

## ツツまれる哭声

### —能における境(鏡)界のセミオーシスをめぐって—

木村直弘\*

(2009年3月4日受理)

Naohiro KIMURA

Muffled Keening

—On the Semiosis of the Liminality in Noh Plays—

#### 0. 序：「ナク」の意味論

日本人はいついつ頃から大声をあげて哭くことを慎むようになってきたのであろうか。

現代日本の葬儀において、たとえば「慟哭」といった言葉からイメージされるような大仰に声を挙げる哭きを見聞きすることはあまりない。一方中国人や韓国人の悲哀の表現には依然として声を張り上げた「哭き」が存する。こうした差異は、短絡的に情緒面の民族的差異へと還元されがちである。しかし儒教社会における葬儀で「哭き」は必須の儀礼的アイテムであり、それは単に感情的に悲しいから自然と号泣するというレベルではなく、「哭」すなわち意識的に大声を発することが必要となる。それは単に声を出すだけに留まらない。『礼記』檀弓篇下に「辟踊，哀之至也」とあるように、胸を叩く「辟」や足踏みをする「踊」は、葬儀における最も深い哀悼の意の表現とされた。しかし、それに続けて「有算，爲之節文也」とあるように、その表現の度合いは必ず適切に調節されねばならない。母が死んだため子供のように泣く者を見ての孔子の言「哀則哀矣，而難爲繼也。夫禮，爲可傳也，爲可繼也，故哭踊有節」（『礼記』檀弓篇上）からもわかるように、哭も踊もあ

くまでも後々まで伝えられるべき礼であるため節度が必要とされた。しかし日本においては、節度ある（あるいはコントロールされた）「哭き」は却ってわざとらしいものとしてネガティブに捉えられる。それはあくまでも表出されることを慎まれる、つまりは音声として公に発せられない方が節度があると見做されるのである。

民俗学者柳田國男は、昭和15年8月7日「国民学術協会公開講座」での講演をもとに昭和16年8月に上梓されたエッセイ「涕泣史談」で、日本人が近年大人も子供もめったに泣かなくなったことに着目し、その原因について考察している。柳田によれば、言語を唯一の表現手段と考えがちな「学問の化石状態」下であって、「泣く」という行為が言葉を用いるより簡明かつ適切な自己表現手段であったことが忘れられ、このような思考は「新たに国の進路を決しなければならぬ当代に於ては、殊に深く反省して見るべき惰性又は因習」<sup>(1)</sup>である。この国で少なくとも人前でおおっぴらに泣くことが悪徳であるかのように言われ始めた時期を柳田は中世以降と推察し、こうした行為が社会から排斥されるようになったのは、江戸時代の義太夫等に聴かれる慟哭の声のように、泣くことが表現方法として非常に有効であり「乱用

\* 岩手大学教育学部音楽学研究室

の弊」があったからとも考えられるとした。そもそも「男は泣くものではない」といった教訓は逆に「女ならば大人でも泣くべし」という理解が人口に膾炙していたからだというのである。大人による表現としての泣きの用途として柳田が挙げているのは、「デモンストレーション (demonstration)」と「ラメンテーション (lamentation)」である。前者は、夫婦喧嘩の際等で、大きな声を立てることによって周囲の注意を喚起し、第三者の公平な判断を味方につけようとする用途であり、後者は神や霊を送る時の方式で、いわゆる儀礼的泣きである。たとえば三月の節句での雛送り(流し雛)、盆の十五日の魂送り、あるいは葬式における「泣き女」といった風習からも看取されるように、泣きは、行事に欠かせない慣習的約束事であった。盆や葬式においては、死者との別れといった感傷を伴うため、実感がこもった心からの泣きとの区別がしにくいわけだが、柳田によれば、そこに言語的混同が生じた原因がある。つまり、忍び泣きと呼ばれるナク(「涙をこぼす」「悲しむ」「哀れがる」等)と、表現手段としてのナクとは単語が同じでも全く別種のものであるとされる。以下、彼の説明を引用しておこう。

今一つの漢字の誤解は、是こそ説文学者の怠慢と言つてもよいのであるが、日本語のナクといふ言葉に、涕だの泣だのを宛てたのがそもゝの失敗であつた。あちらの字引きを見ると、涕は元来眼又は鼻から出る液体、泣も亦声無くして其涕を出すことであつて、共に三水を扁にして居るから、音声其ものとは関係がないのである。しかるに我邦では、ナクといふ動詞の鳴は、鳥にも虫にも共通であり、生類で無いものにはナルと謂つて居るのと同じ語である。是こそ耳に訴へる語だから表現であるが、一方の泣は一人きりの現象で、うつかりすると見過ごされてしまふ。然るにそれがいつの間にか御株を奪つて、ちつとも声を立てずとも涙を出せば皆ナクと謂ふことになつたのは、つまりは泣の字の語訳からである。声を立て、なく方は哭の字を宛てる方がよかつたので、万葉集などには此の字が多く使つてあるが、しかもその哭する場合にも涙が出るので、泣即涙をこぼすことをも、古くから我々はナクと謂つた。さうして特に声を揚げてなくことを、ネナ

ク・ネニナクまたはネヲナクと謂つて區別した。～(中略)  
～ナクは始めから声を出すことだつたのである。(2)

さらに柳田は、講演が行われた時期が旧暦の盆であることに関連させつつ、現在はしめやかな行事となっている盆の魂祭も「以前は是が又我々の同胞の、最も声高く哭し且つ叫ぶ機会」であり「とにかく生きた人ばかりか、死んだ眼に見えぬ人の霊にまで、やはり心のかなしみの声を、聴かせる必要を昔の人は認めて居たのである」とする(3)。同様に「カナシミ」についても、柳田は、次のように指摘する。

人が泣くのは内にカナシミが有る為といふことは、昔からの常識であつたであらうが、其カナシミといふ日本語に、漢字の悲または哀の字を宛つべきものとしたのは学問である。カナシといふ国語の古代の用法、又現存多くの地方の方言の用例に、少しく注意して見れば判ることであるが、カナシ、カナシムはもと単に感動の最も切なる場合を表はす言葉で、必ずしも悲や哀のやうな不幸な刺戟には限らなかつたので、たゞ人生のカナシミには、不幸にしてそんなものがやゝ多かつただけである。～(中略)～ともかくも泣くことを悉く人間の不幸の表示として、忌み嫌ひ又は聴くまいとしたことは、全くこの「かなしみ」といふ語の漢訳の誤りがもとであつた。(4)

こうしたナクやカナシミといった語義の問題に関連して、民俗学者福田晃は「ことばの問題はコトバのなかで実証的に解明すべきだとする国語学の立場が、コトバを文明学的に開いて解釈しようとする柳田の方法を受け入れかねたということであろう」(5)とし、これらの問題の解決は今日、文化人類学や文化構造論の分野で解決されようとしているというべきと述べているが、確かにナクやカナシミという現実感覚から帰納的に思考する柳田の発想は極めて自然である。柳田は、講演を締め括るにあたって「慟哭といふ一種の交通方法」が遮断された現代において、人前で勝手放題泣くという「表現の自由」を要請するのではなく、「泣くよりももつと静かな平和的な交通方法が、代わ

つて発達しつゝある兆候と見てもよいであらう」<sup>(6)</sup>と述べているが、残念ながら柳田はその「もつと静かな平和的な交通方法」について、そしてそもそもなぜ中世になって慟哭が慎まれるようになったかについて具体的に語ることはなかった。

子ども文化史家・森下みさ子は、柳田の講演で引かれた相模国・馬入川の川原で行われる「泣き祭」に着目し、「川原」という一般民俗では彼岸と此岸との場の境界と見做される場で子どもたちの泣き真似パフォーマンスにおける「泣き声の両義性」を指摘する。成人男性が社会的に「泣き」を憚るのに対して、もっぱらそれを担うのはいわば子どもと老人というマージナルな存在、すなわち生死の境に限りなく近づきうる存在でなければならない。特に出産時、「産啼術」なども存在し産声が発せられるかどうか重視されているように、出生したばかりでまだ生死の境にあるともいえる「赤子の泣き声」は、極めて「境界的な両義性」を帯びる。すなわち「赤子の泣き声は生を証し、いっぽうで死を指しつづける」<sup>(7)</sup>、換言すれば、今その時空間が「境界」であることのメルクマールとして存在する。つまり、「泣き声は、それゆえ死を内包した声、いうならば「死」という負のエネルギーを根源として放出される音といえる」<sup>(8)</sup>。こうした泣き声は、まさに川原の比喩に明らかなように、此岸から彼岸へあるいはその逆へといった双方向のベクトルをもつ往還可能な交通回路を開く契機になるものである。いわばこの媒介をするのが「泣き声」ということになるが、「ナク」という語が「哭く」及び「鳴く」と漢字を宛てられることからわかるように、この「泣き声」は動物と人間との境を曖昧にし、その「曖昧さゆえにもろもろの記号を引き寄せ、結果として境界の発する磁力を帯びる」<sup>(9)</sup>ことになる。

この小論では、以上のような柳田や森下の指摘をふまえ、改めて日本人は中世以降なぜ（泣かなくではなく）哭かなくなったのか、そして、柳田が措定しなかった「もつと静かな平和的な交通方法」とは何なのかについて、「ツツ（包・慎）む」

という日本の表現方法の視座から、具体的には観阿弥・世阿弥父子によって確立されたすぐれて「中世」的な歌舞劇としての「(猿楽)能」に鏤められたさまざまなセミオーシスの解析を通じて検証することを目的としている。ちなみに、本稿にはすでに前提となる2本の拙稿がある。前々稿<sup>(10)</sup>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、腐敗と密接に関連づけられた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ついて論じ、前稿<sup>(11)</sup>では、前々稿をふまえて「慎む」＝「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、往還性について論じた。これらも併せて参照されたい。また、そもそも泣くこと自体が弛んだ精神の表象とされた大政翼賛会的な精神的規律の強制<sup>(12)</sup>が底流する、太平洋戦争突入前夜の時期に敢えてなされた柳田の講演の思想的背景をさぐることも非常に興味深い。これは「かなしみ」という概念にも関連する日本思想史学における大きなトピックとなりうるものであり、紙面の都合上別稿に譲る。

## 1. 「ナル」の意味論

さて、前述の柳田的な発想は、日本政治思想史学の泰斗丸山眞男の有名な論文「『歴史意識の「古層」』」（初出：1972年）にも出発点として共有されている。よく知られているように、この論文で丸山は世界の諸神話における宇宙創世論に「つくる」「うむ」「なる」という3つの通底する基本動詞を見出し、それぞれの位置づけを行った。「つくる」論理をつきつめれば主客二元論になり「うむ」「なる」と対峙することになるが、自動詞と他動詞という視点からみれば、「なる」論理は「うむ」「つくる」と対立する。よって、図式的には「なる」と「つくる」の両極の中間に「うむ」が位置づけられることになり、その距離は各文化によって異なってくる。日本の記紀神話の場

合もこれら3つの基本動詞は意識的に使い分けられているが、「なる」論理の磁場が強く、「なりゆく」過程によって「うむ」はかぎりなく「なる」へと近づけられる。たとえば、イザナギの「みそぎ」の過程において、いわゆる三貴子を頂点とするさまざまな神が「化生」するが、イザナギが「うみうみて」と表現している場合でも実際は「みそぎ」の過程で「成」った神々であり、そこには男女二神による生殖の結果といった中国の陰陽二元論に由来する「目的意識的な化育」という発想はない。こうした「なる」論理に依拠した記紀神話の宇宙創造論は「まさに不断に成りゆく世界」として描かれているのである。

丸山は、こうした記紀神話冒頭の分析から、そこに「バツン・オステイナート」のように底流する日本古代の歴史意識の「基底範疇」として「なる」「つぎつぎ」「いきほひ」の3つを措定した。特に、「なる」については、国学者本居宣長が『古事記伝』三之巻で示した「なる」という古代語の三分区、すなわち「一つには<sup>な</sup>無<sup>り</sup>し物の<sup>な</sup>生<sup>る</sup>り出<sup>る</sup>る」「二つには此物のかはりて彼物に<sup>な</sup>変<sup>化</sup>」「三つには<sup>な</sup>作<sup>事</sup>の<sup>な</sup>成<sup>終</sup>る」を例に出し、それぞれ「be born」「be transformed」「be completed」にあたること、さらにそれらから派生したものとして本草の実の「なる」と産業（なりはひ）の「なる」があることを付言しつつ、以下のように述べている。

生・成・変・化・為・産・実などがいずれも昔から「なる」と訓ぜられ、それらの意味をすべて包含してきたということは、必ずしもたんに日本語の未分化とか、漢字の本来の意味への無関心というだけでは片付けられない。古代日本人にとって、これらの意味すべてを包括する「なる」のいわば原イメージがあったのではないか。さらにいえば、生誕・所生を意味する「<sup>な</sup>生<sup>る</sup>」はまた「<sup>な</sup>生<sup>る</sup>」とも訓ぜられ、今度は「ある」というコトバについて見ればそれはまた存・有という字にも適用され、他方で、これまでかくれていたものが顕在化するという意味での「<sup>あ</sup>現<sup>る</sup>」にも通じている（<sup>あ</sup>現<sup>る</sup>神の「現」）。こうした漢字の使用法は、たんに無法則な流用ではなくて、やはりそこに発想の一定の傾向性が潜んでいるのではなからうか。～（中略）～逆に、漢字の意にかか<sup>ず</sup>ら<sup>ず</sup>って、コトバを選択、もしくは造成しているような面もあるように思われる。(13)

ここで丸山は、柳田より一步踏み込み、コトバの「意味すべてを包括する」原イメージについて語っているが、ここで「なる」論理が優勢の要因となっている原イメージは、ウマシ<sup>ア</sup>シ<sup>カ</sup>ビ<sup>ヒ</sup>コ<sup>ヂ</sup>が「葦牙の如くが萌え騰る物に因りて成れる」景観、すなわち「葦牙（あしかび）」＝「葦の芽」のような生長力である。丸山は、この原イメージが他の基底範疇「つぎつぎ」「いきほひ」にも貫流しているとし、ここでは「有機物のおのずからなる発芽・生長・増殖のイメージとしての「なる」が「なりゆく」として歴史意識をも規定していることが、まさに問題なのである」(14)とした。

さて丸山は「今日の国語学上もはや支持されない語源的説明の無限拡張の傾向」(15)に対する警戒を怠りはしないが、漢籍や仏典や西洋哲学とは一線を画す何かを「日本的思惟」として把握している志向については、それらに直観的な真実が含まれている場合があることをみとめ、必ずしもすべての立場が荒唐無稽とはいえないとしている。こうした傾向のもっとも特異な例は、柳田國男とともに日本民俗学を牽引した折口信夫の「国語学」かもしれない。文芸評論家の安藤礼二は折口を「言語に見出された「象徴」を手段として、国文学的事象、民俗学的事象、歴史学的事象を、「直接的な経験」の領野から解釈しつづけた言語学者だった」(16)としているが、まさに、コトバの「意味すべてを包括する」原イメージといった丸山の発想にこ近いのが、折口言語学なのである。

前出安藤も指摘するように(17)、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、折口による「な」という語根の説明(18)は、丸山が指摘した「発芽・生長・増殖」の原イメージと重なる。折口も丸山も言及しないが、「なる」という動詞には他にも「鳴る」意味するものがある。一般的にこの「なる（鳴る）」は「ね（音）」の交替形である語根「な」に動詞活用語尾が付いたものとされることが多いようで、これは前掲「なく（鳴く・啼く・哭く・泣く）」が同じく「ね（音）」の交替

