

ツツまれる音 — 「言挙げせぬ国」における逆説の美学をめぐる —

木村直弘*

(二〇〇八年二月二〇日受理)

はじめに

日韓文化の比較研究で知られる李御寧^{イオリョングン}は、日本語について次のように指摘している。

ごく日常的な言葉でも、日本語を習う時にいつも苦勞するのは、日本語はあまりに厚化粧^{イロコシ}していて素顔の意味が隠されていることだ。要するに、言葉の表と裏のズレである。激しい場合には、言葉自体の意味とそれが示していることが、まるつきり反対のことがあるからである。¹⁾

韓国語ではなるべく事実を「包み」込まないで伝えようとするのに対し、日本語の場合、物事を示すというよりはそれを「包む」といった感覚が強いと主張する李は、この相違の由来を日本における「包み文化」と「奥の美学」に措定する。「隠すこと」によってその特性をあらわす「前者は必ずしも日本の専売特許ではなく

アジア一般に見られる特徴でもあるが、特に日本の場合、それは「形式論理では割り切れないパラドックスを生かした文化²⁾」として特徴づけられる。「包む」ことによって「奥」を創出する後者も同様であり、「包む」ことによって、奥に隠すことによって、そして逆に心が表にあらわれるパラドックス³⁾の上に成り立っている。そして、それは「日本人らしさ」の要因のようにみなされている。「慎ましさ」(「包む」)、「慎む」(「奥床しさ」)が根差す文化的基底と言いうる。

前稿⁴⁾では、喪葬という靈魂にかかわる両義的時空間に介在する哭声とその騒音性に着目し、そこに付された儀礼的機能の変遷に焦点をあてて論じたが、「つつみ隠す」という国風文化的心性と古代以来の「言霊思想」や、竹筒に通ずる「つつむ」構造を持った鼓^{つづみ}についての考察を割愛せざるをえなかった。そこで、この小論では前稿を補足するものとして、慎む^{つづ}||「包む」というすぐれて日本的な表現方法について、楽器の象徴論や、「ツツミ」に関連する「ウツ」「コト」といった言葉の意味論、そしてそこに看取できる境界的な可逆性、往還性といった視座から光をあてることを目的としている。

一 「タマ」の意味論

まず、民俗学者折口信夫の「靈魂の話」(一九二九年)を取り上げてみよう。折口によれば、日本の「神」は昔の言葉では「たま」と称すべきものであり、古来「抽象的なもので、時あつて姿を現すもの」であった。しかし時代が下るにしたがつて、「たま」には善悪の二面があり、善の面は「神」と翻訳され、悪の面は「もの」と考えられるようになる。この「もの」が生まれてくる方法・順序としていろいろ考えられるようになった。古くは「なる」という語で「うまれる」ことが意味されており、「なる」「うまる」「ある」は、往々にして同義語と考えられているが、「あらはれる」の原形である「ある」には本来「うまれる」の意はない。しかし、「ある」は厳格には「神聖なるもの」、「出現」を意味する言葉であり、永劫不滅の神格を有するため「誕生」すること、は本来ない貴人の「誕生」には「みあれ」という用例も見出される。「ある」が「うまれる」の敬語に転義した理由がそこにある。「うまる」の語源「うむ」は「はじまる」と関係がある語であり、「ある」は「形を具へて出て来る」(「あれいづ」)ことだが、一方「なる」は「初めから形を具へないで、ものゝ中に宿る」(「なりいづ」)ことに使われる。この「なる」の用例が増加するにつれて、「な」という語だけに意味が固定され、「な」を語根とした「なす」といった語も出てくる。この「なる」という語には「ものゝ内容が出てくる」→「充実して来る」という意味の同音異義語があるが、それらは同音異義というより意義の分化であり「元は一つであるに相違ない」とされた。

文芸評論家安藤礼二も指摘するように、折口言語学で特徴的なのは、コトバが生成する種子としての「語根」への関心である。

たとえば、「な」という語根は、日本政治思想史学の泰斗丸山眞男が記紀神話における「基底範疇」としての動詞「なる」について指摘した「発芽・生長・増殖」の(コトバの「意味全てを包含する」)「原イメージ」を担保するものであることは言を俟たない。

ここではさらに「原イメージ」の具体例として前出の「たま」という語をとりあげてみよう。折口は、「古代日本人の信仰生活」(一九三三年)で、日本の古代人の信仰の要を靈魂Ⅱ「たま」(因みに「たましひ」は靈魂の機能のこと)に措定し、「すべての力・智識・幸福の根源は、それぞれのたましひが附著することによって生じる、と信じた」とする。つまり、「たま」はもとから人間の肉体に内在しているものではなく、たまのある場所からある期間だけ仮に肉体に宿るものと考えられていたというのである。

折口は、さらに「劍と玉」(一九三二年)において、「たま」の原イメージに言及している。人間の身体を自由に出入りする抽象的な「たま」(靈魂)のシンボルが具体的な「たま」(玉)と呼ばれ、鉱石や動物の骨をこの語で呼ぶようになり、抽象的な「たま」の方は「たましひ」として区別されるようになったとしている。すなわち「靈魂のたまが形をとると種々な形態となつて現れるのであるが、其中最優れた形態をとつて現れて来たものが即、玉であると考へられた」のである。さらに、「劍と玉」の半年後に世に出た「石に出で入るもの」(一九三二年)でも、玉・石・骨・貝などには、神や人間の「たま」に共通する原因があり、それは「人間の体に内在してゐるものがたまで、それがはたらき出すとたましひ」とする。つまりこれは単なる物質の外形Ⅱ形態に由来するイメージにとどまらないものである。

古来、大和言葉のタマという語には前述の「魂」だけでなく、

「玉」「珠」「球」といったさまざまな漢字が当てられてきた。¹¹⁾

漢字が流入する以前の日本では、当然のことながら、「魂」と球状ものに通底する概念が存在したからこそ両者に「たま」という訓読みを当てたと考えられる。折口は、この連想はあまりにも明瞭なので証明を要せずとしているが、この連想は、古代では魂は球状である頭部に宿ると折口が考えていたことにも由来するであろう。しかし、こうした具体化された表象という意味ではなく、これら「たま」で訓読される漢字群の属性が注目されねばならない。抽象的な「たま」が球体かどうかは不明であるが、少なくとも抽象的な「たま」にも物(球体)としての「たま」にも「移行性」という属性が通底していることを見落としてはならない。球状の物体が転がりやすいというのは自明のことであり、「たま」という言葉で示されるのは「移ろいややすさ」のメルクマールと考えられるのである。

漢字の字源の方も確認しておこう。『礼記』郊特性に「魂氣は天に歸し、形魄は地に歸す」とあるように、中国では、死によって靈魂は精神をつかさどる魂(陽氣)と肉体をつかさどる魄(陰氣)に分離し、陽気である魂は天へ、陰気である魄は地へとそれぞれ上下逆方向に向かうという考え方がなされてきた。漢字学者白川静によれば、「魂」とは、雲氣を象った「云」と本来は人屍の風化したものを象った「鬼」に従い、雲氣となって浮遊するもの、また、「魄」は、白と鬼に従い、精氣を失って白骨化した軀體を象ったものと説明されている。これだけでは、大和言葉にみられた球状のものとの接点は看取されないが、漢字音と意味の対応関係に着目した漢字学者藤堂明保によれば、「鬼」は「大きなまるい頭をして足下の定かでない亡霊の姿」を象った文字となる。三千年前の漢語では今日「カイ」(あるいは語尾が弱まって

ンに転じた「コン」や「キ」と音読みされる漢字は「まるいもの」を意味しており、「魂」は「まるい鬼火」を象どっていた。藤堂の字源説をふまえて中国学者加藤徹は、自然状態のカオスは「渾沌」(渾)は「ぼんやりとまるくまとまること」、造物主としての自然は「大塊」(塊)は「まるいかたまり」であるように、円球こそが古代中国人のもっていた大自然のイメージの基本形であると措定している。¹²⁾ このように漢字の字源的イメージにおいても、「たま」に当てられた「魂」「魄」には、球状の形態イメージだけでなく、「浮遊性」、「曖昧性」、そして風化する屍に象徴される「過渡性」のメルクマールが看取されるのである。

二 「ウツ」の意味論

(一)「ウツ」の原イメージ

以上のような「移行」のメルクマールは殯葬だけでなく「うつろうもの」としての靈魂の本質を示すものでもある。

折口は前出「靈魂の話」において、「もの」が生まれ出るには多様な方法・順序があると、特にわかりやすい比喩として卵生と胎生を挙げている。「たまご」の古語は「かひ(穎)」であるが、それはもともと「ものを包んで居る」ものを指す語であった。それが最中の皮のように包んでいたため、そこから(密閉状態の)貝が連想されるようになる。この密閉状態の「かひ」を唯一自由に入力できるのが「たま」であり、それがある期間「もの」の中に入り、やがて外へと出現した時は「ある」状態を示すので、逆に「かひ」に入ってくるのが(果物に象徴される)「なる」ということになる。これは「熟する」ことと大きく成長することにも繋がる。

「もの」の発生の三段階の順序を示す適当な例として、折口は『竹取物語』や「桃太郎」を挙げている。なぜ最初から（中空の）竹の中にかくや姫が、桃の中に桃太郎が入っていたのかといった説明はなされない。それらが生長して外に出てくるという過程が重要なのである。朝鮮半島には「卵生」の英雄の話が多くあるが、日本の場合は卵よりも「ひさご」ということになる。むしろ日本の神話や伝承では、中空すなわち「うつろ」になった「うつぼ舟」が容れ物となっている。つまり古人は他界からこの世の姿になるまでには、必ず何かに入っていないなければならないと考え、「うつぼ舟」「たまご」「ひさご」などを容れ物Ⅱ器（ウツワ）として見做したのである。

この、「もの」に「なる」前にはじつと何かの中に入っていないければならないという発想を折口は神道における「ものいみ」と関連づける。「ものに籠もる」ということは大嘗祭の「真床まじこ覆おふすま」のように布団のようなものを被ってじつとしていっていることであり、ここでの布団は前掲の「かひ」と同じである。すなわち、「外氣にあたらなければ、中身が変化を起すと考へた」のである。

古語の「うつ」には「空」「虚」「洞」「全」という漢字が宛てられることに言及しながら、折口は「うつ」は「全で、完全にものに包まれて居る事らしい」とする。また、琉球の古語「すぢゅん」が「他界から来る神」を示す語根「すぢ」から派生して「もの、中から生まれ出ること」すなわち蘇生や復活に近い意味を有していることを指摘し、日本の「うつ」と琉球の「すぢ」（日本では「すつ」とは同義であるとする。すなわち、

うつ・すつ・すだつ・そだつは、何れもたまの出入りに就て言うた語である。たまがものゝ中でありいつゝあるゝに至るゝまでの期間

に用いた言葉であったのだが、其がいつか、かひの中に入ったり出たりすることを表す動詞ともなった。ものゝ中に這入つて来る事を考へたと同時に、外へ出ることを考へた。さうして出る方ばかりに使はれるようになつて、這入る方の考へが薄らいで行つた。すだつ・そだつは其代表的な言葉だと見られよう。¹⁵⁾

