

分靈藝術論

真空の転移——ネーデルラント美術を中心に——

本橋 瞳

序 ファン・エイク兄弟作《ヘント祭壇画》

空に鋭く穿たれた洞窟——硬直したレースとなって優雅に波打つ大理石。光を嬉々として侵犯するステンドグラスの戯れ。終末を告げる地響きを介しながら刻一刻みずからも蝕まれゆくパイプオルガンの消尽。澄み切った水中に注がれる石灰水のごとく、天の船底へゆらゆら落ちゆく香の狼煙。^{のろし} 高貴で馨しき莊嚴の外套をまとった大聖堂は、脈打つ一個の生命態となって鳴動する。

侵犯された光が色とりどりに歌い舞い、色彩から境という境を無邪気に掠め取ってゆく。避難所——暗がりの一隅に続く間。^{かげろう あやかし} 陽炎の妖が燭台の実存を暗示しながら、密やかな前触れの痙攣が揺らめく陶酔の調べを彩りゆたかに奏でてゆく。轟き。抵抗さえその企てなきうち、無残にも身を明け渡さざるをえず、いともたやすく引き裂かれ凌駕されゆく時空の悲哀。なすすべなく圧倒的な重力に引き込まれる観者の恍惚は、中心にぽっかり空いた漆黒との接吻により果たされる、永劫という刹那の約束。大渦——ファン・エイク兄弟による《ヘント祭壇画》(図1-1)の現前。

アウラから秘部へ。召命と侵入、永遠と一瞬が交わる重力場。どこまでも冷やかで温かい、まるで地下のように湿って乾いた静謐な祠。みつる靈的官能。祝福をもって全てを征し威嚇するようでありながら、御座の父なる神は深く優しい眼差しを宙へ放る——〈あらわれ〉、真空より。厳肅さと戦慄。マリアと洗礼者ヨハネの外側には、パイプオルガンやヴィオラなどを奏でる「奏楽天使」、また木製の譜面台を前にし、口を大きく、あるいは小さく、それぞれに歌い上げる「合唱天使」が控える(図1-2、図1-3)。かれらの両側に「小さき一步」を踏み出すアダムとイヴ——「人類にとっての大いなる一步」。

「天上」で奏でられるそれと〈なる〉もの。時空を超えた深淵の果てから徐々に訪れ、音連れ、音擦れる奥深い重厚さ——〈おとづれ〉。御靈分け。精神的でどこか懐かしい抱擁、あるいは脱目的な恍惚の調べ。流動する、靈的で非物質的な襞——可視的暗示による不可聴な奏楽から、図像面はいともたやすく後退し、乖離してゆく。「地上」へみちゆく靈性。

刷毛の跡とも思わせぬほど滑らかで線なき色の戯れ。描き手の後ろ姿。細部の細部、きわのきわまで〈いき〉を殺して、〈いき〉が吹き込まれてゆく——真空の転移。神は細部にも宿り給ふ、あるいは細部から、また細部とともに。聖性に宿る支持体の消尽、もしく

は図像面への勧請——分靈。大渦——中世末期フランドル地方で描かれた多翼祭壇画《ヘント祭壇画》は今なおみずみずしく、強力な磁場をもって人々を引き込み、魅了する。

図 1-1 ファン・エイク兄弟《ヘント祭壇画》1434 年、シント・バーフ大聖堂、ヘント



図 1-2 「アダム」と「合唱天使」(図 1-1 部分) 図 1-3 「奏楽天使」と「イヴ」(図 1-1 部分)



1 分靈——分け御魂

分靈——^{みたま}御魂分け、^{みたま}分け御魂。

本社の祭神を、別の組織が本社とは異なる場所において祀ることを分祀と称し、その異なる場所に迎えた祭神を恒久的に祀る場合それを分靈（わけみたま）と称する。また分祀のこと自体も分靈という場合もある。……

「分靈」『神道史大辞典』¹

ことばのゆらぎ。〈うつり / うつされ〉 ゆく過程（御魂分け）も、〈うつり / うつされ〉 果したそれ（分け御魂）も、ともに「分靈」とされる。

(1) 〈おとづれ〉——現前

《ヘント祭壇画》、存在の奥底よりうねり〈なる〉音色——アウラあるいは「吐き気」、向こう側から〈おとづれ〉るところの（サルトル）²。

〈おとづれ〉——現前。遠きより来る、波動——「お」も「と」とともに、○音から〈なる〉。「おーい」と「遠く」の人を呼び、「遠く」にあれどもその「大」きさ明白なる何某に「おお！」と感嘆の声をあげる。「遠さ」——〈そこ〉「其処 / 底」からの〈つれづれ〉「擦れ / 連れ / 釣れ / 伴れ / ……」。底より浮上しゆく——内的から外的への移行、あるいは外的から内的へ。「そもそもアウラとは何か。空間と時間から織りなされた不可思議な織物である。すなわちどれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現れているものである。」、「(作品の) オリジナルのもつ〈いま——ここ〉的性質」(ベンヤミン)³。アウラ——遠き淵より〈おとづれ〉、〈おもて〉へ。

〈おもて〉とは、〈主語とならない述語〉であり、また、〈意味されるものない意味するもの〉である。〈おもて〉とは、また、カオスの根源的な不安から意味をもったコスモスが立ちあらわれ、〈おもみ〉と〈おもひ〉として〈かたどら〉れ、〈かたり〉出るはざまそのもの、対象化されえない述語面が〈声〉を根として自在な変身のうちに〈かたり〉出、〈かたどら〉

¹ 八幡崇経「分靈」『神道史大辞典』菌田稔・橋本政宣編、吉川弘文館、2004年、875頁。

² ジャン・ポール・サルトル『嘔吐』鈴木道彦訳、人文書院、2010年。

³ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」〔第二稿〕『ベンヤミン・コレクションⅠ 近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書店、1995年、583-640頁。

れ、〈おのれ〉と〈おのれ〉とがはじめて〈おもて〉をあわせて立ちあらわれる〈原人称〉のはざまそのものに他ならない。

坂部恵『仮面の解釈学』⁴

〈おもて〉——「意味を持ったコスモス」として「立ちあらわれ」、「〈おもみ〉と〈おもひ〉として〈かたどら〉れ、〈かたり〉出るはざまそのもの」——瞳、あるいは鏡面か水面、漆黒の。描き手と支持体の「間」もまた——緊張と弛緩、「生きるか／死ぬか、死ぬか／生きるか」。刷毛の跡ひとつもさえ許されぬ鏡面——許さぬのは誰か。描き手か支持体、あるいは——。

(2) 〈いき〉——真空

描き手と支持体との出逢い——相互現前。現前は、任意のことなるものの相互に引き合う重力によって生じる。万有引力の法則。重力の発生源はどこか。アウラの出づる場所、あるいは「カオス」といわれる——「源泉」を問う。

「一、精神といふものは、その根拠を自然の暗黒心域の中に持つてゐる。」(中原中也)⁵。詩作——ことばを紡ぐこと。自己の裡に広がる根拠たる領域の「なさ」という「ありか」の気づき。