形である語根「な」の動詞化と解されていることに通じる。ここでの語根「な」はあくまでも「音」を意味するものであり、生成を意味する語根「な」とは異なる考えるのが一般的なのであろうが、たとえば、四段活用ではなく下二段活用動詞である「なる（慣る・馴る・狎る・熟る）」と合わせて考えてみても、そこには一つの通底する原イメージがある。それはつまり「過程」を示すものとしての語根「な」である。「生成」の「なる」については言うまでもない。「慣・馴・狎・熟」の「なる」についても、これらには時間がかかることが前提とされている。そして、音楽が時間芸術とされることからわかるように基本的に「音」が「なり」響くためには時間が必要である。そしてこれらは単に時間の経過を示すだけでなく、かならずその過程のうちには「変化」が存在するのである。そういう意味では「過程性」というより「過渡性」といった方がよりイメージに近いかもしれない。音は言うまでもなくいつかは減衰する。それは現実的にも比喩的にはデクレッシェンドする。また「慣・馴・狎・熟」の「なる」は正負両方、比喩的にはクレッシェンドとデクレッシェンドのベクトルが想定できるだろう。そして「生成」の「なる」は当然のことながら比喩的にクレッシェンドのイメージであり、これらの「なる」はいずれも「変化」を前提としている。活用が異なる動詞にもイメージが共有される理由は、その「語根」が「原イメージ」を胚胎しており、それはいわばゲーテのモルフォロジー的な「根本現象 Urphänomen」として機能し、さまざまな関連する意味を言語生成・変容の基底となっていると考えられよう。

## 2. 「ナキ」の記号論

さて、前掲柳田の指摘を俟つまでもなく、古来、大和言葉のナクという語にはさまざまな漢字が当てられてきた。漢字の語義的にも、様々な分類が可能であるが、大別すれば以下ようになる。声を出さずに涙を流してナク（泣く、涕く）、声に

ならない状態ですすりナク（啼く）、人為的に声を挙げてナク（哭く、噉く、嗥く、慟く）、動物・虫がナク（鳴く、嘖く、唳く、啾く、嚶く、唧く）、鳥などがかなしげにナク（啼く）等々。

ここで注目したいのは、声を挙げてナクことに当てられた漢字の字源である。漢字学者白川静の『新訂字統』によれば<sup>(19)</sup>、「哭」とは、二口（葬祭に用いられる祝祷の器）と犬（犬牲）から成る会意文字で、葬送儀礼の際声を発して哀しむことであるが、あわせて『段注説文解字』では「犬の泣き声を人に移したものとされていることも引かれている。「慟」は身を震わせて哭すること。

「噉」は、「敷」が「架屍を殴ってその呪霊を鼓舞し、祈願を成就することを徹める呪的行為で、そのとき発する声」であり、高く呼ぶ声を「噉呼」という。また「嗥」は、「死者の魂を呼び返す復の儀礼において、復する者が発する声」「獣の遠吠えの声」「高く澄んだ、よく透る声」であり、「皐」の声義を受けたものである。この「皐」とは獣の屍が雨風に暴され、白骨化した様を象った文字であり、復の儀礼の際、復する者が衣服を持って屋上に登り、三度「皐（ああ）、某復れ」と呼ぶため、「よぶ」の意味もあり、またその声は長く緩やかに発せられるので「緩やか」の意味もあるとされる。

さらに、関連語の字源をみておくと、「死」は、残骨を象形した「歹」と人に従い、残骨の前で人が拝跪する意味。「葬」とは「ボウ」と「死」に従い、「死」が草間にある形。そして「穢」とは「草間の雑草」の意である。

このように、葬送儀礼においては、死者の遺体の風化＝「殯」に関連した言葉が多いことに気付く。殯葬が始まる以前は、草間に遺棄されていた屍は、殯葬によって殯屋に隔離・安置されるようになる。草間あるいは殯屋で風化を待つということは、とりもなおさず腐敗から白骨化へという移行のプロセスを示しており、それは気が失せていくこと、すなわち「気離れ」＝「穢れ」の期間として認識されるようになった。

現代のように法律で火葬が義務づけられている

国がほとんどである場合、こうした「殯」という「過程」は実質的には消滅している。つまり現代では、生死の「決着」は白黒の転換「点」として把握されており、灰色という「中間」色的な転換「期間」は存在を許されない。しかし、古代においては特にこの「移行期間」は極めて重視されていた。たとえば、『礼記』檀弓篇上には次のような孔子の言が紹介されている。

孔子曰、之死而致死之、不仁而不可爲也。之死而致生之、不知而不可爲也。是故竹不成用、瓦不成味、木不成斲、琴瑟張而不平、笙簧備而不和、有鐘磬而無簠簋、其曰明器、神明之也。

すなわち、弔いにおいて死者を完全に死んだ者として扱うのも、また逆に生きている者として見るのもよくないというのである。死者はあくまでもまだ中間領域にいたのであり、その中間性を象徴するために、(神明の者になる)死者のために供えられる明器、すなわち竹器、陶器、木器や、管絃打楽器類はすべて不完全な状態にされたものを用いることになる。フランス現代哲学者内田樹が「葬儀というのは、じつは「始まっているけど、まだ終わらない」というある種の「未完了性」にむしろ意味があるのではないか」<sup>(20)</sup>と正しく指摘しているように、「使えそうで使えない」という状態にある明器類は、「死んでいるけれども死んでいない」という殯の期間が、すぐれて意味のある「中間的＝両義的」な時空間であることを象徴する記号なのである。

さて、この中間領域を支配しているのは決して「悲しみ」の感情ではないことにも留意しておこう。現代のように「点」としての葬儀であれば、一点集中的に「悲しみ」を行動原理とすることもできる。しかし、それが長い期間となると人間の常として、本来自発的に生起したはずの悲しみの感情をずっと意識的に保持しつづけるのは並大抵のことではない。こんにちの民族音楽学の元になった比較音楽学の泰斗クルト・ザックスは、次のように述べている。

人間が死に対してもつ本来的な感情は、悲しみでもなければ、重々しい感動でもない。捕らえることのできないものに直面したときの恐れ、理解することのできない生起した変化に対して抱く驚異の念、自分自身の運命に対する恐怖—これらが、同族者の死体に対して原始人がいだくものなのである。防ぎよ装置は二つの目的に向けられる。第一は死者を無害なものとするのである。～(中略)～第二には、死者の再生を助けることであり、人々はこの処置がいずれ自分自身に対しても施されることを望む。<sup>(21)</sup>

こうした目的をもった殯においては、遺体や明器のような空間性・視覚性の面からだけではなく、時間性・聴覚性の面からも「過渡性」のメルクマールが必要となる。そこで、「悲しみ」の感情ともリンクする記号として要請されたのがまさに騒音的な「哭声」であった。以下、前掲の拙稿と一部分重複する箇所もあるが、騒音的な「哭声」が慎まれる中世以降との対比を明確にするためにも、古代における「哭き」の有り様をみておこう。

### 3. 「境界」のセミオーシス

#### 3. 1. 「境界」としての殯における哭き

古代日本(3世紀頃)における葬儀、特に、殯の状況を明示した記録として、西晋の史官陳寿によって著された『三国志』魏書卷三十、烏丸鮮卑東夷伝倭人条、いわゆる「魏志倭人伝」に出てくる「其死有棺無槨、封土作冢、始死停喪十余日、当時不食肉、喪主哭泣、他人就歌舞飲酒、已葬、举家詣水中澡浴、以如練沐」という文が有名である。十余日の殯の間、肉食はせず、喪主による「哭泣」と、その他の者による「歌舞飲酒」が行われ、埋葬後は遺族は穢れを落とすために沐浴するということだが、ここで注目したいのは、この記述から看取される、殯の間じゅうたてられ続ける音の賑やかさと肉食が忌避されていることである。

今日の日本本土における葬儀では、もはやこうした騒音性はほとんど抹消されているが、奄美や沖縄といったいわゆる琉球弧には依然として残っているところもある。たとえば、文化人類学者酒

井正子によれば、徳之島の「泣きクヤ」とは、

自由な泣き叫びのことで、クヤとは「悔やみ」のことかといわれる。近親及び弔問の女性が死者に対して口々に声をあげて泣き、名を呼び、生前のできごとや残された者の思いをフシづけて語る行為で、臨終の直後から葬儀の間中続く。「ハイバドヤー、きさがりあがんもーちやー、ハイー（ああ、こんなに早くあの世にいつてしまわれるとは）」「肝（きむ）ちゃげ子ぐえ、如何（いかに）しゆーかやー（かわいそうな子よ、どうしたらいいの）」などの悲嘆、「惜しい人であったのに」「こんなに良い人であったのに」と故人の人柄や業績、自分との関係を周囲に知らせる内容等が語られる。(22)

こうした葬送行為は、間島・宮古島のユンナキ、沖永良部島のクオイ、コイ（悔い）などと同質のものであるが、南西諸島だけでなく、朝鮮半島、中国など東アジア一帯に分布している(23)。日本音楽史家小島美子(24)は、この「泣きクヤ」と前掲魏志倭人伝の記述との類似を指摘するが、厳密に言えば、「泣きクヤ」は、「哭」と歌舞的要素、魂呼び、そして「誄」（しのびごと）が渾然一体となったものであり哭と歌とが区分されている魏志倭人伝の記述内容とは少し異なっている。

酒井は、泣きクヤ的な葬送行為が「嘆きの表現であると同時に、声による非日常的空間を作り出し、死のけがれを払う呪術的な意味をも持つものである(25)」としているが、穢れを払う機能はともかく、非日常的空間を出来させるツールとして、普通でない声が要請されることは理解しやすい。酒井は、多良間島の葬墓制を論じた植松明石の説に依拠して、南西諸島一般に共通理解として骨肉分離が進行し完結する時期としての四十九日という考え方を紹介している。仏教でのいわゆる中陰（中有）にあたるこの期間は、言うまでもなく、殯の期間であり、この四十九日の間に、身体と靈魂が安定的に結合した「生」から、場合によっては一時的な遊離状態である「病氣」を経て、完全に分離する「死」への移行が完結する。このプロセスが完結するまでには、うつろう靈魂は家と墓の間を彷徨い生者にとりついたりするので、「こ

の危険な状態を解消し、現世への執着を断ち切って靈魂を他界に落ちつかせるために」(26)、死体の腐敗が進行するのに応じて段階的に儀礼が行われねばならない。近親者はこの鎮魂儀礼のために、（腐敗装置としての）墓へと頻繁に参り、腐敗による死体の変化を、腐臭に耐えつつ死者の浮遊魂とともに確認していくことになる。こうした殯葬をめぐる状況は、白川が示した字源学的な意味とも一致する。そして、そこには、必ず、死者の魂への語りかけや歌が存在していた。つまり、殯葬そのものが明確に「移行」のメルクマールとして位置づけられていることは看過されてはならない。

さらに、同じく有名な、『日本書紀』巻第二・神代下・第九段にある、天稚彦の喪葬における殯の描写を見ておこう。

天稚彦之妻下照姫，哭泣悲哀，聲達于天。是時，天國王，聞其哭聲，則知夫天稚彦已死，乃遣疾風，舉尸致天。便造喪屋而殯之。即以川鴈，爲持傾頭者及持帚者，〈一云，以鷄爲持傾頭者，以川鴈爲持帚者。〉又以雀爲舂女。〈一云，乃以川鴈爲持傾頭者，亦爲持帚者。以鳩爲尸者。以雀爲舂者。以鷓鴣爲哭者。以鷄爲造綿者。以鳥爲穴人者。凡以衆鳥任事。〉而八日八夜，啼哭悲歌。

ここで示された八日八夜の殯も、基本的になされていることは「啼哭悲歌」、すなわち「オラビビ、ナキ、カナシビ、シノぶ」行為であるが、この葬儀のきっかけになった天稚彦の妻・下照姫の「哭泣悲哀」（ナキ、イサチ、カナシビて）その「哭声」が天まで聞こえた、という表記をみても、同じ「ナク」という言葉に宛てられていても「哭」という記号には、強烈な音声性が付されていることがわかる。

また、この殯が数々の鳥たちによって担われされている点も看過できない。天稚彦の尸は疾風によって天まで運ばれ、そこに喪屋が設けられ、殯が始まる。鷄を食器持ち、川鴈（河雁。古事記では鷺）を箒持ち、そにどり（＝翠鳥＝翡翠）を尸をいただく者（古事記では料理人）、鷓鴣（古事記では雉）を哭き女、雀を米を舂く女＝碓女とし、

鶏を死者の衣をもつ者、鳥を死者に食を備える者他諸々の鳥に仕事を与えられている。記紀に記された日本武尊が死後白い鳥に化して飛び立った話が象徴するように、古来、世界各地で鳥類は天と地の間＝中空を滑空する存在であり霊を運ぶと考えられていた。鳥類の中でも、餌を取りに水中へ入る翡翠や渡りをする鳥は、死と生の世界の往来が可能な、媒介的ですがすぐれて両義的な生物である。特に、重要なのは古事記には「哭女」として「雉」が選ばれていることである。中国学者マルセル・グラネ<sup>(27)</sup>は、雉が中国古代・夏王朝の祖とされる大禹の象徴的な分身とされ、「雷の師」でもある禹が雉のように翼で太鼓を叩きながら跳躍するときに断続的な低くなる音響が生じたこと、そしてこうした響きが喪中の女性たちによって担われたことを指摘している。彼女たちは「鳥のように舞い、胸をうちながら、そして足の先は地面につけずに、かかとで大地をたた」き、雷鳴を示す「殷」という字を含む「殷殷田田」という擬声語によって表現される、壁を壊すような大きな音をたてたという。雷（＝神鳴り）も天と地を媒介する中空的・両義的現象であり、雉は騒音性と密接な関係を有する。また、前出『礼記』檀弓篇下に「辟踊、哀之至也」とあったように、胸を叩く「辟」や足踏みをする「踊」は、葬儀における最も深い哀悼の意の表現であり、葬送儀礼も雉の騒音性と結びつく。

### 3. 2. 「境界」の記号とジェンダー・バランス

こうした「辟踊」は古事記の天岩屋戸神話における天鈿女命の「伏汗氣而、踏登杼呂許志」を想起させるが、まさにアマテラスの岩屋戸籠りの際、「長鳴鳥」として登場する鶏も、声によって夜（死の世界）と昼（生の）の境界をマークする両義的存在であることも押さえておく必要がある。媒介者の記号としての「雉」すでに別稿<sup>(28)</sup>で論じたので、ここでは多くを繰り返さないが、たとえば、甲高い鳴き声によって朝の到来を告げる鶏＝「雉」は、夜と朝の境界に位置する媒介的な存在であり、その鳴き声はまさに夜から朝へ、陰か

ら陽へという移行のマーカ―として機能している。ちなみに、文化人類学者・黄強によれば<sup>(29)</sup>、中国古代では、白い鳥、特に遠くまで届く鳴き声をもつ白鶴や白鷺を「太鼓の精霊」とみなしていたのだが、このように鳥類の鳴き声には媒介性のメルクマールも刻印されている。しかし、鳥類に付されたのは媒介性の記号だけではない。たとえば、黄は、空飛ぶ鳥の羽撃きによって、太鼓の音が遠くまで伝達されると考えられていたとしているが、鳥の羽撃きは、かならずしも空を飛ぶ時だけなされる行為ではなく、実は、鳥の性交時にもみられる行為である。太鼓という中空性の楽器はおしなべて、それが子宮をイメージさせることから女性性のジェンダーを有するが、白鶴や白鷺は、その長い鋭い嘴が象徴するように、そのジェンダーは男性性である（ちなみに前出の雄鶏も夢判断では男性および男性的意図の象徴である）。似た外観をもつ鶴がヨーロッパ等で「受胎」に関連させて語られてきたように、こうした思想には、両義的に曖昧化されてはいるが、常に性的メタファーが作用している。