以上の折口の言説での重要なポイントは、「ウツロい」やすい存在としての「たま」が、「ウツロな」容れ物Ⅱ「ウツワ」から出入りするとうい双方向性をもっているということ、あるいは換言すれば「うつ」という「全で、完全にものに包まれて居る」状態も双方向的な透過性を有するというである。

また、折口は前出「石に出で入るもの」¹⁶⁾において、「語原といふものは幾らでもとがあり」、「うつ」についても「空つぽ」という意味のほかに「全体に行き互つてゐる」という意味もあるとする。換言すれば「実は空ではなく、ほんたうに充実して居る時が、うつ」、換言すれば、「物が充ちた状態をうつと言ひ、又、此と同じ様な言ひ方だが、物が中に籠もつてゐるといふ状態がうつであり、更に、籠もつてゐるものよりも、その容れ物だけを考へたときがうつ」ということになる。折口によれば、そうした空のものである「うつぽ」には「其処に魂の這入るべき空洞を有したものと」という昔からの「隠約の記憶」が存在する。それは、「かひ」と呼ばれることがある貝殻、卵殻、粉殻（カイ割れ大根を思い出されたい）を考へてもわかるように、「かひの中に籠つてゐるんものがかひこ」で、かひは母胎、即、容れ物で、その中から出て来るのがかひこ」ということになる。つまり、「うつ・かひ・まゆ」は、平凡に言ふと、魂の籠り場所」なのである。しかし、これらは単なる容れ物ではない。生瓢がよい例だが、どこにも入り口が

ない空洞なのにだんだん脹れるという不思議を感じさせるものなのである。折口は、それを「うつ」の本来の意味に関連する「うつむ」という動詞で説明する。すなわち、「うつむ」とは「空虚な所を一ぱいにする」という意味であり、それはもとは「うつもる」という自動詞も兼ねたと推察される。つまり「中を充実する」は「中が充ちてくる」に通じ、まさに前掲丸山の指摘する「なる」という生成感覚が「うつ」本来の語感として存しているということになる。

よく言及されるように「ウツ」という語根からは、「ウツリ」「ウツシ」「ウツツ」等の語が派生している。ここでの「写・映・移・遷・顕・現」といった「意味全てを包含する」原イメージとは、やはりウツロイやすさ（可動性）、すなわち時空的「変化」ということになるであろう。哲学者坂部恵は、「ウツツ」という語が単なる「現前（presence, Gegenwart）」といった意味だけでは汲み尽くすことのできない時間的契機を含んでいることに注目し、次のように述べている。すなわち、「へうつつ」は、たんなる（現前）ではなく、そのうちすでに、死と生、不在と存在の（移り）行きをはらんでおり、目に見えぬもの、かたちなきものが、目に見え、かたちあるものに（映る）という幽明あいわたる境をその成立の場所としている¹⁷。そして、「幽明の境」＝中間領域たるこの「ウツツ」の世界とは、ウツせみの身（ウツし身）が「目に見えないものたちの世界を背景としそれと境を接しながら、たがいに（へうつし）（へうつり）あいながら、いわばたがいの自己同一性を保証する¹⁸」境地であり、換言すれば「二重に意味づけられ多元的に決定された境地¹⁹」でもある。よって、そこはウツろで曖昧な、いわば両義的存在を可能にする世界であることは言を俟たない。

（二）「ウツ」と打撃音

さて、こうした語根「ウツ」の派生を「打撃」あるいは「棄」の意味の動詞「うつ」にまで敷衍することは丸山の言う「語源の説明の無限拡張」に当たるだろうか。否、そうとは限らない。さまざまな通過儀礼を調査するうちに、なぜ靈的な世界や他界との交通手段として打撃音が普遍的に用いられているのかという疑問をもった文化人類学者ロドニー・ニーダムによって導き出された有名な結論とは「パーカッションと移行の間には結びつきがある²⁰」というものであった。ここでの重要なのは、こうした打撃音＝騒音が霊や人間へのある形式的な接近と分離を刻印する「中立的」メルクマールとして機能しているという点である。特に葬送儀礼という、通過儀礼の中で最も「境界性」を重視する儀礼においては、打撃音＝騒音が大きな役割を果たすことになるが、まさに殯に代表される生から死への過渡的時空間が基本的に両義的・中間的な境界状態であることを示すことこそがそのレゾナントである。ニーダムを受けて社会人類学者ピーター・メトカーフは次のように述べている。

打撃音は時間を中断し、分割する（時間に印をつける）ように思われる。したがって、それは地位の一時的变化、特に死のような不可逆的变化を有評価する自然的象徴である。さらに、太鼓の音は明らかに心臓の鼓動や生命のリズムと類似性がある。また同様に、死が中身のぬけた終局であることに、太鼓は共鳴しうる。多様なシンボリズムへの多くの余地があるのだ²¹。

ここでの「中身のぬけた」＝「ウツ」であることは言を俟たない。つまり中空の「打つ」（あるいは打たれる）＝楽器である太鼓はそ

の構造自体がすでに「ウツ」の状態を象徴しているということである。

中空の楽器である太鼓やヒサゴがすぐれて媒介的な性質を持っていることについては章をあらためて論じるが、ここでは神楽の起源神話として知られる古事記の天岩屋戸神話におけるアメノウズメの舞について少しだけ触れておこう。天岩屋戸に隠れたアマテラスの注意を惹くためにアメノウズメが「天の真柝」を鬘にし「天の香具山の小竹葉」をもちながら「汗氣を伏せて蹈みとどろこ」すという作法は、太陽（アマテラス）の死と再生の儀式として宮中にも新嘗祭前夜に行われる「鎮魂祭」という形で残っている。折口によれば、これは古代は「ふゆ」の儀式と呼ばれていたのだが、それは「ふゆ」「ふる」の語義が単なる「接触」ではなく古義では「衝突・密着」を意味しており、死と再生の儀式として、すなわち「外来魂」を「内在魂」として肉体内に固着・鎮座させ新しい威力を加えるという「たまふり（鎮魂）」の儀式である。つまり「ふる」が発音変化して「ふゆ」となり、意義的にも分化して内在魂の分割を意味するようになり、さらに「増殖」の意味をもつようになる。よって、この祭りの行われる時期を「ふゆ」というようになる。折口は、鎮魂は、悪霊を押さえるための「たましずめ」の行事となったのは後代になってからとすが、ここで注目すべきなのは、ウツろいやすい靈魂が、アメノウズメが踏み轟した「ウケ」を媒介として出入りするということである。宮中鎮魂祭では、船形をした「宇氣槽」が置かれ、鈴と日陰蔓のついた黒塗りの手杵を持った内掌典（女性）がこの上に乗り、まさに杵を持った手を「ふ（振）って」この槽をトンと叩くという作法になっている。それは、外来魂の移行状態にあって、この「宇氣槽」が、まさに中空の発音体である打楽器としてその状況のメ

ルクマールを表象するものとして明確に意識されていることの証左である。

さらに重要なポイントは、この「宇氣槽」はウケフネが舟形をしているという点である。舟は「移動」手段として明確な媒介機能をもっているが、それは水面上に「浮いている」極めて境界的な存在である。舟が物理的にもその上下各々に属するその境界にある水面は、まさに前掲坂部の引用にあったように「うつつ」の境位において「たがいにへうつし」へうつり「あ」う、ひとつの「おもて（stage）」を形成している。つまり、舟がいわば「中空的に」浮いている境位としての水面は、可視的な水上の空間に現実と不可視的な水面下の非現実的な世界との境面に「おもて」なのであり、逆に言えば、その「おもて」に位置して、ウツツと他界とを交通させることができるのが舟なのである。

そして、楽器では舟を模したものの代表格がコトであることは言うまでもない。構造人類学者で音楽社会学者でもある北沢方邦が指摘するように、それはまさに舟を裏返し状態にした楽器であり、たとえば和琴の各部位は本体をウケ（ウケフネの略）、両側をイソ（磯）、絃の緒止めをアシツヲ（葦津緒）と呼ぶ。そして、このウケは後にウケに音韻変化し、形態も舟形から円筒形へと変化したと考えられている。つまり円筒形の桶に皮を張ったものが太鼓であり、換言すればウケフネは「舟形の太鼓」であるとも言えるのである。特に和琴は「その低い音域、くぐもった音色、かき鳴らし、打ちつける奏法など、（中略）ほとんど打楽器的といってもよいし、同一象徴の記号的置換として、太鼓と等価のもの」なのである。これをふまえ、つぎに「コト」とウツろいやすい「タマ」の関係についてみていこう。

三 「コト」の意味論

(一) ウンクツツの「コト」

先にみたように折口言語学において「語根」（あるいは「神語」「神言」）はゲーテのモルフオロギー的な「根本現象 [Urphänomen]」として生成力（まさに「なる」力）を胚胎していた。それは一種の原初的発生状態にある言葉である。当然のことながらそこでは意味が一つに固定されておらず、そこから新たな多様な意味が次々と派生していく。ここで折口が要請するのが「一概念の中のすべての観念を包括している言語」としての象徴言語である。彼は明治四三年に提出された国学院大学国文科卒業論文「言語情調論」において、以下のように述べている。

吾人がうれし・かなしといふ言語を用ゐるが、苦楽の如何なる程度をも示すことが出来るのは、包括的であるからである。その心的過程を説明することの困難なるは曖昧であるためである。しかもなほ且つある内容を知ることの出来るのは、この語に音覚から来る暗示性があるからではあるまいか。²⁶⁾

折口自身はこうした発想を「言語内容の包括主義」とし、「包括には暗示が伴はねばならぬ」とする。²⁶⁾つまり、言語表象に関連して、描写的・具体的・個（差）別的な表象作用と感性面の表出運動に対応した包括的な表象作用の二種類が必要になる。特に後者は感嘆詞のように、極めて内包が多いため、曖昧・無意味化しているものもあるが、前者では結局思想全体を表現するには不適当ということになり、「言語の内容ばかりから考へて見ても、包括的なることを理想とするものも必要である」とされる。そ

してそれは「包括的↓仮絶対↓曖昧↓無意義↓暗示的↓象徴的」という過程を示す。たとえば四稿を数える論文「国文学の発生」において挙げられている「ほ」という語根を例にとろう。本来は呪言であった寿詞を唱える「ほく（祝く・寿く）」は「ほむ（誓む・褒む）」と同じ語源であり、それらは基本的に「予祝」の意味をもつ。またこれは再活用して「ほかふ（寿ふ・祝ふ）」、また「言」とともに熟語となって「ことほぐ（言祝ぐ・寿ぐ）」といった語になる。後に専ら恋歌に使われるようになってから「表面上に現れる」「顔色に出る」といった意味が加わるが、基本的に「ほ」とは「神意の象徴をさす語」であり、それはあくまでも暗示という形でしか表されない。すなわち「神慮の暗示の、捉へられぬ影として、譬へば占象（うらかた）の様に、象徴的に現れる」²⁶⁾ものなのである。ある注意を惹くような事が起こると、古人はそれを神の「ほ」として、その暗示の内容を読み解こうとした。よって、「ほく」には「うけひ」「うらなひ」の意味も含まれるようになる。当然のことながら、人はその「ほ」の「出切る限り好ましい現れを希ふ」ようなり、「ほ」を随伴させる為の詞を唱へる事になつたわけだが、その前段階として、暗示された神意を問うということがあつたとされる。

