

ISSN 1413-8298

ESTUDOS JAPONESES

n. 16

1996



ISSN 1413-8298

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 16, 1996

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Diretor: Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

Assistente Técn. p/ Assuntos Acadêmicos: José Aldo Pasquarelli

Assistente Técn. p/ Assuntos Administrativos: Cícero Santana Marques

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: Profa. Dra. Lídia Masumi Fukasawa

Vice-Diretora: Profa. Dra. Geny Wakisaka

Conselho Editorial: Prof. Dr. Erasmo d'Almeida Magalhães

Prof. Dra. Geny Wakisaka

Prof. Dr. João Alexandre Costa Barbosa

Prof. Dra. Lídia Masumi Fukasawa

Prof. Dra. Mariko Kuno

Profa. Dra. Sakae Murakami Giroux

Prof. Dr. Shigeo Hinata

Prof. Dr. Tae Suzuki

Prof. Dr. Teiiti Suzuki

Comissão Editorial e Executiva: Junko Ota

Luís Fábio Marchesoni Rogado Mietto

Auxílio Executivo: Kanami Hirai

Neide Hissae Nagae

Normalização Técnica: Eurides A. do Vale – SBD / FFLCH-USP

Edição Comemorativa do Centenário do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação Brasil-Japão

Toda correspondência deverá ser enviada ao

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Av. Prof. Lineu Prestes, 159

Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo – Brasil

Fone/Fax: (011) 211-9665

Apoio e Patrocínio:

Fundação Japão

Organização:

Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo

Curso de Língua e Literatura Japonesa – DLO-FFLCH-USP

SUMÁRIO

EDITORIAL .	7
CONFERÊNCIAS	9
<i>Japanese Life in the Edo Period as Reflected in Literature</i> Donald Keene	11
<i>Sillage du Temps – Formes et Possibilités du Roman dans le Japon Contemporain 1967-1994 .</i> Jean-Jacques Origas	27
<i>Dois Tipos de Japoneses Modernos – Uma Visão Antropológico-Histórica</i> Masao Yamaguchi	37
SEMINÁRIOS	45
日本人の美意識と文学 Donald Keene	47
都会の色彩と音—明治日本における外国体験と文学の創作 Jean-Jacques Origas	61
日本語と日本の方言 Mariko Kuno	77
日本文化とカラクリ Masao Yamaguchi	99

MESA-REDONDA . 115

日本人のものの考え方 117

Donald Keene, Jean-Jacques Origas e Masao Yamaguchi

Coordenação: Teiiti Suzuki

CONTENTS

CONFERENCES 9

Japanese Life in the Edo Period as Reflected in Literature . 11

Donald Keene

Sillage du Temps – Formes et Possibilités du Roman dans le Japon Contemporain 1967-1994 . 27

Jean-Jacques Origas

Two Types of Japanese in Modern Times – A Historical and Anthropological Viewpoint .. 37

Masao Yamaguchi

SEMINARS 45

Japanese Sense of Beauty and Literature . .. 47

Donald Keene

Color and Sound of the City – Japanese Foreign Experience and the Literary Creation in Meiji Era .. 61

Jean-Jacques Origas

Japanese Language and Japanese Dialect .. 77

Mariko Kuno

Japanese Culture and Karakuri – The Ludic Relationship Between Man and Machine in Tokugawa Japan 99

Masao Yamaguchi

PANEL 115

The Japanese Way of Thinking 117

Donald Keene, Jean-Jacques Origas and Masao Yamaguchi

Coordinated by Teiiti Suzuki

A revista *Estudos Japoneses* é uma publicação anual do Centro de Estudos Japoneses da USP (CEJ-USP) que chega, este ano, ao seu décimo sexto número, firmando-se como importante veículo acadêmico que visa à divulgação de pesquisas e trabalhos realizados no âmbito dos Estudos Japoneses no Brasil, no campo específico das Humanidades, sem excluir, contudo, as colaborações estrangeiras.

Por essa razão, neste número, o CEJ-USP buscou reunir os trabalhos dos eminentes Professores Donald Keene (da Universidade de Columbia, EUA), Jean-Jacques Origas (do INALCO – Institut National de Langues et Civilisations Orientales, França), Masao Yamaguchi (da Universidade Shizuoka, Japão) e Mariko Kuno (Universidade Kokugakuin, Japão), apresentados durante o Ciclo Internacional de Conferências e Seminários “Aspectos da Cultura Japonesa”, realizado por nós entre 22 a 26 de agosto de 1995, em comemoração ao Centenário do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e o Japão. Contando com o inestimável apoio e colaboração da Fundação Japão, da Comissão Comemorativa do Centenário – Comitê da Comunidade Nipo-Brasileira de São Paulo, da Aliança Cultural Brasil-Japão, do Consulado Geral do Japão, da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, o Ciclo Internacional de Conferências constituiu-se num dos mais significativos eventos acadêmicos que reuniu, numa rara oportunidade, alguns dos nomes mais expressivos e renomados da atualidade que se dedicam aos estudos da cultura japonesa, dentro e fora do Japão.

Assim, nos *Estudos Japoneses*, nº 16, o leitor encontrará reunidos os textos das três conferências e dos quatro seminários, além da mesa-redonda sobre “O Modo de Pensar dos Japoneses”, que constituíram as atividades do Ciclo Internacional de

Conferências, enfocando vários aspectos da cultura japonesa, vistos sob o prisma da língua, da literatura, da antropologia e da dialetologia japonesa.

É importante lembrar igualmente que o referido evento marcou também a Semana Inaugural do primeiro Curso de Pós-Graduação, no Brasil e na América do Sul, na área de Língua, Literatura e Cultura Japonesas.

Com a publicação deste número, a equipe dos *Estudos Japoneses* acredita estar cumprindo seu papel de divulgação dos estudos japoneses, atendendo, inclusive, ao anseio dos estudiosos e das pessoas interessadas na cultura japonesa que, por razões diversas, não tiveram a possibilidade de assistir aos trabalhos e exposições de tão importantes especialistas.

CONFERÊNCIAS

JAPANESE LIFE IN THE EDO PERIOD AS REFLECTED IN LITERATURE

Donald Keene

Before entering my discussion, I should say a word about the term “Edo Period” itself. In Japanese the most often used term for the period from 1600 to 1868 is *kinsei*, meaning “recent times”. This term designates only this one particular period, and does not include any other “recent times”, making it difficult to use the term in translation. The period of 268 years is known also as the Tokugawa period, from the family name of the shoguns who were the effective rulers of Japan during these years. In Western studies of Japan one now encounters the term “early modern” for the same period, I myself prefer to use “pre-modern”. Finally, in literary studies one most often finds “Edo Period”. The significance of this term is that the center of literary production, long in Kyoto, the old capital, or (more recently) in Osaka, shifted to Edo, the modern Tokyo. However, it is hard to date the shift. Matsuo Basho, the greatest of the haiku poets, moved to Edo in 1672, and one might take this year as the beginning of “Edo literature”; but it was not until the middle of the eighteenth century that Edo became the center of other forms of literature, such as fiction and drama. In short, there is really no satisfactory term that can be used both in Japanese and in foreign languages for this important period.

The Edo period – or whatever one chooses to call it – begins in historical terms with the Battle of Sekigahara in 1600. As the result of the victory in this battle, the Tokugawa family emerged as the strongest military power in Japan. Soon afterwards, it established its seat of power in Edo, known as *bakufu*, or “tent government”, emphasizing its military aspects. It retained control over the country until its armies were defeated by those of the emperor in 1868.

I shall not describe the military or political aspects of the regime, but I must say a little about the situation that prevailed prior to the establishment of the Tokugawa bakufu

because it contrasted so markedly with what would be typical of Japan for two and a half centuries. The chief figure in the Japan of the 1580s and 1590s was Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), a self-made man with pretensions to aristocratic culture. During this period Japan was open to foreigners and to outside influence. Ever since 1543 when three Portuguese arrived at the island of Tanegashima, there had been an increasing foreign presence in Japan. At first there were, in addition to the Portuguese, Spaniards, Englishmen, Dutch and a scattering of other Europeans, but in 1636, the country would be closed to all except a handful of Dutch traders kept more or less imprisoned on an island in Nagasaki Bay.

The screens of the 1580s and 1590s often depict foreigners, both priests and soldiers, in their distinctive clothes, walking through the streets of Kyoto. In 1587 when Hideyoshi organized a mammoth tea party at the Kitano Shrine, he specified that foreigners should feel free to attend. He himself enjoyed wearing Western clothes when relaxing in his castle in Osaka, and his favorite dish was beef stew. The Japanese, as Buddhists, had not eaten meat, but under foreign influence it was introduced and accepted, at least by a small part of the population. Bread, still known today in Japan by the Portuguese word *pan*, was not only introduced, but in a few years a Spanish priest would declare that the best bread baked anywhere in the world *pan* was made in Edo. Wine was also introduced and found favor among intellectuals, some of whom claimed that (unlike saké) one could drink large quantities of it without getting drunk. Not all of the novelties originated in Europe. The Portuguese also introduced tobacco and maize from the New World, and within a short period of time other vegetables (such as sweet potatoes) that were first cultivated in Mexico or elsewhere in North America became familiar to the Japanese, as we know from depictions in screen paintings.

The invasions of Korea staged by command of Hideyoshi were deplorable acts of aggression, but they enhanced Japanese culture. Korean artisans were brutally removed to Japan where they made pottery and silk textiles that were more refined than those previously made locally. A printing press was presented to the Emperor Goyozai in 1593, and from this time on printed books, as opposed to manuscripts, became the normal means of disseminating works of literature.

During the twenty years at the end of the sixteenth century the Japanese theatre greatly developed. Both Kabuki and Bunraku originated at this time; these would be the main forms of theatre during the Edo period.

Even in the world of scholarship there were great changes in the direction of creating a popular culture. In 1599 Fujiwara Seika punctuated the Confucian classics to make them easier for Japanese to read. This unsensational event, followed by many similar steps, would make it possible for many more Japanese than before to read works written in Chinese on which the official philosophy of the Tokugawa regime was based. Again, in 1603 public lectures on Confucianism and on the classic work of Japanese literature, *Tsurezuregusa* were offered by Hayashi Razan (who would be the Confucian adviser of the shogun) and Matsunaga Teitoku, the chief haiku poet of the day. Public lectures broke through the tradition of secret transmission of learning that had been the bane of Japanese education until this time, and still survives to this day in the traditional arts. No longer would appreciation of the Confucian texts or the classics of Japanese literature be

restricted to persons of the proper lineage: it became possible for anyone with the inclination and the necessary money to acquire culture.

Japan at the end of the sixteenth century was more cosmopolitan than it would be again until the present day. However, the Tokugawa regime decided to expel all foreigners and to prevent Japanese from going abroad. This system was known as *sakoku*, literally “chained country”, a term not invented, however, until the nineteenth century. Apparently the shogun’s government was disturbed by the success of Catholic missionaries and feared that Japanese who became converts to Christianity might divide their loyalty between their political allegiance to the shogun and their religious allegiance to the West. The example of the Philippines, colonized by the Spaniards on the heels of missionary activity, served as a warning this might happen in Japan as well. Relations with China and Korea were not severed, but they were also brought under strict control. The maintenance of order became a mania with the shoguns, who wanted their regime to last forever, and they believed that the greatest danger to order came from outside Japan. However, the government wished to be kept informed about developments abroad, and for this reason it tolerated the Dutch trading station on the island of Deshima. The Dutch were able to make considerable profits, mainly by smuggling, but they were required to provide annual reports on conditions in other countries. A trickle of information about Europe entered Japan in this way through the seventeenth century, and in the eighteenth century a small number of Japanese, believing that Western learning could help their country, began the study of Dutch, mainly in order to read medical and other scientific works.

Most people in Japan were undoubtedly grateful to the Tokugawa shoguns for establishing peace after almost two centuries of warfare. One can find echoes of this gratitude in unexpected places, such as the poetry and prose of Bashô. In 1689, when he made a walking tour through the north of the country, he visited Nikkô, the site of the tombs of the shoguns. His expressions of reverence in the prose account seem absolutely sincere, and the poetry, if less direct, conveys the same feeling:

<i>ara tôto</i>	<i>How awe-inspiring!</i>
<i>aoba wakaba ni</i>	<i>On the green leaves, the young leaves</i>
<i>hi no hikari</i>	<i>The light of the sun.</i>

Here, the light of the sun is the radiance emanating from the presence of the Tokugawa shoguns. It also refers to Nikkô, a place-name meaning “sun-light”; but it would be strange to say that the light was “awe-inspiring” unless it meant the special light shed by the shoguns.

We probably would not have enjoyed living under the rule of the shoguns in a society where individuals enjoyed little freedom, but the blessings of peace (which lasted throughout the period) were of the highest importance to those who knew from personal experience or the reminiscences of their parents what the wars had been like. The advent of a lasting peace seems also to have been responsible for the shift in attention from the world to come, the concern of Japanese of the medieval period, to the present world. Of course, the Japanese continued to be Buddhists, but religion was no longer the principal

factor in their lives. Confucianism, with its emphasis on life as a member of a this-worldly society, supplanted Buddhism as a guide to daily behavior. The prosperity that came with peace also induced people to expend treasure for this-worldly goods, rather than making offerings to the Buddha.

In the medieval period it had been common to look back to a golden age when life was superior to that in the present, but this attitude was increasingly displaced by interest in this world. The term *ukiyo*, which in the medieval period had meant “the sad world”, now came to mean by a homonym “the floating world” – the ever-changing aspects of contemporary life. There was a new insistence of being up-to-date in fashions, in the style of wearing one’s hair and so on. Perhaps the ultimate symbol of the new culture was the wave, as depicted on screens in the museums in New York and Boston – ever-changing, always exciting. Change, which had generally been deplored, now came to be desired.

Fiction, which for centuries had been set in a vaguely indicated past (whether the court life of the Heian period or martial scenes from the Kamakura period), was now written about the present. *Uraminosuke*, a story written about 1612, is stated to be the account of events that took place in Kyôto in the summer of 1604. A somewhat later work, *Ukiyo Monogatari* by Asai Ryô-i, written about 1660, is important not only because of its insistence on the new meaning of *ukiyo* – the delightful uncertainty of life in a joyous age when people live for the moment – but because the author was the first professional writer in Japanese history. Only now, with the increase of literacy and the development of relatively inexpensive methods of printing, could anyone make a living as a writer by appealing to the general public. The fact that we know the name of the author is also significant. We do not know the name of even one writer of fiction for about four centuries, between approximately 1200 and 1600. This reflects no doubt the humble status of the art of fiction during those centuries; but now that it was possible to make a living as a writer, it was essential that readers know who had written the books. Indeed, sales of books by the most famous novelist of the Edo period, Ihara Saikaku (1642-1693), were so intimately connected with his reputation that his name appeared in the titles of several of his books, as in *Saikaku Shôkoku Hanashi* (*Saikaku’s Tales of the Provinces*) of 1685.

Saikaku’s novels closely reflected life in the Japan of his day, especially life as led by the merchant class. This class, though despised by the samurai because it did not produce anything useful (unlike the farmers and the artisans), nevertheless steadily acquired wealth and with the wealth the ability to indulge in luxuries that were beyond the reach of all but a few of the samurai class.

Saikaku’s first novel, *Kôshoku Ichidai Otoko* (*The Life of an Amorous Man*) was published in 1682. Saikaku had already established himself as a leading poet of haikai, excelling especially in rapid impromptu composition. In 1684, at the Sumiyoshi Shrine in Ôsaka, he composed the incredible total of 23,500 verses in a single day and night, too fast for the scribes to do more than tally. The prose style of his novels was closely related to the elliptic manner of his poetry, depending on the alertness of the readers to catch the meanings. The hero of *Kôshoku Ichidai Otoko* is called Yonosuke, which probably was short for Ukiyonosuke, the man of the floating world par excellence. He is

interested only in lovemaking, not in the artistic manner of a Heian aristocrat but as an unremitting agent of the craving for fleshly pleasure. The book is so devoted to this one theme that it would be unreadable were it not for the flashing style and for the *joie de vivre* communicated. At the end of the work Yonosuke at the age of sixty sets sail for the Island of Women (*nyogo no shima*) aboard a ship called the *Yoshiiro Maru* (S. S. Lust), loaded with aphrodisiacs.

Saikaku created in Yonosuke an emblematic figure who was immediately accepted as representing the new society. He is an exemplar of the man who exploits his own potentialities, and above all the man of the ukiyo, the world of delightful uncertainty, of pleasure and of expertise. Among his later works of fiction the best are those in an erotic vein which convey his celebration of the life of the “floating world” of the Ōsaka townsmen. He also wrote more serious works describing how merchants have made or lost fortunes, and others describing less convincingly the samurai, a class for whom he seems to have had exaggerated respect.

Saikaku's novels reflect his observations, but it was the theatre above all that served as a mirror of contemporary Japanese society. Reading the plays of Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) one finds, not necessarily in the most important parts, references to how people did business, practiced religion, believed or did not believe in superstitions, associated with other people at different levels of society. Scholars have traced thirteen levels of politeness used by the female characters in Chikamatsu's plays, an indication not simply of politeness but of acute awareness of the many strata making up the society. The prevailing impression one obtains from Chikamatsu's plays about contemporary life, known as *sewamono* or domestic tragedies, as contrasted with *jidaimono* or period pieces, is of a society where everyone knew what everyone else was doing, and fear of what other people might think was an obsession. In this culture shame, rather than sin, was dreaded.

The prevailing thought behind these plays, as behind much of Tokugawa culture, was Confucianism. Only the learned actually read the neo-Confucian texts that had been adopted by the bakufu as a kind of state religion, but everyone was indoctrinated with Confucian thought, whether on the level of being good to one's parents (known as *oya kôkô* or filial piety), or in the recognition that society has claims on the individual which must be acknowledged.

Chikamatsu was so much under the influence of Confucian ideology that Japanese critics have often discussed his plays in terms of *giri* and *ninjô*, the two aspects of popular Confucian thought most commonly found in literature of the time. *Giri* was the sense of obligation towards people who have favored one with kindness either from the heart or only formally. It was also one's obligation to society as a whole. *Giri* preserves order in society, and nothing was more important to the Tokugawa rulers than order; their mania for order seems to have stemmed from recollections of the disorder that had earlier afflicted Japan, and every sign of disorder, whether an unruly crowd in a theatre or a merchant who flaunted his wealth, was firmly suppressed as examples of a lack of *giri* towards society.

Ninjô, or human feelings, was a recognition of the existence of sometimes irrational elements in human behavior originating in the emotions. *Ninjô* was the cause of the

tragic endings of Chikamatsu's plays. It was considered quite normal and appropriate for a married man to amuse himself with prostitutes in the licensed quarters from time to time. His wife, if we can believe the plays, was likely to be an inarticulate creature who mutely observed her husband's behavior, never complaining even if the cost of his pleasures deprived her and their children of necessities. There was only one thing the husband might not do: he must not fall in love with a prostitute. If he had the misfortune to fall in love, and was not content merely with enjoying physical pleasure, this access of *ninjô* could destroy his family and ruin him not only as a husband and father but as the successor to his family. The heroes of many of Chikamatsu's domestic tragedies are good men who make the unforgivable mistake of falling in love with a prostitute, an offense for which the man, and usually his beloved too, must pay for with their lives.

Even at the risk of such disasters, the Confucian-inspired rulers recognized the necessity for outlets for men's passions. They believed that a wellrun society was the supreme good, but were aware that there is an unruly, irrational streak in men which always threatens to explode if not given an outlet. The government therefore, though officially deploring the existence of "bad places" (*akusho*), tacitly allowed licensed quarters and theatres to be built. The connections between the two were close. From time to time, when samurai fell to quarreling over favorite actresses, or some other disorder occurred, the government would close the theatres. Eventually women were barred from the stage and grown men took their places in female roles, but the licensed quarters remained in business.

The licensed quarters became the center of the popular literature. It was there that merchants especially went and enjoyed, thanks to their money, the privileges that were formerly restricted to the upper classes. The prostitutes were known by *Genji-na*, or Genji names, meaning names derived from *The Tale of Genji*, and merchants could buy the favors of Murasaki or Rokujô or Tamakazura, depending on his fancy. The houses of prostitution were beautifully decorated – as one can tell from such surviving examples as the Sumiya in Kyôto – and the courtesans were attired in magnificent robes. A special etiquette of the licensed quarter developed which made a visit not merely an opportunity to satisfy physical craving but provided the only social life that most men knew.

A code of behavior for the courtesans developed, which was described in great detail in *Shikidô Ôkagami* (*The Great Mirror of the Art of Love*, 1678) written by Fujimoto Kizan (1626-1704). It took the author over twenty years to complete his masterpiece. Quotations from the Chinese and Japanese classics sprinkle the pages, giving a dignified and even erudite tone to his account. Kizan devoted minute attention to every aspect of a courtesan's appearance and behavior. Each article of clothing she wore, each gesture she made, had to be in keeping with the traditions of the licensed quarter as they had evolved. Here is a sample:

Laughter. It is most delightful when, something amusing having happened, a courtesan smiles, showing her dimples... But for her to open her mouth and bare her teeth or to laugh in a loud voice is to deprive her instantly of all elegance and make her seem crude. When something is so extremely funny that she must laugh, she should either cover her mouth with her sleeve or else avert her head behind the customer's shoulder.

Again,

A courtesan should be able to write poetry. She should at least be familiar with the old language so that she can recite poems describing the changing of the seasons. It is a mistake to assume that only crude, ignorant men buy prostitutes. If a woman can converse adequately with a cultivated customer, why should he ever look elsewhere?

A most interesting section of *The Great Mirror* deals with the pledges of love (*shinjû*) offered by courtesans to prove they really love particular customers. The supreme pledge treated by Kizan was the cutting off of a finger. He commented:

The other four varieties of pledges – tearing off fingernails, writing oaths, cutting off locks of hair, and tattooing the customer's name – can be carried out, as part of a calculated scheme, even if the woman is insincere. But unless she really loves a man, it is hard to go through with cutting off a finger... Nails grow back in days, a head of hair in months, oaths can be hidden away, and tattooing can be erased when a woman no longer sees a man. But giving up a finger makes a woman a cripple for life, and she can never restore things to what they were. The act should therefore be performed only after grave deliberation.

Fujimoto Kizan did not treat the ultimate form of *shinjû*, the willingness of a courtesan to die with her lover, but this is the subject of a number of Chikamatsu's best plays, notably *Sonezaki Shinjû* (*The Love Suicides at Sonezaki*, 1703) and *Shinjû Ten no Amijima* (*The Love Suicides at Amijima*, 1721). The devotion of a prostitute to one man, even though she was compelled to sell her body to many others, is a theme running through these plays. In the end, she proves her love in the most unanswerable manner by dying with the one man she loves. The term *shinjû*, which originally meant any demonstration of what was in the heart of a courtesan, came to mean only one thing, double suicides, a courtesan and her customer dying together. Chikamatsu undoubtedly beautified these women; not all of them could have been so devoted, so ready to sacrifice themselves.

The licensed quarters undoubtedly had a sordid aspect. Women were sold to the brothels by their families and had to remain there until their contracts expired. They were like serfs, forbidden to leave the licensed quarter; and although they might wear splendid clothes, they were often obliged to lie with men whom they found physically repulsive. It is true that the *tayû*, or grand courtesans, had the privilege of refusing men they did not like, and even after accepting a large fee might do nothing more for a man than condescend to offer him a cup of saké; but extremely few women attained this rank, and her glory did not last long in the licensed quarter. For men, the licensed quarters provided an area of freedom in an otherwise constricted society. The government, which allowed no political freedom, perhaps allowed this sexual freedom as a way of defusing possible tensions. The merchant, who might have to toady to samurai during the day, could associate with the women of the quarter on an equal footing. Tahei, a character in Chikamatsu's play *The Love Suicides at Amijima*, says, "A customer's a customer, whether he's a samurai or a businessman. The only difference is that one wears swords and the other doesn't"

The ideal home of the Tokugawa period, as prescribed by the Confucian philosophers, must have been an extremely boring place. One gets the impression from reading the texts of the plays that the wife rarely said a word to her husband. The husband of the deferential wife would approve of her behavior, but he could scarcely have found life at home exciting, and he paid little attention to his wife or his children. Marriage as an institution was necessary in Confucian terms in order to prolong the family line and to ensure in this way that there would be descendants who offered their respects to deceased ancestors. A husband's chief duty to his parents was to provide heirs. The wife had many duties but few pleasures. Naturally, there was no licensed quarter where she could go to dissipate her frustration. It was said that a woman had no home of her own through three generations: as a child, she served in her father's home; when she married, she went to her husband's home; and if she survived him, she lived in her son's home. Perhaps her greatest pleasure was to become a mother-in-law and have a daughter-in-law to torment, in the manner made familiar by many works of Japanese literature of this period.

Of course, women's lives could not have been quite so dreary as they seem in the novels and the plays. Obviously, their relations with their children were not confined to serving them. They loved their children and shared responsibility with their husbands for raising them properly. In the following passage from *Yari no Gonza* (*Gonza the Lancer*, 1717), the play by Chikamatsu, Osai, the mother, scolds her little son who is playing at being a samurai by brandishing a lance:

For shame. You're a big boy, and you still don't understand even the simplest things! Of course, you're a samurai, but look at your father. He enjoys his lordship's favor, and his stipend has been increased, not because he's handy with weapons – there's nothing so remarkable about that in a samurai – but because he performs the tea ceremony so well. That's why his services are in demand and why he's treated with such consideration. Now, while you're still young, you should learn how to hold the tea ladle and how to fold the napkins. I'll get a terrible reputation if people start saying that you children are being brought up badly while your father's away in Edo. I'll be disgraced. Yes, I can see why they say a boy should be trained by a man. Go to your grandfather's and study *The Great Learning*.

The Great Learning was one of the Four Books of Confucian philosophy that every educated person, especially of the samurai class, was expected to study. Osai is correct in saying that advancement as a samurai at this time, when there was no warfare, was less likely to depend on martial prowess than on a proficiency in an appropriate art, such as the tea ceremony.

Married women were also subject to temptations, even though the penalty was extreme. As we know from Saikaku's novel *Kôshoku Gonin Onna* (*Five Women who Loved Love*, 1685), a woman found guilty of adultery would be paraded through the streets and then executed by burning at the stake. All the same, adultery occurred, perhaps more out of desperate loneliness than because of passion. Husbands of the samurai class would go to Edo for years at a time, but their wives were left in the provinces. While in Edo, the husband was free to divert himself in the licensed quarter, but the wife was forbidden any consolation. Osai in *Gonza the Lancer* and Otane in *Horikawa Nami no Tsuzumi* (*The Drum of the Waves of Horikawa*, 1706) are samurai wives who yield to

desires of which they are not consciously aware. Otane, despite her sister's warning, gets drunk, and this causes her to forget her natural modesty and the strict code of behavior she has learned; she makes advances to a man (a teacher of the drum) and enters into adulterous relations. Osai, another samurai wife, has been separated from her husband while he is in service in Edo. Although she professes to be interested in the young man Gonza solely as a prospective son-in-law, we realize that she herself is attracted to him. What else could explain the following remarks she makes to her daughter?

Osai – It's unbecoming for a mother to praise her own child, but I should hate to give a daughter like you to any ordinary man. I've long thought quite seriously that if we choose a husband for you from among the samurai of this fief, I would like it to be Sasano Gonza. He's the best-looking man in the province, a master of the military arts, and none of my husband's other pupils of the tea ceremony can approach him. Besides, he has such a pleasant disposition that nobody can dislike him...

Okiku – But, Mother, Gonza's a grown-up. He's old enough to be my uncle. I don't want to marry him.

Osai – You're talking foolishness. Mother is thirty-seven. I was born in the Year of the Bird, just like Father, who's forty-nine, and what wonderful children we've had! Gonza was born in the Year of the Bird after mine, which makes him twenty-five, and you in the next Year of the Bird. That's twelve years apart – just the right combination. In a couple of years' time you'll be using make-up and wearing fitted clothes. You and Gonza will make a perfect pair. Isn't it strange – all four of us born in the Year of the Bird. No more silly talk now – accept him as your husband! If you refuse, Mother will take him instead! Really, if I didn't have a husband, I'd never give up Gonza to anyone else!

Her joke has sinister overtones. Although she is fully aware of the terrible penalty she would pay if she committed adultery, she talks as if, given the opportunity, she and Gonza would make an ideal couple. Later, she meets Gonza at night. She has agreed to give him secrets of the tea ceremony in return for his promise to marry her daughter. But when she is with him that night she notices that he is wearing a sash with a design of two crests joined in a lover's knot, a sign that Gonza is already affianced to another woman, though he denied this when promising to marry Okiku. In a jealous rage, she tears off the sash and throws it into the garden. When he complains that he needs the sash, she takes off her own and gives it at him. Annoyed, he throws it into the garden after his own. At this point a rival of Gonza's, who has been secretly watching all that has happened, rushes into the garden, and seizes the two sashes as proof that Osai and Gonza have committed adultery. She seems curiously exhilarated, despite her words:

Osai – Nothing can restore matters now. We are ruined, whether we live or we die... We are doomed, but at least let us give my husband the chance to regain his reputation. Let us become lovers, adulterers, and then let him kill us.

Gonza – No, we needn't stoop to adultery. It's enough for your husband's reputation if he kills us, even without justification. After we are dead, we will be cleared of this infamy, and our own reputations will be vindicated. It would degrade me to become your lover.

Osai – I understand your reluctance, of course. But if our names are later cleared, my husband will be humiliated a second time, this time for having killed a man who was actually not

his wife's lover. I know how the thought repels you, but please call me here and now your wife, and I will call you my husband.

Gonza – To call another man's wife my own is a torture a hundred times, a thousand times more painful than to have to vomit out my entrails or to swallow molten iron. My luck as a samurai has run out, or I should never have sunk to this. There's no helping it now. You are Gonza's wife.

Osai – And you are my husband.

Gonza – Ahhh – we are accursed!

Gonza is an ambitious, even unscrupulous man. In the first act he swears that he will marry the girl who gave him the sash, but he quickly forgets this promise when he learns that the condition of being allowed to examine a scroll showing secrets of the tea ceremony is that he marry the daughter of the teamaster, Ichinoshin. He is quite frank when he explains to Osai why he so badly wants to see the secret scroll of instruction: "In this age of lasting peace, it is hard for a samurai to make a name for himself unless he is proficient in one of the arts" When Osai agrees to show him the scroll if he will promise to marry her daughter, he swears this oath: "If I should violate this oath, may I never again wear armor on my back, may I be slashed to bits by Ichinoshin's sword, and may my dead body be exposed on the public highway!" This, in fact, is precisely what happens to him.

How faithful was Chikamatsu to his time? Can we accept his plays as mirrors held up to Tokugawa society? *Gonza the Lancer*, like most of Chikamatsu's domestic tragedies, was based on real events, though he altered the names and the circumstances. The public enjoyed his historical dramas for their high-flown sentiments and heroic actions of the persons portrayed, but in the case of the domestic tragedies, the public wanted to believe that everything had actually happened; it craved truth even more than artistry. Yet the dramatist had to shape the facts in such a way that the play was in some sense a work of art; otherwise, it would be forgotten as quickly as bit of contemporary gossip. Chikamatsu was aware of the discrepancy between real life and the theatre. In a conversation with a friend he is reported to have said,

In writing plays for the puppet theatre, one attempts first to describe the facts as they really are, but in so doing one also writes things which are not literally true, in the interests of art. In recent plays many things have been said by female characters which real women would not utter. Such things fall under the heading of art: it is because they say what could not come from a real woman's lips that their true emotions are disclosed. If in such cases the author were to model his character closely on a real woman and conceal her feelings, such realism, far from being admired, would permit no pleasure in the work.

Not only the words spoken by the characters but their manner of expressing themselves was artificial, yet essentially true to the characters being portrayed. The characters in a play by Chikamatsu are very much bound up with their society, and the tragedies in which they become involved often stem from the lack of money, a problem typical of their age, though not of the Nô plays, nor of Shakespeare, nor of Racine. Chikamatsu in this respect, as well as in his choice of inconspicuous little people, rather

than larger-than-life characters for his heroes and heroines, may seem curiously modern. His plays, taken together, make up an extraordinarily vivid picture of life in Edo Japan, as led by the merchants and the lower ranks of the samurai class.

We may not be convinced by the tortuous reasoning employed by Osai in explaining why she and Gonza must become lovers. We may suspect that her insistence that they must give her husband just cause for killing them masks her real desire to become Gonza's lover. But the reasoning would have made sense to audiences of the Japan of that period, for whom the form was no less important than the reality.

The domestic tragedies all but disappeared as a genre after the death of Chikamatsu. At most, some scenes within a supposedly historical drama would anachronistically be set in the recent past, as when we discover that the hero Minamoto Yoshitsune, fleeing the wrath of his brother, has taken a job as an assistant in a sushi shop. Audiences seem to have enjoyed the shifts of mood and characterization between the battlefield of heroic wars and the humble circumstances of a sushi shop.

The disappearance of the love suicide plays can be attributed directly to governmental prohibition. Many young people, seeing couples much like themselves commit double suicides in the plays of Chikamatsu, decided to follow their example, a case of life imitating art. The government felt it necessary to intervene, in the interests of Confucian principles, but it was unfortunate for the drama of the latter part of the Edo period.

As I have mentioned, the early "Edo literature" for the most part was not composed in Edo. Chikamatsu's plays were all staged in either Kyôto or Ôsaka, and the settings of the plays were most often the same region. Saikaku was a typical townsman (*chônin*) of Ôsaka, and although he sometimes wrote about other parts of Japan, his best-known works drew their materials from the world of Ôsaka and Kyôto he knew best. Even Bashô, who is thought of as an Edo poet, spent much of his life away from that city, travelling to various parts of Japan or, during his last years, living at a retreat on the southern shores of Lake Biwa. However, towards the end of the eighteenth century a shift in literary production from the Kansai (mainly Ôsaka and Kyôto) to Edo, largely because leading novelists and dramatists decided that the best market for their talents was now in Edo.

For example, the most popular dramatist in the Kansai region, Namiki Gohei (1747-1808), the son of a doorman at an Osaka theatre, moved to Edo in 1796. From this time on, Kabuki developed essentially as a theatrical art of Edo, and made its appeal especially to people of that city. The artists of Jôruri, or the puppet theatre, did not move to Edo, and this had the result of making it a provincial entertainment, enjoyed by people in the Kansai but no longer a medium for which dramatists of importance wrote plays.

Kabuki during the late Edo period is remarkable for its extraordinary realism, not in the plots but in the delineation of the characters, most of whom are drawn from the lowest segment of society – thieves, swindlers, prostitutes, gamblers and the like, none of them romanticized in the manner of Chikamatsu. The language they use is close to the colloquial of the time, though Chikamatsu generally wrote a stylized language, and the plays are effective theatrically because of the opportunities they provide actors with occasions to really act. Such plays also give us unique glimpses of the underworld of

Edo at a time of general disillusion with the Confucian ideals preached by the samurai class. They do not, of course, tell us much about the ordinary, hard-working citizens of Edo, but perhaps there was not much dramatic interest in their lives.

In addition to plays about the riffraff of society, many dealt with quarrels within the household of a daimyô (*oiemono*); but the characters are just as dissolute as the inhabitants of the lower depths of Edo society. Surely not all of the great families were as corrupt, as unworthy of their positions, as the people in these plays. Like any other kind of mirror, the Kabuki plays of this time reflected only the part of society which the dramatists chose. The samurai virtues, largely ignored in these plays, did not in fact disappear: they were never more in evidence than in the struggles of the mid-nineteenth century leading up to the Meiji Restoration of 1868.

The fiction of the nineteenth century is similarly both revealing and unrevealing of the society it portrays. The works of Shikitei Samba (1776-1822), especially *Ukiyoburo* (*The Up-to-date Bathhouse*, 1809-1813) and *Ukiyodoko* (*The Up-to-date Barbershop*, 1813-1814), relate so brilliantly that we *know* they must be faithful to their speakers the conversations of people in a public bath and at the barber's. We obtain precious glimpses into the lives of ordinary people as they struggle to make ends meet, confess their weaknesses, hint at their hopes; but obviously, only people who interested Samba appear in these pages. Again, there is no hint of the political life of the time, the apprehensions caused by the intrusions of foreign ships into Japanese waters, the economic crises that beset the government or, for that matter, the study of European learning that had come to attract intellectuals.

The poetry of the same time only occasionally touches on larger concerns than the daily activities of the poet. Some patriots at the end of the Edo period, it is true, wrote poems in Chinese expressing their indignation over the failure of the government to expel the foreigners and similar topics; but most poets, like those of a thousand years earlier, wrote about the scent of the first plum blossoms or their joy on discovering of an early autumnal morning that the leaves on the trees were beginning to turn color. These themes had eternal validity, and were not any more false to the poets of the nineteenth century than they had been of the poets of the *Kokinshû* writing in the ninth century, though it would take an exceptionally keen nose to detect the scent of plum blossoms in Tokyo today.

Poems on such eternal themes are unsatisfying if we are trying to discover something about the age that produced them. We want to know more about the poet, what it was like to live in 1840 or 1850 or whenever he was writing. Some poets of the time felt this too. Ôkuma Kotomichi (1798-1868) wrote, "The masters of the past are my teachers, but they are not myself. I am a man of the Tempô era, not a man of old. If I were indiscriminately to imitate the men of old, I might forget my plebeian name... It would be an act of pure imitation, like a performance of Kabuki. "When we turn from this pronouncement to Kotomichi's poems, however, we are likely to be disappointed. It is not because they are insincere or lack literary skill, but because they are so exclusively concerned with himself and his appreciations of nature that they tell us very little about him as a man of the Tempô era (1830-1843). I will give a few of his best tanka to suggest what I mean:

Lamenting the World

wa ga mi koso	As far as I'm concerned,
nani to mo omowane	It doesn't bother me a bit,
me kodomo no	But when my wife and kids
ushi chô nabe ni	Complain how hard things are,
uki kono yo kana	It really seems a hard life.

Sweeping the Grounds of a Poverty-Stricken House

mazushikute	In this house where I have lived
toshi furu kado wa	In poverty all these years
waza mo nashi	There is nothing to do;
haraishi niwa wo	I sweep again the garden,
mata haraitsutsu	The garden I have already swept.

Thinking of the Future Life

shina takaki	I have no desire
koto mo negawazu	For loftiness of rank;
mata kano yo wa	In the world to come
mata wa ga mi ni zo	I hope I can come back again
narite kinamashi	Exactly as I am now.

