

第一部門 〈哲学・思想に関する論文〉 入選論文

「19世紀末のブルース音楽発祥とその意義について」

江原伸

え はら しん
江 原 伸 さん

【略歴】

年 齢 50歳

住 所 大阪府大阪市在住

略 歴 三重県津市出身。

3歳よりクラシックピアノ、15歳よりロックギターを中野重夫氏に、
後にジャズギターを布川俊樹氏に師事。

19歳で上京後、R&Rバンド「ルシール」にてデビュー。

その後バックバンド/セッションギタリストとして、また作/編曲家
として数々のCM、ゲーム音楽も手がける。

また並行して、専門学校や音楽スクールの講師として後進を指導。

2007年より活動拠点を大阪に移し「nea Guitar School」を主宰。

現在は自身のライブ活動 のほか、ラジオ番組（ならどっとFM「Shape
Of Jazz」/第1水曜日16:30~）のパーソナリティも務める。

【応募動機及びコメント】

従来、発展の過程は語られることがあってもその発祥の動機があまり語られて
こなかったように思われる19世紀末に生まれたブルース音楽を、W.C.ハンディの
「weired（奇妙な）」という発見時の言葉から、それは決して自然発生的に生まれ
たのではなく、南部アフリカ系アメリカ人達の意識的な文化復興の営みであった
のではないかという新たな視点からその発祥の再考察を試みました。

またそこから更に、同じく明治期に文化的分断の危機に陥り、それ故に堅固な形
式性を追い求めた漱石はじめ明治期の文化との比較を試みようとしたのですが、ま
だまだ実力が至らず、今後の研究課題として更に勉強して参りたいと存じます。

今回このような歴史ある素晴らしい賞をいただき大変嬉しく、また、身の引き締
まる思いです。関係者の方々、先輩諸氏、また励まし見守り続けてくれた家族に感
謝いたします。

〔梗概〕

西洋音楽が行き詰まった際に、それを打破する手段として、様々な地域の民族音楽が取り込まれてきたという歴史があるが、一九世紀末に誕生したブルース音楽はとも不思議である。それはアメリカ南部、ミシシッピ沿岸デルタ地帯という狭い地域で生まれ、そしておそらく僅か二〇年ほどの短い間に成立した。

それは記号化され西洋音楽に取り込まれるどころか、寧ろ逆に西洋音楽を取り込み、やがては世界文化になった。これは音楽に限らず芸術全万を見ても稀有な現象である。従来、自然的に発生したと考えられることの多かったこのブルースの誕生において、しかし何故ブルース音楽がその後一〇〇年もの間、西欧音楽からの浸食、記号化を免れたのかを考えたとき、その理由はブルースの持つ非常に独特で堅固な形式性にあると見る。しかし彼ら黒人達は南北戦争後一八六五年時点で、長らく続いたアメリカの奴隷制度により元来持っていたアフリカの文化土壌を完全に失ってしまったという事実がある。彼らは自らの文化を再参照するという道を断たれていた。では、彼らはこの「堅固な形式性」を自然発生的に生み出したのであろうか。或いは、どこから持って来たのであろうか。筆者はそれを実演家の立場から、ブルース誕生は自然発生ではなく、彼らはある明確な意図を持って、限りなく西欧的な語法を排した音楽を自ら創生したと見る。

ブルース研究の第一人者であるリロイ・ジョーンズは「アメリカ人になろうとするものがアメリカを、或いはアメリカ文化を発見した」と力強く記した。自らの手で自らを再発見した彼ら黒人と黒人音楽の誇り高い歩みを考えることは、明治維新に分断され、いまだ二一世紀になっなお失われた連続性を取り戻せずにいる我々日本の音楽、また、文化への揭示になりうるのではないだろうか。

一 「発見」された、ブルース

一九〇三年、アメリカ南部、デルタ地帯北部の小さな町、タトワイラーの駅である一人の「男」が汽車を待っていた。二〇世紀初頭の南部鉄道であり、汽車など一日に数本程度であったと思われる。何時間も待ち続けた男はやがて、疲れて眠ってしまう。浅い眠りの中、男は奇妙な音楽が鳴り響いていることに気づき、慌てて目を覚ます。横を見ると一人の初老の黒人がギターを抱え、歌っていた。それは、今までに男が聞いたこともない、「奇妙で独特な、音楽だった」(W.C.Handy)

これが、ブルースの発見に関する有名な逸話である。発見者はW.C.ハンディ(一八七三―一九五八)という人物で、二〇〇三年にはアメリカ上院議会によって「The Year of the Blues」が宣言された。ブルース誕生一〇〇周年というわけである。もちろんこれはハンディが老ブルースマンを発見した年、一九〇三年が起点になっている(二)。

このブルースという音楽は時に外的異物を取り込みつつ発展し、R&B(リズム・アンド・ブルース)を生み、ロカビリーを生み、ソウルを、ファンクを、やがてプレスリーを、ビートルズを、マイケルジャクソンを生み、遂にはファッションから思想までを含む世界文化となった。ミシシッピデルタ地帯という、およそ新潟県より少し広い程度の地域文化が世界を征服してしまったという事実はアメリカの資本パワーの賜物だ、というだけでは説明がつかない驚異である。

ブルースについては、その三行詩の特殊性と宗教性を多くのアメリカ文学者によって、また、成立過程については黒人音楽研究家から、また文化的背景についてはそれこそ人文、社会科学に膨大な先行研究があり今更何も付け加えることは無いように見える。にも関わらず、一介の実演家である筆者が本稿を起こした理由は、その発祥に長年ある疑問を感じていたからである。本稿はその視点から、ブルース発祥に新しい意義を見い出そうとする試みである。

その疑問とは何か。それは上記のW.C.ハンディによる「ブルース発見」の逸話が、とても奇妙に思えるからである(三)。ハンディはその驚きを、このように記している。

“the weirdest music I had ever heard,” (三)

しかし、この言い回しはどこか違和感がないだろうか。ハンディは、beautifulでもなくamazingでもなく「weirdest」という言葉を言い残している。weirdは気味の悪い、不気味な、というかなりネガティブな意味を持つ単語であり、とても奇妙な表現に感じる。なぜならハンディは、黒人だったからである。

