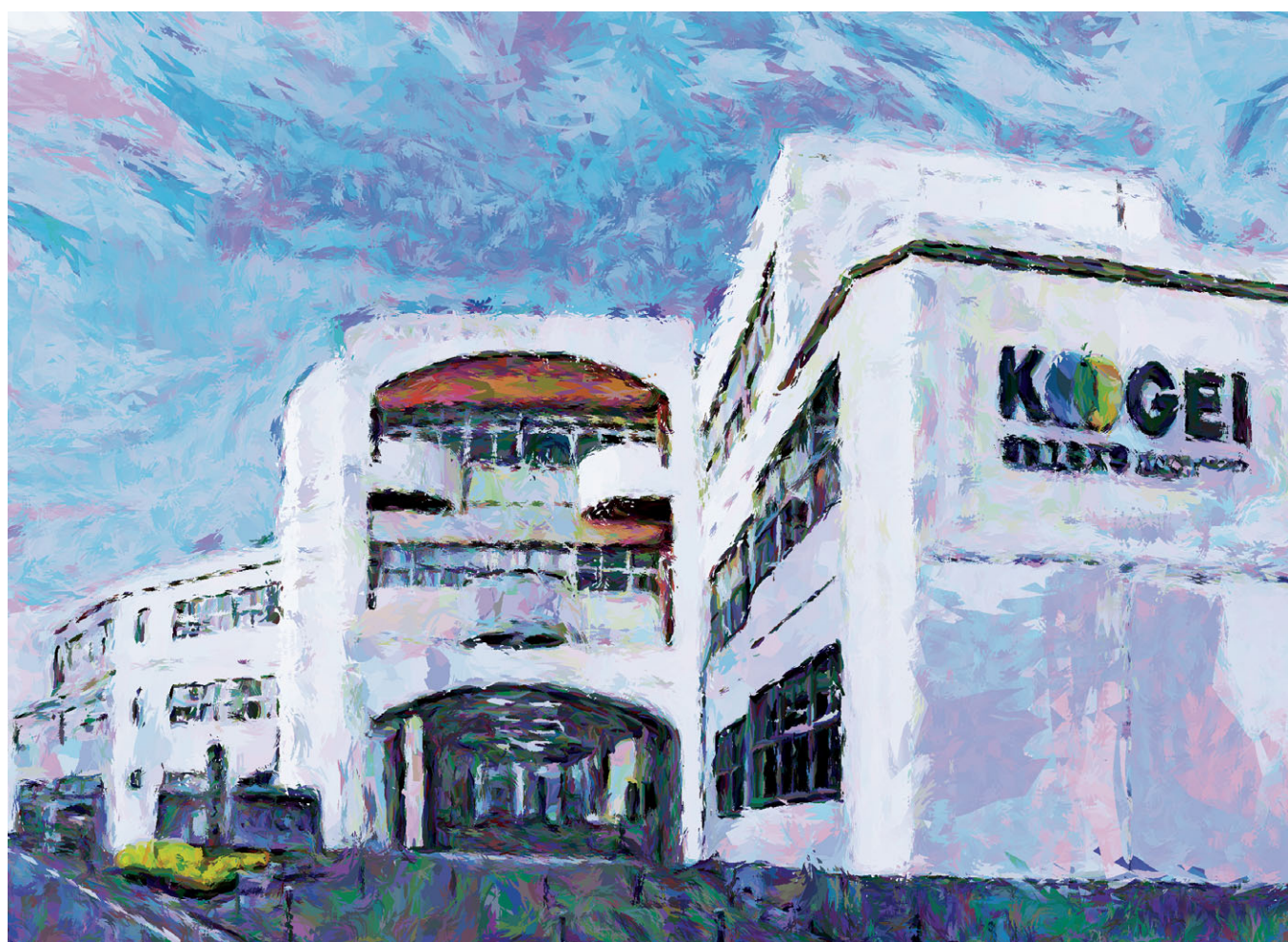


芸術世界

東京工芸大学芸術学部紀要 第12号 2006



表紙のことば

作 品 名「東京工芸大学芸術学部」

笠 尾 敦 司

この作品は東京工芸大学紀要の表紙として制作した物である。一見絵画風にも見えるが写真から作り出した CG である。そして、実際にはこのように工芸大の中野校舎を見上げることのできる地点は存在しない。写真から作る CG は暗黙の内にそのような場所があると、見る方は思いこんでいることが多いが、私の作品は本物のように見えて、実はすべて理想化した現実である。もちろんこんなことは、絵を描く人には当たり前のことで、風景画家が実際の風景を目にしながら描く理想の風景、まだ建たぬマンションの完成予想図、と同じように、私は自分の理想の工芸大のイメージを CG として描いた。

しかし、もし単に写真をうまく合成してこの作品を作り出したとしたら、狭い部屋を広く見せる写真テクニックのような、ある種の胡散臭さがたちまち漂ってくる。私の作品の作り方は特殊なため、絵と写真の違いを常に考えさせられるのであるが、この胡散臭さと理想の狭間で作品作りをしていくことの面白さこそ CG 絵画の魅力なのだと思うことにしている。さて、この作品はどちらに傾くか？

芸術世界

東京工芸大学芸術学部紀要 第12号 2006

目 次

論文

〔基礎教育課程〕

神道の特質……………	加 藤 智 見	1
『桜の園』の世界—チェーホフ最晩年の眼差し— ……	白 倉 克 文	11
レイチェル・カーソンとその思想……………	小 川 真理子	23
日本語と英語における空間語彙、「東・西・南・北」に関する一考察 ——日・豪の語彙イメージ調査より——……………	恵 玲 子	29
学生、教員、大学分析シートの活用と授業アンケートの評価……………	牟 田 淳	41
〔映像学科〕		
「学校のオルガン／日本映画にみる第二次世界大戦と音楽教育」……………	西 村 安 弘	49
映画批評への一考察 その2——小津安二郎についての二編の批評——……………	高 山 隆 一	55
続スイッチングについての基礎的研究……………	山 下 耕	71
〔非常勤講師〕		
ニーチェの「超人」思想——シュタイナーのニーチェ論を手がかりに——……………	森 本 倫 代	79

作品

〔写真学科〕

地唄舞・山村楽正 「出番に向けて」……………	池 田 陽 子	87
〔映像学科〕		
Dé-Sign（脱記号）15 ～＜From 6th July to 27th December＞ ……	大 津 はつね	93
〔デザイン学科ビジュアルコミュニケーションコース〕		
感性はがき ファイティング原田編（100×148 mm 8枚組み）……………	笠 尾 敦 司	99
研究活動集録 ……		103

図 書 委 員 会	委員長	加藤智見
紀要編集担当	委員長	河野邦彦
	委 員	高山隆一・笠尾敦司・村田雅之・権藤俊司・小川真人

ARTWORLD

Bulletin of Faculty of Arts, Tokyo Polytechnic University

Vol. 12 2006

CONTENTS

Papers

[Division of Liberal Arts and Science]

Characteristic of Shinto	KATO Chiken	1
The World of <i>The Cherry Orchard</i> — Upon Chekhov's Outlook on Human Beings in His Closing Years —	SHIRAKURA Katsufumi	11
Rachel Carson and Her Sense of Wonder	OGAWA Mariko	23
A Study of Spatial Words in English and Japanese: Focusing on North, South, East and West	MEGUMI Reiko	29
Application of Analysis Sheet of Students, Teachers, and the University and Evaluation of a Class Questionnaire	MUTA Atsushi	41
[Department of Imaging Art]		
The Reed Organ at the Classroom: The World War II and the Music Education in Japanese Films	NISHIMURA Yasuhiro	49
An Essay on Film Criticism 2 —Two Comments about OZU YASUJIRO—	TAKAYAMA Ryuichi	55
A Sequel to Research on “Switching”—Its Fundamental Items	YAMASHITA Ko	71
[Tokyo Polytechnic University, Faculty of Arts, Lecturer]		
An Approach to Nietzsche's Thought <i>Übermensch</i> through Steiner's Essay on Nietzsche	MORIMOTO Michiyo	79

Works

[Department of Photography]

Japanese Dance, <i>Jiutamai</i> : YAMAMURA RAKUSHO	IKEDA Yoko	87
--	------------	----

[Department of Imaging Art]

Dé-Sign 15 — From 6th July to 27th December —	OHTSU Hatsune	93
---	---------------	----

[Department of Design, Visual Communication Course]

KANSEI POSTCARDS (100×148 mm 8 sheet set)	KASAO Atsushi	99
---	---------------	----

Recordings of Research Activities		103
---	--	-----

Library Committee	Chairperson	KATO Chiken
Editorial Board	Editor-in-Chief	KOHNO Kunihiro
	Editors	TAKAYAMA Ryuichi, KASAO Atsushi, MURATA Masayuki
		GONDO Shunji, OGAWA Masato

Published by the Faculty of Arts, Tokyo Polytechnic University
2-9-5 Honcho, Nakano-ku, Tokyo 164-8678 Japan
Tel 03-3372-1321 Fax 03-3372-1330

神道の特質

加藤 智見

基礎教育課程

Characteristic of Shinto

KATO Chiken

Division of Liberal Arts and Science

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

序

神道は宗教であるかどうか、習俗や風習としてとらえるべきではないか、という議論が古来からなされてきた。仏教やキリスト教のような厳密な教理体系を持たず、どちらかというと生活に溶けこんだ形で生きてきたからである。しかし神道にも神が立てられ、人はこの神を崇拜し、精神的な交流をしてきたことは確かであるので、私は神道を宗教であると考えて論を進めたい。

また一口に神道といってもその内容は広く深く、さまざまな要素が混入しているので、神道の特質を導出するといっても容易ではないし、一筋縄ではいかない。このことを十分念頭に置いておき、本稿では、まず仮に本居宣長の神道信仰を取り上げ、神道の特質の一端をうかがってみる。したがって神道の中のごく一部を取り上げるにすぎないことを断っておきたい。さらにその後、仏教から見た神道の特質、およびキリシタンから見た神道の特質について考察し、再び宣長に戻りできるだけ多面的にその特質を把握したいと思う。

なお本稿は宗教学的な立場に立ってなされるものである。

1. 本居宣長における神道信仰の特質

まず宣長のいう神道の信仰について考えてみるが、神道にはいわゆる「信仰」とか「信心」に当たる言葉は基本的にはない。宣長も「信」という言葉は使っていないが、神道の信仰を表す言葉としては使っていない。たとえば、「然るに聖人のいへる言をば、何ごとともたゞ理の至極と、信たふとみをるこそいと愚なれ¹⁾」という。儒教の聖人のいった言葉をそのまま究極の真理であると信じこんでありがたがっていることなど愚かなことだ、というのである。何でも信じこんでしまうというようなことは、宣長にとっては信仰ではないのである。

では何をもって彼は信仰というのか。本稿では彼における信仰の特質を三点にかぎって指摘することにした。

(1) 彼によれば天地の道理はすべて神のなさることであり、この上なく神秘霊妙なものであるから、限られた人知によって推し量れるようなものではない。「そもそも天地のことわりはしも、すべて神の御所為にして、いともいとも妙に奇しく、^{タヘ クス アキ}霊しき物にしあれば、さらに人のかぎりある^{サト}智りもては、^{ハカ}測りがたきわざなるを²⁾。それゆえ「神の道に随ふとは、…いさゝかもさかしらを加へ給ふことなきをいふ³⁾」のである。さかしら、つまり利口ぶったり小ざかしい態度をとることは神道を信じることではないというのである。他国のさかしらで小ざかしい考え方を模倣したため、日本人の「直く清かりし心も行なひも、みな穢悪くまが⁴⁾」ってしまったというのである。

ならば、どうすればよいのか。物事の善悪、可否をあれこれいい立てず、ただ素直に神を畏れ敬いお仕え申し上げよと彼はいう。「^{ヨキアシ ミ アゲツラ}善悪き御うえの論ひをすてて、ひたぶるに^{カシコ ウヤマ マツロフ}畏み敬ひ奉仕ぞ、まことの道には有りける⁵⁾」。

注意すべきは、この「道」という言葉である。道という言葉にはどこか理屈っぽい道理とか教義のイメージがあるが、彼はどのような意味で道という言葉を使っているのだろうか。実はここに儒教や仏教とは異質なものが見えてくるはずであるが、上代においては道は山道や野の道というような道しかなかったという。頭で考えた道理や教理的なものではなかったというのである。古事記を例にあげて、「^{ミチ}美知とは、^{ウマシ ミチ}此記に味御路と書く如く、^{ヤマヂ}山路野路などの路に、^{ミチ}御てふ言を添たるにて、たゞ物にゆく路ぞ、これをおきては、上つ代に、道といふものはなかりしぞかし⁶⁾」という。

道といえばただ人の歩く道があっただけだというのである。ミチという言葉は、古事記に味御路つまりよい道と書かれているように、山路や野路などの路に御という

接頭語を添えたものである。ただ歩いて行く路を指すだけで、それ以外の意味はなかったと彼はいうのである。他の教えでいうような観念的な意味を持った道ではない。「物のことわりあるべきすべ^{ヨロツ}、万^{マン}の教へごとをしも、何の道くれの道といふことは、異国^{アダシクニ}のさだなり」⁷⁾とされるように、ものの道理や教義のようなものを何の道、かにの道などというのは異国でいうことなのである。人間は神が生んでくださったものであるから、天地の道理はすべて神が行なってくださっているという事実^{マツロハヌキタナキヤツコ}に畏敬の念を抱き、敬い、そして行為としてお仕えせよ、というのである。まずこのような面に宣長の神道信仰の一つの特質が見られると私は考える。

(2) 次に、宣長は「不伏悪穢奴^{マツロハヌキタナキヤツコ}」⁸⁾ということを用いる。その意味は、「神に従わないけがらわしい悪者」といった意味であるが、神には素直に従わなければならないというのである。従わなければ神はその悪者を「うち滅し給ふ」^{ホロボ}といい、めずらしく激しい表現をしている。しかしこのような激しさは、一神教でいうような激しさではない。たとえばキリスト教における神は、絶対的な服従を要求し、それに従わなければ復讐をする神である。服従しなければ異端の徒とされ、サタンに加担するものと断じられる。しかし神道では、神に分け与えられた霊が一時的に穢れ、清かった身が一時的に穢れるのであって、これを反省しすぐに禊祓をすれば元通りになる。ちょうど澄んだ水溜りの水が、人が足を踏み入れたために一時的に濁っても、やがて再び澄んだ水にもどるように。悪魔の手下にされたり、永遠に地獄に追放されるというようなものでなく、早く禊祓をしてもとにもどるようにと警告するといった意味合いである。ただ素直に従うのが一番である。「下なる者は、かにもかくにもたゞ上の御おもむけに従ひ居るこそ、道にはかなへれ」¹⁰⁾

この文を見ると、一方的に服従を強制されているようにも見えるが、そうではない。実は、もともと「人はみな、産巢日^{ムスヒ}の神の御霊^{ミタマ}によりて、生れつるまにまに、身にあるべきかぎりの行は、おのづから知りてよく為る」¹¹⁾ものであった。つまり人は皆神の霊によって生まれたのだから、なすべき行為は生まれつきそなわっているし、このことについてはよく知っているはずだというのである。神と人間は元来同じ霊を持っているのだから、素直に神に従うことは容易であるし、それは無理なく可能なことである。一神教のように、人間と隔絶し同じ要素など持たない神が、背反する人間に圧倒的な強さで服従を迫り、服従しない者には復讐するというような発想に立った見方ではないのである。

角度を変えて見れば「神ながら安国と平けく所知看しける大御国になもありければ」¹²⁾ともいっている。日本

は神、天皇が神代のままに安らかな国として平安無事にお治めになってきた国であるという。「治め」られてきたのであり、一神教のように「創造」され「支配」されてきたのではない。いわば日本人の祖先が安らかに治めてくれた国であり、したがって日本人はその神を信じることによって心が安らかにされるのである。安らかにされることによってさらに信仰が深まっていくのである。

次のような表現もある。「すべて何^{ナニ}わざも、大らかにして事足ぬることは、さてあるこそよけれ」¹³⁾。大らかであることが一番だというのである。大らかであればすべてはおだやかに治まる。「天の下は穩^{オダヒ}に治まりて」¹⁴⁾といわれるように。素直に神を信じれば、人は安らかにされ、大らかで穏やかになる。この「安らかさ」「大らかさ」「穏やかさ」は日本人の心のあり方の理想的な要素となっていくが、このようにただ素直に神々に従うところに彼における神道信仰の第二の特質があると考えられる。

(3) さらに神道では「祭る(祀る)」ことが非常に大切にされるが、この祭るということは供物や奏楽などをして神霊を慰め、祈願することをいう。人間に近い神には人間が好む最高のものを供物として供え、人間が最も慰められる樂を奏で、そして人間の願いをかなえてもらうために祈るのである。

彼はいう。「されば祭るにも、そのこゝろばへ有りて、いかにも其神の歡喜^{ヨロコ}坐すべきわざをなも為べき」¹⁵⁾、つまり祭るには祭る心構えがあって、いかにもその神がお喜びになることをしてお祭りすべきだというのである。この祭りは非常に現実的であり、即物的であって、このことに神道の特色があるのであるが、それは神道の神が人間に近い存在だからであると考えられる。回心とか告白とか懺悔といったものが中心になる宗教とは違う。もともと神は人間に近い間柄であり、同じ霊を分かち持っているのであるから、告白とか回心は中心な要素にはならないのだろう。誠意をもって神に喜んでもらおうと思えば、神も喜び、自分も喜べるのである。さらに具体的にいう。「そはまづ万づを齋忌^{イミ}清まはりて、穢惡^{ケガレ}あらせず、堪たる限り美好物多に獻り、或は琴ひき笛ふき歌ひ舞ひなど、おもしろきわざをして祭る、これみな神代の例にして、古への道なり」¹⁶⁾と。すべてを清浄にし、穢れをなくし、できるかぎり美味しいものを沢山供え、あるいは琴をひき、笛を吹き、歌い舞うなど、おもしろいことをして祭るのであるが、これはすでに神代に行われていた例であり、古の道である。こうして実際に心身を清浄にし、実際の食べ物を供え、神の人間的感性に訴え、楽しんでもらわなければならないという。

彼は注目すべきことをいう。それは、「然るをたゞ心の至り至らぬをのみいひて、獻る物にもなすわざにもかゝらはぬは、漢意のひがことなり」¹⁷⁾、つまりそれをただ心に至誠の心がこもっているかどうかだけをいい、供える物にも行事にもかまわないのは漢意の間違いだというのである。供えることより供えようとする心の方を大切にしなければならないというようなことは無意味だというのである。とにかく実践することこそが肝要なのであって観念論には立たない。素直に信じ、素直に実践することこそが大切であるし、そこにこそ神道の純粋な信仰があるというのである。いずれにしても、神道の神々と人間との間には、相互的な信頼感があり、神々に喜んでもらおうと祭る気持ちの中に信仰の第三の特質があると考えられる。

このような三点を見ると、神道信仰の一面が浮かび上がってくるように思えるが、では宣長は神道の特質をどのようなものと考えていたのだろうか。「神の道と申す名は、書記の石村池辺宮の御巻に、始めて見えたり、されど其は只、神をいつき祭りたまふことをさして居なり、さて難波の長柄の宮の御巻に、^{イハレノイケノベノ}惟神者、^{カムナガラトハ}謂随神の道亦自有るを神の道也とあるぞ、…其の道といひて、ことなる行ひのあるにあらず」¹⁸⁾。

「神の道」という名は書記の用命天皇の巻にはじめて見えるが、それはただ心身を清め神をお祭りすることを指していったものである。それで孝徳天皇の巻に「神ながらとは、神の道に随い、またそこにおのずから神の道があることをいう」とあるのであって、道といっても特別に行なうことがあるわけではない。神に素直に従い、心身を清め、神に喜んでいただくようにお祭りする、ただそれだけであり、それが神道というものだという。心身と行動が一つになっているのである。したがってむずかしい教理や、観念的、形而上学的な教えもない。開祖や教祖が存在し教理体系をもつような創唱宗教とは違うし、心さえ真の道にかなえば行為は必ずしも必要がないというような教えともちがう。罪や穢れがあれば、すぐに祓い清めなければならないし、祓い清めることができるのである。このため仏教や儒教とも異質な信仰を生むことになる。たとえば次のように書かれている。「たまたま身に罪穢もあれば、祓^{ツミケガレ}清むるなど、みな人の情にして、かならず有るべきわざなり、然るを、心だにまことの道にかなひなば、など云めるすちは、仏の教へ儒の^{ココロ}見にこそ、さることもあらめ、神の道には、^{イタ}甚くそむけり」¹⁹⁾。

あるいは人間の小さな思考や行為を嫌い、自然のままに生きようとする宣長の態度は、老荘思想と通じるかのように見えるが、宣長はこの老荘の態度をどのよう

にとらえるのだろうか。彼によれば、たしかに神道は儒者の小ざかしさをうるさがるから、自然のままを尊ぶ老荘の説と似ているところはある。ところが老荘の説を尊ぶ人々は、天照大神の国ではなく悪い国に生まれ、代々の聖人の説だけを聞きなれてきた。このため自然といっても、やはり聖人たちが頭で考えた自然であって、すべてが神の御心から出、神のわざであるとする神道の本当の自然については何も知らない。したがってこの二つの自然は非常に違ったものなのである。老荘は観念的に自然を受け取っているものであり、自然の情によるものではないというわけである。このことを指して彼は、「かの老荘がともは儒者のさかしらをうるさみて、自然なるを^{オノツカラ}たふとめば、おのづから似たることあり、されどかれらも、大御神の御国ならぬ、悪国に生れて、たゞ代々の聖人の説をのみ聞なれたるものなれば、自然なりと思ふも、なお聖人の意のおのづからなるにこそあれ、よろづの事は、神の御心より出て、その御所為なることをしも、えしらねば、大旨の甚くたがへる物をや」²⁰⁾という。

こうして宣長は儒教・仏教・老荘思想と比較し、神道の特質について述べる。このような特質はあくまで宣長が考え、信じた特質ではあるが、神道の特質の一面がよく現われていると考えられる。

では次に、日本の仏教はどのようなところに神道の特質を見、その神道の特質とどのように関わったのかという角度から考えてみたい。

2. 仏教から見た神道の特質

日本天台宗の開祖最澄は、延暦7年(788)比叡山に比叡山寺を創建した。延暦寺という寺号は、最澄が没した一年後に朝廷から授けられたものである。

この比叡山は日枝山、日吉山、神叡山とも呼ばれていた。日本最古の漢詩集『懷風藻』に「裨叡は寔に神山。山静けくして俗塵寂み、谷閑けくして真理専にあり」²¹⁾とうたわれたように、山そのものが信仰の対象でもあったし、この山には大山咋神が住むと信じられ、霊山とされていた。

『古事記』上巻の「大年神の末裔の条」によれば、比叡山(日枝山)には、はじめ素戔鳴尊の子である「大山^{おおやま}咋神、亦の名は山末之大主神」²²⁾が鎮座していたという。古代の自然崇拜の頃からの神であり、比叡山の山神であり、守護神でもあったのである。

天智天皇元年(662)には、大和の三輪で祭られていた大己貴神が比叡に顕現、比叡の地主神として勧請されることにもなった。その後、昔からの地主神の大山咋神を小比叡神、新しく勧請された神を大比叡神というようになった。最澄は比叡山寺を創建すると、大比叡神を日

吉大宮神、小比叡神を二宮神として比叡山の鎮守神として祭ることになった。この両神が山王あるいは日吉山王、あるいは山王権現として地主神の基本を形成することになり、山王権現は天台宗の守護神として諸国に勧請されるようになった。後には宇佐八幡も勧請されることになった。

真言宗の開祖空海は、寺を建てるべくその土地をさがして諸国をめぐるしていたが、弘仁7年(816)、大和国宇陀郡の山中で一人の狩人に出会う。狩人の体は八尺近く、全身深い赤色をしていた。黒と白の二頭の犬をつれていた。この狩人が空海に、自分はこの大和から南方の山中にかけて数万町歩の広大な土地をもっている。もし空海がこの地に伽藍を建立する意志があれば、この土地を提供し、建立にも助力しようと約束した。この狩人こそが、古くから高野の山中に住む地主神、狩場明神(高野明神)の化身であり、後に高野山全体の鎮守となった。高野山金剛峰寺の開創が、高野の地主神の神意によりなされたという点に注意しておきたい。

狩人は、太古の時代から大和や紀州の深い山の中に住み、狩猟や木工業、鋳業などに従事していた人々を指すらしい。山々を歩き、谷をわたって移動する山住の民たちであった。体は頑丈で大きく、日に焼けて赤茶けた顔をし、犬をつれ歩いていた。実際は明神の化身などではなく、彼らが祭っていた古くからの土俗の神が、その土地に建てられた寺を守る守護神、伽藍神になったというべきであろう。いずれにしてもそのような人々を大切に、そのような神を地主神として守護神、伽藍神としていく空海の心の深層には日本人としての血が流れていたとも考えられる。この生々しい狩場明神の話の中にこそ日本人の原始的で本源的な宗教心すなわち神道の特質が見られると思うが、やがて政治的な思惑などが混入し変化を見せることになる。

現在、高野山の地主神は山中にある天野社であると考えられ、四柱の神が祭られているが、その一宮は丹生津比咩神で二宮がその子である狩場明神(高野明神)となっている。つまり丹生津比咩神が加わり、狩場明神はその子であるとされ、格下げされてしまったのである。さらに後には気比神が勧請され三宮に祭られ、巖島神が勧請され四宮に祭られ、高野四所明神となる。しかし今は、空海が深く狩場明神を崇敬したことだけを取り上げておこう。このような原始的な狩場明神に深い心情を抱いた彼には、やはり日本的な心情が思想の基幹に存在していたと思えるので、この点だけを指摘しておく。

こうして最澄は大山咋神、空海は狩場明神を崇敬しながら寺を建立した。ということは日本の神々を否定して仏教の仏を選択したのではない。日本の神々のお陰をこ

うむって仏教を興隆させることができたと考えているのである。ということは最澄も空海も日本の神々を敬い、神々に素直に従っているのであり、神々を神社にお祭りし、喜んでいただこうとしているのであって、彼らの基底には宣長の神道信仰にみられる神道の特質を具有しているとも考えられるのである。ここには神道と仏教がまったく異質な宗教であるというような意識は希薄であると思える。なぜなのだろうか。この意識を追究するには、本地垂迹思想を通して考えねばならないだろう。

生涯に四度天台座主となった鎌倉時代初期の名僧慈円は、みずからの歌集『拾玉集』で「うたかたのはかなくむすぶ山河を神の心にまかせつるかな」²³⁾とうたっている。筋金入りの僧が、なぜ仏にまかせようとしなくてこのように神の心にまかせようとするのだろうか。また次のようにもうたっている。「日本は神の御国とききしよりいいますがごとくたのむことを知れ」²⁴⁾。日本に仏教を伝え、布教するのが慈円の役目であるはずなのに、日本は神の国であるといっている。彼においては神道はどのようにとらえられているのだろうか。

実は私のこのような問いかけ自体がナンセンスなのだ。このような問いかけ自体が西洋の一神教的な発想から出るものであるからである。慈円においては、本地の仏がわれわれ日本人にとって一番親しみやすい姿、すなわち神の姿をとってわざわざ垂迹してくださっていると感じられているのである。仏教の仏も神道の神も異なった宗教の異なった崇拝対象として考えられているのではなく、仏と神がそれぞれできるかぎりの努力をしてわれわれ日本人のためになさってくださいという発想に立っているのである。したがって神は仏の慈悲の姿であるともいえるし、その神を敬うことはそのまま仏に帰依することにもなるのだ。少なくとも当時の仏教の神道観はこのようなものである。「敬神」と「帰仏」という二つのことは、二つのものであって、しかも一つのことでもある。神道の発想と仏教の発想が重なり合うことによって矛盾は止揚されて矛盾ではなくなっている。このところをふまえておかないと、仏教の神道観は理解されなくなるだろう。

また『玉葉集』巻二十には慈円の次のような歌が見られる。「まことには神ぞ仏のみちしるべ跡をたるとはなにゆゑかいふ」²⁵⁾。日本の神こそが仏に至るみちしるべとなってくさるというのである。このようにうたう慈円においては、神と仏を区別すること、まして仏教だ、神道だといって対立することなどはまったくナンセンスなのである。本地垂迹説は仏が主であり、神が従である、したがってそれは仏教者の作為によるなどという解釈はあまりにも狭い。彼においては仏と神はすでに一体のも

のと考えられているからである。ではもう一步踏みこんで、なぜこのような考え方ができたのかをたずねてみたい。

元来仏教、特に密教においては、すでにインド以来本地垂迹的な発想があった。『梁塵秘抄』には次のような歌がある。「仏は様々に在せども、^{いま}実は^{まこと}一仏なりとかや、薬師も弥陀も釈迦弥勒も、さながら大日とこそ聞け」^[26]。密教では大日如来が根源的な仏であり、この仏が無数の仏・菩薩となって垂迹してくださったというのである。ならば日本の八百万の神々も究極において仏の垂迹なされた姿であると考えても、さして不自然なことにはならない。

天台密教はこのような発想を受け継ぎ、天台本覚論を主張した。天台本覚論とは、平安後期に始まり中世になって盛んになった日本天台宗の理論で、現実や人間の欲望をそのまま肯定的にとらえる点に特色がある。人間には本来汚れない真理がそなわっているという本覚思想を拡大解釈し、現実の世界や人間の心がそのまま真理であると説く。したがって仏と人の間に隔てはないことになる。たとえば『梁塵秘抄』には、「仏も昔は人なりき、我等も終には仏なり、三身^{つみ}仏性具せる身と、知らざりけるこそあはれなれ」^[27]とうたわれている。仏としての本性である仏性を持っているのは仏だけではない。人間も持っているものであり、草も木も持っているのである。天台本覚論によれば「一切衆生悉有仏性」であり、「草木国土悉皆成仏」ということになる。それゆえこの世界のすべては皆仏であって、区別を持ちこむほうが不自然なのである。

『千載和歌集』第十九の花山院の歌にこの境地がよく表現されている。「世の中は皆仏なりをしなべていづれの物と分くぞはかなき」^[28]。世の中は皆仏であるというのである。こうした境地に至れば、もはや仏と神の区別はなくなる。仏が神の姿をとって日本に垂迹してくださるというのも、何ら奇異なことではなくなる。このような理論的根拠から本地垂迹説を見れば、仏教が神道を支配しているなどとはいえないし、支配ではなくむしろ強い親近感に似た面を持っていると考えられるのである。たとえば一神教が他の宗教に対して抱くものとまったく異なって、親しい融合への憧憬さえあったと考えられるのである。

では逆にその一神教にどこか共通性のある浄土教、特に親鸞および親鸞の系統を引く覚如や存覚はどうであったかを次に考えてみたい。彼らは神道をどのように見たのであろうか。

親鸞には、一見神道を否定しているような面がある。たとえば「かなしきかなや道俗の良時吉日えらばしめ

天神地祇をあがめつつ 卜占祭祀つとめとす」^[29]と述べている。その意味は、悲しいことには出家者も在家者も日時の善悪や吉凶を選んだり、天の神や地の神をあがめ、禍を避け福を求めて占いをしたり物をそなえて祭りばかりをしている、というものである。ここに「天神地祇」という表現があるが、この言葉はここでは直接日本の天の神・地の神を指しているのではない。仏教でいう天界に住む梵王・帝釈・四天王などの天神と地界に住む堅牢地祇（大地を堅固にたもつ地神）・八大龍王などの地祇を指すのであるが、日本の天神地祇を指さないとはいえない。たとえば「祭祀」という言葉の左訓に「ハラヘマツリ」とあるから、おそらく神道の天神地祇も親鸞の意図の中には入っていたと考えるべきであろう。したがって天神地祇を否定し、神祇不拝を主張しているようにも見える。つまり阿弥陀如来への信仰を忘れて日柄にこったり、天神地祇をあがめ、占いや物を供えて利益を得ようとばかりしていると指摘しているのだから、親鸞は日本の神々を否定しているのではないか、という見方もある。

しかしながら、次のような文も見なければならないだろう。「仏法をふかく信ずるひとをば、天地におはしますよろづの神は、かげのかたち^{かみ}にそへるがごとくして、まもらせたまふことにてさふらへば、念仏を信じたる身にて、天地の神をすてまふさんとおもふこと、ゆめゆめなきことなり。神祇等^{じんぎとう}だにもすてられたまはず、いかにいはんや、よろづの仏・菩薩をあだにもまふし、おろかにおもひまひらせさふらふべしや」^[30]。

この文の意味は、仏法を深く信じる人を天地においてになるすべての神々は影の形に添うように護ってくださるのですから、念仏を信じた身で、天地の神々を捨てようなどと思うことなど、あってはならないことです。念仏者は神祇すなわち天地の神々を捨てることはないのです。まして一切の仏・菩薩を軽んじたり、おろそかに思ってよいものでしょうか、というものである。この場合の天地の神々、神祇といった言葉も親鸞においては直接には日本の天神地祇を指しているものではないが、日本の神々も含んでいると考えてさしつかえないといえる。少なくとも親鸞においては日本の神々に敵意をもったり、否定したりしようとした形跡はない。

彼は常陸にいた頃、しばしば鹿島神宮に参詣した。その理由ははっきりしていないが、仏光寺に伝わる『御伝鈔』には「聖人、鹿島の大明神にあひ給ひけり」と記されている。鹿島明神は、その本地を観音菩薩とする神であると信じられていたので、観音菩薩を敬愛した親鸞が鹿島神宮に参詣したことは不自然なことではないし、その縁を与えてくれた神宮、しいては神道を拒否したり、

否定したり、敵視する理由はなかったはずである。

また本願寺に伝わる覚如の書いた『親鸞伝絵』には、親鸞が関東の教化を終えて京都にもどる時、箱根権現（箱根神社の神）に遭遇する話がある。日暮れ時に箱根にさしかかった親鸞は、月明かりをたよりに夜を徹して歩き続けたが、明け方近くなってやっと人家らしいものを見つけた。すると人家の方向から一人の老人が出迎えにやってきて、いった。「私は箱根権現のいいつけでお迎えにあがりました。権現さまは、今私の尊敬する客人がこの道を通られる。失礼のないようにご案内し、ご接待申し上げるようにとおっしゃいました。そのお告げにあたる方はあなたにちがいありません。神さままでが尊敬なさるあなたさま、どうぞお立ち寄りくださいませ」と。こうして心づくしの食事でもてなした、という内容である。

原文では、権現が親鸞を「われ尊敬をいたすべき客人」^[31]といったと書かれているが、権現と親鸞はごく親しげで、しかも人間的な関係としてとらえられている。権現とか神といっても、一神教的な神観や信仰観に立って考えられるようなものではない。神を信じるべきか、信じざるべきか、というような次元で神が問題になっているのではないと考えるべきであろう。つまり阿弥陀如来と日本の神とを対比させ、いずれか一方を選ぶという次元で神が考えられているのではない。なるほど親鸞においては日本の神は絶対に信じなければならないとはされていない。しかしあえて拝すべきものではないと断言すべきものでもない。すぐれた神々とは尊敬し合い、共に弥陀の信心を得るべく努力すべきものである。

また覚如の子存覚は『諸神本懐集』で、「垂迹ノ御コ、ロニカナハントオモハバ、本地ノ仏菩薩ヲ信ズベシ、本地ノ仏菩薩ノ御コ、ロニカナハントオモハバ本仏ノ弥陀ニ帰シタテマツルベシ」^[32]と述べている。垂迹神の心になおうと思えば、本地の仏や菩薩を信じなければならない、本地の仏・菩薩の心になおうと思えば、本仏すなわち本地の阿弥陀如来の心に帰したてまつらねばならない、というのである。神々と阿弥陀如来は、対立させていずれか一方を否定したりするものではなく、究極においては阿弥陀如来への絶対的な信仰の中に包含されているのである。ひたむきに如来を信じ、念仏を申せば「神明エミヨフクミヨロコビヲナシタマフベシ」^[33]というように、神も喜んでくださるといっているのである。

むろん存覚も、親鸞が警告したように呪術的で意味のない神の崇拝をはっきりと拒否している。同書で彼は、権社・実社という分類をする。権社の神とは仏・菩薩が衆生を救済するために仮に神として現われてくださった神であり、伊勢や八幡といった全国の神社の祭神を指す。

他方実社の邪神は畜類の生霊や死霊のような神であり、これを信ずれば、「マサシク蛇身ヲウクルコト五百度、現世の福報ハサラニキタラズ、後生ニハカナラズ三悪道ニオツトナリ」^[34]とし、実社崇拝をきびしく批判した。なお三悪道とは、地獄・餓鬼・畜生の世界のことである。

覚如や存覚の見方が親鸞の神祇観を完全に代弁しているかどうかは簡単には決められないことであるが、しかし親鸞の阿弥陀如来のみを信じる一仏信仰が、たとえばキリスト教のような一神教信仰と違うことは明らかである。親鸞においては一仏信仰ではあるが、他を否定する一仏信仰ではないのである。他の仏・菩薩・神々とともに一仏を崇拝すれば、これら諸仏・菩薩・神々も崇拝する人を護ってくれるという意味での一仏崇拝である。この点は確認しておかねばならない。

念仏者を神祇不拝であると決めつけたのは、元久2年（1205）に法相宗の僧貞慶が法然の教えとその門弟の言行をとがめ、念仏停止と法然ならびに門弟の処罰を求めて書いた『興福寺奏上』の「第五に霊神を背く失」^[35]すなわち念仏を信ずる人々は神に背く間違いをおかしているというような念仏繁盛への嫉妬心から出た感情的な極論からであった。法然自身は神々を否定するようなこと、神祇不拝などについては何もいっていないのである。法然の法語や消息を編纂した『和語燈録』には次のように述べられている。「いはんや仏に帰し、法に帰し、僧に帰する人には、一切の神王、恒沙の鬼神を眷属として、つねにこの人をまもり給ふといへり」^[36]。基本的には親鸞と同じ立場に立っているし、この法然を生涯よき人として敬愛し抜いた親鸞が法然の神祇に対する態度を継承したことはまず間違いない。

あるいは法然仮託の『一向専修之七箇条問答』には、「タダシカミニヨイテ二種ノカミアリ。一ニハ権社ノカミ、二ニハ実社ノカミナリ。…カルガユヘニ権社ノ霊神ヲバフカクヤマフベシ。実社ノ蛇神ヲバソムキテ信ゼザルナリ」^[37]とある。存覚の見方と同じである。

とすれば法然、親鸞と継承される阿弥陀如来一仏信仰における神々への信仰は、このように神々とともに如来を信じ、神々をも尊敬しようというのが、実のところであろう。悪人こそが救われると考え、すべてのものが平等に救われると信じ得た親鸞において、神祇不拝のような心の狭い見方はされるはずがなかったであろう。人間的な日本の神々も皆救われなければならなかったのである。

以上の諸点から考えて、仏教の神道観によれば、神々は仏と異質な存在ではなく、諸仏・諸菩薩と同一の場で考えられているといえる。基本的には諸仏・諸菩薩と神々は分け隔てなく見られており、ともに努力精進し、ある

いは仏の本願によって仏になるべき存在として考えられていると思える。

3. キリシタンから見た神道の特質

フランシスコ・ザビエルが天文18年（1549）鹿児島からゴアに宛てた書簡によれば、日本人は「礼節を重んじ、一般に善良にして悪心を懷かず、何よりも名誉を大切にすることは驚くべきことなり」³⁸⁾と書かれており、日本人を高く評価しているかのようであるが、宗教面ではそうではなかった。「この国は悉く偶像教徒にしてキリストの敵なれば…少しもキリシタンの愛なく、悉く天地の創造主の敵なれば、我等は信仰、希望、信頼を主キリストにおき、生きたる者は皆デウスの敵なるがゆゑにこれに信頼すべからず」³⁹⁾。日本人の人柄には好意をよせたのであるが、日本の宗教に対しては理解を示そうとはしない。敵とするばかりであった。

このような態度で、宣教師たちは何を、どのように布教しようとしたのだろうか。『どちらいなきりしたん』を見てみよう。「ドチリイナキリシタン」とは、キリスト教教義書の意味であるが、その序に「どちらいなき」とは「一切のきりしたんの為に、安心決定の一道なれば、誰しも是を知り、弁へん事専要也」⁴⁰⁾という文章がある。「安心決定」とは仏教、特に真宗の重要な言葉であり、阿弥陀如来の救いを信じ帰依することをいうが、この言葉を借用し、キリスト教の教えのみがただ一つの道であるとする。つまり強い選択と決断を迫る。この書の序は、「御主ぜず一きりしと御在世の間、御弟子達に教へき玉ふ事の内に、とり分教へ玉ふ事は、汝等に教へけるとく、一切人間に後生を扶かる道の真の掟を弘めよとの御事也」⁴¹⁾という言葉ではじまっている。

後生すなわち死後の救済に重点が置かれているのである。後生の救済は、戦乱の時代を苦しみながら生き、せめてもの死後の救済を願う人々の心をつかんでいった。「後生の一大事」を説いて広く人々の心を魅了した本願寺の蓮如が活躍した直後であった。宣教師たちは強烈な個性を放ち、唯一神「でうす」や御主「きりしと」のこと、創造や後生の救済を説いていった。「一には、なき所より天地をあらせ玉ふ御作者でうすは、御一体のみにて在ます也。是即我等が現世後世共に、計らひ玉ふ御主也。此御一体を拝み、貴び奉らずしては、後生の御扶けにあづかる事、さらになし。又此後生の道はきりしたんの御掟のみに極まる也。それによてきりしたんにならずんば、後生を扶事有べからずと分別しぬ」⁴²⁾。

キリシタンの創造神はただ一体のみであり、現世後世ともにからはかう方であるから、尊び奉らねば後生をたすけられることはない、後生の道はキリシタンの掟のみに

極まるのでキリシタンにならねばならないというのである。周知のようにキリスト教の歴史は、神のものを選ぶかカイサルのもを選ぶかの選択の歴史でもあった。戦乱の世でもあり、死の問題は身近なものであったため説得力をもった。

しかしやがて天正15年（1587）、豊臣秀吉はキリスト教を禁止し宣教師を国外に追放することになったが、「キリシタン信徒の数は秀吉の禁教令や慶長二年の二十六聖人殉教以後、むしろ急速に増加している。禁教令以前は約二、三十万だったと推定されているが、最盛期の慶長五年前後は、少なくとも七十万くらいになったらしい」⁴³⁾といわれる。後生を扶けられると信じ得た人は、喜んで命を捧げ、現世を超えようとした。「刑死者の死体や血に染まった刑場の土を持ち去る信徒が後をたたなかった…金地院崇伝の草した慶長十七年の禁令にも『刑人有るを見ては載ち欣び載ち奔り、自ら拝し自ら礼し、是を以て宗の本懐と為す』とのべている」⁴⁴⁾。

さて、ではキリシタンは日本の神道や仏教の特質をどのように見ていたのだろうか。典型的な一神教のキリスト教が神道や仏教のような多神教を見る目は辛らつであった。フロイスが1585年、長崎からイエズス会総会長にあてた書簡には次のようにしるされている。「日本には二種の偶像がある。その一つを仏 Fotoques と称し、…罪の赦と来世の救をこれに祈るのである。第二種の偶像は神 Camis と称し…神はもと同国に生れた人間で、或は国王の子、或は公卿 Cungues 及び甚だ高き貴族である。そのうち或者は芸術に優秀であることにより、他の者は武術に勝れたことにより、その死したる後神の威厳と優位とを付したのである。…この神々に対しては直接一切の幸福・健康・長寿・富貴・子女・敵に対する勝利等を祈るのである」⁴⁵⁾。

仏教や神道を偶像崇拜と断じ、本来人間であった神道の神々には、幸福・健康・長寿などの現世利益を求めて祈るという。この指摘は必ずしも間違っているとはいいい切れないが、この仏や神々に対する対し方、接し方には日本人には考えられないほど独断的な面がある。

またフロイスは「我等の主デウスは日本における悪魔の崇拜を根絶するため、無限の摂理をもって遠方より多くのことを行ひ、我等の意想外の適当なる手段を用ひ給うた」⁴⁶⁾という。仏教の仏も日本の神々も悪魔であると決めつけ、これら神仏を根絶するため、キリスト教のデウスつまり神は摂理をもって離れたところから、次のようになさったという。たとえば織田信長を用いて坊主の鞭となし、比叡山などの「多数の寺院を破壊せしめ給ひ、悪魔はこれによって倒され信用を失った」⁴⁷⁾というのである。信長の比叡山焼き討ちはキリスト教の神の摂理、

つまり神が信長をして悪魔の根絶を行なわせたというのである。仏教や神道の側から見れば、荒唐無稽な神のしわざであり、およそ非宗教的な態度であると映ったはずである。

もう少し詳しく神道に対するキリシタンの見方を見してみる。先に触れたトルレスの書簡には、「日と月とは神なりと言ひて日月を拝する者あり。その他万物を崇拜し、悪魔もまた神なりといひてこれをも拝む者あり。彼等は甚だ無知にして、これを論破するは容易なり」⁴⁸⁾と報告されている。おそらく日本人が善神だけでなく悪神までを大切にすることを指していったものであろう。悪神も神として崇拜してしまうから悪魔信仰だということである。仏教伝来に際して仏教の仏を客神として受け入れた日本人の発想とは非常にちがう。

さらにザビエルの命により日本にきたガゴも1555年、平戸から送った書簡に次のように書いている。日本の神々は悪魔であるが、日本人は「悪魔の悪しきを知れども、一方には恐怖のためこれを聖者として崇拜し、力のかぎり金銭を費消す」⁴⁹⁾と書いている。悪魔は悪いものだと知っているのにこれを崇拜する。金を施すと悪魔は退散するともいっているのである。要するにキリシタンにとっては日本の神は悪魔なのである。キリスト教の神の前には日本の神などは悪魔信仰にすぎぬといったかったのであろう。その根拠は何か。1605年にハビアンによって書かれたキリシタンの教理書『妙貞問答』を見るとよくわかる。日本の神々はしよせん人間であるから、人間などに何を頼んでも意味はないというのである。八幡大菩薩も、もともととは応神天皇であり、天満天神は菅原道真であって、「天ヨリモフラズ地ヨリモ湧ヌ唯人間ナレバ、是ヲ頼ミテモ、^{げん ぜ あんのん}現世安穩、^{ごしょうぜんしよ}後生善所ノ所願ハ、成就スベカラズ。…生死ヲ与ヘ玉ヘル天地万像の御作者ヘイノリ^{たてまつら}奉デハ叶フ事ニ非ズ」⁵⁰⁾。人間に祈っても叶うはずがないというのである。人間を創造した神に祈ってこそかなえられるという。まして自然神に祈ることなどもってのほかということになる。

このような態度を見ると、キリスト教の教理に合わないものはすべて異端であり、偶像・悪魔であると断定する発想である。きわめて否定的な発想である。神道や仏教にキリスト教と類似したり共通するものを探し、共存の道をさぐるというような肯定的な発想ではないことがよくわかる。包容と肯定を特色とする仏教や神道と、否定と排除そして共存や習合を許さず常に圧倒的に高い神の場から垂直的に思考するキリスト教との間には、対話や融合の余地はなかった。

結 語

以上、宣長の信仰から見た神道、仏教から見た神道、キリシタンから見た神道について述べてきたが、最後に次の問題を提起して神道の特質を指摘したい。

先に指摘したように、宣長はさかしらな心は漢意によるものであり、これを捨てなければ直く清い心もその行ないも「みな穢^{キ タナ}悪くまがりゆきて」しまうといった。あるいは「きたなきからぶみごゝろを祓^{ハラ}ひきよめて、清々^{スガスガ}しき御国ごゝろをもて、古典どもをよく学^{ミクニ フルキフミ}」⁵¹⁾ぶことが大切であると述べている。

しかし私は、宣長がそれとは矛盾するようなこともいつている点に注意し、そういう宣長の考え方の中に、実は神道の特質を指摘したいのである。宣長はいう。「儒を以て治めざれば治まりがたき事あらば、儒を以て治むべく、仏にあらではかなはぬ事あらば、仏を以て治むべし、是皆、其時の神道なれば也」⁵²⁾。

宣長は儒教や仏教を否定したはずであるが、儒教でなければ治まらなければ儒教で治めよ、仏教でなければならぬときは仏教で治めよ、この態度こそがそのときどきの神道だというのである。否定したはずの儒教や仏教を、なぜ肯定し、認め、しかもそのような態度が神道のとる態度であるなどというのであろうか。

次のようにもいう。「然るにたゞひたすら上古のやうを以て、後世をも治むべきもののやうに思ふは、人の力を以て神の力に勝んとする物にて、あたはざるのみならず、返て其時の神道にそむく物也」⁵³⁾。上古と同様に後世をも治めることができるように思うのは、人の力で神の力に勝とうとすることであって、そのようなことはできないだけではなく、そのときの神道にそむくことになるというのである。では宣長にとって何が正しいことになるのか。彼にとってあってはならないことは、儒教でも仏教でもなく、人間の「さかしら」によって考え、行動することなのである。世の中は神の「しわざ」つまり神の意志と行為によって動いているのだ。悪いこと・善いこと、すべてが神のしわざである。儒教や仏教や老荘の出現も、実は神のしわざであり、否定してはならない。究極においてはすべてを受け入れ、肯定せよといっているのである。「何事も皆神のしわざにて、世中にわろき事共のあるも、みな悪神のしわざに候へば、儒仏老などと申す道の出来たるも神のしわざ、天下の人心それにまよひ候も又神のしわざに候、然れば善悪邪正の異こそ候へ、儒も仏も老も、みなひろくいへば、其時々神道也」⁵⁴⁾。

要するに宣長においては、善悪邪正も儒仏老荘も神のしわざなのであって、人間はそのような神のしわざをそっ

くりそのまま受け入れなければならない。さかしらな心を働かせないで、そのときどきの神のしわざを受け入れそのまま肯定する、これが神道であり、神ながらの道だというのである。人間の力で何かを絶対化するのではなく、すべてを受け入れることが絶対的なことであり、そこに神道のいわば絶対的な肯定の態度が生まれるのである。

このような宣長の態度と心のあり方を知ったとき、実は、一般の目からすれば奇妙に思えるような彼自身の葬儀に対する謎も解けるのではないかと思える。宣長は寛政12年（1800）7月、自分の死後の葬儀と墓についての遺言を書いた。

葬儀については、「葬送之式者、樹敬寺に而執行候事、勿論也、右之寺迄行列如左」^[55]、つまり葬送の式は菩提寺の樹敬寺で行ない、寺まで行列をくむようにと指示し、図解までしている。位牌を本堂に飾り、戒名は「高岳院カウガクケン石上道啓居士」^[56]とするようにとも指示している。

また遺骸については彼独自の神式の葬儀で、松阪郊外の山室山にある妙楽寺境内の裏山に夜中ひそかに埋葬せよ、つまり「右棺者、山室妙楽寺へ葬可申候、夜中密に右之寺へ送り可申候」^[57]と指示している。よく知られるように、この墓地には彼の大好きであった桜を植えてくれ、もし枯れたら植え替えてくれとまで書いている。その上、花盛りの絵まで描きそえ、この墓については、他所や他国から来た人が私の墓をたずねたら妙楽寺の墓を教えよ、「他所他国之人、我等墓を尋候はば、妙楽寺を教へ遣し可申候」^[58]と述べている。

かといって仏式の方を軽んじているかといえばそうでもない。毎月忌日には樹敬寺に墓参りをし、家の仏壇には位牌を安置し、精進の霊膳を供えること、そのほかのことも「御先祖達之通りに」^[59]するようにと書いているのである。と同時に、年一度の祥月には妙楽寺のほうの墓にも参ってほしいし、家には季節の花を立てて膳を供え、その膳料理は魚類にし、酒を忘れないでほしい、都合のよい日に歌会を開いてもらいたいとまで書いている。

宣長のこのような態度を見ると、筋が通っていないかのように見える。仏式の葬儀、神式の葬儀をいとなみ、仏式の墓、神式の墓をたてよと平気でいっているからである。明らかに矛盾しているかのように見える。

なるほどすでに十歳にして彼は仏門に帰依し、十九歳のときには樹敬寺の諦訃から浄土宗宗義の奥義を伝える五重相伝を受けるため、在家者としてはかなりきびしい修行も行なった。しかしそれにしても、なぜ神道に生きた彼が葬儀の際、あるいは死後においても、一方でこのように仏教とかかわろうとしたのか。

