乱（一一五六年）、平治の乱（一一五九年）、治承・寿永の乱（源平合戦、一一八〇～一一八五年）などの戦乱が勃発する時代とは大きく社会状況や制度が異なっている。法然や親鸞や一遍には、乱世にあつて悠長に三密加持の修法や千日回峰行や十二年の籠山行などの自力修行などできはしない。そのような自力修行ではなく、阿弥陀如来の本願の救済力に恃む絶対他力の「信心」だけが末法の世の心の安定となるという強烈な時代認識と信念があつた。そして、そのような「信心」は市井の民衆にわかるような「和讃（親鸞）や「仮名法語」や「語録」や「和歌」（一遍）で示されたのである。そして何よりも、「南無阿弥陀仏」や「南無妙法蓮華経」の念仏や題目こそが、七五調や五七調の和歌の一部を特化した和歌真言というべきものであつた。

中世の心の練り方と制御法とは、このような、わが国独自の和歌と仏教、それも密教の瞑想法の一つである真言陀羅尼が合体したものとなつたと言えるだろう。

まとめ——「こころ観研究とワザ学」の確立に向けて

以上を要約して言えば、歌うことによって心を静め、祭ることによって共同体（社会）を鎮めるのが、

神道的なこころ観とワザの基本形であつたと言える。つまり、歌と祭りが神道のワザであり、祭儀に当たっては、穢れを禊祓いし清めることで初源の「清明心」が取り戻せるという思想とワザがあつた。それが、禊祓いの作法となる。そのような神道においては、特に、外界、環境、場（杜・森・聖地空間）が重視された。そこにおいては、こころは明確に内面化されておらず、こころは森にも山にも川にも、至るところに存在した。

それが、仏教が伝来すると、こころの内面に目が向けられていく。『延喜式』の鎮火祭祀詞の「荒びうとぶ心」が、仏教的な信仰・信心や修行によって、煩惱や執着の巢である「心」を制御し超越・解脱する回路が提示されたのである。心の制御法としての仏教、あるいは、煩惱消滅法・解脱技法としての仏教が行じられていったのだ。それが病氣直し、加持祈祷や国家鎮護を祈る祈祷仏教としての側面も持つていたことは事実であるが、最澄や空海の「心」観や止観や瞑想法を見てもわかるように、そこには明確な心の哲学や理論があり、修行の実践法、つまり、密教で言う教相と事相の両面が備わっていたのである。

そして、平安時代末から鎌倉時代にかけて、和歌と仏教とりわけ密教が接近し、合体を遂げてゆく。そののりしろになつたのが、真言（マントラ）や曼荼羅（マンダラ）の思想と実践形態である。真言（マントラ）と和歌の接近遭遇と融合の中で、起こるべくして「和歌即陀羅尼説」が浮上してきたのである。

最後に、ここでは検討しきれなかったのは、吉田卜部家の卜部兼顕の子で吉田兼好の兄弟である僧慈

遍が、『旧事本紀玄義』三において、「能く靈性を達して、必ず神徳を通ず」とか、「天地は唯一心に在り。一心能く明白ならば、則ち神に契ふ」と述べ、その子孫の吉田神道（唯一宗源神道、卜部神道）の大成者の吉田兼俱が『神道大意』の中で、「夫れ神とは、天地に先立ちて而も天地を定め、陰陽を超えて而も陰陽を成す。天地に在りては神と云ひ、万物に在りては靈と云ひ、人に在りては心と云ふ。心とは神なり。故に神は天地の根元、万物の靈性、人倫の運命なり。当に知る、心は即ち神明の舎、形は天地と同根たる事を」と述べ、『唯一神道名法要集』において、「靈性、靈徳、靈通、靈応、靈号、靈経、靈宗、靈宝、靈靈、靈性」などの「靈」の語を多用することの思想的意味論である。これらの説明やさらに中世・近世・近代・現代の「こころの練り方」や各時代のこころ観やワザ学については、今後の検討課題としたい。

注

1 宮沢賢治の『注文の多い料理店』（大正十三年、一九二四年）の「序」の全文は以下の通りである。

わたしたちは、水砂糖をほしくらいもたないでも、きれいにすきとおった風をたべ、桃いろのうつくしい朝の日光をのむことができます。

またわたくしは、はたけや森の中で、ひどいぼろぼろのきものが、いちばんすばらしいびろうどや羅紗や、寶石いりのきものに、かわっているのをたびたび見ました。わたくしは、そういうきれいなたべものやきものをすきます。

これらのわたくしのおはなしは、みんな林や野はらや鉄道線路やらで、虹や月あかりからもってきたのです。ほんとうに、かしわばやし青の夕方方、ひとり通りかかったり、十一月の山の風のなかに、ふるえながら立ちたりしますと、もうどうしてもこんな気がしてしかたな

いのです。ほんとうにもう、どうしてもこんなことがあるようでしかたないということを、わたくしはそのとおりに書いたまでです。

ですから、これらのなかには、あなたのためになるところもあるでしょうし、ただそれっきりのところもあるでしょうが、わたくしには、そのみわけがよくつきません。なんのことだか、わけのわからないところもあるでしょうが、そんなところは、わたくしにもまた、わけがわからないのです。

けれども、わたくしは、これらのちいさなものがたりの幾されかが、おしまい、あなたのすきとおったほんとうのたべものになることを、どんなにねがうかわかりません。

ここで、宮沢賢治は「そのとおり書いた」と書いているが、この「そのとおり」が夏目漱石の言う「ただありのまま」と通じる観想的かつ瞑想的でシャーマニスティックな意識状態であることを指摘し確認しておきたい。

2 夏目漱石は明治二十七年（一九〇四年）に鎌倉の円覚寺の釈宗演老師の元で参禅している。そのこともあり、明治四三年に朝日新聞に連載された漱石の『門』には、主人公の宗助が鎌倉の禅寺に参禅する様子がリアルに描かれている。

宗助は、京都帝国大学時代の親友・安井の妻であった御米を奪った過去のために深い不安を抱えている。その安井からもっとも遠いところで身を隠すように生活していたのだが、そこにふたたび安井が登場してくる。そうした生活の中で精神に失調をきたした宗助は、「人生観を作り易え」る精神的欲求を強く感じ、「心の実質が太くなるもの」を探し、「宗教」に救いを求め、参禅するのであった。参禅に赴く前に、宗助は、「ただ世の中が膨れた。天が波を打って伸びかつかつ縮んだ。地球が糸で釣るした毬のごとくに大きな弧線を描いて空間に揺れた。すべてが恐ろしい魔の支配する夢であった。」という悪夢を見る。

参禅体験は、次の二つの場面に生々しく描かれている。

①老師というのは五十格好に見えた。楮黒い光沢のある顔をしていた。その皮膚も筋肉もことごとく緊つて、どこにも怠のないところが、銅像のもたらす印象を、宗助の胸に彫りつけた。ただ唇があまり厚過ぎるので、そこに幾分の弛みが見えた。その代り彼の眼には、普通の人

間にとつてい見るべからざる一種の精彩が閃めいた。宗助が始めてその視線に接した時は、暗中に卒然として白刃を見る思があった。

「まあ何から入つても同じであるが」と老師は宗助に向つて云つた。「父母未生以前本来の面目は何だか、それを一つ考えて見たら善かろう」

宗助には父母未生以前という意味がよく分らなかつたが、何しろ自分と云うものは必竟何物だか、その本体を捕まえて見ると云う意味だろうと判断した。それより以上口を利くには、余り禅というものの知識に乏しかったので、黙つてまた宜道に伴れられて一窓庵へ帰つて来た。

②宗助はこの若い僧が、今朝夜明がたにすでに参禅を済まして、それから帰つて来て、飯を炊いでいるのだという事を知つた。

見ると彼は左の手でしきりに薪を差し易えながら、右の手に黒い表紙の本を持って、用の合間合間にそれを読んでいる様子であつた。宗助は宜道に書物の名を尋ねた。それは碧巖集というむずかしい名前のものであつた。宗助は腹の中で、昨夕のように当途もない考に耽つて脳を疲らすより、いっそその道の書物でも借りて読む方が、要領を得る捷徑ではなからうかと思つた。宜道にそう云うと、宜道は「も二もなく宗助の考を排斥した。

「書物を読むのはよく悪うございませぬ。有体に云うと、読書ほど修業の妨になるものは無いようです。私共でも、こうして碧巖などを読みますが、自分の程度以上のところになると、まるで見当がつかせません。それを好加減に揣摩する癖がつくと、それが坐る時の妨になつて、自分以上の境界を予期して見たり、悟を待ち受けて見たり、充分突込んで行くべきところに頓挫ができます。大変毒になりますから、御止しになつた方がよいでしょう。もし強いて何か御読みになりたければ、禅関業進といううな、人の勇気を鼓舞したり激励したりするものが宜しゅうございませう。それだつて、ただ刺戟の方便として読むだけで、道その物とは無関係です」

宗助には宜道の意味がよく解らなかつた。彼はこの生々しい青い頭をした坊さんの前に立つて、あたかも一個の低能児であるかのごとき心持を起した。彼の慢心は京都以来すでに銷磨し尽していた。彼は平凡を分として、今日

まで生きて来た。間違ほど彼の心に遠いものはなかった。彼はただありのままの彼として、直道の前に立ったのである。しかも平生の自分より遙かに無力無能な赤子であると、さらに自分を認めざるを得なくなった。彼に取っては新しい発見であった。同時に自尊心を根絶するほどの発見であった。

結局、宗助には「父母未生以前本来の面目」の「意味」もわからず、「悟り」も得られず、一週間ほどの参禅期間を経て御米の待つ自宅に帰っていくほかなかったのだが、『門』という小説のタイトルは、宗助の人生の解答不可能に見える「公案」のごとく立ちほだかつている関門を想起させ、たいへん意味深長である。

3 夏目漱石の『行人』の兄弟の宗教問答は次のようにさらに長々と続く。

「死ぬか、気が違うか、それではなければ宗教に入るか。僕の前途にはこの三つのものしかない」

兄さんははたしてこう云い出しました。その時兄さんの顔は、むしろ絶望の谷に赴く人のように見えました。

「しかし宗教にはどうも這入れそうもない。死ぬのも未練に食いとめられそう。なればまあ気遣いな。しかし未来の僕はさておいて、現在の僕は君正気なんだろうかな。もうすでにどうかなっているんじゃないかしら。僕は怖くてたまらない」

兄さんは立って縁側へ出ました。そこから見える海を手摺に倚ってしばらく眺めていました。それから室の前後を二三次行ったり来たりした後、また元の所へ帰って来ました。

「椅子ぐらい失って心の平和を乱されるマラルメは幸いなものだ。僕はもうたいていなものを失っている。わずかに自己の所有として残っているこの肉体さえ、（この手や足さえ）遠慮なく僕を裏切るくらいだから」

兄さんのこの言葉は、好い加減な形容ではないのです。昔から内省の力に勝っていた兄さんは、あまり考えた結果として、今はこの力の威圧に苦しみ出しているのです。兄さんは自分の心がどんな状態にあるとも、一応それを振り返って吟味した上でないと、けっして前へ進めなくなっています。だから兄さんの命の流れは、刹那刹那にぼつぼつと中断されるのです。食事中一分ごとに電話口

へ呼び出されるのと同じ事で、苦しいに違ありません。しかし中断するのも兄さんの心なら、中断されるのも兄さんの心ですから、兄さんはつまるどころ二つの心に支配されていて、その二つの心が嫁と姑のように朝から晩まで責めたり、責められたりしているために、寸時の安心も得られないのです。

私は兄さんの話を聞いて、始めて何も考えていない人の顔が一番高いと云った兄さんの心を理解する事ができました。兄さんがこの判断に到着したのは、全く考えた御蔭です。しかし考えた御蔭でこの境界には這入れないのです。兄さんは幸福になりたいと思つて、ただ幸福の研究ばかりしたのです。ところがいくら研究を積んでも、幸福は依然として対岸にあつたのです。

このように、兄は「宗教」について高踏的な弁を費やすのだが、しかし「宗教」には入り切れず、心の安定も安心も得ることができずに苦しんでいる。その意味では神なき時代の宗教的人間の苦悩の代弁者と言えよう。

4 『日本書紀』第二十二卷 豊御食炊屋姫天皇 推古天皇十二年 『日本古典文学全集3 日本書紀②』小島憲之他校注・訳、小学館、一九九六年

5 古代・中世・近世・近代・現代の「こころの練り方」や各時代のこころ観やワザ学については、拙稿「こころをめぐる思想と技法」(『こころの未来』第五号、京都大学こころの未来研究センター、二〇一一年三月刊)にその概要を報告したが、別の機会にさらに詳細に論じたい。

参考文献

- 鎌田東二『神界のフィールドワーク―霊学と民俗学の生成』青弓社、一九八五年(ちくま学芸文庫)
- 鎌田東二『宗教と霊性』角川選書、角川書店、一九九五年
- 鎌田東二『神道とは何か―自然の霊性を感じて生きる』PHP新書、PHP P、二〇〇〇年
- 鎌田東二『平田篤胤の神界フィールドワーク』作品社、二〇〇二年
- 鎌田東二『神道のスピリチュアリティ』作品社、二〇〇三年
- 鎌田東二『聖地感覚』角川学芸出版、二〇〇八年
- 細野晴臣・鎌田東二『神楽感覚』作品社、二〇〇八年
- 河合俊雄・鎌田東二『京都「癒しの道」案内』(朝日新書)



展覧会「物気色」での能舞「虹鬼伝説」 シテ：河村博重、音楽：鎌田東二 (写真：佐藤鷹政)

- 朝日新聞出版、二〇〇八年
- 鎌田東二『神と仏の出逢う国』(角川選書) 角川学芸出版、二〇〇九年
- 鎌田東二『超訳 古事記』ミシマ社、二〇〇九年
- 鎌田東二編『モノ学の冒険』創元社、二〇〇九年
- 鎌田東二編『平安京のコスモロジー』創元社、二〇一〇年
- 鎌田東二『霊性の文学 言葉の力』角川ソフィア文庫、角川学芸出版、二〇一〇年
- 鎌田東二『霊性の文学 霊的人間』角川ソフィア文庫、角川学芸出版、二〇一〇年
- 鎌田東二・近藤高弘『火・水(KAMI)―新しい死生観への挑戦』見洋書房、二〇一〇年
- 鎌田東二編『モノ学・感覚価値論』見洋書房、二〇一〇年
- 河合俊雄・鎌田東二『京都における癒しの伝統とリソース研究プロジェクト報告書』京都大学こころの未来研究センター、二〇一一年

柳宗悦におけるワザと自然 ——模様とは何か

土田真紀

帝塚山大学人文学部非常勤講師

1 柳宗悦・自然・模様

柳宗悦が書き遺した膨大な量の著作には、「民芸」以後に頻繁に登場する「下手もの」や「他力道」を筆頭に、数多くの柳ならではの用語が散りばめられている。そのなかでは、「自然」というような、誰しもが用い、かつ中身が茫洋とした広がりを持つ言葉は、たとえ頻繁に登場していたとしても、地の文章に埋もれてしまい、さほど目立たなくなってしまう。そのせいか、従来の柳宗悦論においても、柳における「自然」という観念について真正面から論じたものはほとんど見当たらない。しかし、「自然」という一語がいかに頻繁に登場してくるか、あらためて注意しながらテキストを読むと、ほとんど最初期の著作から満遍なく現われ、美や宗教を中心軸として繰り広げられる議論の背後で、隠れた主題として、「自然」が伏流水のごとく流れ続けていることに否応なく気づかされる。

しかしながら、あまりにも漠然とした柳宗悦における「自然」という課題に、はたして何を鍵として近づいていけばよいのだろうか。筆者もその取っ掛かりをなかなか見出せずにいたが、柳の場合はやりできるかぎり具体的な主題を手がかり、足がかりにした方が、柳ならではの思想を少しでも浮かび上がらせることができるのではないかと考え、ここでは主として「模様」にそのような役割を委ねることにした¹。なぜ「模様」かといえば、二つの理由がある。一つには柳が「模様の意義を解くことと、美を解くこととは同一の意味がある」、「工芸美と模様とは深い結縁が潜む」（「模様とは何か」『工芸』第二〇号、一九三二年八月。引用は『柳宗悦全集』第一三巻、筑摩書房、一九八二年、五四九頁による。以下一三一―五四九と略記）と述べており、「模様」は「工芸」を構成する一要素、一部分という以上に、「模様」のなかに柳にとつての「工芸」そのもののあり方が集約されていると考えられるからである。柳の「模様」はそれほど「工芸」そのものと一体化した、切り離せない要素だと

いうことである。もう一つは、柳の「模様」、一般には近代以降「図案」と呼ばれた領域には、日本の「近代美術」が抱え持った矛盾が映し出されており、柳の工芸論や模様論はそこに対しても鋭い問題意識を含みつつ展開されていると考えられるからである。

2 「近代美術」としての「図案」

筆者はすでに近代の工芸図案について再三再四論じてきている。ここではそれらを前提として、柳の模様論、さらには工芸論や絵画論と特に関わっている部分を中心に言及するに留める。そのために幾つかの要点をまずは指摘しておきたい。一つは近代になって「図案」という言葉が用いられるとともに、それ自体、近代以降に登場した概念であり領域である「工芸」の分野で、「図案家」と呼ばれる人々が明治から大正にかけて重要な役割を果たすことになったという点。そのなかで次第に、もともと工芸品そのものから切り離すことができないはずの「図案」

が、自立するような傾向が生じてきたということ。二つには、図案家の需要が高まったのは特に輸出工芸の分野であり、産業振興という使命を帯びてその活躍が始まったが、一九〇〇年のパリ万博以降、一部の図案家に「自己の表現」への意識が芽生え、過去の図案の焼き直しや折衷的手法を廃した創作的な図案をよしとする動きが登場してきたということ。三つには、その際、自然そのものを出発点としていかに新しい図案を創作するか、が彼らにとって切実な課題として浮上してきたということ。四つには、そうした流れから、後に近代を代表する陶芸家と名指されることになる富本憲吉が登場し、「模様」の創造を自らにとつて最大の課題として取り組み、十数年後に『富本憲吉模様集』という未曾有の作品集として発表し、工芸図案の世界を「近代美術」の一つの領域にまで高めようとしたこと。以上の四点である。

ここでまず問題になってくるのは、近代の図案にとつて「自然」を「写す」あるいは「描く」ということが本当の意味での出発点、起点であったという点である。一方で過去の膨大な工芸品を図案の源泉とすることが当たり前であった時代に、明確な自覚に基づいた制作態度としてこれを開始したのは京都の図案家津田青楓であった。過去の図案に頼らず、自然から直に図案を創作することが、津田にとつての「自己の表現」の確立に不可欠であったからである。華道の去風流の家に生まれ、西川一草亭を兄とし、やがては画家としての自立を目指す文学青年でもあった津田は、後に夏目漱石の本の装幀も手がけるが、その自覚に至るのは、漱石が文展の批評に「芸

術は自己の表現に始つて、自己の表現に終るものである」と書く以前であった。

その津田が明治三〇年代に描いた図案は、京都の出版社から図案集としても出版され、購入者が自由に工芸品に応用することができた。これによつて図案は工芸品そのものから切り離され、個人の「作品」として自立できる場を与えられ、やがて大正期に入ると、津田、富本憲吉、イギリス人バーナード・リーチ、藤井達吉らによつて、さらなる「図案の芸術化」へと向かうのである。そのなかでも富本が特に重要だと思われるのは、恐らく自覚的に「図案」ではなく「模様」と呼ぶなど、自らの課題への徹底した態度において、この時代の芸術観を最もよく体現していたからである。富本は、自然をまずは忠実に「写す」という素朴な「自然主義」の段階を脱し、「自然」の生命そのものを模様化する方向へと突き進んだ。それは、柳宗悦もその一人であった『白樺』同人がロダンやゴッホ、ゴーギャン、セザンヌの複製図版に見出したもの、あるいは文学においては北原白秋らの仕事に通じる生命主義ともいふべき芸術観であった。

富本は、当時、図案の世界で一般化していた「便化 conventionalize」という手法を厳しく批判している。

模様をつくらんとて、絵画と異りたる何事か変化したる線条と色彩を施さざるべからずとなす人

あり。この方法は便化と名付けられあるいは模様化と呼ばれる。……写生せられたる雉の臀尾は拡げられ振らる。かれ等は実に自然の背信者にして、また神を知らざるの徒なり。かれ等の模様とは、そはただ自然の奇形のみ。

ここで問題になるのは、「便化」による「図案」にせよ、富本の「模様」にせよ、自然をもととし、何らかの単純化を経たものであることに変わりはないという点である。両者の間の決定的な違いとは何か。以前に論じたように、富本は対象である草花を前に野外で直に「模様」を描いた(図1)。「もと」の草花と「模様」となった草花とは、戸外という場において直接に、最短距離で繋がっている。富本がこだわったのはそこである。「便化」の場合は、写生の後、さ



図1 富本憲吉《松虫草》 1914年頃 インク・紙

らに一定の手順を踏んで図案化していく。さらに言えば、いま「対象」と仮に述べたが、富本の場合、その「場」で描く手を通して、「見る」ことによって自然との間に生じる距離を無化し、直に自然と一体化しようとしていると言えるのではないだろうか。その結果、富本の模様は画家による下絵のように見えるが、その分、線が生きている。そしてそのまま完成した模様としてできるだけ手を加えずに器の表面に描かれた（器の形に合わせて調整はされているが）。こうした姿勢で富本は十数年にわたって模様の探求を続けている。

3 富本憲吉の「模様」と柳宗悦

このような富本の「模様」を、そしてその探求の跡を、傍らですっと見続けていたのが柳宗悦である。柳が「模様」についての思索を深めていくにあたって、このことは重大な影響を及ぼしたものと思われる。その上である時点において、富本の模様について柳は次のような言葉を書き記している。二〇年来の交流を経て、両者の間に決定的な亀裂が生まれ始めていた頃である。

明治この方窯芸界で陶画らしい陶画を描いたのは富本である。他人の追隨を許さない幾つかの染付を残した。富本が陶工としてその名を残す時が来たら、やはり乾山に於てと同じようにその陶画に於てであろうと思う。だが富本は同時に多くの模様を紙に描いた。それ等の絵画と、彼の陶画を比べてみよう。富本の所謂「模様」は、紙に描い

たものの方が一段と上であること、木米の場合と変るところがない。……富本は何より画家なのである。（『工藝雑誌』『工藝』第四三〜四八号、一九三四年七月〜二月、八一六〇〇）

単純な批判ではないが、十数年を陶器のための模様に費やしてきた富本にとっては聞き捨てならぬ言であっただろう。しかしここに至るまで、富本の模様の価値を誰よりも理解していたのもやはり柳であった。この数年前、富本が野島康三の写真による私家版の『富本憲吉模様集』の準備を進めていた間も、柳はそれを誰よりも関心を持って見守っていた。⁷

柳は富本の模様をどのように見つめてきたのか。遡ると、「民芸」以前の一九二二年に書かれた「富本君と陶器」のなかで、「日本の陶工として富本君は美の本道を歩いている恐らく唯一の人であろう」（「富本君の陶器」『中央美術』第八巻第二号、一九二二年二月、一四一〜一五二）、「彼の感覚は活きている。心は動いている」（二四一〜一五二）、「形は簡明であり模様は単純である。僅かな線と僅かな筆触とが彼に於て全てである。優秀な凡ての古作品と同一な法則が彼によっても踏まれている」、「彼の作品は彼の心の美に守られている。然も彼の心は自然の美に守られている。彼は一個の自然に対する敬虔な信徒である」（二四一〜一五三）と、柳の宗教哲学に根ざす最大級の讃辞を送っている。『富本憲吉模様集』が刊行された際には、新聞広告の推薦文で「鋭き自然の観察、その実相の速かな把握。驚くべき筆の走り、その或ものには、何人によっても越されぬ美があり力がある」（「富本と模様」『東京朝日新聞』、一九二七年二月五日、一四

一五六）と短い言葉でその価値を伝えようとしている。ちょうど同じ頃に私家版で刊行した著書『陶磁器の美』（一九二三年刊）に、柳は富本の作品の図版を二点加えているが、いずれも染付の磁器で、模様の美しさを含めて高く評価していると思われる。

ところが、一九三〇年代に入り、「下手もの」との出会いを経て、模様についての思索を深めていくにつれ、柳は富本の模様に疑問を抱くようになったと考えられる。柳は「紙に描いた絵画」と「陶画」は異なるという。もちろん描く下地が異なれば、筆の走りも筆触も違ってくる。しかし柳が感じているのはその違いだけではない。

では何が模様を安定させる力なのであろうか。色々あるが、中でも三つのことが重要である。第一は用途であり、第二は材料であり、第三は手法である。是等のものによく順応する時、模様が安全な模様となるのである。（「模様とは何か」、一三二五五八）

かくして用途や材料や手法に順応する時、美が人間の過ちから解放される。よい模様は自然の救いによること大きい。謂わば他力的な恵みに依るのである。（同前、一三二五六〇）

柳が富本を「何より画家なのである」と断じる根拠はどうやらこのあたりに見出されそうである。柳の模様への見方が深まるには、その間に出会った「下手もの」への観察が必要であったと考えられる。「下手もの」に出会ったとき、言葉になる以前に柳の「眼

はどのような模様を「美」と捉えたのか、それが「下手もの」そのものの「美」とどのように関わっているのか、「民芸」初期の著書を通じて確かめておく必要があるだろう。

4 「民芸」初期の蒐集品と「模様」

一九二七年に刊行された『雑器の美』は、図版および図版解説が付された最初の「民芸」以後の出版物である。掲載された品物のほとんどに何らかの模様がある。ただし、それだけで単純に柳がやはり模様を重視しているとはいえないのは、写真ではもとの味わいが出にくい「無地もの」は最初から割愛したと断っているからである。結果的に模様が重要な位置を占めているが、そのなかで興味深い例を幾つか挙げてみる。

図Ⅱの木製の《髪結箱》(図2)。「此口絵の箱で最



図2 《髪結箱》 江戸時代 櫨・漆・真鍮(河井寛次郎記念館蔵)

も美しい部分」として「側面にある竹模様の金具」を挙げ、「どうしてこんなに迄美しく出来るかと云う感じが起る。箱は全体として形引きしまり、模様金具が美しくそれを化粧する」としている(「口絵解説」日本民芸美術館編『雑器の美』、工政会出版部、一九二七年、一〇一六二三)。この髪結箱は、四隅をはじめ、箱の縁に沿って保護し、頑丈にするための金具で覆われている。そのなかで唯一、純粹に裝飾的な要素といえるのが竹模様の部分である。

図Ⅴの漆絵の《盆》(図3)。「絵が秀でてい無心な無造作な美しさがある。……古いものになると、技巧は幼稚であるが、それだけ美しさは確かである。手法も模様も極めて単純であって、技巧の錯雑さから来る病いが無い。此盆は甚だ「下手」である」と述べる(二〇一六二四)。「技巧から来る病い」は柳が「下手もの」に对照されるところの「上手もの」に對してしばしば指摘する弱点である。漆製品に関して、



図3 《盆》(松に梅) 江戸時代 木・漆(日本民芸館蔵)

蒔絵ではなく、この盆のような漆絵と呼ばれるものを多く取り上げること繋がつている。後者の多くは一般に「浄法寺」と呼ばれ、岩手県の浄法寺周辺、および東北地方で製作されたものである。

図Ⅶの《自在鉤》。鉄製で橘の文様が透かし彫りにされている。「寒い土地では常に炉に親む為、そこに用いらるる色々の器物は親みを込めて作ってある。……冬ごもりの生活に是等のものは身への用であり心への慰めである。美しい形ではないか」(二〇一六二五)。工夫を凝らした自在鉤の模様に、柳は寒い地方ならではの生活を見て取っている。

図Ⅷ以降は主として陶磁器である。初期の蒐集品で特に特徴的なのは、瀬戸の石皿や行灯皿、美濃や肥前の皿や鉢など、いずれもまずは模様に注意が引き付けられるものである。図Ⅷ(図4)は初期の蒐集品の代表である志野の粟文の《平皿》。「描かれた絵には難の打ち処がない。貧しい一本の粟、それを見

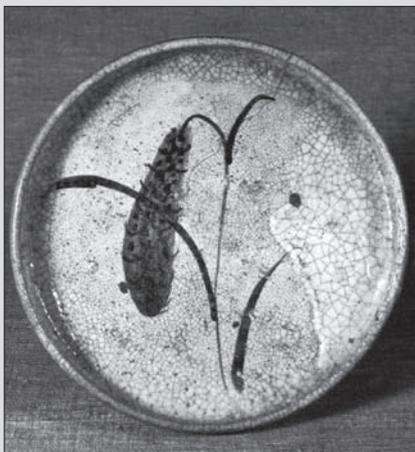


図4 《平皿》(鉄絵粟文) 桃山時代(16世紀) 陶器(日本民芸館蔵)

守りし眼、淀みなく描きし筆、之も無心に数多く描いた汗多き仕事の賜物である」(一〇一六二五〜六二六)。ここでも後期のものほど作為が多く、病的にすることを指摘している。IXの水草と蛭文の《行灯皿》(図5)には「驚くべき筆触の美があるではないか」という(一〇一六二六)。江戸期までの陶磁器のなかで最も庶民にまで普及した伊万里焼の《猪口》については四点の図版を掲げ(X〜XII)、「小さな器に過ぎなくはあるが、日本の藍絵の歴史では特筆さるべき位置を占めるに至るであろう。素地もよく、色もよく、筆もよく、絵もよく、形もよく、可憐なものが多い」(一〇一六二七)と、小品ながらすべてが過不足なく釣り合った美しさを指摘している。これらについては後で再び論じたい。



図5 《行灯皿》(鉄絵水草と蛭文) 江戸時代陶器

めがちな淡い感じのするものが多い。流し釉が此窯の特色の一つであって、「何れも味は深い」と記している(一〇一六二八)。図Ⅳの信楽の流し釉の《茶壺》(図6)については「形が優しく而も引きしまつて、釉の黒々とした色も申分なく、又流し方も自由である」とその美しさを解説している(一〇一六二九)。

全体の調和のとれた美しさを最も重視しつつ、常に模様や流し釉の美しさにも柳の「眼」は注がれている。その「眼」の働きに確かに一貫するものが感じられる一方で、当初、柳の取り上げた工芸品の多くは、広く日常的に用いられてきたものというだけでなく(「民衆」のものかはどうかとはともかく)、時代的には江戸期、なかでも後期から幕末にかけてつくられたものに集中している。柳の場合、それはあくまでも蒐集した結果であることは強調しておきたいが、その「結果」に対して柳は後から意味づけを行っ



図6 《茶壺》 江戸時代(18世紀) 陶器(日本民藝館蔵)

てもいる。そうした例の一つとして「染付」の場合を取り上げる。

周知のように、「染付」の産地である九州有田は、秀吉の朝鮮出兵に伴って日本に連れて来られた朝鮮系の陶工たちによる絵付けの技術の移入と磁土の発見に、やや遅れて別ルートで伝えられた中国系の技術と意匠が加わり、当初は中国の磁器に代わるヨーロッパへの輸出用のやきものとしての需要を基盤に、江戸初期に産地として急速に発展した。やがて国内でも高級品から庶民向けまで生産の幅が拡大し、「染付」というきわめて日本的な呼称とともに定着した。こうして多種多様な「染付」の器が大量に生産されたが、柳が主に取り上げたのは、最も庶民にまで普及した小さな器類で、最初の民芸関係の印刷物になる「日本民芸美術館設立趣意書」の表紙を唯一飾っている写真図版も伊万里の小碗である(図7)。すでに触れたように『雑器の美』では四点取り



図7 《番茶茶碗》(染付) 江戸時代(17世紀) 磁器(日本民藝館蔵)

上げ、「伊万里の藍絵はもとより明の青華から来たものであるが、かかる「下手もの」になるに及んで、全く日本のものになりきったと云っていいであろう」と書いている(一〇一六二七)。さらに『工芸の道』の挿図Vでは《茶飲茶碗二種》として形の異なるものを二点取り上げ、次のように解説を加えている。

模様も極めて自由であつて創造に富む。其驚くべき筆致は、あの反復と労働との価高き報いである。素地も優れ藍の色も亦洪い。見て美しく触れてよく、用いて更に愛が起る。……伊万里の藍絵磁器は、もとより明清又は李朝の青華を師としたものであるが、真に現品に比較し得るものは、古伊万里の他には、只是等の見捨てられた雑器のみである。鍋島の藍絵等は軟弱であつて支那の染付けに向つては立ち打ちが出来ない。(『工芸の道』、ぐろりあそさえて、一九二八年、八一―二四四)

そもそも柳は日本の陶磁器より中国や朝鮮の陶磁器の方を早くから蒐集し、一九二四年には朝鮮民族美術館を開設している。後者の主要な蒐集品の一つは朝鮮時代の青華磁器であつた。明清や「李朝」のやきものを熟知した上で、染付の「上手もの」の代表である鍋島ではなく、最も「下手もの」という名にふさわしい猪口を柳の「眼」は評価したのである。それらは「日本のものになりきった」と柳はいう。そして、こうした染付猪口の模様が、美濃や瀬戸を産地とする、筆による絵付けがされた陶器と共通点を持つていることは、実際上も根拠がある。

一方、柳が取り上げた陶磁器のなかでもう一つの

グループを成している流し釉は、日本以外ではあまり見られない手法であることを柳は指摘している。そうした技法が江戸の後期から明治にかけて日本はかなり広い範囲に普及し、定着して、生活のための雑器に広く用いられた。これら柳の「眼」が美しいと判断した品々は、後から振り返ってみると、外来のワザであれ、在来のワザであれ、一定の年月をかけてその地に定着した技法で製作されている。定着するということはその土地に対して何らかの必然性があり、安定した需要もあり、材料の供給の面からも無理がなかったからと考えられる。結論を先取りすれば、その背後で働いているものが柳のいう「自然」なのではないか。かなり漠然とはしているが、次のような言葉はそのことを示唆しているように思われる。

民衆の美を支えた力は自然であつた。民衆は自然の前には従順であつた。彼等は自然の意志から遠くも平凡な彼等の作が美しいのであるか。そこには個性が沈み、自然そのものが現れるからだと言えないだろうか。(『工芸の道』、八一―一三八)

染付にせよ、流し釉にせよ、柳が美しいとしているのはこのような自然に支えられた美なのである。ではなぜ同じ日本で作られる染付でありながら、高級品の鍋島ではなく雑器の蕎麦猪口にこそ美があるのか。いずれも中国および朝鮮半島から伝わった同じ技術を基礎にしているが、そこに柳は「技術」と「技巧」の区別を見ている。

少量より作らない時、作者は尚も第二の欠点に陥る。なぜなら多作のみが技術を完き熟達に導くからである。技術は経験である。……技術は数多く作る事なくしてはあり得ない。まして技術をすら超えるあの自由さが、あの繰り返しと汗なくして得らるるであろうか。……少量の作は技巧の作であろうとも、技術の作である事は出来ぬ。否、技術が乏しい故に、技巧を以てそれを作為しようとするのである。技巧の美は人為であるが、技術の美は自然である。(『工芸の道』、八一―一〇〇)

意識は作為であり加工である。技巧はその反映である。醜い工芸は屢々技巧の工芸ではないか。意識と技巧とはいつも並び進む。末期の工芸が痛ましくも其生命を失つたのは、無益な技巧の超過による。知識に立つ個人作家は多く此弊に落ちる。又見る者も屢々技巧と美とを誤認する。だが美は生命であり、技巧は形骸に過ぎぬ。(同前、八一―四四)

これらの柳の言に従うならば、鍋島は「技巧」の作であり、蕎麦猪口は「技術」の作ということであろう。同様に瀬戸の石皿や行灯皿、流し釉の徳利や壺も「技術」の作になる。それはある程度納得がいくとしても、「技術の美は自然である」という言葉にはやはり違和感が残る。それは次に考察する、柳が「模様とは何か」と題した一文のなかで述べている模様論に対しても最初は感じるものである。しかしそのような見方に、むしろ柳の「自然」に対する見方の根幹

が表明されているのだと考えられる。

5 「模様とは何か」

「模様とは何か」は、模様を主題として扱った柳の唯一の論考で、民芸運動のいわば機関誌として前年に創刊した『工藝』の第二〇号（一九三二年八月発行）に掲載されている。そのなかで「模様」と「自然」の関係を柳はどのように考えているのか、その一端は次のような言葉に端的に言い表されている。

私達は自然をよき模様以上に美しく見ることは出来ない。（「模様とは何か」、一三一五五三）

模様には自然の自然がある。（一三一五五四）

柳自身「普通、絵画と模様とは区別される。絵画は自然の描写であり、模様は人間が構成するものだと云う」（一三一五五五）と断っているように、人の手によって生の自然を単純化、様式化した「模様」は人工であり、その意味で模様の美はどこまでも自然の美に基づき、従うものであり、自然の美を超えることはできないと普通は考える。柳の模様論はそうした常識を覆そうとするかのように展開されているが、そのなかで具体的な例に触れつつ次のようにも述べている。

一つの笹紋が、あり得べからざる笹であることは誰もが知っている。笹紋は笹ではない。笹の象徴である。だが驚くべきことに私達は却ってそこに笹の笹

を感じる。感じればこそ笹紋である。（一三一五五二）

これらの言葉は間違いなく柳自身の経験と実感に基づいているはずであるが、特に「あり得べからざる笹」という言い回しは注意を引く。この「笹紋」は紋章の話であるが、ここでは柳が蒐集した日本民芸館のコレクションのなかから笹および竹をモチーフとした文様の表現の実例を挙げてみたい。

早い時期では、一九二〇年代初頭に朝鮮民族美術館のために蒐集した陶器にしばしば笹や竹が描かれている。そもそも柳が美術館設立を計画するはるか以前、初めて朝鮮半島に足を踏み入れてすぐに釜山で最初に購入した壺も笹という組み合わせの鉄砂の壺であった。模様として特に目を惹くのは《鉄砂竹文壺》（図8）であるが、その他にも数点の笹および竹文の品があり、いずれも非常に簡潔で、単色



図8 《鉄砂竹文壺》 朝鮮時代（17世紀後半） 陶器（日本民芸館蔵）

で筆を省いて描かれている。しかし一目見て笹や竹であるとわかる。「模様とは何か」で柳は、模様は「与えられたものの単純化」であり、「凡ての無駄を取り去って、なくてはならないものが残る時、模様が現れるとも云える」、「それ故よい模様は簡潔である」と述べている（一三一五五二）。朝鮮陶磁の笹文、竹文はまさにそうした特徴を備えている。

しかし、柳が述べる模様の特質はそれだけに留まらない。柳はブレイクの言葉を借りつつ、模様を「想像 Imagination」の産物とし、「非現実的」、「非合理的」、「或意味では誇張である」ともいう。さらには「よい模様はしばしば凄くさえる」、「どんな模様もそれが美しい限り、必然的にグロテスクの相を帯びてくる」（一三一五五三）。そのような文様表現を蒐集品のなかに見出そうとすると、染織品が思い当たる。もともと三河万歳の衣装であったという裂に型染めで表わされた竹は、よく見ると雪持ちで、雪の部分に色が差しており、写真とはほど遠い稚拙とも言える表現である（図9）。それでいて型を用いて染め抜かれた葉のシャープな輪郭の美しさが際立っており、柳のいう「笹の象徴」、「笹の笹」という意味合いが実感として伝わる。さらに「あり得べからざる笹」や「グロテスクの相」という形容に最もふさわしいのは、合羽刷りによる暖簾で、白地に黒一色で染め上げられ、全体の上半分を笹の葉の重なりが占めている（図10）。民芸館所蔵の染織品のなかでも、あるいは日本の染めの歴史全般においても特異な品であり、いわゆる名品とは対極に位置づけられるが、柳の「眼」の独自の働き方はこういう品に最も示されているように感じられる。

これらの型染めの竹や合羽刷りの暖簾の笹は、自然の「単純化」というだけでは片付けられない性質を帯びている。絵付けによる模様とは違い、何らかの「型」を用いるこれらの染織品では、材料や手法から生じる制約や不自由さが、筆による場合よりも一層強く働いているが、「想像」や「直観」の働きに加え、「誇張」や「非合理」、「グロテスクな相」はこうした「型」の使用から必然的に生じる一種の制約にも由来するのではないだろうか。ある特定の工芸的なワザに伴う、人間の立場からすれば「不自由」である性質が、模様と自然の関係にどう関わっているか、次に見ていくことにする。いずれにしても、こうした模様こそ際立った美しさを見出すところに、柳の「眼」と、その「眼」を出発点として深められた模様論の独自性が浮き彫りにされてくるように思う。同時にそれは、すでに触れた富本憲吉の模様に対する批評や、本来の絵画とは何かという問いに



図9 《衣裳裂》 江戸時代(17世紀) 大麻・型染 (日本民藝館蔵)

関わる非常に独創的な見方にも繋がっている。

6 模様と絵画

「模様とは何か」は「私は前から一度この問題を取り扱ってみたかったのである。だがことが難しく自分の考えの未熟を想うて時が長く過ぎた」で始まる(一三一―五四九)。「雑器の美」および『工芸の道』から三、四年の間にも柳が模様についての思索を深めていたことがわかる。その上「併し美の問題を思う毎に、いつもいつもこの題材に戻ってくる。それほどものの美しさと、ものの模様化とには密接な関係が感じられた。模様の意義を解くことと、美を解くこととは同一の意味がある、そう私には思えるのである。特に工芸美と模様とは深い結縁が潜む」(同前)とも述べており、『工芸の道』によってひととおりの体系的な工芸論を構築した後、さらに工芸美につい



図10 《笹文暖簾》 木綿・手描、合羽刷 (日本民藝館蔵)

りわけルネサンス以降の写実的な絵画の实物に数多く接した実体験があったことを考慮する必要があるだろう。もちろん同時にルネサンス以前の絵画も同じぐらい柳は目にしたはずである。そうしたことの直接的言及はほとんどと断言していいぐらい見られないが、先に触れた富本の模様を批評した文章において、一五世紀のイタリアの画家パオロ・ウッチェルロの絵画について述べていることに気づく。この《サン・ロマーノの戦い》は三連作で、パリのルーヴル美術館ほか三館の所蔵であり、滞欧中に柳が実物を見たことは間違いないが、この初期ルネサンスを代表するイタリア絵画に出会い、柳はその工芸的な美しさに気づくのである。このことは「模様」に関する議論にとって非常に重要な意味を帯びているように思われる。《サン・ロマーノの戦い》に見出した美しさについて柳は次のように書く。

て掘り下げていく際に、「模様」が一つの鍵でさえあったこともわかる。しかしながら、このことはこれまで意外に看過されてきた。
「模様とは何か」のなかでは直接触れてはいないが、ちようどこの間に柳は長期間にわたってアメリカのボストン、イギリスをはじめとするヨーロッパに滞在している。模様を考えるにあたって、欧

あの絵は実に美しい。非常に大幅で、その画面の隅々まで多数の人物やら、器具やら、自然やら、複雑極まる構図を克明に描き尽してある。それなのに全体にリズムを失わず、静で味が深々している。色は穏かで又となく美しい。〔工藝雑語〕
八一六〇五)

最大の讃辞を述べながら、同時に「こんな絵は今の時代ではもう出来難いのだと私は思う。」とも述べて、その理由を「何にしてもせわしない現代」と「その時代が持つ時間が、ゆとりを心与えた」という違いに見ている。同じ「美への道」ではあっても、「セザンヌの道とウツェロの道とは違う」のであって、「油絵でもセザンヌやゴッホを昔のものに比べれば、描写や手法が実に簡略である。この道の方が近代人に適っているのである」(八一六〇五)と文明論的な考察を展開している。周知のように『白樺』を創刊して間もない頃に、柳はセザンヌやゴッホ、さらにはブレイクに出会っていたことをあらためて想起したい。大正の半ば以降、柳はセザンヌやゴッホから完全に離れていったように見えるが、決して否定し去ったわけではなかったことが窺える。

ウツェロは初期イタリア・ルネサンスのなかでもやや特異な存在であり、柳が『サン・ローマーノの戦い』に見出した美しさは画家の個性の現れでもある。が、このことを美術史の流れに即して考えると、透視図法的遠近法の浸透とともに写実的傾向を強め、人やものや風景を正確に「写す」ことに集中し始め、また形式としても額縁を持つ独立した「タブロー形式」が主流になっていく西洋絵画史を、「模

様」や「民画」の問題との関連で相対化して捉える、この時期の日本人としては稀な視点を柳は備えていたようである。

普通、絵画と模様とは区別される。絵画は自然の描写であり、模様は人間が構成するものだと云う。だが是等のものが分離してきたのは、比較的近代のことになる。昔は是等のものには結合があった。古い絵画は著しく模様のであった。昔は写実的な絵画はなかった。その発生は歴史が第二の過程に移ったことを語る。〔模様とは何か〕、一三一五五五)

いま考えればそのとおりであり、柳のいう「第二の過程」が今度は「第三の過程」に移っていく段階に登場してきたのがセザンヌでありゴッホなのである。そこに西洋における油絵技法が辿った歴史が深く関係していることは確かである。油絵という、それ以前のフレスコやテンペラの技法に比べてはるかに融通が効き、汎用性の高い技法、すなわち人間から見てより自由度の高い技法が「第二の過程」を準備し、そして数百年を経て「第三の過程」に移行したと考えられるのである。柳はウツェロの絵画を評価し、かつセザンヌとゴッホへの関心も実は失っていないようである。だとすれば「第二の過程」の絵画、すなわちルネサンス以降一九世紀末までの絵画、要するに近代以降の日本美術がまさに「絵画」と見なしてきた「自然の描写」としての絵画のあり方こそを、柳はまさにここで問おうとしているのである。

だが進んで私はこう思う。今もいい絵画は模様の模様に達しない絵画こそまだ充分な絵画ではない。絵画だとして法則を離れては存在しない。……模様に熟した時、絵画が更に絵画になるのである。(同前、八一五五五―五五六)

しかしここで決定的な疑問が生じてくる。なぜ写実的な「自然の描写」よりも「人間が構成する模様」の方が「自然の自然」なのだろうか。常識的に考えれば忠実な「自然の描写」の方が「自然」に近く、抽象化された模様は「自然」から遠ざかっていることになるのではないか。ところが、このような柳の考える絵画と模様の関係からすれば、ルネサンス以降の絵画は「自然の描写」であるとしても、模様は「人間が構成するもの」という世間一般の前提がそもそも間違っているのではないか。

「模様とは何か」の前半で、柳は「凡ての模様は見方の所産である」(一三一五五〇)、「よい模様は直観で捕えられた本質的なものの姿である」、「模様は活きたものの姿である」(一三一五五二)、「凡ての無駄を取り去って、なくてはならないものが残る時、模様が現れるとも云える」(一三一五五二)、「どんな模様もそれが美しい限り、必然にグロテスクの相を帯びてくる。なぜそうなるのか。模様は美の強化だからである。それは偽りを有たない誇張と呼んでもいい。……だから模様はたとえ写実ではなくとも、写実を超えた実相に達する」(一三一五五三)と、美しい模様を生み出すのはやはり人間の「直観」であり

「想像力」であることを述べている。決して「構成する」「便化」を想起させる」というような知的な方法で恣意的に生み出されるものではないということである。直観や想像力は自然の美を凝縮する（美のエキス）がゆえに、「本質的なものの姿」、「活きたものの姿」であり得る。それゆえ「私達は自然をよき模様以上に美しく見ることは出来ない」。すでに見たように、こうした意味での「よき模様」こそ、富本が

自らの実践を通じて求めたものであった。富本の簡潔で生命力を帯びた模様は「自然の描写」や「便化」によるものではない。その直接性を生み出しているのは、柳のいう「直観」の働きそのものであり、だからこそ「誇張」が「偽り」を感じさせない。その意義を柳は十分に認識し、それが富本の模様への高い評価に繋がっていた。その点で富本の「模様」は、「絵画」として優れていた。あるいは柳がほとんど言及しようとしなかった日本近代の画家たちより優れていると柳は考えていたのかもしれない。

こうして「自然」は個人の直観による「よき見方」によっても「よき模様」たり得る。しかしそれだけでは充分でない。「よき模様」には「自然」との関わりにおいてさらに別の力が働いている。富本の模様が、陶画としてよりも「紙の上」に描かれた方が優れていることを柳は指摘せざるを得ないのである。すでに掲げたその理由は、「模様とは何か」の後半で述べられている。陶画は、紙の上の模様にはない様々な条件、すなわち用途や材料や手法を伴うという点である。

一般の通念では紙の上に描く方が「自由」であり、陶画はそれに比べると様々な「不自由」を伴う。が、

それらすべてを含めて初めて成立するのが陶画、すなわち陶磁器の上に描かれた模様なのである。「美しい多くの陶画は、寧ろ激しい労働や、単調な反復や、仕事の単純化や、それ等のことに由来するのである」（「工芸雑語」、八一六〇七）。そうした人間にとつての「不自由さ」から模様は生まれ、しかしそのことがかえって模様を「自然」に近づける。

よい模様にはどんな力が働いているか。模様は人間の技が生むものであるが、寧ろ自然の理法を活かすのが、凡ての技の使命である。それは一種の工作ではあるが、人間の造作というより、自然を更に自然に帰す技芸である。それは人間が人間の誇りを示すためではなく、自然の不思議な力を讃えるためだと云える。あるいは之を人間が間接になる作物と呼んでもいい。人間の作用が間接になれば、それだけ自然の作用が直接になると云える。……不思議にも自然は人間に或る不自由さを与える事によつて、始めてよい模様を得る自由を人間に許しているのである。（「模様とは何か」、一三一五五七―五五八）

別の言葉でいえば、柳のいう「模様」とは、人間が「自然」という「地」から「図」として描き出すものではなく、「人間の技」を介した「地」としての「自然」の働きそのもの、「地」そのものが凝縮されたものだということである。そしてそういう意味での「技」がよい模様を生み出し、工芸美を生み出す。美しい模様や工芸品は、間違いなく人間の工作物でありながら、自然の所産である、というより、それがすべて

のモノやワザにとつてのあるべき姿であることを柳は言いたいのだと思われる。そこに「模様は自然の自然である」という柳の真意を捉えることができるのではないか。型染めや合羽刷りの笹文・竹文にはこのことが具体的に示されているように思う。何らかの「型」を用いることによつてそこに「不自由」が生まれる。しかしその「不自由さ」こそが人間のワザのみでなく、「自然」をも「自然」に帰してくれる。ここに柳が「技術」と「技巧」を区別する意味もはっきりと見えてくるであろう。

7 日本の芸術思想と柳の模様論

こうした柳の模様論を近代の芸術論のなかで捉えようとする、その位置を見失ってしまいかねない。ここで近代以前の芸術思想全般と比較するだけの力を筆者は持たないが、一つの手がかりとして、芭蕉の俳句についての優れた見方を通して若干の考察を最後に試みておきたい。

言葉による表現の分野では芭蕉の「造化にしたがい、造化にかえれとなり」など、簡潔ながらすでに古典となった芸術思想があり、多くの人々によつてその中身が繰り返し問われてきた。たとえば北山正迪は芭蕉の句について次のように指摘する。

句は自然にふと出た。……造化を生きる芭蕉の、高次の「日常」といえるようか。……表現に心は思はず動いているのであるが、そこに作為はない。無作為の作為といった自覚的なものもない。発句という「型」の自然性もそこには見られようが、

窺えるのは芭蕉の句作者としての「日常底」である。……留意されるのは、人生と自然との重なりが芭蕉の平常底であるということであろう。梅と若菜ととろろ汁は同じ重さで並んでいる。自然と人為の間に区別がないのは、芭蕉において、日常、自然と重なった人生が生きられていることをいうものである。併せて「無為」である。梅を観ることが生きることであり、若菜を観ることが生きることであり、とろろ汁を口にすることが生きることであって、それらの間に区別は無いのである。芭蕉においては、「人」であることの意味がそこにある。「自然(おのずから)」「生」の上に句が成る。芭蕉はやはり高い意味でナチュラルリストと呼ぶべきであろう。芭蕉の連句は、そうした人の自覚的な造形である。自然の根柢に還る深さの方向と、造化に従って創造してゆく歴史の方向と、広く人々の方に拡がってゆく広さの方向とが、連句の方向であり、芭蕉は連句によって「人間の型」を告げていたというように思われる。

長い引用になったが、一見すると全くかけ離れたジャンルである俳句と工芸、あるいは模様とに通底するものがぼんやりと見えてくるのではないだろうか。柳もまた「平常底」という言葉を好んで用いている。北山に倣うなら、人のワザと自然の重なる平常底から模様も「下手もの」も生まれてくるということであろう。

しかしながら、ここで新たな疑問も生じてくる。模様や工芸品は芭蕉の俳句のように「ふと出る」ものなのだろうか。俳句にも厳然とした「型」があり、

作句にも技法や技巧は必要とされる。だとしても、その型やワザを超えて、ときにはワザも型も一切ないところに「ふと出る」のが、俳句に限らない本来の「詩」の言葉、詩的な言語であろう。しかし言葉ならいざ知らず、そのような意味で「ふと出る」ことが模様や工芸品に可能だろうか。すでに見たように、それらは用途を前提とし、扱うべき材料(モノ)があり、それにふさわしいワザが動かしがたくある。材料は苦勞して求めなければならず、ワザの習得には長年の身体的な訓練が必要である。模様や工芸品そのものは「ふと」は生まれがたい「不自由さ」を背負っている。ところが、その「ふと」は生まれないモノがもう一度生まれる瞬間がある。柳が「下手もの」の美に出会ったときはまさにその一例である。このモノにとつて二度目の誕生の瞬間といえるときに美が「ふと」現れた。世阿弥が「花は見る人の心に珍しき花なり」と語っているように、「花」は咲く側にとつての「花」であるばかりでなく「見る人の心」とつての「花」でもある。このことに関連して、すぐれた能の演者であった観世寿夫も、日本語の「自然」に「フト」という意味があることを指摘している。

日本の中世の意識の一つに自然観、ということがあると思うが、大体日本語の「自然」という語には、「フト」という意味がある。とくに中世では、はっきりその意を使う。……この「フト」には、偶然の意と、必然の意が含まれているように思う。自然の中で咲く花も、やがて咲き、やがて散りまた来年になれば咲く。舞台の芸も一回ずつ消える。いかに魅力のある舞台もその夜のうちに消

え去ってしまう。咲く側と、見る側とが、計算を立てて対面するのではなく「フト」出会ったとき、その「花」はどれほど美しいだろうか。

俳諧や能楽に限らず、和歌、連歌などの文学、いけばな、茶の湯などの芸能において、日本の芸術思想は深められたが、それらはいずれも、歴史のなかに突出した存在として孤立的に在る個人による、本質的な意味での「個性の表現」を通して実現されるもので、そこにおいてもやはり型や無作為や無心や自然が問題とされる。これに対して柳は、「工芸」や「模様」など、モノをつくるワザ、しかも突出した個人とは無縁の領域において、同じ原理を見出したのである。そこに非常に重要な意義が含まれているのではないか。柳が発見した「模様」の美しさ、「下手もの」の美しさもまた、必然と偶然が重なった瞬間に「ふと」姿を現わす。それは歴史的現実のなかでそうなるべき必然性を持ちながら、「美」として捉えられるのはあくまでも歴史的時間を超えた偶然においてである。「花自身は自分がどんな印象を人に与えているか知りはない」¹⁰が、柳がモノ(「花」)に出会ったとき、その美は「ふと」現れた。しかしその瞬間、すでにモノ自体に美は生まれていたのである。柳の「自然」とは、こうしたモノやワザや美の根柢に横たわるものそのものなのではないだろうか。モノをつくる人のワザからも美しさは「ふと」生じる。そこに働いているのは芭蕉のいう「造化」であり、「平常底」としての自然そのものである。

だが凡てを知らずとも、彼の手は速かに動いてい

る。名号は既に人の声ではなく神の声だと云われているが陶工の手も既に彼の手ではなく、自然の手だと云い得るであろう。彼が美を工風せずとも、自然が美を守ってくれる。彼は何も打ち忘れていたのだ。無心な帰依から信仰が出てくる様に、自から器には美が湧いてくるのだ。(「下手もの美」『越後タイムス』第七七一号、一九二六年九月一九日、八一三)

今日美術と呼ばれるものは皆Homo-centric「人間中心」の所産である。だが工芸はそうではない。そうではないが為に卑下せられた。併しそうではないが故に讚美される日は来ないであろうか。工芸は之に対しNatura-centric「自然中心」の所産である。(『工芸の道』八一六九)

ワザに対してそのような見方をする柳において、「模様は自然の自然である」という一語にも深い芸術思想が籠められている。その点で、柳が戦後、丹波焼の「灰被」(図11)の美しさにふと気づいたのもまた必然であつたかもしれない。

灰被は云わば自然釉で、人間の意図した釉薬ではありません。この灰被が丹波焼には非常に多いのでありますが、之こそ純然たる他力美なのであります。人間の個人がどう仕様もないもの。つまり灰被は窯の構造や焚き方から必然に起る現象で、そんなものは当時は却ってしくじりでさえあつたでしょう。つまり人間の作為、計画、企図、策略とは全然関係のない自然の技であります。ここで

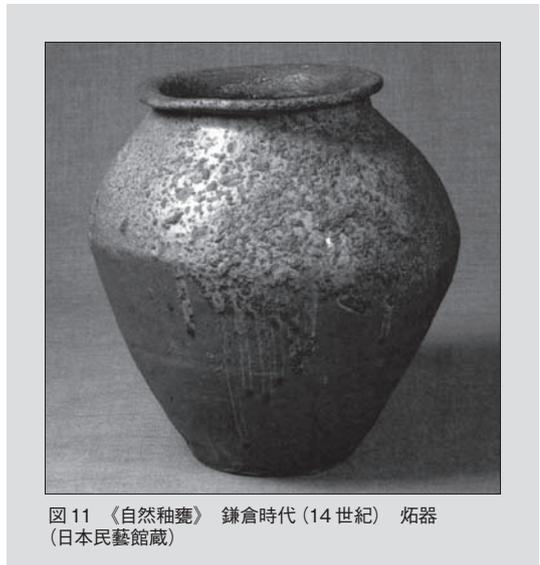


図11 《自然釉甕》 鎌倉時代(14世紀) 灰被
(日本民藝館蔵)

灰被の美は自然物の美に非常に近付いて来ます。人間が作ったものではありませんが、自然の贈る着物を着て現れます。その美しさに無量のものがあります。(『物と宗教』『世界仏教』第一三卷第一〇号、一九五八年一〇月、一八一―二二六―二二七)

注

1 本論考で展開している柳宗悦における模様と自然、あるいは模様と絵画という主題について考えるきっかけとなったのは、二〇一〇年一月に行つた染色家の柚木沙弥郎氏へのインタビューである。このインタビューは、筑摩書房から「ちくま学芸文庫」の一書として出版される『柳宗悦コレクション2』(二〇一二年二月刊行)所収の解説のために行つたが、パオロ・ウッチェロの話をはじめ、その際に柚木氏から伺つたお話を通じて受けた示唆が多々であることをお断りするとともに、この場を借りて柚木氏に心からお礼を申し上げます。

2 土田真紀『さまよえる工芸——柳宗悦と近代』草風館、二〇〇七年所収の各論文、特に「第一章 明治・大正の工芸

図案——図案の「芸術化」をめぐる」にまとめられた論文で詳しく触れている。

3 夏目漱石「文展と芸術」『東京朝日新聞』一九二二年一月二二―二五日。引用は岩波文庫版の磯田光一編『漱石文芸論集』、一八八頁による。津田青楓は自身の図案集『うづら衣』(芸艸堂一九〇六年)の第三巻に付した序文のなかで、初めて「自己の表現」について述べている。

4 「図案の芸術化」という言葉は、夏目漱石に師事した文芸評論家小宮豊隆の以下の文章のタイトルとして用いられている。小宮豊隆「図案の芸術化」『文章世界』一九一四年一〇月号。

5 この点については以下の論文で触れている。土田真紀「模様」の近代——『富本憲吉模様集』の意味——『さまよえる工芸』、一〇二―一二頁。

6 富本憲吉「数個の陶片」『窯辺雑器』文化生活研究会、一九二五年、二―三頁。

7 富本憲吉は『富本憲吉模様集』刊行に向けての準備を一九二二、三年に開始しており、私家版の第一集は一九二三年に希望者に頒布された。柳は限定二〇部の私家版の購入者の一人で、その頃、柳宗悦から野島康三に宛てた手紙に模様集の写真への言及がある。

8 北山正迪「芭蕉の系譜」『古今集から現代へ』和泉書院、一九九八年、二八二―二八三頁。

9 観世寿夫『心より心に伝ふる花』角川学芸出版、二〇〇八年、一八―一九頁(単行本は一九七九年に白水社から刊行)。

10 同前、一九頁。

久高島に伝わる海の民のワザとところ

イザイホーの島

こんにちは。大重潤一郎です。右半身不随なものですから、言葉が少し聞き取りにくいかと思いますが、ご容赦ください。

私はずっと沖繩におります。久高島と、病院通いなどで那覇市を行ったり来たりしています。留守宅が神戸にあるので、今日は神戸から来ました。

いま鎌田さんがビデオ（『久高オデッセイ・第二部』）を流してくださいだったので、少しお分かりいただけただけですが、沖繩本島がありますね。その沖繩本島南部の東海上にあるのが久高島です。沖繩本島から船で二〇分ぐらいのところですよ。

琉球王府は一四〇〇年頃から始まって、一五〇〇年に八重山列島までを平定して現在に至る版図を完成しました。

その頃、政治は男がやり、祭りごとは女がやるということが定着しました。王の妻や妹などが祭りご

とを司るわけです。最高位の女性は聞得大君になるのですが、その戴冠式や、重要な行事の時に拜んだ場所があります。ここは齋場御嶽（せいふくみづたけ）といまして、沖繩の世界遺産の中心な場所です。そこから拜んだのが、久高島です。

もともと久高島には独自に民間でやる祭りごとがあったのですが、一五〇〇年代に、琉球王国がかなりきちとした官制にしました。祭りも少なからぬ影響を受けたと思います。そして現在、イザイホーという沖繩で最大の祭りはなくなりましたが、もともとあった祭りは続いています。

最後のイザイホーの時、次の祭りがなくなるなんて誰も思わないわけですから、三十歳を迎えた女性たちが神に仕える神人（かみんちゅ）になったのです。それが、一九七八年を最後に、役割だけ残されたまま三〇数年たって、その時三〇歳だった神人も七〇歳になり、みんな一昨年に卒業したのです。

久高島は、そういう意味で、ちよつと変わった島です。その島のお話を、「ワザとところ」という面か

ら、若干させていただきます。

原初状態への共感

昨日、たまたま朝日新聞夕刊の文化欄に、民俗学者の谷川健一先生のインタビュー記事が載っていました。「神とつながっている世界を見つめる」という見出です。谷川先生とは沖繩でよく出会うのです。この方は、宮古島の狩俣集落（かりまた）に何度も行かれています。ここは、琉球王国の影響が全然ないのです。でも、久高島は琉球王国が被さっています。イザイホーという祭りが中心ですが、他の祭りはもともと民間のもので、この記事にもあるように、谷川さんは「民俗学とは神と人間と自然の交渉の学である」と言っています。少しだけ読みます。

「最初に久高島に行ったら、強烈な衝撃を受けました。古代以前の時代に出会った感覚でした。宮古を通じて、古代以前の世界、いわば原初の世界が見えてくる気がした。私の研究は沖繩との出会いを

大重潤一郎
映画監督（記録映画『久高オデッセイ』など）
NPO法人沖繩映像文化研究所理事長

浮かべながら、女たちはつながつていたのです。

そういう非常に古い「古層」というのかな、その状態が何千年も続き、最近までありました。しかし、去年のことですが、ある海人が五〇歳代で自殺しました。木に首を吊ったのです。こういうことは珍しいのです。この方は、ある家の長男で、島を出るわけにいかなかった。ところが、経済的に、どうにも立ち行かなくなつたのです。

つまり、現在は遠洋に出て航海する時代ではなくなつている。昨今、サバニのような、小さい刳舟くりふねでやる漁では、もう生活が成り立たないのです。それで、たとえばウニや海ブドウなどの栽培漁業をやり始めたけど、みんながうまくいくわけではありません。

つまり、現代のなかで男たちは行き場を失つている。彼らの正直な言葉から、「久高の男たちは初めて魂で悩んでいる」と出てくるのです。今まで、そういう経験がなかった。海が金庫みたいなものですから、海に出れば何とかなつた。ところが、「初めて魂で悩んでいる」。陸おかで暮らさなければいけないという、激しい変化にさらされています。

風を読む海人たち

こういう状況の中で、男たちに、今までどうやって暮らしてきたか、海でどう生きてきたかを、私は時々問いかけるのです。そうすると、やはり彼らが最後に話すのは、サメとか貝とかとの自慰行為やセックスについてです。炎天下、若い連中がずっと舟上で暮らしているわけですから、そのような行為は不可欠だつたと思います。これは異種との交合と

も捉えられます。

あるいは、海の上で生きる生活に関して、さまざまに本音を聞くわけですが、一つ強烈だったことがあります。非常に海にたけた、八〇歳手前の海人が語つたことです。彼の親父は、「ライオン」という異名をとる、激しい人でした。その息子の真に迫つた話が、私の印象に残っています。

親子で漁に出ている時、海で嵐に遭いました。小さな刳舟くりふねですから、もちろん転覆してしまいます。生きのびる安全な方法は、逆さまになつた刳舟の中に顔を出して、嵐が通り過ぎるのを待つことです。それでしばらく嵐をしのぎ、高波とか強風、大雨も防ぎます。

その時、その親父が、「もし、このままずっと漂流してどうにもならなかつたら、俺を喰え」と息子に言い渡しました。結果として、そういう最悪の状態にはならなかつたのですが、いずれにしても、海の上で生活をするというのは想像を絶します。もちろん、何の通信手段もない時代です。本当に体一つ、あるいは二人、三人で生きるといふことに命をかけていたわけです。

僕は、たびたび飛行機に乗って、大阪や東京に向かいますが、上空から海を眺めて、海人の壮絶な状況を想像します。あんな小さな刳舟くりふねは、大海の中では見えません。舟というのは、大海では孤立した空間なのです。相当大きい漁船でさえ見えにくい。貨客船でも、一千トンぐらいになれば何とか見えます。それ以外は、たいがい誰にも見えません。

だから、海の上で生きるというのは、相当厳しいことだつたろうと思います。

ただ、すごいと思うのは、海人は太陽暦ではなくて、太陰暦で生活しております。年間を通じて、海での生活を太陰暦に頼つて居るのです。太陽暦に従順なのは、学校の先生たちだけです。

海人は、いつ頃になればこういう風が吹く、とすべての風を知っています。そして、島の創世神話の中でも触れられていますが、風の変わり目に、久高島の祖先は、最初、七ツ屋を建てて住み着いたと言われています。確かに、それに関する祭りをやるのは、一二月ごろの北風が途切れる数日なのです。いつも西風、北風が吹いて厳しいのですが、その祭りの時だけは風向きが変わるのです。これが不思議です。僕はこの八年間、島に通つていますが、その時だけは、ほんとうに天気がいいのです。

彼らは、風を非常に大事にします。黒潮は、六、七ノットで流れているそうですが、海人は黒潮のことをあまり言いません。しかし、風については語りまゝ。吹く風がいいと、漁も快適です。風が荒れると、とんでもないことになる。海流は一定のペースで流れますから、当たり前のことです。ただ、海も荒れる、時化るといふ問題がありますが、それも風によるのです。明日の風は悪いとか、荒れるとか、彼らは年間を通じて読んでいます。

海洋交易の時代

私には、風を読む海人が不思議でならないのです。そこで、彼らがいっ頃から風を読むことを身に付けたかを調べてみました。日本の歴史で「中世」といふと、室町時代を中心にして約三〇〇年を指します。