ハンディは音楽に疎遠な人物ではない。どころか、職業音楽家であり作曲家であり、大学で教鞭をとっていた音楽教育家であった。また彼自身も南部に生活し、そして何より「同時代の黒人」であった。その彼はなぜブルースを「weirdest」と表現したのであるか。ブルースは黒人音楽の源流とされる。だが同時代人のハンディはブルースを知らなかった。それは、ブルースがかなり急速に形作られたことを示している。そして、それを「奇妙な」とハンディが感じたということ、それはブルースという音楽が黒人のハンディにとって、全く身体性を伴わない未知の「新しい音楽」であったということを示している。だが、それほど短期間に生まれた音楽を、ある民族文化の源流と呼んでも良いものなのだろうか？それは民族が長い年月をかけ、その民族の血肉となりゆっくりと醸成されていくものではないのだろうか？西洋音楽はある程度の形が整うまでに、数百年の時を要している。はじめに音律を発見したピタゴラスからバツハまでは、二千年の時を費やしている。ブルースは、およそ一八七〇〜九〇年ごろ、「長くとも」二〇年ほどの間にその形式が形作られたとされる。これは一体、どういうことなのだろうか。ブルースの先駆とな

る音楽はなかったのだろうか。数々の疑問が湧き起こる。その疑問が本稿の動機となっている。

これまでこのブルースの発祥については、ミンストレル〜ラグタイム〜ブルース〜ジャズ、といった時間軸で、また地域性から、また人種（黒人とムラート、クレオール）を軸に、と既に様々な視点から語られて来た。だが実演家からは「楽理の面のみ」が抜き出され、語られてきたように思う。それは、実演者は基本的に「実演すること」にしか興味の対象が向かないからであるが、筆者は敢えてその実演者の視点から、ブルース発祥と文化的意義を考察してみたいと思う。

そのような理由からどうしても属和音、短三度、といった音楽用語の使用は避けられないが、なるべく専門用語の使用は最低限を心がける。また本稿で使用される西アフリカルーツの「黒人」とは本来「アフリカ系アメリカ人」と記すべきだが、音楽においては黒人音楽、黒人霊歌、ブラックミュージック、の呼び名が一般的であり、本稿もそれに従うものとする。

二 デルタ地帯、ミシシッピの特殊性

まず、このデルタ地帯の特殊性を考えてみたい。ブルースはこのミシシッピ川東岸、デルタ地帯で生まれた。ブルースだけではない。このデルタにほぼ隣接するオクスフォードという小さな町でフォークナーがほぼ全生涯を過ごしたことと、そして南部という土地と彼の作品が切り離せないことは周知のことだろう（ちなみに先述のW.C.ハンディは度々オクスフォードに演奏に来ており、フォークナーも実際それを見ている^(四)）。またこの小さな町にはミシシッピ大学があり、ここで公民権運動期にメレディス事件があったことも偶然ではない。また、デルタ北端にはメンフィスがありエルヴィス・プレスリーがその地で育ったことは全くの偶然だが、メンフィスという黒人人口比率が六割にも達する都市

が、彼の音楽があのように形成された必要条件であったことも知っておきたい。ルイジアナ〜サウスカロライナの南部五州は深南部 (Deep South)とも呼ばれる。中でもミシシッピ州は交通の大動脈に面していた。アメリカを南北に貫くミシシッピ川の存在である。

この時代に大河は重要な交通網であり、また河川沿いに文化が発生することは必然である。アメリカの表の顔である北東岸部とは別に、ミシシッピ川沿いに、ニューオーリンズ、メンフィス、セントルイス、シカゴ、と南北を貫く大都市群が生まれた^(五)。まだ一九歳のリンカーンがこのミシシッピを下る平底船でニューオーリンズまで往復し、その間に多くの黒人奴隷や売買の光景を見たであろうこと、そのことが後の彼の政治姿勢にどう影響を及ぼしたかは想像に難くない。一七歳だったルイ・アームストロングはこのミシシッピを行き交う蒸気船で四年間演奏しその腕を磨いた。北東岸ニューヨークを中心とする白人文化の裏通り、このミシシッピ流域で黒人音楽文化は花開いた。南北戦争直後、一八七〇年の人口統計を見ると、セントルイスは全米四位、シカゴは五位、ニューオーリンズは八位の大都市であったことが分かる。その後鉄道の時代に至り河川交通の重要度は徐々に低下するものの、依然このミシシッピは一大動脈であったし、またミシシッピ沿いに開通したイリノイ・セントラル鉄道は「中部アメリカの本線」と呼ばれた。つまり、デルタは南部の深南部の辺鄙な田舎であったと同時に、全米有数の大動脈にも面していた。またこの流域はフランス領であり、のちにナポレオンが売り渡す（ルイジアナ買収、一八〇三年）ものの、その流域に「クレオールとピアノ」という文化を残していったことも重要である。

また、東西にはオハイオ川が流れる。今日ではほとんど文化的意味を失ってしまったこの川は北部と南部を分ける川であり、逃亡奴隷にとつてはこの川を渡り対岸へ辿り着くことが自由の獲得、「約束の地」を意味

した。黒人霊歌の歌詞、またボールドウィン、トニ・モリソンに到るまでそのプロットの多くは出エジプト紀になぞられたものが多く、「黒人は旧約聖書から得られる宗教的想像力によって」「一つの民としてのアイデンティティを形成、維持して」^(六)きたという側面がある。特にヨルダン、河、向こう岸、境界線、という言葉の多くはこのオハイオ川を指すとされる。北のセントルイス、或いはシカゴは約束された「カナンの地」を意味し、デルタはじめ南部は彼ら黒人にとって囚われたエジプトを意味した。デルタ地帯はこのような特殊性を持っている。

三 一九世紀末の音楽文化状況

次に、ブルース発祥時期である一九世紀末の音楽状況がどうかであったかを考察してみたい。

一九世紀初めになるとミンストレス・ショーが生まれた。これは演劇、スタンダップコメディ、音楽、の三つの要素からなる総合エンターテインメントで、後にそれぞれが分離しアメリカのミュージカル、コメディ、音楽、の源流となっていく。この中で最も人気を博したキャラクター名を「ジム・クロウ」といい、悪名高い人種差別法の総称である「ジム・クロウ法」の由来となっていることは周知のことである。当初は「白人が黒塗りし滑稽な黒人奴隷を演じ、嘲笑する」という、当然のことながら現代の倫理観では許されるべきでない演出ながら、その後期、一部ではその下品さを取り除いた芸術性の高いものも生まれ（例として、アメリカ音楽の父と評されるフォスターがいる）、また一部では資本家に搾取される白人労働者が黒人に投影され、階級闘争的意味合いを持つものも生まれた。一九世紀中頃からは黒人自身がミンストレルを演じる、「白人が模した黒人像を、さらに黒人が模す」といった倒置も生まれた。この入り組んだ偽装性がアメリカ文化全体に及ぼした影響を指摘する研究も多い。このようにミンストレル・ショーは、確かに低俗な黒人蔑視の見

