

明治大学人文科学研究所紀要

第 77 冊

MEMOIRS
OF
THE INSTITUTE OF HUMANITIES
MEIJI UNIVERSITY

VOLUME 77



2015年3月

明治大学人文科学研究所

明治大学人文科学研究所

研究所長	佐藤義雄	SATO Yoshio
運営委員	伊藤氏貴	ITO Uitaka
	井上優	INOUE Masaru
	岩野卓司	IWANO Takuji
	金山秋男	KANEYAMA Akio
	釜崎太	KAMASAKI Futoshi
	仮屋浩子	KARIYA Hiroko
	合田正人	GOUDA Masato
	佐藤清隆	SATO Kiyotaka
	高野和子	TAKANO Kazuko
	立野正裕	TATENNO Masahiro
	辻朋季	TSUJI Tomoki
	寺内威太郎	TERAUCHI Itaro
	ピーターセン マーク	PETERSEN, Mark Frederic
	藤山龍造	FUJIYAMA Ryuzo
	美濃部仁	MINOBE Hitoshi
	山崎健司	YAMAZAKI Kenji

出版刊行委員会

委員長	佐藤清隆	
委員	伊藤氏貴	仮屋浩子
	辻朋季	ピーターセン マーク
	美濃部仁	

明治大学人文科学研究所紀要 第77冊

2015年(平成27年)3月31日 発行

発行者 佐藤義雄

発行所 明治大学人文科学研究所

〒101-8301

東京都千代田区神田駿河台1-1 TEL 03-3296-4135

FAX 03-3296-4283

印刷所 株式会社 外為印刷 ISSN 0543-3894

©2015 The Institute of Humanities, Meiji University

PRINTED IN JAPAN

明治大学人文科学研究所紀要 第77冊

目 次

《個人研究第1種》	横組
ブエノスアイレスの作家がバルセロナから見るロンドン……………	内 田 兆 史 1
《個人研究第1種》	
金融商品の認知と投資行動に関する心理学的研究……………	佐々木 美 加 37
《個人研究第1種》	
成人女性の労働者としての主体形成と職業能力形成 ——省察的実践の視点から—— ……………	平 川 景 子 85
《個人研究第1種》	
英文学およびイタリア文学における オペラ・リプレットの韻律と音楽表現の相関性……………	辻 昌 宏 99
《個人研究第1種》	
ソフトテニス・グランドストロークのバイオメカニクスの分析 ——フォアハンドにおけるクロス、ストレートおよび逆クロスの比較—— ……………	加 納 明 彦 135
ビザンティン旧約聖書写本の挿絵について……………	瀧 口 美 香 161
イギリスにおける教員養成の「質保証」システム ——戦後改革からの40年間——……………	高 野 和 子 209
《特別研究第1種》	
ファレンティンの共演者リーズル・カールシュタット ——新たな評価に向けて—— ……………	伊 藤 真 弓 243
* * *	
《個人研究第1種》	縦組
白樺派の作家作品研究 ——文学出発期における郡虎彦・柳宗悦・長與善郎・小泉鉄——……………	宮 越 勉 1

MEMOIRS OF THE INSTITUTE OF HUMANITIES
 MEIJI UNIVERSITY
 Volume 77 2014
 CONTENTS

UCHIDA Akifumi	Buenos Aires, Barcelona, Londres: Rodrigo Fresán y su Jardines de Kensington	1
SASAKI Mika	A Psychological Study on Investment Behavior as Influenced by the Perception of Financial Products	37
HIRAKAWA Keiko	Forming Adult Women's Subjectivity and Competency as Workers — Perspective of Reflective Practitioner —	85
TSUJI Masahiro	The Interrelationship between Metrical Systems in English and Italian Opera Librettos and Musical Expressions	99
KANO Akihiko	Biomechanical Analysis of Ground Strokes in Soft Tennis: Comparison Between Cross-court Strokes and Straight Shot in Forehand	135
TAKIGUCHI Mika	The Old Testament Illustrations in Byzantium	161
TAKANO Kazuko	“Quality Assurance” System of Teacher Training in England: 40 Years since the Post-war Reform	209
ITO Mayumi	Karl Valentins Mitspielerin Liesl Karlstadt — eine Neubewertung —	243
* * *		
MIYAKOSHI Tsutomu	A Study of the Writers and Works of the Shirakaba-ha (White Birch Society) — The early literary publications of Kōri Torahiko, Yanagi Muneyoshi, Nagayo Yoshirō, Koizumi Magane —	I

ブエノスアイレスの作家が
バルセロナから見るロンドン

内 田 兆 史

Buenos Aires, Barcelona, Londres: Rodrigo Fresán y su *Jardines de Kensington*

UCHIDA Akifumi

Nacido en Buenos Aires en 1963 Rodrigo Fresán pasó los últimos años de su niñez y los primeros años de su adolescencia en Venezuela por problemas políticos de sus padres. Al regresar a Argentina, hubo un problema esta vez de los papeles, no pudo continuar estudios secundarios y Fresán, que quiso ser escritor sin ninguna opción, eligió el periodismo porque es la profesión más cerca del oficio de escritor. Después del debut a los 26 años y haber publicado 4 libros más en Argentina, trasladó a Barcelona en 1999, liberándose del “mundillo” literario de Buenos Aires. Este trabajo trata su novela *Jardines de Kensington*, que es su segundo libro en Barcelona y fue publicado en 2003, enfocando su recurso literario y la argentinidad de la obra.

Fresán define su estilo como “irrealismo lógico”. Es, como el término señala, noción invertida del realismo mágico. Mientras el realismo mágico ofrece una realidad torcida por lo fantástico, el irrealismo lógico traza una irrealidad donde se introduce datos lógicos. Y esa irrealidad es muy personal porque sumerge de la mente de los protagonistas. En *Jardines de Kensington*, que es una narración de una noche entera de un escritor “freak”, el narrador Peter Hook narra, principalmente dos Londres: uno es de la era victoriana, el Londres de James Mathew Barrie y sus “lost boys” con los datos que ha leído el narrador Peter en los libros, y el otro es el de los 60, de “Swinging London”, de la era “pop” de los padres del que la recuerda. La obra esta hecho de memorias, a veces lógicas y otras veces monstruosas.

El narrador es inglés y toda la trama transcurre en el Reino Unido, en la novela no se ve ningún factor argentino. Sin embargo se descubre, en la última anotación de la nota posterior, Fresán inserta una parodia del fin de un cuento argentino, que se trata de “Casa tomada”, uno de los primeros cuentos de Julio Cortázar (1914-1984) a quien Fresán dice que lo leyó todo, hasta las epístolas, salvo Rayuela, su obra maestra. Y en una entrevista citando a Borges, Fresán afirma que la tradición argentina, el patrimonio argentino es el universo y en otra, parafraseando lo dicho, “Lo que distingue bastante a la literatura argentina de otras literaturas sudamericanas es que no está plantada en el suelo, sino que en todo caso está plantada en las paredes, y en las paredes es donde se ponen los estantes, donde está la biblioteca generalmente”. El irrealismo lógico de Fresán, cuyo esencia está en lo artificial y también en la memoria distorsionada, también está plantada en las paredes, con una bibliografía, a pesar de que es una novela, llena de libros. Cuando dice, “nacé argentino pero espero morir escritor” o “la patria verdadera del escritor es la biblioteca”, su universalismo o lo libresco no es otra cosa que lo que él está en la tradición argentina.

《個人研究第1種》

ブエノスアイレスの作家がバルセロナから見るロンドン

内 田 兆 史

はじめに

2013年5月にスペインの新聞『ABC』が、マドリードでのブックフェアに際して、スペイン（語圏）で21世紀に最も影響力を持つ小説は何かというテーマで、作家や編集者などへのアンケートを行った⁽¹⁾。スペインの小説では、2010年にノーベル文学賞を受賞したマリオ・バルガス＝リョサ（1936-）の『チボの狂宴』（2000）が選ばれた。バルガス＝リョサはベルーに生まれ育っているが、59年に奨学金を得てスペインのコンプルテンセ大学の博士課程に在籍、以来はかなりの期間をヨーロッパで暮らし、93年にスペイン国籍を取得している。そんな彼の作品が「スペインの」、世紀の大傑作に選出されるのはいささか皮肉であるが、バルガス＝リョサが、60年代から始まる、世界文学に大きな影響を与えることになる小説群を生み出したラテンアメリカ文学の、いわゆる「ブーム」を代表する作家として捉えられてきたことを考えると、スペイン語圏文学においていまなおその影響が存在していることを象徴しているとも言える。

いっぽう、同じアンケートで、21世紀に最も影響力を持つ「スペイン語圏」の小説に選ばれたのが、作家ロベルト・ボラーニョ（1953-2003）の『2666』（2004）だった。彼の場合はチリに生まれたが15歳で家族とメキシコに移った後に文学活動をはじめ、77年以降はスペインで暮らした。アンケートに答えたアルゼンチンの小説家パトリシオ・プロン（1975-）の意見が『2666』が選考された理由を的確に説明している。彼は、「出版から10年たってなお、さまざまな効果をもたらし続けている」この小説が、「20世紀の小説において支配的だった動向のいくつかに終止符を打つと同時に、次の世紀にふさわしい潮流の幕開けとなった」⁽²⁾と述べる。20世紀のスペイン語圏文学における最大の動向である「ブーム」の中心的人物の作品『チボの狂宴』と並べられていることで、プロンの言葉はいっそうの重みをもっていると言えるだろう。

ボラーニョが死の直前まで執筆、推敲に取り組み、死後出版となったこの『2666』は、メキシコ北部に設定された架空の都市サンタテレサを主な舞台とし、そこで起こり続ける連続女性殺人事件と、ドイツ人であるらしい謎の作家ベンノ・フォン・アルチンボルディを探す旅とが織りなす小説で、5部仕立て、原著で1,100ページを超す大部の作品である。第一部は「批評家たちの部」と題され、アルチンボルディに魅せられた4人の研究者、フランス人のジャン・クロード・ベルチエ、イタリア人

のピエロ・モリーニ、スペイン人マヌエル・エスピノーサ、イギリス人リズ・ノートンがアルチンボルディの作品と出会い、またそれぞれが知り合いとなりアルチンボルディを探求する過程が描かれている。あるときモリーニとエスピノーサの二人がイギリスにノートンを訪れる。三人はケンジントン公園のピーター・パンの像のそばで日が落ちるのを待つことにするのだが、そこに次のような一節がある。

薄闇が広がり始めたころ、スペイン語で話す若いカップルがピーター・パンの像に近づいていくのが見えた。女のほうは髪は黒く相当の美人で、ピーター・パンの脚に触ろうとするかのように手を伸ばしていた。連れの男は、背が高く、顎と口の周りに髭を生やし、ポケットからメモ帳を取り出すと、何かを書きつけた。それから大声で言った。

「ケンジントン公園か」

女はもう像ではなく池を、いやむしろ細道と池を隔てる草むらと茂みのなかで動いている何かを見ていた。

「彼女は何を見ているのかしら？」とノートンはドイツ語で訊いた。

「蛇らしいな」とエスピノーサが答えた。

「ここに蛇なんかいないわよ！」とノートンは言った。

すると女は男を呼んだ。ロドリゴ、ちょっと見に来て、と彼女は言った。若者には彼女の声が聞こえないようだった。革のジャケットのポケットにメモ帳をしまうと、黙ってピーター・パンの像を眺めていた。女が身を屈めると、草の葉の下を何か池のほうへ這っていた⁽³⁾。

ここに出てくるスペイン語で話す若いカップルの「男」に注目しよう。背が高く、髭と口の周りに髭を生やしてピーター・パンの像の下でメモ帳を取り出して何ごとかを書きつける「ロドリゴ」。これが、ボラーニョが亡くなったのと同じ年に『ケンジントン公園』（2003）を出すロドリゴ・フレサン（1963-）であることは、その風貌の描写からも、またピーター・パンの像に見入っていることから容易に想像できる。ボラーニョは生前のインタビューで、三人の親しい友人の中にロドリゴ・フレサンを含めており、二人は様々なことを語り合い、家を行き来するほど親しかったようだ。『ケンジントン公園』の出版はボラーニョの死後ではあるが、あとがきには、2000年には最初の原稿が完成し、当時使っていたコンピュータがウイルスに侵されてそれが完全に消失してしまったと書かれている。フレサンがケンジントン公園とピーター・パンについての小説を書いていることをボラーニョが知らないはずはないだろう。

そのボラーニョが亡くなったことは『ケンジントン公園』にも影を投げかけている。『ケンジントン公園』は妻への献辞で始まり、あとがきでの妻への謝辞で終わっているが、その謝辞の直前に、上下それぞれに空白を開けたうえで、「そしてロベルト・ボラーニョへ、いつもここ、フォーエバーランドで」⁽⁴⁾（469）という一行が差し挟まれている。あとがきの日付が、「（2000年3月）、2002年1月1日、2003年7月15日」と三重になっており、最初の日付がこの作品に手をつけた時期を表し、括

弧に入れられているのはハードディスクドライブからの消失を意味しているはずだ。そして三つ目の日付がボラーニョの亡くなった当日であるのはおそらく偶然ではなく、ボラーニョに送る一行を、2002年に書き終えていたあとがきに加えた日付なのではないか。アメリカの大学で教鞭を執るペルー人批評家フリオ・オルテガ（1942-）に至っては、こうした二人の親交やボラーニョの亡くなった時期との関係、またとりわけ作品の中の死と文学への言及から、『ケンジントン公園』の語り手にはロベルト・ボラーニョが投影されている、と論じている⁽⁵⁾ほどである。

チリ出身でメキシコを経てスペインに移り住んだボラーニョと、アルゼンチン人のフレサンはどのように出会ったのだろう。実はフレサンも1999年にスペインに居を移して作家活動を続けている。ボラーニョは85年以降、ヘローナ県にあるコスタ・ブラバのビーチリゾート、ブラーネス⁽⁶⁾という都市で暮らし、ほとんどの作品をそこで書いている。フレサンが99年に落ち着いた先は聖家族教会をはじめとしたガウディの建築群やいくつかの目抜き通りがあるバルセロナ新市街中心部アシャンブラ地区だった。バルセロナの中心部からブラーネスまでは電車で30分ほどだ。ボラーニョの『はるかな星』（1996）を読んで衝撃を受けたフレサンがボラーニョと出会うまでさほど時間はかからなかったのだろう。その後二人の書いたもののそここに相手に対するはっきりとした敬愛が感じられ、文学についてはほとんど話さなかったという二人ではあるが、「高い城の二人の男——フィリップ・K・ディックをめぐるある電気会話」という連名の雑誌記事⁽⁷⁾に結実するように、好きな作家、作品についての話をし、お互いの作品を読み、書評を書き、と、文学的な基盤があつてこそその関係を築いたようだ。ボラーニョの死によって二人の親交は3年ほどで終わることになるが、フレサンはその後もボラーニョの作品を積極的に評価し、また彼に関する記事をいくつも書いている。

本稿は、そのロドリゴ・フレサンと彼の代表作のひとつ『ケンジントン公園』を取り上げ、作家と作品について検討した後、非アルゼンチン的な世界にむしろその「アルゼンチン性」を探ろうとする試みである。

1. ロドリゴ・フレサン

ロドリゴ・フレサンの生涯については日本はもとより、スペイン語圏においてもまとまった記述がほとんどない。本章では作品やインタビューなどの断片的な情報を再構成することで彼の生涯を振り返ることにしたい。

1.1 幼少期の記憶

1963年にフレサンが生まれた頃、両親は60年代のアルゼンチンにおける典型的な文化人だったようだ。父ファン・フレサンはグラフィックデザイナー、とりわけボルヘス（1899-1986）の本をはじめ、本の表紙などをデザインすることが多かったという。それゆえ彼の小さいころには家にフリオ・コルタサル（1914-1984）やロドルフォ・ウォルシュ（1927-1977）といった作家が現れたり、またブームの中心的作品であるコルタサルの『石蹴り遊び』（1963）やガブリエル・ガルシア＝マルケス

(1927-2014)の『百年の孤独』を出版した伝説的編集者フランシスコ・ボルーア(1922-)などもやってきたりしたという。フレサンの幼少期に8回ほど別れては縊りを戻す、を繰り返したという両親は、子どもの気を紛らわそうとして(とは本人の談で、当然仕事や文化的意識も関係しているのだろう)、数多くの本をプレゼントしてくれたらしい。フレサンはそれを読むのが楽しくて仕方なかったと述べている。そんな中で作家になる夢を抱いた、あるいは天職を授かった。インタビューでしばしば口にする次のような言葉は、彼には作家以外になりたいものがなかったことを明らかにしている。

おそらく、物心ついた頃からずっと、作家になりたいということはわかっていました。大統領やサッカー選手、F1レーサーや消防士や医者など、別の選択肢に手を付けようと思ったことなどなかったんです。僕は広場には連れて行ってもらえなかった。まったくではないにせよ、ほとんど連れていってもらえなかった。本ばかり読んでいました⁽⁸⁾。

小学校6年生だった10歳の時、思わぬ事件が起こる。なぜか両親が不在だったクリスマスの日、ペロン政権下での極右準軍事組織のメンバーとおぼしき男が二人やってきて母の居場所を尋ねる。知らないと答えると一人の男が家の中を探し回り、たしかにいないことを確認する。第一作『アルゼンチンの歴史』⁽⁹⁾に収録された短篇「文学的資質」で繰り返されるこの逸話は、なぜか記憶にない、一緒にいたはずの弟がいないことをのぞけば、「厳密に自伝的」⁽¹⁰⁾なのだという。

「いいニュースだぞ、坊主。俺たちとっしょにちょっとドライブに行こう。何か必要なものはあるかい」

いいことを訊いてくれる。

大きくなったら作家になりたいと思っている息子は走って部屋まで行ってきよろきよろし、リバダピアノを見つけ出した。そこにはその日までに書いた彼のすべての作品が収録されているのだ。彼はパーカーの学習用シャープペンシルをひつつかんだ。残るは物語。

結局のところ、おそらく作家なんていうのは周囲の状況の産物なのだ。名前と名字をもった防衛機制。

こうしてカブレ・ペラードとモカシン[やってきた二人のあだ名]、そして大きくなったら作家になりたいと思っている息子はちょっとドライブへと出かけた⁽¹¹⁾。

こうして10歳のフレサンは数時間のあいだ「誘拐」され、その後解放された。彼の家に来たことがあるという二人の作家のうち、コルタサルはすでに半ば亡命とも呼べるパリでの生活を送っていたし、反体制活動を続けていたウォルシュのほうは77年に極右組織に拘束されそうになった際に抵抗して殺される。そういった関係も含め、彼の家準軍事組織がやってくるのは時代的に不思議なことではない。

リバダビアノートとは、現在でも売られているアルゼンチンの学習用ノートの名前だ。リバダビアは大統領ともなったアルゼンチン独立期の政治家の名前である。ボルヘスは、第二詩集のタイトルを、詩を書きつけていたノートの名前をとって『サンマルティンノート』（1929）とした。サンマルティンもアルゼンチン独立期にスペイン軍と戦った軍人・政治家で、ボリーバルと並ぶ南米の解放者の一人であるから、国の英雄たちを、通りや場所の名前はもちろん、学習ノートの名前にもするのだろう。作中で二人の男が賞賛と嫌悪感のこもった顔でめくるこのノートには「大きくなったら作家になりたいと思っている息子」がそれまでに書いたすべての短篇が収められており、その中には「サムエルの冒険」シリーズと題された連作（「幽霊屋敷のサムエル」「サムエル VS ドラキュラ」）すら含まれている。幼少期の作品を書きつけた「リバダビアノート」は実在し、先に引用したくんだりも事実にも即したものであるらしい。

第一作である短篇集『アルゼンチンの歴史』（1991）には1ページ強の極小短篇「古い物語」という作品が収録されている。結婚生活がうまくいかない、ブエノスアイレスに住む男がアステカ帝国に取り憑かれ、アステカ帝国を救うほうが自らの結婚生活を救うより簡単だと考える。あるとき時間を遡ることに成功し、エルナン・コルテス到来より10年前のアステカ帝国にたどり着く。男は皇帝モクテスマにスペイン語を教えスペインの歴史を教え、コルテスが来たら、皇帝がカトリック教徒であり人身供犠は廃止したと言うよう諭す。やがて実際にコルテスがメキシコに上陸したとき、モクテスマはコルテスに完璧なスペイン語で女王は元気かと尋ね、かの征服者が海の向こうから連れてきたラマンチャの馬を褒め称える。コルテスは突然怒り狂い、アステカ帝国を滅ぼしてしまう。男は過去が変えられないことを理解し、現代へ戻って離婚をする、という結末を迎える。父親を主人公のモデルにしたかのようなこの「古い物語」は、8歳のフレサンが書いたものなのだという。時代を行き来して実在の人物に会う、という設定は『ケンジントン公園』の作中作品のプロットにつながる。「古さ」はアステカへの時間旅行をするところにあるのではなく、古くから伝わる話だということでもなく、書いた時代の古さを示しているのかもしれない。刊行から遡ること20年前の物語が救い出せるのも、リバダビアノートのおかげなのだろう。

この事件のあと、一家はアルゼンチンを脱出し、ベネズエラに移住する。そこではただ家から近いという理由でカトリック系の学校へ通っていたのだが、大の苦手である数学を担当していた非常に厳しい神父ににらまれ、放校になってしまう。フレサンは親にそのことを話すことができず、毎朝学校に行く時間に出かけては図書館で、主に古典を読んで時間をつぶしてから帰宅したのだという。毎日、今日こそは事実を話そうと思いつつ、読むべき本が多すぎて結局なかなか言い出せず、気づかぬうちに1年半もたっていたと告白している⁽¹²⁾。ベネズエラで六年近く過ごした後、ようやくアルゼンチンに帰国するが、このとき、書類がなくなってしまい、ベネズエラで受けた教育が認定されず、またアルゼンチンの初等教育制度は小学校が7年制、そのあとの中学が3年制だったのに対し、ベネズエラのそれは小学校が6年制で中学は4年制だったこともあり、フレサンの学歴は小学校を中退したところで終わることになった。

こうした一連の「事件」も、作家しかかなりたいものがなかったフレサンにとっては好都合だったよ

うだ。最近のインタビューでは次のように語っている。

たしかに僕の学歴は波瀾万丈なものです。現在、アルゼンチンの法律に照らせば、僕は読み書きすら怪しいことになる。読みもできるし書くこともできる、でも小学校すら終えていないんだから。話せば長いだけけれど、軍事政権のせいでベネズエラに行かなければならなくなったので、そちらで教育を受けることになった。今質問のあった件〔放校になって図書館で本を読んでいた話〕にはそういった事情があったんです。僕が実際に教育を受けた場所は図書館だった。もし中等教育を受けていたら、卒業後にジャーナリズムについて勉強することになっていたでしょうね。ばかばかしい話です。あるいは文学部に進んでいたかもしれない。哲学者にも学者にもなる気がなかったわけで、僕は作家になりたかったんだから、たぶんそれもばかばかしいことです。つまり、そうしたアクシデントはどれも、後から考えればありがたいものだと言えるし、小説的には正しいということになる。今回の小説〔2014年に刊行された『作られた部分』〕において僕は、主人公が作家への道を進む決心をする啓示的な瞬間を作りました。でも僕の場合にはそんな瞬間は存在しなかった。作家になるつもりが、はじめからそこにあったのですから⁽¹³⁾。

フレサンの作品、とりわけ『アルゼンチンの歴史』では登場人物がしばしば大変な目に遭う場面が描かれるが、そこにも「アクシデント」が活かされているのかもしれない。いずれにしても小学校の問題は解決されぬまま、フレサンは若い頃から仕事を始めることになる。

1.2 ジャーナリズムからデビューへ

帰国してからもフレサンはひたすら読書を続け、やがてアルゼンチンの雑誌や新聞に記事を書く仕事を得る。ジャーナリズムの道を選んだのは、書くこと以外できることはなかったうえ、それが一番作家に近い仕事だったからだとして述べている。また、語るということを教えてくれるジャーナリズムから非常に多くのことを学んだようだ⁽¹⁴⁾。クレジットカード会社の発行する雑誌に、9つものペンネームを使って性別も年齢も様々な書き手として記事を書いていた時代もあったという。好きなことを書いてよいという上司に恵まれたこともあり、音楽、映画の批評、グルメ記事、旅行記事、もちろん文学批評なども任され、こうした一種の訓練が、彼の小説家としての基盤を築くことになる。

物心ついたときからそれ以外にはなりたいたと思ったことがなかったという小説家としてデビューするのは20代後半の1991年のことだった。アルゼンチンのプラネタ社から刊行された短篇集『アルゼンチンの歴史』には登場人物たちのきわめて個人的な体験と、アルゼンチンの歴史とが交錯する短篇の数々が収録されている。たとえば「魔法使いの弟子」では、アルゼンチン人の主人公がとある理由から、ロンドンの有名レストランで修行をすることになる。そこへマルビーナス戦争（フォークランド紛争）が勃発し、そもそも専横的だったシェフが主人公を徹底的にいじめ抜く。主人公がこよなく愛しているのがディズニーの『ファンタジア』の「魔法使いの弟子」で、魔法を教えてもらえない弟子のミッキー・マウスと、料理をいっさい教えてもらえずひたすらコンロ磨きをさせられる主人公が

重なり合うとともに、見よう見まねで魔法をかけた箒が手におえなくなるミッキー・マウスの姿が、国民の経済問題への批判をそらすためにマルビーナス戦争を起こした当時の軍事政権を示唆しているようにも読める⁽¹⁵⁾。現代は *Historia argentina* であるが、アルゼンチンの物語と歴史、二つの“historia”が交錯するこの短篇集は、教科書や概説書と間違えられそうだと編集者に反対された表題がかえって話題を呼び、作家本人も驚いたことに出版からまもなくしてベストセラーとなった。

この第一作の、思いもよらない大ヒットによって、第一作と類似した作品を期待する読者をむしろ裏切らなくてはならないと考えたことで、第二作、第三作を書き悩んだとはいえ、同じプラネタ社から、93年には『聖人伝』を、94年には『手仕事』を、95年にはバルセロナのトゥスケッツ社から長篇『エスペラント』を、と三年続けて毎年作品を刊行した。『聖人伝』は、キリストが双子として生まれる逸話をはじめ、空想聖人伝、とでも言うべき短篇集だ。キリスト教の「神話」を皮肉とともにあげつらいながら、テレビや映画といったポップカルチャーとも融合させる試みである。『手仕事』も短篇集——とはいえ、彼の短篇集には連作的な要素が強い——で、第二作同様『アルゼンチンの歴史』の登場人物を再利用し、またやはりポップカルチャーを取り込みつつ、現実と虚構とがない交ぜになる世界を提示している。『エスペラント』には逸話がある。『失われた時を求めて』を通読した15日間のバカンスの終わりに、物語のほぼすべてを夢に見たのだそうだ。すぐに執筆に取りかかり、各章に曜日の名前がつけられ、それに対応する一週間で書き上げられた『エスペラント』が誕生する。物語は35歳の音楽家、フェデリコ・エスペラントの月曜朝の厭な予感からはじまり、キッチンな登場人物たち——若いゾンビの人気スター、オカルト研究をする叔父、麻薬中毒のゲリラ兵……——が跋扈する、彼の混沌とした一週間を描く。98年にはやはりトゥスケッツ社から、大判の原著で500ページを超える短篇集、『物事のスピード』を出版する。短篇はそれぞれ、『エスペラント』の登場人物たちを彷彿させるエキセントリックな主人公を擁しているが、時間をかけたこともあり、フレサンはこの短篇集で新たなステージに進んだのを感じたと言っている⁽¹⁶⁾。

1.3 バルセロナでの活動

すでに書いたが、1999年、フレサンはブエノスアイレスからバルセロナに居を移す。理由はあまり語られておらず、インタビューなどでも、文学の都市の魅力よりもむしろ、バルセロナ動物園の人気者だったアルピノのゴリラ、「コピート・デ・ニエベ」のほうに惹かれたと答えることが多い⁽¹⁷⁾。「文学の都市」というのは、もともと出版社が多かったことに加え、ラテンアメリカ文学の「ブーム」を牽引したのがそうしたバルセロナの出版社だったからで、バルガス=リヨサも「バルセロナが私を作家にした」と言っている。ボラーニョをはじめ、バルセロナで暮らすラテンアメリカの作家はその後もいる。フレサンについてはすでにブエノスアイレス時代から、バルセロナの出版社トゥスケッツから作品を2冊出していたので、ある程度の当てはあったのだろう。加えて、アルゼンチンでは作家としてある程度の成功を取めたとたん、存在しもしない派閥争いに巻き込まれたり、世代でひとくくりにされたり、「文学界という野蛮で小さな世界に嫌気がさし始めていた」⁽¹⁸⁾ という発言からは、いわゆる文壇というものを嫌ったことがうかがえる。さらに言うなら、「…人が本を読んだり、ものを

書いたりするのは——他にも理由はあるだろうけれど——、一人でいるのが好きだからだと思う」⁽¹⁹⁾、あるいは「読書と執筆という行為は間違いなく、社会的に尊重された孤独の究極の形態です」⁽²⁰⁾ というフレサンにとって、ブエノスアイレスも、作品よりも作家が批評される⁽²¹⁾ 文壇も、窮屈な場所になったのかもしれない。2008年のインタビューでは10年近いバルセロナでの生活を振り返り、「バルセロナで今まで書いたものが気に入っている」⁽²²⁾ としたうえで、以下のように語っている。

…僕の選択は間違っていなかったと言えるでしょうね。バルセロナは僕にとって、ものを書くのにとっても向いている街なんです。じっと座っていながらも、同時に流浪する作業ですから。バルセロナはちょうどいいサイズで、いい書店もあるし、海も山も近い。とても近いので書くのを中断しなくても、そこにあることを感じる事ができるんです⁽²³⁾。

「じっと座っていながらも、同時に流浪する」書くという作業については次のような言葉がそれをよく表しているだろう。

作家というのはかなり矛盾した職業なんです。[中略] ものを書くのは滅多に動かない仕事でありながら、大いに流浪する習性ももっている。ある意味で、つねに旅をしているようなものです⁽²⁴⁾。

筆者も2012年と2013年にバルセロナを訪れ、彼の話すバルセロナの環境を確認した。質のよい書店が比較的小さな地区に集中し、文化的な街で、港をかまえながら、少し郊外に出ただけで、そびえる岩壁の中腹に修道院の建つモンセラー山などの自然が広がっている。流浪性についても、ラテンアメリカの人間はもちろん、世界中から人びとが押し寄せてくる国際都市だ。スペイン語こそ聞こえてくるものの、カタルーニャ語もはっきりと知覚できるし、当然観光客は様々な言語で話している。街角の表記などもむしろカタルーニャ語が優先され、カタルーニャ語のみのものがある一方で、スペイン語も付される場合には、カタルーニャ語、英語、スペイン語と、あえて三言語表記にしてあるところも少なくなかった。「作家はみな異邦人である」というフレサンの考えにもじっくりくる都市なのだろう。

そのバルセロナで、たしかに彼は多岐にわたる文学活動を展開する。今も記事を書き続けている日刊紙『パヒナ／12』をはじめとしたアルゼンチンの紙誌はもちろん、やはり現在でも執筆者の一人であるメキシコの文芸雑誌『レトラス・リブレス』、また『エル・パイス』紙などスペインの媒体にも寄稿している。ただ、こうした記事と小説の執筆との行き来は、近年のインタビューでそのことを尋ねられるたびに「以前は違う帽子をかぶる程度だったのが、現在では宇宙服を着替えるほどになった」⁽²⁵⁾ と述べているように、少しずつその頻度を減らしている。

いっぽうでスペインに来てからは、文学の普及にも力を入れているように思われる。新刊紹介はもちろん、翻訳作品を含めた多くの小説に序文を寄せ、またランダムハウス=モンドドーリ社で、主に

英米の作家たちのロマン・ノワール（暗黒小説）を集めた「赤と黒」シリーズを責任編集している。また、「大好きな作家」と本人の言うジョン・チーヴァーやフォード・マドックス・フォード、デニス・ジョンソンなど、英語の小説の翻訳もしているようだ。幼少期から読書とともに生きてきただけでなく、作家を目指す人間への助言として、つねに「たくさん読むこと」を主張するフレサンのこうした態度は、同じアルゼンチンのボルヘスに通じるものがある。「おそらくわたしほど多くの序文を書いた者はいないでしょう」とは最晩年のボルヘスの言葉で、彼は生涯、200を超える序文を書いた⁽²⁶⁾。さらには数々のアンソロジーを、「バベルの図書館」と「個人図書館」という文学選集を編集し、アルゼンチンに物語のプロットの重要性を広めるという意図で、ビオイ=カサーレスと「第七圏」というシリーズを企画、1945年にニコラス・ブレイクの『野獣死すべき』やジョン・ディクスン・カーの『緑のカプセルの謎』などを皮切りに、推理小説や暗黒小説を出版していき、最終的にこのシリーズは70年代までに300冊以上を数えることになった。「ボルヘスは、よきにつけ悪しきにつけ、アルゼンチンの読者全員のDNAに入っている」⁽²⁷⁾というフレサンの言葉には、ボルヘスが「読む喜び」をアルゼンチンに根づかせたことを意味してもいるだろう。そのフレサンが、ボルヘスに倣うかのように序文を書き、大衆小説のシリーズを編むのもまた、その喜びを伝え継ごうとする態度であるはずだ。

バルセロナに来てからのフレサンは、一時期は9本の作品を平行して書いていると噂されるほど作品のアイデアを抱えているようだが、刊行のペースはむしろ落ち着き、2002年にはメキシコを舞台に、メロドラマの俳優の両親の元に生まれ、さまざまな顔をもつ主人公マルティン・マントラの果てしない旅と挑戦を描く長篇『マントラ』、2003年に『ケンジントン公園』、2009年にはSF仕立ての、SFをめぐるメタ小説『空の底』を送り出している。作品の発表が間遠くなったのは、先述したさまざまな活動に加え、この間、作品の多くが順次、修正を加えられるだけでなく書き足されもし、増補改訂版として出版されているからだ。また、15カ国語に翻訳された『ケンジントン公園』をはじめ、翻訳者とのやりとりにも時間を使い、また翻訳版それぞれにも加筆や訂正をしているということもあるらしい。『エスペラント』の新版（2011年）へのあとがきは象徴的だ。

私が書いたすべての本のうち、『エスペラント』はあまり手を加えようとは思えない唯一の本（『空の底』もそれに近く、フランス語版の出版に際して最低限の訂正と書き足しをただけである）だ。距離を保ち、敬意を抱き続けるのは——夢によってかき立てられたその思いがけない電光石火の誕生に始まり、ほとんど反射的に、ほとんど無意識にわずか一週間で書き上げたことに至る——、私が、自分の作品の中で起きるいわば奇跡と考えているものと関係している。奇跡をいじり回したりするものではない。ただあるがままにしておくだけ⁽²⁸⁾。

その『エスペラント』すら、わずかとはいえ修正され、また書き足しも行われているのだ。そのほかの作品については言わずもなだらう。デビュー作でありながらそこにその後のすべての作品の芽が垣間見えると本人も認めている『アルゼンチンの歴史』には修正はもとより加筆が行われ、スペイン

のカルト的作家ライ・ロリーガ（1967-）の序文、ボラーニョの遺稿を託されたことでも知られる編集者・批評家イグナシオ・エチェバリーアの解説、そして「『アルゼンチンの歴史』と銘打っておきながらサッカーにまつわる短篇がないなんてありえない」⁽²⁹⁾と言った者たちへの回答として、一篇の短篇が加えられている。大きな加筆だけを見ても、たとえば『聖人伝』では2005年と2007年に後書きが書き加えられ、『マントラ』は後書きだけでなく冒頭の註にも加筆が行われ、『物事の数』は第一作同様新しい短篇が加えられている。インタビューでフレサンは本に加筆をする理由を次のように述べている。

僕の本で加筆されていないものはありません。つねに訂正できるし、つねによいものにすることもできる。そしてそのうえで、次の一步はその後に頭に浮かんだことを付け加えることになる。この意味で、本というのは、少なくとも私の場合、生命を失った物体ではないし、私も作品が出来上がっているだとか、それ以上よいものにできないと考えるほど傲慢でもないということです⁽³⁰⁾。

出版から18年を経て2009年に改訂された『アルゼンチンの歴史』でも、新版への後書きに「私は『アルゼンチンの歴史』が成長を続けていること、そしてそれでも、加速する時間の流れを超えて、そこに自分を見いだすことができていることを嬉しく思う。本がその作者よりも巧みに年をとる（そして作者ほどに年をとらない）というのはなによりの慰めだ」⁽³¹⁾と書いており、修正と加筆は、その本を生きたもの、成長するものと考えているからだという彼の考えが示されている。加えて、詳しく調べてみると、「初版」と「増補改訂版」という二つのバージョンがあるだけではないようだ。実はフレサンの作品は版を改めるたびに手が入れている。まさに、「成長する」作品だ。筆者も当初は新旧二つの版の比較検討を企てたが、たしかに途中で大きな改訂が一度行われているとはいえ、その後も手が増えられているため、最新版もまた古くなることが判明し、ひとまずその作業を諦めることにした。

バルセロナで作品の発表の間隔が開くようになった要因には、執筆方法の変化もあるはずだ。アルゼンチン時代は、とくに『エスペラント』の誕生に見られるように、物語やプロットが「完全な形でやってきていた」⁽³²⁾らしく、その後の作品の生成との違いを以下のような比喩で説明する。

初期には、私が棧橋の端に立つと、完全にできあがった船がやってくるような感覚でした。いまでは、私が棧橋の端に立つと沖合での遭難事故のニュースが届き、私は船を探しに海に出なければならぬ。たどり着いた時には船が炎に包まれていたり、沈没しかけていたりする。潜水服を着て海中深く潜って行って何を水面までもって上がるか考えないといけないこともあります⁽³³⁾。

バルセロナにやってくる直前の98年に出た『物事の数』が作品として初期と第二期の境目にあたると思われ、このころから物語やプロットの「やってくる」様子が変わってきたのだろう。バラバラ

になったフレーズがやってきて、そこから巨大なジグソーパズルさながらに物語の糸を見つけ出していくようだ。作家にとってそれは楽しく興味深い作業だと言うが、複雑で根気のいることも間違いない。

こうして、それまでの作品の改訂版を刊行しながら新作を書くというのがバルセロナでのフレサンのスタイルである。大方の作品はすでに大きな改訂を終えており、わかっているかぎりでは第三作『手仕事』が唯一の例外である。そんななか、2014年2月に最新作『作られた部分』が出版されている。どうやら小説家の頭の中を旅するような作品らしい。現在51歳、すでに若手ではない年齢だが、今後の活動も楽しみな作家である。

1.4 影響、そして文体

読書の歴史と幅を反映するかのように、好きな作家を尋ねられると多くの名前が挙がる。ジョン・チャーヴァー、アドルフォ・ビオイ=カサーレス、カート・ヴォネガット、フィリップ・K・ディック、リチャード・イエーツ、トマス・ピンチョン、ディラン・トマス、マルセル・ブルースト、ウラディミール・ナボコフ、リチャード・ブローティガン、J・D・サリンジャー、イタロ・カルヴィーノ、リチャード・パワーズ、フィリップ・ロス、ジョン・アーヴィング、デニス・ジョンソン、スコット・フィッツジェラルド、フォード・マドックス・フォード、トルーマン・カポーティ、マルカム・ラウリー、ヘンリー・ジェイムズなどがよく出てくる名前だ⁽³⁴⁾。また、あるアンソロジーに短篇を載せるに当たって受けたアンケートでは、「なくては生きてこれなかった本」として、フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』、『ジョン・チャーヴァー短篇集』、マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』、シオドア・スタージョンの『人間以上』、フィリップ・K・ディックの『高い城の男』、アドルフォ・ビオイ=カサーレスの『英雄たちの夢』、ジュゼッペ・トマーシ・ディ・ランペドゥーサの『山猫』、ジャック・ロンドンの『マルティン・イーデン』、イタリアの海洋冒険漫画『コルト・マルテーゼ』シリーズ、アルゼンチンのSF漫画『エターノート（永遠の旅人）』、ブラム・ストーカーの『ドラキュラ』、ナボコフの『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』、J・P・ドンリーヴィの『ニューヨークのお伽噺』、ヘンリー・ジェイムズの『アspanの恋文』、T・E・ロレンスの『知恵の七柱』、アーヴィングの『ガープの世界』、ダシール・ハメットの『ガラスの鍵』、トーマス・マンの『魔の山』、ヴォネガットの『スローターハウス5』、トルストイの『アンナ・カレーニナ』、ジャック・ケルアックの『路上』、カルヴィーノの『木のほり男爵』、サリンジャーの『ナイン・ストーリーズ』、カポーティの『カメレオンのための音楽』を挙げている⁽³⁵⁾。

「なくては生きてこれなかった本」に漫画を二冊挙げていることから予想され、また作品を見てもわかる通り、ポップカルチャーに関心が強く、「ポップ小説家」と呼ばれることすらある。とりわけ音楽ではビートルズ、ボブ・ディラン、キンクスとリーダーのレイ・デイヴィズ、映画ではスタンリー・キューブリック、コーエン兄弟、テレビではトワイライト・ゾーン、美術ではエドワード・ホッパー、アンディー・ウォーホルなどへの関心が、彼の作品に色濃く感じられる。ボブ・ディランに関してはまだ刊行はされていないが、全ての曲の歌詞をスペイン語に訳している⁽³⁶⁾。

以上のリストからもわかる通り、好きな作家、影響を受けた作家、あるいは欠かすことのできない作品などを挙げる際、フレサンの口から積極的にアルゼンチン、ラテンアメリカの作家や作品の名が聞かれることは少なく、英語圏のものがほとんどだ。せいぜいアドルフォ・ビオイ=カサーレス(1914-1999)とその小説が登場する程度だ。とはいえ、スペイン語で小説を書く以上、ブームの作家たちとの関係を問われ続けてきたせいもあるのかもしれないが、ある時期からフレサンは、みずからの文体を「論理的アンリアリズム(非写実主義)」と呼んでいる。スペイン語では *irrealismo lógico* で、ブームの屋台骨を支えた魔術的リアリズム (*realismo mágico*) と脚韻を踏みながら、魔術的リアリズムのパロディであり、裏返しであり、ひとつの回答にもなっている。

論理的アンリアリズムは、魔術的リアリズムを補完するその裏返しである。魔術的リアリズムが幻想的なきらめきをちりばめた公的な現実を提示するのに対し、私の論理的アンリアリズムの基盤にあるのは私的な非現実で、それが、あちこちで現実の破片による攻撃を受けている⁽³⁷⁾。

私的な非現実、とは、「僕は、主人公たちの頭の中で展開する本を書いているんです」⁽³⁸⁾と述べているとおり、登場人物や語り手の頭の中のことで、そこで起きていることを語るのが彼の作品の特徴となっている。その語り手が、外界や読んだ本を取り込むことによってある種の、必ずしも正しいわけではない論理性を備えている、それが「論理的アンリアリズム」と言っていいたいだろう。

それと並んで彼がよく口にするのが、ヘミングウェイの氷山の理論のパロディである「氷河の理論」だ。南極に近いアルゼンチンの南端、パタゴニア地方、とくにロス・グラシアレス国立公園には、その名の通り(ロス・グラシアレスは氷河の複数形)いくつもの氷河が存在している。もっとも有名なペリト・モレノ氷河は氷の厚さが170メートルあり、水面からの高さは60メートルほどにもなる。幼少期、夏になると父方の実家のあるパタゴニアに行っていたフレサンはこの氷河を小さい頃から見たことがあったのかもしれない。隠れている水面下の部分も大きい、水面より上にも十分大きな層がある、というのが氷河の理論の骨子だ。彼の大部の長編小説を正当化する理論である。加えて彼はみずからの文体を「脱線の文体」とも呼び、直線的でない、逸脱し分岐していく物語を生み出し、『ドン・キホーテ』や『白鯨』そして『2666』などの系譜に連なろうとする⁽³⁹⁾。次章ではこうしたフレサンの自作の定義を前提に『ケンジントン公園』を読んでいくことにしよう。

2. 『ケンジントン公園』

2.1 ピーター・パンとジェイムズ・マシュー・バリ

2003年の初版ののち、2005年に大きな増補改訂を施され、翌年ランダムハウス=モンダドーリ社のデ・ボルシージョというポケットシリーズに収められた『ケンジントン公園』の表紙は、イギリスの作家ジェイムズ・マシュー・バリ(1860-1937)が1906年に撮った、ピーター・パンに扮装したマイケル・ルウェリン・デイヴィズの写真に彩色したものだ。タイトルページ、書誌情報ページの後に妻

への献辞があり、それをめくると、F・D・ベッドフォードがバリの『ピーターとウェンディ』（1911）のために描いた「死ぬことは、ものすごく大きな冒険なんじゃないか」という一節を伴ったイラスト——海面に出た岩の上に立つピーター・パン——が挿入されている。タイトル、表紙、扉絵のように用いられたイラスト、これだけで物語がピーター・パンをめぐるものであることは明らかだ。次のページには目次があり、小説が11章に分かれていること、そして各章の名前——罪人、兄弟、友達、英雄、歩行者、招待客、侵入者、登場人物、死者、亡霊、夢見る者——のすべてが人間を表していること（そして男性単数形であること）が判明する。さらにエド・グリナートの『ロンドン文学案内』からケンジントン公園に立つピーター・パンの像の解説が、そしてジェームズ・マシュー・バリがノートに書きつけた、「あらゆることのなかでもっともよいのは、子どもであること。次によいのは、子どもであることについて書くこと」「私の伝記を書くすべての者に神の怒りが降りかからんことを」という文章がエピグラフとして掲げられており、この小説のテーマがよりはっきりする。

フレサンは2000年初頭にこの小説を書き始めたと書いているが、きっかけはテレビ番組だった。ある晩、テレビをつけ、チャンネルを切り替えている最中に、スペイン国営テレビのドキュメンタリー番組に行き当たる。個人撮影されたと思われるモノクロの古いフィルムにはG・K・チェスタトンやバーナード・ショーがカウボーイの格好で西部劇ごっこをやっていたので思わず見ていると、背の小さい見たこともない男が出てくる。それが番組が追いかけているジェームズ・マシュー・バリだった。ピーター・パンにもその作者にも興味をもったことがなかったフレサンだが、そこに物語の種が、そして彼の作品がつねに扱うテーマである幼少期、死、作家という存在、そのすべてがバリの人生のなかにあることを直感する。

第1章、「罪人」は、ジェームズ・マシュー・バリがピーター・パンを生み出すきっかけとなったルウェリン=デイヴィズ家の五人兄弟の一人、ピーターの死に焦点が当てられる。

けっしておとなにならなかった子どもで始まり、けっして子どもではなかったおとなで終わる。

そんなところだ。

いやむしろ、おとなの自殺と子どもの死で始まり、子どもの死とおとなの自殺で終わる。

いやむしろ、さまざまな年齢の、いくつかの死といくつかの自殺。

確信はもてない。どうでもいいことだ。

わかっていること——わかってもらえる、許してもらえること——は、数だとか、名前だとか顔だとか、そういうものはいつだって最初に身を投げて、あるいはホームから飛び込んでしまい、記憶の方はまごまごと遭難しているということ。過去のレールの上で消えてなくなる気であるっていうのに。

ひとつだけたしかなのは、始まりの終わりで、終わりの始まりで、ピーター・パンが死ぬこと。

ピーター・パンは自殺し、そこに地下鉄がやってくる。ロンドンの臓腑の中を突き進む鉄の塊

の叫び声は呪詛のよう、迷子になった魂の中でいちばん幸せなものようだ。

ピーター・パンは絶好の瞬間に線路に飛び込む。ピーター・パンは、英国人特有の几帳面さで、地下鉄が意気揚々とホームに入ってくる直前にレール目がけて飛び込む、週に二人——統計が証明している——のうちの一人になる。

彼が飛び込むのを見てひとりの女が叫び声を上げる。女が叫び声を上げるのを見てひとりの女が叫び声を上げる。たちまちのうちに——叫び声というのは笑い声よりもずっと感染力が強く、だからこの物語には叫び声がいくらでも出てくる——それは女から女へと、口から口へと飛び交う叫び声と混じり合う。その叫び声が車両にブレーキをかけ、車両もまた、この車輪のすべてを、この車輪に乗ったこの鉄の塊をまるまる止めなければならない、という絶望的で無意味な努力をしながら叫び声を上げる。そう、世界じゅうが、なんの前触れもなく、ただひとつの叫び声になる。

1960年4月5日の話だ。僕の、どんどん不確かなものになっていく誕生（脚を広げ、中から僕が出てこられるように叫ぶ、僕の不確かな母親の叫び声と、僕の不確かな最初の叫び声）の不確かな日であり、ピーター・デイヴィズ出版社の創始者であり「芸術家肌の編集者」とみなされていたピーター・ルウェリン・デイヴィズが亡くなった日なんだ⁽⁴⁰⁾。(15-16)

フレサンの「脱線の文体」が冒頭部の曖昧さに拍車をかけている。叫び声が感染し、電車の急ブレーキ、語り手の産声やその母親の声とも結びついていく中で、語り手はピーター・ルウェリン・デイヴィズとピーター・パンを結びつけ、その死と自らの誕生を重ね合わせる。そして第1章は自殺したときのピーターの回想を思い描きながら、ルウェリン・デイヴィズ家の両親とその子どもたち——ピーターの自殺によって末のニコラスだけが生き残る——のそれぞれの死が語られる。まるでジェイムズ・マシュー・バリーがこの一家の中に入り込んだことが、呪いであったかのように、そして一人一人が、ロスト・ボーイズ——ネヴァーランドでのピーター・パンの仲間である迷子たち——であるかのように。

ジェイムズ・マシュー・バリーの人生に物語があると考えたフレサンは、かなりの量の文献を入手し、その必要箇所を読みながら書き進めていった。巻末の謝辞には参考文献が並べられており、バリーに関する本は十冊以上挙げられている。中でも筆頭におかれたアンドリュー・パーキンの『J. M. バリーとロスト・ボーイズ ピーター・パンを生んだ愛の物語』⁽⁴¹⁾は、テキストのみならず写真もふんだんに盛り込まれており、フレサンは、この作品にとって不可欠な源泉だったとも書いている。実際パーキンの伝記もその序章でピーター・ルウェリン・デイヴィズの自殺を、ただし当然ながら小説よりはるかに淡々と扱っている。

1960年4月5日、中年の出版業者、ピーター・ルウェリン・デイヴィズはロンドンのロイヤル・コート・ホテルを出てスローン広場を横切って最寄りの地下鉄の駅へと降りていき、迫り来る車両に身を投げた。8日後、検死陪審は、「精神の安定に支障をきたして自殺した」と裁定し

た。

ピーター・デイヴィズは1926年に自らピーター・デイヴィズ出版社を創設して以来、ロンドンの出版界の立て役者的な存在だった。作家コンプトン・マッケンジー卿は彼を「芸術家肌の編集者」と呼び…⁽⁴²⁾

バーキンも序章でバリとデイヴィズの子どもたちとピーター・パンの関係をなぞり、その後にバリの生涯を語っており、情報の多くを負っていることがうかがわれる。

『ケンジントン公園』の第1章は最後に、ピーター・ルウェリン・デイヴィズの回想（と語り手が考えているもの）の中でケンジントン公園のピーター・パンの像——まさに、『2666』でロドリゴなる男が見上げながらメモを取っていたあの銅像——が気に入らなかったこと、バリも気に入っていなかったことに言及したあと、冒頭と鏡像をなす構造を呈しながら、唐突に出てきた固有名詞への呼びかけで閉じられる。

僕にしたってあれは気に入らない。そのとき——日が落ちたあとでピーター・ルウェリン・デイヴィズが永遠に落ちたとき——も、今もだ。何年もたってから、こうして開け放った窓の下で、君に、けっして大人にならなかった子どもで始まり、けっして子どもでなかったおとなで終わるこの物語を話している今もね。

そんなところだ。

いやむしろ、子どもの死で始まり、おとなの自殺で終わる。

あるいは、いくつかの死といくつかの自殺。

確信なんてない。

どうでもいいことだ。

ひとつだけたしかなのは、始まりの終わりで、ピーター・パンが死ぬこと。

ピーター・パンは自殺する。

ピーター・パンは、死ぬことはものすごく大きな冒険なんじゃないかと考え——ふたたび考え——ながら飛び込み、ピーター・ルウェリン・デイヴィズのことを考える。ピーター・ルウェリン・デイヴィズの方は、すっかり考えることに飽きてしまったと考えている。

ピーター・ルウェイン・デイヴィスは考えている。今日は1960年4月5日だと、もう時間がほとんどないと、時が来たと、何時だろうと、もうすぐ地下鉄がスローン・スクエア駅にいつものように時間通りにやってくるだろうと、なにもかも許してもらえらるだろうと。遺憾ながら、こんなに突然、こんなに乱暴に、行かなければならないなんて。おやすみなさい。神よ女王陛下を護りたまえ、神よ私の魂を哀れみたまえ。そして許してほしい、申し訳ない、申し訳ない、申し訳ない。

なあ、ケイコ・カイ、最近——アイ・レッド・ザ・ニュース・トゥデイ、オー・ボーイ——僕

も、思い出すことが多すぎてね⁽⁴³⁾。(22-23)

こうして、10ページ近く続いた1人称の語りが、具体的な聞き手に向けられたものである可能性が示唆される。英語の挿入はビートルズの「ア・デイ・イン・ザ・ライフ」の最初の一行だ。この曲が存在しなければ『ケンジントン公園』は存在しなかったとあとがきに書かれているが、ところどころに切れ切れに挿入された、英語のままの「ア・デイ・イン・ザ・ライフ」の歌詞は、おそらく語り手が口ずさんでいることを想像させる。

2.2 語り手と聞き手、語りの場

2章「兄弟」ではバリの幼少期が、とりわけ六歳のバリが、兄の死とそれを受け入れられない母親を前に、成長しない死者、成長しない亡霊こそ最も愛される者だと気づき、「大きくなかなるものか」と誓うバリの姿が描かれる。一方そんなバリの幼少期に重ね合わせられるように、語り手の幼少期の物語も始まり、少しずつ語りの構図が明らかになってくる。

語り手の父親は貴族階級の出身であるが、60年代カウンターカルチャーの申し子として出自を無視してバンド活動に没頭する。ビートルズに対抗し、ヴィクトリア時代を取り戻すという謎のモットーを掲げてザ・ビートゥン、ザ・ビートゥン・ヴィクトリアンズ、ザ・ヴィクトリアンズとバンドの名前を変えながら活動するが、ほとんどなんの実も結ばなかった。そのバンドの一員でもあった母親も有産階級の出身、こちらは60年代の「スウィング・ロンドン（飛んでるロンドン）」を体現するような女性で1曲だけヒット曲を残している。なによりバリと語り手を結びつけているのは、バリの兄が亡くなってからちょうど100年後に語り手の弟が幼くして亡くなり、そしてそれによって母親がおかしくなってしまったことだ。その後語り手の両親は、ビートルズより先にリシケシのアシュラムに乗り込むのだと航路でインドに向かう途中、船が遭難して父親は見つからずじまいになり、母親はそのひと月後、漂流しているところを発見され帰国する。子どもの死によってすでに精神を病んでいたうえに事故のショックでさらにおかしくなってしまった彼女は、月面にはじめて人類が降り立った夜にプールで溺死する。1967年の弟の死、その後の父親の死、そして1969年と設定されている母親の死は、この作品のもう一つの物語が、1960年代に限定されていることを表している。語り手の父親は、1969年に世界が終わると声高に宣言し、たしかに60年に生まれた語り手は、69年の夏に孤児となる。

語り手が現在いる場所もこの過程でわかってくる。そこはロンドン郊外のサッド・ソングズにあるコテージで、語り手が「ネヴァーランド」と呼ぶ場所だ。地下には、かつて語り手の父が自らのバンドとともに、亡くなった我が子に捧げる4枚組のアルバムを録音したスタジオがある。ジャケットデザインをピーター・ブレイクとアンディー・ウォーホルが担当する予定だったこのアルバムは、その録音の初期の頃こそ有名ミュージシャンが大挙した、同年の、やはりピーター・ブレイクがジャケットデザインを手がけたビートルズの『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』を凌駕するほどの試みだったが、やがて参加者が一人また一人とスタジオを去り、結局完成には至ら

なかった。

サッド・ソングズとは架空の地名だ。フレサンの作品には、しばしばカンシオネス・トリステス（スペイン語で悲しい歌）という街が登場する。あるときはパタゴニア、あるときはブエノスアイレスに存在し、フランスにあるときにはシャンソン・トリストと、英語圏にあるときにはサッド・ソングズとなる。フォークナーのヨクナパトーファに倣ったこの都市は、それまでの文学作品の都市と異なり、国も言語も飛び越える語りの場である。「僕の作品の登場人物はロンドンやバルセロナ、メキシコやブエノスアイレスにいるのではなく、トワイライト・ゾーン的な都市、カンシオネス・トリステスという僕の作品のそこここに登場する場所を歩き回っているんです」⁽⁴⁴⁾と、空を飛ぶ都市を説明するフレサンは、その機能について、「いずれにしてもたしかなのは、カンシオネス・トリステスは具体的な、あるいはしっかりした都市ではないことです。というのも僕の作品のほとんどは登場人物の頭の中で展開するのですから」⁽⁴⁵⁾と述べる。つまりこの漂流する街は、彼の言う「論理的アンリアリズム」を実現するための、頭の中の街である。頭の中で展開する物語を包む空間としてカンシオネス・トリステスが、シャンソン・トリスト、サッド・ソングズが生み出されたのだ。もはやその外側にある都市とつながりをもつ必要もないのかもしれない。事実、『ケンジントン公園』では、ヴィクトリア時代のロンドンと1960年代のロンドンという二つのロンドンが描かれているが、語り手の現在におけるロndonはどこにも出てこないに等しい。現在の語りの場はあくまでサッド・ソングズのコテージ、その名も「ネヴァーランド」なのだ。そこから、書物で読んだロンドンと、記憶の中のロンドンが蘇る。

そもそもフレサン自体、舞台ロンドンを知らないと言う。父親との旅行ではるか昔に数日過ごしたことがあるが、英語の苦手だった父親は、郊外のホテルから一歩も出なかったと話している⁽⁴⁶⁾。近年では乗り換えのためにヒースロー空港を利用することがよくあり、そこが小説一本の舞台になるだけの潜在能力をもっていることはわかっているが、そこから外に出たことはないようだ。ボラーニョの描写に反して、ケンジントン公園にも足も踏み入れたことがないらしい。さらにこの小説の執筆に当たってケンジントン公園を訪れる計画もあった。ところが、ジュール・ヴェルヌやエミリオ・サルガーりらの冒険小説、SF小説を踏襲し、そうはしないことにしたのだという。その過程は作品のあとがきでも触れられている。

当初は、ロンドンへ行って二、三ヶ月滞在し、『ケンジントン公園』の細部を修正しながら仕上げをするつもりだった。しかし最終的には、多くの紀行文学作家たちが利用した手段が採用された。つまり、よりいっそうその土地を知るためにそこへ行かないことにしたのだ。あるいは、少なくともこの本の場合は、それによって輪郭が曖昧な都市を作り出すことに成功した。それは語り手のとらえがたい性格を反映している⁽⁴⁷⁾。(462-463)

書物と想像からなる昇華されたロンドンが、この物語の文体と幻想性をも支えている。出版後にロンドンを、ケンジントン公園を訪れてがっかりした⁽⁴⁸⁾、と言うのだから、「論理的アンリアリズム」は

現実を凌ぐものだ。

カンシオネス・トリステス、ひいては彼の言う「論理的アンリアリズム」は、書物、そして記憶と密接な関係を持っている。幼少期を作品を越えて書き続けるテーマのひとつにしているのも、それがつねに過ぎ去ったあとの「記憶」でしかないからなのだろう。しかもその記憶は無意識的な捏造と忘却によって過去そのものとは大きくかけ離れていき、過去の亡霊、過去の怪物でしかなくなっていく。『ケンジントン公園』にもそうした過去の亡霊や怪物としての記憶があふれかえっている。そして書物もまた、他者の記憶であるとすれば、過去の亡霊なのだ。『ケンジントン公園』の語り手は、「書物は生きている作家たちの亡霊であり、死んだ作家たちは書物の亡霊である」⁽⁴⁹⁾と述べている。フレサンが言うとおりに、ボルヘスがアルゼンチンの読者全員のDNAに刻まれているのだとすれば、フレサンのDNAにも刻まれているボルヘスの時間論がその下敷きにあると考えてもいいのだろう。ボルヘスは短篇「トレーン、ウクパール、オルビス=テルティウス」に、架空の天体「トレーン」では哲学が幻想文学の一分野であると断った後にその天体の哲学学派のひとつが時間を否認していることと書き、「未来は現在の願望としてのみ現実性を持ち、過去は現在の記憶としてのみ現実性を持つ」⁽⁵⁰⁾と記す。とするならばフレサンのもうひとつの恒常的テーマである死も、他者の死は現在の記憶、そして自己の死は願望（あるいは恐怖）として現在に、語る自己の頭の中に存在し続けるものとして提示されていることになり、それもまた意識的・無意識的な捏造の末に異形の怪物となって「論理的アンリアリズム」の網の目に取り込まれていくべきものとなる。

ところで1章で現れた二人称単数形の動詞と「ケイコ・カイ」という謎の人物への呼びかけは、2章以降繰り返されるようになり、読者は聞き手がただ一人の人物であることを確信していく。一方でケイコ・カイの側からの反応が皆無であることに奇異な感覚を抱くが、2章の末尾でその理由を発見をする。

教えてくれ、ケイコ・カイ。こんな話は退屈かい。お父さんとお母さんが恋しいのか。バリの若い頃の写真をもっと見たいか。縄も猿ぐつわも目隠しも、きつく縛りすぎたかな。おやすみのキスをしてほしいかい。眠る前に別の話をしてほしいかい。本当に眠くないのかい。本当に話の続きを知りたいのかい。もう一度、いつもの古い同じ物語を聞きたいのかい⁽⁵¹⁾。(35-36)

つまり、ケイコ・カイは語り手によって、動くことはおろか話すことも見ることも妨げられていて、語り手はその、物言えぬケイコ・カイに向かって話し続ける、という語りの構図が浮き彫りにされる。やがて語り手自身はベストセラー作家で、今や知らぬ者はいない子どもたちのヒーローである少年ジム・ヤングを主人公に据えた冒険物語の生みの親だとわかる。ペンネームはピーター・フック、バリの物語の直系であると同時に怪物的、キマイラ的な存在であることを示している。彼のその怪物じみた存在は、怪しげな錠剤を、永遠の昼間を与えてくれ、コンピュータのキーボードをどんどん早く叩けるようにもなるという錠剤をはじめ、さまざまな錠剤を服用していることとも結びつく。語り手の時間は夜、のちに眠たげなケイコ・カイに語り手は錠剤を勧めながら、ひたすらジェイムズ・

マシュー・バリの人生とその時代のロンドンを、自らの幼少期と両親と60年代のロンドンを語り続ける。

フレサンはこの小説の一人称単数の語り手について、フォード・マドックス・フォードが『よき兵士』⁽⁵²⁾ で利用した、信用できない語り手の戦略を借用したようだ。作品のあとがきには次のように書かれている。

フォード・マドックス・フォードのその作品が私に教えてくれた、そして今なお教えてくれているのは、物語の実体としての一人称単数、つまり登場人物としての一人称単数の語りが曖昧なものだということだった。そして同時に、ある種の語り手は——多くの読者が一般的に考え、期待し、そして望んですらいることに反して——嘘をつくことができる、あるいは単に、あらゆることを話さなければならないとは微塵も思っていないということも教えられた。ひとつだけはっきりしている——化学物質まみれの男が眠らずに話していることなどけっして信用などしてはいけぬ。そして架空の語り手の一人称単数形の語りから、実在の大人物についての空想をまじえた三人称の語りに移行する小説のことも。そしてあらゆることを語ろうとするどんな小説のことも。そういうわけで、ケンジントン公園の地図にも、ピーター・フックの頭の中にも、たくさんのブラックホールが、失われた空間があって、すぐに迷子になってしまう⁽⁵³⁾。(464)

信用できない語り手ほど「論理的アンリアリズム」にうってつけのものはないはずだ。この引用を読めば、ピーター・フックが謎の錠剤を常用していることも、語りが夜通し続いていくことも、彼の口からジェイムズ・マシュー・バリの伝記が語られることも、この作品に、語り手と聞き手、そして語り手の一握りほどの家族をのぞけばほぼすべての登場人物が実在の人間であるこの作品に、霧がかかったような、曇りガラス越しに景色を見るような幻想性を与えているのがわかる。ましてや作家本人もロンドンを知らないとなれば、この小説のロンドンは、言葉のみによって、文字のみによって作り上げられた都市と化す。

2.3 ふたつのロンドンとジム・ヤング

バリの伝記というレールの上を、語り手である作家ピーター・フックの運転する列車が脱線をしながらか走っていくのがこの『ケンジントン公園』であるとはいえ、バリの伝記をほぼ忠実になぞっていくヴィクトリア時代からエドワード7世の時代のロンドンの物語が、架空の作家ピーター・フックのやはり架空の両親が生きた60年代の、現実の「スウィング・ロンドン」と響き合い交錯する。その二つの時代は、作品のテーマである子どもというキーワードによって結びつけられている。ヴィクトリア時代には、それまで「小さな人間、未成熟なおとな」だった子どもが独立した存在として認められ、子どもの世界が生み出される。児童文学も、その産物として誕生し、ルイス・キャロル（とアリス）、チャールズ・キングスレイ（と水の子）、フランシス・ホジソン・バーネット（と小公女）といった作家が、作品がイギリスで生まれる。

子ども向けの本の作者であり、現代のジェイムズ・マシュー・バリでもあり、ピーター・パンに取り憑かれた語り手は、その一方で両親が生きた1960年代の記憶を濃厚に保持している。60年代のロンドンでは、子ども時代の延長として青春時代というくくりが生まれる。ポピュラー音楽への熱狂にせよ、瞬く間に変化していくファッションにせよ、ロッカーズとモッズの争いに代表されるライフスタイルのファッション化にせよ、「スウィング・ロンドン」を形成した文化の多くはできあがった世界への抵抗としてのカウンターカルチャーであり、それは「おとなになりたくない」若者たちの運動であった。語り手は、両親を通して60年代のそうした雰囲気や極端な形で提示し、60年代という怪物を作りだしていったフランケンシュタイン博士を物語る。とりわけ圧巻なのは、父親が開いたパーティーにやってきた、スウィング・シックスティーズの「寵児」たちとその様子が、延々15ページに及んで列挙されていることだ。『ヴォーグ』編集者マリット・アレンに始まり、ウディ・アレン、ジ・アニマルズ、ミケランジェロ・アントニオーニ、フランシス・ベーコン、バルテュス、サミュエル・ベケット、デヴィッド・ボウイ、ウィリアム・バロウズ、トルーマン・カポーティ、エリック・クラプトン、ショーン・コネリー、カトリーヌ・ドヌーヴ、ボブ・ディラン、フェデリコ・フェリーニ、デヴィッド・ホックニー、デニス・ホッパー、スタンリー・キューブリック、V・S・ナイポール、ピエル・パオロ・パゾリーニ、ピンク・フロイド、エルヴィス・プレスリー、マリー・クワント、ザ・ローリング・ストーンズ、ヴィダル・サスーン、フランク・シナトラ、ツイギー、アンディー・ウォーホル、ザ・フーなど、美術、音楽、ファッション、映画、文学など、60年代に活躍した人物が150人以上、ご丁寧にABC順に、『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』のジャケットさながらに並んでいる。

3章以降はこの二つの物語が、作家である語り手が作品の中で生み出したジム・ヤングの物語を巻き込んで展開する。シリーズの基本的な設定は、主人公ジム・ヤングがカリオストロ・ノストラダムス・スミスに連れ去られた母と妹を助けるため、叔父マキシミアン・マックスの作った自転車型タイムマシンに乗って時間を行き来する、というものだ。第一作『ジム・ヤングとこの上なく素晴らしい自転車』から始まり、『ジム・ヤングとサイボーグたちのピラミッド』、『ジム・ヤングと少年十字軍』、『ジム・ヤングとモクテスマの復讐』、『ジム・ヤングとスウィング・ギャング団』など、ハリー・ポッターを思わせるタイトルが、本文に書かれているだけでも10作以上挙げられている。時間旅行の果てに成長が停止してしまい、ヤングという音が表すとおり「おとなになれない」存在となる。そして、とりわけ『ジム・ヤングと見えない友だち』でジム・ヤングが少年のジェイムズ・マシュー・バリと出会い、バリの少年期の「目撃者」となるように、ヴィクトリア時代と60年代のロンドン、そして現代とを行ったり来たりするための装置ともなる。

物語が進んでいくと、ケイコ・カイがその名に反して少年であること、またジム・ヤングの物語が映画化されるに当たってジム・ヤング役として抜擢された子役であることも判明する。名前と性別の矛盾は、映画の主人公の名前とも関係しているのだろう。ヤ行とジャ行の音を区別することがほとんどない現代スペイン語から見れば、ジム・ヤング Jim Yang と yin (y) yang すなわち陰 (と) 陽、に音のうえで大きな違いはない。相反しあう受動的・女性的エネルギーと能動的・男性的エネルギー

の調和を重んじる陰陽思想をその名に秘めたジム・ヤングが、女性の名前を持つ少年に演じられることにも納得がいく。さらには、少年を誘拐して監禁する語り手がジェームズ・マシュー・バリの裏返しであり戯画であるとすれば、時間旅行のしすぎでおとなになれないジム・ヤングもまたおとなになりたくないピーター・パンの裏返しということになるわけで、バリによる戯曲の初演から伝統的に少年ピーター・パンが女性によって演じられてきたことと、ジム・ヤング役に女性の名を持つ少年が選ばれたことには表裏一体の意味合いがあるのだろう⁽⁵⁴⁾。

ヴィクトリア時代からエドワード時代にかけてのロンドンでは、バリがケンジントン公園を発見し、ルウェリン・デイヴィズ家の子どもたちに出会い、有名作家となり、多くの作家たちの知己を得て、作家からなるクリケットチームを率い、やがてピーター・パンの上演によって揺るぎない人気を獲得し、ついには爵位を授与されることになる。もうひとつのロンドン、スウィングング・ロンドンでは、語り手の父、貴族の家に生まれたセバスティアン・《ダーズリン》・コンプトン・ロウは息子を亡くし、友人たちにも見放され、ビートルズを凌ぐはずの4枚組のコンセプトアルバムという壮大な計画の夢破れ、やがては乗っていた船が沈没して海の藻屑となる。バリも晩年は必ずしも幸福だったわけではなく、ルウェリン・デイヴィズ家の父と母が亡くなり、五人兄弟を引き取るが、一番上のジョージが第一次大戦で、四男マイケルが事故で、次々にバリの元を去る。バリが死の数週間前に記した「死んでいく者は、何百万という人びとが同じ場所に向かって進んでいる行列の少し前にいるだけのことだ。その姿を見失うが、それも数秒の話。ちょっと立ち止まって靴紐を結び、立ち上がったらもうそこにはいなかったというだけで、すぐに追いつくのだから」というメモが、バリの晩年を物語りはするが、それでも、バリはすでに『ピーター・パン』という永遠の命を得ている。そして現代のロンドンでは、人の記憶に残る作品を残せなかったセバスティアン・《ダーズリン》・コンプトン・ロウの息子ピーター・フックが、ピーター・パンと並び称される可能性のあるジム・ヤングを生み出しながらも、幼い俳優を誘拐し、その栄光に泥を塗ろうとしている。そして自らの名がいかなる場所でも禁じられたものとなり、作品は子どもには不適切だという理由で忘れられていくだろうと予言する。

すでに触れたが、フレサンはビートルズの「ア・デイ・イン・ザ・ライフ」なしではこの作品は成立しなかったと書いている。物語の終盤、サッド・ソングズにあるコテージ、ネヴァーランドはまもなく夜明けを迎えようとする。ケイコ・カイを誘拐してコテージへとやってきてから、眠ってしまいそうなケイコ・カイを揺り起こし続け、自らは眠らないためのいつもの錠剤を飲みながら語り続けた、原書にして500ページ近い一晩の語り——ア・ナイト・イン・ザ・ライフ——が終わりに近づいていく。

そのビートルズの「ア・デイ・イン・ザ・ライフ」では、歌詞の三連目までをポール・マッカートニーが歌う。

今日、新聞で読んだのさ、ねえ君
成功を取めた幸運な男の話

それなりに悲しいニュースだったんだけど
つい笑ってしまったんだ
写真を見たんだよ

車の中でぶっ飛んでしまって
信号が変わったことに気づかなかった
何人もの人がやってきて覗きこんでみると
どこかで見たことのある顔だった
上院議会のお方だなんて
はっきり言える人はいなかったのさ。

今日、映画で見たのさ、ねえ君
イギリス軍が戦争に勝ったって
何人もの人がそっぽを向いた
僕は見ておこうって思ってね
本で読んだことがあったのさ
君のことをうっとりさせたいんだ

2章の末尾で歌い出されたこの曲は、バリを成功を収めた幸運な男と捉えられるし、交通事故を客船の沈没と、上院議員を貴族の出自と読み替えれば語り手の父親の物語と重なり、また第三連をジム・ヤングの完成しないであろう映画と見ることもできる。そしてこのあと、オーケストラが、一つ一つの楽器がいっさいの調和をせずに低音部から高音部へと音を出す混沌とした雰囲気は、最終章手前でプロットが混沌としながら衝撃的な告白がなされ事件が起こるシーンに対応している。

曲はあるとき出し抜けに目覚まし時計が鳴り、まったく雰囲気の違うジョン・レノンのパートが始まる。

目が覚めて、ベッドから飛び起きた
頭を櫛でなでつけて
階段を降りてお茶を一杯
見上げると、遅刻しそうな時間

コートを持って帽子をつかみ
なんとかぎりぎりバスに間に合った
階段を上ってタバコを一服
誰かが話をしていたけれど、僕は夢の中

小説も、最後の章でまったく雰囲気の違いの違うパートに入り込む。そこで語りの方はネヴァーランド、どこでもない場所から、むしろ悪夢じみたオールウェイズランド、いつもそこである場所へと変わり、ひとつしかなかった窓は、開けても開けてもどこへもいきつけない無限の窓へと、部屋は病室へと転換し、錠剤によって永遠に昼間であった語り手も「夢の中」へと入り込む。

曲の方はふたたびポール・マッカートニーのパートに戻る。

今日、新聞で読んだのさ、ねえ君
ランカシャーのブラックバーンで4,000個の穴
そんなに大きくない穴だったのに
残らず数えなくちゃならなかった
アルバート・ホールを一杯にするのにどのくらいの穴が必要かわかっただろうね
君のことをうっとりさせたいんだ⁽⁵⁵⁾。

この穴を、先ほど引用したあとがきでの、ケンジントン公園の地図とピーター・フックの薬漬けの頭にあいた多数の穴、と見ることも可能だろう。作品の中ではジム・ヤングが「ア・デイ・イン・ザ・ライフ」を録音しているアビイ・ロード・スタジオを訪れるスピノフ作品が紹介される。そして作品には歌詞の半分近く（31行中14行）が英語のまま引用され、歌詞と同じ順番で現れる。作者が「ア・デイ・イン・ザ・ライフ」を作品のサウンドトラックと考えていただけでなく、厳密な形ではないにせよ、物語の構成に「ア・デイ・イン・ザ・ライフ」の構成が強い影響を与えていることは間違いないだろう。

3. ロドリゴ・フレサンはアルゼンチンの夢を見るのか

『ケンジントン公園』はヴィクトリア時代と1960年代のロンドンを、ジェイムズ・マシュー・バリをめぐる物語とスウィング・ロンドンのポップカルチャーを行き来する物語で、その語り方はイギリスの作家フォード・マドックス・フォードの20世紀初頭の作品の影響を受け、1967年にロンドンで制作されたビートルズの「ア・デイ・イン・ザ・ライフ」をなぞるような構成になっている。作者が影響を受けた文学作品のほとんどが英語圏のもので、また好きだという音楽、美術、映画、テレビ番組いずれも、やはり英語圏の作品が多い。さらに、「アルゼンチン人作家フレサン、と言われると、とても奇妙な気がするんです。僕はアルゼンチン人として生まれたけれど、作家として死ねたらいいと思っています」⁽⁵⁶⁾、あるいは、

基本的に僕は、アルゼンチンに対する興味は失ってしまいました。すでに批判的な時期すら通り過ぎてしまったんです。何かを批判したり非難したりしているうちは、まだ関係があることを意味しています。最近の私とアルゼンチンとの関係は、このところの作品には登場すらさせ

ん。それは意識的に、あるいは無理をしてやっていることではないのです。アルゼンチンについて物語るべきことはもう言い尽くしてしまったように思えるんです⁽⁵⁷⁾。

といった一連の発言からは、アルゼンチンとの乖離ばかり感じられる。

アルゼンチンとの距離は、言語的なものでもある。アルゼンチンのスペイン語は、一般的なスペイン語に対して、単語レベルはもちろんであるが、文法・統語レベルでも異なる特徴をもっている。2人称単数の主格代名詞は標準スペイン語では“tú”であるが、アルゼンチンでは古いスペイン語の痕跡とされる“vos”が用いられている。また、対応する動詞の2人称単数形についても、直説法現在形と命令法において、一般的なスペイン語とはアクセントの位置がずれるなど、少々異なる活用形をもっている。『ケンジントン公園』では、聞き手であるケイコ・カイに対する2人称単数形の動詞活用は、語り手がイギリス人であることを考えれば一般的なスペイン語であるのも不自然ではないが、そもそもそうしたアルゼンチン的なスペイン語はフレサンの作品にはほとんど見られない。最近のインタビューでも、「アルゼンチン語」で作品を書いたことはないと言い、アルゼンチンらしい単語を選択することもないと答え、その理由をいくつかあげている。まず、自分の作品にはあまり会話がなっていないと言っている。たしかに、登場人物の頭の中で展開することが多い彼の作品は独白が中心だ。加えて10代の前半をベネズエラで過ごしたため、アルゼンチン・スペイン語を話す環境にいなかった。言語において重要な時期に彼が聞いていたのはベネズエラのスペイン語だったことになる。そして彼が最も影響を受けた言葉は、子どもの頃に見た映画のメキシコ版の吹き替えで使われていたスペイン語で、それはメキシコ的でもない不思議なイントネーションをもつ中立的なスペイン語だったようだ。さらに、スペイン語で書かれたものをのぞけば、読む本のほとんどが英語で書かれていることも原因だろうと言っている⁽⁵⁸⁾。アルゼンチン、とりわけブエノスアイレスのスペイン語には発音とイントネーションにも大きな特徴があり、真似をするのは容易だが、ブエノスアイレス生まれのフレサンの早口なスペイン語にはほとんどそれが感じられず、たしかにベネズエラやメキシコのスペイン語にも似た、ニュートラルなものだ。

作家としても作品としても、そして言語的にもアルゼンチンやその文学とは一線を画しているとはいえ、『ケンジントン公園』には、やはり濃厚なアルゼンチン文学の匂いがする。その匂いについてはあとで触れるが、フレサンの言うように、アルゼンチンのはっきりした痕跡は皆無かと思われたこの作品には、最後の最後にアルゼンチン文学に対するオマージュと思われるくだりがあった。初読の際には気づかなかったのだが、それは、あとがきのほぼ末尾、最後の註の最後尾に挿入されていた。その註では、アンドリュー・バーキンの、見つけられなかった著作について書いたあとで、執筆を終えようとする段になってジョニー・デップ主演でジェイムズ・マシュー・バリの伝記をもとに『ネヴァーランド』という映画が制作中だというニュースが語られる（『ケンジントン公園』刊行の翌年に公開）。配役に大いに疑問を持ちながらも、公開を待つ作者はその註を以下のように結ぶ。

いずれにしても、『ネヴァーランド』を見に行くのも楽しいことかもしれない。もう『ケンジン

トン公園』からは出たのだから。鍵は左の肩越しに、排水溝に投げ込んだ。そう、どこかのつまらないやつが散歩をしたくなって公園に、こんな時間に、占拠された公園に入ろうなどと考えたりしないように⁽⁵⁹⁾。(467)

これは、ブリュッセル郊外のイクセルという街で生まれ、バルセロナで数年を過ごしたのち、アルゼンチンに帰国してブエノスアイレス郊外で育ち、作家活動を開始してからパリで暮らしはじめ、亡くなるまでパリを本拠地とした作家、フリオ・コルタサル、そう、フレサンの父親が表紙をデザインしたこともある、彼の自宅に来たこともある作家の、デビュー期の短篇「占拠された家」のパロディである。元の作品では、相続した大きな屋敷で暮らす兄と妹が、やがて得体の知れない「何か」によって屋敷を徐々に占有された結果、屋敷を捨てて出て行かざるを得なくなる。作品の末尾は以下の通りだ。

家をあとにする直前、本当に残念な気分が襲われた。入り口の扉はしっかりと閉めて、鍵は排水溝に投げ込んだ。どこかのつまらないやつが何か盗んでやろうと家に、こんな時間に、占拠された家に入ろうなどと考えたりしないように⁽⁶⁰⁾。

ヨーロッパ人がやってくる以前に先住民の稠密な場所も、大きな文化圏ももたなかったがゆえに、ヨーロッパを「引用」することによって出来上がったとも言えるアルゼンチン、とりわけブエノスアイレスの文化には人工性がきわめて強く、そんな都市からボルヘス、ビオイ＝カサーレス、そしてコルタサルといった作家たちが生まれ、そして彼らはその都市の人工性を十分に意識して、それぞれに「アルゼンチン文学」を創り出していった。そういった人工性がアルゼンチン的な匂いとして、フレサンの作品の随所から感じられる。『ケンジントン公園』を刊行した直後のインタビューでフレサンはカンシオネス・トリステスに触れ、それがもともとはパタゴニアのビエルマという、彼が幼い頃毎年夏を過ごしていた父方の郷里をモデルにしている一方で、ブエノスアイレスにも汚染されていると述べ、次のように言う。

ブエノスアイレスというのは、世界で最初のテーマパークです。ある大通りはスペイン風、別の通りはフランス風、さらに別の地区はイギリスのようである、錯乱した都市なのです。この、ブエノスアイレスという矛盾をはらんだ分裂した都市からインスピレーションを受けて、カンシオネス・トリステスは必ずしもどこかに固定されてなくてはいけないわけではないと思いついたんです⁽⁶¹⁾。

そういった人工性がフレサンの中にあることがわかっていたからこそ、まったく「アルゼンチンの登場しない」とフレサンの言う「最近の作品」に、しかもあとがきの註にコルタサルのパロディを発見したのは嬉しい驚きだった。本文の語りはそのすべてがピーター・フックに「占拠され」ていた

ぼうで、あとがきは謝辞や参考文献など、作者が直接語っている箇所であり、さらにその註は、もっと個人的な内容が語られる場であったからだ。

これを手がかりとして、それまで部分的にしか読んだことがなかったインタビューのたくいを丁寧に読んでいくうちに、上記のアルゼンチン性と直結し、ここまではっきり言っているとは思わなかった発言を見つけるに至った。もっとも重要だったのはボルヘスのとあるエッセイとの関係だ。ボルヘスは「アルゼンチン作家と伝統」というエッセイの中で、自国の歴史の欠如を逆手にとって「われわれアルゼンチン人が引き継ぐべき伝統は世界である」と述べている。国の名前を冠さずに、「作家」として死にたい、というフレサンに、この伝統を適用できるのではないか、というのが本研究の発端であった。フレサンは作家を、「読む書き手」と「書く読み手」に二分し、自らを後者に分類するのだが、アルゼンチンの作家たちの多くが後者に含まれると思われ、その頂点に立つのが、「私は作者であるより読者でありたい」と言い続けたボルヘスであるはずだ。筆者が、2012年度の研究報告書に、フレサンのアルゼンチンと距離を置く発言が、「ボルヘスのいうアルゼンチンの伝統をパラフレーズしているように思えるが、当人はどこまでそのことを意識していたであろうか」と書いた所以である。ところが、調査を続けてみると、フレサンが2013年のインタビューで、まさにそのエッセイを引用してアルゼンチンの伝統を語るインタビューを発見することになり、実のところ、拍子抜けしてしまった。「アルゼンチン作家と伝統」はボルヘスが1932年に刊行したエッセイ集、『論議』の一篇である。フレサンは、このエッセイを引用しながら次のように語る。

外来のものに対するある種の情熱について質問されたり、非難されたりするたびに、僕はボルヘスのエッセイ「アルゼンチン作家と伝統」の言葉を思い出さずにはいられません。グーグルで検索してみてくださいませんか。ちょっと読んでみましょう。「アルゼンチンの伝統とはいかなるものでしょうか？ この間に答えることは難しいことではないし、たいした問題でもないと思う。私は、アルゼンチンの伝統は西洋文化のすべてであり、われわれはその伝統に対して権利があり、その権利は西欧の国々に住んでいる人々よりも大きなものだと思う。[フレサンによる中略] われわれアルゼンチンの作家が優れた作品を書けば、そのすべてがアルゼンチンの伝統に属することになるだろう。チョーサーやシェイクスピアの作品が、イタリアの主題を扱っていてもイギリスの伝統に属するように。[フレサンによる中略] だから、われわれの伝承すべきものは世界であると考えべきであるし、そう考えることを恐れてはならないと強調したい。あらゆる主題を試みることだ。アルゼンチン的な主題のみに限定したからといって、それでアルゼンチン的になれるものでもない。なぜなら、われわれがアルゼンチン人であるということは宿命であって、結局のところそうではありえないわけだし、また、アルゼンチン人であることは単なる装い、仮面にすぎないとも言えるのだから。もしわれわれが、芸術的創造と呼ばれるあの自発的な夢に没頭するならば、われわれはアルゼンチン人になるだろうし、またすぐれた、あるいは少なくともそれなりの作家となるだろう、私はそう思っている」ここにすべて書かれていて、付け加えるべきことはありません⁽⁶²⁾。

最後のフレサンの言葉をそのまま繰り返すしかない。すべてはここに書かれている。とはいえフレサンは、ボルヘスのエッセイをさらに敷衍して、次のようなアルゼンチンの伝統を発見している。

アルゼンチン文学の伝統について僕が満足していることのひとつは、伝統から裏切りへと移行することなんです。僕らは誰もが、自分たちそれぞれの書架から生まれた子どもなのです。みな独立した微粒子でありながら、誰もが、貪欲な読者である盲人、ボルヘスによってわずかに結びつけられてもいる。そして自らの作品は、ほかの人間たちの作品の数々の中にあるという考え、ほかの人間たちの作品の数々が、自らの作品に必要不可欠であるという考えによって。アルゼンチン文学をそのほかの南アメリカの国々の文学と隔てているもの、それは、アルゼンチン文学が地面から生まれたのではなく、どこを見てもそれが壁から生まれているということです。そう、通常書棚がしつらえられた壁から。だからおそらく、アルゼンチンのフィクションには限界がないのです⁽⁶³⁾。

アルゼンチン文学が伝承すべきものは世界である、というボルヘスの定義したアルゼンチン性は、書架を備えた壁から生まれると、フレサンによってパラフレーズされる。図書館をひとつの宇宙として描いたボルヘス⁽⁶⁴⁾は、その意味できわめてアルゼンチン的であるし、行ったことのないロンドンを、生きていない時代を、あとがきに挙げられた数十冊の本から再構成して生まれる『ケンジントン公園』もまた、アルゼンチン性の表れである。そして作品のブッキッシュな特徴を、ひとつの伝統として捉えることが可能になる。

アルゼンチンをのぞく南米の国々の文学が地面から生まれ、アルゼンチンの文学が書棚を備えた壁から生まれる、というフレサンの定義は、やはりフレサンの言う、幻想的な要素が入り込んだ土着的な現実を描く魔術的リアリズムと、現実によってほころびを生じさせられた妄想や想像に基づいた、ブッキッシュな「論理的アンリアリズム」との対立と相似関係にある。ブッキッシュで人間的な伝統からこそフレサンの「論理的アンリアリズム」が生まれる。いや、その人工性に「論理的アンリアリズム」という名称を与えた可能性もある。すくなくとも人工性は、フレサンの「論理的アンリアリズム」の本質ととらえることができるだろう。

終わりに

以上、本稿ではロドリゴ・フレサンの生涯をたどったのちにその文学環境、また文体意識について紹介し、彼の代表作のひとつ『ケンジントン公園』の語りと文学的戦略を検討し、フレサンと『ケンジントン公園』のアルゼンチン性について考察した。600ページ近い新作『作られた部分』においてフレサンは、作家の頭の中を記述しようとしたという。これもまた登場人物の頭の中を描く、「論理的アンリアリズム」の作品のようだが、ピーター・フックがジェイムズ・マシュー・バリの投影だった一方、『作られた部分』の「作家」にはフレサン本人が色濃く反映されているらしい。新作を一種のパスポート、と定義し、そこにすべての自分の情報があると同時に、その本がこれまで書いてきた

ものと考えてきたことの要約にもなっている、と述べている。当然そこには、これまで読んできたものの、が不可欠な要素として存在していることだろう。本論の考察に基づき、『作られた部分』を読むことで、フレサンの文学のアルゼンチン性はさらに明らかになるものと考えられる。アルゼンチンが登場しない、バルセロナに移住してからのそのほかの作品についても、フレサンのアルゼンチン性がどのように反映されているか検討するのが今後の課題である。

《註》

(1) *ABC*, 21 de mayo, 2013.

(2) “...sigue generando efectos a diez años de su publicación”, “...pone punto final a varias de las tendencias dominantes en la novela del siglo XX al tiempo que inaugura otras más propias del siguiente siglo”, *Ibid.*

なお、本論では読みやすさを考慮して原文は註に掲載する。訳は基本的に筆者によるものだが、邦訳のある場合はこれを参照した。

(3) “Cuando la penumbra comenzó a extenderse vieron a una pareja de jóvenes que hablaban en español y que se acercaron a la estatua de Peter Pan. La mujer tenía el pelo negro y era muy guapa y estiró la mano como si quisiera tocar la pierna de Peter Pan. El tipo que iba con ella era alto y tenía barba y bigote y sacó una libreta de un bolsillo y anotó algo en ella. Luego dijo en voz alta:

– Kensington Gardens.

La mujer ya no miraba la estatua sino el lago o más bien algo que se movía entre las hierbas y la maleza que separaban aquel caminito del lago.

– ¿Qué es lo que ella mira? – dijo Norton en alemán.

– Parece una serpiente – dijo Espinoza.

– ¡Aquí no hay serpientes! – dijo Norton.

Entonces la mujer llamó al tipo: Rodrigo, ven a ver esto, dijo. El joven no pareció oírla. Había guardado la libretita en un bolsillo de su chaqueta de cuero y contemplaba en silencio la estatua de Peter Pan. La mujer se inclinó y bajo las hojas algo reptó en dirección al lago.”

Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 85. (邦訳『2666』, 野谷文昭ほか訳, 白水社, 2012年, p. 66.)

(4) “Y a Roberto Bolaño, siempre aquí, en Foreverland” 『ケンジントン公園』からの引用は以下の本のページ数を括弧内に記す。Rodrigo Fresán, *Jardines de Kensington*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.

ロドリゴ・フレサンの作品については、摂南大学外国語学部の安藤哲行氏を通じて出会ったに等しい。安藤氏と彼の『現代ラテンアメリカ文学併走』に謝意を表したい。また、フェリス女学院大学の寺尾隆吉氏の計らいで、セルバンテスセンターで2014年9月に開催された「フリオ・コルタサル生誕100周年シンポジウム」での講演のために初来日したロドリゴ・フレサンにインタビューする機会をもった(9月15日, 17日)。その意味で本論は寺尾氏にも負うところがある。この場を借りて感謝したい。フレサンは、『2666』に登場する「ロドリゴ」についての筆者の質問に、「あれは僕だ、ロベルトは僕が『ケンジントン公園』を書いていることを知っていた」という回答をしている。

(5) Julio Ortega, “El humor de la lectura. De Bolaño a Fresán”, *Revista de la universidad de México*, No. 13, 2005.

(6) ヘローナ、ブラーネスはカタルーニャ語でのジローナ、ブラーナスと呼ばれるが、ここではスペイン語での発音をカナ表記する。

(7) Roberto Bolaño y Rodrigo Fresán, “Dos hombres en el castillo: una conversación electrónica sobre Philip K. Dick” *Letras Libres*, junio de 2002, pp. 38-40. タイトルの electrónica は当然ながらメールによるもの

を表しているが、その一方でディックの『アンドロイドは電気羊の夢を見るか』（1968、スペイン語タイトルは *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*）を意識したものであろう。

- (8) “Yo creo que desde que tengo memoria siempre supe que quería ser escritor. Nunca manejé dos vocaciones alternativas, como presidente, futbolista, corredor de Fórmula uno, bombero, médico. A mí no me llevaban a la plaza o me llevaban poco. Leía mucho.”, “Transfusiones al óleo: entrevista a Rodrigo Fresán”, transfusiones al óleo, 1 mayo 2007. 《<http://drinkingthelonious.blogspot.jp/2007/05/entrevista-rodolfo-fresn.html>》なお、フレサンについてはそのインタビューや記事のほとんどがまとまった形では発表されておらず、今回利用した資料もウェブ上の記事が多い。これらについては2014年8月24日にすべて最終参照を行った。以下URLのみ記し、参照日は省略する。
- (9) 本論に出てくるロドリゴ・フレサン Rodrigo Fresán の作品の原題は以下の通りである。『アルゼンチンの歴史』 *Historia argentina*, 『聖人伝』 *Vidas de santos*, 『手仕事』 *Trabajos manuales*, 『エスベラント』 *Esperanto*, 『物事のスピード』 *La velocidad de las cosas*, 『マントラ』 *Mantra*, 『ケンジントン公園』 *Jardines de Kensington*, 『空の底』 *El fondo del cielo*, 『作られた部分』 *La parte inventada*。
- (10) “...es estrictamente autobiográfico”, “Entrevista a Rodrigo Fresán: La función del escritor es la de proveer historias”, La periódica revisión dominical. 《<http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/12/22/entrevista-a-rodolfo-fresan-la-funcion-social-del-escritor-es-la-de-proveer-historias/>》
- (11) Buenas noticias, nene. Te venís con nosotros a dar una vueltita. ¿Necesitás llevar algo?
Buena pregunta.
El hijo que quería ser escritor cuando fuera grande corrió a su habitación, buscó y encontró el cuaderno Rivadavia donde estaba reunida toda su obra literaria hasta esa fecha, agarró una lapicera Parker modelo escolar y el resto es historia.
Después de todo, quizás un escritor no sea más que un producto de las circunstancias. Un mecanismo de defensa con nombre y apellido.
Entonces Cable Pelado, Mocasín y el hijo que quería ser escritor cuando fuera grande se fueron a dar una vueltita.
Rodrigo Fresán, *Historia argentina*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 235.
- (12) Rodrigo Fresán, “Tener estilo”, Navegación, julio-agosto, 2005. 《http://www.barcelonareview.com/49/s_rf.htm》
- (13) “Ciertamente mi historial académico fue muy accidentado. Hoy, para la ley argentina, yo soy semianalfabeto. Sé leer y escribir, pero no tengo la primaria terminada. Entre otras cosas, tuve que hacer parte en Venezuela porque nos tuvimos que ir a causa de los militares. En cuanto a ese episodio del que hablas, fue así. Donde realmente me educé fue en la biblioteca. Si yo hubiera hecho el secundario y lo hubiera terminado, me esperaba estudiar periodismo, lo cual era ridículo, o estudiar Filosofía y Letras, que no sé si era igualmente ridículo teniendo en cuenta que yo no quería ser filósofo ni académico, que lo que quería era ser escritor. O sea, que todos los accidentes, en perspectiva, resultaron ser providenciales y narrativamente correctos. En mi novela yo me invento un momento epifánico en el que el protagonista decide tomar el camino de la escritura, pero en mi caso no existió tal momento. Esa predisposición siempre estuvo ahí.”, “Rodrigo Fresán: El genoma de la ficción existe”, *Lecturas sumergidas*, abril 2014. 《http://lecturassumergidas.com/2014/04/24/rodolfo-fresan-el-genoma-de-la-ficcion-existe_/》
- (14) “Natural Born Writer: Conversación con Rodrigo Fresán”, *piedepágina*, No. 10, diciembre 2006. 《<http://www.piedepagina.com/numero11/html/fresan.htm>》
- (15) “Aprendizaje de brujo”, Rodrigo Fresán, *Historia argentina*, Barcelona, Anagrama, 2009, pp. 39-60.
- (16) 2014年9月17日の寺尾隆吉, Gregory Zambrano, および筆者によるフレサンへのインタビューにて。
- (17) “Entrevista a Rodrigo Fresán: La función del escritor es la de proveer historias”, diciembre 22, 2008. 《<https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/tag/rodolfo-fresan/>》

- (18) "...comenzaba a aburrirme y cansarme de cierto mundillo literario y canibal", *Ibid.*
- (19) "...yo creo que uno lee y escribe – entre otras cosas – porque le gusta estar solo.", "Rodrigo Fresán y el fondo del cielo: el dj de tu memoria", La periódica revisión dominical, 29 octubre 2009. <https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/tag/rodrigo-fresan/>
- (20) "La práctica de la lectura y la escritura sin duda es la última forma de la soledad que respetada socialmente.", "Rodrigo Fresán: La escritura es mi coartada para estar solo" <http://www.vanguardia.com.mx/rodrigofresanlaescrituraesmicoartadaparaestarsolo-1744047.html>
- (21) "Entrevista a Rodrigo Fresán: La función del escritor es la de proveer historias".
- (22) "...a mí me gusta lo que llevo escrito en Barcelona hasta la fecha", *Ibid.*
- (23) "He de decir que [...] no me equivoqué al elegir: Barcelona me parece una ciudad muy funcional a la hora de escribir, esa función tan quieta y sedentaria y, al mismo tiempo, nómade. Barcelona tiene el tamaño justo, hay muy buenas librerías, y ahí están el mar y la montaña cerca. Tan cerca que ni hace falta interrumpir la escritura para sentir que están ahí.", *Ibid.*
- (24) "...la profesión de escritor es bastante contradictoria. [...] la escritura es una profesión muy sedentaria pero de hábitos muy nómades: se está constantemente viajando, de algún modo u otro.", "Entrevista a Rodrigo Fresán: Un estado de la mente hecho ciudad", bifurcaciones, No. 6, otoño 2006. <http://www.bifurcaciones.cl/006/Fresan.htm>
- (25) "antes era como cambiarme de sombrero y ahora es como cambiarme de traje de astronauta", "Rodrigo Fresán entre fantasmas y ciudades voladoras", *Clarín*, 7 enero 2007. <http://www.revistaclarin.com/697/rodrigo-fresan-entre-fantasmas-y-ciudades-voladoras/>
- (26) ボルヘスと序文については、ボルヘス『序文つき序文集』（牛島信明ほか訳、国書刊行会、2001年）に収められた筆者による論考「ボルヘスと序文」を参照。
- (27) "Borges está en el adn de todos los lectores argentinos, para bien o para mal.", "Rodrigo Fresán entre fantasmas y ciudades voladoras", *Clarín*, 7 enero 2007.
- (28) "De todos mis libros, *Esperanto* es el único (junto a *El fondo del cielo*, al que solo he hecho mínimas correcciones y añadidos para la edición francesa) que no me atrevo a tocar demasiado. Los motivos para mantener distancia y respeto – a partir [de] su imprevista y veloz génesis activada por un sueño y derivando en su escritura casi refleja y automática a lo largo de apenas una semana – tienen que ver con lo que yo considero casi un milagro dentro de mi obra. Y con los milagros no se juega. Se los deja ser y estar.", Rodrigo Fresán, *Esperanto* (edición corregida y aumentada), Barcelona, Random House Mondadori, 2011, p. 189.
- (29) *Historia argentina*, p. 265.
- (30) "No hay ningún libro mío que no tenga añadido. Siempre se pueden corregir erratas y siempre se pueden mejorar cosas y, bueno, el siguiente paso es añadirles cosas que se te siguen ocurriendo. En este sentido los libros, por lo menos en mi caso, no son materia muerta y no tengo el grado de soberbia suficiente como para pensar que están terminados y que son inmejorables.", "Natural Born Writer".
- (31) "...me alegra que Historia argentina siga creciendo y yo me siga reconociendo en ella más allá del paso cada vez más rápido del tiempo. No deja de ser un consuelo que los libros envejezcan mejor (o envejezcan menos) que sus autores.", *Historia argentina*, p. 265.
- (32) "Entrevista a Rodrigo Fresán: La función del escritor es la de proveer historias".
- (33) "Al principio era como que yo estaba parado en la punta de un muelle y llegaba un barco ya armado y ahora es como que estoy parado en la punta del muelle y me llegan noticias de un naufragio en alta mar y entonces tengo que salir yo en busca del barco y a veces llego y lo encuentro en llamas, a veces lo encuentro hundiéndose y a veces tengo que ponerme el traje de buzo y sumergirme en las aguas a ver qué saco a la superficie.", "Rodrigo Fresán entre fantasmas y ciudades voladoras", *Clarín*, 7 enero 2007.

- (34) *La selección argentina*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 151-2. などを参照。
- (35) *Ibid.*
- (36) “Entrevista a Rodrigo Fresán: La función del escritor es la de proveer historias”.
- (37) “El irrealismo lógico es la contraparte complementaria del realismo mágico. Mientras el realismo mágico propone una realidad pública puntuada por reflejos fantásticos, mi irrealismo lógico apuesta por una irrealidad privada en la que, de tanto en tanto, es bombardeada por las esquirlas de lo verdadero.”, Rodrigo Fresán, “Tener estilo”.
- (38) “escribo libros que transcurren dentro de la cabeza de sus protagonistas”, “Entrevista con Rodrigo Fresán”, Escritores.org, 25 octubre 2011. 《<http://www.esritores.org/recursos-para-esritores/articulos-de-interes/9410-rodrigo-fresan-entrevista>》
- (39) Rodrigo Fresán, “Tener estilo”.
- (40) “Empieza con un niño que nunca fue adulto y termina con un adulto que nunca fue niño.
 Algo así.
 O mejor: empieza con un suicidio adulto y una muerte infantil, y termina con una muerte infantil y un suicidio adulto.
 O con varias muertes y varios suicidios de edades variables.
 No estoy seguro. No importa.
 Se sabe – se disculpa, se perdona – que las cantidades, los nombres, los rostros, suelen ser los primeros que saltan por la borda o se arrojan desde el andén, durante el naufragio de esa memoria siempre lista para ser aniquilada sobre los rieles del pasado.
 Una cosa sí está clara: al final del principio, al principio del final, Peter Pan muere.
 Peter Pan se suicida y aquí viene el metro. El grito de acero que avanza por las tripas de Londres como una maldición, como la más feliz de las almas en pena.
 Peter Pan salta a las vías en el momento preciso. Peter Pan es una de esas dos personas por semana que – aseguran las estadísticas – suelen lanzarse con puntualidad británica sobre los rieles justo antes de la entrada triunfal del metro.
 Una mujer grita al verlo saltar. Una mujer grita al ver a una mujer que grita. Enseguida – los gritos son más contagiosos que las risas, y hay tantos gritos en esta historia – es el mismo grito el que salta de mujer en mujer, de boca en boca. Y ese mismo grito es el que hace frenar a los vagones que, también, gritan ante el esfuerzo inesperado e inútil de tener que detener todas esas ruedas y todo ese acero sobre esas ruedas. Sí, el mundo entero es, de improviso, un solo grito.
 Es el 5 de abril de 1960, es el hipotético día de mi cada vez más hipotético nacimiento (el grito de mi hipotética madre que abre las piernas y grita para que de ahí adentro salgamos yo y mi hipotético primer grito), y es el día de la muerte y del suicidio del respetado editor Peter Llewelyn Davies, fundador de Peter Davies Ltd., considerado «un artista entre los editores».”
- (41) Andrew Birkin, *J. M. Barrie and The Lost Boys*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 1. (『ロスト・ボーイズ J・M・バリとピーター・パン誕生の物語』鈴木重敏訳, 新書館, 1991年, p. 18.)
- (42) “On April 5th, 1960, a middle-aged publisher, Peter Llewelyn Davies, left the Royal Court Hotel, London, crossed Sloane Square, walked down into the local underground station and threw himself beneath an on-coming train. Eight days later a Coroner’s Jury returned a verdict of ‘suicide while the balance of his mind was disturbed’.
 Peter Davies had been a leading figure in the London publishing world since 1926, when he founded his own publishing house, Peter Davies Ltd. Compton Mackenzie called him ‘an artist among publishers’...”, *Ibid.*
- (43) “No me gusta a mí ni entonces – al caer esta noche en la que Peter Llewelyn Davies cayó para siempre

– ni ahora, tantos años después, junto a esta ventana abierta, contándote esta historia que empieza con un niño que nunca fue adulto y termina con un adulto que nunca fue niño.