まどさんもまた他の多くの詩人同様、中原中也の言う「名辞以前」に存在する混沌を意識下に(ふたたび中也の言葉を借りれば「暗黒領域」に)もつている。その暗黒領域を明るみに引き出そうとすれば、人間は言葉を用いざるを得ない。まどさんは詩においては、寡黙で具象的な言葉で暗黒領域に拮抗しようとする。だが絵においては反対に過剰なほどに画面を塗りつぶし、抽象せざるを得ない言語化不能な内部の暗黒領域を外部へつなげようとする。そのふたつは補いながら源はひとつだと私には感じられる。

谷川俊太郎「たった一つのもの」『まど・みちお画集 とおいところ』⁶

⁴ 坂部恵『仮面の解釈学』東京大学出版会、1998年(初版:1976年)、21-2頁。同書の「I 〈おもて〉の解釈学試論」の「1 〈おもて〉の境位」も参照。3-23頁。

⁵ 中原中也「芸術論覚え書き」『新編中原中也全集 第四巻 評論・小説 本文篇』角川書店、2000-2004年、151頁。

⁶ 谷川俊太郎「たった一つのもの」、まど・みちお著『まど・みちお画集 とおいところ』新潮社、2003年、120頁。

谷川俊太郎氏による、まど・みちおの絵と詩についての言及——死後に発刊された画集の寄稿より。言葉も絵もあらわれぬ前の境位を谷川氏は「混沌」、「暗黒領域」と名ざす。「暗黒領（心）域」から〈おとづれ〉る、絵や詩。

「深淵のごときものがぽっかりと口を開け」るというレヴィナス——快楽の生成について⁷。サルトルはそれを「無」と呼ぶ。「私が存在するのは、存在することに嫌気がさしているからだ。私は無に憧れるが、その無から私を引き出すのは私、この私だ」⁸。「無」から「引き出」される「私」と、「引き出」す「私」との乖離——「私」と「わたし」とのことなり（後述）。

「暗黒領（心）域」、「深淵」、「無」か、むしろ「絶対無」（西田幾多郎）⁹、「ぽっかりと口を開けた」それ、あるいは「裂け目」（バタイユ）¹⁰。アポロン的方向ではなくディオニソス的方向へ、すなわち底さえ知れぬ闇へのまなざし——ある種の光源たる暗闇の「深淵」を、網膜が焼け焦げる覚悟でみつづけるがごとき知的耐性が要される。「アウラ」や「吐き気」、絵や詩など、それら現前の源泉——「排出」と「吸收」の同時構造。「吸收」——ブラックホール。事象の地平線を越えるや否やすべてを呑み込むとともに、そこより「排出」もなされるという——ホーリング放射、あるいはホワイトホールの想定。掃除機——チリやホコリ、空気の「吸收」のみならず、どこかで「排出」がなければならない。さもなくばつまってしまう——消化器官、排水管、高速道路……。だが結局「吸收」も「排出」も同じことだ。双方が双方から同時生起せぬ前、現前せぬ前の境位——描き手は〈いき〉を殺し、〈いき〉が絵に吹きこまれてゆく。

「い」、「き」、i 音の語感——垂直軸に展開されゆく〈いま・ここ〉の瞬間永劫。〈いき〉¹¹——「生き／行き／活き／往き／逝き／意氣／粹／域／……」。〈いき〉のよい魚——生死の境、「息」をしつづけ、次の瞬間「逝き／往き」るも併よと「意氣」揚々「生き／活き」てゆく——生息域。〈いま・ここ〉に、生と死とがその時その場、下方と上方運動の一致に戯

⁷ エマニュエル・レヴィナス「逃走論」『レヴィナス・コレクション』ちくま書房、1999 年、160 頁。

⁸ サルトル『前掲書』166-7 頁。

⁹ 西田幾多郎『場所』『西田幾多郎全集』第三巻、岩波書店、2002 年、415-477 頁；「私の絶対無の自覺的限定といふもの」『西田幾多郎全集』第五巻、岩波書店、2002 年、93-141 頁。

¹⁰ バタイユもまたレヴィナスのそれと類するであろう、「深淵」や「眩暈」を使用する（レヴィナスの方が後）。ジョルジュ・バタイユ『内的体験』出口裕弘訳、平凡社、2002 年（初版：1999 年）、passim. またバタイユにおける「裂け目」については以下に、詳細かつ革新的な分析が展開されている。江澤健一郎『バタイユ：呪われた思想家』河出ブックス、2013 年。

¹¹ 日本語の音韻に認められる意味変換については、坂部『前掲書』を参照。また〈いき〉の現象と構造については以下。九鬼周造『いきの構造』岩波書店、2006 年（初版：1979 年）。なお、同論考末には、「『いき』の語源の研究は、生、息、行、意氣の関係を存在学的に闡明することと相俟ってなされなければならない」（97 頁。註 13）とあるが、その他の〈いき〉、とりわけ「逝き」や「往き」の欠如を如何に解すべきか。「死」に類する〈いき〉の除外、あるいは単なる忘却による欠落。「生」と「死」とが瞬間・永遠の一つとなる〈いき〉こそ、〈いきいき〉としたあり方となつてゆくはずである。

れる永劫刹那の境位。「生き / 逝き」——「非連続の連續」(西田幾多郎)¹²。

〈いき〉——〈おとづれ〉の源泉。「無」、「深淵」、「穴」、「ブラックホール」をそのかたどりとして言表可能な態。すべての源泉。排出口でありながら吸収口でもある「暗黒領域」。音もなく、絶縁の、清らかな空洞——「」——真空。

真空——潜在性、「無」の領域。ただし「無」なる言辞が「有」を同時生起せしめてしまう場から、真空は免れている——「絶対無」。「自同律の不快」(埴谷雄高) から脱却している境位。父なる神から放たれるまなざしの先とは逆方向の——瞳の奥。

(3) 〈あらわれ〉——完了

〈いき〉、「真空」より〈おとづれ〉——〈あらわれ〉る。すなわち現前した果て——完了、あるいは〈あらわれ〉という認識それ自体。〈あら〉——「新 / 荒 / 洗 / 粗 / 露 / 顕 / 表 / 現 / ……」。「新」たに「洗」われ、「荒 / 粗」削り、「顕 / 露」われ、「表 / 現」わにされてゆく。絵のみならず、音楽、詩、文学、他においても。

自己の自己性をめぐる現象学的・精神病理学的な問題が発生するのは、この自他未分の非人称的な基底層と、自他がすでに分離し三人称化した表層とのあいだの「境界」、あるいは前者から後者への「移行」の過程においてである。つまり、^{ヴァーチュアル}潜在的なメタノエシス的真相が、それ自身を顕在化してアクチュアリティの様態をとり、それがたちまち自己の身体存在にからめ取られてリアルなノエマ的自己の様態をおびる、その途上においてである。この「移行」は間髪を入れぬ瞬間的なものであって、アクチュアリティはヴァーチュアリティからの「発生期の状態」としてしか成立しない。純粋な一人称が云々できるのは、この絶えず生々消滅するアクチュアリティの発生期においてのみなのである。

