

総合科目としての「日本文化」の授業運営

—Japanese School, Middlebury College における講義と
ワークショップの報告をかねて—

佐藤 信夫

目次

- I. はじめに
- II. 講義項目 (1999年度)
- III. 講義内容の一例 (A Guide to Noh Plays 「能の理解と鑑賞のために」)
- IV. ワークショップの一例 (Noh Plays and Kyogen 「能と狂言」)
- V. プログラム・テーマ (Lions and the Cultural Tradition in Japan 「日本文化における獅子の系譜」)
- VI. おわりに

I. はじめに

筆者は、1992年くらい、ほぼ1年おきに米国ヴァーモント州 Middlebury College の日本語校に出講しているが、以下に紹介するのは、その際の講義内容とそれに連動するワークショップの概要である。

最初に Middlebury College について触れておきたい。

この大学は、ヴァーモント州のほぼ中央に位置し、全米で3,300校あるといわれる大学のうち、Liberal Arts College としては毎年トップテンにランクされている名門校である。創立は1800年。18ホールのゴルフコースと数面のサッカー場を含む広大な敷地に、いずれも総大理石造りの校舎が程よく配置され、この種の大学として考えられるあらゆる施設を備えた、きわめて贅沢な大学である。(おか

げで、授業料もトップクラス。学生数は2000である。)

しかし、何といってもこの大学を最も有名にしているのは、本校の夏期休暇を利用して6ないし9週間開かれる8つのランゲージ・スクール——すなわち、フランス語、ドイツ語、スペイン語、イタリア語、ロシア語、中国語、日本語、アラビア語からなるランゲージ・スクールである。これらのうち、最も歴史が古いのは、前4者で、1915年から1918年の間に開校されており、後に加わったロシア語校を含め、これらのスクールではいずれも M. A. と D. M. L. のデグリーが認定される。もともと、東部のアイビー・リーグに属す大学が発案して、志ある学生、教師たちが夏期休暇を語学さんまいで過ごせるよう、シャブレン湖を控えたこの高名な避暑地を選んだものという。筆者が北海道大学在職のまま、(1年間西部の2、3の大学で日本文化を担当した後、)初めてこの大学に招聘された1992年当時でも、この伝統は残っており、受講生のほとんどがアイビーの学部、大学院学生と教師とからなっていた。

もっとも、マイノリティに関する法律の整備、世界経済の変動、等々の結果、この傾向は、最近では変質しつつある。とはいえ、この大学のランゲージ・スクールに対する全米一という評価は、いささかも揺るいでいない。

現在、各スクールは、アメリカ国内ばかりでなく、広くヨーロッパ、アジアからも応募

された100ないし300の学生と、それぞれ数名から20名前後の教授団（ファカルティ）、およびそれぞれの学生定員に見合った数のスタッフからなる教師団をもって、学生と教師団は期間中起居をともにして、それぞれの言語に取り組む。いわゆる immersion method をとっているわけで、ファカルティが授業中に使用する以外は、英語を使うことは、学生、教師とも原則的に禁じられている。

日本語校の場合、（発足が1970年と遅く、大学院コースをもっていないので）ファカルティの構成は数名。そのうち、文化を担当するのは、筆者ひとりで、他のファカルティ、および14、5名からなるスタッフは、ほとんどが日本語教育を受け持っている。

筆者は、1992年、1994年、1995年、1997年、1999年の5年度にわたってこのスクールに参加しているが、どの年度も、他の語学教育担当の教師に劣らず多忙であった。それは、単に日本文化専担者が筆者ひとりであったためばかりでない。Liberal Arts College の良質の伝統をうけつぐこの大学には、どうやら筆者の、いわば教師根性を刺激しないではおかぬものがあつたからでもある。それは、必ずしも経済的環境に由来するものではない、しかしいかなる大学にとっても、より基本的な教育前提となるべきもの——すなわち、一般教育に対する深い理解と配慮であり、最近の日本の大学から、明らかに、急速に失われ

つつあるものである。教材の準備など、外国での教育ゆえの不便さはあつたが、あえてこの地をえらんで自分の教育体験に加えてみたいと思つたのは、そのような理由による。

筆者は、後にも触れるように、これまで、アメリカ、イギリス、日本とさまざまな教育環境で、あえて日本文化のみに限定しない、東西の文化について教えてきた。しかし、対象学生といい、授業形態といい、Middlebury College での体験は、やはり特筆すべきものだったように思う。この紹介が何かの参考になればと考えている。

なお、上述の趣旨により、各項目について、筆者なりに考える（1）一般教育の理念と（2）授業運営の実際という形式をとりながら述べることにした。

II. 講義項目（1999年度）

以下、1999年度「日本文化」授業要約（Résumé）より、講義項目を掲げる。これらの項目は、後述するように、そのいくつかが選ばれて、ゼミナールやワークショップと連動することを前提としている。

なお、これからの記述で、枠で囲まれたものは、すべてこの大学で発表されたものであることを示している。ただし、紙数の関係から英文は省略せざるを得なかった。

英文省略

比較日本文化

担当 佐藤 信夫

第1週 テーマ 日本の建築 I

1. 神社と寺のちがい
2. 日本の寺はどこから来たか

——ジャカ・ムニの墓（ストーパ）が日本で「五重の塔」になるまで

3. 日本の寺院建築と西欧教会建築
平面図に見られる北極星信仰と太陽信仰
4. 生命の木（イグドラシル）と東西の建築

第2週 テーマ 日本の建築 II

1. 日本の住まい（住宅建築）
たたみ、床の間、書院、違い棚のはじまり
2. 日本の家のなかでは、なぜ、靴を脱がなければいけないのか？
アジアにおける「ゆか座」と西欧における「いす座」
それはどんな文化の違いを生んだか
3. 大名住宅と茶室
4. 数寄屋と19世紀西洋建築におけるヒストリズム

第3週 テーマ 日本の建築 III

1. 日本の庭のいろいろ
2. 神社の庭と神道
3. 寝殿造りと道教
4. 禅の庭とイギリス庭園
5. 茶屋と露地の概念

第4週 テーマ 日本の音楽

1. 世界の5音音楽
2. 古代ギリシアの音階と日本音楽
—— 古代中国の音階との関係で
3. 雅楽の輸入から「琴うた」の成立まで
4. 日本民謡と沖縄
5. 日本の演歌と子守歌を作ってみよう

第5週 テーマ 日本の美術 I

1. 日本の美術 ——概観
2. 浮世絵の作り方と見わけ方
3. 浮世絵の歴史
春信以前 —— 1色刷りから3色刷りへ
春信以後 —— 錦絵（多色刷り）の成立
4. 浮世絵に与えた西洋の影響 —— 北斎、広重における遠近法

第6週 テーマ 日本の美術 II

1. 西洋に与えた浮世絵の影響
——フランス印象派あるいは象徴派の文学、音楽、絵画との関係
2. それは模写からはじまった
——18世紀日本の場合とどれほど違うのか?
3. 影響の最大のもの
——文学と絵画の同居、「画中画」の問題
4. 影響と20世紀芸術との関連—— A. ジッド, J. ジョイスなどへ

第7週 テーマ 日本の文学

1. 日本の祭りと年中行事
——天皇制の問題
 2. 神楽歌と日本短歌の成立
 3. 寝殿造と大嘗祭
——ヨーロッパにおける即位式、玉座 との関連で
- # 4. 能の成立まで
5. 能から歌舞伎へ、歌舞伎から日本舞踊へ

第8週 テーマ 未定

は、本年度のワークショップ関連のもの。(時間帯を移動した。)

(1) 一般教育の理論との関連で
1999年度のレクチュアの項目は、以上のとおりであった。

一応、建築、音楽、美術、文学と分野分けしてはいるが、それぞれの分野のなかの項目は、容易に想像できるように、他の分野の項目としばしば重なりあう。つまり、「文化」というタイトルで括っている以上、当然といえば当然であるが、これらのレクチュアは、すべていわゆる総合科目としての性格を担っているのである。そして、総合科目である以上、大学教育のなかでのその位置づけは、今さら指摘するまでもなく、単一科目とならんで、一般教育の重要な一部を形成する。

以下講義展開の実際とゼミナールあるいは

ワークショップとの連動とを紹介するのに先立って、一般教育および総合科目に関する筆者なりの理解を記しておきたい。(筆者は、1977年4月から1981年3月まで大学基準協会で一般教育部門委員をつとめ、1980年12月発表された『一般教育研究委員会中間報告——一般教育の回顧と展望』(大学基準協会)のうちの「一般教育としての総合科目」の章(pp. 109-36)を執筆した。以下紹介するのはすべてその章の文章が基礎になっている。)