こうした思考は、たとえば彼の「言霊」観にも反映されている。折口によれば、言霊とは「言語精霊といふよりは寧、神託の文章に潜む精霊」であり、「対象物に向けて、不思議な力を発揮する」ものであり「神語の呪力と予告力とを言ふ語」である。²⁶⁾つまり、折口にとって「コト」とは「二つのある連続した唱へ言、呪詞並びに呪詞系統の叙事詩」であり、言霊とはこの「呪詞の中に潜んである精霊の、呪詞の唱へられる事によつて目を覚まして活動するもの」なのである。²⁶⁾前出安藤は、折口の言霊について、

「さまざまな「意味」を分化させる以前の「力」としての現象伝達的手段として言語が成立する以前に想定される原初の「意味生成作用」そのものであるとし、さらに「意味」の起源にあり、同時に「意味生成作用」そのものである言葉。これこそが、折口が「象徴」という概念によって抽出した「神語」の原初形態を担うものであると指摘している。ここで重要なのは、「コト」は意味が未分化な呪詞そのものであるし、それは前掲「たまふり」のように、呪詞が口で唱えられると立ち現れてくる力でもあるということである。換言すれば、ここで「コト」とは「精霊」||「タマ」が出入りする容れ物||「ウツワ」でもあり、それが発音されることによって自ら胚胎していた力がいわば共鳴し顕現するものであるのだ。

ここで「コト」という語の原イメージを考えてみよう。前掲の「占象」に関連した例を挙げると、万葉集・巻十一にある柿本人麻呂歌集中の「事霊の八十の衢に夕占問ふ占正に告る妹にあひ寄らむ」(二五〇八)は、「コトダマ」という語の初出例の一つであるが、この例でもわかるとおり、「コトダマ」の「コト」には「言」だけでなく「事」も使われる。たとえば『岩波古語辞典』では、古代社会では口に出したコト(言)は、そのままコト(事実・事柄)を意味したし、また、コト(出来事・行為)は、そのままコト(言)として表現されると信じられていたとあるように、当時はまだ「事」と「言」とは未分化であったというのが一般的理解である。しかし「コト」には「言・辞・詞」「事・緯」の他に、「異・殊」「同」「琴・箏」といった漢字が宛てられる場合があるのも看過されるべきではない。「異・殊」と「同」という正反対の意味に同じ「コト」を宛てるのにはどういう理由が考えられるだろうか。たとえば『日本国語大辞典 第二版』によれば、「コト(同)」とは、

「ある個別的な表現のし方をする動作を、それとは異なる表現のし方を仮想して対比し、いずれも動作としては同じであるとみなしつつ、そうした異なる表現のし方もあるうに、と考える時の、同じとみなす気持を表わす」ということになるが、原初の「意味生成作用」そのものとしての「コト」の同根性を象徴する表象であると見えよう。前述のように象徴としての「コト」は、原初では一つの意味に固定されておらず、多様な意味の拡がる可能性を孕んでいるものであり、「異・殊」も「同」もその意味のたち現れの多面性の結果として理解されよう。

(二)「楽のウツワ」としての「コト」

では、「琴・箏」としての「コト」とはどういった共通点が考えられるであろうか。楽器としての「コト」とは古代では絃楽器の総称であり、本居宣長『古事記伝』以来、新井白石『東雅』、貝原益軒『日本釈名』、荻生徂徠『南留別志』等々、さまざまな語源説が提出されてきたが定説はない。宣長の説は古事記の「天詔琴」を引き、「コト」は「神の来て詔宣し賜ふ所といふ意」であり、その「のりこと」の略した形だとしているが、真偽はともかく、結局「神の詔宣」とは、とりもなおさず折口の言う「神語」「神言」「神慮の暗示」と過不足なく重なり合う。換言すれば、それは「呪詞」でもある。ここには、相変わらず「タマ」の容れ物、すなわち楽の器(ウツワ)としての「コト(琴・箏)」の意味が保持されているのである。前述のウケフネとしてのコトを思いだそう。宗教学者鎌田東二は次のように述べる。

船も琴も何ものかを運ぶ媒体である。神々や人々や荷物を運ぶ船と神霊や啓示を運ぶ琴。琴はたましいの乗り物としての船の変化体

なのだ。こうして、琴は神霊を運ぶ言霊の具となり、神声を引き出す呪器となる。⁸⁶⁾

こうしたことは絵画史料からも見て取れる。たとえば、延慶二年（一三〇九年）に左大臣西園寺公衡によって奈良・春日大社に奉納された『春日権現験記絵』巻十・第一段では、高殿で箏を弾く女性と鈴を持った女性が描かれている。ここでは、一条天皇の御代、若宮経所に参籠して中庭で念誦を唱えていた林懐僧都が巫女たちの練習する楽器音によって念誦への集中心を妨げられ恨みを抱くというシーンが、第二段では、その後出世した林懐僧都は巫女たちの鼓楽を止めさせるが、また宿願あつて参籠し靈験のないまま迎えた満願の朝に束帯に笏をもつた貴人の姿で現れた春日大明神から「簪々と打つ鼓は法性の都に聞こへ、環々と振る鈴は四智円明の鏡に映る」と奏楽を止めさせたことを戒められ、すぐ「向後如何なる事有りとも、此の声を停むべからざる」ことを下知し奏楽を再開したシーンが描かれている。ここで注目すべきは、第一段の詞書に「宮人鼓を鳴らし鈴を振りて、念誦を妨げしかば」とあるように、「箏」あるいは「琴」という文字は出てこないにもかかわらず、絵では箏を弾く女性が描かれていることである。ここでは描かれた女性たちは「巫女」ではなく「宮人」と記されているが、基本的に巫女と考えてよい。たとえば、巻十五・第二段に描かれた、白砂を山盛りにした卓を前に鼓を打つ巫女について同段詞書には「巫女を呼びて、大明神を降ろし奉りければ」と記されており、鼓が神降ろしに欠かせない楽器であることが視覚的に明示されている。箏を弾く宮人と同様、鼓を打つ巫女も数珠を懸けており、それが「神降ろし」に携わる巫女としての共通のメルクマールとなっている。すぐれて中空（ウツロ）

の楽器である鼓は鈴と同類であり、同じく中空の楽器である「コト（箏・琴）」に置換されてもその機能には変わりはないのである。さらに以下に『新版 絵巻物による日本常民生活絵引』で前掲箏を弾く女性について示された解説の一部を引いておこう。

普通の座敷ではなく、高殿のようなところで女が琴をひいている。右手に女がいるが、顔も下半身もわからない。右手に持っているものは鈴のようである。ここに琴をひいているのは音曲を楽しむのではなく巫女舞か何かを行っているものと思われる。そして琴をひいている女も巫女であろう。首には懸守りを下げている。その懸守の紐が数珠になっているようである。琴をひき、鈴を鳴らすことによつて、神の降臨をまち、神占を行おうとするものである。巫女が神をおろして神意をきくために、いろいろの楽器を利用することは古くから行われていた。そのうちもつとも多かつたものが太鼓と鼓である。それはシヤマニズムの一つの特徴でもある。また数珠をくり、これをすりあわせて音をたて唱えごとをして神がかりするものもあつた。琴を用いるのもまた一つの方法であつた。琴以外に弓を用いて弦器をならして唱え言することもある。⁸⁷⁾

前出「石に出で入るもの」で折口は、「ウツ」をめぐる論の中で、笛に中空の「うつき（空木）」を使った理由として「笛の中に霊魂を密封しておく、といふ信仰があつたものと考へてよい」とし、それをふまえたうえで、「笛と弓と同じ性質がある」、つまり「弓の木の中に魂が這入つてゐる」と考える。記紀のササノハ神話にある「稜威の高軛」という表現を例に引き、弓返りの時の軛音は、軛の中に居る魂（聖なる力である稜威）を喚起する音でもあるが、「弓を弾く事により、弓の魂自身が活動して」おり、弓の上下の

弭が鳴るのが魂の発動の徴であるとした。この弭（＝弓筈）の音に関連して、前掲北沢の指摘も引用しておく。

楽器として弓の弦を鳴らすことを《弓筈の音》と称するが、コトはすでにみたように、伏せた舟に弓弦を張ったものとして、これも別の弓筈の音にほかならない。神々がそこに降るとき、弓またはコトの弦はおのずから鳴るものとされた。それが神のコトバ、つまりお告げである。占いはそれを聴くことからはじまる。⁽³⁸⁾

つまり、以上みてきたことからわかるように、「コトが太鼓に代わったとしても、その象徴論はほとんど同じ」であり、それはさらに笛や弓といった楽器にまで敷衍することが可能なのである。

(三) 琴の靈力とウツホ

絵画だけでなく文学作品における琴の描写にも言及しておく。平安中期頃成立した日本最古の長編物語で『竹取物語』と『源氏物語』を架橋する位置にある『うつほ物語』は、竹取物語の影響下にあるであろう「あて宮」という美しい姫君をめぐる求婚譚がクローズアップされることが多い。しかし、全編に通底する本来のテーマとは、遣唐使清原俊蔭↓俊蔭の娘↓その息子の仲忠↓その娘の犬宮という親子四代に亘る琴の秘芸伝授であり、たとえば琴を奏すると「大殿の上の瓦碎けて、花のごとく散り、六月中の十日のほどに、雪、袞のごとく、凝りて降る」といったような、琴（琴のコト＝七絃琴）の靈力の描写がちりばめられている。

俊蔭が遣唐使として唐に向かう途中難破して波斯国へ漂着し、

梅檀の林でいた三人の男たちから琴を学び、険しい山中に分け入り、阿修羅が切り出した木を材料に、交替で降臨した天稚御子、天女、織女に琴を三十作ってもらう。その後あらたに降臨した天人はその三十の琴のうち「聲まさりたる」「二面の琴を」「なむ風（南風）」と「はし風（波斯風）」と名づけ、七仙人を訪ねるよう指示、その言に従った俊蔭は七仙人から秘曲を授けられ、彼が弾く琴の響きはそれに誘われた釈迦が文殊菩薩らを伴って降臨するまでになる。そして遭難して二十三年後、俊蔭は日本に帰国し娘に琴の秘芸と秘琴を伝えることになる。

