

## 異文化交流の問題点

— 二つの事例による考察 —

佐藤 俊子

### On Some Problems of Cultural Exchange

Toshiko Sato

#### ABSTRACT

##### From Russia to Japan — A Case of Madame Olga

When Olga Ivanovna Pavlova arrived in Japan in 1936 with her new Japanese husband, she came with something very special. Graduating from Leningrad National Ballet School, a world famous academy, and later winning renown as a prima ballerina, Madame Olga brought the grand tradition of Russian classical ballet to the Japanese.

In the summer of 1956, I got off at Omori Station in Tokyo, went up the old stone stairs and visited Madame Olga for the first time. From that time until she died in 1981, for almost 25 years, I studied ballet with her. Through these 25 years, I fully understood her difficult task of sowing the tender seeds of ballet and of contributing toward its growth and development. She worked and danced relentlessly. After a mixture of success and disappointment, she died leaving her rich legacy to me, her last student.

##### From Japan to America

As Madame Olga came to Japan from Russia bringing the grand tradition of ballet, from 1990, I have often visited America and taught there a seminar on Japanese culture, incorporating in it Russian ballet, Japanese dance, and Japanese music. As Madame Olga did in Japan, I also undertook the difficult task of organizing a dance festival and cultural exchange exhibition known as Japanese Cultural Showcase in America.

From these experiences, here, I would like to write about some difficult problems in cultural exchange. Through these activities, I want to establish a meaningful international friendship and to help create a more harmonious and beautiful world.

<もくじ>

はじめに—二つの翼、二つの視点

事例Ⅰ オリガ・サファイア<sup>(1)</sup> (ロシアから日本へ)

オリガ・サファイアの来日

「関係の価値」のもとに

見えない「文化の異質性」

日本劇場

『バレエ読本』の刊行 (1950)

川端康成との出会い

事例Ⅱ 舞台から語る比較日本文化 (日本からアメリカへ)

ミドルベリ・カレッジ夏期集中講座—日本語学校

比較日本文化レクチュア・デモンストレーション (芸術監督: 佐藤俊子)

舞台から語る比較日本文化

演目解説

おわりに

はじめに—二つの翼、二つの視点

筆者は長年ことばの世界 (文学) とことばの終了するところから始まる動きの世界 (舞踊) の相方に同じようにつきあってきた。英米文学で大学院博士課程を修了した関係上、大学では英米文学を講じ、それが終わると夕刻から、つまり人びとが仕事から解放される頃に舞踊の時間が始まる——というのが限定された状況の中で若い頃の習慣にこだわりながら無器用に生きてきた筆者の代り映えのしない暮しのパターンであった。ただどちらかを省略するという考えは浮ばなかった。飛ぶためには二つの翼が必要だ。思考を前進させるためにも二つの視点は有効だ。何事も判断の背景には比較が不可欠だ。などといつも揺れ動く自己を説得してきた。

本稿はこうした筆者の二つの翼、二つの視点に基づき、筆者が英米文学を講ずるときもロシア・バレエに沈潜するときもたえず意識してきた異文化交流の問題点を二つの事例報告を通して考察しようというものである。

第一の事例は筆者の師オリガ・サファイア Olga Sapphire (1907-81) のロシアから日本へ、という路線に生じた異文化交流の問題点、第二の事例は筆者自身の日本からアメリカへ、という路線に学んだ異文化交流の問題点。いずれも比較文化研究へ連なる一里塚としてまとめてみた。

事例Ⅰ オリガ・サファイア  
(ロシアから日本へ)

オリガ・サファイアの来日

バランシン Balanchine (1904-83)<sup>(2)</sup> がヨーロッパでの仕事を終えてニューヨークに現われた頃、彼と同じくペテルブルグの国立舞踊学校出身のオリガ・サファイア Olga Sapphire (1907-81) が東京に現われる。世界の文明国中、唯一のバレエのない国の実状に驚きながらもバレエのアカデミックな教育を開始する。無論、いまだ国際理解とか文化交流が一般に叫ばれるようになるはるか以前、1936年5月のことである。2.26事件のわず

か3ヵ月後、すでに軍部の政治や文化への干渉は強まっていた。1937年には蘆溝橋事件を発端として長い日中戦争に突入し、1939年には第2次世界大戦、1941年には太平洋戦争と続く暗い時代であった。

一方オリガが後にしたソ連もちょうどスターリン政権下にあり、一切の国交を断ち、「鉄のカーテン」の向う側に完全に閉ざされていた。少なくとも社会主義政権の確立からスターリンの死（1953）に至るまで、ソ連は国際文化交流には無縁の国であった。いかにユネスコが「政治関係が悪化し、緊張が生じて、文化交流は発展させるように」と勧告しようと、現実はなかなかそうはいかない。ほとんどソ連から外国へ出た者のいないこの時期に、オリガは万難を排して日本の男性を「世界一の夫」として選んだ。彼女のこの異例の来日がなければ、日本のバレエの発達はまだまだかなり遅れていたものと思われる。

### 「関係の価値」のもとに

「どの詩人でもどの芸術部門の芸術家でもその人ひとりだけで完全な意義を持つ者はない。その意義、その価値は死んだ過去の詩人たちや芸術家たちに対する関係の価値である。」<sup>(3)</sup>と言ったのは歴史浅いアメリカに生まれ、重厚な伝統を誇るヨーロッパに憧れ、ついにはイギリスに帰化した20世紀最大の詩人の一人、T. S. エリオットである。彼のことばによれば、筆者が今こうして在るのはまさに「関係の価値」によってなのである。というのも「あなた、忘れないで踊って下さい。そして全部、あとの人に必ず伝えて下さい」と執拗に繰り返した師のことば——それは決して日本人からは語られたことのない執拗さであり、伝統とはこの執拗さによって繋ぐていくのかと思われたほどのものであった——

にこだわりを抱き続けなかったならば、筆者は今も現役で、このようなものを書いていなかったに違いない。淡泊な、あるいは一見淡泊に見えてしまう日本人にはまことに不慣れた、計り知れない強い意志にはさからうすべもなかった。

死後は灰になり、あとかたもなく消えてしまうのが本望だという日本人は多い。老年は無力で後退すべきものであり、未来へ前進するために過去にこだわりすぎるのはよくないという考え方は一見、若者を立てているようであるが、実は若者を弱めていると思う。新改革は目をつぶってやみくもに剣をふりまわすのではなく、過去としてもはや不動の状態で定着静止した流れの上に深く竿をおろして立つとき、強いものとなる。すでに今年（1995）はオリガの死後14年、来日から数えて59年。このまま放置すれば、オリガの日本への貢献もきれいさっぱり忘れられてしまうだろう。

### 見えない文化の異質性

筆者が1956年の夏、はじめてオリガ・サファリアの教授を乞うたとき、師の第一の確認は「日本にはバレエの劇場ありません。あなた、バレエしてどうしますか?」ということであった。オリガがロシアの、あるいは西欧の常識に照らして考えるバレエというものの背景には正規のバレエ学校が存在し、そこから厳選されたメンバーで構成されるプロフェッショナルのカムパニーがあり、それが常住する劇場があり、ダンサーには10時に朝のクラス、午後リハーサル、夜7時半か8時からは舞台という暮しがあるという保証があった。このバレエに関する常識は戦後50年を経過しようと、日本が海外のオペラハウスを援助するほどの経済成長を遂げようと実現のきざしも見えず、

異質の道をたどったかのである。

第二の確認は日本の状況に沿ってバレエを続ける場合はどうか? 「どうしてもバレエ好きなら、がまん、べんきょうね。これがないと何もできません」ということであった。彼女は激動期のロシアにおいて困難なバレエ生活を体験し——そのおかげで苦勞多い日本でバレエの仕事にかかわれたのだとよく述懐した——日本ではさらに困難なバレエ事情によくつきあった。「がまん、べんきょう」の長い忍耐だけが彼女を不遇の中でバレエに繋ぎ止めたと言える。「がまん、べんきょうね」とは生徒への警告である前に彼女自身に向けての警告であったことを、筆者はこれもずいぶんあとになって理解したのである。