せ物から出発はしたが、その後期には芸術性や思想性をも含む、多元的な視点を包摂した優れた一大エンターテインメント文化にまで発展した。だがやがてミンストレルという形態は衰退し、それぞれ、演劇、コメディ、音楽、という独立したジャンルに分岐していく（或いはヴォードヴィルへ収斂していった）。

四 都市のラグタイムとジャズ、田舎のブルース

一九世紀末になると、この頃ニューヨークでは白人により「ティン・パン・アレー」という、分業化された商業音楽システムが生まれていた。

これは後にアメリカ音楽産業の本流となっていくが、本稿は黒人音楽の考察であるので置く。

同時期、ミシシッピ流域の黒人達は、セントルイスでラグタイム、ニューオーリンズでジャズ、という二つの音楽を生み出していた。そしてその両都市に挟まれるように、デルタ地帯でブルースが誕生した。

セントルイスとニューオーリンズについては、どちらも人種、文化の交差点であったことが挙げられる。前者は西部開拓への玄関口であり、後者は最大の奴隷市場を持ち、特に後者のニューオーリンズではクレオール達が大きな役割を果たした。アフリカ系黒人と違い比較的自由だったクレオールは、投票権こそなかったものの「商売を始める権利を持ち、投資や金融も可能で、どこに家を持つかに規則はなく、ダンスの集会を開いたり、仲間同士で集まって楽しむことも許されていた」^(七)。なかには奴隷を所有するクレオールさえ存在した。西欧音楽の正式な音楽教育を受けるものもいた。このクレオールの存在が、高い楽器技術が必要とするジャズを生み出す遠因になった。この人種、文化の交差点であった両都市で、ラグタイムのスコットジョプリン（一八六七―一九一七）、ジャズのバディ・ボールデン（一八七七―一九三二）といった、白人文化の影響を色濃くうけた黒人音楽家たち次々と生まれていった。ジャズは

この時点ではまだラグタイムの亜流であったという説もあるが、いずれにせよこの南北両大都市で「白人化された、黒人音楽」が生まれた、ということに注目したい。そしてその両大都市に挟まれた、辺鄙なデルタ地帯でブルースは生まれたのである。それも、僅か二〇年間ほどの間に突然、と言ってもいいほど「急速に」、生まれた。

今までのこの「急速に生まれたこと」に焦点を当てた論考はなかったように思うが、筆者が考察したいのはこの「急速に生まれた」という不自然性である（そしてそれが、冒頭のハンデイの「weired」という驚きにも繋がっていく）。そして、筆者はこう考える。それは、彼らには参照すべき彼らの文化的土壌が失われていたため、彼らの出自である文化に立ち戻り再アクセスを試みることができなかった。そこで、彼らは彼ら自身のアイデンティティを表現する為に、急いで彼ら自身の為の音楽を生み出す必要性に迫られたのではないだろうか、と。だがその前に、彼らの元々持っていた文化的土壌（アフリカのものは、どうして消えてしまったのだろうか？ ということを考える必要がある）。

五 失われた彼らのアフリカ文化

アメリカ奴隷制度の特徴の一つは、「奴隷となった家族の多くが強制的な別離を経験した」^(八)ということである。理由としてはまず、北米のプランテーションはカリブ諸島や南米の大規模プランテーションに比べ小規模だったということがあげられる。「合衆国の場合、一〇〇人以上の奴隷を持つプランターは少なく、多くは二〇人に達しない小規模なものであった」^(九)。また、逃亡、反乱防止の意味合いもあった。逃亡黒人奴隷を描きアカデミー賞に輝いた映画「それでも夜は明ける」での、奴隷商人に自らだけが買い付けられ、子供と引き離されてしまった母親が泣き崩れるシーンは忘れることができない。親子が引き離されること、それは、慣習や宗教や、様々な文化継承が破壊されていくことを意味する。

また、彼らの出自である西アフリカから北米は遠かったというのもひとつの要因である。南米最大の奴隷制プランテーションがあったブラジルと比べ、西アフリカから北米への距離は二倍近くある。書くのも躊躇われる残酷な話であるが、彼ら奴隷の値段は南米では安く、北米では高かった。よって南米では混血化が進みやすかった（次々と新たな奴隷を買い入れたほうが安かった）のに対し、北米では新たに奴隷を買い入れるよりも、奴隷に奴隷の子を生ませる方が、安上がりだったのである。

この「奴隷生産」は、「アフリカ系女性の出産率の異常な上昇をもたらした。一八三五年から三九年の統計では、アフリカ系女性の三五四%が一〇人以上の子供をもっていた」^(一〇)という事態を生んだ。こうしてアフリカを知らない、二世、三世のアフリカ人はやがて、言葉を忘れ、宗教を忘れ、ついには彼ら自身の音楽も忘れてしまった。教会も一部を除き「他の白人たち同様、白人優越主義を支える社会慣行や法的枠組みを支持」^(一一)した。ハイチやブラジルなど南米ではカンドレブレ、サンテリア、ヴードゥー、といった、ある程度アフリカの神々の影響を反映させるものが残ったのに対し、合衆国の場合「黒人がキリスト教を受容する過程で、アフリカの神々は消えることとなった」^(一二)。黒人はこうしてアフリカの文化を失い「数世代を経たあと、これは明らかにアフリカの伝統といえるものを奴隷たちがひとつとして保持できなかったのは、アメリカ合衆国においてのみである」^(一三)こととなった。宗教以外にも例えばブラジルではカポエラや、サンバのリズムなど、こんにちでも音楽、舞踏、スポーツの中にある程度アフリカの文化が生き残っていることと比してみれば、アメリカ奴隷達の文化的分断は明らかだろう。

また、彼ら奴隷達は同じ小屋で寝起きした。彼らはプライベートな空間を持つことができず、よって道具を所有できなかったことの意味は大きい。当然楽器を所持することもできなかった。リロイ・ジョーンズは「多くの小説で口絵として用いたステレオタイプのイメージがある。綿