さて、「うつほ物語」というタイトルは、俊蔭の孫仲忠が幼少時、零落した母（俊蔭の娘）が彼を連れて山中奥深くに隠棲したため、「草木の根を食ひものにして、いは木の皮を着物とし、けだものを友として、木のうつほを棲處として」生い育ったことに由来する。木のうつほに籠もった仲忠の母は、琴の音に感じ入った猿たちに生活を助けられつつ息子に琴の秘芸を伝え、仲忠も母や祖父俊蔭と同様琴の名手となり、祖父伝来の秘琴「なむ風」を一声掻き鳴らせば、「大きな山の木こそりて倒れ、山さかさまに崩る」といった靈力を発揮させるまでになる。ここでの靈力の表現は、俊蔭が波斯国で秘琴を試奏した際の「山くづれ地割れさせて、七山ひとつに揺りあふ」という描写に対応している。これは俊蔭が山に籠もって天人たちに導かれ琴に関する神秘的体験をするという成長プロセスと仲忠が同じく山中の木のおうつほに籠もって「母より琴の秘芸を伝授され名手となる」という成長プロセスとが意図的に重ねられているとみることができる。さらに元を辿れば「断琴の交わり」の故事で有名な春秋時代・楚にいたという琴の名手伯牙が、遊びに行った泰山で暴雨に逢い崖下で悲しんで琴を「鼓」したところ、「初め霖雨の操を為り、更に崩山の音を造る」

という『列子』第五・湯問・第十二話のエピソードに行き着き、さらには日本美術史学の祖岡倉天心の『茶の本 The Book of Tea』(一九〇六年) 第五章冒頭に引かれた伯牙による龍門の琴の「琴馴らし」伝説を想起させる。

「うつほ物語」において注目すべきは、大地を振動させる琴の霊力の描写が、天人や仏たちが天から降臨する際の描写に関係づけられているという点である。たとえば、万劫の贖罪のために山で木を伐ってきた阿修羅が俊蔭を食ってしまおうとした時は「大空はいくらがりて、車の輪のごとくなる雨ふり、雷なりひらめきて」龍に乗った童が天からの指令をもって降臨する。また、阿修羅が切り出した桐によって琴を作った天女も「音声樂して」下り、俊蔭が琴の音を掻きたてて声をふりたてて遊んでいる時は、紫雲に乗った天人が「大空に音声樂して」降臨する。そして仏が菩薩を引き連れて降臨する場面は、「山のゆすり、大空響きて、雲の色、風の聲かはりて、春の花、秋の紅葉、ときわかず咲きまじり、また天に戻る際は「天地震動」することになる。弾かれた名器が惹起する霊力と天界から顕現する超越的な力の描写が、たとえば大地鳴動といった同じ表現になっていることは、前出の琴を作ってくれた切利天の天女が俊蔭に対して、二面の秘琴を「人に聞かすな」と誡めつつ「この二の琴の音せん所には、娑婆世界也ともかならずとぶらはん」と約束したことからもわかるように、秘琴には神霊が降臨することの謂いになっているのである。

さらに天人によって作られた琴がすべて「風」と名づけられている点にも注目しよう。俊蔭が天人からもらった琴を伴って移動する際、大河を越える時は孔雀、深い谷を越える時は龍が俊蔭を運ぶが、多くの琴を運んでくれるのは常に「旋風」である。ではなぜ琴が「風」と結び付けられているのであろうか。

易・五行思想の面から日本の民俗や神話に光を当てた民俗学者吉野裕子^⑩は、琴が「火気」であることをふまえ、『うつほ物語』が親子四代に亙って琴に託された易・五行の「三合の火の法則」を描こうとしたものだ指摘する。則ち、寅(俊蔭)に生、午(俊蔭娘・仲忠)に旺、戌(犬宮)に死となり、これら三支は『淮南子』では「皆、火なり」とされている。「火気」である琴を導入する、すなわち俊蔭が琴の秘芸と秘琴を得るためには、彼が「火の始」^⑪「火の生ずる処」に配当されることが必要で、それは「木生火(相生の法則)」によって「木」の中ということになる。つまり「火気」を得るためには「木気」が必要なのであるが、ここでは火が燃えるのを勢いづけるイメージをもつ「風」も同じく「木気」に還元され、結果的に「火」の生ずる所以^⑫「火の祖」となる。そもそも俊蔭が琴に出会うきっかけとなったのは「あたの風」による遭難であり、琴の運搬に際しては常に「旋風」がその役を担うように、俊蔭の「運を扶けるものはすべて「木気⑬の風」とされる。

さて、ここでは「火気」である琴に「風」という名称が与えられているところに矛盾があると考えられるかもしれない。干支の五行で単純に考えれば「火気始め」は巳であり、寅ではない。しかし、五行思想では、その萌しは「木気始め」である寅にあるとみなさる。すなわち、「木気」がよく育つためには相剋の法則(金剋木)のため「金気」から守る必要がある。よって同じ法則(「火剋金」)で火気を用いることによって、木気を育む。そしてそれは前述相生の法則(「木生火」)によって「火気」を盛んにさせることになる。たとえば、夏(火気)の始めは旧暦四月(巳)であるが、その萌しはすでに春(木気)の始めである旧暦一月(寅)にある。よって、正月の松の内は七日間で、七草粥を食べ、火祭

りである左義長を行う。ここでの「七」という数は実は「火気」の成数なのである。

『うつほ物語』俊蔭の巻に戻ってみると、吉野も指摘するように、⁽⁴²⁾「三」と「七」という数が目立つ。「三」は「木」の生数であり、特に「俊蔭」の巻では、この「三」があざとしまでに頻出する。たとえば、父母と「三」人で別れを惜しんだ後乗った「三」艘の舟で渡唐中遭難した俊蔭が梅檀の林がある「南」国で出会い「三」年〈琴〉を教わったのは、「虎」皮の上に座って〈琴〉を弾く「三」人の男であったといった具合であり、ここでは〈琴〉以外はずべて「木気」である。吉野は言及していないが、ここで見逃してはならないのが「二」という数である。「二」はまさに「火」の生数であり、「火気」である琴については、当初三十面あったうち、その後親子代々受け継がれるのは、「南風」と「波斯風」二面の秘琴だけである。つまり、ここでは明らかに「琴」に「火気」と「木気」の両義性が付されているということになる。それなぜか。

緯書の一つ『孝経援神契』に「以七変（七を以て変じ）」とあるように、「七」を成数にもつ「火」は変化することをその働きとする。そして『うつほ物語』俊蔭の巻において、遭難させ人生を一変させた「あて風」や琴を移動させる「旋風」等々、「風」も明らかに「変化」を惹き起こす。また、その樂の器（ウツワ）として中空（ウツロな）構造をもつ秘琴二面は、俊蔭の帰国後、その屋敷の西北（乾）隅の一丈深く掘った「穴」に隠されていたが、俊蔭の死後遺言通り俊蔭の娘と孫仲忠に受け継がれ、木の「うつほ」で再び秘曲を奏で始める。前述のように、「ウツ」（写・映・移・遷・顕・現）の原イメージは「ウツロイやすさ」（可動性）⁽⁴³⁾ Ⅱ時空的「変化」であり、すぐれて「ウツ」なるものである琴には、「ウツロウ・ウツる」という移行のメルクマールが幾重にも付さ

れていることを『うつほ物語』は示唆しているのである。

ここまでですでに明らかになったように、「コト」の原イメージとは、結局、ウツロイやすしい神霊が出入りする中空的な（ウツロな）ものであり、時によって神霊とともに共鳴し現実界（ウツツ）に顕現し影響を及ぼすものである。それはまた、ウツロイやすしい「タマ」も同様である。たとえば儒教の葬儀マニユアルとも言うべき『儀礼』土喪礼や『礼記』喪大記には、すでに死ぬ前からの作法が記してあるが、そこには士大夫が病になると室内にある琴瑟を撤去するという指示がある。一般的にはこれは遊興を慎むためと解釈されようが、これら「コト」類は、死によって遺骸から遊離する魂魄がそこに入り出すウツワにもなりうる。死の直後は「復」という魂呼びの儀礼が行われるが、それはあくまでも遺体に戻ってくることを促すものであり、外のウツワに入られては困るためとも考えられうるのである。

五 「ウツツ」の意味論

さらに「コト（箏・琴）」は「包み」とも関連づけられうる。包み文化の研究者額田巖は、前掲『春日権現験記絵』巻十第一段の箏を弾く女性が数珠のような紐に吊るされた「懸守り」を懸けていることに注目し、懸守りが「神をおろすための補助具と考えられていたようである」⁽⁴⁴⁾と推測している。そもそも、「包み、たみ、結び」は伊勢齋宮の神人合一の作法として伝承されたものであり、「御守」は、基本的に「包み、たみ、結」ばれたものである。額田によれば、「つつみ」は「内と外」「聖と俗」の二つの空間を分かち「表示」であり、約束事であることに意義があり、「このように解釈することによって、わが国独特の「宗教的空間

分割」の意味が理解される⁽⁴⁾ものなのである。以下そうした「包まれた」空間を顕現化する装置とそれに付された意味についてみてゆこう。

(一) 「逆さ屏風」

評論家松岡正剛は、「日本という方法」(『日本的編集』)を論じる中で、「うつろい」と「おもかげ」をキーワードに据え、「ウツ」語類がもつイメージの編集力⁽⁵⁾について述べている。そこでの特に重要な指摘は、「ウツ」という観念には、「一時的な「負」の状態こそが「正」を予兆させる」、いわば「リバー・モード」としての力があるという点である。「ウツ」とは中空・空洞を意味しているにもかかわらず、その中には何らかの生成力を有することができ、すでに折口も挙げていたように竹取物語がわかりやすい例だが、松岡はさらに古代のシャーマンたちが身につけ何かを感じ取るメディアとしての「サナギ(サナキ)」「鐸」や潜在していた神威を振り出す「鈴」にも言及しており、これはまさに丸山的な「なる」という語が示していた生長と鳴り響きとの関連を強化する。

もちろん、「ウツ」とは「負」に「正」が宿るだけではない。正負順逆、凹凸、内外、その両方を往還して何かをゆり動かす力を有していた。「ウツリ」「ウツシ」が「写・映」であり「移」でもあるということは、「ウツロなるものから何かが生れ出されること、またその何かが映り出てくること、いいかえれば、ウツロは何かに移って何かの反映をもたらすこと、そういう動向の反映のすべて」を意味しており、また「ウツロイ」とは、「このような多様な反映作用(ウツリ・ウツシ)をもたらすリバー・プロセス」を指すことになる⁽⁶⁾。すなわち、

いいかえれば、どんなウツツの現実ももといえればウツロイの結着であって、そのウツロイの元をただせばそもそもウツなるものだったということになります。ヴァーチャルな無のウツと、リアルな有のウツツ。ウツとウツツは正反対の意味をもちながら、それぞれリバー・モードに行き交っていたのですが、そのウツとウツツをウツロイがつかないのです⁽⁷⁾。

松岡はこの「リバー・モード」こそが「日本という方法」の基底にあり、こうした発想が具現化したものとして、水を感じさせるために水が不在化する枯山水や、「あえて仕上げないで、想像力で補う」という岡倉天心の言、ひいては西田哲学の「絶対矛盾的自己同一」にまで及ぶと指摘している。