木村敏『関係としての自己』¹³

しかしこの〔注：囲碁の石の〕勢いが勢いとして「効力」をもちうるのは、ゲームがまだ終了しないあいだのことである。ゲームが終って勝敗が決まったとき、あるいは勝負の途中でも対局とは無関係な第三者が客観的に盤面を眺めたとき、碁盤の上には静止した多数の石のリアルな配列しか見てこない。そこではかつてのヴァーチュアリティが、こうも打てたであろう、という可能性に姿を変えている。ゲームの途中でのそれぞれの石の

¹² 西田幾多郎「私と汝」『西田幾多郎全集』第五巻、岩波書店、2002年、267-333頁。

¹³ 木村敏『関係としての自己』みすず書房、2009年〔初版：2005年〕、254頁。

アクチュアリティは、それがなおヴァーチュアルであるかぎりにおいてのみ、言い換れば真のヴァーチュアリティからすっかり現前したアクチュアリティ（これはむしろリアリティである）への境界線上においてのみ、アクチュアルに働いている。対局が終わって、そこで個々の石についての有効性が事後的に検討される段階になると、完了した棋譜の全体が——もちろんそこにかつてのアクチュアリティの主観的な「思い出」を残しながら——リアリティとして客觀化されることになる。

木村敏「リアリティとアクチュアリティ」¹⁴

ヴァーチュアリティ、アクチュアリティ、リアリティの三つの「態」が、隣り合うもの同士、相互干渉を伴いながら不斷に形成し、形成されゆく、「自己」の発現様態として示される。真空、ヴァーチュアリティ、すなわち振る舞わぬ前の自己（無意識的な）から、振る舞う自己（これも無意識的な）、アクチュアリティ、現前へ、そして振る舞いの完了、およびそれを認識している自己（意識的な）、リアリティへと至る、時間的というよりも構造的なそれ、^{モデル・フィカティオ}¹⁵ 様態的変状。

棋士も描き手も〈いき〉を殺し、〈いき〉が吹き込まれてゆく。終局した碁盤には「そこにかつてのアクチュアリティの主観的な「思い出」を残しながら——リアリティとして客觀化されることになる」（木村氏）。描かれ果した絵を、ただの物体として前にした時にも類似する印象。囲碁の勝敗が決した時、あるいは第三者が眺めた時に認められる「石のリアルな配列」——停止完了の、動きのないそれ。「こうも打てたであろう、という可能性」あるいは「こうも描けたであろう、という可能性」へと変化を遂げたヴァーチュアリティが、アクチュアリティの「思い出」を伴っているありさま（リアリティ）という——「追体験」（但し、これも錯覚でしかない。せいぜい「追った気になっている」体験、唯一無二の）。棋譜における「リアルな配列」、絵における「リアルな図像面」や〈あらわれ〉ん。カオスからコスマスへの移行、あるいは量子から物理へ——「態」から「体」へ。現前の完了（あるいは「現前」という完了）と、その明白なる認識——「点」、物質的、肉的感覚。分靈完了のシラケた境位——リアリティ。

だが、かのあとには？ 真空から現前し、完了／了解への移行は不可分かつ「相互干渉」的であり、さらに各々がそれぞれ一つの系として「形成」し続けるならば、それはどこかで回帰しているはずであり、渾然一態として彩り豊かな音色を奏でていなければならない。よみがえる一手一手の攻防、一手一手の色の戯れ。岡本太郎——どこから始まりどこで終

¹⁴ 木村敏「リアリティとアクチュアリティ」『臨床哲学論文集』〔木村敏著作集第七巻〕弘文堂、2001年、287-316頁。

¹⁵ スピノザ『エチカ—倫理学—（上）』畠中尚志訳、岩波書店、2012年（初版：1951年）、42-8頁。

わるか、切れ目なく、〈つれづれ〉に〈いま・ここ〉で始まり〈いま・ここ〉で終わってゆく。縄文土器もまた。あるいは音楽でも——歓喜に満ちみちて鬱蒼と茂りゆく草木のごときラフマニノフの調べ。《ヘント祭壇画》もまた——優雅で滑らかに流れてゆく旋律、断絶なく。天使による不可聴の演奏と合唱は、放り放られ、滔々と乖離してゆく図像面。

回帰と渾然一態——分け御靈という「体」的なあり方のみならず、御靈分け、「態」的なそれからも捉えねばならない。

2 分靈——みたま御魂分け

(1) 〈あい〉——相互

相互の真空の転移、分靈に要される——〈あい〉「会い／合い／逢い／相い／空い／愛／……」。真空に宿る肉——靈と肉との〈あい〉という構造的同時性、物理的実体のレゾンデール。分靈に際して必要な祠。真空から真空へ——真空の外の真空へ、真空の内の真空へ、真空の内の無数の真空へ、真空の外の無数の真空へ、無数の真空の内の真空へ、無数の真空の外の真空へ……どれも同じことだが。相互現前——二つ以上の、むしろ不可算な。井戸の水と空気との交換、形而上学的かつ靈的な——〈うつり／うつされ〉、取り込み／取り込まれ、吐き出し／吐き出される、非断絶的で流動的、無意識的な——分靈の〈おとづれ〉。不意の一突きとその継続。暖かくも冷たきまなざしは、その都度〈わたし〉を射抜いてゆく——《モナリザ》(図2)。

黒衣の刺繡から透ける君。鼈甲色の記憶。空から窓辺へ降り注ぐ目の細かい粒子たち。黒曜石のように尖銳で半透明な山のつれづれ。茶ばけてくねる人工的な道ゆき。水平線の曖昧さは水流の振る舞いを惑わしめ、重力からの解放を高らかに告げてゆく。一時、川は橋桁で憩う。君の印象——泣きはらしたのか元々か焦点のあうようで、あわぬようなまなざし、微笑んでいながら不愉快をふくんだ口元、憔悴しているのか上気しているのかあずかり知らぬおもざし——不惑の。微笑み、怒り、悲しみ、喜び……？

〈わたし〉をありありと無残にもうつし出す瞳——どこまでも透明で鋭く磨き上げられた漆黒の鏡面。あえて見たいとさえおもわぬ〈わたし〉をも、無慈悲にも、ありありと——〈うつり／うつされ〉、引き裂いてゆく。

狂気は突如として眼前へ迫り、貫く——否応なく穿たれる真空。御靈分け——真空の転移。無意識の裡に起こる靈的な移譲。あたかも暗黒の蟲りこめきからぬつと姿をあらわす白銀の大蛇、かの深紅の瞳に射すくめられ——戦慄。一時たりとも目を離してはならない。美は、ふとした瞬間かつさらってゆく——死。Dies irae! ごく注視されるべき。

気づけばすでに毒牙の醉や回る——まどろみ、麗しき恐怖の調べにのせ動きだす分靈

(ゾーエー)。《ヘント祭壇画》、《モナリザ》、《十字架降下》(図3)、《バベルの塔》(図4)……。作者もまた——ブリューゲル、ヒエロニムス・ボス、ピカソ、岡本太郎……。各作品の印象の総態が、作者という一個人の名称に〈うつり / うつされ〉る——「様式」のすみか、作者における。そもそも〈うつり / うつされ〉たのは作者からだが——逆転。

