

ARTS AND CULTURE

THE JOURNAL OF THE SCIENCE OF ARTS

No.24

February 2020

Articles:

- Presentation of Japanese Culture in Italy of the 1940's:
 Pietro Silvio Rivetta and the Magazine *YAMATO* ISHII Motoaki (1)
- Two Types of Education in *The Two Gentlemen of Verona* DANNO Emiko (21)
- A History of 'Photo Studio Culture' in Okinawa LEE KyungUhn (39)
- The Development of "Magna Organ" and Its Mechanism for Sound Synthesis:
 The Earliest Electric Musical Instrument of YAMAHA FUJINO Junya (69)
- From Searching Sounds Feeling the Resonance to Musical Expression:
 —An Observational Study on Children's Sound Making with the Marimba.— TSUDA Nahoko (91)
- Development of the Keyboard Harmonica and its
 Introduction to the School Education in Japan TOYODA Kanako (107)

Reports:

- Extraits des lettres de Nicéphore Niépce en 1816
 (traduction et commentaires) AOYAMA Masaru (131)
- Four Plays Based on *Asaji ga Yado* by UEDA Akinari.
 —OKAMOTO Kido, KEMA Nanboku, KAWAGUCHI Matsutaro, ENCHI Fumiko— ... DEGUCHI Itsuhei (147)
- Sur la réception du Nô dans les années 1920 en France NAGANO Junko (159)
- About Children's Art Work in the New Exhibition "DOBITEN":
 From the Relationship with GUTAI KANAYAMA Kazuhiko (173)
- On the One Hundred Poets Pictures:
 Containing Pieces by Yamamoto Yuga IGARASHI Koichi (187)

Editorial (205)

Published by
 Graduate School of the Science of Arts,
 Osaka University of Arts,
 469 Higashiyama, Kanan-cho, Minamikawachi-gun, Osaka 585-8555 Japan

1940年代のイタリアにおける日本文化紹介 ピエトロ・シルヴィオ・リヴェッタと雑誌 YAMATO

石 井 元 章

Presentation of Japanese Culture in Italy of the 1940's: Pietro Silvio Rivetta and the Magazine YAMATO

ISHII Motoaki

1. はじめに

近代における日本とイタリアの文化交流研究は、これまで明治大正期が中心であり、昭和期は1930年にローマで開催された日本美術展が触れられるのみで¹、1940年代は意図的に避けられてきた感がある。これは美術史研究にも言えることで軍国主義、ファシズム時代の美術を論じることは、イデオロギーとして許されないという風潮が日本では強かった。しかしながら、ヨーロッパ、少なくともイタリアにおいてはファシズムの美術をその時代背景と共に客観的に捉えようという試みがなされるようになり²、日伊共同で行なわれた最新の交流史研究³は、その殻を日本でも破ろうとする試みと考えられる。

本稿は、これまで顧られなかった20世紀前半のイタリアにおける日本研究者の最も良心的な代表といえるピエトロ・シルヴィオ・リヴェッタ (Pietro Silvio Rivetta 1886-1952、図1) の著作活動を年代的に概観し⁴、ついで彼の代表作『英雄的幸福の国：日本の習慣と風習』と彼が編集長を務めた雑誌 YAMATO を取り上げて、1940年代のイタリアにおける日本文化批評を検証することを目指す。

2. ピエトロ・シルヴィオ・リヴェッタの生涯と日本研究を中心とした業績

まず、リヴェッタの生涯を概観しておく。ピエモンテ州ソロンゲッロを出身地とするローマの公爵家に生まれたリヴェッタは、ローマ大学法学部を卒業後、1906年ローマの雑誌『ラ・トリブナ (La Tribuna)』の記者として文筆活動を開始する。生来の語学力を生かして、日本語、中国語を含む14ヶ国語に通じたという。1920年に上梓された『日本の歴史』(表1-19) や、1941年刊の『英雄的幸福の国』(表1-23) 等には、付録としてイタリア語の

他、英仏独語で書かれた日本関連の著作が列挙されている⁵。それを基に日本に関係するリヴェッタの著作をまとめると、表1のようになる。

リヴェッタは、弱冠二十歳ですでに日本語における日付やヨーロッパ人名の表記に関する論考を伊仏英語で著し（表1-1, 2, 7）⁶、純粋に言語学的問題についてもドイツ語で刊行している（表1-4, 11）。

1910年東京駐劄イタリア大使館に「ボランティア通訳⁷」の職を得て来日したリヴェッタは、日本語に一層磨きをかける。帰国後1916年までナポリ東洋大学の日本・中国語科教師となり⁸、1911年には、ヴェネツィア商業高等学校で1907-08年に日本語を教えた画家の寺崎武男と共著で、両校での使用を前提に『日本のことば 口語日本語理論実践文法、テキスト、スキット、小辞典付』（表1-5、図2）を著した。『日本のことば』はイタリアで刊行された初期日本語教本の一つで⁹、第一部は発音に当てられ、16章からなる第二部は「Henka（変化）」と題してヨーロッパ言語と全く異なる日本語の単語の活用について解説し、練習問題を課す。しかし、日本文の表記は全てローマ字で行なわれ、日本のかなや漢字は意図的に避けられている。それを補完するかのように、リヴェッタは同時期、ナポリ東洋大学での授業用教材として、カタカナとひらがなに関する練習問題付教本を単著で出版している（表1-6, 8）。言語を学び始めて数年で文法書を著すに至るリヴェッタの語学能力には驚かされる。

『日本のことば』には、1873年の岩倉遣欧使節団ヴェネツィア訪問以降、両国の交流に尽力したヴェネツィア駐劄日本名誉領事（1880-1913）グリエルモ・ベルシェ（Guglielmo Berchet 1833-1913）が序文を寄稿した。その中でベルシェは、両教授が「日伊交流の発展に寄与すべく」「口語日本語教育に専心した」と讃える。事実、リヴェッタも寺崎も、20世紀前半の日伊交流の立役者となっていく。『日本のことば』が採用したローマ字表記に関して、ベルシェは「日本がラテン文字を使うようになれば国際交流にも資する¹⁰」と述べる。両教授とその著作を紹介した後に、ベルシェはヴェネツィア商業高等学校における日本語講座の来歴を述べるが、その内容は岩倉具視の要請に基づいて1877年にまとめた天正・慶長遣欧使節に関する史上初の文献*Le antiche Ambasciate giapponesi in Italia*（『日本使節考』）の序文とほぼ同じである。続いて日本におけるヨーロッパ言語の教育について、東京外国語学校（現東京外国語大学）を引き合いに出して語り、1884年に設立された伊学協会にも言及する。ベルシェの序文は短いながら、日伊交流を担う後輩たちの著作を十分に評価し、歴史的文脈の中に位置付けるものであった。その2年後の1913年、ベルシェはヴェネツィアの自宅で死去する。

1913年以降リヴェッタは、『時代（*L'Epoca*）』『我らと世界（*Noi e il mondo*）』などの雑誌を舞台に活発な執筆活動を展開する。この頃からリヴェッタの日本に対する関心は、語学に留まらず、外交、軍事、社会、宗教へと広がる。日本の国家宗教としての神道に関し

ては、すでに 1908 年に論文を著していたが（表 1-3）、不平等条約を解消した外務大臣小村寿太郎に関する時宜を得た論考（表 1-9）を始め、著作のテーマはジャーナリズム（表 1-10）や地震（表 1-14）、軍事（表 1-12, 13, 15～18）に及んだ。「日本の地震」（1915 年）が関東大震災（大正 12 年（1923）9 月 1 日）より 8 年も前に執筆されたのは興味深い。

1920 年には『日本の歴史：その起源から現代まで（現地の史料による）』（表 1-19、図 3）を上梓する。この本は副題に現地、すなわち日本の史料に基づくと謳う通り、記紀¹¹を始め、北畠親房の『神皇正統記』、賀茂真淵、本居宣長、平田篤胤、新しいところでは有賀長雄著『大日本歴史』（1907-1908 年）などの著作を参考にして日本の歴史を四部二十章に分けて概説する。検印の代わりに ingyō（印形）が押印されている点（図 4）は、後にリヴェッタが自らの名前を「里別田稗太郎」と漢字で署名し、「リベッタピエタラウ」と読ませるようになるのと同様に、いかにリヴェッタが日本文化に心酔していたかを示す逸話である。

各部各章には日本語（ローマ字読み）で、次のように見出しが付けられている。便宜上ここでは漢字とかなに変換した。

『日本の歴史』目次

第一部 大昔

1. 神の道 2. 日本人 3. 人皇代 4. 三韓征伐

第二部 古（いにしえ）

5. 仏教 6. 支那の文明 7. 奈良時代 8. 平安朝時代

第三部 中昔

9. 封建制度 10. 鎌倉幕府時代 11. 南北朝時代 12. 下剋上
13. 切支丹宗 14. 幕府時代

第四部 この世

15. 明治 16. 日清戦争 17. 日露戦争 18. 植民地 19. 欧州戦争 20. 成金

それぞれの部にはおおよそ 40 頁が割かれ、全体として均衡が取れていると言えよう¹²。日本の史料を基にヨーロッパ言語で書かれたこのような日本史書は珍しい。それは、リヴェッタのずば抜けた語学的才能に拠るところが大きいと言える。著作の目的は、リヴェッタが序文で述べるように、日本がヨーロッパ文明と肩を並べる国に至ったことを疑う者がいない中で、「ヨーロッパ化した形の下に、古い日本の伝統が根本的に息づいている¹³」からであり、日本の本質をヨーロッパ人に理解させることが本書の目的であった。

多才なりヴェッタは、1922 年から映画製作会社セレクトア＝トッディ（Selecta = Toddi）を設立し、ロシア人の妻ヴェーラ・ダンガーラ（Vera d'Angara）と共にたった 1 年の間に 12 本の映画を製作した。トッディ（Toddi）という名は既に 1918 年の著作（表 1-15 単行本）

に用いられていたが、映画製作時代のリヴェッタは、このトッディという名で主に知られるようになった。

リヴェッタは1926年に代理領事 (reggente consolare) として日本に赴く。翌年以降雑誌『テヴェレ川 (*Il Tevere*)』『ローマの民衆 (*Il popolo di Roma*)』で執筆活動を行ない、1930年代にはラジオを中心に活動している。また、1930年にローマで大々的に開かれた日本美術展開催にあたり、『日本近代絵画』(表1-20)を著したが、これらは『日本美術 (*Ars Nipponica*)』に掲載された川合玉堂の論考などヨーロッパ言語の著作に基づくと、研究者ラウラ・サバットリは指摘する¹⁴。

1932年に満州国が設立されると、イタリアはエチオピアにおける自らの行動を正当化するためにも、次第に日本に近づく政策を取り、それが1940年9月の日独伊三国同盟へと連なる¹⁵。この頃には、鴨長明著『方丈記』を翻訳したナポリ東洋大学日本語日文学科教授マルチェッロ・ムッチョーリを始め、リヴェッタ以外にも日本研究に従事する研究者が現れた¹⁶。

1930年代終盤にリヴェッタは、再び「日本人の宗教」を論じ(表1-21)¹⁷、桃太郎に代表される日本のおとぎ話がどのように子供に語られるかを著した(表1-22)¹⁸。後者は、「桃太郎」「猿蟹合戦」「鼠の嫁入」「瘤取り爺さん」「花咲爺さん」「一寸法師」「金の斧」「浦島太郎」の8作品を取り上げ、左頁に物語を要約、右頁にその図をカラーで挿入、次頁にイタリア人母子の間で想定されるQ & A(問いと答え)を示して、詳しい解説を加えた貴重な書物である。

リヴェッタはYAMATO刊行中にも日本語に関する他の著作を物した(表1-24～26)。特に『日本語の手引き：難しい口語文語日本語の易しい初歩』(図5)は391頁に亘る、リヴェッタの日本語教本の終着点と言え、1926年に再度訪れた日本での経験に基づき、深化した知識を披露する。『日本語の手引き』に序文を寄せたローマ教皇庁駐箚日本大使原田健の言葉によると、「本書が在来の文法書と趣を異にし専ら言語に表徴されたる日本の民族心理の探求に努め、以て言葉を習得せしめむとする新手法」(表1-26, p.ix)を新機軸として試みているという。1911年刊行の『日本のことば』が一般的な文法書の列に連なるのに比べて、この『日本語の手引き』は、写真を豊富に用いて、言語の裏にある慣習に数多く言及することにより、日本文化の本質を語ろうとした稀有な語学書であると言えよう(図6, 7)。

3. 『英雄的幸福の国：日本の習慣と風習』

これらのさまざまな経験や知識をまとめた第一級の日本文化紹介とも言える書物が、1941年に刊行された『英雄的幸福の国：日本の習慣と風習』(表1-23、図8)である。本書は十四章から成り、日本の諺や和歌などをそれぞれの章のタイトルとして掲げ、関係する歴史や伝統のみならず、当時の風習にまで話を広げ、深い日本理解に基づいて日本文化を解

き明かそうとした著作である。各章のタイトルは表2に示した通り広範に亙る。当時の東京駐箚イタリア王国大使ジャコモ・パウルッチ・ディ・カルボリ男爵（Giacomo Paulucci di Calboli 1887-1961）は、本書に寄せた序文の中で、「これまでと異なるトッディ〔リヴェッタのペンネーム〕ではなく、一層完成したトッディを見る」かのような、そしてそれが「図書館でのいつもの苦労を通してではなく、自身の批評家・観察者としての直接的・個人的な視覚を通して」なされたものであることを賞賛している¹⁹。

その例として第8章を取り上げよう。タイトルは百人一首から大江千里の歌「月見れば千々に物こそ哀しけれ、我が身一つの秋にはあらねど」を「Se guardo la luna, di mille e mille cose invero, io mi rattristo: ma non soltanto per me, è autunno（月を見ると千と千のことに本当に心が悲しくなる。しかし、それは私だけのものではない、秋だからだ）」と翻訳し、注で「百人一首（百の歌人の一つの見本）は1235年に藤原定家^{ただえ(ママ)}が7世紀から13世紀までの百人のさまざまな歌人の短歌（31音からなる詩）を集めて編纂した詞華集である。それは大変普及しているため、百の短歌を全て記憶していることは、歌がるた、つまり大変普及した詩のかかるたの遊びの基礎になる。ここに引用した短歌は9世紀、すなわち千年以上前の歌人である大江千里のものである」との解説がつけられている（129頁）。

本文はまず、インドから中国を経て日本に伝えられた茶の歴史について語り、その起源が禅宗の開祖として知られる達磨に由来することを明らかにする（130～131頁、図9）。達磨はインドや中国より日本で人気が高いとし、腹と頭のみで表現される張り子のダルマや、子供の健康を祈願する姫ダルマなどの日本の習慣に言及した後、大きなダルマが神棚に飾られている日本の一般家庭の様子を伝えると共に、その起源が15代応神天皇の御代に遡ることを示す（132～134頁）。

ついで、ヒンドゥー語と中国語における禅の名前を告げ、禅を理解することは、日本精神への鍵の入手を意味するという（134頁）。禅さえ理解すれば、生花、礼儀作法、自然への崇敬、死の軽視、武士道などさまざまな日本の文化が理解できる、禅はシステムではなく、現実生活の中で生きられるものであると説く。その本質は瞑想であり、「公案」と呼ぶ禅問答に関しても説明を試みる（図10）。

続いて「禅こそが日本人の中に、総てを真摯に行なうべき、そして生活規範は生活の持つ根本的・英雄的概念の下に置かれるべきであるとする、倫理的・実践的原則を強化するのである」（138頁）として、本書のタイトルに関わる日本人の「英雄的」側面が禅に倣えたと述べる。ヨーロッパ哲学との違いをも説明する。

ここから再び茶の話に戻り、瞑想という禅の教理は栄西によって中国からもたらされ、その時に茶も日本に再輸入されたことを伝える（140頁）。栄西の『喫茶養生記』に触れ、鎌倉幕府三代将軍源実朝を茶で養生したとする説を取る（定説ではない）。

ついで話は茶道（茶の湯）に移り、お点前の進行について説明する（141～143頁）。茶

の湯は美しい着物を着た女性のものだけではなく、相対立する会社役員や政治家の男性も和やかに参加するとして、イタリア人が持ちやすい誤解を解く。

「日本人の習慣や風習、心理に見られる外見上の矛盾は、日本のこの視点を理解することで、すべて氷解する。茶の湯を行なうことで、心は清められ、次の行為に清らかな気持ちで移れる」と説く(144頁)。現在でもよく批判の対象となる、日本人の外見的な「形式主義」は深い原則の理論的・規範的結果であると結論付ける。

その後、17世紀の京都所司代であった板倉重宗が訴訟審理の際に灯り障子を前に置き、申請者を視界から遠ざけて先入観を持たないようにし、茶臼を置いて心を落ち着いたという逸話を語る。

段落を変えて、日本では社会での人間関係は複雑な礼儀作法によって支配されており、茶の湯はこの個人的・社会的関係の概念を垣間見せてくれる儀式であると定義する。子供に最初に教えられる「笑顔」に支えられた思いやりは日本の国民的エネルギーであるとする。また、引越の時に蕎麦(＝側)を送る習慣に触れ、こういった調和の感覚があらゆる社会的関係の基礎にあると喝破する(147～148頁)。

最後の段落で、自らの怒りを見せることが日本では恥かしいことであり、自分の中のつまらない感情を抑えるために茶の湯が役立つと述べる。日本語には、隣の中国の言語と違い、人を罵倒する言葉がほとんど無い。また日本語はかなり難しいにもかかわらず、日本には文盲がいないのは、汚い言葉がない比率と同様であるうえに、日本の文化が完璧な段階にあることを示すと締めくくる(148～149頁)。

少々長くなったが以上が第8章の概要である。すなわち、大江千里の和歌を題材として、そこに見られる物悲しさをもたらし秋の共有が、禅の精神に基づく思いやりから生まれることを、禅や茶の歴史から説き起こすだけでなく、現在まで続く日本の風習や習慣に触れながら、日本文化を深く掘り下げて解説しているのである。この傾向は全ての章に共通のもので、それが日本文化紹介としての本書の質を高めていると言えよう。

しかし、時代を反映した記事に欠ける訳では無論ない。例えば、短冊に書かれた和歌の中に、「ファッショの禮昂し南風日を掲ぐ」と歌う宇都宮嵐翠の短歌を入れ(55頁)、下位春吉の虚言に端を発する白虎隊記念碑の除幕を1928年に福島県会津若松市飯盛山で高松宮殿下が行なう様子を写真(77頁、図11)で載せ、ファシスト使節団が1938年に明治神宮に植樹した様を「桜の木は日本の心」と題して掲げた(281頁、図12)。最後の写真には「1938年東京。明治神宮の聖なる境内に日伊友好の如く育つようにとファシスト使節団長が『ムッソリーニ桜』を植樹する」とのキャプションが付けられている。しかし、明治神宮総務部広報調査課に問い合わせたところ、同使節団は昭和13年3月20日明治神宮に参拝し、桜ではなく「真榊」を植樹したとの記録が残っているという。ちなみに当該使節団は当時の東京市にローマ建国神話を図像化した著名な《ローマの雌狼(Lupa romana)》の複製鉄像を寄贈し、

当該作品は現在でも日比谷公園の一角に設置されている²⁰。

たとえファシスト党に加担する内容を部分的に含むとはいえ、リヴェッタの『英雄的幸福の国』が著者のずば抜けた語学力と日本の文化・社会に対する幅広い知識、そして何よりも日本への深い愛情に支えられていることは明らかであろう。19世紀末から20世紀初頭にかけて日本美術のイタリアにおける第一人者と目されたヴィットリオ・ピーカが一度も来日する機会を持たず、あくまでもフランス語文献に基づいて自らの日本美術批評を形成していったのと比べ²¹、またその後の多くの批評に比べても、リヴェッタの著作が時代を超えて優れた日本文化紹介の書物であることは言を俟たない。

4. 雑誌 YAMATO (1941 年 1 月～1943 年 7 月)

『英雄的幸福の国』と同時期の 1941 年 1 月からムッソリーニ失脚直後の 1943 年 8 月まで、32 巻に亘り日本紹介のためにイタリア語で刊行されたのが、「日本友の会」の月刊機関誌 YAMATO である。研究者マリオ・スカリーゼは本誌が「イタリア国民にアジアの同盟国を知らしめ、欧米列強に対してその行動を正当化するプロパガンダ誌である」と位置付ける²²。しかし、スカリーゼはその軍事・外交的側面のみを論じており、彼が看過した文化交流、社会的側面を本論では取り上げたい。

まず、イタリア語の YAMATO に先行する同名のドイツ語雑誌 *YAMATO: Zeitschrift der deutsch-japanischen Gesellschaft* に触れておこう²³。同誌は 1929 年 1 月から 1932 年 8 月までベルリンで隔月刊行された独日労働組合 (die Deutsch-Japanische Arbeitsgemeinschaft) の機関誌であり、1927 年からベルリン大学客員教授として赴任していた哲学者・思想家鹿子木貞信 (1884-1949)²⁴ が編集・出版した。文学の分野では、芥川龍之介著『トロッコ』、夏目漱石著『夢十夜』など同時代文学の翻訳から、「徒然草のアフォリズム」、「日本の童話」と題する論考など幅広いテーマが並ぶ。同様の傾向は美術史の分野にも見られ、「日本の木版画」から「近代日本画」まで広い時代に及ぶ。この傾向は後のイタリア語雑誌にも見られる。また、ジャーナリズムや軍事、時事問題に関する記事も当然のように数多く、中には「日本の医学」や「地震予知」に関するものもある。総じて図版が少なく、学術的な傾向が見える。本誌は国家社会主義ドイツ労働者党 (ナチス) が政権を掌握する 1933 年には廃刊となった。

翻って、我々のイタリア語雑誌に話を戻すと、こちらは 1940 年 9 月の日独伊三国同盟締結後に刊行が始まり、それは 1943 年 7 月 25 日に、ムッソリーニがファシズム大評議会の議決で失脚し、その後国王の命令で逮捕された直後の同年 8 月号まで続く。スカリーゼの言うように、イタリア語の YAMATO はファシスト内閣のプロパガンダとして出版されたのである。

編集局はローマに置かれ、出版は現在も有名なノヴァーラのデ・アゴスティーニが担っ

た。共に日本駐劄イタリア王国大使を務めたポンペオ・アロイージ (Pompeo Aloisi 1875-1949) とジャチント・アウリーティ (Giacinto Auriti 1883-1969) の二人のファシスト外交官を総裁に戴き、編集委員には外務省欧亜局長であった安東義良^{よしろう} (1897-1986)、イタリアの「日本友の会」会長カルロ・アヴァルナ・ディ・グアルティエーリ公爵 (Carlo Averna Di Gualtieri 1885-1964)、在ローマ日本大使館一等秘書官で後に『言論及び出版の自由 (米国憲法判例の実証的研究)』(1954 年) を著した河原峻一郎 (生没年不詳)、イタリア全権大使オッタヴィアーノ・コッホ (Ottaviano Koch 1888-1979ca.)、朝日新聞に現地で就職した特派員で後に日本放送協会の第十代会長を務めた前田義徳 (1906-1983)、日本大使館付海軍武官光延東洋 (1897-1944)、国際文化振興会勤務で後に京都大学文学部教授となる野上素一 (1910-2001)、王立イタリア学院副校長カルロ・フォルミーキ (Carlo Formichi 1871-1943)、日日新聞特派員小野七郎、イタリア大使で、ルーチェ研究所長を務め、ヴェネツィア映画祭の審査員でもあった前出の男爵ジャコモ・パウルッチ・ディ・カルボリ、在ローマ日本大使館付武官清水盛明 (1896-1976)、王立イタリア学院会員でローマ大学サピエンツァ文学部教授の東洋学者ジュゼッペ・トゥッチ (Giuseppe Tucci 1894-1984) とリヴェッタが名を連ねた。編集局はアウリーティとトゥッチ、リヴェッタで形成され、リヴェッタが編集長を務めた。

YAMATO は、第 1 号で在イタリア特命全権大使堀切善兵衛が述べるように、

抑々日伊両国ノ間ニハ特ニ精神方面ニ於テ著シク相似性カアリマシテ日本ニテハ全国民ヲ以テ一大家族ト見ナシ伊国ニ於テハ個人ヲ国家ノ構成分子トシテノミ存在ノ価値ヲ認メテ居リマス故ニ日本精神ノ最モ良キ理解者カ伊太利国民テアルト同時ニ「ファシスタ」思想ノ真ノ理解者ハ日本人テナケレハナラナイト確信シテ居ルノデアリマス

との考えを具現するために発刊された。日本とイタリアという本来異質な二つの文化の間に、翌年のローマ日本美術展準備の知識普及の目的で編纂された『日本美術』(1929 年) にムッソリーニが寄せた序文で述べた「古くて新しい」という文化的共通項がここでも見出されたが、国家全体と個人の関係が類似している結果、精神も似ると語る。

内部の記事も、このファシストと日本軍国主義の連携をイタリア国民に訴えることを目的とする。例えば、「日本起源 2600 年」(安東義良筆、1941 年 1 月号)、「大政翼賛会」(1941 年 4 月号、1942 年 10 月号)、「中国大陸での 3 年間の闘い」(清水盛明筆、1941 年 1 月号)、「真珠湾の九軍神」(増井由郎筆、1943 年 6 月号)、「アッツ島の英雄たち」(トゥッチ筆、1943 年 6 月号)、「隣組」(小松 Tosaburo 筆、1941 年 10 月号)、「日本人の平和への愛」(安東義良筆、1942 年 3 月号) などがそれで、日本の現状、戦況、市民生活などを詳しく伝えている。これらの記事は確かに前述のスカリーゼが言うプロパガンダ的性格を色濃く反映している。

しかしながら、日本の歴史文化、風習、言語文学、美術、女性、日伊交流に関しては現

在でも通用するような興味深い記事に溢れている。まず、文学では多くの作品が抄訳の形で紹介された。1941年1月号では芥川龍之介著『蜘蛛の糸』が野上素一訳、リヴェッタ夫人ダンガーラの挿絵で掲載され、上田秋成著『雨月物語』から「夢窓の鯉魚」(1941年3月号)が、『古事記』から「素戔鳴尊の八岐大蛇退治」(リヴェッタの翻訳、1941年5月号)など17回に互って作品が紹介された。

また、リヴェッタ(トッディ)は日本語について「Bellezze e curiosità della lingua nipponica (日本語の美と興味)」と題してほとんど毎号のように記事を掲載し、諺や小野小町、牛若丸、かなや「表現しないことの魅力」、「子供と文字」などについてわかりやすく解説した。また、それぞれの号の巻末には「Yubin-bako (郵便箱)」という編集後記に当たる記事を執筆している²⁵。YAMAYOの記事や「郵便箱」の中で、リヴェッタは『英雄的幸福の国』で披瀝したさまざまな知識を散りばめて日本文化や日本語を紹介した。

一方、リヴェッタ夫人ダンガーラは、上記の挿絵のほか、1941年は「Conversazioni femminili (女性の会話)」と、1942年からは「Scene di vita giapponese (日本人の生活場面)」と題して毎号、日本の女性に関する記事を書ける。そこで取り上げられたテーマは、友禅染、着物の縫い方、桜の美と詩情、風呂敷、浴衣、三味線と琴、食卓の楽しみと心配、贈り物の国、生花、ご先祖様、女中など多岐に渡る。

毎号の表紙と裏表紙はそれぞれの月にちなんだテーマが選ばれている。初巻の「吉野天人、天から吉野に降り立ち、聖なる王朝のために祈りの舞を舞った」(図13)に次いで、3月号は雛飾りを、4月号は「桜の花を通して見る17世紀の弘前城」、5月号は「鯉のぼり」(図14)が戦時中にも拘らず、優れた技術で美しく印刷されている。また、それぞれの号には日本美術の代表作がカラーで印刷されており、その一つが「血で描かれた」と解説のある「赤不動」(図15、1941年7月号)である。

日本の伝統文化については、アウリーティが「能と足利文化」(1941年2月号)や「徳川時代の大衆芸能と文化」(1941年6月号)に関する記事を書けたほか、ルネサンスを中心に幅広い歴史研究を行なった大類伸(1884-1975)が「日本の城」(1941年6月号)の、ボッティチェリに最初のモノグラフを捧げた矢代幸雄(1890-1975)が「傑作仏画」(1941年6月号)や「天橋立」(1941年7月号)、「法隆寺壁画」(1941年8月号)の紹介を行なった。高野山や七宝、大鎧、墨や筆といった題材も扱われている。

さらに驚かされるのが日伊交流史に関してである。例えば、編集委員の東洋学者トゥッチは「16世紀の日本におけるラテン人たち」(1941年3月号)として日本で布教に努めたイエズス会士アレッサンドロ・ヴァリニャーノと豊臣秀吉の関係について述べ、1941年5月号では「浮世絵と印象派」というジャポニズム研究の中核であるテーマをすでに議論している。彼は1942年11月号で再度「同時代のイタリア人の批評に現れる秀吉」を扱う。他方、ピエトロ・バルレーラ(Pietro Barrera 生没年不詳)は、トゥッチの扱ったヴァリニャーノ

が計画した天正遣欧使節団を2回に亘って扱う。すなわち、「16世紀のイタリアにおける日本の大使」(1941年4月号)と「1585年の日本使節のヴィチエンツァにおける思い出」(1941年8月号)がそれである。ヴィチエンツァ、テアトロ・オリンピコの柿落しに四人の少年使節団が最前列で立ち会い、その様子が前室の壁にフレスコ画で描かれていることは、日伊交流を研究する現在の研究者にはよく知られた事実であるが、この点をすでに戦前に説いていたことは興味深い。また、前年に『明治初期来朝伊太利亚美術家の研究』を上梓した隈元謙次郎(1903-1979)は「日本のイタリア人芸術家 アントニオ・フォンタネージ」(1941年12月号)に関する記事を寄せた。この他にも、「日本陶器のイタリア、マヨルカ焼への影響」(1941年4月号)や「シエナ、または極東の美術に魅せられた街」(1941年6月号)、「偉大なるイタリア人日本研究者アンテルモ・セヴェリーニ」(1941年11月号)などの記事もあり、日伊交流に関しては、現在論じられているテーマがある程度まで出揃っていると言ってよい。

以上のことを勘案すると、本誌 *YAMATO* は政治的時代の特徴を度外視しても、日本文化紹介の書として現在でも通用する正確さと豊富なテーマを持ち合わせていると言えよう。

5. おわりに

歴史家ミケーレ・モンセルラーティは著書『20世紀のイタリアで日本を探して』の第2章で、大戦間時代に日本を訪れたイタリア人旅行者の手記を検証し、そこに見られる人種差別に基づいた猟奇的記述を明らかにした²⁶。その中で、モンセルラーティは、アルナルド・チポッラ、エルコレ・パッティ、ジョヴァンニ・コミッソ、アルンデル・デル・レらの否定的な見解に対し、日本語を解したリヴェッタの比較的正確な日本理解が、アングロ・アメリカンの同盟国側に対抗するためにファシスト党に利用されただけでなく、戦後の経済復興に邁進する日本への関心を準備したと指摘する。確かに、本誌が実は裏にアングロ・サクソンに対する企図を隠していたことは、小野七郎が記した「アングロ・サクソンによって企図された日本包囲」(1941年3月号)の記事に明らかであり、リヴェッタはその目的に利用されている。

加えて、リヴェッタに科学的客観性が欠けているという批判は甘んじて受けなければならぬかもしれない。しかし、それぞれの記事に明らかな日本文化に対するリヴェッタの深い理解は、本稿で見たように事の本質を突いており、これほどの日本批評を著せた文筆家は非常に稀であることも事実である。その価値は時代とイデオロギーを超えて語り継がれるべきものと私には思われる。20歳の頃に学び始めた日本語をすぐに自家薬籠中の物とし、言葉を通じて対象国の文化を深く理解した一つの模範と見てよいであろう。

ファシスト内閣が倒れ、イタリアが共和国として再生した後にリヴェッタが著した書物は、他言語との比較を論点としたイタリア語に関する文化叢書第二巻『イタリア語の革命

的・理性的文法と外国語の習得ための方針』²⁷である。戦後のファシスト批判の中でリヴェッタは、再び日本を題材とすることはなかった。しかし、『日本語の手引き』と『英雄的幸福の国』、そして編集長を務めた *YAMATO* は彼の日本研究の到達点として考えるに値すると思われる。

付録1 表1

ピエトロ・シルヴィオ・リヴェッタの著作一覧(単著の場合の著者はリヴェッタである)

1. "Chronologia Japonica: per la traduzione delle date nei testi giapponesi", *Giornale della Società Arabia italiana*, 19 (1906), pp. 103-174 (イタリア語「日本の年代: 日本文中の日付の翻訳のために」)
2. "Sur la transcription des noms étrangers avec les signes de l'iroha japonais", Leide, T'oung-Pao, 1906 (フランス語「日本のいろはの文字での外国人名転記について」)
3. *Shintô, la religione nazionale dei giapponesi*, Roma 1908 (イタリア語「神道、日本人の国家宗教」)
4. "Hat die japanische Sprach keinen Infinitiv?", Leiden, T'oung-Pao, 1909 (ドイツ語「日本語は不定詞を持たないか?」)
5. Pitero Silvio Rivetta e Takeo Terasaki, 『日本のことば 口語日本語理論実践文法、テキスト、スキット、小辞典付』*Lingua Giapponese: Grammatica teorico-pratica della lingua parlata, con esercizi testi gradualì, conversazioni e piccolo dizionario*, Venezia, Carlo Ferrari, 1911 (イタリア語『口語日本語文法』)
6. *Katakana, testi ed esercizi*, Napoli, Regio Istituto Orientale, 1911 (イタリア語『カタカナ、テキストと練習問題』)
7. "Some problems on Japanese kana and Rômaji", Firenze, Società Asiatica Italiana, 1911 (英語「日本語のかたとローマ字に関する諸問題」)
8. *Hiragana, testi ed esercizi*, Napoli, Regio Istituto Orientale, 1911 (イタリア語『ひらがな、テキストと練習問題』)
9. "Jutarô Komura", *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, 157 (1912), pp. 487-491 (イタリア語「小村寿太郎」)
10. "Il giornalismo in Giappone", *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, 169 (1914), pp. 208-228 (イタリア語「日本のジャーナリズム」)
11. "Über die dem Anschein nach unregelmässige Verdoppelung des N-Lautes in einigen japanischen Wörtern chinesischen Ursprungs", *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin*, 17 (1914), pp. 194-205 (ドイツ語「中国語起源の幾つかの日本語単語におけるN音の一見したところ不規則に見える倍加に関して」)
12. "L'azione giapponese e l'occupazione di Ts'ing-tao (Kiao-ciou)", *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, 173 (1914), pp. 137-144 (イタリア語「日本の行動と青島占領」)
13. "La guerra europea e il Giappone", *La guerra e l'Italia*, Roma 1915 (イタリア語「欧州戦争と日本」)
14. "I terremoti al Giappone", *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, 178 (1915), pp. 239-250 (イタリア語「日本の地震」)
15. "L'espansione coloniale giapponese e la guerra", *Memorie e monografie coloniali*, serie politica, n.2-3, (1915), 掲載頁不詳; Roma, Istituto coloniale italiano - Sezione studi e propaganda, 1918

単行本（イタリア語『日本の植民地拡大と戦争』）

16. *Verso un nuovo equilibrio dell'Asia: cause e importanza del trattato russo-giapponese nel lontano e prossimo Oriente*, Roma, Tipografia Unione, 1916（イタリア語『アジアの新均衡に向けて：極近東における日露条約の理由と重要性』）
17. "Il Giappone alla conquista dei mercati russi", *Monitore Italo-russo*, 1916掲載頁不詳（イタリア語「ロシア市場征服に向かう日本」）
18. "Un grande stratega giapponese: Oyama; 1842-1916", *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, 188 (1917), pp. 77-82（イタリア語「日本の偉大なる軍師大山：1842-1916」）
19. *Storia del Giappone: dalle origini ai nostri giorni secondo le fonti indigene*, Roma, Avsonia, 1920（イタリア語『日本の歴史：その起源から現在まで（地元史料による）』）
20. *La pittura moderna giapponese*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche 1930（イタリア語『日本近代絵画』）
21. "La religione dei giapponesi", *Storia delle Religioni*, a cura di P. Tacchi Venturi, Torino 1939, pp. 237-276; 1944, vol.1, pp.549-578; 1954, vol.1, pp.177-206（イタリア語「日本人の宗教」）
22. *Momotarô, fiabe giapponesi come sono narrate ai bimbi del Giappone - Album con grandi tavole a colori e illustrazioni di Vera d'Angara*, Milano 1940（イタリア語『桃太郎 日本の童話は日本の子供たちにいかに語られるか』）
23. *Il paese dell'eroica felicità: usi e costumi giapponesi*, Milano, Ulrico Hoepli, 1941（イタリア語、里別田稔太郎『英雄的幸福の国』）
24. *Kanji ye ho dai ippo: ideogrammi per il I Corso di giapponese*, Istituto per il Medio ed Estremo Oriente, Roma 1943（イタリア語『漢字への第一歩：日本語コースのための漢字』）
25. *Nippongo gaikan: Tavole sinottiche della lingua nipponica*, Istituto per il Medio ed Estremo Oriente, Roma 1943（イタリア語『日本語概観：日本語の概要図』）
26. *Nihongo no Tebiki - Avviamento facile alla difficile lingua giapponese parlata e scritta*, Milano, Ulrico Hoepli, 1943（イタリア語、里別田稔太郎『日本語の手引き：難しい口語文語日本語の易しい初歩』）

付録2 表2

Pietro Silvio Rivetta (Toddi), *Il paese dell'eroica felicità: usi e costumi giapponesi*, Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1941（『英雄的幸福の国：日本の習慣と風習』）

[premessa (序文)] Lettera di Marchese Giacomo Paulucci di Calboli Barone (侯爵ジャコモ・パオルッチ・ディ・カルボリの書簡)

indice (目次)

Avvertenze per la trascrizione e la pronunzia (転記と発音のための注意)

Capitolo 1: Osservando ciò che è antico, comprendere quel ch'è moderno

第1章 古きを訊ね、新しきを知る [温故知新]

Capitolo 2: La mucca beve acqua e ne fa latte, il serpente beve acqua e ne fa veleno

第2章 牛は水を飲んで乳とし、蛇は水を飲んで毒とす

Capitolo 3: Suona la campana, ma non scampanare! Suona con cuore!

第3章 鐘は突け、みだりに突くな、心して

Capitolo 4: Un monte non è apprezzabile perché è alto; è pregevole perché ha alberi

- 第4章 山高き故に尊からず、木あるを以て尊しとす (実語教)
- Capitolo 5: E argento, e oro, e pietre preziose, a che servono? Superiori tesori son davvero i figlioli!
- 第5章 白銀も黄金も玉も何せんくがねに優れる宝子のしかめやも (万葉集、山上憶良)
- Capitolo 6: L'uomo è il capo spirituale di tutte le cose
- 第6章 人は万物の霊長なり
- Capitolo 7: La tigre muore, ma la sua pelle rimane; l'uomo muore, ma il suo nome resta
- 第7章 虎は死して皮を留め、人は死して名を留む (諺)
- Capitolo 8: Se guardo la luna, di mille cose invero, io mi rattristo: ma non soltanto per me, è autunno
- 第8章 百人一首 大江千里 月見れば千々に物こそ哀しけれ、我が身一つの秋にはあらねど
- Capitolo 9: Un ideogramma val mille monete d'oro
- 第9章 一字千金
- Capitolo 10: Da questa lettera vedo che anche a Edo è caduta la pioggia di primavera
- 第10章 状見れば江戸も降りけり春の雨
- Capitolo 11: L'acquazzone notturno è passato, lasciando goccioline di luna su le foglie
- 第11章 夕立の残して行きぬ草の月 (伊藤松宇)
- Capitolo 12: Saggezza e virtù son come due ruote
- 第12章 知徳は車の両輪の如し (諺)
- Capitolo 13: Che fresco serale! E qual fortun che maschio io sia nato
- 第13章 夕涼みよくぞ男に生まれける (榎本其角)
- Capitolo 14: Son sbocciati, son sbocciati! I fiori di ciliegio son sbocciati!
- 第14章 咲いた、咲いた、桜が咲いた (小学国語読本)

註

- 1 草薙奈津子「1930年羅馬開催日本美術展について」『開催後七〇年「甦る大ローマ展」 昭和の結晶・珠玉の日本画六〇』ホテルオークラ 2001; 同「一九三〇年羅馬開催日本美術展出品作品に関して」『近代画説』11 (2002), pp. 127-147; 同「羅馬開催日本美術展について」『大倉集古館の名宝』展覧会カタログ, 東京, 大倉文化財団, 2007, pp. 83-94; 石井元章「岡倉天心とイタリア 『東洋の理想』と1930年ローマ日本美術展」『イタリア学会誌』63 (2013.10), pp.105-123 など。
- 2 "Fascismo e politica dell'immagine", *Il giornale dell'arte*, 60 (Giugno 1988), p. 52; Anna Villari, "Immagine e comunicazione del fascismo: il dibattito sulla pubblicità e l'arte "novissima" del manifesto", *Novecento: arte e vita in Italia tra le due guerre*, a cura di Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 91-105.
- 3 福山佑子、ミリアム・ピルッティ・ナーメル「考古学者ジャコモ・ボーニと大正期の日伊交流」『史観』179 (2018), pp. 81-100; 福山佑子「長沼守敬とジャコモ・ボーニ: ヴェネツィア留学から大正期の日伊交流へ」石井元章編著『近代彫刻の先駆者 長沼守敬: 史料と研究』中央公論美術出版、近刊; Y. Fukuyama, M. Pilutti Namer, 'Giacomo Boni, l'influenza della e sulla cultura giapponese in arte e archeologia (1880-1930 ca.)', *Rivista di Archeologia* 42 (2018)、近刊。このふたりの研究者を結びつけることができたことに本稿筆者は喜びを感じる。
- 4 Mario Scalise, "Le relazioni politiche, economiche e culturali tra l'Italia e il Giappone nella

- prima metà del Novecento”, *Italia - Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma - Napoli, Istituto italiano per l’Africa e l’Oriente e Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2003, vol.1, pp. 140-147 特に p. 144 を参照。
- 5 リヴェッタに関して簡略にまとめた記事として Daniele Petrella, "Pietro Silvio Rivetta", *Italia - Giappone 450 anni*, op. cit., vol. 2, p. 735 があるが、文献表は不十分である。
 - 6 Adolfo Tamburello, “L’esordio dei moderni studi storici”, *Italia - Giappone 450 anni*, op. cit., vol.2, pp.759-761 が「日本の年代: 日本文中の日付の翻訳のために」に言及する。
 - 7 Guglielmo Berchet, “Prefazione”, Pitero Silvio Rivetta e Takeo Terasaki, 『日本のことば』 *Grammatica della lingua giapponese parlata*, Venezia, Ferrari, 1911, p.ix (表 1-5) による。
 - 8 Tiziana Iannello “Un italiano in Giappone tra fine Ottocento e primo Novecento: Alfonso Gasco”, *Italia - Giappone 450 anni*, op. cit., vol.1, p.112 に言及がある。
 - 9 ヴェネツィア商業高等学校で日本語を学んだジュリオ・ガッティノーニの手になる教本として Giulio Gattinoni, *Grammatica Giapponese della Lingua Parlata, Corredata d’un dialogario, raccontini e di alcuni proverbi popolari giapponesi illustrati*, Venezia, Editrice Aldo Manuzio, 1890 を挙げることができる。その序文で言及された日本人教師との関連については、石井元章『明治期のイタリア留学 文化受容と語学習得』吉川弘文館、2017、pp. 62-63 を参照。また、ヴェネツィアの商業高等学校、およびそれを引き継いだカ・フォスカリ大学での日本語教育に関しては、同拙書と Adriana Boscaro, "Gli studi giapponesi a Venezia", *Italia - Giappone 450 anni*, op. cit., vol. 2, pp. 674-679 が詳しい。
 - 10 Berchet, "Prefazione", op. cit., p.xi. 明治初期に戦わされた議論であるが、日本語が文字と共に残ったことに、筆者は安堵を覚える。
 - 11 『古事記』の初めてのイタリア語訳は、Mario Marega, *Ko Gi Ki: Vecchie cose scritte. Libro base dello shintoismo giapponese*, Bari, Laterza, 1938 であるが、それより以前にも論考は刊行されていた: Raffaele Pettazzoni, *La mitologia giapponese secondo il I libro del Kojiki*, Bologna, N. Zanichelli, 1929; idem, *La confessione dei peccati, I. Primitivi, America antica, Giappone, Cina, brahmanesimo, gianismo, buddhismo*, Bologna, N. Zanichelli, 1929. 日本の叙事詩に関しては Angela Palermo, "Gli studi italiani sull’epica giapponese", *Italia - Giappone 450 anni*, op. cit., vol. 2, pp. 563-564 および Scalise, "Le relazioni politiche, economiche...", op. cit., p.146 を参照。またリヴェッタ自身は『英雄的幸福の国』でマレーガの翻訳を不完全であると批判している。
 - 12 Franco Gatti, "La storiografia italiana sul Giappone contemporaneo", *Italia - Giappone, 450 anni*, op. cit., vol. 2, pp. 765-769 は本書に触れ、江戸時代以降に紙面の半分以上を割いていると述べるが、各部のバランスは比較的取れていると言える。Piero Corradini, "Le conoscenze e gli studi giapponesi in Italia dal secondo Ottocento al primo Novecento", *Italia - Giappone, 450 anni*, op. cit., vol. 1, pp. 268-273 も参照。
 - 13 *Storia del Giappone*, op. cit., p. vii。
 - 14 Laura Sabatoli, “Ars Nipponica”, 『イタリア学会誌』 57 (2007) , pp. 96-123.
 - 15 ファシズムに関する最新の日本語文献として、田之倉稔『ファシズムと文化』世界史リブレット 78, 山川出版社、東京、2004; 土肥秀行・山手昌樹『教養のイタリア近現代史』ミネルヴァ書房、東京、2017 を挙げておく。
 - 16 Scalise, “Le relazioni politiche, economiche...", op. cit., p.146.

- 17 イタリア人による日本の宗教研究に関しては、Nicoletta Olivieri, "Gli studi religiosi e filosofici", *Italia - Giappone 450 anni*, op. cit., vol. 2, pp. 774-776が詳しい。
- 18 イタリアにおける日本の童話などに関してはAdolfo Tamburello, "Racconti, leggende, fiabe giapponesi in Italia", *Italia - Giappone 450 anni*, op. cit., vol. 2, pp. 608-609を参照。
- 19 Giacomo Paulucci di Calboli Barone, "Lettera", Rivetta, *Il Paese dell'Eroica felicità*, op. cit., p.vii.
- 20 下位春吉に関しては、土肥秀行「下位春吉とは何者か／一九三五年の現代日本詩撰－「ファシズム文学」とは」『日伊文化研究』53 (2015), pp. 2-12 など、白虎隊記念碑に関しては、川田真弘「白虎隊記念碑と下位春吉－日伊文化交流の一側面－」『大手前大学論集』17 (2016), pp. 261-274、1938年のムッソリーニ使節団の訪日に関しては拙論「大戦間の日本とイタリア－個人と政治の間で－」『ジャポニズム研究』37 別冊 (2018.3), pp. 34-39を参照されたい。
- 21 ピーカの日本美術史観形成とその後の活動については、拙論「ヴィットーリオ・ピーカとイタリアにおける日本美術批評」『イタリア学会誌』46 (1996.10), pp.1-28; Idem, "Vittorio Pica e la critica sull'arte giapponese in Italia", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 58, 3-4 (1998), 2000.10, pp.495-518; 同「ヴィットーリオ・ピーカ著『極東の美術』その情報源に関する調査」『藝術文化研究』6 (2002.3) pp.227-257を参照。
- 22 Scalise, "Le relazioni politiche, economiche … (n.16を参照)", op. cit., p. 144.
- 23 第三帝国における日独文化交流研究の第一人者安松みゆき氏は、本誌に関して安松みゆき「ドイツ第三帝国における日独文化交流と日本美術－日独文化協会発行『日独文化』を資料にして」『別府大学大学院紀要』9 (2007), pp. 37-46と同「ドイツ第三帝国下の日本美術史研究とユダヤ人研究者」『別府大学大学院紀要』10 (2008), pp. 75-88で言及していない。
- 24 鹿子木は戦後に平和に対する罪、いわゆるA級戦犯として断罪され、公職を追放された。
- 25 Redazione, "Il Giappone nel giudizio degli italiani del secondo Ottocento e primo Novecento", *Italia - Giappone 450 anni*, op. cit., vol. 1, p. 273はこのYubin-bako (Piccola posta) について触れる。
- 26 Michele Monserrati, *Searching for Japan in 20th century Italy*, Liverpool, Liverpool University Press, 近刊 2nd Chapterを参照。
- 27 Pietro Silvio Rivetta, *Grammatica rivoluzionaria e ragionata della lingua italiana e di orientamento per lo studio delle lingue straniere*, La specola, libri di cultura 2, Roma 1947.



図1 ピエトロ・シルヴィオ・リヴェッタ、『英雄的幸福の国：日本の習慣と風習』5頁、左から2人目の和服を着た人物がリヴェッタ



図2 『日本のことば 口語日本語理論実践文法、テキスト、スキット、小辞典付』表紙



図3 『日本の歴史：その起源から現代まで（現地の史料による）』表紙



図4 同書、p.vi「全ての書は筆者の印形を持つ」



図5 『日本語の手引き：難しい口語文語日本語の易しい初歩』表紙

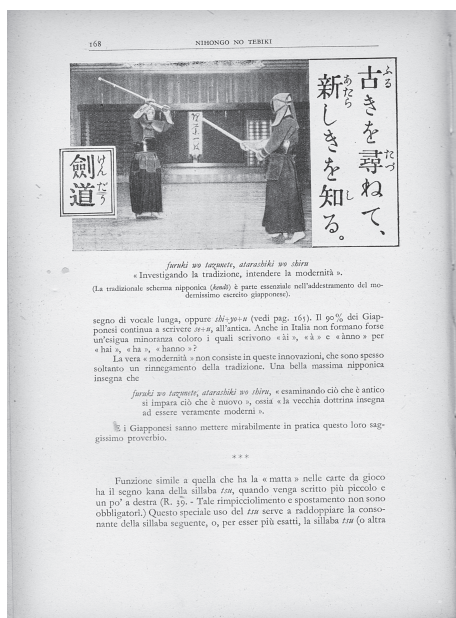


図6 同書168頁「日本の伝統的フェンシング（剣道）は近代日本の鍛錬の中核である」

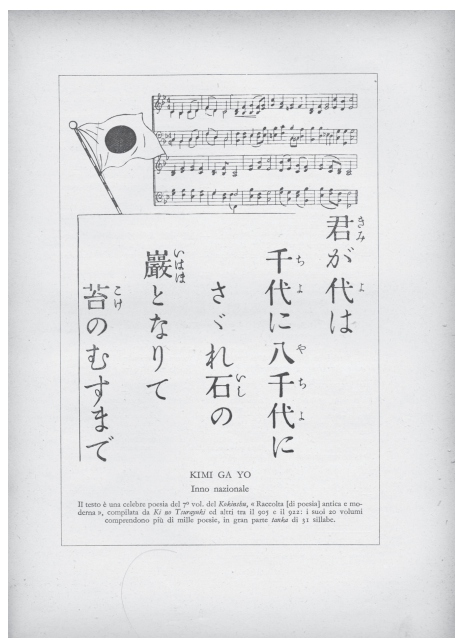


図7 同書297頁「この詩は、紀貫之他により905年から922年の間に編纂された『古今集』第7巻より取られた有名なものである。全20巻には千を超える詩、31音からなる短歌を含んでいる」

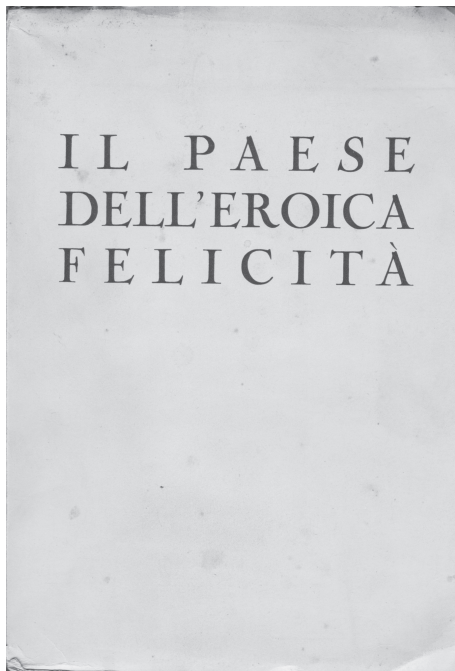


図8 『英雄的幸福の国』表紙

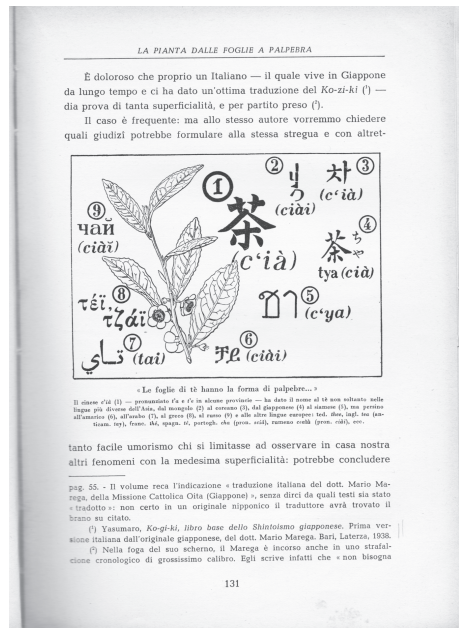


図9 同書131頁「茶の呼称」

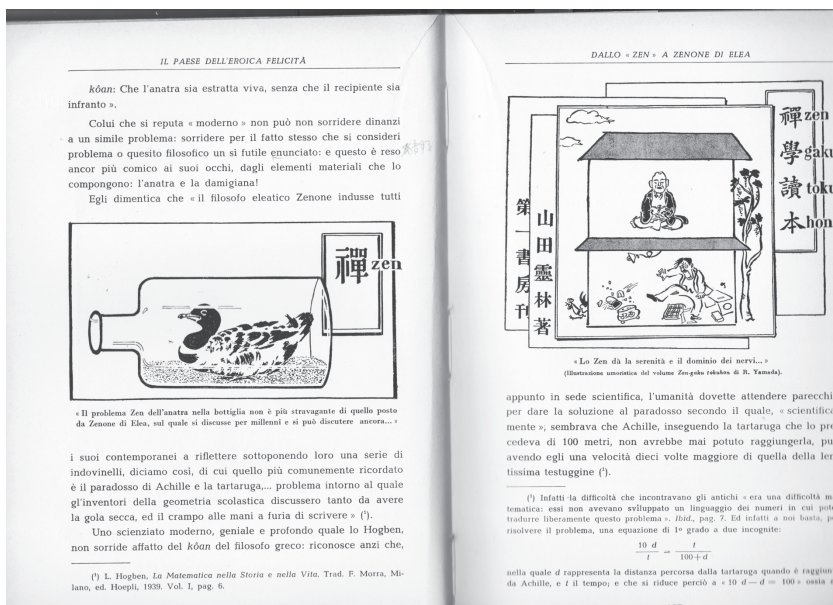


図10 同書136～137頁「禪問答」

1940年代のイタリアにおける日本文化紹介

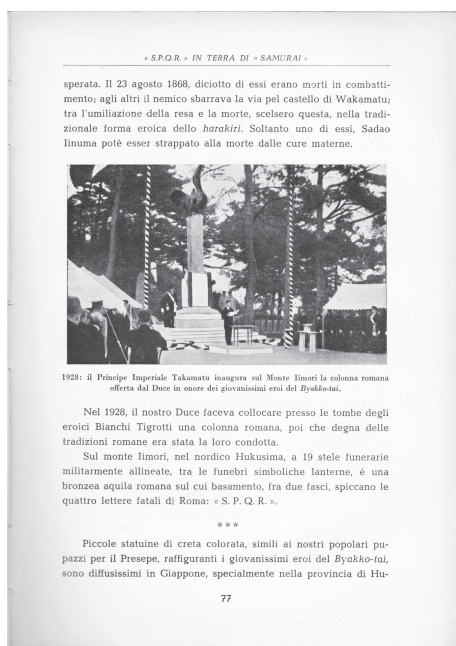


図11 同書77頁「高松宮殿下による白虎隊記念碑除幕式」



図12 同書281頁「桜の木は日本の心」



図13 YAMATO「吉野天人、天から吉野に降り立ち、聖なる王朝のために祈りの舞を舞った」(1941年1月号表紙)

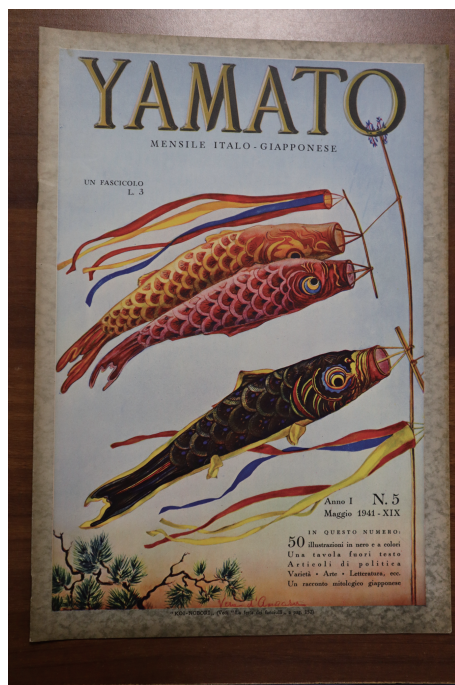


図14 YAMATO「鯉のぼり」(1941年5月号表紙)



図15 YAMATO「赤不動（血で描かれた）」
(1941年7月号)

『ヴェローナの二紳士』における二つの教育

団 野 恵美子

Two Types of Education in *The Two Gentlemen of Verona*

DANNO Emiko

<序>

シェイクスピア (William Shakespeare) の『ヴェローナの二紳士』(*The Two Gentlemen of Verona*, 1594) は、モンテマヨール (Jorge de Montemayor) の牧歌ロマンス『ディアナ・エナモラーダ』(*Diana Enamorada*, 1543) から題材を取った初期の喜劇である。

簡単に筋を述べると、ヴェローナの二人の紳士、ヴァレンティン (Valentine) とプロローティアス (Proteus) は幼少からの親友で、ヴァレンティンはジュリア (Julia) との恋愛に耽るプロローティアスを故郷に残し、ミラノ公爵 (Duke) に仕えるために旅立つ。引き続きプロローティアスも父親の勧めでミラノ公爵の下で修業することになったのだが、彼は愛の誓いと指輪を交換したジュリアへの愛情を失い、公爵の娘シルヴィア (Silvia) に一目惚れしてしまう。シルヴィアは父親が肩入れする婿候補のシュリオ (Thurio) を疎んじ、ヴァレンティンと秘密裏に婚約して駆け落ちするところであった。恋人と親友の信頼を同時に裏切って、プロローティアスは自らがシルヴィアを得ようと、駆け落ち計画を大公に密告し、思惑通りヴァレンティンをミラノから追放処分にしてもらう。一方で、ジュリアは恋人を追い、道中の安全のため小姓に変装してミラノに来ていたが、プロローティアスの変心を知り、そのままセバスチャン (Sebastian) と名乗ってプロローティアスの小姓になります。最終幕では、ヴァレンティンを追って森に入ったシルヴィアが山賊に捕まり、後を追ってきたプロローティアスに救い出され、シルヴィアに無視されたプロローティアスが、激情に駆られて彼女を突如襲おうとしたところに、山賊の頭領になっていたヴァレンティンが現れる。裏切者と叱責され、恥じ入り後悔して許しを請うプロローティアスに、ヴァレンティンは、寛大な友情の証として「シルヴィアに対する自分の権利を譲る」と宣言する。傍で聞いていた小姓姿のジュリアが失神して本性が明らかとなり、ジュリアとプロローティアスはもう一度固く結ばれ、遅れて到着した公爵はヴァレンティンの剛毅さを認め、シルヴィアと

の結婚を祝福する。

プローティアスに急襲されたシルヴィアは、“O heaven!” (V, iv, 59) ⁽¹⁾ と叫んだのを最後に沈黙を守るので、ヴァレンティンがプローティアスにシルヴィアへの権利を譲ると言ったときになぜ反論しなかったのか、ヴァレンティンは愛よりも友情を優先するのか、という疑問が生まれるのも当然である。これは中世風ロマンスの型通りの結末を踏襲したものであるから、若者二人の青春賛歌である芝居のこの箇所を真面目に問い詰めてはいけないという論が多い。⁽²⁾ たとえロマンスの定型だとしても、黙り続けるシルヴィアがいる一方で、シルヴィアを譲渡する旨を聞いたジュリアが卒倒して、注目を浴びながら最初に言う台詞が“O good sir, my master charged me to deliver a ring to Madam Silvia; which (out of my neglect) was never done.” (V, iv, 86-8) である。自分がプローティアスに渡した誓いの指輪を、プローティアスに命じられたもののシルヴィアに渡せず、まだ持っていることを言う。自らの素性を明かす証拠となる指輪を、取り違えた風に“Here 'tis: this is it.” (V, iv, 90) と見せることで、ジュリアはプローティアスに対して積極的な行動に出ている。第一幕では、プローティアスからの手紙を侍女から受け取ることすら躊躇って、“Since maids, in modesty, say ‘no’ to that / Which they would have the profferer construe ‘ay’.” (I, ii, 55-6) と乙女心をのぞかせていたのとは大違いである。ヴァレンティンも、シルヴィアを譲ると言った舌の根も乾かぬうちに、30行あとの台詞では、“Come, come; a hand from either; / Let me be blest to make this happy close.” (V, iv, 115-6) と、プローティアスとジュリアの手を取り、愛を誓わせて結婚の神ハイメンのように振舞っている。

このように冒頭から最終幕までの間に、登場人物の言動が変化していく理由をどう説明できるだろうか。まず、若者二人が故郷を出てミラノに行くことになった訳が、様々な人の台詞で繰り返され強調されていた。ヴァレンティンは、“Home keeping youth have ever homely wits.” (I, i, 2) と、家に籠っていては知恵がつかないことを言い、プローティアスの屋敷の執事パンシーノ (Panthino) は、プローティアスを宮廷に送り世間を学ばせるようにと父親アントーニオ (Antonio) に進言する。

[Pan.] *Some to the wars, to try their fortune there;* ある者は運試しに戦争へ行き、
Some, to discover islands far away; ある者は遙か遠くの未知の島を見つけに行く、
Some, to the studious universities. ある者は勉強するために大学へ。
For any, or for all these exercises, どれにしても、いやこれら全てを取り上げても
He said that Proteus, your son, was meet, 息子プローティアスはそれに見合った人物だから
And did request me to importune you 彼をこれ以上故郷で時を過ごさせないように
To let him spend his time no more at home; 私から旦那様をお願いすると言われまして。
(I, iii, 8-14, Italics mine)

戦争で手柄をたてるか、大海に乗り出して未知の島を発見するか、大学で勉強するか、と若さを無駄遣いせず家から出ることを勧めている。実はアントーニオも息子の教育をしっかりと考えており、次のように言う。

[Ant.] I have consider'd well his loss of time, 私も、世間で揉まれ試練を受けなければ

And how he cannot be a *perfect man*, 時間を浪費するばかりで

Not being tried and tutor'd in the world: 彼は完璧な男になれないと考えていた。

Experience is by industry achiev'd 経験は研鑽を積んでこそ得られるものだ

And *perfected* by the swift course of time. それに素早い時の流れによって完成する。

(I, iii, 19-23, Italics mine)

アントーニオは、若者を“perfect”な紳士に仕立てることが重要だと考えている。エリザベス朝における完璧な紳士とは、社交術にたけた宮廷人で、政治的にも道徳的にも優れた振る舞いが求められた。パンシーノは、ミラノ公爵のところへ行けば、“There shall he practice tilts and tournaments, / Hear sweet discourse, converse with noblemen, / And be in eye of every exercise / Worthy his youth and nobleness of birth.” (I, iii, 30-3) と、宮廷で催される馬上槍試合や武芸訓練、貴族同士の洗練された会話を学べると言う。

しかし教育の場は宮廷だけにとどまらない。ヴァレンティンの召使いスピード (Speed) は、シルヴィアに手紙を代筆させられた上でその手紙を突き返され悩むご主人様を見て、“Why, she woos you by a figure.” (II, i, 140) と、それはシルヴィアが凝ったやり方でご主人様を口説いているだけだと教えている。プローティアスの召使いランス (Launce) は、“I am but a *fool*, look you, and yet I have the wit to think my master is a kind of a knave;” (III, i, 261-2, Italics mine) と、ミラノ公爵もヴァレンティンも見過ごしていたプローティアスの悪事を見抜く知恵を持っている。ただしご主人様に寄り添うスピードと違い、このランスは、ご主人様に常に同行するよりも勝手な行動をしていることが多く、そのためプローティアスからジュリアへの恋文を届けたのもヴァレンティンの召使いであるスピードであった。

こういったことから、本論では、『ヴェローナの二紳士』における宮廷での伝統的な紳士教育と、日常生活を共に過ごす召使いからの助言という二つの教育方法を中心に、ヴァレンティンとプローティアスの教育到達度の違いや、ジュリアとシルヴィアの役割や立場を探っていきたい。特に、唐突とも思える最終幕のヴァレンティンの台詞の意味を、教育の成果として現れたものとして考察したい。