花袋の上に座って陽気にバンジョーをかき鳴らす気ままな黒人であり、それが事実ではなくロマンティックな作り物だったと私は確信している」^(四)と述べている。先述の映画「それでも夜は明ける」の原作は、実在の黒人奴隷ソロモン・ノーサップ（一八〇七—一八六三）の「一二イヤーズ・ア・スレイブ」という回想録である。北部の自由黒人であったソロモンは突然拉致され売り払われ、助け出されるまでの一二年間を南部で奴隷として過ごした。音楽研究家にとってこの自伝が興味深い点は、ソロモンは囚われるまでの北部時代、時にはホテルなどでバイオリニストとして演奏もする音楽家だった、という点だ。音楽家の目線で書かれた南部奴隷の実態という点でこれ以上の資料は他に無いと思われる。当然楽器演奏の光景でもあれば音楽家であるソロモンが書き残していない訳がないが、そういった記述は見当たらない。

また、奴隷の楽器所有を禁止する白人達の目的は、他にもあった。奴隷制度の初期、サウスカロライナ州で起こったストノ反乱（一七三九年）時には、反乱奴隷は「激しく太鼓を叩いて」^(五)近隣の奴隷を呼び集め、白人二〇人ほどが殺害される大きな暴動となった。こういった反乱抑止の面からも黒人達の楽器は禁止された。古来、楽器は戦場において士気を鼓舞する有用な道具でもあったことを思い出したい。リロイの言うような、陽気にバンジョーをかき鳴らしたり、畦道に座りハーモニカを奏する牧歌的な風景は、あくまで奴隷解放後の一八六五年以降の光景であり、それ以前には「ロマンティックな作り物」だとするリロイの見解は正しい。

ソロモンと同時期の奴隷であるフレデリック・ダグラス（一八一八—一八九五）の自伝では南部のソロモンより幾分自由な北部の奴隷の実態が綴られているが、やはりそういった楽器演奏の記述は見当たらない。また、こういった記述が見られる。奴隷の中から代表者一人が月に一度、配給をもらいに近隣のファームまで出かける。その役に「選ばれた奴隷

達は、特に熱狂していた。＜中略＞歩きながら時間もメロディも気にせず歌を作っては歌った。アイデアは浮かんでは消え、言葉でなければ音に現れ、音と同じくらい言葉にも現れた」^(六)とある。彼らは「彼ら自身の為に」歌う時間と自由すら奪われていたことが、見てとれる。ここで「歌われた歌」とはどんなだったのだろうか。そこにはあらゆる形式、様式が取り払われた、音楽の原初的なものの最も純粋な部分のみが表現されていたことだろうことを考えると、またそれが残されず文化継承もなされなかったことを考えると（だからこそ、この時代には形式は生まれない）、残念でならない。

労働歌、宗教歌はどうだろうか。もちろんこれは存在した。そしてこれらは黒人霊歌やゴスペルを生み出していく。だがこちらは集団で歌われる音楽であり、ブルースとはまた「別系統の音楽」である。奴隷解放後、彼ら黒人が「一人になれる時間」を持った時、それはブルース誕生の大きな要因になるのだが、この「集団か、個人か」の重要性は次項で述べる。ともあれ南北戦争が終結し（表向き）奴隷解放が実現された時点で、南部の黒人達は彼ら固有のアフリカ文化のほとんどを失ってしまった、ということを確認しておきたい。^(七)

六 ブルースの樂理的定義

彼らはアフリカの音楽を失ってしまった。そこで都市部の黒人達は白人の語法を援用し、ラグタイムやジャズを生み出した。だがその同時期に、デルタの黒人達は全く西洋語法に拠らないブルースという音楽を自ら生み出した。ここでブルース音楽とは何か、という特徴をなるべく簡潔にあげてみたい。それは、

- 一 短三度、減五度、短七度、といった特殊な音程、長短両義性、そして安定した響きとしての属七和音の存在

二 一二小節という、三倍数による特殊性と、そこから生まれる反復性、
滞留性

の二点があげられる。ブルース音楽においては短三度、減五度、短七度、といった長音階には現れない音程が出現する。短音階で捉えれば、長三度の説明がつかない。長と短、両三度の出現はその時点で古典的な西洋音楽理論の長調、短調、の二元論と矛盾をきたす。また西洋音楽では属和音にしか現れない属七 (Dominant7th) の和音が主和音、下屬和音にも現れる。結果、属七和音が主和音 (Tonic) や下屬和音 (Sub Dominant) の役割を果たし始める。また、二、四、八、一六、と二の累乗数で構築される西欧音楽とは異質の、三行詩による一二小節で一コーラスを構成する、また、それが延々と繰り返される、という反復性の特異さがある。楽理的に見て「決定的に、西洋音楽とブルースは違う」ことは、議論の余地がない。

対して、これまでの歴史、文学、地域研究のアプローチからは、例えばゴスペルとブルースが同一視されたり、ジャズがブルースの発展系で語られたりと、分野、研究者によって混乱が起こり、そのことが議論を複雑にしている。ヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニアと並ぶ黒人文学研究の第一人者、ヒューストン・A・ベイカー・ジュニア著「ブルースの文学」は非常に優れた黒人文学研究だが、「ブルースは、農場のハラールソングや南部の農民の労働歌をもとにして生まれ」⁽¹⁶⁾と書いているように、ハラールと労働歌を同一視する混同が生まれている。これはもちろん批判ではなくそれぞれの学問領域の得意、不得意であると思うが、定義が違うので、当然その後の主張も違ってくることとなる。この混乱を多少なりとも整理することができれば、ということも、本稿の目的の一つである。例えば初期のジャズである King Oliver の一九二三年録音の中のブルース曲をアナライズしてみると、一〜三小節目までは長六度を強調、

四小節目に到ってはじめて短七度を強調、といった特色が見て取れる。これは明らかに四小節目「のみが」五小節目に対する二次ドミナントの役割を果たしていることを示している、という、「西洋の和声理論で説明のつく範疇に収まっている」ことを意味する。つまり、既にブルースの表層だけが記号化されて取り入れられている、ということの証明でもある。律儀に属和音上で長三度の音が強調されることも、実際のブルースではなく、記号化されたブルースであることを示唆している。ブルースの特色は「長調、短調、の両義性」であり、また属和音の軽視（そして下屬和音の重視）、により起こる滞留性¹⁷非解決性である。