第三の解決法は「日本で勉強して、外国で踊るのがいいでしょう」ということであった。たしかに近年、1980年代以降かと思うがバレエ交流は世界的規模で盛んになった。1960年代から70年代にかけては絶対不可能と考えられていた日本人ダンサーの海外進出も最近ではめずらしくなくなった。

しかし、このオリガの三段論法は今から思えば徹頭徹尾、外国の劇場文化の中で思考された外国人の発想なのであり、それとはまったく異質のカルチュアになじんできた日本人が誤解なしにそれとつきあうのはそう簡単なことではないのである。筆者自身、このようなことは日本で外国文化を新しい知識として吸収している間はあまり気にならなかった。1990年以来、頻繁に海外へ出かけるようになってようやく理解するようになったのである。

つまり、オリガ・サファイアがロシア人であり、目に見えない異質性をかかえる故に、在日45年間、日本人のようにバレエと向き合えず、日本人舞踊家のようには思考が働かず、行動を起せず、日本人から見れば妙に誇り高いペテルブルグ出身のバレリーナとして

終始した。その結果、日本人からは容易に理解されなかったのだろう。親切な日本人が日本ではバレエ活動の根拠として自分のスタジオを持たなければだめだなどとすすめても、そのようなことは彼女にはまったく思いもよらず、やってみようという気持にもならなかった。日劇だけがオリガの日本における仕事場であり、日劇だけが彼女がロシアで唯一覚えた劇場芸術としてのバレエの形にもっとも近いものであったからであろう。しかし外国並みのプロフェッショナル・バレエを目指したが故に日本のバレエ史からはずれ、バレエ界の外の人となり、その並々ならぬ長年にわたる尽力も水の泡と帰したというのは異文化交流の誤算としか言いようがない。

しかし晩年のオリガは十分な理解を得られないことを嘆きつつも、いつも毅然としていた。ひ弱な日本人のように他者に同意を求めたり、他者に認められなければ落ちつかないということはまったくなかった。逆に誰が認めてくれなくても、誰が報いてくれなくても、常に自分で自分を認め、尊び、重んじながら、ペテルブルグの国立舞踊学校の卒業生(1929)の誇りを一步も譲らず、固持し続けた。それは筆者には目を見はるような強靱な精神であった。彼女のどんな些細な行動にもこの目に見えない異質なカルチュアがたえずつきまとい、異文化に不慣れな日本人には理解し難かったに違いないと思う。しかも45年間(1936-81)も日本に居住した人であってみれば、日本特有の「マレビト信仰」の対象からも遠のいていた。

## 日本劇場

オリガ・サファイアは1935年海外視察の途上モスクワに立ち寄った小林一三<sup>(4)</sup>との出会いに導かれて、有楽町駅前に1933年から81

年まで、その美しい円形の姿を留めた日本劇場、通称日劇に入社した。この劇場は日本でもおなじみのミュージカル『コーラス・ライン』に登場するニューヨークのラジオ・シティ・ミュージック・ホールを模して作られたもので、往時、「陸の龍宮」などと呼ばれ、東宝系の映画とステージ・ショウの二本立てで、一日三回、客の入れ替えなしで上演が続けられていた。ここにオリガは1936年から57年、つまり29歳から50歳というダンサーとしてもバレエ教師としても働き盛りの21年間を過ごしたのである。ただし太平洋戦争（1941-45）の後半は劇場も閉鎖され、バレエどころではなかったから、比較的恵まれて活躍できたのは1936年から43年頃までの7年間、なかでもユダヤ人の指揮者ローゼンシュトックとの共演で上演した『シェヘラザード』（1941）全曲上演の辺りがそのピークであったろうか。

もちろん、オペラハウスならぬ映画とステージ・ショウの日劇にペテルブルグ育ちの舞姫が満足するはずはなかった。しかしそこには海外視察から帰国して「理想と計画」に向けて燃える日劇社長小林一三、三菱生活を清算して41歳の再出発を切ったばかりの秦豊吉らが新しい劇場に最善のステージを作りあげようと張り切っていた。外国通のエリートとして両氏はオリガを大切に扱い、15人のダンサーを厳選してバレエ組を作り、オリガに託した。日本ではあとにも先にもない、唯一無二の職業バレエ団になる筈であった。オリガは一日も休まず、一度の代げいこも依頼することなく、「ほんとうに一生懸命でした」と述懐するほど熱心に教えた。やがて振付も試み、かつ自身でも踊りながら、日劇からこそ日本の将来のプロフェッショナル・バレエが育つものと固く信じて疑わなかった。

「わたしが日本に参ってから終始日劇に閉じこもり、日劇のバレエのためばかりに努力

してきましたが、それはここから将来の日本の職業的バレエの基礎を築いて行きたいと念願していたからであります」とのちにオリガは書いた。しかしその念願は果されぬまま、オリガの死（1981年6月20日）の数カ月前、日劇は経営不振のため取りこわされてしまった。さらに悪いことに、「日劇のバレエのためばかりに努力」したオリガはそれ故に日本のバレエ界から疎外され、日本バレエ界には「無縁の人」ということになってしまったのである。カルチュアの違いに由来する考え方の相違としか言えない。

能や歌舞伎や日本舞踊の世界にあるきわめて日本的な世襲とか名取り制度に相似のシステムあるいは心情が日本の伝統芸ならぬバレエの世界にも静かに深く浸透していたことが外国人であるオリガには見えず、彼女を戸惑わせたのではあるまいか。外国から伝わったバレエは日本のカルチュアに根をおろすにつれ、執拗に日本人のバレエとなり、ペテルブルグ仕込みのオリガの考え方、行動の仕方、その発言までも素直には伝わらず、誤解される一方であったようである。文化の相違というのはすぐさま明確に目に見えたり、その対応が容易であったり、路線修正がきくというものではないだけに、今も昔もその真の理解は忍耐なしにはきわめて困難だと言わなければならない。

### 【バレエ読本】<sup>(4)</sup>の刊行（1950）

1936年5月、きわめて険悪な国際状況の下で、オリガはレニングラードに住む家族と十分になごりを惜しむ余裕もないまま日本へきた。ウラジオストックで投函した手紙を最後に、家族に及ぶ危険を懸念して連絡は一切とっていない。彼女の誇らしいバレエ歴についても種々の事情をはばかり伏せたまま。よう

やく真実の一端を明かしたのは戦後5年を経て、1950年に刊行した『バレエ読本』（思索社）に付した序文においてであった。来日からすでに14年の歳月が流れていた。14年間、不自由な異国の地にあつて、『歓喜の書』（日本でも1993年鈴木晶、赤尾雄人の共訳で新書館から刊行されている）の著者として知られるヴォルィンスキー<sup>(6)</sup>がオリガのバレエの初期の恩師であることも、国立舞踊学校の試験には一番で合格した優秀な生徒であったことも、学校公演ではセルゲーエフと組んで『無益な用心』の主演を踊ったことも、万事黙して語らぬまま、ひたすら日劇バレエのために励んでいたのである。スターリン政権下の国外脱出者は二度と郷里の土を踏むことは許されず、どこにいても不気味な監視の目がその周囲につきまとい、自己について語ることもはばかれたのである。平和ならざるとき、その被害は常に弱者の上に及ぶ。祖国を離れたオリガには親しい肉親に伝えたいことを伝える自由すらもなかったということである。夫妻ともずっと後になってからでさえ、昔のことを話すようなことはなかったのみならず、死の二カ月前の文章（『わたしのバレエ遍歴』<sup>(7)</sup> 1982、霞ヶ関出版のまえがき）においてなお、夫君の清水威久はロシアとのかかわりにおいて「彼女にとっては書いておいた方がよいのだが、書いてはいけないこと、書くに忍びないこと、今さら書いても仕方がないこと」<sup>(8)</sup>の多いことを嘆かなければならなかったのである。