< 1 > ヴァレンティンの場合

名声に憧れ、海外の珍しいものを見るためにミラノの宮廷に出るヴァレンティンは、恋に溺れ故郷から離れられないプローティアスを冷笑して、恋なんて “How ever, but a folly bought with wit, / Or else a wit by folly vanquished.” (I, i, 34-5) だと、恋による愚行は知恵のない奴がするものと考えていたが、ミラノに着いた途端にシルヴィアに一目惚れしてしまう。その恋の熱量は、それまで揶揄していたプローティアスに劣らぬほどで、シルヴィアの手袋が道に落ちていると、“Let me see; ay, give it me, it's mine. / Sweet ornament, that decks a thing divine! / Ah, Silvia, Silvia!” (II, i, 4-6) と、シルヴィアを女神扱いし、その美しい手を包む手袋を頬ずりせんばかりに崇めている。シルヴィアに恋煩いしている状態が、プローティアスと同じくらい馬鹿げていることを教えるのは、召使いのスピードである。

[Spe.] Marry, by these special marks: first, you have 独特の徴候で分かります。まずプローティアス learned (like sir Proteus) to wreathe your arms like a 様みたいに憂鬱病者の様に腕を組んで malcontent; to relish a love-song, like a robin-redbreast; コマドリのように恋の歌を歌って、 to walk alone, like one that had the pestilence; 疫病患者のように一人で歩き回り、 to sigh, like a schoolboy that had lost his ABC; ABCの本を失くした小学生のように溜息をつき、 to weep, like a young wench that had buried her grandam; 祖母を埋葬した小娘みたいに泣き、 to fast, like one that takes diet; 食餌療法をする者みたいに食わず、 to watch, like one that fears robbing; 泥棒を恐れる人みたいに夜は眠らず、 to speak puling, like a beggar at Hallowmas. 万聖節の物乞いみたいに哀れっぽい声を出すんです。
(II, i, 17-25)

憂鬱症のように腕を組んだり、疫病患者のように一人で歩き回ったり、教科書を失くした小学生のように溜息をつくなど、恋煩いする若者が見せる兆候を一つ一つ順番に挙げながら、『空騒ぎ』(*Much Ado About Nothing*) のベネディック (Benedick) がクロードイオ (Claudio) に対して、『お気に召すまま』(*As You Like It*) のロザリンド (Rosalind) がオーランド (Orlando) に対して解説するように、幾分楽し気にヴァレンティンをからかっている。ヴァレンティンの馬鹿さ加減は、“shine through you like the water in an urinal” (II, i, 38) だと、尿から診断しても煌めいていて、素人目にも恋愛病は明確だと言う。

ヴァレンティンがシルヴィアに恋をして、冷静な判断を失いつつあることを、スピードは禅問答のようなやり取りを通じて、ご主人様の目を覚まさせようとしている。

[Val.] I have loved her ever since I saw her, and still I see 彼女を見てからずっと恋している

Her beautiful. それに俺は彼女がずっと美しい人に見える。

[Spe.] If you love her, you cannot see her. 彼女を愛しているなら、見えていませんね。

[Val.] Why? どうしてだ。

[Spe.] Because Love is blind. 恋は盲目ですから。

(II, i, 63-7)

恋は盲目だから、恋をすればその人が見えなくなるはず、という論法で、シルヴィアを美しいと褒めたたえるヴァレンティンを、本当は彼女のことが見えていないのだと諷めている。そして、ヴァレンティンの現在の愚行は、“being in love, could not see to *garter his hose*; and you, being in love, cannot see to put on *your hose*.” (II, i, 72-4, Italics mine) であると、靴下留めを忘れてタイツをだらしなく垂らすプローティアスよりも、タイツを履き忘れているヴァレンティンの方が重症であると、日用品である衣服を例に挙げて説明する。この効果はすぐに表れ、ヴァレンティンは同じレトリックを逆手にとって、召使いの務めを怠ったスピードをやりこめるほどその教えを習得している。

[Val.] Belike, boy, then *you are in love*, for last morning お前もどうやら恋をしているな、昨日の朝 *You could not see to wipe my shoes*. 見えなくなって俺の靴を磨き忘れただろう。

[Spe.] True, sir: *I was in love with my bed*. I thank you, you はい、ベッドに恋をしました、旦那 swinging me for my love, which makes me the bolder 様が叩いて恋から目覚めさせてくれたので、 to chide you for yours. 私も堂々と旦那を叱れるのですよ。

(II, i, 75-9, Italics mine)

スピードもヴァレンティンの謎かけに対して、「正解」と教え子の上達ぶりを喜びながら、ベッドに恋して寝坊して引っ叩かれた身として、召使いであっても同様に主人が恋をして愚行に走れば叱る権利があるのだと主張している。

ミラノ公爵の娘シルヴィアは、ヴァレンティンに宮廷恋愛風の教育を施している。ヴァレンティンはシルヴィアから恋人に贈る詩を書くように頼まれて、手紙を書いてシルヴィアに渡すと、このような骨折りはもうたくさんだと思ったに違いないと言われ、“No, madam; so it stead you, I will write / (Please you command) a thousand times as much. / And yet —” (II, i, 106-7) と、お役に立てるならいくらでも書くけれども、と言いよんだところで、シルヴィアから謎かけのような言葉を返される。

[Sil.] A pretty period. Well, I guess the sequel; 素敵な止め方。その続きを当ててみましょう、

And yet I will not name it: *and yet* I care not. しかし、続きを言わないし、しかし、どうでも構わない

And yet take this again; and yet I thank you, しかし、これは返します、しかし、お礼を言いますね
Meaning henceforth to trouble you no more. つまり二度とあなたにご面倒はかけません。

(II, i, 109-13, *Italics mine*)

シルヴィアの台詞の2行の中に、わざと4回も“and yet”を組込み、ヴァレンティンに自分の意図を探らせようとしている。しかし、シルヴィアが手紙の文面を気に入らず戻したのだとしか考えられないヴァレンティンに、シルヴィアは次々とヒントを出していく。

[Sil.] … they are for you. それはあなたのものです。

I would have had them writ more movingly. もっと感動的に書いてほしかったのですが。

[Sil.] And when it's writ, for my sake read it over, 書いたら、私のために読み返して下さい

And if it please you, so; if not, why, so. お気に召したらそれでいい、そうでなければそれでもいい

[Sil.] Why, if it please you, take it for your labour; お気に召したら、それを労働のお礼に受け取って。

(II, i, 120-6)

シルヴィアは、「あなたのものです」、「読み返してください、お気に召すならそれでいい」、「お気に召したら、お骨折りのお礼に差し上げる」と、ヴァレンティンが代筆した手紙はヴァレンティンに渡す目的のものと暗に示すが、彼には暗示を込めた言葉遊びが理解できない。しかし、スピードは主人よりも的確にシルヴィアの意図を理解している。

[Spe.] O jest unseen, inscrutable, invisible, ああ洒落が眼に入らず謎めいていて見えない、

As a nose on a man's face, or a weathercock on a steeple! 自分の鼻、塔の上の風見鶏のようだ

My master sues to her; and *she hath taught her suitor*, 旦那様は彼女に求愛し、彼女は生徒である

He being *her pupil*, to become her tutor. 旦那様を教育して、自分の教師にしようとしている。

(II, i, 128-31, *Italics mine*)

当事者には見えない、自分の鼻や塔の上の風見鶏のような洒落だと察して、シルヴィアが求愛してきたヴァレンティンを生徒として (*her pupil*) 教育する (*taught*) つもりであることを、ヴァレンティンに教えている。

スピードと「恋は盲目」である洒落を練習した成果は、シルヴィアとシェーリオとの会話に見られる。プローティアスが恋人の水晶のようなまなざしに閉じ込められていなければ、自分と一緒にミラノに来られたことをヴァレンティンが話している。

[Sil.] Belike that now she hath enfranchis'd them もう今は彼女はその方の目を解放したのですね

Upon some other pawn for felty. 他の誰かの忠誠と引き換えにして。

[Val.] Nay, sure, I think she holds them prisoners still. いいえ、まだ彼の目を虜にしていますよ

[Sil.] Nay, then he should be *blind*, and *being blind* それなら彼は盲目ね、目が見えないなら

How could he see his way to seek out you? どうやってあなたを探す道が見えたのかしら。

[Val.] Why, lady, *Love hath twenty pair of eyes*. いや恋には20対目の目があるといえます。

[Thu.] They say that *Love hath not an eye at all*. 恋には一つも目がないと言われていました。

[Val.] To see such lovers, Thurio, as yourself: シューリオ、あなたのような恋人を見る目はない

Upon a homely object, *Love can wink*. つまらぬものに対しては、恋は目をつぶるのだ。

(II, iv, 85-93, Italics mine)

シルヴィアが恋する人は盲目なのに、なぜヴァレンティンに会いに来られたのかと謎をかけるが、ヴァレンティンは当意即妙に「恋には20対の目がある」と答えることができ、おまけに「恋は盲目」だと言い張るシューリオに対しては、つまらない者には恋は目を閉じると言い負かすことができた。

しかしながら、ミラノ公爵にアントーニオの息子プローティアスを知っているかと聞かれると、“And though myself have been an idle truant, / Omitting the sweet benefit of time / To clothe mine age with *angel-like perfection*, / Yet hath Sir Proteus (for that’s his name) / Made use and fair advantage of his days: / His years but young, but *his experience old*; / His head unmellow’d but *his judgment ripe*” (II, iv, 59-65, Italics mine) 時は天使のような完璧さを授けてくれるのに、自分は怠け放題で、プローティアスは時を無駄にせずに、経験においては老成して判断力も成熟していると、劇の冒頭でプローティアスを揶揄していたことと全く正反対の言葉を繰り出している。プローティアスを未熟な若者であるが完璧な紳士であると称賛するのは、修辞法を駆使した宮廷風の誉め言葉にしても誇張が過ぎ、真実味が薄い。また、シルヴィアのことを“*heavenly saint*” (II, iv, 140), “*divine*” (II, iv, 142), “if not *divine*, / Yet let her be a *principality*” (II, iv, 146-7) と、天上の女神扱いをするほど冷静な判断を失っており、プローティアスの恋人ジュリアをも、“*She shall be dignified with this high honour, / To bear my lady’s train*” (II, iv, 153-4) と表現して、シルヴィアのドレスの裾を持つ侍女になれば、それがジュリアの格上げになると言ってプローティアスの機嫌を損ねている。

このように宮廷での紳士教育は、ヴァレンティンにとって言葉を操る能力は優れたものの、厳しい現実の社会を知る知恵は身につけていなかった。公爵に女性の口説き方を教えてほしいと頼まれたとき、“*Flatter, and praise, commend, extol their graces; / Though never so black, say they have angels’ faces; / That man that hath a tongue, I say is no man, / If with his tongue he cannot win a woman.*” (III, i, 102-5) と、醜い女性にも天使のように

美しいと平気で嘘をつくことを勧め、女性を口説けない男は男ではないと大見得を切っている。宮廷人を気取って、公爵に問われるがままに、女性に近づくのは「夜」で「窓から」、「縄梯子」を「長いコートの下に隠して」と自らの駆け落ちの手段をそのまま暴露することになる。この時点でのヴァレンティンの態度は、激怒した公爵の台詞に見てとれる。

[Duke] Why, *Phaëton*, for thou art Merops' son やいパエトン、メロプスの息子だからと

Wilt thou aspire to guide the heavenly car? おまえは天の戦車を御して

And with *thy daring folly* burn the world? その無謀な愚行で世界を炎上させるつもりか。

Wilt thou reach stars, because they shine on thee? 頭上に星々が輝いているからと、そこまで

(III, i, 153-6, *Italics mine*) 昇っていくつもりなのか。

太陽神の子パエトンが思い上がって、太陽の二輪戦車を御して世界を炎上させようとした愚行を、シルヴィアという星を手に入れようとしたヴァレンティンの愚行にかけて叱責している。未熟で力不足な若者の例としてパエトンが使われており、ゼウスに雷電を投げつけられてパエトンが戦車から放りだされたように、ヴァレンティンは公爵に追放命令を突き付けられて、シルヴィアのいる宮廷から去ることになる。

< 2 > プロテアスの場合

ヴェローナでのプロテアスは、ヴァレンティンに “Love is your master, for he masters you; / And he that is so yoked by a fool / Methinks should not be chronicled for wise.” (I, i, 39-41) と、恋に囚われ恋の愚行に引き回されるのは賢明なことではないと説教されていた。他にも、“Even so by Love *the young and tender wit / Is turn'd to folly*, blasting in the bud, / Losing his verdure, *even in the prime*, / And all the fair effects of future hopes.” (I, i, 47-50, *Italics mine*) と、恋をすると若く柔らかな頭脳が蝕まれて馬鹿になり、人生の春の季節に、花では色艶、人間では勉学の機会を失って、男として将来の幸せが花咲かせることができなくなるぞ、と脅されている。

この勉学に励む機会については、ピーチャム (Henry Peacham) の『完璧なる紳士』(*Compleat Gentleman*, 1634) にも勉学に適した時という章において、“As the spring is the onely fitting seede time for graine, setting and planting in Garden and Orchard: so youth, the *Aprill* of mans life is the most natural and convenient season to scatter the Seeds of knowledge upon the ground of the mind”⁽³⁾ と書かれている。学問を深めることは、最適な時を選んで花壇に種を蒔くことが大切であるように、人生の若い頃に、心に知識の種を蒔くことが大事であることがわかる。プロテアスも一族の名声を求めるなら、ミラノに行って勉強するべきだということは重々承知している。

[Pro.] He after honour hunts, I after love; 彼は名声を求め、俺は恋を求める
He leaves his friends, to dignify them more; 彼は自分の一族の名を高めるため、一族と別れ
I leave myself, my friends, and all, for love; 俺は恋のため、俺も一族も全てを捨てる
Thou, Julia, *thou hast metamorphos'd me*; ジュリア、君は俺を変えてしまったのだ
Made me *neglect my studies*, lose my time, 俺は勉学を怠り、時を浪費し
War with good counsel, set the world at nought; 良き助言を聞き入れず、世間を無視し
Made wit with musing weak, heart sick with thought. 物思いで知恵を鈍らせ、心を病み衰えさせる
(I, i, 63-9, Italics mine)

プローティアスは恋のために一族の名誉や勉学も捨てる」と表明し、自分をこのように自堕落にしたのはジュリアのせいだとする。勉強をやめて、ただ時間を浪費して物思いに耽るという、完璧な紳士からは遠い状態にある。

父親アントーニオは、息子がヴェローナに留まっていることを心配し、“I have consider'd well his loss of time, / And how *he cannot be a perfect man*,” (I, iii, 19-20, Italics mine) と完全無欠の男になってくれることを願っているため、プローティアスは、ジュリアからの手紙を読んでいるところを見つかると、ヴァレンティンからのミラノ便りだと嘘をつくことになる。プローティアスは、その直前に自分たちの父親が二人の愛に拍手をして、結婚の同意をして幸せを固めてくれたらと願ったばかりなので、咄嗟に嘘が口に出たにせよ、本心と行動が伴っていないことが明らかである。プローティアスは、自分の支離滅裂な行動を悔いて、このように嘆く。

[Pro.] I fear'd to show my father Julia's letter, 俺はジュリアからの手紙を父親に見せるのが怖かった
Lest he should take exceptions to my love, 父親が俺の恋路を邪魔すると思ったからだ
And with the vantage of mine own excuse すると俺の言い訳を逆手にとって
Hath he excepted most against my love. 父親は俺の恋路に強烈な横やりを入れてきた。
O, how this spring of love resembleth ああ、この恋は季節でいうなら春
The uncertain glory of an April day, 変わりやすい4月の空に似ているのだ
Which now shows all the beauty of the sun, 今太陽の美しさを見せていたかと思うと
And by and by a cloud takes all away. たちまち一片の雲が全てを奪い去ってしまう。
(I, iii, 80-7, Italics mine)

ジュリアとの恋を天候が変わりやすい4月の空に譬えることで、プローティアスは恋の成就の困難さを訴えているが、それと同時にジュリアからシルヴィアへ心に移すことになるプ

ローティアス自身の移り気も予測させる言葉になっている。

紳士の修行をするためにミラノへ行くと、プローティアスはそれまでの恋煩いの男から、策略をめぐらす悪党に変身してしまう。ヴァレンティンへの友情が冷め、シルヴィアを熱烈に愛し始めたことを悟ったとき、“How shall I dote on her with more advice, / That thus without advice begin to love her? / 'Tis but *her picture* I have yet beheld, / And that hath dazzled my reason's light; / But when I look on *her perfections*, / There is no reason but I shall be blind.” (II, iv, 203-8, Italics mine) とシルヴィアの一瞬の姿 (picture) しか目にしていないのに理性を失うほど惚れたのに、それが完全な本体 (perfections) を目の当りにしたら、目が眩むだろうと宣言する。そして、友情を取るか恋愛を優先させるかを自問自答するとき、ヴェローナでは喪失していた利己心がミラノにきてむくむくと現れてくる。

[Pro.] To leave my Julia, *shall I be forsworn*; ジュリアを捨てれば、誓いを破ることになる

To love fair Silvia, *shall I be forsworn*; 美しいシルヴィアを愛せば、誓いを破ることになる

To wrong my friend, *I shall be much forsworn*. 友を裏切れば、もっと大きな誓いを破ることになる

And ev'n that power which gave me first my oath それに最初の誓いを立てさせた力が

Provokes me to this threefold perjury. 俺をこの3重の誓いやぶりに駆り立てている

….

Julia I lose, and Valentine I lose; 俺はジュリアを失い、ヴァレンティンを失うことになる

If I keep them, I needs must *lose myself*; 二人を持てば、自分自身を失わなければならない

If I lose them, thus *find I* by their loss: 二人を失うと、その代わりにヴァレンティンの代わりに

For Valentine, myself; for Julia, Silvia. 俺自身を、ジュリアの代わりにシルヴィアを見出せる

I *to myself am dearer than a friend*, 俺は一人の友より自分自身の方が大切だ

(II, vi, 1-5, 19-23, Italics mine)

プローティアスは、ジュリアを捨て、シルヴィアを愛し、ヴァレンティンを裏切ると誓い破りになると言うが、これは全て同じ出来事を異なる視点からとらえただけなので、それを“shall I be forsworn”と3回繰り返すことで、彼の本心からの決意が固まったことがわかる。ここでは愛を取るか、友情を取るかではなく、自分本位の態度を言い訳しているに過ぎない。シルヴィアにヴァレンティンやシュリーオのように正々堂々と求愛するのではなく、プローティアスは、“I cannot now prove constant to myself, / Without *some treachery* us'd to Valentine.” (II, vi, 31-2, Italics mine) , “But Valentine being gone, I'll quickly cross, / By *some sly trick*, blunt Thurio's dull proceeding.” (II, vi, 40-1, Italics mine) と漏らすように、裏切りやずるい手を使って二人のライバルを蹴落としてからシルヴィアを獲得しようと目論む。ヴェローナでは恋煩いをして日々を無為に過ごしていただ

けだが、ミラノでは、ヴァレンティンだけではなく、シュエリオも公爵も騙して自分の計画通りに進める知恵と行動力がついている。公爵から、娘がヴァレンティンを忘れシュエリオを愛するように仕向ける方法を聞かれると、会話の主導権を握って、自分がシルヴィアに近づけるよう誘導していく。

[Duke] Ay, but she'll think that it is spoke in hate. だが、娘は憎しみが言わせた中傷だと思うだろう

[Pro.] Ay, if his enemy deliver it. はい、彼の敵が伝えればそうなりましょう。

Therefore it must with circumstance be spoken ですから彼女が彼の友人だと思ふ人物から

By one whom she esteemeth as his friend. それとなく伝えてもらねばなりません。

[Duke] Then you must undertake to slander him. それなら君に彼をけなしてもらうことにしよう。

[Pro.] And that, my lord, I shall be loath to do: 閣下、そんなことはしたくありません。

'Tis an ill office for a gentleman, 紳士にとって、中傷するなどもってのほか、

Especially against his very friend. 親友に対してならなおさらいけません。

(III, ii, 34-41, Italics mine)

[Pro.] *You have prevail'd,* my lord: if I can do it 仰せの通りにいたします、閣下、私が彼を中傷

By aught that I can speak in his dispraise, して、それが功を奏するならば、

She shall not long continue love to him. 彼女は彼をそう長く愛することはないでしょう。

(III, ii, 46-8, Italics mine)

プローティアスは、人を中傷することは紳士の仁義に劣るので、特に親友が相手ならば絶対にできないという舌の根も乾かぬ間に、公爵の仰せに従いますと、ヴァレンティンの悪い噂を吹き込む役目を引き受ける。

ヴァレンティンが召使いから日常生活における教育を受けていたのとは違い、プローティアスはランスと接点を持つことが少ない。ランスはスピードと会話する場面が多く、プローティアスが、“How now, you whoreson peasant, / Where have you been these two days loitering?” (IV, iv, 43-4) , “Go, get thee hence, and find my dog again, / Or ne'er return again into my sight.” (IV, iv, 58-9) とランスの不在をなじり、役目を果たさない限りは帰ってくるなどと言うほど、主人と召使いの会話がほとんどないのである。

召使いがプローティアスの悪行を正さない代わりに、唯一シルヴィアが “Thou subtle, perjur'd, false, disloyal man” (IV, ii, 92) と、彼の数々の汚いやり口を非難する。プローティアスが罪深い求愛をしてくることを軽蔑し、“by and by intend to chide myself, / Even for this time I spend in talking to thee.” (IV, ii, 100-1) と、彼と会う時間さえ嫌悪する。少しも彼になびかないシルヴィアに対して、プローティアスがせめて彼女の肖像画が欲しいとね

だと、シルヴィアの返答は痛烈な皮肉が込められており、かつプローティアスの本性を的確に言い当てている。

[Sil.] I am very loath to be *your idol*, sir; おまえの偶像になるのはゾツとするけれど

But, since your falsehood shall become you well 影を崇拜し、偽者を憧憬するのは

To worship *shadows*, and adore *false shapes*, 偽りそのもののお前によく似合う

Send to me in the morning, and I'll send it. 朝に使いをよこしなさい、絵姿を差し上げます。

(IV, ii, 125-8, Italics mine)

プローティアスは、人の表面的な部分しか理解できない浅薄な人間であるので、絵姿という本物ではないものを崇めるのが似合うと、彼の行為にも批判を込めている。またシルヴィアはヴァレンティンを追って、マンチュアの森へ入ったときにもプローティアスに教育的指導を行っている。

[Sil.] Read over Julia's heart, thy first best love, おまえの初恋相手、ジュリアの心を読み取りなさい

For whose dear sake thou didst then read thy faith その大事な人のために真心を裂いて千もの

Into a thousand oaths; and all those oaths 誓いを立てておきながら、私を愛してそれらの誓いを

Descended into perjury to love me. 偽りに引き下げたのだ。

….

Thou counterfeit to thy true friend! おまえは真の友を騙したのです。

(V, iv, 45-53)

シルヴィアは裏切者のプローティアスを蔑み、ヴァレンティンの恋人であった自分に愛を求めるのをあきらめて、初恋の恋人であったジュリアの心を読み取るように促す。しかし、反省するどころかプローティアスは “I'll woo you like a soldier, at arm's end, / And love you 'gainst the nature of love: force yo.” (V, iv, 57-8) と、紳士の仮面を脱ぎ捨てて、剣で脅すような愛し方をするという、腕力でシルヴィアをものにしようとする。プローティアスは利己心が強く、ミラノの宮廷に移ってからよりそれが明確となり、町を離れた森の中でも、その本性は全く変わることがなかった。

< 3 > ジュリアの場合

ヴェローナでプローティアスに愛されたジュリアは、プローティアスを追ってミラノへ赴く。彼女が教育を受けるのは、自分の手帳と言えるくらい内面を知っているルーセッタ (Lucetta) からである。ジュリアにとって愛しいプローティアスに会うまでの道のりは、

信心深い巡礼が辿る道と同じで、長くても辛くはないと浮かれていると、ルーセッタは、“Better forbear, till Proteus make return.” (II, vii, 14) ときっぱり相手の帰国を待つように諭す。ジュリアはプローティアスのことを “divine perfection as sir Proteus” (II, vii, 13) , “my soul’s food” (II, vii, 15) と理想化して心に思い描いているが、ルーセッタはジュリアの恋の火が理性を失うほど燃え上がらないように、火の勢いを抑えようとする。

[Jul.] And there I’ll rest, as after much turmoil そこで私は安らぐの、数多くの苦難を経た後

A blessed soul doth in Elysium. 祝福された魂が天の楽園で安らぐように。

[Luc.] But in what habit will you go along? でもどういう服装で旅をされるのですか。

[Jul.] Gentle Lucetta, fit me with such weeds 優しいルーセッタ、評判のいい小姓に似合うような服を

As many beseem some well-reputed page. 私に見つけてちょうだい。

[Luc.] Why, then your ladyship must cut your hair. それなら髪の毛も切らなければなりませんね

[Luc.] You must needs have them with a cod-piece, madam. 股袋をつける必要がありますよお嬢様

[Jul.] Out, out, Lucetta, that will be ill-favour’d. 嫌よ、嫌よ、ルーセッタ、そんなみっともないもの

[Luc.] I fear me he will scarce be pleas’d withal. 彼が喜んで迎えて下さるのか心配です。

[Luc.] All these are servants to deceitful men. それらは全部男が女性を騙すときの道具ですよ。

(II, vii, 37-8, 42-4, 53-4, 67, 72)

ルーセッタは、ジュリアが自分を恋の巡礼者に譬えて浮足立っていると、旅の道中に必要な現実的な考えを持たせるように、服装や髪形、ズボンの形を確認していく。股袋を付ける度胸がジュリアにあるかを確認、プローティアスに再会したときに想像と違って意気消沈しないように、男性が久しぶりに故郷の女性に会って喜ぶのかどうか懸念も示している。ルーセッタの実助言のおかげで、ジュリアはプローティアスにシルヴィアへのお使いを頼まれると、こんな空しい使いをする女がこの世に何人いるかと嘆きながらも、“Alas, poor Proteus, thou hast entertain’d / A fox, to be the shepherd of thy lambs. … I am my master’s true confirmed love, / But cannot be true servant to my master, / Unless I prove false traitor to myself.” (IV, iv, 90-105, Italics mine) と、羊の番に雇われた狐のように、プローティアスの命令に従順なだけの召使いにはならないことを明言し、ご主人様の裏をかき、自分の利益になるように行動する場合もあることを示唆している。

ジュリアがシルヴィアと対面して、プローティアスの言いつけで指輪を渡し、シルヴィアの絵姿を受け取るときの会話も、ジュリアは意図的にプローティアスが女性の敵であるという意識をシルヴィアに与えるように誘導しているようだ。ジュリアは美しい人だったかと聞かれると、“She hath been fairer, madam, than she is: / When she did think my master lov’d her well, / She, in my judgment, was as fair as you.” (IV, iv, 147-9) と、愛が

女性の美しさに影響を与えるというルネサンスの概念⁽⁴⁾を利用して、美しさが劣化した原因はプローティアスの背信行為にあると暗に責め、またシルヴィアと同じくらい美しい人だったと自分から付け加えている。ジュリアの背の高さを聞かれた時も、わざわざジュリアのドレスを着て女役で舞台にでたことがあるから、背の高さがわかると言い、その芝居はギリシャ神話のテセウスが愛の誓いを破ってアリアドネの元から去る場面であり、シルヴィアの同情を引くための言葉を散りばめている。

[Jul.] Madam, 'twas Ariadne, passioning アリアドネ役で、テセウスが愛の誓いを破り
For Theseus' perjury, and *unjust flight*; 卑怯に逃げ去ったので、身も世もなく嘆くのです。
Which I so lively acted *with my tears*, 私は涙を流して迫真の演技をしました
That my *poor* mistress, moved therewithal, 可哀想に彼女は心を動かされて
Wept bitterly; and would I might be dead, 号泣されたのです、私が彼女の悲しみを感じとれない
If I in thought felt not *her very sorrow*. というのなら、死んだ方がましです。
(IV, iv, 165-70, Italics mine)

テセウスの裏切りは、プローティアスがジュリアを見捨てたことを思い出させ、芝居を見ていたジュリアが号泣すると話せば、この過去話を聞いているシルヴィアの胸にもジュリアの悲しみが感じられるように仕向けている。

ジュリアが小姓姿になった今でも、シルヴィアと美貌を張り合う気持ちがあることは、シルヴィアの肖像画を見ながら自分の顔と比較する場面に見ることができる。

[Jul.] Here is her picture: let me see; I think これは彼女の肖像画、見てみよう、
If I had such a tire, *this face of mine* こんな髪飾りをつけたら、私のこの顔も
Were full as lovely as is this of hers; 彼女と同じくらい十分綺麗だと思うわ
And yet the painter *flatter'd her* a little, それに画家は彼女にちょっとゴマをすっているわね
Unless I flatter with myself too much. 私がいい気になっていないのならね。
(IV, iv, 182-6, Italics mine)

肖像画にあるような髪飾りを付ければ、今は小姓の姿で女性らしさを出していないけれども、自分の顔はシルヴィアと同じくらい美しいと言って、決してプローティアスが容貌の優劣でシルヴィアを選んだのではないことを確認する。

そしてジュリアは宮殿において、プローティアスとシュールリオが会話している背後で、話し手を揶揄するようなコメントを入れる道化のようにふるまっている。

[Thu.] But well, when I discourse of love and peace? 僕が愛と平和の話をするときは好きなんだな。

[Jul.] [*Aside*] *But better, indeed, when you hold your peace.* 実際は、黙っていればもっと好き。

[Thu.] What says she to my valour? 僕の勇気について彼女は何と言っているの

[Pro.] O sir, she makes no doubt of that. ああ、それについては疑う余地もないと。

[Jul.] [*Aside*] *She needs not, when she knows it cowardice.* 臆病だと知っているから疑う必要なし

[Thu.] what says she to my birth? 僕の生まれについてはどうなの。

[Pro.] That you are well derived. 立派な血筋だと。

[Jul.] [*Aside*] *True: from a gentleman, to a fool.* そうよ、紳士から愚か者へと流れる血筋ね。

(V, ii, 17-24, Italics mine)

ブローティアスは、公爵が婿候補として考えているシューリオなので、シルヴィアのシューリオに対する本音を、棘を抜いてから言い直しているが、ジュリアは皮肉たっぷりに、シューリオは愛想よく黙っているのが一番だとか、シューリオは臆病だから勇気がないことは疑う余地がない、など言いたい放題である。こうして、当意即妙な受け答えができるようになり、必ずしもご主人様の言いつけに従うわけではないジュリアが、準備を整えて最終幕の森の中に入っていく。

<結び>森の中で

第5幕第4場の冒頭、ヴァレンティンは “How use doth breed a habit in a man! / This shadowy desert, unfrequented woods, / I better brook than flourishing peopled towns:” (V, iv, 1-3) と、森で山賊の頭領としての暮らしに満足している。追放処分の頃は、夜にシルヴィアの傍にいられないのなら、ナイチンゲールの歌声にも音楽はないと嘆いていたが、今では “Here can I sit alone, unseen of any, / And to the nightingale’s complaining notes / Tune my distresses, and record my woes.” (V, iv, 4-6) と、ナイチンゲールの調べに合わせ悲しみ苦しみを歌うこともできるようになっている。それは、ミラノから追放されてヴェローナに向かう途中の森で、山賊に襲われたときを境に変化したのである。⁽⁵⁾

[I Outlaw] And partly seeing you are beautified 一つは、あんたがよい容姿を備えているから

With goodly shape, and by your own report あんたの言うところでは語学もできるし

A linguist, and a *man of such perfection* 俺たちみたいな稼業に必要なものを

As we do in our quality much want — 完璧に備えた男だから

(IV, i, 55-8, Italics mine)

ヴァレンティンは容姿が優れていて、盗品を売買するのに必要な語学も堪能であり、この

稼業には完璧な男性となっていた。ミラノの宮廷では、完璧な紳士を目指して修辞法を駆使した言葉に熟達しても、仕掛けられた罠に落ちてしまったが、森では、山賊を指揮して女性や貧しい旅人に危害を加えない義賊として暮らすことができた。

シルヴィアがプロテアスに襲われそうになったとき、ヴァレンティンは“Ruffin! Let go that rude uncivil touch, / Thou friend of an ill fashion.” (V, iv, 60-1) と叫んで助けに入り、プロテアスを“'Mongst all foes that a friend should be the worst!” (V, iv, 72) となじる。プロテアスは、即座に“My shame and guilt confounds me. / Forgive me, Valentine” (V, iv, 73-4) と罪の意識を感じて許しを請う。

[Val.] Then I paid; それであれば俺は救われる

And once again I do receive thee honest. 再び君を信頼する友として受け入れよう

Who by repentance is not satisfied, 改悛した者を許さない者は、天上のものでも

Is nor of heaven, nor earth; for these are pleas'd 地上のものでもない、天と地が許し

By penitence th'Eternal's wrath's appeas'd. 永遠の神の怒りも改悛によりなだめられるのだから

And that my love may appear plain and free, 俺の愛が偽りなく寛大だということを示すため

All that was mine in Silvia I give thee. シルヴィアに対する俺の権利をすべて君に譲る。

(V, iv, 77-83, Italics mine)

悔い改めたプロテアスをヴァレンティンが許し、その上、シルヴィアに対する自分の権利をプロテアスに譲ることについて、その意味を考えれば、紳士教育の許しを与えるという比喩として使っているのではないか。ミラノ公爵がヴァレンティンを見て、“I do applaud thy spirit,” (V, iv, 138) と、シュリーオに比べて森で遅しく暮らしていたことを評価し、娘と結婚することを許す。

[Duke] Know then, I here *forget all former griefs,* そこで、私は過去の不満をすべて忘れ

Cancel all grudge, repeal thee home again 恨みはすべて水に流し、君を宮廷に呼び戻し

Plead a new state in thy unrivall'd merit, 君の比類ない優秀さを考えて新しい地位につけよう

To which I thus subscribe: Sir Valentine, その優秀さをこう記す、サー・ヴァレンティン

Thou art a *gentleman*, and well deriv'd, 汝は紳士である、由緒ある家柄のもので

Take thou thy Silvia, for thou hast deserv'd her. シルヴィアを受け取れ、君は娘にふさわしい。

(V, iv, 140-5, Italics mine)

過去の遺恨は水に流し、ヴァレンティンを新たな地位につけて、娘も与えるという流れは、ヴァレンティンがプロテアスに提示した条件と類似している。親友の裏切りを忘れ、

もう一度尊敬すべき友として受け入れ、シルヴィアへの権利を渡そうという、実際にそうしなくても森の支配者としての締め言葉だったのかもしれない。

人を許すことの重要性は、ヴァレンティンが仲間の山賊たちの追放処分を願い出て、公爵の元で新たに任務につけてもらうよう頼むことでも強調される。

一方ジュリアは、失神した後に、プローティアスにわざと取り違えた指輪を渡して、小姓のセバスチャンがジュリアであることに気付かせようとしている。シルヴィアに取り違えた手紙を渡そうとして、違和感を意識させたのと同じやり方で、今度はプローティアスにジュリアの指輪を見つけさせている。

[Pro.] But how cam'st thou by this ring? At my depart どうしてこの指輪を持っているのだ、

I gave this unto Julia. 出立のとき俺がジュリアにやった指輪だ。

[Jul.] And *Julia herself* did give it me, ジュリア自身が指輪を私にくれたのです

And *Julia herself* hath brought it hither. ジュリア自身がその指輪をここに持ってきたのです。

(V, iv, 95-8, Italics mine)

エリザベス朝の喜劇の定番として、男装していた女性が身分を明かすのは、長い髪がほどけたり、女性の身体つきが偶然見えてしまったり、と隠していたものが発見されることが多い。しかし、ここではジュリアが“*Julia herself*”と繰り返すことで、意図的に自分がジュリアであることを暴露していることがわかる。タイミングと当意即妙な受け答えを武器に、ジュリアはプローティアスに対決を迫る。

[Jul.] *Behold* her that gave aim to all thy oaths, あなたの誓いのすべての的であり、その誓いを

And entertain'd 'em deeply in her heart. 胸の底で育んできた女をごらんなさい。

….

It is the lesser blot modesty finds, 男が心を変えるのに比べれば、女が姿を変えるのは

Women to change their shapes, than men their minds. 慎みの点で汚点とは言えません。

(V, iv, 100-8, Italics mine)

男装している自分の姿を注視せよ (*behold*) と宣言し、男が心を変えるのに比べれば、女が姿を変えるのははしたないことではないと言い切っている。この勢いに押されて、プローティアスは、“*Than men their minds? 'Tis true: O heaven, were man / But constant, he were perfect.*” (V, iv, 109-10) と、心変わりさえなければ男は完璧なのに、と言うのだが、プローティアスは個人的な反省ではなく、一般名詞 (*man*) を使うことで、その責任を男性全体に押し付けているところが不完全な反省ともいえる。それは、“*What is in Silvia's face*

but I may spy / More fresh in Julia's, with a constant eye?" (V, iv, 113-4) とプロテアスが実感を込めて言う時、シルヴィアの容貌はきれいだったけれど、ジュリアの目鼻立ちもそう悪くないじゃないか、という忘れていた愛情を再発見した経緯にもつながっていく。プロテアスがジュリアを選ぶことこそ、ジュリアの叱責という最後の教育の成果であった。

こうして一見唐突と思える大団円の意味も、それぞれの段階で教育を受けてきた結果であると考えれば、筋が整っており素直に頷けるのである。

<註>

- (1) *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: The Two Gentlemen of Verona*, edited by Clifford Leech (London and New York: Routledge, 1992) この作品からの引用は全てこの版によるものとする。
- (2) Marjorie Garber, *Shakespeare After All* (New York: Anchor Books, 2005) p.50.
J. L. Simmons, "Coming Out in Shakespeare's the Two Gentlemen of Verona", *ELH*, vol.60 (1993), p. 861. Garber はここでは誰もシルヴィアを譲ると真剣に考えていないし、パターン化した展開だと述べ、Simmons は愛と友情の対立というルネサンス特有の主題を使い、この台詞はエリザベス朝の理想を反映した和解の象徴だとしている。
- (3) Henry Peacham, G. S. Gordon, *Compleat Gentleman*, 1634 (Oxford: The Clarendon Press, 1906) p.21.
- (4) Farah Karim-Cooper, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2012) p.24.
- (5) Maurice Hunt, "The Two Gentlemen of Verona and the Paradox of Salvation", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol.36. (1982) p.17.

沖縄の営業写真館の歴史とその「写真館文化」について

李 京 彦

A History of 'Photo Studio Culture' in Okinawa

LEE KyungUhn

はじめに

これまで私は、日本本土の営業写真館が創り出した「写真館文化」について研究を行ってきた⁽¹⁾。本稿は、地理、社会、文化などの面で日本本土と異なる特色を持つ沖縄（主に沖縄本島）を研究の範囲とし、沖縄の営業写真業界の歴史と時代・地域社会の特性などによる写真館文化とその特色・変遷について改めて整理・分析することを目的とする。また、それを通して、日本本土の写真館文化との関連性や特色を明らかにする。

そのための出発点として、本稿では沖縄における営業写真業界の歴史を5つに時代区分し、各時期の特徴を簡単にまとめておく。これまで日本の写真の歴史を語るとき、戦前と戦後という区分、すなわち戦争を一つの区切りとして時代を分けることが一般的であった。これらの時代区分は、日本という様々な特色を持つ地域社会の集合体に共通する一般性、または、東京や大阪などの大都市の都心における写真館文化を考察するには大きな問題がない。しかし、日本全体の一般性ではなく、ある特色を持つ地域における写真館文化を確認するためには、その地域の写真館の仕事における特徴や変化を考慮に入れた時代区分が必要である。また、そこから見えてくる事象を、一般的な時代区分による研究の結果と比較すると、ある地域の特色が明確に分かる。

本稿では日本の近・現代史の中での写真史ではなく、沖縄の写真館文化という観点、すなわち沖縄における写真館の仕事と社会的役割にフォーカスを当て、時代を分ける。このような時代区分は、日本写真史の一部としての沖縄写真史（主に営業写真業界の歴史）を考察するのではなく、沖縄を一つの別空間として扱い、それを日本本土の事例と比較するためのものである。また、このような時代区分が可能であるということ自体が、沖縄の写真館文化が日本本土のそれと異なる特色を持っていることの一つの例証でもある。

沖縄の営業写真業界⁽²⁾の歴史は、その業務内容の特性や社会的背景・役割などにより、5

つの時期に分けて考えることができる。

第1の時期は沖縄に初めて写真館が登場したとされている1870年代頃から1930年代半ばまでで、写真が伝来してから各地に写真館ができ、地域社会において写真館が確固たる商業施設として隆盛を極めていった時期である。

第2の時期は1930年代半ばから1950年代半ばまでで、「軍⁽³⁾（日本軍・米軍）」という集団と戦争という大きな出来事が社会全般、そして営業写真館の仕事に影響を与えていた時期である。

第3の時期は1950年代半ばから1980年代初めまでで、高度経済成長と沖縄返還という大きな社会的変化があった時期であり、沖縄の営業写真業界が日本本土の営業写真業界と活発な交流をはじめた時期である。

第4の時期は1980年代初めから2000年代初めまでで、経済状況の変化に伴い写真館が新しい仕事に携わったり、営業戦略を大きく変えたりするなど、写真館が地域経済から様々な影響を受けた時期である。

第5の時期は2000年代初めから現在にいたる写真のデジタル化の時期、つまり安価なデジタルカメラ（及びそれに相当するデジタルデバイス）やインターネット、SNS(Social Network Service)が普及し、写真の「用途」が変わることにより、写真館の業務内容や社会的役割にも大きな変化があった時期である。

1. 写真の伝来と写真館の登場・隆盛（1870年代頃から1930年代半ばまで）

1-1. 沖縄における写真の伝来

これまで、沖縄で行われた最も早い時期の写真活動は、1853年ペリー提督が琉球に着いたときだとされている⁽⁴⁾。そのとき、彼の艦隊と同行していたダゲレオタイプ写真家のエリファレット・ブラウン・ジュニア（Eliphalet Brown Jr., 1816~86）が那覇の泊村に上陸し、ダゲレオタイプ写真を撮影した。しかし、そのとき撮影された写真自体は現存せず、『ペリー提督日本遠征記⁽⁵⁾』にそれを基にしたリソグラフが残っている。

写真館については、1870年代半ばに鹿児島島の商人垣田孫太郎が沖縄で短い間写真館を経営したという記録が残っている⁽⁶⁾〈図1〉。また、1895年に発行された『袖珍沖縄旅行案内』に「岩満寫真場－那覇東村上の倉」の広告がある⁽⁷⁾〈図2〉。しかし、これらの写真師についてのより詳細な情報は現在知られていない。その活動や写真などの資料が残っているのは沖縄県出身の山城正擇（1875～？）である。山城は東京で写真を習い、1899年那覇泉崎湧田大通の自宅に「山城写真館」を開業した⁽⁸⁾。「琉球新報」（1899年6月7日）に開業広告を出し、6月14日から本格的に営業を行った彼の写真館に大勢の人々が訪れ、写真を撮った。「琉球新報」の1899年6月21日の「雑報」には「山城寫真師の大繁昌」という以下の

ような記事が載せられている。

泉崎の山城正擇氏が寫眞術開業の広告をば本紙に掲載してより其効能忽ち現はれて開業日より首里那覇は申すに及ばず各地方よりも遙々来りて撮影を乞ふ者夥しく（中略）寫客の数実に四百余名の多に達し平均一日六十余名の割合なる（後略）⁽⁹⁾

この記事は彼の写真館を訪ねて写真を撮った顧客が一日平均 60 人余りだったと述べている。彼の写真館が開業直後から大勢の人々の関心を引いたのは、沖縄（各地）の人々のなかに、すでに写真を理解している人々がおり、彼が開業する前から「写真に対する要求」が十分存在していたと考えられる⁽¹⁰⁾。

日本本土の場合も、長崎の上野彦馬（1862 年開業）、大阪で開業した守田来三（1865 年開業）、神戸の平村徳兵衛、市田左右太（二人とも 1870 年開業）など初期の写真師たちは大きな成功を収めた。彼らが活動をはじめた時期は、まだ「写真師」という職業名が一般化する前だったのであり、1870 年代末それが一般化してからも、新聞に「外国から来た写真師が写真を撮影する」という類いの記事⁽¹¹⁾が載せられるほど、写真は「新文物」というイメージを持っていた。日本本土の初期の写真師たちが成功を収めることが可能であった様々な要因のなかには「新文物（西洋文物）に対する社会的関心」、すなわち、その新文物の一つである写真に対する関心、そして写真館という以前になかった空間で写真を撮影する「新しい行為」を体験することに対する社会的要求があった。1890 年代末の沖縄の場合は、写真がすでに一般化している日本本土に行き来する人々がいたため、すでに写真に対する情報や理解があり、写真館の本格的登場は直ちに大きな大衆的反響を呼び起こした。また、その社会的要求に比べて、まだ写真館の数が少ないという点は、日本本土の写真師たちに、沖縄を魅力的な新しい市場として認識させた。1900 年代初め頃、日本本土から沖縄に渡り、写真館を開業する写真師が多く、日本本土から支店などの形態で沖縄に進出していた写真師もいた。鹿児島の写真師であった春口仲朝⁽¹²⁾が 1906 年那覇久米村入口に支店を開業したことはその一例である⁽¹³⁾〈図 3〉。

1-2. 営業写真業界の形成

その後写真館の数は増えていき、1914 年までに、那覇・首里地域に 19 軒の写真館が開業している⁽¹⁴⁾。さらに、1917 年には第 1 次世界大戦の影響でパスポートに写真を貼り付けることが規定され、移民者の多かった沖縄においてパスポート写真の需要が高まった⁽¹⁵⁾。その「行政的要求」による写真は顧客を写真館に呼び寄せ、移民先に持って行く家族写真、友人との記念写真を撮影するようにさせる「きっかけ」になったと思われる。海外へ移民や、日本本土に出稼ぎに行く人々が増えるにつれ、家族や友人に写真を送ることが流行り、そ

の他にも学校や団体などの記念集合写真の需要があったため、写真館は安定的に営業を続けることができた。このように写真が社会に浸透していくにつれ、1922年までに、那覇・首里地域に21軒、沖縄全体では28軒の写真館が開業している⁽¹⁶⁾。

関西地域の場合、1922年に発行された「京阪神写真師会大会」の『沿革史』によると、1922年までに、大阪市に107軒、京都市に58軒、神戸市に42軒の写真館や機材・材料店が開業している⁽¹⁷⁾。そのなか、大阪市を詳しく確認すると、中心市街地である東区に16軒、行政中心地である西区に27軒、巨大な繁華街がある南区に46軒、新都心である北区に18軒が開業していた。那覇・首里地域に21軒の写真館があったことから、日本本土より写真館の活発な開業が30年以上遅れているが、短い間に比較的多くの写真館が開業していたことが確認できる。

1920年代からは沖縄の写真館の数は、より急速に増えていった。戦前まで沖縄全体の写真館の数は89軒で、那覇・首里地域に49軒の写真館があり、それ以外の地域に40軒の写真館があった⁽¹⁸⁾。1922年まで那覇・首里以外の地域の写真館数が7軒だったことを考えると、それらの地域に新しい写真館が活発に開業しつつあったということが分かる。その原因の一つには、1917年から沖縄の各地域にパスポート写真の需要が増えたことがある。実際、農業を中心とする地域の移民が多く、小さな町にも写真館ができた。沖縄から海外への移民者数は、1899年から1938年までに72,134人であり、1920年から1940年までの沖縄の人口が約55~59万人であったことから考えると、人口に比べて移民が非常に多い地域であることが分かる。

1-3. 広告に見る初期の営業写真館

現在まで残っている資料によると、沖縄で本格的に写真館の開業が進んでいった時期は1899年頃で、関東や関西地域と比較すると、約30年以上遅れている。この頃は日本本土では写真館が地域社会の確固たる商業施設として定着していった時期であり、それにかかわる「写真師」「写真館」という言葉が、職業と施設の名称として一般的に使われるようになっていた。初期の沖縄の写真館は日本本土で写真を習った沖縄の人や、新しい市場を求め、沖縄に渡った人が多かったため、写真技術だけでなく、すでに日本式に定着していた営業方式、社会的役割なども日本本土から沖縄へ伝わった。

ここでは、1893年に創刊し、1940年、戦時統合でなくなった「琉球新報」に掲載された写真館の広告から初期の沖縄営業写真業界の有り様を確認する。その特徴を理解するため、先に関西地域の例を確認しよう。大阪や神戸などに写真館が開業し始めたのは1860年代半ばで、朝日新聞が創刊された1879年よりも10年以上早い時期である。朝日新聞では創刊後から写真館や関連業者（台紙、写真材料など）の広告が載せられていたが、その時期はすでに写真館が一般化しており、写真師やその技術にかかわる説明は少なく、商号や写真師の

名前、住所、取り扱う仕事などが簡単に書かれている場合が多い。その一例として関西地域の初期の有名写真師であった守田来三の広告がある〈図4〉。彼の例のように、関西地域には、移転・スタジオ改装広告など、実用的情報を新聞の読者に伝える広告が多かったが、沖縄の場合、ある写真師の略歴や技術などを知らせる広告の存在が一つの特徴である。

「琉球新報」に写真館の広告が登場するのは1899年頃からで、その後様々なパターンの写真館の広告が掲載された。本稿ではそのうち、開業広告、料金関連広告、販売用写真広告の事例を確認する。

開業広告・知らせ

まず、開業広告の一例を確認する。沖縄県人初の写真師とされている山城正擇は1899年6月7日の「琉球新報」に開業広告を出し、6月14日から本格的に営業を行った⁽¹⁹⁾〈図5〉。山城はこの広告で、自分の履歴と技術、営業方式をアピールすることに多くの紙面を割り当てている。そこで、東京で写真を習ったということ、沖縄県に戻った⁽²⁰⁾後に、沖縄の風土・気候の合う写真術を研究したということを強調している。また、女性を撮影する場合、女性顧客が他の人に見られないようにするということを述べている。ここで注目したいのは、沖縄の習慣や文化・社会的雰囲気に合わせて、女性顧客を配慮した写真撮影を行っていること、そして東京というすでに近代化されている（新文物、特に写真術がすでに一般化している）大都市のイメージや権威を借りていることである。このように、地域の社会・文化的特性に合わせた営業方法について細かく説明する新聞広告、写真師の紹介や権威付けは、沖縄だけでなく、日本本土に写真館がすでに一般化した後に、日本人写真師たちが新しい市場として進出していた韓国でも確認できる。韓国で活動していた日本人写真師たちのなか、1880年代末、現在のソウル明洞近隣に「玉川堂」を開業した藤田庄三郎は自らが「小川一真の弟子」であることを新聞広告などでアピールした⁽²¹⁾。同じ地域で「生影館（1880年代末開業）」「鳳仙館（1899年開業）」を経営した村上幸二郎は自分が雇用した写真技師の岩田鼎が「宮内省御用写真師である丸木利陽の写真館で技術主任として十数年間勤務した」ことを強調し、広告を行った⁽²²⁾。また、沖縄のように女性顧客を配慮した営業方式も登場し、その広告も残っている。儒教の影響で、（特に若い、身分の高い）女性が家族ではない男性と同じ空間にいること自体がタブー視されていた韓国では、写真館が本格的にできつつあった時期、素早く女性の写真師が登場し、女性顧客を配慮した撮影を行っており、新聞広告を女性写真師の名前で出すなど、その営業方式を強くアピールしていた⁽²³⁾。これを把握していた韓国の日本人写真師たちも自分の写真館に積極的に（日本人の）女性写真師を雇用した。

写真師は近代化とともに登場した以前になかった新しい職業であったため、決まった資格がなく、自らの実力などを客観的に証明することが難しかった。それゆえ、「何処で・誰

に写真を習った」「有名人である誰かを撮影した」などの履歴は、写真師の実力や権威が公認されていることを証明する役割を果たした。日本本土の場合、1900年頃、すでに写真館の2代目たちが活発に活動を行っていたため⁽²⁴⁾、その「公認の不安」における問題が大半なくなっていたが、同時期の沖縄の写真師たちは「公認された」というイメージが営業に影響を与えていたと思われる。山城は1900年3月31日に「琉球新報」に以下のような広告を掲載した〈図6〉。

陸軍御用などと名を被り近頃来県したる写真師吉村某は世間において拙者が先生などと云ひ觸らすものこれ有之由に候へ共是れ全く無実の流言に候就ては拙者の名誉上甚だ迷惑に付き為念茲に告白す（後略）⁽²⁵⁾

ここで山城がいつている「吉村某」は、その広告を出してから約1ヶ月後に開業した「吉村貞写真出張所（後の清容館写真所または吉村清容館）」の吉村貞を示していると思われる。吉村は、まだ営業をはじめてもいない状況であったが、山城がこのような広告を出したことから当時の写真師たちが、いかに評判や「公認された」というイメージを気にしていたかが分かり、その評判が営業にも大きな影響を与えたと推測できる。

料金関連広告

この時期の沖縄営業写真業界の特色が表れている広告のもう一つの例として、「料金」関連広告がある。料金関連広告は開業広告や新しい技法の導入、商品案内などともに掲載された場合が多い。そのなか、学生、軍入隊者、軍人やその家族を対象として割引を行う広告、そして、いつかの写真館と一緒に料金関連広告を出していたことに注目したい。

割引を通して顧客を呼び寄せることは、写真館の一般的な営業方法であるが、初期の沖縄の写真館は、軍に入隊する人（「徴兵當籤者」⁽²⁶⁾）、軍人や家族、学生に対する割引を活発に行った〈図7〉。これらの広告は「時間に関わる記念写真である」正月写真の割引などと違う性格を持つ。その割引の対象が、不特定多数の人々ではなく、ある「(近代的な)社会的集団」に属している人々であるという点に特色がある。それは、集団のなかの人々に広告効果がある上に、その写真撮影が儀礼化され、または集団の儀式と結合すると、写真館は固定収入源が確保できるというポテンシャルを持つ。すなわち、地域社会やその時代に適合した「写真館文化」を創り出そうとする写真館の営業戦略である。

写真料金関連の広告のなかには、初期形態の写真館組合である「写真同盟」⁽²⁷⁾の活動がすこし確認できる資料も残っている。1901年に「第1次写真同盟」⁽²⁸⁾が結成され、1909年には「第2次写真同盟」⁽²⁹⁾が結成され、6軒の写真館が「正月写真2割引」を行った⁽³⁰⁾。また1916年には「第3次写真同盟」⁽³¹⁾が結成され、世界大戦勃発による写真材料確保の問

題で、写真料金を2割引き上げ、「琉球新報」にその広告を掲載した〈図8〉。

「写真同盟」は、参加していた写真館の数は少ないが、割引、料金引き上げなどで協力した初期形態の写真館関連組合と見ることができる。関西地域に1900年代初め頃から様々な写真館関連組合ができつつあったことと比較すると、沖縄に本格的に写真館ができ始めた時期から、写真館やその営業方式が素早く地域社会に定着し、発展しつつあったことが確認できる。

販売用写真広告

日本本土より、20年以上早い時期に写真館が登場したヨーロッパやアメリカなどでは、写真館は地域社会にその立地を固めつつあった時期から、写真販売を一つの業務としていた。俳優・歌手などの有名人、観光地などの風景写真などが人気を博し、写真は大衆的視覚媒体となりつつあった。日本本土でも1860年代末頃からそのような写真の販売が行われた〈図9〉。沖縄の場合、1914年1月25日の「琉球新報」に載せられた久志眞美館の広告から販売用写真が存在していたことが確認できる⁽³²⁾〈図10〉。

この頃写真館が密集していた那覇上の蔵の写真館のショーウィンドーには、人気芸妓の写真が飾られていた⁽³³⁾。また、1912年に「琉球新報」がすでに「芸妓美人投票」のイベントを企画していたことから考えると、大正期に「軍隊の訓練写真」「美人写真」「車や飛行機など新文物の写真」などの販売用写真が大衆に人気を博しつつあり、写真館がそのような大衆媒体としての写真の制作や発信に重要な役割を果たしていたことが分かる⁽³⁴⁾。

2. 日本軍・米軍と写真館（1930年代半ばから1950年代半ばまで）

1930年代半ば頃から日本社会全般に広範な影響を与えた全体主義により、営業写真業界も大きな影響を受けた。表現に対する規制は文化全般を萎縮させ、写真館は写真材料の確保が難しくなるなど、様々な変化を経験することとなった⁽³⁵⁾。しかし、一方ではこのような時代背景が新しい写真館文化を生み出した。日本各地に軍部隊や軍需工場ができるにつれ、それらの地域に、軍関係の仕事を中心に扱う写真館が登場し、戦争関連団体の登場と活動は、各地域の写真館に新しい仕事を与えた。

終戦後、日本本土の大都市の写真館を除くと、各地の写真館が営業の空白を経験することとなった。特に1930年代半ばから登場した軍・戦争関連写真を主な業務とする写真館は戦後約10年間開店休業の状況に置かれていた。しかし、沖縄の場合は、戦後駐屯することになった米軍が地域社会・経済に与える影響が大きく、営業写真業界の主な顧客が日本軍から米軍に替わり、戦前と似た軍関連写真が活発に制作された。また、沖縄営業写真業界の再構築期であったこの時期に、外国人写真業者の活動に影響を受けた沖縄の写真師たちは、

既存の背景に米国的特性が加わった独特な写真館文化を創り出した⁽³⁶⁾。

ここでは、1930年代半ばから1950年代半ばまでの沖縄営業写真業界の状況と、その背景になった軍という集団の権力のもとで制作される写真の特性について確認する。

2-1. 戦前の写真館：日本軍・戦争と営業写真業界

1930年代半ばから表現に対する規制が強くなり、1937年に日中戦争が勃発すると、輸入品が大きな割合を占めていた写真材料の確保が難しくなるなど、営業写真業界は大きな変化を経験することになった。1940年代に入ってから、食糧の配給制が始まるなど、地域経済は萎縮していった。しかし、そのなか、写真館には軍関連写真など新しい仕事があったため、他の商業に比べて経営に余裕があった。その頃の沖縄の写真館開業状況を確認すると、沖縄全体において、1937年には11軒、1938年には7軒、1939年には5軒の写真館が開業した⁽³⁷⁾。また、1939年に機材店1軒が開業し、他業種である「沖縄書籍会社」が引き伸ばしサービスを行いはじめた。そのように新しい写真館が次々と開業し、他業種の業者が写真にかかわる仕事に携わっていたことから、この時期にも写真関連の仕事に対する十分な「社会的要求」があったことが分かる。

この時代には軍関連写真撮影が写真館の重要な仕事となっており、また戦争関連団体が活発に結成されていたことも写真館の活動に影響を与えた〈図11〉。1937年に「大日本国防婦人会沖縄本部」が発足し、1942年には「大日本婦人会沖縄支部」が結成された。そのような団体行事の写真、記念写真など「結束」や「帰属意識」を高揚する写真の制作が写真館の新しい業務となった。また、学生たちを対象として行われた軍事教練の記念写真なども社会的背景がもたらした写真館の新しい仕事であった〈図12〉。また、1943年頃からは日本の守備軍が沖縄に集結し、軍人たちの記念写真や彼らが家族に送る肖像写真などの撮影で、沖縄各地の写真館が一時的な大好況を迎えた。しかし、1944年の「十・十空襲⁽³⁸⁾」で多くの写真館が破壊され、その後沖縄全域で地上戦が行われた〈図13〉。

2-2. 戦後の営業写真館：外国人業者の活動・業界の再構築

戦争が終わり、沖縄各地の写真館が再開業しつつあった。終戦直後の主な業務はブラジルやハワイなどに移住した家族や友人に「安否確認」のために送る家族写真などの撮影だった。それらの写真は、写真師が町を訪ねて撮影する場合が多く、家族の姿とともに自宅や町の状況も見せることができた。また、スタジオが再建できていなかった写真師やスタジオを持ったなかったフリーランス写真師にも十分可能な仕事であった。

この時代における一つの重要な事象として、外国人写真業者の活動がある。1940年代末、各地に米軍基地ができていくにつれ、外国人たちが基地内や近隣で写真館やDPE店・機材店を経営するようになっていった。当時の米軍とその家族は自分のカメラで写真を撮影す

ることが日常化しており、米軍基地周辺では DPE 店の営業が盛んであった。この時期、米軍基地の中は基地の外に比べて給料や待遇が良かったため⁽³⁹⁾、地域住民の、いわば憧れの職場の一つであり、多くの若者が基地内の写真館で働いた。また、彼らは 1950 年頃から独立し、沖縄営業写真業界の一つの軸になった。

外国人が経営する写真館は、米軍基地近隣に本社を置き、米軍基地内にスタジオや事務室を持つ形態で営業を行った。また、米軍関係の仕事を担当していたため大きな規模を持っていた。その一つの例として、キャンプ・クイ⁽⁴⁰⁾の近隣（現在の北谷町）で 1949 年開業した「ザ・アメリカンフォトサービス」がある⁽⁴¹⁾。アメリカンフォトサービスはキャンプ・クイの工兵隊施設内で建築事務所に務めていた設計士・建築家の「モーチャー」により設立され、沖縄の若者たちを含め 100 人以上の従業員が働いている写真館・現像所であった。以後 DP 部門が浦添の港川に移転して、また、スタジオ部門は嘉手納空軍基地に移転し「キーストンポートレートスタジオ」になった。このスタジオの代表者は、「ブラッキーさん」という愛称で呼ばれたブラッキー・ブラッドフォード（Blackie Bradford）であった。彼は、8 × 10 カメラで、米軍の集合写真などを撮影する写真師であり、沖縄の自然や文化などを写真で記録した写真家でもあった⁽⁴²⁾。このような外国人業者のもとで写真を習った沖縄の写真師たちは、より先端にある技術や写真館文化、そして、アマチュアとプロを区別しない、自由な考え方を習得することができた⁽⁴³⁾。それは、その時代に写真を習った沖縄の写真師たちが、地域のアマチュア写真家や趣味写真家たちと一緒に協会を組織して展覧会を開催するなど、様々な活動を行っていたことから確認できる⁽⁴⁴⁾。

2-3. 軍という権力と営業写真館の仕事

写真館がかかわっている軍関係の写真撮影は、その行為を起こす主体により、軍隊という制度の「内部の写真（公的な写真）」と「外部の写真（私的な写真）」に分けて考えることができる。（戦争関連団体の写真も軍関連写真と似た性質を持つ。）

公的な写真は、軍隊という制度の「内部」の写真として報告用写真、身分証用写真、軍隊で行われる儀式的記念写真・集合写真などがある。これらの写真は多くの場合、個々の兵士の意思に関係なく撮影が行われ、彼らは個々の人ではなく軍という集団の一部として写真に撮られる。すなわち、内部の写真を撮影する際、写真館の顧客は個々の人ではなく、軍という集団である。また、一人で写真に撮られたとしても、モデルの意思とは関係なく、集団の一部として、決まった視覚的モデルに当てはめられたイメージになる。沖縄に外国人写真業者が存在していなかった戦前には、内部の写真を主に部隊近隣の特定の写真館が制作した。そのような沖縄の写真館のなかには、日本本土と同様に、軍関連の仕事のために設立された写真館があったと思われる⁽⁴⁵⁾。戦後は内部の写真の顧客が日本軍から米軍に代わり、米軍に人脈を持つ外国人写真業者がそれらの仕事を独占することになった。沖縄

の人々⁽⁴⁶⁾が経営する写真館は、外部の写真の一部⁽⁴⁷⁾と、その家族がかかわる、国際学校・幼稚園の写真などを担当することとなった。

私的な写真、すなわち軍部隊の外にある、町の写真館で撮影する軍人の私的な肖像写真⁽⁴⁸⁾は、行為の主体が兵士や士官自身であるという点で「外部」の写真であるが、軍という背景の特性で、内部の写真のような性質も持っている。セルジュ・ティスロン (Serge Tisseron) が述べた⁽⁴⁹⁾ように、写真の中での兵士や士官自身は自分の背後にある状況や背景などと結び付けられる⁽⁵⁰⁾。それゆえ、彼らの私的な写真にも公的なアイデンティティーが現れる。要するに、公的な写真であれ、私的な写真であれ、軍人の写真は、軍人という視覚的モデルに自分を当てはめる行為で、それを通してそのモデルの構築に参加する「儀式的行為」と考えることができる⁽⁵¹⁾。

3. 高度成長と沖縄返還（1950年代半ばから1980年代初めまで）

沖縄の営業写真業界において、1950年代半ばは大きな意味を持つ。その時期、既存の写真館の再開業・営業再開と共に、外国人写真業者のもとで写真を習っていた沖縄の若い写真師たちが独立し、沖縄営業写真業界は業界の再構築を完成した。この頃からの変化の一例として、コロタイプ印刷⁽⁵²⁾を用いた学校の卒業アルバムが制作され、写真館の固定収入源となったことがある⁽⁵³⁾。ここで注目したいことは、写真館の活動が社会的システムと結合した点である。すなわち、写真館が地域社会に必要な施設としてその社会的位置を固めたことである。また、写真館はこの時期から、結婚、誕生百日祝いなどの通過儀礼と強く結合していった。

ここでは、高度経済成長という社会・経済の変化のなかで、沖縄営業写真業界がどのような経験をし、発展していったのか、そしてそのような発展がもたらした儀式的行為としての通過儀礼写真撮影について確認する。

3-1. 経済・社会変化と新しい仕事の登場

戦後、戦争で破壊されていた写真館が再開業し、外国人写真業者のもとで写真を習った若い写真師たちが1950年代に独立することで、沖縄営業写真業界は再構築された。この時期から社会的・経済的变化に伴い、写真館の新しい仕事が登場しつつあった。

戦争が終わり、沖縄各地にハイスクール（新制高校）ができるなど、地域社会が回復しはじめた。地域住民の生活が安定するなか、沖縄各地で誕生百日記念写真も撮影され、1950年代に半ばから、生徒たちの名刺判写真、進級記念・卒業記念写真、そして学校の卒業アルバムが写真館の固定収入源となった。また、米軍基地の多い沖縄中部では、軍人のユニフォーム記念写真も盛んであった。1956年には沖縄に観光バスが導入され、地域によって