前出グラネが指摘するように<sup>(30)</sup>、『詩経』では「雉」は雌のキジをさし、その鳴き声「鷺」は雄への呼びかけであった。また、「雉」は雉の囀りを示すが、それは「カササギが巣をつくり、鶏が卵を抱きはじめる時期に聞こえてくる」のである。グラネは「つまり男性原理の「陽」がめざめる時である」とするが、ここで示されたのは、まさに死からの「再生」であり、多分に生殖的なメタファーが鏤められることになる。哭き女とされた鷓鴣さざきとはミソサザイのことであるが、その囀りは高くよく通る鳴き声で、かつ金属的で鋭い響きをもつ地鳴きも有する。この役は、古事記では、どこなく物悲しげな鳴き声をもつ雉であるが、その再生をもたらす性的属性はすでに述べたとおりである。米を搗く役である舂女は、古事記では碓女となっているが、杵と臼＝碓によって搗く行為は、生殖行為のメタファーであるのは言を俟たない。

また、「葬送の後に喪屋を掃く箒を持つ者」<sup>(31)</sup>

と説明される持帚者も例外ではない。西洋中世史家樺山紘一が指摘しているように、西洋においてだけでなくメキシコのアステカ文明でも、箒に跨がった裸身の魔女（あるいは女神）という図像はよく見られる。但し、昔は（ハリー・ポッターの場合とは異なって）必ず柄は尻、穂先は前であり、「それはまぎれもなく、性的な姿勢をしめしている。～(中略)～箒の形姿は、ペニスそのもの」<sup>(32)</sup>である。ここで樺山は、長居する客の帰りを願う場合の穂先を上にした箒立てや、パリの新婚夫婦を乗せた車の後部に箒が二本穂先を上にして立てられる習俗を一種の「魔除け」の例として引くが、その意味づけまでには到らなかった。しかし、文化人類学の泰斗クロード・レヴィ＝ストロースの構造人類学的神話分析を古事記に応用し、そこに込められていた宇宙論的コード体系を闡明した構造人類学者北沢方邦は、その意味コードを、イネとススキという記号の象徴論という視点に立脚して解説している<sup>(33)</sup>。つまり、イネとススキという二項対立は、宇宙論ジェンダーに従って、箒（イネ、女性的、豊饒、垂でる、天から地への志向、具体的）と熊手（ススキ、男性的、不毛、立つ、地から天への志向、観念的）という二項対立に置換される。棒状の形一般が男根の隠喩であるのは言を俟たないが、箒の穂先は、神主の使う御幣や注連縄に下がる白和幣、鶴匠の腰蓑や相撲取りのマワシのサガリ等と同様、女性性を示す「ユフ（木綿）」＝「宇宙論的ジェンダーの聖なる陰毛」であり、ここでも箒は性的な意味、すなわち再生のコードを付与された両義的なシンボルとして置かれている。

さらに「魂呼び」と「耳ふたぎ」という対をなす日本古来の民俗葬送儀礼にも、明瞭なジェンダー・バランスが看取される。「魂呼び」とは、息をひきとった直後遺族が屋根に登ったり井戸の底あるいは山に向かって、伏せられた柁やバケツ等を叩きながら死者の名前を3度呼び蘇生を願い遊離魂を戻そうとする招魂儀礼であり、「耳ふたぎ」は、死者がでると、死者と同年齢の者は餅をついて耳の穴に当てるか、あるいは、「いいこと

聞け、悪いこと聞くな」と唱えながら、餅を入れた一升柁をもって左右の耳の間の往復させる、あるいは、炒った豆を柁に入れて、前掲の唱え言を3回繰り返してから、恵比寿の神棚に供え、その後その豆を食し、餅の方も引きちぎって食べる（「縁切り餅」）。つまりこれは逆に、遊離魂が生者の体内に入り込み悪さをすることを回避することを目的とした儀礼である<sup>(34)</sup>。前者において（棒状のもの使用の有無はともかく）下に向けて伏され叩かれて音を出した柁は、後者において、上向けにされ煎った豆を入れた柁となる。白と杵によって白い餅が搗かれる行為が豊饒祈願、根源的には新しい「生」をもたらす性行為を象徴しているのと同様に、中空の柁は子宮の、叩くものは男根のメタファーである。男根としての柄があることにより「打つ」という男性性を付された杓子は、<sup>ひさご ひしゃく</sup>瓢が柄杓に転訛したものであることからわかるように、子宮としての手桶や柁、そして太鼓同様、「打たれる」という女性性も付されている両義的存在でもある。柁の中に入れられた「豆」も、構造人類学的には、女性性における男性性、あるいはその逆を示す両義的・媒介的な存在と解釈される<sup>(35)</sup>。

社会人類学者メトカーフ&ハッチントンが指摘したように<sup>(36)</sup>、死体という「境界状態」は、男性的構成要素である絶対的秩序（父系、精子、骨、死、赴任、墓、祖先）と女性的構成要素である絶対的活力（母系、血液、肉、出産、生殖力、子宮、姻族）のバランスが崩れたこと、換言すれば、骨の秩序が腐敗によって衰弱していく肉の活力を凌駕していくその移行状態を示している。死によるこの「男性」要素と「女性」要素の急激な分離は本来あるべき（骨と肉の）結合の不在を示しており、そこには当然のことながら、男性要素（男根的な叩く撥）と女性要素（子宮的な中空の楽器）の協働作業によって引き起こされる境界的な騒音が要請されるのである。

以上のように、「殯」のような時空間においては、生から死への一方的なベクトルの移行状態だけが意図されているのではなく、「再生」的な

意味付けも看取できる。そして非日常的な音声である「騒音」としての哭声を典型とするこうした「境界」を彩る記号は、生と死の中間領域としての特異な両義的状况を意味付けるものとして作用していると考えられうるのである。

#### 4. 「負」にウツロウ歌舞劇としての能

##### 4. 1. 能における「否定の美学」

前々稿で詳述したので繰り返さないが、こうした「騒音」としての哭声は、貴人の葬儀における儒教的「哭」礼＝「挙哀」として形式化していったが、奈良時代の持統天皇の薄葬令以降、火葬の普及によって殯という本来「腐敗」をメルクマールとする時空間が省略されていくに従って、実質的に慎まれるようになり、最終的には消滅する。たとえば、国文学者・沖本幸子が指摘しているように、平安時代の貴族社会では「女性が声を出すこと歌うことが開けっぴろげでみっともない行為」<sup>(37)</sup>としてタブー視され、「姿を見せないこと。生身をできるだけ隠すこと。それが貴族女性の美学」<sup>(38)</sup>であった。あるいは、927年に完成をみた延喜式・卷五（斎宮）忌詞条に

凡忌詞。内七言。仏称中子。経称染紙。塔称阿良良伎。寺称瓦葺。僧称髮長。尼称女髮長。斎称片膳。外七言。死称奈保留。病称夜須美。哭称塩垂。血称阿世。打称撫。穴称菌。墓称壤。又別忌詞。堂称香燃。優婆塞称角筈。

とあるように、「死」を「<sup>なほる</sup>奈保留」<sup>(39)</sup>、「哭」を「<sup>しほたれ</sup>塩垂」と称するような「忌み詞」の制度化は、すでに平安時代中期、遣唐使廃止後の国風文化の流れにあって、古来の言霊思想の影響下、「包み隠す」あるいは「否定・逆転する」という表現方法が人口に膾炙してきたことを示唆している。しかし、それは元の表現を完全に打ち消そうとするわけではなく、逆に極めて印象的に暗示するというストラテジーをも備えている。たとえば何の文脈も知らず初めて『吉事略儀』や『吉事次第』といったタイトルを見聞きしたとき、一般的にそれらは何

の次第書だと想像されるだろうか？この場合慶事がイメージされることがほとんどだろうが、現実の内容は正反対である。則ち、12世紀後半頃に成立した前者は天皇・上皇・女院等の、後者は鎌倉時代あるいは室町時代の貴族、武士などの葬儀次第を記したものである。

さて、こうした日本的心性の変化には、仏教も多いに影響している。つまり、いわゆる天台本覚思想的な無常観（「無常の肯定」）が広まりはじめたことによって、日本人の死生観の歴史に一大画期が出来ることになった。評論家唐木順三は、その浩瀚な著書『日本人の心の歴史』（1970年）において、「無常」に根差した中世の死生観が「生の終着時點に死があるのではない。生はいつも死に面してゐる」<sup>(39)</sup>という発想に立脚していると捉え、さらに次のように述べる。

ここに王朝また王朝以前と中世との質的相違があり、時代の大轉換がある。空や無や死が、即ち存在（有）や生の否定が、積極的な意味をもつて出て来たこと、否定は単に肯定の反対、対立であるばかりでなく、反つて肯定の根據であることが經驗を通して自覺されて来たのである<sup>(40)</sup>。

ここで唐木は無や死の積極的出現のさまざまに通底するものを「否定の美学」と呼んでいるが、評論家松岡正剛が指摘するように、この「無常」は「ただ概念的に「無」ととらえても「否」ととらえても「非」ととらえても、うまくいかない」<sup>(41)</sup>ものである。つまり

無常観は、一見すると、なるほど「常なるもの」の否定ではあるように見えるものの、そのように否定された無常をどこかで肯定してみせることもやっていた。ただしそれは単純な“否定の肯定”ではなかった。

そうではなくて、この「無常の否定の肯定」にあたるような消息をどう動かして表現するかということが、探し求められたのだ。この「動かして」というところが、「移して」あるいは「映して」「写して」というところなのである。<sup>(42)</sup>

当然のことながら無常は「常」ではないことを示

しているものであり、「諸行無常」とは諸行が常に有為転変していることの謂いである。この松岡の視点を前掲の唐木の言説に加えると、日本思想史学者竹内整一による以下のような表現に変わる。すなわち、「生と死を「両極化」しない」ようになった日本人<sup>(43)</sup>は、

無常という有限性の感得を通して、そこにかえって、ある無限に繋がるあり方を感じとっていました。つまり、どうにもならないものとして移り行く無常は、同時に、ある大いなる「おのずから」の移り行きでもあると感じとることの中で、その無常感は、無常哀感でありながら、同時に無常美感ともなり、そこにある種の安定というものを受けとめることができたということです。<sup>(44)</sup>

こうした新しい死生観に裏打ちされた表象文化の典型が世阿弥の夢幻能であったことは言を待たない。唐木は「否定の美学」の具体例として、世阿弥『花鏡』の「万能縮一心事」の要約を掲げている。以下『花鏡』の当該部分を引いておく。

せぬ所と申は、その隙なり。このせぬ隙はなにとて面白きぞと見る所、是は、油断なく心をつなぐ性根也。舞を舞い止む隙、音曲を謡ひ止む所、その外、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々に、心を捨てずして用心を持つ内心也。此内心の感、外に匂ひて面白きなり。

かやうなれども、此内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、我心をわれにも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮ぐべし。是則、万能を一心にて縮ぐ感力也。

実は、この「せぬ隙」も「ウツロい」に関連している。能楽研究者松岡心平は、「歌」と「舞」の「二曲」が重要視された世阿弥後期の能楽論において、特に「風」という概念が「舞」と密接に結びつくことを指摘している。以下その論を要約しておこう。松岡によれば、「風」の淵源は、「飛鳥の風にしたがふがごとく」であったと『申楽談儀』にも記されている、当時流行していた犬王の天女舞の「流動性」に世阿弥が触発されたことに

求められる。この飛鳥が風に乗って滑空するイメージは、極めて両義的・媒介的存在としての天女というイメージとも相俟ってその後、一種のauraとしての「風」、換言すれば「舞台上に現出する「形ない」あり様を語るにふさわしい言葉<sup>(45)</sup>へと抽象化される。なぜ「形ない」ものが重要となるのか。『花鏡』『妙所之事』に「妙とは「たへなり」となり。「たへなる」と云ば、形なき姿也。形なき所、妙体也」とあり、また『九位』の第一には「妙花風」が挙げられ「妙と云ば、言語道断、心行所滅なり」とされているように、「妙」とは表象不可能なものであり、それを受けて『六義』で最高位に置かれた「風曲」はこの「妙花風（九位第一）是也」とされる。つまりそこでの説明では、伝存する古今序注の「色体見えざれども、物にそゑて風と云る、也」（風のように、形なきものが他の物を媒介として認識されるものであるから「風」と呼ばれる）といった文言が引かれて「妙」と「風」との結びつきが示される。このように曰く言い難い「妙」の「形なき姿」「形なき所」をかるうじて指し示す、非イメージ的イメージ<sup>(46)</sup>こそが「風」なのである。

#### 4. 2. 「無は器なり」

当然、こうした「形なき姿」への志向は、そこに「内心の感」を前提としている点で前出『花鏡』「万能縮一心事」の「せぬ隙」にも通ずる。同書「動十分心、動七分身」でも「心ほどには動かさず、心より内に控ふる」ことが肝要とされているように、「積極的抑制演技<sup>(47)</sup>によって「内心の感」は外へとauraのように放たれるべきものなのである。しかしそれは「風」のように、必ず形なきものに媒介される必要がある。すなわち唐木の言を借りれば「時分の花、季節の花が、眞の花となるためには、無に媒介され、冬枯れを透過せねばならぬ<sup>(48)</sup>」ということになる。ここで、唐木も松岡心平も注目するのは、『花鏡』より後に書かれたと思われる『遊楽習道風見』の最終段落である。

四季折々の時節により、花葉・雪月・山海・草木・有生・非生に至る迄、万物の出生をなす器は天下也。此万物を遊樂の景体として、一心を天下の器になして、廣大無風の空道に安器して、是得遊樂の妙花に至るべきことを思ふべし。

これは『論語』にある子貢が自らを物に譬えたら何になるかを孔子に問うたところ「汝器也」と云われた故事に関連した箇所である。唐木はその前に『遊樂習道風見』中の「有は見、無は器なり。有をあらはす物は無也」を引き、前掲の「花」に関連させた引用文の背景を示した。一方、松岡心平は「此万物を遊樂の景体として、一心を天下の器になして、廣大無風の空道に安器して」の部分をクリックアップし、そこには「宇宙と通底するような深層の身体（意識）のレベルにまで降りたところで、その身体（意識）からの発信によって、観客に森羅万象を感じとらせることが狙われていると考えられる」<sup>(49)</sup>とする。両者とも孔子が語った「器」についての解釈を行っていないが、注目すべきは、子貢が「何器也」と問うた時孔子が答えた「瑚（連）」が、神への捧げ物を入れる貴重な容器と考えられているように、「器」の原イメージとは「ウツ」なるものであるということである。何もない状態を示す「ウツ」は「無」でなくてはならないし、「廣大無風の空道」の状態でなければならぬ。「無風」とは普通の意識層ではとらえきれないこと指す言葉であり、それはまさに「形なき所」なのである<sup>(50)</sup>。前稿<sup>(51)</sup>で詳述したのでここでは繰り返さないが、折口信夫が示したように、「ウツ」は空であるがゆえに何かを胚胎し生成させる力を有する。演者の意識に左右されない深層を指す「心」はそれに重なり、逆に言えば、それに包まれる。それは他動詞的に意図的に包むことによってではなく、「おのずから」包まれるものであり、風のようなウツロウものによって触発されることによって<sup>かぜ</sup>はじめて、自他の存在を顕現化しうるものなのである。よって、前掲『花鏡』「万能縮一心事」の「無心の位にて、わが心をわれにも隠す案心にて、せぬ隙の前後を継ぐべし」という文言は、意図的に（包み）隠そうとしてい

るうちは「無心」ではないということを示唆する。

この「わが心を我にも隠す」に関連して日本文学研究の泰斗小西甚一は、「中期における世阿弥の論は、外形と内容の一元論である点、ニュー・クリティシズムと共通する」と喝破し、次のように述べている。