### 川端康成との出会い

しかし『バレエ読本』はオリガの真価を日本列島のすみずみまで伝えたのみならず、ひとつのすぐれた国際的友情をもたらした。この『バレエ読本』が後のノーベル賞作家、と

いうよりは踊り子の好きな舞踊愛好家の川端康成の目にとまり、1950年12月から翌51年3月まで朝日新聞に連載された『舞姫』の「絶好の参考書」となり、新聞小説のさし絵にまで登場したのである。川端はオリガの並々ならぬ才能や、それが必ずしも十分には報われていない不幸をただちに見抜いてオリガに心をかけていたようである。彼のいつもの原稿の文字とは一味変った美しい文字でしたためられた一通の手紙は清水家の家宝となり、『バレエ読本』の第3版（1980、霞ヶ関出版）に掲載された。この二人の友情は国際交流の雛形のようなものであり、真の国際交流の成立する地盤は一人一人の個が十分に主体的に確立しており、その上で相手を心の目で見る訓練をたえず積むことだと教えてくれる。

ちなみに1929年レニングラード国立舞踊学校卒業のオリガは技術は無論のこと、なによりも「こころ」を重んじる世代の人であった。バーの基本練習から「気持」にこだわり、「舞台ではリリック（抒情性）とアプロン（舞台での堂々として自信にあふれた行動）が一番大事です」とたえず繰り返した。踊りは始める前の板つきのポーズの取り方にも「こころ」の有無を見抜いていた。オリガの初期のバレエ学校長ヴォルィンスキーは今から70年も前に次のように書いている。「バレエ芸術における肉体の動きは永遠の無私無欲の話し声であり、ダンサーの肉体は歓喜の武器である。」動きの世界を完全なことばで表現した哲学的名言である。

### 事例Ⅱ 舞台から語る比較日本文化 （日本からアメリカへ）

#### ミドルベリ・カレッジ夏期集中講座 —日本語学校

筆者は縁あって、1992年夏からアメリカの

東部ヴァーモント州ミドルベリー・カレッジ夏期集中講座（8カ国語が同時展開で6月から8月にかけての9週間）の日本語学校にかかわった。ここはランゲージにかけては全米一の名声を保持し、アメリカ本土はもとより対岸のヨーロッパ諸国、ハワイ、中国、韓国、台湾、インド等々、世界中から集った多国籍の学生で賑わう。年齢もまちまち、皮膚の色もまちまち、しかし教師も学生も全寮制で取り組むので、学習意欲は格別である。英語使用はクラスの内外を問わず禁止、はじめはどうなることかと懸念されるが2週間もたため間に結構活気を取り戻す。レベルによって1年生から4年生までであるが、高学年では日本語で議論もこなし、自由課題による研究発表もりっぱである。いかに「集中」とはいえ、9週間の聞く、話す、読む、書くの進歩には目をみはるものがある。教師陣の熱意もエネルギーの注ぎ方もすごい。学生の「まるで消火栓から水を飲むようだ」と形容される勉強ぶりもすごい。それだけにまるで「ゆとり」のように思われがちな「文化」をこのゆとりのない言語学習の中に持ちこむことは容易ではない。文化学習が言語学習に劣らず必要だと人びとは口にはするが実行は困難だ。ある教授は言う。「バイリンガルは容易に育成できるが、バイカルチュアは絶望に近い。絶対に作れないと言ってもいい。例をあげれば、日本在住のあるアメリカ人は在住期間が長びくにつれて日本語は上達するが、彼はますますアメリカ人になり、日本の文化理解を深めるどころか日本批判に向うばかりだ」と。ひとつひとつの言語に目に見えない文化が張りついており、その理解なしに言語をどう駆使できるというのだろう。「消火栓から水を飲む」ような勢いではどうい進行しないにせよ、相互に文化の理解は捨象したり、無視したりすべきものではないだろう。以下はきわ

めて困難であることを認識しつつも、比較日本文化セミナー（担当佐藤信夫教授）の一環として、1992年以来、さまざまな工夫をこらして続けてきたアメリカ公演「比較日本文化」の報告である。

### 比較日本文化レクチュア・デモン ストレーション（芸術監督：佐藤俊子）

このステージ作りの特徴は第一に音楽、美術、建築、文学の各ジャンルを網羅した9週間16回にわたる比較日本文化セミナーに、筆者がさらに舞踊を加えて、日本文化の総合的プレゼンテーションとして組まれた学習的プログラムであること。特徴の第二は出演者は原則として日本語を学ぶ多国籍の学生たちであり、日本語による日本の舞踊や音楽の学習を通して、日本文化を立体的かつ体験的に学べるように企画されていること。もちろん、そのプロセスを通しておのずと日本語の上達も計ろうという狙いは二カ国語を必要としたカナダで創案された immersion 学習法とも言えよう。

またこの公演は衣裳に原則として「きもの」を使用するところから、通称「きものショー」としても親しまれてきた。日本からの奇麗なドレスサー（対馬みさ子ほか）の腕前が大いにあるのだが、筆者は40人の出演者のきもの姿を眺めながら、日本のきものがいかにシンプルで美しいか、アメリカ人にもインド人にもいかによく似合うか、改めて認識した。

1995年はミドルベリー・カレッジ日本語学校の開学25周年にあたり、6月16日から3日間、その記念として「日本研究」(*Japanese Study*)のシンポジウムが開催され、多数のそれにかかわる学者が全米から集合した。日本文化のショーケース「歴史が語る日本の舞踊と音楽」(1995年6月17日)はシンポジウ

ムに匹敵する日本研究を舞台で展開、さらにその第2弾とも言べき「きものの歴史と日本文化」(1995年7月28日)は例年通り、学生たちのために企画された。その練習時間はおよそ2週間、全寮制故に可能な準備期間であった。スタッフとしては睡眠5時間、コーヒー5杯でがんばるしかない超過密スケジュールではあったが、ミドルベリ・カレッジならではの、他に例を見ない体験的異文化交流であったと思う。出演者の一人フォックスさんは次のように語ってくれた。「私の人生のなかで貴重で重大な体験でした。踊りのけいこに勉強の時間を割かれたわけですが、かえってそれは私の場合、日本語学習への強い動機づけとなり、意欲も理解度も増し、幸いでした。」ちなみに彼女は「藤娘」を踊ってくれた学生である。

### 舞台から語る比較日本文化：

舞踊や音楽は概して言語の介入なしに異文化の国境をやすやすと越えるものと考えられている。事実、舞踊家や音楽家はあまり悩まずに国から国へと歩きまわる。しかし一般に人が「理解する」と言うとき、言語的レベルで納得しようとするのではあるまいか。言語による説明はそれ自体舞踊でも音楽でもないが、エモーショナルなレベルからもう一步理解度を前進させようというときには不可欠の教育的配慮であると思う。以下は今夏行ったふたつの公演の演目をおりませながら、日本の文化史をいかに舞台化したか、報告したいと思う。演目解説は日本語学習中の学生には規則により日本語で(この役目は優秀な4年生のニティヤ・デウライさんとハイディ・ヤンさんが受け持った)、一般市民のためには英語使用上、学生ではまずいので、助手のラッセル・ワズデンさんが担当した。以下はカル

チュラル・ディレクター佐藤信夫教授の構想により、筆者が総監督として実際の指導に当り、多くの先生方および40人の学生の協力を得て行った1995年度ミドルベリ大学日本語学校提供のショーケースの演目解説である。

## 演目解説

### 神話と伝説の時代——白鳥伝説から

「鷺娘(さぎむすめ)」

毎年、厳しい冬の時期になるとやって来て、春の訪れとともに何処かへ去っていく巨大な鳥——白鳥の生態は、現在のわれわれにとっても少なからず神秘です。まして、渡りの生態を知らなかった先史時代の人々の目にはどんなに不思議なものに映ったことでしょうか。やがてそれは、洋の東西を問わず、白鳥伝説として定着しました。

日本では、ヤマトタケル(架空の王子)が白鳥になって北の空に去った話があるが有名ですが、白鳥は、この国では、知られざる国から訪れ、また帰っていく、何かの化身として崇拜され、さまざまなヴァリエーションを生み出しました。