は観光写真の業務を行う写真館もあった。この時期写真の需要が増えるにつれ各地に新しい写真館が開業し、1956 年の那覇地区写真業組合の結成をはじめとし、各地で写真館組合が結成されていった。1958 年に通貨が軍票（B 円）から米ドルに切り替えられ沖縄はドルを確保しようとする日本企業の大きな輸出先となった。この時期から、地域住民たちの生活がさらに安定してきたため、結婚写真の需要が増え、衣装・美容関連産業も共に成長することとなった。

1964 年には、沖縄の写真師たちの「本土視察研修旅行」をはじめとし、日本本土の写真師団体と交流がはじまった。また、沖縄でフィルム・印画紙メーカなどの講習会が行われ、沖縄の写真師たちが日本本土の写真師団体の講習会に参加するようになった。一方、この時期から、沖縄の写真館の 2 代目が、東京や大阪などの写真学校に進学し写真を習うことが多くなり、日本本土各地の有名写真館で修行しながら写真を習う場合も多くなった⁽⁵⁴⁾。1972 年の沖縄返還後は、沖縄の写真師団体が九州地域に編入されるなど、より活発な交流が続き、全国規模の写真団体の沖縄支部が結成されつつあった。沖縄返還の後、1975 年から 76 年にかけて「沖縄国際海洋博覧会」が開催された。その時期、少なからざる写真館が、観光・開発特需を狙って過剰投資に走り、その後苦況を呈する場合があった⁽⁵⁵⁾。

また、1970 年代からは、VTR で結婚式を記録するようになった。初期にはそのデッキを購入するとデッキの販売業者が結婚式を撮影してくれる場合が多かったが、1970 年代半ば頃からは、写真館や VTR 撮影専門業者がその仕事を担当するようになった。

3-2. 儀式的行為としての通過儀礼写真の本格化

前述したように、1960 年代半ばからは沖縄各地の写真師組合が日本本土の写真師団体と交流を始めた。それまで沖縄で行われた「通過儀礼」の写真は、「記念写真」に近い形態になっていたが、日本本土との交流により「儀式的行為」としての写真撮影が活発に行われることになった。そのような写真撮影には日本本土の写真館の定番となっていた写真⁽⁵⁶⁾に加え、沖縄の文化的特色があらわれる、裸の「誕生百日」記念写真⁽⁵⁷⁾や「十三祝い」記念写真などが今日までも写真館の主な商品となっている。

誕生百日の祝い⁽⁵⁸⁾は韓国や中国などでも行われ、その記念写真も存在する。裸で撮影する習慣は、沖縄だけでなく韓国や中国の一部（民族や地域により）でも確認できる〈図 14〉。特に韓国の場合、沖縄と同じく男の子は性器を隠して写真を撮影するが、それは男児を好む傾向が影響を与えたというのが通説である。十三祝い記念写真は数え年で 13 歳を記念する「十三祝い」の記念写真で、1960 年代半ば頃⁽⁵⁹⁾から沖縄写真館の「定番」になったようだ。また、1980 年代からは写真師団体が十三祝い写真撮影キャンペーンを行い、現在は学校で生徒たちが皆一緒に写真を撮影する場合もある⁽⁶⁰⁾。このことから、薄まりつつある伝統などを視覚的に、そして儀式的行為を通して守るという写真館の社会的役割が確認できる。

4. バブル時代・バブル崩壊後（1980年代初めから2000年代初めまで）

バブル時代には、地域住民の経済力が米軍を上回ることになり、1970年代まで、特に沖縄市などの写真館の重要な顧客であった米軍の影響力が弱くなりつつあった。また、これまで写真館が行ってきた仕事が発展していき、新しい仕事や営業スタイルも現れた。

バブル崩壊後、バブルで生じた新しい営業スタイルはほぼ維持される一方、経済状況に合わせて、写真撮影やDPEの値下げ、写真撮影の簡略化などの現象が現れた。また、写真館という商業の特徴を生かし、他の写真関連業務を行う写真館もあった。

4-1. バブル経済がもたらした写真館文化一例：「前撮り」

バブル時代において写真館に起こった変化のなか、もっとも大きな事象は、経済状況による高価な「前撮り」写真の流行である。前撮り写真は、言葉通りに結婚式の前に撮影する写真撮影で、結婚式とは時間・空間的に分離された「疑似儀式」の性質を持つ。写真に撮られる二人のモデルはまだ夫婦ではないが、服装を整え、メイクをし、夫婦を演じ、写真を撮影する。結婚の前にこのような儀式的行為を行うことは、互いの意思・約束の再確認であると同時に、結婚という人生の一区切りになる出来事の予行演習にもなる。

このような写真撮影のためには、何着かの結婚の衣裳やメイクなどを準備する必要があるため、美容業も一緒に発展し⁽⁶¹⁾、美容院（衣装室を含む）と写真館は以前より緊密に協力することになった。沖縄の場合は特にそのような傾向が強く、現在も写真館が美容室と一緒に経営する場合が多い。また、美容室を通して写真撮影を広報し、受付をする写真館もある⁽⁶²⁾。このような営業方式は、前撮りだけでなく、成人式などの記念写真にも適用され、沖縄の写真館と美容室は今日においても共生関係にある⁽⁶³⁾。

1950年代に半ば、写真館の仕事が社会システムと結合したことが、地域社会のなかでの写真館の立場を固めたとすれば、バブル時代の前撮りという儀式的行為の流行は写真館に富を与える現象であった。バブル崩壊直前、東京などの有名写真館では、アルバムの形態で制作する、高級前撮り写真の料金が100万円に達するほど高価であったが、人気を博していた。バブル崩壊後、写真館における前撮り写真による収入は減ったが、前撮りは写真館が創り出した一つの儀式的行為として現在に至るまで残っている。

4-2. バブル崩壊後

バブル時代に最盛期を迎えた営業写真業界はバブル崩壊後、その経営に苦戦していた。特にバブル崩壊の影響を強く受けた写真館は、学校アルバム写真などの固定収入を確保していた写真館ではなく、記念写真、結婚写真などを主な業務とする写真館であった。また、DPE専門店も値下げ競争をしなければならない状況に置かれた。この時期、写真師たちは

バブル崩壊に対応するために、様々な努力をした。仕事の領域を狭め、一つの業務に集中する場合もあれば、写真館が持つ設備や写真師の技術を活用して業務領域をむしろ広げる場合もあった。すなわち、地域の特性や経済状況に合わせ経営戦略の修正が必要となった。

那覇のフォトアート・タカノ（1980年頃開業）は写真館業務とともに、広告・商品写真を撮影していたが、バブル崩壊後、地域のショッピングモールなどの広告が増えるにつれ、むしろバブル時代よりも安定的な営業ができた〈図 15〉。また、その時代には記念写真撮影が比較的に少なかったため、広告写真とともに雑誌のインタビュー写真・建築写真の仕事を活発に行った。

名護のスタジオエース（1931年開業したあづま写真館の4・5代目）は、学校のアルバムや記念写真、DPEなど大体全ての写真関連業務を行う写真館であった。そして、この時代から、放送局がある那覇から遠い地域に位置する立地の特性を生かし、OTV（沖縄テレビ放送）のテレビニュースの沖縄北部取材を担当することになった⁽⁶⁴⁾〈図 16〉。

上述した2軒の写真館の活動から分かるように、バブル崩壊後には、写真館の仕事をどのように集中・拡張するかが重要な問題であった。そして、写真館の維持ができるように固定収入源を確保することも重要であった。フォトアート・タカノは大型ショッピングモール（ダイエー）の広告・商品写真、定期的に発行される雑誌の撮影で、固定収入源を確保した。スタジオエースは学校アルバム撮影・制作などのそれまでの固定収入源となる業務を維持する一方、すでに確保している人的資源（撮影の専門家である写真師）が活用できる放送取材まで業務領域を広げることで、バブル崩壊による経済状況に耐えた。

5. デジタル写真時代（2000年代初めから現在まで）

デジタル写真時代は、写真の用途が変わり、写真行為に大きな変化が現れた時期である。また、高度成長期やバブル時代に写真館を経営していた写真師たちが引退し、町の多くの写真館が廃業した時期でもある。ここでは、デジタル写真時代の到来による営業写真業界の再編と、写真の用途の変化による新しい写真館文化について確認する。

5-1. 営業写真業界の再編

2000年代に入ると、日本本土と同様、沖縄の営業写真館も急速にその数を減らしていくことになった。例えば、沖縄市の「コザ地区」は、米軍やその家族関係の仕事が多く、1990年代までは20軒以上の写真館があった。しかし、現在は、スタジオを持たない出張写真専門店、写真修正専門店を含め、6軒の写真館が残るにとどまる。デジタル写真時代になって、閉店する写真館が多かった理由には、日本本土と同じように「後継者不足」があった。しかし、残っている写真館は、写真館数が少なくなることにより、仕事が増えている場合があ

る。その一例が、沖縄市コザ地区のアトリエ・アングル（旧あげ田写真館、1966 年開業）で、国際学校・幼稚園などの写真を主な業務としている。2013 年、同じ地域内で写真館を拡張・移転したとき、30 人以上の集合写真撮影ができる広いスタジオと、多人数のメイクやヘアセッティングが可能な広い美容室を併設した⁽⁶⁵⁾〈図 17〉。

また、一部の仕事に集中する場合もあれば、地域に必要な関連業務まで仕事の範囲を広げる場合もある。一部の仕事に集中する営業方法には、スタジオ撮影を行わず、出張写真の業務だけを行う場合があり、これは写真館の一つのあり方になっている⁽⁶⁶⁾。それらの写真館はこれまで行ってきた学校アルバム写真の仕事を受け持っている場合が多く、かつて記念写真撮影などを行ったスタジオはすでにその機能を失っているが、写真館の経営はむしろ安定している場合が多い。仕事の範囲をむしろ広げた写真館のなかには、DPE 専門店などがなくなることにより、写真館が地域の専門的な DPE 店の役割を果たしている場合がある。これらの写真館は、地域の幾つかの関連業者の業務を吸収しているため、大きな規模を持っている場合が多い。

5-2. デジタル写真の普及とこれからの写真館文化

2000 年代からはデジタル写真の普及とともに、沖縄の若者や、沖縄を訪ねる外国人の記念写真の需要が増え、琉球伝統衣装や着物を写真館で貸し出しするケースが多くなった。また、写真を撮るたびに材料代がかかったフィルム写真とちがって、材料代がかからないデジタル写真の特徴で、バブル時代に流行っていた結婚記念写真である「前撮り」が写真館の重要な商品となった。前撮り写真は、写真に撮られるモデルが（モデルとして素人である）一般の人々であり、フィルムで撮影する場合、顧客が満足する程度のクォリティーを持つ写真⁽⁶⁷⁾を撮影するためには、多量のフィルムを消費しなければならなかった。しかし、デジタル写真時代にはその制約から自由になり、バブル時代にかなり高価であった前撮り写真アルバムも比較的安く撮影できるようになった。また、結婚記念だけでなく、成人式の記念写真などもアルバムの形態で制作されるようになった〈図 18〉。それらのアルバムはデジタル写真の特性を活かし、より自由なポーズや構成になっており、雑誌のグラビアのような表現スタイルで人気を博している。

2010 年頃からは近隣国と沖縄を繋ぐ安価な航空路線が急増し、観光写真、特に（一種の前撮り写真でもある）「新婚旅行写真」の需要が増えつつある。フィルム写真時代の観光写真は「旅行を記念して写真を撮影する」ことであったが、デジタル写真時代には「写真を撮影するために旅行をする」ことになりつつある。そのため、沖縄の写真館のなかには、韓国や台湾などの写真師たちや旅行会社と協力して、沖縄で写真撮影を行うサービスを進めている写真館もある。そのような写真のうち「Photo Wedding」などの名前で呼ばれている写真は、実際の結婚とは時間的・空間的に離れている「代替儀式」または「疑似儀式」として

の写真撮影で、デジタル写真時代の写真館の新しい商品として、日本各地の写真館でも行われている。たとえば、兵庫県加西市にある栄光社の「写真だけの結婚式」の広告でそれが確認できる〈図 19〉。「写真だけの結婚式」というキャッチコピーから分かるように、実際の結婚式とは時間的、空間的に離れている「代替儀式」である。また、沖縄県名護市のスタジオエースの広告では、「代替儀式」写真であると同時に、観光地・新婚旅行地である沖縄の特色を活かした「観光写真」としての特徴も持っていることが確認できる〈図 20〉。観光産業により生じた従来の観光写真から、写真館が「代替儀式」を創り出し、これが一つの観光商品として観光産業の一部になったことは、沖縄の写真館における重要な変化である。それは、デジタル写真時代・沖縄という時代と場所が産み出す、沖縄の「写真館文化」の一つの独特な在り方だと言えるだろう。

おわりに

ここでは結論に代えて、沖縄の営業写真業界の持つ、日本本土との違いや特色について簡略にまとめる。それに当たり、写真伝来期の社会的背景、戦後のアメリカの影響、高度成長期における日本本土の影響、デジタル写真時代の観光産業との結合という点に注目したい。

沖縄に写真館が本格的に登場した時期は、1890 年代末から 1900 年代初で、1870 年代から写真館が本格的に登場した日本本土とは約 30 年の差がある。1840 年代に西洋各地で写真館が登場し、それらにより創られた写真館文化は、長崎、横浜、函館などの地域にそれぞれ伝来した。長崎はオランダ、横浜はアメリカ、函館はロシアの影響を受け、写真を「西洋文化・文物」として受容した。沖縄に写真館が本格的に登場しつつあった 1900 年頃は、日本本土に「日本化した写真館文化」が形成され、発展しつつあった時期であった。沖縄の営業写真業界は、このような時代的・空間的背景（日本本土）で写真を習った沖縄の人、新しい市場をもとめ沖縄に進出した日本本土の写真師たちによって形成された。それゆえ、写真は西洋文物でありつつ、既に日本化している日本本土からの新文物として沖縄に伝来した。すなわち、沖縄において、写真は西洋から直接に伝来した文物ではなく、写真館文化も日本本土のものを受け入れた。また、沖縄に写真館が本格的にできる以前から、日本本土と行き来することで写真を理解している人々がすでにいたのは、日本本土と違った背景で写真を受容した沖縄の特色である。

沖縄の営業写真業界は、写真受容期に西洋ではなく日本本土の影響を強く受けたが、戦後の営業写真業界の再構築期にはアメリカの影響を多く受けた。すなわち、既存の日本の影響を強く受けた写真館文化にアメリカの写真館文化が加わった。また、それは沖縄の写真師たちのアイデンティティーにも影響を与え、写真師たちがアマチュア写真家や趣味写真家などと「フォトグラファー」同士で活発な交流を行う雰囲気を生成した。沖縄の営業写

真業界は、1960年代半ばから日本本土との交流を始めた。その時期から、沖縄の写真館の後継者たちが、日本本土の企業型写真館⁽⁶⁸⁾で写真を習い、沖縄に日本本土の営業スタイルを導入する写真館が増えつつあった。日本本土では珍しくなったが、沖縄には、高度成長期やバブル時代を経て、デジタル写真時代になった今日でも、町の写真館が同じ建物で美容室と一緒に経営する場合がある。以上のように、沖縄の写真館文化は、写真伝来期に日本化した写真館文化の伝来により形成され、戦後から1960年代初めまでにアメリカの写真館文化を、1960~70年代に日本本土の写真館の経営方式を再び受け入れ、必要な要素を沖縄のスタイルとして定着・変形・発展させてきたのである。デジタル写真時代である今日、観光地という沖縄の特色を生かした新しい形態の観光写真、すなわち一つの観光商品になった写真撮影の登場は、沖縄の営業写真業界の特色が確認できる良い事例である。それは、与えられた社会・時代の背景に対する「柔軟な適応」である。沖縄の営業写真業界は、戦後の業界の再構築過程でアメリカの影響を、高度成長期には日本本土の影響を受けており、そのなか激しい社会変化も経験した。様々な要素を受け入れ、定着・変形・発展させ、柔軟に社会・時代の要求に対応してきた点は、沖縄の営業写真業界の持つ大きな特色であり、それがその独特の写真館文化の形成の背景になっている。

本稿では沖縄営業写真業界の歴史を、写真館の仕事という新しい観点から時代区分すると同時に、各時代に現れた事象とその特色をまとめた。また、それを日本本土の写真館文化と比較しながら分析を試みた。これまで沖縄の写真館やその仕事に関する研究がなかったため、本稿は少なくとも沖縄の写真館文化に関する研究の基礎的土台は築きえたと思う。しかし、この研究を進める過程で、戦時に多くの資料が焼失した「第1の時期」の資料調査を継続する必要性が痛感された。その作業を今後の課題とする。また、新しい観点での時代区分を中心的な目的とした本稿で扱い切れなかった「写真の表現における特色」や「沖縄の写真館文化と地域社会・文化とのかかわり」などについても今後の研究課題としたい。

参考文献（発行年順）

写真関連協会誌

京阪神写真師会大会『沿革史』1922年

日本写真文化協会『写真館のあゆみ』1989年

沖縄県写真協会『おきなわ写真のあゆみ』1992年

沖縄県営業写真家協会『沖縄写真業界史Ⅱ』1994年

写真関連

- ピエール・ブルデュー他『写真論:その社会的効用』山縣熙・山縣直子訳、法政大学出版局、2013年 (Pierre Bourdieu, Robert Castel, Luc Boltanski, Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1965)
- セルジュ・ティスロン『明るい部屋の謎:写真と無意識』青山勝訳、人文書院、2001年 (Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*, Les Belles Lettres/Archimbaud, Paris, 1996)
- 佐藤守弘『トポグラフィの日本近代』青弓社、2011年
- 崔 仁 辰『韓国写真史:1631-1945』犬伏雅一監訳、朴紀吟・姜美賢・洪性雲・李京彦・金根愛訳、青弓社、2015年 (최인진 『한국사진사:1631-1945』 눈빛, 1999)
- 李 京 彦『日本の地域社会における写真館文化についての考察:大阪・兵庫地域の事例を中心として』大阪芸術大学大学院芸術研究科博士学位論文、2017年
- 「家族儀礼と日本の写真館についての研究-戦後日本の家族モデルの形成を中心として」『日本写真芸術学会誌』Vol.26-2、日本写真芸術学会、2017年
- 「『社会的モデル』を創り出す空間としての写真館についての研究-写真館のスタジオとショーウィンドーを中心として」『藝術文化研究』第23号、大阪芸術大学大学院芸術研究科、2019年

沖縄・琉球関連

- 河原田盛美『琉球紀行』発行年不明
- 奥島憲順『袖珍沖縄旅行案内』根路銘恵傳、1895年
- 大田昌秀『写真集沖縄戦』那覇出版社、1990年
- 「沖縄を知る事典」編集委員会『沖縄を知る事典』紀伊國屋書店、2000年
- M. C. ペリー (著)・F. L. ホークス (編)『ペリー提督日本遠征記』宮崎壽子訳、角川ソフィア文庫、2016年 (Matthew Calbraith Perry Francis Lister Hawks, *Narrative of the expedition of an American squadron to the China Seas and Japan: performed in the years 1852, 1853, and 1854, under the command of Commodore M. C. Perry, United States Navy, by order of the Government of the United States*, 1856)

第6回世界のウチナーンチュ大会「沖縄と移民の歴史」2017年

その他

- 黒岩比佐子『音のない記憶:ろうあ天才写真家井上孝治の生涯』文藝春秋、1999年

註

- (1) 「日本の地域社会における写真館文化についての考察：大阪・兵庫地域の事例を中心として」(大阪芸術大学大学院芸術研究科博士学位論文、2017年)、「家族儀礼と日本の写真館についての研究 戦後日本の家族モデルの形成を中心として」(日本写真芸術学会『日本写真芸術学会誌』Vol.26-2、2017年、5-18頁。)、 「社会的モデル」を創り出す空間としての写真館についての研究－写真館のスタジオとショーウィンドーを中心として」(『藝術文化研究』第23号、大阪芸術大学大学院芸術研究科、2019年、19-39頁。) など。
「写真館文化」は、例えば、結婚写真のように、写真館の活動が、時代・地域社会によってそのスタイルが異なる「儀式」「儀礼」などと結合し、生成された事象を示す用語として用いている。
- (2) 本稿では、写真館、写真館のように記念写真の出張撮影を行うフリーランス写真師、そしてそれらにより撮影された写真の現像・プリントなどを担当する業者、写真館で用いる材料を取り扱う店などの通称として「営業写真業界」という言葉を用いる。
- (3) 日本軍と米軍が沖縄で行った活動と地域社会に与えた影響には違いがある。ここでは、地域住民の意思とは関係なく、地域住民と「共存」し、地域社会に膨大な影響を与えた「国家単位の巨大な権力による、人為的な社会的集団」という点で一つのカテゴリに分類した。
- (4) 沖縄県営業写真家協会『沖縄写真業界史II』1994年、12頁。
- (5) M. C. ベリー・F. L. ホークス『ベリー提督日本遠征記』宮崎壽子訳、角川ソフィア文庫、2016年。(Matthew Calbraith Perry/Francis Lister Hawks, *Narrative of the expedition of an American squadron to the China Seas and Japan: performed in the years 1852, 1853, and 1854, under the command of Commodore M. C. Perry, United States Navy, by order of the Government of the United States*, 1856)
- (6) 1875年(明治8年)に松田道之と琉球処分で来琉した河原田盛美の『琉球紀行』に「寫真ハ既ニ垣田孫太郎ナル者創メタレモ之ヲ内地ニ輪輸セサルハ亦全キ利ヲ得ルニ至ラサルナリ」という記録がある。『琉球紀行』は国立国会図書館デジタルコレクション (<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2538573>、2019年8月確認) を参考した。
本稿では引用の場合は旧字体を用い、それ以外は新字体に改める。
- (7) 奥島憲順『袖珍沖縄旅行案内』根路銘恵傳、1895年。その冊子は1895年2月に発行され、1894年の船の時刻表などが載せられていることから考えると、1894年頃に岩満写真場(写真師：岩満栄次)がすでに開業していたと思われる。また、遊郭の案内記事(芸妓が144人いると記載されている)や料理店などの広告が載せられており、大きな規模の繁華街があったようだ。記録に残っていない写真師がそれらの人々や観光客を相手として営業していた可能性もあると思われる。「上の倉」は現在的那覇市久米町近隣で、「上ノ蔵」「上の蔵」などの表記が一般的である。しかし、現在もその地域の建物の名称などに「倉」が使われている。本稿では、「上の倉」「上の蔵」を用いており、引用の場合は「上の倉」を生かし、それ以外の場合は「上の蔵」と表記する。
- (8) 又吉昌法(1872-1942)が山城より早い時期である1896年に開業したという説もある。又吉昌法は県立病院の摩工師(医療器具修理技師)で、1903年に那覇久米糸嶺小路橋小の角(メソジスト教会の前)に写真館の「鍾美館」を開業した。当時、新しい文物・西洋文物というイメージが強かった写真館の位置として、(西洋宗教の)教会の前は戦略的な選択だったと思われる。又吉が撮影したと思われる、メソジスト教会の人々の写真が現在まで残っている。那覇市歴史博物館デジタルミュージアム、資料コード02002971。 <http://www.rekishu-archive.city.naha.okinawa.jp/archives/item3/29429> (2019年9月末確認) を参照。

(9)「琉球新報」1899年6月21日、「雑報」。

(10) 本稿では「要求」という言葉を、需要、社会的必要、人々の写真の所有に対する要望を含む意味で用いる。

山城の開業広告を見ても「〔沖縄の〕風土気候に適合する様充分に研究いたし」「近來の新法」などの表現を使っており、写真そのものについての説明はない。また、彼が開業する前に沖縄で撮影された記念写真などが残っている。それから考えると、1899年より早い時期に営業を行っていた、現在まで知られていない写真館・写真師たちが存在していた可能性も排除できない。

(11)『朝日新聞(大阪)』1879年10月29日朝刊、3頁。「澳国(オーストラリア)の写真師某に幾内の高名な社寺等を摸し撮り度よしにて其筋へ出願し許可を得次第取りかかると云ふ事なり」

(12) その名前の類似から、明治半ばに開業し、鹿児島初の写真師とされている春口文朝と何らかの関係を持っていたと推測される。また、沖縄の初期の写真館のなか、1904年開業し1910年に分店も開業した「春華園」の経営者春口仲美も二人と関係を持っていると思われる。その他、沖縄から鹿児島に進出した写真師吉村虎夫が鹿児島県川内町に写真館を開業し、後に沖縄に戻ったという記録が『写真館のあゆみ』にあるが、それは1900年に那覇字西田中医院前に「写真館吉村貞出張所」を開業し、1914年に那覇上の蔵に「アサヒ写真館」を再開業した吉村貞、また1939年に那覇上の蔵で開業した「吉村写真館(経営者の名前は伝わっていない)」と関係を持っている可能性がある。

鹿児島の写真師の沖縄への進出していたことや、沖縄から鹿児島に渡った写真師がいたことには、明治維新前の薩摩藩と琉球の関係により構築された社会・経済的状況などの影響があった可能性がある。沖縄の人々のなかにも自らの先祖が鹿児島から沖縄に渡った(と認識している)人がある。本研究のためにフィールドワークを行った那覇市の写真館、フォトアート・タカノの高野生優氏もその例である。

(13) 当時の日本の写真師たちは活発に新しい市場に進出していた。沖縄だけでなく、1895年の下関条約により日本の植民地になった台湾にも進出しており、韓国などの外国にも進出した写真師たちがいた。

春口仲朝の台紙には公的機関からの受賞を誇示する賞牌と思われる図案が入っているが、それは自らが公式に認められたことを自負し、権威づけるためである。上野彦馬など成功を取めた写真師たちは台紙に賞牌の図案を入れた。また、新しい受賞がある場合、その賞牌図案を追加していった。春口仲朝も同様に賞牌の図案のない台紙が残っている。その図案の詳細については今後の課題とする。

(14) 沖縄県営業写真家協会、前掲書、33~36頁。これまで把握できている数で、1899年からの集計になっている。なお、資料と新聞記事・広告を基にしているので、反映されていない写真館がある可能性もある。

(15) 1899年から1938年まで沖縄から海外への移民者数は、72,134名であった。第6回世界のウチナーンチュ大会「沖縄と移民の歴史」2017年。

(16) この数は、沖縄県営業写真協会が1993年に発行した『沖縄県写真業界史』の集計によるもので、1899年からの新聞記事や広告をその基にしている。そのため、実際営業を行っていた写真館の数はそれより多かったと思われる。また、新聞広告や記事を基にしているため、再開業や後継ぎ、商号変更などが正確に反映できていない。比較できる資料や記録を探り、それを改める必要がある。

- (17) 『沿革史』に記録されていない写真館もある。その時期の写真館は商号変更、支店・暖簾分けが多かったため、軒数の把握・集計が難しい。しかし、それを少しずつ改めて行くのは必要である。正確な事態の解明は今後の課題とする。
- (18) 1940年の沖縄の人口である574,579人を、戦前の沖縄の写真館の数である89軒で割ると、6456人に1軒という以前に比べて非常に高い比率になる。
- 1920年の人口/1922年の写真館数
- 大阪：1,252,983人/107軒＝11,710人に1軒
- 沖縄：571,572人/28軒＝20,413人に1軒
- 1925年の人口/1922年の写真館数
- 大阪：2,114,804人/109軒＝19,402人に1軒
- 沖縄：557,622人/28軒＝19,915人に1軒
- (大阪市の範囲拡大、1922年基準の「市外」に位置する、今宮などの写真館を含む)
- (19) 2週間後である6月21日、「琉球新報」の「雑報」には「山城写真師の大繁昌」という記事が載せられており、彼の写真館を訪ねて写真を撮った顧客が一日平均60人余りだったと述べられている。彼の写真館が開業直後から大勢の人々の関心を引いたが、それは沖縄の人々がすでに写真を理解しており、彼が開業する前から「写真に対する関心」を十分持っていたと考えられる。
- (20) 沖縄県出身で、沖縄の文化などを良く知っていることを強調するためと思われる。
- (21) 崔仁辰『韓国写真史：1631－1945』犬伏雅一監訳、朴紀吟・姜美賢・洪性雲・李京彦・金根愛訳、青弓社、2015年、287～288頁。(최인진『한국사진사：1631-1945』눈빛, 1999)
- (22) 同上。
- (23) 同上、266頁。
- (24) 初期の写真館は写真師の名前を商号のように用いる場合が多かったが、その2代目が登場する時期から一代目の名前に「写真館」をつける商号が一般的になった。それは「写真館」という言葉が一般化することにも影響を与えた。
- (25) 「琉球新報」1900年3月31日。__は判読し難い箇所。
- (26) 〈図7〉の「徴兵當籤者」という言葉が当時よく用いられた。それは身体検査に合格し、徴集順序を決める抽籤に当籤した者を示す言葉であった。明治22年徴兵令8条の「抽籤ノ法」を参照。
- 徴兵事務条例34条1項「身体検査ニ合格シ現役ニ徴スヘキ壮丁ハ徴集順序ヲ定ムル為メ徴募区毎ニ体格ノ等位及兵種ヲ分チ旅管徴兵署ニ於テ抽籤ヲ行フ」
- (27) 参加した写真館や写真師の商号や名前が残っているが、料金関連以外の活動などの詳細については明らかになっていない。今後、資料発掘や調査を進めていきたい。
- (28) 山城写真館、吉村貞写真出張所(清容館写真所、吉村清容館)、岩満写真場の3軒。
- (29) 春華園、国吉光容館、久志写真館(久志真美館)、久野写真館、吉村清容館、又吉写真館の6軒。
- (30) 沖縄県写真協会『おきなわ写真のあゆみ』1992年、42頁。
- (31) 1916年2月5日の「琉球新報」に久志真美館、又吉写真館、真志喜写真館、アサヒ写真館、宮城写真館、久野写真館の6軒の商号で写真料金引き上げの広告が載せられた(__は判読し難い箇所)。この時期における各写真館の開業時期が写真同盟結成の時期などと噛み合わない場合がある。大阪などは写真館が実際に営業をしていた時期と「公式的」に開業した時期が異なる場合もある。また、現在まで残っている沖縄の写真館の開業時期に関する情報は、新聞などの資料をその基にしているため、再開業・商号変更、分店開業などが反映されていない場合も多い。それに対して、複数の資料を比較し改める作業は今後の課題とする。

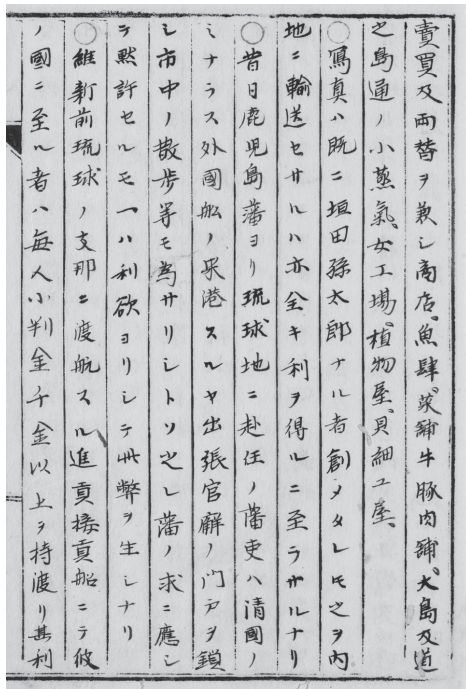
- (32) ここで広報しているのは「〔軍隊の〕演習情況写真」で、25枚を1組とし、プラチナプリントは6圓、光沢プリントは4圓で販売している（プリントのサイズは不明）。1899年の山城写真館（11月）の四つ切りの撮影料は5圓（焼き付けは一枚50銭）、八つ切りは2圓50銭（焼き付けは30銭）であり、岩満写真場（7月）は八つ切り3枚が1圓80銭である。山城写真館は開業当時（1899年6月）四つ切りの料金が3圓30銭であったが、数ヶ月後に料金を引き上げたことからその営業が盛んであったことが推測できる。
- (33) 沖縄県写真協会、前掲書、11頁。
- (34) 1908年9月15日の「琉球新報」には、「琉球新報」の創刊15周年を祝賀する写真師又吉昌法（又吉写真館）と久志眞美館の広告が載せられている。特に又吉は写真を載せ、大きな紙面を割り当てている。これは、写真館の地域社会での位置づけと、近代的な大衆媒体である新聞との関係を表す一例として考えられる。
- (35) 1920年代から、様々な分野の専門写真家が登場し、その立場を固めた。その時期を経て、写真伝来期における「全ての写真分野の専門家」であった写真師の仕事が、今日における仕事の範囲に狭まり、「写真館主」または「記念写真の専門家」になった。1935年頃はその傾向が完全に固まった時期である。日本写真史のなかでも1920年代以後の時期においては、写真師への言及が少なくなっていく。（写真師であると同時に芸術写真家などとして活動していたごく一部の人物だけが言及されている。）
- (36) 例として、画像制作における自由な考え方をもちアマチュアや他の分野の写真家たちと自らを厳しく分類しないという事実が認められる。すなわち、写真師・写真家・趣味写真家などで分けず、全てを「フォトグラファー」として横断的に考える傾向が強い。また、他の分野の写真スタイルを自らの分野に積極的に用いることも沖縄の写真師が持つ特色である。
- (37) 沖縄写真協会、前掲書、46頁。
- (38) 1944年10月10日に南西諸島の広い範囲でアメリカ海軍機動部隊が行った大規模な空襲。
- (39) 沖縄だけでなく、九州などでも米軍基地内と地域住民の経済力の差は激しかった。黒岩比佐子『音のない記憶：ろうあ天才写真家井上孝治の生涯』文藝春秋、1999年、58頁。
- (40) 「キャンプ・クイ」の「クイ」は、沖縄県中頭郡北谷町「桑江（くえ）」を意味する。
- (41) 他にも1947年にライカム（RY-COM、沖縄市・北谷町・北中城村の間）で開業した「イバネスフォトフィニシング（「ライカム写真部」とも呼ばれた）」がある。フィリピン人のイバネスとカルビンが設立したこの写真館には約45人の従業員が働いていた。
- (42) 写真だけでなく、16mm映画カメラで、沖縄の風景や文化などを記録した（現在、主に1950~60年代のものが公開されている）。<https://www.youtube.com/channel/UCBfcQiWwKl-khzTBYzw-UxA>（2019年9月末に確認）を参照。
- (43) 写真師たちは地域の写真家・趣味写真家などとの交流を続け、1981年に「沖縄県写真協会」が結成された。初代会長に比嘉康雄（写真家）、2代目会長に平良孝七（写真家）、3代目の会長に屋良勝彦氏（写真師、広告写真家）を経て、2019年現在、東邦定氏（写真師、名護市のスタジオエース）が7代目の会長である。結成当時から写真師たち重要な役割を果たしてきた。随時、写真師や地域の写真家、写真愛好家たちが一緒に展覧会などの活動を行っており、毎年「全琉秀作写真選抜展（2019年に第30回を迎える）」を開催している。
- (44) 沖縄には写真館組合とともに、地域の写真師たちが中心になり、写真家、趣味写真家などを含む団体が活発に活動を行ってきた。沖縄写真協会はそのなかの一つである。
- (45) 筆者が以前の研究（李京彦『日本の地域社会における写真館文化についての研究：大阪・兵庫

地域の事例を中心として』大阪芸術大学大学院芸術研究科博士学位論文、2017年）でフィールドワークを行った兵庫県加古川市の「アケミ写真館（1938年開業、博士学位論文95頁を参照。）」の場合、陸軍施設であった加古川飛行場の建設に伴い、軍関係者が、静岡県浜松の千歳飛行場の写真撮影を受け持っていた「アケミ写真館」に支店の開業を促し、暖簾分けの形態で開業し、加古川飛行場の写真撮影を担当した。「内部の写真」は保安が厳しく、その仕事を受け持つには人脈が必要である場合が多かったため、沖縄の写真館のなかにもこのように開業した写真館が存在した可能性がある。今日でも自衛隊関連写真を撮影する写真館は、長い間その業務を行ってきた写真館だけが担当している。

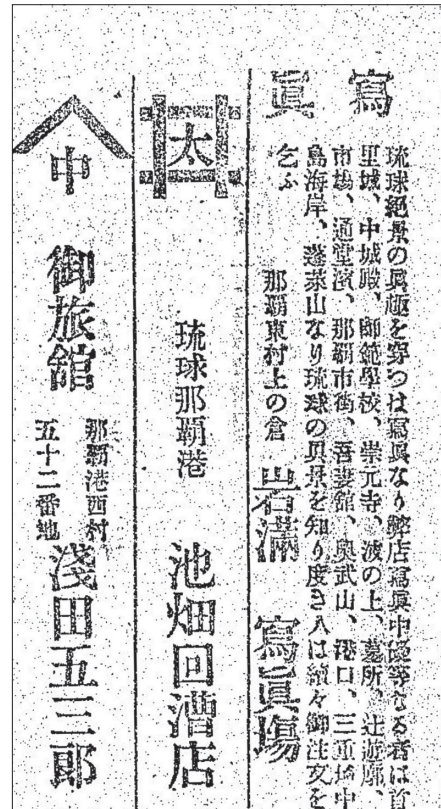
- (46) 日本本土から沖縄へ進出していた写真師を含む。
- (47) その例として、1980年代まで存在していた「ハニー写真」があった。これは米軍部隊近隣の繁華街の写真館で活発に撮影された、米軍兵士と現地の女性（恋人・愛人など）との記念写真であった。
- (48) 1943年に日本の守備軍が沖縄に集結したときは、兵士たちの肖像・個人的な記念写真など、外部の写真の撮影が急激に増え、地域社会の多くの写真館が好況を迎えた。
- (49) セルジュ・ティスロン『明るい部屋の謎：写真と無意識』青山勝訳、人文書院、2001年、128頁（Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*, Les Belles Lettres/Archimbaud, Paris, 1996）。また、ティスロンは写真が持つ一つの特徴について「『写真は』一人の人間が見ることのできる時間的な限界を超えてしまっている」し、「思考の作業を助けることができる」と説明した（同上、19頁）。
- (50) ここで筆者が述べている軍人の写真の範囲は、軍服を着用しているか、写真の中の人物が軍人であるという情報が与えられている（見れば、または考えれば分かる）写真である。
- (51) 軍人の写真だけでなく、家族写真の場合も「家族という社会的モデル」の構築に参加することだと考えられる。李京彦「家族儀礼と日本の写真館についての研究 戦後日本の家族モデルの形成を中心として」日本写真芸術学会『日本写真芸術学会誌』Vol.26-2、2017年、5~18頁を参照。
- (52) 特性として、多色印刷が難しい、印刷速度が遅い、印刷板面が弱く500部以上の印刷には適していない、制作費が安い、網点を持たないということがある。500部以上の印刷がほとんどない白黒の卒業アルバムを安く制作するには適している印刷法であった。
- (53) 卒業アルバム写真の場合、一つの学校を担当すると数年間固定収入源が確保でき、学校の立場でも途中で業者を替えることが難しかったため、各地域の写真館においてもっとも重要な仕事のなかの一つであった。
- (54) 彼らは日本本土に業界関連人脈を持っていたため、彼らが写真館を経営することになってから交流がより活発になった。
- (55) そのような過剰投資は、日本本土で大きな規模の企業型写真館が盛んであったことが少なからぬ影響を与えたと思われる。すなわち、日本本土の営業方式が沖縄に伝わったと考えられる。日本本土ではそうした企業型写真館がバブル崩壊のとき倒産する場合も多かった。
- (56) 筆者が定番と述べている背景には、すでに「結婚写真」「卒業写真」「お見合い写真」などのように商品名が一般化していたことや、営業・広報方式、制作のシステム化（美容・衣装などの関連領域との連携、結婚式場・飲食店などの他業種との連携など）がある。
- (57) 終戦直後からベビーブームにより誕生百日の写真は存在していたが、日本本土との交流後は、「記念写真」より「儀式的行為」の傾向が強くなった。すなわち、誕生百日祝いを記念して撮影する写真であったのが、むしろそれを視覚的に守り、強化する役割をするようになった。ただ、1950年代までは経済事情で晴れ着が珍しく、裸で撮影したという説もある。

- (58) 日本本土での「百日祝い（ももかいわい）・お食い初め」と似ている。
- (59) 沖縄と日本本土の写真師団体の活発な交流がはじまった時期でもある。
- (60) 沖縄の写真師たちにインタビューすると「80年代から沖縄PGCが13歳の成人式写真を盛り上げた」ということだ。沖縄PGC（パイオニア・グリーン・サークル）は1980年に設立された。沖縄県営業写真家協会『沖縄写真業界史Ⅱ』117頁の、漢那朝博「おかげさまでPGCも十三祝い」で、PGCが「販売促進研究会」「商業写真研究会」の活動を行っていたことが確認できる。十三祝いはそのような活動の成功事例と考えられる。
- (61) 単純に半分程度のカップルが前撮り写真を撮るとしても、美容院の結婚関連の仕事が1.5倍になる。
- (62) このように美容室と協力して営業をするフリーランス写真師の場合、スタジオを持たず、自然環境を利用し撮影を行う場合もある。
- (63) このような影響で、沖縄の美容専門学校には写真コースが含まれている場合がある。
- (64) 現在までもOTVの取材や広い領域の写真関連業務を行っている。特に、DPEはその仕事を取り扱う写真館や現像所が少なくなるにつれ、より活発に行われている。
- (65) 沖縄では、20~30人程度の「スタジオ集合写真（記念写真）」が多く撮影される。それはスタジオの規模が小さい写真館では取り扱いにくい仕事である。
- (66) 日本本土の場合も同様であり、スタジオや事務室を持たず、電話番号と名刺だけで営業を行う場合もある。
- (67) モデルが実物より美しく、自然な表情で撮られている写真。それを導き出すのは写真師の一つの力量でもある。
- (68) ここでは、いくつかのホテルなどに写真室を持ち、美容・衣装などの関連分野の仕事も吸収した大型写真館の一つの形態を示す言葉として用いる。

図版



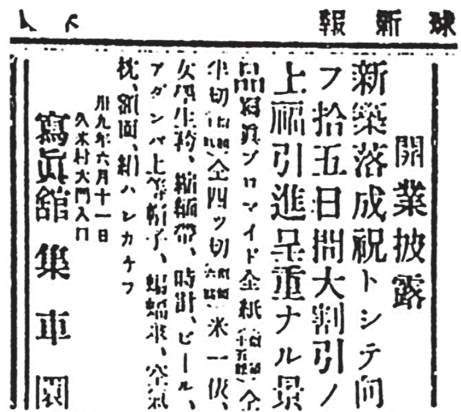
〈図1〉 河原田盛春『琉球紀行』発行年不明
(河原田盛春は1875年に琉球に行った経験がある)



〈図2〉 奥島憲順『袖珍沖繩旅行案内』1895年



〈図3〉 春口仲朝が鹿兒島で経営した集車園の台紙(左)、「琉球新報(1906年6月14日)」に乗せられた開業広告(右)。左は『写真館のあゆみ』所収。



[illegible]

廣 告

世間ニ告白ス

陳軍加用などと名を馳せ所頂上者類一たる宮具師者村某の世間にて播磨が先生など云ひ願ふもの之有之由にて羨へ是れ余無寶の液直を模倣して播磨の名譽上譽名に付き爲念茲に告ぐ

御一讀願ヒマス

彼吉村某は固より播磨が知人なり後が吾親製々日訪問し頗る懇々來遊し種々隙の末播磨が所出を聞かば同門を以て立掛け御同門を以て宜く願ひます云々とて立掛けたる耳而も播磨に其門問の否や否に未だ信用する能はず目下東京なる余の師に許へ照會中ニ候

十一月 寫真師 山城正擇

寫眞開業之御披露

小生今般當地に旅行仕一時左所の處にて開業す
就ては開業當日より二大朝刊し以て撮影す

營業
ビテライフ各種寫眞
チナライフ 夜間撮影法 各種映寫機
寫眞は總て鮮明美々時用にとり撮影す

夜間撮影は最も趣味ある者にて宴會席場等の
景況を以て寫さば是れ又興味あるものを得る而
已ならず伊の抱念し希望すべし最妙ならん

光澤寫眞 渡し 四十貳錢

○單人家族學生諸君は特に割引す

○家族諸御影は一回數次引出撮影す

那斯那西印中西院前

寫眞師 吉村貞出張所

寫眞料改正廣告

本館茲因四方諸君之御引立を蒙り日に盛大に赴候處今般清君の御登頭に酬ひ爲め之通寫眞料改正致候間額々御來寫あらん事を偏に奉希候也

○本年入替の徴兵官爲奉希候及其家族に限り御來寫之節之左に之より特別引可仕候也○六引及四引切大形君様の義は御來寫之節幾重にも御引可仕候

改 正 定 價 表

上の倉 岩 浦 寫 眞 館

種 類	改 正 定 價 額	要
小形一組三枚	四拾錢	何人までも
中形一組三枚	四拾錢	同上
八ヶ切全	壹圓八拾錢	同上

各會費ハ御招待ノ段大宛電報ニ未有候様ニ爲前取
 引ノ煩雜難儀御物附以索不荷等ニ思召ノ其趣ヲ呈
 シ一般同業者ニ於テモ不許打撃ヲ蒙リ今日迄酒ヲ
 現狀ヲ維持シテハ極端酌量減額諸般入振九ノ沈
 没ニ可成料ノ格減ヲ情ヘ一揮ノ所ノ數額ニ是處
 致シ候間ハ到底從來ノ價格ノ以テ諸君ニ應ズル
 コト難ザル次第ト相成候故未敢ナク同業者一同協
 議ノ上今令約訂割ノ前ト斷行仕候間此段後貴校事
 但し舊正月元旦ヨリ七日間ハ先年
 ノ例ニ依リ割引ノ事ニ協應仕リ從來ノ價格ヲ以
 テ優惠致候間此打機ヲ鑑メズ御尤先ノ取組候

大正五年二月一日

(順 は ろ い)

眞志眞美館	眞志喜眞館	アサヒ喜眞館	宮城喜眞館	久野喜眞館
-------	-------	--------	-------	-------

〈図8〉 1916年2月5日、「琉球新報」に載せられた写真料金引き上げ広告。6つの写真館（第3次写真同盟）の名前で出されている。



〔図9〕 内田九一が販売していた俳優（初代市川左団次）の写真（名刺判に近いサイズ）。1860年代末から1870年代に撮影されたと思われる。松岡弘親所蔵。

演習情況寫眞

大中小
軍隊上陸、演習終了也

新形二十五枚一組

白金 全二枚
二銀 金六圓 全三十枚
一銀 充庫 金四圓 全一十枚
一組 充庫 金四圓 全一十枚

四段演習式充庫大板一枚 白金五十枚
右ハ特ニ司令部ノ御用金ニ依リ軍隊ノ
隨行レテ撮影シタルモノ、各學校御遊幸
ノ時御參幸品、レテ價格ノ特別對策
費ノ居リ、然レども不續ニ御買求ノノ御
上儀

ハタキニテ御注文被下候ヘ、引付郵
便ニテ送附仕候

郵局上之倉石門

久志眞美館

電話三三五

〈図10〉 1914年1月25日、「琉球新報」に載せられた写真料金引き上げ広告。6つの写真館（第3次写真同盟）の名前で出されている。



〈図11〉 1942年に撮影された首里赤田の大日本婦人会。
『写真集沖縄戦』所収。



〈図12〉 沖縄県立第二中学校(左)、第三中学校(右)で撮影された写真。(1940年代)
『写真集沖縄戦』所収。



〈図13〉 1945年4月、村の破壊された写真館で写真を撮るポーズを取っている米軍兵。
沖縄県公文書館所蔵。



〈図 14〉 沖縄の誕生百日記念写真。高野生優（フォトアート・タカノ）撮影。

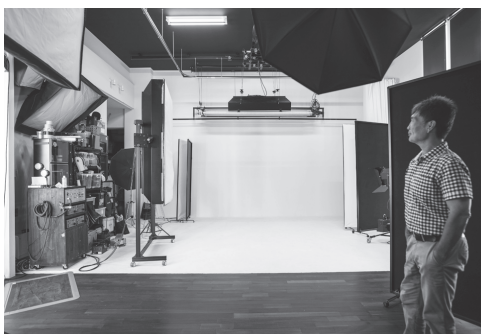


〈図 15〉 〈図 15〉 沖縄県那覇市の写真館であるフォトアート・タカノの1代目高野生優氏が撮影した広告写真(左)、建築写真(中)、インタビュー写真(右)。フォトアート・タカノは、バブル崩壊後、広告写真の依頼が増え、むしろ安定的経営が可能であった。また、その時代から、雑誌やインタビュー写真・建築写真などの撮影を活発に行い、現在までも主要業務になっている。高野生優（フォトアート・タカノ）撮影。



〈図 16〉 現在までも沖縄テレビの沖縄北部取材を担当している沖縄県名護市のスタジオエース。写真の人物は4代目の東邦定氏。筆者撮影。

沖縄の営業写真館の歴史とその「写真館文化」について



〈図17〉 沖縄県沖縄市のアトリエ・アングルのスタジオ(左)と写真館内の美容室(右)。
スタジオ集合写真のため、スタジオが広く、多い人数のメイクなどができる美容室を備えている。左の写真の人物は2代目の稲嶺盛明氏。筆者撮影。



〈図18〉 成人式アルバム。高野生優(フォトアート・タカノ)撮影。

お子様と一緒に結婚式、結婚○周年の記念に…

写真だけの結婚式

オールインパック
キャンペーン中につき

38,850円

撮影料/6切プリント2枚(2面台紙付)
洋装衣装代、着付(女性：ウェディングドレス11号フリー
男性：シルバー・ブラックタキシード(Lサイズ))
※和装はご相談ください、プロによるヘアメイクあり。
※お子様がいらっしゃる方はお子様の洋装衣装も無料!

〈図19〉 「代替儀式」としての写真館の商品の例。
兵庫県加西市の栄光社の広告。

Photo Wedding Studio ACE

フォトウェディング 料金表

PHOTO WEDDING

www.photo-ace.com

名 栗 本 店 Tel: 0988-55-7122
ブラザハウス店 Tel: 098-977-0752

〈図20〉 「代替儀式」としての特徴を持つ同時に「観光写真」としての特性も持っている商品の例。
沖縄県名護市のスタジオエースの広告。

日本楽器製造の電気楽器「マグナオルガン」の理想と現実 —楽音合成のメカニズム—

藤 野 純 也

The Development of “Magna Organ” and Its Mechanism for Sound Synthesis: The Earliest Electric Musical Instrument of YAMAHA

FUJINO Junya

はじめに

本稿は、日本楽器製造（現在のヤマハ）が1935年に発表した「マグナオルガン」という名の電気楽器⁽¹⁾のメカニズムを、特許明細書などの一次資料に基づいて明らかにすることを目的とする。

マグナオルガンに関しては、日本楽器製造による最初の電気楽器としてこれまでもしばしば言及されてきた。たとえば、赤井励はオルガン製作者の川上謙治への聞き取りに基づいて次のように記している。

日本楽器製造ではマグナオルガンというリードの振動を利用した電子楽器を昭和十年ごろに開発したが、数台の試作に終わった。しかもこの楽器はある演奏会のときに故障してしまい、困り抜いた技師がリードオルガンにマイクロフォンを仕込んで音を流して、かろうじてごまかしたが聴衆は誰も気づかず、盛んに拍手していた、という珍談も残っている（川上謙治氏談）。マイクロフォンのノイズもひどかったというが、当時の聴衆はラジオの雑音に慣れていたので平気だったらしい。（赤井1995:99）

赤井の報告には当時の聴衆の反応や、実演を巡るエピソード等、興味深い記述が含まれているものの、伝聞の域を出ていないため、その信頼性に疑問がある点は否めない。具体的に言えば、トラブルが生じた時に「リードオルガンにマイクロフォンを仕込んで音を流し

て、かろうじてごまかした」と赤井は記しているが、後で述べるように、マグナオルガンはもともとリードオルガンのリードの発音をマイクロフォンで集音・増幅してスピーカーを鳴らす楽器として設計されているため、証言との間に矛盾が生じている⁽²⁾。また、そのメカニズムに関する具体的な記述も皆無である。

このように、「マグナオルガン」に関しては、その名が知られている一方で実態が不明であるという状況が長く続いていたが、2012年に『ヤマハ草創譜—洋楽事始から昭和中期までの70年余をふりかえる』（三浦2012）が出版されたことで、マグナオルガンがどのような楽器であったのかを断片的ながら知ることができるようになった。

マグナオルガンはコンソール（振動弁、マイクロフォン、アンプリファイアーを内蔵）、送風装置、ラウドスピーカー等で構成された電気楽器で、振動弁の振動を電氣的にピックアップして増幅するとともに音質をさまざまに変えることができ、比較的小規模なパイプオルガンと同一の効果を有する音色と音量とをもたらす楽器界の一大新機軸といえるものだった。（三浦2012:120）

この解説文は、後に述べる『山葉の繁り』あるいは『新電気楽器マグナオルガンのご紹介』を典拠にしていると思われる。三浦の記述からは、マグナオルガンがリードオルガンをベースにして、その音響をマイクロフォンを用いて増幅できるように改良した楽器であったことがわかる。しかし、日本楽器製造の技術者はどのようにしてマグナオルガンの「音質をさまざまに変え」て「パイプオルガンと同一の効果を有する音色」を得ようとしていたのだろうか。その楽音合成のメカニズムに関しては未だ明らかにされていない。

そこで本研究は、日本楽器製造が戦前に出願した特許の明細書の調査を行なった。その結果、日本楽器製造はマグナオルガンの開発の過程で、通倍回路を用いて多彩な音色を生み出す方式や、特性の異なる複数の発音体・マイクロフォン・スピーカーを組み合わせる音響を合成する方式を考案していたことが明らかになった。

なお本稿は筆者が2017年に大阪芸術大学に提出した学位論文（藤野2017）の第8章を追調査の結果を踏まえて再構成したものである。

1 一次資料

1.1 日本楽器製造発行物

本研究の実施に際し、ヤマハ株式会社が戦前に発行した3冊の冊子の画像データの提供を同社から受けた。その概要を以下に記す。

『新電気楽器マグナオルガンのご紹介』（図 1）

『新電気楽器マグナオルガンのご紹介』（以下『…ご紹介』と略記）と表題の付された 12 ページの冊子には、マグナオルガンの機能や特徴が記されている。奥付に日付の記載がないため、発行年は不明であるが、マグナオルガンが発表された 1935 年ごろに発行・配布されたものと考えるのが妥当であろう。ヤマハから提供を受けた本資料のスキャン画像には、表紙に帯のようなものが挟み込まれていることが確認でき（図 1）、次のように記されている。

- ・ 本日の式典に伴奏楽器として使用致しましたのは此の「マグナオルガン」であります。
- ・ 我国に発明された電気楽器は之を以て嚆矢と致します。

（ヤマハ株式会社提供資料『新電気楽器マグナオルガンのご紹介』のデジタルデータに確認される帯のテキストから引用）（図 1）

「本日の式典」がどのような催しで、いつ、どこで行われたものなのかは現段階では特定されていない。マグナオルガンが演奏会で使用された記録は二件残っており、一つが 1935 年 10 月 18 日に東京会館で行われた「マグナオルガン披露演奏会」もう一つが同年 12 月 10 日に日比谷公会堂で行われた「サーンサース百年祭」である。帯の付せられた『…ご紹介』はそのような場で、マグナオルガンの新規性のアピールと周知を目的に来場者に配布されたものと推定される。

『山葉オルガン』（1938）（図 2, 4, 5）

『山葉オルガン』は 1938 年発行の日本楽器製造の製品カタログである。その紙面には「山葉オルガン」「山葉純正調オルガン」「山葉ペダルオルガン」「山葉パイプオルガン」と並んでマグナオルガンが製品として記載されている。

『山葉の祭り』（1936）（図 3）

『山葉の祭り』は日本楽器製造の創業 50 周年を記念して 1936 年に発行された社史である。本資料にはマグナオルガンの紹介ページが含まれる他、当時の日本楽器製造の研究所に「電気楽器研究室」が設置されていたことが記されている。「電気楽器研究室」については後述する。

1.2 特許明細書（図 7, 8）

日本楽器製造が戦前に出願した電気・電子楽器に関連する特許・実用新案の明細書の収集

にさいし、特許庁内の独立行政法人工業所有権情報・研修館が管理するオンライン・データベース「特許情報プラットフォーム J-PlatPat」⁽³⁾を用いた。その結果、マグナオルガンに関連する特許 3 件を含む、合計 11 件の特許・実用新案の明細書が収集された（表 1）。この中にはオンドマルトノの日本における特許も含まれていることから、当時の日本楽器製造がエレクトロニクスを応用した楽器を楽器製造業への導入を視野に入れていたことを示唆する貴重な資料であると言える。

表 1：日本楽器製造が出願した電気楽器に関連する戦前特許・実用新案

出願日	題目	発明者（考案者）	特許権者（出願人）	出願種別	番号	発明の内容
1931.3.18	電気楽器	モーリス、ルイス、ユージン、マルテノー	日本楽器製造株式会社	特許	92753	オンドマルトノ（左右に動く鍵盤）
1931.3.18	電気楽器ノ改良	モーリス、ルイス、ユージン、マルテノー	日本楽器製造株式会社	特許	96404	オンドマルトノ（リボン）
1931.3.18	電気楽器	モーリス、ルイス、ユージン、マルテノー	日本楽器製造株式会社	特許	96512	オンドマルトノ（リボン）
1931.3.20	電気楽器	モーリス、ルイス、ユージン、マルテノー	日本楽器製造株式会社	特許	93143	オンドマルトノ（音高制御回路）
1933.6.13	電気楽器	山内新兵衛	日本楽器製造株式会社	昭和 9 年実用新案出願公告	4769	ミキシング回路
1933.6.13	楽器ノ電氣的拡大装置	山内新兵衛	日本楽器製造株式会社	昭和 9 年実用新案出願公告	3945	ピアノ用ピックアップ
1933.7.21	光線式電気楽器	山内新兵衛	日本楽器製造株式会社	特許	105824	光電管式電気オルガン
1934.3.15	電気楽器	山下精一	日本楽器製造株式会社	特許	108664	マグナオルガン
1934.3.23	電気楽器	山下精一	日本楽器製造株式会社	特許	107969	電磁式共鳴装置
1934.5.9	電気楽器	山下精一	日本楽器製造株式会社	特許	110068	マグナオルガン
1934.10.1	電気楽器	山下精一	日本楽器製造株式会社	特許	111216	マグナオルガン

2 日本楽器製造の「電気楽器研究室」

マグナオルガンを開発したのは、当時、日本楽器製造社内に設置されていた「電気楽器研究室」である（三浦 2012:120）。同研究室は『山葉の繁り』において、日本楽器製造が 1930 年に設置した「音響研究室」の一部門として扱われており、部屋の一角でマグナオルガンと思われる楽器を調整する三名の男性の姿を確認することができる（図 3）。

音響研究室には、音の波形をフィルムに記録する装置や自動打鍵装置などが備えられ、それらの測定器を用いてピアノのアクション感度試験やオルガンの音色比較試験、言い換えれば鍵盤楽器のメカニズムに関する研究が行われていた⁽⁴⁾。

この時期は丁度、テルミンやオンドマルトノ等の非鍵盤タイプの単音電子楽器が欧米で話題を呼んでいた時期に該当する。（表 1）に示したように、日本楽器製造はオンドマルトノに関する 4 件の特許を取得しており⁽⁵⁾、その存在は「電気技術を応用した新楽器の誕生」という世界の動向に、日本楽器製造が敏感に反応していたことを示唆している。

しかし、この時期の日本楽器製造が出願した電気・電子楽器に関連する特許・実用新案（表 1）の内容を詳細に検討すると、オンドマルトノのような、電子楽器独自の演奏インターフェイスを持つ楽器の特許出願は他になく、その大半は特許第 105824 号の光電管式電気オルガン、昭和 9 年実用新案出願広告第 3945 号の電気ピアノなど、鍵盤装置を演奏インターフェイスとして持つ楽器や、その付随装置に関するものであることがわかる。

このことから、電気楽器研究室が行っていた研究は、オンドマルトノのような電子・電気楽器独自の方向性を模索するものというよりは、それまで日本楽器製造が培ってきたピア

ノやオルガンなどのヴァリエーションとして、鍵盤楽器にエレクトロニクスを取り入れるためのものであったと筆者は考えている。

3 マグナオルガンの仕様

すでに述べたように、マグナオルガンは1938年に日本楽器製造が発行したオルガンのカタログに掲載されている（図2）。また、奥付ページに添えられた「営業品目」（図4）の欄や巻末の「正価表」（図5）にマグナオルガンの名がみられることから、対外的には「商品」として扱われていたと考えられる。

もちろん、赤井が「数台の試作に終わった（赤井1995:99）」と記しているように、実際には一台も販売されなかったという可能性は考えうる事象であり、当時の帳簿等の一次資料が発見されていない以上マグナオルガンの出荷の有無を立証することは困難であろう。しかし、当時のカタログにマグナオルガンの仕様がある程度具体的に記されていることから（図2）、注文があれば製造・販売できる状態にあったと思われる。

そこで、まず本節でカタログや『…ご紹介』に基づいて「製品」としてのマグナオルガンの仕様を概観した後、次節で特許明細書に基づいて、カタログや『ご紹介』に記されている仕様をどのようなメカニズムで実現しようとしていたのか、具体的に検討することにして

3.1 16のストップ

カタログのうち、とりわけ目を引くのが「16個ストップ付」と記される仕様である（図2）。パイプオルガンやリード・オルガンの場合、ストップには引き出し式の音栓が用いられるのが通例であるが、マグナオルガンの場合、音栓の代わりにトグルスイッチが筐体に取り付けられており、演奏者から見て右側に6個（高音部）、中央に3個（全通機）、左に7個（低音部）並んでいることが写真から確認される（図6）。各ストップの名称を（表2）に示す。

これらのストップの役割に関して『…ご紹介』は「弊社の所有する特

表2：マグナオルガンのストップ
（1938『山葉オルガン』日本楽器製造株式会社，（図2））

- 低音部
 - コルネットエコー（二尺律）
 - エオリアンハーブ（二尺律）
 - ヴィオラドルチェ（四尺律）
 - タルシアナ（八尺律）
 - ダイアパーソン（八尺律）
 - プールドン（十六尺律）
 - 予備ストップ
- 高音部
 - フリュート（四尺律）
 - オーボー（八尺律）
 - メロディア（八尺律）
 - ヴォックスセレステ（八尺律）
 - セリシヨナル（八尺律）
 - クラリネット（十六尺律）
- 全通機
 - エコー
 - トレモロ
 - スイッチ

許第 108664 号、第 110068 号、第 111216 号によって保護せらる、独特なる方法に基づいて… (略) …簡単な電気装置によって容易に基音及び倍音を合成して自由にパイプなしでパイプの音を出したり、弦なしで弦の音をだしたり希望の音色を表現することが」でき⁽⁶⁾、「ストップはパイプ・オルガンと全然同じでストップを下げれば、ストップに明記された音」が出る⁽⁷⁾と説明している。

プリセットキーボードの発想

楽音を得るために「基音及び倍音を合成⁽⁸⁾」するメカニズムに関する詳細な記述は次の節に譲るとして、ここではまず、あらかじめメーカー側が用意した音色を演奏者が選択するプリセット方式がマグナオルガンに採用されている点に注目する。筆者は既発表の論文で日本の電子楽器が明治期から続く「オルガン文化」の影響下にあることを論じているが(藤野 2018)、本稿では音色の「プリセット」という発想に、ストップを引けば(押せば)、その名称に応じた音色を鳴らすことができるオルガンの影響が色濃く見られることを指摘したい。

「プリセットキーボード」の発想は、戦後にヤマハが開発したエレクトーンはもちろん、同社が「最初のシンセサイザー」として 1974 年に発表した SY-1、ローランドが 1973 年に発表した SH-1000 から、現在の日本の電子キーボードまで当たり前に見られる一方、欧米のシンセサイザーの発達史に目を向けると「プリセット方式」の楽器はそれほど多くない。この事実は欧米の鍵盤付きシンセサイザーが「楽音合成装置に鍵盤がついたもの」であるのに対し、日本の鍵盤付きシンセサイザーは「電子オルガンに楽音合成機能がついたもの」であることを示唆している。

『…ご紹介』の「ストップはパイプ・オルガンと全然同じでストップを下げれば、ストップに明記された音」が出る⁽⁹⁾という記述は「プリセットキーボード」の発想のルーツがオルガンにあることを示すものであり、そのような「オルガン文化」が、日本の最初の電気楽器「商品」から、70 年代に発表された最初の国産シンセサイザー、そして現在の日本のシンセサイザーに至るまで、一貫してプリセットキーボードの発想が見られるという状況の背景になっているのである。

4 マグナオルガンのメカニズム

本節では「基音及び倍音を合成して… (略) …希望の音色を表現する⁽¹⁰⁾」マグナオルガンのメカニズムに関して、一次資料に基づいて具体的に記述する。

日本楽器製造が出願した電気・電子楽器に関連する戦前特許・実用新案(表 1)のうち、マグナオルガンに関する特許は、1934 年 3 月 15 日(第 108664 号)、同年 5 月 9 日(第

110068号)、同年10月1日(第111216号)の、計3回に分けて出願されている。

4.1 特許第108664号(1934年3月15日出願)

題目 電気楽器

発明者 山下精一

特許権者 日本楽器製造株式会社

出願日 1934年3月15日

当該明細書には「特許請求の範囲」として次の三点が列記されている。

- 1.「適当なる機械的振動体例えば発音「リード」と「マイクロフォン」とを原音の演奏室への漏洩を阻止すべく構成せる音響的絶縁密閉室内に配置」⁽¹¹⁾
- 2.「『ペダル』又は鍵盤に加うる圧力に依る音量制御及び前期『リード』群の制御を全て演奏室に設置せる『コンソール』により行う」⁽¹²⁾
- 3.「『マイクロフォン』電流の増幅回路の一部に適當の周波数変換機を接続して原動電流及之と適當倍率関係に変換せる振動電流に依る楽音を前記密閉室外に於て同時に発音」⁽¹³⁾