室町時代は一三三六年から一五七三年ですから、二四〇年ぐらい続いたのです。この室町時代というのは、非常に重要です。

この時期、中国は明の時代です。明は一三六八年から始まり、江戸初期までありました。明の時代、日本は非常に活発に对外贸易をしました。その後、ポルトガルやスペインのような南蛮が来て、全世界的な動きになるわけです。でも、その前に東洋では、明が海上交易で全盛期を築き上げています。世界史は西洋史を中心に語られますが、海洋アジアではすでに「大航海時代」があったわけです。

明の前に元の時代があります。元は一二七一年からだから、わずか一〇〇年もない王朝です。その前の宋の時代は、中国史において、造船技術や航海技術などの海のワザが一番発達した時期です。この時、日本は鎌倉時代に該当します。鎌倉の海岸、由比ヶ浜の端っこに材木座があり、石積みが残っています。これは日本最初の人工的な港、築港の跡です。

すでに鎌倉時代から海上交易のルートが確立され、伊勢・熊野から材木が運ばれていました。宋の海上交易の刺激を受けて、日本は海洋国家になりましたが、交易が一番活発化したのは明の時代です。

明の時代に関して申し上げますと、室町時代に入ってから、明の洪武帝が即位しました。かなり活躍した皇帝ですが、この人の英断で、中国人が琉球の久米村に移住してきました。いまの那覇市の国際通りの近くに、中国人の村をつくったのです。当時、そこは埋め立てられていませんから、小さい小島のような地区でした。

そこに「久米三十六姓」、つまり三六の姓を持った

中国系の人々が住み始めました。船を操船できる人、交易にたけた商人、造船技術を持った人など、海上交易の役割を持った人たちが、皇帝の命令によって移民してきたのです。そこから琉球は、大規模な海洋交易の時代に入ります。それらの人々は、一三九二年に初めて、琉球王府から交易船の建造許可や通商の許可などを全部与えられています。

その後、一四三二年に初めて、その交易船で、シヤム(タイ)や安南(ベトナム)など、東南アジア地域と交易を始めるようになります。その動きは、さらに交易圏を広げ、インドネシアのジャワまで至りました。後で少し大事な話を展開しますので、この流れを頭に置いておいていただきたいと思えます。

このころ、久高以外に、海人が盛んに活動している場所がもう一つありました。那覇の隣の糸満いとまんです。そこは有数の港町として知られています。糸満は漁業の中心地として機能し、昔から首都であった那覇に魚を供給していたのです。久高の連中は、卓越した航海と漁のワザを持っていました。それだけでなく、中国と琉球王府の交易に関わったり、東南アジア一帯との交易に盛んに関わったりしています。まさに航海民です。ジャワには一四三〇年から四二年にかけて数回行っています。そして、マラッカには一四六三年から一五一二年にかけて行ったという記録があります。マラッカと関わったのは、マラッカやモルジブは海の交易の心臓部であり、中継点でもあったからです。

マラッカは一四世紀ぐらいにイスラム圏になりましたが、琉球はイスラム教が浸透する前から密な関わりを持っていたのです。モルジブからマラッカまでの距離と、マラッカから琉球までの距離は、ほぼ同

じなのです。

琉球は大航海時代の中心的存在

その頃、日本国内で「花カツオ」、あるいは「カツオ節」という言葉が出てきます。「花カツオ」という文字が初めて出てきたのは、一五一三年、京都の『四条流包丁書』という文献です。その後すぐに「カツオ節」という言葉が種子島家の『種子島家譜』に書かれ、歴史書にこの言葉が残るようになりました。これは両方とも、京都への献上品として生産されたのだろうと予測できます。

世界で一番カツオが有名なのはモルジブです。あそこのカレーはカツオがベースになっています。カツオは、モルジブから来て、マラッカ、セレベスを辿り、はるか遠くの日本列島へとやって来るのです。交易民と漁民の活動は、密に関わりあっています。

一四〇〇年代から盛んに海上交流が始まります。その後、ヨーロッパから南蛮船がやって来ます。でもその前に、東洋で大航海時代があった。その時代、東南アジアを含めて、琉球は中心的な存在になっていたのです。日本、朝鮮、中国、東南アジアまで入ると、琉球はちょうど真ん中です。だから、琉球は海洋アジアで様々なつながりを持っていました。

久高の人たちは、モルジブ、マラッカ、沖繩をつなぎ、ちょうど真ん中のマラッカで、モルジブの人たちと接点を持っています。マラッカに來たモルジブの人々と、カツオに関する漁法や技術の交流をしたであろうと言われています。

それは主に燻製くわんせい技術です。この技術が一番難しい。

それをモルジブの漁民がもっていた。久高の連中もそのワザを知りたかったのです。それで技術交流を持ったのだろうと言われています。

カツオは黒潮本流に乗ってきます。黒潮本流は、沖繩においては、石垣、宮古はかすっています。沖繩本島は全然かすっていないのです。沖繩本島の西側を行って、沖永良部、徳之島の西側を行って、奄美大島をかすっている。その少し北にあるトカラ列島の海域に黒潮の本流がずばり来ているのです。ここがカツオのすごい漁場になっています。

久高の連中は、そのトカラ列島にたびたび行っていたのです。トカラ列島や奄美の人たちは、沖繩の漁師のことを総称して「クダカー」と言っていました。刳舟のことも「クダカー」と言っています。かつて沖繩のオバアたちが、外人のことをまとめて「オランダー」と言っていたのと同じです。今のオバアたちは、外人であれば「アメリカカー」と言いますが。

トカラ列島は、鹿児島県では「十島村」と呼ばれ、その海域は「七島灘」と呼ばれています。その付近に、縄文時代に大爆発してアカホヤ層をつくった火山も



内間豊さんのイラブー作業

ある。そのちょっと南に、皆既日食で有名になったトカラ列島があり、その南に奄美群島が続くわけです。トカラには、いまも島々に「久高泊」という地名があります。

久高の連中が、なぜトカラ列島とよく行き来したかという点、実はもう一つの産物があったのです。ハブの何十倍という猛毒を持った海蛇「イラブー」です。ただし、イラブーはかわいいのです。口も歯も小さくて、人間が咬まれて死んだという事例は、久高ではいままでもありません。

なぜイラブーを欲しがったかという点、航海する連中にとって大事なのはビタミンです。脚氣が一番怖いわけです。イラブーは生命力があります。何も食べさせずにほったらかしていても、一カ月以上も生きます。だから、イラブーの栄養分を保存食として持って行けば、長い航海でも大丈夫なのです。その血を吸って肉を食べれば高い栄養がとれるのです。

琉球王国では、イラブーは最高のもてなしの品として位置づけられ、中国の国賓を迎えるとき食膳に出しました。今の沖繩料理でも、一番高価な食べ物としてイラブーが出てきます。老舗の料理屋ではイラブー汁として出しています。

久高の連中は、イラブーを大切に、東南アジアを航海する時に重宝したと言われています。それが、モルジブの人々とマラッカで出会い、カツオの燻製技術を聞いて、イラブーの燻製をやってみようと思ったわけですね。そういうことから、それまでは自分たちの命をつなぐ食べ物だったのが、琉球王朝への献上品になったのです。

その後、久高の人々は、カツオの燻製に関わって

いきます。先ほど申しましたように、トカラ列島は十島村と言って、島が一〇あります。鹿児島寄りの方を「上三島村」、奄美寄りには「下七島村」といって、かつては行政区を二つに分けていました。そこは黒潮のまったただ中で瀬が多いものですから、たくさんのカツオが来ます。

カツオをトカラ沖でどんどん獲って、それを燻製にすることができればどんなにいいか。ということ、遠洋漁業に参加する久高人も出てくるわけです。一五〇〇年頃の中国の歴史書に、久高産のカツオが一番よく献上されたとあります。

久高近海ではカツオは獲れないのですが、久高の海人は、遠洋漁業でカツオをどんどん獲ってきました。さらに、マラッカでモルジブと接点を持った久高の海人が燻製の技術を持ち帰り、トカラ列島でカツオ節をつくり出している。久高の連中の技術が高くなり、彼らがつくったカツオ節を琉球王国に持ってきて中国に献上した、という歴史があります。

海でつながる久高の海人が、マラッカで得た技術を、トカラに行っている連中にも移す。こうして、カツオ節も中国に献上するまでワザが高まり、「久高産」という言葉が生まれてきたのです。

このように、海でつながっていることで、いろいろな技術やワザを伝播していることが分かります。元々は生のイラブーを食べながらカツオを獲っていた。それが、燻製方法が発達してカツオ節になり、中国で有名になって久高産と呼ばれる。一方では、イラブー料理が、中国から来る冊封使に振る舞われ、ご馳走となったのです。冊封使は、中国から数年に一回、琉球に団体に謁見に来ます。その時の一番の

ご馳走はイラブー料理でした。今では、イラブーの燻製は久高島の特産品として製品化されています。

一六〇九年に、大和の先兵として、薩摩藩が琉球に侵入しました。それから、琉球王朝は屈辱的な首里王府時代になっていきます。そんなことで、その後は琉球の人々は、中国に仕え、薩摩にも仕えるという、二重の不自由な生き方をせざるをえなかったのです。

その中でも、中国とは「進貢船」、薩摩とは「飛船」という速い船や「楷船」などで交易するようになり、また、その港跡は現在もありません。私はこの前、鹿児島港の端っこで発見しました。海洋国家であった琉球から、進貢船、飛船、楷船が出ていきました。それらの船の操舵は、久高の連中が任されるが多かったのです。

久高の男たち、女たち

久高島は小さい島であり資源もないし、外へ出るしかなかった。海で生きる連中が、生きたイラブーをかじり、その血をすすりながら生活してきたのです。今日、その男たちが、初めて陸に上がっています。カップのような存在になって、「初めて魂で悩んでいる」という状態です。「さて、今後はどう生きていくか」という悩みもあるわけです。

でも昨日、久高島のある男から、素晴らしい知らせが届きました。「初めて魂で悩んでいる」と言った男です。島の中心的な役割を果たし、かつては村頭代行として、祭りの手伝いをやってきました。彼は若いころ離婚をしていて、村頭も代行にしかたない。久高では、離婚した男は肩身が狭く、公的には

何もできないのです。村頭は「ハッシャ」と言い、シマの行事で祭りごとを支えてきました。

その海人から、「いい刀自がやと来た」と電話があったのです。私は「え、トジ？」と聞き返し、最初は何のことか分からなかった。「刀自」というのは、自分にとって深い意味をもつ女性のことを指します。そういうことを、久高の男が教えてくれたのです。

久高の女たちについてですが、最近では、オバアたちが亡くなり、祭りも途絶えつつあります。しかし、若い女性で、とんでもない「セジ」（霊威）を持った人が出てきました。これだけは本気で驚いたのですが、久高の「イザイホー」で歌われる「テイルル」（神歌）を突然歌い出すのです。彼女は、歌の文句も教わっていない。そもそも知らないのです。どういふふう

に歌うのかも知らない。祭りの中で、ぶっつけ本番でやってしまう。そんなバカなと思ったのですが、それは聞いただけでは疑いますよね。周りの人も、どこかで歌詞を見たのだらうとかいろいろ言うんです。でも、二三、二四歳の若い女の子がトランス状態、サーダカマリ（霊威が高い）の状態になるんですよ。彼女には、久高の神々の中でも一番偉い神が宿っているらしく、突然、神歌を歌い出させるのです。

その現場を見たら、本当におそろしい。突然、うわっと言霊が湧き上がってくる。昔のオモロやテイルルを、だあつと張り叫ぶのです。これは一体何だろうと思いましたが。

久高の男たちは、「自分たちはどのように死ぬか」をちゃんと分かっている。見通しているのです。島に根づいた生活をしている。その代わり、社会のことや国家のことなど、他のことには全然関心を示さない。

生粋の海人は、沖縄本島に行つて勤め人をやつて島に帰つてきた人とは一線を引いてしまふ。海の中は、陸の空気を吸つてきた男たちとは全然違うのです。腹を割つた話をしないし、まず一緒に酒を飲まないんです。それぐらい断絶しています。

原初的な関係性をつかむと、海の間人というのはすごい生き方をしているなという、もう一つの人間の脈絡が見えてくるのです。

琉球とジャワとの交流

海の男に関して、もう一つ言うと、東南アジアと関係を持ってきました。

元の時代に、元軍がインドネシアを攻めたてて、領土を奪おうとしたことがあります。当時、東南アジアは元がほとんどを征服していました。ところが、インドネシアだけ、元を追い返している。外交で協調すると見せかけながら、最後は跳ね返したのです。元を追い返したのはヴィジャヤという男ですが、初代国王となり、マジヤパヒト王朝を打ち立てました。マジヤパヒト王朝ができたのが一二九〇年頃で、実際に統治したのは一四〇一六世紀になります。一番の繁栄期は一五〇一六世紀です。琉球王府ができたのは、このマジヤパヒトの最盛期の少し前です。

琉球王朝は、第一尚氏、第二尚氏と言います。第一尚氏はまだ揺籃期で、何とか国のかたちがあった。第二尚氏になって盤石な王朝になったのですが、第一尚氏のころ、「ジャワ」と呼ばれたマジヤパヒト王国に使節団を送っています。

この歴史的な出来事があったのは、中国では明の

時代です。一四三〇年から四二年の間に、使節団をインドネシアに四回ほど送っているのです。その時の琉球王朝であった第一尚氏は、そのことを「歴代法案」に記し、琉球史に残ることにあります。

これが琉球王朝がジャワと付き合った最初の事例ですが、今、インドネシア政府がそのジャワからの流れを継いで、古代舟を復元し、返礼のために沖繩に航海させようとしています。

現在のインドネシアはイスラム国家ですが、インドネシアの古層は、みなさんがご存じの染め布「バティック」のように、ジャワ時代にルーツがあります。ガムランも影絵芝居「ワヤン」も、伝統的なものはジャワ時代に誕生しています。これらは「ジャワ文化」と総称され、イスラムの宗教世界に溶け込んでいます。

そのジャワ文化を一番熟成させたのが、マジヤパヒト王朝なのです。二〇〇年ちよつと続いた国家で、東南アジア最大の王国でした。一時はマラッカ、シंगाポール、ボルネオまでを領土としていました。

このジャワ文化の流れを継ぐ、インドネシアの王国が付き合った国々の中では、琉球が北限なのです。日本本土までは交流できなかつた。

時空を越えて、琉球に返礼をしなければいけないということ、一三世紀の古代舟を沖繩に向かわせるプロジェクトがあります。インドネシアでは、マジヤパヒト時代の遺跡から、八世紀以降のポロブドゥール時代の遺跡まで、すべて重要な文化遺産になっています。その遺跡の発掘と保存のために、デモンストレーションを始めようという計画なのです。インド文化の影響を受けたジャワ文化を発掘することは、「海洋アジア」を知るうえで重要なことです。

その古代復元舟が、インドネシアからフィリピンを経由して、沖繩まで来て、そして日本本土にも来る予定でした。本当は今年(二〇一〇年)の夏に、久高島で迎え入れることになっていました。

しかし、建造の準備が少し遅れたものだから、七月にずれこみ、天候が悪い時期に重なってしまい、台風が発生する時に通航したのです。もともとの出航予定であった五月初頭は、季節風が東南アジアから琉球に向けて吹く時期でした。沖繩では「夏至風」と呼ばれ、久高島では季節風にまつわる祭り「ハンジャナシー」が執り行われます。そういう時期に来ないと困難だということで、いま仕切り直しています。今年の航海は、マニラからベトナムへと迂回し、マレーシアを経由して、インドネシアへ戻っていきました。

今回の航海は、風がいちばんいい時に来ます。太平洋は、季節風が実に見事に機能しているのです。北風が一年の半分吹き、南風が一年の半分吹く。そういう非常に安定した大きな流れがあるのです。これは、大西洋の風の流れとは全然違います。ただし、気圧が少し不安定になると、台風がたくさん出てくる季節になる。四、五月は、東シナ海近海で「台湾坊主」が終わった後、非常に天候が安定してきます。ですから、季節風に乗れば、交易船がスイスイと行きていくのです。

そういう風を身体で知っている連中が、この久高島で生きてきているわけです。偶然かもしれませんが、久高島の「ハティガティマティ」という何百年も続く重要な祭りの時に、インドネシアの文化の影響を受けたと思われる祭具が出てきます。それは、旗頭につける赤白の旗と、その竿の先端につける短

剣です。その旗の中に「日の丸」を付けたりする場合もあります。実を言うと、赤白というのは、インドネシアの国旗と同じなんです。これはインドネシアが独立した時、スカルノ大統領が国旗に制定したのですが、太陽信仰をシンボルとした、マジヤパヒト王国の頃からの国旗なのです。ずっと大切にされてきた旗の模様を、スカルノ大統領がまた改めて国旗にしたのです。

これらを踏まえると、久高の海人が航海士としてマジヤパヒト王国に行っていた可能性もありますし、「歴代法案」では「ジャワ」としか書かれていませんが、王朝の使節団の一員に混じって、久高とジャワとの交流があったのかもしれませんが。遠洋航海の技術では、久高の人間が卓越していましたから、そういう交流もありうるわけです。

ある日本人の関係者がインドネシア大使と話した時、「ハティガティマティ」の祭りの旗は、インドネシアの国旗と同じだという話になって、インドネシア大使は非常に感動したそうです。「はるか昔のものが、久高島という離島に残っている奇跡。久高島



ハティガティマティの紅白の旗

だからこそ残りえた。だから、まず久高島へ古代復元舟を寄港させたい」というわけだ。

こうして、僕は、復元舟が久高島に入港する時から、「久高オデッセイ」の第三部に入り、久高島の海人たちの歴史を記録しようということで、来年四月末からクランクインしようと思っています。

生き続ける「ヨナリ信仰」

海人たちの技は、はるか遠くまで海流に乗って行ったり、風に乗って帰ってきたりと、季節風と海流がすべてです。ほとんど季節風に依存しています。が、あちこち広範囲に暮らす技を心得ているのです。しかし、そのような生活がいまや成り立たなくなり、海人たちは「さて、どう生きようか」と悩んでいるわけです。

だけど、絶対揺るがないと思えることがあります。久高の女たちが、トランス状態になりつつ、男たちを守っているという関係性です。沖繩本島では「サーダカマリ」というのですが、神に仕える女性が、本当に何も知らないことを突然語り出すのです。海に出ている海人たちを守ることを「ヨナリ信仰」と言いますが、女たちは祈りをもって男たちを守護しているのです。

久高の創世神話の中では、「ファーガナシー」（子孫繁栄の神様）が重要な役割を果たすと言われています。若い女性が神人の仲間入りをして、「ファーガナシー」を顕現しているということを、島人たちは認めています。誰も言葉で言わないけれど、みんなそう思い定め、男たちの守護役として見ているわけです。

そういう関係性が当然であるのが、また、久高島であるということです。「そんな馬鹿な」と言う方がおられても、揺らぎはしません。あの空間、あの時間のなかでは、それが現実となるのです。

そして、私が期待を持っているのが、島で一番重要なことをやっている男が、「刀自」、つまり嫁さんをもろうということです。日本で尊い女性のことを「刀自」といいます。そういう日本の古い言葉をいまだに使う人間で、久高の日常生活を語っている男に、何かしらの希望が持てるのです。

でも彼も「生活の糧をどうしようか……」と悩んでいます。だから僕は、旅先からいろいろな物を送って、こんなことをやって、こんなふうに儲けているよ、と教えるんです。羽田空港のお土産とか、いろいろな所でいろいろな物を買って久高島に持っている、これを参考にしたいらいいと提案をしています。

ところで、私は手が動かない身障者ですが、この一カ月、鳥取県のある病院に行って手を動かす訓練をしてきました。だけど、やはり動かないのです。動かない手を持つようになって思ったことは、「手は脳が露出した部品である」ということです。

手というのはすごいです。手が動かなくなると、手が動くということは、脳の手先でしかないということとを認識させます。この動きは非常に微妙です。これは機械的なものではなく、完全に脳の露出した器官だと思わせるような動きをします。私のように、手を動かす訓練をする人間は痛烈にそう思うのです。

たとえば、日本の工芸品といわれる、茶道で使う「棗」（お茶葉を入れる木製の筒）は、何分の一ミクロンに至るまで、勘で作っている。手でモノ作りをし

ているわけです。手と言い、ワザと言うけど、結局、ワザは脳の出先機関なのです。

質疑応答

鎌田 どうもありがとうございます。これから二〇分間ディスカッションします。どなたからでも質問なり、コメントなりをどうぞ。

秋丸知貴 感想です。昨日の志村ふくみさんのお話（四二〜四六頁）ですが、どうしても自分のいままでの生き方を変えなければいけないということがターニングポイントになって、人間国宝まで行かれたという。民芸では生活が立ち行かないという話を聞いていて、生活というのが、やはり良きにしる悪しきにしる、変化のきっかけでしょうか。大重監督から、初めて久高島の海の男が魂で悩んでいるということを知っていて、ピンチはチャンスなのかもしれないですが、それでもやはりぐつとくるものがありました。

監督 に一つお聞きしたいのは、海の男は陸の男とは違うんですと言われて、そこからもう少しお話をおうかがいできるかなと思ったら別の話になったので、その海の男は違うというあたりをもう少し補足していただけるとありがたいです。

大重 僕は、行政とか公共機関に頼まれて、三重県などでも漁民を撮影してきました。すると、海の男は行政のいうことをまず聞かないですね。いつ集まるとかといっても、完全に無視する。ただ、集まる場合もある、食事が出る時とか。結局、漁に出る時は自然がすべてです。彼らにとっては、天気、気象がすべてです。陸の上では、たとえば田んぼや畑づ

くりは自然次第といってもそこまでではありません。俗に「板子一枚下は地獄」と言われますが、本当にそうなのです。

だから、財産よりも、命を守るほうが大事。なぜ海と陸と運動できないか。命がけですから。命を守るのには自分しかないわけです。そして、食べていけないといけないから、風がいい時は海に出るわけです。それがまず第一。

それから、あらゆることがお月さま中心の暦で動いている。そこは、同じ島の人間でもサラリーマンをやった人とは全然話が合わない。太陽暦と太陰暦の違いです。これは本当に根深いです。

魚介類やノリなどの養殖をやっている、やはり海の上ですから、危険と隣り合わせの生活なのです。

船の上で、「もう、命、だめだな」と思うぐらい荒い海になることがあります。私も、何千万円もする大切な撮影機材を汽船に積んで出て、嵐に遭ったことがあります。その時はそれをほっといて逃げることを考えました。どんな高価な機材でも、沈没したらどうにもならない。どれだけ大事な役割を担っている、人間は生きようとしています。

話は飛びますが、日本の平城京をつくった人たちは、なぜ危険をおかして海を渡って唐まで行ったのか。遣唐使時代、半分近くが死んでいますから。死んでいない人たちも、生き死にのぎりぎりを覚えているわけです。そういう人たちは、陸に上がったなら、もう港や海は見たくない、安心した生活をしたいと思うのです。やはり人間は、嫌なものを遠ざけたいのです。中途半端なことならそうはならない。本当に命からがらという場合は、そうなると思います。

しかし、サンゴ礁のリーフのなかに池のようなノウという漁場があります。久高の海人は、最後はそこで漁をして、その波打ち際でいたい死んでいきます。やはり海から離れたくないし、死ぬ時期も分かる。彼らにとっては、どうすれば生き延びるかということが第一です。そして、そろそろ死ぬころだなどということが、非常によく分かっている。

だから生活の仕方が非常にシンプルなのです。そういうことで成り立つ社会が、海の人たちの社会です。これは、いまでもその出身の人たちは、やはり海に出掛けてマグロを太平洋で獲ったり、あるいはアラブ首長国連邦へ行って船員をやったりして、不思議と海で生きています。

秋丸 ありがとうございます。

鎌田 ほかにはいかがでしょうか。

大石高典 京大にアジア・アフリカ地域研究研究科という大学院があって、そこで東南アジアの魚類の専門をしている先生がいます。僕がアフリカの魚を調べているものですから、昨日、熱帯の魚と漁撈者の現状について一緒に研究会を企画させていただきという話をしに行つて、DVDをお借りして観ました。すると、東南アジアの海で問題になっているのは、一つは爆弾漁なのです（バハリ・プロジェクト、二〇〇四『アジアの海から①毒とバクタン』DVD一〇六分、海工房）。

どうするかというと、尿素の肥料に灯油を混ぜて、パックにして手製の爆弾をつくり、火をつけてサンゴ礁に投げて、その衝撃で死んだ魚を集めるという漁法です。終戦直後のころは不発弾を使ってやっていただけども、ある段階から爆弾を自分たちでつく

るようになったというんですね。

もう一つ問題になっているのは、シアン化合物を使って、サンゴ礁のポイントに入れていく。たいいていの魚は死んでしまうのですけど、それでもまだ生きて逃げってくるやつがいるんです。それを玉網ですくいとって、熱帯魚屋さんで売る。

その二つの問題が映像の中で指摘されましたが、実はアフリカの熱帯雨林でも、食べるためではなくて、きれいな熱帯魚を観賞魚として獲って売るといふビジネスが最近出てきている。

ただ、貧困削減、つまり漁民の現金収入を確保するという意味では、毒を使わなければ、そういう観賞魚の採捕を薦めてもいいのではないかと、国際機関の研究者の中には言っている人もあるのです。

こういった自然と経済的に周縁化されつつある人間生活の相剋の問題は、まさしく沖繩の海の問題とつながっていると思います。たとえば、『沖繩の海人』という本が、一九九〇年に出ました。それは、久高島よりもっと南の先島の方の漁師さんの聞き書きを中心にしたモノグラフですが、やはり爆弾漁の話が出ていました（酒井敦、一九九〇『沖繩の海人』晶文社）。

そういう爆弾漁の話も、久高の歳をとった海人、漁師さんから聞かれたことはありませんか。

大重 それは海人からはほとんど聞かなかった。そんな話は聞いたことがありませんね。爆弾を使っている人は全海人じゃないね。半身、海人みたいな人たちが多いような感じがする。それから、戦争の後とか、何か大きなことがあった後、そういうことがあるという感じがする。

大石 久高の人がジャワとか、そういう遠くの海に行っていたのは、すごく昔の話なんですか。

大重 いや、最近まで行っていました。明治、大正、昭和まで。沖繩の非常に有名な知事で、沖繩の政治に権勢を振るった西銘順治は、親は久高島ですが、親が一番先の島、与那国島へ行って、八重山の小浜島で生んだ子です。

だから久高の連中は、あちこちに行っています。そこで漁協をつくったり、いろいろしています。そういう意味では、昔の、東南アジア近くまで行っていたような暮らしから、八重山とか、だいたいその群島内で暮らすというようになってきた。それが戦後まであります。

戦後も、焼津とか、そういうところでマグロ船とかカツオ船の乗組員となって働いていましたが、歳をとってできなくなった。そして帰ってきて、いよいよどうにもならなくなった。

さっき言った久高島の男は、だいたい海上土木の仕事をしていて、那覇港とかをつくったのです。ところが、その後、たとえば、いまの沖繩本島の東海岸の埋め立ては大きな環境破壊になっている。そういう時代になってきたから、おれは海上土木の仕事を辞める、そして島に帰って生活をするといつて、ほそぼそと生活をしているのです。ボランティアをやったり、いろいろ活躍しています。

生き延びる漁というのが昭和五〇〜六〇年まであって、二〇〇〇年代になって、いよいよ陸に上がって、いろんなことを始める。それは完全に最近の話です。戦時中は、女たちも含めて、ミクロネシアの方に出稼ぎに行ったりしていましたから、南洋に

日本人はよく出かけました。

ですから、海に出られる限りは出てきた。世の中、紆余曲折があつて、いよいよそうはいかなくなったというのが、現在の状況です。

近藤高弘 男の人と女の人が一緒に船に乗って行くこともあったのですか。

大重 瀬戸内海の家船えぶねとか、そういうのは男女一緒に出ますけど、沖繩ではまず一緒に乗らないです。近藤 女の人と行く場合には、船が何艘もあつて、移動するというのですか。

大重 それはミクロネシアとか南洋に出稼ぎに行く場合です。

近藤 しばらく向こうで暮らすみたいなの？

大重 そうです。漁と一緒に乗ることはないです。安定した湖とか、そういうところでは夫婦で出ますけれども、あの荒海に夫婦で出ることはあり得ません。

鎌田 海女あま漁みたいなのとはずいぶん違いますね。女の人が海女として潜って貝を採り、男が船を操るみたいなの。

大重 安全な沿岸のものは、そういうことはありますけれども、大洋での話はちよつと違うと思います。

鎌田 最後に、前半の柳宗悦と民芸の話と関連づけてまとめながら質問したいと思います。

民芸運動の指導者である柳宗悦の場合、キーワードは「自然」だった。いまお話を聞いて、柳宗悦はやはり詩人だということが非常によく分かりました。洗練された言葉のなかで、伝統的な思想の言葉を、「自然」というキーワードを通して組み立てようとした。

ところで、今日、大重監督に注文したテーマは、「久

高の海の民のこころとワザ」でした。そこにおけるこころやワザは、僕が話を聞いた限りでキーワードになるのは、「自然」というような抽象的な一般語ではなくて、「風」とか「イラブー」とか「カツオ」とか、非常に具体的で個別のものである。でも、実際にその「風」をどう読むかが、生活、もつといえ、生き死にに一番かかわっている。そして、「イラブー」という海蛇が、生き延びていくための生存食としてもつとも重要であると同時に、高貴な人に対する献上物になる。

具体的な「風」を読むワザ、そして「イラブー」をつくっていく燻製技術のワザとところが、そのあたりに集約されていると思います。

そこで、一つ質問ですが、沖繩には、そういう海の民のワザ文化を基盤に、「風の神話」がありますね。風によって子どもをはらんだという神話。これは久高だけでなく、沖繩全体にあると思うんですが、久高島に残っている風にかかわる神話伝承にはどういうものがあるのでしょうか。

大重 私は、いまそんな話を集めて、ストックしているところなんです。そのことについては資料がまとまってからお答えします。

鎌田 分かりました。ではいづれ、その資料を集めている須藤義人さんに聞くことにします。須藤さんは、ワザ学研究会の共同研究員でもあり、『久高オデッセイ』の助監督をしながら、沖繩大学の映像民俗学の専任講師をしている若手研究者です。

本日はどうもありがとうございました。

(二〇一〇年一〇月二日、京都大学稲盛財団記念館三階大会議室で開かれた「こころ観・ワザ学合同研究会」より)

アート分科会活動報告二〇一〇

モノ・ケイロ 物気色

大西宏志

京都造形芸術大学芸術学部准教授

1 はじめに

今年度のアート分科会は、コンセプトブック『物気色』の出版と、二件の展覧会『物気色』および『モノ・ケイロ・モノ』を実施した。これらは、二〇〇八年度、二〇〇九年度に行った研究会、および二〇一〇年一月に実施した展覧会「物からモノへ」展、そして国際シンポジウム「もの派とモノ学」の成果を発展させ、広く社会に向かって発信する具体的な実践であった。そして、この実践を進めるうえで重要なものとなったのが物気色というコンセプトである。本稿では、アート分科会が二〇一〇年度に行った活動の報告と、物気色というコンセプトの解説を行う。

2 カタログ・プロジェクト始動

展覧展と国際シンポジウムを終えた直後、これら

の記録を形にしておこうという気運が生まれた。出品作家の一人である坪文子が、展覧会の記録を残しておくことをいち早く提案し、写真家の高嶋清俊に依頼して作品の写真を残しておいてくれたことも後押しとなり、「物からモノへ」展のカタログ（コンセプトブック）プロジェクトがスタートすることになった。

二月七日には、祇園の辰巳神社の近くにある中華レストランで最初のブレインストーミングが行われ、オブジェ性の強い装丁でカタログ自体がアート作品になるようなものにしようとの案が出された。具体的には、表紙には錆びた鉄板、本文にはあえてわら半紙風のチープな紙、流通も一般の書店ではなく美術館のショップなどに個別に働きかけて置いてもらうとのアイデアだった。

また、制作費の試算とそれをまかなう方法も検討された。この時点では、京都造形芸術大学の特別研究費をあてにして予算計画を立てていたが、その後、残念ながら申請は不採択となり、そこで考えられた

のがプロジェクト化であった。つまり、「物からモノへ」展に出品した作家を対象にカタログ制作プロジェクトへの参加を呼びかけ、賛同者から出資を得て、それらを制作費の一部に充てるという方法である。この呼びかけに一六名の作家と研究者が応えてくれた。加えて、格安の印刷業者を探したり、紙質の再検討、鉄板の表紙を使った高品位版と紙の表紙の普及版の二段構えでコストを押さえる方法、作業をできるだけ内製化する方法などが検討された。

またこの頃から、作品写真以外のコンテンツの検討も始まった。以下は、この時期に近藤と大西が交わしたメールからの抜粋である。

カタログですが、「地球美術」「モノ学・感覚価値」といったコンセプトを、美術批評の文脈に乗せて言説化したら面白くなるなあと思います。作品の写真に加えて、批評文もしっかり載せて頑張って英文の批評文も掲載できると良いなあと思っております。(2010.2.28 大西宏志)

モノ学・感覚価値の価値は、我々の現代社会の合理性の理解の範疇を超えた時の、人間の諒解をいわずに認識する重要性を認めることであります。それは、精神を開放し、そこで納得する感覚にも他ならないと思います。我々の作品は、そのカタチ（モノ）であるかどうか。それが、整合性のある論理言説とつながることができるか。作品写真と言説（批評）が対峙するカタログにしたいと思いません。（2010.3.10 近藤高弘）

そして、四月二三日には、国際日本文化研究センターに稲賀繁美を訪ねて、論文系のコンテンツとバイリンガル化について意見を求めた。以下は、このときの議論をまとめたものである。

■企画意図・モノ学・感覚価値研究会で得た知見を、美術の文脈に接続するためのコンセプトブックを制作する。巷に流布する言説「日本の現代美術はスーパーフラット」を覆すためのきっかけとしたい。つまり、日本美術の特徴は平面性だけにあるのではなく、その奥には、気配や気色やモノがあることを伝えたい。言語は日英両文で作成し国内外での発信を行う。

■タイトル：「物からモノへ」（仮）

1、アイキャッチ写真／2、モノ学・感覚価値とは（鎌田東二）／3、モノ学的現代美術論・スーパーフラットからモノへ（稲賀繁美）／4、作品写真（全作家）／5、展覧会評（稲賀繁美）／6、

地球美術的価値（原田憲一）／7、作品リストと作家プロフィール（各作家）／8、アート分科会一（六回記録（近藤+大西）／9、モノ学を理解するための参考文献（鎌田+稲賀+近藤+大西）／10、編集後記（近藤+大西+武田）

■翻訳スタッフ（案）：富井玲子、J・ブリーン、モテ・カーン他

■出版（流通）について：書籍JANコード（ISBN）を取得して書籍の流通網に載せることを検討する。版下の製作と印刷までは自分たちで行い、流通のみを出版社に協力してもらおう案を検討。

このときのディスカッションで企画意図が再定義され、「カタログ」から「コンセプトブック」という位置付けに改められた。また、バイリンガル化への道筋が付き、流通方法も再検討されるなど、多くの読者を獲得するための要件が固められることになった。このことと予算の制限から、オブジェ性の強い装丁でカタログ自体をアート作品にしようというプランは消えることになったが、一般的な書籍の体裁にしたことで、頒布の幅が広がったことを評価したいと思う。

3 モノケイロ 物気色の誕生

この四月二三日という日は、アート分科会にとって特別な日であった。稲賀のアドバイスで企画全体が引き締まっただけでなく、物気色のコンセプトに

繋がるヒントを得ることになったのである。

この日は、稲賀が代表を務める研究会「『東洋美学・東洋的思惟』を問う…自己認識の危機と将来への課題」が開催された日でもあった。そこで、日本大学文学部教授の佐々木健一が「遠近法の東西」という発表を行った。その中の風景論（空間認識論）にモノ学と美術を繋ぐキーワードを見出すことになったのだ。

佐々木は、東洋と西洋では空間の認識の仕方が異なり、それが風景を描くときの遠近感の表し方（遠近法）に表れているという。西洋では、空間は均質なものと認識され、風景（ランドスケープ）は線遠近法の下で一元的に描き表される。一方、東洋の空間認識は遠景と近景の二つからなっており、「景色（風景ではない）」は、遠景と近景の組み合わせで構成される。この遠景と近景は彼岸と此岸でもあり、遠景は時空を超えて遙か遠く、逆に近景は視覚を超えて触覚さえ感じさせる生々しさを持っている。

この説明は、私たちが創作を行うときの感覚にマッチしていた。特に、東洋の「景色」の特徴とされた「視覚的なものの中に触覚的なものを感じる」という感覚は、モノ学・感覚価値研究会が扱ってきた「気配」の表現と同じである。さらに佐々木が、「景色」の古い表記である「気色」を使ったことも我々の琴線に触れることになった。それはつまり、東洋における空間表現は「気配のあり様を描くこと」に他ならない。ここに、スーパーフラットを補完する日本美術の特質を表す言葉が得られることになった。

そして五月三日、六角高倉の居酒屋で、武田、近藤、大西が集会を持つことになった。これまでの経緯を

踏まえて実務的な打ち合わせをするためである。「物気色」という言葉は、まさにこの場で誕生した。打ち合わせが済み、お酒と食事がすすみはじめたころ、我々が練り上げようとしているコンセプトの名称に話題が及んだ。我々の気分や感覚を一言で表す「これっ！」という言葉はないものかと、三人でワイワイガヤガヤやり始めたのである。

「もの」と「気色」をくっつけて「モノケシキ」はどうだと言った。すると、それを聞いた近藤が、訓読みの方が面白いと言って「モノケイロ」という言葉を出してきた。この言葉の響きがおかしくかつ印象的で、一同はゲラゲラ笑いながら、また真面目に意味合いを吟味しながら、ずいぶん長い時間盛り上がった。かくして、アート分科会が掲げるコンセプトは「物気色」に決定されたのである。以下は、このときの集まりの備忘録からの抜粋である。

コンセプトを表す言葉は「モノケイロ」と決定。「モノ」と「ケシキ」を接続して「モノケシキ」。更に、もともとの和語の単位に分解して訓読みにし、「モノケイロ(MONOKEIRO)」とする。「モノ」「ケ」「イロ」、これらの言葉は、古代から近代を経て現代に至ってもなお我々の感覚や思考の中に生き続けており、日本文化を把握する際に無くてはならない概念。これらの言葉が持つ意味や宿しているニュアンスなども取り込み、「モノケイロ」という新たな価値の物差しを創り出す。(略)スーパードラットが問題にした平面性・表層性では語る事ができなかった日本美術の本質を「モノ

ケイロ」というコンセプトで語る事ができるようになる。更に、「モノケイロ」には、西洋／東洋、古代／近代、物質／観念という従来の図式をも無効にする可能性を持っている。

また、「モノケイロ」は、アートや文化の領域だけで使うコンセプトではなく、日常の暮らしからグローバルな経済までを貫通する物差しとなるだろう。

ポップな省略形として「モノケ」という言葉を流通させるのも面白い。「モノケが有る／無い」「モノケ作家」「モノケ女優」など、「モノケイロ」を尺度にした新しい言葉も生み出される。国際語「MONOKEIRO」としても流通させたい。

このときの三人の熱気を感じていただけのものはなかろうか。かくして、コンセプトブックと展覧会の名称は「物気色」となったのである。

4 展覧会の始動

コンセプトブックと展覧会は、当初から連動するプロジェクトとして構想されていた。しかし、展覧会の方はいまだ具体的には話が進んでいなかった。こちらが始動するきっかけもまた、五月三日の打ち合わせであった。

このとき、武田から展覧会会場に関する重要な提案があった。それは、武田の知人である武本俊氏の邸宅を使って展覧会をやらなにかというものであった。武本氏の邸宅は、御霊神社と相国寺の間に位置する築一二〇年の旧邸である。京都家庭女学院・虚

白院とも呼ばれるその邸宅は、かつては朝鮮通信使ゆかりの地であり、大正期には日本南画院の本部、戦後は女子教育の拠点となった場所である。初代主人の南画家河野秋邨を慕って、田畑忍同志社大学元学長をはじめとする京都の文化人が集ったサロンでもあったそうである。

後に見学に訪れた際、三十名ほどが一度に授業を受けられる教室や本格的な能舞台、庭には巨大な孟宗竹の林があるのを目の当たりにして度肝を抜かれた。京都市内にまだこんな場所が残っていたのか!?まさに「モノケイロ」な場所である。五月三日の段階ではまだ実際に見てはいなかったが、抜群の目利きである武田の目を信頼し、その場で武本邸での実施を決めた。

また、近藤からは、招待作家として志村ふくみと黒田アキを招聘することが提案された。志村は民藝運動に参加した後、そこから離れて独自の道を歩み人間国宝にまでなった染織家であるが、そこに安住することなく、現代における工芸のあり方を厳しく問い続けている。また、黒田は、若くしてフランスに渡り、ヨーロッパの文化に溶け込みながら独自のスタンスを作り上げてきた作家である。二人の仕事は、アート分科会の活動を外から見直すための重要な視点を与えてくれることになった。近藤もまた抜群の目利きである。

さらにこの日、武田から、展覧会の事務局を株式会社情報工房に担ってもらってはどうかとの提案があった。情報工房は京都賞などの運営を行っている企画会社で、代表を務める浅井俊子氏も武田の知人である。先回の「物からモノへ」展のときには事務

局を作らなかつたために、会場との折衝や広報などが充分にできなかったという反省がある。同じ轍を踏まないために、この提案もぜひ実現したいものであった。そして、実際に事務局を担っていただくことになった。

5 おわりに

五月三日までの動きで、コンセプトブックと展覧会のスキームがほぼ出来上がった。そして、これ以降は実施段階へと入ってゆく。プロジェクトはこれから本番であり、今回もまた山あり谷ありの悪戦苦闘の連続となった。面白い話もたくさんあるが、紙数の都合もあるので別の機会にゆずり、最後に資料としてデータ類を掲載する。

加えて、この原稿を執筆している現在、東京画廊にて実施中の展覧会『モノケイロケモノ』の概要も掲載しておく。この展覧会は、アート分科会の共催者である東京画廊が企画したモノ学展覧会の第三弾である。

■コンセプトブック『物気色』(図1)

目次 contents

・ はじめに

・ Introduction to Monokeiro

・ モノ学から見た「モノ・ケ・イロ(物気色)」

Mono ke iro as seen from a 'mono-sophical' perspective

鎌田 東一 | Toji KAMATA

・ Artists and The Exhibition

- ・ 近藤高弘 Takahiro KONDO
- ・ 坪文子 Fumiko TSUBO
- ・ 狩野智宏 Tomohiro KANŌ
- ・ 上林壮一郎 Soichirō KANBAYASHI
- ・ 大船真言 Makoto ŌFUNE
- ・ 大西宏志 Hiroshi ŌNISHI
- ・ 佐藤シチヒロ Michihiro SATŌ
- ・ 山田晶 Akira YAMADA
- ・ 山本健史 Takeshi YAMAMOTO
- ・ 高山大 Dai TAKAYAMA
- ・ 松生歩 Ayumi MATSUIKE
- ・ 岡田修二 Shuji OKADA
- ・ 渡邊淳司 Junji WATANABE
- ・ 蘇生する化石・跳梁する魂 大学博物館で現代美術展??
- ・ 京都大学総合博物館の「物からモノへ」展より
- ・ Fossils Brought Back to Life and the Dance of Spirits: A Contemporary Art Exhibition in a Museum?

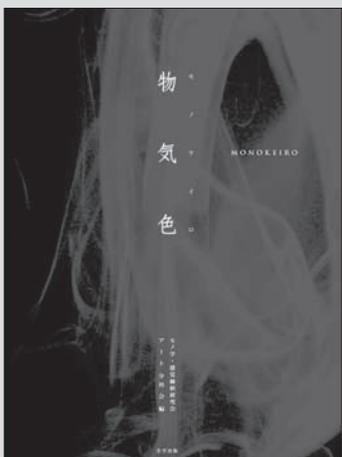


図1 コンセプトブック『物気色』(美学出版)の表紙(デザイン:大西宏志+河野綾)

- Reflections on the From Things to Mono Exhibition at The Kyoto University Museum
- 稲賀繁美 Shigemi INAGA
- ・ Discourses
- ・ モノ学・感覚価値研究会展覧会の意義
- 地球が生み出した美と人間が生み出す美
- Mono-logy/Sense-Value Study Group
- The Significance behind the Exhibition
- Beauty Born of the Earth and Beauty Born of Human Beings
- 原田 憲一 Ken'ichi HARADA
- ・ モノの気色(けしき)——物質性より立ち昇る精神の様相
- Spirits (Keshiki) Emanating from Objecthood (Mono) —Or the Destiny of the In-formed Materiality
- 稲賀繁美 Shigemi INAGA
- ・ Bibliography
- ・ モノ学・感覚価値研究会アート分科会開催記録
- Art Section of Mono-logy/Sense-Value Study Group: Minutes from the meetings
- ・ 国際メンボジウム芸術部会
- Art Section of Mono-logy/Sense-Value Study Group: International Symposium
- ・ 参考文献。
- Further Readings
- ・ 編集後記
- Editors' Notes
- 編著者 モノ学・感覚価値研究会アート分科会
- 編集 近藤高弘、大西宏志

編集アドバイザー 武田好史、稲賀繁美、瀧本雅志
監修 鎌田東二

アートディレクション 近藤高弘
デザイン 大西宏志、河野綾
写真 高嶋清俊、他

翻訳 富井玲子、ジョン・グリーン、ティム・カー、
トゥーラ・モイラネン、クレア・クッチオ
発行 美学出版
印刷・製本 スイッチ・ティフ

■ 展覧会『物気色』物からモノへ』(図2)

ごあいさつ…現代人が忘れかけている感覚価値を呼び
覚ますために、日本の古都京都からアートの提案を行
います。

二〇一〇年一月、『物からモノへ』と名付けられた展
覧会が、京都大学総合博物館で行われた。これは、鎌
田東二が代表を務めるモノ学・感覚価値研究会の成果
発表の場であった。この研究会では、「もの」という日
本語が宿している意味の広がりや感覚価値を、研究者

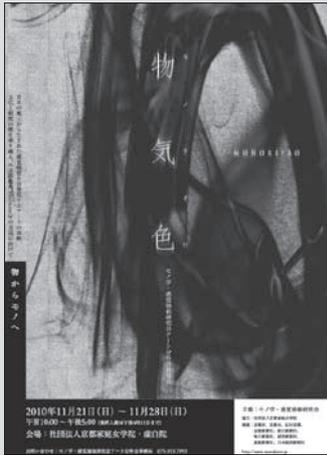


図2 展覧会『物気色』のフライヤー
(デザイン: 大西宏志+上原英司)

と芸術家が協同して探求している。「もの」には、物質
的側面としての「物」、人格的側面としての「者」、そし
てモノノケやモノノアハレなどにみられる霊的な側
面としての「モノ」の意味が含まれている。中でも私
たちは、「モノ」の側面に着目する。作品は、ただの「物」
ではなく、そこには「モノ」が宿っている。作家も「物」
をクリエイトする「者」ではなく、「モノ」に憑かれて
作品を生み出す依代(うつわ)であると考え。この
コンセプトの表現実践が『物からモノへ』展であった。
その続編が、この度の展覧会『物気色—物からモノ
へ』である。舞台となるのは、相国寺(京都市上京区)
の隣に位置する築一二〇年の旧邸、虚白院。かつては
朝鮮通信使ゆかりの地であり、大正期には日本南画院
の本部、戦後は女子教育の拠点となった場所である。
初代主人の南画家河野秋邨を慕って、田畑忍(同志社
大学元学長、故人)をはじめとする京都を代表する文
化人が集ったサロンでもあった。私たちは、ここから
「物気色」のアートを発信する。「物気色」によって西
洋と東洋、美術と工芸、経済と芸術と科学などの既成
の枠組みを乗り越えたいと考えている。そして近い将
来、「MONOKEIRO」のコンセプトのもとに世界中の
アーティストが京都に集結し、新たな文化を発信する日
が来ることを夢見ている。そのとき、私たちは新たな
文化の発信拠点となった京都を『京都藝苑 Mousen』
と呼ぼうと思う。この展覧会は、『京都藝苑 Mousen』
の実現に向けた活動の第一歩なのである。

会期:二〇一〇年一月二二日(日)〜二一月二八日(日)
午前一〇時〜午後五時(最終入館は午後四時一五
分まで)

会場:社団法人京都家庭女学院・虚白院

主催:モノ学・感覚価値研究会

協力:社団法人京都家庭女学院

後援:京都府、京都市、KBS京都、京都新聞社、朝日
新聞社、毎日新聞社、読売新聞社、産経新聞社、日
本経済新聞社

入館料:一般一、〇〇〇円(八〇〇円) 中・高・大学
生八〇〇円(六〇〇円)

事務局:モノ学・感覚価値研究会アート分科会事務局
〒六〇〇一八四一一 京都市下京区烏丸通四条
下ル水銀屋町六二〇〇〇〇Z烏丸4F 株式会社
社情報工房内

出品作家と作品目録(図3)

イベント

能舞「虹鬼伝説」

日時:二〇一〇年一月二四日(水)午後四時〜四時三〇分

出演:鎌田東二(京都大学こころの未来研究センター
教授・宗教学)、河村博重(観世流能楽師)

このころ観+ワザ学合同研究会

日時:二〇一〇年一月二五日(木)午後二時〜四時三〇分

テーマ:「民藝と物気色アート」

基調講演:志村ふくみ(重要無形文化財保持者・染織)
パネリスト:

鞍田崇(総合地球環境学研究所特任准教授)

武田好史(アートプロデューサー)

近藤高弘(造形美術)

大西宏志(京都造形芸術大学准教授・映像)

■ 連携企画

京都大学こころの未来研究セン

ター 一般公募型連携研究プ

ロジェクト

日時：一月二六日(金)午後一時

～六時

場所：こころの未来研究センター

テーマ：「モノと感覚・価値に関する基盤研究」

コーディネーター：渡邊淳司、大西

宏志

比較文明学会シンポジウム

日時：一月二八日(日)午後三時

～五時

場所：池坊短期大学(京都市)

テーマ：「モノ学と芸術——二一世

紀の文明に向けて」

コーディネーター：司会：鎌田東二
パネリスト：

稲賀繁美(国際日本文化センター

教授・比較文学・比較文化・文化

交流史)

阿部珠理(立教大学教授・アメリ

カ文学・アメリカ先住民研究)

日置弘一郎(京大教授・経営

学)

柿沼敏江(京都市立芸術大学教授・

音楽学・音楽史)

| 作品番号 | 作家名 | 作品名 | 種類 | 素材 | 制作年 | サイズ |
|-------|-------------------|-------------------------------|----------------|---------------------------------|------|------------------------------------|
| 1~3 | 高山大 | 仕事場 | 陶器によるインスタレーション | 陶、その他 | 2010 | |
| 4~8 | 黒田アキ | コスモガーデン2010 | 絵画 | 油彩、その他 | 2010 | 300 x 800 cm、260 x 760 cm、ほか |
| 9 | 上林壮一郎 | HOROSCOPE TABLE (SKIN series) | 家具 | 伸縮性生地、スチールにクロームメッキ、銅、真鍮、錫、チタンほか | 2010 | Φ130 x H77 cm |
| 10 | 上林壮一郎 | NUDE chair | 家具 | 低温乾燥杉 | 2010 | 約640 x 700 x 600 cm |
| 11 | 松生歩 | 気配 | 日本画 | パネルに麻紙・顔料・岩絵具 | 2005 | 50号F |
| 12 | 岡田修二 | 水辺49 | 絵画 | 油彩、キャンバス | 2009 | 174 x 348 cm |
| 13 | 狩野智宏 | amorphous | ガラス造形 | ソーダガラス | 2009 | 24 x 24 x 60 cm |
| 14 | 大西宏志 | 擬態 床の間 TOKONOMA | 映像インスタレーション | 映像、デジタルフォトフレーム | 2010 | |
| 15~17 | 近藤高弘 | みぞれ | 立体造形インスタレーション | ガラス | 2010 | 20 x 20 x 20 cm |
| 18 | 近藤高弘 | Self Portrait | 陶・野焼 | 陶 | 2010 | 24 x 20 x 24 cm |
| 19 | 志村ふくみ+志村洋子 | 秋霞 | 着物 | 絹紬 | 1958 | 150 x 170 x 5 cm |
| 20 | 志村ふくみ+志村洋子 | 万津 | 掛軸 | 絹紬 | 1999 | 45 x 7 x 7 cm |
| 21 | 志村ふくみ+志村洋子 | 無題 | 染糸 | 絹 | なし | 20 x 5 x 5 cm x 28本 |
| 22 | シム・ムンソップ | Mokushin NO.8519 | 立体 | 松、鉄 | 1985 | 36 x 32 x 61 cm |
| 23 | 大船真言 | WAVE#00 | 日本画 | 素材：岩絵具、顔料・麻紙 | 2006 | 96 x 190 cm / 96 x 190 cm (2点で1作品) |
| 24 | 渡邊淳司 制作協力：大庭将裕 | Somatic imaginations | サウンド | 音素材、ヘッドフォン、音響再生装置 | 2010 | |
| 25~26 | 佐藤ミチヒロ | 思慕 | ジュエリー | 銅、真鍮、鉄、紙 | 2010 | 20 x 70 x 5 cm |
| 27 | 山本健史 | みょうちくりん | 土の造形 | 陶・竹 | 2010 | 300 x 12 x 12 cm |
| 28 | 坪文子 | ケ・ハイ | 空間ジュエリー | 形状記憶テグスワイヤー | 2010 | 100 x 900 cm |
| 29 | 松生歩 | 気配 | 日本画 | 色紙に墨・木炭・顔料 | 2010 | 24.2 x 27.2 cm |
| 30 | 山田晶 | 沙泥方器 | 陶器 | 陶器、砂 | | 41 x 28.5 x 29 cm |

図3 展覧会『物気色』出品作品リスト(制作：情報工房・栗原文枝)

■ 展覧会『モノケイロケモノ』三人展

出品作家：大西宏志、近藤高弘、ステイヴン・ギル
 会期：二〇一一年一月二五日（土）～二月二日（土）
 アーティストトーク：二〇一一年一月二五日（土）一
 五：〇〇～

オープニングレセプション：二〇一一年一月二五日
 （土）一七：〇〇～一九：〇〇
 東京画廊+BTAPにて

この度、東京画廊+BTAPでは、大西宏志、近藤高弘、ステイヴン・ギルによる三人展『モノケイロケモノ』を開催いたします。本展は二〇〇六年に発足した「モノ学・感覚価値研究会」がきっかけとなって企画がスタートしました。京都大学こころの未来研究センター教授、鎌田東二が代表を務める同研究会は、日本の風土によって育まれた「もの」の感覚価値を、あらゆる角度から検証し考察することを目的としています。本展に参加する近藤と大西は、アーティストの立場からこの研究会に参加し、二〇〇八年にはモノ学と表現実践を結びつける場としてアート分科会を立ち上げました。東京画廊+BTAPディレクターの山本豊津は、二〇〇九年二月に京都で行われた第一回アート分科会の研究会で、「モノ派とモノ感覚価値」と題した講演を行いました。アート分科会はその後も継続して行われ、二〇一〇年一月には京都大学総合博物館で実験展『物からモノへ』が行われました。ステイヴン・ギルは、この時の招待作家です。そして一二月には続編として、社団法人京都家庭女学院・虚白院^{きよはくいん}で『物気色―物からモノへ―展』が実施されました。アート分科会から生まれた物気色のコンセプトは、二つの実験展を貫く心棒となっています。ポスト近代におい

て、新しい表現を探るこのコンセプトは、アーティストたちに勇気を与えるものでした。情報が氾濫し、国、社会、個人の輪郭を確定することが難しい現在、ブレ近代、近代そしてポスト近代が、三人のアーティストを通して表れることを期待して、第三回目の「モノケイロケモノ」展をこの度企画いたします。

作品リスト

近藤高弘

ミゾレ手ー2、ミゾレ手ー1、ミゾレ頭ー1

9 × 22 × 10cm, 27.5 × 7 × 7cm, 15.5 × 20 × 15cm

ガラス 2011

打切碗 ハツケシキー 1

11 × 11 × 11cm

銀滴 2011

ステイヴン・ギル

生ケ石

石、添え物 2011

生ケ石 ヤクシマ（鹿児島）

石、添え物 2011

大西宏志

擬態 金魚すくし White Cube Gold Fish

ビデオ 2011

注

- 1 二〇一〇年度以前の活動については、『モノ学・感覚価値研究』四号「アート分科および展覧会の活動報告」を参照。
- 2 参加者は、坪文子、武田好史、コンドウヒトミ、近藤高弘、大西宏志。
- 3 参加者は、稲賀繁美、近藤高弘、大西宏志。
- 4 出版社は美学出版が候補にあがった。稲賀から右澤康之氏に打診をし、お力をお借りできたことになった。
- 5 近藤もその日のスピーカーの一人で、「イラン古陶の村

ラレージンを訪ねる…染付の源流―ベルシャから日本へ、近藤高弘の作品との関連で」という講演を行っている。

6 この説明は、当日の発表を聞いた大西の記憶とメモに基づくものであり、正確さに欠ける点があるかもしれない。佐々木の発表は文章化され『國華一三八〇号』（朝日新聞出版社）に掲載されているので、興味のある方はそちらも確認してほしい。

7 武本氏も快くご自宅を提供してくださることになった。今回の展覧会は武本邸と個々の作家とのコラボレーションでもある。

8 浅井氏をはじめ、現場担当者として走り回ってくれた栗原文枝さんと小原万由子さんには、この場を借りて御礼申し上げます。

9 『物気色』に掲載されている参考文献は、稲賀と瀧本氏による力作である。学術的にも重要なリストとなっているので、ぜひ参照いただきたい。



「物気色」展示風景（写真：高嶋清俊）

こころ観+ワザ学合同研究会 「民藝と物気色アート」

志村ふくみ

重要無形文化財保持者・染織

*
鞍田 崇

総合地球環境学研究所特任准教授

武田好史

アートプロデューサー

近藤高弘

造形美術

大西宏志

京都造形芸術大学准教授・映像

I 基調講演 現代の「工芸」の道

志村ふくみ

はじめに

みなさま、こんにちは。今日はよろしくお願いたします。

お若い方は、柳宗悦のことをご存じない方も多々と思います。そして、この方の思想とか、実際の民芸運動というものを本当に実感としてお感じになつてゐる方は、もうほとんどいらっしゃらないかと思うの

です。何しろ、いまから五十、六十年昔の話なのです。

当時、京都に上賀茂民芸協団という、柳先生が初めておつくりになつた協団がありました。私の母がたまたま織物を習いに行つていたのですが、そこに青田五良さんという方がいらつしゃつて、今日の染織を意識的にはじめてなさつた方だと思つたのです。それまでは西陣織とか、結城とか、企業的なものがあったのですが、自分の表現したいものを自分で染めて自分で織るといふことは考えもしないような時代だったので。

青田さんは同志社中学で美術を教へていらした方ですが、もともと織物が好きで、古着などを集めたりして昔のものをとても面白いと思つていらつしゃつたそうです。それがあつたとき、寺町かどこかのシヨ

ウインドーで河井寛次郎先生の陶器を見てびっくりして、こんなものがいまの世の中にあるのかと思われた。陶器というものは、日本の古い陶器とか中国や李朝はあるけれども、個人で自由につくつて、こんなに生き生きした美しいものがあるのかと思われたそうです。そして、河井先生のところへ、弟子にしてくださいと飛び込んでいったのだそうです。

でも、そのとき河井先生は、青田さんは織物が好きだから染織をやつたらどうかと言われた。ちょうど柳先生が協団をおつくりになつた時だったので、そこに入つて染織を始められたのです。同じように、黒田辰秋さんという木工作家、その他にも漆の方とかがいらつしゃつて、一つの道場ができたわけです。

ここで柳先生が提唱されたのが「民芸」です。先

生は、もともと民芸というのは民の芸で、無心で欲がなく、自然そのものを取り入れた最高の美しさのある用の器である、と説いていらつしやいます。しかし、個人が仕事をするということは、どうしても個性が出るし、いまの人間は無心なんていうことは、とてもできないことなのです。まず、意識をしましょう。柳先生はそういうものをよしとなさらなかったわけです。民芸が本道であると。個人作家のものは、はつきり言つて邪道であるというぐらいいにおつしやっていたのですね。

柳先生のご思想

柳先生は昭和二年に『神について』（柳宗悦宗教選集）ほか二、三冊の宗教に関する本を出されています。先生は、まだ民芸ということに全然考えていらつしやらない白樺派にいらしたころ、非常に宗教的な一種の神秘的な信仰を研究され、この本をお書きになつて居るのです。この本はみなさんに読んでいただきたいような深い思想が書いてあります。

そうした思想家でもあり哲学者でもある柳先生が、あるとき突然、ものに目覚めたのです。『神について』からずつと宗教的な勉強をなさつて、たどり着いた民衆の姿。民衆はどうしたら救われるかと考えたときに、親鸞さんのお言葉とか法然さんの南無阿弥陀仏とか、それを本当にこの世に実践しているのは民芸だとお考えになつたのです。

民芸というものは、貧しく学問も修めることができなかった人々が、その日の糧のために、一日に何百個となくお皿の絵を描く。それが些細なお金にな

るのですが、一心に仕事をしてきた人たちの器がそのまま救われている。もう成仏していると柳先生はおつしやっているのです。善人が救われるのなら、なおさら悪人が救われるのは当然だという親鸞さんのお言葉のとおり、学問があつたり芸術のことが分かつたりしている人の器よりも、何も知らない無心のものが最高に救われているのだという、その思想が民芸の根本なのです。

それまでは、こんなことは誰も考えていない。台所の隅に置いてある雑器を、これは美しいなんて、誰も思わなかつたわけです。デパートなどで売っている高価な器を、これはお客さまのときに使おうと思つてとつておく。それぐらいの意識しかない時代です。から、ただの雑器を最高のものだとおつしやつたので、みんなびびくりしました。そして、あらためて見直すと、そば猪口とか、くらわんか碗とか、いろいろな雑器がその地方にいっぱいあつたのです。

ところが、それが最高だと言われたために、雑器ではなくなつてしまつたのです。特殊なものになつてきたのです。民芸の人たちが買ひあさつたり家に飾つたり、非常に大事にして一種のブームみたいになつて、先生のおつしやつたことが、ある意味で逆になつてきたのです。だから、パンドラの箱の蓋を開けた途端に、もうそこには民芸はないのです。

でも、先生はそれをおつしやることによつて、かすかすの立派なご本もお書きになつて居るし、当時の私たちは、それこそが本当に素晴らしい民芸の道だ、工芸だと信じて一生懸命先生の後をお慕ひしてきたわけです。

私の仕事

話は少し戻りますが、当時、私は結婚して子供もいたのに、一人になつて仕事をするこゝになつて、どうしたらいいのか、どうして生きていくのだろうか、とどん底にいました。そのようなときに、柳先生に織物をしてみたらどうかとおつしやつていただいで、これが出発点でした。

柳先生の『芭蕉布物語』の中に出てくる芭蕉布という布があるのですが、沖繩の方がバシヨウを育てて、それをある時期に切つて、糸に績んで丁寧につくつておられます。芭蕉布という最高の織物です。いまだに私は最高だと思つて居ます。私どもは『芭蕉布物語』を織物のバイブルだと思つて居るのです。これを実行しなければいけない、それが織物の本道であると思つて居るわけです。それで仕事を始めたのです。紡いだ糸で、植物染料で、手織りであるというの、まさに『芭蕉布物語』なのです。

ところが、次に先生がおつしやるには、安くなければいけない。たくさんでなければいけない。ぜいたくなものであつてはいけない。そういうことを書かれて居るのです。

しかし、絶対にたくさんはできないのです。一月間、一生懸命織つても一反しか織れない。生活するために、それを安くするわけにはいかないのです。それ、そういう矛盾をどんどんはらんできたのです。それともう一つは、無心でなければいけないとか、個性を出してはいけない、名を出してはいけないと

おっしゃるのですが、まったくその反対なのです。もう無心どころの騒ぎではない。本当に自分が出てしまうわけです。それで意識の塊になってしまふのです。いまの人間はそうなのですね。いろいろな情報が入ってくる。本は読む、絵は見る。そんな中で無意識でやれと言われてもできませんね。

「襷織り」と無心

それで私も意識してやったわけではなくて、そのときは必然だったと思うのですが、ある作品をつくったのです。それは、「襷織り」とか、「屑織り」とか言うのですが、農家の主婦たちが無心に機を織って、残った糸もつたいないからつないで織ったものです。いろいろな糸が本当に無心に入っているのです。それが最高に美しい。抽象画よりも美しい。私はその襷織りを見たとき、びっくりするほど美しいと思います。これが私のやりたい仕事だと思っただけです。ところが、自分でやろうと思うと、まず意識が先に立ってしまうのです。どんなふうにも糸を使おう、どんな間隔でやろう。そういうことを次々に意識してしまふものから、農家の主婦のように絶対には織れない。無心のもは絶対自分にはできないのです。

どうしたらいいか悩み抜いたときに、木工作家の黒田辰秋さんがうちにいらっやって、言われました。そんなに悩んでもしょうがない。あなたは現代に生きているのだから、ジャズも聞くだろうし西洋料理も食べるだろうし、いろいろなものが入ってきている。そんな人間に無心のもを織れというのは無理だ。むしろ、意識して織りなさい。意識を越え

たものを織りなさい。民謡は素晴らしいけれど民謡だけではない。ここにはジャズの要素も入っているし、いろいろなものが入っている。あなたのリズム、現代のリズムで織りなさいと言われたのです。私も、「ああ、そうだ」と思いました。それで、自分で糸を切って、自分の好きなようにやりだしたのです。

農家の主婦の織ったものは、本当に質素な、ものを大事にする世界です。私の世界は、新しい糸を切っているのです。いまの人間は、むしろ罪のあるような仕事しかできなくなっています。でも、一生懸命に織っているうちに、私なりの、民謡でもない、民謡でもない、バイオリンコンツェルトのような音が聞こえてきたのです。私のリズムはこれだなど初めて思っただけです。

それで、これも運命なのですが、たまたま伝統工芸という会が発足して、まだ四年目だったのですけれども、黒田さんに勧められて、それはあなたが自分でやったのだから出してみなさいと言われて出しましたら、どういうわけか賞に入ったのです。そうしましたら、柳先生から呼び出されて、そういうところに出して賞をもらったり訪問着のようなものをつくるのは民芸の思想に反している、あなたは破門だ、とおっしゃったのです。

私は本当にびっくりして、それまで柳先生を唯一の師として仰いでいたわけですから、その先生に破門だと言われて途方に暮れてしまいました。そして、これからどうしたらいいのかと思いがぐねて、上野の博物館に行ったのです。そこに染織の山辺知行先生という方がいらっやって、その先生が伝統工芸の会場で、「いい織物をしましたね」とおっしゃって

くださったものですから、その先生に聞いてみようと思っただけです。

そうしたら、あなたは何も迷うことはない。好きなことをしたらいいのだ、とおっしゃいました。今はお寿司でもてんぷらでも何でもある世の中だから、好きなものを食べればいいのだとおっしゃったのです。私は目の前がぱっと開けたようでした。

そうだ、私は自分の好きなことをやるしかないのだと分かったら、一匹狼でもいいわと思えるようになり、そして民芸を離れようと思っただけでなく、私だけではない、民芸というものの一つの転機ではなかったかと思っただけです。それで、私はその後、自分の思うようにやってきました。

私は民芸からは離れてしまいましたが、柳先生の思想とか民芸品の美しさを大切に思う気持ちは変わりません。心から先生の思想を尊敬しています。いまでも先生のご本は読んでいますし、『法と美』とか『無有好醜の願』などは素晴らしい本です。亡くなる二年ほど前に伺ったときに枕元でこれをくださったのです。サインもしてくださって、宝物のように大事にしています。民芸とはたもとを分かちましたけれども、やはり民芸ということ提唱なさった、そして、暗闇の中に民芸という雑器を拾い上げて推奨された先生の目は素晴らしいと思っています。