図2 レオナルド・ダ・ヴィンチ《モナリザ》1503-19年頃、ルーヴル美術館、パリ

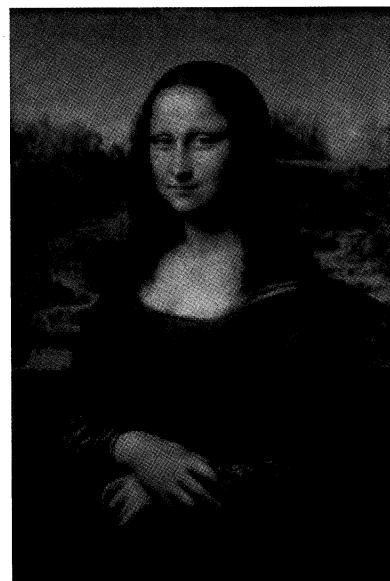


図3 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《十字架降下》1435年頃、
プラド美術館、マドリッド

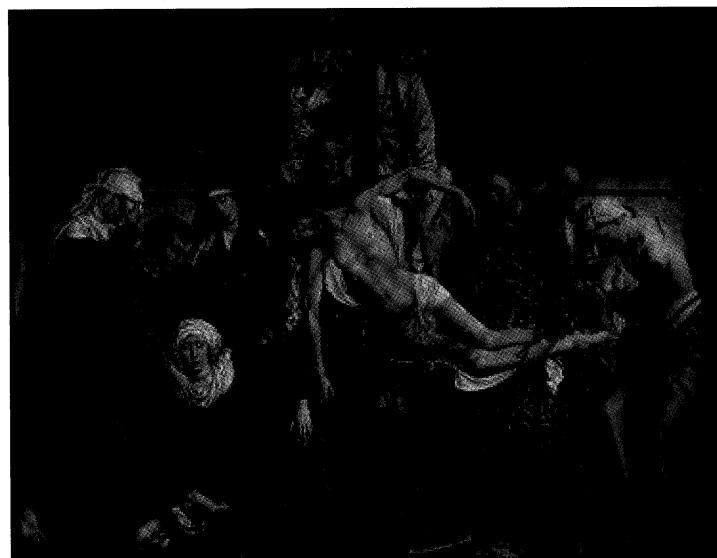
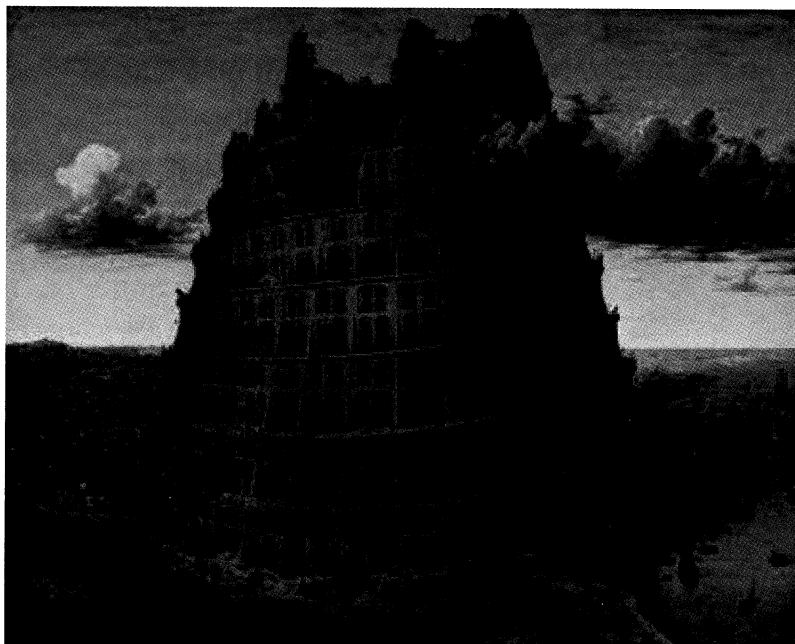


図4 ピーテル・ブリューゲル 《バベルの塔》 1568年頃、
ボイマンス美術館、ロッテルダム



(2) 〈うつり / うつされ〉 —— 投影

真空の転移——相互的に〈うつり / うつされ〉る¹⁶。〈うつ〉——「移 / 写 / 映 / 摄 / 遷 / 空 / 虚 / 鬱 / 現 / ……」。投影。つややかな漆のごとく、光沢が透明な表面となって遊んでゆく——瞳、鏡面、水面に / と / へ。闇をかたどる湖面の〈かけ〉——ナルキッソス。その瞳に〈うつり / うつされ〉た〈うつろ〉に〈うつり / うつされ〉ゆくその奥に、いつたい何が〈うつり / うつされ〉るのか。瞳の「空」に「映し / 移され」たそれは、「写し」、「撮され」、絶えず「虚ろ」いゆく〈わたし〉の「鬱」なる「現」を一瞬々々〈うつ〉してゆく。この「瞳」は、果たしてどちらのそれか——否、どちらも同じことだ。日本語に / として / へと〈うつり / うつされ〉る〈うつ〉なる〈うつろい〉。

御靈分け——分霊という〈うつろい〉。亡き方の思い出される時に伴う、かの印象の変化。ありし日の記憶の投影か、あるいは……。祝いの席、亡き人はともに微笑み、病む時はともに悲しむ。印象、または気配、アウラ的な——思い出される自己の状況に〈うつり / うつされ〉る、「あの人ならこう言う」、「あの人ならこうする」というところの、ひとりでに動き出してゆくそれ。〈わたし〉は、ビオスとして生きる〈あなた〉に相対するが、想起するは記憶された〈あなた〉、ゾーエーである。

¹⁶ 〈うつり / うつされ〉についての徹底した分析は以下を参照。坂部『前掲書』188-210頁。

ビオスとゾーエー¹⁷。各自がそれぞれ好きに振る舞う〈いき〉はビオスとして、さらにそれが別の人間の記憶に転移、〈うつり / うつされ〉たその人の〈いき〉は、ゾーエーとして、質と名を異にする。第三者により記憶されたその人の印象——ゾーエー。そして、ゾーエーとは関係なしに、全うしゆく己が生命——ビオス。ビオスの分靈——ゾーエー。されど、そもそもビオスこそ、広大無辺の深淵たる「生」、ゾーエーの底より〈おとづれ〉た〈あらわれ〉である。ゾーエーの分靈——ビオス。ビオスもゾーエーも「ひとり歩き」してゆく、あるいは「二人歩き」か、「複数歩き」？ 記憶の君の変異に戸惑う必要はない。〈うつり / うつされ〉ゆく〈わたし〉も〈うつり / うつろう〉ゆえに。諸行無常。

ビオス、いわばその当の本人から、別のビオスへ転移してゆく——ゾーエーとして、分靈。ごく自然に相互生起してゆく〈おとづれ〉。「つぎつぎになるいきほひ」（丸山眞男）¹⁸に任せて——湧き水や植物たちのように。果て、分靈の分靈のそのまた分靈の……〈うつり / うつされ〉ゆくさき——アポロン的みちゆき。翻り、〈うつり / うつされ〉ぬ、源泉へ——真空の真空のそのまた真空の……。ビオスたる「本體（むしろ態）」もまた何某かの分靈とすれば、「本靈」か、あるいは「真なる靈」をどこに求めうるのか——ディオニソス的みちゆき、「一者」、「^{いづ}なるもの」へ。〈そこ〉から〈うつり / うつされ / うつろ〉いゆき、常に〈あら〉たにされてゆく¹⁹。