1.はマイクロフォンを用いた楽音の増幅の効率化に関するもので、リードとマイクロフォンをエンクロージャ内に収め、電磁石と電気鍵盤を用いてリードの発音を遠隔操作することでハウリングを防止するとともにリードの「生音」が漏れ聞こえないようにするものである。

2.は音量を制御するインターフェイスに関するもので、鍵盤の下に圧力で抵抗値が変化する抵抗体を仕込むことで、「容易に『トレモロ』を奏し得」⁽¹⁴⁾る、今でいうアフタータッチの考え方に近いものである。

いずれも楽音の増幅や音量のコントロールに関する内容であり、種々の工夫はなされているものの、『オルガン』の音を…(略)…拡大して…(略)…大音量を出す試みは度々行われ…(略)…と特許明細書に記されているように、楽器音を電氣的に増幅する試みそのものに新規性は認められない。そこで本稿では楽音の生成に直接関わる3.に注目し、以下で詳しく検討する。

通倍回路を用いた音色の加算合成

電氣的な楽器は例外なく「可聴周波数の交流信号の発生」と「増幅」というプロセスを経て、その信号をスピーカーに与えることで楽音を生成する。場合によっては「信号を加工」する処理が間で行われることもある。マグナオルガンの場合、オルガンのリード音を集音するマイクロフォンが交流信号の発生装置として用いられており、当該特許の明細書に添付さ

れた図面では、“4”の番号が振られている（図7）。

マイクロフォンの信号はアンプ（5）と電送ケーブル（8）を介して、「音色変換器」（12）に入力される。当該特許の明細書において「音色変換器」は「高周波の種類大〔き〕さ及び割合を⁽¹⁵⁾」変化させるものとして説明されていることから、一定の周波数より高い振動数の信号をカットするローパスフィルターに準じた回路だと考えられる。

「音色変換装置」＝ローパスフィルター（12）⁽¹⁶⁾の後段は二手に分岐され、片方はアンプ（13）を介してその信号は2台のスピーカー（14, 15）に入力される。他方は、一度通倍回路⁽¹⁷⁾群（16）とアンプ（37）を経由してから、別のスピーカー（17, 18）に入力される。

上述の楽音生成プロセスのうち、とりわけ特徴的なのは「『マイクロフォン』電流の増幅回路の一部に適當の周波数変換機を接続して原振動電流及之と適當倍率關係に変換せる振動電流に依る楽音を前記密閉室外に於て同時に発音せしむ⁽¹⁸⁾」と明細書に記された箇所である。ローパスフィルター（12）の後段に接続された通倍回路群（16）の役割は、特許明細書において次のように説明されている。

本發明裝置に於いては…（略）…一個の音色合成裝置を有す〔。〕此裝置は「フレクエンシーダブラー」及び「フレクエンシートリプラー」を巧みに利用し…（略）…源電流の周波数の二倍三倍四倍六倍八倍等の周波数を有する電流を發生せしめこれ等の適當量を原電流と同時に再生せしむる事に依り有効に音色の合成をなし得る如くす（特許第108664号『電気楽器』p.106 1934年3月15日出願）

「フレクエンシーダブラー」「フレクエンシートリプラー」とは2倍通倍回路と3倍通倍回路、すなわち入力された交流信号の周波数を2倍、3倍に変換して出力する回路のことで、複数の通倍回路がマグナオルガンの内部で（図8）のように接続される。

通倍回路群の前段のローパスフィルター（12）の出力は3方向に分岐され、一方はそのままアンプ（13）を介してスピーカー（14, 15）に送られる。

2倍通倍回路は直列に3つ接続されたものが一組に（通倍回路群A）、3倍通倍回路は直列に2つ接続されたものが一組に（通倍回路群B）になっており、ローパスフィルター（12）の出力が通倍回路群A, Bそれぞれの初段に入力される⁽¹⁹⁾。

また、通倍回路群Bの初段の出力は、独立した2倍通倍器へと分岐される。その結果、マイクロフォンが出力する交流の振動数の2, 3, 4, 6, 8, 9倍の振動数を持つ信号を各通倍回路の出力から得ることができる

ローパスフィルターから出力される信号を基音として捉えた場合、通倍回路の格段から出力される信号は、5倍音と7倍音を除く2倍音から9倍音の部分音に該当する。つまり、当該特許では、通倍回路を用いて得た種々の部分音を組み合わせることで楽音を得る加算

合成方式が楽音生成の方法として述べられているのである。しかし、株式会社コルグの三枝文夫は技師の立場からこの方法は「どう考えても実用的じゃない⁽²⁰⁾」と筆者の実施したインタビューにおいて指摘している。

それは、単一のマイクロフォンの出力を通倍回路に接続した場合、フィルターを介したとしても和音の演奏時にはその音響は「聴けたものでないほど濁」ってしまい、当該特許で述べられているような効果を理想的な状態で得るには、リードと同じ数のマイクロフォンを用いる必要があるが、その場合「当時の技術では真空管を数100本、また1000個を超えるトランスが必要」になってしまうからだという⁽²¹⁾。

三枝はこの件に関し「特許は出したけれどもうまくいかないの、あるいは現実的ではないので実際は違う方法で作ったのが実情ではないでしょうか。これはよくある話です。たいていの特許は製品化できなかった（しなかった）場合のほうがはるかに多いです」⁽²²⁾とその見解を示している。もちろん、マグナオルガンが「製品」としてカタログに掲載されている以上、理想通りの形ではないにせよマグナオルガンは何らかの形で「完成」していたと思われるが、楽器が現存していない以上、実際に完成した楽器がどのようなメカニズムを有していたのかということに関しては資料から推測する他ない。そこで特許資料に加え、マグナオルガンが出品された特許局主催の展覧会の記録を検討することにする。

第三回特許局発明展覧会

マグナオルガンが演奏会で使用された記録は二件あり、1935年10月18日にマグナオルガンが「初披露」された後⁽²³⁾、二ヶ月後の12月19日にはサン＝サーンスの《交響曲第三番ハ短調》op.78のオルガンパートにマグナオルガンが使用されている⁽²⁴⁾（図9）。また上記2つの演奏会の間に、1935年11月1日から14日にかけて東京商工奨励会館で行われた「第三回特許局発明展覧会」に日本楽器製造はマグナオルガンを出品している。

演奏会から展示、展示から演奏会の期間が約一月であることを鑑みると、その間に大きな仕様変更が行われたことは考え難い。したがってこの時期のマグナオルガンの「状態」を知ることができれば、出願特許の内容が実際のマグナオルガンにどの程度反映されていたのかを知る鍵となる。

特許局出版の『特許局発明展覧会出品物略解第三回』には、日本楽器製造の出品物、すなわちマグナオルガンの説明文が掲載されている。次に全文引用する。

出品人 日本楽器製造株式会社

特許第108664号 電気楽器

特許第110068号 同

此の発明は発音「リード」と「マイクロフォン」とを音響遮蔽をした室内に於い

て鍵盤側から「リード」群の制御をなし又特性の異なる数個の拡声器を組合せて同時に発音させる様にした電気楽器であって楽音の音色、音量等が電氣的に自由に調整出来る様になっている「パイプオルガン」に匹敵する性能を有せしめようとしたものである

(特許局『特許局発明展覧会出品物略解第三回』p.209, 特許局, 1935)

リードとマイクロフォンを「音響遮蔽をした室内」つまりエンクロージャーに入れて、電気鍵盤で遠隔操作をするという点、スピーカーを複数使用する点に関しては先に検討した特許第 108664 号に記述がある。

だが、音色に関しては単に「自由に調整出来る様になっている」と述べるに留まり、そのメカニズムに関しては具体的な記述が一切なされていない。出品された楽器に楽音を合成する画期的なメカニズムが組み込まれていたのであれば、それが文面でアピールされていてしかるべきであろう。

通倍回路が実際には用いられなかったという仮説を補強する資料は他にもう一点ある。展覧会の後に発行された『無線と実験』22 巻 12 号が所収する、マグナオルガンを酷評する記事である。

之を外観から見ると、何処が特許なのか一寸疑問である。何となれば、此れは要するにオルガンにマイクを附化して、それを増幅し、スピーカーに出しただけだと、倍音で音色を変えることも、ポテンシオメーターで音量を加減することも、之等は凡て公知のものであり、殆ど何等新奇の事項を見出し得ないからである

(anon.「扉のマグナオルガンの解説」『無線と実験』22 (12), 日本科学協会, p.47, 1935)

複数の通倍回路を組み合わせることで楽音を加算合成するという発想(図 8)は、当時は他に例を見ないユニークなものであったはずで、もしも理想的な状態で実現されていれば、このような酷評を受けることはないであろう。以上の点から「特許は出したけれどもうまくいかないの、あるいは現実的ではないので実際は違う方法で作った」という三枝の推測が補強される。

4.2 特許第 110068 号 (1934 年 5 月 9 日出願)

題目 電気楽器

発明者 山下精一

特許権者 日本楽器製造株式会社

出願日 1934 年 5 月 9 日

備考 「特許第 108664 号の追加」の但し書きあり。

マグナオルガンに関する最初の特許の 2 ヶ月後に出願された特許第 110068 号の内容も検討しておこう。リードの音をマイクロフォンで電流に変換し、それを増幅したものを 4 台のスピーカーに入力するという方式は特許第 108664 号の特許と共通している。特許第 110068 号では通倍回路を用いておらず、1. 音色が異なる複数の発音体 2. 特性が異なる複数のマイクロフォン、3. 特性が異なる複数のスピーカ（表 3）を「所定の楽器の音響的特性に近似なる如く⁽²⁵⁾」組み合わせることで種々の音色を生成する方法が述べられている。

表 3：特許第 110068 号で使用が想定されている発音体、マイクロフォン、スピーカーの種別

	種別 1	種別 2	種別 3
発音体（リード）	リードオルガン	ハーモニウム	ハーモニカ
マイクロフォン	ダイナミック型	コンデンサー型	ライツ型
スピーカー	ホーン型	コーン型	

例えば、発音体としてリードオルガンのリードを選択し、マイクロフォンにダイナミック型をスピーカーにコーン型を使用するとパイプオルガンに近い音色が得られ、コンデンサー型のマイクロフォンと中域に音響特性を持つスピーカーを組み合わせた時にはクラリネットに近い音色を合成することができると特許明細書には記されているが⁽²⁶⁾、（表 3）に示される、ごく一般的な発音体、マイクロフォン、スピーカーを組み合わせたところで「その発音体」「そのマイク」「そのスピーカー」の音を得るにとどまり、「電氣的に」自由に調整出来る⁽²⁷⁾と言えるほど大きな音色変化は得られないだろう。

特許第 110068 号の明細書には音色の合成方法に関してはこれ以上の記載がなく、続く特許第 111216 号は各種機構をエンクロージャーに隔離することで発生する熱を取り除く仕組みに関するものである。したがって、特許明細書から判断できるマグナオルガンの音色合成の方式は（1）通倍回路によるもの⁽²⁸⁾、（2）特性の異なる発音体、マイクロフォン、スピーカーを任意に組み合わせるもの⁽²⁹⁾の二つのみである。

以上を踏まえて考察すると、トーンコントロール程度の回路は含まれていたかもしれないが、「完成」したマグナオルガンは、『無線と実験』で批判されているような「オルガンにマイクを附化して、それを増幅し、スピーカーに出しただけ⁽³⁰⁾」の楽器であったことが推定される。もし通倍回路を用いた加算合成が成功していたのであれば、「殆ど何等新奇の事項を見出し得ない⁽³¹⁾」という批評はなされないであろうし、もし他の画期的な仕組みが発明されていたのであれば、特許として出願されているはずであろう。

5 結論

本稿では、日本楽器製造が商品として初めて世に送り出した電気楽器、マグナオルガンがどのようなメカニズムを持つ楽器であったのかを、特許明細書等の一次資料を詳細に検討することで論じた。結論を以下に述べる。

日本楽器製造はマグナオルガンの開発の過程で、楽音を電氣的に合成する方法として (1) 通倍回路を用いた加算合成、(2) 特性の異なる複数の発音体、マイクロフォン、スピーカーを組み合わせる音響合成の2つを考案していた。

しかし、技術面や経済上の問題から (1) の方式による製品化は現実的ではないように思われた。一方、(2) の方式は技術上の困難はほとんどなく、特許局の展覧会にマグナオルガンが出品された際の解説文に、特性を異にする複数のスピーカーを用いることが明記されている⁽³²⁾ ことから、実際に完成したマグナオルガンは (2) の方式に近いものだったことが推察される。

だがこの方式では『ご紹介』でアピールされているような音響合成上の効果を得ることは難しく、実際には「リードオルガンの音をマイクロフォンで集音して電氣的に増幅した音」以上の効果は得られないだろう。そのことが『無線と実験』誌上の低評価に繋がったものと思われる。

したがって、マグナオルガンの発明そのものが当時の音楽に与えた影響はそれほど大きくはないと考えるのが妥当だろう。その点においては、マグナオルガンの発明という出来事に音楽史上の重要性を見出すことは難しいかもしれない。

しかし、電気楽器の製造がビジネスになるとは日本では誰も考えもしなかった時代に、「楽器の電化」が萌芽した欧米の動向に敏感に反応した日本楽器製造が、「電気楽器研究室」を自社の研究所に設置し、商品としてカタログに載せる段階までマグナオルガンを発展させていたという事実は、戦後、欧米の電子オルガンの発達を受けてエレクトーンの開発にいち早く着手し、日本における電子楽器の普及に貢献した同社の視座が1930年代のマグナオルガン開発の時点ですでに準備されていたことを示すものとして、日本の電子楽器受容研究において極めて重要である。

謝辞

資料をご提供くださるとともに、図版の使用を許可してくださったヤマハ株式会社、快く取材に応じてくださった株式会社コルグの三枝文夫氏、調査にご協力くださったカガワスタジオの香川光彦氏に感謝する。

図版

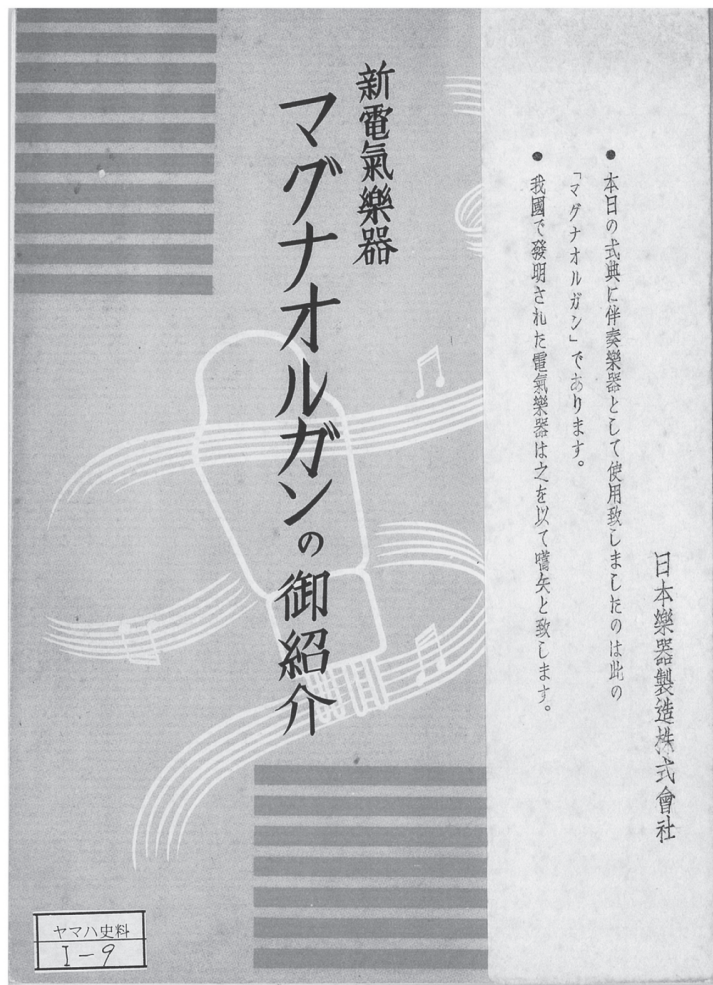
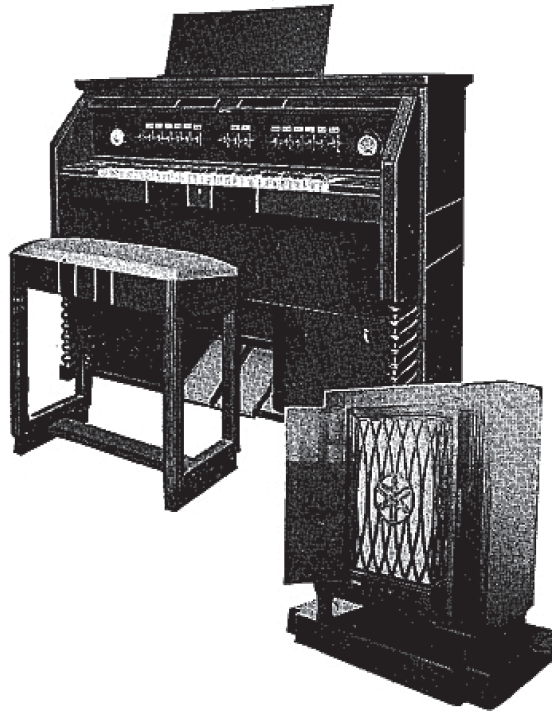


図1：発行年不明『新電気楽器マグナオルガンのご紹介』ヤマハ株式会社提供資料

器 樂 氣 電 ンガルオ・ナグマ



「コンソール」

ワルナット塗

五オクターブ(六十一鍵)象牙鍵盤

十六箇ストップ付

(低音部)

ホルネットエコー(二呎律)エオリアンハー
ブ(二呎律)グランドルチニ(四呎律)ダルシ
アナ(八呎律)ダイヤパーソン(八呎律)ブー
ルドン(十六呎律)

(高音部)

フリュイド(四呎律)オーボエ(八呎律)メロ
ディア(八呎律)グオツクスセレスト(八呎
律)サリシヨナル(八呎律)クラリネット(十
六呎律)

(金通機)

エコー、トレモロ、スキツチ

高さ 一米十五 釐 (三 尺 八 寸)

間口 一米三十二 釐 (四 尺 三 寸 五 分)

奥行 六十七 釐 (二 尺 二 寸)

重量 百六十八 匁 (五 十 三 匁)

「スピーカー」

高さ 一米二十一 釐 (四 尺)

間口 一米三十 釐 (四 尺 三 寸)

奥行 七十九 釐 (二 尺 六 寸)

重量 百二十 匁 (三 十 二 匁)

図 2 : 1936 『山葉オルガン』 ヤマハ株式会社提供資料



図3：1936『山葉の繁り』 ヤマハ株式会社提供資料

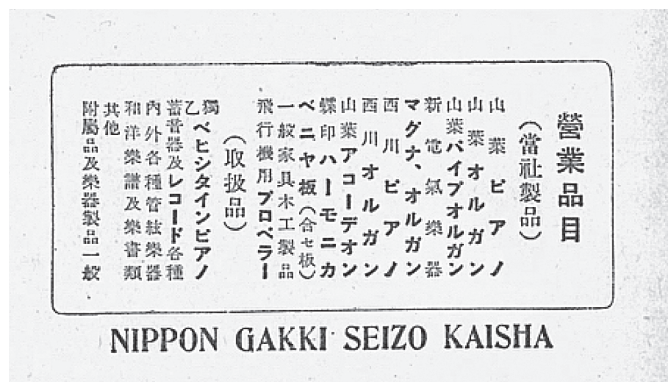


図4：1936『山葉オルガン』ヤマハ株式会社提供資料

山葉オルガン正價表

昭和十三年三月

頁	品 種	正 價	荷造費
3	山葉オルガン音階速習器付第百號	37 ^円	1.00 ^円
5	山葉オルガン 第百五拾號	60	1.50
6	山葉オルガン音階速習器付第貳百號	68	1.50
7	山葉オルガン 第貳百五拾號	75	1.50
8	山葉オルガン 第 四 號	100	4.00
9	山葉オルガン 第四百五拾號	115	4.00
10	山葉オルガン 第 參 百 號	120	5.00
11	山葉オルガン 第 五 號	145	5.00
12	山葉オルガン 第 六 號	200	8.00
13	山葉オルガン 第 七 百 號	220	8.00
14	山葉オルガン 第 七 號	235	8.00
15	山葉オルガン 第 八 號	270	10.00
16	山葉オルガン 第貳拾八號	325	10.00
17	山葉オルガン 第 九 號	420	11.00
18	山葉オルガン 第 拾 號	530	12.00
19	山葉オルガン 第 拾 壹 號	1,100	15.00
20	山 葉 純 正 調 オ ル ガ ン	御 御 下 見 命 積 に 致 よ り し ま す	
21	マ グ ナ ・ オ ル ガ ン		
23	山 葉 ペ ダ ル ・ オ ル ガ ン		
24	山 葉 パ イ プ オ ル ガ ン		

日本樂器製造株式會社

図 5 : 1936『山葉オルガン』ヤマハ株式会社提供資料

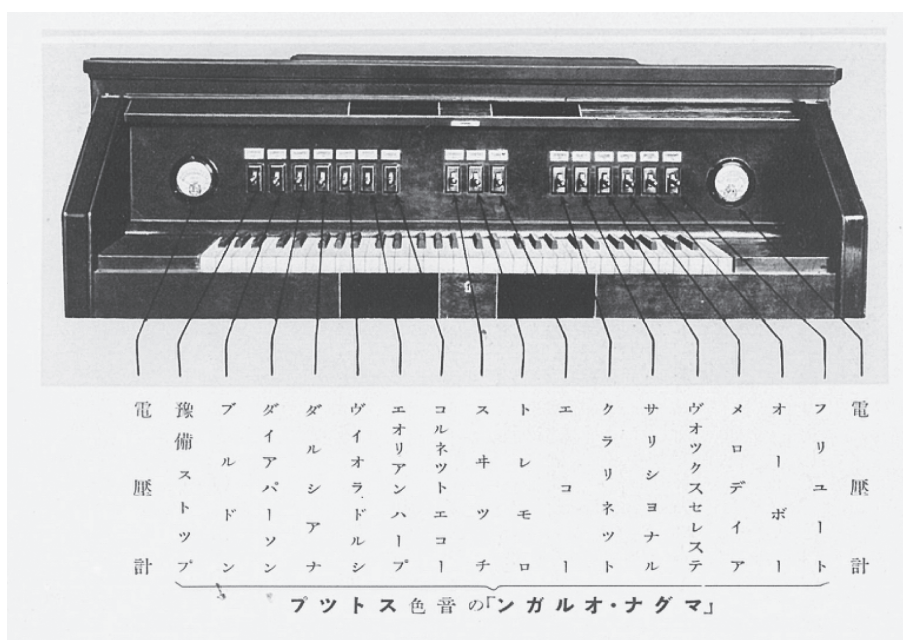


図6：『新電気楽器マグナオルガンのご紹介』 p.7, ヤマハ株式会社提供資料

第一圖

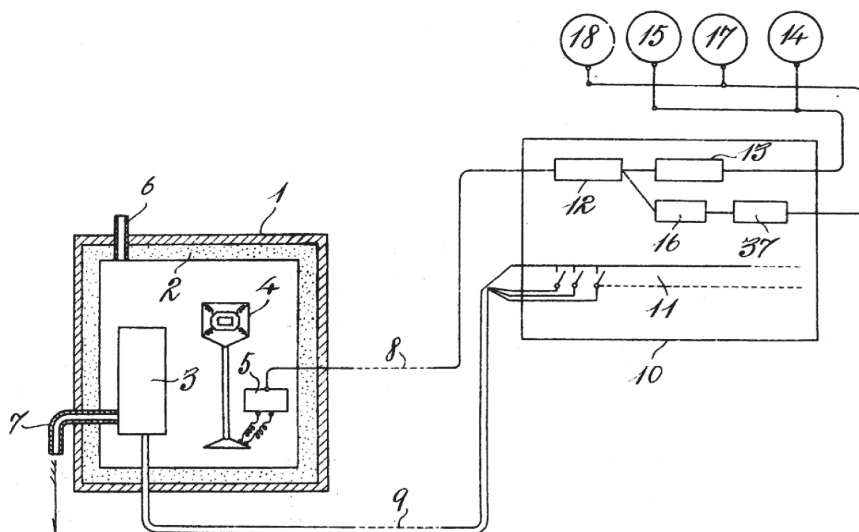


図7：特許第108664号『電気楽器』 p.108, 1934 (1=エンクロージャ, 2=吸音材, 3=リード群, 4=マイクロフォン, 5=アンプ, 6=吸気口, 7=換気口, 8=音声電送ケーブル, 9=制御用ケーブル, 10=コンソール, 11=電気鍵盤, 12=ローパスフィルター, 13=アンプ, 14-15=スピーカー, 16=通倍回路群, 17-18=スピーカー, 37=アンプ)

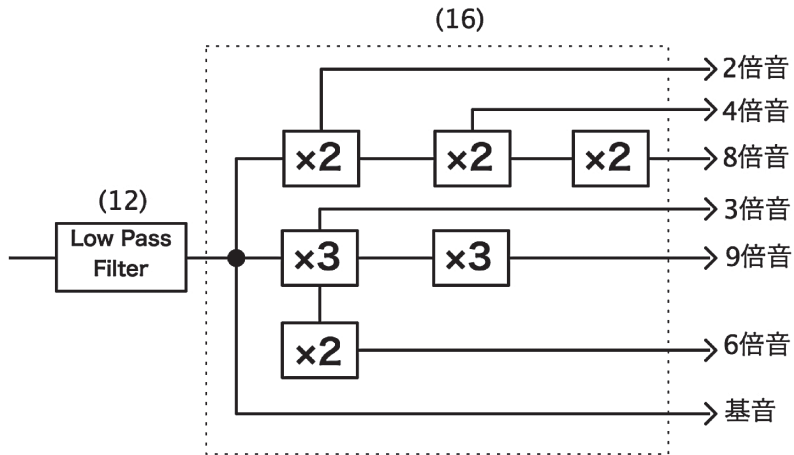


図 8：マグナオルガンの通倍器接続図（特許第 110068 号，第一図及び第五図に基づいて作成）



図 9：マグナオルガンが使用された二つの演奏会（『山葉の繁り』日本楽器製造株式会社，1936，ノンブル記載なし）

参考文献

一次資料

【特許・実用新案】

山下精一／日本楽器製造株式会社：

1934『電気楽器』特許第108664号

1934『電気楽器』特許第110068号

1934『電気楽器』特許第111216号

1934『電気楽器』特許第107969号

【社史】

日本楽器製造株式会社：

『新電気楽器マグナオルガンのご紹介』日本楽器製造株式会社、発行年不明

1936『山葉の繁り』日本楽器製造株式会社

【製品カタログ】

日本楽器製造株式会社：

1938『山葉オルガン』日本楽器製造株式会社

【官報】

『官報』1935年4月25日

【書籍】

特許局（編）：

1935『特許局発明展覧会出品物略解第三回』特許局

1936-1938『特許局発明展覧会報告書第三回』特許局

【新聞（戦前）】

anon.:

1935a「音のカクテル—電氣的に自由自在に合成するマグナオルガン完成」『東京朝日新聞』10月20日、朝6面

1935b「マグナオルガン国産電気楽器の初演『第三交響曲』の演奏に使用」『読売新聞』12月10日、朝15面

【神戸大学経済経営研究所新聞記事文庫】

anon.:

1935「一時代を画する新楽器完成—浜松の青年技師山下氏」『報知新聞』6月8日、神戸大学経済経営研究所新聞記事文庫雑工業（04-140）

<http://www.lib.kobe-u.ac.jp/sinbun/index.html>

（※当該データベースの書誌情報には、6月8日の『報知新聞』と記されているが、国立国会図書館所蔵のマイクロフィルムを調査したところ、同日の『報知新聞』に該当記事を確認することが出来なかった。）

【雑誌(戦前)】

anon.:

1935「扉のマグナオルガンの解説」『無線と実験』22(12), p.47

二次資料

赤井 励:

1995『オルガンの文化史』青弓社

大矢素子:

2004『オンド・マルトノの軌跡—日本における70年』東京藝術大学音楽学部楽理科修士論文(未
公刊資料)

2006『楽器に響く製作者の魂—オンド・マルトノ、初来日をめぐって』NEW COMPOSER, vol.7,
日本現代音楽協会誌, pp.32-39

田中健次:

1998『電子楽器産業論』弘文堂

藤野純也:

2017(年度)『1926年から1936年の日本における「機械音楽」としての初期電鳴楽器受容—特許文
献と雑誌記事の分析に基づいて—』大阪芸術大学大学院芸術研究科博士後期課程博士論文

2019「電子楽器の演奏インターフェイスとしての鍵盤装置の普及とその文化的起源—日本のオル
ガン受容と関連して—」『芸術文化研究』23, pp.41-55

三浦啓市:

2012『ヤマハ草創譜—洋楽事始から昭和中期までの70年余をふりかえる』按可社

KOBAYASHI, Tatsuya:

2002 "IT ALL BEGAN WITH A BROKEN ORGAN.' THE ROLE OF YAMAHA IN JAPAN'
S MUSIC DEVELOPMENT" *Music and Technology in the Twentieth Century*, pp. 59-66,
The Johns Hopkins University Press

注

- (1) 本文中で引用した(赤井1995:99)の例のようにマグナオルガンを「電子楽器」として紹介する例は稀にみられる。しかし、現在は電子発振方式あるいはDSPを使用した楽器を「電子楽器」として、弦などの振動体の振動を電磁的な手段を用いて電流に変換する楽器を「電気楽器」として区別することが慣習となっており、マグナオルガンはその構造上「電気楽器」に分類されるべきである。
- (2) もちろん、マグナオルガンになんらかのトラブルが生じたため、普通のリードオルガンにマイクを仕込んで対応したという可能性は否定できないが、記録が残されている2回の演奏会の写真(図9)を参照すると、両者ともにマグナオルガンが使用されているように見受けられる。
- (3) <https://www.j-platpat.inpit.go.jp> (最終アクセス日: 2019年12月3日)
- (4) 『山葉の繁』日本楽器製造, 1936, ノンブル記載なし
- (5) 大矢素子の研究によれば、オンドマルトノの発明者であるモリス・マルトノは1931年に浜松の

日本楽器製造を訪問しているという(大矢2014:38)。4つのオンドマルトノ特許はこの時モリスから買い取ったものと推察される。

- (6) 『新電気楽器マグナオルガンのご紹介』日本楽器製造株式会社, p.5
- (7) 同上, p.7
- (8) 同上, p.5
- (9) 同上, p.7
- (10) 同上, p.5
- (11) 特許第108664号『電気楽器』p.107, 1934年3月15日出願
- (12) 同上, p.107
- (13) 同上, p.107
- (14) 同上, p.106
- (15) 特許第108664号『電気楽器』1934年3月15日出願
- (16) 以下、特許明細書における「音色変換器」を、本文中では「ローパスフィルター」と記す。
- (17) 入力された交流信号の周波数を n 倍する回路
- (18) 特許第108664号『電気楽器』p.103, 1934年3月15日出願
- (19) 株式会社コルグの三枝文夫によれば、通倍回路の前段に挿入されたローパスフィルターは、入力信号を正弦波に近づけることで、通倍の都合を良くする効果があるという(三枝文夫談, 2019年8月2日に三木から受信したe-mailに基づく)
- (20) 三枝文夫談(2019年7月29日に筆者が実施したインタビューに基づく)
- (21) 三枝文夫談(2019年8月2日に三枝から受信したemailに基づく)
- (22) 同上
- (23) 1935「音のカクテル—電氣的に自由自在に合成するマグナオルガン完成」『東京朝日新聞』10月20日, 朝6面
- (24) 「マグナオルガン国産電気楽器の初演『第三交響曲』の演奏に使用」『読売新聞』1932年12月10日, 朝15面
- (25) 特許第110068号『電気楽器』p.117, 1934年5月9日出願
- (26) 同上, p.118
- (27) 特許局『特許局発明展覧会出品物略解第三回』p.209, 特許局, 1935
- (28) 特許第108664号『電気楽器』1934年3月15日出願
- (29) 特許第110068号『電気楽器』p.118, 1934年5月9日出願
- (30) anon.「扉のマグナオルガンの解説」『無線と実験』22(12), p.47, 1935
- (31) 同上
- (32) 特許第110068号『電気楽器』p.117, 1934年5月9日出願

響きを感じる音探索から表現へ —幼児によるマリンバ演奏を題材に—

津 田 奈保子

From Searching Sounds Feeling the Resonance to Musical Expression:

—An Observational Study on Children's Sound Making with the Marimba.—

TSUDA Nahoko

Abstract : This study tries to observe the change in children's musical expression in their searching for sounds , focusing on their resonance and experiencing the bodily sensations of the resonance, not just relying on their ears for listening. A marimba is used in the study, because all you have to do is strike bars to produce musical tones and it has been developed so that it will create more reverberation than other xylophones. In order to compare the way children create resonance with the way ancient people did, the researcher reviewed the history of the marimba from ancient times.

There are researches on how infants are involved when heading the first musical instrument, but this is the first time they follow the sound using existing musical instruments for a long time. I considered how to feel the sound while the children continue to face the musical instruments from the primitive stage in which there is little resonance .

Keywords : sound search, sound, sense, marimba, expression, children

1 はじめに

本研究は、音の響きを求めて発達した楽器の歴史をたどりながら、幼児が自らの創り出す音そのものに着目するようになる器楽教育の方法を模索するために、理想的な音の探索活動を行う。ここではマリンバの数百年の歴史をたどり、幼児がこの楽器と出会って音探索をすることから始め、楽器に向き合いそこから創りだす自らの音を工夫するよう育みたいと考えている。幼児期に試行錯誤しながら音を創り出す経験を積むことによって、後に音楽演奏において、その音を無意識にではなく意識を持って出すものとして認識し、単なる腕の運動として、あるいは楽譜通りに機械的に音を創り出すのではなく、主体的に創り出すようになる

のではないかと仮説を立てている。また音の探索活動においてマリンバの音板を叩く場所や、マレットを振りあげる高さ、使用するマレットの固さによって音が変わることを体験した場合、音表現に際して自ら音を欲し、欲する音を得るために様々な考慮、工夫をし、よい奏法も生まれてくると思われる。様々な音を聴いて、それらの音の違いを感じ、「正しい音」だけではなく「良い音」「欲する音」を求めるような器楽教育の可能性を探るものである。

幼児期の音楽教育の第一歩に、音を聴く教育が大切であると言われて久しい。吉永早苗(2013)は「音感受」と名付けて、幼児の音を聴く行為を研究し、聴覚のみならず、幼児の五感で感じる力を重要視している。また阪井恵(2011)も音を聴くという行為について研究しており、音楽をする上で音を聴く力を育成することが重要であると考えている。しかし音聴取と器楽教育が結びついていないことがまだ多い。歌唱であればある程度音を聴かなくては、歌のメロディで重要となる音程も取ることができない。そのため歌うという行為は、また歌うことができるようになるには聴く行為が必要であり、歌と聴く行為には密接な関係があることは広く認知されている。

器楽についていうと、フルートやトランペットなどのように、自ら音程を創り出す必要のある作音楽器であれば、耳を働かせ、音を注意深く聞き、耳を駆使して音高もとらなくては正しい音を鳴らすことができない。しかし作音楽器は演奏方法が、あるいは、自ら操作して音程をとることが困難であるため幼児期には向かない。予め音程が決められていて、尚且つ発音方法が簡易な楽器は幼児期の器楽教育には向いていると言える。また楽器の操作や物の操作が幼児にとって器楽の楽しさの一部であることは否定できない。しかし幼児期は楽器の操作に終始し、音を聴くという行為を忘れがちであるかもしれない。幼児期に演奏が容易な楽器を使用した場合でも、楽譜の再現が中心課題となり、楽譜に書いてある通り、あるいは保育者の言う通り「正しく鳴らす」事に集中し、幼児は音を聴くことなく演奏だけに専心してしまいがちである。

本来、幼児は、身の回りの音に興味を持つと同様に、楽器の音についても強く興味を示す。そして、ひとつの楽器から様々な音が出ることや、創り出す音を工夫する体験を積み重ねることで、その後自ら楽器に向かい演奏する際に、自分が欲した音を出すように、また欲する音をイメージするようになるのではないかと思う。「音」を意識させ、“心の耳”を開かせて、“音を出すもの”としての楽器の存在を知らせることを目的⁽¹⁾とした器楽教育が望まれる。打楽器奏者の吉原すみれ(1987)もアフリカの太鼓を日本に持って入ると環境の違いとも相まって、「属する文化が違えば、同じ表現はできない」⁽²⁾と述べている。つまり同じ楽器でも文化が異なり、環境が異なれば、当然音の持つ意味や表現も変わるということである。あるひとつの楽器であってもそれぞれの文化に応じた音や表現の方法があつてよいのである。子どもたちにも、大人とは異なる使い方があつてもよいし、異なる音の出し方があつてもよいのである。大切なことはそれぞれの場合によって異なる音を聴くこと、聴こ

うとすること、その違いを楽しむことである。そのような音を聴くという行為が積み重なって、その人固有の音、それぞれの地方や文化に特有の音が形成される。

近年、自由な保育環境の中で、幼児が楽器による音探索をする中から、それぞれの子どもに固有の音との関わり方や、新しいものに対する子どもの向き合い方などを導き出す石川(2008)⁽³⁾や、伊原小百合(2017)⁽⁴⁾の研究なども出てきている。しかしマリンバを題材に研究したものはまだない。また初めての楽器に向かうことだけに終始せず、その後の長期使用によって、継続してその楽器に向き合う姿を考察したものもまだない。

2 研究方法

本研究は、個人での活動ではなく、保育園年長のクラス単位の活動で行う。しかし自由な発言などを促し、幼児の応答性を大切にしながらも、新しい情報や方法は楽器の歴史をたどりつつ提示し、子どもの気づきを促していく。保育中はビデオ撮影をし、著者と他の研究者の2人でビデオを考察する。

対象：

大阪府 H 保育園 年長（5 歳児）11 名

奈良県 C 保育園 年長（5 歳児）23 名

時期：H30 年 4 月中旬から 9 月末の 5 回

H 保育園：5/17, 6/14, 7/12, 7/26, 8/31

C 保育園：4/27, 5/25, 6/29, 7/27, 8/30

内容：月 1 回は研究者が園に出向き、マリンバを使用して音あそびや演奏をクラス全員で行う。新しい情報を少しずつ伝達する。子どもたちには、マリンバを自由に触る場所と時間を確保してもらい、自由にマリンバを使用することができる時間確保も園にお願いをした。

音楽活動：

H 保育園：普段の保育において毎日季節の歌を歌い、保育にわらべうたなどを取り入れ、歌を伴った遊びも行っている。また 3 歳からは、楽器に触れて音を鳴らしたり、歌に合わせてリズムを打つなどしたり楽器活動も保育の遊びの中に入れている。2 月の生活発表会では、3 歳以降は楽器を使った演奏も取り入れている。形態としては、保育士が弾くピアノに合わせて、身の回りの簡易打楽器を打つというものである。

C 保育園：普段の保育において毎日季節の歌を歌い、わらべ歌などの歌遊びも生活の中に取り入れている。1 歳からはリトミック活動として、歌いながら体を動かすことなども取り入れている。また 3 歳からは楽器に触れて音を鳴らしたり、歌に合わせてリズムを打つなどしたり楽器活動も取り入れ、遊びの中に入れている。12 月の音楽発表会では、3 歳以降は楽器演奏の発表も取り入れている。形態としては、保

育士が弾くピアノに合わせて、身の回りの簡易打楽器を打つというものである。

マリンバの選択理由：そもそもマリンバとはどのような楽器かという問題から説明したい。マリンバは木の音板でできた木琴のひとつであり、近年ソロ楽器としても用いられる。しかし、形態は似ているものの、シロフォンとはルーツも異なるものである。シロフォンは響きより明瞭な音が特徴である。「板を打って音を出すという単純な仕組みの木琴は、東南アジア島嶼部」⁽⁵⁾で生まれたと考えられている。奏者は地面に座り、投げ出した両脚の上に2.3本の平板を乗せ、2本のばちで打ち鳴らすものが最初であった⁽⁶⁾。シロフォンはヨーロッパで発達し、サン＝サーンスが初めて、オーケストラによる《死の舞踏》⁽⁷⁾という曲で使用したと言われる。骸骨の骨がカランカランと当たる音に使用されており、硬い、高音の響きである。その後《動物の謝肉祭》の《化石》で使用されたことで有名になる。つまりシロフォンはマリンバのような響きでなく、高音のコロコロとした際立つ音を求めて発達した楽器と言えよう。

マリンバは、キチェ語から考えると、mar（広い、平らなものの語源）in（加える）bah（こだまするの語源）で「こだまを生む一連の板切れ」の意を持つ楽器であり、言葉通り豊かな響きを求めた楽器である⁽⁸⁾。バンドゥー語では接頭辞の「マma」を付した言葉で、多くのリンバ（音板）からなる楽器ともいわれる⁽⁹⁾。マリンバは倍音豊かな響きを求めてラテンアメリカで発達した。まずは膝の上に木の板を渡して鳴らし、共鳴を求めて脚を広げて鳴らしたようだ。さらにより豊かな響きをもとめて、脚の間の土を掘り共鳴腔を作成した。共鳴箱の元となったものである。その後、木の音板を台に乗せ、紐で固定し、共鳴管にひょうたんを使うなど、原始的な方法ではあるがより豊かな響きを求めてマリンバへと発展した⁽¹⁰⁾。共鳴管はひょうたんから木になり、金属へと発展した。この点は、幼児にとっても音の変化がわかりやすいと考える。

マリンバの音板は4倍音、10倍音の調律をし、パイプで2倍音を出す。倍音まで調律してあるので、他の音と合わさるとき調和し美しい柔らかい響きとなる。シロフォンは3倍音の調律をすることで、マリンバとは響きが異なる。そのため、シロフォンはオーケストラなどでも映える音であり、ヨーロッパにおいてオーケストラで使用された。マリンバは4倍音・10倍音の調律をされ豊かな響きを持つので、響きを体験するには非常に良い楽器ではないかと考えた。またマリンバは楽器の特色から、奏法は〈打つ〉ことだけである。複雑な奏法を使用しなくとも発音が可能であるというのは、幼い子どもにとっては大きなメリットであるのではないかと考えた。木のどこを打つか、つまり、真ん中を打つのか、端を打つのか、紐のうえを打つのかによって音色が大きく変わり、幼児にとっては叩く位置の視覚的情報とも相まって理解しやすいと言える。またマレットの高さによりある程度の強弱が表現できる点も幼児には使用しやすい。またマレットの種類は多種多様で、ハードを選ぶのかソフトを選ぶのかによっても音の印象は大きく異なり、色が異なるマレットを準備すれば、幼児に

とっては色を頼りに選ぶこともでき、選択・判別が付きやすいと考えた。以上の理由により、音楽表現で大切となる音色、その中でも響きに焦点を当てて考察する時、幼児であっても音色に変化がつけやすい、また誰でも鳴らすことができるマリimbaは有益であると考え、これを用いて研究を行う。

3 結果と考察

3か月以上にわたり、マリimba探索活動からマリimba演奏を経験し、音の響きを感じる様子が観察された。ここでは6段階に分け、幼児が、活動内容と共に音の響きを感じるようになる過程を考察していく。

3.1 音板の響きを感じる

まずは肝心の音板に触れることがよいであろう。そこで一旦マリimbaを分解し、音板をひとつひとつ外し、子どもの膝に置き、叩くためのマレットを渡す。分解した時点で度肝を抜かれたように「そなんしていいん？」などと口にし、驚いていた子どもたちであるが、膝に置いておそるおそる叩いてみると、以下のような様子が見られた。

事例1：一人の男児が「鳴らない」という。「鳴らないね。」どうやったらなるかな？子どもたちは最初に音板を渡したときと同様に脚を閉じたまま、その上でマリimbaの音板を叩く。子どもの言葉を受けて「鳴らないね」と再度言うと他の幼児が膝の音板を指さして「鳴ってるで」と教えてくれる。研究者が楽器のマリimbaを少し叩き、「膝のマリimbaと同じ？」と聞くと「違う」と答える。それから間もなく、一人の女児が脚を広げる。「広げてみたん？」という、他の幼児も脚を広げてみる。その後一人の男児はあぐらの上に板を乗せて叩いていた。

いつも園にあるマリimbaと音が異なるということは皆の感じるところであったため、しばらく遊んでいるうちに「鳴らない」という発言が出てきた。そこで「鳴らないね」との研究者の応答に対して、他の幼児から「鳴ってるで」という返答があった。初めの段階では、子どもがもつ「鳴っている」という響きに対する認識はそれぞれであり、いつもと異なりいい音がしないから「鳴らない」ととらえる幼児と、単に「音」が鳴るか鳴らないかという状態でとどまり、「鳴っている」ととらえる子どももいることがわかる。「きく」という言葉に多くの漢字が当てられることからわかるように、この言葉は様々な意味を



図1) 膝に音板を置いて叩き、より良い響きを求めてあぐらをかく。

持っている。同様に「鳴る」という言葉も多様な意味を持つことに気づかされる。最初はおそるおそるであったものの、徐々にいつもと異なる響かない音に気づき、響かせようとするあまり、力を込めて大きな音を鳴らし始めた。幼児にとっては楽器をいつものような状態で鳴らすために、「より大きな音」を求めたことがわかる。

しかし、これ以上力を込めるとマリンバの音板が割れてしまうので、研究者が、「強く叩くと音板が割れてしまうよ、どうやったらいつものようないい音が鳴るかな？」と促してみた。すると、一人の女兒が脚を広げるという行動にでる。「脚を広げてみたん？」という研究者側からの声かけによって、クラス中のみんなが脚を広げ、工夫を試みるようになる。ひとつの方法を知ると次から次へと工夫が生まれる。床に置く、片膝の上に音板の真ん中を置き、音盤の両端を叩く、あぐらをかき両脚に音盤の両端を置く、片手で持って打ってみるなどしている。脚を広げるという行為以上に、あぐらにして鳴らす行為は、空間がより大きくなり、囲まれた脚の間でよりよく響く。幼児たちは他の幼児のすることも観察し真似て、みんなが次々と試し、より良い音を求めだすようになる。

かつてマリンバは女性が叩く楽器であったようである。女性があぐらを組むということは一般的ではなかったため、歴史の中ではあぐらを組むことでよい音を求めることはできなかった。そこで当時の女性たちは、脚を広げてその脚に木片を渡し、より広い空間を確保するために、脚の間の土を掘り共鳴腔を作った⁽¹¹⁾。保育園の子どもの場合、保育室のフローリングの上で行ったため、いくら音が響かないといっても下に掘ることはできない。したがって、当時のように共鳴腔を掘るという発想は誰からも出されることはなかった。共鳴腔を脚の下に掘るという発想が浮かばなかったため、脚の下ではなく、脚を組んで脚を上にあげ、脚の間に共鳴腔に代わる空間を求めて、あぐらという形が出たと思われるが、感覚的に、空間があるとより豊かに響くことを探り出したことは評価に値するであろう。

音板は、古代には恐らく簡素な木片であったと予想される。現在、それ自体がよく響くメキシコ産のローズウッドという木を使っている。しかも(株)こおろぎ社では、より質の良い音板を製作するために、3－5年の自然乾燥後、機械で1年乾燥させ、何度も調律をしている⁽¹²⁾。このように、音板そのものがかなり良い音がするにしても、音板を乗せている両膝をぴったり接着させ、空間がない状態では、音板は振動することができず良い響きは得られない。あぐらというのはできる限り大きな共鳴のための空間を子ども自らが創り出したものであり、子どもの感覚の鋭さに驚かされた。

しかしあぐらを組み、その上に音板を置いて叩くと、体をそらして叩くことになる。子どもにとっては叩きやすくはないであろう。そこで疲れないかと尋ねながら、いつものマリンバの台に戻して叩くよう提案する。昔の人も木片を体につるした台の上に乗せるようになった。それをテーブルマリンバと言う。こうして音板の下に空間ができたことがマリンバの発達につながった。つまり土を掘って空間を確保することなしに、下に瓢箪を吊り下げ

たり、箱を置いたりすることで共鳴を得たのである。豊かな響きを重視するとともに叩きやすさという合理化も図られていった⁽¹³⁾。

3.2 異なる材質のパイプによる響きの違いを感じる

音板を台に乗せたものの、いつも保育園にあるマリンバの音はしない。昔の人は、現在のマリンバの形態を知らずに木片を打ち、より良い響きを追求していったが、子どもたちの場合は、すでにより音が鳴るマリンバを見聞きして知っている。マリンバは歴史的にはより豊かな音響を求めて時間をかけて発達したが、子ども達がより良い響きを求めて起こす行動は、歴史とは比較できないほど短時間で現れる。子どもたちはいつものマリンバの音に近づくことを目指して音の響きを聴いているのだ。

事例 2：研究者が「何かいつもと違うね」と言うと、子どもたちが「下に何にもない」と指摘する。パイプなしに音板を打つと、小さい音になる。「パイプがないとあんまり音が鳴らないんだね。下にどんなパイプを付けたらいい音がするんだろうね。」と問いかける。

マリンバの響きは音板にも影響を受けるが、共鳴管によっても大きく影響を受ける。かつての「バントゥ・ニグロの木琴は、普通ひょうたんの共鳴器をそれぞれの棒につけて音を強め、充実させている」⁽¹⁴⁾。この場合、共鳴管は閉管であるが、これによって豊かな響きを得ているのである。アフリカで進歩した木琴にもひょうたんがつけられ共鳴させていたが、音板とユニゾンで振動していた。このひょうたんも閉管である。現在のマリンバでもパイプを外すと響きが減少し、音は小さく聞こえる。本研究では、①紙の筒、②アルミ緩衝材のスポンジの筒、③アルミの排煙筒、④塩ビの水道管の4種を用意した。塩ビの水道管は同じ材質の底蓋が販売されており、それを装着したためしっかり閉じることができるが、それ以外のものは開管である。従って、①から③についても同じ材質で底蓋を作成することが望ましいが、加工が難しいため、厚紙でしっかりと閉じた。手作りであるので多少空気の漏れもあるかもしれない。またこの厚紙は段ボール紙であるため、音の反響は少ない。



図2) 手作りのパイプを声で試す。

まず、これらのパイプの共鳴を声で試してみたが、声の高さや大きさによっては共鳴を実感できたため、子どもたちには好評であった。紙で作ったパイプはほとんど変化が感じられなかった。緩衝材も音を吸収してしまうようで変化は感じられなかった。しかし水道管と、排

煙筒は多少の共鳴を感じられたのか、うれしそうに声を出していた。「大きくなるな」などと言いながら声を順に出して楽しんでた。しっかり閉管にすることができた水道管でも共鳴を感じられたものの、底を厚紙で閉じたアルミの排煙筒の方がより大きく共鳴した。

マリンバを使用し、手作りパイプを音板の下に手で持って固定する。本研究に於いては、これらのパイプをラの音で共鳴する長さに統一してカットした。マリンバの下に当てた場合もアルミの排煙筒が一番響いているのが感じられる結果となった。⁽¹⁵⁾

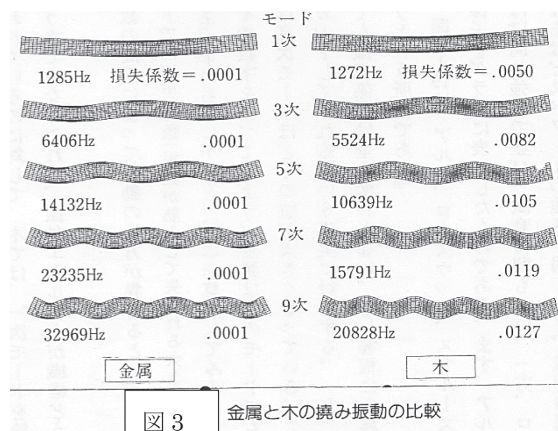
アルミの筒を共鳴管にした一番共鳴する音を聴いた後であったので、共鳴の少ない塩ビの水道管の音を聴いた時は、子どもたちも「あー、あんまりやな」という感想であった。しかし声を出してみると跳ね返りがあり「わあ、変わった」などと驚く様子も見られた。このような発言をみると、子どもたちは幼いながらも、敏感に響きの違いを聴き分けていることが窺い知れる。

3.3 マリンバのパイプの響きを感じる

事例 3: 手作りの共鳴管と異なり、本当の楽器に付随するアルミ製の共鳴管はよく響く。出す音高により異なるが、子どもたちは手当たり次第パイプの中に向けて「あー」と声を出す。声の跳ね返りが体験でき、共鳴管で音が増幅することを体感しているようである。混雑するので順に体験したが、友達が出した声で共鳴したものには「おおきくなった」などと反応もしている。

そもそもマリンバの音板は木でできている。木の音板を用いるマリンバという楽器の特色を理解できる研究が図3に示されている。木は金属と異なり、周波数の高低によって振動の仕方が異なる。この図は金属

(アルミニウム) と木 (ローズウッド=マリンバの音板に使用される木) の棒を振動させ、両者の振動特性を比較したものである。図の黒い部分は振動エネルギーが熱となって失われていることを示しているが、金属では周波数に関係なく表面が黒になっている。つまりどの音高でも、表面から振動エネルギーが失われる。しかし木で



は、内部の方が黒くなっており、しかも高音ほど黒くなっている。つまり内部で振動エネルギーが熱となって失われて、その傾向は、高音の時ほど強い⁽¹⁶⁾。

ピアノなどでは、枠組みに木が使用されることで、この働きを利用し、響きを止める役割に用いられ、雑音となる高倍音を消しているという。マリンバの場合は低音ほど響きが豊かであり、逆に高音ほど高倍音が消される傾向にあり、響きは感じられにくいということである。

これを補うかのように音板の下にはパイプが備え付けられている。パイプの素材に金属・ローズウッド・スプルス（マツ科）を用いた場合それぞれの音の減衰の様子を表した研究がある。アルミニウムは音の減衰が遅く、木はそれに比べて減衰が速い⁽¹⁷⁾。かつてパイプ部分はひょうたんで作られていたが、現在は塗装したアルミニウムが使われている。アルミは音の減衰が遅く、響きを残しやすいのだ。マリンバは響きを求めて発達したが、アルミ製のパイプもローズウッドなどの音板と同じく重要であることがわかる。

音の減衰が遅いアルミのパイプは、手作りパイプとは比較にならないくらい声が共鳴する。また黒鍵の Dis と Fis の間の音板がない部分は、飾りのパイプになっており開管である。子どもたちは、鍵盤がないところが開管になっていることに興味を示し、閉管と開管の声の反響の違いも楽しんでいる。閉管であれば声は反射し返ってくるが、開管部分は声が出て行ってしまふ。声を出している本人は声を感じられないが、逆に周りの園児は声の下から通り抜けてよく聴こえるのを感じていた。また長さに対応した音高の声を出せたときは、特に管がよく共鳴する。子どもにとっては驚きである。



図4) パイプの共鳴を声で確認する。

声で体験した共鳴管をマリンバに取り付ける。工場で研究つくされて製作されたパイプは、やはり手作りの物よりもよく共鳴し響いているのが感じられる。共鳴管で声が増幅することを体感した子どもたちはマリンバに取り付けてからも、音板の音が共鳴管によってしっかり共鳴しているのを感じていた事例が次である。

事例4：鍵盤ハーモニカでできるようになった《かえるのうた》にマリンバで伴奏をつける。四分音符でCとGだけを使って演奏してみた。



楽譜1) 《かえるのうた》マリンバ伴奏譜

するとどの子どもも音板のまん中を打つ。そこで「どうしてみんな音板のまん中を打つの？」と研究者が訊くと「先生わすれたん？パイプの上が一番いい音鳴ったやん」と、パイプの真上を叩くとより良く響くことをしっかり理解していた。

まずはマリンバで曲を演奏することに慣れるために、みんながすぐできる曲を選んだ。音板の中央を叩くとき、少し端を叩くとき、紐の上を叩くとき、端を叩くときとではそれぞれ音が異なる。それを子どもたちは音板を膝に置き、パイプを変えて遊んだことで体得している。音板の中央を叩くことによっていい響きが得られることはわかっているが、脱力できず音板を抑え気味に叩くことによって響きを殺してしまっている幼児も、まだこの段階ではいる。

3.4 マレットの素材による響きの違いを感じる

マレットは、樹脂やラバーなど様々な材質の玉の上に綿糸や毛糸を巻いたものに、籐やプラスチックや木などの持ち手がついている。この毛糸の巻き方によっても音は変わる。プロの奏者はこれらを駆使して、それぞれの曲において自分の欲する音を求める。楽器も大切であるが、当然マレット選びも重要な要素である。子どもたちがマレットの素材を選ぶほどには、耳は鍛えられてないので、今回は毛糸巻きの3種のみで実験を行った。

事例5:《かえるのうた》の伴奏をするにあたり、マレットを3種用意した。ハードマレットと、ミディアムハードマレット、そしてミディアムマレットである。色を変え、幼児であっても、視覚的に異なる物であることがわかるようにした。初めてのマレット選択で子どもたちはよいと思うものをこの中から選んだ。黄色を選んだ子どもにどうして黄色？などと訊くと「いい音したから」と音にも着目できている様子が窺える。「誰も緑(選んだ人) おらんな」との発言が聞こえる。「ほんまやな、何で緑は選ばへんかったん？」と訊くと、「だって硬かった」と答える。子どもたちの中に「柔らかい」、「硬い」という音の印象がすでに形成されているようであった。

1 回目のマレット選びで園児が選んだマレット

ハードマレット (緑) を選んだ・・・1人

ミディアムハード (オレンジ) を選んだ・・・5人

ミディアム (黄) を選んだ・・・5人

ミディアムを選んだ一人は「音がきれいから」、ハードを選択した一人は「色がきれいから」と述べた。どのマレットを選んだら正解というものではない。プロの世界でも人それぞれであろう。しかしこの実験では《かえるのうた》の伴奏として、低音域を使用した。低音域では音板の中央部は薄く、硬いマレットより柔らかいマレットの方が豊かな響きは得られる。子どもたちにもある程度それがわかるようであるが、まだマレットに巻かれている毛糸の色がきれいという理由でマレットを選ぶ幼児もあり、本当に響きを自分の物にできているかどうかわからない。しかしながら、マレットを選ぶ際、どれがいいかなと真剣に考える姿

がある。

次に訪問した際、《きらきら星》を鍵盤ハーモニで演奏していた。そこでそれをマリンバにも応用することにした。体の小さな幼児たちでも、4オクターブのマリンバを4人が演奏するのは少々きついが、4人で演奏してもらうことにした。各1オクターブでそれぞれのマレットがよいかを聞いてみた。一番下から「1番」と言いながら《きらきら星》を弾き、一オクターブ上がり「2番」と言って弾く。4番まで弾いた後、「このマレットは何番で叩く？」と問うていく。多数決を取っていくと、低音から順にソフト、メディアムソフト、メディアム、メディアムハードという順に落ちていった。低音はソフトで叩いた方が、響きが得られやすい。高音は音板の中央部分が分厚くなるため、あまり柔らかいマレットであるとはっきりした音は得られない。子どもたちはこの音の柔らかさ、硬さ、響きをしっかり感じ取っていることが分かった。多数決が正しいわけではないし、皆の意見が統一されたわけでもない。つまりすべての子どもが低いオクターブから高いオクターブへと、マレットの柔らかいものから硬いものへと順に選んだかと言えばそうではない。しかし多数決でそのように選択されたということは多くの子どもは音域ごとの響きの違いを感じとっているということを意味するのだ。



図5) どの音域でどのマレットを使用するか。

3.5 二つの音の響きを感じる

事例6；先に述べたように、マリンバは多くの倍音を調律しているので、他の音との共存、つまり和音がとても心地よい。オルフ楽器のように必要な音板だけ取り出せればよいが、そうはできないので、小さくビニールテープを貼り弾くべき和音を子どもたちに伝える。I（ドミソ）の和音には赤、IV（ファラド）の和音には黄、V（ソシレ）の和音には緑のビニールテープを貼る。I・IV・Vの和音の中から、マレットの移動が少なくなるよう配慮して内二音を使用する。二音だけであるが子どもたちは二つの音の響きを「いい いい。グッドやね」などと言いながら心地よさを体感する。和音が気に入った子どもは自由あそびの時にも好んで和音を弾いている。

そもそも3度音程などの協和音程を心地よいと子どもが感じているのかという問題が生じるであろう。谷口はスロボダ（Sloboda,1985）の研究を出して説明している。5歳,7歳,9歳,11歳,成人に協和音と不協和音と聴かせて、どちらが正しく演奏されたと思うかを示させ

た研究である。5歳で60.8%，7歳で75.8%，9歳で98.0%，11歳で98.3%，成人で100%が、協和音を弁別できた。したがって、今回の研究対象である5歳児クラスではその半分以上が6歳の誕生日を迎えているといっても、半分の児童が協和音をすべて識別できているわけではないという状況である⁽¹⁸⁾。しかしマリimbaはピアノ以上に和音の響きを感じられやすいので、子どもたちは両手に持ったマレットで二つの音を鳴らし、単音とは異なる音の重なりを感じていた。

9月下旬の自由あそびの時、次のような経験をした。二人の子どもが、鍵盤ハーモニカを持ってきて、「ミソソ ファララ シシラシ ドレミ…」と《茶色のこびん》を弾きだした。これは昨年你的生活発表会で演奏したものである。するとマリimbaで遊んでいた子どもが、和音を探り弾きだした。しかし《きらきら星》でしたものとは和音の順序が異なり、和音が曲にマッチしていないことに気づき、「難しい」と言いながら研究者の方を見たので、「赤（Ⅰ）黄（Ⅳ）緑（Ⅴ）赤（Ⅰ）を繰り返したら合うよ」と色で伝えた。すると鍵盤ハーモニカとマリimbaで楽しいアンサンブルを始めた。鍵盤ハーモニカの子どもたちが飽きてどこかに行ってしまった後も一人《茶色のこびん》を歌いながらこの和音演奏を続けていた。

マリimbaは右手と左手で二つの音を出すこともできる楽器なので、和音の響きが気に入った子どもには適している。その後も友達と一緒に叩こうなどと声をかける場面もあり、子どもたちが自ら響きを求め、音創りをしていることがわかる。

3.6 他の楽器でも響きを感じる

大人が新しい情報を提供し、それに基づいて楽器演奏に取り組むだけではなく、時にはマリimbaを自由に思い切り楽しむことも大切である。特に予定のない保育日には、先生が自由に遊んでよい時間を子どもたちに与えている。子どもにとっていつでも楽器を使える環境というのは望ましい。マレットを使うので、危険がないように見守る必要はあるものの、保育士が指導するという形で練習するのではなく、教えてもらったことも含めて自分で試す時間というのは非常に有意義であろう。

そしてそのような場合必ずと言ってよいほど出てくるのが、グリッサンドで音板の端から端まで叩くこと、そしてトレモロ奏法である。遊びの中で子どもたちはマリimba特有の奏法も見出していくようである。

子どもたちが即興を楽しんでいるようでもあるが、小学校以降のような音楽創りをしようと試みたわけではない。音楽活動に必要な創造とは意図を持って音を鳴らすこと、鳴らそうとすること、表現しようとするものである。



図6) 自由あそびでのグロッケン探索活動。マレット選び。

次に子どもたちがどんな意図を持って音を鳴らすようになったのかを考察してみよう。ここでは楽譜の正確な再現などを主眼に置くのではなく、あくまでも子どもたちなりの活動を観察することが大切である。

事例 7: 9 月末に、お帰り前の自由あそびの時にお邪魔した。マリンバとグロッケンと小太鼓が置いてあった。またいろいろなマレットが缶に入れて置いてある。つまり好きに使ってよいという意味である。マリンバではいろいろなマレットを使用していたが、低音でソフトマレットを使っていることがほとんどであった。また前回、色で I・IV・V の和音を伝え音板にビニールテープを貼っていたのを気に入り、二本のマレットで音の重なりを楽しむ子どもが多い。二人で「さんはい」といいながら同じ和音を打って楽しんでいる子もいる。右手と左手に違うマレットを持ち、一緒に叩くのを楽しむ子もいた。

グロッケン遊びではマレット選びに興じる姿が顕著で、細めの木、太めの木、軽いプラスチック、ゴム球、真鍮、硬いプラスチックのマレットと様々あったが、順に叩いては、「これは大きいな」「これは小さいな」などと音の大きさを比較しながら叩いて遊んでいた。真鍮と硬いプラスチックで叩いては、「これ、うるさいな。」「これはどっちが大きいんや?」と何度も叩いては感想を述べる。何度もマレットをとっかえひっかえしながら、「アニメの曲や」と言いながら探り弾きも楽しんでいた。

ここで着目すべき点は、幼児が自ら探り弾きをしながら、音楽の演奏ができたことではない。確かに、探り弾きで音楽を奏でることもすばらしいことではあるもののこれはグロッケン遊びの一番のメリットではない。あるいはまた保育で導入した曲を上手にできるようになったことでもない。大事なことは子どもたちが、グロッケンにしる、マリンバにしる、マレットで試し弾きをして、自分なりに良いと思うマレットを持って遊んでいるということである。いろいろなパターンで音を鳴らしながら、自分が良いと思う音はどれかということを考えていることが評価すべき点である。大人からの指導の一方通行ではなく、少しの情報と指導により楽しみながら知恵を絞り、新しい世界を広げ、自分で望む、もしくは出したいと思う音を自ら探しているところが、この活動で評価に値する点であろう。

4 結論

事例 1－7 を通していくつか音を聴くための指針が観察された。それらは以下の 4 つにまとめられる。

- 1 音の鳴らない状態を体験させることで、音を響かせたいという欲求を引きだすことができる。
- 2 耳だけで聴取するのではなく、音を五感で感じられるように導くことが大切である。

- 3 様々な響きを感じさせながら奏法に気付かせることで次の活動につながる。
- 4 最初は選択肢を与え、それらを比較検討するよう促すことによってより、音を聴こうとする。