まず、一般教育の定義について記しておたい。

最初の定義は、きわめて消極的な、どちらかと言えば、古典的な定義である。すなわち、さまざまある定義を切り詰めて表現するなら

ば「広い視野と健康で豊かな人格の養成」とする立場。60年代頃までに最も広く受け入れられていた概念規定であって、「ここでは、ある種の市民主義とある種の教養主義とが共存していて、一般教育の規定を支えているように思われる」。

この場合、市民主義とは、健康にしてバランスのとれた、いわゆる‘common sense’を身につけた市民精神を涵養することに他ならない。指摘するまでもなく、戦後わが国に導入された General Education なる概念は、民主主義的社会構造理念と大学の大衆化に対応したアメリカ的一般教育の概念であって、その基底には、上述の考え方が横たわっている。

一方、知識の一定水準と均衡を追求する立場に対して、むしろ知識の広がり、豊かさのみを追求する立場がある。すなわち、教養主義である。教養主義を支えるのは、明らかに、ヨーロッパに伝統的な Liberal Arts なる理念に由来する。この場合、学習到達度は本来測定し難いのである。「それは将来、ある日突然のごとく社会的需要、学問的需要に応えるかも知れないし、また応えないかも知れない。にもかかわらず、教養主義は一般教育の重要な側面を形成する。それは、潜在的将来能力の育成を目的として人間形成にかかわり、知識の一定水準と均衡の周囲をとりまいて、それらを、いわば意義づけているからである」。

(2) 授業の実際(実感する主体)

一般教育と同じく、総合科目にも消極的な概念規定が存在するようである。それはこの教科目の複合的性格にもっぱら注目している立場から生まれるもので、どうやらこの教科目に、(Interdisciplinary や Crossdisciplinary ではなく)、Multidisciplinary とか(アメリカの場合)、Combined とか(イギリスの場合)の語を冠して認識する場合に多いようである。つまり、複数の学習分野が重なり

りあっているというわけである。

しかし消極的な捉え方をしているからといって、その授業の運営が、より容易になるというものでないことは当然である。その運営には、一般教育のもうひとつの柱、単一科目のケースと同様、あるいはそれ以上の配慮が必要である。話題が多岐にわたる分だけ学生の理解度に絶えず留意してはならないからである。たとえ内容がすぐれたものであっても、一方通行的な、あるいは垂れ流し的な講義は禁物である。限られた時間のなかで、多岐にわたる問題を整理された形で学生に伝えるには、何よりも要領のよい教材提示が肝要なのである。この種の授業の成功の鍵は、まさに教材提示にかかっていると断言ではない。

この観点から、教材提示の方法について、二、三触れておきたい。

① (コンピューターを含めた) 視聴覚機器の援用

この種の授業に限らず、教室にそれぞれの授業にふさわしい視聴覚機器が動員されるべきことは今更言うまでもない。スライドの1枚、キーボードの発する1フレーズは、冗長な講義に勝るのである。それだけに、視聴覚器材には、まだまだ開発、研究されるべき部門が多く、(業者ではなく)教師自らが教育現場から発言し、ときには、開発に手を染めるべきであろう。とくにこのことは、コンピューターに連結した教材提示装置について言えることだと思う。

② 実物教材

しかし、与えられた知識として、頭で理解するのではなく、また、疑似的体験をするのでもなく、おのれ目で見、手で触れて理解することができるものが身近にあるならば、これにまさることはあるまい。すなわち、この種の授業の教室に必要なものの第二は、実物教材である。もちろん、教材である以上、精確でさえあればレプリカで十分という場合

が往々である。

③ 展示

ところで、こうした実物教材は、教室内でのみ提示されるとは限らない。むしろ、第一の、例えば、ビデオ、C.D.などの教材同様、教室外でも随時触れることができるのが望ましい。すなわち、第三のものとしてあげるべきものは、常設の実物教材の展示施設である。‘motivation’の開発という点では重要な意味をもつと考えられるのにもかかわらず、あまり配慮されないのは残念である。

これに関連して、前掲の Middlebury College におけるレクチュアにもとづく展示 ‘Exhibit’ のアイテムを下に記しておく。

(1999年度)

- (a) 笙, 鈴, 笛などの和楽器 (実物)
各時代別の和楽器 (ミニチュア)
- (b) 浮世絵版木。ばれん, 顔料, 用紙, 順序刷り, 錦, エッチング用具など。
浮世絵の完成品多数。
東西の遠近法関連の器材。
関連書籍 (源氏物語絵巻, 解体新書, 北斎漫画, Japon Artistique などの復刻版。)
- (c) 伎楽, 雅楽, 能, 狂言の面 (一部レプリカ)
アフリカ東南アジア, ヨーロッパなどのマスク。
- (d) 能衣裳, 狂言衣裳, 打掛け, など。

Ⅲ. 講義内容の一例 (A Guide to Noh Plays 「能の理解と鑑賞のために」)

ところで、筆者の考える、一般教育の第三の定義について述べる前に、先程のレクチュアの内容を紹介しておきたい。あいにく講義録をもたないので、ワークショップ用の資料で代用することにしたい。これは、1997年度「日本の伝統文化シリーズ」の一環として能の体験学習を試みたとき、観客に配布したもので、多くの部分で講義内容と重なっている。なお、1999年度は、後でも触れるように、このプログラムに狂言が加わった。

(1) 一般教育の理論との関連で

この講義を展開するにあたって、Ⅱに記した一般教育の理論との関連で、留意したのは、次のような点である。

- (a) 能を総合芸術として理解させること
- (b) 能を日本文化全体の中で (例えば、広く芸能史, 建築史, 音楽史などの中で) 捉えさせること
- (c) 能を一方で、文化交渉史のもたらしたものととして、また、他方、社会構造のダイナミックスとして理解させること

(2) 授業の実際

教室内外で準備した教材としては、以下のようなものがある。

- (a) 古代日本, 古代ギリシアなどの祭り, また、それらに発生源をもつ芸能などのスライド, ビデオなど
- (b) 東西のマスクなどの民俗具
- (c) 能衣裳, 狂言衣裳など

英文省略

能の理解と鑑賞のために

舞台

能は、日本の中世 (13~16世紀) を代表する芸術のひとつです。能の本舞台は、演技者が入場したり退場したりするときに使用する長い通路の先にあります。この舞台には、「地謡 (じうたい)」と呼ばれる合唱団と、笛とドラムで伴奏する器楽奏者も上

ります。また、発生的にも能と深い関係にある「狂言（きょうげん）」も同じ舞台上で演じられます。能は、歌と舞からなる、まじめな劇で、狂言は対話からなる滑稽な劇です。その関係は、古代ギリシア演劇における、悲劇とサチュロス劇の関係にあたるとも言えます。あの有名なディオニュソス祭りの競演に参加する詩人たちは、めいめい、三つの悲劇の他に一つのサチュロス劇を書くことを義務づけられました。悲劇を観賞するときの緊張を和らげるためだったとも言われます。

能舞台の最も変わった点と言えば、背後の壁以外に壁がないこと、つまり、舞台上を風が吹き抜ける構造になっていることです。これは、明らかに、能および狂言の演じられた場所が、かつて、野外だったことを示しています。事実、能と狂言は、古代ないし古代以前における農業儀礼——しばしば行列からなる歌舞をともなう農業儀礼にその起源をもっているのです。これは、古代ギリシャの悲劇および喜劇の場合と同じです。——ただし、古代ギリシアでは、収穫が祈られ、あるいは、祝われるのが、ぶどうであり、日本のばあいは、イネである点が違います。劇の発生に関係するとされる動物が一方が山羊であり、一方が猿であることも興味のある点です。