Algo así.

O mejor: empieza con un suicidio adulto y una muerte infantil, y termina con una muerte infantil y un suicidio adulto.

O con varias muertes y varios suicidios.

No estoy seguro.

No importa.

Una cosa sí está clara: al final del principio, Peter Pan muere.

Peter Pan se suicida.

Peter Pan piensa – vuelve a pensar – en que morir sería una aventura tremendamente formidable y salta y piensa en Peter Llewelyn Davies mientras Peter Llewelyn Davies piensa que está tan cansado de pensar.

Peter Llewelyn Davies piensa en que es el 5 de abril de 1960, en que ya no hay tiempo, en que ya es la hora, en qué hora es, en que aquí llega el metro a la estación de Sloane Square puntual como siempre, en que sepan disculpar todo esto, lamento tener que dejarlos de un modo tan abrupto, tan poco educado, buenas noches, Dios salve a la Reina y Dios se apiade de mi alma y perdón, perdón, perdón, perdón.

Keiko Kai, últimamente – “I read the news today, oh boy” – yo también recuerdo demasiadas cosas.”

- (44) “...mis personajes no transcurren en Londres, Barcelona, México o Buenos Aires, sino que se mueven en una especie de ciudad tipo Twilight Zone, que es Canciones Tristes, un sitio que aparece en todos mis libros.” “Entrevista a Rodrigo Fresán: Un estado de la mente hecho ciudad”.
- (45) “De todas maneras también es cierto que Canciones Tristes no es una referencia urbanística muy tangible ni muy sólida, porque la mayoría de mis libros transcurren adentro de las cabezas de los personajes.”, *Ibid.*
- (46) *Jardines de Kensington*, p. 462.
- (47) “Así que – en principio – la idea era que yo volviera a Londres y que hasta me instalara allí por un par de meses para ultimar detalles y corrección de *Jardines de Kensington* pero, finalmente, se impuso el método utilizado por tantos escritores de literatura de viajes: no ir para acabar conociendo mejor. O, por lo menos, en mi caso, conseguir una ciudad de perfil impreciso que se correspondiera con el carácter inasible del narrador.”
- (48) 2014年9月17日の寺尾隆吉, Gregory Zambrano, および筆者によるフレサンへのインタビューにて。
- (49) “...los libros son los fantasmas de los escritores vivos y los escritores muertos son los fantasmas de los libros” (31).
- (50) “...que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente.”, Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 436-437.
- (51) “Dime, Keiko Kai: ¿te aburre todo esto? ¿Extrañas mucho a tus padres? ¿Te gustaría ver más fotos del pequeño Barrie? ¿Te he apretado demasiado las sogas y la mordaza y la venda? ¿Necesitas que te dé un beso de buenas noches? ¿Quieres que te cuente otro cuento antes de dormir? ¿Verdad que no tienes sueño? ¿Verdad que quieres saber cómo sigue? ¿Verdad que quieres volver a oír la misma vieja historia de siempre?”
- (52) フォード・マドックス・フォード『かくも悲しい話を… 情熱と受難の物語』武藤浩史訳, 彩流社, 1998年。
- (53) “El libro de Ford Madox Ford me enseñó y me sigue enseñando las ambigüedades de la primera persona del singular como “ente” narrativo – la primera persona como personaje –; y me reveló también que ciertos narradores – contrario a lo que suelen pensar, esperar y hasta desear la mayoría de los lectores –

pueden mentir o, sencillamente, no sentir la más remota obligación de contarlo todo. Una cosa está clara: jamás confíes en el discurso insomne de un hombre lleno de química; o en una novela que pasa de la primera persona de un narrador ficticio a la tercera persona de un héroe real con tendencia a la fantasía; o en cualquier novela cuyas intenciones sean contarlo todo. En este sentido, el mapa de *Jardines de Kensington* y la anatomía de Peter Hook están llenos de agujeros negros, de espacios perdidos donde perderse.”

- (54) この点については作品の後半でも言及があり、またフレサン本人も筆者の質問に対し、少年が日本語で女性の名前を持っている設定について同じ説明をしている。*Jardines de Kensington*, p. 303. を参照。
- (55) “A Day in the Life” の歌詞は以下の通り。なお、『ケンジントン公園』で語り手が口ずさむ行を*で示す。

*I read the news today, oh boy
about a lucky man who made the grade
And though the news was rather sad
*Well I just had to laugh
*I saw the photograph.

*He blew his mind out in a car
*He didn't notice that the lights had changed
*A crowd of people stood and stared
*They'd seen his face before
*Nobody was really sure
*If he was from the House of Lords.

I saw a film today, oh boy
The English army had just won the war
A crowd of people turned away
But I just had to look
*Having read the book
*I'd love to turn you on.

*Woke up, fell out of bed,
Dragged a comb across my head
Found my way downstairs and drank a cup,
And looking up I noticed I was late.

Found my coat and grabbed my hat
Made the bus in seconds flat
Found my way upstairs and had a smoke,
Somebody spoke and I went into a dream.

I read the news today oh boy
Four thousand holes in Blackburn, Lancastershire
And though the holes were rather small
They had to count them all
*Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall.
*I'd love to turn you on.

- (56) “Cuando dicen “Fresán, escritor argentino”, a mí me parece rarísimo. Yo siempre digo que nací argenti-

no pero espero morir escritor.”, “Entrevista a Rodrigo Fresán: Un estado de la mente hecho ciudad”, bifurcaciones núm. 6.

- (57) “Básicamente [Argentina] es un país que ha dejado de interesarme. Creo que incluso he superado la etapa crítica. Criticar o condenar algo implica una cierta relación. Mi relación con Argentina en estos momentos... en mis últimos libros no aparece. De todas maneras no es por un ejercicio consciente u obligado. Me parece que todo lo que tenía que decir y que narrar sobre la Argentina ya lo he dicho.”, “Rodrigo Fresán, entre fantasmas y ciudades voladoras”, *Clarín*, 7 enero 2007.
- (58) “Entrevista a Rodrigo Fresán”, los inRocKs, 1 julio 2014. 《<http://www.losinrocks.com/libros/entrevista-a-rodrigo-fresan#.VCjnUqgqaRc>》
- (59) “En cualquier caso, será un placer ir a ver *Neverland* habiendo salido yo de *Jardines de Kensington* y arrojado la llave por encima de mi hombro izquierdo a una alcantarilla y, sí, no fuese que algún pobre diablo se le ocurriera pasear y se metiera en los jardines, a esa hora, y con el parque tomado.”
- (60) “Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fue que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.”, Julio Cortázar, “Casa tomada”, en *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 168.
- (61) “[Buenos Aires] Es como el primer parque temático del mundo. Una ciudad psicótica donde una avenida parece España, otra Francia, otro barrio parece Inglaterra. Entonces, inspirado en esa especie de urbanismo esquizofrénico que es Buenos Aires, se me ocurre la idea que Canciones Tristes podía ser una ciudad que no tiene porqué estar sujeta a un lugar o territorio”, “Entrevista a Rodrigo Fresán: Un estado de la mente hecho ciudad”, bifurcaciones núm. 6.
- (62) “...cada vez que me cuestionan o reprochan cierta pasión por lo importado no tengo más que invocar las palabras de Borges en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”. Búsquenlo en Google. A ver, todos juntos, leamos: “¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental [...] Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecería a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare [...] por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos en lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara [...] Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores”. Y está todo dicho, nada más que agregar sobre el tema.”, “Fresán hace pop”, buensalvaje. 《<http://buensalvaje.com/2013/03/07/fresan-hace-pop/>》
- (63) “Una de las cosas que a mí sí me gratifican de la tradición literaria argentina es que pasa de la tradición a la traición. Somos todos como hijos de nuestras respectivas bibliotecas, como corpúsculos independientes pero que estamos todos un poco unidos por Borges, que era un lector devorador ciego. Y la idea de que la propia obra puede estar en las obras de otros, de que las obras de otros son imprescindibles para la propia obra. Lo que distingue bastante a la literatura argentina de otras literaturas sudamericanas es que no está plantada en el suelo, sino que en todo caso está plantada en las paredes, y en las paredes es donde se ponen los estantes, donde está la biblioteca generalmente. Por eso creo que no hay límites para una ficción argentina.”, “Rodrigo Fresán, entre fantasmas y ciudades voladoras”, *Clarín*, 7 enero 2007.
- (64) 壁の四面を書架が占める無限の六角形の部屋からなる図書館について司書の語り手が語る「パベルの図書館」(ボルヘス『伝奇集』所収)は、「宇宙(ほかの者たちはそれを図書館と呼んでいる)は...」という一節で始まる。Borges, *op. cit.*, p. 465.

金融商品の認知と投資行動に関する心理学的研究

佐々木 美 加

A Psychological Study on Investment Behavior as Influenced by the Perception of Financial Products

SASAKI Mika

This study is aimed to clarify the effect of the financial risk perception on the perceiver's investment behavior. At first, we conducted the research by interviewing two groups of Japanese office workers, ordinary consumer group and financial expert group. A trained interviewer asked the participants to discuss in a group about various financial products, the risk perception associated with each of these products, investment cost, and the anticipated benefit from the investment. Content-analysis of the interview demonstrated that they made investment decisions based on five factors; social factors, personal factors, cost, return, risk in the cognitive map of investment. We then categorized these factors into two dimensions: a socio-personal dimension and a financial perceptual dimension. There are differences in risk perceptual dimensions between ordinary consumers and financial expertise workers. We developed the eighty-four 6-point items based on the cognitive maps, and administered them to 300 adults. A factor analysis yielded a three-factor financial risk perceptual scale ("concern about fees," "unpredictable results," and "uncontrollability"); three-factor socio-personal scale ("concern about their financial situation," "lack of knowledge," and "concern for financial information"); and four-factor investment behavior scale ("safety-certainty orientation," "credibility-reliant orientation," "high-risk high-return orientation," and "cost-averse orientation"). The internal reliability coefficients for all factors were satisfactory. Using these scales, we conducted research for 500 adults in order to confirm the scale validity. Our scales showed high correlations with the other scale, "attitude toward money," thus confirming the scale validity. Finally, we analyzed the effects of attitudes toward financial risk on investment behavior by using stepwise multiple regression analysis. We used the intention to invest in financial products as a dependent variable and the factors in our scales as explanatory variables. Two factors from the financial risk perceptual scale had a significant effect on investment intentions. "Unpredictable results" had a negative effect on intentions to invest in stocks and trusts, while "uncontrollability" facilitated intentions to invest in stocks and trusts. In addition, the investment behavior scale showed a significant effect on investment intentions, as "safety-certainty orientation" facilitated intentions to invest in government bonds, gold, money market funds (MMF), and savings. Additionally, "credibility-reliant orientation" facilitated intentions to invest in government bonds, corporate bonds, trusts, insurance, defined contribution pension plans, and gold, while it inhibited investments in savings. "High-risk high-return orientation" facilitated intentions to invest in government bonds, corporate bonds, stocks, trusts, insurance, defined contribution pension plans, gold, and MMF. "Cost-averse orientation" facilitated intentions to invest in corporate bonds, stocks, trusts, insurance, and defined contribution pension plans.

Keywords: financial risk perception, investment intention, consumer, financial expert

金融商品の認知と投資行動に関する心理学的研究

佐々木 美 加

【1】 金融商品への投資行動と心理学

本研究は、人が金融リスクについてどのような認識を持ち、それが投資行動にどのような影響を与えるのかを明らかにすることを目的としている。たとえば、貯金をしたり国債を購入して利息を得る行動、あるいは貯金はせずに株式や外貨に投資し、短期的利益を求めて投資を繰り返す行動、いずれも資産を投じて利益を得る、もしくは損失を少しでも少なくしようとする資産運用の行動である。こうした行動は、自分の持てる私財をどのように配分するかという家計という行動として、長年経済学の一分野で発展を遂げてきている。それらは主に、景気や給与といった経済状況や、子供の誕生や進学結婚、世帯主の退職などのライフサイクルの面から研究されてきた。しかし、仮に同じ経済状況でおなじライフサイクルの人がいたとしても、その人々が全く同じ投資を行うかという点、そうは考えにくい。

たとえば、日本人は他の先進国と比較して極端にリスクの高い商品の保有率が低く、リスク回避傾向が強いことが知られている。具体的には、日本人は無リスク商品である預金については100%近い人が保有しているが、リスクの高い投資信託や株式などの保有率は60%にも満たないというデータもある。金融商品への投資という行動を明らかにするためには、もちろん経済状況やライフサイクルが重要な要因ではあるが、金融リスクに対してどのような態度を持っているか、という心理学的研究も必要なのではないだろうか。

本研究では、金融商品への態度を心理学的に明らかにするため、まず金融リスクに対する認知地図を明らかにする。その上で、金融リスクに対する態度測定尺度を開発し、そうした態度が金融商品への投資にどのような影響を及ぼすのかを明らかにしようとするものである。具体的には、(1)金融リスクに関するインタビューの内容分析から、より一般化できる人々の金融リスクに関する認知地図を作成し、(2)インタビューの内容分析によって見いだされた金融リスクに対する態度から質問項目を作成し、金融商品に対する態度尺度を作成し、(3)金融リスク認知態度が、金融商品への投資にどのような影響を及ぼすかを検討した。

(1) **金融リスクの心理学的考察** これまでの研究で、経済のリスクは、一般的リスクとは異なることがわかっている。一般的リスクは、「望ましくない結果が生じる確率と、その結果の深刻さの程度」

とされている (Kaplan & Garrick, 1981, 池田・盛岡, 1993, 中谷内, 2003)。しかし、このリスクの共通概念は、経済におけるリスクの概念と合致しない点が多い。

とりわけ金融のリスクは、厳密に言うと、損害を被るだけでなく、利益を得る可能性も含んでいる。それは、金融商品の、価値が変動する特性によって生じるものである。たとえば、家具、車、服飾など通常のモノ商品は、時間の経過とともに価値が下がる、いわゆる減価償却が起きる。これに対し、金融商品は為替や景気の変動によって価格が上下する。したがって、金融商品は、経済的価値が時間軸に沿ってマイナス方向だけではなくプラス方向にも変動し、この変動の幅を商品のリスクと捉えているのである。これが本研究で取り上げる金融リスクの特殊性である。金融のリスクは、伝統的な金融理論では、利益の期待される分配の分散として考えられてきたと指摘されている (Duxbury & Summers, 2004)。

たとえば株式の場合、リスクは期待された結果と現実との差異と定義され (釜江・北岡・大塚・鈴木, 2004)、リスクは、収益率の標準偏差として産出される。すなわち、株式のリスクは、収益率の平均値 (リターン) からどのくらい変化するかという変動幅といえる。しかし、金融リスク認知に関する研究からは (佐々木, 2011)、人々が金融リスクを正確に知覚するというよりは、人は金融リスクのイメージを形成しているといつてもよいかもしれない。

金融リスクには、変動リスク以外にも、為替リスク、デフォルトリスク、インフレリスクなど多様なリスクが存在し、実際には、これらのリスクの分散をはかるポートフォリオを組み、金融商品への投資が行われることが多い。それらは、多くの経済学者によって開発された数学的に計算されたリスクの客観的指標に基づいている。だが、実際に人が金融のリスクを知覚し、理解するために「算段」を行う心理学的プロセスは、実際に計算された金融リスクとの間には大きなギャップが存在する。佐々木 (2011) は、上述のような金融リスクに関する専門家と一般消費者の間の認知ギャップを指摘し、両者の金融リスクに対するメンタルモデルを明らかにする必要性を主張している。そのための一つの方法として、金融リスクの認知地図を、インタビューの内容分析によって明らかにしている (図 1-1)。

佐々木 (2011) の金融リスクの認知地図の概要は、以下のとおりである。まず、金融リスクの認知構造についてのインタビューのデータを内容分析した結果、リスク認知の周辺次元 (個人的要因、社会的要因、情報要因) とリスク認知次元 (コスト、リターン、リスク) が見出されている。そのうち、リスク認知次元が図 1-1 にまとめられている。

リスクとリターンは、重なる部分があり、「リスクとリターンのバランス」「リスクを取って利益をとる」「ハイリスク・ハイリターン」など、両者が一体となった金融商品の知覚が確認されている。

一方、コストに関しては、リスクともリターンとも重なる部分はなく、独立していた。その内訳は、ほとんどが手数料や口座管理費などの経済的コストと、手間や面倒などのコストが挙げられていた。

これらリスク、リターン、コスト、それぞれのカテゴリーに、金融商品の購入を促進する要因と金融商品の購入を抑制する要因が見出されている。

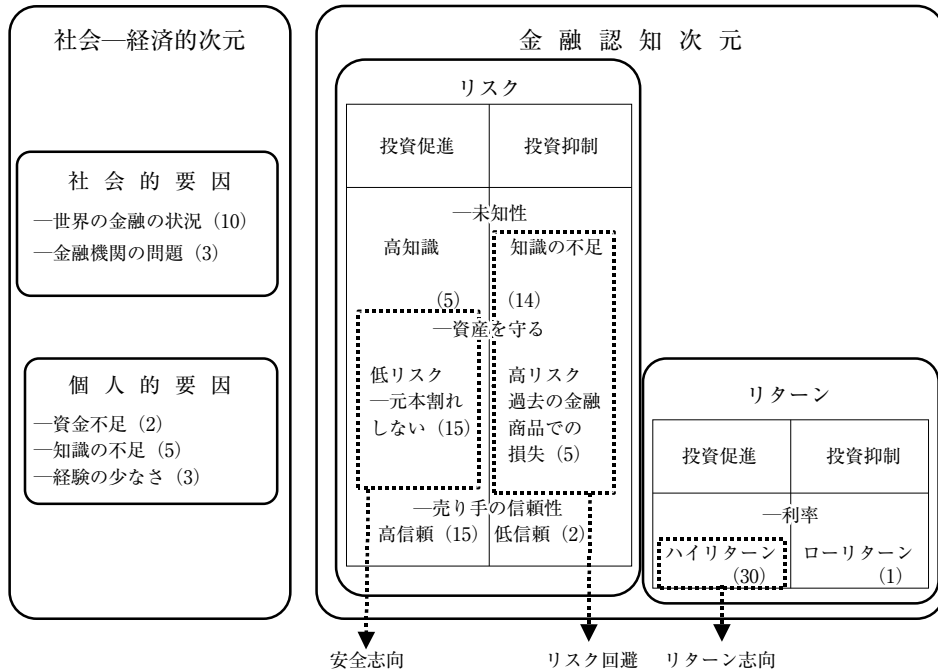


図 2-1 消費者の金融商品への態度 (Sasaki, et al. (2014) を一部改変)

Sasaki, et al. (2014) は、インタビューの内容分析を用いて、金融の専門家の金融リスク認知と、一般の消費者の金融リスク認知地図を作成した。先に示した金融リスク認知の構造に関しては、Sasaki, et al. (2014) の結果においても、佐々木 (2011) で見いだされたリスク関連次元と、社会-経済的次元の二つの次元が見いだされている。Sasaki, et al. (2014) では、リスク関連次元を金融認知次元と名称を改めているが、内容は同じもので、リターンの認知、リスク認知、コスト認知である。

Sasaki, et al. (2014) は、これらの金融商品知覚の次元が、金融の専門家と一般消費者の間でどのような違いがあるかについて、内容分析を行った。その結果、一般消費者群の内容分析が図 2-1、金融専門家群の内容分析結果が図 2-2 にまとめられた。

図 2-1・図 2-2 に示すように、金融の専門家は、リターンとリスクが重なる部分を示していたが、一般消費者は、リスクとリターンは別々のものとして知覚していることが明らかにされた。また、一般消費者は、安全志向が強いことがうかがえたが、一部の専門家は、高いリスクを取って利益を得ようとするハイリスク・ハイリターン志向が見受けられた。専門家は、リスクとリターンのバランスを考慮して金融行動を行うが、一般消費者は、もっぱらリスク回避で安全志向であることが分かった。

リターンに関しては、専門家は投資促進要因も抑制要因も見いだされたが、一般消費者は、投資の促進要因しか知覚していなかった。専門家のリターン知覚は、リターンが少なければ、投資をする意欲がなくなるというもので、強くリターンに動機づけられていることが示された。

また、専門家は変動リスク、インフレリスク、デフォルトリスク等の金融リスクに言及したが、一

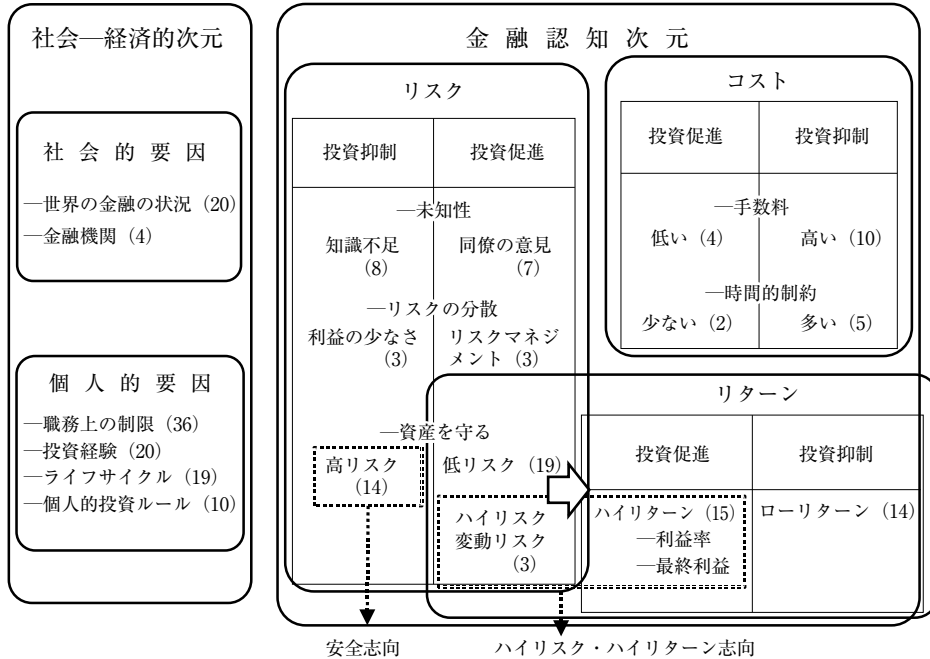


図 2-2 金融専門家の金融商品への態度 (Sasaki, et al. (2014) を一部改変)

般消費者は、証券会社や銀行の担当者の信頼性に依存していることがうかがえた。また、専門家の投資抑制要因は、一般消費者の者よりもより特定されていた。専門家も一般消費者も、リスクの未知性や資産を守ることについては漠然と意識していたが、専門家だけがリスク分散に関心を払っていた。

最も顕著な金融の専門家と一般消費者の間の金融商品への態度の違いは、専門家がコストを知覚していたにもかかわらず、一般消費者はコストを意識していなかったことだ。専門家は、手数料や、時間の制限について敏感であった。このように、専門家と一般消費者の間には、かなり金融に対する認知や態度に相違があり、これが、金融商品を販売する側の専門家と、購入者になる消費者の間のギャップになっているのかもしれない。

いずれにしても、金融の専門家および一般消費者の金融に対する認知や態度について、構造が明確になり、それぞれの次元を表すことばもデータとして得られた。これらの資料を用い、次節では、金融の専門家および一般消費者の金融に関する認知をすべて質問項目として作成し、金融リスク認知の測定尺度の開発を試みる。

【3】 金融リスク認知の要素の測定尺度の開発 — 予備調査 —

(1) 目的

本研究では、前節の結果得られた金融専門家の金融リスク認知および一般消費者の金融リスク認知の各要素を測定する質問項目を作成した。予備調査は、これらの質問項目の中から、尺度項目を選定

することを目的としている。

(2) 方法

1) 調査の実施 2012年4月 調査会社（マイボイスコム株）を通してweb調査を行った。

2) 調査対象 30代～60代の社会人600人（男性300人，女性300人，平均年齢49.36， $SD = 10.72$ ）であった。

3) 手続き 佐々木（2011）のリスク認知次元，リスク認知周辺次元の内容をもとに質問項目を作成した金融認知に関する項目53項目，参照要因に関する項目32項目，投資戦略に関する項目73項目，購入希望に関する項目50項目，関心のある金融商品に関する項目16項目，の合計208項目（6件法，全く当てはまらない～非常に当てはまる）であった。質問項目は，質問紙ごとにランダム化され，質問紙はweb画面を通してランダムに配布された。

(3) 結果

初めに金融認知に関する項目，参照要因に関する項目，投資戦略に関する項目，購入希望に関する項目，関心のある金融商品に関する項目について因子分析して収束せず，各設問ごとに因子分析し，不適切な項目を排除し，再度因子分析した結果，金融認知項目，金融参照項目，投資・購入戦略項目の因子に分かれた。そのため，最終的に各項目ごとに因子分析を行った。その結果，金融認知項目に関しては，手数料考慮因子（ $\alpha = .93$ ），コントロール不能因子（ $\alpha = .89$ ），損失不安因子（ $\alpha = .92$ ），未知性不安因子（ $\alpha = .81$ ）の4因子が妥当と考えられた。金融参照因子については，社会的個人的要因考慮因子（ $\alpha = .95$ ），知識資金不足因子（ $\alpha = .90$ ），個別経済情報考慮因子（ $\alpha = .87$ ）の3因子が妥当と考えられた。投資・購入戦略項目については，コスト・ベネフィット戦略（ $\alpha = .95$ ），安全志向（ $\alpha = .94$ ），ハイリスク・ハイリターン志向（ $\alpha = .80$ ），信憑性重視志向（ $\alpha = .90$ ），未知性回避（ $\alpha = .81$ ），短期的利益志向（ $\alpha = .77$ ）の6因子構造が得られた。最終的に，リスク認知次元項目20項目，個人的・社会的考慮項目（リスク認知周辺次元）21項目，金融商品への態度項目（投資行動）43項目に絞られた。

【4】 金融への態度尺度の作成 — 本調査 —

本研究では，前節予備調査の結果得られた金融専門家の金融リスク認知および一般消費者の金融リスク認知の各要素を測定する質問項目について調査を行い，より妥当性の高い尺度を作成した。

(1) 目的

佐々木（2011）の金融リスク認知次元（コスト，リターン，リスク）およびリスク周辺次元（個人的要因，社会的要因，情報要因）および投資態度を尺度化し，その妥当性を検討することが目的であった。

(2) 方法

1) 調査の実施 2012年5月～7月で、調査会社（マイボイスコム株）を通してweb調査を行った。

2) 調査対象 30代～60代の社会人300人（男性150人、女性150人、平均年齢47.13, $SD = 9.81$ ）金融業従事者150人、非金融業従事者150人であった。

3) 手続き 佐々木（2011）のリスク認知次元、リスク認知周辺次元の内容をもとに質問項目を作成し、予備調査によって選定した。選定した項目は、(1)リスク認知次元項目20項目、(2)個人的・社会的考慮項目（リスク認知周辺次元）21項目、(3)金融商品への態度項目（投資態度）43項目、の計84項目（6件法、全く当てはまらない～非常に当てはまる）であった。

(3) 結果

(1)リスク認知次元項目20項目について、因子分析（最尤法、プロマックス回転）を行った。固有値1基準で因子抽出し、二つ以上の因子に高い因子負荷量を示す項目を排除して、再度因子分析を行った結果、3因子が妥当であった（ $E = 10.66, 1.57, \text{ and } 1.16$, 累積寄与率74.39%）。第1因子は、「引き出しの手数料がかかることが気になる」「証券会社などで口座管理料がかかることが気になる」など8項目で構成されており（ $\alpha = .93$ ）、『手数料懸念』と命名した。第2因子は、「金融商品のリスクがわからないことが気になる」「損失が出る危険性があることが気になる」など6項目から構成されており（ $\alpha = .94$ ）、『結果の未知性不安』と命名した。第3因子は、「リターンの予測は難しいと思う」「為替の予測は難しいと思う」など4項目で構成されており（ $\alpha = .92$ ）、『統制不能感』と命名した。

(2)個人的・社会的考慮項目（リスク認知周辺次元）21項目について、同様に因子分析（最尤法、プロマックス回転）を行ったところ、3因子が妥当であった（ $E = 7.28, 2.33, \text{ and } 1.35$, 累積寄与率77.07%）。第1因子は、「日本の景気の状態を考慮する」「円相場を考慮する」など6項目で構成されており（ $\alpha = .92$ ）、『社会経済状況考慮』と命名した。第2因子は、「購入対象となる金融商品についての十分な知識がない」「自分で購入を決定する自信がない」など4項目から構成されており（ $\alpha = .93$ ）、『個人的能力欠如』と命名した。第3因子は、「IR情報（企業の発する投資家広報情報）を考慮する」「インターネットから得られる口コミ情報を考慮する」など5項目で構成されており（ $\alpha = .85$ ）、『金融情報考慮』と命名した。

(3)金融商品への態度項目（投資態度）43項目について、同様に因子分析を行ったところ、4因子が妥当であった（ $E = 10.96, 2.70, 1.52 \text{ and } 1.01$, 累積寄与率73.60%）。第1因子は、「元本割れしない金融商品を購入したい」「安全だと思える金融商品を購入したい」など9項目で構成されており（ $\alpha = .95$ ）、『安全性・確実性志向』と命名した。第2因子は、「専門家の意見を聞いて購入する金融商品を決めたい」「信頼できる人の意見を参考にして購入したい」など5項目から構成されており（ $\alpha = .92$ ）、『信憑性重視志向』と命名した。第3因子は、「ハイリスク・ハイリターンな金融商品を

購入したい」「過小評価されている株式を購入して利益を得たい」など4項目で構成されており ($\alpha = .86$), 『ハイリスク・ハイリターン志向』と命名した。第4因子は, 「コストを重視して購入する金融商品を決める」「コストを比較して購入する金融商品を決める」など4項目で構成されており ($\alpha = .87$), 『コスト重視』と命名した。

これらの結果, 佐々木 (2011) の内容分析で見出されたリスク周辺次元に関しては, ほぼ同様の因子が抽出された。一方, リスク認知次元 (リスク, リターン, コスト) については, コストは手数料, リスクは結果の未知性, リターンは, 結果の統制不能感という形で因子に表れていた。いずれの因子も信頼性係数は高く, これらが尺度化されうることが示された。

本研究は, 消費者が金融商品のリスクをどのようにとらえるかによって, 彼らの投資態度が影響を受けるというプロセス (佐々木, 2011, Sasaki, et al., 2014) を実証的に明らかにしようとするものである。次節では, この金融リスクへの態度尺度の妥当性を検討し, 金融リスクへの態度と投資行動の関連を実証的に明らかにする。

【5】 金融リスクへの態度尺度の妥当性の検討 (佐々木ら, 2013)

前節の調査 (佐々木ら, 2012) では, 金融に関する知識と投資行動が関連することを考慮し, 金融業従事者と非金融業従事者の両方を調査対象とし, 均等割り付けで調査を行った。一方, 2013年度の調査は, 金融リスクへの態度尺度の妥当性を検討することが目的であるため, サンプルはできるだけ実態に近いものが望ましいと考えられる。そのため, 金融業従事者が全体の3%程度であるという実態に合わせ, 割り付けを行った。

(1)調査日程 2013年6月に, 調査会社 (マイボイスコム株) を通して web 調査を行った。

(2)調査対象 30代~60代の社会人500人 (男性250人, 女性250人, 平均年齢47.92歳, $SD = 10.89$) であった。金融業従事者は, 実態に合わせて全体の3%となるように割り付けを行った。

(3)調査項目 佐々木ら (2012) のリスク態度尺度項目の下位次元の「金融リスク認知尺度」18項目, 「個人的社会的考慮」15項目, 「投資態度」22項目であった。質問項目は, すべて6件法 (全く当てはまらない~非常に当てはまる) であった。項目は, 2012年度の調査の83項目から, 選定された55項目である。

(4)因子分析

〈1〉 金融リスク認知尺度 (佐々木ら, 2013) 18項目について, 因子分析 (最尤法, プロマックス回転) を行ったところ, 3因子構造が妥当であった ($E = 11.28, 1.57, \text{ and } 1.06$, 累積寄与率77.27%)。第1因子 ($\alpha = .95$) は, 『手数料懸念』の8項目, 第2因子 ($\alpha = .93$), 『結果の未知性不安』の6項目, 第3因子 ($\alpha = .92$) は, 『統制不能感』の4項目で, 佐々木ら (2012) の分析結果と全く同じ構成であった。

〈2〉 個人的・社会的考慮 (佐々木ら, 2012) の15項目について, 因子分析を行ったところ, 3因子が妥当であった ($E = 6.08, 3.02, \text{ and } 1.30$, 累積寄与率69.34%)。第1因子 ($\alpha = .92$) は, 『社会

経済状況考慮』6項目で構成されていた。第2因子 ($\alpha = .92$)、『個人的能力欠如』の4項目で、『個人的・社会的考慮』と因子名を変更した。第3因子 ($\alpha = .78$)は、『金融情報考慮』の5項目で構成されていた。

〈3〉 投資態度 (佐々木ら, 2012) の22項目について、因子分析を行ったところ、4因子が妥当であった ($E = 10.83, 3.09, 1.23$ and 0.86 , 累積寄与率 69.35%)。第1因子 ($\alpha = .95$)は、『安全性・確実性志向』の9項目で構成されていた。第2因子 ($\alpha = .89$)は、『信憑性重視志向』の5項目で構成されていた。第3因子 ($\alpha = .84$)は、『ハイリスク・ハイリターン志向』の4項目で構成されていた。第4因子 ($\alpha = .83$)は、『コスト重視』の4項目で構成されていた。

これらの結果から、調査対象を $N = 500$ に増やし、実態により近い割り付けで調査を行っても、佐々木ら (2012) の金融リスクへの態度尺度と同じ因子構造が確認された。また、各尺度を構成する下位尺度の信頼性も高かったことから、金融リスクへの態度尺度の妥当性がある程度確認されたといえるだろう。

(2) 尺度の妥当性について

本研究では、金融商品への投資行動についての尺度を作成することと、それらの尺度がどのような投資行動を特徴づけるかを検討する目的であった。前者の尺度の妥当性を検討するため、既存の金融商品への態度に関する日本人を対象とした尺度との相関を検討した。

既存の金融商品への態度尺度は、そのものを測定するものは存在しないが、「お金に関する態度」として開発された尺度がある (原岡, 1990)。この尺度は、お金に対する態度を測定するものであり、6因子・53項目から成り立っている。第1因子は「お金の社会的価値」(19項目, $\alpha = .85$)、第2因子は「社会における諸悪の根源」(9項目, $\alpha = .76$)、第3因子は「社会や人生を狂わせるマネーゲーム」(7項目, $\alpha = .78$)、第4因子は「お金の使い方と人生の意義」(7項目, $\alpha = .62$)、第5因子は「金儲けと使用の楽しみ」(6項目, $\alpha = .67$)、第6因子は「お金の利用と処世術」(5項目, $\alpha = .52$)である。

お金に関する態度尺度 (原岡, 1990) と金融への態度尺度の相関を分析した結果、投資態度尺度と、お金に関する態度尺度の社会や人生を狂わせるマネーゲーム因子と社会における諸悪の根源因子の間の相関が有意でなかったが (表6)、それ以外の尺度項目に関しては、ほぼすべて有意な相関が見出された (表5-1, 表5-2, 表5-3 参照)。

このことから、金融への態度尺度の妥当性はある程度確保されたと考えられる。ただ、投資態度尺度に関しては、安全性・確実性因子、信憑性重視志向因子、ハイリスク・ハイリターン志向因子、コスト重視志向因子のいずれの因子もお金に関する態度尺度の社会における諸悪の根源因子と社会や人生を狂わせるマネーゲーム因子とは有意な相関がみられなかった。このことは、投資をすることと、お金についての価値観とは関連が低いことが伺える。

また、お金に関する態度尺度の社会における諸悪の根源因子については、「必要以上にお金を持つと人の心は醜くなる」「お金は人間を惑わす根源である」「お金は諸悪の根源である」等、お金や金融

表 5-1 お金に関する態度尺度と金融リスク認知尺度の相関

	手数料懸念	結果未知不安	Control 不能	原岡 1 社会的 価値	原岡 2 諸悪の 根源	原岡 3 マネー ゲーム	原岡 4 使い方 と人生の意義	原岡 5 金儲け と使用楽しみ	原岡 6 利用と 処世術
手数料懸念	1	.754**	.651**	.323**	.238**	.219**	.359**	.292**	.200**
結果未知不安		1	.721**	.334**	.239**	.245**	.340**	.316**	.156**
control 不能			1	.300**	.046	.138*	.469**	.260**	.268**
原岡 1 社会的 価値				1	.397**	.374**	.531**	.720**	.466**
原岡 2 諸悪の 根源					1	.656**	.202**	.389**	.302**
原岡 3 マネー ゲーム						1	.345**	.270**	.290**
原岡 4 使い方 と人生の意義							1	.437**	.437**
原岡 5 金儲け と使用楽しみ								1	.418**

表 5-2 お金に関する態度尺度と個人的・社会的考慮尺度の相関

	社会経済状況 考慮	個人的能力 欠如	金融情報考慮如	原岡 1 社会的 価値	原岡 2 諸悪の 根源	原岡 3 マネー ゲーム	原岡 4 使い方 と人生の意義	原岡 5 金儲け と使用楽しみ	原岡 6 利用と 処世術
社会経済状況 考慮	1	.213**	.609**	.311**	.085*	.131**	.460**	.256	.322**
個人的能力欠如		1	.205**	.241**	.274**	.269**	.214**	.194**	.176**
金融情報考慮如			1	.229**	.199*	.151*	.149*	.267**	.156**
原岡 1 社会的 価値				1	.397**	.374**	.531**	.720**	.466**
原岡 2 諸悪の 根源					1	.656**	.202**	.389**	.302**
原岡 3 マネー ゲーム						1	.345**	.270**	.290**
原岡 4 使い方 と人生の意義							1	.437**	.437**
原岡 5 金儲け と使用楽しみ								1	.418**

行動に対して否定的な価値観を表している。社会や人生を狂わせるマネーゲーム因子についても、「財テク・マネーゲームは国や社会を崩壊させてしまうものである」「財テク・マネーゲームは人生の意義と経済感覚を狂わせる根源である」といった投資行動に対する否定的な価値観に終始している。また、マネーゲームということばは、1980年代から1990年代によく使われていた言葉であるが、そうした言葉の意味が現在ではわかりにくくなっているのかもしれない。もし、お金に対する態度尺度の中のその二つの因子が、現在の世界情勢や日本の金融の状況に合わなくなっているとすれば、投資態度尺度がそれらの因子と有意な相関がみられなかったとしても、投資態度尺度がお金への態度を測

表 5-3 お金に関する態度尺度と投資態度尺度の相関

	信憑性重視 志向	Hリスク Hリタ	コスト志向	原岡1社会的 価値	原岡2諸悪の 根源	原岡3マネー ゲーム	原岡4使い方 と人生の意義	原岡5金儲け と使用楽しみ	原岡6利用と 処世術
安全性確実性	.715**	.174**	.671**	.193**	0.073	0.096	.334**	.259**	.185**
信憑性重視志向	1	.379**	.639**	.233**	0.078	0.071	.257**	.342**	.194**
Hリスク Hリターン志向		1		.520**	0.04	-0.023	0.038	.238**	.193**
コスト志向			1	.258**	0.029	0.047	.377**	.301**	.244**
原岡1社会的 価値				1	.397**	.374**	.531**	.720**	.466**
原岡2諸悪の 根源					1	.656**	.202**	.389**	.302**
原岡3マネー ゲーム						1	.345**	.270**	.290**
原岡4使い方 と人生の意義							1	.437**	.437**
原岡5金儲け と使用楽しみ								1	.418**

定する妥当性が低い証拠にはならないだろう。むしろお金に対する態度尺度の中の、他の因子、お金の社会的価値因子、お金の使い方と人生の意義因子、金儲けと使用の楽しみ因子、お金の利用と処世術因子と本研究で見いだされた投資態度尺度が有意な相関がみられることに注目したい。それらの因子は、お金の肯定的な側面を示していると考えられる。お金は処世術の一つで、楽しみを生むものでもあり、社会に必要な価値あるものであるというお金の価値観と、投資態度は関連が強いことを表しているのかもしれない。

なお、金融リスク認知尺度および個人的経済的要因尺度に関しては、いずれもお金に対する態度尺度のいずれの因子とも有意な相関が示されており、社会における諸悪の根源因子および社会や人生を狂わせるマネーゲーム因子とも有意な相関が示されている。したがって、金融リスク尺度や個人的経済的要因尺度に関しては、お金の肯定的な側面も否定的な側面も網羅した尺度であると考えられる。

【6】 金融リスクへの態度と投資態度の関連

金融への態度が実際の投資行動にどのような影響を与えるかを検討するため、金融への態度尺度を説明変数、金融商品を目的変数として重回帰分析（ステップワイズ法）を行った。調査方法は、(1)の調査と同時に行ったので割愛する。目的変数とした金融商品については、予備調査で認知度が著しく偏ったものを除外し、預金、保険商品、国債、確定拠出型年金、社債、金、株式、MMF、投資信託の9変数であった。以下の表4に示すように、それぞれの金融商品に対し、金融リスクへの態度尺度が有意な影響を及ぼしていることが示唆された。

分析の結果、ハイリスク・ハイリターン志向と預金以外のすべての金融商品に対する正の影響が有

表 5-4 金融への態度尺度が金融商品購入意思決定に与える影響

	国債	社債	株式	投資信託	保険	確定拠出年金	金	MMF	預金
結果未知性不安			-.13*	-.30**					
統制不能感			.20**	.16**					.10*
社会経済状況考慮			.16**	.15**				.12**	
個人的能力欠如	-.21**	-.29**	-.32**	-.21**		-.12**	-.20**	-.26**	
安全性・確実性志向	.32**						.16**	.17**	.43**
HRHR 志向	.13**	.18**	.30**	.24**	.20**	.19**	.22**	.34**	
コスト重視志向		.22**	.17**	.15*	.11 ⁺	.17**			
信憑性重視志向	.12*	.15**		.14**	.18**	.16**	.13*		-.12 ⁺
R^2	.22	.32	.43	.35	.18	.19	.18	.29	.17
F	35.2**	48.8**	63.3**	40.1**	29.7**	33.4*	35.4**	51.0**	34.7**

意で、ハイリスク・ハイリターン志向が強いほど投資が促進されることが伺えた。これは、低金利で預金では利益が得られないため、ハイリスク・ハイリターンを求める場合は、投資態度が促進されるのであろう。次に、個人的能力欠如については、保険および預金以外の金融商品に対して負の影響が有意であった。これは、保険や預金以外の商品に対しては、知識が無ければ投資できないと認知されていることが伺える。

しかし、預金と保険が有意な影響がなかったのは、ほとんどの人は契約しているものだからとも考えられる。ただ、保険に関しては、預金と異なりハイリスク・ハイリターン志向と正の関連があるので、保険にリスクがあることは理解されていて、保険商品はリスクとリターンのある預金という感覚を持っているのかもしれない。

次に、複数の金融態度尺度と金融商品への投資意欲について検討する。まず、金融態度尺度のハイリスク・ハイリターン志向とコスト重視が正の影響を及ぼしている金融商品は、社債、株式、投資信託、保険、確定拠出年金であった。これらは、なるべく高いリターンを得たいが、コストはなるべく少なくしたいという志向の場合、投資意欲が強まることが示唆された。安全性・確実性志向とハイリスク・ハイリターン志向の両方が正の影響を及ぼしているのは、国債、金、MMF への投資意欲であった。これらは、比較的リスクの低い商品であると考えられる。そのため、安全・確実なリターンを得ることを目指していると言えるだろう。

最後に、金融商品間で、金融への態度尺度の影響が類似しているものを取り上げたい。まず株式と投資信託であるが、この二つの商品は、結果未知性不安がともに有意な負の影響を与えているところが、特徴である。また、そのほか統制不能感、社会経済状況考慮、ハイリスク・ハイリターン志向、コスト重視志向は正の影響、個人的能力欠如は負の影響というパターンが同じである。この両者は、結果がわからないからこそリスクを取って投資する意味があると考えられる場合に、投資の意思が生じるのかもしれない。また、個人的能力、つまり金融についての知識が足りないとは思わない場合、投資の意思が強まっており、ある種プロ向けの商品なのかもしれない。その一方で、投資信託に関しては、信憑性重視志向が正の影響を与えており、投資信託は中身がよくわからないために、販売員や詳

しい人に教えてもらって投資しようとしていると考えられる。

社債と確定拠出年金にも同様のパターンが見られた。すなわち、個人的能力が負の影響を与え、ハイリスク・ハイリターン志向、コスト重視、信憑性重視志向が正の影響を与えていた。社債も確定拠出年金も、発行会社や商品の詳細を知らなければ、なかなか投資しにくい商品であり、誰か知識のある担当者などに頼ろうという傾向が、これの投資と正の関係にあるようだ。これら二つの商品については、コストを重視する場合に、投資が促進されている。これは、おそらく金銭的なコストだけではなく、時間的なコストが強い影響を及ぼしているのではないかと推察される。というのも、社債や確定拠出年金は、一度投資してしまうと、数年間動きはなく、決まった年限が経過したのち、配当が得られる仕組みだからである。そういう意味で、何度も時間や手間をかけることの少ない商品と言えるだろう。

預金で特徴的だったのは、信憑性重視志向が与える負の影響が有意傾向にあったことである。国際、社債、投資信託、保険、確定拠出年金、金、とほとんどの他の金融商品への投資に対して、信憑性重視志向が正の影響を示していたにもかかわらず、預金に関しては、逆の傾向であった。つまり、誰かに相談したくない、あるいは相談する暇がないなどの場合は、預金をするという行動のパターンを示しているのかもしれない。

これらの結果から、金融への態度が、どのような金融商品の投資態度に影響するかについて、金融態度尺度は一定の結果を示すことができた。このことは、様々な投資行動への応用可能性を含んでいえると考えられる。たとえば、この尺度を自己評定することによって、自分の投資行動の傾向を予測でき、見直すことができるかもしれない。そのことによって、投資を行う際、ただ専門家に説得されるだけでなく、自己の投資の傾向を客観的に見ることは、納得できる自己判断にもつながっていくかもしれない。

最後に、本研究では、金融への態度尺度が投資行動に与える影響について、金融への態度尺度のみを説明変数とし、各投資商品を目的変数として、人々の金融への態度が投資行動に及ぼす影響を検討した。しかし、投資という行動においては、個人の経済的な状況や社会的状況たとえば収入や性別なども関連することが十分考えられる。そのため、年齢、性別、収入などデモグラフィック変数の影響も考慮する必要があるだろう。次章では、金融への態度尺度およびデモグラフィック変数が金融商品への投資行動に与える影響を実証的に明らかにする。

【7】 金融への態度尺度と社会的変数が投資行動に及ぼす影響

本調査では、前節で尺度として確立された金融への態度尺度が、実際の金融商品への投資意欲にどのような影響があるのか、また他のデモグラフィック変数と比較してどの程度の影響力があるのかを検討する。

(1) 調査日程

2013年12月に、調査会社（マイボイスコム（株））を通してweb調査を行った。

(2) 調査対象

30代～60代の社会人2,000人（男性1,000人，女性1,000人，平均年齢47.45歳， $SD = 11.02$ ）であった。金融業従事者は、実態に合わせて全体の3%となるように割り付けを行った。

(3) 調査項目

〔1〕 デモグラフィック項目 性別，年齢，年取階層，学歴，結婚の有無，子供の数，年齢階層，金融業・非金融業カテゴリー，職種，居住地域が測定された。年齢，子供の数は連続変数で，その他の変数はカテゴリー変数である。これらの金融業・非金融業カテゴリー以外は，被調査者がモニターとして事前にマイボイスコム株のデフォルト項目に回答したものであった。

〔2〕 金融への態度測定項目 金融リスクの認知や金融商品への投資態度を測定する尺度としては，佐々木ら（2012）の金融への態度尺度が用いられた。金融への態度尺度の下位尺度は，「金融リスク認知尺度」18項目，「個人的社会的考慮要因尺度」15項目，「投資態度尺度」22項目であった。質問項目は，すべて6件法（全く当てはまらない～非常に当てはまる）であった。

〔3〕 投資対象となる商品 実際の投資行動を調べるため，佐々木ほか（2012）の予備調査によって選定された9商品が用いられた。商品は，預金，国債，社債，株式，投資信託，保険商品，確定拠出型年金，金，MMFの9商品であった。これらに関して，運用経験の有無（有り／無し），理解度（内容を全く理解していない～内容を十分理解している：6件法），運用意欲（運用を希望する程度：全く運用したくない～非常に運用したい，6件法），商品リスク認知度（リスクを感じる程度：非常にリスクが低い～非常にリスクが高い，6件法）が，測定された。

(4) 調査結果

〔1〕 金融商品に関する運用の有無 この9商品を選定する際の予備調査では，いずれの金融商品についても，それらの認知度にそれほど大きな差が見られなかったが，実際の運用の経験の有無に関しては，以下のような結果となった。預金（運用無し30.8%，運用有69.2%），国債（運用無し81.0%，運用有19.1%），社債（運用無し89.1%，運用有10.9%），株式（運用無し30.8%，運用有69.2%），投資信託（運用無し54.7%，運用有45.4%），保険商品（運用無し75.6%，運用有24.3%），確定拠出型年金（運用無し89.9%，運用有10.1%），金（運用無し90.0%，運用有10.0%），MMF（運用無し83.0%，運用有17.0%）であった。このうち，預金に関しては，預金を保有するかどうかであり，投資する・運用するという表現はしないため，誤解があった可能性がある。今後の調査では，質問項目の表現を改善する必要があるだろう。他の商品に関しては，保険商品は7割5分，国債，社債および確定拠出型年金については約8割が運用経験が無く，金およびMMFについては9割が運用

経験が無いと答えられていた。逆に運用経験有りの回答が多かったのは、預金および株式の運用経験有りが約7割で、投資信託に関しては、運用経験無しが54.7%、運用経験有りが45.4%と経験の有無の割合がほぼ拮抗していた。

〔2〕 金融商品の運用と性差 性差が各金融商品の運用の有無に与える影響を検討するため、カイ二乗検定を行った。その結果、株式 ($\chi^2 = 56.27, p = .000$)、投資信託 ($\chi^2 = 6.98, p < .005$)、確定拠出型年金 ($\chi^2 = 37.77, p = .000$)、金 ($\chi^2 = 8.02, p = .005$) の性差が有意で、図7-1に示すように、いずれの金融商品も男性の方が女性よりも運用有が多かった。預金 ($\chi^2 = 1.44, n.s.$)、国債 ($\chi^2 = 1.44, n.s.$)、社債 ($\chi^2 = .05, n.s.$)、保険商品 ($\chi^2 = .78, n.s.$)、MMF ($\chi^2 = 1.44, n.s.$) については性差の影響は有意ではなかった。

〔3〕 金融商品の運用の有無と年齢 次に年齢が、各金融商品の運用に及ぼす影響を検討するため、年齢階層を横軸、縦軸に運用の有無の度数としてグラフ化した。預金に関しては、「運用」と「保有」の二つの意味に解釈が可能であったため、言及を避ける(図7-2)。預金、国債、社債、株式、投資信託、保険商品、確定拠出型年金、金、MMF いずれもカイ二乗検定で有意であり、年代によって運用数の差があることが示唆された ($\chi^2 = 28.46, 51.28, 46.50, 99.50, 82.36, 23.05, 10.12, 13.38, \text{ and } 41.10, p < .01$)。国債、社債、確定拠出型年金、金に関しては、全体的に運用したことがあると回答した数が少なく(図7-3、図7-4、図7-8、図7-9)、MMF(図7-10)と保険商品(図7-7)は中程度の運用有の度数が見られ、株式と投資信託が運用の多さが目立った。確定拠出型年金を除いては、すべての金融商品の運用が60代に増える傾向が見られた。株式は60代で多くなり、投資信託は30代、40代では少ない傾向が見られた。また確定拠出型年金の運用は、60代になると運用数が減っていた。

〔4〕 年取と金融商品の運用の有無の関連を検討するため、カイ二乗検定を行った。その結果、預金、国債、社債、株式、投資信託、保険商品、確定拠出型年金、金、MMF いずれもカイ二乗検定で有意であり、年代によって運用数の差があることが示唆された ($\chi^2 = 26.12, 48.55, 50.79, 86.18, 62.09,$

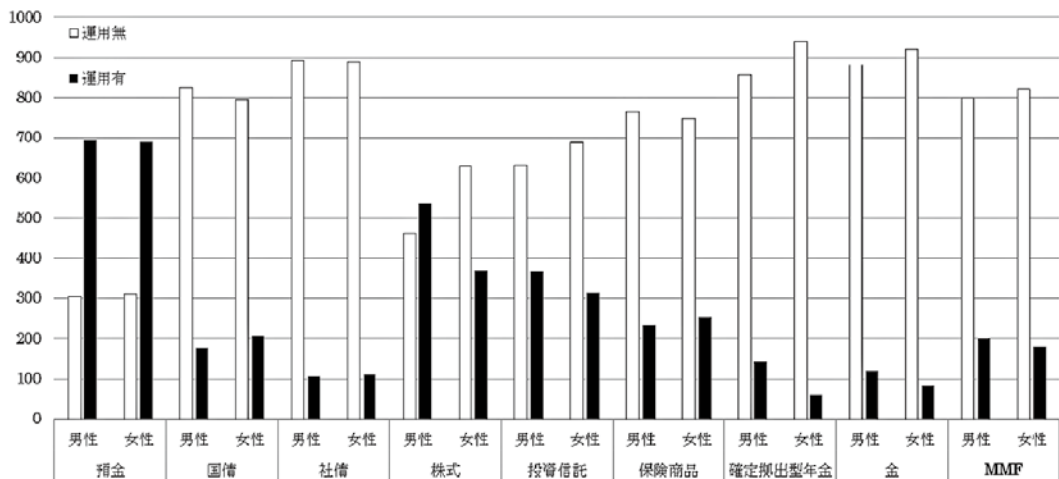


図7-1 性別ごとの各金融商品の運用の有無

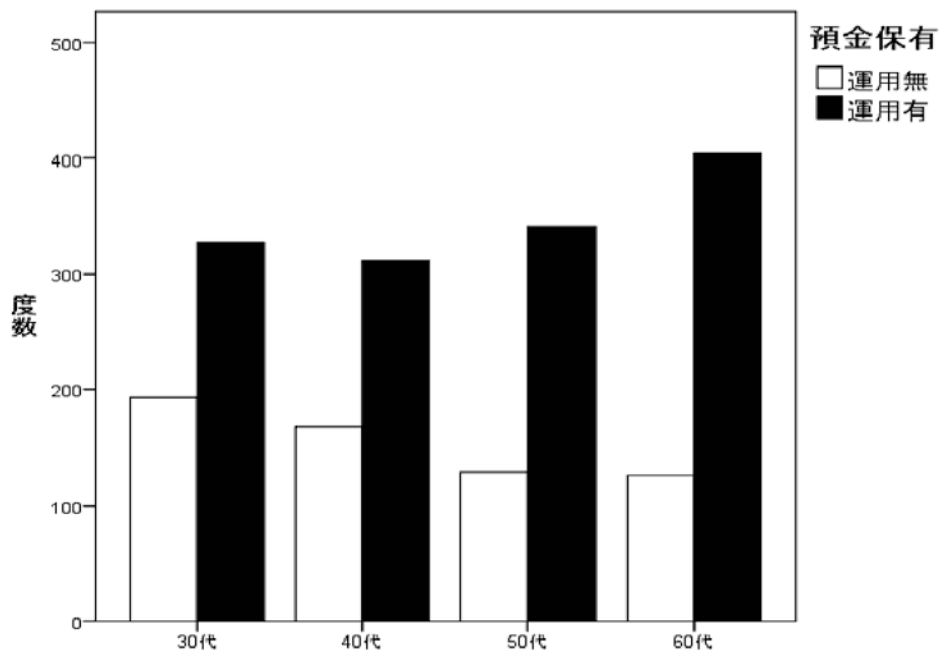


図 7-2 年齢階層別預金保有数

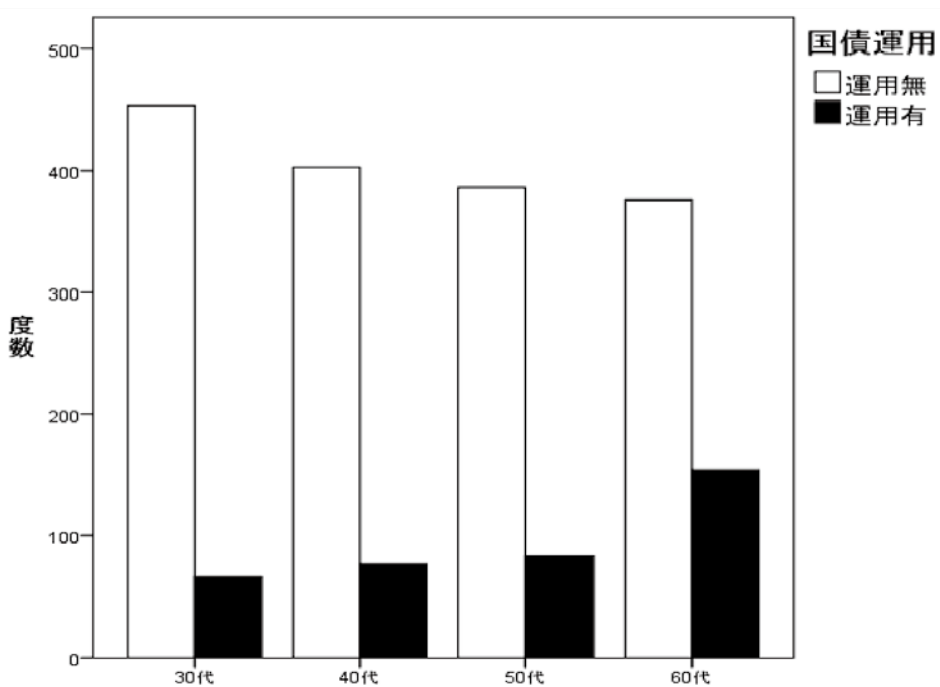


図 7-3 年齢階層別国債運用の有無

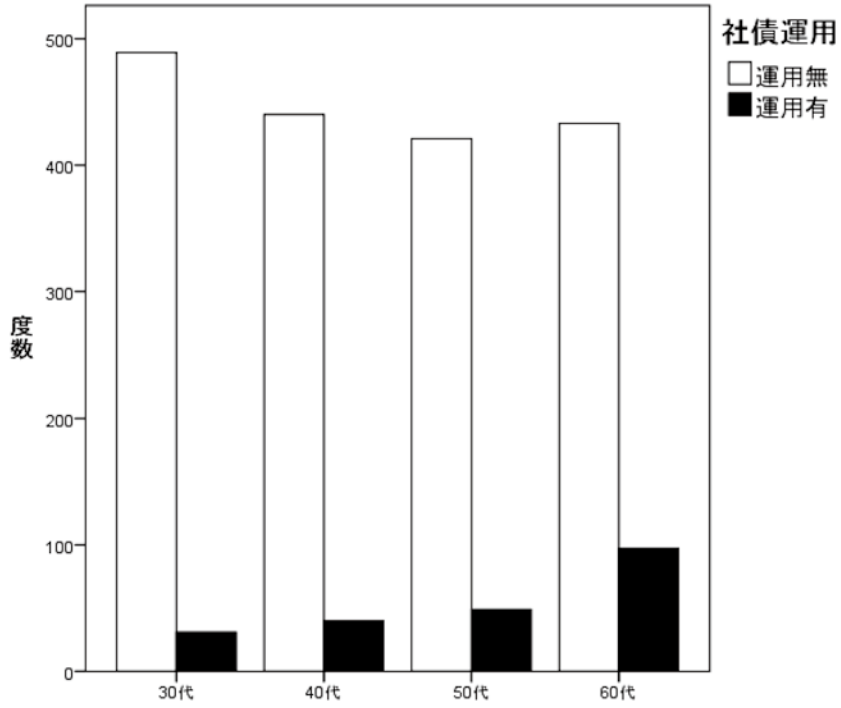


図 7-4 年齢階層別社債運用の有無

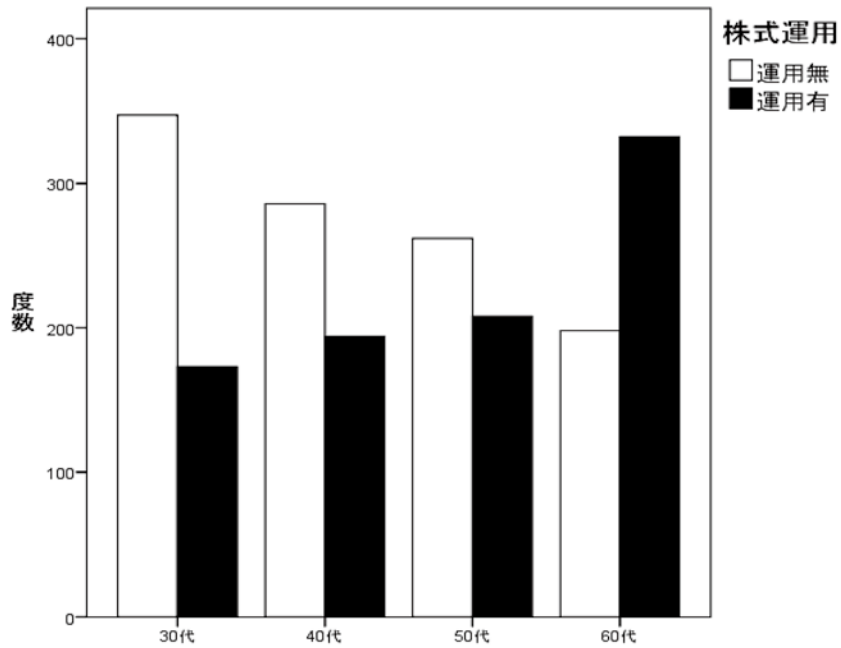


図 7-5 年齢階層別株式運用の有無

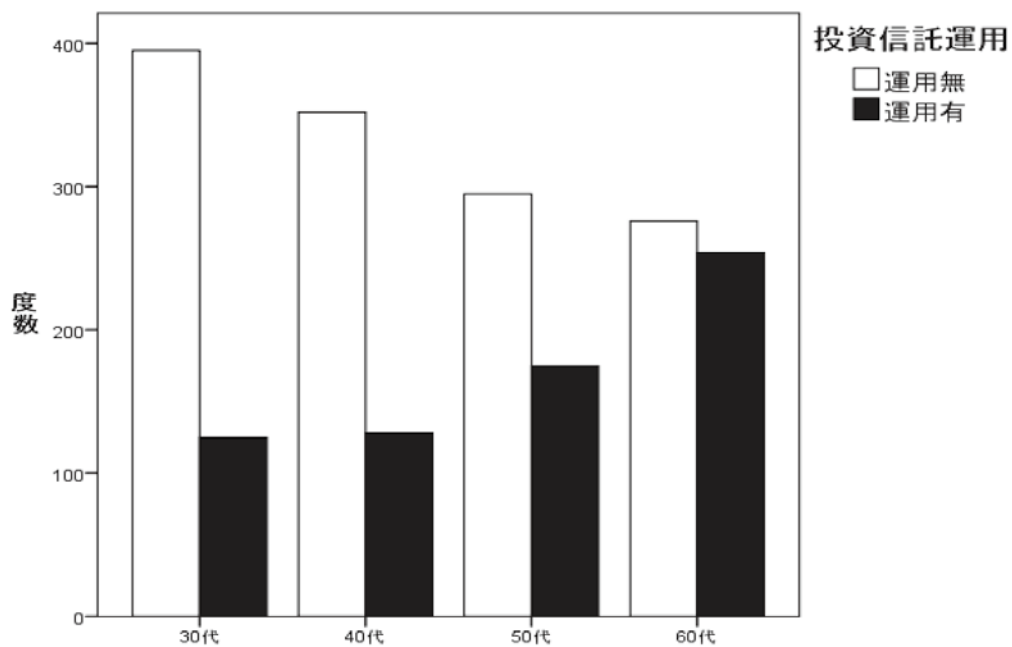


図 7-6 年齢階層別投資信託運用の有無

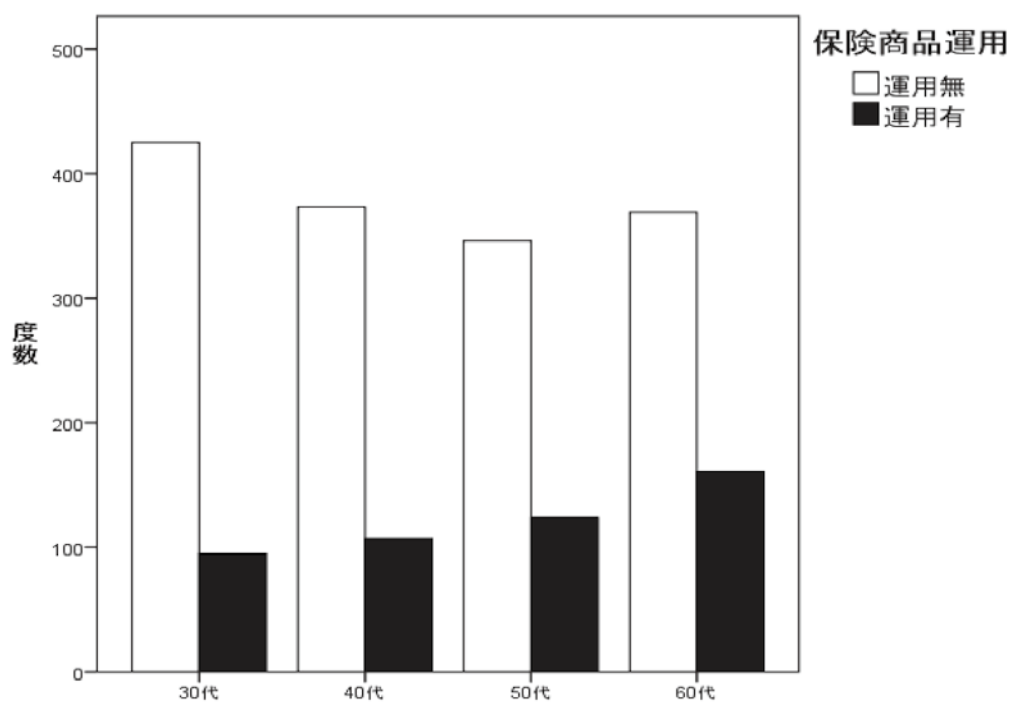


図 7-7 年齢階層別保険商品運用の有無

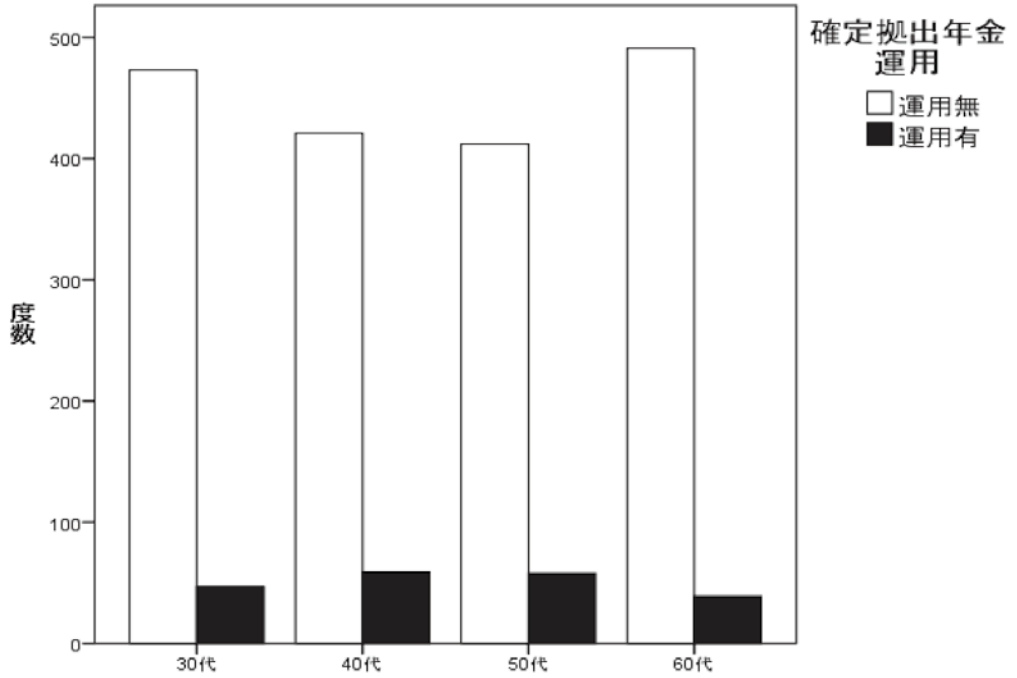


図 7-8 年齢階層別確定拠出型年金の運用の有無

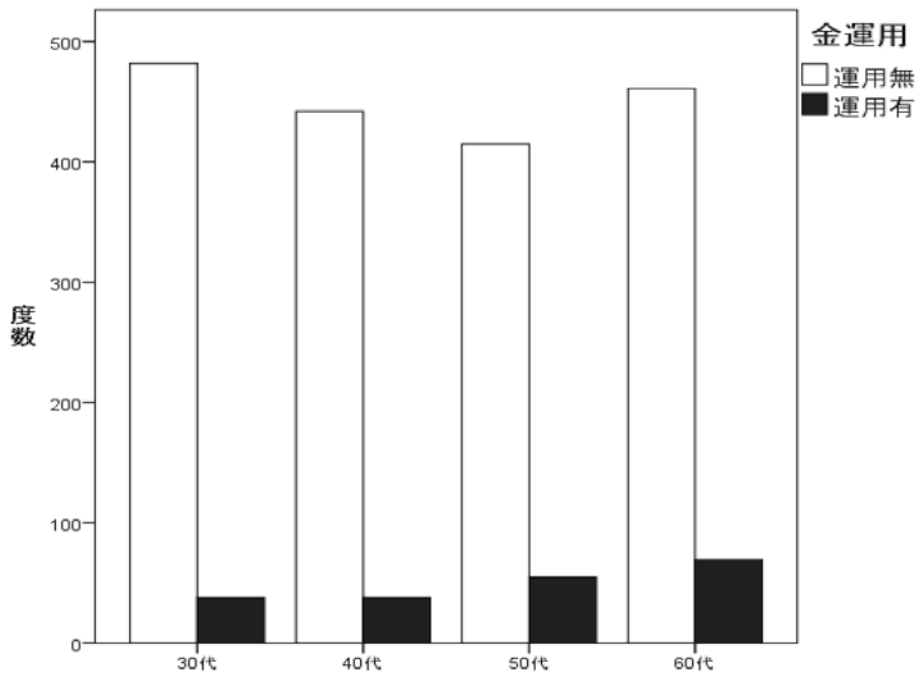


図 7-9 年齢階層別金の運用の有無

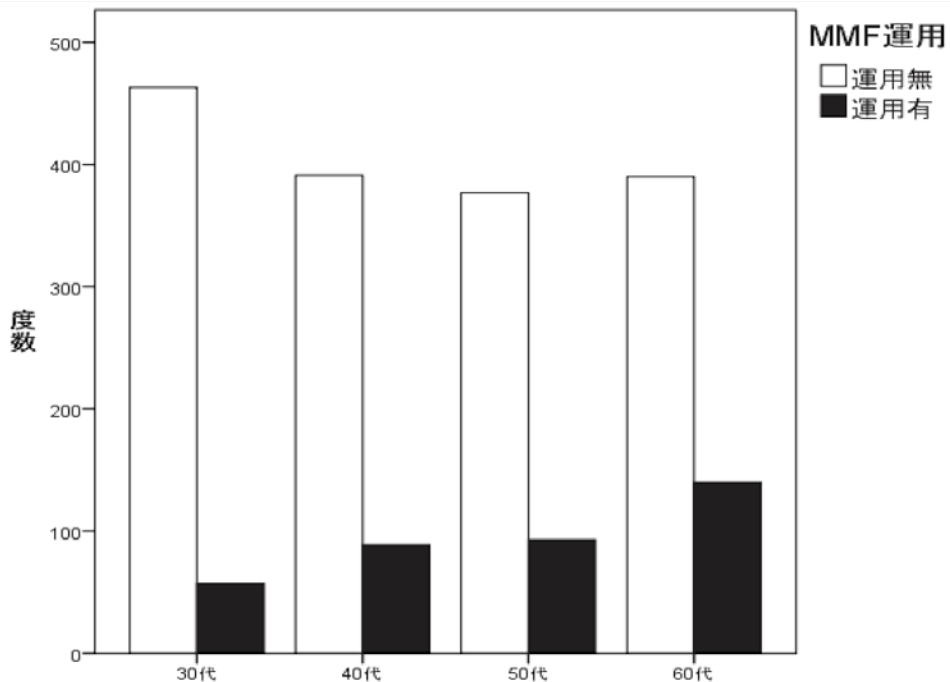


図 7-10 年齢階層別 MMF 運用の有無

39.65, 26.30, 28.06 and 41.81, $p < .01$)。すべての金融商品において、年収階層が高くなるほど運用数が増えていた (図 7-11, 図 7-12, 図 7-13, 図 7-14, 図 7-15, 図 7-16, 図 7-17, 図 7-18, 図 7-19)。

〔5〕 子供の有無と金融商品の運用の有無との関連を検討するため、カイ二乗検定を行った。その結果、預金、国債、社債、保険商品、確定拠出型年金、金、MMF いずれも子供の有無の影響は有意ではなかった ($\chi^2 = 1.70, .14, .13, .05, .80, 1.16, \text{ and } 2.33, \text{ n.s.}$)。株式と投資信託については子供の有無の影響が有意で ($\chi^2 = 1.70, p < .05$)、図 7-20 に示すように、子供有り群の方が子供無し群よりも、運用をしない数の方が運用する数よりも多くなっていた。

〔6〕 学歴カテゴリーと金融商品の運用の有無との関連を検討するため、カイ二乗検定を行った。その結果、保険商品以外の預金、国債、社債、株式、投資信託、確定拠出型年金、金、MMF いずれも学歴カテゴリーの影響が有意で ($\chi^2 = 22.59, 21.79, 18.01, 102.88, 64.60, 41.51, 13.86, \text{ and } 52.54, p < .01$)、いずれも高卒、専門学校卒、短大・高専卒および大学院卒よりも大学卒の方が運用する数も運用しない数も多かった (図 7-21, 図 7-22, 図 7-23, 図 7-24, 図 7-25, 図 7-26, 図 7-27, 図 7-28 参照)。これは、母集団の中で大学卒が圧倒的に多いことが影響していると思われる。大学院卒や専門学校卒などは特にカテゴリーの数が少ないため、学歴の階層が高くなるにつれて、リニアな影響を示すことはないと思われる。国債、社債、確定拠出型年金、MMF については、運用していない数が多いが目だつ。保険商品の運用の有無に対しては、学歴カテゴリーの有意な影響は見られなかった ($\chi^2 = 9.46, \text{ n.s.}$)。

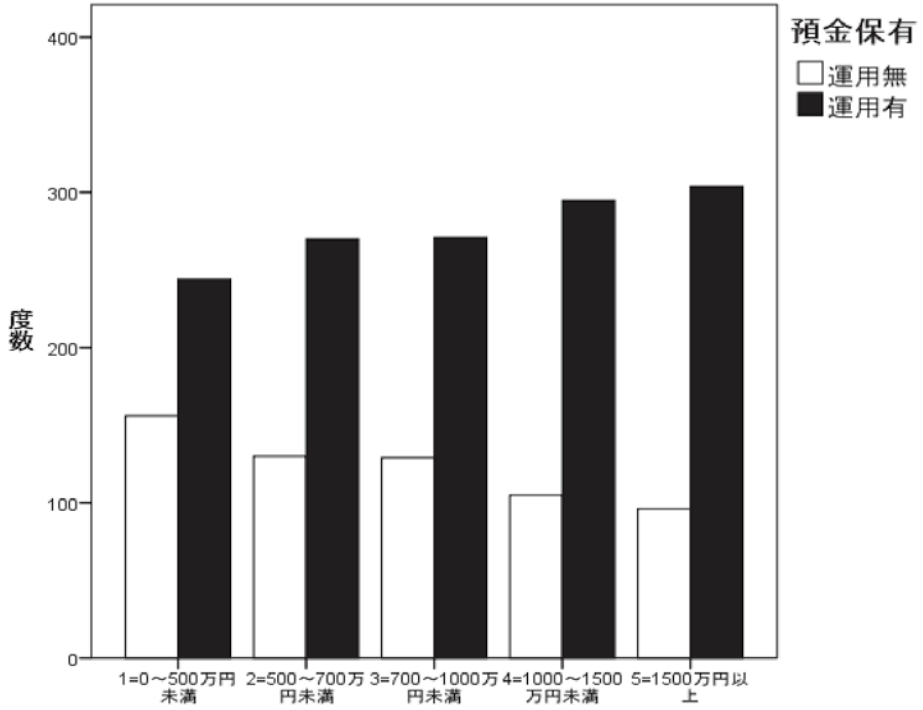


図 7-11 年齢階層別預金運用の有無

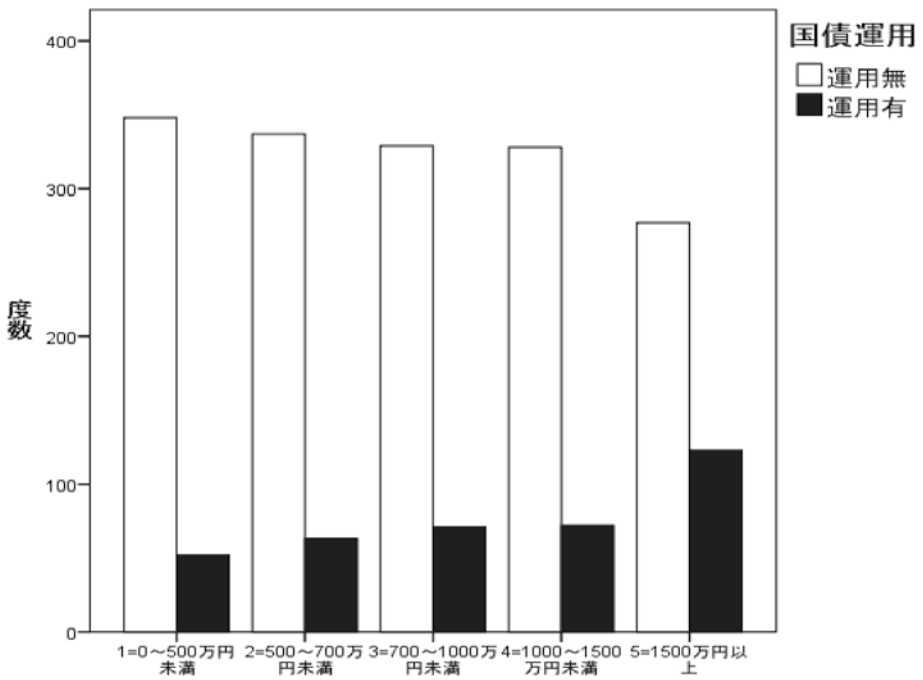


図 7-12 年収別国債運用の有無

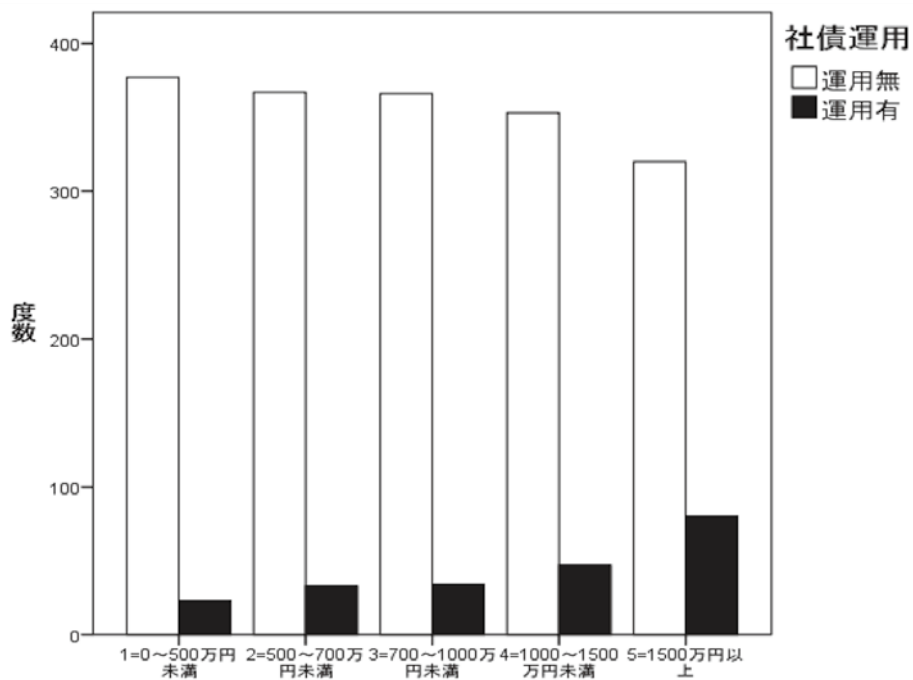


図 7-13 年収別社債運用の有無

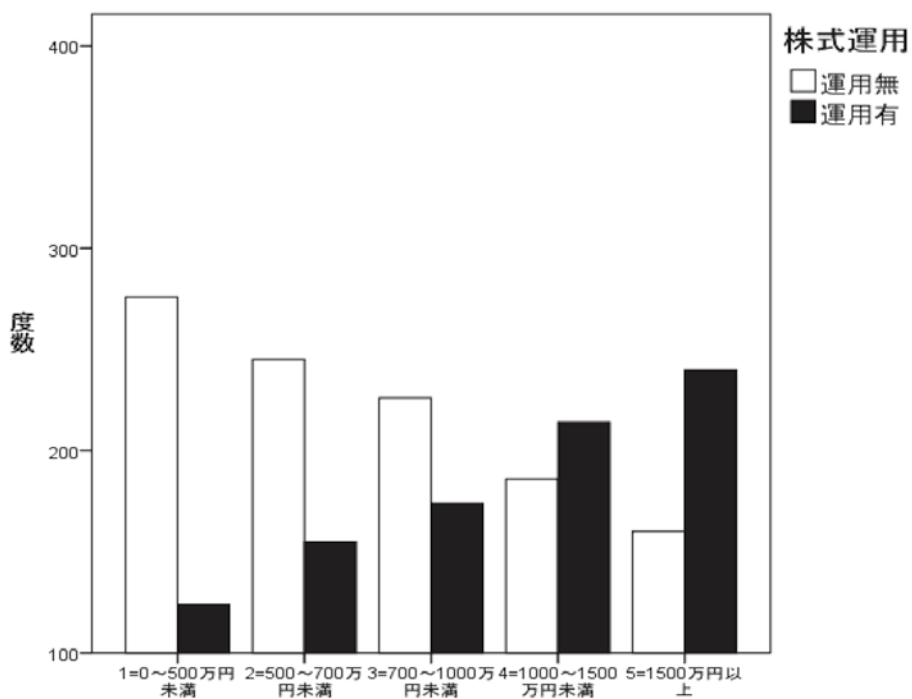


図 7-14 年収別株式運用の有無

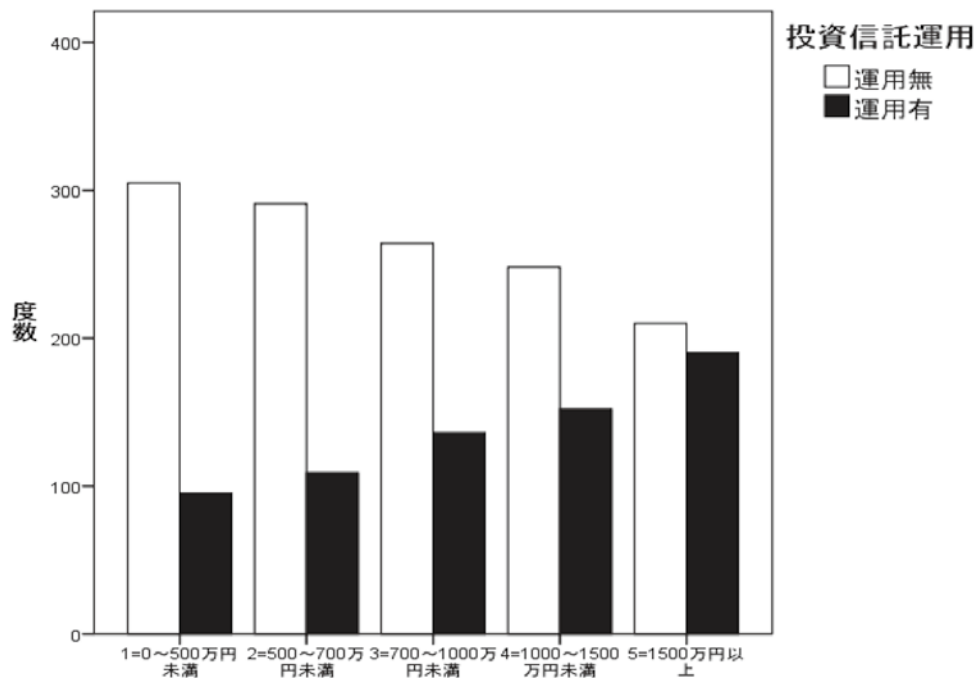


図 7-15 年収別投資信託運用の有無

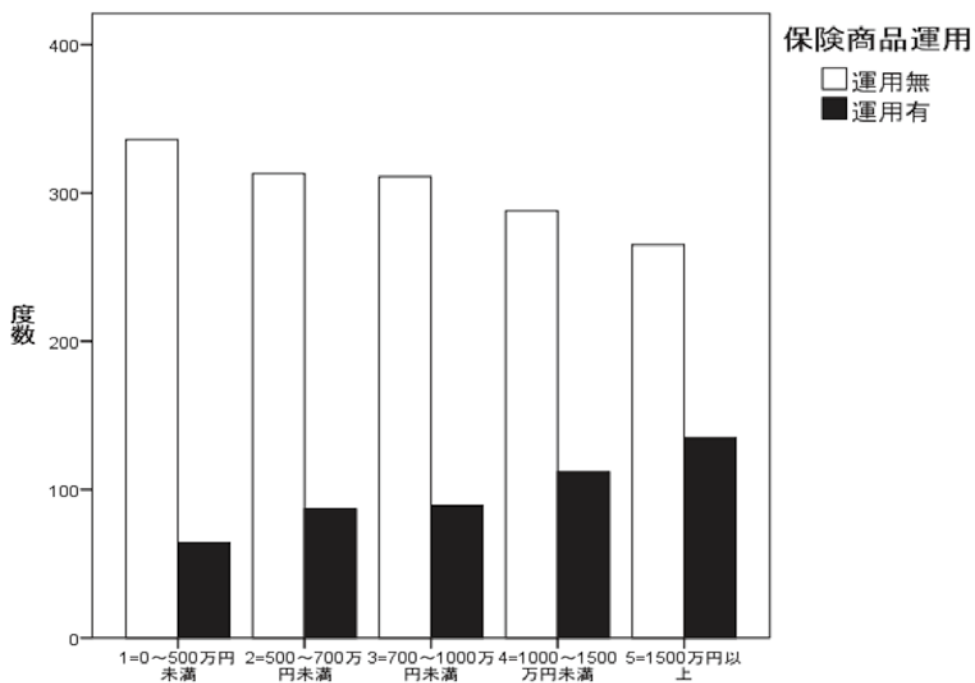


図 7-16 年収別保険商品運用の有無

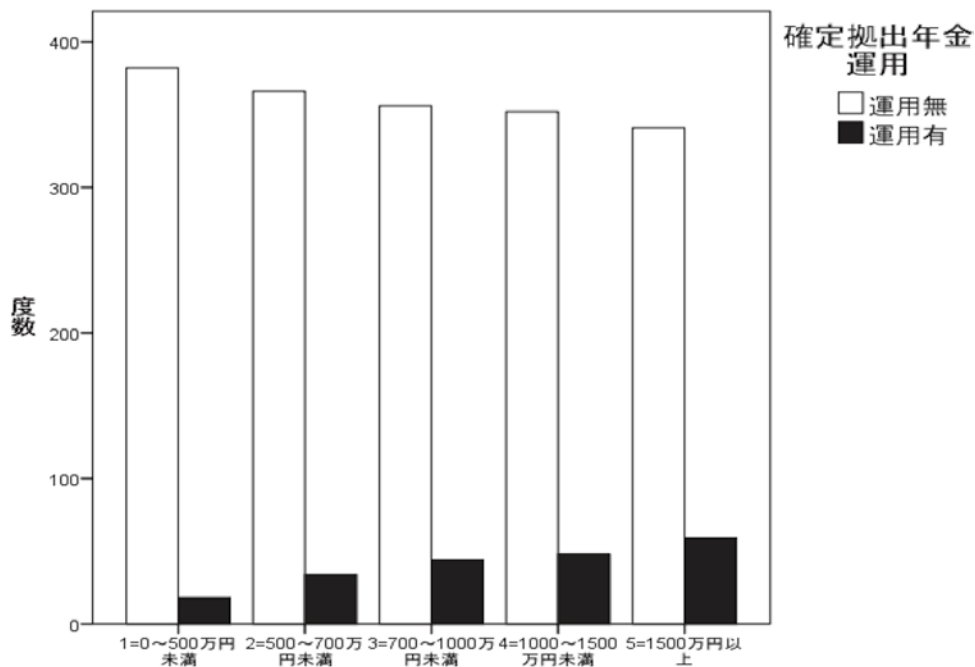


図 7-17 年収別確定拠出型年金運用の有無

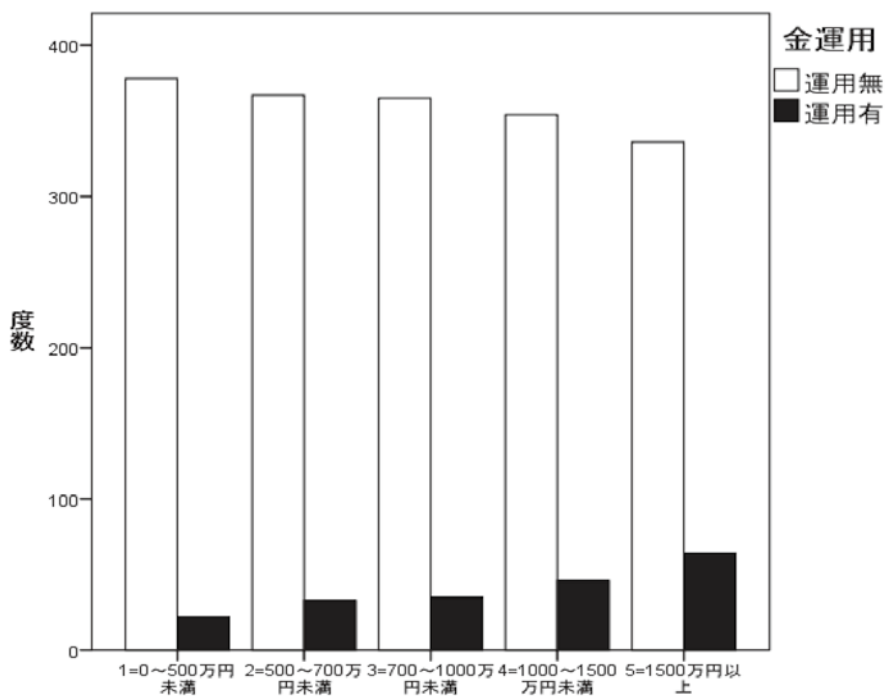


図 7-18 年収別金の運用の有無

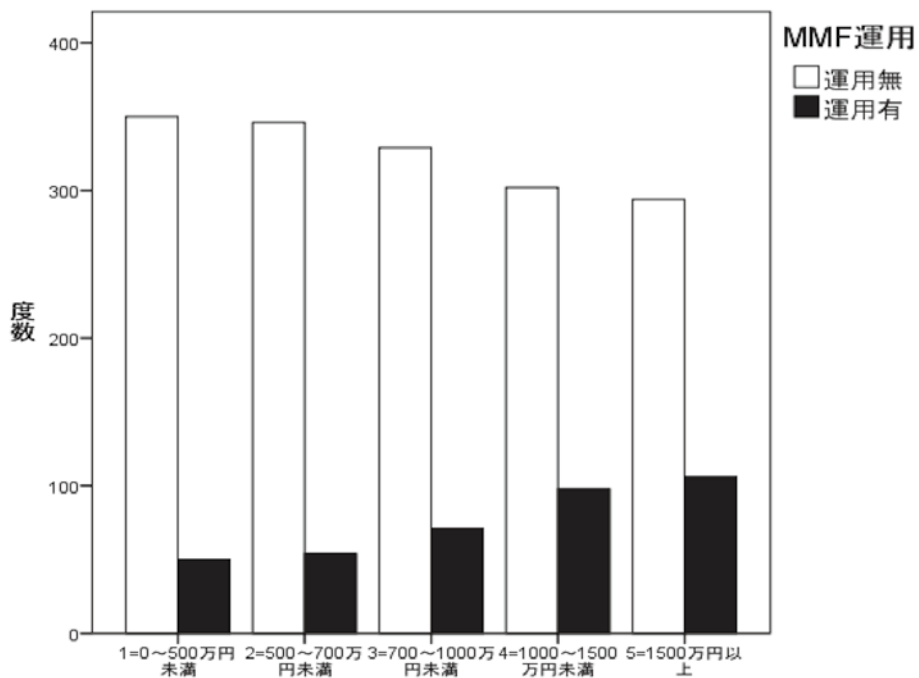


図 7-19 年収別 MMF 運用の有無

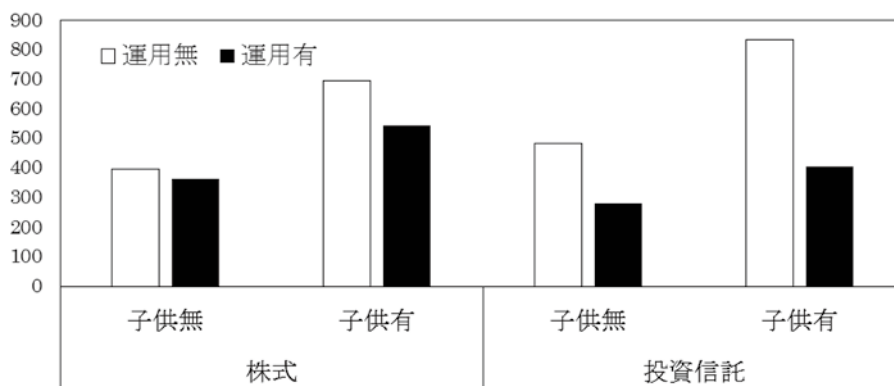


図 7-20 子供の有無が株式・投資信託の運用に与える影響

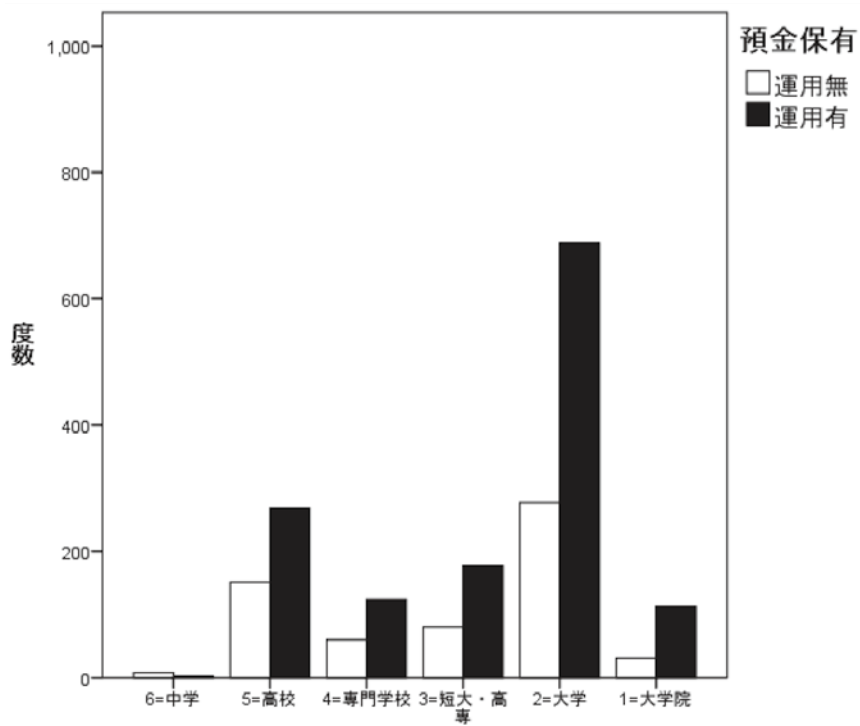


図 7-21 学歴別預金の運用の有無

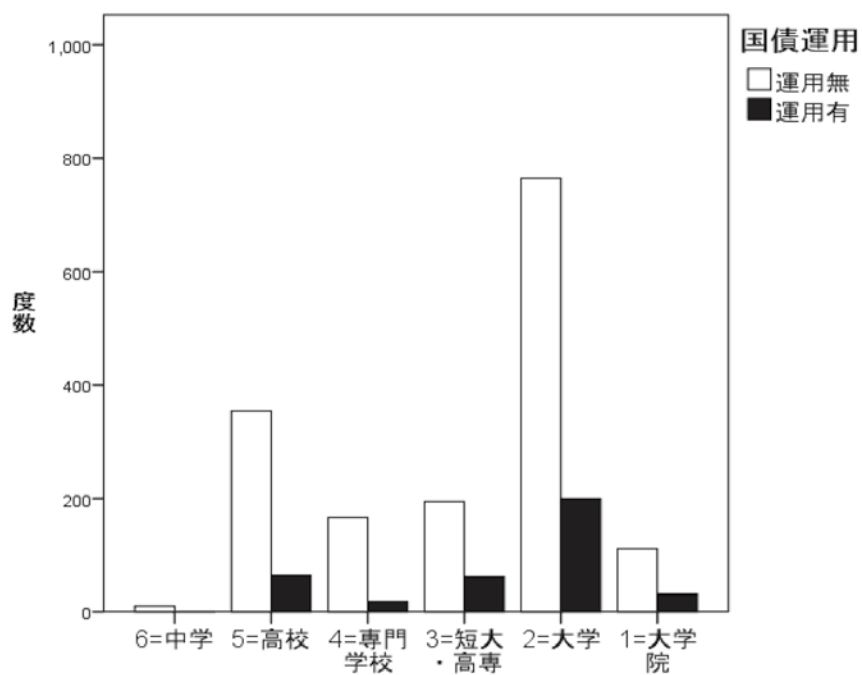


図 7-22 学歴別国債運用の有無

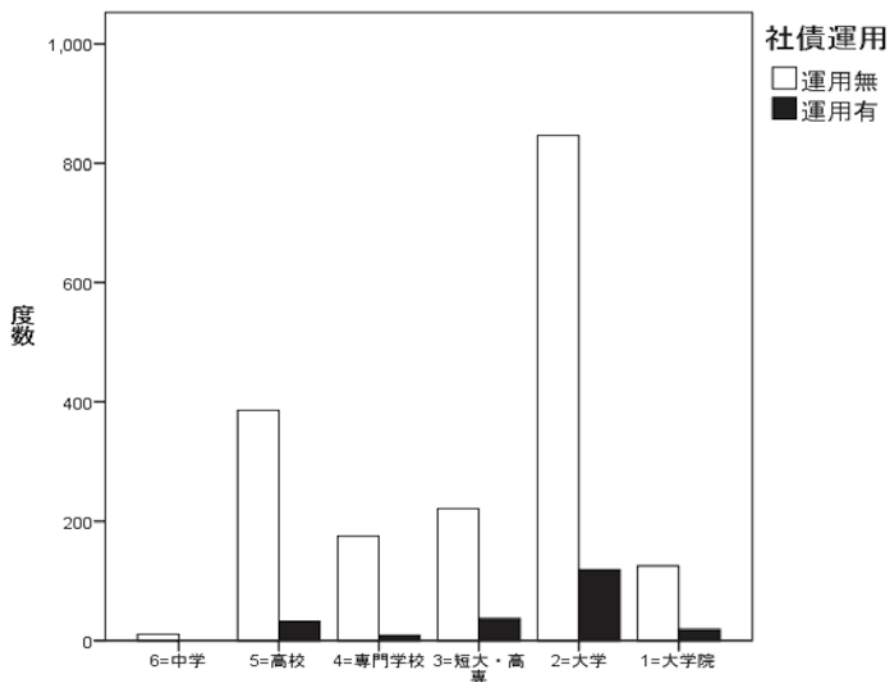


図 7-23 学歴別社債運用の有無

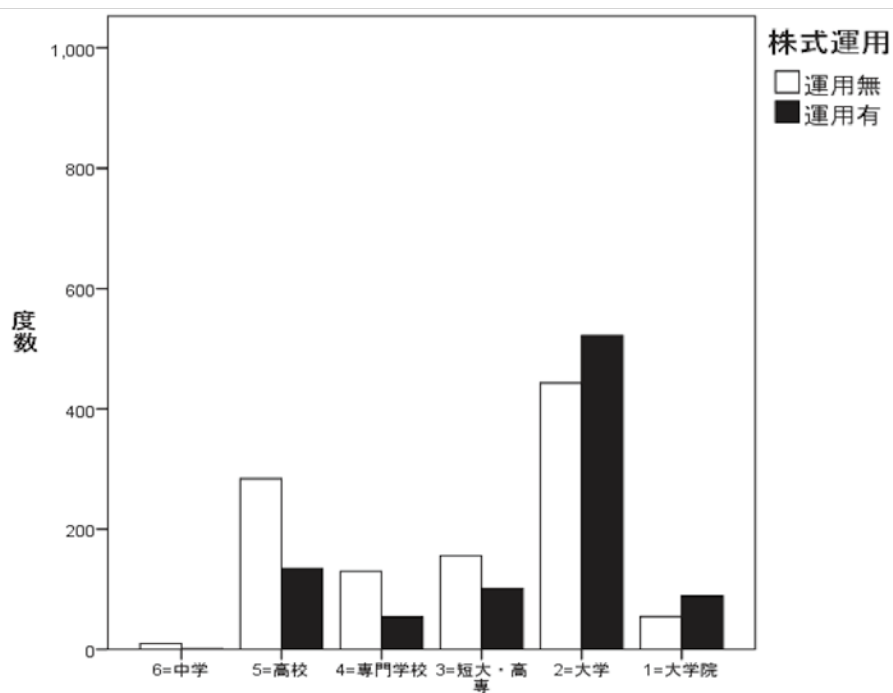


図 7-24 学歴別株式運用の有無

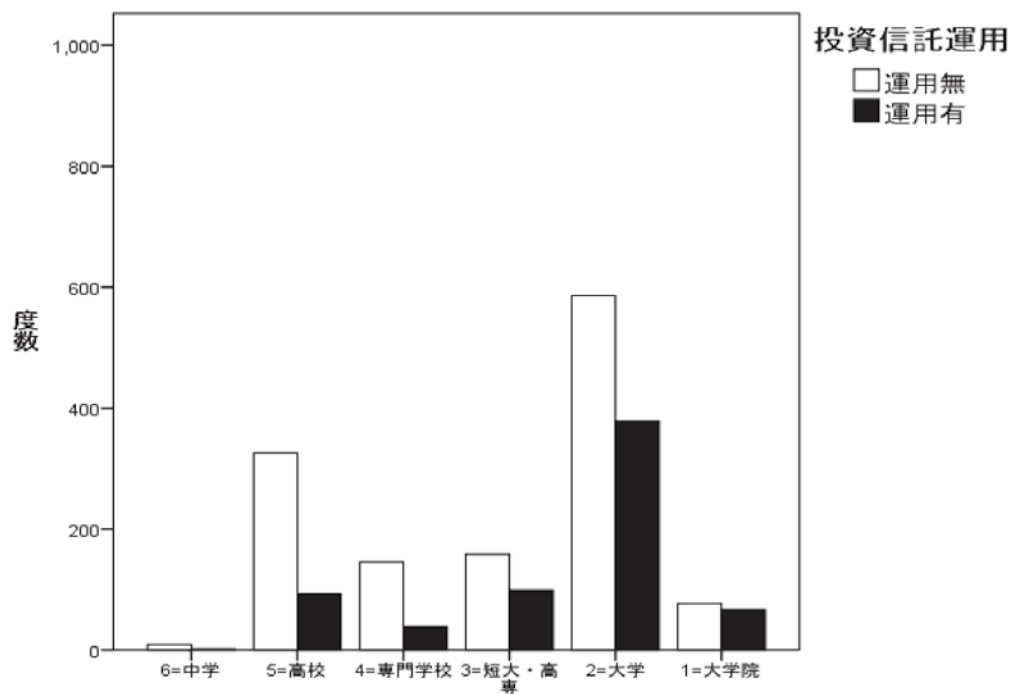


図 7-25 学歴別投資信託運用の有無

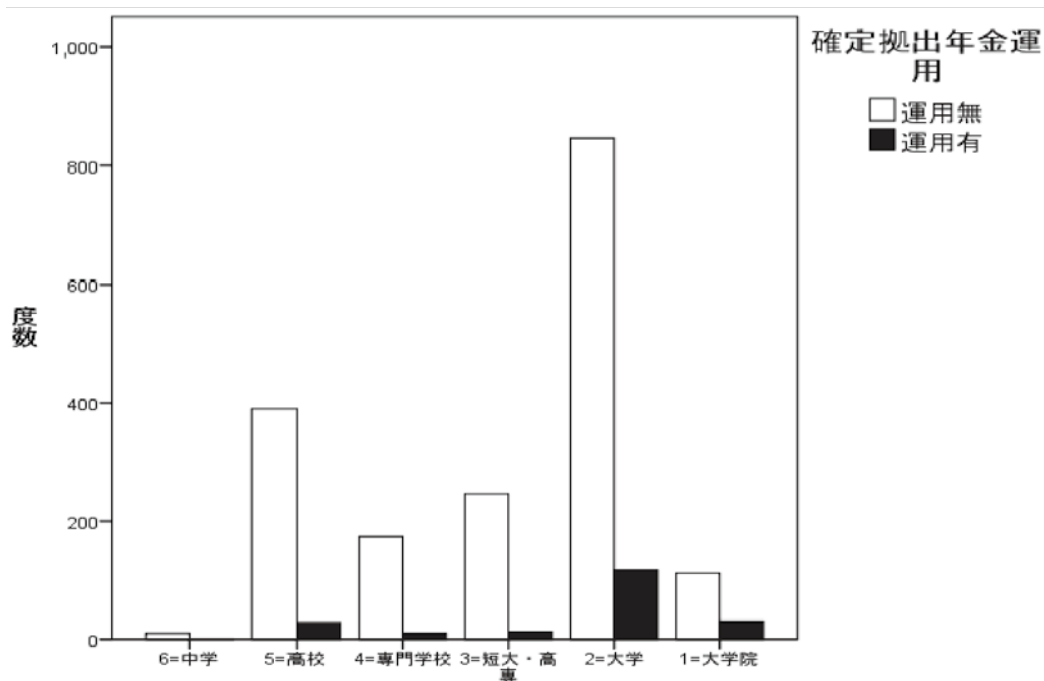


図 7-26 学歴別確定拠出型年金運用の有無

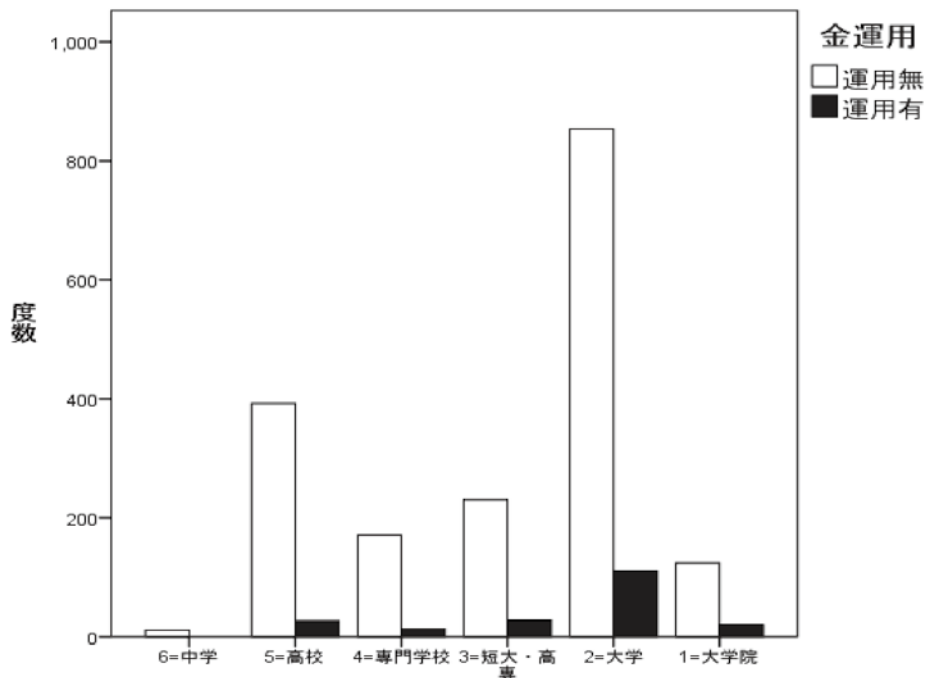


図 7-27 学歴別金の運用の有無

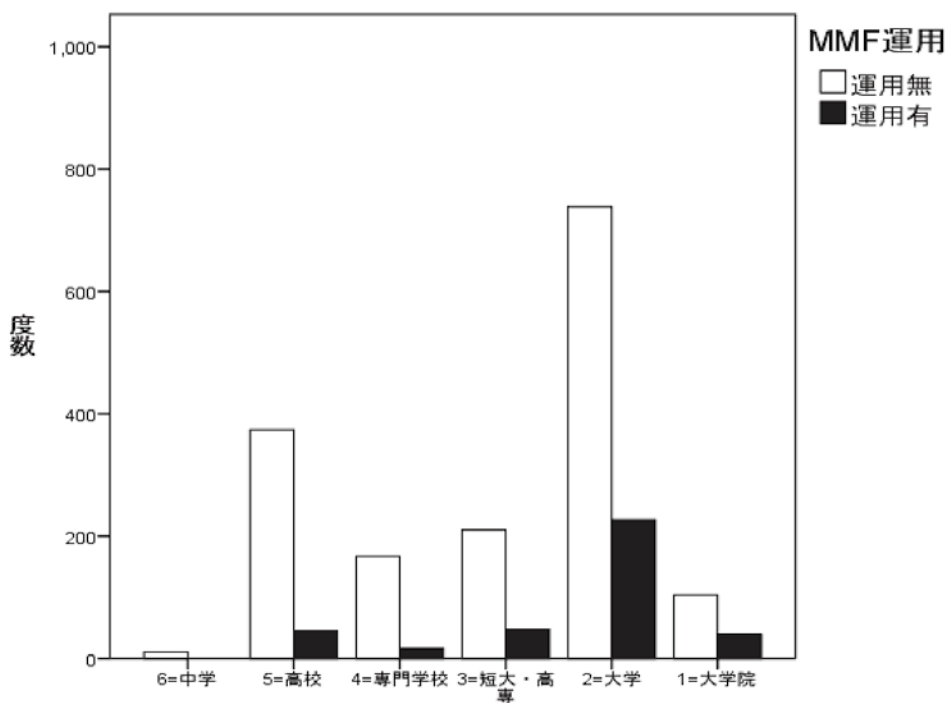


図 7-28 学歴別 MMF 運用の有無

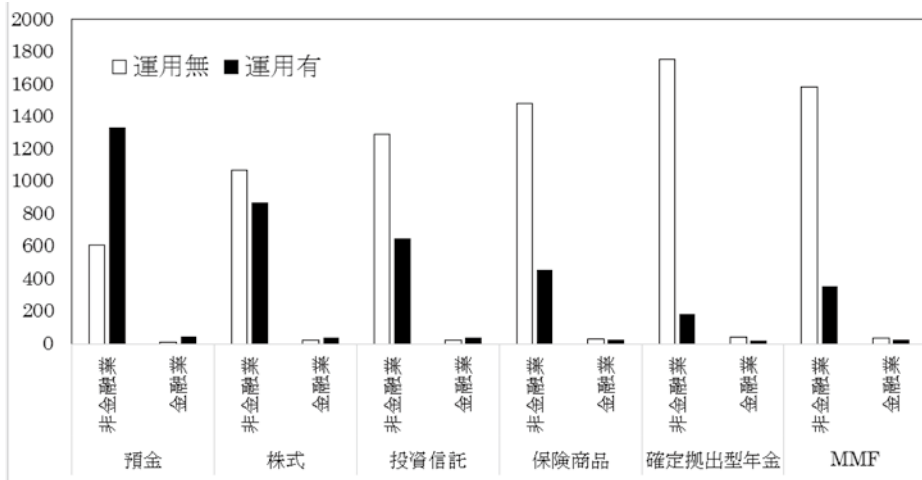


図 7-29 金融業・非金融業カテゴリー別金融商品運用の有無

〔7〕 金融業・非金融業のカテゴリーの違いが金融商品の運用の有無に与える影響を検討するため、カイ二乗検定を行った。その結果、図 7-29 に示すように、保険商品以外の預金 ($\chi^2 = 4.22$, $p < .05$)、株式、投資信託、保険商品、確定拠出型年金、MMF いずれも学歴カテゴリーの影響が有意であった ($\chi^2 = 8.91, 19.60, 20.30, 23.22$, and 21.72 , $p < .01$)。しかし、今回の調査では金融業の従事者の被調査者を実態の割合に合わせて 3% 程度の人数しか得られていない。そのため、運用有も運用無しについても金融業従事者の回答数が少ないため、有意差が見られたと思われる。国債、社債、金の運用の有無に対しては金融業・非金融業カテゴリーの有意な影響は見られなかった ($\chi^2 = 1.60, 1.22$, and $.00$, n.s.)。