音を聴かせようと思ったときに、教師はよいものを与えようと思いがちであるかもしれないが、何でも先に準備し、条件を整えて与えることばかりにとらわれず、「音が鳴らない」状態を経験させることで、「いつもと違う」何かに疑問を持ち、聴こうとする力を高めることができるということが分かった。それが今回は、楽器の歴史をたどるという形で明らかになった。「音を聴く」という行為の充実は、良い音を求めるという方向に子ども達を導くことができるかどうかにかかっている。

また音は聴くものであるが、聴くというのは耳だけに頼ってすることではない。子どもたちは鍵盤の下に取り付けてあるパイプを外して遊んだ時に、振動がびりびりと顔に響くことも感じていた。また膝に音板を置いた時にも、子どもたちは身体の一部を通して音を聴くことができたのだと考えられる。だからこそ良い響きを求めて、共鳴腔を作るために脚を広げるという行為をしたり、それ以上にしっかりと共鳴腔を作るためにあぐらをかいったりという行動に出たのだろう。当然のことながら、音は空気の振動として身体に届き、それを身体でも感じているのである。特に幼い子どもの場合は、耳だけに頼るのではなく、五感を拓かせることこそが聴く行為を充実させることにつながるのだ。パイプに向かって声を出す遊びの際には、その長さに応じた声を出した時は、共鳴した音を得ることができる。それは、顔を近づけて、顔全体で感じることにになる。したがって、幼児の場合は特に、耳で聴かせようとするだけでなく、遊びを通して音に触れ、実際に体を使って経験させることこそが重要であると言える。まさにその方法は現代の幼児教育の方向性と一致する。

ただ幼児期の音楽教育が、響きを感じることに終始したならばその先の器楽教育へと繋がらない。たとえ音あそびは充実したとしても、楽曲を使用して音楽遊びに転じた時に、従来の旧態依然とした教師主導型の型にはまったやりかたでは、幼児の発見や感じることを無視した指導に陥る可能性が出てくる。音探索での音あそびを、音楽遊びへとスライドさせる必要があるのだ。つまり、より豊かな音を求める方向性を持った音探索は、幼児が十分に楽しめる難易度のもので、それまでの音探索が生きるような問いかけや保育構成をすることによって、幼児自らが音板を叩く位置にも気づき、良い音を求めつつ音楽遊びをすることに繋がるのである。しかし音の重なりを体験するために、人と合わせたり、他の園児と音を合わせて響きを聴いたりするのは、社会性が未分化の子どもたちにはハードルが高いとも言える。その意味では一人で両手に持ったマレットでもって、二つの音をいとも簡単に鳴らせるマリンバは、実は幼児に向いていると言えよう。

またマリンバは音域が広いので、どの音域で鳴らすのかによって響きは全く異なる。それ

を顕著に体験させてくれるのがマレットである。木の厚みや長さに応じた、つまり音域に応じたマレットを選ぶことができた時に、より良い響きが得られる。マレットの選択に際しそれぞれ毛糸に色がついているので、見た目でそれとわかり、子どもにとっては、「黄色は柔らかい」とか、「オレンジは硬い」とか色で記憶し判別しやすいところも向いていると思われる。つまり、最初から多くのマレットから選ばせたり、漠然とどんなマレットがよいかなどと問うてみたりするようなことはせず、用意した限定的な3つ、あるいは4つの中でどれがよいかを思考させる。またその際に、見た目が、明らかに異なる物を準備することで、幼児自らがその違いを認識し、イメージし、言語化し、選択をすることが重要である。最終的に、「音を自ら選ぶ」ことを覚えた幼児は、グロッケンでも応用して探索していたように、たくさんのマレットから自分の使いたいものを選び、遊ぶことになるだろう。

器楽を創造的に演奏するということは、上手に演奏するということだけではなく、自分の出したい音を考え、工夫し、試行錯誤することであると思う。器楽をそのような視点で考えた場合、幼児であっても、楽器の探索を充分に行い、それぞれの楽器の特徴を体得することが大切である。マリンバであれば響きを身体全体で感じられるように導けば、後に創造的な器楽活動が可能となるであろう。今回のマリンバの研究でその可能性を見出だすことができた。

またマリンバ遊びをした多くの子どもたちの中にも、最初は腕でマレットを振りおろし、音板に押し付け、響きを止めるように叩いていた子どもたちがいたが、いつの間にかより良い響きを求めて、手首で軽やかに叩けるようになっていった。このこともまたこれからの器楽教育の可能性を示唆しているだろう。

最後になりましたが、研究のためにたくさんの取り組みにご協力いただいたH保育園・C保育園の園児の皆さま・先生方、ビデオの記録や写真掲載にご協力賜りました保護者の皆様にも感謝申し上げます。

【註】

- (1) 郡司すみ『世界楽器入門』朝日選書 (1989) p.140
- (2) 吉原すみれ「わたしの中の音—打楽器の世界から」『思想の科学』第7次 (91) 思想の科学社 (1987) pp.24-37
- (3) 石川眞佐江「幼児を対象とした芸術表現教育プログラムの試み—ワークショップ『音のたんけんたい』の実践報告」『音楽教育実践ジャーナル』6 (1) (2008)
- (4) 伊原小百合「楽器とかかわる幼児の行為の縦断的分析:—「叩く」に着目して—」『音楽教育学』47 (1) (2017) pp.49-60
- (5) 郡司すみ『世界楽器入門』朝日選書 370 (1989) p.85
- (6) ザックス、クルト『楽器の歴史』上 全音楽譜出版社 (1965) p.39
- (7) 『死の舞踏』は、カミーユ・サン＝サーンスの作曲した交響詩である。午前0時の時計の音と共に骸骨が現れて不気味に踊りはじめ、次第に激しさが増してゆくが、夜明けを告げる雄鶏の声

が響き渡るや墓に逃げ帰る様子を描写的に描いた曲である。

- (8) デビッド・ベラ著 明瀬裕子訳『マリンバの知識』(1953) p.18
<http://museum.world.coocan.jp/y.akase/marimba.pdf> (2019/8/10にアクセス)
- (9) 『ニューグローヴ世界音楽大辞典』講談社 p.474
- (10) 前掲書6, p.39
- (11) 前掲書6 p.39
- (12) (株)こころぎ社訪問における聞き取り調査より (H30.9.7) (HP も参照)
<http://www.korogi.co.jp/about/> (2019/8/10にアクセス)
- (13) 前掲書6, p.39
- (14) 前掲書6, p.39
- (15) 図1 持田康典『音をつくる 音と楽器と音場の科学』ポピュラーサイエンスブックス (1987)
p.127
- (16) 前掲書15, p.126
- (17) 前掲書15, p.128
- (18) 谷口高士『音は心の中で音楽になる 音楽心理学への招待』北大路書房 (2008) p.103

【参考文献】

- ・青木務「木製楽器の音色と官能評価 (1) 一木琴を用いての評価」『木材工業』Vol.46 No9, (1991)
pp.407-411
- ・佐藤慶子『五感の音楽 音のない音楽への扉』ヤマハミュージックメディア (2005)
- ・中村明一『倍音 音・ことば・身体文化誌』春秋社 (2012)
- ・パウエル, ジョン『響きの科楽 ベートーヴェンからビートルズまで』早川書房 (2011)
- ・吉永早苗「幼児の音感受」『音楽文化の創造』cmc 68, (2013) pp.42-45
- ・吉永早苗「大学生による『一週間の音日記』: 保育・小学校教諭を目指す学生の『聴くこと』に対する意識を高める試み」『音楽学習研究: 音楽学習学会紀要』8 (2012), pp.23-34
- ・阪井恵「〈聴く〉とはどういうことかー音楽科教育の実践に即して考える。」「音楽教育実践ジャーナル」9 (1) (2011) pp.66-73

日本における鍵盤ハーモニカの開発と 学校教育への導入について

豊 田 香葉子

Development of the Keyboard Harmonica and its Introduction to the School Education in Japan

TOYODA Kanako

はじめに

日本の鍵盤ハーモニカは、1961年に卓上に置いて演奏できる吹奏楽器として、またオルガン（ここではリードオルガンのことを「オルガン」と表記する）より経済的で鍵盤学習にも最適な教育用楽器として誕生した。1959年にドイツで製造された押しボタン式吹奏ハーモニカ「メロディカ」が鍵盤ハーモニカの原型といわれている。日本での発売当初から、主に小学生が対象とされており、現在でもほとんどの小学校で鍵盤ハーモニカが使用されている。さらに、最近ではこの鍵盤ハーモニカの活用が低年齢化する傾向にあるということが指摘されている。全国の幼稚園教諭を対象に音楽活動について行った調査の結果でも、3分の2以上の幼稚園において鍵盤ハーモニカが使用されていることが明らかになった⁽¹⁾。音の識別能力は、4歳から7歳までの時期に、これ以降の時期よりはるかに向上するという聴覚の臨界期説がある⁽²⁾。鍵盤ハーモニカの導入期にあたる4歳から7歳までの時期が最も音を聞き分けられる敏感期とするならば、指導者は音に敏感になる環境を整えると共に、音の高低の理解など音楽的な基礎能力を得られるような音楽活動を保育や音楽科教育の中で考えることが重要である。

鍵盤ハーモニカは、鍵盤楽器と吹奏楽器を兼ね備えているという特徴があり、鍵盤楽器という点では音階を視覚と聴覚で確認できることから、音の高低（音高の配列）の気づきにつながることを期待される。吹奏楽器という点では、息の入れ方やタンギング技術を習得することができ、これは小学校第3学年から行うリコーダーの学習につながると考えられる。

しかしながら、幼児期や小学校低学年の児童にとって、息の調節やタンギング、25～32個の鍵の中から音を選んで弾くこと、指づかいを考えること、リズムを感じながら弾くこと

を同時に行うのは難しいのではないかと思います。これらは児童の楽器に対する苦手意識や嫌悪感を生み出すのではないかと危惧している。

そこで本研究では、鍵盤ハーモニカが誕生するまでの過程や、学校教育に取り入れられるようになった経緯について調べるとともに、実際の教育現場、特に初期教育段階における鍵盤ハーモニカの運用実態を明らかにし、問題点について検討する。

1. 鍵盤ハーモニカの開発について

鍵盤ハーモニカの特徴は、吹奏楽器と鍵盤楽器を兼ね備えていることである。吹奏を必要とする鍵盤楽器としては、19世紀前半のイギリスのプッシュボタン式の楽器である「シンフォニアム」(写真1)、ドイツの「プサルメロディコン」(写真2)などが起源である⁽³⁾。そして、1959年にドイツのホーナー社がプッシュボタン式の吹奏ハーモニカ「メロディカ」(写真3)を製造・販売した。ホーナー社は、リード楽器であるハーモニカやアコーディオンを販売する中で、現在の鍵盤ハーモニカに類似した「メロディカ」を開発した。日本で「メロディカ」が知られるようになったのは、1959年に出版された雑誌で「新楽器 メロディカ 穴の代わりにピアノのようなキイを使った新しいフルート風の楽器メロディカが、このほど西独のミュニーッヒでお目見得した」⁽⁴⁾と紹介されてからである。

「メロディカ」は、吹き口が鍵盤ハーモニカで用いるようなジャバラ状の長いものではないため、卓上での演奏は不可能であった。そのためリコーダーを吹くように両手の親指で楽器を支えながら、白鍵は右手、黒鍵は左手の親指以外を使って演奏する。「メロディカ ソプラノ」は25鍵できていて、吐く息を使いボタンを押すことでリードが振動し、音が鳴る仕組みである。価格は5,000円で、その当時では非常に高価な楽器であった。

この「メロディカ」の構造に着目した鈴木楽器会社が、プッシュボタン操作型から鍵盤操作型に改良することに焦点を当てて、研究を開始した。そして1961年には、鈴木楽器会社が世界初の鍵盤ハーモニカである「メロディオン スーパー 34」(写真4)を発売した。「メロディオン」は形状が「メロディカ」によく似ていたが、輸入当時の「メロディカ」の価格が5,000円であったのに対して、「メロディオン」は2,500円とメロディカよりもかなり安価であった。また、1961年末にトンボ楽器製作所が「トンボ・ピアノ・ホーン」を発売した。さらに同時期に、東海楽器製造株式会社が「ピアノカ」を発売した。当時は、いわゆる立奏用の唄口しかなかったが、児童の演奏のしやすさを考慮し、検討した結果、1963年から1966年の間にジャバラ状になっているホース型唄口が開発された。このホース型の唄口が開発されたことにより、卓上に本体を置いたまま視覚的に鍵盤を把握して演奏することが可能になった。このように1960年代に、鍵盤ハーモニカの製造開始からはじまり、楽器の改良を進めたことにより、結果として鍵盤ハーモニカの学校教育への導入が促進されることになった。その後、さらなる楽器本体や唄口の改善、楽器ケースの開発など、さまざまな改

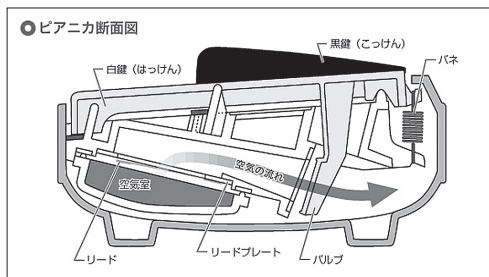
良が加えられ、現在の鍵盤ハーモニカに至っている。また、2016年11月の新聞⁽⁵⁾に「大人も鍵盤ハーモニカ」という見出しのついた鍵盤ハーモニカに関する記事が掲載され、鍵盤ハーモニカの魅力や演奏方法などが書かれている。2018年にはヤマハ株式会社が「大人のピアノ」を発売し、鍵盤ハーモニカは、いまや子ども用の教育用楽器というだけでなく、大人が演奏する楽器としても再評価されている。

2. 鍵盤ハーモニカの機能と仕組みに関して

1) 楽器分類上の鍵盤ハーモニカの位置

鍵盤ハーモニカは、ハーモニカ、アコーディオン、リードオルガンなどと同じフリーリード楽器に属している。フリーリードとは、小さな薄板の一端が枠に取り付けられ、ほかの一端は空気の圧力や吸引力によって枠の中を通り抜けながら自由に振動するもので、自由簧(こう)や自由リードとも呼ばれる。共鳴管を通して音が鳴るのではないので、調律はリードの長さや厚みを調整して行う。したがって、フリーリード楽器では演奏者が息を吹き込む穴をずらす(ハーモニカなど)、鍵盤を押さえる(鍵盤ハーモニカ・オルガンなど)、指孔をふさぐ(笙など)ことで、出したい音のリード(管)だけに空気を送ることにより音が鳴る仕組みである。また、リードの物理的性状で音程と音色が決まるので、音階を鳴らすためには複数のリードを必要とする。

鍵盤ハーモニカは、その持つ性質から楽器分類に関してさまざまな群に位置づけがされる。まず、鍵盤ハーモニカの発音体は金属性のリードであることから、リード楽器といえる。上に記したようにリードがリードプレートに植え付けられて、空気室から送り出された一定圧の空気によって振動し、この振動から出る音が鍵盤ハーモニカの音源である。(図1)



(図1) 鍵盤ハーモニカの発音機構
(ヤマハ株式会社ホームページより)

次に、鍵盤ハーモニカは鍵盤操作によって発音しようとする音を選択する鍵盤楽器である。鍵盤には、リードを振動させるための空気の流出孔を開閉するバルブがセットされており、鍵盤を押すことによってバルブが開き、空気を流出させ、リードが振動するシステムになっている。同じ鍵盤楽器でも、ピアノの場合にはタッチなどの鍵盤操作によって強弱を変えたり音楽表現を行ったりするが、鍵盤ハーモニカの場合は鍵盤操作による強弱などの音楽表現は困難であると考えられている。

さらに、鍵盤ハーモニカは吹奏楽器の性質をもっている。この楽器は、呼気を吹き込むことによって空気室に加圧された空気を蓄え、空気孔バルブを開いてこの空気を送り出してリードを振動させるという発音機構である。演奏における強弱表現、アーティキュレーション、フレージングなどは、そのほとんどを吹き込む呼気の調整及びタンギングなどの吹奏楽器的な奏法を応用して行う。

2) 鍵盤ハーモニカの発音機構について

前述したように鍵盤ハーモニカは唄口を通して、呼気を空気室へ吹き込むことによってリードが振動し、音が鳴るようになっている。空気室は薄い皿状になっており、この皿に蓋をするように、リードを電気溶接したリードプレートが空気漏れのないようにネジまたは接着剤を用いて固定されている。一つの音に対し一つずつリードがあり、それらが単独で振動できるように個々のリードの一つずつ空気流通孔が設けられている。この空気流通孔の出口には鍵盤と一体になったバルブが設置されており、空気流通孔の開け閉めを担当している。そして鍵盤を押すと、空気流通孔を閉鎖していたバルブが開き、空気室に溜め込まれていた空気が流出する。この空気の流れがリードを振動させて音を発することになる（鍵盤を戻せば、バルブが閉じて空気の流出がなくなり、リードの振動が停止することで音が止まる）。これはつまり、単一の鍵を押すと、単一のバルブが開き、次に単一のリードが振動し、単音が発音されるということであり、複数の鍵を押すと、同様の作用によって押した分の鍵すべての音が発音されることになる。

また、島寄洋一は、鍵を押すのに必要な力は同じ鍵盤楽器のオルガンが120グラムであるのに対し、鍵盤ハーモニカは40グラムであると示している⁽⁶⁾。したがって、いかに少ない力で鍵盤操作ができるかということが理解でき、指の力が弱い幼児や低学年の児童にも容易に演奏可能であることが示唆されている。さらに音を鳴らすのに必要な息の空気圧を計った実験では、最弱音の発音が水柱30mm、標準的な音量の発音が水柱60mm、音楽的な強音の発音が水柱120mm、最強音の発音が水柱180mmであることが示されている。この実験方法は、U字ガラス管に適量の水を入れ、管の一方を鍵盤ハーモニカの空気室とゴム管に直結して吹鳴させ、水柱の上昇を多数回測定し、その平均値をとったものである。水柱30mmなどの数値は、鍵盤ハーモニカの完成品の品質管理の基準数値であるという。これは、歌手の最大の呼気圧が水柱300mm程度であること⁽⁷⁾に比べるとかなり低い。鍵盤ハーモニカを音楽的に吹奏するためには呼気のコントロールが必要であるが、幼児や低学年の児童にとって吹きやすく、音楽表現にも取り掛かりやすいと考えられる。

3. 鍵盤ハーモニカにおける学校教育への導入

国内で鍵盤ハーモニカの製造・販売が開始されたころは、この楽器は授業で用いられるの

ではなく、主に小・中学校の合奏クラブで使用されていた。この時代の、鍵盤ハーモニカに関する音楽教育雑誌の記事に、ハーモニカやオルガンの指導の問題点を挙げ、鍵盤ハーモニカの利点を述べるものがいくつかあった。栃木県立大宮中学校の教諭をしていた石崎努は合奏クラブで鍵盤ハーモニカを使用した経験について「メロディオン・ピアノホーン・ピアノ等の有鍵ハーモニカは、ハーモニカの欠陥をよくおぎなっている秀れた楽器である。何と云っても鍵盤⁽⁸⁾があり、出す音を眼と指で確かめられることは、教育上非常に有利なことと思う。予算の少ない学校ではデスクオルガンの代りに備えたら随分役立つことと思う」⁽⁹⁾と述べている。

石崎努は、小・中学校で従来用いられているハーモニカについて、吹いても吸っても音が鳴るため音のコントロールが困難であることや、出す音を目で確認することができない、幹音のみで製造されているために調性が限られるといった問題点を挙げている。同時代にハーモニカの問題点や鍵盤ハーモニカの可能性を検討した人は石崎努以外にもいる。特に、1963年の音楽教育雑誌に掲載された4人の教師の座談会の企画での意見は注目に値する。例えば、千代延尚はハーモニカについて、クレッシェンド・デクレッシェンドやタンギングなどの技術が難しいことや、跳躍する音の演奏が困難であることを指摘している。ハーモニカには、各音に対して吹き口の孔が1つずつ横一列に並んでおり、この各孔に対応するように、楽器内部には発音体である薄い金属片のリードが設置されている。リードは吹き入れる空気で発音される孔と、吸い込まれる空気で発音される孔が交互に設置されているため、ハーモニカは、ドの音は吹いてレの音は吸うというように、吹いたり吸ったりして演奏する。この構造によって本体が小さくても音域を広くできる上、小型で持ち運びにも便利である。しかし、吹き口が小さいため出したい音だけを鳴らすことが難しいという問題点がある。加えて、幹音のみのハーモニカや、半音が出せるハーモニカなどさまざまなハーモニカの種類があったので、学校や教師によって器楽学習で用いるハーモニカが異なることも問題であったと思われる。さらに、指導に際しては、教師が吹き口の孔を見せながら教えることは不可能であるし、全体指導において、子どもが間違った音を鳴らしていても、どの位置を吹いているのか目で見てもわかりにくい。このようにハーモニカを学校教育で使用することには、困難な点がたくさんあった。

オルガンについては、値段が高いため学校に置いてある台数が少なかったことから、指導には紙鍵盤を使うことがよくあった。しかし、紙鍵盤は実際に音が出ないし鍵盤の感触も全く違うので、子どもはオルガンの技術を身につけることは困難であると考えられる。当時の小学校教師も紙鍵盤よりも、実物の鍵盤を与えることが大事であると述べている⁽¹⁰⁾。

鍵盤ハーモニカは、ハーモニカやオルガンと同じ発音体であるが、上記のハーモニカとオルガンの問題点を補うことができると考えられる。前述の音楽教育雑誌に掲載された座談会で、朝生朝正は、ピアノッシモからフォルティッシモがハーモニカよりも簡単にできるとい

う強弱の表現の可能性について述べている。また、オルガンの音階の指導ではオルガンやピアノの鍵盤をその都度子どもたちに見せて鍵盤の状態を教えることは手間がかかって難しいが、鍵盤ハーモニカは持ち上げて子ども全員に見せることができると述べている。飯田秀一は、「鍵盤ハーモニカの場合は、押せばすぐ音が出てくる。しかもその音を眼で確かめられるという利点がある。(中略) うちへ持って行って手軽に練習できるということも利点でしょう。(中略) 笛と同じようにタンギングも指導できる。」⁽¹¹⁾と述べている。これらの座談会以外にも、「笛におけるピッチの調整の悩みもこれがリード楽器であるために解消してくれる」⁽¹²⁾という意見があった。

以上のことから、鍵盤ハーモニカには音量の変化や跳躍の演奏の可能性、及び鍵盤楽器に固有の学習内容の可能性が見出される。また、タンギングを用いて吹くことが第3学年以降のリコーダーの学習につながる。楽器が軽量であるのでオルガンではできない持ち運びもできる。さらに、目で見て確認しながら演奏や指導ができたり、鍵盤楽器のオルガンよりも安価で購入できたりすることが、学校教育への導入が進んだ理由であると思われる。

しかしながら、鍵盤ハーモニカにも、学校教育への導入に際しては問題があった。まず、価格面では、例えば、その当時ハーモニカが380円であるのに対して、メロディオンは2,500円でオルガンよりは安価であるが個人で持つことは難しかった。次に、堅牢性の問題があった⁽¹³⁾。前述の1963年の座談会では、故障によって鍵盤が動かなくなることや、ピッチがくってしまうことなどの問題点が指摘された。この座談会のほかにも、リードが腐蝕してしまうこと、アコーディオンやハーモニカのように自分たちで修理することができず、修理にも費用や時間がかかってしまうといった問題点が挙げられている。そのため、鍵盤ハーモニカが製造・販売され始めた1960年代前半は、楽器が壊れても、台数が少なくても他の楽器でカバーできるクラブ活動や鼓笛バンドの合奏で使用され、ハーモニカのように個人所有を前提にした器楽指導の中心的楽器とした学校は少なかった。しかし、1970年代に入ると「ハーモニカの代用楽器として、これを1学級分備品として購入し、歌口だけ個人持ちさせ一斉指導で取り扱う学校や、ハーモニカを持たせることをやめて、これを低学年から個人持ちにさせる学校も多くなって」⁽¹⁴⁾おり、1965年に比べて3倍の普及率を示した。この普及の背景には、前述の楽器産業における構造や堅牢性の改良、低価格化という点のほかに、学習指導要領音楽編の内容の改訂があると思われる。1968年の改訂では、新たにリズム、旋律、和声のほか音符や記号の理解という4つの内容を含む「基礎」という領域が設けられた。当時文部省教科調査官だった真篠将は、鍵盤ハーモニカは、吐く息によってフレー징の表現を工夫できることや、鍵盤によって和声や音階について目で確かめながら指導ができるという点から、「基礎」領域の学習に活用できる楽器としての有効性を指摘している⁽¹⁵⁾。従って、楽器の性能の向上と学習指導要領の指導内容に対応できる楽器固有の特性が、1970年代の鍵盤ハーモニカの音楽科教育への導入をうながしたと推測できる。

4. 教科書における鍵盤ハーモニカの扱い

1) 教科書と指導書からみる鍵盤ハーモニカ指導の特質と役割

現在、学校教育で使用されている教育出版社と教育芸術社の教科書の内容をもとに鍵盤ハーモニカ指導の特質について検討する。まず、教科書に鍵盤ハーモニカについての言及があらわれるようになったのは、1970年の教科書からである。現在使用されている2015年の教科書では、教育出版社⁽¹⁶⁾も教育芸術社⁽¹⁷⁾も鍵盤ハーモニカの指導は小学校第1学年から始まる構成になっているが、1970年の教育出版社の教科書では第4学年に鍵盤ハーモニカの指導内容が掲載されている⁽¹⁸⁾。第4学年ともなると、これまでにオルガンやハーモニカ、リコーダーの学習をしてきているため、鍵盤や詳しい運指に関しての学習内容は掲載されていない。当時の教師用指導書の中では、「この楽器は鍵盤のある楽器という点とリードを発音体とする点からオルガンやアコーディオンと共通で同属の楽器であると考えられがちであるが、この楽器はむしろ管楽器のカテゴリーとしてとらえるべきものであり、このことが明確におさえられていないと指導法を誤ることになり、この楽器のもつ特性を十分に発揮することができない」⁽¹⁹⁾と述べられている。

鍵盤ハーモニカの指導については呼吸法とタンギングと運指の大きく3つにわけてまとめられている。まず、呼吸に関しては、肺に溜まった空気に圧力を自由にかけることができるので、常に一定の圧力で音が鳴るオルガンとは比較にならないほどの多彩な音楽的表現をすることが可能になる。鍵盤ハーモニカは、息を入れるだけですぐに音を鳴らすことのできる楽器であるが、音楽的な表現を実現させるためには腹式呼吸をするべきである。腹式呼吸と横隔膜による息の支えをコントロールすることで音が安定する。鍵盤ハーモニカだけでなく、歌唱やリコーダーなどを演奏する際にも音をコントロールして音楽的に表現するには腹式呼吸が必要であるので、第3学年から取り組むリコーダーの前段階になる。不必要に強い息を吹き込むと、音程も下がるし音色も悪くなりもちろん正しいフレーズ表現もできなくなる。そのため、鍵盤ハーモニカの息の使い方やタンギングによる微妙な表現力には気を付けなければならない。

次にタンギングと運指に関しては、旋律の表情がどのようなものであろうと、指の動きはなめらかなレガートになり休符も指を鍵盤から離さずに演奏することが可能である。また、ある同じ音を連打する際には鍵盤を打ち直さずに、タンギングでリズムを作るように記されている。これは、オルガンやハーモニカにはない鍵盤ハーモニカ独特の新しい演奏方法の学習を表すと考えられる。このようなタンギングでの演奏法は、低学年のオルガンの学習と第3学年からのリコーダーの学習を結びつけていることが分かる。

1976年に出版された教育出版社の教科書からは、現行の教科書と同じく第1学年から鍵盤ハーモニカの指導が行われるようになっていく⁽²⁰⁾。しかしながら、この教科書には鍵盤ハーモニカのタンギングの奏法について指摘がされている。それは、同音の時は鍵盤を押し

たままタンギングでリズムを作ることが可能であるが、最初の段階では、オルガンと同じようにタッチをして指導したほうが良いという内容である。次第にタンギングによる同音の演奏やトレモロ奏法（舌を口の中で左右に速く動かす奏法）などにも取り組みやすくなり楽しく演奏ができるということが述べられている。このように、鍵盤楽器の運指という身体操作を習得した後に、吹奏楽器の身体操作であるタンギングの練習を行うように示唆されている。また、教師用指導書の中で鍵盤ハーモニカのタンギングによる音楽表現上の特徴が書かれている⁽²¹⁾。オルガンやアコーディオンで同音を連打するときやそれにアクセントがついているようなフレーズは、楽器の特性上表現しにくく、結果として歯切れが悪くなり重さが残ってしまっていたが、鍵盤ハーモニカではタンギングによって容易に表現できるということに着目し、これを受けて鍵盤ハーモニカのタンギング指導に重きがおかれるようになった。したがって、細かな運指の指導よりも前に、ロングトーンでタンギングの練習をさせるように指導の傾向が変化している。以上のことから、ハーモニカやオルガンの代替楽器として示されていた鍵盤ハーモニカは、1976年の教科書では吹奏楽器としての長所が前面に出され、鍵盤ハーモニカ独自の表現をするための演奏方法を低学年から学習する構成へと変化したことが明らかである。

現在使用されている教師用指導書の指導資料にある「鍵盤ハーモニカの指導について」には、次のように記載されている。「タンギングには、同じ高さの音が連続する場合も含めて、音と音のつながり方をスタッカート奏やノンレガート奏などのいろいろな方法で表現したり、音の輪郭をはっきりさせたりすることができるといった演奏効果が考えられます。しかし、鍵盤ハーモニカに触れてまもない低学年の子供たちにとっては、タンギングと運指を同時にかつスムーズに行うという活動は、相当の負担がかかると考えられます。導入段階としては、楽器に親しむことを主なねらいとし、最初から無理にタンギングを取り上げず、子どもの負担を軽くするといった配慮も必要です。まずは楽器に慣れ、息を吹き込む力などをコントロールできるようになってから、あらためてタンギングを取り上げるといった段階を考えましょう。」⁽²²⁾つまり、タンギングの奏法について第1学年の段階では取り上げず、まずはロングトーンや強弱など息の入れ方やコントロールの仕方を学ぶことから始めるということである。ここでは、1976年の「細かな運指の指導よりも前に、ロングトーンでタンギングの練習をさせる指導」に比べて、息のコントロールの身につけ方など吹奏についての指導法が具体的に述べられている。たしかに、鍵盤ハーモニカは管楽器のように発音とタンギングが一体になっていないので、導入段階においては負担になる可能性がある。無理にタンギングをさせて鍵盤ハーモニカや音楽の授業が苦手になるくらいなら、管楽器であるリコーダーでタンギングを学んでから鍵盤ハーモニカで練習してもいいのではないか。

2) 小学校学習指導要領の「内容」について

1968年の学習指導要領音楽編及びその指導書には、鍵盤ハーモニカの名前は見られない。しかし、1977年に第4次指導要領に即して設定された教材基準には、学校の備品として「鍵盤ハーモニカ」を保有しておくことが記されている⁽²³⁾。その後、1978年の学習指導要領では、「ハーモニカ」が指定楽器となっているものの、「第1学年及び第2学年のハーモニカ並びに第2学年のオルガンについては、学校の実情に応じて、ほかの同種の楽器に代替することができること」が示されている⁽²⁴⁾。さらに、この学習指導要領に対応した文部省発行の指導書には、「旋律楽器には、ハーモニカや笛をはじめとして鍵盤ハーモニカ、オルガン、アコーディオンなどの鍵盤楽器、また、電子楽器、管楽器、弦楽器などがある」⁽²⁵⁾という文言が記されており、ハーモニカの代替楽器として鍵盤ハーモニカが挙げられている。さらに、鍵盤ハーモニカに代替したときの利点として、「鍵盤を通して視聴一体の基礎指導ができることや、レガート奏やタンギング奏が容易にでき、かつ音量の豊かさを求めることができる点などが主なものである。次に、オルガンの代替楽器としては、当然、鍵盤を有する楽器ということになる」⁽²⁶⁾ことが挙げられており、非常に明確に鍵盤ハーモニカの有用性が明記されている。

現在（2017年告示）の小学校学習指導要領解説の器楽に関する項目⁽²⁷⁾では、

- ア 各学年で取り上げる打楽器は、木琴、鉄琴、和楽器、諸外国に伝わる様々な楽器を含めて、演奏の効果、児童や学校の実態を考慮して選択すること。
- イ 第1学年及び第2学年で取り上げる旋律楽器は、オルガン、鍵盤ハーモニカなどの中から児童や学校の実態を考慮して選択すること。
- ウ 第3学年及び第4学年で取り上げる旋律楽器は、既習の楽器を含めて、リコーダーや鍵盤楽器、和楽器などの中から児童や学校の実態を考慮して選択すること。
- エ 第5学年及び第6学年で取り上げる旋律楽器は、既習の楽器を含めて、電子楽器、和楽器、諸外国に伝わる楽器などの中から児童や学校の実態を考慮して選択すること。
- オ 合奏で扱う楽器については、各声部の役割を生かした演奏ができるよう、楽器の特性を生かして選択すること。

とあるように、イの項目において鍵盤ハーモニカという言葉が出てきている。前回（2008年）の学習指導要領解説の上述と同じ器楽に関する項目には、「イ 第1学年及び第2学年で取り上げる身近な楽器は、様々な打楽器、オルガン、ハーモニカなどの中から学校や児童の実態を考慮して選択すること」⁽²⁸⁾と記載されており、これまでは「ハーモニカ」と「鍵盤楽器」の性質を兼ね備えたものが鍵盤ハーモニカであると考えられていた。2つの指導要領を比較すると、2017年告示の学習指導要領では、「ハーモニカ」がなくなって「鍵盤ハーモニカ」

に変更している。このことは、学校教育においてハーモニカよりも鍵盤ハーモニカが主流になったことを示す。

5. 質問紙調査から見た現状と新たな鍵盤ハーモニカ学習の視点について

1) 質問紙調査実施の目的とその方法

これまで鍵盤ハーモニカの歴史や教科書、指導書、副読本での取り扱い方、鍵盤ハーモニカ製造者側の意図などについて説明してきた。

筆者は、以前に小学校で音楽専科教員や小学2年生の担任として音楽指導を経験したことがある。現在は、7つの幼稚園と3つの保育園で定期的に音楽指導を行っている。それらの経験から、鍵盤ハーモニカの指導において、タンギングや指づかいなどの奏法に関する問題点や、一斉指導の方法など数々の困難な点が見出された。そこで実際の教育現場、特に初期教育の現場における鍵盤ハーモニカの運用実態や指導方法などの問題点について調査するために、2016年8月に小学校の教諭29名（音楽専科7名、音楽専科以外22名）、幼稚園教諭5名、保育士1名、特別支援学校教諭2名を対象に教育現場での鍵盤ハーモニカの運用実態などについて質問紙調査を実施した。アンケート回収率は73%であった。調査方法は無記名方式で実施し、郵便で送付した。質問は選択式と記述式を設け、質問概要は以下のとおりで合計19問用意した。

1. 回答者に関する事項

1-1 性別, 1-2 年齢, 1-3 経験したことのある校種, 1-4 勤務年数, 1-5 過去の担当学年, 1-6 現在の担当学年

2. 鍵盤ハーモニカの指導に関する事項

2-1・2-2 使用メーカーとその理由, 2-3 音楽科教育で鍵盤ハーモニカが必要であるか, 2-4 鍵盤ハーモニカの長所と短所, 2-5 リードについて, 2-6 あったらいいなと思う機能, 2-7・2-8 鍵盤ハーモニカの取扱時間, 2-9 鍵盤にシールを貼っているか, 2-10 鍵盤ハーモニカの指導の難点, 2-11 演奏技術上の難点, 2-12 鍵盤ハーモニカで育みたい能力, 2-13 指導で使用する教材

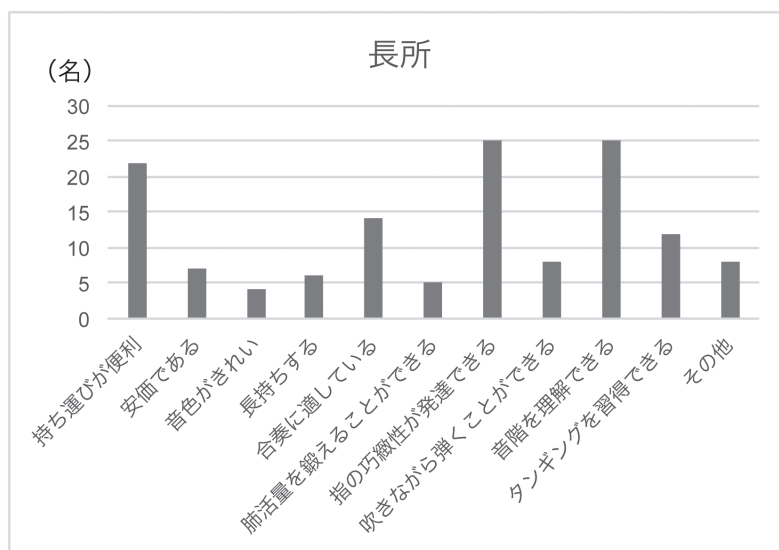
2) 質問紙調査から見た現状と問題点

ここでは、自由記述方式を設けた質問の「問2-4 鍵盤ハーモニカの長所と短所」「問2-10 鍵盤ハーモニカの指導の難点」「問2-11 演奏技術の難点」「問2-13 鍵盤ハーモニカで育みたい能力」を取り上げ、結果について考察する。

鍵盤ハーモニカの長所と短所について

問 2-4 鍵盤ハーモニカの長所と短所について該当する項目全てにレをつけてください。その他を選択された方はその理由をお聞かせください。

鍵盤ハーモニカの長所に関しては、「指の巧緻性が発達できる」と「音階を理解できる」が25名で最も多く、「持ち運びが便利」22名、「合奏に適している」14名、「タンギングを習得できる」12名（…以下省略…）という結果であった（図2）。



（図2）鍵盤ハーモニカの長所

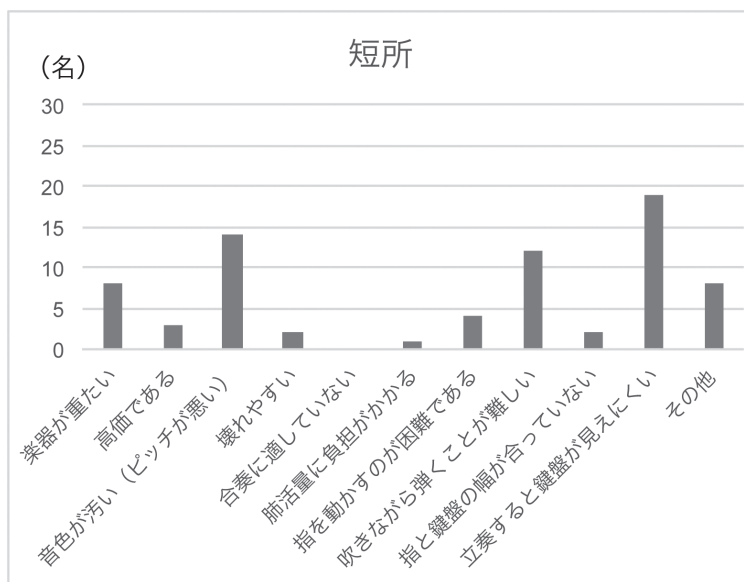
その他と回答した8名の記述は以下のとおりである。

- ・ リコーダーと違って鍵盤が見えるので旋律楽器の導入になる
- ・ 木琴や鉄琴などの音楽会で使う楽器全ての基本となる（ドレミの位置）
- ・ 吹奏楽器（リード楽器）としての構造的特徴と鍵盤楽器としての演奏上の特徴を併せ持つ点が教育楽器としての利便性を持つこと
- ・ 低年齢児でも音を簡単にならすことができる
- ・ ホースを口にくわえないと音が出ないので全体に話をするときの指導はオルガンや打楽器に比べるとしやすい。
- ・ 一人一台もつことができ集団指導に適している。吹く力、口の筋肉を鍛えることができ言葉の発音を改善するのに効果があるのではないかと（幼稚園では吹き絵やシャボン玉遊びでそのことを狙って遊ぶことがある）
- ・ リコーダーを学ぶ前段階として鍛えることができる

〈鍵盤ハーモニカの長所に関する考察〉

鍵盤ハーモニカの長所の回答から、指導者は鍵盤楽器の特徴である視覚から音の高低、配列について学ぶことができる点と、指を動かすことや運指の学習にかかわる点が長所であると答える人が多いことが明らかとなった。第3学年から取り扱うリコーダーの前段階として、鍵盤ハーモニカを用いてタンギングを習得できる点を長所と見る人の数が多いと予想していたが、音階や指の巧緻性（運指）の面で利点があると考えた指導者が多いことが分かった。長所の「その他」の記述においても、音の配列の習得や運指にかかわる内容が長所と考える意見が多くみられた。さらに、指の巧緻性の発達や肺活量を鍛えるということだけでなく、口の筋肉の発達を促すという新たな視点がみられた。

次に、鍵盤ハーモニカの短所に関しては、「立奏すると鍵盤が見えにくい」が19名で最も多く、「音色が汚い（ピッチが悪い）」が14名、「吹きながら弾くことが難しい」が12名、「楽器が重たい」8名（…以下省略…）という結果であった（図3）。



(図3) 鍵盤ハーモニカの短所

その他と回答した8名の記述は以下のとおりである。

- ・高価であるため3年前まで本体貸し出しで吹き口のみ購入させていた
- ・楽器としては安価であるが、教育用品としては高価
- ・吹き口が外れやすい・紐を取り付けにくい・ホースをしまいにくい
- ・ホースが破れる・吹き口が壊れやすい
- ・メーカーによってピッチが違いクラスでそろっていない場合に不都合が生じる

- ・楽器によってピッチが違うことがある。幼児にとっては息の調節が難しく音色が荒くなってしまう。なぜか安っぽい音に聞こえてしまう
- ・特別支援学校では吹きながら弾くということの難しさと衛生面でなかなか授業に取り入れることができない。今後簡単な合奏をしたいと考えており模索中
- ・衛生面が少し心配

〈鍵盤ハーモニカの短所に関する考察〉

短所では、立奏時の鍵盤の見えにくさが圧倒的に多かった。筆者の経験上、幼児や児童が立奏で吹く機会というのは主に音楽会などの発表会（合奏）である。そのため、卓上で十分に練習をして運指を身につけてから、立奏の練習をし、発表会などの立奏時には鍵盤は見ないで演奏できるように指導すべきであると考ええる。鍵盤を見て演奏するということは視線が鍵盤の高さに下がり、合奏においては指揮を見ないことにつながる。これは、合奏が揃わない要因にもなる。次いでピッチの悪さが指摘された。これは、リードに付いた水蒸気が「リードの錆び」を招き、それがアゲミ（プレートとリードの距離）や調律に変化が起こるからである。そのため、毎授業の終わりにつば抜きの作業を徹底し、アゲミの調整や調律を指導者がすれば解決する問題である。鍵盤ハーモニカと同じ鍵盤楽器でオルガンよりも軽い電子キーボードならピッチの問題は起こらないが、鍵盤ハーモニカの重要な長所は「吹く」ことの教育的意味である。吹奏楽器と鍵盤楽器を併せ持つことへの利便性は長所の自由記述欄にも書かれていた。しかし短所で「吹きながら弾くことが難しい」に12名の回答がみられたということは、吹奏楽器や鍵盤楽器の経験が乏しい子どもにとって吹くことと弾くことを同時に行うことが難しいと考える指導者も多いということである。その原因は、吹きながら弾くことに加えて、タンギングや運指、強弱などさまざまなことに注意しながら演奏をしなければならないからである。この欠点を克服するためには、やはり何度も練習を重ねて身につけることが大事である。個人差があると思うが、タンギングをすることが困難であるのならば、段階的に運指を徹底し、それからタンギングを取り入れるというやり方もある。

鍵盤ハーモニカの短所についてその他の自由記述欄に書かれていたものは、価格の問題、部品に関する問題、ピッチの問題、衛生面の問題に大きく分けることができる。やはり楽器としては安価であっても教育用楽器となると高価であるという意見がみられた。このことに伴って、現在でも唄口だけ購入して本体は学校で管理している小学校もあるという現状が見いだされた。部品に関する問題で多く挙げられたものは、ホース型の唄口である。たしかに小学1年生の指導をしていても、ホースを噛んで穴があく（つまり音が鳴らなくなる）ことや、楽器を持つときにホースを掴んでしまい（楽器が宙ぶらりんの状態）ホースが伸びることから生じるケースへの収納のしにくさなどを目の当たりにしてきた。また、衛生面の問

題についても、指導者が導入の段階で注意を促すべきであると思われる。

鍵盤ハーモニカの指導の難点について

問 2-10 鍵盤ハーモニカを指導する上で、難しいと思う点を教えてください。

指導での困難な点についての回答率は約 90%で、自由記述方式での回答方法から多くの回答が得られたため、弾くことに関する意見、吹くことに関する意見、指導全般に関する意見、その他の 4 つに分類した（表 1）。さらに、分類されたそれぞれの回答において似通った意見を抽出し、その中でも中心となる意見や興味を抱いた意見について挙げる。

弾くこと に関して	指づかい (9名)	・指運びが間違っても吹けてしまい、とりあえず弾けたら OK の子どもが多く指づかいまで指導しきれなかった ・思っている指番号と音が違い混乱する ・指の位置が移動するとき（ソに 1 の指を置くなど）は特に個人差が出るので難しい ・ド～ソ以外の音が出た時の指づかい ・5本の指を使うこと（1本指で弾く癖が取れない）
	指くぐり・ 指またぎ (7名)	・指くぐりや指またぎを指導するとできない子どもが多い ・指くぐりと指またぎが混乱する ・ミからファにいくときの指くぐり
	跳躍する音 (2名)	・1～5の指をうまく使って跳躍する音の習得が難しい ・ド→ミのような跳ぶ動き
吹くこと に関して	タンギング (7名)	・タンギングや同じ音を続けて吹く際、指はそのままタンギングをするということを定着させるのが難しい ・指の動きに合わせてタンギングをする点
	ロングトーン (1名)	・音が滑らかにつながらず、切ってしまう
指導する ことに関 して	一斉指導 (13名)	・運指のチェックをするのが難しい ・全員同じレベルまで引き上げること（できる子は飽きる、苦手な子は諦める） ・個別指導に時間をかけられない→子ども同士でチェックしあっている ・全員がどのくらいできているのか把握できない
	演奏技術に 関する指導 (12名)	・指とタンギングの一致やアーティキュレーションの指導が難しい ・運指の指導の仕方（指一本で弾く子どもの支援） ・自分自身が鍵盤ハーモニカの知識が乏しいため本当にその指導方法であっているのか不安 ・吹きながらの指導になると言葉がけができなくなるので TT に見本となってもらえることが多く TT の実力も欠かせない ・タンギングの指導について口の中のことなので視覚で伝えるにくい

その他	個人差 (8名)	・学校外での音楽経験(出身園や習い事)によってスタート段階から個々の差がある
	その他の問題点 (7名)	・目で見て演奏できるホースと、指と鍵盤が見えなくなるマウスピースとの間に大きな壁がある。 ・鍵盤に集中してしまい合奏時に指揮を見ることができない ・自分が演奏することに必死になり、友達と音を合わせる喜びを感じるのが難しい ・技能的に難易度の高い曲を演奏させることばかりに価値を置き音楽を演奏することや味わうことの楽しさそのものに目を向けない先生方が意外と多い ・環境によっては演奏後の手入れが難しい所

(表1) 鍵盤ハーモニカの指導に関する難点

〈指導での困難な点についての考察〉

①弾くことに関する意見について

指づかいの指導は指導者なら誰しもが教える難しさを覚える内容であると思う。鍵盤ハーモニカはリコーダーのように決まった運指がないため1本の指でも弾くことができしてしまう。就学前から鍵盤ハーモニカを使用している園に関しては、教科書なしで指導するため、5本の指の使用を徹底した指導はなかなか難しい。この段階において1本指で弾くことに慣れてしまうと、小学校に入ってから直すことが困難であるように思われる。鍵盤ハーモニカ導入時になぜ5本の指を使って演奏しなくてはならないのか説明をする必要があると感じた。

②吹くことに関する意見について

やはりタンギングの指導が困難であるという結果であった。指を動かして鍵盤を弾くことに加えて、そのタイミングでタンギングをするということは幼少期の子どもにとって高度な技術であると思われる。まずは楽器を使わずにタンギングのみの練習を行った上で、同じ音をタンギングで吹く練習をし、曲をタンギングで吹くというように段階を踏まえた指導が好ましい。しかし、吹くこと及び弾くことにしても正しい奏法にばかり捉われて鍵盤ハーモニカの学習を楽しめないという状態に陥らないように注意する必要がある。

③指導全般に関する意見について

1クラス約30名の児童を1人で一斉に指導することが難しいと答える回答者が多かった。これは鍵盤ハーモニカ及び音楽科の授業に限らず、他教科でも一斉指導は困難である。特に導入段階では音の理解や運指について一人ひとり確認をとって習熟度を測り、得意な子どもと苦手な子どもの格差が開かないように意識して指導しなければならない。そのためには導入の段階で、時間をかけて着実な技能の習得をさせることはもちろん、得意な子どもが苦手な子どもを支援するような、子ども同士で技術を高めあえる学習づくり

をしていくことが望ましい。

鍵盤ハーモニカの演奏技術の難点について

問 2-11 あなたご自身が鍵盤ハーモニカを演奏する上で、難しいと思う点を教えてください。

この質問では、子どもが演奏するときの内容ではなく、指導者自身が演奏をする上での困難な点について調査を実施した。回答率は約 90%で、自由記述方式での回答方法から多くの回答が得られたため、弾くことに関する意見、吹くことに関する意見、その他の3つに分類した(表2)。さらに、分類されたそれぞれの回答において似通った意見を抽出し、その中でも中心となる意見や興味を抱いた意見について挙げる。

弾くこと	鍵盤の幅について (11名)	・鍵盤の幅が小さいので細かい指の動きがしにくい ・鍵盤が小さく黒鍵と白鍵の指づかいが下手でよく音ミスをする
	その他 (2名)	・ラより高い音が出てきた時の運指 ・鍵盤を弾く際の力加減が難しい
吹くこと	タンギング (2名)	・同じ音を続けて演奏する場合タンギングが必須である点
	ロングトーン (3名)	・ゆったりした曲調の時タンギングの場所まで息が続かない ・息がもたない
	ブレスの タイミング (6名)	・息を吸うとフレーズが途切れるので息継ぎのタイミングが難しい ・息を吸うタイミングが分からなくなることがある ・音が途切れないように息継ぎすること
	立奏 (8名)	・立奏すると幅が分かりづらく音を外しやすい ・立奏時鍵盤が見えない
	その他 (3名)	・リズムを正確に刻みながら吹くのが難しい ・音色を自分で作らなければならないところ(よさでもある) ・指を動かす以外に息の使い方も考えないといけない
その他	音色 (2名)	・音が混ざりにくい ・単調になりやすい
	その他の 問題点 (5名)	・演奏中にふとホースが抜けてしまう時がある ・指を気にするから暗譜しないといけない ・ホースを使って吹くと鍵盤は見えるが見栄えが良くない ・ピアノと違い指を置いたまま連続して音が出せる所

(表2) 鍵盤ハーモニカの演奏技術の難点

〈演奏技術の難点の考察〉

指導者自身が演奏する中で困難に感じる意見について、弾くことに関する意見では特に鍵盤の幅について多くみられた。その理由は、やはり鍵盤ハーモニカの鍵盤の幅が大人の手にとっては小さすぎるということである。和音を弾いたり細かいメロディーを弾いたりする際にミスタッチをするという回答が多かった。克服するためには、鍵盤ハーモニカに限らずどの楽器を演奏する時にもいえることであるが、苦手な箇所を何度も練習したり、速度を遅くして練習したりすることが効果的であると考えられる。

吹くことに関する意見では、問 2-10 の指導上困難な点と同様に、タンギングとロングトーンの問題などに加え、ブレスのタイミングやボリューム、立奏にかかわることなど新たな問題点が発見された。これらは、フレージングを強弱やスラー、スタッカートなど音楽的に演奏しようと思うときに表れる問題点であると思われる。また、鍵盤ハーモニカは合奏に適した楽器として学校教育に取り入れられているにもかかわらず、立奏において鍵盤を見て吹けないという点や卓奏用唄口のホースでは鍵盤は見えるが見栄えが悪いという点を今後改善するべきであるとする。

以上の意見から大人が演奏するときにも困難な点があり、教育用楽器といえども決して簡単な楽器ではないということがうかがわれる。

鍵盤ハーモニカで育みたい能力について

問 2-12 鍵盤ハーモニカの指導を通して、子どものどのような能力を育みたいですか

鍵盤ハーモニカを通して育みたい能力についての回答率は約 95%で、自由記述方式での回答方法から多くの回答が得られたため、音階や音高感に関する意見、演奏技術に関する意見、心理的発達に関する意見、その他の 4 つに分類した（表 3）。その中でも中心となる意見や興味を抱いた意見について挙げる。

音階や音高感 (20 名)	・音遊びや演奏を通して音高感などを養いたい ・音階をイメージする力 ・音階や音の高低感覚を身につけさせたい ・音程感を身につける
演奏技術 (19 名)	・タンギングの能力 ・読譜をし、それを弾くことができる ・みんなと合わせて演奏する力 ・表現力（音の強弱やテンポ） ・和音の響きを感じとる力（きれい、不快など） ・曲や音階などを覚えていく記憶力

心理面 (18名)	・楽器(音)を合わせることに美しさを感じる力 ・楽器を扱う態度や大切に思う気持ち ・音を出すことの楽しさや達成感 ・友達と心と音色を合わせる経験を通して共同性をはぐくみたい ・演奏できるようになるまでの根気強さ ・演奏する楽しさ、合奏する楽しさ
その他 (4人)	・繰り返し練習することでできなかったことをできるように自ら努力する能力 ・他人と音を合わせたり音の重なりを感じるなどからクラスや学年で合奏することの楽しさや協力することの大切さを知り、自分の役割を果たす(聴きあって自分のパートの音を出す) ・二つのことを考えこなしていく力(処理する力) ・子どもの五感をすべて育てて音に対する興味関心を持たせ、その指導を通して音楽の面白さや楽しさを共有できる能力を育みたい

(表3) 鍵盤ハーモニカを通して育みたい能力

〈育みたい能力に関する考察〉

鍵盤ハーモニカの指導において育みたい能力としては、ほとんどの子どもが鍵盤に出会う初めての楽器が鍵盤ハーモニカであると考えられることから、音階の習得を挙げる指導者が多いようである。リコーダーと比べて、音階や音高感を視覚と聴覚で確認して学べるため、最適な楽器であると思われる。これは、鍵盤ハーモニカだけでなくピアノやマリンバなどの鍵盤のある楽器でも達成できることではあるが、一斉指導をする中で一人に一台用意できるという面でやはり鍵盤ハーモニカが最適ではないかと思う。技術面では、タンギングや弾く能力だけでなく、和音の響きを感じとる力のような、聴く(鑑賞する)能力の成長を促すということも考えられ、友だちの音と自分の音とを合わせるという美的感覚も育てていきたい。また、鍵盤ハーモニカの学習を通して達成感や共同性、2つのことを処理する力を育むといった回答には、この楽器が心理的な成長や生きる力を育むことが可能であることが示唆されている。

新たな鍵盤ハーモニカ学習の視点について

ここでは「鍵盤ハーモニカにあったらいいなと思う機能」について論述する。質問に対して「ある」と答えた回答者に自由記述方式で具体的な機能についての意見を得た。その結果は、現場の先生ならではのアイディアに満ちた大変興味深いもので、新たな鍵盤ハーモニカへのアプローチになるであろう。

問2-6 こんな機能があったらいいな、と思うものはありますか。あるとお答えした方は、具体的にどのような機能が教えてください。

約3分の1の回答者が、「ある」と答えた（表1）。

ある	13名
特にない	24名

（表1）鍵盤ハーモニカに求める機能

「ある」と回答した13名の「あったらいいな」と思う具体的な機能については以下の通りである。

【具体的にあったらいいなと思う機能について】

- ・ホースの部分が壊れない
- ・楽器が重たいので軽くしてほしい
- ・首からさげることのできるようなひも、もしくはひもをつけやすい穴
- ・持って演奏するときに手をはめるバンドだけでは心細いので体に下げられるような紐があったらよい（ストラップのような）
- ・吹き口が抜けないようにする（ロックしたり解除したりできたら便利）
- ・短い吹き口と長いホースの中間の長さの吹き口があれば音楽会の時などに子供が演奏しやすくなる
- ・鍵盤を遠隔で光らせることができる機能
- ・形状保持ができるホースがあればマウスピースを固定して卓奏でも立奏でも吹きやすくなる
- ・親指を置く滑り止めのような機能
- ・録音機能を使ってその録音したものを流すときに鍵盤が光る機能
- ・ピアノのペダルのように響かせることができるボタン
- ・異なるメーカーの場合ピッチが違って困るので調整できるとよい

〈新たな鍵盤ハーモニカの視点に関する考察〉

ここには現場で働く指導者が、あったらいいなと思う数々の具体的な機能が見出された。それらを、①楽器の軽量化、②形状記憶、③鍵盤の可視化の3点にまとめた。以下、それぞれについて考察していく。

①楽器の軽量化の必要性について

鍵盤ハーモニカの短所として楽器が重たいと感じられるという意見があったことから明らかである。楽器が軽くなれば気軽に立って演奏ができたり、頻繁に家に持って帰って練習したりすることも可能になるのではないかと。そうすることによってさらに楽器に親しみを抱き、音楽を好きになると思われる。また、これに関連して首からぶら下げるこ

のできるストラップ機能についての回答がいくつか見られた。ストラップを使用すると、腕の負担を軽減することができて、楽器を落とす心配もない。しかし首に負担がかかるため、軽量化ができればストラップ機能を有効に使うことも可能であると思われる。さらに、ストラップは楽器を安定させる効果があり、楽器が安定すると音質の安定性も確保できる。回答の中にあった親指を置く滑り止めのような機能（リコーダーでいうサムレスト機能）についても同じことがいえる。

②形状記憶について

特にホース型の唄口（卓奏用唄口）に関するものが多かった。吹いているうちにマウスピースの唄口が抜けることや、ホースが破れるという現状からいうと、唄口が抜けないようにロックできるようにしたり、ホースを嚙んだり引っ張ったりしない指導の徹底など、改良の余地があると考えられる。「黒の短い吹き口（立奏用唄口）と長いホース（卓奏用唄口）の間の長さの吹き口」に関しては、実際に鈴木楽器会社からは立奏用唄口と卓奏用唄口の間の長さのマウスピースが販売されている。しかし、このマウスピースの認知度は低いようである。なお、他社の場合、従来の立奏用唄口と卓奏用唄口しか製造していないため、本体から唄口までの長さを調整できるような唄口の開発を、今後検討すべきであると思う。

③鍵盤の可視化について

近年の電子キーボードに内蔵されているような、録音機能や鍵盤を光らせることができる機能についての記述があり、これが実現できれば一斉指導をスムーズに行えることが予測される。現在、鍵盤の可視化のために色のついたシール（ドの音は赤色など）を貼っていることがよくある。質問紙調査の「今まで指導してきた中で、鍵盤ハーモニカの鍵盤に色つきシールを貼っている子どもはどのくらいいますか」という質問に対しても、全員貼っている6名、だいたい貼っている14名、半分くらい貼っている12名で、全体の約85%がシールを貼っているという結果であった。谷村・門脇による幼稚園・保育園を対象とした幼児期の子どもに鍵盤ハーモニカを指導する方法についてのアンケート結果でもほとんどの園で色シールを鍵盤に貼り、音と色を一致させるという手法で指導を行っている⁽²⁹⁾ということがわかっている。この指導法は子どもにとって理解しやすいが、色を認知して間違いなく押さえることに専念してしまうため、楽器導入の際に色と鍵盤を一致させて演奏することが果たして子どもの音楽的な発達につながるかどうかは疑問である。発達の初期段階の子どもは、視覚や聴覚と同時に弾くという感覚を働かせることは難しいので、まずは頭の中で音をイメージしながら弾くことが望ましいと思われる。そのために鍵盤楽器の導入には鍵盤にシールを貼って音を発見する体験と同時に、音名唱をすることや、身体でメロディーの高低を表現するなどの体験をさせることが重要である。また、導入の段階ではシールを貼り、学習を重ねるにつれて、シールを剥がしていくといった目標

をもって学習計画を立てるべきであると思う。

6. 研究のまとめ

1960年代に製造され始めた鍵盤ハーモニカは、その後あらゆる改良やさまざまな装置の開発が行われ、それによって従来のクラブ活動や鼓笛バンドの合奏のみならず、音楽科の器楽指導において中心になる楽器へと発展した。そして1970年代には教科書の指導書に、鍵盤ハーモニカの指導について記載されるようになった。鍵盤ハーモニカという名前からハーモニカの代替という印象を与えるが、ハーモニカの指導や演奏の困難さを改善した楽器であるだけでなく、吹奏楽器と鍵盤楽器を兼ね備えたこの楽器の特性が画期的であったからこそ今日も学校教育に欠かせないものとなったのであろう。

さらなる試みとして、新たな鍵盤ハーモニカ学習へのアプローチについて、現場の教師の意見を取り入れ考えたものの、まだ提案にとどまっているため、今後教育の現場で実践し、活かしていきたいと考えている。

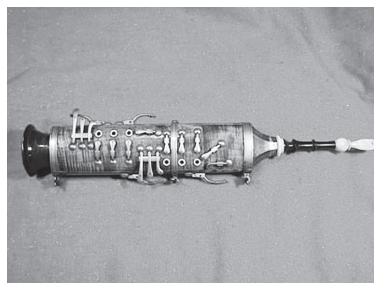
演奏技術にかかわるタンギングについて、また鍵盤ハーモニカの長所や短所をはじめ、指導上困難な点や演奏上困難な点などについても数々の意見が寄せられた。タンギングについては、鍵盤ハーモニカのプロ奏者である松田昌が、「鍵盤ハーモニカは、ほかの管楽器と同じく、タンギングを使わないでレガートに吹くことが基本と考えましょう」⁽³⁰⁾と述べている。リコーダーへの導入として鍵盤ハーモニカでのタンギング指導の必要性を主張する指導者が多く、タンギングにとらわれがちであるが、鍵盤ハーモニカはリコーダーとは楽器の構造も奏法も全く違うためリコーダーと鍵盤ハーモニカを結びつける必要はない。鍵盤ハーモニカではすべての音に対してタンギングをしなければならないと思い込んでいる指導者も多いようだが、ほかの楽器と同様、タンギングをせずに吹いた方が良いフレーズとタンギングが必要なフレーズで使い分けことが理想である。例えばスラーがついているところはレガート（タンギングをしない）で演奏し、スタッカートがついているところはタンギングをすると区別しやすい。

鍵盤ハーモニカは鍵盤楽器と吹奏楽器の特質を兼ね備えた楽器である。この特色を生かした指導計画が必要である。そのためには、鍵盤ハーモニカに取り組む子どもの成長段階を踏まえ、それにふさわしい技術を詳細に考察し、学習者が鍵盤ハーモニカと関わるたびに達成感を感じられるような指導を行うことが期待される。また、歌唱や身体を使った表現の活動などと関連づけながら、一人ひとりの能力に即した指導に配慮することが不可欠である。

<資料>



(写真1) シンフォニアム
(筆者が浜松楽器博物館で撮影)



(写真2) プサルメロディコン
(<http://www.concertina.com/chambers/michaelstein> より)



(写真3) メロディカ ソプラノ
(<http://de.playhohner.com/> より)



(写真4) メロディオソ 34
(鈴木楽器会社ホームページより)

註

- (1) 谷村宏子・門脇早穂子「就学前教育としての鍵盤ハーモニカ導入の指導に関する一考察」『教育学論究』4, 2012. 関西学院大学教育学会, pp.27-39
- (2) ルードルフ・E・ラドシー/J・デーヴィッド・ボイル共著、徳丸吉彦・藤田美美子・北川純子共訳『音楽行動の心理学』1985, 音楽之友社, p.35
- (3) Kazutaka Sakamoto『素晴らしき鍵盤ハーモニカの世界』(<http://skmt.cooktone.com/kenhamo.html>) 2019/7/3 現在
- (4) 執筆者不明『トルー・ストーリィ』11巻3号1959. p.121
- (5) 朝日新聞2016年11月から28日朝刊, p.13
- (6) 島崎洋一「鍵盤ハーモニカの特質と幼児への指導法」『大垣女子短期大学研究紀要』24. 1986. pp.46-65
- (7) クリスティアン・ステーンストロプ著、前川陽郁・西田和久訳『ティーチング・プラス ―管楽器指導の新しいアプローチ』2008, 作品社, p.67
- (8) 鍵盤は原文通り
- (9) 石崎努『器楽教育』5巻6号1962, 日本器楽教育連盟, p.11
- (10) 朝生朝正・小沢秀雄・河合勇・千代延尚『器楽教育』6巻11号1963, 日本器楽教育連盟, p.20
- (11) 朝生朝正・小沢秀雄・河合勇・千代延尚, 前掲書, p.20
- (12) 千代延尚『教育音楽 小学版』1963, 音楽之友社, p.44