また別の特徴としては即興性が挙げられる。膨大な民謡収集をしたフィールドワークの第一人者アラン・ローマックスは同じ地域の隣接した、同じメロディと歌詞を比較するフィールドワークにおいて、白人は「記憶違いは気恥ずかしさを生む。正確な反復が望ましい」のに対し、黒人は「歌手は演奏すること、それぞれ歌を作り直し、言葉を並べ替える。記憶にはあまり価値がない」⁽¹⁸⁾と、むしろ論証は難しいが、興味深い研究を残している。

ともあれ楽理的な面からはブルースの定義、そして非西欧性は明らかである。対し、ゴスペル、ラグタイム、ジャズは、あくまで西洋音楽楽理の土壌の上に、黒人性が加味され生まれたものだ、と言える。つまり、ブルースだけはその土台から、全く西洋的な形式に準拠していない、ということが重要である。そしてまた、アフリカ的なものでもないのである。つまりそれは、一八九〇年前後に彼ら黒人が、全く独自に編み出した「形式」ということである。

一八六五年以前、ブルース音楽は存在しなかった。その時点では、労働歌 (ワークソング) と、吹き歌 (フィールド・ハラール) という原型しか存在せず、そして集団表現である前者はその後ゴスペルに発展して

いった。単独の行為であった後者、このフィールド・ハラーがブルースの原型となった。公民権活動家ウィンストン・ハドゥソンの自伝には「父さんはときには、男の子たちが原っぱに行くことは許してくれて、彼らはハラー・ソングやブルースを歌ってました」^(三〇)という興味深い記述が見られ、ブルースとハラーの相関性が見て取れる。先程ヒューストンのワークソングとハラーの混同を指摘したが、一方リロイは「ワークソングとこのブルース形式は根本から異なる」^(三一)と明確に述べている。筆者もこの説を採りたい。

七 「個人」の発生と、ブルースの誕生

そして、いよいよブルースが誕生する。リコンストラクション失敗の後、南部諸州では次々とジム・クロウ法が制定されていくこととなる。「連邦政府は奴隷解放を念頭において戦争を始めたわけではなかった」

^(三二)ので、彼ら奴隷は土地もなければ所有物も持たず、裸同然でアメリカの大地に放り出されたも同然であった。結局のところ奴隷制度が差別制度（ジム・クロウ法）にとつて代わられただけであり、黒人の悲惨な生活は改善しなかった。どころか黒人達は鞭打たれる代わりに、闇夜でKKKにリンチされる危険にさらされることとなった。奴隷制度下において、農場主にとつての奴隷は「貴重な財産」であったから、却つて奴隷制時代の方が彼らの生命は守られていたと言える。白人プランテーション経営者と黒人奴隷は奴隷解放後、地主とシェア・クロッパと呼ばれる小作人の関係に変わった。この、借地の耕作権を契約した小作農は収穫期まで地主から信用貸を受ける、という制度により、小作農は地主から借金をどんどん重ねていくことになり、結局彼らは身体を鎖で繋がる代わりに、新たに金銭という鎖で繋がることになっただけであった。フォークナー「納屋が燃える」その他で描かれるスノープス家は正にこの時期の白人シェア・クロッパ小作農の悲哀であるが、黒人の小

作農の悲惨さはそれ以上であったと想像される。また「響きと怒り」から連なる一連のヨクナパトーフア・サーガの架空の町「ヨクナパトーフア郡」とは、デルタに隣接したラファイエット郡がモデルである。また「黒人は投票しに行こうとしただけで覆面暴徒に殺害」され、それを「保安官や州役人が傍に立ち、仕事が首尾よく行われるのを見届ける」^(三三)事態に至った、と語るのは公民権運動の初期活動家、アイダ・B・ウェルズの「一八九三年の証言だが、後年、映画「ミシシッピー・バーニング」でも描かれるように、町の行政官までがKKKと「一体化」するというような酷い状況は一九五〇年代まで基本的には変わらなかった、ということには語られ尽くされた話題ではあるが、この舞台になったのも、やはりこのデルタ近隣のファイラデルフィアという町だった。彼ら黒人達の生活はむしろ奴隷制前より酷い状態に陥っており、南部、特にこのデルタ周辺は悲惨であった。

八 集団から、個人へ。労働歌から呟き唄 (Holler) へ

ただここに至り、ある重要な変化が彼ら黒人の生活に現れる。それは、彼らが自由な時間を得て、そして「ここにいたつてはじめて個人で歌うようになった」^(三四)ということである。農場での集団奴隷生活から、孤独な小作人になった彼らは農作業の合間に「自分だけの為に」歌を歌うようになる。呟き（ハラー）が徐々に明確な「歌」となっていく。労働の「果てしない徒労感にさいなまされたとき、はげ口を求める内部の呻きや悲鳴は喉を震わせて唄になった」^(三五)。また、彼らはようやく楽器を所有できるようになり、やがては自作の粗末なバンジューやギターで演奏し始めただろう。楽器を伴い伴奏されることで徐々に形式（音程やリズム）が整いはじめる。それがブルースの発祥だったと思われる。

・労働歌（ワークソング）→集団表現→ゴスペルへ

・フィールド・ハラール個人表現くブルースへ

労働歌は多人数で歌われる以上、起点と終点が生まれる。教会（ゴスペル）と結びつけば自然と、信仰と救済、緊張―弛緩、の流れが生まれることとなる。教会の多くにオルガンが設置されていたことも、西欧音楽化していったことと大きな相関がある。和声的には属和音（V）―主和音（I）、というケーデンス（解決感）を生み出すこととなる。いわば、明確な「起承転結」が付けられるということである。この特徴は西欧音楽の最大の特徴である。あらゆる音楽を長調と短調に二元化する（本来それは明確に二元化できないものであるのにも関わらず）という西欧音楽の楽理の成立は、その根底で善と悪を明確に二元論化するキリスト教的価値観に基づいている。初期バロック音楽く古典派の多くは属和音から主和音への解決にその推進力を頼っている。労働歌から黒人霊歌を経て、ゴスペル音楽となっていくものは、もちろん細部の節回し、憑依性など黒人の特徴が色濃く反映はされているものの、あくまでも西欧音楽の上部に、黒人性が「載せられた」ものだと考える方が自然である。

I I I I I V I I I I I V (Antonio Lucio Vivaldi, Concerto No.1, Op. 8, RV 269, "Spring", 1725)
I I V V I V I V I V (Mozart, "Eine kleine Nachtmusik", K525 1st movement, 1787)