覗く目。わずかに見える〈かけ〉を見むと、岩戸から目をこらすアマテラス。それは鏡に〈うつり / うつされ〉た自分の〈かけ〉であった。〈うつり / うつされ〉る〈わたし〉と、〈うつり / うつされ〉ぬ前の〈わたし〉とのことなり。反射、反響。引き上げられた桶に清水の満たされるがごとく、投げ入れぬ前の桶も、投げ入れた後の桶も、引き上げられぬ前の桶も、引き上げられた後の桶も、そして縄も、すべてことなる。〈あら〉たと〈なる〉〈つれづれ〉——常なる変態。井戸の底には水が潤沢であることが「望」まれる。枯れ井戸を「覗」いた時のシラケ——基底部の欠落した万華鏡を「覗」くがごとき。〈わたし〉こそ〈のぞ〉

¹⁷ 古代ギリシャ人の「生」には二種あり、「ゾーエーは、生きているすべての存在（動物であれ人間であれ神であれ）に共通の、生きている、という単なる事実を表現していた。それに対してビオスは、それぞれの個体や集団に特有の生きる形式、生きかたを指していた。」ジョルジュ・アガンベ『ホモ・サケル：主権権力と剥き出しの生』高桑和巳訳、上村忠男解題、以文社、2003年、7頁）という。また以下も参照。木村『関係としての自己』193-206頁、passim.

¹⁸ 丸山は本居宣長をひきつつ、古事記・日本書紀に広がる芳醇な世界觀における主要な態系の一側面、すなわち〈つぎつぎ〉に〈いきほひ〉よく、〈なる〉記述の多岐にわたる使用と、その様式及び思想における詳細な分析にのぞみ先鋭に切り込んでゆく。丸山眞男「歴史意識の「古層」」『忠誠と反逆』ちくま学芸文庫、1998年、353-423頁。

¹⁹ 分靈の、とりわけこの特質は、「受肉 incarnation」や「憑依 posession」には見いだしえない。靈と肉との広義の意味での「一致」という一部のシニフィエや構造において共通か同類、あるいは近似があることは言うまでもない。「受肉」はキリスト教においての意味内容（特にイエスにおける）を芳醇に実らせ、「憑依」は文化人類学的な文脈においてまた多様な意味（未開地域における呪術や、脱魂との対比など）に満たされる。されど、「御靈分け / 分け御靈」なる境位の同一性、〈いき〉から〈おとづれ〉〈あらわれ〉る渾然一態の境位、あるいは相互的に〈うつり / うつされ / うつろ〉などの、分靈の特質や様態は、上記の二語とは遠く隔たりがある。シニフィエの混合やそれによる錯綜も避けねばなるまい。

かれた張本人だというのに。かつてあると〈のぞ〉んだ鏡の不在が、〈わたし〉の不在をありありと〈うつ〉しだしてゆく。

アルノルフィーニ(図5-1)——充満する二重の鏡面²⁰。奥間のそれと図像面全態に〈うつり／うつされ〉るもの。鏡の中の鏡に〈うつり／うつされ〉る〈わたし〉の不在。画中の鏡、図像面たる鏡、〈わたし〉という鏡が多重かつ相乗的に無限反復されてゆく——〈のぞ〉んだがゆえに、また〈のぞ〉んだというのに、不在の〈わたし〉の〈おとづれ〉が無限に〈あら〉わにされてゆく。

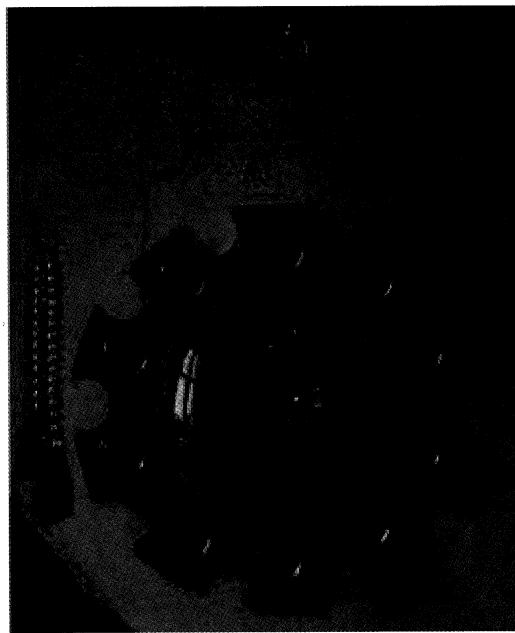
窓枠の十字架の投影は、あたかも太陽へ飛翔するイカロスの黒き幻影のように〈うつり／うつされ〉(図5-2)、壁に〈あらわれ〉ゆく装飾文字は描き手の署名「ヤン・ファン・エイク、ここにありき Johanness de eyck huic sic. 1434」のごとく、画家の複数の、あるいは不可算の居場所を告げてゆく。描きゆく〈わたし〉と画中の壁に描きゆく〈わたし〉との同一性——実世界の〈わたし〉か画中の鏡にもうつる〈わたし〉か——もしくはすべ

図5-1 ヤン・ファン・エイク《アルノルフィーニ夫妻像》1434年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン



²⁰ ネーデルラント美術において鏡はモチーフとして広く好まれた。鏡の意味や役割、機能については膨大な研究があるが、本稿では「分壇」という視座に立つ、新たな試論である。なお、ネーデルラント美術における鏡についての研究は以下に体系的に紹介されている。蜷川順子「鏡と絵画」『美学』196号、美學會編、1999年春、36-47頁。

図5-2 鏡（図5-1部分）



て。画家のゾーエーのみが透明に隔てられた数々の鏡面をもろともせず縦横無尽に遊んでゆく。観者たるわれわれは、われわれをも含めた多重に折り重なる「合わせ鏡」の前になすすべなく立ちすくみ、不斷の〈うつり／うつされ〉る中に〈のぞ〉み、〈のぞ〉かれるがまま……。〈のぞ〉かれる〈わたし〉の〈うつり／うつされ〉る真空からのまなざしに真摯に〈のぞ〉んだ末、美の鋭き毒牙になすすべなく嬉々として酔い知れてゆく——分靈の〈おとづれ〉。

(3) 〈よみがえり〉——反射

〈うつり／うつされ〉た瞬間ののち——反射、〈よみがえり〉「蘇り／甦り／活り／黄泉がえり／……」。オルフェウス、イザナギの「黄泉がえり」、イエスの「蘇り」、あるいはアマテラスの〈よみがえり〉——下って上がる〈みちゆき（みちいき）〉「道／未知／満ち／……」「生き／行き／逝き／往き／……」。井戸桶の上下運動。あるいは想起（ソクラ特斯、プラトン）。