茶人が「井戸」という朝鮮の雑器を、お茶の中の最高の器として見いだした。誰も知らなかった朝鮮のご飯茶わんです。それを利休たちが「大井戸」と言っただけで、いま国宝になっています。民芸の美しさ

というものは、これと同じく尊いものです。

ただ、いまの人間には悲しいかな、それをつくれません。もうその世界は時代とともに終わっているのです。しかし、やはり民芸的なものは人間にとつて懐かしい郷愁がありますから、それはずっと続いていきます。もちろん素晴らしいことだと思うのですが、個人作家にそれを要求することはできない。そういう時代に入ってしまったのです。私がやりだしたところから、きつとそうだと思うのです。

現代の民芸

みなさんはお仕事をしていらっしゃるかもしれませんが、無心とか純真な気持ちでは仕事ができないと思います。はつきり言えば罪を負っているわけです。だから、この前も本に書きましたが、「白い布を汚す」「白い糸を汚す」、人間の仕事というのは、そういうことなのですね。私は真っ白なきれいな糸を汚しているのかもしれないのです。でも、自分としては美しいものをつくりたいと思っています。

では、どうしたらいいのだろうか。そのことが、いつも心の中にあるのですが、今回このお話をすることになりました。もう一度『工藝の道』を読み返しました。みなさんはご存じかもしれませんが、素晴らしい本です。私はこれをバイブルのようにしてずっと読んできましたが、びつくりするようなことがいっぱい書いてあります。ものをつくる人間、工芸をする人間は、これからどうしたらいいのか。個人作家で立っていくのか、名もなく立っていくのか。現代における民芸とは何だろう、ということが諄々

と書かれています。

極端な話をすれば、ユニクロの衣料などは、安いに暖かいし丈夫だし、みんな楽しんで着られる。だけど、私たちのつくっているものは、自分で言うのもおかしいですが、特別で高くて、なかなか着られませんか。それなら、もつと安くして着やすくして美しく丈夫なものはないのかと言えば、機械生産に頼るしかないですね。手織りではできません。お皿だつてそうだと思うし、いろいろなものが機械、機械、科学、科学で、どんどん世の中に出てきていて、それを私たちは享受している。それは非常にありがたいことですね。本当に自由に、いろいろな服装を楽しむ、食べ物を楽しみ、生活を楽しんでおられます。これはいまの時代の素晴らしい恩恵だと思うのです。決して悪いことではないと思うのです。

では、手作りの工藝の道はどこにあるのだろうか。それを『工藝の道』を読み返しながら今朝から考えていたのですが、柳先生がたくさん自分で質問を出して、自分で答えていらっしゃるのです。正しい工藝とはいったい何だろうか。誤れる工藝とは何だろうか。未来の工藝は何だろうか。では、工藝の先駆者はいったいどんな仕事を残してきたのだろうか。そういうことが全部『工藝の道』に書いてあります。個人作家が民芸の民に負けるのはなぜかというのも出てくるのです。工藝に個人の価値は認められるか。無学な職人たちから生まれる民芸はなぜ美しいのか。個人作家に美しい作はできないのか。たくさん質問が出てくるのですが、それに全部答えられていくのです。個人作家はいかなる価値があるか。個人作家の社会的欠陥。民芸の強み。個人作家は駄

目だというふうなこと……。私が読んでいても、思わず反感も出るほどに、そういうことをおっしゃっているのです。安くなければいけない。たくさんつくりなさい。それは無理ですね。個人作家は絶望的になってしまいますよ。それは矛盾しています。

これは個人作家と特別に言わなくてもいいと思うのです。ものをつくりたい人間でいいのです。ものをつくりたい人間がやるのが、昔のそういうものにならわれない。それは分かっているのですが、人間ですから一生懸命つくりたい。ちよつとでも美しいものをつくりたい。自分の思いを表現したい。これは消すことができないですね。では、どうしたらいいのか。『工藝の道』の最後のほうで、いかなる組織がこれからの民芸に必要かが書かれています。これはきつと新しい民芸です。協団である、ギルドである、とおっしゃっているのです。それは共通の目的を持った相互扶助の秩序と道徳性のあるギルドをつくることだとおっしゃっています。

実際に柳先生は、最初に私が申し上げた上賀茂民芸協団というギルドをおつくりになりました。そこで四、五人の作家が共同でいろいろな作業をしたのですけれども、何年かはよく知りませんが、短い期間で崩壊したのです。その崩壊した方の一人が、黒田辰秋さんであり、青田五良さんであり、そういう方たちなのです。自分たちは、あの協団の中では生きていけないというので出られたのです。それほどギルドというのは難しいものなのです。ちよつとやそつとで協団ができるわけがない。ましてや、この時代に意識の確立している人間が、自己を捨てて共同作業をしよう、しかも経済的にも共同で、集

まったお金は分けて使う。そういうふうなことはできるわけではないですね。

でも、柳先生は、そこにしか、これからの工芸の道はないとおっしゃっているのです。ということは、非常に優れた指導者が出ない限りはできないのです。例えば仏教の世界で言えば、優れた僧侶がいて、そこに集まってくる信徒、そういう感じのものだと思ふのです。そうした指導者は、何百年に一人ぐらいしか出ないのではないのでしょうか。本当にそのような協団ができたなら、どんなに素晴らしいだろうと思います。しかし、時代に逆らうことはできません。中世の時代ならあり得たことですが、現代ではこの形のままでは不可能のような気がします。

「場」こそ本当の教育

私の工房は本当にささやかで、たった四人しかお弟子さんがいませんが、思いをともにして根本的な理念をしっかりと持って仕事をしてもらっています。正しい材料を使って、正しい方法で仕事をしていけば、間違つたものはできない。その理念だけはしっかりと持って、後は個性を十分に発揮してもらいたい。それぞれが個性を持った芸術家なのです。

でも、それを一個人ではどう表したらいいのか。ここだという場所がないのですね。そういう素地、器をつくっている場所がないわけです。本当の教育というのはその「場」のことだと思ふのですね。学校というところは、そういう場であるべきだと思ふのですけれども、まず知識を得て、いい大学を出ていい就職をする、それが学校だということになって

しまっています。私は全然違うと思ふのです。

私は学校が出世するためのルートではなくて、大企業なんかに行けなくてもいい。土をこねてもいい、糸で何かをつくってもいい。そういうところで、自分の思ふものをつくれるような、ささやかな学校ができたらいいだろうなと思ふのです。つくりたいなと思ふものをつくらせてあげる土、器というか、例えば、いい材料を与えてあげる。いい環境をつくってあげる。そして、できたものを本当に心から喜んで使い合うことで、その人の能力を十分に発揮させる。そういうところが一つでも二つでもあれば、とてもいいと思ふのです。木工でも陶器でも染織でも、何でもいいのですが、それぞれの場に、一〇人に満たない、本当に小さな協団ですけど、そういうものがあって、そこで自由に仕事ができれば、希望が湧くのではないかと思います。私は、柳先生の思想を生かせるならば、そういうことかしらという感じを持つているのです。

柳先生が、本当にそういう協団をつくろうと懸命にやられたら、できたと思います。それは非常に残念なのです。理想はお持ちになつていらつしやうたし、非常に深い宗教的思想もお持ちだったのです。しかし、つくる者は知つているわけです。頭脳とか知識ではなく、現実にもものをつくるという創造者の手が、ものをつくるという本来に原初的な、土をひねったり織つたりするところから始める喜びとか生命感というものを知つているわけです。それを大事にしなから指導して何かの形につくり、社会に還元できれば一番いいかなと私は思っています。

現実には非常にむずかしい問題もあります。物を創ることはできても、それを今の時代に経済的に持

続していくことは困難です。しかし、日々目標にむかつて仕事をしていけば、決して不可能なことではありません。

II 討議——「物気色」をめぐる

鞍田 崇／武田好史
近藤高弘／大西宏志

近藤高弘 これから第二部の討議に入りたいと思ひます。ここからは司会進行を大西宏志さんにお願ひします。

大西宏志 ここでは、いまお話しただきました志村ふくみ先生のお仕事と、私たちの研究会や展覧会をドッキングさせて、何か新しい発見ができないかを試みてみたいと思ひます。

最初に簡単に討議のメンバーを紹介させていただきます。まず、鞍田崇先生。京都の北の岩倉に近いあたりに総合地球環境学研究所というところがございまして、そこで人間が環境に与える影響について研究されています。近藤さんとも何度かお仕事をされていて、一〇月二四日には伊丹市立工芸センターで行われている近藤さんの展覧会の企画として、「ポスト民藝」というテーマで近藤さんと対談されたばかりです。哲学者ですが、デザインやアートにも造詣が深く、これらを切り口にして人間が地球や環境に与える作用について研究されている方です。

お隣の武田好史さんは、この展覧会の仕掛け人の一人です。実はこの「物気色」という言葉は、ある飲

み会の席で生まれた言葉なのですが、その現場に居合わせて、「あ、それはいいね。『物気色』でいこう」と近藤さんと私の背中を押してくださった張本人です。さらに、こちらの会場（京都家庭女学院・虚白院）と私たちを結びつけてくださった今回の展覧会のキーマンです。ご専門は多岐にわたっていて、雑誌の編集やアートイベントのプロデュース等いろいろなことをされていますが、私の個人的な印象では、人をつなげるプロと言いますか、人を出会わせて新しい何かを始める名人だと思っております。

最後になりますが、近藤高弘さんは、この展覧会のもとになるアート分科会を立ち上げた方で、この展覧会のディレクターでもあります。機関車のようにいつもわれわれを引っ張ってくださっています。陶芸の絵付けからクリエイティブな世界に入られました。その伝統から飛び出して、いまは現代アートの領域でお仕事をされています。

そして私は、京都造形芸術大学で映像やアニメーションを教えております。近藤さんと一緒にアート分科会の幹事をさせていただいております。

こうしたメンバーで、先ほどの志村先生のお話を受けて、いろいろなことを考えていきたいと思っております。

工芸と美術

大西 では、最初に志村先生からいただいた宿題の中から、近藤さんや私などアーティストにとっぴちばん重く受け止めなければならぬ言葉、作家とは何か、個性とは何か、このあたりのことについて

話してみたいと思います。

最初に近藤さんに口火を切っていただけますか。

近藤 私はもともと伝統的な焼き物から仕事に入ったのですが、父や祖父から近藤家の磁器・染付の技法を学び、その後、今の時代背景や生活スタイルの中で何を造るのか、どんな作品を制作し実際に販売し、作家生活をしていくのか、どのように展覧会活動をするのかといった問題を考えるようになりました。それが自分の中でどんどん加速化していくと、作家の表現や思想とは何かと考えるようになっていきます。陶器でつくっているのだけれど、陶器が表現の素材であり表現手段の一部みたいになっていきます。自分の強い個性的なものを作ること、コンセプトを作品にすることが、現代の作家として重要なことと自覚するようになりました。この考えを否定するならば展覧会はできないし、世の中に自分のサインを入れて出すこともやめなければいけない。さらにプラスチックアルファ、土以外の素材も含め自己の表現がもう一歩先にいかないといけないとも考えました。

つまりこれまでの伝統に追従した工芸でも駄目だし、かといって西洋ナイズされたような彫刻的な陶芸や工芸でもないところ。工芸の本質というのは日常で使ったり、用の美と言われる重要性が一方であるのだけれど、表現する工芸を考えていくと、そこには工芸内工芸では収まらない、アートの可能性や方向性というのが見えてきました。そして、そこで自己の造形性を試行するようになりました。だから、この一〇年以上は日常の器は一切作ってきません。私の現在の仕事は、陶芸というのか、造形美術というのか、現代のアートというのかは分からない

けれども。

かといって、繰り返しますけれども、重要なことは、西洋の彫刻や絵画にももちろん刺激や影響は受けるけれど、そこに向かっているわけではないということです。しかし、従来の工芸でもない。いわば、相矛盾する端境の中、個人作家を続けてきた。そういうふうな自分の中では思っています。

大西 武田さんは、いろいろな作家の方とお付き合いがあると思うのですが、いまの近藤さんのお話を伺って、ほかの作家の方とも比べつつ、印象などをお聞かせ願えますか。

武田好史 そうですね。はじめに外郭というか、遠回りの話にならざるを得ないんですが、説明的なことを少し話したいと思います。

この「物気色」という展覧会自体の母体になったものが、ご存じのように「モノ学・感覚価値研究会」という研究会です。これは鎌田東二さんという宗教哲学者を中心とした研究会で、モノという意味が、物質の「物」以前にあった古代の日本から続いてくるモノ。つまり、われわれが旧く知るところでは、「モノノアハレ」と呼んだり、あるいは妖怪について「モノノケ」と呼んだり、またストーリーのことを物語（モノガタリ）と呼んできたモノというもの、非常に奥行きのある、深い陰影のある意味内容を示している言葉が主役の研究会です。

それはつまり、日本が近代というものを経験して、その中でわれわれが大急ぎで脱ぎ捨ててきたものなのですが、近代以前の近世までにあった、日本のあらゆるモノの世界に通じていた感覚世界だったわけですね。

そして近代主義的な価値観が今日まで続いてきました。やはりそういうわけにはいかないのではなにかというような反省を含めて、もう一度立ち返ってきている、あるいはよみがえってきているといったことがたぶん背景にあつて、モノへの目覚め、あるいは思考というものが始まったかと思われるわけです。

このアート分科会の中で思想的な支柱となつておられる国際日本文化研究センターの稲賀繁美先生が、昔、書かれたものの中ではつきり言っているのは、日本が近代化という政策をとってきたときに美術というものの優位性をずいぶん説いてきてしまつた。美術という概念を最高に上位に位置付けて、それ以外のものを下部に置いたという仕組みがどうやらある。これは近代のわれわれの認識を支えている問題なわけです。このコンテキストから見れば、美術と工芸というのは明らかに位置付けが違つて、美術は大先生であり、工芸は職人さんのものだというような奇妙なものの価値観が、どうやらこの百数十年の間に日本の中でできてしまつたということがあると思います。

このものの価値観、とらえ方に対して、稲賀さんは、北澤憲昭著『アヴァンギャルド以後の工芸』の書評の中で、北澤氏を引用して「工芸」が「美術」の零落した生みの親、打ち捨てられた胞衣えなであつたと書いています。胞衣とは、女性が子どもを出産するときに、胎盤やら何やらで包んで生みだす。つまり生みの親が工芸であると言っているわけです。工芸から美術という立派な子どもが生まれ出たわけですが、美術という子どもは自分の出自、自分が何から生まれたかということを書いたがらない。つまり工

芸という母から美術という私が生まれたとは言いにくいということが、今日まで続いてきたわけです。

このことはちよつと押さえておかねばならない問題でありまして、工芸というものと美術という領域、あるいはそのジャンルというのはどのように違っているのかというようなことを含めた問題意識を、「物気色」というこの展覧会は、噴出させるべく始まつたのだと言えます。

じつは、もう少しだけ遠回りな話になるのですが、いまこの空間の気配が素晴らしいですね。前段の基調講演を志村ふくみ先生にやっていたいただいて、その気配がまだ十分に残っているおかげで、素晴らしいさわやかな耳を持てるシチュエーションなんです。それをちよつとお借りして、志村先生のことを、この「物気色」との関連付けの中で、私なりに説明を加えたいと思います。

きわめて個人的なことなのですが、今から三〇年ほど前の私自身は、工芸の中でも染織というものは興味を持っていませんでした。そのとき、詩人であり文芸評論家の大岡信さんの編纂による『叢書・文化の現在』（岩波書店）の中の一書『言葉と世界』が刊行され、その中に志村ふくみさんの書かれた文章が掲載されていた。

この文章を私が読みまして、驚いたわけですね。つまり染織の作家が、文章の力により自然の中に隠された力を詩のように表現していることに。もちろんこれは見えない世界を描かれています。特にそれは色の問題であつたり、染織の問題であつたりする。それから、自然界と人間の世界という、幾つかの橋渡し。なおかつそれらは不可視的な、と言つてもい

いんですが、そういった色が自然界に蓄えられていたものが、そこからこのように取り出されてきて、このように定着するんだといったようなことを書かれていた。つまり生命現象そのものが、美術、工芸の領域の中で生々しく語られているというようなものに触れたわけです。こんな文章を書かれる方はどんな人なのだろうと、長い間思つていたので。

志村さんの言葉の世界が裏付けるように、つまり実際に言葉のための言葉ではなくて、染織という……、これも染織のための染織であるかどうか分かりません。そういう手触り、あるいは息遣いといったものが志村さんのライフそのものと分かち難く、解き難い関係の中で、言葉も同様に生みだされたいといったことを実感したわけです。

それから、柳宗悦の文章の中で、僕も非常に強い関心を持ったものがあります。その一つは、つい先日、京都国立博物館で終わつたばかりですが、「高僧と袈裟けさ」ころもを伝え「ころもを繋つなぐ」という展覧会がありました。これは非常に地味な展覧会で、私が見に行ったときには、大きい一部屋に僕と友人を含めて、五、六人しかいなかったですね。実にゼいたく空間の中に、空海が唐から持ち帰つたという、糞掃衣ふんそうえと呼ばれる袈裟があつたりしたわけです。こういった染織の持つ意味と同じことを、柳宗悦はかつて『民藝』の中に書いています。僕はその本を持っていないかたつたのですが、あまりに面白いので、複写したものをホッチキスで閉じて、わが部屋に置いておきます。

これは、西洋のキリスト教における聖者たちの着る衣がじつに美しいということを書いていますが、

その説かれている内容は、襪らんると錦との比較でいえば、豪華な織物よりも襪、ぼろの方に属するようなものです。先ほど志村先生がおっしゃった意識、無意識の話と一緒になのですが、いわゆる民芸というものが持つ、意識というものから遠ざかった、あるいは知識を持たない、創作の姿勢というものが、ものに表れるのだという話です。そのようなことを柳宗悦自身がずいぶん書かれています。これは僕が言うまでもなく、志村さんがたつぷりそれを体の中に受け継がれている問題だと思っております。

柳の民芸運動の「民芸」という言葉が生まれた経緯ですが、それは京都から丹波へ、まだ機関車の時代です。煙を吹き出して走っている。その中で河井寛次郎や数名の方々が汽車に乗って、自分たちの運動にどういふふうな名前をつけようかといったことを語りながら行ったわけですね。当時は汽車がトンネルをくぐるときには窓を閉めるのが習わしでした。なぜなら煙で真っ黒になるからです。ところが、あまりにも議論が白熱したために、彼らは窓を閉めることも忘れ、トンネルを出てから、みんな顔が真っ黒になって、大笑いしたらしいのです。実は柳は宗悦者、特に仏教者であります。同時に英文学者でもあって、あまりにも名前が決まらないので、柳は、大衆がつくる工芸だ、民衆がつくる工芸だ、それをいったん英語で決めようよ、ということになりました。民衆、フォークロアですね。フォークという名前と、クラフトという言葉を組み合わせて、フォーク・クラフトという言葉の思い付いたらしい。それを直訳してみようということから、「民芸」という言葉が生み出されたと聞いています。

また、柳たちの同時代にはいろいろな方がおられまして、同時代を生きたもう一つの柳と言えば、民俗学を創始した柳田國男がいます。当時ある雑誌で、今日のこういう討議に近いものが企画されました。柳宗悦を初めとする民芸の方々が何人か入られて、ゲストに柳田國男を迎えられます。この内容を読むと面白いのですが、柳宗悦さんたちは、柳田國男のことを、われわれとは違う名前前の学問だけど、中身は同じではないのか、と言っています。それなら一緒にやろうよということ呼びかけるわけです。

私は、ここから柳宗悦のある側面、つまり民芸運動のある側面が浮かびあがってくると思う。民芸には運動というものがついていきます。もちろん、この運動は、スポーツの運動ではなくて、思想的な運動です。ところが、柳田國男はこのことにとっても敏感な人でありまして、自分がやっていることは運動ではないんだ。これはちっけな、たかだか自分が生きている間に聞き書きできることであり、したがって昔の文献から何かを書くということ、私はしなないんだ。自分が目の当たりにできる、直接耳に入ってくる言葉を語れる人たち、つまり柳田國男から言えば、せいぜい四〇、五〇歳年上の語り部の持つ生の声だけを採集するんだというふうには、自分の学問の領域を限定していたのです。そのようなことから、柳宗悦さんたちと柳田國男は、一つにはならなかったというふうには思うわけです。

いずれにしても、柳宗悦をはじめとする先生方の仕事、純粋に学問あるいは哲学というものに支えられながらも、それらは近代という時代において一つの運動体を成していたということが言えると思う

わけです。

われわれの中には、学問でやろうとしている方もおられるでしょうし、あるいは現実に生きる糧にもし、そして、生きることと創造というものを一つにしながら、成り立たせようと考えておられる方もたくさんおられると思いますが、こういったあらゆる問題を孕んで、この「物気色」がスタートしているわけです。

大西 ありがとうございます。全体を俯瞰する大きな地図をいただけただような感じがします。志村先生のお話と「物気色」がつながってきました。

その中で、稲賀先生の言葉として紹介されていた「美術は工芸を胎衣として生まれた」という言葉が印象的でした。今年NHKの大河ドラマで幕末を舞台にした『龍馬伝』をやっていますが、そこにはアートはないわけですね。明治になってアートというものが入ってきた。龍馬のころまでは、アートなどまったく夢にも思わず、絵師は絵を描き、陶工は器をつくりということをやっていた。そこでは、先ほど志村先生がおっしゃったように、個性や自我といったようなものはまったく気にすることなく普通につくっていて、それが素晴らしいものだった。

しかし、明治になって、西洋の文化と触れてアートが入ってきた。そして、自我とか個性とかいうようなことが、だんだんわれわれの中に入ってくる。そうすると、「作家」という考え方が生まれてきて、いままでみたいに純粋に土に向かうこともできない。かといって欧米のようなやり方ですぐにやれるわけでもなく、どちらに行くのか、あるいは第三の道はあるのか、みたいなことを、たぶんこの百何十

年間ずっとやってきたということですね。近藤さんは、まさにその部分を一番背負われていて、日本の伝統プラス欧米の文化にもつなげていけるようなアートとは何かということ、作家の立場で探してこられたと思います。

ちよつとここで鞍田さんに聞いてみたいのは、こうした作家観と言えますか、自我に関わる話になってくるかと思うのですが、そういうものが入ってきて一五〇年ぐらいたっている。しかし、われわれはそれをちゃんと消化できているのかとか、学問の分野でも同じようなことがあるのかもしれないんですが、そのあたりを少し哲学的な視点から整理していただけますでしょうか。

表現される自己とは何か

鞍田 崇 哲学を一応専門にしているんですが、哲学というのは言葉だけが商売道具の世界なので、今日は語る必要がないぐらい語り部たちがいるので、控えておこうかなと思っただけですが、先ほどの近藤さんの話とも関連付けつつ、少し考えてみたいなどと思うところが幾つかあります。

まず、いま大西さんがおっしゃった問題ですが、ヨーロッパでも自我みたいなものもともとあって、最初からアートは自己表現としてあったかといえば、そうではなかったと思います。おそらくそうしたアートの位置づけ自身が近代の産物なんですね。いまの話は、ヨーロッパに対して日本の伝統的なものという対比だったけれども、実はヨーロッパ自身も、この近代というものをどうやって克服しよ

うかということ、散々苦しんできているというのが、まず一点ありますね。

それは単純に日本という、もちろんそれぞれの歴史性はあるけれども、そういった地域的な違いとか、あるいはその歴史的な違いとかというだけではなくて、もつと大きいくりの中で、つまり僕は遅れて近代化したから、ちよつと違った見方をしているところもあるけれども、世界というか、広いレベルで見ると、近代というものをどう考えていくのかということについては、洋の東西を問わず直面している課題であるだろうということです。

もう一つ、表現ということについては、最近の傾向について気になることがあります。例えば、近藤さんの場合は、展覧会をするんだつたら、それは表現であるべきというクリアなスタンスで、文字どおりそれで邁進してこられましたよね。その明快さには僕は本当に敬服しているのです。今日の志村先生のお話にもありましたけれども、志村先生も、ものをつくる以上は、自己の表現ということ、現代人の僕らは出してしまうんだということをおっしゃったわけです。一方で、これは別に思想的にどうのこうのではなくて、僕の一つの実感なんです。最近の傾向というか、さらにまた現代、もう一歩進んできた中では、自己を表現するということ、そのものが逆に重くなってきたというか、しんどくなってきたというか、すごく柔な言い方で恐縮なんですけれども、あえて表現しなくてもいいという感じがあるように思います。それがかつてのような、無垢な工芸に向かっているかどうかは、また別の話なんですけれども。

その場合の表現の位相というか、そもそもそこで表現される自己とは何なんだろう。表現の現代性、あるいは時代性について、みなさんはどんなふうにお考えなのか、僕なんかは聞きたいなと思ってお話を伺っていました。

大西 私は今回、展覧会の幹事や作家としてここに来ていますが、一番多く時間を使っているのは学校の先生という立ち位置です。今日もうちの学生が何人か来てくれていますが、ああいう若いアーティストの卵、デザイナーの卵と接していると、まさにいま鞍田さんがおっしゃったようなことを感じます。「君たちは何がしたいの?」とか、「何でここに来たの?」と言われそうな学生の数が確かに増えていますが、でも、それはネガティブな現象というだけではなくて、そこに何かがあるような気もしていました。そこをちゃんとつかんで形にしてあげなくてはいけないなど、われわれ教師は思うわけです。彼ら彼女らの問題提起にどう入っていきけるかなというのが、本当にリアルタイムの問題なんです。

鞍田 今日は何かすごくこぼれたいのは、ふだん僕は聞き手なので、話し手というのは、こんなにじれったいものかと思いつつ、今日はいらぬんですけれども。地球研というところで、ずっとそれこそものづくりしていらいっしやる方をお招きして、おしゃべり会というか、セミナーを企画してきました。その中で、志村先生のところでお弟子さんとして修業された清水繭子さんという、いま鎌倉で活動していらいっしやる、ちよつと僕と同世代ぐらいの方ですけれども、彼女をゲストにお招きしたときに、先に述べたようなことを感じました。あの方もすごく迷われ

たところがあつて。

いま四〇歳手前ぐらいの方なんですが、一〇年ほど前に独立されて間もないころは、やはりせっかくだと前に独立した以上は、志村先生もそうだったように、自分は何か表現というところに向かわないといけないと思っただけでも、そこで壁にぶつかってしまつたみたいなことをお話しされたんですね。

それは、大西さんがおっしゃってくださった、いまの学生さんのような自分が見えなくてボヤボヤしているということではなくて、果たして本当に無垢な心かどうかはともかく、何か素直に、例えば、素材に即してとか、ただただ、使う人、着物だったら着る人のためにもものをつくるかという。まず自分ではなくて、他者だったり、自分とは違う自然だったりというベクトルというか、重きを置くところが変わっているように感じました。

もちろんそれで、本当に食べていける仕事になるのか。やはり食べていく以上は、作家として表現しなくてはいけないのではないかと、いろいろな問題が同時に出てくると思うんですけども。いまの広い流れで見たときに、一方で、世の中全体で、自己というものが何かうやむやになっているというのがあるのと合わせて、すごく自覚的にもものをつくっている人の中でも、自分をそこまで出すことに本当に意味があるのか。もっと別の何かのためにものをつくっているということに目的性を置くことがいいのかというの、けっこうみんな真摯に直面している問題なのではないかなという気がしています。

大西 そのあたりは、この間、近藤さんに伺った話で、陶芸界も二つに分かれているようなところがあ

る。一つは身近なものをつくって……。

近藤 生活工芸ね。

大西 安い値段で売る生活工芸みたいな流れと、もうちょっと違う領域もある。

近藤 大きく言うと、アートとしての陶芸とそうでないものとの二極化を、いま、してきていますね。昔はもっと細分化されていたような感じがあるんですが、いまは生活工芸が新しい。それをポスト民芸と呼ぶか、ニュークラフトと呼ぶか分からないけれども、そういう若い人たちが一方で増えてきている。その人たちが展覧会をやっているのか、クラフトフェアで出しているのか、ショップで出しているのか、直接オーダーを受けて物を作って出しているのか分からないんですが、一方でそういうのがあります。

もう一方で、アートとしての陶芸。私なんかは現在そうですけども、やはり、現代の表現として、展覧会をやっていくとなつたときに、生活工芸の部分はある程度カットしてしまわないと、ルールに合わないことになるんですよ。極端に言えば、直接、自宅で作品を売った瞬間に、画廊から、おまえは何をやっているんだと言って、ばかりとやられるわけですよ。そんなことをやってたら画廊と仕事はできません。要するに、私の場合は画廊やギャラリストや美術館や、そういうところの仕事が主体になっているわけですね。それがいまの私の生きている、発表の場で、それで生活もしているから。

ということになると、日常の器制作の部分を削らざるを得ないというのが現実だと思うんです。それは私だけに限らず、特に現代アートをしているような、いわゆる現代美術家は、極端に言えば、マザー

ギャラリー一つみたいな形の中で仕事が行われていくケースも多いわけですよ。もちろん、作り手は、自分の作品を深めていくとか、自分を磨いていくとか、社会に対してこれがどういう意味があるかということとは、それぞれの立場や表現方法では考えていると思うんですけども。陶芸の状況で言えば、アートか、生活の中の工芸か、という問題は、見え隠れしてきます。

大西 作家として活動していくというのは、アートとかギャラリーとか、やはり近代がつくってきた制度を引きずっているというか、継承していて、その中でマーケットがつくられていたり、人が育つたりしているところがあつて、そうせざるを得ないという状況が一方ではある。でも、さあ、これからどうやっていくのかというところなんではないでしょうか。

京都的な柔らかさで作品と対峙

大西 この「物気色」の展覧会に来てくださった方で、岡山大学の瀧本雅志先生という方がいらつしやいます。その人はヴィレム・フルツサーの『デザインの小さな哲学』という本を翻訳されたりしている方なのですが、展覧会の感想をいただいています。それは、ホワイト・キューブを前提にして、現代美術が生まれてきた。ここはそれに対するアンチテーゼではあるんだけど、強力なアンチではなくて、何か京都的な柔らかさで作品と対峙しよう、ホワイト・キューブの中で作家の作品に対峙しようとするようなまなざしを、京都的な柔らかさで無効にしてしまおうみたいな、何かそんな面白い展示でしたというよ

うな感想をいただきました。近代かアンチ近代かとか、作家が無名かとかみたいなの対立ではない、何かちょっと違う扉を開けてくれているのかなという感じを、いまみなさんのお話を聞いて思ったんです。

そのあたり、武田さん、どうでしょうか。一番遠くから見守ってくださいっている人(笑)。

武田 なかなか難しいテーマだと思っんですけども。そのいわゆるホワイト・キューブ、あるいはニュートラルな空間を設定して、つまり現実には物質ですら、ニュートラルと言っても、白であつても、それは物質なんだけど。その観念の世界ではまったくその作品以外、つまり照明を当ててるにしても、その照明器具すら見えない。あるいはなくなる。ということは理想的な、観念の中に存在するような、近代的な美術というものを成立させる現場とか、仕組みがあると思われるわけです。これは極めて観念論的な理想だと思っんですけども。

それとはもう一つ別に、こういうふうには、われわれが生きる生の空間というのは、実際に触れたり、あるいは温度があつたり、あるいは色がついていたりするといふようなものだと思うんですね。この観念の中に成り立つてくるというのは、現代ではますますバーチャルな様相を呈してくる。つまり、この電子環境の中にあるデジタルモデルだとか、いろいろなもの、温度やあらゆるものを持たないで可視化されながら、そのモデルの中に入り込んでいく。観念で組み立てた空間が、本当にリアライズしてくるといふような時代に入ってきているわけです。そしてもう一方で、このようにわれわれが生きて、そして死んでいく。この間にわれわれがほとんど知覚

世界の中で、どれぐらい自分たちの匂いや、全感的に受け止められるかという問題を、また逆にそこから側から迫られている。要するにわれわれはこの引き裂かれた二つの世界の間にいるわけですね。

「白い糸をあえて染める」

武田 ところで、もう一つ志村先生について触れたことがありました。先ほども驚いたのは、「白い糸を私は汚しているのかもしれない」とおっしゃった。

こんな言葉が四、五メートルの距離で聞けたのは、今日の収穫だっただけですが。創作の意味というのは、そこにたぶんせめぎ合いがあるのではないかと気がするんです。つまり、この白い糸自体がすでに大変美しいものであつて、これをどのよう汚していくのかということなんです。これは汚しているとも言えるし、われというものをどのよう

ににじみ入れるかということでもある。つまり自我の問題なんです。近代というのは、鞍田先生がさっき、西洋においても近代の問題はいつしよですよとおっしゃった。まったくそうだと思うんですが、特に日本人にとつての近代の自我という問題は非常に大きな問題で、先ほどから出ている匿名性であるか、あるいは名前を持つかという作家性の問題も、全部そこ関係していると思います。近代以前の日本を支えてきた、あるいは多くの人々はアノニマスな、匿名性、無名性の中を生きて死んでいった。そうした生のありようというものが、そんなにつまらないものではなくて、多くの人たちは実は大きな神話というか、あるいは「物語」世界の長い、

いわば連鎖の中に組み込まれて、他者の英雄譚の中に組み込まれて、一生を終えていくという幸いそのことは持つていたわけですね。

鞍田 白い糸をあえて染めるという問題は、結局それは人間の文化の本質かなと思います。僕がそれと連想するのは、例えば花なんですね。花を愛でるといふのは、食べるためでもなく、衣食住の何かのためでもなく、ただ愛でるためというか、美しいものだから、あえてちよきんと切るわけですね。

その世界というのが、結局、人間の文化の本質じゃないでしょうか。どんなに自然を生かそうとしてもどこかで汚すというのか、それを殺すというのか、表現の仕方は分からないけれども、それにはそれぞれの時代の形があつて、ただ殺しているわけではなくて、より美しいものにしようと、それぞれの時代が努力したわけだから、汚し方を考えるという言い方は変だけれど、しいてその言葉を使えば、いまの時代なりの汚し方を考える必要があるのかな、とふと思いました。

近藤 私の場合は、例えば粘土を触っていると、土に対して汚しているかどうかは分からないですけど、志村さんの言う、白い糸を私は汚すのではないかと、その白の糸の、そのもの自体に何かを感じられているということですね。これは、けつこう日本の感覚ですね。陶芸家にとって特徴的なのは、いろいろなタイプの土があつて、自分の表現ということ、そうは言いながらもその土がどうなりたいかということを考えます。つまり糸がどう染めてほしいのかということを知ることと同じように、われわれもこの土がどうなりたいのかということを知

慮するという感覚を持っています。

こうしたことは、日本人の作り手には当たり前にある感覚だと思えます。これがモノ学とつながってくる。ものに対する配慮なりその気持ちや聞き。ものに聞いても何もないかもしれない。しかし、そういう感覚、感性が、われわれ作り手の、制作上の非常に重要な要素になっています。もちろん外国の人でも、そういう人がいるかもしれないけれど、そこが海外でワークシヨップをした際にいつもちょっと違うなと思っているところです。

大西 前に近藤さんがおっしゃっていたのは、留学中に向こうの作家に聞くと、粘土というのはただの素材であって。まず完成品の形ありきで、それを実現するための材料という発想だった。それに対して、近藤さんも含めて日本人の作家は素材と対話をするという。素材の方に触発されて、形も出てくるというようなところがある。

近藤 特に工芸家の場合には相対的にそういう作り手が多いと思えます。そうではない人ももちろんいるんですけども。そこが日本の工芸美術の中で連続と続いてきた部分で、重要な要素の一つであると思えます。そんなことは柳にしてみたら当たり前だろう、というふうに通うんですね。風土性であるとか、素材に対しての思いやり、素材を思いどおりに牛耳るのではないということですね。

理想的な世界を構築する運動

武田 柳宗悦の話に戻りますけれども、柳さんは当時あった白樺派というグループに属しておられた。

このメンバーには志賀直哉さんなどいろいろな方々が入っておられて、比較的自分の高いというか、当時、庶民ではなく経済的にもあらゆる意味で高い位置におられた方々が集まっておられた。彼らがやるうとしたのは、文学運動であると同時に生活の運動でもあったということが言えると思います。その背景にあったのは、江戸から明治に移り、明治から大正に移っていくというプロセスの中で、日本が大急ぎで成した近代化、そのなかでおこったひずみ、これは決まっています。そのなかで、日本が大急ぎで成した近代化、そのなかでおこったひずみ、これは決まっています。このひずみをなんとかしたいというものだったと思います。

僕はそのころ生きていたわけではないので、つぶさに語ることはできませんが、想像するに、その時代というのは、大きく日本は再構築していかなければならない大変な昏迷の中にもあったわけです。武者小路実篤さんは九州のある場所を見いだして、その土地を購入して理想的な共同生活を営もうということとをされたりした。志賀直哉さんも、その住みよい理想的な家を自分で建設し、それを書齋にし、サロンにし、そのような生き方をされた。そこに柳宗悦という人も属していたわけです。社会と関わり、社会を動かして理想的な世界を構築できるかということがテーマだったわけです。したがって文学が文学だけであり、美術が美術だけであったというような運動ではないことは確かなんです。

ただ、それはいまから見れば、たぶん啓蒙的であり、ある場所から多くの人を引っ張ってあげたこと、ある場所から多くの人を引っ張ってあげたことも否定できないわけです。それはつまりその同

時代を生きる人たちに先んじて、それらの人たちの存在があり、その意識が高いところから、みんなそうではないよ、こっちにいらっしやい、こういうふうになりなさい、ということをおっしゃったわけですね。つまり、これは一方で、教育という問題を含んでいた。社会をこのように引っ張ろうという。こういう流れが、先ほど言いました柳宗悦さんを中心とする運動に展開していくわけです。これはある観念の中にある学問や、頭の中に構築するものだけではなくて、それを社会に反映させ、そして、社会を生きたものとして、自分の理想的な組み合わせ、理想的なものをもよほす、そういう世界を構築しようというような運動だったと思うわけです。

大西 またすごく貴重な視点を与えていただいたと思います。どうしても研究とアートとか、アートの中でも染織、陶芸、ビデオアートとジャンルに分けて見ていく。これもたぶん輪郭を確立しなければいけないという圧力があって、そんなことになっているのかもしれないですね。

そうしたことが今回の「物気色」の展覧会では、どっちでもいいことだと。どちらかというと、後ろの方に引っ込んでいて、エッジを立てるよりも気分のコアみたいなところにみなが集まってきているようなところがあります。それがたぶんさつき瀧本さんがおっしゃったホワイト・キューブでもないし、それに対するアンチでもない。第三の緩やかな扉が開いているということにも関係してくるのではないかなと、お話を聞きながら思いました。

「物気色」という新しい美意識

大西 さて、このあたりで「物気色」展の方に話をシフトしていきたいと思えます。いまの話の中で、例えば作家であるとか、素材、ものとの関わり方であるとか、あるいは近代をどうやって咀嚼するかなど幾つか問題提起がなされたと思うのですが、そういうことも踏まえつつ、まずは簡単に展覧会自体の感想をお聞きして、そこから「物気色」アートの何かに迫っていただけらなと思います。

では、主催側でもある近藤さんから口火を切っていただけませんか。

近藤 モノ学・感覚価値研究会では、ものというのは単なる物質ではない。これにも、あれにも、ひょっとしたら何か魂が宿っているんじゃないかと考えています。だから、見えない霊的なものもの（モノ）だし、人間もの（者）ではないか。こうしたモノ論を鎌田東二先生を中心に四年間やってきたわけです。

日本人の感覚にあるモノというのは、そういうことですね。例えば、針供養というのがあります。使った針が折れて、これを供養するという感覚はフランス人にあるでしょうか。あそこに黒田アキさんがおられるから、うかがってみたいところですね。これは一つの例ですけども、そういうことが日本人の中にあるわけです。これを踏まえて、僕らは現代アートや工芸も含めたものづくりの中にある、モノに対する感覚価値をアート分科会の中で一年間探ってきたわけです。

その次の段階として「物気色」が出てきました。気

色を「けいろ」と読んでいますけど、これは実は「け

しき」なんです。風景なんです。『日本の感性——感覚とずらしの構造』という本を書かれている美学者で東京大学名誉教授の佐々木健一先生が、ある研究会で話された気色論からきています。つまり西洋の風景（ランドスケープ）は、いわゆる線遠近法に則った空間認識の現れであって、それは均質な中景の連続である。一方、日本や中国など東アジアの景色（気色）には、近景と遠景があり均質空間ではないというものです。日本の『万葉集』などの詩歌にうたわれる風景観は、この気色なのだという話です。そして、近景というのは触覚的でもあり、触っていること自体が近景である。見ているのではなくて景色を触っている感覚です。さらに遠景というのは、あの世の世界まで含んだ遠景観だというような話でした。

これを聞いて、物と気色という概念を引っ付けることによって日本人の新しい美意識、いまままでだったら「間」「わび」「さび」と言われてきたような概念をさらに深めて、新しい美意識を表現する糸口になるのではないかと思つたのです。こうしたことを踏まえて、今回の展覧会が企画されています。志村ふくみ先生や黒田アキさん、シム・ムンソップさんなどの招待作家も含めて、何らかの「物気色」がある作家に参加いただいています。ですから、今回ジャンルは関係なく作品が展示されているのです。

「物気色」はアンビエント・アート

大西 ありがとうございます。では、鞍田さんにもうかがってみたいと思います。今日はたぶん初め

てご覧になったと思いますが。

鞍田 近藤さんたちがやっている活動を横から見ていて、僕が一番気になったのは、「もの派」との関係です。ものというものについて、特にアートの分野であらためて、新しい視点をとらえ直そうという一つの試みとしては、すでに一九六〇年代、七〇年代ぐらいに盛んになったもの派というのがあるわけですね。あれは即物的などうか、マテリアルな物質的なものなのか、そう言い切ってしまうのかどうか分らないんだけど、近藤さんたちは何かそれだけではないものをさらに見ようとしているということだと思つています。

今回の展覧会は、僕も直前に来てしまつて、まだ感想を述べるも何もないのですが。例えば先ほどのホワイト・キューブとも関連するかと思うのですが、ものそのものの力とか、存在感とか、そういったものを見ようと思つと、もしかしたら、逆説的に言うと、この会場にあるようなものは全部邪魔なのかもしれないと思つきました。つまりホワイト・キューブの方がストレートにもっとじかに出会えるとか、あるいはもっとハブニング的にもの力を表すような表現の仕方がいいのかもしれない。ここにきて、僕はまず、どこに作品があるんだと思つたんです。

武田 違うものまで作品と勘違いしてしまつて。

鞍田 そうそう。竹、あれも作品かなと思つて。あんな竹はないだろうというぐらいに思つたりしたんです。それは意図したことかどうか分からないのですけれども、「物気色」という言葉は、ある意味、雰囲気みたいなものを表しているのかもしれない

ね。僕らは何か単純に、この目の前にあるただのペットボトルだったらペットボトルという単体のものだけを体験するわけではなくて、それが置かれ、自分も居合わせる場合全体も体験しているでしょう。その中で要となるアートだったら、作品というものがあるだろうし、ほかのシチュエーションだったら、別のものがその代用を成すのかもしれないんだけど。いずれにしても、従来はともするとすごく純化して、例えばアートだったら鑑賞するホワイト・キューブとかを見てきた。そういうのではなくて、場の経験とか、状況の経験とか、何かそういうことをここで感じました。もの派というのは、逆にそういうことをあまりしてこなかったのかなとか、そんなことをつらつら思っています。

武田 いまおっしゃったこと、面白いなと思うんだけど。いわゆるニュートラルな空間に抽出してきて表現すると、確かにこれは分かりやすくなる。つまり、このやり方が近代の「見せる場のアート」の表現の基本になってきたわけですね。それに対して、こういう溶け込んでくる作品が、いったいどこまでが作品なんだろうという、いわば作品だけを見るためには非常に分かりにくい。そういう展示の方法があるのかもしれませんが。これは音楽でいうと、例えば、ブライアン・イーノという人が一九七〇年代からアンビエント・ミュージックというものを生み出した。このアンビエントな音楽というのは、ブライアン・イーノ自身の身体的な問題で、非常に小さい音しか聞こえなくなった耳を持ったらしい。それによってアンビエント、つまり環境の音楽というものを生み出す。これは本当に微妙な、微細な音を出す

ことで、しかもノイズともいえる音を多分に取り入れて流すわけです。

このアンビエントな感覚というのは現代では当たり前になりましたが、その当時、音楽というのは静かなホールで純粋に音楽だけを聞くものだという考え方でした。それがそうではなくて、家具や食器や衣服のように、音楽というものを身に付けていく。あるいは脱ぎ捨てていくというような感覚にまで押しすすめたのが、ブライアン・イーノたちの生み出したアンビエントな音楽であったわけです。ですから、そういう言葉があるかないか知りませんが、アンビエント・アートというふうに呼べるような展示の仕方がこの「物気色」なわけです。

近藤さんが、名前の生みの親であるわけですが、この見事な「物気色」という言葉が最初生まれた。この「もの」と「け」と「しき」と「しき」とか「しよく」という発音は漢字にくっついてきた音読みの音です。それに対して、漢字は当て字として、古代日本語としてある「いろ」という発音に変えて、「物」も「気」も「色」も、その向こう側に視覚化できない古代から続いてきたやまとの言葉や歌が息づいているものにしたらどうだろうということ、われわれ三人で、この名前が一瞬にして決定したということです。

僕が思うには、物も気も色も、ある種の実体の向こう側からにじみ出すような気配のようなことを表した言葉なんですね。それでそのにじみ出るような、気配のような奥行きを持つ言葉、つまり特定できない、多分に多義的な意味を含んだ言葉なんです。色はまさしく染織を含む色なわけです。「物気色」というのは、そういう意味において、どこまでがどう

なんだろうというようなことを含んだ作品である。つまり、作品の所在や責任の範囲というものが、作家の中にすべてあるわけではなくて、ここに置かれた後に作家を超えた意味世界が同時に写り込んでくるんだという意味を、たぶん持っているのではないかと思います。近代的な責任の意味で言うとは、徹頭徹尾自分がつくった作品の意味世界は全部作家一人が負わされるというところにあるわけですが、僕はもう少しそれらは滲んでもよいのではないかという気がするわけです。

鞍田 大西さんはどうですか。

大西 僕は扱っているものが映像とかCGなので、ちょっと特殊なポジションにいると思うんです。まず、ものがなくて、ものとの対話というのがないですね。極めて近代的なアプローチで作品をつくらなければいけない。頭の中からダイレクトに作品を取り出す。CGが面白いなと思ったのは、実はあらためて考えると、その点が面白いな思っていたふしがあります。さっき近藤さんがおっしゃった、遠景、中景、近景というのはCGにはなくて、全部完璧な線遠近法の世界なのですね。本当に頭でつくったものを、きちんと形にして、感覚なんかなくて、写真で撮ったようにすべてをつくるツールなんです。興味深いのは、日本は欧米に比べて3D・CG（三次元コンピュータグラフィックス）の使い方がまひとつだということ。実写の劇映画や手書きのアニメーションだと、本当に世界レベルの作品がいっぱい出てくるのですが、こと3D・CGになると、まだそうした作品が出てきていないのです。

宮崎駿は、自分は映画をつくっていないと言いま

す。自分は映画の奴隷で、映画につくらされていると言う。でも、そういうことを言うCG監督というのは、日本、いや世界にもいなくて、やはり自分の世界をつくってやるというような感じですよ。どうもそのへんのミスマッチで、うまくいかなかったり、面白いのが出てこなかったりということがあるのではないかと考えています。

翻って自分のことを考えると、やはりやりにくいんですね。今回僕の作品は線香の煙を実写で撮影して、それをコンピュータで加工しています。煙のような素材があつて、そこにアプローチしていくようなやり方だとすごくやりやすいのです。本当にリアルな煙をCGでつくりだすソフトもあるんですけども、そういうのを使ってやると、どうしてもしゃくりこないというか、思い通りにはなるんだけど感覚が煙に入っていないのです。

いまのみなさんのお話をうかがっていて、そのへんのことを思ったのが一つと、あと、これはいい言葉だと思つたのが、武田さんがおっしゃったアンビエント・アートというやつです。

武田 思い付いただけ(笑)。

大西 いえいえ、「それはいただき！」と思いました。確かに作家が責任を持たなければいけない、これは俺の作品だという自我をばんと出すことの裏には、責任を取らなければいけないところもあるわけですね。

何でそんなに堅苦しく考えるのという面も、もちろんあります。でも、それがずっとわれわれが継承してきた制度の中では致し方ない。そうしないと理解されなかつたり流通に乗らなかつたりという現実

があります。その一方で、この制度も制度疲労を起こしている部分もある。そろそろモデルチェンジの時期かなということですね。そのヒントが今回の「物気色」のアートの中にあるのだと、みなさんのお話を聞きながら考えました。

さて、ほかの作家にも聞いてみましょう。会場に何人かいらつしゃいますね。大船さん、いかがでしょう。

場を楽しむことと作品を見ることは同義

大船真言 まず、自分が担当した場所から話をさせていただく、もともと奥の南画の部屋の床は全面絨毯が敷かれていたので、瓦のグレーの床は隠れていた状態でした。また、壁面の作品には風景画以外に人物画も混ざっていたので、自分が現場に下見に行ったとき、まず絨毯を取って瓦の床にして、人物画は風景画に入れ変えさせていたで、ぐるりが南画の風景に囲まれる状況を作ることをイメージしました。さらに蛍光灯だったので、暗くして見せることで、あの場と自分の作品世界とが融合し、現在のそのような印象がつけられるのではないかと想像しました。

このように、場に対してのイメージを持って、展覧会というのはそれを具現化していく行為でもあるんですが、現在みなさんに見ていただいている状況というのは、実はこの展覧会中ではありえなくて、おそらくこの展覧会が終わってしまうと、いまの雰囲気のように絶対に見えてこないというのが、一つ重要な点だと思つてます。

僕自身は真ん中の自分の絵を見ていただくだけで

はなく、周囲の南画の気配も含めて感じていただくことはすごく重要だと考えていますし、何かその場の雰囲気というのは、竹林など他の場所に関しても言えることですが、おそらく下見のときに見えていた雰囲気と、いま作品があつてこそ見えてくる雰囲気と全然違うと思つてます。

作品があることで見えてきている場の印象が、この展覧会中だけのことであつて、それ以外のときは、こういうふうには見えていないと思いますし、展覧会の楽しみ方として、作品だけを見ることがではなくて、場を楽しむことと、作品を見ることがほぼ同義ということが重要なのだと思つてます。

ビエンナーレなどギャラリー以外での展示も多くなつてきていますが、それは日本に限ったことではなくて、ベネチアなど各地ですつと前からあるわけです。今回招待作家で韓国人のシムさんもコーディネートされたのは日本人の方で、現場にご本人が来られたわけではないと思つてます。なので、例えばこの場所にすべて海外の作家の方が直接来られて、その場感じて何か展示をされるということになると、まったく違う現象が起これると思つてますね。

われわれ日本人がこの場から読み取れることというのは、日本人だからこそ読み取れることがけっこう多いと思います。その深さというか、日本人にしか分からない、この場所から引き出せる部分というのはとても大事だし、そういうものが西洋人たちに分からない領域なのであれば、日本人にしか読み取れない空気感を作品として提案し、海外にも発信していくべきだし、展覧会の在り方というか、場所と作品との関係というのは、やはり非常に大事だなと

思って、今日、お話を聞かせていただきました。
大西 ありがとうございます。では、坪先生お願いいたします。

空間のジュエリー

坪文字 坪と申します。竹やぶの中の下の方に、気がつけば見えるように設置しました。白い形状記憶ワイヤーを使っています。テグスに白い樹脂が巻いてあるもので、それを溶かしながら球をつくり、一・五キロメートルぐらいのワイヤーを溶着していったものです。霜柱のように積もった笹の葉の下に入れたように思いましたが、何かのようには、やはり避けたほうがいいと思って、あのように笹の葉の上を這うようなかたちにしました。秋丸さんのレビューで寡黙な作品であるというふうに書いていただきましたが、本当に気がつかなければ、喋りかけない作品かなというふうに思っています。

大西 こちらの会場のことかはどうですか。

坪 私は最初に入ってきたとき、まず竹やぶの竹がこんなに太いのが、こんな中庭に生えているなんて想像もつかなかったもので、もうこれに圧倒されて、どんなに格闘しても、この竹やぶは厳然たる力を持つているなど感じました。最初、上の方を煙のようには柵引くようにつけたのですけれども、竹に養生して傷つけないようにとのお話だったので、その養生テープを巻いているうちに、さりげなさ全然なくて、もういかにありますという感じになったので、ああ、やはり地面がいいと思って地面の方にしました。

私は、平常はジュエリーをつくっているのですが、この建物は京都の方もあまり知らない建物らしくて、そういうところで自分の仕事、自分の作品を展示したことについて、あれは空間のジュエリーだというふうに考えています。竹やぶは非常に魅力のある空間でした。それで竹やぶを使わせていただいたわけです。

ものづくりと里山

大西 ありがとうございます。残り時間も少なくなっておりますが、会場のみなさまからご質問等ございましたら、お受けしたいと思います。

会場 荻野と言います。展覧会は二、三度見させてもらいまして、やはりこの空間にすごく圧倒されたということが一番正直なところなんです。ちゃんと理路整然とした質問というか、課題を言えるかどうか分からないんですが、さつき伺ったお話の中で、幾つか自分の中に残ったキーワードがあって、それをちょっとつないでみたいと思います。

まず、ものをつくるのが好きかどうか、そのところ立ち返ったらいいのではないかと、いううな、そこがすごく印象的に耳に残りまして、作家だとか、意図するとか、そういうかなりベクトルを持ったような言葉ではなしに、何かほっとその人がつくるのが好きなんだよね、みたいなところの言葉があったかと思えます。もう一つが、空間との融合というか、そこに仕掛けていくのか、やらされるのか。宮崎駿監督の話にもあったような。あと、近景、遠景とかいう話の中で、私の中に里山という

単語がふと降りてきまして、里山というのは、もとは大自然のものではなくて、人間が、特に日本人が手を加えていったものだと思っています。では、その手を加えるときに、それは意図的に加えていくのか。どういう意図で加えていくのか。それは私利私欲なのか、自分が何か目的意識を持っているのか。それとも山にそうさせられているのか。だけど、いつまでも手を加えなかったなら加えなくてよかったです。はずなのに、いったん加えてしまうと、もう加え続けなければいけないということも伺いました。

何を聞きたいのかと言いますと、その里山と日本人の関係というところから見えてくるものと、日本人の距離というか、その作品と日本人の距離ということについて、ひよっとして何かお考えになることがあったら、伺ってみたいと思った次第です。

大西 鞍田さんどうですか。

鞍田 今年はそれこそ「里山」という言葉をたくさん耳にされたかと思えます。名古屋で「生物多様性条約」の締約国会議の第一〇回が行われて、それにあわせて環境省が里山イニシアチブという日本発信の新しい自然との共生の姿を提案しました。いまおっしゃったような、まさに人間が手を加えることで、むしろ自然の多様性が維持される、そういうシステムみたいなものを発信しているという話だったんですね。人間が本来は、例えば、農業だったり、林業だったり、自らの生活のために手を加えたことによって、むしろ自然の景観美であったり、さらには自然そのものの多様性が維持されるというのがある。それが自然に、あるいは山に即すことなのか。単純に人間の私利私欲なのかということはい

ま、ちょうどものづくりの中で作家が表現するにあたって、単にもの声を聞くのか。そうではなくて、そこに自己の表現性を重ねていくのかという関係性と、確かに似ているかなと思えて、里山からものづくりまである種のつながりは、そういう意味ではあるのかなという気はするんですね。

ただ、里山について一言付け加えると、最近のクマ騒動はまさにそうだと思うんですけど、手を加えなくなったことで、逆に自然も困っているというか。いまの世の中は、例えばものづくりがどうなのか分からないんですが、やはり手を加えなくなっているところが問題だと言えるかもしれません。その手の加え方は本当にマテリアルに、びたっとうこういう加え方なのか。大西さんがやっていらっしやるCGのような、また別のアプローチでのものづくりの在り方というの、当然あると思うのです。

いずれにしても問題の根は深いというか、広がりがあるのかなという気はしています。

武田 また柳田國男の話をちよつとだけします。民俗学という学問の幾つかの構図というか構造があって、その一つが山里構造と呼ばれるものです。山と里というものが、そこではある程度はつきりと分かれています。山と里をほんやりと行き来するものもあるのですが、基本的には、山というのは聖地であって……。

鞍田 奥山と言ったらいいでしょか。

武田 そうですね。奥山ですね。神々が住む領域だと。里には人が住んでいて、唯一例外的に、山を行き来できる民があつて、これが柚ゆずと呼ばれたり、あるいは山やま籬と呼ばれたりする人たちです。われわれ

が若いころには、白土三平が描いていた一連の漫画がありまして、これがそういう世界を如実に表していて、強い影響を受けました。

柳田國男は明治の生まれですが、彼が若い時期にドイツ型のワンダーフォーゲル、つまり、山登りを楽しむというようなことが日本に入ってきてずいぶん流行しました。これも近代化の一つです。明治に入ってから、歌を歌いながらリュックを背負って楽しみに登っていくということになり、地元のお百姓たちは驚いたわけですね。柳田國男という人は近代化が及ぼす影響の光と影を知っていたので、目に浮かぶわけですね。このままいくと、この共同体の社会が、ひよつとすると崩壊するかもしれないということとを危惧したわけですね。

このことが直接的かどうか、ともかくこういった幾つかの事例が、柳田を民俗学に駆り立てた原因の一つだと聞いています。

鞍田 里山については近藤さんいろいろな活動をされていますね。

近藤 そうですね。私が作品をつくって、画廊とか展示会をやるのが表の活動としたら、裏活動として、岩倉の「まつたけ十字軍活動」などのサポートをしています。

里山に人が入らなくなるとマツタケが出なくなるんですよ。要するに山が荒れると、もうマツタケは出なくなる。やはり人間と山との関わりの中で、里山も生かされるし、そこに生態系もできて豊かになる。それがもともとの人と里山との関係だったと思うんです。化石燃料の時代が中心になって、特に昭和四〇年代以降は、里山に人が入らなくなったこと

でマツタケがまったく採れなくなっています。こうした状況の中で、京都の岩倉で、もう一度里山を再生してマツタケを再生させようというグループがあります。

里山の再生には間伐材の伐採が必要なのですが、そうすると、間伐材が山のように下るされます。それは害虫駆除の必要性から燃やさなければなりません。私はそれを見てグループのみなさんと一緒に窯かまをつくることにしました。窯があれば、陶器も焼けるし、炭も焼けるし、ピザも焼ける。それはワークショップですね。他にも、天河神社の山の中に窯をつくったり、東北の山に窯をつくったりもしています。これらは、まったく私が表に出ない、裏の部分としてやっています。

これは私の勝手な想像ですが、京都の陶芸界が一番活気があつたのは、高度成長も関係したかかもしれないですけども、やはり昭和の二〇年代後半から三〇年代ではないでしょうか。そのときに京都では、清水の五条の共同窯で、職人さんも作家も、有名な大家の先生も、それから若い当時の前衛陶芸をやっている人たちも、みんな同じ共同窯に入れて、窯をたいていたという時代があつたのです。そのときに京都の陶芸界に素晴らしい作家がどんどん出たし、産業の方もすごく活気があつた。その五条の共同窯では、東山をはじめとする京都の近隣からアカマツを伐つてきて燃やしていたわけですね。環境条令によって、五条の登り窯の火が止まり四〇年以上が過ぎました。

それが、いま東山の国有林がナラ枯れで大変なことになっています。この間も京都市の人から電話が

かかってきて、伐採したナラ枯れの木を燃やさないといけなから、近藤さん、何とかならないか。五条の窯で燃やせないですか、と尋ねられました。それは絶対できない。いまは地域の人の賛同がなければ無理だと。そこで、私の友人で亀岡など郊外で登り窯や穴窯をやっている人たちにお願ひして燃やそうということになりました。

だから、われわれものづくりをする人間は、自分の表現ということも関係しながら、やはりそれぞれの分野において、自然や地域と関わっていくことも非常に重要だと、一方では思っています。

「物気色」は日本人の美意識を考えるツール

武田 最後に、今日のテーマの民芸に、もう一度引き付けて終えたいと思います。

先ほどご質問の中でも、志村先生のお言葉の中で、ただものをつくりたいというだけでいいんだ。それだけなんだということが、僕も一番響いた言葉だったなと思っただけです。だけど、あらためて、こうやって民芸という言葉を使っているのは、民芸以降、こんな言葉をつくった人はいないんです。これに変わる言葉を生みだせていないのは、その後の人間たちの怠りなのかもしれないんです。やっぱり、この言葉にかなう言葉ができてなくて、現代の民芸というのも変なんだけど、この「物気色」という言葉もそういう意気込みの中でつくられたと思うんですね。その時代のものづくり、例えば生活とか、生き方も含めたようなことを、もう一度考えなければいけない時期に来ているのかなと思います。

近藤 私もそれに関して最後に一つ。中国がこれからどんどん出てくると思います。ものづくりも手仕事の仕事やアートも含めて、中国のものももっと押し寄せてくる。グローバルな流れの中で、私もいろいろなところで展覧会をして、例えば海外で発表すればするほど、やはりもう一度日本人の持っている本質性や美意識というものをしっかり確認して、発信することがすごく大事だと思うんです。それは展覧会だけではなくて、先ほど出た生活工芸やものをつくる人も、もう一度、基本に立ち返ったところで日本人のものが生まれてくると思うのです。

そういう意味で、志村先生がおっしゃったように、柳の民芸思想も、もう一度現代を問い直していく一つのツールとして考えることが大事だと思うし、われわれも日本人の現代における美意識を考えるツールとして、この「物気色」というのを考えています。

こういう展覧会の場合も、先ほど大船さんが言ったように、新しい感覚価値を発見する場となつたらいいと思います。京都というのは、まだこういう場所がたくさん残っているし、作り手も多く住んでいます。今日も志村先生にも来ていただいて、世代を超えて、こういう対話ができたのがすごくありがたいと思っと思っています。新しい美意識を発信できるのは京都からでしょう。

志村 今日、こちらに伺いましたのは、近藤さんと対談したでしょう。

近藤 「サヨナラ、民芸。こんにちは、民藝。」『目の眼』増刊、二〇一〇年七月号)です。

志村 そうそう。あのとき近藤さんに、私たちは少し変わるといってお話をさせていただきました。

近藤 そうですね。

志村 それで本当に、今度の浜松市美術館でやる展覧会(「しむらの色」志村ふくみ・洋子 染と織の世界)は第一歩なんです。いままでは着物を並べるだけだったんですけれども、今度は機も置き、染料も置き、糸も置き、そして中学生を呼んで一緒に染めて、そしてみなさんと織る。来館者全員で織っていく。そういうのをやりました。それは終わりましたけれども。十何メートル、織ってください。みなさん、全然知らない方ですよ。子どもさんも初めてそういうことをやってみたくて。

それは内藤礼さんの一つの展覧会を見ただけで、自分たちだけが完成したものを並べて、「見てください」ではなくて、自分の厨房も全部お見せして、そしてみなさんと交流しながら、中には、織物をやってみたいとか、染めをやってみたいという方が出ていたみたいなこと。そういう思いでやりました。今日もそのためにやってみようと思いました。呼んでいただきまして、ありがとうございました。

近藤 こちらこそ。

大西 ありがとうございます。最後にすごく盛り上がったひとつになれました。やはり場の力でしょうか。「もの」には人の「者」の部分もあるので、そこも含めてモノの力が働いた良い討議になったのではないかなと思います。今日はみなさん、本当に長い時間ありがとうございました。

(展覧会「物気色」物からモノへ)で開催されたところ観
+ワザ学合同研究会「民藝と物気色アート」、日時:十一月
二五日(木)午後二時~四時三〇分、会場:社団法人京都
家庭女学院・虚白院より)

仏教瞑想の射程と マインドフルネスの応用可能性

井上ウイマラ

高野山大学文学部准教授

はじめに

本論では、仏教のヴィパッサナー瞑想における対象領域と対象に注意を向ける三つの視点を概観した上で、仏教瞑想が目指す解脱とは何かを確認し、瞑想的な意識の保ち方をホデイワークや医療や心理療法に应用する可能性についてマインドフルネス瞑想に基づいたストレス緩和法 (Mindfulness based stress reduction program 以下 MBSR と略称) を中心に考察してみたい。

1 仏教瞑想の射程

1-1 ヴィパッサナー瞑想とは何か

ブッダは修行者の機根に応じて実に様々な瞑想法

を説き示し、それらは五世紀頃にブツダゴーサの著

した総合的解説書である『清浄道論』において四〇種類の瞑想対象としてまとめられている。修行においていづれのアプローチが採用されるにせよ、解脱がもたらされる時には如実知見 (yathābhūtañāṇassana)² と呼ばれる智慧が必要だとされる。ブッダは、ものごとのありのままを洞察することによって解脱がもたらされることを自らの体験から学んだのである。

ブッダが如実知見と呼んだこの智慧は、後代の注釈文献ではヴィパッサナー (vipassanā: 洞察あるいは観) という言葉に置き換えられて詳細な説明が付されるようになる。『清浄道論』においてはヴィパッサナーの成熟が観智の八段階に整理されている。こうした流れの背景には、集中力 (samādhi: 三昧、あるいは jhāna 禅定) と洞察力 (如実知見あるいはヴィパッサナー) という仏教瞑想における二つの中心的要素を明確に区別して理解する必要性があった。両者は一般的に止観 (Samatha-Vipassanā) と総称される。集中力は心が安定し満たされた状態、洞察は智慧や気づ

きと言換えることができるであろう。

ブッダが解脱に到達した人生の過程を概観すると、出家してまずはアーラーラ・カーラーマとウツダカ・ラーマプッタという当時のヨーガの大家二人に師事した。彼らの説く最高の境地を体得し、共に教団を率いるように求められるまでに至った。しかし、無所有処 (arūpāyatana: 何も無いという境地) や非想非非想処 (nevasañnāsaññāyatana: 想念あるいは認識作用が有るのでもなく無いのでもないという境地) という境地は、三昧や禅定という高度な集中力によってもたらされる意識状態ではあっても、まだなお再生をもたらすものであり、輪廻転生する実存的苦悩からの解脱をもたらすものではなかった⁴。

こうした当時の精神的修行による最高境地の限界を悟ったブッダは、自ら断食や息こらえを中心とする苦行を試した。やせ衰えて意識を失って倒れているブッダを見た者たちは、彼は死んでしまったと勘違いするほどであったという。おそらくブッダは臨死体験をしていたに違いない。こうした極端な苦行

によっても解脱が得られないことを悟ったブッダは、苦行を離れ、再び禪定を基本として解脱に挑戦することになる。

ブッダは解脱を得る前日の夕刻から菩提樹の下に坐して深い禪定に入り、そこから出て次の三つの事柄に心を向けた (citrāṃ parināmanē)。①前世を思い出す智慧 (pubbenivāsanaṃ-satī-tāna: 宿住随念智)、②それらにおける死と再生の過程をつぶさに観察する智慧 (cutūpapāṭī-tāna: 死生智)、③煩惱を根絶して輪廻から解脱する智慧 (āsavakkhaya-tāna: 漏尽智)。こうして解脱が得られたのは翌日明けの明星が輝くころのことであった。

三明と呼ばれる高度な洞察知のうちで、漏尽智こそが如実知見あるいはヴィパッサナーと呼ばれるようになる中核である。この漏尽智によって洞察された悟りの内容は、後に四聖諦や十二縁起という仏教の最も基本的な教えとして表現されることになる。