最も多いのは「鶴」で、「鶴の恩返し」の説話、これを現代の作家、木下順二が舞台化した「夕鶴」が最も有名です。

白鳥の代わりに「鷺」が登場するのは、山口県津和野の神社に今も伝えられている「鷺舞い」です。歴史も定かでないある時期、この「鷺」が津和野神社の神体であったことは推測に難しくなく、やがてその「鷺舞い」が京都の有名な八坂神社に勧請され、その結果「鷺舞い」は全国に知られるようになりました。

今日、踊られる「鷺娘」の娘は、最初、白い衣装をまとった「鷺」の艶やかな化身とし



て登場しますが、やがて派手で世俗的な町娘に変身、最後は、その世俗性のゆえに、地獄で責め苦にあうという構成をとっています。

ところで、日本、あるいは、広くアジア地区では、上の例からもわかるように、本来動物であったものが人間に変身して、人間世界に善や悪をもたらす話が多いのですが、西欧世界では、人間が動物に変身しても、動物が人間に変身することはめったにないと指摘した学者がいます。なぜでしょうか？ その答えは、次の白鳥伝説のヨーロッパの表れを考えた後で、得られるはずで

せられることはあっても、動物が人間に変身することは滅多にない、という点についてですが、もうおわかりになったでしょうか。答えは、一神教を奉ずるキリスト教文化と多神教文化ないしアニミズム文化の違いと考えてよいのではないのでしょうか。ですから、西欧におけるキリスト教以前の段階と、一般にアジアにおけるアニミズム以前の段階——と言うより、アニミズムを支えている、いわゆるアニマティズムないしシャーマニズム（シントイズムも含めて）の段階を考えると、状況はまた違ったものになると言えましょう。

#### 「瀕死の白鳥（ひんしのはくちょう）」

最近、西欧の音楽界や舞踊界で、日本人の活躍が目立つようになりましたが、西洋音楽とかバレエとかが、急速に進歩したことについては、日本の音楽界や舞踊界にも、それなりの歴史（あるいは事情）と修練があったことは事実です。

詳しいことは省略しますが、バレエだけについて言えば、日本にバレエをもたらしたのは、オリガ・サファイアというロシア人（故人）で、もとベテルブルグ（＝レニングラード）のバレエ団のプリマだった人です。駐露外交官であった日本人と結婚したため、追われるように、シベリア経由で来日し、日本に住みつくことになりました。ただ、日本のバレエ界にとって幸いだったのは、出身が出身だけに、最も正統的なバレエを日本に伝えてくれたことで、その多くのレパートリーのかなには、ソ連や今のロシアにも残っていない演目や振り付けのものがあることです。

ところで、先ほど提出した問題点——日本、あるいは広くアジアには、動物が人間に変身する神話ないし伝説が多いが、西欧には、人間が悪魔あるいは魔女によって動物に変身さ

#### 農業文化の発生と古代天皇制

##### 〔1〕三番叟

室町時代に完成された能の演目「三番叟」（ないし「式三番」、現在では、「翁」と称されることが多い）があります。そしてこの演目のうち一部が歌舞伎およびそれから発生した舞踊に切り取られて、さまざまな変形、——「操り三番叟」、「舌出し三番叟」等々をはじめとする、多くの「三番叟」が生まれました。これほど多くの変形を派生させた演目も珍しいほどです。それは、たしかに、あるものは、最も楽しく、また、あるものは、極端に派手であるという理由があるのかも知れませんが、しかし、それだけでは、これほどの演目の広がりになるはずではありません。

ひとつの確実な理由としては、「三番叟」が農業神事に発しており、それが宮廷神事に取り上げられたことをあげてよいのではないかと思います。つまり、低位の段階から高位の段階までが関係している神事である、ということ

つまり、農業者にとって、これは、ちょうど西欧の、収穫感謝祭、ハローウィン、イー

スターを一緒にしたような行事であり、帝位にあるものにとっては、おのれの神格を衆に示す、絶好の神事だということです。

この演目は、三つの部分からなります。すなわち神を呼び込む「神を迎え、ないし神降ろし」の部分、神と一緒に酒を酌みかわし、食事をともにし、ともに歌い、踊る「神遊び、ないし接神」の部分、こうした夜を徹しての接神のあと、神を送り出す「神送り、ないし、神上げ」の部分です。農業者は、これを来るべき秋の豊穰の予祝として用いますし、帝位にあるものは、これを農業神の正統なる子孫として、またその農業神の代行者として、この神事を、毎年の大嘗祭、踐祚の際の大嘗祭に利用するといった具合で、まさに、文字通り、朝野をあげてかかわってきた神事が、演目の基礎、起源になっているのです。

本来、農業国であった日本のひとびとが、「三番叟」を、単なる芸能の一演目以上に考え、大切にしてきたからこそ、今日まで命を長らえ、また、豊かな派生を生み出す結果になった理由がおわかりいただけと思います。

## 〔2〕ベートヴェン：ピアノとヴァイオリンのためのソナタ、作品24「春」

〔1〕の「三番叟」の原形となった農業神事のうち、現代のこっている最も有名なものは、石川県奥能登地方の農業神事、「饗（あえ）のこと」です。これは、旧暦11月5日に行なわれます。新暦ですと12月の冬至前後となります。つまり、これは、収穫感謝祭であると同時に、来たるべき春と秋の予祝祭でもあるのです。冬の真っ最中に春を祝う意味については、これもシンポジウム週間に行なわれた「日本の舞踊の音楽」のプログラムのなかで解説してあります。このことは、キリスト教以前の西欧でも同じで、ハロウィーンの

習俗にのこるケルトのサムインとか、アルプス地方やその近辺にのこる十二夜前後のベルヒトヤクロイセとかの場合のように、神の訪問は、冬の季節を中心としています。

ベートヴェンのこのソナタは、西欧を代表する春の音楽のひとつです。どうか、先日、日本の音楽を代表する、宮城道雄の「春の海」を思い出しながら、聴き比べてください。

## 合奏「春の海」

作曲は、宮城道雄（1894-1956）。

本来、日本に伝統的な楽器、尺八（竹製の管楽器）と琴のために書かれた曲ですが、旋律の美しさから、広く知られるようになり、しばしばヴァイオリンとピアノ、フルートないしサクソとピアノ、などの組合わせで演奏されたりします。

日本の有名な俳句に、「春の海／ひねもすのたり／のたりかな」というのがありますが、この曲もそのような春のゆったりとした気分で演奏されます。ところで、春の、ゆったりとした気分——時には、通常の時間を超越してしまうような、ゆったりとした気分とは、どんなことを指すのでしょうか。

日本では、はるかな昔から、時間や空間を「ハレ」と「ケ」という二つの状況で認識する伝統があります。われわれ人間が生き、生活を営んでいるこの世は、雑多でしばしば見苦しいもので構成されていて、このような状況は「ケ」と認識されます。つまり、この場合、（カソリズムでいう「原罪」という概念とちょっと共通する面もあるのですが、）人間は、日常、汚れた状況のなかで、汚れた存在として生きているのです。これに対して、「清め」とか「祓い」とか宗教的あるいはシャーマニスティックな手続きによって、これらの汚れから自由になり解放される瞬間がありま

す。それが「ハレ」の状況です。その、めったにない（つまり、日常を超えた、）あるいは、少なくとも、いつまでも継続できない状況の、最も典型的なものは、「祭」です。「祭」は終わらなければならないし、「祭」が終わると、ひとびとは、また、日常的な「ケ」の世界、「ケ」の生活に戻っていきます。

季節でいうと「春」（春の語源はハレであり、天気についての晴れと共通します）、月でいうと「お正月（＝1月）」が、「ハレ」なのです。「お正月」が「ハレ」なのは、もちろん、それが手つかずの、ま新しい年の始まりだからです。この点は、Janusが語源であるJanuaryの感じとも、グレゴリオ暦以前の2ヵ月おくれの年初の考え方とも違います。しかし、暦の上の「お正月」は、実際はまだ冬なのですから、日本人は寒暖計を無視して、「春」と「お正月」を混同します。（ちなみに、冬の語源は、「殖ゆ」なのだそうです。これでは、まったく、春のことを指しているように感じられます。）