さて、こうした「リバー・モード」は、「はじめに」でもふれたように、実は「つつむ」という語にも包含されている。「つつむ」には「包・裏・慎」の外に「恙・障」が宛てられており、あるいは類語として「つづむ(約む)」もある。「約む」の方は小さくなる、短縮されるの意であるので、「包・裏・慎」にも「恙・障」のどちらからも派生させられる。「恙・障」は差し障りがあるという意味であり、本来は「つつ(包・裏・慎)まれる」対象のことであり、それが同じ語で示されるようになったと考えるが、ここには、すでに「へうつし」「へうつり」あう、「多様な反映作用をもたらすリバー・モード」が示されている。

日本独自の「包み文化」と「奥の美学」を論じた前掲李御寧は、「包む」ことの最後の夢は、開くプロセスにある」とする。再度引用すれば「包むことによって、奥に隠すことによって、そして逆に心が表にあらわれるパラドックスによって、世界が開か

れる⁽⁴⁸⁾のである。李はその具体例として「屏風の意味論」を提出する。屏風自体は、天武天皇の朱鳥元年（六八六年）四月に、献物の一つとして新羅から日本にもたらされたが、室町時代に入ってから、一方向ではなく両方向から折り畳めるように日本独自の改良が加えられた。それは文字通り「風を防ぐ調度」としてだけではなく、「二一緒にいる独り」のパラドックスの空間⁽⁴⁹⁾、すなわち両義的「境界」を現出させる機能も有している。

さて、こうした屏風の「両義性」は、その内にいる者にとつてだけでなく、たとえば内が死穢によつて汚染された空間となつている場合は、外にいる者にとつての防御シェルターとしても機能することも忘れてはならない。日本美術史家榊原悟は、北枕や左衽と同様に忌避されるべきものであり、死と深く結びついた習俗であった「逆さ屏風」について興味深い報告をしている。江戸時代の絵画や版画に描かれたそれは天地逆転のものだが、榊原は、歴史をさらに遡り、『栄花物語』に記された東宮妃藤原嬉子の死と葬送のありさま、『看聞日記』に記された將軍足利義教の御座をめぐる失態、『吉事略儀』に記された天皇・上皇・女院等の葬儀次第や『僧用集』に記された上流階級の行儀作法、さらに『和長脚記』や『古事類苑』に記された後土御門天皇と後柏原天皇の葬儀の記録等を調べ、少なくとも室町時代の葬送の場における儀礼の調度としての屏風について、以下の三点を特徴として挙げると。すなわち、「一、北枕にした遺骸を内にこめ、屏風を立て廻されたこと。二、その屏風は、裏面を内（中）側、つまりは表裏を反転して立てたこと。三、遺骸を納めた棺には、入棺の儀においても大葬の場においても、同じく屏風を立て廻されたが、その屏風もまた裏面を内側、表面（絵方）を外にして立て廻されたこと⁽⁵⁰⁾」であり、そこから「ある屏風が葬儀の場を意味付ける力を持

ち得るのは、そこに何か特別な画題・図様が描かれているからではなく、ましてや技法によるのでもなく、その立て方―絵方を外に裏面を内にする、その方式に由来していたこと⁽⁵¹⁾」を指摘している。「様ごとに立て」られた屏風（『栄花物語』）あるいは「裏返」に立て廻された屏風（『吉事略儀』）といった表現は曖昧であり、同じ「逆さ屏風」でも表裏反転と天地逆転との関連は不分明であるようだが、ここで重要なのは、まさにそのリバース・モードとしての屏風の使われ方である。『吉事略儀』にあるように、屏風が立て廻されるのは、死後、遺体を北枕にして御衣で包んだそのすぐ後である。そこは屏風を立て廻すこと＝包むことによつて、いわば殯の空間、あるいは「奥の空間」となる。天地逆転した屏風は、その場の非日常性のメルクマールとなり、表裏反転させられた屏風も内に忌むべき死穢が包まれていることを示している。つまり、屏風はその場が両義的な境界となつたことを明示しているのである。

こうした例は屏風に止まらない。民俗学者常光徹が指摘するように、リバース・モード＝「逆さま」は「逆さ屏風」だけでなく「逆さ箒」「逆さ木」「逆さ着物」「左柄杓」等々葬式に関する風習にはよくみられる。つまり「逆さま」は日常性が逆転したところの非日常性の象徴である。言い換えれば「逆さま」の行為によつて、ある状態を別の状態に転換させることが可能なことを示している⁽⁵²⁾のである。例えば、ここで常光が具体例として提出するのは箒である。箒をめぐると俗信は「この道具の実用的な機能である掃く作用、つまり「移動させる力」の観念を根底に持っている⁽⁵³⁾」のだが、長居の客を帰す「逆さ箒」のようにそれが「逆さま」にされることによつて、さらに強力な呪力が顕現させられることになる。

(二) 象徴的逆転

もちろん、こうした例は、両義的性格を象徴するものとして「反自然」を演じる「道化」の「さかしま」的行為を論じた文化人類学者山口昌男の一連の道化リトリック・スター研究⁵³⁾を待つまでもなく、日本に限ったことではない。英文学者バーバラ・バブコックは編著『さかさまの世界 The Reversible World』(一九七八年)で、こうした「逆さま」を「象徴的逆転 Symbolic Inversion」と名づけている。則ち、

「象徴的逆転」とは、広義に解すれば、言語的・文学・芸術的・宗教的、あるいは社会・政治的のいずれたるとを問わず、一般に行われていく文化的な記号^{コド}、価値、規範を、逆転、否定、または破棄するような、あるいはなんらかの形でそれに代わり得るものを示すような、表現的行動に属するあらゆる行為を指す⁵⁴⁾。

また同著内で、人類学者ヴィクター・ターナーが、現代における象徴的逆転や象徴的表现に「疑似境界 liminoid」(神話等のコンテキストでは「境界 liminal」という用語が当てはめられるとしている。ターナーは「境界性 liminality」という術語を造ったことで知られるが、彼によれば、「境界性」のもつ属性は、曖昧さ、不確定さにあり、それゆえ社会的・文化的移行を儀礼化している多くの社会では「しばしば、死や子宮の中にあること、不可視なもの、暗黒、男女両性の具有、荒野、そして日月の蝕に喩えられる」とする⁵⁵⁾。つまり曖昧性が両義性に通ずるのは言を俵たないが、そうした属性をもつ「境界」が双方向の移行・交通を可能にする界域でもあるということを忘れてはならない。

たとえば、ターナーが列挙した具体例のうち、明確に「移行」する非日常的な「境界」的時空間である日・月蝕についてみよう。『禁秘抄』下(二二二年)の日月蝕の項に「席裏廻御殿」とあり、日・月蝕の際、御所を席で裏む作法があったことがわかる。日本中世史家黒田日出男⁵⁶⁾は、こうした御所を席で裏む作法の淵源を院政期と措定し、それが自然秩序の変異などの(穢れ)から天皇(あるいは将軍)を守ろうとするものであったことを報告している。黒田によれば、僧侶の裏頭姿や「癪者」「宿の長吏(犬神人)」らの覆面姿のように、扇や袖で顔を(隠す)作法が女性だけでなく男性や僧侶などにまで一般化したのもこの中世社会の特徴であり、その原因を中世的な(穢れ)の意識の肥大化に措定している。まさに御所といった「場」だけでなく、僧侶、「宿の長吏(犬神人)」といった人間までもが、境界的存在として裏まれたわけだが、そこで用いられているのは、あくまでも着脱が簡便な蓆や布である。屏風のポータブルな融通性に関連して、前掲李御寧は次のように述べている。

もつと正確に言えば、「ここ」という空間をつくりだす機能よりも、それをすぐ崩していくところに真の屏風の生命がある。
屏風は崩壊するために存在する壁である。「ここ」という空間に「いま」という瞬間のはかなさを取り入れた壁が屏風である。アジアの壁、無の壁、屏風の実用性と美しさは、まさに開くように閉じることができる、あの両義性にあるのだ⁵⁷⁾。

まさに屏風や蓆は、即座に顔を隠して私的空間を作りだせる女性の扇子にも近く、それはまた、通過儀礼の空間ばかりではなく時間までも仕切る。そして、ここでの「ツツミ」のポイント

は、完全に隔離することが意図されているわけではないということである。日本中世史家奥野高広によれば、室町時代の文献『吉田兼致卿記』文明十六年（二四八四）九月一日条に、日蝕に際して予め清涼殿と御学問所の東の階だけを庭で包んだことが記されている（「御所包之事、〽（中略）〽、先是掃部寮持参庭、包清涼殿東階、於常御所予奉包之、御学問所同、〽）。蝕の光の穢れから守るのであれば、なぜ清涼殿全体を裹むことをしなかったのであろうか。つまりこれは「逆さ屏風」と同様、あくまでもそこが非日常的な移行の時空間、換言すれば一種の往還可能な「界面」＝インターフェイスになっているということのメルクマールとして機能しているからと考えられるのである。

六 「ツツ」まれる言葉

さてこうした発想は、言葉についてもあてはまる。日本中世文学者沖本幸子によれば、すでに平安時代の十二単が象徴するようになり、生身の隠蔽^⑧「姿を見せないこと」が貴族女性の美学となっており、まさに男女の恋も「贈られる和歌、そこにしたためられた筆致、籠められた香り、そうしたものから相手を想像することによって成り立っていた^⑨」。そこでは声を挙げることもまた生身を露呈させてしまうという理由からタブーとされていた。つまり肉体だけでなく、声もまた包まれたのである。しかし逆に言えば、隠されたからこそ、外に向かつて隠されたものが強調される状況を出来させているという、リバーズ・モードが作用していることを看過してはならないだろう。

前掲李は、日本人は言葉を「包む」、換言すれば「日本語の場合、物事を示すというよりは、それを包むといったほうがよい

ものが多い^⑩」と指摘するが、それは前述松岡正剛が枯山水等で指摘していた、表現しないことによって表現するという、いわば逆説的方法^⑪リバーズ・モード^⑫「日本という方法」とも関わる。こうしたリバーズ・モードをより明確に提示したのは、江戸時代の国学者富士谷御杖の「言霊倒語」論であろう。以下彼の『萬葉集燈』には以下のように述べられている。

いはまほしき事を、深く言につゝしめる心のうちのくるしさを、神もあはれとおぼすぞかし。いかでか、いはまほしきまゝをいひたらむをあはれとおぼさむ。倒語するは、所詮いはまほしき事をつゝしむなり。〽（中略）〽この詞づくりをば、倒語といふ。倒語とは、言のつけざまをいふ名也。言霊とは、詞の外に所思の言はずしてこもれる所をしるしめす神の靈を申す也とするべし。^⑬

御杖にとつて、本居宣長が『古事記伝』で尊んだ、思うところを直接言葉で表現する、すなわち「言挙げ」する「直言^⑭」ではなく、敢えて直接言わない、すなわち「言挙げ」しない「倒語^⑮」が重要である。前出鎌田東二も指摘するように、前者が顕示・明示を旨とする「日常言語」だとするならば、後者は、折口の言霊論に通じる高次の、隠蔽・暗示を旨とする「象徴言語」ということになる。すなわち、