骨の演技における「肌あい」は、何か判断作用でとらえるような内容を象徴的にあらわしているのではなく、内容として「無」であるものを象徴するわけで、その「肌あい」自身が外形であると同時に象徴されている内容でもあるという形になる。～（中略）～演者が右手を前方へしずかに出したとする。享受者は、その動作が何の象徴であるかを感じ取るのではなく、動作自身が巨大な実在として迫ってくる力に感歎するだけである。こういった無風の表現は、おそらく禅から得られたものであろう。禅は、抽象的に思念するのではなく、何かのイメージに即して、意識をつきぬけた深層で把握しようとする。～（中略）～そのありふれたイメージを通じ、全宇宙をつらぬく根本的な「法」に迫るのが、すなわち禅である。そのような「法」は、人間の考えるような論理でとらえるものでなく、論理を否定しきった場でのみ「法」とひとつになれるのである。筋を立てた説明でなく、イメージを通じ直接にその義体（意味筋）と触れあうのは、一種の象徴的関連だが、西洋でいう象徴と同じではない。西洋のシンボリズムは、いかように深遠であろうとも、結局は「有るもの」としての義体が表相（イメージ）のかなたに予想されているのであり、複雑だとはいえ説明は可能である。ところが禅の場合は、いかなる種類の説明をもきびしく拒否する。～（中略）～象徴は象徴でも、それは「無の象徴」なのである。

これが世阿弥の無風になったものと思われる。<sup>(52)</sup>

ここでの「肌あい」とは「論理に還元できない微妙な」ものの謂いであり、小西はニュー・クリティシズムにおける structure（思想を論理的に言いあらわす「筋あい」）に対する術語 texture の訳語として用いている。ここでは「骨」についてさらに説明が必要であろう。『至花道』「皮肉骨事」には、書法になぞらえて「この芸態に、皮・肉・骨あり。此三、そろふ事なし」とあり、これらの三つは、能の成功要因としての「見・聞・心」

(ちなみに謡いでは「声・曲・息」、舞では「姿・手・心」)にそれぞれ比定される。では「骨」に対応する「心より出来る能」とはどのような表れをするものか。『花鏡』『比判之事』によれば、「見より出で来る能」は舞や謡いの素晴らしさに、能をよくしらない人までもが感動できるレベルの能、「聞より出来る能」は音曲(謡い)がしみじみと染み入ってくるような感興を催すものであり、田舎目利きにはわからぬレベルの能である。そして「心より出来る能」とは、「無上の上手」が、観客受けのしない、直接的・意図的なアピールがなされない寂びの中に「なにとやらん感心」が惹起されるもので、田舎目利きは言うにおよばず、よほどの目利きでもその良さがわかりにくいレベルの能であり、「冷えたる曲」「無常の上手の得たる瑞風」「無心の能」「無文の能」とも言い換えられる。前掲『至花道』『皮肉骨事』に戻れば、皮・肉・骨の三つの芸態が揃えば「如此の瑞風をことごとく極めて、すでに至上にて、安く、無風の位」になることになる。よって、前掲『遊楽習道風見』における「廣大無風の空道に安器して」に戻れば、それは小西が言う、自身が外形であると同時に象徴されている内容でもあるという「肌あい」、すなわち表裏一体化した「面」として接触する柔らかい質感(texture)としてのみ感じられる状態を指すとも言い得るだろう。

さて、『至花道』『皮肉骨事』には、この「骨」に関連して「まづ、下地の生得のありて、をのづから上手に出生したる瑞力の見所を、骨とや申すべき」という記されている。能楽研究者表章はこれについて「生来の素質に恵まれているために、上手の為手に自然と発生した天稟力が芸に現れている所を」<sup>(53)</sup>と註釈を付しているが、ここでも重要なのは、瑞力(天稟力)が「をのづから」出生している点である。これに関連して、前掲『遊楽習道風見』の最終段落に似た、世阿弥晩年の著『拾玉得花』の一部をみてみよう。

能々安見するに、万象・森羅、是非・大小、有生・非生、ことごとく、おのゝ序破急をそなへたり。鳥のさへづり、虫の鳴く音に至るまで、其分ゝの理を鳴くは、序破急也。〈是即、無位無心之成就也〉。しかれば、面白き音感もあり、あはれを催す心も有。是、成就なくば、「面白し」とも「あはれさ」とも思ふべからず。

ここでの「成就」とは「落居」、すなわち、一定のプロセスを経て落着する(成り就く)ことであり、世阿弥は「この成就、序破急に当り」と述べている。作曲家で能楽研究者としても知られた丹波明は、「世阿弥がはじめて宇宙の万象、そしてその各現象は、各存在が保有する個々の力の漸進的な変化によっており、この変化を「序破急」原則と結び付けたこと」<sup>(54)</sup>に着目し、こうした能のあらゆるレベルに敷延されている、「連続時間内で、漸進的に増加する刺激の量をもって時間構造を制御しようという「序破急」原則を表とすれば、その裏には自然に生成、育成、増殖していく勢いを認める思考形がある」<sup>(55)</sup>として、「序破急」原則と前述丸山眞男が日本古代の歴史意識の基底範疇として提唱した「成る」観念が一枚のコインの表裏を構成していると指摘している。前掲『遊楽習道風見』の最終段落と比較すれば、「序破急」とはまさに「万物の出生をなす器」に対応しており、ここでの「器」とはまさに「成る」=「ウツロいつつ」生成する過程の謂いであり、表現の「型」とも言い得るだろう。これは前掲竹内の引用文中にもあった「どうにもならないものとして移り行く無常は、同時に、大いなる「おのづから」の移り行きでもあると感じとること」という指摘にも通じる。前出松岡正剛の言葉を借りれば、まさに「非現実のウツはウツロイをへて現実のウツツになっていく」<sup>(56)</sup>のである。しかし、丸山の基礎範疇「成る」と「序破急」原則を重ね合わせる「漸進的に増加する」という表現を、単に右肩上がりの一方向的・直線的イメージとしてだけ捉えていては、すぐれて境界的な劇である能の本質は語れない。丹波は、「感覚の強さの変化は連続的で、数学上の法則にしたがう」「感覚の量は刺

激の量の対数に比例する」というフェヒナーの法則を援用して「序破急」という連続時間内の刺激量の増加を説明しようとする<sup>(57)</sup>。しかし、たとえば、世阿弥の夢幻能《井筒》においては、結末の段で後シテが「古井戸をのぞき込み凝視する場面が、穏やかな構成をとるこの能の唯一の破調であり、またクライマックスである」<sup>(58)</sup>とされるが、この凝視の瞬間は、地謡が「～業平の面影」とリタルダンドしつつ謡いおさめると同時に打たれた大鼓の甲高い音が減衰し、後シテが「見れば懐かしや～」とまた謡い始めるまでの短い「間」である。それはあたかもブラックホールのように、緊張感漲る無音・無為の時空が凝縮された「負の間」である。まさに丹波のような西洋的思惟の前提による方法論は、前掲の小西の引用文にあったように「結局は「有るもの」としての義体が表相（イメージ）のかなたに予想されている」のであり、こうした「破調」のクライマックスのレゾン・デートルを説明しえない。また、特にこの能《井筒》における移行のプロセスは、あくまでも「ウツろう」すなわち双方向的＝可逆的なヴェクトルをも包含した重層構造となっているのである。

## 5. ツツまれた仮面劇としての夢幻能

### 5. 1. 夢幻能とウツワ

評論家加藤周一は、世阿弥に代表される能の独創性として「表現の経済」「その音楽」「その戯曲としての構造」の3点を挙げているが、すでに前稿<sup>(59)</sup>でも指摘したように、能の最大のポイントはそれが仮面劇であることにあり、身体表現の「経済」もそれに由来している。たとえば、「主人公の号泣は、面をいくらか下向けてその前に片手をかざすことで、表現される。～（中略）～要するに役者の身ぶりも、言葉も、舞台装置も、およそ芝居の表現手段を最小限度に抑え、観客の想像力の最大限度に訴えて、劇的世界をつくりだそうとするのが「能」<sup>(60)</sup>なのである。この禁欲性は音楽でも徹底される。その特徴は、旋律ではなくいわゆる「間」にあり、その時空間では切り詰めら

れた響きが立ち上がっては「沈黙」へと消え入って行く。囃子方の楽器の種類が基本的に一本の笛に大小の鼓と少ないのと同様、演者の数も基本的には主人公（シテ）と脇役（ワキ）にまで切り詰められる。夢幻能では、この主人公シテが後半亡霊に変身するが、加藤<sup>(61)</sup>はこうした「一人の人物へのこのような集中と、その人物を此岸と彼岸との接点において捉えようとする構造」は能に固有であり、その「表現上の禁欲主義は、仏教を媒介とする美的価値の転換を、主人公の死後への関心は、仏教のもたらした彼岸思想の浸透を意味」しているとする。

こうした「集中」は、倫理学者和辻哲郎の有名なエッセイ「面とペルソナ」中の言葉<sup>(62)</sup>を借りれば、「たとえば手が涙を拭うように動けば、面はすでに泣いている」と見えるように、「面がそれを被って動く役者の肢体や動作を己の内に吸収してしまうこと」、換言すれば「面が肢体を獲得した」ということに由来する。和辻は、ここで *persona* という語がもともと劇に用いられる面を意味しており、それが劇中の役割の意を経て劇中の人物を示すようになり、最終的に「行為の主体、権利の主体」としての「人格」の意味にたどり着くと説く。しかし、ここでは和辻の言う能面の「否定性」（「能面が何らの人らしい表情をも固定的に現わしていないということ」）、あるいは和辻が参照させる能楽研究者野上豊一郎の言う「中間表情」<sup>(63)</sup>こそが表情の自由さを獲得する重要な要因になる。それは徹底した個性化へと繋がることはない。ここでは、まさに前述加藤の言にあるように「観客の想像力の最大限度訴え」というストラテジーがとられている。哲学者・美学者のスザンヌ・ランガーが指摘するように、まさに「舞踏を支配しているのは、想像された感情であって、現実の感情の状態ではない」。よって「舞踏の身振りは現実の身振りではなくて、虚の身振り」であり「それは現実の運動であるけれども、虚の自己実現」なのである<sup>(64)</sup>。しかし、夢幻能の場合には、単なる「虚」＝「負」ではない。そこにはあくまでも中が「ウツ」である「ウツワモノ（器）」

としての表現「型」が存在するのである。たとえば世阿弥は『遊楽習道風見』で、

只，舞歌二曲の風ばかりをたしなむべし。是，<sup>うつはもの</sup>器たるべし。  
 ～（中略）～歌へば感ありて，舞ば面白は，かねて舞歌の器を蓄して持たる徳にあらずや。返々，二曲を物物の器になして，物まね態にする所，よく一安得すべし。

と記している。つまり舞と歌という最も基本的な芸の「容器」を専ら習得し，充実させることによって，それがあらゆる芸を包摂するウツワになるというのである。さらに引用すれば、

天台妙釈にも、「言語道断，不思議，心行所滅之处，是妙也」と云り。～（中略）～まさしく造作の一もなく，風体心をも求めず，無感の感，離見の見にあらはれて，家名広聞ならんをや，遊楽の妙風の達人とも申べき。～（中略）～有無二道にとらば，有は見，無は器なり。有をあらはすものは無也。～（中略）～只，水晶の空体より火・水をなし，桜木の無色正より花実を生る如く，意中の景より曲色の見風をなさん堪能の達人，是，器物なるべし。

とあるように、「<sup>きもつ</sup>器物」，すなわち「器用」である芸の達人にあって、「無」の状態にある「<sup>き</sup>器」すなわち空ろな状態から「有」は出来るのであり、「有」から，すなわち技巧へ向かう意識が残っているうちには，その芸は「妙」の境地に達しない。ここで注目すべきは，無色透明である水晶という「空体」（ウツロなるもの）から火・水といったまったく影もかたちもなかったものが生まれ出てくるという発想である。これは，すでに前稿で詳述したように，折口信夫による「ウツ」の語源的説明，すなわち「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<sup>(65)</sup>。同じことを日本を代表するデザイナーの一人原研哉は次のように表現する。すなわち、

何もないということは，何かを受け入れることで満たされるという可能性をもつことである。空っぽの器を負の意味に取らず，むしろ満ちるべき潜在力と見るところに，コミュニケーションの力学が動き出す。<sup>(66)</sup>

もちろんこうした潜在力は，能でも常に重要である。たとえば，能楽研究の第一人者横道萬里雄<sup>(67)</sup>は，能を「所作単元の集積」としているが，それらはただ団子状に並列させられているのではなくきわめて「連続感」が重視される。すなわち「シカケーヒラキーサシ回シという所作ならば，シカケが終わると同時にヒラキが始まり，ヒラキ終わって常の構エに戻るともうサシ回シが始まっているというように，所作全体が一本の糸で結ばれたように進行する」のである。ここで重要なのは，たとえば「残心」，すなわちシカケた瞬間「体は停止しても，シカケたエネルギーはなお体から向こうへ流れ出ている」こと，あるいは「コミ」，すなわち「気持ちはヒラキの所作に移っていても，なおその気持ちを溜めて体を動かさずに我慢している」ことであるが，そのためには，テクニックにとらわれない「無感の感」「離見の見」の境地，すなわち一種のメタ認知が要請されることになる。たとえば「離見の見」について，世阿弥は『花鏡』「舞声為根」で次のように述べている。すなわち

又，舞に，目前心後と云事あり。「目を前に見て，心を後に置け」となり。是は，以前申つる舞智風体の用心也。見所より見る所の風姿は，我が離見也。しかれば，我が眼の見る所は我見也。離見の見にはあらず。離見の見にて見る所は，則見所同心の見なり。其時は，我姿を見得する也。

つまり，それは「見所」＝観客の心と「同一化」してはじめて自分の芸を見ることができるということになる。以下，哲学者古東哲明の説明を引いておこう。

さらに敷衍すれば，離見の見は，見所に見てもうらもの（「有＝見」）ではなく，見所をそこへ呼びこむ場所（「無＝器」），もっといえば観客もまたインストールしてもらいたい眼差し

だということである（『遊楽習道風見』）。だからつまり、離見の見という、無の闇間[（心行所滅之處）（『遊楽習道風見』）]に開演する闇の劇場（近傍世界）へ見所をいざない、見所にもおなじ視座（臨生精神）を装填させることに、能の本義があるということである。可視的舞台が空白寸前であることも、可視的動作がほとんど凍結寸前であることも、そのためである。それもこれもすべて、離見の視座（臨死する精神＝仮面の裏側）に立つことではじめて見所にも、この世この生が「妙なる面白き花」（存在神秘）と観えてくるからである。(68)

古東が説く「臨生（する）精神」とは「他界からのまなざし」＝「あの世からこの世を観る視座」(69)ということになるが、（複式）夢幻能のドラマツルギーの基本は、例えば前掲の『井筒』であれば、前シテ（里の女＝実は化身）と後シテ（井筒の女＝霊体）のように、基本的に死者としての井筒の女（紀有常の娘で在原業平の妻）に収斂するように、「シテ一元主義」「シテ絶対至上主義」である。つまり、ここではもはやワキも見所と同じ立場に置かれる。しかし、「空白寸前」であるが観客席に不自然に張り出す舞台構造がいみじくも象徴しているように、それは他界人としてのシテと此界人としての見所との「同一化」が企てられる「境界」なのである。よって夢幻能は古東の言葉を借りれば(70)、いわば「観客を他界人と化す技芸（ars vivendi sub supecie mortis）」＝「死びとへの同化を媒体にも観客にもしばしく死に身）になってしまう時空の変身劇」ということになる。つまり、そこではシテも見所もいわば生死のあわいをウツロい、生死を往還するのである。

## 5. 2. 能面をかける意味

この「変身劇」としての夢幻能の最大のメルクマールが前掲の「能面」すなわち仮面であることは言を俟たない。しかし、能の場合、この仮面は、単にシテと見所を能舞台という「境界」＝生死の両義的時空間で同一化するだけでなく、仮面の表裏にあって自己分離した「二重人(homo duplex)」としてのシテの内面を統合することにも一役買う。