能の発生した場所が野外だったことを暗示するものとして、第二に、舞台と廊下（「橋がかり」と呼ばれます）とが、砂に囲まれている事実をあげることができます。

能舞台がひとつの建築様式として確立したのは、指摘するまでもなく、ごく最近のことですが、それにしましても、能舞台には、能の古い伝統に対するさまざまな想いが、巧みに、また、そこそこに、こめられていると言ってよいでしょう。その意味で、能舞台を囲む砂の存在は、能が成立した頃の——つまり、中世後半期の「砂庭」を思い出させます。しかし、単なる観賞用の庭ではなく、そこでさまざまな儀礼が行なわれた古代後半期（平安時代）の典型的な建築様式——寝殿造りに付属する「南庭」こそ、能舞台を囲む砂に名残りをとどめるものとして、よりふさわしいと考えられます。そう言えば、能の主舞台は、寝殿造りにおける「釣殿（つりどの）」であり、「橋がかり」を、寝殿——つまり、玉座としての寝台を安置する正殿——と「釣殿」を連結する廊下、渡り廊とみることは、十分に可能性のあるところですが。いずれにせよ、舞台の外側に敷きつめられた砂の存在は、能の屋外の発生を暗示していることだけは確実なようです。事実、奈良興福寺南庭で修二会——つまり、二月祭りの当日、神秘的な雰囲気の中で行なわれる夜の能は、「薪能（たきぎのう）」と呼ばれ、能の最も古い形を伝えますが、もちろん、この能は、屋外の、天然の芝の上で演じられます。能が、宮廷の「神楽（かぐら）」の場合と同じく、夜半屋外でおこなわれるのが本来の姿であったため、ある時代、「薪能」以外の能を二次的なものとして「昼の能」と呼んで区別したこともあったようです。能の屋外の発生を伝える第三のものとして、いま触れた能舞台をとりまく砂地に植えられた松があります。この松は、12世紀以来今日まで行なわれている奈良春日若宮（かすがわかみや）神社の行列祭儀で有名な松——「影向（ようごう）の松」を連想させるものです。「影向の松」は若宮神社の祭神が最初に取りついたとされる松で、神社の神域と俗界を区別する「一の鳥居」のそばにあり、芸者たちの行列は、この松の木に向かって、グループごとに、自分たちの芸の一端を披露せずには神域に入れませんでした。ですから、現在の能舞台における「橋がかり」は、本舞台という神域に演技者を導く通路でもあるので

す。そして、その本舞台の唯一の壁には、さらに大きな松の木が書きわりとして描かれています。これは、夜を徹してさまざまな芸が奉納される本会場——「お旅所(たびしょ)」における、神の「依り代(よりしろ)」としての松である、とすることもできるかと思えます。

〈能舞台図面 略〉

舞台を構成する人々

能には、次のような人々が登場します。

- (1) 器楽奏者 笛, 小鼓, 大鼓, 太鼓, 各1名
- (2) 合唱隊(地謡じうたい) 6-12名
- (3) 演技者 数名

これらのうち、演技者たちは、いずれも華麗な装束(しょうぞく)を着用し、極めて目立つ存在です。演技のほとんどが舞で、主役のみ仮面を着けます。能の最も古いレパートリィを伝える「翁(おきな)」で、演技者は3名です。意外に少ない数ですね。しかし古い舞台芸術では、これは決して珍しいことではなく、例えば、古代ギリシア劇で、合唱隊が12-15名であったのに対し、演技者は、Thespisの時代で1名、Aeschyrosで2名、Sophokles以降で3名にしか過ぎません。その理由は、ギリシア劇の演技者が発生的に神官だったということにあります。つまり、そこでは、神を招く神官の役をする神官が同時に招かれる神の役もこなすのです。この形態は、日本の「翁」においてもまったく同じです。しかも両者ともその神事は農業儀礼に発します。

しかし、それにもかかわらず、能とギリシア悲劇とが、まったく異質なものにしか見えないのは不思議です。理由はいろいろ考えられますが、最大の理由は、対話——劇のなかで最も大切な要素のひとつ——の発達過程の違いに求めることができます。ギリシア劇の対話は、演技者としての神官と合唱隊との間の、あるいは、日本の人長(にんじょう)にあたる合唱隊指揮者と合唱隊との間の、対話から発達したと言われます。だからこそ、前衛的な劇を書きながら、日本の能や古代ギリシア劇にも造詣の深かったアメリカの作家 T. Wilder が、ある劇のなかで、合唱隊指揮者に「合唱は対話です」と言わせているのです。

これに対して、日本の能は、対話を同じ舞台の上で発達させませんでした。対話は、歴史の過程で、別の舞台に分離されてしまいました。それが「狂言」なのです。ですから、別の言い方をすると、私たちが能のなかに見ているのは、ギリシア劇の合唱隊——コロスに相当するものなのです。そして、コロスは、本来、歌舞を専らとしています。

なお、演技者、合唱隊、器楽奏者として能の舞台に上がるのは、全員男性です。それは成人男性と少年しか舞台に上がることが許されなかった、古代ギリシア劇やシェイクスピア劇の場合と同じです。

能の音楽

能の音楽は、地謡（じうたい）と呼ばれる合唱隊と囃子（はやし）と呼ばれる器楽演奏からなっています。地謡は、筋を解説、展開させ、また、感想を述べたりします。ですから、地謡の役目は、ギリシア悲劇のコロスの歌がもつ役目と同じです。（コロスにおける舞は、先にも述べたように、能の演技者の舞に移っています。）一方、器楽は、笛、小鼓、大鼓、時に太鼓で構成されています。（ギリシア悲劇では、独唱のさいは豎琴、合唱のさいは笛です。）

能の音楽はきわめて特異なものです。笛は、通常メロディ楽器というよりは、リズム楽器としての色彩が濃い使われ方をしています。また、この楽器は、チューニングがされておらず、他の管楽器との合奏には不向きです。つまり、ピッチないし調性の概念が欠落しているのです。さらに大鼓にいたっては、絶えず温度と湿度に気を配ってなくてはならず、数回の演奏で皮を張り替えなければいけないほど不安定な楽器です。ですから、これらの楽器で演奏される能の音楽は、正確に言えば、毎回同じものではありません。つまり、一回限りの、ある意味では偶然性に頼った音楽なのです。少なくとも、基本的にはそうです。

能の音楽が、一回限りの、偶然性にこだわる理由は、日本の文化にしばしば含まれる概念、—— 一期一会（いちごいちえ）という概念で説明することもできます。確かに禅という仏教の一派の世界観に影響をうけている、茶道、枯山水（かれさんずい）などの庭、あるいは日本住宅建築の基本たる書院造り、などの成立は、能の成立と同じく、中世後期の室町時代です。しかし、日本に調性理論が輸入されたのは、これよりも遙か時代をさかのぼった古代—— 奈良時代です。この理論は、ピタゴラスなどで代表される古代ギリシアの音楽理論と奇妙に一致する部分を多く含むもので、ピッチを測定する律管も同時に輸入されています。ですから、能の音楽が一回かぎりの、偶然性にこだわるのは、一方で、奈良時代以前にまでさかのぼる伝統に根ざしていると見做さなくてははいけません。つまり、それは、人々が自分たちの存在が片時も、また何処にも、安定し得ないような不安時間、不安空間にさらされているといった感覚を絶えずもち続けている時代のものであるのです。そしてそのような感覚から生まれてくるのが、神道ないしシャマニズムです。能の器楽は、ですから、上に述べたような、未だ十分に社会化されていない、いわば無調的（アトナルな）時空間—— に音を投げこむことによって、異時間、異空間と通じようとする神道ないしシャマニズムの一端を形成しようとするのです。日本の伝統音楽が、遂に多声楽に踏み込めなかったのは、こうした音感覚のせいかもしれません。

演技

1) 構え（かまえ）

背すじをしっかりと伸ばして立ちます。これは、静止の構えであり、また、これから動こうとする準備の姿勢でもあります。手に何かをもちます。杖、数珠、笛などさまざまのようですが、最もしばしば見られるのは、主役がもつ扇でしょう。扇は、その時そのその時で、さまざまなものを表現しますが、基本的には、「採（と）りもの」です。

「採りもの」は、神道ないしシャマニズムを代表とする魔術的宗教で、超自然的存在をこの世界に招く装置です。ちなみに、神社ないし神域で、「(a) 神を呼び、(b) 神とともに酒を汲み、食事をし、歌い、踊り、(c) 神を送る」一連の歌を組曲にしたもの——それが「神楽歌(かぐらうた)」と呼ばれるものですが、そのなかで、「採りもの」としてあげられているものは、次の品々です。

神(さかき)、幣(みてぐら)、杖、篠(ささ)、弓、劍、鉾(ほこ)、杓(ひさご)、葛(かづら)

なお、上にふれた「神楽(歌)」こそ、能の中で最も古い形を伝えるレパートリ、「翁または式三番(しきさんば)」の原型なのです。

(2) はこび

構えの姿勢のまま、歩きだすことが、能の動きの基本です。つまり、いわゆる「すり足」になるわけです。能のばあい、「踊る」と言わずに、「舞う」というのも、足で地面を押えたまま動く、この「はこび」の形に由来します。