The tanka was too short to be suitable for the exposition of the poet's views on life or his description of the tensions within the society. The poetic diction, which insisted that only words of pure Japanese origins could be used in a tanka, militated against the poet's describing things or institutions of the Edo period that were known only by names derived from China or elsewhere. Only a few tanka poets managed to convey in their poetry something more than momentary reactions to the sights of nature or to emotional experiences. Tachibana Akemi (1812-1868), for example, wrote a series of tanka called "Solitary Pleasures", each of which opens with the line *tanoshimi wa*, or "it is a pleasure" Here are a few:

tanoshimi wa	It is a pleasure
mare ni uo nite	When, a most infrequent treat,
kora mina ga	We've fish for dinner,
umashi umashi to	And my children cry with joy,
iite kuu toki	"Yum! yum!" and gobble it down.

tanoshimi wa	It is a pleasure
ebisu yorokobu	When, in these days of delight
yo no naka ni	In all things foreign,
mikuni wasurenu	I come across a man who
hito wo miru toki	Does not forget our empire.

The first of these two poems, though it contains only words of pure Japanese origins, violates all the rules of poetic diction by including such humble expressions as *umashi umashi*, the sound of lips smacking, like the English “yum yum”. In place of the elegance of manner and language that had long been characteristic of the tanka, the poet insists on the possibility of writing tanka about ordinary, even poverty-stricken people, something that would have been unimaginable to tanka poets of the early Edo period, let alone those of antiquity.

The second tanka introduces an intellectual, or at any rate, a patriotic conception, though this, too, was highly unusual in poetic composition at this time. Akemi, writing at the end of the Edo period, when intellectuals were divided between those favoring opening the country to the west and those whose battle cry was “drive out the barbarians!”, clearly cast his lot with the xenophobic patriots. Apart from the particular issue of whether or not to open the country, one senses that poets like Tachibana Akemi were impatient with the limitations of the tanka, but did not know how to overcome them. This would take influence from the outside, when the translations of European poetry opened the eyes of Japanese poets to new methods of expression.

The works of the outstanding haiku poet of the late Edo period, Kobayashi Issa (1763-1827), show a similar tendency to treat the humble and the ordinary, rather than the profound, as found in the haiku of Bashô. A few of his haiku will suggest his typical manner:

yasegaeru	Skinny frog,
makeru na Issa	Don't get discouraged:
kore ni ari	Issa is here.

This haiku was written in 1816 when Issa watched a fight between two frogs. It shows his sympathy with the underdog, and this has brought the haiku popularity, but it skirts the borders of sentimentality. Issa even showed sympathy for insects and animals that are normally disliked:

yare utsu na	Hey! don't swat him!
hae wa te wo suri	The fly rubs his hands, then his feet
ashi wo suru	Begging for mercy.

In this haiku Issa ingeniously interpreted the familiar movements of a fly as begging for mercy. The haiku has no seasonal word or *kireji*, and it is in the colloquial language, making it uncertain whether it is proper to call the poem a haiku. But Issa has admirers among contemporary haiku poets who rate him even higher than Bashô. The haiku of Issa's that I like best does not fulfill any requirement of the haiku except being written in 5, 7, and 5 syllables, but it is unforgettable. After the death of one of his children, a little girl named Sato, he composed this haiku:

tsuyu no yo wa	The world of dew
tsuyu no yo nagara	Is a world of dew, and yet,
sarinagara	And yet...

One can imagine that friends attempted to console him by saying that the world we live in is as ephemeral as the dew, and that the only real world is the world of Buddha to which we travel after death. Issa agrees, and yet he cannot forget the child he has lost. In this and many others of the haiku of Issa the lives of the very ordinary people are evoked with a few words that linger in the mind.

For poets of the late Edo period who felt that their thoughts could not be compressed into the 31 syllables of a tanka or the 17 syllables of a haiku, there was another possibility open, composing poetry in classical Chinese, as poets in Europe until the nineteenth century composed poetry in Latin. The composition of poetry in Chinese was obviously far more difficult for a Japanese than poetry in his own language. Not only had he to master the difficult grammar, which is totally unlike Japanese, but he had to obey the rules of Chinese poetry including rhyme, though hardly any Japanese knew the sounds of Chinese, and the prescribed patterns of tones, though Japanese is not a tonal language. This meant that Japanese who felt impelled to compose in Chinese had to verify in a special dictionary the sound and tone of each character they used in a poem. One would imagine that this would have prevented Japanese from composing many poems in Chinese, but the late Edo period was in fact a time when such poetry flourished. One short *kanshi* (as Japanese poems in Chinese were called) by one of the best kanshi poets, Yanagawa Seigan (1789-1858), should suggest how unlike the content of a kanshi was to that of a tanka or a haiku. It is an attack on the shogun:

You, whose ancestors in the mighty days
Roared at the skies and swept across the earth,
Stand now helpless to drive off wrangling foreigners –
How empty your title “Queller of Barbarians!”

This poem was naturally not delivered to the shogun himself. Yanagawa Seigan was not so foolhardy as to challenge the severe censorship, let alone the bakufu itself. But it is noteworthy that such rebellious sentiments were expressed in literary terms. The kanshi was the chosen medium of the samurai class, whose education was largely in the Chinese classics, especially the Four Books of Confucianism. The patriotic kanshi poets of the end of the Edo period provided a marked contrast to the Confucian poets of the seventeenth century who related in kanshi such subjects as their pleasure in the quiet beauty of a spring day. The times had changed, and even conservative poets who carefully observed the rules of their particular medium inevitably showed in what they wrote about (and what they did not write about) how much the world had changed.

The end of the Edo period was one of the worst periods in the history of Japanese literature. The novels of the early nineteenth century which are still read today, such as those by Shikitei Samba (whom I have mentioned), or Jippensha Ikku (1765-1831) whose *Tôkaidô Dôchû Hizakurige* (*Travels on Foot on the Tokaido*) is still funny after all these years, retain the attention of readers today because there is still a part of the daily life of Japanese which has not changed greatly since their time. But for most educated Japanese of the end of the Edo period, the great climax of Japanese fiction was the works of Takizawa Bakin (1767-1848). W. G. Aston, whose history of Japanese literature published

in 1899 was until recently the only such history available in English, expressed the high opinion of Bakin that he probably derived from his Japanese intellectual friends. Today, the novels of Bakin are still admired, but seldom read. Their emphasis on Confucian morality, especially the justification of literature as a means of *kanzen chôaku* (encouragement of virtue and chastizement of vice), makes them unwelcome to readers who do not share this Confucian ideal of literature. But it is possible to read the novels of Bakin as a kind of mirror of the samurai class at the end of the Edo period, when the world they believed in seemed to be crumbling around them, and they desperately turned to the past for reassurance and renewed faith in their ideals.

The Edo period – by whatever name it was known – was extremely unpopular when I was first living in Japan in the early 1950s. It was associated with feudalism (*hōken shugi*), and feudalistic was the worst epithet people knew. Children accused their parents of feudalism, and every custom from the past that did not please a person was generally labelled as feudalistic. The only reason admitted for reading the literature of this period was to trace the muffled cries of protest and anguish of authors that can be heard despite the polished surfaces of their works. Attempts were made to prove that every writer of note belonged to the peasant or merchant class, and thus was oppressed by the system. Perhaps the worst feature of the period in the eyes of these writers was the closure of the country: *sakoku* was called the tragedy of Japan.

The situation has completely changed today. Many writers now claim that *sakoku* was an extremely enlightened policy, quoting the praise for the system by Europeans who visited in Japan as members of the Dutch trading station in Nagasaki. There are even scholars who write articles advocating a “new *sakoku*” It is not necessary to take sides in this dispute. The literature of the period itself, whether read for its intrinsic beauty or as the background of an extraordinarily important period of Japanese history, deserves greater attention throughout the world.

SILLAGE DU TEMPS
FORMES ET POSSIBILITÉS DU ROMAN DANS LE JAPON
CONTEMPORAIN – 1967-1994

Jean-Jacques Origas

1

Nombreuses sont les expressions qui permettent de nommer le temps présent. Dans la langue japonaise standard, deux termes apparaissent comme des choix prioritaires, très simples: 現代 *gendai*, “l’époque contemporaine” et 今 *ima*, “maintenant”. Chacun se situe dans un registre distinct, mais ils ont tous deux une fréquence d’emploi fort élevée et entrent, l’un comme l’autre, dans le lexique fondamental. Nous en usons en toute circonstance, sans même y prendre garde, tant leur signification semble évidente. Nous croyons connaître, nous pensons comprendre le temps que nous vivons. D’ailleurs, les moyens d’information, qui créent l’horizon de notre vie quotidienne, ne nous invitent-ils pas à suivre d’heure en heure cette histoire en devenir?

Le mot *gendai* appartient d’abord aux historiens. Il ne peut être compris vraiment s’il n’est pas mis en relation avec 近代 *kindai*, “l’époque moderne”. A leur tour ces deux termes, *kindai* et *gendai*, s’ordonnent par rapport au couple 近世 / 中世, *kinsei/chûsei*, les temps modernes” ou le “Moyen-Âge”, et celui-ci renvoie à des références plus éloignées, par exemple 古代 *kodai* ou 上代 *jôdai*, “l’antiquité” ou “la Haute époque”. De fil en aiguille se déploie un système complexe de catégories, la porte s’ouvre sur le labyrinthe des siècles. Il ne faut donc pas hésiter à revenir à une question rudimentaire: au juste, quand débute *gendai*? La réponse n’est pas évidente, lors de là. La “Collection complète de la littérature du Japon contemporain” 現代日本文學全集 *Gendai Nihon bungaku zenshû* que publièrent les éditions Chikuma shobô à partir de 1953, réunissait en quelque cent volumes des oeuvres remarquables de plusieurs générations, dont les plus anciennes remontent aux années 1880. Beaucoup tiennent une telle interprétation

de la notion de *gendai* pour trop extensive. Il serait plus correct, objectent certains, de commencer au XX^e siècle, à partir des années vingt. Le début de l'ère Shôwa, en 1926, pourrait être un repère commode. D'autres tracent cette ligne en 1945. D'autres la fixent dix ans plus tard, aux alentours de 1955. D'autres encore vers 1973, au moment du premier choc pétrolier. Il va sans dire que ces repères ne sont pas identiques à ceux qui peuvent être retenus par d'autres nations, en Asie ou en Europe, en Amérique du Nord ou du Sud. Ils donnent d'utiles indications, en tout cas, pour comprendre comment se constitue au Japon la conscience de l'histoire. Mais quelle diversité de perspectives! Quel embarras! Dès lors qu'une recherche doit être menée avec précision, force est de prendre parti.

Si la notion de *gendai* s'avère fallacieuse et plus difficile à manier qu'il ne semblait à première vue, il suffirait de se tourner vers *ima*, ce mot qui se rencontre déjà à mainte reprise dans le Man.yô-shû et qui est demeuré intact depuis le VIII^e siècle, sans la moindre altération; un mot lisse comme un galet au creux de la main, et que comprend sans peine un tout jeune enfant. Arrêtons-nous un instant. Prêtons l'oreille à ce que dit Furui Yoshikichi. Ce romancier qui s'était affirmé dès 1970 comme l'un des écrivains les plus originaux, mais aussi les plus rigoureux de sa génération, fait paraître en ce moment, pendant l'année 1995, dans la revue mensuelle *Sekai* une oeuvre intitulée 日暮れて道草 *Hi kurete michikusa*, "Quand tombe le soir, aux détours des chemins". Le titre est plein de charme, mais étrange, et ce "roman" ne l'est pas moins. Dans les pages que vient de publier la revue dans le numéro de juillet 1995, Furui Yoshikichi tente d'interpréter des textes de quelques maîtres spirituels occidentaux du Moyen-Âge, tels Meister Eckhart ou son disciple Johannes Tauler. Sa démarche est minutieuse, à mi-chemin entre la philologie et la philosophie. Il va même jusqu'à citer en langue étrangère quelques termes et, fait rare dans l'histoire du roman japonais moderne, des mots en *rômaji* se glissent çà et là entre les *kana* et les *kanji*. Ici, Furui Yoshikichi examine le mot *ima*, en allemand nun. Il met en question cette catégorie. Il est impossible de lui attribuer une valeur temporelle exacte, qui pourrait être évaluée avec objectivité. Elle ne prend son sens que dans une relation personnelle, entre la conscience et la durée temporelle. Pour rendre sensible cette aporie, l'auteur invente des formulations paradoxales, telles 今ある今 *ima aru ima*, ou encore 今の今 *ima no ima*, le "maintenant du maintenant". Pour répondre à des questions intimes, au plus profond de lui, l'écrivain veut se mettre à l'école des mystiques rhénans. Il dit aussi ses perplexités. Il doute et s'interroge. Ce livre plein de noblesse est un témoignage sur les recherches les plus récentes d'un écrivain remarquable. Il nous incite à nous interroger nous-mêmes.

Aux questions d'ordre méthodologique que soulève la recherche historique, s'ajoutent des interrogations plus radicales. Nous vivons le présent. Nous ne pouvons le comprendre totalement. Comment donc aborder l'histoire de la littérature du Japon contemporain? Comment la saisir dans son devenir, et ce particulièrement à partir de 1970? Les chemins sont mal balisés. Il est vrai qu'au début de cette période, la formule 内向の世代 *naikô no sedai*, "la génération de l'intériorité" connut un vif succès. Elle avait été lancée en mai 1971 par Odagiri Hideo et parut bien convenir pour caractériser les orientations de jeunes auteurs qui venaient à peine de se révéler – Furui Yoshikichi et Abe Akira, Kuroi Senji et Gotô Meisei (voire même Ogawa Kunro, dont les premiers

écrits sont pourtant bien antérieurs), ou encore des intellectuels, des critiques tels Akiyama Shun et Karatani Kôjin. La formule avait de quoi séduire. Elle n'en était pas moins approximative. Ces auteurs qui se virent regrouper sous cette étiquette, ne songèrent jamais à former un groupe, à rédiger un quelconque manifeste. Bientôt, leurs chemins se séparèrent. Et après? Dès que fut franchi le seuil des années quatre-vingt, quelles étiquettes, quelles formules imaginer pour considérer d'un regard juste les auteurs qui firent alors leur apparition – Murakami Haruki et Shimada Masahiko; Tawara Machi et Yoshimoto Banana; Takahashi Gen.ichirô; Shiina Makoto ou Ijûin Shizuka, pour n'en citer que quelques-uns? Les rapprochements qui furent esquissés à l'occasion, relevaient plutôt des caprices de la mode. En serions-nous réduits à dresser des catalogues, qu'il faudrait remettre au goût du jour, saison après saison?

Il sera proposé ici de travailler sur une partie limitée de l'histoire contemporaine, comprise d'une part entre les années 1967-1970 et d'autre part 1991-1994. Il est trop tôt sans doute pour prétendre porter un jugement définitif, mais en observant le développement de la littérature, et l'évolution générale de la société, on remarque que ce sont deux périodes-charnières, qui annoncent de profondes mutations. Telle est du moins l'hypothèse de travail que je sou mets aujourd'hui.

Dans l'état précaire où se trouvent encore les recherches sur la littérature contemporaine, il ne paraît pas souhaitable de donner la priorité au nombre des auteurs. Ni de privilégier de façon exclusive les "jeunes auteurs" (les "jeunes romanciers" de 1970 ne sont plus jeunes, et rien n'oblige à accorder une attention exclusive à leurs cadets, aux cadets des cadets, ou aux derniers benjamins). Il est proposé au contraire de s'en tenir à quelques écrivains seulement, différents par leur orientation comme par l'âge. Et ce sans se laisser arrêter par l'opposition, si souvent proclamée, érigée comme une barrière absolue, entre 純文学 *junbungaku* "littérature pure" et 大衆文学 *taishû bungaku* "littérature à grand public". Certains rapprochements pourront surprendre. Qu'on ne m'en tienne pas rigueur. Je souhaiterais mener l'analyse cas par cas. Suivre le cheminement propre à chacun, et mettre l'accent sur les dernières oeuvres, afin de voir en quoi elles se distinguent des productions antérieures. A partir de ces investigations se discerneront peut-être des observations de portée plus générale, se révéleront quelques orientations de la littérature de ce pays durant une période de près de trente ans. Ici seront évoqués: Tsushima Yûko, une romancière, née en 1947; Ariyoshi Sawako, qui est de beaucoup son aînée, puisqu'elle naquit en 1931 et disparut prématurément en août 1984; Ôe Kenzaburô, né en 1935; et Shiba Ryûtarô, qui vit le jour en 1923. Il sera le doyen de ce petit groupe. Son regard malicieux éclaire des cheveux blancs qui le sont déjà depuis fort longtemps.

Ainsi souhaiterais-je suivre le sillage du temps.

2

Tsushima Yûko est encore une toute jeune fille lorsqu'elle fait ses premiers pas dans le domaine de la littérature. Ces tentatives sont menées d'un coeur léger. Avec un rien d'impertinence, et de soudains moments de gravité. Tsushima collabore à

よせあつめ *Yoseatsume*, “Pêle-mêle” une petite revue qu’avaient fondée quelques camarades. Elle compose des textes de protest-songs et l’on devine l’atmosphère qui régnait alors, peu avant 1968, dans les campus universitaires de la capitale. Quand paraît, en 1971, son premier livre 謝肉祭 *Shanikusai* “Carneval”. des critiques reconnaissent son originalité et signalent un “ton nouveau” Dans plusieurs oeuvres de sa première période, les titres évoquent la présence d’un enfant: ある誕生 *Aru tanjô* “Une naissance” (1968); 童子の影 *Dôji no kage* “L’ombre du petit” (1973); ou encore, en 1978 – bien que dans une perspective un peu différente – 寵児 *Chôji* “L’enfant de fortune”. Plusieurs fois, elle fait surgir le silhouette d’un enfant handicapé. Même si elle ne cache pas, à certains instants, une réaction d’effroi, elle en parle sans aversion ni fausse compassion. Mais au contraire comme d’un être rayonnant, auprès duquel on redécouvre le bonheur de vivre. Une telle attitude s’oppose aux jugements et aux comportements qui sont les plus courants dans la société contemporaine. Tsushima pense à son propre frère, décédé en 1960 et qui avait été frappé d’une grave maladie congénitale. Le choix qu’elle fait, implique un véritable renversement de valeurs. Il commande d’une certaine façon le développement ultérieur de son oeuvre. Tsushima, d’ailleurs, n’est pas seule à faire un pareil choix. Songeons à Ôe Kenzaburô: la naissance d’un enfant gravement handicapé fut un événement qui bouleversa son existence et le pacte secret qu’il conclut alors avec son fils, décidant de rester à ses côtés “à la vie et à la mort”, fut une donnée première à partir de laquelle il conçut son travail d’écrivain.

Durant cette période, Tsushima Yûko écrit ses récits comme on construit une maison. Elle désire instituer un espace où tous pourraient se retrouver et seraient protégés. 生き物の集まる家 *Ikimono no atsumaru ie*, “Dans la maison se retrouvent tous le vivants” (1973), *Kusa no fushido*, “La couche d’herbes” (1977), ces titres traduisent bien son aspiration. La maison ne peut-elle devenir un lieu qui accueillerait tous les êtres, des humains qui sont liés les uns aux autres, mais aussi tous les autres êtres vivants? La romancière veut capter cette vie multiple, mais elle n’a pas l’intention de dérouler des scènes idylliques, faussement rassurantes. Elle sait trop bien que dans les relations qui animent des êtres proches se mêlent souvent l’affection et l’hostilité. Ainsi qu’il a été indiqué mainte fois, Tsushima Yûko se situe dans la lignée de 私小説, *watakushi shôsetsu*, dans une tradition du “récit personnel” qui fut si importante au Japon pour toute la littérature moderne et qui vise à transmettre sans détour les expériences les plus personnelles de la vie privée, sans rien dissimuler, sans rien enjoliver. C’est vrai, un tel dessein se retrouve chez elle. Mais il ne suffit pas à rendre compte pleinement de son oeuvre.

Elle n’entend pas devenir la prisonnière des contraintes étouffantes que peut susciter une vie de couple, une étroite communauté familiale. Elle crie son besoin d’indépendance. Elle est “une femme qui court la montagne” 山を走る女 *Yama wo hashiru onna*, comme le dit le titre d’un roman paru en 1980. Elle “court la montagne” et le moment venu, elle ne craint pas de rompre. S’il le faut, elle élèvera seule son enfant. Dans l’ordre de l’écriture, pareillement, elle ne veut pas se laisser paralyser par les contraintes d’un réalisme monotone. Elle introduit dans ses récits des images et des légendes venues des temps immémoriaux, des traditions orales pour lesquelles elle a une prédilection particulière.

Telle est la direction qui s’affirme de plus en plus vers 1980 et tout au long des années suivantes. Ses romans se dégagent de l’étroitesse du quotidien. Ils se tournent

souvent vers l'imaginaire, ou le fantastique. Obstinément reviennent les grands motifs de l'eau et du feu, de la lumière et de la nuit. 光の領分 *Hikari no ryobun*, "Territoire de la lumière" (1979), 水府 *Suifu*, "L'Empire des eaux" (1982); 火の河のほとりで *Hi no kawa no hotori de*, "Au bord du fleuve de feu" (1983); 夜の光に追われて *Yoru no hikari ni owarete* "Traquée par le lumière de la nuit" (1986). Une fois pour toutes, le réalisme, dans son acception la plus banale, paraît abandonné. La romancière alterne les points de vue, mêle les époques et les niveaux d'expression. Des êtres chers se retrouvent, mais dans un autre monde. Les forces élémentaires de l'univers s'affrontent et s'unissent dans un cycle incessant de métamorphoses.

Ecrire est une manière de lutter contre la fatalité. Tsushima Yûko fut frappée plusieurs fois, avec une cruelle soudaineté, par le malheur. Elle avait perdu son frère, ainsi qu'il a déjà été dit. Sans tomber dans les pièges d'une indiscrete biographie, il faut rappeler que son père, Dazai Osamu, fut l'un des écrivains les plus célèbres de l'immédiat après-guerre et qui'il choisit la mort en 1948, se noyant près de Tôkyô en compagnie d'une jeune femme. Elle même avait à peine plus d'un an et elle vécut toute son enfance aux côtés de sa mère, dans l'ombre de la solitude. En 1985, son propre fils âgé de huit ans disparaissait soudain. De ce creuset de la douleur naissent quelques unes de ses oeuvres les plus poignantes: ainsi 真昼へ *Mahiru he*, "En plein midi" (1988), ou 大いなる夢よ *Ôi naru yume yo*, "Oh toi, rêve immense" (1991). Récits singuliers où se découvre une forme de littérature onirique. Il devient strictement impossible de tracer la frontière entre les expériences de la vie réelle et des événements qui n'eurent lieu qu'en rêve.

En mai 1994, Tsushima Yûko publie – sous le titre かがやく水の時代 *Kagayaku mizu no jidai*, "Le temps de l'eau en sa splendeur" – un volume qui n'est pas très épais et qui réunit, selon le modèle fréquent dans la littérature contemporaine du *ren-saku* / 連作 des "oeuvres liées", quatre textes: chacun peut être abordé indépendamment, mais ils s'enchaînent, se répondent et se complètent. Dès le début, le personnage principal parle à la première personne, わたし *watashi* et avec le lecteur s'instaure une relation presque intime, confiante et simple. Mais la narratrice, ici, se trouve en terre étrangère. Bien que la ville ne soit jamais nommée que de façon indirecte – この都会 *Kono tokai*, ou paroi その都会 *sono tokai*, "cette ville", – il apparaît bientôt, avec certitude, que c'est Paris. La jeune femme qui parle ici, a laissé derrière elle son pays, et sa vie antérieure.

Le roman prend sa source au coeur d'une réalité étrangère. L'amie à qui s'adresse la narratrice, porte un nom japonais, Asako. En fait, c'est à peine si elle comprend quelques bribes de japonais. Il faut parler anglais ou français. La narratrice devra se résigner à parler anglais. Mais dès qu'elle fait état de ses rêves, son amie Asako reprend la balle au bond avec un sourire mutin. Elle reprend le mot rêve, *yume* avec le *kanji* correspondant et en marge le terme anglais *dreams* et l'instant d'après elle reprend le mot *yume*, ce même *kanji* et en marge, en *katakana*, le terme français *rêves*! Plusieurs langues se croisent et, maintenant, Tsushima Yûko tente d'écrire un roman pour le nouveau moment de l'histoire que nous sommes en train de vivre, cette étape de l'histoire que nous appelons, faute de mieux, l'internationalisation. L'intrigue se réduit à peu de chose: un séjour à Paris, au cours duquel la narratrice retrouve par hasard Asako, une cousine qui a grandi aux Etats-Unis, un voyage en Amérique, afin de revoir les parents d'Asako, et le retour à

Tôkyô. De retour dans sa ville, elle veut mettre par écrit ses souvenirs, comme si c'étaient des biens très précieux. Elle les rédige en japonais, et les destine à Asako, sans savoir si celle-ci pourra jamais les lire. La narratrice n'a pas oublié son passé. Mais elle veut garder ses distances. Elle se tient en retrait. Elle apprend à regarder cette réalité étrangère. Elle se tourne vers le monde extérieur. Elle écoute. De jour en jour, elle apprend la patience.

Le terme internationalisation ou son équivalent japonais 国際化 *kokusaika* comportent de multiples significations, bien des ambiguïtés. Tsushima ne le cite pas, mais c'est bien de cela qu'il s'agit. Elle ne veut pas montrer un décor étranger, ni le choc que peut ressentir une personne japonaise au contact d'une civilisation étrangère. Elle tient plutôt à rendre perceptible, à partir d'expériences personnelles et d'événements infimes, ce processus global d'internationalisation qui, peu ou prou, touche toutes les nations et aura des répercussions sur le destin d'innombrables individus. Il faudrait évoquer une à une les silhouettes qui traversent ce roman, des personnages modestes et d'une étonnante dignité, des êtres confrontés à la solitude, aux formes banales et terribles du désespoir et qui pourtant refusent de désespérer. Il conviendrait de mettre en évidence les petites observations permettant de pressentir les transformations profondes qui affectent le temps et l'espace. Tsushima n'a pas son pareil pour décrire en très peu de lignes un vol intercontinental, l'arrivée dans un aéroport, un trajet sur une autoroute urbaine. Vis-à-vis d'elle-même, elle manifeste une lucidité neuve, impitoyable. Et quand elle introduit un épisode onirique, elle le fait avec tact et prudence. Consciemment ou non – mais peu importe – elle répond à Milan Kundera pour qui il ne peut y avoir de roman contemporain sans dépouillement, sans une extrême économie de moyens.

3

Ariyoshi Sawako est à peine plus âgée que Tsushima Yûko quand elle commence à écrire. Mais l'époque est fort différente. Nous sommes au début des années cinquante. Dans maint quartier de Tôkyô, des ruines ou des terrains vagues témoignent encore des destructions de la guerre. Il y a là mille tâches urgentes, à la mesure des ambitions et de l'ardeur d'une nouvelle génération. Ariyoshi Sawako est de cette génération. Bien que de constitution fragile, elle se consacre à son travail d'écrivain avec une énergie farouche. Elle fut considérée souvent comme 大衆作家, *taishû sakka*, comme un auteur qui, d'emblée, s'adresse à un très large public. Elle même avait en horreur, semble-t-il, cette étiquette. Elle ne ménagea pas ses efforts pour s'en débarrasser. Rien n'y fit.

Elle avait à peine atteint la trentaine qu'elle comptait parmi les personnalités les plus célèbres du monde littéraire. Les succès qui déjà jalonnaient sa carrière, lui avaient valu beaucoup d'admiration, mais aussi des inimitiés et des jalousies. Elle sut toucher d'immenses cercles de lecteurs. Ses oeuvres les plus connues, il est vrai, se conforment souvent à des modèles déjà éprouvés. Telles furent des sagas familiales – *Kinokawa* / 紀ノ川 1959; *Aritagawa* / 有田川 (1963), *Hidakagawa* 日高川 (1965) qui retracent l'histoire de grandes familles et de femmes qui en furent les figures centrales. Elle reprend volontiers la structure de 三代記, de la "chronique de trois générations", qui se rencontre souvent dans la littérature populaire de l'époque moderne, comme dans les domaines

voisins du théâtre, du cinéma, de la télévision. Dans ses nouvelles, genre qu'elle affectionne particulièrement à ses débuts, elle sait ménager des scènes d'une forte intensité dramatique et s'y reconnaît l'amour qu'elle avait depuis l'adolescence pour le théâtre, surtout le *kabuki*.

Alors qu'elle est connue en général comme une romancière de la condition féminine, de l'histoire de la famille ou de la société à l'intérieur du Japon, il est frappant de constater que, dès la première période, bon nombre de ses nouvelles se situent dans une perspective internationale. Dans 江口の里 *Eguchi no sato*, "Un bourg nommé Eguchi" (1958), un prêtre catholique venu d'Europe comme missionnaire, est aux prises avec les fidèles, rigoristes et terriblement conservateurs, d'une petite paroisse dans un quartier pauvre de Tôkyô. La nouvelle *Kiyû no shi* / 亀遊の死, "La mort de Kiyû" (1961) se situe dans les dernières années du Bakufu, dans une maison de prostitution à Yokohama. La toute jeune Kiyû est terrifiée par les rumeurs qui courent sur les étrangers (ou plus précisément, que l'on fait courir sur eux) et elle sera acculée à se donner la mort. Dans cette perspective internationale, la romancière porte un regard d'autant plus critique sur sa propre société. De ce point de vue, il convient de signaler, parmi les romans plus longs, deux oeuvres bien qu'elles soient de qualité inégale 非色 *Hishoku* "Au delà des couleurs" (ou encore: "Qu'importe la couleur"), publiée en 1963-1964 et *Puerto-Rico nikki* / ぶえるとりこ日記 (1964). Elle tire parti des observations faites lors d'un séjour à New York, en 1959 et 1960, mais elle reste une romancière possédée par le besoin de mettre en scène des destins difficiles ou de violents conflits. Dans *Hishoku*, sous la forme d'un récit à la première personne (et qui serait donc une sorte d'"anti-私小説" (*anti-watakushi shôsetsu*)), elle aborde le sujet tabou des femmes japonaises qui, au lendemain de la guerre, épousèrent des G.I. noirs et qui, parties vivre aux Etats-Unis, y furent exposées à toutes les humiliations.

Vers la fin des années soixante, elle veut donner un cours nouveau à son activité. Elle ne renonce pas au roman, mais elle sent attirée de plus en plus fortement par une forme de littérature documentaire (ノン フィクション / non-fiction) qui a des affinités évidentes avec le reportage. Elle a la passion du réel. Elle a la passion de l'observation, de l'investigation – son goût inné des voyages le prouve. Elle séjournera à New York et à Hawaii, se rend cinq fois en Chine, une fois en Asie du Sud-Est et, peu avant sa mort, elle prépare encore un départ pour l'Afrique. De ses périples, elle tire des récits de voyage (女二人のニューギニア *Onna futari no Niû-Guinia*), "Deux femmes en Nouvelle-Guinée" (1968), *Chûgoku repôto* / 中国レポート. "Compte-rendu de Chine" (1978). Mais elle ne parle pas de l'étranger dans ses deux livres qui furent sans nul doute les plus remarquables parmi ceux qu'elle produisit dans le genre documentaire. Elle se tourne de nouveau vers la société du Japon, et observe la réalité la plus ordinaire, la plus menaçante. Avec *Kôkotsu no hito* / 恍惚の人 "L'homme béat" traduit en français sous le titre *Les Années du Crépuscule*, elle fit prendre conscience de la gravité avec laquelle se pose, aujourd'hui, le problème du vieillissement. Son livre eut un énorme retentissement. Le second n'est pas moins important. Dans *Fukugô osen* / 複合汚染, "Pollution multiple", qui parut en feuilleton dans le quotidien *Asahi*, elle choisit un sujet encore plus austère, impossible à traiter dans une oeuvre littéraire. Elle observe et dénonce les multiples dangers de la pollution, due notamment aux agents chimiques.

Jusque dans ces ouvrages de “littérature documentaire” elle reste une romancière. Par son sens de la mise en scène; par les dialogues qui font mouche; par l’intensité dramatique de certains épisodes. En même temps, elle donne à cette littérature documentaire ses lettres de noblesse. A-t-elle trouvé des successeurs, dignes d’elle et qui aient obtenu une audience comparable? On hésite à citer des noms.

4

Quand il publia ses premiers récits en 1957, Ôe Kenzaburô fut aussitôt salué comme un auteur aux dons peu communs. Sa création se poursuivit donc sur près de quarante années et se révèle d’une exceptionnelle fécondité. Ce serait folle témérité que de prétendre parler de l’ensemble de sa production, en un temps si bref. Je voudrais m’attacher ici à son dernier roman, et soumettre quelques observations très partielles.

Trois forts volumes sont là côte à côte. Les dates de parution s’échelonnent sur un laps de temps réduit: 25 novembre 1993, 30 août 1994, 30 mars 1995.

1. Ces trois volumes n’ont pas été conçus séparément, afin de devenir par la suite une trilogie. Ils forment un tout. Ils constituent une somme romanesque.

Le titre 燃えあがる緑の木 / *Moeagaru midori no ki*, “L’arbre vert en flammes” – claque comme une bannière dans le vent.

2. Le romancier fait intervenir des personnages très divers, et tout aussi diverses sont les questions qu’il aborde. Mais dès les premières pages apparaît le nom de キイ兄さん Frère Gii – nom qui se trouve déjà dans d’autres récits, depuis bientôt trente ans!

Puis il explique que ce n’est pas le même homme. Après le “Frère Gii d’avant”, qui n’est plus de ce monde, surgit un “nouveau Frère Gii”!: le Frère Gii de maintenant.

L’auteur reprend des noms, des images, des questions des oeuvres antérieures. Il les convoque, les interroge. Il les entraîne dans le torrent d’une vie nouvelle.

3. Ce roman est l’histoire d’une “communauté religieuse”. L’auteur dit 協会 *kyôkai*, mais il semble difficile de traduire par “église”

Curieuse “église”: elle n’a “ni Dieu ni maître”. Mais elle doit avoir pour principes l’attention à autrui et la concentration intérieure – qui est appelée 祈り *inori*, “la prière”

Ce roman est l’histoire de l’épreuve, de la traversée de l’épreuve et d’une renaissance. Il raconte une utopie. Il rend visible une quête spirituelle. Cette quête prend ses racines dans la réalité multiple.

4. Cette somme romanesque ne saurait être une accumulation illimitée de détails. Au contraire. Pour chaque épisode, l’auteur se concentre sur quelques personnages, sur un nombre très restreint de motifs.

Son esthétique est celle de la gravure sur bois. Il creuse de puissants sillons. A travers ces lignes fortes, il veut exprimer les linéaments infinis du réel.

5. Le chapitre qui ouvre le tome 2 est intitulé イエーツに導かれて / *Yeats ni michibikarete* / “Sous la conduite de Yeats”. Dès le premières pages, le romancier cite longuement un texte du poète irlandais Yeats. D’abord en version originale, puis dans

une “tentative de traduction” Par la suite, il y reviendra plusieurs fois. Comme si le lecteur, à son tour, devait apprendre à déchiffrer le poème et, pourquoi pas, l’apprendre par coeur.

De tels passages déconcertent. Ils ne sont pas des accessoires. Ils font partie intégrante du récit.

6. Fait aussi surprenant: les scènes comiques ne sont pas rares. Et soudain surgissent des personnages saugrenus, invraisemblables, irrésistibles. Ainsi, dans le même chapitre, les trois Frères Inô, aussi drôles que sympathiques.

Ôe prône un “réalisme du grotesque” Il invente un art du cocasse.

7. Les discussions sur des thèmes religieux, sont longues, lentes, nombreuses. Ôe, toujours dans ce même chapitre, introduit le terme アン・テキリスト, non au sens usuel d’Antéchrist, de ce qui s’oppose au pouvoir du Christ. Mais pour parler des hommes avant, “*ante*” le Christ. Ce roman est un récit de l’attente.

Dans une étude récente, il a été signalé que les expressions à sens religieux ne renvoient pas aux courants religieux traditionnels au Japon, mais souvent à la spiritualité chrétienne.

Ce livre serait l’attente d’une Epiphanie. N’est-ce pas ce que l’on nomme aussi, dans l’histoire de la spiritualité chrétienne, l’attente de la Parousie.

De toute la production romanesque d’Ôe, cette oeuvre se détache par son ampleur. Telle une paroi rocheuse, qui se découvre soudain au milieu de la forêt.

Elle pourrait se rattacher à certaines sommes romanesques qui virent le jour en Occident, au XIX^e ou au XX^e siècle. De telles tentatives ne sont pas inexistantes dans la littérature japonaise contemporaine. Mais elles sont fort rares.

5

Au moment de clore cet exposé, je souhaiterais revenir du côté de 大衆文学. Evoquer un très bref moment l’oeuvre de Shiba Ryûtarô, qui en est l’un des maîtres dans le Japon contemporain. Dès maintenant, il apparaît qu’il est simplement un grand écrivain. Point n’est besoin d’ajouter une quelconque étiquette.

1. Shiba donne un éclat tout particulier au roman historique.

Il a choisi depuis ses débuts la voix de “*taishû bungaku*” Depuis, il n’a jamais manifesté ni hésitation, ni remords.

En 1957, il participe à un cercle de jeunes écrivains de la région d’Osaka, qu’unissent des goûts communs et qu’ils décidèrent d’appeler 近代説話 *Kindai setsuwa*. Dès cette date, Shiba déclare que l’essentiel est d’“intéresser”, de “captiver” le lecteur.

2. Ses premiers récits, souvent, donnent la priorité à l’action, à l’aventure, aux exploits extraordinaires. C’est une ligne qui avait été largement développée dans la littérature des générations précédentes.

Ainsi *Fukurô no shiro*, “Le château de la chouette” (1959), il mit en scène les héros de l’ombre que sont les *ninja* et il contribua pour une bonne part à en lancer la vogue.

Dans un tel récit historique, la description du cadre doit être précise. Mais les personnages sortent tout droit de l'imagination de l'auteur.

3. Dans les années suivantes, au contraire, il met au centre des figures historiques très connues dont on a déjà souvent raconté, commenté les faits et gestes. Ainsi dans 関ヶ原 *Sekigahara* (1964-1966).

L'essentiel n'est plus l'acte individuel de bravoure. Ce qui compte c'est une stratégie d'ensemble dans la lutte pour le pouvoir. Les faits sont connus, trop connus. Le romancier privilégie le cheminement psychologique, intellectuel de ses héros.