実は、ここに宣長を動かしている神道の特徴を指摘し

たいのである。先に指摘したように彼は一面で儒仏を否定するような面があった。しかし他面で神道で治まらないときは仏教で治め、儒教で治めよともいった、それが神道だというのであった。つまり彼においては儒仏も神道なのだ。さかしらな心で神道以外を排除し、さかしらを頼んで傲慢になり、常に神道でなければならないと言い張ることこそが神道の心に反するというのである。なるほど宣長の本音は妙楽寺の裏山の神式の墓、そして山桜の花にあったことであろう。しかし仏教の寺の墓も大切であった。何か一つのみを大切にしておいて他を切り捨てるのではなく、大切なものはすべて大切なのである。自分たちの生活、さらには日本の状態が治まっていくなれば儒仏も大切であり、善神と同様悪神も否定してはならないのである。否定するものがなくなれば、すべてが肯定できるということになり、そこにおいて苦しみがなくなり、喜びがわが身を包むことになる。こうして「さかしら」によらず、神のしわざとしてすべてを受け入れていく彼の態度の中に、私は日本的な肯定的な発想を感じ、すべてを水平的な場で平等に受け入れ、考え、対応していく生き方を感じるのである。

実は仏教もこれに共通する面があった。あらゆるものに仏性を見、すべてを肯定し、日本の神々をも受け入れ、肯定し、諸仏・諸菩薩のように遇した。最澄や空海は日本の神々を地主神とし、慈円は神は仏の道しるべであるとうたった。親鸞は仏法を信じる人々を神は護ってくださるといい、神々を肯定した。神道が仏教にそのような態度をとらせたとも考えられるのである。

しかしキリシタンはそうではなかった。日本の神々を悪魔と退け、徹底して否定的発想に立ち、しかも垂直的な場で上から下に向かって神道を排撃しようとした。明治以降、キリスト教がふたたび日本に入り、キリシタンに比べればそれほどひどくは排撃しなかったが、それでも明治中期以降、あまり信徒が増えないのは、実は両宗教の特質があまりにも違いすぎることにその一因があると思えるのである。

いずれにせよ、このような諸側面に神道の特徴の一端を指摘しておき、さらに肯定的発想、水平思考など、ひとまずここで問題提起したキーワードを軸にして、今後一層深くこれらの特質を究明していきたい。

註

- 1)『直毘霊』（『本居宣長全集』第九巻、筑摩書房、1968）52頁。
- 2) 同上、52頁。
- 3) 同上、50頁。
- 4) 同上、53頁。
- 5) 同上、56頁。
- 6) 同上、50頁。

- 7) 同上、50頁。
- 8) 同上、49頁。
- 9) 同上、49頁。
- 10) 同上、59頁。
- 11) 同上、59頁。
- 12) 同上、50頁。
- 13) 同上、52頁。
- 14) 同上、52頁。
- 15) 同上、61頁。
- 16) 同上、61頁。
- 17) 同上、61頁。
- 18) 同上、58頁。
- 19) 同上、61頁。
- 20) 同上、62頁。
- 21) 『懷風藻』（日本古典文学大系69、岩波書店、1964）168頁。
- 22) 『古事記』上巻（日本思想体系1、岩波書店、1982）81頁。
- 23) 『拾玉集』（『新編国歌大観』第三巻、角川書店、1985）500番。
- 24) 同上、3722番。
- 25) 『玉葉集』（同上、第一巻、1983）3722番。
- 26) 『梁塵秘抄』（日本古典文学大系73、岩波書店、1965）344頁。
- 27) 同上、385頁。
- 28) 『千載和歌集』（新日本古典文学大系、岩波書店、1993）366頁。
- 29) 『正像末和讃』（『親鸞著作全集』、法蔵館、1964）458頁。
- 30) 『親鸞聖人御消息集』（同）625頁。
- 31) 『親鸞伝絵』（『真宗史料集成』第一巻、同朋舎出版、1983）527頁。
- 32) 『諸神本懐集』（同上）709頁。
- 33) 同上、704頁。
- 34) 同上、702-703頁。
- 35) 『興福寺奏上』（日本思想大系15、岩波書店、1971）35頁。
- 36) 『和語燈録』巻二、（『浄土宗全書』九）529頁。
- 37) 『一向専修之七箇条問答』（『法然上人全集』、平楽寺書店、1955）1156頁。
- 38) 『イエズス会士日本通信 上』（新異国叢書1、雄松堂出版、1968）4頁。
- 39) 同上、8頁。
- 40) 『どちらいなーきりしたん』（日本思想大系25、岩波書店、1970）15頁。
- 41) 同上、14頁。
- 42) 同上、16頁。
- 43) 湯浅泰雄『日本人の宗教意識』（名著刊行会、1981）260-261頁。
- 44) 同上、261頁。
- 45) 『イエズス会日本年報 下』（新異国叢書4、雄松堂出版、1969）45頁。
- 46) 同上、44頁。
- 47) 同上、44頁。
- 48) 『イエズス会士日本通信 上』（前掲）22頁。
- 49) 同上、98頁。
- 50) 『妙貞問答』（日本思想大系25、岩波書店、1970）141頁。
- 51) 『直毘霊』（前掲）62頁。
- 52) 『答問録』（『本居宣長全集』第一巻、筑摩書房、1968）527-528頁。
- 53) 同上、528頁。
- 54) 同上、527頁。
- 55) 『遺言集』（『本居宣長全集』第二十巻、筑摩書房、1975）228頁。
- 56) 同上、231頁。
- 57) 同上、227頁。
- 58) 同上、232頁。
- 59) 同上、234頁。

『桜の園』の世界—チェーホフ最晩年の眼差し—¹⁾

白 倉 克 文

基礎教育課程

The World of *The Cherry Orchard*

— Upon Chekhov's Outlook on Human Beings in His Closing Years —

SHIRAKURA Katsufumi

Division of Liberal Arts and Science

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

I. はじめに

没後一世紀を経た今日でもチェーホフ文学の人気は衰えを知らない。主要な戯曲は世界各地で上演されており、シェイクスピア劇と並ぶ人気演目となっている。数多い彼の著作の中でも『桜の園』は、最晩年に書かれたこともあって、特別な位置を占めている。日本の演劇史においても、この戯曲は特異な役割を果たしてきた。ロシアでの初演からほぼ10年しか経たぬ1915年に、早くも近代劇協会によって帝劇で上演された。1925年には小山内薫の演出で築地小劇場で上演されたが、それはスタニスラフスキーによるモスクワ芸術座の演出を踏まえており、興業的にも成功を収めた。また終戦直後の1945年12月には有楽座で上演され、戦後の演劇活動の出発点となった。それ以降も外国人を含む多数の演出家によって、様々な演出が試みられている²⁾。100年忌にあたる昨年はチェーホフに関する多くの研究書が日本で刊行され、またロシアでは、『桜の園』と題した研究書が刊行された³⁾。

チェーホフは晩年の数年間を『桜の園』の執筆に心血を注ぎ、死の直前までそれに手を加えている。したがってこの戯曲には彼の最晩年の眼差しが注がれているわけだが、ここでこの作品が完成するまでの経過を、彼の手紙を手がかりに大まかに辿ってみよう。『三人姉妹』に続く新しい戯曲に関する構想は早くから芽生えていたが、手紙で最初に言及されたのは1901年初春であった。後に妻となるクニッペルに宛てて、次のように書いている。「この次の戯曲は、きっと滑稽な、とても滑稽なものになるでしょう。」(15,79; IX,220)⁴⁾しかしその後の2年あまり戯曲の構想は揺れ動いていたらしい。1902年の1月と8月に彼は次のように記している。「……戯曲にまだ信頼が置けない。……まだどんな作品になるかもわからず、一日ごとに変貌している。」(15,166; X,174)「戯

曲は今年は書かない。気乗りがしない」(15,214; XI,24)。また同じ年の12月1日付けの手紙には、「戯曲は2月に送る」とあり、チェーホフは当時この戯曲を短期間で仕上げるつもりであったと考えられる。その直後の14日付けの手紙で『桜の園』という題名が初めて使われた。しかし構想は依然として固まらず、ヒロイン役のラネーフスカヤのイメージが定まったのはようやく1903年4月になってからだった。クニッペルに宛てて次のように書いているのである。彼女は当時すでにモスクワ芸術座の看板女優であった。「君たちの所では『桜の園』で中年の夫人の役をこなす女優がいるだろうか？もしいなければ、戯曲はできない。書くのもやめだ」(15,326; XI,192)。春から夏にかけて執筆は軌道に乗り、9月に全篇が一通り完成した。チェーホフは確かな手ごたえを感じることができた。完成の喜びを次のように妻に伝えているのである。「僕の戯曲には、どんなにそれがわびしいものではあっても、何か新しさがあるような気が僕にはする。」(15,335; XI,256)。「戯曲が仕上がったこと、4幕全部書き上げたこと、君にもう電報しました。もう清書にかかっている。人物が生きてきた、これは確かだ。」(15,335—336; XI,257)

練りに練って仕上げた草稿であるが、それは清書の段階で大幅な変更が加えられた。「戯曲は清書中、もうすぐ終わります。……君に断言するけれど、一日よけいにかければ、それだけ—そう効果があらわれる。というのは、僕の戯曲がますますよくなり、人物がいよいよはっきりしてくるのだから。ただ心配なのは、検閲で削られそうな箇所があること。そうなったらさんざんだろうからね。」(15,346; XI,369) 10月に原稿を送り、12月にはモスクワに赴いて芸術座の稽古に立会い、翌1904年1月17日の初演まで、演出方針に関して心を砕いた。6月に単行本として刊行したが、直後の7月にドイツで病死した。こ

うして『桜の園』はチェーホフが最後の力を振り絞って物した労作であり、体調が極度に悪化した中で書かれた白鳥の歌であった⁵⁾。

このようにして『桜の園』はあらゆる意味でチェーホフ文学の集大成と見なされるのであるが、この作品の理解にあたって第一に留意すべきことは、彼が『桜の園』を「現代劇」として書いたことである。彼はクニッペルに宛てて、彼女が所属するモスクワ芸術座の活動方針について、1900年に次のように記している。「僕の考えでは、君たちの劇団は現代物だけを、だんぜん現代物だけを上演すべきです！君たちは現代生活を、インテリゲンチアが送っている生活を取り扱うべきです……。」(15,41；IX,125)『桜の園』の執筆もこの主張に沿って進められたものと思われる。87歳のフィールスは、1861年の農奴解放令の発布時に「従僕頭」であったと語っており、また51歳のガーエフは、「80年代の人間」と自称している。こうした設定やその他から、舞台上の物語は執筆期の1901年から1903年頃に発生した出来事と想定される。チェーホフは自分が生きてきたロシアの社会そのものを描いたのであり、この戯曲には当時の様々な社会事象が織り込まれている。当時のロシア社会は「貴族の没落」によって特徴づけられる時代であり、貴族屋敷(ウサージバ)の売却が頻発していた⁶⁾。『桜の園』のメインテーマは「貴族の没落」であり、その実例が日常生活の次元で描写されているのである。かつて富豪で鳴らした貴族ラネーフスカヤがパリから零落して帰り、故郷で自邸の競売という憂き目を見て、再びパリに戻っていく。劇の筋書はこのように実に単純であるが、しかしそこに「貴族の没落」という歴史事象が色鮮やかな縦糸として張られている。登場人物の台詞の中でこの歴史事象に対する見解が示され、当然のことながら、そこにはチェーホフ自身の時代観と歴史観が投影されている。

『桜の園』を考察するにあたって第二に注目すべきことは、それが現在もなお世界各地で上演されている事実そのものである。それはこの戯曲が普遍性を備えていることの証明となっているからである。チェーホフはこの戯曲の外国語への翻訳に関しては否定的であった。「フランス人はエルモライ(＝ロパーヒン)や領地の売却なんぞまるでわかりゃしない。退屈するのが落ちさ。」(15,359；XI,284)フランス語への翻訳に関してこのように述べているし、ドイツ語に関しても次のように述べている。「あそこでは成功しまい、なぜならあそこには玉突きも、ロパーヒンも、トロフィーモフふうの大学生もいないのだから。」(15,397；XII,55)ロシアに固有の社会状況を題材にしているので外国では理解されないと、チェーホフは予想していたのである。しかし彼

の杞憂に反して、『桜の園』はフランスやドイツのみならず、世界各地で今なお上演されている。この戯曲にはすべての人間に訴える何物かが備わっていたわけであり、チェーホフは「何か新しさ」を込めることに成功したのである。そしてこの成功の秘密は、おそらくは、登場人物の多様性と象徴性にあり、また登場人物一人一人が「生きてきた」ことにある。彼らの台詞の中にはチェーホフ自身の人生観と人間観が投影されており、観客は時空を超えて、そこに何らかの共鳴を覚えざるを得ない。

『桜の園』を織物に見立てるならば、「貴族の没落」という歴史的テーマが縦糸として厳かに存在し、横糸として個性豊かな人物群が幾重にも織り込まれている。本稿の目的は、個々の登場人物の分析を通じて、最晩年のチェーホフの歴史観と人間観を推測することである。それと同時に、『桜の園』の成立に関する様々な情報を収集し分析することによって、この戯曲の興味深い読み方を紹介することである。

II. 『桜の園』に表現されたチェーホフの歴史観

まず初めに『桜の園』の時間と場所について、確認する必要がある。第1幕は桜が咲いている5月の朝と指示されている。幕開きは日の出直前の朝2時ごろである。幕切れの時間は明示されていないが、ロパーヒンの出立時間から推測できる。彼は5時前に出立し、その後ほとんど幕が下りる。したがって第1幕は朝の2時ごろから5時ごろまでの3時間ほどの出来事ということになる。場所はラネーフスカヤ邸の子供部屋である。第2幕の日時は指定されていない。状況から6月末から7月初旬と想定される。ト書に日没が近いとあるので、幕開きは夕方である。幕切れは月の出に設定されている。したがって、第2幕は夕刻から夜にかけての数時間ということになる。場所はラネーフスカヤの領地内の野原で、劇中唯一の屋外場面である。第3幕は8月22日の出来事で、幕開きは夕刻とト書きに記されている。幕切れはロパーヒンの台詞に、「汽車に乗り遅れて、9時半まで待たされていた」(101)とあるので、夜更けであると想定される。場所はラネーフスカヤ邸の客間である。第4幕はロパーヒンが「外は10月」と述べて時期を明示しており、彼はその直後に、「20分後には停車場へ向かいます」(110)とも語っている。したがって第4幕は20分余りの短い時間内での出来事ということになる。場所は第1幕と同じ部屋、すなわち子供部屋である。

このように、各幕には20分程度から数時間程度までの時間が設定されており、物語は5月に始まって10月に終わっている。開幕から閉幕までおよそ半年が経過し、各幕の間にそれぞれ2ヶ月ほどの時間が流れている。ここで留

意すべきことは、幕間の約2ヶ月間に登場人物全員の心理が変化していることである。多くの場合その変化は台詞では明確に示されていないから、観客は想像力を働かせてそれを推測しなければならない。そうすることによって、戯曲に込められた作者の意図を、よりよく推測することができる。その際に最も重要な着目点は、ラネーフスカヤの意識の流れである。しかしこの問題を考察する前に、この戯曲がどのような性格の劇として制作されたのかを、あらかじめ確認しておきたい。

チャーホフが『桜の園』を喜劇として書き始め、最後までその思いを変えなかったことは、多くの事実が証明している。クニッペルに、「この次の戯曲は、きっと滑稽な、とても滑稽なものになるでしょう」と書いたのは1901年のことであったが、1903年の冬から翌年春に出した手紙には、次のように記されている。「君の役は、馬鹿女の役」(15,303; XI,159)、「スタニスラフスキーの役は喜劇的だ。君の役も同じ」(15,312; XI,172)。この頃チャーホフはクニッペルにはワーリャ役を、そしてスタニスラフスキーにはロパーヒン役を想定していた。戯曲がほぼ完成した後の手紙も、喜劇を強調する文面が目立つ。スタニスラフスキーの妻で芸術座の看板女優でもあったリーリナには、次のように書いている。「僕の戯曲はドラマではなくて喜劇だし、所どころ笑劇にさえなっています」(XI,248)。一家が離散する第4幕に関しても、チャーホフは陽気を強調して、クニッペルに次のように書いている。「最後の幕は陽気になるはず。もともとこの戯曲全体が陽気で、軽薄なのだから。」(15,332; XI,253) このように、チャーホフはこの戯曲を喜劇的な性格の劇として執筆したのであって、悲劇として演じられることはいささかも想定していなかった⁷⁾。

これに対して、演出家のスタニスラフスキーは『桜の園』に悲劇を読み取った。彼の見解は次の言葉に要約される。「これは、あなたが書かれた喜劇でもなければ、笑劇でもありません。どれほどよりよい人生を望んでみても、土壇場には手放してしまうという悲劇です。」⁸⁾このような解釈に基づいて演出されたモスクワ芸術座の『桜の園』を観て、チャーホフは当然のことながら耐え難い不満を覚えた。

チャーホフが自作を「喜劇」と言い張った背景には、後に触れるように、喜劇的要素や笑劇的要素が全篇に散りばめられているという事実がある。しかしそれとは別のもう一つの、より本質的な側面があった。それは悲劇のヒロインと想定されるラネーフスカヤの心理が、次第に変化して、屋敷の喪失を諦観し是認できる心境に達したことである。屋敷の喪失は彼女にとって、スタニスラフスキーが考えるような悲劇ではなく、人生の新たな出

発点となっていた。新たな人生の出発点が終幕部に提示された劇は、悲劇とは見なされない。

『桜の園』のこのような解釈は、劇中におけるアーニャの役割を考察することによって導かれる。劇全体の流れはアーニャによって主導されている。彼女は半年間できわめて明確な心境の変化を体験している。最大の変化は第1幕と第2幕の間に生じている。5月のアーニャは、競売回避の努力を誓う伯父ガーエフに向かって、次のように言う。「おじさまはなんていい方なんでしょう！……これで安心したわ。」(46) この時の彼女は桜の園の保有にまだ固執している。しかし約2ヶ月後の第2幕では、彼女はすでに変身している。「あなたのせいかしら、ペーチャ、あたしなんだか以前ほど桜の園が好きでなくなったみたい。」(73)「あたしたちが暮らしている家は、とくにあたしたちのものじゃありません。だからあたしは出て行きます。」(74) 貴族の特権に疑問を覚え、それを否定するに至った彼女の心境は、その後ますます深化していく。

アーニャの役割に関してチャーホフは次のように述べている。「若くて、娘々していること。若々しい、よく透る声で話すこと。これは重要な役にあらず。」(16,322; XI,293) ここでチャーホフがアーニャについて「重要な役にあらず」と言い添えたことには、理由があった。チャーホフは、40歳に近い有名女優リーリナにアーニャ役を当てようとするスタニスラフスキーを牽制する意図を持っていたのであり、アーニャの役そのものを軽視していたわけではなかった。それどころか、アーニャは象徴性を備えた重要な存在であり、メルヘン風に描かれることによって、希望の象徴としての普遍性を獲得している。彼女は各幕の最終場面に必ず登場する。第1幕は、彼女を眺めてトロフィーモフが発する言葉「僕の太陽！僕の春！」(48)で終わっている。第2幕はアーニャとトロフィーモフが川辺に向かって歩き出す場面で終わっている。そこで二人は将来への夢をさらに深めたであろう。第3幕の終わりは、嘆く母親を慰めて将来への希望を呼びかけるアーニャの台詞である。終幕では、彼女は「さよなら、お家、さよなら、古い生活！」(129)と叫んで退場し、舞台に残る母親に、明るく呼びかける。こうして劇全体がアーニャの希望に先導される形で進行しており、その希望の光はラネーフスカヤをも明るく照らし出している。

ラネーフスカヤは清澄な心境で故郷を後にしたが、彼女をそこに導いたのはもちろんアーニャ一人ではない。より重要なのはロパーヒンとトロフィーモフの存在である。この戯曲の基本構造はラネーフスカヤ、ロパーヒン、およびトロフィーモフが形成する三角形として捉えることができる。三人はロシアの三つの社会層、すなわち、

貴族、商人、インテリゲンチアを代表している。農奴出身のロパーヒンはその出自からして、また学生トロフィーモフは理念からして、貴族制の批判者である。「貴族の没落」という歴史事象は両者にとって望ましい出来事であっただろう。しかしラネーフスカヤにとっては、それは忌むべきものであったはずである。それなのに彼女は最終的には得心することができた。彼女のこのような心境の変化を、トロフィーモフとロパーヒンとの関係から跡付けてみよう。

1. トロフィーモフ

トロフィーモフとアーニャは対を成しており、両者は共通の役割を演じている。「アーニャと僕は恋愛を越えた高みにいる」(87)とトロフィーモフは述べているが、この言葉は両者の思想的な共鳴を意味するものと理解できる。アーニャはトロフィーモフの思想の代弁者であり、彼の理想の具現化である。彼はロシア貴族の現状を批判し、貴族制そのものを否定する。貴族であるガーエフやラネーフスカヤの前で、彼は次のように持論を展開する。「わがロシアでは、働く人が少なすぎます。僕の知る限りほとんどのインテリゲンチアは、何も求めず、何もせず、労働能力もまだもっていない。……誰もが深刻な顔で哲学論議をするが、その目の前で、労働者はひどい食事に、ひと部屋30人、40人もが枕なしで寝ている。」(66-67)トロフィーモフの貴族制批判はガーエフとラネーフスカヤ自身にも向けられているが、それはアーニャとの会話ではより具体的に語られる。「あなたのおじいさん、ひいおじいさん、代々の御先祖は皆、生きた人間を所有してきた農奴主でした。……人間を所有する——この事実が、あなた方みんなの、過去にいた人、現在いる人みんなの、人格を変えてしまった。」(74)トロフィーモフにとって貴族制は人間性に反する悪しき制度であり、この制度に安住してきた貴族は罪を贖わなければならない。そして贖罪の唯一の方法は、「苦勞すること、絶え間なく限りなく労働すること」である。このように考える彼にとって、ラネーフスカヤによる自邸放棄は人間としての当然の行為である。この考え方はまずアーニャに支持され、彼女を通じてラネーフスカヤに伝えられ、その心に浸透していったものと考えられる。

トロフィーモフは滑稽な人物として描かれているが、それによって彼の主張自体をチェーホフが揶揄し否定したということにはならない。先に引用した手紙に、「心配なのは、検閲で削られそうな箇所があること」と記したように、チェーホフはトロフィーモフの台詞に関しては極めて慎重だった。別の手紙では次のようにも記している。「僕が主として恐れていたのは……大学生トロフィー

モフのある未完成さだった。何しろトロフィーモフはしょっちゅう流刑にあい、しょっちゅう大学を追われているんだ。」(15,354; XI,270)『桜の園』の執筆より少し前に書いた、出版者スヴォーリン宛の手紙(1899年3月4日付け)で、チェーホフは進行中の学生騒動について所感を述べ、学生の立場への支持を明確に表明している。こうしたことから、トロフィーモフの主張はチェーホフ自身の考え方を相当程度反映したものと想定されるのである。

2. ロパーヒン

ロパーヒン役をチェーホフが最も重視していたことは、名優でもあったスタニスラフスキーに宛てた次の手紙から明らかである。「ロパーヒンは、なるほど商人ではあるが、あらゆる意味で立派な人間です。彼はあらゆる意味で礼儀正しく、知的に、堂々と、小細工なしに振舞わねばなりません。そこで僕は、戯曲の中心であるこの役が、あなたがやれば引き立つだろうと思ったのです。」(16,321; XI,291)チェーホフはロパーヒンを完全に肯定的な人物として描いた。ロパーヒンは農奴の出自から身を起こした新興実業家であり、ロシアに新しい社会を築く有力な担い手である。しかも彼には自分の無教養を恥じる高い向上心が根付いている。彼は結果的に桜の園の新しい所有者になったが、しかしそれは彼の本意ではなかった。彼はラネーフスカヤに敬意を懷いており、彼女が地主の立場に留まることを心の底から願っていたのである⁹⁾。ロパーヒンの人物像をこのように捉えた上で、次にラネーフスカヤに対する彼の働き掛けを、順を追って辿ってみよう。

第1幕でロパーヒンは、ハリコフに出立する前の忙しい時間を割いてラネーフスカヤを訪問する。それは桜の園の競売を回避する方策を提示し、承諾を得るためだった。この提案が私欲ではなくラネーフスカヤへの敬慕に基づくものであることは、次の台詞から明らかである。「奥様だけは、以前と同じに、わたしを信じていただきたいのです。あなたのその、胸にしみるような美しいお目で、昔どおりにわたしを見て下さい。お願いします!……わたしの親父は、お宅のお祖父様とお父様の農奴でした。でもあなた御自身は、かつてわたしのために、沢山のことをして下さった。だからわたしは、すべてを忘れて、あなたをお慕っているのです。」(28)ロパーヒンのこの心情は、ラネーフスカヤにまつわる甘美な思い出をドゥニャーシャに吐露する冒頭場面でも強調されている。

2ヶ月程が経過した第2幕でも、ロパーヒンは、ラネーフスカヤから承諾が得られない。業を煮やしたロパーヒンは、「わたしは大声で泣くか、叫ぶか、卒倒しそうで

す」と嘆き、ガーエフを、「あなたは女の腐ったような人だ！」(58)と罵倒しさえする。承諾を得られぬまま彼は次の言葉を残して去ってゆく。「8月22日には桜の園が売りに出されますぞ。どうか、このことを、お忘れなく。考えてくださいよ！」(72)これらの言葉から推測できるように、ロパーヒンは競売回避の努力を終始続けていたのであって、自分が競売に参加する意志は一切持っていなかった。参加を決意したのはこの時以降であったに違いない。競売にはデリガーノフという大富豪の参加が確実であり、勝利は並大抵ではない。競売に備えてロパーヒンは巨額の現金を準備したはずである。

第3幕のロパーヒンは、競売に勝利こそしたが、狂喜と苦渋が交錯する複雑な心境を体験する。彼が投じた金額は負債額に9万ルーブルを上乗せした額であり、さすがの彼にとっても巨額であったに違いない。感極まって彼は一時狂喜するが、しかし狂喜の後で、悲嘆するラネーフスカヤに向かって次の台詞を放つ。「なぜ、どうして、あなたはわたしの言うことを聴いて下さらなかったのですか？お気の毒な、お優しい奥様、今となっては取り返しがつかないですよ……。」(106)彼女への尽力が無駄に終わったことを、ロパーヒンは嘆いているのである。しかし事ここにいたっては、彼女を救う術はもはや無い。この時以降、彼は桜の園の再開発を進めていく。「皆さん、揃って見に来て下さいよ……このエルモライ・ロパーヒンが斧を取って桜の園を打ちのめすところ、樹々が大地にひれ伏すさまをね！いやというほど別荘を建てろぞ。」(104-106)実業家ロパーヒンはこの決意に従って直ちに行動を開始しただろう。

第4幕までの2ヶ月ほどを、ラネーフスカヤはロパーヒンの好意により、自分の旧邸に滞在したのであろう。しかもロパーヒンは木々の伐採時期を、彼女のために遅らせていたものと考えられる。「外は10月だが、陽が射して、穏やかで、夏のような。普請でもできるほどだよ。」(110)ロパーヒンはこのように語るが、様々に解釈される *строиться* (ストロイツァ) という言葉は、桜の園の再開発と再利用を念頭に入れて彼が使用した表現であると考えられる¹⁰⁾。

このように辿ってみると、ロパーヒンはチャーホフが手紙で指摘した通り、立派な人物であり、ラネーフスカヤに誠心誠意尽くそうとしたことが明らかである。「わたしは朝4時過ぎに起き、休みなく朝から晩まで働いてる。」(67)こう述べるようにロパーヒンは働き者であり、しかも彼にとって労働は、金儲けの手段ではあると同時に、それ自体が幸せの源泉なのであった。「わたしは長い時間、疲れも忘れて働いている時には、考えもすっきりして、自分が何のために存在してるかってことも、わ

かる気がする。」(114-115)労働を重視することにおいて、ロパーヒンはトロフィーモフと軌道を一にしており、貴族階級の登場人物とは著しい対照を成している。

両者はラネーフスカヤを敬慕する点でも共通している。ラネーフスカヤに慰撫される15歳の少年ロパーヒンの姿と、階段から転げ落ちて彼女に慰められるトロフィーモフの姿は類似しており、両者は共にラネーフスカヤに母性的な包容力を求めている¹¹⁾。彼女に対する両者の敬意は、彼女によって代表される貴族文化一般に対する敬意として捉えることも可能であり、その意味で、両者は没落しゆく貴族階級の残した遺産を破壊するのではなく、継承する立場にあるものとして位置づけられる。

3. ラネーフスカヤ

ラネーフスカヤは帰郷してから再びパリに戻る半年間にどのような心理を辿ったのであろうか。ロパーヒンとトロフィーモフとの関係を彼女の立場から考察することにより、それを跡付けてみよう。彼女はなぜロパーヒンの提案に従わなかったのだろうか。トロフィーモフの存在は彼女にとってどのような意味を持ったのだろうか。

桜の園を別荘地化するロパーヒンの提案に対して、ラネーフスカヤは第1幕で拒否反応を示す。慣れ親しんだ屋敷の開発を、彼女は心情的に認めることができないのである。競売の日が迫った第2幕においても彼女の心境は変わらない。「別荘に別荘族なんて、低級なのよねえ」(57)などと繰り返すだけである。兄ガーエフと異なって、彼女はロパーヒンの提案以外に有効な手立てが無いことを認識している。ガーエフが期待を寄せる「將軍」に関しても、「あれは兄さんの寝言。將軍なんているもんですか」(64)と、一蹴するのである。ロパーヒンの提案が唯一有効な策であることを知りながら、彼女はそれを受け入れず、競売の日を迎えてしまう。競売にはガーエフが、ヤロスラヴリの伯母から送られた1万5千ルーブルを持って参加する。しかしそれはラネーフスカヤが言うように「利子を払うにも足りはしない」(85)金額であり、ガーエフは惨敗する。

結果を彼女は予め予想していたはずである。つまり彼女は敗北を予測しつつ、手をこまねいていたのである。もし彼女がロパーヒンの忠告に従って、別荘の経営者になっていたならば、彼女は貴族階級から、新たな特権階級であるブルジョワに横滑りして、安穩な生活を送ることができたであろう。しかし彼女はロパーヒンが勧めたこの道を選ばなかった。拒否理由を彼女は直情的にしか表現しない。「わたしはここで生まれたのよ。わたしの父も母も、祖父も、ここで暮らしていた。わたしはこの家が好きで、この桜の園のない生活なんて考えられない

の……。だからどうしても売れて言うんなら、わたしも一緒に売ってほしい……。」(89) これは彼女の率直な心情であり、彼女なりの美学であったろう。しかし彼女の心境には、これらの台詞で語られない別の要素が含まれていたように思われる。

ラネーフスカヤがロパーヒンの提案を拒んだ事実の背景には、トロフィーモフからの影響があったものと考えられる。亡き息子グリーシャの家庭教師であったトロフィーモフに彼女は好意を持っており、アーニャを嫁にやってもよいとさえ思っている。トロフィーモフが主張する貴族制不要論は彼女の耳に繰り返し入っていたはずである。それを証明するかのように、劇には、ラネーフスカヤが、貴族であることの罪を意識していることを暗示する場面が、挿入されている。第2幕で彼女はロパーヒンを相手に、「わたしたちもずいぶん罪を作ってきたから」(58)と懺悔を始める。この懺悔には彼女の個人的な罪のみならず、貴族全体の罪に対する悔恨の響きが含まれているのである¹²⁾。トロフィーモフからの影響は、アーニャを通じてラネーフスカヤに及ぼされる。第3幕の終幕でアーニャはラネーフスカヤに語りかける。「桜の園は人手に渡って、もう無くなった。その通りよ。でも、泣かないで。……御一緒に、ここを出て行きましょう！あたしたちの手で、ここより立派な新しい園を作るわ。」(107) アーニャのこの言葉は、「全ロシアがわれわれの園です」(73) というトロフィーモフの思想に呼応している。ラネーフスカヤの気持ちは鎮められ、最終場面での彼女は潔く旧領地を離れる心境に達していた。彼女が流す涙は惜別の情に起因する涙であって、憤怒や遺恨の涙ではなかった。

ラネーフスカヤとロパーヒンとトロフィーモフの相互関係を考察することで、チェーホフの歴史観が浮かび上がってくる。人間性を疎外する貴族制度は終息すべきものである。しかし貴族が培ってきた優れた文化は次の世代に継承されるべきものである。このような認識に基づきつつ、チェーホフはロパーヒンとトロフィーモフに夢を託したものと思われる。劇中の貴族は、ガーエフにしてもピーシチクにしても、ラネーフスカヤと同じに、労働とこそ無縁であるが、それなりに教養を持ち、善良で、人生の多彩な楽しみ方を熟知している。生きることに汲々としている庶民は、精神的豊かさにおいて彼らと較べるべくもない。貴族制度が終焉を迎えたら、次は庶民、すなわち全ての人々が、貴族の文化水準にまで向上して欲しい。チェーホフはこのような理想を懐いていたのではなかろうか。

彼はラネーフスカヤについて手紙で次のように特徴付けている。「彼女は、豪奢ではないが、非常に趣味のよ

い服装。聡明で、とても善良で、散漫。誰に対しても愛想がよく、いつも顔に微笑。」(15,350-1; XI,273)「僕は決してラネーフスカヤを、おとなしくなった女にするつもりはなかった。ああいう女をおとなしくできるのは、ただ死があるばかりだ。」(15,360; XI,285) ラネーフスカヤはロシア貴族の美点と欠点を悉く備えた女性であり、それ故に、貴族文化一般を象徴する存在とも見なされよう。

III. 『桜の園』に表現されたチェーホフの人間観

戯曲の縦糸として貫かれている「貴族の没落」のテーマから、チェーホフの歴史観の一端を垣間見ることができたが、この戯曲には横糸として多様な人生模様が織り込まれており、そこからは彼の人間観を窺うことができる。

メインテーマがありながら、縦糸と横糸が複雑に交差しているために、それは簡単には察知されない。個々の登場人物が前面に躍り出てばばらに自己主張をするので、メインテーマは奥に潜んで見え隠れするに過ぎない。こうした特殊な構造を持つゆえに、『桜の園』の鑑賞には様々なアプローチが試みられてきた。音楽との関連性で考察する方法もその一つである。『桜の園』と音楽との関連性は古くから認識されており、劇が上演される前にすでに指摘されていた。初演でアーニャ役を演じたモスクワ芸術座の女優リーリナが、『桜の園』の原稿を読んだ後の1903年11月に、チェーホフに次のように書き送っているのである。「……今日散歩をしながら、木々が奏でる秋の音を耳にして、私は突然『かもめ』を、そして次に『桜の園』を思い出しましたが、なぜか私には『桜の園』は戯曲ではなく、音楽作品、交響曲に思われたのです。ですからこの戯曲は殊更誠実に演じなければなりません、しかし粗野なレアリズムは排さねばなりません。」¹³⁾リーリナは、ストーリーが論理的に展開される従前の戯曲とは異なる性格を『桜の園』に見出し、そこに含まれている「新しさ」をいち早く感じ取ったのではないだろうか。

音楽だけではなく、『桜の園』は絵画とも関連付けることによって、いっそう深い理解が得られるように思われる。チェーホフは画家と縁が深い作家であり、夭折した兄ニコライは才能豊かな画家であったし、風景画家レヴィタンとも因縁が深かった。画家を主役とする小説も、『浮気な女』や『中二階のある家』など、少なからずある¹⁴⁾。これらのことを勘案すると、ポーロツカヤが『桜の園』を「舞台絵画」(драматургический рисунок)と表現し、また『桜の園』の原作者としてのチェーホフを「肖像画家」(портретист)と表現したことが、重要な意

味を帯びてくる¹⁵⁾。彼女は『桜の園』の登場人物の等位性について、次のように書いている。「筋書きとの関連（この場合は屋敷の運命への各自の依存度）で登場人物を主役と脇役とに分けられるとしても、作者による彼らの描写の質には差がない。作者は登場人物の一人一人に細心の注意を払い、内実豊かな人物像に仕立てている。……第二義的な人物の内面世界も、チャーホフの手にかかれば、それぞれ豊かなものとなり、全員を主人公として示すこともできる。」¹⁶⁾登場人物の全員が主人公になりえるほど豊かな内実を与えられた戯曲は、「肖像画家」としてのチャーホフの能力が存分に発揮されて、初めて可能であったのだろう。

『桜の園』の人物群は周到な準備を経て創造された。チャーホフの『手帖』には人物スケッチが満載されているが、『桜の園』に関しても興味深い記述が含まれている¹⁷⁾。『手帖Ⅰ』にはピーシチクに関連する文言が多く記されている。「あのカリグラ皇帝は、馬を元老院の議席につけたが、わたしはこの馬の血をひいているんですよ。」(377)「飢えた犬には肉こそ黄金。」(380)「おつき合いなら吠えないまでも、せめて尻尾をふるがよい。」(381)「1幕目で立派な紳士のXが、Nから100ルーブル借りる。そして4幕を通じて返さない。」(416)「ロシア人の抱いている唯一の希望は、20万ルーブルの籤を抽き当てることだ。」(430)これらはピーシチクがほぼそっくり台詞として語っている文言であるか、もしくは彼の行動を説明する文言である。これらの記述から、一般には端役と見なされるピーシチクに関して、チャーホフが長い時間をかけて人物像を熟成させていたことが明らかである。登場人物の造形過程は、表紙に「桜の園」と記された『手帳Ⅲ』からも推測できるが、それはまたスタニスラフスキーの回想録からも伺える。1901年の秋にチャーホフは彼に新しい戯曲の構想を語った。舞台は「咲き誇る桜の枝が、開いた窓から直接部屋に入っている」という設定であり、登場人物は次のような面々である。「魚を釣った家僕」、「ビリヤードの熱心な愛好者……いつも大声で話している」、「家僕に絶えず金をせびる地主。」¹⁸⁾。スタニスラフスキーのこの回想からは、桜の花を背景にフィールス、ガーエフ、ピーシチク等の人物像が浮かび上がってくる。

このようにして、『桜の園』は「肖像画家」としてのチャーホフの人間観察と人物造形が起点になっているように思われる。現実の人間を観察することから、チャーホフの脳裏に数人の人物像が浮かぶ。彼らは幾多の変容を経た後で、明確な姿を獲得し、動き出し、語り始める。固有の性格と社会的立場が与えられている彼らは、あくまで自分に忠実であり、てんでんばらばらに自己主張を

し、各自の生き様をさらけ出す。先にあるのは人物であり、人物が時代を背景に活動を展開するのである。

登場人物は特徴が誇張表現されて、グロテスクな様相を呈しており、絶えず笑いを提供する。それは一種の作劇法ではあるが、それと同時に、そこにチャーホフ自身の人間観と人生観とが投影されてもいる。笑いは主として人間の愚かしさから生まれている。チャーホフは愚かしさを人間に本来的な特質と見なし、それを楽しんでいるかのようである。登場人物のほぼ全員に喜劇的な特徴が付与されている。ラネーフスカヤは並外れた浪費家であり、農民に財布を丸ごと与えてしまったりする。ビリヤード狂のガーエフは演説狂でもある。大食漢のピーシチクは無心ばかりしており、しばしば会話中に眠り込んでしまう。エピホードフは失敗ばかりしているし、フィールスは老齢で耳が遠く、周囲の人々との会話もちぐはぐである。ワーリャ、ロパーヒン、そしてトロフィーモフもやはり頻繁に笑いを誘い、喜劇の特徴と無縁なのはアーニャとヤーシャだけである。喜劇の特徴を持つ人物群は絶えず笑劇的な場面を提供する。ロパーヒンは牛の鳴き声をしたり、ワーリャをからかって、「オフメーリア、尼寺へ行きゃれ」(72)とハムレットの台詞を駄洒落に用いたりする。トロフィーモフは興奮して階段から転げ落ちるし、ワーリャはエピホードフの代わりにロパーヒンを叩いてしまう。シャルロットは人を食った会話が相手を幻惑するかと思えば、巧みな奇術で周囲を驚嘆させる。チャーホフは全篇を通じて人間の喜劇性を執拗に追及している。人間の営みのすべてを一種の喜劇と見なす彼の視点は、人間社会を俯瞰する冷徹にして暖かい眼差しから生じている。

チャーホフは1899年に書いたある手紙で、自分の人間観を次のように表現している。「僕の信じるのは個々の人間。ロシア中のあちこちに散在している一人一人に救いを見ている——それが知識人であるか農民であるかは無関係。彼らの中にこそ力があります、たとえごく小さな力であろうと。」(XIII,101)この心情は『桜の園』にも貫かれている。ここで活写されているのは貴族や商人やインテリだけでなく、社会の底辺で呻吟する人々でもある。彼らは外国人であったり、かつて農奴と呼ばれた身分に属す人々であるが、彼らの一人一人が強烈な個性を持っており、生身の人間として演技することによって、観客個々人の共鳴を呼ぶ。彼らが形作る不可思議な世界こそ、この戯曲の尽きせぬ魅力の源泉であろう。次に、端役もしくは脇役と見なされがちなこれらの登場人物について、個別に考察してみよう。

1. エピホードフ

『桜の園』の登場人物は多くが愚かしい存在として登場するが、エピホードフはその最たる例である¹⁹⁾。彼は周囲から「22の不幸」(Двадцать два несчастья)と揶揄され、自身この呼び名に満足げである。しかし彼の不幸の多くが不運によるものではなく、彼自身の欠点や弱さによるものであることは、誰の目にも一目瞭然である。その意味でこの「22の不幸」という表現は、この戯曲で使われるもう一つの特徴的な表現「ネダチョーパ」(недотёпа)と共通性を有している。「ネダチョーパ」は「ろくでなし」、「未熟者」、「出来そこない」、「どじばかりふみやがって」など、様々に和訳される特殊な表現である。

エピホードフのモデルは、メリホヴォのチェーホフ家に居住していたA.И. イヴァネンコであるとされる。チェーホフは1893年12月に、友人リジア・ミジノヴァ宛ての手紙に次のように記している。「ネダチョーパのイヴァネンコは相変わらずネダチョーパであり、バラやきのこや犬の尻尾等々を踏み続けている。」(XIII,485) エピホードフの原型となったイヴァネンコに「ネダチョーパ」という表現が使われていることに、注目しなければならない。「ネダチョーパ」は本来エピホードフを想定した表現であったと考えられるからである。

『桜の園』では「ネダチョーパ」はフィールスの専用語とされており、彼は3回使用している。最初は第1幕で、コーヒー用のクリームを準備しないドゥニャーシャに向かって使われる。2回目は第3幕で、「もうくたばってもよかるうに」(94)と嫌味を言うヤーシャに対して、怒ったフィールスが使用する。3回目は最終場面でフィールスが自らに向かって発している。フィールスの3回の使用以外に、この言葉はもう一度別の人物によって使われている。第3幕で、ラネーフスカヤがトロフィーモフを責めて、「フィールスの言うネダチョーパじゃないの」(91)と罵倒するのである。こうして「ネダチョーパ」呼ばわりされる人物はトロフィーモフ、ヤーシャ、ドゥニャーシャ、フィールスと4人を数えるのであるが、しかしこの言葉の本来の該当者はエピホードフであり、彼こそ「ネダチョーパ」の筆頭に位置づけられる人物である。

『桜の園』では登場人物のほとんどが欠点だらけの愚かしい存在として登場する。しかし愚かな人間が不幸に終始しているわけではない。それどころかエピホードフは、屋敷の管理をロパーヒンから託されて監督者の立場に躍進できたのであるから、「桜の園の売却で一番得した人物」とさえ見なされる²⁰⁾。もう一人の愚人の典型ピーシチクにも、イギリス人から思いがけぬ儲け話が転がり

込んできて、当座の安泰が約束されている。人間は本来的に愚かさを具有する存在とチェーホフは見なしていたようであり、愚かではあっても一途に生き続ける人間の姿を、彼は暖かく見守っている²¹⁾。

2. ドゥニャーシャとヤーシャ

ドゥニャーシャの形象からは人間の恋愛感情が提示される。舞台の開始時に彼女はエピホードフと恋仲であり、彼からの求婚を喜んでいる。しかしパリ帰りのヤーシャと会って以来、彼女はエピホードフを避けるようになり、第2幕ではすでにヤーシャと決定的な関係に至っている。しかしヤーシャにとって彼女は単なる遊びの対象でしかない。ドゥニャーシャは彼との別れを痛く悲しむが、彼は彼女に何ら未練を残さず、嬉々としてパリに去ってゆく。他方エピホードフはヤーシャの出現によってドゥニャーシャを失い、自殺を考えるほどの痛手を被る。ドゥニャーシャの片思いとエピホードフの片思いはどちらも戯画化されており、観客は両者の恋から哀れさよりもむしろ愚かしさを感じ取る。

しかしドゥニャーシャの恋がラネーフスカヤの恋と並んで進行していることに、注目する必要がある。ラネーフスカヤは決別を決意したにもかかわらず、パリの男への思いを次第に深めていき、全財産を手にも再び男の許へ赴く。しかもそれは、トロフィーモフが言うように、男から食べ物にされることを承知した上での行為である。こうしてラネーフスカヤの恋もまた、ドゥニャーシャの恋と同じくらい哀れで滑稽で愚かしいものである。恋は本来愚かさを包含するものであり、そうしたものとして肯定されるべきものと、チェーホフは感じていたのだろう。

これらの恋と対照的に提示されるのは、ロパーヒンとワーリャの関係である。ワーリャはロパーヒンとの結婚を切望しているにもかかわらず、自分の気持ちを素直に表現できず、二人は結ばれるに至らない。破談の理由はむしろロパーヒンの側にあった。彼にとっては、貴族文化の華とも思いきラネーフスカヤが憧れの的であり、堅実だが潤いに欠けるワーリャには魅力を感じることができなかったのだろう²²⁾。

ラネーフスカヤの付き人ヤーシャには二通りの見方ができる²³⁾。一方において、彼はワーリャが「恥知らず」(20)と形容したように、「卑劣漢」(メルザーヴェツ)の典型である。彼は実の母に会おうともしないし、ロシアの農民を蔑視するし、フィールスやトロフィーモフを見下し毛嫌にする。ドゥニャーシャを強引に籠絡した挙句、一抹の情も示さずに捨てる。他方において、幸福な人物がいないこの戯曲にあって、彼は唯一の幸福者とも

見なされる。彼は世渡りに必要な明敏な洞察力と行動力を持ち、ラネーフスカヤに随行してのパリ生活も己の才覚で確保した。ロパーヒンのシャンパンがまがい物であることも彼は見逃さなかった。したたかな彼は、人生の荒波を見事に泳ぎ渡っていくかもしれない。「卑劣漢」に違いないヤーシャにも、チェーホフは否定的な眼差しを注いでいない。

3. シャルロット

シャルロットにはイギリス女性リリー・グラスビというモデルがあったことが知られている²⁴⁾。イギリス人からドイツ人へと置き換えられたが、チェーホフは外国人だけが発揮できる効果を期して、この役を配したものと思われる。彼がシャルロットの役を極めて重視していたこと、彼女によって舞台上に陽気な雰囲気醸し出そうとしていたことは、幾つかの資料から明らかである。演出家ネミロヴィチ・ダンチェンコに宛てた手紙では、「シャルロットは重要な役」と記した上で、次のように付け加えている。「シャルロットは、ブローケンじゃない正しいロシア語を話す。」(16,323; XI,293-4) 一方クニッペルには次のように書いている。文中の「彼女」はシャルロットを演じた女優ムラートワのことである。「シャルロットではぜひとも滑稽であるようにと、彼女に言ってくれ給え。それが一番大事だ。」(15,373; XI, 302)

シャルロットは家庭教師という立場にあるが、実質的には「食客」(プリジヴァールカ)であり、祝祭日に奇術を行うことも彼女の務めであった。珍妙な言葉使い、傍若無人とも見える突飛な言動、高い教養に裏打ちされた会話の妙、そして何よりも、卓越した奇術によって、彼女は舞台上に華やぎと陽気さを与えている。しかし第2幕の彼女はそれとは全く逆の、絶望的な人生観を背負う人間として登場している。「わたしは、自分の生まれ故郷も身分も知らない。親が何人なのか、正式の夫婦だったかどうか、知らない。……とっても話がしたいのに、喋る相手がない……わたしは独りぼっち……」(50)「いつもいつも独りぼっち……、いったいわたしは誰でしょう、なぜここにいるんでしょう……。」(51-52) 生きることへの根源的な問いを虚空に投げかける孤独なシャルロットは、奇術を演ずる明るい彼女と対照的であるがゆえに、ひときわ強烈な印象を観客に与える。『桜の園』には人間社会における会話の不成立の事例が散りばめられているが、彼女の独白は孤立する近代人の嘆きを代弁しているかのようである。彼女の形象の中に、チェーホフ文学の特徴の一つである虚無感が凝縮されて表現されている²⁵⁾。

4. フィールス

最後にフィールスについて考察したい。

チェーホフは1888年と1889年の夏、ハリコフ県スームィの近郊のリントヴァリョーフ家に滞在した。『桜の園』はこの時期の体験から多くのインスピレーションを得ており、フィールスの人物像はこの家の従僕グリゴリー・アレクセーエヴィチに似ていると言われる²⁶⁾。

フィールスは『桜の園』で特異な喜劇性を醸し出している。彼は第1幕でラネーフスカヤから、「お前さんがまだ生きてくれて、ほんとに嬉しいよ」と話しかけられると、「一昨日で」(27)と応える。ラネーフスカヤの意志は彼に伝わらず、正常な会話は成立しない。同じ第1幕で、競売回避策をラネーフスカヤに切り出すロパーヒンに対して、フィールスはサクランボ作りの昔話を始め、ロパーヒンの主張を中断させる。全幕を通じてフィールスはこのような役割を果たしている。彼は耳が遠く、老人性の記憶障害も進行しているので、他者との会話が成立しないのである。しかし会話が成立しない根本的な原因は、それとは別のところにある。すなわち彼の懐く価値観が他者の価値観と完全に異なっていることである。彼は農奴解放以前の家父長制社会を懐かしみ正当化する。ガーエフ家の忠実な家僕である彼は、相変わらず主人への奉仕に邁進するが、彼の心情に共鳴する者はもはや周囲に一人もおらず、主人のガーエフさえも時に彼を疎ましがる。フィールスの場合は極端であろうが、しかし、こうした事象は人々の日常生活にありふれた事柄でもある。固有の特性を備えた登場人物で構成されるこの戯曲には、会話の不成立が全篇に遍在しており、それにより、すべての人物が相対化されている²⁷⁾。その結果として主人公が不在、もしくは全員が主人公とも言うべき、新しいタイプの戯曲が成立した。

終幕でフィールスはただ一人取り残され、生存の望みを絶たれてしまう。取り残された原因は、周囲の人々の無関心と不注意に求めることもできようが、しかし舞台はそれに拘泥せずに進行し、むしろフィールスが自分の意志で残ったような印象をさえ与えている。

超能力を秘めた人物として彼を演じさせる演出があるように²⁸⁾、フィールスには悟りに達した超越者としての一面があり、最終場面の彼の姿は悲哀や苦痛をさほど印象付けない。置き去りにされたことへの怒りや恐怖感はなく、ただ主人ガーエフの服装を案ずるだけである。人生が夢のように過ぎ去った、力がすべて失われたと一人ごち、自分自身に「ネダチョーパ」と呼びかけて、彼は息絶える。生涯を主人への奉仕に捧げた一生は、傍目には貴族制度の悲惨な犠牲者と見えるかもしれない。しかし彼自身の心情としては、それなりに幸せな生涯であっ

たと感じていたようにも思われる。87歳のフィールスは、戯曲執筆時のチェーホフの2倍の高齢である。自身の死を意識していたであろうチェーホフにとって、この老人の死は自らが望む大往生であったようにも想像される。

IV. おわりに

『桜の園』は19世紀末から20世紀初頭のロシアの社会状況を背景とした戯曲であり、チェーホフの歴史観が、主としてトロフィーモフの形象を通じて、投影されている。ロシアのある地方の劇場で、チェーホフの存命中に、この歴史観に直截に反応した一人の観客がいた。1904年3月にカザン劇場で『桜の園』を観たカザン大学の学生バラノフスキーが、チェーホフに宛てて3通の手紙を認め、貴族制度を批判するトロフィーモフの主張に強い共感を示したのである²⁹⁾。観客のこのような反応は、この戯曲がロシア史の一時期の特殊な状況をテーマにしていることへの反応であった。トロフィーモフの貴族制批判は当時のロシアにあってこそ観客に訴える力を持っていたが、現代においてはもはやその意味をほとんど失っている。