ともかく、これで、本来、「祭」や「お正月」に着るのがなぜ「ハレギ（晴れ着）」と呼ばれるのか、についても、おわかりと思います。

では、これから展開される日本の踊りと音楽で、25周年という、日本語学校の「ハレ」の時間を十分楽しんでほしいと思います。そして、日本の文化とその歴史もちょっぴり勉強してほしいと思います。

## 飛鳥、奈良時代——古代天皇の時代

### 「獅子舞い（ししまい）」

最近ではあまり見られなくなりましたが、正月になると、各戸を訪問しては門前で踊られるものに「獅子舞い」があります。しかし、

この最も日本的な正月の風物詩は、実は、本来日本のものでなく、はるかむかし、はるか遠くの、当時ペルシャとよばれていた国の辺りからいわゆるシルク・ロードを通り、朝鮮半島の南部の百済を経由して運ばれてきたものです。本日の踊りのために少し小さく作ってあるあの木製のマスクは、本来もっと大きくて、（古代ギリシア劇などで使われたものと同じように）頭にすっぽり被れるもので、ライオンの頭です。もちろん、日本ばかりでなく、朝鮮にも中国にもライオンはいません。

それから、頭につづく布（ライオンの皮膚と毛を表すのですが、）の模様は、唐草模様と呼ばれて日本人にお馴染みのものなのですが、実は、古代ギリシアのパルメットと共通するアラビア模様なのです。（起源は古代エジプトとも言われています。）

そして、なによりも、注目すべきことは、古来、日本人がこの模様をととても大事に、——と言うより、神聖視してきたことです。そのことは、今でも、結納の品々を包んだり、嫁入り道具を覆ったりする布は、この模様で染めあげられているという習慣にもみられます。つまり、ここには、はるばる遠くから運ばれてきたもの、はるばる遠くから訪れてきた人、に対する、日本人に伝統的な崇拜が見られるのです。この崇拜は、民俗学では「マレビット信仰」と呼ばれます。（日本人がよく使う「ガイジン」という言葉に、この「マレビット信仰」の響きも含まれていることを忘れてはなりません。）

正月という、先ほど触れた、ま新しい時間、清らかな時間——つまり、めったにない「ハレ」の時間に、アラビア模様をまとったライオンの舞いを舞う意味がおわかりいただけだと思います。

今日の、日本語学校25周年のお祝いの最後を、この「ハレがましい」獅子舞いで締めく

くることにしました。どうか、古代ベルシャの石のレリーフにある（新年の1月を象徴する）ライオンに噛まれる（旧年の12月の象徴する）牛のように、3人の踊り手によって舞われる「獅子」に噛まれてやってください。この感染魔術（Contagion Magic）は、これから日本語を一所懸命に勉強しようとしているあなたに、きっと、幸運をもたらすことでしょう。

飛鳥から奈良にかけての時代は、いわゆる古代天皇制を中心に、日本が国家の体裁を整えていった時代です。

まず、飛鳥時代の政治を代表する聖徳太子が、国と国民を管理するためには、国と国民を管理する役人自体を管理することから、というアイデアで、役人を、「冠位十二階」という12のグループのランク分けしました。603年のことです。以来、役人は、冠の紫・青・赤・黄・白・黒の濃淡により、区別できるようにになりました。（これより80年後の、天武天皇のときで、その頃、役人のランクは、60ものランクに分けられていました。）

その後だされた国の体制を定めた、律令（りつりょう）のなかには、衣服の形と色とで、役人のランクを規定する細目が含まれています。律令のうち、現在、その内容を詳細に知ることのできるのは、718年に制定された【養老律令】だけですが、それによると、かなりきびしい規定になっています。

これに対応する女性の服装ですが、その宮廷礼服は、男性同様、中国の影響をうけていることは確かですが、男性にみられない特徴としては、中国の影響以上に、朝鮮からの影響が著しいということがあげられます。國の支配者層ないし、少なくとも、主導者層の故郷として、未だ朝鮮半島が意識されている時代であってみれば、女性の服装に、朝鮮半島の趣味が色濃く反映しているのはむしろ当然

なのかもしれません。

東帯とは、そのようにして定められた役人の正服。衣冠というのは、その略装です。とりわけ、東帯は中国の影響を受けています。

## 貴族の文化：平安時代

〔4〕デモンストレーション：十二単衣（じゅうにひとえ）と東帯（そくたい）

上に触れた官僚の服装が、それ以後平安時代になっても基本的に変わらなかったのに対し、上級・下級を問わず、貴族社会の女性の服装は、平安朝において、大きな変化をうけました。それが十二単衣です。単衣の上に、重桂（かさねうちき）という衣服を12枚重ねて着ることからこの名前があります。

十二単衣は、平安朝に生まれた日本独自の服装と言えます。というのも、それ以前の貴族女性の服装は、朝鮮半島——自分たちおよび自分たちの数代前の血筋が移民のため後にしなければならなかった故郷——の影響を余りにもうけているからです。

この女性の服装の変化は、たとえば、中国文化そのものと言える漢字からかな文字を発明したり、それまで中国のものをそのまま持ち込んでいた、音楽理論と演奏法を、日本独自のものに取り替えていった、いわゆる「和風化」の一環として捉えてよいと思います。

今夜、十二単衣と同時に目にかかる東帯については、〔3〕の解説をお読みください。

なお、背景の音楽は、「平調越天楽」です。

〔5〕音楽と舞踊：「今様越天楽」から「黒田武士」へ

「越天楽」は、奈良時代、中国から輸入さ

れたとされる日本雅楽の曲名。調も変わって、平調です。したがって、演奏する季節も楽器も変わります。(このようなケースを「わたしもの」と呼びます。)

「今様」とは文字どおりには「当世風」ということで、そのような感覚で作られた歌が「今様歌」。その略が「今様」です。平安時代中期に流行しました。だから「今様越天楽」とは、輸入音楽としての「越天楽」を現代風にしたもの。今夜の会では、広江先生がソロで吹いてくださる部分がそれにあたります。そして、後世それをさらに「当世風」にしたのが、「黒田節」。ピアノの伴奏がある部分です。

ところで、古代中国の宮廷音楽に、「雅楽」というものがあります。日本の「雅楽」は、中国の宮廷音楽を奈良時代に直接輸入したものです。ですから、そのように言いますと、日本の「雅楽」は古代中国の「雅楽」を輸入したもののよう聞こえますが、実はそれは、錯覚です。唐時代の中国で、「雅楽」と言えば「正楽」と同じで、天子(=天皇)たちの先祖が祀られている「廟(びょう)」で演奏される音楽のことです。今は失なわれて、聞くことはできませんが、その音を文献などから復元してみるかぎり、単純な音の羅列からなる、どうやらかなり退屈な音楽だったようです。

奈良時代の日本が輸入したのは、「雅楽」ではなくて、儀式のあとで、言わば「口直し」の意味で演奏される「燕楽」(「宴楽」とも書きます)なのです。モーツァルトで有名な“Divertissement”を考えればよろしい、あるいは、「能」のあとで演じられる「狂言」を連想すればよろしいかと思えます。そして、これらの「燕楽」は、主として民衆の音楽か、外国からの音楽からなっていました。いわゆ

る「胡俗楽」です。そして「胡楽(外国楽)」とはこの場合、西域の音楽を指します。ですから、古代中国の音楽に手を貸した遣唐使たちの錯覚——もちろん、故意の錯覚でしたでしょう——は、現代のわたしたちにとって、たいへん有り難い錯覚と言えましょう。なにしろ、おかげで、当時の西域の音楽の様子が、日本の「雅楽」から想像できるのです。しかし、そうは言っても、それはあくまで想像であって、日本の「雅楽」がそのまま西域の音楽からなっているわけではありません。奈良時代に輸入されて以来、「雅楽」と称されている音楽は、長く閉鎖社会たる宮廷に独占され、音楽としての発展を経験しなかった結果、西域の音楽のもっていた活力は失われ、テムポも極端に間のびしたものになっています。そしてこの独占形態は、現在も本質的には変わっていないのです。ですから、音楽に関するかぎり、天皇制は、現在も生きつづけているわけです。