〔8〕 結婚の有無 (既婚・非婚カテゴリー) と金融商品の運用の有無の関連を検討するため、カイ二乗検定を行った。その結果、預金、国債、社債、株式、投資信託、保険商品、確定拠出型年金、MMF いずれもカイ二乗検定で有意ではなかった ($\chi^2 = .24, 2.67, .29, 3.93, .02, 3.56, 1.78, 2.59$, and 1.30 , n.s.)。

〔9〕 金融商品の運用の有無に対するデモグラフィック変数の影響

以上〔1〕～〔8〕においてデモグラフィック変数が 9 金融商品の運用の有無とどのように関連するかを検討してきた。その結果、学歴、子供の有無、結婚の有無、金融業・非金融業の違いなどについては、今回のデータでは有意な影響が見られなかった。一方、年齢、年収の影響は 9 のすべての金融商品に対する有意な影響が見出された。性差の影響は、部分的ながら、株式、投資信託、確定拠出型年金において男性の方が女性よりも運用数が多いという結果が見られた。これに関しては、日本では女性が主たる収入を得ていない世帯がまだ多く、女性がリスクの高い金融商品に投資しにくいのか、あるいは女性の方が男性よりもリスク回避の傾向が強いのかかもしれない。この点を明らかにするため、次節では、各金融商品のリスク認知に対してデモグラフィック変数が与える影響を検討する。

(5) 金融商品への購入意欲、理解度、商品リスク認知度の関係

[1] 金融商品の理解度と商品リスク認知度がその金融商品の運用意欲とどのような関係にあるかを調べるため、それぞれの商品の理解度、リスク認知、運用意欲の相関分析を行った。その結果、預金運用意欲と預金理解の相関は有意な正の相関が見出され ($r = .38, p < .01$)、預金運用意欲と預金の金融商品リスク認知度の間には有意な負の相関関係が見出された ($r = -.32, p < .01$)。預金理解と預金の商品リスク認知度の間にも有意な負の相関関係が見出された ($r = -.38, p < .01$)。国債運用意欲と国際理解の相関は有意な正の相関が見出され ($r = .40, p < .01$)、国債運用意欲と国際の金融商品リスク認知度の間には有意な負の相関関係が見出された ($r = -.34, p < .01$)。国債理解と国債の商品リスク認知度の間にも有意な負の相関関係が見出された ($r = -.42, p < .01$)。社債運用意欲と社債理解の相関は有意な正の相関が見出され ($r = .50, p < .01$)、社債運用意欲と社債の金融商品リスク認知度の間には有意な負の相関関係が見出された ($r = -.30, p < .01$)。社債理解と社債の商品リスク認知の間にも有意な負の相関関係が見出された ($r = -.30, p < .01$)。株式運用意欲と株式理解の相関は有意な正の相関が見出され ($r = .60, p < .01$)、株式運用意欲と株式の金融商品リスク認知度の間には有意な負の相関関係が見出された ($r = -.11, p < .01$)。株式理解と株式の商品リスク認知度の間にも有意な相関関係は見出されなかった ($r = -.01, n.s.$)。投資信託運用意欲と投資信託理解の相関は有意な正の相関が見出され ($r = .56, p < .01$)、投資信託運用意欲と投資信託の金融商品リスク認知度の間には有意な負の相関関係が見出された ($r = -.23, p < .01$)。投資信託理解と投資信託の商品リスク認知度の間にも有意な負の相関関係が見出された ($r = -.12, p < .01$)。保険商品運用意欲と保険商品金理解の相関は有意な正の相関が見出され ($r = .45, p < .01$)、保険商品運用意欲と保険商品の金融商品リスク認知度の間には有意な負の相関関係が見出された ($r = -.28, p < .01$)。保険商品理解と保険商品の商品リスク認知度の間にも有意な負の相関関係が見出された ($r = -.32, p < .01$)。確定拠出型年金の運用意欲と確定拠出型年金理解の相関は有意な正の相関が見出され ($r = .47, p < .01$)、確定拠出型年金運用意欲と確定拠出型年金の金融商品リスク認知度の間には有意な負の相関関係が見出された ($r = -.26, p < .01$)。確定拠出型年金理解と確定拠出型年金の商品リスク認知度の間にも有意な弱い負の相関関係が見出された ($r = -.18, p < .01$)。金の運用意欲と金の理解の相関は有意な正の相関が見出され ($r = .41, p < .01$)、金の運用意欲と金の金融商品リスク認知度の間には有意な負の相関関係が見出された ($r = -.26, p < .01$)。金の理解と金の商品リスク認知度の間にも有意な弱い負の相関関係が見出された ($r = -.17, p < .01$)。MMF 運用意欲と MMF 理解の相関は有意な正の相関が見出され ($r = .41, p < .01$)、MMF 運用意欲と MMF の金融商品リスク認知度の間には有意な負の相関関係が見出された ($r = -.26, p < .01$)。MMF 理解と MMF の商品リスク認知度の間にも有意な弱い負の相関関係が見出された ($r = -.17, p < .01$)。

[2] デモグラフィック変数と各商品の金融商品リスク認知度 金融商品 9 商品のリスク認知に対して、性差・年齢・年収が影響を及ぼしているのかどうかを検討する。

(1) まず、性差が金融商品のリスク認知に対する影響を調べるため、性差を独立変数、9つの金

融商品（預金、国債、社債、株式、投資信託、保険商品、確定拠出型年金、金、MMF）の金融リスク認知を従属変数として一元配置分散分析を行った。その結果、預金（ $F(1, 1999) = 1.56$, n.s.）、社債（ $F(1, 1999) = 1.63$, n.s.）、株式（ $F(1, 1999) = 2.78$, n.s.）、保険商品（ $F(1, 1999) = .97$, n.s.）、確定拠出年金（ $F(1, 1999) = 2.20$, n.s.）に対しては有意な差が見られなかった。一方、国債、金、MMFへの性差の影響は有意で（ $F(1, 1999) = 17.82, 13.13, \text{ and } 14.69$, $p = .000$ ）、投資信託への影響は有意傾向にあり（ $F(1, 1999) = 3.57$, $p = .06$ ）、国債（ $M = 3.14$ and 2.91 ）と投資信託（ $M = 4.25$ and 4.17 ）とMMF（ $M = 3.81$ and 3.61 ）については女性の方が男性よりもリスクを高く認知していた。金については、逆に男性の方が女性よりも金融リスクを高く認知していた（ $M = 3.78$ and 3.59 ）。

〈2〉 年齢が商品の金融商品リスク認知度に与える影響を検討するため、年代カテゴリーを独立変数、金融商品リスク認知度を従属変数として分散分析を行った。その結果、年代カテゴリーが預金、国債、社債、株式、確定拠出型年金、MMFの金融商品リスク認知度に与える影響が有意であった（ $F(1, 1999) = 10.61, 17.03, 8.78, 5.45, 3.49, \text{ and } 2.65$, $p < .05$ ）。下位検定の結果、預金に関しては30代が40代、50代、60代よりも預金の金融リスク強度を強く知覚していた（ $M = 2.22, 1.97, 2.00, \text{ and } 1.86$ ）。これは、今の30代はリーマン・ショックなどの金融不安の時代に就職または学生時代を過ごしているためかもしれない。国債については、60代が、30代、40代、50代よりも国債の金融リスク認知強度を強く知覚していた（ $M = 2.72, 3.19, 3.16, \text{ and } 3.04$ ）。社債については、60代が、30代、40代、50代よりも金融リスク認知強度を弱く知覚していた（ $M = 3.53, 3.83, 3.79, \text{ and } 3.68$ ）。株式については、50代が30代や60代よりも一番高く金融リスク強度を知覚しており（ $M = 4.71, 4.50, \text{ and } 4.56$ ）、40代は30代よりも金融リスク強度を強く知覚していた（ $M = 4.66$ and 4.50 ）。確定拠出型年金については、40代が、60代よりも金融リスク強度の近くが強く（ $M = 3.69$ and 3.48 ）、40代と30代、50代の間には差が見られなかった（ $M = 3.69, 3.63, \text{ and } 3.60$ ）。MMFについては、30代が60代よりも金融リスク強度を強く知覚しており（ $M = 3.81$ and 3.60 ）、30代、40代、50代の間では有意な差が見られなかった（ $M = 3.81, 3.73, \text{ and } 3.71$ ）。

〈3〉 次に年収が金融商品の金融リスクの強度の認知に与える影響を検討するため、年収カテゴリーを独立変数、各商品に対する金融リスク認知の強度を従属変数として、分散分析を行った。その結果、預金、国債、社債、投資信託、保険商品、核的拠出型年金、MMFに対する年収の影響が有意で（ $F(1, 1999) = 2.73, 11.03, 7.05, 3.23, 5.55, 6.26, \text{ and } 10.63$, $p < .01$ ）、預金の金融リスク強度の認知は、500万円未満の者の方が、1,000～1,500万円未満の収入の者よりも預金のリスクを高く知覚していた（ $M = 2.13$ and 1.89 ）。国債に関しては、500万円未満の収入の者が700万円～1,000万円の収入の者と、1,000万円から1,500万円の収入の者および1,500万円以上の収入の者よりも金融リスクの強度認知が強かった（ $M = 3.30, 2.94, 2.96, \text{ and } 2.79$ ）。社債に関しては、収入500万円以下の者は、1,000～1,500万円の収入の者や1,500万円以上の収入の者よりも社債の金融リスクの強度の認知が高かった（ $M = 3.89, 3.66, \text{ and } 3.51$ ）。投資信託に関しては、年収500万円未満のものと年収500～700万円未満の者が、年収1,500万円以上の者よりも投資信託の金融リスク認知が高かった（ $M = 4.30, 4.29, \text{ and } 4.10$ ）。保険商品については、年収500万円未満の者が、年収700～1,000万円未満の者や1,000～

1,500万円未満および年収1,500万円以上のものよりもリスク認知が高かった ($M = 3.51, 3.32, 3.25,$ and 3.22)。また、年収700~1,000万円未満の者は、年収1,000万円~1,500万円の者および年収1,500万円以上の者よりもリスク認知が高かった ($M = 3.45, 3.25,$ and 3.22)。確定拠出型年金については、年収500万円未満の者と500~700万円未満の者が ($M = 3.75$ and 3.73)、年収700~1,000万円未満の者、1,000~1,500万円未満の者、年収1,500万円以上のものよりも金融リスク認知の強度が強かった ($M = 3.55, 3.51,$ and 3.45)。MMFに関しては、年収500万円未満の者が、年収500~1,000万円未満の者、年収1,000~1,500万円未満の者および年収1,500万円以上の者よりも金融リスク認知の強度が強かった ($M = 3.94, 3.69, 3.57, 3.49$)。また、収入500万円未満の者は、年収1,000~1,500万円未満の者および1,500万円以上の者よりもMMFの金融リスク認知の強度が強かった ($M = 3.69, 3.57$ and 3.49)。

〔3〕 デモグラフィック変数と各商品の理解度

金融商品9商品のリスク認知に対して、性差・年齢・年収が影響を及ぼしているのかどうかを検討する。

〈1〉 まず性差が金融商品の理解度に対する影響を調べるため、性差を独立変数、9つの金融商品(預金、国債、社債、株式、投資信託、保険商品、確定拠出型年金、金、MMF)の金融商品の理解度を従属変数として一元配置分散分析を行った。その結果、預金、国債、社債、株式、投資信託、保険商品、核的拠出型年金、金、MMFの9商品の理解に対する性差の影響が有意で ($F(1, 1999) = 11.56, 59.90, 93.32, 110.77, 79.54, 24.80, 131.21, 61.08,$ and 72.87)、これらすべての商品の理解度について、男性の方が ($M = 4.61, 3.79, 3.51, 4.06, 3.62, 3.51, 3.25, 3.76,$ and 3.18) 女性よりも ($M = 4.42, 3.31, 2.92, 3.42, 3.07, 3.22, 2.56, 3.30, 2.91$) 理解度を高く評定していた。

〈2〉 年齢階層が商品の理解度に与える影響を検討するため、年齢階層を独立変数、各商品の理解度を従属変数として分散分析を行ったところ、保険商品を除くすべての商品において年齢階層の効果が有意であった ($F(1, 1999) = 22.39, 16.36, 13.65, 12.24, 11.22, 2.91, 8.50, 9.72,$ $p < .01$)。多重比較の結果、60代と50代は40代と30代よりも預金の理解の自己評定が高く ($M = 4.79$ and 4.42)、また40代は30代よりも預金理解が高いことが示された ($M = 4.42$ and 4.22)。国債に関しては、60代の者は30代、40代、50代よりも理解が深く ($M = 3.88, 3.31, 3.42,$ and 3.57)、50代の者は30代の者よりも理解度が高いことが示された。社債に関しては、60代の者が30代、40代、50代よりも理解が深いことが示された ($M = 3.52, 3.03, 3.07,$ and 3.23)。株式に関しては、やはり60代が30代、40代、50代の者よりも理解度が高かった ($M = 4.04, 3.55, 3.65,$ and 3.71)。投資信託については、60代が30代、40代、50代よりも高い理解度を示していた ($M = 3.64, 3.30, 3.24,$ and 3.18)。保険商品に関しては、主効果は傾向差が見られていたが、年代間の有意な差がみられなかった。確定拠出型年金に関しては、60代が30代よりも理解度が高かった ($M = 3.02$ and 2.78)。金に関しては、60代が30代及び40代よりも理解度が高く ($M = 3.74, 3.48,$ and 3.34)、50代は30代よりも理解度が高かった ($M = 3.55$ and 3.34)。MMFに関しては、60代が30代、40代よりも理解度が高かった ($M = 3.12, 2.65,$ and 2.88)。また、40代の者は30代よりも理解度が高かった。

〈3〉 次に商品の理解度と年収の関連を検討するため、年収カテゴリーを独立変数、各商品の理解度を従属変数として分散分析を行った。その結果、すべての商品の理解度に関して年齢の影響が有意であった ($F(1, 1999) = 10.66, 21.04, 23.54, 25.33, 23.42, 15.47, 27.48, 14.71, \text{ and } 26.76, p < .01$)。預金に関しては、年収500万円未満の者および年収500~700万円未満の者は ($M = 4.30 \text{ and } 4.32$)、年収700~1,000万円の者、1,000~1,500万円の者、および1,500万円以上の者よりも理解度の評定値が低かった ($M = 4.56, 4.71, \text{ and } 4.56$)。国債理解に関しては、年収1,500万円以上の者が最も高く ($M = 3.97$)、年収700~1,000万円未満の者と1,000~1,500万円未満の者は ($M = 3.60 \text{ and } 3.69$)、年収500万円未満の者と500~700万円未満の者よりも理解度が高かった ($M = 3.18 \text{ and } 3.30$)。社債に関しては、年収1,000~1,500万円未満の者と1,500万円以上の者が、年収500万円未満、年収500~700万円未満、700~1,000万円未満の者よりも理解度が高かった ($M = 3.47, 3.61, 2.81, 3.01, \text{ and } 3.19$)。また、年収700~1,000万円の者は、500万円未満の者よりも理解度が高かった。株式理解については、年収1,000万円~1,500万円の者と1,500万円以上の者が、500万円未満の者、500~700万円未満の者および700~1,000万円未満の者よりも理解度が高かった ($M = 4.00, 4.15, 3.32, 3.49, \text{ and } 3.75$)。年収が700~1,000万円未満の者は、500万円未満の元500~700万円未満の者よりも理解度が高いことが示された。投資信託については、年収1,000万円~1,500万円の者の方が、700~1,000万円未満の者と500~700万円未満のものと500万円未満の者よりも投資信託の理解度が高かった ($M = 3.58, 3.75, 2.94, 3.10, \text{ and } 3.35$)。保険商品の理解度に関しては、年収1,500万円以上の者は ($M = 3.64$)、700~1,000万円未満の者、500~700万円未満の者、500万円以下の者よりも理解度が高いことが示された ($M = 3.41, 3.20, \text{ and } 3.033$)。確定拠出型年金の理解に関しては、年収500万円未満の者が他の500~700万円未満、700~1,000万円未満の者、700~1,000万円未満の者、1,000~1,500万円未満の者および1,500万円以上の者よりも優位に理解度が低かった ($2.4, 2.70, 3.01, 3.19, \text{ and } 3.25$)。金の理解については、年収1,500万円以上のものが700~1,000万円の者、500~700万円未満の者および500万円未満のものよりも金への理解が高かった ($M = 3.83, 3.56, 3.32, \text{ and } 3.24$)。年収700~1,000万円の者は、年収700万円未満の人々よりも理解度が高かった。

MMFに関しては、年収1,500万円以上の者が年収700~1,000万円未満の人、500~700万円未満の人および500万円未満の人よりもMMFへの理解度が高いことが示された ($M = 3.33, 2.89, 2.64, \text{ and } 2.48$)。

〔4〕 金融商品への投資意欲、理解度、商品リスク認知度および金融への態度尺度の関係

先の〔1〕の相関分析からも、個々の金融商品の理解度によって促進され、リスクを高く認知すると（リスク認知強度が強い）、その商品への投資意欲は弱められると推察される。一方、前節【6】金融リスクへの態度と投資行動の関連を検討したデータでは、各種の金融商品への投資意欲に対して、佐々木ら（2012）の金融への態度尺度の下位尺度である個人的・社会的考慮要因、投資態度が強い影響を及ぼしており、金融リスク認知尺度が各商品の購入意欲に強い影響を及ぼすと推察される。また、金融への態度尺度の下位尺度である金融リスク認知尺度は、金融リスク全般に対する態度を測定するものであり、これらは直接投資意欲に影響するのではなく、投資意欲を促進する可能性がある

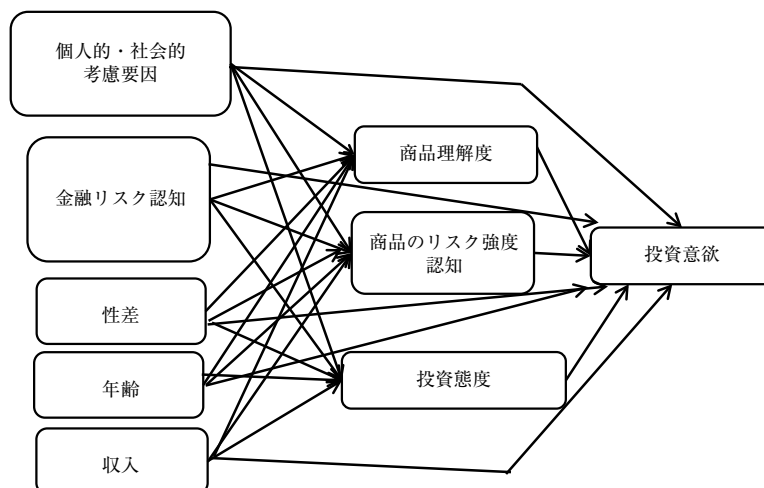


図 7-30 金融商品への投資意思決定モデル

商品理解度や、逆に抑制する可能性がある金融商品リスク認知度に影響を与えると推察される。また、前節のデモグラフィック変数と商品投資経験の有無の関連の分析から、性差、年齢、年収が実際の商品への投資意欲に影響する可能性が推察される。これらを総合的に考慮し、佐々木（2011）の金融商品購入決定モデルを改良し、図 7-30 の金融商品への投資意思決定モデルを立てた。

このモデルを検証するため、それぞれ金融リスク認知強度、金融商品の理解度、投資態度を目的変数とし、性別、年齢、年収、金融リスク認知尺度、個人的・社会的考慮要因を説明変数として重回帰分析を行う。その上で、最終的な金融商品への投資決定に相応する、金融商品への投資意欲を目的変数とし、性別、年齢、年収、金融リスク認知強度、金融商品の理解度、金融リスク認知尺度、個人的・社会的考慮要因を説明変数として重回帰分析を行う。

〔5〕 金融商品の理解度に関するモデルの検討

各種金融商品の理解度を目的変数とし、性別、年齢、年収、リスク認知尺度（手数料懸念、損失回避、統制不能感）、個人的・社会的考慮要因（社会経済的要因、個人的能力要因、金融情報考慮要因）を説明変数として、ステップワイズ法で重回帰分析を行った。表 7-1 に記すように、預金の理解、国債の理解、社債の理解、株式の理解、投資信託の理解、保険商品の理解、確定拠出型年金の理解、金の理解、MMF の理解に対して、性差、年齢、年収の社会的変数だけでなく、金融態度尺度の下位尺度である個人的・社会的考慮要因（社会経済状況考慮・個人的能力欠如・金融情報要因）および金融リスク認知尺度（手数料懸念、損失回避、統制不能感）が、有意な影響を及ぼしていることが明らかになった。

これは、図 7-30 に示す金融商品への投資意思決定モデルのうち、最も左の列から、中央の列の商品理解度に対するパスが、すべて有意であったことを意味している。ただし、保険商品の理解度については、性差と年収と個人的能力欠如と社会的経済状況考慮のみが有意な影響が見られたのみで、重相関係数も低い ($R^2 = .16$)。他の金融商品の理解度に対し、金融リスク認知尺度が有意な影響を及

ぼしているにもかかわらず、保険商品においてはこれが有意な影響を示さなかったことは、保険商品と他の金融商品の持つ金融リスクが異なるものであるからかもしれない。また、保険商品は、勤務する団体において強制的に加入する場合も多く、特に理解せずに保有してしまっているケースも多い。そうした社会的要因も、保険商品の理解度を規定する心理的要因が他の金融商品の理解度を規定する心理的要因と異なる原因かもしれない。

それ以外の金融商品の理解度に影響する要因としては、社会的変数は収入と性差はすべての金融商品に対して有意な影響を及ぼしていた。年収は高くなるほど商品の理解度が高くなり、性差の影響としては、男性の方が女性よりも理解度が高いことが示唆された。年齢の影響については、確定拠出年金以外の金融商品に共通して有意な影響がみられ、いずれも年齢が高くなるほど金融商品の理解度が増すという正の影響であった。しかし、いずれも.20を超えるものはなく、弱い影響であると思われる。特に年齢に関しては、前節で年齢カテゴリーごとに理解度の平均値の差の検定をしたところ、60代が特徴的であった。それは、日本では多くの企業で定年制が採用され、これまで60歳から公的年金が支給されてきたことが原因の一つではないかと推察される。退職後、時間と資金に余裕があり、金融商品を勉強し運用を行う60代以降の高齢者が多いことが背景にある。したがって、年齢が高くなればそれにつれて理解度が上がるというわけではなく、年代のライフサイクルの特徴によって影響を受けている可能性が高いので注意が必要であろう。

商品の理解度に有意な影響を与える個人的・社会的考慮要因は、社会経済状況考慮と個人的能力欠如であった。特に社会経済状況考慮については、すべての金融商品の理解度にやや強い正の影響を示しており、社会経済状況を考慮する人ほど金融商品の理解度が高いことが示唆される。逆に、個人的能力欠如については、自分の投資に関する判断能力が欠けていると思う程度が強いほど、すべての金融商品の理解度が低くなることが示された。

また、個人的・社会的考慮要因尺度の中では、特に社会経済状況考慮がいずれの金融商品の理解度に対しても、これらの金融商品の理解度に対し、金融情報を考慮するかという金融情報要因尺度が全く有意な影響を及ぼしていなかったのは興味深い。本調査の金融商品の理解度は、客観的な理解度の指標ではなく、「自分がその商品を理解できている」という自己評定であり、自分の感覚や実感に近い心理学的指標である。実際に知識のテストをしてみても客観的に商品の理解度を測定したものと異なるため、金融情報を考慮するかどうかとこれらの金融商品の理解度との関連が低くなったのかもしれない。

金融商品の理解度と金融リスク認知尺度との関連では、損失回避が預金と保険商品を除くすべての金融商品に対して有意な負の影響を示していた。金融商品には統制できないリスクが存在するという意識が強いほど、商品の理解が進んでいるといえる。一方、保険商品と確定拠出型年金に関しては、もちろんデフォルトリスクは存在するのだが、必要な時に確実に支払いがされるという契約に基づいているため、統制不能感とは関連が低かったと思われる。

金融リスク認知尺度のうち、損失回避については、預金と保険商品以外の金融商品について有意な負の影響がみられ、損失を回避したいという気持ちが弱い人の方が金融商品の理解が高いことが示さ

表7-1 金融リスク認知尺度と個人的社会的考慮要因が金融商品理解に与える影響

	預金	国債	社債	株式	投資信託	保険商品	確定拠出型年金	金	MMF
性別	-.05*	-.09**	-.11**	-.13**	-.09**	-.05*	-.17**	-.11**	-.07**
年齢	.12**	.11**	.09**	.08**	.07**	—	—	.07**	.08**
年収	.09**	.12**	.02**	.13**	.12**	.12**	.16**	.11**	.14**
手数料懸念	-.08**	—	—	—	—	—	—	—	—
損失回避	—	-.18**	-.18**	-.22**	-.16**	—	-.06**	-.15**	-.18**
統制不能感	.24**	.22**	.19**	.23**	.18**	—	—	.16**	.14**
社会経済状況考慮	.39**	.34**	.34**	.39**	.38**	.35**	.34**	.34**	.27**
個人的能力欠如	-.20**	-.31**	-.36**	-.35**	-.39**	-.25**	-.29**	-.23**	-.41**
金融情報考慮	—	—	—	—	—	—	—	—	—
R^2	.20**	.27**	.30**	.34	.32**	.16**	.24**	.21**	.31**
F	64.0**	48.8**	120.85**	149.93**	133.08**	92.36*	126.55**	74.75**	110.45**

れる。そのうち、確定拠出年金に対する影響については弱く ($\beta = -.06$)、預金と保険商品については有意な影響が見られなかったが、この3商品に関しては、損失を被るリスクが低いと考えられているために、商品の理解度と関連が低くなった可能性がある。

また、手数料懸念については、ほとんどの金融商品の理解度と有意な影響がみられなかった。唯一有意な影響がみだされたのが、預金に対する弱い負の影響であった。これは、日本の銀行では預金をする際、預金口座を開くのも料金は発生せず、口座の維持費も無料である。そのため、預金をするのはコストがかからないという意識があるからであろう。日本以外の国では、預金口座に口座管理料が発生するので、こうした意識は違ってくるかもしれない。

〔6〕 金融商品のリスク認知の強度に関するモデルの検討

各種金融商品のリスクの認知度を目的変数とし、性別、年齢、年収、リスク認知尺度（手数料懸念、損失回避、統制不能感）、個人的・社会的考慮要因（社会経済的要因、個人的能力要因、金融情報考慮要因）を説明変数として、ステップワイズ法で重回帰分析を行った。表7-2に記すように、どの金融商品のリスク認知度についても、重相関係数が低かった（.02～.12）。

社会的変数については、株式、投資信託、金を除いた商品のリスク認知度に対する年収の有意な負の効果が見られた。つまり、年収が低い方がリスク認知度が高くなっていることを示している。性差については、金と国債に対する影響が有意で、国債は女性の方が男性よりもリスク認知度が高く、金については男性の方が女性よりもリスク認知度が高いことを示していた。年齢については、預金、国債、社債、投資信託に対して負の影響が有意で、これらのリスク認知は、年齢が低いほど高くなることが示された。

リスク認知尺度については、統制不能感が金を除いて有意な影響を与えていた。社債、株式、投資信託については、統制不能感が高いほどリスク認知度が高く、預金、国債、保険商品、確定拠出型年金、MMFについては、統制不能感が高いほどリスク認知度が低くなっていた。これは社債、株式及び投資信託については変動性リスクが高い商品である。変動性リスクがある商品は統制不能感が高く、それがリスク認知の高さにつながると考えられる。

表 7-2 金融への態度尺度が金融商品のリスク認知度に与える影響

	預金	国債	社債	株式	投資信託	保険商品	確定拠出型年金	金	MMF
性別	—	.07**	—	—	—	—	—	-.08**	—
年齢	-.06**	-.12**	-.10**	—	-.07**	—	—	—	—
年収	-.05*	-.12**	-.08**	—	—	-.09**	-.10**	—	-.09**
手数料懸念	—	.18**	.22**	—	.17**	.23**	.22**	.14**	—
損失回避	.09**	—	—	—	—	—	—	—	.28**
統制不能感	-.26**	-.19**	.08**	.23**	.10**	-.13**	-.07**	—	-.16**
社会経済状況考慮	-.26**	-.19**	-.14**	—	—	-.18**	-.12**	—	-.17**
個人的能力欠如	-.20**	.10**	.13**	—	—	—	—	-.11**	—
金融情報考慮	.20**	.10**	—	—	-.06*	.08*	—	—	—
R^2	.09**	.09*	.08**	.05	.06**	.05**	.04**	.02**	.12**
F	29.6**	26.39**	28.58**	110.88**	35.47**	21.18**	23.12**	18.40**	55.24**

リスク認知尺度のうち手数料懸念については、預金、株式、MMFを除いた金融商品のリスク認知度に対して有意な正の影響を示していた。これは、手数料が気になるほど、リスク認知度が高いことを意味している。また、損失回避が預金のリスク認知とMMFのリスク認知度に正の影響を与えており、損失回避の意識が高いほど預金のリスクとMMFのリスク認知度が高いことが示された。

個人的・社会的考慮要因については、リスク認知度に有意な影響がみられた。すなわち、社会経済状況考慮が株式、投資信託、金を除く金融商品に対して負の影響が有意であった。預金、国債、社債、保険商品、MMFについては、社会経済状況を考慮するほどリスク認知度が低くなっていることが示された。また、個人的能力欠如については、預金国債、社債、金、MMFに対して有意な影響がみられ、金に対しては負の影響、国債、社債およびMMFに対しては正の影響がみられた。すなわち、個人的能力が欠如していると認識するほど、国債、社債、MMFのリスク認知度が高くなり、金のリスク認知度は低くなることを示していた。

商品のリスク認知度に対しては、損失回避や統制不能感といったリスク認知が関連が深いことが示唆された。また、個人的社会的考慮要因については、社会経済状況考慮がリスク認知を促進し、個人的能力欠如がリスク認知を抑制していることが示された。

〔7〕 金融商品の投資態度に関するモデルの検討

図7-30の金融商品への投資意思決定モデルの左列から、中央列の下段の投資態度へのプロセスを検討するため、投資態度（安全性確実性志向・信憑性重視志向、ハイリスク・ハイリターン志向、コスト重視志向）を目的変数とし、性別、年齢、年収、リスク認知尺度（手数料懸念、損失回避、統制不能感）、個人的・社会的考慮要因（社会経済的要因、個人的能力要因、金融情報考慮要因）を説明変数として、ステップワイズ法で重回帰分析を行った。表7-3に示すように、それぞれの投資態度に対して、社会的変数、金融リスク認知尺度、個人的社会的考慮要因が及ぼす影響を示した。その結果、重相関係数は十分高く（ $R^2 > .24$ ）、統計的にもこのプロセスが信頼できると思われた。

具体的には、安全性確実性志向に対して、これまでと同様に手数料懸念が負の影響を与え、損失回避が促進要因になっていることが示され、手数料の懸念が高いと安全性確実性志向は下がり、損失回

表 7-3 投資態度尺度に対する社会的変数およびリスク認知尺度、個人的社会的考慮要因が及ぼす影響

		安全性確実性志向	信憑性重視志向	ハイリスク ハイリターン志向	コスト志向
社会的要因	性別	.06**	—	-.13**	—
	年齢	—	-.09**	-.08*	-.10**
	年収	.05**	.08**	.07**	—
金融リスク 認知尺度	手数料懸念	-.07**	-.10*	.07*	—
	損失回避	.31**	.25**	-.24**	—
	統制不能感	—	—	.11**	.16**
個人的社会的 考慮要因	社会経済状況考慮	.33**	.14**	.12**	.40**
	個人的能力欠如	.10**	.12**	-.22**	-.14**
	金融情報考慮	—	.23**	.32**	.12**
R^2		.29**	.24**	.24**	.29**
F		116.86**	92.84**	72.61**	162.65**

避のリスク認知が強いと安全性確実性が高まるといえる。また、社会的経済状況考慮と個人的能力欠如が促進要因になっていた。社会的変数の影響としては、性差と年収が弱い正の影響を示していた。弱い影響ながら、男性よりも女性、年収が低い人よりも高い人の方が安全性確実性志向が強いことが伺える。

信憑性重視志向については、手数料懸念が負の影響、損失回避が正の影響を及ぼしていた。これも安全性確実性志向と同様に、手数料懸念の負の影響と損失回避の正の影響が見られた。個人的社会的考慮要因に関しては、社会的経済状況考慮、個人的能力欠如、金融情報考慮のすべてが正の影響を及ぼしていた。社会的変数に関しては、年齢が負の影響、年収が正の影響を示していたが、この年齢が高くなるほど信憑性重視が弱まり、年収が高くなるほど信憑性重視が強まるという効果は、ごく弱いものであった。

ハイリスク・ハイリターン志向については、手数料懸念と統制不能感が正の影響を、損失回避が有意な負の影響を及ぼしていた。すなわち、手数料への懸念や統制不能感が強まるほどハイリスク・ハイリターン志向が強まり、損失回避のリスク認知が高まるとハイリスク・ハイリターン志向が弱められることが示された。佐々木ら（2012）の調査でも、同様の影響が確認されている。

個人的社会的考慮要因については、社会経済的考慮要因と金融情報考慮要因が正の影響を示し、個人的能力欠如については負の影響を示していた。これは、社会的経済状況や金融情報など金融に関する情報に注意を向けているほど、ハイリスク・ハイリターン志向が強いと考えられる。個人的能力が欠如していると感じる場合はハイリスク・ハイリターン志向は弱められる。この結果も、佐々木ら（2012）の結果と一致するものである。

この傾向はコスト重視志向と共通している。一方で、コスト重視志向は金融リスク認知に関しては統制不能感のみが正の影響を示し、統制不能であるという意識が強まるとコスト志向が高まることを示していた。

〔8〕 金融商品への投資意思決定モデルの検討

ここまで、金融商品への投資意思決定モデルの、投資意欲の前段階までのプロセスを検討してきた。その結果、社会的変数、個人的社会的考慮や金融リスク認知が商品理解度、商品のリスク認知度、投資態度に与える影響を検討し、ほぼモデル通りのプロセスが確認できた。最後に、投資意欲に対して、これらの要因がモデルのような影響過程を示すのかどうかを検討する。そのため、投資の対象となる各金融商品への投資意欲を目的変数、対応する商品の理解度、対応する商品のリスク認知度、投資態度、個人的・社会的考慮要因、金融リスク認知尺度、社会的変数（性差・年齢・収入）を説明変数として重回帰分析（ステップワイズ法）を行った（表7-4参照）。

分析の結果、個人的・社会的考慮要因が投資意欲に有意な影響を与えるものは、株式、社債、国債、投資信託、金などにみられたが、社会的変数（性差・年齢・年収）が、直接金融商品の運用意欲に与える影響はほとんど有意なものは見られなかった。有意な影響も、偏回帰係数の値は小さいものであった（ $\beta = -.08 \sim -.03$ ）。また金融リスク認知尺度に関しても、同様に各金融商品の運用意欲に対する有意な影響はほとんど見られなかった。株式、投資信託に対してのみ、損失回避の弱い負の影響がみられ、国債と株式に対しては、統制不能感の負の影響、株式に対しては統制不能感の正の影響がみられたが、これらも偏回帰係数の値は小さいものだった（ $\beta = .05 \sim .14$ ）。従って、金融商品への投資意思決定モデルで示された性差、年齢、収入、金融リスク認知から投資意欲に直接的影響を仮定したパス（図7-30）は、あまり意味がないと考えられる。そこで、これらを説明変数から除き、再度、各金融商品への投資意欲を目的変数、商品理解度、商品のリスク認知度、投資態度、個人的・社会的考慮要因を説明変数として重回帰分析を行った。

個人的・社会的考慮要因については、金融商品によっては影響が見られたものも多かったため、これらが直接金融商品への投資意欲に与える影響があると判断し、説明変数に残した。その結果を表7-5に示す。改善前モデルでの分析結果（表7-4参照）から変化した数値に網掛けをしたが、それらは、わずか2数値で、有意な影響が見られなくなったものも、改善前の分析で偏回帰係数が.04、.07という小さいものであった。また、株式の運用意欲に影響を与える要因のうち、個人的・社会的考慮要因の社会経済状況考慮は、モデルの改善によって偏回帰係数が.06から.12に増加したが、重回帰係数に変化もなく、問題となるレベルではないだろう。これらの結果から、改善後の金融商品への投資意思決定モデルを図7-31投資意思決定の心理過程モデルに示す。本研究のモデルの検証によって明らかになったことは、まず金融商品への投資の意欲に対して特徴的なのは、性差、年齢、収入、学歴などの社会的変数があまり影響していないことである。投資の意欲の強い決定因となるのは、その金融商品の理解度、商品リスク認知度、および投資態度であることが伺える。投資態度については、佐々木ら（2013）においても明らかにされているが、どのような投資態度が商品への投資意欲を強めるかは（あるいは弱めるか）、特徴づけられている。

具体的には、預金と金は安全性確実性志向が強いほど投資意欲が強められる。預金と株式以外の金融商品（国際、社債、投資信託、保険商品、確定拠出型年金、MMF）は、信憑性重視志向が強いほど投資意欲が強くなることが伺える。逆に信憑性重視志向が弱い方が投資意欲が強められるのが、株

表 7-4 金融への態度尺度が金融商品の投資意欲に与える影響 (全変数)

	預金	国債	社債	株式	投資信託	保険商品	確定拠出型年金	金	MMF
社会的変数									
性別	—	—	—	—	—	—	—	—	—
年齢	—	-.05*	—	—	—	—	-.08**	-.05**	-.03*
年収	—	—	—	.04**	—	.04**	—	—	—
商品の知識・理解	.24**	.28**	.37**	.36**	.42**	.36**	.40**	.29**	.47**
リスク認知度	-.15**	-.21**	-.14**	-.10**	-.13**	-.11**	-.15**	-.21**	-.15**
金融リスク認知	—	—	—	—	—	—	—	—	—
手数料懸念	—	—	—	—	—	—	—	—	—
損失回避	—	—	—	-.14**	-.06**	—	—	—	—
統制不能感	—	-.05*	—	.13**	—	—	—	—	—
個人的社会的考慮要因									
社会経済状況考慮	—	-.11**	—	.06**	.08**	—	—	—	—
個人的能力欠如	—	—	-.06*	-.08**	—	—	—	—	—
金融情報考慮	—	.14**	.09**	.07**	—	—	—	.08**	—
投資態度	.29**	.16**	.17**	-.06**	.12**	.19**	.17**	.10**	.11**
安全性確実性志向	—	—	.13**	.29**	.21**	.09*	.10**	.23**	.14**
信憑性重視志向	—	—	—	.12**	—	—	—	—	.06*
ハイリスク・ハイリターン志向	—	—	—	—	—	—	—	—	—
コスト重視志向	—	—	—	—	—	—	—	—	—
R^2	.25**	.28**	.35**	.51**	.42**	.27**	.31**	.29**	.45**
F	222.50**	95.89**	181.49**	171.61**	244.56**	152.23**	181.51**	139.51**	268.47**

表 7-5 金融への態度尺度が金融商品の投資意欲に与える影響（モデル改善後）

	預金	国債	社債	株式	投資信託	保険商品	確定拠出型年金	金	MMF
商品の知識・理解	.24**	.28**	.37**	.38**	.43**	.36**	.40**	.29**	.46**
リスク認知度	-.15**	-.21**	-.14**	-.10**	-.14**	-.11**	-.15**	-.21**	-.15**
個人的社会的考慮要因									
商品リスク認知度	—	-.15**	—	.12**	.06**	—	—	—	—
社会経済状況考慮	—	—	-.06*	-.09**	—	—	—	—	—
個人的能力欠如	—	.14**	.09**	■	—	.04*	—	—	—
金融情報考慮	—	—	—	—	—	—	—	—	—
投資態度									
安全性確美性志向	.29**	—	—	—	—	—	—	.12**	—
信憑性重視志向	—	.15**	.17**	-.07**	.10**	.18**	.18**	—	.11**
ハイリスク・ハイリターン志向	—	—	.13**	.32**	.23**	.07*	.10**	.25**	.14**
コスト重視志向	—	.12**	—	.12**	—	—	—	—	.06*
R^2	.25**	.27**	.35**	.51**	.42**	.27**	.31**	.29**	.45**
F	222.50**	125.26**	181.49**	297.02**	290.46**	151.96**	220.44**	201.96**	320.93**

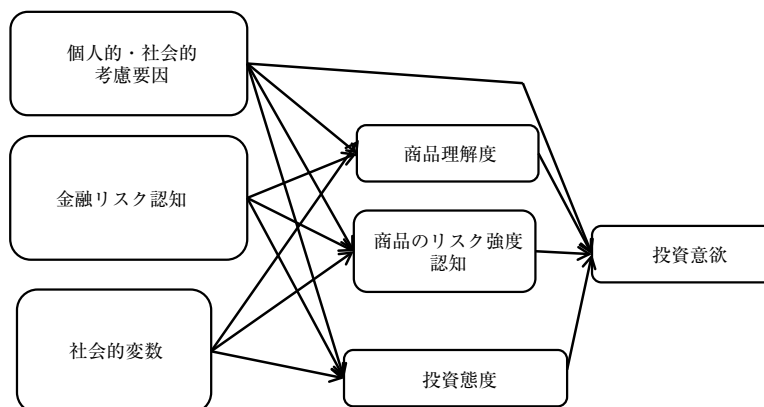


図 7-31 投資意思決定の心理過程モデル

式であった。また、社債、株式、投資信託、金などの金融商品は、ハイリスク・ハイリターン志向が強いほど投資意欲が強められる傾向が見られ、保険商品と確定拠出年金にも弱い傾向が見られた。また、国債と株式に関しては、コスト重視志向が強いと、投資意欲が強められるとみられた。

こうした投資態度は、商品理解や商品リスク認知度のように、すでにどの商品を対象とするかが決まっていない場合、どのような金融商品に対して投資意欲が生じる可能性があるのかを予想することができるという利点がある。これは、これから投資を行いたい、どのような商品について関心を持って調べればよいのかわからない場合、有効であると思われる。たとえば、金融商品に投資する場合に、その金融商品そのもののリスクだけでなく、投資詐欺という危険性もある。また、意にそわない金融商品を、専門家の意見で購入してしまい、満足のいく投資が行えない場合もあるだろう。そうした不満の残る投資ではなく、納得のいく投資行動を行うためには、自らの投資の傾向を知ったうえで、さまざまな金融商品の情報を集めて研究することが必要ではないだろうか。本研究で作成され、投資行動への影響が確認された尺度が、個々人の充実した投資行動のための準備段階で役に立つのではないかと推察している。

また、本研究では、投資行動を事前に予測するための尺度としての投資態度尺度が、さらにどのような要因に影響を受けるのかを分析している（〔7〕金融商品の投資態度に関するモデルの検討参照）。投資態度が、リスク認知尺度や個人的社会的考慮要因によって特徴づけられていることは、それらの尺度によって測定可能な心理過程が投資態度を形成し、それが実際の投資意欲に結びつくという過程が明らかになったといえるだろう。

また、それらリスク認知尺度および個人的社会的考慮要因の尺度は、これまで心理学で扱われることが少なかった投資行動という経済的活動を心理的側面から研究する道具として有用なものであると思われる。特に、今回の調査で、性差、年齢、収入、学歴などのデモグラフィック変数が、投資意欲にほとんど直接的に有意な影響がみられなかったことは興味深い。

これまで、さまざまな経済行動が研究される場合、通常は社会的・経済的影響があると思われるデ

モグラフィック変数によって検討されることが多かったのではないかと思う。しかし、投資行動がいかに経済的指標や収入支出といった数値で表すことができたとしても、それは個人の行動であり、その個人の心理過程が介在していることは想像に難くない。そうした経済行動における個人の心理過程を研究していくためにも、われわれが作成してきた金融への態度尺度は応用可能性があるものと考えている。

ただ、今回の調査で、われわれが作成してきた金融リスク認知尺度（手数料懸念、損失回避、統制不能感）と、各金融商品との関連を検討したところ（〔5〕金融商品の理解度に関するモデルの検討および〔6〕金融商品のリスク認知の強度に関するモデルの検討）、損失回避が金融商品の理解度に負の影響が強く、統制不能感が各商品のリスク認知度への影響が見られたものの、損失回避は、ほとんど商品のリスク認知度と有意な関連が見られていなかった。商品のリスクが高いか低いかという判断が、商品のリスク認知度になるが、それらの認知的判断とわれわれが作成した金融リスク認知尺度は、異なるものを測定しているのかもしれない。

われわれの金融態度尺度（金融リスク認知尺度、個人的社会的考慮要因、投資態度尺度）は、すべて金融リスクに関するディスカッションから、書き起こして項目にしたものである（佐々木, 2011, 佐々木ら, 2012）。そのディスカッションは、金融業への従事者と非金融業の従事者によって行われたものであった。そのディスカッションから内容分析を経て、大規模調査によって尺度化されたものである。それゆえ、実際に一般的な人が投資する際に意識するリスクを網羅的に捉えられたと考えている。しかし、人々が意識していない金融リスクへの態度、判断過程をとらえることはできていないのかもしれない。意識的に捉えられているものだけのため、金融リスク認知尺度では、主として金融リスクへのある種の不安をとらえているのかもしれない。今後は、こうした尺度を改善し、あらゆる金融リスクの認知を網羅する測定尺度に近づけていかなければならないだろう。その上で、実際の投資行動にこれらの尺度をどのように活用していけるかを考えていきたい。

また、本研究では、投資意思決定の心理過程モデルを提唱し、モデルの改善を行ったが、今回の調査では、様々な変数と投資意欲、金融態度尺度との関連を検討することに主眼が置かれており、モデルの検討はまだ十分に行えたとはいえない。モデルの検証方法として、今回は重回帰分析を用いて行ったが、重回帰分析では、何を説明変数とするかによって結果が違ってくることがあり、またサンプル数によっても影響を受ける。そのため、よりモデルの検討に適した共分散構造分析等の方法を用いて、再度モデルの検証を行うことが必要だと考えている。

引用文献

- 原岡一馬（1990）お金に対する態度と価値志向Ⅰ——態度の構造と態度尺度の構成——名古屋大学教育学部紀要（教育心理学）、37巻、199-216.
- 池田二郎・盛岡通「リスクの学際的定義（高度技術社会のリスク）」日本リスク研究学会誌、」（日本リスク研究学会誌、第5巻、1993）14-17.
- Kaplan, S., & Garrick, B.: On the qualitative definition of risk. *Risk Analysis*, Vol. 1 (1981), pp. 11-27.
- 中谷内一也『環境リスク心理学』（ナカニシヤ出版、京都、2003）

- 佐々木美加 (2011) 金融リスクの認知構造に関する心理学的研究 — 集団討議データの内容分析から — 明治大学教養論集, 第 462 号, 47-65.
- Sasaki, M., Nakabayashi, M., Okubo, S., Inaho, S., Komatsubara, A., & Kawabata, D. (2014) Comparing Attitudes of Financial Experts and Consumers toward Financial Products. *Tohoku Psychologica Folia*, 71, 1-6.
- 佐々木美加・中林真理子・大久保重孝・玉利祐樹・吉川肇子・千田亮吉 (2012) 金融商品の購買意思決定(1) — 金融リスク認知と商品選好 — 日本心理学会第 76 回大会 ワークショップ
- 佐々木美加・中林真理子・大久保重孝・竹村和久 (2013) 金融商品の購買意思決定(2) — 金融・保険リスク認知と購買行動 — 日本社会心理学会第 54 回大会 ワークショップ

成人女性の労働者としての主体形成と職業能力形成
— 省察的実践の視点から —

平 川 景 子

Forming Adult Women's Subjectivity
and Competency as Workers
— Perspective of Reflective Practitioner —

HIRAKAWA Keiko

This subject is based on following problem consciousness.

Before the World War II, Japanese women had been educated to be a “good wives and clever mothers”. Nevertheless the many of them had been working, women were flamed in fixed roles. Learner as working women has been appeared since 1950's in Japan. In this survey, it is focused on women as “labors” in the history of practice of adult and community education and gender equality politics in Japan.

It is also paid attention to the women's communication in small group, because it is expected that women's subjectivity and competency as workers are forming. This is the same sense of purpose in another study, which subject is “Project to talk about practice in labor movement of women – forming of competency as a stuff of labor union”. This is a project that the member of the working women's groups in Japan were gathering and talking about the reflection of their activities in small groups. After this project, some of the members has made a women's group which named “Group 23” in Tokyo-23 wards area. The activities of “Group 23” have been supported in this study.

It was not necessarily succeed to support “Group 23”, but some subjects has been cleared. For example, it is needed autonomy finance for sustainable organization. From the viewpoint of reflective practitioner, it is also expected that women play a part as a coordinator of the community of practice.

The relation between practice and study are considered, especially about impartiality and fairness of using subsidies for studing.

《個人研究第1種》

成人女性の労働者としての主体形成と職業能力形成

— 省察的実践の視点から —

平 川 景 子

はじめに — 本研究の問題意識 —

本研究の主題は、以下のような問題意識にもとづいている。

まず、〈労働者〉としての成人女性に焦点化する視点。戦前の日本では農業・漁業・雇用の場などで働き続けてきた女性は少なくないが、長く良妻賢母主義の社会教育が行われ、女性の生き方を妻・母としての枠組みに閉じ込めてきた歴史がある。社会教育の分野で働く女性の姿が学習者として立ち現われてくるのは、戦後の共同学習論からと考える。本稿では、社会教育の学習・実践について〈労働者〉としての女性という視点から概観する。

次に、女性の主体形成と職業能力形成について。従来、女性労働運動における女性の学習的側面を取り上げる際に、あるいは社会教育において労働者女性の実践を取り上げるときに、法律や制度における性差別（賃金差別や非正規雇用問題など）、あるいは慣行・慣習や意識による性差別（世帯主差別・セクシュアルハラスメントなど）を問題化し、広く是正を求める活動が目されてきた。しかしこれに加えて成人の学習という視点から見れば、こうした運動がどのように形成・展開するのかという過程の解明が必要である。社会教育の学習論では、国立市公民館保育室活動の長期実践記録などにより学習過程への関心が深められてきたが、働く女性の主体形成と職業能力形成のプロセスの解明はいまだ十分とは言えない。

本研究に先行して筆者は科学研究費基盤研究(c)「女性労働運動における『実践を語るプロジェクト』—労働組合スタッフの力量形成」というテーマで、女性が労働運動における経験をふり返るプロジェクトに、実践的に取り組んだ。それは、労働組合のなかの学習機会は働く女性が職場や家庭の問題に向かうときに必要な主体としての力を培うことにつながっていないのではないか、女性の学びあいの中でそうした力が形成されることがあるのではないかと考えたためである。このような、働く女性のなかまの関係のなかでの支えあいは、本研究に継続する主題である。

三点目の問題意識として、省察的実践論の視点からコーディネーターとしての力量形成に注目する。労働組合においても、また地域においても、活動を続けている女性にとって実践を支えていく力量が求められており、そうした力を形成するプロセスを見出していくことが必要と考えられるため

ある。省察的实践者としての女性の力量は、さきにもべた主体形成と職業能力形成を関連づける、あるいは統合する視点が求められるのではないかと考える。

本研究では、明治大学人文科学研究費により、「働く女性のグループ23」という女性団体の活動を支援した。このグループは本論の先行研究にあたる上記科研費をもとにした活動から生まれている。このため、本論の一部は実践の記録とし、本論全体をその省察とすることを企図している。このように、実践と研究の関係そのものを対象化していくことも、本論の目的としたい。

1 社会教育における女性の学習・実践史 — 労働者として —

日本では1990年代に専業主婦世帯数と共働き世帯数が逆転する。歴史的に見れば、専業主婦という役割は、限定された時代の中で存在してきたものであり、ヨーロッパではヴィクトリア朝以降、日本では大正期以降に大衆化する。社会教育が形成されるのはまさにこの戦間期であり、特に日本では天皇制家族国家観を前提とし女性に対する良妻賢母主義教育が展開していく。

戦前の社会教育において、雇用労働者に向けた体制内組織化の例として、富士瓦斯紡績の女性労働者に対する処女会の組織化⁽¹⁾の例がある。しかしこれは労働争議に対する思想対策として行われたので、良妻賢母主義に基づき裁縫などを教えるものであった。むしろ東洋モスリン労働争議を描いた鈴木裕子『女工と労働争議』⁽²⁾などに、労働者としての女性の主体形成を見出すことができる。

良妻賢母主義と網羅的組織化による戦前の社会教育に対する反省から、戦後の社会教育が発する。なぜ女性が学ぶことに意義があるとされるのか、なぜ学習に税金が支出されるのかということについては、その後も繰り返し議論されてきた。女性の学習の公共性は、男女共同参画の所管であろうと、NPOなどの補助金として支出されようと、避けられない問いである。

ここでは、戦後の社会教育実践から女性が学習することの意味を特に労働との関係であとづける。

① 婦人の地位向上 — 婦人教育特設 —

占領期の社会教育行政において、1947～52年の六年間、文部省の婦人教育費が削除された。これは、当初文部省が戦前の婦徳涵養とほぼ同じ枠組みで「母親学級」を示したのに対して、CIE（民間情報教育局）は母親だけを対象とするのではなく「両親学級」、ないしは一般成人を対象とする「社会学級」が望ましいとしたためである。これらの占領政策においてCIEと地方軍政部の認識にずれがあったことが指摘されており、地方軍政部は各地の婦人団体の民主化の指導をさかんに行なった。その内容は「ほとんどすべてが『民主主義の話』『新しい憲法と民法について』『選挙権』『男女同権』などの講演会と団体運営の技術（アメリカのグループワーク理論による）の指導であった」⁽³⁾。すなわち、来るべき総選挙における参政権の行使や、女性の地位向上のための「民主主義の教え込み（インドクトリネーション）」が行なわれたのである。

実質的には前述の「社会学級」はほとんど婦人が参加しており、またPTA結成が奨励され母親教育活動が進められるなど、婦人に向けた社会教育は継続していた。その間にも、予算措置がないまま

に1951（昭和26）年には文部省主催「婦人教育事務担当者会議」が行われ、「婦人学級」の名称を使う府県が現れるなど、婦人教育特設への動きは始まっており、1953（昭和28）年には同予算が復活する。

占領期、〈婦人だけ〉に向けた社会教育を問題とする見方が存在したが、現実には〈男女ともに〉両親学級で学ぶことにはつながらなかった。それよりも、男性から、世界から、〈遅れた〉婦人を対象とする教育の必要性を占領側・日本側とも課題とし、婦人の地位向上と民主主義に関する啓蒙が行われた。実態としても、戦前の男女別学で学んだ人々にとって〈男女が共に学ぶ〉ということは、想像しがたいことだったのではなかろうか。このような状況から、婦人教育の特設、すなわち婦人のみを対象とする婦人教育・婦人学級が政策的に求められることとなった。

② 学習の主体化・共同化 — 共同学習と生活記録 —

1954～56年、文部省が実験社会学級と指定した稲取町の婦人学級がある。小集団による話し合い学習をもとに、生活時間の調査、「昨日一日をどう過ごしたか」という生活作文集の作成など、漁村の婦人たちが自分たちの生活の実態を把握し、そこから課題を見出していこうとする学びであった。また稲取町の歴史の調査、古老の聞き取り調査などが、婦人学級研究収録『町の歴史』にまとめられたという⁽⁴⁾。国立女性教育会館収集の稲取婦人学級関係の展示資料を管見したところ、手書きで図表を多用して婦人たちのくらしの実態が膨大な量の模造紙やノートにまとめられている。それらは漁村のくらしを生きている女性たち自身がとらえた事実と、それらをもとに重ねられたであろう話し合いが彷彿とするような考察が記されており、一つ一つが精緻な「学習の履歴」として私たち後続する世代に学びの到達点を示している。話し合い学習、実態調査など、稲取婦人学級の学びには共同学習の源流をみるのであり、家族労働の中で第一次産業に従事していた女性たちの労働のあり方を知ることができる。

このころ青年団活動から提唱された「共同学習論」が、婦人の学習においても実践された例として、山形県の小学生の母親たちの学びを描いた須藤克三『村の母親学級』がある。村や家に残る封建的な家族関係のなかで、「嫁」は家から外に出ることすら遠慮や気兼ねがあって自由にできなかったが、若い母親たち自身が学習の内容や方法について話し合い、なかまの関係の中で学んでいった。『村の母親学級』⁽⁵⁾のなかでは、子育てについて学びたい思いとともに、農業のない手であったであろう若妻たちが営農方法を学びたいという課題意識を持っていることがうかがえる。

一九五〇年代、共同学習と並んで生活記録運動が展開した。東亜紡績泊工場の女性労働者が農村で暮らす母の人生を描く中から自分たちの労働や結婚を問い直していった『母の歴史』⁽⁶⁾、都市部で暮らす主婦が家族や近所の人と自分とのかかわりを見つめ直していく『エンピツをにぎる主婦』⁽⁷⁾などがある。自分と身近な人との関係や、くらしの現実を自分の言葉で作文に書き、なかまの関係の中で読みあい、また書き直していく営みをとおして、農村と工場の労働、先行世代である母と自分との共感と決別などが、描かれ問い直されていく。その中では、封建的な家族制度、サラリーマンとの結婚を夢見ている自分、というような〈家族〉をめぐる問題と、工場の労働時間よりも長く働く農村の母

親たちの姿をとらえながら、労働者としての権利を自覚していく娘たちの意識など、自分たちの〈労働〉の問題のとらえ直しが、輻輳しつつ作文に書かれていく。

共同学習と生活記録は、なかまとの共同の関係の中でくらしの実態を把握すること、作文に書くことをつうじて、社会と自分との関係をとらえ直していく営みであり、女性が学習の主体となっていく意味をもった。そこでは、農山漁村、工場で働く女性たちにとっての労働のとらえ直しが主要な課題として展開しており、夫に養われている主婦という生き方への問いは、こののちに続く女性問題学習に継承されていく問題となった。

③ 女性問題学習の意義と「女性学を教える」教育の限界

共同学習と生活記録以降に、社会教育で取り組まれた女性の主体的な学習として女性問題学習がある。1960年代に「婦人問題学習」として始まったが、女性問題学習を多く紹介している『学びつつ生きる女性』⁽⁸⁾によれば、1978年と1985年の婦人学級の学習内容を比較すると、「婦人問題」が6倍に増えトップになったという。1980年代以降は「婦人問題学習」から「女性問題学習」と言われるようになった。

先に述べた共同学習と生活記録の実践を継承し、学習者が自分のくらしをとらえなおしていった取り組みとして、ここでは国立市公民館における女性問題学習をとりあげる。たとえば保育室活動では、学習者と保育者の共同的な関係の中で、保育室に子どもをあずける行為をとおして、子育ては母親の役割とする意識（母性神話）や「三歳までは母の手で」（三歳児神話）が問い直され、「待つてはいけない」という確信にいたっている。そして税金を払っているのは夫であり自分たち主婦は被扶養者として位置づけられているということについて、「これは〈働く必要のない、いい身分〉などではなく基本的人権である働く権利を事実として奪われているのだととらえ直すことができ、とても不当なことに思えてくるのでした」⁽⁹⁾と述べられている。性別役割分業にもとづく「主婦」という生き方について、労働権の侵害としてとらえ直しているのであり、労働に向かう主体性の表明として読み取ることができる。国立市公民館の女性問題学習においては、女性が自分たちの発言を記録化し、たがいに読みあい、自分たちのくらしをとらえる認識を深めていったのである。国立市公民館では、保育室活動をはじめ学習者の多くが専業主婦であった女性問題学習において、「主婦であることが女の生き方の正統であるとされている限り、主婦が負わされている歪みや痛みは、ほかの多くの女のそれと同心円を形作っているのではないか」⁽¹⁰⁾とする視点、「主婦」と「働く女性」のような女の分断をこそ問題にしようとする立場から、女性のくらしにかかわる問題——子育て・介護・性など——が幅広く学ばれていった。

ウーマンリブ、国連女性の10年、及びその後の世界女性会議等の取り組みから、日本の政策が受けたインパクトとして、性別役割分業の撤廃（女性差別撤廃条約の批准、1986年）と性暴力の否定（北京女性会議、1995年）などをあげることができる。国際公約と女性たちの運動により、女性行政は国と自治体の責務となり、担当部局が設置され、女性施設がつくられるようになる。佐藤慶子は、1975～1985年に五都県、1986～1995年に八府県、1996～1997年に建設ラッシュがあり六府県が女性

総合センターを建設したとしている⁽¹¹⁾。このような「ハコモノ」行政の推進は多くの場合「啓蒙」「啓発」を課題としたので、女性はその「対象」となって、女性学の研究者などの講演を聞くことになった。そうした枠組みの中では、たとえば性別役割分業の撤廃についての講演を聞いた女性が「本当にそうだ」と思っても、家に帰るとやはり家族の食事を作り掃除をしている自分がある、つまり「くらしを変える力にならない」「女性が主体とならない」学習の実態があった。「女性学教育」は女性学の内部からも求められたのであったが、「教え—教えられる」枠組みを持っていた。

2000年代以降、社会教育の分野で女性問題学習として実践が展開する例がほとんどなくなっている。なぜそうなったのか、ここでは筆者の推測にとどまらざるを得ないが、複合した理由があるのではない。まず、多くの自治体で後述する男女共同参画行政が女性に向けた学習機会を提供するようになり、社会教育における女性問題学習は予算の「重複」として削減された。社会教育の実践として積み重ねられてきたことが、男女共同参画行政の中で継承されない懸念がある。また、1990年代に共働き世帯数が専業主婦世帯数を上回り（厚生労働白書）、「専業主婦」に向けた講座が減少していると考えられる。一方で、DV・災害と女性・女性労働など個別の分野に取り組む民間の女性団体においては、それぞれの団体の目的・活動にもとづく学習を展開するようになってきている。こうした傾向は、女性にかかわる多様なテーマを統合して「女性問題」ととらえてきた認識から、すべての課題にジェンダーの視点を入れていく戦略（ジェンダー主流化）にむかっている。

④ 女性の「学び直し」を求める社会

男女共同参画社会基本法（一九九九年）の制定について、日本における「ジェンダー主流化」として期待される一方、「あまりに強力なトップダウン」⁽¹²⁾を強く危惧する声があった。一九八〇年代の女性行政、二〇〇〇年代の男女共同参画行政とも、行政主導が問われたのである。

また「男女共同参画」とは何かということも問われた。男女平等法や性差別禁止法としてではなく、「男女共同参画」をめざした立法であった。アメリカの公民権法は、たとえば労働関係法よりも強力に差別の撤廃に向けて機能することがあるが、男女共同参画社会基本法はそうした〈横串〉としての性差別禁止の力を持っていない。

女性の学習が労働行政とのかかわりで主張されたことがある。1980年代、松下圭一の「社会教育の終焉」論を引用しつつ「社会教育の歴史的使命は終わった」として生涯学習を説いたのが高梨昌である。高梨は労働関係の審議会を経て臨時教育審議会の専門委員として、中断再就職の女性に対する教育訓練の必要と、登録型派遣制度による女性の活用を求めた⁽¹³⁾。M字型雇用からの転換にむけて、教育訓練により「専門性」を高めた女性を派遣社員として活用していこうとする筋書きだった。しかし、こんにちの登録型派遣の実態をみれば、「ファイリング」と称して一般事務に従事させ、一か月などの短期派遣を繰り返し、三五歳以上になると仕事の紹介がなくなるなど、安価な常用代替となっており、育児休業なども実質的に取得できない仕組みになっている。労働組合や女性団体から何度も法改正が求められているが、すべての業務に派遣を認めるなどさらなる派遣労働規制の撤廃が懸念されている（本稿執筆中、2014年通常国会での労働者派遣法の改正は見送られた）。

一方、今年の夏、「女性の『学び直し』拡充——出産、育児で退職 再就職支援、来年度から官民で講座提供——」との報道があった⁽¹⁴⁾。文部科学省による女性のキャリアアップのための施策で、安倍政権が掲げる成長戦略の中核に位置付ける「女性の活用」の推進である。社会福祉協議会・NPO・企業・行政などが支援し、女性が大学・専修学校や公民館・図書館などで『学び直し』、企業や地元企業への再就職、学童保育や観光ボランティアなどの地域活動につなげるといふ。所管官庁は違っても、いつか来た道、ではないのか。

日本の登録型派遣制度は、ヨーロッパと異なり派遣社員の「専門性」が評価されなかった。そして日本で繰り返される女性の「職業能力開発」や「活用」をめざす施策は、IT分野などのようにすさまじい勢いで陳腐化する「職業能力」を、「学習」によってすげ替え、雇用の流動化に適応させようとする構造を持つ。今回の「学び直し」の内容として保育や観光の分野があがっているが、「ボランティア」から先の雇用につながるのだろうか。子育て期のブランク後や求職期間中の、おそらくは数か月の短期間、職業的経験を得られない状況での「学び直し」は、雇用につながる「職業能力」を形成するのか。そうではなく、ジェンダー平等のための労働と学習の戦略としては、継続する雇用の中で職業的な専門性を培っていくこと、生涯にわたる女性の専門的な力量形成であると考えられる。

本田由紀は、働くために必要な力として〈抵抗〉と〈適応〉が両輪として必要である⁽¹⁵⁾とした。これまで筆者は、成人女性が労働者として主体形成していくということは〈抵抗〉にかかわる問題であり、職業能力形成といわれる分野は〈適応〉にかかわる問題であって、その二つのことがらを別のこととしてとらえてきた。しかし一方で、職業的な専門性と、労働組合や家庭における個人的な経験とが、その人の文脈の中でつながっていることがある。女性にとっては、仕事と家庭とが分断されないような、連続性にこそ意味があることがある。

2 働く女性のコミュニティの形成にむけて——省察的実践の視点から——

前章に女性の労働と学習・実践をめぐる歴史を概観したが、これをふまえて本研究では、働く女性にとって職場と家庭以外の場所で仲間と交流することが職業・労働に関するエンパワメントとなりうること、そのためのコーディネーターとしての力量を女性たち自身が高めていくことをめざして、女性団体との実践に取り組んだ。具体的には、「働く女性の『グループ23』(以下「グループ23」)」という女性団体が、東京23区の女性たちと交流しネットワークしていく過程の支援、具体的には以下の取り組みを行った。

(1) 課題に向けた学習・活動

① 労働における家族的責任——パワーハラ裁判支援——

2012年5月31日、会社のいじめにより夫を失った女性がおこした損害賠償請求訴訟が和解に至った。「グループ23」は、和解直後の6月6日に結成され、最初に取り組みされたのがこの裁判の和解報告集会(2012/8/23)であった。原告の女性は「裁判所は最後まで会社のパワーハラスメントと自殺

の直接の因果関係を認めませんでした」と司法の限界を指摘し、遺族であり、夫と同じ職場の労働者であり、子どもを育てている親であるという、幾重にも重なる苦しい思いを語っている。

この裁判に集約的に表れるように、労働問題は9時から5時の間のことだけではなく、子育てや介護などの家族的責任を負う男女労働者が、家族とともに生きるという人間の尊厳を尊重された働き方（ディーセント・ワーク）が求められている。ジェンダーを問い直し、世代の支えあいを担うことが、男女労働者及び社会全体にとって欠かせないのであって、労働運動はペイドワークとアンペイドワークを貫く視点を求められている。

② 労働争議の歴史的意義の確認——亀戸レイバーウォーク——

グループ23では、グループメンバー以外にも呼びかけ、亀戸レイバーウォーク（2012/11/25、講師 小畑精武さん（江戸川ユニオン）、近藤和子さん（グループ23））として、史跡を巡る散歩を実施した。

墨東地区は、戦前、多くの生産工場が作られ、織物工場では全国から集められた女性労働者が働いていた。東洋モスリンの女性労働者によるデモンストレーションとストライキは、研究書も多く著名な争議である。亀戸駅を挟んで南口からは、かつての洋モスの工場跡が、広大なマンション群となって広がっている。グループ23のレイバーウォークでは、争議のデモルートを通ったり、地図を見ながら工場跡の広さを確かめたりして、近代日本の軽工業が担ってきた「世界の工場」としての役割（それはいまや中国から東南アジアに移動している）を実感し、その労働を担った女性たちの闘いのあとを踏みしめた。現在の労働組合はほとんどストライキを打たなくなっているとされるが、洋モス争議の女性労働者が、やくざに脅され逮捕者を出しつつも抵抗を続けていった歴史にこそ学びたい。

また、亀戸は関東大震災の時に、朝鮮独立運動の活動家や労働者が虐殺された亀戸事件でも有名である。浄真寺に残る石碑には殺された人の名前が刻まれており、いまなお歴史を語り継ごうとする人々が大切に保存していることが伝わってきた。

日曜日に子連れで参加する女性たちもあって、親睦を深めつつ、女性が働くことの意味をかみしめることができた。

③ 福島への被ばく労働と女性たちの発言への共感——バスハイク福島の旅——

グループ23では、設立前の合宿が2011年3月11日だったこともあり、当初から被ばく労働と福島のくらしへの関心が高かった。このため福島への旅（2013/2/23～24）を企画し、あわせて新しい会員を募集した。原発にいらぬふくしまの女たちとの交流により、福島で働き生きる人々と交流した。ふくしま連帯ユニオンの佐藤書記長、「3A（スリーエー）郡山」の野口時子代表など、厳しい暮らしの中で活動を続ける人々と時間をかけてゆっくりと交流することができ、福島で生きる現実を深く考える機会となった。

震災と被ばくの被害は、子ども・障害者・女性など弱い立場の人により大きくあらわれるのであり、いまなお進行する被爆の実態について、東京のくらしではわからない人々の思いにもふれた。

また原発労働者と除染作業員の給与が複数次にわたる下請けによりすさまじい搾取を受け、所管官庁の環境省が有効な手を打てずにいることが分かった。

グループ23では女性労働について考え続けているが、震災や被爆の被害などの大きな問題こそ、ジェンダーの視点を持ち続けていく必要がある。

④ 田中正造没後100年に学ぶ

- ・バスハイク事前学習会講師 竹見千恵子さん（ジャーナリスト）（2013/9/24），
- ・「没後100年田中正造ゆかりの地と鉱毒被害の地を歩く」バスハイク（2013/11/10），

田中正造没後100年についてはグループのメンバーの中で関心が高く、また外部からの参加者も多かった。そして事前学習会では、ジェンダーの視点から足尾鉱毒事件をとらえなおした講師の問題提起により、フィリピンのレイテ島でも古川による銅の買い付けが行われたこと、そのフィリピンでの日本軍「慰安婦」問題は、歴史をさかのほれば足尾銅山周辺の遊郭とも共通する問題として見えてくることなどが示された。

「鉱毒被害の地を歩く」としたバスハイクでは、田中正造大学のメンバーの坂原辰男さんによりガイドをしていただき、渡良瀬遊水地、佐野市郷土博物館、田中正造旧宅、田中正造終焉の地、雲竜寺、記念鉱毒根絶碑を歩いて、田中正造が民衆とともに戦い守ろうとした地を踏み、鉱毒の被害と抵抗の歴史を学んだ。足尾鉱毒事件について、東日本大震災や福島第一原発事故と重ねながら話し合う参加者の姿が見られた。

⑤ 学習会「派遣法「改正」のサバイバル——このまま一生ハケンはいや！——」

講師 竹信三恵子さん（和光大学）、中野麻美さん（弁護士）（2014/3/18）

労働者派遣法改正の議論が進められる中で、女性の側から派遣労働の現実を明らかにし、派遣法改正案の問題点を確認したいとして企画した。御茶ノ水駅頭で朝ビラをまいて実際の派遣労働者の参加を呼び掛けたのだったが、講師が派遣労働問題に長きにわたって取り組んできた方たちだったこともあり労働組合の活動家や社会保険労務士などいわば「専門家」の関心が集まった。

(2) 組織活動

① お茶べり会、ブログ

「グループ23」では、設立の時点から、働く女性自身が労働問題を解決していく力を育てていくことが必要と話し合ってきた。そして、職場や家庭の人間関係とは異なるグループの中で女性が仕事や家族の悩みを語ることが、職場・仕事の問題解決を支えていくと考え、毎月23日をめどに「働く女性の『お茶べり会』」を開催しようとした。「お茶べり会」は誰でも参加できるが、「グループ23」の通信とブログによる周知だったので、毎回5～10人程度の少人数での集まりだった。ここに、雇用や労働条件に深刻な悩みを抱えている女性が、ウェブサイトを探して参加してきた。職場や家庭などのような利害関係がなく、女性労働問題に対して共感的な聴き手を得て、新しいメンバーが自分の問題

を語り、それを聞いているメンバーは自分のかつての経験を語りだしたり、問題を一緒に考えたりした。

この取り組みからは、日本の労働組合が企業内労組中心で、パートや派遣などの非正規労働で働く女性たちが組織化されない現状において、女性が働き続けることを互いに支えあうことへの具体的な展望を見出すことが出来る。低賃金・不安定就労におかれている女性たちこそ問題のただなかにあるが、上述のように既存の労働運動から排除されているのみならず、コミュニティ・ユニオンなどにおいてもその組合費を払い続けられないという現実がある。このため、個別紛争解決の最初の手がかりとして、当事者が組織を維持するのではなく、〈通過点〉あるいは〈プラットフォーム〉のような場が必要だと考える。これは女性が働く現実を知るためのアンテナの機能、女性たちのこれまでの経験と知識のデータベースの役割をも果たすものであった。

一方で、後述するようにそうした組織の持続的な運営のための資金作りが、具体的な課題となっている。

② 労働相談のための組織づくり

- ・学習会「労働相談ができる組織づくり」講師 小畑精武さん（江戸川ユニオン）（2013/4/19）、
- ・江戸川 LAN「なんでも無料相談会」での相談業務参加（2013/5/19）、
- ・「働く女性の人権センター いこ☆る」「せんしゅうユニオン」事務所訪問（2014/2/22～23、大阪）
- ・働く女性の連続学習会「労働組合の男性原理について」講師 中島由美子さん（全国一般東京南部書記長）（2013/9/6）

科研費で実施した「フォーラム女性と労働」の取り組みでは、全国の女性労働問題に取り組む女性たちが集まって、3回にわたり、小グループで実践を語るラウンドテーブルを実施した。こうした取り組みから、筆者は女性労働の問題を女性たち自身が解決に向けて取り組むことと、それを可能にする労働相談、そのための組織の必要性を認識した。そこで今回の明治大学人文研個人研究費では女性団体による労働相談ができる組織づくりをめざしてきた。

具体的には、上記のとおり各地のコミュニティ・ユニオンの労働相談や組織について講師の話を知り、事務所を訪問して交流したりした。

しかし現実には、「労働相談をすると、その後の団体交渉や地方労働委員会などへの行動にすべて同行しなければならなくなるから、そんなことは引き受けられない」と思うメンバーが多かった。一方で、自分が働いているときに話を聞いてもらって助けられた経験などから、労働相談それ自体を否定する人はいなかった。「労働相談は必要だけでも、じぶんにはできない」というギャップは本稿執筆段階でも続いており、3年間の取り組みではハードルが高いままである。

また労働相談が困難と感ずるもう一つの理由に、「組織」についての認識の違いがあった。すなわち、会費を集めて活動し内外に向けて会報を出していくために組織が必要だとする考え方と、それは男性的な組織原理であって、会費を集めない・会報を出さなくても活動をできるという考え方がある。

た。この背景には、人文科学研究費の年間 70 万円という潤沢な資金が、3 年間にわたって支出されて活動を可能にしてきた、本研究のあり方それ自体の限界がある。研究費による女性団体の活動は、上述のように多くの学習機会を可能にし、女性の交流を可能にした。しかし、母体となる組織それ自体を維持する基盤がない状態で、資金を集める活動をすることなく毎年 70 万円を使っていくということは、単発のイベント実施を繰り返すことになり、組織づくりにつながらなかった。

③ 「はたらく私のきほん手帖」作成・送付

「はたらく私のきほん手帖」は、メンバーの解雇問題が発生したときに、入社や社会保険加入の年月日、給与などに関する情報を、当事者が意識することが必要だとしてつくられた。

(3) 持続可能な組織運営の課題

① 財政

これまで「グループ 23」のほとんどの支出を人文研個人研究費によってきたが、組織の基盤（通信印刷発送・活動の場の確保・アルバイト人件費等）を研究費のようなグループ 23 の外部の資金で賄ってしまうと、その収入が失われた場合、組織を維持できなくなってしまう。一方で、必要な経費から会費（組合費）を算出すると個人の負担が高額になってしまう。これらの財政問題は、規模の小さいコミュニティ・ユニオンや NPO などでも共通する課題であり、組織の独立性と継続性を維持するために何を大切に、何を外部に依存するべきかという、組織の哲学を、グループの中で議論し続ける必要がある。

② 専従者とコーディネーター

本研究費の主要な課題として、女性団体のコーディネーターを担う人にアルバイト料を支出して、上記の活動を支えることをめざした。しかし現実には、アルバイトは短期間で終了してしまった。これは、研究費からの支出が、平川から専従者への支払いのような認識を生んでしまったことが大きい。「グループ 23」のメンバーが支えあって、専従としての労働に支出するという関係ではなかったため、グループ全体でその労働を維持しようという動きにつながらなかったことにも原因がある。

（パートタイムであれフルタイムであれ）専従者が必要かどうかということも、組織のあり方にかかわる重要な課題であり、議論を続ける必要がある。

(4) 本研究の方法と課題

① 実践と省察

本研究では、ション⁽¹⁶⁾とウェンガー⁽¹⁷⁾をふまえて、長期間に及ぶ実践とその省察としてのとりくみをめざした。それは、成人女性の学習を「労働者」の主体形成としてとらえようとする視点と、そのために〈知識の教授〉ではない、省察的实践としての「グループ 23」の活動とそのふりかえりという方法をとった。これは、冒頭に述べたように科研費の問題意識を継承して、女性たち自身が学

びあう関係をめざしたものであった。

とくに、持続的な関係を維持していくために「コミュニティのコーディネーター」(ウエンガー)としての女性の力量形成が必要であるとの認識から、アルバイトで専従の役割ができるように人件費を支出したが、先に述べたように組織づくりやその維持につなげることができなかった。今後も、大学の教育・研究と、労働者としての女性の主体形成とをどのように関連づけて構想するのか、課題である。

② 研究費の支出

科研費と明大人文研研究費について、女性の学習活動そのものに支出したところ、いくつかの応えるべき問いが見えてきた。従来、研究費とは研究者個人が研究のために使用する書籍・機材・サービスに支出するものと考えられてきた。このため、バスハイクの支出について事務方から「研究費を旅行会社の企画旅行のように使うのか」と問い合わせがあった。

バスハイクを含めて、研究費が支出された活動は全て「グループ23」の女性たち自身が計画・実施・報告した。その際に、研究費が特定のグループにむけた利益供与にならないように、「グループ23」通信とブログで参加者を募った。このように〈公開性〉を担保したつもりであったが、事務方の疑問はむしろ研究費の〈ばらまき〉ではないかということであった。〈公開性〉か〈ばらまき〉かということは、「グループ23」の通信に掲載されている記録により、参加者が何を学んでいるかということの吟味をつうじて検証される必要がある。

一方で、学習機会をできる限り平等にするという原則からは、限りある研究費で参加人数を最大化するような、つまり具体的には講演会やイベントのような「学習」が効率的であると思われるがちである。しかし、そうした「学習」は学習者の関係を深めたり、持続的な活動を可能にするにつながらない。本研究の目的に照らして、今回の研究費は「グループ23」の活動に対する支援とし、その活動自体が開かれたものであること、後述する公共的な意義を持つことを目指した。

「学習の公共性」という視点からは、特に労働分野における性差別の克服・ジェンダー平等を目指す取り組みとなっていることが検証できる。通信などから、一人ひとりの認識の展開が、社会的・歴史的な文脈においてジェンダーの視点を深めていることがわかる。

しかし、先に述べたとおり、今回の研究の目的の一つであった学習支援者としての女性の力量形成については、基本となる組織における持続的で主体的な活動が前提であり、そうした組織の形成を待たずに研究費の支出による支援を行うことは、かえって組織づくりを難しくするという課題が残った。「学びあうコミュニティ」には、そうした組織をどのように運営していくかという問題への自覚的な取り組みが必要である。とくに、平等で公平な社会をめざそうとする女性の取り組みにおいては、組織の資金をどのように担い合うのか、具体的な方法をくらしの実態に合わせてつくりだしていくことが求められる。

《注》

- (1) 千野陽一『近代日本婦人教育史——体制内婦人団体の形成過程を中心に——』ドメス出版 1979年 p.211
- (2) 鈴木裕子『女工と労働争議——1930年洋モス争議』れんが書房新社 1983年など
- (3) 三井為友・田辺信一「戦後婦人教育史——中央の行政路線に沿って——」三井為友編『婦人の学習』東洋館出版社 1967年 p.65
- (4) 矢口悦子「稲取実験婦人学級コレクション——『主婦』たちの学習記録——」国立女性教育会館研究ジャーナル第12号 2008年 pp.41-43
- (5) 須藤克三編『村の母親学級』新評論社 1956年
- (6) 木下順二・鶴見和子編『母の歴史』河出新書 1954年
- (7) 鶴見和子編『エンピツをにぎる主婦』毎日新聞社 1954年
- (8) 原輝恵・野々村恵子『学びつつ生きる女性』国土社 1988年 pp.50-51
- (9) 国立市公民館保育室運営会議編『子どもをあずける』未来社 1979年 p.138
- (10) 伊藤雅子「おとなの女が学ぶということ」『主婦とおんな』未来社 1973年 p.16
- (11) 佐藤慶子「地域における女性センターの意義と役割」『山形大学紀要』第12巻第2号 1999年1月 p.192
- (12) 下村美恵子・辻智子・内藤和美・矢口悦子『女性センターを問う』新水社 2005年 p.11
- (13) 高梨昌『臨教審と生涯学習——職業能力開発をどう進めるか——』エイデル研究所 1987年 pp.176-180
- (14) 毎日新聞 2014年8月14日
- (15) 本田由紀『教育の職業的意義』ちくま新書 2009年 p.11
- (16) ドナルド・A・ショーン『省察的实践とは何か——プロフェッショナルの行為と思考——』鳳書房 2007
- (17) エティエンヌ・ウエンガー, リチャード・マクダーモット, ウィリアム・M・スナイダー『コミュニティ・オブ・プラクティス』翔泳社 2002年

英文学およびイタリア文学における
オペラ・リブレットの韻律と音楽表現の相関性

辻 昌 宏

The Interrelationship between Metrical Systems in English and Italian Opera Librettos and Musical Expressions

Tsujii Masahiro

This paper reports on three aspects of the librettos I made a research on (1) the relation between a composer and a librettist (or librettists); (2) how composers and librettists transformed the great Italian heroic epics such as *Orlando furioso* and *Gerusalemme liberata* into operas and (3) how English librettists such as W. H. Auden wrote librettos for the contemporary music.

First I examine the relation between Puccini and Giuseppe Giacosa and Luigi Illica. Puccini was a demanding composer and sometimes despotic in that though he had already agreed to the content of the story, he refused the entire act after the librettists finished the draft. He rejected the 'act of courtyard' (in *La Bohème*) because he preferred to retain the difference of characters between Mimì and Musetta.

In case of Giuseppe Verdi's *Rigoletto*, along with his librettist Piave, the composer fought against the authority such as the censorship of the police. Originally *Rigoletto* was the story about Francis I, French king, but Verdi and Piave were obliged to change the king into the Duke of Mantua because the assassination or attempted murder of a king on stage was a taboo. So Verdi and Piave, after a tough talk with the superintendent of the theatre, agreed to make a compromise. That is, to make a king into a duke on condition that being not a duke under a kingdom but a duke of a dukedom which meant that he could be portrayed as a tyrant.

In the case of the transformation of Tasso's *Gerusalemme liberata* into operas, I compared Handel's *Rinaldo* with Rossini's *Armida*. Both of them picked up the episode of Armida, the witch and Rinaldo, a crusader hero. Armida tries to seduce Rinaldo. In case of Rossini's opera, she succeeds and spends a sweet life with him in an isolated island. On the other hand, in the case of Handel's *Rinaldo*, Armida fails to seduce him because Rinaldo remains faithful to Armirena, his fiancée. Armirena doesn't appear in the original epic text. So we can consider Handel's *Rinaldo* as a kind of parody of Tasso's episode.

In the 20th century, there are some excellent librettos written in English. In this paper I examined the libretto of *The Rake's Progress*, which was written by W. H. Auden and Chester Kallman. The composer Stravinsky used the traditional recitatives and arias rejecting Wagnerian continual style. Auden and Kallman used the rhyme and meter especially in the part of arias. Stravinsky was inspired by eight paintings and engravings of William Hogarth. By the introduction of the character Nick Shadow who turns out to be the Devil, the plot was made similar to *Faust*. Auden and Kallman took an eclectic approach to the various traditions of opera librettos and European literature.

In case of *Peter Grimes* which was composed by Benjamin Britten, the original narrative

poem by George Crabbe was written in couplets. In the libretto of the opera, the chorus often rhymes in couplet, but Peter or Ellen do not always do so, which is to be expected when a narrative poem is made into a play.