「すり足」は、鎮魂儀礼の名残りだと言われます。鎮魂儀礼には、互いに相反する2つの働き——「たまふり」と「たましずめ」があると理解されています。「たまふり」は、衰えた生命あるいは魂(たましい)を揺り動かし、奮い立たせるもので、「若木責め」とか「土地たたき」とかの民俗として、世界各地に残っています。一方、「たましずめ」は、異空間へ離脱しようとする生命あるいは魂を押えつけ、閉じこめようとするものです。この場合、閉じこめられるのは、必ずしも良い生命あるいは魂とかぎりません。「花しずめ」や「虫送り」などの習俗は、これに属します。能の「すり足」がこちらの場合であることは、指摘するまでもありません。その意味は、相撲(すもう)で四股(しこ)を踏む場合と同じで、地下の邪鬼を押えつけることにあるのです。この邪鬼は、西欧のゴシック寺院にもいます。能は、たいていの舞台芸術がそうであるように、総合芸術なのですが、その直接の前身のひとつ「反閉(へんばい)」は、『源氏物語』でおなじみの「方堅め」に見られるような、縁起のわるい方向の邪鬼を地下に閉じこめる儀礼に発するものです。

ところで、能の足が、すべて「すり足」かということ、必ずしもそうではありません。例えば、先にあげた、「翁」のトリロジーのうち、三番目(C)の部分、揉みの段と鈴の段にわかれますが、揉みの段は(B)の部分、つまり、乱舞の宴を中心とする接神の部分の「もどき」であり、「直会(なおらい)」なのですが、仮面をつけない演技者(若い農夫)は足取りも高く勇壮に舞います。鈴の段では、演技者は、「採りもの」としての鈴を下方に振り、種を蒔くしぐさをしますが、演技者はこの時は、実りの神の力を分与された存在として、黒い面をつけて舞いますが、この足取りは、再び農家の家長としていくぶん重々しいものに戻ります。

なお、能舞台には、「翁」に限らず、足音を効果的に響かせるために、床下に甕(かめ)を埋めています。同じことは、鐘の余韻を美しく保つために、一部の寺院でも行なわれています。欧米でも、同じ目的で、コンサート・ホールやオペラ・ハウスなどで、壁にたくさんの壺を塗り込める場合があるようです。

仮面

縄文とか弥生とかの前史時代の土偶に面をつけているものがありますが、歴史時代に入って最初に登場する「伎楽面（ぎがくめん）」は、7世紀はじめ朝鮮半島から輸入されたものですが、古代ギリシア演劇の面と同じく、頭からすっぽり被る形式のもので。これに対し、8世紀前半、仏教とともに中国大陸から輸入された「舞楽面（ぶがくめん）」ないし「雅楽面（ががくめん）」は、ヴァライティにとみ、「伎楽面」の型式に似たものもありますが、後頭部を覆っているのは、面ではなく、布や紙の作りものです。

これに対し、能で使われる仮面は、より小ぶりで、顔の前面だけを覆う型式のもので。「伎楽面」や「舞楽面」に比べて、大げさなところもなく、表情に乏しい、世に言う「能面のような」顔つきをもっています。指摘するまでもなく、この表情は、象徴芸術としての能の性格からくるものです。ですから、仮面をつけた演技者——、主演者だけなのですが——は、その性格に原因する種々の制約のもとで、面の微妙な着け方、動かし方で、表情を作らなければなりません。その最も代表的な例が、「照り」であり「曇り」なのです。仮面といういわば「もの」に対して気象用語を使用すること自体、象徴主義的とも言えるのですが、実は、この使い方は、能だけではなく、建築の分野でも見受けられます。屋根の勾配についてなのですが、「照り（＝ハレ）」とか「曇り」とかの言い方が、何よりも、神社仏閣について使われるというのは、なかなか興味深いところです。（N. S.）

IV. ワークショップの一例（Noh Plays and Kyogen「能と狂言」）

（1）一般教育の理論との関連で

さきに一般教育の定義として、市民主義と教養主義とに支えられた「広い視野と健康で豊かな人格の養成」とする立場をあげたが、これはあまりにも消極的にすぎる定義であって、昨今の一般教育の凋落は、この種の定義に甘んじていた大学人たちの体質にも責任の一端があるのではないかと考えられる。

これに対して、市民主義と教養主義とを基底におくことには変わりがないが、一般教育の目的そのものに、さらに積極的な性格を担わせようとする立場があるように思う。一般教育の、いわば第三の定義である。それは最近の複雑化し国際化された学問的、社会的状況にうながされ、とみに認識されはじめた種類の概念規定とも言えるであろう。（総じて、

学問的、社会的需要は直接専門教育にのみ向けられているように誤解されているが、実は、しばしば同時に一般教育にも——また、後にも触れるように、われわれの当面の主題ともなる総合科目にも向けられているのである。）

さて、第三の定義であるが、それは一般教育の目的を「自由で（批判的かつ）創造的な主体精神の育成」とするものである。

「主体精神の育成」とはどういうことなのか、「批判的、創造的」とは何に向かったることなのか、を理解してもらうために、少々長くなるが、大学基準協会による前掲書から引用する。（文章は筆者自身のもの。）

「主体的精神は、この場合第一に、批判的精神と捉えることができる。先にあげた中教審答申の表現——「学問の専門化によって起り得る欠陥を除き、云々」——にもみられるように、一般教育は、なによりも学問自体に向けられる批判的主体とのかかわり、また、

回答申には欠落しているが、社会ないし文明、歴史等に向けられる批判的主体とのかかわりにおいて理解されるからである。しかしながら、この批判精神は、学問や社会にのみ働きかける批判精神ではなく、それらの裡に位置する自我自らに働きかける自由な批判精神でもある。そして一方、自我自らは、学問と社会との自己革新の主体でもある。つまり、自我とそれをとりまく学問、社会では、自己革新を通してのみ新しい創造が期待されているのである。その意味で、主体的精神は、第二に、創造的精神と捉えることができる。」

(引用文中「中教審答申」とあるのは、1963年1月の中央教育審議会答申「大学教育の改善について」を指している、その中で一般教育は、「広い教養を支え、学問の専門化によって起き得る欠陥を除き、知識の調和を保ち、総合的かつ自主的な判断力を養う」としている。これについて、大学設置基準協会の文書(つまり筆者自身の文章)は、次のように付言している。すなわち、「これは第三の概念規定をきわめて明確に主張したものと言える。もっともこの主張内容と、回答申が果たして全面的に正しい提言であったかどうか、あるいは、上記のごとき目的に沿って一般教育が充実されるにいたったかどうかということとは別である。むしろ事情は逆で…」云々。)

(2) 授業の実際(実践する主体)

上記したような一般教育ないし総合科目の概念規定が要請するものとして、体験学習があるように思う。つまり、ここでは、学生たちは、机を前にして座り、ひたすら講義に耳を傾け、提示される教材を実感を以て受けとめる、といったいわば消極的な姿勢ではなく、参加し、体験し、行動することによって、より深い理解につとめ、また、絶えず自らとの関わりにおいて問題を考えるという、積極的な学習が選ばとられるのである。

以下このことについて触れておきたい。

まず学習者について。前にも述べたが、例えば、全米の大学・高校に日本語熱が広がっていた80年代末から90年代初頭にかけてと現在とでは、Middlebury Collegeのランゲージ・スクールに日本語を学びに集まる学生の出身はかなり異ってきている。かつては、厳しい試験で篩にかけられるため、入学する学生は、どうしてもアイヴィ・リーガーに偏りがちであった。(学生が均質であったため、授業展開に関する工夫が、つい疎かになったことは否めない。)日本のバブル経済が崩壊した現在、試験も緩やかであり、状況は一変した。出身も帰郷軍人であったり、NASAの現職の職員だったり、博物館、美術館のディレクターだったり、とさまざまである。もちろん以前どおり、錚々たるアジア学、日本学の研究者も混じっている。

それだけに、学習者たちの動機も興味もまちまちであるので、等しく体験学習といっても、振り分けと対応が多様である。小さいワークショップは少人数であるので講義のレジェや途中の段階でも容易に編成できるが、大きなワークショップとなると全員が何らかの部分にサインアップすることが建前なので、振り分けに多少の時間がかかる。(もっとも、日本から参加する指導者、出演者の依頼、諸手続きから数えれば、実は、優に1年がかりである。)