その一方で、『桜の園』には、時代や場所とは無関係にあらゆる人々に訴える要素が多々含まれている。それは主として、登場人物の多彩な台詞に観客が共感することによってもたらされる。台詞の一節が、すでに最初期の上演時に、観客に深い感銘を与えた事例を、宗教哲学者セルゲイ・ブルガーコフの場合に見出すことができる。彼は1908年に行った講演で、全ての人間が幼児期には神的な汚れなさを持っていると強調しつつ、その例証として、ラネーフスカヤの台詞「ああ、わたしの清らかな、幼い日々！」(38)を引用したのである³⁰⁾。

このように、発表された当初から『桜の園』は観客に多様な反応を呼び起こしており、その流れは今なお続いている。それはこの戯曲にチェーホフの豊かな人生経験が全篇隈なく擦り込まれているからであろう。登場人物の多くの台詞に深長な意味が込められているし、その上、辞世の挨拶を述べているかのような、暖かい眼差しが終始舞台に注がれている。ラネーフスカヤが最後に発する言葉「ああ、わたしのいとしい、なつかしい、美しい桜の園！わたしの命、わたしの青春、わたしの幸せ—さよなら……、永遠にさようなら！」(130)には、死を意識したチェーホフ自身の感慨が込められているようにも思われる。この戯曲に流れている、人間の営みに対する暖かい眼差しは、彼自身が到達しえた高みからのものであり、それを可能にしたのは幼年時代からの艱難辛苦、サハリンを含む世界各地での人間観察、そしてまた、医業を通じての多様な人々との接触であったのだろう。

『桜の園』は一面において人生肯定の明るい雰囲気漂浮させているが、それは特定の信仰に起因するものでもないし、特定の主義に基づくものでもない。現世が現世としてそのまま肯定されているのである。その心情は、未完の小説『手紙』の次の一節に込められた心情に似たものではなからうか。「……人生はすばらしいものですね……そりゃまあ人生は辛くって、束の間でしかない。しかしその代り実に驚くべきものですよ！……僕は、この短い、ささやかな、しかし素晴らしい人生だけで充分です。」³¹⁾現世を容認するチェーホフのこの楽観主義は、未来での理想社会の実現を信じたから生じたものではなく、むしろ、何らかの希望に支えられて活動する人間の営為そのものを肯定する心情に起因したものと考えられる。過去をいとおしみつつ、また未来に希望を見出しつつ、現在を精一杯生きていく。人間の幸福はここに存在する。『桜の園』の世界は比較的単純な力学に依拠しており、それは例えばソヴィエト時代の人気アニメーション『チェブラーシカ』の主題歌³²⁾と同質の性格を帯びている。

『桜の園』で貴族制度は批判されても、それは個々の貴族の批判に直結するものではなかった。ラネーフスカヤは旧領地を離れて、新しい人生に潔く立ち向かうであろうし、ガーエフも彼なりに労働に勤しむだろう。『手帖』では最後まで借金を返さないピーシチクは、一部ではあっても返金したし、今生の別れを熱く述べてもいる。貴族もまた愛すべき存在として描かれているのである。農奴の家系に生まれたチェーホフは、優れた貴族が具有する高い精神性に近づくために、必死に努力する体験を、自分自身が持っていた。彼は1889年に書いた手紙に、次のように記している。「貴族階級の作家ならば生まれながらにして手に入れているものを、貴族階級でない作家は青春を犠牲にして贖うのです。」「自分の身体から一滴一滴奴隷の血を絞り出し、ある朝目覚めてふっと、自分の血管を流れる血がもはや奴隷の血ではなく、本当の、人間の血であることを感じるのです。」(16,110)チェーホフのこの自画像は、ロパーヒンの姿を彷彿させる。ロパーヒンの形象を通してチェーホフは、全ての人が貴族の文化的高みに到達することの必要性を説いたと考えることができる。貴族が育てた優れた文化は継承すべきものであって、破壊されるべきものではない。歴史の変動で駆逐される運命にある貴族ではあるが、彼らの偉大な文化には敬意を払うべきである。この点が主張されたことにより、『桜の園』はロシアの貴族を悼む挽歌となりえた。

家僕フィールスに最後の主役を演じさせた舞台設定は、チェーホフ自身の個人的な体験に基づく面もあるが、そ

れはまたロシア文化史の特性の現われでもあった。文学においては、ラジーシチェフ、デカブリスト詩人、ゴゴリ、ネクラソフ等々が、底辺に生きる人々に目を注いでその窮状を紹介してきたし、絵画においては、エルメニョフからフェドートフを経てペローフにいたる風俗画家たちが、やはり最下層の人々を果敢に描いてきた³³⁾。ロシア文化には、貧者や弱者に関心を注ぐ伝統が脈々と流れており、チェーホフもそうした伝統を継承しているものと考えられる。『桜の園』は全体的な構成からすれば、ラネーフスカヤ一家の出立をもって終了しても不自然でない結末であった。それで終らせずに、フィールスの独演場を追加することによって、チェーホフは限りなく重い課題を上演者と観客に与えることとなった。

註

- 1) 本稿は東京工芸大学芸術学部2005年度春季アート・カレッジ(全5回)の講義内容に基づいている。聴講生から貴重な意見が寄せられた。また査読者から有益な批評をいただき、不十分ではあるができる限りの加筆と訂正を行った。
- 2) 日本の演劇史に関しては、次の著作を参考にした。旭季彦『雑考チェーホフ劇』(新読書社、2003年)；菅井幸雄『チェーホフ 日本への旅』(東洋書店、2004年)。ロシアの演劇史に関しては次の著作を参考にした。Э. А. Положкая, «Вишневый сад» жизнь во времени (М., 2004)；堀江新二『したたかなロシア演劇 タガンカ劇場と現代ロシア演劇』(世界思想社、1999年)；同『演劇のダイナミズム ロシア史のなかのチェーホフ』(東洋書店、2004年)。
- 3) Положкаяの前掲書。上記の著作の他に、日本では2004年から2005年にかけて次の著作が刊行された。牧原純『越境する作家チェーホフ』(東洋書店、2004年)；小林清美『チェーホフの庭』(群像社、2004年)；渡辺聡子『チェーホフの世界 自由と共苦』(人文書院、2004年)；浦雅春『チェーホフ』(岩波新書、2004年)；『むうぎ』第23号(ロシア・ソヴェート文学研究会、2004年)；チェーホフ没後100年記念祭実行委員会編『現代に生きるチェーホフ』(東洋書店、2004)；リジア・アヴィーロワ、尾家順子訳『私のなかのチェーホフ』(群像社、2005年)；リディア・アヴィーロワ、小野俊一訳『チェーホフとの恋』(未知谷、2005年)。なお、ペーター・ウルバン編、谷川道子訳『チェーホフの風景』(文芸春秋、1995年)、中本信幸『チェーホフのなかの日本』(大和書房、1981年)、ザルイギン、岩田貴訳『わがチェーホフ』(群像社、1990年)から多くを学んだ。
- 4) カッコ内の数字が示すものは次のようである。手紙からの引用の場合は、前半は神西清、池田健太郎、原卓也訳『チェーホフ全集(第1巻～第16巻)』(中央公論社、1968-1970年)の巻数と頁数、後半はローマ数字が А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах (М., 1974-1983) の巻数、アラビア数字が頁数を示している。『桜の園』のテキストからの引用の場合には、小野理子訳『桜の園』(岩波文庫、1998年)の頁数を示している。引用の際に文章に変更を加えた場合がある。
- 5) 晩年のチェーホフの健康状態については次の著書に詳しい。近藤庸人『チェーホフの晩年 その病歴について』(新読書社、1995年)。
- 6) 『桜の園』の時代背景に関しては、次の著書が参考になった。土肥恒之『よみがえるロマノフ家』(講談社、2005年)；久保英雄『歴史のなかのロシア文学』(ミネルヴァ書房、2005年)。貴族屋敷に関しては次の研究がある。坂内徳明「ロシアのウサージバ(貴族屋敷)文化研究序説(1)」(『一橋大学研究年報 人文科学研究』41, 2004年)。
- 7) 『桜の園』の喜劇性については、例えば次の著作が参考になる。菅井幸雄『チェーホフ 日本への旅』第6章、浦雅春『チェーホフ』第3章、神西清「チェーホフ序説」『神西清全集第5巻』(文治堂書店、1974年)。
- 8) ジーン・ベネディティ著、高山図南雄・高橋英子訳『スタンラフスキー伝』(晶文社、1997年)、83頁。なお英語圏におけるスタンラフスキーによる『桜の園』の上演状況については、次の2論文を参照。Sharon Marie Carnicke, "Stanislavsky's production of *The Cherry Orchard* in the US.", Ronald D. Leblanc, "Liberating Chekhov or destroying him? Joel Gersmann's farcical production of *The Cherry Orchard*", *Chekhov Then and Now; The Reception of Chekhov in World Culture*, ed. J. Douglas Clayton (New York, 1997)。
- 9) チェーホフの甥にあたるマイケル・チェーホフはロパーヒンの攻撃的な傾向を強調する。演出の一方法としては容認できるが、ロパーヒンの全体像の理解としては肯定できない。マイケル・チェーホフ、ゼン・ヒラノ訳『演技者へ！人間一想像一表現』(晩成書房、1991)、256頁を参照。
- 10) 宇野重吉はこの言葉の意味を厳しく追求した。宇野重吉『チェーホフの『桜の園』について』(麦秋社、1978年)、239-245頁を参照。
- 11) Положкая, 257頁を参照。
- 12) タガンカ劇場のエフロフによる演出では、地所の売買は、ラネーフスカヤが多くを負うている、人間一般に対してなされている。Положкая, 255頁を参照。一方宇野重吉はラネーフスカヤを「どうしようもなく醜い中年女」と表現する。多面性を備えたこのヒロインの一つの捉え方ではあるが、チェーホフ自身の意図には適っていないと思われる。宇野重吉、前掲書、303-305頁を参照。
- 13) Чехов, Псс, XIII. 497. チェーホフと音楽との関連性については、例えば次を参照。神西清「チェーホフの音楽性に就いて」『神西清全集第5巻』。
- 14) チェーホフと絵画との関係を考察する上で、次の論文が参考になった。福岡加容「19世紀末ロシアの風景画におけるフランス印象派の影響—イサック・イリイチ・レヴィタン(1860-1900)を中心に—」(木下豊房編『19世紀末ロシアの思想と文化』千葉大学大学院社会文化科学研究科、2002年)。なおチェーホフの小説と絵画との関連を考察する上で、次の論文が参考になった。金子幸彦「チェーホフの小説」(『一橋論叢』第42巻第3号、1959年)。
- 15) Положкая, 314およびЧехов, Псс, XIII. 494を参照。またチェーホフの映画的思考については、浦雅春、前掲書、173-174頁を参照。
- 16) Положкая, 313-314。
- 17) 『手帖』に関しては、『神西清全集第5巻』他に解説があり、また全文が『チェーホフ全集第14巻』で翻訳されている。以下、『手帖』関連のカッコ内の数字はこの巻の頁数を示す。
- 18) Чехов, Псс, XIII. 478を参照。
- 19) エピホードフに関しては Положкая, 287-300に詳しい。
- 20) Положкая, 287を参照。
- 21) 同様の捉え方は、旭季彦『雑考チェーホフ劇』(新読書社、2003年)にも示されている。例えば同書205頁を参照。
- 22) ロパーヒンがラネーフスカヤを恋慕していたとする考え方に對して、チェーホフは明白には返答していない。1904年4月13日付けクニッペル宛手紙を参照。
- 23) Положкая, 314を参照。

- 24) シャルロットに関しては、Полоцкая, 300-316に詳しい。
- 25) チェーホフの世界観をめぐる、対立する二つの考え方が彼の生存中からロシアにあったことを、次の論文が示している。根村亮「文明の進歩と人間の進歩—セルゲイ・ブルガーコフのチェーホフ論をめぐる—」(『一橋論叢』第109巻第2号、1993年)。
- 26) フィールスに関しては、Полоцкая, 280-287に詳しい。また、Чехов, Псс, XIII. 483を参照。
- 27) 『桜の園』における会話の特徴については、例えば、次を参照。川崎浹『チェーホフ』(紀伊国屋書店、1970年)、下、第6章、浦雅春、前掲書、第3章。
- 28) Полоцкая, 283を参照。
- 29) Чехов, Псс, XIII. 502を参照。なおバラノフスキーは、アーニャが希望を象徴する存在であることを、手紙の中で早くも指摘している。
- 30) セルゲイ・ブルガーコフ、浅野知史他訳「ロシア革命における人神宗教」御子柴道夫編『20世紀ロシア思想の一段面—亡命ロシア人を中心として』(千葉大学大学院社会文化科学研究科、2005年)、69頁を参照。なおブルガーコフのチェーホフ観に関しては、前掲根村論文を参照。
- 31) 『チェーホフ全集』第11巻347頁。
- 32) 『チェブラーシカ』の主題歌「水色の客車」の歌詞は次のようである。「(1) 時はゆっくり過ぎていく。過去にはもう戻れない。過ぎ去った時を残念にも思うけど、未来はもっとすてきだよ。(2) もしかしたらいたずらに誰かを傷つけたかもしれない。それでも今日は終る。新しい冒険に向かって急ごうよ。速度を速めてね、機関士さん。(3) 空色の客車はゴトゴト走る。スピードを上げながら。なぜ今日という日は終るのか。せめて一年続けばいいのに。(リフレイン) 広がる大地に長い線路が延びている。そして地平線に突き当たる。誰もがみんないいことがあると信じてる。走るよ走る空色の客車。」
- 33) ロシアの風俗画の特徴については次の拙稿を参照。「エルメニョフの絵画について——ロシアの風俗画に関する一考察——」(『ロシア思想史研究』第2号、2005年)。

レイチェル・カーソンとその思想

小川 真理子

基礎教育課程

Rachel Carson and Her Sense of Wonder

OGAWA Mariko

Division of Liberal Arts and Science

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

1. はじめに

2004年の11月に、東京工芸大学情報館の公開講座で「レイチェル・カーソン ―自然に魅せられて―」という講座を担当した¹⁾。その際、受講者がレイチェル・カーソンを知っているかどうか聞いたのだが、参加者の1割程度しか知っている人はいなかった。また、知っている人でも、『沈黙の春』の作者であることくらいで、その素顔を知る人はほとんどいなかったようだ（ただ一人、「レイチェル・カーソンの講演だということで、聞きにきました」と講演の後で自己紹介してくださった方があった）。

レイチェル・カーソンは環境分野では知られているとはいえ、一般の知名度の点でかなり低く、その業績や現代への貢献度からするとかなりもったいない人である。そこで今回、日本におけるレイチェル・カーソンの普及も視野に入れて、主に“自然へのまなざし”という観点からカーソンについて論じてみる。

2. レイチェル・カーソンとその業績

1907年、ペンシルバニア州ピッツバーグ近郊にある農場で生まれたレイチェルは、自然の大好きな母親に育てられ、幼いときから自然に親しんできた。貧しい家庭ではあったが、成績優秀者に贈られる奨学金を得て、ペンシルバニア女子大学に進学する。この時点では作家になるつもりで英文学を学んでいたレイチェルだったが、2年生のとき、生物の先生の授業に影響を受け、また幼いときからの自然への憧憬もあって生物学へ専攻を変更した。当時の社会状況では女性の生物学者が活躍する土壤はなく、多くの人に反対された中での変更であった²⁾。

大学卒業後は、ホプキンズ海洋生物研究所、ジョン・ホプキンズ大学大学院で勉強を続けたが、社会はゆっくり研究することを許さなかった。1929年に世界全体を襲っ

た大恐慌で、カーソンの家族もペンシルバニアの家をたまたみ、カーソンが勉学を続けるボルチモアで一緒に住むようになる。また、その後の父親の死で、彼女は実質的に一家の経済的な支柱として、母、姉とその二人の子どもを養わざるをえなくなった。このため、科学調査部に仕事を求めていき、そこで「海の中」というラジオ番組の制作に携わるようになった。その後公務員試験を受けて、野生生物漁業局職員として採用された。

カーソンの仕事は主に野生生物漁業局の出す海の生物に関するパンフレットの編集であった。彼女はもともと作家志望であったこともあり、文章を書くことは得意であったし、その上自然を隅々まで探求する心を持っていたので、この仕事は適職だっただろう。しかし、その間に書いた文章があまりにも文学的であったためこれを月刊誌に投稿したことから、彼女の人生は違った展開を始めた。

1941年にカーソンは『潮風の下で』³⁾ という本を出版した。これは、もともと職場で作っていた自然保護ブックレットの序文としてカーソンが書いたものであったが、内容があまりにも深く、序文にするにはもったいないものであったため、上司のアドバイスで「海の中」というタイトルで月刊誌・アトランティック・マンスリーに投稿した。これを読んだ編集者が「本にしないか」と持ちかけて出版したものである。ただ、出版した1月後に第二次世界大戦が勃発してしまい、本どころではなくなってほとんど売れずに終わってしまった。

最初に出した著書『潮風の下で』は、残念ながら第2次世界大戦の影響を受けてほとんど売れなかった。しかし、戦後に出した『我らをめぐる海』⁴⁾ はベストセラーとなり、再び世に出した『潮風の下で』や次に出版した『海辺』⁵⁾ も熱狂的に世間に迎えられた。こうして、レイチェル・カーソンは自然を紹介するベストセラー作家として知られるようになった。

アメリカは戦後発展を続け、農業も発展してきた。しかし DDT などをヘリコプターで空中散布するようになると、これに抗議する訴訟が各地で起きるようになってきた⁶⁾。カーソンは農薬散布の結果がどうなるかを示した『沈黙の春』⁷⁾の執筆をはじめ、4 年間かけてこれを完成させた。

『沈黙の春』は発売前から大きな反響を呼び起こし、反対派からはカーソンへの中傷、農薬の安全性の強調、出版社への脅迫が、共感派からは多くの励ましが届いた。その反響の大きさは、時の大統領のケネディの記者会見で「DDT の広範な使用に対して科学者の間で関心が高まりつつあるが、農務省や公衆衛生局ではどのように対応するか」という質問が出たことでも明らかである。ケネディは「既に調査にかかっています。特にカーソンさんの本が出版された後ですが」と答えている⁸⁾。ケネディは直属の科学諮問委員会に調査を命じ、委員会は調査の末に「環境中における残留物質の増大は残留性のある化学物質の削減によってのみ抑制できる」という報告をし、『沈黙の春』の内容を支持した。この動きはその後アメリカ環境保護局の設置をもたらし、それ以降のアメリカの環境政策に大きな影響を与えるものとなった。

3. 『沈黙の春』

『沈黙の春』は、出版される前にまず雑誌「ニュー Yorker」に掲載されたが⁹⁾、その時点ですぐに大きな反響を呼んだ。特に化学薬品会社は、農薬の安全性をうたえるのに躍起になった。

これはすでに環境科学ではバイブルといわれるほどの本であり、読んでいる人も多いと思うが、論旨は次の4点からなっている。

1) 人間は恐るべき力を手にしてしまった。

カーソンの考えていた恐るべき力とは、一つは核(原子力)、一つは化学物質であると思われる。この両方を、人類は第二次世界大戦を通じて手にしてしまった。『沈黙の春』ではこのうちの化学物質に関して述べているのではあるが、カーソンは核に対して、大きな不安を感じていた。このことは『沈黙の春』の中でも随所に感じられる。またこの二つは、どちらも戦争が作り上げたものともいえる。戦争が終わり、原子爆弾の恐ろしさ、各国の核爆弾実験の脅威を感じ、また盛んに飛行機による DDT の散布が行われるようになって、その二つの力については特に感じるものがあつたであろう。

2) 生命の連鎖が、毒の連鎖になる。

DDT をまかれた木の葉は枯葉となって落ちる。

それをミミズが食べる、そのミミズを鳥が食べる・・・という生命の連鎖の中で、DDT はだんだん蓄積されていく。そして、思いもかけなかった生き物が死んでいくという結果になってしまう。逆に駆除しようとしていた虫のほうはすぐに耐性を獲得してしまい、それを駆除するのにはもっと大量の散布が必要になってしまう。

3) 最後は人間

食物連鎖の最後には人間が存在する。動物の中で濃縮された毒は、人間をも攻撃せずにはいない。癌、遺伝子の損傷などの危険が大きくなっている。

4) 別の道

『沈黙の春』の最後の章は、「別の道」と題されている。今まで世界が進んできた道は、破壊と破滅へとつながっている。ここで、別の道を行くよう、思案をめぐらせねばならないという警鐘を鳴らしている。

このように、『沈黙の春』は地球規模の環境悪化を告発し、環境保護の重要性を認識させる上で大きな役割を果たした。このため本書に対して、主に化学薬品会社から、出版に対する圧力や脅し、農薬擁護キャンペーンが次々と発せられたが、逆にこの本によって目を覚まされる読者も多かった。化学薬品への不安が高まる中、時の米国大統領ケネディが科学諮問委員会に農薬に関しての調査をさせるなど環境への取り組みが始まるようになった。これらの具体的な例については本論文の主題から外れるので、詳細は他の参考図書を読んでいただきたい^{10), 11)}。

『沈黙の春』は化学薬品(農薬など)の使用に関して告発している書ではあるが、それだけにとどまらない大きなテーマを投げかけている。

一つは、「第二次世界大戦後、右肩上がりに発展してきた科学に対する全面的信頼に、真っ向から疑問符をぶつけた」ことである。特に西欧では、産業革命以来多くの発見、発明が、人々の生活を豊かにしてきた。科学を発展させることが社会を発展させ、ひいては人々に貢献することであるという、科学至上主義を疑う人などいない時代だった。そこに、「科学といえども、使い方をきちんとしなくてはかえってうまくいなくなる」という一石を投じたのである。

『沈黙の春』の中でのもう一つの、しかし重要なメッセージは、「地球は人間だけのものではない、人間も自然の一部」ということである。これは四季折々の美しさの中で生活し、自然と人間が一体となった人間観を持ち続けてきた我々東洋系の人間には理解しやすいメッセージであるが、「人間中心主義」「人間尊重」が主であった

西欧においては革命的なメッセージであった。もともと西欧社会は神、人、動物、植物という階層構造の枠組みの中で育ってきた。それは創造主→人→自然（Nature）という構図であり、この構図は近代に至るまで連綿と続いてきて、西欧の人々のバックボーンともなっている¹²⁾。従って、人間対自然の図式において、人間は自然を征服するものであったのだ。事実、産業革命以来多くの技術的な革新があり、自然の脅威を克服してきたという自負もあった。それに対し、人間も自然の一部であるという考え方をここではっきりと述べたのである。彼女は、次のように述べている。

「私たちは世界観を変えなければならない。人間が一番偉い、という態度を捨て去るべきだ。自然環境そのものの中に、生物の個体数を制限する道があり手段がある場合が多いことを知らなければならない。そしてそれは人間が手を下すよりもはるかに無駄なく行われている」これからもわかるように、『沈黙の春』の内容は、それまで西欧の人々がよりどころとしてきた世界観、自然観の根本からの変革でもあったのである。

4. 『沈黙の春』を貫く自然への愛

実はカーソンは、『沈黙の春』を自分から書きたくて書いたのではない。アメリカでは当時、飛行機による農薬の散布が行われていたが、空からのDDTの散布によって、大量の鳥や魚が死んでしまう事件があった。これに対して、この「大量虐殺」をやめさせようという自然愛好家の投書が新聞に載り、やはり空中散布に怒りをもっていたカーソンの友人のオルガ・ハキンズによってそのコピーがカーソンに届き、同時にこの事件を援助するように頼まれたのだった。カーソンはそれを記事に書いてくれる人を探したのだが、結局見つからず、また魚や鳥が死んでいくのを見過ごすこともできずに、自分で書くことを決意したのだった¹³⁾。

もともとカーソンは声を大にして何かを告発したり、企業を相手取って論陣をはったりするタイプではなかった。それまでは自然、特に海をテーマとした自然作家であり、その方面の著書でのベストセラー作家でもあった。自然の不思議、自然の魅力を読者に伝えることを大切にしている作家であった。そのような女性が、どうしてアメリカの巨大企業、というより近代社会を相手取った告発をすることができたのだろう。

幼いときからカーソンは自然に興味を持ち、虫や動物を友としてきた。最も幼いときに作った手作り絵本が動物をテーマとしたものであり、かつそこに登場する動物が全て自分が飼っている、または自分の農場で見かける動物であったということが、それを良くあらわしてい

る¹⁴⁾。単に動物を描いたのではなく、友達としての動物を描いたのである。また作家を志しながらも、大学2年生のときに自然の魅力に導かれて自然科学を専攻した話も有名である。

野生生物漁業局に就職してからは、海の生物に関するパンフレットや自然保護ブックレットの編集が大きな仕事でもあり、その仕事の関係で全米の国立公園調査などをしたり、海洋調査船に乗り込んで調査を見学したりするなど仕事においても自然を大に楽しみ、自然への畏敬の念は深まっていた。仕事以外でも、オーデュボン協会の主催する野鳥観察界などにも常に参加しており、1948年からは協会役員にもなっていた¹⁵⁾。

戦後『われらをめぐる海』を出版してベストセラーとなり、経済的余裕を得たカーソンはメイン州の海岸に別荘を購入した。ここで彼女は大好きな海を思う存分堪能する。次の著作である『海辺』の挿絵作家であるボブ・ハインズと一緒に、海の生物を何時間でも観察してすごした。汐の満ち引きが何回も行われる間ずっと潮溜まりで観察を続け、体が硬くなって動けなくなってしまうこともあった。また、別荘の隣人のドロシー・フリーマンも自然と読書の好きな女性であったため、非常に仲良くなった二人は自然をともに楽しんで過ごした¹⁶⁾。

このようにカーソンのまわりにはいつでも自然があり、それを楽しんでいたことが、『沈黙の春』の執筆に際しても、これを書かずにいられなかった原動力ともなったのは間違いない。農薬散布による鳥たちの大量死を知って、何もせずに手をこまねていることは、鳥への愛が許さなかった。「この本を仕上げなければツグミたちの歌を幸せな気持ちで聴くことができないでしょう」という言葉がそれを端的に語っている¹⁷⁾。

膨大な資料を整理して行う執筆は4年にもわたって続いた。その間、母の死、姪の息子のロジャー（姪が亡くなってから、カーソンが引き取って育てていた）の病気、そしてなによりカーソン本人がさまざまな病気に悩まされた。中でも乳がんが彼女の命取りになったのだった。しかし、おそいかかる悪条件をはねのけて本の執筆にあらためたもの、それは一般的な自然への愛ではなく、あのツグミを助けたい、あのスナガニに誉められたいという、具体的な鳥や動物への愛情であったと思う。

また、そのような自然への純粋な愛で裏打ちされているからこそ、『沈黙の春』が一般的な啓蒙書とは違って読んでいて嫌味がなく素直に読める、また深く考えさせられるものとなっているのである。

5. 『センス・オブ・ワンダー』

レイチェルのほかの著書とはちょっと違って、『セン

ス・オブ・ワンダー』¹⁸⁾は幼い子どもを持つお母さんに向けて書かれている。これはもともと「子ども達に驚異の目をみはらせよう」というタイトルで女性向けの雑誌「ウーマンズ ホーム コンパニオン」に掲載したエッセイである¹⁹⁾。カーソンは生前この本の出版を望んでいたが、命の時間がそれを許さなかった。そのため残された人たちが、カーソンの死後、これに写真をつけて一冊の本として出版した。

この本はメイン州の別荘で、姪の息子のロジャーと一緒に自然を楽しんでいる様子を描写したものであるが、カーソンの自然への考え方が全編を通して、難しい言葉ではなく若い女性にわかりやすい表現で書かれている。

まず印象的なのが、はじめに出てくる、嵐の夜に1歳8ヶ月のロジャーを毛布にくるんで海岸に降りて行く場面である。普通の親は、そのようなことはしない。夜、それも嵐の夜など美しいこと、楽しいことなどないと思っているからだ。しかし二人はそこで自然界の大きな力に出会い、心からわきあがるよろこびに満たされて一緒に笑い声をあげてしまう。ロジャーにとっては初めて、自然の力を見せられた場面だ。2、3日して嵐がやんだ晩も、今度はライトを照らしながら水際まで行ってみる。まだ強い風が吹き、波がとどろく中で、スナガニが大自然にたった一匹で立ち向かっている。我々が家の中でテレビを見たり眠ったりしているとき、他の生物のことなど全く念頭にないようなときでも、自然とそこでの生物の営みは行われているのである。つい忘れがちなそのことから、この本は書き始められている。

——私は子どもにとっても、子どもを理解しようとする親にとっても、「知る」ことは、「感じる」ことの半分的重要性さえも持っていないと固く信じている。もしも、もろもろの事実が将来、知識や知恵を生み出す種子であるならば、情緒や感覚は、この種子をはぐくむ肥沃な土壌である。幼年期は、この土壌をたくわえるときである。——

これはこの本の中で最も多くいろいろな人に引用されている部分である。まず自然に触れて、その中から自然の不思議を感じることで、そしてそれを深めていくことの大切さを、カーソンはその幼少時の体験で学んだと思われる。本の中ではロジャーと自分の体験を語りながらも、カーソンの心の中には幼い時に母親と一緒に触れた自然の体験がオーバーラップしていたであろう。カーソンの母は結婚前には教師をしていた非常に理知的な女性で、自然を愛し、幼いカーソンと一緒に自然探求をしていた。このエッセイを手にしたカーソンの母親は、読みながら昔を思い出して涙したという。

この、自然をそのまま認め、自然から学ぶ姿勢こそ、

カーソンの中心を貫いていた思想である。幼児期の体験以降も、常にカーソンは自然への限りない興味を抱いてきた。そしてそれが、特に幼児期の体験として大きなものであると、カーソンは教えてくれたのである。

6. 『沈黙の春』と『センス・オブ・ワンダー』

『沈黙の春』は、発売以前から賛否両陣営からの大きな反響を呼び、人々の目を環境問題に向けさせるだけでなく、実際の社会を動かした。その後も環境学の教科書的な存在として読みつがれていった。特に1960年代以降、フロンガス、温暖化、ホルモンやダイオキシン問題など、環境問題は次々と新しい矛盾を露呈してきている。癌の危険性だけでなく、ホルモン異常等『沈黙の春』では触れられていなかった危険もでてきている²⁰⁾。

しかし、「人間も自然の一部」というカーソンのメッセージはますます正しいものとして多くの人に認識されるようになってきている。このメッセージは1970年にはアースデイのうねりとなり、その後も世界中の消費者運動に引き継がれている。日本でも1988年にレイチェル・カーソン日本協会が発足しその理念を生かすべく活動している。

一方『センス・オブ・ワンダー』のほうは読みやすく、内容も平易であるということもあって、『沈黙の春』とは違う層の読者が多く、初めは若いお母さんに好んで読まれていた。しかしその後環境教育の観点から、その理念が大きくクローズアップされるようになってきた。つまり、子ども達にまず環境の悪化について認識させるよりも、自然を好きな子どもになってもらうことのほうが先なのである。それなしで、頭でいろいろな問題についてわかって、自然を守っていこうという原動力にはならないのだ。カーソンが数々の病気などの困難を乗り越えて『沈黙の春』を書き上げた力となったものが、自然への具体的な愛であったのと同じように。

アメリカでは子どものために「Teaching Kids to Love the Earth」という環境教育プログラムが開発されているが、これはカーソンの『センス・オブ・ワンダー』の思想を取り入れたものである。これを受けて日本でもNPO法人ティーチングキッズやセンス・オブ・ワンダー自然学校など、子どもたちに自然を体験させ、自然の不思議を教えるプログラムが活躍している。

現代の特に都会においては自然がどんどんと消滅していき、子どもの遊びも室内ゲーム、コンピュータゲームが中心になってきている。その中で子どもたちは体力も衰えたが²¹⁾、何かを実体験し、処理していく能力が著しく未発達になってきてしまった。そのことが、子どもたちの生きる力を弱めたり、精神的ももろく、すぐに切れ

る子を作り出したりしているともいえる。『センス・オブ・ワンダー』に啓発された環境教育プログラムはそのような自然の中で遊び、楽しむことを通して子どもたちの精神活動を活発にし、豊かな人間性を回復するのにこれからますますその価値を高めていくと思われる。

このように、『沈黙の春』のような大きな反響をもたらすことがなかった『センス・オブ・ワンダー』ではあるが、自然を学ぶ上では大きな指針として多くの人々の支持を得てきた。今でも、というか、現代になってますます、カーソンの自然への姿勢から我々が学ぶものは大きい。

7. おわりに

人間も自然の一部である、自然を知ることよりも、感じる事が最も大切なことである、というカーソンの考え方は、没後40年以上たった今も常に真理であり続けている。

しかし、『沈黙の春』で警告された自然の状態は、その後の多くの努力や京都議定書などの縛りにもかかわらずますます複雑かつ悪化している。確かに、環境の大切さを世界中が感じ、守ることが必要であるという理念は多くの国や人々に一般的になった。そのための法規制もかなり進んできている。それでもなお、今まで既に放出されてしまったフロンガスなどに加えて、多くの化学物質が今でも環境中に放出されている。

これは、人間がまだまだ「人間を守るために環境を守らねばならない」という意識から抜け出られず、自然と人間を対置して考えてしまうことと無縁ではない。都会の生活があまりにも自然から離れてしまい、自然を自分と一体として考えることがしにくい社会になってきているからである。

その意味でも、今後ますます環境教育の重要性は高まってくるだろう。特に幼い時期に自然に触れる体験をすること、自然への愛情を持てるようにすることは今後の地球環境の行く手に大きな違いとなって現れてくると思われる。『センス・オブ・ワンダー』のメッセージを我々

はしっかりと受け止めねばならない。

参考文献

- 1) 東京工芸大学情報館 秋期公開講座
- 2) 『レイチェル レイチェル・カーソン「沈黙の春」の生涯』
“Rachel Carson Witness for Nature” Linda Lear, Henry Holt & Co, 1997
- 3) 『潮風の下に』 “Under the Sea-Wind A Naturalist’s Picture of Ocean Life” Rachel Carson, Simon & Schuster, 1941 邦訳は上遠恵子訳、宝島社、1993
- 4) 『我らをめぐる海』 “The Sea around Us” Rachel Carson, Oxford University Press, 1951 邦訳は日下実男訳、ハヤカワ文庫、1977
- 5) 『海辺』 “The Edge of the Sea” Rachel Carson, Houghton Mifflin Company, 1955 邦訳は上遠恵子訳、平河出版社、1987
- 6) “Aerial Spray Program Imperils Wildlife” Beatrice Trum Hunter, Boston Sunday Herald, January 12, 1958
- 7) 『沈黙の春』 “Silent Spring” Rachel Carson, Houghton Mifflin Company, 1965 邦訳は『生と死の妙薬』青樹繁一訳、新潮社、1987『沈黙の春』（新装版）青樹繁一訳、新潮社、2001
- 8) “A Case Study on Environmental Contamination” Paul Knight, Rachel Carson Council Inc. 1964
- 9) “Silent Spring” in “Reporter at Large” The New Yorker 16, 23, 30 1962
- 10) “Since Scilent Spring” Frank Graham Jr., Houghton Mifflin Company, 1970
- 11) “Silent Spring Revisited” Gino Marco et al. American Chemical Society, 1987
- 12) 『神と自然の科学史』川崎謙 講談社 2005 p123
- 13) “Memorandum on the effect of commonly used insecticides on man and animals” Rachel Carson, February 2, 1958
- 14) 『レイチェル レイチェル・カーソン「沈黙の春」の生涯』 p31
- 15) The Wood Thrush/Audubon Naturalist Vols. 4-19
- 16) “Always, Rachel: The Letters of Rachel Carson and Dorothy Freeman, 1952-1964 — The Story of a Remarkable Friendship” Rachel Carson, Dorothy Freeman, Martha Freeman, Beacon Press, 1995
- 17) 同上 p394
- 18) 『センス・オブ・ワンダー』 “The Sense of Wonder” Rachel Carson, Harper & Row, 1965 邦訳は上遠恵子訳 新潮社 1996
- 19) “Help your Child to Wonder” Rachel Carson Women’s Home Companion, 1956
- 20) “Our Stolen Future” Theo Colborn, Dianne Dumanoski, John Peterson Myers, Dutton 1996
- 21) 「平成16年度体力・運動能力調査結果について」文科省報告

日本語と英語における空間語彙、「東・西・南・北」に関する一考察

——日・豪の語彙イメージ調査より——

恵 玲 子

基礎教育課程

A Study of Spatial Words in English and Japanese: Focusing on North, South, East and West

MEGUMI Reiko

Div. of Liberal Arts and Science, Faculty of Arts

(Received November 12, 2004 ; Accepted January 18, 2005)

I. はじめに

「ことば」は文化であると言われる。確かに「ことば」には、文化を表す働きをも持っている。また、その「ことば」は、その人間が置かれた環境や文化によって深く影響を受け、その言語にまつわるイメージが形成されるのも事実である。人は「ことば」を聞いた時、様々なイメージ、意味を思い浮かべる。そこでまず、「意味」の最小単位である「語」、特に世界共通と思われる人間の基本的行動に必要な空間表現、「東」、「西」、「南」、「北」の語彙を取り上げる。このテーマに興味を覚えたきっかけは、「言語文化研究の中心は、認識と言語の関係が重要な意味をもつ」という原口教授¹⁾のレキシコン講義からであった。

「東」、「西」、「南」、「北」の「語彙」は、我々の日常生活にごく自然に入り込んでいる。しかし、いったんこの語彙に注目してみると、この空間語彙は多方面の広がりを示すことに気づき驚いた。人間はこの基本的語彙をどの様に認識し、使用し出したのか、また異文化間ではどんな違いが生じるのであろうか、なぜ単純に方位を表現するはずの語彙がなんらかの価値観を伴うのかなどなどの疑問が生じた。

これらの分野については、語形成や、異文化間理解の先行研究が多く先の人々たちによって行われてきているが、「東」、「西」、「南」、「北」の語彙を中心に言語学的、かつ、異文化間理解の双方の視点でアプローチしているのではないと思われる。

そこで本稿では、Sapir Whorf の仮説理論や George Lakoff と Ronald W. Langacker 等が主張する認知言語学的視点よりこの疑問に取り組みたい。人間の基本的認識のあり方は世界共通と考えられるが、人は置かれた環境

により深く影響を受けることも事実である。その人間がどのように「東」、「西」、「南」、「北」を認識するかは、その人間が発する言語に大きく反映してくる。ここでは、この語彙を中心に、十代後半の日本人学生の語彙・イメージ感覚と豪州メルボルン在住一部市民の語彙・イメージ感覚をアンケート調査結果を手がかりに、日本語、英語において比較・検討し、語彙の構成、その意味、イメージの広がりなどを形態論・意味論的視点と、文化的視点より考察する。

1. 問題提起

東西南北の刺激語彙から思い浮かべた語彙、語彙イメージは一見恣意的に思われるが、はたしてそうなのであろうか。或いはそこになんらかの共通点があるのであろうか。

2. 理論的背景²⁾

George Lakoff (1990) が提案する不変性仮説 (the Invariance Hypothesis) — 認知言語学は人間の精神・脳の働きに関する様々な経験上の知見を基礎に置き、それによって全ての範囲にわたり言語学的一般化を行おうとする立場である。つまり、恋愛を旅になぞらえて理解するメタファのように、ある認知領域を別の認知領域の知識を使って構造化する認知マッピングを行う。そこでソース領域のトポロジー構造がターゲットで維持されるという仮説である。この仮説では、時間、量、状態、変化、行為、原因、目的、手段、カテゴリーなどの意味論の基本概念もメタファで理解されており、不変性仮説が成立する。ソース領域の認知トポロジーは、最終的には、イメージ・スキーマのトポロジー構造によって生み出されており、一見すると抽象的に見える推論が、基礎の部分

では、具体的なイメージによる推論であると主張している。人間の概念体系と言語体系に関わる広範囲にわたる規則性を特徴づける一般原理である。

本稿では、この仮説理論を採用して日本人、豪州人が「東・西・南・北」の空間語彙をいかに認識しているのかを考察する。

まず最初に現在我々が使用している「東・西・南・北」の語彙を辞書・辞典などからその「意味」を確認しておく。ここで使用した辞書、辞典、事典は『広辞苑 第五版』、『学研国語大辞典』、『漢字源』、*Webster's Third New International Dictionary Vol. 1-3*, *Merrian Webster*,³⁾ (WTNID)、*Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary* である。

II. 「東、西、南、北」の基本的な意味

1. 語の意味

Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary コウビルド英英辞典(改訂第4版)では、「東・西・南・北」それぞれ8種類の意味が記載されている。1. 方角、「東」の場合は、太陽の昇る方角、「北」は、太陽の昇る方角に向かって左側の方角とあり、「南」は、太陽が昇る方角にむかって右側の方角、そして「西」は、夕方に向かって日没の方角とある。残りの7項目の中には「風」の意味が「東・西・南・北」とにもある。その他の意味は辞書を参照されたい。また、日本語・英語の辞書、辞典、事典等⁴⁾も文末の資料を参照されたい。日本語において特筆しておきたい点は、『広辞苑』には、「ひがしー東」を(ヒムカシ)の転ヒンガシの約とある。大野晋⁵⁾の説明によれば、古くはヒムカシで、これは「日ー向カーシ」の複合語である。シは風の意や息の意から、方向をいうようになった語であると記している。

2. 日本語と英語の差

上記英語、日本語の辞書・辞典・事典に記載されている四語の意味を概観してみると、現代日本語では名詞だけであるが、現在の英語では名詞(地名・国名・他の固有名詞)と形容詞、副詞と3品詞があり、WTNIDには、動詞が記載されている。現代日本語では全て品詞は名詞であるが、古くは『漢字源』にもあるように日・英・中国語には、動詞があった。しかし、日本語の古語では「東する」といった表現になる。次に大きな違いは、4語「東・西・南・北」の語順の違いである。

日本語では、東、西、南、北の語順であるが、英語になると north, south, east, west となり、違う。このことについて『英米故事伝説辞典』には次のように説明しているので、引用する。

アイルランドでは「前のほう」を east, 「背後のほう」を west, 「前に向かって右のほう」を south, 「左のほう」を north といふことがある。これは昔から存在していた太陽崇拜の念から生じたもので、東は太陽の上る所であるから東に背を向けないのである。そして東を前としたから西・南・北がそれぞれ後ろ、右左となるわけである。(pp. 196)

東西において、太陽が基点となっているのでは変わりが無いが、英語圏では、自分たちの居るところ、自分の立脚地を中心に地球の縦軸、北・南を先に、そして横軸、東・西と決定したと思われる。これに対して日本は、横軸・縦軸の順で決定したと思われる。

「東・西・南・北」は空間での方向を表す語彙であるから当然空間領域をもち、基本的意味に①「地球上、地図上、地球儀上での方角」を示し、②我々生身の人間が五感を通して空間と接し、「風」の意味を共有していることに人間の認識のあり方が同じであることを示していて、よく納得できる。用法でも、「地名、あるいは地域名」に用いている。その他、一部で「宗教との関わり」に用いられていることも古代人、現代人を問わず同じ認識をしている、或は経験をしていると理解出来る。そこで次に、この点に関して、現在、日本人と豪州人がどのような認識をしているのか観察してみる。

III. アンケート実施とその結果

日本人学生対象⁶⁾

1. 実施日 平成14年7月上旬
2. 対象 大学1年生 316名
3. 方法 アンケート用紙⁷⁾を授業中に配布、記入後回収。100%の回収率。

豪州人対象⁸⁾

1. 実施日 平成15年3月から5月
2. 対象 メルボルン在住の豪州市民 30名
3. 方法 アンケート用紙⁹⁾をリーダー格の人、大学教育関係者に依頼、配布、郵送にて回収。

1. アンケートの結果—日本人の「東・西・南・北」に対する認識とその連想語

上位10番までに登場した語彙項目(ことば)を見ると、一見恣意的にみえるが、「東・西・南・北」の空間にこれだけ多くのことばが浮かぶのは、これらのことばから広がる語彙ネットワークが如何に広いかを示していると思う。これらは刺激語彙より思い浮かべたイメージや語彙がメンタル・スペースを通してイメージ・スキーマやプロトタイプの照合を経て脳内に投影されたもの・語彙と思われる。心理学の視点から観察すると、日常語は経験が豊富なため有義性が高いというそう。これは、言

語学的視点では多義性があるということになる。辞書の意味では日本語、英語とも各語彙に約8項目の意味がある。その多義性によりそれぞれの語の意味に伴うイメージも豊かなはずである。筆者は「東」は太陽の昇る方角ということで、基本語彙と思い、そうやってきた。しかし、大野晋によると、この基本的観念を表す「東」「西」が語根表にないそうである。これらの語彙は古くは複合語であったと言う。古代日本人の空間認識¹⁰⁾を氏は三つの視点よりとらえている。一つに、世界空間の垂直的把握、二つ目に世界空間の水平的把握、三番目に、生活の場としての自己の存在領域と、その領域外との区別の仕方である。さらに、ここで取り上げている「東・西・南・北」の中心的な方角を日本人の把握の仕方とインド・ヨー

ロッパ語族の「東・西・南・北」と比較して、把握の仕方の共通性を示している。インド・ヨーロッパ語族の諸言語は、「東」を「夜明け」「朝」「日の登る方向」として把握。もう一つの把握の仕方は、「前」「正面」としてである。待ち望んだ朝の光が厳粛に登り始めた時、人々は東を向く。人々はその方向を、前面または、正面と把握するのは自然であるとしている。

それでは、アンケートの結果の上位10番までに登場した語彙項目（ことば）を表にして挙よう。対象は日本人学生。

上記10位までに上った語彙を性質、色、地理的関連、自然、社会的関連とに分類してみると、下記の表4のようになる。

表1 上位10番までに登場した語彙項目（ことば）

	東		西		南		北	
1	東京	48	夕日	54	暑い	45	寒い	113
2	朝日	40	ヨーロッパ	28	暖かい	43	北海道	42
3	そのまんま東	25	関西	27	沖縄	29	北極	34
4	アジア	20	西洋	16	海	24	雪	21
5	日本	19	大阪	13	南国	24	白	19
6	関東	16	西遊記	11	南の島	16	北枕	15
7	太陽	13	西部劇	10	南極	15	北の国から	10
8	東幹久	11	西日	8	ハワイ	14	北極星	10
9	青	10	黄色	7	南こうせつ	11	風	9
10	麻雀	8	オレンジ	6	浅倉南（タッチ）	10	氷	9
			砂漠	6				

表2 東西南北のイメージ

	東	西	南	北
+イメージ	62	44	83	37
-イメージ	10	34	9	46

表3 性別と年齢別

	性別		
年齢	男	女	総計
16-20	163	147	310
21-30	4	2	6
総計	167	149	316

東西南北のグラフ¹¹⁾

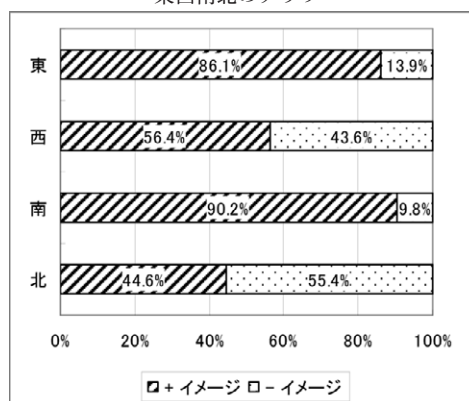


表4

	東	西	南	北
性質			暑い、暖かい	寒い
色	青	黄色、オレンジ		白
地理	東京、アジア、日本、関東	ヨーロッパ、関西、西洋、大阪	沖縄、南極、ハワイ、南国、南の島	北海道、北極
社会	そのまんま東、東幹久、麻雀	西遊記、西部劇、	南こうせつ、朝倉南（タッチ）	北枕、「北の国から」
自然	朝日、太陽	夕日、西日、砂漠	海	雪、北極星、風、氷

表4を概観すると大半の学生は、「東」のイメージ・連想語は、当然といえば当然であるが、本来の意味である自然現象の起こる方角、朝、昇ってくる太陽、朝日を連想し、地理的な認識として、日本、アジア、東京、関東を連想している。この内、関東、東京は「東」という字が引き金となっているとも思われる。文化・社会面では、音の連想からか、トンナンシャーペーのマージャンを思い浮かべているようである。また、その時活躍しているタレント名を同じ文字が入っているということで連想している。しかし、「東」に色の「青」が上げられるのは、予想していなかった。「西」も自然現象から夕日、西日は当然であり、そこから色のイメージ、黄色やオレンジが浮かぶのも納得がゆく。しかし、「砂漠」をイメージするのは、地理的認識からくるのであるか、自然現象から起こるのか分からない。西の方角にあるサハラ砂漠やアラブ世界をイメージしているのか定かでない。地理的には、ヨーロッパは西の方角にあり、関西、大阪も同様である。西洋、関西は「西」という文字が使用されているからであろう。社会・文化面でも、「西」という文字からの連想かもしれない。「南」は五感を経たの気候の暑さ、暖かさを捉え認識していると思われる。

地理的には南の方角や暖かい地域、島、海を認識している。「北」のイメージは地理的には北海道や北極を思い浮かべていて納得できる。「北」の気候は寒く、自然現象も雪、氷、風などを捉えて認識している。また、天空には夜空の北極星を思い浮かべて「北」を捉えている。色については、雪のイメージからか「北」を「白」と捉えている。最後に文化・社会面での習慣である、北枕が浮かんだのはそれだけ日常生活に関係がり、それを忌み嫌うものとしての価値認識が深く「北」と関連し認識されているようである。

したがって「東・西・南・北」のソース領域の構造で写像された部分は認知上のトポロジーを維持していると思われる。イメージ・スキーマの認知トポロジーがそれ自体の推論型を規定していることから、メタファー的写像の介在によりイメージの推論型が抽象的推論型に投影されている、と考えられる。

古代人が天体を観察して、太陽、月、星など自分を取り巻く大宇宙に驚愕し、畏敬の念を持ったのは自然であると考えられる。またそこから天体の循環一朝、夜をまた1年の周期を体験して、移動する星の中に不動の星を発見したり、時、季節の移り変わり、ものの移動、経過に気づき、それらから得た知識を利用するようになったのも自然である。「東・西・南・北」の命名は天体宇宙の観測なしではありえなかったはずである。その証拠¹²⁾

は数々の東西の神話や天文学書の中に見出される。この天体観測により時間、状態、変化、行為などの概念を含んだ暦にメタファー的写像がなされるのは自然である。元々暦は天体観測より誕生したものであるから。

次に「色」について触れる。4方位には「色」は関係ないはずであるが、「風」の意味より「色」が関わってくるようだ。『風の事典』(pp. 133-136)によると風には本来色はないはずであるが、風の中の浮遊物により風の名前につけられた色があるようだ。それらは、アオ、アカ、クロ、シロの四種類。アオはアオキタ・アオギタで、アカはアカカゼ・アカンボナライで、クロとシロはクロバエ・シロバエである。

アオは北の風、アオが主に北風につけられた形容詞であるのに対して、黒と白は南風につけられた形容詞。クロハイ・クロバエとシロハエ・シロバエ。黒い雲の下で吹くハイ・ハエの風と白い雲の下で吹くハイ・ハエの風である。

「風に色をつけて呼ぶ」のは西日本においてである。アカンボとは空が赤くなっていることである。空が赤くなって吹くナライの風がアカンボナライである。ナライは関東地方に吹く北東風である。巻き上げられる赤土の本場の東京の西部一帯には関東ロームの露出した畑がかってはあった、と記されている。しかし、学生は「北」に北海道や雪をイメージして「白」とするのは、自然であり、「西」に夕日をイメージし黄色やオレンジを思い浮かべるのも自然である。日の出により命名された「東」に「青」は出てこないの、筆者には中国の陰陽五行の影響も大きいように思える。

次に、その他上位には出現しなかったが、文化・社会を反映する特筆すべき語彙を記す。

例：「東」→東洋、極東、中国、東ティモール、東日本、東北、東方見聞録、エデンの東、龍、青龍、鬼門、青春、東ちづる、など

「西」→京都、黄色、白、西風、インディアン、ウエスタン、ウエスタン・カウボーイ、すいか(西瓜)、落ち葉、白秋、仏の国、雅やか、西郷隆盛、井原西鶴、西川きよし、西田敏行、など