もしくは——闇夜。漆黒の艶めく海にただ一人、あまねく宙を身体へ放りこむ。落下、あるいは上昇。真っ裸、自ら沈みゆく有機懐中電灯——直流ではなく交流の。揺らめき明滅する光に反響した残像を「粒」として順々に拾いあつめ、糸に通して束にする。束は相互換的であり、複雑極める四次元的なアミダクジを形成する——記憶の〈ひも〉。転回。

底の底に控えるヴァーチュアリティ、真空、無、〈そこ〉より噴出する熱き上昇気流によりくるりと還ってゆく——緩やかな弧。上下の逆転か、「上下」たる概念の露呈。アミダクジもまた逆転してくってゆかねばならない。

〈おとづれ〉から〈あらわれ〉への途上、すなわちリアリティへと赴かぬ手前において、二つの〈よみがえり〉が生じる——「8」の字の下部から、いわば上昇する逆流、そしてひねり部分の逆転。一瞬間における想起においても、まずもって近い過去から遠い過去へと辿る認識がなければならない——「後アクチュアリティ」(あらたな名辞)、だが様態としてはリアルな。その後、逆流——「前リアリティ」(同)、されど様態としてはアクチュアルな——を迎える(「後アクチュアリティ」から「前リアリティ」までが「8」の字の下部「o」における右カーブと左カーブに相当しよう)。のち、完了を迎えやいなや、さらなる〈よみがえり〉、すなわち「ひねり」が生じる——下部の「o」の〈みちゆき〉が上部のそれへ、反転し投影される形で完了し、明らかな認識、リアリティへと至る。「追体験(あくまで一回的な)」される形で。重ね合い/合わされるアクチュアリティとリアリティ——その際、後アクチュアリティと前リアリティ、および「ひねり」の〈よみがえり〉は、ついぞ忘却されてしまう、ないし、その過程さえ別段気づかれえない。不可分かつ渾然一態の、逆流し、反転し、回帰してゆく〈みちゆき〉——「8」。むしろ「8」、メビウスの輪に近いそれ。アルノルフィーニで繰り返される反射の連続、無限の相互投影——「∞」。

然るべき前提——時間は〈いま・ここ〉から、未来へ/過去へ/過去へ/未来へ広がつてゆく。滔々と流れゆく時間大河が常に未来から過去への移行を奏でるのか、渦中に併む人間は、過去から未来へ向かう錯覚に陥る²¹。いずれにせよ同じことだ。渾然一態として、常に〈いま・ここ〉から、仄かな螢の光のごとく柔らかく、穏やかに呼吸する時間域に気づかねばならない。緩やかに、干渉し、干渉されてゆく波打際のように〈ふれ〉「振れ/震れ/狂れ」つつ、常に〈あら〉たにされてゆく構造——〈よみがえり〉。ゆったりとした放物線を描きゆく象徴、二次元的な——「8」。

(4) 〈なる〉——自然

真空からの現前、〈うつり/うつされ〉〈よみがえり〉、その〈あらわれ〉をすべて「何んよ」と真摯に受けとめ、〈つぎつぎ〉に〈わたし〉てゆく。渾然一態——「8」の境位。常に、〈いま・ここ〉から始まり、〈いま・ここ〉で終わりゆく。絵や詩のみならず歌や音も同様

²¹ 「無限なる時の流れと考へられるものは、その実、過去から始まるのでもなければ、未来から始まるのでもない。時は永遠の今の自己限定として、現在が現在自身を限定するといふことから考へられるのである。かかる限定は到る所が中心となり周辺なき円の自己限定を意味し、一般者の限定を意味するのである。」(西田「私と汝」『前掲書』283頁)。ヴァイツゼッカーの「相即」にも当たるだろう。ヴァイツゼッカー『生命と主体: ゲシュタルトと時間 アノニユーマ』木村敏訳・註解、人文書院、1995年、34頁。

——永遠なる音楽、宇宙的な。いかように？

〈なる〉——嬉々として生い茂りゆく、^{じねん}自然。〈なる〉——「鳴る／成る／生る／実る／……」。結果として〈なつ〉てゆく。歌は、〈いき〉と声帯という媒体との〈ふれ〉〈あい〉により〈なる〉——真空と真空のあいだ。分靈の〈おとづれ〉。

〈なる〉境位——思考も思惑も及ばぬ領域、〈おのず〉から、無意識的な。まさしく、〈なる〉さなか、自も他もなく「一」である。如何〈なる〉か予測不能。決して〈つくる〉「作る／創る／造る／……」ではなく——偉大なる他動詞の現前、リアリティの罠に注意せねばならない。「を」なる対象化は、「一」からの分節化、自他区分の始まりを告げてしまう——アポロン的〈みちゆき〉、「点」・「粒」として不動の。果てに、「主従」や「支配」の概念が生じる。ゆえに、「支配」の〈おとづれ〉ぬ前、無音の足音に耳を傾けねばならない。本来的には、ディオニュソス的みちゆき、すなわち「線」や「波」であることが〈のぞ〉まれる——〈ひも〉。〈つぎつぎ〉に〈わたし〉ゆく——優美なる「8」のように。〈おのず〉から〈みずから〉へ。

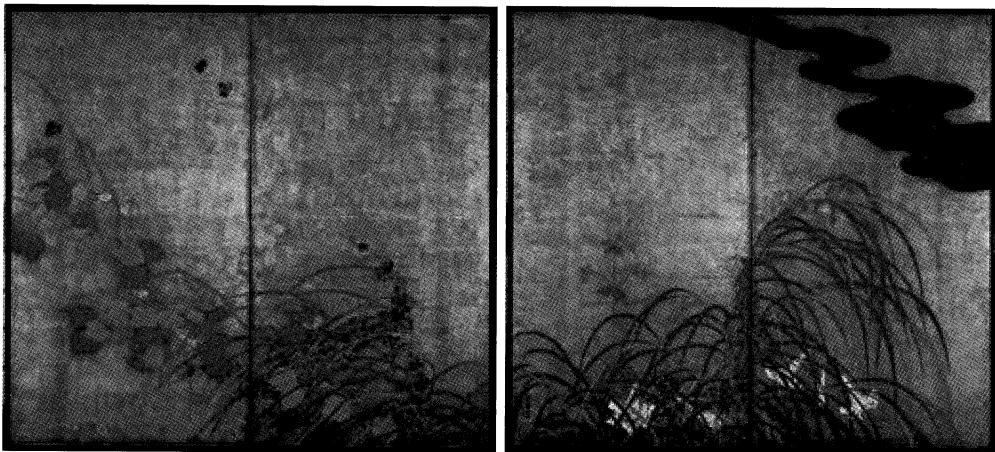
「おのずから」も「みずから」も、ともに両者よりも根源的な、非人称的な生命的自発性に根ざしていて、この自発性が「あるがまま」に経験されると「おのずから」の自然さとなり、それを「わが身」に引きつけて経験すると「みずから」の自己となる。