ヴィパッサナーは、語源的には、「見る」ことを意味する語根の *passana* と、「分析的に、洞察的に」を意味する接頭辞の *vi* から構成されている。漢訳では「観」、英訳では *insight* と訳される。ヴィパッサナー瞑想の内容が最も総合的にまとめられた経典である『気づきの確立に関する教え』では、「繰り返し見つめる」ことを意味する *anupassana* という言葉が用いられている。対象を何回も繰り返し見つめることによって、自然と囚われや偏見から解放されてゆくのである。この本質があらわになり洞察されてゆくのである。

1-2 ヴィパッサナー瞑想の対象領域

ヴィパッサナー瞑想の対象領域は、『気づきの確立に関する教え』においては、I 身 (*Kāya*)、II 受 (*vedanā*)、III 心 (*citta*)、IV 法 (*Dhamma*) の四領域にまとめられている。

I 身においては、①呼吸のありよう、②行住坐臥の姿勢、③食事、排便、会話などを含めた日常生活全般、④皮膚、髪の毛、体液、内臓を含めた身体の構成要素、⑤地 (硬さや重さとして感じられるもの)、水 (湿り気や凝集性をもたらすものとして感じられるもの)、火 (温かさ冷たさとして感じられるもの)、風 (動きとして感じられるもの) の四種にまとめられる身体を構成する物質的要素、⑥死体の変化などを繰り返し見つめることが説かれている。

II 受においては、①感覚器官と外界との接触によって発生する第一次的感覚印象としての苦・楽・不苦不楽、②それら三種類の感受がそれぞれに欲望や憂いの再生産のサイクルにつながってゆくものか、あるいはそれらの変化 (*anicca*: 無常) や不完全性 (*dukkha*: 苦) やコントロール不可能性 (*anatta*: 無我) の理解を介して欲望や憂いの再生産のサイクルからの解放につながってゆくものであるかを繰り返し見つめることが説かれている。

III 心においては、①心に貪りがあるか無いか、②心に怒りが有るか無いか、③心に自覚があるか無いか、④心が萎縮していないか、⑤心が散乱していないか、⑥感覚的な欲望を超えた大いなる心であるか感覚的な欲望に囚われた心であるか、⑦微細な物質世

界を超えた無上の心である微細な物質世界に囚われた心であるか、⑧落ち着いて集中した心であるか否か、⑨心が解放されているか否かなどの観点から心の状態を繰り返し見つめることが説かれている。

IV 法においては、①貪欲、怒り、不活発性と眠気、浮つきと後悔、疑いという心を曇らせる作用 (*pañca-nivāna*: 五蓋) があるか否か、それらがどのように生起してくるか、生じたものがどのようにして捨て去られるか、捨て去られたものがどのようにして再生してこないようになるかを繰り返し見つめること。②色 (物質としての身体)、受、想 (イメージや言語による認識作用)、行 (感情や思考による意思的形作用)、識 (無意識的な記憶情報を含む意識全体) に分類され、「私」という執着の対象となる五つの集合体 (*pañca-upādānakkhandā*: 五取蘊) の確認と、それらの生起と消滅とを繰り返し見つめること。③目と視覚対象、耳と聴覚対象、鼻と嗅覚対象、舌と味覚対象、身体 (皮膚膜) と触覚対象、意識と意識対象の確認と、その両者に縁って生じる束縛の確認、その束縛が生起する過程、生じた束縛が捨て去られる過程、捨て去られた束縛が将来再生しなくなる過程を繰り返し見つめる (*cha-āyāna*: 六処)。④気づき (*sati*)、現象分析 (*dhamma-vicaya*)、精進 (*viriya*)、喜び (*piṭi*)、鎮静 (*passaddhi*)、三昧 (*samādhi*)、中庸 (*upekkhā*) という七つの悟りを支える要素 (*satta-sambojjhaṅga*) に基づいて、それらが自らの内に有るか無いか、どのようにして生じてくるか、生じたものがどのように完成されてゆくかを繰り返し見つめる。⑤苦しみ (*dukkha*)、苦しみの起因 (*dukkha-samudaya*)、苦しみの滅尽 (*dukkha-nirodha*)、苦しみの滅尽に至る実践の道

(dukkha-nirodha-gamini paipada)をありのままに繰り返して見つめる (anur-aryasacca : 四聖諦)。

1-3 瞑想の深まりとヴィパッサナーの汚染

一般的には、呼吸をありのままに見つめることが基本的なトレーニングとされる。そして、心が呼吸から離れたときに何が生じているのかをありのままに観察することによって自覚の対象が徐々に広がってゆく。さらには、日常生活の動作に心を込めて注意深く観察することを通して経典にまとめられているような詳細な領域が自然にカバーされてゆく。

たとえば、耳と聴覚対象との出会いから発生する聴覚現象を見つめると、「カラスの鳴き声だ」という認識が発生した瞬間には、「坐っている場所から斜め後方四五度三〇メートルほどにある木にとまったあのカラスだ」というような空間的イメージが同時に生じていることが分かる。そうした空間感覚の中心には常に自らの身体感覚が存在する。

しかし、瞑想が深まり感覚器官と対象との接触到意識が収束してゆくと、ここでは「の音である」とか「どこで鳴いている」といった認識作用が消失する。そして、「何か(感覚器官)と「何か(対象)」が接触している様子が、あたかも「水面に水滴が落ちて波紋が広がるのを見ている」かのように知覚されるようになる。さらに集中が深まると、自らの身体感覚も消失して、「宇宙空間の中を意識が漂っている」かのような微細な意識状態に入る。最初は「自分が消えてしまった」ように感じられて不安になり、目を開けて身体に触って「自分」を確認して安心し

てから、また瞑想に戻るといふようなこともある。こうした繰り返しを経て次第に微細な意識だけの状態に慣れ親しんでゆく。

このように高度な集中力が養成されるに伴って、光が見える、歓喜を感じる、丹田のあたりからエネルギーが湧き上がり背骨に沿って上昇する、体が軽くなる、身体が自然にまっすぐに伸びてくる、観察が自動的に進むように感じられる、他人の心が読めるような気がするなどの神秘的な体験が発生する。こうした神秘体験には必ず「悟ったのではない」という微細な期待感が付着してくる。この微細な期待感は無自覚に自覚しにくいため、自分の思い通りに神秘体験を再現できないゆえの不安やイライラも体験するようになる。神秘体験自体は集中力が深まった結果でありそれ自体悪いものではないが、無自覚の期待感が瞑想の成長を阻害する。こうした現象はヴィパッサナーの汚染 (vipassana andhita) と呼ばれる。

ヴィパッサナーの汚染をうまく通過できると、無意識的な期待感が不安やイライラを生んでいるというような因果関係が自然に自覚できるようになる。三昧や禪定を支える心の働きが五蓋の各要素を中和してゆく現象なども体感できるようになる。たとえば、明晰な思考力は眠気や不活発性を中和し、詳細な観察力は疑いを中和し、喜びは怒りを中和し、リラクセスは心の浮つきや後悔を中和し、一体感はある欲を中和する。貪欲の背景には対象を自分と切りはなされたものとして認識する疎外感があり、一体感によってその距離感が埋められるからである。こうした中和現象は、三昧や禪定という高度な意識の集中状態がもたらす一時的なものであって、集中が解

けると五蓋は再び活性化される機会を伺い始める。

このようにありのままを見つめることが出来るようになる、身体感覚が消失するように感じる際の不安などを見守ってゆく瞑想の器が形成されてゆく。それは、身体に同一化した実体的な自我観から時間の経過と共に変化し続けてゆくプロセスとしての自我観(無我)への移行を準備するものである。

1-4 ヴィパッサナー瞑想における三つの観察視点

『気づきの確立に関する教え』では、それぞれの観察対象について、(イ)自らの内にあるもの (ārahā) を繰り返して見つめること、(ロ)他者という外界にあるもの (bahidda) を繰り返して見つめること、(ハ)自己 (jīva-bhūta) を繰り返して見つめること、の三つの観察視点が説かれている。呼吸、微細な身体感覚、感情、思考、行為などのあらゆる対象が、(イ)自分を見つめる、(ロ)他者を見つめる、(ハ)自己という関係性の間や場を見つめるという三つの次元から観察され吟味されるのである。

実際にこうした観察法を実践してみると、呼吸の長短や深淺などによる一回ごとの微妙な違いなどは、自分自身の呼吸を見つめる時よりも他者の呼吸に触れたりしながら観察するときの方がより明確に実感を持って認識されることが少なくない。怒りや悲しみなどの感情に囚われているときの表情や仕草や口調なども、自らを観察する時よりもこうした感情を生きている他者を観察する時の方が分かりやすいものである。

自分自身を知ること、私たちが思っているより

も実は難しいものである。現代ではビデオを利用した自己観察が可能になっているが、ブツダの瞑想法においては自己観察と他者観察を交えることによって自分をよりよく知ることが工夫されていたのである。他者を鏡として自己をよりよく知る手法である。

最近ジャコモ・リゾラッティらによってミラーニューロンあるいはミラーシステムの存在が発見された。ミラーニューロンは、「自分が行為を行うときにも、他者が行為を行うのを眺めているときにも活性化する」¹⁰ものであり、他者認知と自己認知のつながりや共感の起源¹¹、さらには自己意識や言語の発生について新たな理解の光を当てることが期待されている。¹²

ヴィパッサナー瞑想において他者の呼吸、仕草、感情、思考、行動などをありのままに観察することは、相手を共感的に理解し受容して寄り添うための基本的なトレーニングとなる。また、自他の間や場にあるこうした諸対象をありのままに観察することは、共感や相互理解における感情や思考の果たす役割とそれらが陥りやすい盲点を明確化するために役立つ。¹³

言語や概念やイメージは人間関係における非言語的コミュニケーションに下支えされた発話行為を伴う交流の中で創造され保持され発展し続けており、呼吸、微妙な身体感覚、表情、仕草、情動、感情、思考、行為などの響き合いをこうした三つの視点から丁寧に見つめてゆくことは自我意識の発生過程や人間存在の集合的・社会的側面に意識の光を当てることにつながる。それは、主観と客観という視点からはも

れ落ちてしまう人間存在の間主観的な次元に目を開くことへの誘いなのだ。

個と個があつて関係性が成立するという考え方から、個とは関係性の中からそのつど紡ぎだされては作り変えられ変化し続ける過程であるという考え方への転換は、仏教における無我理解を存在論の次元から認識論の次元へと連れ戻すパラダイムシフトである。

2 解脱とは何か

2-1 気づきと意識の微分体験

『気づきの確立に関する教え』で「気づき」と訳した原語 *saññā* は、従来は伝統的に「念」と漢訳されてきた仏教用語である。 *saññā* は *saññati* (思い出す) という動詞の名詞形であり、記憶や明晰な自覚、忘れないでいること、注意深さなどを意味する。思い出すことを語源とする *saññā* が、仏教瞑想の文脈において「気づき」と訳することが可能なのはなぜか、次のような思考実験をしてみるとよい。

五年前の印象深かったことを思い出す。一年前のことを思い出す。半年前のことを思い出す。一ヶ月前のことを思い出す。一週間前のことを思い出す。昨日のことを思い出す。一時間前のことを思い出す。一分前のことを思い出す。一秒前のことを思い出す。○・一秒前を思い出そうとする努力を続けてみる。この思考実験によって、自我意識による「私が

した」という認知形式で思い出すためには最低数秒程度の時間が必要であることがわかる。この単位時間以下の短い過去を思い出そうとすると、「私」という自我意識が成立する前の、「ただ見えている」、「ただ聞こえている」という感覚あるいは知覚体験の流れに触れるだけのような意識状態が体験される。さらに一秒前、○・一秒前を思い出そうという意識の営みは、今ここにおける純粹体験の流れに触れる気づきの体験をもたらす。これを「意識の微分体験」と呼ぶことにする。¹⁴

saññā は、「私が見かんと食べている」という日常的意識から、「みかんをつかもうと思う」、「みかんを見ている」、「みかんが見えている」、「手を伸ばそうと思う」、「手を伸ばしながら指が開いてゆく」、「みかんに触れる」、「みかんをつかむ」、「口に運ぶ」、「みかんが唇や歯に触れる」、「みかんを噛む」、「甘さとすっぱさを感じる」、「舌に触れたものから刺激が発生している」といった微細なレベルの意識に至る多層的な意識レベルを往復しながら自我意識の発生と変化と消滅の過程を見守ってゆくガイド役となってくれる。これがヴィパッサナー瞑想の洞察知を引き出す「気づき」の役割である。

2-2 解脱した状態はどのように表現されているか

『気づきの確立に関する教え』では、諸対象を繰り返して見つける気づきの実践によってもたらされる洞察知について「身(受、心、法)のみがある」という気づきのはっきりと現われてくる (*arūhi kayo/vedana/cittam/dhammo ti vā panassa sati paccupatthitā hoti*)¹⁵ と表

現されている。注釈書の解釈によれば、「身のみがある」という気づきとは、「私」や「私のもの」といった觀念から解放された認知である。¹⁶ 誰でもなく、誰のものでもない呼吸や身体感覚や感情や思考に気づくことができた時、私たちは解脱(vimutti)への入り口に一步を踏み入れることができるのである。

たとえば愛欲に関して、『気づきの確立に関する教え』に従えば、①愛欲があるときに「私の中に愛欲がある」と知る。②愛欲が無いときに「私の中に愛欲が無い」と知る。③いまだ生じていない愛欲が生じてくる様子をそのとおりに知る。④生じてきた愛欲が手放される様子をそのとおりに知る。⑤手放された愛欲が将来生じなくなるのをそのとおりに知る。⑥「法(愛欲)のみがある」という気づきが現われるという瞑想過程を経て、愛欲は純粹な現象として体験されるようになる。

愛欲からの解脱とは、単に愛欲の不在を言うのではない。後の大乘仏教においては「煩惱即菩提」という概念が生まれてくるが、ここにその初期仏教におけるプロトタイプがあることを指摘しておきたい。愛欲は、「私」とか「私のもの」という自我意識あるいは個的所有概念の束縛から解放されたとき、愛欲でありながらもはや愛欲ではないなものかへと昇華されてゆくのである。

2-3 解脱の条件

ブッダは解脱に関して、預流(sotāpanna)・一來(sakadāgāmi)・不還(anāgāmi)・阿羅漢(araham)という四つの段階があることを説き、それらの条件について

て一〇の束縛(samyojana)からの解放という指標を明示している。¹⁷ ここでは、解脱の第一段階である預流に至る三条件を中心に略説する。

預流に至るためには次の三つの束縛が断ち切られることが条件となる。

①有身見(sakkāya-dīṭṭhi)：身体が自分のものだという思い込み。有身見を超越することによって自らの病や死の受容が容易になり、他者が死に直面しなければならぬ場面においても受容に向けての苦しみや困難に共感的に寄り添うことができるようになる。

②戒禁取(sīlabata-parāmasa)：社会的文化的な慣習、宗教的な儀式や儀礼や特異な修行法などへのこだわり。戒禁取を超越することにより、有益な慣習や儀式などに従うことも、意味のない慣習や儀式などから距離を置くことも、必要な儀式をその場にあわせて創造することも自由に出来るようになる。これは現代のように社会構造が急速に変化する社会の変革期にあつて、時代が必要とする人びとのつながり方や価値創造のプロセスをファシリテートする力として働くものである。

③懷疑(vāccheta)：解脱への道のりや修行法、仏(目覚めを体現した人)、法(真理や解脱への教え)、僧(共に修行する集い)への疑い。外的な権威に依存することなく、自らの体験を基に試行錯誤してゆける基本的な自己信頼。

一來に至るためには、次の二つの束縛が弱まる(こ

とが条件とされる。

④欲愛(kāma-rāga)：五感の感覚的快楽への希求。
⑤瞋恚(vyāpāda)：気に入らないものを否定し破壊

しようとする攻撃性。

不還に至るためには、上記の二つの束縛が断ち切られることが条件とされる。

阿羅漢に至るためには、次の五つの束縛が断ち切られることが条件とされる。

⑥物質愛(rūpa-rāga)：微細心を持った存在や微細な物質世界への希求。

⑦精神愛(arūpa-rāga)：身体や物質を超えた精神的な世界への希求。

⑧慢(māna)：自惚れやプライド、最も微細なものとしては主語を伴わずに存在するという感覚へのこだわりがある。¹⁸

⑨浮つき(uddhacca)：落ち着きの無さ。善いことにとだわることによる心の浮つき。

⑩無明(avijjā)：今ここに気づかず、何をしているのか、本当は何を感じているのかなどを知らないこと。

2-4 解脱への道のり

相応部の『原因についての教え(upaniṣā-sutta)』¹⁹では、解脱して煩惱(束縛)が根絶されたことを知る智慧がいかにして生じるかについて、その原因を探ってゆく道筋が説き示されている。これは「解脱への縁起」とも呼ばれる経典である。ここでは、その要素の中核部分を列挙して簡単な考察を付す。

①根絶されたことを知る智慧(khaye ñāṇa)の原因は、解脱(vimutti)である。

②解脱の原因は、離貪(virāga)である。
③離貪の原因は、厭離(nibbida)である。

④ 厭離の原因は、如実知見 (yathābhūtañāḍassana) である。

⑤ 如実知見の原因は、三昧 (samādhi) である。

⑥ 三昧の原因は、安楽 (sukha) である。

⑦ 安楽の原因は、鎮静 (passaddhi) である。

⑧ 鎮静の原因は、喜び (pīti) である。

⑨ 喜びの原因は、和み (pamojja) である。

⑩ 和みの原因は、信仰 (saddhā) である。

⑪ 信仰の原因は、苦しみ (dukkha) である。

ブツダがヴィパッサナー瞑想によって開拓した新境地は、三昧から如実知見を経て解脱に至るプロセスであった。解脱以前に出会ったヨーガや精神修行の世界では、三昧から神秘体験を経て実存的苦悩が再生産されるループから抜け出すことはできなかった。

ここで如実知見から厭離に至る過程は、『清浄道論』では①生滅を繰り返し返し見つめる智慧 (udayabbaṅgānupassanāna)、②壊滅を繰り返し見つめる智慧 (bhangaṅgānupassanāna)、③恐れの見われを見る智慧 (bhayaṅgānupassanāna)、④危うさを繰り返し見つめる智慧 (ādhanānupassanāna) として詳述されている。²⁰

恐れや危うさを見つめる智慧とは、それまで確信していた世界観や自我理想などを放手す際に体験する悲嘆や抑うつを含む。これはキリスト教神秘主義における魂の暗夜に相当するものであり、こうした瞑想過程を体験することは、何らかの対象喪失による苦しみの渦中にある人々への共感と寄り添いの能力を高める効果を生み出すものである。

また、仏教における信仰とは、心をどのよう

くか、物事をどのように理解するかという無意識的な思考の枠組みをさす。実存的な苦しみに対して、そうした考え方や受けとめ方を行うことによって現実世界を生き抜く勇気が生まれ、意味が見出され、心が澄み切ってくるという作用がある。

3 マインドフルネスの応用可能性

3-1 仏教瞑想とマインドフルネス

ジョン・カバットジンが一九七九年にマサチューセッツ大学メデイカルセンターのストレスクリニックで創始したマインドフルネス瞑想に基づいたストレス緩和法 (MBSR) は、初期には治療困難な慢性疼痛への対処法として成果を上げ、次第に摂食障害やパニック障害などの心理的な問題にも効果のあることが検証されて、今では保険の適用も認められて医療やヘルスケアの主流に根を下ろしている。一九九五年からは Center for Mindfulness が設立され、リーダーシップ研修などを含めてその活動を充実させている。八週間のプログラム内容は『マインドフルネスストレス低減法』の中に詳しく述べられ、最近では日本でもホスピスケアにマインドフルネス瞑想を応用しようとする試みも始まっている。

カバットジンは、マインドフルネスについて次のように説明している。

「マインドフルネス瞑想法」は、注意集中力を

高めるためのトレーニングを体系的に組み立てたものです。これはアジアの仏教にルーツをもつ瞑想の一つの形式を基本としています。注意を集中するということは、一つひとつの瞬間に意識を向ける」という単純な方法です。この力は、今までは全く意識していなかったことに、意識的に注意をはらうことによって高まってきます。つまり「マインドフルネス瞑想法」は、リラクゼーション（緊張がゆるみ、安らいでいる状態）や注意力、意識、洞察力をもたらす潜在的な能力を活かして、自分の人生を上手に管理する新しい力を開発するための体系的な方法なのです。²¹

伝統的な仏教瞑想が止観として集中力と洞察力の養成を明確に区別して説明してきたのに対して、現代的な MBSR ではマインドフルネスという呼称のうち両者を包括しているのが特徴である。

3-2 マインドフルネス瞑想とスピリチュアリティ

カバットジンによると、患者はこのプログラムに参加することによって見違えるような変化を見せるが、抱えている病気がなくなるわけではないという。

このクリニクに来て、彼の心臓疾患が治ったわけではありません。病状は、プログラムが終了したときも、来たときと同じです。しかし、ここへ来たときは、彼は自分を病人だと思いませんでした。絶望感に襲われていた心臓病患者だったわけです。ところが、八週間たったとき、彼は健

康そうで幸せそうに見えました。病気や仕事と
いったさまざまな問題をかかえていても、人生に
喜びを感じていたからです。彼は、自分を心臓病
患者としてみるのではなく、一人の人間として見
ることができるようになったのです。²²

こうした表現は、病気であることを受容して健康
に生きる道があることを示唆している。これは、一
九九八年にWHOが健康の定義を改正する動きを始
めて、「スピリチュアル」と「ダイナミック」とい
う二つの言葉を旧来の定義に追加しようとしている流
れにも深くつながった現象である。新しい健康の定
義案は次のようになる。

「健康とは、単に病気や虚弱さがなければな
く、身体的、心理的、社会的、スピリチュアルに完全
に良好なダイナミックな状態である」²³

ダイナミックな状態とは、人生は山あり谷ありの
変化の連続で、病気や死ぬことを含めてさまざまな
景色や天候に出会うということである。身体的、心
理的、社会的にどのような逆境に出会っても、そこ
で生かされていることに感謝して、希望や喜びを
持つて最後まで生き抜いてゆける力を与えてくれる
のがスピリチュアリティとして現われる健康を支え
る第四の窓口なのである。

マインドフルネス瞑想は、伝統的な宗教の枠に囚
われずに瞑想の本質を現代社会に活かしてゆこうと
するスピリチュアルな動きの一つの典型なのであ
る。

3-3 マインドフルネス瞑想の実践例

カバットジンは、マインドフルネス瞑想法につい
て、「²⁴何もしない²⁴ことを学ぶ」という表現を用い
て説明している。それは「存在すること」を学ぶこ
とであり、意図的に何かをするのをやめて²⁵今²⁵と
いう瞬間の中で自分を解放することであり、生きて
いることや存在していることの本質にふみこもよう
とすることなのだという。

具体的なマインドフルネス瞑想の中核となるのは
呼吸瞑想である。そこでは呼吸をコントロールする
のではなく、鼻であれ胸であれ腹であれ、呼吸に連
れた空気の流れや身体の動きの感覚をありのままに
見つめようと注意を集中させる。心は自然にさ迷い
出すものであるが、そのたびに意識を呼吸に連れ戻
す。こうした繰り返しを通して、自然に自分の心が
観察できるようになり、日常生活の中でいかに無意
識的に自分を見失っているかに気づきやすくなっ
てゆく。この訓練によって得られるものについてカ
バットジンはこう語っている。

瞑想を行うときは、呼吸が注意力をつなぎとめ
る役割を果たします。体の奥の呼吸を感じられる
場所に注意を集中すると、表面では揺れ動いてい
ても、リラクセスした安らいだ気持ちになりま
す。すこしのあいだ、呼吸に注意を集中するだけ
で、水面が波立っていても、風の影響を受けずに
おだやかな海の奥のような、緊張状態の影響を受
けないですむ場所に移ることができるのです。こ

れは、自分自身の内部に平和な場所を作るうえで
非常に効果的な方法です。²⁵

こうした呼吸瞑想は毎日時間を決めて訓練する
「正式なトレーニング」と、日常生活の中で折に触れ
て行う「ふだんのトレーニング」とに分けて実践さ
れる。

呼吸法を中心として、丁寧に食べる瞑想、歩く瞑
想、全身を感じてゆくボディースキャン、ヨーガの
ポーズを用いて体と心をリラクセスさせる瞑想など
が適宜組み合わせられて実践されてゆく。こうした訓
練を通して患者は自分の体の感覚に注意を向けて体
を感じとり、体の声を尊重することを学んでゆく。
呼吸瞑想、ボディースキャンとならんでMBSRの三
本柱の一つであるヨーガ瞑想法についてカバットジ
ンはこう語る。

ストレス・クリニックで行うヨーガ瞑想法の
基本原則は、各人が意識的に、自分の体の発す
る信号²⁶を読み取る、ということとです。自分の体
があなたに伝えていることに耳を傾け、そのメッ
セージをあなたに知らずに十分に尊重するというこ
とが大切なのです。

あなたの体の声を聴くことができるのはあな
ただけです。成長し、癒したいと思うなら、責任
をもって体の声を聴かねばなりません。体は人によ
って違います。それぞれが自分の限界を知る必
要があります。その限界は、慎重に注意を集中し
て、時間をかけて、ゆつくりと探し出すしかあり
ません。²⁶

痛みに向かい合うこともこのプログラムの重要なテーマである。ここでは痛みと共に生きる姿勢が教えられ、痛みの受け入れ方や痛みに静かに、優しく、それでいてしっかりと、その痛みに注意を集中するアプローチが訓練される。こうして患者は痛いという感覚に対する自分の思いや感情に気づくようになる。痛みを「悪いものである」と決め付けたり、「受け入れたくない、消え去ってほしい」と願う思いを手放すことができると、痛みの感覚を受け入れる準備が整う。こうして痛みを客観的に観察できる傍観者のな見方が体得されると、名称や感情や思考、意見や信念などを超えた純粋な存在として自分を感じることができるようになる。そのありようをカバットジンは次のように語る。

あらゆる思いや感情を手放すと、すべての概念が静寂の中に溶けていきます。そして、あらゆるものを超えた意識だけが残ります。そして、この静寂の中で、自分は、自分の体とは別の存在である²⁶というのを知るのである。体というのは、一緒に人生を歩んでいかなければならない伴侶であり、無視することはできませんが、自分のもではないのです。便利で不思議な媒体ですが、自分ではないのです。

体が自分ではないというのなら、体の痛みも自分ではないということになります。そして、自己の存在感に入りこむことができれば、あなたと体の痛みとの関係も変わってきます。あなたも、瞑想を通じてこういう体験をすることによって、痛

みを受け入れる余裕を作りだし、痛みと共に生きる自分なりの方法を開発することができるようになるでしょう。²⁷

これは伝統仏教における有身見の超越の現代的な説明に他ならない。

3-4 マインドフルネス瞑想の応用的発展

MBSRをさらに医療の分野に知らしめたのは、ティーズデルらがMBSRを取り入れてうつ病の再発防止のための認知療法 (Mindfulness based cognitive therapy: MBCT) を開発し、その有効性が検証されたことであつた。²⁸ また、治療者が振り回されて対応が最も難しいといわれる境界性人格障害に対して、禅に基づいた弁証法的行動療法 (DBT) を創始したマーシャ・リネハンが、マインドフルネスの本質を脱中心化という概念によって応用実践している。²⁹

DBTと並んで第三世代の認知療法として最近日本にも広まりつつあるS・C・ヘイズのアクセプタンス&コミットメント・セラピー (ACT) においては、デフュージョンという呼び名で脱中心化が行われる。ACTでは、ネガティブな感情や思考を観察・受容することや自分の価値を再発見・再自覚して自らのペースで行動してゆくことがアクセプタンスとコミットメントという言葉によって意味されており、その背景には、今この瞬間との接触によってとらわれから脱して心の柔軟性を養うというマインドフルネスの実践が活かされている。

まとめ

仏教瞑想における自覚や洞察の実践と解脱や悟りの智慧が、マインドフルネス瞑想というネーミングによって、現代の医療や心理療法において再構築されている様子を概観してきた。本論で取り上げたMBSR、MBCT、DBT、ACT以外にもA・ミンデルのプロセス指向心理学におけるアウェアネスやセンシエント、³⁰ R・クルツのハコミ・セラピーのマインドフルネスやラビング・プレゼンスなど、³¹ 仏教瞑想と深いかわりを持った新世代の心理療法は少なくない。

また、M・エプスタインのように精神科医として精神分析とヴィパッサナー瞑想を同時に実践しながら空という仏教概念を心理療法の中に位置づけようとする画期的な試みもすでに一定の評価を得ている。エプスタインの画期的な著書のタイトルである *Thoughts without a thinker*³² という言葉は、ピオンを引用したものであるが、西洋的な文脈の中で仏教瞑想の真髓が確実に根付きつつあることの傍証なのではないかと思われる。

本稿では、こうした新世代の心理療法におけるマインドフルネスの潮流については触れることができなかつたが、今後のテーマとしてあらためて取り上げてみたいと思っている。

注

- 1 Buddhafoora. 『南伝大蔵経第六二巻』一七一頁から『南伝大蔵経第六三巻』二九九頁、大蔵出版
- 2 ウ・ウェーブツラ訳著『南方仏教基本聖典』六九頁、一

- 九七八年
- 3 *Buddhaghosa*. 『南伝大蔵経第六四卷』三七四頁、大蔵出版、一九三五年
 - 4 片山一良訳『中部(マッジマニカーヤ) 根本五十経篇I』三九―四五頁、大蔵出版、一九九八年
 - 5 水野弘元『釈尊の生涯と思想』三九―四二頁、佼成出版社、一九八八年
 - 6 片山一良訳『中部(マッジマニカーヤ) 根本五十経篇I』八二―八四頁、大蔵出版、一九九七年
 - 7 漏尽智の内容については、経蔵においては四聖諦の理解とされているのに対して、律蔵の『小品』では十二縁起として説明されている。
 - 8 片山一良訳『中部(マッジマニカーヤ) 根本五十経篇I』一六四―一八七頁、大蔵出版、一九九七年。片山訳では「念処経」となっているが、本論では実践のニュアンスを引き出すために「気づきの確立に関する教え」と訳した。
 - 9 *Buddhaghosa*. 前掲書、三六三―三七三頁
 - 10 ジャコモ・リゾラッティ&コラド・シニガリア『ミラー・ニューロン』七頁、紀伊国屋書店、二〇〇九年
 - 11 前掲書、二二―二〇九頁
 - 12 マルコ・イアコポーニ『ミラー・ニューロンの発見』五二頁、あるいは「第三章 言語をつかみとる」を参照。ハヤカワ新書、二〇〇九年
 - 13 井上ウイマラ『看護と生老病死・仏教心理で困難な事例を読み解く』八一―九八頁、三輪書店、二〇一〇年
 - 14 井上ウイマラ『呼吸による気づきの教え』六一―九頁、佼成出版社、二〇〇五年
 - 15 *Majjhima Nikāya*. Vol.1. PTS. 1888. p.56.
 - 16 *Buddhaghosa. Papanāsāntani*. Vol.1. PTS. 1992.p.250.
 - 17 片山一良訳『中部(マッジマニカーヤ) 後分五十経篇I』二九―二九二頁、大蔵出版、二〇〇二年
 - 18 井上ウイマラ『五蘊と無我洞察における anā 位相』高野山大学論叢第四三巻『六一頁、二〇〇八年
 - 19 『南伝大蔵経』大蔵出版
 - 20 *Buddhaghosa. Issudhi-Magga* pp.639-650. PTS. 1925.
 - 21 J・カバットジン『マインドフルネスストレス低減法』二二三頁、北大路書房、二〇〇七年
 - 22 J・カバットジン、前掲書、二二―二三頁
 - 23 窪寺俊行・井上ウイマラ『スピリチュアルケアへのガイド』三四頁、青海社、二〇〇九年
 - 24 J・カバットジン、前掲書、三一頁
 - 25 J・カバットジン、前掲書、八〇頁
 - 26 J・カバットジン、前掲書、一四六頁
 - 27 J・カバットジン、前掲書、二一六―二二七頁
 - 28 Z・V・シーガル、J・M・G・ウィリアムズ、J・D・ティースデル『マインドフルネス認知療法』二三―三六頁、北大路書房、二〇〇七年
 - 29 M.M.Linehan *Cognitive-behavioral treatment of borderline personality disorder*. New York: Guilford Press. 1993.
 - 30 A・ミンデル『二四時間の明晰夢』四四―五〇頁、春秋社
 - 31 R・クルツ『ハコミを学ぶ』春秋社、二〇〇五年
 - 32 M・エプスタイン『ブツダのサイコセラピー』三〇八頁、春秋社、二〇〇九年



ワザ学研究会での「滝行」 伏見稲荷大社にて (写真：奥井遼)

身をほぐし、心をほぐす

技術と平和力

——出産・武術・狩猟を貫く「生存のためのワザ」を構想する

大石高典

京都大学こころの未来研究センター研究員

1 なぜ、ピグミーたちはわたしの緊張を解くことができるのか

中部アフリカの熱帯雨林には「森の民」と呼ばれるピグミー系狩猟採集民が居住している。彼らは、古くから、少なくとも数千年前から森に棲んでいた人々であり、狩猟採集を営んできた。数百年以上前から、農耕民諸集団との接触や近代化の影響を受ける中で生業経済や生活文化において、様々な変化が進んでいるが、現在でも彼らの多くが森の中の狩猟採集生活に強いアイデンティティを持っている。私は、カメルーンの熱帯雨林でそのうちの一群団であるバカ・ピグミーとその近隣農耕民の一群団であるバクウェレと出会い、二〇〇二年から現在に至るまで人類学的なフィールドワークを継続している。バカ・ピグミーとバクウェレの人たちは、同じ地域で隣り合って居住しているにもかかわらず、他の地域のピグミー系住民とバンツー系農耕民の間で見

られるような対照的なライフ・スタイルや価値観のもとで生きている。両集団のモノ感覚についての相違については、『モノ学・感覚価値研究』第二号（大石、二〇〇八年）ほかで紹介させていただいたので、ここでは繰り返さない。

本稿では、バカ・ピグミーの人々のもつ、「身をほぐし、心をほぐす」技術について考えてみたい。彼らの動きは軽快でむだがない。かといって張りつめた感じがするわけではない。なにより不思議なのは、私もそうだがバカ・ピグミーの人々と出会った多くの研究者は、彼らのもつ「柔らかいインタラクティブ」(木村、二〇〇三年)に圧倒され包み込まれてしまうことだ。それは、文字通り「やわらかい」とか「優しい」とか「ふわふわした」といった形容詞が与えられる。彼らの発する会話(ただし、酔っ払った時を除く)や「ふんわか」とした場の空気に触れているだけで、こちらまで「ふんわか」とした心もちになっってしまうのである。おそらく、こういった特徴

2 出産時における赤ん坊を笑わせるワザ

人がコミュニケーションとして「いのち」を維持し、つないでゆくことを生存とするならば、子どもを安全に生み、育てる技術は「生存のためのワザ」の中でも最も重要な根幹をなすものだろう。直立二足歩行を可能にしたヒトの身体は、同時に骨盤が狭くなり難産になりやすいという困難をもたらした。無事な出産を成り立たせる技術には様々な要素があると思われるが、とくに産婦さんと赤ちゃんをどうリラックスさせるかという技術に注目したい。

日本における映像民俗学の草分けの一人である姫

田忠義は、『子育ての民俗をたずねて』（一九八三年）という著書の冒頭で、「産まれてくる赤ちゃんは、みんな喜んでこの世の中に出てきますよ」という青木愛子さんというアイヌの産婆さんの言葉を紹介している。

はじめてお婆さんがそういったのは、長井さん夫妻が連れていっていた生後何カ月かの彼らの赤ちゃんを実験台にして、赤ちゃんのとりあげ方をいろいろやってみせたときだと思います。

たまたま逆子のとりあげ方のことになり、お婆さんが、このままだと顎がひっかかるからここをこう持って、とやると赤ちゃんが声を出して笑いました。それも一度だけでなく、何度やっても同じように笑ったそうです。そしてそのときお婆さんが「こうやって赤ちゃんは喜んで生まれてくるもんだ」といったそうです。

：（中略）：

笑うということは緊張がほぐれるということでしょう。そして緊張しては顎がひっかかって出られない逆子の赤ちゃんが、緊張をほぐしてもらうことによって楽に出てこられる。これは、産婆でも医者でもない私にも、とても大事な技術だということがわかります。産婆技術のみでなく、非常に広い一般性ないし普遍性を持った技術だといえると思います。たとえば俳優の訓練法の中で、おのれの身体の緊張をほぐす技術を身につけることが非常に大事なものとされています。

考えてみると、この緊張をほぐすということはただ単なる技術の問題ではなく、人間同士のつきあいなど、人間そのものの生き方にかかわる問題

でしょう。緊張し硬直した人間関係は、ゆきつくところ喧嘩をよびおこし戦争をよびおこします。

（姫田、一九八三年、二二―二三頁）

おそらく、姫田が紹介している青木さんのやり方だけではなく、母親の緊張、そして生まれてくる赤ちゃんの緊張を緩め、リラクセスさせるための技術は無数にあるにちがいない。しかし、ここで着目したいのは、人間にとって、緊張を解くという極めて身体的なワザが出生の時点からして他者との関わりの中で実現されているという点である。母親、そして産婆さんとの身体的な手掛かりを通じて、こころがほぐされることによって赤ちゃんはこの世に現れることができる。

3 「他者」のいのちと向き合う 狩猟と武術における緊張解除

自らのいのちの存亡には、出産と死という、一回



写真1 生け捕りにしたセンザンコウとじゃれあうデデ氏



写真2 コウモリで目隠しのポーズをとるメニヤタ氏

限りのイベントを通じてしか体験できないが、われわれは、「他者」のいのちとは毎日向き合っている。人間も、他の動物と同様に他の生き物を殺して食べなければ生命を保てないからである。しかし、今日、われわれの生きる産業社会では、食糧生産における分業が極端に進んだ結果、毎日食事の際に向き合う動物や植物のいのちは既に全体性を失っている。高級なオーガニック・レストランに行っても、すべての食品について、どこから来たどんないのちを食しているのかを知ることが難しい。これとは逆に、狩猟採集生活においては、直接的に人間以外のいのちと向き合うことが日常である（写真1・2）。狩猟採集生活が、動植物をはじめとする多様ないのちとの深い関わりの中で営まれていることは、狩猟採集民を対象とした民族植物学や民族動物学の蓄積が語っている。近代化の過程は、生活の中から、いのちがしだいに隠蔽されてゆく過程でもあった。

狩猟は、動物との対峙・交渉を必要とする。槍や弓

矢を使う猟では、動物を啼き真似をして呼び寄せたり、あるいは動物に気配を悟られず近寄らなければならぬ。そこにあるのは動物との一方的な緊張関係だけではない。動物は狩猟者を出し抜き、時には裏をかく。そこには、狩る者と狩られる者といった関係を超えた交渉の世界がある。待ち伏せ型の罾猟であつても、泥や土の上に足跡を見つけ、追跡し、獣道を読んで罾を仕掛けるだけではない。狩猟が成功したならば、罾に掛かった獲物にトドメを刺さなければならぬ。この「殺す」過程も狩猟の結果である食物獲得に大きな意味を持つている。すなわち、獲物を絞めるとき、動物は暴れることがある。一旦暴れれば、動物は興奮してますます暴れる。結果的に血抜きがうまく行かず、血が全身に回って生臭くなってしまう。いかにうまく血抜きするかというのは獣肉をおいしく食べるためにも大切なことである(写真3)。不必要な苦痛を与えずに、動物をリラクセスさせ一気にトドメを刺してあげるのである。



写真3 エワ氏と獲物のブルーダイカー

かつて、自然人類学では人類が狩猟具を発明したとき、それが動物だけではなく同じ仲間の人類を襲うのにも使われたのではないか、という仮説が唱えられていた。ここでは、狩猟民は極めて暴力的なイメージでとらえられていたが、実際には暴力的な狩猟採集民像を証明するような証拠は、化石からも、同時代を生きたる狩猟採集民社会の研究からも得られなかったのである(山極、二〇〇七)。

ここでは、こういった狩猟と戦争の関連を議論する文脈からは離れ、武術における自らと、さらには戦うべき相手までリラクセスさせてしまうワザについて描写したある漫画作品のシーンを引用し、狩猟活動における狩猟者と動物の関係と対比してみる。狩猟を暴力に結びつけるのではなく、逆のことを考えてみるために。

『バガボンド』は、吉川英治による『宮本武蔵』を原作に井上雄彦が漫画にした『モーニング』(講談社)に現在連載継続中の作品である。この作品の第二六〜二七巻は、有名な一乗寺下がり松での宮本武蔵と吉岡道場一門七〇余名の決闘の場面を描写している。凄惨な七〇人切りの中で、武蔵がかつて奈良を修行中に会った柳生家の老人がお化けのような格好をして現れてきて、ときどき力んで固くなる武蔵につぶやく。そこで、老人から武蔵にたいして表現されているアド바이スは、いかに激しい斬り合いの中にあつても「やわらかい空気」の中にある限りは決して負ける気はしないものだが、力むとそのような空気がなくなってしまう、たちまち危うくなるということである。そこで、老人は、謎かけのように次の言葉を足している。

「このやわらかい空気に包まれている限り斬られる気はせぬものよ……そのうちその空気は相手をも包むほどのびて———。そしたらどうなると思ふ武蔵よ……?」(井上、二〇〇七:『バガボンド』二七巻#二三六)

この、武蔵への問いかけに、漫画の中では武蔵からののはっきりとした答えはない。しかし、ここで想定されているのは、切る者と切られる者といった区別を越えた同一化であろう。ここでは、敵味方は超越されてしまっているはずだ。しかし、漫画の中では、武蔵は斬り続け、一人生き残ることになるのである。

相手と戦い倒すためのはずの武術の、一つの到達点で平和に他ならないというこの気づきを狩猟にあてはめることは荒唐無稽すぎるだろうか。しかし、同種か他種かという重大な相違を越えて、狩猟者が狩猟実践の中でこのような境地に至ることはあり得るのではないだろうか。狩猟実践に少年期から参加し、動物という「他者」のいのちに向き合い続けることが、狩猟民の身体やこころをおのづからほぐし、向き合う相手をもほぐしてしまうという力を身につけさせたのではないかと考えたいのである。

4 平和という「生存のためのワザ」

バカ・ピグミーたちの発する「やわらかさ」は、井上雄彦の描く武蔵の事例と異なる点もある。一人一人もそれを発しているのだが、生きている場全体

から発されているという点である。集団的であり、強い社会性を伴ったものである。

西田正規は、「社会進化と平和力」という論考において、ヒト化の過程で平和力が進化した理由の一つを身体の「セクシー化」と集団的な「酩酊」に求めた。確かにヒトの身体は他の類人猿に比べても大変セクシーであり、おまけに発情期が分からない。

身体接触を伴う性交や育児などの場面において、私たちの身体は親密、平和、安らぎなどと表現している感覚に深く包まれ、警戒心や攻撃性は感情の裏に隠れてしまう。…(中略)…つまり集団内部をセクシーな場にすることによって、一種の集団的酩酊状態を作り出し、それによって警戒心や攻撃心のレベルを低下させている可能性があるのである。(西田、二〇〇三年、八三頁)

もし、前節で述べた狩猟による「緊張緩和力の強化」仮説が証明できれば、「過剰な身体セクシー化」とともに狩猟活動もまた、人類の平和力の進化に貢献した一つの要因であると考えられるかもしれない。狩猟や武術のワザには、究極的には自分も相手もリラックスさせることにより平和をもたらすという人間の性愛のあり方に通じる要素が含まれている。そして、狩猟活動を行わなくなった時代に、人々は武術を狩猟に代わって心身をほぐすワザとして無意識に活用しているのかもしれない。

参考文献

井上雄彦(二〇〇七)『バガボンド』第二六巻、二七巻、講

談社。

大石高典(二〇〇八)『「森の民」のモノ感覚——五感の人類学へ・カメルーン東南部における狩猟採集民および漁労農耕民の事例から』、『モノ学・感覚価値研究』第二号、モノ学・感覚価値研究会、六一―六八頁。

木村大治(二〇〇三)『共在感覚』京都大学学術出版会。

西田正規(二〇〇三)『社会進化と平和力』西田正規、北村光二、山極寿一編『人間の起源と進化』昭和堂、六三―九五頁。

姫田忠義(一九八三)『子育ての民俗をたずねて』柏樹社。

山極寿一(二〇〇七)『暴力はどこからきたか——人間の起源を探る』日本放送出版協会。



「物気色」展示風景 (写真上：大西宏志、下：高嶋清俊)

滝行——その日本の身体技法の形成と特色

ボディワーク

についての一考察

鎌田東二

京都大学こころの未来研究センター教授

はじめに——モノ学とワザ学とこころ学

二〇〇六年四月に「モノ学・感覚価値研究」の旗を掲げ、それをこの五年、さまざまな角度から研究してきた。そして、その「モノ学・感覚価値研究」の幹から、「ワザ学」の研究プロジェクトが生まれたのが二〇〇八年四月であった。正式には、この「ワザ学」研究は、「こころとモノをつなぐワザの研究」で、通称「ワザ学研究会」と呼んでいる。すでに三年が過ぎようとしているが、この分野はあまりにも広範な領域であるため、本年度は特に身体技法に焦点を当てた研究を試みた。そこでここでは、日本独自の身体技法としての「滝行」から見えてくる問題を考察してみたい。

その前に、前置きとして、「こころ」と「モノ」と「ワザ」の関係について一言しておきたい。「モノ」が「霊性・者性・物性」の三層を成している統一体であることはすでに何度も繰り返し指摘してきた。この「モ

ノ」観は、日本人および日本語の存在論的な基盤にある認識であり、根源語である。その「モノ」が、では実際にわたしたちの生活世界の中でどのような働きを見せるか、その実践過程で「ワザ（技・業・術）」が編み出されてくる。そして、その「ワザ」は「モノ」と「こころ」をつなぐ媒介・媒体（メディア）でもある。「ワザ」の実用性・活用性なしに、「モノ」も「こころ」もその具体相を露わにできないのである。たとえば、言語という「モノ」は、発話や書記や歌という具体的な運用・活用の「ワザ」とともに発現できなければどのような力にも意味にもなりえない。そこには言語活用の「ワザ」が必要であり、それによって「こころ」も表出される（と考えられてきた）のである。

モノ学はワザ学を介してこころ学と関係する。すなわち、モノ学とこころ学を媒介する領域がワザ学となるということである。

この「ワザ」とは、人間が編み出し、伝承し、改変を加えてきたさまざまな技法である。その技法には、呼吸法や瞑想法や滝行などを含む諸種の身体技法

や、各種の芸能・芸術の技法や、コミュニケーション技術など、実に多様な種類と諸相がある。このような「ワザ」に着目することにより、人間の「こころ」と、人間が作り上げてきた「モノ」や道具や観念世界などの相互関係を具体的に吟味できる。なぜなら、先に述べたように、「ワザ」は「こころ」と「モノ」とをつなぐ媒介者であるからである。

通常、「物」は目に見えるが、「こころ」は目に見えない。だが、「こころ」はさまざまな「ワザ」を通して、「物」の世界に「形」を与え、人間世界に広がりと深みをもたらす。

古くは、わが国では神を呼び出し、交わり、生命力を高め強化する技法を「ワザラギ」と呼んだ。「ワザラギ（俳優）」（『日本書紀』『古語拾遺』）とは、「魂を招く招魂技法」であり、「神楽」（『古語拾遺』）とも呼ばれた。「ワザラギ（俳優）・神楽」は、本来、「神懸り」のワザであり、神と一体となる技法（舞踊・音楽を含む）であった。その神との一体化を表す技法としての「神楽」が、一方では、服属儀礼化し（単人舞など）、

芸能化すると同時に、差別化・階級差も生まれた。「神楽」は宮中神楽のほか、地域の民俗芸能（石見神楽や高千穂神楽や早池峰神楽など）として残り、民俗芸能化する。中世に、大和猿楽の中から「新神楽」として「申楽」（能）が生まれる。「申楽」とは「神楽」から「示す偏」を取った字である。アミノウズメなどが行った古代の「ワザラギ」は神との一体化をはかる招魂技法であったが、世阿弥などが行った中世の「ワザラギ」である「申楽」は、その一体化から離脱し、そのトランス技術を演劇的な演技・演出術として大胆華麗に儀礼演劇化し、その演劇化を「夢幻能」という形式で達成したのである。こうして、原初の「ワザラギ」とトランス技術「は、いわば、民俗芸能化した「神楽」と古典芸能化した「申楽」に二極分解したということもできる。その「神楽」と「申楽」の違いは、端的に、神と成る楽しみと、神と離れる哀しみと言えるかもしれない。

このように、「ワザ」は諸種の儀礼や芸能や芸術や技術や学芸やライフスタイルを生み出し、人類（ヒト）はこれらの「ワザ」の力によって豊かで独自の文化を形成し、生の充実をはかろうとしてきた。

この「ワザ」は「こころ」と同様に広がり多義性を持つ言葉であるが、たとえば、柔道では「ワザアリ」という語がそのまま国際判定語になっているように、世界共通語としての「ワザ」の世界を探求していくこともできるだろう。そして、「ワザ」の本質と意味、またそのヴァリエーション（諸相）を研究することによって、「こころ」と生の豊かさや面白さや楽しさを捉え、それぞれの生活実践に生かし応用することができよう。そしてそうした探究が、個性と自

由を担保したこころ直しと世直しにつながってゆくとわたしは考えるのである。

そうした観点から、「ワザ」という概念の吟味とその諸相を広くリサーチし、フィールドワークも試みていきたい。狩猟・漁労、マタギ、修験道、寺社建築にかかわる大工、石工、芸能者、禅やヨーガや気功などの身体技法、身体・音楽・造形に関わる芸術表現、人間関係の諸技術など、幅広く「ワザ」の諸相を探ってみたい。すでにさまざまなフィールドワークも行っているし、研究メンバーや外部の講師やアーティストを招いての研究発表や実践報告会も行っている。さらに、世阿弥研究会を開いて、月二回世阿弥の著したテキストを輪読し議論する研究会をまる二年続けている。テキストは『風姿花伝』『花鏡』『至花道』を読了し、『申楽談義』に入っている。

このような「ワザ学」研究の一環の中で、「滝行」を位置づけながら、その特色や意味・意義について考えていきたいのである。

1 身体技法としての滝行

まず最初に、「ワザ学」研究の中の身体技法研究の位置について一言しておこう。

先に述べたように、「ワザ（技・業・術）」とは人間が編み出し、伝承し、改変を加えてきたさまざまな技法・技術であり、その技法には、物体を用いる技法、身体を用いる技法、言語やイメージ・象徴などを通して意識に改変を加える技法など、実に多様で豊かな種類がある。そうした諸種の「ワザ」の中で、次のように、作業仮説的に「身体技法（Bodywork）」の定

義をしておきたい。「身体技法とは、ある目的（解脱・霊験・法力・活力を得る・悩みの解除など）を達成するために、心身を鍛錬し有効に用いるワザ・作法・技法である」と。

この身体技法の諸種・諸相を、空海が提唱した密教の六大説（地・水・火・風・空・識）の観点を取り入れて、次のように分類してみることもできよう。

- ① 地のボディワーク（土中人定、洞窟瞑想など）
- ② 水のボディワーク（沐浴・禊・滝行など）
- ③ 火のボディワーク（護摩・修験道の火渡り・焼身など）
- ④ 風のボディワーク（呼吸を止める行、バンジージャンプなど）
- ⑤ 空のボディワーク（止観・座禅など）
- ⑥ 識のボディワーク（三密加持・五相成身観など）

以上の六つのボディワーク群の分類である。

この中の「水のボディワーク」における日本独自のものが、小論の対象となる「滝行」であるが、それでは滝とはどのような水と水場の形態なのか、滝の定義を次に見てみたい。

まず滝の辞書的定義。『広辞苑』（岩波書店）では、滝は、「①（古くはタギ）河の瀬の傾斜の急な所を勢いよく流れる水。激流。奔流。② 高いがけから流れ落ちる水。瀑布。奈良時代は「たるみ」ともいう。」とあり、国土地理院の滝の定義では、「流水が急激に落下する場所。ふつうは高さが五メートル以上で、いつも水が流れている有名な滝や好目標となる滝を表示。滝のはばが二〇メートル未満のものは滝（小）、はばが二〇メートル以上のものは滝（大）で表示」（出典：国土地理院HP「二万五千分の一地形図の読み方・

使い方「滝」とある。国土地理院の滝の定義がより具体的で数量的である。

わたしたちが行ってきた「滝行」という身体技法の実践的観点からすると、『広辞苑』のような一般的な辞書の定義よりも、国土地理院のより具体的な定義の方が滝の形態をはっきりさせやすく、参考になる。ただ、滝の高さや落差が仮に一メートルや二三メートル、つまり五メートル以下であっても、滝壺に身を沈めたり、屈んだり、座ったりすれば、頭から滝を受けることができるので、滝行としては十分成立する。

そこで、滝行という観点からの滝の定義は次のようになるだろう。「滝行における滝とは、自然である」と人口であるとを問わず、修行者が全身に受けられる一定の落差がある水流をいう」(図1、図2)。



図1 称名の滝(富山県立山)
落差350m、最高水量毎秒100トン



図2 空也の滝(京都愛宕山麓)

2 日本の古典に登場する滝、あるいは滝の文化誌

次に、古典に出てくる滝の諸相について代表的なものを持っておこう。

『広辞苑』に見られるように、奈良時代には、滝は「たるみ」とも呼ばれた。『万葉集』巻八の有名な志貴皇子の春の訪れを告げる歌も滝の歌である。

石ばしる垂水の上のさわらびの萌え出づる春
なりにけるかも(二四一八)

また、同巻一五の大石葺麻呂の次の歌。

石走る滝もとどろに鳴く蝉の声をし聞けば京
師し思ほゆ(三六一七)

この「石ばしる」という歌頭に枕詞がつく歌は『古今和歌集』よみ人しらすの次の歌も風情がある。

石ばしる滝なくもがな桜花手折りても来む見
ぬ人のため

同集の兼芸法師の歌には、「仁和のみかどみこにおはしましける時に、布留の滝御覽じにおはしましてかへりたまひけるによめる」という詞書があるが、大和の石上神宮にある桃尾の滝(現在、天理市滝本町)のことかと思われる。

あかずして別るる涙滝にそふ水まさるとやし
もは見るらむ

『枕草子』(六一段)にも、「瀧は、おとなしの瀧、布留の瀧は法皇の御覽じにおはしましなけんこそめでたけれ。那智の瀧は、熊野にありと聞くがあらはれなるなり。とどろきの瀧は、いかにかしがましくおそろしからん」とあって、音無、布留、那智、轟の四滝の名が挙げられている。

布留の滝については、謡曲「布留」にも、「布留の滝つ瀬いさぎよき、水滔々として波漾々たりとかや」とあり、また芭蕉の『笈の小文』にも「布留の瀧は布留

の宮より二十五丁山の奥也」とあって、歌枕の名所ともなっている。

那智の滝も、もちろん古来名瀑として知られ、西国三十三所の第一番札所那智山青岸渡寺の巡礼者の御詠歌に次のように詠われている。

補陀洛や岸打つ波は三熊野の那智のお山にひびく滝津瀬

3 滝の自然史と「日本の滝百選」

さて、滝はもちろん世界各地にあるのだが、日本は特に滝の多い国である。

その理由は、日本列島の下部で、ユーラシア・北米・太平洋・フィリピン海の四つのプレートがぶつかり重なりあっているのが、弓なりになった列島の中央部は背骨のように高い山脈が走り、海岸線にまでその山脈系の裾野が延びていることが多く、そのため谷間の急峻な斜面に豊かな雨量と保水能力を持つ森林から流れ落ちる激しい清流が滝となって流れ落ちることになるからである。国土面積に比し、これほど滝と温泉が多い国は、日本を置いて他にないであろう。

その滝を愛でる文化的態度が、歌や文学にもしばしば登場することになるのだが、一九九〇年にその数知れずある全国の滝の中から「日本の滝百選」「日本百名滝」「日本百名瀑」が選ばれた。これは、緑の文明学会、グリーンルネッサンス、緑の地球防衛基金が主になり、環境庁（現在、環境省）と林野庁が後援して全国公募され、北海道から沖縄まで応募総数五

一七件の中から選定されたものである。現在は、森林浴の森全国協議会、日本の滝全国協議会、日本の渚全国協議会の統合により二〇〇七年に発足した全国協議会である「日本の森・滝・渚全国協議会」が事務局となっている（事務局は山口県光市役所環境政策課に設置）。

その一番目の北海道の羽衣の滝から一〇〇番目マリウドウの滝までの一〇〇滝の中で、実際にわたしが打たれたことがある滝は、残念ながら、徳島県海陽町の轟九十九滝と沖縄県竹富町西表島のマリウドウの滝の二つだけであるが、それはともかく、このような名瀑百選などを選定できるのも、そこに実に豊富な滝があるからである。

4 滝行の始まり

次に、本題の「滝行」について考察をめぐらせてみる。

まず「滝行」を次のように定義しておく。「滝行とは、滝場に顕現する神仏や諸霊への畏怖・畏敬の念に基づき、滝の水流を全身に受けることにより、ある目的（解脱・霊験・法力・活力を得る、悩みの解除・祓い、武道やスポーツの技量の向上など）を達成すべく、心身を鍛錬する日本の伝統的な身体技法である」。こうした滝行の前提・前段として、先に指摘したように、まず、日本列島の中にたくさん滝を持つ自然風土の特徴を挙げておかねばならない。その前提の上に、滝行の経験と歴史が積み重ねられてきたのである。

まず、滝行の前段として、神道の禊祓という親水

文化や儀礼を取り上げておく必要がある。これは、『古事記』（七二二年編纂）には、伊邪那岐命の禊として表現されている。

それによると、イザナギノミコトは黄泉の国で妻の神イザナミノミコトの屍体を見、穢れたものを見たと思ひ、筑紫の日向の橘の小門の阿波岐原で禊祓をした。そのとき、杖を投げ捨て、着ている衣服を次々に脱いでいくと、その杖や衣服からも次々と神々が生まれ、川の中瀬に入り、水に潜って身を浄めたとき、禍津日神や直毘神や伊豆能売神や住吉の神など、たくさん神々が生まれた。水底で身を滌ぐと、底津綿津見神、またの名を底筒之男命、水中で身を滌ぐと、上津綿津見神、またの名を上筒之男命の住吉の神々が生まれ、最後に、左目を洗い浄めると天照大御神、右目を洗い浄めると月讀神、鼻を洗い浄めると須佐之男神が生まれた。そして、この最後の三神を特別に「三柱の貴の御子」とし、それぞれに高天原、夜の食国、大海原を治めさせた」と記されている。

このような禊祓文化が基層にあるが、しかし、そこから滝行まではある飛躍がある。というのも、神道には禊祓という潔斎に関わる儀礼はあるが、いわゆる「行」という意識と制度はないからである。これには道教や仏教の到来とその影響があると推測できる。

滝行がどのように始まったのかを、文献資料によりはつきりと特定することはできない。伝承的には、原生林で覆われた那智の滝での修行がインド人と思われる裸形上人によって始まったということになっ

ている。那智には古くから七滝とも十二滝とも四十八滝とも呼ばれる滝行場があるが、そのいずれかで、裸形上人、生仏上人、浄蔵、花山院、文覚上人が修行したといわれる。『扶桑略記』には延喜七年(九〇七)に浄蔵が滝行を行ったと記録され、また『熊野山略記』には、裸形上人、役小角、最澄、空海、円珍、睿豪の那智七仙徳が千日行を行ったと記載されている。中でも上皇であり法皇でもあった花山院(九六八〜一〇〇八)は、那智の二の滝に籠もって千日滝籠行をしたと伝えられる。また、『平家物語』などによれば文覚上人(一一三九〜一二〇四)の那智での激しい滝行も有名で、那智四十八滝の第二番の「曾以の滝」は別名「文覚の滝」とも呼ばれている。

一般によく知られている那智参詣曼荼羅図(図3)

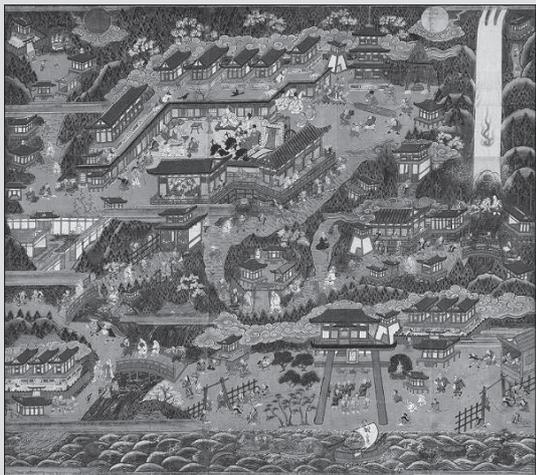


図3 a 那智参詣曼荼羅図(正覚寺蔵)

を見ると、上方中央に妙法山などの熊野の山並み、下方には那智の浜と熊野灘(枯木灘)、中央部に神社と寺院、那智大社の鳥居や青岸渡寺の三重塔が描かれ、大勢の熊野詣の参詣者の姿が描かれている。問題は、図絵の右上である。ここに当然のごとく「日本の滝百選」にも選ばれている那智の大滝が描かれているのだが、その大滝の中にいるふしぎな「モノ」に注目したい。まず第一に、滝の中央に「赤い龍」が描かれ、第二に、その真下に「不動明王」が描かれ、さらに第三に、その真下に「文覚上人」が、そして第四に、その横に矜羯羅童子(向かって右)と制多迦童子(向かって左)が描かれているのである。那智の曼荼羅を代表するこの参詣図絵の中に、神仏に見守られながら行われる勇壮な厳しい滝行の様子が描かれていることに注目したい。

だが、実際には、那智の大滝で滝行することなど絶対に不可能である。まず、一〇〇メートル近い大瀑布の爆風に阻まれ、近づくことさえできない。それほど、大きな滝の力には絶大なものがあるのだ。しかしながら、実際には入ることなど決してできない那智の大滝の中に、龍神や不動明王に守護され、矜羯羅童子と制多迦童子にサポートされながら入る

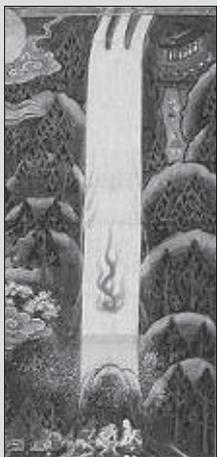


図3 b 那智の大滝(上図の拡大)

ことができるというのは、滝行者にとって滝行の理想でありつつ、信仰上の現実としてリアリティと有難さを持つ表象である。

一方、比叡山の千日回峰行の創始者相応が、比良山麓の葛川の滝(明王院)で生身の不動明王を感得したという伝承もあり、滝修行と不動明王との関係が確立していったことが知られる。不動明王は密教の護摩における本尊であり、三密加持における大日如来のエージェントとして、具体的に行者と大日如来を結びつける「加持」ののりしろ、つなぎ屋、つまり媒介者である。

ということとは、不動明王による煩惱消滅の降魔のはたらきは、護摩という火の行を通して、また滝行という水の行を通して達成されるといふ信仰のもとで滝行が行われるようになったということである。これがインドや中国や朝鮮半島とも異なるわが国独自の行法の確立といえる。東南アジアやアフリカ、北米・中南米の文化人類学者や民族学者に滝行の有無を訊ねてまわったが、日本のような滝行を行っている国は一つもなかった。インドネシアにおいて、滝行らしきことが行われていると聞いて確かめたところ、それは沐浴の範疇に入るもので、日本のように滝に打たれて精神統一するような身体技法とは趣きを異にするものであった。

こうして、日本においては、インドや中国とは異なり、滝場の守護神としての不動明王信仰が確立していき、不動明王は火すなわち護摩(火の儀礼・修法)の主尊であると同時に、水すなわち滝の主尊ともなっていたのである。

5 精神療法としての滝行

もう一つ、滝行の始まりを考える上で見過ごすことができないのが、平安京洛外の岩倉の地での精神の病を病んだとされる皇女の禊祓あるいは憑き物落しの水行のことである。

冷泉天皇の中宮昌子が病治癒を祈願し、岩倉の大雲寺内に観音堂を建立したという伝えがある。大雲寺は、紫式部の曾祖父が建立したといわれる、今は天台宗門派(園城寺派)の寺院である。昌子は心を病んでいたとか、物の怪に取り憑かれていたために病氣平癒を祈ったとされるが、実際は夫の冷泉天皇の平癒を祈って観音院の寄進が行われたという。

精神医学者の小俣和一郎氏の『精神病院の起源』(太田出版)や『精神医学の歴史』(レグルス文庫)によれば、一〇七二年ごろ、後三条天皇の第三皇女佳子内親王が「髪乱し、衣裂き、帳に隠れてもの言わず」



図4 岩倉大雲寺の滝

という状態であったのが、霊告により大雲寺に籠もり、境内に湧く関伽井(霊水)を飲み、滝に打たれて平癒したという。以来、全国からたくさん精神病患者が参集することになり、宿坊に泊まって滝に打たれたというのである(図4)。その宿坊や旅館のうち二つがやがて明治時代に岩倉精神病院と北山病院という精神病院となったが、今も滝はその敷地内にある。石の樋から流れ落ちる小さな二つの滝で、妙見の滝と不動の滝という。

このように、滝行が解脱や験力を得るための修行法であるばかりか、平安時代以降の憑き物落しや一種の精神療法として活用されたことは特筆すべき事態であろう。世界中を隈なく精査したわけではないので断言することはできないが、滝行を一種の精神療法の方法とするようなことは他国には見られぬ現象ではないかと思う。このように、滝行という水行の療法の伝統は、なかなか奥が深く、広がりも持っているのである。

少し時代が下ったところでは、京都では宮本武蔵の滝行が知られる。武蔵は、現在京都市左京区一乗寺にある狸谷山不動院の滝で修行し、「我神仏を尊んで神仏を待まず」という悟りを得、吉岡道場の剣士との決闘に勝利したと伝えられるが、史実かどうか不明である。この滝はわが家の近くにあるので、何度も訪れているが、今は残念ながら滝行をするには勢いが弱い。

6 滝行の効用とNPO法人東京自由大学の滝ボティックワーク感想文の考察

わたしは、一九八一年八月末に、生まれて初めて

湯殿山神社の大滝で滝行なるものを体験した。この修行を皮切りに全国各地の滝数十箇所へ滝に打たれてきた。もつとも多く集的に滝行をしたのが、東京都世田谷区轟不動の滝で、夜中の三時(丑三つ時)に行ったものだ。滝行をして印象に残っているのは、隠岐島の天壇神社の滝、三輪山の三光の滝、三峰山の滝、島根県出雲の八雲の滝、岩手県早池峰の七折の滝、静岡県奥湯河原の白雲の滝(天照山神社)、天河大弁財天社の禊殿の滝、徳島県の轟の滝、徳島県神山町の滝、徳島県美馬郡の滝、和歌山県那智の二の滝と三の滝、沖縄の西表島のマリユドゥの滝、京都の空也の滝、タイのサムイ島の滝などである。今も毎年数回は滝に打たれることがある。

それらの滝行体験を通して得た身体技法としての滝行の持つ効果を、①おのずからなる自然に対する畏怖・畏敬の念の醸成、②素直な自分になる(自己解放・一体化・自由)、③心の大掃除(心身浄化)、④感覚の研磨の四項目として挙げておきたい。

滝行は、日本の伝統文化における「こころの練り方」の一つの典型的な身体技法として、日本列島の自然特性や文化特性や身体技法特性を如実に表現したものだと思う。滝場の自然・生態系特性は、今後、滝場の物理学・生態学的・風土論的研究や、滝行者の生理学的研究(脳波・脳血流・血圧・神経伝達物質等の測定、あるいは心身活性性の測定)として研究可能であり、もちろん文化面からは日本固有の宗教文化や身体技法として分析していくことが可能であろう。

なぜこれまで多くの日本の宗教家や武道家や精神病患者が千年以上にわたって滝行を行ってきたのだ

ろうか。滝行に心身活性や精神安定の効果・効用があることが体験的に確かめられたからである。不動明王が象徴するように、煩惱を消尽させて、不動心を確立する行法として重視されてきた。