「南」→赤道、太陽、南十字星、九州、トロピカル、アメリカ南部、南米、サイパン、サモア、ニュージーランド、オーストラリア、フィジー、珊瑚礁、南アフリカ、発展途上国、第三世界、楽園、南京、朱雀、赤い夏、青空、開放、かもめ、南北戦争、南北朝時代、サザンオールスターズ、南国の野菜・果物(椰子の木、カボチャ<南瓜>、ゴーヤ、バナナ、パパイヤ、パイナップル、さとうきび)、など

「北」→白、黒、寒い、風、北朝鮮、北京、北方領土、玄武、北枕、死、鬼門、縁起が悪い、など

上記した語彙を概観しているとまさしく日本人学生の思い浮かべた語彙、イメージは中国の五行・干支・暦などの影響を受けているところが伺える。ということは、学生自身気づいていないと思われるが、日本社会の根底にこれらの思想が浸透していて、その結果、大半は他の媒体（TVやマンガなど）から十代の学生の脳裏に浮かんだものと思われる。

ここでは、中国の四神信仰に入らないが『東・西・南・北・右・左』（p.33-36）によると、「東・西・南・北」の四方向を守る神の起源が周代（前1027-前227）にあり、その信仰が日本へ伝来したようである。周の政庁は、天・地・春・夏・秋・冬の六官庁に分かれていたそうだ。その中の春官が職域によって四つの旗を用いていたそうだ。交龍、熊虎、鳥隼、亀蛇という旗紋がそれぞれ、東、西、南、北と漢代の四神に推移したのであろう、と記している。さらに四神に春夏秋冬、方向、配色を配して日本の生活に永らく影響を与えているようである。そこで筆者が参考までに表5を作成した。

表5 四神と方位、季節、配色

方位	東	西	南	北
季節	春	秋	夏	冬
色	青	白	朱（赤）	玄（黒）
漢代の四神	青龍	白虎	朱雀	玄武

何度も言及するが、思い浮かんだ語彙は、一見恣意的におもえる語彙も不変性仮説を導入するとごく自然に理解できる。瀬戸賢一（2001, p. 191-269）は『空間のレトリック』で境界のある空間、「入れ物」としての空間、「内」と「外」のメタファー、「入れ物」と「中身」のメタファー、方向性のある空間、「上」と「下」のメタファーと投射認識について記述している。これらの認識はすべて学生が「東・西・南・北」を刺激語として思い浮かべた語彙、イメージの喚起プロセス、或は認識状態を示していると思われる。つまり、「東・西・南・北」それぞれは、地球上にいる人間が天空を仰いで太陽が昇る方角を「東」と決め、四方位、次に北東・南東・南西・北西を区切り、さらに十六方位に区切ったわけである。空間においてであるが、区切られた空域は「入れ物」と「中身」のメタファーが成り立つ。平面であれば地図となる。空気が対流すればその空域内より外の方角へ、気体が移動し、その移動の方向が風向きとなる。そこには風の経路が出来、風力も発生する。「東・西・南・北」は個々のメタファー的写像のイメージ・スキーマ構造を形成する。

地理的（地形、気候、地名等）なかわりでは、地球を「入れ物」と見たて、日本を中心に「西」に「ヨーロッパ」という中身があり、自己あるいは、東京を中心に日本列島を「入れ物」に見たてて「西」に「関西という中身」をイメージしている。

世相を反映しているものに、その時代のタレント名が「東」「南」に登場しているが、これは同じ「字」又は、「音」が引き金になったものと思われる。

文化的習慣面においては、「北枕」が上がっている。日本では、死者は北枕にするが、キリスト教では、人を葬る時は足を東方に向けるそうだ。それは復活の希望を示すためとのことである（『英米故事伝説辞典』pp. 196）。「西」に対しても「日没」や「西方浄土」などのことばのイメージからか、学生も「仏の国」を挙げている。

「東・西・南・北」のプラス、マイナスイメージでは、約55%の学生が「北」のイメージは「寒い」、「鬼門」とか「縁起が悪い」、また問題を孕んだ「北朝鮮」や「北方領土」を上げ、マイナスイメージが色濃く伺える。これに対して、「南」のイメージは約90%が肯定的イメージを持っている。登場した語彙リストを概観しても、南の明るく、暖かい気候、豊かな土地、豊富な果物・野菜、これから発展していく、など若者の感性が伺え、「南・北」イメージの差を感じる。

ここで「上・下」のメタファーに触れる。瀬戸賢一¹³⁾によると「上・下」のメタファーは倫理面で向上と墮落の象徴を生む、と記している。現代の地図では北は上である。上下のメタファーは内外のメタファーと並んで、もっとも重要な認識上の軸をなしている。天上と地上と地下とを結ぶ垂直軸でもある。「上・下」の軸はもっとも安定した軸である。身体知覚からも床を離れて立ちあがると、活動状態にはいる。直立と横臥は、生と死を象徴する。このような認識から、夜の天空で北の定位に現れる「北斗星」が中国では皇帝と結びつくのは納得が行く。遊牧民であれば、狩猟は昼夜問わず獲物を狙うのであるから、天空を仰いで「北斗星」を羅針盤に利用するのも自然である。同様に航海においてもしかりである。今回の学生アンケートでは「北」のイメージにはマイナスが多かったが、この反面、次のような考えもある。京都では北のほうへ行くのを「上がる」、南の方へ行くのを「下がる」というそうだ。これは、北寄りに御所があるため、北の方角が価値の中心と結び付くからであろうと瀬戸は言う。

『日・中・英言語文化事典』によると、中国において北と南の関係では、天子は北側に座し南に面したのに対して、臣下は北に向かって座り「南面对北面、君対臣、長対幼」が対応するとされている。「南北・東西」の各

イメージはどちらが良い悪いということではなく、時代、環境そして文化に深く影響を受け、価値観も変わってくる。

次に豪州人、ここでは豪州ビクトリア州、メルボルン在住の限られた人々になるが、彼らの認識を分析してみよう。

2. 豪州人の「東・西・南・北」に対する認識とその連想語¹⁴⁾

豪州人のアンケート協力者は30名で、その内、男性は10名、女性が20名であった。「東」、「西」、「南」、「北」の各語彙に対してのどのような語、語句が思い浮かぶかの問に対して以下のような回答を得た。母数が少ない為、初めの上位5番目まで挙げる。「東」は、1位に「東海岸」2位に「アジア」3位に「東部郊外」、「異国風の」4位に「海岸」5位に「東アジア」、「中東」、「日の出」。「西」は、1位に「砂漠」2位に「西オーストラリア」、「西部郊外」3位に「自然のままの西部」4位に「西インド諸島」、「西の邪悪な魔女」5位には14項目挙がって、それらは「紙巻きタバコ」、「カウボーイ」、「Go west: 死ぬ」、「インド諸国」、「左」、「パース」、「政治」、「郊外」、「日没」、「戦争」、「ウエスト・バンク」、「西風」、「西棟」、「西部の人: 西欧人」であった。次に「南」はどうであろうか。1位に「南極」2位に「下」3位に「寒い」4位に「南オーストラリア」、「タズマニア州」5位に「南極大陸」、「オーストラリア」、「海岸」、「メルボルン」、「ペンギン」、「南風」と6項目が挙がった。最後に「北」はどうであろうか。1位に「北極」2位に「北風」3位に「上」4位に「クイーズランド州」5位に「寒い」、「太陽」、「シドニー」と挙がった。

「南」、「北」に関しては、上位5位までに挙がらなかったが複数回答のあった項目を参考までに挙げる。「北」の6位に「暑い気候」、「北半球」7位に「コンパス: 羅針盤」、「南太平洋の島々」、「サンタクロース」、「回帰線: 熱帯地方」8位に12項目挙がり、それらは、「アラスカ」、「微北西」、「サイクロン: 低気圧」、「最北クイーズランド州」、「ホリデー: 休暇」、「暑い」、「メルボルン」、「北準州」、「郊外」、「日光」、「日焼け」、「暖かい気候」であった。

次に「南」にゆく。6位は「寒い気候」、「南半球」、「風」で、7位には6項目あり、それらは、「海岸: 沿岸」、「海カモメ」、「雪」、「南メルボルン」、「南の境界」、「サウスパシフィックというビール: 『南太平洋』というミュージカル」であった。

これらの語彙、語句リストを観察してオーストラリア

のビーチカルチャーを想定すれば、1位、4位とも南にあるメルボルンからは、「東」といえば東部の海岸が浮かぶのは納得できる。また語の「イースト」のイメージより3位、5位に上った「アジア」や「日の出」を思い浮かべるのもよく理解できる。さらに、調査をした時点では、中東では戦争をしていたので、その影響も伺える。

では、「西」はどうであろうか。オーストラリア大陸をイメージした時、中部、西部は広大なグレート・ヴィクトリア砂漠やギブソン砂漠、グレート・サンディー砂漠が連なるのでこれも納得できる。地理的にも西には、西オーストラリア州があり、大陸中央部はまだ開発が進んでおらず自然のままの西部が残っているようである。今回豪州北部中央のノーザン・テリトリーを旅行して砂漠の様子が良く理解できた。

このリストの中で文化を反映して面白いと思ったのは、「wicked witch of the west (西の邪悪な魔女)」であった。この語句のイメージは、英語圏の子供が特に、米国と思われるが、『オズの魔法使い』を良く見て育ち、それを思い浮かべたようである。オーストラリアは英語圏なのでテレビ番組等が沢山英国、米国より輸入されている。

地理的環境が色濃く伺えるのは、やはり南半球にある豪州は、気候が反対で南面は「寒い」と言った所や太陽が南天を移動するのではなく、北天を移動し、「北面に面した良い部屋」と言った表現からも違いが理解できる。

以上の語彙・語句をざっと概観しても、方位の空間言語、「東・西・南・北」から思い浮かんだイメージは、古典的な意味論、或は生成文法的な統語論解釈では説明がつかなかった語彙ネットワークも、Lakoffの言う認知言語学、又は「不変性仮説」を介すれば、良く理解できる。つまり、我々生身の人間の五感を通せば、イメージ・スキーマ構造をへて日本人学生と豪州人のアンケート結果から得た語彙イメージは、かなりの部分自然に説明・納得できるということである。山梨正明が言うメトニミー現象、内容と中身、主体と付属物との関係とも合致する。

空間語彙は領域を持つのでその方向の領域に囲まれたもの、地域が全て内容の対象となり、それを容器と見立てることが出来る。また、囲まれた目に見えない空気の移動は「風」となり、方位と「もの」の移動につながる。起点はその人間の立脚点から始まる。

もともとこの空間語彙は地球上の空間に便宜上日の出を起点に東西南北を決定したのであるから、メンタル・スペース上で物を投射して考えるのは自然であろう。

IV. 終わりに

たった4語の空間表現語彙、「東」、「西」、「南」、「北」がかくも広範囲なイメージと語の意味の広がりをもつ

表 6 上位 8 位までに上った複数語彙

North	No	South	No
North Pole	16	South Pole	13
North wind	13	Down	9
Up	10	Cold	8
Queensland	7	South Australia	5
Cold	5	Tasmania	5
Sun	5	Antarctica	4
Sydney	5	Australia	4
Hot Weather	4	Beach	4
Northern Hemisphere	4	Melbourne	4
Tropics	4	Penguins	4
Compass	3	South Wind	4
Islands	3	Cold weather	3
Santa	3	Southern Hemisphere	3
Alaska	2	Wind	3
by northwest	2	Snow	3
Cyclones	2	Coast	2
Far North Queensland	2	Seagulls	2
Holiday	2	South Melbourne	2
Hot	2	South of the Border	2
Melbourne	2	South pacific	2
Northern territory +	2		
suburbs	2		
Sunshine	2		
Suntan	2		
Warm weather	2		

表 6 上位 6 位までに上った複数語彙

East	No	West	No
East Coast	12	Desert	8
Asia	7	Western Australia	5
Eastern Suburbs	5	Western Suburbs	7
Exotic	5	Wild West	4
Beaches	4	wicked witch of the west	4
East Asia	3	West Indies	3
Middle East	3	Go west	3
Sunrise	3	Cigarettes	2
East meets West +	2	Cowboys	2
East Timor +	2	Indies	2
Easter	2	left	2
Eastern Religions	2	Perth	2
Holidays	2	Politics	2
oriental	2	Sunset	2
Religion	2	War	2
Right	2	West Bank -	2
Suburbs	2	West Wind	2
		West Wing	2
		Westerns	2

豪州人の性別と年齢別 N=30

	19才以下	20～29才	30～39才	40～49才	50才以上	無記入
男	2	3	3	2	1	
女	3	3	5	2	5	
合計	5	6	8	4	6	1

は、これらの語が我々日常生活の中に深く浸透しているからである。今回英語のアンケートの数は少数で、豪州人の語彙イメージとして一般化は出来ないまでも、ある傾向は伺え、複数挙がった語彙はおのおの方位語の意味ネットワークのプロトタイプとして見てよいと思う。日本語のサンプル数と英語のサンプル数が違うので正確な比較・照合はできないが、ある程度の傾向は見て取れる。基本的には東西南北の方位の認識は地球上に住む限り違わないはずである。

日本では、自然界にはよろずの神が存在するといったアニミズム的宗教が残っている。正月にご来光を拝むといった習慣があるのはその良い例である。

キリスト教においても同様であるようだ。『英米故事伝説辞典』によると、信条 (creed) を繰り返し言うときは、東方へ向かう (turn to the east) 習慣があるそうだ。キリストが暁 (Dayspring) であり、正義の太陽 (Sun of Righteousness) で、教会の祭壇 (alter) はその暁と復活 (Resurrection) を銘記するため、教会堂の東の端 (east end) に置かれている、とある。

世界的に、自然現象から、あるいは太陽信仰から「東・西・南・北」の語彙が生まれているので、人間の認識上では差がないが北半球、南半球という環境差、英語・日本語文化圏の差からくる違いは多少見受けられた。これらの違いを知っておくことは異文化を理解する上で誤解を避け、スムーズな理解に繋がるので大切である。特に「東・西・南・北・右・左・上・下」といった体験語彙あるいは空間表現語彙は即座の判断、反応が必要になる時があるからである。

現在の日本社会は先端技術の発達で非常に機械化されていて便利である。考え方も合理化されて現代的である。しかし、一方では陰陽五行の影響をうけた暦が日本文化の根底のところまで息づいているのも事実である。それは若者の語彙・イメージリストにも上ってきたことから理解できるし、年末書店に現れる暦からも伺える。

また、この研究より「東・西・南・北」に風の意味が最初からあることを知り、地球と常に結びつき、地球を擬人化して「地球の息」として「風」を捉えていることにも面白みを覚えた。

尚、今後の課題としてこれらの語彙ネットワークをもっ

と整理し、体系付けて、語彙認識の差に取り組みたい。

< 註 >

- 1) 原口庄輔、明海大学大学院応用言語学教授 東西南北のヒント、ご指導を頂きここに深く感謝する。
- 2) 坂原茂編『認知言語学の発展』p. vii
- 3) 以後 WTNID と省略。
- 4) Webster's Third New International Dictionary Unabridged and Seven Language Dictionary (WTNID) によると：
north adv. To, toward, or in the north: NORTHWARD
adj. 1. situated toward or at the north (the north entrance) (the north country) coming from the north (the north wind)
2. in the direction of the left side of a church looking from the nave toward the altar or chancel
n. 1. a: the direction of the north terrestrial pole: the direction to the left of one facing east: the direction to the left of one facing the sunrise when the sun is near one of the equinoxes b: the part of the sky lying to the left of an observer facing east c: the cardinal point directly opposite to south d: the direction along any meridian toward that pole of the earth viewed from which the earth's rotation is counter-clockwise
2. usu cap a: regions or countries lying to the north of a specified or implied point of orientation (as in the U.S. the states lying in general north of Mason and Dixon's Line and the Ohio river) b: something (as people, culture, or institutions) characteristic of the North (the North favored certain legislative proposals)
3. the north wind
4. often cap a: the one of four positions at 90-degree intervals that lies toward the north b: a person (as a bridge player) occupying such a position in the course of a specific activity
v. to move or veer toward the north

その他の南、東、西は上記辞書を参照されたい。

『広辞苑』には、「ひがし — 東」を (ヒムカシ) の転ヒンガシの約とある。意味には、

- ①四方の一つ。太陽の出る方。東方。②東風 (ひがしかぜ) の略。③京都に対して鎌倉幕府の称。④相撲で土俵の正面から見て左手。また、そちらから登場する力士。⑤江戸の劇場内で、舞台に向かって右側。大阪では左側をいう。⑥深川遊里の称。⑦浄土真宗の東本願寺派。信徒は「お東」と呼ぶ。⑧東ヨーロッパの国々の総称。以上8項目の意味が記載されている。また、「東」には「あずま」という読みかたもある。「西 — にし」の意味には (「し」は風の意か) ①四方の一つ。日の入る方角。西方。②西風の略。③仏教語で イ、西方浄土。ロ、西本願寺の略。お西。④相撲で、土俵の正面か

ら見て右手。また、そちらから登場する力士。⑤江戸の劇場内で、舞台に向かって左側。大阪では右側をいう。⑥新宿遊里の称。⑦西ヨーロッパの自由主義圏。
と以上「西」についても7項目の意味が記載されている。

次に「南 — みなみ」を記す。①四方の一つ。日の出る方に向かって右の方向。②南から吹いて来る風。南風。③大阪市南部、道頓堀付近から難波（なんば）にかけての繁華街の俗称。江戸時代の南新地に当たる。④品川遊里の称。

最後に「北 — きた」を記載する。①方角の一つ。日の出る方に向かって左の方角。②北風。③東京都二十三区の一つ。荒川の右岸にあり、旧滝野川・王子両区を統合。④大阪市北部の区。また、同区大阪駅南東一帯の繁華街の俗称。⑤江戸の吉原、大阪の曽根崎新地・北浜などの俗称。

つきに比較検討のため、『日本国語大辞典』第二版や『学研国語大辞典』を見てみる。

『学研国語大辞典』に記載されている内容は「東、西、南、北」が以下ようになる。

「東」：名詞：①方位の一つ。太陽ののぼってくる方角。「西」：名詞：①方位の一つ。太陽が沈む方向。②にしかぜ。「南」：名詞：①方角の一つ。太陽の出るほうに向かって右の方角。②南風。「北」：名詞：①方角の一つ。太陽の出るほうに向かって左の方向。北半球では寒い方角。②北風。

『漢字源』を参照する。

「東」：名詞：①ひがし。日の出る方角。五行では、木、色では青に当てる。

②動詞：ひがしする。ひがしの方へ行く。

③副詞：ひがしのかた。ひがしの方で。ひがしに向かって。

④ 「東ろう」凍 籠とは、じめじめしたさま。

⑤名詞：あるじ。主人。

日本語：あずま。京都からひがしの地方。時代によって範囲が違うが、平安時代ごろから、箱根山以東の地方をいった。関東。

解字： 象形。中にしん棒を通し、両端をしばった袋の形を描いたもの。太陽が地平線をとおしてつきぬけて出る方角。

名付け：あがり・あきら・あずま・き・こち・はじめ・はる・ひがし・ひで・もと

下付き：店東・日東・極東・近東・関東

「西」：名詞：①に。日の沈む方角。五行では金、季節では秋、色では白に当てる。「関西」（中国では、函谷関より西、おもに近畿地方）

名詞・形容詞：東洋・中（中国）・和（日本）に対して、ヨーロッパのこと。「西洋」の略。

名詞：仏教：仏のいる死後の世界。極楽。西方浄土の略。仏教はインドから伝わったので、西方を仏の地と考えた。

動詞：にしする。西方に向かって進む。

副詞：にしかた。西に向かって。

解字：象形。ざる・かごを描いたもので、栖（セイ）（ざる状の鳥の巣）にその原義が残る。

ざるに水を入れるとさらさら流れ去ってざるが後に残ることから、日の光や昼間の陽気が、ざるの目からぬけるように流れ去る方向、つまり「にし」を意味することとなった。

名付け：あき・し・にし

下付き：東西・泰西・関西

「南」：名詞：①みなみ。暖気をとりこむ南がわ。

②動詞：まなみする。南方へ行く。

③副詞：みなみのかた。南方の方角では。南に進んで。

④名詞：『詩経』の周南と召南のこと。周の都からみて南方の国の民謡を集めたもの。

会意：草木を囲いで囲って、暖かい小屋の中に入れこみ、促成栽培をするさまを示し、囲まれて暖かい意。転じて、暖気を取りこむ南がわを意味する。北中国の家は北に背を向け、南に面するのが原則。

「北」：名詞：①きた。寒くていつも背を向ける方角。

②動詞：きたする。北のほうへ行く。

③副詞：きたのかた。北の方角では。北に進んで。

④動詞：にげる。敵に背を向けてにげる。「敗北」

⑤動詞：そむく。そむける。相手に背を向ける。

会意：左と右の両人が、背を向けてそむいたさまを示すもので、背を向けて逃げる、背を向ける寒い方角（北）などの意味を含む。

ほくそえむ：北そ笑む

下付き：敗北

5) 『日本語をさかのぼる』 pp. 158-161

6) 芸術学部学生の協力を得た。ここに深く感謝の意を述べる。

7) 日本語アンケート参照

8) Swinburne University of Technology の語学教職員と牧師様のご協力を得て、調査が成り立った事に深く感謝する。

9) 英語アンケート参照

10) 『日本語をさかのぼる』 pp. 152-181.

11) 「東西南北」に対する＋・－イメージの質問に回答した学生の中での＋・－の割合

12) 『神話のイメージ』第2章

13) 『空間のレトリック』 pp. 210-268.

14) 表6 参照

謝辞 宇都宮大学名誉教授田島穆氏やその他の方々に暖かいご指導を頂き、深く感謝する。

参考文献

安東伸介・小池滋・出口保夫・船戸英夫『イギリスの生活と文化事典』東京：研究社 1982

赤祖父哲二・川合康三・金文京・斉藤武生・ジョン・ボチャラアリ・林史典・半沢幹

『日・中・英言語文化事典』マクミランランゲージハウス 2000

Bloom, Paul & Mary A. Peterson, Lynn Nadel, and Merrill F. Garrett *Language and space*

MIT Press 1996

Delbridge, A *The Macquarie Dictionary* Macquarie University 1995

Fauconnier, Gilles *Mappings in Thought and Language* Cambridge Univ. Press. 坂原茂他訳（2000）『思考と言語におけるマッピング』岩波書店 1997

Fauconnier, Gilles・Sweetser, Eve *Spaces Worlds and Grammar* Chicago Press 1996

Fauconnier, Gilles *Mental Spaces* Cambridge Univ. Press. 坂原茂他訳（1999）『メンタル・スペース』白水社 1994

Gwinn, Robert P; Chairman *Britannica*4,8,11,12 Encyclopedia Britannica, Inc 1993

原口庄輔「右と左一言語文化的視点から」筑波大学 2002

原口庄輔「認識と言語・言語と認識を考えるために」筑波大学 2001

井上義昌『英米故事伝説辞典』富山房 1979

Johansen, Lenie *Australian Slang* Penguin books 1996

Jackendoff, Ray *Semantics and Cognition* The MIT Press 1983

渡辺敏夫『こよみと天文』恒星社 1983

Campbell, Joseph／青木義孝・他訳『神話のイメージ』大修館書店 1974

- 勝俣隆『星座で読み解く日本神話』大修館書店 2000
 バーバラ・片岡／西尾道子『聖書の英語』サイマル出版 1982
 Lakoff, George・Johnson, Mark, *Metaphors We Live By* The University of Chicago Press 1980 渡部昇一・楠瀬淳三・下谷和幸訳『レトリックと人生』大修館書店 1986
 Lakoff, George *Women, Fire, and Dangerous Things* The Univ. of Chicago Press 池上嘉彦・河上誓作 他訳(2000)『認知意味論』紀伊国屋書店 1990
 George Lakoff, 1990. 'Invariance Hypothesis: Is abstract reason based on image-schemas?' In *Cognitive Linguistics* 1: 39-74
 杉本孝司訳「不変性仮説—抽象推論はイメージ・スキーマに基づくか？」p. 1-59
 坂原茂編『認知言語学の発展』ひつじ書房 2000
 Little, William *The new Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles* Oxford 1978
 宮田登・深沢俊『日欧対照イメージ事典』北星堂書店 1989
 諸橋轍次『十二支物語』大修館書店 1988
 西岡秀雄『東・西・南・北・右・左』北隆館 1996
 日本認知科学会編『認知科学辞典』共立出版 2002
 日本聖書協会『聖書』日本聖書協会 1965
 新村出『広辞苑 第五版』岩波書店 1998
 大野晋『日本語をさかのぼる』岩波新書 1990
 大野晋『日本語について』岩波書店 1994
 大塚高信・高瀬省三『英語ことわざ辞典』三省堂 1978
 瀬戸賢一『空間のレトリック』海鳴社 2001
 瀬戸賢一『認識のレトリック』海鳴社 2001
 Sweetser, Eve E. *From etymology to pragmatics* Cambridge Univ. Press. 澤田治美 訳(2000)『認知意味論の展開 語源学から語用論まで』研究社 1998
 渋谷彰久『アメリカ英語背景辞典』小学館 1995
 関口武『風の事典』原書房 1985
 坂上務『暦と星座のはじまり』河出書房新社 2001
 稲田義行『現代に息づく陰陽五行』日本実業出版社 2003
 Della Summers *Longman Dictionary of English Language and Culture* Longman 1998
 坂原茂編『認知言語学の発展』ひつじ書房 2000
 サビア・ウオーフ／池上嘉彦訳『文化人類学と言語学』弘文堂 1980
 藤堂・松本・竹田『漢字源』学習研究社 2001
 時田昌瑞『岩波ことわざ辞典』岩波書店 2000
 竹林滋・小島義郎・東信行『ルミナス英和辞典』研究社 2001
 高木道信『同義性のメカニズム』北星堂書店 2004

日本人対象のアンケート用紙

I 貴方は、 1 男性 2 女性
 II 年齢 1 (— 15 まで) 2 (16 — 20) 3 (21 — 30)
 4 (31 — 40) 5 (41 — 50) 6 (50 以上)

貴方は、東、西、南、北と聞いた時、直ぐ頭に浮かんだもの、言葉はなんですか。
 あまり考えずにお書きください。 その時のイメージはプラスかマイナスかも、もし、
 あれば、記号で、(+、—) とご記入ください。

1. 東

2. 西

3. 南

4. 北

ご協力ありがとうございました。

Taylor, John R *Linguistic Categorization* Oxford Univ. Press 1995
 Vygotsky, Lev edited by Alex Kozulin *Thought and Language* The MIT Press 1986
 Wilkinson, Hugh E. & Robert F. Ilson *The Kenkyusha College English Dictionary* Kenkyusha 1999

渡邊よし雄『風水思想と東アジア』人文書院 1990
 ライアル・ワトソン『風の博物誌』河出書房新社 1986
 渡辺敏夫『こよみと天文』恒星社 1983
 山梨正明『認知言語学原理』くろしお出版 2003
 吉野裕子『陰陽五行と日本の文化』大和書房 2003

英語アンケート用紙

TOKYO POLYTECHNIC UNIVERSITY Questionnaire of north, south, east and west

by Professor R. Megumi

When you hear the following words — north, south, east and west, what kind of things, a word/words come up in your mind?

Would you please write them briefly and mark+for positive word/words or —for negative word/words with each word.

Please choose one which is suitable for you and circle it from Q1 to Q4.

Q1. You are ①. Male ②. Female

Q2. Your age is ①. under 19 ②. 20~29 ③. 30~39 ④. 40~49 ⑤. over 50

Q3. What's your first language? ①. English ②. French ③. Italian
 ④. German ⑤. Chinese ⑥. Polish ⑦. Other. Specify ()

Q4. How long have you lived in Australia? ①. Less than 3 years ②. 4~5 years
 ③. 6~10 years ④. 11~15 years ⑤. 16~20 years ⑥. Over 21 years

Please print.

North	word	+	—	words	+	—

South	word	+	—	words	+	—

East	word	+	—	words	+	—

West	word	+	—	words	+	—

Thank you very much for your kind cooperation!

学生、教員、大学分析シートの活用と授業アンケートの評価

牟田 淳

基礎教育課程

Application of Analysis Sheet of Students, Teachers, and the University and Evaluation of a Class Questionnaire

MUTA Atsushi

Division of liberal arts and science

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

概 要

授業アンケートを様々な観点から評価を行った。授業アンケートの質問によって学生の教員、大学に対する意識に悪影響がある場合があることなどを指摘した。授業アンケートに代わるものとして学生、教員、大学分析シートによる分析を行った。結果として授業の成否は教員によってのみ決定づけられるものではなく、学生、教員、大学それぞれが相互の分析結果に深くかかわることわかった。これは、教員のみ授業アンケートを行うよりも、学生、教員、大学分析シートの類を用いて学生、教員、大学それぞれが当事者意識を持ち、責任を自覚して授業および授業環境に取り組むように仕向ける事が学生の実力向上に効果的であることを強く示唆している。

は じ め に

学生による授業アンケートが多くの大学に導入されてから久しい。これら学生による授業アンケートの目的は教員の授業改善であるといわれている。学生による授業アンケートに関する論文、本、ホームページなどの多くも、教員の授業改善を目的として論じられているものが多い¹⁻⁷⁾。それでは何故教員の授業改善が必要かという、例えば大学の教員は研究成果で大学にいるのだから、授業アンケートによって教育に関する関心、技能を上げることが重要であるということがあげられるであろう。

それでは、授業アンケートを徹底することにより授業が改善されたとして、どのようなプラスの効果があるのかを検証する必要がある。例えば旧国立大学の教員は一般に私立大学の教員と比較し、研究に時間をあてる事ができるが、その分教育に時間をとることはできない。教育義務も少なく、東京大学理学部物理学科の教員の場合、1990年頃で学部の授業が年1-2コマある程度である。授

業などの質は私立大学のほうが高く、きめ細かい教育が行われている。にもかかわらず教育の質は低い旧国立大の方が顧客である学生に人気があるのは何故だろうか。

幾つかの大学では授業アンケートを公表する等、アンケートを徹底させる大学も出てきている⁸⁾のだが、私立大学の方が旧国立大学よりも教育が充実している現状を考えると、いわゆる「授業アンケート」に依存し、徹底すればよいという方向以外の方法を模索する必要がある。また、授業アンケートそのものに欠点がないということはありえないのだから、それらの欠点を調べ、改善する努力、研究を平行してきちんと行うことが必要であろう。

それでは現在、学生は授業をどのように考えているのだろうか。これを見るために、教育機関や教員から独立した機関の資料を見てみよう。有名なサイトに「みんなのキャンパス」⁹⁾と言う有名なサイトがある。このサイトは全国の多くの大学の授業の授業評価を学生が書き込んだものであるが、学生の書き込みの多くは単位のとりやすさ、単位のとり方、授業内容についてであって、現在大学、教員が必死に取り組んでいる教員の授業技術に関する書き込みはほとんど見られなかった。

一方、教員から見た授業アンケートの欠点にはどのようなものがあるだろうか。あるとすれば、どのような改善点が必要だろうか。授業アンケートに関する問題点の議論の多くは、「学生の資質、資格」に着目したもの^{2,3,5,6)}が多い。これらをどう捉えるかは人それぞれだが、本論文では別の観点から見ていこう。

学生の感想欄に「この授業は良い授業でした」とか「導入が良かった」等々、書いてあることがある。これを見て、嬉しく思う反面、何か変だなと疑問を感じることもある。また、「授業の出席率を上げるためには学生に授業内容に興味を持ってもらえるよう工夫する必要が

ある¹⁰⁾」等、教員に教育レベル向上を促す資料が沢山公開され、そういった資料を読み、なるほどと思う反面、やはり何か変だなと疑問を持ってしまう。

この疑問を「当事者意識」という観点から見てみる。授業を出席するかどうかと言うことは、学生の当事者意識、教員の当事者意識（出席に値する魅力的な授業をする）、大学側の当事者意識（休みがちな学生指導など）が重要であろう。しかしながら、授業アンケートによってそのうちの教員分がクローズアップされてしまうわけである。その結果、「きちんと出席しよう」とか「学生に出席するよう指導したり教員をサポートしよう」と言うよりは、「教員が努力すれば出席率が上がる」と学生、教員、職員も考え、授業アンケートにより授業出席に関する学生、大学側の当事者意識が薄れてしまう可能性があるのである。先ほどの疑問は、当事者が教員のみと考えられていることに対する疑問なのである。このような状況は、教育レベル低下にもつながる可能性がある。教員の教育レベルは昔より上がっても全体のレベルは下がる可能性があるわけである。大学のレベルを上げるためには、教員の当事者意識だけでは困難で、どうしても学生、大学の当事者意識も重要になってくる。

この学生の「当事者意識」は実は授業アンケートによって大きく変わった。アンケートは授業の現状を把握するツールである一方で、アンケート自体がアンケート対象者の意識を変化させることも出来るのである。

本論文では、アンケート自体が与える影響と改善を論じ、新しいアンケートとして学生、教員、大学分析シートなるものを試行し、その結果を議論する。そして、学生、教員、スタッフ（職員）の相互協力、当事者意識向上と言う考えが重要であることを論じ、その考えと似た他大学（慶応大学）の新しい取り組みである SFC-SFS（Site For Communication among Students, Faculty and Staff）などを紹介していく。

授業アンケートが学生の教員、大学に対する意識に与える影響

授業アンケートの目的は授業改善であるといわれており、その授業アンケートによって大学の顧客である学生の実態をつかむことができると考えられている。しかし、実際のところそれは正しくない。マーケティングの分野では、質問内容を十分に検討しないと正しい結果が得られないことが知られている¹¹⁾。

例えば都会の眺めの良くないレストランで、眺めを気にすることなく気持ちよく食事を楽しんでいた顧客に「レストランからの眺めは良かったですか」と質問すれば、それまで眺めを全く気にしていなかった顧客は「あ

のレストランの眺めは良くない」とレストランに対してマイナスイメージを持ってしまう。その結果、アンケートを実施することにより、それまで不満を持たなかった人々が不満をもつ場合がある。アンケートにより、アンケート対象者の満足度、意識が変わってしまうのである。

つまり、質問それ自体が、それまではなかった新たな需要、不満、満足を生むのである。似た事情は医学や自然科学の世界では広く知られていることであり、例えばレントゲン検査で何回も肺がんの有無の検査をすると、X線被爆して、もともと良好だった肺の状態が変化して肺がんになってしまうなどである。だから、「学生に質問をする」という行為自身が「質問によって学生の意識を変えてしまう」という可能性を、十分に検討、計算して行う必要がある。

さらに詳しく言えば、アンケート等の内容によって、逆に学生の需要そのものも変化する。言い換えると、アンケートの内容等により、学生の「需要」を作り出すことができるし、また需要を減少させることもできる。

具体的に幾つかの事例を考察する。アンケート項目は教育ソフトウェア（株）のアンケート項目¹²⁾並びに授業アンケートのモデルケースとなった慶応 SFC のアンケート項目⁷⁾から選んだ。

「この授業では、黒板、OHP、ビデオ、スライドなどの使い方が効果的だった」というアンケートを学生にすると、ビデオやスライド等を使わない教員に対して学生にネガティブな気持ちを持つようにいくらか仕向けていることになる。つまりは「教員はビデオやスライド等を使うべき」という新たな需要を、アンケートを通じて作り出しているわけである。

「シラバスに沿って授業は行われた」というアンケートは「小学校～高校のように、大雑把な進度目標を学生に示して、学生の理解度など状況に応じて内容、進度を変更すべき」という学生の需要を減少させて、「大学の授業は学生の理解にあわせるよりもシラバスどおりにやるべき」という学生の需要をアンケートが増加させているのである。

これと似た例として、「教材、テキストは適切で、わかりやすい授業であった」というアンケートと「あなたはきちんと勉強にはげみ、授業を理解しましたか」というアンケートを考える。前者は社会通念上の学生としての責務を果たさなかった学生も、学生自身がそれを教員の責にあると自覚するであろう。もちろんこのことは学生、そして優秀な学生を集めたい大学にとってもマイナスである。

アンケートの存在によって、学生の教員、大学に対する意識も変化した。従来の学生は教員にそれなりの敬意

を払っていたが、授業アンケートの存在により、学生の教員に対する敬意は大きく減少した。このことは、大学教育にも大きく影響を与えているであろう。教育機関において、学生の教員に対する敬意というものはないよりもあったほうがはるかに学生に対して効果的な教育ができる。もちろん、教員に対する敬意なしでも素晴らしい教育ができる教員がいないわけではないが、同じ教育能力であれば、学生が教員を尊敬しているほうが、そうでない場合よりもより多くの学生の実力を向上させることができるであろう。

商品売る際、「ブランド」という商品に対する信頼が顧客の購買意欲にとって重要¹³⁾であるのであるが、学生の教員に対する「大学教員というブランド」を低下させるのは、大学にとって不利益な面があるであろう。

もう一つ、アンケートによって大きく変わった学生の意識は、「当事者意識」であろう。アンケート項目の大半が教員に関するものである現状は、「授業取り組みの当事者は主に教員にある」という意識を増幅させる。逆に授業アンケートの大半が学生に関するものであれば、「授業取り組みの当事者は主に学生である」という意識が増幅するであろう。このように、アンケートの質問項目の比率は大きな影響を与えるのであるが、現状はほとんどの大学におけるアンケートが教員に対する質問で、学生、大学に対するものが少ない。この結果、授業の当事者である学生の当事者意識が減少し、傍観者の立場から授業を評価するのではないだろうか。一方、三重大学における授業評価は質問事項10項目のうちの3-4個（1個は学生、教員双方にかかわると考えられる）が学生に対する質問¹⁴⁾であり、このようなアンケートをすれば学生、教員双方が当事者であると意識するであろう。

学生のモチベーションを上げる手段としての新しい授業アンケート

現状分析は非常に重要な要素なのであるが、現状分析自身が相手を変えてしまう危険性があるので、アンケートの方法には十分に検討しなければならないことを論じたわけだが、それではアンケートの内容に関して大学にとってマイナスにならないような内容にするためにはどうすればいいのだろうか。その事を考えるために、ここでアメリカの著名な経済学者ガルブレイスの文章を引用する。

こうした社会では、それまでの経済学の大前提が成立しなくなる。それは、消費者のニーズがあるから、生産者がモノを生産するという概念である。確かに、衣食住の必需品の売買が中心の経済社会ではそういうこ

とが言えたかもしれない。しかし、「ゆたかな社会」では、消費者の要求はセールスや広告によって作られることもあるのである。生産者の側が需要を引き起こすわけで、この結果、経済の主役は、消費者から生産者に移っていくのだ。

ガルブレイス わが人生を語るより¹⁵⁾

一般の人々は消費者の満足を得られればモノは売れるから消費者がどうすれば満足するかを調べたり、消費者の需要を一生懸命調べたりする。それを極めれば自然とモノは売れると考えるわけである。しかし、「ゆたかな社会」¹⁶⁾では、生産者若しくはサービスを提供する側が、私たちのモノやサービスを購入すれば素晴らしいですよということを、消費者に説得し、納得してもらうことによって消費者の需要を作り出しているのである。つまり、消費者に対しては生産者がリーダーシップを取ってモノやサービスのセールスをしなくてはならない。もちろんこのような状況はガルブレイスの文献17で議論されているように、様々な問題をはらんでいる。しかしながら、生産者が主導的な役割を果たして消費者に接するという意識は重要であろう。

このように考えるならば、授業アンケートをより積極的な意味で学生の自覚、モチベーションを上げさせるためのツール、大学の宣伝のためのツールとして活用するという方向性も考えられるであろう。例えば「あなたは主体的に授業に取り組みましたか」とか「あなたは授業中、積極的に教員に質問し、レポート問題を図書館やインターネットなどで調べましたか」とか「課題で提出された学生の作品の中で、最も素晴らしいと思う作品はどれですか」などの質問をして、学生を自ら進んで勉強に取り組むように仕向けるなどである。

現状分析をするにしても、大学のマイナス宣伝にならないような質問の仕方が重要である。例えば1980年代、筆者が学生であった頃有名大学に沢山の学生を送り出したある有名通信教育会社では、出題された問題に対してかかった時間は何分か、問題は難しかったか簡単か普通だったかを自己申告する欄があった。「自己申告」という形をとることによって、学生に通信教育会社にマイナスイメージを抱かせることなく、現状を通信教育会社が把握することができるわけである。

しかも、学生はその問題を解くのに時間がかかり、難しいと感じると、悔しいと感じ、一生懸命勉強するであろう。これをもしも、「あなたが出題された問題の難易度は適切でしたか」という質問をすれば、単に能力がなくて難しく感じただけの受講者も、アンケートをしなければ自分の能力がないことを反省したかもしれないのに、

アンケートの存在によって通信教育担当者だけではなく、その通信教育講座会社そのものにマイナスイメージを抱くであろう。

分析シート：授業の成否は教員のみで決まるのではなく、大学、学生、教員それぞれが成否に大きく影響する

授業アンケートを厳しくすれば大学は競争力を高められるという考えがある。しかしながら実際は、授業アンケートの徹底度と大学のランキング、人気度に正の相関があるという研究成果は見られない。実際、有名旧国立大学においては、私立大学と比較して授業がしっかり行われているわけではない。

その理由のひとつには、有名旧国立大学においては学生自身が優秀で、もともとモチベーションが高いということが上げられるであろう。例えば東京大学理学部のアンケート¹⁸⁾をみると、授業の難易度、授業技術など必ずしも平均的に良好な結果ではないのだが、沢山の優秀な学生を輩出している。このようにしてみると、大学の授業の成否というものは教員だけではなく、教員と学生が深くかかわっていることがわかる。

さらにもうひとつ重要な要素は他の授業とのバッティングの有無、時間割の配置、空調設備、教室設備の老朽化、他の授業の課題が影響していないかなど、個々の教員でなく大学全体の要因とみなすべき要素もある。

このようにしてみると、大学における授業アンケートとは、従来はあたかも教員評価であるような風潮があったが、授業アンケートに教員以外の学生自身、大学自身がどれだけ影響しているかを調べることは、従来型の授業アンケートの意味を考察する上で極めて重要であろう。そこで、学生自身の分析、教員の分析、大学の分析の3種類に分けた分析を学生に行わせた。これは授業アンケートといったよりも、「授業分析シート」と呼んだほうがよいであろう。分析シートの内容は表1のとおりである。

質問内容を作成する際、学生、教員、大学に対する質問の数が同じになるように配慮した。授業アンケートの質問項目数が、ほとんどが教員に関するもので、1-2問だけ学生に関するものであれば、アンケートを受ける側は教員に対するアンケートと受け取ってしまう。また、学生に対する質問がほとんどで教員、大学の質問が少なければ、学生は自分に対するアンケートと受け取るであろう。そこで、学生、教員、大学を対等に印象づけさせるため、問題数を同じにした。

分析シートはある大学の一年次の一般教養人間科学のある授業の全く同じ内容の授業について、二つのクラスで行われた。ひとつのクラスは他の授業とのバッティングが比較的少なく3限に開講された、受講人数が大人数

のクラス（以下Aクラスとする）、もうひとつのクラスは他の授業とのバッティングが多く1限に開講され、他の科目や課題などの関係から出席が困難との意見が多かった少人数のクラス（以下、Bクラスとする）である。

（表1） 授業分析シートの説明

- 1 授業活動への参加について（主に自分）
 - 1 私はガイダンス並びにシラバスで説明された範囲の授業内容を理解してから授業を履修した
 - 2 私は授業に遅れずに出席した
 - 3 私は課題を意欲を持って取り組んだ
 - 4 私は授業中、（内職、睡眠等せず）授業にきちんと取り組んだ
- 2 授業の内容について（主に教員）
 - 1 レベル 授業の内容は、適切なレベルであった
 - 2 学習効果 授業を受けることによって、芸術で活用される基本的な数学を習得できた
 - 3 動機付けの向上 授業を受けることによって、芸術における数学に興味を持ち、自ら学ぶ意欲が向上した
 - 4 授業内容に満足している
- 3 授業の設備、環境について（主に大学）
 - 1 教室の大きさに対する受講人数は適切であった
 - 2 開講時間帯、曜日は授業を出席するにあたり適切であった（他の授業や課題などの関連）
 - 3 教室のマイク、視聴覚機器は適切であった
 - 4 その他教室環境の満足度（空調など）

まず学生による学生評価、教員評価、大学評価がどのような相関にあるかをおおまかに図で調べるために、以下の調査を行った。それぞれの学生の分析シートの得点の合計点を学生、教員、大学ごとに合計する（5点×4＝各20点満点）。各学生の教員、学生、大学の得点をx、y、zそれぞれの座標とする。そして、 $x=y=z$ の直線を図に書き込む。この直線上の点は学生の得点＝教員の得点＝大学の得点となる直線を意味し、データがこの直線に近い場合は、3つの要素に強い相関があるということになる。結果は以下のグラフ（図1）のようになった。明らかに、直線 $x=y=z$ の近傍に学生のデータがあることがわかる。

このことは、端的に言えば、（学生の得点、教員の得点、大学の得点）＝（19, 20, 18）とか（10, 11, 9）といったデータが主であり、（8, 20, 9）といった特定の得点だけが低いデータは少数であるということである。即ち、大まかな傾向として学生の得点が高ければ、教員の得点

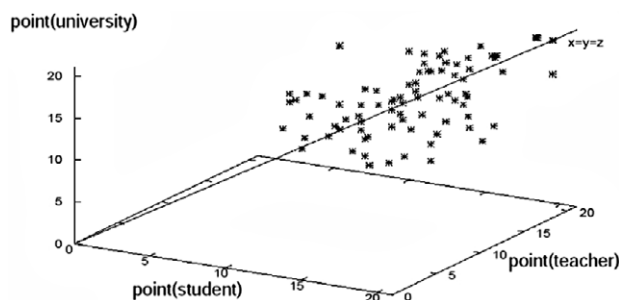


図1 学生評価、教員評価、大学評価の相関

も高い。学生の得点が低ければ教員の得点も低い。そして大学に対する評価が高ければ教員に対する評価も高く、大学に対する評価が低ければ教員に対する評価も低いということになる。

つまり、教員評価と学生評価と大学評価は基本的には連動している。教員にとって見れば優秀なモチベーションの高い学生と、時間割の配置などで大学の対応が良い授業は教員にとって有利な評価が得られやすい。大学にとって見れば、教育がうまい教員と優秀な学生がいれば大学の評価も上がり、学生にとって見れば教育がうまい教員と対応の良い大学当局があれば学生はそれにつられて優秀になりやすいということである。

図1で大まかな様子を見たが、データをより詳しく見るために、以下のように平均からのばらつきを調べてみる。まず、 \bar{x}_j を学生 j の学生、教員、大学評価の平均点とする。例えば(学生、教員、大学)=(14, 15, 16)であれば、平均点は $(14+15+16)/3=15$ 点となる。次に学生 j の学生、教員、大学評価の点数と平均点 \bar{x}_j からのばらつきを調べるために、

$$s^2 = \sum_{ji} \frac{(x_{ji} - \bar{x}_j)^2}{N}$$

を計算した。ここで N は分析シートのデータを記入した学生の数で $j=1,2,3,\dots,N$ は学生の番号、添え字 i は $i=1, 2, 3$ がそれぞれ学生、教員、大学をあらわす。このようにして求められた s は学生、教員、大学評価の平均点 \bar{x}_j からのばらつきを表す。これは、学生、教員、大学評価の相関をより正確に表すと考えられ、もしも s が小さければデータの散らばり具合は小さいということになる。つまり、学生、教員、大学評価は似通っており、連動するということになる。 s の値は人数の多いAクラスの場合、 $s=1.72$ であった。これは、それぞれの学生が、学生、教員、大学の評価をした際、その点数は3つの平均点 \bar{x}_j プラス・マイナス1.72点程度に収まっているということである。例えばある学生が大学、教員、自分に平均して15点つけたとすると、教員の得点も大学の得点も学生の得点も15プラス・マイナス1.72点程度が大

半であるということである。平均が10点であるが、教員だけ20点というのは存在しても少数派であるということである。この値はそれぞれの評価が20点満点であることを考えると、非常に小さいものである。つまり、学生の教員に対する評価というものは、平均で見れば大学に対する評価、自分自身に対する評価と強く連動しており、三者の責任の分担関係をそれぞれが認識していくことがきわめて重要であることを示している。

この結果は、従来型の日本の授業アンケートにとってきわめて重要である。なぜならば、これまでの日本の授業アンケートは「教員(のみの)評価」的な側面が強かったからである。「教員(のみの)評価」のみを行うためには、授業の成否が主に教員によって決定されるということが不可欠であるが、今回の結果が意味することは、学生の資質、つまりどのような学生に受講を許可するか、もしくはどのような学生が履修するか、そして開講時間帯、曜日、他の授業との関連、教室の設備など大学側の対応が教員の評価に強く連動しているということが示されたわけである。しかしながらこれまでは、自覚の低い学生が多数受講すると教員評価は下がり、時間割の配置、他の科目の課題との関連上不利な時間帯に授業をした教員の教員評価は下がっていたわけである。

実際、文献19には曜日、時間によってアンケートの結果のいくつかに差が見られることが示されている。

このようにしてみると、日本における大学の授業アンケートは大きく変更されねばならないことを示唆している。まず、学生の資質、大学の取り組みも授業の成否に深くかかわっている以上、それらを教員評価と同時に数値化する必要がある。なぜならば教員評価の数字だけが一人歩きして、様々な弊害をもたらす可能性もあるからである。もしくは、教員、学生、大学の数値化をやめて別の対策を講じる必要がある。

アメリカで授業アンケートという教員評価が正当化される根拠のひとつとして、学生が日本よりはるかに厳しく評価されるという実情がある。アメリカの大学は日本の大学と異なり、卒業するのは容易ではない。そういった観点から見ると、日本でも卒業が厳しく審査される大学では授業アンケートは有効であるかもしれない。また、アメリカは一般に評価社会であり、職員も経営者も給与に応じてその責任を厳しく問われる。そういう評価社会の中で、教員も評価を受けていると捉えるべきであろう。そう考えると、日本で進行中の教員のみの授業評価とは学生、職員、経営者に対する同等の評価の進行なしに実施されたものであって、その意味でも日本ではどのようなアンケートが適切かを議論し、改善する必要がある。

大学の評価について

教員の評価、学生の評価については色々なところで議論されてきたわけであるが、この大学の評価についてはこれまでほとんど議論されることはなかったというのが実情であろう。例えば授業の受講生の数は一般には大学ではなく教員の人気度を表すバロメータと考えられている。しかし、実際には法政大学の調査³⁰⁾によれば、授業の選択は必修か否か、時間割の都合、単位のとりやすさなどで決まり、シラバスの内容という教員に依存するものはわずか25パーセントであった。つまり、およそ75パーセントは教員と関係なく履修を決定しているのである。そして6割以上を、必修か、時間割の都合かという主に大学側の都合によって学生は履修を決めているという結果が出ている。こういった事実はほとんど知られておらず、多くの人々が受講者数を教員の人気バロメータと考えがちであろう。

このように大学の影響があまり議論、理解されていない現状では、個別の授業アンケートの結果を議論する際に、大学の評価については、個別に大学の評価が考慮される場合が担当者の善意、現状の理解度によってあるであろうという程度であり、実際には時間割のバッティング等教員に落ち度がなくても、評価する側が見落としたりなどして教員の落ち度にされてきた場合がないとはいえないのではないだろうか。そういう意味で、教員評価は、大学評価と平行して議論されるべきであって、教員のみが数値化された評価を受けるのは実は好ましくない。

そこでここでは、今回の幾つかの結果について紹介する。

まず、大学評価の2番目の項目「開講時間帯、曜日は授業を出席するにあたり適切であった（他の授業や課題などの関連）」という項目に関して、少人数のBクラス(3.0)は大人数のAクラス(3.92)に対して0.92ポイントも低かった。授業が開講時間帯、他の授業や課題などの関連などその教員とは無関係の要因で少なからぬ影響を受けるということがわかった。

また、マイク、視聴覚機器については少人数のBクラス(4.11点)の方が大人数のAクラスの方(3.76点)より良かった。少人数であれば、教員と学生の距離はもともと近いので、マイクを利用しないでも黒板だけで授業ができるからであろう。