他方、ハラールは単独で歌われる。この個人表現への変化は新たな特徴を生み出す。それは「反復性」「滞留性」である。ひとりの音楽であるので、明確な起点と終点がない（いつ歌い始めてもいいし、いつでも終わることができる）ということは、音楽的に重要な意味を持つ。そこから滞留（ぶつぶつ）解決の保留（が生まれ、和声的には下属和音（IV）―

主和音（I）、そして長調、短調の両義性が生まれる⁽¹²⁾。善（長調）と悪（短調）を明確に分けない両義性。これは明確に非西欧的な特徴である。

I I I I IV IV I I I I I I (Arthur Big Boy Crudup, "Rock Me Mama", 1939)
I I I I IV IV I I I I I I (Robert Johnson, "Stones In My Passway", 1937)

端的に纏めれば、神の救済は、それは和声進行としてのV―Iというケーデンス（解決）を引き起こす。神の不在はIV―Iという非解決（滞留、反復）を示唆する。神（ゴスペル）と悪魔（ブルース）の誕生である。「ブルース」の語源は憂鬱、という意味を表す“Blue Devils”にあるとされ、また実際ブルースの歌詞には「悪魔」という単語が頻出する。この歌詞の面からもまた多くの研究がなされている。この分野は文学者の手に委ねたいが、代表してポール・オリヴァーの主張を引用しておきたい。「ブルースは何といても個としての歌い手の表現であるく中略く歌の内容がきわめて個人的であるという点においては、西欧の聴衆の世界からは極度にかけ離れたものに映る」⁽¹³⁾

むろん同時に発生し、双方影響を受け合いながら発展していく（実際、ゴスペルとブルースの両方をレパートリーとする Blind Willie Johnson などの歌手も、多く存在した）が、しかし純音楽的には対極にあるということを確認しておきたい。

この時期に既に彼らデルタの黒人は他の音楽を知らなかったのかどうか、というのも、ブルースが自然発生的か否か、ということに大きく関わってくる。だが一八九〇年前後のデルタの黒人はすでに多種多様な音楽に既に囲まれていたと言える。ミンストレルは衰退期にはあったが、黒人の手によるミンストレルも生まれ、南部で大人気になっていた。「旅

回りのショー（ミンストレル）が商売として成功するためには、必ず流行の先端に行く」⁽²⁶⁾ 必要があった。また、ソングスターと呼ばれる旅回りミュージシャンの存在もあった。レッド・ベリーもブルースマンではなく、このソングスターに分類する方が良いだろう。彼らはいわば「人力ジュークボックス」であり、最先端の音楽を文化的僻地へ届けた。

また、「ショウ・ボート」(Edna Ferber, 1926。設定は一八八〇年代)という作品がある。ショウ・ボートというのはミシシッピ川を上下する豪華な「ショー付き蒸気船」であるが、こちらは映画が視覚的に分かりやすい。いわば、河川版の旅芸人一座を想像すれば良いだろう。ショウ・ボートが村に近づくと、白人も黒人も老若男女、村中の人間が船着場に集まってくる。そこで寸劇、踊り、そして音楽が披露され、そして「さあ、皆さん、この続きは夜のショーで」と座長でもあるショウ・ボートの船長が挨拶する。つまりその夜に行われる興業のプレゼン、「ミニ・ショー」が甲板で行われていた。むろん、綿花畑で働いていた黒人達が鋤や鍬を投げ捨て、みな笑顔で集まってくる、という描写は映画の虚構であると思われるが（むしろ、多くはその光景を苦々しく見ていたかもしれない）、一部の音楽的好奇心の旺盛な若者は、そこで行われるショーと最新の音楽に触れる機会が十分あったことを示している。そういったショウ・ボートが最盛期の一八五〇年代には二〇〇隻も行き交っていた⁽²⁷⁾とされる。一八五三年に進水した「フローティンク・パレス号」に至っては観客を一〇〇〇人収容し、サーカスさえ行われていた⁽²⁸⁾。繰り返しになるが、デルタ地帯は奥深い辺鄙な田舎ではあったが、文化的僻地では決してなかったことである。彼らは十分西欧音楽にも接触した上で、ブルースを作り上げたということが分かる。西欧的な音楽が周囲に溢れていたにも関わらず、彼らの唯一の文化資産とも言えるハーレーを下地に、非常に非西欧的なブルースという形式を、僅か二〇年ほどの間に作り出した。このことを考えた時、それはやはり自然発生的に生まれたもので

はなく、意識的に作られたと考える方が自然と思える。実は筆者と同じ疑問をリロイ・ジョーンズも記している。

「奇妙に思えるかもしれないのは、ブルースに形式的進化が見られたのが奴隸制「以後」、すなわち長年にわたって西洋文化という巨大構造に奴隸が囚われ、さらされてきたあとなのに、進化してみると明らかに非西洋的な形を取ったことである」⁽²⁹⁾

ブルースが「その後、いかに発展していったか？」ということよりも、なぜ彼らは既に西欧文化に取り囲まれていたにも関わらず、まるで「先祖返り」のような、非西洋的な音楽を創り出したのか？ということを考えることの方が、重要なのではないだろうか。そしてそれは都市部の自由黒人のように「白人化」することを良しとしない彼らのアイデンティティへの切実な希求だったのではないだろうか。アリストテレスは歴史家と芸術家の違いは散文で書くか韻文で書くかの違いではなく、「歴史家は実際に起こった出来事を語るが、詩人は（これから）起こりうるようなことを語る」⁽³⁰⁾という違いだと記した。岡本太郎は名も無き縄文人たちが土器に施した複雑な装飾について「新しい価値を現在に創りあげる。伝統はそういうものによってのみたくましく継承される」⁽³¹⁾と書く。つまり、ブルースを創り上げた無名の黒人達はまだ「白人の語法に拠って韻文で語る」だけでは満足できなかったのである。だが彼らが参照すべき出自の文化は失われていた。西欧人はギリシャ・ローマにアクセスしルネサンスを行い、漱石は漢籍や南画から想起されるアジア人的美意識にアクセスすることで芸術的危機を乗り越えようとした。だが彼ら黒人には再アクセス可能な文化土壌がすでに失われていた。「白人に偽装」する都市部の黒人を横目に、デルタ地帯の黒人たちは「ドストエフスキイを読んで、小説が何であるかを教えられてく破壊」を書いたり、ズーデ