しかし、そのことよりもここで注目に値するのは、古代中国与古代日本という、ふたつの国の間、あるいは、古代中国なり古代日本なり、あるひとつの国のなかにおける、「雅楽」、「胡楽」、「俗楽」の関係です。つまり、「雅」、「胡」、「俗」という、文化を考える際に基本的な三つの要素における関係です。この三者間の、ダイナミックな関係からは、文化衝突(“acculturation”)に関する、さまざまなルールがひきだせます。

そもそもは、口直し、直会(なおりい)の音楽に発する古代中国の「宴楽」たる「胡俗楽」が、古代日本に輸入されて「雅楽」という宮廷による独占音楽「正楽」になり、その独占形態の手から漏れたものが「今様」となり、さらに長い長い時間をかけてではあるが、庶民の間で今でも歌い、踊られる「黒田節」となっていくというのは、そのルールのひと

つを暗示している、と言えます。

## 武士の文化

### 鎌倉時代

〔7〕舞踊：荒武者（あらむしや）

400年にもわたる貴族の時代、平安時代が終わると、実力者の時代——武士（戦士）の時代、がきます。このことが社会の上下を問わず、ひとびとの生活に、革新的な変化をもたらしたことは、申すまでもありません。きものの歴史についても、同じことが言えます。このことを、もう少し詳しくみてみましょう。

そもそも、戦士のヒロイズムは、生死にかかわりなく、自分の行動を華麗にみせたいがります。中世の軍装がいやがうえにも華麗なものを求めようするのは、洋の東西を問いません。しかし、戦争はあくまで戦争です。その動きは活発なものでなければなりません。この考え方は、戦争のない平和時における武士の服装にも影響をあたえました。この時代、武士の式服として採用されたのは、直垂（ひたたれ）といいますが、これは、現在のきものように、前面で左右の襟（えり）を合わせていくものです。これに対して、それまでの貴族社会で採用されていた式服である束帯（そくたい）にせよ、その略服である衣冠（いかん）にせよ、また、平常服である狩衣（かりぎ）にせよ、その略服である水干（すいかん）にせよ、すべて盤領（ばんりょう）という、まるで襟をひもで留める方式で、前面で開口部のない、堅苦しいものでした。

これに対応する女性の服装ですが、貴族社会が武士社会になるにつれ、こちらも大きな変化をこうむりました。革命的と言ってもよ

いかもかもしれません。明治以前の日本の服装の歴史は、おおざっぱに表現するならば、より下の階級の、より日常的でより活動的な服装を、次ぎの時代で、より上の階級が採用するという場合か、あるいは、前の時代で、下着、ないし、内着だったものが、次の時代で表着として採用されるという場合で構成されていると考えて差し支えないのですが、鎌倉時代にはじまる女性用の「小袖（こそで）」は、まさに後者の典型と言えます。そして、武士の時代も末期になると、それまで着用していた袴（はかま）もはずされ、いきおい、小袖も長着となり、いわゆる「近代きもの」が成立することになります。

ここでは、以上のことを、武士の踊りによってご覧になっていただきます。もちろん、舞台と舞踊という制約から、本来の戦いの装束である「大鎧（おおよろい）」は、極端に省略されています。なお、音楽は、矢代秋雄作曲の「荒武者」です。

#### 「扇的」

初期の武士の系統には、平家と源氏の二系統があり、はじめは、平家が盛んだったのですが、鎌倉に兵を興した源氏によって滅ぼされてしまいます。

この舞踊は、両家の最後の決戦となった、屋島の海戦でのエピソードをもとにしたもので、も早や、敗戦濃厚となった平家方から、舳先に杭をつけた一艘の舟が進みでて、杭の先に縛った扇を指差し、これを射よ、と源氏方に挑戦してくるのです。この挑戦に答えたのが、弓の名人、那須与一でした。彼は、見事に扇——しかも、要（かなめ）のところで射ぬき、扇は、ひらひらと海に舞い落ちます。その見事な手練に、味方の源氏ばかりか、敵方の平家までが、舟ばたをたたいて、賞め讃

えます。その後、海戦は、源氏の決定的な勝利となり、平家のほとんどの武将たちは、海に身を投じ、ちょうど、与一に射られて散った扇のように、自らの命を海に散らします。

この舞踊は、以上のエピソードをもとにしていますが、このエピソードでは、源氏側のヒーローとしての与一の武者ぶりが描かれているだけではありません。視点を変えるならば、ここには、平家側の、いわば「滅びの美学」が語られてもいるのです。つまり、敵に花をもたせて自ら滅びるといふか、——そのような強い武将に負けたのだから、自分たちも決してお粗末な武将ではなかった、と自らにも花をもたせるといふか、このような、敗者から自らを美化する哲学は、ある程度、ヨーロッパの『武勲詩 (Chansons de geste)』に共通するものと考えてもよいのかもしれませんが。

いずれにせよ、すでに貴族化していた平家にかわり、封建制度を基礎とする本格的な武士社会が誕生することになるのです。その意味で、与一のエピソードは、時代の移り変わりを告げる、重大なエピソードであった、とも言えるわけです。

## 室町時代から安土・桃山時代

### 仕舞「田村 (たむら)」

仕舞 (しまい) とは、装束 (formal costume) やマスクをつけず、また、囃子 (orchestra) をもたない「能」のことです。能の型や間のとり方を忘れないための練習という目的もありますが、堅苦しい装束の能から開放されて、ゆったりと楽しみながら舞いたいというときにも舞われます。

原曲の能「田村」は、平安時代の武将、坂上田村麻呂 (能では田村丸) を主人公にした

能です。したがって、「修羅もの (戦争もの)」のカテゴリに入りますが、この能には、「修羅もの」にありがちな猛々しさはありません。また、この能は、後半部で田村麻呂の亡霊が登場しますので、一応、「夢幻能 (非現実もの、超自然もの)」ということにもなっていますが、「夢幻能」にありがちな、亡霊が、生前の、あるいは死後の、「うらみ・つらみ」を語るという暗さやペシミズムはありません。

そのような原曲をもとにした、仕舞「田村」は、ですから、きわめて明るい曲目です。しかも、この仕舞は、原曲の前半部——つまり、童子が、田村麻呂をスポンサーにして建てられたという京都の清水寺から見下ろす桜の眺めがいかにもすばらしいかを語る部分——だけが切り取られて構成されているのです。したがって、仕舞「田村」は、戦争とも、ペシミズムとも無縁な、いわば、「春の仕舞」なのです。そして、「高砂」「鶴亀」などとともに、おめでたい席で演じられるのが「田村」です。

### 〔8〕仕舞「羽衣 (はごろも)」

能「羽衣」は、前にご覧にいたした「鷺娘 (さぎむすめ)」と同じく、白鳥伝説をもとに創られたものです。春のとある一日の昼下がりに、伯耆という漁師が、美保の松原で美しい羽衣が松の木にかかっているのを発見します。あまりに美しかったので、もって帰ろうとすると、遠くのほうから呼び止める声がある。みると天女で、その羽衣は彼女のもので、それがなくては天に帰れないといひます。それから、いろいろ押問答があった末、羽衣を返すかわりに天女の舞を見せてもらうということで話がまとまります。天女は、伯耆が見守るなか、美しくきよらかな舞いを舞いながら、空の彼方へと去っていきます。