学生の評価について

学生の評価の多くの項目は、授業アンケートによって、教員に責任があると学生に思わせていたものを、学生自身にも責任があると指導することにより、学生の当事者

表2 学生自身の評価

	設問1	設問2	設問3	設問4
Aクラス	3.67	4.35	3.55	3.19
Bクラス	3.78	2.33	3.33	3.33

意識とモチベーションを上げさせる意味を持つ。例えば「科目内容やガイダンスから授業内容が理解できた」という、教員評価的なものではなく、「設問1 私はガイダンス並びにシラバスで説明された範囲の授業内容を理解してから授業を履修した」と学生の自覚、モチベーションを促す内容にしてある。他にも学生の自覚、モチベーションを促すために「設問2 私は授業に遅れずに出席した」「設問3 私は課題を意欲を持って取り組んだ」「設問4 私は授業中、(内職、睡眠等せず)授業にきちんと取り組んだ」という質問を盛り込んだ。

注目すべき結果は、設問2の遅刻に関する結果である。Aクラスは3時間目の授業でBクラスは1時間目の授業である。明らかに1時間目のクラスの方が、遅刻が多いと学生が認識していることがわかる。設問2以外はそれほど大きな差はなかった。

授業アンケート公開の問題点

これまで授業アンケートでは教員のみが得点され、データベース化されてきた。しかしながら、採用の際に授業アンケートの提出を求めている大学などが出てきている現状を考えると、今回の論文で示されたように大学の対応、学生によって大きく教員評価も影響を受ける現状で、大学、学生の評価がともに数値化されていない現在の状況は、将来何らかの問題を生む可能性をはらんでいる。

例えば時間割、他の科目との関係から著しく授業の履修が困難な授業であったり、他の科目の課題などの関係上、学生がまじめにその教員の授業を受けることが困難な場合、教員の資質とは無関係にその教員評価は下がり、受講者も減るであろう。この状況で、例えばその教員が非常勤教員であり、どこかの大学の教員に応募した場合、授業アンケートの提出を求められた段階でそのアンケート結果により不採用となる可能性もある。このように、授業アンケートをデータベース化し、本人に返却するなどしていくと、返却した当局にはそのつもりは全くなくても本人に返却された授業アンケートはその教員の教育評価と社会通念上みなされ、全く別のところで評価に活用される危険がある。つまり、授業アンケートを教員に返却する事は、その大学の授業改善のためというだけではなく、外部やそのアンケートを渡した教員に対しても様々な責任を負うことを考慮していく必要がある。このように授業アンケートを行う側の社会的責任と影響と

いうものはこれからかなり重くなっていくと考えられ、十分慎重な行動と検討が必要と考えられる。

「いい授業しようよ」から「先生、学生、大学みんなでいい授業をつくろうよ」へ

分析シートの最大の利点は、授業アンケートによって教育の結果責任が教員に集中しがちになった現状を改め、学生、大学もより当事者意識をもつことではないだろうか。インターネットなどを見ていると、学生が大学の授業を批判したり、大学の職員が大学の教員の授業を批判しているブログなどをしばしば見かける。しかしながら本当はそれは前向きな姿勢ではない。確かに授業が下手な教員もたくさんいるのかもしれないが、通常の意味でのやる気がない学生や、他の課題、時間割の関係上、学生が熱心に授業を受けることが困難な所に授業を配置する場合もないというわけではないからである。これら教員以外の要素を、教員と同様に対策をとらずに、学生のレベルを上げるのは困難であろう。

授業アンケートなどの教育に関する意識が向上した結果、充分ではないにしても大学教員の教育に対する平均的な考え方、取り組みはここ十数年で大きく向上した。筆者が学生時代に経験したり見聞きしたレベルの低い教育、例えばテキストを棒読みしてテキストの問題を解くだけの教員や、黒板に延々と数式を書いている教員は、今はほとんど聞かない。満足ではないにしても確実に教員の平均的教育技術は向上したのである。それでは、学生自身の平均的な学習意欲、当事者意識はそれに比例して向上したのだろうか。教員の授業アンケートによって、学生、大学の当事者意識が減少した側面もあるのではないだろうか。学生自身に自覚と責任感と当事者意識を持たせた方が、より効果的な教育ができるのではないだろうか。

教員は授業改善を最大限努力するが、その一方で学生自身も当事者意識とモチベーションを向上させ、昔の学生並に学習することが望ましい。大学側も学生が授業に出席しやすく、教員が授業をしやすいうように授業環境、教室設備を整えたりカリキュラムを組んだり（例えば東京大学では平成18年度から1限に必修の授業を置くことを議論するなど、学生を大学に来させるための対策を色々行っている³¹⁾）、学生に自覚を高めるよう学生に指導したり、各教員の要望をこまめに聞き、連携すれば、より授業効果は上がるであろう。

このように、教員自身も、学生自身も、職員自身も、授業の成否にそれぞれ大きくかかわっており、それぞれの責任を最大限果たしていこうとする意識を持つことが本来のあるべき姿ではないだろうか。つまり、これまで

の「先生、いい授業しようよ²¹⁾」から「先生、学生、大学みんなでいい授業をつくろうよ」への転換である。これは考えてみれば当然のことと思われるかもしれない。しかしながら、授業の出来不出来が学生の当事者意識、大学などの教育機関の対応でなく、主に教員のみによって決まるという風潮が授業アンケートなどによって生まれてきた側面もあるであろう。教育に関して教員を主にクローズアップするよりも、大学の構成員である学生、教員、大学職員それぞれが当事者意識を持って相互に協力、信頼関係を築き、それぞれの立場から学生の實力向上に取り組んだ方が学生の實力、自覚も向上し、大学の魅力、ランキングは向上するであろう。そのためには今回論文で取り上げた授業分析シートが有効な方法のひとつとして考えられるであろう。

1限の授業の出席に関していえば、これまでは学生が出席しないと教員の授業が悪いということであったが、これは正しくはない。学生は当事者意識をもって1限であっても授業に遅刻せず出席するよう自ら努力し、教員も出席に値する魅力的な授業をするように努力し、大学側も学生が1限に出席するにあたり無理にならないカリキュラムを組んだり、学生が深夜まで大学に残らない仕組みを作ったり、1限を休みがちな学生に指導するなど関係者全員が当事者意識を持って改善に関わっていくことが重要であろう。

そして関係者全員が協力するためには相互の信頼関係が重要であり、教員のためのアンケートのように、特定の層をクローズアップしたアンケートは一般には好ましくはない。

授業の成否には教員だけではなく、学生、職員（スタッフ）も重要な役割を演ずるという考え方は、最近、慶応大学 SFC においても別の観点から推し進められている²²⁾。文献22によれば、これまでの慶応大学で行われてきた学生による「授業調査」を「決して学生が授業内容や教員を評価することを意図したものではありません」「目的とするところは教授技術の向上、学生の学習意欲の喚起にあります」とした上で、「授業調査から SFC-SFS (Site For Communication among Students, Faculty and Staff) へ」を提唱している。このシステムでは、教育の品質保証をし、良い大学を作り上げるためには「授業調査」より学生・教員・スタッフ間の活発なコミュニケーションが重要であるとの新しい考えに基づいているとしている。そして「評価」に該当する項目はできる限り排除するとしている。

日本における授業評価のモデルケース¹⁹⁾になったといわれている慶応大学 SFC が、「授業調査」が役目を十分果たしたと総括し、今度は学生、教員、スタッフ間の

活発なコミュニケーションが重要であると新しく主張し始めたのは興味深い。授業調査が評価社会の「アメリカ的」側面とすれば、SFC-SFSの関係者がそれぞれ活発なコミュニケーションをとることによって良い大学を作り上げるという思想は、ある意味で「日本的」ともいえるであろう。

おわりに

この論文では授業アンケートの様々な問題点を指摘し、その改善のいくつかの方法を示した。アンケートの設問の内容が、学生の意識に影響を与えるため、アンケート内容を十分吟味する必要性を指摘し、アンケートを学生のモチベーション向上に活用することができることなども紹介した。

分析シートと呼ばれる、学生、教員、大学をそれぞれ分析するシートの解析により、教員だけでなく、学生、職員それぞれが授業の成否に関わっていることを示した。教員のみならず、学生、大学も当事者意識を持って相互に協力していくことの重要性を指摘し、「先生、いい授業をしようよ」から「学生、教員、大学みんなでいい授業をつくろうよ」を提唱した。

教員の授業においては学生の当事者意識、モチベーション向上、その実力の向上が重要な目的ではないだろうか。そのための様々な試みのひとつの試行形態として授業アンケートを考えるのは正しいが、授業アンケートそれ自身が目的となり、結果として授業アンケートそれ自身が、教員がよりよい授業を行うにあたり、学生の当事者意識、モチベーション、実力の向上を妨げる大きな要素になってしまってはならない。大学側も、授業に関して教員評価をする傍観者にならずに、教員がよりよい授業を行うための支援、学生指導など積極的に当事者意識を持って参加することが必要であろう。

そのためには、今回の論文で紹介した分析シートや文献22の慶応大学の事例以外にも、授業アンケートそのものに対する多面的な評価、改善が沢山の人々によってなされる必要があろう。

また、これまで大学で活発に議論されてこなかった、「教員、学生、職員が当事者意識を持ち、相互に協力し合うことにより良い大学が生まれる」という考えに基づけば、授業に対する満足度とは教員の評価ではなく、教員、学生、職員の総合評価ということになる。さらにはみんなが協力して良い授業を作るという考えは、授業以

外の大学活動にも適用できるであろう。

参考文献

- 1) 京都大学高等教育研究開発推進センター 大学授業ネットワーク <http://www.highedu.kyoto-u.ac.jp/jkp/mokuji.htm>
- 2) 東京工業大学教育工学開発センター http://www.cradle.titech.ac.jp/index_j.html
- 3) 石浦章一『東大教授の通信簿』2005、平凡社新書
- 4) 例えば多摩美術大学 15年度全体クロス集計のグラフ <http://www.tamabi.ac.jp/keiri/jugyo-ancate.htm>
- 5) 例えば渡 辺勇一「学生による授業評価をどう見るか」、生物科学 52巻4号(2001.4.1)
- 6) 松下佳代「学生による授業評価—改善と説明責任—」、2005、日本物理学会誌 vol. 60, no. 4
- 7) 内沢 達「学生による大学の授業評価 —私がおこなっている「仮説実験授業」について—「北海道大学大学院教育学研究科紀要」第85号、2002年3月
- 8) 例えば稚内北星学園大学 授業評価アンケート <http://www.wakhok.ac.jp/class/>
- 9) 大学別の掲示板 授業評価 サークル情報 みんなのキャンパス <http://daigaku.nikki.ne.jp/>
- 10) 奈良女子大学理学部物理学科 学生による授業評価 <http://www.phys.nara-wu.ac.jp/page8.html>
- 11) 石井淳蔵、栗木契、嶋口充輝、余田卓郎『マーケティング入門』、2004、日本経済新聞社
- 12) (株)教育ソフトウェア 授業評価アンケート集計業務 <http://www.kyoikusw.com/outourcing/syukei1.html>
- 13) 近藤光雄、『マーケティング・リサーチ入門』124ページ、1991、日本経済新聞社
- 14) 安閉義一 授業評価 三重大学 <http://www-gene.hep.phen.mie-u.ac.jp/gene/hyouka.html>
- 15) J.K.ガルブレイス、ガルブレイスわが人生を語る 2004、日本経済新聞社
- 16) J.K.ガルブレイス、鈴木哲太郎訳『ゆたかな社会』1958、岩波書店
- 17) J.K.ガルブレイス、都留重人監訳『新しい産業国家』1968、河出書房
- 18) 東京大学大学院理学系研究科・理学部 授業アンケートの集計結果 <http://www.s.u-tokyo.ac.jp/gai/jugyou-hyouka/2002-summer/overall.html>
- 19) 大野隆司、授業アンケートの結果考察、東京工芸大学工学部紀要、vol. 26, no. 1, 2003 <http://www.t-kougei.ac.jp/engineering/kiyou/2003/1-14.pdf>
- 20) 法政大学 全学FD推進委員会2004年度前期「学生による授業アンケート全学集計結果」 <http://www.hosei.ac.jp/fd/gakuseikouhou.pdf>
- 21) 「いい授業しようよ」生徒による授業評価開発委員会報告 東京都教育委員会 <http://www.kyoiku.metro.tokyo.jp/buka/shidou/jugyohyoka.htm>
- 22) 大学教育と情報、「学生による授業調査からコミュニケーション重視へ」福田 忠彦 慶應義塾大学環境情報学部教授2004 vol. 13, no. 1

「学校のオルガン／日本映画にみる第二次世界大戦と音楽教育」

西村 安弘

映像学科

The Reed Organ at the Classroom: The World War II and the Music Education in Japanese Films

NISHIMURA Yasuhiro

Faculty of Imaging Arts

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

1. はじめに

川本三郎の評論集『今ひとたびの戦後日本映画』に、「白いブラウスの似合う女の先生」と題した一文がおさめられている。『二十四の瞳』（1954）の高峰秀子、『しのみ学園』（1955）の香川京子、『原爆の子』（1952）の音羽信子、『青い山脈』（1954）の原節子など、戦後日本映画のスター女優が演じた学校教師に対する、憧憬にも似た感情を、川本は次のように記している。

「いつも女の先生がいた。清潔な白のブラウスが似合う女の先生が、いつも、子どもたちのそばにいた。子どもを慰めたり、励ましたり、かばったりしていた。子どもといっしょに泣いてくれた。オルガンを弾いて童謡を教えてくれた。」（註1）

モノクロの画面の中で、白いブラウスを着た女教師は、オルガンと対になって、汚れない母性的な慈愛を感じさせるものとして記憶されている。しかしながら、学徒航空兵の手記集を映画化した家城巳代治の『雲ながるる果てに』（1953）には、観音菩薩のような女教師は登場しない。

映画の舞台は、太平洋戦争末期の1945（昭和20）年4月九州最南端に位置する特攻隊基地である。特攻隊基地といっても、搭乗員宿舎は国民学校の校舎を間借りしたもので、教室に畳を入れて寝泊りしている。長雨で出撃が中止になった時、大瀧中尉（鶴田浩二）を筆頭とする航空兵たちは、女教師の瀬川（山岡久乃）を交えながら、教室のオルガンで「箱根八里」の演奏を競い合う。特攻を目前とした航空兵にとって、束の間の息抜きであり、大学を繰り上げ終了したばかりの青年たちが、優しく微笑む女教師の前で、童心に返ったように鍵盤に向かう様子は、川本の指摘する母性的な慈愛を再び噛み締めるかのような切なさを秘めている。

けれども、空が晴れ渡り、愈々出撃の時がやって来る。

田舎から駆けつけた両親と別れの言葉を交わすこともないまま、大瀧中尉たちは雲間に消えて行く。画面は特攻隊機を捉えた実写映像に切り替わり、米軍艦船を目前に、海の藻屑と消えて行く。特攻隊基地では、若い作戦司令（岡田英次）と片岡飛行長（神田隆）が、前線からの無線連絡を逐一聞いている。作戦司令が「思ったよりいかな。」と感想を洩らすと、飛行長は「まだまだ技量不足だ。」と答える。すると、司令官は「なあに、特攻隊はいくらでもある。」と冷然と言い放つ。ここで画面は、教室で「箱根八里」を合唱する学童へと切り替わり、思い詰めたようにオルガンを弾く瀬川の顔が見えてくるのである。

三つのシークエンスで構成されたこのクライマックスは、明らかに戦前の学校教育への批判が読み取れる場面である。オルガンを伴奏する女教師は、望むと望まざるとに関わらず、学童を戦争へと追いやる権力に加担しているのであって、最早無垢な母性を表象しているとは言えないだろう。『雲ながるる果てに』の生真面目さは、学徒を戦争に駆り立てる軍上層部を悪と決め付けるだけでなく、唱歌を含めた戦前の学校教育のあり方までも、批判的の的を向けているからである。

本稿は、学校のオルガンが重要なモチーフとなっている二本の映画、木下恵介の『二十四の瞳』と黒澤明の『八月の狂詩曲』（1991）を具体的な例として取り上げ、第二次世界大戦と音楽教育がどのように表象されたのかを調べることで、国民国家の形成の視点から日本映画研究に新しいアプローチを試みるものである。具体的な分析に先立って、ひとまず日本の唱歌教育の歴史を簡単に振り返っておこう。

2. 日本の唱歌教育とリードオルガン

明治維新後の日本において、天皇制を中核とした近代国家を建設するに当たって、音楽教育、なかんずく唱歌

が果たした役割については、安田寛の「唱歌と十字架」や「唱歌という奇跡 十二の物語」で具体的に分析されているし、同時期の日本におけるオルガンの輸入から製造に至る過程に関しては、赤井励の「オルガンの文化史」で詳しく述べられている。これらの先行研究を参考にしながら、日本の唱歌教育とリードオルガンの導入について、簡単にまとめておこう。

1872年に学制が布かれた時、国語教育に当たる綴字や読本と並んで、音楽教育に当たる唱歌が設けられたが、そこには但し書きとして「当分之を欠く」と附された。明治初期の日本においては、音楽の教育法も定まらず、教師の育成もままならなかったからである。1879年に音楽取調掛（後の東京藝術大学音楽学部）が設けられ、ようやく音楽教育の先鞭がつけられることとなったが、この時の一番の問題は、国民にどのような音楽を教育するかということであった。

日本の伝統音楽には、先ず雅楽が上げられるが、宮中で演奏される音楽をあまねく国民に教育することは憚られた。巷間で流布している所謂「歌舞音曲」は、武士階級出身の文部官僚にとっては、国民教育には相応しからざる不真面目なものだった。最も可能性のあったのは箏曲（琴）だが、江戸時代には盲人の間で限定的に伝承されていた上に、改良を加えなければ西洋音階を演奏することがかなわなかった。

結局のところ、伊沢修二を中核とする文部省は、ポストンで音楽教育に当たっていたルーサー・W・メイソンを招聘し、西欧式の音楽教育の導入へと向かうことになるが、ここにも幾つかの問題があった。つまりメイソンが母国で教えていた西欧音楽とは、キリスト教教育と分かちがたく結び付いた賛美歌であり、天皇制を中心とした明治期の日本では、そのまま無批判に受け入れることは不可能だった。結局のところ、賛美歌風のメロディーは残されたが、キリスト教とは無関係な日本語の歌詞を採用することで、和洋折衷が図られた唱歌が誕生し、伝統的な七五調から逸脱する詩形（六四調や八六調）も随時試みられることとなった。

もうひとつの問題は、西洋音階を演奏するための楽器であった。文部省では、当初ピアノの導入を考えたが、輸入に頼らざるを得なかった上に、値段が極めて高価なことが足枷となった。このピアノの代替として普及したのが、キリスト教伝道師によって既に輸入されていた足踏み式のオルガン、つまりリードオルガンだった。そして日本における唱歌教育の普及は、明治10年代から試作が始められた国産オルガンの製造・販売と分かち難いものだった。こうして、明治20年頃に爆発的に普及したリードオルガンは、学校における音楽教育に欠かすことので

きない楽器となり、川本が指摘したように、戦後の日本映画の中にも、屢々女教師と分かち難く結び付けられて登場することとなる。（なお蛇足ながら、後に伊沢修二は台湾総督府の学務部長に就任し、植民地台湾にも唱歌教育を普及させることとなる。松竹が台湾総督府と共同製作した清水宏の『サヨンの鐘』（1934）では、小学校で女教師の弾くオルガンに合わせて、皇民化教育を施された高砂族の児童が「海ゆかば」を合唱し、ヒロインのサヨン（李香蘭こと、山口淑子）も一緒に口ずさむ場面がある。）

3. 『二十四の瞳』と『八月の狂詩曲』にみる学校のオルガン

（1）二人のライヴァル～黒澤明と木下恵介

戦後の日本映画を代表する二人の巨匠、黒澤明（1910年生まれ）と木下恵介（1912年生まれ）は、共に戦中に華々しいデビューを飾り、戦後も何かとライヴァル視された。東宝と松竹という出身会社の相違もあり、一般には男性的な黒澤と女性的な木下と、作風も好対照をなすと見なされている。しかしながら、黒澤と木下には、奇しくも学校のオルガンが重要なモチーフとなっている作品がある。すなわち、『八月の狂詩曲』と『二十四の瞳』である。

この作品の他の共通点を列举してみると、以下の五点になる。

1. 『八月の狂詩曲』が村田喜代子の「鍋の中」、『二十四の瞳』が壺井栄の同名小説と、各々が女性作家の小説を原作としていること。

長い経歴の中で、黒澤も木下も、原作ものを手がけたことは幾度もあるが、ロシアの古典文学（ドストエフスキーの「白痴」、ゴーリキーの「どん底」）を始め、山本周五郎（「赤ひげ」）やエド・マクベイン（「キングの身代金」）といった中間小説または大衆小説を映画化して来た黒澤は、『八月の狂詩曲』で初めて女性作家を取り上げた。オリジナル・シナリオを執筆することの多い木下の場合も同様で、『二十四の瞳』以前には、菊田一夫（「花咲く港」）や阿部知二（「女の園」）などの戯曲を映画化したことがあるだけである。『二十四の瞳』以降でも、有吉佐和子の「香華」を除けば、山本有三（「野菊の墓」）や深沢七郎（「榎山節考」）と男性作家が並ぶ。従って、二人のフィルモグラフィにおいて、女性作家を原作とした作品は、例外的な地位にあると言える。

2. 女性教師、または元女教師がヒロインであること。

日本映画史の上では、小津安二郎や清水宏を筆頭に、学校や教師を題材とした映画は多数製作されて来たが、黒澤も木下もこの例外ではない。（この系譜の後には、山田洋次が続くだろう。）京華学園中を卒業した黒澤と、

県立浜松工業学校を卒業した木下は、最高学府で学問を修めたわけではないが、学校教育の恩恵を享受することができた。（木下の出身地の浜松は、日本におけるオルガン製造の拠点でもあった。）黒澤には、滝川事件をモデルに学問の自由を問うた『わが青春に悔いなし』（1946）があったし、内田百閒とその弟子との交流を描いた『まあだだよ』（1993）には、黒澤の大学への憧憬が伺える。木下には、学園紛争以前のディスカッション・ドラマ『女の園』（1954）や、離島の中学を舞台にスポ根ものの世界を展開した『なつかしき笛や太鼓』（1967）がある。二人の監督によって、屢々学校は理想化されて描かれるが、学校が児童や生徒を抑圧しているとの視点は欠落している。いずれにしても、黒澤と木下が女性作家の原作を映画化した一因には、女性教師がヒロインだったことも含まれるだろう。

3. 12という数字の意味。

『二十四の瞳』の題名は、ヒロインの大石先生が教える児童の数に由来している。原作者の壺井栄は、10人兄弟に加え、2人の養児と一緒に育てられたことから、12という子供の数が導き出されたと言われている。しかし、原作が掲載された「ニュー・エイジ」が、キリスト教関係の雑誌であることを勘案するならば、12という数字はキリストの弟子を連想させずにはおかまいだろう。一方、村田喜代子の「鍋の中」では、ヒロインの花山苗は13人兄弟とされているが、彼女の記憶の中では、ハワイに移民した弟の錫二郎が欠落している。つまり、12人分の記憶しか存在しない。なお、黒澤は「鍋の中」を脚色するに当たって、舞台を長崎に設定し、原作には登場しない苗の夫を被爆して死んだことにした。長崎が戦国時代からキリスト教が盛んだったことは、改めて説明するまでもないだろう。キリスト教的雰囲気は、『二十四の瞳』と『八月の狂詩曲』の劇中音楽とも無関係ではない。

4. 反戦の主題。

戦前から戦後にかけての時代が描かれる『二十四の瞳』は、原作からして、反戦の主張が濃厚である。（その最たる例は、大石先生が子供たちに天皇陛下はどこにいらっしゃるかと尋ねた時に、生徒の一人が学校の押入れにいらっしゃるかと答えるエピソードである。戦前であれば、こうした描写は、不敬罪に当たるとして摘発されたことだろう。）その姿勢が左翼的な知識人から見ると、感傷に流されていると見えたとしても、壺井と木下に共通する庶民感覚からすれば、他に取りべき方法はなかったものと考えられる。（註2）黒澤の場合は、原作にはない長崎の原爆投下のエピソードを創作し、日系アメリカ人で甥のクラークに謝罪をさせるという場面を挿入した。改めて説明するまでもなく、原爆恐怖症のテーマは、『生

きものの記録』（1955）や『夢』（1990）などの黒澤作品に繰り返し登場するオブセッションである。

5. 既製曲の使用。

最後に、『二十四の瞳』と『八月の狂詩曲』共通点は、作曲家（木下忠司と池辺晋一郎）にオリジナル音楽を依頼せず、既製曲の編曲を依頼したことにもある。『二十四の瞳』では、唱歌、童謡、軍歌が挿入され、『八月の狂詩曲』では、ヴィヴァルディの「スターバト・マーテル」とシューベルトの「野ばら」が引用されている。トニー初期に日本でも大ヒットした、ドイツやオーストリアの音楽・オペレッタ映画（『会議は踊る』Der Kongress tanzt（1931）、『未完成交響曲』Leise flehen meine Lieder（1933））の影響を、ここに見出すことができる。

（2）『二十四の瞳』の場合

『二十四の瞳』について、川本三郎は次のように記している。

「『二十四の瞳』は、全編、童謡や唱歌があふれかえっている映画である。「仰げば尊し」「村の鍛冶屋」「七つの子」など、大石先生も子どもたちも童謡を歌うことで、心がつながっていく。オルガンと童謡という、母性的なイメージは、軍国主義の時代のなかで数少ない、なごやかなものであり、先生と子どもたちは童謡を歌うことで、軍歌に対抗したのだろう。」（註3）

学校のオルガンが女性教師と一緒にあって記憶される時に、優しい「母性的なイメージ」として捉えられたとしても、『雲ながるる果てに』に見られたように、学校のオルガンが軍事教育を普及する上でも重要な装置だったことを忘れるわけには行かないだろう。

以下の表は、『二十四の瞳』の中で、音楽がどのように使用されていたかを、シーン各にまとめてみたものである。

『二十四の瞳』における音楽の使用法

第1部 岬の分校 昭和3年4月4日（1年生の1学期）

オープニング・タイトル	「仰げば尊し」	合唱	伴奏音楽
島の風景	「才女」	器楽奏	伴奏音楽
新4年生と小林先生	「村の鍛冶屋」	合唱	劇中歌
大石先生の自転車通学	「故郷」	器楽奏	伴奏音楽
大石先生の帰路	「故郷」	器楽奏	伴奏音楽
授業風景（1）	「汽車」	合唱	劇中歌
授業風景（2）	「七つの子」	合唱	劇中歌
授業風景（3）	「ひらいたひらいた」	合唱	劇中歌
自宅での大石先生と母親	「七つの子」	器楽奏	伴奏音楽

第2部 岬の分校 9月（2学期）

浜辺の授業	「あわて床屋」	合唱	劇中歌
大石先生の怪我	「七つの子」	器楽奏	伴奏音楽
男先生のオルガン練習	「千引きの岩」	弾き語り	劇中歌
男先生の授業	「千引きの岩」 →「ちんちん千鳥」	合唱	劇中歌
煙突を眺める生徒たち	「故郷」	器楽奏	伴奏音楽
お見舞いの道中	「朧月夜」	器楽奏	伴奏音楽
子供を捜す親たち	「故郷」	器楽奏	伴奏音楽
泣きだす生徒たち	「七つの子」	器楽奏 →合唱	伴奏音楽
浜での別れ	「七つの子」 ※「千引きの岩」否定 「七つの子」	合唱 合唱	伴奏音楽 ↓ 劇中歌

第3部 本校（6年生の1学期）

タイトル（島の風景）	「春の小川」	器楽奏	伴奏音楽
船上の生徒たち	「荒城の月」	合唱	劇中歌
船着場	「港」	器楽奏	伴奏音楽
マツエの家→雨の通学路→学校	「追憶」	器楽奏	伴奏音楽
校長室→空の机	「追憶」	器楽奏	伴奏音楽
マツエの消息	「追憶」	器楽奏	伴奏音楽

第4部 本校（秋 10月）

修学旅行の船上（1）	「金毘羅船々」	合唱	劇中歌
修学旅行の船上（2）	「浜辺の歌」	独唱	劇中歌
すれ違う船と船	「港」	器楽奏	伴奏音楽
遊覧船	「埴生の宿」	器楽奏	劇中音楽
食堂のマツエ	「七つの子」	器楽奏 →合唱	伴奏音楽
綴方の授業→浜辺→水月楼	「才女」	器楽奏	伴奏音楽
卒業式→桜並木	「仰げば尊し」	合唱	劇中歌
磯吉と竹一との別れ	「蛍の光」	器楽奏	伴奏音楽

第5部 8年後

出征風景	「日本陸軍」	合唱	劇中歌
納屋	「七つの子」	合唱	伴奏音楽
生徒の出征	「露営の歌」 「暁に祈る」	合唱 合唱	劇中歌 劇中歌
夫の出征	「若鷺の歌」	合唱	劇中歌
無言の帰還	「朧月夜」 →「埴生の宿」	器楽奏	伴奏音楽
敗戦の夕餉→病院→墓参	「埴生の宿」	器楽奏	伴奏音楽

第6部 岬の分校（戦争が終わった翌年4月4日）

小船の大石先生	「才女」	器楽奏	伴奏音楽
生徒の墓参	「朧月夜」 →「七つの子」	合唱→ 器楽奏	伴奏音楽
水月楼	「蛍の光」	器楽奏	伴奏音楽
同窓会の座敷	「七つの子」 →「浜辺の歌」	合唱→ 独唱	劇中歌
自転車で走る大石先生	「仰げば尊し」	合唱	伴奏音楽

壺井栄の原作小説でも、学校に住み込んでいる（学校と同化した）「男先生」は、3、4年生を受け持ち、自転車で通っている（学校に同化していない）「おなご先生」は、1、2年生と唱歌、4年女生の裁縫を担当していることになっている。しかし、足を怪我した「おなご先生」の代わりに、男先生が唱歌を教えなければならないこととなる。原作小説でも、映画でも、「おなご先生」の教える唱歌と男先生の教える唱歌が、ここで対立する。男先生にとって、「おなご先生」の教える唱歌は「まるで盆おどりの歌みたよな柔い歌」であり、子供たちに「大和魂をふるいおこすような歌」を教えようと目論む。映画では、笠智衆扮する「男先生」が、夜の教室で慣れないオルガンで「千引きの岩」（文語調）の練習に励む姿が描かれののだが、高峰秀子扮する「おなご先生」がオルガンを弾く場面は実は存在しない。「おなご先生」は子供たちと一緒に、「汽車」「からす」「ひらいたひらいた」（口語調）などを歌っているが、この場面は全て教室ではなく、屋外で展開されている（学校教育からの逸脱）。

（3）『八月の狂詩曲』の場合

黒澤作品の音楽について具体的に記述した西村雄一郎の「黒澤明 音と映像」は、『八月の狂詩曲』に使用された「野ばら」について、以下のように説明している。「トップ・シーンで登場するこのオルガンは音程が狂っていて、シューベルトの「野ばら」を弾いても何だかおかしい。縦夫（吉岡秀隆）は、一所懸命、この音を直そうと努力する。オルガンの音程は徐々に直っていくが、その音が遂に完璧になるのは、ハワイから来た甥のクラークとおばあちゃんが和解した瞬間だった。この時、「野ばら」は、きちんとしたメロディーとなって奏でられる。そして大詰め、おばあちゃんがどしゃ降りの雨のなかを走るラスト・シーンで、「野ばら」は子供たちによる大合唱となって荘重に、厳かに、無邪気に響きわたる。」（註4）

一方、村田喜代子の原作小説では、元小学校教師の花山苗が学校に勤めていた時に使っていたオルガンが登場

する。原作では、次のように記述されている。

「けれど台所に響いてくる音は、それだけではなかった。わたしの耳にはもっと別な音も聞こえていたのである。それはみな子のいる部屋よりもっと奥の、薄暗い座敷から響いてくる古いオルガンの音色だった。おばあさんが昔小学校に勤めていたときに使っていたオルガンだ。湿気で痛んでしまっていくつかの音がなくなっていた。だからいまひいている曲は『のぼら』なのだが、あいだでぼつぼつと音の欠ける、穴あきの『のぼら』だった。

オルガンをひいているのは、いとこの縦男だ。」(註5)

「縦男は右手だけでちょいちょいとひく。彼は四人の孫の中ではいちばん年長の十九歳だった。大学に入った年の、もう絶対に今年は勉強というものをやらないと決めた夏休みだったので、縦男は家の中をのんびりながめ歩いていた。オルガンの発見は縦男のためにもおばあさんのためにも、なにか幸福な気分をもたらすようだった。

『のぼら』をひいてみてくれ、とおばあさんは注文した。

けれども、縦男のひくオルガンの音とともに作ったおばあさんの料理は、もう口ではあわせせないくらいまずかった。」(註6)

入れ歯で味覚の判らなくなった苗の作る鍋ものと同じ様に、オルガンも調子はずれである。記憶に障害がある苗は、不味い鍋もの、そして壊れたオルガンと同義である。

ところが、映画化された『八月の狂詩曲』では、オルガンはやはり元教師で、原爆で亡くなった男性の形見の品へと変更されている。この映画では、シューベルトの「野ばら」が3箇所わたって使用されている。先ず導入部分で、孫の縦男（吉岡秀隆）が音程のはずれたオルガンを演奏しながら歌い、オルガンを直す決心する場面。次いで、甥のクラークが伯母に謝罪したのを喜んで、縦緒のオルガンに合わせて、孫たちが合唱する場面。ここで注目に値するのは、オルガンの置いてある亡き伯父の部屋である。彼の部屋には、オルガンと共に黒板が設置され、学校の教室化している。つまり、ここでも男性教師は学校と同化しているのである。最後は、夕立の雷で原爆を思い出したおばあちゃんが、錯乱して雨中に飛び出した場面である。（彼女は長崎市内で被爆した夫のもとへ駆けつけようとしている。）この場面は、黒澤作品に典型的な「対位法」的な伴奏音楽となっている。(註7)

ところで、ゲーテの原詩から近藤朔風が訳詩した「野ばら」には、二つの異なったメロディーが付けられている。ヴェルナーとシューベルトの作曲したものである。原作小説を読むと、単に「野ばら（のぼら）」と記述さ

れているだけで、どちらの曲であるかは明確ではない。しかし、ヴェルナーの曲が1909年に日本で出版された「女声唱歌」に収録されていることなどを考え合わせると、元小学校教師の慣れ親しんでいたのは、ヴェルナーの「野ばら」と理解する方が自然である。つまり、黒澤は原作の意図するヴェルナーの「野ばら」を、シューベルトの「野ばら」であると誤読した可能性が高いということになる。この誤解がどこに由来するのかを推察すると、1935（昭和10）年に日本で公開されたヴィリ・フォルストの『未完成交響楽』に答えを見出すことができるだろう。

有名な「未完成交響楽」作曲の顛末を想像力豊かに描いたこの映画には、小学校教師をしていたシューベルトが、算数の授業をしながら、「野ばら」の曲想を思いつき、教室の子供たち（ウィーン少年合唱団）に歌わせる場面がある。ここではオルガンは登場しないが、男性教師（シューベルト）と「野ばら」の結びつきが、黒沢に強い印象を与えたものと推測されるのである。ちなみに、「黒澤明が選んだ百本の映画」と題した企画に際し、黒澤は（現在でも視聴することが可能な）映画史上の名作の一本として、『未完成交響曲』を選んでいる。(註8)そして、『素晴らしき日曜日』（1947）のクライマックスで、焼け跡の東京に鳴り響くのも、この曲だった。

4. 結びにかえて

『未完成交響楽』のシューベルトは校長に叱責され、後に小学校を辞職する。『二十四の瞳』の大石先生は、戦中に離職し、戦後に復職を果たす一方、「男先生」の戦前教育は、敗戦によって否定される。『八月の狂詩曲』のおばあちゃんの夫は、原爆によって学校と共に亡くなった。つまり、『二十四の瞳』でも、『八月の狂詩曲』でも、学校のオルガンは男性教師のひ弱なイメージと共に語られることで、反戦のテーマをより鮮明に浮かび上がらせているのである。

<註>

註1：川本三郎「いまひとたびの戦後日本映画」、岩波書店、1994年。中央公論新社、2000年、191～192頁。

註2：木下に批判的だった知識人の中には、同じ大船撮影所に所属する大島渚がいたことは、言うまでもない。

註3：前掲書、204頁。

註4：西村雄一郎「黒澤明 音と映像」、立風書房、1998年、424頁。なお、西村雄一郎は黒澤明に「スターバト・マーテル」を教えたのは、イタリアの映画研究家アンドレイ・タッソーネであるというエピソードを紹介しているが、恐らくはアルド・タッソーネの誤りである。黒澤がイタリア人の名前を正確に記憶していなかった可能性が大きい、念のためここで訂正しておきたい。

註5：村田喜代子「鍋の中」、文藝春秋、1987年、7頁。

註6：前掲書、12～13頁。

註7：黒澤明の所謂「対位法的な」トーキー論については、自伝「蝦蟇の油 自伝のようなもの」（岩波書店、1984年。）でも述べられている。黒澤のトーキー論のモデルとして引き合いに出されるセミョーン・ティモシェンコの『狙撃兵』との関係については、岩本憲児「黒澤明をめぐる12人の狂詩曲」（早稲田大学出版部、2004年。）に詳しい。

註8：黒澤明「夢は天才である」、文藝春秋、1999年、170～171頁。

主要参考文献

田中克彦「ことばと国家」、岩波書店、1981年。

中村理平「洋楽導入者の軌跡 日本近代洋楽史序説」、刀水書房、1993年。

安田寛「唱歌と十字架」、音楽の友社、1993年。

安田寛「唱歌という奇跡 十二の物語」、文藝春秋、2003年。

赤井励「オルガンの文化史」、青弓社、1995年。

壺井栄「二十四の瞳」、旺文社、1965年。

壺井栄「二十四の瞳」、新潮社、1958年、82刷、2003年。

村田喜代子「鍋の中」、文藝春秋、1987年。

黒澤明「蝦蟇の油 自伝のようなもの」、岩波書店、1984年。

黒澤明「夢は天才である」、文藝春秋、1999年。

堀川弘通「評伝 黒沢明」、毎日新聞、2000年、ちくま書房、2003年。

西村雄一郎「黒澤明 音と映像」、立風書房、1998年。

岩本憲児「黒澤明をめぐる12人の狂詩曲」早稲田大学出版部、2004年。

秋山邦晴、武満徹「シネ・ミュージック講座」、フィルムアート社、1998年。

横堀幸司「木下恵介の遺言」、朝日新聞社、2000年。

三国隆三「木下恵介伝 日本中を泣かせた映画監督」、展望社、1999年。

小林淳「日本映画音楽の巨星たちⅢ」、ワイズ出版、2002年。

佐藤忠男「日本映画の巨匠たちⅡ」、学陽書房、1996年。

川本三郎「いまひとたびの戦後日本映画」、岩波書店、1994年。中央公論新社、2000年。

「キネマの世紀 映画の百年、松竹映画の百年」、フィルムアート社、1995年。

「映画の政治学」長谷正人、中村秀之編、青弓社、2003年。

※本稿は、日本映像学会映画文献資料研究会における口頭発表を基に、加筆訂正したものである。

映画批評への一考察 その2

——小津安二郎についての二編の批評——

高山 隆一
映像学科

An Essay on Film Criticism 2 —Two Comments about OZU YASUJIRO—

TAKAYAMA Ryuichi

Department of Imaging Art

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

序論 二つの小津論について

映画に向かう視線について改めて問いただすこと。これが本論文のテーマである。映画について語ることがいかに自由であり、また困難なことであるのかをこの場で検証することにある。その方法論として、同じ対象に向けて語られた異なった言説を比較対照することにより、映画に向けられた視線、または映画を語ろうとする姿勢の変化を読み取ろうとするものである。

ここに同じ対象に向けて語られた二名の評論がある。同じ対象とは小津安二郎の作品群である。また二名の評論とは佐藤忠男『小津安二郎の芸術』であり、蓮實重彦の『監督 小津安二郎』である。この両者の評論から同じ対象に目を向けている者が何に着眼し、何を手がかりに作品を解きほぐそうとするのかを考察していきたい。

佐藤忠男は映画の研究者としてその執筆時期も1950年代から始まっている。現在も年に一、二冊の書籍を精力的に出版している。蓮實重彦はフランス文学の研究者ではあるが、映画に関しては1969年『シネマ』創刊号に「アラン・レネ論」を発表して以来、映画評論のみならず幅広い活動を続けている。

彼らを通して、いかに小津をめぐる言説が各人に於いて変化することを検証してみたい。

本 論

第1章「作者」と「作家」

第1節「作者」と「作家」

映画に限らず広く芸術作品の創造者に対し私たちはその呼び名として「作者」或いは「作家」という言葉を用いる。そこにはさして明確な区別があるわけではなく、私たちはその言葉を曖昧に使い分けている。

しかし本章においては明確に「作者」小津安二郎と「作家」小津安二郎を区別して考察をおこなう。そこで「作者」と「作家」の区別とは何かを若干定義付けておかなければならない。本章で小津安二郎という一個人の人間に対し「作者」と「作家」の両方の名称を与えることは単なる言葉の戯れではない。

まず第一に「作者」小津安二郎について述べておく。

小津安二郎という人間は何者か。これが「作者」小津安二郎である。彼の国籍、誕生の日時と場所、育った環境などまさに彼の「人間」としての一面である。

彼が深川で生まれ、父親の不在の関係、アメリカ映画への憧れ、修業時代、戦争体験、晩年等これらは皆「人間」小津安二郎の歩んできた道である。

また彼がさまざまな場で述べた発言、文章はやはり「人間」小津安二郎が発したものである。このことから「人間」小津安二郎の側面を「作者」という名称で呼ぶことにしよう。

しかしここでは「作者」小津安二郎の単にさまざまな資料により再構築することが主たる目的ではない。彼の生い立ちについては佐藤の書物の中に綿密に述べられている。

また彼の発言はさまざまな資料の中で見つけ出すことができる。

ここでは以上のような資料が単に事実であるか否かを再検討することが目的ではない。さらにその目的は「人間」小津安二郎と作品の関連である。また彼の証言と作品を結びつける研究者の意図であるとも言える。この点で佐藤の『小津安二郎の芸術』は明らかに「作者」小津安二郎論のある一定の研究姿勢が窺える。彼は明らかに小津安二郎とその作品を解く手段としての方法論を「作者」の側からの考察としている。

次に「作家」小津安二郎とは何を意味するのか。

小津安二郎の典型的なスタイルを容易に私たちは他と区別することができる。ロー・アングル、移動のない構図、抑えられた感情の乏しい台詞。少し考えただけでこれら小津作品の特長は容易に私たちの頭の中に浮かんでくる。これらの小津作品に対する時の私たちの態度や意識の中に「作者」小津の知識はさして重要な位置は示していない。作品と向かい合う時、小津の生い立ちや彼の発言はほとんど入り込む余地はなく私たちはまさに作品の持つ魅力にしか感動しない。

「作者」小津安二郎の知識は何の役にも立たないと言っているわけではない。しかしそれらの知識が役立つのは作品と向かい合った、つまり「その後」なのである。映画であれ、文学であれ私たちはその作者名を隠されてもそれを見続けたり読み続けることによりおのずとその独特のスタイルによりその監督名を言い当てることができる場合がある。

作品の中から監督名を導き出す。これこそ「作家」という定義を最も鮮明に、そして解りやすい例であると言える。そこには物質的、肉体的「作者」の姿は見出せない。ここにあるのは抽象化された、神話化された文字通り「作家」小津安二郎なのである。

本論においては「作者」小津安二郎と「作品」、「作家」小津安二郎と「作品」という関係を考察することになる。

「作者」小津安二郎の代表的論文として佐藤忠男『小津安二郎の芸術』、「作家」小津安二郎のそれとして蓮實重彦『監督 小津安二郎』を採り上げる。

二人の研究者が小津を語るにあたりどのような視点から彼や彼の作品に向かおうとしているかが解明されるであろう。

それはタイトルにそれぞれが記してある小津安二郎という同じ文字が決定的な違いを実は持っていること、そして佐藤のタイトルには無く蓮實重彦のそれにはある「監督」という文字がなぜ一方にあり一方には無いのが本論文で導き出されてくるであろう。

第2節 伝記と作品

「作者」としての小津を考察する方法はいろいろとある。彼の私生活でのエピソード、彼の発言を追うことにより人間小津は浮き彫りにされていく。

また同時に小津の生きざま、伝記を形成することは生前の人間小津の過去を考察することになる。彼が何年に何処で生まれ、何年に何の作品を監督し、そして何年に他界したという彼の伝記の形成は一般的に言う作家論の最も基本的な作業と言えよう。

佐藤は彼の小津論の中で「作者」小津に対する考察を行っている。特に「生いたち」「修業時代」「戦争体験」

「老年」「その死と小さな総括」という項目を設けて小津の人間としての生きる過程を中心に述べている。

例えば「生いたち」の中で佐藤は小津の生誕地が東京の深川であると述べている。ここでは小津が本当に深川で生まれたかどうかはさして問題視してはいない。しかしその後続いて佐藤はこう述べる。

「日本の伝統的な都市文化の粋のような街で幼年期をすごしたことが、小津の作品の美的な趣味性に強い影響を与えたであろうことは容易に想像できる。小津は、生涯、野暮を嫌い、いきを愛した。醜いものを描こうとはせず、美しいものだけを描き続けた。」¹⁾

ここで注目すべきことは深川という土地で生まれ育った小津が芸術的センスをこの土地で培ったと指摘する点である。これは何を意味するのか。同じような例はいくつか見つけ出すことができる。佐藤は小津の私生活の調査から小津本人と父親との関係をこう述べる。

「父親の寅之助は、昔気質で、まじめ一方で、やかましく厳格な人だったそうである。(中略)しかも、その厳父は、安二郎の幼年時代には身近にいたが、少年時代には、ときどき現れて威厳を示す以外には、ふだんは身近にいなかった。(中略)したがって、父親に対する尊敬は身についていたが、反撥はあまり経験しないですんでいたのではないか。もちろんこれはあくまでも推測にすぎないが、父親と子どもの関係というものは、小津の映画にとって、もっとも重要な主題のひとつであったから、この点については、若干、注意して考える必要があるように思われる。」²⁾

このように推論を述べる佐藤は次にその現実の小津が体験した父子関係を彼の映画での思想、さらに具体的な作品の中にまさに反映されているが如く述べる。

「……作家として成熟してくるにつれて、理想化された父親というものを、繰り返し描くようになった。(中略)『父ありき』は、父親と別々に暮らしている息子が、父親をなつかしく思い、父親といっしょに生活したいと考える物語である。このシチュエーションは、中学生時代を父親と別れて暮らした小津の気持ちを反映しているのかもしれない。」³⁾

これは小津が現実の世界の中で生き、体験したものが映画作品にあらわれているのではないかと考察する佐藤の態度が伺えよう。

佐藤はさらに小津の中学生時代を「豪放磊落なタイプ」と「恥ずかしがり」という性格であったと指摘する。その「恥ずかしがり」の性格を佐藤は「理想が心の内側でばかりふくれあがっていった、現実の自分を卑下する」⁴⁾

ことと解釈し、佐藤は小津のそのような性格を「別の言葉で言えばロマンチスト」⁵⁾と名付けている。

そんな小津の中学生時代のロマンチストという人物像を佐藤は「小津はリアリズムの映画作家と見られるが、小津が二十七、八歳のころにとった『美人哀愁』や『また逢ふ日まで』は、甘美なラブ・ロマンスであり、ロマンチストとしての小津の一面を示すものである。』⁶⁾としている。

このような小津の伝記が作品の解釈へと向かう佐藤の発言をさらに探し出すことができる。1927年（昭和2年）、小津がまだ助監督の時に書いた『瓦版カチカチ山』というシナリオを佐藤は引用した後こう語っている。

「このシナリオは、とくにすぐれた作品とはいえないであろう。小津が、まだ彼自身の独自の世界をつくりあげる以前の習作であり、そこには、小津のオリジナリティよりも、当時の時代劇の通俗的なパターンの影響のほうが強く認められる。強いて言えば、時代劇といっても侍の社会よりも貧しい庶民の社会に取材していること、母親と息子、兄と妹の愛情の物語であること、などに、後年の小津作品と共通の要素を指摘できるだろう。いくらか、こじつけめいてくることを恐れずに言えば、病気の母親の前では、あくまでも物堅い男として振舞っている主人公が、母親の目のとどかないところでは悪党であるというあたりに、小津が彼の母親に対する気持を書き込んでいると言えるかもしれない。小津は中学校時代を劣等生としてすごし、しかも勉強をしないで、映画館に入りびたっていたのだから、当時の教師たちの考え方からすれば不良少年に近い存在だったということになるだろう。当然、小津の母は、そのことで心を痛めていたはずである。また、母親思いだった中学生時代の小津は、教師に反抗して劣等生たちの旗手として振舞う半面、母親にはすまないという気持をもっていても想像できる。『瓦版カチカチ山』にはそういう気持が書かれているような感じもある。そして、さらに想像するならば、この、腑甲斐ない息子の母親に対する罪の意識、というモチーフが、のちに『一人息子』という傑作を生み出すことになる。』⁷⁾

また佐藤は、小津が大学へ行っていないという事実から次のような論を展開させる。

「だいたい、この時代には、映画の作り手たちの側にも、大学卒業者というものは滅多にいなかった。監督たちにしても、ほとんどが旧制の中学を卒業しているだけである。映画監督という職業は、当時は中学卒業の学歴だけで文学や芸術の世界の第一線の

人々に伍してゆける稀な職業のひとつでもあったので、監督たちの側に、大学出なにするものぞ、という気概があったことも確かである。それが一面では、大学など出ても食えないじゃないか、それよりも、とんかつ屋でもなんでも、手に職をつけている人間のほうが人間として見ばえがするのだ、といった感覚を、ごく自然ににじみ出させる土台となったと考えることができる。

小津安二郎にしても、中学時代に教師から不良扱いされて勉強が嫌いだったのが原因で進学しなかったのであるから、それだけにいっそう、大学がなんだ、という気持ちは強かったはずであり、それが彼の一連の大学物にも反映していると思う。』⁸⁾

小津の大学を出ていないという学歴から佐藤は小津の精神を以上のように述べた。こうして見てくると佐藤は小津の伝記の中に小津作品の意義を見出そうとしているのではなかろうか。さらに、このような引用は続く。

「作者の小津安二郎は、中学生時代には母親と兄弟たちといっしょに松坂に住んで、一人で東京で仕事をしていた父親とは別々の生活をしていた。そういった少年時代の経験がそこ（『父ありき』）に反映していることは理解できるが、小津は中学を出たあと、田舎の小学校で代用教員をし、そのあと、一家が東京へ引揚げざるを追って自分も上京し、父といっしょに暮らしている。『父ありき』の息子のように、父の教えに従って地方の教師であることに天職を見出したりはしないのである。どうやら小津は、自分の少年時代の経験がある程度まで土台にしながら、それをもっと厳粛化し、自分がやれなかった、地味な他人につくす生き方というものを、作品の中で追体験してみたかったもののようである。』⁹⁾

「作品の中での追体験」と語る佐藤の態度に注目すべきである。小津の伝記が小津の作品の中に入り込んでいくという佐藤の解釈の方法を重視しておこう。

佐藤は小津の戦争体験を通して「早春」という作品の中に次のように入り込む。

「小津はこのときの部隊の戦友たちと戦後も親交を重ねた。野田高梧の回想にあるとおり、昭和三十一年の作品『早春』に、主人公の中年のサラリーマンが戦争中の軍隊の戦友たちと小料理屋で宴会をやる場面があるが、これは、小津が自分で「扇友会」と名付けてつき合っていた当時の戦友グループとの交歓をモデルにしたものである。私小説的な描写、と言えるであろう。』¹⁰⁾

佐藤の述べる「私小説的な描写」、先に述べた「作品の中での追体験」、この言葉は明らかに佐藤の中に「作者」

小津安二郎の作品への反映が見られることを前提に解釈へ向かったのではないかということがう伺えよう。

このような佐藤の解釈はまださらに挙げることができる。「早春」の中で主人公村山が病人の友人三浦のところへ見舞いに行くシーンがある。

「三浦『みんな丈夫で羨ましいよ。一寝しているとバカなことを考えるもんでね。朝、目覚すと、アア今時分ラッシュアワーで、混んだ電車に乗っているな。今時分は会社のエレベーターだ、グーッと上がって7階で止る。オフィスのドアを這入ると、窓の向うに東京駅が見える。来ているのは横山君と塩川さんだけだ。一塩川さん、このごろも相変わらず早いかい?』