4. Dans les mêmes années, il ouvre une voie nouvelle. *Ryôma ga yuku* (*Ryôma va*) sera publié, en 4 volumes!, entre 1963 et 1966. Cette oeuvre se distingue donc par son ampleur, c'est-à-dire par le souffle qui traverse, anime ce récit aussi long.

La nouveauté est aussi évidente par le sujet. Son choix se porte sur un guerrier des dernières années avant Meiji. Sakamoto Ryôma ne s'impose pas par la valeur du sabre, mais par son courage intellectuel et la pénétration de ses analyses. Le roman devient, au sens littéral, une "découverte du passé"

Suit une série extraordinaire de romans, par leur longueur, par leur qualité, par la description comme par le rythme. La plupart traitent des années avant et après *Meiji ishin*, ou de l'époque d'Edo (Mais il est des exceptions, ainsi le très beau roman 空海の風景 *Kûkai no fûkei Paysage de Kûkai*, 1975). Ces chefs-d'oeuvre s'échelonnent entre la fin des années 1960 et les années 1980.

5. Mais il faut signaler ici deux autres oeuvres si ce mot reste adéquat. D'une part, des récits de voyage, qu'il continue de publier, sous le titre 街道へ行く. "Par les anciennes routes", qu'il fit paraître à partir du 1^{er} janvier 1971 dans l'hebdomadaire. *Shûkan Asahi*. La publication se poursuit toujours, et la revue du 27 janvier 1995 présentait l'épisode qui porte le numéro 1107.

Parallèlement, il publie chaque mois, depuis 1986 dans le mensuel *Bungei shunjû*, un texte court, incisif, aussi clair que profond, qui est présenté sous l'appellation très ancienne de *zuihitsu* "un essai au fil du pinceau" Ces derniers textes sont réunis en de petits volumes sous le titre この国のかたち *Kono kuni no katachi*, "Formes de ce pays". Le quatrième volume est paru au juillet 1994.

Dans chaque page se révèlent trois aspects de Shiba: le voyageur érudit, le maître du roman, le maître du *zuihitsu*.

Il est sans doute impossible de lire d'une traite, des oeuvres aussi immenses, et qui ne sont pas terminées.

Mais il suffit d'en lire quelques pages pour retrouver l'appétit de vivre. Ou pour le dire encore plus simplement, le bonheur de vivre.

DOIS TIPOS DE JAPONESES MÓDERNOS – UMA VISÃO ANTROPOLÓGICO-HISTÓRICA

Masao Yamaguchi

1. O Japão viveu duas derrotas em guerras, desde a metade do século XIX. A primeira foi uma guerra interna chamada Boshin e a segunda foi a Segunda Guerra Mundial. Talvez não seja correto dizer que o Japão perdeu a Guerra de Boshin (1868), em vista desta ter sido uma batalha entre as tropas do lado oriental e ocidental do país. Na seqüência, o lado oriental perdeu e, por esse motivo, os que lutaram pelo lado oriental se consideraram derrotados.

2. A razão de abordarmos o assunto da derrota nestas duas guerras é poder explicar a maneira de viver e os dois tipos de japoneses existentes nos dias de hoje. Na guerra de 1868, as tropas fiéis à corte imperial de Kyôto saíram vitoriosas com o apoio dos ingleses, e os senhores feudais da região nordeste do Japão, dos arredores da antiga província de Aizu, foram punidos severamente porque resistiram, para servir de exemplo aos demais. O Xogum foi substituído e transferido para a província de Shizuoka, o lugar de origem da família Tokugawa. Muitos ex-vassalos também seguiram o Xogum apesar de não poderem receber salários.

3. A família Tokugawa fundou uma universidade de pequeno porte, denominada Escola Militar de Numazu, embora tivessem um certo receio de que essa atitude pudesse provocar, de alguma forma, o novo governo. Um acontecimento memorável ocorreu quando algumas pessoas tentaram criar essa nova universidade, recrutando professores dentre aqueles que lecionavam na universidade fundada pelo Tokugawa em Tóquio ainda quando estava no poder (Centro para Estudos de Bibliografias Importadas). A nova escola reuniu excelentes professores que não gostavam de servir o novo governo, cujos

dirigentes eram provenientes do antigo feudo de Satsuma e Chôshu (respectivamente, atuais províncias de Kagoshima e Yamaguchi). Eles eram excelentes professores, não apenas porque dominavam os clássicos chineses, como também as modernas ciências ocidentais, visto que alguns deles estudaram na Holanda.

4. Temeroso de que a Escola Militar de Numazu se tornasse o foco de resistência contra a nova ordem, constituída por elementos de Satsuma e Chôshu (Governo SC), o novo governo tentou dissolvê-la. Uma das medidas foi convidar os professores influentes para fazerem parte da recém-criada Universidade Imperial de Tóquio, com altos salários. Amane Nishi, o diretor da Escola de Numazu, foi um dos que aceitaram o convite.

Havia, porém, outros que não aceitaram o convite e o governo decidiu, então, incorporar a escola ao Ministério do Exército, ordenando que o corpo docente se mudasse para Tóquio, em 1872.

Havia, entre eles, o professor Kotei Nakane. Ele lecionava no Centro de Estudos de Bibliografias Importadas e conhecia profundamente a literatura chinesa, a filologia holandesa, desenho e música (*koto* – harpa japonesa).

Ele lutou na Guerra de Boshin, pelo antigo governo e desapareceu por algum tempo por ocasião da derrota.

5. Apareceu, depois de algum tempo, e se tornou professor na Escola Militar de Numazu. Pouco depois, pelas circunstâncias da mudança da escola acima descrita, foi nomeado oficial de alta patente no Exército. Sua missão era escrever livros de geografia para fins estratégicos. Quando concluiu o trabalho, o general de Brigada Koyata Torio, seu superior hierárquico, criticou-o, dizendo ser um erro chamar as tropas da batalha de Boshin de tropas orientais e ocidentais. Deveria chamá-las de tropas de legalidade e rebeldes. Não concordando com tal orientação, recusou obediência ao superior hierárquico, renunciando à sua patente militar.

6. Depois de renunciar ao cargo no ministério, foi conselheiro de uma editora, e nunca mais aceitou cargos públicos. Depois que perdeu sua mulher e filho, desistiu de seu emprego, doou todas as suas propriedades para seus parentes, incluindo a casa e a biblioteca, e saiu para viajar como sacerdote budista pelas diferentes regiões do país. Depois de dez anos, em 1912, ele retornou dessa sua viagem e apareceu em Okitsu, na província de Shizuoka. Reuniu amigos e discípulos, declarou que morreria dentro de dez dias por causa de uma doença, deixando o seu testamento. A morte o acolheu conforme previsão.

7. Nyoden Otsuki era um dos amigos que estiveram ao seu lado quando Nakane faleceu. Otsuki também procurou viver como um derrotado. Era filho de um erudito. Seu pai era conselheiro do senhor feudal de Sendai, que liderou os seis feudos que lutaram contra o governo central. Tendo redigido as ordens para resistir, a mando do seu senhor, foi preso e ficou na prisão por cinco anos sem que houvesse julgamento. Otsuki trabalhou no Ministério da Educação como historiador. Quando seu pai foi libertado

após cinco anos, em 1873, ele renunciou ao cargo público e não trabalharia mais para o governo até sua morte, em 1931. Sustentou-se revisando livros para as editoras.

8. Queremos apresentar uma outra pessoa, cujo nome era Kyoko Yamanaka. Era samurai, nasceu no bairro de Yotsuya, em Edo, em 1850. Sua família pertencia ao clã dos *ninja*. Trabalhou como segurança da ala feminina da corte. Depois da derrota do Xogum, ele se mudou para Shizuoka, seguindo a família Tokugawa. Estudou inglês e tornou-se o primeiro pastor da Igreja Metodista Canadense. A luta pela ascensão dentro da igreja recém-fundada era severa. Nessa mesma época, havia um subalterno de nome Nobuyasu Hiraiwa, que se notabilizou em escalar posições, tornando-se Diretor Geral em pouco tempo, deixando Kyoko para trás. Ele tinha sido educado na escola que mais tarde seria a Universidade Imperial de Tóquio.

9. Kyoko Yamanaka não era um homem para viver escalando posições no sistema piramidal de hierarquias. Ele gostava de pregar nas igrejas locais. Gostava de coletar dados folclóricos em diversas províncias, tendo-se tornado, inconscientemente, um grande conhecedor de assuntos regionais. Entretanto, Hiraiwa criticou Kyoko na Assembléia Geral da Igreja Metodista Canadense de 1924, dizendo que era uma pena que houvesse um pastor que negligenciava as obras de Deus e ficava colecionando informações sobre o paganismo. Kyoko renunciou imediatamente ao cargo e tornou-se bibliotecário numa faculdade que havia ajudado a fundar, até falecer, em 1928. Tinha um vasto conhecimento a respeito do folclore do período Edo e tinha conhecimentos preciosos acerca da bibliografia daquele período. Ao seu redor, ficavam pessoas que realmente gostavam de estudar, mas que não gostavam de fazer parte de hierarquia em sistema piramidal.

Começaram a publicar uma revista chamada *Shûko*, entre os anos de 1881 a 1942. Os principais membros deste grupo eram ex-súditos do Xogum, seus filhos e parentes.

10. Para exemplificar com alguns nomes, temos: Wakaki Hayashi, filho do cirurgião-chefe do Exército; Norikazu Akamatsu, filho de um almirante de Esquadra; Shogoro Tsuboi, filho de um médico que serviu ao Xogum com conhecimentos de medicina holandesa, e que mais tarde tornar-se-ia professor da Universidade Imperial de Tóquio e Chikusei Mimura, um comerciante de bambu. Estas pessoas eram especialistas em bibliografias e costumes folclóricos do período Edo. Elas se reuniam de tempos em tempos, trazendo livros e coisas preciosas, apreciando a discussão, trocando informações. O grupo se baseava no princípio de comunicação em rede, contrastando com o princípio das hierarquias em pirâmides, utilizadas nas universidades.

11. Há uma opinião corrente que diz que o sistema universitário japonês, que adotou o modelo ocidental, cujas universidades são utilizadas como instituições autoritárias servindo como uma pirâmide de poder, está chegando ao fim. Encoraja-nos saber que existiu um grupo que mostrou um caminho além daquele sistema fechado de hierarquia em forma de pirâmides que foi chamado de Universidade. *Shûko* mostrou ser um exemplo de trabalho de equipe, criou um estilo de estudo histórico da cultura, baseado nas suas próprias experiências e numa espécie de rede horizontal dentro da estrutura em forma de pirâmide do governo constituído por elementos de Satsuma e Chôshu.

Era um tipo de associação que existia comumente no período Edo. Deve ter derivado das reuniões dos apreciadores de *haikai* e *renga* no período Muromachi. De qualquer forma, *Shûko* foi um dos remanescentes desta tradição.

12. No período Edo, este tipo de rede era chamado *ko* ou *renjû*. Entretanto, estes estilos quase desapareceram, com exceção das associações de *haikai*, que são hierarquicamente e exclusivamente organizadas. A razão para o desaparecimento é justificada pela propagação do sistema de pirâmides, que reorganizou as pessoas no princípio vertical e cortou todo e qualquer laço com sua organização, tendo no ápice o Imperador. Durante a Segunda Guerra Mundial, a hierarquização se intensificou e o controle do governo sobre as indústrias de base se tornou normal e se estendeu a outros tipos de atividade, tais como as culturais e de educação. Essa forma de organização propagou-se também para a iniciativa privada que passou a imitar a hierarquia em forma de pirâmide do sistema governamental.

13. Existiam as pessoas liberais chamadas *tsuu*, tal como o *shûko*. Nós somos produtos de uma cultura urbana que tinha uma enorme capacidade para ver as coisas pelo lado de fora.

Deixem-me falar de Chingaku Awashima e seu filho Kangetsu Awashima. Chingaku, admitido como filho adotivo de uma grande confeitaria chamada Awashimaya, nunca teve problemas econômicos, fazendo aquilo que gostava, que era a pintura. Seu trabalho começou a ser apreciado pelos estrangeiros no período Meiji e vendeu muito bem. Em 1877, ele começou a realizar encontros chamados *chikubakai*, nos restaurantes com o intuito de encontrar seus amigos, para partilhar o interesse pelos brinquedos e coisas de infância. Estes encontros seriam um protótipo do *Shûkokai*, organizado para a Loja de Departamentos Mitsukoshi, por Sazanami Iwaya, naquela época, conhecido autor de peças infantis. Kangetsu Awashima, seu filho, além de ser um grande pintor, tornou-se um grande colecionador de brinquedos de todo o mundo.

14. Ele nunca havia tido a experiência de viajar para outro país, porém, reuniu um grande volume de informações da cultura folclórica estrangeira, coordenando-as a seu modo. Além disso, pode-se dizer que ele se tornou pesquisador em antropologia e etnografia, antes de qualquer outro professor universitário da era Meiji, e criou um museu particular de brinquedos, muito antes da criação do Museu Nacional de Etnografia, depois da Segunda Guerra Mundial.

Seihu Shimizu herdou uma empresa de transportes. Nasceu e cresceu em Kanda. Tinha a reputação de ser um *expert* em brinquedos e por isso era chamado “Dr. Brinquedo”. Ele foi autor de seis livros de gravuras a respeito de brinquedos.

15. Shigejiro Okuyama, cujo apelido era *imo-shige* entre os professores e curadores de museus. Tinha esse apelido pelo fato de ser vendedor de batatas-doces assadas. Era aficionado em arqueologia e ajudava nas escavações realizadas pelas universidades. Depois, tornou-se proprietário de uma loja de “sebo”, a fim de se aproximar das coisas que realmente gosta.

Estes não eram ex-súditos de Tokugawa derrotados na guerra, mas pessoas que também não estavam totalmente do lado dos vencedores. Tinham uma profunda ligação com a cultura do período Edo e não gostavam da hierarquia em pirâmide implantada pelo governo constituído por elementos de Satsuma e Chôshu. É difícil explicar como pessoas tão diferentes tenham se congregado desta forma. Uma das razões é o fato de todos eles terem o mesmo *hobby*.

Eles se orgulhavam do *hobby* que tinham e não queriam viver sob a hierarquia do sistema de pirâmide. Kyoko Yamanaka era um exemplo típico dessas pessoas.

16. Já relatamos que o governo constituído por elementos de Satsuma e Chôshu estava tentando construir uma sociedade nova, na qual as pessoas não mais se organizavam de forma hierárquica, nem horizontal.

Foi o *dôkôkai* que deu aos apreciadores do mesmo *hobby* uma oportunidade para estarem congregados num plano horizontal. *Dôkôkai* – a associação – foi organizada no período Tokugawa, principalmente entre os aficionados pela história natural.

A origem do *dôkôkai* eram reuniões para estudar a história natural, tão popular no período Tokugawa.

O primeiro governo do período Meiji encorajou as novas ciências, tais como química e física, direcionadas ao progresso, ao contrário do que procuraram fazer com a história natural, na tentativa de mostrar que a filosofia do período Edo estava ultrapassada.

17. Entretanto, ainda havia muitas pessoas que achavam que a história natural podia abrir a mente dos homens para a natureza ao seu redor, muito mais do que as ciências exatas. Havia pessoas que pensavam que os brinquedos, na cultura folclórica, por reunir pessoas e, sendo constituídos de madeira, água, terra, linha etc., abriam suas mentes para um mundo ainda mais vasto. *Shûko* (reunião da Antiguidade) era a associação dessas pessoas.

18. *Tate banko* era um tipo de jogo, do período Tokugawa, desaparecido na era Meiji, realizado nos templos xintoístas durante os festivais de outono. Havia tendas que vendiam *tate banko*. Os meninos tinham que construir uma casa, cortando pedaços de madeira chamados *banko* que eram previamente fixados no chão. Tinham que cortar as suas bordas ou efetuar cortes, no intuito de formar alguma coisa, seguindo a ordem em que eram colocados. O primeiro a terminar seria o vencedor. Gradualmente, os meninos obtinham informações sobre qual deles era o mais habilidoso, o que possibilitava amizades. Este é um exemplo de formação de uma rede horizontal de comunicações.

19. Estou certo de que algumas pessoas que participaram do *Shûko* conservaram o espírito do *tate banko*. Este jogo era apenas para meninos, sendo que para as meninas havia um jogo chamado *kisekae-ningyô*, bastante popular entre elas, que consistia na mudança de roupas das bonecas. Era um jogo diferente, mas que continha as mesmas características de um jogo em grupo. Numa sociedade hierarquizada como a daquele tempo, estes jogos mostravam uma sociedade horizontal que era atraente. Em outras

palavras, estes jogos criaram uma geração nova, que possibilitou a construção de um sistema melhor nos períodos Meiji e Taishô.

20. No início desta palestra, chamamos a atenção para o fato de a derrota nas duas guerras ter formado dois modos de vida no Japão moderno. Um deles eram os derrotados que eram classificados em três tipos:

a) aqueles que pertenciam a um tipo de pirâmide, não necessariamente a de Satsuma e Chôshu, mas que determinaram seu próprio meio de vida numa rede de comunicações que poderia ser horizontal (ex.: Kyoko Yamanaka e Shogoro Tsuboi).

b) aqueles que nunca pertenceram a uma pirâmide de poder e viveram de forma livre, no mundo lúdico (ex.: Kangetsu e Chingaku Awashima).

c) aqueles que abandonaram o cotidiano de um sistema piramidal para viverem no exterior (por ex.: Kotei Nakane, Nyoden Otsuki).

21. Então, o que ocorreu com aqueles que ganharam e com aqueles que se submeteram aos que ganharam? Isto pode ser resumido da seguinte forma:

a) Aqueles que ganharam buscaram construir uma sociedade rica baseada num sistema de prestigiar os talentosos, sempre tendo como centro o Imperador, além de um exército forte. Eles se preocupavam em elevar o seu *status* e ignorar as críticas e o direito de terceiros. É lamentável que as pessoas passaram a agir com esse tipo de atitude também em relação às pessoas de países vizinhos. Não somente com relação às pessoas, mas também com relação à natureza, a qual exploravam ilimitadamente, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial.

b) Estes tipos de japoneses desenvolveram o pensamento de que os fortes poderiam sacrificar os fracos, abandonando o tipo de vida que os japoneses criaram, de que os homens podiam viver melhor em harmonia com a natureza.

22. Os japoneses perderam a Segunda Guerra Mundial. Esta derrota foi diferente da que acabamos de descrever, pois nesta apenas metade dos japoneses perderam. Entretanto, todos os japoneses perderam a Segunda Guerra Mundial. Na primeira experiência, as pessoas procuravam maneiras de transcender espiritualmente os vitoriosos, resistindo ao sistema de pirâmide, tentando conservar seu próprio modo de viver. Havia pessoas que conseguiam escapar do sistema imposto. Porém, depois da segunda derrota, nada disso ocorreu. A razão disso era de que a ideologia da democracia era difícil de resistir. Ainda mais porque vinha acompanhada de conceitos materialistas, dando prioridade aos indivíduos, ao invés do Estado ou sociedade. Para estes japoneses, que através dos filmes conheciam a civilização materialista americana, com sua imagem de vida urbana moderna, passaram a encarar como uma meta a ser atingida.

23. Não havia nenhuma razão para resistir à democracia. Eles simplesmente identificavam os vitoriosos com a democracia e deveriam tê-la separado da prosperidade material. Somente agora é que os japoneses se conscientizaram do lado negativo do

materialismo. Há, atualmente, uma discussão a respeito da destruição do meio ambiente: a poluição teria origem nos excessivos interesses das indústrias e numa perda de afeição pela natureza.

Sobre a questão da aceitação da democracia conservando intacta a estrutura hierárquica, os japoneses deveriam ter destruído o sistema piramidal de Satsuma e Chôshu, bem como ter negado o monopólio do poder e de informações pelo governo central, para poder atingir a democracia. O vácuo político existente era favorável para que se pudesse agir desta forma.

24. Entretanto, é sabido que isso não ocorreu na história do Japão. Isto se deveu ao fato dos japoneses terem sido bem-sucedidos em fazer com que ambos os sistemas coexistissem. Os japoneses apreciam a democracia, mas também a hierarquia, muito embora a influência de Satsuma e Chôshu tenha decaído na década de 20. Mas, apesar disso o sistema piramidal permaneceu intacto. Por esse motivo, os burocratas continuaram a exercer seus papéis de sempre. Eles acreditavam firmemente que a sociedade deveria estar sob o seu controle. Os burocratas estão acima das pessoas comuns, e estas acreditavam que aqueles tinham o direito de controlar o Japão e suas vidas. Acreditamos que as pessoas deveriam ter deixado este pensamento e partido para um novo ideal.

25. Comparando com as pessoas que abraçavam fortemente este ideal, temos um profundo respeito por aqueles que abandonaram o Japão naquela época, independente dos motivos que os levaram a isso. O governo japonês permitiu que eles saíssem do país apenas para resolver o problema do aumento demográfico. Para os emigrantes, isto significava deixar toda uma cultura, língua, para trás. O Japão criado por Satsuma e Chôshu sofreu um colapso, abrindo oportunidade para que essa situação ocorresse. Há duas maneiras de deixar um país. Uma delas é se posicionar fora do sistema dominante, assim como aqueles que foram vencidos na primeira guerra. Eles se tornaram “os abandonados”, ficando fora do sistema, além de terem sido deixados à sua própria sorte. O sistema piramidal, que a maioria escolheu, está por passar agora por uma séria crise.

26. Qual é o caminho remanescente, então, dos japoneses hoje em dia? Sabemos que há dois modos diferentes de vida depois da Guerra de Boshin. E agora, o caminho para identificação do vencedor está correndo o risco de ir à falência. Sabemos que o meio de manter distância do vencedor ainda é eficiente hoje em dia. Só recentemente é que o segundo caminho foi descoberto. Muitos dos ancestrais que saíram do Japão eram aqueles que não encontraram um caminho na sociedade piramidal de que falamos. Nascemos em Hokkaido. O nosso pai saiu da província de Tottori e migrou para lá com sua mãe, quando o seu pai faleceu na guerra Russo-Japonesa. Isso explica o fato de nós sermos tão críticos a respeito do modo de Satsuma e Chôshu controlarem o país.

27. É conhecido por todos que Takenobu Enomoto lutou em Hakodate contra o governo central. Apesar de derrotado, tornou-se um dos membros proeminentes do governo Meiji. Nomeado ministro de Negócios Estrangeiros, enviou, em 1891, imigrantes japoneses para o México e Nova Caledônia.

28. Aqueles que emigraram para o exterior ficaram na mesma situação dos exilados. O Japão estava passando por transformações e mudança de contextos. Já mencionamos que uma estrutura horizontal de comunicações seria mais eficiente do que a vertical. Aqueles que foram morar fora do Japão tiveram um intenso contato com uma cultura heterogênea, língua e costumes diferentes, e assim contribuíram para construir uma imagem diversificada do Japão.

Não cremos que a fronteira do Japão esteja bem definida, mas o ideal é que surja uma rede que una o mundo através de coisas japonesas. Este é o caminho para que a identidade brasileira seja parte da japonesa e vice-versa. Este é o meio para que uma cultura possa transmitir informações a respeito dela mesma. Para atingir este estado, o papel dos japoneses que moram no exterior é muito mais importante do que daqueles que vivem no Japão e tentam controlar o mundo com informações e riquezas. Para finalizar, podemos dizer que os ancestrais dos japoneses que foram viver no exterior são aqueles que foram derrotados na guerra interna denominada Boshin, e que foram excluídos do novo sistema que se criou desde então.

SEMINÁRIOS

Donald Keene

講演者ドナルド・キーン氏は、コロンビア大学名誉教授。1922年ニューヨーク生まれ、1942年コロンビア大学卒業、米国海軍に日本語通訳翻訳官として従事、1949年ケンブリッジ大学日本語講師となる。1951年近松門左衛門の『国性爺合戦』の論文でコロンビア大学文学博士取得、1960年コロンビア大学東洋学部日本語日本文学教授、1979年研究論文日本文学史でケンブリッジ大学文学博士号を授与される。1986年アメリカアカデミー会員、1990年日本学士院会員、1993年勲二等旭日重光賞を受賞。作品は多く 菊地寛賞、日本文学大賞、全米文芸評論家賞などを受賞。

最も基本的なこととして、日本はどういう国か日本人はどういう国民かと考えると、どうしても美意識の問題に触れなければならないと思います。いつから生まれたかは分からないが、仏教の中でも一番有名だった僧侶空海（弘法大師）が中国へ行って、恵果（えか、またはけいか）の弟子になりました。空海は真言宗の開祖で、恵果から次のようなことを教わったのです。密教の教義は余りにも深遠であるので、なかなか言葉で表現できない。悟っていない人にその教義を示すには図画を使うべし、つまり深い難しい哲学を理解できないような人に宗教の原則を説明するにはどうしても絵や彫刻が必要である。別の言葉で言えば、真言宗はどのような宗派かというと、曼陀羅という絵を説明する宗派であると言ってもいいでしょう。日本

人にとって仏教美術とは単にお寺を理解するものではなくお経の難解な徳を説明するにはどうしても絵が必要だったのです。ヨーロッパのキリスト教にも美術があります。文盲の人にも聖書が分かるように教会の内外にも絵や彫刻があった。しかし、恵果の話はちょっと事情がちがっていました。仏教に詳しい人でもどうしても絵画の力を借りる必要があったのです。平安朝になってから貴族階級の中で特に女性がお経の文句を書いた扇子などを持っていたが、そこには絵も描いてありました。そして涼しい風と、お経の利益を受け同時にその絵を楽しんでいました。その絵は、仏さまの絵ではなくむしろ風俗画とか花鳥画などがほとんどでした。日本の美術の中でも有数の美しいものの一つに、平家が厳島神社に奉納したお経がありますが、その景色の絵や全体の美しさは実にみごとなもので、私は、一度、全部を見たことがあるがものが言えなくなる程すばらしいものでした。

仏教は必ずしも美術と関係があったわけではなく日本の仏教には変わった伝統があったと考えられます。例えば、昔のセイロン、今のスリランカのアナラプーダという所に立派なお寺がある。古い、2000年前のものですが、飾り気は全くありません。柱は四角で、何も書いてなく、美しいものは何もありません。どこを見ても美術らしいものはありません。いや、それは間違いです。ただ一か所だけに、美しい花や葉が彫ってあります。それはどこかというと便所だったのです。(笑)そこでは、僧侶たちの美術に対する侮蔑がみてとれます。美術は嘘のもので、仏さまの教えとは関係ないという考えです。これは日本の伝統にはありえないことです。日本では仏教と美の関係は密接で、他の仏教国には見られない美しさがありました。例えば、京都の近くの浄瑠璃寺にある吉祥天の有名な絵画がありますが、実に美しいものです。まず見るものは美しさにうたれ、それから宗教的なことが出てくるかもしれません。しかし、日本人が仏教を求めたときどうしても美しくなければならぬという考えがありました。どこのお寺に行っても思い出に残るような庭、彫刻、建造物などがあります。

しかし、仏教に限らず古い本に大きな特徴があります。古い本の特徴が東アジアで最も変わっているのは、日本でしょう。日本では写本がほとんどで、中国には写本はほとんどありません。敦煌の洞窟にはあったようだが、大体においては後世になると活字にしてきました。たとえば、学者が亡くなると、その息子が義務として父親の仕事を活字にしました。それで、中国文学を専攻する学生は手で書いた字を読む苦労はしなくていいのです。しかし、日本文学の場合、人が書いた文字、略字、変体仮名など 罣があって困ることが多いですが、それを知らないと日本文

学全体は読めないのです。そして、日本人はどうしてそれほど写本にこだわったか。どうして日本人は印刷技術を知っていても、文学を印刷しなかったかということは、問題になります。世界で印刷された文字で最も古いもののの中に日本の法隆寺の百万塔陀羅尼があります。奈良朝の印刷物が日本に残っています。また、中世でも仏教の本ならば、大体は印刷していました。しかし、『古事記』や『日本書紀』、『源氏物語』、『古今集』は印刷することは全くありませんでした。一番新しい版は16世紀末頃です。つまり、日本人が朝鮮から印刷の活字をおぼえてから印刷業がはやるようになりました。その前に印刷した本はほとんどないのです。その理由を考えますと、例えば『古今集』、日本人にとっては最も大切な本のひとつだったそれは勅撰集の最初であり、また日本人は『新古今集』の歌人をはじめとして、それ以降、自分たちのモデルは古今集であるとして、ものを書いてきました。『源氏物語』の中にも無数の引用があります。会話にも『古今集』の詞を引用していました。しかし、ついに『古今集』は印刷されなかったのです。日本の古本屋にいくと、写本の多くが『古今集』と『伊勢物語』です。どうしてこれらを印刷しなかったのかと言いますと、私の考えでは日本人は本も美術品だと思っていたからではないか。もし、印刷されたものはみな同じでたとえ千冊でも百万冊でも字は変わらないのです。しかし写本の場合は字を書いた人の性格や上手下手によって字が変わりました。これを日本人は喜んでいました。また紙とか墨の濃淡に特徴を感じました。日本人はこれらの美しさを無視できなかったのです。印刷物は写本と内容は全く同じでも、日本人はそれだけでは満足しませんでした。美しい本が大切でした。そして写本でなければ美しく思われませんでした。

物語の場合も同じで挿絵はたいへん大きな役割を果たしていました。例えば、『源氏物語』よりも前に書かれた『宇津保物語』には、写本の中に、ここには絵があると、何回も出てきます。さらに詳しくここにだれその家がありますとか、仙人が集まっていますなど、簡単な印が残っています。要するに最初はいろいろと挿絵があり、読む人は挿絵を頼って読んでいたかもしれません。『源氏物語』にも挿絵が入っていたはずですが、『源氏物語』の中でも本に挿絵があったことが書いてあります。たとえば、末摘花が本を読んでいる時に絵を喜んでいたことが「絵にかきたるをぞ時々になぐさめにしたり」という文から様子がわかります。『源氏物語』には物語絵という言葉があります。逆に、まず絵があって、それに女房が詞をつけて物語が出来た例もあります。『源氏物語』の絵巻物は日本で一番すぐれた美術だとよく言われています。17世紀の初め頃から活字が多くなりましたが、後で日本人はこれを捨てたわけです。これは世界の歴史にはない現象です。便利なものを知っ

ていてこれを拒否し、これと似たこととして室町末期から、徳川初期に日本人は鉄砲をもっていました。鉄砲を捨てて刀に頼る過程がありました。このように日本人は活字の作り方を知っていたし、時々哲学の本とか謡曲の本など、活字本を作っていたが、徳川時代の文学のほとんど全部が絵入り本です。これが18世紀の日本文学の大きな特徴です。日本文学と絵との間に密接な関係が生まれました。私の大好きな作品に『江戸生まれ艶気の樺焼』があります。これは1785年ですが、艶二郎という醜男の話で、彼は金があるので たくさんの女性を買ったりするが、失敗ばかりする。面白いのはこの作品中の絵のなかの上や下 壁などいろいろなところに文句が書いてあり これをどういう順序で読んでいいのか分からないくらいです。もし、活字本にして 挿絵がなくなったら全くつまらないものになります。面白いと思われているのは絵があるからです。絵と文と一緒にしているからです。これは非常に大切な事です。 どうして日本人は活字本を知っていても木版本に戻ったのか。私の考えでは、単なる経済的な理由ではなく 美の問題です。日本人は活字は本の一部分でしかない。完全な本には絵がなければという考え方があるのではないのでしょうか。現在でもその傾向が残っています。どの新聞の朝刊にも夕刊にも、連載小説が載っていますが、例外なしに挿絵があります。小説作家の名の隣りに同じ大きさの字で挿絵画家の名も出ています。読者も画家の名を覚えています。谷崎潤一郎の『鍵』に棟方志功の挿絵がありました。あれがなければ『鍵』は理解できないし、それがなかったらあの小説は非常に冷たい小説に思われます。棟方志功の挿絵があったから作品はほほえましいような、おもしろい、楽しい小説になっています。こうした例はいくつもあります。しかし外国にはこのような例は少ないです。

以上、活字、あるいは木版など 本の体裁についてはなしました。

次に本の内容です。まず『源氏物語』における美について。『源氏物語』がどんな小説であるかと言えば、やはり美を謳った小説と言うしかないでしょう。人々の生活のことはすべて美しいです。衣類は、十二単衣など細かいところまでつぶさに書いてあります。また、人々の家、庭、花とか家と季節感について詳しく書いてあります。日本人は特別に季節に敏感であると言いますが私は全然信じません。他の国だって四つの季節があるし、また日本の季節は、それ程、はっきりしていないと私は思っています。夏は特にそうです。夏は、まず長い雨が続く。この後に雨が降らないのですごく暑いです。あれは一つの季節といえるのでしょうか。私は四季というより五季だと思う。(笑)ともかく 季節に敏感であることが、必ずしも日本独特とは思いません。しかし一つの事実として日本人は、季節についてたえず書いています。古今集ですが、歌の並べ方は日本独特なもので、最初の巻は春、夏、秋、

冬となります。他の国には季節による並べ方はないと思います。他の国では詩人の生まれた年の順序で並べるのが普通です。日本にはもう一つの並べ方があります。それは『懐風藻』とかですが、漢詩集には人の地位によって並べてあり、天皇の詩が先で、次に皇太子であるとか、いずれにしろ季節によって並べるのは珍しいものだと思います。『源氏物語』の中にも季節のことがたびたび出ています。

余談ですが、わたしはヨーロッパのオペラの季節について調べたことがあります。それがほとんどありません。いつの季節なのか分からないのです。例えばヴェルディの傑作『オテロ』も暖かいはずなのですがいつかわからない。例外はあります。プッチーニの『ラ・ボエーム』ははっきり冬です。西洋人も春が来れば喜んだのには違いないのですが、季節そのものを文学のテーマにすることは、あまりなかったと思います。

次に、『源氏物語』に欠けているものは何か。答えは食べ物です。二千ページもある物語の中で 誰一人ものを食べないし、飲まないのです。ところが、中国の小説は食べる場面ばかりです。アヒルのあしを使ってどういうものを作ったとか、細かく出てきます。しかし日本文学には食べ物がなぜか出てこないのです。それは食べること自体が美しくないと思われていたからです。食べることは動物的で決して人の前ですべきではないとか、隠れて食べることをよしとしていたからです。今でも歌舞伎の女形も原則として人前では食べません。もう一つ、西洋や中国の文学とは違う面があります。それは男性が女性の顔を見ることができなかったことです。このことは、私達が『源氏物語』を読むときに忘れがちです。光源氏が初めてだれそれを見たとき顔の美しさにうたれて、どうしてもこの女性を自分のものにしたいと思ったということは — 西洋の小説にはよくありますが — 『源氏物語』ではまず垣間見るとか、穴を通して見るとかありまして、几帳の中の女性はよく見えません。風が吹いたとか猫が几帳を倒したとかで見ることはありましたが、不断は女性の美は問題になりません。男は何に魅かれたかという、まず女性の袖です。几帳の中から出ていた袖は美しいとか、(笑) こんな袖の衣装を着ている女性は素晴らしいとかいうことになります。これは西洋文学には全くないことです。あるいは、次に手紙を書きます。光源氏などは美しい文字で書き 適当な紙を折り畳んで花を添え、それにふさわしい小姓に頼んで女性の元に贈ります。返事を見て「こんな字ですか」と思うともう関心がなくなります(笑)。顔はどうでもよいのです。逆に美しい字なら「やっぱり」と思いどうしても近づきたいと思います。また、別の角度から『源氏物語』の美についてみますと、『源氏物語』の中に女性の顔の描写は

一つありません。たいへん美しいとは書いてあるが、具体的にどんな眼か、鼻か、口か、どこにも書いてありません。書いてあるのは髪長さだけです。『源氏物語絵巻』でも『百人一首』でも顔がかいてなくて後ろ姿だけで長い髪だけが描いてあります。これは、日本だけの美意識の賜物の一つだと思います。西洋の小説にはどういう目か、どういう鼻か、どういう口か、顔の描写が多くあります。また、あの眼の奥にひそんでいるものを見たとか何とかいう描写は、特に良くない小説には多いです。（笑）

また、このような伝統は日本では長く続きます。日本の小説には顔の描写がありません。私の知人でフランス文学を専攻しているのが、バルザックの小説に出てくる老人の顔の描写について博士論文を書きました。しかし、日本だったら非常に簡単に二、三行で博士論文が書けます。（笑）少し変わった例ですが、明治時代の文学において、日本人は初めて西洋の小説に接し影響を受けた。例えば『佳人の奇遇』という小説があります。1885年（明治18年）に書かれたもので、二人の外国人の女性の描写があります。一人はアイルランド人、もう一人はスペイン人です。分かりにくいので読んで説明します。アイルランドの美人、「齢、23~24、緑眸（緑色の目です）、皓齒（白い歯） 黄金の髪を垂れ」そこで括弧の中に、「西人、外国人は緑眸にして毛髪の金あるを称して美人となす」つまり西洋人の美人は金髪、青い眼である、という説明があります。日本人にとっては化け物に見えるか知れないが、外国人にとってはこれが美人であるという説明が入っています。しかしスペイン人は、アイルランド人とは違うのです。「眉は遠い紫の山のように艶やかであり、髻（びん）の巻き髪は雪より緑にかすむ」 ともかく、彼女は化け物ではなく中国の美人のように見えます。説明しなくてもよかったのです。『源氏物語』の絵巻物には顔があっても皆同じで、光源氏は全然光っていないのです。小さい髭があり 丸い顔をしているが特別に美しいとも何ともいえません。女性も皆同じ顔です。全体は極めて美しいです ところが、この顔はこの顔よりも美しいとはなかなか言えません。18世紀の浮世絵を見ると、また面白い特徴があります。春信、歌麿の場合は、いろいろな美人の顔がありますが、皆同じです。極端な場合は男性も女性も全く同じ顔です。刀を差しているかどうかを見なければ区別できません。

（笑）つまり美の観念がありまして、これが美しい顔です。男性にしても女性にしても、これが歌麿の顔、これが鳥居清長の顔となっていて特別に個性を出す考えはありませんでした。あるいは個性は美を否定するもので、個性があるから美しくないと思われたのかも知れません。『源氏物語』の中で個性のある顔は一つしかありません。それは末摘花の顔で、鼻が赤いから滑稽な人物として描かれています。ほ