前掲『花鏡』の引用中に出て来た「目前心後」、具体的には古東によれば「ちょうど「松羽目」あたりに退却する心地」(71)とのことだが、まさに「離見の見」とは同じ人間内に二重の眼差しが要請されているのである。

しかしこの変身には困難が伴う。能面作成にあたっては「(面を)彫る」といわずに「(面を)打つ」という言葉を用いるが、それに能面へ精神を注入するという意味も籠められているように、能においては能面がきわめて神聖視されている。それは能の演能の全てに影響していることも看過されえない。たとえば、その演目にどの面をかけるかという選択は、能装束の選択だけでなく、所作や発声等すべての演技術にも反映されることになる。能面の瞳の部分には小さな穴が刳り貫かれているだけであり、そうした物理的な視野狭窄が自由自在な身体運動を抑制することは言うまでもないが、それは実際に面をかける際にさらに抑圧状態を出来させる。すなわち能楽研究者三浦裕子によれば、「役者の目の位置より普通は高めに面の瞳を当てる。全身をバランスよく見せる工夫と聞くが、実際の視界がひどく遮られる」(72)のであるが、その肉体的苦痛はこれにとどまらない。すなわち、

常に顔がおおわれているうっとうしさや、自分で吐いた二酸化炭素を再び自分で吸うというような酸欠状態が続く。じっと動かない演技の中で少しでも首が動いたり、大きめに呼吸すると、<sup>おもて</sup>面をつけない状態よりも大きく顔がふれた印象を与える。面の角度を「ウケ」というが、これが適切かどうかの細心の注意とあわせて、とにかく面が変に動かないようにいつも心掛けていなければいけない。いわば面の演技とは、顔だけでなく、身体全体に関しても緊張の連続といえる。さらに、面の紐が汗で膨脹するとこめかみに食い込んで来るので一時間から二時間ほどかけて能を演じ通すということは、肉体の限界にいつも挑戦していることといえるのではないだろうか。(73)

こうした意図的な負荷は、能管の構造とも通底する。すなわち、竹を割って裏返し、吹口と指孔の

間に「喉」と称される細い管を入れ、外側を横巻きにして作られている能管は、前出北沢方邦の言を借りれば「吹き鳴らされる音高が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」<sup>(74)</sup>のである。

能面は「かぶる」ものでなく「かける」ものである。ではなぜこのような負荷＝仮面が「かけ」られねばならないのであろうか。これは、シテを演ずる人間が名実ともに、あの世とこの世を媒介者＝シャーマンにならねばならないことを意味しているのである。たとえば、日本におけるシャーマン研究の第一人者佐々木宏幹によれば、沖縄にみられるシャーマナイゼーションでは、巫病的な異常体験（カミダーリイ＝神崇り）に遭っていることがその前提条件となる。ここで注目すべき点は、「ことに、「カミダーリイ」→「ユタ化」の過程を歩んだ人物の経歴は、単に人間関係の悪化とか長期の病気というに止まらず、幼少時からの複雑な人間の問題（精神・身体双方にまたがる）を錯綜的に内包していることが多い」<sup>(75)</sup>ということである。夢幻能におけるシテは、まさに「二重人」としての複雑な問題を内包した存在であり、演者も一種通過儀礼的に能面をかけ身体を抑圧することによってまさに境界的な両義性が付与される。そうした条件がクリアされて初めて、自身が「器（ウツワモノ）」として何者かを憑依させうる「無」の存在へと化身できるのである。

このように己れをウツワモノにするには、まさに大・小鼓や太鼓の構造が象徴するように、中空の胴が「ツツまれる」ことが肝要である。つまり前述のような面をかけることによる身体的負荷が、前掲加藤周一の「表現上の禁慾主義」に繋がるように、囃子方の楽器も、ツツ（包＝慎＝筒）まれた樂の器（ウツワ）としての大・小鼓と太鼓が構造上、包まれた音響を現出させる。そしてそれは能における最も重要な音響、すなわち謡の声にも通底する。能楽研究の第一人者横道萬里雄によれば、謡曲の場合「あごを引き付けて舌根を引き、のどぼとけを下げるようにして発声」<sup>(76)</sup>し、このような「舌を引く発声法は、当然発音にも関係し、

すべての母韻が奥母韻化され、たとえば、アの母韻はオの母韻に近づく。これは、音を少しでも口腔内でよく響かせたいためである」<sup>(77)</sup>とされる。つまり、これは口腔を太鼓の胴と化しているとみなすことも可能であり、すぐれて「ツツ」まれた音響が志向されているのである。能楽研究者三宅 稔一によれば、昔は謡の声を「鐵丸を眞綿で包んだやうな聲」<sup>(78)</sup>と言うこともあり、謡本に付されたゴマ点の形状に象徴されるように「一つ／＼の音に圓味をつけるのが謡の聲の要諦である」<sup>(79)</sup>とされる。以下三宅の説明<sup>(80)</sup>に即すと、たとえば涙を流す所作である「シオリ」を例にとれば、この語は本来の古語表記であれば「シヲリ」であり、wの子音がついて「オ」より響きが強くなるはずである。しかし、謡では響きを和らげるために「オを發音する前に先立つて極めて軽く唇を閉ぢて一寸ウオといふやうな心持で發音する」のである。謡では「生まる（ンマル）」のように語頭の「ン」によって子音も和らげられるのも特徴的であり、促音でも「ツ、ク、チを音に出さずに、いはゞ息を詰めるやうに發音」される。撥音も、英語のnのような純粋な撥音ではなく「いつ如何なる場合にも必ず獨立の假名と同資格の、いはゞ一種の母音のやうな發音」であり、さらに特徴的な發音として、ツの字を鼻に抜いて謡う含音（「フクム」）あるいは呑音（「ノム」）がある。後者は、いったん舌を[t]の發音の構えにしてから、そのまま声を鼻へ抜いて鼻音を發音する一種の内破音であり、世界中の言語でも類例を見ない能独特の發音である。以上こうした能の謡に用いられる發声法や發音法はすべて、「全く音樂に無關心な、耳の訓練が足りない人には、或は不明瞭に聽えるかも知れない」ところの、「ツツ」まれた音響を出来させるための手段であり、それは、面や重い能装束も同様、能にとって不可欠な装置の一つなのである。

では、ただでさえ面に遮られて不明瞭になることが自明であるのにもかかわらず、能の謡や囃子においてこうしたツツまれた音響が特に要請されるのは何故であろうか。それは、前述のように、

能がすぐれて死と生の境界にある中間的・両義的な芸能であることと無関係ではない。たとえば、西欧でも「ミュートを付けたトランペットと、黒い布を被せたティンパニやドラムの組み合わせ」<sup>(81)</sup>が葬儀のシンボルだったように、弱音器や布によって「ツツ」まれた音響の不明瞭性・曖昧性が死と関連づけられることがあった。そもそも、古代ギリシャ演劇においては、人間は常に「死すべき」(トネートス *thonētos*) 者と称される。逆に「不死」(アータナトス *āthanatos*) なるものこそ「神々」であり、その絶対的な相違は必ず死ぬか不死かにある<sup>(82)</sup>。つまり、登場人物は、生者であってももはや常に「死」を刻印された存在として意識されていた。古代ギリシャ演劇では演者が仮面を使い分け複数の人物を演じ分けた。ここで注目すべきことはギリシャでは頭部をすっぽり覆い隠すが、能面は顔を一部だけを包むという違いである。後者の方が顎が自由になるため、面をつけたままでの発声に有利になるという解釈もあるが、それだけではない。「ツツ」まれた声を要請するのであれば、能面のような一部を覆う仮面ではなく、古代ギリシャ演劇のように全体を覆い隠した方がさらに効果的であろう。しかし、この能面による一見中途半端な「包み」方にこそ、能の本質が看取される。つまり、仮髪(鬘ること)によって覆われることが多いとはいえ、基本的に能面は「耳」を包まないのである。前述のような能面における視野狭窄の構造と掛け方は、シテをいわば「盲」状態におく。そして、その時最大限に稼働させられているのは、自らの声と場所を聴く聴覚である。前出白川静によれば<sup>(83)</sup>、まさに、「聴」という字は、偏は耳と人の挺立する形の任であり、「神の声を聞く人」の意となり、この旁に祝祷器の匚(さい)を添えると「聖」となる。「聖」は古代中国で「聖く(きく)」と訓むこともあり、「祝禱して祈り、耳をすませて神の応答するところ、啓示するところを聴くこと」を示していた。まさに聴く(聖く)のは、神意にかなう瞽者(神瞽)であり、彼らは盲いた者でもあった。「不具」は「巫病」の経験と同様、シャーマンの

属性であり、ここにも他界と此界を往還し媒介するシャーマンとしてのシテを見出し得るのである。これに関連して、少し長くなるが哲学者坂部恵の卓見を引いておこう。

仮面<sup>マスク</sup>ということばは、一説によれば、ギリシャ語の *βαρυσχυρω* すなわち、他人にのろいをあびせる、もしくは他人からの邪視を防ぐ、という語と、語源的に関連を有するという。この説の当否の検討はさておくとして、日本語の「のろう」という語も、また、「のる」(宣る)の延引形として、元来、邪霊やもののけをはらい、カオスを追放して、あらたな「のり」(法)を宣り、告げ知らせ、コスモスをあらたに建て直すという意味をもっていたと考えられることをおもいあわせるとき、この説は、仮面というもののあり方について一つの示唆を含んでいるとみることができる。ペルソナ(ラテン語の *personare* に“ひびかせる”“声高にいう”という意味があることはよく知られているところ)を通じて、告げ知らせ、宣られる「のり」(法)は、間柄のかたどり、〈わけ〉*difference* の基礎的な枠組・間柄(ないしはその体系)をして間柄たらしめる限度としての「のり」(度、軌、矩)のありようを素描する。〈のり〉としての神話(ロゴス)が、いわば人間界を含めた宇宙の間柄の束の構成の原初の分節のあり方を示すように、マスク、ペルソナもまた、間柄のなかにおかれた人柄あるいは役柄の原初の分節を、たとえば、何らかの自然物にかたどられた善神、悪神などとして、隠喩的に表示するものにほかならない。<sup>(84)</sup>

能の謡で(フシの場合)ノリ拍子に乗って「*personare*」される仮面の声は、「声高」には響かせられない。それはもはやこの世の声ではない。その意味で常にそれは神話や託宣と同様、あくまでも隠喩的に提示される。換言すれば、それは、前掲註52の引用文で小西甚一が指摘していたように、禪と同様「ありふれたイメージを通じ、全宇宙をつらぬく根本的な「法」に迫る」ための交通回路を開く、すぐれて媒介的・境界的な声ということになるのである。そもそも、精神分析学者新宮一成が指摘するように<sup>(85)</sup>、「少なくとも、何かはじめに「物」が「隠れる」という契機がなければ、隠喩は始まらない」のであり、「この隠れるとい

う契機が、フロイトの言う抑圧に当たる」のだが、この問題については次章で考察する。

## 6. 「境界」の声

### 6. 1. 「ペルソナ」の声

シテが発する面によって「ツツ」まれた声にはどのような意味付けがなされているのであろうか。世阿弥は『花鏡』『舞声為根』において次のように記している。すなわち、

舞は、音声より出でずば感あるべからず。一声の匂ひより、舞へ移る堺にて、妙力あるべし。又、舞おさむる所も、音感へおさまる位あり。

つまり、舞は音声（謡や囃子）に乗っていないくは感動を惹起しないが、その「妙力」はあくまでもそれらの移行の「堺」＝境界に存在する。文化史家ウォルター・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」<sup>(86)</sup>のであり、能面および発声・発音によって何重にも「ツツ」まれたシテの声は、当然のことながら「ツツ」まれた舞を要請することになる。特に、前掲の「シオリ」の場合、ここではもはや「哭声」がシテによって発せられることはないが、哭声の不在によって逆に強化されたイメージが伝達される。それを媒介するのは左・右片手による「シオリ」という象徴化された所作だけであるが、見所はそこにツツまれた嗚咽なり、両手による双ジオリの場合は号泣なりを「聴く」ことになり、音響と所作との「一体感」は不可欠となる。

ここでも坂部を引こう。

ギリシャ悲劇の登場人物がもと合唱隊から分出したものであることを説いたのはニーチェであった。〈仮面〉を意味するペルソナ (persona) の語が、もと、「音」son を通して per- の意味をもつことは、その来歴について何ほどのかのことを語っているとは考えられないだろうか。〈素顔〉に対する〈仮面〉が、派生的に二重化された主語であり、二重化された〈意

味されるもの〉であるとするれば、地謡や合唱隊に対する〈おもて〉としての仮面や舞台面は、反対に、派生的に二重化された述語であり、二重化された〈意味するもの〉であるといえることができるだろう。<sup>(87)</sup>

前述したように、面をかけたシテは、その面の表裏で「二重人」となり、「目前心後」や「離見の見」のように、自らの内に「二重の眼差し」を装填せねばならなくなる。前掲古東哲明<sup>(88)</sup>は、この状況を「外の〈表世界〉をことさら覗こうとする遠心的な眼球運動」と「そのリアクションとして逆向きに、〈裏世界〉へ屈折する求心的なまなざしの運動」という背反する視線交錯として措定する。そして、こうした「二重の眼差し」は、能装束という堅く分厚く所作の自由を奪う一種の「拘禁服」内の身体感覚にも通底しており、「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」、すなわち、「外界へ向かえば向かうほど内側（「内心の堺」）へ沈凛する」という情感を喚起するとも指摘する。つまり能装束も能面と同様の機能が付されているのである。

さて、ここでは能面の視野狭窄性から派生して「視覚」における、そして「拘禁服」としての能装束から派生して「身体感覚」における、外向・内向の相反するしかし共存する二重ベクトルに光が当てられたが、前章でも触れたように、「聴覚」も非常に重要な役割を果たすことになる。つまり、能面（おもて）をかけることによって装填された「二重の眼差し」は、まさに「音 son を通して per-」も実現される。前掲『花鏡』『舞声為根』をふまえて坂部は次のように指摘している。

同一性と差異性の固定されがちな視覚空間とちがって、対象化されえぬ述語面にいわばより密接した〈声〉は、まさにどのペルソナ（仮面・役柄）のものでもありうると同時にどのペルソナにも固定的に属しないことによって、同一性と差異性のたわむれのうちに、〈おもて〉の自在なメタフォルと変身をかたどり、かたり出す〈根〉となる。

〈声〉voix や〈かたり〉parole が、〈自己への現前〉を保証

するものであるどころか、むしろ、そのうちに〈自己への充実した現前〉としての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ことを指摘したのは、『声と現象』におけるデリダと、ブランショを論じた『外の思考』におけるフーコーであった。(89)

この指摘にあるように、「どのペルソナ(仮面・役柄)のものでもありうると同時にどのペルソナにも固定的に属しない」という同一性と差異性の共存が、まさに「中間表情」としての「おもて」=能面についても過不足なく当てはまるのは自明である。

前出オングが指摘するように、視覚が切り離す感覚であるのに対し、音の統合感覚=「統合し、中心化し、内部〔内面〕をつくりだす音のエコノミー」<sup>(90)</sup>を統べるのが「聴覚」である。「音の内部性」=「音がものの内部に対してもつ独特の関係」と「内部をつくりだす音声としてのことば」を重視するオングは、その論において、さらに音そのものの一つの特徴である「うつろいやすさ」とその時間との関係、すなわち「音は、それが消えようとするときにしか存在しない」<sup>(91)</sup>という特徴に常に留意している。この音独自の性質および感覚を、坂部の「〈時間〉とは、本来〈移り〉ゆくものとしての〈死〉のミニマム」<sup>(92)</sup>であるという指摘と重ね合わせるとき、死生の境界劇としての能における音響の重要性が改めて認識される。前出の内田樹<sup>(93)</sup>は、フロイトが「人間の発するすべてのメッセージは最終的には「私はもう死んでいる」という一言に集約されるという洞見を示した」とし、「言葉は「それは消え失せた」と言うことによって、何かを存在させる魔術なのだ」と指摘する。それは言葉の問題に止まらず、さらに「私」という機能は「私の不在」を担保にしてしか手に入らない」とも換言されうる。前述の「否定の美学」に通ずるこの発想は、すぐれて精神分析的なトピックであることは言うまでもない。そして、ここで要請されるのは、デリダでもフーコーでもなく、ラカンである。