英文学およびイタリア文学における オペラ・リブレットの韻律と音楽表現の相関性

辻 昌 宏

拙論は相当の長さになるなので、まずおおまかな見取り図を述べておく。

最初に、I. オペラのリブレットにおける作曲者とリブレッティスタ（脚本家）の関係について、何人かの作曲家とそのリブレッティスタの実例を取り上げて具体的にどのような問題が生じているか、複数の問題を取り上げるがその中の一つの問題が韻律という言語表現とそれに作曲家がどう向き合うか、どういう音楽表現を与えるかという問題となる。無論、作曲家とリブレッティスタの関係性が絡む問題はそれに限るわけではなく、そこにさらに政治が関わってくる検閲の問題もある。検閲の場合は、当局の政治的な意向に対し、劇場の責任者やリブレッティスタ、作曲家が、たとえば修正要求にどう応じるか、どこで妥協点を見出すかといった問題が出てくる。

つぎに、II. イタリア文学とオペラ・リブレットの関わりの実例として、トルクワート・タッソの《解放されたエルサレム》とそれを原作とする2つのオペラ、ヘンデルの《リナルド》とロッシーニの《アルミーダ》を取り上げ、2つのオペラ作品のリブレットは原作をどう改變してたか、どういう特徴を持っているか。その結果、互いにどういう違いを持つようになったか、またそれは何故なのかを考察する。また、それぞれのリブレットの韻律と音楽表現の関係を論じる。

最後に、III. 20世紀の英語詩人である W.H. オーデンとチェスター・コールマンが共作でリブレットを書いた《放蕩者のなりゆき》とベンジャミン・ブリテンのオペラ《ルクレティアの陵辱》におけるリブレットと音楽表現の関係を論ずることにする。

こうした考察により、オペラというジャンルがごく限定された一時期を除いてはきわめて非ナショナルなものであり、むしろ開放的で越境的な性格を持つものであったことも明らかになるであろう。作曲家とリブレッティスタの母語が異なることもまれではないし、初演場所が、作曲家やリブレッティスタの祖国でないこともままあるのだ。

I. 作曲家とリブレッティスタ

オペラという作品が出来る過程はどんなものであろうか。リブレッティスタがリブレットを仕上げ、それを作曲家に渡し、リブレットの言葉に音楽をつけてメロディーをつけ、さらにオーケストレーションをほどこす、といったイメージが一般には流布しているかもしれないが、そう単純ではな

い。

オペラというものが生まれた1600年頃においては、特に発祥の地フィレンツェにおいては、ギリシア劇の復活という理念があったので、ギリシア神話をもとに詩人がリブレットを書いている。当然、オペラが生まれたばかりの時代には、リブレットばかりを書いている人などいなかった。当時はイタリア半島各地に知識人および宮廷人の集まりであるアカデミアが形成されていて、そこには詩を書く心得のあるもの、さらには宮廷詩人もメンバーであった。ここで詩人という言葉に注意しなければならないと思う。現代日本においては詩人というと、いわゆる詩が創作活動の中心というイメージが湧くし、実態としてもそうだと行ってよいだろう。しかしヨーロッパや英米では昔も今も、詩人は必ずしも狭い意味での詩だけを書くのではなく、劇も書くのである。20世紀の英語圏で考えてみても、W.B. イエイツは詩人であり劇作家である。T.S. エリオットも、詩人であり、批評家であり、劇作家である。その次の世代のW.H. オーデンも、詩人であり、批評家であり、劇作家そしてリブレッティスタである。オーデンの友人で北アイルランド出身のルイ・マクニースは詩人であり、批評家であり、劇作家そしてラジオ劇作家であった。無論、詩人ではあるけれど演劇の台本を書かなかったり、脚本家ではあるけれど、詩人としてはパツとしない人もいるだろう。しかし詩と劇の境界線は比較的往来が自由であるように見える。一つには、シェイクスピアという英語圏最高の劇作家が『ソネット集』という英語圏最高峰の1つの詩集を書いた詩人でもあったという実例があろうし、それとも密接に絡んでいるが、もう一つには、そもそも昔は劇も韻文で書かれていたから、韻を踏むかどうかは別として（実際、blank verseの場合は踏まないわけだが）、韻律を持った、すなわち、1行が規則的な音節数を持った文章で書かれていた。だから、詩作と劇作には、共通点多かったわけだ——少なくとも文章を作るという段階では。

オペラのリブレッティスタと劇作家を兼ねている割合が高いことは言うまでもあるまい。

オペラの揺籃期

その前にオペラ揺籃期の状況を説明しておこう。オペラというのは芸術のジャンルとしては大変珍しく、いつどういう状況で発生したかが判明しているものだが、発生状況は、だからといって、単純ではないからだ。

通常は、16世紀末に、フィレンツェの人文主義者たちが集まったカメラータという集団が、古代ギリシア劇を復活させようと試みて誕生したと言われる。これで間違いというわけではないのだが、この記述だけでは捨象されている事柄が多い。

まずヨーロッパ全体の状況をざっと眺めておこう。16世紀末から17世紀はヨーロッパの各地が演劇の黄金時代だった。イギリスのシェイクスピア(1564-1616)、クリストファー・マーロー(1564-1593)を始めとするエリザベス朝演劇、スペインのロペ・デ・ベーガ(1562-1635)やカルデロン・デ・ラ・バルカ(1600-81)、フランスのコルネイユ(1606-84)、ラシーヌ(1639-99)、モリエール(1622-73)といった具合で、あげる例にことかかない。

この黄金時代は一日にしてなったわけではなく、16世紀の初頭から徐々に醸成されてきたのであ

る。黄金時代の基盤は、常設の劇場というものが出来ることだった。意外なことにイタリアやイギリス、スペインで常設の劇場が出来たのは16世紀初頭になってのことだったのである。

つまり、演劇の場が、その時限りの不安定なものから、常設のものに変わったのだ。そのことが演劇のテキスト（脚本、劇作品）の質の向上をもたらしたことは疑いない。常設の劇場がテキストおよび劇作家に権威を与えるようになり、その結果さらに、アリオストやマキャヴェッリのような重要な文化人が演劇に手を染めるという循環を生んでいった。

ローマで木造の劇場がカンピドリオに出来たのは1513年のことだった（Luperini, Cataldi, Marchiani, II, 1072）。そして演劇の舞台づくりには、ローマではラファエッロ（1483-1520）が、フィレンツェではヴァザーリ（1511-74）がといった大物が関与するようになった。こうして演劇が認知されるようになると、プロの劇団が誕生し、劇場支配人が生まれる。

常設劇場というものが「発明」された背景には、2つの要素がある。1つは、人文主義によって古代ローマの演劇が再発見されたことだ。プラウトゥスやテレンティウスの喜劇やセネカの悲劇が見出された。

実際、ローマでは1480年代からラテン語でセネカやプラウトゥス、テレンティウスが演じられ、フェッラーラのエルコレ1世（1431-1505）の宮廷では、俗語（イタリア語）でプラウトゥスやテレンティウスが演じられていた。

エルコレ1世はエステ家の人であるが、エステ家はとりわけ演劇の推進に熱心であった。これは結婚式や洗礼などに際しスペクタクルを催していたわけだが、そこに芝居を上演することによってエステ家は自らの宮廷の存在を際立たせたものにしようという戦略を持っていたのである。こういったスペクタクルには他国の大使や宮廷人も招かれ、観劇したので、主催者側は力が入るわけだ。

当時のイタリア半島は国家統一がなされていないので、各地に小国家が存在し、宮廷があった。その宮廷は自らの優位性を見せようと競い合っていたのである。この宮廷間の競争心は、後にオペラが出現した時に、それがイタリア各地に広まる際にも重要な推進力となった。フィレンツェで新しい演劇（オペラ）をやったのなら、マントヴァでもやろう、といった具体的に競争心、対抗心が働き、オペラという新たな試みが各地でなされ広まっていったのである。

こうして中世から1400年代まで、演劇は町の広場や教会で演じられ、すべての階層の人々に開かれたものだったが、1500年代になって、劇場や宮廷内で演じられるようになり、観客が選ばれた階層に限定されるようになっていった。

宮廷での祝い事に伴うスペクタクルの場合、悲劇よりも喜劇が優勢だったのは祝い事という性質上、自然なことであった。

1500年代にアリオストやマキャヴェッリが喜劇を書いた時には、アリオストは韻文で書き、マキャヴェッリは散文で書いたという違いがあった。喜劇は実際に上演されることが多かったが、悲劇の場合はより重々しく、荘重なものとして受けとめられていて、舞台装置をともなって上演するのではなく、朗読されることが多かった。この間、悲劇の要素と喜劇の要素の入り混じった「混成的な」ジャンルが登場する。それは諷刺劇および牧歌劇である（Luperini, Cataldi, Marchiani, II, 1074-75）。牧

歌劇は、後述するが、その詩形が初期オペラのリプレットで用いられる詩形と共通しており、劇の間に上演されたインテルメッツ（あるいはインテルメーディオ）も含め、オペラとの関係は密接である。

こうした諷刺劇、牧歌劇の舞台は大自然で、都市が舞台ではなく、牧草地や森が舞台となっている。登場人物としてサテュロス（半神半獣の森の神）やニンフや牧人が出てくる。こうした舞台や登場人物も初期のオペラの登場人物と重なるのは偶然ではあるまい。フィレンツェのカメラータの連中もギリシア劇の復興という理念がありながら、なぜか、ソフォクレスの悲劇、たとえばオイディプス王やエレクトラをめぐる素材あるいは劇を取り上げるのではなく、オルフェオとエウリディーチェの神話を取り上げた。ライバル関係にあった他都市（他宮廷）の作曲家、リプレッティスタもそれを踏襲していったのである。

1500年代になって、劇を演ずる場が一時的なものではなく常設化され、また、それが貴族や宮廷人が観るものとなると、劇をどう演じるべきかを理論化するものも出てくる。たとえばレオーネ・デ・ソンミの『上演芸術に関する四つの対話』がそれであるが、この対話による考察には近藤直樹氏による邦訳がある。

イタリアの場合、1500年代の後半に、イギリスのシェイクスピアやスペインのカルデロン・デ・ラ・バルカ、フランスのラシーヌといった傑出した劇作家を生み出すことはなかった。政治・経済的な危機が演劇の発展をさまたげた面があるが、イタリアで顕著に発達したものが2つある。1つは、牧歌劇とその発展形の1つであるオペラであり、もう1つはコンメディア・デッラルテである (Luperini, Cataldi, Mrchiani, III, 301)。

牧歌劇の発達

牧歌劇の原型とも言うべきものは、1545年にジラルディ・チンツィオが著した『エグレ』というサテュロスの登場する寓意劇になる。ジラルディ・チンツィオ（本来の名はジャンバティスタ・ジラルディだが、自らチンツィオを付け加えた）は、日本では知られること少ないが、重要な文学者だ。フェッラーラに1504年に生まれ、同地に1573年に没している。フェッラーラのエステ家のエルコレ2世の宮廷で働いていた。彼はその宮廷で上演するために悲劇、喜劇そして両者のいりまじった寓意劇を書いたわけだが、これが牧歌劇のもととなった。そのほかに彼はこの当時の演劇や物語をどう書くべきかという論争にも参加している。当時アリストテレスが再発見されているので、アリストテレスを厳格に守ろうという立場のものと、それをゆるく解釈してよいではないかという立場があり、ジラルディ・チンツィオは後者の立場だった。そして『百物語』も書きこれはシェイクスピアの劇のソース（種本、ネタ元）の1つとなった。

ジラルディ・チンツィオの『エグレ』によって実験的に切り開かれ、それをタッソが受け継いだのが牧歌劇『アミンタ』である。悲劇的な要素を持ちながら、いわゆるハッピーエンドで終わるので、悲劇と喜劇の要素が入り交じっているわけだ。

『アミンタ』はトルクワート・タッソ（1544-95）が長編叙事詩『解放されたエルサレム』を執筆中

の合間に書いた牧歌劇で、1573年に執筆された。ここでも、牧歌劇という点では悲劇と喜劇の要素が入り交じっているわけだが、一方でアリストテレス的規範を守っている部分もあって、5幕構成であり、プロローグがついている。各幕は、ギリシア悲劇にならって合唱で終わる。『アミンタ』は、フェッラーラ近郊のポー川の中洲の小島で初演されたがそこには当主エルコレ2世と宮廷人が並びそろうて観劇していた。

『アミンタ』のあらすじはこうだ。まずプロローグでは愛の神アモーレが出てくる。彼は母ヴェーネレ（ヴィーナス）から宮廷人や王に対して仕事をするように言われている。周知の如く、アモーレの矢で射られた者は最初に見た人に恋してしまうのである。ところがアモーレは、矢を処女神ディアナのニンフ、シルヴィアに射たいと思っている。シルヴィアは羊飼いのアミンタの情熱に無関心なままだからだ。

若い羊飼いのアミンタはニンフのシルヴィアに恋をしている。しかし二人はともうぶなので、なかなか恋が進展しない。そこで、訳知りのカップルがお手伝いを買って出る。ティルシとダフネだ。ティルシはアミンタに恋のほどきをし、ダフネはシルヴィアにアミンタの気持ちを受け入れるよう勧める。その後、アミンタがシルヴィアが水浴する場所に行くと、そこではサティロ（サテュロス）がシルヴィアを木に縛り付け犯そうとしていた。アミンタは彼女を解放するが、シルヴィアは礼を述べることなく逃げ去る。シルヴィアが狼に殺されたという報せを聞いて、アミンタは絶望し、崖から飛び降りる。シルヴィアの件は誤報で、シルヴィアは生きており、アミンタの自殺を聞いて心を動かされ、自分も死のうと思う。がその時、アミンタは崖から飛び降りた時に、途中の枝にひっかかり無事だとの報せが入り、二人は結ばれる。

この作品で、オペラのリブレットにもつながっていく重要な点の1つは、詩行における韻律の使用法である。タツソは *endecasillabi* (11音節詩行) と *settenari* (7音節詩行) を用いているのだが、2つを使い分けている。11音節詩行は、登場人物が出来事を物語ったり、議論で理屈を述べたりするときに用いる。それに対し、7音節詩行は、たとえばダフネが愛の情熱を称揚する時に用いるし、第4幕でシルヴィアが、アミンタの行為（シルヴィアが死んだと思い込んで自殺する）を知って、これまでのアミンタに対するつれない態度をひるがえす際にも用いられる。アミンタがシルヴィアに対する気持ちをティルシに語る際にも気持ちが昂ってくると、7音節詩行が頻発するという具合である。重要なのは、ソネットのように11音節詩行のみで完結するのではなく、11音節詩行と7音節詩行という2つのリズム、韻律をもった詩行が、場面や登場人物の感情のたかまり具合によって使い分けられているということだ。

この作品は、牧歌劇であり、登場人物はプロローグでは愛の神アモーレであり、第一幕以降は羊飼いやニンフが出てくるわけだが、実はこれらの登場人物は、フェッラーラの宮廷人をモデルにしている。羊飼いのティルシは、作者タツソその人がモデルである。

ティルシは、友アミンタに最初の旅のことを話す。最初 *'la gran cittade in ripa al fiume* (川のほとりの大きな町)' (l. 570 行数はBUR版による、岩波文庫では479行であるが、行数の大きなずれは、BUR版ではプロローグの行数を含めて通算しているのに対し、岩波文庫では、プロローグを切

り離して第一幕の冒頭からの行数になっているためである、以下同様)。に赴いたというが、川はポー川で大きな町はフェッラーラを暗示しているわけである。伝記的に言えば、タッソは1544年にソレントで生まれ、サレルノ、ナポリ、ローマなどと住所を変え(8歳の時に父は亡命)、1565年にフェッラーラに居をかまえている。先の引用の40行ほどあとにも、‘felice albergo (幸せな館)’ (l.611) を見いだしたとあるが、これはフェッラーラの宮廷を示唆し、そこから聞こえてくるのは、‘voci canore e dolci/e di cigni e di ninfe e di sirene (白鳥やニンフやシレーネの甘い歌声)’ (l.613) であったとあるが、これは宮廷の詩人や女官たちを示唆しているわけである。そしてその館の入り口には ‘uom d’aspetto magnanimo e robusto (度量大きく、たくましげな姿の男)’ (l.619) がいたとあるが、これはアルフォンソ2世(1533-97)を指し示しているわけで、公へのオマージュであることは言うまでもない。『アミンタ』は牧歌劇で羊飼いやニンフが登場人物であるのだが、それらの登場人物および彼らが言及するものごと、彼らの行為は、しばしば、文字通りの意味と上述のようにフェッラーラの宮廷の人、物事、行為を指し示すことがある。言葉の指示するものが二重性を持っているのだ。そのことは『アミンタ』の副題が「森の寓話 (favola boschereccia)」とされていることからもうかがえる。

タッソの『アミンタ』は大成功して、再演もされ、様々な版が出版された。さらにはそれを模倣した作品を書くものも現れた。その中で、『アミンタ』に並ぶ傑作を書こうとしたのがパッティスタ・ゲアリーニで、彼は、『忠実な羊飼い』を1580年から1589年にかけて執筆し、1590年に一旦出版したが、その後も手を加えて改稿をつづけ決定版が出来たのは1602年のことだった(Ruperini, Cataldi, Marchiani, III, 302)。牧歌劇『忠実な羊飼い』も大成功をおさめ、多くの版、ヨーロッパ主要国での翻訳が出版された。

ゲアリーニ(1538-1612)もフェッラーラの宮廷詩人であった。『忠実な羊飼い』は6,980行にも上る長い作品で、ストーリーも入り組んでいる。女神ディアナのために毎年捧げていた村娘の生贄をやめるにはどうしたらよいか、という問題をめぐるストーリーで、この劇には2組のカップル、ミルティッコとアマリッリおよびシルヴィオとドリンドが登場する。題名の「忠実な羊飼い」というのは神託に由来するもので、愛に忠実な羊飼いが、忠実でない女性の裏切りを贖った時に、ディアナへの生贄が終わるといった内容の神託である。

高貴な身分の女性アマリッリはシルヴィオと婚約している。シルヴィオは、高貴な祭司モンタミーノの息子である。しかしアマリッリはミルティッコという羊飼いを愛している。ところがミルティッコは、ニンフのドリンドから愛されている。もう一人、別のニンフのコリスカはミルティッコを愛していて、彼をアマリッリから遠ざけるために、ミルティッコとアマリッリと一緒に洞窟にいるところを暴いてみなに禁じられた恋だと思わせる。アマリッリは婚約者シルヴィオを裏切ったことになり、ディアナの生贄にされることになる。しかしミルティッコは自分が彼女の代わりに死のうと申し出る。ここで突然、ミルティッコは実は司祭モンタミーノの息子であったことが判明する。

ディアナへの生贄の中止の条件は、「忠実な羊飼い」が犠牲的精神を取ることと、2人の高貴な若者の結婚であったので、ミルティッコはアマリッリとの結婚が許される。こうして生贄の習慣は廃止

される。シルヴィオは、狩りの時に自分が傷つけたと思ったドリндаが生きていたことを知り、この2人も結ばれる。

ゲーリーニの『忠実な羊飼』もまた、タツソの『アミンタ』と同様に、endecasillabi (11音節詩行) と settenari (7音節詩行) で構成されている。幕と幕の間には、全部で4つのインテルメッツがあって、それには音楽が付されている。この点で初期のオペラとつながってくるが、後述する。

ゲーリーニの牧歌劇の重要な点の1つは、『アミンタ』と同様、悲劇的要素と喜劇的要素が入り交じっていることだ。アマリッリが生贄に決定するところは悲劇的要素があるわけだし、全体がハッピーエンドで終わるのは喜劇的要素である。また、言葉づかいの点でも、格調高い詩的言語と会話調の言語のバランスを取ろうとしたとゲーリーニ自身が述べている。

『忠実な羊飼』はヨーロッパ中で大成功をおさめ、しかも18世紀末まで人気を保った。しかし悲劇的要素と喜劇的要素を兼ね備えた性格のため、厳格なアリストテレス主義者からは目の敵にされた。彼らからの攻撃に対し、ゲーリーニは、『ヴェッラート I』(1588)、『ヴェッラート II』(1593)、『概要』(1599)と三度にわたって反論を出版した。ゲーリーニによれば、アリストテレスは喜劇と悲劇について述べているが、他のジャンルを編み出すことに異を唱えているわけではなく、牧歌劇は単に悲劇と喜劇を統合したものではなくて新たなジャンルなのである。

牧歌劇はこうして、タツソの『アミンタ』もゲーリーニの『忠実な羊飼』も成功をおさめたが、どちらも幕と幕の間にインテルメッツという幕間劇を持った。インテルメッツは音楽を付けて演じられた。単に付されるだけでなく、インテルメッツにおいては音楽が言葉以上に重視されるようになった。ただし、この時点では、その音楽はポリフォニー(多声音楽)であった。モノディ唱法と呼ばれる一度に一人で歌っていく歌い方が発明されるのは、オペラが生まれる時、すなわち16世紀末まで待たねばならなかった(Luperini, Cataldi, Marchini III, 309)。とはいえ、インテルメッツは人気を集めたし、それがオペラの誕生に大きな刺激となったことはいなめないだろう。

フィレンツェのバルディ伯爵の家には1580年から1590年にかけて古代ギリシア劇を研究し、復活させたいという貴族たちが集まっていた。彼らはカメラータ・デ・バルディと呼ばれたが、自らがカメラータと正式に名乗ったわけではないようだ。つまり、彼らの同時代人が彼らの集まりを「カメラータ」と呼んでいたのである。インフォーマルな集まりで、アカデミアとは異なり、正式な規約などを持たなかったのである。彼らは、詩や天文学、そして音楽について自由に論じていた。彼らとインテルメッツとの関わりということ言えば、1589年にフィレンツェで、大公フェルディナンド・デ・メディチとクリスティーヌ・ド・ロレーヌの結婚のための祝祭でおおがかりなインテルメッツが上演されたが、バルディ伯爵もそれに関わっていた。その際6つのインテルメッツが作られたが、その台本の大半は、ジョヴァンニ・パッティスタ・ストロツィ(1551-1634)とオッタヴィオ・リヌッチーニ(1563-1621)によって書かれた。リヌッチーニは最初期のオペラのリブレッティスタの1人である。これらのインテルメッツに付された音楽は大半が大公フェルディナンドの宮廷楽長(マエストロ・ディ・カッペラ)のクリストファノ・マルヴェツィと高名なマドリガール作曲家であるルーカ・マレンツィオ(1553-99)によって作曲されたが、一部は、カヴァリエーリ、ヤーコ

ポ・ペーリ (1561-1633)、ジュリオ・カッチーニ (1551-1618) によって作曲された。ペーリやカッチーニは、最初期のオペラの作曲家である。ペーリは、もう少し詳しく言えば、第5インテルメッツに出て、音楽の神話的な力を喚起する自作の「こだまの歌」を歌ったのであり、その姿はベルナルド・ブオンタレンティのデッサンに描かれている (ロジャー・バーカー編、『オックスフォード オペラ史』 pp.14-17)。

現存するオペラで最も古いオペラは1594-95年にリヌッチーニがリブレットを書き、ペーリとヤーコポ・オルシが作曲し、1597年に上演された《ダフネ》であるが、関係者のほとんどがインテルメッツの製作に深く関与しているのである。《ダフネ》のあらすじは、愛の神アモーレをからかったアポロが、ニンフのダフネに恋するが、思いはとげられなかった、というもので、ギリシア神話を素材にしている。ペーリおよびオルシの付した曲は、2つの合唱と3つのアリアと1つのレチタティーヴォが残るのみである。

その3年後1600年には、マリア・デ・メディチとフランス王アンリ4世の婚礼を祝してオペラ《エウリディーチェ》がフィレンツェのピッティ宮で上演された。リブレットはこれもリヌッチーニによるもので、作曲はペーリであるが、一部にカッチーニの曲が用いられた。これまた3人ともインテルメッツの製作に関わった者たちである。

バルディ伯爵 (1534-1612) のいわゆるカメラータでは、バルディ伯がヴィンチェンツォ・ガリレイ (ガリレオ・ガリレイの父、1520s-1591) の研究を大いに奨励した。ガリレイは、古代の音楽と現代の音楽を比較・考察し、ポリフォニーではなく、モノディの音楽を良しとする考えを主張したのである。彼は『古代と現代の音楽の対話』という本を著し、「現代の音楽は、情熱を持って言葉を表現するのを忘れて」と主張し、ポリフォニー (当時の現代の音楽) のように同時に複数の声が発せられるよりも (複数の旋律が同じ言葉を奏でるよりも)、単一の声で表現するほうが言葉に内在する情念をよりよく表現できるとしたのである。バルディ伯は、ガリレイにその理論を実践するよう奨励し、ガリレイはダンテの『地獄篇』のウゴリーノ伯の嘆きを、声とヴィオラ伴奏のために作曲した。

こうして、バルディ伯のカメラータでの実験と、先述のインテルメッツが交錯するなかで、1592年にバルディ伯はローマに移った。このグループの活動を受け継いだのがヤーコポ・コルシで、本来両者はライバル関係にあったが、バルディのカメラータの理論的達成をコルシのカメラータが実践にうつしたのである。さらには、リヌッチーニやガリレイは、両グループに参加することになった (Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli, *Storia della musica occidentali*, II, pp.19-20)。彼らは、ギリシア劇は、すべての台詞が歌われていたと考え、それを復活させる試みをしたのである。現在では、ギリシア劇がそういうものではなかったと考えられているし、それどころか、16世紀末にも意見は一致していなかった。コロス (合唱) の部分だけが歌われていると考える者もいたし、全く歌われなかったと考える者もいたのである。ともかくコルシのカメラータの人々は、すべてが歌われると考え、朗唱と歌の中間のような 'recitar cantando' という技法が発明された。

こう見てくると、オペラ史上最初のリブレティスタは、オッタヴィオ・リヌッチーニであることが明らかになったと思うが、リヌッチーニとはどんな人物であったのか、彼の履歴を見ておこう。彼

はフィレンツェの貴族の家に1563年に生まれ、1579年からはメディチ家の祝祭時に詩を作っていた。前述のように1589年、大公フェルディナンド1世とフランスのロレーヌ公女クリスティーヌの婚姻という祝事があり、その際には当然華やかな余興、スペクタクルが催された。喜劇『女巡礼者』が上演されたのであるが、そのインテルメッツォがコルシ伯の案で作られ、リヌッチーニはそれに詩を書いたのである。第三番目のインテルメッツォにはマレンツィオが曲をつけたが、これはアポッロが大蛇を退治する話で、これが後のオペラ《ダフネ》のもとになったのである。

《ダフネ》のリブレットは、主として11音節詩行と7音節詩行からなっており、11音節詩行はおおむね韻を踏み、7音節詩行は無韻で、その2種類を使い分けている。リヌッチーニはついでオペラ《エウリディーチェ》のリブレットを書き、さらにはモンテヴェルディともオペラ《アリアンナ》(1608)で一緒に仕事をしている。

リヌッチーニのリブレットにはどんな特徴が見られるのだろうか。《ダフネ》、《エウリディーチェ》、《アリアンナ》に共通に見られる点は3つある。

1. 神話を題材としている。
2. 悲劇的要素がある。
3. しかしながら、最終的にはハッピーエンドを迎える。

たとえば、《エウリディーチェ》のもととなったオルフェオの神話では、オルフェオは冥府から死んだエウリディーチェを特別な許可をもらって連れ帰る時に、エウリディーチェの方に振り向いたために彼女を失ってしまうのだが、リヌッチーニのリブレットでは2人ともめでたく地上に帰ることになっている。この作劇法は、牧歌劇と共通する。つまり、悲劇的要素(妻の死亡)と喜劇的要素(妻が生き返るハッピーエンド)が混在しているわけだ。牧歌劇に通じる要素はこれだけではない。文体の軽やかさもそうだ。純粹な悲劇は莊重な文体で書かれるが、リヌッチーニの文体はむしろ牧歌劇と共通する軽さを持った文体なのである。

彼は自らの作品でそのことを明らかにしている。《エウリディーチェ》のプロローグでは「悲劇 (la Tragedia)」という登場人物がおり、「私は悲劇役者の悲しげな厚底靴を脱ぎ、暗い衣装を脱いで、心にもっと甘美な愛情を引き起こします」と宣言するのである。

実際の場面を見てみよう。

ダフネ： なんと！ 恐れと哀れみで
 私の心は凍りついた！
 憐れな美しいひとよ
 一瞬で、ああ、亡くなるとは。
 おお、静かな夜に
 稲光がぱっと消え去るように、
 いやもっと素早く、人の命は
 宿命の日へと飛んでいく。

- アルチェトロ：おお、いったいどうしたこと？
 今しがた、歡びに満ちた
 彼女に、月桂樹の泉で別れたばかりなのに。
- オルフェオ： どんな不吉な知らせが
 お前の美しい顔（かんばせ）を曇らせるのだ、
 この晴れやかな日に、高貴な乙女よ。
- ダフネ： 太陽神の、神聖なムーサの
 最高の美点、誉れあふれる方よ。
 私の悲しみの訳をお聞きなさるな。
- オルフェオ： ニンフよ。どうかお聞き
 お前は苦しんでいる、というのも
 黙って打ち明けないのはあまりにつらいからだ。
- ダフネ： どうしてできましょう。
 こんな悲しいことを
 私が語り、明かすなんて。宿命よ！ 天よ！
 沈黙をお許してください。知るのはあまりのこと。
- 合唱： 語れ。しばしば、苦しみを恐れるのは
 苦しみ自体よりつらい。
- ダフネ： 恐れることよりも、この打撃はよほどつらいこと。
- オルフェオ： ああ！ これ以上、疑いの中に宙づりにしないでくれ。
-
- Dafne: Lassa! che di spavento e di pietate
 gelami il cor nel seno!
 Miserabil beltate,
 come in un punto, ohimè! venisti meno.
 Ah! che lampo o baleno
 in notturno seren ben ratto fuggè,
 ma più rapida l'ale
 affretta umana vita al dì fatale.
- Alcetro: Ohimè che fia già mai?
 pur or tutta gioiosa
 al fonte de gli Allor costei lasciai.
- Orfeo: Qual così ria novella
 turba il tuo bel semblante
 in questo allegro dì, gentil donzella?

- Dafne: O del gran Febo e de le sacre dive
pregio sovran, di queste selve onore,
non chieder la cagion del mio dolore.
- Orfeo: Ninfa, deh sii contenta
ridir perché t'affanni,
ché taciuto martir troppo tormenta.
- Dafne: Com'esser può già mai
ch'io narri e ch'io riveli
sì miserabil caso? o Fato, o Cieli!
Deh lasciami tacer, troppo il saprai.
- Coro: Di' pur: sovente del timor l'affanno
è de l'istesso mal men grave assai.
- Dafne: Troppo più del timor fia grave il danno.
- Orfeo: Ah! non sospender più l'alma dubbiosa.

(Giuseppe Petronio, Vitilio Masiello, *La produzione letteraria in Italia*, vol. 3, p. 274)

エウリディーチェへの想いが通じたオルフェオが、相思相愛の歓びを友人のアルチェトロと語り合っているところへ、突然ダフネがやってくる。彼女はエウリディーチェの死を知らせにやってきたのだが、なかなか言い出せない。古代ヤルネサンス期の劇にならない、死の場面は舞台では演じられず、誰かが報告する形をとるのである。

詩行は、11音節詩行と7音節詩行からなっているが、牧歌劇も同様の構成だったことを思い出しておこう。最初のダフネの台詞を例として見てみると、1行目から8行目まで、11, 7, 7, 11, 7, 11, 7, 11（音節詩行）という具合で、一つの台詞の中に11音節詩行と7音節詩行が交錯しているのである。またこの台詞では1行目と3行目が 'pietate' と 'beltate' で韻を踏み、また2行目と4行目と5行目末が 'seno', 'meno', 'baleno' で、さらに7行目と8行目が 'ale' と 'fatale' で韻を踏んでいる。押韻に関しては、ABABのようなパターン（交差韻）もあれば、ABBAのようなパターン（抱擁韻）もあれば、3行を単位にして韻を踏んでいる場合もあり、その変化はかなり自由である。

以下同様で、《ダフネ》における台詞は、1行の音韻数は2種類を混ぜて使用しているし、押韻はするが、厳格なパターンに縛られてはいないことが判る。その点でも牧歌劇と通じているのである。

*

オペラの黎明期における牧歌劇とリブレットの関係性を見たので、次にもう少し視野を広くとって、作曲家とリブレッティスタの関係を見ていきたい。

原作はイタリア文学にはこだわらず、スペイン文学であれ、フランス文学であれ、作曲家ヴェル

ディヤブッチーニが、それぞれ仕事を共にしたリブレッティスタにどういう要求を出しているのか。また、それに対するリブレッティスタの反応はどうかを中心として考えることにする。

オペラのリブレットを考える際に、われわれが直面する複雑さは2つある。1つは、オペラのスコアを完成するのはリブレッティスタと作曲家という2人（あるいはそれ以上）の人間が関わっているということである。詩や小説は、圧倒的多数が1人で書かれるのに対し、オペラの場合は、リブレッティスタと作曲家が同一であるのは例外的であるのだ。しかも、通常、リブレッティスタのリブレットが全部または一部完成したのを作曲家が受け取って曲を付けていくが、その際にリブレットに書かれた言葉をそのままの順序でなぞるとは限らず、あるフレーズは2度、3度（ロッシーニなどでは5度以上もまれではない）と繰り返したり、繰り返す際に語順を入れ替えたり、一部が省略されたりするのが普通である。つまり、リブレットとして小さな本に歌詞が印刷されてあるものと、スコア（総譜）に付された歌詞は、厳密に言えば異なっていることがむしろ普通なのである。そしてその変更の手を加えているのは作曲家であるから、歌詞のレベルでも、考えようによってはリブレッティスタと作曲家の共作という面があるのだ。それどころか、ヴェルディやブッチーニの時代になると、作曲家はリブレッティスタに対し、さまざまな注文をつけたことがその手紙やリブレットの草稿から明らかになっている。ヴェルディは特にピアヴェーヴェに対し、この部分はこういう内容をこういう詩形で何行で書いてくれ、と注文をつけているし、言葉が長いと思うと、もっと短く、簡潔に（書き換えよ）と要求したりもしている。

ジュゼッペ・ヴェルディ（1813-1901）のリブレッティスタとの関わりを時系列でたどると、最初のリブレッティスタはテミストクレ・ソレーラ（1815-78）であった。ソレーラは作曲家でもあった。ヴェルディの《オベルト》、《ナブッコ》、《第一次十字軍のロンバルディア人》、《ジョヴァンナ・ダルコ（ジャンヌ・ダルク）》のリブレットを書き、《アッティラ》も書きかけていたのだが、それを書き終える前にマドリッドに移住してしまったため、《アッティラ》のリブレットを仕上げたのはフランチェスコ・マリア・ピアヴェーヴェ（1810-1876）であった。ヴェルディは詩人としてはソレーラの能力を高く評価しており、彼がその気になれば、当代随一のリブレッティスタになれたのに、との感想をもらしている。

ヴェルディはピアヴェーヴェの能力は最初は高く買っていなかった。ヴェネツィアのフェニーチェ劇場の秘書官ブレンナにあてた手紙では「ソレーラはすでに5,6本リブレットを書いており、劇場のこと、音楽の形式が判ってます。ピアヴェーヴェ氏はリブレットを書いたことがなく、こうした知識がないのも当然です」と書いている（1843年11月15日、ヴェルディからグリエルモ・ブレンナ宛の書簡、Eduard Rescigno 編 *Giuseppe Verdi Lettere*, pp. 88-89）。この手紙で、ヴェルディは、曲を付しつつあった《エルナーニ》のリブレットに不満を述べている。ある女性歌手のパートに大きなカヴァティーナがあり、それに続いてデュエット、三重唱、そしてフィナーレときたら、歌手の肺が持たないとヴェルディは主張する。また第三幕に音楽なしで100行もレチタティーヴォが続く部分についても改善を求めている。「レチタティーヴォは長すぎるのがよくあります。あるフレーズ、ある文が、本の中で、あるいは普通のお芝居のなかでとても美しかったとしても、歌劇のなかでは滑稽なことが

あるのです」。ヴェルディはある時点から、ヴェルディがピアージェを雇う（リブレット製作に対して金を払う）ようになり、自分の思うように書き換えを命じる立場となった。これは前の時代の作曲家ロッシーニやドニゼッティにはなかったところである。ロッシーニやドニゼッティの時代には、劇場支配人が采配をふるっており、劇場支配人が作曲家、リブレッティスタ、歌手たちを集めて、新作をプロデュースするという立場にあった。ナポリのサン・カルロ劇場の支配人であったバルバイヤなどがその典型である。

ヴェルディが強くりブレットにこだわり、自分と劇場との関係の下部構造、ひらたく言えば下請けのような立場にリブレッティスタを置いたのは、ヴェルディの強烈な個性もあるだろうし、ピアージェの劇場感覚を信用できず彼の主張を通しては作品が成功をおさめる可能性が小さくなってしまふという危惧もあったろう。さらにはまた、ヨーロッパ全体でロマン主義が芸術全般の主流となってきていたが、ヴェルディはオペラの原作として、各国のロマン主義演劇を積極的に選んでいる。ヴェルディ自身の内的欲求として劇的なもの、より緊張感をはらむものを好む傾向が強いのだが、それは時代の流れにも一致していたのだ。ロマン主義には、芸術作品を天才のインスピレーションによって生み出される特別なものとする考えがあり、オリジナリティがより強く求められるようになっていた。オリジナリティにこだわれば、原作やリブレットに対するこだわりが強くなってくるのも理の当然と言えよう。

ただし、原作はフリーハンドで選べるわけではなかった。ヴェルディの時代には、検閲の問題が製作上密接な関わりをもってくる。しかも、1861年までイタリアは統一国家が樹立されておらず、イタリア半島には両シチリア王国、教皇国家、サルデーニャ王国、ロンバルド=ヴェネト王国などが割拠する体制であった。より厳密に言えば、ウィーン会議により、サルデーニャ王国、ロンバルド=ヴェネト王国（王国とは言うものの、ハプスブルク家オーストリア帝国領である）、パルマ公国、モデナ公国、マッサ=カッラーラ公国（1829年モデナ公国に併合）、ルッカ公国（1847年トスカーナ公国に併合）、トスカーナ大公国、サン・マリーノ共和国、教皇国家、両シチリア王国の10カ国に再編された。しかし、この体制はきわめて不安定でイタリア国家樹立まで各地で革命や反乱が起こる。

1820年（ヴェルディはまだ7歳である）にナポリで秘密結社カルボネリアよる軍事反乱が起こるがオーストリア軍の干渉で挫折する。翌1821年、サルデーニャ王国のピエモンテでも革命が起こるがオーストリア軍に鎮圧される。1830年（イタリアでは1831年）にも1848年にもヨーロッパ中をゆるがす革命がある。1831年にはボローニャ（教皇国家領）、モデナ、パルマなどで革命が起こるが、オーストリアの軍事介入で鎮圧される。

さらに大きな革命の波は1848年から49年の動乱だった。シチリアのパレルモの反乱に端を発し、ナポリ、教皇国家、トスカーナ大公国、サルデーニャ王国、ロンバルド=ヴェネト王国などイタリア全土に波及した。

1830年の時には、まだ17歳で地方都市ブッセートの1人の若者に過ぎなかったヴェルディも1848年の時点ではイタリアのみならずパリやロンドンでもその作品が人気を博す国際的作曲家となっており、47年からはパリでジュゼッピーナ・ストレッポーニとの同棲生活を始めていた。ストレッポー

ニはヴェルディの二番目の妻となる人であり、もともとヴェルディが若いときに《ナブッコ》の初演でも歌った歌手であるが、この時は一線をしりぞいて歌の教師となっていた。ヴェルディは、故郷の町での大変な不評にもかかわらず、10年以上もストレッポーニと正式に結婚することなく同居を続けた。なぜ、そのような頑な態度を取ったのか、ストレッポーニに婚外子がいたことなどの事情が関係しているのかもしれないが、決定的なところは不明である。というのもヴェルディの書簡は2012年にエイナウディ社から出版された書簡集でも約700通がおさめられているのだが、2人間の書簡はほとんどない。書簡集の編者が「ストレッポーニがヴェルディに書いた手紙は何通か知られているが、ヴェルディの手紙は欠落している。おそらくは存在するのであろうが、閲覧することが出来ない」という状態なのだ。

ヴェルディは自分のことを語る時も劇化する傾向がある人で、たとえば1879年にジュリオ・リコルディに彼の前半生を語った際に、2人の子どもと最初の妻がわずか数ヶ月の間に立て続けに亡くなったとしているが、実際には1838年から1840年にかけて約2年にわたっての出来事であった。自分の過去すら実際より劇的に語ってしまうのが、意図的なものか、追憶のなかでそういう形に変形してしまったのかは判らない。逆に、ストレッポーニとのことは、いつからつきあい始めたかなど、2人で入念に情報を隠蔽している可能性が高い。というわけで、自己劇化を、意識的にか無意識的にかしてしまうことがあることを考慮にいれてヴェルディの書簡も読む必要があるだろうが、1848年にミラノの5日間という反オーストリア支配の市民の反乱が勃発（3月18日から22日）すると、ヴェルディはパリからミラノに赴き、4月8日に到着している。

パリの2月革命は、ウィーンに飛び火し3月革命が起こってメッテルニヒが退陣している。その虚を突く形でミラノでもヴェネツィアでも反オーストリアの反乱が起こっていた。ヴェネツィアでは、リブレッティスタのピアーヴェが一兵卒として闘っていた。ヴェルディは彼に次のような手紙を送っている。

親愛なる友よ

僕が、ミラノでの革命の知らせを聞いてもパリにいたかったなんて思わないでくれ。知らせを聞くなりすぐに出発したんだが、素晴らしいパリケードをみることはかなわなかった。勇者よ万歳！ 今、この時、偉大な全イタリア、万歳！ 解放の時はやってきた、そう信じたまえ。それを望むのは人民だ。人民が望むとき、それに抵抗できる絶対権力などない（後略）。

（ヴェルディからフランチェスコ・マリア・ピアーヴェへの手紙、1848年4月21日、前掲書、pp.192-193）。

ヴェルディは、この時、ミラノの臨時政府に共感を寄せているし、「数ヶ月か数年でイタリアには共和国が樹立される」だろうと述べている。ヴェルディは、マッツイーニ主義者で、人民による共和国を望んでいたのである。

この時にはサルデーニャ王国が、軍事干渉を続けるオーストリアに1848年3月戦いの火ぶたを

切って落とすと、ナポリ政府やトスカーナ大公国も参戦し、のちに「第一次独立戦争」と呼ばれる戦いに発展した。が、結果的にはこの時はオーストリア側の勝利に終わる。

ヴェルディが新作オペラを世に出していたのはこういう時代であったから検閲も当然厳しかった。ただしここで注意すべきなのは、国によって検閲の基準は異なっていて、おおまかに言えば、ロンバルディア=ヴェネトはまだしも緩やかで、教皇国家や両シチリアのほうがより厳しい。

この3年後《リゴレット》がヴェネツィアのフェニーチェ劇場で初演される。原作はフランスのヴィクトル・ユゴー（1802-85）のロマン主義演劇『王はお楽しみ』（1832）である。このユゴーの作品は、原作の上演自体が一回の上演が許されただけで、以後、上演禁止になってしまったといういわくつきのものである。フランス王フランソワ1世が権力をかさにきて、女性をもてあそび勝手放題をしているという話なので、王を中心とした体制にとっては不愉快きわまりない芝居であろうことは想像に難くない。これをピアールヴェガリブレットにして、当局に提出すると、案の定、却下されたのである。

ここから当局とピアールヴェ、ヴェルディの長い交渉が始まる。ピアールヴェは、無論ヴェルディの側なのだが、実質的には、当局とヴェルディの間にはいって、何度もリブレットを書き直し、さらには警察の長官にかけあって、妥協のラインをさぐっている。

もう少しその間の事情を細かく見てみよう。最初は、ユゴーの原作を素直にリブレット化したわけである。そしてヴェルディの故郷ブッセートで共同作業を開始する。ところがフェニーチェ劇場の総監督マルツァーリから問題ありとの報せがくる。ヴェルディは憤慨する。

リブレットは1850年11月10日付けで治安当局に提出される。この時点でのタイトルは《リゴレット》ではなくて、《呪い》であった。この頃になると、フェニーチェ劇場のマルツァーリも及び腰で、リブレットに関するすべての責任、治安当局の許可を得る責任は、リブレッティスタのピアールヴェにあると言う。

12月1日、マルツァーリからやってきた報告は、当局は「身震いするような不道徳性と醜悪な俗悪さ」ゆえに《呪い》のフェニーチェ劇場での上演を禁じるというものだった。この時、ピアールヴェに返却された《呪い》のリブレットは今に至るも行方不明で、ヴェネツィアの国立文書館にも、フェニーチェ劇場の資料館にも、ヴェルディの住居の資料にも見当たらない（Mario Lavagetto, *Un caso di censura Il Rigoletto*, pp. 48-49. この箇所にかぎらず、《リゴレット》の検閲に関する事実関係は本書を参照した部分が多い）。

12月5日、ヴェルディは劇場総監督マルツァーリに宛てて、自分は懸命に作曲してきたが、上演が禁止され絶望している。ヴェルディは《呪い》の代わりにトリエステで初演したばかりの《ステイッフエーリオ》の上演を申し出る。《ステイッフエーリオ》はヴェネツィアでは初演となるからだ。

その間、ピアールヴェはヴェネツィアで各方面に掛け合うと同時に、《呪い》のリブレットを書き直し、タイトルも《ヴァンドーム公爵》と改めた。この《ヴァンドーム公爵》の中身は、登場人物の名前が変わっているだけで、ほとんど《リゴレット》と同じものである。ただし、ここが肝心の点だ

が、ヴァンドーム公爵はフランス人で、舞台はパリ、時代は16世紀半ばという設定になっている。

12月9日に、この《ヴァンドーム公爵》のリブレットは検察当局に提出された。マルツァーリはリブレットのコピーとともにそのことをヴェルディに報告した。マルツァーリは《呪い》と劇の状況はほとんど同じだとし、ヴェルディの同意を求める口調である。

しかし、ヴェルディは12月14日拒絶の手紙をマルツァーリにしたためる。何故、ヴェルディにとっては受け入れがたいものだったのか？ ヴェルディはその理由を詳しく述べている。ヴェルディによれば、名前（フランソワ1世）を変えることが必要なら、場所も変えるべきで、どこか別の国の君主か、公爵、たとえばピエル・ルイージ・ファルネーゼなどにすべきだ、あるいは、フランスなら、フランスがまだ統一国家でなかったルイ11世以前にさかのぼってブルゴーニュ公やノルマンディー公にすべきだとしている。つまり、公爵にするなら、公国の公爵にすべきであった、それなら絶対君主になるから、というわけだ。でないと、大胆にも王に向かって発言し、呪いをかけている老人は臣下でなくなってしまうからだ。ヴェルディは身分差、主従関係をも逆転する呪いを絶対的に重視しているのである。娘が誘惑された父サン・ヴァリエ（《リゴレット》ではモンテローネ）が、処刑を前に呪いを吐くのは、絶対的な権力を行使している人物に対してでなければならない。

また検閲当局は、リゴレットが「せむし」であるということにも難色をしめした。当時は身体的な不具合や障害がある人物を主人公にするのは異例のことであった。ヴェルディは《リゴレット》だけでなく、その2年後に初演された《イル・トロヴァトーレ》や《椿姫（ラ・トラヴィアータ）》でも、ロマ（ジプシー）の息子の吟遊詩人（実は伯爵の弟であることが最後に明かされるのであるが）や高級娼婦といった従来では主人公にならなかった身分や職業の人が主人公となっている。

そもそもオペラの揺籃期には、オルフェオのようにギリシア神話の登場人物が主人公であった。そこからローマ皇帝や后（モンテヴェルディの《ボッペアの戴冠》）が主人公となるものも生まれた。少なくともオペラ・セリアと呼ばれるジャンルでは王侯貴族が主人公で、庶民が活躍するのはオペラ・ブッフアと相場が決まっていた。

ヴェルディのオペラはもうオペラ・セリアでもオペラ・ブッフアでもなく、新たな時代の新たなジャンルを切り開いたものと言えよう。単に主人公が王侯貴族でなくなるだけではない。実際には、ヴェルディのオペラでたとえば《ドン・カルロ》や《シモン・ボッカネグラ》や《アイダ》のように、王子やジェノバの総督（政治的最高権威者）やエチオピアの王女などが主人公となるオペラがあるのだが、どれもひとひねりある。ドン・カルロは婚約者を父である王に奪われてしまうし、シモン・ボッカネグラは元海賊で、娘とも生き別れてしまう。アイダはエチオピアとエジプトの戦争のため今は奴隷の身分だ。オペラ・セリアの場合には、基本的に、王侯貴族は、その身分にふさわしい（とされる）美德を示すのであるが、ヴェルディのオペラは身分が高い人間が徳が高いとは限らないのは《リゴレット》をみても《イル・トロヴァトーレ》を見ても判るだろう。《リゴレット》では公爵は、女性をほしいままにして全く人格の尊重はないし、《イル・トロヴァトーレ》のルーナ伯爵は横恋慕して強引にレオノーラを奪おうとする。

ヴェルディのオペラで重要なのは、ぎりぎりの状況、ドラマティックな極限状況の中で表出する人

間性であり、人間同士の情念の葛藤である。それが18世紀的な価値観を体現していたオペラ・セリアと異なる点だ。まさにロマン主義演劇に通じる考えを持っているのだ。

《リゴレット》の検閲の話に戻ろう。1850年12月14日に、ヴェルディはフェニーチェ劇場の総監督マルツァーリに対して《ヴァンドーム公爵》と改作されたリブレットはヴェルディとしては受け入れられないという趣旨の手紙を書いた。

それを受けてマルツァーリは、12月23日に、何点かに関してはヴェルディの言う通りで弁明の余地は無いとしている。公爵の場合は（王の臣下ではなく）公国の絶対君主であり、放蕩者であること。死体を袋に入れて運ぶこと、道化が背中に瘤を持っていること、などについては譲歩した。ただし一点だけは配慮が必要だとしている。即ち、ユゴーの原作に存在するのだが、道化の娘（《リゴレット》におけるジルダ）が誘拐され、犯される場面である。

12月末日、マルツァーリから秘書官グリエルモ・ブレンナがブッセートのヴェルディのもとへと派遣され、リブレッティスタのピアールヴェを加えた3人で以下の合意書に署名がされた。内容は次の通り。

1. フランス王の宮廷で展開されるストーリーはブルゴーニュ、ノルマンディーの独立派、あるいはイタリアの小公国で絶対君主のいる国、たとえばパルマのピエルルイージ・ファルネーゼの宮廷や、あるいは場面の品格にふさわしい時代に移す。
2. ヴィクトル・ユゴーの原作『王はお楽しみ』のキャラクターは保つが、新たに選んだ場所や時代に合わせて登場人物の名前を変える。
3. （原作で）王フランソワが、誘拐されたピアンカ（《リゴレット》ではジルダ）が逃げ込んだ部屋へ、その部屋の鍵を持っていることを利用して入っていきこうとする場面は、全面的に取り除く。その場面は別の場面に置き換えるか、必要な品位を保ち、ドラマの興趣は損なわぬこと。
4. マグロンヌ（《リゴレット》のマッダレーナ）の飲み屋での王なり公爵なりと彼女との逢引きは、トリボレット（《リゴレット》のリゴレット）の策略によって実現したようにすること。
5. トリボレットの娘の死体を入れる袋に関しては、必要な変更などは、マエストロ・ヴェルディに任せる。
6. 前期の変更にともない、時間が余分にかかるので、初演は、2月28日あるいは3月1日以前に行うことは不可能であるとマエストロ・ヴェルディは宣言する。

ここで重要なのは、この合意はあくまで製作側（劇場、作曲家、リブレッティスタ）の合意だということだ。この合意に基づいたリブレットは1851年1月初旬に出来上がった。この時に《リゴレット》というタイトルになったのである。このリブレットを作成する約10日間の間に、最初の《呪い》やそれを改訂した《ヴァンドーム公爵》のリブレットをどのように参照したかは、記録がなく、学者たちも推測するばかりである。

《ヴァンドーム公爵 (Il duca di Vendome)》と《リゴレット (Rigoletto)》で異なる点は、合意書

に書かれた部分だけではない。第二幕の最終場面で、リゴレットが公爵に対する復讐を誓う場面がかなり違う。

《ヴァンドーム公爵》では以下の通りだ。

Rigoletto: Prence indegno schiuda Iddio
 Quel sepolcro che'aspetta
 E del mondo la vendetta
 Questo verme compirà

Gilda: (Non udirlo, no, gran Dio,
 Ei nol merta, e l'ama ancora
 Questa misera che implora
 Pel suo ben la tua pietà!)

リゴレット：おお、恥ずべき公爵よ
 お前を待つ墓を開けておれ
 この世の復讐は
 この虫けらが果たしてくれる

ジルダ：（神様、お聞きとどけにならないで、
 父が願う不幸ににふさわしい方ではございませんし
 いまだに愛しております。
 あの方のためにお慈悲を。
 (前掲書, Mario Lavagetto, p. 169, 日本語訳は拙訳)

それに対し、《リゴレット》では、

Rigoletto: Sì, vendetta, tremenda vendetta
 Di quest'anima è solo desio...
 Di punirti già l'ora s'affretta,
 che fatale per te tuonerà.
 Come fulmin scagliato da Dio
 te colpire il buffone saprà.

Gilda: O mio padre qual gioa feroce
 balenarvi negli occhi vegg'io!...
 Perdonate... a noi pure una voce
 di perdono dal Cielo verrà.
 (Mi tradiva, pur l'amo; gran Dio!

per l'ingrato ti chiedo pietà!

(『オペラ対訳ライブラリー ヴェルディ リゴレット』 pp.64-65 《ヴァンドーム公爵》との比較対照のため、以下の日本語訳は拙訳)

リゴレット： そうだ、復讐だ、凄まじい復讐が
この魂のただ一つの願い…
お前を罰するために、時がせく、
それはお前に死を告げて鳴るだろう。
神に放たれた雷のごとく
この道化は、お前を撃つことが出来るぞ。

ジルダ： お父様、何という残忍な悦びが
目に光ることでしょう！…
赦してください… 私たちにも天から
赦しの声が届くことでしょう。
(あの人を私を裏切った、でも好きなの、偉大な神様！
あの情けを知らぬ人のため、お慈悲を！)

この部分の《ヴァンドーム公爵》と《リゴレット》では長さが8行（リゴレットとジルダが4行ずつ）と12行（リゴレットとジルダが6行ずつ）となっているが、《リゴレット》の方がずっと内容も濃厚である。《ヴァンドーム公爵》は各行が8音節詩行であるのに対し、《リゴレット》の方は10音節詩行である。押韻の仕方も、前者はABBCADDCという形なのに対し、後者はABACBCDBDCBCである。後者で、リゴレットの歌詞の4行目と6行目とジルダの4行目と6行目が同じ韻（à）であるのには意味がある。リゴレットとジルダは自分の歌詞を一人ずつ歌ったあと、ジルダの‘A noi pure il perdono dal ciel verrà’ とリゴレットの‘colpire te il buffone, te colpire saprà’を同時に重ね合わせて歌っている。同時に歌った場合には、フレーズの終わりで両者が同じ音で終わったほうがきれいに響くし、聞いていて気持ちが良い。そのため、よく見ると同時に歌う部分では歌詞を一部分カットしたりして、同時にフレーズの終わりが来るように工夫しているのである。

また、リゴレットの1行目では‘Si, vendetta, tremenda vendetta’ と‘vendetta（復讐）’という言葉が1行の間に2度繰り返されることにより強調されているが、そればかりではなく、行の始まりが1から3行目は‘Si’, ‘Di’, ‘Di’ と単音節でかつ ‘i’ という鋭い音にそろえている。さらに言えば、リゴレットの6行は行頭は6つのうち5つ（‘Si’, ‘Di’, ‘Di’, ‘che’, ‘te’）が単音節である。意味内容も「お前を罰する」とか「神から放たれた雷」とか強い激しいイメージを持っている。《ヴァンドーム公爵》と《リゴレット》のリブレットは人物名や身分だけでなく、細部のこうした緊張感、その表現の濃密さも異なっているのである。

さて、リブレットの検閲に話を戻そう。三者の合意をへて作成された《リゴレット》のリブレット

は1851年1月11日に検察当局に提出された。途中、リブレットの許可はまだ確実でない、フェニーチェ劇場の総監督から告げられたりするが、1月24日ピアヴェから朗報が届く。変えるのはカステリオーネという名をモンテローネに、チェプリアーノをチェブラーノにし（これは当時そういう家名のものがいたからだ）、ゴンザーガという名も削ってただマントヴァの公爵とだけ書く、それだけだ。やっと上演許可が出たのである。ピアヴェは5日間、政府から警察へ、治安中央本部へ、総監督のところへ、地獄へと走り回っていた、と報告している。ここから判るように、ピアヴェは、ヴェルディの芸術的意向と検察当局の政治的な意向、劇場側の興行として成立させたいという意向の3者をとつともつ仲介役として奔走しているわけだ。ここから判るのは、リブレッティスタは単に原作を短縮した脚本を書く人ではない、ということだ。たいていの場合は原作というものがあるので、原作に寄り添いながら、一方で作曲家の要求や検閲当局の意向をうかがわなければならない。

これはピアヴェに限ったことではなく、ロッシニ作曲の《チェネレントラ》の場合、リブレッティスタのフェツレッティは、当時の劇場の習慣に合わせて、原作からの変更を加えている。チェネレントラ（シンデレラ）が、王子の舞踏会でガラスの靴を置いてきてしまうという場面の代わりに、プレスレットを王子に渡すことで自分のアイデンティティをあとで確認できるようにしている。当時の劇場では女性が人前で靴を脱ぐということがはしたないとされていたので、フェツレッティはカットしたのである。リブレッティスタは複数の力が互いに主張しあう磁場で、バランス感覚を持って書き進めなければならないことが多いのである。ここでは具体例はあげないが、歌手が自分の出番（アリアなど）を増やしてくれ、と要求してくることもある。

1月24日のあとに、最終的な確認が得られたとして1月26日にピアヴェからヴェルディに手紙が来ているが「私の最後の闘いをお話したら、何度も声をたててお笑いになることでしょう！」とあって、終わり良ければすべてよし、といった風情であるが、最後まで交渉につく交渉だったことは明らかだ。こうして2月19日にはヴェルディがヴェネツィアにやってきて翌日から練習が開始され、3月11日フェニーチェ劇場での初演は大成功だった。

ここまでの叙述だけを読むと、ヴェネツィアの検閲当局は芸術に理解のない堅物と見えるかもしれない。たしかにそういう面は否定できないが、コンテクストを広げると少し異なった見方も出来るかもしれない。というのも、《リゴレット》の初演の半年後、ローマのアルジェンティーナ劇場で上演された時のこと。当時のローマは教皇国家の首都で、ヴェネツィアとは別の国であるから検閲の基準も異なっており、台本は勝手に改竄された。リゴレットの名がヴィスカルデッロと変えられ、時代は16世紀だが、舞台はマントヴァからボストンに移され、君主もマントヴァ公爵ではなくノッティンガム公爵となっている。公爵の身代わりとなってジルダが犠牲になるが、殺し屋のスパラフチーレは彼女の身体を袋ではなくマントにつつんでヴィスカルデッロに渡す。ヴィスカルデッロの最後の台詞は「ジルダ！ 私のジルダ！…生きるんだ！ 天よ、お慈悲を！」となっており、ジルダが生き延びる可能性を残している。この上演に際し、ピアヴェは抗議文を新聞社等に送りつけているし、ヴェルディは楽譜出版者ジョヴァンニ・リコルディに憤懣をもらしている。

その三年後の1854年のラクイラおよび1855年1月のサンカルロ劇場での上演はさらにひどいリブ

レットの改竄がなされた。主人公およびタイトルは《リオネッロ》という名前になり、場所はヴェローナに移された。マントヴァの公爵は、マルチェッロというヴェネト地方の貴族になったが、あろうことかリオネッロ（リゴレットに相当）もヴェネト地方の貴族という設定になっている。マルチェッロはビーチェ（ジルダに相当）と婚約しているが、それを破棄して、別の貴族モッローネ（モンテローネに相当）の娘と結婚しようとする。こうなると、もう全く別の話だ。

さらに同年、ナポリのヌオーヴォ劇場では、《クララ・デイ・パース（Clara di Perth）》という作品に姿を変えている。これは、イギリスの小説家ウォルター・スコットの小説『パースの美しき乙女（*The Fair Maid of Perth*）』（1828）からいくつかの要素を取り入れたものである。舞台はイギリス、スコットランドのパースで、時は1349年となっている。エンリーコという男爵（マントヴァ公爵に相当）はかつてクロフォード（モンテローネに相当）の娘と婚約していたが、今は道化アルチバルドの娘クララ（ジルダに相当）に恋をしている。エンリーコの友人たちがクロフォードの抗議に嫌気がさして、冗談のつもりで火をつけたら、隣りにあったアルチバルドの家まで燃えてしまう。この話では、クララは犠牲になって怪我を負うが助かる。このリブレットを書いたのはレオーネ・エンマヌエレ・バルダーレである。

もちろん、上記したこれらの改竄は、リブレッティスタのピアヴェの許可も作曲家ヴェルディの承認も得ていない。これらから伺えることは、ヴェネツィアの当局は、現在の基準に照らせば「表現の自由」を全面的に擁護してくれることはなかった。しかし、イタリア半島の他の国、教皇国家（ローマ）や両シチリア王国（ナポリ）では見るも無残な改竄がなされていることを斟酌すれば、彼らは芸術に「理解を示した」と言えるかもしれないし、ピアヴェの交渉、奮闘ぶりは大いに讃えられるべきなのではなかろうか。

先ほどのヴェルディ、ピアヴェ、劇場の同意書に触れていないし、ヴェルディの手紙にすら触れていないが、《リゴレット》のストーリーで、もっとも剣呑なのは、リゴレットという道化が公爵に娘を犯され棄てられたことに憤激し復讐を誓い、スバラフチーレというプロの殺し屋に公爵の暗殺を依頼し、すんでのところまで成功するところだったという点だ。原作では王殺し（の試み）だったわけである。そのため1日だけの上演で、上演禁止になったわけだ。

検閲ということを考える時に、ストーリー上での最大のタブーは王殺しである。そのことをヴェルディやピアヴェが知らなかったはずはないし、フェニーチェ劇場の支配人も知っていたはずだ。ジルダの自発的犠牲により暗殺は未遂に終わったが、あやうく成功しかかっているわけである。時代を考えれば、こんな内容のものを無条件で認めたら、検閲官の首が危ないだろう。ローマやナポリの改竄例を見ると、道化による君主殺し（の試み）という点が消え去っていることがわかる。

Ⅱ. タッソの『解放されたエルサレム』とオペラ

次に、イタリア文学の傑作を元にオペラ化された作品を見てみよう。ここでは16世紀のイタリアの偉大な詩人タッソの長篇叙事詩『解放されたエルサレム』を例にとろう。タッソの長編叙事詩『解

『解放されたエルサレム』を原作とするオペラは多い。『解放されたエルサレム』は、アリオストの『狂えるオルランド』と並んでイタリアで最も重要な長篇叙事詩、騎士道物語詩である。タッソの詩は大変人気もあり、オペラになるより前にマドリガーレという世俗歌曲にされた。オペラ史上最初の作曲家モンテヴェルディ（1567-1643）は、タッソ（1544-1595）より20年ほど年少の同時代人であったが、若い時に出版されたマドリガーレ第2巻（1590）にタッソの短い恋愛詩「波がささやく（Ecco mormorar l'onde）」を歌詞にして5声のマドリガーレを作曲している。この時点では細部に新たな工夫はあるものの基本的に多声のポリフォニーで書いていた。注意すべきなのは、モンテヴェルディはマドリガーレを一生に渡って書き続けており、第1巻が出版されたのは1587年であるが、第8巻が世に出たのは1638年で半世紀を経ている。そのため作風も、おおまかに言えばポリフォニーからソロに通奏低音のついたものへとという方向性をもちつつ、その中間形態には様々なヴァリエーションがあり、きわめて多様な作風を展開している。その後、モンテヴェルディは、マントヴァの宮廷でオペラ《オルフェオ》を書き、1613年にはヴェネツィアのサン・マルコ聖堂の楽長に任命される。マントヴァには宮廷があって芸術に熱心ではあるが金払いが悪かった。かつてゴンザーガ公が約束した年金の支払いをモンテヴェルディは繰り返し求めている。マントヴァの側はマントヴァで、ヴェネツィアに職を得たモンテヴェルディにオペラ作曲の依頼を何度もしている。こうしたクロスした状況が発生するには事情がある。マントヴァには宮廷があり、その宮廷で上演するために作曲を依頼するのだが、ヴェネツィアは共和国であり、モンテヴェルディがサン・マルコ寺院の楽長に就任した時点ではオペラを上演する場所がなかった。サン・マルコ寺院の楽長は、教皇庁の楽長と並ぶ当時の最も高い音楽家としての地位だった。

ヴェネツィアの他の大きい教会（フラール教会やサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ教会など）では、たいていの場合、楽長が1人とオルガン奏者が1人配置されているだけだった。それに対し、サン・マルコ聖堂では礼拝堂楽団があって、歌手と楽器奏者を擁していた（ヴルフ・コーノルト著『モンテヴェルディ』pp.82-86）。彼に課せられた仕事は、国家的祝典にこの楽団を率いて演奏することと、礼拝堂の文書館にあった過去の教会作品を演奏し、また自ら作曲することであった。

モンテヴェルディが就任した時点で、この礼拝堂楽団には、副楽長1人、オルガン奏者2人、約30人の歌手、弦楽奏者、管楽奏者あわせて約20人がいた。作曲に関しては、聖霊降臨祭、キリストの昇天祭（この日にヴェネツィアと海との象徴的な「結婚」の祭りがある）、待降節（クリスマス前の4週間、アドヴェントとも言う）、サン・マルコの祝日、そして復活祭の「聖週間」のための音楽を作ることが課せられていた。

この時点では、まだヴェネツィアにオペラ劇場は出来ていない。そのためであろう、モンテヴェルディが1624年に作った《タンクレーディとクロリンダの戦い（Il Combattimento di Tancredi e Clorinda）》は、オペラというよりは、劇的なカンタータあるいは上演用オラトリオとも言うべきもので、人によって分類の仕方が異なる。それは上述のように、本格的な劇場がヴェネツィアにまだなかった時代に作曲したからで、歌詞もタッソの『解放されたエルサレム』の第12巻52-62節および64-68節を忠実にたどっている。これはオペラのリブレットではあり得ないことだ。つまり、地の文

を長々と歌っていて（モンテヴェルディであるから歌うと言ってもレチタティーヴォ的、レチタール・カンタンド的ではあるが）、登場人物のタンクレーディやクロリンダが発している言葉よりずっと長いのである。無論、二人の長めの言葉にも音楽が付されている。この《タンクレーディとクロリンダの戦い》は、ヴェネツィアの門閥ジローラモ・モチェニーゴの館で初演された。つまり、タッソの『解放されたエルサレム』はオペラ化される前に、ある一節をほぼそのままもってきてそれに音楽をつける形で「上演」されたのである。

ヴェネツィアにはその後1637年3月6日、門閥のトローン家の援助で初のパブリックなオペラ劇場サン・カッシアーノ劇場が開く。サン・マルコ礼拝堂楽団のテノール歌手だったモンテヴェルディの長男フランチェスコはここでのオペラに参加する。パブリックな劇場は他にも続々と誕生する。モンテヴェルディも1640年にはサン・モイーゼ劇場で旧作のオペラ《アリアンナ》（1608年初演）を再演する。さらに翌1641年には新作オペラ《ウリッセの帰還》（リブレットはジャーコモ・バドアーロ）をサン・カッシアーノ劇場で上演する。同じくバドアーロのリブレットで同年、《エネーアとラヴィーニャの婚礼》がサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ劇場で初演された。1642年にはモンテヴェルディ最後のオペラ《ポッペアの戴冠》が同じくサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ劇場で初演された。このオペラはストーリーがギリシア神話ではなく、古代ローマの皇妃という歴史上の人物を扱った最初のオペラの1つである。

タッソの『解放されたエルサレム』に話を戻す。上記のようにオペラではないが、その一節を劇的カンタータとしてモンテヴェルディが作曲した。タッソの作品はイタリアのみならず、フランスやイギリスでも人気を博した。タッソの作品は長大でさまざまなエピソードがあるのだが、特に人気があったのは、十字軍の騎士の英雄リナルドと美しき魔女アルミーダの物語だった。アルミーダに幻惑されてリナルドとアルミーダは愛の園にしばらくいるのだが、やがてリナルドの仲間が迎えにきてリナルドが覚醒し、アルミーダを棄てて本来の十字軍の仲間のところへ帰っていくという物語である。このエピソードをもとにしたオペラはフェッラーラ（1639）、リュリ（1686）、ヘンデル（1711）、サリエリ（1771）、グリュック（1777）、ハイドン（1784）、ロッシーニ（1817）、ドヴォルザーク（1904）などがあるが、ここでは、ヘンデルの《リナルド》とロッシーニの《アルミーダ》を取り上げることにしよう。この2作品をとりあげるのは、ここにあげた作品の中では、まだしも上演の機会、CD、DVDが相対的に多いほうだからだ。

ヘンデル（1685-1759）の《リナルド》は、ヘンデルがイギリスに渡ってのはじめてのオペラ作品である。つまり、自分の腕前を見せるという意図をもった曲だった。なおかつ、オペラ・セリアをイギリスに植え付けようという試みでもあった。このオペラの仕掛け人は、ハイマーケット劇場の支配人アーロン・ヒルで、彼がリブレットのあらすじを英語でざっと書き、これをジャーコモ・ロッシに渡してイタリア語に翻訳させ仕上げさせた。

ヘンデルがやってきた時代のロンドンにはリブレッティスタとして活躍したイタリア人は、ロウェル・リングレンによればたった5人だった（ドナルド・バロウズ編『ヘンデル——創造のダイナミズム』、p.143）。彼らの主な仕事は、イタリアのリブレッティスタとは異なり、イタリアで既に用いら

れたリブレットを加工することだった。たとえば、レチタティーヴォの約3分の2を削り、残った3分の1を書きかえること。というのも観客のイギリス人に、レチタティーヴォの部分の詩的表現を味わうことを期待することは無理だったからだ。

アーロン・ヒルがどの程度、《リナルド》のリブレットづくりに関与したか詳細なことは判っていない。しかし、非常に若くして（24歳）ドルアリー・レイン劇場の支配人になり、ヘンデルの《リナルド》がハイマーケット劇場で上演された時も26歳だったが、初演の直後に首になっている。ヒルはその後も戯曲を書いたり、ジャーナリズムに携わるが、ヘンデルとの仲は良好で、1732年には有名な手紙を書き、ヘンデルに対し、イタリア語の軛くびきから逃れて、英語でオペラを書くように嘆願している。ヘンデルは、ロンドンにやってきて、第一義的には、イタリア語リブレットに作曲するオペラ作曲家であったわけだが、イタリアの作曲家ジョヴァンニ・バッティスタ・ポノンチーニとのライバル関係もあり、1730年代になると、劇場運営も厳しくなったせいとか、次第に英語の歌詞に音楽をつけることも並行して行うようになる。ただし、英語の方はオペラではなく、劇的オラトリオであった。こちらではチャールズ・ジェネズらがリブレットを書いている。《サウル》、《陽気な人、物思いの人と温和の人》、そして《メサイア》。ジェネズは、ミルトンの詩（《陽気な人、物思いの人と温和の人》、ただし「温和の人」はミルトン作ではなく、ジェネズの作）や欽定訳聖書および祈祷書（《メサイア》）を用いてリブレットを書いたのである。だからヘンデルは、オペラを狭義に捉えれば、イタリアオペラ、すなわちリブレットがイタリア語で書かれたオペラばかりを書いたのだが、劇的音楽を広義に捉えれば、劇的オラトリオも含まれるので、英語の、英文学を原作とした劇的音楽を書いているのである。ちなみに、《聖セシリアの日のためのオード》は、リブレッティスタの手をわずらわせていない。ドライデンの原作にそのまま音楽をつけたからである。

ヘンデルのイギリスでのオペラ第1作はタッソの『解放されたエルサレム』を原作とした《リナルド》であったが、第2作は《忠実な羊飼ひ》であった。オペラの始まりに関して述べた時に論じたガッリーニの牧歌劇『忠実な羊飼ひ』が原作である。前述のように、この牧歌劇は16世紀に書かれたのだが、ヨーロッパ中で人気を博し、その命脈を18世紀まで長らえていたのである。

こうしてヘンデルの作品には、劇的音楽という観点から見れば、イタリア文学もイギリス文学も聖書も深い関わりを見せていることが判る。

ロッシーニの《アルミーダ》

ヘンデルの《リナルド》と同様に、タッソの『解放されたエルサレム』を原作としたオペラが、ロッシーニ（1792-1868）作曲の《アルミーダ》である。リブレッティスタは、ジョヴァンニ・シュミット。名前はドイツ系であるが、リヴォルノの生まれ（1775頃）で、1805年からはナポリのサン・カルロ劇場の座付きのリブレッティスタになっている。50以上のリブレットを書いたと言われ、作風はやや冗長、散文的、常套句をよく使うということであまり評判はかまばしくない。ロッシーニに書いたりブレットは、ロッシーニがナポリにいた時期の4作で《エドゥアルドとクリスティーナ》、《エリザベッタ、イギリス女王》、《アルミーダ》、《ボルゴーニャのアダライーデ》である。ロッシー

ニの側からすると、ナポリ時代には、オペラ・セリアを9作書いており、《アルミーダ》はその3作目であった。

ロッシーニのナポリでのオペラ・セリア第1作は《エリザベッタ、イギリス女王》でリブレッティスタはシュミットだったわけである。第2作は《オテッロ》。厳密に言えば、シェイクスピアだけが原作ではない（というのも、シェイクスピア作品にはよくあることだが、そもそのストーリー自体、シェイクスピアのオリジナルではない）のだが、シェイクスピアの『オセロ』も原作の1つと言ってよいこの作品は、リブレッティスタはフランチェスコ・ベリオ・ディ・サルサ。

ここからはヘンデルの《リナルド》とロッシーニの《アルミーダ》を比較してみよう。ヘンデルの《リナルド》のリブレットの一大特徴は、原作からの大きな逸脱である。《リナルド》では、十字軍の総大将ゴッフレードが娘アルミレーナを伴って、リナルドら十字軍の騎士たちに次の目的はシオンであると歌うところから第一幕が始まるのだが、シオン攻略の命をうけたリナルドはアルミレーナを妻にめとれるならばと答えると、ゴッフレードはシオン攻略がなった暁にはアルミレーナを嫁がせることを約束する。アルミレーナも喜んで彼の凱旋を願う歌「勇者としてたたかってください」を歌う。

この後、リナルドは魔女アルミーダに誘惑されるわけで、リナルドをめぐる婚約者アルミレーナと魔女アルミーダの三角関係がストーリーの見所となる。第2幕では、アルミーダが魔法でアルミレーナに化けてリナルドを誘惑するシーンがあるし、《リナルド》で最も有名なアリア「泣かせてください (Lascia ch'io pianga)」もアルミレーナが、アルガンテに口説かれたときに、ほうっておいてくださいと歌う歌だ。楽曲の点から言うと《リナルド》はヘンデルがイタリア時代に作った曲を細部に手を加えて再利用している曲が多い。アルミレーナのこのアリアもご多分に漏れず、「時と悟りの勝利」という寓意的なオラトリオにもともとあったものだ。ストーリーの点から言うと、驚くべきことに、アルミレーナは原作にない人物だ。だから、当然のことながら、タツソの原作には、アルミレーナとアルミーダのライバル関係もないし、アルミーダが魔法でアルミレーナの姿に化けることもない。原作にないという点をさらに付け加えると、アルガンテとアルミーダが本来は恋仲という設定もない。《リナルド》では、アルガンテは本来はアルミーダと恋仲なのに、アルミレーナのことを好きになってしまうという絡みがあるのだ。このような原作からの大胆な変更はアーロン・ヒルによるものと考えられている。このストーリーでは、恋愛関係が錯綜してくるし、一途な思いを貫きとおしているのはアルミレーナだけになる。考えようによっては、アーロン・ヒルは、『解放されたエルサレム』のパロディ的作品になるようなリブレットを企画し、ジャーコモ・ロッシに書かせたとも言えるだろう。

ロッシーニの《アルミーダ》のリブレットは、《リナルド》のリブレットと比較するとずっと原作に忠実である。魔女アルミーダは、もともとは敵方だった騎士リナルドに恋してしまい、彼を誘惑して、魔法の愛の園で暮らしていると、そこへ2人の騎士ウバルドとカルロがやってきてリナルドを覚醒させ、連れ帰る。そのことに気づいたアルミーダは悲嘆にくれ、激怒し、復讐を誓って幕となる。こちらは、アルミーダを中心に物語が展開すると言ってよいだろう。ヒロインのアルミーダが妖術を使ってリナルドを戦線から離れさせて愛の園（そこも最初は暗いのだが、リナルドに指摘されて、魔

法で花の咲き乱れる園に変えるのだ) にいるのだが、アルミーダもそういった政治戦略だけの動機ではなく、女性として、リナルドに惚れ込んでしまう。そこからは甘い愛の園の情景が展開されるのだが、その部分は、原作、《リナルド》、《アルミーダ》は三者三様で興味深い。

まず、原作では、その場面は、リナルドを救出にむかう十字軍の騎士ウバルドとカルロが、リナルドの行方を知る老妖術師が語る話として聞くことになる。つまり間接話法なのだ。アルミーダは絶海の孤島に2人で引きこもり、その島の山の頂に宮殿を建ててむつまじく暮らしている、ということが語られるが、二人の睦言までは語られない。ヘンデルの《リナルド》では、この場面そのものがない。アルミレーナという原作には存在しなかったいいなづけを登場させてしまったせいで、ストーリーは大きく変更されてしまったのだ。アルミーダはリナルドを誘惑しようとして、アルミレーナに化けるとリナルドは心惹かれるが、アルミーダが元の姿に戻ると冷めてしまう、というコミカルな展開になっているのだ。ではロッシーニの《アルミーダ》ではどうか。ロッシーニではチェロー挺で甘美なメロディーが前奏で流れた後に、二人の会話がかわされる。

リナルド： ほくはどこにいるんだ！

アルミーダ：わたしの脇よ。

リナルド： 幸せだ！

アルミーダ：いとしい人！

リナルド： もし君が僕を君のものと呼ぶなら

アルミーダ：あなたが私を愛しているなら

二人で： まったく厳しい
運命に挑むのです。

Rinaldo: Dove son io!...

Armida: Al fianco mio.

Rinaldo: Oh me beato!

Armida: Mio bel tesoro!

Rinaldo: Se tu mi chiami...

Armida: Caro, se m'ami,

a 2: Sfidato del fato

Tutto il rigor.

(第2幕第2場の冒頭。テキストはロッシーニ財団がシリーズで出版しているロッシーニのリブレットの批評校訂版の *Armida*, p. 584 による)

押韻は、AABCDDBC となっており、5音節詩行（たとえば最初の2行は4音節であるが、4音節目にアクセントがあるので詩行としては5音節詩行となる）。1行が短い音節でもあり、込み入った理屈というよりは互いに甘い言葉で呼びかけている場面である。前述のように、前奏はチェロー挺のと

ろけるような甘い音色とメロディで二人の状況を示している。さらにはこの場面が続いて、愛の園の妖精たちが登場して延々とバレエの場面が続く。つまり、ストーリーの展開がないわけだが、そのことは、二人の愛の園では通常の時間が流れていないことを示しているのだろう。そういう場面には5音節詩行のように1行が短くて、韻が絡みつくような詩行がふさわしい。押韻のパターンとオーケストラレーション（チェロー挺の前奏）と場面構成（二人の愛の会話のあとに妖精たちの延々と続くバレエ）は、この世ならぬ愛の園を描くために相乗効果をあげていると言ってよいだろう。

Ⅲ. 英語で書かれたリブレット

最後に英語で書かれたリブレットを見ることにしよう。ここではストラヴィンスキー（1882-1971）作曲 W.H. オーデン（1907-73）とチェスター・コールマン（1921-75）共作のリブレットの《放蕩者のなりゆき》をとりあげる。この作品では、リブレットは極めて明解に定型詩を用いて書かれている。20世紀も半ばに作られたオペラであることを考えると、意外な感じがするかもしれない。19世紀末から20世紀初頭にフリー・ヴァースが書かれるようになっており、オーデンもむろん韻律の無い詩も書いているからだ。ただし、オーデンは詩の世界では、定型詩も自由詩も書いている。《放蕩者のなりゆき》の場合、リブレットを作成する段階で、ストラヴィンスキーとオーデンが何度も話し合う機会を持っており、押韻をする歌詞という選択は作曲家とリブレッティスタの合意の上と考えられる。

この時期のストラヴィンスキーは新古典主義的な作風を示している。即ち、後期ロマン主義のような肥大化した長大な楽曲、大規模なオーケストラレーションではなく、18世紀的な編成（フルート、オーボエ等が2人ずつの二管編成）であり、ハープシコード（またはピアノ）も用いている。さらに、重要なことは、このオペラが生まれるきっかけとなったのが、ストラヴィンスキーが1947年5月にシカゴでウィリアム・ホガースの連作版画「放蕩者のなりゆき」（1733-1735）を観たことだった。連作とは言え、版画であるから、通常のオペラの原作とは異なる。オペラの原作は通常、神話は別として、戯曲や小説であることが圧倒的に多いからだ。この版画連作は、ストーリー性はあるものの個々の台詞が書いてあるわけではない。

ここで1つ注目すべきは、版画とオペラでは登場人物の名前が変わっていることだ。版画の場合、トムやサラ・ヤングというありふれた名前が選ばれている。オペラでは、二人は、トム・レイクウェルとアン・トゥルーラブとなる。Tom Rakewellはrake（放蕩者）から来ていることはあきらかだが、さらに細かくみればrakeの古い形にrakehellがあり、これも意味は放蕩者なのだが、hをwに入れ替えればrakewellとなる。いずれにせよ、Rakewellには放蕩者という意味が含まれている。Ann Truloveは、Truloveがtrue love（真実の愛）を表していることは明らかだろう。さらにニック・シャドウという人物が登場するが、彼は、ホガースの版画にはいない。ニック・シャドウは、『ファウスト』におけるメフィストのような役回りをする人物だ。その人物の名が、Nick Shadowというのもshadow（影）から来ているのは明らかだ。Nickには悪魔の意もある。ということは、Nick

Shadow という名にはいろいろな意味合いが生じるわけで、1. 悪魔の影、すなわち悪魔の代理人という意味もあるだろうし、2. 悪魔のような影、つまりニック・シャドウは、トム影、トムの無意識を表象しているともとれるだろう。以上のことから、《放蕩者のなりゆき》は、原作以上に寓意性を強めた登場人物（名）を配置していると言える。

音楽的には、ストラヴィンスキーはワーグナー的なオペラを嫌っており、むしろワーグナー以前のいわゆるナンバーオペラに回帰している。ワーグナー（1813-83）は、彼と同時代および少し前の時代のイタリア・オペラを口を極めて罵った。イタリア・オペラを娼婦に喩えたり、イタリア・オペラは死んだなどと挑発的なプロパガンダ的言辞を弄したのである。こういう極端な態度は、逆にイタリア・オペラの優越性に対する非常に強いコンプレックスをうかがわせるものだが、彼は、イタリア・オペラ、いわゆるナンバーオペラでは、語るように歌われるレチタティーヴォと通常の歌唱のアリアの部分がくっきり別れることに敵意を剥き出しにし、その区別を曖昧にし、渾然一体とすることが良いと主張した。この主張は、今から考えれば不思議なことだが、ヨーロッパ中に賛同者が現れ、イタリアでさえもこの主張を信奉するものが少なからず現れた。

しかし冷静に考えれば、ヘンデルも、モーツァルトも、ロッシーニもレチタティーヴォとアリアをくっきりと分けた形で優れたオペラを書いたのである。ストラヴィンスキーはワーグナーの極端な主張やその実践を避け、前述のように、二管編成の（ワーグナーのオペラに比べれば相対的に）コンパクトなオーケストラで、しかもハープシコード（またはピアノ）をつけて、レチタティーヴォとアリアをはっきりと分けるナンバーオペラを意図的に書いた。ただし、そうは言っても20世紀半ばに書かれたものであるから、そこで使用されている和音は不協和音が頻出するし、歌われるアリアも、ロマン派のように聴くものの感情移入を求めるものよりも、批判的な距離を取らせるアイロニカルな響きのものが多い。別の言い方をすれば、メロディーはなめらかに音がつらなっていて、聴くものをうっとりさせせるのではなく、遠く離れた音へと激しく、あるいはぎくしゃくと飛ぶ、といったものが多いのだ。

そして古典期にそうであったように、リブレットもアリアは定型詩で押韻している。

まず冒頭部分を見てみよう。場所はアンの家の庭。アンとトムの二重唱から始まる。

Anne: The woods are green and bird and beast at play
 For all things keep this festival of May;
 With fragrant odors and with notes of cheer
 The pious earth observes the solemn year.

Rakewell: Now is the season when the Cyprian Queen
 With genial charm translates our mortal scene,
 When swains their nymphs in fervent arms enfold
 And with a kiss restore the Age of Gold.

アン: 森は緑、鳥や獣も戯れる

すべてが五月祭をことほぐ、
 花の香りや歓声で
 敬虔な大地は厳肅な歳月の進行を見守る。

レイクウェル：キプロス島の女神アフロディテが

優しい魅力で、人間の生きる状況を変える時がきた
 羊飼いが、恋するニンフを、熱き腕にかき抱き
 キスで黄金時代を回復する時がきた。

(W. H. Auden and Chester Kallman, *Libretti and Other Dramatic Writings by W. H. Auden*, p. 49)

内容的には、なかなか祝祭的なことを、凝った言い回しで歌いあげている。通常の子幕では判りやすさを優先するせいか、レイクウェルの後半の2行が「羊飼い」や「ニンフ」が、「若者」、「恋人」と訳されたり、「黄金時代」に相当する言葉がまったく欠落していたりするがここでは訳出しておいた。誤解はないと思うが、僕は通常の子幕がおかしいと言いたいのではない。通常、字幕は1行あたりの字数の制限があるようだし、また、画面に映し出される時間も限られている。また、そのオペラを初めて観る人にもあらずじが判るようにしなくてはならないだろう。それとは別に、リブレットをじっくりと読み込む場合には、細かいレトリックまで解析してみる必要があると言いたいのである。レトリックがどういう様式で書かれているのか、先行するどんな時代のリブレットを参照しているか、などがそのプロセスから明らかになってくるだろう。この場面では、オペラの歴史、あるいは前史をふまえて、牧歌的な情景が歌われていると判るわけだ。押韻はごく単純で、AABBCCDDである。1行10音節の弱強5歩格。当然だが、歌の場合はストレートプレイよりも進行が遅いので押韻のパターンがABBAのように抱擁韻になっていると1行目と4行目が韻を踏んでいるというのを確認するのは耳だけでは至難の技である。ここでオーデンとコールマンがしているように二行ずつで踏むほうがずっと確認しやすい。

そこへアンの父トゥルーラブ氏がやってきて三重唱となる。
 その後半部を示す。

Truelove: In youth we fancy we are wise,
 But time hath shown,
 Alas, too often and too late,
 We have not known
 The hearts of others or our own.

Ann and Rakewell:

Love tells no lies
 And in Love's eyes

We see our future state,
 Ever happy, ever fair:
 Sorrow, hate,
 Disdain, despair,
 Rule not there
 But Love alone
 Reigns o'er his own.

トゥルーラブ：若い時には、自分が賢いと思うものさ。

しかし時がたつと
 ああ、あまりにもしばしば、そして遅きに失するのだが
 われわれは、他人の心も
 自分自身の心も判っていなかったと知ることになる。

アンとレイクウェル：

愛は嘘をつかない
 愛神の眼に
 われらの将来を見る、
 ずっと幸せで、ずっと素敵な。
 悲しみ、憎しみ
 軽蔑、絶望が
 支配することはなく
 愛の神のみが
 彼自身の国を支配している。

(前掲書, pp. 49-50)

ここでの押韻はアンの父トゥルーラブの部分が ABCBB で、アンとトムの部分の押韻を先取りした形になっている。つまり、父が使った押韻の要素をアンとトムは（単語は違うが）使いつづける。二人の歌では押韻パターンは、AACDCDDBB となっている。冒頭とは異なり、トゥルーラブの歌でも二人の歌の部分でも交差韻があるが、その部分では、1 行の音節が 4 音節、6 音節、7 音節と短くなっているの、1 行あけてもそれほど遠くはない。

アンの父がクローディアス的な世間知を示しているのに対し、アンとトムの歌は愛の永遠を信じ歌う。その両者が同じ韻を用いていることで、外形の類似性、内容の対照性がきわだち、皮肉が効いてくる。

こうした冒頭部分を解析しただけでも、オーデンとコールマンによるリブレットがオペラの歴史および前史（牧歌劇）の伝統を踏まえていることが判るし、濃密に韻を踏んでいることも明らかになった。それはストラヴィンスキーが音楽を構成する際に、ワーグナー的手法をとらず、18 世紀および

19世紀前半のオペラを見倣ってアリアとレチタティーヴォに区分けしていることとも照応している。その一方で、このリブレットは英語で書かれているため、英語の劇や詩で伝統的によく用いられる弱強5歩格（1行10音節）が冒頭で用いられていた。つまり、イギリスや英語圏に限定されないオペラの伝統ののっとなっている面（アリアとレチタティーヴォの分節）と英詩の伝統に寄りそって書いている面（弱強5歩格）があり、それらがリブレットの中で統合されていると言える。

もう1作品だけ20世紀の英語圏のオペラを見ておこう。ベンジャミン・ブリテン（1913-76）作曲の《ルクレティアの陵辱（*The Rape of Lucretia*）》である。この作品はグラインドボーンで1946年7月12日に初演されている。原作は、直接的にはアンドレ・オベイの戯曲『リュクレースの陵辱』であるが、この戯曲自体が、シェイクスピアやさらにさかのぼって古代ローマのリウィウスを下敷きにしていて、ブリテンのオペラは《ルクレティアの陵辱》のみならず、彼のオペラ中最初の大成功をもたらした《ピーター・グライムズ》もジョージ・クラップ（1754-1832）の長篇詩「都市（*The Borough*）」にもとづいている。クラップの「都市」は24の手紙から構成されていて、その22番目の手紙が「ピーター・グライムズ」なのである。クラップ自身の文学的キャリアも興味深く、彼が文学活動を始めたのは18世紀後半だったので、サミュエル・ジョンソンの知遇を得ることが出来た。その一方で彼は19世紀前半をも生きているので、ワーズワースを始めとするロマン派の詩人たちとも交流があり、バイロンはクラップの詩を激賞しているほどだ。

クラップの物語詩「ピーター・グライムズ」はカプレットで書かれている。すなわち、2行が1つの単位となって押韻しているのだが、語り手が物語を語っていくという形式をとっている。一方、オペラの《ピーター・グライムズ》は漁師ピーター・グライムズ、女性教師エレン、見習いの少年、村人など複数の人物が自分の台詞を語り、歌う。ここでは詳細には立ち入らないが、合唱などの部分は韻を踏んでいることが多いのだが、個人の台詞の部分はあまり韻を踏んでいない。物語詩を戯曲の一種であるリブレットに改変したのであるから、当然予想しうる範囲の変化である。

《ピーター・グライムズ》だけに言及すると、ブリテンが英文学の中からのみ原作を選んだという誤解が生じるかもしれないが、実際には、前述の通り、《ルクレティアの陵辱》の直接の原作はフランス語の戯曲であったし、1954年にはヘンリー・ジェームズの小説『ねじの回転』を原作とする同名のオペラを書き、1960年代には、日本で観た能の『隅田川』（ブリテンが能を観たのは1954年）に触発され、オペラ『カーリユー・リヴァー』を書いている（リブレットはW. プルーマー）。ブリテンは引き続き『燃える炉』、『放蕩息子』を書き三部作としている。『カーリユー・リヴァー』と『隅田川』の最大の変更点は、仏教的背景をキリスト教に置き換え、修道士たちが語る物語としている点だ。

同様のことは《ルクレティアの陵辱》でも生じている。このストーリーは少なくともイギリスではシェイクスピアの詩でより知られているはずである。この物語詩は、7行1連のスタンザを連ねて書かれており、押韻はABABBCCのパターンを守っており極めて規則的である。しかし、アンドレ・オバー（1892-1975）によって戯曲化され、語り手が物語を語る構成に変わる。ブリテンのオペラでは男の語り手と女の語り手、およびルクレティアやタルクィニウスが登場する。ルクレティアが辱め

を受けたあとで、キリストの血や聖母マリアへの祈りが出てくるという場面を、ブリテンとダンカン（リブレッティスタ）は付け加えた。この護教的な追加は初演当時から批判を受けた。ともあれ、ブリテンおよびブリテン作品のリブレッティスタは原作の細部にはとらわれず、自由に改変の手を加えたり、換骨奪胎したりしている。オペラ《ルクレティアの陵辱》では音楽もアリアとレチタティーヴォといった具合に明快には別れていないが、個々の台詞（歌詞）もきちんと押韻していない。コーラスの部分で時々押韻している程度だ。

このように、20世紀の英語でリブレットの書かれたオペラには、当然ながら、音楽的に様々な形式があり、その音楽形式に応じるかのように、リブレットにも押韻が定型詩なみに厳格なもの、相当にゆるやかで時々押韻することもある程度のものであることが明らかになったであろう。

音楽形式とリブレットの押韻の間に関係がある可能性は明らかになったと思うが、それがどの程度の相関性を持っているかは、たとえばブリテンの全作品について検討したり、オーデンとコールマンが書いたリブレット全作品（全リブレット）を検討してみる必要があるかと思うが、それは今後の課題としたい。また、文学とリブレットと音楽表現の相関関係を調べるにあたっては、ブリテンの例からも明らかのように、原作の文学がイタリア文学であるか、イギリス文学であるか、フランス文学であるか、はたまた日本文学であるかといったカテゴリーには縛られない方がよいと考えるようになった。つまり、作曲家もリブレッティスタも、良い作品、よいオペラを作ることに精力を傾けるのであり、原作が特定の言語で書かれていることにこだわったのは、ほんの一時期あるいはほんの一握りの作曲家、リブレッティスタにすぎないと思われるからだ。

前述のように、研究を進めるにつれ、音楽表現、音楽形式とリブレットの韻律の間には密接な関係のあることが明らかになったが、その関係を時代別、あるいはリブレッティスタ、作曲家別にどう明らかにしていくかという次なる課題が現れてきた。今後は、解析対象となる作品、リブレッティスタの数だけでなく対象となる時代を広げていき、時代ごとの特徴も踏まえて議論の精度をさらに高めていきたい。

参考文献

I. 全体および作曲家の基本情報などについて

1. *The New Grove Dictionary of Opera* ed. Stanley Sadie (Macmillan, 1992).
2. 戸口幸策, 森田学監修『オペラ事典』(東京堂出版, 2013)。
3. Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli, *Storia della musica occidentali* vol.2. (Armando, 1998).
4. Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, *La Scrittura e L'Interpretazione* vol.2, vol.3 大部のイタリア文学史。各時代の文化的、思想的背景も詳述されている。

II. 作曲家とリブレッティスタ

1. Bernardoni, Virgilio, *Verso Bohème* (Olschki, 2008). リブレッティスタのジャコーザとイッリカのアーカイブに残されていた《ラ・ボエーム》の草稿を年代順に整理したもので、プッチーニ研究のみならず、リブレット研究において画期的なものとする。
2. Lavagetto, Mario, *Un caso di censura: Il Rigoletto* (Bruno Mondadori, 2010). 《リゴレット》の検閲過程を詳細にたどったもので、本稿もその部分は本書が明らかにした資料に負うところが多い。
3. Rescigno, Eduardo, *Giuseppe Verdi* (Einaudi, 2012). ヴェルディの書簡集で1165ページの大部なものだが、

彼の書いた書簡のほんの一部であり、リブレッティスタのカンマラーノや楽譜出版者リコルディとの往復書簡などが出版されつつある。

4. 戸口幸策著『オペラの誕生』（東京書籍，1995）。
5. デニス・アーノルド著後藤暢子，戸口幸策訳『モンテヴェルディ』（みすず書房，1983）
6. 辻昌宏著『オペラは脚本（リブレット）から』（明治大学出版会，2014）。拙著で恐縮だが，この本の執筆は，当研究の実施期間と重なっており，内容的にも関連が深い。部分的に拙著と当報告の重複部分があるのはそのためであることをお断りしておく。

ソフトテニス・グラウンドストロークの
バイオメカニクスの分析

— フォアハンドにおけるクロス, ストレートおよび逆クロスの比較 —

加 納 明 彦

Biomechanical Analysis of Ground Strokes in Soft Tennis: Comparison Between Cross-court Strokes and Straight Shot in Forehand

KANO Akihiko

The purpose of this study was to analyze and compare the kinematics of three forehand ground stroke, cross-court (fore side), cross-court (back side) and straight shot stroke, for an elite college soft tennis player. He performed foreside-cross, backside-cross and straight shot stroke with optimal ball speed each of them, were videotaped with three high speed video cameras operating at 250Hz. Subject was right handed. Three dimensional coordinates of the racket, ball and 25 body landmarks were computed by a Direct Linear Transformation (DLT) method.

The three dimensional movements of the racket, from the maximum take-back to the finish of follow-through, were obtained on YZ and XY plane. At the ball impact, ball position, ball velocity, racket velocity, racket angle and racket face angle were calculated. From the maximum take-back to the ball-impact, angular kinematics were computed joint angles of the right wrist, right elbow, right shoulder and left knee, and rotation angles of the shoulder and the hip.

The results were summarized as follows:

- 1) In the foreside-cross stroke, the ball at the impact was positioned the farthest forward and the lowest. The straight shot stroke impacted the ball at the nearest position. In backside-cross stroke, the ball at the impact was positioned the farthest right and backward direction, and the highest.
- 2) The foreside-cross stroke took the strong topspin on the ball with open stance. In the straight shot, he stroked topspin with closed stance. The backside-cross stroke generated clockwise sidespin with closed stance.
- 3) Just after maximum take-back, the counter movement was seen at shoulder rotation and elbow in the foreside-cross. In the backside-cross stroke, the counter movement was showed at shoulder rotation, shoulder internal-external rotation and elbow joint.
- 4) The rotation angles of shoulder and hip showed a different change pattern in three stroke each. In the foreside-cross, shoulder rotation has already stopped, but hip rotated clockwise at 2.3rad/s in the impact. In order of the straight shot stroke showed about the same rotation angular velocity in shoulder (3.2rad/s) and hip (3.8rad/s) each. In order of the backside-cross, shoulder rotation angular velocity (7.6rad/s) was faster than hip (3.6rad/s) at the impact.
- 5) In order of the appearance time of the maximum angular velocity in each joint (① shoulder adduction, ② elbow flexion, ③ shoulder flexion and ④ wrist extension), both foreside-cross and straight shot were the same. In the backside-cross, the wrist extension appeared earlier than shoulder flexion.

