

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第22回

パフォーマンスとしてのチャンバラ

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

前口上

世の中には博士論文の公開審査会というものもあって、公開と銘うつ以上、そこでのやり取りは公開である。毎年年度末のこの時期は、卒業論文から修士論文それに博士論文の審査が目白押し。そもそも文科系の博士論文などというものは、ほんの15年ほど前までは、この国では、制度としてこそ保証されていたものの、実態としてはほとんど存在していなかった。ところが、その後課程博士を量産して、国際競争力に資するべしとする本省の方針転換、国立大学の大学院大学化とともに、膨大な数量の論文が、センター試験や期末試験を控えた繁忙期に上乘せされて、集中爆撃よろしく投下されるのが毎年の年中行事となってしまった。候補者にとっては、一生に一度の晴れ舞台であり、博士としての社会的認知を得るための真剣勝負の道場でもあれば、学者としてのパフォーマンスを発揮する儀式的劇場でもあるのだが、不幸なことに、この季節に集中したのは、高名な学術機関ほど、審査側も日程のやり繰りが不可能に近く、審査にも十分な時間を割けぬ遺憾な事態が出態している。

欧米のように、論文が完成したところで随時審査会を開催するという柔軟な対応が、どうしてこの極東のワーコホリック列島で

は不可能なのか（むろん、履歴書に数日でも穴が空くと就職に不利となる、この国の異常な潔癖さゆえのこと）。加えてこの国の世間一般は、まだ博士論文の審査なるものに、確たる社会的意義を見いだしてはいないらしく、せっかくの機会でも、参列者はそこそこ。ましてや報道関係者が鳴り物入りで訪れたなどという話は、筆者の周辺では、残念ながら寡聞にして耳にしない。その実態を失って久しい最高学府の敷居が高いなどとは、内部に生息する実験動物たちには思いも寄らないことなのだが、世間様はといえば、この世知辛く不景気な世の中に、学者先生の酔狂になどお付き合いする暇もなし、ハナから教授様方の難解で退屈至極かつ下手くそなおしゃべりなど、拝聴したって仕様無いと、毛嫌いされるまでもなく無視されて、かくて「白い巨塔」は内部から順調に腐りゆく……

今回は、そんな現状に鑑み、また来年度からの独立行政法人化を見越して、閉鎖社会としての学界という幻想を打破し、博士論文審査会の情報公開に寄与して外部評価の点数を稼ぎ、学問の現場の熱気を少しでもPRしてみたい。取り上げたいのは、総合研究大学院大学（そんな大学の存在などご存じですらない向きも多いのですが、学長は、小平桂一・前国立天文台所長。本部は

三浦半島の葉山にございます), 文化科学研究科・国際日本研究専攻博士後期課程に提出された, 小川順子[おがわ・なおこ]氏の博士号請求論文『チャンバラ映画における「殺陣」』。400字原稿用紙に換算するなら資料をふくめて1000枚という力作だが, 文科系では, まずは標準的な枚数。昨今の大学教授という職業は, この程度の論文を毎週のように査読しては審査を続行するのが, 年度末の通常業務の一端となる。総合研究大学院大学など, 周囲と比べればまだ, 管理職でもないかぎり校務も膨大とは言えず, 多忙だなどと弱音を吐いては罰当たり。

公開審査会はさる1月19日月曜日, 国際日本文化研究センターにて。審査員には, 外部から, 中島貞夫・大阪芸術大学教授(というより映画監督としてご高名), 小林昌廣京都造形芸術大学助教授(舞台芸術関係では売れっ子教授にして, 本務校の看板の一人), 内部からは風俗研究で著名な建築史家, 井上章一教授, 国際武道シンポジウムを成功裏に成就した, 弓道五段の山田奨治助教授。それに不祥縮賀メが, 事務上の都合で当日の主旨をば務めました。小生自身のことはさておき, これだけの陣容が火花を散らす議論となれば, これは見物に値する。下手な寄席やお仕着せの講演会よりは, はるかに面白くて為になる, と筆者は前々から確信しているのですが。とまれ「主査」という役回りのため, 皆様のご発言を逐一メモする余裕はなく, 以下当日の議論を, 主査の立場から纏めさせて戴きます。