## 6. 2. 「鏡像段階」の声

ラカンが、その有名な「鏡像段階 *le stade du miroir*」論を発表したのは、1936年にマリエンバートで開催された第14回国際精神分析学会であったが、ここでは1949年にチューリヒで開催された第16回国際精神分析学会で発表された「私の機能を形成するものとしての鏡像段階」と題された論文からまず一部を引用しておこう。

まだ動き回ることができず、栄養摂取も他人に依存している幼児的=言葉を語らない段階 (*stade infans*) にいる子供は、おのれの鏡像を喜悦とともに引き受ける。それゆえ、この現象は、私たちの眼には、範例的なしかたで、象徴作用の原型を示しているもののように見えるのである。というのは、「私」はこのとき、その始原的な型の中にいわば身を投じるわけだが、それは他者との同一化の弁証法を通じて「私」が自己を対象化するより前、また言語の習得によって「私」が普遍的なものを介して主体としての「私」の機能を回復するよりも前のことだからである。<sup>(94)</sup>

まだ言葉が話せず、環界 *Umwelt* と不調和な「寸断された身体 *corps morcelé*」を抱えた幼児は、生後6ヶ月から18ヶ月くらい(鏡像段階)で、鏡の中にゲシュタルトとして自らの像を認め、このウツなる「始原的な型」としての鏡像に自らを投げ入れ「私」と主体との同一化 *l'identification* (いわば「私」というものの構造化)<sup>(95)</sup>が惹起させられる。ここでの「喜悦」とは、まさに自己の成熟(神経系の統合)を先取りして「私」=自己の全体的統一像(「象徴的マトリックス *matrice symbolique*」)を獲得し、環界との不調和を解消できたことに由来するわけだが、この論の成立の背景には、フロイトが1920年に発表した論文「快感原則の彼岸 *Jenseits des Lustprinzips*」<sup>(96)</sup>で紹介した自分の孫の行動の分析が重要な役割を果たしている。フロイトは、孫が母親の(長い)不在といういわば一種の危機的状況のたびに、周囲にある物(たとえば糸巻き)を寝台の下に投げ込み、投げた物が見えなくなると喜びに満ちた表情で「オーオーオー」と叫び声をあげ、それを回収するとま

た同じく喜色満面の表情で「ダー」という言葉を発するという反復行動をとることを観察した。フロイトの解釈によれば、これらの叫び声、すなわち「オーオーオー」は「Fort= (い) なくなった」、  
「ダー」は「Da=そこにあ (い) る」にそれぞれ対応し、この反復行動は、消滅（母親の不在）と再生（支配力の回復）の遊びになっている。不在という不安な状況を自ら敢えて引き起こし、また回復させるといふ反復行動の背景に、フロイトは「エロス（生の欲動 *Lebenstrieb*：変化への志向）」と「タナトス（死の欲動 *Todestrieb*：安定への志向）」を看取り、前述のように、人間には「死を希求する本能」があると措定した。こうした遊びを通して言語を獲得した幼児は、鏡像段階以前には不安感情以外の何ものをも喚起しなかった「母親の不在」を克服し、遊びの中でその在・不在を象徴的にコントロールできるようになるが、それは、以前の不安感情を抱く自己との訣別をも意味している。

この鏡像段階において獲得された「私」とはあくまでも「イメージ」であり、想像的に対象化されたものにすぎない。つまりそれは「他者」にはかならず、「私でないもの」である他者を「私」として主体の内部に取り込む（「騙取する」）ことによって、換言すれば、それが「自己」のイメージとしてたやすく呼び出され認知されることによって、主体は他者としての「自己のイメージ」にとってかわられ、「主体の消滅（*Aphanisis*）」という状況を招く。鏡像段階におけるこの主体の変容は、その後の生涯にわたって「自己のイメージ」として主体に纏われることになり、環界との原初的な不調和も残りつづける。よって、「私」の形成は「その「疎外化的な目的（*desitination aliénance*）」と不可分であり、つねに「それを支配する幻影＝亡霊」、自動人形、分身などの出現と結びつけられている」<sup>(97)</sup>のである。

本来、ウツなる空白的存在（エス）であった幼児は、鏡像段階によって自己同定するが、そこで生起するのは外在する「私ならざるもの」との同一化による想像的騙取であり、エスはいわば「私

ならざるもの」を取り込んで成立する「私」によって隠蔽状態に置かれる。鏡像段階以後、身体的統一性や主体性を獲得してゆく幼児は、言語活動によって介入され、「私」が今や鏡像段階以前のような「全能」でないことを受容してゆく。こうしたいわば父性的機能（「私」の外部にあるものとしての「父」）による象徴的な「去勢 *forclusion*」によって、言語的（＝記号的）に「不在」が肯定されていくのである。すなわち、

「母の不在」という苦痛は、「母の不在」を言いあらわす記号を幼児が獲得し、その記号が他者に認知され、理解され、共感され、コミュニケーションの水準を往還するようになるとき、その苦痛の本質的な過激さを失う。苦痛は「苦痛そのもの」であることを止めて、「苦痛の記号」になる。「喪失そのもの」であることを止めて、「喪失についての物語」になる。「母が存在しない」と幼児が宣言するとき、「母の不在」は象徴的に奪還され、母は「『不在』という仕方」で存在することになる。<sup>(98)</sup>

つまりここで、重要なのは、56頁註93の内田樹の言にあったように「言葉は「それは消え失せた」と言うことによって、何かを存在させる魔術」なのであり、それは「私」の外部にあるものとしての「父の声」に従って、「母の不在」を「〈母の不在〉という記号」に置換する記号作用であるということである。精神分析医藤田博史<sup>(99)</sup>が指摘するように、まさに「わたしたちが知らなければならないことは、「言葉は隠蔽する」という根本的な事実」であり、「言葉は、なにかを隠蔽することにより、自らを明らかにしてゆくような構造的な基盤の上に成立している」ということなのである。「空間的騙取 *captation spatiale*」といったラカンの術語が示すように、それは視覚的なものとしての「像」に偏っている感は否めない。しかし、フロイトの孫が「叫び声」によって「母の不在」という危機を克服したように、ここでは「声」や「聴くこと」の作用も看過されてはならない。鏡に映った「自らの像」は、ここでは「自らの声」に置換されうるのである。これに関連して、藤

田<sup>(100)</sup>は「声は欲望を抑圧して意味を獲得する」という視座から、ラカンの視点を「声」に援用する。藤田によれば、まず、われわれが獲得している言語シニフィアンは、聴覚シニフィアン（声 *la voix*）と視覚シニフィアン（文字 *la lettre*）とに分けられるが、厳密な意味では前者がそれに当たる。鏡像段階前の幼児は本来「語りかけられる」という受動性を享受しているのだが、「母の不在」に直面したせいで、それは能動的「発声＝語りかける」という自発的行為へと置換されることになる。ここでは「母の不在」という危機的状況によって惹起された「自分の声」という聴覚シニフィアンによって主体の「存在の欲望」が抑圧され、「所有の欲望」によって変換される。この原抑圧（原抑圧 *Urverdrängung, la refoulement originaire*）を契機として、それ以後「自ら発する声」が「自らの声」として登録されてゆく。すなわち、ここでの「自らの声」とは、「母の不在」によって生じた、「存在の欲望」を抑圧する「他者の声」に他ならない。ここで重要なのは、「自らの声」＝「他者の声」を獲得した主体が能動的に発声する時、かならず「母の不在＝沈黙と聴取」が前提とされているということであり、現実には他者から語りかけられる声は「母の不在」を補填するもの＝「父の声」として作用することになるということである。つまり、「発声と聴取は、まったく異なる二つの機能であるが、象徴的去勢を経て、この二つは不可分離に結びつけられている」のであり、「原抑圧は、語りかけられていた他者の声を、語りかける自分の声に変換し、他者の聴取（聴かれる）を自らの聴取（聴く）に変換している」ということになるのである<sup>(101)</sup>。

つまり、前掲古東哲明が指摘した内外へと相反するベクトルをもつ「二重の眼差し」は、能面をかけることによって装填されたわけだが、まさに「能面」はラカンの意味での「鏡」としても機能し、「音 *son* を通して *per-*」同じく外向するベクトルとしての「発声」と内向するベクトルとしての「聴取」という2つの方向の往還運動を可能にする装置となっているのである。

## 7. 能の「鏡界」

### 7. 1. 「境界」としての「鏡ノ間」

前述の「目前心後」（あるいは「離見の見」）という鳥瞰的＝メタ認知的眼差しに関して「松羽目」あたりに退却する心地」とする演者もいたわけだが、まさに老い松が描かれた「松羽目」は「鏡板」と称される。能楽研究者金井清光<sup>(102)</sup>は、この「鏡板」という名称について、我が国の神社の御神体に鏡が多いように、古来から鏡には神が宿るという信仰があり、同じく松も神の影向する依り代として見做されるため、松が描かれた「横板」（囃子方や後見が位置する場）の板壁のことを「鏡板」と称するようになったとする。一方、前出横道萬里雄<sup>(103)</sup>は、もともと室町時代の末までは鏡板自体が存在せず、また能を演ずる場所に松が不可欠という伝承もないという理由からこうした解釈に反対し、それは単に板の継ぎ目はみせないようにはぎ合わせたその構造に由来する名称であり、むしろ、桃山時代の障壁画の流行と関連させて考える方がよいと論じている。確かに、「横板」右側の若竹が描かれている部分も「鏡板」であり、松との関連だけを特別視するのは、無理があるかもしれない。しかし、実際に見所の視線が集まるのは、枝ぶりのよい老い松が描かれた正面の「松羽目」であるし、これが配された「横板」は「本舞台」と「橋掛り」との接点（媒介の場）となっており、またこの「橋掛り」に沿って「一ノ松」「二ノ松」「三ノ松」という3本の松が植えられていることを考え合わせると、一概に神の依り代としての松との関連を否定することはできないだろう。

この能舞台における鏡板の松と橋掛りの松について、民俗学者吉野裕子<sup>(104)</sup>は、易・五行の視点からその象徴性を以下のように読み解く。そもそも「松」の字の異名として有名なのは「松」の字を解体した「十八公」であるが、「公」の古字は「谷」なので、「八白」と読み、よって「松」は「八白の木」となる。この「八白」は、易では「艮」、十二支では「丑寅」となり、「丑寅」は「一

日では昨日と今日、一年では旧年と新年の境、さらには死者と生者、幽明の境でもある」<sup>(105)</sup>のである。つまりその象意は死から再生への「顕現」であり、鏡板の松の淵源とされる春日大社「影向の松」のように、松は「顕現」の呪物として機能しているとす。三本ある橋掛りの松も、「三」が、「震・雷・顕現」を象意とする「三碧木星」を意味し、まさに他界人としてのシテの「顕現」を促す呪物装置として機能しているとされる。また、「八白」は「土気」であるが、現世としての本舞台には土気が必要であり、人の声音の中では土気に還元される「歌＝謡 およびく地」謡が、この象徴として位置づけられる。このように、松が他界と此界との媒介をする呪物だというだけでなく、謡もまたそれらを媒介する声であるという指摘は看過されるべきではないだろう。

さて、「橋掛り」は、古来から「他界」から「此界」へと渡されているすぐれて媒介的な「架け橋」としてみなされてきた。逆に「この世」としての本舞台側から見れば、この「横板」を経て「橋掛り」の行き着く先は、この緞子の揚げ幕を隔てて、見所からの視線を遮る。つまり此界の人間は他界を覗き見ることはできない。「他界」としてこの揚げ幕で隔てられた先に位置するにある空間が「鏡ノ間」である。注目すべきは「橋掛り」の斜めに張られた床板は「鏡ノ間」の中にまで入り込んでおり、それはとりもなおさず、「橋掛り」が「他界」の延長であること、前出古東の言を借りれば「鏡の間はあの世、能舞台はあの世の出店（観客側からいえばこの世の出店）という設定に、建築構造的にも最初からなっている」<sup>(106)</sup>ということになる。

前述のように、神聖なものである能面を扱う作法はとても細かく決められているが、特に面を用いるシテは、この「鏡ノ間」に入り、その名の由来である大きな鏡の前で初めて面をかけなければならない<sup>(107)</sup>。シテ役はこの姿見の前で鬢桶に腰掛け、そこで心を落ち着かせ、これからの上演の無事を神に祈りつつ両手で面をおしただくと、「後見」他数人が面紐を締め上げる。前述のよう

に上演中、能面を掛けつづけていると「面の紐が汗で膨脹するとかめかみに食い込んで来る」ため、その身体的負荷をそこで掛け始めることになる。つまり、ここで演者は他界人としてのシテに「化身」するのであり、演者は見所からは見えないこの幕の中で演技を始める場合さえある。この「鏡ノ間」について英文学者川崎寿彦は次のように述べている。

わが国の能舞台の奥にある〈鏡の間〉とは、舞台に歩み出る前の能役者が自己の姿を鏡に映しつづけばしたたむための空間であるが、その行為の目的は、たんに衣装や面を整えるという実用的なことだけでなく、着衣着面のおのれの姿を見つめることによって、そのペルソナを獲得することにある。きわめて厳粛な呪術空間と呼ぶべきである。<sup>(108)</sup>

これには前出坂部恵の言を補足として引いておこう。

ひとは、仮面の儀式において、はじめて、いわば白紙の仮面ともいえる無限定な人称としての〈わたし〉という主語に、間柄のなかにおかれ他者たちとの関係によって規定された、特定の〈ひと〉〈人間〉という述語的限定を描き加えられ、いわばヒュレー的な無限定性を超え出る。こうして、ひとは、みずからの〈役柄〉をみずからの身ないし〈おもて〉に刻印され、みずからが世間の〈間柄〉において占める一個の〈他者〉ないし〈他者の他者〉としての、一個の〈身柄〉としての位置をわかまえ、見通すことのできる想像的視力と象徴的能力をそなえた、一人前の〈ペルソナ〉となるのだ。<sup>(109)</sup>

こうした言説からも看取できるように、この「鏡ノ間」における「他界人」としてのシテへの変身は、そこが「ペルソナ」の獲得の場、すなわち前述の「鏡像段階」そのものであることはもはや自明であろう。前掲57頁のラカンの引用文中にある「始原的な型の中にならば身を投じる」行為こそ、坂部の言う「白紙の仮面ともいえる無限定な人称としての〈わたし〉」が通過すべき「仮面の儀礼」、すなわち能面をかけるという行為と同値なのである。

## 7. 2. 「ウツ」すものとしての「鏡」

こうした「始原的な型」としての鏡は、すべて「ウツ（映・写・顕・現・移）す」という動詞と不可分に結びついているのは言を俟たない。「ウツ」については、すでに前稿<sup>(51)</sup>で詳しく論じたが、ここで改めてその語源学的意味を確認しておこう。前述のように、ウツは内側が空洞であること意味するが、それはただの空洞ではなく、折口信夫が指摘したように、そこに何かを胚胎し、生命力が宿るということも意味していた。「日本という方法」を論じる前出松岡正剛の指摘によれば<sup>(110)</sup>、「ウツをめぐる観念には、一時的な「負」の状態こそが「正」を予兆させるという見方が孕んで」おり、そこに「リバース・モードとしての力」が看取される。つまりそこには、正負を往還して何かを動かす力があるという意味があるのであり、「ウツロなるものから何かが生み出されること、またその何かが生み出されてくること、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がウツリやウツシ」であり、「ウツロイとは、このような多様な反映作用（ウツリ・ウツシ）をもたらすリバースなプロセスのことをさしていた」ということになる。