- (13) 山中和佳子「日本の学校教育における鍵盤ハーモニカの導入」『福岡教育大学紀要』65, 2016.
pp.17-24
- (14) 『新版標準音楽4年教師用指導書』1970, 教育出版社, p.103
- (15) 真篠将『教育音楽 小学版』23巻12号1968, 音楽之友社, pp.44-48
- (16) 『小学音楽 音楽のおくりもの1～6』2015, 教育出版社
- (17) 『小学生の音楽1～6』2015, 教育芸術社
- (18) 『新版標準音楽4年』1970, 教育出版社
- (19) 『新版標準音楽教師用指導書4年』1970, 教育出版社, p.103
- (20) 『新版音楽1年教師用指導書』1976, 教育出版社
- (21) 『新版音楽1年教師用指導書』1976, 教育出版社
- (22) 『小学生のおんがく1 指導書研究編』2015, 教育芸術社, p.69
- (23) 文部省『小学校指導書 音楽編』1977, pp.88-89
- (24) 国立教育政策研究所ホームページの学習指導要領データベース参照 (<http://www.nier.go.jp/guideline/s52e/chap2-5.htm>) 2019/7/3現在
- (25) 文部省『小学校指導書 音楽編』1977, p.88-89
- (26) 文部省, 前掲書, p.88-89
- (27) 文部科学省『小学校学習指導要領(平成29年告示)解説 音楽編』2017, p.131
- (28) 文部科学省『小学校学習指導要領解説 音楽編』2008, p.91-92
- (29) 谷村宏子・門脇早聴子, 前掲論文, pp.27-39
- (30) 松田昌『絶対! うまくなる 鍵盤ハーモニカ100のコツ』2016, ヤマハミュージックメディア, p.52

1816年のニセフォール・ニエプスの手紙から —翻訳とコメント—

青 山 勝

Extraits des lettres de Nicéphore Niépce en 1816 (traduction et commentaires)

AOYAMA Masaru

はじめに

1816年、すでに51歳を迎えていたジョゼフ・ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce, 1765-1833) は、のちに「エリオグラフィ」と命名される写真術の実験を本格的に開始する。ここから始まる彼の弛まぬ努力が、そのおよそ10年後に撮影された「自然を写した現存する世界最初の写真」、すなわち《ル・グラの窓からの眺め》(図1)として実を結ぶことになる⁽¹⁾。

1816年3月、ニセフォールの兄クロード・ニエプス (Claude Niépce, 1763-1828) は、シャロン＝シュル＝ソーヌの地を離れてパリにその居を移した。そのためニセフォールはその兄に宛てて数多くの手紙を書き送ることになる。1816年におけるニエプスの写真の実験の経過について私たちが詳しくその内容を知ることができるのは、その結果残された手紙のおかげである⁽²⁾。

以下において私が試みるのは、ニエプスが書いた手紙の全体からすればごく一部を占めるにすぎない写真实験に関する記述の翻訳である。そこには、まだ彼の思考の中にのみ存在していた写真術の〈アイディア〉とそれを実現するためのさまざまな試行錯誤——それに伴う期待、焦燥、落胆、疑念、希望といった感情の浮沈——が、手紙という私的な文書の中で独特の磁気を帯びながら克明に描き出されている。いうまでもないことだが、ニエプスは、自らが発見・発明しようとしているものを何と呼んでよいかさえ確信が持てず、既存のさまざまな言葉を援用・流用しながら、そのやがて来るべき〈何か〉を手探りしていた。

ここで取り上げるのは、1816年3月21日から5月28日までのたった2ヵ月ほどの短い期間にかかれたわずか9通の手紙——しかもそのうちの写真の実験に直接関係する部分の抜

粹——にすぎない。紙枚の制約という理由もあるが、この2ヵ月はニエプスがまさに写真実験に取りかかる段階——心躍るようなアイデアが次々に湧き上がってくる段階——のダイナミックな進捗が凝縮的に現れている時期でもある。

この手紙の翻訳は、本稿がはじめて試みるものではもちろんない。先行する試みとして真っ先に挙げておかねばならないのは、1992年に発表された中崎昌雄の仕事である⁽³⁾。その網羅性、その当時の最新のニエプス研究を踏まえた解釈の精度は特筆に値する。とはいえ、その論文が発表された1992年以降もニエプス研究は大きな進展を遂げており、その翻訳にも一部修正が必要になってきている。

実際のところ、1816年におけるニエプスの実験の成果は具体的なモノとしては何一つ現存していない。したがって、この手紙の細部には——兄弟間の私的な手紙であるという事情も手伝って——どう理解すべきか解釈に迷う部分が少なくないのである。だが、ジャン＝ルイ・マリニエらによる研究や一次資料の整理によって、ニエプスの実験の実際については多くのことが解明されることに至った⁽⁴⁾。本稿はそうした研究成果を踏まえた翻訳となることを目指している。

以下の翻訳においては、まず、手紙が書かれた日付を最初に示し、その後に書かれた場所を丸括弧（ ）に入れて示す。さらに、必要に応じて私のコメントを続ける。手紙本文（抜粋）の翻訳は、段落を改め、一字下げて示す。訳者の補足等については、すべてを亀甲括弧〔 〕に入れて示す。

1816年3月21日（シャロン＝シュル＝ソーズ） 兄のクロードから受け取ったパリ到着の知らせに対する返書の中で、ニセフォールは写真の実験の経過を報告する。ここで語られている実験は、後の手紙の記述からカメラを用いなしで行われた実験と考えられる。

〔……〕 今月15日付のお兄さんのお手紙を先日ようやく受け取りました。これほどまで待ちに待った手紙は他にありません。お兄さんが無事に〔パリに〕到着され、元気に過ごされているのを知り、僕たちもようやくほっと一安心しているところです。〔……〕

〔……〕 テルナン〔＝母方の従兄弟〕がここに滞在しているので、気になっていた実験の続きを進められませんでした。とはいえ、こっそり隠れて1、2回実験してみたところ、例の手法について期待をもってよいと僕は確信しました。なので、サン＝ルーに戻りたくてうずうずしています。〔シャロンの〕街で済ませねばならない用事がなければ、とっくに戻っているところなのですが。

1816年4月1日（サン＝ルー＝ドゥ＝ヴァレンヌ） 上の手紙の中に出てくる「サン＝ルー」とはシャロンの街の中心から南方6キロほどのところにある村 Saint-Loup-de-Varennes のこと。そこにはニエプス家が所有する地所ル・グラがあった。ニセフォール・ニエプスが実際に写真の実験を行ったのはその屋敷の中においてであり、《窓からの眺め》が撮影されたのもそこである。この日の手紙は——またこれ以降の手紙の多くも——この土地で書かれている。

これまで重ねてきた実験から判断して、私の手法で主だった効果は得られるだろうと考えるに至りました。ただ、〔変化したその〕色を定着することができるようにならねばなりません。僕がいま取り組んでいるのがまさにこの問題で、これが一番の難所です。ここを乗り越えなければ〔この手法には〕何のメリット也没有から、別の違うやり方を探さねばならなくなるでしょう。

ニエプスは「色を定着する (fixer la couleur)」試みに触れているが、fixer という動詞が〈光に対する像の変化を防ぎそれを安定的・恒久的に保つ〉という意味で用いられた最初の例とされる。また、定着する対象は la couleur と単数形で記されているが、ここでは光の作用で変化した紙の上の「色」——つまり、赤、黄、青といった〈色相〉ではなく、ほぼ単色の——ここでは濃淡のニュアンスもあまり含まないような——〈色価〉——を指していると考えられる⁽⁵⁾。

1816年4月12日（シャロン＝シュル＝ソーヌ） ニエプスは実験を進めるため、さっそくカメラ・オブスクラの制作に取りかかる。

〔……〕ここ〔＝シャロン〕で僕たちが過ごしたのはわずかな時間でしたが、そのあいだに僕は、一種の人工眼を作ってもらうことができました。ごく手短かにいえば、それは一辺が6プス〔＝約16cm〕ほどの小さな四角の箱です。その箱にガラスレンズの嵌まった伸縮可能なパイプを取り付ける予定です。この器具がなければ、僕は自分〔が発明しようとしている写真〕の手法を自分でも完全に理解することができないでしょう。サン＝ルーに戻ったら実験しようと思っていますので、その結果はすぐにお兄さんにもお知らせしますね。

「一種の人工眼 (œil artificiel)」と呼ばれているのはカメラ・オブスクラのことである。本来の人工眼は、カメラ・オブスクラと同じ原理に基づいているが、人間の視覚を説明・研究するための特殊な道具である。後の5月19日付の手紙に、ノレ神父 (l'abbé Nollet, 1700-

1770) の本を読んだという記述が出てくるが、その物理学者ジャン＝アントワーン・ノレの著作にまさにこの人工眼の説明や図版がある⁽⁶⁾ (図2)。いずれにせよ、人工眼という語の使用から、ニエプスがカメラ・オブスクラを人間の〈眼〉との類比において捉えていたことがわかる。

1816年4月22日 (サン＝ルー＝ド＝ヴァレンヌ) レンズを割ってしまうというアクシデントの報告。

このあいだ〔＝4月12日付の手紙で〕お兄さんにお伝えした実験を昨日するつもりでした。ところが実は、レンズを割ってしまったのです。そのレンズの焦点距離は器具の大きさにぴったりのものでした。別のレンズもあるにはあるのですが、焦点距離が異なります。ですので、少し手直しが必要で、その作業にすぐ手を着けようと思います。そう長く時間はかからないでしょう。もちろん、次の手紙では実験の結果をお知らせできると思います。この件についてはお兄さんにもとても興味をもっていただいていますので、〔実験の〕結果が期待はずれのものにならないようにと——過度の希望は抱かず——願っているところです。

1816年5月5日 (サン＝ルー＝ド＝ヴァレンヌ) 実験用のカメラ・オブスクラの制作に悪戦苦闘したのち、ようやくニエプスははじめて撮影を行う。

前回の手紙に書きましたが、僕はカメラ・オブスクラ用の対物レンズを割ってしまいました。ですが、別のガラスレンズがあったので、それが使えばよいと高を括っていたのです。その当ては外れてしまいました。レンズの焦点距離が箱の奥行きよりも短かったからです。そのレンズは使えませんでした。この前の月曜日、〔シャロンの〕街に出かけましたが、スコティの店には最初のものより焦点距離の長いレンズしかありませんでした。なので、レンズを取り付けるパイプを長く伸ばさなければならなくなりました——このパイプを使って正しい焦点距離を決めるわけです。水曜の晩に家に戻ってきました。ですが、その日からずっと曇りの日が続いていて、僕は実験を進められないままです。この実験にはとても入れ込んでいるだけに、余計にいらいらしています。ときどきは出掛けたり、人の家を訪れたり、あるいは逆に客を迎えたりもしなければなりません——これが面倒なのです。お兄さんには白状しますが、どこかの砂漠にでも行ってしまいたいほどです。レンズが割れて、カメラ・オブスクラを使うことができなくなってしまったので、僕は〔息子の〕イジドールの指輪ケースを使って人工眼を作ってみました。それは小さな四角の箱で、一辺の長さは16もしくは18リーニュ〔＝3.6もしくは4.05cm〕です。都合のよいこ

とに、太陽顕微鏡のレンズがいくつか手元にあります——お兄さんもお存知のように、バロー家のお祖父様〔＝母方の祖父〕が持っておられたものです。その小さなレンズのうちのひとつがちょうどぴったりの焦点距離のもので、対象の像がとてもシャープに、また鮮やかに、13 リーニュ〔＝約 3cm〕ほどの大きさをもつ投影面〔下線はニエプスによる〕に描き出されたのです。僕はこの器具を自分の仕事部屋に設置しました——鳥小屋に真っ直ぐ向けて、そして格子窓は目一杯に開きました。そして兄さんもお存知の例の手法に従って実験を行ったのです。すると、窓から見える限りの鳥小屋のすべての部分、それから屋外の〔太陽の光を浴びる〕対象と比べると暗い格子窓の仄かな像を、僕は白い紙の上に目にすることになりました。鳥小屋の描写には、光の効果がいろいろと見分けられました——窓枠まで見分けられます。今回の実験はまだ不完全な試みでしかありませんし、〔得られた〕対象の像もごく小さいものにすぎません。〔しかし〕このような仕方です〔事物を〕描き出す可能性〔そのもの〕は、ほとんど立証されたと思います。この手法を完成させたあかつきにはすぐに兄さんにもお知らせします。この件についてはお兄さんにもずいぶん気に掛けていただいていますので。数々の大きな困難が待ち構えていることに目をつぶろうとは少しも思いません。とりわけ、色を定着するためには。しかし、努力と忍耐を重ねれば実に多くのことが成し遂げられます。兄さんが予想した通りのことが実際に起きました。タブローの背景は黒く、〔描かれる〕対象が白く、つまり、背景よりも明るくなったのです。このような描写の仕方は、〔必ずしも〕馴染みのないものではないと思います。そういう類の版画を僕は見たことがあります。けだし、こうした色の配列を変える〔＝明暗を反転させること〕ことはたぶん不可能ではありません。この点については実は少し思うところがあり、それを実際に確かめてみたいと思っていますところなんです。〔……〕

ニエプスが最初に実験に用いたのは、指輪ケースを改造した小さなカメラ・オブスクラであった。その小ささゆえ、ニエプスは焦点距離の短いレンズを使うことになり、結果として、そのレンズが投影面に結ぶ像は、大きさこと 3 センチメートル程度と小さいものの、「シャープ」で「鮮やか」なものになった。そのカメラをニエプスは、自分の仕事部屋に持ち込み、窓の外の「鳥小屋」にそれを真っ直ぐ向けて撮影を行った。

主な被写体は「鳥小屋」であるが、カメラのすぐ前にある開いた格子窓も「仄かに」写り込んでいた。これらの被写体は、《窓からの眺め》のそれと一定の共通点を持っている。しかし、他方において、ニエプスがカメラを「鳥小屋に真っ直ぐ向けて (en face de la volière)」と書いている点にも注目しておきたい。後に詳しく見ることにするが、このことは《窓からの眺め》の撮影がこの部屋とは別の部屋で行われたことを示唆している。

また、「色」の語は、ここでは——またこれ以降も多くの場合——単数形ではなく複数形 (couleurs) で使用されている。もちろん、ここでもさまざまな〈色相〉が問題になっている

るわけではなく、カメラ・オブスクラのレンズが生成させる像の明度の違いによる「投影面 (champ)」における明暗のさまざまな階調、すなわち〈色価〉が問題になっていると考えられる。その意味で、ニエプスが「〔……〕鳥小屋のすべての部分、それから屋外にある対象より暗い格子窓の仄かな像」と、明暗の程度の違いに言及していることは注目に値する。さらに、ニエプスがこの像——「背景は黒く、対象が白」い〈ネガ像〉——を、ある種の「版画 (gravures)」になぞらえている点にも注目しておこう。

1816年5月9日 (サン＝ルー＝ド＝ヴァレンヌ) ニエプスは、さらに新たなカメラ・オブスクラを制作し、実験を重ねていく。

〔……〕もうひとつ別のカメラ・オブスクラ——小さいの〔=指輪ケース〕と大きいの〔=16cm角ぐらい〕との中間ぐらいのもの——を作ったところです。それを作るために僕はうちにある古い顕微鏡のレンズを使ったのですが、このレンズの焦点距離がちょうどぴったりで、とても具合がよいのです。というわけで僕はこれから〔ふたつのカメラ・オブスクラを使った〕実験を比較することができますし、同時に少なくともふたつの実験を行うことができます。これは〔今後の研究の進展に〕大いに役立ってくれることでしょう。前回の手紙でお兄さんにお伝えするのを忘れていましたが、〔撮影を〕行うのに太陽が照り輝いている必要はありません。また、この星〔=太陽〕が動いても、像の配置にはなんら変化は生じません。少なくとも僕の目にはその変化は全く分かりませんでした。気がついてしかるべきだったのかもしれませんが。

ニエプスがこの初期の一連の実験で用いているのは、塩化銀と推測されている⁽⁷⁾。塩化銀は光に当たると黒変する性質をもっているのも、出来上がりは〈ネガ像〉となる。露光には相当の時間が必要である——マリニエは天候がよい場合でも約2時間程度としている⁽⁸⁾。したがって、撮影のあいだに太陽は移動する——したがって、事物の陰影は多少動くであろう——が、「像の配置 (position de l'image)」——動かない「鳥小屋」や「窓」等の位置関係——は変化しない。

1816年5月19日 (サン＝ルー＝ド＝ヴァレンヌ) ニエプスの手紙の中でも最も有名なものの一つ。

兄上

一昨日、お兄さんからの14日付のお手紙を受け取り、一同とても喜んでおります。そのお手紙に対して、とりいそぎお返事いたします。粗末な半紙にこの手紙を書いてお

りますのは、あまり時間がないためです。今朝はミサ、今晚はモルトウイユ夫人のところに参らねばなりません。また、手紙の郵送代を抑えるためでもあります。お兄さんもお存知の例の手法で制作した2枚の版画を同封しております。小さい方のは指輪ケースを使ったもので、大きい方のは、前に書きましたが、指輪ケースと一番大きい箱との中間の大きさの箱を使ったものです。成果をよりよく判断していただくためには、少し暗いところに行っていただく必要があります（版画を不透明な物体のうえに置き、光が入ってくる方向に対して構えてください。この特殊な版画は、光に触れないように保護されていていつかは、中和されていない硝酸の反応のせいで変質してしまうおそれがあると思います。また、駅馬車に揺られて傷んでしまわないかということも心配の種です）。これはまだ試験段階のものでしかありません。ですが、もう少しよい効果を感じられるようになれば（そうしたいと願っていますが）、またとりわけ、色の濃淡が逆転すれば、^{イリュージョン}本物らしさは申し分のないものになるであろうと思います。2枚の版画は僕の仕事部屋で制作したもので、画面の大きさは格子窓の幅ほどのものでしかありません。ノレ神父の本で読んだのですが、遠くにある事物がもっと数多く描き出されるのを見るには、もっと焦点距離の長いレンズを使う必要があります、したがって、対物レンズのはまったパイプにさらにもう1つガラスレンズを足す必要があります。もしお兄さんがこれら2つの網膜（下線はニエプスによる）を保存したいとお考えでしたら——わざわざそうする必要もないかとは思いますが——、それらをグレーの紙で包み、まるごと何かの本に挟んでおいていただければ大丈夫です。これからは次の3つのことにしっかり取り組もうと思います。（1）対象の描写をもっとシャープなものにすること。（2）色〔＝明暗の階調〕を逆転させること。（3）そして最後に、それらを定着すること——これ〔＝定着〕はそう簡単にはいかないでしょう。ですが、お兄さんがいみじくも仰ったように、僕たちは忍耐力に欠けていませんし、そして忍耐力さえあればどんなことでも成し遂げられるのです。もし僕が幸運にもこの手法を完成させることができましたなら、お兄さんにはすぐに見本をお届けします。この手法については、とても気に掛けていただいておりますので——この手法は将来、さまざまな技術＝芸術の役に立つでしょうし、僕たちもそこからしっかり利益を引き出すことができるでしょう。

この手紙の中でニエプスは、カメラ・オブスクラの中で光に反応した紙片をまずは「版画（gravures）」と呼び、次のように述べる。「この特殊な版画は、光に触れないように保護されていていつかは、中和されていない硝酸の反応のせいで変質してしまうおそれがあると思います」。この「版画」の像はまだ定着されていない。この点は重要なので、マリニエによる指摘の要点を以下簡単に説明しておく⁽⁹⁾。

マリニエが元の手紙から直接書き起こしたフランス語原文は以下の通りである。

Cette espèce de gravure s'altérerait je crois à la longue quoique garantie du contact de la lumière, par la réaction de l'acide nitrique qui n'est pas neutralisé.

見ての通り、ニエプス本人が附したヴィルギュール (,) は1箇所のみである。しかし、この手紙を引用する多くの著者はしばしば他にヴィルギュールを追加し、さらには逆に、本人が附したヴィルギュールを削除してしまう。その結果出来上がったものが例えばジョルジュ・ポトニエの著作に引用されている以下のような文である⁽¹⁰⁾。

Cette espèce de gravure s'altérerait, je crois, à la longue, quoique garantie du contact de la lumière par la réaction de l'acide nitrique qui n'est pas neutralisé.

このような改変を被るとき、par 以下の内容は garantie に係ることになるので、次のように解釈されることになる。「この特殊な版画は、中和されていない硝酸の反応によって光との接触から保護されてはいるものの、時間が経つといずれは変質してしまうおそれがあると思います⁽¹¹⁾」。実際ポトニエ——またその他多くの著者——は、1816年のこの段階でニエプスは硝酸による（不十分な）定着を行ったと考えていた。しかし、このような理解には内容の点でも無理がある（硝酸の反応によって「光との接触」から像を守ることは実際のところ不可能である）。したがって、ニエプス自身の句読点を尊重し、この段階では「定着」にはまだ到っていない、と解するのが妥当であろう。

兄に送ったこの「2枚の版画」についてニエプスは、次のように書いている。「2枚の版画は僕の仕事部屋で制作したもので、画面の大きさは格子窓の幅ほどのものでしかありません。ノレ神父の本で読んだのですが、遠くにある事物がもっと数多く描き出されるのを見るには、もっと焦点距離の長いレンズを使う必要があります〔……〕」。この文章は私たちがいささか戸惑わせるところがある。文面を頭から素直に読めば、現在使っているレンズでは、「格子窓の幅」に対応する程度の画角しかないので、「遠くにある自分をもっと数多く」描き出すには、より広角のレンズが必要だと言っているように思われる。ところが、実際には、その反対で、「もっと焦点距離の長いレンズ」が必要だと書かれているからである。ここには一種の混乱があるように見受けられるが、ニエプスが言いたかったのは、焦点距離の長いレンズを使うことで——それによって実際には画角は狭くなるが——結果的に結像面＝版画は大きくなり、「遠くにある事物がもっと数多く描き出されるのを見る」ことができるということであろう。また、このような理解は、5月28日付の手紙の内容とも符合する。

この手紙の中できわめて興味を惹くこと一つに、ニエプスが明暗の反転した像、一時的に固定されてはいるもののいまだ「定着」はされていない像が刻印された紙片を、まずは「版

画」と呼び、その後「網膜 (réтины)」と呼び直している点がある。もちろん、この時期写真にはまだ定まった呼び名はなく、ニエプス自身の頭の中での連想に従って、ときに「版画」と呼ばれ、ときに「網膜」と呼ばれているわけである。そのうち、「版画」の語については、5月5日の手紙においてすでにニエプスは、明暗の反転したその像の様態がある種の「版画」を連想させることに言及していた。

一方、「網膜」はどうか。マリニエは、カメラ・オブスクラのプリントを「網膜」と呼ぶのはニエプスのオリジナルであるとしている⁽¹²⁾。たしかに、ニエプスが参照していたと考えられるノレ神父の著作等でも、「人工眼」によって説明されるような人間の視覚の説明の中では「網膜」の語が用いられているものの、しかし、カメラ・オブスクラの描写の中では一切「網膜」の語は現れてこないからである。

この「網膜」という語の使用に関して、カジャ・シルヴァーマンがその著作の中でさりげなく提示した次のような仮説は、きわめて大胆かつ刺激的なもので、注目に値する。「彼 [= ニエプス] がこれらの短命の写真を『網膜』と呼んだのは、おそらく、それらが残像 (after-image) に似ていたためであろう⁽¹³⁾」。たしかに、ニエプスの像は、相当に長い露光時間を経て紙に刻印された像——とはいえ定着はされておらず、やがては消えていくことを運命づけられたはかなく、不安定な像——であり、しかもそれは明暗の関係が反転したネガ像である。それは、たしかにカメラ・オブスクラが生み出す像はであるが、それ以上に、残像しながら、その像を受けとめる網膜に固有な性質によって生起・変容する特殊な像であると言えるであろう。いうまでもなく、カジャ・シルヴァーマンはここで、かつてジョナサン・クレーリーが『観察者の系譜』(1990年)の中で鮮やかに描き出した19世紀初頭における「切断」のことを念頭に置いている。クレーリーはこう語っていた。「一九世紀の始めごろには、カメラ・オブスキュラはもはや、真理の産出や、忠実に世界を見るように位置づけられた観察者といった概念と同義ではなくなっている。そうしたことを語り続けてきた言表の規則性は突然に終焉しているのである。カメラ・オブスキュラが構成していた[言説と物質的実践の]配置 = 配列^{アセンブレイ}の姿は溶解する。それから写真機が、カメラ・オブスキュラとは似ても似つかぬモノとして登場し、根本的に異なった言表や実践のネットワークのなかに埋め込まれるのである⁽¹⁴⁾」。たとえば、デカルトは『屈折光学』(1637年)においてすでに、眼とカメラ・オブスキュラを類比的に捉えている(「穴が瞳孔に当たり、レンズが水晶液に当たる…」)が、クレーリーによれば彼は「カメラ・オブスクラにとって一番大事なものである透明性を確保し、人間の眼がもつ潜在的な不透明性から逃れるために」「眼球を取り巻く網膜を除去せよ」と指示する⁽¹⁵⁾。それに対して、19世紀の初めにゲーテはその『色彩論』(1810)の冒頭で「カメラ・オブスキュラの秩序を投げ捨て」、残像現象という特異な視覚経験の記述を開始する⁽¹⁶⁾。シルヴァーマンは、このようなクレーリーの議論を受け継ぎつつ、ニエプスにおける「網膜」の語の使用を捉えようとしていると言えるであろう。

1816年5月21日（サン＝ルー＝ド＝ヴァレンヌ） この日の手紙では、「版画」や「網膜」ではなく、版画の試し刷り、印画、プリントといった意味で使用される épreuves（ここでは「プリント」と訳しておく）という言葉が用いられている。

〔……〕明日実験を再開し、まずはなんとか対象をもっとシャープに、またもっと色濃く描き出せるようにしようと思っています。もし成功した場合はすぐに新しいプリントを次の手紙に添えてお送りします。

1816年5月28日（サン＝ルー＝ド＝ヴァレンヌ） 以下の手紙は最も有名かつ重要な手紙の一つである。ここに出てくる「網膜」の記述が、例の《窓からの眺め》を思わせるものであることがその理由の一つである。

兄上

とりいそぎ、新しい4枚のプリントをお送りします。大きいのが2枚、小さいのが2枚です。これらのプリントは、以前のものよりシャープで正確になっていますが、それを得るための助けになったのはごく簡単な手法です。つまり、小さな穴の開いた丸い厚紙を使ってレンズの口径を小さくしてみたのです。そうすると箱の内部に入る光量は減りますが、像は鮮やかになり、さらに輪郭や明暗〔のコントラスト〕もずいぶんはっきりしてきます。鳥小屋の屋根や壁の角のところを見てもらうと、よくわかると思います。〔あるいは〕ガラス窓——〔窓を十字に区切る〕枠の横棒が見えると思います——のところを見てください。〔填っている〕いくつかのガラスそのものは透明ですが。要するに、紙は精確に、色をもった像の痕跡をそのまま保持しています。完全にはっきりと見えないのは、描き出される対象の像がとても小さく、この対象をまるで遠くから眺めているかのようにになっているせいです。だとすれば、以前に兄さんにも言ったように、遠くの対象をきちんと適切に描くには、また網膜により多くの対象を寄せ集めるには、2枚のガラスを組み合わせた対物レンズが必要になるでしょう。ですが、それはまた別の話です。鳥小屋は左右反転したかたちで描かれています。納屋——というか納屋の屋根——は右手ではなく左手に來ています。鳥小屋の右手、柵の上側に、白い塊が——ぼんやりとですが——見えています。これは紙の上に、鏡に反射する像ように〔＝左右反転して〕描かれたもので、実はずっと向こうにある白バター梨の木なのです。その木の天辺あたりにある黒い染みは、枝と枝の間の隙間が見えているのです。右手にある影は、〔バン焼き〕窯の屋根で、本来あるべき場所より低く見えています。それは、〔撮影に使った2つの〕箱を床から5ピエ（＝約1.62m）ほどの高さに置いているからです。これで終わりにし

ますが、納屋の屋根の上のほうに何本かの小さな白い線が刻まれています。これは〔遠くにある〕果樹園の木の枝が垣間見えていて、それが網膜に描き出されているのです。お兄さんに言ったように、いやむしろ言うまでもないことですが、もし光と影の関係を逆にできていれば、もっと素晴らしい出来映えになっていたことでしょう。色を定着するという課題の前に、まずはこちらの問題〔＝光と影の関係の逆転という問題〕から取り組もうと思いますが、これは容易ではありません。これまでのところ僕は鳥小屋しか描いて〔＝撮影して〕いませんが、それはプリントを互いに付き合わせて比較するためなのです。お兄さんも気づかれるでしょうが、大きいプリント2枚のうちの片方、小さいプリント2枚のうち片方がもう片方より色が薄くなっています——ですが、対象の輪郭は実にはっきり印されています。どうしてそうなったかと言うと、僕が対物レンズを覆う厚紙の穴の口径を小さくしすぎたせいです。兼ね合いというものがあって、そこからあまりずれてはいけないようですが、たぶんまだ僕は一番よい塩梅のところを見つけられていないのでしょう。対物レンズが裸のとき〔厚紙で覆っていないとき〕、得られるプリントはぼやけて見えます。色のスペクトル〔＝明暗の階調〕がそのような見かけを取るのは、対象の輪郭がぼんやりしていて、いわば、ぼかしの中に溶け込んでしまうように見えるためです。このプリントが無事にお兄さんの手元に届くことを——とはいうものの過度の希望は抱きませんが——願っております。〔かなり〕良くなったと思っているのですが、お兄さん、その具合をどうかご覧ください。

5月5日の手紙には、被写体として窓から見える鳥小屋と、カメラのすぐ前にある開いた格子窓が言及されていた。また、ニエプスはこの手紙の後半で「これまでのところ僕は鳥小屋しか描いて〔＝撮影して〕いません」とも言っているが、前半部分では、鳥小屋以外の被写体を細かく挙げている。この記述が注目されてきた理由の一つは、いうまでもなく、それが《窓からの眺め》を思わせるものだからである。この箇所の解釈に（現在に至るまで）大きな影響力を及ぼしてきたのは、ヘルムート&アリソン・ゲルンシャイムである。たとえば、2人はその著作の中で次のように述べている。「ニエプスは、この写真版画〔＝《アンボワーズ枢機卿》〕を制作したその同じ年に、自然を直に写した（from nature）像を永続的に定着することにはじめて成功した。世界最初の写真もまた、白目のプレートで、サイズは16.5 cm × 20.5 cmである。被写体は、ニセフォールがクロードに宛てた1816年5月28日——当時彼は紙焼写真の実験を行っていた——の手紙のなかで行っている、窓から見える眺めの描写に一致している。左には鳩小屋があり（ニエプス家の家屋でその上階部分）、その右側には梨の木があり、その枝の隙間から空の一部が顔をのぞかせている。中央部には納屋の斜めの屋根が見えている。その背後にある長い建物は煙突のあるパン焼き小屋で、右にあるのは、別棟の家屋が（その当時の姿で）見えている⁽¹⁷⁾」。2人は《窓からの眺め》の被写

体が5月28日の手紙の描写に「一致している」と強く断言しているが、仔細に両者を比較したとき、私たちはその主張に対してどうしても首を捻らざるをえない。

研究の経緯にかかわる詳細はここでは省略するが、私たちは現在、古くは、土地台帳の調査等にもとづきつつなされたピエール・G・アルマンとポール・マリリエによる研究⁽¹⁸⁾、さらにはそれを継承しつつ、CGを活用して精密なシミュレーションを行ったマリニエの研究⁽¹⁹⁾などによって、《窓からの眺め》がル・グラの邸宅のどの部屋から何を撮影したものか、おおよそのところを理解するに至っている。その成果と照らし合わせながら、この日の手紙をもう一度読み直しておこう。

まず、「鳥小屋は左右反転したかたちで描かれています」。この鳥小屋は、《窓からの眺め》の中では向かって左に見える建物——現存しない建物——と考えられる。しかし、この1816年の段階ではニエプスはこの鳥小屋にカメラを真っ直ぐに向けて——おそらくはもっと西よりの鳥小屋の正面に近い部屋から——撮影しており、その鳥小屋が——〈ネガ像〉として、また左右反転した状態で——「網膜」の中心部を占めていたはずである⁽²⁰⁾。

「納屋——というか納屋の屋根——は右手ではなく左手に来ています」。この納屋は《窓からの眺め》には写っていないが、現在もなおサン＝ルーの邸宅に残る納屋のことを指していると考えられる。それは実際には、鳥小屋よりも右手に存在するのだが、「網膜」上では、左右反転し、鳥小屋の左手に来ることになる。

「鳥小屋の右手、柵の上側に、白い塊が——ぼんやりとですが——見えています。これは紙の上に、鏡に反射する像のように〔＝左右反転して〕描かれたもので、実はずっと向こうにある白バター梨の木なのです。その木の天辺あたりにある黒い染みは、枝と枝の間の隙間が見えているのです」。ネガ像における「白い塊」なので、ポジ像においては「黒い塊」となる。これはおそらく、《窓からの眺め》の中央やや左手——つまり左端の「鳥小屋」の右手——に見えている「黒い塊」に当たるものであろう。実際、その「黒い塊」の内部には「白い隙間」が見られるようであり、それも手紙の中の「黒い隙間」と合致する。

「右手にある影は、〔パン焼き〕窯の屋根で〔……〕」。《窓からの眺め》には、たしかに「黒い塊」の手前（画面でいえば右下）に斜めに傾斜した「屋根」をもつ建物が写っており、これがおそらくは窯なのであろう。

「これで終わりにしますが、納屋の屋根の上のほうに何本かの小さな白い線が刻まれています。これは〔遠くにある〕果樹園の木の枝が垣間見えていて、それが網膜に描き出されているのです」。これについては、《窓からの眺め》でははっきりとは確認できないが、中央よりやや右上、地平線から短く突き出すように見えている一本の短い線がそれと関係しているのかもしれない。

おわりに

以上、3月21日から5月28日までのあいだにニセフォール・ニエプスが兄に送った9通の手紙の抜粋を訳出し、コメントを附してきた。J=L・マリニエ等の研究を参照することで、ニエプスの手紙の細部のニュアンスが相当程度明らかになり⁽²¹⁾、その理解を日本語の訳文にもある程度は反映させることができたと考えている。これら9通の手紙から、たった2ヵ月ほどのあいだにニエプスが写真研究の最初の基礎を確実に固めていった過程がありありと浮かび上がってくる。もちろんそれは最初の基礎にすぎない。ニエプス自身、今後乗り越えるべきさまざまな課題を驚くべき明晰さをもって認識していることが5月19日の手紙から分かる。「これからは次の3つのことにしっかり取り組もうと思います。(1) 対象の描写をもっとシャープなものにすること。(2) 色〔＝明暗の階調〕を逆転させること。(3) そして最後に、それらを定着すること——これ〔＝定着〕はそう簡単にはいかないでしょう」。

ニエプスは、これら3つの課題を克服しようと忍耐強く実験を重ねる。本稿では扱うことができなかったが、1816年6月以降の手紙を読むと、フォトグラヴィア、ネガ・ポジ法等についての新しい〈アイディア〉が短期間のうちに次々に湧き上がり、それをすぐさまさまざまな実験によって検証していることがわかる。もちろん、そうした試みはすぐに具体的な成果を生み出すわけではなく、ニエプスはさまざまな失敗や失望を繰り返し味わうことになる。1818年ごろになってようやく、ニエプスの実験は次第に確実な軌道に乗り始めたと推測されるものの、しかし彼なりに一定の「満足」のいく成果を得るのは、実に1824年9月のことにすぎない。このとき、1816年に本格的に実験を開始してからすでに8年以上の月日が経過していた。このあたりの事情を明らかにする手紙については、稿を改めて仔細に検討する機会をもちたい。

註

- (1) この写真が1852年に「再発見」された経緯については以下に詳しい記述がある。Helmut Gernsheim, *The 150 Anniversary of Photography, History of Photography* (vol. 1, no. 1, January 1977), 3-8. なお、ゲルンシャイムによる「世界最初の写真」の「物語」に対する脱神話化の試みの1つとして以下も参照のこと。Jessica S. McDonald, *A Sensational Story: Helmut Gernsheim and "the world's first photograph," Photography and Its Origins*, eds. Tanya Sheehan and Andrés Mario Zervigón, Routledge, New York and London, 2015, 15-28. この写真について、本稿では以下《窓からの眺め》と表記する。
- (2) 本稿に引用するニエプスの手紙はすべて以下から——それに附された編者による注解も参照しつつ——翻訳したものである。Manuel Bonnet et Jean-Louis Marignier (ed.), *Niépce: Correspondance et papiers*, Maison Nicéphore Niépce, Saint-Loup-de-Varennes, 2003. なお、本稿に引用するニエプスの手紙は、以下においてはじめて公開されたものである。Victor Fouque, *La vérité sur l'invention de la photographie: Nicéphore Niépce, sa vie, ses essais, ses travaux, d'après sa correspondance et autres documents inédits*, Ferran, Chalon-sur-

Saône, 1867. そのうち、3月21日付の手紙および4月12日付の手紙の原本はその後失われたが、その他の手紙は現在ミュゼ・ニセフォール・ニエプスに保管されている。

- (3) 中崎昌雄「写真発明に関する Nicéphore Niépce の手紙 (1816-1826 年)」、『中京大学教養論叢』(第 32 巻第 4 号、1992 年)、1(1115)-90(1204)。その他、ニエプスの手紙を部分的に翻訳したものについては、本稿で取り上げる 9 通の手紙についても枚挙に暇がない。その中で、以下のものは、ニエプスの写真研究関連の手紙を数多く取り上げつつ、ニエプスの生涯を歴史的背景とともに総合的に描き出したものとして——その考察内容の細部の是非は措くとして——特に挙げておきたい。小宮正弘「光と闇——写真の発明者ニエプスの生涯①～⑬」、『潮』(1996 年 1 月号～1997 年 6 月号に連載)。
- (4) その成果を集大成したものが註 1 に挙げた著作である (Bonnet et Marignier, 2003)。加えて本稿では、以下の Marignier の研究を特に参照した。Jean-Louis Marignier, *Nicéphore Niépce 1765-1833: L'invention de la photographie*, Belin, Paris, 1999; «Aux origines de la photographie: Nicéphore Niépce», *Compte-rendus des communications de l'Académie des Beaux-Arts-Institut de France*, 2010, 53-84. <http://www.academiedesbeauxarts.fr/actualites/communications.php> (2019 年 9 月 11 日参照)
- (5) Marignier, 1999, 82.
- (6) 以下に「人工眼」の説明がある。Abbé Nollet, *Leçons de Physique Expérimentale*, 2^e édition, Durand, Paris, 1771. tome 5, 472.
- (7) Marignier, 1999, 93-96.
- (8) Marignier, 1999, 92.
- (9) « Une affaire de virgule », in Marignier, 1999, 568-570.
- (10) Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie*, P. Montel, Paris, 1925, 87-88.
- (11) たとえば、中崎氏は以下のように訳している。「この種の印画は中和されていない硝酸の作用で、光に当てても変わらないようにしてありますが、それでも次第に消えていくのではないかと心配です」(中崎、1992 年、29(1143))。小宮正弘氏による訳文も同様。「この種の印画は、しいには変化してしまうと思います、中和されていない硝酸の作用で光が当たっても変わらないようにはしてありますが」(小宮正弘「光と闇：写真の発明者ニエプスの生涯⑦」『潮』(1996 年 7 月号)、380)。
- (12) Marignier 1999, 451 (note 10).
- (13) Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy or the History of Photography, Part 1*, Stanford University Press, Stanford California, 2015, 41.
- (14) ジョナサン・クレリー 『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』(新装版、遠藤知巳訳、2005 年)、59. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge, 1990.
- (15) クレリー、78-82。
- (16) クレリー、107-09。
- (17) Helmut and Alison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*, second revised edition, Dover Publications, New York, 1968, 53.
- (18) Pierre G. Harmant and Paul Marillier, Some Thoughts on the World's First Photograph, *The Photographic Journal* (vol. 107, no. 4, April 1967), 130-140.

- (19) « Le Point de vue de la fenêtre », in Marignier, 1999, 496-512. 1999年以降の研究の成果については Marignier, 2010、および以下の映像を参照のこと。*Restauration de la Maison Niépce*, film vidéo, Spéos-SCAVO 2000.
- (20) 以下で、マリニエがCG技術を用いて再現した他の窓からの〈眺め〉のシミュレーションを見ることができる。マリニエは1816年の撮影はもっと西よりの部屋から撮影された可能性に言及している。ただし、そこには一階の窓からの〈眺め〉は含まれていない。Marignier, 1999, 496-512. また、マリニエは、M・ルルソーと2000年に「1816年のニエプスの手法によって再現された網膜」(30x30mm)を撮影しているが、これは一階の部屋から現存する〈納屋〉を撮影したものである (Marignier, 2010, 65)。
- (21) 「相当程度」としたのは、いまだ不明確な点も残っているためである。たとえば、5月5日付の手紙の中の「窓から見える限りの鳥小屋のすべての部分」、5月28日付の手紙の中の「実際右手にある影は、〔パン焼き〕窯の屋根で、本来あるべき場所より低く見えていますが、それは、〔撮影に使った2つの〕箱を床から5ピエ〔＝約1.62m〕ほどの高さに置いているからです」といった文言は、それが具体的にどのような状況を示しているのかを理解しようとするとき、前註とも関連するが、いまだ若干の曖昧さを拭いきれない。

【図版】



図1 ジョゼフ・ニセフォール・ニエプス《ル・グラの窓からの眺め》1827年、白目板のエリオグラフ、16.7 x 20.3 x 0.15 cm、テキサス大学ハリー・ランソン・センター蔵（ゲルンシャイム・コレクション）。左はオリジナルのエリオグラフ、右は1952年にそれをコダック社の研究所が撮影したゼラチンシルバークプリントにゲルンシャイムが水彩で修正を加えたもの。

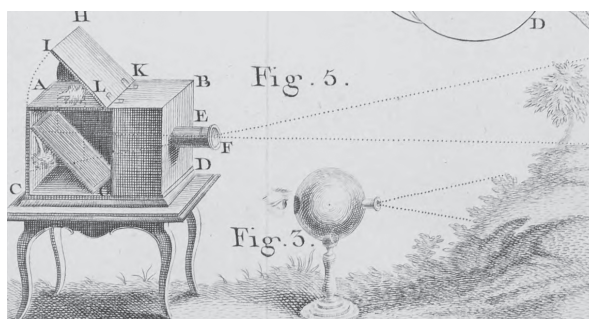
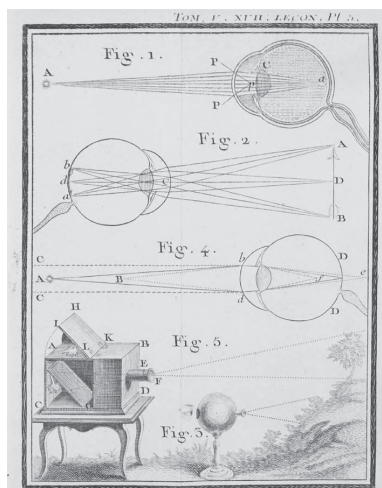


図2 ノレ神父『実験物理学講座』（第5巻、1771年）の第17課 図版V（右は部分）

「浅茅が宿」の舞台 —岡本綺堂・食満南北・川口松太郎・円地文子—

出口 逸 平

Four Plays Based on *Asaji ga Yado* by UEDA Akinari.
—OKAMOTO Kido, KEMA Nanboku, KAWAGUCHI Matsutaro, ENCHI Fumiko—

DEGUCHI Itsuhei

上田秋成の『雨月物語』（1776年初版）は怪異小説の古典として、近代の小説や演劇に大きな影響を与えている。なかでも打ち続く戦乱を背景に、夫婦の情愛を描いた「浅茅が宿」は、巻末の関連作品年表にあげたように舞台化されたものだけで二十作を越える。

今回はそのなかから戦前・戦後を代表する「浅茅が宿」の4つの戯曲を取り上げ、とくに勝四郎と宮木の人物像に焦点をしばって探ってみたい。

1 岡本綺堂「増補 雨月物語」（二幕）

まずは原作の上田秋成「浅茅が宿」の内容を見ておく。15世紀中頃、勝四郎は下総国真間の豊かな百姓であったが、「物にかかはらぬ性」^{さが} ⁽¹⁾ ゆえ農作を厭い、家は没落する。一攫千金を夢見た彼は、妻宮木の諫めも聞かず、「かへるは此の秋なるべし。心づよく待ち給へ」と言い残して京に赴く。

ところが関東に戦乱が勃発して、約束の秋になっても夫は戻らない。宮木は「世とともに^{たの}憑みなき人心かなと、恨みかなし」むが、家に籠ってひたすら夫の帰りを待つ。勝四郎も戦乱の噂を聞いてすぐに故郷に戻ろうとするが、木曾で盗人に荷物を奪われ、「家も兵火にや亡びなん。妻も世に生てあらじ。しからば古郷^{ふるさと}とても鬼のすむ所なり」と早合点して京に戻る途中で、熱病に倒れる。しかし知人に助けられ、周囲からその「揉^たざるに直き志」を認められ、彼は畿内で七年の日々を過ごす。

しかし京近くにも戦乱が迫り、彼は「古郷に捨てし人^{せうそこ}の消息だにしらで、萱草^{わすれぐさ}おひぬる

野^の方^べに長々しき年月を過しけるは、信^{まこと}なき己が心なりける物を」と後悔して、帰郷の途につく。

真間の里は荒れ果てていたが、わが家では宮木が待っていた。二人はこれまでの経緯を語り合い一夜を過ごしたが、翌朝勝四郎が目をさますと宮木の姿は消えていた。彼は妻の「さりともと思ふ心にはかられて世にもけふまでいける命を」の一首を見つけ、里^{うる}人の漆間の翁から宮木がすでに病死していたことを知らされる。翁は「必ず烈^{さかしめ}婦^{たまた}の魂の来り給ひて、旧^{ひさ}しき恨みを聞え給ふなるべし」「此の亡^{なき}人の心は昔の手児女^{てこな}がをさなき心に幾らをかまさりて悲しかりけん」と宮木の死を嘆き悲しんだ一。

1913（大正二）年『演藝画報』3月号に発表され、1916年10月に帝国劇場で初演された岡本綺堂^{きどう}（1872～1939）の戯曲「増補 雨月物語」は、のちに「浅茅が宿」と改題される通り、下巻はもっぱら秋成の「浅茅が宿」に材を取り、そこに綺堂オリジナルの上巻を合わせた二幕構成となっている。

上巻では、戦乱の京大坂を逃れた勝四郎は、大内氏の城下長門国赤間ヶ関に辿り着き、そこで一度は享楽の色里に酔いしれる。ところが陶晴賢^{すえはるかた}の謀反と悲惨な殺戮の現場に出くわして、急に望郷の念に駆られる。

旅から旅をさまようて、其日その日をうかうか暮らしてゐたが、どこへ行つても修羅の巷には飽き果てた。さつきの歌占の言うたに嘘はない。遠い故郷にはわしを待つてゐる人があるのだ⁽²⁾。

秋成の原作では、「まのあたりなるさへ偽^{いつはり}おほき世説^{よがたり}なるを、ましてしら雲の八重に隔たりし国ならば、心も心ならず」と戦乱の噂を聞くやいなや、取る物もとらず妻の元へ戻ろうとする実直な田舎者として勝四郎は描かれている。ところが本作の勝四郎は、なじみの遊女をもつ「色男」、いかにも世慣れた「気軽さうな男」であり⁽³⁾、身近に迫った死の恐怖からようやく故郷の妻を思い出したにすぎない。原作が地味な展開ゆえ、遊女との交遊の場や荒々しい戦闘場面を加えて、舞台上に変化をつけようとした劇作家の苦心はうかがえるが⁽⁴⁾、その結果勝四郎が不実で軽薄な男に見えることもたしかである。

じっさい下巻では、勝四郎自ら「女房、堪忍してくれ。故郷のこともお前のことも、実は今まで忘れていたのだ」と懺悔している。この率直すぎる告白は、原作の「揉^{ため}ざるに直き志」に通じる点はあるが、故郷に残した妻の消息を探ろうとしなかった自分の「物にかかはらぬ性」の欠点を、「信^{まこと}なき己が心」と責める原作の痛切な後悔の念はすっぱりと抜け落ちており、ただの自己弁護にしか聞こえない⁽⁵⁾。

にもかかわらずこの身勝手な勝四郎に対し、妻宮木は「悲しいわかれも人の世の、逃れぬ

定めと諦めて、泣いて送った女房を、おまへは忘れてゐなされたか」と泣いて訴えはするものの、「たとひ一旦は忘れられても、かうして帰つて来てくだされば、今まで生きてゐた甲斐もある」とすぐに事情を飲み込んで夫を許す。原作では『万葉集』の手児女伝説⁽⁶⁾とともに語られる宮木の「烈婦」の一面、すなわち夫に裏切られた「矢武」な女性の「長き恨み」が、本作ではほとんど消し飛んでしまう。

このように本作は歓楽と戦乱の時代相を舞台上に描き出しはしたものの、肝心の人物造型において原作の男女がもつ陰影を見失い、「時代に翻弄された貞女の悲劇」という平板な恋愛劇のパターンに収まってしまったといわざるをえない。

2 食満南北「浅茅ヶ宿」(一幕)

食満南北^{け まなんぼく} (1880～1957) は1929 (昭和四) 年9月、大阪中座で「浅茅ヶ宿」を上演した。一幕三場の舞踊劇で、最初は勝四郎が都に出立する場、次に七年後の帰郷の場となり、最後はその翌朝の場面となる。大筋は原作に則ったものだが、特徴は再会の宴の最後に、宮木の狂乱ぶりが演じられる点にある。

勝四郎 コレコレもうその恨みはよしてくれ。サアわしも故郷の土の上。

へままよ手古奈よ、其かつしかに、真木^{まき}のはかげか松が根恋し、こひしこひしのこのふるさとに、浮世知らずの八幡の森よ、いづれわたりにその舟橋の、サツサ舟橋わたりに舟よ、サツサ舟はし、わたりに舟よ。

ト、勝四郎酔しれて踊り狂ひ寝てしまふ。

物凄く、

宮木 アア、やつぱりまことは梨の園。

へアラ恨めしの我夫^{つま}や、妻の恋しさくみもせで、さりとと思ふ心にはかられて、世にもけふ迄生ける命か。

ト、引ぬき、白地の着附かみもおどろになり。

へ二世の赤縄もこれまでぞ、何を那須野の薄紙に古びて文字もむら消ゆる水向けさへもうすらひのとけてあとなく、

ト、大ドロドロになり。

— 【暗転】 — ⁽⁷⁾

宮木は「まことは梨 (筆者注一無し)」「恨めしの我夫^{つま}や、妻の恋しさくみもせで」「二世の赤縄 (筆者注一「夫婦は二世の縁)」もこれまでぞ」と不実な夫をなじって恨みを募らせ、

ついには「大ドロドロ」（怪異の出現を告げる下座音楽）のなか、「引ぬき、白地の着附かみもおどろになり」と怨霊の姿となって勝四郎にまさにとりつかんとするところで、暗転となる。こうした宮木の「恨み」のストレートな表出は、秋成原作では宮木の歌に暗示されているものの、ほかの3作品にはほとんど見られない。

本作ではさらに最後の場面で、次のような勝四郎の狂乱のさままで描かれる。

勝四郎 宮木ゆるしてくれ

へ真間の手古奈のふるごとにあらぬこの世の恋ごろも、恋にやつれし面影のこひし、われは（筆者注―「われを」の誤りか）忘れし情なの男心ぞうらめしき、巫山の雲か漢宮の、そのまぼろしの夢の夢―。

宮木、宮木。

へ狂ひ狂ひて又もとの真間にはならぬ世のつぎはしや、あなたへひらり、こなたへひらり、秋の胡蝶が秋のすすきかるかやふみしだき、宮木恋しや、手古奈のむかし昔こひしや、恋ごろも、気もくるはしく追ふて行く。

「宮木恋しや、手古奈のむかし昔こひしや、恋ごろも、気もくるはしく追ふて行く」と宮木に伝説の女性手古奈を重ねあわせ、妻への恋心が過熱して狂乱の振りとなる。こうした大胆な感情表出は、まさに幻想的な舞踊劇ならではの表現といえる。時代背景などリアルな歴史的要素を組みこんだ岡本作品と、男女の恋愛心理をロマンチックに歌い上げた食満作品は、その意味で好対照をなしている。

ただしこの男女の狂乱は、あくまで従来の舞踊の「狂乱もの」の枠内にとどまり、原作の宮木と勝四郎がもつ二面性（宮木における恋慕と怨恨の情、勝四郎における素直さと軽薄さ）に比べ、表面的な印象を与える点はいなめない。

3 川口松太郎「雨月物語」（三幕八場）

川口松太郎（1899～1985）は1953（昭和二十八）年5月公開の映画「雨月物語」（溝口健二監督 川口松太郎構成 依田義賢脚本）に先立ち、原案となる小説を雑誌『オール読物』（同年1月号）に載せた⁽⁸⁾。それを改めて戯曲に仕立て直し、1955年11月に新派が明治座で上演した作品が戯曲「雨月物語」（三幕八場）である。

序幕は「琵琶湖畔」と「大溝の市」の二場、二幕目は「若狭屋敷」「海津港の船遊女」「再び若狭屋敷」「朽ち果てた若狭屋敷」の四場、大詰は「源十郎の家」「宮木の墓」の二場で構成される。川口の小説にしる映画「雨月物語」にしる、秋成の原作とはおおきく異なる点が

あり、それが本作でも踏襲されている。

その第一の特徴は、秋成の原作には登場しない藤兵衛・阿浜という夫婦を設定した点である。武士となって立身出世を願った藤兵衛は、二幕目第二場「海津港の船遊女」で、足輕に乱暴され遊女となった妻阿浜に再会する。「女一人がうろついていれば、ころされるか売られるか、判り切っているくせに、お前のその鎧のお蔭で私はこんな体になった」とののしられた藤兵衛は、鎧や太刀を投げ捨てて阿浜に詫び、一緒に実家に戻っていく⁽⁹⁾。物静かで寂しげな勝四郎・宮木の夫婦に、たくましくコミカルな藤兵衛・阿浜夫婦を配し、静と動の対比をねらったものといえる。

第二の特徴は、「浅茅が宿」の筋立てを基本にしつつ、そこにあらたに秋成の「蛇性の姪」を組み込んだ点にある。すなわち宮木の許を離れた源十郎（原作「浅茅が宿」では勝四郎）は、高貴な姫君若狭（原作「蛇性の姪」では真名児^{まなこ}）に出合い、身も心も奪われてしまう。というのも若狭が、綺堂作品の遊女とは全く別の「美のミューズ」として登場するからである。

若狭様は、私の心の底にひそむあこがれの面影にそっくりです。私には妻がいます。夫婦仲も睦まじく、子供も一人あって、何一つ不足はない癖に、それでいて何時も何かの影を追いかけているのです。心の求める人の影が絶え間なくつきまとい、消えたことはありません⁽¹⁰⁾

「私は若狭にめぐりあって初めて人の幸福を知った。人を愛する本当の情を知った。若狭は私の心の奥深くに一筋の光りを与えたのだ。土をこね葉をかけ美しい器を作りながら、然し、それだけでは物足りない心地が何時もしていた。形を作り、色を塗るだけなら誰にでも出来るが魂を打ち込める者は何処にもいない。若狭に会ってからの私は、新しい魂の芽生えを感じた」と滔々と物語る源十郎は、「年経たる蛇^{おうち}」という真名児の正体を知って逃げまどう「蛇性の姪」の豊雄とは対照的に、静かに消えゆく若狭の死霊に「別れはせぬ、どこまでも追ってゆくぞ」とすがって、ついに昏倒する⁽¹¹⁾。

悄然と故郷に戻った彼は、宮木に会っても若狭が忘れられず「一人の私はお前の貞節を求めているのに、もう一人の私はお前が悪魔になれと祈っているのだ」と告げる。そして宮木の亡くなった日が、若狭に初めて出会った日だと知った彼は、思わず「若狭が宮木なのだ」と叫んでしまう。

初代水谷八重子の一人二役でこそ成り立つ趣向だが、二人とも身勝手な源十郎をまったく恨まず、若狭はただ「土へ返へるのです」と語り、宮木は土産の小袖を嬉しげに身に纏い、姿を消す⁽¹²⁾。

それに対し、「どれほど貞節な女房を持っても、目の前の美しさに心を惹かれるのが男だ。老い朽ちてはならぬぞ。お前は立派な女房だ。非の打ちどころもない女房だが、そ

れだけでは満足しないのも男だよ」と語る源十郎には、男性としてまた芸術家としての強烈なエゴイズムを感じないわけにはいかない。

なるほど源十郎に一人の芸術家を見出した川口の着想は面白いが、そのエゴイズムを強調するあまり、「浅茅が宿」の宮木や「蛇性の姪」の真名児が持つ女性の両義的価値（宮木のもつ貞節と怨恨の情、また真名児のもつ魅惑と恐怖）をさらりと捨て去ってしまった点はあらためて指摘しておきたい。

4 円地文子「浅茅ヶ宿」（三幕六場）

川口松太郎が勝四郎を中心に原作を書き換えたのに対し、円地文子（1905～1986）の「浅茅ヶ宿」（1959年8月 歌舞伎座）は宮木を軸に舞台化を試みている。

まず構成をみておくと、第一幕第一場は勝四郎の出立の場、第三場は木曾で勝四郎が盗人に襲われる場面とともに原作に近いが、第二場には戦乱の最中に、村の焼き討ちを避けるため宮木が武将を接待する場面が挿入される。さらに第二幕では、近江の武佐^{むさ}に生き延びた勝四郎が神官の娘に心を寄せられ、故郷にもどる決心をする場面があらたに付け加えられる。第三幕は原作と同じく、亡霊の宮木との再会の場面である。

円地作品の特徴は、まず妻宮木の前身を遊女とした点にある。馴染み客の勝四郎に請われて妻となった彼女は、夫にも、親類縁者にもある種の引け目を感じていた。

私が娘のままでここへ来た女房だったら、決してあの人を一人旅へ出したりはやりません。でも、この家の身代の傾いたのも勝四郎どのが私を連れて来たためなと親戚の方々から言はれてゐる身では無理に止めることも出来ないのですよ⁽¹³⁾。

しかし夫は彼女の貞節を信じた。だからこそなおさら彼女は潔癖であらねばならぬと強く決意していた。世間の通念に抗い、「遊女ゆえに操を守る」という自らの意思を最後まで貫く⁽¹⁴⁾。

そしてこの貞節に殉じる姿勢が結果として自害という悲劇を生んだというのが、円地の描く宮木像の第二の特徴である。

宮木さまはその時にはもう病み衰えて影のやうになっておいでなさいましたが、思はぬはづかしめを受けるのを厭ふてお寝間の梁に帯をかけてくびれてお死になさったのでございます。

元遊女ゆえに人々の偏見にさらされ、それゆえなおのこと潔癖さをつのらせ、最後は自害を選ぶに至った。こうした展開は、たしかに宮木の貞潔さをわかりやすく説明するという点では効果的だが、逆に原作の宮木がもつ、現実を越えた苛烈な純情さに、余りに通俗的な説明を与えることになってはいないだろうか。

さらに元遊女という設定は、彼女の「恨み」がほとんど描かれないという致命的な弱点をもたらす。たとえばト書きに「勝四郎が気づかぬ中に宮木はだんだん髪を乱し、この世を去った女の魂に残っている閨情を幽婉にあらはす」とあるが、その「恨み」はすぐに「とど、勝四郎の手をとって抱擁する」と回収されてしまう。

また本作の第二幕は神官の娘との恋模様を描いた場面だが、これは勝四郎が帰郷を決意するきっかけとなるに過ぎず、構成上不可欠な場面とはいえない。こうした冗漫さは第一幕の武将の接待の場面にも見られ、本作の魅力を減じている。

ここまで「浅茅が宿」を原作とする4つの戯曲を見てきたが、食満南北の「浅茅ヶ宿」を除く3作品には、勝四郎の「身勝手な」行動を肯定し、宮木を「従順な」妻として描くという共通した姿勢がうかがえる。

原作における勝四郎は「物にかかはらぬ性^{さが}」ゆえ家業を怠り、宮木との約束を反故にする反面、人々に愛される「揉^{ため}ざるに直き志」の面を持ち、宮木もまた貞節さ（「待つ」）と怨恨の情（「長き恨み」）を併せ持つというように、兩人とも善悪では割り切れぬ複雑な二面性をもっている。秋成にはこうした人間の「内面」への深い洞察力が感じられるが、その点ではむしろ戦前・戦後の「浅茅が宿」の舞台の方が物足りない。

このような男性中心の視点でなく、男女間の深い断絶をドライな視点から斬り込んだ戯曲が別役実の「当世風 雨月物語」（円 2001年初演）であった。こうした現代演劇としての「浅茅が宿」受容については、稿をあらためて考えてみたい。

註

- (1) 上田秋成「浅茅が宿」「蛇性の姪」の引用は、『新編日本古典文学全集78 英草紙 西山物語 雨月物語 春雨物語』（1995年 小学館）による。以下すべて同じ。
- (2) 岡本綺堂の戯曲「増補 雨月物語」の引用は、『綺堂戯曲集』第四卷（1925年 春陽堂）所収の「浅茅が宿」による。ちなみに初出は「増補 雨月物語」の題名で、雑誌『演藝画報』1913年2月号に掲載された。なお引用に際しては、読みやすさを考えて漢字・振り仮名等は適宜書き改めた。以下すべて同じ。
- (3) ほかに勝四郎は「ほんに気軽で面白いお人」「ほんにおどけたことばかり言ふお人」と評され

ている。

- (4) 1940(昭和十五)年6月の綺堂作「雨月物語」京都南座公演では上巻が削られ、下巻「下総国真間の里」のみの上演となったが、『大阪朝日新聞』6月13日では「こんどは浅茅が宿のみ勇敢に一刀両断して出したから枯々哀々の救いやうなき舞台(略)こんな難場を持たされた宗十郎(勝四郎役)こそお役目ご苦労の次第」(慈悲心鳥)と、下巻のみの舞台の起伏のなさを嘆じている。
- (5) 「増補 雨月物語」の帝国劇場初演を評した竹の屋主人こと饗庭篁村は、「勝四郎は七年越し家も妻も忘れて下ノ関の遊女に浮かれて居たとは薄情過たり。是なら帰つて来たら宮木は怨霊となりて啖殺してやるがよし」(『東京朝日新聞』1916年10月8日)と評している。
- (6) 秋成原作では「此の里に真間の手兒女といふいと美しき娘子ありけり(中略)この里人はもとより、京の防人等、国の隣の人までも、言によせて恋ひ慕はざるはなかりしを、手兒女物うき事に思ひ沈みつつ、おほくの人の心に報ひすとて、此の浦回の波に身を投じことを、世の哀なる例とて、いにしへの人は歌にもよみ給ひてかたり伝へし」と、『万葉集』巻九「勝鹿の真間の娘子を詠む歌一首併せて短歌」を踏まえてその伝説が語られている。
- (7) 食満南北の「浅茅ヶ宿」(一幕)の引用は、雑誌『道頓堀』1929年9月号による。以下すべて同じ。なお引用した一節は、秋成原作から「さらともと思ふ心にはかられて世にもけふまでいける命か」と「水向けの具物せし中に、木の端を刪りたるに、那須野紙のいたふ古びて、文字もむら消して所々見定めがたき、正しく妻の筆の跡なり」の文辞を取り込んでいる。
- (8) 脚本家依田義賢は「上田秋成の作の『雨月物語』から、浅茅ヶ宿、邪性の姪、この二つをとりあげ、これにモーパッサンの短編『勲章をもらったぞ』を組み込んだもの。こうした構想を溝口さんはずいぶん前に私に話していた。それをプロットに構成したものを、川口松太郎氏が小説化し、紆余曲折の後に、この作に即しながら、原案についたのが、このシナリオです」(『年鑑代表シナリオ集 1953年版』三笠書房 1954年)と、映画「雨月物語」シナリオの複雑な制作経緯を説明している。
- (9) 川口の小説では「良人の姿を一目見て阿浜は、海津大崎の絶壁から身をおどらせて湖水に投げたのだ。花崗岩の断涯から湖底に深く沈み込むと死骸の浮かぬ言い伝えも古来名高い場所だった」と阿浜は投身自殺したようになっていたが、映画では「いくど死のうと思ったか判らないのに、もう一度会わなければ死に切れなかったんだよ、その心が憎らしい、憎らしい」と叫んで、生き抜くかたちに改められた。
- (10) 川口松太郎の戯曲「雨月物語」の引用は、早稲田大学演劇博物館所蔵の上演台本による。なお川口の小説の引用は『雨月物語』(桃源社 1954年)、映画「雨月物語」の引用は『依田義賢シナリオ集』(映人社 1978年)による。以下すべて同じ。
- (11) 小説では「蛇性の姪」に倣って、若狭が太刀を土産に源十郎を家に帰すことになっている。映画では「源十郎さまをどこへもやりたくない。ね、もうこの屋敷を捨てて、わたしのくにへ参りましょう」と黄泉の国に引き込もうとする若狭に対し、源十郎は太刀を振り回して抵抗する。
- (12) 映画では次のようなシーンがある。
- 右近 妻子がありながら、なぜ、契りを交された？
源十郎 判らない、なぜこんな過ちを犯したのか
右近 男は、一たんの過ちですもうが、女はすまぬ
源十郎 許してくれ、わたしを、妻子のもとへ帰らせてくれ……
(中略)
若狭 わたしはこの世に生をうけ、恋の情けもしらず、世をさりました。それをあわれと

思ったこの乳母が、せめてただ一度、女らしい楽しみをさせてやろうと、わたしをつれて、さまよい出たのでございます。その思いが叶い、あなたのような好いお方と知り合うて、一生只一度の語らい。やっと思いをとげた喜びも、ほんの束の間のこと。今、お帰りがされては、もう二度と逢うことも叶いませぬ。源十郎さま、そんな恐しい心をおすて下さい。そしていつまでも……

乳母の右近が厳しく源十郎の過失を問い詰め、若狭が恋の喜びを知ったがゆえの苦悩を切々と訴える。いわば硬軟取り混ぜて、彼を引き留めようとするのである。

(13) 円地文子の戯曲「浅茅ヶ宿」の引用は、早稲田大学演劇博物館所蔵の上演台本による。以下すべて同じ。

(14) 第一幕第二場に、次のようなやりとりがある。

宮木 夫は私の操を信じて居ります。

村越 操を……（笑ふ）玉の腕は能く千人の枕に叶ふと詩にも歌ふてある。遊女上りのそなたに長い留守をあづけて、女の操を守らさうとはさて大気な男だ。

宮木 遊女ゆゑに操を守るといふこともございます。勝四郎の妻になって以来、私はあの人の外、男に見へやうとは思ひませぬ。

（中略）

宮木 （必死に）村越さま、宮木の操を守らせて下さいまし。あなたさまのお心に従へば私はその場でわが生命を絶ちます。その覚悟でこの家へあなたをお招きしたのでございます。