映画研究史における「ちゃんばら」

タランティーノ監督の『キル・ビルvol.1』(2003)あるいはエドワーズ・ズウィック監督の『ラスト・サムライ』。一世代古いところでは, いまや独立行政法人京都国立博物館の定番となってしまった観のある『スター・ウォーズ』など。映画狂でなくとも, 若い人たちならごく普通に見たことのある映画でも, 最近チャンバラが持て囃されている。時代劇というよりはマーシャル・アーツ・ムービーだったり, 近未来フィク

ションだったり, 日本刀を取り入れただけの空想西部劇だったり, 設定は様々。だが, 殺陣が日本映画の専売特許ではない輸出用アイテムとなってきたことは, 疑いない。今や国際的な知名度も高い北野武監督の『座頭市』(2003)も, 海外進出など眼中になかった勝新太郎の人気シリーズの, 海外向けリメイクという面は否定できまい。また深作欣二監督に捧げられた作品『キル・ビルvol.1』のチャンバラ・シーンは, 三隅研次監督の『子連れ狼 三途の川の乳母車』へのオマージュなのだという。53回ベルリン映画祭で話題を呼んだ, 山田洋次監督の『たそがれ清兵衛』(2002)では, 舞踏家の田中泯の起用が新機軸だった。チャンバラ映画は, 制作本数において復調の兆しを見せる傍ら, 国際舞台でも, パフォーマンス・アートとして再評価されるようになってきた。

日本映画史の研究で, チャンバラはどのように論じられてきたのだろうか。佐藤忠男・吉田知恵男編『チャンバラ映画史』(芳賀書店 1973)は有名な作品の物語の説明に重きをおいているし, 浦谷年良編『ちゃんばらグラフィティー』(講談社 1981)あるいは大井廣介の『ちゃんばら藝術史』(深夜叢書社 1995)はインタビューなど資料として貴重だ。また橋本治『完本チャンバラ時代劇講座』(徳間書店 1986)は広い目配りと時代風潮の変遷を追って著者ならではの決めつけが魅力的だが, いずれも正面から「殺陣」を扱ったわけではない。一方, 永田哲郎『殺陣』(社会思想社 1995)は往年の名俳優の癖や体躯の特徴を詳しく分析・記述していて貴重だし, 京都映画祭実行委員会編『時代劇映画とは何か』(人文書院 1997)の第2部『殺陣の分析』②ディヴィッド・ボードウェルによる「フランボワイヤンから荘重性へ」は戦前を中心とした様式史・撮影技術の研究であり, また同書の加藤幹郎による「殺陣の構造と歴史」は13本の映画を取り上げ, 「演出」や「カメラワーク」, 「編集」などを編年的に分析している。これに対して, 小川順子氏による博士号学位請求論文『チ

チャンバラ映画における「殺陣」』(2003/4)は、「殺陣」[タテ]そのものの歴史的な変遷を辿り、「殺陣史」を構想した試みとして、評価できる仕事だろう。

殺陣の成立と展開

創成期の映画には、現存するものとして1900年に九代目市川團十郎、五代目尾上菊五郎の『紅葉狩』を柴田恒吉が撮影したフィルムが知られている。このように、初期の映画は歌舞伎の舞台上演記録映画という態のものであった。1911年には東京芸術組合が歌舞伎俳優の映画出演を禁止しているが、それに前後する時期から主演・尾上松之助、監督・牧野省三のコンビによる「歌舞伎離れした」立ち回りが、大衆の人気を攫ってゆく。中島貞夫監督によれば、当時のカメラは手回しだったが、撮影現場が熱気に包まれると、ついフィルムを回す手が早くなる。ところがフィルムが早く回れば、映写したときには、俳優の動作はゆっくりになってしまう。このため、チャンバラの場面で、かえって落ち着き払ってゆっくりとフィルムを回す技術を身につけることが、まずもって当時カメラマンには要求されていた、という。