同じことを前掲川崎寿彦は次のように書いている。

日本語の「うつす」なる語は、そこにあるものを「写す」「映す」ことであるだけでなく、神や霊などのようにそこにはないものを「うつす、現す」ことでもある。「うつし身」とか「うつつ」などの関連語に至っては、まさしく生と死、不在と存在との間の移り行きを暗示する、まことに隠微な言語であるといわなければならない。<sup>(111)</sup>

一般に、鏡は「映」すものというイメージだが、川崎はそもそもイメージという概念自体が「外界の模像」と「内界の反映」という背反する外・内向ベクトルをもつ意味があることを指摘しする。すなわち、鏡像体験は分身体験でもあるのだ。アナール学派に列する歴史家サビーヌ・メルシオー

ル＝ボネは次のように述べる。

自分の像をじっと見詰めること、それは自分の限界に突き当たることであり、破壊作業中の時間を目にすることであり、主体が拒む辛く、あるいは憂慮すべき明白な事実—死すべき存在であるという主体の生物学的現実—を理解することだ。鏡はどれも虚栄の鏡であり、あらゆる自画像は、～（中略）～「自死像」に至る。<sup>(112)</sup>

「鏡ノ間」が「あの世」であり、そこに置かれた鏡があこの世の者がこの世の者へと化身する際に必要不可欠な装置であることは前述のとおりだが、鏡が「死」と直結することは、たとえば、19世紀末のフランス全域で、死者が出た直後、鏡など姿が映るものを裏返したり、カヴァーをかけるという葬送習俗があったことからわかる<sup>(113)</sup>。日本でも古墳時代から鏡を「魂呼び」の呪具に用いる巫女や宗教芸能者が存在しており、鏡を凝視して物狂いになり、霊を招いていた<sup>(114)</sup>。

鏡が「映し」「移す」ものである限り、こうした分身体験は、単に「死」だけでなく「生」をも指向する。そもそもオリンピックの聖火の採火でイメージされやすいように、太陽は「天の火」であり、たとえば中国・前漢末以降作られた祠堂や墳墓の天井の画像石に鏡が彫られたように、それは太陽の代替物として、暗い他界にあって日光を放ち魔除けにもなるものであった。つまり生きるに不可欠な日光を反射する鏡という器には、「生」のメルクマールも刻印されている。また、フランス文学者松浦寿輝<sup>(115)</sup>はボルヘスの「性交と鏡とは忌わしいものだ」という言をふまえ「鏡と性は存在を複数化する」と喝破する。性交におけるオルガスムが「死」にたとえられるように、再生のためには死が必要なのである。メルシオール＝ボネが「鏡は、毎日の具体的生活と夢想部分とのあいだの中間地帯である」<sup>(116)</sup>と指摘しているが、前述の「鏡ノ間」は「化身」が生じるすぐれて中間的・媒介的・両義的な場であり、この「ノーマンズランド no-man's-land」は、まさに「虚」の空間として他界と此界の中間に位置し、そこに据

えられた鏡は、ルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』やジャン・コクトーの映画『オルフェ』でのそれが象徴するように、まさにその交通＝往還を担保する装置なのである。

ここで注目すべきは、オルフェが鏡を通して冥府に「降りてゆく」ということである。これに関連して、美術評論家宮川淳は次のように指摘する。

なぜ鏡はわれわれを降りてゆかせるのか—そして、なぜそこは冥府であり、死者の場所であるのだろうか。降りる。それは、われわれのイマジネールにあっては、つねに根源へ、ある暗い根源的な不可能性へ向う運動なのだ。鏡の表面の明るい輝きとの、このなんとというアンビヴァレンツ。(117)

これまでみてきたように、能においては、能面、能装束、能舞台等々に他界と此界の間の往還の記号がちりばめられ、視覚的に言えば「二重の眼差し」という背反するベクトルが常に作用しているわけだが、それは並存するのではなく、時には、アンビヴァレントなものとして作用する。美学者谷川渥がギリシャ神話のナルキッソスについて指摘するように、「移ることは、鏡面が水面と化するとき可能だが、水面が鏡面と化すときは不可能になる。これは、いうなれば、映ることが移ることに直結しない悲劇」<sup>(118)</sup>にもなりうる。水鏡に映った自己に恋しいし死に至るナルキッソスの場合は視覚的鏡像であるが、口をきくことを封じられ他人の言葉を反復することのみ許されたエコーが、ナルキッソスに愛想を尽かされたため、悲しみのあまり「木霊」＝声に変身してしまうという神話には、聴覚的鏡像が隠されている。すなわち、エコー神話は、相手の言うことだけをいわば鏡像的に反復することしかできないエコーは彼女自身が「反射鏡」なのであるが、鏡であるエコー自身もナルキッソスという鏡に反射されてしまうという、「映ることが移ることに直結しない悲劇」でもあるのだ。しかし、エコーが声として、それも「木霊」として残ったということには、それを能と結びつけて考えれば重要な意味をもつ。すなわち、前述のように、シテによって発せられた

声は、すでに能面内での「発声と聴取」という背反する聴覚的ベクトルを孕む。それは、能舞台の反響板として機能する「鏡板」によって、すなわち古い松の「木霊」として反射的にフィードバックされ、その現象の間接性は、能における「ツツ」まれた声の境界性を強化することになるのである。たとえば、前出三浦裕子は、能面をかけて声を出すことは身体的にもきついため、シテは数句謡ったところで地謡が引き継ぐことがほとんどであることをあげ、この演出について「感情を剥き出しにする表現を避ける傾向をこの地謡が助長していると思えるし、役者が舞や演技に集中するためのシステムともいえる」<sup>(119)</sup>と指摘するが、ここで看過されてはならないのは、シテと地謡との間にはすでに声の「鏡像」関係が反映されているということなのである。

## 8. 結びにかえて

音楽人類学者山田陽一は、パプアニューギニアのワヘイ族についてのフィールドワークをふまえて「音響的身体 acoustic body」論を提唱している。山田によれば<sup>(120)</sup>、「音響的身体」とは「声と響きあいながら、声によって揺さぶられ、声とともに流れる身体」のことであるが、重要な指摘は、ワヘイが「人間の身体というものを、生命と息をその内部にもつ「器」のようなものととらえている」ということである。能面によってツツまれた謡の声はくぐもって曖昧化されがちであるが、その分、その声によって「器」としての身体は内的により響きあい揺さぶられる。そして、同じくパプアニューギニアのボサビ族について長年フィールドワークを続け、その研究成果から「音響認識論 acoustemology」を提唱している音楽人類学の碩学スティーブン・フェルドの以下の言は、驚くほど本稿の論旨に寄り添う。すなわち、

隠れたものとあらわなものあいだのボサビ流の弁証法的関係が浮かび上がるもう一つのありかたは、相互感覚的で類像的な「映し」あるいは「響き」(ママ)という概念によっ

て鮮明に示される。「ママ」は、水や鏡に映った自分のすがたである。あるいは、他人の眼球に映った自身のクローズアップであり、自分とは別の自分の視覚的な存在である。ママはまた、減衰していく音に残る響きの断片であり、それは森のなかで響きながら外側へ向かい、やがて上方に消えていく。鏡像では、もとのくっきりとした輪郭が弱くなるのに似て、ママは音響的な記憶の痕跡であり、断片的な音の響きの印象にはかならない。そして「過ぎ去った映し=響き」(アネ・ママ)とは霊であり、いなくなった人間が想像上の(しばしば鳥という)存在としてもどってくることをさしている。瞬間的にちらっと見えることによって、あるいは、より典型的には、対応する視覚的イメージなしに経験される際立った音によって、アネ・ママという存在は、感情あふれる記憶を即座に刺激するのである。(121)

改めて、ここで重要なのは、イメージである。前述のように、能の所作には「表現の経済」が適用され、たとえば「シオリ」では泣き崩れるようなリアルな表現は避けられ、ただ「基本の構エのまま、体をわずかに傾けて顔を伏せ、手を目の前にもってきてシオル」だけである。さらに、前出横道萬里雄によれば、こうした悲しみの表現は、能の舞踊の基礎であり主体である「運び」でも表現可能である。つまり「悲しみの表現にシオリを用いず<sup>おもて</sup>、面ヲフセル(上体を傾けて顔を伏せる所作)だけにするのが、より能らしい所作であり、さらに、一足ないし数足退くとか、悲しみをたたえて回り歩くとかいうほうが、もっと能らしい所作と言えるのである」(122)。そこではもはや「泣き声」は捨象されるが、これは、前出松岡正剛が指摘するように、枯山水が水を感じたいがために水を抜いた「負の庭」であるのと同様、「負の介在」による表意の世界の成立」が企図されているのであり、この「負の介在」は「たとえば定家の幽玄、道元の山水、心敬の冷え寂び、世阿弥の夢幻能、枯山水の庭、等伯の墨絵、さらには芭蕉の俳諧、秋成の物語、宣長の「もののあはれ」、豊後節や清元の節まわし、良寛の書」等に通底する(123)。その前提条件は「想像の負」の導入」(124)であり、観衆の想像力を呼び込むことが必要とな

るが、そこで重要なのはその場が「ウツ」なるものになっていなければならないということである。

すでに語源的に「ナキ」や「ナル」そして「ウツ」等の意味論をみてきたわけだが、前掲40頁の丸山眞男の引用中であつたように、たとえば「ナル」に「生・成・変・化・為・産・実」といった漢字が当てはめられるということは、これらの意味すべてを包含する「なる」の「原イメージ」が前提されるということであつた。ことばの「原イメージ」はあくまでも「ウツ」なものとして、その都度読み手の想像を受け入れられねばならない。このように意図的に「空白」を出来させること、それはすぐれて日本的な方法である。この方法は、能の詞章に多用されるいわゆる「掛詞」にも強く反映されている。すわなち「おひ(い)」が「生ひ」と「老い」という正反対の意味に「変身」できるのは、ウツなる器としての「音」がピヴォット・コードとして機能しているということでもある。日本古来の「言霊」思想はこうした「ウツ」なる「音」に依拠していたわけだが、大陸から伝来した漢字は「まるで言霊を封じ込める魔法のように」(125)機能することになった。古来は「言葉によって表現するということは、言葉によって表現しないこと、という逆説的な言い方が成立する場所が「言霊」のしろしめすところ」(126)であつたのだが、表意文字である漢字は意味の固定化へと作用する。換言すれば、漢字は「ウツ」なるものではないがために、日本人は音読みと訓読みを編み出したとも言い得るだろう。

これまでみてきたように、能面に由来する、謡の発声や発音における口腔の意図的な「ウツ」化は、能のすべてに反映される。世阿弥は「花と面白きと珍しきと、これ三つは同じ心なり」(『風姿花伝』)とするが、いわば「おもしろき」が「面・白き」であることは、「中間表情」としての能面が観客の想像力を「映すウツ(空白)なる器」として受け容れる許容範囲が広いことに起因するとも言えようか。前出原研哉が指摘するように、神が宿る「依り代」の「代(しろ)」は「白(しろ)」に通じ、「代」は神が訪れ入り込む可能性

の「寄り代」としてしつらえられ、四つの柱に注連縄が張られた空なる空間が生まれ<sup>うつつ</sup>(<sup>127</sup>)る。もはやここに至っては、そのことが、能舞台が四隅に「シテ柱」「目付柱」「脇柱」「笛柱」という4本の柱を配した三間四方の「空」間であることと無縁ではないことは自明であろう。日本独特の「包み文化」について論じた日本学者李御寧<sup>イ・オリヨン</sup>は、「祈りを繰り返すように何度も何度も包むことによって、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、世界が開かれるのだ。「包む」ことの最後の夢は、開くプロセスにあるからだ」(<sup>128</sup>)と喝破したが、すでに能舞台は開かれているとも言える。

表象文化研究者小林康夫<sup>(128)</sup>は、フッサールの現象学における「超越論的な《私》の純粋なアイデア性」を担保するものとしての「声」の特権性を剔抉したデリダをふまえ、能面内での現象にも通ずる「自分が話すのを聞く」という現象学的な声について、次のように述べている。

現象学が望んだこととは逆に、ここでは声のアイデア性は、生にはなくむしろ《死》へと結び付けられるべきなのだ。《自分が話すのを聞く》という経験において、実際は、われわれは話すものなき声を聞いているのであり、その声がどれほど私の声に似通っているように思われるにしても、それは起源の充実したプレゼンスを欠いている。そこには語っているはずの《私》はけっして現前していない。～(中略)～私はそこでまるで死んだ《私》の声であるかのように、ひとつの聲がうつろに響くのを聞くだけなのだ。

「鏡像段階」と同様、ここで声を発する《私》はその声を聴く《私》とは同一化されることはない。逆に「起源の充実したプレゼンスを欠いたその「ウツロ」な響きこそが「起源不在の明証」となり、「死」の境位を指向する。能面によってツツまれた声は、前出・原研哉の言う「極めて大事な決定をする時に、決定の対象となるものやことを直接指示せず、それを括弧にくるんで扱うという方法」、即ち「空白のコミュニケーションであり、エンプティネスの運用」(<sup>130</sup>)となって、い

わば逆説的に強力に明快(冥界)な潜在力を孕む。それは、「鏡像段階」における一種の通過儀礼としての「主体の消滅」にも通じ、それゆえ能は「不在＝無」としての「死」(「死の舞踏(ダンス・マカーブル)」)とそこからの再生のドラマとも言い得る。ここではもはや境(鏡)界のメルクマールとしての騒音的な哭声だけでなくツツまれた声さえも不要であり、むしろ声の「不在」＝「空白」が要請され、「我心をわれにも隠す」、ウツなる「無心の位」(『花鏡』)が希求されるのである。

前稿から予告していた世阿弥の複式夢幻能《井筒》についての分析が結局今回も紙面の都合上先送りせざるをえなくなった。これまでの論から推察されるであろうが、世阿弥能の代表作ともいえる《井筒》は、キーワードの「水鏡」と「筒井筒」がその構造にも反映された、すぐれて「鏡像」的な能である。その考察は、前稿および本稿に続く、3部作の結びとしての次稿に譲る。

## 註

- (1) 『柳田國男全集』第19巻(筑摩書房, 1999年), 693頁。
- (2) 同上, 701頁。
- (3) 同上, 703頁。
- (4) 同上, 700～701頁。
- (5) 福田晃「解説」『柳田國男全集9』(筑摩書房, 1990年), 611頁。
- (6) 『柳田國男全集』第19巻, 704頁。
- (7) 森下みさ子「境界にたたずむ子ども・老人 一泣き声に聴く一」, 小松和彦編『怪異の民俗学8 境界』(河出書房新社, 2001年), 371頁。
- (8) 同上, 380頁。
- (9) 同上, 383頁。
- (10) 木村直弘「騒音としての哭声 一その儀礼的機能の変遷をめぐって一」, 『季刊日本思想史』第73号(2008年), 75～100頁。
- (11) 木村直弘「ツツまれる音 一「言挙げせぬ国」における逆説の美学をめぐって一」, 『岩手大学教育学部研究年報』第68巻(2009年), 81～106(一～二六)頁
- (12) たとえば、皇民化政策が推し進められた日本統治下の台湾においては、当局から「旧慣」「俗礼」として排除すべきものとみなされ、社会教化策の改革事項の重要項目とされた。詳しくは、以下の文献を参照のこと。胎中千鶴『葬儀の植民地社会史 帝国日本と台湾の近代』(風響社, 2008年)。
- (13) 丸山眞男『忠誠と反逆 一転形期日本の精神的位相』(筑摩書房, 1992年), 302頁。