## 江戸時代——町人の文化

「子守（こもり）」

踊りは、最初、鳶（とび、あるいは、とんび）に油揚げをさらわれた子守が、鳶を追いかけるところからはじまりますが、やがて、味噌こし（ミソ・スープをつくるために、ミソを漉す台所用品）をもって踊ったり、背中の赤ん坊をあやししながら、当時の「わらべ唄」から借用した「お月さまいくつ、13、7つ」の文句に合わせて日本風に指をおって数えてみたり、赤ん坊を背中からおろして着物を着せたりします。かわいいストーリー、かわいい仕草と言え言えないこともありませんが、何となく変です。支離滅裂と言わないまでも、前後関係に必然性がないように思われるのです。ですが、これはこれで、当時（江戸時代、特に元禄時代）はよかったです。なぜでしょう？

本格的な日本舞踊の多くのものは、歌舞伎から発生しています。子守という、典型的な江戸の風景のひとつを映した、素朴な風俗舞踊と見られがちなこの踊り——実際、そう見ても何ら差し支えないのかもしれませんが——は「ケレン味」を売り物にしていた歌舞伎がなかったら実は生まれなかったかもしれない踊りなのです。

「ケレン味」とは、ちょっと説明のむづかしい言葉ですが、「わざとらしい」、「芝居がかかった」という意味で、あえて言えば、「バロック的」という言葉がいちばん近いかもしれません。つまり、政治（宮廷）バロックと呼ぶべきカテゴリーと、宗教（教会）バロックと呼ぶべきカテゴリーの両者に共通するもののひとつが、上にふれた意味での「ケレン味」だからです。

このことは、子守がづぎづぎと取り出して

みせる「採り物（手にもつ道具）」やちょっと場違いな「しぐさ」の連続に認めることができます。

子守が、これでもか、これでもかと、取り出してみせる「採り物」や演じてみせる「しぐさ」は、歌舞伎の舞台ですでに使われて大人気を得たか、その可能性をもったものばかりなのです。たとえば、子守が竹をもつ場面がありますが、竹をもつのは、歌舞伎では「狂い」をあらわします。だからといって、この子守が狂っているわけではありません。（江戸の子守の例にもれず、彼女も越後（新潟県）辺りの出身で、狂おしいほど故郷に帰りたかったことは事実かもしれませんが…）歌舞伎で何人かの名優（女形）が竹をもってすばらしい演技を披露したことを、江戸の人々はよく知っていたのです。つまり、子守という、本来、素朴で、哀感もたたえた舞踊であるべきもの、にまで「ケレン味」が要求されていたということなのです。

したがって、この舞踊の起源はかなり古く、それだけに、各流派で、振り付けと「採り物」が違っているのかもしれませんが。

なお、この舞台での音曲は、清元です。

「藤娘（ふじむすめ）」

京都の北に琵琶湖という日本でいちばん大きな湖があります。その湖岸に大津という町があり、江戸初期から、大津絵と呼ばれる素朴な風俗画が有名でした。この町を通る人々は、（ちょうど100年余り後に、スイスを通る人々がCaspar Wolfの手になる、素朴な土地の風景画を買ったように、）競って土産ものとして買ったものです。（この大津絵は、後に浮世絵の源流のひとつとなったと考えられるのですが、このことについては、今は触れないことにします。）



ところで、この大津絵に、藤娘というタイトルのグループがあり、江戸の人々に大いに人気を博しました。今日お目にかけます「藤娘」という舞踊は、その大津絵のグループをもとに創られたもので、絵の1枚から、藤の枝を肩にした美しい娘が抜け出し、踊りを踊りだします。さらにこの娘は、いくつかの姿に変身して観客を楽しませてくれます。

この舞踊は、数ある日本舞踊のなかでも、最も美しく、最も優美な踊りのひとつとされます。「汐汲み」とともに、舞踊を志す者が一度は踊りたく思う曲目です。どちらも、代表的な日本人形として、ガラスのケースに入っていることが多いので、ご覧になった人もいられるでしょう。1826年、江戸中村座初演。

なお、藤は、藤棚とか藤壺とかいう形で、日本庭園の一部を構成する重要な要素です。特に、後者は、人名ともなって、『源氏物語』に出てきます。

### 「恋ほたる」

江戸庶民文化——と言うより、日本文化一般を代表するものに浮世絵があります。この浮世絵が、後の19世紀末、フランス印象派の画家、音楽家、文学者たちに影響を与えたことは、よく知られた事実です。もっとも、最近、浮世絵がその成立期——18世紀に、逆に、ヨーロッパから影響を受けていることに注目が集まっています。たとえば、北斎、広重、清長、英泉などは、ヨーロッパからの強い影響のもと、それぞれの芸術を完成させました。

しかし、何と言っても、印象派（あるいは、象徴派）が20世紀の開幕を準備したという点では、やはり、浮世絵からの影響は重要な意味をもつと言わなければなりません。影響の項目は、余りにもたくさんあって、ここには

書ききれませんが、その最も基礎的なものを、1つだけ挙げるとすると、春信、清長、國貞などが好んで描いた、江戸庶民の、季節季節の、楽しみの情景があります。たとえば、春の花見、夏の川涼み、舟遊び、花火、螢狩り、などなどです。これらの情景は、やはり18世紀らしいの、Watteau、Fragonard、F. Couperin、Rameau、Popeたちからの影響と重なりながら、特に、Monet、Whistler、Tissotらに、決定的な影響をあたえたのでした。

今夜、皆さんがご覧になる「恋ほたる」は、そのなかから、螢狩りの浮世絵をもとに、若柳福之助がこの会のために、改めて創作したものです。（なおこの上演は舞台上手に、佐藤信夫教授により19世紀末フランス印象派に多大の影響を与えた浮世絵35枚が連続的に投写され、下手でまさに螢狩りの浮世絵から抜け出たような若柳福之助の「恋ほたる」が日本のうちわ、巻き手紙、等、日本趣向あふれる小道具の紹介を振付に折り込みながら踊られた。）

### 「越後獅子（えちごじし）」

「越後獅子」とは、「越後（現在の、新潟県あたり）」出身の、（後には、主として）子供たちによる「獅子舞い（pp. 11-12参照）」を指します。

今は滅多に見られなくなりましたが、今世紀の前半までは、東京をはじめ、各大都市の正月に、よく見られたものです。ところで、なぜこの子供たちは、越後出身なのでしょう。この踊りをよく理解するために、少しばかり、説明いたしましょう。

日本列島について、表日本、裏日本という言葉があります。表日本とは日本列島の太平洋側を指し、裏日本とは日本海側をさします。しかしそのような認識ができたのは、か

なり近代のことで、少なくとも中世以前には、表日本と裏日本と言えば、今とまったく逆に考えられていました。特に、大和、飛鳥、奈良といった時代——すなわち、統一日本の創成期はそうでした。指摘する迄もなく、それは主として朝鮮半島との関係からで、北筑紫（現在の北九州）、出雲（現在の島根）を代表とする山陰、越前・越中・越後（現在の福井・富山・新潟）からなる越（北陸）、などは、日本に先進の外国文化が入ってくる、まさに表玄関だったのです。それが、日本が近代化するにつれて、事態は逆転し、九州を除き、山陰、北陸には、昔日のおもかげはなく、文字通り、裏日本と呼ばれるのに甘んじなくてはならなくなりました。

このようなところから、越後は、落ちぶれた地方の代名詞となり、また、貧乏のゆえに、とりわけ景気の良い江戸に出稼ぎにくる人たちを、越後衆（越後人）という名前で代表させたのでした。

もちろん、出稼ぎにくるのは、大人ばかりではありません。まだ幼い子供たちまでが、故郷を後にしなければなりません。子供たちは、江戸に出て、丁稚（でっち、子供の奉公人）、子守などとなり、惨めな生活をしいられたのでした。

さて、僅かな投げ銭のために、大道で踊る「越後獅子」の踊りも出稼ぎの子供たちが選ばねばならなかった職業のひとつでした。

しかし、それはそれとして、「越後獅子」（もちろん、江戸時代には、大人も踊ったのですが）には、日本の芸能史上、見逃せない点もあります。二、三指摘してみましょう。

第一の点は、戸口、戸口をまわる（いわゆる、門付けの）「獅子舞い」と共通しますが、獅子頭（ししがしら）をつかう点。これは、飛鳥時代、朝鮮半島から輸入された「伎楽」の伝統をひきます。とくに、「越後獅子」は