このように、滝行は、日本型のからだどころの使い方・収め方・深め方というワザの技法研究の観点から研究が可能である。

ただし、ここには注意しなければならない危険がある。急激で強烈な水流刺激によって身体変調や精神変調を引き起こすこともありえるということである。また、滝場の環境が山の奥や溪流にあつたりするために物理的な危険も起こりえる。そのためには無謀で無茶な滝行を控え、よき滝行先達を得て、慎重にことを進める必要がある。そのような十分な準備と配慮を持つて行うことができるならば、滝行が持つ身心開発・開放や「こころの練り方」の可能性は大きなものがあるといえるだろう。

滝行の物理的危険としては、環境の悪化による危険が挙げられる。落石や足場の不安定や水量の激増や気温や天候等による危険である。また、精神的危険としては、強い刺激に対する恐怖によるパニック、滝の刺激による自我の緩みにより何かに憑かれたと感じるような憑依的な状態に陥ること、また自我のインフレーションによる過度の躁状態（気が上がりすぎた状態）や本人が対処できない変性意識状態に入ることなどである。

滝行の効用、その長所と短所（リスク）を考える際に、日本の宗教的修行者や武道家が長らく滝行を行ってきた経験知を見逃すわけにはいかないだろう。先に述べたように、滝行には心身活性や精神安

定や不動心の獲得という経験的に大観されてきた効用があるが、長期にわたる滝行が身体にもたらす負荷などについての詳細なデータはない。過剰な滝行が関節炎や冷えや血管障害などを引き起こす危険も考慮する必要がある。

わたしが理事長を務めているNPO法人東京自由大学では、年に二回、奥湯河原の天照山神社の白雲の滝で「水を体感する」ボデイワーク」として滝行を行っている。東京自由大学では、ボデイワークとしての滝行の募集として以下のような案内を出している。

「趣旨…山に入り自然の中で、水のエネルギーを直に体感する。

日本人が独自に編み出してきた『滝行』を体験することで、日本人がどのように自然を認識し、その中に『聖なるもの』サムシング・グレート』を感得して宗教儀礼、文化にまで練り上げていったかを身をもって考察する。

（注）参拝、滝行は伝統の作法にのっとり行います。祝詞、行法は神道や修験道がベースとなりますが、思想信条や宗教の宣伝ではありません。あくまでも体験学習としてご参加ください。安全第一、無理をせず、落ち着いて自分の行動に責任を持ちましょう。」

定員は一五名であるが、毎回ほぼ一五名に達し、多い時には二〇名を超えることもある。

天照山神社は教派神道一派であった神道大成教の奥宮になるが、滝行先達はその神道大成教の教師でもあり東京自由大学理事でもあるデザイナーの佐々木雅之氏とわたしが務めている。ボデイワーク

の担当者の気功家・鳥飼美和子氏の分析によると、滝行の長所として、次のような身体的反応と精神的・心理的反応があるという。

A…身体的反応

・ 日常には感じられない強い圧力を受けることによる、身体の危機察知による反応としての活性化。

・ 具体的には重力・圧力・温度の激変に対する反応。

・ 身体が引き締まる、瀧から出た後は身体が軽く感じる、出た後、身体がかえって温かくなる↓すべて刺激に拮抗する身体反応。

・ 日常を超えた刺激により、停滞していた生命力の賦活につながる。（気の横溢）

B…精神的・心理的反応

・ 自然の滝をあびることにより心身が清浄化したと感じる。禊、リフレッシュ、こころの活性化。（身体的反応に対する感覚的判断）

・ 強いエネルギーに對峙できた、あるいは滝のエネルギーと合一できたという快感、達成感、満足感、恍惚感を感じる。（身体反応に対する自己意識の反応、自己意識の変容）

・ 自然環境のもつ清々しさや美しさを実感することによる精神的活性化。（環境すべてとの交流の意識、自他の交流）

・ 自分を超えた大いなるものとの出会いの感覚を得る。（自他の合一感）

この滝行参加者の感想文の中に、次のような一節があったので紹介しておきたい。

「私にとつての滝行とは年末年始の大掃除のようなもの。文字通り、清流のシャワーで、長年ためこ

んできたネガティブな想念を水に流すのです。」(四〇代の女性参加者)

「宗教行事や超能力の開発とかのおどろおどろしい行法としてはなく、心身の浄化、日常生活からの解放、素直な自分自身に戻るために、そして私を存在なさしめている大いなるはたらきを観ずる場として、滝行が生かされていくことが求められていると思います。」(三〇代の女性参加者)

「当日は生憎の雨模様であり、また風も強かったのですが、案の定、滝に入る直前までは、冷たい飛沫をしばしば受けた私の身体は震えっぱなしで、後ろで見ていた方々には御心配をいただいたよう。」

ところが、見るのと行うのとは違うもので、実際に滝に入ってみると、寒さなど殆ど感じず、想像より遥かに激しい水流に打たれた身体は、むしろ温まってしまったほど。滝より出て気付いてみれば、身体の震えは纏わりついていた雑念と共に、すっかり去ってしまったのでした。これまで経験したことのないような爽快感に、後のシェアリングでは、『毎日やりたいくらいです!』と、ついつい言ってしまったのですが、全くの本心です。

今後機会があれば、また参加させていただきたく存じます。」(二〇代の男性参加者)

『滝行』は、禊です。全身で、大小強弱様々な滝の飛沫を浴び、穢れを清めてもらいます。落とし去ると同時に、水が体内を包み、めぐり、浸透してゆく感覚も覚えます。日々の生活で、麻痺し乾いてしまっている脳や心などに、単なる『水』ではない、何かが、急速に染み入ります。

前回は、台風直後で水量と水圧が激しかったのに、なぜだかそのときの体調や感覚にピタリとフィットしたようで、包み込まれているかのような安堵感があり、気持ちがよく、自然に笑い出している自分がありました。

想定外の自身の反応に驚きましたが、あらゆるものを手放し、緊張を捨て、滝に身をゆだねられたことが嬉しかったのを覚えていきます。ある種、許されているような感覚。自由で、堂々と、伸びやかで。まさに、子供のように表情と気持ちが一致してました。それに対し今回は、とても厳しいものを、滝に教えていただいたような気がしました。自分が自分であることの難しさや、テクニクや小手先などではごまかせない何かを、突きつけられたような想いを得ました。

先達のお二方もおっしゃっていましたが、毎回異なる滝と何度か逢うことで『自己解放』や『体化』を、いつか得ることができるようになるのかもしれないと、感じました。

『滝行』には、自分を映し出してくれるヒントや気が付きがたくさんあります。今回、『ぜひまた滝から学ばせていただきたい!』そう、強く思いました。それは、大きな収穫でもありました。」(四〇代女性参加者)

これらの感想に共通している要素は浄化や無心である。だが、いつでも誰でもがそのような浄化や無心を感じとるわけではない。最後に紹介した女性が書いているように、「毎回異なる滝」と出会うのである。それは、別の言い方をすると、「毎回異なる自己」と出会うということである。その時々での自分の体調

や心の状態がその時の滝の状態と相俟って化学変化を起こす。それによって天然である滝と人間である自分の位置と状態を身体知・感覚知として体験的に理解する。そのような一期一会の知覚の場と機会に連れ出されるのである。そこにおいて、滝は動的瞑想となつているといえよう。

まとめ

以上、日本の滝とそこで発達してきた滝行について考察してきたが、総括して言えば、滝行は、

- ①心の掃除・心身浄化
- ②自然に対する畏怖心
- ③素直な自分になる(自己解放・一体化・自由)
- ④感覚の研磨

をもたらしことができるということであろう。そしてそれは、わが国独自の自然風土と宗教文化の中で発達し洗練されてきたものである。小論はその滝行研究の予備的考察であり、今後本格的にフィールド調査や実践的研究を継続する予定である。

参考文献

- 鎌田東二『神界のフィールドワーク―霊学と民俗学の生成』青弓社、一九八五年
- 鎌田東二『聖なる場所の記憶』講談社学術文庫、一九九六年
- 鎌田東二『聖地への旅―精神地理学事始』青弓社、一九九九年
- 鎌田東二『聖地感覚』角川学芸出版、二〇〇八年
- 鎌田東二『細野晴臣『神楽感覚』作品社、二〇〇八年
- 鎌田東二『神と仏の出逢う国』(角川選書)角川学芸出版、二〇〇九年

新体道のワザと滝行

海野直宏

NPO 新体道本部師範

1 新体道とは

新体道とは、青木宏之氏を創始者とする現代人のための心身開発や靈性の向上を目指した体技であり、総合武道大系である。

それは稽古する者の心身に本来具わっている自然性を呼び起こし、解放させることによって、全き自由を体感させ、ついには、大宇宙の真理、神、仏などといわれる天と、大自然である地、そしてすべての人々と、一切の無駄を取り去って浄化された真の自己であるワレ（我が一つになった境地、すなわち「天人々々ワレ一体」のいのちの広がりへと導いてくれるものである）。

言い方を変えれば、諸宗教が求める大悟、大覚、梵我一如、神人合一といった至高の境地を現代人にふさわしい方法で目指す体技が新体道であるともいえよう。

2 新体道の歴史

楽天会の結成

一九三六年に横浜で生まれた青木宏之氏は、一九五六年に中央大学へ入学。在学中に空手部主将を務めるが、そこで松濤会の江上茂師範に師事する。

江上氏は沖縄より日本本土に初めて空手を伝えた船越義珍（松濤）氏の直弟子だったが、合気道開祖の植芝盛平氏、その甥で親英体道の開祖の井上方軒氏の影響を受け、それまで力んで硬い動きだった空手に革新を起こそうと、むやみに力を込めない柔らかい動きで、より技に効きのある空手を模索していた。本当に威力のある技は、全身が統一された柔らかい動きによって初めて可能になるが、そのころの空手は脇を締め、突くときに拳に力を込めるなど、部分的な筋肉に頼った小さな硬い動きで、技の効きも弱かった。

全身を使った柔らかい動きを追求する江上氏の稽古方法は、それまでの空手の稽古にはないもので、青木氏の眼を開かせた。その指導は、一切の力みがなくなるよう、体力の限界に追い込む過酷なものだったが、こうした稽古にありがちな陰惨な感じがなく、明るくも伸びやかなものだったという。

青木氏は江上氏の要請により、大学卒業後も江上氏に代わって松濤会などで空手の指導をしながら、さまざまな実験的な稽古を行い、理想とする空手の完成を目指して刻苦勉勵の日々を送ることになる。

一九六五年には松濤会の各支部の指導者、高段者など、三十人ほどの優れた武道家が青木氏のもとに集まり、楽天会を結成。新しい時代の体術を求め、数年間にわたる猛特訓が続いていった。

天真五相の完成

青木氏はこの楽天会の稽古の中で、多くの武道の技や型を研究していたが、武道的に優れているだけでなく、現代人の健康増進や能力開発にもなる稽古

方法を求め、密教、神道、神仙術などさまざまな武道以外の修行法も探求していった。

そして、修験道の印をヒントに空手の極意の型を編集して一九六五年四月に考案されたのが天真五相である。天真五相は、わずか一分ほどで行える型ながら、その中に健康法、能力開発法、武道的攻防の多くの技などを含み、新体道の中心ともなる稽古方法の一つである。

「栄光」の誕生

同じころ、青木氏は芸術と宗教と武道という、まったく違って見える三つの世界の統合を考えるようになっていた。元々青木氏は空手を始める前から、ゴッホやミケランジェロ、ベートーベンやモーツァルト、ドストエフスキーといった偉大な芸術家たちに傾倒し、美に対する憧れが人一倍強かった。

また、少年期から聖書の世界に強く魅かれ、長じてからキリスト教プロテスタントの洗礼を受けていたが、楽天会の中でも聖書の研究会などが行われていたのである。

人を倒すことを求める武道と、人を救うことを目指す宗教、善悪を超え、デモニーシユなまでに美を追求する芸術。このように異なってみえる三つの世界を統合する技は楽天会の猛稽古の中から、一九六六年の一二月に誕生した。

それは、深夜の稽古で体力の限界を超えて、全員が朦朧となりながら木刀で激しく切り合っていたときのことであった。参加者全員が突然、申し合わせたかのごとく、天空に向かって木刀を差し伸べ、深い静寂の中で天と融和するという奇跡ともいえる事

態が生じたのである。

この事態を目のあたりにした青木氏は、天に向かつて差し出された木刀をそのまま振り下ろすことが、身体の動きが統一された、最も効きのある武道の極意の技であると同時に、天への愛と人々への愛が同じであるという宗教の最重要の教えが実現されていること、そして美的にも最高の表現となりうることを理解し、これを「栄光」と名付けた。栄光とは旧約聖書にあるダビデの詩篇「諸々の天は神の栄光をあらわし、大空はそのみ手のわざをしめす……」からとられた。

この栄光もまた新体道にとって、天真五相と並ぶ最も大切な型であり、新体道全体の方向性を指し示す、羅針盤ともいえる技なのである。

心身の0化へ

文字どおり、いのちを削るがごとき楽天会での激烈な研鑽は三年にもわたったが、その中で技や型から余計な思い込みや精神性、無駄な力を使った力みを取り去る作業が徹底的に進められた。

空手の原型は中国から琉球に伝わり、そこで独自のものに発展したといわれているが、薩摩島津氏の圧政の下で、隠れて伝えられていたせいも、正しくは大きく柔らかく突くべきところを縮こまった硬い突きにしてしまうなど、小さくまとまった不合理なものになっていった。そこで、空手本来の技の効きや合理的な動きを蘇らせるには、伝承の過程での「こうでなければならぬ」という誤った思い込みや精神性を取り除き、歪みを正す検証が必要だったのである。

明らかに誤解されて伝承されていると分かる型はもちろん、ほとんど正しいと思われるものさえ、精神性や権威性、伝統的解釈を剥ぎとり、機械的ともいえる動作になるまで解体し、技から物語性や文学性をなくしていった。

そしてついに「突きとは、腰から前方へのこぶしの移動である」とあるいは「ひと振りの太刀の軌跡は記号である」といった単なる純粋な行為にまで還元されることによって、まったく無駄のない、合理的で凄まじいまでの速さと効きのある技が使える身体、肉体の0化ともいえる状態が訪れた。

肉体の0化はやがて、心の0化をもたらした。一九六七年一〇月、青木氏は自分の中からあらゆる価値観が消え去り、無限の虚無のみが広がっていく、戦慄的ともいえる絶対無の世界を体験する。それは善悪、彼我、有無といった相対的な世界を超越したまったく何もない真空の世界、禅の大事にも似た境地だという。青木氏は幼いころから、多くの神秘体験を経てきたが、この絶対無の世界の体験こそが人生で最も重要な悟りの体験であったと述べている。

以来、新体道の哲学ともいえるべき天真思想の中心には、この絶対無の世界がすえられている。

楽天会から新体道へ

本来は松濤会の指導者養成を目的として結成された楽天会だったが、その稽古内容は従来の空手の稽古と大きな隔たりができており、楽天会のメンバーが松濤会の中で活動することは、もはや不可能となっていた。そこで、これまでに楽天会によって生まれた新しい動きや技や型を総合武道と名付け、七〇年に

松濤会から独立して総合武道連盟を旗揚げした。この総合武道が七二年に新体道と呼ばれるようになり、総合武道連盟が新体道協会(現NPO新体道)になっていくのである。

その後も瞑想組手や大妙など、数々の新たなメソッドが加えられ、老若男女を問わず、多くの人が新体道を楽しめるよう、裾野の広い壮大な稽古体系が整備されていった。

八七年には国際新体道連盟という世界規模の組織も発足し、日本だけでなく、アメリカ、フランス、イギリス、ドイツ、イタリア、ベルギー、オーストラリア、フィリピン、ネパールなど、海外にまで熱心な愛好者を広げ、現在に至っている。

3 稽古の内容

大基本

新体道には大基本という、基礎でありながら奥儀といってもよい重要な三つの稽古方法がある。それは栄光、天真五相、瞑想組手である。新体道には、これら三つの稽古方法を中心に発展させた膨大な稽古体系があるが、その体系図は大基本に始まり、さまざまなバリエーションと応用を経て、再び大基本に帰っていくという構造になっている。

栄光

両眼を閉じ、両手を組んで下腹に置き、両足も閉じて立った姿勢、あるいはしゃがんだ姿勢で気持ち、重心を大地の底深く降ろし、「ウン」の発声とともに

静まってゆく。

限りなく静まってゆき、無になったところから、大きく「ア」の発声とともに右足を半歩開きながら両腕を左右に開きつつ、両眼は遠くを見、指と指の間が破れんばかりに両掌を思い切り開く。胸、腹、腰も開いて反らせながら両腕を身体の両脇から後方へともっていき、さらにゆっくりと天に向かって伸ばしてゆく。

このとき、気持ちと視線も無限の天へと、どこまでも伸ばしてゆく。その全身全霊で天に向かって開いて伸ばした両手で、気合いもろともに天地を真っ二つにするように切っていく技、これが栄光である(図1)。

天に向かって開いて伸ばした両手は、神や究極の



図1 栄光の稽古 (NPO 新体道写真提供、本章すべて)

真理への愛や絶対的な帰依を表し、それを切り下ろしながら人々へ向かって開いて伸ばすことは、そうした神への愛と人々への愛が同じであることを表す。また、この技は天地を切りながら天地を結び、最高の愛を示しながら、同時に非情なまでの殺人剣でもあるという、相矛盾するものを統一する陰陽一体の技でもある。

先述したように、栄光は新体道の稽古全体の方向性を示す羅針盤であり、天への祈りと人々への愛がテーマである。

天真五相

初めは栄光と同じく、両眼を閉じ、両手を組んで下腹に置き、両足も閉じて立った姿勢、あるいはしゃがんだ姿勢で気持ち、重心を大地の底深く降ろし、「ウン」の発声とともに静まってゆく。

限りなく静まってゆき、無になったところから、大きく「ア」の発声とともに右足を半歩開きながら両腕を左右に開きつつ、両眼は遠くを見、指と指の間が破れんばかりに両掌を思い切り開く。胸、腹、腰も開いて反らせながら両腕を身体の両脇から後方へともっていき、さらにゆっくりと天に向かって伸ばしてゆく。このとき、気持ちと視線も無限の天へと、どこまでも伸ばしてゆく。

そこから天に伸ばした両腕を内側に絞り上げ、凝縮してから、「エ」の発声とともに、前方遠くを見ながら、胸の前に八の字を描くように両手で前方を切り開いてゆく。

さらに両手を開きながら腰の両側へ下げ、大地を抑えるようにしたところから、「イ」の発声とともに

両手を斜め上方へと伸ばし、気持ちと視線も両手の先の遠くへと伸ばし続ける。

その伸びきり、開ききったところから「オ」の発声しながら、両手を身体の上から後方を通って、両脇から大地をすくい上げるようにして、すべてを包み込むつもりで大きく回しながら斜め上方に差し出してゆく。

最後は斜め上方に差し出した両手を重ね合わせ、「ウン」の発声とともに初めのときの形に戻り、無へと静まっていく。

このように天真五相はウン、ア、エ、イ、オという五大母音を発声しながら行っていく型であり、宇宙とひとつである真の自己のいのちの流れを表している(図2)。ウンの部分には混沌、無、大地、アの部分には誕生、信頼、成長、讃仰、エの部分には凝縮、挑戦、開拓、イの部分には管理、統治、方向性、オの部分には大成、愛、献身といった意味がある。

栄光が神や理想、愛がテーマなのに対し、天真五相のテーマは自己である。自分自身の能力を開発し、自らその性格を矯正するという面が強い。たとえば、消極的で人生を切り拓いてゆく力の弱い人は繰り返しエの部分で人生を練習し、包容力のない人はオの部分で集中的に稽古することで、自分の弱点を克服することができる。

天真五相の天真とは大宇宙の真理をいい、神、仏、ダルマ、ブラフマン、ハギオンブネウマなどといった究極的絶対者を指し示す言葉と同じ意味を持つ。五相は密教の五相成身観からとられた言葉で、金剛界大日如来の五つの観方(現れ方)をいう。つまりところ天真五相とは、身体の動きを使った曼荼羅であ

るといえよう。

瞑想組手

栄光や天真五相のような決まった型がなく、柔らかくほぐれた身体の動きの中で、組手を通じて学んでいく稽古方法が瞑想組手である。押し稽古であるワカメ体操と引き稽古である「光と戯れる」がある(図3)。

ワカメ体操は二人組で向かい合って立ったところから、一人が春の海のゆったりとした波のイメージで、相手の肩、胸、腹、腰などを片手でゆつくりと押してゆく。受け手はそれを海中に生えているワカメになったイメージで、気持ちと身体を柔軟にして受け入れ、相手の力が遠くに抜けていくように受け流す。この一連の流れを数分間ほど繰り返し行った後で、波の役とワカメの役を交代して同じことをしていくと、相互理解が深まり、周囲と溶け合ったかの



図2 天真五相の稽古



図3 瞑想組手ワカメ体操

ような平和で安らぎに満ちた気持ちになり、深い瞑想状態に入ることができる。また、ワカメ体操を経験した人の多くが「閃きを得やすくなった」と述べている。

ワカメ体操の場合、相手を押す方の人がリードしていくことになるが、リードしていく側が逆に引いてゆく組手を「光と戯れる」という。

これは、一人、あるいは複数の相手が両手首をつかみに来たり、突きや打ちなどで攻撃してくるのを、リードする側が柔らかく受けて引いてゆくことで、相手の気持ちと力を引き出し、どこまでも伸ばしてゆくという組手である。「光と戯れる」を行うと、リードされる側は悪い気や、余分な力が放出され、素晴らしい恍惚感を体験する。大変高度な組手で、リードする者が優れていれば、短時間で相手を精神的エクスタシーへと導くことができるといわれている。

瞑想組手は突き、打ち、蹴りなどで連続攻撃をし

てくる相手を、受け、捌き、投げ飛ばすという激しい武道の組手の中から考え出された。相手を倒し、殺すという武道の組手が、相手とひとつになって生かすというレベルにまで昇華された、新体道による組手の白眉ともいえる稽古方法、それが瞑想組手なのである。

その他

新体道には大基本以外にも、大基本をするための身体づくりになり、かつ、それ自体が優れた潜在能力開発のメソッドでもある開脚前進、瞑想ジャンプなどの一連の心身開発体操といわれる稽古方法がある。また、大基本を武術に応用した空手、棒術、剣術、柔術、杖術といった新体道武術もある。高齢者や身体が弱い人でもできるよう、新体道独自の呼吸法や瞑想法を組み合わせた大妙という型も近年考案された。

入門者はそれら多彩な稽古方法の中から、自分のニーズに合わせて選択することができるが、どれも身体を通した大いなる智慧の学びであることには変わりがない。どの入口から入っても正しく謙虚に稽古し続けられ、必ずやその人のいのちを輝かし、真実の自己を発見することがかなうだろう。

4 天真流自由滝行

天真流自由滝行の目的

天真流自由滝行とは、青木氏が始めた現代人のための健康滝行である(図4)。

滝行を始める前に、先導者が読経をしたり、印を

組んで真言を唱えるといった入滝のための儀式は行うものの、特定の宗教、宗派に依拠せず、特別な祈念、祈願も行わず、滝を通じた大自然との融和や心身の浄化を目的とする。

新体道の稽古体系には入っていないが、比較的短時間で身体がほぐれ、脳が深い瞑想状態になるなど、潜在能力を引き出し、自然性を甦らせるのにはなほだ効果があり、健康にも益するところが多いため、新体道主催による滝行合宿がよく行われた。



図4 天真流自由滝行

青木氏と滝行との出会い

一九八五年、青木氏はある雑誌の取材を受け、新体道の迫力が引き立つ風景の中で写真を撮ろうという話になり、木曾御嶽山中の、高さが約五〇メートルもある新滝に入って、写真撮影を行った。そのときは無我夢中でよく分からないうちに終わってしまったという。これが青木氏が滝に入った初めである。このことがきっかけで、翌年、本格的に滝行をやってみようと再び新滝に入ってみたが、凄まじい水圧と冷たさで、ほんのわずかな間しか入ることができなかった。

そこで衝撃を受けた青木氏は全国各地の滝を巡って、滝行をし、工夫を重ねる中で、より長く滝に入れるようになり、滝行の素晴らしさに目覚めていった。

ストレスの解消や健康法にもなる滝行を誰でもが楽しめるようにしたいと思った青木氏は、さらに研究を重ね、御嶽教と真言宗智山派の滝行法、それに新体道の三つを織り混ぜながら、天真流自由滝行を確立していった。

天真流自由滝行のやり方

まず、滝行を始める前に参加者は先導者の指示に従って、天真柔操法という、新体道の稽古でも行われる準備運動をし、身体をよくほぐす。そして、参加者は自然塩で全身を清める。

行をする滝場も塩と酒で清めてから、先導者は滝の前に立ち、入滝のための儀式を行う。開式の真言や不動明王の真言を唱えて心身の荘厳をはかり、九字を切って結果し、消災妙吉祥陀羅尼を誦して無事

を祈ってから、最後に般若心経を読む。

それから全員で天真五相、栄光を行う。これをやることで気力が充実し、滝に挑む気がまがえてきてくる。

入滝は先導者の決めた順番に従って行うが、最初に熟達した経験者が入って見本を示すことで、後に続く初心者なども入りやすくなる。水量や滝の広さによつては、一度に二、三人の人が入れる場合があるが、その際に経験者と初心者を組み合わせて入らせることで、初心者に安心感をいだいてもらえるようにする入り方もある。

入滝当初は、ほとんどの人が水圧の激しさと冷たさで、頭痛や圧迫感、呼吸の困難を感じるが、数分ほどで身体が馴染み、楽になっていく。滝と対峙するように力んでいると、いつまでも苦しいばかりだが、気持ちを降ろし、ワカメ体操のようにすべてを受け入れ、受け流す、柔らかい心身で臨めればいだろう。この点で男性よりも女性の方が比較的早く滝と馴染む人が多いようである。筋骨隆々とした男性が、数十秒ともたずにパニックを起こして飛び出してしまふ滝に、女性は難なく悠々と打たれているという事態も珍しくない。

逆にとても肩に力が入っていて、何でもつい力んでしまふ人が滝行することによって、力みが取れ、よくほぐれたりリラックスした身体になるということもある。

天真流自由滝行は滝の入り方について、他の人の迷惑にならないようにするなど、ごく基本的なマナー以外は、あまり決まりごとはないが、慣れている者は早く滝と融和できるよう、水流の一番強い滝

の中心に入ることを勧めている。伝統的な滝行法では、ごく小さな滝ではともかく、落差五〇メートル以上もある滝の中心に行者が入るのは稀だという。天真流自由滝行で滝の中心に入ろうとするのは難行苦行を求めているのではない。新体道の組手では相手を把握し、一体化するために相手の中心に自身するが、滝の中心に自身することも、より早く滝と融け合い、心身の持つ自然性を引き出しやすくするためである。

滝行中は伝統的な滝行法と違って、決まった唱えごとをするようなことは特にやらず、ただ静かに打たれている者が多いが、滝の中で天真五相や大妙などの新体道の型を演じたり、新体道独自の瞑想法の印を組んだりする者もいる。

滝に入るまではみな緊張するものの、入滝後、苦しいところを抜け、恍惚として解放された自由な姿は、莊嚴のうちにも明るく、従来の行のイメージを覆す感がある。

とはいえ、滝行は人知の及ばない自然が相手なので、安全には常に気を配り、滝に対してあくまで謙虚であるよう心がけることが大切である。その意味で滝行全体を取り仕切る先導者の責任は重い。

先導者は滝行中の者が、怪我や事故を起こさないよう見守ったり、長時間入り過ぎて、身体が冷え過ぎたりしないよう、適切な指示を出さなければならぬ。

それと同時に、滝行は一人ひとりの参加者と滝との対話であり、大自然との組手でもあるので、矛盾するようだが、先導者があまり管理、干渉し過ぎてはいけない。新体道の稽古の指導者についてもいえ

るが、参加者一人ひとりの能力を伸ばすために、自主性を尊重し、参加者と適切な距離を置くことも必要である。

水温が零度近くなる冬の滝から出た後は、特に身体が冷え、思うように動かすことができない場合が多い。そこで介添えの者に着替えの場所まで誘導してもらい、周囲の人に着替えを手伝ってもらうことになる。急いで着替えて、身体を温めなければならぬので、参加者全員の協力が欠かせない。

集団による滝行では、先導者の指導のもと、介添えをやる者、着替えを手伝う者など、みなで一致して助け合うのもまた肝心であり、滝行はチームワークを育てる良い機会ともなり得るのである。

滝行の効果

先述したように滝行には健康増進や能力開発の上でさまざまな効果がある。

まず、滝に身体じゅうを打たれることで、適度な指圧になり、ほぐされて、血行がよくなる。水の冷たさで、身体も冷やされるが、冷水マッサージにもなり、軽い風邪ぐらいなら治ってしまう場合もある。

真上から勢いよく落ちてくる激流に頭部を打たれ、刺激されるため、脳が高速で回転しているのかのごとく活性化し、ある種の瞑想状態に入りやすい。そのせいか、滝行中に神秘的なビジョンを視たり、不思議な声や音を聞いたという体験者もいる。

また、滝から出た後は勘が鋭くなる。

目や耳に頼らないように後ろ向きになった人に対し、おもちゃのハンマーなどを持った人が、静かに背中から叩きにくいのを、気配を察して避けるとい

う、気を察知する実験方法があるが、滝行後にこの実験を行うと、相手の殺気をとらえやすくなっているのが分かる。滝行後は身体がとても敏感になっており、正確に相手の攻撃を避けることが可能になる。そして何より、厳しい滝行を乗り越えた後で、多くの人が語ることは、まわりの自然や景色が大変美しく、鮮やかに見えるようになったことである。「よくみればなすな花咲く垣根かな」とは芭蕉の句であるが、滝行によって浄化され、クリアーになった目に、ふだんは気付かなかった自然の持つ本来の美しさと輝きが飛び込んでくる、これこそが禊としての滝行の醍醐味であるといえるだろう。

5 むすび

青木氏はさまざまな伝統的な武道や修行法を研究し、その中の誤った思い込みや過剰な精神性を容赦なく捨てていき、現代に合う稽古方法として新体道を創始した。天真流自由滝行も宗派性やいたずらな観念論からくる制約を外し、現代人がよりやさしく滝を通して自然と親しめることを願って編み出された。

現代人は祖先に比べ、自然と遠ざかったため、野生の勘などが乏しいと思われるが、人間は本来、誰もが偉大なる自然性をその身体に秘め持つて生まれてくる。ただ成長していくうちに間違った思い込みや知識などが埃のごとく溜まってゆき、曇らされているに過ぎない。

以前、青木氏は、背後からの攻撃を、気配を察知して避けるという、先に滝行のところで述べたのと

同じ実験を、保育園で幼児に対して行ったことがある。このときの結果は驚くべきもので、三歳児は100パーセント、ほぼ完璧に殺気を感じて避けることができた。ところが年齢が上がっていくに従ってパーセンテージは落ちていったが、特に家庭に問題のある子ほど反応が鈍かったという。逆に親に愛情を注がれ、素直に育った子は素晴らしく正確な反応を示した。幼児のうちからすでに育った環境により、心身に歪みが生じ、生まれながらの能力を発揮させない阻害要因が澱のごとく溜まってしまっているのである。

新体道も天真流自由滝行もそうした心身の埃を払い、浄化することで人間が本来持っている自然性を復活させ、潜在能力を引き出していくための優れた現代的なメソッドだといえる。

ここでいう自然性の復活とは、霊性や仏性、神や真理への目覚めにも通じるもので、単に肉欲のままに生きるということではない。身体には偉大な智慧が秘められている。よく秘教学などで、人体を宇宙に対する小宇宙と称しているが、新体道では人体もまた大宇宙であると力説する。大宇宙であり、かけがえない聖地ともいえる身体の学び、それが新体道であり、天真流自由滝行なのである。

昨今はインターネットの発達により、表面的な知識のみの情報が飛び交い、観念の肥大化がますます進んでいるかみえる。現在の社会が抱える数多くの問題に対し、一人ひとり、身体に潜むいのちの智慧に目覚め、全人格的な思惟をもって処することこそが、行き詰った状況を打開する鍵となるのではないだろうか。

注

1 よく「天地人一体」といわれるが、武道に由来する新体道では組手の相手とワレ（我）の關係性を重視し、天地人の縦軸とともに、人々（社会）への横軸も大切であると考え、あえて「天地人々ワレ一体」と表現する。また、片仮名で「ワレ」と記すのは、余計なものを取り去った真の「自己」という意味である。

2 植芝盛平氏とともに合気道の開発に尽力し、後に分かれて親和体道（現親英体道）を起した。植芝氏に比して、あまり知られていないが、植芝氏に勝るとも劣らない技の使い手だったといわれている。

3 「もろもろの天は神の栄光をあらわし、
大空はそのみ手のわざをしめす。
この日ことばをかの日につたえ、
この夜知識をかの夜におくる、
語らず言わず、その声きこえざるに、
そのひびきは全地にあまねく、
そのことばは地のはてにまで及ぶ。」

旧約聖書 詩篇十九章より

4 「それはこの稽古が、まったく「新」しく創られたものであり、「体」を使って考え、追求し、表現してゆく方法であり、また伝統的な日本の稽古事の修行方法である、「道」という思想の上に立つものだからである。」（穂刈至高「灼熱の日々の記録」より）

参考文献

青木宏之「からだは宇宙のメッセージ」地湧社、一九八五年
青木宏之「新体道 智慧をひらく身体技法」春秋社、一九九七年
青木宏之「栄光」NPO新体道、一九八六年
青木宏之「天真五相」NPO新体道、一九八〇年

*新体道についての詳しいお問い合わせは左記のNPO新体道までお願いします。

〒一六七〇〇四二 東京都杉並区西荻北二二二二
西嶋ビル三〇一 NPO新体道
電話〇三（六九二五）〇〇七一
<http://www.shinraido.com>

憑依と演技の間に——淡路人形座 における人形遣いの身体論序説

奥井 遼

京都大学大学院教育学研究科臨床教育学
専攻博士課程二年

はじめに

人形浄瑠璃は、神の時代から人の時代へと移行する、いわば時代の「人間化」とともに誕生した芸能である。能、人形浄瑠璃、歌舞伎を並べた際に言われるように、能は神や仏といった超越的な霊的存在を加味し、歌舞伎は娯楽としてのスペクタクルを追求する芸能であり、人形浄瑠璃はちょうど両者の中間に位置する芸能である。憑依と演技の狭間において、「人間化」の要請を受けて誕生したのが人形浄瑠璃であるならば、そこには両者をつなぐ痕跡がどのようにに残されているのであろうか。

人形浄瑠璃の成立については諸説あるが、能に並ぶ芸能としての地位を確立するためにプロとしての「座」を結成したのは淡路島が端緒であると言われている¹。『古事記』によれば、淡路島は世界の始まりにできた「淤能碁呂島^{おのごろしま}」であって、宗教史的な物語と所縁が深い。中世から近世にかけて、神々と人々

との関わりが混沌のまどろみから目を覚まし、人々の関心が神から離れて世俗に対して移行しつつある時代にあつて、人形浄瑠璃は娯楽としての活動を開始した。神々とゆかりの深い淡路島において、世俗の芸能は果たしてどこまで神との関わりを断ち切ることができたのであろうか。

痕跡の一つめは、人形にある。人形は傀儡^{くわい}と呼ばれ、人を模した存在として、当初は祭りの際に神への舞を奉納する担い手としての役割を果たしていた²。傀儡は人や神を模した「霊」であつて、世俗の世界とは一線を画した異次元の世界に属していた。傀儡という霊を通して人は神々との連絡回路を獲得し続けていたのである。時代が下つて庶民たちが世間的な人間模様に関心を集めるようになると、人形は芸能の担い手として舞台上立つようになる。つまり「者」としての地位を得た。人形は、まさにモノ（物者^{もの}）として、神への回路から舞いの主人公として、時代の精神的転回に立ち会いながら、一つの連結点ないし軸に存立し続けているのである。

もう一つの痕跡は、声にある。太古、言葉が情報としての機能を託されるよりもはるか以前、声は響きであり言霊としての力を持っていた。声は、同じ空間に寄り集まった多くの人が同時に享受できる祭り、神楽、芸において、空間そのものの創出という根源的な働きを託されていた。人形浄瑠璃の舞台空間を創出するのもやはり三味線および太夫の声であるという点において、それは私たちの知的理解を超えて私たちの身体に届く営みといえるのである。文字で書かれた言葉を情報として消費することを覚えた近代人とは対照的に、浄瑠璃の語りは旧時代の響きの痕跡を残しているといえるのではないであらうか。

本稿では、淡路島の人形浄瑠璃の営みの中に、身体と言葉との本源的な働きの痕跡を読み取ることを試みる。現時点でそれは厳密な時代考証に耐えうるものではないが、時代の流れを大きく捉えることで図として浮かび上がる物語の中から、近代の行き詰まりを突破する糸口を探す試みとして定めた。それは日本の精神史の大まかな素描として、今後の議

論の出発点になるものであると考えている。

1 本稿の立ち位置 —— 哲学的な関わり方について

考察を始める前に、本稿の立ち位置を確認してきたい。人形浄瑠璃を扱った研究はこれまで、主に国文学あるいは演劇学の領域において蓄積されてきた。中世や近世の浄瑠璃の台本(床本)を厳密に調査するそれらの研究から、浄瑠璃史の解釈や床本の成立事情などが明らかになってきた。本稿ではそれらの先行研究を導きの糸としながらも、やや違った観点から人形遣いに焦点を当てて考察を進める。人形遣いに関しては、例えば浄瑠璃研究とは違って、これまで研究の土俵に挙げられることが必ずしも多くなかった。確かに、台本(床本)が文書として残されている浄瑠璃と比べると、人形遣いの動作については客観的なデータという面においてはなほだ心とない。しかしながら、社会学や人類学などにおける近年の研究を鑑みると、生きた活動としての人形遣いをあえて考察の対象と定めることは可能なのではないかと考えられる。そこで本稿では、以下の二つの研究領域の合流したところに立ち位置を定めることによって、研究の方向性と可能性を示したい。

一つめは、社会学・人類学あるいは教育学において進められている身体技法研究である。代表的な研究としては、生田久美子『わざ』から知る(東京大学出版会、一九八七年)および、倉島哲『身体技法と社会的認識』(世界思想社、二〇〇七年)が挙げられる。この分野では、伝統芸能や武術など、身体によ

て繰り返し広げられるパフォーマンスを研究の対象としながら、身体技法が定着していく構造を明らかにすることを研究の主眼としている。身体の動きを因果関係によって分析する研究手法とは違って、身体が特定の世界へ参入し、そこで生きることの形を浮き彫りにすることを試みる点で、既存の人間関係諸科学とは異なる観点である。

二つめは、教育人間学あるいは臨床教育学である。具体的には、矢野智司『子どもという思想』(玉川大学出版部、一九九五年)、西平直『世阿弥の稽古哲学』(東京大学出版会、二〇〇九年)、あるいは鎌田東二『神界のフィールドワーク』(青弓社、一九八七年)などが挙げられよう。この領域では、遊びや稽古や行といった、広い意味での人間の変容を研究対象とするが、必ずしも統一的な関心に基づいて領域が形成されているわけではない。むしろ、目の前に起きている具体的な事柄(人格の成熟や心身の変容など)に向かい、既存の哲学的枠組みを揺さぶり、かつ事柄そのものの意味を新たに開きながら、学術的営みと私たちの日常の生とを結ぶ風穴を開けるといふ、そのような姿勢においてゆるやかに連携している。

本稿は、この二つの研究領域の交差するところに立つ。すなわち、人形遣いという身体技法に注目しながら、身体が創出する独自の世界を読み解くことを通して、私たちが生きていく生活世界の自明性を暴き、新たな可能性を開くことを企てる。具体的な作業は、人形浄瑠璃を読み解くために、哲学の問いと人形浄瑠璃の活動とを接続すること、人形遣いの経験を考察するための土台を築くこと、この二点にある。「哲学の問い」ということに関して、以下で少

し触れておきたい。

日本に伝わるいくつかの伝統芸能と同じように、人形浄瑠璃もまた、特異といえる技法を用いて舞台を成立させている。例えば舞台の構成が、語りを分担する太夫、音曲を分担する三味線、演技を担当する人形といった三つの部分に分かれているように。義太夫節と呼ばれる、全身を使って絞り出すように声を出す語りや、継承される中で洗練されてきた三味線の曲調や、つややかな肌を持ちながら動く人形が、特殊な舞台空間を構築する。最小でも五人、多いときは一〇人以上が関わりながら一つの舞台をつくるので、観客は演者たちの生々しい息づかいを舞台に感じることになる。人形浄瑠璃における物語世界の構築は、人形遣いの動き、太夫の絞り出すような声が融合する、極度に肉感的なものの中にある。つまり観念的なはずの物語世界が、高度に洗練された肉感のリアリティを要求したのである。裏返せば、人形浄瑠璃のリアリティに浸るには、一度観念的な物語の世界をくぐり抜けなければならない。人形浄瑠璃は、観念の力が肉感を動かすことに結実した極度に優れた実践といえる。この、観念と肉感との共同関係は、私たちにとって現実の手触りはどのように構成されるのであろうか、という知覚論的な問いと接続されるように思われるのである。

他方で、人間を模したというだけの存在である人形をめぐって、五〇〇年を越える伝統が蓄積されてきたことを鑑みると、人間の精神的な構造のある欠落(あるいは余剰)部分に人形なるものの位置が用意されているのではないかと思えてくる。つまり、なぜ人形が神への舞を奉納するのか。またなぜ人形が

演劇の主人公となるのか。人間は人形に何を期待するのか。あるいは人形が人間に何かを託すのか。人形を主人公にした活動には枚挙にいとまがないが、動物でも植物でもなく、生き物ですらない人形が、私たちのすぐそばにいることに、人間と非人間をめぐっての存在論が横たわっているように思われるのである。このように考えてみると、人形浄瑠璃の舞台空間は、私たちの日常生活の前提となつていくつかの土台を揺るがすきっかけになるように思われるのである。

このような問いに、現時点で真正面から答えを出すことはできない。ただ、このような問いを人形浄瑠璃に対して投げかけ、その応答から私たち自身の問いを再び深めるという、哲学的な対話を志すことは、決して不毛な試みではないと考えられる。少なくとも、私たちの日常生活の素朴な枠組みを問い直すという行為そのものを「哲学的な関わり」と定め、その関わりを持って人形浄瑠璃に向き合うことは、学術的実践を広げる駆動力になるのではないであろうか。このような関心をもとに、以下では議論を進めていきたい。まずは人形浄瑠璃の成り立ちと構成について確認していこう。

2 人形と浄瑠璃

2-1 人形浄瑠璃史

ここでは、先行研究に依拠しながら人形浄瑠璃の

形成過程を検討したい。近松門左衛門の『難波土産』によれば、浄瑠璃の由来は、慶長年間（一五九六—一六一五）に、矢作の浄瑠璃姫と牛若丸との恋愛をモチーフにした十二段からなる草紙を、特定の節をつけて物語って聞かせたことにあるという⁴。この草紙の作者が誰なのか、あるいは最初に浄瑠璃として語ったのが誰なのかについては解釈が分かれ、特定するのが困難である。時代的にはすでに享保年間（一五二八—一三）に語られていたというが、当初は琵琶や扇拍子によって平曲風に語られたと推測されている⁵。初期の浄瑠璃は、平安時代から続く琵琶法師による語り物の伝統を継承していた、「語り物」と言われる芸能の一形態として生まれつつあった。和辻哲郎は、浄瑠璃が江戸時代において興隆しながらも、それ以前の室町時代からの連続性に注目し、浄瑠璃は「夢幻的」な「室町時代風の構想力」を背負った芸能であると論じている。

操浄瑠璃は江戸時代の初めに新しい演劇の様式として作り出されたものであるが、しかし初め半世紀位の間は、それ自身のテキスト（正本）を作り出すまでに至らず、幸若の舞の本や、その他種々の物語類を、殆どそのまま、取っておのれのテキストとして用いたのであった。その物語のなかには、本地物、縁起物語、長者伝説など、宗教伝説を取り扱ったものが少なくなく、その点では説教節と変わりがなかった。さういふ半世紀の間に、室町時代風の構想力が操浄瑠璃の「世界」と何らか本質的な結びつきを作り上げたことは、まづ自然の勢だと云ってよからう。

ここで和辻が「室町時代風の構想力」と呼ぶものは、新しい時代の美的感覚のことを指す。例えば『平家物語』に出てくる源義経は、「天才的な戦術家、理想的な武士」かつ「無常の風によって脆く散って行く花」として取り扱われている。だが室町時代になると、『義経記』において、義経は「猷身の道德」を具現化した「優雅な」人物として描かれるようになる。人々は強固な主従関係や無常に裏打ちされる死生観といった平安時代な美意識から、「美しく脆い、壊れやすいものを一所懸命壊すまいとして」捧げ持っている繊細な美意識に共感を集めるようになる。そのような「夢幻的」なものへの憧憬が、人形浄瑠璃に見られる情け深さを培っていくのである。

ところで、和辻が呼んだ「室町時代風の構想力」が「夢幻的」と形容されるのであれば、世阿弥の生み出した「複式夢幻能」に触れないわけにはいかない。室町時代を代表する芸能である能は、人形浄瑠璃や歌舞伎の先達であり、その後続く文化の方向を大きく決定づけた。能は浄瑠璃と比べて祭祀や神楽との距離が近く、「霊」のような超越的な存在が舞台の中に組み込まれている。霊と人が共存する混沌とした能の舞台は、室町時代においていまだ神と人が分離されていない精神状況を暗示しているのではないであろうか。とすれば、当初は「夢幻的」な色合いを帯びていた浄瑠璃が、やはり混沌とした精神状況の面影を残していると解釈する余地は十分にあるといえよう。

その浄瑠璃は、江戸時代初期、大阪の道頓堀付近において当世風の人形浄瑠璃として形をなす。大阪

で人形浄瑠璃が発達したのは、後に「義太夫節」と称されることになる独特の浄瑠璃節を完成した竹本義太夫が、世話物と呼ばれる世俗の人間ドラマを浄瑠璃に組み入れた近松門左衛門と組んで、貞享元年（二六八四）に竹本座を創設したことに端を発する。世話物が持ち込まれ、民衆に親しまれるものとなった浄瑠璃は、三味線、および人形という新しい時代の舞台装置を獲得し、芸能としての形を確立するのである。

では淡路島においては、どのようにして人形浄瑠璃が発展したであろうか。淡路人形資料館によると、淡路島の人形芝居は西宮戎神社から伝播したとされる。文書によって確認できる記録のうち最古のものでは、上村源之丞が禁裏節会で「三社神楽之式」を演じ、従四位下日向丞に叙せられたのが、一五七〇年のことである。大阪で竹本座が創設されたのがそれより約百年後であることを鑑みると、淡路人形浄瑠璃の史的位置づけの重要性が分かる。

ところで、淡路人形座には一つの神話が継承されている。『道薫坊伝記』がそれである。道薫坊とは、京都の三条から来た老翁であり、蛭子命の神霊を慰撫するため、小さな人形を舞わしていた人物のことを指すという。史実は定かではないが、道薫坊の死後、海が荒れて不漁が続いた際に、西宮在住の傀儡子である百太夫に相談し、その助言のとおり道薫坊の木形をつくって蛭子命の神前に人形戯を奉納すると、波風が静まり豊漁がもたらされたという。その後百太夫は淡路島に移り、三原の市三条において大御堂と称する八幡神社の脇宮に投宿し、そこで木偶人形を廻した。やがて人形師の引田菊太夫と知己を

得、引田家の入り婿となる。そこで生まれた子が、引田源之丞であり、人形座を創始して淡路島の人形浄瑠璃の伝統を築き上げることになる。百太夫は現在でも大御堂の社の中で祭られていることから、『古事記』から続く神話が民間伝承となって淡路人形座成立の拠点となっている。世阿弥が『風姿花伝』の「神儀云」において能の由来を『古事記』以来の神話に求めたのに似て、芸能の成立根拠を神話に求めることで正当性を担保しえたのであろう。

淡路島の人形浄瑠璃は、江戸時代には最大で三八座が創設され、大いに興隆した。文楽とは違って定劇場を持たず、近畿、四国、九州、中部、あるいは東北など、全国各地を巡業しながら公演する形式を取った。各地では「野掛け」小屋を創設し、照明も十分でない中で上演したために、芸風は自然と力強く派手さを好むようになった。人形も文楽よりも大きく、文楽の頭の大きさが平均して四寸（約一二cm）であるのに対して、淡路では六寸（約一八cm）である。一座は船で各地に出かけていたので、威勢のよい興行主からは船による出迎えを受けていたという。

船には幕を張り、旗や幟を吹き流し、囃子太鼓を打ち鳴らしながら賑々しく祝っていた。それを見ようとして、岸には人山ができるのが常であった。大道具も三百石にいっぱいとか、船で運べるだけ持っていた。道具類は多いほど舞台のドンデン返しなどを華々しく演出できるので、興行主は喜んだ。それは徒手車に積んで約十五台分ほどであった。そして、船が接近した日はまず船から荷を下ろし、前仕度にはほぼ半日かけていたという。¹²

このような記述からは、大掛かりで賑やかな地方巡業をしていた淡路人形浄瑠璃の様子が浮かび上がってこよう。神話を起源としている淡路の座であるから、各地の巡業の際にも神事の舞を行っていた。人々が自由に藩を越えて往来することの叶わなかった江戸時代において、淡路島の人形浄瑠璃がいかに人々の心を楽しませたかについては想像に難くない。神事のような厳かな舞以上に、娯楽としての人形浄瑠璃が期待されたことも必然の流れであるように思われる。

2-2 人形浄瑠璃の演出

人形浄瑠璃が、太夫・三味線・人形という三つの分業によって成り立つ芸能であることは先に触れた。ここでは、三つに分かれていることよって生み出される舞台の空間について考察したい。基本的な構成としては、舞台に向かって右手に床があり、太夫と三味線弾きが座って語り、正面の舞台で人形たちが演技を繰り広げる。

まずは太夫について。人形浄瑠璃において、舞台をリードするのは太夫による語りであると言われる。床本と呼ばれる譜面を開きながら語るのであるが、書かれてあるのは文字であって、音程やテンポについては太夫の声の出る範囲で転調しながら進めていく。太夫は登場人物の多少にかかわらず、情況、情感、筋の展開をすべて一人で語る。したがって、舞台の時間を前に進めるのは太夫の仕事である。たとえ舞台上の人形がどんなに速く動こうと、あるいは

は人形同士の双方向的なやり取りをしたくても、そういった時間の経過はすべて太夫の語りの制御を越え出ることができない。

太夫が語る曲節は、「地合」「詞」「節」の三つの要素から成っている。「地合」は叙述の部分であり、情景や物語の展開を表す部分である。「詞」とは登場人物が発する言葉であり、「節」は文章の締めくくりの部分を指す。もつとも、これらの語りは単純に類別できるものではない。「単なる叙景が叙景でなく人物の心理を投影して」いたり、逆に「人物の言葉の中に一つの情景が反映して」いたりといったふうにお互いの領分を浸食し合うことを「発見し、表現し、物語を立体的に描き出す」ことが太夫のワザといえる。¹³

さらに太夫の語りで重要なのは「音」である。音とは「語りを通じて表現される言葉の意味をこえた効果」¹⁴である。浄瑠璃は「歌う」のではなく「語る」のだとよく言われるが、感情や気分を「歌」ではなくあえて「語り」に込めたところが浄瑠璃の特性の一つであると言える。言葉をこえ、音楽的な世界に浸ることで一つの空間を作り出す演奏とは違って、浄瑠璃は言葉を手放すことをしない。叙事詩朗読の枠をほとんどはみ出しながら、浄瑠璃は言葉の意味を伝達することを選択したのであって、それは言葉をこえた超越的な世界への参入にぎりぎりまで近づきながらも、あくまで世俗的世界にとどまることを選択した江戸時代の精神状況の反映ではないかと考えられるのである。

三味線は、新しい時代の浄瑠璃を形作る上で決定的な役割を果たした。それまでの語り物で使用され

ていた琵琶や扇拍子とは違って、三味線は広範囲の音階を出すことで、より繊細な表現が可能となった。平家物語のような長大な叙事詩を語る節とは異なつて、抒情的な小唄を歌うのに適しているといえる。太夫は語りによって舞台の空間を作り出すが、その太夫は三味線の音の一つの基準にしながら語る。三味線弾きは、三味線という楽器を通して情景が浮かぶことを目指すのであって、その意味では「太夫と同じ仕事」をする人である。¹⁵「太夫が言葉を媒体にそれをするのに対し、三味線弾きは音を媒体にそれをする」のである。三味線の音階も語りと同じく、西洋風のリズムや音程があるわけではない。太夫と違って床本のような譜面がないため、舞台では身体で覚えた音を紡ぎ出す以外に方法がない。普段からも「お師匠さん」の演奏と同じものを目指して稽古をするという。

最後に人形である。祭祀に人形が登場するのは、全国的に見てもさほど珍しくないし、諸神社の縁起物語においては浄瑠璃の誕生以前から、傀儡子と結びついていた。しかしその演技が浄瑠璃のような音楽的な語り方と結びついたことは、人形浄瑠璃の最大の特徴であるといえる。つまり、「人形の演技が、純粹に音楽的な感情の表現と密接に連絡するといふやり方」¹⁶が、人形浄瑠璃の特殊性を支えている。上述した、「歌」と「語り」の紙一重の、しかしながら決定的な差は、人形遣いにも決定的な違いを与えることになる。例えば能の謡は「うたい」であつて、舞もほとんど形象的意味を持たないが、人形浄瑠璃の舞はそれとは少し異なる。和辻哲郎はこのことを以下のように論じている。

浄瑠璃の叙事詩的な描写は、謡曲の抒情詩的な詠嘆よりも、一層具体的に人間の出来事を取り扱ふことが出来る。さうしてそれを舞台上に表現する場合に、「うた」に伴う演技はおのづから舞踊になつて行くのに対して、「語られる」人間の動作はおのづからしぐさとなつてくるであらう。だから人形の演技は、生きた能役者の演技よりも、一層具体的に、また写實的に、人間の生活を表現することとなつたのである。¹⁷

この和辻の分析は人形浄瑠璃の演技の特徴を見事に言い当てている。人形浄瑠璃の動作は情を徹頭徹尾具現化したしぐさとして追求されるべきであつて、いかに人間らしくみせるかに力量が現れるのである。

3 人形遣いの身体論

3-1 人形遣いのワザ

人形浄瑠璃の歴史的かつ演劇的な立ち位置を踏まえて、以下では人形遣いの経験について検討する。人形は三人遣いの形式であり、それぞれ分担が決まっている。主遣いは、頭と右手を遣う、三人の中ではリーダーとしての役割を果たす。左遣いは、左手を遣うサポート役である。足遣いは、両手で人形の足を遣う、人形の土台を担当する。よく「足一〇年、

左一五年」と言われるほど、人形遣いの成熟速度は緩やかである。太夫の語りに合わせて人形を滑らかに動かすだけでなく、人形のしぐさに情を込めるよう努めるならば、身体を動かすために極度の集中力と気配りが必要とされる。では、情を込めながら人形を遣うとは、いったいどのような事態なのであろうか。

第一に、三人の緊密な連携が求められる。三人の連絡経路はあらかじめ決められており、人形遣いは主遣いの動きに従って動くことになっている。確かに動きのほぼすべては舞台が始まる前から決められているが、しぐさの始まるタイミングや早さ、テンポなどはその時々の人形遣いの組み合わせによって、も太夫や三味線との組み合わせによっても異なる。その時の舞台がもつとも効果的に盛り上がるよう人形をリードするのが主遣いの役割である。左遣いの場合、主遣いからの動きは視覚と触覚を通して伝達される。左遣いは自分の右手以外は解放されているため、動きの自由度は高い。その分注意しながら主遣いの動きを追う必要があるため、だいたいいつも人形の首の後ろの部分に目を向けているという。

目線を見ていれたいどの角度の芝居かわかりますので、いま浄瑠璃が「お金」と言うてるから、じゃあお金やなど、人形がちょっと身体を引くとお金を指して、前に出ようとすると取りに行く芝居。空間ができたところは何かして、止まっていたら、止まっている芝居です。その時々によって左手をそこへ持っていく間合いと空間を与えてやるんです。¹⁸

足遣いは、基本的に自分の右腕を主遣いの左腰に当てているため、主遣いの動きを触覚によって察知することが出来る。足遣いの時期に人形を遣う感覚を学ぶのが早急の課題とされており、仕事の量は決して少なくない。

足遣いと同じ。ふっと身体を引くと、ここに足がポンと出る。そういうことが足遣いにはわかるんです。目を瞑っていても、腰に当たっていたらわかる。慣れてくると面白いですよ。あ、立つとか、右向くな、左向くな、ということは見なくても腰の当たりで全部わかるんです。¹⁹

このような、言語を介さない身体的な直接的コミュニケーションは、人形遣いの卓越したワザの一つであろう。「ほとんど無意識に動かしているときもあって、それはよくない」と語るぐらい、人形の操作が習慣化するようである。²⁰

以上の特徴は人形浄瑠璃一般に共通する項目である。他方で淡路島の人形浄瑠璃には、文楽とは違って神事の時に奉納される舞が今でも残っている。淡路島では昭和三〇年代においても、市三條集落においては地祭りの日に人形をまわしていた。神事に廻すのは「三番叟」で、お祝い事に廻すのは、「戎舞」である。地祭りの人形まわしは途絶えたが、現在でも正月の三番叟奉納は粛々と営まれている。なお、和辻哲郎の分析とは異なって、三番叟においては、人形の動きはしぐさではなく舞いであるといえよう。

3-2 誰が人形を遣うのか？

人形のしぐさを導くのは主遣いであると先に述べた。だが当の主遣いは何を導き手としてその動きを決定するのであろうか。もちろん自分の裁量で動くことも可能であるが、やはり太夫と三味線を基準として動く。ただし当の太夫や三味線が従うテンポは、絶対的な拠り所があるわけではない。あえて場を統制していく基準があるとすれば、「間」としか言いようがない何ものかである。つまり演者の経験を通じて忠実に受けとるならば、人形浄瑠璃の舞台空間は、誰という個人の枠を越えて、「間」としか呼べないようなある種超越的なものによって動かされている。人形遣いは捉え所のない流動性の中で演技しているのであり、そのことが人形浄瑠璃の細やかな芸を生み出すのであるが、その経験は言葉によって記述しつくすことができない。例えば、息を吸ったり吐いたりする呼吸を文字どおり合わせると、かなりの部分まで調和的に動くことができるということから、場を作り出すものは「呼吸」である言い換えることも可能であるが、それにしても流動的な身体感覚を越えるものではなく、言語的な分析はどこまでいっても経験そのものには届かない。そこで本稿では、そのような経験を身体論的哲学に接続させることで、議論の土俵に乗せることを試みる。

これまでの哲学的身体論が一貫して批判してきたのは、精神としての魂が物質としての身体を制御しているかのような二元論的心身図式である。物質に依存しない精神そのものを指定することによって、

ものごとを俯瞰的に把握しうる「私」という基点が生まれ、その基点からすべての思考を展開させていくという二元論的図式には、確かに今や素材に賛成することはできない。しかしながら他方で、フランスの哲学者、ベルナル・アンドリュウ（Bernard Andrieu）の指摘するように、心身二元論に対する反発が、かえって個人と身体との緊密な結びつきを導く点については目を向ける必要がある。とりわけ二〇世紀以降、「心身二元論の拒絶によって現れたのは……むしろ自分自身の身体を創造・加工すること」であったのである。心身二元論が個人と身体とを分ち難く結びつけたことによって、個人が身体を所有し、「身体は個人を特定する指標」になった。²² すなわち、前近代において、自己は共同体や世界観によって担保されていたが、心身二元論批判を経た今では、自己は一つの身体の内側に閉じ込められてしまったといえよう。

そのような理論的背景に対して、人形浄瑠璃の営みはどう映るであろうか。人形浄瑠璃の発想は、徹頭徹尾、二元論的前提に立っている。近松が言うように、それは「生根なき木偶にさまざまの情を持たせて見物の感をとらんとすること」²³であり、人形というモノに、感情を吹き込むことを目指す。人形と人間とを同列に考えるならば、人形浄瑠璃を構想した当時の人たちに、外面的なしぐさと内面的な情とを分離する発想があったことは疑いえない。だが、人形の原理的な構造に注目するならば、興味深い逆転が生まれるように思われる。人形には、あたかも泣いたり怒ったりしているように見える動きをさせるのが主眼であって、本当に泣いたり怒ったり

たりはしていない、ということである。なぜなら人形には内面がないからである。それにもかかわらず、本当に人形が泣き、怒っているように見えるとすれば、それは観客側の問題なのである。²⁴ つまり考える必要があるのは、本当に泣いているかどうか、もつとえば、人間の内面といわれる心の状態は、当人の内部に拠点があって作用するものではなく、そもそも他者から見た視点を取り入れたものであるかもしれない、という問いである。心がないはずの人形に、本当の心を映しとるのが観客の心であるとするならば、翻って、人間の内面に心が備え付けられているという素材な前提を疑って、人間の内面の空洞さについて考察する余地があるように思われる。

したがって問うべきなのは、音と、物語と、人形のしぐさといった要素から、いかにして人形の心が立ち上がってくるのか、あるいは観客はそれらの要素をいかに統合して人形の心を感じ取るのか、そのメカニズムにある。本稿でこの問題に回答を与えることはできないが、その場に立っている人形遣いの身体が、個人の枠を越えた経験の世界に参入している点を明らかにし、議論の一助としたい。

素材に考えれば、人形を三人で遣うという形式と、一人で遣うという形式では、動きの複雑さこそ違え、質的には変わらないといえる（図1）。

しかしながら、このような図式は、人形遣いの経験を言い表すためには不十分であるように思われる。というのも、個人の身体という枠に捕われていては、以下のような経験を理解することはできないからである。

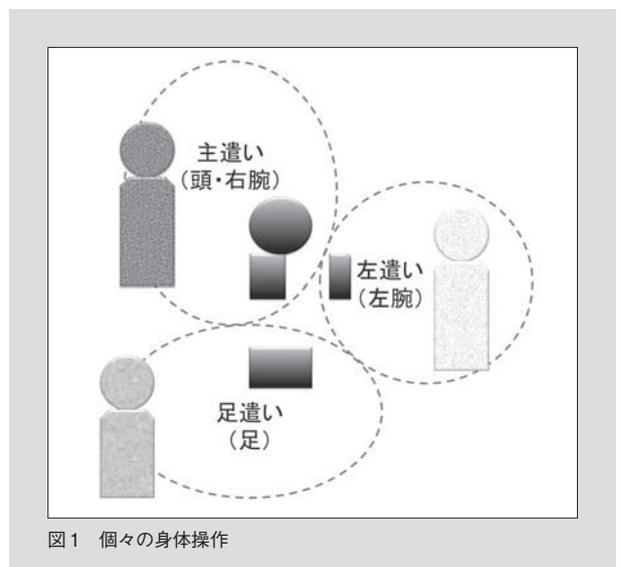


図1 個々の身体操作

踊りでも歌舞伎の役者さんでも同じだと思いますが、うちの師匠なんか「身体を殺せ」と言ってます。「自分の身体が楽なところにあつたらあかん。身体を殺すねん。身体を殺さんと、人形はええかつこでけへん」と、よく言われました。²⁵

「身体を殺す」というのはもちろん比喩的な意味であるが、人形遣いの身体が舞台の上で消えて見えなくなるぐらい、人形の動きに同一化することを目指すことを意味している。観客側からも、優れた遣い手の舞台であるならば、ものの二〇分で「人形だけが生きて動いているように見えてくる」²⁶のである。あるいは、以下の場合である。

究極の左遣い、足遣いというのは、「あれ、おまえ、そこにおったの」「動かしてくれてたの」「みたいなりアクションがもらえる、そういう人です」²⁷。

この場合のように、舞台に立っている人形遣いですら、お互いの存在に気づかないくらい一体となって動くということもある。すなわち、舞台上での人形遣いは、自らの身体を極限まで消すことで、舞台を魅力あるものにするのである。

では、身体を消すとはいかなる事態であるのか。それは、身体を動かすことに特別の注意を向けなくても自然に動く、という事態に近いと思われる。そうした場合、自分の身体が人形を制御しているのではなく、「間」あるいは「人形」といった非—自己の存在に、自分の身体を投金している状態に立つのである。それは自分ではないものに身体を貸し与え、貸し与えた場所において新しい異なる身体を生成するという点で、「協働的身体」が生成するといえるのではないであろうか(図2)。

ここに至っては、主遣い、左遣い、足遣いのそれぞれが各部分を動かしながらも、全体的な作用において人形の動きをつくりあげるといふ点において、身体はもはや個人の枠を越えて働くのである。協働的身体とは、人形という一つのモノを動かすことに寄与する、複合的に形成される身体の働きを意味する。もちろん、各個人の身体が文字どおり消えてなくなるかと主張するわけではない。だが、彼らの経験の水準では、自分のために身体を動かすという閉鎖的な身体運用は姿を消し、自己でないものに向かつて身体が開かれていくのである。

このように考えていくと、人形浄瑠璃とは個人の不在を徹底させた舞台であるという仮説が立つように考えられる。音と物語と人形から構成される舞台においては生々しい情感の世界が繰り広げられるが、そこから伝わる情感は、誰のものでもない。その意味では、情感、あるいは心なるものは、特定の個人、あるいは身体の内部に閉じられて存在するというよりは、むしろ特定の場においてその都度生成してくる持続的な現象といえるのではないであろうか。人形の世界を人間の世界と並列に置いて考えるならば、人形に心を見いだす私と、他者に心を見いだす私との間の違いは薄れ、心と身体とを個人のものとして捉える自明の前提は疑いの網にかけられることになるのである。

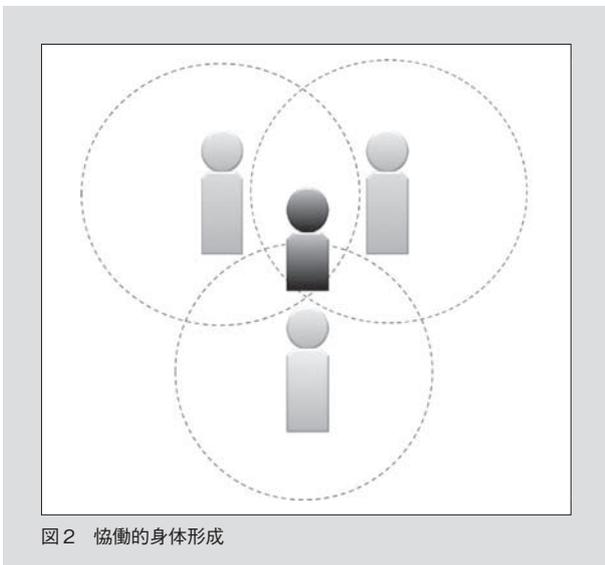


図2 協働的身体形成

4 おわりに——もう一つの「人間化」、そして「脱人間化」

人形浄瑠璃は、神の時代から人の時代への移行期に生まれた「人間化」の芸能であると冒頭で論じた。だが人形浄瑠璃は、もう一つの意味で「人間化」の芸能である。言うまでもなく、人形の「人間化」である。「人形に魂を込める」ことについては前節で論じたとおりであるが、「魂を込める」と言い切ってしまうほど人形に「情」を見いだすことができるには、観客としても見る目を養う稽古が必要なのである。