- (14) 同上, 309頁。
- (15) 同上, 301頁。
- (16) 安藤礼二『神々の闘争 折口信夫論』(講談社, 2004年), 65頁。
- (17) 同上, 59頁以下。
- (18) 折口信夫「靈魂の話」, 『折口信夫全集 3 古代研究 (民俗学篇 2)』(中央公論新社, 1995年), 248~263頁。
- (19) 白川静『新訂字統』(平凡社, 2007年), 333~334頁, 681頁, 207頁, 320頁, 377~378頁, 564頁, 960頁。
- (20) 内田樹『死と身体 コミュニケーションの磁場』(医学書院, 2004年), 206頁。
- (21) クルト・ザックス『比較音楽学』(野村良雄・岸辺成雄共訳, 全音楽譜出版社, 1966年), 62頁。
- (22) 酒井正子『奄美歌掛けのディアローグ あそび・ウワサ・死』(第一書房, 1996年), 229頁。
- (23) 徳之島も含まれる九州南方の島々は, 中世における西の境界領域(鬼界島)に属しており, まさに日本中世史学者・村井章介が指摘しているように, 当時国境は線的に認識されていたのではなく, 一種の「広がり」(グレー・ゾーン)として認識されていた。生死の中間領域を司る泣きクヤのような葬送習俗儀礼は, まさに, さまざまなベクトルが交錯する境界領域, デジタル的な二分法を拒否する幅をもった境界性のメルクマールであり, それがこの地域に色濃く残っていることは非常に興味深い。詳しくは, 村井章介『境界をまたぐ人びと』(山川出版社, 2006年)を参照のこと。また, 韓国の哭きについては, 以下の文献が詳しい。崔古城『哭きの文化人類学 もう一つの韓国文化論』(館野哲訳, 勉誠出版, 2003年)。
- (24) 小島美子『音楽からみた日本人』(日本放送出版協会, 1997年), 14頁以下。
- (25) 酒井, 前掲書, 229頁。
- (26) 同上, 251頁。
- (27) マルセル・グラネ『中国古代の舞踏と伝説 中国古代の舞踏と伝説』(明神洋訳, せりか書房, 1997年), 312頁以下。
- (28) 木村直弘「催太鼓の神話学 —大阪天神祭が根ざすもの—」『岩手大学教育学部研究年報』第62巻(2002年), 36頁以下。
- (29) 黄強「太鼓と『太鼓の精霊』の信仰」, 『日中文化研究』第8号(1995年), 36頁。
- (30) グラネ, 前掲書, 309頁。
- (31) 『日本古典文学大系67 日本書紀 上』(岩波書店, 1967年), 136頁。本稿における『日本書紀』のテキストはこの書に拠った。
- (32) 樺山紘一『中世の路上から』(王国社, 1986年), 14頁。事実, 夢判断においては, 箒は「たいていはまったく性的には性器として」理解される。ハンス・クルト編『夢事典』(池田芳一他訳, 自由都市社, 1978年), 334頁。また, すでに前稿(前掲註11)でも触れた「逆さ箒」については, 以下の文献を参照のこと。常光徹「境界の呪具 —箒」, 小松, 前掲書, 394~425頁。
- (33) 北沢方邦『日本神話のコスモロジー 常世の潮騒を聴く』(平凡社, 1991年), 257~258頁。「逆さ箒」についても268頁に示唆に富む分析がある。
- (34) 宮田登『宮田登 日本を語る 7 靈魂と旅のフォークロア』(吉川弘文館, 2006年), 73頁。
- (35) 中沢新一『人類最古の哲学』(講談社, 2002年), 64~79頁を参照のこと。
- (36) ビーター・メトカーフ&リチャード・ハンティントン『死の儀礼 葬送習俗の人類学的研究』第2版(池上良正・池上富美子共訳, 未来社, 1996年), 160頁以下。
- (37) 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, 2007年), 141頁。
- (38) 同上, 138頁。
- (39) 唐木順三「日本人の心の歴史 上」, 『唐木順三全集』第14巻(筑摩書房, 1981年), 172頁。
- (40) 同上, 188頁。
- (41) 松岡正剛『山水思想 もうひとつの日本』(五月書房, 2003年), 375頁。
- (42) 同上, 379頁。
- (43) 竹内整一『くちなしみ』と日本人』(日本放送出版協会, 2007年), 162頁。
- (44) 同上, 160頁。
- (45) 松岡心平「風の世阿弥」, 小林康夫・松浦寿輝編『表象のディスクール 3 身体 皮膚の修辞学』(東京大学出版会, 2000年), 328頁。
- (46) 同上, 334頁。
- (47) 同上, 332頁。
- (48) 唐木, 前掲書, 181頁。
- (49) 松岡心平, 前掲書, 333頁。
- (50) この『遊楽習道風見』には『論語』だけでなく般若心経からも引用もなされているが, 道教学者福永光司が指摘しているように, 「有をあらはす物は無也」といった表現は, 『老子』第11章の「埴を挺ねて以て器を為る。其の無なるに当てる器の用有り」, すなわち「無用の用」に通ずる「芸道のすぐれた会得によって解説する述懐」でもある。つまり, 「形なき形, 声なき声」, あるいは「大器晩成, 大音希声, 大象無形」(『老子』第41章)等々の『老子』に遍在する逆説的な表現は, 曰く言い難い「道」の根本哲学を示唆する方法なのであり, その影響も看過できない。福永光司『老子』(朝日新聞社, 1997年), 98~99頁参照。ちなみに, 西田幾多郎も, 「形なき形」「声なき声」を哲学的に解明したいと望んでいた。詳しくは, 岩城見一「解説: 西田幾多郎と芸術」, 岩城見一編『西田哲学選集第6巻 「芸術哲学」論文集』(燈影舎, 1998年), 427頁以下を参照のこと。
- (51) 拙稿「ツツまれる音」, 102~104(三~五)頁参照。
- (52) 小西甚一「解説 世阿弥の人と芸術」, 小西甚一編『世阿弥能楽論集』(たちばな出版, 2004年), 22~23頁。
- (53) 表章・加藤周一共編『日本思想大系24 世阿弥・禅竹』(岩波書店, 1974年), 116頁。ちなみに, 本稿における世阿弥の能楽論の引用テキストはこの書に拠っている。
- (54) 丹波明『「序破急」という美学 現代によみがえる日本音楽の思考型』(音楽之友社, 2004年), 73頁。
- (55) 同上, 126頁。
- (56) 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, 2006年), 112頁。

- (57) 数式での表記は「 $S = K \times \text{Log } 2 \times R + R$ 」(Sは現在ある刺激量Rに対し連続的増加を感じさせる新しい刺激量を示す。Kは常数で刺激の種類によって変化)となる。丹波、前掲書、32頁以下および196頁以下参照。ちなみに丹波は「フェヒナー Fechner」を「フェシュナー」とフランス語的に表記している。
- (58) 小山弘志編『岩波講座能・狂言VI 能鑑賞案内』(岩波書店、1989年)、128頁。
- (59) 拙稿「ツツまれる音」、86~87(一九~二〇)頁参照。
- (60) 加藤周一『加藤周一著作集4 日本文学史序説 上』(平凡社、1979年)、377頁。
- (61) 同上、377~378頁。
- (62) 和辻哲郎「面とベルソナ」、安倍能成他編『和辻哲郎全集』第17巻(岩波書店、1990年)、292~293頁。
- (63) 野上豊一郎『能面論考』(小山書店、1944年)、24頁。
- (64) S・K・ランガー『感情と形式 一統「シンボルの哲学」一』(大久保直幹他訳、太陽社、1971年)、274~275頁。
- (65) 『折口信夫全集19 石に出で入るもの・生活の古典としての民俗(民俗学3)』(中央公論新社、1996年)、42頁以下。
- (66) 原研哉『白』(中央公論新社、2008年)、41頁。
- (67) 横道萬里雄『岩波講座能・狂言IV 能の構造と技法』(岩波書店、1987年)、265頁。
- (68) 古東哲明『他界からのまなざし 臨生の思想』(講談社、2005年)、49頁。
- (69) 同上、43頁。
- (70) 同上、50頁。
- (71) 同上、47頁。
- (72) 三浦裕子『能・狂言の音楽入門』(音楽之友社、1998年)、27頁。
- (73) 同上、30頁。
- (74) 北沢方邦『メタファーとしての音 一音楽的知の記号学』(新芸術社、1986年)、11頁。
- (75) 佐々木宏幹『シャーマニズムの世界』(講談社、1992年)、38頁。加えて以下の拙稿も参照されたい。木村直弘「ホモイはなぜ盲いねばならなかったのか 一宮澤賢治『貝の火』におけるシャーマン召命の景観と神話論理一」、『岩手大学教育学部研究年報』第66巻(2004年)、51~70(一~二〇)頁。
- (76) 横道萬里雄『能劇の研究』(岩波書店、1986年)、77頁。
- (77) 同上、82頁。
- (78) 三宅純一『謡の基礎技術』(東文書院、1939年)、羽田昶・西哲生編『能謡研究叢書第6巻 謡の基礎技術・謡曲文学講話』(クレス出版、2004年)所収、119頁。
- (79) 同上、120頁。
- (80) 同上、138~158頁。
- (81) 死んだ兵士を戦場で弔う際トランペットにミュート(弱音器)をつけて吹いたことから始まるとされ、以後バロック音楽等でも葬儀を描いた場面で使われるようになった。詳しくは、佐伯茂樹『カラー図解 楽器の歴史』(河出書房新社、2008年)、53頁を参照のこと。ちなみに、中世フランスで「黒」が「醜さ」を示す言葉として使われたように、中世では黒は「汚い色」であった。黒が洗練された美しい色として認知され始めるのは15世紀イタリアからで、16世紀末の新教徒が道徳的な色と認めてから主流となった。詳しくは、深井晃子監修『カラー版 世界服飾史』(美術出版社、1998年)、52頁および64頁以下を参照のこと。
- (82) 逸身喜一郎『ソフォクレス『オイディプス王』とエウリーピデース『バッカイ』一ギリシャ悲劇とギリシャ神話』(岩波書店、2008年)、152~153頁参照。
- (83) 白川、前掲書、629頁、517頁。併せて註(75)に挙げた拙稿と、鋭敏な聴覚の持ち主としての「聖人」については、朱捷『においとひびき』(白水社、2001年)、177~183頁も参照されたい。
- (84) 坂部恵『仮面の解剖学』(東京大学出版会、1976年)、81頁。
- (85) 新宮一成『夢と構造 一フロイトからラカンへの隠された道一』(弘文堂、1988年)、135頁。
- (86) 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、1991年)、153頁。
- (87) 坂部、前掲書、17頁。
- (88) 古東、前掲書、44~45頁。
- (89) 坂部、前掲書、17頁。
- (90) オング、前掲書、156頁。
- (91) 同上、151頁。
- (92) 坂部、前掲書、38頁。
- (93) 難波江和英・内田樹『現代思想のパフォーマンス』(松柏社、2000年)、244~245頁。
- (94) Jacques LACAN, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : tell qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", *Écrits*. (Paris : Éditions du Seuil, 1966), p.94. (ジャック・ラカン「わたし」の機能を形成するものとしての鏡像段階 一精神分析の経験がわれわれに示すもの一)、同『エクリ I』、宮本忠雄他訳、弘文堂、1972年、125~134頁)。ここでの邦訳は、より本稿の論の展開の都合上、内田樹氏による部分訳(難波江・内田、前掲書、235~236頁)を使わせていただいた。
- (95) 福原泰平『ラカン 鏡像段階』(講談社、1998/2005年)、59頁。
- (96) ジークムント・フロイト「快原理の彼岸」、『フロイト全集17 1919-21年 不気味なもの・快原理の彼岸・集団心理』(須藤訓任・藤野寛訳、岩波書店、2006年)、53~125頁。
- (97) 廣瀬浩司「鏡像のメタモルフォーズと纏う身体の行為論 メルロ=ポンティ、ラカン、ドゥルーズの絵画論の射程」、大宮勘一郎他『纏う 表層の戯れの彼方に』(水声社、2007年)、56頁。
- (98) 難波江・内田、前掲書、245頁。
- (99) 藤田博史『幻覚の構造 精神分析的意識論』(青土社、1993年)、189頁および206頁。
- (100) 同上、161~190頁。
- (101) 同上、178~179頁。
- (102) 金井清光『能と狂言』(明治書院、1977年)、282頁。
- (103) 横道、『能の構造と技法』、64~65頁。
- (104) 吉野裕子「能舞台の象徴性 一易・五行による推理」、

- 『吉野裕子全集』第11巻（人文書院，2008年），頁。141～151頁。
- (105) 同上，147頁。
- (106) 古東，前掲書，44頁。
- (107) 横道，『能劇の研究』，155～156頁。
- (108) 川崎寿彦『鏡のマニエリスム ルネサンス想像力の側面』（研究者出版，1978年），51頁。
- (109) 坂部，前掲書，84～85頁。
- (110) 松岡，『日本という方法』，96～98頁。
- (111) 川崎，前掲書，37～38頁。
- (112) サビーヌ・メルシオール＝ボネ『鏡の文化史』（竹中のぞみ訳，法政大学出版局，2003年），268頁。
- (113) 近現代フランス史家福井憲彦によれば，この慣行は「肉体からの魂の分離」という発想に依拠しており，「魂がおのれの姿が写るのをみて，自分の家だったこの家から出ていかなくなると困るからだ，という説明があたえられた」そうである。福井憲彦「死という鏡に写された歴史」，同『鏡としての歴史 現在へのメッセージを読む』（日本エディタースクール出版部，1990年），101～102頁。
- (114) 前出金井清光によれば，東北地方のイタコだけが使用する特殊用語では，女のことを「カガミ」、妻や母のことを「カラノカガミ」といったようである。金井，前掲書，287頁。
- (115) 松浦寿輝「見えるものと見えないもの 第4巻のためのプロレゴメナ」，小林康夫・松浦寿輝編『表象のディスクール4 イメージ 不可視なるものの強度』（東京大学出版会，2000年），4～5頁。ボルヘスについては以下の訳書を参照のこと。ホルヘ・ルイス・ボルヘス『伝奇集／エル・アレフ／汚辱の世界史』（篠田一士訳，集英社，1984年），10頁。また蛇足ながら，前出川崎は，古代ローマの大詩人ホラティウスがセックスの刺激剤として「鏡の間」を作っていたという伝説を紹介している。川崎，前掲書，18頁。
- (116) メルシオール＝ボネ，前掲書，283頁。
- (117) 宮川淳『鏡・空間・イメージ』（美術出版社，1967年），64頁。
- (118) 谷川渥『鏡と皮膚 芸術のミュトロギア』（ポーラ文化研究所，1994年），32頁。
- (119) 三浦，前掲書，36頁。
- (120) 山田陽一「自然と文化をつなぐ声，そして身体 —音響的身体論へむけて」，山田陽一編『講座人間と環境 11 自然の音，文化の音 —環境との響きあい』（昭和堂，2000年），214頁。
- (121) ステューブン・フェルド（山田陽一訳）「音響認識論と「音響的身体」—ボサビの声と身体性」，山田陽一編『音楽する身体 くわたくしへと広がる響き』（昭和堂，2008年），258頁。
- (122) 横道，『能の構造と技法』，264～265頁。
- (123) 松岡，『山水思想』，373頁。
- (124) 同上，437頁。
- (125) 加藤徹『漢文の素養 誰が日本文化をつくったのか？』（光文社，2006年），43頁
- (126) 川村湊『言霊と他界』（講談社，1990年），248頁。
- (127) 原，前掲書，43頁。
- (128) 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，2004年），160頁。
- (129) 小林康夫「聲の器」，同『無の透視法』（書肆風の薔薇，1989年），163～172頁。
- (130) 原，前掲書，49頁。

※ 『礼記』および『古事記』のテキストについてはそれぞれ，竹内照夫『新釈漢文大系27 礼記 上』（明治書院，1971年），青木和夫他校注『日本思想大系1 古事記』（岩波書店，1982年）に拠った。

#### 【付記】

本稿は平成17～21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：17083001）による研究成果の一部です。