時代劇という名称は1922年頃に成立したらしく、野村芳亭監督の『実録・国定忠次・雁の群』(1923 松竹蒲田)あるいは『女と海賊』(1923)あたりを嚆矢とするもののようだ。こうした新傾向の台頭とともに松之助の立ち回りは、まだ歌舞伎臭い「旧劇」と呼びならわされるようになる。平行して、舞台と映画との関係も入り込んでくる。「殺陣」を[たて]と読ませたのは、新国劇の澤田正二郎の『殺陣田村』(1920)が嚆矢といわれるが、ここでは歌舞伎のタテ師、市川升六に立ち回りの型を習ったことが知られ、題材も謡曲『田村』を伴奏に頼んだものといわれている。謡曲にも『通小町』、『山姥』、『百万』や『忠度』などの曲目には「立ち回り」の所作はあるが、歌舞伎では貞享から元禄期に「武道事」の名称が定着し、元禄期に至って軽業事や拍子事を含む見せ場

としての「立廻り」が発達したといわれている。歌舞伎から独立した新国劇の澤田正二郎は、1925年には牧野省三監督の『国定忠次』『恩讐の彼方に』、衣笠貞之助監督の『月形半平太』に出演する。大河内傳次郎が新国劇から映画の世界に移ってくるのも同じ年のこと。映画と新国劇と、どちらがどちらに影響を与えたのかは微妙なところだろう。

ここに当然ながら、アメリカのアクション映画の影響が加わる。ダグラス・フェアバンクスの『奇傑ソロ』や『バグダットの盗賊』、ウィリアム・ハートの西部劇などの衝撃もあって、牧野省三などは熱心に舶来の最新技術を吸収しようとしたという。現存作品が少ないため、やや時代が飛ぶが、山中貞雄の『河内山宗俊』(1936)では、河原崎長十郎と中村翫衛門が路地裏の下水の掘り割りを逃げるシーンは、フランス映画の『ジャン・バルジャン』のバリの下水道での追跡シーンからヒントを得たものだと、佐藤忠男の指摘。このあたりからトーキーが定着し始めるが、阪東妻三郎主演の『決闘高田の馬場』(1937)のラスト、有名な中山安兵衛の18人斬りのシーンでは、阪東妻三郎は「熱いトタン屋根の上の猫」よろしく、猛烈な足さばきをワン・カット撮って、疲労困憊のあまり卒倒してしまう。この場面にはアフ・レコでジャズ・ダンスのBGMが入れられたが、小川氏は同時代の京舞の初代藤蔭静枝の新舞踊運動からの類推で、当時世間はジャズを織り込む選択に格別の違和感は抱かなかったはず、と推測している。千葉文夫は、阪妻の足捌きそのものをジャズ・ダンスのステップと見た(前出『時代劇映画とは何か』?)が、上半身はあくまで歌舞伎の型。とすれば千葉説は「時代劇映画がミュージカルになるとき」という著者の問題意識にやや引き付けすぎた面があるやも知れない。博士論文公開審査の席上で、中島貞夫監督は、このステップを「おやじさん」即ち監督のマキノ正博が当時興に乗ると踏んでみせたステップを、阪妻が器用に借用して、監督を茶化したので

は？との新解釈を示した。

黒澤映画の功罪

戦前から戦後に至る時期に映画が被った様々な検閲に関しては、ピーター・ハーイの『帝国の銀幕』(名古屋大学出版会 1995)や平野共余子の『天皇と接吻』(白水社 1998)などの貴重な仕事があり、GHQに『お夏と清十郎』(1946)を「純然たるラブ・ロマンスなのだから」という理由で許可させた八尋不二の逸話なども伝わっている。こうしたチャンバラ検閲期に続く50年代は、戦前からの俳優に加えて、中村錦之助、東千代之介、大川橋蔵らを売り出し「時代劇は東映」といわれる「週替わり二本建て興行」、時代劇の第二次黄金期を迎える。小川氏はこの時期を、『若さま侍捕物帳』シリーズの大川橋蔵にその典型を見るように、歌舞伎の舞を取り入れた華麗な所作が支配的な「舞踏的な立ち回り」の時代と形容するが、そこにおおきな転機を導入したのが、『用心棒』(1961)、『椿三十郎』(1962)の黒澤明だった。