かの人物には個性がないのです。むしろ他の人に似ていることが大切です。つまり、光源氏がどうして紫の上に惚れたかというと 藤壺に似ていたからです。どうして藤壺を愛していたかという、自分の母親に似ていたからです。つまり美の観念は非常に強くて世代から世代へ伝わっていて、別に個性があったからではないのです。特別に眼が大きかった、口が小さかったというのは論外です だれもそういうことにふれません。日本の美術全体にはこのように個性を否定する傾向が非常に強いです。たとえば演劇についても能面がそうです。能面には個性がないはずで、あるとすれば上手、下手の区別で、孫次郎は全部同じ顔のはずで、誰かが能面を彫る時、特徴を入れようと思い、大きな口にしたり 眼を細くしたとしても誰も喜びません。文楽の頭（かしら）も同じことで、頭、つまり首の種類は限られています。十二か十五しかないので、人形が登場した瞬間に、これは中年の良い男だ、これは悪い男だと頭だけをみてすぐ分かります。特別にきれいだとか目立つような目鼻はなく 全部決まっています。歌舞伎でも俳優たちには顔があるはずだが、厚化粧をするから分からない場合がほとんどです。舞台をみている間、いかにも歌右衛門らしい歩き方とかはあります。しかし、写真だけをみてこれが歌右衛門か梅幸かを区別できないことがあります。とくに一世代前の人では、分かりにくいのです。俳優たちは個性を殺すようにします。能の場合でも直面という面をつけない曲目でも、能楽師はできるだけ自分の顔の特徴を殺すようにしています。なるべく表情がないようにします。自分の顔が能面に似ているようにつとめています。それは非常に変わった美の意識の結果と思われます。

人物の場合でも、同じような傾向があります。例えば、近松の世話物の徳兵衛、治兵衛、忠兵衛はどう違うか。まず環境が、待遇が違います。ほかに忠兵衛はせっかちだとか少々はあるが、皆よく似ています。この人は他の曲にはでないような人だということは、絶対にはないのです。私たちがみているとこれが二枚目だとか、これは銭のある若い男だということはすぐ分かります。そして、私たちは別にそのためにつまらないとか変化が少ないとは思わないのです。話自体は面白いし、近松の詞が美しいからそれだけで充分なのです。

台詞も特徴が少ないのです。狂言の場合、太郎冠者の台詞はどの曲目でも初めの部分はみな同じです。また、ヨーロッパの道化芝居や中世、近世の喜劇と違って方言がないのです。これは不思議な現象です。どこの国でも地方の言葉を馬鹿にし、自分たちの中心のことばの発音が一番正しいと思い、地方の人の言葉には変な癖があるとか、古めかしいといったりするものですが、それが狂言にはないので

す。もう一つの特徴は、外国人が出て来ないことです。ヨーロッパの喜劇には愚な外国人が必ず出てきます。人を馬鹿にすることは喜劇の大切な部分です。また、シェークスピアの『ヘンリー四世』の中にはいろいろな言葉の癖が出てきます。同じ英語でも、スコットランド人、ウェールズ人、アイルランド人、英国人の英語はそれぞれ区別されています。また、主人公のフォスターの英語、若い人の運っぱな英語、或いはヒストという大袈裟なものの言い方など、言葉だけでどういう人が話したかすぐ分かります。ところが、日本の演劇では誰が話しているか、なかなか分かりません。演劇全体の一部でありながら誰それとは言えない、せいぜい言えることは身分によって区別されていることです。狂言の大名はそれらしく物々しい言い方でいばっています。太郎冠者は大名より頭がいいですが、目上の人に対して話している。あまり上手にできませんが、大名が命令するときは、このように上から下へ声が降ります「エーッ」。太郎冠者はこのように下から上へ向かってものを言います「ハーッ」。個人的な解釈だが、言葉自体ではなく、言葉の発声で自分の感情を伝えることができます。

日本の演劇に限らずねらいは真実ではなく美であるといつて良いと思います。美しいものが大切です。例えば、日本では、型の美と言います。能、文楽、歌舞伎にしても他の芸術でも型は非常に大切です。俳優は型にはまって型を破るということです。自分の巨匠の型を、全て覚えてから、それを少し壊す、少し自分の個性を出すことが良いのです。わたしは狂言の稽古をしたことがあります。きわめて楽しいことだが、教え方は他の舞台芸術と全然違うと思います。西洋の舞台芸術の場合、例えば16世紀の召使の役があった場合、監督が君は16世紀の召使だと思ってどういう態度をするか、自分なら主人に対してどんな仕種をするか考えるように言います。しかし狂言にはそのようなことは全くないのです。狂言師が弟子に一文句言うのです。そして弟子は鸚鵡返しに同じことを言うのです。全く同じになるように何回も繰り返します。人の解釈や心理状態、時代的なものは論外で、問題になるのは同じ調子でものを言うことでした。つまり、大事なことは先生と全く同じことをすることで、個性を出すことではないのです。

私はかつて、パリでジョン・ルイ・バローのハムレットを見ました。あれは珍しいものでした。極めて面白かったですが、英国では絶対にやれないハムレットでした。英国ではハムレットは本当は正気で時々気狂いのまねをするのです。ところがジョン・ルイ・バローには本当は気狂いで時々、正気にみえます（笑）。それは新しい解釈と言うのでしょうか。そうかといって狂言師、能楽師に何も特徴がない

か、何も解釈がかわることはないのかと言うとそうでもありません。自分の師匠と変わらない演技が出来た上で少しくらいは自分なりに変えることはできます。私は15年ほど前に名人の観世久男さんの『卒塔婆小町』を見ました。大変上手だと思いました。日本人の友人は私よりはるかに能に詳しい友人ですが、終わってから震えていました。「もう、こんな卒塔婆小町は見ることは出来ない。こんな素晴らしいものは見たことがない」そこで私が、どこがそんなに変わっていたかと聞くと「あんな色っぽい小町を見たことがない」と言います。私は気がつきませんでした。（笑）上手なのは分かりましたが、色っぽいとは分かりませんでした。どこが色っぽいのか、それは鑑賞の名人でないと分からないのです。これも日本の美の一つの問題です。鑑賞の仕方。美はあっても眼識のある人でなければ区別できないのです。誰にでも分かると言うわけではないのです。特別な資格のある人でないと見ても分からず、気が付きません。しかし、目をもっている人には分かるのです。これは日本芸術一般に言えます。ちょっとだけ違う解釈だと、みな驚きます。西洋の場合、それはほとんどないと思います。

個性の問題ですが、日本の文学全体に個性があるにはあるが、意識的に出すことは多くないのです。例えば、和歌でも同じことが言えます。和歌に個性を意識的に求めたことは余りないと思います。言葉にしても、『古今集』で和歌の詩的言語が決まりました。その後、新しい言葉は使ってはいけなかったのです。たとえば、『古今集』は10世紀の初め、905年に編集されました。『新古今集』は三百年後です。どう考えてもその三百年の間に新しい言葉はたくさんできたはずですが、生活ぶりも食べ物も変わったはずですが、三百年は非常に長い年月です。しかし、私の知っている限り『新古今集』には『古今集』に出ない言葉はないし、あったら嫌われたと思います。例えば、歌合わせがあったとします。左の組と右の組があり、審判がいて、もし片方に汚い言葉、慣れていない言葉が出ると負けるのです。どうしても純粋な言葉でなければいけない。『古今集』以外の言葉を使ってはいけなかったのです。『新古今集』以後もほとんど千年も同じ言葉を、つまり19世紀の半ば頃まで歌人たちは、だいたい同じ詩的言語を使っていました。19世紀初頭の日本人は煙草が非常に好きだったのですが、和歌の中で煙草のことは書けなかったのです。たばこの名前はもちろん、草を喫むとかいう表現も禁じられていました。だから、自然な成り行きとして、和歌が、短歌が人々の日常生活から離れてしまいました。それは何故か、結局、美のためでした。美しいもの、美しくないものの観念が非常に強く、そしてそのイメージはずっと同じだったのです。例えば花。花と言え一番美しいのは桜だったのです。その他、紅葉、梅の花、それも梅の香、月、雪、これら

が何回も出てきます 知人の山本健吉さんが、「『国歌大観』を全部読んだら、世界で最も憎むべきは桜の花だ」（笑）という結論に達したと言いました。しまいには飽き飽きし、むかむかするでしょう（笑）。どうしてそうなったかと言うとやはり美しいのは桜、紅葉、夏にはホトトギスなどがいましたがこれ以外には認めてくれなかったからです。最近の例で私が松江の観光バスに乗ったことがあります。案内嬢が松江の美しさを説明しました。「春は桜、秋は紅葉、夏はハイキング 冬はスキー」（笑）つまり 夏と冬は日本独特のものよりもハイキングとスキーの方がふさわしいと思っていたようです。徳川末期から歌人たちも不満をもっていました。許された花に限られていました。他の花がどんなに好きであっても それを歌ってはいけなかったのです。もし詠ったとしても短歌として認めてくれなかったのです。だからといって個性が全くなかったかと言うと、そうではなく 西行が桜を詠んだ歌は定家の歌とは明らかに違います。それは人間味が滲んでくるようです。言葉、表現ではなく どこか深いところから現れてくるものがあり それが西行の傑作だとわかります。

私が、これが日本的でこれはそうではないと話すとき、果たしてそうだろうかと自身に言い聞かせます。日本の典型的な絵は何かというと墨絵ではないか、と言う返事が来ます。しかし、墨絵が日本的であるとするなら絢爛たる『源氏物語絵巻』はどうかとか、或いは歌舞伎の衣装は非日本的なのかという、そうではありません。日本の演劇で何が日本的かという、能の不必要な物のない舞台。いつも同じ松を背景にして、本物とはちがい象徴的なものばかりで写実的なものがないと思っていると、歌舞伎を見てそれが誤りだと思われまゝ しかし、どの時代にしても、どんな芸術にしても美意識があることははっきり言えます。日本人は昔から美しい物に対して非常に敏感でした。美しくないものを拒否する傾向が強いです。現在でもそれを感じます。工芸品を見ると世界一と言えます。他の国が真似をしている程です。日本の美意識はあらゆる所に出てきます 日本人が美意識に無関心であるということはまず考えられません。例えば寿司を作っても、何でも美しくします。包装紙もひももそうです。日本人はそうしないと満足しないのです。しかし、その中で一つだけ選ぶとすれば、やはり能にしたいです。それは日本の美術、舞台芸術の中で最も多くの特徴があると思われる。まず能は暗示的な舞台芸術で、全体の一部しか見せないのです。あとは観衆の想像力にまかせます。それはもともと和歌や俳句にある傾向と同じで、全部言ってしまうと散文的になって刺激を与えることがなくなるので、なるべく押さえて一部分だけ出して 眼のある人、耳のある人に

対して自分なりの解釈をつけることで、舞台での言葉を補うわけです。能はきわめて非写実的です。背景はいつも松の絵で変わることはありません。そして着る物はとても美しいのに役とはほとんど関係がありません。「松風」という人物は潮を汲むことを生業としている。私なら海に行ってラフな姿で働くだろうが、松風は素晴らしい衣装で行き、彼女が海に入るときどんな姿になるか心配です。これは明らかに美のためです。写実的な衣装なら誰も喜ばないのです。これは一つの特徴です。

次の特徴は松風の声です。聞くと男の低い大きな声で女形の声ではありません。もし女の声なら芝居になってしまいます。能の世界での罵り言葉は「芝居だ」という言葉です。避けるべきは「芝居」である、だから男が自然の声を出すのです。それでも人が不愉快に思うことはないのです。次に面です。能面は小さいです。能楽師の顔をかくすことができず顎の下の部分も見える程なのに誰も幻滅を感じない。どうして小さい面なのか、日本人の美意識の中で小さい顔は綺麗だということがあるからでしょう。かつて美人の基準に八等身とかがありましたが、日本人はこうした写実を拒否しながら美しい姿を出しました。能の音楽はオペラとは違って旋律らしいものではありません。誰かが口笛で能の旋律の一部を表現することはできません。目的が音楽ではなく、視覚的な美を大切にしている。見える美が一番大切です。謡曲の詞ですが、日本文学で一番むずかしく、最も訳しにくいです。縁語とか掛け詞があるからではありません。誰でも注釈の本があれば分かるが、その注釈にない言葉が多いです。注釈をつける人は悪い人です。（笑）難しいところを避けたり、現代訳にしたりで本当の意味を伝えてくれないのです。だから頭のよい読者は実際に見て本当の意味を解釈しなくてはならないです。完全な注釈は不可能なのかも知れません。世阿彌にしても初めから理解しえないという前提があったのではないかと思います。世阿彌自身が『砧』という曲は五十年先の人は分かるまいと予言している。西洋では逆で現在の人には分からないだろうが、未来の人は適当に評価するに違いないといっています。世阿彌は反対でこれが能の難しさとなります。どこが難しいのか、引用文が多い、文章そのものは難しくないがどうしてもここでこれを引用するのか、全体の意味と引用文との関係がどうであるかがむずかしいです。そこを説明しなければなりません。日本の芸術の難しさに十分に鑑賞するのが大変だという意識が日本にあります。一般には理解できないだろう。未来の人はもっと理解に苦しむのではないかという予想もするのです。それは日本独特のことかも知れません。

私がいまだに好きでない日本の芸術があります。それは茶道で。日本の歴史の中で茶道の大きさは認めています。だが外の人間にとっては理解できないことは昔から

ありました。大閤秀吉が招いたポルトガルの神父ジョアン・ロドリゲスは茶の湯の会についてこう書いています。「日本人は茶を飲むためにこうした集まりに大きな価値を置きたり、楽しむ。それ故に彼らは、たとえ粗末であってもわざわざそのための部屋を建てたり、こうした集まりで出される茶を飲むに必要な道具類を買うのに、莫大な金をかけるのを厭わない。したがって、ただの土を捻って作ったものにも関わらず、一個が一万、二万いや三万クルザード、或いはそれ以上もする茶碗もあるという。つまり、ただ土を捻っただけの茶碗に、一万クルザードも使うのは当時のヨーロッパ人にとっては気違い沙汰と思ったでしょう。ヨーロッパでもワインを飲むために金をふんだんにちりばめたコップを使ったでしょうが、それはいかにも高価に見えるものでした。ただの茶碗に莫大な金を使うのは理解出来ない、また茶碗をていねいに見ると格子が入っていたり、ひびが入っていたり、誰かが欠けたところを金で埋めたかも知れない、それはヨーロッパ人にすれば完全な物ではないから価値がないとして捨てます。日本人は逆にそういう物を喜んだのです。どうしてか。今でもどうして喜ぶのか。いろいろ説明はできますが、一つは質素に見える物が好きです。しかし質素だからといって安いのではなく、質素に見えることは逆に贅沢となる。たとえば柱にしてもペンキを塗れば何の木か分からなくなるが、そのまま出すと松と桧の区別がはっきりと分かります。どちらが綺麗か誰でも分かります。そのペンキも彫刻もない柱のために莫大な金を使う日本人は現在でも大勢います。床柱のことを考えると、大変なお金です。私は伊勢神宮の遷宮の時に参ったことがあります。儀式の前に誰でも入れますが、それを見て世界で最も美しい建築だと思いました。同時に最も高い建築です。同じ額で百十階の高層ビルが建てられると思います。そして見事に完璧な美しいものであるが、使っているものは木と葦だけでどこにも金も宝石もありません。以前、イスタンブールの美術館に行ったことがあるが、そこに中国の皿、壺などの染め付けの最高の作品がありました。しかしトルコの王様はそれだけでは満足せず、ルビーやエメラルドをちりばめました。本当に残念です。日本人はこうしたルビーやエメラルドを飾るという悪趣味はもちません。

もう一つ、日本人には滅びやすいものを好む傾向がある。茶碗にしろびかぴかの新品より古ぼけて少し汚くなった方が綺麗です。時代が経っていることが分かります。西洋では金持ちの蔵にしまわれた油絵があったとします。三百年も大事にし、出して見せるとき最高の褒め言葉は「きのう描かれたように色彩が生き生きしている」と言います。日本では逆で、「昨日描かれた」などと言われたらありがたくないのです。三百年、五百年を語るような物でなくてはおもしろくないのです。前の

話にもどりますが、日本人は桜を喜びます。どうしてか。それはすぐ散るからで、梅のようにひと月も枝についていたらだんだん汚くなって 梅の最高のところは清いとか香りがなんともいえないと言うが次第につまらなくなり 三週間もたてば誰も見に行きません。しかし、そういう滅びやすい物は日本人にとって非常に大切です。日本には石はたくさんあるのに石造建築がない。何故かと聞いたら地震があるからと答えた。私はそれを信じません。日本人は石の家を嫌っていました。木造の家を欲しがったのです。木造の家は古くなれば時代の美しさが出てきて独特の美しさが出てくるという考え方に基づいています。

日本人の美意識はあらゆるところで見かけます。料理がそうで 目で食べるものだなどというように、何とも言えない美があり、これは他の国の及ぶものではないでしょう。瀬戸物もそうで、他の国ではなぜかみんな丸いが四角や三角のものはないが、日本人はちょっとした形で面白みを出しています。つまらない例だが田舎の駅は春になると造花の桜が飾ってあり 夏は青葉、秋には紅葉があるのです。どうしてそこに置くのかと駅長に聞いても「分からない。そうになっているし、人が喜ぶからでしょう」と簡単に言うでしょう。しかしそれも綺麗だと思うのでしょうか。それも日本人の美の一つと言えるでしょう。

日本の近代作家で一番美について書いたのは、恐らく川端康成だったでしょう ノーベル文学賞をもらったときに『美しい日本の私』という演説をなさいました。時々、私は東京と北鎌倉の間の電車に乗ってそれを思い出します この間の景色ほどの醜い景色は世界でも少ないです。(笑) その景色は工場ばかりで、そうでなければ住宅で情けないような建物が多く 自然の美はどこにもないのです。しかし川端先生はあらゆる所に美を見つけられました。その点、私のような普通の人間とは違います。彼はハワイのホテルの食堂でガラスがたくさん並んでいて日が差すのを美しいと言っていました。私は何回も同じものを見ましたが一度も美しいと感じたことはありません。(笑) そういう眼をもっている人なら、あらゆるところで美を見つけることができます。東京でも、川崎でも、探せば美はあるだろうと私は思っています。

今の日本では派手なものを喜ぶ人が増えたようです デパートでは以前にはなかったようなものが売られています。しかし、まだ日本人の奥に何か日本の美に対する特別な気持ちがあると思います。例えば、現在世界で最も高い料理を食べようとしたら、名はあげませんが東京にある料理屋です。大変美しい、庭付きの自分だけの部屋があり、女給は綺麗な着物ととてもていねいな言葉遣いで また食べ物そのもの

も極めて美しいです。現在、そこで一人、八万円です。（笑）私は自分の金で行ったことはありませんが、私を招んで下さる方がいれば喜んでまいります。（笑）他の国では考えられません。フランスで一番おいしい料理を一番高い葡萄酒を注文しても、そんな値段にはならないでしょう。なぜ、日本人はそんな高いお金を払うのか。それは食べ物が世界的なものだからではなくて 全体の雰囲気、周囲にあるもの、その美しさは自分にとって大切なものであるからいくらお金を使っても惜しく思わないのだろう。日本人の美意識の根は大変深いものです。時々私は心配することがある。或いは、それがやがてなくなるのではないかと。電車の中で若い人が、漫画本を読んでいると私はがっかりする。だが漫画本も絵入り本の伝統にはいるから私の心配は或いは杞憂かもしれません。私が一番伝えたいことは、日本人の美意識と日本文化との密接な関係です 他の国の場合では美意識に全く触れないで論じられるかも知れません。私の国アメリカ合衆国の場合、アメリカ人の美意識について全く問題にしないで結構アメリカの歴史が書けるものです。日本の場合は絶対ありえません。日本の美意識が日本文化とほとんど変わらないものと私は信じています。ありがとうございます

都会の色彩と音

－ 明治日本における外国体験と文学の創作

Jean-Jacques Origas

講演者 Jean-Jacques Origas氏は、フランス国立東洋語文化研究所(INALCO)主任教授。1937年、バーレ、スイス生まれ、フランス人。1956年～1961年パリのエコール・ノルマル・スペリオールのラテン語、ギリシャ語、フランス語、ドイツ文学科を卒業、エコール・ナショナル・デ・ランゲ・オリエンターレ・ビヴァンテ（東洋語学校）で日本語を学び、比較文学を専攻。1958年～1959年、パリ大学・早稲田大学教員協会交換協定の発足により早稲田大学教員として赴任。1961年～1964年、東京外国語大学教員教授、1965年末よりパリの東洋語学校（現在の国立東洋言語文化研究所）で教鞭をとる。1969年より同校の教授として近代日本文学を中心に教鞭をとる。1990年以降、フランス教育省の監督総局日本語教育責任者となる。1991年～1992年にかけて国文学資料館に客員研究員として滞日。1988年、国際交流基金奨励賞を受賞、1990年、フランスのL'Ordre des Palmes AcadémiquesよりCommandeurの位を受賞する。

本日は、明治時代に特に見事な活躍を成しとげた作家の文章を二つ三つ一緒に読んで、それぞれの文章の特質を考えて行きたいと思います。

お配りしてある資料にも書いておきましたように、外国と文学の創作の問題ですが、近代化社会に入る日本にとっての外国 — 安政元年、ペリーの黒船が二度目に江戸湾に入った時、外の世界との出会いは、西洋との出会いでした。このことは何

も口先の言葉として申し上げるのではなくて、その当時、西洋は非常に重要な、確かに深く もう決定的な役割を果たしているのですけれども、これはやはり世界と日本との出会いであったのです。今日はここで特に三つのヨーロッパ体験について話します。これは何もヨーロッパがどんなに重要であるかとかいうことを強調するためではなくて、これはただ一つの出発点です。明治の日本にとっては、外国、特に西洋は、まず都市でありました。福沢諭吉のほとんど最初のものと言っていい文章 ― これは福沢が若い時、万延元年に、海臨丸に乗りサンフランシスコへ行った当時のことを書いたもので、その文章は非常につまらないと言われていますが、サンフランシスコの町の構成などについての記述に大変興味深いものがあります。このように外国は、つまり西洋は都市であったのですが、三人の作家の外国体験について概略を話しますと、まず森鷗外は4年間、明治17年から、足かけ5年、当時のドイツのいくつかの大きな都市に滞在しています。次に夏目漱石は、明治33年の秋にロンドンに到着して、2年あまりそこに滞在。最後に永井荷風ですが、外国滞在はさらに長く、米国へ行って、それから一年間ほどフランスに滞在して、全部で5年以上になります。漱石の2年にしても、4年以上の、鷗外の滞在にしても、または荷風の5年にしても、非常に長い滞在です。わたくしども、現代人の体験に比べて、苦い、辛い日もあったのですが、いかに充実した、深い体験であったか ― これは正に「体験」と呼べるものです。

外国体験と、文学の創作。今日、考えていきたいのは、この三人の作家のそれぞれが明治の非常に優れた知識人として、または文学者として、どのように西洋のことを捉え、書いたのか、三人の文章を読みながら考えていきたいと思います。客観的に書かれていたとか、間違っていて書かれていたとか、それは今日のわたくしどもの文章を分析する主眼ではありません。外国体験から、それぞれが自分で一つの作品を作り出した、どういうふうにその体験を一つの作品に作り上げたのか、それを少し考えたいと思うのです。

多くの日本の知識人、また、そうではない多くの普通の人も、アメリカへ渡り、そして極東のそれぞれの国を渡って、ヨーロッパの国々を渡ります。でも、そこから本当の文学作品を創り出す人は、極めて少ないです。本当にむずかしい、稀なことです。そうした事実を極めて貴重なこととして受け止めたいと思います。

では、三人の作家の文章をそれぞれ一部と一緒に呼んでまいりたいと思います。

鷗外は、『うたかたの記』。これは明治23年8月のものですが、少し説明しますと、『舞姫』は明治23年1月、『ふみづかい』は明治24年1月。この三つの作品はかなり短いですが、鷗外の文学的な出発点であり、ある意味ではそれだけで鷗外の文学世界として成り立つとされています。しかし本当は、それだけではないのです。

まず、非常に有名なのは、明治22年、すなわち『舞姫』この小説を発表する前の

年に発表された、『於母影』という訳詩があります。また、特にヨーロッパのレーナウ、バイロン、ハイネ、ゲーテなどの詩人の翻訳を、友人、あるいは自分の妹なども組み入れて、しています。さらにいうと、明治21年の帰国後すぐ数週間も立たないうちに、読売新聞にカルデロン デ ラ バルカの翻訳を始めて、翌年フリスを翻訳しています。今は全く無名になった人々や一流作家ホフマンなどの中編、短編などの翻訳を次々に発表しています。かなり詳しい文学史をみても、ほとんどこれらの鴎外の散文小説の翻訳は顧みられていません。それはただほとんど一つの準備であったというふうに考えられているようです。しかし、私はそう思いません。

この散文の翻訳は、非常に優れたところがあります。勝手な翻訳でありながら、正確に作品の中心をついています。今の翻訳の基準から見ると許せるかどうかと思いますが、これは物を作り直すために「土をこねて」「石を削ぎ落とす」彫刻家のような手つきで言葉を組んでいます。この翻訳の業績は、小説の執筆と同じであります。作家鴎外がこの両面の作業から、つまり言葉から言葉へと、つまり外国の言葉から自分の言葉へと、外国での体験を踏まえて自分の小説を作り出そうとしたのは決して偶然ではありません。彫刻家の手で言葉を組むような姿勢で文章を書き出します。

『うたかたの記』の最初の一行を読むと、「幾頭の獅子の挽ける車の上に、勢よく突立ちたる、女神バワリアの像は、先王ルウドキヒ第一世が此凱旋門に据ゑさせしなりといふ」とあります。この最初の一行は近代の日本文学には見当たらないような勢いの文章です。まず、獅子の彫刻があります。そして、「幾頭」、それがまとまってきてそれを「挽ける車」、そしてさらにまとまって、「挽ける車の上に、勢いよく」すなわち最初は大きいとか小さいではなくて、動きを表し、その動きを「突立ちたる」と表現し、段々と上の方へ、複数のものから一つの中心へと統一していき、そして「女神バワリアの像」に続きます。ある意味でこれは実に19世紀の景色です。大きな建造物、記念物、モニュメントがこの都会の中心にあります。

鴎外はそれを彫刻家と建築家の感覚で、言葉の勢いでもって作り出そうとしています。その場は都会の中心の場です。中心の場というよりも、中央の場、すなわち、これは国の力の象徴となるのです。だからこそ、この文章は単なる描写に止まるものではなく「先王ルウドキヒ第一世が此凱旋門に据ゑさせしなりといふ」と表現するとき、「凱旋門」は『この』であって『その』ではないのです。私たちは、「この」、つまり、「ここ」にいるのです、この勢いを目の前に見えています。そして同時に、歴史の奥行きを見ているといえるのです。この奥行き、この中央の場。これが出発点です。鴎外は文章を使って都会の空間の一種の遠近法を作り出しました。

これに続く次の文は、「その下よりルウドキヒ町を左の折れたる處に、トリエント産の大理石にて築きおこしたるおはいへあり。」この文は建築家の目、もっと正

確にいうと、都市計画の眼で見ているもので、「築きおこしたる」の言葉だけでも建築に対する深い親近感が滲みでています。次の「おほいへ」は、当時の明治の言葉にしても珍しい言葉で、漢字で書けるのにあえて仮名で書かれています。鴎外には深い国学の流れがあり、ある言葉の美しさをたくみにひらがなで現すのです。あえて仮名で書くと建物がさらに大きく、わたしには見えてきます。

三文目は、「これバワリアの首府に名高き見ものなる美術学校なり。」です。首都、首府。まさに中央の場。ドイツには、当時このミュンヘンに比べることのできる町はベルリンかハンブルグの他にはなかったと見なければなりません。この中央の場は、ただ空間の真ん中というだけではなく、ある意味で、磁石のようにすべてのものが引き付けられる所です。この描写の妙を感じることができれば、ここにあるのはただ目に見える物の描写だけではなく 同時に、目に見えない、一種のある社会的な空間の表現であると言わなければなりません。続けます。「校長ビロツチイが名は、をちこちに鳴りひゞきて、獨逸の国々はいふもさらなり、新希臘、伊太利、蹕馬などよりも、こゝに來りつどへる彫工、畫工數を知らず」。すなわち、都会の最初の音はここでは、その名声、その名です。それが響きわたる。それがやはり一つの中央の場であるから、一つの都会であるから、そこにドイツの国々 ― 当時、ドイツ帝国ができているのですが、バワリアはバイエルンとしてまだ存在する。ザクセンはまだ存在する。そして新ギリシャ、イタリー、すなわち南、デンマーク、すなわち北、などよりも「こゝに來りつどへる彫工、畫工數を知らず。」これが都会の第二の空間。これにすぐ別な空間の次元があって そこで初めてこの大都会の空間が出来あがるわけです。美術学校の学生たち、若い画家や彫刻家たちは、「日課を畢えて後は、學校の向かひなる、『カッフエエ、ミネルワ』といふ店に入りて、珈琲のみ、酒くみかはしなどしておもひおもひの戯す。こよひも瓦斯燈の光、半ば開きたる窓に映じて、内には笑ひさゞめく聲聞ゆるをり、かどにきかゝりたる二人あり」とあります。この「カッフエエ ミネルワ」は都会の中のもう一つの空間です。それは閉ざされた空間で、外の街ではないのです。そこに皆が入っている。その描写の仕方は実に不思議な感を伴うものだと思います。「こよひも瓦斯燈の光、半ば開きたる窓に映じて、内には」という個所の最初の瓦斯燈は決して「カッフエエ」の中の瓦斯の光ではなく 外のものです。窓が半分位開けてあって、それを外から見るのです。外から見て、どういう色彩があるかということ、外はもう暮れです。

すなわち、明るいものと暗いところがあるわけです。色彩というほどのことはほとんど言えないのです。ただ妙に明るさと闇があるのです。そしてその「内には」つどう人たちの笑い声があるのです。中央の大きい凱旋門、大きい建物の沈黙。そしてほとんど音にならない世の中、天下の名声。その社会をなすその動き。そして今度は「カッフエエ ミネルワ」、いろいろな人が笑いさざめいている。いろいろ

な人が冗談を言いあって、コーヒーを飲みあって、酒を飲みあっている、その閉ざされた空間が、外からただ少し開いている窓を通して見える。ただし、中から笑い声がザザザザと聞こえてくるのです。これが、三つ目の空間。これで一つの、都会全体の空間ができます。

次の文は、「先づ二人が面を撲つはたばこの烟にて、遽に入りたる目には、中なる人をも見わきがたし。日は暮れたれど暑き頃なるに、窓悉くあけ放ちはせで、かゝる烟の中に居るも、習となりたるなるべし。」いよいよ、閉ざされた空間です。

ほとんど真夏なので、煙いっぱい、窓を開けてもよさそうなものなのに「開け放ちはせで。」 — 私たちはこの閉ざされた空間の中に入ります。そしてそこに会話が始まるのです。

こうした会話で鴎外は文語の要素を十分に使いこなしています。これも近代文学の一部だと思っています。言葉が古いからその文学が古いなどとは決して言えません。ただし、妙なことですが、会話になると、これも文語です。これは、ドイツ人の主人公の間の会話で、日本語の文語になると、いかに自分の言葉の通路を通してその現実をもう一度作り直すか、という作業を隠しています。それと同時に、ここでおもしろいと思ったのは、登場するエキステルというのは当時実在の画家の名前です。ヴァンゴッホやレノワールのような、特に重要な画家でもないのですが、この人が実在するということは、鴎外が時々実際の要素を自分の小説の中に取り入れていることになります。そうしたところを見ると、鴎外の作品は、何回も文学史に書かれたような「ロマンティックな作品」であるといちがいには言えないと、私は思います。

やあ、「エキステルならずや」と声をかけ、みんな冗談を言い合っている。そこへ一人の人物、日本人の画家で、巨勢（こせ）と言う人が出てきます。そして一つの思い出を話します。

第二ページ。「大人気なしといひけたで聞き玉へ。謝肉（カルネバル）の祭、はつる日の事なりき。」ケチなことを言わないでお聞きなさい。カーニバルのちょうど終わる日のことだった。「『ピナコテエク』の館（たち）出でし時は(...)」。この都会には、大きな建物、そして大きな機能を果たす建物があり、まさに館（たち）は、『ピナコテエク』は博物館であって、新しい絵画と古い絵画を収める、ドイツ、あるいはヨーロッパでは最も大きい、美術館の一つです。「『ピナコテエク』の館出し時は、雪いま、晴れて、街の中道なる並木の枝は、一つ一つ薄き氷にてつゝまれたるが、今點ぜし街燈に映じたり。」ほとんどここまでに、他の色彩がありません。無論、この大都会の中には、石だけでなく、木も雪もあります。ある意味で、自然の勢いもこの都会の中に入ります。ただ、どういう色彩なのかと言うと、結局は黒と白。この黒と白との非常な美しさ。白い道の真ん中に並木があり、その

一つ一つの枝にその雪が氷となって、そして夜ですから街燈がついています。すなわち、これは全く光のそれぞれの偏光、それぞれの可能性を合わせていて、色彩はほとんどないのです。

「いろいろの異様な衣を着て、」。これはカーニバルの終わった日だからです。「白く又黒き百眼掛けたる人」の「百眼（ひゃくまなこ）」は、江戸時代の言葉で、厚紙で出来たマスクを意味します。「群をなして往来し、こゝかしこなる窓には毛氈垂れて、物見としたり。」世間、この社会の世間。カーニバルに興じる人は一人ではありません。物見する人もいます。けれども、本当にこのカーニバルの勢いに加わる人は、「白く又黒き百眼掛けたる人」なのです。赤いマスクがあってもいいのですし、逆にカーニバルの時は、色豊かなものなのに、です。「カルゝの辻なる『カツフェエ、ロリアン』に入りて見れば、おもひおもひの假装色を争ひ、中に雜りし常の衣もはえある心地す。」色々とは言うのですが、すなわち、そこでは、さまざまな色彩を想像することはできますが、本当はどうなっているのか。「常の衣」は紺色、グレーか茶色ということで、これが一段と映える。今度逆に、さまざまな色の名前を挙げないで、それを描写しないでただ、その対照、コントラストが決め手となります。そして、難しい話になるかも知れませんが、ここにある都会の音、そして鴎外のこの小説を考察するときには、次の短い、不思議な文章を理解することが極めて大事です。この「カツフェエ」のなかに少女（おとめ）がいたのです。この少女はあまりにも気が強いので、14、15歳のおとめではないと思いますが、言葉としては「少女（おとめ）」を使っています。

「少女が側に坐したりし一人は、『われをもすさめ玉はむや、』といひて、右手さしのべて少女が腰をかき抱きつ。少女は『さても禮儀知らずの繼子どもかな、』」。こう簡単に、恋愛ごっこをしようとする男を乙女はそこで止めてしまいます。その言葉は、当然明治時代の女言葉であるかどうかは疑問になりますが、鴎外は自分の言葉を創り出しています。「繼子」というのは、英語の、昔から使われている、“bastard”に近いのではないかと思います。ここでは非常に強い、はねつける言葉になっています。「『汝等にふさはしき接吻のしかたこそあれ。』と叫び、ふりほどきて突立ち、美しき目よりは稲妻出づと思ふばかり、」。稲妻は闇の中の光の一閃であって、この女性とはかなりかけ離れたイメージです。これは外国の女性なので、それで簡単に説明がつくかも知れませんが、そうではなくて、これも鴎外が創り出した女性であり、まるで刃物のように切り込んでくる人。これが稲妻。その姿、その動作、その言葉は何かこの社会、この空間に切り込むような激しい勢いがあります。「しばし一座を睨みつ。巨勢はただ呆れに呆れて見居たりしが、この時の少女が姿は、堇花うりにも似ず 『ロオレイ』にも似ず さながら凱旋門上のバワリアなりと思はれぬ。」これが最初の第一行に出て来た、女神の像。

最初に読んだ時、この女神の像はいくらか悪趣味だと感じたことがあります。唯、ドイツの力を謳う彫刻だと。だが、ここでは、逆に、この女性が一種の女神なのです。そしてその勢いをもつこの若い女の人、鴎外の芸術論を口にする役割を担うのです。

「少女は誰が飲みほしけむ珈琲碗に添へたりし『コップ』を取りて、中なる水を口に銜むと見えしが、唯一嘆。」そして、文章がそこで切れるのです。こんなにある意味で無礼な女性もいません。鴎外はそのそばにいて、自分の心をこの人物に託すと、確かに私どもはある程度見なければなりません。「繼子よ、繼子よ」そこに集まった若い画家たちに、このうら若い女の子が叫ぶ言葉です。「汝等誰か美術の繼子ならざる。フィレンチエ派學ぶはミケランジェロ、キンチイが幽霊、和蘭派學ぶはルウベンス、フアン・デイクが幽霊、我國のアルブレヒト・デュウレル學びたりとも、アルブレヒト・デュウレルが幽霊ならぬは稀ならむ。」—すなわち、このミュンヘンは特にアカデミック派の強い所だったのです。美術史から見ても非常におもしろいところですが、皆若い画家が今学び取っているのは、古い、最もクラシクなイタリアのルネッサンスか、オランダ、これもオランダを見れば、本当はフランドルの、こちらがルーベンスなのです。あるいはデュウレルのルネッサンス。そして鴎外はロマンチックな作家ではなくて、現在に生きる創作、芸術を求めた人だと私は思うわけです。

第3ページ。この小説は非常に整然とした緊密な構成を持っていて、上中下に分かれています。巨勢という日本人の画家とこの若い女性が町から出てミュンヘンに近い山の方へ行きます。最初はまだ都会の真ん中にいます。「定なき空に雨歇みて、學校（すなわち、美術館）の庭の木立のゆるげるのみ曇りし窓の硝子をとほして見ゆ」。非常に美しい文章です。でも、色彩と見れば、自然もこの都会の中に入ります。まず「雨」、雨の止んだ後の「雲」そして「枝」がちょうど窓の前にあります。ここにどのような色彩があるのか。鼠色、灰色、グレーのあらゆるニュアンスがあると私は読んでいます。他の色はほとんど見えてこないのです。非常にデリケートな模様が動いています。山の中に入ります。バイエルン山ですから急です。汽車で、机のような平らな所を走っていくと、急な山が突っ立っているのです。そして湖になります。「国王（バイエルン）の棲めりといふベルヒ城の下に來し頃は、雨彌々劇しくなりて、湖水のかたを見わたせば、吹寄する風一陣々、濃淡の堅縞おり出して、濃き處には雨白く、淡き處には風黒し。」—この時代において、鴎外の最もすごい文章だと思います。「風黒し」、これは写実主義などと言うものではなく、全くその現実を再び作り出すというような、非常に激しい決意があります。雨がいよいよ激しくなる、この激しい現実、黒と白で、雨は白、風は黒なのです。なぜ黒なのか、説明はできません。私たちはそれを読んで、鴎外の創造と、言葉と、