木村敏『関係としての自己』²²

〈おのず〉という「己／尾／緒」の「巣／素／渦」、あるいは尾骨か、もしくはそれ以前の。「身」へと至らぬ前の境位、〈おのず〉から、〈みずから〉「身ずから／身の巣（渦）から／水から」へ——〈うつわ〉、祠たる本分のまっとう。真空、源泉、カオスから現前しゆく——「つぎつぎになるいきほひ」に任せて。〈つぎ〉——「次／継ぎ／注ぎ……」と〈なつ〉てゆく。自然。〈いき〉おいよく茂ってゆく草木のごとく——酒井抱一《夏秋草図屏風》(図6)。

²² 木村敏『関係としての自己』268頁。

図6 酒井抱一《夏秋草図屏風》2曲1双、江戸時代(19世紀)、東京国立博物館



(5) 〈ひも〉——線

「8」——渾然一態の、〈ひも〉。

井戸に吊られた滑車の桶——一方は下がり、一方は上がる。下降運動と上昇運動の一致。「生き / 逝き」。しかしまず下降がなければならない。見上げた天の水面へ落ちゆく桶。「神の力強い御手の下で自分を低くしなさい。そうすればかの時には高めていただけます」(ペトロ I 5:6)。限界状況(ヤスパース)、悪人正機(親鸞)、塔の体験(マルティン・ルター)——梃子の原理。井戸に要される、縄——〈ひも〉。ただし、汲み上げる時にもう一方を井戸に下げたままだと縄が絡まってしまう——「汲み上がる」が言表として正確だが。

深渊、暗闇の井戸の底の、底の底。投影を可能ならしめる全き暗黒の聖域、「我々は我々の個人的自己の自己限定の底に於て、絶対の無に撞着するのである」(西田幾多郎)²³なる「自己の根柢」²⁴に、「自己は自己自身の底を通して他となる」²⁵という、無数の〈他〉の気配漂う境位がひらかれる——熟慮の複数形の境位。真に白き境地、純白——ただの白ではなく。暗さ、闇、黒がまずあらねばならない。下ったのに上がる感覚。かつて憧憬した彼岸が此岸と〈なる〉ところの、超自然的な力学による永劫 / 瞬間の〈おとづれ〉。

0次元から1次元へ。下降と上昇という現象を「桶・点」のみならず、むしろ隔絶と同時に結合するところの「縄——線」としても見ねばならない——〈ひも〉、超ひも理論。下降と上昇の一一致の所以。線、縄、紐、糸……長物^{なが}——ナガ、蛇。腸、あるいはシナップス——「腸脳相関」²⁶。井戸桶に縄なくばいittai如何にして水を汲めるのか——井戸たる

²³ 西田「私と汝」『前掲書』279頁

²⁴ 西田「私と汝」『前掲書』311頁、passim。

²⁵ 西田「私と汝」『前掲書』297頁

²⁶ 通常「脳腸相関」と呼称されるが、とりわけ本来的な順序に照らせば逆転した言表の方が正確である。福士

レゾンデートルも崩壊しかねない。筒状のポンプで汲むにしても、それも一種の長物に違いない。畢竟、「長さ」が要る。アリアドネの機転。テセウスの身につけた赤き糸の導き、なくば迷宮からの生還はありえない。^{イクタマヨリビメ}
^{おおものぬしのみこと}活玉依毘賣の懷妊。衣服に縫い付けた糸が、夜這いの正体を大物主命、蛇とあかしする。〈ひも〉という「引き結び」、「ゆひを（結緒）」、あるいは「ひめを（秘め緒）」²⁷。〈ひも〉は何某かと何某かを〈つぐ〉——「継ぐ／次ぐ／注ぐ／告ぐ／……」。一方から一方へと「注ぎ／注がれ」——「次へ」「次へ」と「継ぎ／継がれ」——いつか誰かへ語り「告ぎ／告がれ」てゆく。転じて、〈つなぐ〉や〈つむぐ〉も——〈ひも〉、可変形の。

井戸の外へと「移」された水、しかし、否、それゆえに井戸の内にはその分の空気が「移」される——エネルギー保存の法則。相互現前——重力作用による事象の交換によって、双方の主体の側から見れば内から外へと相互に〈うつり／うつされ〉る現象。さて、どちらが内で、どちらが外か。どちらが主体で、どちらが客体か。否、どちらも同じことだ。真空の転移、〈おのず〉と〈おとづれ〉る、常に相互の〈うつり／うつされ〉——分靈。

画中の鏡、あるいは絵という鏡と〈わたし〉との無限投影の現前により、分靈と／に／へ〈なつ〉てゆく。あの人の印象が〈うつ〉されるとともに〈わたし〉もまた〈うつ〉される——ゾーエー。モナリザの瞳、アルノルフィーニの鏡もまた。「8」の字のごとく、常に〈あら〉たに〈なつ〉てゆく。

結 分靈藝術論

「8」の境位——分靈藝術。〈いき〉おいよく〈つぎつぎ〉と、ヴァーチュアリティからアクチュアリティ、そしてリアリティへの移行、あるいは真空〈いき〉から〈おとづれ〉（現前）、〈あらわれ〉（完了）への〈みちゆき〉は実に優美で滑らかな曲線を描きつつ回帰してゆく、渾然一態として。それ自体「アクチャライズしている」とでもいうような。浮かびゆく象徴、「8」、メビウスの輪——三次元的象徴。二次元的には「8」、より簡略化すれば「0」——ウロボロス。逆転。四次元的にはボルテクス、量子……。「8」——分靈の境位。水流や草木、あるいは動物たちの振る舞いのように、嬉々として、〈つぎつぎ〉に、〈いきいき〉と、途切れることなく〈なつ〉てゆく²⁸。

翻り、ほとんどの人間は分靈藝術の境位にありはしない。ではどこに？ 分水嶺——わ審『内臓感覺：脳と腸の不思議な関係』日本放送出版協会、2007年。

²⁷ 「ひも」については以下を参照。松岡静雄『日本古語大辞典』刀江書院、1963年（初版：1937年）、1084頁。

²⁸ 「8」はあくまで視覚的象徴の一つである一分靈、藝術における。描き手と支持体との間、観者と作品の間、人間と人間との間、自分と過去の自分の間、すなわち何かと何かにおける、いわば「交流」の不可視の連續性のあり方を、「8」として可視的に示している。水平的な関係のあり方を考慮すれば、むしろ「∞」の方が妥当かもしれない。また三次元的な象徴、「8」（メビウスの輪）の方が肌感覚として近いものがある。視覚的象徴の、支持媒体への適応——「8」の選択は、何より紙面という、三次元でありつつも二次元的要素を兼ね備える、支持体の特性に起因する。また、とりわけ人工知能の境位が「0」と「1」とで構成されることにも即している。

れわれは徐々に「1」と「0」とで構成される何某（人工知能）と「共生」する時代に〈いき〉てゆく。「8」と「10」の間、動植物と人工知能の間——「9」、人間の境位²⁹。