例語は、文字通りではない、象徴的な意味作用 (symbolic signification) である。とすれば、例語とは、単に隠された意味を精神の内部に喚起するばかりでなく、顕示／隠蔽、明示／暗示というような二元的対立の関係構造そのものをダイナミックに浮かびあがらせる表現装置ともいえよう。^⑯

御杖によれば、こうした「倒語」には、隠喩にあたる「比喩」と、換喩にあたる「外へそらす」という二種類の方法があり、ともに「情」を喚起することを目的とする。制作側だけなく「倒語」を解釈する側からみればどうなるか。御杖は『歌道非唯抄』において（歌道）の「稽古とは詞の表をただし裏境をおす事に候」としてある。ここでの「表」とはまさに表層・前景の意味、「裏」とは深層・後景に潜む意味、そして「境」とは、「詞の表と裏との間に自然ともちたるころろ」を意味する。続けて「裏表に時をかけしるをこれ境をおすと申候」とあるように、人は詞の「裏境」にある「ころろ情」を想像によって「推し」はかることが要請される。しかし、こうした「倒語」は、平安時代に表面的な「題詠」が一般化して以降、制作面でも解釈面でも弱まってしまったというのが御杖の立場であった。

ともあれ、前掲『萬葉集燈』からの引用中に、「いはまほしき事を、深く言につゝしめる」あるいは「いはまほしき事をつゝしむなり」とあるように、「倒語」の中核にある「言葉で表現したい事（こと）によって表現する」考え方には、言葉で表現したい事を「コト（言）」というウツツの奥に「ツツむ」という発想が介在している。これは「言霊」についても同じである。たとえば、美術史家稲賀繁美は「言霊とは「ころろ」が「ことば」によって吸い取られて「からだ」から離れて遊離してしまう現象の謂だろ^④う」とし、また美学者尼ヶ崎彬は「言霊」とは、このように「言」を肉体として生きる一つの「神」（霊）に外ならない」とし、そして哲学者中村雄二郎は、「言葉のうちに、思いや情念の母胎である神が封じこめられることによって、霊妙な働きをする。それが言霊」とする。前掲鎌田東二の引用「琴は神霊を運ぶ言霊の具

にもあつたように、「コト（言）」は一種の容れ物である。しかし、前掲李^⑤が赤ん坊の「おくるみ」や「屏風」に象徴される東洋的な「包む」文化と「揺り籠」や「壁」に象徴される西洋的な「入れる」文化とを対照させる時、そこに「柔かい／固い」という二項対立を当てはめているように、この「コト」は、ウツロイやすい「タマ」が出入りする極めて柔らかい、すぐ崩れるような薄い「ツツミ」であることがイメージされている。それはまさに前述の竹や桃や蛹のようにすぐ壊れて中から生命力が立ち現れることができるようなものである。

以上みてきたように、「つつむ」に、差し障るという意の「ツツむ（恙・障）」と差し障らないように「ツツむ（包・裏・慎）」の意という、相反するヴェクトルが含まれているのは、屏風が象徴するように、この「ツツむ」の原イメージにも「両義的な」境位の暗示が含まれていることを示唆していると考えられる。ここで、さらに一歩踏み込んで、語根としての「ツツ」に目を向けると、それはとりもなおさず「筒」に通ずる。まさにそれはウツロな中空の細長い形状の物を指すものであり、当然前述の「ウツ」とも関連してくることは言を俟たない。前掲坂部の「たがいに（うつし）（うつり）あいながら、いわばたがいの自己同一性を保証する（うつつ）の境位」という言は、「たがいに（うつつみ）（うつまれ）あいながら、いわばたがいの自己同一性を保証する（うつつみ）の境位」という表現にも置換可能なのである。以下、「ウツ」同様すぐれて両義的・媒介的な意味が付されている「ツツ」についてみていこう。

七 「ツツ」まれる音

(一) 「ツツ」まれる楽器音

「ツツミ」は「ツヅミ」に通じる。古来「つづみ(鼓)」は膜鳴楽器の総称であった。語源については、その鳴る音そのもの由来、中国の《都曇鼓》由来、古代インド語で「打楽器」という意味の《ドゥンドゥビ dundubi》または dundubhi) 由来、「筒響」の略訓由来、鳴り物の意のトモの畳頭語トトモ由来などの各説のほかに、円筒形の本体を皮で両端を包んでいるというからとする説もある^⑧。すでに第六章で、中空の「ウケフネ」が「コト(琴・箏)」に、また円筒形のウケを介して「太鼓」にも通じることに言及したが、ここではさらに詳しくみていくことにする。

記紀神話の構造人類学的分析を行った前出の北沢方邦によれば^⑨、日本の音の用語法にかかわる基本的なカタゴリーは、《ネ「音」》《コエ「声」》《オト「音」》になる。《ネ「音」》とは、笛の音に代表される、人間の情緒・情念に訴えるいわば「甘い音」、それに対して《オト「音」》は、和琴や太鼓の音に代表される、情緒・情念にかかわりなく「モノ」として響くいわば「苦い音」であり、前者は男性の、後者は女性のジェンダーを象徴する。では第三のカタゴリーとしての《コエ「声」》とは何かというと、神楽歌で「瓠の声を発する」とうたわれるように、ヒサゴが発する音に代表される音であり、それは高い「ネ」と低い「オト」とを媒介する中間的・両義的な音ということになる。

すなわち結論的にいえば、コエはネとオトとの弁証法的な媒介者である。楽器にかぎらずヒサゴそのものが、事物象徴としてのジェンダーではときには男性であり「ヒシヤクや火吹竹など」、ときには

子宮を象徴する容器として女性であるように、コエもジェンダーとして両義的であり、また現世と他界を往復する両義性をもになっている^⑩。

これには楽器の材質も関わっている。「篠笛」といった名称からも想像されるように、笛類は(古代ではササと称していた)「篠竹」で作られているが、北沢によれば^⑪、日本の神話的思考において、ササ、竹、ススキなどイネ科の熱帯性植物は「天」「男性」を、琴や太鼓の胴の材料としての木は、「地」「女性」を表象する植物として位置づけられている。前述のようにアミノウズメが「天の香具山の小竹葉」をもちながら「汗氣を伏せて蹈みとどろこ」したのはまさにこの意味で「再生」を象徴する。また楽器の形態としても、太鼓の桴は笛と同じく直線的にも換喩的にも男性ジェンダーであり、桴によって太鼓が叩かれるというのと同じ意味になるのは言を俟たない。

では、ヒサゴは媒介的楽器としてどのように位置づけられるのであろうか。北沢が述べるように、それは一方で中空で太い竹のように筒状でもあるし、中に何かを充たすべき子宮の換喩でもある。すなわち、文化人類学の泰斗クロード・レヴィ・ストロースも指摘していることだが、ヒサゴ・ヒヨウタンは「叩く呼びかけに使う共鳴器として使われるときには意図的な音源になり、中の水を空にしようとして空気が急激に入るときには、意図的でない音源になったりする」^⑫「両義的な「ウツワ」なのである。

では、なぜヒサゴが発する音は「声(コエ)」として「音(ネやオト)」と区別されたのであろうか。声は力を使わねば音として響くことはできない。文化史家ウォルター・オンクが指摘するように「すべての音声、とりわけ口語での発話は、生体の内部か

ら発するのであるから、「力動的 dynamic」なのである²⁶⁾。文化人類学者川田順造は「声を発することがもつ暴力性、凌辱性と、声を人前にさらすことへの羞恥という両義性²⁷⁾」を指摘し、さらに前出坂部は、デリダをふまえて、声が「自己同一的な自我を外へと超出させる他者性の契機を根本の構造として含む²⁸⁾」ことに言及している。こうした根源的な声の性質についての認識は当然古代日本人にも存していただろう。よって前掲沖本が報告しているような平安貴族女性社会における「声のタブー」を俟つまでもなく、すでに万葉集にみられた「言挙げせぬ国」という表現が物語っているように、御杖が「神を殺す」と考えた「言挙げ」²⁹⁾ 直言を避ける発想はすでに古来からあつたと考えるのが自然である。日本の言霊思想をまとめた豊田国夫によれば、古代の文献における「コトアゲ」に関する用法に通底するのは、「特別表明とか、イマシメ、ツツシミなどとの関連用法³⁰⁾」ということであるが、すでに万葉集卷十三・柿本人麻呂歌集中の「葦原の 水穂の国は 神ながら 言挙げせぬ国 然れども 辞挙ぞ吾がする」(三二五三)といった表現は、本来ツツしまれるべき、いわばタブーである「言挙げ」を敢えてするという意味に解しうるのである。

「言挙げ」を避ける場合、「沈黙」だけでは伝達手段として不足である。よって倒語のような間接的な表現が要請されることになる。そしてこの間接性の表現とはまさに「ツツまれている」という音感覚へと働きかけることになる。すなわち、オングが指摘するように「すべての音は、なんであれ音を出すものの内部構造をとどめている」³¹⁾のであり、包まれた発音体から発せられた音はすぐれて間接性を表象するものとなる。

(二)「ツツ」まれる声

楽器の場合は、中空の「ウツワ」であり、高い乾いた音も低い湿った音も発音可能であるヒサゴはまさにこの意味でその媒介性を付与されているが、では声の方はどうであろうか。

ここでは民族音楽学者山田陽一が報告する、パプアニューギニア北部低地に住むイアトモイの人々による、竹筒を用いた「マイ・クンデイ」という独特の声のパフォーマンスについて取り上げておこう。このパフォーマンスでは、二人の男性がそれぞれ竹筒を一本ずつ持ち、竹筒の端を口にくわえ声を発する。当然のことながら声が歪められ(「擬装」され「異化」され)ることによって、伝達されるべき言葉は隠蔽され曖昧化される。つまりここでは竹筒によって意図的に声が包まれるのである。そして、その特徴ある氣息音発声は「泣き」³²⁾の極端な姿である激しい慟哭の発声モードの模倣として捉えられる³³⁾。マイ・クンデイの表現モードは、神話的母方祖先としての二羽の鳥たちが大声で泣き叫ぶ姿を音楽的に様式化したものであり、ここで用いられる長い竹筒は、まさに鳥たちの嘴に見立てられている。そこを通過して発せられた声は、もはや人間の声ではなく鳥祖先の声なのである。そして、イアトモイの人びとにとって「泣き叫び」のような行為、即ち、

感情的な振舞いというのは、本来、女性的な領域に属するものと見なされ、常に威厳を保ち毅然とした態度をとる男性の行動規範から大きく逸脱している。男たちは、だからこそ、声を変え、ことばを変形させて、感情を隠す必要がある。彼らは自分の肉声、男としての声を竹筒で覆い、ことばをわざと不明瞭にして―声に仮面をつけることによって―圧倒的に父方ラインに位置する自分をいったん括弧の中に入れる。そして女性的な泣き叫びの発声モードをとりな