創作の力を見るのみ。この若い女性と共に船に乗ります。間違いになった国王ルウドキヒ二世は、自分が心を寄せていた女性の姿をもう一度目の前に見て、この船に近づこうとするのです。そして岸辺のすぐそばにあるから、不思議な、一種の、ロマンチックともリアリスチックとも言えない、全く不思議な場面があって、その若い女性を引き出して、水に落として、自分も死ぬ。そしてそばに連れ添う、年取った国王の医者もそこで死にます。

「日もはや暮れて、岸には『アイヘン』、『エルレン』（ドイツ語の名前で、木の種類）などの枝繁りてあひ廣ごりて、水は入り江の形を成し、蘆にまじりたる水草に、白き花の咲きたるが、ゆふ闇にはの見えたり」。まさに最後に、黒と白の動く模様しか残らないのです。これが当時の、初期の鴎外の一つの深い線です。ではそれは、どういう意味なのか。それは私も説明ができません。そしてそれを簡単に説明するのも、白と黒の象徴は何なのか説明するのも、またそれを問うのも意味がないのです。私たちはもっと根源的なものとして受け止めなければなりません。

そして最後は、本当はまだ数行ありますが、非常に珍しい終わり方をしています。「時は耶蘇暦千八百八十六年六月十三日の夕の七時。」－ 繰り返して申しますが、この作品が東京で発表されたのは明治23年の8月です。そして耶蘇暦というのは、不思議な言い方ですが、当時の年の数え方としては極めて珍しかったと思います。あるいは滑稽だと読者が思ったのではないのでしょうか。それから、4年しかたっていないのです。やはり 現実の幾つかの点を取り出して、自分の空想にも満ちたこの創作をそれにつないでいるのです。「バワリア王ルウドキヒ二世は、湖水に溺れて殞せられしに、年老いたる侍醫グツデンこれを救はむとて、ともに命を殞し、顔に王の爪痕を留めて死したりといふ、おそろしき知らせに、翌十四日ミュンヘン府の騒動はおほかたならず。町の角々には黒縁取りたる張紙に、此訃音を書きたるありて、その下には人の山をなしたり。新聞號外には、王の屍見出しつるをりの模様に、さまさまの憶説付けて賣るを、人々争ひて買ふ。」町の音は、張り紙、新聞の号外、私たちが呼ぶメディア すなわち始めに申し上げた、中央のあらゆる力の印。そしてこの世間転換の空間。これが社会の空間。この社会の空間には必ず力関係もあります。この新聞の号外、すなわち、ある意味で極めて近代的なとらえ方です。あんなに不思議な、私たちの現実から出ようとするこの作家はもう一度現実を見せて、私共をずーっと囲む、この現実、これが新聞の号外、そして、「点呼に應ずる兵卒の正服つけて、」－ 兵隊がなければ、国がない、または国の力がないのです。そこでその音は点呼するのです。命令を出す、短い声。「黒き毛植ゑたるバワリア整戴ける、警察吏の馬に騎り、または徒立にて馳せちがひたるなど、雑沓いはんかたなし。」終わりに、雑踏、国の力のための雑踏。これは、一層、黒と白の世界、その都会、あるいは、その日々を浮き出させると思います。

ついで、第二は漱石の、ごく初期の作品です。漱石は、明治33年から35年まで、ロンドンにいました。帰朝してからは、一高東京帝国大学の講師となり、学生に教えながら、迷いつつ、作家になる内なる準備をしていきます。1904年の12月に高浜虚子、正岡子規との最も親しい友人だった漱石は、高浜虚子が主催する「山会」おもしろい文章、特に書生の文章を読み合う会で『吾輩は猫である』の第一回の記事を読むことになります。それを皆が喜び、転ぶほど笑い、友達同士の間の成功は大変なものであり、翌年の『ホトトギス』の正月号に掲載されました。これまた読者の間で大変な成功で、作家漱石が誕生します。執筆を始めたのは1904年の11月か12月ですが、発表は全部1905年、明治38年です。2年の間に『我輩は猫である』を次々と書き続けて、厚い2冊になります。そしてまた漱石は同時に短い小説、長い小説、中ぐらゐの小説を書くのです。こんなに多様な創作をする作家は世界でも珍しいです。その時期の中の一つのもので、明治38年に、『我輩は猫である』の第一回にわずか2週間ほど遅れて、この『カーライル博物館』を発表します。

ともかく、書き出しを聞いてください。「公園の片隅に通り掛りの人を相手に演説をして居る者がある」。これは鴎外とどんなに対照的であるか。この公園は、首府ロンドンの中央にある公園で、そこには、だれでも入れます。公園の片隅、ちょっと小さい、控えめなところ - カツフエエミネルワの閉ざされた空間であるのと実に異なっています - で、そばをただ偶然通りかかる人を相手に話します。どれはある意味で、無意味なことです。ある意味で大変勇気のあることです、大胆なことです。また、近代日本語の成立過程としては、この「演説をして居る」という形は近代日本語の成立する一つの決定的な条件だと思います。そしてここでは、「をして居る者がある」とあります。これは実に素晴らしい、ちょうどこれは、近代日本語が確実な形で、確立して行く その時の今なのです。続いて、「向ふから来た釜形の尖った帽子を被づいて古ぼけた外套を猫背に着た爺さんがそこへ歩みを付めて演説者を見る。」「見た」と言っていないのです。すなわちこれも、現在そのものを追求する。「演説者はぴたりと演説をやめてつかつかと此村夫子のたたずめる前に出て来る。」「ぴたり」、いよいよ現在が緊張して来る。そしてこの文の終わりのところにもやはり「出て来る」とあります。「二人の視線がひたと行き當る。演説者は濁りたる田舎調子にて御前はカーライルぢやないかと問ふ」。ここでの会話は、日本の現代的な話し言葉に通じます。鴎外との違いがここにも現れています。

「如何にもわしはカーライルぢやと村夫子が答へる。チエルシーの哲人（セージ）と人が言ひ囁すのは御前の事かと問ふ。」「セージは、セージグラウスの略語で、ポルトガル語では、*uma espécie de galo silvestre*」鳥の一種です。

「成程世間ではわしの事をチエルシーの哲人（セージ）と云ふ様ぢや。セージと云ふは鳥の名だに、人間のセージとは珍しいなと演説者はからからと笑ふ。村夫子は成程猫も杓子も同じ人間ぢやのに殊更に哲人（セージ）杯と異名をつけるのは、あれは鳥ぢやと渾名すると同じ様なものだのう。人間は矢張り当り前の人間で善かりそうなものなのに。と答えて是もからからと笑ふ」。 — 陶醉するほど、すばらしい文章です。片一方はからかっている。挑戦するのです。演説する者はあまり有名な人ではありません。カーライルは当時にしては極めて偉い人です。それなのにからかったら、何も社会的な、世間のことを考えずに、カラカラと笑う。そこはカーライル、臆しもびっくりもせずに、怒りもしないで、また笑い飛ばしてしまう。こういう都会の空間、そしてそこに生まれるカラカラと笑う高い声。これはある意味で近代文学の中では、漱石の発明ではないかと思います。

次の段落の始めの一文を読みます。「余は晚餐前に公園を散歩する度に川縁のいすに腰を卸して向側を眺める。」川は、ロンドンのテムズ川です。「倫敦に固有なる濃霧は殊に岸邊に多い。」これは、どこの国でもあまりにも有名な、ロンドンの霧の話です。ここまでは、普通の話です。この次の文を見てください。「余が櫻の杖に顔を支へて眞正面を見て居ると、遙かに對岸の往來を這ひ廻る霧の影は次第に濃くなって五階建の町續きの下から漸々此揺曳くものの裏に薄れ去つて来る。」この文章を読むと、これは鷗外の遠近法と、つまり全てのものの位置をはっきりとさせようとする姿勢とまるで正反対で、一つの動きの中に、自分もだんだんこの文章の本当の意味が分からなくなるのですが、何となく霧があって、その霧が流れて、五階建ての町続きまで見えなくなる。そこまでわかります。そしてもう一度読み直せば、たしかにそうだということがわかります。

「仕舞には遠き未來の世を眼前に引き出したる様に窈然たる空の中に取り留のつかぬ鳶色の影が残る。其時此鳶色の奥にぼたりぼたりと鈍き光が滴る様に見え初める。」こういう描写は、むろん、絵で言えば、ターナーかも知れません。印象派の人も時々 こういうことを試みたかもしれません。しかし、これを言葉で描き出すというのは最も難しいことだと思います。大変な技です。さらに、次の文が続きます。「三層四層五層共に瓦斯を點じたのである。」これは、ある意味では、鷗外の複数のものから全体の統一を志す姿勢とは正反対であって、つまり全体としての霧があって、そこにぼたりぼたりと光が見えて、それは3階4階5階ともにあらゆる光が目に見えて、その中央からもう一度、複数の方へ行くのです。

この話の筋は、小説の筋と言えるほどのものかどうか分かりません。しかし、ともかく、明治35年以降の明治の日本の作家は、一言でいえば、非常に思い切った試みをしています。少しおおげさな言葉で言えば、前衛的な気持ちで、小説の創作の上で、いろいろな試みを行ったと思います。たとえば、ここで、有名なカーライ

ルの有名なる庵を讀えています。「庵りといふと物寂びた感じがある。」それは京都、江戸、それぞれ、日本の思い出で、庵と言え、それは、カーライルの住んだ所、カーライルの庵。ただし、「庵といふと物さびた感じがある。少なくとも瀟洒とか風流とかいふ念と伴ふ。然しカーライルの庵はそんな脂っこい華奢なものではない。」ここで、いかに漱石は有効に現代の言葉、またはちょっと俗語に近い言葉を使いこなしているのかがすぐ分かります。「往來から直ちに戸が敲ける程の道傍に建てられた四階造りの眞四角な家である。」「出張つた所も引き込んだ所もないのべつに眞直に建つて居る。丸で大製造場の烟突の根元を切つてきて之に天井を張つて窓をつけた様に見える。」ここに漱石の風刺、原型を見る目が出てきます。そして、中に入って、ただ見物するのです。つまり、この小説は、カーライルが昔住んでいた家が今博物館になっているのを見物したというだけの話なのです。これで小説になるのかと思いますが、やはりこれが一つの形の可能性だと言えるでしょう。

続く文章を見てください。最初の段落は、カーライルの言葉の翻訳です。漱石はこれを文語にしたのです。そして次の段落は、自分の直接の体験で、極めて現代的な現代語を使っています。こういう言葉の模様を使って、その対照を出すことを、見事にこの小説で試みているのです。

「カーライル云ふ。裏の窓より見渡せば見ゆるものは」 — 非常に優雅な文語の言葉です。「茂る葉の木株、碧なる野原、及びその間に點綴する勾配の急なる赤き屋根のみ。西風の吹く此頃の眺めはいと晴れやかに心地よし。」段落が変わって、「余は茂る葉を見様と思ひ、青き野を眺め様と思ふて實は裏の窓から首を出したのである。首は既に二返許り出したが青いものも何にも見えぬ。右に家が見える。左りに家が見える。向にも家が見える。其上には鉛色の空が一面に胃病やみの様に不精無精に垂れかゝつて居るのみである。余は首を縮めて窓より中へ引き込めた。」 — 漫画のように滑稽な書き方、と同時にまた都会の最も現代的な一つの特徴をこの瞬間から鋭く見ているわけです。それがすぐ分かります。

「カーライル又云ふ倫敦の方（かた）を見れば」と、「倫敦の方（かた）」、ここで又カーライルの言葉になって、わざと文語に移るのです。映画の用語で言えば、編集のテクニックです。文語をちょっと入れて、それに今度は自分の現代の体験を現代語で表して入れます。「カーライル又云ふ倫敦の方（かた）を見れば眼に入るものはエストミンスター アベーとセント ポールズの高塔の頂のみ。其他幻の如き殿宇は煤を含む雲の影の去るに任せて隠見す。／『倫敦の方』とは」漱石は言葉で遊んで、格好つけて、この文語をもう一度繰り返しています。「『倫敦の方（かた）』とは既に時代遅れの話である。今日チェルシーに来て倫敦の方（かた）を見るのは家の中に坐つて家の方を見ると同じ理屈で — いい言い方です。「家の

中（うち）に坐つて家の方（かた）を見る」と言う理屈、すなわち、これが、現在もうすでにある意味で収めがたくなつた本当の大都会の一つの形、それを見ています。「自分の眼で自分の見當を眺めると云ふのと大した差違はない。」逆説的な言い方です。皮肉な言い方で、最も哲学に近い言い方です。それも、偶然とは今申しません。「然しカーライルは自ら倫敦に住んで居るとは思はなかつたのである。彼は田舎に閑居して都の中央にある大伽藍を遙かに眺めた積りであつた。余は三度び首を出した。そして彼の所謂『倫敦の方』へと視線を延ばした。然しエストミンスターも見えぬ、セント・ポールズも見えぬ。」その後、丸をつけないで、点を打つのです、これも漱石の、急に速くなつた調子で、「數萬の家、數十萬の人、數百萬の物音は余と堂宇との間に立ちつゝある、ただよひつゝある、動きつゝある。」とあります。カーライルは一生、都会の音と闘つて仕事を続けて、生き続けたのです。これがこの小説の一つの中心となります。「カーライルは何の為に此天に近き一室の経営に苦心したか。」一番屋根裏のところに、自分の勉強部屋を作つたのです。「彼は彼の文章の示す如く電光的の人であつた。彼の癩癱は彼の身邊を圍繞して無遠慮に起こる音響を無心に聞き流して著作に耽るの餘裕を与へなかつたと見える。」「無遠慮に起こる音響。」—「洋琴（ピアノ）の聲、犬の聲、鳥の聲、鸚鵡の聲、一切の聲は悉く彼の鋭敏なる神經を刺激して懊惱已む能はざらしめたる極遂に彼をして天に最も近く人に尤も遠ざかれる住居を此四階の天井裏に求めしめたのである。」—「洋琴（ピアノ）の音、犬、鶏、鸚鵡の聲、それから、一切の聲、その飛び方もやはり漱石です。その飛び方が、まだ二つあります。

その一つは、「斯の如く予期せられたる書齋は二千圓の費用にて先ず先ず思ひ通りに落成を告げて予期通りの効果を奏したが、之と同時に思ひ掛けなき障害が又も主人公の耳邊に起こつた。」—この「又も」というのが、哲学に耽つた漱石の、一つの目です。「成程洋琴の音もやみ、犬の聲もやみ、鳥の聲、鸚鵡の聲も案の如く聞こえなくなつたが、下層に居るときは考だに及ばなかつた寺の鐘、汽車の笛、偕ては何とも知れず遠きより來る下界の聲が呪の如く彼を追ひかけて旧の如くに彼の神經を苦しめた。」—すなわち、都会の雑音だけではなくて、都会そのものは一つの低い、強い響きになるだけです。そこまで現在の、すなわち二十世紀の都会の生命を見抜いた作家は、同じ時期に、東西、ヨーロッパにおいても極めて少ないのです。探そうと思えば幾らかいるのですが、またその後はもちろん20世紀の間にこの都会の発見、都会なる現実の発見は、小説の一つの主題にもなりますけれども、漱石は明治38年の1月にこれを書いているのです。

最後にもう一つの展開です。「聲。」この「聲」、それから、丸。このリズム、この切り方。そしてこれが一種の絶頂のところ。「英國に於てカーライルを苦しめたる聲は獨逸に於てショペンハウアを苦しめたる聲である。」そして突然ショ

ペンハウアの最も難しそうな哲学の文章が出てくるのです。このイギリスのロンドンにおけるカーライル、それからドイツにおけるショペンハウアを合わせて行くのが、この小説の本当の道筋です。ここは運命の不思議なところとかを見せるのではなくて、－ 小説は哲学ではないのですが、それでも哲学と同じほどに鋭く現実を、あるいは世界の実情に切り込むことができます － 漱石はそういう小説を考え出すのです。

この段落の終わりのところにある「カーライルとショペンハウアとは實に十九世紀の好一對である。」－ これこそがこの小説の神髄です。そして 最後に、「余が此の如く回想しつゝあつた時に例の婆さん（あの案内する婆さん）がどうです下りませうかと促がす。」それだけのことです。けれども、20世紀の都会という現実に対しても、小説を新しい形で考えることに対しても、この短い話は、非常に貴重な作品だと思います。

最後に、永井荷風のことを申し上げたいと思います。荷風は、先にふれたとおり非常に長く西洋に滞在した人です。鴎外は1862年生まれで、漱石は明治維新の前の年、1867年の生まれなので、1879年生まれの荷風は次の世代ということになりますが、やはり荷風は明治の作家だと言えるのではないかと思います。この作品『日和下駄』は、大正初期のものですが、1900年から1915～20年頃までは、日本の文芸の歴史においては連続性があると見なすことができるかも知れません。明治 大正と細かく言う必要はなく、そこには依然として明治の生命が現れていると思います。

『日和下駄』、これは小説ではなく随筆集です。当時荷風は、高等学校も出ていないのに、明治43年に帰った時は上田敏と森鴎外の推薦を受けて慶応義塾大学の文学部の教授に任命されたのです。そして同時に雑誌『三田文学』の責任者となり、その主催をしました。この作品は一年間に渡って連載された後、縦山書店から刊行されたのです。刊行は大正4年の終わり、11月です。ちょうどヨーロッパでは、第一次世界大戦に巻き込まれている、その最中でした。

ここで荷風の外国滞在歴を少しくわしくみると、1903年9月アメリカに渡り、翌年タコマのハイスクールに入学し、同年11月にミシガン州のカレッジに入り 1905年夏からニューヨークとワシントン、そしてニューヨークの横浜正金銀行に勤めることになって 結局二年間ニューヨークとワシントンに滞在します。その後、フランスの方に渡って、1907年11月にリオンに着いて、翌年1908年の春の終わり、5月の末までそこにいて、それから2カ月パリにいます。1903年の秋から1908年の夏まで、ほとんど5年間の外国滞在です。そして、何の任務もなく フランス語で言う“un voyageur sans bagage”、荷物なき旅行者、身軽な人は、le nouveau continent et

le vieux continent、新しき大陸、すなわちアメリカ大陸と古き大陸、すなわちヨーロッパの両方を見たのです。これも非常に珍しいです。

この『日和下駄』はほとんど外国のことには触れず、東京のことばかり書かれています。それも、最も目立たない所を書きます。例えば、名前のつかない路地、この路地の美しさ、機能、その歴史などを謳うようにして謳っています。よく言われている、「江戸へのむだな郷愁」ではないのです。わたしはそう思いません。荷風は、江戸のことも東京のことも同時に見ています。そして誰も気づかなかった最も基本的な現実のいくつかの面、断面を描き出そうとしているのです。その一例は、第九章の「崖」です。ここでは、「崖」が「昔から市内の崖には別にこれという名前のついた処は一つもなかったようである。」どんなに細かい地図を見ても、江戸の崖には名前が一つもないのです。「『紫の一本』その他の書にも、窪、谷なぞいう分類はあるが崖という一章は設けられていない。」これが荷風独特の言い回しです。『紫の一本（むらさきのひともと）』は江戸のことを書いた江戸時代の本ですが、そこにはいろいろ、たとえば窪のことを書いてあっても、これは言葉のうえのことであって 現実にはぴたり合わないのです。江戸の人はよく言葉遊びに耽って、あまり現実には窪がなくてもそれを窪と呼ぶのです。ただし、荷風によると、『紫の一本』や他の本には窪、谷という呼び方はあるのですけれども、どこを見ても、崖という呼び方さえないのです。地名もないし、そういう呼び方さえないのです。そこは荷風が二回も三回も曲がりくどい道を通して、その皮肉で切り込むのです。

「しかし高低の甚しい東京の地勢から考えて、崖は昔も今も変わりなく市中の諸処に聳えていたに相違ない。」というように取り上げられます。つまり、ほとんどだれも気づかなかった江戸、東京の中にこういう風景があるのです。その二つの例を挙げます。これは随筆ですから、地名などがやたらに多いのですが、それに読者は苛々なさないでほしいと思います。

「小石川春日町から柳町指ヶ谷町へかけての低地から、本郷の高台を見る処々には、電車の開通しない以前、即ち東京市の地勢と風景とがまだ今日ほどに破壊されない頃には、樹や草の生茂った崖が現れていた。」急な地勢において、この都会の真ん中に樹や草の生命力が溢れていたのがよく分かります。また「根津の低地から弥生ヶ岡と千駄木の高地を上げばここもまた絶壁である。」これは大袈裟です。絶壁というのは、高い山とかどこかの海岸の絶壁をさします。どこか勇敢な所が荷風にはあります。そうして、わざと「絶壁」を繰り返します。「絶壁の頂に添うて、根津権現の方から団子坂の上へと通ずる一条の路がある。」というような描き方をみていくと、鴟外や漱石 — もちろん、二人は極めて違いますけれども — に負けないほどの現実を再現する力が、荷風にはあることが分かります。「私は東京中の往来の中で、この道ほど興味ある処はないと思っている。片側は樹と竹藪に蔽われ

て昼なお暗く、片側はわが歩む道さえ崩れ落ちはせぬかと危ぶまれるばかり 足下を覗くと崖の中腹に生えた樹木の梢を透かして谷底のような低い処にある人家の屋根が小さく見える。」 — こうしたところでは、立体的な遠近法のある描写がなされ、上から梢を透かして前景と背景 — 日本の美術によくあるものですが — が言葉として出て来ています。そして次のように続きます。「されば向は一面に遮るものなき大空かぎりもなく広々として 自由に浮雲の定めなき行衛をも見極められる。

左手には上野谷中に連る森黒く、右手には神田下谷浅草へかけての市街が一目に見晴らされ其処より起こる雑然たる巷の物音が距離のために柔げられて、かのヴェルレエヌが詩に、

かの平和なる物のひびきは

街より来る...

といったような心持を起こさせる。」

ここで取り上げられた「物のひびき」、これはポール ヴェルレエヌの、この100年の間に最も親しまれた詩集『Sagesse 叡智』の、中でもよく親しまれた詩の一つ、「偶成」の一節ですが、この二行は、フランスではそれほど有名ではないのです。この二行を選んだのは荷風の創意に違いないのです。原作のフランス語の詩より、いいとは言いません。けれども、ほぼ同じよさがあると思います。とにかく日本語としてこれほど充実した言葉はほとんどありえません。ただし、ここでは、荷風にとって一番美しい風景、江戸・東京のことをいっているのです。それを語る時に、ヴェルレエヌを引用しているのです。そして、次の第十章「坂」になると、それまであんなに気障な言葉でかいていた荷風でも一度も外国のことを取り入れなかったのに、ここでは急に、珍しく外国のことを書きます。自分は特に坂が好きだということを書いています。この章の五行目から読んでみます。

「銀座日本橋の大通の如き平坦なる街路の眺望に至っては、われら不幸にしていまだ泰西の都市において経験したような感興を催さない。」これが一つ。必ず荷風には、こう行けば、またすぐ斜めに行く または引き返す所があります。つまり、理論の上では、この二つのことが全く異なった次元にあります。「西洋の都市においても私は紐育（ニューヨーク）の平坦なるFifth Avenueよりコロンビヤの高台に上る石級を好み、巴里（パリ）の大通（ブールヴァール）よりも遙かにモンマルトルの高台を愛した。」ここで「愛する」とは言わずに「愛した」と言っているのです。そして、一つの文章の中にニューヨークのこともパリのことも合わせて出てきています。これは誰にでも出来るというものではありません。

続けます。「里昂（リオン）にあってはクロワルッスの坂道から、手摺れた古い石の欄干を越えて眼下にソオンの川岸通りを見下しながら歩いた夏の黄昏をば今だに忘れ得ない。」 — 先ほど申し上げた遠近法ではなくて、上から下へ、あるいは

斜めに行く遠近法、これが荷風の発見なのです。この二行の詩の翻訳は、大正2年、すなわち1913年の荷風の訳詩集『珊瑚集』から出ています。普段、近代ヨーロッパの訳詩の一番の大家といえ、上田敏と堀口大学とされています。荷風の『珊瑚集』は、どちらかといえ、黙殺されがちで低く扱われていますが、私は、荷風には詩の翻訳の天才に近い才能があると思います。例えば、先の「かの平和なる物のひびきは／街より来る」は、日本語のリズムとして 7、7、7で、短歌でも俳句でもない、と同時に、“Cette paisible rumeur-là／Vient de la ville”という一種の幸福感を日本語に十分に伝えることが出来たのではないかと思います。フランス語の最初の一段だけを読み、－ これはあまりにも有名ですが － 荷風がそれをどういう風にしたのか、見てみましょう。

“Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit
Berce sa palme.

“空は屋根のかなたに
かくも静かにかくも青し。
樹は屋根のかなたに
青き葉をゆする。

この単語と単語の選び方の確かさ。あるところで何もあわてることもなく、安易に陥ることもありません。言葉を組んで詩の翻訳をする荷風は、あるいは彫刻を仕上げる人、あるいは家を建てる人の手と同じほどの確かさを持っています。結論としては、どれも創作であるということです。ミュンヘンが実際にそうであったか、そうでなかったかということは、少し考えることも出来ますが、「体験」は、どこまでも作品を創るための材料なのです。また、鴎外より漱石が偉いとか、荷風の方がいいとか言うのは、無意味です。三人の作家は、三本の道を開くのです。近代日本語の成立の歴史を考えようと思えば、これらは極めておもしろい3つの文章だと思います。

日本語と日本の方言

ー日本語とポルトガル語との対照研究のためにー

サンパウロ大学客員教授 國學院大學日本文化研究所教授 久野マリ子
(国語学 方言学)

今日、お話する内容は次の通りです。

1 日本語と方言の研究、2 日本語と日本文化の関係について、3 言葉の意味の記述について、4 対照研究の必要性（ポルトガル語と日本語の対照研究の必要性とおもしろさ） 5 意味記述を行う際の母語干渉のいろいろ、6. 対照研究のテーマ

1 日本語と方言について

日本語の中で話されている言葉がすべて方言であるということは、今年の3月にサンパウロ大学で開かれた全伯大学日本語教師研修会の講演で述べたことがあります。つまり 日本語の地域的な変容を方言として考えるので、珍しい単語や発音の訛りだけでなく 日本語の実態はすべて方言であるということになります。

東京では東京方言、大阪では大阪方言、九州へ行けば熊本方言、宮崎方言、北海道では北海道方言というものが話されているわけです。

1 1 方言研究の意義と未来。

ここで日本語の方言研究のあらましを話しておきましょう。

方言研究の研究対象は、音韻 アクセント 文法 語彙の分野に分けられます。これらの分野を 通時的として研究する方言国語史や言語地理学的研究、共時態として研究する記述的研究、社会言語学的研究など、現在の日本語を材料とするあらゆるテーマが取り上げられています。

特にアクセントの研究は、ほとんどの日本中のアクセントの実態が明らかにされ、これをもとに日本方言の方言区画が描かれています。さらに、歴史的にも平安時代ほぼ1000年くらい前の京都のアクセントが明らかにされています。方言研究の面で比較言語学の手法を導入して、成果を収めた分野です。

従来の方言研究の研究対象は、日本語の地域的な変容を扱ってきました。しかし、今日では、年代差 社会階層差 性別 職業差などについて現代日本語で起きている現象は、あらゆる角度から方言研究の対象として考えられています。女性語が無くなっているとか、させていただくなどの敬語の体系の変化、この他、タベレル ミレルなどの一段動詞の五段動詞化はもちろん、ガ行鼻濁音が無くなる現象やサ行子音の口蓋化の程度が弱まる現象などの共通語化と日本語の新しい変化についての研究など 実にさまざまな問題が取り上げられています。

このような研究は、日本語の歴史を考える上での資料も提供します。文字の研究としては、方言で生まれた漢字の研究もあります。

方言研究の研究のおもしろさと意義は、言語を通して社会の変化を見ることができることです。今ここで述べた研究の大半は今の日本語について豊富な資料を得ることができるからこそ、研究ができるわけです。

例えば、私共はチームで（岐阜教育大学の久野真、福岡教育大学の杉村孝夫、岩手大学の大野真男と私の四名）四つ仮名の研究をして参りました。四つ仮名とはサ行のシとスの濁点のついた仮名とタ行のチとツに濁点のついた仮名の発音と仮名の使い分けのことを言います。この発音の言い分けは、江戸時代の初め頃までは標準的な日本語にあったのですが、それ以後は失われました。現在、日本の方言にこの発音の区別を未だに保っている方言があります。それは、高知県と鹿児島県なのですが、この地域でも20代の若者にはすでにこの区別はありません。

私共は、この方言の四つ仮名の発音の特徴的な音声を往來のアナログ録音ではなくデジタルオーディオテープレコーダーで録音しました。いまから300年以上前に消えた日本語の音声を聞くことはできませんが、この録音により、日本語研究者に四つ仮名の音声を提供することができます。

また、高知県内で200名近くの70歳代から10代の後半までの方言の話し手から四つ仮名の音声と仮名遣いの意識を聞いたことにより、単語のどの位置に四つ仮名があるかによって四つ仮名の失われる傾向が異なることが明らかになりましたから、そのような傾向が明らかになるような音環境の単語を 漢語 和語 外来語の種類の中から選びました。外来語の四つ仮名についても調査しました。

このような研究はもう 発音をしてくれる話者が得られなければならないことです。さらに、典型的な発音のできる方の上顎の型を取ってそれに62の電極をつけたものを使って舌が上顎のどの様につくかどうかということ、エレクトロパラトグラフによって測定しました。このような数量調査や実験音声学的な研究や測定も、現実には生きている方言の話し手がいなければ不可能な研究です。

方言研究はこのように言葉の変化の様相や要因を探る研究として 古典を使った研究よりも具体例が豊富にあるところに研究の特徴があると言えます。どんなに優れたテキストでも、文字で書かれたとたんに、作者のフィルターがかかります。文字のテキストは、パロールとしての言語の中の偶然の事象を排除しますが、個人差をも捨象してしまいます。しかも、その個人差はもしかしたら言語変化の兆しを示す大きな手がかりかもしれないわけです。

ただ、方言を研究対象とする時に注意しなければならないのは、方言研究の材料は無尽蔵と言ってもいいほどありますので、なにを資料と観てどの様に研究するかを見極める必要があります。また、資料の質ということが研究の決め手になるので均質な資料の収集ということが、研究の成果の出来不出来の鍵となります。それから、自分が何のために研究をし、何を明らかにして世の中の何に寄与したいかということを決めてかからなければなりません。いわば、方言に立ち向かう姿勢そのもの、言語観のあり方が問われることとなります。

最近の方言研究では言語の変化についての研究が増えています。

この言語変化というものについて柴田武氏は、こう言っています

言語変化は、ことにその言語変化発生時には、たかが一つの音の変化にしても言葉の意味と関係しているのである。言語変化は決して気まぐれなものではない。また、言葉がそれ自身で一人歩きするものでもない。言語は自然に変わるものではなく人間が介在して変えるものである。(柴田武『日本語はおもしろい』岩波新書1995年)

このような視点から、現代日本語に起こっている言語変化について、どのような原因で変化するか、どこから、どのような条件で、いつ頃、誰から、(変化の速度、傾向) これらからその原因を探ろうとする研究が増えています。

2. ことばと文化の関係について

それでは、今回の講演のテーマ日本文化の諸相に合わせて ことばと文化について 日本語と日本の方言を材料にして考えてみましょう。

日本語の方言研究は、日本文化そのものを研究のテーマとするわけではありません。しかし文化を「子から孫へ孫から曾孫へと個人の選択の自由はなく 無自覚的に伝えられる社会的習慣」というふうに考えれば、言葉は文化ということができるでしょう。この観点から見れば、言葉はまさに文化そのものであるといえます。

社会習慣としての言葉について 日本人と日本語、あるいは、日本人の心理構造と日本語について考えてみましょう。以下 やや古典的な考え方をもとに述べます。

日本文化を知るための単語、キーワードがあるといわれています。例えば、「なつかしい」「やるせない」「しつこい」「さぞかし」「なじみ」や「義理」「人情」「恩」などが有名です。ついでに琉球方言の例から言うと、「そっと」もこの中にはいるかもしれません。

①窓をそっとしめる。②気が立っているからそっとしておく。③赤ちゃんをそっと抱く。④目立たないようにそっと立ち去る。

このような言い方が琉球方言にはないのです。おそらく、英語でもそれぞれの文を別の語で言い表し、これを一語で言うことはできないと思います。

例をもう一つ。ポルトガル語で「サンパウロの犬は、大型の犬がおとなしい」の説明をしようとして苦勞しました。「おとなしい」の意味内容は、「むやみに吠えない、主人の言うことをよく聞いて従順である。散歩の最中にも急に駆け出したりはしない、他の人に飛びつかないし、匂いを嗅ぎに寄っていかない。私が頭を撫でててもいやがらない。」などなのですが、このような意味内容をポルトガル語で一語で言い表す単語を私の語彙力ではとうていみつけないことはできません。

しかも、ポルトガル語では、「犬がよくしつけられている」と飼主の人間側の行為としての評価として表現するかもしれません。日本語の「おとなしい」というのは、犬の持っている能力や資質に対する評価という表現ですから、日本とブラジルとの発想の差を表しているかもしれません。

これらの単語がドイツ語や英語に翻訳しにくいということは、いったいどういうことなのでしょう。

人にはそれぞれ、意識、行動の傾向があり、「生き方」の型がある。それは、一人の個人のレベルだけでなく、人の集団、社会集団にもそれがあると考えられています。つまり、「各社会に特有の生活 思惟活動の諸様式」があつて、社会集団のメンバーに共通した「心理構造」があるとされている。このような特有の生活様式やものの考え方というものは、まさに社会集団全体に共通する「生き方」であり 集団のココロともいうべきものであるということです。

このような、一定の共通の心理構造を分有し、同一の文化を担っている人間の集団を「文化共同体」と呼ぶなら、その最も基本的な単位として考えられるのは民族、あるいは国である。「特有の生活、ものの考え方の諸様式」を最も強固にめだちやすい形で担っている集団単位が民族だと言っても良い。それはしばしば一つの「言語社会」を形成する単位集団と一致する場合があるというわけです。

確かに、日本などではこのように言うことができるが、ブラジルの場合では国の成り立ちからいって この言い方は当てはまらないと思います。移民が終わり、今後新しいブラジル人としての共通の認識が形成されていくことは考えられるでしょう。

このような文化共同体に共通する心理構造を捉えるには、その共同体の

使用言語が有力な手がかりとなります。従来、文化人類学者達は早くから、特に単語は文化の索引であるというテーゼを立ててきました。個別言語の構造の中で「単語」（および慣用句）は、それを使用する集団の心理構造を知る手がかりになりやすいという認識がこれです。

はじめに挙げた、「なつかしい」「さぞかし」「義理」「人情」の類は日本人という集団を対象とした際、日本文化の索引になりうる有力な例だというわけである。つまり日本人のものの考え方や心理構造 特に無意識に根を下ろしている価値の体系を知る「指標語」が、日本語のシステムにちりばめられていて その代表例になりうるものの一つが「なつかしい」「さぞかし」「義理」「人情」の類の語であると言い換えても良いというわけです。

しかし、実際のところ、日本語を母語とする人なら誰でも、このような単語を説明したり 翻訳したりすることは簡単かということ、それがそうはいかないのです。

2 2 特有語と欠落語について

文化共同体の共通のものの見方（心理構造）を知る索引としての単語が、その使用言語の構造の中に、主としてキーワードの形で存在すると考えられています。但し、そのキーワードは、それがよく使用されるからキーワードであるという積極的な面からのみ捉えられるのでは正しいとは言えません。ある時は、よその社会では存在するが、別の社会ではそれに対応する言葉が存在しないと言う面にも注目しなければなりません。

これを方言学では、特有語 欠落語と呼んでいます。

例えば、日本語では、同じ親から生まれた子供をキョウダイといいます。英語のように男キョウダイbrother、女キョウダイsisterを別の単語で言うことは一般にはしません。シマイ（姉妹）という語はあるのですが、一般の話言葉としては、会話の中にはあまり使われません。いっぽう 兄弟の中で男キョウダイを年上と年下とで言い分ける単語はアニ、オトート。女キョウダイではアネ、イモートという語が使われます。ハラカラという語が日本語の古い言い方なのですが、現代語では使われることは希です。

男と女のキョウダイを年によって言い分ける言い方は、英語にはありません。このように、ある言語の対して単語がない場合 これらを欠落語というわけです。

一方 「なつかしい」「さぞかし」「義理」「人情」の類はドイツ語や英語と比べて日本語の特有語ということになるでしょう。

ここで注意しておきたいのは、意味研究の立場からは、単語ではない場合、つまり一語で言い表さなくても慣用的な決まった表現があれば、意味の単位として考えるということです。単語か単語でないかは文法の問題であって、意味研究からは集団で固定的な言い方があるなら、それは単語である必要はないと考えたいと思います。いずれにしても、このようにある言い方 単語が存在しないという事実が、その言語社会の文化内容の裏からの索引になっている例と考えられます。

このような欠落語と特有語の存在は、意味領域 語彙体系全体の検討比較という課題にも発展する問題です。

なお、いままで「各社会に特有」の心理構造を強調してきましたが、「特有」の程度については項目ごとに検討する必要があるでしょう。比較文化論 対照言語学などの諸分野の中の問題の一つとして 項目の検討は今後の課題です。

少なくとも日本では、未だに、一般にかなりの研究者までが、日本という国が、風土 歴史その他の点で「多くの国々と際だった特質をもっている」という考えを持っている点を指摘しておきたいと思います。

これは、各言語集団の特色を記述する立場としては、問題のある考え方であろうと思われます。何故ならば、どの国の文化にも固有のものがあられぞれの国は際だった特色を持っているわけで、特に日本が際だっていると言えるほど研究は進んではないからです。どの文化にとっても特色の程度に差はないのではないのでしょうか。以前は、特色を際だたせる研究が多かったのですが、最近、価値を際だたせないという考え方も増えてきています。

このような文化の索引としての単語や表現を見つけるにも、言葉の意味が追究されなければなりません。

3 言葉の意味の記述について

言語変化について 柴田氏の発言の引用すれば、言葉の変化には必ず意味が関係しています。そこには、必ず人間が介在しています。これからは、語彙の体系記述、意味の記述について考えてみましょう。

意味を記述するとき 注意しなければならないのは、自分の持つ方言の意味のカテゴリーに影響を受けることを率直に認めなければならないことです。

人はものの名前を覚えるときに自分の体験から単語を覚えるわけですが、その体験は自分の所属する社会集団の共通の体験である可能性があります。このため、ものの見方 発想法、表現法にそれぞれの研究者の方言のカテゴリーが現れるわけです。