《個人研究第1種》

ソフトテニス・グラウンドストロークの バイオメカニクスの分析

— フォアハンドにおけるクロス，ストレートおよび逆クロスの比較 —

加 納 明 彦

本論文は事例研究として報告する。

I. 研究目的

ソフトテニスは国内において約60万人の競技人口（日本ソフトテニス連盟登録）と約700万人（推定）の愛好者が存在するといわれている¹¹⁾（日本ソフトテニス連盟，2004）。また，中学校や高等学校における保健体育教育の現場では，ネット型球技の教材としても採用されている。

ソフトテニスにおいて最も基本となるのがグラウンドストロークである。これは自コート内で一度バウンドした相手からの打球をベースライン付近で打ち返す打法であり¹²⁾（日本体育協会，1987），これを利き手側で打球するのがフォアハンド・グラウンドストロークである。テニスの技術要素の1つにボールを自分の意図したコースに正確に打ち分けることがある（Braden³⁾，1998；塚本⁸⁾，1997）。フォアハンド・グラウンドストロークにおいて競技者に求められる要素は速い打球速度と，狙ったコースに正確に打ち分けるコントロールである。これらの技術を獲得することで，試合における戦術の組み立てやエースポイントの獲得が可能となる。またこれらの技術要素を向上させることは，競技レベルを問わずソフトテニスを行う者にとって共通の命題となる。

テニスのフォアハンド・グラウンドストロークにおけるコースの打ち分け技術をバイオメカニクスの観点から明らかにした報告はいくつか見られる。Elliottら⁴⁾（1987）はトップスピンのフォアハンド・グラウンドストロークでクロスとストレートに打ち分けた際の動作をバイオメカニク的に比較した。それによると，これらの打法において手関節角度に差があったことを明らかにしている。さらに打点の位置やインパクト時のラケット角度は手関節と関係しており，インパクト時における手関節が重要であることを報告した研究も見られる（Elliott et al.⁵⁾，1989）。道上と阿江¹⁰⁾（1999）は世界一流選手におけるフォアハンド・ストロークのコース打ち分け技術について運動学的分析を行い，男子選手では肘関節運動と手関節のスナップ動作が，女子では身体の向きや上肢の回転動作が打球コース打ち分けにおける打点の調整に関与していることを明らかにした。

ソフトテニスにおける打球コースの打ち分けに関する先行研究としては、Kusuboriら⁶⁾(2000)がソフトテニスにおけるフォアハンド・グランドストロークをクロスとストレート方向に打ち分けた時の動作を3次元的に分析し、肩関節の内旋外旋運動が関与していることを明らかにした。また、楠掘ら⁷⁾(2001)はソフトテニスにおける打点に対する前後方向のラケット調整は上肢によって行われ、体幹の働きはこの上肢の調整動作を行うための体勢作りであることを示唆した。

しかし、これらの先行研究ではフォアサイドのクロスとストレートの打ち分けについて検討しているだけで、逆クロスについての検討はなされていない。

そこで本研究の目的はソフトテニスにおけるフォアハンド・グランドストロークをクロス(相手コートのフォアサイド)、ストレート(相手コートのセンター)及び逆クロス(相手コートのバックサイド)の各方向に打球する際の打動作を3次元的に解析し、それらのバイオメカニクスの特徴を明らかにすることとした。

なお本研究における被験者は10名であったが、その中には学生ソフトテニス界のトップレベルにある選手1名が含まれていた。特に彼のストローク力は全日本レベルに達していると評価されていることから、この機会に彼の打動作を詳細に分析・考察することを最優先に考えた。以上の理由により本研究の被験者は1名に限定して報告することとした。

Ⅱ. 方法

1. 被験者

本研究における被験者はM大学体育会ソフトテニス部に所属する男子大学生1名(年齢:20歳, 身長:176cm, 体重:67kg, ポジション:後衛)であった。彼のソフトテニスにおける競技歴は2010年度全国高等学校総合体育大会におけるダブル優勝や全日本学生選手権大会出場(2011年～2014年)等であった。被験者に対して事前に実験の目的や内容を説明した上で、実験協力への同意を得た。なお、彼の利き腕は右側であった。

2. 実験

(1) 実験場所

実験は屋外の全天候型オムバスニコートで実施した。

(2) 試技

被験者はベースライン・センターマーク付近で構えた後、相手コートのベースライン・センターマーク付近から球出しされたボールをフォアハンド・ストロークで打ち返した。その際、被験者に対して「クロス」、「ストレート」および「逆クロス」のいずれかの方向に打つように事前に指示を与えた。それぞれの方向について10球ずつ試技を行った。なお試技の順番はランダムとした。

(3) 動作の撮影 (図 1)

動作の撮影は3台の高速度ビデオカメラ (DKH 社製, PH-1414C) を用いて, 撮影スピード毎秒 250 コマ, シャッタースピード 1/2000 秒で行った。カメラの設置場所は, 構えの姿勢を取っている被験者に対して, 左前方, 右前方および右後方とした。これらのカメラの撮影フィールドの同期は, 同期分配器 (DKH 社製, PH-1414A) を介して行った。カメラから得られた映像はデジタル画像記録装置 (TOSHIBA TELI 社製, VR570) を用いて SD カードに記録した。

撮影範囲はベースライン・センターマークから前方 3.2 m, 後方 2.4 m, 左右 1.4 m, 高さ 2.7 m の空間とした。この空間における座標系は, 左右方向を X 軸 (右方向が正), 前後方向を Y 軸 (前方が正), 垂直方向を Z 軸 (上方向が正) とする直交座標系と定義した。試技前に 3 次元 DLT 法の較正のために, キャリブレーション棒 (写真 1) を撮影空間 XY 面の 64 箇所 (図 2) に鉛直に立て,

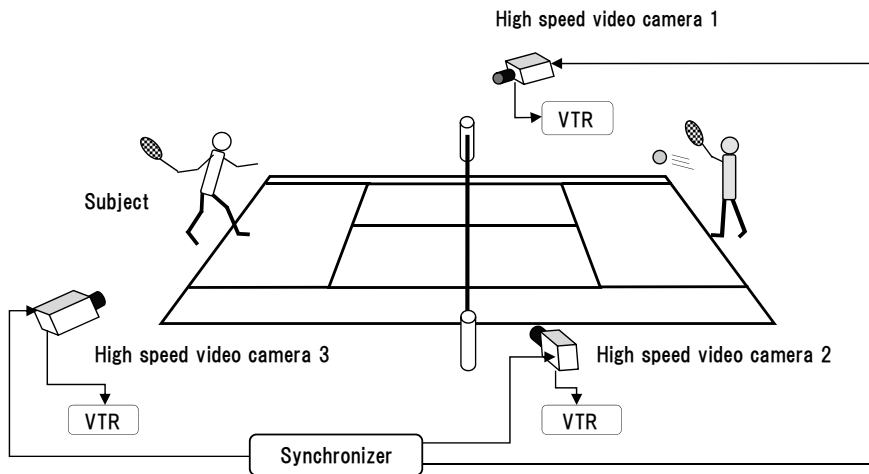


図 1 実験場面の模式図



写真 1 キャリブレーション棒

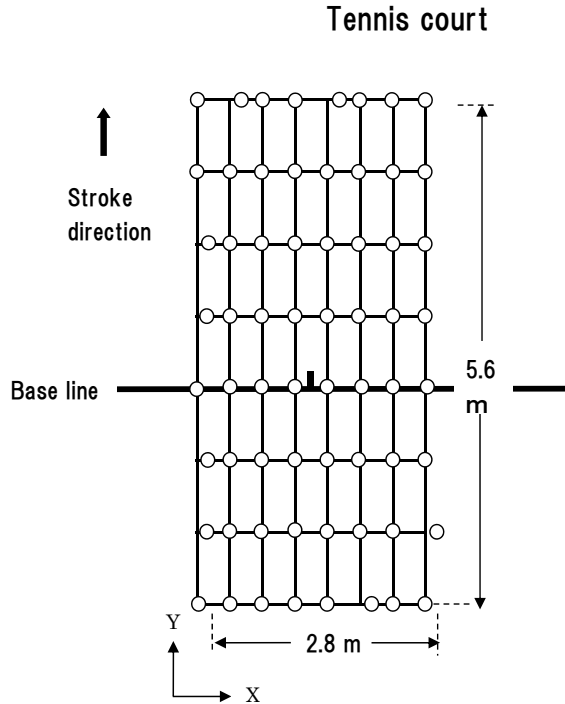


図2 キャリブレーション棒の設置点

空間内に448個のコントロールポイントを撮影した。VTR画像分析のため被験者の頭頂、耳珠、胸骨上縁、左右の肋骨下端・肩・肘・手首・手・大転子・膝（中点）・足首（外果）・踵・母指球・つま先の25箇所とラケットのヘッド、グリップエンド、ラケット面の上端および下端の4箇所にポイントマークを貼付した。

3. 分析

(1) データ処理

SDカードに記録した映像データはパーソナルコンピュータに取り込んだ上、ビデオ動作解析システム（DKH社製、Frame-DIASV）を用いて、ポイントマークを貼付した29箇所とボールをデジタル化した。デジタル化区間は動作開始からフォロースルー終了時までとした。この区間におけるそれぞれの測定点の2次元座標値からDLT法（Abdel-Aziz and Karara 1971）¹⁾を用いて3次元座標値を算出した。3次元座標値の平滑化はWells and Winter¹³⁾（1980）の方法により最適遮断周波数（6~20 Hz）を決定した上で、Butterworth型デジタルフィルターを用いた。コントロールポイントの実測値と計算値における標準誤差はX方向が6 mm、Y方向が10 mm、Z方向が8 mmであった。なお分析対象は「クロス」、 「ストレート」 および「逆クロス」の各方向打法において、 験者の指示通りに相手コート内に打球され、かつ被験者本人が最も良かったと感じた1試技ずつとした。

(2) 分析項目

① ラケット速度

ラケット速度の X (左右) 成分, Y (前後) 成分および Z (鉛直) 成分は, ラケットヘッドの変位データを時間微分して求めた。これらの 3 成分を合成した i 時点におけるラケット速度 (vRi) は,

$$vRi = \sqrt{vRx_i^2 + vRy_i^2 + vRz_i^2}$$

により算出した。なお, インパクト時のラケット速度はインパクト直前の 2 フレーム区間について求めた。

② ラケット角とラケット面角 (図 3)

インパクト時のラケット角は, 静止座標系 XY 平面において, インパクト時のグリップエンドからラケットヘッドへ向かうベクトル (R) と X 軸とがなす角とした。その際, ラケットヘッドがラケットグリップよりも前方にあった場合を正の角度, 後方であった場合を負の角度とした (図 3, 上段)。インパクト時のラケット面角は, ラケット面上端から下端へ向かうベクトルが垂線となす角とし, 打球面が下向きの場合を正, 上向きの場合を負とした (図 3, 下段)。

③ ボール速度

ボール速度項目の X (左右) 成分, Y (前後) 成分および Z (鉛直) 成分は, それぞれの変位データを時間微分して算出した。これらの 3 成分を合成した i 時点におけるボール速度 (vBi) は,

$$vBi = \sqrt{vBx_i^2 + vBy_i^2 + vBz_i^2}$$

により算出した。なお, インパクト時のボール速度はインパクト後にボールがラケット面から離れた直後の 2 フレーム区間について求めた。

④ ボール・インパクト位置

インパクト時における被験者の左足 (踏込足) のつま先位置からボールとラケット面の接点位置までの距離を X , Y , Z 成分について求めた。

⑤ 身体重心

身体重心位置の計算には阿江 (1996)²⁾ の身体部分慣性係数を用いた。この位置データから身体重心変位 (X , Y , Z 成分) を求め, さらに変位データを時間微分して身体重心速度 (X , Y , Z 成分および合成速度) を算出した。

⑥ ステップ

XY 平面上において右つま先 (後足) を座標原点として, 左つま先 (踏込足) と結んだ線をステップとし, その長さ Y 軸となす角度を求めた。

⑦ 手関節角 (図 4, 上段)

前腕ベクトル (右手関節→右肘関節ベクトル) F と手ベクトル (右手関節→右手先ベクトル) H のなす角とした。

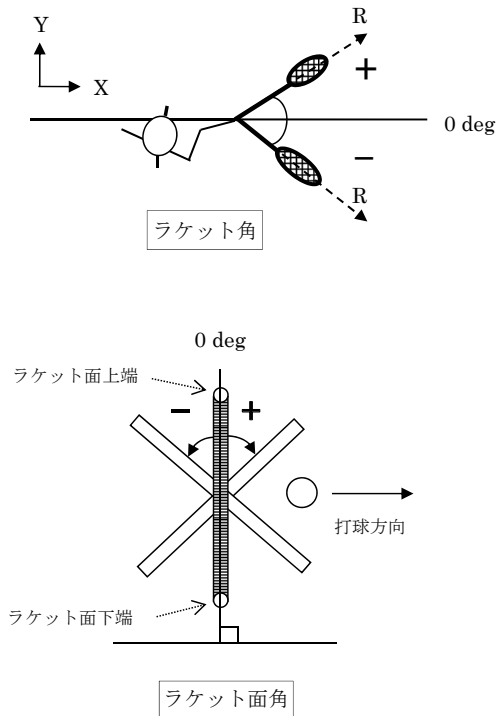


図3 ラケット角（上段）とラケット面角（下段）の定義

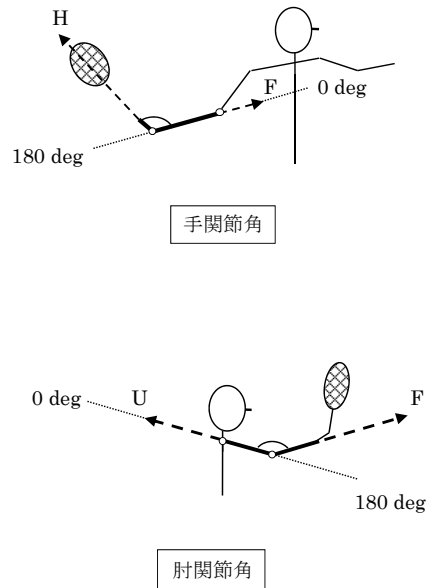


図4 手関節角と肘関節角の定義

⑧ 肘関節角（図4，下段）

上腕ベクトル（右肘関節→右肩関節ベクトル） U と前腕ベクトル（右肘関節→右手関節ベクトル） F のなす角とした。

⑨ 肩関節の屈曲・伸展角（図5，上段）

体幹部移動座標系の yz 平面に投影した上腕ベクトル（右肩関節→右肘関節ベクトル） U と Z 軸のなす角とした。なお屈曲を正の値，伸展を負の値で表記した。

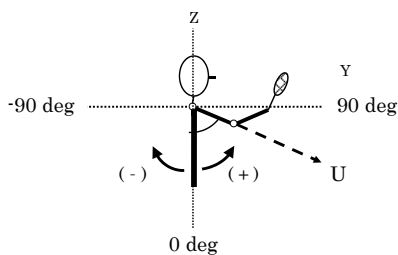
なお，ここでいう体幹部移動座標系とは，体幹ベクトル（左右股関節の midpoint と左右肩関節の midpoint がなすベクトル）を z 軸，肩ベクトル（左右肩関節を結ぶベクトル）を x 軸とし， z 軸と x 軸の外積から y 軸を， y 軸と z 軸の外積から x 軸をそれぞれ求めたものをいう。

⑩ 肩関節の内転外転角（図5，中段）

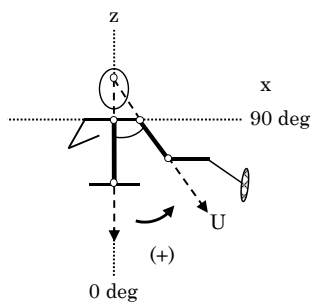
体幹部移動座標系の xy 平面に投影した上腕ベクトル（右肩関節→右肘関節ベクトル） U と Z 軸のなす角とした。なお内転を正の値，外転を負の値で表記した。

⑪ 肩関節の内旋外旋角（図5，下段）

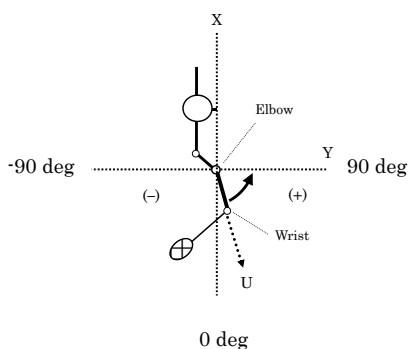
体幹部移動座標系の xy 平面に投影した前腕ベクトル（右肘関節→右手関節ベクトル） U と X 軸のなす角とした。なお内旋を正の値，外旋を負の値で表記した。



肩関節屈曲伸展角



肩関節内転外転角



肩関節内旋外旋角

図5 肩関節の屈曲伸展角, 内転外転角
および内旋外旋角の定義

⑫ 肩の回転角 (図6, 上段)

静止座標系の XY 平面に投影した肩ベクトル (左肩関節→右肩関節ベクトル) と Y 軸のなす角とした。なお, 右肩関節が左肩関節よりも右に位置した場合を正の値, 右肩関節が左肩関節よりも左にあった場合を負の値で表記した。

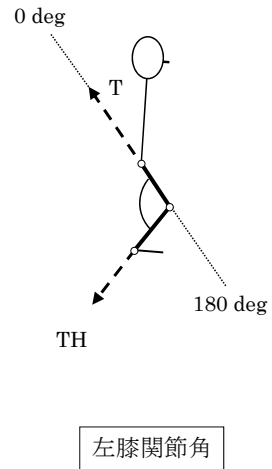
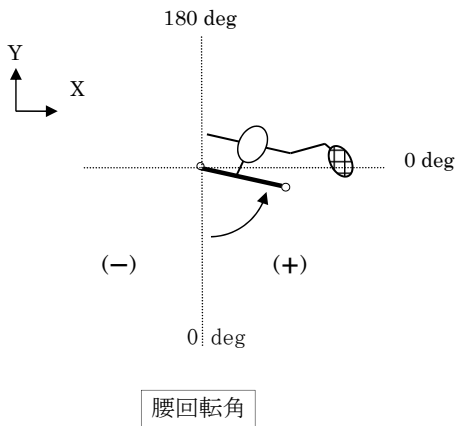
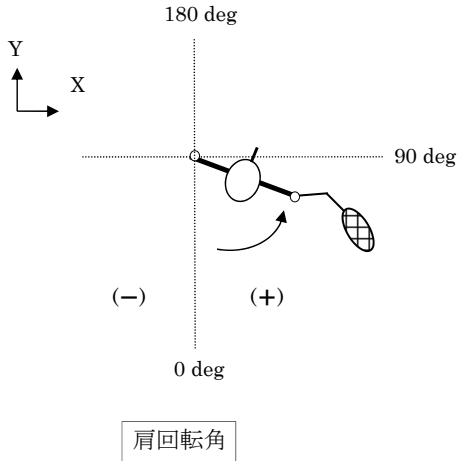


図6 肩の回転角（上段）と腰の回転角（下段）の定義

図7 左膝関節角の定義

⑬ 腰の回転角（図6，下段）

静止座標系の XY 平面に投影した腰ベクトル（左股関節→右股関節ベクトル）と Y 軸のなす角とした。なお、右股関節が左股関節よりも右に位置した場合を正の値、右股関節が左股関節よりも左にあった場合を負の値で表記した。

⑭ 左膝関節角（図7）

大腿ベクトル（左膝関節→左股関節ベクトル） T と下腿ベクトル（左膝関節→左足関節ベクトル） TH のなす角とした。

なお、分析項目に示した各角については、角度データを時間微分することによって角速度を求めた。

(3) 分析区間

ラケットの動きに着目した場合、フォアハンド・グラウンドストローク動作はテイクバック局面、フォワードスイング局面およびフォロースルー局面に分けることができる。本研究における分析区間は、最もラケットが後方に位置した時点（最大テイクバック時）からボール・インパクト時点までのフォワードスイング局面とした（図8）。またこの区間における所要時間を100%としてデータの規格化を行った。

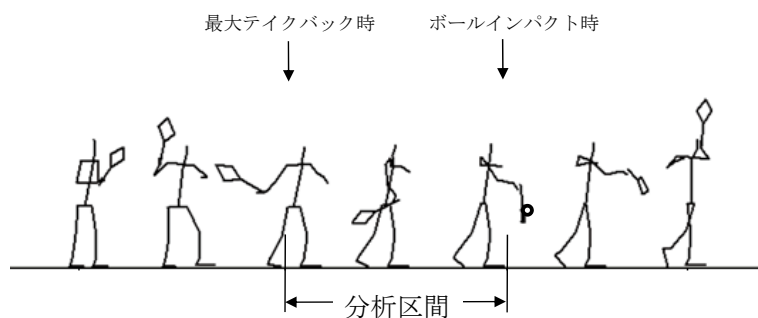


図8 分析区間

Ⅲ. 結果

1. 打球の速度と方向

打球の合成速度を比較するとストレートが最も速く（39.5 m/s）、クロス（37.9 m/s）、逆クロス（36.8 m/s）の順であった（図9）。また、XY平面上における投射角はクロスが -14.8 度、ストレートが -5.1 度、逆クロスが 5.5 度（図10, 上段）、YZ平面上における投射角はクロスが 8.4 度、ストレートが 6.7 度、逆クロスが 3.0 度の値をそれぞれ示した（図10, 下段）。

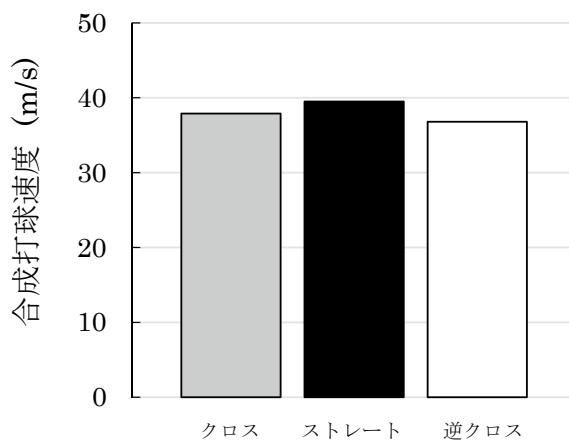


図9 合成打球速度

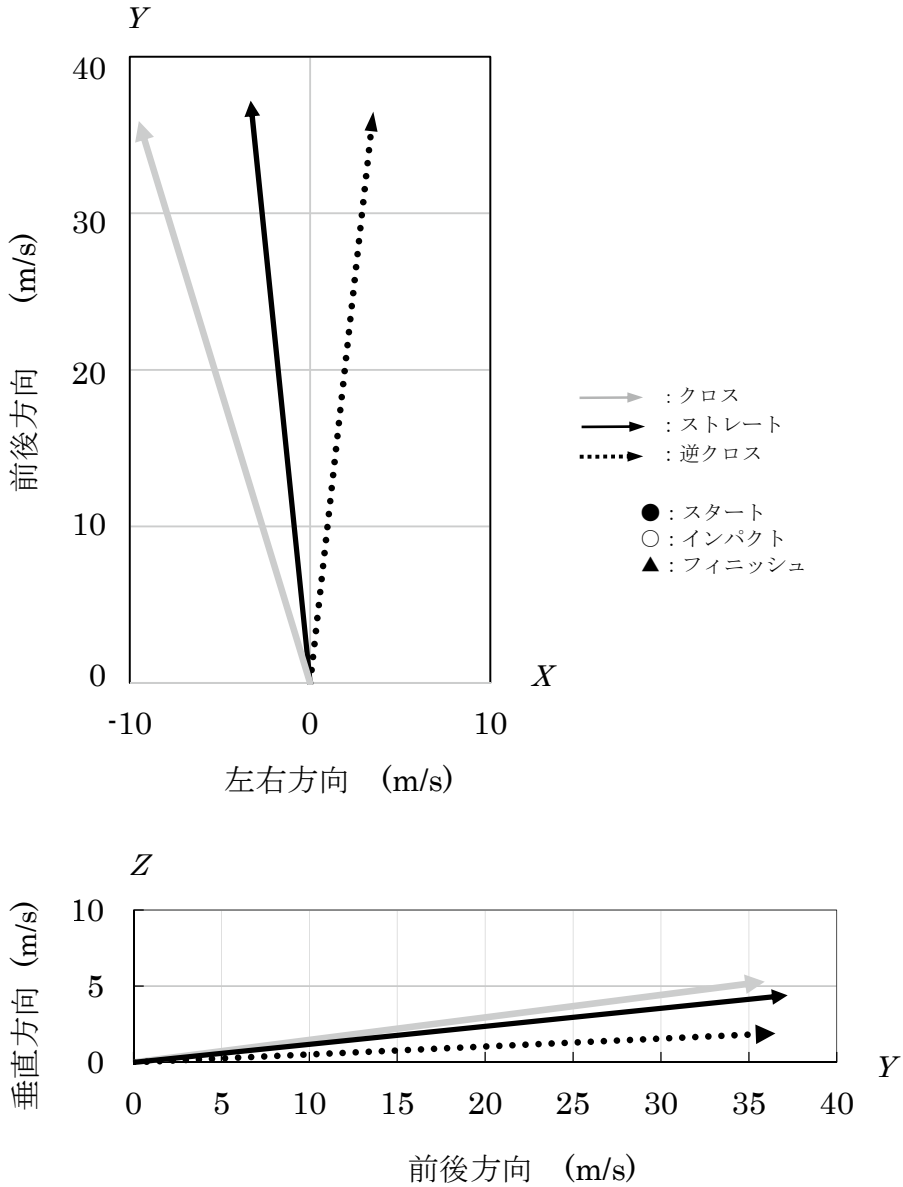


図 10 打球の速度と方向（上段：XY平面，下段：YZ平面）

2. ラケットの運動学的特徴とインパクト位置

図 11 はラケットヘッドの合成速度を示している。クロスラケットヘッド合成速度は最大テイクバック時から相対時間 47%まで緩やかな加速が、それ以降は相対時間 96%まで急激な加速が見られた。そこからやや減速があり 29.7 m/s でインパクトを迎えた。ストレートと逆クロスについては相対時間 60%から大きな加速が見られ、いずれも 28.5 m/s でインパクトした。

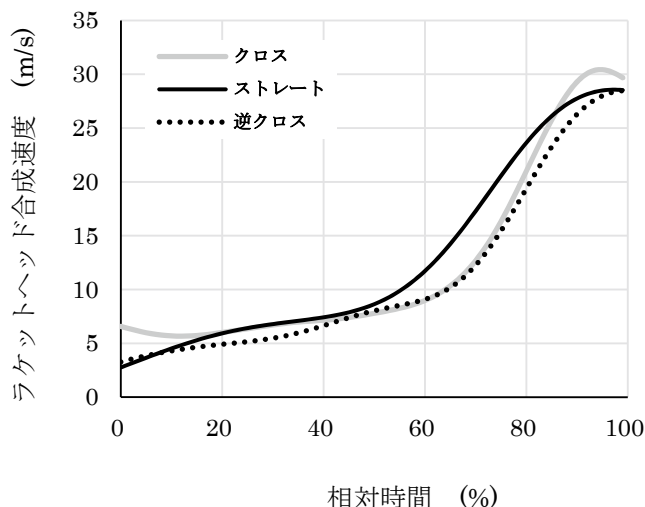


図 11 ラケットヘッドの合成速度

最大テイクバック時からフォロースルー終了までにおけるラケットヘッドの軌跡を XY 面 (図 12, 上段) と YZ 面 (図 12, 下段) に投影した。最大テイクバック時からインパクトにかけて、クロスは右方向変位やフォロースルーにおける前方変位が最も小さかった。逆クロスは最大テイクバック時からインパクト時までの右方向変位やフォロースルーの前方変位は最も大きかった。ストレートのラケットヘッド軌跡はクロスと逆クロスの間期的な様相を示した。

インパクト時の XY 平面上におけるラケットヘッド移動角 (表 1) と打球の投射角との差は、いずれの打法においても 3.3 度以内であった。またインパクト時のラケット角 (表 1) に対する打球の投射角は、クロスやストレートはほぼ直角であったが、逆クロスでは 99.8 度であった。また、ラケット面角はクロス (21.8 度) が最も下向きであった。逆クロス (5.7 度) はラケット面を地面に対して最も立てた状態でインパクトしていた。

左つま先を基準にしたインパクト位置はストレートが最も近かった。クロスは最も前方 (0.27m) で、逆クロスは 0.16m 後方でインパクトしていた。また打点高はクロスが最も低く、逆クロスは最も高い打点であった (表 2)。

3. 身体重心の運動学的特徴

図 13 は XY 平面上におけるステップと身体重心の変位を示している。

クロスは左方向に 19.3 度の角度を持ち、 1.30 m 踏み込んでいた。ストレートは右方向に 7.6 度で 1.14 m のステップ、逆クロスは右に 17.6 度の角度で 1.12 m 踏み込んでいた。この時の身体重心の動きはいずれの打法においても、右つま先 (後足) よりも左側の位置から左つま先方向へ向かって移動していた。

図 14 は最大テイクバックからインパクトまでの合成身体重心速度と左右、前後、垂直の各成分に

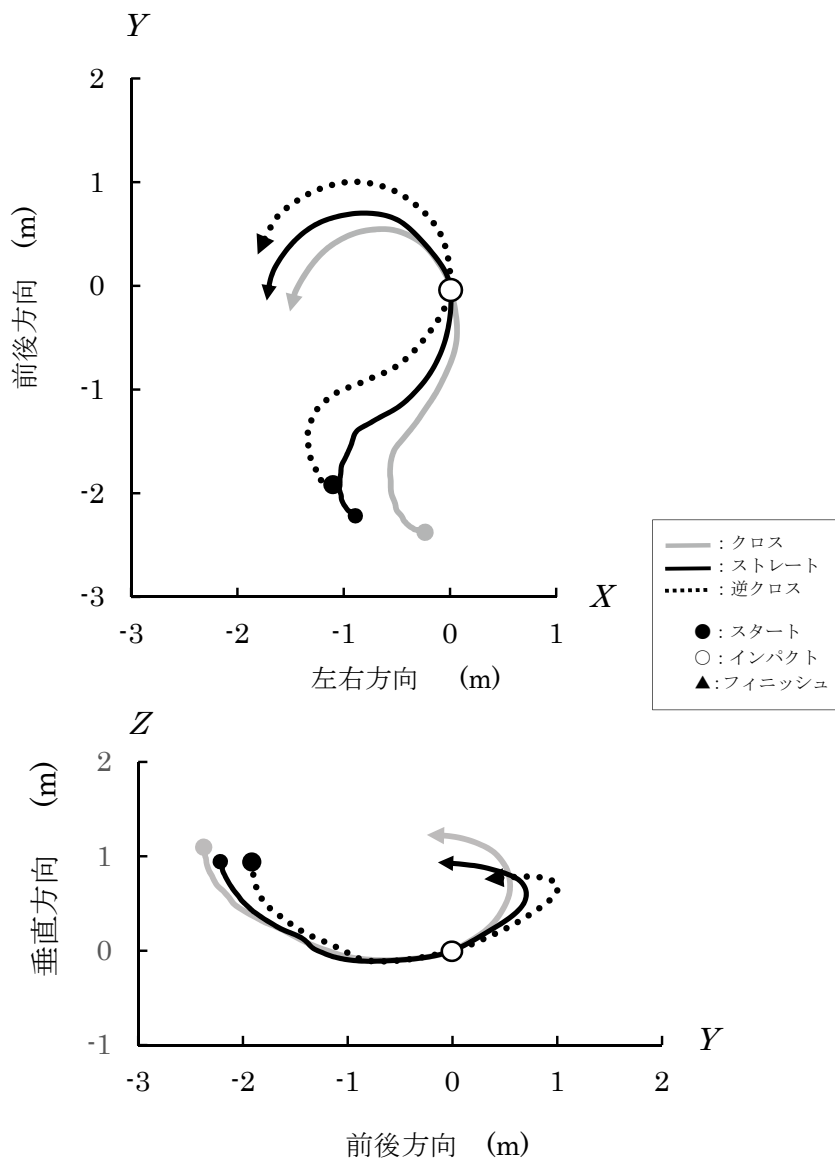


図 12 ラケットヘッドの軌跡 (上段：XY平面，下段：YZ平面)

表 1 インパクト時におけるラケットの運動学的特徴

打法	ヘッド速度 (m/s)	ヘッド移動角 (XY平面) (d)	ヘッド移動角 (YZ平面) (d)	ラケット角 (d)	ラケット面角 (d)
クロス	29.7	-16.7	22.6	15.7	21.8
ストレート	28.5	-8.2	19.8	3.6	19.3
逆クロス	28.5	8.8	18.8	-15.3	5.7

表2 インパクト時のボール位置 (座標原点：左つま先)

打法	左右方向 (m)	前後方向 (m)	垂直方向 (m)
クロス	0.90	0.27	0.51
ストレート	0.85	0.17	0.64
逆クロス	0.94	-0.16	0.74

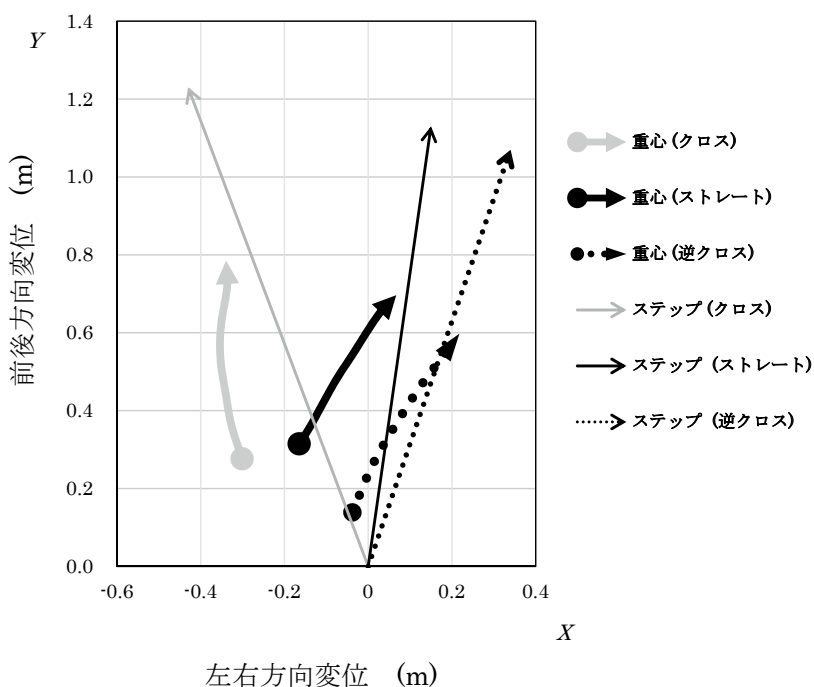


図13 XY平面における身体重心とステップの変位

ついて示している。合成身体重心速度の最大値とその出現時間(相対時間)はクロス:2.53 m/s (46%), ストレート:2.31 m/s (40%), 逆クロス:2.53 m/s (40%)であった。また、インパクト時においてはクロス:1.26 m/s, ストレート:1.29 m/s, 逆クロス:1.03 m/sであった。身体重心の左右方向速度は、クロスにおいては最大テイクバック時から相対時間50%までは左方向への速度が見られ、インパクト時にはほぼ0 m/sを示した。ストレートと逆クロスにおいては、この区間で常に右方向へ正の速度を持っていた。前方向の速度成分における最大値とその出現時間(相対時間)はクロス:2.45 m/s (47%), ストレート:2.02 m/s (22%), 逆クロス:2.18 m/s (38%)であった。また、インパクト時においてはクロス:1.09 m/s, ストレート:0.90 m/s, 逆クロス:0.72 m/sであった。垂直方向の速度はクロス、ストレートおよび逆クロスのいずれもが、この区間において常に下方への身体重心速度を持っていた。

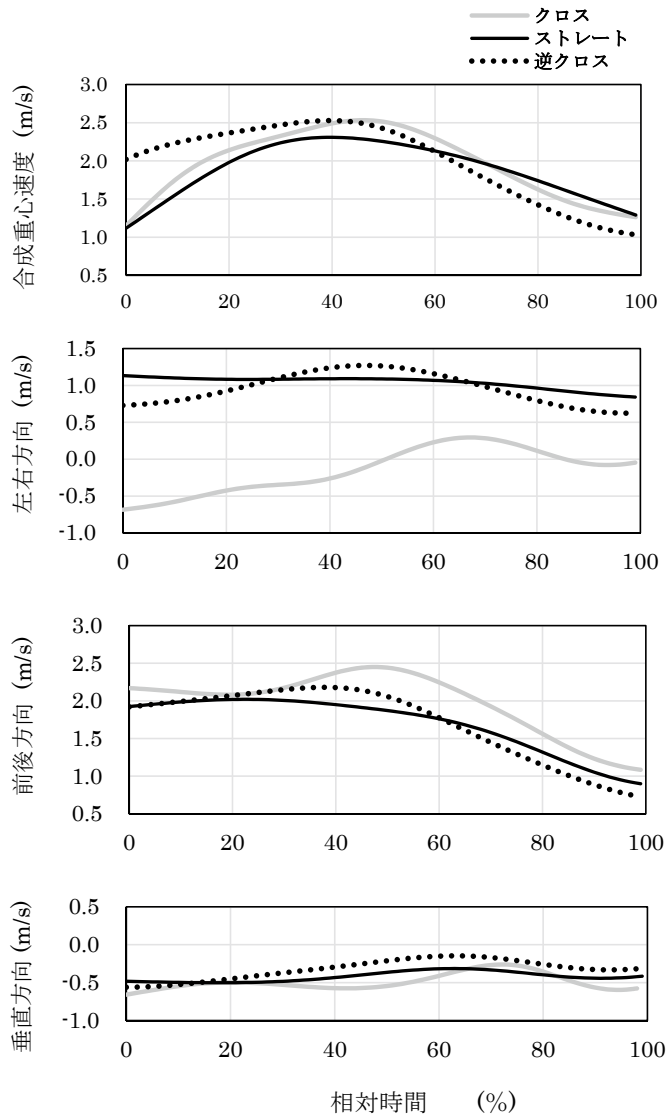


図14 身体重心速度（上段：合成，二段目：左右方向，三段目：前後方向，下段：垂直方向）

4. 左膝関節角度と角速度

最大テイクバック時からインパクト時までにおける左膝関節（踏込脚の膝）は、クロス、ストレートおよび逆クロスにおいていずれも屈曲運動を行っていた。インパクト時にはストレートが95度を示し、最も屈曲していた。クロスは104度、逆クロスは100度であった（図15，上段）。また、インパクト時における左膝関節角速度はストレートでは -3.0 rad/s、逆クロスでは -1.83 rad/sを示していた。しかし、クロスではインパクト時に屈曲運動はほぼ終了（ -0.2 rad/s）していた（図15，下段）。

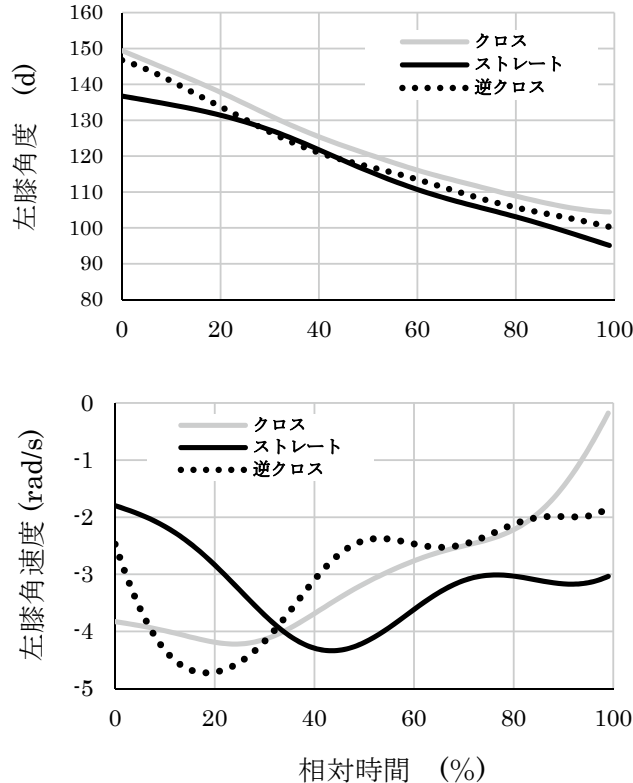


図 15 左膝関節角度（左図）と角速度（右図）

5. 肩と腰の回転運動

図 16 は最大テイクバック時からインパクト時までにおける肩と腰の回転角度（左図）および回転角速度（右図）を示している。

最大テイクバック時には、クロス（肩回転角：7 度，腰回転角：41 度），ストレート（肩回転角：-7 度，腰回転角：36 度），逆クロス（肩回転角：-2 度，腰回転角：26 度）のいずれもが肩の方が腰よりも時計回り方向に大きな回転角を示した。その後，肩，腰ともに反時計回りに急加速し，インパクト時においてはクロス（肩回転角：123 度，腰回転角：98 度），ストレート（肩回転角：107 度，腰回転角：78 度），逆クロス（肩回転角：99 度，腰回転角：64 度）ともに肩の方が腰よりも反時計回り方向に大きな回転角を示した。

肩回転角速度の最大値はクロスが 14.7 rad/s，ストレートが 15.3 rad/s，逆クロスが 14.6 rad/s をそれぞれ示した。また腰回転角速度の最大値はクロスが 4.3 rad/s，ストレートが 6.2 rad/s，逆クロスが 4.6 rad/s であった。

インパクト時における肩と腰の回転角速度についてみると，クロスでは腰の方が肩より大きな角速度（肩：0.9 rad/s，腰：2.3 rad/s）を，ストレートではほぼ同じ角速度（肩：3.2 rad/s，腰：

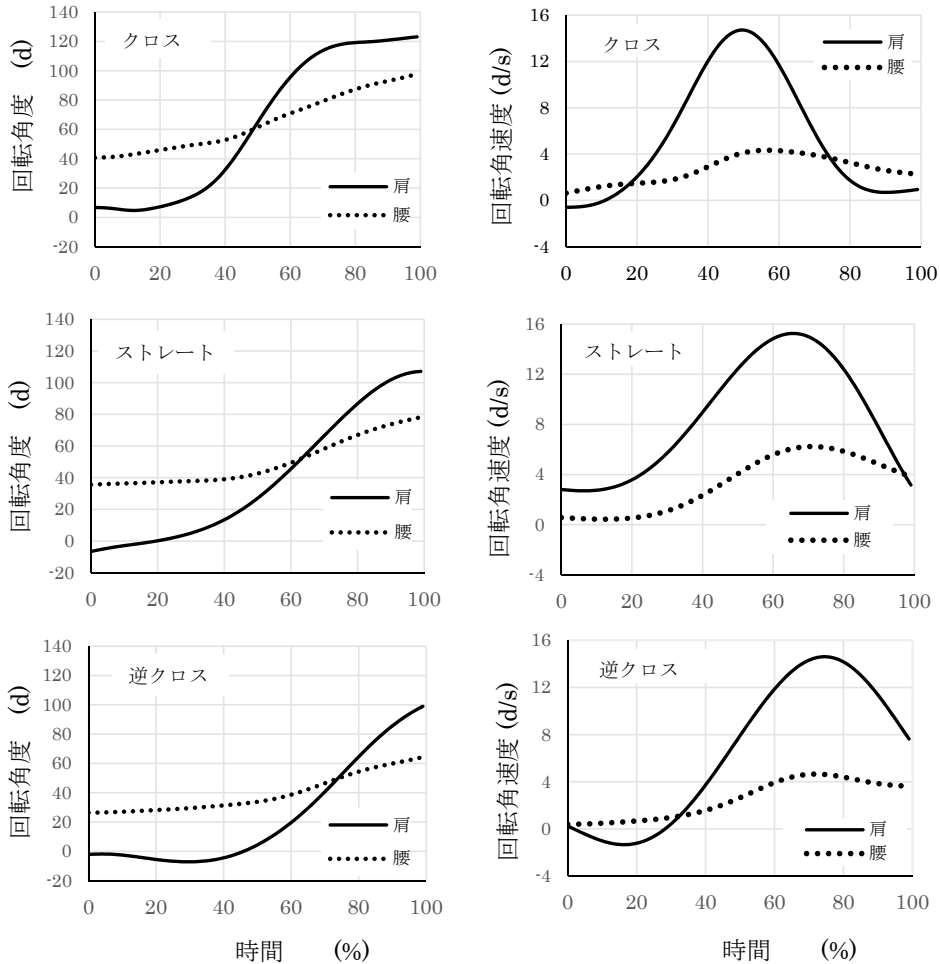


図 16 肩および腰の回転角度 (左図) と回転角速度 (右図)

3.8 rad/s) を、また逆クロスでは肩の方が腰よりも大きな角速度 (肩 : 7.6 rad/s, 腰 : 3.6 rad/s) をそれぞれ示した。

肩回転角速度においてクロスでは最大バック時から相対時間 20% まで、逆クロスでは最大テイクバック時から相対時間 28% までのそれぞれの区間で負の値が認められた。この時の時計回り方向への角度変位はクロスで 2 度、逆クロスで 5 度を示した。ストレートの肩回転角速度は常に正の値を示した。

6. 手関節, 肘関節, 肩関節 (内転外転・内旋外旋・屈曲伸展) の角度と角速度

最大テイクバック時からインパクト時までにおける手関節, 肘関節, 肩関節内転外転, 肩関節内旋外旋および肩関節屈曲伸展の角度を図 17 に、角速度を図 18 に、またインパクト時のそれぞれの角度を表 3 にそれぞれ示した。

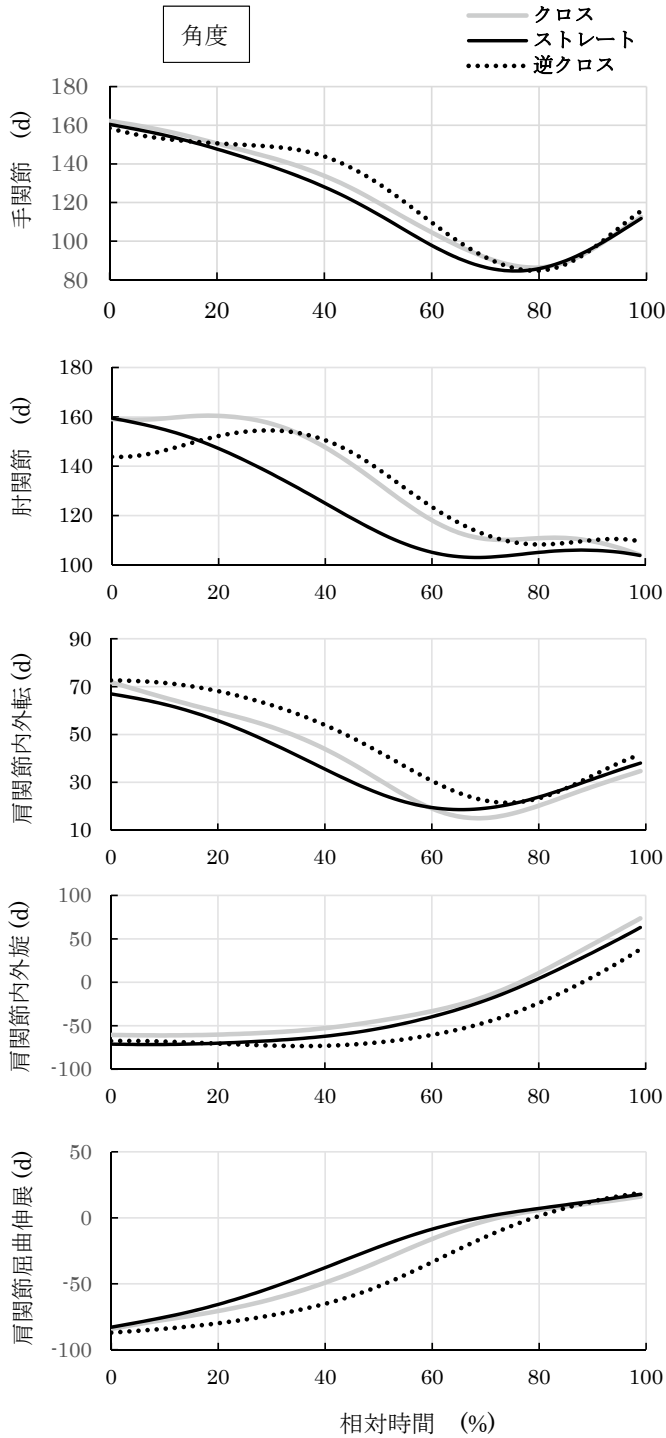


図 17 手関節，肘関節，肩関節（内転外転，内旋外旋，屈曲伸展）の角度

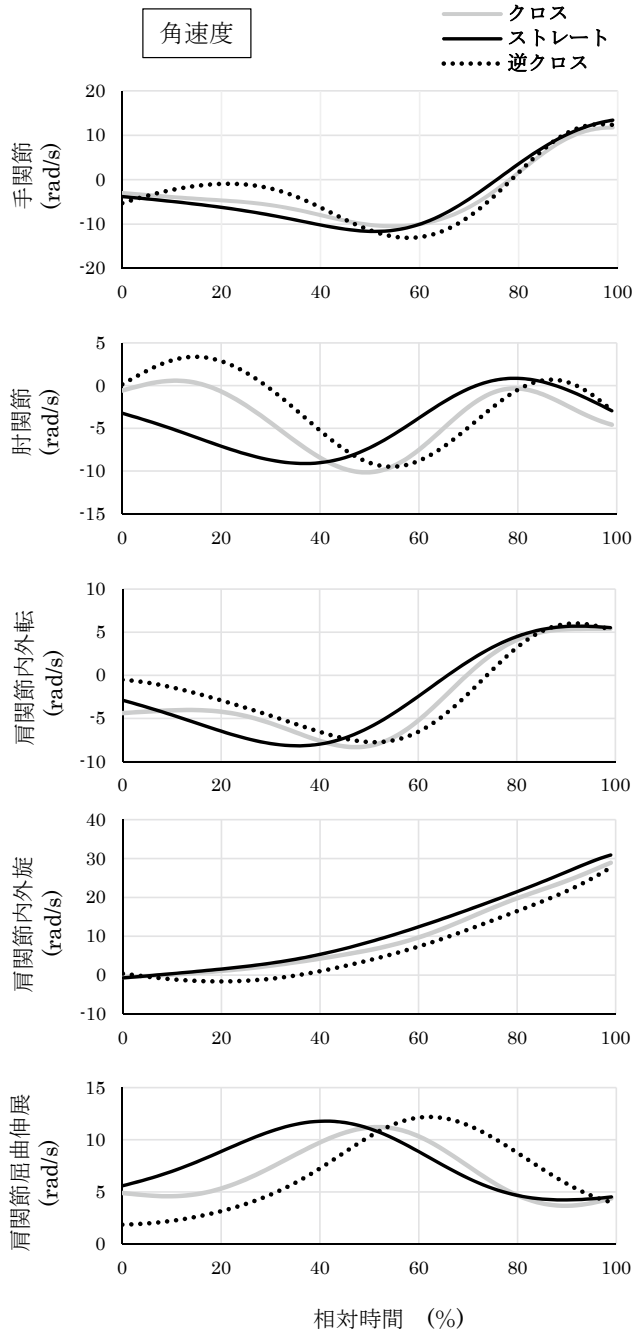


図 18 関節，肘関節，肩関節（内転外転・内旋外旋・屈曲伸展）の角速度

肩関節の内旋外旋についてみるとクロスとストレートは内旋方向に速度を持ち、クロスで 28.9 rad/s 、ストレートで 30.9 rad/s の角速度でインパクトしていた。逆クロスについては相対時間 3~31% の区間で負の角速度を示し（外旋方向に 6 度の角度変位）、その後、内旋方向へ加速し

表3 インパクト時における上肢の各関節角度

打法	肩関節内旋外旋 (d)	肩関節屈曲伸展 (d)	肩関節内転外転 (d)	肘関節 (d)	手関節 (d)
クロス	73	16	35	104	112
ストレート	63	18	38	104	112
逆クロス	38	19	42	110	116

27.7 rad/s でインパクトを迎えた。

肩関節の屈曲伸展は三打法とも最大テイクバック時からインパクトに至るまで屈曲運動が見られた。また最大屈曲角速度とその出現時間はクロスが 11.2 rad/s (相対時間 52%)、ストレートが 11.8 rad/s (相対時間 42%)、逆クロスが 12.2 rad/s (相対時間 62%) であった。また、いずれの打法においてもインパクト時には 4.0~4.5 rad/s の角速度を持っていた。

肩関節の内転外転角は最大テイクバック時からクロスで 15.0 度 (相対時間 69%)、ストレートで 18.6 度 (相対時間 65%)、逆クロスで 21.5 度 (相対時間 74%) まで内転し、その後は外転運動に転じ、インパクト時にはクロスで 35 度、ストレートで 38 度、逆クロスで 42 度の外転角度を示した。この時の三打法における外転角速度は 5.3~5.5 rad/s の範囲の値であった。

肘関節についてみると、ストレートは最大テイクバック時から負の角速度を示し、相対時間 37% で負の最大角速度 -9.1 rad/s となった。それに対してクロスは相対時間 4~16% の区間 (肘伸展角度変位 2 度) で正の角速度が見られ、その後、負の最大角速 -10.2 rad/s (相対時間 49%) を示した。逆クロスでは相対時間 0~29% の区間 (肘伸展角度変位 11 度) で正の肘関節角速度がみられた後、屈曲方向に加速し、負の最大角速度 -9.5 rad/s (相対時間 54%) を示した。それ以降はいずれも伸展方向に加速し、クロス (相対時間 79%)、ストレート (相対時間 79%)、逆クロス (相対時間 87%) のいずれにおいても角速度はほぼ 0 rad/s となった。インパクト時の肘関節角度はクロスとストレートが 104 度、逆クロスは 110 度を示した。

クロスとストレートにおける手関節は、最大テイクバック時から負の角速度 (背屈方向) が見られた。その後、クロスは相対時間 79% で、ストレートは相対時間 76% でそれぞれ掌屈方向に正の速度を持ち、加速しながらインパクトを迎えた (クロス: 11.8 rad/s, ストレート: 13.4 rad/s)。それに対して逆クロスの手関節角は相対時間 9~33% の区間でほぼ一定 (この間の角度変位は 5 度未満であった) の値を示し、その後、相対時間 78% で掌屈運動が見られ、最大角速度 12.4 rad/s でインパクトに至った。

IV. 考察

1. 打球とラケットの運動学的特徴

本研究ではクロス、ストレートおよび逆クロス方向への打球を行った。クロスや逆クロスの打球は相手コートのベースラインの中央に立っていた相手が、それぞれ右と左に移動しなければ打ち返せな

いコースへの打球であった。また、ストレートの打球については左方向に5.1度の投射角があったが、この打球に対して相手は移動することなくフォアハンドで打ち返すことができた。以上から本研究で採用した試技はそれぞれクロス、ストレートおよび逆クロスの打球であると判断した。

クロスの打球はYZ平面における投射角度が最も大きく(8.4度)、またインパクト時のラケット面が最も下向きであった。さらに低い打点からラケットを上向きにスイングさせていたことを合わせ考えると、打球にトップスピン(順回転)を掛けていたと考えることができる。また、クロスはインパクト時のラケットヘッド速度が最も速かったにもかかわらず、打球速度がストレートよりも遅かった。この理由の1つとして、ラケットの持つエネルギーのより多くが、ボールにトップスピンの回転を与えるために使われたことが考えられる。

逆クロスの打球は最も低い弾道(YZ平面における投射角:3.0度)を示した。三打法のうち逆クロスは打点が最も高く、インパクト時のラケットは前方向へ振られ、さらにラケット面の傾きは地面に対して垂直に近かった。これはボールに順回転を与えないフラットなボールの捉え方であったと言える。ただし、逆クロスのインパクト時におけるラケット角は右方向に15.3度の傾きを持っていた。この角度は打球のXY平面上における投射角に対して99.8度の角度をなしていた。つまり、ボール・インパクトの際に打球に対してラケット面の垂線が右方向に9.8度の傾きを持っていたことになる。これにより逆クロスではボールに対して時計回りの横回転を掛けていることが推察できる。この打法が可能となった理由として、インパクト位置が他の打法に比べて後方(左つま先の後方0.16 m)であったことから、この位置でインパクトするために肩・腰の回転角や肩の内旋角を小さくし、ラケットヘッドを遅らせる動作を行ったためと考えられる。

ストレートにおけるインパクト位置は左右方向において最も近かった。しかし他のインパクトパラメータ(前後方向・垂直方向のインパクト位置、ラケットスイングの方向、ラケットやラケット面の傾き)はクロスおよび逆クロスの両打法が示した値のほぼ中間的なものであった。

2. 身体重心、ステップおよび左膝関節の動き

XY平面における身体重心の変位は、クロス、ストレートおよび逆クロスのいずれにおいても、右つま先よりも左前方の位置から左つま先に向かって移動していた。このことから、本被験者における踏込足の方向は、その後の身体重心の動きをはじめとする打動作を決定付ける重要な要素であると考えた。

最大テイクバック時からインパクト時に至るまでの身体重心垂直成分はクロス、ストレートおよび逆クロスのいずれにおいても下方向に速度を持っていた。理由として考えられることは、この局面における左膝関節角度の屈曲運動である。ここで身体重心の持つ位置エネルギーは運動エネルギーに変換されていることになる。また三打法ともに、この局面の前半から膝関節角速度において加速が認められている。これらのことから、発生した運動エネルギーの幾分かは膝より上位へ伝達されて、ラケットのスイング速度や打球速度に貢献している可能性があると思われる。

3. 体幹の回転運動

最大テイクバック時における体幹の捻りに着目すると、前足を左方向へ踏み込んでいたクロス（肩回転角：40.7度、腰回転角：6.7度）はオープンスタンスでテイクバックしており、また右方向へ踏み出していたストレート（肩回転角：35.6度、腰回転角：-6.6度）や逆クロス（肩回転角：26.3度、腰回転角：-2.2度）はクローズドスタンスであった。この結果は世界の一流女子テニスプレーヤーを対象としたフォアハンド・ストロークにおけるクローズドスタンスとオープンスタンスを運動学的に比較した道上と阿江⁹⁾の報告と一致するものであった。それによると、オープンスタンスにおける肩の捻りはクローズドスタンスよりも大きく、肩の捻り動作はスタンスの相違によってもたらされるとしている。

本研究におけるストレート打ちの肩回転角速度および腰回転角速度はいずれも正の値を示していた。つまり最大テイクバック時以前に、体幹の捻りの反動動作（時計回り方向）は終了しており、最大テイクバック時には既に大きな運動範囲を獲得していたことになる。それに対してクロスや逆クロスにおける肩関節角速度は、最大テイクバック時から相対時間20~28%までの間で負の値を示していた。つまり体幹の捻りの反動動作は、最大テイクバック後のラケットを前方向スイングする局面においても確認できたことになる。このためにストレートにおける最大肩回転角速度（15.3 rad/s）や最大腰回転角速度（6.2 rad/s）に対して、クロス（肩：14.7 rad/s、腰：4.3 rad/s）や逆クロス（肩：14.6 rad/s、腰：4.6 rad/s）は加速するための十分な時間が得られなかった可能性があると考えられる。また反動動作後、クロスや逆クロスはストレートよりも肩や腰の回転速度を急激に加速して最大角速度に達していることから、この動作がラケットを急加速させたり、ボール・インパクトのタイミングを合わせる要素の1つとなっていると思われる。

インパクト時における肩や腰の回転角速度を見る。ストレートでは肩回転角速度および腰回転角速度はほぼ同じ角速度を示しており、体幹におけるエネルギーロスは少なかったと考えられる。つまり、下肢から伝達されたエネルギーを効率良く上位の体節に伝達したと考えられる。

クロスにおいてはインパクト前に肩回転角速度がほぼ0を示したのに対して、腰回転は2.3 rad/sの速度を持っていた。つまり肩の回転は止まっているが腰は反時計回りに回転運動が続いている状態である。これにより生じた体幹の捻じれによりエネルギーの相殺が生じていると考えられる。また、ここで肩の回転を止めることによって、ボール・インパクトのタイミングを調整している可能性も考えられた。

逆クロスにおけるインパクト時の肩関節角速度は7.6 rad/sを示し、またこの値は同時点における腰関節角速度との差が4.0 rad/sであった。いずれの値も三打法の中で最も大きな値であった。つまり逆クロスでは腰の回転速度に対して肩の回転速度が大きかったため、この運動に使われるエネルギー分が上位へのエネルギー伝達量の減少につながると考えられる。また逆クロスにおける肩の回転運動はクロスやストレートに比べて、より打球速度に貢献していることが伺えた。

4. 上肢における各関節の動き

肩関節の屈曲角速度，肩関節の内転角速度，肘関節の屈曲角速度および手関節の背屈角速度の最大値出現時間を早い順に並べると以下ようになる。

(クロス) 肩内転→肘屈曲→肩屈曲→手背屈

(ストレート) 肩内転→肘屈曲→肩屈曲→手背屈

(逆クロス) 肩内転→肘屈曲→手背屈→肩屈曲

クロスとストレートは上肢における関節の動きの順番は同じであった。しかし逆クロスの場合には手関節背屈と肩関節屈曲の順番が入れ替わっていた。

逆クロスにおいて肩関節の内旋動作に対する反動動作，肘の屈曲動作に対する反動動作および手関節における掌屈動作に対する反動動作が，肩回転で見られた反動動作とほぼ同じ時間帯で確認できた。またクロスにおいても肘関節で同様の反動動作が見られた。以上からクロスや逆クロスにおいては，肩回転の反動動作に連動して上肢のいくつかの関節でラケットを加速させるための反動動作を行っていたことになる。

クロスにおいてはインパクト位置が最も前方にあった。これに対応する動きとして，インパクト時に肩・腰の回転角や肩関節の内旋角が大きかったことが考えられる。また逆クロスにおいては打点が最も後方でかつ右に遠かった。この位置でのインパクトを可能にしたのは，肩・腰の回転や肩関節の内旋が小さかったことが考えられる。また肩関節を外転させることで上肢を拳上させ，加えて肘や手首を伸ばしたことによって，右に遠くかつ高い打点位置でボールをインパクトできたものと思われる。またラケットヘッドを遅らせ，ラケット面を右方向に傾けることでボールに右回転のサイドスピンをかけていた。逆クロスではこれらの動作を行ったために，上肢の動きの順序がクロスやストレートと異なっていたのかも知れない。

V. まとめ

大学ソフトテニス競技選手のフォアハンド・グランドストロークについて，ストレート，クロスおよび逆クロスの各方向に打ち分けをした際の打動作や打球を3次元的に分析し，バイオメカニクスの特徴を明らかにした。その結果，以下の知見を得た。

- (a) ボール・インパクト位置はクロスが最も前に遠く低い位置であった。ストレートは左右方向において最も近く，前方向の距離や打点高はクロスと逆クロスの間隔的な値であった。逆クロスは右に最も遠くかつ高い位置で打球していた。
- (b) クロスにおけるボール・インパクトはラケットスイングが最も上方向に大きな速度を持ち，ラケットの面を下向きにして行われていた。これは強力なトップスピン打法であった。ストレートはクロスよりもボールの順回転量を抑えたトップスピン打法であった。逆クロスはラケットヘッドを遅らせることで，ラケット面を右方向へ傾けてインパクトし，右回転のサイドスピンをかけ

ていた。

- (c) クロスと逆クロスにおいては最大テイクバック直後から体幹の反動動作がみられた。これに連動してクロスでは肘関節で、逆クロスにおいては肘関節、肩関節の内旋外旋および手関節で反動動作が確認された。これらはラケットヘッドを加速すると共に、インパクト時のフォームを構築するための準備動作と考えられた。
- (d) インパクトにおいてクロスは止まっていたが、腰の回転運動は見られた。この動作は打球の速度よりも方向性を重視したものであると考えられた。逆クロスにおいては高い肩回転速度でインパクトを迎えており、これが打球速度の獲得に貢献しているものと思われる。ストレートではインパクト時における肩と腰の回転が同じ速度であったことから、上位へのエネルギー伝達において最もロスが少ない動作であると推察した。
- (e) トップスピン打法を行っていたクロスとストレートにおいては、上肢の各関節の最大角速度出現はともに肩関節内転、肘関節屈曲、肩関節屈曲、手関節背屈の順であり、上肢における動きの機序は同様のものと考えられた。しかし、逆クロスではこの順が肩関節内転、肘関節屈曲、手関節背屈、肩関節屈曲であり、クロスやストレートとは異なっていた。これは逆クロスにおいてはインパクト位置が右に遠く、最も後方でかつ高かったこと、さらにサイドスピンをかけるためにラケットヘッドを遅らせる動作を行っていたことが原因であると推察した。

参考文献

- 1) Abdel-Aziz, Y. I. and Karara, H. M.: Direct linear transformation from comparator coordinates into object space coordinates in close-range photogrammetry. American Society of Photogrammetry, Falls Church, VA, (1971), 1-19.
- 2) 阿江通良: 日本人幼少年およびアスリートの身体部分慣性係数, Japanese J. Sports Sci. 15 (3) (1996), 155-162.
- 3) Branden V, Bruns B: TENNIS2000, Little Brown & Co. Toront (1998)
- 4) Elliott B, Marsh T, Overheu P: The mechanics of the Lendl and conventional tennis forehands, A coach's perspective. Sport Coach 11 (2).
- 5) Elliott B, Marsh T, Overheu P: A biomechanical comparison of multisegment and single unit topspin forehand drive in tennis, Int J Sport Biomech. 5 (1989), 350-365.
- 6) Kusubori S, Ida H, Ishii M: A comparative study between cross and down-the-line forehand drives under choice reaction condition in soft tennis, In Proceeding of XV III International Symposium on Biomechanics in Sports (2000), 273-376.
- 7) 楠掘誠司, 井田博史, 石井源信: ソフトテニス・フォアハンド・ストローク時の選択反応が打球コース打ち分け動作に与える影響, バイオメカニクス研究 5 (1) (2001), 2-17.
- 8) 塚本新治: 基本ベストテニス, 金園社, 東京 (1997)
- 9) 道上静香, 阿江通良: 世界一流女子テニスプレーヤーのフォアハンド・ストロークのキネマティクスの分析——クローズドスタンスとオープンスタンスの比較——, バイオメカニクス研究 2 (4) (1998), 242-251.
- 10) 道上静香, 阿江通良: 世界一流女子テニス選手のフォアハンド・ストローク——コース打ち分けの技術について——, テニスの科学 7 (1999), 20-21.
- 11) 日本ソフトテニス連盟: ソフトテニスコーチ教本, 大修館書店, 東京 (2004. 7)
- 12) 日本体育協会: 最新スポーツ大辞典, pp. 833-844, 大修館書店, 東京 (1987. 6)

- 13) Wells RP, Winter DA : Assessment of signal and noise in the kinematics of normal, pathological and sporting gaits. Human Locomotion I , Proceedings of the first biannual conference of the Canadian Society of Biomechanics 1 (1980), 92-93.

ビザンティン旧約聖書写本の挿絵について

瀧口美香

The Old Testament Illustrations in Byzantium

TAKIGUCHI Mika

Byzantine Prophet Books and Interpretation of their Images

The Prophet Book contains the full text of the twelve Minor Prophets (Hosea, Joel, Amos, Obadiah, Jonah, Micah, Nahum, Habakkuk, Zephaniah, Haggai, Zechariah, and Malachi) and the four Major Prophets (Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, and Daniel) of the Septuagint in one volume.

There are about 50 manuscripts of the Prophet Book datable to before the 15th century, and seven of them are illuminated. Among the seven illuminated manuscripts, two contain the twelve Minor and four Major Prophets with catena. Two manuscripts also contain both the Minor and Major Prophets, but without catena. One contains only the Minor Prophets, while the other contains only the Major Prophets, with a catena in each case. Finally, one manuscript has only the book of Isaiah with catena.

The system of illustration is also varied: four of the manuscripts have full-page miniatures with portraits of a single standing prophet. One manuscript has the bust portraits in medallions. Two have the portraits located in the text either at full-length or at half-length. Three manuscripts have a few narrative illustrations in addition to the portraits. All of them belong to the genre called the Prophet Book, but their content and the system of illustration are rather heterogeneous.

In this article, a brief description of each manuscript is given, and some features in the illustrations are remarked on. The portrait of Micah in the Chisi manuscript seems rather peculiar among the other portraits. He is looking back over his shoulder, but his head is turned almost 180 degrees, making the connection between his head and back rather awkward. Why did the painter adopt such a peculiar posture?

The outdoor landscape with the blue sky in vat. gr. 1153 and 1154 seems to provide a different visual effect in comparison with the gold background of the Chisi manuscript. What message can we read from such particular arrangement in the background of the prophet portrait?

The illustrations of the Bodleian Prophet Book depict the mountainous landscape that is much more exaggerated in comparison with the modest depiction of greenish lands under the feet of the prophet in vat. gr. 1153. Did the artist insert rocky mountains, often as high as the height of the prophet, simply to fill the larger blank spaces on either side of the prophet? What requirement did the illustration try to answer with this odd arrangement?

Finally, the narrative cycle of the prophet in the Bodleian manuscript and the Vatican manuscript (vat. gr. 755) are discussed. What message can we read from these particular scenes that

form the brief narrative cycle of the prophet's life?

Some peculiar details discussed above are to convey the very essence of the prophet and his life. At first glance, the illustrations of the Prophet Books appear to be banal and uninteresting, repeating the portrait of the prophets rather automatically. However, the differences found in each manuscript seem to give us some clues to understanding the unique connotations in each case. The surviving illustrations reveal ideas behind their productions that seem quite different from one another.

ビザンティン旧約聖書写本の挿絵について

瀧口美香

第一部 ビザンティン旧約預言書写本と挿絵解釈の可能性

はじめに⁽¹⁾

ビザンティン帝国では、新約・旧約聖書全文を一巻に収める、今日わたしたちが日常手に取る書物としての聖書は必ずしも一般的なものではなく、新約聖書、あるいは旧約聖書の一部分を、独立した一巻の書物におさめる写本が数多く制作された。たとえば、旧約聖書の最初の五書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記）を一巻に収めたものは、五大書（ペンタテウク）写本と呼ばれる。また、五大書に続く三書（ヨシュア記、士師記、ルツ記）を加えて、合計八つの書物を一巻に収めた写本は、八大書（オクタテウク）写本として知られている。新約聖書のうち、マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネによる四つの福音書部分を一巻におさめた四福音書写本は、二千以上現存している。この他の聖書写本には、詩編を取めたもの、オクタテウクに続く列王記全四巻（サムエル記上下と列王記上下）を取めたもの、典礼用に編纂された四福音書抄本（レクシヨナリー）などがあり、ジャンルによって現存する写本数は異なっている。

本稿でとりあげる、ビザンティン預言書写本もまた、旧約聖書の一部分（預言書）を、一巻の写本に収めた写本ジャンルである。旧約聖書の預言書には、十二の小預言書（ホセア、ヨエル、アモス、オバディア、ヨナ、ミカ、ナウム、ハバクク、ゼファニア、ハガイ、ゼカリア、マラキ）と、四つの大預言書（イザヤ、エレミヤ、エゼキエル、ダニエル）が含まれている。

ビザンティン預言書写本の特色として第一にあげられるのは、聖書本文に加えて、膨大な量の注釈（カテナと呼ばれる）が書き込まれていることである。カテナは、本文を取り囲む形で配置され、本文よりも小さな文字によって記されたため、本文と注釈が混同されることはない。膨大な量のカテナが加えられたために、預言書本文のみを記す場合と比べて、写本はより多くの頁数を要することになり、写本自体の厚みもさらに増した。

十五世紀までに制作されたビザンティン預言書写本は、五十冊程度現存している。そのうち七写本が挿絵を有しており、本稿ではそれら七つの預言書写本に付された挿絵をとりあげて論じたい。現存する最古の預言書写本（Vat. gr. 2125）には、挿絵は見られない。筆記体の特徴から、七百年頃ある

いは八世紀初頭の制作と考えられる⁽²⁾。

七冊の挿絵入り預言書写本のうち、二写本には、十二の小預言書、四つの大預言書、カテナが含まれている。別の二写本には、同じく十二の小預言書と四つの大預言書が含まれているが、この二写本にカテナは見られない。上記の四冊に加えて、十二の小預言書のみを含む写本が一冊、四つの大預言書のみを含む写本が一冊現存しており、いずれもカテナを含んでいる。最後の一写本は、カテナつきで、十六の預言書のうちイザヤの預言のみを含む特殊な写本である。

預言書写本に付された挿絵の大半は、預言者の肖像であった。肖像の種類（全身像または半身像）や、背景（金箔、青、山岳風景）など、多少のバリエーションは見られるものの、各預言書を書き記した著者の姿を描いている、という基本的な点において共通する。以下に、挿絵にはどのようなバリエーションが見られるのか、列挙しておきたい。一つ目のタイプは、全頁挿絵（ページ全体を挿絵のために割く）に、預言者の立像を単独で描くもの。二つ目のタイプは、同じく全頁挿絵の円形メダillon中に、預言者の胸像を描き入れたもの。預言者の全身を表す立像と、半身を表す胸像の二種類が、一揃いの写本の中で使い分けられているケースもある。預言者の肖像に加えて、説話的な場面を含む写本も見られる。全頁挿絵に対して、テキスト・コラムの一部に挿絵用の枠を割り込ませ、預言者の肖像を描くというレイアウトも見られる。このように、預言書写本挿絵には複数のバリエーションが見られる。七冊の挿絵入り預言書写本は、「預言書写本」という一つのジャンルにカテゴリ分けされるが、写本中に含まれるテキストの種類、挿絵のタイプは、必ずしも同一というわけではない。

1 ビザンティン預言書写本の概観

ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 Vat. Chisi. R. VIII. 54.⁽³⁾

チャイジヌス写本は、現存する七冊の挿絵入り預言書写本のうち、最古の作例である。1923年、ヴァチカン聖使徒図書館により購入された。写本のサイズは40.2 × 31.3 cmで、ビザンティン写本の中では大型の部類に属する。総フォリア数493で、大量のフォリアを擁する羊皮紙の写本は、紙の書籍に比べて重量感がある。写本の内容としては、十二の小預言書と四つの大預言書すべてを含み、本文に加えてカテナを有している。現存する預言者の肖像は十一で、十六の肖像のうち五点が欠けているが、制作当初は十六人すべての預言者の肖像がそろっていたと考えることが自然であろう。

ビザンティン写本では、各ページのことをフォリオ（複数形フォリア）と呼び、複数のフォリアをひとまとめにしたものを、クワイヤと呼ぶ。一般に、八フォリアが一クワイヤを構成する。こうして作られたクワイヤを、複数綴じ合わせることによって一冊の写本が作られている。全頁挿絵は時に、クワイヤの中に含まれない、単独フォリオに描かれて、挿入されることがある。チャイジヌス写本においても、預言者の肖像は、クワイヤ中に組み込まれたフォリオではなく、クワイヤから独立した単独のフォリオに描かれている。

挿絵が独立したフォリオに描かれる場合、挿絵とテキストが同時期に制作されたものであると安直に判断することはできない。なぜなら、本来挿絵を持たない写本を後の時代に製本し直す際、新たに挿絵を挿入することがあったためである。チャイジヌス写本の挿絵は、テキストと同時代とみなすことができる。預言者ハガイの肖像を見ると、彼が手にしている巻物に記された文字が、本文と同一の写生字によって書かれたと断定できるからである⁽⁴⁾。

トリノ国立図書館所蔵 Taur. B.1.2

フィレンツェ、ラウレンツィアナ図書館所蔵 Laur. Plut. 5.9⁽⁵⁾

トリノ写本とフィレンツェ写本は、現在別々の図書館に所蔵されているが、かつて一揃いの預言書写本を構成していたらしい。前者は小預言書、後者は大預言書を書き記した写本で、十世紀後半に制作された。トリノ写本は 33.8 × 29.5 cm、フィレンツェ写本は 35.5 × 27.5 cm である。写本の大きさが近いことから、二写本が小預言書と大預言書から成る一つのセットであったことがうかがわれる。

二写本のサイズは似ているが、フォリオ数は大きく異なっている。トリノ写本のフォリオ数 93 に対して、フィレンツェ写本は 339 フォリアを有している。挿絵の入れ方も異なっている。トリノ写本は、小預言書のテキストに先立って、十二人の預言者全員の胸像が、見開きのビフォリアに描かれている。一方、フィレンツェ写本は、四つの大預言書各書の冒頭に、著者である各預言者の肖像が挿入された。ただし、フィレンツェ写本において現存しているのは、四人の預言者のうちエレミヤの肖像のみである。

ベルティングとカヴァッロの研究によれば、トリノ写本は制作当初、現在コペンハーゲンにある一写本（王立図書館所蔵 Cod. GKS 6）の一部であったが、後に何らかの事情によってコペンハーゲン写本から切り離されて、別の独立した写本となったらしい⁽⁶⁾。コペンハーゲンとトリノの二写本は、ルーリング・パターンと呼ばれる、テキストを書き記すための罫線の引き方や行数が一致している。また、クワイヤのナンバリングが連続している。コペンハーゲン写本は、第十一クワイヤから始まっている。本来写本は第一クワイヤから開始されるものであるため、コペンハーゲン写本から、前半の一部分（第一～第十クワイヤ）が欠損していることは疑いない。一方、トリノ写本のクワイヤは、第一から始まって、第十までのナンバリングがふられている。それゆえ、トリノ写本がコペンハーゲン写本の前半の一部を占めていたと言える。コペンハーゲン写本は、知恵の書（ヨブ記、箴言、コヘレトの言葉、雅歌、ソロモンの知恵の書、ソロモンの詩篇、シラ記）を一巻のうちに収めたものである。小預言書と知恵の書を取めた二写本が、かつて一冊の写本を形成していたと考えられる。

ヴァティカン聖使徒図書館所蔵 Vat. gr. 755⁽⁷⁾

ヴァティカン 755 番は十一世紀に制作された写本で、1455 年にはすでにヴァティカン聖使徒図書

館に収められていたことが知られている。この他の挿絵入り預言書写本が、四大預言書あるいは十二小預言書、またはその両方を含んでいるのに対して、この写本に含まれるテキストは、イザヤの預言のみである。預言書本文に加えて、序文とカタナが付されている。写本の大きさは 36.5 × 28 cm で、226 フォリアを有している。十六ある預言書のうちイザヤの預言のみを含む写本は、極めて例外的であるが、クワイヤ構成やクワイヤのナンバリングから判断するに、別の写本の一部であった痕跡は見られず、制作当初より、独立した一冊のイザヤ書写本であったと考えられる。写本は、合計三点の挿絵を有しており、いずれもクワイヤから独立した単独のフォリオに描かれている。

最初の挿絵は、預言者イザヤの立像で、肖像の周囲に四人の教父の胸像を描く四つの円形メダイオンが配されている。四人の教父は、バシレオス、テオドレトス、キュリロス、テオドロスと推測される（個人を特定する銘は挿絵中には含まれていない）。ラウデンによれば、この四人の名前がカタナの一頁目に揃って出てくることから、イザヤとともにここに描かれたらしい⁽⁸⁾。

二番目の挿絵は、夜の擬人像と夜明けの擬人像の間に立つ預言者イザヤを描いている。この挿絵は、イザヤ書第 26 章 9 節の「わたしの魂は夜あなたを捜し／わたしの中で霊はあなたを捜し求めます」に基づく。『パリ詩篇』（パリ国立図書館所蔵 Paris. gr. 139）に類似する挿絵が含まれており、ラウデンは、イザヤ書写本の画家が『パリ詩篇』の挿絵を参照し、模倣したと推測している⁽⁹⁾。

三番目の挿絵は、イザヤの殉教場面を描いたもので、写本の最後に綴じられている (fol. 225r)。イザヤは、処刑者の鋸によって、頭を真っ二つに切り裂かれようとしている。イザヤの殉教の図像は、パリ国立図書館所蔵のギリシア語写本 510 番 (Paris. gr. 510) にも見られる⁽¹⁰⁾。ラウデンの推測によれば、パリ 510 番が直接のモデルとして参照されたとは考えにくく、ヴァティカン写本が参照したのは、前出のチャイジヌス写本であったらしい⁽¹¹⁾。

イザヤ書写本の挿絵サイクルは、教父に囲まれた著書の肖像、夜の擬人像と夜明けの擬人像にはさまれた預言者イザヤ、イザヤの殉教、この三場面によって構成される。ラウデンは、制作者が何らかの意図を持って特別のイザヤ預言書写本を作ることを目指していた、と結論づけている⁽¹²⁾。

オックスフォード、ボドレイアン図書館所蔵 *Laudianus graecus 30 A*⁽¹³⁾

ラウディアヌス写本は、1650 年大主教ラウドによりボドレイアン図書館に寄贈された。この写本は、内容や制作年代の異なる三つの部分から成っている。第一部は、知恵の書（箴言、コヘレトの言葉、雅歌、ヨブ記）のテキストと、ヨブの挿絵二点を含む。第二部は、十六の預言書テキストと、預言者の肖像を有する。第三部は、エジプトの聖マリアの生涯について記すテキストであるが、断片のみで、制作は十六世紀である。この三つが、一卷にまとめて製本された。

第一部の各頁のレイアウトは、一フォリオにつき一コラムのフォーマットで、一コラムにつき四十行の罫線が引かれている。筆記体から、十二世紀の制作と推測される。第二部の預言書は、一フォリオに二コラムが含まれるフォーマットで、コラムの行数は三十一行である。第二部の預言書は、現在、写本の冒頭ではなく、第一部と第三部に挟まれた、写本の間中部に綴じられている。ところが、

クワイヤのナンバリングは一から始まっている。このことから、制作当初、預言書は写本冒頭を占めていたと言える。つまり第一部と第二部は、本来別々の写本として制作されたものを、複製本の際に合本させたということである。

ここでは、第二部預言書の挿絵について言及したい。通常の預言書写本に見られる預言者の肖像に加えて、三点の挿絵が見られる。第一の挿絵は哀歌に、残りの二点はダニエル書にそれぞれ挿入された。

預言者エレミヤによる哀歌には、年老いた髭の人物が描かれ、この人物はエレミヤ自身であると考えられる。ダニエル書の最初の挿絵には、獅子の洞窟に投げ込まれた、オランス（両手を上に差し上げた祈りの姿勢）のダニエルが描かれる。ダニエルは、二頭の獅子にはさまれて立つ。ダニエル書の次の挿絵は、ダニエルの幻覚の中に出現した四頭の獣を描いたもので、ダニエル書第7章4節から7節に基づいている。

ラウディアヌス写本は、カテナを含まない。また、挿絵の入れ方も上記にとりあげた三写本（チャイジヌス写本、フィレンツェ写本、ヴァティカン755番）とは異なっている。上記の三写本の挿絵は、いずれも全頁挿絵で、一頁全体を挿絵のために費やしている。ところがここでは、テキストを書き記すコラムの一部に、挿絵を描き入れるためのスペースが設けられている。写字生が、各フォリオに順にテキストを書き写していく際、テキスト・コラムに挿絵用の空白枠を残し、テキストを書き写した後、それを画家に渡す。そこで空白の枠内に、画家が著者の肖像を描き入れる、という制作過程が推測される。全頁挿絵の場合、写字生と画家が別々に制作したものを、製本の段階で一つにまとめればよい。一方、テキスト・コラムの一部に挿絵が挿入される場合、写字生と画家は緊密に連携しながら制作を進めていくことが必要とされる。ここに描かれた預言者たちは、屋外の山岳風景に囲まれて立ち、ある者は大きく足を踏み出し、ある者は走り出さんばかりの動作で、前出の三写本（チャイジヌス写本、フィレンツェ写本、ヴァティカン755番）に見られるような、直立不動の預言者像、あるいはコントラポストで立つ預言者像とは大きく異なる印象を生み出している。

挿絵は後年大幅に修復されているため、挿絵の様式から制作年代を推し量ることは難しい。制作年代は、もっぱらテキストの字体に依拠して、十二世紀後半または十三世紀初頭と考えられている。

オックスフォード、ニュー・カレッジ図書館所蔵 44⁽¹⁴⁾

ニュー・カレッジ写本は、十二の小預言書、四つの大預言書に加えて、マカバイ書第一から第四書、そしてフラウィウス・ヨセフスの著作からの抜粋によって構成される。挿絵が付けられているのは、小預言書、大預言書部分のみである。預言者の肖像は、全頁挿絵ではなく、写字生がテキスト・コラム中に設けた枠内に、画家が描きこんだものである。このパターンは、前出のラウディアヌス写本と共通する。預言者の肖像が、各預言書の冒頭に配されている。十六人の預言者像に加えて、ヒゼキア、バルク、エレミヤ、スザンナの肖像が含まれている。ヒゼキアの肖像は、ヒゼキアの頌歌が含まれるイザヤ書第38章9節の冒頭に付されている。バルクの肖像はバルク書に先立って配され、エ

レミヤの肖像はエレミヤの祈り（哀歌第5章1節以下）の冒頭に、スザンナの肖像は、ダニエル書に続く箇所が付されている。

ラウデンによれば、写本の構成上ニュー・カレッジ写本と非常によく似た特徴を備えている写本が、アテネ、イスタンブール、オックスフォードに各一点、合計三点現存している（アテネ国立図書館所蔵 Cod. 44; イスタンブール、トプカプ宮殿所蔵 Cod. gr. 13; オックスフォード、ボドレイアン図書館所蔵 Auct. E. 2.16）。ニュー・カレッジ写本を含む合計四点は、同一工房において制作されたものと推測される⁽¹⁵⁾。ラウデンは、四写本が、複数巻合わせて旧約聖書全文を備えた一揃いとなることを意図して制作されたものであると考えている⁽¹⁶⁾。

ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 1153-1154⁽¹⁷⁾

この写本は、現存する挿絵入り預言書写本中最も新しい年代のもので、現在二巻に分けて製本されている。制作当初一巻であった写本を、後世の修復の際に、二巻に分けて製本し直すことは、それほど珍しいことではない。テキストの内容は、小預言書と大預言書で、カテナを備えている。1153番は全340フォリアを有し、サイズは50.8 × 37.7 cmである。一方、1154番は全127フォリアを有している。写本余白に切断された痕跡が見られ、現在のサイズは49.5 × 35.5 cmである。この写本の特異な点は、四大預言者の順序が通常と異なっているということである。通常は、イザヤ、エレミヤ、エゼキエル、ダニエルの順であるが、ここではエレミヤが第四番目で、イザヤ、エゼキエル、ダニエル、エレミヤの順となっている。ラウデンの推測によれば、本来エレミヤの肖像が配されるはずのフォリオに、画家が誤って先にエゼキエルの肖像を描いてしまった。それを見た写字生が、急遽預言書の順序を入れ替えることを思いついた。預言書本来の順序を守り、イザヤ、エレミヤの順にテキストを書き写していくと、エレミヤのテキスト冒頭に、エゼキエルが描かれている、ということになってしまう。一方、テキストの順序を入れ替えれば、エゼキエルのテキスト冒頭にエゼキエルの肖像を正しく配することができる。そのために預言書の順序が入れ替えられたという推測である⁽¹⁸⁾。

肖像を見てみると、いくつかの奇妙な点に気付かされる。預言者の立っている地面が、帯状に層をなしており、植物が描かれている。肖像の背景には、金箔ではなく青色が用いられた。エゼキエルは巻物ではなく、写本を手に行っている。写本は、本来預言者ではなく福音書記者の持物（アトリビュート）であるため、預言者の持ち物としては、巻物の方がふさわしい。それによって彼が（福音書記者ではなく）預言者であることを、端的に見る者に伝えることができるからである。ラウデンの推測によれば、こうしたいくつかの奇妙な点は、この写本の画家が、もともと聖堂壁画に携わる画家であったことから生じたものであるという。聖堂装飾に携わる画家は、しばしば首都コンスタンティノポリスを遠く離れた場所に赴いて、壁画制作にあたった。たとえば、セルビア、マケドニア、エピロス、ヴェネツィアなどであるが、こうした遠隔地の作例の中には、首都の規範に必ずしも従わない描き方が散見される。したがって、壁画制作者として経験を積んだ画家が、この写本に見られるような、特色ある預言者像を生み出した、という推測が成り立つ⁽¹⁹⁾。

2 預言書写本挿絵の特色

各々の写本の制作年代は、挿絵の様式やテキストの筆記体に基づいて推測される。チャイジヌス写本の制作年代は十世紀半ば頃、トリノ写本とフィレンツェ写本は十世紀後半、ヴァティカン755番は十一世紀前半、ボドレイアン写本並びにニュー・カレッジ写本は十二世紀末または十三世紀初頭、ヴァティカン1153-1154番は十三世紀半ばの制作とされる。七点の挿絵入り預言書写本のうち、古い方から順に四冊の写本では、挿絵がテキストのクワイヤ構成の中に組み込まれておらず、単独のフォリオに描かれている。いずれも挿絵とテキストは同時代のものと見なされている⁽²⁰⁾。

以上見てきたように、ビザンティン預言書写本のテキストの内容は、イザヤの預言一つのみを含む写本から十六の預言書すべてを揃えたものまであり、カテナを含むもの、含まないもの、預言書以外の聖書本文を含むもの、聖書以外の文章を含むものなど、実に多種多様である。

一方挿絵は、どの写本も同じように著者の肖像を描いている。肖像の他に、説話場面が加えられることもあった。個々の預言者の描き分けについては、厳格な取り決めはなかったらしい。顔などの描き分けが意識的に行われるのは、よく知られている預言者（ダニエル、イザヤ、ヨナ）のみで、それ以外の預言者については、描き方が定められているわけではなかった。肖像のタイプは、複数の預言者の間で使い回されたために、ある写本の預言者マラキの肖像が、別の写本のマラキとは異なるタイプで描かれることもあった。預言者の立像を描くにあたって、画家は特にモデルを必要とはしなかったと考えられる。モデルとなる挿絵が手元にあったとしても、画家は必ずしもモデルに従わなければならないとは考えなかったらしい⁽²¹⁾。

四福音書記者の肖像が、それぞれ独自の特徴を備え、画家が定められたタイプに従って明確に四人を描き分けていたことを考えると、預言者を描く場合の約束ごとは、はるかにゆるやかなものであったと言える。一方、説話場面（イザヤの殉教、夜の擬人像と夜明けの擬人像の間に立つイザヤ）の場合、画家は注意深くモデルを参照し、意識的に模倣を行った。そのため、よく似た図像が再生産されることになり、同時代またはより古い時期の作例中に、類似例を探し出すことができる⁽²²⁾。

本稿に続く第二部「ビザンティン旧約八大書写本の概要と挿絵解釈の可能性」でとりあげる八大書写本は、三百を超える膨大な量の挿絵を有しているが、個々の写本を比較してみると、イコノグラフィ上の共通点が多く見られる⁽²³⁾。一方、預言書写本挿絵の場合、預言者の肖像である点は共通するとしても、その描き方は必ずしも同一というわけではなく、むしろ個々のケースにおいて、さまざまな工夫がなされている。したがって、なぜこのような相違が生じたのか、各々の写本に即して、挿絵を解説していくことが必要であろう。写本画家は、同じ預言者の肖像を描きながら、印象の異なる挿絵を生み出した。どのような点において、違いが際立っているのか。なぜこうした多様性が生じたのか。異なる描き方によって表現された預言者の姿は、見る者にいかなるメッセージを伝えようとしているのか。

預言者の肖像は、写本挿絵のみならず聖堂装飾にも登場する。聖堂の円蓋を支えるドラム（円形胴部）に配された預言者像が、聖堂装飾プログラムを概観する中で記述されることはあっても、預言者の肖像それ自体が、多くの研究者の関心を引き寄せてきたとはいいがたい。こうした状況の中で、挿絵入り預言書写本をテーマとしたラウデンの著作は、注目すべき業績である。ただし彼は、個々の預言者図像の解釈には立ち入らない。制作当時の社会状況、時代背景、世界観から大きく隔たったところに立つ現代のわたしたちが、ビザンティンの写本挿絵や聖堂壁画に描かれた図像を、どこまで正しく解釈できるだろうか。図像解釈は、しばしば立証することが困難であり、こうした領域に立ち入らない研究者は多い。しかしながら、筆者はあえてイコノグラフィー上の差異が、見る者に何を伝えようとしているのかを問うてみたい。写本や壁画に描かれた図像は、地理的、時間的に遠く隔たった世界のありようを、文字によって残された記録とは異なる仕方で、わたしたちの目の前に浮かび上がらせてくれる。挿絵に残された痕跡は、単なる偶然の産物ではなく、画家が何らかのメッセージを伝えるべく、意図的に作り出したものであるように思われる。このような前提に立って、検証を進めることにしたい。

3 預言書写本挿絵の解釈

預言書写本に付された著者の肖像は、一見それほど大きな違いはなく、単調であるようにも見える。このような単調さは、ビザンティン四福音書写本において、各福音書冒頭に配される福音書記者の肖像を思い起こさせる。福音書記者の場合、マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネは、各々特徴ある顔のタイプを有しており、髭の有無や年齢によって描き分けられる。たとえばルカは比較的若く、短い髪と髭のない姿で、一方ヨハネは老人の姿で描かれる。室内で筆記を行っている姿が、福音書記者を描く場合の定型であり、この定型が何十何百と繰り返された⁽²⁴⁾。

福音書記者の肖像は、確かに単調なものであるが、挿絵中に小さなバリエーションが認められることもまた事実である。文字を書き入れるための本や⁽²⁵⁾、ペンを手に持つ一般的なタイプ、筆記するペンの代わりに、羊皮紙を削り取って修正を加えるためのナイフを手にする珍しいタイプ、本やペンなど福音書記者に必須の事物を何一つ持たない肖像、福音書記者のシンボル（天使、獅子、牛、鷲）とともに描かれるものなど、数多くのバリエーションが見られる。個々の写本を見比べてみると、単調であるように思われる第一印象とは逆に、厳密な意味で同一のパターンに従う作例は、実のところほとんど見当たらない。ある写本挿絵が、別の写本を手本として模倣していることが明らかな場合であっても、画家はそこに何らかの工夫や改善を加えている⁽²⁶⁾。

預言者の肖像に立ち返ってみると、十六人の特徴が厳密に定められているわけではなく、福音書記者の肖像に見られるような室内、家具、建造物を配した背景、筆記具などもないため、福音書記者以上に単調な図像の繰り返しであるように見える。しかしながら、よく見れば福音書記者の場合と同じように、異なる細部があちこちに見とれる。

たとえばチャイジヌス写本において、預言者は金箔を背景にして描かれている。預言者アモス (fol. 25v) は正面を向いて、片側の足に体重をかけるコントラポストの姿勢で立っている。背景一面に金箔が貼られ、地面を表すラインや背後の壁面がないことから、預言者は地に足をつけて立っているというよりは、金の充満する空間で、わずかながら浮遊感を感じさせる (図1)。

ヴァティカン 1153-1154 番の預言者は、立像であるという点においてチャイジヌス写本と共通であるが、背景は金箔ではなく、青く塗られている (fol. 1v: ホセア) (図2)。しかもここでは、預言者の足元に、野原を思わせるような地面が広がっており、小さな花がそこかしこに咲いている。預言者は、あたかも春の野辺に立つ人であるかのように見える。地面は小さな波のようにうねりを見せ、青の背景は大空を思わせる。ここでは、預言者は明らかに屋外に立っている。青の背景と花咲く大地は、金箔の光の中に軽く浮かぶかのような預言者とは大きく異なる、地面に足を付けた人の姿を描き出し、同じ預言者の立像でありながら、異なった印象を生み出している。

ラウディアヌス写本の預言者は、1153-1154 番と同じように屋外に立っているが、ヴァティカン写本の小さくうねる地面が、ここではさらに強調され、岩場のように高く盛り上がっている (fols. 257v, 261r: ハバククとゼファニア) (図3)。1153-1154 番の預言者の肖像が全頁挿絵であるのに対して、ラウディアヌス写本の挿絵は、テキスト・コラムの一部に設けられた枠内に描きこまれている。その結果、全頁挿絵では縦長の長方形であったのに対して、ここでは挿絵の枠が横長の長方形となっている。横長の長方形中央に、縦長の画面と同じように立像を配すると、預言者の左右には、より大きな空白が生じてしまう。預言者の左右に見られる大きな岩、あるいは丘のような盛り上がりは、その空白を埋めるために加えられたものだろうか。巨大な岩は崖のようでもあり、預言者は山奥に身を置いているように見える。1153-1154 番の緑の野辺とは異なる場面が生み出され、山奥に一人立つ預言者の姿は、人里を離れたところに単独で住まう隠遁聖人の姿を思い起こさせるものであったかもしれない。

もう一つ留意すべき点は、預言者の足の描き方である。前に取り上げた二写本 (チャイジヌス写本とヴァティカン 1153-1154 番) では、預言者は両足の間をやや開き、体重をわずかに片側にかけてながらも、ほぼまっすぐに立つ姿であった (図1, 2)。一方、ラウディアヌス写本の預言者は、両足を大きく開いている (fol. 275r: マラキ) (図4)。預言者は、あたかも急ぎ足で山のさらに奥へと向かって行くかのようなのである。預言者は肩越しに後ろを振り返りつつも、山の方へと前進すべく大股の一步を踏み出している。チャイジヌス写本や 1153-1154 番の動きを抑えた立像に比べると、大げさな動作が目立つ。

あえて「違いは何か」という点に注目して挿絵を見てみると、単調な預言者肖像の細部には、実はさまざまな違いがあることがわかる。しかしながら、ビザンティン図像は、模範となる先行作例、あるいは定型の忠実な模倣を繰り返し重ねてきたものである、という前提に立って挿絵を見ている研究者にしてみれば、こうした違いはあくまで些細なものにすぎず、取り立ててここに意味を問うことなどない、と思われるだろう。一方筆者は、こうした違いにも何らかの意味があるのではないかと考えている。



図 1
ヴァチカン聖使徒図書館 Vat. Chisi. R. VIII. 54, fol. 25v アモス
J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 2.



図 2
ヴァチカン聖使徒図書館
Vat. gr. 1153, fol. 1v ホセア
J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 76.



図3

オックスフォード，ボドレイアン図書館

Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 257v ハバクク

J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 45.



図3

オックスフォード，ボドレイアン図書館

Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 261r ゼファニア

J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 46.

(1) チャイジヌス写本の預言者の肖像

チャイジヌス写本の預言者ミカの肖像を見てみると，同写本に描かれた他の預言者たちに比べて，ミカの身体はいかにも不自然である (fol. 41v) (図5)。彼は大きく一歩踏み出して，右上を指さすが，



図 4
オックスフォード, ボドレイアン図書館
Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 275r マラキ
J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 49.



図 5
ヴァティカン聖使徒図書館
Vat. Chisi. R. VIII. 54, fol. 41v ミカ
J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 4.



図6
シナイ山聖エカテリニ修道院 「受胎告知」のイコン
R. Cormack, *Byzantine Art* (Oxford, 2000), fig. 85.

同時に肩越しに振り返っている。ほとんど180度に近く頭をひねっているため、頭と背中つながりが不自然で、正確な観察に基づく身体描写とは言いがたい。十二世紀のイコンに同じような描き方の例が見られる。シナイ山聖エカテリニ修道院所蔵の「受胎告知」のイコンである（図6）。背後から描かれたミカの不自然な背中中、マリアにお告げを伝える大天使ガブリエルの背中に近い。

また、別の預言書写本挿絵中に、ミカと同じような背中を見出すことができる。イザヤとともに描かれる、夜明けの擬人像の背中である（Vat. gr. 755）（図7）。小さな子どもの姿で表された夜明けの擬人像は、右に向かって歩みを進めながら、ひどく不自然な姿勢でイザヤの方を振り返っている。擬人像は、背後に立つイザヤが、近くにつき従い歩みを進めているかどうか、確かめるために振り返っているようにも見える。挿絵は、イザヤの預言書第26章9節「わたしの魂は夜あなたを捜し／わたしの中で霊はあなたを捜し求めます」に基づく。夜明けの擬人像は、神を捜し求めるイザヤの魂が道に迷うことがないように、イザヤを先導し、振り返って彼の歩みを確かめている。

同じように後ろを振り返る動作によって、預言者ミカもまた彼に続く者たちの方を見ているのかもしれない。神を捜し求める彼らの魂が、道に迷うことがないように、また預言者の姿を見失うことがないように。ここでは、ミカに従う信者らの姿は描かれていない。しかしながら、預言者の姿は、振り返ってイザヤを確かめる夜明けの擬人像を繰り返すものであり、後に続く者たちの姿を想起させ



図 7

ヴァチカン聖使徒図書館

Vat. gr. 755, fol. 107r 夜と夜明けの擬人像, イザヤ

J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 35.

る。ミカの手にする巻物は、「諸国の民よ、皆聞け」と告げている（第1章2節）。預言者は神へと続く道を示し、彼に続いて道を行く者は、やがて神のもとへととどり着くだろう。イザヤの魂が夜明けの擬人像に導かれて、神のもとへと運ばれたように。

(2) ヴァチカン 1153-1154 番の背景

ヴァチカン 1153-1154 番の青い背景（図2）が、チャイジヌス写本の金箔とは異なる視覚効果を生み出していることを、上に指摘した。ここでは、預言者が屋外に立つことの意味についてさらに問うてみたい。

屋外の預言者は、室内で描かれることの多い福音書記者の肖像と対照的である。福音書記者はキリストの生涯の後に続く者、一方預言者はキリストの生涯に先立つ者、地上における道をキリストのために準備する者である。洗礼者ヨハネは、旧約預言書の著者ではなく、福音書に登場する人物であるが、そのエピテット「先駆者」(Prodromos) が示すように、彼は預言者の一人として、キリストの道を準備する役割を担っていた。旧約の預言者たちもまた、洗礼者ヨハネのエピテットと同じく、キリストの先駆者である。そして、洗礼者ヨハネを始めとする預言者たちは、荒れ野にいる者であった

と記されている。「彼（預言者エリヤ）自身は荒れ野に入り，更に一日の道のりを歩き続けた」（列王記上第19章4節）。「神の言葉が荒れ野でザカリアの子ヨハネ（洗礼者ヨハネ）に降った」（ルカ第3章2節）。

預言者の足元に広がる緑の野辺は，屋外を歩き回る彼らの，「先駆者」としての役割を思い起こさせるものであったかもしれない。1153-1154番の預言者は，室内にとどまってキリストの生涯を記述する福音書記者とは対比的に，キリストの歩む道を整える，先駆けとしての役割を表すために，外に立つ姿で描かれた，と筆者は考えている。青の背景は，金箔が生み出す視覚効果とは大きく異なるメッセージを見る者に伝えている。

(3) ラウディアヌス写本の山岳風景とダニエル・サイクル

次に，ラウディアヌス写本の山岳風景に注目してみたい。ここでは，同じ屋外とはいえ，ヴァティカン1153-1154番の穏やかな緑の野辺の，小さく波打つような地面（図2）がさらに強調されて，岩場，あるいは丘のような盛り上がりを作っている（図4）。これは単に，預言者の両側に生じた大きなスペースを埋めるための工夫だろうか。ごつごつの岩のような山は，預言者自身の身長と同じくらいの高さに達している。こうした山々の描写は，見る者に何を伝えているのだろうか。

左右の山々は，両側から預言者に迫り来るような勢いさえ感じられる。崖は上から覆いかぶさるかのようであり，預言者はそそり立つ山々の懐に取り込まれそうになっているようにも見える。このような描き方は，エレミヤの預言を思い起こさせる。「わたしは見た。見よ，山は揺れ動き／すべての丘は震えていた」（第4章24節）。ここに描かれた預言者たちの足元もまた，揺れ動き，震えていたかもしれない。エレミヤはまた，「大地は震え，ねじれる」とも語っている（第51章29節〔セプタギントでは第44章29節〕⁽²⁷⁾）。

山々に囲まれて，預言者は彼方から聞こえてくる声を聞いているのかもしれない。「裸の山々に声が聞こえる／イスラエルの子らの嘆き訴える声が。彼らはその道を曲げ／主なる神を忘れたからだ」（エレミヤ書第3章21節）。岩はうなり声とともに預言者の行く手を阻み，預言者は目の前で曲げられてしまう道を見ながら，なおも進みゆこうとしているのかもしれない。このような視覚効果は，1153番のような花咲く緑の野辺によっては，伝えることができない。預言者は，同じように屋外に立っているが，その姿によって伝えられるところのことがらは，大きく異なっている。

ラウディアヌス写本のうねるような山々に続いて，同写本のダニエル・サイクルにも注目してみたい（図8）。ここでは，他の預言者の肖像とは異なる仕方で，預言者ダニエルの物語が，短い二場面の中に凝縮される。一つ目の挿絵は，獅子の穴に投げ込まれたダニエルを描いている（第5章23～29節，第5章30節～第6章1節）。ダニエルが立っているのは獅子の穴のはずであるが，挿絵を見る限り，穴というよりは，他の預言者の挿絵と同じような山が，ダニエルの左右に配されている。ダニエルは両手を天に差し伸べ，祈る姿で描かれている。二頭の獅子が，ダニエルを左右から挟んでい



図 8

オックスフォード，ボドレイアン図書館

Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 395v 獅子の穴のダニエル

J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 53.

る。ダニエル・サイクルの二番目の挿絵は、四つの帝国（バビロニア，メディア，ペルシア，アレクサンドリア）を象徴する四つの獣を描いている（図9）。剥落が激しく判別しにくいだが、挿絵は上下二段に分割され、上段左右、下段左右にそれぞれ一頭ずつ獣が配されている。いずれも頭を中心側に向けた横向きの姿で、獅子の穴でダニエルの方に頭を向けて横向きに描かれる二頭の獅子と似たような構図が、意識的に作り出されていることがうかがわれる。つまり構図上の類似性を利用して、ダニエル・サイクルの二場面が互いに連関し合うものとなるよう、工夫がなされている。

それでは、ダニエル・サイクルと他の預言者たちの立像は、どのように結びつけられているのだろうか。挿絵中には、ダニエル・サイクルを預言者像から途切れさせることなく、一連の挿絵の流れの中に位置づけようとする工夫を読み取ることができる。言い換えれば、ダニエル・サイクルと、山岳風景に囲まれた預言者像は、構図上のみならず、意味の上でも密接に結びつけられ、預言書全体に独自のメッセージを盛り込むものとなっているように思われる。

ダニエルの語る、四頭の獣によって表される金，銅，鉄，土の帝国は、バビロニア，メディア，ペルシア，アレクサンドリアを象徴するものと解釈される（ダニエル書第2章29節，第7章4節～7

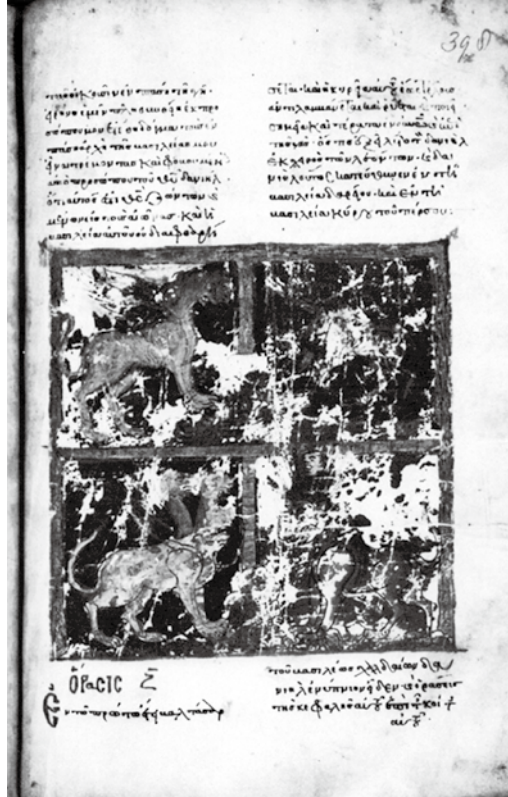


図 9

オックスフォード，ボドレイアン図書館

Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 397r ダニエルの幻視に現れた四頭の獣

J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 54.

節)。これら四つの帝国は、「人の手によらず切り出された石」（ダニエル書第2章45節）によって打ち碎かれることが預言される。「人の手によらず切り出された石」とは、すなわちキリストを暗示するものと解釈される⁽²⁸⁾。ここに、山々に囲まれた預言者とダニエル・サイクルとのつながりを見いだすことができる。時に預言者たちの目の前に立ちふさがり、揺れ、震え、道を阻むかのような山々のただ中であって、彼らはキリストのために道を準備し、道を切り開く。一方キリストは、「人の手によらず切り出された石」という形を取ることによって、山々から転がり出て、地上に蔓延する悪を打ち砕く。腐敗した帝国は、キリストにより打ち碎かれる定めとなっている。こうして、山奥で大きく一歩を踏み出す預言者たちの肖像と、ダニエルの二場面は、あたかも一つの大きな物語を紡ぎだすかのごとく、わたしたちにメッセージを提示して見せようとしている。山々は単なる背景ではなく、預言者がキリストに先駆けて道を拓く者であることを伝えるとともに、山々から切り出された石（＝キリストの顕現）を見る者に思い起こさせる。山々はこうした視覚装置としての機能を果たすべく、ここに描きこまれたと推測される。

(4) ヴァティカン 755 番のイザヤ・サイクル

預言者の肖像の中に含まれる特殊な細部に注目し、そこにこめられた意味を解読する試みを重ねてきた。最後に、ヴァティカン 755 番のイザヤ・サイクルを検討したい。イザヤ・サイクルは、三場面からなる短い挿絵サイクルである。

第一の挿絵は、イザヤの立像で、四人の教父の胸像が周囲に配されている（図 10）。第二の挿絵は、夜の擬人像と夜明けの擬人像にはさまれたイザヤの姿を描いている（図 7）。第三の挿絵は、イザヤの殉教場面である（図 11）。短いイザヤ・サイクルのために選択された三場面は、互いにどのように結びつき、サイクル全体は見る者にいかなるメッセージを伝えようとしているのだろうか。

預言者が、キリストの先駆者であることを上に指摘した。彼らはまた、来るべきキリストの道を整えながら、まっすぐな道を行く者たちでもある。「神に従う者の行く道は平らです。あなたは神に従う者の道をまっすぐにされる」（イザヤ第 26 章 7 節）と記されているからである。この「まっすぐに」という語が、755 番のイザヤ・サイクルを読み解くにあたって、鍵となるように思われる。第二番目の挿絵は、イザヤ書第 26 章 9 節「わたしの魂は夜あなたを捜し／わたしの中で霊はあなたを捜し求めます」に基づいて、夜と夜明けの擬人像を描いている。ここで注目すべきことは、ギリシア語の「夜明け」（orthos）⁽²⁹⁾ という語と、同じくギリシア語の「まっすぐな」（orthos）⁽³⁰⁾ という語の音の響きが類似しているということである。ここでは、イザヤの魂が夜明け（orthos）の擬人像に従いながら、まっすぐな（orthos）道を進み行くことが、同時に暗示されているように見える。イザヤ自身、神に従う者の道はまっすぐにされると述べている（第 26 章 7 節）。夜明けの擬人像は、明け方という時刻を表すものにとどまらず、預言者の進み行くまっすぐな道を指し示す。たとえ神へと至る道が途中でふさがれたり、ねじ曲げられたりすることがあったとしても、イザヤが述べているように、道は正しく整えられる。福音書記者マルコは、洗礼者ヨハネについて語る中でイザヤ書を引用し、以下のように述べている。「荒れ野で叫ぶ者の声がする。『主の道を整え、その道筋をまっすぐにせよ』」（マルコ第 1 章 3 節）。

なお、イザヤ書においては、orthos ではなく euthus という語が用いられている。euthus も「まっすぐな」を意味するギリシア語である。一方 orthos は、新・旧約の他の箇所において複数回用いられている（エレミヤ書第 31 章 9 節 [セプタゲントでは第 38 章 9 節に当たる]、ガラテアの信徒への手紙第 2 章 14 節、ヘブライの信徒への手紙第 12 章 13 節）。このことから、「夜明け」（orthos）と「まっすぐな」（orthos）との間に連関を見だし、それに基づいて挿絵の意味を読み解くことは、それほど不自然ではないだろう。

「まっすぐな」（orthos）道は、正しい道すなわち「正教」（Orthodoxy）へと至る。また、ギリシア語の「夜明け」（orthos）は、ラテン語の「日の出」（ortus）と結びつく語でもある。ラテン語の「日の出」（ortus）は、「東方」（orient）の語源となった。聖堂の آپシスが東向きに建てられるのは、日の出とキリストの出現を重ねているためである。このことから、東へと向かうまっすぐな道は、日の出とともに顕われるキリストの姿へとつながるものであると言える。預言者は、それゆえ東



図 10
 ヴァティカン聖使徒図書館
 Vat. gr. 755, fol. 1r 預言者イザヤと四人の教父たちの胸像
 J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 32.



図 11
 ヴァティカン聖使徒図書館
 Vat. gr. 755, fol. 225r イザヤの殉教
 J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 37.