『用心棒』では犬の咥えた腕がごろごろ幕開きの映像、さらにはラグビーに想を得たという横ッ跳びのフェイントと、風を切り、肉を断つ効果音が衝撃的だし、『椿三十郎』では、物語としての勝負はすでについた場面で、三船の三十郎と仲代の室戸半兵衛の決闘場面が有名だ。これは小川氏には具体的な指摘がないが、三船の早業は、あらかじめ短かめに調整した左差しの刀を(普通なら右手を用いるはずのところを)左手で抜刀し、刃を上のまま剣先を返し、右手を下から剣の峰に添えて相手を突く孤刀襟流に、低速撮影のトリックを交えた「0.3秒の居合」といわれている。直後、室戸半兵衛の胸からは、「解剖学的な所見からしてありえない方向」(小林氏の指摘)へ、大量の血飛沫が、噴水よろしくどっと噴出する。小川氏は同時代の批評には、この殺陣の新味に言及する記事が見当たらない、と訝しがっているが、それに反比例するように後世の映画史家たちが、この新趣向に注目する。だ

がこれらの技法は、「本物らしい」という幻想に適切な表現を与える、「映画をよく知る」黒澤の技量の証拠であればあるだけ、かえってその後<定型>として反復され、生々しい残酷さばかりが強調されつつ映画斜陽期を迎える。60年代前半には「集団時代劇」の傾向も見られ、また「眠狂四郎」(1963-)、「座頭市」(1962-)などのシリーズを最期に、60年代後半以降、東映は任侠映画へ、また日活はアクションからロマン・ポルノへと路線を変更し、時代劇の主たる舞台も映画からテレビへと移って行く。

殺陣分析の4要素と通時軸

こうした通史を概観したのに続いて、小川氏は、殺陣を分析する軸として 1) 映像効果 2) コレグラフィー 3) スプラッター 4) 武術の4つの要素を取り上げる。小林昌廣・京都造形芸術大学助教授からは、1)と3)、2)と4)は独立よりも関連性が強いのではないかと指摘もあった。さらに中島貞夫・大阪芸術大学教授からも、殺陣という要素のみを抽出するよりも、チャンバラのサブ・ジャンルの性質の違いを視野に入れたほうが、さらなる分析のためには適切だろう、との示唆があった。つまり主人公が貶められ、裏切られた鬱屈の末、最期に怒りを爆発させる式の、ほとんど反体制的といつてよい20年代の「傾向映画」や、陰惨な世相を反映して無法者[アウトロー]を主人公に描いた作品群と、1930年代の大衆娯楽的性格の強い「明朗時代劇」、あるいは「髷をつけた現代劇」といわれたジャンルとでは、当然殺陣の演出や撮影技術にも対照的な工夫がなされる。また勧善懲悪ものや、戦争期に顕著な、エノケン、ロッパなどの喜劇仕立ての作品を同列にして、殺陣の様式的消長を問うのも危険だろう。戦後の大川橋蔵に代表される「踊り立ち回り」(衣笠貞之助の用語)を中心とした舞踏的色彩が濃いレビューもどきの新年の縁起物は、『新吾三十番勝負』シリーズ(1960代)のような剣豪・求道物、あるいは剣術の弁えもないやくざもの——例えば市川崑監督

の「木枯らし紋次郎」(1972)の「尻餅剣法」——などとは、役者の太刀さばきにおいても、おのずと異なる性質の「タテ」を要求する。要するに、純粋に様式史的な殺陣の歴史の変遷の分析には、方法論として限界があり、時代時代にどのような物語りや筋立てが興隆・衰退したのか、そしてその盛衰の背景にはいかなる世相があったのか、といった媒介変数を考慮に入れると、分析もより精緻になろう。

リメイクと長寿シリーズ

もちろん、小川氏も、サブ・ジャンルに無頓着ではない。共時的な四要素の横軸に対して、有効な通時的縦軸となるのは、同一主題がリメイクされた作品例と、長寿を誇ったシリーズものに見られる時代の変遷だろう。小川氏は前者に関しては『雄呂血』(1925 阪東妻三郎主演、二川文太郎監督)と『大殺陣 雄呂血』(1966 市川雷蔵主演、田中徳三監督)とを比較し、岩崎昶のいささかフォルマリスト的な断言を引く。「或る一つの文化の勃興期には内容が尊重され、満開期には内容と形式とが調和し、崩壊期には形式が尊重される」。すなわち阪妻の『雄呂血』が時代劇隆盛への契機をなしたのにたいし、雷蔵のは衰退する時代劇映画の最期のあだ花ではなかったのか、と。けっして映画史上名作としては記憶されない『大殺陣 雄呂血』は、殺陣という観点から見れば、その歴史の総決算をなす記念碑だったのではないか、と。この小川氏の思い入れに対して、中島監督からは、『雄呂血』の殺陣は、あくまで浪人者と、その狼藉を取り押さえようとする町衆という舞台設定ゆえに、火消しの梯子や大八車が総動員された大立ち回りであって、雷蔵にはもとより不向きな役回り、これを殺陣一般というジャンルの消長と重ねる小川氏の議論には、いささかの疑念を禁じ得ぬ、との保留が示された。