大きなワークショップとしては、本年(1999年)度は下に掲げるような能・狂言を中心とするプログラムが組まれた。言うまでもなく、この体験学習は、「日本文化」の講義と連動するものであるから、受講している日本語教師を含め、ほぼ全員が、(太柱、橋懸り、揚幕など)能舞台の製作、演技、小道具方、裏方、着付(アシスタントとモデル)、等々さまざまな役割りを分担した。

教師、学生たちが日夜起居をともにするという利点があったにしろ、全員が参加し、各部分部分で絶えず大小の問題が掘り起こされ、

話し合われながら体験学習されていくのは、教室内では得難い効果を生み出す。その意味では、一昨々年（1997年）と2カ年にわたって作りあげた能・狂言という企画は、日本語学習者にとっても格好の学習モデルとなったはずである。

ちなみに、Robert Frostをはじめとしてこの大学にはゆかりの著名人が多いが、その一人 Donald Keene も、レクチャーのために時々顔を出す。かれの話によると、日本文化研究が一段落して帰国する際、何か記念になるものをと、いろいろ悩んだすえ、狂言の学習を選んだそうである。

なお、他の年度の企画について言及するならば、1995年度の場合、「大きな」ワークショップは、「着物の歴史と日本文化」というタイトルで、レクチャー中の「日本の服飾の歴史」および「日本の儀式」に連動し、宮廷儀式から民間の結婚式、葬式にいたる日本の儀式のあざなが、男女学生たちをモデルに学習された。演技する場所として、キャンパス内のチャペルや劇場が使われた。とりわけパイプ・オルガンの下で演じられる各時代の『三番叟』

が愉快であった。この時は、筆者と筆者の妻（佐藤俊子、バレエスタジオ主宰、当時北星女子短大英文科教授、日本舞踊と能の指導にあたった）の知己の着付師たちが無料で協力してくれた。彼女たちがアメリカまで持参してくれた十二単衣、衣冠束帯、花嫁花婿衣裳、種々の鬘、などのアイテムが練習、発表の場で使用されたほか、期間中、常設の展示物に加えられたことは言うまでもない。

また、この年は、日本語校の開基25周年を記念する大会が催され、全米から関係者が多数参集したため、「大きい」ワークショップが特別に追加された。「日本の音楽と舞踊の歴史」で、このときは、日本舞踊の家元、名取の人々が協力してくれた。『瀕死の白鳥』と『鷺娘』の史的比較、浮世絵とフランス印象派の絵画・音楽と日本舞踊とが synchronize された振付けの新作『恋蛭』など、この大学ならではのユニークな舞台が披露された。

「小さな」ワークショップやゼミナールについては後述することにし、下に、1999年度のワークショップ・プログラムを紹介する。

英文 省略

プログラム

日時：1999年7月24日 午後8時より
場所：ヴァーモント州ミドルベリー大学
センター・フォ・ジ・アート
コンサート・ホール

司会 ミドルベリー大学日本語学校 ラッセル ワズデン
解説 ミドルベリー大学日本語学校 佐藤 信夫

あいさつ ミドルベリー大学日本語学校校長 渡部 正和

第一部 能・狂言とは？

- (1) 能・狂言のあらまし
- (2) 能の舞台
- (3) 歌舞伎、日本舞踊との関係 ——獅子の舞を中心に

第二部 ワークショップ (I) 能と狂言

指導 永島 忠彦 観世流能楽師, シテ方
重要無形文化財指定
補佐 古川 充 観世流能楽師
佐藤 俊子 北星学園女子短期大学名誉教授英文学
オリガ・サファイア記念バレエ団主宰

(1) 能の音楽

囃子	笛	永沢 則子
	小鼓	永島 扶未子
	大鼓	古川 充
	太鼓	三垣 雅子
素謡	『田村』より	永島 忠彦
合奏		

(2) 能の装束

着付と舞	『羽衣』より
シテ	佐藤 俊子
着付	永島 忠彦
	古川 充

(3) 面のさまざま

(4) 狂言の装束

(5) 狂言『附子』

- 1. ベイ キャサリン (4年生)
- 2. ニシリウス マシュウ (4年生)
- 3. 林 孝彦 (教師2年生担当)

(6) 能の演技

老人の能 『老松(おいまつ)』より

老体(ろうたい)の「構え」と「はこび」

- 1. メディーナ ホセ (1年生)
- 2. シュー シンメ (2年生)
- 3. ワインスティン ジョッシュ (2.5年生)
- 4. ヴィシーノ ポール (3年生)
- 5. ラーブ アリソン (3年生)

男性の能 【経正（つねまさ）】より

軍体（ぐんたい）の「構え」と「はこび」

1. ソールスキー ポール (2年生)
2. バーカー マイケル (2年生)
3. サリヴァン デイヴィッド (2年生)

女性の能 【東北（とうほく）】より

女体（にょたい）の「構え」と「はこび」

1. ラス クリスティン (2年生)
2. フェルナンデス ジャシエル (2年生)
3. グエン ミフン (2年生)

(7) 狂言 【附子（ぶす）】

1. フェリー クリストファー (3.5年生)
2. ジャン タオ (3年生)
3. 林 孝彦 (教師, 2年生担当)

(8) 仕舞 【巴】（ともえ）

三垣 雅子

ワークショップ (II) 日本のきものと踊り

着付	対馬 みさ子
小道具制作	佐々木 美和
舞踊指導	佐藤 俊子

(1) 帯結び 【胡蝶】

- | | |
|-----|-------------------|
| モデル | 1. いなみね ケイ (3年生) |
| | 2. クイン シャノン (4年生) |

着付 対馬 みさ子

(2) 獅子舞い

1. アルパーツ エリン (1年生)
2. カプナー ダニエル (2.5年生)

林 賢志

デューイ ブリアン

ウォーザム メアリ

(3) 日本舞踊

1. 【藤娘】

1. チョーン リン (1年生)

2. 【扇獅子（おうぎじし）】

1. ハー イナン (4年生)
2. モスコウィツ ノナ (4年生)

第三部 能への招待

独奏 1. 『中の舞』 笛 永沢則子
 2. 『出端』 太鼓 三垣雅子
 笛 永沢則子

演能 「獅子」 —— 「石橋(しゃっきょう)」より
 シテ 永島 忠修
 着付 古川充
 笛 永沢 則子

追記

(1) 一般教育の理論との関連で

われわれは、体験学習を、絶えず自我とのかかかわりにおいて対象を把握しようとする、より積極的な学習方法と考えている。

先に、一般教育の積極的な概念規定として、「一般教育は、何よりも学問自体に向けられる批判的主体とのかかわり、また、... 社会ないし文明、歴史等に向けられる批判的主体とのかかわりにおいて理解される」と書いたが、下に紹介するのは、当面の能・狂言を、出来上がった芸術として舞台上だけで捉えるのではなく、発生時の状況にさかのぼって考えてみようとする試みである。奈良の興福寺南大門の薪能、あるいは春日大社の摂社若宮の祭典の例からも容易に推測できるように、能の発生は屋外、それも夜にあるのである。それは、能が神に捧げられた儀礼——日本の多くの文化項目がそうであるように、恐らくは基本的には農業儀礼に発していると考えられる以上、当然のこととも言えるのである。だとすれば、学習者たちが、薪能で体験しているのは、単に能の原点であるばかりでなく、実は、日本文化のアーキタイプでもあるのである。

(2) 授業の実際

筆者は、Middlebury College ではないが、他の大学 (B.Y.U. など) で「日本の建築」

や「日本の美術」を1年間教えた際、学生たちに、めいめいの感覚で Pattern Book を作成させた経験をもつが、ここでは、同種の例を Middlebury College でのゼミナール、ないし「小さな」ワークショップの中から拾ってみたい。

ひとつは、音楽に関するもの。Pentatonic (5音) を中心とする原始音楽の諸類型と簡単な採譜法を教えた後、実習にうつる。日本で、田植え歌、わらべ歌に狙いをつけるように、ここでも古い民謡や労働歌やマザー・グースが対象になる。出身地にそのような音楽を見合いだせない場合は、賛美歌でも、グレゴリアンでも、あるいはまた、フォスターでも、ミンストレルでも、ブルースでも構わない。要するに、音楽の、あるいは、旋律のアーキタイプに触れさせるといのが狙いなのである。

もうひとつは、文学に関するもの。経験から言えば、どの学生にとっても、年中行事の比較調査から作業に入ることがいちばん良いアプローチになるようである。

指摘するまでもなく、これらの作業は、知識として頭で理解するのではなく、「自らとの関わりにおいて」問題を捉えようとする体験学習の基本となるものである。その学習者の自我は、机に坐ったまま、巧みな教材の提供を受けて状況を疑似体験する「実感する自我」に対して、「実践する自我」と呼ぶことができるだろう。