への正しき道をまっすぐに進む。

第三の挿絵、イザヤの殉教は、サイクルをしめくくるものとしてふさわしい。神を捜し求めたイザヤの魂の行方を、端的に見る者に伝えているからである。英語の martyr（殉教者）の語源は、ギリシア語の martureo であり、この語は「証人」「目撃者」という意味を担っている。つまり処刑の場面は、イザヤがここで神の証人となったことを伝えている。前場面に描かれていた、神を探し求めるイザヤの魂は、まさにこの瞬間神を見出し、その証人となる。イザヤ・サイクルは、夜明けに神を求めてまっすぐな道を進んだイザヤが、確かに神を見たことを伝えている。短く凝縮された形でありながら、預言者が歩んだ道筋が、見る者の前に端的に示される。

おわりに

一見平凡で単調に見える預言者の肖像は、研究者の関心をひくテーマであるとは言いがたく、詳細に論じられることもなかった。しかしながら、各々の写本挿絵に見られる小さな相違をていねいに読み解くことによって、見る者は各写本の独自性に気づかされる。写本挿絵は、手本となる先例を模倣して制作されたとする従来の見解は、もっぱら写本間の類似性に注目するために、ともすれば一つの写本が内包している独自性を見落としてしまう。逆に、一つひとつの写本の独自性に注目する視点は、写本制作の現場が、挿絵画家にとって創意工夫を花開かせる場となったことを、わたしたちに示してくれるだろう。

本稿では、旧約聖書写本の中から、預言書写本挿絵に焦点を当てた。第一に、現存する挿絵入り預言書写本七冊の概要を紹介した。第二に、預言書写本挿絵の特徴についてまとめた。第三に、各々の挿絵の独自性に注目することによって、特殊な図像を解釈することを試みた。預言者の不自然な姿勢、金箔や青の背景、山岳風景、預言者の生涯を描く説話場面は、いずれも、預言者の本質を端的に表象しようとしている。本稿に続く第二部では、旧約聖書写本の中から、八代書写本挿絵をとりあげ、その挿絵中に込められたメッセージを読み解くことによって、八代書の意味について改めて問うことを試みたい。

《注》

- (1) 旧約預言書写本についての概観、各写本についての記述は、ラウデンの以下の著作に基づく。John Lowden, *Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets* (University Park, 1989).
- (2) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 6.
- (3) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 9-14, pl. I, III, figs. 1-14; H. Belting, "Le problème du style dans l'art byzantin des derniers siècles," *La civiltà bizantina dal XII al XV secolo* (Bari, 1978), 302, 304, fig. 49; S. Dufrenne, "Problèmes des ateliers de miniaturistes byzantins," *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/2 (1981), 453, 454, 461.
- (4) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 10.

- (5) トリノ写本とフィレンツェ写本の概要については、以下参照。Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 14-22, pl. V, VII, figs. 15-20, 22-31. トリノ写本には、ユスティニアヌス帝とペリサルリウスの名に加えて、世界暦 5027 年の年紀が記されている。Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 18; H. Belting and G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas. Ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und sein justinianisches Vorbild* (Wiesbaden, 1990), pls. 7-8. フィレンツェ写本については、M. Bernabò, "L'illustrazione del Vecchio Testamento e la rovina dei manoscritti," in M. Bernabò, ed., *Voci dell'Oriente: miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana* (Florence, 2011), 143-177; M. Brown, *In the Beginning: Bibles before the Year 1000* (Washington, D. C., 2006), 234-235, 305-306; J. Lowden, "An Alternative Interpretation of the Manuscripts of Niketas," *Byzantion* 53 (1983), 559-574. ベルティングとカヴァッロは、フィレンツェ写本が、かつて『ニケタスの聖書』の一部を構成していた、と主張している。フィレンツェ写本のエビグラムに、寄進者ニケタスの名前が記されているためである (fol. 3v)。ラウデンはこの見解に賛同していない。Lowden, "An Alternative Interpretation," 559-574.
- (6) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 15.
- (7) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 22-25, pl. VI, figs. 32-37; M. Bernabò, "Lo studio dell'illustrazione dei mss. greci del Vecchio Testamento, ca. 1820-1990," *Medioevo e Rinascimento*, 9 (1995), 263; *The Dead Sea Scrolls and the World of Bible* (Tokyo, 2000), 63; Dufrenne, "Problèmes des ateliers," 453, 454, 461.
- (8) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 66.
- (9) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 67.
- (10) L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus* (Cambridge, 1999), fig. 35, 260-261.
- (11) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 68.
- (12) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 69.
- (13) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 25-26, figs. 38-54; R. Ceulemans, "Nouveaux témoins manuscrits de la chaîne de Polychronios sur le Cantique (CPG C 83)," *Byzantinische Zeitschrift* 104 (2011), 603-628; M. Kominko, *The World of Kosmas. Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography* (Cambridge, 2013), 171.
- (14) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 26-32, figs. 55-74; N. Kavrus-Hoffmann, "Catalogue of Greek Medieval and Renaissance Manuscripts in the Collections of the United States of America. Part V. 3: Harvard University, The Houghton Library and Andover-Harvard Theological Library," *Manuscripta* 55 (2011), 1-108; P. Canart, "Les écritures livresques chypriotes du milieu du XI^e siècle au milieu du XIII^e et le style palestino-chypriote 'epsilon'," *Scrittura e Civiltà* 5 (1981), 17-76.
- (15) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 28.
- (16) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 31.
- (17) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 32-38, pls. II, IV, VIII, figs. 76-89; M. Evangelatou, "Word and Image in the Sacra Parallela (Codex Parisinus Graecus 923)," *Dumbarton Oaks Papers* 62 (2008), 114; R. Nelson, "A Thirteenth-Century Byzantine Miniature in the Vatican Library," *Gesta*, 20 (1981), 218, fig. 7; J. Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge' in Byzantium through Illuminated Manuscripts: Approaches and Conjectures," in C. Holmes and J. Waring, eds., *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and beyond* (Leiden, 2002), 70; R. Nelson, "The Italian Appreciation and Appropriation of Illuminated Byzantine Manuscripts, ca. 1200-1450," *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), 229.
- (18) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 32.
- (19) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 37.
- (20) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 83.
- (21) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 90.
- (22) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 90.

- (23) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 91; J. Lowden, *The Octateuchs: A Study in Byzantine Manuscript Illustration* (University Park, 1992).
- (24) 福音書記者ヨハネは、パトモス島の洞窟を前にして描かれることがある。
- (25) 本来、フォリオにテキストを書き写してから製本するため、実際の写本制作の現場で、製本済みの本に文字を書き入れるということはない。
- (26) 瀧口美香『ビザンティン四福音書写本挿絵の研究』創元社、2012年。
- (27) エレミヤ書の章立ては、新共同訳とセプタギントの間で合致していない。
- (28) K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-century Byzantine Psalters* (Cambridge, 1992), 38; P. Voulet, *S. Jean Damascène. Homélie sur la Nativité et la Dormition*, Sources chrétiennes 80 (Paris, 1961), 61, 115.
- (29) H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. 2 (Heidelberg, 1973), 416.
- (30) H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. 2 (Heidelberg, 1973), 415.

Byzantine Octateuch Manuscripts and Interpretation of their Images

The Octateuch is a unit that consists of the Pentateuch (the first five books of Moses: Genesis, Exodus, Leviticus, Numbers, and Deuteronomy) and the books of Joshua, Judges and Ruth of the Old Testament. The word Octateuch was first recorded by Prokopios of Gaza (d. 538), but no manuscript of a complete single-volume Greek Octateuch survives earlier than the 10th century. There is scarcely any evidence for the circulation of Octateuch manuscripts in the West.

In the Byzantine world, there exist six illustrated manuscripts from the period c.1050-1300: Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. gr. 747 (second half of the 11th century); Smyrna/Izmir, Greek Evangelical School, A/1 (first half of the 12th century); Istanbul, Topkapı Palace Library, cod. gr. 8 (first half of the 12th century); Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. gr. 746 (first half of the 12th century); Mt Athos, Vatopedi Monastery, cod. 602 (second half of the 13th century), and Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, MS. Plut. 5.38 (late 12th or the early 13th century). Five of them, each containing hundreds of images, are all closely related, whereas the sixth manuscript, Laur. Plut. 5.38, is very different.

First, a brief description of each manuscript is given. Questions as to how they were made and how they were related to each other are also clarified based on Lowden's observation. Second, two different approaches of Weitzmann and Lowden are outlined. Weitzmann applied the method of the textual criticism to the study of the illuminated manuscripts. He tried to reconstruct the genealogy of the narrative cycle of the Septuagint. It was assumed that the archetype, the original form of the narrative cycle, existed at the very beginning of the genealogy. From this archetype, all illustrations branched off. However, the archetype itself had been lost, and only the copies have survived. Lowden's empirical approach to the Octateuchs, based on the codicological observation of the evidence, challenges the validity of Weitzmann's hypotheses.

Based on these previous studies, the writer raises very basic question: why did the first eight books of the Old Testaments occupy such an important position, forming a specific genre called the Octateuch? In order to explore this question, the last illustration of the Vatican Octateuch (vat. gr. 746) is specifically focused on. It is the last illustration of the Book of Ruth (fol. 258). Why did the painter adopt a schematic and somehow peculiar composition? What message can we read from this particular scene that concludes the book of Ruth as well as the books of the Octateuch?

Boaz and Ruth at the very end of the Octateuch may be comparable with Jesse in the iconography of the Tree of Jesse. The tree comes into bud from the root of Jesse, growing further with the Old Testament kings, and placing Christ at the very top. Although the eight books of the Octateuch end here with this illustration, the reader/viewer may see the undepicted image of the Tree of Jesse that represents the genealogy of Christ. The illustration conveys that the Octateuch is the fertile soil from which the Books of Kings sprout. It might be the most appropriate visual representation to conclude the Octateuch.

第二部 ビザンティン旧約八大書写本と挿絵解釈の可能性

はじめに

第一部「ビザンティン旧約預言書写本と挿絵解釈の可能性」冒頭で述べたように、旧約聖書の最初の八書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記、ヨシュア記、士師記、ルツ記）を一巻に収めたものを、八大書（オクタテウク）と呼ぶ。第一部の預言書写本挿絵に続いて、ここではビザンティン旧約聖書写本の中から、八大書写本の挿絵についてとりあげたい。

オクタテウク (oktateuxos) という語は、ガザのプロコピオス (538 年没) によって初めて用いられた。旧約八大書を一巻の写本に収めた、ギリシア語オクタテウク写本の最古の例は十世紀のものであり、それ以前の作例は現存しない。ビザンティン帝国で八大書写本が複数制作されたのに対して、西ヨーロッパのラテン・カトリック文化圏では、八大書写本が制作、利用された痕跡を見いだすことができない。したがって八大書写本は、ギリシア・オーソドックス文化圏に特有の現象であったことがうかがわれる⁽¹⁾。

ビザンティン帝国で制作された挿絵入り八大書写本のうち、六点の存在が知られている（一点は、二十世紀に焼失）。制作年代は、1050 年頃から 1300 年頃にわたっている。年代順にあげていくと、ローマ、ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 747（十一世紀後半）、スミルナ（現イズミール）、ギリシア福音学校所蔵 A/1（十二世紀前半）、イスタンブール、トプカプ宮殿図書館所蔵 cod. gr. 8（十二世紀前半）、ローマ、ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 746（十二世紀前半）、アトス山、ヴァトペディ修道院所蔵 cod. 602（十三世紀後半）、フィレンツェ、ラウレンツィアナ図書館所蔵 MS. Plut. 5.38（十二世紀末または十三世紀初頭）の六点である。このうち五点の写本は多数の挿絵を有し、互によく似通っている。六点目のラウレンツィアナ写本は、他の五点との共通点がほとんど見られない。

1 挿絵入りビザンティン旧約八大書写本の概観

ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 747⁽²⁾

ヴァチカン 747 番は、1481 年以前より聖使徒図書館に所蔵されていたが、写本がいつどのようなビザンティン帝国からイタリアに渡って来たのか不明である。写本のサイズは 36 × 28.5 cm であるが、制作当初はそれよりも大きかったはずである。再製本の際に、ページの端が切り落とされた痕跡が見られるためである。写本は 260 フォリアから成り、334 の挿絵を有している。写本のそこかしこでフォリアが失われており、合計 18 フォリアの欠損が見られる。筆記体の特徴から判断するに、

写本が十一世紀の制作であることはほぼ確実である。写本中に見られる挿絵には、一頁につき一挿絵といった規則性はなく、写本全体にバランスよく挿絵が配分されているということもない。挿絵は、テキストとの連動を考慮したうえで配置され、挿絵の内容について語るテキストが、挿絵の上部または下部に来るよう工夫されている。写字生が文字を書き写す際、挿絵用の枠を文中に設けて空白のまま残し、それを画家に手渡し、そこで画家が挿絵を描き入れた、という制作過程がうかがわれる。第三十六フォリオのヴェルソ（見開きページの左側）まで、挿絵は入念に描きこまれている。人物の量感が表現され、数多くの色彩が用いられている。ところが、続く第三十七フォリオ以降、急に挿絵が簡素化される。画家が、作業速度を急に早めたいらしい。フッターが述べているように、写本前半の挿絵には、後世の手による修復の跡が見られる⁽³⁾。

スミルナ（現イズミール）ギリシア福音学校所蔵 A/1⁽⁴⁾

写本は、1922年までギリシア福音学校に所蔵されていたが、1922年以降行方不明となっている。希土戦争（1919-1922年）により、スミルナ旧市街の福音学校が焼失し、それ以降写本を見た者はいない。それゆえスミルナ写本の研究は、1922年以前に撮影、刊行された挿絵のカタログにもっぱら依拠している。

スミルナ写本は、ヴァティカン 747 番に近い外観を備えていた。全 262 フォリアを有し（747 番のフォリオ数は 260）、サイズは 37 × 30 cm（747 番は 36 × 28.5 cm）であった。テキストの途中に挿絵枠を差しはさむレイアウトもまた、747 番に類似している。

スミルナ写本の特徴は、一つの写本中に異なる挿絵様式が混在しているという点である。中でも画家の高い技量を物語る、洗練されたスタイルの挿絵が他から際立っている。この画家はコキノパフォスの画家と呼ばれ、同画家の手による写本挿絵は、スミルナ写本以外にも現存している。画家は、1130 年代から 1150 年代にかけて首都コンスタンティノポリスで写本挿絵制作に従事していたことが知られている⁽⁵⁾。

トプカプ宮殿図書館所蔵 cod. gr. 8⁽⁶⁾

トプカプ写本は、セラリヨ（後宮）写本と呼ばれることもある。1907年ウスペンスキーが 314 点の図版とともにトプカプ写本の研究書を刊行するまで、写本が存在することすら世には知られていなかった⁽⁷⁾。写本のサイズは 42.2 × 31.8 cm で、現存する八大書写本中最大である。全 569 フォリアを有し、その数はヴァティカン 747 番の 260 フォリアの二倍以上にあたる。ヴァティカン写本と比較してみると、テキストを記す文字一つひとつの大きさはるかに大きく、ページ・レイアウトもかなり単純化されている。トプカプ写本の特徴は、本文（セプトゥアギンタ）の文字の大きさとカテナ（注釈）の文字の大きさがほとんど変わらないという点である。ヴァティカン 747 番とスミルナ写本では、本文の文字は大きく、周囲のカテナの文字は小さく書き込まれているために、本文の重要性が一

目でわかる。ところが、トプカプ写本では、こうした文字の書き分けがなされなかった。

トプカプ写本のレイアウトは、本文をフォリオの左側に、カテナを右側に配置している。見開きページの場合、左側のページ（ヴェルソ）も、右側のページ（レクト）も、同一のレイアウトである。そのため、見開きのレイアウトは、左右対称にならない。本文を取り囲む形でカテナが配置される、より複雑なレイアウトでは、見開きの左側のページ（ヴェルソ）ではカテナをフォリオの左側に、本文をフォリオの右側に配する。一方、見開きの右側のページ（レクト）では逆に、カテナをフォリオの右側に、本文をフォリオの左側に配する。すると、見開きの状態で見たととき、本文が写本ののど側を占め、カテナが写本の両端側を占めるという、整った左右対称のレイアウトができあがる。こうしたレイアウト上の工夫は、トプカプ写本には見られない。

挿絵もまた、左右対称を意識せずに、ヴェルソ、レクトともにフォリオの左側に配置されている⁽⁸⁾。そのため、見開きの状態で見ると、ヴェルソの挿絵は頁の外端近くに置かれ、レクトの挿絵は頁の内端近くに来ることになる。見開きのページ全体のレイアウトを左右対称とするためには、ヴェルソ、レクトともに、挿絵を写本ののどに近いところに配する必要があるが、こうした配慮はなされていない。

現存する八大書写本のうち、一フォリオも欠損がない写本は、トプカプ写本のみである。スミルナ写本の挿絵の一部を担当したコキノバフォスの画家が、トプカプ写本の制作にもかかわっていた⁽⁹⁾。ところが、挿絵用に準備された枠のうち、86のスペースが空白のまま残されている。未完成の挿絵は278にのぼる。

これだけの大きさを備え、羊皮紙をふんだんに用い、高い技量の画家が手がけた写本は、大変高価なものであったに違いない。それが、未完成の状態のままであったことは謎である。ラウデンはその理由について、写本の寄進者の動向にかかわるのではないかと推測している⁽¹⁰⁾。トプカプ写本には、ビザンティン皇帝アレクシオス一世コムネノスの三男、イサキオス・コムネノスが注文者であったことを示す痕跡が残されている。イサキオスは1139年首都コンスタンティノポリスを逃れ、1152年以降没している。注文者の逃避または死去のために、写本が未完成のまま残された、というのがラウデンの推測である。

ヴァティカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 746⁽¹¹⁾

ヴァティカン746番は、1481年以前より聖使徒図書館に収められていたが、どのような経緯で聖使徒図書館にたどり着いたのか、それ以前の所有者は誰であったのか、という点については何も知られていない⁽¹²⁾。

ヴァティカン746番と、同じ聖使徒図書館所蔵のヴァティカン747番の間には、ほとんど類似点が見られない。746番は、500以上のフォリアを有し、サイズも大きく（39.5 × 31.3 cm）、むしろトプカプ写本に近い。ただしトプカプ写本に含まれる挿絵すべてが746番にも含まれているというわけではない。746番は355点の挿絵を有しているが、序文挿絵が欠損している他、写本のそこかしこで

フォリオが失われた痕跡がある。また、いくつかの挿絵が間違った位置に配置されている。

書写を行った写字生は一人ではなく、複数で作業を分担している。筆記体の特徴から、誰がどの部分を担当していたのかを判別することができる。各々の写字生が、異なるレイアウトを採用したために、写本全体を通して一貫した字体、レイアウトは見られない⁽¹³⁾。

挿絵もまた、複数の画家が分担していた。この点については、スミルナ写本、トプカブ写本と同様である。スミルナ写本とトプカブ写本の挿絵を部分的に担当していたコキノバフォスの画家は、746番の制作には参加していなかったが、コキノバフォスの画家の様式を模倣する、画家の助手（または工房）のスタイルが認められる。スミルナ写本、トプカブ写本と同じく、746番もまた、首都コンスタンティノポリスにおいて、十二世紀第二四半期に制作されたと考えられる。ももとの所有者についての情報は残されていない。

ヴァトペディ修道院所蔵 602⁽¹⁴⁾

ヴァトペディ写本の存在が知られるようになったのは、セヴァスチャノフがアトス山探索を行った1860年以降のことであった。写本がどのような経緯で修道院に運ばれて来たのか、という点については知られていない。

ヴァトペディ写本は、現存するどの挿絵入り八大書写本よりも小さく、そのサイズは34×24 cmである。フォリオ数は470を超え、本文は八大書後半のレビ記とルツ記のみを含んでいる。そのため、ヴァトペディ写本は、上下二巻により八大書を構成していたもののうち、第二巻であると言われている⁽¹⁵⁾。この仮説が正しければ、制作当初、八大書写本は上下二巻で合計950フォリア以上を有していたことになる。

ヴァトペディ写本は、160の挿絵を有し、現在5フォリアが欠損している。二名の写字生が書写を担当する一方、画家は一人ですべての挿絵を描いたらしい⁽¹⁶⁾。これまで見てきた他の八大書挿絵と同じように、ヴァトペディ写本の挿絵もまた、テキストの途中に挿絵用の枠を設けている。が、見開きのページを見ると、印象が全く異なっている。なぜなら、他の八大書写本では、テキストがほとんどを占めるフォリオの中に挿絵が配されるのだが、ヴァトペディ写本では、挿絵がフォリオの大半を占め、数行のテキストが挿絵にともなって書き込まれているためである。なぜ、このようなレイアウトが生じたのかといえば、写本自体のサイズが大きいかかわっている。ヴァトペディ写本は、写本のサイズが他と比べてかなり小さいにもかかわらず、挿絵のサイズは、他の八大書写本とほとんど変わらない。そのために、テキストではなく挿絵がフォリオの全体を占めるようなレイアウトとなった⁽¹⁷⁾。

ヴァティカン747番のように、画家が写本の完成を急ぐあまり、あわてて作業を行った痕跡はなく、ヴァティカン746番のように、挿絵の配置場所を間違っているということもない。挿絵の様式から、ヴァトペディ写本は十三世紀末に制作されたと判断される。

ラウレンツィアナ図書館所蔵 Plut.5.38⁽¹⁸⁾

ラウレンツィアナ写本は、図書館の開館に合わせて1571年6月11日に製本が行われたことが知られている⁽¹⁹⁾。写本のサイズは21.5 × 29.0 cmで、342フォリアを有する。うち13フォリアは羊皮紙ではなく紙である。本文を取り囲むカテナは含まれておらず、序文、結語といった、他の八大書写本に見られる要素が、まったく含まれていない。ラウレンツィアナ写本もまた、挿絵入り八大書写本であることに違いはないが、上に概要を述べてきた五点の写本とは大きく異なっている。これまでラウレンツィアナ写本は、研究者によって十一世紀の制作とみなされてきたが、近年古文書学の観点から制作年代の見直しが行われ、現在では、1275年から1300年頃にかけての制作と言われている。

挿絵は冒頭の六点のみで、一つ目は全頁挿絵、続く四つはテキスト・コラムの途中に挿絵枠を設ける形のレイアウトである。最後の挿絵も全頁大に近く、テキストが二行のみ含まれている。六点の挿絵は、一人の画家によって描かれたものと言われている⁽²⁰⁾。

テキスト・コラムに、典礼の中で朗読される際に必要な、読み始めと読み終わりを示す印が残されている。このことから、写本が典礼で用いられたことがわかる⁽²¹⁾。

ここまで、ラウデンによる旧約八大書研究の成果に依拠しつつ、六点の挿絵入り八大書写本の概要を見てきた。ラウレンツィアナ写本を除く五点は、互いによく似ているために、共通のモデルを参照していたとことが推測される⁽²²⁾。写本を制作する際、各写本の制作者が全くゼロから八大書写本を作り出したのではなく、必ずモデルとなる先行例を手元に置き、それを模倣ながら制作していたということである。

五点の写本が互いにどのようにつながっているのか、ラウデンは以下のようにまとめている⁽²³⁾。第一に、1075年頃ヴァティカン747番が制作された。この時747番のモデルとなった写本は現存しない。続いて、1125年から1155年頃にかけて、次々に八大書写本の制作が行われ、このうち三点の存在が知られている（スマルナ写本、トプカプ写本、ヴァティカン746番。ただしスマルナ写本は焼失）。三写本は共通のモデルを参照していたと考えられる。三点のうち一番早い時期に制作されたのはスマルナ写本で、続くトプカプ写本とヴァティカン746番は、共通モデルのレイアウトを変更したために、フォリア数が倍増した。スマルナ写本とトプカプ写本には、コキノバフォスの画家がかかわっていた。ヴァトペディ写本は、五点のうち最も遅く、1275年から1300年頃に制作された。ヴァティカン746番をモデルとしているが、写本のサイズが小さいために、より多くのフォリアを要した。上下二巻のうち下巻のみが現存している。

ヴァトペディ写本が、ヴァティカン746番を直接のモデルとしていたことは、二写本の比較からも明らかである⁽²⁴⁾。746番には複数の欠損フォリアがあって、その部分がそっくりのままヴァトペディ写本でも抜け落ちていたためである。二写本のサイズは、大きく異なっている（746番は39.5 × 31cm、ヴァトペディ写本は34 × 24cm）が、挿絵の大きさはほとんど変わらない。ヴァトペディ写本の特徴は、モデルとなった746番を単に模倣するだけではなく、モデルに散見される、急ぎ足で雑

に書かれた（あるいは描かれた）部分を、写字生と画家が、改善しながら書き写したという点である⁽²⁵⁾。画家は、モデルに見られるあいまいなイメージの意味をより明確にするために、挿絵に細部を描き加えた。

画家と写字生がどのように制作を進めていったのか、ラウデンはその過程を以下のように再構成している⁽²⁶⁾。第一に、新しい写本の制作者は、モデルとなる写本を前に、一フォリオごとに（あるいは一クワイヤごとに）全く同じものを作るのか、あるいは大幅にモデルを変更して新しいものを作るのかを決定した。モデルとなった写本のクワイヤ構成やレイアウトとまったく同じものを新しい写本に採用すれば、文字を書き写す過程で、手本のテキストを誤って省略してしまったり、同じ部分のテキストを二度書き写してしまったりするミスを防ぐことができる。こうしてクワイヤ構成とレイアウトが決められ、写字生が書写にとりかかり、挿絵のための枠を残しながら、本文とカテナを書き写した。挿絵の内容を説明するテキストが、挿絵のすぐそばに配されるよう、工夫がなされた⁽²⁷⁾。

2 旧約八大書写本挿絵の先行研究

ヴァイツマンは、八大書写本挿絵の原型となった図像は、コンスタンティヌス帝時代以前にまで遡ると考えた⁽²⁸⁾。それに対してラウデンは、八大書写本挿絵は、中・後期ビザンティン時代に作り出されたものと考えている⁽²⁹⁾。ヴァイツマンとラウデンは、写本挿絵を研究するにあたって、まったく別のアプローチを取った。そこでここでは、両者の違いについて見て行くことにしたい。

(1) ヴァイツマン

ヴァイツマンは、文献学の本文批評の手法を、ビザンティン写本挿絵研究に適用した⁽³⁰⁾。本文批評とは、ある一つの文書を書き記した複数の写本から、その文書の元来の形（原本）を復元する作業のことを言う。写本は人の手によって書き写されたために、誤記や脱字が生じたり、原本とは異なる書き換えが意図的に行われたりすることがあった。それが次々に別の写本へと書き写され、その結果、オリジナルから少しずつ逸れて、多くの写本が生み出された。これらの写本のことを、異本と呼ぶ。数多く存在する異本の中から、オリジナルを復元することが、本文批評の目的である。

ヴァイツマンは、本文批評の手法を挿絵研究に応用することによって、セプトゥアギンタ（七十人訳聖書）写本挿絵の系譜を再構築することを試みた。ヴァイツマンは、現存する複数の写本に含まれる挿絵同士を比較し、類似性を指摘することによって、写本間の縁戚関係を探った。このような手法により再構築された写本挿絵の系譜の大もとには、アーキタイプと呼ばれる、挿絵サイクルの原型（本文批評でいうところの原本に当たる）が存在している、とヴァイツマンは想定した。セプトゥアギンタ写本の挿絵はすべて、このアーキタイプから枝分かれしながら、生み出されていったということである。しかしながら、肝心のアーキタイプは現存せず、それを元に描き写された挿絵のみが現存している。

ヴァイツマンはさらに、失われたアーキタイプこそ最も詳細で、最も充実した挿絵サイクルを有していたと考える。挿絵は本来文章に沿って付けられるものであり、ヴァイツマンの想定するアーキタイプは、たとえ文章がなくてもすべて理解できるほどに、細かく隙のない挿絵サイクルであった。いかにすれば、テキストを一語一句視覚化するものが、アーキタイプとして想定される。アーキタイプこそ、テキストを最も忠実に、詳細に絵画化したものだったはずである。アーキタイプが写本から写本へと描き写される過程で、挿絵の詳細は徐々に省略され、簡略化され、隣り合う挿絵同士は融合あるいは合体させられ、挿絵サイクルは壮大なものからより規模の小さなものへと圧縮されていった。ヴァイツマンの理論によれば、テキストに忠実であればあるほど、その挿絵は失われたアーキタイプに近い、ということになる。ヴァイツマンはこれをリセンション理論と名付け、失われたアーキタイプと、そこから派生した挿絵の系譜を再構築した。また、現存するビザンティン写本挿絵の原型が、古代末期にまで遡ることを主張した。

ヴァイツマンのもう一つの主張は、写本挿絵があらゆるイメージの源泉となったというものである。ビザンティン美術は、写本挿絵にとどまらず、聖堂壁画（モザイク、フレスコ）、象牙浮彫、板絵、七宝など多岐にわたる。ヴァイツマンの主張によれば、こうした作例を手がけた画家、職人はみな、写本挿絵をモデルとして参照していた。聖堂壁画などの図像のモデルとなったのは、あくまで写本挿絵の方であり、その逆ではなかったという主張である。

(2) ラウデン

ラウデンは、挿絵入り八大書写本研究において、こうしたヴァイツマンの仮説の妥当性に疑問を投げかけ、彼の理論に挑んでいる。ヴァイツマンの考えるアーキタイプと、そこから枝分かれする写本挿絵の系譜の再構築は、仮説を積みかさねたものにすぎない、というのがラウデンの批判である。ラウデンは、存在自体を立証することが困難な失われたアーキタイプではなく、あくまで現存する写本挿絵を対象として、実証可能なことがらに焦点を当てて、研究を推し進めた。

類似する図像間の比較や、図像の変遷を時代の流れに沿ってたどる研究は、これまでも行われて来た。加えて、写本工房、画家と写字生による作業工程の再現、写本の寄進者、写本制作の動機や目的、写本の利用と再利用など、写本研究における新たな視点が、ラウデンにより次々に導入された。

こうした新しい視点に加えて、ラウデンは、コディコロジーの手法を本格的に挿絵研究に取り入れた。コディコロジーとは、写本の形態そのものを研究対象とするもので、「本の考古学」とも呼ばれる。素材（羊皮紙、紙、インクの種類、顔料）、クワイヤ構成、ルーリング・パターン、挿絵の配置とテキストとの関連、製本、表紙や裏表紙、欠損フォリオ、銘文、余白のメモに至るまで、一冊の写本を形づくる、ありとあらゆる要素に目を留める。それによって写本の全体性が浮かび上がり、ひいては写本それ自体が経てきた歴史そのものが見えてくる。ラウデンは、挿絵研究という伝統的な美術史の一分野に、コディコロジーの手法を取り入れた点で画期的であり、コディコロジーはあくまで現存する写本の観察に基づくものであることから、仮説を積み重ねることで構築されたヴァイツマンの

挿絵研究の手法を、一挙に実証研究へと転換させた。

(3) 八大書写本挿絵の源泉について

ヴァイツマンは、ヨシュア画卷（ローマ、ヴァティカン聖使徒図書館所蔵 Palatinus Graecus 431, 十世紀）の制作者が、八大書写本挿絵をモデルとして参照した、と主張する。一方ラウデンは、ヴァイツマンとは逆に、ヨシュア画卷が八大書挿絵のモデルとなったと考えている。ヴァイツマンはまた、ヴァティカン 747 番が、他の八大書写本とは別の系譜に属するものと考えたが、ラウデンは、747 番を含む五点の八大書写本が、共通のモデルに基づいて制作されたとしている⁽³¹⁾。ラウデンは、先に紹介したコディコロジーの手法に基づいて研究を進め、ヨシュア画卷と八大書写本の挿絵、テキストと挿絵との連関を一つひとついねいに検証した結果、このような結論に至っているため、実証性が高く、ヴァイツマンの仮説を退けるに足る主張となっている。

八大書写本挿絵のモデルについては、ヨシュア画卷に加えて、コスマス・インディコプレウステスの『キリスト教地誌』写本挿絵があげられる⁽³²⁾。逆に、コスマスの挿絵が八大書写本挿絵をモデルとした、と唱える研究者もいる⁽³³⁾。ラウデンは、十一世紀後半、八大書写本挿絵の原本（現存する写本の共通モデル）が作り出された際、コスマスが参照されたと考えている⁽³⁴⁾。ラウデンによれば、1050 年代から 1070 年代にかけて制作された挿絵入り聖書写本、神学写本の中には、これまでの写本制作のように、既存のより古い写本を手本としてそれを模倣するのではなく、この時期にまったく新しく創り出されたものが含まれている。八大書写本挿絵の原型もまた、このような潮流の中で新たに生み出された、とラウデンは考えている⁽³⁵⁾。

(4) ラウデンによる問題提起

ここまで研究を重ねてきたラウデンは、さらに大きな問を投げかけている。挿絵入り八大書が、ビザンティン固有の現象であるなら、それはいったいどのような意味を持つものであり、わたしたちに何を語っているのか⁽³⁶⁾。

八大書写本には、他のジャンルの聖書写本には見られないような特徴がある。写本自体が非常に大きく、膨大な量の羊皮紙と挿絵を有する、大変高価な写本だったということである。このことから、挿絵入り八大書写本が、特別の注文によって制作されたものであることがうかがわれる⁽³⁷⁾。トプカプ写本には、写本の注文者が皇帝アレクシオス一世コムネノスの息子であったことを示す痕跡が残されている⁽³⁸⁾。また、八大書写本が、聖書本文のみならず膨大な量のカタナを含んでいることも、特色の一つとして上げられる。カタナを必要としたのは、聖書について学ぶことを目的とする、知識階級だったはずである。

西ヨーロッパのラテン・カトリック文化圏では、八大書が制作され、利用された痕跡がない⁽³⁹⁾。八大書の挿絵は、西ヨーロッパで多く制作された『ビブル・モラリゼ』写本挿絵と多くの共通点を有

している⁽⁴⁰⁾。しかしながら、ラウデンは、共通点よりも共通しない点の方が多いことを指摘している。たとえば、八大書が聖書全文を含むのに対して、『ビブル・モラリゼ』は聖書の短い抜粋のみを含む。八大書では、挿絵がテキストに従属する第二の地位を占めているのに対して、『ビブル・モラリゼ』では、挿絵が主役となっている。『ビブル・モラリゼ』のテキスト（聖書本文からの抜粋）は、イメージに付随するキャプションとしての役割を果たしているに過ぎない。

ラウデンは重ねて、八大書写本がビザンティン世界において特別の役割を担っていたことを強調する。ラウデンによれば、上記で紹介した五点の八大書写本に見られるような、モデルにそっくりの写しを再生産することは、ビザンティン写本制作の実態から見て、大変に特殊かつ例外的なことであった⁽⁴¹⁾。基本的に、写本はモデルを書き写すことによって制作されるため、モデルによく似ているものが再生産されるのは、当然といえば当然のことである。しかしながら、工房によって、利用できる羊皮紙の質や枚数、写字生の筆記体、画家の技量、制作時間、製本の技術など、条件はさまざまに異なっていた。したがって、同じテキストを書き写したものであっても、写本自体の様相は一つひとつ違っていることの方がむしろ自然である。

ラウデンは、今後の八大書写本挿絵研究の課題について、以下のようにまとめている⁽⁴²⁾。(1)八大書写本の画家が、手本となる先例をほぼそのまま描き写している場合、彼は無自覚に古いスタイルをそのまま写したのか、あるいはこうした古いスタイルが、八大書写本挿絵の歴史の中で重要な役割を担って来たことを十分に自覚した上で、それを新しい写本に取り入れたのか。(2)忠実に先例を描き写す中で、まれにモデルに従わない描き方や図像が見られる場合、なぜそのような違いが生じたのか。こうした違いは、写本制作者にとって、また写本の所有者にとって、何を意味していただろうか。(3)八大書写本の創世記サイクルのイコノグラフィーには、類似例が見当たらない。このような現象は、どう解釈すればよいのか。(4)大量のテキスト（本文とカテナ）が大部分を占める八大書写本において、イメージの役割とは何であったのか。それは、読者にとって単なる目の楽しみのために挿入されたものだったのか。なぜ挿絵が必要だったのか。

ラウデンによる緻密な先行研究は、今後、こうした問に対する答えを探求しながらビザンティン写本研究を進めていく上で、重要な出発点となるだろう。

3 八大書写本挿絵の解釈

ラウデンによる八大書写本研究の四つの課題を上に掲げた。ここで、さらに根本的な疑問をあげておきたい。そもそもなぜ、旧約聖書の中で、最初の八書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記、ヨシュア記、士師記、ルツ記）を一巻に収めたものが、「オクタテウク」という特別のジャンルを形成したのだろうか。旧約聖書の最初の五書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記）を一巻に収めたものは、旧約五大書写本（ペンタテウク）と呼ばれ、オクタテウク同様一つの独立したジャンルを形成している。ただし、ペンタテウクを構成する五書は、いずれもモーセによって

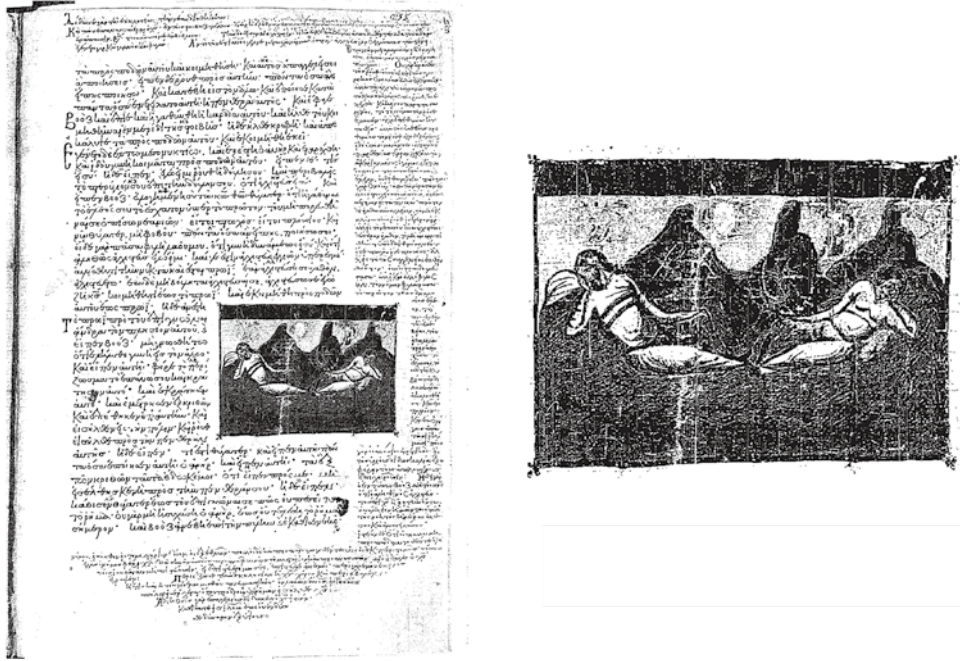


図1 ヴァティカン聖使徒図書館 Vat. gr. 746, fol. 258.
ルツとボアズ

記されたものであると考えられ、ユダヤ教の伝統においてトーラー（律法）として守られて来たことから、五書をひとまとまりと考えるのは自然なことである。

一方オクタテウクの八つの書のうちルツ記は、ユダヤ教では、雅歌、哀歌、コヘレトの言葉、エステル記とともに諸書（クトビーム）と名付けられ、分類される。つまり、ルツ記を含む八大書はあくまでキリスト教のくくり方であり、しかも西ヨーロッパには見られない、ビザンティン独自のジャンル分けである。したがって、この特殊なジャンル分けの意味について考察することは、八大書研究の基盤として、探求に値する間であるように思われる。

それでは、どのようなアプローチによってこの間に取り組みばよいのだろうか。写本研究の基本的な手法は、研究対象となるジャンルの写本をすべて実見し、コディコロジカルな観点から記録を行い、各写本の挿絵を検討するとともに写本間の比較を行い、その差異の意味を問うという、膨大な作業を含んでいる。しかしながら、女人禁制であるアトス山のヴァトペディ修道院に所蔵される写本は、そもそも筆者には実見不可能であり、複数の写本の中に含まれる、三百を超える挿絵を一点ずつ比較検討することは、限られた紙面の中では困難である。

そこで本稿では、ヴァティカン746番の最後の挿絵に注目することによって、上の間に答えるための一つの手がかりとしたい。746番の最後の挿絵は、ルツ記に付けられたもので、ルツとボアズが地面に横たわっている。二人は足先を向け合い、互いに顔を見かわすことなく横たわっている。背後には三つの岩山が描かれている（Vat. gr. 746, fol. 258）（図1）。挿絵は、関連するテキストのすぐ下に

正しく配置されている。この挿絵は、ルツ記の最後を飾るもので、第3章1節から14節を絵画化したものである。ここでルツ記の物語を要約しておきたい。

(1) ルツ記の物語

ルツ記に先立つ士師記の時代、ユダのベツレヘム出身者のエリメレクは、妻ナオミと二人の息子たちとともに、モアブの地に移り住んだ。二人の息子たちは、モアブの地で結婚した。その後、エリメレクは妻ナオミを残して亡くなった。二人の息子たちもまた、それぞれの妻オルパとルツを残して亡くなった。残されたナオミは故郷ユダに帰ることを決め、未亡人となった義理の娘たちにもまた、故郷に帰ることをすすめた。ところが、義理の娘のうちの一人ルツは、義母であるナオミとともに留まることを望み、二人はともにベツレヘムへと旅することになった。ルツは義母を助け、畑で麦の落穂を拾って食糧とした。その畑の所有者は、亡くなった夫エリメレクの遠縁にあたる、ボアズであった。

ある日ナオミはルツに、「わたしの娘よ、わたしはあなたが幸せになる落ち着き先を探してきました。ボアズはわたしたちの親戚です。あの人は今晚、麦打ち場で大麦をふるい分けるそうです。体を洗って香油を塗り、肩掛けを羽織って麦打ち場へ下って行きなさい。ただあの人が食事を済ませ、飲み終わるまでは気づかれないようにしなさい。あの人が休むとき、その場所を見届けておいて、後でそばへ行き、あの人の衣の裾で身を覆って横になりなさい。その後すべきことは、あの人が教えてくれるでしょう」と告げた。ルツはナオミに言われたとおり、夜になってボアズのもとへと出かけた。

夜中、ルツが足元にいることに気づいたボアズに対して、ルツは「わたしは、あなたのはしためルツです。どうぞあなたの衣の裾を広げて、このはしためを覆ってください。あなたは家を絶やさぬ責任のある方です」と語る。ボアズは「今あなたが示した真心は、今までの真心よりまさっています。わたしの娘よ、心配しなくていい。きっと、あなたが言うとおりにします。この町のおもだった人は皆、あなたが立派な婦人であることをよく知っている。確かにわたしも家を絶やさぬ責任のある人間ですが、実はわたし以上にその責任のある人がいる。今夜はここで過ごしなさい。明日の朝その人が責任を果たすというのならそうさせよう。しかし、それを好まないなら、主は生きておられる。わたしが責任を果たします。さあ、朝まで休みなさい」と語った。

ルツを帰らせた後、ボアズは、親戚の者と町の長老らとともに、交渉の場を持った。ボアズが親戚の者に、「ナオミが一族エリメレクの所有する畑地を手放そうとしている。貴方が責任を果たすつもりがあるなら、買い取ってください。もし果たせないのならわたしが考えます。わたしはその次の者ですから」と言うと、親戚は「責任を果たしましょう」と答えたので、ボアズは「畑地を買取るときは、故人の息子の妻、モアブ人のルツも引き取らなければならない」と言った。親戚は「そこまで責任を負うことはできない」と答え、履物を脱いでボアズに渡した。履物を脱いで渡すという行為は、譲渡の証である。こうしてボアズに権利が渡り、彼はエリメレクの遺産を買い取り、ルツと結婚した。ルツは息子オベドを産んだ。

兄が子を残さず亡くなった時、弟が兄の妻をめとることで家系を存続させる仕組みを、レビラト婚という。ルツ記では、モアブ人であるルツがイスラエル人の慣習に従って、亡くなった夫の親戚であるボアズと再婚したために、イスラエルの子孫は断絶を免れた。ルツは、義母ナオミと別れて自分の故郷に戻り、モアブ人と再婚することもできたはずであるが、あえて義母とともにイスラエル人として生きることを選択した。こうしてルツはオベドをもうけ、オベドからエッサイが生まれ、エッサイから、イスラエルの王ダビデが生まれた。

以上が、八大書の最後に配された、ルツ記のあらましである。挿絵は、ルツ記最後の挿絵であると同時に、ヴァティカン 746 番の最後の挿絵として、八大書全体をしめくくっている。ルツ記の最後に配する挿絵として、これ以外の場面を描くこともできたはずであることを、まずは指摘しておきたい。たとえば、ルツとボアズの結婚や、オベドの誕生の場面などである。こうした華やかな場面ではなく、岩山を前に横たわる二人の姿を描く挿絵をルツ記の最後に選択したことは、意図的なものであったように思われる。

ここで、同じ主題を描く、別の写本挿絵の例をいくつかあげて、ヴァティカン 746 番との比較を行う。横たわるルツとボアズを描くにあたって、746 番とは異なる構図がいくつも見受けられる。異なる描き方を複数比較することによって、746 番の挿絵に見られる特異な点について探って行きたい。

(2) 『ビブル・モラリゼ』写本との比較

バリ、アルスナル図書館所蔵の『ビブル・モラリゼ』写本 (MS 5211, fol. 364v) では、ボアズは刈り取られた麦の山の隣に横たわっている (図 2)⁽⁴³⁾。麦打ち場に出かけるという、ルツ記の記述に沿った挿絵である。ボアズは目を閉じて休んでいるが、布の端を片手で握っている。一方ルツは、ボアズの足元に膝をつき、ボアズが身体に掛けている布の端をたくし上げ、身をかがめて頭から布の中に入ろうとしている。足元の辺りで布が引っ張られれば、もう一方の端を手で握っていたボアズは、気づいてすぐに目を覚ますだろう。

一方、746 番 (fol. 258) を見ると、刈り入れた麦の山が三つの岩山に置き換えられ、身体に掛ける布も見当たらない。ルツが、布で身体を覆って横になりなさいという義母ナオミの助言に素直に従うようすを表すためにも、この場面において布は重要な事柄である。にもかかわらず、746 番にそれが含まれていない、ということに留意すべきであろう。746 番では、ルツとボアズはともに片方の足を伸ばして向き合い、もう片方の膝を曲げている。ルツのつま先が、ボアズのかかとに触れている。ルツが義母ナオミの助言に従ったことが、物語全体の展開において鍵となることは明らかであり、この点を伝えようとするなら、746 番よりもアルスナル写本の描き方ははるかに効果的である。二人の姿勢にしても、アルスナル写本の方が自然である。746 番の構図は図式的で、左右対称を形づくるために、二人の配置を人為的に操作しているかのように見える。

続いて、アルスナル写本とは別の『ビブル・モラリゼ』、ボルチモア写本に目を移してみよう。こ



図 2

パリ、アルスナル図書館 MS 5211, fol. 364v.

J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralises. II. The Book of Ruth* (University Park, 2000), fig. 37.

の写本は、アメリカ合衆国メリーランド州ボルチモアにあるウォルターズ美術館に所蔵されている (MS W. 106, fol. 18r) (図3)⁽⁴⁴⁾。ここでは、ボアズが寝台から身を起こして、ルツに語りかけている。ルツもまた身を起こし、ボアズの方を振り返っている。麦打ち場の麦の山の前にしつらえた、仮の寝床のようなアルスナル写本に比べてみると、ボルチモア写本の寝台は、ヘッドボード、フットボードを備えた、家具らしい造りである。フットボードは布で覆われており、ルツは布をたくしあげて中に入り込もうとしたようには見えない。むしろ、寝台の隣の床に、別の布を掛けて横になっていたところ、ボアズに話しかけられて身を起こしたかのように見える。ボアズはルツよりもやや高い位置から、教え諭すかのようなしぐさで腕を伸ばしている。ルツはボアズよりもやや小さく描かれ、床に縮こまって横たわっていたようすがうかがわれる。麦の山は見られず、アルスナル写本に比べると、聖書の記述からやや離れているように見える。それでもなお、ヴァティカン 746 番の人為的に左右対称のバランスを作り出した構図に比べれば、物語の一場面を自然に伝えている。

『ビブル・モラリゼ』写本の中には、この他にもいくつか、同主題の挿絵を含む写本が現存している。たとえばウィーン写本では、ルツとボアズは向き合って横になり、二人の身体は一枚の布で覆われている。(Vienna 1179, fol. 84r) (図4)。ここでは、アルスナル写本とは逆に、ルツの方が目を閉じて眠っている。ボアズは両腕を伸ばしで布の端を持ち上げ、足元に眠っているルツの存在に気づいた瞬間を描いているように見える。二人が向き合って足と足を重ね合わせているという点で、ウィー



図3

ボルチモア，ウォルターズ美術館 MS W. 106, fol. 18r.

J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralises. II. The Book of Ruth* (University Park, 2000), fig. 61.

ン写本はヴァティカン746番の構図に近いともいえるが、ウィーン写本では、ルツは両肘を曲げて眠り、ボアズは身を起こして腕を伸ばしているために、二人の対照的な姿によって、より自然な印象が生み出されている。

トレド写本では、ルツとボアズが並んで横たわり、ボアズがルツに布を広げて掛けようとしている(図5)。朝まで安心して休むようにとルツを諭す、聖書の一節を思い起こさせる。ルツがボアズの庇護のもとにあることが示される。

(3) ヴァティカン746番と「エッサイの木」

『ビブル・モラリゼ』写本との比較によって、746番の構図がいかに不自然であるか、ということが明らかになった。それではなぜ、ヴァティカン八大書では、不自然かつ図式的な構図が生み出されたのか。このような構図によって、挿絵はいったい何を語ろうとしているのだろうか。写本制作者は、なぜこのような特異な場面を、ルツ記の最後にあえて配したのだろうか。

子どもをもうけることなくルツの夫が亡くなった時、家系は断絶の危機を迎えた。しかしながら、ルツがイスラエルの律法に従って、亡くなった夫の親戚であるボアズと再婚したために、一時存続を



図 4

ウィーン国立図書館 1179, fol. 84r.

J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralises. II. The Book of Ruth* (University Park, 2000), fig. 70.

危ぶまれた血筋も、生き永らえることができた。ルツの子オベドからエッサイが生れ、エッサイからイスラエルの王ダビデが生れ、まさにこの家系からイエス・キリストが生まれた。

ルツ、ボアズ、エッサイの三人が、奇妙な挿絵を解説する鍵であるように思われる。なぜなら、顎を手の上に乗せて身体を横たえるルツとボアズの姿（図1）は、キリストの家系を表現する、「エッサイの木」の図像に描かれる、エッサイと共通するからである。「エッサイの木」を描くビザンティン聖堂壁画を、一点あげておきたい（図6）。カストリアのパナギア・マヴリオティッサ修道院の壁画である⁽⁴⁵⁾。聖堂壁画の制作年代は、十一世紀頃と考えられる⁽⁴⁶⁾。木の幹には、王冠をかぶる歴代の王たちが縦に並び描かれている。 Frescoの劣化が激しく、壁面のひっかき傷のために判別しにくいだが、木の根元には、エッサイが横たわっている。

「エッサイの木」は、旧約のイザヤ書に基づく図像である⁽⁴⁷⁾。「エッサイの株からひとつの芽が萌えいで／その根からひとつの若枝が育ち／その上に主の霊がとどまる。知恵と識別の霊／思慮と勇気の霊／主を知り、畏れ敬う霊」（イザヤ書第11章1節～2節）。マタイによる福音書冒頭には、アブラハムから綿々と、途切れることなく続いてきたキリストの系図が記されている。当然のことながら、ボアズ、ルツ、オベドの名前も、この系図中に含まれている（マタイ第1章1節～17節）。一方ルカによる福音書第3章の系図は、逆にイエスの父ヨセフから時代を遡り、ダビデ、エッサイ、オベド、ボアズを経てアブラハムへと続き、アダム、ついには神へと至る（ルカ第3章23節～38節）。

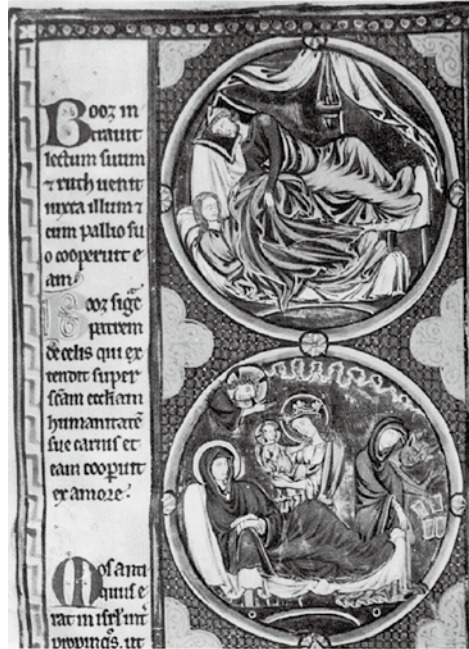


図 5

トレド大聖堂 聖王ルイの聖書 fol. 96r.

J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralisesées. II. The Book of Ruth* (University Park, 2000), fig. 71.

ヴァチカン746番のルツとボアズは、大きな岩山の前に横たわる。ルツ記に記されている麦打ち場の麦の山は、岩山に置き換えられた。ごつごつの岩山は、人の手によって耕された麦畑とは対照的な、乾いた荒地を思わせる。岩がちの荒れた地で、麦などの作物を栽培することは、およそ不可能であるように見える。しかしながら、いわばルツとボアズが肥沃な大地となって耕され、そこに種がまかれ、やがて芽（二人の子オベド）が出て、大きく育つことになる。オベドはエッサイの父となる。いいかえれば、地面に左右対称に横たわるルツとボアズの姿は、イスラエルの地に根付き、ここから大きく育っていくであろうエッサイの木の、芽吹いたばかりの双葉を表しているようにも見える。この双葉からさらに枝葉が伸びて、エッサイの木がすくすくと伸びていき、キリストの家系を形成することになるだろう。

ところで、「エッサイの木」の図像が、キリストの系図を表すにあたって、アダムからではなく、エッサイから始まるのはなぜだろうか。ルカによる福音書は、系図がアダムまで遡ることを記しており（第3章38節）、木の根元に横たわるのは、エッサイではなく、アダムとエバでもよかったはずである。二人を出発点とすると、キリストに至るまでの系図が長くなりすぎて図像中におさまらないうということだろうか。

一般に、「エッサイの株からひとつの芽が萌えいで」（第11章1節～2節）というイザヤの預言が、エッサイの木の典拠と言われているが、筆者はそれに加えて、以下のような理由があったのではない



図 6

カストリア, パナギア・マヴリオティッサ修道院
「エッサイの木」

The Panagia Mavriotissa in Kastoria (Thessaloniki, 1993), fig. 25.

かと考えている。福音書に書かれているように、キリストは、来るべき神の国について人々に宣べ伝えた。キリストは、イスラエルの王（ヨハネ第1章49節）、あるいは神の国の王と呼ばれ、その玉座は永遠に続くと言われる（ヘブライ人への手紙第1章8節）。王としてのキリストへと至る家系図は、同じく王たちによって形づくられることがふさわしい。エッサイ自身は、王ではなく長老であったが、エッサイの子ダビデが、イスラエル王国の王として油を注がれる。エッサイ以前の人々はみな、オベドやボアズを含め、王というわけではない（彼らの時代、イスラエルは王政ではなかった）。イスラエル王国初代の王となったのはサウルであったが、王国建設の途中で、サウルは神によって王位から退けられた。サウルに続いてダビデが王となった。ダビデはベリシテ人を破り、都をエルサレムに定め、イスラエル王国の礎を築いた。つまり、キリストの系図の中で初めて王となった者、それがダビデである。ダビデこそ、神の国の王、キリストへと続く王の系図の出発点にふさわしい。キリストの系図が、アダムとエバよりもむしろ、ダビデの父エッサイを根本としたこと理由はここにあるのではないか。

エッサイは、旧約聖書のサムエル記上巻に初めて登場する。預言者サムエルは、サウルに代わる王を探すために神から遣わされ、エッサイのもとを訪れる。エッサイは、息子たちを一人ずつサムエルに紹介するが、彼らの中に、神から選ばれる者はなかった。エッサイが末息子のダビデを連れて来る

と、神は預言者サムエルに「立って彼に油を注ぎなさい。これがその人だ」と告げた（サムエル記第16章1節～13節）。こうしてダビデは、神によって退けられたサウルに代り、イスラエル王国の王となった。

(4) 旧約八大書写本の意味とは何か

エッセイが初めて登場するサムエル記上巻は、旧約八大書の最後に取められたルツ記の直後から始まる。つまりサムエル記は八大書には含まれないが、旧約聖書全体を通して見ると、ルツ記とサムエル記は隣り合う書である。現在、わたしたちが手にする新共同訳聖書は、ルツ記に続く二つの書のタイトルを、サムエル記上、サムエル記下としている。サムエル記上下巻の後に、列王記上、列王記下が続く。ところがセプトゥアギンタ（七十人訳聖書、ヘブル語旧約聖書のギリシア語訳）は、この四巻をまとめて列王記と呼ぶ。したがって、セプトゥアギンタでは、新共同訳のサムエル記上が列王記第一巻、サムエル記下が列王記第二巻、列王記上が列王記第三巻、列王記下が列王記第四巻となる。言い換えれば、サムエル記上下と列王記上下が、全四巻からなる王の書とみなされる。

このことから、ビザンティンの旧約八大書（オクタテウク）は、全四書からなる王の書に先立つ八書、と位置づけることができる。八大書はいわば、王の書に至るまでの、長いプレリュードともいえるだろう。八大書を経て、イスラエルの王たちが初めてここに登場し、王たちの系譜は新約のキリストへと直結する。

「エッセイの木」のイコノグラフィーは、西ヨーロッパのラテン・カトリック文化圏に多く、ビザンティンの作例は、パレオロゴス朝時代のものに偏っている⁽⁴⁸⁾。そのため、図像の起源をビザンティンではなく、西ヨーロッパに求める見解もある。ビザンティンの作例として、十一世紀と言われる、カストリアのパナギア・マヴリオティッサ修道院の聖堂壁画（図6）をあげたが、壁画の制作年代に関する研究者らの見解は、必ずしも一致していない。したがって、八大書写本の共通のモデルとなる写本挿絵が制作された十一世紀、「エッセイの木」の図像が、ビザンティン帝国においてどれだけ知られているものであったか、証明することは難しい。また、八大書写本の読者が、ルツとボアズの不自然な姿勢から、本当に「エッセイの木」を想起することがありえたのか、という点についてもまた、反論の余地が残されている。しかしながら、『ビブル・モラリゼ』写本に見られる同主題の挿絵との比較から明らかであるように、八大書のルツとボアズの構図は明らかに不自然で、何らかの意図が背景にあったことは疑いない。それゆえ、筆者は解釈の一つの可能性として、「エッセイの木」の双葉によって、この図像を説明することを提案したい。

おわりに

本稿では、挿絵入り旧約八大書写本をとりあげ、第一に各写本の概要を紹介した。また五点の写本

がどのような過程を経て制作されたのか、互いにどのようなつながりを有しているのか、ラウデンによる見解を合わせて紹介した。第二に、文献学の本文批評の手法をビザンティン写本挿絵研究に適用した、ヴァイツマンを紹介した。続いて、ヴァイツマン以来の伝統的写本挿絵研究を、まったく新しいものに書き換えた、ラウデンの手法を紹介した。ラウデンによってここまで進められてきた八大書写本挿絵研究は、今後の研究者にとっての基盤となるだろう。こうした先行研究を踏まえた上で、本稿では、筆者独自の問題提起を行った。そもそもなぜ、旧約聖書の中で、最初の八書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記、ヨシユア記、士師記、ルツ記）を一巻に収めたものが、「オクタテウク」という特別のジャンルを形成したのか、という問題である。筆者は、ルツ記最後の挿絵に注目し、『ビブル・モラリゼ』写本との比較を通して、八大書挿絵の特異点を浮かび上がらせた。旧約八大書を締めくくる、ルツ記最後の挿絵において、ルツとボアズの二人は、そこからさらに伸びていく樹木（エッサイの木）の双葉を象徴する。この木は旧約の王たちを経て高く育ち、やがて新約のキリストをその先頭に頂くことになるだろう。旧約八大書はルツ記で終わっているが、その最後には、（描かれない）樹木の根が確かに根付き、芽を吹く。八大書を締めくくるにあたって、これほどふさわしい挿絵は他にないだろう。挿絵は、八大書が王たちの書へと続く豊かな土壌となったこと、そこにまかれた種が芽吹いたことを、見る者に伝えているように思われる。

《注》

- (1) 挿絵入り旧約八大書写本研究は、ラウデンによって大きく進められた。八大書写本の概要と各写本の詳細については、以下の文献参照。J. Lowden, *The Octateuchs: A Study in Byzantine Manuscript Illustration* (University Park, 1992); J. Lowden, "Early Christian and Byzantine Art," in J. Turner, ed., *Dictionary of Art* (Basingstoke, 1996); J. Lowden, "Miniatura Bisanzio," in *Enciclopedia dell'arte medievale* (Rome, 2002); J. Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge' in Byzantium through Illuminated Manuscripts: Approaches and Conjectures," in C. Holmes and J. Waring, eds., *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and beyond* (Leiden, 2002), 59-80; J. Lowden, "Illustrated Octateuch Manuscripts: A Byzantine Phenomenon," in P. Magdalino and R. S. Nelson, eds., *The Old Testament in Byzantium* (Washington, D.C., 2010), 107-152.
- (2) Lowden, *The Octateuchs*, 11-15; K. Weitzmann and M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 2 vols. (Princeton, 1999), 331-334.
- (3) I. Hutter, "Paläologische Übermalungen im Oktateuch Vaticanus graecus 747," *JÖB* 21 (1972), 139-48; Lowden, *The Octateuchs*, 14.
- (4) Lowden, *The Octateuchs*, 15-21; Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 337-339.
- (5) J. Anderson, "The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master," *DOP* 36 (1982), 83-114; K. Linardou, "The Kokkinobaphos Manuscripts Revisited: The Internal Evidence of the Books," *Scriptorium* 61 (2007), 384-407.
- (6) Lowden, *The Octateuchs*, 21-26; Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 334-337.
- (7) T. Uspenskij, *L'Octateuque de la bibliothèque du Sérail à Constantinople* (Sofia, 1907).
- (8) Lowden, *The Octateuchs*, 22.
- (9) Anderson, "The Seraglio Octateuch," 83-114.
- (10) Lowden, *The Octateuchs*, 26.
- (11) Lowden, *The Octateuchs*, 26-28; Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 339-341.

- (12) Lowden, *The Octateuchs*, 28.
- (13) Lowden, *The Octateuchs*, 27-28.
- (14) Lowden, *The Octateuchs*, 29-33; Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 341-333. 2005年、ヴァトペディ602番のファクシミリが刊行された。S. Kadas, *The Octateuch of the Monastery of Vatopedi (Codex 602)* (Athens, 2005).
- (15) Lowden, *The Octateuchs*, 30.
- (16) Lowden, *The Octateuchs*, 31.
- (17) Lowden, *The Octateuchs*, 29.
- (18) Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 330-331; M. Bernabò, "Bisanzio e Firenze," in M. Bernabò, ed., *Voci dell'Oriente: miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana* (Florence, 2011), 11-33; M. Bernabò, "L'illustrazione del Vecchio Testamento e la rovina dei manoscritti," in *Voci dell'Oriente*, 143-177; L. Perria and A. Iacobini, "Gli Ottateuchi in età paleologa. Problemi di scrittura e illustrazione. Il caso del Laur. Plut. 5.38," *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi* (Rome, 1999), 69-111.
- (19) Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 330.
- (20) Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 331.
- (21) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 114.
- (22) Lowden, *Octateuchs*, 121.
- (23) Lowden, *Octateuchs*, 121-122.
- (24) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 115.
- (25) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 115.
- (26) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 119.
- (27) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 120.
- (28) K. Weitzmann, "The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future," in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton, 1975), 12-16; Lowden, *Octateuchs*, 7.
- (29) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 109.
- (30) K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (Princeton, 1947), 2d ed., 1970; K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination* (London, 1977); K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Chicago, 1971); K. Weitzmann and H. L. Kessler, *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B. VI. The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint 1* (Princeton, 1986); K. Weitzmann, *The Joshua Roll: A Work of the Macedonian Renaissance. Studies in Manuscript Illumination 3* (Princeton, 1948); K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923. Studies in Manuscript Illumination 8* (Princeton, 1979); K. Weitzmann and M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 2vols. The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint 2 (Princeton, 1999).
- (31) Lowden, *Octateuchs*, 107.
- (32) Lowden, *Octateuchs*, 86.
- (33) Lowden, *Octateuchs*, 86.
- (34) Lowden, *Octateuchs*, 91.
- (35) Lowden, *Octateuchs*, 83.
- (36) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 110.
- (37) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 111.
- (38) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 113.
- (39) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 149.
- (40) A. de Laborde, *La Bible moralisée illustrée: conservée à Oxford, Paris et Londres: reproduction intégrale*

- du manuscrit du XIII^e siècle*, 5 vols. (Paris, 1911-1927); R. Haussherr, "Drei Texthandschriften der Bible moralisée," in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag* (Berlin, 1981), 35-65; R. Haussherr, s.v. "Bible moralisée," in E. Kirschbaum, et al., eds., *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Rome, 1968), cols. 289-93; repr. 1994; F. Avril, "Un chef d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon: la Bible moralisée, manuscrit français 167 de la Bibliothèque nationale," *Monuments et mémoires* 58 (1972), 91-125; R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of St. Louis* (Berkeley, 1977); M. Camille, "Visual Signs of the Sacred Page: Books in the Bible Moralisée," *Word & Image* 5 (1989), 111-130; J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralises*, 2 vols (University Park, 2000).
- (41) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge'," 124.
- (42) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge'," 117, 124, 142, 151.
- (43) H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Oxford, 1957), 54-68; D. Weiss, *Art and Crusade in the Age of Saint Louis* (Cambridge, 1998); J. Folda, *Crusader Art in the Holy Land: from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291* (Cambridge, 2005); H. Stahl, *Picturing Kingship. History and Painting in the Psalter of Saint Louis* (University Park, 2008).
- (44) N. Morgan, *Early Gothic Manuscripts, 1190-1250* (London, 1982), no. 71; N. Morgan, "Old Testament Illustration in Thirteenth-Century England," in B. Levy, ed., *The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art* (N. Y., 1992), 149-198.
- (45) N. Moutsopoulos, *Kastoria. Panagia Mavriotissa* (Athens, 1967); A. Wharton-Epstein, "Frescoes of the Mavriotissa near Kastoria. Evidence of Millenerism and Antisemitism in the Wake of the First Crusade," *Gesta* 21.1 (1982), 21-29; *The Panagia Mavriotissa in Kastoria* (Thessaloniki, 1993); L. Hadermann-Misguich, "A propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peinture dans la première moitié du XIII^e siècle," *Studia slavico-byzantina et medievalia europensia*, I (1988-89), 143-148.
- (46) S. Pelekanidis and M. Chatzidakis, *Kastoria* (Athens, 1984), 66-83. ベレカニデイスが十一世紀、ハヅィダキスが十三世紀を主張し、益田は十一世紀の説に賛同する。益田朋幸「ビザンティン聖堂装飾における中軸の図像」『エクフラシス：ヨーロッパ文化研究』2 (2012), 58-78.
- (47) 西ヨーロッパ最古の作例は、ヴラチスラフ二世の戴冠福音書 (1085年) で、レーゲンスブルクのエメラム修道院で制作されたと言われている。E. Garrison, *Ottoman Imperial Art and Portraiture: The Artistic Patronage of Otto III and Henry II* (Farnham, 2012).
- (48) ベツレヘムのキリスト降誕聖堂には、十字軍の画家による「エッサイの木」の作例が見られる。ビザンティンのパレオロゴス朝の作例としては、テッサロニキの聖使徒聖堂 (十四世紀前半) がある。Oxford Dictionary of Byzantium, vol. 3 (Oxford, 1991), s. v. <Tree of Jesse>, col. 2113.

イギリスにおける教員養成の「質保証」システム
— 戦後改革からの40年間 —

高野和子

“Quality Assurance” System of Teacher Training in England: 40 Years since the Post-war Reform

TAKANO Kazuko

Teacher training programs offered by higher education institutions generally have two aspects. One aspect is to serve as a preparatory course to obtain a professional teacher qualification, and the other is to function as an educational course that leads to the receipt of academic awards, such as a degree or a completion certificate issued by a higher education institution. This dual-aspect nature requires “quality assurance” systems for each of the two aspects, i.e. the assurance of the quality as a teacher training program that grants Qualified Teacher Status (QTS) to those who complete the program (the professional approval), as well as the quality as an academic program that is worthy of academic qualifications such as degrees and diplomas (the academic approval).

Here we face a question regarding how the relationships between the professional and academic aspects have been recognized in the UK’s teacher training history and in what way the “quality assurance” has been provided. This paper is intended to examine the “quality assurance” system adopted in the UK’s post-second world war teacher-training, focusing on the forty years after the 1944 Education Act and the vicissitudes of Area Training Organisations (ATO), the regional organisations established during the post-war reform era.

In general, ATOs were established as a university-based organisation that would operate under the university’s Senate (there were some exceptions). That is, they were a kind of “quality assurance” system provided by the relevant universities to ensure the quality of teacher training within each area. Until the early 1960s, this system functioned stably to ensure the quality of teacher training. However, the situation changed over the course of history. In the 1960s, the higher education system was expanded and moved to a binary system that was comprised of university sector and public-sector. In addition, as a result of restructuring and reorganization in the 1970s, teacher training programs were transferred from single-discipline education colleges to multi-discipline public-sector higher education institutions. In 1975, when the Teacher Education Regulations were rescinded, the ATOs were abolished as they lost their legal grounds. After the abolishment of ATOs, professional approval was granted by professional committees established within individual universities and other degree awarding body. In 1984, the Council for the Accreditation of Teacher Education (CATE) was established as the minister’s advisory body designed to manage the professional aspect of teacher training programs.

In ATOs, requirements of both the professional approval and academic approval were satisfied in a single process, but no arguments were raised with regard to the differences between these two. It was the James Report (1971) that raised the idea of distinguishing between the two

aspects of teacher training programs – the professional/planning aspect and the academic/awarding aspect. The 1972 White Paper on education discussed the importance of distinguishing the four functions associated with teacher training, namely, academic validation, professional recognition, coordination, and higher education supply. The years following the abolishment of ATOs, through the establishment of the CATE was an “interregnum” for the professional approval, during which there were as many varieties as there were degree awarding organizations and no clear distinction was made between the academic approval and the professional approval. CATE divided various types of approvals of teacher training programs into three categories; administrative course approval, academic approval (validation), and Schedule 5 approval (professional accreditation). The establishment of the CATE led to the development of a “quality assurance” system in which the professional accreditation was granted apart from the academic validation.

イギリスにおける教員養成の「質保証」システム

——戦後改革からの40年間——

高野 和子

はじめに

高等教育機関が提供する教員養成課程は、一般的に二重の性格を持っている。ひとつは教員という専門職の資格取得のための準備課程という側面であり、もうひとつはアカデミックな称号 academic award —— 学位やその他高等教育機関が発行する修了証 —— の取得に至る教育課程という側面である。二重の性格を持つということは、高等教育機関が提供するそれぞれの課程に関して、それが教員養成の課程として修了者に教員資格を授与するに値するか否かというプロフェッショナルな面での質と、その課程が学位やディプロマといった称号の授与に値するかというアカデミックな面という、二つの面での「質保証」が問題になることを意味する。

では、イギリス⁽¹⁾ 教員養成の歴史のなかで、教員養成課程のアカデミックな側面とプロフェッショナルな側面との関係はどのように認識され、そしてその「質保証」はどのように行われていたのだろうか。これは、歴史的には中等教育と教員養成の関係、さらに教員養成が中等後教育段階で行われるようになって以降は、中等後教育の中で教員養成がおかれてきたポジションを、とりわけ大学 university との関係で考えることでもある。さらに、中等後教育が大学とそれ以外の非大学セクターという高等教育の二元制 binary system として整備され、その後一元化されるというプロセスをたどったイギリスの場合には、そのプロセスのなかでの教員養成のポジションを定位していくことが必要となる。

第二次世界大戦後のイギリス教員養成において、「質保証」のためにどのようなシステムが存在したのか。本稿は、これを、戦後改革期に教員養成の「質保証」担当機関として設立された地域教員養成機構 Area Training Organisations (以下、ATO と略す⁽²⁾。略語については文末《注》うしろの【略語表】を参照。)の消長に焦点を当て、1944年教育法以降の40年間を対象として検討するものである。この検討の中で、教員養成の「質保証」にかかわる用語やその意味内容が分明化されてくる過程をも明らかにする。ただし、「質保証は90年代に登場した新しい領域・概念」⁽³⁾であるから、対象期間において「質保証 (quality assurance)」という用語を用いての議論がなされてきたものでももちろんない。本稿は、教員養成の「質保証」が厳しく求められる今日の時点の日本⁽⁴⁾から、イギリスでの質の確保に関連するシステムの歴史をふりかえる試みであり、その意味でタイトルも含め、

「質保証」と「」つきで用いている。近年の「質保証」論議の中で用いられる用語と本稿で扱うイギリスの場合とで、例えば今日の日本の高等教育関係の議論で使われる「アクレディテーション」と本稿での accreditation のように同じ単語でもその意味内容が異なっている場合があり、それらを日本語に翻訳した場合に訳語による混乱が加わりうること、また前述のように、対象期間のイギリスにおける用語の確認自体が課題となるので、本稿中では必要に応じて原語のままの表記とした⁽⁵⁾。

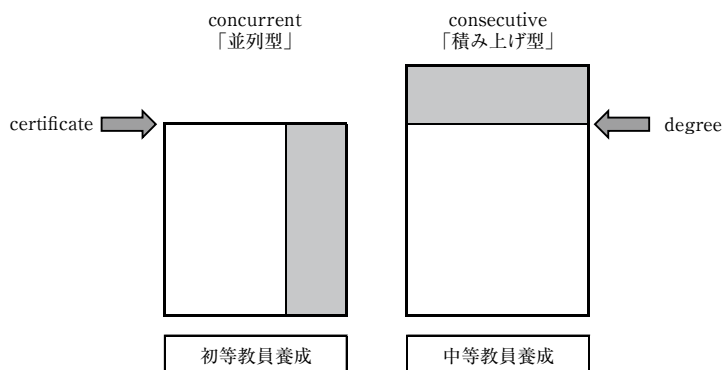
教員という職業集団の構成員の養成について、アカデミックな側面とプロフェッショナルな側面との関係に留意してその「質保証」システムを検討することは、大学の外で専門職が養成されてきた歴史が存在するがゆえに、専門職への準備教育と大学との関係が問題になり続けてきたイギリスの専門職養成⁽⁶⁾一般についての研究にも資すると思われる。

I. 大学による教員養成の「質保証」

(1) 教員養成の提供状況

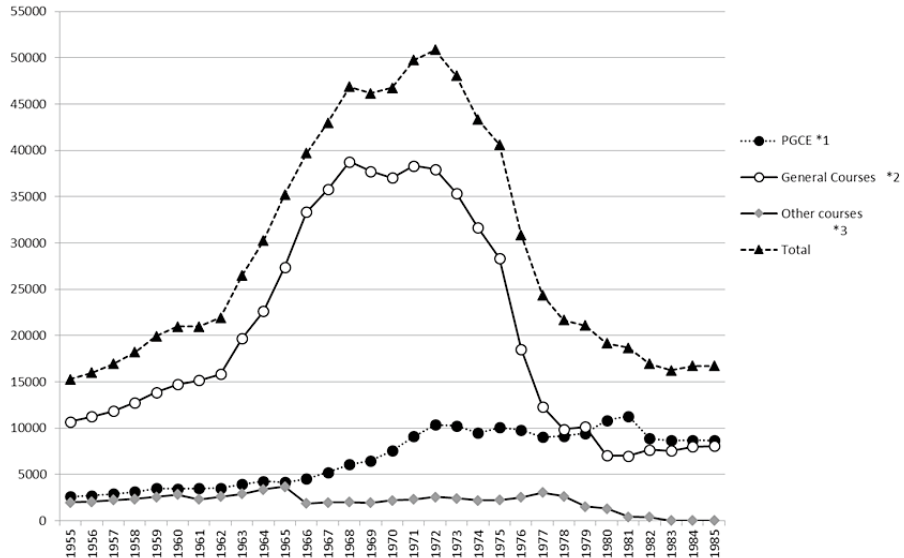
最初に、イギリスの教員養成について、基本的な確認をしておこう。

【図1】に教員養成パターン概念図を示した。教員となるための準備教育である専門養成 professional training (図の網掛け部分) と、学生自身の人間形成のための教育 personal education (図の白色部分) とを「並列型」で行うか、「積み上げ型」で行うかの違いによる二つのパターンである。類型的な説明をすれば、歴史的には、「積み上げ型」は、大学での学位取得者を対象に主として中等学校教員を養成するルートとして発展した。これに対し、「並列型」は大学より下位に位置づけられる教育機関である教員養成カレッジその他において、修了時に修了証 certificate を取得し (学位は取得できない)、主として初等学校教員が輩出されるルート、という関係にあった。後述のように、1970年代前半までは学位を取得していれば網掛け部分の専門養成を受けずとも有資格教員となれたため、教員養成の圧倒的部分は「並列型」で提供されていた (【図2】のグラフを参照)。



【図1】 教員養成の二つのパターン

*注 この図のように certificate 取得と degree 取得の年限が同一 (3年) となったのは1960年以降である。



【図2】 教員養成課程入学者数推移（1944-1985年）——課程のタイプ別
Admission/recruitment to initial teacher training courses (England and Wales)

出典：1955-1975については Ministry of Education 又は Department of Education and Science, *Education in 19XX* の1976までの各年次。1976-1978については DES, *Statistics of Education 1977, Vol 4 Teachers* 及び *Statistics of Education 1979, Vol 4 Teachers* より作成（英国内からの入学者数のみ）。1979, 1980については, Alexander, R.J. & others, *Change in Teacher Education* (1984, p. xvii) より重引。同書の典拠は1979は Statistics of Education, 1980は DES (Statistics Branch) and Welsh Office (Economic and Statistical Services Division)。1981-1982については DES, *Annual Report 1982*。1983-1985については DES, *Annual Report 1985* より。時期によって区分が変わっていくので、元の統計表の数字を下記の「凡例の説明」で示した3分類に集計し直して作成している。

凡例

- *1 **PGCE**：【図1】の「積み上げ型」にあたる。「post-graduate ないし同等」にあたるものを集計した。大学又は CNAА の学位取得者のために大学教育学科 University Department of Education, 教員養成カレッジ（教育カレッジ）、継続教育カレッジ、ポリテクニクの教育学科で提供される1年課程。特定の大学では2年課程・3年課程もある。
- *2 **General courses**：多くが【図1】の「並列型」であると考えてよい。1959年までは2年課程であったが、1960年から3年課程化。通常は3又は4年の課程である（ただし、年長者の教育歴や経験を考慮した1年課程・2年課程も存在した）。学位と教員資格の取得が同時に可能な課程（3年ないし4年）については1956年から、また BED 課程創設後はその入学者はここに算入している。1967年からは 'Non-graduate entrants to colleges and departments of education', 1981年からは 'Undergraduate courses' という分類名。
- *3 **Other courses**：Certificate of education (specialist) = 手工芸・家庭科・音楽・体育・農学・スピーチと演劇に関する特定の資格保持者を対象として継続教育カレッジ・大学教育学科で提供される1年課程；Art teaching certificate or diploma = 芸術の上級資格保持者を対象として、芸術教員養成センター（大学又は継続教育機関にある）で提供される1年課程；Certificate of education (technical) = 工業の資格保持者を対象として継続教育教員養成センターで提供される1年課程；College of Education(technical) の課程 その他の特別免許の数字をこの欄にまとめた。

教員養成を提供していた機関とその戦前から戦後初期の機関数は【表1】のとおりである。【表1】の養成機関は、大学（教育学科）とそれ以外に大別される。戦後初期の教員養成需要への対応は、大学教育学科の増設ではなく、教員養成カレッジの量的拡大によって担われている。専門養成は、「並列型」の教員養成課程を提供する教員養成カレッジにおけるものが主流であった。また、戦後初期のもうひとつの重要な変化は、【表1】右端の欄の比率が示すように、教員養成カレッジの設置者として、宗派団体にかわって地方教育当局の比重が急速に増大したことである。大戦終結直後、戦場からの帰還兵を中心的に受け入れて教員需要に対応した緊急教員養成カレッジが1940年代末から50年代

【表1】教員養成機関数

	教育学科 Training Departments		卒業後教員養成カレッジ Post Graduate Training Colleges		家庭科、家庭学教員養成カレッジ Training Colleges for Domestic Subjects (Housecraft)		体育科教員養成カレッジ Physical Education Training Colleges for			技術教員養成カレッジ Technical Training Colleges (地方教育当局が設置)		その他の(一般的な)教員養成カレッジ				地方教育当局が設置する機関数(比率)(%)		
	University 又は constituent College of University が設置	合計	ローマン・ カソリック Roman Catholic	非宗派 nominal	constituent College of University が設置	地方教育当局が設置	その他 英 国 国 教 会	合計	地方教育当局が設置	その他	合計	University が設置	ローマ ン・カ ソリッ ク	メソジ スト	非宗派			
1937-38	17	22	1*	2	1	7	1	2	11	6	1	21	8	2	12	73	115	28 (24.3)
1946-47	17	21	1	2	1	7	1	2	11	5*	1	28	9	2	9 [§]	74	115	36 (31.3)
1949-50	18	22	1	1*	—	9	1	1	11	4*	3	54†	11 [§]	2	10 [§]	103	145	66 (45.5)
1950-51	18	23	1	1*	—	10	1	1	12	4*	3	60‡	12 [§]	2	9 [§]	109	156	76 (48.7)
1960		24				13	6	1	15	7	3	71				118	167	93 (55.7)

* 政府からの補助金受領機関として承認されていないが、課程を修了した者は有資格教員 Qualified Teachers と認められる。

** これらの中には Housecraft の 3 年課程学生を持つカレッジが含まれている。

§ 政府からの補助金受領機関として承認されていないカレッジを含む。

注：1960 年に関しては、表に含んだもの以外に、芸術教員養成センター Art training centres 16 (地方教育当局設置 12、大学設置 3、voluntary bodies 設置 1) が存在する。これらを含めると、総計は 183、地方教育当局が設置する機関数 105、その比率は 57.4% となる。

出典：Ministry of Education, *Education in 1947* (Cmd. 7426), p.170, *Education 1900-1950* (Cmd. 8244), p.213, *Education in 1960* (Cmd. 1439), p.286 より作成。

初頭に恒常的な教員養成カレッジ化されたという事情がある⁽⁷⁾。

(2) 戦後教育改革と教員養成 — 地域教員養成機構 Area Training Organisations の設置

イギリスでは、第二次世界大戦下ですでに戦後を展望した教育改革論議が進められた。教員養成に関しては、1944年に刊行されたマックネア報告書⁽⁸⁾がその基本構想を示し、教員養成の管理運営のために、教員養成を管轄事項とする中央と地域レベルの新たな組織の設立を提案した。同報告書は、従来の教員養成カレッジ（師範学校）教育に対する批判意識——小規模で閉鎖的な学生生活、教員の学問的レベルが低い、貧弱な施設設備、等⁽⁹⁾——をもとに、教員養成カレッジと大学とをより強く連携させる方向性をとっていた。そこには、自治と高い学問水準をもつ大学が教員養成に貢献することへの期待があった。この大学と教員養成カレッジとの連携の制度的保障となるのが、地域レベルの組織である地域教員養成機構 ATO の提案であった。

ATO の設立は委員会の一致した提案であった。しかし、それを大学の内部組織として大学評議会 Senate の下に置くのか、あるいは大学とは分離した組織とするのかをめぐって委員会内の意見が分かれ、報告書の該当部分は二案併記となった⁽¹⁰⁾。教員養成カレッジは、学位レベルとは異なる（より下位の）教員免許 certificate of education 課程を提供する教育機関であり、そのような教育を管轄する組織を大学内部におくことに対して、一致が得られなかったのである。

マックネア報告書の提案を受けた政府は、ATO 設置を進めることになる。1944年教育法⁽¹¹⁾第100条にもとづいて制定された1947年教員養成規則⁽¹²⁾では ATO について次のように定められた。

ATO は、「その第一の機能として、地域内のカレッジを監督 supervise し、カレッジ間の協同を保証すること、及び地域内の教育研究 the study of education の促進に責任を負う」(Reg. 4(b); 以下、規則の条文番号をこのように示す)。各カレッジの教育内容は、「ATO の監督の下で、カレッジの当局が確定し運営する」(Reg. 11(1))。教育と専門養成 educational and professional training の課程には「適切なカリキュラムに従い、教授の原理と実践の系統的な学習を含む」こと、また、「専門養成 professional training には認可されたとりきめ approved arrangements に従って教育実習を含む」という条件が課されている (Reg. 11(3(a))) 同規則において「認可される approved」とは文部大臣による認可を意味する (Reg. 2(3)) から、各カレッジの教員養成課程の内容編成に関して監督を行うのは ATO であるが、大臣は「とりきめ」——これは教員養成課程修了試験の準拠枠ともなる (Reg. 11(3)(b)) ——を認可することを通して教員養成課程の内容に関わりうる規定となっている。

教員として有資格となるためには、大臣に認可された養成課程を大臣の満足する成績で修了するか、あるいは特別資格を保持していることが必要と定められていた⁽¹³⁾。ATO は、この認可のために、地域内のカレッジの学生で、有資格と認可されるべき候補者の氏名を大臣に提出する (Reg. 4(c))。

これらから、ATO は、教員養成課程のカリキュラムの監督と試験実施結果にもとづく有資格教員候補者リストの作成・提出を行うことで、教員の「質」のゲートキーパー的位置を有することになる。

ATO の意思決定機関である理事会を構成するのは、地域の大学、準大学⁽¹⁴⁾、教員養成カレッジの

代表及びその地域にかかわる地方教育当局の代表である (Reg. 4(a))。また、理事会に大臣任命の2名の参与 assessors が参加することが、ATO への補助金支出の要件とされていた (Reg. 20(1)(b))。ATO の設置に際しては、その理事会の構成が文部大臣に受け入れうるものであること、及び、ATO の管轄する地域と ATO がどのカレッジを監督するかについて大臣の認可を受けるものとされていた (Reg. 4(d))。

実際の ATO の設立に際しては、中央からのトップダウンで地域割りや構成機関が決定されたのではなく、どのような設置形態をとるかの判断はそれぞれの大学にゆだねられた。大学は ATO に代表を出すことになる教員養成機関や地方教育当局など近隣の関係機関とのやりとりを進め、学内の意見集約と意思決定を行い、それにもとづいて設置申請をし、大臣の認可を得て ATO が設置されるという経過をとった。結果として、地域教員養成機構 ATO の管轄「地域」は、行政的な地域区分とすべし齟齬なく対応しているわけではなく、また、各「地域」を境界線で分けられない場合 (教員養成機関がその所在地を管轄地域とする ATO に所属せず、離れた場所にある ATO に属する場合や、一つの地方教育当局が複数の ATO に代表を出しているなど) も存在することになった⁽¹⁵⁾。教員養成を管轄する組織が、所与の地域区分を単位としその各々に設置されるのではなく、大学を核として関係者を結びつける形で組織されたことが表れている。

【表2】に名称と設立年を示したように、1947年から1951年の間に、イングランドに16、ウェー

【表2】 戦後初期の地域教員養成機構 Area Training Organisations 一覧

No.	名称 (設立年)
1	University of Birmingham Institute of Education (1947-)
2	University of Bristol Institute of Education (1947-)
3	University of Durham Institute of Education (1947-)
4	University of Exeter Institute of Education (1948-)
5	University College of Hull Institute of Education (1947-)
6	University of Leeds Institute of Education (1948-)
7	University College of Leicester Institute of Education (1948-)
8	University of London Institute of Education (1948-)
9	University of Manchester School of Education (1948-)
10	University of Nottingham Institute of Education (1947-)
11	University of Oxford Institute of Education (1951-)
12	University of Sheffield Institute of Education (1948-)
13	University of Southampton Institute of Education (1947-)
14	University of Wales Institute of Education (1948-)
15	<i>Cambridge Institute of Education (1949-)</i>
16	<i>Liverpool Institute of Education (1949-)</i>
17	<i>Reading Institute of Education (1948-)</i>

出典：NA, ED159 Ministry of Education: Teachers Branch: Area Training Organisation, Registered Files (RV Series) 1947-1963 より作成。高野「教員養成における地域——日本の地域教師教育機構（構想）とイギリスの地域教員養成機構 Area Training Organizations」（三上和夫・湯田拓史編著『地域教育の構想』同時代社、2010年）所収の表を一部手直しして再掲。

ルズに1の計17のATOが設立された。うち、大学の内部組織として設立されたものが表のNo.1～14であり、イタリックで示したNo.15～17は大学と分離された機関として設置された。その後、大学外組織として設立されたもののうち、リバプール（No.16）が1954年、レディング（No.17）が1955年にそれぞれ大学内組織へと変更されたため、結果的に、大学外組織としてのATOはケンブリッジ（No.15）のみとなった。

前述のように、ATO理事会の構成・管轄地域・属するカレッジについては大臣の認可を得ることが必要であるが、ATOの設立によって、ケンブリッジを除けば、地域内の教員養成の「質保証」に責任を持つ機関が大学の内部組織として大学評議員会の下におかれたことになる。イギリスの大学は、「国王から創立特許状^{ロイヤル・チャーター}を得て設立を認可された自治法人団体」であり、いわゆる「大学の自治」には(1)学生の選抜、(2)教職員の自主的任用、(3)大学教育の中身の決定と学位水準のコントロール、(4)大学の発展計画における規模と速度の主体的決定、(5)教育と研究のバランスの確立、研究計画の選定、ならびに出版の自由、(6)経常費の学内配分などが含まれる⁽¹⁶⁾。ATOという機構を介することによって、教員養成カレッジでの教員養成はこれら強力な「大学の自治」をもつ大学の庇護の下に入ったことになる。

(3) ATO下での「質保証」：1960年代初めまで

1960年代に入って、時の首相マクミラン Harold Macmillan（保守党）が、高等教育の方針を検討するためにロビンズ卿 Lord Robbins を委員長とする委員会を任命した。同委員会が1963年に提出した大部の報告書（通称「ロビンズ報告書」）には、当時の高等教育の実態についての詳細な調査結果が収録されている。以下では、同報告書の記述を中心に1960年代初頭の時点での状況をみってみる。

【表3】は1962-63年時点でのATOの状況である⁽¹⁷⁾。ATOの総数は17で、【表2】の時点と変わっていない。大学教育学科と管轄地域内の教員養成機関で構成されるATOといっても、わずか3～5の機関でなるものから、最大で36機関で構成されるロンドンATOの例まで、規模だけでもきわめて多様であることがわかる。

ATOの構成機関となっているのは、総数186、その内訳は、教員養成カレッジ124校、家庭科教員養成カレッジ11校、体育科教員養成カレッジ7校、技術教員養成カレッジ4校、大学教育学科

【表3】 構成機関数でみたATO
(1962/63年)

構成機関数	ATOの数
15以上	2*
11～15	7
6～10	3
3～5	5

*うちひとつは、36の構成機関を擁する London Institute of Education である。

出典：Committee on Higher Education, *Higher Education Appendix Four*, para. 209.