ルマンの描いた劇中の人物になりすまして「蒲団」を書いたりする」(66) 気にはどうしてもなれなかったのではないだろうか。ゼロから自らの音楽を創生する希求、それがブルース発祥の本当の動機だったと考える。意識的であったからこそごく短期間で「急速に」その形式は整えられ、また意識的であるからこそ西洋から最もかけ離れた堅固な形式が生まれた。四万年前のシュターデル洞窟のライオン・マンから世界各地のヴァナキュラー文化に至るまで、芸術とは何も退屈した貴族の低徊趣味からのみ生まれるものではなく、むしろ職業的芸術家から最も遠い「無名の人間達」こそが、最も力強い芸術を生み出してきたことを思い出したい。少し時代は下るがB・B・キングはその幼少期のある教師に多大な精神的影響を受けたと語っている。たったひとつの教室に五〇人の生徒がすし詰めになった、学校とは到底呼べぬような粗末な小屋の中で、その名も無い教師は彼らの「人生や社会への見識を広め、ひいては自尊心や黒人であることの前向きな考えを養う」ことを教え、「ブラック・プライド」、「ブラック・パワー」といった言葉がアメリカの語彙に入り込む何十年前前から、彼は前向きな人種のアイデンティティを説いていたのだ」(67)と記している。我々は歴史をつい少数の「偉人の歴史」に纏めてしまうが、ソクラテスが人類ではじめて人生を深く洞察した人間でないように、ポリュグノトスが人類ではじめて絵を描いた人間でないように、こういった無名の人々の中に無数のデュボイスが、無数のルーサー・キング牧師が存在したであろうということは忘れてはいけないだろう。ミシシッピのぼろ小屋学校の中で、この「名も無き教師」は綿花の積み方やトウモロコシの種子の撒き方ではなく「ハリエット・タブマン、フィリス・ウィートリーらの詩歌や散文を音読した」(68)とある。ブルースは楽理的見地からみて、自然発生ではなく、ある明確な意図を持って生まれたと考える方が自然だと述べたが、彼ら黒人の当時の心理状況からも、やはりある明確な意志を持って生まれてきたとしか思えないのである。

リロイ・ジョーンズはこう書く。

「(黒人は)ある点にいたるといつも白人文化の支配的な流れに加わるこ
とができなくなった。この臨界点においてこそ、白人文化以外の資源を
利用する必要が生じたのである」(69)

この「臨界点」こそ南部再建と北部への移動が起こるまでのこの時期
であり、「白人文化以外の資源を利用する必要」に迫られた彼らは「明確
な意思を持って」ブルースという音楽を創造した、それがブルース発祥
の本当の意味である、というのが本論の結論である。

九 アメリカ人であり黒人であるという二重性

後年、公民権運動の祖であるW・E・B・デュボイスは「黒人が、二重の
目標を追い求めることからくる矛盾」を指摘した。

「アメリカ人であることと黒人であること。二つの魂、二つの思想、二
つの調和することなき向上への努力、そして一つの黒い身体の中でた
かっている二つの理想。<中略>アメリカ黒人の歴史は、この闘争の歴
史である。すなわち、自我意識に目覚めた人間になろうとする熱望、二
重の自己をいっそう立派な真実の自己に統一しようとする熱望の歴史な
のである」(70)

黒人達の元来保持していたアフリカ文化は長い奴隷制度の中で破壊し
尽くされてしまった。やがて都市部でラグタイム、ジャズ、という「白
人に偽装した黒人音楽」が生まれたが、しかしそれは、デュボイスが言
うところの「白人の共働者になること」に過ぎなかった。そこで彼ら黒
人は自分たちの音楽を自ら作り出す必要に迫られた。その切実な希求が

ブルース発祥の本当の意味であると本稿は結論づけた。彼らがブルースで作り出した堅固な形式はだからこそ、次々と訪れる記号化の誘惑（白人文化に取り込まれること）を頑なに拒絶することができた。明治期の日本と彼らアメリカ黒人の文化状況を安易に比較することは危険かもしれないが、ただ、そのこと（文化的危機）に一番意識的であったと思われる夏目漱石はある時期まで執拗とも言えるほど、形式上の実験を重ね続けたというを思い出したい。「形式こそが文学を文学たらしめると漱石は信じていたと思われる」^(註)からだ。漱石がその後、堅固な形式を見つけるのに成功したか、否か、はここでは置くとしても、ロシアの思想小説にしても、南米のマジックリアリズムにしても、周縁文化ではむしろその後進性が触媒となって、中心を超えるような画期的な文学が生まれたのではないだろうか。そして同じく周縁で生まれたブルースもまた、世界の「中心」を超えたのである。

だがそれは黒人音楽自身にとっては（またそれを享受する我々にとつては）幸せなことであったが、当の黒人達にとってはそのことにより更に「二重の目標」に引き裂かれることとなった。それは彼らがアメリカ人であることを拒むこととまた同義であったからで、奴隷解放後から現代に至るまでの彼らのジレンマでもある。少し後、四〇年代にビバップのジャズマン達は「アングル・トム」であることに背を向け、さらに自らの黒人性を先鋭化させた訳だが（ビバップはその意味で、第二のブルースの誕生^(註)とも言える）、結果、その彼らの支援者となったのは皮肉にも都市部の一部白人インテリ層だけであった。ビバップは難解すぎて、ポピュラリティを得られなかったのである。彼らは「彼らのアフリカ」を強く主張すればするほど、「彼らのアメリカ」からは遠ざかっていく、というジレンマに陥った。それは音楽だけでなく、公民権運動におけるデュボイスの積極行動主義か、ブッカー・T・ワシントンの適応主義か、の苦悩にも通じ、ジョージ・フロイド事件（二〇二〇年）のこんにちま

で、そして恐らく今後も、アメリカに深く横たわり続ける。

しかしまた、同じ問題は白人側にも存在する。移民の集合体である彼ら白人にしたところで「アメリカ人」というのは幻想であるからだ。黒人は白人を偽装し、また、白人も黒人を偽装し続ける（お互いが、お互いを「偽装し合って」いた一九世紀のミンストレル・ショーの頃から、白人のロック音楽に到るまで）。ただ違いはそのことに自覚的（黒人）であるか、そうでないか（白人）の違いに過ぎず、そしてそれはまるで修復不能な男女の恋愛のようにお互いがお互いを求め合いまた、すれ違い続ける。だがまたその不全が解決されずに外部から可視化され続けることが、アメリカ文化のダイナミズムを作り出している。不幸なことではあるが、いつまでも燻り続ける人種問題と、いつまでもパワーを失わないアメリカ文化は、コインの表と裏であるとすら思える。