杉山『ああ、早いよ。あの人もこの十月で定年だそうだ』

三浦『そうかい……。それまでに、あれも出られるようになるかな……。時々、無闇に会社が恋しくなるんだよ。おれが丸ビルを見たのは、修学旅行で初めて東京へ出て来た時だった……。もう夕方で、どの窓にも灯がついて、秋田県の田舎の中学生の目には、まるで外国のようだったよ。驚いたねえ……。それ以来、丸ビルはおれの憧れだった。東京の大学へ来てからも、あの辺を通るたびに』

杉山『おい、あんまり話しちゃいけないんじゃないのかい』

三浦『イヤ、いいんだ。今日はバカに気持ちいいんだ』

杉山『あとで疲れるといけないよ』

三浦『一入社試験を受けて、採用通知が来て……。嬉しかったなあ……。早速、神田へ背広買いに行ったよ……。あの日のことはよく覚えてるんだ……。』¹¹⁾

このシーンにおいて佐藤はこう解釈を行う。

「この三浦の述懐は、東京生まれとはいえ少年時代を地方で過ごさなければならなかった小津の気持ちにも近いものであろうし、二度にわたって余儀ない外地での生活を強いられたときの望郷の念にも通じるものであろう。」¹²⁾

同じく「早春」においてこのように述べている。

「もちろん『早春』は、戦後ももう十年をへて、そろそろ、天下太平とか、退屈な平和ということが言われはじめた時期の風俗を扱ったものであるが、そこで小津が造形しようとしたイメージは、むしろ、

昭和五年前後の小津自身の青春時代の精神的状況だったのではあるまいか」¹³⁾

また「麦秋」において佐藤は紀子と結婚する矢部を小津自身にオーバーラップさせこう述べている。

「小津安二郎は当時、母親と二人だけで生活していた独身だったから、矢部という男の境遇には、あるいは小津自身の感慨が仮託されていたのかもしれない。小津は別に女嫌いの独身主義者だったわけではない。青年時代から、何度か女優さんなどに恋したらしい形跡もあるが、結局自分から結婚を申し込むには恥ずかしがりでありすぎ、たまたまそのとき適当な仲介者もいなかったということで結婚の機会を逸したように推測される。

おそらくそのせいであろう。あるとき若い友人の縁談に関して、こういうことは、そばにいて親切に仲介してくれる人がいないとうまくゆかないものだよ、といった意味のことを語ったことがあるそうである。

そこで、仮に、この矢部という男を小津自身の自画像と考えると、紀子とのこの縁談の進みかたには、小津自身の結婚についての密かな願いがこめられていたようにも思われる。」¹⁴⁾

またこれに関して単に伝記的な背景だけではなく、小津の生きた場の周辺の影響についての作品への反映を語る部分もいくつかある。

特に松竹に入社し、撮影所において接した撮影所独特の雰囲気が出た小津に与えた影響を佐藤はこう語る。

「彼の作風が、鎌田＝大船調の土壌の上に咲いたものであることはまぎれのないところである。ドラマティックな葛藤よりも日常的なスケッチを重ね、ショットとショットのコンティニュイティをいかにスムーズに見るものに抵抗を感じさせずに行なうかに苦心し、いくつものストーリーをもつれさせてダイナミックに構成するよりも、単純なエピソードの積み重ねをよしとする。これらはいずれもこの撮影所の生み出した特色を小津が洗練させたものである。」¹⁵⁾

「修業時代の芸術家にとっては、どういう仲間たちと、どういう問題を主として語り合ったかということは、彼の将来の仕事とのありかたを形づくってゆく一種の栄養源であり、撮影所の個性は、おそらくそこで形成され、継承されてゆくのであろう。この意味で、小津が、この修業時代にどういう先輩と仲間を持っていたかということは重要な問題である。」¹⁶⁾

このように示した佐藤は具体的に小津が師事した大久

保忠素という監督の作風を「エロやドタバタや流行現象を映画の素材」¹⁷⁾として好んで用いたことを基に小津に対してこう述べる。

「しかし、私には、小津の芸術は、明らかに、この系譜の人々との内面的なつながりを深く保ちつつ作りあげられていったものであるように思われる。それは、一言で要約するならば、徹底したアンチ事大主義ということである。自ら下劣監督や軽佻浮薄派をもって任ずる人々に共通して見受けられる気風は、政治問題や政治思想に興味を示さないことであり、風俗現象に熱烈な関心を持つことである。(中略)小津は、その点で、明らかに、この系譜に属する人々と共通の気風を持ち、その気風のうえに自分の個性をつくりあげていったものである。(中略)しかし上品な趣味を愛したその小津にも、晩年の『お早よう』でオナラをギャグにして使うという程度の下劣趣味もあったことは思い出されてよいであろう。」¹⁸⁾

撮影所の雰囲気と人物が小津の作風に影響を与えたという佐藤の意見は伝記から小津作品を眺める一つの変形であると言えるであろう。

このように小津の伝記が作品の解釈へ見事な加担をしていると佐藤は語っている。作者の過去と作品の類似点を見出すことができた時、まさに「人間・作者」と「作品」が重なった存在として絶好の解釈の武器となるのである。

第3節 証言

佐藤は、小津の作品の解釈のために伝記というものを基にその鍵を見出そうとした。

前節の「作者」小津の生き方、人生が映画の中に及ぼす影響も一つの裏付け、何かを土台にして映画を理解しようとする佐藤の態度が伺える。その点から言えば、佐藤はさまざまな資料を駆使し、小津やその作品に迫ろうとする。彼の伝記もそのひとつであった。

それにもう一つ佐藤は多くの証言をも集めている。小津本人の証言はともかく、多く小津に携わった人々の証言をも集めている。それは文章の引用でもあり、直接証言者本人の声でもある。そしてそれらの証言はただ単に引用のみならずそれを基に佐藤は小津に迫ろうとしている。

例えば小津がなぜディゾルブ（オーヴァーラップ）を用いなかったのかということを佐藤はどのように解釈したのかをここで挙げてみよう。

佐藤はここに二つの引用を用いている。

一つはキネマ旬報に小津自身が述べた文章である。

「—そうそう、この写真（『会社員生活』のこと）は

僕としては珍しく、オーヴァーラップを使っているんですよ。ただ、これ一本だけだった。朝の感じを出す処で使ったんだ。使ってみて、便利ではあるがつまらんもんだと思ったね。そりゃ、使い方によればいいもんですよ。しかし、大部分はゴマカシでしょう。ごまかしのオーヴァーラップはいやだね。」（『キネマ旬報』昭和39年2月増刊『小津安二郎・人と芸術』中の「自作を語る」より）¹⁹⁾

次に佐藤は脚本家伏見晃の意見も引用している。

「小津のサイレント時代のより協力者であった脚本家の伏見晃の語るところによれば、彼は、当時の現像技術ではオーヴァーラップというのは決してきれいにはあがらないし、それに、なぜ使うのか理由が分からない、と言っていたそうである。」²⁰⁾

これらの証言を基に佐藤は次のような独自の結論を導き出す。

「以上のように小津が、殆ど異常なまでに画面の秩序感を整えることに固執したことを考えれば、オーヴァーラップを使わなかった理由などは殆ど自明のことと言っているであろう。オーヴァーラップをすれば、僅かな時間であるとはいえ、その時間の間は、せっかくの構図の秩序感が減茶減茶になってしまうからである。」²¹⁾

伏見の言葉はもちろん、小津本人の発言は彼の作品の中で何故ディゾルブが用いらなかったのかという理由の最も明確な証明であろう。なにせ小津本人が述べたのであるから。

佐藤の文章の中にはこのような小津本人が述べた証言を引用し、それを証拠として小津の作品を解き明そうとする部分がいくつかある。

佐藤はキネマ旬報1933年（昭和58年）2月21日号においての和田山滋（岸松雄）の小津へのインタビューを引用している。

「和田山 一番好きな外国の監督者は？」

小津 エルンスト・ルビッチです。監督としてのルビッチの偉さについては、例えば、こんなところにも判ります。即ち、僕なんかだと、人物が三、四人いて、そのうちの一人が靴の先で床なら床を叩く大寫しをその間に挿入しなければ気が済まないのですが、ルビッチあたりになると、四人なら四人の人物を全部ロングのうちに収めて、その中で芝居をさせながら、しかもそのうちの一人が靴先で床を叩く姿が、ハッキリと僕達に感じられるような監督ぶりなのです。大寫しなんて、余程のばあいでないと用いな

いのです。そんな大写真など使わないで、使った以上の効果を出すのだから凄いものです。今年は怠けて外国の写真をあんまり見ませんでした、見たうちでは、いろいろ非難されてはいても、ルビッチの『私の殺した男』が一番好きでした。』²²⁾

このルビッチと小津の関係を中心にして、佐藤は小津の作品への解釈を試みようとする。

そのインタビューに対し、佐藤は小津の作品「淑女は何を忘れたか」と絡めてこう語る。

「昭和十二年『淑女は何を忘れたか』は、小津安二郎がジェームス・楨を名乗ったさいごの作品であり、小津の初期のソフィスケイテッド・コメディの良き脚本家であった伏見晃が協力してシナリオを書いたさいごの作品である。これは純粹にモダニズムとソフィスティケーションの映画であって、この二人の仕事としては、とくにすぐれたものとは言えない。いくらか軽薄であり、リアリティに乏しいブルジョア趣味がのさばりすぎている。あるいは、小津のエルンスト・ルビッチへの傾倒がいちばん安易な形で現れたものではないかと思う。』²³⁾

そしてその肯定的な評価の結論としてはこう述べる。

「小津の映画のスタイルはきわめて日本的なものであるとされているが、じつはそれは、一九二〇年代のある種のアメリカ映画のスタイルを忠実に受け継ぎ、アメリカ映画の全体の傾向が変わっても自分是不変で、そのスタイルを極端な洗練にまで磨き上げていったものなのではないか。』²⁴⁾

また、「秋日和」について小津は次のような証言をも引用している。

「そして小津は、『東京物語』よりもずっと食事の場面の多い『秋日和』については――

『一つのドラマを感情で現わすのはやさしい。泣いたり笑ったり、そうすれば悲しい気持、うれしい気持を観客に伝えることができる。しかし、これでは単に説明であって、いくら感情に訴えても、その人の性格や風格は現わせないではないか。劇的なものを全部取り去り、泣かさないで悲しみの風格を出す。劇的な起状を描かないで、人生を感じさせる。こういう演出を全面的にやってみた』と言っている。

こうして小津の映画は、ますます劇的な事件の少ない、日常の些事のスナップ集のようなものになっていったのである。とくに、『晩春』や『麦秋』は、ドラマというよりも、むしろ、見事に撮られたある一家族の日常生活の記念アルバムといったものであり、すべての家族アルバムが家族の永続を願う密か

な祈りの結晶であると同じ意味をもつものであった。』²⁵⁾

また「出来ごころ」については小津の次のような証言を引用する。

「この映画は、サイレント末期に、私がずっと手がけて来た庶民ものをさらに発展させ、珍らしい境地を拓こうとして取り組んだものです。というのは、日本のジメジメした生活がいやになり、うんとモダンに、私の世界をひろげようと考えたわけです。

歯磨でも、石ケンでも、小道具全体に舶来品を使ったり、ホテルにとまってシナリオを書いたり、今から考えると、その頃は一ぱしのダンディぶっていたわけです。

……出来のよしあしはさておき、浮世絵を銅版画で見せようという、二人の太い魂胆を汲んで下さいと申し上げる。」(『キネマ旬報別冊・日本代表シナリオ全集②』よりの引用)²⁶⁾

さらに小津とのシナリオ合作者の脚本家池田忠雄の証言も引用している。

「おっちゃん（あえて当時の呼び方で）も迂生も三十になるやならずの勘平さん並みの若い衆で、二人肩をぶつけ合っては、東京も下町あたりを好んでうろつき廻り、江戸の名残りをもとめた。かと思うと、蒲田も通りすぎ、横浜へと足を向ける。港や町の中でハイカラな空気に触れようというのだ。二人は舶来のナイフや万年筆やパイプに軽い財布の底をはたき、果ては歯磨粉から歯ブラシまで舶来の匂いを求めたのだった。

つまるところ、江戸とサンフランシスコに想いを寄せ、懐古と開化に憧れ、あげく江戸の戯作者がアメリカ映画風の伊達姿をちょっと真似ようという、まことに手数のかかった二人だった。』²⁷⁾

これらの証言を基に佐藤は一つの解釈を行なう。

「いまこの映画を見て、どこがそうハイカラなのか、むしろ落語の人情噺のタッチではないか、と、いぶかしく思うのだが、そのつもりで見ればそこにアメリカ映画の匂いを感じとれないでもない。(中略) 風来坊の労働者ふうの男たちが、気の利いたジョークをやりとりしながら、いなせな友情を展開してみせるのは、やはりアメリカ映画の独特の伝統であろう。そういう伝統の土台になっているのは、最下層の風来坊のような労務者たちすらが、互いにハッキリをかませたり去勢をはったりして自分を高く売りつけ合う、アメリカの＜自由＞な社会のせいであろうか。(中略) 小津はそういう情感を日本に移植しようとしたのであり、それに成功したのだが、成功

のポイントはユーモアの質にあったと思う。『日本のジメジメした生活』から生み出されるユーモアは、どちらかといえば、おどけであり、自己卑下であるが、アメリカ的ユーモアとは、自己拡大であり、屹と、相手に対してつかかかってゆくものである。そして、威勢よく振舞うことの底に、さり気なくペーソスをにじませる。』²⁸⁾

一度は小津の証言と作品の差を疑ってはいるもののかなり強引といえる結びつけを行なっているようにも見える。

このように佐藤は小津の生の証言により彼の技法や作品への答えを求めようとした。確かに佐藤の場合、実証主義的な考察により、小津の証言によりある一定の答えを方向付けている。確かに当人が述べることほど当人の意図をよく表現しているものは他にはないであろう。

ただここである種の疑問を抱かざるを得ない。作品の意図や様式（スタイル）に関し私たちはいろいろな思いを廻らす。小津の、他の作家にはない特有の意図をどう解釈するか、また同様にスタイルについてどう解釈を行なうのかというようなことにさまざまな意見が出されることであろう。その答えを出すいちばんの解決法は作者本人に聞くことが正論であると考えてしまう。

しかし、果たしてそれが正論足りうるであろうか。確かに作者の証言を頼りにすることは間違っていない。むしろ研究としては正しい方法であろう。ただ問題は作者の証言と批評家の批評の一致した場合ではなく、不一致の場合なのだ。作者の証言を異なっているということでその批評を排除の対象へと追い込んではならない。批評家の批評が作者の証言と同じであるから、その批評家は能力があるというのは全くの誤解である。

批評家は作者の証言という答えを言い当てるクイズ解答者ではない。

第4節 「作家」小津安二郎

「作者」としての小津の考察から小津作品に何らかの影響を見出したり、小津自身の証言から作品を理解しようという佐藤の姿勢を前節まで眺めてきた。小津の背景を知った上での彼の批評は何も知らない人よりもより広い想像を抱いたに違いない。

しかし私たちがスクリーンに相対する時、そのような「知識」がどれほど役立つのか。確かに作品鑑賞後、批評なり論文なりを綴る時、その文章の論理性を高めるために何らかを体系付けることは必要である。そのためにそれら「知識」がその文章を確固たるものとするために強力な武器になることに違いない。では果たしてその文章が鑑賞中の私たちの気持ち、感動を代弁しているのか。

それが次に述べる蓮實重彦の書物の発端ではなかろうか。

私たちは小津の特長を何の苦もなく述べることができる。ローアングル、動かない構図、抑揚のない台詞等。また、父と娘、父と息子、母と娘という親子、肉親の関係を小津の特長として挙げる者もいるだろう。

人はそれを「小津的」と呼ぶと蓮實は言う。

この「一的」は、小津以外の場でもよく用いられる。「市民ケーン」と言えば「パンフォーカス」を思い浮かべ、「男と女の悲劇」を第一に挙げる人は少ないであろう。エイゼンシュテインのモンタージュを駆使した映画はその編集技術がまず注目される。もしテストのようなものがあれば、その答案には「市民ケーン」の欄にはパンフォーカスが、エイゼンシュテインの欄にはモンタージュと殆どの人が記入するであろう。

そして「小津的」特長に当て嵌まった小津作品を私たちが眺める時、私たちは安堵感に満ちて小津作品と接する。

しかし、一度小津的でない小津作品を観た観客の衝撃は大きい。初期の「非常線の女」、晩年の「東京暮色」に接した観客はそこに今まで他人に言われ、自分で確認してきた小津像、小津的なものがないことに不安を感じる。私たちは必死になってそこに「小津的」なるものを探し出す。そそれがどうしても見当たらない場合、それを「例外」「失敗作」として排除してしまう。

また小津の日本美を唱える人も少なくない。そしてそれと小津を結びつける作業を必死に行う。その場合、基になるのは小津の作品ではなく、日本美のほうであった。

これらは「作者」小津を背景に小津作品を解釈しようと言う姿勢に共通のものがある。他人から聞いた小津の特長、また日本の美という色眼鏡で小津作品を眺めるのである。そこには感動が予め用意されているのである。用意された感動から小津作品を眺めるには方法としては「作者」論と同じである。

小津作品の外部から作品を解く鍵を持ってくるという点では作品の侵入者と変わりなかった。では小津作品の内部には作品を説く鍵などないのであろうか。小津作品と対面しているときの感動よりも「知識」による小津作品の解釈の方が勝っているのであらうか。蓮實重彦はそんな点に着目した。

彼は画面を観るということを私たちに強要する。

「胸もとに拳銃をかまえる『非常線の女』の田中絹代や『その夜の妻』の八雲恵美子を見ながらピストルの撃ち方を学んだ女性がいなかったように、人が映画から学ぶものは画面に描かれているものではない。また、画面の背後にあると想定される作者の精神を学ぶのでもない。視線に可能なことは、せいぜ

い画面を見ることでしかあるまい。ところで人は、画面を見ることによって何を学ぶか。見る事がどれほど困難であるか、というより、瞳がどれほど見ることを回避し、それによって画面を抹殺しているかということを学ぶのである。」²⁹⁾

瞳が見ることを回避するというのはまさに私たちが「知識」に安堵することに他ならない。

「小津的」なものに対して蓮實はこう述べる。

「小津的なものとは、瞳が画面を抹殺した後ではじめて可能となる映画とは無縁の遊戯に過ぎない。」³⁰⁾

これは、「小津的」なものの上で安心している観客に対しての一種の警告であろう。

「作者」としての小津、「知識」としての小津を排除すること。それは作品を信じることに他ならない。作品を信じるとは何か。それは作品を見つめ続けることである。そしてそこから小津を見出すことであった。つまり作品を見続けることは映画内の独自の感動を見出すことに他ならない。

蓮實の著書の中で小津の伝記を語っている部分は殆どない。伝記と作品の関連付けという方法論は採っていない。では蓮實は作品の内部だけに固執し、何をそこで見出したのか。それはいくつか挙げられる。蓮實は映画の画面から、食事、着換え、階段の不在、儀式、二階、集団、視線、天候を見つけ出す。これはいつでも画面に登場している事物、現象である。そこには小津の伝記や証言という後ろ盾、「作者」が顔を出すことはない。

例えばここで「食事」あるいは「食べ物」についての解釈を取り上げる。小津の作品の中では食事の場面が多い。これは別段蓮實独特の発見ではない。確かに小津作品の中で食事の場面は多い。しかし、蓮實はそれを「作者」小津と関連付けることはしない。

「作者」小津での解釈を行えば、さしづめ、小津の貧しい時代に育ったことによる人一倍の食べ物への関心とでもなるのだろうか。しかし、蓮實は「作者」小津と食べ物を結び付けようとはしなかった。彼は小津「作品」と食べ物を結びつけようとした。小津作品の中で物を食べるという場面を見続けることにより、蓮實はあることに気付く。蓮實は食事こそが物語を展開させると大胆に解き明かす。食事の場面は映画を進行させると解くのだ。

「食事は、初期のサイレント映画から晩年の傑作にいたるまで、きわめて重要主題論的な体系をかたちづくっている。食事というより食べることの主題ともいべきものが、小津の作品の説話論的な構造と深く連繋しながら、物語の展開を支えているのである。主要な小津の主題をかたちづくる食べることは、必ずしも食べるものが画面に示されることを必要と

していない。」³¹⁾

例えば『麦秋』であられるアンパンを蓮實はこう説明する。

『麦秋』の杉村春子が、原節子から息子と結婚する意志のあることを聞かされて、いきなり相好を崩してアンパンを食べないかと誘うとき、人はアンパンの一語に深く感動する。それは、思いもかけぬ喜びにいくぶんかとり乱した杉村の内面を直接に伝える言葉だからでもあるが、それ以上に、小津の作品における食べることの主題論的な拮据の豊かさに、われわれが不意撃ちされるからである。」³²⁾

アンパンという言葉に感動を覚える蓮實の考えは単なる一時的なものではない。蓮實はこのアンパンという言葉のために「麦秋」が動いていると言わんばかりにこだわりをみせる。確かにアンパンという言葉の後にこの映画は急速な展開を見せる。娘の結婚はともかく、両親が田舎に引きこもるという家族の離散、長男の仕事の変化を引き起こすのであった。

このように蓮實は食べること、食べ物が小津の特異な点であることを述べた。

またこれ以外にも劇中人物が着換えること、階段が存在しないこと等、画面上の出来事に際し拘り続ける。そこにあるものは画面から離れるものではない。そこに蓮實は「作家」としての小津を見出そうとする。肉体とは決別した映画の中にしか存在しない「作家」小津安二郎。「作者」小津安二郎に振り回されない「作家」小津安二郎。それはまさしく「監督」小津安二郎なのである。

第2章 映画の世界と現実の世界

第1節 現実からの解釈

映画に感動を求める私たちはその画面にいくら感動を覚えてもそれが自分自身の身に降りかかることのない他人事であることを無意識のうちに自覚している。

戦争映画でどんなに危険な戦場の場面でさえ私たちは席から離れ逃げ出すことはない。また登場人物がどんなにつらい境遇にあっても私たちは画面に向かって慰めの言葉をかけることはしない。それは私たちが映画を知っているからだ。

だがそれが映画の他人事であれ、私たちはそこに引き込まれ感動する。何故感動するのか。確かに映画はスクリーンに映る光と影の交差でしかない。しかしそれは視覚に限られはするが忠実な現実の再現として私たちの目に映る。

そこに映された人物や物はあくまで視覚的ではあるが現実とは全くかわらない。それにトーキー以後は聴覚においてもそうであると言えよう。

映画は視覚的、聴覚的な現実の再現であることから、例えそれがスクリーンの上の光と影の交錯とはいえ、そう簡単には割り切れなくなるであろう。アイドルを見たくて映画館に駆けつけたり、性的関心のために成人映画を見に行くのはそれらの反映であろう。

映画がそのような特性を持つのであれば、当然そこには特別な場合を除いて生身の人間の再現も行なわれる。その人間がさまざまな行動をすることで物語を生んでいく。映像上の人間は実際の人間のように泣き、笑い、怒る。そのことが観る者を引き込んでいく。例えそのストーリーが戦争や殺人事件という非日常的な行為であれ、私たちはそこに自分と同じ人間が行動することにより「親近感」を感じるであろう。

このようなことは映画を観ることにどう影響するのだろうか。

小津安二郎の作品の場合どうか。彼の全作品を通じて言えることは決して抽象的な描くということがなかったということだ。

ゴダールやタルコフスキーのような難解な映画ではない。そこに描かれている物語は現実世界にもあり得る親子、友人の物語である。また初期においては物語の段階では、試験の可否、失業、会社での人間関係、後期では親子、結婚、死などであることを発見することはそう困難なことではない。

ただここで重要なことは物語がわかりやすく、現実の世界にもあってもおかしくないと私たちが感じることである。彼の作品は映画でもあり、現実でもありえるのである。これは特に気をつけなければならない。ということは、小津の映画は現実の倫理観、道徳にも当てはまると言えよう。私たちは映画批評の中に現実の倫理、道徳が入り込む場合を往々にして見かける。それは映画がそれだけ現実と近い芸術作品ということであろう。

この映画と現実との接近は小津の場合、単に視覚的、聴覚的再現ということの他に物語という点でも現実との接近を手助けしていると言える。それは小津の作品の中に現実の倫理や道徳が容易に入り込むことを許すことになる。

実際、佐藤の小津論の中にそうした方法により小津を解き明かそうとする面が見受けられる。特に物語から佐藤は多く小津の解釈を生み出した。

第2節 物語の解釈

前述の如く、小津のそれぞれの作品を物語として語ることは格別困難なことではない。後期の別段物語らしい物語のないような作品でさえ、そこには物語としての進行は必ず存在し、とにかく、物語は前へ進み最後には結

婚、家族の離散、死等の結末へと向かっていく。小津の映画はある程度の年齢に達した成人であるならば物語は理解でき、物語レベルの感動を味わうことはできよう。物語や人物の行動は決して抽象的ではない。むしろ現実の世界に起こってもおかしくない題材であった。

佐藤はこのような面に着目する。小津のあまりに現実的な題材が佐藤にある解釈の方向に向かわせる。佐藤は小津作品に対する考察を物語とスタイル（様式）に明確に区別した。

スタイルについては「小津作品のスタイル」という項を設けカメラの固定、ローアングル、相似系の人物配置、正面からの人物撮影、テンポ、類似と切り返し等、小津独特の映像を採り上げている。佐藤は物語とスタイル（様式）を明確に分け、全く別物と考え物語を物語として、或いはスタイル（様式）はスタイルとしての解釈を行なう。

佐藤は小津の各々の作品について物語（ストーリー）を記載している。

彼は作品一つ一つの物語（ストーリー）を語る。物語（ストーリー）を語るということは何を意味するのか。物語（ストーリー）を語る佐藤は映画の中に現実の私たちの社会を見るのである。それは佐藤が映画の中に現実の尺度を用いることに他ならない。佐藤は映画の中に現実のモラルを見出すのである。

例えば佐藤は小津の作品の中に「失業」という物語（ストーリー）上のシチュエーションを見つけ出し次のように語るのである。

「失業は戦前の小津安二郎の映画には繰り返し出てくるシチュエーションである。出世作の『肉体美』がそうであったし、この『大学は出たけれど』がそうであり、このあと『会社員生活』『落第はしたけれど』『東京の合唱』『東京の宿』がそうである。昭和初期の失業問題は深刻であって、『大学は出たけれど』がつくられた昭和四年の三月には、大学失業者の就職率は約三十パーセントにすぎなかった。大学を出ても鉄道の切符切りにしかなれない、と言われた時代である。『大学は出たけれど』が封切られたのはその年の九月であるから、おそらくこの映画は、その年の大学卒業者就職率三十パーセントというニュースから発想された、きわめて時事的企画だったのである。」³³⁾

小津のこれらの作品は「時事的な企画」として現実との照らし合わせに遭うのである。

小津がこれらの作品をどのような意図で製作したのかは今となっては判らない。しかし佐藤は映画の題材が現実の反映であることを指摘しているということは、佐藤

が映画と現実の結び付きを見ようとしていたことが言えるであろう。

佐藤は映画の中に現実を巧みに手繰り寄せ、映画の価値判断を時折、現実の価値判断に当て嵌めようと試みる。

「小津は、ときどき、なにかが滅びゆく姿に懸命にうちこむことがある。『浮草物語』(昭和九年)と、その再映画化の『浮草』(昭和三十四年)は、どさまわりの旅芝居という滅びゆく芸人集団への挽歌であったし、『父ありき』(昭和十七年)は、失われた明治人的な父親の理想像への追憶であり、『宗方姉妹』(昭和二十五年)や『東京暮色』(昭和三十二年)や『小早川家の秋』(昭和三十六年)は、戦前の中産階級の安定感や美徳が、戦後、いつとはなく失なわれていった、その滅びの相を描いたものと言える。そして『東京物語』(昭和二十八年)は、家族制度そのものの解体に捧げられた悲しみの歌である。これらの作品のなかには、小津の最後の作品が含まれていると同時に、明らかに失敗作と認めざるを得ないものも含まれている。その成功と失敗の分かれ目は、どうやら、その滅びの悲しみを、ごく暗示的にしたか、それとも、あからさまに露呈したかにかかっているように見受けられる。」^[34]

このように「滅びの悲しみ」という言葉は映画そのものの解釈よりもむしろ現実の出来事が映画の中にありそれ故に出てきた表現である。

もっと具体的に「東京の合唱」という作品を取り上げてみるとする。佐藤はここでもこの作品の主題を「失業」とする。失業は映画の中ではなく現実にある言葉であり現象である。そしてさらに佐藤はこの作品を「社会批判劇」^[35]とか「家庭的な人情劇」^[36]という言葉で表している。これらの表現は映画の中での特権的な言葉の表現ではなく、さまざまな現実の中でも用いられる言葉の表現である。

次に佐藤が小津の短所を指摘している箇所を挙げてみる。

「小津の作品において、弱点としていちばんはつきりしているのは、しばしば、現実がきれいごとと描かれてしまうことであろう。彼は、一九三〇年代においては、傑出したリアリストとして名声を得ていた。一九三〇年代の初期は、文学においてはプロレタリア文学の全盛時代であり、演劇においては築地小劇場の左翼演劇が異様な熱気をおびて知的な観客にアピールしていた時代であり、それらの影響は映画にもおよんで、プロレタリアとブルジョアの階級対立を主題にした作品がしきりにつくられた時代である。小津安二郎が、それらの左翼芸術運動に特

別に関心を示していたという形跡は、作品からも知人の談話からも殆ど発見できないのであるが、まったく無関心でいたということはあるまいであろう。小さなことを言えば、一九三三年(昭和八年)の『出来ごころ』では、大日方伝の演ずる工場労働者の住んでいる部屋の壁に、築地小劇場のポスターが貼ってある。小津は、この種の装飾には非常に細心の注意をはらった監督であるから、ただたんに労働者の住んでいる部屋だから左翼演劇のポスター、といった説明的な理由からでなく、そのポスター自体に、同時代の演劇の新鮮な動きを感じていたと想像していいのではなかろうか。しかし彼は、左翼映画の作家たちのように、労働者の生活の貧しさを描こうとはしなかった。そして、左翼映画の作家たちが描かなかったもうひとつの貧困を描き出した。それが、いわゆる小市民映画である。一見、労働者階級より豊かに見える大学出身のホワイト・カラー層といえども、その生活はきわめて不安定なものであり、その心は卑屈さを強いられているという実情を、彼はなまなましく見事に描き出した。左翼映画に描かれている労働者の貧困が、しばしばあまりにメロドラマ的な通俗性を含んでいたのに対して、小津の描き出した、ホワイト・カラー層の貧困は、生活の細部にまでじつにデリケートな観察のゆきとどいたものであったために、批評家たちは感嘆し、彼を、当時の日本映画におけるもっともすぐれたリアリストの一人と評価したのである。その小津安二郎を、一九五〇年代においては、誰もリアリストとは呼ばなかった。一九五三年(昭和二十八年)の『東京物語』だけは、一九三〇年代の小津作品とおなじように、ホワイト・カラー層の貧困を見事なリアリズムで描いた傑作であるという一致した評価を得たが、他の作品は、殆どすべて、現実の日本人の生活の貧しさとはかけはなれた、ブルジョア趣味の作品であると見なされた。晩年の小津の作品の多くは、日本人の生活をあまりに美しく描きすぎたために、現実からの逃避であると見なされたのである。」^[37]

「現実のきれいごとで描かれる」がゆえに小津の短所が指摘されるという佐藤の考え方とこの長い引用から、これが映画の中のことなのか、現実のことなのかという錯覚を引き起こすであろう。

物語(ストーリー)のリアリズムは、そのテーマの解釈というものを現実の中から引き出そうとする。「不幸」な物語(ストーリー)の映画は、現実の「不幸」と比べ語られるのである。やがて映画と現実は曖昧模糊としてくる。

第3節 スタイルの解釈

画面に現れる小津独特のスタイル—ローアングル、動かない構図、人物の相似形、正面からの撮影等—をどう意味付けるか。佐藤が懸念している点はここであった。この小津の画面上の特質をなんとか佐藤は意味付けしなければならなかった。ではその意味付けを何処に根拠付けようとするのか。

佐藤は小津の構図を「幾何学的」とであると語る。

「小津は、日本家屋の室内の場面ではカメラの移動やパンはいっさい行なわなかった。それが、以上のような幾何学的な構図の安定を一瞬たりとも崩すまいとする態度からきたものであることは明らかであろう。いま私は、幾何学的な構図、と書いたが、以上のように、小津が画面の線や、人と物との形をいかに細心の注意をもって配置しようとしたかを考えれば、これを幾何学的と評しても少しもおかしくないであろう。」³⁸⁾

さらに幾何学的構図についてこう述べる。

「幾何学的構図と言えば、冷たさ、とか、いかめしさ、無機質、といったイメージを連想するのが自然な順序だろう。ところが小津安二郎は、以上のような幾何学的な構図のうえに、きわめてユーモアに富んだ日常的なスケッチを展開した。もちろん、日本建築の材料が、木にしろ、畳にしろ、幾何学的な線は持っていても、決してコンクリートや金属のような冷たさを感じさせないということも重要な条件であるが、小津の映画は幾何学的な構図を温かく見せるというところに、ひとつの重要な特色があった。」³⁹⁾

この引用で出てくる「冷たさ」「いかめしさ」「無機質」または「温かさ」とは、画面から観客が身体から感じるのではなく、あくまでも視覚的要素からである。

さらに佐藤はこう続ける。

「幾何学的なバランスを厳密に保った画面の中においては、ときたま、そのバランスを微妙に破るような動きを見せることによって、人間の動作をひどく新鮮に感じさせることがある。(中略) このちょっとした一瞬のアンバランスな動きが、全体を貫く幾何学的な秩序のなかでは、びっくりするような美しさとなり、生き生きした生命感のさり気ないほとばしりとして鮮やかに感じとれるのである。(中略) こうした一瞬のアンバランスが、整然と秩序付けられて進行する幾何学的な映像の要所要所にちりばめられてあることもあって、小津安二郎の映画の幾何学的なスタイルは、冷たさとか、機械的な無機質な印象を与えることなく、むしろ、その逆に、温かい、

リラックスしたなごやかさに満ちたものとして感じられるのである。しかし、このユーモアに満ちたイメージが、その土台に、ほとんど異常なまでに厳格な幾何学的スタイルをもっているという逆説的な事情は確認しておかなければならない。」⁴⁰⁾

「冷たい」、「幾何学的」な印象や「温かい」、「リラックス」という表現は、先の引用と併せて考えてみるといかに現実世界の言葉の表現を映画の中に入れたとは言える。

小津独特のロー・アングルの解釈を行なう時、佐藤は加藤泰の「緋牡丹博徒・花札勝負」でのロー・アングルをまず引用し、こう解釈する。

「これは、バクチうちたちの物語であって、畳の上に敷いた盆莫座(ぼんござ)が重要な見世場になるという必要性もあつたことだろうが、それ以上に、やくざのものの見方に即したカメラ・アングルであるように思われる。つまり、太陽に向って胸を張って歩くのではなく、うつむいて、地を這うようなやくざの生き方を象徴するカメラ・アングルであると思う。やくざにとっては身体をひくくかがめて、顔は地面にうつむけながら、眼だけは上眼づかいで相手を見するという姿勢は、あの、仁義と称する儀礼に見事に様式化されている。加藤泰のロー・アングルは、いわば仁義の口上を述べながら見た世界であると思う。」⁴¹⁾

さらに加藤のロー・アングルと小津のそれをこう関連付けている。

「加藤泰の作品では、やくざたちがみんな、神話の神々かなにかのように気負いたって威厳を示そうとしているが、小津の作品でも、登場人物の多くはなにかしかの気品をもっている。また滑稽な人間が描かれるばあいにも、その人間が卑しい人間として描かれることは、まず、ない。登場人物を、すべて、なんらかの意味で敬意をはらえる人間として描くこと、それがロー・アングルのひとつの意味であるのかもしれない。」⁴²⁾

そうして小津のロー・アングルをこう解釈する。

「ロー・アングルは、目の前に展開されている行為を神聖な儀式としてみるに効果的な視点である。(中略) 小津安二郎もまた、その登場人物たちを、ただ自然に行動させるとか、感情をこめて行動させるというのではなく、ある種の神聖な気分をともないながら、儀式に近い様式で行動させようとしたのだ。ロー・アングルもそのためにも必要で、だからこそ、一ショットの例外もなく、全編をロー・アングルで通さなければならなかった。(中略)『緋牡丹

博徒・花札勝負』のばあい、やくざの言動はそれ自体たぶんに儀式がかったものであるから、比較的、様式化は楽であろう。それに対して、小津安二郎が好んで描いた、現代の庶民の日常生活などというものは、およそ様式化の困難なものであり、とらえどころのない不定型なものであり、儀式的な様式性などは与えにくいものである。そこにあえて様式を与え、目だため程度ながら、仰ぎ見るに足る威厳を与えることに成功した小津は、やはりすばぬけて独創的であったと言わねばならない。⁴³⁾

ここで登場する「敬意」、「神聖な気分」、「儀式的」という言葉は実際画面の何処にも現れていない。しかし佐藤はこの言葉を用いてロー・アングルの解釈を行なおうとした。

さらに「相似形の人間配置」についての項で佐藤はこう解釈する。

「小津安二郎が好んだ相似形の構図は、親子や夫婦や恋人同士というものを相互に独立した存在でありながら一心同体に近い存在でもあるものとして示すものであった。」⁴⁴⁾

「一心同体」という精神的なものが画面にあらわれると言わんばかりの佐藤の解釈である。さらに「一心同体」に関連して佐藤は語る。

「つまり小津は、会話を対立や葛藤として描きたくなかったのではなからうか。二人の人物の会話が、互いに相手を否定しあうようなイメージで進行することを好まず、二人ともおなじことを言い、おなじ気持ちになり、うなずき合う、というイメージで進行することを好んだのである。小津がしばしば、対話する人間をおなじ方法に向けて並んで坐らせるという演出を好んだのがそのいちばんの証拠で、矛盾対立としてとしての会話ではなく、共感とうなずき合いとしての会話を好んだことが、ときとして、そのようなセオリーからの逸脱を生じさせたのである。(中略)二人は映像的にもまったく一心同体になっているというわけである。」⁴⁵⁾

ここであることに気付く。画面上のスタイルというものはまさに視覚的なものである。そこに佐藤は言語による解釈を試みる。すると佐藤の解釈の中にも、いかにもと言うほど現実の倫理や道徳が入り込んでいるとは言えないだろうか。「敬意」、「神聖な気分」、「儀式的」、「一心同体」、「共感」、「うなずき合い」という言葉を登場させる佐藤の解釈をよく考えてみると現実世界での理解を映画の中に用い、最も非言語的な部分に言語での解釈を試みる。

特に「正面からの人物撮影」に固執した小津を佐藤が

以下のように解釈するのは注目に値する。

「小津は、なぜ、不自然と感じられるまで、人物がカメラに正面から向き合うことに固執したか。ここには、たぶん、ロー・アングルへの固執とおなじように重要な理由があるはずである。(中略)小津の映画においては、登場人物はすべて、小津にとってのお客のような存在だったのだ、と。

われわれは、覗き穴から他人の生活を覗き見ることを許されるならば、他人が見られているとは知らずに、その弱点や恥部をさらすところを眺めるであろう。その、手、足、胸、腰など、肉体の部分部分をしげしげ眺めるかもしれない。が、もしその他人が、客として自分の前に現れたならば、われわれは相手をそのように見ることはできなくなる。われわれは相手をそのように見ることはできなくなる。われわれは、彼と、正面から向き合って語り合い、背後から見送る。相手の弱点は見えていても見えないふりをする。また横顔のクローズ・アップとか、脚だけのクローズ・アップとか、相手の肉体の一部にだけ注目するようなことはできない。」⁴⁶⁾

「以上のような意味において、小津安二郎のカメラは、そのすべての登場人物たちに対して、客に対する主人のような態度で振舞っているといえるし、逆に、小津の映画の登場人物は、すべて、カメラに対して、主人に対する客のように振舞っているといえる。」⁴⁷⁾

以上のような解釈は、スタイルをどう佐藤が理解を示すのかの極端な例である。登場人物を「カメラの客のような存在」として扱うという佐藤の解釈はまさに「現実世界」への解釈として持ち込んだと言えよう。

また小津独特の構図を「厳格」と呼び、以下のように語る。

「小津の、あの、世界に例のない厳格な構図のとりかたは、いわば、自分の精神の恥部を耐える姿勢そのものであったとも言える。」⁴⁸⁾

ここにもスタイルの解釈をあるイデオロギーにと結び付ける佐藤の考え方でもある。このような佐藤の、スタイルとイデオロギーの関係を佐藤自身次のようにまとめた。

「一般に、芸術作品における思想（あるいは内容）があり、その思想にもとづいて、最も適当な形式が選ばとられる、というふうと考えられている。しかし、原則的にはそれで間違いのないにしても、表現の過程において、思想と形式を分離して考えることが不可能なほど両者が密接に結びついたらあいいには、こんどは逆に、形式が思想を生み出す、という現象

が生じてくる。小津安二郎がつくり出したような完璧な安定感をもった空間のなかには、秩序を混乱させる行動は存在する余地がないのであり、したがって秩序を混乱させる思想の存在する余地もないのであった。」⁴⁹⁾

佐藤の現実の世界の中での解釈を映画の世界の中へと持ち込み、解釈を行なうという点を物語（ストーリー）、様式（スタイル）の中から明らかにした。多くの批評家は映画と現実を照らし合わせて映画を理解しようとする。女性を中心にした映画、女性の労働、女性の自立の映画を現実の女性の労働、女性の自立に照らし合わせ声高々に女性批評家が訴える。映画の中の人物や事件を現実の出来事と照らし合わせ、また現実のなかの倫理、道徳で解釈して評価を与えてしまう批評もまた存在する。映画批評は映画の価値を判断するのであって、人生相談の解答者ではない。

第4節 映画内の感動

前節までで佐藤は映画の中へ現実の評価を持ち込んでその映画の価値を評価した。確かに映画は現実と酷似いるためにその評価を現実へと求めることは当然かもしれない。映画の評価はともかく、社会派と呼ばれる映画監督はむしろその酷似の部分の逆手に取りイデオロギーを社会に訴えているのではないか。

それに対し蓮實重彦は映画の外へと向かうことを禁じ、逆に映画の内側とその解釈の方法を求めた。彼は現実の規範を求めようとはしない。映画の内側へとその感動の要因を求めた。

小津作品はアヴァンギャルドのような抽象性はなく、物語を持った一遍の劇映画である。（但し、これが作品を現実と容易に結びつけてしまう誤解を生むことになる。）それ故に、画面に映し出される事物は現実のそれと同じである。人も建物も道具も。人間の動作も現実の人間と同じ仕草をする。であるから蓮實も現実の世界の事物とさして変わらないものをスクリーンに眺めていたのである。

しかし、蓮實はそれを現実の世界と向かわせるのではなく、あくまでも映画の中に留めようとした。

例えば蓮實は小津作品の中で「食べること」と「着換えること」に注目した。確かにこの「食べること」も「着換えること」も無論、現実世界での解釈を映画の解釈として引用することはなかった。

食べることに言えれば前述した「麦秋」でのアンパン、「生まれてはみたけれど」のハンガー・ストライキ、「風の中の牝鶏」の娼婦の昼食、「落第はしたけれど」のパン屋の娘、「一人息子」の夜泣きソバという、各作

品をダイナミックに横断する大きな要素であることを私たちに語ってくれる。そして食えることは単に「食える」という意味に留めるのではなく、小津の映画の中ではもっと大きな展開を示すのである。

「生まれてはみたけれど」での「食べること」の重要性を蓮實はこう語る。

「ここで着目すべきは、そうしたかたちで認められる社会的な現実の作品への進入ぶりばかりではない。物語の筋の上からすれば無視することも可能なこの滑稽な細部が、作品の構造からするときわめて重要な説話論的な機能を演じているのである。いうまでもなく、この微笑を誘う点景的な挿話は、サラリーマンの悲哀を綴った『生まれてはみたけれど』に、食えることの主題を導入している。すでに小鳥の卵を食べるか食べないかをめぐって、近所の悪戯小僧たちの勢力関係の微妙な推移が演じられることで、食えることは滑稽な主題として提示されているのであるだが、食えることというより、むしろ食べないこととすべきかもしれぬこの主題は、上司に媚び諂うしかない会社勤めの父親を目撃してしまった幼い二人の落胆ぶりと、それが徐々にやるかたない腹立たしさによってゆくさまを、ハンガー・ストライキという思いがけない手段で表現するにいたるといふ説話論的な必然を正当化するものだ。」⁵⁰⁾

そしてこの作品の感動を続いて次のように語る。

「だがその感動は、父子の和解がサラリーマンの無力さを浮き上がらせるが故に感動的であるのではない。食えることの主題が具体的な画面によって物語を支えていることに、見る者は心を動かされるのだ。この作品の説話論的持続は、明らかに食えること、あるいは食べないことの主題をめぐって分節化されているのである。」⁵¹⁾

この作品で「食べること」はさらに深い意味を持つのである。

「だが、『生まれてはみたけれど』は、われわれに食えることの主題の重要性を納得させるにとどまらず、この主題が、並置＝共存の主題と深さかわりを持っていることを改めて思い出させてくれる。食えることは、たんに説話論的な構造として小津の作品を支える重要な要素を演じるばかりでなく、主題論的な体系にあっても、対立し排除しあうと思われる異質な細部を和解させうる特殊な磁力をみなぎらせているのだ。

対立しあう異質な要素、それはこの場合、外部と内部という二つの空間である。食えることに介して、戸外と屋内とが不意に通低するという点に、小津的

『作品』の空間構造の一つの特徴が認められているのである。』⁵²⁾

この内部と外部は別の作品『お早よう』を結ぶ付けることになる。

『生まれてはみたけれど』の戦後版というべき『お早よう』は、とうぜんのことながら物語の筋立てにかなりの違いが認められるが、食べることの主題と外部の内部の逆転という空間的な構造だけはそっくり受けつがれている。』⁵³⁾

さらにこの外での食事、内部と外部の逆転は別の作品『風の中の牝鶏』をも結びつける。娼婦が外で食事を取ることを蓮實はこう語る。

「つまり、一人の薄倅な娼婦が曖昧宿を逃れて野原で粗末なパンをかじるから感動的なのではなく、こうした状況を戸外に設定することしかできない小津の、自らの作品世界への忠実さこそが感動的なのだ。』⁵⁴⁾

ここまでくると小津のそれぞれの作品のそれぞれの場面が単なる思い付きではなく、むしろ、なるべくしてなったという蓮實の意見に新鮮な驚きを感じる。一見、無関係に見えるそれぞれの作品が見えない糸でしっかりと結ばれているのである。

先の引用のように「なるべくしてなった」場面を見ることにより小津作品の独自の感動が得られると蓮實は語る。

蓮實はこう纏める。

「問題は、娘の結婚と父親の悲哀といった題材が、一篇の映画的な虚構の枠を越えたかたちで誰にでも納得しうる物語をかたちづくっているのに対して、食べることの主題は、あくまで小津的『作品』の内部でのみ物語たりうるものなのであり、その点で、小津の映画的な特質をより鮮明なかたちで示すものというるだろう。』⁵⁵⁾

このような方法は「着換えること」という項目でも見られる。

特に小津の「例外的作品」と言われる「非常線の女」、「その夜の妻」をも「着換える」と言う主題で見事に小津作品の仲間入りをさせていることは注目すべきである。

「ここ（『非常線の女』）での田中絹代が、着換えることという小津的な主題を如実に体現する女性を演じているというだけのことが、どうしてこれほど感動的なのであろうか。（中略）われわれの映画の感性の動揺は、着換えることそのものを体現する田中絹代が、（中略）……。このギャングと情婦との全身的な抱擁を、それが後期の作風からはあまりに遠いイメージだという理由で小津をめぐる論考から排

除し、そのことで作家的な統一性が維持できないというなら、われわれは喜んでその作家的な統一性を放棄し、岡譲二と田中絹代の抱擁を救い出すことを選びたい。（中略）着換えることの主題とともに語られた衣装の物語としては、この感動はごく自然なものだし、むしろその一瞬に着目することで、小津的『作品』の豊かな相貌をまさぐることができるのだ。』⁵⁶⁾

『『その夜の妻』の物語は、それ自体として感動的なものを何ひとつ含んでいない。にもかかわらず、この作品が深く感動的であるとしたら、そこにもまぎれもなく衣装の物語が生きられているからだ。』⁵⁷⁾

『『その夜の妻』でソフト帽をかぶる八雲恵美子は、『非常線の女』で素肌の肩をみせる田中絹代とともに、初期の小津における衣装の物語のもっとも美しい瞬間を生きているのだと断言しうる。そこでの衣装は、明らかに衣装以上の説話論的な役割を演じているのである。』⁵⁸⁾

そして蓮實は小津の作品をコスチュームプレイとおおよそ小津作品とは似つかわしくない用語で括ろうと試みる。

さらに蓮實にとって、小津作品の着換えることとは別れの儀式でもあった。

「衣装を着換えること、それは小津にあっては別れの儀式なのだ。人は、きまって誰かのために着換える。誰も自分自身のために着換えはしない。（中略）着換えは、小津にあっては、距離をうけいれるという犠牲をみずから背負いこむことにほかならない。（中略）後期の作品でしばしば娘の結婚が題材とされているのは、その別れの儀式としての着換えが大がかりに反復されたまでのことである。いつれにせよ、そこには別れという運動が物語に導入されることになる。』⁵⁹⁾

蓮實は画面を見つめることによりいくつかの発見をした。そのもっとも顕著なものは「階段の不在」という考察である。これらは何ら物語（ストーリー）レベルでは語られることのないものである。まさに見ることによってしか語ることのできない問題である。さらに階段の不在は現実からの解釈を引用してきても容易に答えの出せるものではないであろう。会談の不在こそ映画独自の解釈でしか語れない蓮實の最大の発見ではなからうか。

またそれに関連して妙に宙に浮いたような二階、それは女の聖域であると蓮實は語り、それに対し男の聖域は料亭の座敷であると語る。

「秋日和」のラーメンを食べるシーンや「小早川家の秋」での駅のベンチのシーンの不自然さ、「早春」の通

勤シーンなどはまさに映画も見ているからこそ語れ、物語のレベルでは決して現れないものである。

さらに小津の作品には快晴が多く、天候の悪い日の不吉な予感（「浮草」、「東京暮色」）という蓮實の意見もある。

このことから蓮實は見るもの、見えるものしか信じない。またそれは映画の中のこととして理解すべきであると考えていた。

最後に蓮實はこう語る。

「社会的な現実の反映を認めることに決してさからいはしないが、そのことで作品の豊かな表情を抑制することには反対なのだ。」⁶⁰⁾

結論に代えて

本論により二人の小津を語る言葉、小津を見つめる眼差しを検討した。ここで佐藤と蓮實に対して小津論の優劣を下すことを意図として本論を展開したわけではない。映画そのものの可能性と共に映画を語る可能性について本論では試みたつもりである。佐藤のように映画の外側に何か作品の糸口が見出せないか。映画と現実が敢えて類似しているのであれば、その類似点から映画を読み取ることもできるはずである。確かに小津の作品は見る者が年齢を重ねることによって、人生経験を積み重ねることによってより感動を得ることもまた疑いのない事実である。これは取りも直さず映画が現実と重なり現実の尺度によって測られることの証拠でもある。

また一方、映画外の「知識」を禁じ、映画、スクリーン上だけを信じて映画を見つめること、そのような味方もまた信じた人々もいる。映画を何の尺度にも囚われずに見つめ続けようとする努力。映画だけにしかない感動を映画として感じようとする試みを何とか語っていかないかということに臨んだ人々もいた。⁶¹⁾

蓮實が述べているように我々は皆が知る、安心した「小津的」なるものに安住しようとする。その「小津的なもの」は個々人によってさまざまであろう。小津を語ることの自由は確かに誰もが持ちえている。そして自身の語った何かに安堵の念を抱くことも確かであろう。

映画を語ることは自由である。しかし自由が故の苦痛もまた伴う。何もかもが語れることの自由と喜びは、結局何も語れないのではないかという不安と表裏一体であることもまた事実である。それらを知ってしまひながらも語らねばならない「映画を語り続ける者達」への考察を本論にて試みたつもりである。