24. 芸術教員養成センター16である⁽¹⁸⁾。【表1】で示した1960年時点よりさらに教員養成カレッジが増えている。学生数では、1954/55年から1962/63年の間に94%の増加であったという⁽¹⁹⁾。1950年代からの教員養成の拡張傾向がわかる。

ATOと大学との関係については、次のような状況であった。ATOの所長directorは通常教授格の大学教員がフル・タイムで勤めるが、ロビンズ委員会の調査の時点で、5機関で大学教育学科長と兼務となっていた。建物は大学教育学科と同居の場合も別の場合もあるが、(ケンブリッジ以外は)いずれも大学所有である⁽²⁰⁾。ケンブリッジのATOは国からの直接補助金、他のATOは建物も含めて大学補助金で維持されている⁽²¹⁾。各ATOの意思決定機関である理事会には大学評議員会が任命する代表が出席し、理事会の議長は多くの場合は大学副総長Vice-Chancellorがつとめる⁽²²⁾。理事会は、大学(評議員会任命以外に、大学教育学科からも)・教員養成カレッジ・地方教育当局(有志団体のカレッジの場合は理事会)・初等中等学校教員などで構成されるのが一般的であったという⁽²³⁾。

教員養成カレッジの管理運営は、大学の場合のように内部的な管理と外部的な管理を明確に区別するのは難しく、学生定員や予算面については文部省と教員養成カレッジの設置者(地方教育当局や有志団体)が、教学面にはATOとアカデミック・コミュニティとしての教員養成カレッジが、それぞれ主として責任を持つ体制となっている。これら関係者間の調整は協議によってなされるが、地方教育当局や有志団体からの代表がATOの理事会メンバーになっており、逆にATOからは教員養成カレッジ理事会に代表者が出席する、また、文部省がATO所長会議Conference of Institute Directorsと定期的な会合をもつ⁽²⁴⁾、というように、ATOの存在が関係者間の相互関係を成立させる要となっている。この関係者間の関係のなかで、ATOによって教科別の教員需要と教員養成カレッジ課程の定員配置の適合性がはかられ、教育実習のためのアレンジメントが調整されている⁽²⁵⁾。

では、ATOの下での「質保証」はどのようなものか。

教員養成カレッジの課程の内容と水準、シラバスの認可と試験の実施には、その教員養成カレッジが属しているATOが責任を持つ。また、規定された最低入学資格を満たさない者を例外的に入学させようとする場合の可否や、特定の資格・経験を持つ者について修業年限を短縮するか否かなど、総じて教員養成カレッジの教育活動の水準に関わる決定はATOでなされる⁽²⁶⁾。

ATO内部では、理事会のもとに教務委員会academic or professional boardがおかれ、教員養成カレッジのシラバスの検討など教務事項をつかさどる。教務委員会は、教員養成カレッジ・大学教育学科や他の大学所属のメンバー(職務上ex officioの委員の場合と互選メンバーの場合とがある)で構成され、議長はATO所長がつとめている⁽²⁷⁾。シラバスに関する具体的な仕事は、教務委員会の下におかれる各教科別の教科委員会boards of studiesによって行われる。教科委員会は、当該教科を担当する教員養成カレッジ講師及び大学教育学科の同等の地位にいる人・関連する大学の学科から通常いくぶん格上の代表が入って構成される。教科委員会がATOの構成カレッジすべてが従う統一シラバスを定めることもあるが、より一般的であるのは、各カレッジが自校のシラバスを作成して提出してくる⁽²⁸⁾ものをATOの教科委員会で検討するというやり方である。教科委員会は内部試験官・外部試験官の任命にも関わる。教科委員会での活動が、異なる教員養成カレッジの教員間、及び、カ

レッジ教員と関連する大学教員との意見交換のために重要な場となっている⁽²⁹⁾。

教員養成カレッジの修業年限が、1960年入学者以降、2年から3年（大学で学位を取得する課程と同等）に延長された⁽³⁰⁾ため、当時の教員養成カレッジの多数は3年課程であり、また【図1】で示した「並列型」をとっていた⁽³¹⁾。教員養成カレッジの課程は、(i)学生の個人的な発達のための教科に関わる学習 subject studies, (ii)教員として教えることになる教科の内容や方法についての学習 curriculum courses, (iii)教育学 Education（教育の歴史、哲学、心理学、社会学）、(iv)教育実習、の4つを主たる構成要素とするのが一般的である⁽³²⁾。ただし、課程内容を定める規則はATOごとに異なっており⁽³³⁾、全国的な統一がされていたわけではない。(i)教科に関わる学習は、担当教科の知識を得ることと学生自身の人間形成教育 personal education に資するという二重の意味を持たされている。(ii)教科内容・方法についての学習では、教えることになる一連の教科の一般的基礎、異なる年齢段階のカリキュラムのアプローチなどが扱われる。学生は課程修了時に修了証 certificate を取得し、ATOは有資格教員として推薦できる者のリストを作成してそれを大学評議員会に提出し、評議員会の認可を受けたリストが大臣に提出される。

前述のように、文部省の参与がATO理事会に参加することが法令要件となっていることに加え、参与は教務委員会の会合にも出席している⁽³⁴⁾。しかし、ATOのすべての決定は理事会でなされ、そして「ATO理事会の究極的な権威は大学評議員会に源泉を持つ」ことから、「当該大学が、教員養成カレッジの仕事の水準についての責任（これは公式には文部省に属するのであるが）を実質的に我がものにしていく⁽³⁵⁾」と評される状態であった。（ケンブリッジをのぞけば）ATOは大学の内部組織であるから、手続き的にいってもその決定は大学評議員会の最終承認を受ける必要がある⁽³⁶⁾。ATOの管轄地域内の教員養成カレッジ（大学外部）で提供される、（学位ではなく）教員資格を取得するための課程についての「質保証」が、ATOを媒介として実質的に大学に委ねられていたのである。

なお、ATOは教員養成段階だけではなく、現職教員のために1年の全日制を含む上級ディプロマ・コースの提供を行っており、1961/62年度には約350人の教師が全日制課程を履修し、特に学位を持たない教師にとっては重要な研修の機会となっていた。また、地域と全国レベルでの教育学研究の拠点ともなっていた⁽³⁷⁾。大学に基礎をおくATOをセンターとして、教師教育と教育学研究が結びあわされる条件が存在したといえる。

II. 高等教育の二元制と大学による教員養成の「質保証」システムのゆらぎ

(1) 高等教育の二元制——「質保証」システムとしての全国学位授与審議会 CNAА の設立

前節でとりあげた1963年のロビンズ報告書は、高等教育について、「高等教育の課程は、それを履修するにみあった能力 ability と学力 attainment を持ち、履修したいと望むすべての人々にとって利用可能なものであるべき」ということを基本的な考え方、自明の原理 axiom とする立場をとっていた⁽³⁸⁾。そして、そのために、高等教育の規模を拡大すること、その拡大は上級工科カレッジ Col-

leges of Advanced Technology の大学昇格や新大学の設立など大学 university の数を増やすことによって行うことを提案した。

しかし、政府はこの大学の増大提案を受け入れず、大学とそれ以外の高等教育機関とを並立させるという決定を行った。ロビンズ報告書提案に対する政府のこの政策決定は、高等教育全体における大学とその他の機関（教員養成カレッジや継続教育機関）との従来からのバランスを維持するという行政上の意味においては保守的であるが、同時に、高等教育機関のモデルとして大学以外のものがあることなどほとんど受け入れられない当時においては、「大学以外の新たなタイプの高等教育機関の創出（新モデルの創造）への可能性を示したという規範・理念上の意味においては急進的」な性格をもつものでもあった⁽³⁹⁾。これ以後、イギリス高等教育は、大学セクター（自治部門）と非大学セクター（公営部門）という、いわゆる二元制をとることになる。大学の財政については、従来から、大学補助金委員会 University Grants Committee (UGC) を通じての補助金配分がなされ、それが大学自治の象徴・力の源泉とみなされてきた。これに対し、非大学セクターは、地方教育当局（又は有志団体）が設置し財政的に維持する教育機関である。非大学セクターの中では、1969年以降にあいついで設立されたポリテクニク polytechnics が教育・研究水準の面で大学と比肩するものとみなされることになった。

高等教育を二元制として整備しようとした場合に、課題になってくるのが学位の授与である。「大学教育の中身の決定と学位水準のコントロールならびに学位授与権は、…、いわゆる大学の自治 academic freedom の根幹のひとつと見なされて」きた⁽⁴⁰⁾。それゆえ、創立勅許状をもつ大学ではない別種の高等教育機関（非大学セクター）の大規模な出現を意味する二元制においては、非大学セクターの教育内容水準のコントロール及び学位授与を誰がどのように行うのかが問題にならざるを得ない。

これに対応すべく、1964年に全国学位授与審議会 Council for National Academic Awards（以下、CNAА）が国王の創立勅許状を得て設立された。大学以外にあらゆる分野で学位を授与できる授与権者が大学と同じく創立勅許状にもとづいて登場したわけである⁽⁴¹⁾。

非大学セクター高等教育機関が課程を新設する場合には、「行政上の認可」administrative approval がまず必要である。「行政上の認可」を得るためには、設置・管轄主体である地方教育当局→管轄地域内における高等教育コースの配分に関して教育科学省に助言する広域継続教育審議会 Regional Advisory Council for Further Education (RAC; IV(1)参照)→教育科学大臣による認可、という手続きを経る必要がある。これに対し、CNAАが責任を持つのはコースの研究・教育面での質と水準のチェックである「アカデミックな認可」academic approval であり、コース配分には関与しない⁽⁴²⁾。CNAАは、高等教育機関の課程の validation（アカデミックな認証）を行い、登録学生に対して学位などのアカデミックな称号を授与する。

(2) 非大学セクターとしての教員養成の拡大 — 1960年代

では、二元制での高等教育の展開は、教員養成にとってはどのような意味をもったのだろうか。

ここで注意を要するのは、教員養成の規模という点である。1961年10月段階において、フル・タイムの教員養成教育を受けていたのは、英国の18歳人口・19歳人口のそれぞれ1.7%であった。この時点では、大学・継続教育機関全体を合わせてもフル・タイム教育を受けている者は18歳人口の5.0%（パート・タイムを合算すると5.4%）、19歳人口の6.0%（同6.8%）にすぎなかったから、教員養成は高等教育全体の学生数のうち3割前後を占めていたことになる⁽⁴³⁾。「ロビンズ委員会の諮問事項に含まれるまで教員養成は高等教育制度の内部であるとは見なされなかった」⁽⁴⁴⁾ というようなまなざされ方がありながらも、実は、教員養成は高等教育全体の在り方に小さくない影響を及ぼしうる規模を持っていたのである。

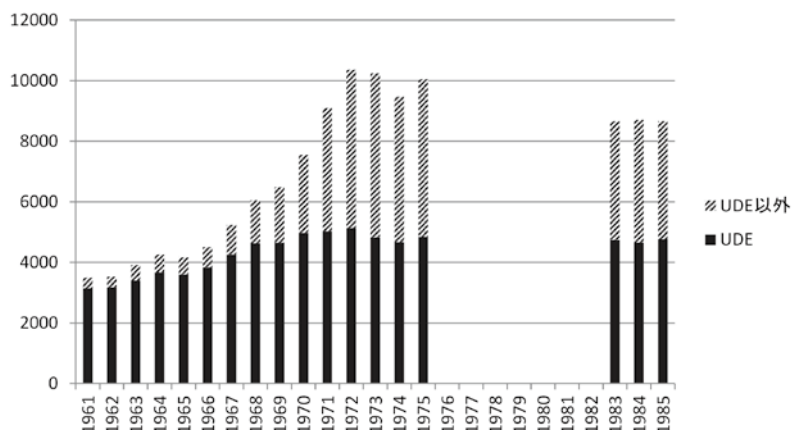
大学を拡大する方針をとったロビンズ報告書で、教員養成に関わる提案の基本となったのは、教員養成を大学の中により深く迎え入れ、教職を学位レベルの専門職へと引き上げることであった。本稿と関わっては、具体的に次のような提案が報告書に含まれていた⁽⁴⁵⁾。

修了時にプロフェッショナルな資格 professional qualification を取得できる3年制の「並列型」課程は今後も残すべき（para. 329）であるが、修了時に学位とプロフェッショナルな資格の両方を取得できる4年制課程の学生数を1970年代の終わりまでに大幅に増やす。そのために教員養成カレッジをさらに拡張する（para. 339）。教員養成カレッジ学生が学位取得のために大学に転入できるようにすべきである（para. 338）。カレッジの学生が取得する学位として、文学士BAと同等であるが、異なる方法で取得し、教育学に基礎をおくことを特徴とする学位＝教育学士（Bachelor of Education 以下、BEd；4年制）を導入する（para. 341）。

アカデミックな面で現行ATOの機能を引き継ぐものとして大学にSchool of Educationを設立する（para. 352）。これはマックネア報告書の提案を徹底し、大学と教員養成を現段階にふさわしくより緊密に結びつけるものである。School of Educationは、現在、各大学のATOを構成している教員養成カレッジと大学教育学科とで構成する。この提案との関係で、教員養成カレッジ Training Collegeは教育カレッジ College of Educationと名称変更する（para. 351）。教育カレッジ学生が取得するBEdは大学の学位になり、School of Educationがこれに関して大学評議員会に責任を負う。School of Educationは現行ATOと同様の教務委員会を持ち、この委員会が教員免許についても学位についても大学に対して責任を持つ（para. 352）。教員養成カレッジが高等教育としての完全な地位を達成するためには、大学の傘の下でも十分な自治を認められる必要があり、財政も含めた管理運営面について設置者（地方教育当局や有志団体）からの独立性を高め、大学との関係を強める（para. 353, 355）。

前節で述べた政府の二元制での高等教育整備拡充方針は、当然、これらの提案が前提としている教員養成と大学とをより緊密に結びつけるものではなかった。このため、これらのロビンズ提案の中で実現されたのは、教育カレッジへの名称変更と新しい学位BEdの導入のみであり、ATOを引き継ぐSchool of Educationは設置されなかった。

ロビンズ報告書以降の1960年代の教員養成は、大学とは別の非大学セクター機関として急激な量的拡大が進むことになった。大学—非大学セクター高等教育機関の教員養成課程入学者数・又は総定



【図3】 PGCE 課程入学者数推移 — 養成機関の種類別

出典：【図2】に同じ。1960以前及び1976～1982については該当するデータを入手できなかった。
凡例：UDE以外：教育カレッジ，継続教育カレッジ，ポリテクニクなど，非大学セクターの機関。
UDE：University Department of Education

員を経年で追うことのできる統計は入手できていないが，【図2】における General Courses はその圧倒的部分が非大学セクター機関の教員養成課程への入学者と考えてよい。また，【図2】で PGCE (Postgraduate Certificate of Education) 課程の入学者数が1960年代後半以降，漸増していくが，【図3】と照らし合わせれば，その増加は主として大学教育学科以外によるもの——つまり，非大学セクターにおけるもの——であることがわかる。さらに，教育カレッジ以外の非大学セクター高等教育機関——具体的にはテクニカル・カレッジ，後のポリテクニク——に教員養成課程がおかれるようになったことで状況はより複雑になっていった⁽⁴⁶⁾。高等教育の二元制での発展のなかで，実際に提供されて ATO が監督の対象とする教員養成課程は大学とは別の非大学セクターにおいて量的に急拡大した。同時に，主として単科の教育カレッジと大学との関係で考えられてきた教員養成という領域において，単科の教育カレッジ以外の非大学セクター高等教育機関（多くの場合，複数の学部・学科で構成される）という新たな養成課程提供者が出現してきたのである。

(3) ATO と CNAA

高等教育の二元制化とその前提での規模拡大が急激に進んだ1960年代は，このように総じて非大学セクターの拡張・存在感の向上が顕著であった時期である。同時に，大学セクターでも「新大学」創設が続き，また，ヨーク大学のように ATO をもたずに教員養成を行う大学も出現するなど，1960年代初頭までにはなかった状況が生じた。【表4】は，1971年時点での ATO の一覧である。No. 18以降が，戦後改革期から増加した ATO である。ただし，ウォーリック (22) とラフバラ (23) とは，調査時点では正規の ATO ではなく，限定的な権限のみを行使するサブ ATO (研究教育面での自律性は持つが，教育カレッジの開設・閉鎖，既存教育カレッジの目的の変更——例えば共学化——等についての計画決定権限は持たない) である⁽⁴⁷⁾。また【表4】以外にも，バス大学 Bath University of

【表4】 1970年代初頭におけるATO一覧

No.	名称（下線部は【表1】の時点からの変更部分）
1	University of Birmingham <u>School</u> of Education
2	University of Bristol <u>School</u> of Education
3	University of Durham Institute of Education
4	University of Exeter Institute of Education
5	<u>University of Hull</u> Institute of Education
6	University of Leeds Institute of Education
7	<u>University of Leicester</u> Institute of Education
8	University of London Institute of Education
9	University of Manchester School of Education
10	University of Nottingham <u>School</u> of Education
11	University of Oxford <u>Delegacy for Educational Studies</u>
12	University of Sheffield Institute of Education
13	University of Southampton <u>School</u> of Education
14	University of Wales Institute of Education
15	Cambridge (<u>University Department of Education and Institute of Education</u>)
16	<u>University of Liverpool</u> Institute of Education
17	<u>University of Reading</u> School of Education
18	University of Keele Institute of Education (1963-)
19	University of Newcastle-upon-Tyne Institute of Education (1963-)
20	University of Sussex School of Education (1970-)
21	University of Lancaster School of Education (1967-)
22	University of Warwick
23	Loughborough University of Technology

出典：NA, ED145 Committee of Inquiry into Teacher Training (James Committee): Minutes, Papers and Report 1971-1972 より作成。ただし、どこのATOにも属さず今後も独立してやっていくというブルネル大学 Brunel University Department of Education (1971年3月5日付, 学長J. Topping からジェームズ委員会宛手紙 (NA, ED145/30)), “ATOや教員養成にはまったく関係がない”と返答したアストン大学 University of Aston in Birmingham (1971年3月17日付, 学長J. A. Pope からジェームズ委員会宛手紙 (NA, ED145/28))は除外している。【表1】と同じく、一部手直しして再掲。

Technology School of Education が1971年8月1日からプリストルATOとの合同ATOを発足させる予定であった⁽⁴⁸⁾。これらを見る限り、ATOを媒介として大学が地域の教員養成の「質保証」に責任を持つというシステムが、1960年代にも安定的に継続し、高等教育の拡大に合わせて拡充されたようにも見える。

1960年代に生じた変化に対応する形で、1967年に改正された教員養成規則⁽⁴⁹⁾では、ATOが満たすべき要件を次のように規定していた。「(a)メンバーには教員養成機関 training establishments と適切などころでは大学教育学科を含むこと。(b)理事会の構成は大臣が受け入れうるものであり、理事会はメンバーとなっている機関や大学代表、当該地域の地方教育当局と教員で構成されること⁽⁵⁰⁾。(c)メンバー機関のアカデミックな仕事を監督すること、地域内の教員養成機関相互間の協同を保証すること、大臣に個々人の教員としての認可について助言すること、教育研究を促進すること、を目的として組織されていること」である (Reg.2(2))。

1967年改正でのATOに関連する大きな変更点は、新たに「関連団体 relevant organisation」という概念が導入されたことである。「関連団体とは、養成課程の監督及び個人々の教員としての認可について大臣への助言を担当するのに適当であると認められたATO又は他の団体」(Reg.2(1))である。「関連団体」という新概念を導入する目的は、ATOの責任のすべてを引き受けてはいないが、特定の教育カレッジのアカデミックな仕事の監督を担うなど教員養成に対する一定の責任を負っている大学を既存のATOと並ぶものとしてカバーすることにある⁽⁵¹⁾と説明されていた。つまり、上記Reg.2(2)(c)のATOの目的から、「地域内の教員養成機関相互の協同を保証すること」「教育研究を促進すること」をのぞいた、いわば狭義の教員養成「質保証」のみを担う「他の団体」がATOと同列で加えられたのである。

結果的には、CNAAがこの「関連団体」となり、ATOと並ぶことになる。これに道をつけたのが、ロビンズ報告書提案の中で実現をみた数少ない事例である教育学士BEDの導入であった。

それまで学位課程とは基本的に関係のなかった教育カレッジにおいて、新たに学位課程を提供しようとする場合、従来の「質保証」システムの下では、ATOを介して大学がそのvalidation(アカデミックな認証)を行うことになるはずである。しかし、CNAAが設立されて、学位授与権を持たない非大学セクター高等教育機関の課程のvalidationと登録学生へのアカデミックな資格(学位など)授与を行うようになっていたことで、前提条件が異なってきた。

BEdは、通常は取得すれば自動的に有資格教員の地位が得られるような課程の内容・構成になっており⁽⁵²⁾、教育学士号取得と教員資格取得との区別がとりたてて意識される状態ではなかった。また、教育カレッジの仕事は通常は100%が教員養成に関わるものであるため、BEdのための審査は結局はカレッジ全体の審査となり、学位課程の審査であると同時に教員資格を取得させる課程としての適切性にも関わることになるのである⁽⁵³⁾。非大学セクター機関と位置づけられた教育カレッジが、大学から課程のvalidationを得て学生は大学の学位を授与されるのか、あるいは、CNAAからになるのか。そこには、教員免許(修了証 certificate)レベルの教育としてATOと大学の傘の下にあった教員養成が、新たに学位レベルへと移行するに際して、大学との関係をどのように組み替えていくのか(高等教育の中でどのような位置を取るのか)、アカデミックな学位とプロフェッショナルな教員資格との関係をどう整理するべきか、という問題が凝縮されていた。

最初のBEd課程学生が卒業したのは1968年であり⁽⁵⁴⁾、この時点では、すべてのBEdは大学から授与されていた。しかし、CNAAは、すでに1965年から、教員養成への関わり方について関係者との協議と合意とりつけを開始していた⁽⁵⁵⁾。1966年には内部に教育分科会 Committee for Educationが設置され、この間、教員養成機関からインフォーマルな打診も寄せられていた。その中には、近隣のパーミンガム大学と学位課程について交渉したものの、その対応に失望してCNAAにアプローチしたウスター・カレッジ Worcester Collegeのような例もあった(同カレッジは、最終的には大学からの学位となった)。ただし、1960年代の間はCNAAに提出された教員養成課程の申請が認められた例はなかった。CNAAが課程スタッフの量と質、施設設備、課程の目的を厳しく審査したためであるといわれるが、上記のようにBEdのための審査を引き受けることがATOと大学の領分を侵す

ものであると認識していた CNAА が、大学・大学団体との関係で教員免許課程・教員養成に関わる事案について慎重に事を進めたためでもある。

CNAА が 1967 年教員養成規則で規定する「関連団体 relevant organization」となったのは 1972 年である⁽⁵⁶⁾。ここにおいて、CNAА は養成課程の監督を行う組織として、大学に基礎を置く ATO と比肩する位置を確立した。法令上は大臣が ATO の設立・教員養成カリキュラムについての「とりきめ」・教員としての有資格者を認可する権限を持つけれども、教員養成の「質保証」の実質的な責任は ATO が基礎を置く大学に委ねられていたという状態から、大学以外もが教員養成の「質保証」を担える状態へという変化である。

Ⅲ. 教員養成の「質保証」システムの大学からの分離

(1) ジェームズ委員会報告書による地域機構 RCCDE 提案

1960 年代末になると学校教育の担い手である教員の質に関心が向けられるようになる。その背景には、技術革新のなかで一般民衆の教育水準が経済・政治的に重要視されるようになったことや、11 歳段階での選抜試験とそれによる進路振り分けが消えて地域のすべての子どもが進学するコンプリヘンシブ・スクールが増加したことなどがあった⁽⁵⁷⁾。教員のプロフェッショナルな側面の質への関心は、専門養成 professional training を受けることが有資格教員の地位を得るための原則的条件となったこと——初等学校教員については 1970 年から⁽⁵⁸⁾、中等学校は 1974 年から⁽⁵⁹⁾——にも表れている。

この教員の質への関心は、教員養成と ATO によるその監督のありかたについて再検討を求めるものでもあった。労働党政権下の 1969 年には、下院の特別委員会が教師教育全般についての大規模な検討を行い⁽⁶⁰⁾、さらに翌 1970 年 2 月には、教育科学大臣エドワード・ショートが各 ATO に対してそれぞれが監督している教員養成課程とその監督手続きのレビューを実施するよう指示した⁽⁶¹⁾。さらに、同年 6 月の総選挙で保守党が政権に復帰すると、ヒース内閣の教育科学大臣マーガレット・サッチャーが新たにジェームズ卿 Lord James of Rusholme を委員長とする小規模で強力な委員会を組織した。労働党政権時代の前記ふたつの調査で収集された資料や証言を利用することができたため、ジェームズ委員会自身は新たに独自の調査・資料収集は行わず、活動開始後 1 年を待たずして、1971 年 12 月には教師教育についての全面的な改革提案をまとめた報告書（通称、ジェームズ報告書）⁽⁶²⁾ が刊行されることとなった。

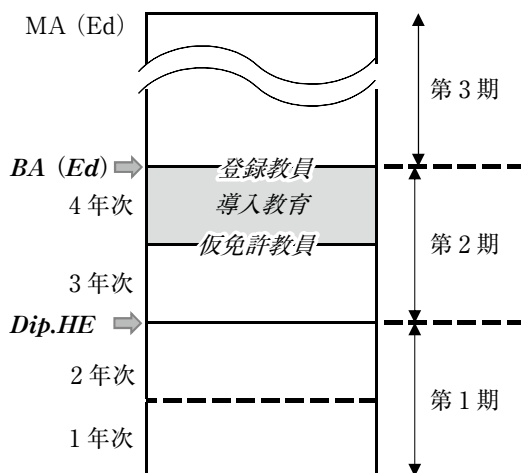
① 連続する三つの期 cycle で構成される継続的な教師教育の提案

ジェームズ報告書が注目を集めたのは、教師教育についての斬新な構造を示した点である。報告書は教師の教育・養成を三つの期 cycle——第 1 期：人間形成教育 personal education, 第 2 期：入職前の養成と（入職直後の）導入教育 preservice training and induction, 第 3 期：現職教育 inservice education and training——に分けた（para. 1.9. 以下同報告書のパラグラフ番号をこのように示す）。そして、教員養成——導入教育——現職教育という三つの期が「継続的なプロセスの中の連続的部分

をなす」という構造を示した (para. 6.5.)。

三つの期は【図4】のように組み立てられる。まず、第1期のために、一般教育と二つの専門科目(うち一つは教育学であってよい)の修得を行う2年課程=高等教育ディプロマ Dip. H.E. が提案された。Dip. H.E. はそれ自体で最終資格となりうるが、これを基礎に1) 教員養成(【図4】の第2期)、2) 他の専門職養成、3) 大学やポリテクニクの学位課程、へと進むことができる。つまり、Dip. H.E. は教員免許取得のみに方向付けられたものではなく、多様な学位・資格のための基礎となるものである。この導入によって、学生は教職選択の決定を第1期修了時まで延ばすことができる (para. 6.6, 6.7.)。

第2期は教職への準備・導入教育である。第2期の1年目(通算では3年次)は、学生の身分で教育実習を含む専門養成を受ける。第2期1年目修了時に「仮免許教員 licensed teacher」と認められれば第2期の2年目(通算では4年次)に進み、教員の身分で導入教育を受ける。導入教育期間(第2期2年目)を合格で修了すると、「仮免許教員」から「登録教員 registered teacher」となる。同時に、新たに設けられる学位である文学士(教育) BA (Ed) を授与される。「登録教員」として勤務をスタートした後は、引き続き現職教育で学び、修士(教育) MA (Ed) を取得することもありうる(第3期)。



【図4】 ジェームズ報告書の教師教育サイクル
(筆者作成)

イタリック表記が同報告書で新たに提案されたもの

② プロフェッショナル—アカデミックの区別と教師教育の監督システムの提案

ジェームズ報告書は、この三つの期からなる教師教育の監督のために、新たなシステムの創設を提案した(同報告書第五章)。ATOに代わる地域機構としての教育カレッジ・学科広域会議 Regional Council for Colleges and Departments of Education (以下、RCCDE) 提案、及び、RCCDEの上部

に位置する中央機構としての教師教育・養成全国会議 National Council for Teacher Education and Training (以下、NCTET) 提案である。

注目すべきは、これらの提案に際して、教師教育についてのプロフェッショナル／計画 professional/planning の側面とアカデミック／称号授与 academic/awarding の側面を区別するという考え方 (para. 5.20, 6.18) がとられていることである。このような区別は、マックネア報告書はもちろんロビンズ報告書の時期の議論においても出されてはいなかった。イギリス教員養成の「質保証」の歴史を見るうえで、ジェームズ報告書はこの区別に明確に言及したという点において、重要な画期をなすと思われる。RCCDE と NCTET は、「プロフェッショナル／計画」機能を持つものという位置づけで提案されているのである。

③ プロフェッショナル／計画 professional/planning 機能 — RCCDE と NCTET からなる教師教育の監督システム

ジェームズ報告書提案では、第2期・第3期に関するすべてのプロフェッショナルな資格についての基準の設定・保持は、RCCDE と NCTET からなるシステムの責任となる (para. 5.28)。第1期のアカデミックな水準については RCCDE が設定し NCTET が助言を与える (para. 5.30)。課程や資格、それらが提供される機関の認証 recognition については、すべての申請は RCCDE を通じて NCTET に提案される。RCCDE は、第2期への進学時・第2期修了時・第3期の現職教育修了時のそれぞれの条件として認めてよい学位・資格について NCTET へ提案する。

これは B.Ed. も含めたすべての資格・ディプロマ・学位をプロフェッショナルな目的で認証 recognition することである。大学や CNAА は希望するなら教師教育についてのアカデミック／称号授与 academic/awarding を担うことができるが、しかし、それは、「専門養成 professional training の基礎として認めうると NCTET が納得できる資格でなければならない」(para. 5.20) とされる。つまり、大学や CNAА は従来通り学位などの称号授与を行うが、それらが第2期への進学や「登録教員」の授与条件として認められるか否かは RCCDE と NCTET の判断によるということである。【図4】の第1期・第2期を通過して教員になろうとする者に関しては、大学や CNAА が授与するアカデミックな称号 academic awards が RCCDE と NCTET によってプロフェッショナルな資格 professional qualification として評価し直され、三つの期の中に位置づけられるのである。NCTET が Dip. HE, BA (Ed), MA (Ed) という教員になる主要ルートにあるディプロマ・学位の授与権をもつ (para. 5.28) こととあわせ、「教師教育の資格のために別個の認証権威を創る」と評された⁽⁶³⁾ システムの提案である。

学生に対する「仮免許教員」「登録教員」の地位の授与については、RCCDE から NCTET へ、そして NCTET から大臣へと提案される (para. 5.28)。

RCCDE と NCTET からなるシステムは、また、供給計画作成 (例えば、第2期=教育実習・導入教育と第3期=現職教育の課程間での定数配分) についても責任を負う (para. 5.29)。

④ 大学と地域機構の分離——RCCDE 提案

ATO に代わる地域機構として提案された RCCDE が、従来の ATO と異なるのは、何よりもまず、大学を基盤にして関係者を集める形態をとらず、大学にとっては学外組織になることである。ATO が（ケンブリッジをのぞけば）大学に属する組織であったのに対し、RCCDE の場合は「すべての大学が新しいシステムに包含される」（para. 5.14）という関係になり、大学と地域機構との包含関係は逆転する。

ジェームズ委員会が示した RCCDE の地域割り案⁽⁶⁴⁾ では、近く実施される自治体再編⁽⁶⁵⁾ 後の地域を割り付ける形でイングランドとウェールズが 15 の RCCDE 区域に分けられている。これは、“RCCDE の境界が地方教育当局の境界を横切ることのないようにという原則”（para. 5.23）で作成された地域割りである⁽⁶⁶⁾。ATO が【表 1】【表 5】のように大学名によって表されるのとは全く異なる組織原理で教師教育の監督のための地域が設定されていることがわかる。

地域内のすべての高等教育機関は RCCDE に参加するものとされ、この地域割り案では、典型的な RCCDE には大学 2~3 校、ポリテクニク 1~2 校、教育カレッジ約 10 校が含まれることになる。RCCDE の意思決定機関である理事会は、各教員養成機関（教育カレッジ、大学やポリテクニクの教育学科）から 1 名、各大学・ポリテクニクから 1 名（これは教員養成機関としての代表とは別で、地域内に所在する大学・ポリテクニクは教員養成を行っていないくとも代表を出す）、各地方教育当局から 1 名、初等中等学校・継続教育の教員代表 5 名、CNAА とオープン・ユニバーシティから各 1 名、大臣任命の正式メンバー 2 名、大臣任命の参与 2 名で構成される（para. 5.25）。

RCCDE の財源は、ATO が大学補助金によっていたのとは異なり、省からの直接補助金でまかなう（para. 5.29）。これによって「いかなるパートナーからも独立性を」保つことができる（para. 6.17）。

キイ・パーソンとなる各 RCCDE の所長は、ATO の所長に大学の教育学教授が就任してきたのとは異なり、「教育計画者としての管理運営スキルによって」選ばれた人物が RCCDE に雇用される（para. 5.29）。

RCCDE 提案の背景として、「教育カレッジと大学の間の提携は、ATO では大学が優勢なパートナーであり続けてきた」（para. 5.1）が、教育カレッジが高等教育機関として成長し、自律の新しい段階に進むべき段階に来ていること（para. 5.2）、高等教育制度全体が ATO 設立当時とは非常に異なってきたこと（para. 5.3）などが述べられている。しかし、委員長であるジェームズ卿が「ATO に対するもっとも強固な批判者」といわれてきた⁽⁶⁷⁾ ことを反映するように、提案のベースには ATO への強い批判意識（para. 5.15-19；ただし、この部分については全委員 8 名のうち 2 名が見解を異にすることが報告書欄外に注記されている。）がある。RCCDE は、「参加するすべての強力な関係者のつりあいをとるが、どのひとつによっても支配されない」（para. 5.19）という表現で、大学と地域機構の分離を打ち出し、ATO 廃止に向けた具体的な第一歩を提案するものであった。

(2) 1972 年『教育白書』による政府方針

ジェームズ報告書を受けた政府は、翌 1972 年 12 月の教育白書『教育：拡張のための枠組み』⁽⁶⁸⁾ に

において、同報告書提案に対する政府方針を明らかにした。

① 教員養成に関わる機能の分別

『白書』は、教員養成に関連して遂行すべき機能を1) アカデミックな認証 academic validation, 2) プロフェッショナルな認証 professional recognition, 3) 調整 coordination, 4) 高等教育の供給 higher education supply の4つに分別する必要があるとした (para. 89)。

- 1) 「アカデミックな認証 academic validation」で意味する内容は、入学要件／学校その他の場所での実習を含む課程の構造／シラバスの内容とレベル／必要とされる達成度の水準が修了証・ディプロマ・学位の授与を正当化しうるか否か／の判断である。政府の見解では、この機能は既存のアカデミックな団体——大学の評議員会、ポリテクニクやカレッジの教務委員会、CNA——の責任として残すべきである (para. 90)。
- 2) 「プロフェッショナルな認証 professional recognition」とは、第一に、課程の専門的内容・構造・水準が、その課程を合格で修了した学生を有資格教員として受け入れるのに十分であるかの決定；第二に、教職への入職候補者がアカデミックな能力以外に基づいて受け入れうるか否かの判断；第三に、新規入職者が試補期間を十分な成績で終了し、教員登録にふさわしいか否かの判断、である。この機能の遂行に際して、教職においても、他の専門職同様、専門職のメンバー（初等中等学校教員だけではなく教育カレッジや学科の教員も含む）が排他的ではないが主要な役割を果たすのが正しい (para. 92)。
- 3) 「調整」とは、現職教育・導入教育や教育実習の割り当て、高等教育機関相互間での教員養成課程の数と種類の配分について振興・調整・監督することを含む (para. 93)。
- 4) 「高等教育の供給」とは、高等教育機関の発展、財政援助、コントロールを意味する (para. 94)。
ここでは、ジェームズ報告書で言われた、「プロフェッショナル／計画」機能と「アカデミック／称号授与」機能の区別を受けて、より定義的に説明されている。とくに、「プロフェッショナルな認証 professional recognition」について、教員養成機関が提供する課程の認定の問題と、個々人の資格認定・教職への入職コントロールの二つの要素をもつものとして明確に説明されている。

② ATO 廃止と非大学セクター高等教育の拡張方針

『白書』は、ATO を大学から実質的に切り離された新しい組織に代えるというジェームズ委員会のラディカルな提言が多方面に懸念を呼び起こし、政府もその懸念を共有している (para. 88) としてつつも、「第三の機能（調整）については、政府は、新しい地域機構が必要だとするジェームズ委員会の見解と同じ」である (para. 95) として、ATO を廃止する方針を採用した。すなわち、現行の大学に基礎をおく ATO に代えて、地方教育当局・教員養成機関とそのスタッフ・教職という3つの利害関係者を適切に代表するように構成された、教員の教育と養成のための新たな地域機構を大臣が設立し、その管理運営費用は教育科学省からの直接補助金でまかなう (para. 95) という提案である。

しかし、この新しい地域機構の境界設定は、第四の機能（高等教育の供給）についての明確な決定

が出るまでは困難であるとした (para. 96)。『白書』は、高等教育のさらなる拡張をめざし、それとの関わりで (教員養成だけではなく) 非大学セクター高等教育全体としての調整のしくみを手直しする必要があると認識していた (para. 94, para. 158) ためである。そのため、「大臣は、それまで (第四の機能についての明確な決定が出るまで—筆者注) の間、ATO が教員養成と現職教育に対する既存の責任を遂行し続けることを望む」とした (para. 96)。ATO 廃止の方針は示したが、それに代わる地域機構についての具体的提案は先延ばしにされ、当面は ATO が機能を継続するという案である。

『白書』がめざす高等教育の拡張は、非大学セクター高等教育機関の学生数を 10 年間で約 13 万増やすという規模のものであった (para. 141)。一方、学齢人口の減少に伴う教員需給見通し (para. 148) から、非大学セクターの教員養成定員は、1971-72 年の 11.4 万人を 1981 年までに 6~7 万規模にまで削減する必要がある (para. 150) との試算をもとに、教育カレッジを大規模に再編統廃合する方針が出された。教育カレッジには、教育カレッジ同士が合併して教員や他の専門職養成を行う高等教育機関になる；近隣のポリテクニクや継続教育カレッジと統合する (para. 152)；小規模な教育カレッジの場合は閉鎖、という選択肢が示された (para. 153)。この統廃合によって余剰となってくる教育カレッジの元スタッフ・建物などが非大学セクター高等教育拡張のリソースになるという関係である。

Ⅳ. プロフェッショナルな側面に特化した単一の「質保証」システムへ

(1) 高等教育の中での教員養成の位置変化と ATO の廃止

『教育白書』で示された政府方針にそって、翌 73 年 3 月には大臣から地方教育当局宛に、高等教育拡張と教員養成定数削減・機関統廃合計画の具体化を指示する回章⁽⁶⁹⁾が出された。教育カレッジ再編は、1977 年に発表された数字によると、1970 年代初頭には 27 大学 180 非大学セクター機関で教員養成を行い毎年約 4 万人の新卒教員を輩出する規模であったものを、27 大学と 84 非大学セクター高等教育機関で約 1 万 7 千人規模に縮小する⁽⁷⁰⁾という過酷とも言ってよいものであった。【図 2】から、この 1970 年代の教員養成定員削減がいかに急激なものであったかがわかる。ただし、政府は、大学の学卒後 PGCE 課程は拡張し、非大学セクターでも教育カレッジの 1 年課程は拡張する方針であった⁽⁷¹⁾ため、【図 2】【図 3】に示したように学卒後課程の規模は維持・増加傾向となり、教員養成が学卒後 (積み上げ型) へとシフトすることとなった。

再編は、教育カレッジ同士の合併による高等教育カレッジ College of Higher Education への改組や教育カレッジのポリテクニクとの統合、廃校として進み⁽⁷²⁾、単科の教育カレッジが多数派であった 1970 年代初頭の状況は一変した。このように、教員養成が単科の教育カレッジで実施されるものから総合的な高等教育機関の一部として実施されるものへと様相を変えることは、地域機構についての議論の前提条件を変えるものであった。

従来、教員養成をのぞく非大学セクター高等教育に関しては、教員養成での ATO に相当する組織として、広域継続教育審議会 Regional Advisory Council for Further Education (RAC) が広域レベルでの「質保証」機関として機能してきた。継続教育の上級課程 advanced courses (高等教育) に

については、大臣の認可が必要であり、大臣に提出する前に、RAEがその提案内容を精査する⁽⁷³⁾。RAEは1947-48年に地方教育当局の自発的な協働により設立され、イングランドに9、ウェールズに1あり⁽⁷⁴⁾、その財政は地方教育当局によりまかなわれていた。法令上の根拠となるのは、継続教育規則 Further Education Regulations である。

再編により、教員養成規則が適用される教育カレッジと継続教育規則が適用される非大学セクター高等教育機関とが統合されることは、教員養成とそれ以外の継続教育上級課程の「質保証」を、ATOとRAEという別々の機構で扱うのか否かの問題を顕在化させた。具体的な状況としては、再編統合の結果、教員養成と他の上級課程の両方を提供する機関が増大するであろうこと。また、学生が教職選択の時期を遅らせることが可能になるユニット・ベースの課程が増えて、教員資格をめざす学生とそれ以外の学生がある段階まで混在して学ぶ（例えば、教育学士 BEd、理学士 BSc、高等教育ディプロマ Dip.HE を取得する学生たちが同じユニットを履修する）ことが多くなり、教員養成課程提供に関わる統制・調整を他の上級課程のそれから切り離すことがいっそう困難になっていること。これらから、政府は、有資格教員の地位を取得できる課程の供給も含め、高等教育全般の供給を統制するあらたな仕組みが必要になっているという状況認識⁽⁷⁵⁾をもつようになっていた。

ATOに代わるべき機構については、関係者——とりわけ、地方教育当局と大学——の合意ができない状態が続いており⁽⁷⁶⁾、その状態のまま、1975年7月に、1975年継続教育規則⁽⁷⁷⁾が制定された。これは、それまで継続教育規則とは別にあった教員養成規則を廃止し、継続教育規則に統合するものである。1975年継続教育規則では、教員養成課程については特記されず、他の継続教育課程と一括して「大臣の認可を受け、また（認可が条件により与えられる場合は）大臣の課す条件に適合しなければならない。これらの課程の提供は大臣がそのように命令した場合は停止される」（Reg.8）課程に含まれる形となった⁽⁷⁸⁾。同時に、教員養成規則に含まれていたATOの構成・機能に関する規程、及び教員養成の研究教育面の監督に関する規程は失効した。ここに、ATOはその法令上の根拠を失い、教員養成の「質保証」を他の継続教育のそれから区別してきた制度が廃止されたわけである。

しかし、ATOに代わる地域機構が設立されたわけではなかった。1975年継続教育規則の解説である回章5/75「非大学部門における高等教育の再編成：1975年継続教育規則」⁽⁷⁹⁾が求めたのは、「学位・資格を授与する各団体が、教職委員会 professional committee or delegacy を設置」し、その教職委員会が「従来のATOに匹敵するような監督機能を果たす」こと、すなわち「課程のプロフェッショナルな側面（期間や水準、アカデミックな監督、課程を提供する機関が〔学生の〕教員としての適切性について提案・推薦をするための十分なくみを備えているか）についての助言」を大臣に行うことであった（para.8）。各大学は、回章5/75に応じて、教職委員会設立した。教育科学省は、1977年の時点で、大臣が新規の教員養成課程を認可 approve する際には、回章5/75にしたがって設置された教職委員会の提案に基づいて行うと表明しており⁽⁸⁰⁾、ATO廃止後に大学内の教職委員会が「質保証」の役割を期待されていたことがわかる。1972年『教育白書』の分別（Ⅲ(2)①）でいうと、「アカデミックな認証 academic validation」を担う団体の中に設置される教職委員会が「プロフェッショナルな認証 professional recognition」で役割を果たすという状態である。

(2) ATO 廃止後の「質保証」の実態

1975年に教員養成規則が破棄されてATOが廃止され、その後、ATOにかわる地域機構は設立されない⁽⁸¹⁾ 事態のなかで、教職委員会による教員養成の「質保証」はどのように行われていたのか。

1983年3月に実施された「教職委員会の機能と活動に関する調査」の中間報告⁽⁸²⁾によると、1983年時点で、有資格教員の地位取得を伴っている学位・資格課程（教員養成課程）について validation を行っている団体は、次の4種類、合計30団体であった⁽⁸³⁾。

ア) 全国学位授与審議会 CNA⁽⁸⁴⁾

イ) 教育学部又は学科を持ち、かつ外部機関に対して validation の責任を持っている大学 12

ウ) 教育学部又は学科を持つが、現在（あるいは将来）外部 validation 団体ではない大学 14

エ) 教員養成を行う学部・学科は持たないが、外部 validation 団体である大学 3

ア)・エ) は非大学セクター機関に対してのみ、イ) は自大学内と非大学セクター機関の両方の教員養成課程に、ウ) は自大学内の課程のみに validation を行っていることになる。これら30団体のすべてにおいて、回章5/75が求めた教職委員会が設立されていた⁽⁸⁵⁾。

調査は、全体的な印象として、教職委員会が自らの役割をどう解釈し、遂行しているのかは極めて多様であると述べている (para. 13)。教員養成機関相互の連絡や養成内容の調整を行う地域機構が存在しないまま、個別の validation 団体それぞれの中に設置された教職委員会に「プロフェッショナルな認証」が委ねられたことで、「プロフェッショナルな認証」について validation 団体の数だけといてよいほどの多様性が生じていたのである。

実際に個別の養成機関から提出されてきた課程の内容・構造に変更を加えた経験のある教職委員会は7のみで、養成機関が出してきた課程の変更を教職委員会が受け付けなかった例は無かった (para. 8)。大学の教職委員会（上記のア）以外で、教員養成の内容や構造に直接的影響を及ぼせていると思っているものはごく少数 (para. 13) という実態であった。調査は、このことの原因を、回章5/75が教職委員会の責任を明瞭に示さなかったことに求めている (para. 13)。大学の教職委員会からの回答では、回章5/75が教職委員会の役割として養成課程を認可 approve することを求めているとは解釈していなかった（課程の中で教育実習など学校ベースの部分のみを監督する役割であると理解していた）という例 (para. 11)、課程の内容・構造を検討して場合によっては適切な変更を求めるといったことまでが教職委員会の責任だとは考えていない例 (para. 8) もあった。個別の教職委員会に問題があるという以前に、ATO廃止後についての政府方針が定まらなかったことが、プロフェッショナルな側面の「質管理」についてのある種の「真空状況」⁽⁸⁶⁾ を生じさせていたわけである。

では、ジェームズ報告書や白書が提案したプロフェッショナル-アカデミックの区別は実際にはどのようなものであったのか。ア) のCNAでは、CNA内の教育分科会が教職委員会の権限を行使していた。これは、「CNAの validation 委員会のひとつが、アカデミックな称号に至る課程の認可 approval に責任を持つだけでなく、課程修了によって候補者に有資格教員の地位を与えるプロフェッショナルな認証 professional recognition の機能をも果たすしくみで（CNAの委員会としては一筆

者注) 珍しい)⁽⁸⁷⁾ ものであった。CNAА では、「academic validation とプロフェッショナルな認証の両面は、われわれが教員養成課程を扱う際、常に分離しがたいものとみなされてきた」(para. 12) という。また、大学からの回答にも、“教職委員会の仕事は academic validation の過程とは分けておかれるべきだが、これら二つの要素は同一の管理組織の中におかれるべきである”、“地方レベルでは、教師教育の validation とプロフェッショナルな側面とは完全に統合されるべきであるし、現在もそうになっている」といった指摘があった (para. 11)。CNAА・大学のいずれからも、academic validation とプロフェッショナルな認証は分離しがたい、あるいはその統合、という意見が出ていたのである。

調査結果を受けた政府は討議文書⁽⁸⁸⁾ を発行した。そこでは、「専門的事項についての教員養成機関の自由や教師教育カリキュラムが多様で実験的であることは価値をもつものではある」としつつも、“教育サービスの受け手が、サービス、とりわけ学校が何をなすべきかについて新しい見方をするようになっていく”という状況認識のもと、養成内容についての「合意されたガイドライン」や、担当教科についての(教員としての)準備が一定水準であるという保証が必要であるという方向が出されていた⁽⁸⁹⁾。「真空状況」を、ガイドラインや基準に基づく「質保証」で克服するという方向性である。

(3) 認定 accreditation に特化した単一の「質保証」システムへ

ここまで、一般的な社会状況に言及せずにきたが、実は、1970年代半ばにATOが廃止され、その後基準化に向かうことは、ある意味で教育をめぐる価値観の変化を象徴するできごとでもあった。1976年に時の首相ジェームズ・キャラハンがラスキン・カレッジにおいて行ったスピーチ⁽⁹⁰⁾と、このスピーチを端緒とする教育大討論 Great Debate では、それまで教員の「秘密の花園」であった学校カリキュラムの編成について、“教員は自分たちがやっていることについて、それが親や産業界の要求と子どものニーズに見合っているという納得を得なければならない”、“教員に任せておけない”といった主張が強く打ち出された。以後、「コアカリキュラム」や適切な全国的水準を保つための視察の実施、産業と教育の関連づけへと政策が急激に進み、サッチャー政権期には、戦後改革を枠づけた1944年法に代わる1988年教育法の成立をみることになる。1970年代半ば以降、教育の価値観が「パートナーシップ」から「アカウンタビリティ」へとドラスティックに移行していったのである⁽⁹¹⁾。教員養成課程と教員の「質保証」が問題化され、ガイドラインや基準の必要性が言われるのはこの動向の中においてのことであった⁽⁹²⁾。

1983年3月に政府は教育白書『教育の質』⁽⁹³⁾ を発行する。そこでは、教員養成に関わる現行法令上の権限配置——1982年教育(教員)規則の付則5⁽⁹⁴⁾ において、教員として有資格とみなされるためには「大臣によって初等中等学校教員養成の課程として認可された approved 課程」を修了することと定められている——がまず示される。そのうえで、大臣が行う養成課程のこのプロフェッショナルな認可はアカデミックな目的のための validation とは「まったく別物」であること、そして大学・非大学セクター両方の課程に適用されること (para. 101) とした。“養成課程を認可する権限はもともと大臣に正式に与えられているのだからそれを有効・適切に用いるべきだ”という問題意識⁽⁹⁵⁾ である。そして、「初等中等学校の教員養成という目的」のために個別の課程を認可するか否かを大臣

が決定する際の参照基準 criteria を大臣が設定すべき (para. 106) と提案した。ここでは課程の認可については、非大学セクターだけではなく、従来は大学の自治の範囲内であって教育科学省の関与が及びにくかった大学教育学科における教員養成が非大学セクターと同列で対象とされることが明確に示されている。教員養成課程が提供される“場”に関わらず、大臣が基準を設定してそれにもとづく「質保証」を一元的に行う提案である。これら教育白書『教育の質』の方針は、認可の基準と手続きの詳細案 (1983年8月)⁽⁹⁶⁾、認可に際して大臣に助言する委員会の案 (同年12月)⁽⁹⁷⁾ として具体化されていった。

そして、1984年4月、「教員養成課程の評価に一貫性を持たせるため、大学と非大学セクター両方の教員養成課程の認可 approval について大臣に助言する単一の審議会」⁽⁹⁸⁾ として教師教育認定審議会 Council for the Accreditation of Teacher Education (以下、CATE) が設立された。議長となったのは、ウィリアム・テラー教授であった⁽⁹⁹⁾。同時に、回章3/84によって、大臣による教員養成課程認可のしくみとそのための基準が示された。このように教員養成課程の内容について何らかの全国的な基準が示されるのは、第二次大戦後初めてのことであった。

回章3/84では、認可 approval と validation の区別を再確認し、新たな Council が必要となる理由を次のように述べていた。大臣が教育 (教員) 規則に従って行うのは、課程が教員の専門職としての準備に適切か否かの判断、及び、それに基づいての有資格教員の地位授与の決定である。課程のアカデミックな価値の判断をし、課程修了者への称号 (学位等) 授与を決定するのは validation を行う団体である。「これらふたつの機能が内的関連を持ち、お互いに完全に切り離してなし得ないのは明らか」ではあるが、しかし「それでもやはり、二つは異なる目的のために存在するのであり、政府の見解としては、プロフェッショナルな認可について大臣に助言する団体は validation 機能と分離されるべきである」⁽¹⁰⁰⁾。

CATE は、それまで、approval, validation, recognition 等の用語が様々に使用されてきた教員養成課程にかかわる approval について、その内容と権限を次のように整理して示した⁽¹⁰¹⁾。

① 行政的な認可 administrative course approval:

養成課程の入学定員の認可のこと。入学定員の決定権限は 大臣がもつ⁽¹⁰²⁾。

② アカデミックな認可 academic approval:

その課程があるアカデミックな称号の授与という目的のための一定水準に達していると認めること。大学などアカデミックな称号の授与権者が行う。

“validation” とは、アカデミックな認可にいたる過程のことである。

③ 付則5に関わる認可 Schedule 5 approval:

課程が教員になるためのプロフェッショナルな準備として適している、つまり、修了時に有資格教員の地位を与えるのに適していると認めること。1982年教育 (教員) 規則の付則5で、有資格教員の地位を取得するには「大臣によって初等中等学校教員養成の課程として認可された課程」を修了すること、とされているところからこうよばれる。

“accreditation” とは、大臣が CATE の助言を受けて「付則5に関わる認可」を与えるまたは更

新すると決定する過程のことである。

教員養成課程のアカデミックな水準の管理 (②) はアカデミックな称号の授与団体に、プロフェッショナルな水準の管理 (③) は教育科学大臣にという権限配分を確認し、新たに設立された CATE は validation とは異なる accreditation の過程 (③) において大臣への助言を行う機構であることが示されている。I (1) で述べたように、この付則 5 に相当する規定そのものは戦後初期から存在したもので、CATE 設立の際に新たに加えられた規定ではない。規定にある権限に実質的な有効性をもたせるべく、大臣への助言機関の設立と判断の拠り所としての基準を設定し、手続きを明確化して accreditation の過程が validation の過程から分離されたのである⁽¹⁰³⁾。

CATE の設立によって accreditation に特化した「質保証」システムが成立し、ATO 廃止によって生じたプロフェッショナルな認可に関する「真空状況」は解消されたことになる。ただし、CATE は ATO とは異なり全国レベルの単一の組織であり、広域・地域レベルでの関連組織を伴っていない。

おわりに

教員養成課程の修了時に取得できるアカデミックな資格が修了証 certificate のレベル (教員免許) である時代には、課程のアカデミックな側面とプロフェッショナルな側面の区別の必要性が顕在化しないまま、ATO という「質保証」システムが緩やかに運用されていた。後の時代から振り返って、「(ATO 時代には一筆者注) professional accreditation と academic validation の要求が一つのプロセスで満たされていた」⁽¹⁰⁴⁾ といわれる状態である。validation と accreditation の区別と関連が課題として浮上するのは、教員養成が学位レベルで行われるようになった時期からである。しかし、ATO 時代はもちろん、ATO 廃止後に academic validation を担う団体の中に設置された教職委員会がそれに代わる機能を果たした時期においても、両者はいまだ未分化な状態であった。CATE という、大学も非大学セクター機関も同列に、課程のプロフェッショナルな側面のみを特化して扱う「質保証」システムの成立によって、professional accreditation と academic validation の分化が成立した。accreditation という概念は、ATO の時期にはそれほど使われておらず、1984 年に CATE が設立されてはじめて一般的に用いられるようになったもの⁽¹⁰⁵⁾ なのである。

ATO の廃止は、professional accreditation と academic validation を分化した「質保証」システムの成立という次の時代を準備したが、では、ATO 廃止によって失われたものは何か。

- 1) ジェームズ報告書においても関係者の協同の必要性が言われていたが、広域・地域レベルで教師教育関係者が恒常的に議論・意見交換をするための法令上の根拠を持つ“場”は、ATO 廃止以降、今日に至るまで、イギリスに存在しないまま推移している。

ATO が大学の自治の傘の下に関係養成機関を置くという原理をとるものである限り、大学によるパターンリズムの限界がある。しかし、地域機構が存在しない場合、大学・高等教育機関はそれぞれが個別に課程の認可を申請するという立場にすぎず、(大学その他の専門団体は存在

するとしても) 個別機関が対等者間の協議を通じて地域自治を生み出していく基盤が欠けた状態となる。

また、IV(2)において、大学から、professional accreditation と academic validation を分離しないことや統合することに価値をおく回答があったことを紹介した。ただし、そこでは、どのように区別しつつ関連づけるのか、統合のあり方は十分に語られてはいなかった。広域・地域機構が存在すれば、その統合のあり方を協同で究明していく実践的基盤ともなったであろう。

- 2) ATO の機能について、制度成立期の教員養成規則で「その第一の機能として、地域内のカレッジを監督 supervise し、カレッジ間の協同を保証すること、及び地域内の教育研究の促進に責任を負う」とされていた。下線部分は、ATO が、単なる教員養成「管理運営」センターではなく、教員養成と教育研究を結びつける基盤となるものであったことを示している。ATO は、図書館・研究施設・専門性のある職員を持っていたがゆえに、供給の問題ではなく学問的・専門的に問題を扱い、教員養成課程の組織・内容の議論を行える可能性があった⁽¹⁶⁾。教員養成に関わるアカデミックな側面とプロフェッショナルな側面が分化して把握されるようになっていく際、そのプロフェッショナルな価値を支えるのが教育学であるはずだ。しかし、様々に提案された ATO にかわる地域機関案においても、また CATE にも、研究機能はもたされていない。

日本では、課程認定制度をとることによって、学士課程の質保証から教員養成課程の質保証が区別される形式をとっている。しかし、課程認定制度は研究対象として注目されてはきたとはいえ、学士課程の質保証と教員養成のそれとの関係も十分に検討されているとはいえない。大学教育一般についての基準行政と(専門職への準備教育の一種類としての)教員養成の基準行政の区別と関連の検討は、今日の日本の課題でもある。

本稿は、科学研究費補助金・基盤研究(C) (課題番号: 23531086) 「教員養成の「質保証」システムの歴史的検証——イギリスにおける地域教員養成機構——」(研究代表: 高野和子) の研究成果によるものである。

《注》

- (1) 本稿での「イギリス」とはイングランド及びウェールズである。なお、原語が United Kingdom, UK である場合には「英国」としている。
- (2) ATO という用語は行政用語であり、実際に ATO の運営に携わった大学関係者とくに教育学者の間では School of Education あるいは Institute of Education が用いられた。個別 ATO の正式名称は【表 1】に示したとおりである。本稿では総体としての ATO システムをとりあげるので、原資料で Institute of Education 等が用いられている場合にも ATO の用語を使用している。
- (3) 羽田貴史・米澤彰純・杉本和弘編著『高等教育質保証の国際比較』2009 年、東信堂、p. 293。
- (4) 例えば、中央教育審議会『教職生活の全体を通じた教員の資質能力の総合的な向上方策について(答申)』(平成 24(2012)年 8 月 28 日)やその後の中教審で進行中の議論において、大学における教職課程の「質保証」システムの強化は重要な議題となっている。
- (5) なお、teacher training, teacher education の語は多様な意味合いや思い入れを込めて使われ/使い分けられてきているが、本稿では、原則として、教職への入職以前の教育について「教員養成」を、入職前のみ

- ならず入職後の試補・導入教育や現職教育をも含む場合に「教師教育」を用いる。
- (6) 旧くは, Carr-Saunders, A. M. & Wilson, P. A. (1933), *The Professions*, Oxford, Clarendon. や Elliott, P. (1972). *The Sociology of the Professions*, Macmillan.
- (7) 最後の緊急教員養成カレッジが閉校となったのは1951年である (Dent, H. C. (1977), *The Training of Teachers in England & Wales 1800-1975*, Hodder and Stoughton, p. 126.)。
- (8) Board of Education (1944), *Teachers and Youth Leaders – Report of the Committee appointed by the President of the Board of Education to consider the Supply, Recruitment and Training of Teachers and Youth Leaders*, Her Majesty's Stationery Office.
- (9) ただし, マックネア報告書など戦後初期の時点での教員養成カレッジ批判については, その後, そのバイアスを反証する研究もなされている。例えば, Whitehead, K. (2010). "Contesting the 1944 McNair report: Lillian de Lissa's working life as a teacher educator" *History of Education* 39 (4), pp. 507-524.
- (10) 詳しくは, 高野「教員養成における大学の役割 — イギリス戦後改革の再検討 (その3) —」『明治大学人文科学研究所紀要第56冊』2005年, 参照。
- (11) Education Act, 1944 (7 & 8 GEO.6.C.31).
- (12) The Training of Teachers Grant Regulations, 1947.
- (13) Primary and Secondary Schools (Grant Conditions) Regulations, 1945 (S. R. & O. 1945 No. 636 May 29, 1945), Reg. 15 (2).
- (14) 準大学 University College は, 国王の創立特許状ではなく議会の立法 (Act of Parliament) によって設立されるもので, 学位の授与権をもたず, 大学 University に比べると「格の低い高等教育機関」とみなされる (横尾壮英『大学の誕生と変貌 — ヨーロッパ大学史断章 —』東信堂, 1999年, p. 141)。
- (15) TAKANO, K. (2009), "The Significance and Limitations of Area Training Organizations – a Japanese Perspective", *History of Education Researcher*, Vol. 84, pp. 1-11 参照。
- (16) 横尾壮英, 前掲書, pp. 149-150。これらは, 創立勅許状によって保証される法人団体としての特権 — (1) 法人としての存在, (2) 永代相続権, (3) 学位授与権, (4) 共通印璽ないし紋章の保有, (5) 団体として訴訟し, 訴訟される権利, (6) 土地・財産の保有権等 — に, 教育・研究団体としての諸特権が重なったものであるとされている。
- (17) Committee on Higher Education (1963), *Higher Education Appendix Four to the Report of the Committee appointed by the Prime Minister under the Chairmanship of Lord Robbins 1961-63, Administrative, Financial and Economic Aspects of Higher Education*, Cmnd. 2154-IV (以下, Cmnd. 2154-IV と記す), para. 209.
- (18) Committee on Higher Education (1963), *Higher Education Appendix Two (A) to the Report of the Committee appointed by the Prime Minister under the Chairmanship of Lord Robbins 1961-63, Students and their education*, Cmnd. 2154-II (以下, Cmnd. 2154-II と記す), p. 61, para. 1-2.
- (19) Cmnd. 2154-II, p. 61, para. 4.
- (20) ただし, 大学教育学科自体が, スタッフ・施設設備の点できわめて不十分であり, 大学全体の中では周辺的・劣位の位置に置かれていた (Taylor, W. (1965). "The University Teacher of Education in England." *Comparative Education*, Vol. 1, No. 3, pp. 193.) ことには注意が必要である。
- (21) Cmnd. 2154-IV, para. 210.
- (22) *Ibid.*, para. 211.
- (23) Jeffreys, M. V. C. (1961), *Revolution in Teacher Training*, pp. 18-20.
- (24) Cmnd. 2154-IV, para. 193.
- (25) *Ibid.*, para. 204.
- (26) *Ibid.*
- (27) *Ibid.*, para. 212.
- (28) 教員養成カレッジ自身も内部に教務委員会と各教科の教科委員会をもっている例がほとんどであった (*Ibid.*, para. 214.)。

- (29) *Ibid.*, para. 213.
- (30) Training of Teachers (Local Education Authorities) Amending Regulations, 1960 (S. I. 1960 No. 708, April 7, 1960), Reg. 11 (b).
- (31) Cmnd. 2154- II, p. 73, para. 28.
- (32) *Ibid.*, p. 73, para. 26.
- (33) *Ibid.*
- (34) Cmnd. 2154-IV, para. 212.
- (35) *Ibid.*, para. 211.
- (36) Turner, J. (1972). "Area Training Organization", in Lomax, D. E., *The Education of Teachers in Britain.*, p. 158.
- (37) Cmnd. 2154-IV, para. 205.
- (38) Committee on Higher Education, *Higher Education: Report of the Committee appointed by the Prime Minister under the Chairmanship of Lord Robbins 1961-63*, Presented to Parliament by the Prime Minister by Command of Her Majesty, October 1963, Cmnd. 2154 (以下, Cmnd. 2154 と記す), p. 8, para. 31.
- (39) 安原義仁「イギリス高等教育改革——二元政策の検証」『主要国における高等教育改革の経緯に関する研究』高等教育研究所, 1988年, pp. 69-70. 同論文では, イギリスの高等教育の異質・多様性からみれば, 「二元制度」ではなく「多元的制度のもとでの二元政策」ととらえるべき, とされている。
- (40) 安原義仁「イギリス高等教育の水準維持方式——学位授与審議会の役割とその変化」飯島宗一・戸田修三・西原春夫編『大学設置・評価の研究』1990, 東信堂, p. 71。
- (41) 工業技術の分野では1955年からNational Council for Technological Award (NCTA) が学位を出すようになっており, CNAАはこれをも引き継いだものである。詳しくはSilver, H. (1990). *A Higher Education: The Council for National Academic Awards and British Higher Education 1964-89*, Falmer Press の第3章 Making the CNAА 参照。
- (42) Silver, H., *Ibid.*, p. 75-79.
- (43) Cmnd. 2154- II, p. 4, Table 3.
- (44) Taylor, G. (1976). *The Law of Education (8th Edition)*, Butterworth, p. 50.
- (45) 以下, () 内のパラグラフ番号はCmnd. 2154。
- (46) 1970年までに教育学科のあるポリテクニクが7, 教育学部のあるものが1となった (Robinson, The Future of Teacher Education in the Polytechnics, in Lomax, D. E. (ed), *The Education of Teachers in Britain*, Garden City Press, 1972, p. 121)。
- (47) ウォーリックについてはNA, ED145/24, ラフバラについては1971年2月3日付学長E. J. Richardsからジェームズ委員会宛手紙 (NA, ED145/27)。
- (48) ATO Review: Report from Bath University School of Education to the Secretary of State for Education and Science (NA, ED145/29)。
- (49) Training of Teachers Regulations, 1967 (S. I. 1967 No. 792 June 6, 1967)。
- (50) 設立当初から, ロンドンなどごく少数のATOで地域の教員代表が参加している例はあり, その後, 増加していたが, 教員がATO理事会の必須メンバーとして加えられたのは, この67年規則改正による。
- (51) Department of Education and Science (DES), *Circular4/67 The training of teachers regulations 1967*, June 5, 1967, para. 4.
- (52) Turner, J. D. & Rushton, J. (eds.) (1976), *Education for the professions*, Manchester University Press, p. 105.
- (53) Silver, H., *op. cit.*, p. 116.
- (54) McNamara, D. R. & Ross, A. M. (1982), *The B.Ed. Degree and its Future*, School of Education, University of Lancaster, p. 2.

- (55) 以下の記述は、Silver,H., *op. cit.*, pp.79-81 及び Robinson, E., *op. cit.*, p. 126. による。
- (56) NA, ED281/49, ACSET (83) TT20.
- (57) Taylor, W., (ed.) (1969). *Towards a Policy for the Education of Teachers*. London, Butterworths, p. 224.
- (58) Schools (Qualified Teachers) Regulations 1969.
- (59) Schools (Qualified Teachers) Regulations 1973.
- (60) The Parliamentary Select Committee on Education and Science under the chairmanship of the Rt. Hon. F.T.Willey, M.P.. 委員会に提出されたエビデンス類や議論は Select Committee on Education and Science, Session 1969-70, Vols. I-V.
- (61) 各 ATO からの報告は、NA, ED145 Committee of Inquiry into Teacher Training (James Committee) : Minutes, Papers and Report 1971-1972 に収録されている。
- (62) DES, *Teacher Education and Training: A Report by a Committee of Inquiry appointed by the Secretary of State for Education and Science, under the Chairmanship of Lord James of Rusholme*, London, HMSO. (以下、ジェームズ報告書と記す)
- (63) Taylor, W.,“The National Context, 1972-82”, in Alexander, R. J. and others (1984), *Change in Teacher Education: Context and Provision Since Robbins*, p. 22.
- (64) ジェームズ報告書, APPENDIX 7, SHEET A. この部分は委員会提案に含むものではないとして、報告書本体ではなく付録になっている。
- (65) 1972 年地方自治法 Local Government Act により、それまで 1,467 団体あった地方自治体数が 422 団体に減少し、行政区画が拡大した (下条美智彦『イギリスの行政』1995 年, 早稲田大学出版部, pp. 121-125 参照)。
- (66) この原則がとられたのは、報告書が提案する規模での第 3 期の教育 (現職教育) を実施するためには、公立学校教員の雇用主である地方教育当局の境界と何の関連もないことも珍しくない ATO のような区域割りでは不都合が生じる (para. 5.4) という理由による。
- (67) Armytage, W.H.G., “From McNair to James”, in Alexander, R.J. and others, *op. cit.*, p. 11.
- (68) *Education: A Framework for Expansion (Cmnd.5174)*, December 1972. 政府が重視する 5 つの分野 — 幼児教育, 学校建築, 教員の配置基準, 教員養成, 高等教育 — が扱われている。
- (69) DES, *Circular 7/73 Development of Higher Education in the Non-University Sector*, dated 26 March 1973.
- (70) *Teaching Quality: Presented to Parliament by the Secretary of State for Education and Science and by the Secretary of State for Wales by Command of Her Majesty (Cmnd.8836)*, March 1983, para. 44.
- (71) *Education: A Framework for Expansion (Cmnd. 5174)*, para. 134.
- (72) 一連の経過は、Hencke, D. (1978), *Colleges in crisis : the reorganization of teacher training, 1971-7*, Penguin に詳しい。
- (73) *Report of the Working Group on the Management of Higher Education in the Maintained Sector (Cmnd 7130)*, 1978, para. 9.1. 定時制の上級課程 (レベルの高いものはのぞく) については RAC 自身が認可をおこなう。
- (74) DES, *Circular 6/74 Development of Higher Education in the Non-University Sector: Interim Arrangements for the Control of Advanced Courses*, dated 17 June 1974 の Appendix にそれぞれの連絡先と Regional Staff Inspector の連絡先が一覧として示されている。
- (75) DES, *Ibid.*, para. 3.
- (76) 1974 年に政府の教員養成供給審議会 Advisory Committee on the Supply and Training of Teachers が現職教育と導入教育のみを扱う広域調整委員会の提案をおこなった (養成段階にはそれぞれの validation 団体が責任を持つ案) が、これには地方教育当局協会 Council for Local Education Authorities が反対。翌 1975 年に地方教育当局協会が提案した、すべての継続教育に責任を持つ Further Education Advisory Councils in the Regions 案には大学関係者やタイムズ高等教育版が批判を加え反対するという状態であった。

- (77) The Further Education Regulations 1975 (S.I. 1975 No. 1054 August 1, 1975).
- (78) 同規則付則 1 に大臣の認可に従う課程が列記されている。教員養成課程は(a)学卒後課程, (b)学位, Dip. H.E. その他の取得のための1ヶ月以上の全日制又は40時間以上の定時制課程, に該当する。
- (79) DES, *Circular 5/75 The reorganisation of higher education in the non-university sector: The Further Education Regulations 1975*, dated 18 July 1975.
- (80) DES, *Teaching in schools: the content of initial teacher training – HMI discussion paper*, 1983, para. 103.
- (81) 高等教育の管理運営について検討を続けていた通称オークス委員会が1978年(教育カレッジ再編終了時)に刊行した報告書では、非大学セクターの広域機関に教員養成関係を統合する提案がされた。(Report of the Working Group on the Management of Higher Education in the Maintained Sector (Cmnd 7130), 1978, para. 9, 13-14)。しかし、この提案も実現をみなかった。
- (82) NA, ED281/49, ACSET (83) TT12. 調査は30の教職委員会, 104の教員養成機関に対して行われた。
- (83) *Ibid.*, ANNEX A から作成。なお、一つのポリテクニクや高等教育カレッジ内の教員養成課程が別々の団体から validation を受けている例も多い。
- (84) 1983年時点でCNAは18のポリテクニク, 15の高等教育カレッジ・教育カレッジに対して validation を行っている。1970年代を通して存在感を高めたことがわかる。
- (85) NA, ED281/49, ACSET (83) TT12, para. 4. ただし、うち少なくとも一つは、一度も会合を開いていない。
- (86) Taylor, W., WT's Responses to queries raised by Professor Kazuko Takano (08 August 2008, revised 24 September 2008).
- (87) NA, ED281/49, ACSET (83) TT12, ANNEX C.
- (88) DES, *Teaching in schools: the content of initial teacher training – HMI discussion paper*, 1983.
- (89) *Ibid.*, pp. 2-3.
- (90) Prime Minister James Callaghan, at a foundation stonelaying ceremony at Ruskin College, Oxford, on October 18 1976. (education.guardian.co.uk/thegreatdebate/story/0,9860,574645,00.html)
- (91) Chitty (1989), *Towards a New Education System: the victory of the New Right ?*, Falmer Press, pp. 92-98.
- (92) これに対して、大学教師教育協議会 Universities Council for the Education of Teachers : UCET を中心に大学の教員養成担当者からは継続的に政策批判がなされた。また、Flew, A., Cox, C., O'Keeffe, D. などサッチャー首相のシンクタンクの役割を果たす右派言論人(後のHillgate Group)の社会的発信がこの時期から活発となり、対抗して社会主義的な教員養成担当者がHillcole Groupを組織して反論するという状況もあった。1980年代初頭からの分析はBarton, L., Pollard, A. & Whitty, G., "Change in Teacher Education: the Case of England" in Popkewitz, T. (ed.), *Changing Pattern of Power: Social Regulation and teacher Education Reform*, 1993, SUNY. 参照。
- (93) *Teaching Quality: Presented to Parliament by the Secretary of State for Education and Science and by the Secretary of State for Wales by Command of Her Majesty*, March 1983 (Cmnd. 8836).
- (94) The Education (Teachers) Regulations 1982, Schedule 5.
- (95) Advisory committee on the supply and education of teachers, *Criteria and mechanisms for the approval of initial teacher training courses*, 1983, para. 1.
- (96) *Ibid.*
- (97) DES, *Press Notice 434/83 New Council will help strengthen Teacher Training*, 1983.
- (98) DES (1984), *Circular 3/84 (Welsh Office Circular 21/84) Initial Teacher Training: Approval of Courses*. London, HMSO, para. 3.
- (99) Sir William Taylor. 教育社会学・教育行政学研究者。ATO廃止をはさむ時期(1973~83年)のロンドンATO所長(ロンドン大学教育研究所所長としての兼務)。この間、大学教師教育協議会UCET議長(1976~1979年)として教員養成政策批判の議論をリードした。このような経歴の氏がCATEの初代議長になったことについて、大学関係者の間での受けとめ方は、“そんなことに手を貸すべきではないと批判す

る人々もあったが、多くは、CATEの出現がさげられないのであれば、他の人になるよりはBillが議長になってくれれば…” というものであったという（2008年1月21日 Prof. Richard Aldrich への聞き取り）。

- (100) DES (1984), para. 2.
- (101) CATE (1985), *CATENOTE No.1 The council's approach to accreditation*.
- (102) 大臣は、大学セクターについては総定員の決定、非大学セクターについては年令段階や教科別に個々の課程の入学定員決定の権限をもつ。大学セクターでの個別の課程への定員わりふりは大学補助金委員会 UGC が行なう。
- (103) しかし、実際には、両者の区別が即座にはっきりと把握されたわけではない。1985年7月～89年12月にCATEで accreditation に携わった Gordon, M. は、「実際、任期の終わりに至るまで、professional accreditation と academic validation の区別が常に明確に理解されているわけではないという証拠に出くわしつづけた」と述べている（Gordon, M., *Accreditation of Teacher Education: The Story of CATE 1984-1989*, 1991, The Falmer Press, p. 19.）。
- (104) Universities Council for the Education of Teachers, *Accreditation after CATE* (MJR/ 22.9.88/4:b:cate), 1988, p. 1.
- (105) Taylor, W., *op. cit.*
- (106) Taylor, W. (1979). “Universities and Education of Teachers.” *Oxford Review of Education* 5 (1), p. 10.

【略語表】

ATO	Area Training Organisations	地域教員養成機構	戦後改革期に設置。法令上の根拠が消失するのは1975年。
BEd	Bachelor of Education	教育学士	ロビンス報告書提案。1960年代後半から導入。
CATE	Council for the Accreditation of Teacher Education	教師教育認定審議会	1984年設立。
CNAA	Council for National Academic Awards	全国学位授与審議会	1964年設立、1991年廃止。
Dip.HE	Diploma of Higher Education	高等教育ディプロマ	ジェームズ報告書提案。1974年導入。
NCTET	National Council for Teacher Education and Training	教師教育・養成全国審議会	ジェームズ報告書提案。実現されず。
PGCE	Postgraduate Certificate of Education	学卒後課程	
RAC	Regional Advisory Council for Further Education	広域継続教育審議会	教員養成の場合のATOに相当する継続教育（二元制下では教員養成以外の非大学セクター）のための組織。
RCCDE	Regional Council for Colleges and Departments of Education	教育カレッジ・学科広域審議会	ジェームズ報告書提案。実現されず。
UGC	University Grants Committee	大学補助金委員会	

ファレンティンの共演者リーズル・カールシュタット
— 新たな評価に向けて —

伊 藤 真 弓

Karl Valentins Mitspielerin Liesl Karlstadt – eine Neubewertung –

ITO Mayumi

Das Komikerduo Karl Valentin und Liesl Karlstadt war ein Topstar der Populärkultur im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Fast 35 Jahre arbeiteten sie eng zusammen, brachten ungefähr 400 Szenen und Solovorträge auf die Bühne und traten in vielen Filmen auf. Im Zweiten Weltkrieg betrat Valentin keine Bühne und zog sich in die Vorstadt von München zurück. Nach dem Krieg bekam er kaum Engagements und wurde vergessen, aber in den 1960er Jahren als großer Komiker und Künstler wiederentdeckt. Dagegen wurde der kreative Anteil, den Liesl Karlstadt an dem Erfolg dieses Duos hatte, lange vernachlässigt und unterschlagen. In dieser Abhandlung wird die Wiederanerkennung Liesl Karlstadts damit versucht, ihrem Leben nachzugehen.

Liesl Karlstadt (Elisabeth Wellano) wurde 1892 in München Schwabing als fünftes von neun Kindern einer Bäckerfamilie geboren. Die wenigen erhaltenen Dokumente deuten auf eine typische Unterschichtskindheit um die Jahrhundertwende hin. Sie war eine gute Schülerin und wollte eigentlich Lehrerin werden, aber damals stand eine freie Berufswahl, noch dazu mit einer langen Ausbildungszeit, für die Kinder ihrer Gesellschaftsschicht nicht zur Debatte. Nach dem Besuch der Volksschule machte sie daher eine Lehre als Textilverkäuferin und arbeitete anschließend in einem Warenhaus. Inzwischen waren ihre Mutter und ihr jünger Bruder gestorben, und sie fand ihre Hoffnung in der Bühne. Bald wurde sie Mitglied in einer Singspielgesellschaft. Neben ihrer Arbeit trat sie mehrere Monate als Jodlerin, Chorsängerin, Soubrette oder Komödiantin auf. Dann kündigte sie beim Warenhaus und überwarf sich mit ihrem Vater, um ein neues Leben auf der Bühne zu beginnen. Zwar hatte sie keine Gesangs- oder Schauspielausbildung, doch trat sie schon bald mit verschiedenen Volkssängergruppen auf.

Einige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg lernte Liesl bei einem Auftritt im Frankfurter Hof, damals dem besten Münchner Volkssängerlokal, Karl Valentin kennen. Valentin war damals in München bereits sehr populär. Seine scharfe Kritik an Liesls Fähigkeiten als die Soubrette beleidigte sie, doch er empfahl ihr, sich ganz auf das komische Fach zu verlegen. 1913 nahm sie auf seinen Ratschlag hin den Künstlernamen Liesl Karlstadt an und begann eine Bühnenpartnerschaft mit Karl Valentin.

Unbehelligt vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges ging es mit der Karriere des Duos Valentin-Karlstadt steil bergauf. Sie übernahmen gemeinsam die Leitung des Kabarets „Wien-München“ und gastierten auf allen berühmten Münchner Kabarettbühnen. In der Weimarer Republik spielten Valentin und Karlstadt mit Bertolt Brecht und drehten unter seiner Regie auch den Film *Mysterien eines Frisiersalons* (1923). Das Duo wurde auch für Gastspiele außerhalb Münchens en-

gagiert und trat in Wien, Zürich und Berlin auf. Liesl Karlstadt war als mitimprovisierende und mitschreibende Partnerin an der Entstehung vieler Dialoge und Szenen schöpferisch beteiligt; in ihren Händen lag auch die praktische Arbeit bei jeder Inszenierung. Trotzdem wurde ihre Leistung in Valentins Schatten nur selten wahrgenommen, wie die Plakaten deutlich zeigen, darauf ist Valentins Name in riesigen Lettern angekündigt, ihr Name steht kleiner darunter. Doch für Valentin war sie privat und beruflich unentbehrlich. Sie war Bühnenpartnerin, Mitarbeiterin, Managerin, Psychiaterin, alles in einem.

Das Privatleben Karlstadts war nicht so glücklich, weil Valentin bei ihrer Begegnung schon mit Gisela Royes verheiratet war. Dennoch hintertrieb er Karlstadts Versuche, sich aus ihrer engen Verbindung zu lösen: ihre Verlobung mit einem anderen Mann scheiterte.

1930 versuchte Liesl Karlstadt einen künstlerischen Alleingang: sie trat in den Münchner Kammerspielen als Vertretung von Therese Giese auf und bekam auch gute Kritiken. Diese ihre Versuche, auf eigenen künstlerischen Beinen zu stehen, hatten auch damit zu tun, dass sich Valentin seit einiger Zeit einer anderen Frau zugewandt hatte, Anne-Marie Fischer, die später seine Mitspielerin statt Karlstadt wurde. Aber wichtiger war wohl, dass das Zusammensein mit dem neurotischen Valentin Karlstadt schon vorher geschadet hatte: Immer darauf bedachtet, seine Launen aufzufangen, wurde sie seelisch sehr belastet.

In dieser nervlich belastenden Situation geschah etwas, was ihre Unsicherheit noch verstärkte. Sie geriet in große finanzielle Schwierigkeiten wegen Karl Valentins Projekt, den Grusel- und Lachkeller *Panoptikum* zu eröffnen. Zwar stand Karlstadt dem Plan skeptisch gegenüber, doch sie gab Valentins *Panoptikum* fast ihre ganzen Ersparnisse. Das *Panoptikum* hatte keinen Erfolg und Liesl Karlstadt verlor in einer Zeit wirtschaftlicher Misere einen Großteil ihres investierten Geldes. 1935 versuchte sie sich das Leben zu nehmen. Sie wurde gerettet und in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. Danach befand sie sich immer wieder in psychiatrischer Behandlung. Wäre sie nach einer Unterleibsoperation nicht fortpflanzungsunfähig gewesen, hätte man sie laut Gutachten ihres behandelnden Arztes wegen manisch-depressiver Psychosen „zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ zwangssterilisiert.

1940 trat das legendäre Paar Valentin-Karlstadt zum letzten Mal für sieben Jahre auf. Valentin zog danach mit seiner Familie nach Planegg, eine Vorstadt Münchens. Während des Krieges trat er nicht auf, nicht nur, weil er vor Angst vor den Bomben auf München fast verging, sondern auch, weil ihm die richtige Partnerin für seine Auftritte fehlte. Liesl Karlstadt fuhr auf den Rat ihres Arztes zur Kur nach Ehrenwald in Tirol. Sie war eine begeisterte Bergsteigerin. Kurz nach ihrer Ankunft knüpfte sie enge Kontakte zu den Bayerischen Gebirgsjägern, die auf der Ehrenwalder Alm stationiert waren. Liesl Karlstadt war von den Mulis dort fasziniert, sie wurde der erste und einzige weibliche Mulitreiber der Bayerischen Gebirgsjäger. Die Soldaten ernannten sie zum Obergefreiten Gustav und zum Hilfstragetierführer. Sie blieb dort insgesamt zwei Jahre, unterbrochen nur von einigen wenigen Auftritten in München. Ihre Gesundheit kehrte allmählich zurück.

Liesl Karlstadt war während der Jahre des Nationalsozialismus nie durch offene Gegnerschaft zum Dritten Reich aufgefallen. Aber ihre Text „Die deutsche Laugenbretzel“, der erst 1989 veröf-

fentlicht wurde, offenbart ihre kritische Haltung zur nationalsozialistischen Ideologie.

Nach dem Krieg konnte Valentin nicht mehr richtig Fuß fassen. Er starb 1948 in Planegg. Danach begann eine neue, eigenständige Laufbahn Liesl Karlstadts. Ab den 1950er Jahren spielte sie nicht nur im Theater, sondern arbeitete zunehmend bei Film und Rundfunk. Ihre Rundfunk-Serien „Familie Brandl“ machten sie sehr populär. Sie verkörperte nun den Typus der kompetenten und liebenswürdigen Hausfrau und Mutter aus kleinbürgerlichen Milieu.

Am 27. Juli 1960 starb Liesl Karlstadt im Urlaub in Garmisch-Partenkirchen an einem Gehirnschlag. Sie wurde auf dem Bogenhausener Friedhof in München beerdigt. Ihr Grabkreuz ist ein rotes Herz, das den Zwiespalt in Karlstadts Leben zeigt. Auf der Außenseite steht „Liesl Karlstadt“, der Name, unter dem sie an der Seite Karl Valentins berühmt wurde. Wenn man das Herz öffnet, findet man aber die Inschrift „Elisabeth Wellano“, ihren Geburtsnamen. Die Stadt München stellte ein Jahr später ihr zu Ehren eine Bronzestatue auf einem Brunnen auf dem Viktualienmarkt auf.

Sie war eine große Künstlerin, aber ihr Name wird noch immer überstrahlt von dem Karl Valentins. Sowohl die Künstlerin als auch die Frau Liesl Karlstadt beschränkte selbstbewusst und mutig eigene Wege, die nicht immer erfolgreich waren. Sie führte ein bewegtes und für ihre Zeit außergewöhnliches Leben. Die Annahme, Valentin sei ein Großer ohne Karlstadt, und Karlstadt sei nichts ohne Valentin, bedarf dringend einer Neubewertung.

《特別研究第1種》

ファレンティンの共演者リーズル・カールシュタット ——新たな評価に向けて——

伊 藤 真 弓

はじめに

カール・ファレンティンとリーズル・カールシュタットは、20世紀前半のドイツ語圏大衆文化におけるトップ・スターであった。彼らは約35年共演し、400余りのスケッチやシーン、喜劇を生み出し、映画にも出演した。やせこけてひよろ長いファレンティンと小柄で丸みをおびたカールシュタットのデュオは、見た目だけでも面白味があったが、彼らの魅力は何ととっても、ファレンティンの奇抜な言葉遊びやナンセンスとカールシュタットの揺らぎのない正常性との組み合わせであり、ファレンティンの即興にカールシュタットが当意即妙に反応し展開させる技であった。ファレンティンとの共演において、リーズル・カールシュタットは18ものズボン役を演じ、その変身芸も見事なものであったという。彼女はフルート、ピッコロ、トランペット、ギター、チューバ、アコーディオン、打楽器などを演奏することができ、音楽的才能も豊かであった。

ミュンヘンの歴史について書かれた書物を紐解くとき、カール・ファレンティンの名前が出てこないことはない。実際彼は、ミュンヘン子のなかのミュンヘン子であったし、プレヒトを始め多くの劇作家、文学者、思想家、批評家、映画監督などに影響を与えた大衆芸人であった⁽¹⁾。アルト・ミュンヘンの写真や切手・葉書・ポスターなどの風俗資料の収集家でもあったことから、ミュンヘン市に一級の資料を残した功績ももっている。しかし彼の晩年は幸福であったとは言えない。第二次世界大戦中は引きこもって沈黙し、生活は困窮していたし、戦後はもはや大衆から求められることのないまま亡くなった。一般にファレンティンの再発見は1960年代と言われており、「カール・ファレンティン博物館」が開館したのが1959年である。ファレンティンは偉大な芸術家として再発見されたのである。

この「ファレンティン博物館」の名前が2001年に「ファレンティン-カールシュタット博物館」と改名されたことはほとんど知られていない。リーズル・カールシュタットの伝記作家ゲンナ・ヴェントの労により、博物館内にカールシュタットの展示室が作られ、それに伴って改名されたのである⁽²⁾。カールシュタットがファレンティン-カールシュタット・デュオとして作品に創造的に関わり成し遂げてきたことは、長い間顧みられず、知らされることもなかったということである。

しかし、ファレンティンの死の12年後、1960年にリーズル・カールシュタットが亡くなった時、数千人の人々が棺に続き、彼女の死を悼んだのであった。カールシュタットについて書かれた主要な伝記は、現在のところ、上述したグンナ・ヴェントによるものの他に、モニカ・ディムプフル、ミヒャエラ・カールによって著されたものである⁽³⁾。また、リーズル・カールシュタット自身によって書かれたもの・語られたものであることが現時点で明らかとなっている文献は、ミュンヘン市立図書館古文書館から出版されている『副業：喜劇女優——テキストと書簡——』⁽⁴⁾のみと言ってよい。勿論ファレンティンについて書かれた文献においてはカールシュタットのことは若干であっても触れられていないことはない。しかしそれらは当然ながらファレンティンが中心のものであって、カールシュタットについては付随的・副次的なものに留まっている場合がほとんどである。カールシュタットはファレンティンなしでは何者でもなかったのであろうか。カールシュタットなしでもファレンティンは偉大な喜劇役者であり続けたのであろうか。リーズル・カールシュタットについての研究は、まだ緒に就いたばかりである。また、カールシュタットについての日本語による研究は本稿が初出である。ファレンティンの共演者として、そして一人の芸術家として、彼女は如何なる人生を歩んできたのであろうか。バイエルン王国時代に生まれ、第二次世界大戦後の復興の時代まで生きた時代背景も視野に入れながら、その生涯を辿り、カールシュタットの新たな評価に向けた検証を試みる。

1. リーズル・カールシュタット——子ども時代から舞台に出るまで

リーズル・カールシュタット、本名エリーザベト・ヴェラーノ Elisabeth Wellano は、1892年12月12日、ミュンヘンで9人兄弟姉妹の第5子として生まれた。父はイタリア系の出自を持つオースターホーフエン（ニーダーバイエルン）出身のパン職人で、夫婦は当初オースターホーフエンに暮らしていたが、より良い生活を求めて1889年に子どもたちとともにミュンヘンへ引っ越し、エリーザベトはそこで生まれたのであった。彼女の9人の兄弟姉妹のうち4人が子どものうちに亡くなっている。

一家はミュンヘン・シュヴァービングの、一部屋だけの住居に住んでいた。台所も居間も寝室も子ども部屋も同じ場所ということである。父親は市中のフラウエン通りにあるパン屋でパンを熱いかまどに頃良く出し入れする「かまど係」として働いており、その仕事は夜から午前中までで、疲れて帰宅した父親が寝ているのを起さないよう、子どもたちも幼いころから静かに黙っていることを学んだ。父親は過酷な労働⁽⁵⁾にもかかわらず給料は少なく、母親は牛乳店を開いて家計の足しにしようとしたが、うまく行かず、極めて狭い住居の中で、生活は厳しく非常に慎ましいものであり、エリーザベトは貧しい境遇で成長したのであった。リーズル・カールシュタットの伝記作家モニカ・ディムプフルは、彼女に関して「わずかに残された資料は、19世紀末の典型的な下層階級であったことを示している」⁽⁶⁾と述べている。

例えば堅信礼⁽⁷⁾の際、同じクラスの友人たちが時計などの高価な祝いの品を贈られているとき、エリーザベトは赤い服地と祈祷書、卵形の入れ物に入ったバラの花冠をもらっている。彼女はこの花

冠を死ぬまで持っていたという。堅信礼の際には代母を立てることが必要となるのだが、ヴェラーノ家ではそれを頼める人が思い当たらず、ジャーナリストでリーズル・カールシュタットの友人であったテオ・リーグラーによれば、リーズル・カールシュタットはのちに次のように回想している。

「私たちはとても貧しかったので、堅信の時が近づいてくるにつれ、母は気にしていました。それでアーダルベルト通りの店に灯油を買いに行かされた時に、誰もいなくなるのを待って、店の主人のおばさんに「お願いがあるんですけど、私の堅信代母になってもらえませんか?」と言ったんです。おばさんは言いました「うん、リーズルちゃん、あたしは病気だからね、でも娘がやってくれるかもしれないよ!」それで、おばさんの娘さんが実際にヨーゼフ教会で堅信代母になってくれたんです」⁽⁸⁾。

リーズル・カールシュタットはアマーリエン通りにある国民学校「聖ルートヴィヒ学校」に1898年から1905年まで通っていた。いつも一番良い成績しかもらってこない、良い生徒であった。本人は教師になりたいという希望を持っていたが、そのための教育を受けることは彼女のような社会階層の子どもには困難であった。1905年に優秀な成績で学校を卒業したが、卒業にあたって自ら生計を立てることを考えなければならなくなる。のちのインタビューのためのメモには次のようにある。

「8年生を卒業するとき、自分から進んで次の学籍を申し込んだ——どうしても上の学校へ行きたかったのだ。それは、本当に残念なことに認められなかった。私は見習い修行に行かなければならなかった。それで私は、見習い店員としてエーダー社へ行くことになり、そのあとティーツ百貨店（今の駅前にあるヘルティー百貨店）へ行った」。　　（『昔のミュンヘン娘たち』⁽⁹⁾）

国民学校卒業後に彼女に残された学校教育は日曜学校であった。日曜学校は国民学校のあと全ての子どもたちがさらに3年通わなければならないものであった。この時期のリーズル・カールシュタットの作文について、モニカ・ディムプフルは「精密さと細部を見る楽しさ、具体的な事象についての飛び抜けた感覚をすでに生徒の時に持っていた」と見ており、ここにすでに「特徴的で滑稽で、特に演技に応用し得るような身振りやボディランゲージの個々の細かい部分に対する、鋭く訓練された女優の眼差しがある」と見做している⁽¹⁰⁾。

1906年1月、13歳でヴィクトゥアーリエン・マルクトにある繊維会社エーダーへ販売員の見習い修行に行く。月給は10マルク、住み込み可というものである。これによって彼女は初めてわずかな自由空間を手になることになった。見習い修行終了後、1908年7月に、裁縫用品およびレース販売員として、シュタフス（カール門）にあるティーツ百貨店に移り、彼女の給料は45マルクに上がった。

1909年初めに、15歳になったばかりの弟ヘルマンが亡くなり、その2ヶ月後には最愛の母を亡くしている。母親に非常に愛着を持っていたリーズル・カールシュタットにとって、母の死は大きな衝

撃であり喪失であった。そして6歳になったばかりの末妹アマリエに対しては母親代わりを引き受けることになった。その後しばらく彼女は母親の仕事を引き受け、家計を助けて取り仕切り、家族の面倒を見た。この頃、兄のフランツ・クサーヴァーにミュンヘンの民謡歌手たちが出演しているバンベルガー・ホーフへ連れて行ってもらう機会があり、これがリーズル・カールシュタットの舞台との出会いとなる。その後彼女は頻繁に舞台を観に出かけるようになった。

リーズル・カールシュタットはこのバンベルガー・ホーフのことをよく回想しており、その支配人が彼女を観衆の中から見出し、参加させたということを書いている⁽¹¹⁾が、ディムプフルはリーズル・カールシュタットが「いつどのようにして舞台生活を実際に始めたのか、今日全く正確に確定することはできない」⁽¹²⁾としている。伝記作家グナ・ヴェントによれば、リーズル・カールシュタットは1931年新聞のインタビューで次のように話している。

「戦争が起きる数年前、私はバンベルガー・ホーフで目を輝かせてダッハウ農民楽団を見ながら座っていました。どうしてそうなったのか、ちゃんとは覚えていないのですが、団長さんが私を「誘い」まして、ひょっとしたら私が感激していたからかもしれませんが、その場で「新人さん」になったのです！」⁽¹³⁾

一方、支配人の妻、民謡歌手のミッツィ・マイアーは、テオ・リーグレーに宛てた晩年の手紙の中で経緯を次のように回想している。

「私の亡くなった夫アーダルベルト・マイアーはシラー通りのフランクフルター・ホーフにダッハウ農民楽団を持っていました。私たちはそのころ、新人の女の子を探していました。私たちの楽団の一人が、ティーツで売り子をしている女の子を知っている、と言ったのです。夫が出かけて行き、リーズルを誘いました。彼女はとても喜んでいました。それで彼女は私たちの見習いになったのです。彼女はリハーサルに来ました。声は小さかったけれど、コメディアーに使うことが出来たのです」⁽¹⁴⁾。

1911年、リーズル・カールシュタットは「ダッハウ農民楽団とアーダルベルト・マイアー歌芝居一座」の一員として初めてフランクフルター・ホーフの舞台に出る。このときの芸名はまだエリーゼ・ヴェラーノであった。彼女の父親は、娘の舞台出演には批判的で、「まともな」仕事に就くことを期待し、「寄席で飛び跳ねる」⁽¹⁵⁾人生には反対していた。当初はティーツ百貨店の勤務も継続しており、「7時半にお店が終わって、8時には舞台の上立って、ヨーデル歌手、コーラス、スープレット、喜劇を演じて」⁽¹⁶⁾いた。百貨店勤めのかたわらで舞台出演もこなす生活は長く続かず、1911年2月15日にティーツ百貨店を辞する。ティーツの主任は驚いたが、うまく行かなかったときにはいつでもティーツ百貨店に戻ってきて良いと告げ、「この店員はいつも誠実で真面目であり、我々はその業務に満足している。退職は本人の意思によるものである」⁽¹⁷⁾という証明書を書いてくれた。父親

は彼女の人生選択の決断を理解できず、彼女は父親の激しい怒りを買うことになった。女優になるために良い職場を辞める、というのは馬鹿げたことである、というわけである。1914年12月13日、リーズルの22歳の誕生日の翌日の彼の死まで、彼は彼女のことを認めることはできなかったし、認めようとはしなかった。

19世紀末から20世紀初頭にかけての大衆消費文化を象徴する百貨店は、当時の若い就労女性においても望ましい職場の一つであった。給与生活から上演契約による収入への変化はリーズル・カールシュタットの生活にも不安を与えないわけではなかったが、彼女は自ら選択し決定した自己実現の道に誇りを持っていた。女性にとって自己実現が極めて困難な時代にあって、リーズル・カールシュタットは自立した女性としての第一歩を踏み出したのであった。

2. カール・ファレンティンとの出会いと共演

1911年、リーズル・カールシュタットは彼女の人生に決定的となる人物と出会う。カール・ファレンティン(1882-1948)である。リーズル・カールシュタットより10歳年上のファレンティンは、このときすでに、カバレティスト、ソロの寄席芸人として大人気となっていた。フランクフルター・ホーフで客演した際のファレンティンとの出会いについて、リーズル・カールシュタットは次のように回想している。

「第一次世界大戦の少し前、私はカール・ファレンティンと知り合った。ミュンヘンで最高の民謡酒場の一つである、シラー通りのフランクフルター・ホーフに、彼はソリストとして出演していて、そのとき私は若い新人として喜劇を演じ、ソリストとして修行するためにアンサンブルに出ていた。当時の私の専門ソロは若いスープレット役であった。

派手な色のフリルがついた衣装を着て毎晩舞台に立ち、本当に平凡な歌を歌っていた。「誰でも呼ぶよ、ヒップ、ヒップ、フラ、小粋なミッツィ、そこにいる」——すると歓喜の音が建物中に響いて、誰もが私に喝采を贈ってくれた。最後のクプレの時には、バルケットにいる男の人たちにこう歌いかけた「ああ、愛する素敵な優しい誠実なあなた——あなたが私に愛の苦しみを与えるのよ…等々」。私は自分の上演に誇りを持っていた。

ある晩、カール・ファレンティンが共同の楽屋で私に言った。私はスープレットには痩せ過ぎだ、何より胸が小さ過ぎる(当時スープレットは格好よく胸の谷間を見せなければならなかった。今で言うなら『にがい米』のように。)、それに私はあまりにお行儀が良すぎて、恥ずかしがり過ぎだ、スープレットっていうのは生意気でなくちゃいけない! というのである。しかし彼は、私には喜劇の才能がある、喜劇のほうへ行った方が良いと思う、というのだ。

そんなことがあって、カール・ファレンティンに対する私の尊敬は憎しみに変わった。

あとになって、私は彼の好意からの忠告に従った——彼が自分で書いたスープレットのバラディーを私に贈ってくれたのだ——私はコミカルに歌い、それが私の最初の大成功になった。

私たちの友情は深まり、そこから数十年にわたるパートナー関係が生まれた」。

(『カール・ファレンティンと私』)⁽¹⁸⁾

ファレンティンと出会うまで綺麗な衣装を身につけて恰好の良いスープレットとして舞台に出ていた彼女は、彼の書いたクプレをコミカルに演じたのであった。

1912年から1915年まで、彼女はミュンヘンの様々な民謡歌手グループや劇団と共演していた。1913年7月に彼女は初めてファレンティンの横で舞台に立ち、続いて、シーン(寸劇)『アルペン歌手三重唱——アルプスのスマレ』で初めてファレンティンと共演した。ここからファレンティン-カールシュタット・デュオのキャリアがスタートする。『アルプスのスマレ』は、民謡歌手・ユーモリストであるヴァイス・フェルドル(1883-1949)の『エーデルワイス』のパロディーで、リーズルはエーデルワイスを高い声で歌うことが出来ず、椅子の上にながっていき、というもので、大成功となった。そしてこの年、彼女はリーズル・カールシュタットという芸名を名乗ることになる。これは、エリーザベト・ヴェラーノという名が異国的過ぎると考えたことから、ファレンティンが付けたもので、ファレンティンが尊敬していたミュンヘンの有名な民謡歌手カール・マックスシュタット(1853-1930)にちなんだものであったと言われている。ファレンティンの伝記作家アルフォンス・シュヴァイゲルトは、カール・マックスシュタットという名前にはまた、マックスとカールという、ファレンティンの早世した兄弟の名前が含まれていることを指摘している⁽¹⁹⁾。しかしそれだけではなく、カールシュタットという名字に、ファレンティンの名前「カール」が入れ込まれていることは、重要な意味を持つように思われる⁽²⁰⁾。

この年、ファレンティンは最初のショートフィルム無声映画『カール・ファレンティンの結婚』を自分の映画アトリエで撮影し、カールシュタットも女中役で共演している。ファレンティンは写真収集でも知られているが⁽²¹⁾、映画という新しいメディアにも大いに関心を寄せていたのであった。

第一次世界大戦の勃発という社会状況にもかかわらず、彼らの人気は上がる一方であった。ミュンヘンの人口は1871年の約17万人から1890年にはすでに35万人となり、1913年には64万人と恒常的に増加していた。またサイレンに規則づけられる労働者の生活は、それ自体は厳しく非人間的な労働時間であったが、労働時間以外の時間が自由余暇時間に充ち可能となることも意味していた。これらは大衆娯楽を成立させる大きな要因となるものであった。1915年6月、カール・ファレンティンとリーズル・カールシュタットはゾンネン通りにあるカバレット「ウィーン-ミュンヘン」の運営を共同で引き受けることになった。続く数年間は、「ベンツ」、「アンネンホーフ」、「ゼレニスムス」、「シャリヴァリ」、「カンマープレトル」、「ゲルマニア」など、ミュンヘンのあらゆる有名なカバレットの舞台に客演した。彼らは居酒屋や団体の祝い事にも出演し、インテリの前でも労働者の前でも演じた。戦争救済事業や帰還兵のために、慈善事業や野戦病院でも演じた。1918年リーズル・カールシュタットはそれに対してルートヴィヒ王十字勲章をもって顕彰されている⁽²²⁾。

ワイマール共和国期に入り、彼らの活動範囲は広がった。1922年、彼らはブレヒトを通して、otto・ファルケンベルクが支配人を務めるミュンヘン・カンマーシュピーレ(小劇場)の舞台に出

演する。ブレヒトがファレンティンから影響を受けたと述べていることは良く知られており、1917年10月のミュンヘン大学入学の頃からファレンティンの舞台を頻繁に観に行っていたとされている⁽²³⁾。1922年9月のカンマーシュピーレでの上演は、第1部がブレヒト担当で、ブレヒト自身とファレンティン-カールシュタットのほかに、カバレット詩人のヨアヒム・リンゲルナッツも出演していた。第2部はファレンティン担当で、オリジナルの『クリスマスイヴ』を上演した。その前日、ブレヒトは『夜打つ太鼓』をカンマーシュピーレで初演している⁽²⁴⁾。ファレンティン-カールシュタットとブレヒトが写ったオクトーバーフェストの際の写真——チューバを吹くファレンティンの隣でブレヒトがクラリネットを吹いており、カールシュタットは前に立ってベルを鳴らしている——は有名だが、ファレンティン-カールシュタットの映画『オクトーバーヴィーゼ』にはブレヒトの姿は見あたらない。ファレンティンの伝記作家ミヒャエル・シュルテは、これは、舞台版の『オクトーバーフェスト』シーン1のためだけに撮影されたものではないかと推察している⁽²⁵⁾。しかし、彼らは無声映画『床屋のミステリー』（1923）で共同作業をしている。ブレヒトとエーリヒ・エンゲルの共同監督作品である。エンゲルはファレンティン-カールシュタットの映画を多数撮影している⁽²⁶⁾。

この年から、ファレンティン-カールシュタットのミュンヘン以外の街での出演が始まる。彼らはチューリヒ、ウィーン、ベルリンに客演に招かれた。1928年にベルリンの「カバレット・デア・コミカー（喜劇役者のカバレット）」に招かれた際には、この劇場はこれまで喜劇役者に支払った中で最高のギャラをファレンティン-カールシュタットに支払ったという⁽²⁷⁾。ファレンティンはもともと神経質でノイローゼの傾向があったとされるが、客演旅行は彼にとって苦痛なものであった。「旅行や列車、自動車に途方もない不安を感じていたから」⁽²⁸⁾である。これをうまく持ちこたえることが出来たのは、リーズル・カールシュタットの努力と忍耐のおかげであった。リーズル・カールシュタットはファレンティンにとって、個人的にも仕事上でも欠くことのできない存在であった。彼女は「舞台のパートナーであり、作品や上演のアイデアの提供者であり、マネージャーであり、セラピストであった。そのすべてを一人で受け持っていたのである」⁽²⁹⁾。作品の成立に際しても、ファレンティンが作品を作り、カールシュタットがただ言われるままに演じているのではなく、彼らは共同作業で作品を作っていたのであった。1929年、新聞記事のためにリーズル・カールシュタットは次のように書いている。

「ファレンティンとは15年共演してきた。私たちは鉛筆と紙の束を持ってリハーサルに行き、作品を自分たちで作った。そして持っている様々なアイデアについて話した。私が質問して、彼がそれに答える、というやり方で！ 彼が私に言ったことはすべて、私がすぐに記録した。ウィーンのヴェーゼンタール博士が、ファレンティンの即興的なジョークをすぐにメモできるように、いつも鉛筆を持っていることをアドヴァイスしてくれたのだ。そのあとすぐに彼はカフェで私たちに会った。私は自分の前にちょうど鉛筆と紙を置いていた。「あんたたちどうしたの？ そんなにかしこまって座って」と彼は私に聞いた。「今日は鉛筆と紙を持って来たの。ジョークじゃないのよ！」と私は答えた。実際そうだったのだ」。

（『ファレンティンと私』）⁽³⁰⁾

しかし、彼女の仕事や業績はファレンティンの名の陰に置かれ、評価されることは稀であった。クルト・トゥホルスキーやアルフレート・ケルのように、彼女の能力と価値を認め、ファレンティンの才能はリーズル・カールシュタットとの共演によってのみ現われる、という評価もあった⁽³¹⁾が、多くの場合、リーズル・カールシュタットはカール・ファレンティンと同等の力を持つパートナーと見なされることはなかった。1929年3月24日の「南ドイツ日曜新聞」のインタビューで、彼女は次のように言っている。「新聞は今日まで彼のことはばかり書いていて、私のことなんてすっかり忘れてる。だから、南ドイツ日曜新聞が私のことを思い出してくれて、倍も嬉しいんです！」⁽³²⁾リーズル・カールシュタットは、ファレンティンの一部としてではなく、一人の女優として自立する道を模索し、演劇の授業を受けにも行っている。1930年、彼女はミュンヘン・カンマーシュピーレで上演されていたブルーノ・フランクの成功作『コップの中の嵐』に、テレゼ・ギーゼの代役としてフォーゲル夫人役で出演し、まずまずの好評価を得た。しかしこれと並行して、ファレンティンとの舞台にも立っていた。

リーズル・カールシュタットとカール・ファレンティンの個人的な関係については、知り合った1911年からすでに親密なものとなっていた。ファレンティンは同じ年にすでにギーゼラ・ロイスと結婚していた。ギーゼラはファレンティンの実家ファイ家のお手伝いをしていた女性である。ファレンティンとカールシュタットの関係は公然のものであったため、妻ギーゼラにもそれはわかっていた。リーズルもギーゼラも、このことには苦しんでいたが、ギーゼラのほうはファレンティンが自分と別れることはないということを徐々に理解し、この状況に何とか折り合いをつけるようにしていた。ギーゼラはそもそも舞台にはあまり関心がなかったこともあり、ファレンティンの舞台に一度も来ることはなかったし、巡業に付き添うこともなかった。のちにギーゼラ・ファレンティンは、新聞のインタビューに次のように答えている。「多くの人々は、リーズル・カールシュタットが彼の妻だ！といつも思っていました。でも陰に控えているべきだと思っていたのは、彼がいつも「おまえがいなくちゃ生きていけない！」と繰り返し私に言ってくれていたからなのです」⁽³³⁾。一方リーズルのほうは、ファレンティンが妻と別れて、自分だけのものになることを本当は望んでいた。実際ファレンティンのほうもリーズルの交友関係に対しては神経質で、時には激しい嫉妬を見せることがあった。例えば、1926年からファレンティン・アンサンブルに加わったヨーゼフ・ランクルとの関係を疑い、言葉を交わすことを禁じたり、探偵を雇って彼らを見張らせたりもしたのであった。また、1927年、リーズル・カールシュタットが35歳で職業運転手のヨーゼフ・コルプと婚約した時には、コルプを戸籍役場で撃ち殺す、他の男が見えないように目隠ししてやる、とファレンティンは脅したという。このことはリーズル・カールシュタットとファレンティンの間にある緊張を増大させた。

自分が正当に評価承認されていないと感じることの不安や不満、神経質なファレンティンに対していつも母親のようにあらゆることに気を配り続けることの心労、うまくゆかない愛情関係といったものが、リーズル・カールシュタットの精神的負担となり、耐え難いものとなっていた。すでに1928年に、彼女は心理学博士ドクター・レオンハルト・ザイフとコンタクトを取っている⁽³⁴⁾。この不安をうまく解決しようと、彼女は自ら試みていたのである。

3. 「パノプティクム」、自殺未遂とうつ病

1931年、リーズル・カールシュタットは初めてバイエルン放送（1922年開局）でラジオドラマのための収録を行った。彼女はラジオ番組の人気者の一人となった。この頃のリーズル・カールシュタットは分刻みのスケジュールであったという。1932年5月から7月までは、ファレンティンとともに、ガイゼルガスタイクの映画スタジオでマックス・オフェルス監督の『売られた花嫁』にサーカス団長夫婦の役で参加している。このとき彼女は過労により病気になり、休養を余儀なくされたのであったが、その後また女優としての劇場出演は続き、国民劇場と単独契約を結んで、ツアーも行った。1933年3月、リーズル・カールシュタットは再びミュンヘン・カンマーシュピールのシャウシュピールハウス（劇場）に出演する。ルートヴィヒ・ヒルシュフェルト作『スウェーデンのマッチ』のなかの女主人の役で、今回もテレゼ・ギーゼの代役であった。テレゼ・ギーゼはユダヤ系で、ドイツの政治体制の批判者であった。そのためヒトラーが政権を掌握した1933年スイスへ逃れたのである。この年、多くの思想家、作家、文化人がドイツ国外へ脱出したことは周知の通りである。このシャウシュピールハウスへの出演は大女優の代役ではあったが、評価は概ね肯定的なものであった。

1932年頃からファレンティン-カールシュタット・デュオのシーンの映画化が始まり、多くの作品が撮影された。その他にカールシュタット単独での映画出演が続く。シュヴァイゲルトによれば、リーズル・カールシュタットの2冊目のプライベート・アルバムには「リーズル・カールシュタットはファレンティンなしでもやっていける」という見出しの下に、様々な新聞の切り抜きが貼ってあり、そこにはファレンティンによる手書きで「非常に重要」というコメントが付いている⁽³⁵⁾。ファレンティンにとっては、自分たちは一緒に舞台活動することが当然のことであり、単独で活動することは本来あるべき形とは思われなかったのである。しかしまた一方で、1931年ファレンティンは14歳のアンネマリー・フィッシャーと知り合っており、のちにリーズル・カールシュタットの代わりにファレンティンの共演者となることになるアンネマリー・フィッシャーとファレンティンとの関係は、リーズル・カールシュタットを苦しめるものとなったのであった。

このように、様々な面からの精神的負担がかかった状態が続いたところに、彼女の不安がさらに強まることが起こった。ファレンティンが、恐怖と笑いの館「パノプティクム（蠟人形館・見世物小屋）」を企画し、それに投資するようにリーズル・カールシュタットを説得したのである。莫大な予算が必要となる企画であった。ファレンティンは計画に熱中し、このパノプティクムの成功を全く疑わず、継続的に大きな収入が得られると信じてさえいた。彼女はこの企画には反対であったが、ファレンティンのために相当な金額を用立て、「当時財政的にはうまくいっていたファレンティンは、彼の（そしてリーズル・カールシュタットの）ほとんど全財産を、彼のプロジェクトを実現するために投資したのであった」⁽³⁶⁾。

1934年10月21日、当局の許可を得てから半年後に、ゾンネン通り21-23のホテル・ヴァグナー

の地下にカール・ファレンティンの「パノプティウム」が開館する。この場所は、ファレンティンとカールシュタットが出演していたカバレット「ウィーン-ミュンヘン」があった場所である。この「笑いと恐怖の地下室パノプティウム」は、王立大学彫塑家でミュンヘン大学解剖学研究所の標本製作者であったエドゥアルト・ハマーの蠟人形を配した拷問室などの残酷な部分と、ファレンティンのナンセンスと言葉遊びの部分とから成っている。恐怖の部屋の蠟人形はすべてハマーの所有物であった。ハマーは1894年にミュンヘンの中心地に「国際商業パノプティウム&博物館」を開いた人物である。パノプティウムは19世紀半ばからヨーロッパで流行しており、1882年にはパリにグレヴァン-パノプティウム、1835年にはロンドンのマダム・タッソー蠟人形館が開館している。19世紀の他のパノプティウムと同様に、ハマーの「国際商業パノプティウム&博物館」には、「学問的なもの、珍奇なもの、歴史的なもの、通俗的なもの、拷問室がミックスされて」⁽³⁷⁾ 展示されていた。ハマーの「パノプティウム」は、1902年火災に遭い閉館を余儀なくされた。

ファレンティンの「パノプティウム」には、ダビデがゴリアテを倒したときの石、アダムが囁んだリンゴ、毛のついた冬用の爪楊枝、横に置いたスタンドカラー、溺れ死にそうな者がしがみついていた藁、少年が見たという野ばら、といった、ナンセンスなオブジェのコレクションと並んで、恐怖を誘う展示——魔女、死刑執行人、太古の、ボロをまとってはいるが金髪のローレイなどのぞっとするような蠟人形、拷問室、断頭台、絞首刑になった者が下がった絞首台、かび臭い牢獄、弱り切った囚人、足を踏み入れた途端危なっかしく揺れる橋、など——があった。拷問室はもともとはハマーの提案によるものであった。ミヒャエル・シュルテは、「このパノプティウムの恐怖の部分は、ファレンティンがファシズムを眼前にして感じた脅威の表現と見ることが出来る」⁽³⁸⁾ と見做しているが、ミュンヘン郊外のダッハウに強制収容所が開設された翌年にこのような残酷な恐怖の館を開館することにはやはり疑問が残る⁽³⁹⁾。