放り込まれた（自分から飛び込んだにせよ）ロンドンで漱石が「その暗澹たる視界の中で、この自我が、西欧文明の有機的全体とはまったく無縁な東洋文化を背景にして立っていることを認めるにいたる」^(註)絶望の中で強固な形式を模索したように、彼らデルタの黒人達は結果、非常に独特な、非西欧的な形式を生み出した。それがこの一八九〇年前後のデルタ地帯にブルースという、西欧音楽の文脈にも、アフリカ音楽の文脈も汲まない音楽が生まれた意味であった。だからこそ、同じ黒人であるW.C.ハンディの「weirdest」というネガティブな驚きに繋がったのではないか。

筆者には長らく、このブルースという音楽は到底「自然発生的には」生まれ得ない、という体感的直感があった。だが冒頭に述べた通り、実演家にとって主眼は「いかに演奏するか」にあり、中々アメリカ文化史の中でその成立過程や意義を考えようという論者が生まれなかったように思う。筆者がその一石を投じることができれば幸いである。また、日

本の音楽も明治期にドイツから輸入されて以来、分断されている。そしてまた受容体的気質こそが寧ろ日本文化の真髄である、という論もあるかもしれない。しかし、彼ら黒人達が分断され引き裂かれた「二つの魂」の中から何を創り出したかということを考えるとき、彼らの歩みは我々への力強いエールになり、また、勇気を与えてくれるのではないだろうか。

【参考文献】

- (一) 一九〇二年という説もある。
- (二) その前年一九〇二年に Ma Rainey が発見したなど、ブルース発見には他の説もあるが、ここでは Handy の「weirdest」という驚きが主旨である。
- (三) Handy 「Father Of The Blues: An Autobiography」 Da Capo Press 一九四一、p.七四。
- (四) 日本ウイリアムフォークナー協会「フォークナー辞典」、松柏社、二〇〇八、p.四一七。
- (五) 厳密にはミシシッピ 川から分岐したイリノイ川。
- (六) 黒崎真「アメリカ黒人とキリスト教」葛藤の歴史とスピリチュアティの諸相、神田外語大学出版局、二〇一五、p.一七八。
- (七) ジェームス・M・バーダマン「ロックを生んだアメリカ南部」ルーツミュージックの文化的背景」日本放送出版協会、二〇〇六、p.六五。
- (八) 樋口映美「流動するく黒人」コミュニティ」アメリカ史を問う」、彩流社、二〇一七、p.一七。
- (九) 六に同じ、p.四四。
- (一〇) 加藤洋子「人の移動のアメリカ史」移動規制から読み解く国家基盤の形成と変容、彩流社、二〇一四、p.一二三。
- (二) J. L. エイミー「囚われの民、教会」南部バプテスタの社会的姿勢に見る、教会と文化の関係史、金丸英子訳、教文館、p.八六。
- (三) 六に同じ、p.二八。
- (三) リロイ・ジョーンズ「ブルース・プープル」飯野友幸訳、平凡社、二〇一七、p.四〇。
- (四) 一三に同じ、p.一二二。
- (五) 七に同じ、p.一二二。
- (六) フレデリック・ダグラス「アメリカの奴隷制を生きる」フレデリック・ダグラス自伝」、樋口映美訳、彩流社、二〇一六、p.四五。
- (七) 近年、デザイン、アートの分野ではアメリカキルト生地の非対称性の模様パターンに、アフリカとの類似性が発見されている。
- (八) ヒューストン・A・ベイカー・ジュニア「ブルースの文学・奴隷の経済学とヴァナキュラー」松本昇、清水菜穂、馬場聡、田中千晶訳、法政大学出版局、二〇一五、p.三三九。
- (九) アランローマックス 選集「アメリカンルーツミュージックの探求」p.一五八。
- (一〇) ウィンソン・ハドゥソン、コンスタンス・カリー「アメリカ黒人町ハーモニーの物語」知られざる公民権の戦い」、p.五四。
- (一一) 一三に同じ、p.一〇九。
- (一二) 八に同じ、p.三二。
- (一三) ハワード・ジン「肉声でつづる民衆のアメリカ史」明石書店、二〇一七、p.四〇六。
- (一四) 飯野友幸「ブルースに囚われて」アメリカのルーツ音楽を探る」信山社、二〇一七、p.一七一。
- (一五) 一八に同じ、p.一三〇。
- (一六) ブルースでは主和音も下属和音も短七度音を含む。下属和音に対する短七度は、主和音から見れば短三度となり、長と短三度が共

生するという、西欧音楽理では説明のつかない（つまり長調と短調が混在するという）形になり、このことを「両義性」と呼んでいる。

- (二七) 二四に同じ、p. 一六九。
- (二八) 七に同じ、p. 二四一。
- (二九) 家長泰光「大河ミシシッピーアメリカ水文化の原点」論創社、二〇〇四、p. 三三三。
- (三〇) ジェームス・M・バーダマン「ミシシッピーアメリカを生んだ大河」講談社、二〇〇五、p. 三八。
- (三一) 一三に同じ、p. 一二二。
- (三二) アリストテレス全集一八「弁論術、詩学」堀尾耕一、野津悌、朴一功訳、岩波書店、二〇一七、p. 五〇七。
- (三三) 岡本太郎「伝統との対決」岡本太郎の宇宙三、筑摩書房、二〇一、p. 五六。
- (三四) 江藤淳「夏目漱石」新潮文庫、一九七九、p. 五四。
- (三五) チャールズ・ソーヤー「The Arrival of B.B. King」染谷和美訳、p. ヴァイン、二〇一五、p. 七九。
- (三六) 三五に同じ、p. 八〇。
- (三七) 一三に同じ、p. 一三九。
- (三八) W. E. D. デュボイス「黒人のたましい」木島始、黄寅秀、鮫島重俊訳、岩波文庫、一九九二、p. 一六。
- (三九) 武・アーサー・ソーントン「世界文学の中の夏目漱石く形式という檻」彩流社、二〇一六、p. 五四。
- (四〇) 三四に同じ、p. 二五二。