ところで、長い稽古の果てにたどり着く「協働的身体」は、もはや普通の人間の常識をいくばくか超越した境地であると言わざるを得ない。彼らがたどり着くのが、自分の身体を、人形というモノを生かすことに徹させ、自分の身体であることをやめることにあるとするならば、人形の人間化の果てにあるものは、人間の「脱人間化」といえるのではないであろうか。「脱人間化」とは、人間による人間でないものへの接近であり、古くは神事の中の芸によつて果たされていた、ひとつのワザである。現代において「脱人間化」を果たすことは稀であるにせよ、脈々と受け継がれてきた伝統芸能のワザにおいてはそこへ通じる回路が潜んでいるように考えられるのである。

最後に、本稿の課題を列挙しておきたい。一つめに、淡路人形浄瑠璃における「三番叟」や「戎舞」などの神事の検討。二つめに、浄瑠璃という語りを通

して、言葉における「音」と「意味」との関係を明確にすること。三つめに、心身関係の問題を、人形というファクターを生かして検討すること。これらについては現時点での力量を越えていたため、稿を改めて取り組んでいきたい。

以上の検討は、いまだ素描の域を超えて出るものではない。だが、日常世界に埋没している身体・言葉の働きを深めるきっかけを、人形浄瑠璃の身体論に見いだせるという方向性と可能性を確認し、本稿を閉じることとした。

注

- 1 もちろん、興行としての人形浄瑠璃の始まりが淡路島にあったかどうかについては断言できない。三條村（現南あわじ市市三條）において上村源之丞座が創始されたのが一七六六年で、最古の人形座であることは確認できる。
- 2 傀儡の民については諸説ある。例えば、世阿弥が能と秦河勝との関係を強調したのと同じく、傀儡の民もまた朝鮮半島から渡り来た民族であり、賤民として芸を司った人々であるとの見方もある。戸伏太兵「文楽と淡路人形座」（寧楽書房、一九五六年、一五―二五頁）など。
- 3 もちろん研究を俯瞰すれば散見される。例えば後藤静夫は、文楽論において人形遣いの役割について言及している。（後藤静夫「文楽・人形浄瑠璃の現在——その多重媒介性を考える」『人文學報』八六号、二〇〇二年、二八―二九三頁）。また、工学的観点から人形遣いの身体動作を分析する研究も報告されている。服部元史「文楽における動きの情緒表現」〔バイオメカニズム学会誌〕二六巻三号、二〇〇二年、一三七―一四二頁。
- 4 近松浄瑠璃『近松門左衛門集』重友毅校注、岩波書店、一九五八年。
- 5 和辻哲郎の分析による。例えば、萬治元年（一六五八）に刊行された浅井了意『東海道名所記』には、「京の次郎兵衛」が浄瑠璃を初めて語った人物であるとしているが、延宝六年（一六七八）に出版された畠山箕山『色道大鏡』において、作者は「小野の通」、語り手は「滝野勾當」であるとされて

いる。

- 6 和辻哲郎『日本芸術史研究』第一巻、五四頁。
- 7 同上、五五頁。
- 8 「淡路人形浄瑠璃資料館資料」。同館館長正井良徳氏にいただいた資料による。
- 9 山田和人「道薫坊伝記——淡路人形の始祖伝承」『同志社国文学』一九七八年、九三―一〇二頁。
- 10 世阿弥『風姿花傳』西尾實校訂、岩波書店、一九五八年。
- 11 正井良徳氏の同資料による。
- 12 戸伏、前掲書、七四―七五頁。
- 13 水落潔「文楽——そのエンチクロペディ」新曜社、一九八九年、二〇頁。
- 14 同上、九〇頁。
- 15 同上、一四頁。
- 16 和辻、前掲書、三三頁。
- 17 同上、三三頁。
- 18 桐竹勘十郎「日本の身体」「考える人」三二号、二〇一〇年、一五〇頁。
- 19 同上。
- 20 淡路人形座の人形遣いの方々へのインタビューによる。二〇一〇年八月二日、兵庫県南あわじ市、淡路人形座にて。
- 21 Bernard Andrieu, 'Embodying the Chinese: Biotechnology and Subjectivity', in Edouardo Kac ed., *Signs of Life*, MIT Press, p.55.
- 22 i.e.d.
- 23 近松浄瑠璃『近松門左衛門集』重友毅校注、岩波書店、一九五八年、三五六頁。
- 24 船曳建夫「人形浄瑠璃と、もの・語り」『モノ学・感性価値研究』第二号、二〇〇八年、八三―八七頁。
- 25 桐竹、前掲書、一五〇頁。
- 26 戸伏、前掲書、一一頁。
- 27 桐竹、同上。

「もの」の概念 アートで表現

上京で展覧会 絵画や造形、空間作品も



中庭の竹林や茶室など建物の気配を生かした作品が展示される展覧会「物気色」（京都市上京区・虚白院）

物質としての「物」やモノノケの「モノ」など日本特有の概念「もの」を多角的に探る展覧会「物気色」（モノ学・感性価値研究会主催）が21日、京都市上京区烏丸通上御霊前

下ルの京都家庭女学院・虚白院で始まった。同研究会は4年前、京都大の鎌田東二教授を中心に発足。研究者や芸術家約30人が参加する。同展は、人間国

（河村亮）

言葉の特性に関する四つの考察—— 感覚のデジタル表象、主体なき交感、記述視 点の操作、言説の定位とその存在感覚

渡邊淳司

NTTコミュニケーション科学基礎研究所

1 はじめに

筆者は、二〇一〇年一月二六日(金)、京都大学
こころの未来研究センターで行われたシンポジウム
「言葉の感覚・価値——その韻律、質感、視点から——」
の企画・実施に携わった。シンポジウムは、松井茂
先生(東京藝術大学、詩人)による「口ずさめる詩と
は何か——声を共有する試み」、高嶋由布子先生(京
都市立芸術大学、認知言語学)による「五感を捉える
ことばの視点」、鈴木清重先生(立教大学、知覚心理学)
による「事象の知覚体制化と映像表現の技法」とい
う、言葉とその視点操作に関する三つの講演によっ
て構成された。

筆者はこれまで、人間の知覚メカニズムと、その
特性を活かしたインタフェース技術の研究を行って

きたが¹、知覚の表象や記号化について研究を行うな
かで、その言葉との関係性、特に音韻を伴う言葉と
の深い関係性を認識するに至り、今回のシンポジウ
ム開催に携わることとなった。本稿では、自身の研
究に関連する「感覚のデジタル表象」、「主体なき交
感」、「記述視点の操作」、「言説の定位とその存在感
覚」という四つの言葉の特性について、それぞれエッ
セイ的な試論を紹介させていただく。

2 感覚のデジタル表象

本章では、連続的な感覚入力を離散的な概念表象
にカテゴリ化し、さらに、その概念表象と音韻を結
びつける過程について考察する²。生物は環境にある
光、音、振動、温度、臭い等、物理情報をそれぞれの
感覚センサで取得、処理し、それに基づいて運動を

生成している。たとえば、蚤は二酸化炭素濃度を感
知し、濃度の高い対象へ向けてジャンプし、その血
を吸うことで生存している。一方、哺乳類など複雑
で多様な感覚入力を持つ生物は、感覚入力をそのま
ま運動出力と結びつけるのではなく、いくつかの感
覚入力をまとめてひとつの概念表象としてグルーブ
化し、扱う情報量を減少させている。視覚であれば、
色カテゴリがある範囲の波長の光をまとめて扱うこ
とを可能にし、聴覚であれば、五十音という音のカ
テゴリがある範囲の波形の音を区別することなく、
五十音のどれかとして扱うことを可能にしている。

そして、このような感覚カテゴリの概念表象は、
その記憶、操作、伝達、共有のために音韻と結び付
けられる。一般に、音韻と概念表象との間には、明
確な関係付けの理由がないように考えられることが
多いが、日本語の場合、特にオノマトペ(擬音語や擬

感語の総称)では、音韻とそれが表す感覚イメージとのあいだには、一定のルール(音象徴性)があることが知られている。たとえば、「i」という母音は、何が突き刺さる感覚や直線に伸びた感覚と関係付けられ、「p」という子音は、張っている感覚や破裂する感覚と関係付けられる。オノマトペのうち、聴覚入力を音韻の連なりによって表す擬音語(「コケッコ」「ニャー」など)は、どこまでが音を模したものでどこからが音象徴性によるものかが不可分であるが、視覚や触覚等の聴覚以外の感覚を音韻の連なりによって表す擬態語(「きらきら」「さらさら」など)では、その音韻に音象徴性が強く反映される。筆者は、これまで、触覚の触り心地に関するオノマトペについて、その感覚カテゴリ表象の視覚化⁴、およびその音韻との関係について研究⁵を行ってきた。以下、その内容について簡単に紹介する。

これまでオノマトペは、感覚の特性を研究するための一対の評価項目として利用されてきたが、ある感覚に関連するオノマトペ群に対し、それらが表象する感覚イメージの関係性は詳しく調べられてこなかった。本研究では、特に、触覚のオノマトペ群に対して触り心地の主観評価を行い、それらの感覚イメージに基づくオノマトペのカテゴリ表象の関係性を、二次元分布図として視覚化した。具体的には、二モーラ繰り返し型(モーラとは発音時の拍数)オノマトペ四二語それぞれが持つ、大きさ感、摩擦感、粘性感という三つの感覚イメージを五段階で評価した。二十名の主観評価の結果を主成分分析し、第一主成分、第二主成分をそれぞれx軸(正負反転)とy軸に対応させた結果を図1に示す。近い感覚イメー

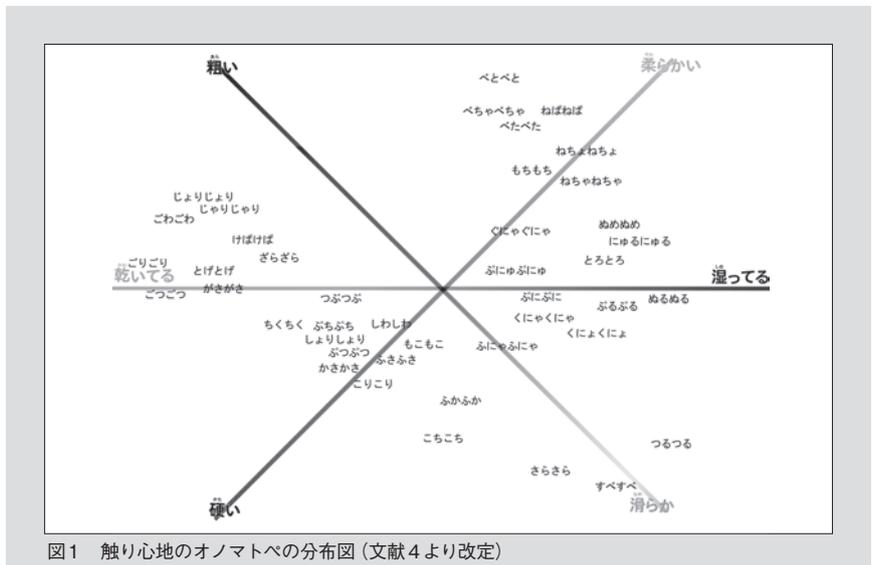


図1 触り心地のオノマトペの分布図(文献4より改定)

ジを表象するオノマトペが、空間的に近く分布していることがわかる。

そして、オノマトペが表象する感覚イメージの分類軸について考えると、二次元分布図上で原点を中心に「じりじり」や「じよじよ」などの粗い感覚を表象する語と「つるつる」や「すべすべ」といった滑らかな感覚を表象する語が対称に位置している(図1粗さ軸)。また、「こちこち」や「こりこり」に対し

て「ぐにやくにゃ」や「ねちよねちよ」という硬さが対立している軸(図1硬さ軸)、「がさがさ」や「かさかさ」に対して「ぬるぬる」や「にゆるにゆる」という乾湿が対立している軸(図1湿り気軸)が観察された。

また、分布したオノマトペの音韻とその感覚イメージの関係(音象徴の傾向)は、粗く、硬い、乾いた感覚イメージと対応するオノマトペは第一モーラの子音に「k」「g」「z」が使用されることが多く、逆に滑らかな感覚イメージに対しては「s」、柔らかく湿った感覚イメージには「b」「n」「p」が使用されることが多い(この感覚イメージと音韻の対応付けに関しては、音韻を発声するときの音響的特徴との関連が考えられる)。

この分布図は、環境からの連続的な感覚入力に対しての、オノマトペによる離散的な分節の傾向を可視化したものであり、デジタル化された感覚イメージを連続的な二次元空間に再配置したものともいえる。そして、このオノマトペによる感覚イメージの分節の傾向は、知覚と関連するいくつかの軸を持ち、音韻とも強い関係性があることがわかった。

3 主体なき交感

前章では、感覚入力と音韻の関係について述べたが、本章では、出力された音韻の他者への影響について考察してみたい。

人間は、意識的に言葉を発声する以外にも、快不快の感覚に対して反射的に声が漏れ、手を叩く音や、足を踏み鳴らす音、さらには、欠伸、お腹が鳴る音、放屁などさまざまな音を出力する。そして、その音

が何らかの概念表象と対応付けられていなかったとしても、音を聞く側は、身体感覚を基礎に他者の感覚を音から推定してしまう。たとえば、早足の足音が聞こえたら、その人は何か焦っているのだろうかかと想像し、早い心音が聞こえたら、その心臓の主は緊張しているのだろうかと想像してしまう（実際に他者の心音を聞くことはないが、自身の経験から想像可能であろう）。また、何かを触ったとき「ひいやー」という発声が反射的になされたとして、それを聞いた側は、その発声を聞いただけで、その発声が行われるであろう身体感覚に基づきながら感覚イメージ（この場合、冷たくてやや痛みを伴う感覚？）を共有することができる。

このように、その対応関係を学習する以前でも、音韻の響きやそれが半自動的に駆動する身体感覚から、音韻が表象する感覚イメージを推定することができる。身体音からはもちろんのこと、日本語のオノマトペのように、発声からでも感覚の推定や交感が行われる。これは、その関係付けが恣意的かどうかによらず、音韻と概念表象の関係付けの基礎として存在しているものである。

筆者は、昨年、このような身体の模倣的交感機能に着目した「心音移入」（安藤英由樹＋渡邊淳司＋佐藤雅彦）という展示を行った。本作は二〇一〇年七月一六日～一二月三日、東京六本木の21_21 DESIGN SIGHTにて開催された「佐藤雅彦ディレクション」も自分と認めざるをえない「展」のなかで展示された。展覧会全体として、人間の「属性」をテーマとしており、特に本作では身体内部の属性のひとつである心音を取り扱った。

体験者は、聴診器を自分の胸にあて、ヘッドフォンを通じて自分の心音を聞く体験をした（図2左）。そして、このとき、目の前に緊張している人の映像が流され、映像に合わせて聞こえる心音の音量が調



図2 「心音移入」（安藤英由樹＋渡邊淳司＋佐藤雅彦）体験の様子

整された（図2右）。体験者が、心音を聞きながら映像を見ているうちに、ヘッドフォンから聞こえてくる心音が、自分自身のものなのか、映像の中の人のものなのかだんだん区別がつかなくなり、映像の中の人の緊張が伝わってきたような感覚になることを意図した。前述のように、人間は身体音を聞いたとき、それを自身の身体を媒介に模倣的に解釈するため、本作の場合、自分のものか他者のものか区別できない心音を聞くことで、あたかも、他人の緊張感や、心の動きを認識しているような感覚を引き起こしている。

また、展示のなかで「自分から発せられたはずの心音が、他者のものとしても認識され、ひとつの心音が共有されていく過程は、自己と他者が一体となるような感覚へつながる」という趣旨の感想を得ることがあった。これは、模倣的な身体感覚による同調・同一化が生じているのだと予想される。実は、このようなことは概念表象を具現化する発声の過程においては、しばしば報告される。合唱や群読等、声を出すことと聞くことが一体となった行為において、声の音質だけでなく、身体性（例えば呼吸制御）を他者と合わせていくことで、自己の声と他者の声の区別が消滅する感覚が生じると考えられる。

合唱や群読の経験者が口にするのであるが、日常区別されている個が、声の同調を通して個を超え、匿名で集合的なものと同化する体験は、強いカタルシスを生む。さらに、この考えを拡張すると、単純な、歌を歌う行為や音読するという行為も、韻律や修辭のパターンを模倣することで、歌や文章の作成主、さらにはそのテーマ（神）に対して自らを同

が引かれている。

このテキストは「私」や「ここ」というダイクシスが数多く含まれており、イヤフォンで再生されると、近くにいる「私」が聴取者に話しかける、もしくは、聴取者の言葉を「私」が代弁している感覚が生じ、スピーカで「私」や「ここ」という音声再生されると、その場所が強く意識され、聴取者ではない誰かが身体外部の音源位置にいるような感覚が生じる。たとえば、テキスト冒頭では、イヤフォンで「私」という他人が聴取者に話しかける感覚を作り出し、スピーカからの「ここ」によって、その存在感が強調されるとともに、さらに「ここ」がイヤフォンで流されることで、聴取者の近い位置もしくは聴取者の概念表象のなかに「私」が移動するように聞こえてくることを意図している（詳細については文献11を参照）。

このように、ダイクシスを組み合わせることで、聞いている側の視点は、言説の概念表象世界のあらゆるこちらを移動することになる。これは、小説の描写の変化による感情移入や、独り言や内言における擬似的な視点の移動とも関連する。そして、視点操作という意味からは、映像のカメラワークとの関連も考えられる。

5 言説の定位とその存在感

最後に、言説の定位とその存在感（その言説が実際に存在したという確信の感覚）について述べる¹²。当然ではあるが、人間は言説を聞くととき、発せられた言説の内容を理解するとともに、その声が目の前

の発話者から発せられたということを認識する。そして、その声の定位は「言説が実際に存在した」という根拠になると考えられる。

しかしながら、現代において、携帯電話による会話など、一部の会話では発話者は目の前には存在しない。他者が目の前にいないとするならば、他者からの言説の存在感は、いったい何によって引き起こされるであろうか。ひとつの可能性として、他者の何らかの代替物、電話機という物体の存在およびそれが引き起こす身体感覚が考えられる。仮に、いつの日か、電話機が目に見えないくらい小さく、重さを感じないくらい軽くなってしまったら、わたしたちは、そこから聞こえてくる声が、本当に誰かがしゃべったものだと思えることができるだろうか。言説は、声という形なきものをメディアとして、ため、何らかの身体もしくは物体に定位されることによって、言説の存在感が補完されるのではないだろうか¹³。

言説の物体への定位は、言説の存在感を強めるとともに、定位された物体に対しては、物理的なモノ以上の意味を付与すると考えられる。たとえば、ラジオはそこから声が聞こえていなければ、箱型の物体以上の意味はないが、ラジオからDJの声が聞こえていて、その声が聞こえている最中に電源を消そうとすると、なぜか、戸惑いを感じてしまう。また、声が聞こえているときにラジオを落としてしまうと、悪いことをした気分になる。このように、言説の定位や関連付けにより、物体に対する感情や行動が変化することがある。

筆者は二〇〇八年に行った「Money's biography」

という展示の中で、紙幣に対して言説を定位することを試みた¹⁴。通常、紙幣は社会的な要請によって価値が決定され、基本的には物体ごとにその価値が変化することはない。しかし、言説が定位されることで、それぞれの物体ごとに異なる価値が生じてしまう。展示では、図4のように、銀行のATMを操作している人に、超音波スピーカという鋭い方向選択性を持って音を提示できる装置で、以下のような言説を聞かせた。

「そのお札は、昨日、〇〇通りで君の弟が落としたものだ。」

「そのお札は、〇〇君が、明日の、母親の誕生日のために貯めたお金だ。」

「そのお札は、町の福祉センターの予算であり、す

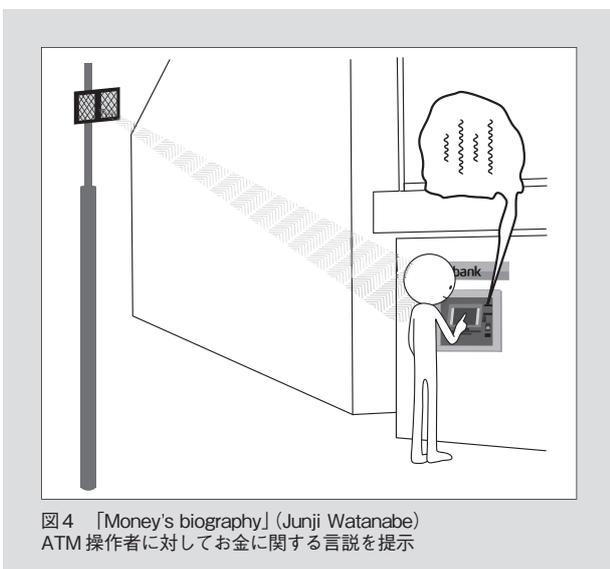


図4 「Money's biography」 (Junji Watanabe)
ATM 操作者に対してお金に関する言説を提示

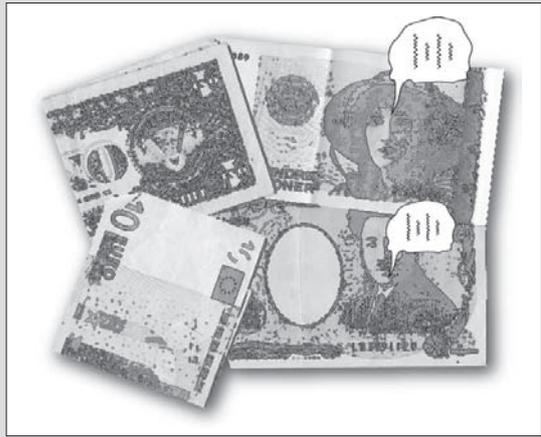


図5 紙幣に対して言説を定位したイメージ
Money's biographyの体験において、紙幣に言説を定位することは、それぞれの紙幣が固有の歴史や属性をもつことである

「人間は混沌とした感覚入力に対して言葉という概念表象の物差しを設定する。そして、概念表象は、身体もしくは概念的な模倣を媒介にして半自動的に伝播し、さらに、身体や物体への定位によって定着される。」

本稿は、数ある言葉の特性の一部を考察したに過ぎないかもしれない。しかし、一部であったとしても、言葉の持つ特性や機能について、より意識的になり、それを使いこなすことで、私たち個人個人の身体や思考の回路を、声や言葉を媒介に改編してゆくことにつながるのではないだろうか。

参考文献

- 1 渡邊淳司編著、田中浩也、藤木淳、丸谷和史、坂倉杏介、ドミニク・チェン著『いきるためのメディア——知覚・環境・社会の改編に向けて』春秋社、二〇一〇年
- 2 本章の論考は、以下の文献を参考にした。今井むつみ「ことばと思考」岩波書店、二〇一〇年。菅阪直行「感性のことばを研究する——擬音語・擬態語に読む心のありか」新曜社、一九九九年
- 3 オノマトベの音象徴性に関しては、以下の文献を参照。田守育啓、ローレンス・スコウラップ『オノマトベ——形態と意味』くろしお出版、一九九九年。Hamano, S.: The Sound Symbolic System of Japanese. Stanford, Tokyo: CSLI and Kuroso (1998)
- 4 早川智彦、松井茂、渡邊淳司「オノマトベを利用した触りの心地分類手法」『日本バーチャルリアリティ学会論文誌』二〇一〇年、一五巻三号、四八七—四九〇頁
- 5 渡邊淳司、加納有梨紗、清水祐一郎、早川智彦、坂本真樹「手触りの快不快とオノマトベの音韻の関係性に関する実験的検討・情報処理学会研究報告「音声言語情報処理(SLP)」二〇一〇-SLP-八四—三二」
<http://www.junji.org/eh/index.html> (2011.1.31 参照)
- 6 展覧会情報は以下を参照。<http://www.2121designsight.jp/program/td/index.html> (2011.1.31 参照)「および展覧会単行本 佐藤雅彦『属性』求龍堂、二〇一〇年
- 7 合唱や群読に関する論考は、以下の文献の兵藤氏の議論を参考にした。兵藤裕己編著『シリーズ思想の身体 声の巻』春秋社、二〇〇七年
- 8 石田英敬『記号の知/メディアの知——日常生活批判のためのレッスン』東京大学出版会、二〇〇三年
<http://kyosuke.inter.cory/here/> (2011.1.31 参照)
- 9 大庭将裕、坂倉杏介、渡邊淳司「身体の内外に定位される音声を利用したワークショップ『HERE/HEAR』の音響設計に関する考察」『日本バーチャルリアリティ学会論文誌』一六巻二号(印刷中)
- 10 本章の論考は、以下の文献の筆者執筆の文章を抜粋、改定したものである。鎌田東二編『モノ学の冒険』創元社、二〇〇七年、二四五—二五六頁、渡邊淳司「あいだにうまれたものを定位する——感覚価値研究へ向けた一考察」
- 11 関連文献として以下を参照。レジス・ドブレ著、西垣通監修、嶋崎正樹訳『メディアオロジー入門——「伝達作用」の諸相』(レジス・ドブレ著作選2) NTT出版、二〇〇〇年
<http://www.junji.org/moneybio/index.html> (2011.1.31 参照)

ぐに寄付すべきだ。」

操作者は引き出した紙幣に対して言説を定位し(ATMもしくはお金から声が聞こえる)、言説が目の前で引き出した紙幣と関連があるように感じる(図5)。そして、結果として、その紙幣が使いやすく、もしくは、使いづらくなるということが生じる。

6 おわりに

本稿では、「感覚のデジタル表象」「主体なき交感」「記述視点の操作」「言説の定位とその存在感覚」という四つの言葉の特性に関する試論を自身の研究を含めて紹介した。それらの関係性をまとめる以下のようなようになるだろう。

口誦^ずさめる詩とは何か？ ——声を共有する試み

松井 茂

詩人・

東京藝術大学大学院映像研究科特任講師

1 詩はスキャンである

二〇〇一年から制作している「純粹詩」と、二〇一〇年に制作した『音声詩 時の声』について解説する。前者は極めてモダンな立場からの詩であり、意味や身体性（あるいは声）を捨象した作品であるのに対して、後者は環境を身体で探索し読み取ることを通じて、記号接地する言葉の生成を現在に試みた作品である。

ややマニフェスト的に、「詩はスキャンである」という最近のコンセプトをはじめに解説しておく。

これは、二〇〇七年に、美術家の毛利悠子とのコラボレーションの際に、「スキャン」というキーワードを提案されたことがきっかけだった。毛利は、自身がスキヤナーを使用した作品を制作していたのだが、私は、なかなかすべきことが決められなかった。

そこで「スキヤン」を辞書で調べた。「to examine (a line of a poem) to show the pattern of music-

like beats in each line」とあり、国語辞書では「韻律分析」とあった。

これは自分に相応しいコンセプトだと思った。自身の作品の構想は、言わば自身の外部に物差しをあてるような作業だと思ってきた。たとえば、ある形式や韻律、あるいはルールにしても、それは外界に物差しをあて、世界を分節化する作業にはかならない。元来、五七調で短歌や俳句をつくることだって、世界を分節化する作業であり、ものの方を規定することに他ならない。そう考えれば、詩を書くということとは、世界を分節する物差しを設計することだと言つてよいかもしれない。詩とは、世界観の問題なのだ。単純化すれば、四進法と十進法で数字を数えるので言語体系が変わり、文化が変わってしまふということである。

どこかに絶対的に正しい物差しがあるわけではなく、さまざまな物差しがひたすら作られ、当てはめられていくなかで、人間や文化を考察することが詩の本質である。二〇一〇年現在の私は、そのように自

分の詩をとらえている。あらかじめ断つておくと、物差しが遍在するということは、つまり、この発表になにか明確な結論があるわけではない。

2-1 「方法詩」とは

まず、二〇〇〇年から制作している「純粹詩」の解説を行う。

二〇世紀初頭のアヴァンギャルドな方法論を全面的に肯定し、継承して制作している。「純粹詩」の基盤になった、「方法詩」のことから説明を始める。

「方法詩」は、詩人で美学者の篠原資明が、一九九二年から使用していることばだ。私が自作を「方法詩」と称したのは、二〇〇〇年一月一日に、美術家、中ザワヒデキの起草した、還元主義をモットーとする「方法絵画、方法詩、方法音楽（方法主義第一宣言）」に立会人として関わり、「方法」の同人活動を始めた際である。宣言の補遺一には、「（篠原）氏の活動に敬意を表しつつ、同語を拡大・再解釈して用いる」

とあるように、篠原の方法詩との異同を断っている。篠原は、現在の詩のあり方を定型詩、偶成詩、方法詩と分類したうえで、自らの作品を方法詩としている（篠原資明『まぶさび記——空海と生きる』弘文堂、二〇〇二年）。定型詩は、短歌、俳句、ソネットなど伝統詩。偶成詩は、「行きあたりばったりにひとつひとつの詩を書いていく」という、現代詩人におなじみの「詩。方法詩は、「型を決めたうえで、それにのっとって」作られる詩としている。

「方法」における方法詩は、現代の詩の状況への批判を背景とするなど、篠原と同じ範疇を動機に持つが、「宣言」では異なった意味付けもしている。「方法詩は、私情と没入を禁じて方法自体と化した文字列である。ただし抒情を叙事する実際の文字は、周到に他の記号に代替されることもある」と、要素還元主義的に意味の捨象を重視し、文字列の語順のみで詩が成立すると定義した。

そもそも私自身は、九〇年代半ば頃から意識して詩を書くようになったが、当時、現代詩の世界では湾岸戦争に関わる詩の是非をめぐる、「詩にながでさるか？」といった話題があった。しかし、それはこうした議論のそもそもの基盤にある、「詩」それ自体がどういったものなのか？」ということが置き去りにされた議論だという印象を抱いていた。ゆえに、そもそも「これこそが詩なのだ」という論理化がなされるべきだと考えた時期に篠原の作品に出会い、ひとつの解答を得た。その延長線上で中ザワの「方法」に賛同し、要素還元主義的な詩を書くようになったが、自作をわざわざ「方法詩」と主張するよりは、本質的に「これこそが詩なのだ」と考えていた。

なぜなら詩は、そもそもなんらかの方法意識に裏打ちされた論理的な文字列であるべきで、「方法詩」ということは同語反復になるからだ（この時期は、まだ「スキヤン」という語とは出会っていなかった）。

2-2 詩のプリミティヴを仮定する

「これこそが詩なのだ」というテーマで詩を制作するにあたって、まず詩の発生時の定義を検証しようとして試みた。そこに最もミニマルな詩の原理が看取できるのではないかと考え、神謡を参照した。

神謡時代の世界観は、「神の世界」と「人の世界」という対の関係を機軸に、事象が二分されていた。この時代の声や文字は、生活に大きな影響力を持ち、呪的な記号として感受されていたと考えられる。つまり日常言語の対として、神の言語が要請され、それが神謡となった。神謡を語ったのは、二分された世界の媒介者である巫女であろう。神謡は、まず巫女個人のものとして、それから巫女が属する共同体のものとして形式化されていったと推測される。具体的に日常言語をいかに装い、神の言語としたのか。

古橋信孝『古代和歌の発生』（東京大学出版会、一九八八年）は、神謡の様式的特徴を、接頭語、敬語、枕詞、重ね、繰り返し、音数律、旋律、発声としている。これに則って『万葉集』巻頭の、雄略天皇の神謡をみてみたい。

- a 籠毛與（コモヨ） 美籠母乳（ミコモチ）
- b 布久思毛與（フクシモヨ） 美夫君志持（ミフ

クシモチ）

c 此岳尔（コノラカニ） 菜採須兒（ナツマスコ）

d 家告閑（イヘノラセ） 名告沙根（ナノラサネ）

e 虚見津（ソラミツ） 山跡乃國者（ヤマトノク

ニハ）

f 押奈戸手（オシナベテ） 吾許曾居（ワレコソ

ワレ）

g 師吉名倍手（シキナベテ） 吾己曾座（ワレコ

ソワレ）

h 吾許背齒（ワレコソバ） 告目（ノラメ） 家呼

毛名雄母（イヘヲモナヲモ）⁴

接頭語はa、b。敬語はf、g。枕詞はe。重ねはa、b、d。繰り返しはfとg。音数律は、三四五六五五五五五七七五六五三三七という特殊なものだ。hの歌い結びは、『万葉集』中に類例があり、神謡の様式のひとつだと推測される。旋律、発声は、当時の言語観と文化人類学的知見から推測するしかない。

こうした特徴を換言すると、接頭語、敬語、枕詞は、非日常的記号。重ね、繰り返しといった構成は、非日常的語順。記号と語順の連鎖によって生じる音数律は、非日常的韻律と言えるだろう。非日常的要素による言語の偽装として、神謡という形態が生成された。

2-3 「純粹詩」とは

近代とは、二〇世紀の世界観の革命であり、神から科学へと世界観の根柢が委譲された。外界を自然（カミ）と文化（ヒト）に対立させる必要もなくなり、

アニメシム的に擬人化する描法から計算可能な数値化へと、その手法は移行した。予兆や予言は、予報や予測に変わる。こうした現代に生きる私にとって、皮肉な気持ちではなく、ただひたすら現世的に、神のいない神謡（あるいは数値化された神謡）を試行してみることが、時代の要請に応えた「これこそが詩」であるとして、「純粹詩」が制作される。

先ほどの神謡の定義を「非日常的記号と非日常的語順、その連鎖によって生じる非日常的韻律による文字列」とする。これに応えた「純粹詩」の定義は、「たんなる記号とたんなる語順、その連鎖によって生じるたんなる韻律による文字列」となる。「たんなる」とは、適当という意味ではなく、たんなる現象、強いて言えば「漠然」に近い意味だろう。ある意味で、神のいない現在とは、日常でも非日常でもない、たんなる現在であることから使用してみた。

「純粹詩」は、二〇〇一年一月七日から制作を始めた。二〇〇二年からは、五日毎にHP上で発表している（図1）。二〇一〇年一月二六日現在、六六五

0228~0304

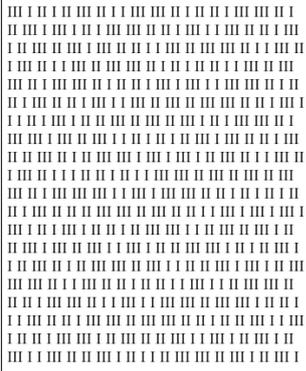


図1 「純粹詩 0228~0304」
(marchi 4, 2011, 松井茂 HP より)

編が発表されている。一篇は、二〇文字×二〇行の原稿用紙状のフォーマットに四〇〇の記号を並べたもの。このフォーマットは、現代日本で文学を行う際のアイデンティティとして選択している。

用いられる記号は、たんに書かれた文字であるベきだと考え、書く行為と意味が一致する「一」「二」「三」という指事の漢字を選んだ。この記号は、数であり、順番であり、量であり、動きである。語順は、順列組み替え。その結果、重ね、繰り返しが多様に発生し、記号との連鎖で、豊かな韻律が機械的に生成されていく。

語順には、アルゴリズムがあるから、まだ書かれていない無限の展開がすでに決まっている。だから、「純粹詩」は常に、あるいはすでに、そして永遠に存在するともいえる。

私は、この遍在性こそが「純粹詩」のポイントであると考えている。さらに踏み込んで「純粹詩」を捨象していくと、詩は、書く行為すら必要のない語順という段階に到達し、いわばそれはたんなる順番に還元されるのだ。

3 テクスチャーの抑揚

「純粹詩」には、いわば、私自身と関係なく、外界に定義どおりの質と量と時間を成り立たせてしまうという、アルゴリズムによる詩ならではの驚きがあった。「詩のプリミティブとはなにか？」という探索から演算された非人間的な過剰さと、機械的なアニメーション的なものは、モダニストの美意識と二〇世紀のメガシステムの到達点に自分を

りに考える機会にもなった。

一方、もともと現代音楽の作家とのコラボレーションなどを通じて、声の問題や、現実的にテキストをリアライズさせる方法論を現場的に問われてきた。そうした必要に迫られた結果、朗読はもちろん、パフォーマンスに関して意識的に考えてきたつもりだった。しかしそれらは、作品の本体でなく、副産物であり、二次資料だと捉えてきた。もともと、自分が作品であるとか、資料であると分けても、たとえば、視覚的な四〇〇文字の画面は、読むために見るものとしても存在している以上、それ自体が表象であり、たんにテキスト性を主張しても現実にはあまり意味がない。

そうした観点では、二〇〇六年に、国際芸術センター青森（AAC）にアーティスト・イン・レジデンスをした際、小学生向けのワークショップを行った。暫定的には、「見たり・聞いたり・感じたり・思ったり・考えたり・したことを・かたちにして・リズムにすること」が詩であると定義し、視覚詩や音声詩のたぐいを大量にプレゼンテーションした。すると、新国誠一の視覚詩を見せたりしているうちに、小学生たちは自然と声を出し始めたのだ。視覚詩も音声詩も小学生には同一の表象として統合されていき、最後に「純粹詩」をプロジェクトとして統合された頃には、全員が妙なうねりを持った抑揚でこれを朗読しはじめたのだ。四〇人くらいの声の抑揚のそり方、集団性、読み上げられる数字というシチュエーションは、ミニマル・ミュージックが単純さと呪術性を重畳したパワーを持つような状況に似ていた。もちろん子供の集団性ならではの、童謡的なニュ

アンスがあつたかもしれないが、いま振り返ると、視覚と音声を意識的に機能させる詩を考えてみる契機になつたと思う。書くことだけを自己目的化した「純粹詩」のアルゴリズムに対して、読むことも自己目的化したアルゴリズムみたいなことを考え始めた。

言わば、文字によってレイアウトされた画面がテキストチャーとなつて、「読む」と「見る」の間に抑揚を生起するような視知覚のリアクションを意識的にとらえる方向性を示唆されたのだ。

プロセスとコンセプト自体をテキストチャーにするような言語の捉え直し、「純粹詩」においては、「二次資料であり、副産物」で、作品にとつてはノイズだった部分も含め、すべてを作品としたのが『音声詩 時の声』であつた(ある意味で、どこが作品の本質であるかを消去する目的としてもひたすらに変換を重ねていたりもする)。

「テキストチャーの抑揚」という言葉は、おそらく渡邊淳司がなにかの折に述べた言葉だつたと思う。私なりに、この言葉が指し示していることは、「純粹詩」が音声として立ち現れた体験と似ている。その渡邊の誘いで、二〇〇九年から「音韻と感覚イメージによる触覚デザインの研究」の共同研究を行っている。この研究を通じて、デイスカッションを重ねる中で、研究そのものとイコールではないが、『音声詩 時の声』が徐々に形成された。

今回、未整理ながらに音声詩と、それに付随する言語観を以下に述べてみたが、改めて言語というものがつくりだすさまざまな側面や価値に気づかされた。そしてなにかが絶対というわけではなく、必ずし



図2 「REPLAY」(photographers' gallery、2009年)

図3 「GLOSSOLALIA」(photographers' gallery、2009年)

図4 「ACOUSMATIC」(photographers' gallery、2010年)

も普遍などないのであつて、詩人としては、ひたすらにたくさんの定規をつくっていく必要があるというこも、改めて実感した。

ワークショップの経験と、音声詩をめぐる思考を、暫定的に「テキストチャーの抑揚」の問題として考え、ここには人間の模倣能力を持つ創造性が関わっていると感じている。後述するようにオノマトペをもとに「擬き語」なぞり語「みたいなことをキーとして、言語行為の持つ官能性にすこしでも近づいてみたいのだが……」。

4-1 『音声詩 時の声』について

次に、二〇〇九年、一〇年に制作した『音声詩 時の声』(photographers' gallery、二〇一〇年)の解説を

行う。

『音声詩 時の声』は、ここまで述べてきた声の共有ということをテーマに制作した作品である。詩集にこの間のプロセスを簡単に記述しているのでそれを引く。

「本詩集は、録音・再生・中継・複製・変換・編集に関する技術と現象を主題とし、photographers' gallery における「REPLAY」(二〇〇九年七月四日、一〇日、図2)、「GLOSSOLALIA」(二〇〇九年十一月三日、一六日、図3)、「Asynchronous」(二〇一〇年三月三日)、「ACOUSMATIC」(二〇一〇年五月二十五日、六月六日、図4)に基づいて、以下の過程を追って編まれた。

(一) 松井茂がICレコーダーで録音した具体音を素材に、「QuickTime」で編集した「具体詩」を制

作（「REPLAY」）。

(二) さかいいれいしうが「具体詩」をイヤフォンで聴取しながらオノマトペ（擬音語、擬態語、擬情語）化し、森永泰弘がマイクروفオンで録音し編集した録音版「音声詩」を制作（「GLOSSALIA」[Asynchronous]）。

(三) 武石藍が録音版「音声詩」を仮名原稿化し、松井茂が編集したテキスト版「音声詩」を制作

音声詩 時の声

松井茂

かちつかちつていきちき、ていきちき、
きやつきやつ、ちきつ。ちけちき。ちや
かつ、ちーちやかつ、ちやかつ。ねうえ
つとくつ、とういづくて。てうつくと
。てんでんべん、とうえんとえんうえん
。。。。ていづく、ていづく。ばーてい、う
あくてい、だーてい、だーてい。ていづ
くつと。はあつくはあ、ていきていき
、ちきちき。ちちちちちつ、ていきてい
きつ。ばーちい、ばーてい、うあくてい
。だつ。てけてけてけ、だく。てけて
け。ぐうあり、どうあり、とととのの
ろろおる。ろろろおるるる、きゅ
きゅきゅきゅきゅきゅ。めろめろ、めろ
めろ。とうとうととととと。しゅわあつ
ていき。ちきちき、しゅわつ、ちきちき
。ほわほわわあ、わああんわわわわ
ちやおわんえご、ほくんただか、あち
ようわあんにやー。ていづつた、ててて
て。ていづつた、んんんん。ていづつた
、ていづつた。にづいづつた、、みづつた
つた、、にづいづつた、、みづつた
あ。ばーてい、うあくてい、だーてい、
どーてい……。はーはー、はーはー

図5 「音声詩 時の声」(『朝日新聞』2009年9月12日付夕刊掲載)

(「ACOUSMATIC」)。「時の声」のみは、松井茂が

録音版「音声詩」を仮名原稿化し、編集制作（「朝日新聞」二〇〇九年九月一二日夕刊に掲載、図5）。「つまり「具体音」↓「声」↓「文字」↓「パネル」↓「写真」↓「詩集」↓「声（朗読）」等々という変換が行われている。

マーシャル・マクルーハンが主張したように、映画というメディアが次のテレビ・メディアのコンテンツとなるように、ひとつ前のメディアが次のメディアのコンテンツになっていくというメディア論を参照した。

ここでは、人間や記録（複製）技術をスキヤナーとして使用することで、文字や記号から詩が生成されるのではなく、音声や外界からの入力、複数の身体を経由して記号接地させつつ、前記号を発生させながら、それを詩として生成させていくことを計画した。

4-2 「オノマトペ」について

また、複数の方から指摘をうけたことなので補足しておく、『時の声』では慣用表現的なオノマトペは使っていない。そもそもここでの「オノマトペ」は、やや偏りをもった意味で使用している。オノマトペは、語源的にはギリシャ語の「*onomata*（名前）」と「*poien*（造る）」で、「造語」という意味だが、私は、日本語で擬音語などと訳される際の「擬き」に着目している。私としては、「擬き語」なぞり語というニュアンスで、外界への反射的な発話を意識していた。

また、二〇世紀のオノマトペを使用してきた詩の

歴史との関連もある。

塚原史『言葉のアヴァンギャルド ダダと未来派の二〇世紀』（講談社現代新書、一九九四年）は、二〇世紀初頭の未来派（フィリッポ・マリネッティによる「未来派宣言」は一九〇九年）、ダダ（トリスタン・ツァラによる「ダダ宣言」は一九一六年）といったモダニズム的な動向に通底するものを「過去との切断」「意味との切断」として説明している。特に「意味との切断」は、ソシュールの「一般言語学講義」（一九〇七—一九一一年。出版は二六年）とのシンクロとして解説される。両者の関係性を恣意的なものとして、芸術表現それ自体を否定するように、破壊的に言語が使用され、特にオノマトペが重視されることになる。

私としては、この文脈を継承しつつも二一世紀初頭の言語状況を意識して、「意味との切断」から「身体との接続」という趣旨で「オノマトペ」を使っている。二〇世紀初頭のアヴァンギャルドな方法論の展開としてのソシュールのな切断から、認知言語学的な接続へとこのことを「音声詩」で概念的に主張している。

この他、芸術的な観点からの分析として、林道郎『「詩」という言語ゲーム——メディア論的な性格を持つ、詩人の仕事』（『読書人』二〇一〇年一〇月八日号）、伊村靖子「極少にして多弁な「声」——詩集『時の声』書評」（『ミツ』二〇一〇年一〇月二二日）を参照してほしい。非常に適切な指摘が多くある。

5-1 声を共有する

吉本隆明『定本 言語にとって美とは何か』（一九

九〇年、角川書店。初版は六五年）を、いまさらながら面白いと思っている。なぜなら、言語表現を考えるにあたって、その発生から、意味の伝達、情報を超えた表現の領域が成立していく成熟過程を、吉本自らがシミュレーションしているからである。特に、この思考実験の初期設定の夢想的な部分に共感する。

「狩獵人が、ある日はじめて海岸に迷いでて、ひろびろと青い海をみたとする。人間の意識が現実的反射の段階にあったとしたら、海が視覚に反映したときある叫びを（へう）なら（へう）と発するはずだ。また、さわりの段階にあるとすれば、海が視覚に映ったとき意識はあるさわりをおぼえ（へう）なら（へう）と有節音を発するだろう」。そして狩獵人が「自己表出する意識を獲取しているとすれば（海）という有節音は、直接的にはなく象徴的に海を指示していて、「このとき、（海）という有節音は言語としての条件を完全にそなえ」たことになる。

記号学（Semiology）を前提にするならば、「記号内容」と「記号表現」の恣意的な関係性を言語モデルとすることになるが、その前段階に「原言語」として身体的経験を想定していることが、吉本の論にリアリティを感じさせる。つまり、外界からの入力に対して身体全体が否応なく反応し、思わず出てしまう声というような、身体に基づく、恣意的ではない、抗い難く記号接地した「原言語」という基盤を示唆しているわけだ。

ここで吉本は、「意識」的な発話を言語の成立条件として、主体的に、対象と自己という二項関係に言語をみている。対象と自己に加えて、内省のような

客観視点をとった発話、もちろん他者を含むインタラクティブイティとして三項関係に言語をみることもできるだろう。個人的には、「意識」とするのなら、二・五項関係ともいうような、独り言、あるいは内言のような自己批評的なフィードバックに言語をみたい。

いずれにしても、そうした「原言語」のような段階を想定した場合、対象に対する反射が声に現れるという経験、それも吉本の指摘するように、「海」を見て、誰もが「い」ではなく、「う」と発音するような身体の共通性を想定することで、一般に自己の内面に存在するとされる理性的な記号言語とは異なった詩の可能性を実践したくなる。

実際のところ、「前記号的」と呼ばれる間投詞などを聴いて、われわれは他者の喜怒哀楽を感じ取り、「喜んでいる」とか、「この人に関わらないほうがよい」というような判断をしている。つまり、咄嗟な他者の声の感性表現を鋭敏に理解している。他者の発話行為を瞬時になぞって、自分の身体とマッピングしているのだろう。発話行為をマッピングするのは、発せられた他者の間投詞を、自分が発音するために、どのように筋肉の緊張と弛緩をさせる必要があるのかを検証し、心身の因果関係を演算することだろう。それによって他者を瞬間的に理解しているはずだ。

この話は夢想ではなく、明和政子『心が芽生えるとき——コミュニケーションの誕生と進化』（NIT出版、二〇〇六年）の「言語を習得したといえるためには、他者との双方向的なコミュニケーションの流れの中で他者の心の状態をモニターしながら、文脈

にそったかたちで適切に用いることができなければならぬ。その習得過程を支えているのは、やはり生後一年の間にヒトらしく扱われることによって導かれるヒト独自の心のはたらき、つまり他者の心を自分の心に重ねあわせるといふ心のはたらきであり、それは人間独自の「模倣能力」であるという指摘を敷衍していることを補足しておく。

いずれにしても恣意的でプラスチックな記号言語を前提としつつも、人類という系統の進化、個体の成長のいずれの観点にも現れる身体的な「原言語」を素材としてフォーカスした詩を計画したことも音声詩を制作する一因だった。

5-2 官能的な共有

川田順造『曠野から アフリカで考える』（筑摩書房、一九七三年）に「ことば」というエッセイがある。日本人の住んでいないサバンナで一年間を過ごした新婚時の川田夫妻の日本語に訪れた変化に関するエピソードである。

ある状況のもとでたまたま起こったことに関連して、あることばにある節をつけていうことが、それ以前に私たちが、そのことばから受けとっていたのとはちがった意味を、私たち二人のうちに喚起することばにならない短い音声の合図、ある節の口笛、それらに結びあわされた、あるいは単独の、身振りや顔の表情が、二人のあいだの特殊な通達に、ひんぱんに用いられるようになる。こうして、現代日本語がもたなくなって、たくさん

の外來語が混り、それに独特の音の高低、身振り結びつき、奇妙な音声があいだにはさまった日本語の一方言が、まだ萌芽状態に過ぎなかったとはいえ、西アフリカの奥地にできかけたように思われた。この方言は、二人のあいだでは打てば響くように伝わるから、通達力はきわめて大きいといえるのだが、何しろ話す人が二人しかいないから、通用範囲は最小のことばだろう。

川田は、このエピソードを言語が衰微する過程として紹介しているが、私はむしろ、「原言語」が誕生する瞬間の一例としてこのエッセイを読んだ。確かに、現代日本語をもとにしたヴァリエーションなのだから、私の意見はミスリーディングかもしれない。しかし、小さな通用範囲での大きな通達力の発生は、言語に関わる本質的な面白さであり、言語表現として探求されるべき課題であろう。たしかに隠語の発生というほうが正確なのかもしれないが、これは喜怒哀楽に関してもっとも切実な人間関係のフェイズから生まれているのだから、言葉のあり方として非常に興味深い。

「喜怒哀楽をあらわす前記号的な音声が、ことばの底辺にある一方で、言語活動の最も洗煉された高度の領域も、感情を表出し、それを今度はきわめて複雑な記号的音声を使って相手に追体験させ、相手と自分とのあいだに、共感をつくりだすことにあるのではないか」とも同エッセイは書いている。通常の言葉と違う「声」が、感情にかかわる「通達力」をもつ瞬間に対する川田の興味は、後に『口頭伝承論』（河出書房新社、一九九二年／平凡社ライブラリー、二〇

〇一年）としてまとめられる。

親密な関係性の中で発見され、流通しはじめる前記号は、あらかじめ二人の間で記号接地するところから立ち現れる。吉本のテキストでいえば「意識」に関わる場が、初めからコミュニケーションとして瞬時に起こるということは、言語においても官能的な瞬間に思えてならない。まさに言語という本質的な憂鬱が、瞬間的に官能に昇華されているのではないだろうか。ここに情報を超えた表現の領域がみえてくる。こうした瞬間の途方もない堆積（という妄想）が、結果的にひとつの言語大系を築き上げているのかもしれない。記号的というよりも、むしろ身体的な経験の探索として、言語の系統的な生成、個体的な理解はシミュレーションとして眩々するほどに創造的なことである。

我田引水だが、ソシユールの記号学的な方向性からスタートした詩（純粹詩）と、身体性を伴った認知言語学的な方向性から考えはじめた詩（「音声詩の声」）の結節点のような場が、この川田の例にあるような気がしてならない。

注

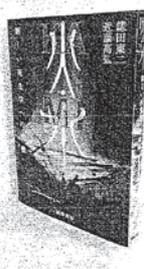
- 1 「方法絵画、方法詩、方法音楽（方法主義第一宣言）」は、<http://www.aloio.co.jp/nakazawa/method/index.html>を参照。
- 2 藤井貞和『湾岸戦争論 詩と現代』（河出書房新社、一九九四年）など。
- 3 この時期に私が参照していたのは、折口信夫「古代研究（國文學篇）」（一九二九年）、西郷信綱「詩の発生」（未來社、一九六〇年）、「初期歌謡論」（ちくま学芸文庫、一九七七年）、古橋信孝『万葉集を読み直す』（NHKブックス、一九八五年）、高橋睦郎『読みなおし日本文学史』（岩波新書一九九八年）などだった。
- 4 表記、読みは伊藤博『万葉集釋注 原文篇』（集英社

二〇〇〇年）。改行は西郷信綱『万葉私記』（未來社一九七〇年）。便宜的に改行をほどとしたが、当時、改行という概念はない。詩は一次元の文字列として書かれていた。

5 「純粹詩」についての評

篠原資明「越境としての方法」（現代詩手帖、二〇〇二年六月号）、Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing” (Northwestern Univ Press, 2011) ほか。

「護摩の火+やきもの」実践の記録



京都大（こころの未来研究センター）教授の鎌田東一さんと、陶オブジェを手がける美術家の近藤高弘さんが、二人三脚で各地の社寺の護摩焚きの火を使ってやきものをつくっている。「護摩野焼き」と名づけた創作の歩みなどを紹介する「火・水（K・A・M I）新しい死生学への挑戦」II写真IIが京都の出版社・墨澤書房（075・312・0788）から刊行された。2205円。

京都の陶芸家の家に生まれた近藤さんは、「火」の対価にある「水」を意識し、釉薬などで水の質感を表現してきた。神道研究の鎌田さんは、1995年に近藤さんと出会い、江戸末期の国学者の「神とは火と水である」という語呂合わせのような解釈を感得する。

火と水を融合させるため、大自然のなかで焼く「野焼き」の手法をとり入れた近藤さんに、鎌田さんが、水の聖地とされる天河神社（奈良県）の護摩焚きの火で器を焼く「護摩野焼き」を提唱。97年に実現した。

新たな宗教儀礼が生み出される「キヌメント」の興味深い。

朝日新聞平成22年（2010）10月4日夕刊掲載

五感を捉えることばの視点

高嶋由布子

京都市立芸術大学非常勤講師

1 はじめに

本シンポジウム(モノと感覚・価値に関する基盤研究第一回シンポジウム「言葉の感覚・価値―その韻律、質感、視点から―」)では「モノと感覚・価値」を探求する試みのひとつとして「ことば」の感覚・価値を扱った。このトピックには、少なくともふたつの見方がある。私たちがことばを聴いたり読んだりするときの、音を感じる感覚、印象などを語る方向。もうひとつが、モノやコトなどに接したときに感じたことを「ことば」に移していくときの感覚、それを使うことによって生じる価値を論ずる方向である。本論考では、おもに後者に関わる問題を扱う。タイトルが「五感を捉えることば」ではなく「五感を捉えることば」になっているのはそのためである。

この中間地点に属するのが、ことばを聞いたときの感じと、モノに接したときの感じにリンクがある、「オノマトペ」と呼ばれる現象である。すきま風が

「ピューピュー」吹き込んでいくといったとき、私たちの耳にはこの「ピューピュー」と似たような音が聞こえている一方、そのすきま風を日本語では「ピューピュー」と呼ぶから、それが「ピューピュー」と聞こえていたりもするのである。

筆者は、この「五感を捉えることば」について、言語の基盤は人間の一般的認知能力だと主張する認知言語学の観点から研究してきた。この分野では、意味を中心に言語現象を研究している。

さて、ことばは、モノや事柄をカテゴリーに切り分けるものである。よく知られたサピア＝ウォーフ仮説というものがある。「言語は思考を規定する」(Whorf, 1956)という仮説である。思考の中でも言語の関与の大きそうな、物事のカテゴリーの分け方、つまり語と認識の関係については、近年、実験心理学的にも研究が行われており、「言語はカテゴリーの整理を手伝っている」くらいには言語の影響がありそうだということは明らかになっている。逆に、認知能力が言語の意味に影響しているということも

明らかになっている¹⁾。

たとえば、色についてはバーリンとケイ(Berlin and Kay, 1969)の研究に端を発する。どの言語でも焦点色と呼ばれる「最も赤らしい赤」は共通しているのではないかという仮説の検証である。視覚では、網膜上の錐体は、分光感度の異なる数種類の光受容体として機能し、この数種類の組み合わせで色を分解して認識していることが知られている。このとき焦点色は、この光受容体が反応するピークにあるとされている。つまり生理的な基盤からの制約がかかっているというのである。こういった知覚的・認知的な際立ちをもっているものがありながら、言語からの影響はどうかということを考えるには、さまざまな言語がいくつ基本的色彩語彙を持っているかを気にする必要がある。青と緑を区別しない言語は多い。一方で、ロシア語には青が二種類あったりする。そこで色彩語彙が極端に少ない言語の話者を被験者にした実験がある。インドネシアのイリアンジャヤのダニ語は色彩語彙が二つ(白と黒、あるいは

明・暗に対応する) しかないことで知られている。この話者に、英語などに一般的にある赤や青などの色の名前を学ばせると、焦点色はやく習得されるといった実験結果が出ている (Haidt, 1972)。

色や形、モノのプロトタイプのカテゴリーなどは、実験心理学的に研究が進められている。しかし、コト的な事象認知つまり、動詞のカテゴリーについては、こういった実験心理学のみでは扱いきれない問題が含まれていると言語学者は考える。つまり、文法の考察が必要なのである。

そこで第3節では文法的カテゴリーを、第4節ではさらに細かい他動詞・自動詞などの違いを取り上げる。その前の準備として、ことばと感覚、あるいはことばと「認識」のほうがここでは適切だろうか、このあいだの関係について、第2節では基本的な事項をざっと整理していきたい。

2 ことばと認識の公共性

本節では、「ことば」と「認識」について主に言語学を中心とした考察がどのような流れであったかをざっと紹介し、五感を表現することばがどのような地位にあるのかを提示しよう。

「言語とは何だろうか。」
それを問うた言語学の父、フェルディナン・ド・ソシュールの提案したなかでもとくに有名な概念となった「恣意性」は、「認識の砂浜のうへに、ことばという網目を置く」というメタファーで捉えられる。ことばのない「認識」は渾然一体の砂浜となっているが、ことばを使える人間は、ことばという網目を

そこに広げ、認識を切り分けるといっているのである。恣意性という用語は、この網目と、概念それ自体には、有契的な繋がりが必要でないことをいつている。ただし、これが有用になるためには、その網目が近接する他のものとの差異を持つていことや、他者と共有していることが必要である。この網目を他者と共有することによって、事象そのものが眼前になくても、記号的な指示をもちいて意思疎通可能になるというのが恣意性をもった「言語」の機能である (丸山、一九八二)。

では、私たちのことばは、何をどのように分けるのだろうか。犬や猫など、身近なものの名前を考えてみよう。その語を言われれば、その意味の中心となるプロトタイプ的な事例のイメージがぼんやり思い浮かぶようなもの、その上位カテゴリーとしての「動物」、下位カテゴリーとしてのヨークシャーテリアや柴犬などがある。身近なものほど、細かい下位カテゴリーを持つことができるだろう。犬が嫌いな人は、どの犬を見ても「犬」と思うだろうし、詳しい人なら柴犬と秋田犬の区別ができる。有名な話では、北極圏に住むイヌイットの言語では雪の種類を何種類も分けることができるというのがある。

実際の生活に即した、目に見えるものに対応した名前だけが語としてあるかというところではない。たとえば、架空の生き物だった「麒麟」は、今の「キリン」を知るまで、キリンビールの瓶に描かれているような角の生えた馬のようなものだったが、現在は、アフリカにいるキリンを知るようになり、あの首の長い動物を「キリン」と呼ぶようになった。私たちは「竜」のような、実在しない生き物の名前も

単語として覚えることができ、言語集団のなかで概念上にしかないイメージを共有している。

一方で、ときどき「ことばの足りなさ」に思い当たることがある。たとえば音楽を聴いたとき、いろんな感覚を持つが、これらはほとんどことばにして他者に伝えることはできない。クラシック音楽の雑誌をいくら読んでも、頭のなかでそれが指示している演奏の音は再生しようがない。ロラン・バルトはこう嘆く。「音楽批評(あるいは、音楽《についての》会話。この二つは、多くの場合、同じものだ)の現状を検討するならば、作品(あるいはその演奏)は、常に、形容詞という最も貧しい言語カテゴリーによってしか翻訳されていないことに気づくだろう。」(Barthes, 1972) ことばは認識そのものとはまた違ったものである。

つまり、ことばは、個人が持つ認識よりも公的なもので、当世のその言語コミュニティの人々が共有している信念などに基づいているものである。その構造は上位概念や下位概念があり、どのくらい細かく分けるかは、そのコミュニティの成員が共有している、環境や身体性、交易などに基づいた知識体系に依存している、というまとめかたができるだろう。

さて、カテゴリーの切り分け方を共有するために、どのような能力が必要だろうか。言語の習得過程は、モノの認識の仕方の傾向を決める要因ともなるだろう。言語習得の研究者 Slobin (1996) が、「Thinking for speaking」として提案したのは、子供がしゃべるために、ことばを学ぶ過程で、その言語が注目するモノの見方を学ぶということである。Slobin が挙げている例は時制の別だが、身近なところでは、た

たとえば、英語には単数形と複数形の別があるが、日本語にはない。ものがあることをだれかに報告するとき、英語を学ぶ子供は、それが一つか二つ以上か気にする必要があるが、日本語のばあい、そこはどちらでもよい。だから、記憶の仕方も注目の仕方も、このものの見方に従って、異なるということである。

この、「ものの見方」を他者と共有するということが言語にとって重要なポイントとなる。一世を風靡したチョムスキーが提唱した生成文法は、人間にはことばを操る能力としての文法的操作が生得的にそなわっており、一定の刺激を与えれば、その言語にあったパラメタを設定してその言語の文法を習得し、正しい文法で話せるようになるというものである。

しかし、意味を操れるようになるというのは、これとは違った次元の話である。進化生物学的観点を備えた言語発達の研究者Tomassello (2003) が概説するように、子供の言語獲得は、このチョムスキーの仮説とは裏腹に、最初から大人の完璧な文法を備えているのではなく、一語文から、一語に可変の要素スロットが加わった二語文、と徐々にスロットが増えていき、最終的に大人と同じ文法形態に到達する。それでは人間の言語として、最初の「一語」が、意味を備えて扱えるようになるのにどういった仕組みが必要なのだろうか。ほとんどの幼児が生後一年後に最初の一語を話し始めるのと同時にどのような発達の現象が起っているのか、Tomassello が強調するのは、とくに共同注意フレームの構築である。月齢九カ月あたりから見られるとされるこの能力は、他者が意図を持つ主体であると理解し、次のような埋め込み構造を理解することである。

① 「他者は「わたしが「X」に対する注意を共有していること」を意図している」

この理解ができるようになることによって、人間の子供は、指さしをするようになる。ほしいものを指さす、やって欲しいことを指示する。それに「ことば」が伴う、ことばだけで指示するようになる。大体こういったシナリオである。

これによって他者が目標を設定して取り組んでいる事柄を理解できるようになり、ほとんど人間という種に特有の文化学習というものが可能になる。単なる模倣は他の霊長類でもできるが、こうした、意図理解を伴った模倣が可能になるのが人間のみに特有の能力であることが徐々に明らかになってきている。こういった意図の共有の能力こそが、言語の基盤となっているとするのが、Tomassello の言語発達論からの見識である。

他者の目標、意図を理解する能力と表裏一体のこの能力が、実際、どのように世界を切り分けているのだろうか。具体物とそのカテゴリを示す語彙については、分類体系として、認知科学のカテゴリ理論でも扱われてきた。とくに上位・下位カテゴリの関係などについては、よく扱われている。しかし、動詞のカテゴリに関しては、「歩く」と「走る」などの実験心理学的研究 (Malt et al., 2008) のほかに、記述言語学的な分析が多い。実験心理学的な分析でなく、記述言語学的な分析がこのようなトピックについて有効となるのはなぜかという点、名詞と比べると形容詞や動詞といった言語現象は語彙の意味だ

けでなく、文法という上位レベルでの抽象化を含んでおり、他動詞と自動詞の違い、その項の数など、言語学的な分析を加えることによって、得られる情報が増えるからである。

本稿では、具体物とカテゴリの関係の基礎となる行為である知覚の言語表現を対象に、この動詞や形容詞まで含めた言語の文法現象とカテゴリの作り方を検討する。私たちが意図を共有するときに使える情報は、言語記号のほか、指さしや、視線、音などである。もう少し検討すれば、それは知覚できるものであればよいということになる。五感を扱うのは、このためである。

3 五感のことばのカテゴリ

前節までは、主に言語カテゴリを、どんな角度から扱う考え方があるのかを紹介した。本節では実際の言語現象を眺めながら考察を進めよう。

他者と知覚を共有することで、ことばによるカテゴリが成立しているとすれば、目に見えて名前がついている外界に存在している「もの」より、「感覚」は、もう一步、主観性の強いカテゴリであるといえるだろう。感覚は、他者とある程度共有できていると私たちは信じている。私の目の前にコップが見えているとき、隣に座っている誰かにも、同じコップが見えているはずである。では音はどうだろうか。耳が遠くなった祖母には聞こえないかもしれないから、大きな声で言い直してあげたりする。人より鼻のいい私は「なんかにおわない？」と問う。鼻づまりの友人が「そうなの？」と問い返す。音やにおい

の感じ方は、ときどき個人差があるのを私たちは知っている。名古屋出身の友達がうまいうまいと食べる味噌煮込みうどんを食べる私は「これは私にはちょっとしょっぱすぎるよ」と心の中でそつと思つ。味の感覚は育ってきた環境の違いで、同じ日本人でも、だいぶ違ったものになっているように思う。しかしそれは、知覚する側の経験の問題である。近視の私は、めがねをかけているときと、そうでないときで、世界の見え方が変わる。しかし世界そのものが変わるわけではないことも知っている。また、「こすべすべするよ、触ってみて？」と、同時に知覚できなくても、同じように触れば同じような感覚が得られるという信念がある。知覚する外界は他者と基本的に共有しており、同じものが感じられているとし、他者と内容が違ったとしても、それは知覚者の経験や鋭敏さに左右されるだけだということになっている。だから知覚内容は、客観的な外界の主観的な把握でもある。

私たちはすべての感覚を他者と共有できるのだろうか。感覚の中でも、「痛み」のようなものは、「痛い、痛い」と主張しなければならぬほど、自分にしかわからないものかもしれない。そういうことを考えたのはヴィトゲンシュタインだけではないだろう。しかし私たちは、ある程度その感覚群を他者と共有できているという信念がある。だからこそ言語表現も可能なのである。すねを柱にぶつけた人がすべて無反応だったら、自分がすねを柱にぶつけてみて「痛い」という感覚を持ったとしても、「痛い」という語とその感覚が本当に対応するか、確信が持てないだろう。「感覚」の表現は、私に属する属性として、「悲しい」

に近い、「痛い」のような表現と、自分の感覚には関係のない外側に属している「明るい」のようなものがある。直観的に判断すると、「音」は、自分が耳をふさいでいても、隣に座っている誰かが聞くことが可能な、外側のものだろう。では「しょっぱい」はどうだろうか。実際のところは、外界に属していると思っいる属性も、私たちの知覚器官によつて把握されている。「赤い」ということが分かるのもまた、人間の目の仕組み故なのである。しかし、言語表現として見ると、③の②のような言い方ができるものがあるが、一般には使わない。色は「私(に)は〜だ」という言い方ができないことから、「私」と関係ない客観性のあるものだと考えられているのである。

- ② 私は足が痛い／私は心が痛い／私には味噌煮込みうどんはしょっぱい
- ③ ? 私にはこの花は赤い／? この黒いカラスは私には白い。

もう一つの軸として、動詞の主観性について考えておこう。「見る」は「太郎が絵を見ている」といった表現では、外側から把握できる事象だが、対して「見える」では「太郎には絵に描かれているものが母に見える」とき、それは端から見ても分からず、太郎にしかわからないという意味で主観的表現であるといえるだろう。「聞く」ことは、「見る」ことが目の動きを伴うのに比べると、外から見て判断するのが難しい。「聞いているようで聞こえていない」ということはありうる。

こういった、感覚を表現することばは、集めてきて並べてみると、視覚・聴覚・嗅覚など感覚モダリティ毎に異なった特徴を持つてることがわかってくる。まずは直観的に五感にそれぞれに属する感覚を表し