英文 省略

ミドルベリ 薪能 たきぎのう (夜の能)

と き 1999年7月24日(土曜日)
センター・フォー・ジ・アーツ
コンサート・ホール演能の後
ところ センター・フォー・ジ・アート
東側庭園 芝生上

- | | |
|--------------|------------------|
| 1. 老松(おいまつ) | 日本語学校 学生 |
| 2. 経正(つねまさ) | 日本語学校 学生 |
| 3. 東北(とうぼく) | 日本語学校 学生 |
| 4. 杜若(かきつばた) | 三 垣 雅 子 |
| 5. 山姥(やまんば) | 佐 藤 俊 子 |
| 6. 土蜘蛛(つちぐも) | 永 島 忠 彦
古 川 充 |

V. プログラムのテーマ (Lions and the Cultural Tradition in Japan 「日本文化における獅子の系譜」)

総合科目は、しばしば Multidisciplinary あるいは Combined なる語で表現されることがあるように、複合性ということが確かにその特徴のひとつである。しかし、複合的であればそれで総合科目になるわけではない。「単一科目の総和は必ずしも総合科目にはならないのである。このことは、単一科目でも、そのすべてが複合的方法を欠いているというわけではないと同様であろう。」つまり、複合性とは、総合科目に必ず伴う外観なのであって、本質ではないとも言えるのである。本質は、「総合科目に独自の、対象の内部を貫き、対象を有機的に制御 (regulate) する

方法そのもの」なのである。(そしてこの点にこそ interdisciplinary が、少なくとも方法論的に multidisciplinary と異なるゆえんが存在する。)

対象を有機的に制御すること——ワークショップに、単一科目のつまみ喰いからでは得られない、ある纏まりを与えるためのテーマを設定するのはそのためなのである。

「日本文化における獅子の系譜」は、必ずしもよく吟味されたテーマではないが、日本文化への入門編としては手ごろな内容と広がりを引き出すように思われるので、以下に紹介する。これは、ワークショップの発表に際して、狂言の日英両文による狂言の脚本とともに、他のランゲージ・スクールの学生、教師、市民たちからなる観客に配布されたものである。例によって、英文は省略する。

日本文化における獅子の系譜

日本の伝統芸のひとつに、お正月や何かのお祝いごとのときに見かけられる「獅子舞い」があります。獅子とは、ライオンのことです。かつて（紀元前100年ころまで）、ライオンは、アフリカからギリシアをへてインドまで生息していたといえますから、これらの地域と深い関わりのあるヨーロッパ文化圏の人々が、ライオンに対しある特殊な思い入れを抱いているのは、十分に理解できます。しかし言うまでもなく、古代の日本にも、中世の日本にも、ライオンはいませんでした。ですから、ライオンが飛鳥・奈良の時代（7・8世紀）くらい日本の伝統芸となっているというのうは、たいへん面白いことです。

獅子像のはじまり——飛鳥・奈良時代Ⅰ

日本に、はじめてライオンというものの存在が知られたのは、記録上、612年のこととされています。日本で最も古い歴史書である「日本書紀」には、この年、朝鮮半島からある人物がやってきて、伎楽（ぎがく、くれのうたまい）を伝えた、と書かれています。伎楽の演技は、現在、完全には伝わっていません。しかし、本来、伎楽は、古代ギリシアのディオニュソス祭りの場合と同じく、仮面をつけた人々の滑稽な所作をふくむ歌と踊りからなっているパレードであったらしく、はるばると、いわゆるシルク・ロードを通して、西域から中国や朝鮮半島に伝えられたものです。そしてそのパレードの先頭——「露払い」の役をつとめるのがライオンだったというわけです。このパレードの名残りは、現在でも、四天王寺（大阪）における聖徳太子のための祭りに見ることができます。

伎楽より少し遅れて日本に輸入された雅楽にも、演目のひとつとして、獅子があります。しかし、時代が古いため、この獅子と伎楽の獅子との関連は今ひとつ不明です。

獅子文様——飛鳥・奈良時代Ⅱ

ところで、ライオンの存在が伝わったのは、伎楽や雅楽を通してばかりではありません。東大寺や法隆寺には、飛鳥・奈良時代に日本にもたらされた、布の断片が豊富にあります。実は、そのなかにライオンの姿を織ったり染めたりしたのが見られるのです。そのいくつかは、いわゆるバルティアン・ショットを含む狩獵文——ライオンの場合、特に獅子狩文と呼ぶことがあります——の系統のもので、西方世界でのその起源は、最も古い時代に属します。また、別のいくつかは、ライオンの勇猛な姿じたいを主題としており、そのイメージは、古代ギリシアの、有名なミュケナイの門に飾られているライオンのイメージと完全に一致します。（ヨーロッパの家紋におけるライオンとこのミュケナイにおけるライオンとが、その起源を共通にしているということは、ご承知のとおりです。）なお、これら織物、染物のなかのライオンは、しばしば、現在アラベスクあるいは唐草模様と呼ばれる文様を伴いながらやって来たのですが、これについては、後で触れたいとおもいます。

獅子の伝統へ——平安時代・鎌倉時代

さて、だれも見つけないライオンが日本の伝統となっていく過程ですが、これ

には、ふたつの道筋が考えられます。第1の道筋について言えば、獅子のいなかった日本に、実は、獅子の代役をつとめる動物が存在したということなのです。「いのしし」と「かのしし」——つまり、「猪」と「鹿」の存在です。これらは、いずれも、人間とは、住む世界をことにする、つまり、異界の存在として、ある時は恐れられ、またある時は、うやまわれる存在だったのです。とりわけ、後者、「鹿」は、古くから信仰の対象になっていたらしく、日本における最も古いアンソロジーである『万葉集』にもいく度となく登場します。このようにして、日本固有の動物が、ライオンという外来の動物のイメージを自分のなかに取り込むことにより、さらにいっそう神秘的なイメージを手に入れていったのです。

なお、この道筋を通して成立した「しし舞い」でも、依然として固有色の強いものは2本足、外来色の強いものは4本足、と考えられています。東北地方に残っている「しし舞い」は前者の例で、全国的に分布していて、お正月などに舞われるのは、後者の例です。

獅子の伝統が形成されていく第2の道筋は、ライオンを、実際に見ることのできない、あくまで空想の存在として理解し、そのイメージにひたすら磨きをかけていく、という道筋です。いわゆる「唐獅子（からじし）」がそれです。このライオン像は、むろん日本の発明ではありません。中国でいくつかの変形に作りあげられた後、その一部が日本に輸入され、日本人の空想によって、さらに幻想的で、さらに美しい変形に作りあげられたものです。この作業は、鎌倉の次の時代である室町、桃山の時代を過ぎてもさらにつぎました。わたくしたちは、その最も美しい例を、江戸時代の日光東照宮の軒下をかざる彫刻に、また、宗達（そうたつ）の障壁画（しょうへきが）に見ることができます。

能における獅子——室町時代から安土・桃山時代にかけて

室町から安土・桃山にかけての時代は、武家政権が生まれた鎌倉時代を受けて、能が確立された時代です。

この時代で、獅子を扱った能の演目でもっとも有名なものは、『石橋』です。その筋書きについては、別の所に書いておきましたので、繰り返しません。（『石橋』の獅子が次の時代以降どのように扱われ、また、どのような伝統を作りあげていったか、ということが、次の項目の主題です。）このほか、『望月』という作品にも獅子が登場します。ただ、これらの作品のほか、「猩々（しょうじょう）」と呼ばれる、なかば「猿」なかば想像上の怪物を扱った、いくつかの作品のなかにも、獅子のイメージが忍び込んでいるように思われます。このことは、獅子のイメージが、中国や朝鮮半島で「狛犬（こまいぬ）」のなかに入り込んだ例や、日本における「かのしし」の例を思い出させて、興味のあるところです。

ところで、古来、能の源流のひとつと考えられる『翁』（式三番）について、父尉（ふじょう）、翁、三番（黒尉、こくじょう）という3人の登場人物たちを、それぞれ釈尊、文殊菩薩、弥勒菩薩を形どるとする解釈があります。世阿弥も、『花伝書』のなかでこれに近いことを言っていますが、もちろんこれらは、『翁』の本質に対する無理解に由来する間違いだとしても、一方で、獅子を守護動物とする文殊菩薩の重要性を考えたあまりと解釈すれば、同情できる間違いなのかもしれません。