自分の持つ意味の枠組みが無意識に生活の中で現れる例としては、次のようなものがあげられます。

人は言葉の意味を経験と何らかの連関のもとに覚えています。

また、これは言葉の持つ優れた特性の一つでもあるのですが、人は自分に都合の良いことだけを見たり 聞いたりしているということです。つまり 社会的な思いこみのもとに、さまざまな現象を解釈しています。

3. 1 例えば日本人は目の色、髪の色については、ほとんど表現することばがありません。実際に見ていてもその人の目の色が何色というべきなのか、言うべき言葉が見つからないのです。ギリシアのアテネ大学の先生に「あなたの髪の色は何色ですか」と聞いたことがあります。実際には見えているのに、何色と表現すべきなのか言葉がないのです。戸惑いながらも、彼は薄い褐色とか栗色とか言うことを教えてくれました。日本人にとっては目はクロ 髪はクロなのです。実際に目の色が何色であるかは問題ではありません。白人はすべて「アオイ目」と表現されるように類型化しています。

古典的に有名な例として 太陽の色が何色かということもあります。日本では赤で 幼稚園の園児は太陽の色はみんな赤く塗ります。ブラジルではペルーやヨーロッパと同じ黄色です。虹の色が何色かという例も有名です

3. 2. 私の大学院の時の先生で、W. A. グロータース神父から伺った例も古典的な例の一つでしょう。グロータース先生は、ベルギー人で言語地理学の研究として優れた業績を持って居られますが、日本での生活は長く日本に来る前は中国に居られたので漢字の知識は私共日本人以上のものがあります。ヨーロッパ系の言語の訛りはあるものの、神父として日本で長く生活しておられて日本語は達者なのですが、日本を方言調査で回ったとき「すみませんが」と日本語で何かを聞こうとするとたいいていの日本人は、アイ キャン ノット スピーク イングリッシュと手を振りながら逃げだしたそうです。白人を見れば誰でもアメリカ人だと思ふとか、どんな色の目をしていても青い色の目で、金髪だと言われるのと同じで、日本語で話かけても相手はガイジンだから英語を話していると思ひこむわけです。

先日のドナルド キーン先生のお話の中にも日本の文学の中で人の顔の描写が少ないことを話しておられましたが、目の色、髪の色については今でも表現できる色の種類が少ないようです。

人はさまざまな物に言葉を与えることによって外界にある世界を理解しています。その切り取り方はそれぞれの社会によって決まっていてその社会的な存在の一員として言葉と物の関係を覚えているのです

3 3. 例えば、日本語で「肩がこる」という言い方があります。日本へ来たヨーロッパ人の留学生は、肩が凝るという日本語の表現を知らなかったそうです。それで彼は日本に来た当初は肩は凝りませんでした。一端「肩が凝る」という表現を覚えたとたんに肩が凝るようになったそうです。これは、ある現象に言葉という形式を与えることによって、その現象が自覚的に表現できるようになることを表す例です。この学生は、身体的な状況として肩が凝るという現象がなかったわけではないわけです。ところがそれをぴったりと言い表す形式がなかった、そこへ「カタガ コル」という日本語の表現が見つかりそれ以後、肩こりの現象を訴えることができるようになったわけです。

また、単語を覚えるときその社会規範や価値も一緒に覚えています。

それはあまり、日常生活ではあらわにはなりませんが、時々見えることがあって 発見した人に戸惑いや驚きを与えます。

例えばまた、ドナルド キーン先生のお話になりますが、日本人は何故活字でなく写本や木版本を選択したかという問題がありました。今でも、日本の社会では手書きの物が一番心がこもっていて 丁寧だという印象があります。字を書く道具でも鉛筆よりはボールペン ボールペンよりはインク インクよりは墨の方が丁寧だと思われるようです。私共の研究者仲間でも字が下手な人ほど早くワープロ パソコンを使うようになりましたが、これも手書きに対する思い入れの現れと言えるでしょう。

3 4. また、例えば、言語によらない伝達、ノンバーバルコミュニケーションを研究しているアメリカの研究者のマージョリー バーガソンは次のような例を報告しています。

ある大学での実験。

まず その州内にある多くの企業の就職の面接の担当者に、2通の履歴書を送ります。

その2通の履歴書の内容は、ある1点を除いて全く同じ内容です。その違いは、一方の男子学生は身長が180cm、もう一方の男子学生は168cmというだけです。その結果、168cmの方に面接を申し込んだのは1社だけだったといえます。

誰も、身長の差という見かけがその人の能力に関係があるとは自覚的には思っていないでしょうが、アメリカ社会には180cm以上の男性は頭もいいしリーダーシップもあるという思いこみがあることをあきらかにする例でしょう。イギリスやアメリカの推理小説などで、主人公が大きいとか、あの小男がという記述がよく目にしますが、その社会での身長に対する一般的な価値などがわかれば、もっと小説を楽しむことができるのではないかと思います。

3 5 金持ちという語は日本語にもポルトガル語ricoにもあります。言い方は違いますが概念は似ていると思われます。ところが、豊かさの持つ意味内容に差があるようです。

よく「日本人は金持ちだ」と思われています。ところが、私がサンパウロに住んで6ヶ月の間に感じたことは、サンパウロには金持ちが多いということです。これは、日本での金持ちというものの意味内容とブラジルでの意味の内容がずれているせいでしょう。

ブラジルと日本の金持ち違いを比較してみましょう。

私の考えでは、どんなに広い所に住んでいるかとかメイドなどの使用人がいるかとかが判断の基準になります。門番 運転手 庭師 料理人 メイドなどの使用人を抱えている家はとても金持ちだと思います。これは人件費の価格が違うからなのですが。

つぎに、一戸建てに住んでいる人が多いのですが、東京では特に一戸建てに住むのはとても難しいのです。また、家の広さや天井の高さが違います。さらに別荘を持っている人は金持ちです。

休暇が何日取れるかも一つの基準になりそうです。旅行に何日行けるかもそうです。日本のような忙しい旅行日程からすれば、ブラジルの旅行はとても贅沢で金持ちだと思います。

一方、ブラジルでは何を持っているかが大きな要素のようです。

特に、電化製品を持っているかどうかで、電子レンジ、全自動洗濯機、乾燥機、クーラー、大型のテレビ ビデオ、ビデオカメラ ミニコンポから電子手帳、レーザーディスク、携帯電話、車まで。しかも、ホンダ マツダ トヨタ ミツビシのような会社製の車は、ブラジルではガイシャですが、日本では大衆車も発売していますので それ程、有り難がられはしません。アシックスのスニーカー、コンピュータなどは、特に金持ちでなくても日本では持っている人は多いのです。

4. 対照研究の必要性

私は日本語の方言を材料としてさまざまな現象を記述してきました。この方法で別の言語と日本語との意味とか語彙の体系の対照研究に興味をもっています。実際に今まで中国語と日本語、モンゴル語と日本語について 名詞と動詞の意味について対照研究を試みました。このような研究は対照する言語の文化の差を明らかにすることができます。

さまざまな面からの、対照研究の目的と必要性について考えてみましょう。

対照言語学と比較言語学とは言語学の分野では異なる研究を意味します。比較言語学は比べる二つの言語の系統が歴史的に関係が証明された言語でなければなりません。

これに対して 対照言語学は比べる言語の関係は関係なく 二つまたはそれ以上の言語の性質を比べる分野です。この研究からは、異なる言語を比べることによって それらの言語の特徴がより明らかになります。言語の違いがよくわかり 効率よく教授できるとかがその結果として現れるので、今までは、主として、日本語研究の分野で研究が進められてきました。

対照研究に必要なことは自分の母語の他に言語を知っているということです。この点では、たしかに、留学生は日本語をマスターする過程で常に対照研究的な方法を使っていますから、この研究に向いていると思います。しかし、自分の言語を客観的に見つめる科学的な方法論と知識がなければ、この研究を進めることはできません。対照研究を進めるのに必要なことは、自分の母語のことをよく知っていることです。比べるための物差しの基準がはっきりしていなければ、比べてもてもその結果が確実なものとは言えません。また、この研究には言語研究の研究対象としてそれ自身言語類型学のように、ダイナミックな研究にも道は開かれています。

ただ、対照研究は一般的に他の研究分野のように研究そのものには、自己完結性がなく他の言語研究に比べて ～のための研究という側面を持つのが特色で、それゆえに価値が低いように言われることがあります。

受け身構文の解明とか、日本語史とか、文学のようにそれだけで完結する研究だけが、研究として価値があるというような考えがあるのは事実ですが、研究というものは、何であれ「～のために」ということがあるわけです。ただ自分の興味だけで研究をすることもあり、それはそれで意味のあることですが、だからと言って 研究の成果が世の中に役に立つことを否定するものではありません。特に人文系の研究では研究成果が直接社会に貢献することが少ないので、その研究の成果が世の中の役に立つならば、むしろ研究者にとって喜びとするところでしょう。

さて ことば（方言）の研究は、その国の文化を研究することに繋がることは初めに述べました。次に大切なことは、基準となるべき自分の言葉を再考し、客観的に観察して考えることです。自分の話している言葉がどのような特色を持っているか、そのためにはそれがある比較の基準となる言葉と何処が違うかを明らかにしなければならないわけです

そして誰もが自分の方言の持つ枠組みに引きずられるということも自覚していなければなりません。いろいろな研究で 調査の対象としてよく小説が選ばれますが、小説家の出身地の用法が現れていることがあるので注意が必要です。

一般に言葉のこのような細かい使い分けについて、辞書の記述は不十分であることが多いという指摘があります それはその通りなのですが、ちょっと辞書の側から弁護しますと 辞書というものが何のために作られたかによって辞書の記述は決められるべきところがあります。従来の国語辞典は日本語ができる日本人ために作られたものが多いのです。それもどんな時に辞書を使うかといえば、ちょっと難しい漢字の読み方や書き方を知るために使うという使われ方が多かったのです。そのような辞書に細かい意味の使い分けや、類義語との用法の違いを求めるのもスジが違うという気がします。もちろん、辞書の記述は類義語や意味の記述に中心が置かれるべきだという考えを支持していますし、私共の方言辞典もその方針で編集いたしました。

このところ、意味の研究、特に用言の類義語の研究が進み、それに重点を置いた辞書も刊行されてきています。日本語を母語としない学習者が増えた今 特にそのような学習者の立場にたった辞書が必要とされていることはあきらかです。

そのためにも、語彙体系や意味の対照研究が盛んになることが必要であると思います。個人的な希望としては、せめて 「日本語では、車が走る」とは言うがクルマガ アルクとは言わない」という程度の説明が欲しいと思います。辞書の規模としては、新明解国語辞典か、できればアウレリオくらいの規模と説明のある葡和 和葡辞典が欲しいと思います

5. 意味記述を行う際の母語干渉のいろいろ

対照研究を行う際、自分の母語 母方言の干渉が起こります。干渉とは対照研究の際に使われる述語で、基礎的な言葉の上に新しい言葉が被さったとき 前の言葉の特徴が新しい言葉の上に現れることを指します。

5. 1 語彙

これは語形と意味の面から考えなければなりません。それは、言葉が語形という音声の連続する形式と意味とから成り立っているからです。

例えば私は、スネという語が、語形が共通語と同じであったため、意味が共通語と異なることに気づかず 方言とは気が付きませんでした。

スネは、膝から足首までの部分を指しますが、私の方言では、膝頭のことです。短いスカートを穿いているとスネが 寒いというわけです。この部分は、各方言で場所がはっきりしないことが多く 琉球方言では足の付け根から足先までの意味ですし、最近の日本の若者はどこを指すか知らない人も多いと聞きます。滋賀県くねが畑方言の例では、老人でも、「親の臍をかじる」というからお金か、あるいは懐のことではないかと言っていました。

ご飯をお茶碗に入れることをツグというのも方言だと指摘されるまで気づかなかったのですが、これは皆さんの中にもいらっしゃるのではないのでしょうか。

日本語をポルトガル語に直訳する言葉や 言葉だけでなく文化を直訳することが起こることがあります。

例えば、センはポルトガル語では100の意味です。これが日本語の1000に音声似ています。日本語が達者な日系人が日本に留学した時の話です。

お寺の屋根の瓦を寄進することにして、支払いをするときに1レアルだと思ったそうです。しかし、お寺からは10レアル分の代金を請求されました。その学生は家に帰って「日本人でも嘘を付いて お金を騙しますよ。」といったそうです。その後、すぐに勘違いに気が付いて大笑いをしたということです。この話をカンピーナス大学の高須フミ子先生から伺いました。

5. 2. 音声。

私の発音は、rとlの区別という以前に、子音の破裂が弱いという日本語の方言の特徴を持っています。その特徴が、ポルトガル語の発音にも現れます。呼気が弱いため、brは、しばしばprと聞き分けられなくなります。また、v fの発音も摩擦性が不十分です。

岐阜教育大学の久野眞氏の観察によれば、サンパウロの日系人の日本語に見られる音声的特徴として、母語のポルトガル語の干渉が観られます。

まず、「全然」の発音の前の母音の鼻母音化と「ゼ」が破擦音でなく摩擦音である点。「先生」のセの鼻母音化など。また、長音 促音、の長さが充分ではありません。「私の家にキッテ下さい」というメッセージを貰ったことがあります。

5. 3. 文法

アスペクト。自分の方言の例

進行態と完了態、将然態の区別を持つ方言の話し手であるため、雨が降っているを完了態の意味ではいわないことを知らなかった。

私の方言では、朝起きて外を見たとき地面が塗れていれば、今は降ってなくても雨が降ったことが分かる。その時に、アメ フットーという。

フットーは、降るの連用形 +「て」 +「居る」という語構成で、これを共通語に直訳すればアメガ フッテイルになる。

5. 4. 言語行動

説明に使う言葉の意味がずれていることがあります。これにより思わぬ所で文化摩擦を生じることがあります。

あやまりと挨拶について

いつ謝るか、どの程度謝るかは、方言や国によって違うようです。日本人は簡単に謝ってしまうけれど ブラジルではなかなか謝らないと聞いています。

しかし、日本語の中でも琉球方言では、軽くスミマセンという言い方がありません。約束の時間に遅れたとき ジカンマケ（時間負け）とかアー

マチガイ（嗚呼、間違い）とか言います。借りた物を無くしてしまったときも、アーマチガイといって スミマセンとは言いません。ちょっと足を踏んだときも、「あんたの足ねー」とか、「踏んだねー」というのが丁寧な表現の方だと言います。

朝の挨拶も違います。「暑いですね、寒いですね、雨が続きますね、今日はいいお天気ですねー」とは言わないのです。「海へ行くのですか、今あなたは歩いていますね」のように言います。しかし、必ず相手の行動を言語化して言わなければ、礼儀に外れているとして非難されます。インドネシアでは、「今日は赤い服を着ていますね」などと 相手の服装について言うことが挨拶の変わりだそうです。この様なことはポルトガル語の中でもあるだろうと思われます。

6. この他の対照研究のテーマについて

以上に挙げた自分の母語の干渉の例は、すべて対照研究の対象になると考えられます。対象とする言語によって意味の記述とあり方が違いますが、ここに対照研究のおもしろさがあります。

6 1 命名法や発想法について

命名の仕方や発想法に、各方言の特色がでることがあります。そして全くの偶然から、全然別の離れた地域で同じ発想を持つことがあります。例えば、流れ星を、琉球方言ではフシノヤーウティ（星の家移り）という地点があります。これに似た言い方はブラジルにもあります。

Atlas Linguístico de Sergipe (1987 Nelson Rossi他 Universidade Federal da Bahiaカルロッタ シルベイラ フェヘイラ～ネルソン ロッシ セルジッペ文化財団、バイヤ連邦大学) は、セルジッペ州の言語地図だが、この報告書によれば、

星が～ correr（走る） descer（降りる、下へ行く 沈む、おちる） mudar（移動する、うつる）の動詞が使われる。セルジッペ地方の調査地点では「流れ星」には名詞形がなく 星が引っ越している、引っ越しをしている星、星が引っ越しをするときに長い尻尾ができる、単に引っ越しを

する、という回答が載っています。また、引っ越しをして海に落ちるという答えもあります。これがさらに、落ちた星がヒトデになるという民間語源解釈でもあればロマンチックでいいのですが。

おもしろいのは、この語形や発想に対して二つの地点で評価が全く反対であることです。個人的な話で恐縮ですが、琉球方言の例を教えてくれたのは、私の東京都立大学大学院の時の先生で 一昨年亡くなった中本正智先生ですが、中本先生はご自分の話す琉球方言の中で美しい単語の一つとして 教えて戴きました。当時、大学院生で研究者として駆け出しだった私は、その話に感心して いつか自分も是非琉球方言の調査にいつてみたいものだと思ったものです。

ところが、このセルジッペ地方の報告では、星の引っ越しという言い方については全く評価されていないのです。星の引っ越し 星が走るという回答に対して、最も馬鹿な奴の言い方としてという注記があるくらいです

一方、ミナスジェライス州の言語地図では「牝馬の尻尾rabo de galo」という報告が、ミナスジェライス州の中部から西部にかけて分布しています。パライバ連邦大学による1984年の『パライバ言語地図』によれば、パライバ地方では、「虹」のことを「牛の目（オーリョ デ ボイ）」という語形で表すという報告がありますさらに「牛の肛門（クー デ ボイ）」の語例が一例だけですが、併用形としてあります。このような発想法は、私の持っている意味の物差しでは測ることができません。

琉球方言では虹のことを、蛇とか天の大きなウナギとかいう語で表現している例はあるのですが、どうしてこのような言い方をするのかについての説明はありません。

これに似た例で 解釈に苦しむ例として アフリカのある部族のことでは、若くて美しい女性をほめる言葉に「君はまるで牛の糞のようだ」というのがあるそうです。そのココロは、美しい娘さんには、牛の糞にむらがる銀バエのようにキラキラする身なりで着飾った若者が群がるという意味なのだそうです。

6. 3. 語彙体系を構成する形式の量について

語彙の体系の中に多くの語彙を持つ意味分野がある。どの分野に多くの

語彙を持つかは方言によって違う。これは方言を言語に置き換えて考えてみますといいです。同じことが言えそうである。

日本語には、内臓に関する語形が少ないと言われているが、それは京都や東京を中心とする共通語のことを言っているのものであって、方言によっては豊かな語形を持っている方言があります。それは、琉球方言です。南琉球方言では、土地の老人達は実に多くの人体に関する語形を持っています。細かい部分にまで語形があり、一番驚いたのは舌小帯の言い方があることであります。私が担当した人体語彙の調査の中で、あまりにもどの部分にも語形があるので こちらも意地になって、何とか名前のない部分を探しました。最後に見つけたのは、舌の裏側に付いている筋。これには名前がないだろうと思って聞いたら、ガルガマとすんなりと答えが返ってきたのです。

この語形の語構成はあとで資料の整理をして分かりました。ガルは、手のスジとか筋肉を引っ張っている筋を意味します。ガマは、小さなものにつきます。例えば18人乗りの飛行機はヒコウキガマ、一番年の若いおばさんは、姪や甥からブバガマと呼ばれます。つまり ガルガマは、ガルが筋 ガマは小さなものに付く愛称を表す指称辞。共通語に直訳しますと「スジちゃん」とでも言うべきものです。

このような語構成についても、方言の独自の発想法というか物の考え方が見つかります。

琉球方言でこのように人体語彙に関して語彙が豊富なのですが、このことは本土方言に対して琉球方言の大きな特徴と言えます。さて どうしてこのようなことがおきているのでしょうか。この方言は小さな島の方言です。島には台湾から来た医者が一人いるだけです。このお医者さんは、自分の台湾での仕事が定年になって 日本の僻地の医療に貢献したいというのでこの島に住むようになったと聞いています。

その島で医者がどんなに大切にされているかといいますと 村長主催の私共の調査団の歓迎会の席で村長の次の席に座るのは、そのお医者さんなのです。村長がどんなに村の発展のために尽くしても、島から医者が居なくなるような事態になったら、政治生命はお終いだと村役場の若い職員が

教えてくれました。

話が横道にそれましたが、このような生活の中では人間が生まれたり死んだりするときの世話は村の物知りの年寄りの役割です。彼らがこれまでの経験と知識で世話をすることになります。このように日常の生活の中で人間の生きる死ぬということが身近にあるため、人体に関する語形が豊富にあるのかもしれませんが。もちろん、この村の話し手の説明では、村ではみんなで豚を解体するので、豚の内臓と人間の内臓が似ているので、内臓について詳しいのだということでした。また、死んだ人を葬るのも、本土方言の習慣とは違い洗骨葬であることも、人体語彙に詳しいという原因の一つかもしれません。

洗骨葬というのは、死者は仮に埋葬されますが、短いときで3年、それ以後に掘り起こして骨をきれいに洗い、瓶に納めるという習慣です。その時に骨を納める順序は足のつま先から順番に積み上げ最後に頭の骨を一番上に乗せるということが決まっているそうです。このことから骨についての語形と知識が伝えられることになるのかもしれませんが。

このあたりの方言では、頭を表す語形の他に頭蓋骨を表す語形を方言形のある方言が多いようです。カナマル（頭）とカナマルグー（頭の殻）。また、骨の髄について俚言形を持っていることが多く、その語形は多くは脳味噌と同じ言い方をすることが多いです。ズナツバ（頭油という語構成）といいます。

6 4. 語の意味を表す用例について

東北方言のなかの秋田方言を調査していてジュップガシル語を見つけたことがあります。東北方言と言えば、アズマス アジマシという有名な形容詞がありますが、この単語はそれ程有名な俚諺ではないようでした。この意味がまた変わっているのです。形容詞や動詞の用言の意味を調査するときには必ず用例をしめす文で聞くことにしています。

私共が、方言調査をしていて用言の意味を記述するに気をを使うのは、正しい文脈で使えるかどうかということです。的確な例文が得られれば、その方言の語彙体系の中でその用言が意味の体系のどの部分に位置しているか、また共通語とどの部分が違うかが明らかになります。

6 5 ホルトガル語と日本語の例

日本語のほうで語形がたくさんある例としては、次のような例があります。

(1) arrozと米

イネ コメ メシ ゴハン ライス シャリ

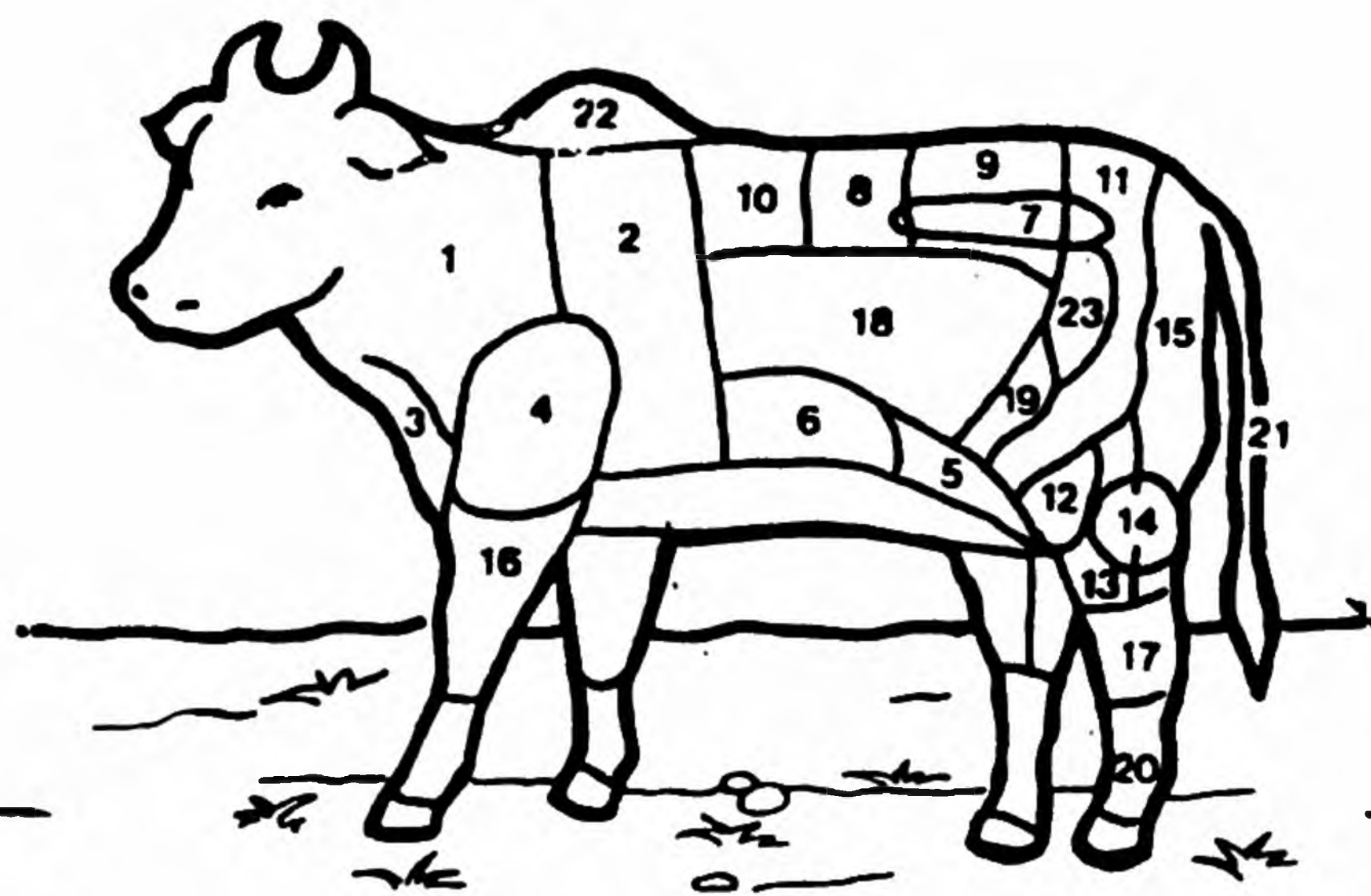
ポルトガル語の方が語形がたくさんある例としては、次のような例があります。

(2) 牛の肉の名称

日本語では、名称が少ないのが特徴です。名称とその用法の差だけでなく、フィレの意味記述に日本語との違いを書いて欲しいと思います。例えば、ポルトガル語のフィレは、牛にも豚にも魚にも鶏肉にも言えます。

<図参照>

牛肉の部位名と用途



が日本語で用いる語

1. PESCOÇO (ペスコーゾ=頸) スープ用
2. ACÉM (アセン=肩・ヒレ肉) 煮込み、シチュー、ひき肉用。
3. PEITO (ペイト=胸部) スープ用
4. BRAÇO (ブラッソ=膊) 煮込み、ひき肉用
5. FRALDINHA (フラウジンニャ=腹部後方) 煮込み用
6. PONTA DE AGULHA (ポント・デ・アグーリャ=わき腹) スープ用
7. FILE MIGNON (フィレ・ミニョン=ロース、最上肉) ビフテキ用
8. FILE DA COSTA (フィレ・ダ・コスタ=背部) 煮込み用
9. CONTRA FILE (コントラ・フィレ=準最上肉、上肉) ビフテキ、焼肉用
10. CAPA DE FILE (カッパ・デ・フィレ=背部) シチュー用
11. ALCATRA (アルカトラ=腿肉) ビーフ、焼肉用
12. PATINHO (パチンニョ=家鴨のひなの意味) ビフテキ
13. COXÃO DURO (コション・ドウロ=股の硬肉) ビフテキ、焼肉用
14. COXÃO MOLE (コション・モーレ=股の柔らかい肉) ビフテキ、煮込み、ひき肉用
15. LAGARTO (ラガルト=とかげの意味) 煮込み、ひき肉用
16. MUSCULO DIANTEIRO (ムスクロ・ヂアンテイロ=前脚の肉) スープ、シチュー用
17. MUSCULO TRASEIRO (ムスクロ・トラゼイロ=後脚の肉) スープ、シチュー用
18. CAPA DE FILE (カッパ・デ・フィレ=横腹) ビーフ、煮込み用
19. MAMINHA DE ALCATRA (マミンニャ・デ・アルカトラ=下腿部) ビフテキ、焼肉用
20. MOCOTO (モコト=脚) ゼラチン用
21. RABADA (ラバーダ=尾) 煮込み、シチュー用
22. CUPIM (クピン=背のこぶ) 焼肉用
23. PICANHA (ピカンニャ=腿肉の中の脂のついた肉) ビフテキ、焼肉用

7 まとめ

今後の研究の対象としては、語構成 談話分析 話の進め方、意味記述などが考えられますが、いずれにしろ自分の環境を生かした研究が必要でしょう。例えば日系人の日本語の特色だけでなく 日系人のポルトガル語の特色などはいででしょうか。nao eを短くしてネという言い方がありますが、日本語の「ネ」に似た用法もあるので 他のブラジル人よりは「ネ」を多用する傾向はないのでしょうか。しかし、今のところ、手元に具体的な資料がないのでなんともいえませんが。しかし、生活の様相が言葉の上に反映していることは確かでしょう。

ジャンジャック オリガス先生は、永井荷風は何の変哲もない東京の風景から、荷風独自の美の世界を見いだしたというお話をなさいましたが、私この研究からは、日本人がもっている共通の物の見方を見つけて記述したいのです。そしてお互いの文化について知るためにこのような項目の分析は有効な手段であると思われます。類義語や語彙体系の分析をし、これらの研究を集大成した和葡 葡和辞典が是非必要だと思います。

意味の記述の対照研究について ここブラジルではたいへんおもしろい研究材料を提供していると思います。ここには、ブラジルポルトガル語を母語とし、日本語に堪能な研究者がたくさんおられます。対照研究に必要な条件は揃っています。このブラジルの地の利を生かした対照研究が、とりもなおさず ブラジルと日本の文化の理解を深める有効な手段でありこの講演会のテーマである日本文化の諸相に迫ることができる一つの方法でもあること。はからずも、今この講演会の初日に田中総領事から、ブラジルと日本の相互理解のために地道な努力が必要であるというお話を伺い、意を強くしました。

このような意味の違いに記述の主力をおくという観点からの葡和 和葡辞典ができることを願っています。このような期待を申し上げてこの話の結びにします。

6 参考文献

- 1989 西江雅之 『ことばを追って』 大修館
- 1984 青木晴夫 『滅び行くことばを追ってーインディアン文化への挽歌ー』
- 国語学会 国立国語研究所編 『フロッピー版日本語研究文献目録. 雑誌編』
- 1992 論説資料保存会 『フロッピー版国語学 日本語学論説資料索引』
- 国立国語研究所 『国語年鑑』 秀英出版
- 『日本語百科大事典』 大修館
- 1994 『論文 レポートの書き方』 日本語学13-6 明治書院
- 1995 柴田武 『日本語はおもしろい』 岩波新書
- 1972 鈴木孝夫 『ことばと文化』 岩波新書
- 1970 国広哲弥 『意味の諸相』 三省堂

山口昌男

講演者山口昌男氏は、現在、静岡県立大学国際関係学部日本研究コース教授。

1931年、北海道生まれ、55年東京大学文学部国史学科卒業、60年東京都立大学学院社会人類学科終了、63年ナイジェリア イバダン大学社会学科講師、65年東京外国語大学アジアアフリカ言語文化研究所講師後、助教授、教授。 69年から70年にかけてパリ大学第10分校ナンテール民族学部客員教授、77年から78年にかけてメキシコ大学大学院客員教授、78年から79年にかけてペンシルバニア大学客員教授、89年ペルーにおいてカトリック大学客員教授、94年東京外国語大学を定年退職。88年フランス政府より文学芸術 Officier賞、 94年フランス政府の L'Ordre des Palmes Académiques より Officierの位を受賞する。

日本の工業文化について、江戸時代にさかのぼってお話したいと思います。日本の産業文明は、 近代になって西洋との接触によって機械化が始まったと理解され、日本以外でもそう思われています。「産業革命」というヨーロッパの産業史を示す言葉を使って言えば、これは、普通は明治時代以後興ったと考えられています。

す。しかし、実際、第一次産業の革命はすでに、江戸時代に興っていたのです。産業革命の前提に動力の問題がひとつありますが、ほかに機械仕掛けの問題はすでに江戸時代に導入されて、そして消化されていました。そのことをもう一回考えたいと思うのですが、日本には、古代からいわゆる「絡繰り（カラクリ）」という仕掛けがないわけではなかったのです。古代の説話でも、建築家で飛驒の匠み、百済のカワナリという二人の大工の巨匠が対決しましたが、その時飛驒の匠みの作った堂がどこから入ろうとしても、その前にいくと扉が閉まり、どうしても入れないという仕掛けをつくって、それで百済のカワナリが降参したという話があります。ここにカラクリの原理が建物に応用されています。よくよく考えてみると、飛驒の匠みはもうすでにアウトドアのシステムを知っていたのではないかと思わせる話です。

その他に9世紀か10世紀の話ですが、日照りが続いてどこの田もカラカラになってしまいました。そうした時に、ある親王が田圃に仕掛けをしました。そこに水を持ってきて入れると、人形が動いて声を出すという仕掛けを施します。そのカラクリに惑わされて、人々は次から次に水を持って来て注いで喜んでいたもので、その田は枯れることなく無事に過ごした、というエピソードもあります。こうしたカラクリはこのようにすでにあったということが分かります。

ところが、時計の出現によって日本の「カラクリ文化」というのは大きな転換を遂げました。大航海のあと日本にも諸外国の船が現れ、東アジアにおいてもヨーロッパの文物が紹介され、時計もその中の一つで、中国の皇帝たちも大きな時計を愛用しました。ところが、中国の場合、そのメカニズムではなく、どちらかというと、動くという要素や、ルビーなど宝石がちりはめられた装飾性に関心がありました。しかし、中国の古代からの文明の科学技術は、日本よりはるかに発展していたにもかかわらず、時計に関しては装飾的要素にしか当時は関心がなかったため、壊れるとそのままという有様でした。いわゆる東洋の帝王のオリエンタル デスポティズムに特有の非常に絢爛豪華な文化的装飾として役にたったのです。

ところで、日本にやってきた時計ですが、最近でも織田信長などがあちこち攻めるのに、時計を前面に立てて行軍したと書かれたものを見ましたが、私自身が確かめたわけではありませんので、どこまで資料性があるか分かり分かりません。確実に所有していたことが分かっているのは徳川家康で、寄進を受け愛用していました。それより前にフランシスコ・ザビエルが日本に来た時、広島・周防の領主であった大内義隆に時計を寄贈したという話が残っています。ところが、大内氏が滅亡した時にこの時計と一緒に焼かれてしまって、残っていません。日本に現存する最も古い時計は、スペインのフィリッペ三世が1612年に徳川家康に寄進したもので、静岡市にある不動尊東照宮においてあります。東照宮のオリジナルは日光ではなく静岡にあるからで、実はこれは私が静岡県立大学にいたから見ることができたわけです。家康の場合は、中国の皇帝のように豪華に飾って時計を使うことは特にしませんでした。それで日本では、最初の時計技術者の仕事は、まず時計を東洋化することになりました。つまり、時計はもともと太陽暦の原則にしたがって時間は等間隔のものとして二十四時間制で時を刻んでいますが、太陰暦の場合は夏と冬とでは昼の長さが違い、夏は長く冬は短いので時を刻む単位を変えてあります。それに合わせて構造を研究して、和時計は単位が変わることに対応するように作り替えます。その最初の仕事を当時の工芸家が成し遂げました。

そこで、家康の手持ちの時計が壊れた時、徳川の出身地である駿河の大工の棟梁に津田助佐衛門という人がいて、彼に修復を命じました。種子島に銃が入ってきて一年後に種子島の殿様の命令で刀鍛冶がそれを再現したのと同じで、津田は時計を修復するために解体しました。その時、組み合わせの原理を全部記録しながら、直したわけですが、その時、部品を全部自分でコピーし、別の時計を新しく作り直しました。これは日本人の真似能力の例で、今では高く評価されないかもしれませんが…。このようにいとも容易に時計は日本人に吸収されたはずなのですが、徳川幕府は機械の原理を軍事的目的、産業の目的に利用することを禁止しました。この

ため工業の原理が入ってきたにも関わらず 時計はそうした面にプラスになりませんでした。諸国の大名が軍事に使っては危険だし、産業に利用されれば生産構造が変わり 経済的なコントロールを徳川幕府が行うことが出来なくなるからでした。こうして軍事産業に使うことが禁止されたために、得られた知識が産業革命という形には結びついていかなかったわけです。これをもって 残念だと言うか、または、そうであるから徳川300年の体制が保たれて、日本文化が日本文化らしくなったと言うか、結論はそれぞれの立場によって違うと思います。

しかし、この時計を自家薬籠中の物にして技術を人形の方に応用しています。それから人形からひいては芝居の方に応用していくなどして これらが時計によって得られた工学の原理の使い方になっていきます。時計そのものの原理を解体して色々な部品、例えば、歯車などが使えるようになり それを称してカラクリといいました。それを実際に応用した人は竹田近江という人で、カラクリの原理を人形の方に応用して 文楽の劇場に使っていきました。最初に大阪道頓堀で行われていますが、これはこちらにいらっしゃるキーン先生の著書『文楽』に詳しく述べてあります。この竹田近江はもともと日本に入ってきてコピーされた時計の専門家でした。

井原西鶴の俳諧の中に「茶を運ぶ人形の車働きて」という句があります。これはそういうものについて触れた最初のころのものであらうと思われませんが、『独吟百韻』という句集の中に入っており、これが1675年に出版されていますから、その前に西鶴の目にとまっているわけです。その中に江戸の播磨掾、大阪の竹田、この両者が人形をいかにして舞台の上で使っていたかという描写があります。

竹田近江一世が自動人形を発明して技術を竹田二世に伝えました。二世はカラクリ人形をますます盛んにしその劇は人間の演ずる劇よりも本格的なものだという考え方が一時期なされるほどになりました。1700年代に入ると、近江一世の弟竹田出雲が竹本義太夫の竹本座の座主として継ぎ、『用命天皇職人鑑』という近松門左衛門の珍しい人形浄瑠璃の上演に成功しました。これは近松の初期のころの、極めて