「9」の境位、すなわちヴァーチュアリティからアクチュアリティ、そしてリアリティへの移行から、ヴァーチュアリティへとうまく回帰しえない境位³⁰。ぐるっと円を描いて戻るか戻らぬかのうちに、ある種の「拒否」が左斜め下へと強烈な一差しを切りつける。〈わたし〉ゆき不履行。中空を彷徨い、狼狽する……。〈わたし〉からの〈いき〉おいを、「私が！」なる強固な自我が拒んでしまう——「わたし」と「私」の乖離。二度目の〈よみがえり〉、すなわち「8」における「ひねり」の〈おとづれ〉なき、よって反転の投影なき、そして投影によるアクチュアリティとリアリティの重ね合わせなき——途切れ、裂け目。「9」——根が正常な〈みちゆき〉を阻害された状態——無碍にされ、今にも擦り切れそうな、疲弊した〈ひも〉。

「9」ではなく、「8」であることが要される——分霊芸術において。真空からの現前が永劫に回帰し、渾然一態と〈なる〉境位。〈おのず〉と〈みずから〉おとづれゆく〈わたし〉ゆき——分霊は無私によって〈なり〉、真空の〈すむ〉「清む／澄む／住む／棲む／済む／……」密度、質が、結果として決せられてゆく。モナリザ、アルノルフィーニ、そして《ヘント祭壇画》より〈おとづれ〉る、美しき戦慄。

〈わたし〉——〈おのず〉から〈おとづれ〉る〈いき〉おいも「併よ」と真摯に受けとめ〈つぎつぎ〉に「渡し」てゆく。「渡し」という〈わたし〉であること、透明な自己、匿名性、無垢で靈的、可変的で不定形の、常に更新し、更新されゆく一種の〈うつわ〉、静謐な祠であることが要される——分霊芸術、「8」の境位。

一点の汚濁さえ分霊に際してあらわれ果してしまうゆえに。^{おお}神はのたまう、「我々にかたどり、我々に似せて、人を造ろう」（創世記 1:26）と。また「木工は寸法を計り、石筆で図を描き／のみで削り、コンパスで図を描き／人の形に似せ、人間の美しさに似せて作り／神殿に置く。」（イザヤ 44:13）という。実際のところ、はからずも似てしまうものなのだが。〈うつり／うつされ〉るゆえに、結果として。曇り濁った鏡から〈うつり／うつされ〉るならば、〈いきいき〉とした現前と〈なる〉はかなわず、美しき分霊とも〈なり〉えない。

ゆえに描き手、歌い手、詩人、棋士、料理人……のみならず観者、鑑賞者、研究者、人間——〈のぞ〉む者はみな、自らの身体を通し不斷の努力と不屈の精神で真摯に〈の

²⁹ 分霊芸術論から敷衍し、動植物を「8」、人間を「9」、人工知能を「10」の境位として認識し、とりわけその特性と関係性、そして人類のゆくさきまでを照らした分析を『分霊芸術論（仮題）』として書籍化に向け現在執筆中である（出版社等未定）。

³⁰ そもそも木村氏は自己の形成段階において、ヴァーチュアリティからアクチュアリティ、リアリティへの移行を提示しているが、それが「回帰する」とは述べておられない。本稿の結果として、人間の境位が「8」ではなく「9」にあることを木村氏の分析は告げているようにも思われる。

ぞ) まねばならない——より美しき分靈の〈おとづれ〉を真に〈のぞ〉むなら。アンガージュマン！ 全身全靈をかけて放ること。「私が！」なる自我なく、真に〈無〉、真な〈わたし / 私 / 渡し〉であること。内的促し、あるいは研磨。されど「研 / 磨いている」との認識は純度の低下に他ならない。あくまで、はたからみえる「研磨」という名の「努力」に精神も身も費やさねばならない——全靈全身。まず下らねばならない。傀儡操る天蚕糸、操る自我の、ある種の脱力が要される——「操っている」なる意識なきそれ。そして、アクチュアリティをありのままで受けとめ、〈つぎつぎ〉に〈わたし〉てゆくこと——その企ても、〈無〉であることも、〈わたし〉であることもさえ忘れて。洞窟から這い出るに、真なる、美なる、善なる崇高をひたすらみつづけることが要される、腹をくくって。網膜が焼け焦げ、窒息を承知の上で潜る覚悟をもって。身体が魂から離れぬまで——曇りなき真空への憧憬をついぞ懐かしむその瞬間永劫まで。竟に、分靈藝術の境位やひらかれん。

【後記】

本稿は、教会音楽研究所の研究員としての期間（2016年から現在）において経た、研究成果の一部として寄稿させていただいたものである。主として、日本古来よりつづくものごとの捉え方「分靈」と芸術のあり方との密なるつながりが見出されたことと思う——日本語という、音感に基づく意味の相互転換的な態系と複雑に呼応しながら。

さて、故矢代幸雄先生をはじめ、日本美術を西洋的な視座より再評価し、海外への紹介に尽力された、有名無名の数多の研究者ならびに関係者の方々の功績は計り知れない。西洋における、日本文化とその美しさの広範な認知はもっぱら彼らの奉私賜物だろう。とりわけ敗戦国が、その立場から「世界」を見上げたとき、自国の美術や文化が「世界」から認められるには、「世界」の視座に自ら呼応してゆかねばならない。無論、美術研究の学問としての磐石さ、先進性は比べるまでもなく西洋のそれが当時として際立っていたが、本来的に如何なる学問もまた多角的な視座が求められる。哲学や美術研究においても然り——真、善、美、あるいは普遍性へのまなざし。今や日本は先進国の仲間入りを果たして久しい。「必ず西洋的な視座から見ねばならぬ」という切羽詰まった状況でもなくなっている。脱西洋中心主義的傾向は、学問において、中世学はメネストレルの主催した若手セミナー・国際シンポジウム（2017年11月17-19日、奈良県）においても顕著に見られたが、昨今の日本における美術研究はいまだ西洋的視座へ固執していると言わざるをえない——保守的傾向。思弁的研究では独自性のある革新的で興味深い研究をときおり認めるのだが……。

「独自性なき文化」たる言表は、言表として破綻する。確たる独自性があるが故にこそ

「文化」は〈なる〉。独自性なき何某は、永遠に「何某」でしかあるまい。研究も然り。われわれは今ここ日本おり、日本語で話し、書く——言語的態系、ラングのカオスから、「分かつ」行為が付随する。すなわちヴァーチュアリティからアクチュアリティへ。ゆえに、おのづと日本語の態系からものごとを捉えていることにわれわれはまずもって気づかねばなるまい。

よって、本稿では日本語という音韻による相互的な意味転換の態系と「分靈」、そして、芸術のあり方とのつながりに主として焦点を当てた。正直に申せば、取り掛かった当初「分靈」という言葉自体、脳裏に浮かんでいなかった。されど、西田幾多郎や坂部恵、木村敏氏ら日本の研究者による文献を読み進め、また実際に古い寺社仏閣をめぐり、作品も多く見ながら、そしてとりわけ自らも、仕事（絵師）として多くの現場で壁画制作に従事し全靈全身で描いてゆくうちに、上記のような結果と相成った。日本的な視座の一つから美術を捉える試論として、今後の研究への小さな助力となれば幸いである。

【立教大学教会音楽研究所研究員】

2016 / 2017 年度 立教大学教会音楽研究所報

RICM MUSICA SACRA

第 6 号

立教大学教会音楽研究所編