参考文献

1) 佐藤忠男「小津安二郎の芸術 上」(以下 同上巻) 1978年

- 朝日新聞社 108ページ
- 2) 同上巻 112ページ
 - 3) 同上巻 112ページ
 - 4) 同上巻 116ページ
 - 5) 同上巻 116ページ
 - 6) 同上巻 116ページ
 - 7) 同上巻 146ページ
 - 8) 同上巻 283ページ
 - 9) 佐藤忠男「小津安二郎/芸術 下」(以下 同下巻) 1978年 朝日新聞社 75ページ
 - 10) 同下巻 85ページ
 - 11) 同下巻 140ページ
 - 12) 同下巻 141ページ
 - 13) 同上巻 202ページ
 - 14) 同下巻 155ページ
 - 15) 同上巻 153ページ
 - 16) 同上巻 133ページ
 - 17) 同上巻 133ページ
 - 18) 同上巻 134ページ
 - 19) 同上巻 25ページ
 - 20) 同上巻 25ページ
 - 21) 同上巻 26ページ
 - 22) 同上巻 237ページ
 - 23) 同上巻 238ページ
 - 24) 同上巻 237ページ
 - 25) 同下巻 232ページ
 - 26) 同下巻 6ページ
 - 27) 同下巻 6ページ
 - 28) 同下巻 6ページ
 - 29) 蓮實重彦「監督 小津安二郎」1983年 筑摩書房 6ページ
 - 30) 同 6ページ
 - 31) 同 32ページ
 - 32) 同 32ページ
 - 33) 「小津安二郎/芸術 上」171ページ
 - 34) 同下巻 98ページ
 - 35) 同上巻 243ページ
 - 36) 同上巻 243ページ
 - 37) 同下巻 98ページ
 - 38) 同上巻 19ページ
 - 39) 同上巻 20ページ
 - 40) 同上巻 21ページ
 - 41) 同上巻 30ページ
 - 42) 同上巻 31ページ
 - 43) 同上巻 31ページ
 - 44) 同上巻 31ページ
 - 45) 同上巻 36ページ
 - 46) 同上巻 40ページ
 - 47) 同上巻 50ページ
 - 48) 同上巻 22ページ
 - 49) 同上巻 84ページ
 - 50) 蓮實重彦「監督 小津安二郎」35ページ
 - 51) 同 36ページ
 - 52) 同 36ページ
 - 53) 同 38ページ
 - 54) 同 40ページ
 - 55) 同 49ページ
 - 56) 同 60ページ
 - 57) 同 62ページ
 - 58) 同 64ページ
 - 59) 同 66ページ

60) 同 34ページ

61) これら周辺の考察は拙著「映画批評への一考察」東京工芸大

学紀要 Vol. 7 2001年を参照のこと。

続スイッチングについての基礎的研究

山下 耕
映像学科

A Sequel to Research on “Switching”—Its Fundamental Items

YAMASHITA Ko

Department of Imaging Art

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

0. 本稿の意図と目的

本稿は「スイッチングについての基礎的研究」¹⁾の続編である。前稿は、まず第1段階としてスイッチングについての基礎的な事項に関して、既存の文献や資料等に基づいた歴史的事実と技術的事項についての考察を試みようというものであった。その内容はテレビジョン放送の映像制作において、欠くことのできないものとしてのスイッチングについて、その定義、装置、機能と意味、操作法、効果と目的、そして本質についての考察であったが、あくまでスイッチングについての基本的事項を整理することを中心とするにとどまった。

そして、今後の課題として、現在、テレビジョンの制作現場において、スイッチングはどのような役割を果たしているのかを明らかにする必要があり、その為には制作現場における技術者のスイッチングの実際を把握する「実態調査」が必要であって、その方法としては、制作現場での実際のオペレートが技術者の感性や経験に支えられているとすれば、スイッチャー（テクニカル・ディレクター）への「聞き取り調査」が有効であると考えられることを述べた。同時に、スイッチングに関しての記述のある文献をひとつでも多く探し出し、より深い考察を行うことも重要であると記述した。

そこでまず試論と文献等による考察を行い、それに続いて聞き取り調査に基づいた考察として構成したい。

1. 映像表現としてのスイッチング

スイッチングを考察するにあたっては独自の試論をすすめることも必要である。無論、根拠の無い単なる思いつきや曲論を記述しては論の体裁を成さないばかりか研究自体を揺るがすことになるので、その根拠を文献あるいは放送番組等の具体的な例を挙げることにより補うものとする。

前稿において、「スイッチングの本質は現実の時空間において行われる“あるいは起こる経時変化に対する”視点の瞬時移動をもって映像の意味する内容を的確に伝達することにある」²⁾（“ ”内は追記述）とまとめた。我々は優れた視覚をもった生物であるが、それは自己のいる場所からの視野でしかあり得ない。視機能に限定して考えてみれば、我々は生を受けてから睡眠というスタンバイ状態以外では電源の切ることのできない1台のカメラである。乖離した場所へ瞬時に移動して視野を獲得することはできない。しかし我々は乖離した場所へ瞬時に移動して、その場所からの視野を獲得したいと欲する。そこにはトランスポートーションや空中浮遊に通ずるものがある。勿論これらを実現することは無理であるから、機器を用いなければならない。空中浮遊のほうは航空機の発明と発達によって誰でもが体験できる時代になった。もっとも多くの人々はそれを楽しみの為ではなく単なる移動手段として利用している。一方、トランスポートーションは現実の時空間では不可能であるから擬似的に体験することになる。テレビジョンが発明されたときに文字通り遠方の視野を獲得することになった。そしてテレビジョン放送の生放送、特にニュースやスポーツなどの中継映像は臨場感がある。また多くの事前収録によるバラエティー番組が生放送であるかのような見せ方をしているのも臨場感の魅力によるものと考えられるし、テレビジョンという生放送が可能なメディアであるからこそ成立し得るものとも考えられる。そしてそれらの根幹を支えているのがスイッチングという映像表現にほかならないのである。

2. テレビジョン・スイッチング

昭和28（1953）年に、テレビジョン・コンサルタントでCBS テレビ正規プロデューサー、ディレクター、WPIX プロダクション・マネージャーのルディー・ブレッ

ツ氏が執筆し、昭和30（1955）年に、日本放送協会技術局次長の五島丙午郎氏が翻訳した『テレビジョンの制作技術』³⁾という文献の中に「テレビジョン・カッティング」という章があって、スイッチングについての24頁にわたる詳細な記述がある。まずはこの文章を再整理してみたい。

ルディー・ブレッツ氏は、この章の中で「テレビジョンの場面転換は、鋏もスプライサーも用いず、スイッチによって行われるので、厳密に言えば、カッティングの代わりにスイッチングというべきであろう。しかしカットという言葉は場面の瞬間的な変換を意味するようになってきており、切換ボタンを押して番組制作をすることであるから、この手段をカッティングといっても間違いではない。」⁴⁾として「以下画面の演出的な観点に立って考える場合には“カッティング”、技術的な面で論ずる場合には“スイッチング”という言葉を用いることにする。」⁵⁾とある。

本稿の場合にはスイッチングについての研究であるため、どちらの場合も「スイッチング」という言葉を用いることとするが、引用に際して「カッティング」の箇所を「スイッチング」と変更して表記した場合には「スイッチング」と記述し、その旨を注に示してルディー・ブレッツ氏の記述を尊重することとする。

また「副調整室における操作方法」⁶⁾については「実際に切換装置を操作し、切換ボタンを押すのはTD（technical director）といわれる技術者である。TDは自分の台本または画面の演技から、きっかけを得ることができるが、多くの場合、押ボタンを押す前にディレクターがきっかけを言うのを待っている。

多くの小局で採用している別の方式に、ディレクター・スイッチング方式なるものがある。これはディレクターの前に切換装置があって、ディレクター自身で押ボタンを押し、またフェーダー・レバーを握るもので、仕事に組合の管轄権のない局では、経済的理由によりこの方式を採用している処もある。またこの方法が最良の方法であると信じて採用している処もある。もちろん、切換のきっかけの問題は非常に重要で、その数分の一秒が、切換の良否の分かれ目となり得るものであり、野球放送などの場合には、切換が適当でないと非常に興味をそがれる。このため野球その他のスポーツ中継の場合にはディレクター・スイッチング方式を採用している局が多い。」とあり、結論としては、「しかしこの方法は、小規模な局や簡単な番組ならばうまくいくが、ドラマのような番組の場合には、ディレクターはダイアルやスイッチを取扱う負担から離れていた方がよい。

映像の切換ボタンを押すスイッチャー、すなわち TD

にとって重要なことは、次にどのカメラを採るべきかを前もって知らなければならない。事前に知っておくことによって、スイッチャーの反応の時間は早くなり、切換の直前にどのボタンを押すべきかをまず考えるということではなく、ただ押ボタンを押さえればよいようになる。」⁷⁾と記述している。

私自身も「ディレクター・スイッチング方式」が有効であるかどうかを、自身でカット割りをした短い台本で実験的に試してみたことがあり、もちろん操作に慣熟していないということも多分にあるが、どうしてもスイッチング操作に気を取られてしまい、この方法が最良の方法であるという結論には至らなかった。

「スイッチングは“円滑な画面切替”を行い、画面の連続性を確保する手段である。この定義通りの上手なスイッチングは目立たないものである。視聴者が充分満足するように2つのショットを合わせると、視聴者の注意をその制作方法ではなく、内容に集中することができる。すなわち制作形式よりも主題の方が重要である。」⁸⁾とあり、「視聴者は（次のような）事項や方法をテレビジョンに要求している。

すなわち、

- (1) 重要な動きについてはクローズ・アップで詳しく見たい。
- (2) 敏速性。
- (3) 画面内には現れていない周囲を視まわしたいと感ずる。
- (4) 画面を視ている自分が何処にいて見ているのか、画面内のシーンと自分の位置との相対関係を知りたいと思う。
- (5) 番組上で起こることは一つでも見逃したくないと思う。
- (6) しかも頭を混乱させられることは望まない。

このほか、テレビジョン・ディレクターとしては、視聴者が見たいと思う時に見たいと思うものを見せてやらねばならない。

視聴者の見たいと思うものを示してやるのは、スイッチングよりもむしろカメラ操作の領域に属するかもしれないが、これを視聴者の欲する時に示してやるのが、明らかにスイッチングの原則である。この点で、切換のきっかけこそは非常に重要なもので、テレビジョンには欠くべからざるものである。」⁹⁾

そして「テレビジョンは現実の時間に限られており、いわば現実の芸術である。ディレクターによって行われる最適の時期に、現実面の最良の一断片を選択することこそが芸術的選択の手段であって、これがテレビジョンの創作芸術とも言うべき独特の分野である。」¹⁰⁾とまとめ

られている。

3. スイッチング・ワーク

ルディー・ブレッツ氏の『テレビジョンの制作技術』は、スイッチングの起源と考えられるニューヨークにおけるジェネラル・エレクトリック（GE）のテレビジョンの実験放送を開始した昭和3（1928）年¹¹⁾より、27年後の昭和30（1955）年に発行された著書であり、スイッチングについての詳細な記述があるという点においては、初期のものとしては重要な文献である。しかし、現在における技術革新によるスイッチング技術の発展や、TDの作業領域の拡大化、煩雑化などを考慮するにあたり、これを補うべき書物として、平成3（1991）年に発行された森田敏夫・伊藤清次監修の『テレビ番組の制作技術—基礎からノウハウまで』¹²⁾をあげたい。森田敏夫氏は当時、NHK制作技術局番組技術センター映像技術部部長、伊藤清次氏は同チーフエンジニアという立場にあった。また、この文献の中には、やはりNHK制作技術センター一班チーフエンジニアである鍛冶保氏が執筆した「スイッチング・ワーク」という章があり、26頁にわたる、これもまた詳細な記述がある。こちらのほうの文章についても再整理を行うものとする。

森田敏夫氏はこの文献の最初の章である「番組制作の概要」の中で、「テレビ放送では複数のカメラを切り替えて番組を作ることが多く、これがテレビ制作の原点である。」¹³⁾とあり、また、伊藤清次氏は次章「テレビカメラとカメラワーク」の中で「テレビ局においてスイッチャ卓を使い、複数のテレビカメラを使用しての制作を通称マルチカメラ手法（multi camera techniques）とっている。この手法は歴史的に生放送から始まったテレビ制作手法の基本的なものである。」とし、これに対して「Vロケなど単カメラによる取材をシングルカメラ手法と呼び」¹⁴⁾、「シングルカメラの手法は映画の流れを汲むもの」¹⁵⁾としており、スイッチングというものがテレビジョン放送の誕生と伴に生み出され、テレビジョン放送の映像制作における重要な制作手法であることを再確認することができる。

鍛冶保氏は「スイッチング・ワーク」の章の中でスイッチングについて「映像の流れを瞬時に作ることができる効果的な手法」¹⁶⁾とした上で「番組内容を演出意図に合うように円滑に表現しながら」¹⁷⁾、「画面と音とを、オンライン、リアルタイムで瞬時に切り替え編集していくのが特徴であり、スリルでもある。」¹⁸⁾（下線筆者）と記述している。また、「スイッチングワークとは、押しボタンを押しての場面転換のテクニックであるが、ただ視覚的に画面を切り替えればよいというものではない。その

操作のタイミングの選択や緩急の速度など、表現意図にぴったりとしたスイッチング技法が円滑な画面の流れを作り上げていくことになり、微妙なテクニックが番組の成否を決定するといっても過言ではない。」としている。スイッチングがスリル¹⁹⁾でもあるというのは、さし迫る（ただちに判明する決断の成否やミススイッチングに対する恐れ）危機の中に感ずる“楽しさ”であるということであり、スイッチングの“楽しさ”という点につてふられていることは興味深い。

また「スイッチングには、事前に決められたカメラカット割りに従って切り替える“決まり切り替え”の方法と、各カメラに役割を分担させて、任意に切り替えるアドリブ切り替えがある」²⁰⁾（“ ”筆者）とし、“決まり切り替え”は「予測できる微妙なタイミングとリズムをつかんで切り替え」²¹⁾、“アドリブ切り替え”はダイナミックに被写体をとらえて切り替えるぶっつけ本番に有効な方法である。」とその方法の種類についての記述がある。

視聴者と画面との関係については、「視聴者はその番組興味の中心的存在に注意が集中してくるように、注意点がフレームの中で安定し、他のものが従属的な背景に成るように画面構成すべきである。」²²⁾、「一つの画面には、一つの注視点を!!である。」²³⁾また、「ペース、テンポ、強調点の変化がよく調和されていることが重要である」²⁴⁾として強調点を変える画面の変化として、

（1）出演者の動きによる変化

（2）グループの集合による変化

をあげており、いずれもスイッチングの切っ掛けとなるものである。

また、スイッチャーの心構えとして「よいスイッチングをするには、本番中、各カメラやVTRの再生映像など種々の映像入力が映し出されているプレビューモニターから、眼を離さずにいなければならない。切り替えのタイミングをつかむためにも、機器の障害を見逃さないためにも守らなければならない事項である。手元の台本やボタンに2割、プレビューモニターに8割の視線の置き方が望ましい。」²⁵⁾とある。

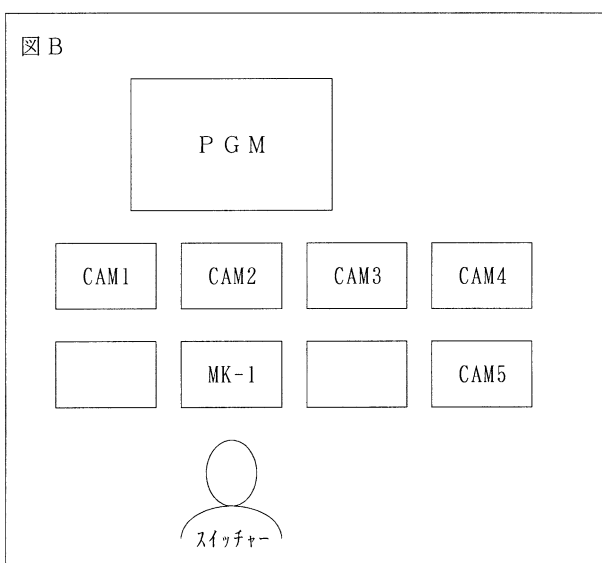
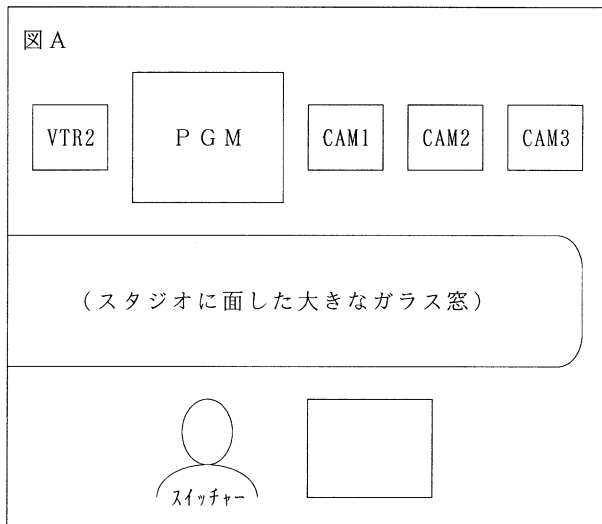
4. モニター配置についての考察

ここでは、8割の視線を置くべきプレビューモニターについて、その配置について考察してみたい。PGM（プログラムモニター）はPVW（プレビューモニター）ではないので、ここでは「モニター配置についての考察」とする。

また、「カメラワークとスイッチングが、一体となって初めてスイッチングワークが完成する」²⁶⁾ことと、本質が明確になるように単純化するためあって、カメラ

モニターとPGMの関係に注目して考察したい。

図Aはある副調整室のモニター配置²⁷⁾である。スタジオに面して大きなガラス窓があり、その上方にやや下向きに傾斜してモニター群がある。モニターの配置は下手よりVTR1(図AではVTR2のすぐ左)、VTR2、PGM、CAM1、CAM2、CAM3となっている。スタジオに面して大きなガラス窓があるのは、ラジオ・スタジオの名残であって、テレビジョンの場合には、この窓を通して合図を与えるということはないが、この窓のためにモニター棚が1列となっており、CAMの映像を中心にスイッチングしていく場合においては、特にPGMとCAM3とが離れており、確認する視点の移動も左右方向のみとなり、いささかやりづらく適切なモニター配置であるとは考えにくく、また上方を向いているために首が疲れてしまうという欠点もある。



そこで理想的なモニター配置について考えてみたい。図Bでは、カメラ5台での場合を想定して考えたものであるが、特徴としては、まず大きめのPGMがあり、その下にカメラモニターが並び、操作者は、PGMとCAM2、そしてMK-1(合成用)のモニターに正対するという具合になる。また、図Bでは上手く表すことはできなかったがPGMの高さは操作者の目線の高さが望ましいと考えられる。

5. ミススイッチング防止と分散型注意力

スイッチングにおいては、万が一ミスが起きた場合でも人命に関わることではないので誤操作防止に対する積極的なシステムはあまり発展していないように見受けられる。ただ生放送においてはしばしばミスも見られ、また民放における生CMに関しては、なるべく無難で間違えようのないカット割りに終始し過ぎているようにも伺える。ささいなミスでもスイッチャーにとっては相当のダメージを受けられると思われ、また難しいカット割りは敬遠される傾向を生むのではないか。そこで、いま一度、ミススイッチング防止システムを検討し、そのひとつに「タリー待機ボタン」というものを考えてみた。

これはカメラ側に設置して、そのカメラが選択待機状態になった時にカメラマンが押すというもので、このタリー待機ボタンが押されているカメラのみスイッチャ(装置)²⁸⁾のボタンが凹むようにしてやればよい。選択待機状態にないカメラのボタンにロックをかけてしまうというシステムである。もちろん全てが同時にはロックしないようにする。これは再生開始されていないVTR、信号の乱れている中継入力にはロックをかけてしまうというような応用が可能である。

スイッチングを行なっている時にほんの一瞬いま何を選択し次に何をすべきか見失うことがある。スイッチングがかなり高度な能力を要するゆえんではなからうか。それは集中力を高めることでは克服できない種類のものであると考えられる。スイッチングには分散型注意力というか、ひとつのことに集中せず、積極的に気を散らすことが必要であると考えられる。PGMで被写界の経時の変移を認識しつつカメラモニターを頼ってベストなショットを選択し続けていくというテクニックはきわめて高度な能力を要求するものである。

6. スイッチャーへの道と担当番組

ここからは、スイッチャー(テクニカル・ディレクター)への「聞き取り調査」に基づく考察とする。最初は、株式会社フジテレビジョン²⁹⁾制作技術局でテレビジョン放送番組³⁰⁾のスイッチングに従事されているテクニカル・

ディレクター³¹⁾への聞き取り調査に基づいて、スイッチャーになるにはどうしたらよいかということと、実際の業務について伺ったものをまとめてみた。

スイッチャー（テクニカル・ディレクター）になるには、一部の例外を除いて、まず制作技術局のカメラマンになることからスタートする。制作技術局のカメラマンが運用するのはライブカメラであり、撮像された映像はスイッチングされて放送または収録されることを前提とされている。このため ENG あるいは EFP でのカメラ 1 台での撮影と異なり、常に他の数台のカメラを意識した運用が要求される。この段階で撮影は自分ひとりだけでするのではなく、他のスタッフとの連携で行うというマルチカメラ運用を慣熟し、スイッチャーとしての基礎的要素を習得してゆくと考えられる。こうして例えば、スタジオでの 4 台のカメラを運用するバラエティー番組であれば比較的運用頻度の少ないあるいは少なくすることの可能な第 4 カメラからスタートして、経験を積むにつれて第 3 カメラ、第 2 カメラそしてチーフカメラと呼ばれる第 1 カメラを担当してゆく。チーフカメラはカメラマンのリーダーであり、他のカメラマンに対して指示を与えるなど指導的立場にある。そしてチーフカメラを十分に経験した後にテクニカル・ディレクターとしてスイッチングを担当することとなる。

しかしながら、全てのカメラマンがスイッチャーになるわけではない。カメラマンとしての技量は優秀でも、スイッチャーには適正を持たないカメラマンもあり、自らの意志でスイッチャー（テクニカル・ディレクター）にはならないカメラマンもいるという。

フジテレビジョンにおけるスイッチャー（テクニカル・ディレクター）の業務は、ある程度の得手不得手があるにせよ、全ての種類の番組を担当するようなシステムになっており、例えば野球中継を担当するスイッチャーが音楽番組も担当する。その為、全ての種類の番組についてスイッチングできるスキルを身につけてゆくことが必要である。

また、どのような番組が最も難易度が高いかは一概にいうことはできないが、最も緊張度が高いのは情報番組の途中に流れる生放送の CM（生 CM）であるという。これはもし失敗すれば注意を促す文書が配布されるということである。

ミススイッチング防止に関する事項については、絶対に押してはいけないスイッチには、丁度そのスイッチに覆い被さる大きさのプラスチックのガードがあり、これを被せることにより押せないようにするということが必要で、それ以上のシステム的な防止装置はないということであった。

7. “ボタン”としての使命と役割

株式会社東京放送（略称 TBS）³²⁾ではスイッチャーのことを“ボタン”と呼ぶ。文字通り“スイッチャ（装置）”のボタンを押す仕事であるからだ。勿論、TD（ティーディー）と呼ぶこともあるそうだが、“スイッチャー”というのは“ボタン”に較べて長いのであまり言わないということである。私はこの“ボタン”という言葉に何故か惹かれた。カメラを操作するのが“カメラ”さんであるのなら、スイッチャのボタンを切り替えるのは“ボタン”さんというわけである。カメラ（マルチカメラ）を経験したあとに“ボタン”になるというのは前述の場合と同様である。カメラマンの時から、リターン（返し）によって PGM を視たり、ビューファインダーから眼を離してじかに演者を視るという習慣がスイッチャーになるための資質を養っているということである。

TBS では大まかな「ドラマ番組」、「バラエティー番組」、「音楽番組」というような区分では担当頻度が高い分野は存在するものの、専門という制度ではなく、事実、話を伺った“ボタン”³³⁾さんは主として生放送やバラエティーを担当しているがドラマを担当することもあるという。いずれにしても“ボタン”の使命はスイッチングも勿論だが、TD（テクニカル・ディレクター）として、カメラはもちろん音声、照明、VE といった技術パートの統括責任者としての役割が重要であるという。また制作技術のチーフとして、ディレクターのイメージをいかにして生かすか、演者のいわゆる「おいしいところ」を如何にしておさえるかということが肝心であるということも強調されていた。

“ボタン”さんに、「技術統括的な仕事を担当する人」と「スイッチングを担当する人」とを分けたほうが、つまりテクニカル・ディレクターとボタン（スイッチャー）とを分けたほうがスイッチングに専念できるのではないかという質問をしたところ、テクニカル・ディレクターとして、音声チーフやライティング・ディレクターといった担当とのコミュニケーションという面で、やはりテクニカル・ディレクターがスイッチングを担当する現状のやり方の方が良いということであった。

また SD から HD への移行に伴う変化については、従来のアナログ放送より地上波デジタルのハイビジョン放送への移行にともなって変化した当初は、機器の関係でスイッチングのディレイ（遅れ）が副調整室によって異なるが 2.5 フレーム程も生じタイミングに非常に苦心されたというが、現在は改善され問題はないということである。もちろんアスペクト比の変更は画づくりの上での変化に多分に影響しているという。

8. スイッチングのための工夫

日本放送協会（NHK）³⁴⁾では、放送技術局制作技術センター（情報番組技術）で活躍されているテクニカル・ディレクター³⁵⁾並びに放送技術局の部長の方に話を伺う機会を得た。テクニカル・ディレクターさんは入局して地方局でロケカメラ（ENG）やスポーツ中継のマルチカメラを担当した後、本局へテクニカル・ディレクターとして配属されたという経歴をもつ。NHKでは、まず撮像系の場合はカメラマンとして一人前にきちんとした映像が撮れることから始める。それからマルチカメラを担当するという経過を辿ることが多く、そこには養成的な効果が多分にあるという。

実際のスイッチングに関しては、いわゆるマニュアル的なものではなく、スイッチングを担当するテクニカル・ディレクターが個人的に工夫を凝らして技量の向上に努めているということである。話を伺ったテクニカル・ディレクターは、図Cのように、スイッチャ（装置）の第5カメラを選択するボタンの位置にマジックテープの小片をはり、それをマークポイントとしてブラインドタッチができるようにしていると語ってくれた。これはテクニカル・ディレクターひとりひとりのやり易い自分のやり方というものをもっており、マジックテープの小片の貼る位置も異なれば、人によってはスイッチャ（装置）の一番手前のバス（図CのB列）を使用するのではなく、ひとつ上のバス（図CのA列）を使用するテクニカル・ディレクターもいるという。要するに個人個人が自分にとって一番やり易いスタイルを確立してスイッチングを行なっているということである。

また現在はスイッチャ（装置）のボタンがソフトなタッチで押せるものになったが、旧式のもののは固く、ある程

度の指圧が必要であったために、小指を第1カメラのボタンの左側面に添えて、支点かつマークポイントとして薬指から第1カメラに充てはめてゆく方法もあったが、これはスタジオカメラ3台が基本で多くても4台という時代であったためであり、現在のように5台以上を使用することが普通である場合には、片手で5台分充てはめることができるよう、小指を第1カメラに充てるのがやり易いということであり、且つ、前述のテクニカル・ディレクターはカメラがたとえ3台や4台のときでも小指から順番に第1カメラに充てはめてゆくということであった。

担当する番組については、「情報番組技術」、「ドラマ番組技術」、「音楽芸能番組技術」というような明確な担当区分があり、異動があるものの、一定期間は同じ種類の番組を担当する仕組みになっている。

また番組の技術的規模が大きい場合、テクニカル・ディレクターとスイッチャを別々のテクニカル・ディレクターが担当することもあるという。

NHKでは、かつてスタジオカメラ3台が基本だったころは、民放と違い、下手よりAカメラ、Bカメラ、Cカメラというような名称を使用していたが、カメラの台数が増えてゆくにつれて、A、B、C、D、E、F、G、H…となってゆくと、例えば、EとHでは、どちらが下手か瞬時に判別が付きにくく、約10数年前に第1カメラ、第2カメラ、第3カメラ…というように改修したということである³⁶⁾。

9. モニター配置の重要性

TBS、FスタジオのPGMと通常カメラモニターとして使用するUM（User Monitor）についてのモニター配

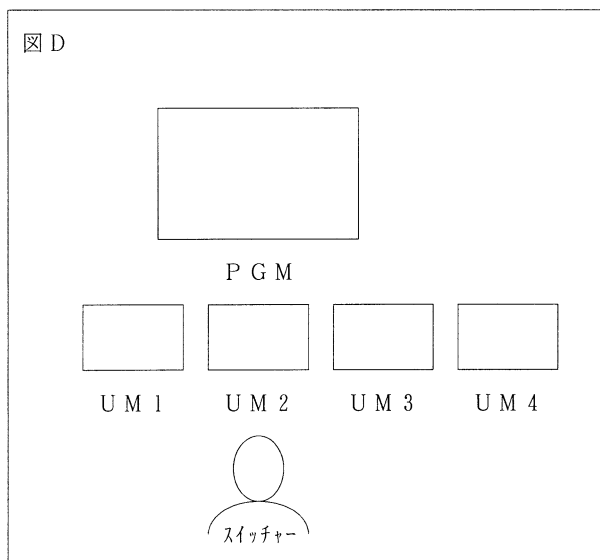
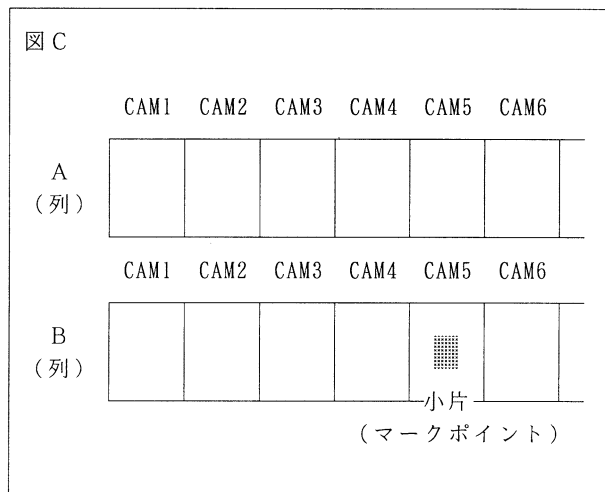
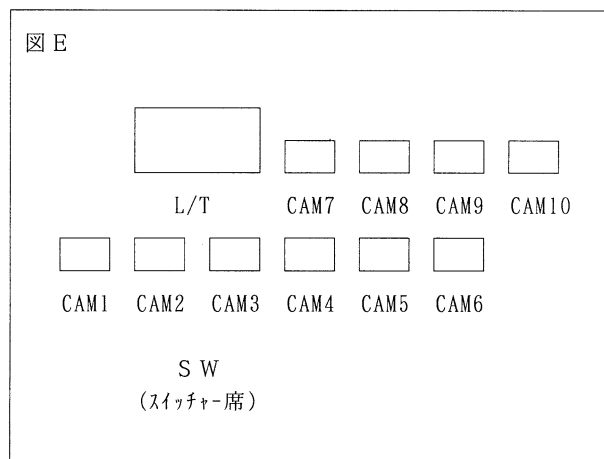


図 E



置は、図 D のようになっており、他のスタジオについても基本的には、これに準じている。またインターネットでの画像検索³⁷⁾からではあるが、緑山スタジオシティーの M4 スタジオについては、PGM の下に C3 (第 3 カメラモニター) という配置で同列に下手より C1 から C6 までの配置になっていることが確認できた。

さらに、「8. スイッチングのための工夫」の記述に際して、NHK での聞き取り調査の時点で既に完成していた「4. モニター配置についての考察」で示した図 B をテクニカル・ディレクター並びに放送技術局の部長の方に提示して説明を加えてみた。すると NHK では、モニター配置はとても重要であり、全ての副調整室で統一させているという。

図 E は、CT101 スタジオの副調整室にある 50 数台³⁸⁾のモニター群のうちから 10 台のカメラモニターと選択されるラインモニター (L/T) のみを、そのモニター配置が分かる程度に図式化したものである。スイッチャー席はラインモニターに正対し、第 2 カメラモニターと第 3 カメラモニターの間にある。

これは理想的なモニター配置について考えた図 B の特徴として、「まず大きめの PGM があり、その下にカメラモニターが並び、操作者は、PGM と CAM2、そして MK-1 (合成用) のモニターに正対するという具合になる」というものと下線部においては同一であり、NHK では、全ての副調整室で統一させているということから、モニター配置に関してはラインモニターや PGM という選択映像モニターの下にカメラモニターが並ぶというのが適切なモニター配置であるということができであろう。

10. 結びに替えて

テレビジョン放送の映像制作において、欠くことで

きないものとしてのスイッチングについて、試論と文献等による考察と、副調整室のモニター配置の考察に続いて、聞き取り調査に基づいた考察を記述してきたが、多々不十分な点もあることは否めない。聞き取り調査についてはサンプルが少なく、表面的になってしまった。これについては、さらに日本テレビ放送網系列局、全国朝日放送 (テレビ朝日) 系列局、テレビ東京系列局についての調査が必要であり、それとともに副調整室のモニター配置についても、テレビジョン放送局の副調整室における円滑なスイッチングのための適切なモニター配置の傾向を再検証するとともに、例外的な配置をしている副調整室についてはその理由を明確にしてゆくことが必要であると考えられる。

また今後の課題としては、やはり実際にスイッチングをしているところをでき得る限り近くで見学させて頂くことが、より一層のスイッチングの実際についての考察につながると考えられるのでなんとかして機会を得たいと思っている次第である。

最後に今回の「聞き取り調査」において、株式会社フジテレビジョン、東京放送株式会社、日本放送協会の各関係の方々に貴重な時間を割いて頂いたことに深く謝意を表するとともに、テレビジョン放送の映像制作において日夜、スイッチングに携わっておられる多くの方々に敬意を表し、また筆者もスイッチングについての研究を続けてゆくことを決意することをもって結びに替えて頂きたい。

注

- 1) 山下耕、「スイッチングについての基礎的研究」『芸術世界 東京工芸大学芸術学部紀要』第11号、平成17 (2005) 年、47-52頁。
- 2) 山下耕、「スイッチングについての基礎的研究」『芸術世界 東京工芸大学芸術学部紀要』第11号、平成17 (2005) 年、再掲出、51頁。
- 3) ルディー・ブレッツ、五島丙午郎、『テレビジョンの制作技術』(RUDY BRETZ, TECHNIQUES OF TELEVISION PRODUCTION, United States of America: The McGraw-Hill Book Company, Inc. 1953)、無線従事者教育協会、昭和30 (1955) 年、108頁。
- 4) 同上、108頁。
- 5) 同上、108頁。
- 6) 同上、110頁。
- 7) 同上、110-111頁。
- 8) 同上、112頁。「スイッチング」の部分は、「カッティング」という部分を筆者が書き替えたもの。
- 9) 同上、112-113頁。「スイッチング」の部分は、「カッティング」という部分を筆者が書き替えたもの。
- 10) 同上、113頁。
- 11) 山下耕、「スイッチングについての基礎的研究」『芸術世界 東京工芸大学芸術学部紀要』第11号、平成17 (2005) 年、再掲出、52頁、注9) <http://www.wrgh.com/tv6info/history/history.asp>、

- 注10) 同上のホームページの記述の中に、“According to New York Herald Tribune’s article of September 11, 1928. Director Mortimer Stewart stood between the two television cameras that focused upon Miss Isetta Jewell, the heroine and Maurice Randall the hero. In front of Stewart was a television receiver in which he could at all times see the images that went out over the transmitter, and by means of small control box he was able to control the output of pictures, cutting in one or another cameras and fading the image out and in.” とある。
- 12) 森田敏夫・伊藤清次監修、『テレビ番組の制作技術—基礎からノウハウまで』、兼六館出版株式会社、平成3（1991）年。
 - 13) 同上、20頁。
 - 14) 同上、65頁。
 - 15) 同上、65頁。
 - 16) 同上、65頁。
 - 17) 同上、197頁。
 - 18) 同上、197頁。
 - 19) スリル【thrill】さし迫る危険の中に感ずる楽しさ。ひやひやする気持。ぞっとする感じ。「冒険小説で一を味わう」「一満点」『広辞苑第五版』、岩波書店、1454頁。
 - 20) 森田敏夫・伊藤清次監修、『テレビ番組の制作技術—基礎からノウハウまで』、兼六館出版株式会社、平成3（1991）年、再掲出、160頁。
 - 21) 同上、160頁。
 - 22) 同上、160頁。
 - 23) 同上、160頁。
 - 24) 同上、161頁。
 - 25) 同上、180頁。
 - 26) 同上、181頁。
 - 27) 東京工芸大学厚木キャンパス映像スタジオ
 - 28) 英語では、装置も操作者も“switcher”であるが、本稿では、便宜上、装置である switcher を「スイッチャ」と表記し、操作者である switcher を「スイッチャー」と表記して識別することとした。
 - 29) 昭和32（1957）年11月18日設立。昭和34（1959）年3月1日放送開始。Fuji Television Network Inc.
 - 30) 「MUSIC FAIR」、野球中継等を担当。
 - 31) 「TD／渉外」
 - 32) 昭和26（1951）年5月10日（設立登記5月17日）設立。TOKYO BROADCASTING SYSTEM, INCORPORATED
 - 33) 「アッコにおまかせ！」等を担当。
 - 34) 大正14（1925）年3月22日9時30分ラジオ放送開始、昭和53（1953）年テレビ放送開始、NHK（NIPPON HOSOKYOKAI）, JAPAN BROADCASTING CORPORATION
 - 35) 「クローズアップ現代」、「生活ほんとモーニング」、「難問解決！ご近所の底力」、「天才てれびくん MAX」、「福祉ネットワーク」、「おーい、ニッポン」他、特別番組等を担当。
 - 36) 報道専用フロアを除く。
 - 37) http://golog.nifty.com/archives/images/050803tbs_midoriyama/17.JPG
 - 38) スイッチャ卓から視ることのできるモニターだけで52台あり、その他にも、音声卓用、照明卓用、VE 卓用等のモニターがある。

ニーチェの「超人」思想 ——シュタイナーのニーチェ論を手がかりに——

森 本 倫 代

東京工芸大学芸術学部非常勤講師

An Approach to Nietzsche's Thought *Übermensch* through Steiner's Essay on Nietzsche

MORIMOTO Michiyo

Tokyo Polytechnic University, Faculty of Arts, Lecturer

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

はじめに

ニーチェ (Friedrich Nietzsche 1844-1900) は、産業革命を経て経済活動と国家形成に邁進する19世紀のヨーロッパに生きた哲学者である。その言葉は、社会の伝統的な価値観がもはやわれわれの生活や人生に確固たる枠組みを与えることのなくなった現代の社会において、ますます切実に響いている。ニーチェ思想を、教育において生かすための試みは、すでに100年程続いている¹⁾。しかし、ニーチェの思想、特に後期の思想には、思想そのものとしてはもちろん²⁾、教育学理論としても、受け容れる上での困難さが指摘されてきた³⁾。

本論では、その困難さを受けとめつつ、ニーチェの「超人」思想の意義を、シュタイナー (Rudolf Steiner 1861-1925) のニーチェ論⁴⁾を通じて捉えることとしたい。シュタイナーは、ニーチェとほぼ同じ時代に生まれている。シュタイナーは、ニーチェの作品を初めて読んだ折、ニーチェとは全く異なる過程を経て得た自分の考えが、ニーチェの獲得した考えとにかなりの類似 (Ähnlichkeit) のあることに気付き、ニーチェがまるで自分のために書いてくれたかのようにその言葉を理解したと述べている⁵⁾。また、ニーチェを論じた著書『ニーチェ——同時代との闘争者—— (Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit. 1895)』の序文においても、ニーチェの幾つかの著作⁶⁾と、既に刊行された自分の著書⁷⁾には、同じ根本的なものの考え方 (dieselbe Gesinnung) があると記している。さらに、シュタイナーの哲学的著書『自由の哲学 (Philosophie der Freiheit. 1894)』においても、確かに思索の積み上げ方は異なるものの、ニーチェと根本的に一致する見解が相当数含まれていることが確認できる⁸⁾。

このため、以下において、ニーチェの「超人」思想の

解釈をシュタイナーの見方を参照して整理し、受容の仕方、およびその今日的意義を確認して行きたい。基本的には、教育学でもすでになされてきた解釈 (すなわち自己の教育[形成]を促す思想との捉え方) に等しくなることと予想されるが、解釈の中に現実的実感と奥行きがもたらされることと思う⁹⁾。

1. 「超人」思想の解釈

ニーチェは、大学と付属ギムナジウムの教師であった時期に、教育に関する発言を著作や公開講演の中で行った。教育論は、概ね批判の形をとり、当時のギムナジウムでの言語教育、また学問的傾向、社会・国家の風潮の問題を挙げ連ねている。批判の中心にあったものが、教養の内実の変化である。

ニーチェの理想とする教養は、卓越した表現力をもつ先人の作品に、個々人が全身全霊をかけてとり組むことで獲得されていくものであり、各人が個別にとり組む厳しい自己教育 (Selbsterziehung)、自己訓練 (Selbstzucht) の道のりである。理想の教養を自ら希求しつづけることができない限り、継続は難しい。けれども、道のりの先には、理想的教養への憧憬を高める存在として、創造性に富む先人たち (「天才」と訳されるが、創造的精神という意味合いの Genius, Genie) がいた。そして、一種の倫理的崇高さ (eine gewissen sittlichen Erhabenheit) をもつ者や、英雄主義、献身への本能 (Instinkt) をもつ者、教養への欲求 (Bedürfnis) をもつ者には、歩みを進めることができるとされた¹⁰⁾。

このような教育・教養論は、30代半ば頃からの作品には消えていくが、生と精神の一体化した偉大な創造的精神を目指そうとする自己形成への要求はモチーフとして消えることはなく、後に「超人 (Übermensch)」思想となってあらわれる。「超人」思想は、ニーチェの後期の

始まる頃にあらわれはじめ、主著『ツァラトゥストラはかく語りき (Also Sprach Zarathustra. 1883-5)』¹¹⁾において象徴的に呈示される。

「超人」とは、抑圧や困難に打ち克ち、各人が本来もつ自己の特質を力強く発現し、高貴に生きる存在であり、現にある自己を越えて常に成長する。彼らは、自己というものに誇りをもっており、自分の理想を自分自ら描き出し、実現しようとする。また、他者にも同様に、他者自身の求める理想が獲得されることを望む。それは、今ある人間よりも高みにある存在であると述べられている。

「超人」を目指そうとする者は、常に「自己超克 (Selbstüberwindung)」している。「自己超克」とは、目的やより高いものに向かって行こうとする衝動に従って、自らを引き上げようとすることである。それは、こうありたいと欲している自分の本心が外部からの考え方によって抑圧されていることに気付いた場合、その外部の考えとそれに囚われた自分から脱却するよう求める。つまり、自分で自分に「今ある自己を克服せよ」と命じ、自らをその命令に従わせる。このような「自己超克」を重ねて、自分の意志も精神も解放されていくと、「超人」の在り方に近づく。

この過程をニーチェは次のようにも表現している。精神は、初め、最も重い荷を担い、その重みに耐えることを欲するが、その後、他のいかなる者にも従わず「我欲す (»ich will«)」と言う精神のもとに生きるようになる。そして最後に、経験したことのすべてを（快樂だけでなくあらゆる苦痛も共に）肯定する (Ja-sagen) 境地へ至る。この第三段階は「幼子 (Kind)」であるとされている。「幼子」は、自らの欲するまま軽やかに動き、すべてを肯定できる境地にある。それは、「超人」の特徴として語られる内容と重なっている¹²⁾。

ところで、「超人」には、次のような批判が伴われる——同情を排し、平等や祈る行為を否定し、人間を強さ (der Starke) と弱さ (die Schwäche) とで二分する、等々。また、社会の既存の価値観をことごとく否定する言論も展開される。これらの批判はあまりに烈しく、「超人」思想そのものを、人間の独善的な利己主義と強者の支配を正当化する思想であるかのような印象にしてしまう。だが、これらのニーチェの批判のかなりの部分は、「超人」思想の意図するところから読み解くと十分納得できるものである。そこで、この「超人」思想の意図を、ニーチェと根本的な見解を同じくするシュタイナーの哲学を参照して捉えることとしたい。

シュタイナーの解釈では、「超人」思想とは、この世に自身が存在することの目的と意味 (der Zweck und Sinn seines Daseins) を、人が、自分自身の内部に (in

sich selbst) 求め、各人の本質 (Wesen) の内にそれにふさわしく生 (人生) を形づくることをうたえるための思想である。彼は、自ら創りだした英知 (Weisheit) で満たされ、物事の受動的傍観者 (leidender Zuschauer) とはならず、己の知ろうとする世界に対しておこなう洞察と一体となる (*Eins geworden mit seiner Erkenntnis*)。彼は、自分の理想を、自分のために (um sich zu dienen) つくり出している。そして、そのことに自分自身気付いている。このため彼は、自分の目的を放置して、一般的な目的 (unpersönliche Ziele) に仕えることはない。「超人」は、自分の力を開花させ、完成させるために役立てられる徳 (Tugenden) を身に付ける。

このシュタイナーの「超人」の解釈は、シュタイナー自身の哲学思想と照らし合わせると、より明瞭に理解できる。そこで次に、シュタイナーの思想を介して「超人」思想の意義を探ることにしたい。

2. シュタイナーの『自由の哲学』との関わり

シュタイナーの哲学的名著『自由の哲学』¹³⁾には、ニーチェの主張と驚くほど共通点が見出される。例えば、次のような文章である——「どんな瞬間にも自分自身に従える人間だけが自由なのである」。「自由な精神の持ち主は、外からの強制から自分を引き離す」。シュタイナーも、ニーチェのように、人間が、各自の内部で外へ現れ出ようとするもの、すなわち固有の本質を引き出すことを訴えていた。「人間は、自分の力で自分の内なる素材に変化を加えることができないとすれば、不完全な状態に留まり続ける」が、自分の「存在を内部から自由な存在につくり変えるのは、もっぱら自分だけ」と述べる。そして、人間が、「他者の力 (eine fremde Gewalt)」に拠らず、また支配されず、自らそうすることが正しいと思ったことを行えることが、真に自由な状態であると考えていた。(PF S. 164-170)

ここでいう「他者の力」には、自分に対し外から加えられるものとしての道徳規範も含まれる。自分が自ら「よい」と判断し、選び取っていない場合は、たとえ人道的な内容であっても、その人間は行為の主体とは呼べないとしている。自分自身の内部に、行為の根拠がない限り、その行為は押し付けのものであり、対象に愛をもってもいない。そして、「道徳的に不自由な人だけが、同じ本能や義務感に従わない人を排除する」。(PF S. 161-2)

このシュタイナーの主張のほとんどすべてが、ニーチェの後期「超人」思想の意図するところに重なり、道徳批判の根本的動機を説明しているだろう。ニーチェは、真に自己自身の望むところに従って人が自らを自由な存在

につくり変えることを望んだ。しかしながら人々の現状はそれとかけ離れており、もっぱら、社会通念としての善悪などの「他者の力」に依存し、自分を見過ごしているとニーチェは見た。このためニーチェは、自身が真に希望することが「他者の力」により巧みにすり替えられていることを自覚していない人間の在り様と、自覚に至ることのない人間の弱さを非難したのである。

シュタイナーには、さらに、個々人が内に秘めた特質を自らの力で完全に発揮させていくことを肯定するさらに積極的な主張がみられる——人間ならではの性質(Menschennatur)を十分に発展させた人によって、倫理的な行為は行われる。そういう発展を遂げた人にとっては、善は、なすべきことではなく、なそうと欲することである(PF S. 233-4)。

この発言も、ニーチェの思想と根本的に同じことを主張していることが分かる。ただし重心の置かれる領域が異なっている。シュタイナーの場合、人間が自由を獲得することを、倫理性(道徳心 Sittlichkeit)との関わりから見ている。ニーチェの場合、自由の目的は、意志(力)がみなぎるか否かにある¹⁴⁾。

シュタイナーは、人間というものは、自分を完全に自由な状態にすることができれば、倫理的な存在になると述べる。そして、人が現在不自由な状態にあっても——本能的な衝動に引きずられがちであるとか、規範にただ従順であるなど——それは、必要な「準備段階(Vorstufen)」、「通過過程(Durchgangsstadien)」であり、自由な精神によって乗り越える(überwinden)ものであるとする(PF S. 180-1)。これは、ニーチェの「超人」を想起させる主張である。

シュタイナーは、究極のところで調和を確信する哲学をもっていたことから、ニーチェの思想の内に(実際に書かれはしなかったものの)、次のような可能性を読み取り、評価した——「人間社会における調和は、もしその社会の構成員が独立不覇の人々であれば、ひとりでに生じるものである……この見解をもっているがゆえに、自由な精神の持ち主は、……動物的本能に従おうとするばかりでなく倫理的動機や自分自身の善悪をも創り出せる人たちに対しては、完全なる自由を望んでいるのである」(FN S. 93)。

しかし先に述べたように、両者の間で、重心の置かれる部分が異なっていることから、教育思想として受容できる範囲・領域に違いが生じる。この差異から、ニーチェの道徳批判そのものの真意と限界を捉えることができる。そこで、次にこの点を考察していきたい。

3. ニーチェの「超人」思想の限界

シュタイナーはニーチェの主張に完全に賛同したわけではなく、ある不足を認めていた。その点について、シュタイナーは著書の中で僅かに言及している。彼はニーチェが自分自身の本能に囚われ、人間内部のさまざまな衝動の発展段階を識別せず、意識(Bewußtsein)の意義を過小評価したと指摘する。その傾向は、ニーチェが19世紀の自然科学の影響を本能によって受けとめたことから生じているという。以下、これらの指摘を元に、ニーチェの「超人」思想の受容の可能な範囲を確かめていくことにする。

シュタイナーは、ニーチェが進化論と結びついた様子を次のように説明する——ニーチェは、繊細な感受性をもっていたが故に、「無私な動機(die selbstlosen Triebe)」の存在を疑う気持ちを次第に強めた。感受性の鋭さは、他からの刺激に対する激しい防衛衝動となり、その衝動から生存競争の思想を、自分の「感受性に合わせて作り変えた(umdeuten)」¹⁵⁾。この洞察は的確であると思われる。ニーチェの内に組み入れられた生存競争の観念は、人間が「善」への衝動から隣人愛や平等の意識をもつことをも、弱い本能の現れとしかみないという欠陥を生じさせることとなった。

また、ニーチェは、精神的に追求されるべき善の価値を、『永遠』や『彼岸』と共に捨て去らずにはいられなかった¹⁶⁾。このことから、人間が希求したいと願うはずの精神や理念への深い探求が、ニーチェの思想の中から失われてしまった。そして、シュタイナーにおいてはごく当然のことにように語られる確信——「自由な人は、別の自由な人と自分が一つの精神の世界に属しており(der andere Freie mit ihm [dem Freien] einer geistigen Welt angehört)、同じ志向の中でその人と出会えると信じて生きている」(PF S. 166)——を、ニーチェは得ることができなかった。このことから、ニーチェの「超人」思想には、確固たる方向性が与えられないこととなった。

ニーチェの思想には、以上のような不備はあるが、しかし、「超人」思想の核にある精神の変化へのメッセージは貴重なものであり、それ自体は有益である。シュタイナーは、ニーチェの「超人」思想を読む際、「道徳的想像力(moralische Phantasie)」をはたらかせながら読むことが必要であると述べる。「道徳的想像力」とは、次のような概念である(下線は筆者による)。

「人間は具体的な表象を想像力を通して、理念全体の中からつくり出す。だから、自由な精神(der freie Geist)が、自分の理念を具体化するために必

要とするのは、道徳的想像力なのだ。」(PF S. 193)

すなわち、「道徳的想像力」とは、筆者なりに噛み砕けば、人間が、直面するさまざまな状況において、その都度自分の行動原理を具体化して行動に移していくための力であり、個々人それぞれの内(真・善・美などの本質存在のはたらきかけているところ)から、ふさわしい内容を直観し、汲み出す力である。

ニーチェの「超人」思想には、確かに、この力を用いてニーチェの本能の色濃い主張の中の理念的欠落を補っていくことが必要であり、またそうすることでその思想の精髓と、語られずにいた発展的内容とを一人一人が自らの力で受け取ることができるのである。その取り組みにおいて、シュタイナーの思想が非常に役立つことは、これまでの叙述により明らかであろう。

おわりに

教育学では、この「超人」思想を、ニーチェの自己教育(あるいは自己形成)思想の中核ととらえ、解釈を重ねつつも、ニーチェの主張のすべてを教育学理論として受け容れることにはためらいがあった。そのために、「教育者」として受けとめるか、字義通りではない言葉の解釈からメッセージをとらえようとする試みが多かった。

シュタイナーによるニーチェ論は、大筋では従来重ねられてきたニーチェの自己教育(形成)論的解釈の枠に沿っている。しかし、シュタイナーはニーチェと同じ見解に到達していた者としてその思想を根本的に理解し、そのエネルギーに満ちた批判的言辞の真意をどのように理解するべきか、またニーチェが試みて十分に果たし尽くせなかったことがどの辺りにあるのかを示すことに成功しているといえるだろう。

「超人」思想に託してニーチェの訴えようとした内容の精髓は人間個々の自己に立脚した生き方にあるということが明らかにされている。

ニーチェは、人間が自らの求める道を追求していくこと、そして自分の人生を支配することを願った。その道は、一人一人が自分の意志で切り拓いていくものであり、個人の内発性に完全に貫かれたものであった。教育学がニーチェの「超人」思想に見出すべき最も深い意義はここにある。

この意図のもと、ニーチェは激しい道徳批判も展開した。それは、個人の内からの自己形成にとって妨げとなる外部からの影響の一切を取り除くことを目的としていた。なぜなら、人間は自らの人生を支えるものとして自分で価値(観)を獲得していくものだからである。どん

なに崇高な価値であっても、本人に承服できない内容の価値である場合、その人はその価値を真に自由に用いることはできない。その場合、もしその価値の命じるところに従っていたとしても、操り人形のように主体性を奪われてしまっている。このような見方は、シュタイナーの思想と合わせて「超人」思想を読むことによって得られる。この解釈もまた、教育にとって有益な見解であるだろう。

ニーチェの道徳批判には、教育思想としての観点からは見過ごせない欠陥として、本能的で、善に向かう方向性をもたされていないという点が挙げられる。この欠けた側面に惑わされないためにも、シュタイナーのニーチェ論は有効である。「超人」思想は、シュタイナーの解釈により確かな実感をもって、「自由」を目指す思想であること、そのために、個々人の発達を内なる力(さまざまな衝動)に委ね、一方的に概念や道徳意識などを刷り込むことを拒否するという意図のもとに語られていることが明かされる。

「超人」思想により伝えられた自己形成の思想は、本質的に非常に重要なものである。現代、教育を取り巻く状況は、意志の力を十分に考慮しようとしていない。意志を尊重することよりも、早くから知的な力の訓練を行い、客観的な秤によってその成果を調べることが教育の役割のようにみなされることが多い。個々人にとって得られた知識がどのように作用し、彼らの人生をどのように形づくるかに意味があるという点は見過ごされている。「超人」思想の精髓は、このような状況において有効な手立てとなろう。

註

- 1) 教育学としての最初の本格的な導入は、1907年にヴェーバー(Ernst Weber)によってなされた。
- 2) 『思想』(919号 2000年)のニーチェ特集での木前利秋による巻頭の言葉「ニーチェの痕跡?」においても、ニーチェの影響の大きさとともに、それが諸々の思想家の解釈を通しての間接的な影響であったことが述べられている。
- 3) 最近のものとしては、Eliyahu Rosenow (2000)、松原岳行(2004)。ロズノウは、ここ30年のドイツ語と英語によるニーチェの教育学的解釈を比較研究し、ドイツの教育学者においては、ニーチェが本質的に除外されていると分析、またアメリカでは、ニーチェを教育者としてみなす解釈に概ねまとまっているとみなしている。また、松原岳行は、新教育運動の流れの中にあつた当時のドイツにおける理想の教育者像と、作品におけるニーチェ像の特性との一致を見出し、ニーチェが「青年の危険な誘惑者」から、「教育学者」として以上に「教育者」として受容されていく過程を明らかにするが、それは、そのプロセスを通して、ニーチェ思想を教育学に導入する上での方法を考察するためであると述べている。
- 4) シュタイナーはニーチェについて、幾度か論じ、あるいは言及しているが、本論では、主として1895年に刊行された著書

- (Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit) を取り上げる。なお、訳文は、『ニーチェ——同時代との闘争者——』（樋口純明訳）人智学出版社、1981年 に多くを負っている。
- 5) Aus »Mein Lebensgang«, Kapitel XVIII. (1924) In: Rudolf Steiner: Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit. 4. Aufl. Rudolf Steiner Verlag, Weimar 2000., S184.
- 6) 後期ニーチェの著作である『ツァラトゥストラ (Zarathustra)』、『善悪の彼岸 (Jenseits von Gut und Böse)』、『道徳の系譜 (Genealogie der Moral)』、『偶像の黄昏 (Götzen-Dämmerung)』が挙げられている (Rudolf Steiner: Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit., S. 9)。
- 7) 1886年刊行の『ゲーテの世界観の認識要綱 (Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung)』。
- 8) シュタイナーの自伝によれば、この著作へのニーチェからの影響は全くないとのことである (Aus »Mein Lebensgang«, Kapitel XVIII. In: Rudolf Steiner: Friedrich Nietzsche., S. 183)。
- 9) ニーチェ研究においては、シュタイナーのニーチェ論に言及されることは非常に少ない。シュタイナーとニーチェの関係について、日本での講演録は一つある（「第一回 高橋巖講演会 ニーチェとシュタイナー」『昂』第1号（2001年）所収）。海外においては、シュタイナー文庫のホフマンの資料によれば、過去に少なくとも30程の研究がニーチェとシュタイナーの関係を扱っている (David Marc Hoffmann: Rudolf Steiner und das Nietzsche-Archiv. (Rudolf Steiner Verlag), 1993)。
- 10) Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten. (1872) In: Karl Schlechta (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke in Drei Bänden. Bd. 3. Carl Hanser Verlag, München/Wien 1956., S. 244. 訳語は、主に筑摩書房の全集（「われわれの教育施設の将来について」『哲学者の書』（渡辺二郎訳））に拠っている。
- 11) 本論で参照した原書および訳書は次のものである。Also Sprach Zarathustra (1883-5). In: Karl Schlechta (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke in Drei Bänden. Bd. 2. Carl Hanser Verlag, München/Wien 1955. 『ツァラトゥストラ 上・下』（吉沢伝三郎訳）筑摩書房、1993年。
- 12) 相澤伸幸は「『ツァラトゥストラ』にみるニーチェの自己形成思想」（『教育哲学研究』第78号、1998年）において、ニーチェの教育的解釈の難しさをふまえながら、「超人」と「幼子」のイメージを重ね、それが柔軟で多様な自己形成を表す象徴ととらえている。
- 13) 使用したのは、Rudolf Steiner: Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung (1894). Rudolf Steiner Verlag, Dornach/Schweiz 1996. なお邦訳は、『自由の哲学』（高橋巖訳）筑摩書房、2002年に拠っており、訳文もほぼ準拠している。
- 14) 例えば、次のような表現——「高い段階に立つのは、『黄金の本性 (die »goldene Natur«)』である。……『汝なすべし (»du sollst«)』よりも高い段階に立つのは『我欲す (»ich will«)』（英雄）。『我欲す』よりも高い段階に立つのは『我在り (»ich bin«)』（ギリシアの神々）」（Aus dem Nachlass der

Achtzigerjahre. In: Karl Schlechta (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke in Drei Bänden. Bd. 3., S. 425)。

- 15) Friedrich Nietzsches Persönlichkeit und die Psychopathologie. (1900) In: Rudolf Steiner: Friedrich Nietzsche., S. 158-160.
- 16) Die Persönlichkeit Friedrich Nietzsches Eine Gedächtnisrede. (1900) In: Rudolf Steiner: Friedrich Nietzsche., S. 181.