珍しい時代物を扱ったものですが、この中で色々な仕掛けを必要とするどんちゃん騒ぎの場面とかがあり、その中で竹田人形座の持っていた力が十分発揮されました。近松は竹田人形座と協力して大いにカラクリを使った浄瑠璃を書いていきます。この当時の作者には文字を頭において台本を書くというよりも、色々な場面が演じられる空間を頭において書くという風習があったので、近松の場合もどのようなカラクリを使おうかというのが創作の意図になっていたと言われています。そのころ、色々人形を使った仕掛けが盛んになってきて、例えば、子供の生まれてくるまでの様子を、胎内十か月というような見世物仕立てにして、母親の胎内における子供の有様を人形芝居にして胎内で笛を吹いたり、おしっこなどしたりするカラクリが必要な見世物を演ずるようになりました。これが子供狂言と言われたわけで、カラクリはこのように人形の世界に色々な形で影響を与えていました。

1741年ごろには、江戸において竹田一座はカラクリ芝居の長期公演を行って大成功をしました。そして、この頃から段々竹田人形座の関心も、人形そのものから舞台そのものにカラクリを応用するという風に力点が変わってきました。1741年、18世紀の後半に、並木正三という人が「せり」の仕組みを考案しました。舞台のせりあがりですが、これは滑車の原理を利用したもので、やはりカラクリの産物です。

これをきっかけとして、舞台そのものをカラクリ仕掛けにしていくという方向に演劇の関心が移っていきました。ですから、人形そのものに始めしかけられたカラクリが、後には段々自動人形を拡大した、舞台そのものに移っていったのです。原理は同じですから、外見は変わっても、同じ原理の拡大化ということが出来るでしょう。人形芝居の方は、自動人形を使うよりも手で使う人形の方に移っていきました。この事実が何を意味しているかというと、機械の原理は初めに言ったように軍事産業などには使えないから人にすぐ役に立つようなものに応用されずしたがって、これを扱う人たちはちょっといかがわしい、どちらかと言うと奇術、妖術使いのたぐいと見られて、芸興業の世界でしか生きていけないということになったわけ

です。日本の産業とは切り離された形で、工業原理が使われていったということは、このような演劇の世界に技術が流れ込んだことの理由になります。

「せり」から始まって「回り舞台」「上げ」「下げ」、さらに「屋台崩し」という、『里見八犬伝』の屋根の上での対決場面に使われたもので、屋根がどんどん違って 上へいったり 下がったりするような原理にも使われます。さらに、日本では市川猿之助が復活して大変評判を呼び、国外でも公演に使われている「宙乗り」で、天井の方から釣られて悠々と空を飛ぶという原理にも使われます。こうして、空を飛ぶという演技も可能になりました。忍術使いや天狗が空を飛ぶというのは日本人の想像の中ではあったのですが、実際に行われたのはこうした演劇の仕掛けが発達してからであろうと思われます

19世紀になるとカラクリの動きが人間の動きに影響を及ぼし始めました。カラクリを使うと人間にはできない色々な動きができることが分かってきます。すると、カラクリでやったようなしぐさ、宙返り トンボ返りや、体を曲げたりくねらしたり 普通不可能に思える踊りを人間に舞台上で実際にやらせることが行われるようになります。変化踊りは人間が続けて変化し化けていくことですが、1794年になると尾上松助という役者が化粧方法を改善して顔をマスクか化粧でどんどん変えていく技術を発明しました。これは中国の京劇などにもあって 顔をさわると全然違ったものになり これはあくまでも面仕掛けですが、尾上の場合は化粧法でやったと思われます また、綱渡り アクロバットの、本来は人形しか出来ないと思っていたことを実際に人間の役者がやるようになりました。そこで、工業技術的な、工学の原理と人間の演ずる芝居とが色々入り交じってきます。『四つ谷怪談』でよく知られる鶴屋南北四世の芝居には、非常に多くの仕掛けが使われましたが、そのころは役者もアクロバット演技の上手なのがいて、人間と機械が競争するような状態がありました。例えば、鶴屋南北は近松と少し違って むしろ初期の近松に近いところがあり 仕掛けを大いに使ってこの世の中の怪奇な有様を映し出そうという傾向

がありました。ですから、そういった点では、歌舞伎の歴史では劇作者と言え、近松門左衛門、鶴屋南北四世、それから幕末から明治にかけての河竹黙阿弥という三人の戯曲作者が頭に浮かびますが、黙阿弥になるとかえって人間自然の理、人情などを描き出すようになり 筋の方は複雑となり、不思議な因縁の、しがらみの糸を描きますが、仕掛けという点でそれほど熱心には開発しませんでした。

やはり、南北がある意味では頂点にあったと言えます。その典型的な例が、最近では市川猿之助一座がよく演じる『天竺徳兵衛韓嘶』です。朝鮮に行って父親から豊臣秀吉によって国外追放にあったいきさつを聞き、復讐に日本に戻ってくる海賊の親玉の話です。さまざまな幻術、妖術を見せ、追い詰められるとたちまち舞台では雲がうず巻いて 少し晴れるとその影から大きながま蝦が現れ、パッと二つに割れて煙がもくもく その中から天竺徳兵衛が現れるという形で次から次へと仕掛けを見せる芝居です。話は秀吉に報復しようとしてうまくいかないという筋ですが、当時は切支丹（キリシタン）、伴天連（バテレン）の伝説がまだ色濃く残っているころですから、そういった意味での仕掛けを使った舞台は大変な成功に終わったということです。尾上松之助は、南北のような劇作家にとっては理想的な俳優でした。このような仕掛けを使うと飛んでもない筋を作り出すことができます。いわゆるシアター オブ アブサデティー(theatre of absurdity)、つまりとんでもない演劇、普通の滑稽ではなくグロテスクになるぐらいにおかしい話をどんどん作り出していくことができます。鶴屋南北という人はおかしさと怖さとが一緒になった滑稽 — こわいもののもう一つの側面は、少し冷静に見ると、グロテスクで 滑稽なのですが — そういった不思議な雰囲気南北は仕掛けをフルに利用して作り出し、また役者もアクロバットにたけた人たちを使って 大いに観客を沸かせました。

そういう意味では、南北作の一番よく知られている『東海道四つ谷怪談』という芝居も幽霊をだして怖がらせますが、これには夏のお盆に死者が帰ってくるという

季節感があります この芝居には、非常に多くのカラクリが使われていました。戸板が流れてきて、それがひっくり返ると死体がついていたりする場面の転換、ちょっとした隙に場面の雰囲気が大きく変わるような仕掛けがなされていました。また、車の原理で引っ張りあげて人の姿を消す（図1）など 南北は舞台の仕掛けをフルに使うことを知っていました。フランス18世紀の舞台の歴史を参照していたところ、この世紀の段階では、日本の歌舞伎のカラクリは西洋よりは進んでいました。これは当時の先端技術が、他に使いようがなかったため、カラクリの原理として舞台の世界に集中的に使われた、ということなのです ヨーロッパでは先端技術を他にも使っていましたが、舞台では機械人形、オートマトンなどを発明して色々な場面で使っていました。『カサノヴァ』という映画の中にはカラクリの原理を応用したヨーロッパ風の自動人形、オートマトン人形が出てきます。舞台技術のカラクリに関するかぎりには、日本の方が進んでいました。舞台のカラクリは、ヨーロッパでは、17世紀のイギリスにおいてジョーンズがジェームス一世のために宮廷の仮面音楽劇を作り そこに仕掛けを使いましたが、外見上、色々なものを縮小して再現することに力を入れていたようです。大体回り舞台は日本で並木正三が1758年に大阪で作って 西洋では百年後にミュンヘンの王立劇場で使われていますから、百年のギャップがあるということです。17-18世紀に関する限りはフランスでも流行ったバロック演劇も、雲が出たり ヘルメスの神様が飛んだり、色々な舞台機構においてはその当時の日本には一歩譲っていた、という感じがあります

舞台の話から、普通の生活に近いところで楽しまれた「茶運び人形」（図2）などについて話は移りますが、これは特に江戸時代に意識的に研究されていて、『機巧図彙』という、1796年に刊行された本の中に、色々なカラクリ人形の様子が絵入りで書き込まれています。この本には着物を着せる以前のカラクリの仕掛けのメカニズムが示されています。それについて、どんな歯車、どんな滑車が使われているかということも含めて本の中では記されていて、例えば、人形に竹田座の竹という

字を書かせるなど 仕掛けの実際の様子を知らしめています。そういう意味では『機巧図彙』はカラクリを学ぶ古典的な書物になっています。色々なカラクリの中でも、「五段返し」といって人形が階段をひっくり返りながら五段降りていくのを更に複雑にしたものがあり、その他にも鼓笛児童、魚釣り人形というものもあります。

カラクリ人形に携わった研究者で特に有名なのは大野弁吉で 京都に1801年に生まれ、小さい時からカラクリの仕掛けにたけていたらしいです。始めは四条派の絵を学びましたが、20歳のころ長崎に行きました。そこでまず医術を学び、物理学、エンジニアリング、彫刻、当時発明されて間もないダゲレオタイプと言われた写真術、更に天文学、暦学、鉱山発掘の技術、航海術など 日本に入ったばかりの新しい自然科学を身につけました。そればかりでなく 様々な伝統的工芸である木彫、竹細工、彫金、漆絵、皮革工芸、ガラス細工、壺造り、蒔絵、花火の製造技術なども身につけました。その後、禁制の韓国に行ったようです。それから彼について記録に残っているのは、中央に行かず金沢に現れたことで、当時、金沢には力のあった商人の銭屋五兵衛が活動していて、この人は後に幕府に背く貿易をして牢死するわけですが、弁吉は銭屋のために今でも残る茶運び人形など色々なものを作りました。金沢には銭五博物館がありますが、所蔵品の珍しくて貴重なものの大半は大野弁吉の作品なので、「弁吉博物館」の趣を呈しています。こうした人たちが江戸時代において日本が蓄積していった工業的な情報を近代に伝える原動力になっている人だと思います。

同時期に生まれた人では、中央で活躍したためよく知られている田中儀衛門がいます。1799年、京都に生まれた鼈甲細工師の倅ですが、器用であったためにカラクリを作る方に進んでいきました。カラクリ儀衛門と言われるほどになり、1853年京都でカラクリならなんでもという店『機巧堂』を作りました。どんな時計でも修繕し評判をとり ライターを発明して売ったりし、1875年、もう明治維新の後ですが、田中儀衛門は東京銀座で田中製造所という店を開き、後に南に移って行って、

東芝製造所と変えましたが、これが今の東芝です。この会社はその後、経営が思わしくなくなり 明治の初めに三井物産に引き取られます。三井物産の中には二つの派があり 一つは商業で貿易を、別の一派は工業重視でこの派が推進力になっていたころ、東芝を買取りました。ところが中上川彦次郎という推進者が若くして亡くなったため、それから三井物産はどちらかというと工業を整理して、貿易中心の会社になったということがあります

それにしても、カラクリが日本の工業の基礎になったのは、この田中儀衛門によるといえます。カラクリと近代日本の工業の関係を考えると 思い当たるのは日本では20年前から言われていることですが、ロボットの技術が意外と進んでいるのは、機械に対する親しみの気持ちが日本の技術者の中にはあったからではないか、とも考えることができます。これはカラクリ人形に親しみを持ったのと同じような意味で機械を、メカニズムを恐れないで むしろ飼い馴らしてしまうという傾向がすでに江戸時代からあったからでしょう。それが、初めから産業に、大きな機械のために使われていたならば、こうした気持ちは芽生えなかったのではないかと考えられます。

日本の絡繰機械を通しての工学原理の入り方と比べると、ヨーロッパのロボットのなものに対する考え方というのは、恐ろしい宗教的な部分があります。例えば、バブストという表現主義時代の映画監督がポーランドの作家マイアリングの小説『巨人ゴーレング』を元に映画を作りました。泥から巨大な怪物が現れる映画ですが、これは異界の怖い存在であって、うまく使わないと人間に対して敵になるといったように、ヨーロッパ的な感覚では機械人形は怖い部分があります。もう一つ、サイレント映画でフィリッツ ラング監督の『メトロポリス』は、地下工業都市の中で機械仕掛けの少女が普通の女の子として現れ、労働者を煽動しストライキをやり大混乱に陥れます ロシア革命を意識した映画ですが、このように機械人形は凶器につながるという恐れが感じられるのです。

日本では、機械は人間に立ち向かってくるイメージではなく、可愛い家畜のようなもので愛馬に花子と名をつけるようにロボットにも名をつけたり、お百姓さんは耕耘機にも名前をつけたりします。そういう風な親近感を、名を付けることによって表れすわけですが、ヨーロッパではあまり聞かないことです。日本人は道具を身体の一部と考えるクセがあります。私はテニス狂いですが、ヨーロッパの選手は、マッケンローなどは気に食わないとラケットを地面に叩きつけるのに、ところが日本の選手はまずそれはやりません。でも、春のウインブルドンでは松岡選手がラケットを叩きつけた、それを見て日本も国際化入りしたなど、感動したものです。そういう意味で、ともあれ日本では、機械は娯楽の世界に入り、人間とは親愛関係にあるというのが普通の在り方だったようです。動物に関しても同様で、歌舞伎の舞台でも機械化された動物を見るのを好んでいたフシがあります。特に色々な地方で伝承されている神楽の中には、スサノオノミコトの大蛇（オロチ）退治がありますが、簡単なものでもその大蛇の機械には原理を応用しようとする試みがうかがわれます。ですから、舞台芸術においては、特に機械的な原理と人間とが共生しシンビオティックな感じで独特の雰囲気を作っていました。

今まで話してきたことは、時計が日本に入って、それが解体されて、その工学原理を知ったということです。しかし、幕府の制限によって軍事や産業に使われず、そういう技術は娯楽の世界に入りました。このため人間と機械が親密な関係を結んでいきました。それがはじめは演劇の世界で技術がソフィスティケートされていきましたが、ほぼ同時にサロンのなところ、お金持ちの集まる場所や大名の居城で茶運び人形 — お茶を運んで行って、客がお茶をとって飲み、茶碗を元へ戻すと半回転して戻ってくるという人形 — のように、日常的な生活に近づく形でカラクリが一般化していきました。また、カラクリは、地方のお祭りの仕掛けとして、もう一つの方法へ広がっていきました。例えば、現在鹿児島県に知覧という小さな町があり、ここは戦争末期に特攻隊が最後の死のための飛行を行ったところで知られて

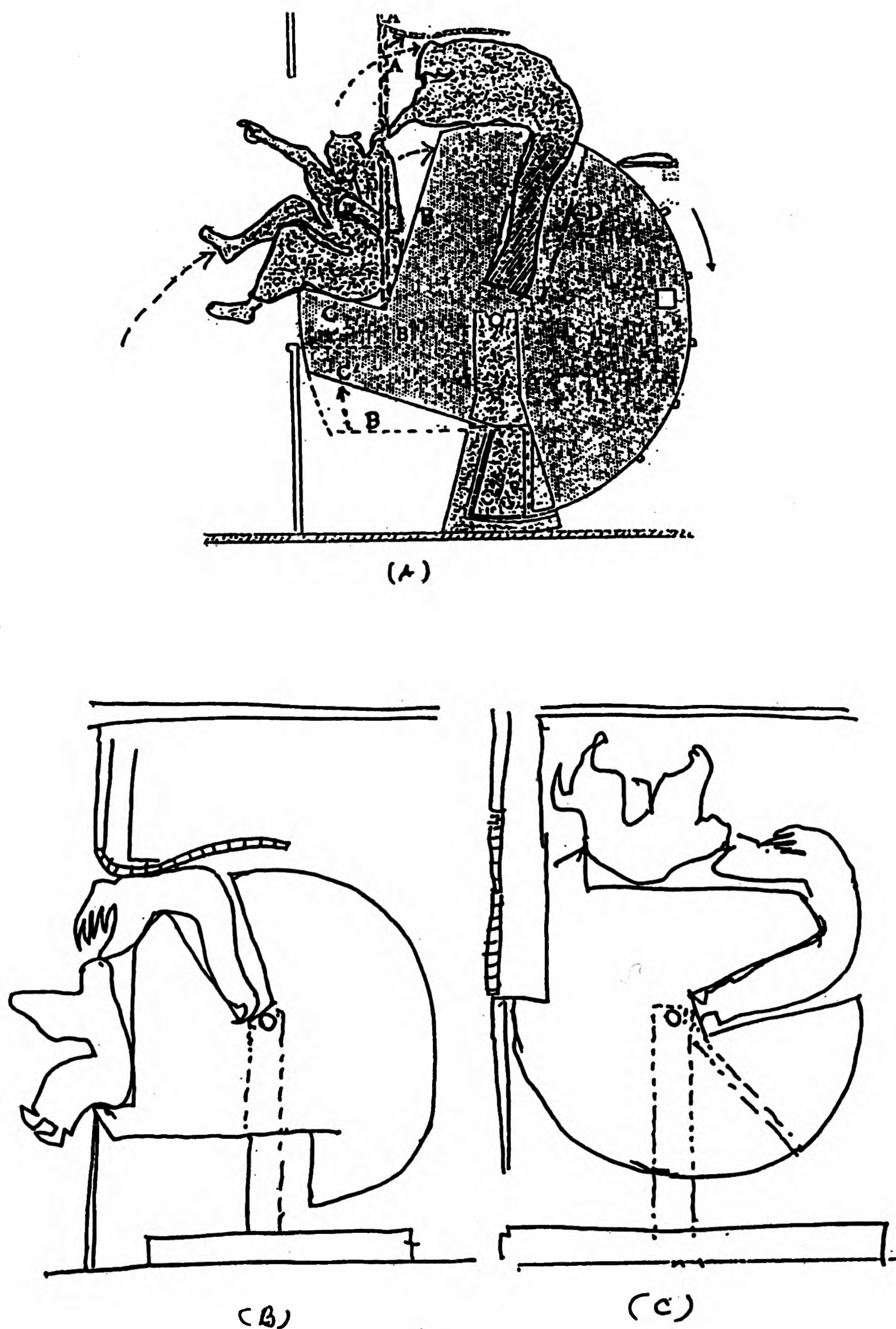
いますが、ここに豊玉姫神社があり、その動力は水車を使っています。私が行った時に舞台の幕の下を見せてもらったら、滑車、歯車、ギアなどを組み合わせて糸でつないで、舞台の上の大国主命の因幡の白うさぎの人形を動かしていました。その動きの不思議さはなんとなく神様の原理がそこに現われている感じを与えます。こうした仕掛けが毎年、お祭りの時に行われています。これは時計に始まったカラクリ文化の中のカラクリ革命が地方にまで及んでいる例の一つです。その他に、私が見たものでは、特に、岐阜県の飛騨高山では夏から秋にかけての祭りに屋台の上で子供人形のカラクリが今でもあって、太鼓を叩いて宙返り 逆立ちなどをします。また、愛知県の多くの神社では、そうした仕掛けをもっています。本来カラクリの原理がよく知られた所だけあって、竹田座の人が特に尾張の付近に入ってきて、ある時期から、カラクリの山車人形が非常に盛んになりました。この愛知県に「トヨタ自動車」が発生したのも不思議ではない気がします。同じように、茨城県の「日立製作所」もそうであり、江戸時代からの色々な仕掛けが施された大きな山車が作られていたところですから、そこには技術者の素質を持っていた人がたくさんいたということでしょう。愛知県の「トヨタ」についてですが、豊田佐吉が紡織機械を作り、それが自動車に移っていったのです。始め、紡織機械を作るとき鉄製の歯車が手に入りませんでしたので、江戸時代から行われていたカラクリの機械の一部としての歯車を、木片を組み合わせて作りました。ところが、木の歯車は、柔らかいものだとも木目が崩れてしまうので、堅い芯に近い部分を組み合わせ方によって堅さを保つようにするなどの工夫をしました。これはカラクリの技術を引き継いだというか、またはより大きなものに使い始めたということです。そのような技術の延長ばかりでなく、システムのコンティニューティもあった、といわれています。江戸時代の刀鍛冶タクザエモンという人は独自の、いかにも江戸時代らしい秘密のシステムを発見していました。彼の支配下には塗り師、鞘師など色々なタイプの工芸家がいて 彼らには、部品は生産させても全体については知らせませんでしたし

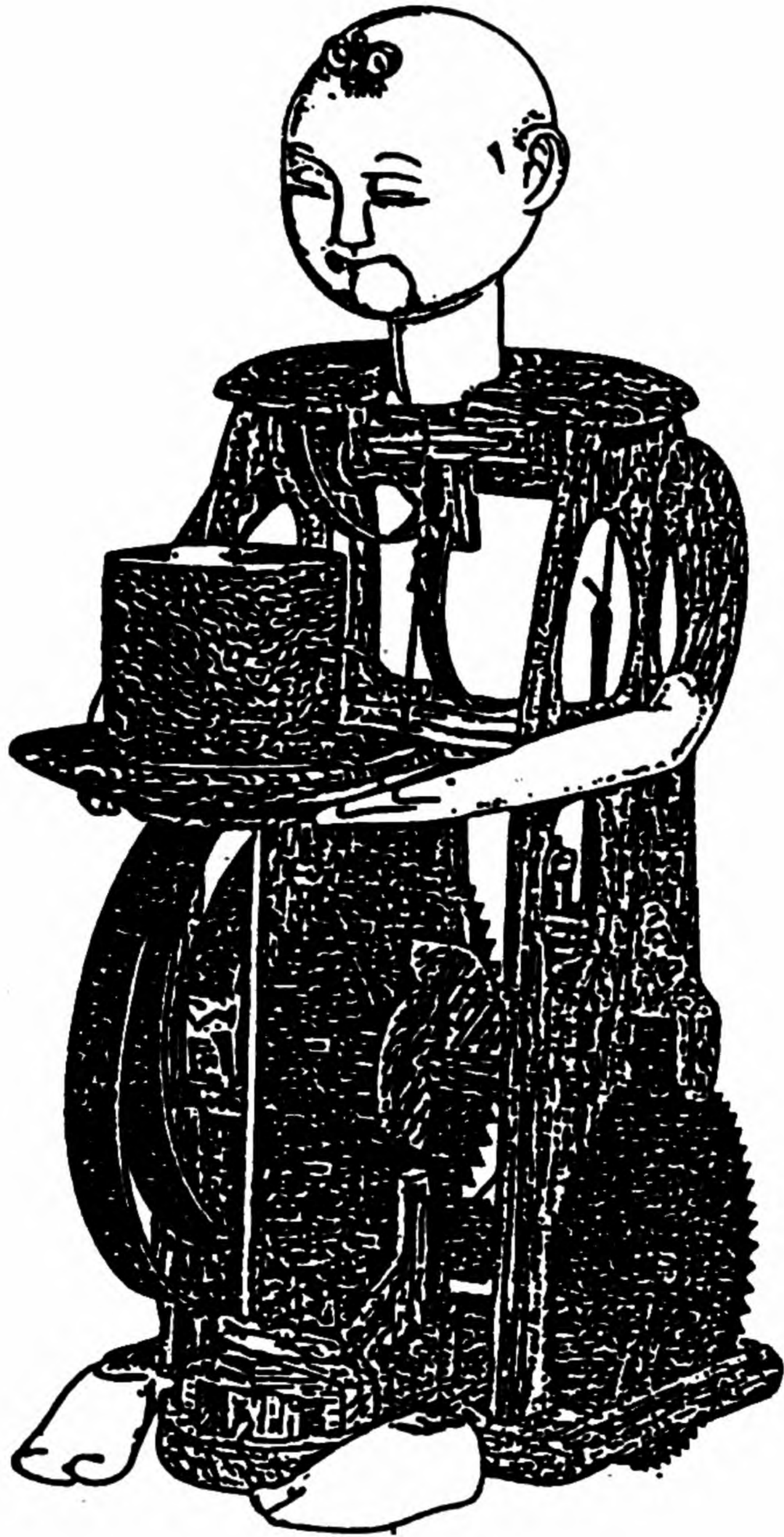
た。部品だけを精巧に作る人たちをコントロールしながら、仕事をさせていきました。そして 明治の十年代に豊田市長が発案して豊田佐吉の協力で国産自動車の生産を提案しました。発想の始めは、部品を分けて生産することだったのですが、これがうまくいき 「トヨタ」が日本で最初の国産車をつくるきっかけとなりました。ここでも、部品生産と共にシステムのコンティニューティーがあったのです。ですから、近代における日本の工業化は明治維新のあとに始まったのではなく、すでに時計が導入され、それを修理した人が解体した時に始まっていたと言えるのです。

さて、機械に対する親近性の問題で、漫画のことにふれます。漫画の主人公が普通の人間にはない能力をもっているのは当たり前ですが、こうした超人漫画でも、おかしいことに、日本は別に科学の元締めではなかったのに、漫画の主人公にはロボットが多いのです。日本人がロボットが好きだということは、ここにも表れています。普段はふつうの小学生である鉄腕アトムという少年が、変身して超人になり空を飛んでゆく。このように変身のために機械ロボットを使います。また、今でも人気があるドラエモンというロボットもあります（図3）。もちろん一般化はできませんが、アメリカの漫画や映画のスーパーマンは変身しても筋骨隆々の人間で、特にロボットになる必要はないようです。アメリカの大衆文化の中で、人間以外のものにすると、それはスパイダーマンのような怪物になってしまいます。ロボットに対する日本人の友達仲間、同じ家の屋根の下に住む者といった親近感が強いのは、江戸時代以来のクラクリに対する関心が子供の大衆文化の中に表れていると考えられます。漫画の世界全体について言えば、日本の作家のSF空想幻想漫画は英語に翻訳されたり、イタリアでも広く人気があります。国によって受け入れ需要は違いますが、国際性を獲得した日本の芸術、学問が数少ない中で「漫画」があります。漫画に比べると、芸術学問は欧米に対しては遙かに遅れているので、私達は漫画家に対してイヤな顔をしてはバチが当たります。

以上のように、今まで浮かび上がらなかった「カラクリ」を日本の文化史の面とらえ、日本の近代化の説明にも役立つと思い、本日のタイトルとして取り上げました。

図1





(A) Contemporary reproduction

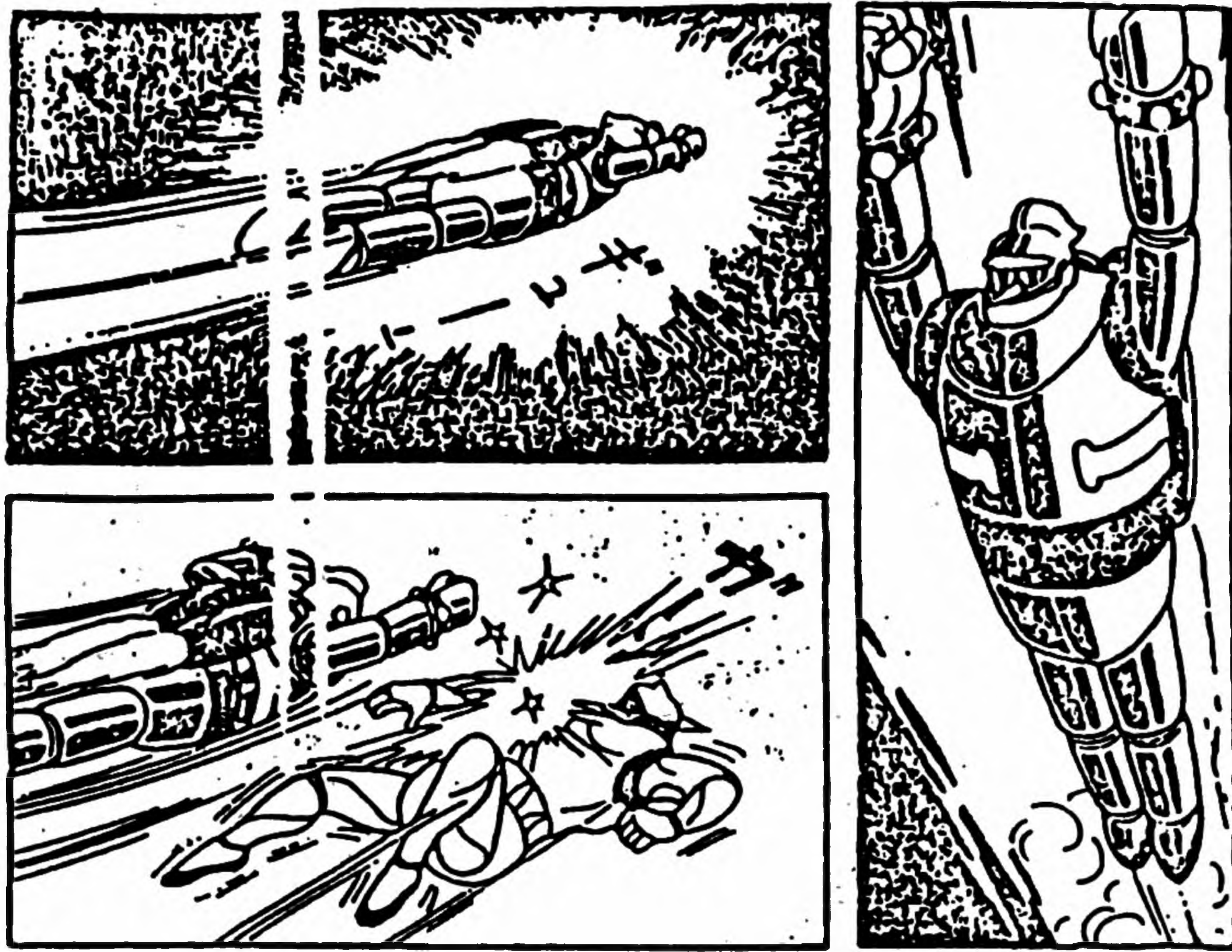


(B) Chahakobi-ningyō from "Kikō Zufu"

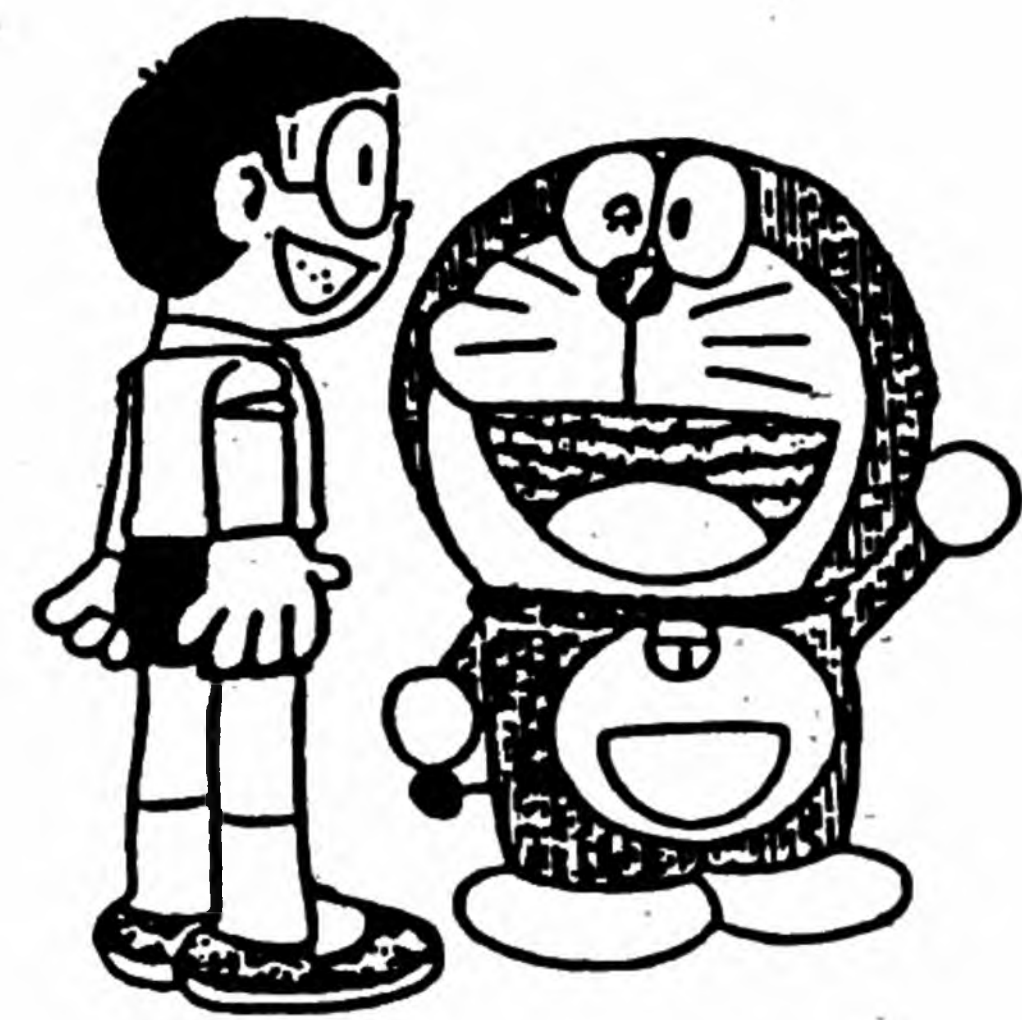


(C) Writing puppet

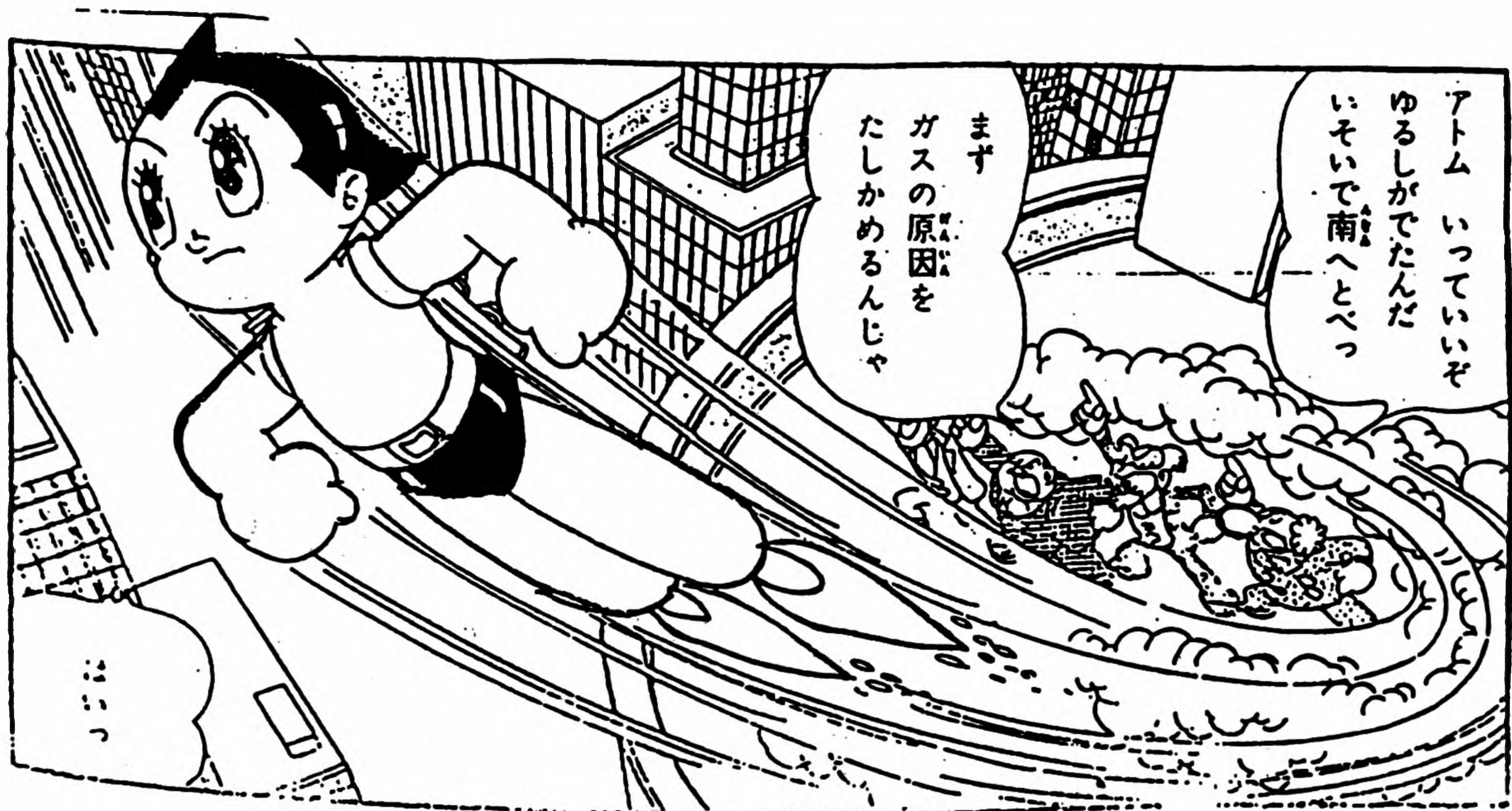




(A) Tetsujin 28-go



(C) Doraemon



(B) Tetsuwan Atomu

MESA-REDONDA

座談会：日本人のものの考え方

鈴木教授（コーディネーター）

これから、「日本人のものの考え方」という題でこれから座談会をやります。それでこの先生方には20分間、大体、すると1時間ですね、後で半時間ばかり皆さんの質問に先生方がお答えになります。それで今日は少し順序を変えまして、まず先人をオリガス先生をお願いいたしたいと思います。その次に山口先生、それから、最後のドンジリにひかえたるは...（笑）キーン先生。

それでは始めましょうか。

オリガス教授

「日本人のものの考え方」というテーマを伺った時は、すでにゼミナーと講演の題が固まってからのことで連絡を受けた時は、ああ、これは大変だな、もう辞退しようと思ったのです。しかし、そこまで恥をさらすのも情けないので、自分に我慢するように言い聞かせたのです。そうかと言って、先人のするように、陸上競技では、先人をやる人はウサギというのです。このウサギはもうただ走って、走って、大体3.000メートルか5.000メートルで息が切れて、それから、本物の人が走り出すのです。だから、ウサギは決して優勝することはないから、それで、私がその役をここでつとめます。

日本人のものの考え方は、国民性についての議論と分けて考えた方がよいと思い

ます。というのは、それは概念として非常にあいまいだからで、日常の次元から言えば国民性の議論になって、ケンカになりやすいのです。日本人のものの考え方はとりあげるのが極めて微妙な分野であって、事情や場合によって随分変わってくるのではないかと思います。山口先生の話に関連して話をしますと、幕末から明治20年代30年代に色々な方面で派手に活躍した人で福地桜痴（おうち）、本名源一郎という人がいます。ジャーナリスト、そして知識人で、日本の日刊新聞の開拓者です。それから、演劇の分野でも特に歌舞伎の劇作家として、晩年まで活躍しました。明治25年と明治27年、2冊の本を書いています。その中に幕末と明治維新の歴史的考察の一つとして 我々に非常に興味のある『幕府衰亡論』があります。もう一冊は自伝に近い形で『懷往事談』を書いています。幕末と明治維新のことを20年余りも過ぎてから、どう分析したのか興味深いところです。