表1 五感の動詞のヴァリエーション

| | 他動詞 | 自動詞 | 複合表現 | | 名詞 | 形容詞 |
|----|----------|------|---------|----------------|-----|------------------------------|
| 視覚 | 見る | 見える | — | 目にする | — | 眩しい、明るい、暗い、赤い、青い |
| 聴覚 | 聞く | 聞こえる | 音がする | 耳にする | 音 | うるさい、騒がしい、静か |
| 嗅覚 | 嗅ぐ | 匂う | 臭いがする | ?? 鼻にする | におい | くさい、かぐわしい |
| 味覚 | 味わう | — | 味がする | 口にする ? 舌にする | 味 | おいしい、まずい、甘い、しょっぱい、酸っぱい、苦い、辛い |
| 触覚 | 触れる / 触る | | 触り心地がする | ? 手にする | 手触り | 柔らかい、硬い、滑らかな、ざらついた |

ていると分かる語彙を、名詞、動詞、形容詞とピックアップして並べてみると表1のようになる。

品詞については、形式と文の中でその語が果たす機能という特徴で考えている。

名詞に示したのは「音」や「におい」「味」といった、刺激全体を表すものである。英語の *sensory* にあたる「見え」は、動詞からの派生語や、「光景」といった、意味がやや特定の漢語しか思い当たらない。触覚で感じられるもの、温冷感覚・痛み・運動感覚を基準にしたテキストチャといったものがあるが、これもまた、総称的な名詞は見あたらない。「見え」の場合は、視覚的に捉えられる「色」や「形」「明るさ」などがあるが、語彙がすでに分解されていてその上位のカテゴリがない。情報量が多いということだろうか。

さらに、これらが補助動詞「する」と結合して作る複合動詞について見てみると、「音がする」「臭いがある」「味がする」という「(刺激)がする」形式のものがある。これは刺激の存在／不在を表す形式である。一般的に存在は「ある／ない」で表すが、この場合、「する」になっている。そこに「モノがある」のとは違う、何らかの動きや関わりあいがあることを示しているといえるだろう。

触覚のとき「(刺激)がする」形式に準ずるものとして、形容詞を伴った「(いい／柔らかい／硬い)触り心地がする」がある。しかし、触り心地の場合、形容詞がつかない「触り心地がしない」というような表現はなく、形容詞が必要なことから、刺激ありきの状態で、それを評価する表現であるといえる。

また、視覚では「*見えがする」といった形式はない。さらに「*(いい／とがった)色／形がする」

のような表現もなく、あるのは、「空は青い色をしている」といった、「(対象物)は(形容詞)色／形をしている」という形式のみである。これは「その人形は青い眼をしている」のような属性をあらわす「シテイル」という鑄型を共有していて、「(刺激)がする」とは性質が異なる。

つまり、視覚の場合、視覚で捉えられる中で、対象物の諸属性を抽出した表現があり、視覚自体で捉えられる刺激があるかないかについては複合的な動詞表現を持たない。これは動詞「見える」「見えない」でのみ表現される。

一方、複合的な動詞表現もあるが、一般動詞表現も持つのが、聴覚・嗅覚・味覚である。これらの複合的な動詞表現は、それぞれの感覚で捉えられる刺激があるかないかについて言及する表現である。これらは自動詞「聞こえる」や「におう」に対応するといえるが、味覚に限っては、自動詞は「味がする」しかない。これは、刺激が視覚のように色や形に分解される以前の段階で、聴覚や嗅覚、味覚で捉えられる刺激があるかないかが問題になるという性質を反映しているといえる。

刺激ではなく、知覚器官の名詞がつくる複合動詞で知覚することを表すものに「目にする」「耳にする」がある。しかし「鼻にする」は、ほとんどいわない。「舌にする」も美食家の特殊な文脈が求められる、やや特殊な表現である。かといってより一般的に使われる「口にする」だと「食べる」という意味あいが強くなり、知覚するというイメージがあまりない。「手にする」だと「触って確かめる」というよりは、「ものを得る」といった意味あいが強くなる。そもそも触覚は

全身にあるので「肌にする」といった表現がより包括的といえるだろうが、あまり聞いたことがない。

動詞についてみると、他動詞と自動詞があることがわかる。視覚と聴覚には、他動詞から自動詞への派生の経緯が見えるが、嗅覚の他動詞「嗅ぐ」に対応する「嗅げる」はない。「味わう」という他動詞はあるが、「味わえる」という表現は可能表現になっただけで、自動詞とはいえない。「触る」と「触れる」は一見他動詞と自動詞の関係に見えるが、どちらも「子供がショークースを触れる」といったように、ニュアンスが若干異なるが、どちらも他動詞として使える。

さらに、嗅覚の自動詞「におう」と形容詞「くさい」は、意味的に置き換え可能な文脈が多々あるだろう。たとえば「生ゴミがにおう」と「生ゴミがくさい」は指している意味がさして変わらないと感じられる。この自動詞は、「私には生ゴミがにおう」となかなか言わないため、外界の現象を記述している。この自動詞には時間的な要素「生ゴミが臭っている」や「生ゴミが徐々ににおってくる」などを追加できるが、「生ゴミがくさい」というときは、それができない。そういった差はあるが、基本的には、同じ現象を記述していると感じられるだろう。また、「におう」は、基本的には悪い意味を連想させる。良い報告の場合、「香る」という動詞が存在する。形容詞では「くさい」の反義語は「よいにおいがする」になる。「いいにおいがする」を表す形容詞に「かぐわしい」などもあるが、「くさい」に比べるとぐっと使用頻度は低い。これは「くさい」が生物としての私たちの感覚として、「くさいものは食べない方がいい」というような、

負の情報との関連が強いからだろう。人間が犬のような嗅覚の鋭さを持つていたら、もつといろいろな語が生まれるのかもしれない。ちなみに、世界中の言語の中で、ハンターの言語には、臭いをわけける色彩語彙のような抽象語彙があるという話を聞いたことがある。

味に関していえば、形容詞が五味など基本的なカテゴリーを分ける。「甘い、しょっぱい、酸っぱい、苦い、辛い」のほか、「うまい、まずい」などがあり、形容詞のカテゴリーとして機能しており、名詞ではない。

音の形容詞は「味」よりぐっと少ない。「うるさい、やかましい、騒がしい、静か」などのほかは、音色を表現するために他の感覚モダリティで第一義的に使われている「柔らかい(音)」などを転用して用いているか、形容詞ではないが属性を表すものとしては、「キンキン(声)」のようなオノマトペを用いて表すものがある。

もちろん、視覚にまつわる形容詞は多い。色(赤い、青い)、明度(明るい、暗い、まぶしい)、形(まるい、しかくい)、大きさ(大きい、小さい)などがある。形は視覚と触覚で捉えられるため、第一義的に視覚とはいえない。同様に大きさは、もう少し一般的な感覚であるとも思われる。

触覚の形容詞に関しては、この「形」はともかく、触覚がある。「柔らかい」「硬い」「荒い」「なめらかな」「とがった」などがそれである。このほか、オノマトペの表現「ざらざらした」「つるつる(の)」「などもある。

このように、各感覚モダリティの表現はそれぞれに、特徴があることがわかる。これは感覚モダリティ

ごとに異なる身体性を反映してのことだといえよう。

4 もの「捉え方」と文法

一九八〇年代から興った認知言語学は、言語の基盤は人間の一般認知能力であるとする。生成文法が意味の問題に踏み込まなかったのに対し、認知言語学は意味の観点から言語現象を説明しようとする。言語には、その言語使用者のモノの捉え方が透けて見える。たとえば「コップを壊した」というのと「コップが壊れた」というのでは、責任の所在が違う。日本語の場合、「コップを壊した」という場合でも、「わたしが」という動作主を言わなくてよかったりすることが取り沙汰される。英語では「broke the cup」と「誰が何をどうした」をすべて言及してしまうのが、日本語の場合、他動詞表現の場合も、「誰が」の部分は曖昧にしたままでよい。

よくある論法に、日本語は責任の所在を曖昧にする言語だ。日本の思想では、現象は八百万の神のはたらきによるものだから、責任は個々人にないからそれが言語にも表れているのだ、などという主張も可能ではある³。しかし、ものの見方が、江戸時代と現在で大きく変わってきたことは誰もが認めるだろうが、江戸時代の書物を読もうと思ったとき、文法的な乖離はさして感じない。もちろん、語彙や言い回しなどは変わってはいるが、本質的な主語脱落などは、中高の教科書で習うような、平安・鎌倉期の古典から引きずっているものであるとさえ感じる。当時よりは、客観的な見方をする人間が増えてきているだろうが、日本語はいまだに「曖昧」な法則をもつ

ている。文法の変化は社会の変化より、ゆっくりなのだろう。

動作主体の表し方について日本語の知覚動詞は、少し特殊な振る舞いを見せる。先の「壊す」と「壊れる」という関係は、自他対応と呼ばれ、日本語学では古典的な現象の一つである。このとき、「見る」「見える」は音韻的には、規則的な自他対応動詞に見えるが、この法則から逸脱していることが指摘されてきた。

- ④ a (わたしが)花瓶を壊した
b 花瓶が壊れた
- ⑤ a (わたしが)戸を閉めた
b 戸が閉まった

佐藤(二〇〇五)では、自動詞と他動詞が同一の語根を共有していて、自動詞文のガ格と他動詞のヲ格が同一の名詞句で対応していること、自動詞文と他動詞文が同一の事態の側面を叙述していると解釈可能であることをこの自他対応の条件としている。誰かがなにかに働きかけてなにかが起こった、という他動詞的な事象が起きたとき、その動作主がした働きかけと結果状態に注目するのが他動詞文、働きかけには言及せず起こった事象だけに注目するのが自動詞文である。

しかし、知覚動詞の他動詞「見る」「聞く」と自動詞「見える」「聞こえる」の対応はこれの例外としてはじかれる。

他動詞と自動詞の対応関係は、語彙的アスペクトの問題として定義できる。「動作」の継続的な状態に

注目するか、「結果」に注目するかである。結果が含まれない状態の動詞「走る」「しゃべる」などには対応する結果状態の動詞がないし、結果しかないような「置く」「転ぶ」などは、対応する状態の動詞がない。一方で継続的なアスペクトを持つ「伝える」とその結果状態としての「伝わる」などが対応のある動詞である。これは結果キャンセル文などを作って確かめられる。

⑥ 気持ちを伝えただけ、伝わらなかった。

このような語彙的アスペクトのテストは、知覚動詞でも視覚の「見る／見える」では可能である。

⑦ 窓の外を見たけど、何も見えなかった

ただ、聴覚の「聞く／聞こえる」はそういうわけにもいかない。「聞く」ことにはすでに「聞こえる」ことが前提となっているからである。

⑧ *ピアノを聞いたけど、音が聞こえなかった

ちなみに、こういう、「聞こうとする」意図的活動を表すには「耳を傾ける」という表現がある。

語彙的アスペクトの問題は自己対応動詞とそれほど変わらない特徴を有している。

ではなぜ例外として扱われるのだろうか。知覚の自己動詞は佐藤の三つの条件をクリアしてはいる。しかし知覚動詞の場合、自動詞に「わたしには」という視点を表す項を追加することが可能なのが問題

となる。

⑨ a (わたしは)花瓶を見た

b 花瓶が見えた

⑩ わたしには花瓶が見えた

ほかの自己対応動詞の自動詞には、こういった操作は不可能なので、これが例外であるというのである。この「わたしには」が追加できるのはなぜかというと、知覚動詞は、基本的に一人称の視点からの報告であるからといえる。これは、日本語の主観的表現の人称制約といわれるものに通じている。

⑪ a わたしは悲しい

b ?彼は悲しい

c 彼は「悲しそうだ／悲しそうに見える」

感情など「主観的」なことを述べる場合、日本語では、一人称の視点からの報告であることが常であり、三人称の報告は、小説でない限り、モダリティ要素である「そうだ」や「に見える」などを追加しないと、不自然な文となる。このため、

⑫ 悲しい

という一語文は、基本的には発話者が悲しいということがすぐに分かる。日本語は主語が必要な英語や、主語を省略するが人称による一致があるスペイン語などと比べると、主語を省略する「曖昧な」言語で

あるといわれているが、主観的表現については文脈情報というよりは、このような意味上の制約があり、こういった語彙については、主語は一人称であるという情報が語彙に指定されている (Kuruda, 1973)。

そこで、知覚動詞の自動詞は、この「主観的表現」の一種であると考えれば、基本的に一人称からの表現であることが指定されているといえる。だから「わたしには」の付加は、もともと語彙が持っている情報の追加なのである。この視点の制約は、そもそも「もの捉え方」の身体性に拠っている。主観的な事象は、主体である一人称的な「わたし」にしかかわらないという信念体系を日本語話者は持っているのである。これが文法にも反映している。

ここまで扱ってきたのは、知覚動詞とそれ以外の動詞を比べると日本語の内部の問題であった。では、他の言語と比べるとどうなのだろうか。Viberg (1984) がバーリンとケイ (1969) などの研究を参考に行った研究では、五三の言語の調査から、知覚動詞を、能動的知覚 (look at/listen to)、経験 (see/hear)、コピュラ (look/sound) という三つのカテゴリーに分けることを提案し、以降の研究に影響を与えている。日本語では、能動的知覚が他動詞「見る／聞く」に、経験 (受動的) が自動詞「見える／聞こえる」に、コピュラが「～に見える／～と聞こえる」に対応する。問題となるのは「経験」は英語では、主語はあくまで知覚者なのであるが、日本語の文法では、格は対象物になってしまふ。しかし、上のような「知覚者は追加できる」「知覚者は基本的に一人称と解釈できる」という制約によって、このカテゴリーに属するといえる。

さて、日本語の知覚動詞は、「知覚者は基本的に一人称」という視点の制約を持つている。このためか、視点に関して少しおもしろい現象を起こす。

⑬ a 庭から笛吹きを見た

b 庭から笛吹きが見えた

⑭ a 庭から笛の音を聞いた

b 庭から笛の音が聞こえた

場所の関係を考えると、視覚の他動詞「見る」の場合、庭に居るのは、知覚者である。自動詞の場合、文脈によってそれが曖昧になる。

⑮ a 通りがかった庭から笛吹きが見えた

b 渡り廊下を歩いていると、庭から笛吹きが見えた

⑮ a のように、庭に知覚者が居るような文脈だと、庭に居るのは知覚者だが、⑮ b のように別の場所に知覚者が居ることを喚起すれば、今度は庭に居るのは知覚対象となる。

一方で、聴覚の他動詞「聞く」の場合、やはり庭に居るのがどちらか、曖昧である。自動詞の場合は、たいていの日本語話者は、音の発生源が庭である、と感じるだろう。

これは、次のように考えられる。視覚は、目が自分で動かせ、刺激を選べることから、視線を送る、目を向けるといった能動的動作が可能であり、知覚者を出发点にした方向性がとれる。一方で、聴覚は、知覚対象を自分で選ぶことなく、環境全体の情報を把握

する器官である。一方で音は発生源から発散される移動を持っており、その音が聞こえて「くる」方向は、発生源の方向からである。こういった方向性は感知できるので、あたかも音が発生源から自分の方に移動して行くという方向性が下敷きになっている。

今、ここ、自分を中心とした「ダイクシス」という方向を持った空間の軸を張ると、「いく」が自分が今いる場所から離れる方向、「くる」は自分に近づいてくる方向である。この「くる」が助動詞化したのが「てくる」である。「てくる」の意味は、「太郎がうちまで歩いてくる」などの移動の意味から、「日程が徐々に迫ってくる」という時間的な意味、「太郎が蹴つてくる」といった発言者の被害の意味まで拡張している。知覚動詞ではどうなるかというところ

⑯ a 富士山が見えてくる

b 笛の音が聞こえてくる

⑯ a は、自分が移動するなり、霧が晴れるなりして、徐々に富士山が姿を現す、という時間的な変化の意味になる。「から」のテストで見たように、起点は知覚者しかとらないので、空間的な「てくる」の意味と対立するため、時間的な意味になるのだと考えられる。⑯ b の場合も、騒音が静かになって、あるいは、自分が音源に近づくことによって徐々に音が大きくなっていく、という解釈は可能である。しかし、⑰と同じ状況でも、かまわないのである。

⑰ 笛の音が聞こえる

つまり、音が向こうからこちらにやってきているという方向と、空間的に自分になにかが「くる」というダイクシス的な方向が一致しているため、さして意味が変わらなくてもよい、という印象をうけるのだ。このように、動詞の中には移動の要素が見え隠れし、その方向は、感覚モダリティによって異なっていることがわかる。こういった身体の構造に基づくような意味的な現象は、文化Ⅱ言語的なものの見方の反映であり、単なる文法という抽象度では説明できないものである。

5 動詞の自他と意味拡張

動詞の意味拡張もまた、我々日本語話者の文化的特徴を反映していることがわかる。知覚動詞の意味についても世界中の言語で見られる傾向についていくらかの研究がなされてきている。

これには二つの見方があり、ひとつは、知覚から思考へという抽象化する感覚モダリティはどれかという問題で、もう一方は、それぞれの感覚間でどのような転用が起こるかというトピックである。

前者のトピックにおいて、Sweetser (1990) は、インド・ヨーロッパ語族の知覚動詞の意味拡張から、視覚が最も高次の感覚で、思考の意味に拡張し、触覚・味覚などの原初的な感覚は拡張しないことを指摘している。視覚は確かに、扱う情報も多い。しかし、これに対しては、西洋中心の思想的な偏りが見られるとし、Evans & Wilkins (2000) はオーストラリアのいくつかの言語では、「聞く」ことが「知る」ことに拡張することを指摘する。中米の言語でも似た

ような現象が見られるらしい。中国語でも「味わう」ことが「思い出す」などに拡張することも報告されている (Ye, 2007)。

後者では、Treis (2010) が興味深い事例を報告している。エチオピアの Kambata 語では、「見る」「聞く」以外の能動的な知覚を「見る」で表し、受動的な〈経験〉の意味の動詞を主に「聞こえる」で表すというのだ。こうした、違う感覚での知覚を同じ語彙を用いて表現する言語はほかにもあるらしい。

日本語はというと、「嗅ぎまわる」が「事件を嗅ぎまわる」など〈情報を集めてまわる〉という意味に拡張したり、「あの男がくさい／においな」が〈あやしい〉といった意味に拡張したりする。しかし基本的には印欧語と同じく、「見る」は、思考的な意味「書類を見る」〈検討する〉や、〈面倒をみる〉といった意味に、「聞く」は〈命令を聞く〉、〈質問する〉という意味に拡張する。ちなみに中国語と比べると、「味わう」は、「開放感を味わう」のような表現はあるが、回想するなどという記憶の操作の意味はない。感覚間転用については「調律師がピアノの音をみる」や「味見をする」といった、視覚表現が、他の感覚で「試す」といった意味で使われることがある。視覚から思考、情報の処理への転用は多く見られる。古くは「聞き香」といった語彙があるように、「聞く」は〈じつくり匂いを嗅ぐ〉という意味でもあった。

このように、日本語だけ見ていたら過剰般化になりそうではあるが、一般的な傾向というものはある。世界中の言語と比べてみることで、ある程度法則に則っていることがわかるのである。その法則は、ある側面で、人間の身体性が反映しているものである

といえるだろうし、その例外となる部分があるとしたら、その文化特有のものの見方を色濃く反映していると言ったこともできるだろう。

6 おわりに

本稿では五感を表現することばについて、ざっと見てきたが、ことばの形は、私たちの素朴心理学的な信念体系と関連がある。ことばについて詳しく分析していくと、そういったものがあぶり出せるだろう。

ことばは、私たちが文化の中に身を置き、大人たちから学んできたものの見方を反映したものであり、神経生理学的な事実とは異なった部分もある。色は私たちが思っているほど客観的ではないが、その客観を保証するのは人間の知覚体系がわりと均一であることと、文化の中でそれを指す一定の名前があるからだろう。文化の中で共有されているものは、客観的事実ではなく、ある程度私たちの認知能力に根を下ろしているが、それだけではない、イマジネーションの要素もある体系であり、ことばを学びながら私たちはそういうものの見方も学んできたのである。ことばに埋め込まれた自分たちのものの見方の偏りや、広がり、限界を知ることでもまた、ことばの限界を超える創造的試みも生み出せるかもしれない。

注

- 1 こういった問題については今井 (2010) によくまとめられている。
- 2 例文の前の「*」は、「非文、ほとんど誰もいわない文で意味がよくわからない」「？」は「理解しようとするべきでないことはいけれど、一般的にいわないであろう」の程度を表し、「？」が増えるほど「*」に近づく。
- 3 こういった論法は、英語学習の本に必ずといっていいほど出てくるものである。

参考文献

- Barthes, R. 1982. *L'Obvie et l'Obtus (Extrait)* Editions du Seuil.
(沢崎浩平訳『第三の意味——映像と演劇と音楽と』みすず書房、一九八四年)。
Berlin, B. & Kay, P. 1969. *Basic color terms: Their universality and evolution*. Berkeley: University of California Press.
Heider, E. R. 1972. "Universals in color naming and memory." *Journal of Experimental Psychology*, 93: 10-20
今井むつみ 二〇一〇『「うちはと思考」』岩波書店。
Kuroda, S.-Y. 1973. "Where epistemology, style, and grammar meet: a case study from Japanese." In: S. R. Anderson & P. Kiparsky (eds.), *A festschrift for Morris Halle*. Holt, Rinehart and Winston Inc.
丸山圭三郎 一九八二『ソニールの思想』岩波書店。
Malt, B., S. Gennari, M. Inai, E. Aneel, N. Tsuda and A. Majid 2008. "Talking about walking: Biomechanics and the language of locomotion." *Psychological Science*, 19: 232-240.
佐藤琢三 二〇〇五『自動詞文と他動詞文の意味論』笠間書院。
Slobin, D. I. 1996. "From 'Thought and Language' to 'Thinking for Speaking.'" In: John Joseph Gunperz (ed.), *Rethinking linguistic relativity*. Cambridge University Press.
Tomacello, M. 2003. *Constructing a Language: A Usage-Based Theory of Language Acquisition*. Harvard University Press.
Treis, Y. 2010. "Perception Verbs and Taste Adjectives in Kambata and Beyond." *Sprache und Geschichte in Africa* 21: 316-346.
Viberg, Å. 1984. "The verbs of perception: a typological study." In: B. Butterworth, B. Comrie, & Ö. Dahl (eds.) *Explanations for language universals*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 123-62.
Whorf, B. L. 1956 *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. MIT Press.
山梨正明 二〇〇〇『認知言語学原理』くろしお出版。

事象の知覚体制化と 映像表現の技法

鈴木清重
立教大学現代心理学部映像身体学科助教・
知覚心理学

1 「ことば」 時間の体験を記述する映像表現と

筆者は、映像表現の「技法」と「知覚」の関係性をとらえる観点から、本シンポジウムで「ことば」の心理学的問題を考察した。知覚心理学の研究対象の一つに事象知覚がある。事象(event)とは、日常経験の「できごと」に相当する概念である。筆者はこれまで、自らの映像制作と鑑賞の体験を通じて、映像表現の技法と鑑賞者の事象知覚の関係性を実験的方法で研究してきた。特に、映像作品の鑑賞に関わる「動画像系列の知覚」を研究してきた。今日の映像表現の多くは、複数の動画像を任意の時系列で提示することにより成立する。したがって映像表現を研究することは、時間の体験(時間性)を研究することへつながる。ここで、私たちが時間を直接知覚することとはなく、あくまでも事象知覚から時間を想定していると考えれば、時間の体験とは「できごと」の知覚である。したがって、動画像系列を研究対象とす

れば必ずから事象の知覚を研究することになる。特に筆者は、映像表現の様々な体験に則して事象知覚を記述できる「ことば」と「考え方」を理論的に検討することを意図してきた。映像とは何かを考えると、「映像」をとらえる考え方(哲学的立場)と基本概念(記述の単位)は不可分である。映像表現の種々の体験を分類し整理する研究を進めながら、知覚心理学は「映像」をどう定義できるか考察してきた。

実験心理学的手法で「表現」に関わる体験を記述しようとすると、体験者の「ことば」は体験そのものと不可分であると感じられることが多い。たとえば、映像表現を行う者にとって「表現」の体験とは、映像という「ことば」による体験の記述である。このような観点から本シンポジウムの話題提供では、「ことば」としての映像に着目した。さらに、文字や音声の言葉が映像と組み合わせられることにより、どのように表現が成立するか考えた。「ことば」の基盤にある「できごと」の認識に関する法則性に留意し、映像表現の技法から考えられる「ことば」とは

2 心理学による「ことば」の研究

何か、表現力とは何かを考察した。

本節では、筆者の映像研究に関わりの深い心理学の先行研究より、ことばの問題に関連する分野を概観する。筆者は、映像表現の鑑賞者が体験する種々の事象を記述することを目的とした実験心理学の研究を通じ、映像を語ることばと考え方の方の基盤を知覚体制化の理論に求めてきた。

知覚体制化の理論 知覚体制化は、ゲシュタルト心理学と実験現象学の研究体系に基づく概念である。私たちがなにかをみる(知覚する)とき、必ず何らかの「かたち」あるもの(ゲシュタルト)としてみている。このように、ある「まとも」(ゲシュタルト)をもってみることを知覚の体制化という。たとえば、私たちは一様な光で満たされた等質な視野(ガンツフェルト)の下で「かたち」あるものをみることができないが、視野内に図と地の分節化を生じさせる「も

の」を知覚できれば「かたち」を知覚する。さらに、かたちあるものは各種の法則性に依じて群化する。いくつかの「もの」同士が仲間で、別の「もの」同士が別の仲間であるというように、まとまりをもついくつかの組み合わせに分凝する。

ゲシュタルト心理学の創唱者のひとりM・ウェルトハイマーは、民族音楽に関する研究や、問題解決、思考に関する考察などのさまざまな活動を経てゲシュタルト心理学の着想を得たといわれる。ゲシュタルト心理学成立の契機となった現象と呼ばれる運動視に関する研究は、映画や映像が動いてみえる原理に関する画期的研究であった。当時の実験心理学、知覚心理学ではまだ要素構成主義が主流であった。各要素が独立する「刺激」と反応の「一対一対応」を仮定し、要素ごとの反応を統合する過程で「意識」という高次の反応が生じると考えた。一方、ゲシュタルト心理学は刺激と反応の「一対一対応」を想定せず、知覚対象に対する「まとまり」をもった反応に従い各要素への反応は変容し得ると考えた。刺激と反応の関係は、固定的でなく動的であると考えられた。ゲシュタルト心理学は二〇世紀の心理学で大きな役割を果たし、知覚心理学のみならず心理学の様々な領域へ影響を与えた。例えば、グループ・ダイナミックスの研究（社会心理学）やゲシュタルト療法（臨床心理学）など多方面へ展開した。また、J・J・ギブソンの生態学的視覚論へ理論的影響を及ぼしたことも知られている。⁷

ゲシュタルト心理学は、研究対象や研究分野としての特徴よりむしろ、理論的、哲学的な特徴ゆえに研究分野を超えた影響力を持ったと考えられる。知

覚に関する基礎研究は、人がものをどのようにみているかという知覚の「現象論」や、人はどう世界を認識するかという「認識論」に変革をもたらす。知覚心理学の研究が認識論と深い関わりを持つことを裏付けるかのように、日本にゲシュタルト心理学を普及させたことで知られる佐久間鼎は心理学者であると同時に言語学者でもあった。佐久間は、ゲシュタルト心理学を基盤に言語学の研究を行った。たとえば、「てまえ」「きさま」のように古来は相手を敬う二人称代名詞であったことばの意味が、時代に連れて次第に相手をいやしめることばとして用いられるように変化するという。⁸ 言語文化学者鈴木孝夫は、佐久間の指摘するこのような意味の変化を「タイプ型変化」と呼んだ。ある単語は独立した要素として話者に固定的な意味を与えるのではなく、ことば全体の用法に則して意味を変容させ得るといえる。佐久間による言語の捉え方は、ゲシュタルト心理学の認識論と同様に動的である。知覚の研究は「ことば」の研究に隣接すると考えられ、認識論として両者は共通の研究領域を扱うと考えられる。

映像表現の「うごき」の原理に関する研究が知覚心理学という基礎研究に始まった一方で、劇映画の作品に関する科学的研究は応用心理学の祖と呼ばれるH・ミュンスターパーに始まった。⁹ その後、ゲシュタルト心理学を基盤にR・アルンハイムが映画芸術の体系的な研究を行い、後に芸術心理学を体系化した。¹¹ R・アルンハイムの著書を翻訳し日本への芸術心理学の紹介に貢献した波多野完治は、発達心理学を専門としながら言語と映像へ関心を寄せた。文章心理学の研究が有名であり、映画の心理学的研

究に関する著書がある。¹³ また、視覚教育に関する研究活動を積極的に展開した。¹⁴

以上の歴史機的経緯より、知覚体制化の理論、あるいは知覚心理学に根ざす認識論は、音楽、思考、運動視、言語、映像、芸術作品へと研究対象を拡げてきた。必ずしもゲシュタルト心理学を基盤に行われたすべての研究が動的な視点を意図したとはいえないが、いずれの研究も対象を動的にとらえようとする研究姿勢を出発点として展開されたと考えられる。動的に捉えるということは、対象を空間的な物としてではなく時間の体験という「こと」として捉えることであるように思われる。

行動分析学の理論 行動主義心理学は、ゲシュタルト心理学と並び二〇世紀の心理学を先導した基礎心理学の一体系である。意識を測定対象とした一九世紀末の意識主義心理学からの脱却を企図したといわれる。行動主義心理学を提唱したJ・B・ワトソン¹⁵は、行動を測定対象とする心理学研究の方法を確立し心理学界へ普及させた。パプロフの条件反射に関する生理学的研究を基盤に、レスポナント行動（誘発される行動）の学習を研究した。行動分析学の創始者であるB・F・スキナーは、ソーンダイクの研究を基盤にオペラント行動（自発的な行動）の学習を研究した。さらに、レスポナント条件付けとオペラント条件付けの理論を体系化し、行動分析学を成立させた。¹⁶ 哲学的にも、行動を説明する媒介過程の概念を用いない徹底的行動主義の立場を確立した。¹⁷

B・F・スキナーは、チョムスキーとは異なる立場の言語理論を展開したことで知られる。¹⁸ 行動分析学者杉山尚子によれば、言語を言語行動という行動

と捉えた点に特色がある。¹⁹⁾多くの言語理論がことばを「もの」として扱うのに対して、徹底的行動主義者のスキナーはあくまでも行動として捉える。一九四五年頃には既にこの新しい言語理論のアイデアの大半を完成させたといわれ、スキナーの経験的と言語行動の学習理論とチョムスキーの生得説的な言語理論の間で論争が行われたことはよく知られている。

行動分析学の研究は、いずれも行動の予測と制御を目的としてきた。行動を一意の原因で説明できる固定的なものとは捉えず、環境に則して動的に変容するものと捉える。このような考え方と研究の方法は、時間の体験を記述する手法とその可能性を示唆するように思われる。たとえば、これまでの芸術心理学で行動分析学の手法で行われた研究は少ないと考えられるが、今後は意図的にその理論と方法を取り入れる必要があるだろう。

事象知覚の言語報告 事象知覚は、実験現象学や生態学的視覚論など知覚に関する心理学研究で様々に考察されてきた。実験的研究もさまざまに行われてきた。代表的な研究の一つは、A・ミシヨットによる因果性の知覚に関する実験的研究であろう。²⁰⁾たとえば、二種類の幾何学図形が互いに接触あるいは隣接するように運動する様子を観察した場合(図1 a、b)、個々の図形が動く時間条件(タイミング)に応じて種々の因果事象が知覚される。因果事象とは、一方の視対象(図の例では幾何学図形)の動きが他方の視対象の動きの原因もしくは結果となっているような「できごと」であり、二対象の運動が互いに原因と結果の関係にある事象である。たとえば、a 駆

動効果 (effect entrainment: 以下翻訳は、長田(一九八二)に基づく)²²⁾の例では、「一方(A)の動きによって他方(B)が押し進められて行く」できごと(事象)を観察でき、あたかもAがBを運搬するようにみえる。AがBに接触した後、両者が隣接して運動する条件で観察され、両者が隣接して運動する速度はAがBに接触するまでの速度より遅くてもよい。b 起動効果 (effect lancement) の例では、「AがBに突き当たり押し出す」という事象が観察され、二対象の動きに明瞭な因果関係をみることが出来る。AがBに接触した直後にAが停止しBが運動を開始する時間条件で観察される。Aが停止してからBが動き出すまでの時間条件を一定間隔以上に長くすると、

AとBの運動間に因果関係は知覚されなくなり、互いに独立して運動したようにみえる(継起事象)。さらに、Bの運動速度が、Bへ到達するまでのAの運動速度よりも速い条件下では、触発効果 (effect deceleration) が生じる。Aの働きによってBの動きを束縛していた力が失われ、その結果、束縛から切り離されたBが自発的に勢いよく動き出すようにみえる。この他にも、種々の条件に応じて「AがBを追跡する」、「AがBを投げ出す」といった因果性の知覚が生じる。²³⁾

さらに、複数の幾何学図形の複雑な運動を観察する場合は、複数の図形があたかも意志をもって動きまわるように見え、図形相互の「力関係」や「好意」、

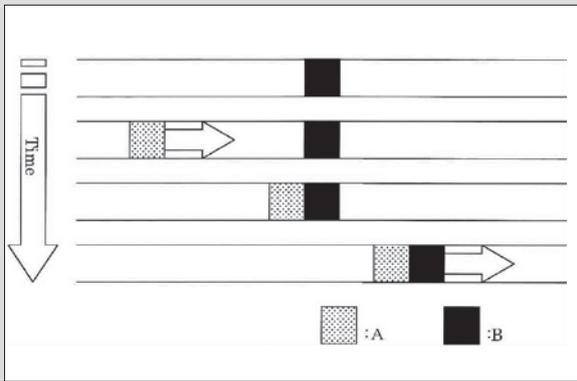


図1 a 駆動効果が生じる2対象の運動
静止しているBにAが接触した後、AとBが互いに等しい速度で運動する。「AがBを押し進める(運搬する)。」

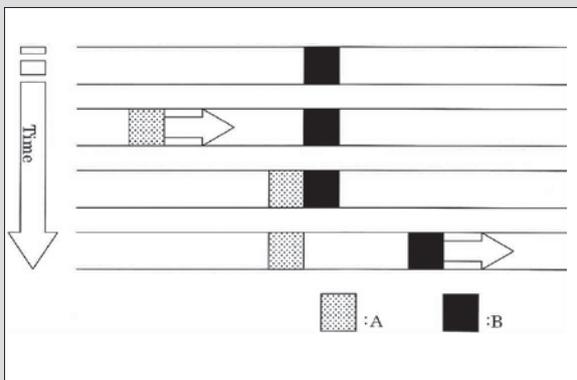


図1 b 起動効果が生じる2対象の運動
Aが静止しているBと接触した後、Aが静止し、Bが運動を開始する。「AがBに突き当たり押し出す。」

「敵意」、「圧力」などの社会的な因果関係が知覚されることも知られている。²⁴このような社会的因果の事象は、種々のアニメーション動画像作品の表現技法に関連すると考えられる。

事象知覚に関する実験的研究で、研究者（実験者）は実験参加者が知覚する事象を測定する。このとき、実験参加者が研究者への報告に用いる「ことば」が研究者により分類され整理される。実験参加者が自由に行った言語報告を分類した結果、上述した因果性の知覚に該当する「駆動」「起動」「触発」のような報告内容や、実験参加者が因果性を感じない「継起」という内容、あるいは社会的因果性を示す「好意」、「敵意」、「圧力」などの内容に振り分けられる。しかし、研究者によって分類された複数名の言語報告には、実際には詳細の異なる種々の報告内容が混在する可能性がある。A・ミショットの実験的研究を日本へ広く紹介し因果性の知覚に関する多くの実験的研究を行った知覚心理学者長田佳久は、言語報告という測定方法に起因する幾つかの問題点を指摘した。²⁵複数の実験参加者による言語報告には、通常幾つかの視点や人称の相違がみられたという。つまり言語報告という測定方法では、異なる視点の言語報告が混在することが一般的であると考えられる。たとえ同一の動画像系列に対する反応であっても、複数の実験参加者間ではすべての反応が厳密に一致するわけではない。それらの言語反応を分類し、整理する実験者や研究者の視点が、事象の測定に反映されている可能性は否定できない。映像視聴の体験を記述しようとする場合、研究者自身もまた無意図的であれ「映像視聴」に参加している可能性がある。

事象それ自身が「うごき」をもち種々に変容する動的性質を持つ。同時に、事象に対する反応もまた動的である。さらに、反応を測定する研究者の働きかけも動的である。事象知覚の測定を厳密に行うためには、知覚に関する動的な研究方法と考え方を確立する必要があるだろう。

時間の体験 本節で概観した各研究は心理学の異なる分野を跨ぐが、いずれの研究内容も時間の体験と記述に関わる点で共通すると考えられる。そもそも、時間の体験に無関係な物事がこの世の中にないためとも考えられるが、ことばによる表現が、表現する主体による時間の体験に関わることを示すように思われる。

3 「ことば」としての映像

本節では、筆者自身の研究例を紹介しながら、映像の「ことば」としての側面を検討する。映画制作者による映画制作技法の研究では、編集された映像（動画像系列、シーン、シークエンスなど）を文章になぞらえ、映像に含まれる動画像（カットなど）を単語のように考える考え方がある。

モニタージュリ論 モンタージュリ論は、映画の視覚表現において映画編集の重要性を強調した考え方の体系である。この考え方の中心には「モニタージュ」という概念がある。しかし理論家たちの間で必ずしもモニタージュに関するすべての考え方が一致するわけではない。そのためモニタージュ理論の内容を一概に述べることは困難であるが、共通する考え方も存在してきた。それは、複数の動画像を順

序づけて組み合わせる（つまりモニタージュを行う）と動画像の系列に単独の動画像にはなかった新しい意味が生じるという考え方であった。すなわち、モニタージュ理論の根本には、配列された動画像系列に新しい意味が生じるという考えがあった。

クレシヨフ効果 一九二〇年代はじめてのソヴィエトで、L・クレシヨフ（L. Kleshov）らの研究グループはモニタージュ理論の基盤となる現象を実験的に確認したといわれている。²⁶しかし一般に「実験」と呼ばれてはいるものの、彼らは自然科学の実験手法に則って現象を記述したわけではなく、論理的に仮説を検証したわけでもなかった。そのため具体的な実験の内容については、必ずしも詳細な記録が残されていない。クレシヨフの弟子に当たるV・I・ブドフキン（一九六〇）によれば、彼らの代表的な実験は以下の内容であった。²⁷

- ①動きのない「無表情な男優（モジューヒン）の顔」を大写しにした動画像と「テーブルに置かれたスプーン」を写した動画像を「顔―皿」の順に組み合わせた。この動画像系列は明らかに「顔の男性がスプーンを見ている」ことを示した。
- ②一と同じ動画像「男優の顔」の次に「女性の死体を収めた棺」を写した動画像を組み合わせた。
- ③一と同じ動画像「男優の顔」の次に「可愛らしい玩具の熊で遊ぶ少女」を写した動画像を組み合わせた。
- ④一―三の動画像系列を観察者に提示すると観察者は男優の巧みな表情の演じ分け（憂い、悲痛、幸福）を称賛した。つまり観察者は異なる系列

ごとに、同じ「顔」の動画像を各々別個の動画像であると認識した。

同様の実験については文献ごとに若干内容を変えて記載されている。例えば、同一の動画像「見つめている男性の顔」と三つの動画像「食事後の皿」「倒れている死体」「横たわる女性」をそれぞれ配列すると、三つの動画像系列「顔―皿」「顔―死体」「顔―女性」には、それぞれ空腹、恐怖、欲望という意味が生じたといわれる(図2)。あるいは、同一の動画像「無表情な男」と三つの動画像「湯気のたつスープ皿」「赤ん坊」「セミ・ヌードの女性」をそれぞれ配列すると、三つの動画像系列「男―皿」「男―赤ん坊」「男―女性」

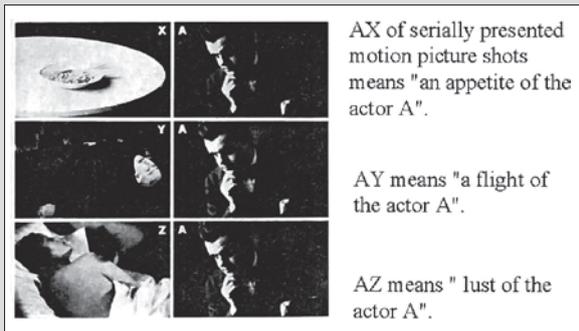


図2 L. Kuleshov が1921年に行ったモンタージュに関する研究の説明(登川, 1969より: 英文は筆者による)

には、それぞれ空腹、慈愛、欲望という意味が生じたといわれる。文献によっては動画像の提示順序を「事物―顔」と紹介している。²⁹

これら「顔」と「事物」の動画像を配列した実験の他にも複数の試みが知られている。たとえば、複数の人間の身体各部を写した複数の動画像を配列すると、各動画像に示された身体部位を併せもった一人の人間が表現されたという。あるいは、複数の動画像を配列することで一連の動作を表現した試みが知られている。クレシヨフは「顔―事物」型の実験を行った後にソヴェト国立映画学校の教授に着手しこれら複数の実験を行ったという。また、クレシヨフらが実験に用いたフィルム断片は既存の撮影済みフィルムから抽出されたといわれる。こうした一連の試みによって主張された映画編集が映画の認識に及ぼす効果は、モンタージュ理論を推進した理論家たちによって「クレシヨフ効果」と総称された。特に「顔―事物」の動画像系列に関する記述は、狭義のクレシヨフ効果として今日一般にもよく知られている。ただしクレシヨフは、実際には狭義の「クレシヨフ効果」だけではなくさまざまな実験の試みを通じて映画編集が映画の認識に及ぼす効果を検討した。

筆者は、多くの書籍に紹介されているような狭義のクレシヨフ効果が実際に観察されるか実験的に検討してきた。³¹クレシヨフの「実験」で生じたと考えられる条件を予測しながら実験用の動画像系列を制作し、実験心理学的研究を行った。その結果、動画像配列の条件によって「クレシヨフ効果」で論じられたような映像の認識が成立する場合があった。さらに、動画像配列の条件に応じて二種類の動画像

が連続してみえないと報告される場合もあった。「クレシヨフ効果」が成立するためには、二種類の動画像が表現する作品世界の時間と空間が、それぞれ他方の動画像と「同時」で「同じ場所・空間」と認識されている必要があったと考えられた。続く実験では、「事物」のような異なる種類の動画像が連続提示された場合に一連の場面として連続する条件を検討した。その結果、被写体の未完了行動を写した動画像が、配列された場合に他の動画像と前後で連続しやすいことを示した。たとえば被写体の人物が驚いている動作の途中まで提示した動画像を他の動画像と連続提示した場合、実験参加者はその被写体が前後の動画像が示す事物を見て驚いているようにみえる

と報告した。この条件で、多くの実験参加者が二種類の動画像の時間関係と空間関係を、それぞれ「同時」であり「同じ場所」であると評定した。逆に、一つの動画像単独で被写体の動作が完了しているようにみえると評定された動画像は、他の動画像と連続提示された場合に、二種類の動画像が示す時間、空間、および意味の関係が「離れている」もしくは「あいまいである」と評定される傾向があった。この条件で実験参加者は、連続提示された二種類の動画像間に物語の場面転換が表現されているように感じると評定する場合があった。

身体動作の表現 実験心理学的研究で「クレシヨフ効果」がよく生じた条件と同様に、複数の動画像間で一連の身体動作が表現される事例を研究した。被写体が動く実写動画像の映像作品を集め、実作品にみられるさまざまな動作表現の技法を収集した。³²動作を表現する動画像系列を単独の動画像ごとに分

解して観察した。実作品の動作表現は、①単独動画像による表現と、②動画像配列による表現の二種類に大別できた。たとえば、物体Aが物体Bに刺さる動きを表現する場合、単独動画像では一方の物体が一方の物体を遮蔽する位置関係で両者を提示することにより物体Aが物体Bに刺さった様子を表現していた。一方、動画像配列では、物体Aが運動して画面枠外に消えた様子を提示した後に、物体Aの刺さった物体Bを提示することで物体Aが物体Bに刺さった様子を表現していた。複数の動画像がまとまり群化する場合、当該の動画像系列は自然界では実現不可能な事象をも表現していた。たとえば、登場人物が目標となる被写体を見ずに踵で蹴った剣が背後へ飛んで行き、目標となる被写体に刺さる様子が動画像配列によって表現された³³。

制作者が意図したとは考えづらい動画像群化の事例もみられた。単独動画像の観察では、制作者の表現意図を理解できるが、連続提示された場合に単独動画像に含まれる情報が消えてしまうようにみえる場合があった。たとえば、単独動画像の観察で場面転換を意味する被写体を見ることができ、連続提示では被写体動作が連続してしまい場面転換にみえない事例があった。

実験的研究 種々の表現技法を踏まえて、「アクションつなぎ」と呼ばれる表現技法の最も基本的な事例となりうる歩く人物を被写体とした動画像を制作し、実験的研究を行った。実験Aには、被写体の人物が画面を右から左に横切って歩く実写動画像を用いた(図3)。画面の背景には建物の外壁が映り、被写体は日光の射す芝生の上を歩いた。動画像の始め

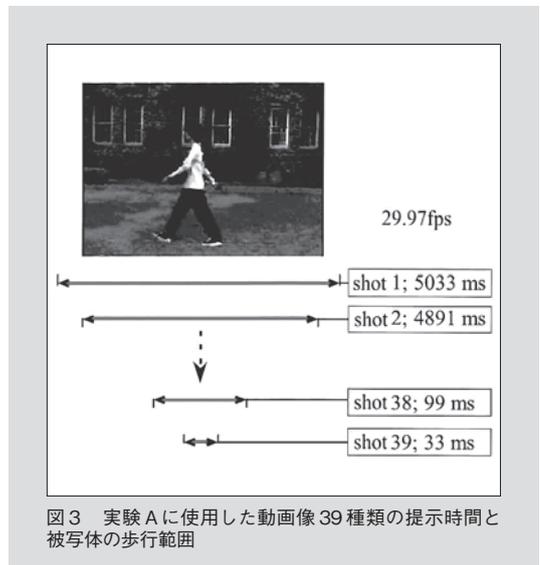


図3 実験Aに使用した動画像39種類の提示時間と被写体の歩行範囲

と終りのフレームを同時に段階的に取り除くことにより三九種類の異なる提示時間の動画像を作成した。各動画像を二回ずつくり返し提示しながら、提示時間の長い動画像から順に三九種類すべての動画像を連続提示した。続く実験Bでは幾何学図形(黒色の円形)を被写体とする同様の動画像を使用し、実写の被写体を用いた実験Aの結果と比較検討した。いずれの実験でも実験参加者の課題は、動画像系列を観察しながら動画像のみえ方を口頭で自由に報告することであった。さらに動画像系列の観察と報告を数回くり返した後、実験者から二種類の質問をして言語報告の内容を確認した。質問内容は、①被写体の行動(被写体は何をしているようにみえるか)と、②動画像間の連続性の印象(被写体が歩き去って画面の左枠外に消失してから再び右枠外から現れる際の歩行動作がどれくらい滑らかに連続しているか)であった。

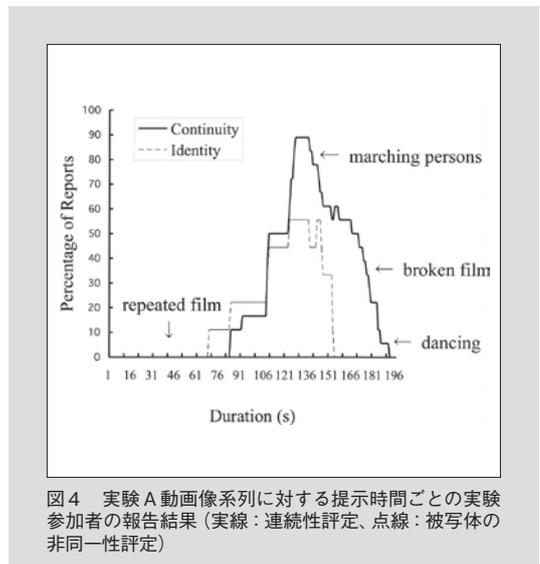


図4 実験A動画像系列に対する提示時間ごとの実験参加者の報告結果(実線:連続性評価、点線:被写体の非同一性評価)

実験終了後に実験者が観察者の報告内容を分類・整理した結果、①映像の不自然さ、②被写体動作の連続性変化、③被写体の同一性変化の三種類に大別できた。同一性変化とは、たとえば実験Aの動画像系列で繰り返し提示される被写体の人物が同一人物にみえなくなるという報告であった。

実験参加者の各試行の言語報告から提示時間ごとの報告内容が明瞭な試行を選択し、実験参加者の報告内容を集計した。図4に、動画像(実験A)の提示時間ごとの歩行動作の連続性と被写体の同一性に關する報告の頻度を示した。図4の横軸は動画像系列の提示時間を示し、縦軸は全実験参加者の報告率を示す。図4中の矢印は、当該の提示時間の前後で観察者が行った言語報告の具体例を示している。実験参加者からは、以下の内観報告があった。被写体が画面枠外に消えてから再び現れる画像では、被写体

の位置、画像内に映る影、画像の明るさ等が動画像間で急激に変化する「不自然さ」があった。一方、被写体が左枠外に消失しないうちに右枠内に現れる画像では、当初の「不自然さ」は維持されたものの動作が「滑らかに連続」した。さらに被写体が画面枠内から現れて画面枠内で消失する画像では動画像間で「歩行動作」の印象が崩壊し、「人物が瞬間移動する」「壊れたビデオテープを再生している」といった印象に変化した。「歩行動作」が知覚される条件では未完了動作が動画像間の動作の連続性を促進した。

以上の結果より、共通する動画像の提示開始時と終了時の被写体の出現位置が画面枠の近くにあるかどうかに応じて、実験参加者の知覚する事象が変化すると考えられた。実験Aの動画像では、以下のような事象変化があった。

- ①被写体が空の画面に歩いてくる同じ動画像が断続的に繰り返されている
- ②同じ姿をした複数の被写体が歩きながら次々と画面へ入ってくる「行進」の様子、あるいは同じ姿をした複数の人物が観察者自身の周囲を歩き回る様子
- ③被写体が歩行している様子を見ていてというよりも、壊れたビデオテープの映像を観察している
- ④被写体がある場で前後に動く、ダンスをしているようにもみえる

幾何学図形を被写体とした実験Bの結果は、実写の場合と同様の傾向を示した。しかし幾何学図形の被写体では、実写動画像に比べて実験参加者の報告内容が多義的になる傾向がみられた。たとえば、被

写体が具体的にどのような物であるかという判断に多義性があり、①ベルトコンベアの上を流れてくる複数のロボットの頭、②支柱に接触して回るベアリングのような複数の金属球、③複数の支柱に固定された球のメリーゴーランドのような回転など、様々な表現によって被写体の運動を報告した。具体的なアニメーション作品のキャラクターになぞらえた報告もあった。さらに運動物体の黒い円を、観察者が横から観察しているようにみえたという報告や、上から観察しているようにみえたという運動を観察する「視点」の多義性があった。また黒い円を、自ら転がるボールと報告したり、動いているベルトコンベアの上に置かれた球と報告した被写体の「能動性」に関する多義性があった。幾何学図形を被写体とする場合、実験参加者は独自の意味付けをしながら視点をさまざまにとって観察を行う。ただし、同一性と連続性という事象の特性や、事象の知覚そのものは実写を被写体とする場合と共通することがわかった。実写とアニメの表現に関する事象知覚の差異が考えられた。

動画像群化 これまでの実験的研究を踏まえて、動画像群化の概念をまとめる。一般に、連続提示された動画像の系列は質的に異なるいくつかの事象に分節化し得る。複数の動画像が連続提示された場合、観察者は時系列上に提示された複数の事象(できごと)を認識できる。この現象は、動画像の配列に基づく時系列上に「かたちとしての事象」が継起する知覚の群化(知覚体制化)として理解できる。このような現象を動画像群化と呼ぶことができる。複数の動画像が連続する「できごと」として知覚されるとき、

当該の動画像群は一連の事象として体制化する。一方、複数の動画像がそれぞれ異なる複数のできごととして知覚されるとき、できごとの境界で動画像群は分凝する(図5)。

連続と分凝 動画像間の「連続性」は、観察者にとって必ずしも認識され得ないと考えられる。異なる動画像間の連続性が知覚されるとき、観察者には「異なる動画像」や「異なる動作」が認識されない可能性がある。たとえば、理想的な「連続」の状態で観察者が知覚できるのは、具体的な「一連の動作」という事象のみであろう。事象間の連続性を知覚することは、事象間の分凝を知覚することでもある。動画像系列のある時間帯で連続性を知覚する場合、他

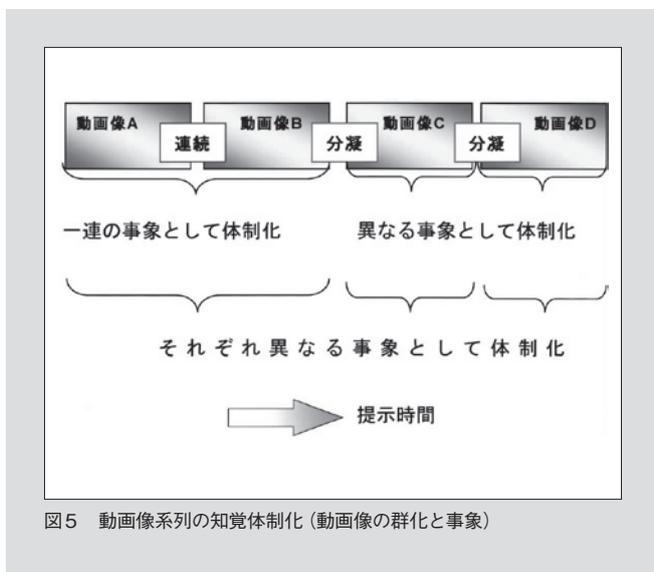


図5 動画像系列の知覚体制化(動画像の群化と事象)

のある時間帯に比べて連続性が高いことを弁別している。動画像が「連続」する時間帯と「分凝」する時間帯の分節化は、従来の知覚体制化理論で検討されてきた図と地の分節化と同様に相補的である。事象の連続と分凝の知覚は、常に並列的に生じる。

連続性とは、事象に備わる特性である。「映像の連続性」という概念は、動画像の系列内に種々の事象が知覚される事態を前提にしている。「連続」と「分凝」の知覚に応じて種々の事象が知覚され得る。動画像間に何らかの事象が知覚されるとき、動画像間の時間関係と空間関係が確定される。特に、動画像系列に知覚される事象は、現実に取り得るかどうかとは無関係に知覚され得る。事象は、動画像内の時間や空間の知覚によって構成されるわけではなく、時間や空間の関係性を確定する知覚の基盤である。動画像系列の事象知覚により、動画像配列に基づく映像表現は、現実に取り得ない被写体動作の誇張や、時間や空間を自在に結びつけた物語や作品世界の提示を行える。

動画像系列の知覚体制化 動画像群化の概念に基づき、動画像系列の知覚体制化という新しい理論の枠組みを提唱した³⁵。連続提示された動画像の系列は質的に異なるいくつかの事象に分節化する。被写体動作の「連続」が知覚される動画像系列は一連の事象として体制化する。一方、被写体動作の「分凝」が知覚される動画像系列は、分凝の前後で異なる事象として体制化する。動画像系列に知覚される事象は必ずしも物理学的な法則性に従わない。むしろ知覚された事象に基づき、映像の意味や作品世界が構成される。動画像系列の知覚体制化は映像の鑑賞者が

作品世界や物語を理解する認識の基盤である。

事象の体制化 動画像群化の「連続」と「分凝」は事象の相補的な特性である。「連続」を知覚することは「分凝」を知覚することでもある。何が連続で何が分凝であるかという感覚は、事象の「まとまり」との関係で規定されるだろう。本研究では、このように一連の事象として体制化する動画像系列間のまとまりを、「事象の体制化」と呼ぶ。たとえば、ある「まとまり」に応じて「連続性」が規定されている事例がさまざまに考えられる。具体的に、以下に「示す」まとまり」の事例を想定できる。

- ①「動作」
- ②「場面」
- ③「物語」
- ④「同じ制作者の作品」
- ⑤「一連の作品」
- ⑥「ジャンル」
- ⑦「同時代の作品群」

ただし、⑤「一連の作品」というまとまり以降の事例では、鑑賞者が動画像系列そのものから直接に連続性を知覚することは難しい。社会一般に流布している映像作品や映像制作者に関する知識と併せて解釈可能なまとまりといえる。

事象を記述する視点 私たちは、入れ子状に存在する事象の体験を断片的に記述することで事象を知覚する。「視点」の概念を精緻化するためには、画像制作者が被写体をどのように観察し表現したのかを知覚心理学の観点で分類・整理する事例研究が重要

であろう。

心理学研究は、伝統的に「できごと」の観察者の視点を重視してきた。事象知覚に関する一般的な研究で、制作者の視点に特化した研究はなかった。たとえば、研究者がどのような意図で実験に使用する運動パターンを制作したのかという問題は、必ずしも研究発表の公の場では語られなかった。

一方、従来の芸術作品に関する研究では、鑑賞者の視点に特化した作品経験の分類は必ずしも十分に行われてこなかった。たとえば、映像に関する従来の知見の多くは、映像制作者の視点で論じられてきた。ヨーロッパで「映画編集」を意味するモンタージュ (montage) の用語は、「元来は映像を「組み立てる」という意味を持つ。映像編集者がフィルムをつなぐ作業は、映像を「組み立てる」できごとであると考えられてきた。制作現場の具体的な事象の経験に基づき定着した用語と考えられる。

映像の制作者も研究者も、自らの映像の観察経験に基づいて制作と研究を行うという意味では映像の鑑賞者である。しかし、制作者と鑑賞者という視点の違いにより、芸術作品に関する同一の事象が異なって記述されることがある。したがって、視点の違いを踏まえた事象の分類が必要である。

映像を語る三つの視点 芸術作品の制作経験と鑑賞経験の関係性を吟味すれば、作品の表現と認識の経験に複層的な観察主体の構造がみえる。芸術作品を経験する主体は、作品の①制作者、②鑑賞者、③研究者の三種に分類できるだろう。

映像の制作者は映像の撮影や編集の現場で映像を経験する。制作者に求められる作業は、鑑賞場面で

の映像のみえ方を予測し制御を試みることである。制作者の作業は常に成功するとは限らない。一方、映像の鑑賞者は映画館のスクリーンやテレビモニターなど映像を提示する装置を通じて映像を経験する。鑑賞者が経験する内容は、主として映像が表現する作品世界である。鑑賞者は作品の視聴を通じて映像制作現場の様子を認識する場合もある。映像制作現場の制作者の経験が映像の鑑賞者に伝わることは、制作者により意図されている場合とされていない場合がある。制作現場での制作者の経験が制作者の意図に反して映像の鑑賞者に伝わる場合、制作者による映像の制御が必ずしも十分でないことが考えられる。ただし、映像の鑑賞者自身が映像の制作者である場合や、鑑賞者が繰り返し同一の制作者の作品を鑑賞している場合は、制作者の作業が成功しているも鑑賞者に制作現場の経験が伝わる。鑑賞者が同一の映像作品を繰り返し鑑賞することにより、みえ方が変化して感じられる場合がある。映像の研究者は、映像を経験する主体の認識相互の関係を記述することができる。

表現を語る人称の違い 映像作品の制作者、鑑賞者、研究者という三種類の視点の関係を考察するとき、一人称、二人称、三人称の表現論を想定できる。一人称の表現は、「わたし」の経験した事象を語る。鑑賞者が動画像作品の世界に没入し、被写体の視点で作品世界の事象を語るとき、一人称の表現を用いる場合がある。

二人称の表現は、「わたしとあなた」の経験した事象を語る。映像を鑑賞する経験は、例えば複数の鑑賞者が同時に鑑賞していたとしても「二人称」である。

三人称の表現は、誰の経験をも語らない。あるいは、常に入れ替えることが可能な「皆」の視点を表す。誰もが理解できる表現の規則に従い、事象を説明することである。

4 映像と言葉の表現

本節では、映像と言葉を同時に提示する表現技法について、いくつかの事例を紹介する。

静止画像と言葉 筆者が参加した花火の知覚に関する研究で、花火を被写体とする画像制作者は、花火をどのように表現し得るか検討したことがある。図6は、美術大学に通う学生が「花火」を短時間で描いた作品例である。aは、花火が平面的にみえや

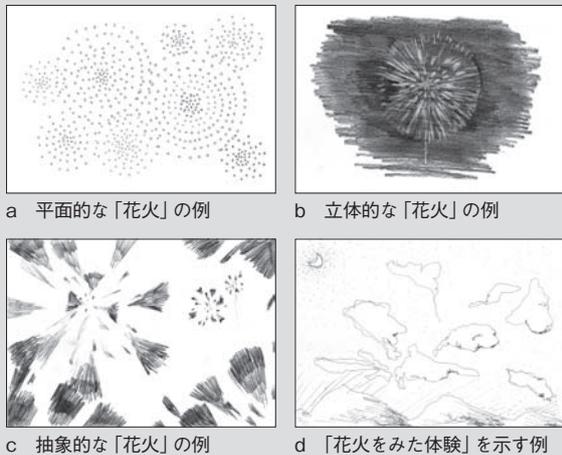


図6 さまざまな「花火」の認識と表現
「花火の絵を描いて下さい」という指示で、美術大学に通う学生が約10分間で描画した作品より4例を抜粋した。

すい特性を反映した描画例と考えられる。山下清のリトグラフ『長岡の花火』(一九五〇)にもみられるように、花火を平面的に描く作例は多い。bは、立体的なみえ方を含んだ作例である。いずれの描き方も、制作者自身の観察経験を反映している可能性がある。cとdは、「花火」という作品のタイトルがなければ、「花火」の絵であることに気付かれないかもしれない。しかし、制作者が描画時に受けた「花火を描いてください」という指示を知ることができれば、どのような花火の様子なのかを正確に認識できるだろう。cは、「爆発」という印象を描いているように思われ、dは、打ち上げ花火が消失した後、空に残る煙を描いているように思われる。aとbが、花火という「もの」の体験を描いたのに対し、cは花火の「印象」を、dは「花火をみた」という「できごと」を描いたといえる。これらの作品例は、事象知覚と表現がともに観察者の視点に依存することを



図7 「梅干し」あるいは「クルミ」か
(撮影者：境敦史氏, 2010年)

示している。作品のタイトルは、観察者の視点を導くことがある。

静止画像に言葉がそえられることで、静止画像の表現する事物が異なってみえることがある。たとえば、図7の写真を観察する際、「梅干し」というタイトルがつけられていれば「梅干し」に見えるが、写真に「クルミ」というタイトルが付けられていれば

「クルミ」に見え、もはや「梅干し」には見えなくなる。

おべんとう絵本 おべんとう絵本は、絵本作家長谷川集平が絵本制作のトレーニングのために考案した独特な絵本である。おべんとう絵本の制作者は、無作為に描かれた幾何学図形を被写体とする絵本の各頁をランダムに配列する。制作者が、幾何学図形の頁間に知覚した事象(できごと)に沿って、各頁に必要な最小

をある見え方へと導いて行く。長谷川は、絵本の制作は映画のモニタージュと同じであると述べている。

知覚のデイメンジョン 盛永(一九三五)が指摘したように、幾何学的錯視の図形を観察する際のある種の判断の種類によって観察者の経験が変化する事例が知られる。例えば、図9で、観察者が図形間の距離(長さ)を判断する場合と、位置を判断する場合に

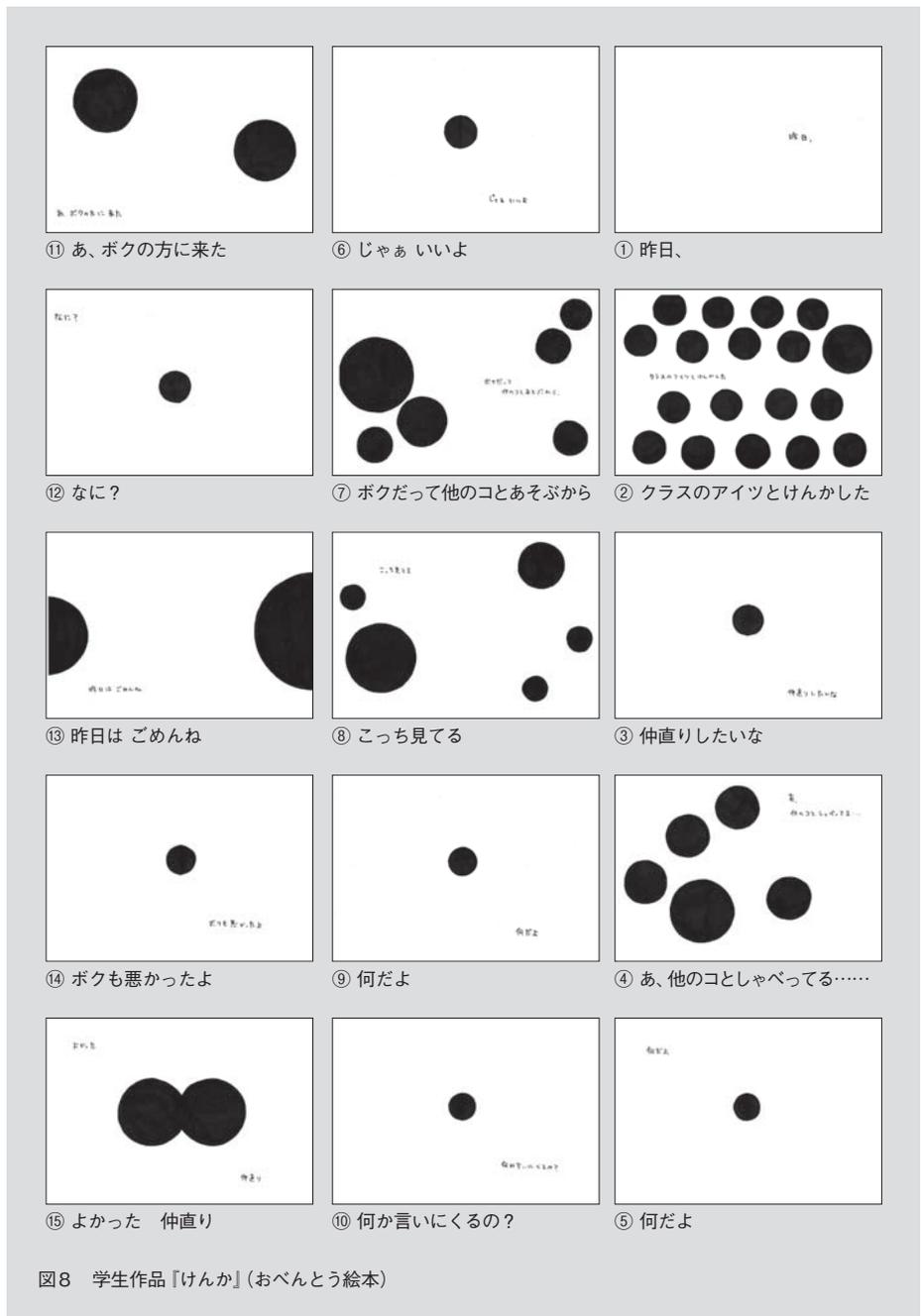


図8 学生作品「けんか」(おべんとう絵本)

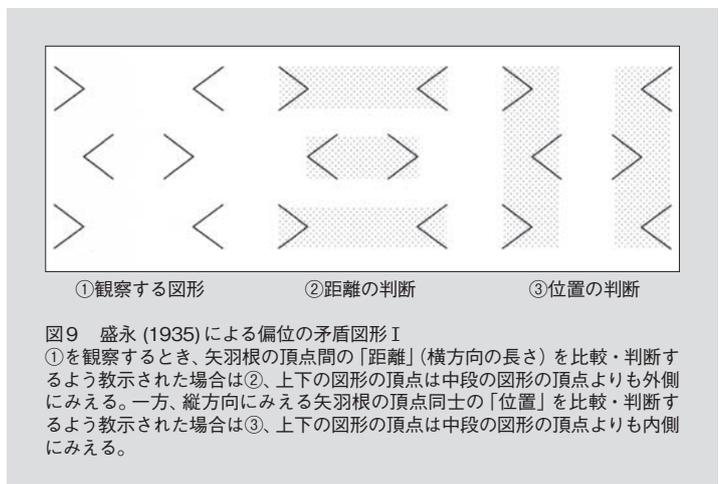


図9 盛永(1935)による偏位の矛盾図形I
①を観察するとき、矢羽根の頂点間の「距離」(横方向の長さ)を比較・判断するよう教示された場合は②、上下の図形の頂点は中段の図形の頂点よりも外側にみえる。一方、縦方向にみえる矢羽根の頂点同士の「位置」を比較・判断するよう教示された場合は③、上下の図形の頂点は中段の図形の頂点よりも内側にみえる。

応じて、錯視の量だけでなく、錯視の生じる方向そのものが変化し、双方の知覚内容はそれぞれ矛盾する結果となる。盛永は、このような判断の基準に関する研究を通じて、知覚のダイメンジョンという概念を考察した。言葉が映像表現に与える影響は、知覚のダイメンジョンの制御といえるかもしれない。

5 「ことば」の表現力

ことばには、内容(コンテンツ)としての側面と用法(プロセス)としての側面があるように思われる。言語文化学者鈴木孝夫は、ことばの「定義」と「意味」は異なることを指摘した¹⁰。本稿で概観した心理学で扱われてきた「ことば」の研究と、映像表現という「ことば」の研究は、いずれも事象知覚という時間の体験に則した「ことば」の理解に繋がる研究であった。映像表現としての「ことば」は、ことばのプロセスという意味に深く関与していると考えられる。

知覚体制化の理論について概観したとおり、単語ひとつひとつの役割はことばの使用方法に合わせて動的に変化すると考えられる。映像表現を例にこの問題をさらに考えてみると、ことばによる表現には幾つかの制約があると考えられる。筆者は、この制約を考えるキーワードとして、①技術・テクノロジー、②技法・アート、③技能・スキルという概念を考察している。たとえば、映像制作に関わる撮影機器の技術的变化は、映像表現のあり方を大きく変える。言葉に関して考えてみても、たとえば筆の進化とともに表現できる文字の種類は変化してきた。このような技術的制約の下で、的確に表現を成立さ

せるための工夫が技法であると考えられる。同じ技術水準下の表現であっても、技術を活かす技法の違いによって表現される内容は大きく変化する。「ことば」のプロセスを考える上で、技法に関する研究は不可欠である。さらに、表現の目的と条件に合わせて適切に技術と技法を組み合わせ使い分けられる能力が技能であると考えられる。

映像表現の技法から考えられる「ことば」の表現力とは、時系列間で「連続」と「分凝」の諧調を制御する技能である。このことは映像表現であっても、言葉の表現であっても、音による表現であっても共通することであると思われる。さらに、表現と認識が被写体やことばを介した相互作用であることを踏まえれば、表現力とは相手の観察力と同義であるように思われる。ことばを「もの」として捉えるのではなく、表現される「できごと」を基準に、まさに「こと」としての「ことば」を扱う心理学的研究が必要である。

謝辞

立教大学現代心理学部教授長田佳久先生に対して、心より感謝いたします。本稿に紹介しました事象知覚、身体動作の表現、動画像系列の知覚体制化に関する研究は、長田先生よりご指導賜りました筆者の博士学位論文に基づきます。

本シンポジウムにて貴重な考察の機会を与えてくださいました鎌田東二先生、渡邊淳司先生に対して、深く感謝いたします。

注・参考文献

1 知覚心理学者柿崎祐一は、我々人間が知覚する世界のもつとも直接的な現実が意味を持った「もの」や「できごと」事象(events)であることを指摘し、日常の経験に則した「意味」や「時間性」に関わる知覚心理学研究の重要性を述べている。

柿崎祐一「心理学的知覚論序説」培風館、一九九三年、八〇頁
2 時間と事象の関係性については、J・J・ギブソン(一九七五年、一九七九年)を参照のこと。J・J・ギブソンは、心理学の中で時間が空間と同様に知覚されるものと考えられてきたことは誤りであると指摘した。時間は、空間の第四の次元ではないという。事象は知覚され得るが、時間は知覚され得ないと述べ、事象という原初的な現実性から「時間」という概念が抽象化されたと考えられる方が理に適切と指摘した。

Gibson, J. J. (1975). Events are perceivable but time is not. In J. F. Fraser & N. Lawrence (Eds.), *The study of time II*. New York: Springer-Verlag.

Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, p.100. (古崎敬・古崎愛子・辻敬一郎・村瀬旻訳「生態学的視覚論——ヒトの知覚世界を探る」サイエンス社、一九八三年)

3 映像という概念を適切に定義することは難しい。本稿では便宜的に、動画像、静止画像、およびそれらの系列を総称する概念として「映像」の用語を用いる。

4 本稿では、ゲシュタルト心理学と実験現象学に代表される知覚心理学の理論的成果を総称して知覚体制化の理論、あるいは知覚体制化理論という。

5 F・プレントナーの作用心理学へ遡る方法論の系譜で、M・ウエルトハイマー、K・コフカ、W・ケーラーの三名により創唱された心理学研究の学派である。三人の共通の指導者は、プレントナーの弟子であり音響心理学を専門とするシュトゥンプであった。M・ウエルトハイマーによる現象に関する研究論文「運動視に関する実験的研究」(一九二二年)の発表をもって、ゲシュタルト心理学の成立とみなされている。

Wertheimer, M. (1912). Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung. *Zeitschrift für Psychologie*, 64, 161-265.

ゲシュタルト心理学成立の経緯は、菅野理樹夫「見るから——古代のものの見方から現代の知覚論まで」北樹出版、二〇〇八年、一三〇—一六四頁に詳細にまとめられている。

6 ゲシュタルト心理学の成立に先立ち、ほぼ同時期より行われていた知覚心理学研究の一分野である。特に研究方法とその考え方、方法論に特色がある。ゲシュタルト心理学と近い立場であり、研究対象と方法論は共通すると考えられ

る。知覚に関する観察と記述を重視し、記述された現象の分類と整理を行う。

- 7 境敦史・曾我重司・小松英海「ギブソン心理学の核心」勁草書房、二〇〇二年、二〇二頁
- 8 佐久間鼎「言語における水準転移（特に日本語における人代名詞の変遷について）」『日本語の言語理論』恒星社厚生閣、一九五九年（初出一九三七年）、一〇三―一二頁
- 9 鈴木孝夫「ことばと文化」岩波書店、一九七三年、一四三―一四四頁
- 9 H・ミュンスタールバークが著した最後の論文であった。Münsterberg, H. (2002). *The Photoplay: a psychological study. In A. Langdale (Ed.) Hugo Münsterberg on film: The Photoplay—a psychological study and other writings*. New York: Routledge. (Original work published in German 1916.)
- 10 Arnheim, R. (1958). *Films as Art*. London: Faber and Faber. 1932. *Film als Kunst*. Berlin. (志賀信夫訳『芸術としての映画』みすず書房、一九六〇年)
- 11 Arnheim, R. (1954). *Art and Visual Perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley & Los Angeles: The University of California Press. (波多野完治・関計夫訳『美術と視覚—美と創造の心理学(上・下)』美術出版社、一九六四年)
- 12 波多野完治「文章心理学 日本語の表現価値」三省堂、一九三七年
- 12 波多野完治『文章心理学(波多野完治全集一)』小学館、一九九〇年
- 13 波多野完治『映画の心理学』新潮社、一九五七年
- 14 「映像と教育」研究集団(代表:波多野完治)編『映像と教育—映像の教育的効果とそその利用』日本放送教育協会、一九八〇年
- 15 Watson, J. B. (1913). *Psychology as the Behaviorist Views it*. *Psychological Review*, 20, 158-177.
- 16 杉山尚子、島宗理、佐藤方哉、R・W・マロット、D・L・ウェイリイ、M・E・マロット『行動分析学入門 基礎編第二版』産関テクスト、一九九五年
- 17 佐藤方哉「行動主義の理論的意義」渡辺恒夫・村田純一・高橋滂子(編)『心理学の哲学』北大路書房、二〇〇二年、七八―九二頁
- 18 Skinner, B. F. (1957). *Verbal behavior*. New York: Appleton-

Century-Crofts.

- 19 杉山尚子『行動分析学入門—ヒトの行動の思いがけない理由』集英社、二〇〇五年
- 20 Michotte, A. (1963). *The perception of causality*. New York: Basic Books.
- 21 以下、社会的因果性までの記載内容は、鈴木・増田(二〇〇八)に基づく。
- 21 鈴木清重・増田知尋「外界の「ごき」にみるアミューズメント—表現と認識」村上和夫・長田佳久・河東田博(編)『たのしみを解剖する:アミューズメントの基礎理論』現代書館、二〇〇八年、三〇―五九頁
- 22 長田佳久「因果性の知覚」梅本堯夫(編)『心理学事典』平凡社、一九八一年、三八―三九頁
- 23 Michotte, A., & Thines, G. (1991). *Perceived causality: In G. Thines, A. Costall & G. Butterworth (Eds.), Michotte's experimental phenomenology of perception*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, pp. 66-87.
- 24 Heider, F., & Simmel, M. (1944). *An experimental study of apparent behavior*. *American Journal of Psychology*, 57, 243-249.
- 25 長田佳久「因果知覚と言語報告の諸問題—その予備的検討」立教大学心理学研究年報』二三号、一九八〇年、二七―四七頁
- 26 岡田晋「映像学序説」九州大学出版会、一九八一年、一四九―一八七頁
- 27 Pudovkin, V. I. (1960). *Film technique and film acting*. New York: Grove press, pp.165-173. (1958 London: Vision Press, The Mayflower Publishing)
- 28 登川直樹「モンタージュの理論とその考え方」『小型映画 High Technic Series 3: 映画制作の技法』一九六九年、一〇八―一三三頁
- 29 浦岡敬一「モンタージュ」山口猛編『映画編集とは何か—浦岡敬一の技法』平凡社、一九九四年、二二―三三頁
- 30 中島義明『映像の心理学—マルチメディアの基礎』サイエンス社、一九八六年、一九九―二二二頁
- 30 山田和夫「ロシア・ソヴィエト映画史—エイゼンシュタインからソクーロフへ」キネマ旬報社、一九九七年、六六―七三頁
- 31 鈴木清重「クレシヨフ効果の検証—映画編集に関する古典的実験の考察」『立教大学心理学研究』四二号、二〇〇〇年、二二―二二頁

〇年、二二―二二頁

- 鈴木清重・長田佳久「映像の主観的解釈に及ぼす編集の効果—クレシヨフ効果に関する視覚心理学的検討」『立教大学心理学研究』四三号、二〇〇一年、五五―五八頁
- 鈴木清重・長田佳久「配列された二種類の動画像のみえ方」『立教大学心理学研究』四四号、二〇〇二年、四七―六二頁
- 鈴木清重「映像編集が映像の意味に及ぼす効果に関する心理学的研究—「クレシヨフ効果」を検証する試み」『映像学』七二号、二〇〇三年、二七―四九頁
- 32 鈴木清重(制作)『動画像配列に基づく映像表現の供覧』(DVD・Video) 立教大学アミューズメント・リサーチセンター(未公刊)、二〇〇五年
- 33 張紹(林監督)『水滸伝』(TVドラマ)中国中央電視台、一九九八年『水滸伝 永遠なる梁山泊』(DVD・Video) コーポレート、二〇〇三年
- 34 諏訪三千男「映像編集とは何か—編集が映像で創造してきたこと」日本映画・テレビ編集協会編『図解・映像編集の秘訣—映画とテレビ番組のCMから学ぶ映像テクニクのすべて』玄光社、一九九九年、一一―二六頁
- 35 鈴木清重「動画像系列の知覚体制度化に関する実験心理学的研究」立教大学大学院現代心理学研究科心理学専攻二〇〇八年年度博士學位論文、二〇〇八年
- 36 増田知尋・鈴木清重・増田直衛「打ち上げ花火はどう見える?—拡大運動の知覚」『日本アニメーション学会第八回大会』沖繩—ネットワーク時代のアニメーション』日本アニメーション学会、二〇〇六年、四頁
- 37 増田直衛(二〇一〇年七月一〇日)私信
- 38 境敦史(二〇一〇年一〇月二日)私信
- 38 長谷川集平『絵本づくりサブミッション』筑摩書房、一九九五年
- 39 森田港『げんか』(おべんとう絵本) 桑沢デザイン研究所デザイン分野心理学研究ゼミナール二〇〇九年度前期課題作品、二〇〇九年
- 40 盛永四郎「大きさ同化対比の条件」『増田博士謝恩最近心理学論文集』岩波書店、一九三五年、二八―四八頁(盛永四郎「知覚心理学」明玄書房、一九六九年、二七〇―二八八頁)
- 41 21と同様に、鈴木・増田(二〇〇八)に基づく。
- 42 鈴木孝夫「言語文化学ノート」大修館書店、一九九八年、六一―八〇頁

モノと感覚・価値に関する基盤研究第一回シンポジウム 「言葉の感覚・価値―その韻律、 質感、視点から―」討議

鎌田東二
松井 茂
高嶋由布子
鈴木清重
渡邊淳司

松井茂氏の発表に対する質疑応答

鎌田 私の博士論文は言霊の研究で、言霊の研究は、基本的にソシユール批判です。ソシユールは、恣意性を記号の一番重要な特色とする。でも、言霊論者は、その恣意性の前があるはずだと考える。つまり、ここで言う原言語性ですね。私は、その原言語性をどういうところからくみ取るかというのを、古代日本の言霊思想を事例として考えたわけです。

それからもう一つは、やはり詩の分析をしなければいけない。日本における詩の一番古いものは和歌で、短歌、長歌、施頭歌とか、いろいろあって、松井さんの研究している『万葉集』は、その集積です。私は『古事記』を中心にまず考えた。何といっても、『万

葉集』よりも古いテキストだとされるわけだから。

その『古事記』の中で、歌の始まりはスサノヲノミコトとなっています。私は、神道ソングライターでもあります。その神道ソングという歌の親分はスサノヲノミコトだと考えています。

では、スサノヲノミコトは何を歌ったかというところ、八雲立つ 出雲八重垣 妻ごみに 八重垣つくる
その八重垣を」という歌を歌ったと『古事記』に記載します。これはしかし、ほとんど意味がないんですね。松井さんが言うところの、方法詩や純粹詩や音声詩にも近いんですけども、基本は「ヤ」という音の組み合わせと繰り返しです。しかし、その繰り返しの中から起こってくるリズムがある。それは、意味よりも、むしろ響きをもたらす効果で、そこにはある種のマジカルな力がありますが、それが

非常に重要だと私は考えているんです。これをどう捉えるか、ですね。それを意味的ではなく、響きの考えなければいけない。

それからもう一つ、私は毎朝、比叡山に向かって大祓詞や祝詞や真言を唱えたり、石笛や横笛や法螺貝を吹きます。そのときに、神道儀礼の基礎になっている大祓詞の中に、「荒潮の 潮の八百道の 八潮道の 潮の八百会に坐す」と出てくるのですが、ここを唱えるときに必ず早くなるんですよ。一種のシンクペーションです。ダダダッと行く。それまでは、まあまあゆっくり荘重な感じで行ったのが、ドミノ倒しのように、ダアッとして来るときに、自分のテンションというか、血の流れみたいなのが、グッと前倒しになってドライブかけて、グルーブしていく。それは音数律にも関わってくるんですけども、

突っ込まれるんですけど、そうではなくて、本当に具体的に、もうちょっとやる可能性とか、展開が何かあるのではないかと、自分では、この一年で一応、考えを深めたつもりでいます。

高嶋由布子氏の発表に対する質疑応答

鎌田 オノマトペの問題は、いろんな角度から分析できていく可能性のある、また非常に具体的に、一種の実験というか、臨床みたいなことも含めてできます。一番遊びの部分を持っているので、研究としても、応用としても可能性がある分野ですね。また、表現という新たな分野にも、これはかなり関わっています。

そこで一つ、渡邊さんや高嶋さんに、宮沢賢治を素材にして研究してほしいのです。宮沢賢治の研究はかなり進んでいるのですが、賢治は、オノマトペが非常に巧みで、実に独自性がある。ユニークです。いま、「うるうる」という擬態語は、「涙が出てくる」ときによく言うじゃないですか。でも、私たちが子どもころに、「涙が出てくるようなこと」を、「うるうる」とは言わなかったと思うんですね。どうですか。小さいときから、「うるうる」と言っていましたか。私の知る限りは、「うるうる」というのをいち早く使ったのは宮沢賢治です。「山がうるうる」しているとか、『注文の多い料理店』とか、いくつか童話作品の中で出てきます。とにかく非常にオノマトペがうまい。それから、宮沢賢治の作品は内容的に、非常にシリアス。哲学的というか、形而上学的というか。非常に深く暗いんだけど、そのオノマトペが持つ

ている面白さ、「キック、キック、トントントン」とか、『風の又三郎』だと、「どっどど どどどど どどどど どどどど」とか、ああいうものを含めて、非常にそこで引きつけられて、内容、コンテンツと、その音象徴との間の、ある種独立して、それが進みながら、とどこどこで、それが微妙に掛け合っているみたいな面白さがあるんですよ。そのへんのところも含めての文学作品とかで、効果的に使われているものを一つ素材にして、そのへんのいくつかの手法でリサーチしてみると、渡邊さんがやってきた研究や、高嶋さんが理論的にやってきたものと、具体的な過去の事例として見ていくことがもつてできると思うんです。宮沢賢治は非常に代表的な、海外でも人気の高い詩人なので、彼を座標軸に置くことによって、いろんなものが見えてくるのではないかと思います。

高嶋 ありがとうございます。宮沢賢治に関しては、最近になって、田守育啓先生という日本のオノマトペの大家の方が、一冊、本を出していらっしやいます（『賢治オノマトペの謎を解く』大修館書店、二〇一〇年）。私はまだちゃんと読んでいないんですけれども、一つ、方言の話もありまして、やっぱり賢治は東北の方言があったので、方言に基づいて、またさらに新しいものをつくっているというような話とか。もう一つ、ウサギの耳が「ちよっきん」と立っているという表現とか、見た目がはさみみたいだというので、「ちよっきん」と言っているみたいな感じで、ちよっと違うところのイメージを引っ張ってくるみたいなことをしているとか、そういうことは分析がされていると思います。

日本のオノマトペに関して言うならば、やはり外せないのは漫画の文化だと思います。一回、漫画家に会って話を聞いたんですけど、漫画でのオノマトペの流通の速さというのは、ものすごいものがあるらしくて、誰かがやり始めると、みんな漫画家さんというのは漫画が大好きな人たちだから、あらゆる漫画を読んでいるので、週刊誌で「やってくれた」みたいな感じになると、ぱっと広がっていくそうです。そのウェブフォーカスとか、言語データを使うときに問題になるのが、日本のウェブのデータは三分の二がエロで、あとの半分がオタクでできているという話なんですけれども、オノマトペに関しても、新しいオノマトペが出てくるのはエロ漫画だと教わりました。そこまでいくと、なかなか学術研究というところから、ちよっとうまく発表できないみたいな方向に行きそうだなというのはあるんですけど、やっぱり同じことをやる中で新しい表現手法が出てくるというように、そういったメディアに注目してみるのも面白いと思います。

鎌田 さっきの松井さんの話につながるところですけど、私も思うんですが、問題はそれと方法論とかが、マナーみたいなものだと思うんです。どこが面白いかというと、エロ漫画というのは身体性に一番ダイレクトに関わってくるので、これに出てくる身体的な部分、触覚、接触、擬態語、擬音語、このへんは非常にやってみる価値はあると思いますね。

高嶋 ええ。ちよっと、私がやるのは恥ずかしいので、ほかで。

鎌田 共同研究したらいいのに。

鈴木 チョムスキーの話と、チョムスキー後の言語学のお話がありましたね。そちらを聞いて、チョムスキーと言語論争をしたスキナーの行動分析学が示した言語の経験説を思い出しました。チョムスキーが言っているだけでは説明がつかない事例として、スキナー流の解釈をした方があてはまるような問題がたくさん見つかっていると思うんですけども、認知言語学の中で、そういう行動分析的な言語の経験論というか、そういう考え方や理論は、どう評価されているんですか。

高嶋 すごく恥ずかしいんですけども、私はまだちゃんとスキナーを勉強したことがないので、何とも言えないんですけども。そして、注目してないからか、それを拾えていないというのが現状なので、これから勉強していきたいと思います。

鎌田 先ほど、五感の、見る、聞く、嗅ぐとか、それがアクティブになるか、ならないかという違いや文化差があるという話がありましたね。日本語の場合、見ると聞くをくらべると、見るというのは、ある種、優位性を持っているというのはいくつかのところで見られると思うんですけども、聞くも極めてアクティブだと思うんです。

昔、聞くことについての論考を一つ書いたことがあるんです。「聞こし召す」という古語があるんですが、それが天皇が統治・支配するというような意味も持っていて、独特の意味として使われるんですよ。日本を統治するという意味が、聞くという言葉の尊敬語でできているんです。その聞くというのは、食べるという、それは大嘗祭という祭儀を行うことと重なって、悠紀殿、主基殿という二つの国から

新穀が捧げられて、それを食することが具体的に「聞こし召す」ことのもとのことです。だから、「聞こし召す」とはもともと食べるという意味です。そして、その食べるということが人々の話を聞く、聞き取るとか受け取るという意味合いを持ち、そして、それが同時に支配するという意味合いを持つてくる。だから、「聞く」ですけれども、味覚、食べるという一種の共感的な概念を持ち、そしてヒアリングの「聞く」になり、そして政治的な *govern* になるということが一つ、日本語の古語の重要な語彙としてある。

それから、聞くということをもう少し宗教と絡めていくと、宗教にも、見るか聞くかのどちらを重視しているかという特徴があると思うんです。仏教の場合は瞑想をするから、見るというのが重要だと言えると思うんですが、同時に聞くことも非常に重要で、それは經典のほとんどが「如是我聞」というところから始まる場所に端的に現れています。「如是我聞」というのは「われかくのごとくきく」「それが經典の最初の言葉です。冒頭に、私はこのように聞いた。その聞いた話はこうだ。これでどんどん新しいストーリーをつくっていくわけですね。大乘仏教の經典はそういうふうな設定されているので、嘘八百でも何でもいい、ほら話でも何でもいいんですけども、私はこのように聞いた、かくのごとく聞くという一つのスタイルをつくることによって、自分でお話をどんどんつくり上げて増殖していくという構造があつて、これはなかなか面白いパターンだと思つています。

会場 ソシユールのかたちを引き継いで、そのまた言葉の格システムの話で、それが動詞のところにも

及ぶみたいな話がありました。格システムというのは、名詞に付随するものだという考え方があると思うんですけども、動詞とも関係する例としてあるんですね。また、「てくる」とか「ている」とか、その視点の言語表現の中に、視点のモダリティというのはダイクシスという概念でとらえるんですか。そのダイクシスという概念が、ちよつとよく分からないので。

高嶋 ダイクシスというのは、いま、ここ、私に関する表現すべてを扱います。だから、ダイクティックな名詞というのは、たとえば、「私」とか、「ここ」とか。「ここ」に関係して、「そこ」というのが成り立つので、ダイクティックな名詞というのは、そういう指示詞とか、「いま」を起点にして「昨日」と言っているのもダイクティックだと言えます。「昨日」ではなくて、一九九〇年とかになるとダイクティックではないです。動詞でもダイクシスが関係するものがあつて、たとえば、「行く」とか、「来る」とか、自分がここにいてどこかに行くとか、誰かがこつちに来るとするのは自分に関係する表現なのでダイクティックだと言えます。

あと、「やる」、「くれる」、「もらう」みたいなのもダイクシスの動詞ですね。自分から何かをあげるとか、もらうとか。「してもらおう」と言ったときに「誰々にしてもらったんだ」と言ったときは、自分がしてもらったとすぐ分かるじゃないですか。だから、そういう意味でも、それはダイクティックだと言えます。

「くる」もそうですし、「てくる」というのは被害のような表現にもなりまして、「タロウが蹴つてく

る」みたいなことを言われたときは、べつに「私を蹴ってくる」と言わなくても、「てくる」があることによって、蹴られたということが分かります。ただ「蹴ってくる」というのは、自分に関することは言えるんですけども、他人に関してはあまり言えないみたいな。もし、たとえば「タロウが渡邊さんを蹴ってきた」と言ったときは、私と渡邊さんはいぶ近い関係でないといけないことになります。べつに電車に乗っているおじさんのことを知らない人が蹴ってきたみたいな感じで、向こうで見ている場合に、「蹴ってきたな」というのは、あまり言えないと思います。というのは、「てくる」というのが、自分に関係する何か、こっちに向かってくるみたいな表現になるので、ダイクシスというのは自分の領域だと思っているものに関するものでないといけないという制限があります。それはべつに名詞、動詞に限らずということだと思います。これでお答えになっているでしょうか。

会場 「てくる」とか、そういう表現ですね。主格が表現の中に関係してこない場合に、その視点に含まれている、そういう表現というのは、言語表現の中で極めて一部の珍しい例なのか、それとも、かなりのところ存在しているのか。調べたことはないんですけども、もしご存じだったら。

高嶋 どうでしょうね。今日の話からいけば、言葉というのは、自分が他人に何かさせるためにしているのではなく、自分に関することをたくさんしゃべっているはずなので、自分に関するということのは、情報の中でもかなりの部分を占めると思うので、わりとダイクティックな表現というのはたくさんあると

思います。

言語地図として、日本語の場合は、蹴ってくるとか、雨に降られるとか、そういった被害的なところを言えるのが珍しいと言われています。しかも主語を言わなくて、さらに一致もないのは印欧語とはかなり違います。たとえばスペイン語は、一致があつて、人称によって動詞のかたちが変わったり、格のかたちが変わったりするんですけども、それで主語を省略しても、誰のことを言っているか、一人称のことを言っているか、二人称のことを言っているか分かるけれど、日本語の場合は主格がない上に、そういった一致があまりない言語なので、ダイクシスを表す要素が増えてくるというのは当然なのかなと思います。

鈴木清重氏の発表に対する質疑応答

会場 沖縄から来ました沖縄大学の須藤義人と申します。私も映画をつくっている者です。こういうふうに分析してお話を伺う機会はなかなかないですね。映像イコール言語という定義というか、提示があつて、このような解説があつたと思うんですけども、言語で表現できないことを映像で、雰囲気とか気配とか、そういったものを表現する場合もありますね。そういった分析について、どう思われますか。

鈴木 そうですね。言葉で表現できないけれども映像で表現できるという。いろんな現象を分類するというやり方で研究しようとしているので、いまその典型例をすごく考えているんですけども、具体的

にどういうときに言葉で表現できなくて、映像では表現できるのかというのは、ちょっと自分では、いま見つかっていない……。

ともすると、映画というのは連続性がすごく直接的であるが故に、何でも具体的な意味を伝えてしまつて想像する余地がなくなるというか、小説の方が表現としては深みがあるのではないかと思うときもあります。表現の仕方が違うので、たぶんそこで見ている世界というのは、もともと質的に変わってしまった世界というのです。だから、逆に言うと、ドキュメンタリー映像のように戦場で撮った写真とか、ああいうものが持っている力というのは、たぶん文章では表現できないというか、実際にその場で、そういう傷を負った人が実際にいたということを如実に示す力を映像は持っていますので、あるとすれば、そういうものなんですけれども。劇映画に近いもので言うと、芝居をしているものは、だいたい言語でも表現できると思います。もともとシナリオをつくった上で、劇映画をつくっているのですから。

そうではなくて、作家名を出すと、元NHKの佐々木昭一郎さん。映像詩と言われるようなものをつくっていて、ご本人は著書で「私は詩を撮っているわけではなくて、映像というのは具体的な被写体がないとつけれないから詩ではないんだ」ということを書かれていますけれども。あそこでやっているのは、ただ右向け、左向けという芝居のつけ方ではなくて、その場でどういう設定かということを見せて、自然に歩かせて、それを撮つてつなげていくんだと思うんですね。あれは、たぶん言葉では表現できない。そのときの、その人の、その場にあるものに対する、

ふとした反応とか、そういうものを撮っている。つまり、文章では行動分析学で言うレスポナント反応みたいなものは表現できないのかもしれない。ただ説明はできると思いますけれども、それを映像のように記述はできないということかなと思います。

会場(須藤) ありがとうございます。もう一つ、たとえば、いまフリーの映像素材というのが出ていますね。それで、その雰囲気とか気配とか、そういうものを除いたかたちで、映像にキャプションみたいなものを付けて、それで検索をかけるしかなくて。こういう場合というのは、どこまで、その気配とか感性とか、そういったものを表現するような、映像化するような作業、それをサブタイトルでもっと増やすとか、そういう研究は進んでいるんですか。

鈴木 ちょっと私は分からないんですけども、先ほどの渡邊先生の研究は、それと関連する可能性があるのではないかなと思いました。映像で表現されているもののマッピングと、それに対応する言葉のマッピングというので、コード表みたいなもので、ある映像の、こういう雰囲気をこう呼びましょうというようなものがあるかもしれません。

あとは、映像ではないですが、味を決める官能検査の現場では、その専門の人がいて、こういう味は、こういう言葉で表現するというのを正確に言える、官能検査マシンのような専門家がいて、その人たちが集まって同じものを飲んで、たとえばある苦みを、じゃあどうい言葉で表現しようかと決めるそうです。その作業をしてから評価をしていくという作業

があるので、映像の場合も一個一個の作品についてそういう作業をして、それを蓄積してアーカイブ化することが必要ではないかと思えます。

そのときに、たぶん制作者の視点だけだと、その作業はできないので、さっき言ったような出来事がどうなっているかという基準でマップをつくって、それをラベルにするのがいいと思います。鑑賞者が直接見たときの雰囲気というのは「できごと」なので、できごとで分類することが有効だろうと思います。

鎌田 そういう分類というのは、分類委員会とか、専門職組織があるんですか。あるいは企業なり、そういうのを発注して何かをやっているとか。

鈴木 企業の中では、たとえば、さきほどの飲料会社のような例では、おそらくそういう人と契約していて、そのチームの中で、この会社ではこういう人に検査をお願いするというのがあると思うんですけども、委員会をつくっているかどうかは分かりません。

鎌田 つまり、そういうのは仕事として、ビジネスとして成立しますよね。だからBGMみたいな音楽は何かのジャンルとか、こういうふうな感じで聞きたいというのはチャンネルが一〇〇ぐらいあって、言葉で検索をかけて、こんなムードのものというので選ぶと、ずっとそういうのが流れるとか、映像も同じように、イメージの羅列をそういうふうにつくるというのは、ビジネスとして成立するんじゃないですか。

鈴木 たぶん、その方法が分かればビジネスとして成立する。いまのところは、たぶんその方法は確立

されていないんだと思います。

鎌田 実験的に、いろいろなものをメーカーがくっつけていくことはできますね。そして、それを商品として売り出すということは可能ですね。

鈴木 会社か、もしくは大学と会社で協力して、そういうことができたらいなとは思っているんですけど、まだ、いまあるもので満足できるものは、たぶんないのではないかと思います。

鎌田 いまの話の関連ですけれども、映像の場合、息遣いというのか、その長さにも関係するんですが、ある一つのショットの長さで、すごく長くいてねいに撮る人がいますよね。たとえば小津安二郎とか、ほかのいろいろな監督の癖みたいな、体質みたいなものがあるじゃないですか。なめるような視線で撮るとか、ぐっとロングで撮るような人とか。そういうふうなものは、言葉と質感みたいなものずれとか違いみたいなものを感じる瞬間があるんですけど。映像の感じでしか表現できないみたいな、なかなか言葉にしにくい部分、息遣いみたいな。これは、いまの研究の中ではどういう位置付けになりますか。

鈴木 編集しないわけなので、いまの話で言うと単独提示です。確かに、編集の現場ですごくいい芝居をしたときには、後で編集する予定だったけれども、それは結局切れないことになって、そのまま使うということがあるそうです。なので、撮影によって切り取る、つまり単独動画画像によって切り取る現実性というのが映像の持っている独特の力なのかもしれないです。だから、編集よりも、まず先に撮影だということふうに制作者の人たちはよく言うんですけども。

鎌田 でも、それは非常に微妙で、つまり編集サイ
ドで監督の癖みたいなものがあるんですよ。監督の
切り方のパターンみたいなものがある、その前に、
もちろん長く撮影していて、その撮影の仕方そのも
のもあるんですが、それをどこで切って貼るか。

鈴木 なるほど。たぶん、その時間の比率をどうい
うふうにとるかということもあって、短いテンポで
ずつつないでいくのに順応していくと、逆に、分
凝させることが変化にならなくて、長回しの映像が
来たときに変化を感じると思うんですね。さつき
言った、連続と分凝の階調を制御する技能というの
は、要は自在に変化をつくるという技能だと思っ
た。なので、たくさん細かいカットが来た中で長
いカットがふと来て、その人の息遣いを感じる。逆
に言うと、短いカットの中でも息遣いはしているわ
けなんですけれども、それは短いカットの中では気
付かないんですね。さっきの映像で言うと、床を踏
んで、ひもがびよこんとなるのを最初の方では気付
くんですけれども、うまく連続してくると、あまり
気付かなくなりですね。だけど、びよこんといくの
はずっと続いているんです。そういうふうには、何が
変化になるのかということとして、いまのことは考
えられるかなと思います。

それに関しては、知覚心理学の中で順応水準理論
というのがありまして、たとえば、三〇度Cの水に
手を入れてから一五度Cの水に手を入れた。それか
ら、〇度Cの水に入れてから一五度Cの水に手を入
れた。同じ一五度Cの水だけれど、前に順応したも
のが何かで感じ方が変わりますね。冷たいか、熱い
かという感じ方が変わってきます。それと似たこと

が、シヨットの長さ、そこで私たちが何の情報
とれるかということとの間に、きつと関係があるだ
ろうと思って、映像のインパクトという研究で、い
まそういう問題に取り組んでいます。

また、息遣いの表現では、音の編集はすごく効い
てきます。普通に、ただつないだだけだと、途切れ
途切れの音がぶつぶつ聞こえてしまつて、息遣いを
感じさせるには、絵のつなぎだけではなくて、音の
調整、整音作業にプロフェッショナルな技能が要求
されます。

鎌田 立教大学は、そういうのが非常に進んでいる
んですか。映像学部というか。

鈴木 私は現代心理学部の映像身体学科という学科
の所属なんですけれども、必ずしも心理学的な映像
の研究が昔から進んでいるというわけではなくて、
これはたまたま私が学部と大学院から指導を受けて
研究してきたことを基に、ここ最近、映像身体学科
の私の研究室で始めたという状況です。

会場 龍谷大学の熊野雅仁と申します。私も、たま
たまですけれども映像関係の、映画・映像の言語・
文法ということを調べていた時代がありまして、今
日のお話で出ていた連続と分離というお話……。

鈴木 分凝といいます。
会場(熊野) 分凝といいますか。すみません。この
連続と分凝という視点もあると思いますけれども、
先ほど写真が暗示的に意味をつくり出す力を持って
いるというお話があったのですが、映像でも高い表
現力があると言われるのは、あえて直接映像を見せ
なくて、編集で暗示的な意味の生成をするという面
があると思うんです。その観点は、鈴木先生の場合、

連続のところも含めて考えておられるのか、別の枠
で考えておられるのか教えていただければと思いま
す。

鈴木 鷺見成正先生という知覚心理学の先生が、『映
像学』の中で「未完の完」に関する論文を書いてい
らっしゃつて、それは岡倉天心の「未完の美」と関
連する概念だと思えますけれども、連続するものと
いうのは、さつきも動作を「いま動くぞ」というと
ころで切るといふふうに言いましたけれども、ああ
いう未完了性を一個一個の動画像が持っていること
で連続するということがあると考えています。なの
で、見せないことで見せるというのは、まさに連続
させる技法の本質だと考えています。

全体討論

鎌田 三人の方、今日はありがとうございました。
三人の先生方に、総合討論というか、お互いの話を
聞いて、お互いに対してコメントをいただけたらと
思います。では、松井さんのお話に対して、お二人
からお話を始めていただけますか。高嶋さんから。

高嶋 前回、松井先生にお会いしたときにCDをい
ただいて、本をいたただいて、すごい衝撃を受けて、
何回か聞いているうちにちよつと不思議な気分にな
つてきました。ただ、オノマトペというのは、先
ほども個人的にしゃべっていたんですが、音から音
へだけではなくて、それが擬音語なんですけれども、
音を音で表現する。そのときに私たちは外国語を
しゃべる人たちと楽しむ方法として、絵を見て、「こ
れ、なんて鳴いている？」という話をして、「ヒツジ

はメエメエと言うよ」と言ったら、「えっ。私はベエベエと言うよ」みたいな、その言語の音韻的な制約というものを受けるんです。たとえば、私たちはVの音をあまり持っていないので、たぶん物音を聞いても「ヴィーヴィー」というようにはあまり感じないじゃないですか。だから、松井先生の方法詩を違う言語の人でやったら、違う結果が出るのではないかなと思って……。

松井 今度、フランスに住んでいる作曲家がためしにしてみると聞いています。台湾人、コロンビア人、フランス人と聞いています。私も楽しんでいます。

それと、先ほど話題にでていた、漫画のコピーや、いわゆるエロ漫画系のもの。でも、エロ漫画系のものというよりも、漫画に限らず、ある種セクシャルな部分でのコミュニケーションに関わる音や言葉というものは、けっこうローカルなレベルでのコミュニケーションの基盤の言葉とか音になっているということがあるのではないかと思います。研究対象としては、見逃せないものがあると思う。

ある官能性みたいなことを、単にそういう欲望的な意味で言うのではなくて、たとえば、さつきちらつと言いましたけれども、私の『音声詩』というのがいちばん最初に出来上がったときに、高嶺格という作家と連絡をとっていたときだったので、その人にメールでこんな詩ができたよと送った途端に彼からすぐ返事が来て、「なんだかいやらしい気分になりました」みたいなことがありました。「小学校のころに、好きな子に意地悪をしたことを思い出した」とか言って、突然そういう文章が書いてあって、驚きましたね。直接、なにかエロティックなことからつ

くった作品ではないのにな。ある接触的なというか、かなり身体を介してつくとか、そういうところから出てくるようなものなんじゃないかな？ ちょっと面白い反応だったと思っただけです。

また、展覧会を見に来た美術関係の人が、「あまり自分の読んでいる本とか分かれると嫌なんです」と前置きして、「このエロ漫画のオノマトペはすごいです」みたいな、けっこうそういう反応はありましたね。

でも考えてみれば、誰しもみんな、他者との直接的な接触みたいなところで獲得する記号とか、身体を介してふたりだけで理解して、直接的な話ではないとしても、そういうところで流通していく言葉のでき方というのは、それなりに経験していると思うんです。さつき子どもの話でもちょっと出ましたけれども、母親と子どもというのは、接触していつしよの環境の中で暮らしている時期が、生まれて最初の一年間というのは特にそうだと思いますし、そういうところで、セクシャルということと必ずしもつながらなくても、ある接触の中で出来上がっていく。原体験というか、言語の基盤になることはあると思うんです。明和政子さんの本を読んでもそう思いました。

赤ちゃんのときの最初の一年間ぐらいの初期的なプリミティブを活かした作品というのがあったとすると、意識の基層の認知機能に働きかけるだろうから、いちばん素直に感動するとか、そこに関わるものを見せられたり体験したりしたときにすごく反応するということは、あるだろうと思います。

私が所属している、東京藝術大学大学院映像研究

科では、メディア映像という専攻があって、そこで研究されていることも、ある意味で映像リテラシーなんです。非常にプリミティブな身体性にかかわる部分が多いのだと思います。山口真美先生や、先ほどの鈴木先生の話ではないですが、子どもが見る映像刺激というあたりのことが、ちよつとオノマトペの話と重なる部分があるようにも思われ、非常に興味深かったです。

鈴木先生に、編集のお話で伺ったのですが、ウォルター・マーチという編集とサウンドデザイナーをやっている人の『映画の瞬き』（フィルムアート社）という本がありますよね。ここでは、多くの映画のメソッドで、コマをつなぎ変えて、ショットを変えるとき、その切るところは役者が瞬きする瞬間だと書いてあるわけです。だから結果として、瞬きは映画の中に絶対出てこない。瞬きが入りそうなので切るのが習慣なんだと書かれていたんです。鈴木さんの今日の映像には、人の顔がそういうふう映っている感じのものはなかったんですが、そう言われてみると、確かに映画を見るときに、役者が瞬く瞬間って本当にほとんどないですね。

鈴木 自主制作映画なんかで、最初にカメラを向けられると、やっぱり自然と気付かないうちに緊張するので、ものすごく瞬きしまくるんですね。それは後からみるとすごく違和感がある。押井守監督が『ヴァロン』という作品をつくったときは、俳優がすごく瞬きするので、それをCGで全部直した。すごく手がかかっているみたいですね。だから、現場のリアリティーが見えてしまっていて、作品世界のリアリティーを壊すんですね、たぶん。ふとした呼吸と

か、瞬きとか、全部そういうレスポナント反応だ
と思うんですけど、その現場じゃないと起きな
いことで、作品世界では起きない文脈で起きるので、
それが作品世界を壊すということがあるみたいで
す。

松井 日常的には、普通に会っていたら、みんな瞬
きしていて、その方がおかしくないのに、映画だと
それがやっぱり、そういうカットで見るということ
なんです。

鈴木 リアルな映像ほど、現場ではすごく不自然な
ことをわざと行ってリアルに見せているということ
があります。制作の現場で見ると驚きます。

松井 だから、さつき鎌田さんがおっしゃっていた、
息遣いとかリアリティーの在り方というのは、逆に
現実世界ではなくて、映画でしか起こり得ないもの
ということなんですか。

鎌田 ある種、非常にストイックな超絶技巧みたい
なものをやり遂げたときに、見ている者が感動する
というか、快感を持つことがあると思うんですね。
だから、不自然さというのは、ある意味で非常に技
巧的につくり込むということですね。松井さん
の話に、私は二つ付け加えたい。ぜひ松井さん自身
に見てもらいたいものがあるので、二つちよつと提
供したいと思います。

一つは、狂言に『嵐山』というのがあつたんです。嵐
山に行つて、サルが出てきて、そのサルがいろいろ
やりとりするんですが、全部サル言語になつてしま
うんです。だからこれは、「キャツキャツキャツ
キャツ、キョッキョッキョッキョツ」と言つて、登
場してくる人はみんなサルの仮面、化粧をして、そ

れですべてのいろいろなしぐさをやっているんです
が、全部サル語なんです。これは、多少アドリブ
もあると思うんですが、私は今年、平安神宮の薪能
を見て、あまりに面白くて、私は帰りがけに仲間
とサル言語だけでコミュニケーションした。そして、
この狂言を見ていた周りの子どもは絶対になねする
だろうなと思つたら、案の定やっぱりまねしていた。
それはそれは、ものすごいインパクトがあつたので
す。それが一番面白かつた。その狂言をぜひ実際に
見てほしい。それが一つ。

もう一つ、これは読んでほしいのと、実際それを
唱えている現場を見てほしいんですが、『法華経』と
いう経典はなかなか面白くて、バラエティーに富ん
でいるんです。その中に『陀羅尼品』というのがある。
真言陀羅尼の陀羅尼ですけども、これは全編がオ
ノマトペみたいなもので、「安爾 曼爾 摩爾」の
ように、ずつと続く。これをものすごい速度でやる
んです。それをやっているところは、中山の法華経
寺の塔頭寺院の大荒行堂遠壽院という、一〇〇日間
の荒行をやっているところなんです。それをもの
すごいスピードで読誦するんです。木剣を持って、
ガンガン、ガンガンとご祈禱するんですが、これが
快感なんです。私は、『陀羅尼品』を文字列で見た
だけでもテンションがハイになります。全部漢字で
すから。それは全部音だけを拾っているんです。よ
だから、まさに一種、純粹詩なんです。それを実際、
行で唱えるわけです。ものすごい高速で、五人とか
一〇人がいっしょになつてやります。

松井 集団でやるんですか。
鎌田 はい。ものすごいです。みんなトランス状態

になつていく。実際、日蓮宗は、そういう部分は非
常にシャーマニズム的な要素を持っていますね。そ
ういうことを考えると、官能性というものの持つ深
さがセクシャルなレベルだけではなくて、子どもが
何に反応するかということとか、宗教的な、またバ
タイユ的テーマですね。一種の溶融体験、自分がな
くなつていく体験、こういうものに全部つながつて
いくと思うんですね。子どもは言葉遊びが好きです
が、言語遊技のレベルと言語呪術とが非常に密接に
互いに関係し合つていて、このへんをうまくつない
でいく理論ができると、宗教とか臨床とかと全部が
つながつてきてはつきり見えてくる。このへんがで
きると大変面白いと思います。

松井 そうですね。おっしゃつた話で言うと、それ
は自分が見に行つたときとか、自分の作品の演奏会
があつたときの帰りにいつも思うことですが、それ
も、口ずさんでいるやつがいると、「やつた」と思
うわけです。

鎌田 いるでしょう。

松井 いるんです。だから、ああいうのをやると、
必ず「いた」と。私の合唱曲でも、「一、二、三」とか
何か言っているやつがいたりすると「やつた」と思
うのと、あとやっぱりダンスですね。身体を本当に、
振りの一つ、二つを覚えて、帰つてそれをやってい
る人がいるという……。口移しもそうだし、形の移
しもそうだし、模倣させてしまうもの、ある種の
アトラクティブなものをどうつくれるのかというの
は、非常に興味を持っていますね。

鎌田 模倣する前に、一日中鳴り響いている。「一、
二、三、一、二、三」と読んだ音や響きが、帰つてもずつ

と頭の中で鳴り響いているということがやっぱりありますよね。渦巻いている。一種のめまいのような。これを引き起こすのは、いったい何なんでしょうねという研究をしてください。

高嶋 それに関して一つ、フィールドワーカーと付き合っていると、たとえばパプアニューギニアとかで呪術的な歌というのは、西洋音楽を聞き慣れていると本当にたいくつでつまらない、ワンフレーズみたいなものに、伝説をずっと、同じメロディーをずっと繰り返しながら歌っている。たぶん、その人たちは文字を持たないので、そういう旋律を付けることによって覚えていく。そういうのをずっとやっている、みんながハイになってきて合唱するとかで、民族の、その一族の物語を語りながらハイになっていくみたいな、ある種ミニマルミュージックみたいなのをやっている人たちがけっこう各地にいるようなんです。

松井 あと、ある無文字社会の、ある民族の場合は、自分自身のための歌がある。誰にも教えないんですよ。だから、歌とか身体ということと、自分にしか分からない意味とか、自分にも分からない意味とか、いろんなレベルがあると思うんです。そういうことの身体性の、さっき鎌田さんが「マジカルがあるんですよ」とおっしゃった、そのマジカルというのをもうちょっとうまく研究対象にしていくようにしてほしいなと思っています。

鎌田 ちょっとそのへんに関わるんですけども、今日の最後の表現力、あるいは技法とか文法というのは構造があると思うんですね。その中で、私はやっぱりパターン形成が重要だと思う。リズムをつくる

のは音の繰り返しですから。だから、連続させて切つて、連続させて切つていくという、その連続と分凝の階調というのは非常に全体を見ていく上で重要だと思うんです。

私が自分で歌っていて、目指している曲があるんです。それは一コードで無限に続く曲をつくりたいということなんです。一コードというのは、たとえばC（ハ長調）だったら、Cで全部いく。でも、それをやって退屈せず、ずっと入り込んでいって、延々と続いていく。一種の純粹詩みたいなものに近いんですけども、でも、そこには一つの法則みたいなものがあるんです。構造とリズム。一コードというのは一見、法則がないように見えるんです。たとえば典型的なロックは三コードとか、四コードとかある。ああいうものを全部一つにして、できるだけシンプルにしていて、そのシンプルの中に非常に複雑微妙なものを組み入れていくことができたならば、ミニマルミュージックにも、ある種近づくんですけれども、そういうふうなものもたらしていくドライブ感というのは非常に強烈で、そのへんは、私はいろんな方法論で解明可能だと思っんです。ですから、それは今後、十分に学問の対象になっていくのではないかと思います。今はその切り口がまだまだ十分にクリアになってこないだけであって、問題の領域にはだいぶ迫ってきているのではないかという気がします。

鈴木 なるほど。感心してしまいました。全然関係ないんですけども、宴会芸みたいなので、タモリさんがやっていた「ソバヤ」というのがあって、ただ、みんなでひたすら「ソバヤ、ソバヤ」と、それだけ。

鎌田 ありましたね。

鈴木 私らの世代ではあまり……。先生方の世代だと、すごくそれがあって、それでトランス状態になるんですよ。あれも、同じ言葉だけなのに会話が成立しているというか。

ある人が言った「ソバヤ、ソバヤ」に、ソバヤって何だろうと思って、誰かが「何がソバヤ」と言うと、「それがソバヤ」と言われて、延々と続くんですね。

鎌田 合いの手が入る。

鈴木 そういふので、言葉ではない言葉というか、意思伝達というのが究極の言葉なのかもしれないですね。

松井 面白いですね。

おわりに

鎌田 では、渡邊さんに締めをお願いします。

渡邊 今日は松井さんからあったような、言葉にならない言葉から始まり、分節や視点、さらにはその組み合わせのお話がありました。私は、鈴木先生の講演で出てきた「おべんとう絵本」が一番面白くて、あの丸が、どんな視点が変わっていったんです。二人でけんかしているのを上から見ている、あの人が近づいてきたと思ったら斜め視点から二人を見ていて、ごめんなさいと言った瞬間に、正面の相手の視点になってしまった。

鈴木 そうですね。はい。

渡邊 あれを見た瞬間に、ちょっとびっくりしてしまいました。人間がすごいのか、あれがすごいのか、分からないですけども。ただ、そこには少なくとも

も、言葉というには、ちょっとあれなのかもしれない。いすけれども、何か意味を人間側が取り出す、特に韻律はそうかもしれないですけれども、外にあるものではなく、どうやって人が、それに対して感覚的なものを取り出すかという話と、さらに意味をどう取り出すかという話を思い浮かべました。実は、一見別もののように話したんですけれども、それはすごく密接につながっているなと思って、今日は、あの「おべんとう絵本」にすごく感動していたんです。

今日はそういうふうには、結論があるわけではなく、いろんな分野から来てもらって別々のことを話しているようで、実はどこかでつながっているのかなと思うシンポジウムだったと思っています。言葉ということについて、もつとこれからも考えていきたいと思えますので、どうぞよろしく願います。今日は、どうもありがとうございました。

(京都大学こころの未来研究センター一般公募型連携研究プロジェクト「モノと感覚・価値に関する基盤研究」第一回シンポジウム「言葉の感覚・価値—その韻律、質感、視点から—」日時：二月二六日午後一時～六時、会場：こころの未来研究センター中会議室より)

オブジェなど30点

上京きょうから「物気色」展

家具や日用品などの「モノ」をテーマにした絵画やオブジェを集めた展覧会「物気色—物からモノへ—」(産経新聞社などが後援)が21日から、京都市上京区の京都家庭女学院・虚白院で始まる。今月28日まで。

展覧会は、学者や芸術家ら約40人で結成した「モノ学・感覚価値研究会」が主催し、全国から16人のアーティストが参加。モノという題材を、人物の「者」、物体の「物」、魂など目に見えない「モノ」の3つに区分し、オブジェなどの作品約30点を展示している。

画家の黒田アキさんは部屋中に机といすを並べ、壁一面に色彩豊かな抽象画を制作。「一見、独立している物同士が、1つの空間にあることにつながり、世界を作り出すことを表現した」と黒田さんは解説する。

また、日本画家の大船真言さんは、四方の壁に巨大な風景画が飾られた暗い部

同研究会に所属する京都造形芸術大(京都市左京区)の大西宏志准教授は「作品を通じて、モノについて改めて深く考えてもらえれば」と話している。問い合わせは、同研究会事務局(☎075・3353・7993)へ。



部屋に机といすを並べ、壁一面に抽象画を描いた黒田さんの作品
—京都市上京区

産経新聞平成22年(2010)11月21日朝刊掲載

評論

モノマニア?

ある日本人の「モノ理論」

フィリップ・スウィフト

奥井遼記

OAC (Open Anthropology Cooperative) に寄せた書評

において、私は『物を通して思考』の主張と、「モノ学」の旗を掲げた日本の研究者たちが追求している概念との間の、ある類似した発想について指摘した。ここでは、この日本のプロジェクトについて取り上げてみたいと思う。他の人がモノ学のことを聞いたことがあるかどうか、聞いたことがないならどう思うのか、私は大変興味がある。

ここに芭蕉が残した格言がある——「松のことは松にならへ」。近年「things」への興味が高まっていることから見て、人類学は、芭蕉の基本的な教訓に則って成果を上げつつあると言つてよいのではないか。だが日本の学者たちはずっと「things」を通じて思考してきたのであるし、とりわけモノ学の場合においては、海外の学術的發展とは独立してその思考を強調してきた。

率直に訳せば、モノ学は「ものについての研究」を意味する。だがモノは未訳のままにしておくのがよいかと思われる。この用語を翻訳するびつりのやり方は「モノロジー」であろう。(研究代表者の鎌田東二は、「モノンフィ」とか「モノロジカル」などと提案しているが、どちらともいささかゴテゴテした言い方である、と私は考える。) もっとも「things」の意味が単一ではないのと同じで、モノもまた「義的」でなく、この二つは厳密には重なり合っていない。

ない。日本語では、モノはいろいろな漢字で表記され、それぞれ意味合いが異なる。すなわち、モノは「物事実物体」、「者(人)」、さらに曖昧なことに、「霊」「魂」を意味する。モノ学が探求しようとしているのは、異なりながらも関係し合っているこうした領域——概念の一般的な布置——である。それゆえモノ学においては、概念の選択幅をできるだけ広げ、三つの意味を並列して呼び起こすために、モノをカタカナで表記している。鎌田が書くように、モノは表徴のない指示として用いられることで、「者」「物」「霊」を横断し、社会科学、自然科学、宗教学と多彩な領域へ入っていくのである。

モノ学は、モノを領域横断的であると見なして、宗教学、文化研究、ニューメディア、芸術、デザイン、ロボティクスなど、とりどりの研究者を集めた。結果として、ある研究者はモノの民族誌的なあり方のみならず、(物から霊へと)拡張されたモノの概念が、産業デザインやロボットのデザインにおける問題にどう応用されるのかについても探求する。

モノという用語は、明らかに英語の「thing」以上に、霊的側面を説明するようである。(「憑き物」「物の怪」といった言葉から確認されよう。)モノ学の目的の一部は、日本における「things」のアニミスティックな、あるいは生命性の次元を描き出すことにある。たとえば宗教学者の島蘭進は、その担当箇所において、モノの魅力、モノが生み出し得るアニミスティックな愛着について紙面を割いている。それが人間に普遍的な心理的能力によるものだという (Stewart Guthrie における Faces in the Clouds を思い起こさせ) 結論は、私が思うに人類学的見地からすれば常識的なものといえよう。

むしろより挑戦的なのは、モノ学は一五世紀の能楽師、世阿弥が始まると述べる鎌田の示唆である。鎌田は能舞の重要な役割を、荒ぶる魂を鎮めることと見なし、「物語」

「物まね」「憑き物」との間のモノロジカルな連関を見つけて出した。物まねによって、能の為手はモノに憑依され、それゆえに、物語を通じて鎮魂が果たされるのである。

同じく刺激的で興味深いのは、表と裏と、見えるものと見えないものの構造を描く試みである。鎌田は、これらの錯綜した関係を図化するために、ロイ・ワグナーが「その内側と外側とが同時に表面である」と記述した、クラインの壺の交差反転を持ち出している。これはいたずらに深遠であるようにも思われるが、はからずも私にとっては示唆的であった。というのは、日本の新宗教に対してフィールドワークを行ったときのある出来事を思い出すからである。「物理的な身体(肉体)」と「精神的な身体(霊体)」との関係に混乱した私は、そのことをメンバーに尋ねた。彼女は前の机にある段ボール箱を見て、その蓋のない端を指差して言った。「どこで外側が内側になるかについては分からないでしょう」と。その箱と同じく、身体もまたそうだとするのである——モノは交差反転によって作られている。

さて、ここで私はこの独り言(モノロク)、ごく部分的なモノ学の紹介を終え、モノ学のプロジェクトについて聞いてみたい。今までにモノ学を耳にしたことがあるだろうか。面白く、価値があると思わないだろうか。

(1. 31. 2011. in Anthropology of Japan)

出典

鎌田東二編著『モノ学の冒険』創元社、二〇〇九年
鎌田東二編著『モノ学・感覚価値論』見洋書房、二〇一〇年

1 本稿の著者 Philip Swift が書評の対象とした研究書は HENARE, AMIRA, MARTIN HOLBRAAD and SARI WASTELL (Eds) . Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically. London: Routledge, 2007.
2 Wagner, Roy. Coyote Anthropology, Lincoln: Univ of Nebraska Pr, 2010, p.7.

Mono-mania? : a Japanese take on ‘thing theory’

Posted by Philip Swift on January 31, 2011 at 4:56am in Anthropology of Japan

In a review of *Thinking Through Things* for the OAC, I noted certain similarities in spirit between the argument of this book and the ideas currently being pursued by a motley collective of researchers in Japan under the banner of the Monogaku project. It occurred to me that this project might do with a separate, special mention here because I’m interested in finding out if anyone’s ever heard of Monogaku, and, even if they haven’t, what they might make of it anyway.

There is an aphorism attributed to the poet Basho: ‘what the pine is, learn it from the pine’ (*matsu no koto wa matsu ni narahe*). Judging from the present fascination with ‘things’, it would seem that anthropology has lately been cashing in on Basho’s elementary lesson. But scholars in Japan have been thinking ‘things’ through as well, and, in the case of the Monogaku group, anyway, they have apparently been doing so independently of academic developments over here.

Straightforwardly translated, Monogaku means ‘the study of things’ (*mono*, in Japanese, more or less meaning ‘thing’; *gaku* more or less meaning ‘study’). But *mono* is perhaps better left untranslated, so that *mono*-logy might perhaps be a happy way of rendering the term. (Although, Kamata Tōji, who has been directing the research, has suggested ‘Mono-sophy’ or ‘Mono-logical thinking’, both slightly unwieldy denominations, I think.) But just as the meaning of ‘thing’ isn’t singular, the meaning of *mono* isn’t monolithic either, and the two terms don’t exactly overlap. In Japanese, *mono* can be written in kanji (Chinese characters) in a number of ways, each permitting of a different determination. Thus, *mono* 物, ‘thing, object’; *mono* 者, ‘person, aspect of a person’; and, more obscurely, *mono* 霊, ‘spirit’. It is these different, but related, dimensions – and this conceptual constellation in general – that Monogaku is keen to explore, and for which reason the contributors often choose to represent *mono* by means of katakana (one of the two Japanese syllabic systems of writing), in order to keep the conceptual options as open as possible, and so to conjure with all three meanings concurrently. It is by means of this more unmarked designation of *mono* that, as Kamata (in his editorial capacity) writes, the term traverses the senses of ‘person’, ‘thing/matter’ and ‘spirit’, and so simultaneously enters the territory of social science, natural science, and religious studies.

Because *mono*, so conceived, criss-crosses disciplines, the Monogaku programme has gathered together an eclectic mix of researchers, from religious studies, cultural studies, new media, art and design, robotics, and so on. Consequently, particular contributors not only explore the modes of *mono* ethnographically, but also even how this expanded concept of *mono* (as thing-spirit) might be applied to problems in industrial design and the design of robots.

More evidently than the English ‘thing’, *mono*-terms

may express a spiritual side (as can be seen in words such as *tsukimono*, ‘spirit possession’, *mononoke*, ‘spirit’, ‘spectre’, etc), and it is part of the aim of Monogaku to draw attention to this animistic, or animated dimension of ‘things’ in Japan (and to some extent elsewhere). For example, Shimazono Susumu (a specialist in religious studies) devotes his chapter to the attractions of things, and the animistic intimacies that they are capable of engendering. Although his conclusion, that this owes to a pan-human psychological faculty (which is somewhat reminiscent of Stewart Guthrie’s argument in *Faces in the Clouds*) is, I think, fairly flat and uninspiring from an anthropological point of view.

Rather more provocative is Kamata’s suggestion that Monogaku began with Zeami, the 15th century playwright and principal creator of Noh theatre. Observing that an important function of Noh performance is the calming of angry spirits, Kamata points up the *mono*-logical associations between ‘storytelling’ (*monogatari*), ‘imitation’ (*monomane*) and spirit possession (*tsukimono*), so that, by imitating *mono*, the Noh performer becomes possessed by them, and thus, through story (the telling of *mono*) the spirits may be calmed.

Equally evocative and interesting, I think, is Kamata’s attempt to picture the structure of *mono* in terms of their front (*omote*) and reverse (*ura*) sides, or their visible and invisible dimensions. In order to imagine these complex relations, Kamata appeals to the chiasmic topography of the Klein bottle, that intertwined figure that Roy Wagner (deploying it for different purposes) describes as ‘a single surface that is at the same time both inside and outside of itself’ (*Coyote Anthropology*, p.7). This might seem to be unnecessarily esoteric, but I happen to find it suggestive, because it calls to mind an episode from my own fieldwork with members of a Japanese new religion. Puzzled by the relations between the ‘physical body’ (*nikutai*) and the ‘spirit body’ (*reitai*), I asked a regular member about them. Gesturing at a cardboard box on the table before us, she pointed at its lidless edge and said, ‘You wouldn’t know where its outside becomes its inside’. As with the box, so too with the bodies: things constituted through chiasmic relations.

But here I’ll conclude this *mono*-logue, my highly partial introduction to Monogaku, and ask what others might make of this project. Have you heard of it? Do you find it interesting, useful, or otherwise?

Bibliography:

- Kamata Tōji (ed.), *Monogaku no bōken* [Adventures in Mono-logy] (Osaka: Sōgensha, 2009).
Kamata Tōji (ed.), *Monogaku: kankaku kachiron* [Mono-logy: Studies in Sense Value] (Kyoto: Kōyō Shobō, 2010).



研究会の構成メンバー

- 鎌田東二 京都大学こころの未来研究センター教授(宗教哲学・民俗学)
- 梅原賢一郎 京都造形芸術大学芸術学部教授(美学)
- 河合俊雄 京都大学こころの未来研究センター教授・同大学院教育学研究科教授(臨床心理学)
- 船曳建夫 東京大学大学院総合文化研究科教授(文化人類学)
- 島園進 東京大学大学院人文社会学系研究科教授(宗教学)
- 黒住真 東京大学大学院総合文化研究科教授(倫理学・日本思想史)
- 原田憲一 京都造形芸術大学芸術学部教授・比較文明学会副会長(地球科学)
- 中村利則 京都造形芸術大学芸術学部教授(茶道文化・茶室研究)
- 藤井秀雪 京都造形芸術大学ものづくり総合研究センター主任研究員(マネキン研究・空間デザイン)
- 小林昌廣 情報科学芸術大学院大学教授(芸術生理学・医療人類学)
- 尾関幸 東京学芸大学准教授(美術史・ドイツロマン主義美術)
- 竹村真一 京都造形芸術大学芸術学部教授(文化人類学・情報メディア論)
- 関本徹生 京都造形芸術大学芸術学部教授・近代産業遺産アート再生学会副会長・アーティスト(彫刻)
- 松生歩 京都造形芸術大学芸術学部教授・アーティスト(日本画)
- 大西宏志 京都造形芸術大学芸術学部准教授(メディアアート・アニメーション)
- 茂木健一郎 ソニーコンピュータサイエンス研究所シニアリサーチチャー(脳科学)
- 岡田美智男 豊橋技術科学大学大学院工学研究科知識情報工学専攻教授(生態心理学・認知科学)
- 近藤高弘 アーティスト・造形美術家(造形芸術)
- 辺見葉子 慶應義塾大学文学部准教授(ケルト神話学)
- 田中貴子 甲南大学文学部教授(中世文学)
- 西山克 関西学院大学文学部教授・東アジア性異学会代表(中世史)
- 鏡リュウジ 占星術研究家・平安女学院大学客員教授(心理占星術、魔術研究)
- 上野誠 奈良大学教授・万葉古代学研究所副所長(万葉学)
- 渡邊淳司 日本学術振興会特別研究員@NTTコミュニケーション科学基礎研究所(認知科学)
- 棚次正和 京都府立医科大学医学部教授(宗教学)
- 井上ウイマラ 高野山大学文学部准教授(瞑想、スピリチュア・ケア論)
- 土居浩 ものつくり大学准教授(地理学、墓地研究)
- 切通理作 文化批評家・和光大学非常勤講師(文化批評)
- 上林壮一郎 京都造形芸術大学准教授(インターフェースデザイン論)
- 兵藤裕己 学習院大学文学部教授(中世文学・芸能)
- 佐藤壮広 立教大学非常勤講師(宗教学・沖縄研究)
- 井関大介 東京大学大学院人文社会学系研究科博士課程(宗教学・上田秋成研究)
- 石井匠 國學院大学P.D研究員(考古学・縄文図像学)
- 大石高典 京都大学こころの未来研究センター研究員(生態人類学)
- 魚川祐司 僧侶
- 外村佳伸 龍谷大学教授
- 秋丸知貴 美学・美術史研究家
- 奥井遼 京都大学大学院教育学研究科博士課程二回生(臨床教育学・身体論)



表紙写真

森林棲のカメレオン (Chamaeleo sp.?) の一種。食用にはならないが、遊び相手にもってこいの動物である。(カメルーン共和国東部州ブンバ、ンゴコ県ドンゴ村にて。大石高典)

編集後記

「モノ学の構築」の科研は二〇〇六年四月から二〇一〇年三月まででひとまず終了したが、本年度は大西宏志さんが研究代表者となり渡邊淳司さんと協力しつつ、こころの未来研究センターの一般公募型研究プロジェクト「モノと感覚・価値に関する基盤研究」として継続発展させた。本号(第五号)第一部の後半と第三部の全体はその研究成果である。それぞれ読みがある。わたしはこころの未来研究センターでは、こころ観研究、ワザ学研究、癒し空間・平安京生態智・延喜式内社・寒川神社研究などの研究プロジェクトを推進しているが、それらはみな「モノ学」と深いかかわりがある。「モノ学」が存在論・本体論だとすれば、こころ観やワザ学や癒し空間研究は認識論や実用論であり、応用的各論である。これらを次年度に向けてさらに力強く深化発展させていきたい。(鎌田東二)

本誌校了間際に起きた未曾有の大地震。あらためて自然のすさまじい力に畏怖し、一人でも多くの方が救われることを祈るばかり。阪神淡路大震災のとき、家も物も壊れる中、家族がみな無事なのを見て、「形あるものはみな潰れる。命あつての物種」と心底感じたことを思い出す。(原章)

モノ学・感覚価値研究 第五号

発行日 平成二十三年三月三十一日

発行 京都大学こころの未来研究センター

モノ学・感覚価値研究会

〒606-8501

京都市左京区吉田下阿達町46

電話 075-753-0670 (代)

<http://homepage2.nifty.com/mono-gaku/>

表紙写真 大石高典

編集 編集工房レイヴン 原章

デザイン 鷺草デザイン事務所 尾崎閑也

組版 マル工房 大西昇子

印刷 株式会社NPCコーポレーション

本誌の一部または全部を無断で複写、転載することを禁じます。