引用・参考文献

- Karl Schlechta (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke in Drei Bänden (1954-6). Carl Hanser Verlag, München/Wien 1955-6. (※邦訳では、ちくま学芸文庫（理想社）ニーチェ全集を参照)
- Rudolf Steiner: Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit (1895)., 4. Aufl. Rudolf Steiner Verlag, Weimar 2000. (『ニーチェ——同時代との闘争者——』（樋口純明訳）人智学出版社、1981年）※本文中でのこの書からの引用に関してはFNと略記した。
- Rudolf Steiner: Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung (1894). Rudolf Steiner Verlag, Dornach/Schweiz 1996. (『自由の哲学』（高橋巖訳）筑摩書房、2002年）※本文中でのこの書からの引用に関してはPFと略記した。
- Eliyahu Rosenow: „Nietzsche als Erzieher“ kontra „Nietzsche in der Pädagogik?“ Ein Vergleich der anglo-amerikanischen und der deutschen Nietzsche-Interpretationen am Vorabend des 21. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Pädagogik Jg. 46. Heft6. 2000, S. 867-879.
- David Marc Hoffmann: Das Menschenbild Rudolf Steiners. In: Humanismus: 56 Annäherungen an einen lebendigen Begriff. GS Verlag, Basel 2000, S. 150-152.
- 「第一回 高橋巖講演会 ニーチェとシュタイナー」：『昂』第1号、2001年。
- 相澤伸幸「『ツァラトゥストラ』にみるニーチェの自己形成思想」：『教育哲学研究』第78号、1998年。
- 松原岳行「『教育者としてのニーチェ』という解釈モデルの成立過程とその意味——1907-1914年のドイツ教育学におけるニーチェ受容——」：『教育哲学研究』第89号、2004年。
- 宮澤知恵美「ニーチェにおける言語と自己形成の問題」：『教育哲学研究』第67号、1993年。
- 今井重孝「ホリスティックな学問論の試み ——ルーマンからシュタイナーへ——」：青山学院大学文学部『紀要』第43号 2002年。
- 曾田長人『人文主義と国民形成 ——19世紀ドイツの古典教養——』知泉書館、2005年。
- 矢野智司『自己変容という物語 生成・贈与・教育』金子書房 2000年。

※本論は、2005年11月6日、関東教育学会第53回大会における発表原稿が元になっている。

作 品
Works



地唄舞・山村楽正 「出番に向けて」

写真学科
池田陽子

三歳で舞扇を手にして八十年。
山村楽正の舞は現在も健在である。
私たち素人からすれば慣れたことゝ思うが
毎日が稽古と師匠は言う。
出番への時が迫る楽屋で、その姿を追った。

Japanese Dance, *Jiutamai*: YAMAMURA RAKUSHO

Department of Photography
IKEDA Yoko









Dé-Sign (脱記号) 15

～＜From 6th July to 27th December＞

映像学科

大津はつね

Dé-Sign 15 — From 6th July to 27th December —

Department of Imaging Art

OHTSU Hatsune



2003年6月6日、我々の父であり画家の風間完が倒れた。この6月6日から亡くなる12月27日までの入院生活を記録したイメージ・ドキュメンタリーが本作品である。

これらのイメージは父へのオマージュであり、そしてまた我々のプライベートな記録でもある。

VISUAL BRAINS (風間 正+大津はつね)

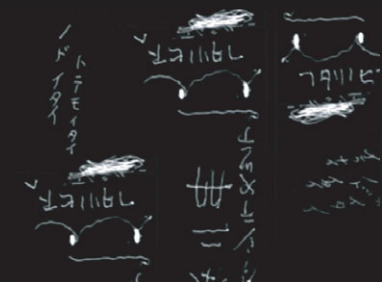
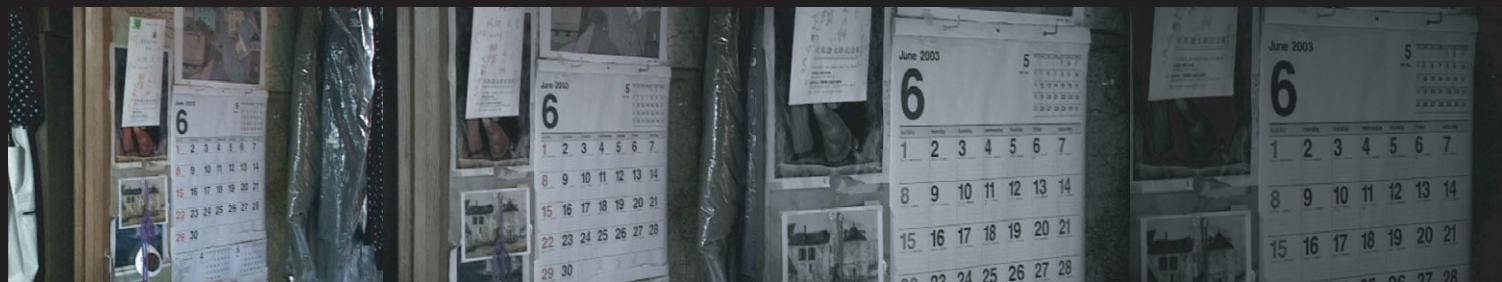
スタッフ・キャスト

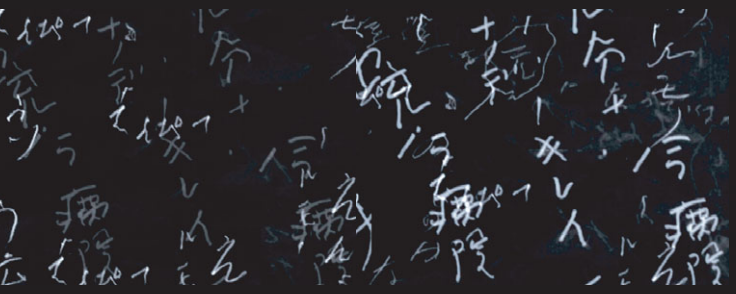
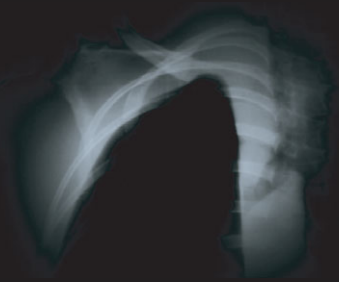
原案・撮影・CG：風間 正+大津はつね

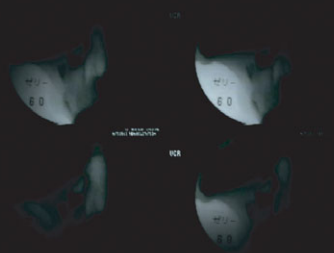
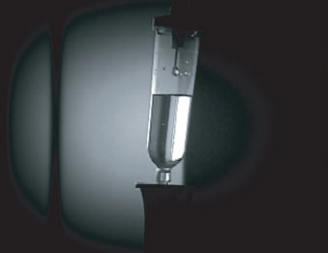
出演：風間 完 音楽：クリストフ・シャルル 風間 正 AD：田中綾子 協力：田中由紀子 制作：VISUAL BRAINS

2004年/10分/カラー/ステレオ/VTR









感性はがき ファイティング原田編 (100×148 mm 8枚組み)

デザイン学科ビジュアルコミュニケーションコース

笠尾敦司

KANSEI POSTCARDS (100×148 mm 8 sheet set)

Department of Design, Visual Communication Course

KASAO Atsushi

高血圧性の脳内出血から復活したボクシングの元世界チャンピオン、ファイティング原田を激励するために多くのスポーツ、芸能、経済界関係者が集まり、恵まれない子供達のためのチャリティーオークションが2005年7月20日に都内で開催された。このとき、チャリティーに参加された多くの方におみやげとして配られたのが、「感性はがき ファイティング原田編」である。感性はがきとは、「人間の顔写真をそのまま絵はがきとして送り合う人はいないが、それにマンガ的な表現を加え表情を明確にすることで、あまり恥ずかしくなく且つエンターテイメントとして楽しめるであろう」という発想で作られたはがき作品である。

例えば、マンガでは登場人物が困った場面でザザーという擬音と共に縦線が顔に入るが、これと同様の発想で8種類の表情に合わせたマンガ的なCG表現を作りだし、この表現をそれぞれの表情に加えてそれぞれを葉書に印刷した。また、葉書には、QRコードを付け、それを携帯で読むことで、感性はがきと同じ画像を取り込めるようにしてある。尚、感性はがきに関しては、JapanDesignNetのページ http://www.japandesign.ne.jp/HTM/REPORT/kansei_hagaki/index.html でも紹介している。



ごめん



まいったな



ありがとう

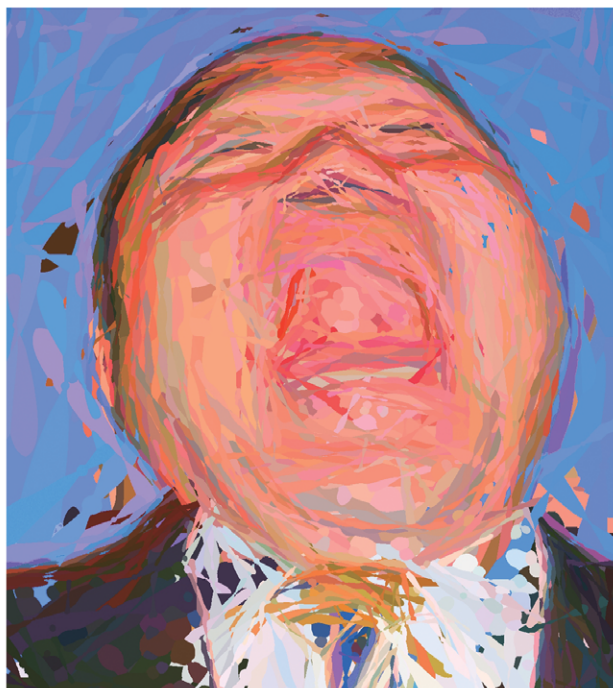


こん畜生！





^^^



かは一驚いた



根性！



世界の笑顔で



研究活動集録 2005年 1月～12月

基礎教育課程

加藤智見

親鸞に人生を尋ねる（全四回）	中日文化センター	'05.1～3	講演
世界の信仰（全5回、連載）	大法輪 1月号～5月号	'05.1～5	評論
本当の自分を見つめてほしい―若者の無力感と虚無感―	産経新聞	'05.1	評論
信仰と人間関係	朋友会	'05.2	講演
浄土三部経について	尾西女性仏教会	'05.3	講演
宗教と風土について	東京工芸大学芸術学部紀要『芸術世界』第11号	'05.3	論文
宗教の共存について（On Coexistence of Religions）	IAHR（国際宗教学宗教史会議）第19回世界大会	'05.3	学会発表
人生と宗教	南外山和讃講	'05.4	講演
蓮如の人間的魅力	正明寺永代経講演会	'05.5	講演
今、真宗は何を教化すべきか	真宗教学学会発行『真宗教学研究』第26号	'05.6	講演録
孤独な現代を生きる	一宮市修学講	'05.6	講演
倉田百三	朝日新聞社『司馬遼太郎、街道をゆく』第30号、芸備の道	'05.8	評論
日本の風土と宗教	鳥影社発行『西東』第2号	'05.8	論文
浄土三部経のこころ	名古屋教区講習会	'05.8	講演
日本人の宗教性の特質	日本宗教学会第64回学術大会	'05.9	学会発表
親鸞とその人生	名古屋教区第二十八組研修会	'05.11～12	講演
蓮如の人間性と現代	浄真寺落慶法要記念講演会	'05.11	講演
シレジウス瞑想詩集（上・下） （A. シレジウス著 植田重雄・加藤智見共訳）	岩波文庫、復刊	'05.11	翻訳
若者の宗教観	NHK 第二放送	'05.12	放送
世界の宗教と信仰―八つの型と共存への道―	大法輪閣	'05.12	著書

白倉克文

エルメニョフの絵画について ―ロシアの風俗画に関する一考察―	平成15～18年度科学研究費補助金〔基盤研究（B）〕研究成果報告書『ロシア思想史研究第二号』	'05.3	論文
チェーホフ『桜の園』を読む	東京工芸大学芸術情報館生涯学習講座	'05.3～7	講演
日露音楽比較論	科研費プロジェクト研究大会	'05.9	口頭発表

小川真理子

仏和理工学事典（共著）	白水社	'05.4	著書
空気の実験	横浜市瀬谷区阿久和地区センター講座	'05.7	講演
レイチェル・カーソン―自然に魅せられて―	東京工芸大学芸術情報館生涯学習講座	'05.11	講演

恵 玲子

「こころくばり」に感謝して

東京工芸大学芸術学部公開講座 '05.6 講演

平山敬二

芸術による社会変革の思想と開かれた公共性

平成 14～16 年度科学研究費補助金〔基盤研究 (A)(1)〕研究成果報告書『芸術における公共性』 '05.3 論文

芸術における悪の表現—シラー美学からの考察

日本学術会議哲学系公開シンポジウム提題レジュメ集『人文知の可能性』第 19 期日本学術会議哲学研究連絡委員会 '05.9 発表要旨

古典的芸術作品の自己同一性とその受容史的諸変形
(Wolfhart Henckmann, Die Identität eines klassischen Kunstwerks und seine rezeptionsgeschichtlichen Transformationen)
(W.ヘンクマン著 平山敬二訳)

美学芸術論研究会編『カリスタ』第 12 号 '05.12 翻訳

狩野一久

企業の経営戦略を比較して考える

東京工芸大学芸術学部公開講座 '05.6 講演

今村みゑ子

伏見宮本『文机談』注解、解説、現代語訳

中世歌謡研究会 '05.2 口頭発表

『鳥獣戯画』を読み解く—戯画の重層性、および「遊び」について—

東京工芸大学芸術学部紀要『芸術世界』第 11 号 '05.3 論文

『胡琴教録』作者考—長明作者の可能性—

中世歌謡研究会『梁塵』22 号 '05.3 論文

自筆本『明月記』(元久二年六月)本文校訂、訓読、注解、解説「定円の年齢と出生」

明月記研究会 '05.4 口頭発表

『源氏物語』を読む

東京工芸大学芸術学部生涯学習講座 '05.6～7 講演

『源氏物語』を読む

東京工芸大学芸術学部生涯学習講座 '05.11～12 講演

鈴木万里

「恋愛」と「近代家族」—18 世紀前半の英国小説に見られる恋愛観の変化—

日本ジェンダー学会「日本ジェンダー研究」第 8 号 '05.9 論文

海外旅行のための英会話と常識

東京工芸大学芸術情報館生涯学習講座 '05.5～6 講演

高木 聖

暮らしの中の経済学入門

東京工芸大学芸術情報館生涯学習講座 '05.5～6 講演

経済学入門
(共著：石橋春男、関谷喜三郎、飯島寛一、平岡祥孝、安田武彦、上遠野武司、石川初男、奥積賢一、宮崎 隆、山田壽一、相馬 敦、栗田善吉)

大学図書出版 '05.7 著書

社会で活躍する先輩による職業別セミナー

神奈川県立小田原高等学校 '05.7 講演

社会学でみる現代

東京工芸大学芸術情報館生涯学習講座 '05.11～12 講演

大島 武

リーダーシップ入門～求められる三つの機能～

フェリス学院大学 '05.2 講演

授業はプレゼンテーション	関東学院大学	'05.3	講演
パフォーマンスの時代～自己表現の重要性を考える～	神奈川工科大学	'05.5	講演
フォロワーシップ育成マネジメント (共同：高橋真智子、小滝和子、内藤英俊)	日本ビジネス実務学会第 24 回全国大会	'05.6	口頭発表
ワークショップの機能と類型化に関する考察	パフォーマンス教育第 4 号	'05.7	論文
IT 化社会と情報倫理	厚木市教育委員会	'05.7	講演
教育力としてのプレゼンテーション	日本看護学教育学会	'05.7	講演
話し方セミナー～プレゼンテーションマインドを持って～	日本フードマーケティング協会	'05.7	講演
さまざまな生活場面での人育て (共同：村田雅之、落合のり子、田中淳子、大島朗生)	国際パフォーマンス学会第 23 回コンベンション	'05.9	シンポジウム
子どものやる気を育てよう	中野区立向台小学校 PTA	'05.10	講演
パフォーマンスは相手を大切に思う自己表現	看護管理 10 月号	'05.10	インタビュー記事
創造性を高める授業の展開	看護教育 11 月号	'05.11	インタビュー記事
ネットワーク時代の個人情報保護	厚木市情報プラザ	'05.11	講演
「たいきょう」の思い出	体育科教育 12 月号	'05.12	エッセイ

小川真人

近代美学と「公共性」の問題	平成 14～16 年度科学研究費補助金〔基盤研究 (A) (1)〕研究成果報告書『芸術における公共性』	'05.3	論文
感覚学としての美学 (Gernot Böhme, “Ästhetik. Vorlesungen über die Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungstheorie”) (共同：G. ベーメ著、井村 彰、阿部美由起、益田勇一訳)	勁草書房	'05.10	翻訳

松中義大

Embodiment in emotion metaphors: its universality and variety (共同：篠原和子)	International Conference on Postcognitivist Psychology	'05.7	口頭発表
The influence of sounds on affective meanings: an exploratory study (共同：川原繁人・篠原和子・中山 晃)	International Conference on Postcognitivist Psychology	'05.7	口頭発表
Asymmetry of Motion in Lexical Spatial Cognition (共同：篠原和子・小島隆次)	9th International Cognitive Linguistics Conference	'05.7	口頭発表
Time metaphor and conjunction of two events; a study of Japanese <i>uchini</i>	9th International Cognitive Linguistics Conference	'05.7	口頭発表
日本語の音韻素性が喚起するイメージについての実験研究 (共同：川原繁人・篠原和子・中山 晃・押田眞介・金子育世・大館実子)	日本認知科学会第 22 回大会	'05.7	ポスター発表
日本語の空間語彙と参照枠についての実験的研究 (共同：篠原和子)	日本認知言語学会論文集第 5 巻	'05.9	論文
Cognition and language of space: Japanese words of FRONT (共同：篠原和子)	New Directions in Cognitive Linguistics: First UK Cognitive Linguistics Conference	'05.10	口頭発表
An Experimental Study of Sound Symbolism in Japanese (共同：川原繁人・篠原和子・中山 晃)	New Directions in Cognitive Linguistics: First UK Cognitive Linguistics Conference	'05.10	ポスター発表

牟田 淳

自然科学における芸術の活用並びに芸術における自然科学の活用	東京工芸大学芸術学部紀要『芸術世界』第 11 号	'05.3	論文
プラネタリウムを作ろう	わくわく KOUGEI ランド	'05.8	講演演習

芸術学部における自然科学教育	「同友会通信」No. 2・学術文化同友会	'05.12	評論
インターネットとメール	東京工芸大学芸術情報館生涯学習講座	'05.7	講演

写真学科

阪川武志

色素発色と銀粒子黑白フィルムを比較	写真工業 63 巻 (5)	'05.5	解説
カメラ・レンズをきれいに使いましょう、他 1 件	ライカフォトニュース 24 巻 1、2 号	'05.6,12	解説
カラー写真の基礎、他 1 件	(社) 日本写真文化協会夏季写真大学講座	'05.8	講演
写真の理論と基礎知識	東京都営業写真館協会	'05.8	講演
スチルカメラのモニター	日本写真芸術学会誌第 14 巻第 1 号	'05.8	巻頭言
ウルトラワイドヘリアー 12mmF5.6 アスフェリカル	写真工業 63 巻 (9)	'05.9	解説
広角レンズはネガで撮る (共同：高島 勝)	写真工業 63 巻 (12)	'05.12	解説

池田陽子

池田陽子写真展「舞わせてもらいます」地唄舞・山村楽正の世界	東京・四谷ポートレートギャラリー	'05.6	個展
芸術賞（同上写真展および写真集に対して）	日本写真芸術学会	'05.6	受賞
私のライフワーク No. 5-8	写真文化（(社) 日本写真文化協会）	'05.1,2,4,6	作品・解説

内藤 明

デジタル写真システムの階調評価法の検討（2） (共同研究：船生 望、小川 誠、内藤 明、田中益男、大野 信)	日本写真学会誌第 68 巻 2 号	'05.4	論文
デジタル写真の基礎 (共著：大野 信、甲田謙一、内藤 明、豊田堅二)	コロナ社	'05.4	著書
白黒プリントはフィルムかデジタルか（内藤 明、高松求己）	写真工業第 63 巻 (5)	'05.5	対談
さらば RTS	写真工業第 63 巻 (7)	'05.7	エッセイ
デジタル写真の基本	(社) 日本写真文化協会夏季写真大学講座	'05.8	講演
デジタル画像の基礎（7 回）	(株) ニコン	'05.9～11	講演
デジタル画像の基礎	(社) 日本印刷技術協会	'05.9	講演

畑 鉄彦

レンジファインダーカメラ用最新標準レンズの描写を見る	カメラレビュー No. 75	'05.3	解説
あえて白黒プリントにこだわりたい	写真工業第 63 巻 (5)	'05.5	解説
シャラン・ピンホールカメラ	写真工業第 63 巻 (6)	'05.6	解説
超広角レンズに求められるもの	写真工業第 63 巻 (9)	'05.9	解説
カール・ツァイス・ディスタゴン T*15 mmF2.8ZM	写真工業第 63 巻 (10)	'05.10	解説
写真の表現性について	光交流会（オプトフォーラム）	'05.11	講演
新生「ツァイス・イコン」カメラはどこまで「ツァイス・イコン」か	写真工業第 63 巻 (12)	'05.12	論文

山本 晃

カメラとレンズ

(社) 日本写真文化協会夏季
写真大学講座

'05.8

講演

田村 寛

厚木市民講座

'05.3

講義・実習

2007 年問題を考える Year 2007 problem

日本写真芸術学会誌第 14 巻
第 2 号

'05.12

巻頭言

吉田 成

島津家文書「感光紙製法」について

東京大学史料編纂所附属画像
史料解析センター通信

'05.1

史料紹介

解説「写真術の渡来と広がり」(邦文および仏語訳文)
(共著: 松崎碩子、保谷(熊澤) 徹、ニコラ・フィエヴェ、
老川慶喜、吉田 成、谷 昭佳)『フランス士官が見た近代日
本のあけぼの』(監修: コレー
ジュ・ド・フランス日本学高
等研究所/フランス国立科学
研究センター日本文明研究所、
協力: 日本図書館協会、編集:
ニコラ・フィエヴェ、松崎碩
子)

'05.11

共著

圓井義典

「学校が美術館になった日ーながの ART 万博 04 とがびプ
ロジェクトのまとめー」展
(共同: 圓井義典、吉岡紳行、関野宏子+PLUG、門脇 篤、
千曲市立戸倉上山田中学校生徒 62 名)

長野県立信濃美術館

'05.1

展覧会

とがびプロジェクト 2004 をふりかえて
(共同: 松本 猛、中平千尋、吉岡紳行、関口宏子、カトウ
チカ、圓井義典、門脇 篤)

長野県立信濃美術館

'05.1

シンポジウム

美術の中の写真

東京都立東大和高校

'05.7

講演

写真の展示スタイルを学ぶ

写真工業第 63 巻 (8)

'05.8

解説

「沖縄」展

exhibit Live & Moris

'05.9

個展

田所美恵子さんに聞くヨーロッパの白黒写真事情

写真工業第 63 巻 (10)

'05.10

インタビュー

「戸倉上山田びじゅつ中学校(とがびプロジェクト) 2005」展
(共同: 圓井義典、吉岡紳行、関野宏子、門脇 篤、他計 16
名および千曲市立戸倉上山田中学校生徒 56 名)長野県千曲市立戸倉上山田中
学校

'05.10

共同制作・作品
展示

簡単手作りカメラで写真入門

クラーク記念国際高校千葉キャ
ンパス

'05.12

ワークショップ

映像学科

福本義人

実録小野田少尉・遅すぎた帰還

フジテレビ

'05.8

テレビドラマ演
出

西村安弘

顔のないモンスター/『オペラの怪人』(1924) から『顔のない
眼』(1959) へ「芸術世界」(東京工芸大学芸
術学部紀要) 第 11 号

'05.3

論文

学校のオルガン/黒澤明と木下恵介

日本映像学会映画文献資料研
究会(日本大学芸術学部)

'05.7

口頭発表

学校のオルガン/黒澤明と木下恵介

日本映像学会報 (132 号)

'05.9

報告

ヴィジュアル・リテラシー講座

東京工芸大学芸術情報館

'05.10

講演

矢田博彦

ショート・ストーリー映像作品制作の表現と技術
(共同：内山勇士、岡村征夫)

映像表現&コンピュータグラフィックス研究会・映像表現フォーラム

'05.3

口頭発表

死神レインボー
(共同：小田根真仁)

映像表現&コンピュータグラフィックス研究会・映像表現フォーラム

'05.3

口頭発表

EXHIBITION I —a [d] ish—
(共同：長田麻衣、岡村征夫)

映像表現&コンピュータグラフィックス研究会・映像表現フォーラム

'05.3

口頭発表

写真作品の表現と評価

日本写真学会・研究論文 学会誌 No. 68 Vol. 6

'05.12

論文

矢島 仁

すかがわ国際短編映画祭実行委員

すかがわ国際短編映画祭

'05.2

委員

あつぎフィルム・コミッション協議会副会長

厚木市

'05.5

委員

映画テレビ技術手帳 2005／2006
(共同：飯酒盃真司他 13 名)

日本映画テレビ技術協会

'05.5

分担執筆

高山隆一

ヌーヴェル・ヴァーグ再考〜フランス映画入門〜

東京工芸大学芸術情報館生涯学習講座

'05.5〜6

講座

映画史入門〜名作でめぐる映画の歴史〜

横須賀市市民大学講座

'05.5〜9

講座

李 容旭

コンピュータと映像表現

ザイロス#12／勉誠出版

'05.1

著書

バンドラー美の祭典

神奈川県民ホールギャラリー 横浜市・神奈川県

'05.2

展覧会

アジアの息吹

中和ギャラリー銀座・東京

'05.4

展覧会

戦後 60 年企画「今日の反戦展」

丸木美術館 東松山市・埼玉県

'05.7〜9

展覧会

川崎市政 45 年記念「平和展」

川崎市民ホールギャラリー立体平面作品 川崎市・神奈川県

'05.8

展覧会

メディアと映像表現考—創造的クリエーションのために

芸術・メディアの視座 芸術メディア研究会

'05.9

著書

韓日国際現代美術祭 2005—海風

釜山文化会館中展示室釜山国際美術交流協議会 釜山・韓国（立体造形作品）

'05.10

展覧会

lee⁺⁺ 映像と造形の狭間

ギャラリー DECCO 御宿町・千葉県

'05.10

個展

音楽と映像のタペー音楽・映像パフォーマンス
(共同：永井清治+Sonic Train)

ギャラリー DECCO 御宿町・千葉県

'05.10

展覧会

山下 耕

スイッチングについての基礎的研究

「芸術世界」（東京工芸大学芸術学部紀要）第 11 号

'05.3

論文

スイッチング技法の習得メソッドに関する考察

日本映像学会第 31 回大会

'05.6

学会発表

名手久貴

高解像度画像による視覚疲労の軽減
(共同：石川和夫)

映像情報メディア学会・ヒューマンインフォメーション研究会

'05.2

学会口頭発表

高密度指向性表示した三次元像による網膜像形成と調節応答 (共同：渡部正行、砂原清人、長谷川 洋、高木康博)	3 次元画像コンファレンス 2005	'05.7	学会口頭発表
芸術・メディアの視座 (共著：柴岡信一郎ほか 10 人)	タイケン	'05.9	著書

デザイン学科

金子良二

印刷・デザイン部門を見て	東京都盲・ろう・養護学校総合文化祭記録集、東京都教育委員会	'05.4	解説
色彩と画像表現	九天社	'05.5	著書
カラー再現の先駆者達	東京工芸大学公開講座	'05.1	講演
キューバの芸術家達 (共同：岡村征夫)	芸術情報館企画展「現代キューバ芸術の潮流を探る」	'05.11	写真展

笠尾敦司

感性はがき	平成 16 年度文化庁メディア芸術祭アート部門静止画	'05.1	入選
非言語メディアのデザイン支援に向けて (共著：片寄晴弘、平田圭二、野池賢二、原田利宣、宮田一乗、平賀瑠美)	人工知能学会論文誌	'05.2	論文
絵顔感性はがき展 (共同：ベジンソク、宮田一乗、張 光栄、長野河童)	大阪府現代美術センター	'05.5	グループ展
SIC サーバーにおける適切な画像処理事例の抽出と携帯コンテツへの展開 (共同：宮田一乗)	人工知能学会 全国大会	'05.6	口頭発表
SIC サーバにおける新たな表現の効率的生成を目的としたデータベースの役割 (共同：ベジンソク、宮田一乗)	人工知能学会 全国大会	'05.6	口頭発表
Winter Tree 02	The “Patterns in Nature” digital gallery, as part of “Art+Math=X”	'05.6	入選
Sensory Post cards	Art Gallery at Information Visualization in London	'05.7	入選
Enhanced SIC (Synergistic Image Creator) for Artistic Use (共同：Kazunori MIYATA)	International Conference on Information Visualization 2005	'05.8	口頭発表
Kasao Atsushi Exhibition “Manga Sensory Post Cards”	大邱大学校中央博物館企画展 示室	'05.11	個展
基礎造形とアルゴリズムミックペイント	韓国基礎造形学会	'05.11	招待講演
感性はがきとアルゴリズムミックペイント	大邱大学	'05.11	特別講義

福村 敏

GPS デジタルカメラによる撮影と応用 (全 2 年生対象)	中野区立第 2 中学校	'05.2	講演
デジタルカメラによる写真を上手に撮るためには<上級編> (全 3 年生対象)	中野区立第 2 中学校	'05.5	講演
お化けーしょん in 五色塾	五色塾 (相模原市)	'05.6	ワークショップ

甲賀正彦

THINK JAPAN (ポスター)	ラハティ グラフィックビエンナーレ	'05.6	入選
装丁と挿画の蜜月 (イラストレーション)	ニューヨークイラストレーターズソサエティ於ミツムラアートギャラリー	'05.1	作品

NYC（イラストレーション）	ニューヨークイラストレーターズソサエティ企画展	'05.1	作品
オリジナルエコバッグ	リクルートガーディアンガーデンオリジナルエコバッグ展	'05.12	作品

高梨 令

キャラクター造形における手法	人工知能学会・研究部会	'05.12	講演
----------------	-------------	--------	----

メディアアート表現学科

永江孝規

グラフィカルインタラクティブシステム前史	「芸術世界」（東京工芸大学芸術学部紀要）第 11 号	'05.3	論文
SAITARA—音楽主体の CG アニメーション— （共同：寺井 望、加賀屋晶江、鈴木晃星）	映像情報メディア学会技術報告, Vol. 29, No. 25	'05.3	学会発表
Break Down—2D+3DCG アニメーション— （共同：柏倉晴樹、佐藤智章、橘 祐介）	映像情報メディア学会技術報告, Vol. 29, No. 25	'05.3	学会発表
KAIKA—3DCG キャラクターアニメーション— （共同：伊藤一行、佐野貴史、成瀬 薫）	映像情報メディア学会技術報告, Vol. 29, No. 25	'05.3	学会発表
目覚めれば…—3DCG アニメーション— （共同：原野豪行、下市和哉）	映像情報メディア学会技術報告, Vol. 29, No. 25	'05.3	学会発表
Get and Flee—3DCG ゲーム— （共同：武藤麻依子、藤本健太郎、佐々木順子）	映像情報メディア学会技術報告, Vol. 29, No. 25	'05.3	学会発表
愛知万博に見るインタラクティブアート展示の効用—外国館を中心に	芸術科学会誌 DiVA 9 号	'05.7	解説記事
視覚インターフェイスを用いたアート	東京工芸大学秋季公開講座	'05.11	講演

村田雅之

さまざまな生活場面での人育て （共同：落合のり子、大島武、田中淳子、大島朗生）	国際パフォーマンス学会第 23 回コンベンション	'05.9	シンポジウム
--	--------------------------	-------	--------

久原泰雄

バイオインフォマティクスとサウンドアート	サウンド技術振興財団第 16 回研究助成講演会	'05.2	講演
コピーレフトに基づくデジタル芸術コンテンツの Web データベース（Web Database for Digital Art Contents Based on Copyleft） （共著：小川正人、穴山大輔）	情報処理学会第 67 回全国大会講演論文集第 3 分冊	'05.3	論文
遺伝的アルゴリズムを用いたスパイウェアについての考察 （Consideration of the Spyware Using Genetic Algorithm） （共著：麻生亜耶）	情報処理学会第 67 回全国大会講演論文集第 3 分冊	'05.3	論文
fragrance clock （共同：斎藤紀美子、山口夏唯）	デジタル・インターコネクション II 展第三部（町田市立国際版画美術館）	'05.3	作品
視聴嗅覚における複合スペクトルによる高速認識（Odorant Recognition from Compound Spectrums） （共著：玄海利衣子、村山 登）	映像情報メディア学会技術報告 [映像表現&コンピュータグラフィックス], Vol. 29, No. 25	'05.3	論文
コピーレフトとオープンソースを適用した芸術コンテンツ Web データベース（The Art Contents Web Database Applying Copyleft And Open Source） （共著：穴山大輔）	情報処理学会研究報告 [音楽情報科学] 2005-MUS-61	'05.8	論文
デジタル音楽演奏システム VT Piano Extensions, 空羅 （共著：守山祐介）	あつぎサイエンスカーニバル 2005（厚木商工会議所）	'05.8	作品
コンピュータによる香りの印刷手法と広告効果への可能性 （共著：住川大輔）	パソコンリテラシ Vol. 30, No. 10	'05.10	論文

子守唄の解析・分析：子守唄に共通するリズムや旋律、音の解析、子守唄の作曲

株式会社マザー＆チャイルド '05.9～12

受託研究

内山雄介

Fresh Water
(共同：内山りゅう、牧周作)

第三回 水中映像祭 '05.1
(パナソニックセンター東京)

映像作品上映

生活とアート

東京工芸大学春季公開講座 '05.6

講演

野口 靖

関係性の次元

The Second Stage at GG #14/
Guardian Garden (銀座) '05.5

個展

NYBS Creative Arts Website/New York Makeup Artist School

NYBS Creative Arts '05.10
<http://www.nybsca.com/>

アートディレクション

浅野耕平

Whimsical Forces Interactive Installation
(共同：広川泰士)

Whimsical Forces 一時のか
たちー 広川泰士写真展 '05.1
(AXIS ギャラリー)

作品／展覧会

Garden
(共同：松浦康介)

NHK デジタルスタジオム '05.2
八谷和彦セレクション

作品／ノミネート／テレビ放映

春のわくわくワークショップ in ズーラシア
(共同：よこはま動物園ズーラシア、pZoo ワークグループ)

よこはま動物園ズーラシア '05.3

ワークショップ

非拘束・両手操作型入力インタフェースの開発
(共同：海老原直人、久米祐一郎)

映像情報メディア学会ヒュー
マンインフォメーション研究
会 '05.3

論文／学会発表

Garden
(共同：松浦康介)

芸術科学会 DiVA 展 (東京工
業大学) '05.6

作品／展覧会／
大賞受賞

抱きしめられたい
(共同：池谷古都、海老原大地、久米祐一郎)

東京コンペ #2 (丸ビルホー
ル) '05.6

作品／展覧会／
入選

Time Scale
(共同：井上櫻子、助川 愛、堀尾寛太、久米祐一郎)

日本バーチャルリアリティー
学会 (東京大学) '05.9

作品／学会発表

Time Scale
(共同：井上櫻子、助川 愛、久米祐一郎)

CEATEC JAPAN (幕張メッ
セ) '05.10

作品／作品展示

Time Scale
(共同：井上櫻子、助川 愛、久米祐一郎)

bend++ (町田版画美術館) '05.10

作品／展覧会

秋のわくわくワークショップ in ズーラシア
(共同：よこはま動物園ズーラシア、pZoo ワークグループ)

よこはま動物園ズーラシア '05.10

ワークショップ

幸せはそこにある

せんだいアートアニュアル
(せんだいメディアテーク) '05.11

作品／展覧会／
中谷日出賞受賞

t-Room プロジェクト
(共同：平田圭二、青柳滋己、白井良成、高田敏弘、原田康
徳、山下直美、大和淳司)

NTT コミュニケーション科
学基礎研究所オープンハウス '05 年度

共同研究

堀尾寛太

MS.Pinky Workshop & Live (講師：真鍋大度)

Lab01 (東京工芸大学, 神奈
川県厚木市) '05.2

企画制作

particle+susPapView

インターメディアスペース '05.3
2005 sounding image/moving
sound (福岡アジア美術館、
福岡市)

映像上映

laptop orchestra 5th session
(共同：laptop orchestra)

SuperDeluxe (東京都港区) '05.3

映像パフォーマンス

(即興演奏)
(共同：土岐拓未)

microcosmmacrocosm (Forth
Floor、東京都武蔵野市) '05.4

ライブパフォーマンス

trace and resonance car 2005	龍江龍福 特別編輯大坂-東京旅行其二 (SOFT、東京都渋谷区)	'05.4	ライブパフォーマンス
(即興演奏) (共同：梅田哲也)	絶対アンテナ Vol. 35 (オフサイト、東京都渋谷区)	'05.4	ライブパフォーマンス
particle+susPapView	新世界の金曜日 Vol. 3 (新世界 BRIDGE、大阪市)	'05.4	ライブパフォーマンス
dorkbot TOKYO #00001 (共同：城 一裕、エキソニモ)	SuperDeluxe (東京都港区)	'05.5	企画制作
クラウド・フィリップ Iloopp ワークショップ (講師・出演：Klauss Filip, 宇波 拓)	Lab02 (東京工芸大学、神奈川県厚木市)	'05.5	企画制作
particle	トカ軸ツアー —大和川レコードレコ発篇 in 東京— (無力無善寺、東京都杉並区)	'05.6	ライブパフォーマンス
Audio/Visual School in Tokyo Vol. 1 (共同：澤井妙治、真鍋大度)	cycproduction (外苑前 Office、東京都港区)	'05.6~7 (計7回)	ワークショップ 講師
大友良英ソロライブ (出演：大友良英)	東京工芸大学 (神奈川県厚木市)	'05.6	企画制作
黒川良一ライブ (出演：黒川良一)	東京工芸大学 (神奈川県厚木市)	'05.7	企画制作
touch the LEMUR: LEMUR workshop (講師：Franck Stofer, 澤井妙治)	Lab03 (東京工芸大学、神奈川県厚木市)	'05.7	企画制作
sun and escape (共同：梅田哲也、毛利悠子、指吸長春)	Sound Art Lab 2005 Vol. 2 (大阪築港赤レンガ倉庫、大阪市)	'05.7~8	展覧会
SNSS	SHOBO SHOBO BUS TOUR 2005 (大阪築港赤レンガ倉庫、大阪市)	'05.8	ライブパフォーマンス
EM#2	METAMORPHOSE (サイクルスポーツセンター、静岡県伊豆市)	'05.8	ライブパフォーマンス
particle+susPapView	off-ICMC in International Computer Music Conference (Metrònom、バルセロナ)	'05.9	ライブパフォーマンス
EM#2	東京芸術見本市 New Sonic Performance (丸ビルホール、東京都千代田区)	'05.9	ライブパフォーマンス
bend++ (共同：沖 啓介、久保田晃弘)	The DigitalInterconnection Part. 7 (町田市立国際版画美術館、東京都町田市)	'05.10	企画制作、ライブパフォーマンス
round trip	NAKANIWA Music Series compiled by The SINE WAVE ORCHESTRA (横浜トリエンナーレ、横浜市)	'05.12	ライブパフォーマンス
NotTheSameColor+中村としまる, 澤井妙治ライブ (出演：Dieter Kovacic, Billy Roisz, 中村としまる, 澤井妙治)	Lab04 (東京工芸大学、神奈川県厚木市)	'05.12	企画制作
round trip	電子漫作カフェ in Festival BEYOND INNOCENCE 2005 (新世界 BRIDGE、大阪市)	'05.12	ライブパフォーマンス

アニメーション学科

三善和彦

新編「新しい理科」 (共著：三浦 登、他、イラストレーション：三善和彦、他)	東京書籍	'05.4	作品
「SCIENCE」 (共著：三浦 登、他、イラストレーション：三善和彦、他)	学校法人太田国際学園	'05.4	作品

「かがやけ みらい」 (イラストレーション：三善和彦、他)	学校図書	'05.4	作品
「星になったポップコーン」(プラネタリウム投影用マルチスライド) (共同：高島規子、(株)リブラ)	千葉県白井市文化センター	'05.6	作品
「トントンあったとにいがたの昔ばなし」第4話「鮭の大助小助」(アニメーション) (共同：林 桂子、門屋達郎)	BSN 新潟放送	'05.12	作品

大井祥照

ゲームアニメーションアーカイブの提案	「芸術世界」(東京工芸大学芸術学部紀要)第11号	'05.1	論文
テレビゲームのプレイ解析の可能性について (共同：上村雅之)	ゲーム学会第3回合同研究会 研究報告 Vol. 3, No. 1	'05.6	研究報告
日本のゲーム産業発展のために (共同：長江勝也、岩谷 徹、泉水 敬、中村彰憲、沼田哲史)	ゲーム学会講演会	'05.10	講演

権藤俊司

海に憑かれた作家ラギオニ／各話解説	ジャン＝フランソワ・ラギオニ短篇集(コロムビアミュージックエンタテインメント)	'05.6	解説
各話解説	ルネ・ラルーズ・フェイヴァリッツ／FLIP SIDE (コロムビアミュージックエンタテインメント)	'05.8	解説

陶山 恵

Current State and Future Prospects of Japanese Animation	International Research Society for Children's Literature 研究発表交流会	'05.3	学会口頭発表
2004 年転換期のアニメーション	日本イギリス児童文学学会会報 2005 年春季号	'05.4	講演報告

菱川パトリシア

「サクラ大戦V～さらば愛しき人よ～」(PlayStation2 用ゲーム) (総合プロデューサー：広井王子、キャラクター原案：藤島康介、作曲・音楽監督：田中公平、シリーズ構成・脚本：あかほりさとる、ゲーム・ムービー&オープニング・ムービーCGアニメーション制作：菱川パトリシア、他)	SEGA	'05.7	作品
「The Fly」 (監督：Eduardo Menendez、アニメーション制作：菱川パトリシア)	Santos Media	'05.7	作品

橋本裕充

「しまうまのうた/ヤング★ナッツ」(CD アルバム) (アーティスト：ヤング★ナッツ アシスタントエンジニア：橋本裕充)	pPO Records/ブライエイドレ コース	'05.5	作品
「よる」 (作：オクムラユウコ 音楽・音響：橋本裕充)	Into Animation 4 (セッション 杉並)	'05.7	作品

編集後記

「芸術世界」東京工芸大学紀要第12号に論文・作品をご投稿頂いた先生方にお礼申し上げます。

毎回、基礎課程の先生方には多くの論文をご投稿頂いておりますが、各学科の投稿論文・作品が近年やや減少し、全体として投稿者が固定化傾向にあります。また芸術学部 of 紀要として、作品が少ないのはさびしく感じられます。これまで一度も投稿されていない方は、是非とも今回の「芸術世界」にご投稿下さい。

芸術学部発足当初の写真学科、映像学科、デザイン学科の三学科では、研究成果の発表媒体として、紙の媒体である紀要で大きな問題はありませんでした。しかし、その後増設されたメディアアート表現学科とアニメーション学科では、巻末の研究活動集録をご覧頂ければわかりますように、紀要上で発表するのが困難な研究活動が多くあり、やむを得ないことですが、紀要はそうした研究成果の発表をフォローできなくなっています。芸術学部教員の研究成果の発表媒体を提供するという紀要の目的からすると、少しでも多くの研究成果を掲載できるように、DVD を付属させることも考えられます。これは今後の検討事項です。

芸術学部の紀要の顔として、毎回先生方の素晴らしい作品を使わせて頂いておりますが、今回はデザイン学科の笠尾敦司先生にお願い致しました。快くお引き受け下さり、素晴らしい作品を寄せられました笠尾先生に感謝致します。

平成18年 3 月 紀要編集委員長 河 野 邦 彦

芸術世界

東京工芸大学芸術学部紀要 Vol.12

2006年 3 月31日 発行

編 集	東京工芸大学芸術学部 紀要編集委員会
発 行	東京工芸大学芸術学部 〒164-8678 東京都中野区本町2-9-5 Tel. (03) 3372-1321 Fax. (03) 3372-1330
印 刷	有限会社 啓文堂 松本印刷 東京都新宿区早稲田鶴巻町 565-12

ARTWORLD

Bulletin of Faculty of Arts,
Tokyo Polytechnic University

Vol.12

2006