他方異例の長寿を誇ったシリーズとしては『旗本退屈男』(1930-63)を無視できない。市川右太衛門のこの生涯の当たり役には33年間にわたって30作が数えられ、そ

の詳細を辿ることから、チャンバラの1サブ・ジャンルの消長を追う指標も得られよう。ここにはコスチューム・プレイ、大見得の切り方、歌や踊りを披露する「ショー」といったお決まりの構成要素が抽出される。シリーズの大敵がマンネリ化であるとともに、マンネリが長寿シリーズ成就の秘訣でもある——という板挟みのなかで、無声からトーキーへ、白黒から天然色へ、スタンダードからスコップへの画面拡大といった技術の進展を潜りつつ、立ち回りも「ミュージカル映画におけるダンス・ナンバー」(橋本治)の役割を得て、俳優の加齢による動作の緩慢化も藝の円熟へとすり替えて、お客様サービスを第一に安定した人気を博したといえようか。その蝶のように舞う剣は、本質的には歌舞伎のタテと同様であり、それは黒澤時代劇の殺陣表現の「革新」などとは、ハナから「棲み分け」が成立した、別個のサブ・ジャンルだった。こうしたショーの演出の分析には、もはや一見時代遅れとなった記号学が、道具としてなお有効なはずだし、物語の構造分析[ナラトロジー]、アイコノグラフィックな象徴分析、さらには観客のカタルシスに関しては、精神分析から、リビドー・エコノミーの資本論——といった、構造主義全盛期の遺産を、さらに積極的かつ意識的に活用する余地が、なお多く残っている。

「リアル」な効果と武術の実態

このように、一口に殺陣といっても、分析の切り口は多様であり、技術論ひとつとってみても、「タテ」の組み方、稽古の実際、撮影の手順、画面の選択(ロング・ショットか近接か。また望遠レンズで距離をごまかす技など)あるいは編集の工夫(カットの多用で俳優の欠点を削除する)など、その可能性は多岐にわたる。そのなかで小川氏はとりわけ「リアル」な立ち回りの効果がいかに追求されたかに興味を示している。だが分析の結果から得られたのは、支配的な様式が惰性として飽きられた頃に現れる新機軸が「リアル」との評価を得る場合が多く、しかし効

果としての「リアル」の陰に、多くの詐術や擬態、仕掛けが潜んでいるのは、中島貞夫監督も述べるとおりだ。さらに戦後に頻出する「リアリズム」の用語には、おりから支配的となった社会主義リアリズムなどのイデオロギー的な物言いの影響も勘案する必要がある（その延長上に「実録」ルポルタージュを謳う任侠物が出現する）。また、映画広告用のパンフレットの謳い文句やそこに掲載される「俳優の発言」ほど信用ならないものはない。リアルな効果を出すために、戦前は真剣を使ったなどの証言は、あくまでアップの見得の場面で、光を反射する刀身の輝きを撮影するカットなどに限られるだろう。真剣を使つての「タテ」など、高度の型稽古を経た練達の古武術実践者にしか演ずることはできない。

小川氏の研究は、巻末に美山晋八、清家三彦らのタテ師、プロデューサーとして溝口克美、さらに中島夫雄監督への長大なインタビューを収めていて貴重だが、それをもとにし、また自らの剣の稽古にも基づいて、小川氏は、先に触れた分析軸のうち、4) 武術の側面に、とりわけ大きな関心を払っている。以下は評者の私見だが、例えば『大菩薩峠』(1935)でも、机龍之介の「音無しの構え」ひとつ、原作者の中里介山は具体的に描いていない。審査後の感想で、文芸評論家、鈴木貞美教授からは、原作の小説と映画との差異や翻案の実態を無視する研究では困る、との注文もついた。だが、ことチャンバラ技法に関しては、剣術狂の中里介山ですら、そもそも原作との比較など無理なのが実態だ。そのため映画撮影では、剣道の高野弘正教士が一晚熟考の後に示した手本を基に、4人斬りの場面を撮影したことが知られるが、『中里介山と武術』(体育とスポーツ出版社 1979)の著者、柞木田龍善などは、前に打ちに行けない高野発案の構えに、いささかならず疑念を隠さない。『旗本退屈男』、早乙女主水之介[さをとめもんのすけ]の諸羽流青眼崩しにしても、実技としての利点には、やはり多大な疑問が残る。眠狂四郎の円月殺法などは、ある