がら、しばし母の世界に立ち戻るのである。竹筒は、この目的のためにぜひとも必要な仕掛けだと言える。^⑧

鳥はまさに中空を滑空し天と地を繋ぐすぐれて媒介的な動物であり、それは古代から此岸と彼岸を往来することができると考えられてきた。またすでに前稿で指摘したように、哭声^④鳴き声は、マイ・クンデイがジェンダーバランスを曖昧化していたのと同様、殞的な境界的時空間のメルクマールでもある。

こうしたいわば声の仮面的仕掛けは、他でもみられる。たとえば、前出レヴィリストロースは、南米トゥカノ語では笛を吹くことを笛で「泣く」とか「嘆く」、同じくアレクナの神話では各種の動物独特の鳴き声を「笛」と呼ぶといった事例を報告しているが、「仮装」された音声をさらに音楽のレヴェルにまで敷衍する。すなわち、

言葉が小さな隔たりの世界に属するとするならば、音楽は、言葉の混沌にみずからの秩序を置き換えるのであるから、仮面を付けた話であるようにみえる。音楽には、文字をもたない社会が仮面に与える二重の役割が備わっている。仮面を付けている人物に、より高度の意味付けをして、その人物ではなくしてしまうのである。固有名詞が、その個人をある人物に変形する暗喩の働きをしているように、(中略)音楽の旋律は、語りの暗喩である。^⑨

日本においては、最もわかりやすい、すなわち文字通り仮面によって「ツツまれた声」の例は、能のシテの謡にある。ここでは「包むもの」として「能面(おもて)」が、摺り足に代表されるような最小限にまで切り詰められた能に特徴的な所作すべてを支配

している。能楽研究者野上豊一郎の、能面は「中間表情」であるという指摘^⑩を受けて、日本中世文学研究者三宅晶子は、面とは決して無表情なのではなくすべての表情を包含するニュートラルな状態を示すものであるとし、「面の中にいて、演者は否応なく生身の自分自身と対峙し、眠っていた内なる真実を呼び覚まして、それを面の外側に投げ出すしかない」と述べている。つまり、能面は隠蔽するだけでなく、当然のことながらそれを通して外へと発信する境位を保つ「ツツみ」として機能しているのである。再び坂部の言葉を引用するならば、

仮面とは、(へうつつ)の世界に、(へうつつ)の世界とは別種の構成原理をもった下層の深みの世界が映じ、立ちあらわれてくるところに成立する、いわば一種の(反)うつつ、超現実の世界において立ちあらわれてくるものにほかならない。^⑪

つまり、仮面^⑫おもてとは、絵方を外に向けた屏風同様、まさにリバース・モードとして、すぐれて境界的なメルクマールとして機能しているのである。能面によって視界が狭隘になり動きが制限され、発声も明瞭にすることはできず籠もった声になる。つまりこの能面によって、能舞台上における行為すべてがツツ^⑬包(慎)まれることになる。そもそも能の所作は、基本的に「構エ」と「運び」といった動作単位の集積から成っており、たとえば、能楽研究の第一人者横道萬里雄が指摘するように、「能における悲しみの表現は、進退や運びの中に感情を盛りこむことを別にすれば、シオリの所作と面ヲフセル所作の二つしかない」ということになる。つまり、基本の構エのまま体をわずかに前傾させ、顔を伏せ手を目の前にもってきてシオリ、またもとの基本の構エ

に戻りだけである。これは「直言」ではなく、あくまでも型としての象徴的な表現であり、その慎まれた所作で悲しみを暗示することによって見所の想像力を無限に喚起する。能装束もまた然りである。哲学者古東哲明は以下のように述べている。

そこにさらに、固くぶ厚い能装束がかぶせられる。まるで刑務所の拘禁服のようなそれは、日常の自由な所作を奪う。ふだんなら造作もない一挙手一投足が、ことさら内面から汲みだされるような身体感覚をはくくむ。外へ手足を踏みだしながら、それが同時に内面へ下り立つことになるような、奇妙な身体沈潜の情感を喚起するのである。そしてそのことが、外界へ向かえばむかうほど内側（心の堺）へ沈凛する（ちんりん）という、能演劇独特のあの「冷えた心」をつむぎだす。

まさに十二単同様、能装束は能面以上に「裏む」衣装であり、前掲三宅の指摘同様、ここでも「外界へ向かえば向かうほど内側（内心の堺）へ沈凛する」というリバー・モードが明確に刻印されているのである。

能面に象徴される「包まれた」歌舞劇としての能の特徴は、能面を通じた声だけでなく、離子方の楽器の音響にも反映されている。そこにはもはや雅楽の管絃にある金属打楽器は用いられない。前出北沢が指摘するように鉦（サナキ）に代表される金属打楽器には明確な媒介性が付されているのだが、それらは「ツツまれた」発音体でない。こうしたある意味中国起源の名残とも言いうる金属的な高音は、能の四拍子では、演奏前にかんかんに鹿の皮を焙じて用いる大鼓によって取って代わられる。大鼓と同じ

く「ツツミ」の名が残る小鼓は、「調子紙」と呼ばれる和紙を裏の鼓皮に唾で貼り、演奏中に息を吹きかけて乾燥を防ぐ。つまり同じ「ツツミ」類にあって大鼓は「乾いた音」、小鼓は「湿った音」を分担していることになるが、それはすぐれてヒサゴヒヨウタンのメロディ的な媒介性・両義性を表象しているのである。前掲の引用文で「音楽の旋律は、語りの暗喩である」としたレイヴィンストローは、「文字通りの意味は自然を含意し、暗喩は文化を含意するとすれば、暗喩あるいは婉曲な言い回し、手の込んだ料理、穏やかな音あるいは静けさを一方に配し、他方に「生の」言葉、不潔、騒音を配する体系は、一貫している」と措定し、ヒヨウタンにはこれらすべての面があるという。つまり、ヒサゴヒヨウタンの中空の楽器は、いわば「直言」的な「自然」と「倒語」的な「文化」の両方を包含しているとも言えるのである。

能の離子における残る二つの楽器、太鼓と能管も、すでに述べたように基本的には「筒」ということで、大・小鼓と同類である。太鼓についてはもはや説明する必要はないであろう。能管も、たとえば「筒音」といえば、笛ですべての指孔を閉じて吹いたときのきわめて出しにくい不安定な音（当然のことながら、一般的に高音楽器である笛の最低音）を示すことからわかるように、それは皮で包まれていなくても、そして打楽器ではなくてもある意味中空的な楽器と言いうる。よく知られているように能管は、竹を割って裏返し、吹口と指孔の間に細い管を入れ、外側を横巻きにして作られている。それは神の憑依を招来したであろう古代の石笛の響きに近づけるためか、北沢の言を借りれば「進化論の一般的法則に反して、龍笛にくらべ吹き鳴らされる音高はるかに不正確になるよう《改悪》され、《非合理化》されている」。つまり、能管はその構造自体がリバー・モードを具現し

ている樂の器（ウツワ）なのである。

八 結びにかえて

能はまず、観客からは揚幕で隔てられた鏡の間で能管があたりかもウツロウかのようなかそけき「お調べ」を奏することによって場を清めその開始を告げる。この鏡の間と本舞台とを繋ぐ橋樑かりは、まさに彼岸と此岸を架橋するものであるが、可視的演技空間と非可視的演技空間を隔てるという意味においては、この薄いウツロに揺れうる揚幕こそが、境界的、すなわち可逆的なインターフェイスを具現している。そしてこの仮の面の媒介性は、演者が出入りする時、この揚幕を引き上げられるのに用いられるのが二本の「竹棒」であることよってさらに強化される。それは彼岸と此岸を厳しく隔てるものではなく、あくまでも柔らかかく包む装置である。前出古東も指摘するように、「あの世なる鏡の間に入った役者が最初にすること。それが、面をつけること」⁽⁹¹⁾なのだが、能面においても看過されるべきではないのは、前出野上が指摘するように、「ギリシア劇面が頭部を蔽ひ包むやうにできてゐたのに対して、能面がわづかに顔だけを蔽ふにすぎない一種の板であること」⁽⁹²⁾である。完全に包まず敢えて一部を包むという仕掛けは、包まれた内部とその外部との接触面を増やし、それらが往還可能であるという交通感覚を担保するためであると言えよう。このことは、評論家唐木順三が指摘する、王朝時代と中世とを画期する「生はいつも死に面してゐる」という感覚、あるいは古東が提出する「臨生する」感覚、すなわち「いわば空中に揚がってこの世を見ている」⁽⁹³⁾感覚にも通ずる。こうした「浮遊感」とはまさに「うつろ」なる感覚にほかならない。

能樂研究者増田正造は、「ひとつの管樂器とふたつ、あるいは三つの打樂器。この組合せと能とのぬきしならぬ関係が、いつから始まったものか、またなぜ弦樂器を構成に加えなかったのか、まったくわからない」⁽⁹⁴⁾としているが、確かに、これまでみてきたように太鼓や鼓と同根であり、平安時代にははるかにステイタスが高かった「コト」類がなぜ中世において選択されなかったかについて触れておく必要があるだろう。

古代ギリシャ神話における豎琴の神は、ニーチェが理性的の神に措定したアポロンであり、豎琴の腕を見込まれて精神を病み始めたイスラエル初代の王サウルを治すために出仕したのは、のちに二代目の王となるダビデであった。豎琴は複数の絃を備え、同時に鳴らされることよって、単純な振動数比で示される協和音程をたちどころに現出させられるところに、理性的・調和的樂器としての豎琴のイメージが出来した一因がある。それは中国の儒教における徳育としての「六芸」（礼・樂・射・御・書・數）⁽⁹⁵⁾あるいは「四芸」（琴棋書画）に琴が入っていることと同じ発想である。また、琴や樂箏は平安貴族の嗜む樂器であったのに対して、能はすぐれて武家的な意識を背景として洗練化・芸術化された芸能である。

そもそも「コト」類は底が削り貫かれているため、構造的に完全には包まれてはいない。よってその響きは、能というすぐれて「境界」的・「過渡」的なドラマツルギーを奉じる劇の音楽には、あまりに明朗で開放的であると感じられたと考えられる。能の囃子のうち、唯一旋律を奏せる可能性が与えられた能管も、前述のように明確な音階を敢えて形成できないように細工が施されていた。つまり、琴・樂箏と太鼓や大・小鼓との大きな違いは、「コト」類が安定した協和音程を発するところにそのレゾン・デー

トルがあるのに対して、能の囃子は、能の境界性を象徴する「ツツまれた」騒音や不安定な音響を現出させるために存在している楽器群であると言えよう。

紙面の都合上、能《井筒》を例に、「ツツまれた」歌舞劇としての世阿弥の夢幻能について具体的に検証した章を割愛せざるをえなかった。これについては次稿にて改めて論じることにする。