能から、歌舞伎、日本舞踊へ——江戸時代 I

中国から輸入された胡俗楽(西域の歌舞や俗音楽)が、日本に輸入されると、雅楽と名を換え、たちまち宮廷に独占されて、貴族たちの芸術になりました。一方、農村に発生した能の源流は、さきほども触れたように、武家政権の確立とともに武士たちの芸術となりました。ですから能のこの性格の本質は、武士政権の崩壊(明治維新)まで、変わることはありませんでした。能という歌舞芸術のなかの歌の部分、つまり、謡(うたい)は、ながく、武士階級の教養でした。しかし、江戸時代は、一方では、市民階級(町人層)の台頭した時代でもありました。かれらは、自分たちにも理解可能な、より身近な芸術を手に入れることを願いました。それが、例えば、文学における「読み本」であり、舞台芸術としての「人形浄瑠璃」であり、「歌舞伎」であり、また、美術における「浮世絵」であったりしたのです。

能によって有名になっていた出し物は、この時代、歌舞伎という舞台——、いわば、「けれん味」を正面にだすことにより庶民受けすることになった舞台、のなかに取り入れられました。能衣裳に象徴される派手さは、能の場合、衣裳そのもの以外、極端に抑制されましたが、歌舞伎のなかの、ある部分では、より妖艶さが加わり、さらに華麗なものになって、人気を得たのでした。それが、日本舞踊として独立する、歌舞伎舞踊です。舞踊としての『道成寺』や『勦進帳』は、このようにして成立しました。⁽¹⁾

獅子の関係する作品について、同じ例を拾ってみると、先程あげた『翁』とともにその例が最も豊富であることがわかります。このふたつの作品が、その後日本の伝統芸能にいかに深い影響を与えたかが、理解できるでしょう。すなわち——

能の『石橋』から発して歌舞伎舞踊になったもの(「石橋もの」)

『相生獅子』(1734), 『枕獅子』(1742), 『執着獅子』(1750)

『石橋』(1820), 『連獅子』(1861), 『鏡獅子』(1893), など

いわゆる巷間芸能としての獅子舞いに発するもの(「獅子もの」)

『鞍馬獅子』(1777), 『越後獅子』(1811), 『角兵衛』(1828)

『勢獅子』(1851), など

能の『翁』から発して歌舞伎舞踊になったもの(『三番叟』)

『式三番叟』(『寿式三番叟』), 『二人三番叟』(『寿式三番叟』)

『操三番叟』(『柳絲引御撰』), 『舌出し三番』(『再春松種時』)

『雛鶴三番叟』, 『四季三番草』, 『廓三番叟』, など

獅子と浮世絵——江戸時代 II

先ほど、読み本、人形浄瑠璃、歌舞伎、などととともに、浮世絵が江戸市民(町人)の好みに合致し、また、社会階級におけるこれら市民階級の台頭を示すものであると申しました。このことを、獅子との関連で見たいと思います。

さて、歌麿(うたまろ)、北斎(ほくさい)、広重(ひろしげ)などの画家により、浮世絵は世界的にも有名であり、また事実、19世紀末のフランス印象派の画家・音楽

家たちに喜んで受け入れられ、重大な影響を与えました。18世紀から19世紀にかけて（江戸時代後半期）成立した浮世絵は、ですから、きわめて日本的な芸術であるとのみ考えられがちです。しかし、事実は少し違います。今では、北斎も広重もかなり時間をかけて西洋画法を研究していたことがわかっています。そして、ライオンの姿がちらちらするのは、その研究の道筋においてなのです。

浮世絵は、18世紀の中ごろ、鈴木春信（すずき・はるのぶ）が多色刷りの技法を發明して急激に進歩するのですが、この春信は、平賀源内（ひらが・げんない）という多才な人物——、小説家、博物学者、最初に西洋画法で油絵を制作した人——を中心とする、当時最先端の知識人のグループの1人でした。このグループは、杉田玄白（すぎた・げんぱく）などのオランダ医学の研究者たち、中国から来日した画家から間接的に西洋画をならった宋紫石（そう・しせき）、平賀源内に誘われ、このメンバー（わたしたちは、これを「源内セット」と呼んでいいでしょう）に参加した秋田の画家、小田野直武（おだの・なおたけ）などからなっていました。画家たちは、手に入った、決して多くはない数のオランダの書物、画集、などから、めぼしいものをひろいあげて、懸命に模写することで勉強をはじめました。ちょうど、100年後北斎、広重を発見したとき、マネやゴッホたちがしたことと同じです。

模写されたものでいちばん多かったのは、馬とライオンなどの動物画、風景画、職人たちの労働を描いた風俗画などです。このうち、ライオンは、お手本がお手本だけあって、これまで見られなかったほど、リアルにできあがっています。そういう時代だった、と言ってよいのでしょうか。日本も、騒然とした近代世界の波に呑み込まれていったのです。北斎や広重も含め、その後の画家たちも西洋画法を熱心に学びました。関心の中心は、西洋遠近法でした。しかし、遠近法とは、おおげさに言えば、世界観であり、哲学です。簡単に勉強できるはずはありません。彼らは、途中でこの勉強をやめてしまいました。と言うより、正確に言うならば、途中で西洋遠近法を日本風に理解してしまったのです。そして、これが、かえって幸いしました。フランスの印象派たちが、喜んだのは、実はこの中途半端な、あるいは奇妙で独特の印象を与える日本的な遠近法でもあったのです。

同じことは、当時のライオンの画についても言えます。上にあげた人物のほか、多くの画家がライオンを描いています。確かに、以前に比べ、はるかにリアルになった。しかし、どこか違うのです。たてがみが立派すぎる。尻尾（しっぽ）が、どうやら同じお手本によった場合でも、画家によって、まちまちなのです。いったいこれはどうしたことなのでしょう？ 答えは、例の、唐獅子に関係するようです。日本人にとって、獅子は、いつでも想像力をかきたてる、あくまで空想上の存在でなくてはならなかったというわけです。芸術の世界がひとり歩きしてしまう例のひとつです。

獅子舞と聖なる模様 —— 伝統と現代

古代ギリシアで、例えば、ゼウスの守護動物は「わし」、アテネのそれは「ふくろう」でした。それと同じように、普賢菩薩の守護動物は「ぞう」、文殊菩薩のそれは「しし」でした。ところで、日本には、昔から、「梅にうぐいす」、「竹に虎」のような、権力とは無関係なレヴェルでの、幸福な一対（いっつい）というものがたくさんあります。

では、「しし(ライオン)」には、何が調和するのでしょうか。能の『石橋』でも見られるように、「獅子に牡丹(ぼたん)」です。(事実、『石橋』は、お祝いの能なのです。しかし、能が歌舞伎舞踊になり、それが日本舞踊として独立する過程で、もうひとつのものが加わりました。「蝶(ちょうちょう)」です。もちろん、さらに幸せなな、この三幅対(さんぷくつい)は、日本の独自の発明ではありません。そのイメージのかなりの部分は、中国からの輸入です。では、中国の発明でしょうか。実は、必ずしもそうとも言えないのです。牡丹という植物があって、そのまわりをライオンがたわむれる。そしてそれらの上で、蝶が、ときに牡丹の葉や花びらをついばみあるいは、ライオンにまつわりつきながら、舞い遊ぶ。そして、ときにライオンもまた、蝶にたわむれかかる。この図柄はわたくしたちに何かを思い出させはしないでしょうか。

そうです。この図柄は、おそらく、シルク・ロードという、気の遠くなるような旅路を運ばれてきた図柄の変形なのです。中央アジアやインドで、この図柄の原形は、中央に生命樹があり、ライオンがこれ守護する。生命樹には、また、花喰鳥がまつわりつく。——つまり、生命の、あるいは、多産の象徴としての、樹下動物図(樹下美人図の同類)なのです。

ところで、最初の個所で触れたように、現在、正倉院や法隆寺に残る、獅子の図柄の染織ものは、しばしば、アラベスク(唐草文様)をともなって輸入されました。このことと上記の三幅対の関係を考えてみましょう。