いは国井善弥の鹿島神流の「無構え」から発する太刀筋に、柴田錬三郎がなんらかの示唆を得た可能性もあろう。国井は剣道界からは敬遠された実力者で、映画の演技指導に呼ばれた実績もあったが、甲野善紀の伝えるところでは、主演男優の太刀筋が悪く、他の俳優のほうが適切と見るや、お前さんではだめだ、とその場で主役を交替させたりする奇談の持ち主で、撮影現場には思わず失笑が漏れたという。もちろん玄人を納得させる所作が大衆の人気に結び付くとは限らず、また表面上所作を真似できたとしても、それで中身まで本物とはいいがたい。とはいえ、『七人の侍』では、それまで刀など握ったこともなかったという宮口精二は、武術師範としてクレジットに入った杉野嘉男の良き指導もあってか、見事に間合いを読んだ抜刀術を披露している。まやかしく側面から撮影されたそのワン・カットは、長刀を抜き損なう、三船扮するインチキ野武士と、見事な好対照を描いている。

チャンバラの将来は？

はたして今後、世界の映画シーンのうえで、「ちゃんばら」はいかなる役割を担うのだろうか。マーシャル・アーツ・ムーヴィーという範疇のなかで、カンフー映画や武侠映画に次いで、それとは違う方向性を約束するアクションの要素となるのだろうか。それとも、西部劇の早打ちやカンフーの技法と並んで、俳優の嗜む武藝の幅を広げる身体技法として消化されてゆくのだろうか。小林昌廣氏も示唆したように、最近の傾向は、一方では武術と舞踊の合体、他方ではコンピュータ・グラフィックなどの映像技術の発達による、あらたなスプラッター要素の活用という統合過程にあるようにも見える。前者は例えば『五条霊戦記』(2000 石井聡互監督)でのタテに、京劇の所作が取り入れられたとの証言が見られる。後者について具体例の指摘は避けるが、あまりに超自然的な動作は、地上の重力に逆らうと同時に、物語そのものを軽薄へと導く

危険のあることは、多くの監督が経験則として語るところだ。

冒頭で触れた作品に戻るならば、『キル・ビル』の場合、武術指導には『グリーン・デスティニー』や『マトリックス』のユエン・ウーピンが当たり、日本刀の剣術指導には千葉真一が抜擢されたという。だが、できあがった画面を見る限り、主演女優は千葉の指導には従わなかったし、剣術の基本を会得する余裕もなかったらしく、腰が浮き、脇もがら空きで、間合いもこれでは双方ずたずたのはず——という調子。はたしてここに、小川氏とともにチャンバラの「国境を越えて行く可能性」を楽観的に見定めて良いものか、結論に関しては、評者として、なお懐疑的な見解を差し挟まずにはおられない。とまれ、『たそがれ清兵衛』が外国語映画賞に、『ラスト・サムライ』の鈴木剛が助演男優賞に、それぞれノミネートされたりする本年[2004]年の北米アカデ

ミー賞の動向に照らしても、小川氏の博士論文は、今日の需要をいち早く見越し、過去の遺産を振り返るとともに、将来への可能性を豊かに孕んだ研究と評価できよう。

以上、情報に関しては、特に断らぬ限り、原則的に小川氏の博士論文に則りつつ、いささかこまかい注文をつけてみた。2月27日、当該の博士論文審査結果が、総合研究大学院大学文化科学研究科教授会にて承認されたのを待って、ここに私的な講評を公開する。映画研究家でもないのに、門外漢のご酔狂に及んだのは、なにも今回取り上げた博士論文を別格扱いするためではない。博士論文の公開審査というものの臨場感、そして知的な議論の愉悦を、多少なりとも読者に伝えたかったからに他ならない。

2004年1月25-26日執筆 3月2日加筆