「かつ鼓」を使うことが多いのですが、これは、朝鮮半島の農民たちが用いる「腰鼓」が輸入されたものなのです。

第二の点として、「越後獅子」は、大道芸で、しかも軽業をとまうということを挙げることができます。子供は身体が軽く、柔軟だからとだけ考えらえがちですが、これは、ヨーロッパの芸能史で言えば Jongleurs にあたるもので、日本古代における「散楽」の伝統をひきます。ただし、輸入されたのは、古代中国からで、輸入されたもののうち、上層部分だけが切り取られて宮中の独占音楽となったのが、日本雅楽。残った下層部分が「散楽」で、大衆のなかに普及し、一部が「猿楽」を経て、「能」となるのは、ご承知の通り。大阪四天王寺で毎年おこなわれる聖徳太子のための「聖霊会」には、「伎楽」が演奏され、「獅子」も登場するのですが、舞いの振付けが失われているため、ただのんびりと曳かれてくるだけ。また、宮中「雅楽」でも舞いは、スロー・テンポのものばかりになっていますが、これらの舞いは、シルク・ロードの先にある、たとえば、「西域」と呼ばれる土地では、かなり激しい踊りだったと推測されます。ですから、「越後獅子」は、日本古来の伝統を踏まえているばかりでなく、日本ではも早失われてしまった古代芸能の原型がもつ、いわば土俗的な気分を味わわせてくれる、貴重な存在とも言えるのではないのでしょうか。

## 明治維新：日本と西欧

### 〔12〕器楽独奏と独唱：7音音楽の到来

1867年、それまで15代、265年間にわたってつづいた徳川幕府が倒れます。この前後は、それまで一度も触れたことがなかったようなさまざまな文化が、海外からつぎつぎとやっ

てきた時代です。良きにつけ、悪しきにつけ、日本は、世界の仲間入りを余儀なくされるわけです。鎖国という惰眠をむさぼっていたために、日本は、明らかに世界の趨勢から立ち後れていました。少しでも海外の国々に追いつこうとする、それからの日本の努力は、たいへんなものでした。それを最もよく象徴しているもののひとつに、鹿鳴館があります。実際、鹿鳴館に象徴される、明治期の努力は、今から考えると、少なからず、痛々しく、また、いささか滑稽な部分があります。しかし、良きにつけ、悪しきにつけ、日本の現在の立場は、明治期の、ある意味では、すさまじいまでの努力に負うところがあるのは確かです。人びとはこれを日本の近代化と呼びます。そして、日本にくる留学生、研究者の多くは、明治期に注意を払うようです。もちろん、明治時代を研究の対象にするのは、悪いことでも、間違ったことでもありません。ただ、先日の解説も含め、これまでの解説をお読みになった方々は、きっと明治時代をそれ単独で研究の対象とすることは、実はたいへん難しいことに気が付かれたことと思います。つまり、例えば、明治期の官僚機構には、それに先立つ徳川幕府の官僚機構があり、さらに歴史を遡っていけば、飛鳥・奈良時代以降の律令制があるといった具合なのです。そして、この律令制は、隋・唐以前の古代中国から直輸入されたものですし、その後の海外との交渉があって、明治期における、海外との対応（たとえ幼稚なものにすぎないにせよ）がでてくるのです。そういえば、平安時代も、徳川幕府に劣らず、鎖国の時代でした。にもかかわらず、ほそほそではあるが、海外との交渉はあったのです。そうしたことが、歴史の節目節目での、海外文化への対応に役立ってきたのです。

こうした状況ないしメカニズムを典型的に

示すものに、海外音楽の受け入れの問題があります。詳しいことは省略しますが、弥生時代にはすでに出来上がっていた音組織、奈良時代に出来上がった音組織、等々、日本には、古来、ゆたかな音組織があって、それが、音楽における海外への対応を容易にしていたのです。もっともこれらは、いわゆる5音音楽での話です。

しかし明治時代、西欧から7音音楽が入ってきたときも、実は、これら5音の音組織が活用されました。つまり、西欧音楽からまず、自分たちが馴れたしんできた5音の音組織に似合ったものだけをとりあげ、しかるのちに7音音楽に取り組んでいったのです。

そのいみで、明治いらい、日本人に最も早くとりあげられた、スコットランドとアイルランドの旋律を聞いてみましょう。

次に、日本人が親しみをもって聞く、スペインの旋律と、その秘密である沖縄の旋律を聞いてみましょう。

## おわりに

極東の島国日本にも、第2次世界大戦終結(1945)後、国際理解とか文化交流ということがしきりに言われるようになった。大学でも「国際」と名のつく学部や学科が急増した。英文科を志願する学生たちは恐れ気もなく「国際社会で役立つ」ことを目標にかかげる。もちろん、国際的な交通網、通信網はその発達の極に達し、ジェット時代の名のもとに高校生から大学生、会社員は言うに及ばず退職組に至るまで、往復航空券を手には海外へ気軽に飛ぶ時代である。外国は見ないより見た方がいい、行かないより行った方がいい、異国の生活や文化を知ろうという意欲の上昇は尊ぶべきだろう。しかし、このようなことが許されるのも今だからであり、戦後50年の平和

のおかげだぐらいは覚えていたいし、真の国際理解のためにはまだまだ多くの問題が山積していることを認識しつつ、前進しなければならないと思う。

<注>

- (1) オリガ・サファイア Olga Sapphire (1907-81) : ペテルブルグ生まれ。1929年ペテルブルグ国立アカデミー舞踊学校卒。1936年、日本人の夫君清水威久とともに来日、日本に正統的バレエを伝えた。その生涯については拙著『北国からのバレリーナーオリガ・サファイア』(第2回ノンフィクション朝日ジャーナル大賞入選、霞ヶ関出版、1987)がある。
- (2) ジョージ・バランシン George Balanchine (1904-83) : ペテルブルグ生まれ。1921年ペテルブルグ帝室舞踊学校卒。1924年、ドイツ巡演中にディアギレフを知り、そのまま西欧に留まる。1933年渡米、アメリカン・バレエの基礎作りに専念。1948年 New York City Ballet を発足させ、アメリカン・バレエを確立した。
- (3) T. S. Eliot : *Tradition and the Individual Talent.*
- (4) 小林一三 (1873-1957) : 明治-昭和期の実業家。慶応義塾大学を卒業、三井銀行を経て、その後さまざまな事業にかかわる。芸術と事業とのクロスオーバーを計り、1913年(大正7年)宝塚音楽学校(のちの宝塚少女歌劇団)を設立、校長に就任。昭和10年、ちょうどオリガ来日の前年、日本劇場を傘下に収め、社長に就任。オリガにとって小林一三はもっとも尊敬する日本人の一人であり、彼女の第二の著書『バレエを志す若い人たちへ』(河出新書、1953)は彼に捧げられた。
- (5) オリガ・サファイア著『バレエ読本』

(思索社、1955)

日本にはじめて現われた外国人著者によるバレエ書。バレエの歴史、舞踊家の紹介、バレエの技術的・芸術的意味 etc. 今もその価値を保持する名著である。

- (6) ヴォルインスキー・アキーム・リヴォーヴィチ (1863-1926) : ペテルブルグ大学卒。反動的芸術家、批評家。デカダン主義者で、「芸術のための芸術」理論を説く。1889年雑誌『北方の報道者』により執筆活動を開始。1925年刊の『クニーガ・リコヴァーニイ(歓喜の書)』は哲学的バレエ論の名著。

オリガ・サファイアが子供の頃に学んだバレエ学校の校長でもあり、『クニーガ・リコヴァーニイ』にはオリガに言及した部分が2カ所ある。

- (7), (8) オリガ・サファイア著『わたしのバレエ遍歴』(霞ヶ関出版、1982)オリガの死後、筆者もかかわって編集・出版したオリガ第三の、そして最後の著書。