日本には、「まれびと信仰」——まれにしか来れないひと、はるか遠方から訪れる人を神聖視する習慣があります。(この意味で言うならば、外人という表現は、確かに差別語ではあるが、実は本来「敬い語」だったのです。)唐草文様がいかに神聖視されてきたかは、現在、何か極端におめでたいものを包む風呂敷(ふろしき)は、必ず唐草文様でなければいけないという事実に表われています。婚約のしるしの贈り物、つまり、結納品、を包む場合がその典型的な例です。獅子舞いがかぶる布も、もちろん、この柄です。古代このかた、祭りごとに曳き出される山車(だし)にも、よく、唐草模様を織った、ペルシャじゅうたんが自慢げに飾られているのは、ご承知の通りです。

まれにしか手に入らないものを用いて獅子の図柄を神聖なものにすること、——すなわち、聖別すること、に加えて、もうひとつ考えなければいけないのは、唐草模様自体のもつ意味です。つまり、えんえんとつづく模様は、おそらく、無限とか永遠とかの象徴です。ですから唐草文様を、生命樹をめぐる獅子という、生産、多産の象徴の図柄の前、あるいは、背景に置くとき、生産、多産は、めでたく永久化されるというわけです。

これまで、日本文化の担い手が貴族から武士へ、武士から町人へと交替するにつれ、伝統文化じたいが少しづつ、変化するのを観察してきました。それにつれて、日本文化の根底にあるものが、だんだん見えはじめたような気がします。言ってみれば、獅子という、きわめて異国的なもの——胡的要素が、多産、豊饒に対する祈りという、本来農民文化の基本にあるもの——⁽²⁾俗的要素、を刺激しつつけてているのです。

古代ペルシアの都、ペルセポリスに、ライオンが牛を襲っているシーンを描いている有名なレリーフがあります。これは、決して殺伐(さつばつ)な性格のものではな

くて、当時信じられていた星座の移動から、実は、1年の四季の移り変わり、春の再来を意味する、むしろめでたい図柄なのだそうです。だとしたら、中央アジアのどこかで発生した獅子のテーマが、いくつかの栄枯を示しながらシルク・ロードを旅し、日本の伝統文化のなかに生かされているということは、やはり、意義深いことです。日本人は、正月を、1年中でいちばん大切な季節として祝います。そして、冬の真っ最中であるその正月に、ハル（春）という名をつけました。獅子舞いは、そのような日本人によって、ヨーロッパ人に劣らない思い入れのもとに、選択され、大切に育てられてきた芸能であると言ってよいでしょう。（N. S.）

（1）一般教育の理論との関連で

先に、一般教育の概念規定には、主体精神の育成という、より積極的な視点が含まれなくてはならないと書いた。そして、その主体精神は、第一に、学問自体、あるいは社会、文明、歴史などに向けられる批判精神として捉えられ、第二に、（その批判精神は、また、自我自らに向けられる自由な批判精神でもあり、かつ、自我自らは学問や社会などの自己革新の主体でもあるところから、）創造的精神ととらえられる、とした。（本論文 pp 35-36参照。）

これまで、一般教育における「実感する主体」、次いで「実践する主体」について触れてきたが、一般教育としての総合科目が最も有利に機能するのは、この第二の点に関してなのである。だからここで一般教育を支えているのは、「創造する主体」と言えるのである。

このことから、総合科目が、どのような自己革新のメカニズムを経て新しい学問の創造にかかわっていくのかについて触れておきたい。

総合科目は、それ自体が絶えず流動的で、つねに実験的であって、自足するところがない。すなわち、その内容は、multidisciplinary, crossdisciplinary, interdisciplinary の間を絶えず揺動し、片時もやすむことがない。静止するときは、総合科目の役割が終わったときなのであって、その場合、

- (a) 既存の単一科目の亜流に堕したか、
 - (b) 新しい単一科目が誕生したか、
- いずれかなのである。

「このように、総合科目は、まず以て、流動性ということにその特徴を有するのであるが、そのため、総合科目の成果は、常に不安定である。その不安定さは、個別専門科学ないし単一科目に馴れ親しんだ者の目には、時に学問とは映らないばかりもあるほどである。しかし、この不安定こそ、総合科目のいまひとつの性格——常に実験的であるという性格、につながるものなのである。すなわち、総合科目は絶えざる自己革新を経由して、一般教育の新しい分野の開拓へとむかうのであり、また、それを通して、他の単一科目に貴重な刺激を与え、あるいは、単一科目に対して、それ自らに関する根源的レベルでの問い直しを求め、一般教育全体を常に新鮮なものにするのである。」（前掲書、pp 123-4）

（2）授業の実際

大学の一般教育の目指すのは、文化、社会、自然、人間に関する、また、それらの歴史と将来に関する、トータルな展望であること——このことは、これまで縷々述べてきたことから、改めて指摘するまでもあるまい。

これまで紹介してきたレジメ、プログラム、資料などからも恐らく推測していただけるように、この大学で試みられた講義、ワークショップ、等にはいささかなりと上記の視点を含め

たつもりである。

そしてこれらの授業を通して、最も留意したこと——絶えず自分とのかかわりにおいて日本文化を考えること——つまり、そのような意識のもとで、彼我の文化の同質性、異質性を考えること——が、どこまで浸透したかは明らかではない。ただ、少なくとも、こちらの意図したものは、問題に対する、そのような積極的、主体的アプローチを通して、

- (a) 学生の中に、さらに新しい motivation が掘り起こされること
- (b) まだ、名前も付いていない、あるいは、付いていても、未だ十分に定着していない、文化に関する学問領域がいささかでも前進しだすこと（例えば、Acculturation, Literature and Other Arts, Comparative Japanese Culture, etc.）
- (c) 異文化理解の実践
等など、であった。

もっとも、教えた学生のうち、何人か、あるいは、何十人かは、将来、間違いなく、既成の学問としての日本学ないしアジア学で身を立てるはずであるから、筆者の骨折りが全くの無になることはあるまいと淡い期待はもっているのだが、どうだろう。

VI. おわりに

(1) 以上、Middlebury College における教育活動の一端を記した。

昨今わが国の大学でも著しくなりはじめた傾向——例えば、総合科目の流行とか、交換留学制度への動向とか——を目にするにつけ、何らかの参考になれば、と考え、紹介したのである。

(2) とはいえ、いくつかの問題点は依然として残っている。

まず、総合科目に関して。もちろん、各大学における総合科目の開設自体は、それはそれで結構なことである。筆者自身、以前から

ことあるたびに総合科目の必要性を主張し、事実、定年退職まで勤務していた北海道大学教養部で、20年以上も前から「東西文明の交流」を講義してきた。（現在勤めている大学でも、一部ではあるが、「ヨーロッパの文化」と「アメリカの文化」を担当している。）しかし昨今の総合科目の流行は、いささか事情を異にする。原因は、専門教育からの需要（一般教育を基礎教育にすり替えること）、というよりも、ひたすら産業社会からの需要に即応しようとする、いわゆる大学設置基準の大綱化だったのである。そこには、一般教育に対する深い掘り下げも、また、その種の教育体験の積み重ねがあったわけでもない。

このことを考えるならば、昨今の総合科目の花盛りは、とうてい手放しでよこべるものではあるまい。ほとんど抵抗らしい抵抗もないまま、「大綱化」を現在のような形で収めてしまったことに関しては、大学人自身にも大いに責任があろう。総合科目は、今や一般教育の庄殺の免罪符としての性格を担われているのである。

大学の「国際化」についても、事態は、似たりよったりである。アカデミック・イヤーの問題（元号を聖域と考える官僚伝統がある以上、解決はほど遠いだろうけれど）、単位互換の問題、授業の内容と形態の問題、等々、大学の国際化の障害となっているものは、わが国の側に多くある。これらの問題を処理しないかぎり、「国際化」はいつまでもお題目にすぎないだろう。

いずれにせよ、教育の問題を目前の効率や採算の視点からのみ考えるこの国の最近の風潮は、まことに肌寒いかぎりと言わねばなるまい。

[注]

- (1) 筆者たち（佐藤信夫・俊子）は、歌舞伎と日本舞踊の同時紹介を企画し、市川團十郎、日本舞踊の尾上菊之丞を伴い、アメリカのい

くつかの大学やバレエ団などで、デモンストレーション・レクチュアをおこなったことがある。(1991年。University of Utah, Weber State University, The Ballet West など。)しかし、実にさまざまな理由から、能、歌舞伎、日本舞踊を一堂に集めるのは、きわめてむづかしい。

理由のいくつかは、それ自体で、日本文化研究や Acculturation の恰好の主題になりうる性質のものである。

- (2) この問題に関しては、拙稿「古代音楽における雅・胡・俗——文化衝突の 一様相として」(北海道大学『言語文化部紀要』1983年3号)を参照していただきたい。