今のパリ。またヨーロッパでは、日本の朝日新聞、日本経済新聞、読売新聞、スポーツ新聞の国際版が発売されていて、パリの市内の新聞のキオスクへ行くと、手軽に日本の新聞を読むことができます。これは、ある意味で、外の世界と日本との関係における画期的な変化の一つです。以前は、日本のことは限られた社会の中にしかありませんでした。例えば、凱旋門の近くのキオスクへ行ったらドイツ、イギリスの新聞とごく同じように日本の新聞の国際版を買うということは、これは、この二年間の間に起きた新しい歴史の一つの現れです。そこで、これらの新聞を読んで日本人のものの考え方は、どこから出てくるのかと頭をひねっているうちに、8月26日の朝日新聞の中の四つの記事が資料として選出されました。

これらの記事の内容については、何も申し上げるつもりはありません。一つ目は国内政治、参議院選挙が済み、その結果が、今の首相にとってよいものではなかったもので、それでどうするか、という問題、もう一つは、政府のほうで出した経済白書のこと、すなわち日本経済について書いた経済分野の文章、三つ目は「窓」というコラムの記事ですが、外国語に対する態度のこと、つまり文化に関する文章、最後に7月にヨーロッパ、アメリカにもきびしく迫ってきた暑さ、熱波、つまり社会についてのものです。これらの記事について、その形や言葉について、三つ四つのことを申し上げます。

まず政治の話ですが、外国でも日本でも、日本の社会や文化はカタカナ言葉の「コンセンサス」の文化だとよく言われます。特に、この10年間フランスの社会学者はどの本にも日本は「コンセンサス」の国だと書いています。しかし、これはどうもおかしいと思います。この記事を見ると、まず一番目につくのは政府を支える三人の実力者です。社会党の村山首相、自民党の総裁河野洋平、そして、さきがけ党の武村氏で、この三人の似顔絵が出ています。これはコンセンサスではなくて、漫画風に、それぞれの人の独特のところを見せてくれます。コンセンサスはまるで

ありません。皆それぞれきつい、または面白い顔をしてその話に当たろうとしています。記者のほうも、一人一人の人を、一人の人として出そうとしているのです。それも、上手にできています。村山氏の似顔絵は一番真剣で、何かやろうとしています。河野氏と武村氏は実におどけています。そして、それぞれの人の発言とか反応が一行になって真ん中の見出しに出ているのです。そして、同時に、この記事に大見出しの - 「首相続投」 曲折の2時間／時時刻刻 - は、おもしろい言い方です。ストレートに話がまとまったのではなくて、時間をかけなければなりません。この記事は、第三面の社会面で、「総合」と呼ばれていて、専門の国内政治の分析ではありません。これは軽い文章です。ただし、そこで政治の談判、話し合い、掛け引きがどうなったのかを個々の立場でとらえ、結果がどうなったかを直接論じようとするものではありません。結果としては、政治は当分村山氏が首相として続く ということですが、それがおもしろいわけではないのです。ここでおもしろいのは、この「時時刻刻」という表現です。この時、その時、その瞬間、その瞬間。ある意味で、日本人はそういう現象のとらえ方に相当な興味をもっているのではないのでしょうか。そこで、次の二つのことは同じではありませんが、つながっています。一つは、一人一人の人物の面白い特性を似顔絵でとらえます。そしてもう一つはその時点 - その時点も、結論をただ読者にこうなると伝えるのではなく、その瞬間、その瞬間にどうだったと具体的に記述しています。今年の初めの、1月27日号の『週刊朝日』ですが、ここに山藤章二という有名な漫画家がいつも最後のページに政治の漫画を描いています。その終わりのほうに、山藤章二の似顔絵塾があるので。そこには、20人のプロでない漫画家が、有名な歌手、文化人、スポーツの選手などの似顔絵を描いています。非常にコミックでありながら、その人の特徴を出そうとしています。描く人は、例えば、32歳の主婦、38歳のシステム エンジニア、定年になった人、学生など、さまざまです。この似顔絵塾はすでに第681回、つまり13年間、毎週続いたとあります。世界中どこを考えても、こんな遊び、これほど高級な遊びをする雑誌が他のどこにあるだろうかと思います。こうした似顔絵に対する喜びと興味、これはやはり一つの文化ではないでしょうか。それを時間、それも瞬間、瞬間、「時時刻刻」という別の面からとらえると、それもやはり何か関連があります。

そして、もっと言語学的に日本語の分析をすると、一つには、人間と人間との間の関係を表す色々な言葉があり、それはコンセンサスのために同じことをするのはありません。逆に、協調とコンセンサスはそれぞれ違うものです。ある意味で、本質的に異なっています。コンセンサスは、皆が頭を下げて「はい、分かりました」ということです。日本の社会においても、他の社会においても、自分がどう思いいようとも命令に従う場合があります。ただ普通の時だと、コンセンサスではなく、

協調だと思います。互いにそれぞれの立場、分野を確かめ合いながら何かをします。もう一つには、人の発言を伝える手段として「直接引用文」と「間接引用文」とがあり、直接引用文は、その人がいった通りの文を伝えます。内容だけに絞っていくらか無味乾燥なものにしようと思えば間接引用文で、特にフランス語の場合は直接か間接かが非常にはっきりしているのに対し、日本語の場合は他の外国語に比べて半間接もあり、半直接もあり、半々直接もありで、非常に違ったいくつかの段階と可能性があります。けれども全体としてはそういう引用文が他の外国語に比べて多いのではないかと思われます。それは相手の人の言葉を生きたままに伝えようとするから、日本語、日本文化はよく「腹芸の王国」だとか、何も言わずに、「言わぬが花」などと言われますが、これはいい加減な論だと思います。この記事を見ますと、村山氏は、自分はこうだと考えている、そして、河野氏はありがとうございます、といいかげんな返事をしたのですが、それでもやはり返事なのです。これは沈黙ではないのです。だから、日本文化が沈黙の王国だというのは全く賛成はできません。

また、日本語の分析の第三の最も難しい点で、アスペクトの問題もあります。時時刻刻、その曲折をとらえようと思えば、動詞が基本的な役割を果たします。日本語には、西洋の言葉のように将来、未来、現在、過去というテンスの制度はなく、アスペクトがあります。アスペクトは、片仮名ですから、何か腑に落ちない、反対する根拠はないのですが、もう少し日本語らしいいい言葉はないかと思いますが、この点からその分析の仕方について、その第一行を見てみます。「第一党に（首相を出す）責任がある」と言う村山富市首相に、「ありがとうございます」と答える河野洋平副総理、...」。ここでは「言う」、「答える」とありますが、本当は現在ではないのです、その当時、言ったのです。ですから、フランス語に訳すれば、これは決して現在にはなりません。もともと、これは現在ではないのです。こういう形は、全く現在とは別のものです。それでは、何かというと、「言う」、「答える」は原相なのです。

第二の記事に移ります。見出しは、－「価格破壊」を評価－です。ここで指摘したいのは、日本語には必ず二次元、音読みの単語と訓読みの単語があります。例えば、一番下の段の、右から一行目には、カッコつきで、「値崩れ」という言葉があります。同じ漢字ではありませんが、「価格破壊」と「値崩れ」とは非常に近いのです。それでは、どこが違うのかというと、いちがいには言えませんが、明らかにニュアンスが少し違います。その位置が少しばかり違います。多くの場合、漢字の音読みでつくられた熟語は、人間の普通の活動、人為的な世界、或いは普通「抽象的な概念」と言われますが、私としては技術の世界と言いたいのです。ここでは、科学全部を指すわけではありません。音読みが表すのは、人間が考えて自分でつく

りなおした概念であって、最も具体的な現実、最も根源的な体験ではないのです。

「川」と言えば川、「河川」といえば一種の抽象的な概念、「森」なれば、「森に入った」とはいうが「森林に入った」とは言いません。さて、「値崩れ」とくると、「価格破壊」は、これは明らかに、競争が激しくて、意図的に価格を下げる、つまり、破壊する、そして「値崩れ」は、価格を破壊した余りに、値段が完全に崩れてしまう、それは恐ろしいことだと書かれてあります。そうだとすると、「値崩れ」はもっと根源的な段階ではないかと思われれます。

次に第三の記事を見ます。「ブーム去れど」という題で、今年、東京大学に入学した学生の中で80人しかロシア語を選ばなかったという記事。ロシア語に対する一時のブームは去ったけれども、外国、ロシアという国、ロシア語に対する興味がまだ強い、決して死んだわけではない、という内容です。この記事の下の方、左から15行目に、「ロシアへの思い」という言葉があります。「思い」は訓読みで、大和言葉の段階です。「ロシアへの興味」「ロシアへの関心」と言い換えてもいいのですが、やはり同じではありません。「ロシアへの思い」という表現からは、もっと深いもの、恋心に近い気持ちが伝わってきます。「思い」という言葉は、古典以来続いていますが、「思い」、自分の思考の原動力としての「思い」は、日本語、または日本人のものの考え方の重要な一つの面です。

四つ目の記事は、熱波についての話です。題、見出しがいくつもありますが、左端のところに、「独居のお年寄り次々」と暑さで亡くなった、とあります。この「お年寄り」も、大和言葉です。老人と書くよりも、お年寄りの方が親しみの気持ちが感じられるようです。右の題は、「『きずな』なき都市、熱波の犠牲拡大」「きずな」は平仮名で、括弧に入っています。なぜかと言うと、「絆」は簡単な字であっても、常用漢字に入っていないからかも知れませんが、また、「きずな」と書くと、意味が重くなります。決して大和言葉と漢語、訓読みと音読みの二つの層の間は、具体的な固定した現実と抽象概念との違いだけではありません。ある意味では大和言葉に戻ると、もっと重要な概念に辿りつくのです。ですから、「きずな」は平仮名書きのほうがもっと重みがあると思われれます。さらに、「老人」のかわりに「お年寄り」と書いてあるのは、記事の前書き、序文となる部分の五行目です。「死者の大半が大都会でひっそりと暮らすお年寄りだ。」の「ひっそりと暮らす」、これはお年寄りに相応する言葉で、何か行政的に、何人が死んだというのではなくて、何か親しみ、親近感がある表現だと私は思います。すなわち、特に大和言葉と呼ばれる単語の層には、相手の人、あるいは他の人に対する親しみが現れてきます。この序文をなす記事は「家族や地域のきずなから疎外された人々が真っ先に犠牲になることを示した意味で、決して他人事ではない。」と結んであります。よく書けていると思います。シカゴにいる朝日新聞社の記者の文章で、アメリカはだめだ、

貧富の差が激しすぎるので貧しい人が死ぬのだ、とか、米国の弱い所がよく現れているとか考える日本人もいると思いますが、しかし、これを逆によく見て、決して他人事ではない、というのはりっぱな結び方です。先の紋切り型の感じ方、そうした他者に対する日本人の態度にはかなり問題がありますが、これは日本人だけの問題ではないし、現代人は他者に対してどうすればいいのか、やはり時々少し失敗することが何人といわずあると思います。ただ、ここでは遠い外国に起こったある社会の災いを伝える時に、結びとして、「決して他人事ではない」と書いたのは、「お年寄り」という言葉を使った気持ちとすっきり通じると思います。

ここまでです。ウサギはやめました。

鈴木教授（コーディネーター）

それでは、2番打者の山口先生、お願いいたします。

山口教授

自分が日本人であることを少し忘れて、遠いところで日本人に対してどういうふうな見方があるのか、ということ、一番好意的で私もいい気持ちにさせられたようなところを例にしてお話しいたします。普通日本人が東南アジアで戦争中に犯した色々な野蛮な行為を批判されて、「日本人は本当に悪い」というのが、日本人にも染み込んでいる伝説なのですが、1974年から1975年にかけて私が調査のためにインドネシアのフロレス島という島にいた時の観察をお話しいたします。私もブラジルにまいりまして、慣れないながらもサウダーデなどと舌をかみそうなポルトガル語を発音せざるをえないはめに陥ってるわけですが、そもそもその由来はどこにあるのかというのが、考えてみたら、フロレス島という名前はポルトガル語であり、ポルトガル人がインドネシアの一部に出没した時に残したポルトガル語の名前です。それで、私はそこへ行ったことからポルトガル語圏に引っぱられて今日に至ってるのではなかろうかという感じがしています。

この島は1941年から、5年に至る間、日本軍に占領されました。ところが、他のインドネシアの地域では日本兵は野蛮でひどい連中だったという印象が強く残っていますが、この島でだけは日本兵の悪口はほとんど出ませんでした。私は大体一年ほどの滞在でしたけど、その理由は非常に簡単に説明がつきます。一つは、その島は海軍のいわゆる陸戦隊と言われている、陸で活動する海軍の軍隊に1941年に占領されました。それが、45年の敗戦によって、その連中は還ったということです。と

ころが、島の人達と話していて、まずこの人たちの悪口が出ることはほとんどありません。それは我々も、陸軍は野蛮な人間が多かったですが、海軍はとにかく艦隊で各地に寄港して世界をよく知っているから、海軍の兵隊は、大体水兵を含めて、紳士的な人間が多かった、という風な印象を持っているわけです。で、村の人も、例えば、日本の兵隊は非常によかった、その前は、オランダの占領地でしたから、オランダ領はとにかく何かにつけて現地の人間を見下して、怒るか命令するかしか口をきいたことがないということでした。また、山の上に住んでいる人間は、統治の都合上悪いから、平地に降りてこいと言われます。といっても、文化によっては、山の上に家を建てる風習に従っている人がそんな平地に降りてこいと言われても、簡単に降りてこれないわけですね。すると、オランダはすぐ兵隊を派遣して、家をすぐ焼いてしまう、どれだけ土地の宝が焼かれたか分からないというふうに言われています。それに対すると、オランダの人は、オランダへ行くと、実にいい人ばかりで、なぜこんないい人達がインドネシアへ行っただけであんなにいばっていたのかと思います。これは日本人も大体村にいたらおとなしい人が中国へ行っただけであんな悪いことをしたのかと言うふうに思われるのと同じことです。

公平のためにフランスについて言いますと、インドネシアでも観光客の多いバリ島のガイドにどこの国の人間が一番いやかと聞いたら、「フランス人だ」とのことです。なぜかという、フランス人は肉屋でも何でも、自分の国を一步出るとフランス文化を代表しているような人間という気になってしまっていて、インドネシアに来てその日からガムランとかバヤンとかを見てインドネシア人に見方を教えようとするらしいのです。そうすると、観光ガイドはやることがなくなるということです。それは見方によって色々あると思うのですが…

この日本の海軍は、まず、道路を開通させるのに、島の東から西に向かってダイナマイトを使って横断道路を作りました。オランダ領の時は自分たちだけ馬に乗って騒散らして歩き、絶対そんなことはしなかったということでした。その時に、作業中は日本人はすごくどなりちらすが、指揮官以外は皆自分達と一緒に働きました。しかし、オランダ人は絶対そういうことをしませんでした。で、終わってから、今度は「無礼講」という言葉を日本語で覚えていましたが、土地の人間と一緒に酒を飲んで歌った、これは日本人のすごくいいところだと言っていました。その島の人々は日本語は忘れていますが、「銀座行進曲」、「東京行進曲」とか、ずいぶんたくさん知っていて、皆軽く十曲は歌える中に、私の知らない歌まで一曲あり、びっくりしました。「帝国海軍の歌」といって、どう見ても日本語で歌われていて、節も日本にしかありえないのに、私は全然知らなかったのを教えてもらいましたが、実に不思議な感じがしました。その歌は日本へ帰ってあらゆる人に聞きましたが、だれも知りませんでした。ただ一人、東大名誉教授で、戦争中海軍の主計将校だっ

た人が、その歌を十番まで知っていました。

そのような親しみが持てる人間、というのが日本人のイメージだったようです。また、日本人を自分達が好きなのは農業に非常な関心を持ってくれたからということです。田植えなどしていると、初めのうちはそばで見ている水兵達が途中で我慢できなくなって、手伝わせろと言って、どんどん手伝ってくれます。そこから始まって、日本人に対するノスタルジーを非常に強く持っています。でも、日本人は短気だろうと聞くと、それはそうだ、一回こういうことがあったと語ってくれました。日本人というのは、人を可愛がるような態度で人に接する、上下の関係でしか日本人は人と付き合えないようなところがありますから、自分達が下だということから親切にするのだけれど、それで信頼もしてくれる、ところが信頼を裏切ったら、メンツを潰したといって、一人だけ、この陸連隊が4年間占領している間、殺されたという話です。これは何かというと、将校に頼まれて命令されて、ある地区から他の地区へ兵隊の給料を持っていったインドネシア人がその一部をくすねてしまいました。そうすると、日本の将校は大変怒って、俺のメンツを潰したと言うことで、朝までぶん殴ってその現地人を殺してしまいました。ところが、それは非常によかったと言います。何故かということ、それ以後3年間、その島では泥棒が一人も出なかったということでした。ところが、中央からインドネシア政府の役人が来たら、その役人を初め全ての人間が泥棒になってしまったという見方をしていて、私が結論として言ったのは、それは今にとって、日本人でない他の人種かもしれない、日本人はすっかり変わってしまったから、そんな農業作業を見ることなどしません。その水兵さんたちの大半は農村出身だったから見ている内に自分の故郷や親のこと、そして、自分のやっていたことを思い出して我慢できなくなって手伝ったのだろうと、そういうことはあっても、今の日本人は皆都会に住んでいるから、足や手を汚したくないとか言って、大体通り過ぎて見向きもしません。そういう日本人が大半の傾向であって、商社の人としてジャカルタとかいう所に来ている人は、そんな田舎のことは見向きしません。であるから、そんな日本人は死んでもう消えてしまったと思った方がよろしいのではないかと、私は言って、彼らをがっかりさせなどしたのですが、それにしても思恵は受けているのです。また、その村の人達は大体冷たい水を浴びますから、そこに温泉があっても見向きもしません。温泉というものは習慣にないという所がありますから。ところが、3m x 2m ぐらいのコンクリートの湯槽で作られた風呂が一つ畑の中にありました。これは戦争中日本兵が温泉が出たのでセメントを固めて作ったという話です。これは私が毎日夕方通って誰にも妨害されないで一人で「いい湯だな」と歌いながら、温泉の恩恵に浴して日本人としてのありがたさを感じたのですが、村の人々になぜこの熱いのにその上また暑い所に入るのかとからかわれました。

インドネシアの他の地域では、大量に虐殺されたとかいう点で日本人のイメージが非常に悪いのですが、全ての日本人が悪かったわけではありません。ただ、それはやはり日本文化のある方向をうまく育てるのに海軍が適したというところで、外地の体験においても文化ショックをそんなに持たないで土地の人の感情に入ることのできる日本人がかつていたということで、私は日本人としての経験、それから日本人を見る目というのが、色々ありうるという例として、お話しいたしました。

キーン教授

山口先生が海軍をほめてくださったので、とてもうれしいです。私は50年前、海軍でした。

日本人のものの考え方について、私はいかにも大学教授らしく、色々質問があります。まず、いつの日本人か、現在の日本人か、明治の日本人か、平安朝の日本人か、ずっと同じだったかどうかは、問題です。次に、どこの日本人か、都に住んでいる日本人か、へんぴな山村に住んでいる日本人なのか。次は、何歳の日本人か、大変な老人か、中年の人か、子供か、それもぜひ知りたいです。次は、どの程度の教育のある日本人か、それを知らなければ、その人の考え方を知るすべはありません。最後で、あるいは一番大切なことは、日本人の男性か女性か、それが分からないと日本人のものの考え方は充分話せないのではないかと思います。

たいていの日本人が日本人の考え方についてものを書く場合は、自分を典型的な日本人だと思い込んで書くのです。「日本人は」、特に「われわれ日本人は」と言う場合は、自分を中心だと考え、他の人たちは周囲にいても皆自分と同じような意見があるはずだと思っているようです。

しかし、それは別として、もう少し学問的な話になると、大体において「日本人は」とか「日本人の考え方」について書く場合は、まず男性です。年は不明ですが、45歳前後でしょう。大学を卒業していますが、東大でも京大でも早稲田でもなく、別の大学を卒業しています。そしてその人はどういう人間かということ、過去の日本人とかなり違うはずです。決して国粹主義ではないし、左翼でもありません。日本人であることに大変誇りを持っています。日本の医学とか工学の発展に相当の自信があって、機会があったら、それを世界に知らせてもらいたいと思っています。

そしてもう一つ、違う方面ですが、読んだことがあってもなくても、小林秀雄の「無常」ということは最高の傑作だと信じていて、しかも外国人は決して理解できない、ということになっています。外国に関しては、まずロシアを嫌う、アメリカに関しては全く複雑な、矛盾した気持ち、アジア人と仲良くしなければならないと

思っても、韓国人となると分からない、日本はこれから大変だ、これから激動すると予言しましても、根本的には楽天的であって、これからどこそこで別荘を建てたいと思っています。国のため決して死にたくはないのですけれども、幕末の歴史小説をたいへん喜んで読むし、太平洋戦争の歴史を読みたがり、日本人論などに非常な関心があります。何冊読んでも、充分ではありません。大きな本屋には「日本人論」というコーナーが必ずあります。

そして同じ日本人の場合は、今の私の典型的な日本人は、もちろん東京人ですが、彼は地方に対して色々偏見があります。特に京都の男性の京都弁はいやらしい、めめしい、女性が話す時はとてもきれいで可愛らしいです。京都の人は口先は色々優しいことを言うが、実は心の中は冷たく、大阪人はお金を儲けること以外には考えがありません。挨拶は「もうかりまっか」だけで、他に言うことはありません。日本人がもし関西の人だったら - これはまずないのですが - どんなふうにかかると、中央で働いていないから、自分の生活は失敗だったと、あるいは中央で働いていないからこそ自分はえらい、どうせ日本文化は関西のものだから、と考えます。

東西の日本人、関東人も関西人も女性に対する考え方は大体同じです。女性の幸福は良妻になってよい子供を育てることだと、そしてもし女性がそのような生活を好まなければ、きっと不幸な生活を送るだろうという考えです。私の体験したことです。ある国立大学で大学の組織などについて意見を聞かれて、国文学を勉強する学生の8割は女性です。しかし、教授、助教授、講師、助手を含めて女性は一人も働いていないのです。私がそれを指摘したときにどうするつもりですかと聞いたら、やはり女子大学で雇ってもらおうということでした。他に可能性がないのですね。しかし決して大学だけではなく、会社、政府の機関、新聞社など、みな同じです。どうしてかということ、女性は子供を産むから能力的でない、つまり、産んだときに休むしかないからでしょう。しかし、仮に女子大生が女子大学に勤めても、同じようなことになるはずですよ。

また、年によってどういうふうに日本人が違ってくるかというと、私が一番よく知っているのは、やはり大体私と同じ年の日本人です。私は年を申しませんが、見当がつくでしょう。まず、そういう年の日本人の考え方は非常に観念的です。つまり、人の出身地について非常に興味があります。例えば、彼の父は尾張だから彼はケチですとか、地方によって特徴があって、出身地が分かればあとは全部わかんと思っています。あるいは、彼は北海道だから素朴ですとか。いかがですか、山口先生。人の祖先、教育に異常な関心を示します。彼女のお婆さんは一時だれそれという総理大臣の妾だったから、彼女にも同じ傾向があるのではないのでしょうか、彼は慶応出身だから、ハイカラなものが好きです。彼は小学生のころからよくカゼを

引いていたから今70歳になってもまだ病気です。

あるいは、もう一つは、もののウラのウラまで探る傾向があります。それは歌舞伎によく出てきます。「じつは、彼は源義経のように見えるが、じつはキツネである」とか、そういう「じつは…」ということは非常によく日本の考え方に出てきます。例えば、だれそれという政治家は、一度も賄賂を受け取ってないということになっていますが、じつは…。あるいは、彼女は日本はだんだん警察国家になりつつあると言うのですけれども、じつはものすごく警察と仲がいいとか、そのような例はいくらでも挙げられますけれども、一つは日本人のものの考え方は、人によっても、時代によっても、色々な背景によっても変わると思いますが、しかし、本当に大ざっぱに言うと、一億人の人口のある日本はある意味では「大きな村」という感じがします。みんな隣のことをよく知っているし、となりのおばあさんはどういう人だったかとか知っている、そんな傾向が非常に強いです。それが悪いとか、改めるべきだとか私は申しておりません、ただ一つの現象として申したいと思います。

もう一つは、今でも理屈よりも誠とか真意を重んずる傾向が非常に強いです。日本語の「理屈っぽい」という言葉は外国語に訳するときにとっても困ります。「理屈」は外国ではいいことです。だから「理屈っぽい」は非常に喜ぶべきことであるはずですが、日本の場合は、それは非人間的、冷たい、親しみにくい人間の特徴のように思われています。私が今まで述べたことは自分の個人的な体験によって申しましたが、私は時々思うのですが、日本人ほど現在変わりつつある国民は他にないと思います。私はほぼ同じ年齢の日本人と親しくなり、礼儀作法も覚え、言う事のウラの意味も分かるようになったし、色々日本人と変わらないような生活が出来るようになりましたが、しかし友達の子供達となると、よく分かりません。孫たちとなると、全く分からないというのが事実です。それほど変わっていると私は思っています。ともかく、日本の社会を50年前から観察してまいりました人間として、日本ほどおもしろい国はないと確実に申せます。

鈴木教授

どうも、曖昧なテーマで失礼しました。 まだまだ先生方にお話し頂きたいところですが、時間の都合でここで終わりにいたします。どうも、先生方、ありがとうございました。

「首相続投」曲折の2時間



党首会談 その時3人は

「第一党に（首相を出す）責任がある」と言う村山富市首相に、「ありがとうございます」と答える河野洋平副総理・外相（自民党総裁）。「賛成できない」と反発する武村正義蔵相（新党さきがけ代表）——。参院選の結果が判明しつつあった二十三日深夜から二十四日未明にかけて、首相公邸に集まった三氏の間で、村山政権存続か否かをめぐる緊張したやりとりがあったことが、二十五日明らかになった。あっさり決まったかに見えた村山首相の続投の裏には、互いの腹の探り合いや心の揺れなど葛藤（かっとう）が隠されていた。

村山首相「第1党に首相出す責任」

午前一時まで続いた。冒頭、村山首相が「三党の枠組みを堅持したい。新進党という宗教団体と結び付いた政党が伸びたことは危機的な状況だ。三党で一層結束すべきだ」と切り出した。自らの進退には言及せず、まず自民、社会、さ



きがけ三党による政権の枠組みの維持を訴えた。

これに対し、河野氏は「それでいい」とすぐ賛成した。しかし、武村氏は「なにがなんでも三党というわけにはいかない。私はこれまで村山首相に引き続きやってこれと言ってきたが、きょうはあえて言わない」

河野氏「ありがとう」とぐらつく

と、態度を保留した。不振だった選挙結果を受け、党内の若手議員から政権離脱論が出ていたからだ。次に、首相が「憲政の常道から言くと、やはり、（連立政権の首相を出すのは）第一党に責任がある」と、自民党から首相を出す



べきだとの考えを示した。河野氏は「ありがとう」と言います。しかし、さきがけが反対と言えば、自民党が担うことはできない」と答えた。武村氏は河野氏が要請を受けるつもりだと判断し「河野さんが後継になる場合、ここで賛成とは言えない。自民党首相なら、こ

武村氏「自民首相に賛成できぬ」

れまでの経緯からもう簡単にはいかない」と強い難色を示した。公邸内の別の応接室ではすでに、森喜朗自民党幹事長、久保直社会党書記長、鳩山由紀夫新党さきがけ代表幹事が待機していた。



河野氏は森幹事長を呼び出し、二つの応接室の間にある書斎に二人だけが入った。約十分後、戻ってきた河野氏は初めて村山首相の「続投」を進言した。自民党内の空気や他与党の反応などを森氏と協議した結果、後継首相へはいくつもの難関があると判断したよとの見方がある。

ろだった。これを受けて、今度は村山首相が久保書記長とともに書斎に入り、約二十分間、協議。戻ってきた首相は「微力ではあるが、お力を借りながら全力を挙げて責任を果たしたい」と、決意を示した。武村氏も「それなら、私も党も行動をとる」と同意、最後は森幹事長や久保書記長らも合流して、改めて「続投」が確認された。

村山首相が辞意ともこれる発言をしたことについては、選挙結果からみて続投の意欲を自分から言い出せる状況ではなかったが、かといって河野氏が後継の要請を受けるはずもなく、結局自分のところに戻って

「価格破壊」を評価

経済白書 簡素な政府提唱

高村正彦経済企画庁長官は二十五日の閣議に、一九九五年度の年次経済報告（経済白書）を提出した。戦争直後の一九四七年に最初の白書を出して以来、四十九回目にあたることしの副題は「日本経済のダイナミズムの復活をめざして」。

視した社会への転換が必要だと、現在進んでいる「価格破壊」の動きを評価している。また長期的な課題として、本格的な高齢化社会に備えて「簡素で効率的な政府」への転換を提言している。

白書は、市場経済によってダイナミズムに発展してきた戦後の日本経済が、構造調整や枠組みの変化を求められている、と指摘。「景気動向」「産業調整」「公共部門」の三つの視点から分析している。

足元の景気については、昨年までの緩やかな景気回復を支えてきた公共投資と住宅投資が鈍り、自律回復のかきを握る「個人消費」と「設備投資」の回復もかばしくないうえ、急激な円高で足踏み状態にある、と分析。公共投資の拡大など政府の対応を促している。

また、現在進んでいる「価格破壊」については、生産性の上昇やコストの削減で価格が引き下げられることで、消費者の実質所得が増加し、内外価格差が縮小する、と基本的には評価している。一方で、供給が需要より多くなり過ぎて価格が安くなる「値崩れ」の動きも見られるとして、十分な警戒を促している。

一、二八〇円台の為替水準については、日本経済の実力と離れており、ほとんどの輸出産業では採算が取れなくなっていると指摘。製造業に比べて生産性の低い運輸・通信、サービスなど非製造業の生産性を上げる必要があるとしている。

一方、高齢化問題について、現行制度のままでは政府の財政支出の増加が避けられないと分析。各種の規制で「機能的に大きくなっている」政府を「簡素で効率的な政府」に変えていく必要があると指摘している。



東京大学に今春入学した
三千五百人余りのうち、ロ
シア語を第二外国語に選ん
だのは、八十人に満たなか
ったという。

ゴルバチョフ氏のペレス
トロイカが脚光を浴び、ロ
シア語熱が高まったことに
比べ、半分以上に落ちこん
だことになる。

東大だけでな
く、どこも事情は
似たようなものら
しい。

政治、社会の混
乱からくるロシア
のイメージ低下、
日本との貿易、経
済関係の低迷など
が響いているのは
疑いない。

だが、一方で、隣国ロシ
アをもっと深く知りたいと
いう若者も決して少なくな
い。朝日新聞社が毎年夏に
開くロシア語弁論コンク
ルでは近年、地方の大学生
の進出がめだつ。

第三十二回に当たったこ
この優勝者は、札幌大四
年生の中村淳子さん(三三)だ
った。

ロシアに古くから伝わる

チーム去れど ブーム去れど

聖像画(イコニ)の世界に
ひかれ、モスクワの正教寺
院でそれを目のあたりにし
た感動を語った。この国の
悩める民衆の心のひだにま
で触れる、内容豊かなス
トリーだった。

二位になった上智大三年
生、森深雪さん(三〇)は社会
派だ。

今春、ロシアの知人の家
内で、サントペテルブル
クにあるエイズ病棟を訪ね
たときの見聞を紹介しつ
つ、この病への社会の偏見
を除くことが患者たちの心
理的苦痛を和らげるのに役
立つ、と訴えた。

他の参加者たちも、多様
なテーマを取り上げ、それ
ぞれにロシアへの思いを語
した。

人数こそ減っても、ロシ
ア語を学ぶ人たちの関心は
衰えてはいない。ロシア語
に限ったことではないが、
外国語を学んで異なる文化
をもっと理解しようという
姿勢が、若い世代にみられ
るのは心強い。

そうした意欲が真の国際
化につながる。それにこた
えるだけの教育内容の充実
こそが、大学に求められよ
う。

<智>

「きずな」なき都市 熱波の犠牲拡大

死者471人の米・シカゴ

米国中西部から東部にかけて襲った熱波は死者八百人を超す被害をもたらした。一千七百人が死亡した八〇年以來という非常事態に、クリントン大統領は一億の援助基金の設立を発表。とくにシカゴでは二十四日までに死者四百七十一人。熱波襲来から一週間が過ぎても、その数は増えている。死者の大半が大都市でひっそりと暮らすお年寄りだ。家族や地域のきずなから疎外された人々が真先に犠牲になることを示した意味で、決して他人事ではない。(シカゴ・沢村直)

シカゴ中心部から南に十人は十七日朝、いすに腰か、ドアのかきかけ、窓を板で低所得者の集合住宅が並ぶ一面に、テルマ・パークが見つけた。「テキサス・イクスさん(ハジ)のアパート」出身の私はこの暑さでも平気だ、貧しい黒人層が多に住み、割れた窓にベニヤ板を打ちつけた部屋が目立つ。一人暮らしのパークスも部屋に侵入しないよう、



猛暑の最中の15日、米ニューヨーク州コニーアイランドの海岸で、水浴びをする人々＝ロイター

熱、避難所のバスを知らないと加え、マニアルを發表した。

スペインでも 30人が死亡

欧州の中で更に高温になるスペイン・アンダルシア地方では、その十日ほど異常な暑さが続いた。セビリアでは二十三日に四六・六度を記録。首都マドリードでも四〇度近くになった。

しづらとなった部屋で死んでいた。犯罪への不安から窓を閉めていた人も多い。熱波がシカゴに達したの十二日。十三日には四十一度を記録、三〇度台後半の猛暑が十六日まで続いた。市当局は事前に市内八

たとえは酷暑対策には八つの詳細なマニュアルがあるのに、猛暑対策は一半と手薄で、避難所設置と報道機関を通じた呼びかけが中心だ。とくに高齢者対策は、避難所自体を知らなかったり、避難手段がない高齢者も多かった。

独居のお年寄り次々 市の対応も批判も

結局、市は二十日、暑さに応じた三段階の警告システムと、高齢者への電話通

(パリイ・磯松清道)

Poema da 4ª Capa

Natsuno yowa

mada yohinagara

akenuruo

kumono izukoni

tsuki kakururan

Noite de verão

ainda em seu arrebol

- já o alvorecer -

qual nuvem ocultará

a lua em seu recolher

***Kokin Wakashû*, poema 166, autoria de Kiyoharano Fukayabu**

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. Idiomas

A revista *Estudos Japoneses* publica colaborações em português, inglês, francês, espanhol, e eventualmente japonês.

2. Nomes e Termos Japoneses

A romanização dos termos japoneses deve seguir as regras do Sistema Hepburn. As vogais longas devem ser indicadas por meio do sinal circunflexo (ex. â, ô, û) ou por meio de barras (ex. ā, ō, ū). As transcrições de termos do tipo *shin'yô* ou *Man'yoshû*, devem ser indicadas com um apóstrofe precedendo o y, como nos exemplos mencionados anteriormente, para evitar confusões. Os *kanji* podem ser utilizados desde que acompanhados por sua correspondente em letras romanas e os nomes próprios devem seguir a sequência Sobrenome e Nome, conforme o sistema japonês.

3. Tipos de Trabalhos Publicados

Artigos que, de forma aprofundada e acadêmica, tratem de temas relativos à Língua, Literatura e Cultura Japonesa de quaisquer épocas, abordados à luz de metodologias científicas.

4. Extensão dos Textos

Todo artigo deve ter no máximo 30 000 caracteres.

5. Forma de Apresentação

Todo artigo deve ser encaminhado à Comissão Executiva e Editorial em disquetes acompanhados de duas cópias impressas, indicando o(s) nome(s) dos arquivos e o formato de processamento utilizado. O autor deve indicar sua filiação acadêmica e seu endereço para correspondência, que será publicado visando eventuais contatos por parte de outros pesquisadores. Todo artigo deverá estar acompanhado por dois resumos (um obrigatoriamente em português e outro em inglês ou francês, a critério do autor) de aproximadamente dez linhas e por cinco palavras-chave (em português e inglês ou francês).

6. Citações

Devem aparecer no corpo do texto indicando o sobrenome do autor, a data da publicação e a(s) página(s) citada(s), entre parênteses. No caso de diferentes títulos do mesmo autor publicados no mesmo ano, o dado diferencial será uma letra após a data. As obras citadas no corpo do texto devem constar obrigatoriamente da bibliografia no final do artigo, com dados bibliográficos completos, como segue:

a) No caso de Livros: SOBRENOME, Nome do Autor (por extenso). *Título do Livro*. Local de Publicação, Editora, Ano de Publicação.

b) No caso de Artigos de Revistas: SOBRENOME, Nome do Autor (por extenso). "Título do Artigo". *Título do Periódico*. Número do Volume, Data do Volume, Páginas.

c) caso de Artigos de Coletâneas: SOBRENOME, Nome do Autor (por extenso). "Título do Artigo". In: SOBRENOME, Nome do Organizador. *Título da Coletânea*. Local de Publicação, Editora, Data, Páginas.

7. Ilustrações

Devem ser utilizadas quando indispensáveis para o entendimento do texto, pedindo-se que fotos, mapas, gráficos ou tabelas tenham boa resolução visual, de forma a permitir uma reprodução de qualidade. Estas devem ser colocadas em folha à parte com as respectivas legendas, indicando o lugar de sua inserção no texto e acrescidas de citação da fonte, caso não sejam originais do trabalho.

8. Exemplares do Autor

Os autores terão direito a cinco exemplares do número em que estiver publicada sua colaboração, os quais estarão à disposição para serem retirados no Centro de Estudos Japoneses USP. No caso de autores residentes fora do Brasil, a revista enviará os exemplares pelo correio.

9. Restrições

A revista, através de seu Conselho Editorial, reserva-se o direito de não publicar os textos enviados, bem como solicitar aos autores possíveis alterações. Os textos não publicados serão devolvidos apenas mediante solicitação expressa do autor. Todo material encaminhado à revista *Estudos Japoneses* deve ser inédito no Brasil e estar rigorosamente de acordo com as Normas de Publicação. Os dados e conceitos são de exclusiva responsabilidade do autor.

Endereço para Correspondência / Mailing Address:

Revista *Estudos Japoneses* – Centro de Estudos Japoneses da USP

Av. Prof. Lineu Prestes, 159 – Cidade Universitária

CEP 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil.

Tel./fax: (011) 211-9665.

La!
お、
す、
な
な

うあすわろそ

3333