註

- (1) 李御寧『「ふろしき」で読む日韓文化 アジアから発信する新しい文明…』(学生社、二〇〇四年)、一六一頁。
- (2) 同前、一五一頁。
- (3) 同前、一六〇頁。
- (4) 木村直弘「騒音としての哭声 ―その儀礼的機能の変遷をめぐって―」、『季刊日本思想史』第七三号(二〇〇八年)、七五―一〇〇頁。
- (5) 『折口信夫全集』3 古代研究(民俗学篇2) (中央公論新社、一九九五年)、二四八―二六三頁。
- (6) 安藤礼二『神々の闘争 折口信夫論』(講談社、二〇〇四年)、五九頁。
- (7) 丸山眞男「歴史意識の『古層』」、同『忠誠と反逆 ―転形期日本 の精神史的位相』(筑摩書房、一九九二年)、二九三―三五二頁。
- (8) 『折口信夫全集』19 石に出て入るもの・生活の古典としての民俗(民俗学3) (中央公論新社、一九九六年)、七九頁。
- (9) 同前、二五頁。ここで興味深いのは、折口が、こうした発想は

「総て歴史上に於いて物を考へることをやつて居る人達の墮しや すい」語原説からは生まれぬものであるとわざわざ付言していることである。

- (10) 同前、四〇頁。
- (11) たとえば、比較文化学者柳父章によれば、万葉集に出てくるタマの用例五三三のうち、「玉」は三四二、「珠」は六二、「霊」は一五、「魂」と「魄」はそれぞれ一、アラタマに宛てられた「璞」は七、借音辞一〇三であり、表意文字のほとんどは「玉」「珠」であり、「霊」や「魂」は少ない。柳父章『秘の思想 日本文化のオモテとウラ』(法政大学出版社、二〇〇二年、九〇頁以下参照)。
- (12) 白川静『新訂字統』(平凡社、二〇〇四年)、三四一頁。
- (13) 藤堂明保・加納喜光編『学研新漢和字典』(学習研究社、二〇〇五年)、二〇三二頁。
- (14) 加藤徹『怪力乱神』(中央公論新社、二〇〇七年)、九頁。
- (15) 『折口信夫全集』3、二五六頁。
- (16) 『折口信夫全集』19、四二頁以下。
- (17) 坂部恵『仮面の解釈学』(東京大学出版会、一九七六年)、一九五頁。
- (18) 同前、一九六頁。
- (19) 同前、二〇五頁。
- (20) ロドニー・ニードム「パークッションと移行」(長嶋佳子訳、『ユライカ』第二二巻第五号、一九九〇年)、二二三頁。
- (21) ビーター・メトカーフ&リチャード・ハンティントン『第二版』死の儀礼 葬送習俗の人類学的研究(池上良正・池上富美子共訳、未来社、一九九六年)、九八頁。
- (22) 『折口信夫全集』19 一八頁以下参照。
- (23) 北沢方邦『メタファーとしての音 ―音楽的知の記号学』(新

- 芸術社、一九八六年)、七〇頁。
- (24) 『折口信夫全集12 言語情調論・副詞表情の発生(言語論)』(中央公論新社、一九九六年)、五六頁。
- (25) 同前、五八頁。
- (26) 同前、六二頁。
- (27) 同前、五六頁。
- (28) 『折口信夫全集1 古代研究(国文学篇)』(中央公論新社、一九九五年)、八五頁。
- (29) 同前、九四頁。
- (30) 『折口信夫全集4 日本文学の発生序説(文学発生論)』(中央公論新社、一九九五年)、三八頁。
- (31) 安藤、前掲書、五七頁。
- (32) 大野晋・佐竹昭広・前田金五郎共編『岩波古語辞典 補訂版』(岩波書店、一九九〇年)、五一二頁。
- (33) 『日本国語大辞典 第二版』第五卷(小学館、二〇〇一年)、八九八頁。
- (34) 詳しくは、前田富祺編『日本語源大辞典』(小学館、二〇〇五年)、五〇三頁を参照のこと。
- (35) 鎌田東二「霊あるいは「霊性」の宗教思想史」、鎌田東二編著『思想の身体 霊の巻』(春秋社、二〇〇七年)、二二頁。
- (36) 洪澤敬三・神奈川大学日本常民文化研究所編『新版 絵巻物による日本常民生活絵引』第四卷(平凡社、一九八四年)、二二四頁。
- (37) 『折口信夫全集19』、五三頁以下。
- (38) 北沢方邦『感性としての日本思想 ひとつの丸山真男批判』(藤原書店、二〇〇二年)、一二五頁。
- (39) 同前 九五頁。
- (40) 吉野裕子『易・五行と源氏の世界』『吉野裕子全集』第十一卷(人文書院、二〇〇八年)、三四頁以下。
- (41) 同前、三七頁。
- (42) 同前、三六頁以下。
- (43) 額田巖『包みの文化 今に生きる技と発想』(東洋経済新報社、一九八五年)、一五四頁。
- (44) 額田巖『包み』(法政大学出版社、一九七七年)、一六八頁。
- (45) 松岡正剛『日本という方法 おもかげ・うつろいの文化』(日本放送出版協会、二〇〇六年)、九六頁。
- (46) 同前、九八頁。
- (47) 同前、一二二頁。
- (48) 李、前掲書、一六〇頁。
- (49) 同前、六四頁。
- (50) 榊原悟「屏風Ⅱ儀礼の調度 Ⅰ葬送と出産を例に」、長岡龍作編『講座日本美術史4 造形の場』(東京大学出版会、二〇〇五年)、一九四頁。
- (51) 同前、一九五頁。
- (52) 常光徹「境界の呪具 Ⅰ箒」、小松和彦編『怪異の民俗学8 境界』(河出書房新社、二〇〇一年)、四一七頁。
- (53) 同前、四一五頁。
- (54) 山口昌男『道化の民俗学』(新潮社、一九七五年) 他参照。
- (55) パーバラ・A・バブコック編『さかさまの世界 Ⅰ芸術と社会における象徴的逆転』(岩崎宗治・井上兼行共訳、岩波書店、一九八四年)、三〇四頁。
- (56) ヴィクター・W・ターナー『儀礼の過程 新装版』(富倉光雄訳、新思索社、一九九六年)、一二七頁。
- (57) 黒田日出男「こもる・つつむ・かくす Ⅰ中世の身体感覚と秩序」『日本の社会史』第八卷(岩波書店、一九八七年)、一六九

- 5二〇六頁。
- (58) 李、前掲書、六六頁。
- (59) 奥野高広「日月食料所」、『日本歴史』第四二六号（一九八三年）、八三頁。因みに、この時代は御学問所は清涼殿内の一画にあった。
- (60) 沖本幸子「芸能の声 遊女をめぐる」、兵藤裕己編著『思想の身体 声の巻』（春秋社、二〇〇七年）、一三八頁。
- (61) 李、前掲書、一六一頁。
- (62) 富士谷御杖『萬葉集燈』（島本赤彦校訂解説『萬葉集叢書』第一輯、臨川書店、一九七二年）、七頁。
- (63) 鎌田東二『記号と言霊』（青弓社、一九九〇年）、三三二頁。
- (64) 稲賀繁美「日本の美学」…その陥穽と可能性と―触覚的造形の思想（史的反省にむけて）『思想』第一〇九号（二〇〇八年五月号）、四〇頁。
- (65) ニケ崎彬『花鳥の使 歌の道の詩学Ⅰ』（勁草書房、一九九五年）、二五九頁。
- (66) 中村雄二郎『制度と情念と』（中央公論社、一九七二年）、一八三頁。
- (67) 李、前掲書、三九頁以下。
- (68) 『日本国語大辞典 第二版』第九卷（小学館、二〇〇一年）、三七四頁。
- (69) 北沢方邦『沈黙のパフォーマンズ』（新芸術社、一九八八年）、三九頁以下。
- (70) 同前、四三頁。
- (71) 北沢『メタファーとしての音』、六五頁以下。
- (72) 同前、八〇頁以下。
- (73) クロード・レヴィストロース『神話論理2 蜜から灰へ』（早水洋太郎訳、みすず書房、二〇〇七年）、五二四頁。
- (74) ウォルター・J・オング『声の文化と文字の文化』（桜井直文・林正寛・糟谷啓介共訳、藤原書店、一九九一年）、七四頁。
- (75) 川田順造『聲』（筑摩書房、一九八八年）、六頁。
- (76) 坂部、前掲書、一七頁。
- (77) 豊田国夫『日本人の言霊思想』（講談社、一九八〇年）、六三頁。
- (78) オング、前掲書、一五三頁。
- (79) 山田陽一「パプアニューギニアの声の仮面」、かくふの会編『音が織りなすパフォーマンズの世界』（昭和堂、一九八七年）、二〇九頁。
- (80) 同前、二二〇頁。
- (81) レヴィストロース、前掲書、三七五頁。
- (82) 同上、三七八頁。
- (83) 野上豊一郎『能面論考』（小山書店、一九四四年）、二四頁。
- (84) 三宅晶子『世阿弥は天才である』（章思社、一九九五年）、五三頁。
- (85) 坂部、前掲書、二〇四〜二〇五頁。
- (86) 横道萬里雄『岩波講座 能・狂言Ⅳ 能の構造と技法』（岩波書店、一九九三年）、二六五頁。
- (87) 古東哲明『他界からのまなざし 臨生の思想』（講談社、二〇〇五年）、四五頁。
- (88) 北沢『メタファーとしての音』、八一頁以下。あわせて以下の拙稿も参照されたい。木村直弘「雷鳴のコスモロジー―祖霊祭祀における金属打楽器音と騒音をめぐって―」『平成一〜一三年度科学研究費補助金・基盤研究（B）（2）「祖霊祭祀の日中比較研究」（課題番号：二二六九五〇〇一）成果報告書』（二〇〇二年）、二一〜五〇頁。
- (89) レヴィストロース、前掲書、五二三頁。
- (90) 北沢『メタファーとしての音』、一一頁。

- (91) 古東、前掲書、四四頁。
- (92) 野上、前掲書、一九頁。
- (93) 唐木順三『日本人の心の歴史 上』、『唐木順三全集』第十四卷（筑摩書房、一九八一年）、一七二頁。
- (94) 古東、前掲書、五五頁。
- (95) 増田正造『能の表現 その逆説の美学』（中央公論新社、一九七一年）、三二頁。
- (96) これについては以下の拙稿も参照されたい。木村直弘「心の琴線に触れる ―無絃琴の美学をめぐって―」『アジア遊学』第一一〇号（二〇〇八年）、一四八～一五八頁。
- (97) 木村直弘「ツツまれる哭声―世阿弥能《井筒》における境界のセミオーシスをめぐって―」、『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第八号（二〇〇九年）。

※ 『春日権現験記絵』『うつほ物語』のテキストについてはそれぞれ、小松茂美編『続日本絵巻大成14・15 春日権現験記絵 上・下』（中央公論社、一九八二年）、河野多麻校注『日本古典文学大系10 宇津保物語 一』（岩波書店、一九五九年）に拠った。

【付記】

本稿は平成一七―二二年度文部科学省科学研究費補助金特定領域研究（課題番号：一七〇八三〇〇一）による研究成果の一部です。

*岩手大学教育学部音楽学研究室