なお本稿は、平成三十年度塚本学院教育研究補助費に基づく研究成果である。

「浅茅が宿」関連作品年表			
年月	作品	作者・脚色者	事項 (劇場・劇団・雑誌ほか)
1776 (安永五)	読本『雨月物語』刊行	上田秋成	
1803 (享和三)	読本『安積沼』	山東京伝	
1803 (享和三)	読本『水氷奇縁』	曲亭馬琴	
1804 (文化元)	読本『優曇華物語』	山東京伝	
1806 (文化三)	読本『善知鳥安方忠義伝』	山東京伝	
1808 (文化五)	読本『雲妙間雨夜月』	曲亭馬琴	
1809 (文化六)	読本『本朝酔菩提』	山東京伝	
1822 (文政四)	読本『南総里見八犬伝』五編	曲亭馬琴	
1836 (天保七)	合巻『新編金瓶梅』第四編	曲亭馬琴	
1913 (大正二)・5	「増補雨月物語」	岡本綺堂	帝国劇場 (東京)
1916 (大正五)・10	「増補雨月物語」	岡本綺堂	帝国劇場 (東京) 再演
1920 (大正九)	小説『浅茅が宿』	平井晩村	『夫婦雛』(講談社) 所収
1923 (大正十二)・4	日舞『浅茅が宿』	香取仙之助作 杵屋佐吉作曲 花柳寿輔振付	有楽座 (東京) 柳桜会
1923 (大正十二)～ 1924 (大正十三)	日本画「雨月物語絵巻」	玉村方久斗	「白峯」「吉備津の釜」「菊花の契」 「蛇性の姪」「青頭巾」「夢窓の鯉魚」 「仏法僧」「浅茅が宿」「貧福論」 の九巻からなる
1928 (昭和三)・2	「雨月物語」	岡本綺堂	中座 (大阪) 劇評一「大毎」「大朝」 (「増補雨月物語」を改題)
1929 (昭和四)・9	新舞踊「浅茅ヶ宿」一幕	食満南北脚色・演出	中座 (大阪)
1933 (昭和八)・7	「新雨月物語」二幕三場	大島多慶夫	角座 (大阪) 関西新派大合同
1935 (昭和十)・6	「浅茅が宿」	岡本綺堂	自治会館 (東京) 俳優学校 (「雨月物語」を改題)
1936 (昭和十一)・11	日舞「浅茅ヶ宿」		北陽演舞場 (大阪)
1940 (昭和十五)・6	「雨月物語」	岡本綺堂	南座 (京都) 劇評一「日出」「大朝」
1948 (昭和二十三)・4	「浅茅が宿」	岡本綺堂	新橋演舞場 (東京)
1950 (昭和二十五)・9	「雨月物語」	小野晴通作・演出	帝国劇場 (東京) 宝塚歌劇雪組
1951 (昭和二十六)・8	小説「浅茅が宿」	岡田鯉彦	『宝石』同年9月号
1953 (昭和二十九)・1	小説「雨月物語」	川口松太郎 村山知義演出	『オール読物』1月号 のち『雨月物語』(1954 桃源社) に収録

「浅茅が宿」の舞台

1953 (昭和二十九)・4	映画「雨月物語」	溝口健二監督 川口松太郎構成 依田義賢脚色	大映京都
1955 (昭和三十)・8	「雨月物語」三幕六場	川口松太郎原作 知切光歳脚色 野淵昶演出	大阪歌舞伎座 (大阪)
1955 (昭和三十)・11	「雨月物語」三幕八場	川口松太郎作 村山知義演出	明治座 (東京) 新派
1959 (昭和三十四)・8	「浅茅ヶ宿」三幕六場	円地文子作 松浦竹夫演出	歌舞伎座 (東京)
1967 (昭和四十二)・1	NHKラジオ 日曜名作座 「浅茅が宿」	若城希伊子脚色	森繁久彌・加藤道子
1978 (昭和五十三)・7	「浅茅が宿」	石澤富子作 小林勝也演出	文学座アトリエ (東京) 文学座
1988 (昭和六十三)・9	「浅茅が宿」	石澤富子作 藤原新平演出	ぐるーぶ・えいとアトリエ (東京) ぐるーぶえいと
1988 (昭和六十三)・10	オペラ「浅茅ヶ宿」	円地文子台本 増本伎共子 オペラ 用台本・作曲	東京室内歌劇場 (東京)
1989 (平成元)・1	「新雨月物語」一幕七場	竹内勇太郎	朝日生命ホール (東京) 劇団古典芸術座
1989 (平成元)・7	「浅茅が宿」	野田市太郎作・演出	銀座みゆき館劇場 (東京) 劇団熊
1998 (平成十)・9	「浅茅が宿」	酒井澄夫作・演出	宝塚大劇場 (兵庫) 宝塚歌劇雪組
1998 (平成十)・10	ミュージカル「迷宮伝説 一雨月の愛一」	横山由和脚本 村井秀安演出	近鉄劇場 (大阪)
1998 (平成十)・11～12	「浅茅が宿 秋成幻想 (舞踊 詩)」	酒井澄夫作・演出	TAKARAZUKA1000days 劇場 (東京)
1998 (平成十)・12	浪曲「浅茅が宿」		国立文楽劇場 (大阪)
1999 (平成十一)・2	影絵芝居「雨月物語 浅茅が 宿」		新国立劇場小劇場 (東京) 劇団みんな座
1999 (平成十一)・3	「昭和雨月物語」		亀有名画座 (東京) 劇団水族館劇場
2001 (平成十三)・9	「当世風 雨月物語」	別役実作	紀伊国屋ホール (東京) 円
2002 (平成十四)・1	「雨月物語 - 浅茅が宿・菊花 の約 -」	金子剛造脚色 笠井賢一演出	鏡仙会能楽研究所 (東京) 天舞
2003 (平成十五)・8	小説「浅茅が宿」	橋本治	『小説すばる』同年9月号
2005 (平成十七)・9	「湖の秋」	長谷川孝治作 高岸末朝演出	俳優座劇場 (東京) 俳優座
2006 (平成十八)・7	小説『雨月物語』	青山真治	角川学芸出版
2008 (平成二十)・3	「笠原版 雨月物語～浅茅が 宿」	笠原茂朱	津軽伝承工芸館・こけし館 (青 森) 劇団夜行館

1920年代フランスにおける「能」の受容をめぐる

長野 順子

Sur la réception du Nô dans les années 1920 en France

NAGANO Junko

1927年6月24日から4回にわたって、パリのコメディ・デ・シャンゼリゼ劇場で『ル・マスク』(Le Masque)と題された舞踊劇が上演された。当時オデオン座の支配人を務めていたフィルマン・ジェミエ(Firmin Gémier, 1869-1933)が企画した国際演劇祭の一環として、日本の新歌舞伎『修禅寺物語』をフランス語で演じたものである。岡本綺堂原作のこの作品は、修禅寺近くに住む面作師おもてづくりしの夜叉王を主人公にした物語で、翻訳を主に手掛けたのは松尾邦之助(1899-1975)であった。主役を自ら演じたジェミエをはじめとして出演者はフランス人の俳優が中心であったが、当時パリ在住の様々な日本人がこれに協力した。日本大使館の柳沢健らは資金面で奔走し、舞台装置は藤田嗣治(1886-1968)が担当した。舞台での所作の手ほどきを担当したのは、歌舞伎通の画家大森啓介、歌舞伎役者の経験のある山田五郎、瓜生靖らで、瓜生は原作にない村祭りの場面を途中に挿入して狂女の役を演じた。多くの紆余曲折の末に実現したこの公演は成功裡に終わり、新聞評ではジェミエの演技と藤田による趣のある印象深い舞台背景が好評であった⁽¹⁾。二千人分の客席は満員で、パリの主だった批評家や演劇人、外交官らの観客のなかに、フランス演劇の改革を企てた演出家ジャック・コポー(Jacques Copeau, 1879-1949)、そして駐日大使の任を終えたばかりの文学者ポール・クロードル(Paul Claudel, 1868-1955)の姿があった。旧来の友人でもあった彼らのこの作品に対する印象がどうであったかは知る由もないが、兩人ともにそのタイトルにはとくに関心をもっていたはずである。それぞれに、「仮面」に関するこだわりとともに、「仮面」を用いた日本の古典芸能である「能」に並々ならぬ傾倒を示していたからである。

0. 研究全体の見通しと本稿の位置づけ

本研究のめざすところは、20世紀初頭とくに1920年代パリの芸術運動における「文化の

編み合わせ」の諸相を浮き彫りにすることである⁽²⁾。筆者はその一段階として、これまで小森敏（1887-1951）、松山芳野里（1891-1974）、瓜生靖（1893-?）ら日本人アーティストの前衛劇場への参加に着目してきた⁽³⁾。

その過程で前景化してきたのは、前衛劇を含むフランス演劇の新しい動向が、19世紀の自然主義・レアリズム（写実主義）を脱却するためのヒントを、東洋の演劇とくに日本の伝統劇の「仮面」や「人形」による様式化された身ぶりに見いだしたことである。なかでも古くから存続してきた「能」は、「仮面」を用いた役者の演技をコロス（能では「地謡」）が支える古代ギリシア劇にも類似する点で、とりわけ人々の関心を引いてきたのである。このように原初の非日常空間の現出によって本来の演劇的エネルギーの復活を図ろうとした試みとしては、フランスだけでなく、イギリスの演出家ゴードン・クレイグ（Edward Gordon Craig, 1872-1966）の「超人形」概念や、エミール・ジャック＝ダルクローズ（Emile Jacque-Dalcroze, 1865-1950）らによる新たな身体表現の創出も忘れてはならない。そこには、国境を越えた活発な影響関係が見られる。こうした動きとも関連しつつ、フランスにおける芸術革命の一契機となった「能」の受容に、大きな役割を果たした二人の人物がいる。1921年に能作品の翻訳をパリで出版したノエル・ペリ（Noël Péri, 1865-1922）と、1927年に能についての印象深い文章を発表したクロードルである。

ノエル・ペリ以前の、20世紀初頭のフランスにおける日本の能の紹介としては、ミシェル・ルヴォン（Michel Revon, 1867-1947）が1910年に出版した『日本文学選 起源から20世紀まで』（*Anthologie de la littérature japonaise, des origines au XXe siècle*）第V章「南北朝・室町時代」第II節に、能と狂言の説明と作品の翻訳がある。能の作品ではよく知られた『羽衣』、狂言では『三人片輪』がここでフランス語に翻訳されている。ルヴォンは、1893年から99年まで東京帝国大学で法学者ボアソナード（Gustave Emile Boissonade, 1825-1910）の後を継いでフランス法を教授したが、フランスに帰国後は、日本文化を講じた。本書は長い間、日本文学に関心をもつフランス人たちの入門書としての役割を果たした。クロードルもまたこの書から多くを学んだことを、自ら述べている。

またイギリスでもB.H. チェンバレンの『日本人の古典詩歌』（1880年）に入っている能4作品と狂言2作品の英訳以後、M. ストープスやA. ウェイリーによって複数の能作品の英訳（1913年、1921年）が試みられている⁽⁴⁾。ペリよりも10年ほど早く来日したアメリカ人のアーネスト・フェノロサ（Ernest Fenollosa, 1853-1908）は、動物学者のE.S. モース（Edward S. Morse, 1838-1925）の導きで能を観るだけでなく謡を習い、いくつかの作品を英語に翻訳しようと試みた（日本滞在は1878-90年と1897-1900年）。彼はよく知られるように岡倉天心（1863-1913）とともに東京美術学校の設立に専心し、アメリカに帰国後も日本美術の普及に努めた。1908年に急逝したフェノロサの能に関する遺稿は、詩人エズラ・パウンド（Ezra Pound, 1885-1972）が編集してまとめた能の研究書として、1916年（大正5年）にロンドン

で出版された⁽⁵⁾。そして同年、友人のパウンドや野口米次郎から得た能の知識に触発されて、アイルランド出身の詩人 W.E. イェイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) が舞踊詩『鷹の井戸』(*At the Hawk's Well*) を創作し、伊藤道郎の舞踊によりロンドンで初演した。これら一連の動きと演出家クレイグとの関わりも、本稿との関係では重要なテーマになるが、ここで詳しく触れる余地はない。クレイグが「俳優と超人形」(*The Actor and the Über-Marionette*) という刺激的な論考を発表し、演劇誌『仮面』(*The Mask*) を創刊したのは1908年のことであり、1929年まで続いたこの雑誌には断続的に、日本の能や文楽についての記事が掲載されている。そのクレイグの思想——それはまず1911年の論集『演劇芸術論』(*On the Art of the Theatre*) に集約された——に、フランスの演劇改革者コポーは傾倒した。それは、彼が1913年にパリでヴィユ・コロンビエ座 (Théâtre du Vieux-Colombier) を立ち上げた際の宣言文「演劇革新の試み」(*Un essai de rénovation dramatique*) にも表われている⁽⁶⁾。1915年、コポーはフィレンツェ在住のクレイグを訪問した。また同時期にスイスのジュネーヴにダルクローズ及び A. アッピア (Adolphe Appia, 1862-1928) を訪ねて、新しい舞台装置や役者の身体訓練の手法を学びとろうとしたのである。

ここではまず、日本で実際に能公演を体験したうえで本格的に能について論じた人物として、ノエル・ペリとポール・クロードルの二人のフランス人に焦点を絞りたい。前者は、宣教師として1889年(明治22年)に来日し、日本学研究の主要テーマとして研究者の目で能について考察するとともに諸作品を翻訳した。後者は、駐日大使として1921年(大正10年)に来日し、自身が詩人・劇作家でもあることから創作者／受容者の目で能に出会った驚嘆を詩的な言葉で語っている。

以下ではこの二者の能解釈について、とくに「能面」や能の形式に関する彼らの考えを中心にみていく。

1. ペリの能研究

ノエル・ペリは、23歳のときカトリック教会の宣教師として1888年末に日本へ向けて出発し、約17年間にわたって日本に滞在した⁽⁷⁾。まず名古屋で日本語を学んでから信州の松本教区の司祭として教会で数年間つとめたのち、彼は1896年に東京に戻り、最終的には東京に定住することになる。音楽家でもあったペリは、1899年(明治32年)から5年間東京音楽学校の講師として、オルガン、和声法、作曲を教えた。その間にペリは、グルックの『オルフェオとエウリディーチェ』(日本語タイトル『オルフォイス』)の上演を企画し、これは日本で初めてのオペラ公演となった。東京音楽学校、東京美術学校、東京帝国大学文科大学の有志学生たちの独唱、合唱、舞台作りによって、ペリの指揮のもと、ピアノ伴奏を当時東京帝国大学で哲学や美学を講じていたケーベル博士 (Raphael von Koebel, 1848-

1923) が担当した。1903 年 (明治 36 年) 7 月 23 日、上野の東京音楽学校の奏楽堂における日本語による上演であった⁽⁸⁾。

同年 1903 年にペリは、その頃日本に滞在していたクロード・メートル (Claude Eugène Maitre, 1876-1925) と知り合い、親しくなった。メートルは、大学卒業後の世界旅行で日本に立ち寄った際、日本文化に強い関心をもち、その後フランス極東学院 (l'École française d'Extrême-Orient=EFEO) の研究員として、1902 年に再び来日した。フランス領インドシナで 1898 年に設立されたこの組織は、1901 年以降ハノイを本拠地として活動を続け、1968 年になって学院本部はパリに移り、インドやベトナムをはじめ各国にセンターをもっている⁽⁹⁾。2 年間の日本滞在中にメートルはとくに、日本の仏教伝来期における中国や韓国の仏教文化との相違を中心に研究を進め、法隆寺の仏像や工芸品にみられる日本独自の文化的特徴や、『日本書紀』『古事記』以降の歴史書などについての研究を極東学院の紀要 (*Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*) に発表した。その後同学院の学院長を 1908 年から 20 年まで務めたのち、1923 年にパリのギメ東洋美術館に学芸員補佐として関わりと同時に、雑誌『日本と極東』 (*Japon et Extrême-Orient*) を発行して、1920 年代における日本学の発展に寄与している。

さて 1902 年に外国宣教会から離脱して東京に定住するようになったペリは、メートルに導かれて、日本学研究とくに「能」の研究に力を入れるようになる。二人は、観世会をはじめ宝生、喜多、梅若の能公演を観劇した。明治維新によって一旦衰微していた能は、能楽社の設立を機に宝生九郎、梅若実、桜間伴馬 (明治三名人) らによって復興の機運が高まっていた頃であった。ペリは、東京音楽学校を 1904 年に退いたが、この年に池内信嘉らが設立した能楽会が催す「能楽文学研究会」に唯一の外国人として初回から参加している。能の上演形態や謡曲について研究し、継続していくつかの作品のフランス語訳を試みている。その後ペリは友人メートルとのつながりもあって 1907 年 (明治 40 年) にハノイのフランス極東学院の研究員となり、ここを拠点に日本語のクラスなどをもちながら数回にわたって日本を再訪する機会を得て、日本学と東洋学の研究に専念することになったのである⁽¹⁰⁾。

ハノイに移ってからペリは、1909 年 (明治 42 年) に極東学院の紀要に「能研究序説」 (*Essai sur le drame lyrique japonais, Nô*) を発表した。そして 1911 年から 13 年にかけて、能作品の解説とフランス語訳を次々に紀要に発表した。『老松』『敦盛』『卒塔婆小町』『大原御幸』『綾の鼓』の五番である (うち 4 曲が夢幻能)。それに続いて 1920 年にさらに五番の解説と翻訳を発表した。『三輪』『田村』『江口』『砧』『松山鏡』である。それ以外にも 11 曲の狂言の翻訳や、未発表の能の翻訳もあった。ペリ自身に音楽の専門的な知識があったこと、また語学に秀でていたことが、能のもつ音楽劇としての重要性に注目するきっかけとなったと推測できる。最初の論考「能研究序説」は、1913 年 (大正 2 年) に『能楽』雑誌第 11 巻 1 月号 (特種研究号) の付録「ノーエル・ペリ 能の研究」として日本語訳で掲載された⁽¹¹⁾。

フランスではこれらの成果はまず、パリの出版社から〈東洋の古典〉シリーズの一環として、『五番の能：日本の音楽劇』（*Cinq Nô : Drame lyriques japonais*）と題されて1921年に出版された。挿絵画家のジャン・ビュオ（Jean Buhot, 1885-1952）が、能面や舞台情景を表わした木版画を挿画として提供することでこの書をより印象的なものになっている。フランス語によるこの書から、東洋の伝統劇に関心をもつ人々、そして演劇の革新をめざそうとしていた人々は多くを学び、大きなヒントを得たはずである。同年1921年の秋に、マルセイユを出発して日本へ向かったクロードルにとっても、チェンパレンやウェイリーの英語の手引書と並んで、ルヴォンによる『羽衣』の翻訳以来の、能を理解するための主要なフランス語の手引きとなった⁽¹²⁾。というのも、五番の能の解説と翻訳に先立って、この書の前半は能について概説した11章からなる「序論」で占められているからである。これは、ベリ自身の「能研究序説」を再編成してまとめたものである。そして全体にわたって、丁寧な脚注が付けられている。

序論全11章は以下のような構成である⁽¹³⁾。

- I. 能の起源 II. 能という語の定義 III. 演者と役割 IV. 舞台 V. 曲節 a) 謡の曲節
b) 詞の曲折 VI. 身ぶりと舞 VII. 装束と能面 VIII. 能の一般的な形式と構造 IX. 能の分類及びその番組 X. 曲と物語 XI. 能の文体

まず、第1章は次のように始まる⁽¹⁴⁾。

日本の劇文学が、「猿楽の能」という独特の形態をもっているということは、まれなる幸運である。今日一般にはこれは「能楽」あるいは単に「能」と呼ばれている。……舞踊に代わって、あるいはむしろ舞踊とともに初めて所作を壇上で、すぐにまた舞台上で演じさせることになったのが、能である。能によって、舞の動きと形による造形的な美を一定の人物像が纏い、その人物像は観客の前で生動することになる。（*Cinq Nô*, I, p.9）

能についてはまた、ヨーロッパで注目され始めた当初からギリシア悲劇との類似性が指摘されており、ベリもこの点について述べている。両者の類似性の主なものは、それらのもつ宗教的かつ通俗的な起源、二人の役者からの出発（その後は増えた）、合唱隊／地謡による吟唱やリズムミカルな歌／謡の諸様式、仮面の使用による複雑な表情、舞による荘厳あるいは激しいあるいは優美な動き、そして古い伝説や歴史上の事件を演じること、喜びよりも悲哀や苦しみの表現などである。しかしながら、この二つのジャンルを分かつ相違にも、彼は注意を向ける。

悲劇の息づかいが時として能に貫き渡っているけれども、それが能を生き生きとさせ

るのではない。主題が悲劇的な事件を含むときには、それを行動に表わすよりも、それを叙述するのが常であって、それを演じようとするよりはむしろそれを謡おうとする。能は何よりもまず音楽劇 *une œuvre lyrique* である。(I, p.13)

……〔とはいえ〕もちろん、能がヨーロッパ近代の音楽劇〔歌劇〕に似ていることにはならないだろう。とりわけ根本的な相違として、後者の抒情 *lyrisme* は何にもまして音楽的 *musical* であるのに対して、能の抒情は主として詩的 *poétique* なものである⁽¹⁵⁾。

(Ⅱ, p.15)

次に、能の場面を始めるワキ（脇）と一曲の枢軸をなすシテ（仕手）という、物語全体を担う役者の数の少なさの点で再びギリシア悲劇を引き合いに出し、さらに能に特有のツレ、地謡、後見、囃子方（笛方、小鼓方、大鼓方、太鼓方）などについて述べたあと、能と狂言における各流派の名称——例えばシテでは「観世」、「宝生」、「金春」、「金剛」、「喜多」——を挙げている（Ⅲ）。舞台については、方三間（5 m 40cm）の能舞台、後座、切戸口、鏡板、橋掛、脇柱などについて説明する。その際、「飾り気のない裸の、単純だが非常に洗練されたこの舞台 *Sur cette scène d'une nudité sévère et d'une simplicité si élégante* に、能は時折、装飾としてではなく一種の様式化された物体の形象を置くことがある」と述べて、作物（つくりもの）にも触れている。このように、例えば井戸や舟や住居などを象徴する簡素な装置を置くのみで、あとは自由な想像に任すままにすることから、能のめざすところを「それ自体で自足すること *se suffire à lui même*」だとみなしている（Ⅳ, p.30）。

続いて曲節の種類や舞などについて詳しく説明した（Ⅴ, Ⅵ）のち、Ⅶ「装束と仮面」の中で、能面について次のように述べている。

仮面については特に述べる価値がある。それは一般的には「おもて」、漢語では「めん」〈顔 *face*〉という名をもっている。……最初の仮面〔シナから移入され、「伎楽」及び「舞楽」に伴って伝来した〕はしばしば激しい演技に用いられた異様な性質のもので、時にはずいぶん大型のものであったようである。……これらの面ははじめ田楽及び猿楽の舞に使用せられ、のちにそれから出た能が用いるようになり、能の時になって面を作る術は高度の完成の域に達した。かくて面打の名人と流派を生じ、それはこの時代の彫刻史に主要な地位を占めることになる。（Ⅶ, p.53-）

これに続き、能面の美しさは舞台での光の効果を考えてのものだという指摘のほかに、老人や般若の面は見事であるが、若い女性の面は滑らかで表情や面白みを欠くので近くで見るとよい場合が多い、とも述べている。

さらに能の一般形式と構造を一曲の流れに沿って分節し（Ⅷ）、また能の分類では主題の性質からの分類（神能、祝言能、夢幻能、現在能）のほかに、「神・男・女・狂・鬼」という五番立を挙げている。最後に、枕詞、掛詞、兼用言などの日本語のレトリックについても丁寧に記述している（Ⅺ）。

ペリがハノイの極東学院に本拠を移してから、1913年（大正2年）に二度目の日本出張で約半年の滞在をした折、『能楽』雑誌の7月号に石秋生の監修・翻訳により短い談話が載せられた。そのなかで、彼は謡曲のあり方を「象徴〔主義的〕文学」とみなしている。ヨーロッパ19世紀末の象徴主義文学よりも単純ではあるが、微妙な言葉で「或ることを説明しながら、反って全然かけ離れたことを言おう」とする性質をもっているとして、「勿論能は飽くまでもクラシカルなものであるから、その現われ方は極めて悠長なかつ古雅なものである。しかしこの古雅なる自国文芸の中から、現代的な切実な感じを発見」すべきではないか、と語っている⁽¹⁶⁾。

2. クローデルと「能」

ペリの『五番能』がパリで出版された1921年（大正10年）9月、クローデルはマルセイユ港を出発し、11月に横浜に到着、途中一年間の休暇時期（1925年）を含みながら、1927年2月まで駐日フランス大使として日本に滞在した⁽¹⁷⁾。

パリ大学で法学を修めた彼は1890年以来、外交官としてヨーロッパやアメリカ、アジアの各国で領事や大使を務める日々をほぼ45年間過ごした。それと並行して1890年末に最初の戯曲『黄金の頭』（*Tête d'or*）を出版して以降、詩人、劇作家として多産な活動が続けた。彼は詩人ランボーに傾倒して早くからマラルメの火曜会に参加し、象徴主義文学の機運のなかで文学活動を始めた。1908年にジッドやコポーらが創刊した『新フランス評論』（*La Nouvelle Revue Française, NRF*）には、作品や評論などを継続して寄稿した。この文芸雑誌の演劇部門として1913年にコポーが立ち上げたヴィユ・コロンビエ座では、1914年にクローデルの戯曲『交換』（*L'Échange*）が初演されている。最初は戯曲集として活字になるだけであった彼の戯曲作品が実際に上演され始めたのは、1912年の『マリアへのお告げ』（*L'Annonce faite à Marie*）——演出家リュニエ＝ポー（Aurélien Lugné-Poe, 1869-1940）により制作座（Théâtre de l'Œuvre）で初演——からである⁽¹⁸⁾。

駐日大使として赴任する前、彼は上海副領事であった1898年（明治31年）に約一ヵ月間日本を訪れ、長崎から北上して京都、箱根、日光などを旅行しているが、このときは能や歌舞伎の観劇まではしなかったようだ。二度目に大使として来日した50代半ばのクローデルには、日本の古典劇を受容する準備は十分整っていたようである⁽¹⁹⁾。日本文化をめぐるエッセイ集『朝日のなかの黒い鳥』（*L'Oiseau noir dans le Soleil levant*）は、彼が大正期の終焉を見届けてから今度は駐米大使としてワシントンに着任したあと一旦帰国した1927年

に、藤田嗣治の挿絵とともにパリのエクセルシオール社から出版された。1929年には増補版がガリマール社の普及版の形で出た。そのなかに、「能」(Nô)と題された珠玉の文章が入っている⁽²⁰⁾。

クローデルは能について何度か語っているが、まず1925年に一時帰国した際リヨンで彼が行なった講演「日本文学散歩」(Une promenade à travers la littérature japonaise)のなかで能に言及した文章を挙げておきたい。

……日本の絵画や詩が、風景や生き物や感情などの本質のみを示そうとするのと同じく、能もドラマというよりは一つの劇的狀況 une situation dramatique であり、それは一種の半ば不動の記念碑として建立され、観客の瞑想にゆだねられ、合唱隊により註釈をつけられるものなのです。それぞれの仕草、声の抑揚は非常に厳密なしきたりに則ったものであります。それは人間の感情の一種の儀式的な表現です。また、注意力の訓練、身体の動きの鍛錬の場でもあり、その動きの一つ一つが完全なる意味を展開するためにスローモーションでわれわれに提示されるのです。⁽²¹⁾

ここではまだ、彼が能に見てとった「きわめて荘重で奥深い si grandiose et si profond」あり様については、示唆するだけにとどまっている。

クローデルは、駐日大使として日本に赴任した翌年から精力的に能の観劇を行っている。1922年10月22日に初めて観劇した『道成寺』(観世会秋季別会、シテは大槻十三)から、『翁』『羽衣』『隅田川』『船弁慶』『砧』と続き、その記録は『日記』に記されている⁽²²⁾。

エッセイ「能」は、この直接の能体験で得た洞察を結晶化させたものであり、有名な次の文章から始まる。「劇、それは何事かの到来であり、能、それは何者かの到来である」(Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô c'est quelqu'un arrive. *L'Oiseau noir*, p.89)。能では大抵、舞台上で出来事が現在進行形で生起するというよりは、ある人物がまず現われ、かつて起きた出来事を語り、ときには自らそれをなぞり、舞い、そして消えてゆく。このエッセイでは、『道成寺』『羽衣』『隅田川』といった具体的な作品は暗示されるのみであり、それらの印象から抽出された能の核心的な要素が語られていくのである。

クローデルはまず、橋掛と舞台という二つの空間とその効果について述べ、そこでは劇と観客とがそれぞれ互いの中に入りこんでくる (Ils [un drame et un public] entrent l'un dans l'autre) ことを強調する。「侵入あるいは退出の道」としての橋掛は、冥界と現実界とを架橋する中間領域である。屋根の下、四本の柱によって枠取られた四方の舞台、その中央と側面に観客席がある形態は、ヨーロッパで一般的になったプロセニウム・アーチ(いわゆる〈額縁舞台〉——「虚構と照明のつくる裂け目」)で隔てられた暗い観客席とは異なる。そこには両者を仕切る幕はない。観客は「演者たちとともに、一人一人自らの占める位置

によって、自分の目や耳と相応する角度に従って、己れ自身の幾何学を作る。すべては観客の内部で展開していく。しかも観客は自分が何かに包まれていると同時にそれと距離を保っているという印象を失うことがない。われわれとともにある、同時にわれわれの傍にある、という感覚である。」(p.90) この空間に登場してくる順に、クローデルはまず囃子方と地謡の位置づけから始める。

打楽器がリズムと運動を与えるためにそこに存在し、物悲しい笛の音は、間を置いて、われわれの耳に、流れゆく時のもつ抑揚 modulation を伝え、演者たちの背後から、時間と瞬間との対話を伝える。これらの合奏に、楽師たちの発する長い叫び声がしばしば加わってくる。……その声は、まるで夜、野を渡る声、自然からの無形の呼びかけ les appels informes de la nature のように、広大な空間と隔たりとの異様で劇的な印象を与える。(p.91-2)

合唱「地謡」は、「言葉を語る彫像の傍らに蹲って」夢を見、つぶやく。演者については、ベリと同様に時折「彫像」(le Statue) という語を用いて、そのスタティックな佇まいを表わしている。後座に控える地謡の集団は、劇の展開には直接加わらないが、「非人称的な註釈 un commentaire impersonnel」を加えるのである。クローデルの語る言葉はときに詩的でありメタファーに満ちているが、同時にきわめて的確な眼差しを証している。

ワキは見つめ、そして待つ者である。音楽があらかじめ彼の足元に音の道 un chemin sonore を張りめぐらし、それに導かれて重く垂れた錦の幕が上がり、ワキが渡り廊下の三重の口〔三本の柱〕を通ってくるのが目にはいる。ついに彼は舞台の上に立ち、ゆっくりとわれわれの方に向き直り、……それから長い口上がある。

彼は待つ、そして何者かが現れる。神、英雄、隠者、亡霊、悪霊——シテは常に「未知なるものからの使者」であり、この資格ゆえに、彼は un masque をつけている。(p.93)

ここではクローデルは特定の作品名を挙げていないが、ヨーロッパの多くの能研究者が夢幻能に——『隅田川』や『景清』のような現在能よりも——注目していたのと同じように、例えば『道成寺』(準・夢幻能)や『敦盛』を念頭に置いている。いわゆる「複式」夢幻能では、シテは、前場から一旦退き、中入りでの狂言的な説明のあと後場になり、本来の姿を顕わにして再び現れる。

彼は、死から、かすかな輪郭から、あるいは忘却の中から外へ出た。シテは衣裳を変え、しばしばその形も変えている。……だが今は舞台全体が彼のものであり……彼「シ

テ〕がかつてその基盤となりそれを表現していたあの人生の一断片全体が、彼とともに目覚め、その想像による容積で、夢の湖水のただ中に眠るこの四阿〔舞台〕を満たしていく。魔法の扇の一振りによって、彼は現在の時を蒸気のように霧散させてしまい、あの神秘的な翼のゆるやかな風によって、もはや存在しなくなったものに、自らのまわりにもう一度立ち現れるように命じるのである。(p.95)

驚くべき一つの逆説によって、もはや演者の内側に感情があるのではなく、演者が感情の内側に身を置くことになる。われわれの前で、彼はまさしく、己れ自身の思考を演ずる者であり、己れ自身の表現の証人なのである。(p.96)

すべてが「物象化された夢という印象 *l'impression d'un rêve matérialisé*」(p.96)を与え、そこでシテのゆっくりした舞と謡と、地謡の「一種の非人称的な詠唱」によって「夢遊病的な」ドラマは展開していく。そして、ここに先に触れられたような舞台と観客との間の相互貫入のようなものが生起する。そこで謡われる詩句は、語りに対して「熟慮という性格」を与える。……あたかも言葉が立ち止まって、思考に対して先に進むための時を譲っているかのようなのである。そこでは、イメージと観念が「襪に満ちた一つの織物」をなしている。この文章の後半、クローデルは能面について次のように述べる。

諸々の能において、能面はつねに同じ役割をもっている。つまり登場人物を現在の時間から守り、彼がその形となっている情念、彼がその象徴である年齢、彼がかつてその担い手であった歴史的あるいは寓話的出来事、これら〔象徴的過去〕の中に彼を永遠に凝結させる役割なのである。あの世とこの世の境目に、シテとワキの間に、この堅く変わることはない能面が存在する。……日本語の古い表現によれば、面は「彫る」のではなく「打つ」ものである。それは、今この時に生命を帯びる過去あるいは夢であり、われわれはそれに問いかけるのである。そして彼は語り、そうしながら墓の彼方から漂ってくる気を吸うことを止めず、背後にあるものの現実をわれわれから隠すために作られたあの装われた顔〔面〕を捨てず、役者を隠す行為を捨てることもない。……(p.104)

現実の生の世界と別の時空間とを画し、役者が別の何ものかとしての生命を輝かせるための一種の境界域として、能面を見るクローデルのこの文章は、かつてクレイグが「超人形」について語っていた言葉を想い起こさせる⁽²³⁾。そして扇についての文章ではさらに、詩的な想像力が美しい表現をくり出して、読み手を夢幻空間の内部に誘い込むかのようなのである。

この彫像〔演者〕にあっては、扇がうち震えるただ一つのものであり、……扇はまるで

翼のように、揺らめき、抛り所を求め、空を漂ったり旋回したりしながら上昇していく人間の思考の運動を、余すところなく模倣するのである。それはあの色彩の構築物〔華麗な衣裳に包まれた演者〕を変容させ、その心臓の上でゆっくりと鼓動し、動かぬ顔の代わりに揺れ動く黄金と光の点なのである。それは、同時に咲き誇る花、手の内にある炎、鋭い矢であり、思考の地平線、魂の震えである。(p.106)

3. むすびに代えて

以上で見たように、ペリは1920年代のフランスに能についての充実した情報を提供することになり、クローデルは、伝統的な演劇界を刷新しようと模索していたコポーら演劇人との直接的な交流も含めて、文化的な橋渡しの役割を担うことになった。

ヨーロッパの新しい芸術運動の潮流において日本の伝統芸能である「能」がどのようなヒントを与えたのか、それには大きく次の4つが挙げられる。①能は総合芸術として、詩句と音楽とともに舞い演じられること。②ほとんど「何もない」舞台空間に橋掛が渡され、観客は舞台を囲む形になること。③重要な役柄（シテ）が仮面をつけること、また女性の役も男性が演ずること。④きわめて様式化され抑制された身体の動きで舞い演じられること。これらは、19世紀のレアリズム演劇をはじめとする写実主義、自然主義という芸術全体のあり方を脱却しようとする新しい潮流に重要な示唆を与えることになったのである。

例えば、現代フランス演劇の父とも言われるコポーは、自らの劇場を創設する際に、可能なかぎり装飾を排した簡素な舞台である「裸舞台」(un tréteau nu)を求めた⁽²⁴⁾。そして当時の多くの劇場に見られた商業主義や役者中心主義（名優気取り）に対抗して、役者の基礎的な身体訓練に「仮面」の使用や敢えて動作を緩慢にする手法を取り入れようとしたとき、彼の念頭には日本の「能」の舞台空間があった⁽²⁵⁾。

20世紀初頭、芸術の革新——その最先端は様々な前衛運動であった——をめざす時代の息吹は、ヨーロッパ近代文化の外部に突破口を見いだそうとしていた。日本の古典芸能である「能」は、その突破口のひとつとしての役割を果たしたのである。

註

- (1) パリでの『ル・マスク』上演については以下を参照。松尾邦之助『フランス放浪記』鱒書房、1947年（第五篇 修善寺物語—パリ上演の楽屋裏話）、茂木秀夫『小森敏とパリの日本人—近代日本舞踊の国際交流』星雲社、2011年、松崎碩子・和田桂子・和田博文編『両大戦間の日仏文化交流』(Revue Franco-Nipponne 別巻) ゆまに書房、2015年、神山彰編『演劇のジャポニスム』(近代日本演劇の記憶と文化5) 森話社、2017、佐野勝也『フジタの白鳥 画家 藤田嗣治の舞台美術』エディマン、2017年。フランス国立図書館 Gallica にて *Comoedia, Le Temps* 紙他での当公演の批評記事も参照した。

- (2) ドイツの演劇研究者エリカ・フィッシャー＝リヒテは「上演における諸文化の編み合わせ」(Verflechtung von Kulturen in Aufführungen)の代表的な事例として、第5回パリ万国博覧会(1900年)を機に川上音二郎・貞奴らの公演がヨーロッパのアヴァンギャルド運動(演劇の脱文学化・再演劇化)に与えた刺激と、逆に当時の主流であった心理主義的リアリズム(例えばA.アントワヌの自由劇場)を取り入れた坪内逍遙や小山内薫らによる明治期の近代演劇運動とを挙げている(Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, 2010:『演劇学へのいざない 研究の基礎』山下純照、他訳、国書刊行会、2013)。これらの周知の事例の他にも、こうしたプロセスは両大戦間期に様々な形で存在し、それは現在進行中の芸術ジャンルの多様化や地域的拡大につながる現象であったといえる
- (3) 舞踊家小森敏は1920年代にパリを中心として西洋舞踊と日本舞踊を融合した独自のオリエンタル・ダンスを披露し、1928年には未来派のパントマイム劇場にも参加した。テノール歌手の松山芳野里は、日本の古い民謡をアレンジしたピアノ伴奏付の《5つの日本的な歌》をフランスの音楽出版社で出版し、自らも歌った(Matsuyama, Yoshinori, *Cinq chansons caractéristiques japonaises*, Editions Maurice Senart, 1922)。瓜生靖は仲間の芦田栄と共にJ. コボー創設のヴィユ・コロンビエ劇場他で踊っていたが、1927年に芦田が亡くなったあと、P. アルベール＝ピロ(Pierre Albert-Birot, 1876-1967)の前衛劇にも出演した。長野順子「セルフポートレートと演劇性—クロード・カーンと前衛劇の交差」『美学芸術学論集』第10号、神戸大学芸術学研究室(pp. 6-23)、2014年。他に以下を参照。茂木秀夫『小森敏とパリの日本人—近代日本舞踊の国際交流』星雲社、2011年、片岡康子監修『日本の現代舞踊のパイオニア創造の自由がもたらした革新性を照射する—』新国立劇場情報センター、2015年、近藤秀樹「スナール社の挑戦—南紀音楽文庫に眠る室内楽シリーズ—」松山芳野里《5つの日本的な歌》『南紀音楽文庫紀要』第1号、和歌山県立図書館(pp.49-56, pp.80-81)、2018年他。
- (4) Cf. Basil Hall Chamberlain, *The Classical Poetry of the Japanese*, 1880, Marie Stopes, *Plays of Old Japan: The Nō*, 1913, Arthur Waley, *The Noh Plays of Japan*, 1921.
- (5) Ernest Fenollosa & Ezra Pound, *'Noh', or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan*, 1916.
- (6) この宣言文は以下に再録されている。Jacques Copeau, *Registres I: Appels*, pp.19-32.
- (7) ペリの日本での活動については、主に以下の資料を参照。ノエル・ペリー『能』井畔武明訳、桜楓社、1975年(訳者による解説 pp.196-228)。また以下も参照。古川久『欧米人の能楽研究』東京女子大学学会、1962年(第六章)、富田真一「ノエル・ペリと明治時代の能」『淑徳大学研究紀要』2巻、1968年(pp.73-86)、坂東愛子「ノエル・ペリが残した近代の文化交流：オペラから能楽への軌跡」『武蔵野大学能楽資料センター紀要』29号、2018年(pp.22-32)。
- (8) 日本人による最初の歌劇上演については以下を参照。大西由紀『日本語オペラの誕生』森話社、2018年(pp.117-133)。当時、学校側は風紀上の理由からオペラ公演を公認することはできなかった。この《オルフォイス》上演でエウリディーチェ(=「百合姫」)を演じた柴田環(のちの三浦環、1884-1946)は、卒業後母校で声楽を教え、1911年(明治44年)に帝国劇場が誕生したとき、その最初の「歌劇部」に招聘された。彼女は1914年にヨーロッパに渡り、欧米で《蝶々夫人》をはじめとするオペラのプリマドンナとして活躍した。
- (9) メートルとペリとの関係については以下を参照。フリドマン日出子「両大戦間の日本研究」松崎碩子・和田桂子・和田博文編『両大戦間の日仏文化交流』(*Revue Franco-Nipponne* 別巻)ゆまに書房、2015年、125-148頁。

- (10) ペリが1922年(大正11年)にハノイで交通事故により早逝した翌年、パリの地理学協会講堂でメートルや東洋友人会によって追悼記念会が行われた。その際、能の素養のある日本人留学生を中心に略式で能の一部が演じられた。舞台の鏡板(老松の書割)をしつらえたのは、藤田嗣治であった(内藤濯『星の王子パリ日記』1984年、126-7頁)。
- (11) 『能楽』雑誌は1903年(明治36年)に池内信嘉(1859-1934)らによって能楽館より創刊された〔現在は第一書房より復刻版が出版されている〕。能楽会は1909年、吉田東吾(1864-1918)に見いだされた『世阿弥十六部集』(『風姿花伝』を含む)を吉田の校註により出版し、『能楽』雑誌でも紹介した。
- (12) このことは、クローデル自身の「能」と題された文章の注からも明らかである。Cf. Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Gallimard, 1929, p.100. (ポール・クローデル『朝日の中の黒い鳥』内藤高訳、講談社学術文庫、1988年、134-5頁)
- (13) Noël Péri, *Cinq Nô : Dramas lyriques japonais*, Editions Bossard, 1921, pp.9-77. 『能楽』1913年1月号に付された最初の原稿の日本語版では以下のような構成である。序論、1. 「能」書籍解題 2. 「能」の定義及意義 3. 演者と役割 4. 舞臺 5. 曲節 6. 物真似と假面 7. 「能」の一般形式と其組立 9. 「能」の分類及び其番組。第1章の補充として巻末に挙げられた文献の中には当時(1909年)刊行されたばかりの世阿弥の『十六部集』(吉田東伍編)も含まれている(この中には『花伝書』(風姿花伝)が入っている)。
- (14) 引用文は基本的にフランス語の1921年版によるが、適宜、日本語の『能楽』雑誌1913年版と以下を参照した。ノエル・ペリー『能』井畔武明訳、桜楓社、1975年。
- (15) ここには次の文章が続いている。「抒情(=詩句)は、それを支えるためにまず必要とする外的リズムや比較的变化のない音色のほかは、音楽にほとんど求めることはないが、それに乗って抒情(=詩句)は無限に繰り広げられ調子をつけることができる」(Ⅱ, p.15)。
- (16) 能の「象徴性」については、ちょうど同じ頃のイギリスでも指摘されていた。また、彼の最初に翻訳した五番の能の四番までが夢幻能であったことから、この書では能の構造として前場と後場におけるシテの(現世以前の存在への)変身についての指摘も詳しい。
- (17) クローデルの外交官・文学者としての活動については、渡辺守章訳『繻子の靴』上、岩波文庫、2006年巻末の詳しい年表を参照。また以下も参照。渡辺守章『ポール・クローデル 劇的想像力の世界』中央公論社、1975年、同『虚構の身体 演劇における神話と反神話』中央公論社、1978年、中條忍『ポール・クローデルの日本 〈詩人大使〉が見た大正』法政大学出版局、2018年他。
- (18) この作品『マリアへのお告げ』は翌1913年にドイツのドレスデン近郊のヘレラウ劇場で上演されたが、そのドイツ語版上演の打合せでヘレラウを訪れた折、彼はその舞台構造やダルクローズによるリトミックを通した身体訓練に関心をもっている。また、1917年にブラジル赴任中にニジンスキーの《牧神の午後》での東洋的ともいえるスタティックな舞踊を見たことに触発されて、バレエ作品《男と欲望》(*L'Homme et son Désir*)の台本を書き、これは1921年にD. ミヨールの作曲、J. ボルランの振付でバレエ・スエドワによって初演されている。
- (19) クローデルは青年時代にすでに、ポール・ド・サン＝ヴィクトール(Paul de Saint-Victor, 1827-81)著『二つの仮面』(*Les Deux Masques: tragédie, comédie*, 1880-84)やニーチェの書物を通してギリシア悲劇・喜劇に関する十分な知識を得ていたことから、多くの人に指摘されていた能とギリシア悲劇との共通性も、彼の関心事の一つであったと思われる。渡辺守章『ポール・クローデル 劇的想像力の世界』第3章を参照。

- (20) 草稿は1926年に書かれ、まず『文芸新報』(*les Nouvelles littéraires*) 1927年9月24日号に掲載された。Paul Claudel, *Œuvre en prose*, Bibliothèque de la Pléiade (nrf), p.1167-76, notes, p.1547-8. 本稿では、ガリマール社のエッセイ集『朝日の中の黒い鳥』に所収の版を用いたが、各版により収録作品の異同がある。Paul Claudel, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, Gallimard, 1929, pp.89-112. この版では末尾に補遺として、ウェイリーの本の巻末の友人シッカート (M. Oswald Sickert, 1828-85) からの手紙の一節で能のリズムについての文章と、クロードルの大使館時代に一緒になった武官ルノンドー (Gaston Renondeau, 1879-1967) からクロードルに宛てた手紙の一節で謡曲のレトリックについての一文が付されている。日本語訳は、ポール・クロードル『朝日の中の黒い鳥』内藤高訳、講談社学術文庫、1988年(117-39頁)。以下の引用文では基本的に内藤訳を使用するが、頁数はガリマール版を用い、訳文も適宜変更を加えている。
- (21) Paul Claudel, *Œuvre en prose*, p.1165. この文章は内藤訳『朝日の中の黒い鳥』に入っている(80-116頁)。
- (22) その間に舞楽、文楽、歌舞伎を観劇した経験も『日記』に書き留められているが、とりわけ初めての能体験であった『道成寺』については、非常に詳しい記録が残されている。Paul Claudel, *Œuvre en prose*, notes, p.1547, p.1551etc.
- (23) 「超人形は生と張り合おうとするのではなく、生を乗り越える。その理想は、血肉を持たないトランス状態にある身体である——それは死のような美を身にまといつつ、生きた息吹きを発散させようとするのだ it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit」。「俳優と超人形」‘The Actor and the Über-Marionette’(1907), E.G. クレイグ『演劇芸術について』Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, 1911, reissued by Routledge, 2009, p.39.
- (24) Jacques Copeau, *Registres I*, Gallimard, nrf, pp.31-2.
- (25) クロードルとの間に1903年から約35年間に互って断続的に書簡のやりとりをしたJ. コポーは、1913年にヴィユ・コロンビエ劇場を立ち上げたものの第一次大戦での動員で中断、ニューヨークでの活動を挟んで1920年にパリで同劇場を再開した。同時に仲間のシュザンヌ・ビング (Suzanne Bing, 1885-1967) らとともに演劇学校を設置し、仮面を用いた身体所作の訓練を試みた。19世紀に主流となった自然主義あるいは写実主義の芸術を乗り越えて、演劇の新しい形を模索するなかで、とりわけ「能」の総合芸術としての在り方や、舞台の形態、仮面の使用、そして切り詰めた身体所作が大きなヒントを与えることになったのである。ヴィユ・コロンビエ劇場併設の学校では1924年に、ビングが主導的な役割を果たして能作品の『邯鄲』を上演する企画が進められていた。英訳を参考にしてビングが仏訳の台本を用意した。上演直前の主役の怪我のために結局この企ては実現しなかったが、そのプロセスは多くの人の関心を引いていた。コポーはその後パリからブルゴーニュに拠点を移したが、彼の理想主義的・モラリスト的な演劇刷新の理念は、のちの前衛演劇運動に大きな影響を及ぼすことになった。Cf. Jacques Copeau, *Registres V*, Gallimard, nrf, p.390.

※本研究はJSRS 科研費助成事業 17K02304 の助成を受けたものである。

新・童美展にみられる児童作品について —「具体美術」との関わりから—

金 山 和 彦

About Children's Art Work in the New Exhibition “DOBITEN”: From the Relationship with GUTAI

KANAYAMA Kazuhiko

はじめに

具体美術協会(以下、「具体」)とは、1954年に設立された関西前衛美術の団体である。「具体」の指導者である吉原治良(1905-1972)は会員である作家らに「今までになかった絵をかけ⁽¹⁾」という厳しい指導をおこなった。あまりにも有名であるこのフレーズは、「具体」が発行した機関誌『具体』創刊号の巻頭言にある「われわれはわれわれの精神が自由であるという証を具体的に提示したいと念願しています。新鮮な感動をあらゆる造型の中に求めてやまないものです⁽²⁾」という吉原自筆の文章からも、その姿勢を窺うことができる。

「今までになかった絵をかけ」ということは、まだ見たことのない表現を要求し、国内外作家の作風の模倣を一切許さない姿勢であることに他ならない。この指導方針に関わるエピソードとして、吉原自身が藤田嗣治(1886-1968)から「一切まねはいけないよ」という痛烈な指摘を受け、自身の作風の中に他者の影響が多く表れていることを反省したことが伝えられている⁽³⁾。そして、吉原が会員に下す作品評価とは、「ええ」か「あかん」のいずれかを言うだけに留まり、直感的で感覚的なインスピレーションによる絶対的な評価であったとされている⁽⁴⁾。

吉原が掲げたこの指導方針を受け、「具体」の数人の作家は、吉原の指導のもと、まだ見ぬ表現の発露を児童⁽⁵⁾の美術に見出した⁽⁶⁾。そして、この数人の作家は、実際に教育・保育実践現場の絵画教室等において造形指導を行い、児童作品に現れる未だ見たこともない形象を作家自らの制作に取り込んだとされている⁽⁷⁾。この具体と児童美術作品の接触については、吉原が設立に関わった童美展の存在が大きい。童美展とは、吉原が代表を務め1948

年から継続された「阪神童画展覧会」を前身とする児童創作美術展であり、当時から「具体」作家が児童作品と関わりを持った機会の一つであった。

この童美展についての先行研究としては、芦屋市立美術博物館で学芸員を務めていた加藤瑞穂氏による『童美展 1948-2008』⁽⁸⁾が存在する。本著では、加藤により童美展の沿革と創設に携わった吉原の貢献実績、年表資料の綿密な整理がおこなわれている。そして同じく、同館学芸員を勤めた山本淳夫氏は、同館の企画展『美育－創造と継承』⁽⁹⁾において、「童美展」における指導者らの造形観とその美的教育を受けた児童・生徒の学びを照合する作業をおこなっている。

本報告では、これらの研究実績を踏まえ、童美展に関わる「具体」作家や学芸員らの企画内容と、2017年から再び開催された新・童美展における筆者の参加観察をもとに調査資料を提示し、新・童美展における児童作品の在り方を「具体」との関わりから紹介することを目的とする。

しかしながら、童美展を調査するにあたり、本展には1948年から2008年の間における児童の実作品データベース、審査員の申し合わせ規程、運営規約等に関する細則や記録等が存在しないという事実がある。また、設立から第22回童美展まで展覧会運営にあたった吉原とそれ以後、審査員を務めた「具体」作家⁽¹⁰⁾の世代交代による審査内容の変容も存在するはずである。この点については、童美展の系譜を解くために不可欠なものであるが、資料の少なさから文章化することが難しく、現在のところ整理することはできていない。

本報告は、筆者の『具体美術協会と児童美術の関わりについての研究』の一部である。この研究では、「具体」作家の子ども観、作品の分析、作家の教育実践についての解明をおこなうことを目的としている。本文は、その研究の一環に位置付き、2017年から再開された新・童美展における児童作品とその絵画発達段階との照合、会場における現審査員へのヒアリングを通して、「具体」との関わりを持つ童美展の輪郭部分を構成することとする。

1 童美展の成り立ちについて

童美展とは、1948年の第1回「阪神童画展覧会」を前身とする児童の造形公募展である。第3回展からは「第1回児童創作美術展」へと改称され、応募作品1331点のうち465点の入選作を展示した。そして、児童創作美術展は1969年の第20回展から童美展として新たに改称され、第58回展の2008年まで続いた実績を持つ。

途中の第46回展は、1995年1月に起こった阪神淡路大震災のために開催を見送られたが、阪神間の多くの幼稚園や保育園において絵画製作の「渾一的学習法」を指導していた元大阪城南女子短期大学の曾根靖雅（1906-1995）⁽¹¹⁾の強い意向で「保育造形展」（1996年1月9日-11日）として急遽開催された経緯がある。童美展の審査員は芦屋市展の審査員である「具体」作家が兼ねて担当したとされている⁽¹²⁾。2017年新・童美展の記録⁽¹³⁾によれば、1996

年時点の第47回審査委員は小野田實、嶋本昭三、浮田要三、吉田稔郎、堀尾貞治、河崎晃一らの具体関係者が担い、2008年第58回をもって閉展したとされている。

以後、本展は保育造形の会として姫路市にある五字ヶ丘幼稚園（現：幼保連携型認定こども園五字ヶ丘幼稚園）が中心となり運営をしていくことで、2107年11月に新・童美展（兵庫県立美術館ギャラリー）として再開する運びとなった。

本展の発足当初は応募条件を小学生以下としていたが、1964年第14回「児童創作美術展」からは、幼児のみが出品対象とされ、芦屋市美術協会および童美展の審査員として、事実上「具体」会員が審査を担ってきた経緯を持つ。

2 新・童美展における作品について

2008年第58回で閉展した童美展は、その後、関西一円の保育施設に勤務する保育者で運営される保育造形の会により「保育造形展」として継続されてきた。そして、2017年11月に新・童美展として再開する運びとなった。新・童美展は、近年、作家の逝去が続き、「具体」に関する証言が減少していく状況において、「具体」と児童美術に関する知見が得られる唯一の機会である。このことから、筆者は新・童美展を調査することの重要性を感じている。

2017新・童美展（2017年11月30日－12月3日）は兵庫県立美術館市民ギャラリーにおいて開催され、関西圏の幼稚園、保育園から3,224点もの作品が搬入され、審査を経て入選した895点の造形作品の展示が行われた。その作品の一例について以下に紹介する。

童美展入選作品である（図1）は、童美展に連続出品している幼稚園の3歳女児が描いた作品であり、主題は「あめがふってきてかみなりがなくなっておうちがぬれちゃったの」とされている。製作者は3歳児であることから、図式的な形で絵の説明を表す能力は備えていないものの、「おうちがぬれちゃったの」というアニミズム（animism）⁽¹⁴⁾ 的説明や、黄色い雷から出ている絵具の滴り跡をみて「ぬれちゃったの」という感情的な表現がなされている。3歳児の造形発達期として、自らが描いた描画跡にお話を添えたり、命名していく意味づけ期の段階に相当すると思われる。また、女児であることから、お人形や憧れのキャラクター、好きな食べ物、動物等を描く傾向があるとも思われる。加えて円をたくさん描いたり、頭足人（tadpole man expression）⁽¹⁵⁾ と呼ばれる人物表現が得意である時期にもかかわらず、絵の具を多量に含ませた平筆で白い地を一気に塗り上げ、ドリッピングという技法を楽しむことができる。そして、「あめがふってきて」「かみなりがなくなって」「おうちがぬれちゃったの」という3つの事柄を黄色と茶の色面に見立て、物語を添えることもできている。



図1 童美展作品

児童画図式期の研究者である栗山誠は、子どもの前図式期（3～4歳）から図式期（5～8歳）の描画活動過程について「2次元平面の描画においては、言葉の発達と関係する物語

的な文脈・画面の視覚的な文脈・その他感覚的なもの（触覚的な性質）がどのように関連しながら流れているのかを明らかにすることで、より子どもの視点にたった描画表現の面白さ＝リアリティが理解できるのではないだろうか⁽¹⁶⁾」という見解を示している。また、栗山は幼児の描画方法について、本人の思いや、記憶によって形象を描くという、一般的にみられる物語的文脈によるものだけではないとしている。もう一方で、コンテパステルの網ぼかし、ドリッピング、コラージュ等のモダンテクニックの試みにより、画面に偶然に現れた形象から次々とイメージが広がっていくという視覚的文脈による製作過程もあるとしている。つまり、児童がドリッピング、ドロウイング遊びを通して、偶然的に現れた図と地を注視し、その抽象形態に具象的なエピソードや画題を生み出す過程で、指導者がその造形能力を尊重することが重要である。指導者によるその姿勢が「今までに見たことのないもの」を創出することに繋がるのであろう。

童美展における子どもの絵は、非常に抽象的で、一見すると「具体」美術作家の作品スタイルを想起させるものである⁽¹⁷⁾。しかし、キャプションをみると子どもの日常生活に沿ったものであり、遊びにおける視点、家族との会話における視点が多分にみられている。およそ、輪郭のない色の滲みただけの抽象形態の画面からは想起できない主題内容である。この点について、山本は以下のように述べている。

「童美展」においては、子どもたちが言語によって世界を意味付けし、分節化して認識する以前の表現が重視されている。つくり手と世界とが「みる」「みられる」といった関係性によって対象化され、分断されるのではなく、自他の境界がより曖昧な状態、あるいは世界と自己とが個別でありながら同時に一体であるような状態である⁽¹⁸⁾。

山本のいう「言語によって世界を意味付けし、分節化して認識する以前の表現」とは、(図1)の童美展作品とその主題から理解することができる。子どもの造形行為には着色することや貼り付ける、浸す、破く、重ねる等の種々の動作がある。本児は、その動作前後に行為跡と言葉の意味をつなぎ合わせ、更に言葉を分節化することで、行為した時の僅かな記憶とキーワードを添えていくという理解をしている。この点において、「具体」作家は子どもの作品を高く評価していると思われる。童美展の作品には、子どもたちがシートに絵具を浸した跡や、切り刻んだ段ボールを積み上げたもの、車輪、ビニールホース、CD 盤等を多量に重ねた廃材オブジェなどが多くみられる傾向にある。子どもたちが素材と塗れ、絵筆を捨てた作品のあり様は、白髪一雄の《泥にいどむ》⁽¹⁹⁾を想起させ、造形保育活動前に入る前の幼児の砂場遊びや水遊び、触感覚遊びの発達段階期⁽²⁰⁾と「具体」前期の一連の行為が重なるステージといえよう。この意味において、幼児期の5歳以降から小学校低学年8歳頃までにみられる、具象的で説明的な描画形式を持つ図式期作品は本展の対象外となっていることが理解できる。

3 児童の造形発達段階について

児童の造形発達については、H. リード (Sir Herbert Edward Read 1893-1968) 『芸術による教育』(1959)⁽²¹⁾、V. ローエンフェルド (Viktor Lowenfeld 1903-1960) 『美術による人間形成—創造的発達と精神的成長』(1963)⁽²²⁾、R. ケロッグ (Rhoda Kellogg 1898-1987) 『児童画の発達過程—なぐり描きからピクチュアへ』(1971)⁽²³⁾、文部省『幼稚園教育指導書・領域編 絵画製作』(1977)⁽²⁴⁾ における発達段階の分類が主たるものである。研究者の見解により、時期に若干の差異はみられるものの、おおよそ、幼児の0～1歳児のもて遊び期、1～2歳児のなぐり描き期、2～3歳児の見立て・象徴期、3～4歳のカタログ期 (前図式期)、5～8歳の図式期という5段階の区分⁽²⁵⁾がある。

特に図式期においては、特有な描画方法として8つの表現形式がみられる⁽²⁶⁾。この発達区分において、「具体」が追い求めた児童美術とは、どのような時期にあてはまるのであろうか。この点については、具体に関わった童美展の入選作品傾向を確認することで時期を限定することが可能となる。山本は、童美展の審査⁽²⁷⁾に立ち会った経験から「0歳児の錯画は最強であり、文句なしに入選だった。つまり『具体』の作家たちの興味の対象は1) 錯画および前期2) 象徴画に明確に限定されている⁽²⁸⁾」と指摘している。山本が示した児童造形発達の内容をもう少し丁寧にみていくと、前述したように幼児期の描画発達段階には5つの段階があり、いわゆる子どもの絵とされる5歳～8歳頃の図式期表現ではないことが理解できる。あくまで0歳～4歳までに現れる、探索期、錯画期、象徴期、カタログ (前図式) 期である。さらに、山本の言う「0歳児の錯画は最強であり、文句なしに入選だった」という文章からは、運動的、生理的な表出跡であるなぐり描きや、偶然できた未熟な円形に名前をつけるような見立て遊びの作品が童美展の入選対象であることも理解できる。ゆえに、「具体」作家が童美展において、入選対象とした造形表現とは、主に0歳～2歳の乳幼児時期の子どもたちの表現であったといえる。

4 童美展を支えてきた者たち

当時、芦屋市美術博物館に学芸員として勤務していた山本淳夫氏は、童美展に対して「これは本当に厄介な代物である。」と評価と愛着を込めたコメントを残している。山本自らが、広報や印刷物と実作品の乖離を覚えた唯一の展覧会だと述べ、童美展についての印象を以下のように記している。

「童美展」の会場の雰囲気には、同時期に芦屋市立美術博物館で開催された初期「具体」の回顧展とどこか共通するものが感じられた。村上三郎の紙破りが行われたかと思うと、田中敦子の《ベル》がけたたましく鳴り響く、五感すべてが揺さぶられるような空間。そこに充溢していたのは、各自がそれぞれの発想を、その鮮度が落ちないうちに素早く具体化する、一種の加速度が縦横無尽に交錯するような感覚である。もちろん回顧展であるから、当

然ある種の欠落や鮮度の劣化を抱え込まざるを得ない。しかし、もどかしくて推敲などしてられない、そんな性急に満ちた「童美展」の作品群は、そうした欠落を脳内補完し、初期「具体」の熱気やリアリティを追体験するうえで最適かつ不可欠だと感じられた。⁽²⁹⁾

山本が芦屋市立美術博物館に学芸員として在籍した時期である 1990-2006 年には、同館において「具体」展Ⅰ：1954-1958（1992 年）、「具体」展Ⅱ：1959-1965（1993 年）、「具体」展Ⅲ：1965-1972（1993 年）、「具体」1965-1972（1997 年）等の「具体」に関する展覧会が連続して開催されている。そして、童美展が芦屋市立美術博物館で開催されたのは、1996-2006 年と 2008 年であることから、「具体」展と緊密に接続し、「具体」のその後を継承するように童美展が開催されていたことがわかる⁽³⁰⁾。

また、1996～2005 年度まで学芸員として同館に勤務をした倉科勇三氏によると、同館は「第 48 回童美展」（1997 年 12 月 13 日－23 日）と「吉原治良のドローイング 1955-1972」（1997 年 12 月 13 日－1998 年 2 月 1 日）を同時開催し、童美展での子どもの作品と共に「具体」のパフォーマンスフィルムを公開したとのことである⁽³¹⁾。また、「第 49 回童美展」（1998 年 12 月 5 日－23 日）と「芦屋の美術を探る－吉原治良－」（1998 年 12 月 5 日－27 日）、「第 50 回童美展」（1999 年 12 月 11 日－23 日）と「震災と表現」（1999 年 12 月 11 日－2000 年 2 月 13 日）（堀尾貞治 出品）、「第 51 回童美展」（2000 年 12 月 2 日－17 日）と「ドキュメント具体 Part1」（2000 年 12 月 2 日－2001 年 2 月 18 日）（1955-1956 年の野外展の記録写真やプラン、1957-1958 年 舞台を使用した「具体」展の映像や台本の展示）、「第 52 回童美展」（2001 年 12 月 1 日－16 日）と「美術のかたち。2」（2001 年 12 月 1 日－16 日）についても、「具体」展と童美展が対をなすように同時に開催されていたことが確認できた。

倉科氏が企画した「美術のかたち。2」（2001 年 12 月 1 日－16 日）は、子どものワークショップなど美術館教育を中心とした企画展であり、芦屋市立美術博物館の所蔵品が展示される第 1 展示室においてワークショップ「いろで、せんを、むすぶ。」が行われている。倉科は「具体」作家である白髪富士子（1928-2015）の《白い板》（1955）⁽³²⁾と親子が集まるワークショップ空間を意図的に並置することで、鑑賞者に「線としての共通する要素」を感じさせるために対話的美術鑑賞の効果を図ったとしている⁽³³⁾。

このように学芸員が企画した「具体」と児童の関係性を踏まえ、山本は、具体作家が審査に携わった童美展の作品を、「具体」の造形様式を継承させるための機会として設定している。

山本は児童詩誌『きりん』における指導者や「具体」作家から影響を受けた表現者、保育実践現場の状況へのインタビュー調査を重ね、「具体」と児童美術との接続点を検証した展覧会「美育～創造と継承⁽³⁴⁾」（1999 年 12 月 11 日－2000 年 2 月 13 日 芦屋市立美術博物館）を企画している。これまでに、「具体」と童美展が様々な双方の関係性を暗示していたこと

に対し、本展は、当時の「具体」関係者の証言を基に、「具体」と児童美術（童美展、児童詩誌『きりん』）の絶対的な結びつきを裏付けた唯一の企画であったといえる。

「具体」の作品特性については、吉原が著書で述べた「私は熟れつつある新鮮な果実を差し出して来たつもりであった。⁽³⁵⁾」という言葉の表現をもって理解をすることができる。加藤、山本、倉科らの具体研究者は、1950年代当時の鮮度を失った現在の「具体」を再生するために、童美展という「新鮮な果実」を「具体」展に位置づけたのではないか。そして、当時2000年以後は、国内で美術館教育普及事業が導入され、美術館における学校教育として対話的鑑賞ワークショップ⁽³⁶⁾が盛んにおこなわれた時期であったことも「具体」展と童美展の重なる要因としてあげられる。

芦屋市立美術博物館の「具体」企画展と児童のためのワークショップ開催時期の重なりについては、その時代性から偶然的に隣り合わせたものではない。あくまで、当時の学芸員らが、「具体」を理解するための装置として、童美展を位置づけるという確信と運動性を持ち得ていたことによるものである。

山本は、「具体」が児童美術に向けた姿勢について、以下のように述べている。

児童美術、あるいはアウトサイダー・アートにおける最大の落とし穴は、作家が社会的弱者であるという認識に起因する『客観性の放棄』や『判断停止』の危険性に他ならない。（中略）彼らは子どもがかわいいから、あるいは教育の現状を憂いて、社会運動の側面から児童美術に携わったわけではない。そこに「教える」といった慈愛に満ちた眼差しが皆無だったとまではいわないが、本質的にはよりエゴイスティックであり、主要な関心事は第一に彼ら自身の創作上、第二に経済上のメリットだったのである。⁽³⁷⁾

上記の文章から、「具体」は無条件に子どもの造形発達や保育活動を美化し、崇拝したわけではないことがわかる。山本は、「具体」作家が只管に子どもの造形力に未開のフォルムを探し求めたこと、更には指導することで糊口をしのぐことができたことについて指摘をしている。この意味においては、「具体」は非常に自己中心的であり、教育的配慮に欠けた大人ともいえるのであろう。それゆえに、「具体」は子どもというフィルターを借りて、新たな造形的形象のみを探求したことが裏付けられる。

加えて、「具体」の児童との関りについては、芦屋市立美術博物館編集『美育・創造と継承』の文中において、浮田要三（1924-2013）による「村上三郎の指導」がその様子を表している。

仁川幼稚園でも三ちゃん（村上三郎）が現れるとこどもがウワーッとたかっていったでしょう。あの人はそれをそれを全部受け入れていました。それは親切心とか、そんなじゃなくて、あの人の持ち味として、村上三郎として受け入れているわけです。だから、こどもとの境目がなくて、こんがらがってしまっている。そういうなかで作品ができているということですね。⁽³⁸⁾

このように、「具体」に携わる研究者としても理解し難い、山本の言う「そこからしか生まれ得ない表現」や村上のエピソードにみられる「子どもとの境目がなくて」という表現こそが、「具体」の求める児童作品観である。

しかし、「そこからしか生まれ得ない表現」とは何であろうか。「具体」が見出した子どもとの接点とは、単に新生な形象の創出だけではなく、形象を生み出す人や空間、時間、取り巻く環境要因との偶然の出会いではなかっただろうか。それは、子どもが世に生を受けて、環境から様々な情報や刺激を受けながら成長発達をしていく過程で、新たな事象に出会う時折の、未分化で新鮮な心象を指し示す。公募展やグループに属し、不幸にも美術教育を修めた者は、果たして画面に向き合う時に無の心情が用意できるのだろうか。しかし、これを軽々と超越していく子どもの造形性に、「具体」は強く反応したものと思われる。これが童美展を介して「具体」が児童作品と繋がった部分ではないだろうか。

5 新・童美展審査会における参加観察について

筆者は、2019年1月16日兵庫県立美術館市民ギャラリーにおいて、新・童美展2018の審査会に参加した。童美展の風物詩といえば、市民ギャラリー3階に各園の先生方が大量の幼児の作品を持ち込む様子(図2)である。この様子を見て、審査員で作家の山下克彦氏は以下のように述べている。



図2 童美展会場風景1

このように美を愛でたこどもの作品を、先生が風呂敷や段ボールで一気に荒々しく運び込み、フロアを侵食するように置いておく。風呂敷や段ボールを開封したときに、作品のパーツが外れたり、形が歪んでいたりすることもあるだろうが、それを当然のごとく受け入れ、そのまま展示したりという園の先生方の逞しさ、これが童美展のよいところ。

あそこのあれ、先生がこどもの作品を持ち上げて移動しているところ、こっちでは引きずってますな。小柄な先生が、大きな塊やものすごく長い蛇のような作品を一人でさばさばと担いでいるところ、これが「具体」に通じるところ。ほんまにおもしろいですわ。⁽³⁹⁾

山下氏は、美術館搬入時における幼稚園や保育園、認定こども園の先生方の所作に関心を寄せている。園の先生方は、子どもの作品群をギャラリーに一気に運び込み、逞しいほどに運動的に並べ置いている。そして、入選すれば脚光を浴びる展示に叶うし、落選すれば、再び風呂敷やダンボールに詰め込まれていくという、作品の運命感と保育者の感覚が、関西美術の逞しさに通底することを見抜いている。(図3、4)

参加園の先生方は、指定保育士養成施設や教員養成校において、保育者としてのトレー

ニングを十分に受けているだろうが、皆が美術教育、ことに前衛芸術を理解する知識と作家としての制作経験を持ち合わせてはいないはずである。

ギャラリーでは、保育経験年数が様々な保育者から「これだけの作品



図3 童美展会場風景2



図4 童美展会場風景3

をどうするの」という心の叫びや、園の子どもたちが入選してほしいというベテランの先生方の眼差しや期待感が読み取れた。また、採用一年目の保育者には、この作品群の存在が理解できない方もいる。それゆえに、ひたすら無言で作品の整理や撤収作業に徹している様子も随所で見受けられた。そのような中、童美展の審査員⁽⁴⁰⁾を巻き込んで、作品の構成に対し、素材と幼児の思いの距離についての検討、製作状況からの検討、保育者における支援内容の検討の視点から議論を交わすベテラン保育者の姿もあった。

2017・新童美展では、「具体」元会員である堀尾貞治氏の審査会場での様子が確認できた（図5）。この様子は、堀尾が童美展の審査業務を終えた後、出品園の各先生方がギャラリー壁面に入選作品を展示している一方で、堀尾自らが子どもの作品を注視し、具にその形象を描き留めているところである。この場面から、これまでの歴史ある童美展において、吉原を始めとする具体作家らが、子どもの造形跡を自身のイメージに取り込んできたことが容易に想起される。

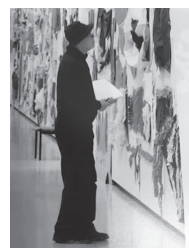


図5 堀尾貞治氏の審査会場での様子

このことに関連して、加藤による堀尾へのインタビュー記録の内容をあげる。

加藤：やはりそういうので、作家として触発されたりすることもありましたか。

堀尾：もちろんやん！そやから、今、正直言うて、「具体」なんて童美展ですよ、ほんま言うて。そんなんもう、（吉原）先生もそうやし、白髪もそうやし、もーやんもそうやし、さんちゃんもそうやし、みんなやんか。「なんやこれ、おまえ。童美展のやつやん」って言うてね（笑）。指でビューッと描いて（笑）。それが「具体」展や新神戸の新しい画廊で特別にやった（展覧会の）とき「あれ、なんやこれ、どっかで見た作品やな」思うたらさんちゃん（笑）、「指のやん」て言うたら、「そうや、そうや」って言うて（笑）。でもそんなん平気やったですよ、そんなことは。もーやんなんかやみんな、ぬすつとしてますやん。こんな形とかをね。白髪なんかでもガーやとるけども、いっぱいありますやん。もう根源的な形は出てますわね。それはもう全く子ども、もう2歳か3歳児のことやからね。⁽⁴¹⁾

加藤は、堀尾に対し「具体」の作品群が童美展や幼児の作品から生まれたのかどうかを決定づける直接的な質問を投げかけている。「具体」と子どもの関係性については、これまで作家のエピソードや蔵書資料から想定する範囲のものでしかなかったが、加藤のインタ

ビューに対し、堀尾は「具体」が影響を受けた子どもとは2歳から3歳の時期の幼児であり、それらの作品が「具体」と同質であることをストレートに答えている。そして、初期「具体」の誰もが、子どもの作品に宿る新規な形象を渴望していたことが明らかになった。

この文章からも、「具体」が「今までになかった絵をかけ」という吉原のミッションを童美展において誠実に、また嬉々として捉えていたことが理解できる。

まとめ

童美展において、「具体」作家が児童美術と向き合う姿勢とは、従来の美術教育にみられる、指導者から児童への一方向的なベクトルではなく、また、児童の権利保障に基づく福祉的立場でもない。童美展審査を通し、「具体」作家は、あくまで児童と造形素材が作り出す未知の形象のみを追求め、自らが求める美的レベルに触れる部分のみを掘り取るという作家としての厳格な姿勢を堅持していたといえる。

童美展における作品群には、子ども達の発達特性から、粗野で乱暴な線、塗り残し、不均衡な形式などが多くみられるものである。保育活動におけるオートマティズムの絵画活動（技法遊び）においても美的形式を備えた作品として成立することは稀である。しかし「具体」作家は、このような形象跡こそが、吉原のいう「今までにないもの」を現出させる契機になると考えたのであろう。

本研究において、童美展における児童作品のあり方や、展覧会審査に関わる指導者の姿勢、学芸員の支援、具体作家の証言をもとに「具体」が児童美術に求めた要素の提示をおこなった。その要素とは、児童が生活基本動作を獲得しつつある0歳からおおよそ2歳時期の造形活動において現出する形象であったといえる。それは児童の造形遊びに特有である、一切の迷いもない行為であり、それでいて一瞬にして作品として成立し、昇華する性質のものである。つまり、作品か残痕かどちらも正解になり得る危うさを持った造形要素のことであろう。

今後は、新・童美展に継承される、「具体」作家の指導跡、つまり童美展が意図する児童美術の表現について児童の発達段階毎のカテゴリーに則して詳細に検証していくこととしたい。

註

- (1) 吉原治良「文献再録 わが心の自叙伝」『没後20年 吉原治郎展』 芦屋市立美術博物館 1992 p.201

この言葉については、吉原が自らの語りの中で会員にむけて言い渡したと明言している。一方で、平井章一氏や多くの研究者らによると「人のまねをするな」「これまでになかったものを創れ」という言葉であったとも記されている。

- (2) 吉原治良「發刊に際して」『具体』創刊号 具体美術協会 1955 p.1

- (3) 藤田嗣治は、渡仏してから16年後の1929年9月23日に神戸港に帰郷した。その時の出迎えの

中に、吉原治良(1905-1972)がいたとされる。吉原は藤田に上山二郎(1895-1945)から紹介を受けたことを述べ、「私の作品を見ていただけませんか」と挨拶をし、親交を始めた。吉原は「私の作品にはあちこちに他人の影響がありすぎるといわれた。自分ではほとんど意識していないだけに不服でもあったが大いに参ってしまった」と藤田からの厳しい指導について「わが心の自叙伝」において告白している。1922年当時、パリで親交のあった藤田と上山は、吉原の画面の中に西洋へのあこがれや自分たちの画風が取り込まれていることに気づき、オリジナルに苦戦した経験を持って助言をおこなったものと思われる。

- (4) 今井祝雄「〈具体〉のDNA」『成安造形大学紀要』第3号 学校法人京都成安学園 成安造形大学附属芸術文化研究 2012 p.29
- (5) 本文では、子ども、乳児、幼児、少年、学童等の総称として児童を用いる。児童とは児童福祉法(厚生労働省)で規定されている満18歳に満たない者をいう。(平成28年度改正児童福祉法4条)しかし、「具体」が求めた児童の表現時期は絵が説明的になる図式期前の0歳～4歳までであることから、本研究における児童とは、特に幼児、就学前の子どもたちを指し示す。
- (6) 「具体」と児童美術の関係については、吉原自身が『具体』創刊号の巻頭言「發刊に際して」において「視覚藝術の全般にわたって例えば書、生花、工藝、建築等の分野にも友人を発見したいと思つています。〔中略〕各方面の協力を得て新しい美術を中心として児童美術や文学、音楽、舞踊、映画、演劇等現代藝術の各ジャンルとも緊密に手を握つて行きたいと思つています。」と述べており、具体発足当時から、他芸術ジャンルと共に児童美術を重要視していたことが理解できる。
- (7) 実際に村上三郎(1925-1996)や田中敦子(1932-2005)、山崎つる子(1925-2019)は幼稚園や自らが経営する子どもアトリエ等の絵画教室において、児童に造形指導をおこなっていた。
- (8) 加藤瑞穂『童美展1948-2008』芦屋市立美術博物館 2008
- (9) 山本淳夫「V. 創造と継承」『美育・創造と継承』芦屋市立美術博物館 2000 pp.130-148
- (10) 芦屋市展で審査員を務めた「具体」作家が童美展の審査を担当したとされている。芦屋市展の審査員については、1948年第1回から1955年第8回までは吉原治良だけである。(第9回は不明)1957年第10回の記念展からは、吉原に加え嶋本昭三が加わっている。以後、第13回において白髪一雄、元永定正、1966年第19回田中竜児、1968年第21回山崎つる子、1972年第25回村上三郎、1971年第24回吉田稔郎、1976年第29回堀尾貞治とされている。
- (11) 曾根靖雅 1927年に奈良女子高等師範学校附属小学校の訓導として赴任し、勤務する。奈良式合科教育指導法の実践を啓蒙しながら、大阪市教育委員会視学(指導主事)、大阪城南女子短期大学教授を歴任した。阪神間の保育実践現場に幼児造形の指針である「学習メトード即評価の観点」(保育造形の会『新・童美展2017』2017年)を広めた。曾根氏は、嶋本昭三が大阪市立豊崎中学校の美術教師であった当時、指導主事として中学校を訪れ授業参観をし、嶋本の教育内容を高く評価したとされている。1995年の震災により、中止を余儀なくされた童美展は、曾根が主宰する保育造形の会を母体とした「保育造形展」として、急遽、梅田東生涯ルーム体育館で開催された。当時の審査員には、吉田稔郎、嶋本昭三、堀尾貞治、小野田實、河崎晃一があたった。
- (12) 保育造形の会『新・童美展2017』2017 p.26
- (13) 同書 p.11
- (14) 5～8歳頃の子どもたちが描画をする時に、人間以外のモチーフを擬人化して描く方法をいう。幼児から児童期の子どもは、この頃の精神的特性である自己中心性とファンタジーな物語性により、家やチューリップ、太陽、雲に顔を描く傾向がある。

- (15) 3歳児前後の幼児の描画に現れる特徴である。頭から直接、手や足が生えた人物画のことであり、描かれない胴体は、幼児の意識の中で頭部分に内包されていることが多い。児童心理学者であるグッドイナフ (Florence Goodenough 1886-1959) は、頭足人の腹部が頭か脚のどちらに含まれているのかについて研究を行った。
- (16) 栗山誠『図式的表現期における子どもの画面構成プロセスの研究—視覚的文脈と物語的文脈に注目して—』風間書房 2017 p.31
- (17) 具体と児童美術の関わりについては、ミン・ティアンボ氏 (Ming Tiampo) がその著『GUTAI 周縁からの挑戦』(2016 三元社 p.48) において、「彼らが手本のひとつとして注意を向けたのは児童美術だった」「児童美術にインスピレーションを得て、具体は不遜ともいえる態度を身につけ、また厳格に絵画を探求して、様々なレベルで鑑賞の可能な作品を生んだ。」と強調し、「具体」作品と児童作品の接点を指摘している。また、尾崎信一郎は吉原の作品《素描》(1951) に関し、「前衛書家と児童画の影響」『美術手帖』(10号所収 1992 p.51) において「前衛書家と児童画の影響がある」と指摘している。吉原はこの時期に、マッチ棒人間の並列のような作品を好んだことから、尾崎は「一連の群像表現がさらに抽象化され、人体が手を広げる関心を表明しており、生命感のみなざるこれらの絵画は児童画との関連を暗示している」とも答えている。
- (18) 山本淳夫「《泥にいどむ》と初期『具体』の作品構造—『アール・ブリュット』と『童美展』の比較を通じて—」『兵庫県立美術館研究紀要』第8号 2014 兵庫県立美術館 p.21
- (19) 1955年10月小原会館(東京)で開催された第1回「具体」展において、白髪一雄が行なったパフォーマンス作品。約1トンのセメント泥を会場の入口付近に持ち込んだ白髪は、雨が降るなかで、裸になり泥に体を埋め、格闘したとされる。泥と格闘したテクスチャの表現跡が作品となるものである。
- (20) 保育所保育指針、幼保連携型認定こども園教育・保育要領において、満1歳以上満3歳未満の園児の保育に関するねらい及び内容として、触感覚遊びの必要性が述べられている。
- (21) H. リード (Sir Herbert Edward Read) 『芸術による教育』美術出版社 1959
- (22) V. ローエンフェルド (Viktor Lowenfeld) 『美術による人間形成—創造的発達と精神的成長』黎明書房 1963
- (23) R. ケロググ (Rhoda Kellogg) 『児童画の発達過程—なぐり描きからピクチュアへ』黎明書房 1971
- (24) 文部省『幼稚園教育指導書・領域編 絵画製作』学研 1977 pp.17-25
- (25) 花篤實 岡田愨吾『造形表現 理論・実践編』三晃書房 2005 pp.38-39
- (26) 同書 pp.40-42 おおよそ5歳から8歳にかけて集中構図(デフォルマシオン)、透視構図、正面構図、転倒式描法、多視点構図、基底線構図、積み上げ式遠近構図、頭足人表現(主に3歳から)等がみられる。
- (27) 山本は「具体」作家達の逝去に伴い、2000年代頃から童美展審査委員として美術教育の専門家を新たに審査員に加えることによる展覧会の質の低下を危惧している。すなわち、吉原の「人のまねをするな、今までに見たことのないものをやれ」というインストラクションが、現行美術教育と相入れない性質を持っていることを裏付けるものである。
- (28) 前掲書18 p.21
- (29) 前掲書18 p.18
- (30) 倉科勇三「童美展と「具体」関連の展覧会に関する開催時期について」倉科勇三氏から金山和彦への電子メール 2019.5.13 12:32 メール受信

- (31) 同掲
- (32) 白髪富士子(1928-2015)による《白い板》(1955)は、1955年の「真夏の太陽にいどむモダンアート野外実験展」において展示された作品である。本作品は、細長い白色の長板を揺らぎのある縦線に二分割し、数センチの分割線の隙間を保ったまま、作品全体を斜めに固定したものである。この作品は、会場となった兵庫県の芦屋川畔芦屋公園という広大な松林の空間を二分割するという表現意図が込められており、白髪自身が自然環境に対する作品の弱小さと作意さに気付くきっかけとなったものである。(「具体野外展前後の私」『具体』誌3号 1955 p.23) 1985年には再制作がなされている。兵庫県立近代美術館蔵。
- (33) 同掲
- (34) 「美育～創造と継承」(12月11日～2月13日 芦屋市立美術博物館)において、山本淳夫は児童詩誌『きりん』における指導者(橋本猛/滝口豊一/浮田要三)や「具体」作家から影響を受けた表現者(鞍井綾音/仲辻妙子/衣斐美地子)、保育実践現場の状況(山崎つる子/聖家族児童館 浜松静子/桃の里幼稚園 福井敏雄)を取材し、「具体」と関係した関西における当時の造形教育・保育の在り方を提示した。
- (35) 「具体」グループの十年(その三)」『美術ジャーナル』第40号 1963 芦屋市立美術博物館『具体資料集-ドキュメント「具体」1954-1972』1993 p.326
- (36) 1984～1996年においてニューヨーク近代美術館で教育普及プログラムを担当したアメリカ・アレナスの取り組みである。「視覚を用いて考えるためのカリキュラム(The Visual Thinking Curriculum)」を構築させ、『なぜ、これがアートなの?』1998年 淡交社の著書に詳しい。対話型鑑賞法は、1998～1999年にかけて豊田市美術館、川村記念美術館、水戸芸術館現代美術センターの展覧会において提案され、その後2004年以降学習指導要領にもカリキュラムとして取り入れられた。対話型鑑賞では、鑑賞者が作品を観た時の感想を重視し、想像力を喚起しながら他者とのコミュニケーションが促され、自由な発想における質問(開かれた質問)が皆に受け入れられるという点に特徴がある。
- (37) 吉原治良研究会『吉原治良研究論集』ポーラ美術振興財団助成吉原治良研究会編 2002 p.71
- (38) 芦屋市立美術博物館『美育-創造と継承(浮田要三 担当部分)』芦屋市立美術博物館 2000 p.45
- (39) 山下克彦 新・童美展2018 審査会場 筆者による山下氏へのインタビュー 2019.1.16 10:15
- (40) 新・童美展2018 審査員:内田絹子, 倉科勇三, 長岡國人, 中井文平, 山下克彦
- (41) 前掲書11 p.28

山本友我が関わった百人一首絵

五十嵐 公 一

On the One Hundred Poets Pictures: Containing Pieces by Yamamoto Yuga

IGARASHI Koichi

はじめに

山本友我（～1669）は慶安元年（1648）に法橋に叙せられた絵師である。その息子の山本泰順（1636～69）は、若くして『洛陽名所集』を著した期待の儒者だった。その泰順に有徳人の娘との縁組話があった際、金銭に窮していた友我は偽の糸荷を質草にして多額の金銭を質屋から借りた。縁組成立後、その娘の持参金で返金するという腹積もりだった。ところが質屋から借りた金銭を遣ってしまった後に縁組話が破談、質草も偽物だとばれた。その咎により寛文9年（1669）10月14日、友我は息子の泰順とともに栗田口で磔に処せられた。日本絵画史を見渡しても、この経歴は極めて特異だといえる。その特異さに加え、友我に関しては鳳林承章『隔葉記』をはじめとして比較的多くの記録が残っている。そのためか、友我は以前から一部で注目されてきた⁽¹⁾。

ところが、現在までに確認されている友我の作品は実に少ない。これは友我の不幸な最期が関係している可能性が高いのだが、わずかに「麝香猫図」（妙法院）⁽²⁾、「平敦盛像」（須磨寺）⁽³⁾、「神農図」と「瀟湘八景図」（図1）の4点だけである⁽⁴⁾。そのような状況の中、友我が描いた「春道列樹図」（図2）、「紀友則図」（図3）、「藤原興風図」（図4）、「紀貫之図」（図5）の4図が確認できた。これらは友我が関わった百人一首絵（七宝庵コ

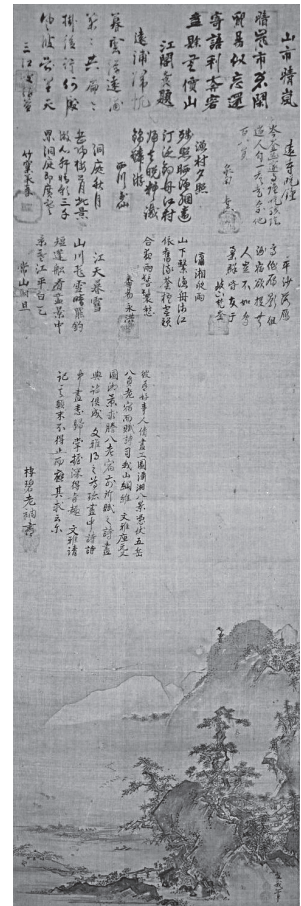


図1 山本友我 瀟湘八景図

レクション)に含まれているものである⁽⁵⁾。

この百人一首絵は、天智天皇から順徳院までの歌人の姿を20.0×15.6センチの小さな1紙に一人ずつ描いた100枚、そして歌人ふたりの歌を1紙にまとめて書いた50枚からなる。この50枚は筆跡から見て同一人物が書いたと判断してよく、そのうちの1枚が図6である。これら同一サイズの150枚は現在未表装となっていて、その裏打紙には徴税関係の反故紙が使われている。しかし、その反故紙からは作品の来歴や制作年代などの情報が得られない。また、この百人一首絵には附属資料もない。

この様に分からないことが多い百人一首絵だが、山本友我が描いた4図を含む興味深い作品であることは間違いない。そこで、この百人一首絵を紹介しつつ、ここから派生するいくつかの問題について考えたい。

百人一首絵の概要

歌が書かれた絵50枚、歌人の姿を描いた絵100枚の裏面を見える。先に記したように、裏打紙に徴税関係の反故紙が使われているのだが、そこに赤鉛筆による手書きの数



図2 山本友我 春道列樹図



図3 山本友我 紀友則図



図4 山本友我 藤原興風図



図5 山本友我 紀貫之図

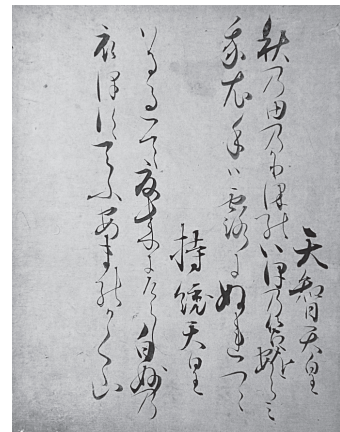


図6

字がある。この数字は絵が現在のような未表装の状態になった時、歌人が特定できなくなるのを避けるため記されたものらしい⁽⁶⁾。そこで、その数字から得られる情報に基づき、整理したのが198頁と199頁の別表である。ここから分かるように100枚のうち画面に署名や印章があるのは97枚であり、「貞信公図(026)」「中納言兼輔図(027)」「源宗于朝臣図(028)」の3枚には署名も印章もない。そして、97枚の多くは署名や印章を手掛かりとして、描いた絵師が次のように特定できる⁽⁷⁾。

- 狩野探幽守信(1602～74) : 「天智天皇(001)」「持統天皇(002)」「大僧正行尊(066)」
- 狩野永真安信(1614～85) : 「柿本人麻呂(003)」「山辺赤人(004)」「在原業平朝臣(017)」「謙徳公(045)」
- 狩野洞雲益信(1625～94) : 「猿丸大夫(005)」「中納言家持(006)」「安倍仲麻呂(007)」「文屋朝康(037)」「参議等(039)」「平兼盛(040)」
- 狩野養朴常信(1636～1713) : 「喜撰法師(008)」「小野小町(009)」「凡河内躬恒(029)」「壬生忠岑(030)」「坂上是則(031)」
- 狩野右京時信(1642～78) : 「蟬丸(010)」「参議篁(011)」「清原元輔(042)」「中納言敦忠(043)」「中納言朝忠(044)」
- 狩野大学氏信(1616～69) : 「僧正遍昭(012)」「陽成院(013)」「河原左大臣(014)」「光孝天皇(015)」「菅家(024)」「右近(038)」
- 海北友雪(1598～77) : 「元良親王(020)」「素性法師(021)」「文屋康秀(022)」「大江千里(023)」「中納言定頼(064)」
- 狩野主水親信(～1673) : 「三条右大臣(025)」「清原深養父(036)」「壬生忠見(041)」
- 山本友我(～1669) : 「春道列樹(032)」「紀友則(033)」「藤原興風(034)」「紀貫之(035)」
- 斎藤曾室(1588～1668) : 「曾禰好忠(046)」「恵慶法師(047)」
- 住吉如慶(1599～1670) : 「源重之(048)」「大中臣能宣朝臣(049)」「藤原義孝(050)」「藤原実方朝臣(051)」
- 狩野定信 : 「藤原道信朝臣(052)」「右大将道綱母(053)」
- 狩野興也(～1673) : 「儀同三司母(054)」「大納言公任(055)」
- 狩野式部重信 : 「和泉式部(056)」「紫式部(057)」「源兼昌(078)」「左京大夫顕輔(079)」
- 狩野宗仙政信 : 「大式三位(058)」「赤染衛門(059)」
- 狩野探信守政(1653～1718) : 「周防内侍(067)」
- 狩野永納(1631～97) : 「祐子内親王家紀伊(072)」「権中納言匡房(073)」「源俊頼朝臣(074)」「藤原基俊(075)」
- 狩野春雪信之(1614～97) : 「法性寺入道前関白太政大臣(076)」「崇徳院(077)」
- 武下及庵 : 「二条院讃岐(092)」「参議雅経(094)」
- 安次 : 「権中納言定家(097)」「従二位家隆(098)」
- 土佐光起(1617～91) : 「後鳥羽院(099)」「順徳院(100)」

また、画面の署名や印章から同一絵師が描いたことが分かるものの、その名を特定できない絵師が8人いる⁽⁸⁾。これらを仮に絵師1から絵師8とする。

絵師1（図7）：「中納言行平図（016）」「藤原敏行朝臣図（018）」「伊勢図（019）」

絵師2（図8）：「小式部内侍図（060）」「伊勢大輔図（061）」「清少納言図（062）」
「左京大夫道雅図（063）」

絵師3（図9）：「相模図（065）」

絵師4（図10）：「三条院図（068）」「能因法師図（069）」「良暹法師図（070）」「大納言経信図（071）」

絵師5（図11）：「待賢門院堀川図（080）」「後徳大寺左大臣図（081）」「道因法師図（082）」
「皇太后宮大夫俊成図（083）」

絵師6（図12）：「藤原清輔朝臣図（084）」「俊恵法師図（085）」「西行法師図（086）」
「寂蓮法師図（087）」

絵師7（図13）：「皇嘉門院別当図（088）」「式子内親王図（089）」「殷富門院大輔図（090）」
「後京極摂政太政大臣図（091）」

絵師8（図14）：「鎌倉右大臣図（093）」「前大僧正慈円図（095）」「入道前太政大臣図（096）」



図7 絵師1



図8 絵師2

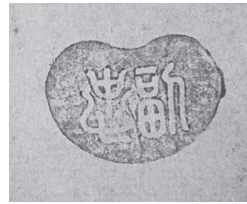


図9 絵師3



図10 絵師4

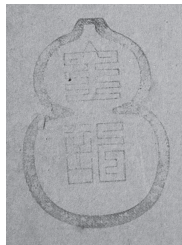


図11 絵師5

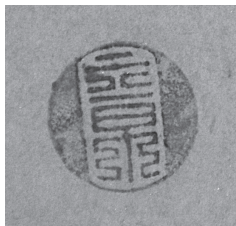


図12 絵師6



図13 絵師7



図14 絵師8

この様に仕分けした上で改めて100枚の画面を見渡してみる。200頁から203頁に画像を掲載しておいたのでご覧いただきたい。すると、どの画面にも彩色が施されていて、比較的丁寧に仕上げられていることが分かる。しかし、これらは厳格な構想に基づいて絵師が配され、強い指示のもとで制作されたものではなさそうだ。

その理由として先ず注目したいのは、絵師たちが担当した歌人である。山本友我は「春道列樹図(032)」「紀友則図(033)」「藤原興風図(034)」「紀貫之図(035)」、狩野永納は「祐子内親王家紀伊図(072)」「権中納言匡房図(073)」「源俊頼朝臣図(074)」「藤原基俊図(075)」のように、絵師たちは概ね百人一首で連続する歌番号の歌人たちを描いている。ところが、その例外が相当に多い。例えば、狩野探幽は「天智天皇図(001)」「持統天皇図(002)」「大僧正行尊図(066)」、狩野永真安信は「柿本人麻呂図(003)」「山辺赤人図(004)」「在原業平朝臣図(017)」「謙徳公図(045)」、狩野主水親信は「三条右大臣図(025)」「清原深養父図(036)」「壬生忠見図(041)」を描いている。厳格な構想と強い指示があった場合、この様にはならないはずである。

また、表現技法に注目してみる。すると、狩野探幽が描いた「天智天皇図(001)」(図15)では彩色が施されるが、金泥は使われていない。ところが、斎藤等室の「曾禰好忠図(046)」(図16)では歌人の衣装、扇に金泥模様が入る。そして、背景に広く金泥が刷かれている。このように表現方法に統一がなされていないのである。統一がなされていないのは、表現技法だけではない。歌人たちの顔の描写、紙面全体の中で歌人たちが描かれる面積、そして落款や印章の入れ方にも統一がない。絵師たちに明確な基準が指示されていた場合、この様にはならないはずである。



図15 狩野探幽 天智天皇図



図16 斎藤等室 曾禰好忠図

以上を踏まえた場合、この百人一首絵は公家あるいは大名家の婚礼道具といった明確な目的のもと、厳格な構想と強い指示に基づいて制作されたものとは少し考え難い。伊達家旧蔵の「百人一首手鑑」は狩野探幽、狩野安信、狩野益信、狩野常信などが描き、関白鷹司房輔ら19名が歌を書いた名品として知られるものである。そして、これについては公家の婚礼道具だった可能性が指摘されている⁽⁹⁾。同じく百人一首を題材としているが、この伊達家旧蔵の「百人一首手鑑」とここで注目している百人一首絵を同列に論じることはできないのである。

制作事情

次に、制作事情について考えたい。その場合、先ず注目したいのが「周防内侍図 (067)」(図 17) である。そこに「図書十一歳」の署名がある。この図書とは、狩野探幽の長男狩野探信守政 (1653～1718) のことである⁽¹⁰⁾。そして「十一歳」は数え年だと考えられるから⁽¹¹⁾、これが描かれたのは寛文 3 年 (1663) ということになる。そこでこの年に注目すると、百人一首絵の制作に参加した絵師たちのうち素性の分かる全ての絵師が存命していることに気づく。そして、更に興味深い事実にも気づく。この年、寛文度御所造営に伴う障壁画制作のため、幕府に仕える狩野一門の絵師たちの多くが江戸から京都に派遣されていたのである。

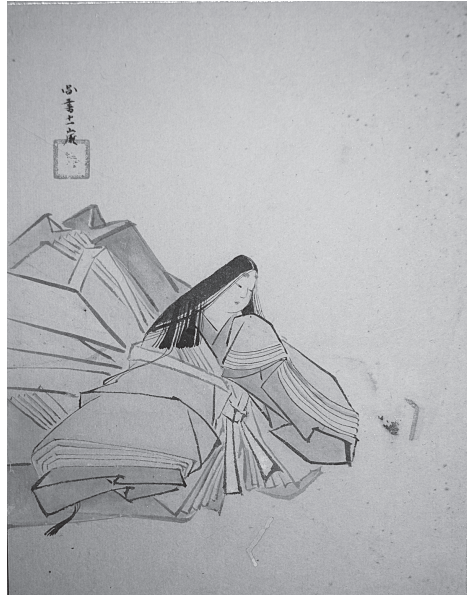


図 17 狩野探信守政 周防内侍図

後西天皇在位中の万治 4 年 (1661) 正月、関白二条光平の室の賀子内親王の邸から出火があった。この火が広がり禁裏御所、後水尾上皇の仙洞御所、明正上皇の新院御所、東福門院の女院御所などが焼失した。禁裏御所焼失の知らせを受けた幕府はすぐに御所造営に着手し⁽¹²⁾、禁裏御所に関しては寛文 2 年 (1662) 5 月に木作始、11 月には上棟式が行われた。そして寛文 3 年正月 21 日、新たに造られた禁裏御所へ識仁親王が移徙した。この時、後西天皇ではなく識仁親王が禁裏御所に入ったのは、識仁親王の天皇即位が間近だったからである。そして正月 26 日に後西天皇が譲位し、識仁親王が皇位についた。この識仁親王が霊元天皇である⁽¹³⁾。

この寛文度御所造営に伴う障壁画制作のため、幕府は狩野一門の多くの絵師たちを江戸から京都に派遣した。その障壁画制作で中心的な役割を担ったのは狩野探幽である。探幽は寛永度御所造営と承応度御所造営でも障壁画制作に関わっているのでこれが三度目の御所障壁画制作であり、その全てで紫宸殿の賢聖障子を描いている。そして、その探幽の動向に注目すると、寛文度御所造営障壁画制作ため寛文 2 年 6 月 27 日には江戸から上京していたことが鳳林承章の『隔蓑記』から分かる。また、寛文 4 年 11 月 8 日に江戸に下ったことが「狩野探岳蔵文書」から分る。つまり寛文 3 年、探幽は確実に京都にいたのである。

先に見たように、識仁親王が新たに造られた禁裏御所に入ったのは寛文 3 年正月 21 日である。従って、それ以前には禁裏御所の障壁画が仕上がっていたことになる。しかし、絵師たちの仕事はこれだけではなかった。その後、後水尾院のための仙洞御所、東福門院の女院御所、後西院の新院御所などの造営が控えていた。つまり寛文 3 年、江戸から派遣され

た狩野一門の絵師たちには京都で多くの仕事があったのである。

また、『隔蓑記』を読み込むと、寛文2年10月1日条の記録から山本友我、海北友雪、狩野安信らが妙覚寺で寛文度御所造営に伴う障壁画制作していたことが分かる⁽¹⁴⁾。つまり妙覚寺に百人一首絵を描いた絵師たちの何人かが集まっていたわけである。そうであるなら、この百人一首絵の制作にとって、寛文度御所造営は絶好の機会だったということになる。妙覚寺に行けば複数の絵師に一気に制作依頼ができたからである。そして、興味深いことに、これとよく似た状況で制作された作品が、それ以前にもあった。「列祖像」(相国寺)である⁽¹⁵⁾。

相国寺本「列祖像」は禅宗の初祖・達磨大師にはじまり、二祖・大祖慧可、三祖・鑑智僧璨、四祖・大醫道信、五祖・大満弘忍、六祖・大鑑慧能のあと、南岳懷讓や臨済義玄などを経て無準師範、無学祖元、高峰顕日、そして相国寺開山・夢窓疎石と相国寺二世・春屋妙葩に至る三十祖を一幅ずつに描いた30幅の絹本作品である。このうち「臨済義玄図」「破庵祖先図」「無準師範図」「無学祖元図」「高峰顕日図」の5幅には落款がない⁽¹⁶⁾。しかし、それ以外の25幅には落款があり、狩野探幽、狩野安信、狩野常信、狩野益信、狩野時信、狩野信政、狩野氏信、狩野興甫、海北友雪の9名の絵師が分担して描いたことが分かる。更に、この「列祖像」については『隔蓑記』からおよその制作経緯が分かる。明暦元年(1655)8月8日に鳳林承章と探幽の間で列祖像制作について話し合いがあったこと、その後の制作は順調に進み、明暦2年4月16日に探幽が「達磨大師図」を仕上げたことなどが分かる。

いま、この相国寺本「列祖像」が興味深いのは、先の9名の絵師全てが承応度御所造営の障壁画制作に参加しているという点である。つまり、相国寺本「列祖像」は承応度御所造営の際に描かれた作品なのである。その上で注目したいのは、明暦元年8月8日に鳳林承章と狩野探幽の間で相国寺本「列祖像」制作の話し合いがあったことから分かるように、最初制作段階から探幽がこれに深く関わっているという点である。そのため列祖像における狩野一門絵師たちの担当は、当時の一門内での「格式と序列」が強く反映されたものとなった。つまり、相国寺本「列祖像」は厳格な構想に基づいて絵師が配され、強い指示のもとで描かれた作品なのである。

この相国寺本「列祖像」と比較すると、ここで注目している百人一首絵の性格が明らかとなる。両者はともに御所の障壁画制作という機会をとらえ、制作されたものである。しかし、相国寺本「列祖像」と比較すると、この百人一首絵には厳格な構想、強い指示があったようには見えない。ここに大きな違いがある。この百人一首絵は、そういう状況で制作されたものであり、そこに山本友我が参加したというわけである。

友我の4図

その友我が描いた「春道列樹図(032)」「(図2)」「紀友則図(033)」「(図3)」「藤原興風図

(034)」「(図4)、「紀貫之図(035)」「(図5)に注目したい。「紀貫之図」には「友我」の署名、それ以外の3図には「法橋友我」の署名がある。それに加え、4図全てに「是尚」(白文方印)がある。友我は「麝香猫図」「平敦盛像」「神農図」にも「是尚」の印章を捺しているが、これとは別の印である。

その4図の図像を見てみる。小さな画面だが、ここから友我の確かな技術が分かる。丁寧な彩色も施されていて、友我がしっかり役割を果たして仕事をしたことが分かる。そのことを確認した上で歌人の姿に注目してみる。どの歌人も特徴的な姿をしているが、これについて考えようとする場合に気になる作品がある。『万宝頭書 百人一首大成』(跡見学園女子大学図書館)である⁽¹⁷⁾。これは「万治三年庚子仲夏」(1660年5月)、「寺町 山田三郎兵衛」による版本である。先に見たように百人一首絵が描かれたのは寛文3年(1663)だと考えられるから、その3年前に京都で出版されたものということになる。その『万宝頭書 百人一首大成』の中の春道列樹図と紀友則図(図18)、藤原興風図の紀貫之図(図19)と友我の4図を比較すると、歌人の図像が一致することが分かる。ここから友我が『万宝頭書 百人一首大成』を見た可能性が出てくる。『万宝頭書 百人一首大成』は京都で出版された版本でもあり、その可能性は高い。そうであるなら、この版本と百人一首絵の全図の関係が問題となってくる。



図18 『万宝頭書 百人一首大成』春道列樹 紀友則

そこで百人一首絵の歌人100人の図像と、『万宝頭書 百人一首大成』のそれを比較してみる。その結果を198頁と199頁の別表に加えておいた。この表のうち「万宝頭書 百人一首大成」欄に「○」があるのは双方で図像が一致するものである。いま、ここから分かるのは、百人一首絵は『万宝頭書



図19 『万宝頭書 百人一首大成』藤原興風 紀貫之

百人一首大成』に完全に基づいたものではないということである。全ての絵師が『万宝頭書 百人一首大成』を参考に行っている

わけではないのである。ただ、山本友我の他に海北友松、斎藤等室、狩野興也、狩野宗仙政信、武下及庵が描いた歌人の図像は『万宝頭書 百人一首大成』のそれと一致する。これは歌人の図像選択は絵師たちに任されていて、絵師たちの中に『万宝頭書 百人一首大成』のような版本を参考にした者がいたということを意味する⁽¹⁸⁾。そして、その一人が友

我だったのである。これは友我がどのように作画をしたのかを示唆する事例だといえる。

また、百人一首絵のうち友我が描いた4図を考える場合、参考になりそうな記録がある。『葉室頼業日記』寛文3年（1663）2月10日条である⁽¹⁹⁾。ここに次のようにある。

十日晴 今日普請奉行小出越中守同下奉行被下物

（中略）

一哥仙

（中略）

歌仙筆者 左摂政 右左大臣 左前摂政 右照高院宮 左梶井宮 右妙法院宮 曼珠院宮 西園寺前右大臣 内大臣 大炊御門前内大臣 圓満院前大僧正 随心院前大僧正 左大將 持明院大納言 右大將 園大納言 油小路大納言 中院大納言 飛鳥井前大納言 中御門前大納言 日野前大納言 柳原前大納言 鷺尾前大納言 清閑寺中納言 東園中納言 藪前中納言 裏松宰相 桂宰相 千種前中將 白川三位 花山院中納言 坊城大輔 愛宕中將 冷泉中將 七条中將 難波中將

絵師

海北友雪 住吉如慶 武下清左衛門 山本友我 狩野蓮重 同宗仙 山本素程 住吉内記

これは「普請奉行小出越中守」に与えられた歌仙絵に関する記録である。この普請奉行小出越中守というのは、寛文元年（1661）3月27日に大内造営惣奉行を命ぜられた小出尹貞（1610～65）のことである。先に見たように、万治4年（1661）正月の禁裏御所が焼失し、寛文3年正月21日に新たな禁裏御所が完成して識仁親王が移徙した。そして正月26日に後西天皇が譲位し、識仁親王が靈元天皇となった。このことを踏まえるなら、寛文3年2月10日に小出尹貞に贈られたこの歌仙絵は、新たな禁裏御所が完成して靈元天皇の即位が行われた後、大内造営惣奉行を務めた小出尹貞に与えられた品であった可能性が高い。

この歌仙絵は「摂政（二条光平）」を始めとする三十六人の公卿や門跡が歌を書いているから三十六歌仙画帖だったはずである。そして、その絵を描いたのは「海北友雪」「住吉如慶」「武下清左衛門」「山本友我」「狩野蓮重」「狩野宗仙」「山本素程」「住吉内記（具慶）」の八人だった。彼らがどのように三十六歌仙を分担して描いたのかは分からないが、ここに山本友我がいる点は興味深い。また、本稿で注目している百人一首絵を友我とともに描いた海北友雪、住吉如慶、狩野宗仙が含まれていることも興味深い⁽²⁰⁾。彼らも百人一首絵を描いたのと近い時期に、この三十六歌仙画帖を描いたことになる。ただし、小出尹貞に送られた三十六歌仙画帖は歌を書いた公卿や門跡のリストから見て、ここで注目している百人一首絵よりも入念に準備された作品だったはずである。

おわりに

寛文3年（1663）に山本友我は百人一首絵のうち「春道列樹図（032）」「紀友則図（033）」「藤原興風図（034）」「紀貫之図（035）」の4図を描いた。また、その頃、小出尹貞に贈られた三十六歌仙画帖を描いていたことが『葉室頼業日記』寛文3年2月10日条から分かる。この寛文3年には後水尾院のための仙洞御所、東福門院の女院御所、後西院の新院御所などの障壁画制作の仕事もあったから、この年の友我は多忙だったと思われる。鳳林承章『隔蓑記』にも友我は頻繁に登場し、寛文3年5月17条には友我が「嵯峨之図」を持参したという記録もある。

ところが、寛文4年になると友我の『隔蓑記』への登場回数は少なくなり、寛文4年10月14日を最後に友我の名前が全く出てこなくなる。そして、そのちょうど5年後の寛文9年10月14日、友我は偽の糸荷を質草にした咎により栗田口で磔に処せられる。このように見てくると、この百人一首絵の4図は友我が華やかな活躍をしていた時期の作品だったといえそうだ。

この4図は友我の人生の中で以上のように位置づけることができる。しかし、この4図以外で、現在までに確認できている友我の作品は4点しかない。そのため作品に基づき、友我の画歴を論じることができない。まずは作品の発掘、それとともに史料収集に努めてゆきたい。

附記：本稿を成すにあたり、武田和昭氏、木村和男氏、木村重圭氏にお世話になりました。感謝申し上げます。

註

- （1）例えば、熊倉功夫『寛永文化の研究』（吉川弘文館、1988年）、田中豊「伊藤長兵衛と山本友我－寛永宮廷文化と絵師の動向－」（『京都市歴史資料館紀要』11、1994年）など。なお、国文学では山本泰順に注目した研究が複数ある。
- （2）榊原悟「探幽の親バカ－狩野派組織の一面－」『古美術』75、1985年
- （3）成澤勝嗣「禁裏絵師・山本友我の活動」『日本美術工芸』659、1993年
- （4）五十嵐公一「山本友我の研究」『鹿島美術研究』年報30号別冊、2013年。ここで友我の画歴についても若干論じた。
- （5）七宝庵コレクションを中心にした展覧会が「彩 鶴澤派から応挙まで」（兵庫県立歴史博物館、2010年）である。
- （6）この数字は作品が未表装となった後で書かれたものである。従って、制作当初の状態を復元する際の決定的な根拠にはならない。また、この特定には疑問に思える部分も多い。しかし、まずはこれに従って考えてゆくしかない。
- （7）この作業では、山下善也「狩野探幽はじめ江戸狩野三十六名合作の《牛馬図》双福」（『静岡県

立美術館紀要』17、2002年）が参考になった。

- (8) 残念ながら、これらの絵師の特定は今後の課題とせざるをえない。
- (9) 安村敏信「狩野探幽筆 百人一首手鑑」『国華』1284、2002年
- (10) 先に見たように狩野探幽は「天智天皇（001）」「持統天皇（002）」「大僧正行尊（066）」の3図を描いている。「天智天皇（001）」「持統天皇（002）」に加えて「大僧正行尊（066）」を描いたのは狩野探信守政が「周防内侍図（067）」を描いているからであろう。
- (11) 明暦2年（1656）に狩野探信が描いた「墨画」が数点知られていて、そこには「狩野千千代の四歳筆」と記されている。この千千代は探信のことであり、ここでも数え年が使われている。榊原悟「探幽の親バカ―狩野派組織の一面」『古美術』75、三彩社、1985年。同『狩野探幽 御用絵師の肖像』臨川書店、2014年
- (12) 4月に元号が万治から寛文に改まった。
- (13) 五十嵐公一「狩野永納筆「霊元天皇即位・後西天皇譲位図屏風」について」『特集展示 初公開！ 天皇の即位図』リーフレット、京都国立博物館、2019年
- (14) 五十嵐公一「御所の障壁画制作」『天皇の美術史 4 雅の近世、花開く宮廷絵画』吉川弘文館、2017年
- (15) 榊原悟「相国寺本『列祖像』と探幽一門」『古美術』76、1985年
- (16) 榊原悟氏はこの5幅を描いたのは狩野百助、狩野三之函だと推定している。
- (17) 跡見学園女子大学／図書館所蔵百人一首コレクションのデータベースを参考にした。<https://trc-adeac.trc.co.jp/WJ11C0/WJJS02U/1171055100>
- (18) この百人一首絵について、厳格な構想に基づいて絵師が配され、強い指示のもとで出来た作品とは考え難いと先に分析した。歌人の図像選択においても、その分析が当てはまるわけである。
- (19) 五十嵐公一「山本素軒の歌仙御手鑑」『塵界』23、2012年
- (20) 先の八人の絵師のうち「武下清左衛門」は、百人一首絵で「二条院讃岐（092）」「参議雅経（094）」を描いた武下及庵である可能性が高い。また、「狩野蓮重」も百人一首絵の制作に関わり、絵師1から絵師8のうちの一人であった可能性がある。

別表

歌人	落款	絵師	万宝頭書百人一首大成
001 天智天皇	探幽筆「探幽」(朱文方印)	狩野探幽守信 (1602 ~ 74)	○
002 持統天皇	探幽筆「探幽」(朱文方印)	狩野探幽守信	
003 柿本人麻呂	牧心斎筆「安」(朱文円印)	狩野永真安信 (1614 ~ 85)	
004 山辺赤人	牧心斎筆「安」(朱文円印)	狩野永真安信	○
005 猿丸大夫	「益信」(朱文方印)	狩野洞雲益信 (1625 ~ 94)	
006 中納言家持	「益信」(朱文方印)	狩野洞雲益信	○
007 安倍仲麻呂	「益信」(朱文方印)	狩野洞雲益信	
008 喜撰法師	常信筆「藤」(朱文重郭方印)	狩野養朴常信 (1636 ~ 1713)	○
009 小野小町	常信筆「藤」(朱文重郭方印)	狩野養朴常信	
010 蟬丸	時信筆「右京進」(白文方印)	狩野右京時信 (1642 ~ 78)	○
011 参議篁	時信筆「右京進」(白文方印)	狩野右京時信	○
012 僧正遍昭	氏信毫「藤原」(朱文鼎印)	狩野大学氏信 (1616 ~ 69)	
013 陽成院	氏信毫「藤原」(朱文鼎印)	狩野大学氏信	
014 河原左大臣	氏信毫「藤原」(朱文鼎印)	狩野大学氏信	
015 光孝天皇	氏信毫「藤原」(朱文鼎印)	狩野大学氏信	
016 中納言行平	「□信」(白文方印)		
017 在原業平朝臣	法眼永真筆「安」(朱文円印)	狩野永真安信	○
018 藤原敏行朝臣	「□信」(白文方印)		
019 伊勢	「□信」(白文方印)		
020 元良親王	「海北」(朱文梵鐘形印)	海北友雪 (1598 ~ 77)	○
021 素性法師	「海北」(朱文梵鐘形印)	海北友雪	○
022 文屋康秀	「海北」(朱文梵鐘形印)	海北友雪	○
023 大江千里	「海北」(朱文梵鐘形印)	海北友雪	○
024 菅家	氏信毫「狩野□□」(朱白文方印)	狩野大学氏信	○
025 三条右大臣	親信筆「親」(白文方印) 狩野親信	狩野主水親信 (~ 1673)	
026 貞信公			
027 中納言兼輔			
028 源宗于朝臣			
029 凡河内躬恒	常信筆「藤」(朱文重郭方印)	狩野養朴常信	○
030 壬生忠孝	常信筆「藤」(朱文重郭方印)	狩野養朴常信	○
031 坂上是則	常信筆「藤」(朱文重郭方印)	狩野養朴常信	○
032 春道列樹	法橋友我「是尚」(白文方印)	山本友我 (~ 1669)	○
033 紀友則	法橋友我「是尚」(白文方印)	山本友我	○
034 藤原興風	法橋友我「是尚」(白文方印)	山本友我	○
035 紀貫之	友我「是尚」(白文方印)	山本友我	○
036 清原深養父	親信筆「親」(白文方印)	狩野主水親信	
037 文屋朝康	益信筆「益信」(朱文方印)	狩野洞雲益信	
038 右近	氏信毫「狩野□□」(朱白文方印)	狩野大学氏信	
039 参議等	益信筆「益信」(朱文方印)	狩野洞雲益信	
040 平兼盛	益信筆「益信」(朱文方印)	狩野洞雲益信	
041 壬生忠見	親信筆「親」(白文方印)	狩野主水親信	
042 清原元輔	時信筆「右京進」(白文方印)	狩野右京時信	○
043 中納言敦忠	時信筆「右京進」(白文方印)	狩野右京時信	
044 中納言朝忠	時信筆「右京進」(白文方印)	狩野右京時信	
045 謙徳公	法眼永真筆「安」(朱文円印)	狩野永真安信	
046 曾禰好忠	等室筆「雲谿」(朱文橢円印)	斎藤等室 (1588 ~ 1668)	○
047 恵慶法師	等室筆「雲谿」(朱文橢円印)	斎藤等室	○
048 源重之	「土左」(朱文印)「広通」(白文方印)	住吉如慶 (1599 ~ 1670)	○
049 大中臣能宣朝臣	「土左」(朱文印)「広通」(白文方印)	住吉如慶	○
050 藤原義孝	「土左」(朱文印)「広通」(白文方印)	住吉如慶	○

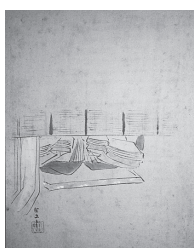
山本友我が関わった百人一首絵

051	藤原実方朝臣	「土左」(朱文印)「広通」(白文方印)	住吉如慶	
052	藤原道信朝臣	定信筆「狩野」(朱文鼎印)	狩野定信	
053	右大將道綱母	定信筆「狩野」(朱文鼎印)	狩野定信	
054	儀同三司母	狩野法橋興也筆「興也」(朱文重郭方印)	狩野興也(～1673)	○
055	大納言公任	常陽水法橋興也筆「興也」(朱文重郭方印)	狩野興也	○
056	和泉式部	重信筆「□」(朱文方印)	狩野式部重信	
057	紫式部	重信筆「□」(朱文方印)	狩野式部重信	○
058	大式三位	法橋宗仙筆「狩野」(朱文方印)	狩野宗仙政信	○
059	赤染衛門	法橋宗仙筆「狩野」(朱文方印)	狩野宗仙政信	○
060	小式部内侍	「□」(白文重郭方印)		
061	伊勢大輔	「□」(白文重郭方印)		
062	清少納言	「□」(白文重郭方印)		
063	左京大夫道雅	「□」(白文重郭方印)		
064	中納言定頼	「海北」(朱文方印)	海北友雪	
065	相模	「□□」(白文印)		
066	大僧正行尊	探幽筆「探幽」(朱文方印)	狩野探幽守信	○
067	周防内侍	図書十一歳「□」(朱文方印)	狩野探信守政(1653～1718)	○
068	三条院	「狩野」(朱文鼎印)		
069	能因法師	「狩野」(朱文鼎印)		
070	良暹法師	「狩野」(朱文鼎印)		
071	大納言経信	「狩野」(朱文鼎印)		
072	祐子内親王家紀伊	「永納」(朱文)	狩野永納(1631～97)	
073	権中納言匡房	「永納」(朱文)	狩野永納	
074	源俊頼朝臣	「永納」(朱文)	狩野永納	
075	藤原基俊	「永納」(朱文)	狩野永納	
076	法性寺入道前関白太政大臣	信之筆「□」(朱文円印)	狩野春雪信之(1614～97)	
077	崇徳院	信之筆「□」(朱文円印)	狩野春雪信之	
078	源兼昌	重信筆「□」(朱文方印)	狩野式部重信	
079	左京大夫顕輔	重信筆「□」(朱文方印)	狩野式部重信	
080	待賢門院堀川	「□」(朱文瓢筆印)		
081	後徳大寺左大臣	「□」(朱文瓢筆印)		
082	道因法師	「□」(朱文瓢筆印)		○
083	皇太后宮大夫俊成	「□」(朱文瓢筆印)		
084	藤原清輔朝臣	「□」(朱文円印)		
085	俊恵法師	「□」(朱文円印)		
086	西行法師	「□」(朱文円印)		
087	寂蓮法師	「□」(朱文円印)		
088	皇嘉門院別当	「□」(朱文方印)		
089	式子内親王	「□」(朱文方印)		
090	殷富門院大輔	「□」(朱文方印)		
091	後京極摂政太政大臣	「□」(朱文方印)		
092	二条院讃岐	武下「□」(朱文方印)	武下及庵	○
093	鎌倉右大臣	宗簡筆「定」(朱文方印)		○
094	参議雅経	武下「□」(朱文方印)	武下及庵	○
095	前大僧正慈円	宗簡筆「定」(朱文方印)		○
096	入道前太政大臣	宗簡筆「定」(朱文方印)		○
097	権中納言定家	安次筆「安次」(白文方印)	安次	
098	従二位家隆	安次筆「安次」(白文方印)	安次	
099	後鳥羽院	土佐左近将監光起筆「将監」(朱文方印)	土佐光起(1617～91)	
100	順徳院	土佐左近将監光起筆「将監」(朱文方印)	土佐光起	

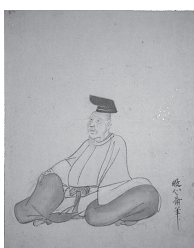
五十嵐 公 一



001



002



003



004



005



011



012



013



014



015



021



022



023



024



025



031



032



033



034



035



041



042



043



044



045

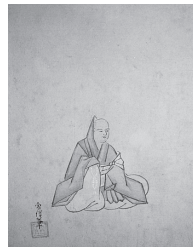
山本友我が関わった百人一首絵



006



007



008



009



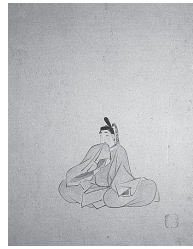
010



016



017



018



019



020



026



027



028



029



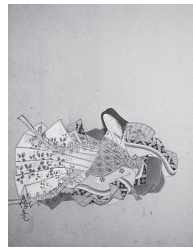
030



036



037



038



039



040



046



047



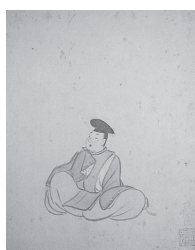
048



049



050



051



052



053



054



055



061



062



063



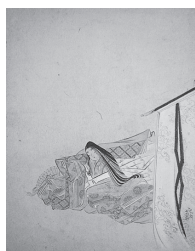
064



065



071



072



073



074



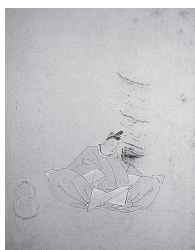
075



081



082



083



084



085



091



092



093



094



095

山本友我が関わった百人一首絵



056



057



058



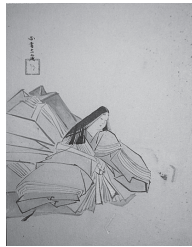
059



060



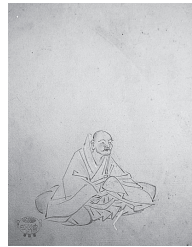
066



067



068



069



070



076



077



078



079



080



086



087



088



089



090



096



097



098



099



100

編集後記

無事に『藝術文化研究』第24号が出来上がりました。編集委員を務めていただいた団野恵美子先生、瀧本雅志先生、長野順子先生、前川陽郁先生、山形政昭先生、そして今回も見事に編集をしてくださった李京彦さん、藤野純也さんのおかげです。ありがとうございました。

厳正な査読の結果、今回は論文6編、研究報告4編、資料紹介1編の掲載となりました。査読を引き受け、的確な指摘をしてくださった先生方に御礼を申し上げたいと思います。ありがとうございました。

私は3回継続して編集委員長を務めることになったのですが、論文と研究報告の投稿数は今回が最多でした。それに伴い、充実した『藝術文化研究』になったのではないかと少々自負しております。今後も研究発表の場として、本誌が長く活用されてゆくことを願っております。

(五十嵐記)

『藝術文化研究』投稿規程

1. 投稿資格：① 芸術研究科教員（元教員、非常勤講師を含む）、助手。
② 芸術研究科博士前期課程または後期課程を修了した者。
③ 芸術研究科博士後期課程に在籍中の者。
2. 原稿内容：学術研究に関する未発表の論文、研究報告、調査報告、資料紹介。
3. 採 択：採択については編集委員会が決定する。
4. 査 読：論文については査読を行う。査読は編集委員会が適当と認める人に依頼するが、その採否の決定に関しては、すべて編集委員会が責任を負う。
5. 執筆要領：① 使用言語：日本語または英語を原則とする。
ただし、論文の性質上、その他の言語を使用する必要がある場合は、前もって編集委員会にその旨申し出て、了承を得ること。
② 原 稿：コンピュータまたはワードプロセッサ等で作成したものを原則とする。その際、印字した原稿1通ならびにCD-R等の電子データを提出すること。

- ③ 原稿の分量：論文は、和文で約 16,000 字～ 27,000 字、英文で約 32,000 字～ 54,000 字。研究報告、調査報告、資料紹介は、和文で約 8,000 字～ 13,500 字、英文で約 16,000 字～ 27,000 字とする。ただし、刷上り 1 頁は、論文、研究報告、調査報告、資料紹介ともに、横書きの場合 41 字×34 行（英文で 82 字×34 行）、縦書きの場合 30 字×23 行×2 段とする。なお、分量は刷上りで、論文の場合 12～20 頁、研究報告、調査報告、資料紹介の場合 6～10 頁とし、本文・図版・註・参考文献・図版出典一覧等を含むものとする。
- ④ 筆者校正は初校のみとし、再校は編集委員会が校正を行う。なお、初校では、植字上の誤りを正す以外は内容に関する大幅な訂正加筆は認められない。
- ⑤ 掲載論文の執筆者には掲載号 3 部を進呈する。なお、抜刷（30 部）の必要がある場合は、原稿提出の際に芸術研究科合同研究室に申し出ること。また、規定部数以上を希望する場合は有料とする。
- ⑥ 図・表・写真などの引用・転載にあたっては、著者自身が原著者などの著作権所有者の許可をとらなくてはならない。
- ⑦ 執筆要項は次項 6 に定める申込書の提出時に配布する。

6. 投稿申込書の提出：投稿に先立ち、5 月 31 日までに提出すること。

- | | | |
|-----------|------------------|-------|
| 7. 原稿締切日： | ① 論文 | 7 月上旬 |
| | ② 研究報告、調査報告、資料紹介 | 9 月下旬 |

8. 提出先：大阪芸術大学大学院 芸術研究科合同研究室
 電話：0721-93-3781（代） 内線 2671
 FAX：0721-93-7605（直通）

執筆者一覧

教員

青山 勝（教授、芸術学）
五十嵐 公一（教授、美術史学）
石井 元章（教授、美術史学）
団野 恵美子（教授、文芸学）
出口 逸平（教授、文芸学）
長野 順子（教授、音楽学）
李 京彦（助手、芸術学）
藤野 純也（助手、音楽学）

後期課程院生

金山 和彦（芸術学）
津田 奈保子（音楽学）
豊田 香菜子（音楽学）

『藝術文化研究』編集委員会

委員長 五十嵐公一
委員 団野恵美子、瀧本雅志、長野順子
前川陽郁、山形政昭

藝術文化研究第24号

印刷 2020年2月12日
発行 2020年2月12日

編集 『藝術文化研究』編集委員会

大阪府南河内郡河南町東山469（〒585-8555）
電話 0721（93）3781 代表（内線2671）
FAX 0721（93）7605
e-mail bunka@osaka-geidai.ac.jp

発行 大阪芸術大学大学院芸術研究科
印刷 株式会社田辺プリント社

藝術文化研究

第24号

2020

1940年代のイタリアにおける日本文化紹介 ビエトロ・シルヴィオ・リヴェッタと雑誌 <i>YAMATO</i>	石井元章 (1)
『ヴェローナの二紳士』における二つの教育	団野恵美子 (21)
沖縄の営業写真館の歴史とその「写真館文化」について	李京彦 (39)
日本楽器製造の電気楽器「マグナオルガン」の理想と現実 —楽音合成のメカニズム—	藤野純也 (69)
響きを感じる音探索から表現へ —幼児によるマリンバ演奏を題材に—	津田奈保子 (91)
日本における鍵盤ハーモニカの開発と学校教育への導入について	豊田香菜子 (107)
研究報告	
1816年のニセフォール・ニエプスの手紙から —翻訳とコメント—	青山勝 (131)
「浅茅が宿」の舞台 —岡本綺堂・食満南北・川口松太郎・円地文子—	出口逸平 (147)
1920年代フランスにおける「能」の受容をめぐって	長野順子 (159)
新・童美展にみられる児童作品について —「具体美術」との関わりから—	金山和彦 (173)
資料紹介	
山本友我が関わった百人一首絵	五十嵐公一 (187)
編集後記・投稿規程	(205)