いずれにせよ、このパノプティウムは大金を注ぎ込んだにもかかわらず成功しなかった。1934年12月31日、開館から4か月に至るか至らないかで当局の許可が消滅し、パノプティウムは閉館される。1935年5月4日にファレンティンは再びパノプティウムを開くが、その後6か月後に二度目の閉館をせざるを得なくなり、今度もまた成功しなかった。これによってファレンティンは財政的に破綻し、カールシュタットも同じく破産することになったのであった。世の中が経済的に困窮した時代に財産の殆どを失ったことは、リーズル・カールシュタットの不安症状を極度に高めることになった。

この間、私生活においてもリーズル・カールシュタットに衝撃を与える出来事があった。婚約者のヨーゼフ・コルプが、カールシュタットとファレンティンの関係がいつまでもはっきりしないことに厭気を感じ、1934年に婚約を解消したのである。

カールシュタットは憂鬱に引きこもることが多くなり、状態は目に見えて悪化した。ついに1935年4月6日、自殺未遂をする。プリンツレгент橋からイザール川へ飛び込んだのである。しかし何とか救い出されて、ヌスバウム通りにある精神病院に運ばれた。4月から11月まで入院し、うつ病の治療が施された。病床の記録には「泣いてばかりいて、自分を責める。でも今、別の傾向が強く

なってきた。これまでの人生すべてが困難の連続だったような気がする。他の人（カール・ファレンティン！）の振舞いややり方にその原因があった。自分自身の抵抗力のなさを嘆く。「意欲に満ちている時でも、とにかく全てをきちんとする」という自覚が足りなかったことを嘆く⁽⁴⁰⁾とある。1933年7月にナチスが発布した「遺伝病の子孫を予防するための法」は、多くの患者を脅かすものであった。病院は患者について申告することが義務付けられていた。カールシュタットは躁うつ病のため地区の医師に届け出がなされたが、子宮・卵管筋腫の手術を受けていたことにより生殖能力なしと判断されたため、不妊手術の申し立てはされなかったのであった⁽⁴¹⁾。

1935年11月末にリーズル・カールシュタットは退院し、仕事を再開した。しかし、ファレンティンとの仕事は彼女にとって大きなストレスであったし、そもそも十分に回復しているとは言い難い状態であった。1936年、婚約者であったヨーゼフ・コルプの訃報を聞いたとき、彼女は精神虚脱の状態となって再びヌスパウム通りにある精神病院に行くことになった。その後、彼女は入退院を繰り返しながら、仕事をするようになる。

1939年、ファレンティンはパノプティクムの失敗にもかかわらず、それを縮小した形で「恐怖と笑いの地下室——騎士酒場」を開く。ここには彼自身が喜劇役者として登場する舞台が加わり、それなりの繁盛を見せた。リーズル・カールシュタットが病気のため舞台に立てないことが多かったため、アンネマリー・フィッシャーがファレンティンの新しいパートナーとなった。このこともまた、リーズル・カールシュタットの心を重くしたのであった。

1940年、ファレンティン-カールシュタットは最後の舞台に立った。その後の7年間、彼らはともに舞台に立つことはなかった。

4. 「山岳兵グスタフ」——自己回復

1939年9月1日に第二次世界大戦が始まり、1940年にはイギリス空軍によってミュンヘンに最初の空襲があった。1943年から空襲は頻繁になり、1944年には「シュヴァービング、旧市内、中央駅、凱旋門、大学、ドイツ博物館、プロピュライオン、テアティーナー教会、ドーム、レジデンツ、国立博物館、オペラ劇場、劇場が破壊された」⁽⁴²⁾。ミュンヘン市立古文書館館長を務め、ミュンヘンの歴史について多くの著作があるリヒャルト・パウアーによれば、戦争終了後には「駅北部地域で74%、旧市内で60%、シュヴァービングで70%が破壊された。被害がなかったのはすべての建物や住居の2.5%に過ぎなかった。206ある教会・礼拝堂のうち108が相当程度被害を受けるか全壊し、官庁の40%、病院・学校の50%、そして駅の90%、郵便局の50%も同様であった」⁽⁴³⁾。

ファレンティンは1942年「騎士酒場」を閉じ、以降戦争終結後まで、すべての舞台を辞めてミュンヘン南西約12キロメートルの町プラネクに家族とともに引きこもる。彼のシニカルで時としてグロテスクな笑いが次第に時代に合わなくなったこと、彼自身が舞台に出るためにふさわしいパートナーが欠けていたこと、加えてミュンヘンの空爆に不安と恐怖を感じていたことからであった。ファレンティン沈黙の時代である。ファレンティンはナチスに対して明確な反対表明をしていたわけ

ではないが、体制からは距離を置いていたことは確かである。映画『遺産相続』（1936）のように、「悲惨傾向」のため検閲によって作品上映が禁止された経験もある。しかしまた一方で、ファレンティンが自分の利益になることに関しては当局を利用しようとしていたとみられる資料も発見されている⁽⁴⁴⁾。いずれにせよ、プラネクでの生活は苦しく、思うように生計が立たなかった。そしてさらに、1944年、彼のミュンヘンの家は空襲で完全に破壊された⁽⁴⁵⁾。

1940年のリーズル・カールシュタットは健康状態が思わしくなく、彼女は医師の勧めで1941年2月に静養に行くことになった。行き先として選んだのはチロルのエアヴァルトで、カバレット「ジンプル」やエーリカ・マン、クラウス・マンのカバレット「胡椒挽き」のピアニストであったマクス・ヘニング⁽⁴⁶⁾に呼ばれたのであった。もともと山歩きを好むリーズル・カールシュタットであったが、エアヴァルトに来て彼女は次第に元気を取り戻した。エアヴァルトの新鮮な空気、輝く太陽、白い雲、美しい山の風景は彼女に安らぎを与えたのであった⁽⁴⁷⁾。エアヴァルトからエアヴァルト高原へのハイキングの際、驢馬を連れたバイエルン山岳兵と出会う。動物好きの彼女は兵士の山小屋近くに移って、驢馬の世話をし、兵士たちとも交流した。2月27日には「リーズル・カールシュタットさんは本日晴天のなか直線路と急傾斜地での驢馬番試験に「優秀な」成績で合格した。これをもって撤回があるまで用地にいる国庫その他全ての驢馬を昼でも夜でも引くことができる」として、印が押された「驢馬番免許証」が与えられた。そして、名前を男性名のグスタフ上等兵として「荷運び家畜番補助」に任命された⁽⁴⁸⁾。もちろん非公式なものであったが、リーズル・カールシュタットは「ズボン役」を楽しみ、身近な人々に愛され、快活さを取り戻していった。こうして、当初一週間の予定であった滞在は二年となったのである。

リーズル・カールシュタットはナチス時代、第三帝国に対して公に反対しているところは見当たらないが、のちになって彼女の手になる『ドイツのラウゲンブレーツェル』というテキストが公開された。カールシュタットの伝記作家ミヒャエラ・カールによれば、ファレンティンの伝記作家ミヒャエル・シュルテが、ファレンティンの娘ベルトル・ベーハイムが彼に残した書類の中から発見したものである⁽⁴⁹⁾。ラウゲンブレーツェルとは、ドイツの伝統的なパン（焼き菓子とも言われる）の一種で、ハート型のように独特な形に編まれて茶色に焼きあげられ、塩味がついている。特にビールには欠かせないパンである。ここで彼女は、ナチスのイデオロギーの非合理性を痛烈に風刺している。

『ドイツのラウゲンブレーツェル』

民族同胞の紳士淑女よ！

国家社会主義党は、民族の存続のみならず、民族の栄養についても力を尽くすことが、またしても示された。

全ドイツ国民がラウゲンブレーツェルの存在について、まだ殆ど想像できない時代がかつてあった。ドイツのラウゲンブレーツェルを我が手に収めるための無力な闘いをするのが何を意味するのか、私は知っていた。14年の長きにわたって私は闘ってきた。そして、私がいつも勝者と

なることは、全能の神が望むことなのである。

国際的なユダヤ人や犯罪者がドイツのラウゲンブレッツェルの売れ行きを無にしようと脅しをかける体制の厳しい時代があった。そして再び、ラウゲンブレッツェルの文化をすべてのドイツの大管区に運び出そうとする、大胆で勇敢で勇気のある男たちが現われたのである。その成功は、これまで軽んじられてきたラウゲンブレッツェルの比類なき勝利の行進だったのである。

ドイツのラウゲンブレッツェルは、健康に良いばかりでなく、消化にも良いのである——ドイツの労働者、ドイツの農民、ドイツの学生、そして特にドイツの女性——ドイツの母のことを考えてのことなのだ。党員のゲッベルス博士は、カナンの地で結婚について最初の大きなプロパガンダ演説を行った時すでに、ドイツのラウゲンブレッツェルの重要性を強調している。将来ドイツのラウゲンブレッツェルだけで栄養を摂ることは、全国家社会主義党の連盟や連帯の名誉なる義務なのだ。——そうすれば最後にはカトリックの教義でさえ、好むと好まざるにかかわらず、ドイツのラウゲンブレッツェルを認めることを公言せざるを得なくなるのだ。

今こそ何がなんでもやり通すのだ。ハイル、ハイル、ハイル！⁽⁵⁰⁾

リーズル・カールシュタットは1943年8月初めにミュンヘンへ戻り、国民劇場で当たり障りのない喜劇に出演した。その国民劇場も1944年の空襲で破壊された。

5. 第二次世界大戦後のリーズル・カールシュタット

戦後、リーズル・カールシュタットは舞台に戻り、1945年11月、新しく建てられた国民劇場の再開公演で『コップの中の嵐』に出演した。1946年2月からは国民劇場で『スウェーデンのマッチ』に出演し、6月26日から9月30日まで地方公演で南ドイツを回った。

ファレンティンもまた舞台に立つことを強く希望して、コンタクトが途絶えていたリーズル・カールシュタットにパートナーとして戻って来てくれるよう手紙を送っている。「君の盗賊騎士の衣装を取っておいてあるよ。「より良い」時のためにね。ひょっとして、僕たちはまだ一緒にやれる？ それとも映画でやろうか？ズボンを交換する気になったらすぐに手紙をください。陰にいる誰よりも熱烈な君の崇拜者より。ご機嫌よう」⁽⁵¹⁾。ファレンティンはラジオに足がかりを求めた。アメリカの統制下に新たに作られたラジオ・ミュンヘンは、少なくとも月一回のファレンティンの番組放送を決め、放送を開始したが、聴取者からのクレームのため中止されることになった⁽⁵²⁾。その理由としてミヒャエラ・カールは、時代が変わり、戦争という悲惨な体験をした後では、人々はわかりやすい面白さや気晴らしを求めている、ファレンティンの意味深長なユーモアを理解しようとしなかったこと、また、アメリカの検閲によりファレンティンのリアルな辛辣さが弱められてしまったのではないかということも挙げている⁽⁵³⁾。様々な試みにもかかわらず、結局ファレンティンは戦後再び地歩を固めることはできず、次第に過去の人となっていくた。

1947/48年、ファレンティンとリーズル・カールシュタットは7年ぶりにともにカバレット「ブン

テ・ヴェルフェル（色とりどりのサイコロ）」や新装開店した「ジンプル」の舞台に出演した。1948年1月31日ファレンティンは最後の舞台に立つ。このとき、ファレンティンの身体はすでにかかり衰弱していた。そして2月9日、ファッシング（カーニバル）の中心日であるバラの月曜日に、肺炎で亡くなった。二日後、ブラネクのヴァルト墓地に埋葬されたとき、リーズル・カールシュタットはファレンティンの妻ギーゼラと彼の娘の横に並び立っていた。

ファレンティンの死後カールシュタットは深くふさぎ込み、同時に自分の職業的な将来についての心配もしていた。生活に対する不安も持っていたし、ファレンティンのパートナーとして注目を浴びることが多かったために、彼女にほかの役割ができるとは誰も思っていないのではないかと、ということも懸念していた⁽⁵⁴⁾。しかし、ここから彼女の第二のキャリアが始まることにもなったのである。

1950/51年、リーズル・カールシュタットはミュンヘン・カンマーシュピールで、マリールイーゼ・フライサーの『強き一族』におけるバルビーナ役を演じる。これを初めとして、舞台女優としてのキャリアを重ね、その位置を確かなものにしていった。さらに1950年からは約30の映画に出演し、第一回ドイツ映画賞を受賞した『ふたりのロッテ』（1950）、ドイツ映画史において最も大きな成功作の一つと言われる『トラップ一家物語』（1956）、『私たち、奇跡の子どもたち』（1958）などに出演し、挿入歌「オー・マイ・パパ」が有名なミュージカル映画『花火』（1954）ではリリ・バルマーやロミー・シュナイダーと共演している。

そして彼女を人気者にしたのは、何といたってもラジオ・シリーズ『ブランドル一家』であった。ラジオの時代となり、舞台以上にラジオがリーズル・カールシュタットのイメージを作っていた。ファレンティン-カールシュタット時代の変身自在の男役から、小市民のしっかり者で愛すべき主婦・母のタイプに変わっていったのであった。「リーズル・カールシュタットはブランドル夫人を演じていたばかりでなく、彼女は実際、生きていく上でのあらゆる問題に対して答えてくれる、気立ての良い辛抱強い母、という一般のイメージ通りであった。この役柄の演技は聴取者にフィクションと現実を混同させるほど現実に近いものであった。リーズル・カールシュタットは通りでも「ブランドルさん」と話しかけられ、家族の無事を聞かれたのであった」⁽⁵⁵⁾。

また、1956年11月3日にドイツで初めて放送されたテレビスポットCMにも出演し、新時代のメディアの到来にも関わることになった。バイエルン放送がARD（ドイツ公共放送連盟）のために制作したもので、洗剤「パーズイル」のCMであった⁽⁵⁶⁾。

1960年9月には『毎日がまた始まる』という仮タイトルで『ブランドル一家』の新シリーズが構想されており、それを前にして彼女は妹のアマーリエとともにガルミッシュ・バルテンキルヒェンへ休暇に出かけていた。7月26日、彼女は思い出深いエーレンヴァルトへハイキングに出かけ、作曲家のマグヌス・ヘニングを訪ねる。彼はトーマス・マンの娘エーリカ・マンの別荘に住んでおり、この家がかつて彼がエーリカ・マンとともに活動していたカバレットの名前と同じ「胡椒挽き」と名付けられていた。リーズル・カールシュタットはエーリカ・マンに宛てて葉書を書き、消印によれば1960年7月27日にエーアヴァルトで投函されている。

「エーリカ・マンへ

[エーアヴァルト] 1960年7月26日

親愛なるエーリカ！ 今ようやくあなたのお家の中から見ました。感激したなんてものじゃないくらいよ。おめでとう。上のほうは想像できてたけど。マグヌスは確かにちゃんとやってくれると思います。もっとあなたと会ってみんなで楽しみたいわ。あなたに今ここで会えないのが本当に残念。でもまたすぐに会いましょうね。よろしくね。

リーズル・カールシュタットより」⁽⁵⁷⁾

葉書に消印が押された7月27日、リーズル・カールシュタットは脳卒中のためガルミッシュ・パルテンキルヒェンで亡くなった。

おわりに

リーズル・カールシュタットの葬儀には多くの人々が集まり、ミュンヘン市長のハンス-ヨッヘン・フォーゲルが弔辞を述べた。そして今、彼女はミュンヘンのボーゲンハウゼン墓地に眠っている。ボーゲンハウゼン墓地は、文化・経済・学問などにおいてミュンヘンの街にとって特別な役割を果たした人物のみが埋葬される墓地である。リーズル・カールシュタットの墓の十字架には赤いハートがついており、そこには「リーズル・カールシュタット」と名前が書かれている。それは平らな板ではなく厚みのある箱状で、実は蓋になっているおもて面を開けると、そこには白地に「エリーザベト・ヴェラーノ 1892-1960」と書かれている。遠目ではわからない、この二重のハートのなかには、様々な喜びと苦しみや悲しみが入っていたことであろう。リーズル・カールシュタットの生涯を辿ることで、彼女が波乱に満ちた人生のなかで、必ずしもうまく行かなかったとしても、いつも真面目に、自らで考え、自分の足で立とうと努めてきたことがわかる。

リーズル・カールシュタットが亡くなった翌年の1961年、彼女を讃えてミュンヘン市によってヴィクトゥアーリエン・マルクトに銅像が建てられた。ふっくらとした姿で、両足でしっかりと大地に立ち、右手を腰に当て左手は軽く上げられ、にこやかな表情をしている。銅像が立っている丸い噴水の縁には「民衆劇女優のミュンヘン市民、リーズル・カールシュタット」と銘が書かれている。

カールシュタットの仕事について、あえて一言でいうとすれば「女優」となるかも知れない。しかし彼女は非常に多彩な才能を持った女性であった。彼女には、女優、歌手、台本作家、カバレティスト、音楽家、映画人、といったどの肩書きをつけることもできる。そして、そのすべてをもってファレンティンの共演者でもあったのである。ファレンティンはカールシュタットなしでも偉大であり、カールシュタットはファレンティンなしでは何者でもない、という認識は改められるべき時が来ている。

《注》

- (1) 「サミュエル・ベケットはカール・ファレンティンを1937年に舞台上で見て「多くのそして大いなる哀しみをもって笑った」。ベルトルト・ブレヒトは彼を「時代のもっとも強烈な精神をもった人物のひとり」と見做している。彼の死は「私の心を深く悲しませる」と、1948年にトーマス・マンは彼の兄に書き送った。そして、ライナー・マリア・リルケは彼について、彼の普段の風格ある態度は並はずれたものである、と感激している。彼の賛美者の列は長く、アハテルンブッシュからツックマイアー、ヴァルター・ベンヤーミンにエルンスト・プロッホ、カール・アインシュタイン、リオン・フォイヒトヴァンガー、ヘルマン・ヘッセ、ゾークフリート・クラカウアー、アルフレット・ポルガー、クルト・トゥホルスキーが続く」。Helmut Bachmaier: Nachwort. In: Ders. (Hrsg.): Karl Valentin: Buchbinder Wanninger – Sprachclownerien und Grotesten. Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007, S. 95. Vgl. auch Helmut Bachmaier (Hrsg.): Kurze Rede, Langer Sinn – Texte von und über Karl Valentin. R. Piper GmbH, München 1990
- (2) Michaela Karl: Liesl Karstadt. Gesichter einer Frau und Künstlerin. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 2011, S. 147. また、ファレンティン-カールシュタット博物館ホームページ: http://valentin-musaeum.de/de/besucherinfo/ueber_uns.php (2014年12月現在) 参照。
- (3) Gunna Wendt: Liesl Karstadt. Ein Leben. Piper Verlag, München 1998. Monika Dimpfl: Immer veränderlich. Liesl Karstadt (1892 bis 1960). Monacensia/A1 Verlags GmbH, München 1996. Karl: a.a.O..
- (4) Liesl Karstadt: Nebenbeschäftigung: Komikerin. Texte und Briefe. Textauswahl und Nachwort von Monika Dimpfl. edition monacensia im Allitera Verlag, München 2002
- (5) 当時のパン職人の労働の過酷さについては、Martina Krauss/Florian Beck (Hrsg.): Leben in München. Von der Jahrhundertwende bis 1933. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1990, S. 104f. 参照。
- (6) Monika Dimpfl: Von Fräulein Liesl zur Frau Brandl. In: Liesl Karstadt: a.a.O., S. 123-131, hier S. 125.
- (7) 堅信礼とは、生まれた時にキリスト教の洗礼を受けた子どもが、一定の年齢に達した時に信仰告白を行う儀式である。南ドイツでは一般に8-9歳の時に受ける。新調した洋服を着て礼拝を受け、たくさんの贈り物やお金などをもらうことが多い。
- (8) Theo Riegler: Das Liesl Karstadt Buch. Süddeutscher Verlag, München 1961 S. 7f. リーグラー (1904-) は雑誌『ユージェント』、『ジンプリツィシムス』などの編集者を経たのち、ベルリンの大出版社ウルシュタイン、シェール等でフリーライターとなる。戦後「リーグラーの小舞台」を開き、バイエルン放送のカバレット担当も務めた。
- (9) Liesl Karstadt: Alte Münchnerinnen. Notiz für ein Interview. In: Dies., S. 75-76, hier S. 75. このミュンヘン駅前にあったヘルティ-百貨店は現在カールシュタット Karstadt 百貨店となっている。
- (10) Dimpfl: Ebd..
- (11) Vgl. Karstadt: Ebd.
- (12) Dimpfl: a.a.O., S. 126.
- (13) Wendt: S. 34.
- (14) Riegler: S. 9f.
- (15) Alfons Schweigert: Karl Valentin und die Frauen. Ehrenwirth Verlag, München 1997, S. 72.
- (16) Wendt: S. 35. 「スープレット」とは、若い村娘や小間使いの役で、生き生きと生きていて機知に富み、ときに少々蓮葉な性格を演じる役である。比較的軽めの声のソプラノが演じる。
- (17) Karl: S. 19.
- (18) Liesl Karstadt: Karl Valentin und ich. In: Dies., a.a.O., S. 29-30, hier S. 29. 「クブレ」とは二行連句のことで、韻を踏む。内容としては、風刺的なもの、冗談がきわどいものなどが歌われることが多い。「パルケット」とは、平土間 (劇場の舞台正面の1階座席) のこと。『にがい米』は1949年公開のイタリア映画 (日本公開は1952年)。主演はシルヴァーナ・マンガロー。
- (19) Vgl. Alfons Schweigert: S. 76.
- (20) 一般的に見て、愛する者に自分の名前の一部を与えることはよく行われることであるが、筆者はこのこと

がカールシュタットを呪縛する結果になったのではないかと推察している。また、カール・ファレンティン-リーズル・カールシュタット（デュオ）も、「カール」の繰り返しにより、全体としてファレンティンを主としたものであること、つまりカールシュタットは独立した喜劇女優ではなくファレンティンの一部であること、あるいはそうであるべきであること、が暗示されているように思われる。看板などに見られる“Karl Valentin & Liesl Karlstadt”の表記は、視覚的にも Karl が最初と最後を占めることになる。この点については、さらに検討を続けてゆく。

- (21) 拙論『アルト・ミュンヒェンへの郷愁——カール・ファレンティンのステレオスコープ写真収集——』明治学教養論集 通巻490号(1-26ページ), 2013年, 参照。
- (22) Michaela Karl: Liesl Karlstadt: Die traurige Komödiantin. In: Bayerische Amazonen. Zwölf Frauenporträts aus zwei Jahrhunderten. Piper Verlag, München 2012, S. 132-150, hier S. 135.
- (23) 酒井健一『プレヒトとファレンティーン』京都工芸繊維大学繊維学部学術報告 Vol. 28 (9-16ページ), 2003年, 11ページ参照。
- (24) 酒井, 同掲書, 12ページ。プレヒトの出世作『夜打つ太鼓』は、「1922年9月29日にミュンヒェン小劇場で初演され、イエーリング (Herbert Jhering) の推薦でクライスト賞を受賞するきっかけとなった作品である」。
- (25) Vgl. Michael Schulte: Karl Valentin. Eine Biographie. Hoffmann und Campe, Hamburg 1982, S. 105.
- (26) リーズル・カールシュタットは、ファレンティンの死後次のように回想している。「彼の大好きな望みであったもの、そうであり続けたものは、映画だった！ 新聞、特に外国の新聞は、カール・ファレンティンを繰り返しドイツのチャーリー・チャップリンだと書き、それは彼をととても喜ばせた。しかしカール・ファレンティンは「難しい」人であることが業界で知られていて、(エーリヒ・エンゲルを除いて) 誰も彼と長編映画を撮ろうとする勇気を持たなかった」。Karlstadt: a.a.O., S. 30.
- (27) Vgl. Karl: Liesl Karlstadt: Die traurige Komödiantin. S. 141.
- (28) Karlstadt: Alte Münchnerinnen. S. 76.
- (29) Karl: a.a.O., S. 139.
- (30) Liesl Karlstadt: Valentin und ich. In: Dies., a.a.O., S. 31-32, hier S. 31.
- (31) Vgl. Karl: a.a.O., S. 140.
- (32) Münchner Porträts. Liesl Karlstadt als »Kameliendame«. Interview mit Liesl Karlstadt in der »Süddeutschen Sonntagspost« von 24. März 1929. In: Liesl Karlstadt: Nebenbeschäftigung: Komikerin. Texte und Briefe. S. 78.
- (33) Karl: a.a.O., S. 138.
- (34) Vgl. Schweigert: S. 80f.
- (35) Vgl. Schweigert: S. 82.
- (36) Michael Schulte: Karl Valentin. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2007, S. 49.
- (37) Michael Glasmeier: Karl Valentin. Der Komiker und die Künste. Carl Hanser Verlag, München 1987, S. 119.
- (38) Schulte: Karl Valentin. Eine Biographie. S. 163.
- (39) パノプティクムについては、ファレンティン全集の第6巻「書簡」の中には、警察当局への認可申請を行うための手紙はあるが、パノプティクムの構想や計画について交わされたものは見当たらない。なお、この警察当局宛の手紙は「ドイツの挨拶をこめて Mit deutschem Gruss!」と結ばれている。Karl Valentin: Sämtliche Werke, Bd. 6 Briefe. Piper Verlag, München 2007, S. 64. ファレンティンがどのような意図をもってパノプティクムを開館しようとしたのかについて、本人の明確な証言となるものは現在のところ見当たらないため、このテーマについては現在研究中である。
- (40) Wendt: S. 193/196.
- (41) Wendt: S. 197.
- (42) Georg Reichlmayer: Geschichte der Stadt München. Sutton Verlag, Erfurt 2013, S. 163.

- (43) Richard Bauer: Geschichte Münchens. Verlag C.H. Beck, München 2005. S. 199.
- (44) Vgl. Karl: Liesl Karstadt. Gesichter einer Frau und Künstlerin. S. 125f.
- (45) Vgl. Alfons Schweigert: Karl Valentins Stummzeit. Grünwalder und Pranegger Jahre 1941 bis 1948. Buchendorfer Verlag, München 1998, S. 96.
- (46) Magnus Henning (1904-1995) は作曲家・ピアニストで、エーリカ・マン、クラウス・マンとともに1933年ミュンヘンに文学カバレット「胡椒挽き」を開き、テキストに曲をつけピアノを弾いた。このカバレットには、女優テレーゼ・ギーゼも加わっている。また、田村久男『スイスにおける文学キャバレー「プフェッファームューレ」——エーリカ・マンと父親トーマス(2)——』明治大学教養論集 通巻419号(29-62ページ), 2007年, 35-37ページ参照。
- (47) Vgl. Riegler: S. 85.
- (48) Riegler: S. 92f.
- (49) Vgl. Karl: a.a.O. S. 124.
- (50) Liesl Karstadt: Die deutsche Laugenbretzel. In: Dies., a.a.O., S. 47.
- (51) Valentin: Sämtliche Werke, Bd. 6 Briefe. S. 200.
- (52) Joachim Köpper/Wolfgang Görl/Christian Mayer (Hrsg.): München. Die Geschichte der Stadt. Süddeutsche Zeitung GmbH, München 2008, S. 295.
- (53) Karl: a.a.O., S. 129.
- (54) Sorgen am Krankenbett. Die »Sontagspost« bei Liesl Karstadt. »Süddeutschen Sontagspost« von 12. Februar 1949. In: Karstadt: a.a.O. S. 80f.
- (55) Haus der Bayerischer Geschichte (Hrsg.): Edition Bayern „An jedem Eck a Gaudi“. Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg 2011, S. 137.
- (56) パーズイル販売元であるヘンケル社のホームページ http://www.henkel.de/henkel-aktuell/news-2011-41445_20111103-der-erste-tv-spot-warb-vor-55-jahren-fuer-persil-40630.htm (2014年9月現在), 雑誌『フォーカス Focus』社のホームページ http://www.focus.de/finanzen/news/werbung/werbung-erster-werbe-spot-der-ard_vid_753.html (2014年12月現在)などで閲覧可能。
- (57) Liesl Karstadt: An Erika Mann. In: Dies., a.a.O., S. 120.

- (13) 今日出海「白と黒」(『文學界』、昭和三十一年(一九五六)・十)および今日出海「光りの指」(『文學界』、昭和三十二年(一九五七)・一)。
- (14) 本多秋五「解題」(『明治文學全集』76 初期白樺派文學集、昭和四十八(一九七三)・十二)。
- (15) 注(11)(12)と同じ。
- (16) 松本和也「郡虎彦(萱野二十二)の出發——「松山一家」を中心に——」(『国語国文』第七十六卷第九号、平成十九(二〇〇七)・九)。
- (17) 注(11)(12)(15)と同じ。
- (18) 注(14)と同じ。
- (19) 注(11)(12)(15)(17)と同じ。
- (20) 注(11)(12)(15)(17)(19)と同じ。
- (21) 注(11)(12)(15)(17)(19)(20)と同じ。
- (22) 注(14)(18)と同じ。
- (23) 注(11)(12)(15)(17)(19)(20)(21)と同じ。
- (24) 注(10)と同じ。
- (25) 小池静子「柳宗悦を支えて——声楽と民藝の母・柳兼子の生涯」(現代書館、平成二十一年(二〇〇九)・十二)。
- (26) 注(25)と同じ。
- (27) 注(14)(18)(22)と同じ。
- (28) 注(14)(18)(22)(27)と同じ。
- (29) 長與善郎「わが心の遍歴」(筑摩書房、昭和三十四(一九五九)・七)。
- (30) 関口安義「初期長與善郎の戯曲——「二週間」から『項羽と劉邦』へ——」(『信州白樺』第三二・三三合併号 特集長與善郎、昭和五十四(一九七九)・二、所収論文)。
- (31) 岩淵兵七郎「長與善郎四」「盲目の川」(『アテネウム』、昭和三十二年(一九五七)年・十二、『長與善郎(評伝・人と作品)』(博信堂印刷、昭和六十三(一九八八)・七、所収)。
- (32) 吉田正信「『盲目の川』おぼえがき」(『信州白樺』第三一・三二合併号、特集長與善郎、昭和五十四(一九七九)・二、所収論文)。
- (32) 深萱和男編「総目次」(『復刻版「白樺」附録』、岩波ブックサービス

という姓、第四信でようやく示された)に宛てたものである。なお、第六信では、「従妹」、「直子」、「君」からそれぞれ「僕」に宛てた三人三様の手紙が示されるといふ入れ子型のもが見られる。内容は、「君」と「僕」は親しい友人関係にあり、「君」が「直子」なる女性を好きになり文通もするようになっていたが、「直子」は「君」をただの男友達としてしか見ていなかった、「直子」に親の決めた縁談が持ち込まれていたが私は物品ではないと断わる、「君」は「直子」は「僕」の「従妹」と女友達なので「僕」に「直子」と交渉してくれとしていたが、はじめそれを渋っていた「僕」はやがて「直子」と会う、「直子」は実は「僕」に以前から「幻」を抱いて好いていた、何とも思っていないかった「僕」はやがて「直子」を結婚の対象として好きになっていく、それは「運命」だとする、「君」は逆上するが「僕」はエゴを通そうとする、男二人の友情は崩れる、もう「絶交」となるだろう、という締め括りとなっているものである。男二人に女一人の三角関係である。のちの有島武郎の小説「宣言」(『白樺』、大4・7、10、11、12)などの先蹤の作品になっているようにも思われた。また、長與善郎の「盲目の川」の事件は大正二年で、作者と思われる主人公はSなる女性を恋し近づくものの、友達としてならよいとされたのだが、それは「自分」における原口に対する「直子」の態度に似ているようにも思われた。「運命」という言葉の多用も長與作品と通底するものを感じられた。この作は、いかにも拵えものというの否めないが、書簡体の形式で興味深い内容を描いており、斬新な作品として高く評価していいように思うのである。

《注》

(1) 拙稿「初期『白樺』の有島生馬と里見淳」(『明治大学人文科学研究所

紀要』第59冊、平成十八(二〇〇六)・三)および拙稿「白樺派の作家作品研究——正親町公和・日下諒・園池公致——」(『明治大学人文科学研究所紀要』第69冊、平成二十三(二〇一一)・三三)。

(2) 対談・志賀直哉・高見順「白樺」派とその時代」(『文芸』、昭和三十(一九五五)・五、「志賀直哉対談集」所収、大和書房、昭和四十四(一九六九)・二)で、志賀は、多少の誤謬(たとえば「デカダン小説」(『憐れな男』)の掲載誌は「白樺」ではなく「中央公論」であったことなど)をふくむが、雑誌「白樺」が人道主義的な色彩が濃くなり、志賀と里見が「白樺」から距離を置くようになったことを回想している。

(3) 本多秋五「白樺」派の文学」(講談社、昭和二十九(一九五四)・七、のち増補して新潮文庫、昭和三十五(一九六〇)・九となる)では、白樺の時代を三期に区分し、その前期を明治四十三年から大正二年末までの四年間としている。

(4) 『郡虎彦全集 別冊』(創元社、昭和十一(一九三六)・六)は、郡虎彦の「追憶」として、巻頭を武者小路実篤、掉尾を志賀直哉として二十三人のものが掲載されている。

(5) 鶴見俊輔「柳宗悦」(平凡社、昭和五十一(一九七六)・十)。

(6) 水尾比呂志「評伝柳宗悦」(筑摩書房、平成四(一九九二)・五)。

(7) 中見真理「柳宗悦——「複合の美」の思想」(岩波新書、平成二十五(二〇一三)・七)。

(8) 岩淵兵七郎「長與善郎(評伝・人と作品)」(博信堂印刷、昭和六十三(一九八八)・七)、吉田正信「盲目の川」おぼえがき」(『信州白樺』第三一・三三合併号、昭和五十四(一九七九)・二、所収論文)。

(9) 『フーゴー・フォン・ホフマンスタール選集4 戯曲』(河出書房新社、昭和四十八(一九七三)・六)。

(10) 『志賀直哉宛書簡集 白樺の時代』(日本近代文学館編、岩波書店、平成二十(二〇〇八)・九)。

(11) 杉山正樹「郡虎彦・その夢と生涯」(岩波書店、昭和六十二(一九八七)・八)。

(12) 注(11)と同じ。

だったとしている。四月二十八日には、雑誌の同人で、高等学校から大学へ来て専攻科目まで同じである喜久原という友人（児島喜久雄）が卒業論文はどうにかして出したらよかるうと助言しに来たのだが、「自分」には卒業論文はもう出す気はなかった。大学も中退となるのである。多久子の兄のいる××に多久子と一緒に行くことになった。五月、この月の『白樺』にあった額田（長興）の小説（「一日のうち」）を褒めた。「自分」の男女の恋愛観、肉体の合一、生殖の神聖さというが、「自分」はまだ子供を産むまで成長していないことを多久子に言っている。多久子とは一年前（明治四十五年）の六月三十日にこの土地で「初めて抱擁の甘いくちづけに酔ふた」、エンゲージメントを取り決めたのであった。故に二人の間にはまだ肉体関係はないのである。大正二年五月四日、夜に多久子に熱が出る。以後、病床にあり、やがて結核であることがハッキリするのである。「自分」は渋谷の自宅にいったん帰るが、麹町の向田夫婦（武者小路夫婦）を訪ね、多久子の病状を話す。向田は同情し、繁子様（房子）は非常に悲しんでくれた。なお、大正二年六月号は「風俗壊乱」で発禁となったことを語っている。深萱和男によれば、「次号」の「後記」で「本号はドウニーの挿画によって発売禁止になった」、「編者のかつて見たものには、挿画のうち、「裸体習作」と「幸福なる羊飼」が欠落していた。これを削って市販に供したのであるか」としている。³³大正二年六月号の『白樺』の挿画は、モリス・ドニ（一八七〇〜一九四三、フランス後期印象派・ナビ派、フランス象徴派）の作品四点で、「母の愛」「浴せる女達」「裸体習作」「幸福なる羊飼」であった。また、「自分」は額田を訪ねている。この友のあからさまな、一向な態度を嬉しく思ったとしている。病人の話、創作の話などをした。六月十二日、船で××に向かった。多久子が望んだ繁子様の写真が届いていた。多久

子は非常に喜んだ。精神療法をやる男の訪問があったが断っている。「自分」は多久子に今度の病氣は結核であったことを話した。多久子もそれは察していたのだった。多久子の友人の見舞いや手紙があった。「自分」は、自分の力、相愛の力を信じ、多久子の病を治して見せると思っている。七月一日、医者は多久子が殆ど危篤らしいという。「自分」は泣いている。T（多久子）には大事な人として、一番上の兄と母があったが、四年前に引き続いて亡くしていた。七月三日、「自分」は多久子に、ゴッホやセザンヌの画、また好きだったフォーゲラーの「春」やベックリンの「秋の思ひ」などを見せてやった。死は刻々と迫っていた。「自分」は神を信じない。七月六日、多久子は死んだ。行年二十四歳。入棺の際、「自分」は自分の写真とゴーギャンの「アダムとイヴ」の絵などを入れた。遺骨を「自分」は東京の自宅に持ち帰ったが、涙を流したのである。同時代評は、「余はこの小説を非常な親しみを以つて読む事が出来た、それは必しも作者を知つてゐるからではあるまい。内容とそれを表現する仕方が然らしめたのであらう。多久子さんの為めには余も涙が出て来た。何も知らずにゐた余は茲に作者に同情を表示して置きたい」（谷の人、『読売新聞』、大3・1・22）や「普通の意味で小説と言つたら、作者は肯じないであらう。……（略）……最後まで一気に読ませたのは何であらう。如何にも純朴な自由な筆、どこまでも事実を語らう、小説らしくないといったやうな飾らぬ卒直な点ではなからうか」（加能作次郎、『早稲田文学』、大3・2）など、好意的なものが多かったのである。悲しい実話、小泉鉄の秀作とするに値するものである。

大正三年二月号の『白樺』に四十七頁分の小説「自分」を発表している。形式は、書簡形式、第一信から第六信までであるが、すべて「僕」（世良田という姓、第六信でやっと示される）から「君」（原口

で、ここに私小説的読みは控えねばならない。ただ、Bが故郷を離れ、「美事な新しい模様の着物」を着けている「一群の人間」に会うところがあるが、これは耽美派連中のような気がしている。「自分」とBは同類である。「自分」(C)の今後が気になるが、ここに真面目な小泉の投影もあるとしたい。難解な作だが、何度も読み返すと味があり、よい作品のように思えるのである。

明治四十五年六月号の『白樺』に戯曲「アダムとイヴ」を発表している。この戯曲にはアダムとイヴの二人しか登場せず、二人の対話で展開する。「春のある一日」、天国から追放されたアダムとイヴが出て来る。旧約聖書にあるように、イヴが蛇に唆され林檎を食べ、ついでアダムの手に渡ったのだが、ここではアダムがイヴに勧められる前に、アダム自身が林檎を食べたかったということになっている。蛇は憎い、悪魔だとするが、アダムは自分の手で生きようとむしろ前向きな感じがある。が「その翌朝」、イヴは、神様はもういないと泣いている。「秋の半すぎのある一日」、イヴは、それまで毎日、山へ行き、神様にお詫びをしていたのだが、天国の鉄の門が開いたようだアダムに話す。アダムは働くことに徒勞を感じていて、イヴに連れられ山に行く。天国の門は開いている。が、二人が門の前に辿り着くと、鉄の門は閉じてしまおうのである。アダムはもう神様に用はない、未来だけが残っていると言う。「もう秋も老ひて、木枯しの吹く日」、アダムは地獄に行くのだと言う。イヴはアダムについて行くと言う。地獄の門はいつも開いているのだ。ところが、天国の門はまた開かれた。しかし二人は入ろうとしない。アダムは、楽をしに生まれて来たのではない、俺たちは一生歩かなければならないという。精進の生活という。誠実と謙遜が味方だという。以上のようなストーリーにおけるアダムには作者小泉鉄の投影があると思う。天国より地獄を選ぶ。そし

て精進と誠実と謙遜をいう。小泉の真面目な人柄から、こういうアダムとイヴの物語が創作戯曲としてなったとみたい。難解さはなく、佳品であるといえるだろう。

大正三年一月号の『白樺』に小説「自分達二人」を発表している。小泉は同誌にこの小説以外に、その巻頭に感想「愛せんとする意志、其他」、訳「レンブラント(エミール・ヴェルハアレン作論文)」、僅か一頁分の「自分達二人」の後に「」を載せ、同誌は小泉中心のものとなっている。「自分達二人」は、一七〇頁分あり、今日の感覚では中篇だろうが、当時としては長篇としてよいものである。初めに「実篤、房子両姉に捧ぐ」という献辞が付けられている。「自分」とは作者小泉鉄のことであり、これは残された日記や手紙類を手許にした、近接の過去、大正二年の四月十七日からのことを回想した自伝的小説としていいものである。小泉の年譜的事項がよく知られていない現状ではそれを知るにはよい作、『白樺』仲間も多く登場して来るのでその交友関係を知る意味でも貴重な作となっている。故に、粗筋を叙述していきたい。「自分」には、多久子という許嫁がいた。多久子は、「自分」の妹の夫の妹、すなわち義理の妹であった。「自分」の好きな「父」は六年前に胃癌で亡くなっていた。冒頭部の「自分」は美学をテーマにした卒業論文をその在来の研究方法に不服なことから書きあぐんでいたのである。多久子はその締め切りまでの十四日間を大切にして下さいとだけ言うのである。多久子は「肉附の好い、身丈の大きい女」とされるが、その性格は大らかであった。そういう多久子は、この小説が始まって比較的早い段階で死んでいるとされるのである。読み手は多久子の死という結末を予め知られるということになる。四月十八日には、多久子は展覧会場に出掛け、M様(武者小路)、Y様(柳)にお逢いした、S様(志賀)、A様(有島生馬)もお見え

当の権威がある。静子は「自分」にとって第三の母となった。

以上のように記してみると、「自分」のSに対する失恋物語は、西洋文学、美術、音楽などのなかに、リアリステックに描かれたといえるのではなからうか。これは、通俗性のない、高尚な長篇小説として結晶化されたものといえるだろう。細部の読みなどは今後の課題となる。

八

小泉鉄の小説「Bの死」は明治四十四年十月号の『白樺』に発表された。僅か六頁分のものだが、難解なものがある。「自分」なる人物が散歩から帰って「君」の手紙を読み、返事の手紙を書いたのである。「君」のは、もうBと一週間ばかり会わないが、その後どうしたろう、すごくBは弱っている、Bは大変「君」(「自分」)を頼りにしていた、そういう内容のものである。実は「自分」は「君」に手紙を書こうとして頭が乱れていて、よく書けない、野に出たが淋しさだけとなった、嫌な知らせをしないと書けない、「Bは昨夕死んだ」と書くほか何も書き得ないとBの死を知らせる。Bはファントムを有っていた。ゲダンテ(思想、観念)とリイベ(愛)との二岐路に転がっていた。「彼は死んだのではない、世間が彼を殺したのだ」とする。世間とは、父とか兄とか、妾を置くのはよい、しかし恋は禁ずる、そういう連中としている。「彼」(B)は、直線で行こうとした。で、あらゆることに衝突した。むしろ内観の人であった。一人の女を信じていた。「君」にはBへの強い同情はあったが、理解が足りなかった、としている。Bの手紙を引用する。女性が動物なら男は何であろう、と世間体を気にするだけの人達に言っていた。女性にファントムを抱い

ている。或る一人の女を信じている、という内容のものを引用している。そして「自分」は「彼」(B)には「真面目といふこと」が一番大事であった、としている。ついで「彼」(B)の言ったことを引用する。故郷を去り「一群の人間」に会った。「美事な新しい模様の着物」を着けていた。が、彼等は新しい着物だけを持っていたに過ぎなかった。そして、「彼」の恋はうまくいかなかったことを書いている。思想が勝った恋だったという。結婚を考えていた。が、父が怒り、兄は憎んだ。恋は丈夫(男)のなすべきことでないと罵られた。女は家人の監視のもとに移され、交通は遮断された。彼等(父や兄)は世間体が悪いという。「彼」(B)は、反抗し、真黒になった。KさんはよくBを理解し信じた。何故、Bは死んだのか。世間に負けたのか、「自分」はそう思わない。Bは思想上に多くの疑義を有していたという。ゴッホの死を思い出している。Bは、Kさんと「自分」に二つの手紙を残して行った、とある。KさんはBの最後にすら立会わずことを許されなかった。次に、Bから「自分」に宛てた手紙を引用している。死は解決ではないが、死で充実されるケースがあるとす。「君」(「自分」、C)とKとは「俺」(B)の最後まで味の味方であった、とする。「自分」は今夜東京を去る。Bの死は他人事だと思わうわけにはいかない。C生でメている。「補追」があり、Bの恋人のKさんからCに宛てたものが掲げられている。お仕舞の三行はCのひと月後の帰京で、この頃、少し気が乱れているという噂を客観体で綴っている。この作品は書簡体形式にあるが、手紙の中に手紙の引用やBの言ったことが数ヶ所挿入されていて複雑なのだ。BはKと近代的恋愛をしていたが、旧来の世間の理解は得られず抑圧された。が、Bには思想上の煩悶もあったようで、その死因は明確ではないが、自死の可能性が高いように思われる。作者小泉鉄の年譜的事項が詳しく分からないの

の中に見出した「天才は奔流である」というような意味の言葉から河の譬えを引き、簡単と統一との区別を説いた。翌十四日、Sから殆ど最初の手紙らしい手紙が届いて涙ぐんで泣いた。Sに英訳のビルコフのトルストイ伝を一冊買って送った。ストリンドベルヒの絵はがきをSに送った。この日、ストリンドベルヒの「死の舞踏」を読了した。翌十五日、新訳聖書に材料を得た二十二枚ばかりの一寸した小品劇（噂を指す）を一気に書いた。十七日のSへの手紙では、ユーゴーの言葉の引用、ロシアのウスペンスキーという批評家の辞も引用した。「ウェルテルの悲哀」を永くかかったのち、深い感銘をもって読み終えた。Sとの会話中、眠いというSにクルペーの「微睡むである女」という絵を頭の中に見た。十二月、Sからあきらめてちょうだいね、と言われた。Sのような理想的な女に二度と再び逢えないと思う。相州片瀬に一人で行くことにした。ニイチエの「此人を見よ」の訳本を一冊携えて新橋を発った。大学でシルレルの「カツサンドラ」という詩を習い、「盲目即ちこれ生、明知即ちこれ死」という句のあつたのを思い出す。帰って来て、アンナ・カレニナの訳本を読んでいる。L（バーナード・リーチ）もこの作には出て来ている。十二月十九日、レンブラントの「笑めるサスキア」という絵ハガキを一枚買って来た。二十三日、Sと多摩川を散歩した。Sは、始めはイヤでなかった、段々そうなった、貴方がヒドク弱いんですもの、と言った。大正三年になった。元日の朝、ストリンドベルヒの「青い本」を拾い読みして、その中に「無神な人々の間に真の結婚は成り立たぬ」というスエーデンボルグの言葉を発見して、色々考えた。世間に自分一人と感じるといつも「汝は帝王である。一人生きよ」というプーシキンの言葉を思い出して自ら慰めた。Sとの経験から「二週間」という脚本を書き上げた。ここで翻って、「二週間」のモチーフの一つを

考えれば、「自分」はSに肉欲の発作をこれまでに感じていて、とりわけ豊かな胸をしたSに対する関心から、仮構の中で先に述べたような男が睡眠中の女の乳房の先をしゃぶるといふ、現実では不可能となったことも定着してみた、ということになるだろう。この「二週間」を前田がハガキでカナリ褒めて寄越した。ストリンドベルヒの「人間の眼の玉は、物象を明かに正視し得むがために、時々涙で拭はれる必要がある——」という辞を思い出した。一月二十六日、Sに会いたくして自家を飛び出した。Sの机の上にあったイエーツの脚本などをひろげて待つ。最後にSから優しい言葉が欲しいのだ。近々、日夫婦は英国に帰るといふ。Sとは別だといふ。林は二月四日に結婚した。「どうしても慣れることの出来ない境遇と云ふものはない」とトルストイがいつているように、Sとの失恋の運命に慣れて来たといえは見える。日夫婦（但し日夫は上海、印度を廻って日本に一旦戻るといふ）は日本を去った。ゲーテの「所謂永遠の女性」というようなものを天の彼方に想い見る。三月にはSとの恋の顛末について長篇小説を書き出した。その後、好執着があるのでは、と思う。金曜の晩は大抵Sを訪ねた。ロダンの写真帖チキョウブツを送ったり、ゴヤ、ルーベンスの絵を持っては見せたり、ストリンドベルヒの脚本を貸したりした。やがて、「自分」は前田の細君の取り持ちで会った静子という女性（市川茂子）と恋に陥り、正式に結婚することとなった。静子と繁く交際した。Sより二つ下、頭文字はやはりSである。Sは五月三十一日、日本を去ることになった。新橋で別れたが、最後の日にはじめてSから厚意と同情を示された気がした。が、宮島で日と落ち合って長の道中をともしする手筈になっていたのだ。六月上旬、「自分」は静子と結婚の式を挙げた。「汝が最愛するものを失ふは更に他のものを愛せんが為めである」というマークス・アウレリウスの言葉にもどのみち相

出した。翌日の夕方、帝劇の「エレクトラ」を前田夫婦やその他二三の友人を連れて見に行った。志賀日記大正二年十月五日に「午后、武者と長興来る、三人で夕方から帝国座のエレクトラを見る、「マクベスの稽古」とエレクトラ面白し」とある。志賀日記の記述の方が正しいとみるので、ここは潤色があるとしたい。その後、Sから永久に友達関係でいようと手紙でいわれ、思い切つてSの家を初めて訪れた時、本箱の中に原語のバルザック集の背中文字を認めたので「貴女はバルザックをお読みですか？」と訊ねた。「え、少し読みました。バルザックは面白うムんすわね。けれども仏蘭西文の本しか持つてゐないので妾にはかなり読みづらいのです」とSは答えた。文学談をする。Sはなかでもイブセンとメレデスは大抵読んだ、中でもイブセンの「ブランド」はいいと言つたので、「自分」もあれは大好きですと言つた。やがて、メーテルリンクの「アグラヴェインとセリセツト」および「モンナ・ヴンナ」の二冊を本屋で買い求めた。Sに贈ろうというのだ。Sはメーテルリンクの「青い鳥」や「ペレアスとメリサンダ」などを読んだことがあると言ひ、メーテルリンクを敬愛して読みたがつていたのである。メーテルリンクの「アグラヴェインとセリセツト」と「モンナ・ヴンナ」は、いずれも恋とか、それを透かして現われた運命とかをのみ材料としている脚本であつた。本田という十二三になる女の子とBというイギリスの大使館つき武官と一緒にの時、Bは有楽座の「モンナ・ヴンナ」より帝劇の「エレクトラ」の方を感じしたと言つた。「自分」は、友から「西洋好き」と思われているような気がした。江戸趣味や浮世絵趣味、歌沢や義太夫には興味はなかつた。天才を思う。ミケランジェロ、レンブラント、シエークスピア、ルーベンス、ゴヤ、ベートオヴェン、ゲーテ、ワグナー、ニーチェ、ホイットマン、トスストイ、イブセン、ドストエフスキー、ストリン

ドベルヒ、ゴッホ、ロダンなど父のように愛恋する。ローマン・ローランの「ミケランジェロ伝」を読了し深い感銘を受けている。Sは先にプレゼントしたメーテルリンクの二冊のうち「モンナ・ヴンナ」の方が好きと言つた。十月二十日の訪問の際、SはBとばかり話すので、Sの書棚からブラウニングの詩集を一冊抜き出し開いている。Sはシエークスピアやディッケンスなどは大抵読み尽くしているらしい。シヨウやワイルドについて殆ど知らず、バイロン、シェレ、ブロンテ姉妹などに多く馴染んでいた。日本語の書物は何一冊読んだことがないといつていいほどだった。ともあれ、二人の文学に対する興味の性質が各々非常に相違していた。読書の話は食い違つて、よく発展していかなくなる。手紙でメーテルリンクの「智慧と運命」の中に「幸福」についての一節を抜き書きした。運命は、悲哀または死のみに結びつけ、幸福と結びつけて考えないのは間違つてゐる、とした。中国（広島尾道だるう）に旅行中のC（志賀だるう）が送つてくれた西洋雑誌から切り抜きのC・ブロンテの恋文の一節を、その手紙の中に一緒に封じSに送つた。なお、志賀日記大正二年十月十一日に「三時頃から長興来る、長興と松本氏との話をきいた」とある。長興は志賀に松本園子とのことは話してあつたのである。しばらくして、恋愛をあきらめない「自分」はSに「キスさせて下さい」と言つたが拒まれた。音楽会ではSは桃色の衣装を着ていた。林やHもいた。林の許嫁Kも謡つた。十一月十一日、Sはメガネをかけてスキャンパーンを読んでゐた。シヨウの言葉を引き合ひに、天才の道と言う「自分」に、Sは人情、ユーモアの理解のないのを非難した。Sにお帰りと云われ、外へ出てからデーメルの句を思い出したりした。桃色の悪魔よ、と言う。十一月十三日、Sに長い手紙を認めた。Sから神経の太い、簡単な男と見くびられている気がしたので、「ウェルテルの悲哀」

坂養平が褒め、その後、中村真一郎が夏目漱石「坑夫」、佐藤春夫「この三つのもの」と並べて高く評価し（『群像』、昭26・12）、岩淵兵七郎、久保義信、紅野敏郎の論稿があったことを述べ、作中の芳郎（善郎）がS（園子）に「出した手紙は、十月十二通、十一月五通、十二月八通、一月一通であり、自宅に訪ねて会えたのが、十月六回、十一月四回、十二月三回、一月一回である」と調査し、日記に依ったことが無駄を盛りすぎたという最大の欠点となり、「しかし、部分の描写は鮮明で、リアリティに富んでおり、全体的に見ると、その混沌とした様相が、かえって「盲目の川」に似つかしいようである」としたのであった。⁽²⁾『白樺』連載六回、総頁数は五二〇頁のこの長篇「盲目の川」は、主人公「自分」が、姪の松子、友人の林がすでに知り合いの、その殆どがイギリス育ちの元山貞子（S、長興の母の名は園子で、松本園子と同じ名であった）と大正二年十月四日、日夫婦の家に招かれたことで、Sに恋するが、英文の手紙での文通や直接Sの家に訪問することを何度も重ねるが、Sの境遇には辛いものがあり（倫敦在住だった外交官の父を十二歳で失い、母は東京のある代議士に再縁したが、養父とも母とも折り合いが悪く、いくばくかの遺産を持って青山のある小さな家に一人別居していた）、独身主義にも思えたが秘かにHを思っていることがわかり、結婚前提の交際相手となることを拒まれ友達関係では満足できず、恋に煩ったまま、Sがイギリスに帰ることでその失恋は確定するという粗筋である。何に焦点を当てるべきか。覚え書程度のものにしかないが、いかに「自分」やSが西洋文学、演劇、美術に普段触れていたかを見たいと思う。それは「自分」（長興）個別のものでなく、白樺派の若者たちもそうであったというところで、当時の文学青年の青春の一端を把握できることにもなるのである。

友人林によると、元山は健康的で活発だが、イブセンの「人形の家」を読んで狂喜し、「ツァラツストラ」、ホイットマンを読んだり、平常メレディスを愛読しているという。従って、結婚することの不幸、無意義なものという説を主張していたという。林にストリンドベルヒの「痴人の懺悔」の持ち合わせがなく、「自分」が元山にそれを貸したこともH家での出会いに大きな働きを果たした。「自分」は、ブレイク、トルストイ、メーテルリンク、ストリンドベルヒなどを非常な尊敬と愛をもつて読んだ。フロオベルのマダム・ボヴァリー、ゴオテのMademoiselle de Mowpan、ワイルドの作品、ボードレルの散文詩、デーメル詩などに興味を持って読むことをよさなかつた。九月になって、「モンナ・ウンナ」の上演を見に行った。林の「許嫁であるKと云ふ女の人」（中島かね）も交じていた。メーテルリンクのこの作には、「恋は人生の扉を開く殆んど唯一の、又最も高尚な鍵である」といった実感から来ている思想があった、としている。こうして十月四日の霊南坂の上のH家訪問となる。Hはアナートル・フランスを愛読していることであつた。Hはフランスとツルゲーネフを褒めた。トルストイやドストイェフスキーは読んだことはないと言つた。元山はストリンドベルヒでは「結婚」も読んだと言つた。これは少し俗なところがあるようだとすると、林が、ストリンドベルヒが俗だつて？と言つて、元山とちよつと議論が始まつた。会話は殆ど全て英語で持ちきつていた。とにかく、「自分」はこの日、元山に心を奪われた。「恋だ。遂々恋が来た」と前田夫婦の前で言い放つた。前田のところにはマダム・ロタン胸像があつた。前田の細君（房子）を使い、元山の名は貞子（母の名と同じ）と知り、以後、元山をSと呼ぶことにする。「自分」は、恋は突如として現われくる。ハリケーンのように。マダム・ボヴァリーの中の一節を思い

これがよく、ヨセフは自害するのをやめた。次のヨセフとマリアの対話シーンでは、昨夜「神のお告げ」を聞いたヨセフに変化があり、「俺達二人は世界の王の親達だ」「其名をイエスと名付くべし」などと言っている。五六人の工人による会話シーンは、「ナザレ一の別嬪」のマリアが「悪戯つ娘」と噂することから、ヨセフとマリアがダビデの後なので先祖伝来の邑ユダヤのベテレヘムに巡礼のような装で行くのである。大変読み易いもので、セリフも上手く書けていると思う。ト書きもよい。長與善郎の戯曲家の才能の萌芽が見られる秀作であったとしたい。

七

長與善郎は自伝的長篇小説「盲目の川」(『白樺』、大3・4、5、6、7、8、9)に先立ち、脚本「二週間」を大正三年二月号の『白樺』に発表した。こういうのも、長與は、大正二年秋から松本園子という女性に初めての本当の恋に陥り、靡かない相手に執着し、結果的に失恋に終わったのである。「二週間」はその体験中に書かれ発表されたもので同誌の巻頭、五十七頁分のものである。男と女の対話を中心としていて、あとは、男の家の女中が冒頭部で、女の関係の下男が末尾の方で少し出て来るだけである。一幕劇のこの脚本の舞台は、ある家の二階にある男の書斎である。季節は風強き冬。男は女の帰りが遅いのを気にしているが、それは女の悪い飛び歩く習慣としている。女が帰って来て、その対話から、二人は結婚したのではない、知り合い同士が共同生活をして、二週間になる、というのが判明する。男は毎晩、女の寝顔にキスをしていて、昨夜は、三時頃、女の乳房の先をしゃぶり美味しかったという。男は、これから女の自由を束縛する、

俺の所有物にすると言う。運命、半年余りの執着、失恋の言葉が目立つが、女は男とキッパリ片を付けに今夜帰って来たのだという。恋人などは持たない、男との共同生活に好奇心もあったが、二週間の生活で男に不快を感じるようになったという。男は女の運命を担おう、俺ほど女の運命を愛するものはないとする。女は男が私の幻影を空に描いただけとする。男は女に未練たっぷりである。が、女を力の強そうな下男が迎えに来て、女は去り、抱き留める下男を振り放した男、それを追う下男が二階をけたたましく駆け降りる音、凄まじい風の音が交じり幕となる。関口安義が「小説「盲目の川」が作者の感想や日記、それに相手の女性松本園子との往復書簡をふんだんに盛りこんで、時間の経過をきちんと押えながら綴ったものであるのに対し、戯曲「二週間」は、その姉妹篇として、事件の体験に基づいて、ある実感を一点に集中してストレートに表現したものと見える。小説形式ではうまく扱えないことを戯曲の形式を借りて綴ったとも考えられる。レーゼ・ドラマとなる理由もここにある」と纏めている。³⁰⁾「二週間」は、長與の松本園子への失恋が確定的になった段階で、二人の共同生活という仮構を設定して、主に男(長與)の拘った恋の思いをセリフ中心に吐露した、まさしくレーゼドラマであったといえるのである。読み易くもあり、ある程度はインパクトもあるので、ないよりはあった方がよかったといえる作といえるだろう。

「盲目の川」をどう論じるか。岩淵兵七郎は、とりわけモデル問題に詳しく、松本園子は元山、またはS、ロイターの記者で東京に来て英字新聞の主筆をしていたハーグロブはH、柳宗悦は林、武者小路は前田、善郎の長兄称吉の長女松子は美代子、園子の母親は代議士の仙石貢(のち鉄道大臣や満鉄総裁になった人)に再嫁したことなどを指摘している。³¹⁾吉田正信は、発表当時『帝国文学』(大3・5)で石

る」(『東京日日新聞』、大2・8・13)とあるように好意的であった。私もこの作品を面白く読んだ。内気で無口で自我のない妹の死は憐憫の情を誘うし、主人公にもさほど反感を覚えなかったのである。やや異色の作だが高く評価していいと思う。

大正二年九月号の『白樺』には十七頁分の小説「動物」を発表している。「若い美しい彼女」は、日夜、「房」から出ることではなく「永遠な結婚」をしたいと思います。語り手は存在するが、登場する人物は「若い美しい彼女」だけという特異な作品である。しかも読解となると難澁を極める。彼女は「大きな鏡」の中に「素裸な自分の全身」を映しながら「この女の優れた肉体」より美しいものがあり得るだろうかと思う。が、「肉体」はいずれ減じる。その「永生」や「不滅」のためには、名画集を見て、「男」ではなく「男性」との結婚が必要だとする。「精霊と肉体の交合」である。それならば「この肉体」のまままで永遠に生きのびられるのである。時間の推移があつてか、彼女は「鏡」を見て人相の変化を自覚し、衣服を脱ぎ落として、「活気に充ちた生々しい肉体」を「大芸術」とする。が、「永久な結婚」は来ないので焦ることになる。次に、彼女が森に来ていて、岩に「男」らしい姿を見、その緑の苔に自分の頬を血が出るほどゴシゴシとこすりつけたり、大木に攀じ上って太い枝に白い大蛇のように体を巻きつけたりするのである。これは「恥辱な夢」「墮落した夢」だったのだが、ここには性欲の発動があつたのだ。が、なおも「肉体と霊魂との交合」の可能性を信じる。「総ての聖者」は「永生」に入るに先立ち血を流していることを思う。しかし、それは高遠で困難なことである。そこで、恋人と合体して永久にこの「地上」にうろつきたいと願う。「天国」行きは御免とする。これは転換である。こうして、短剣を取りその鞘を払い、「大きな鏡」に立ち、衣服を脱ぎ捨て、「生々しい自

分の姿」を躍らし、こんな「死すべき体」に未練はない、「もつと遙かに美しい、力強い、永久に若い、そして深い妾の体」を楽しもうと短剣を思い切り深く自分の乳房の下に突き刺したのである。ここをいかに解釈すべきであろうか。西洋画にあるような女の裸体美(聖なる愛)を齎す「霊的」な「男性」の出現はついになかった。彼女の「一生」は永生の「肉体」への憧憬と性欲発動の地上的「肉体」との相剋で、永生的かつ地上的な「肉体」を願う自死を選んだのではなからうか。だから観念の上で彼女は勝利し、その顔には苦痛の影は認められなかったのである。が、客観的に見れば、語り手がいうように、「血みどろになつた動物」の死があつただけなのである。以上のように、私流の解釈を試みてみたがむろん得心の行くものではない。ただ、孤独な若い女性、単なる「男」との結婚を拒む女性性は現代では多いはずで、その意味でこの作品は極めて現代性、その先駆性を担つたものとして、秀逸な問題作であつたと高く評価できるのである。

大正二年十二月号の『白樺』に戯曲「噂」を発表している。同誌の巻頭に置かれた二十九頁分のものである。この戯曲は、「マタイ福音書」に依っている。マリアの処女懐胎については、まず、夫ヨセフとともにマリアもダビデの家系とされている。マリアはヨセフと結婚前に聖霊によつて懐胎する。ヨセフは離縁を決心したが、主の使いが夢に現われ、マリアの懐胎は聖霊によるものであること、その子は救い主となるべきことを告げたので、眠りから覚めるとマリアを妻とし、生まれた子をイエスと名づけた。長興のこの戯曲作品は、「マタイ福音書」をアレンジしたものである。最初のヨセフとマリアの対話シーンでは、マリアの聖霊による懐胎を知らされたヨセフはそれを信じられない。ヨセフと老婆の対話シーンでは、ヨセフはマリアに情夫ありと思ひ自害しようとする、「神の声」で「待て。ヨセフ」とあり、

樵夫たちの家であって輪姦された話を前座に持って来た。本題に入り、Kは、夏はHという温泉に行くが、十九の時、×原の一軒の茶屋の可愛い娘と話し、急に性欲の衝動を感じたが堪えた。三年ほどしてHに行ったら、例の茶屋には爺さんしかおらず孫の娘AはMの××屋という旅館に女中奉公に出ているという。Mに向かい、都会風になったAと会い、人目がないのでAを引き寄せ、きつく接吻したのだった。更に三年経った。Mに行くと、乗っている馬から一度振り落とされ馬に命を奪われる恐怖を感じ、また、Aは嫁ぎ、重い産をし、この一か月ばかり前に死んだことを知らされた。ちょうどAの親父さんが四十二の厄年だったそうだ。Kと「私」は、迷信的な恐怖について話した。以上のような内容で五十六頁分もある割に長めの短篇となっている。志賀直哉に「襖」(『白樺』、明44・10)があり形式的に長興のこの作は真似ていると思うが、いかんせん冗長すぎているように思われる。御幣担ぎは里見弾にもあったようだ。この作では「私」の海、Kの馬、娘Aの親父にとつての娘の死、それぞれの厄年に遭遇したことなのだが、それをもっとコンパクトに描いて欲しかった思いがするのである。

大正二年八月号の『白樺』には一〇一頁分の中篇小説ともいえる「妹」を発表している。まず、主人公は解剖学をやっている科学者、医者、物質主義者で、文学者ではないこの人から、四人の子供を残して死んだ妹の節子を中心に過去を回想するという形式をとっているのがよいと思った。主人公は高山徹三というが、「俺」という一人称で表記されている。「俺」は、芸術家や宗教家に対して反感を持っていたが、美術の展覧会や音楽会には行く、芝居も見るので。社交家で、酒や女にも親しんでいた。すぐ下の妹昔子は華族に嫁いでいた。父は銀行を残して死んだので、まん中の妹の節子は、大塚という

法科を出た男を選び結婚させた。大塚は地味で道楽をしない勉強家で、やがて銀行の方を継いでもらうつもりがあった。節子は大人しい、自我のない女であった。その結婚の披露宴には、有名人、名士も含め三百人もあった。その翌年、「俺」は二か年ドイツに留学となる。ワグナーに心酔し、ルーベンスを好んだ。Gという元歌劇の歌手と恋仲になったが、別れた。帰国後は、博士の称号も受け、助教授になった。節子は病弱だが年子を拵えていた。ミゼラブルな奴と見ていたが、大塚との仲に問題はなかったのである。「俺」は実業家の娘と結婚した。五万円の手参金があった。大塚も洋行するが、戻って来た時は節子に大きなダイヤモンドの指輪がプレゼントされたのである。節子は腎臓炎に罹り、流産し、衰弱して死んでしまった。枕元には聖書があった。享年二十九。大塚と娶わせたことに間違っていたとは思えないが、大塚はやがて再縁するだろう。「俺」は今自信のある論文を書いている、勉強しよう、で結んでいる。以上のような内容であるが、主人公の「俺」には善郎の兄又郎が幾分か投影されているように思われてならない。実は先の「要一のみまほろし」の兄にも又郎の影を感じていたのである。さらにいえば、「針箱と小説」で主人公(長興)が筐底に秘した長めの小説に手を加えたのがこの作品ではなかったのではなかろうかと思える。元のものはどうであったか不明だが、実の兄又郎が主人公像形成に大きく関わるとすれば、武者小路なら発表を差し控えるように言った可能性は高いと思う。武者小路は主観小説を勧めていたに相違ないからである。同時代評は、「何の技巧もなしにだら／＼書いてある様で、しかも終まで面白く読ませるだけ(た)の価値はある」(『読売新聞』、大2・8・8)や「例のスラ／＼とした調子で死んだ妹の節子の短い生活を追憶したもの」で「上品な気持のい、もので、此様(こんご)ものを書かせては一寸他に比を見ないほど手に入つてゐ

主我的で、省察を欠いた厄介な作篇と云はるべきものだが、自分の感想をぶつつけに、実感的に抛げ付けたものとすれば、それはなる程痛快な程度までに、正直な告白が示されて居る（『千葉亀雄』、『文章世界』、大2・2）があった。が、私は「ミゼラブル」などのイメージの精子（針箱）と仕事（発表に至らなかった労作長篇小説の原稿）に坂井（武者小路）が関係する、そこからの作者長興の脱却、独立の意味が込められ、もつと作品自体に洗練さが必要と感じたが、これは白樺同人の友情小説の一種でもあり、意義ある作として評価していいように思うのである。

大正二年五月号の『白樺』に小説「一日のうち」を発表している。これも同誌の巻頭を飾るもので、二十七頁分、主人公の名は「兎」と同じく「芳郎」とされている。彼の心は春のせいか、「大きな肯定」に飢えていた、よって心安らかでないという。花見の季節で、昼の浅草に久しぶりで出掛けた。ガサツな雑踏は山の手育ちの彼には興をひかなかつた。自家へ帰って、ロシアの若いピアノリストが来日していて演奏会があるといい、晩に、家族は三台の人力車に分乗して出掛けた。パツハ、ベートーヴェン、ブラームス、シヨパン、チャイコフスキーなどの曲に興奮した。一夜の音楽で肯定的な気分になっていた。十一時頃に帰宅。ある美術館のカタログがあったので捲っていくと、ルーベンスのマダム・ルーベンスの肖像画が眼に止まった。若い裸体の女の全身像に、男性的な悠々とした、充実した肯定の美が覗いているのを認めざるを得なかつた。その絵を額縁に嵌めて、「俺は矢張り芸術家になるべき男だ」と自分に言い、その絵を凝視しながら微笑するのであった。同時代評は総じてよくないが、後述するように小泉鉄はこの作品を高く評価していた。が、昼の下町の浅草の雑踏を嫌い、夜の西洋音楽や美術に「大きな肯定」を感じ昂揚感のうちにエンディ

ングとなる構成はよいとしても、途中の小間使い「とき」や老いた執事への同情は浮いた形となっていて、これでは日常の或る一日の出来事を綴っただけとなり、小説芸術としての意匠がもつと欲しかったと思う。とはいえ、読後の後味のよい作で、悪くはない、まあまあのもので評価する。

大正二年六月号の『白樺』に脚本「無邪気な男の手紙」を発表している。四十頁分のポリユームのあるものだが、女同士二人の対話形式がユニークである。内容は、元女優のAと現役女優のBとの対話で、Bに文学をやっているというCという男から好いているので会いたいとした最初の手紙から第六信までの経緯を知るとそのあらしい方の拙さが見られ、Aは、BはCさんのいうように盲人で馬鹿な女、Aは自分の方が「いたづら」は上手いはずとして、「おつくり」をし、衣装も着換え、明日の朝までゆるゆる飛び廻って来るか、と言って終わっている。AとBの対話で終始するのだが、直接登場しない文士のCとBの手紙だけの交流による恋愛の駆け引き、男の無邪気さや矜持なども浮き彫りにされていて、読んでいて面白いものであった。形式のユニークさもあり、上手いレーゼドラマになっていると高く評価したいと思う。

大正二年七月号の『白樺』に小説「厄年」を発表している。Kと「私」の六月のムシムシした或る晩の四方山の雑談という形式をとっている。「私」の方の御幣担ぎの話は短いもので、数えの二十五の厄年に海で溺死を懼れながらも泳いだことを話している。次に、Kの御幣担ぎの話となるが、S島旅行団（実際、長興は明治三十九年の夏休みに樺太への修学旅行団に参加している。この際の旅行記はのちに「シスカの夜」（『改造』、大9・4）として書かれた）に加わって、途中××島に立ち寄り、馬に乗った女が熊に出会い逃げて助けを求めた

六

大正元年十一月号の『白樺』に小説「兎」を発表した。この作から長與善郎の本名を使うことになり、同誌の巻頭に置かれた十六頁分の短篇小説である。ようやく長與が『白樺』派メンバーで一人前、中核の一人として認められた証左ではなかったろうか。「自分」が「中学の二三年生で十五六の頃」に「西那須野にある親戚の開墾地」でその夏の終わりの頃を過ごしたという追想ものとなっている。作中の、この地に嫁に行った「姉」が、「自分」の実際の姉とされていて、長與善郎にそんな姉がいたのか疑わしく、ここは潤色が施されたものかもしれない。で、「自分」は、この地で鮎捕りの川遊びや弓矢遊びに興じるが、畑を荒らし廻る兎の猟をすることになり、ついには兎を一匹、やつとの思いから銃で撃ち殺すが可哀そうに思い、毎日何匹と兎の生命を奪って平気な正助を卑しむべきものと感じ、また猟犬「ブラ」まで憎らしく思い、東京に帰ってからは開墾地に一度も行かず、猟銃にも手を触れていない、という内容を読みやすい筆致で綴っている。「自分」の兎猟のシーンは実体験に基づくようで、迫真力がある。その点では高く評価できる作品であろう。が、執筆現在の感懐として、「近頃は開墾地の様子も其時分とはすつかり変つて兎も少くなつた相である」とラストの一文で示し、開墾地の開発、都市化といったものをいっただけでは物足らなさを感じる。姉は今どうなっているのか、当時九つの姪に当たる「お竹坊」は今どうしているのか、正助なる男は当時その生活上やむを得ず兎を殺していたのではないのか、などという想像にまで及んでほしかった気がするのである。

大正二年一月号の『白樺』に小説「針箱と小説」を発表した。四十

四頁分あり少し長めの短篇といえる。この作品は、武者小路実篤の自伝的小説『世間知らず』（洛陽堂、大元・11）と密接な関係を持ち、その続篇的な性格を持っている。冒頭に「十一月の末」とあるが、大正元年十一月末としてよい。この作品には多くの友が出て来るが、坂井は武者小路、太田は志賀と特定できるものの、今田、木村、秋山、石川らは誰がモデルかは特定が難しかった。この作品には二つの軸があり、一つは坂井（武者小路）とその許嫁精子（竹尾房子）の関係、とりわけ精子に対する「自分」の観方であり、もう一つは仕事（文学、小説）に関するもので、「自分」の坂井からの独立宣言のようなものがなされる過程である。「自分」は、精子の「其何となく「エキセントリツツ」な、多少「アブノーマル」な」感じを与えるところに妻君にしたいほどではないが興味を持っていた。また、精子は「低級な、ミゼラブルな感じのするデカダンス的な女」とされている。その精子が母を伴い山口（実際は福井だろう）から上京して来たのである。精子が「針箱が買ひ度いわ」と言ったので「自分」がそれを買ってプレゼントすることになった。坂井との関係が拗れると買った「都はりばこ」を姪の喜代子にくれてやってしまったのである。一方、「自分」は十二月になってから仕事に精を出し、「百二十三十枚の長篇」を書いていたが、坂井に見せるたびに欠点を指摘され三度も書き直していた。いわば坂井と「自分」は師弟の関係にあり、ついにこれから坂井にも一切他人には見せない、今回の長篇の発表は断念するが、やつとの思いで独立を決意するのだった。腰越から帰宅すると、母が精子との約束だからとして同じ針箱を買っていて、「机の上に針函が小説と妙な関係に於て並んで居た」のであった。同時代評では、「只だ白樺同人の關係が解つて面白いと云ふ外、芸術的に大した価値のあるものでは無いやうだ」（『近代思想』、大2・2）や「随分我儘で、

ことがあった。兄と要一は、要一の生活問題で喧嘩をする。兄が要一にコップを投げつけ、要一は兄の首を絞めたりするが逃げ、兄の家に放火するのだった。暫くして、兄の家が血のように赤くなっているのを見に行った。嫂の悲鳴、桜も真赤になっていた。「自分」の後ろがやかましいので振り返って見た。そこを「赤いタブ」の洋服を着た一団の楽隊「が通る。一番後ろから「赤い上衣」を着て太鼓を鳴らし、そして「自分」は震えた。この辺はむろん「まぼろし」の部分だが、たのだ。「自分」は震えた。この辺はむろん「まぼろし」の部分だが、「赤」のモチーフが出てくる。赤い洋服の楽隊は白樺派の連中のメタファーであろう。最後尾のピエロのような男は『白樺』に遅れて参加した長與が相当するだろう。この作品は、この「まぼろし」のままに終わった方がよかったと思うが、現実に戻り、「自分」の文学をやる才能の上での不安、兄との和解でエンディングとなっている。文学、芸術に理解を示さない兄とは宥和せず、対立、反抗のままで終わった方が覇気とか野心の所在で、この作品の価値がもっと高くなったように私には思われるのである。同時代評では本間久雄が「混乱した作」として悪評した（『読売新聞』、明45・5・25）。しかし本多秋五は、「稀代の快作」とし、志賀文学との比較も交え、「この小説を書き上げたことによって、作者はカタルシスを経験したはずである」として²⁸いる。私は、本間久雄のようにこの作を「混乱した作」とは見ず、本多秋五のように「作者はカタルシスを経験したはず」とも思えないのである。繰り返すが、兄殺しの衝動、兄の家を放火すること、「赤」のモチーフ（肯定的なもの）から白樺派仲間を「赤」のイメージで異端の者たちとして示し終えた方が覇気ある作となったのではないかと見るのである。が、異色の秀作としたい。

大正元年九月号の『白樺』に小説「四日三晩の旅」を発表してい

る。主人公は「三郎」といい、蒸し暑い天気はその「頭」は鬱陶しく落ち着かず、無気力になっていた。天候が主人公の気分に影響するのは『白樺』同誌掲載の志賀直哉の「クローディアスの日記」と瓜二つである。が、「三郎」は転地の必要を認め、都会の喧騒を離れ、日光の湯本温泉に行くことにする。日光の宿屋に泊った。ここに予期があり、異性との出会いがそれであったと読める。湯本温泉まで、荷馬の一行と一緒に、馬に乗って湯の湖畔に着いた。あまりにも寒村で不快で、三週間の滞在は不可能と感ずる。都会が合うとし、東京に戻ることに決め泊まった。翌朝、未練なく宿を出た。昨日の女馬子たちのなかに可愛い田舎娘がいたが、この日もいて、愛らしい笑い方をしていた。何か今までに経験のない思い切った事がしてみたくなった。そして「或る珍らしい算段と決断」が決しつづつあったとしている。上野に着き、吉原に足を向けた。ある楼に登った。女は彼の好きなタイプで、「全く予期に外れた一種の温情と安静」を感じ得られた。玉龍という名だ。からだもよい。身の上話をし、親孝行のためといったので同情した。金銭媒介には不快と立腹を感じたが、病毒の方はそれを受けてもいいと思つた。これらの女を醜業婦とする社会を呪つた。ここで夜を明かし、朝は時間つぶしをして自家に帰った。母を欺いての遊蕩、この湯本行を書き上げるまでは友にも湯本に泊ったこととしておこうと考へた。こういう内容を私は事実には殆ど即した一つの告白と受け止める。後年、長與善郎は、吉原などの遊女は自ら好きでなつたのが結構多いとしている²⁹。長與はこれ以降しばしば吉原に通つたからこそこういう回想がなされたのだと思う。ともあれ、「三郎」は実は善郎であった、そういう観点から見れば、この作品は興味深いものとなるのである。

で、行きでは、足を負傷して境遇的にも気の毒で比較的好意を持って
いる「私の伯父」に気づきながらも声さえ掛けられなかったこと、帰
りでは、普段嫌っている杉田という有名な医学博士と同乗し声を掛け
られ反応したことで不快になるものの、医者は電車の停車の折に怪我
をしてしまうが軽症であったとあとで知り物足りなさを感じたという
ものである。負傷の身の好悪ある近い関係の二人の人物に対する対照
のうまさがあり構成の妙を感じたが、これは事実を書いたものかどう
か疑問に思っている。というのも、モデル問題が絡む内容で関係者が
目にしたら大事であり、事実としても出来すぎの感があり、拵えもの
のように思うのである。二つ目の「年齢」は、事実ありのままを書い
たもの、「自分」の年齢に関する「秘密」を告白したもので、同級生
よりは年上、子の年の生まれ、明治二十一年八月六日生まれとハッキ
リと告白したものである。ついでに、中学五年の時、教場の机の板を
五、六枚、面白半分に壊したのは実は「自分」だったと白状してい
る。「嘔吐き」の未だやまずにいる「自分」の二つの「小さき白自」
で「清々した気分」になったのである。「小品二つ」は、郡虎彦にも
あったが〈暗〉と〈明〉の対照があったと先に見た通りであり、こち
らは〈虚〉と〈実〉の対照という意匠にあると見るのである。

明治四十五年四月号の『白樺』には小説「亡き姉に」が発表され
た。十三頁分の追憶小説といふべきものである。「それは明治廿七年
の夏のことであつたから日清戦争が始まつてから間もない頃であつ
た」と書き出されている。「自分」は六つ、鎌倉海浜院のそばに別荘
があつて避暑に行つていた。数多い姉のなかでも九つ上の「ちい姉
様」藤子¹が何だか一番好きだったとする。「八月十四日は麗らかな日
であつた」として、ここで事件が起こる。「自分」は何かの具合で海
水浴をやめて母と二人で残つていた。藤子が溺死したのである。「人

から聞いた事を自分の記憶の様に思い浮べ」ながら、藤子溺死の様子
を細叙している。死体はチラリと見ただけであつた。藤子の死のあと
「自分」の家の家庭は、暗澹たる淋しいものになって来た。父は氣力
を失せ、母は健康を害し、長くヒステリーに患つていた。春はなく、
秋や冬ばかりとも表現され、泣くことも多かつた。そして十八年が経
つ。父も死に、総領の兄も死んだ。が、この姉藤子の死の記憶の方が
今でも最も力強い、新鮮な刺戟として「自分」の頭に繰り返し返される、
とするのだった。同時代評では注目されていないようだ。長與の思い
入れの強い作品で、その後、各種単行本に収録された。本多秋五は、
「肉親の死を感動的に描いたものとして、武者小路の小説の処女作
「芳子」(発表は明治四四・一一)を連想させるものがある。志賀直哉
が肉親の死を描いた諸篇は有名である。宮本百合子にも同系の作品
「一つの芽生」がある。この種の、年若い肉親の死を感動的に描いた
作品が、なぜブルジョア家庭出身の作家にだけ多く思えるのだろうか、
かと私は考えたことがある。「亡き姉に」は、もちろん善意の文学
だが、無闇に鼻づ柱のつよい自尊心と反抗心にみちみちたものばかり
書いていたこのころの長與善郎には、実は異例の作品なのである」と
している²。これもむろん佳品と言えるものである。

明治四十五年五月号の『白樺』に小説「要一のまぼろし」が発表さ
れた。二十八頁分の短篇だが、構成上、冒頭部の兄への不快と末尾の
兄との和解が現実で、そこにサンドイッチされた部分が「まぼろし」
の部分で作中の言葉でいえば「幻想的実在」というふう³に解される。
洋行帰りで医学博士にも教授にも比較的になつたという兄は、要
一(弟なのにこの命名は変に思える)が文学をやることに反対してい
る。芸術家は国家の毒虫とさえ言っている。要一は、「Coquetschな
笑ひ方」をし、「肉附の豊かな頬」をした嫂を強姦することを考えた

て気分を悪くしたことも書かれている。今度の電車も込み合っていたが、自分は三十前後の銀杏返しの女（芸妓とみている）に気を取られる。座席が隣り合わせとなった。女の「甘い、匂い」があり、「其微温は鐘を鳴らして自分の血管中を走り廻る様に覚えた」と表現されている。そのあとは自分の思考の内部が叙述される。キリスト教のお説にある姦淫罪を何遍犯しているか分らないともいう。さらに「実に自分にとつて世間から何時迄も凡人を以て目されて居ることは禍の極である。思想家は先づ狂人を以て、芸術家は畸人を以て」と続く。世界の偉人伝を読んでいるれば、これは的外れのものではなからう。女は電車を降りた。女を追い掛けてもいいのだが、弟がいて、それは出来なかつた。こうして帰宅の途についた。電車内の出来事を二題連結させて自分の想念も挿入して書いたもので、佳い作に思えた。同時代評では、『新小説』（宮本和吉）と『文章世界』（白石実三）は批判的だが、『三田文学』（明44・11）は、「上品な筆」で「題材も正直に捕へて居るし描写も正面である」として、私はこの評に賛同したい。電車内の出来事を扱ったものに志賀直哉の「出来事」（『白樺』、大2・9）がある。今日からみて、この志賀作品は芸術的作品として結晶度の高い達成感を示しているが、長興の「電車」は、題材的には志賀より早いわけで、完成度で難はあるが、佳品とするには十分な出来栄えが認められると思う。

明治四十四年十二月号の『白樺』に散文「西京行き」を発表している。僅か七頁分のものである。書かれていることは事実そのまま、自分（長興）は京都にいる友から「紅葉」に招かれ「四日の旅」に出たのであったが、高雄、嵐山、嵯峨、東山、鴨川と見物したが、「人々の十分の七を女とし其過半を妓とすると云ふ京都市を、日本第一の都会と尊敬して了つた」というのが本音であつたとされる。友達と

行つた鳥屋のお静という女給との交流も描かれているが、自分は全称肯定からいきなり全称否定になる人間性で、やがて「京の女」も全称否定になるのか、と熱い涙を示して終えている。この作には後書きのようなものが付されていて、「傷」の多い作だがそこに「味」があるようだとして、六号でなく五号（活字）で出すことにした、とある。

「白樺記者 S・Y・M・O」のSは志賀、Yは柳、Mは武者小路、Oは正親町であると見る。が、この「西京行き」を巡つて志賀と武者小路に悶着騒動が持ち上がったのだった。志賀の「暗夜行路草稿13」などによれば、柳宗悦の家で、長興もいて、この「西京行き」を巡り、志賀が「もう少し客観的な観方がしてあると尚よかつたかも知れない」と言つたことに対し、武者小路が「それのない所がい、んだと思ふんだ」と戦いを挑むように言い、主観で書くことを主張し、志賀の書く物には興味がないうまで言つたのである。志賀はこの場で武者小路に気負けし、帰宅してから兇行（殺す事）を思うが絶交を意味する手紙を送つた。が、武者小路が来て志賀を褒めた。武者小路は志賀がモデル問題（武者小路）が絡む長篇を書いているとの情報があつて気になつていたというのである。志賀と武者小路の芸術観の対立は、主観か客観かの対決のように見えたが、実はそこにモデル問題が絡んでいたのだった。また、志賀の「西京行き」批判は、主人公の遊女や芸妓といった所謂女人女性との関係の描き方も関わっていたように思う。志賀の「彼と六つ上の女」（『白樺』、明43・9）は、吉原の懇意の榎谷峯との関係を書いたものだが、客観体のものであつた。のち、長興は「四日三晩の旅」という初めての吉原行のことを書くが、主観体でなく、客観体だったことに注意したい。

明治四十五年三月号の『白樺』に「小品二つ」を発表している。一つ目の「負傷」は、「私」の「本郷の大学」への行き帰りの電車の中

(地位)がないと世間の信用は得られないという考えの持主であった(二)。東作は尾崎という友人の所を訪ねて行く。尾崎は西洋音楽や美術(ここではストック、クリンゲルなど)に造詣が深いので東作との会話はその辺が中心となる。尾崎に磯子という妹がおり、東作は磯子を好いている(三)。尾崎の家の帰途、葵橋で、もうじき病で亡くなる義兄(実業界の人)のことを考えるが、東作は「濁りきつた頭の人」となり、自家に戻った(四)。翌々日、義兄は息を引き取った。葬式は四日後に谷中斎場で行われることになった。東作は皆のよりに葬式の準備などで立ち働くことは出来ず、多くは裏の広い花畑に逃れていた。集まった人たちから薄情とか変と言われた(五)。葬式の当日、東作は帝国劇場にいた。その日は、錦町の宿に泊まった。が、自分の行為に合点がいかず、「頭」は濁り混沌とし、そして「夢幻の境」に入っていく(六)。夢の中で、死んだ叔父のデスマスクのスケッチを口笛を鳴らしながらしている。それを姉の恒子に見られ罵られる。東作は畑に出る。そこに「赤き赤き衣の女」が現われる。すべて「鮮紅の装束」で、微笑している。東作は「磯子さん」と叫びながら飛びつくが、そこで夢から覚めた。東作の頬には涙が流れていた。外は、糠雨で、電車の軋る音が聞こえた(七)。同時代評には、「独、人とはなれて行く心理を描いたもので精細を極めたものである」(『時事新報』、明44・8・15)や「精細で徹してゐる。心理描写で成功した作の一つである」(生田蝶介、『白樺』、明44・9)があり、文章に無駄が多いとされながらも、その心理描写は高く評価されていたのである。問題は「赤」である。前作「春宵」から「赤」のモチーフは継続されている。「赤い衣装」の女がこの作では東作の好んでいる磯子さんであるので、「赤」に否定的イメージの象徴性は見ななくていいと思う。「赤き赤き衣の女」は、その「深き黒き瞳」に「希

望其物」を映じさせていた。微笑とともに両手を開き、東作を迎え抱くようにも見えていたのである。やはり「赤」は、文学出発期の長興にとつて、憧憬、理想といった象徴性を纏うと見ていいように思うが、現実の自分はそれを獲得できない、実業の世界に生きる兄弟親戚は芸術など解しない、が自分は彼等の「脛」齧りの身である、そこに屈折した心理と行動が生じ、それが描かれたのではなからうか。もう少し作全体をコンパクトに纏めて欲しかった気もするが、心理描写の精細さ、なにより「赤」のインパクトの強さで、これも佳作としたい。

明治四十四年十月号の『白樺』に十頁分の小説「電車」が発表された。季節は「麗らかな初秋」、そのある一日の出来事が描かれる。自分は弟の雄次郎を引っ張り出して、向島の百花園に秋草見物に出掛けた。長興善郎に弟はいないので日常のスケッチ風の作ではなく、実験のものをベースにするが、それらを一日のことに纏めてアレンジ構成したものと解したい。目的の向島の百花園の「気保養」は済んで、黄昏時の電車内にいる。遠く琴の爪音も聞こえる。電車内で「怒つたり争つたりすること」は不快と思い、「mutual aid」(相互助力)ということの価値を思う。ここにはクロボトキンの影響ありとしているだろう。が、苛立ちものが起こった。赤ん坊の泣き声である。乗り合わせの人が皆感じたことだろうと思う。そして「電車は急に止まった」とあり、もう赤ん坊の泣き声も消えていた。運転手が故障が起こったので前の電車にお乗り換えをと言う。電車は十台ばかりつながって、一番先の電車の所は黒山の人だかりであった。酔っ払いが、窓から顔を深く出したため、電柱に頭をしたたかぶつけてしまつて即死したというのである。自分も好奇心から血の床板を見た。で、自分と弟は、浅草橋まで歩き、三田行きの電車に乗り移った。その間、血を見

される。眠りに入れない主人公「自分」は「鮮かな色をなして止め度なく流るゝ自分の頭」がかえって「冴へて来る」のだった。傍の母も眠れずにいるのを知っている。母への気遣いがあり「母との共同生活の苦痛」をいう。が、母からの反応はなく安心する。後半から、「自分」の「頭」に往来していることが書かれる。それまで少しの知り合いだっただが、今夕、兄のところまで会って、金井の君子さんを「急に」好きになってしまったというのである。君子さんは前髪（島田）の裏に「朱塗の櫛」を挿していた。「朱」、これが重要である。この日は君子さんの兄の送別の会（名古屋の高校教師赴任）があつて、君子さんとかかり会話をしたのだった。その人間性を察して見ることも出来たという。が、その具体的なもの、君子さんの容貌、声、話しぶりなどは書かれていない。君子さんの兄を乗せた汽車は、新橋駅から、「春の淡い月」の下に、「青」や「赤」や「紫」がかつた「灯」が柱だの機関車にたくさん輝いて、蒸気は月の光で「白く」明るく見え、「黒い影の様」に発車し吸われていった。この情景はカラフルである。そして、真夜中の想像は、今度は「自分」が「急に汽車で春の旅」がしてみたくなつたと発展する。それも、君子さんと一緒に一泊か二泊の温泉宿へとなる。飛躍が大きい、若い青年の夜の想念として不自然さはむしろないといえる。想像の旅となり、汽車の窓外には、平塚あたりの「桃園」、^{はな}「青い天」、「黄色な莢種」、「長閑な海」（青）、大磯あたりに「青い天」と「真白な富士」があり、眼前には君子さんの「白い首」と「黒い髪」、「薄い桃色の肩掛け」があつて、その手を擦つてみたり、頬を抓つたりすることも出来るかもしれないと想像する。小田原から軽便鉄道で門川まで来て降り、手をつないだのだから、「女の香」を感覚しながら、「緑の麦」、「夢の様な桜」、「黄色な菜種」、「藍色の重い海」、「ホク／＼する褐色な土」、「浅黄色な天の下」

を眺めながら歩む。君子さんは「白い手」で「莖」を摘む。「白い手頭」は「金色」になる。温泉宿に着く。君子さんは蒲団の廻りに莖を一杯に撒き散らす。二日ほど二人で過ごす。笑つたり、からかったり、真面目くさつて話したり、抱き合うかもしれない、いやだと言ふかもしれない、とにかく「堪らなく好きだ」、だから「あ、旅行が一緒にして見度い」となる。そして「三時」を打つ。次第に頭がぼんやりしてくる。ただ、「朱塗の赤い櫛」だけが「自分」の「頭」に残つた。そこは赤色で一杯である。もう眠りに入ったのだ。同時代評に目ぼしいものはなかつた。が、初心な青年の眠れない夜に想像しがちなことで、傍の母への気遣いもリアリティ付与のため無駄ではなく、数時間前の送別の会のシーンのことが尾を曳き、色彩豊かな、恋し始めた女の人のアバンチュール的な旅の想像、私は佳品と高く評価する。

明治四十四年八月号の『白樺』に小説「赤い衣装」が発表された。三十頁分の少しポリュームのある短篇小説である。東作が主人公で、初夏の夕方のこと、「脛」（親の脛鬻りに通じよう）がバカに大きく見えたとか、「沈殿して居た彼の脳」や「頭がミルクの様に沈殿する時」という表現もあり、東作は「アンニユイの苦痛」にあるとされる。また、「意志の薄弱」もいい、「自分は駄目な奴だな」という思いもある。風呂に入るシーンがあるが、「金色の西日」とか「赤らんだ足」とか色の形容の表現が多い。入浴後、東作は「白薔薇の香水」をしたたかに「麻のハンケチ」に染まし、友人を訪れるため外出する。女中や書生もいる家で、午睡のあとの東作が描かれるが彼は所謂高等遊民と思われる（一）。先に「飯田町の旦那様」が見える、会うのが嫌で外出したのだが、その「飯田町の旦那様」のことが説明される。東作の叔父で、郵船会社の専務取締役をしていて、金が第一、金と位置

は悲惨だとし、すべての自然は平和を希願している、こうして「茲に一つの物語」を書こうという。柳の見聞した電車内のこと（小僧が眠って商人に凭れたのを怒られるがやがて二人はくっついて眠っていたこと）、百姓夫婦が口喧嘩をしながらも畑は耕されていたこと、そして去年の秋（大正二年）、バーナード・リーチと一緒に赤城に行き、宿屋で英語での激しい議論を戦ったが翌朝にはさっぱりしたものが残って新たに友情を感じたことが書かれている。広く、人間の善意を感じさせるもので、柳には珍しい軽妙な筆致の好エッセイと思われる。

「我孫子から（通信第二）」は、まず、我孫子は自然の美と交通の便がよいとする。上野から一時間十五分、直通なら四十分だという。なお、歴史的にも古く、湖畔一帯に無数の古墳があるとす。手賀沼は東京に最も近い湖水で、秋から冬にかけて富嶽の姿を映すという。自分が自然を愛する心を学んだのは年々遊んだ赤城山としている。この春（大正四年）、赤城に行つてS（志賀だろ）と一緒に森を彷徨つたことがあつた。Sはロダンを想い起こして、「自然はこのまゝに於て完全である」という彼の言葉はいつも真理を語っている、と言つた。木の芽、虫の運動にも自然の讃歌を読むことができるとしていく。日向葵を植えた。最も美麗な幾何学的描画すら、この花にある精緻な曲線の複合美に比すべくもない、といっている。仕事の話になつて、本年の二、三月号の『白樺』に論文（『哲学的至上要求としての實在』）を書いた。苦勞した。いろいろ批判は受けたが、多くの評論家こそあまりに無学だ、としている。真理は一般性よりもまず特殊性に起こっている。独創とはむしろ創造というよりも内展というべきだとする。ドストエフスキーの書簡集に及び、それは労働の連鎖だ、すべての字句はすべて彼の心臓から絞り出た人血の一滴でないものはない。

い、彼の容貌こそその苦難の歴史を語っているという。天才崇拜は自己のうちに潜む天才の追求であるとする。追伸として、「ブレイク」の結篇としてホイットマンを書きたい、また、聖フランシスの伝記はやりたいとしている。伝記といつても、「ブレイク」と同じく、「自分に活きた彼等」、「自分自身の内面の伝記」を書きたいといっている。最後に柳は、「哲学、宗教及び芸術、是等に現はるべき人類の一切の神秘的知識の有機的綜合を志してゐる」といっている。

五

長與善郎は、『白樺』に約一年遅れで同人となり小説・小品・感想などを二十篇以上も発表してきたのだが、自伝的長篇小説「盲目の川」連載完結号（大3・9）の「編集室にて」で「『盲目の川』を自分は処女作とする」と宣言したことにより、それ以前の諸短篇は習作と見做され、本格的に研究されて来なかつた現況にあるように思われる。そこで、本稿は、覚え書程度にしかならないが、『白樺』出版期の長與善郎（当初のペンネームは平澤仲次）の小説を中心とした文学活動を私なりに検証したいと考えたのである。

明治四十四年五月号の『白樺』には、小説「春宵」が発表された。ペンネームの平澤仲次の由来はよく分からない。「春宵」は六頁分の短篇だが、実質的処女作としていい。「十畳の室に自分と母と並んで二人寝て居る」と書き出される。実際に善郎と母園子が、兄弟たちが皆独立し、母と二人住まいとなつたので邸を他に譲り、麻布の借家に移つたのが明治四十二年のことであつた。その意味でこの作品は自伝的、のちにいう私小説風のものを見ていいだろう。時計が「今一時を打つた」、「周囲の沈黙と全で不調和の様に大きな重い響であつた」と

限の生命と永劫の帰趣とを得る」とし、「ジェルサレム」も「ミルトン」もその詩としての力を外にして「多くの挿絵」によって更にブレイクの偉大さを添えているなどと論じている。「八」は、一八〇九年から十年間、ブレイクは激しい貧にあつた、暗黒の境遇を送つたらしいこと、「蚤の幽霊」(挿絵参照)は有名だが、「此偉大な奇怪^{グロテスク}には又無限の神秘と美麗とが含まれてゐる。如何なる画家も此画が現はす特種に於て、ブレイクの右に出るものは決してない」とし、また、一八二〇年に大作「最後の審判」(凡そ千人の人間をその中に画いた)にとりかかったが、不幸にして今日吾々に伝わっていないこと、最後の作の画題が「天帝」であつたこと、七十年の生涯だつたことなどを叙述している。「九」は、「凡ての人の人格内容の表現はその容貌に集注してゐる」と書き出し、「本号に入れたマスク」は「彼の五十歳の折」にとつたもので、活動期の最高度を示す時代の肖像であるといひ、偉大な人物の容貌はそれ自身芸術的作品であるといひ、ブレイクは仮面のない人だつたなどと書いている。「十」は、ブレイクの思想を概括するとし、「彼の思想は明らかに汎神論的である。彼は又自然の凡てに心を寄せて神の姿を見たのである」といひ、画家としては全然ユニークでロダン(一八四〇〜一九一七)の作がそれに近い、詩人としての類似はホイットマン(一八一九〜一八九二)であり、彼らは自己を歌ひ、肉体の喜びを歌ひ、愛を讃えている、とまとめてゐる。以上のようにこの力作長大論文の内容を要約してみたが、要は、柳宗悦がウィリアム・ブレイクの芸術、思想に共鳴するところが大いにあり、その博識と努力により、今日でもブレイク研究の上で重要なものとなつてゐる所以が少し擱めた思ひがしてゐる。

さて、柳宗悦と中島かね子の交際は、明治四十三年五月三十一日から約四年間、柳がかね子に二百通を超える恋文(なかで女性の家庭人

と芸術家の両立を説いた)を書き、二人の手紙の交換が中心となつたが、明治四十五年夏の、宗悦が毎年行く赤城山行きにかね子が同行したことによりその愛は深まり、紆余曲折の末、大正三年二月に結婚となつた²⁶。東京住まいから新婚生活が始まつたが、兼子は宗悦の「キリアム・ブレイク」の校正の手伝いをした。そして二人は、大正三年九月より千葉県我孫子天神山に移り住んだ。翌大正四年九月から志賀直哉夫婦が柳邸に近い我孫子弁天山に家を持ち住んだのである。宗悦は普段気難しく、直哉が兼子を妹のように可愛がつてくれたという。やがて、『白樺』の仲間、園池公致、長與善郎らが来訪、武者小路実篤も我孫子根戸に住んだ。そこで、大正三年十二月号の『白樺』に発表された「我孫子から通信」と、大正四年九月号の『白樺』に発表された「我孫子から(通信第二)」を見てみたい。

「我孫子から通信」で柳はここ我孫子に来たのは「い、決行だつた」としてゐる。「無益な喧騒」(つまり都会)から自分を隔離してくれ、「温情」を贈つてくれた、「自己の性情」を育む上で「自然」(朝日、落陽、雲の姿、手賀沼の水)は最上とする。そして「僕はかなり長い月日と労力とを「ブレイク」の為に費した」とする。ブレイクの絵がホリヤー氏から送られて来たが、特にその色彩がよい、としてゐる。「ブレイクに対する驚愕は又是等の絵によつて増大された」といふ。次に、「新しく見出された喜びの他の一つ」として「磁器に現はされた型状美(Shape)だ」としてゐる。「事物の型状は無限だ」といふのが「新しい神秘」になつた。この春の東京博覧会でも、今の文明の産んだ美術品、工芸品よりも、「かの台湾と南洋との土人が製作した布」「土器」「武器」がよいとしてゐる。古い日本の芸術家がこの「型状美」に対して持つていた感覚の鋭さは、光悦を筆頭に、乾山、光琳、雪舟、若冲らの作品によつて証明されるとする。さらに戦争

真、幽霊屋敷について叙述している。こうして「結論」として「吾等
 が眼に映ずる物象の世界とは現実の世界ではない、吾等の感覚は遂に
 其真相を知る事を許されてゐない」、「此世界とは要するに宇宙の霊的
 意志の表現に外ならぬ、此処に於て自分には万有神論 (Pantheism)
 が最も深き意義を有して居る様に思はれる」としている。同時代評に
 は、「柳宗悦氏の「新しき科学」は下の方になつてから益々面白くな
 つて来た。不可思議の客観上存在の実例を引いて十九世紀から二十世
 紀にかけて威を逞(たくま)しうして居る科学以外に新しき科学を呼んで居る。
 単に興味意外に大なる要求であらうと思ふ」(月旦子・ABC、「時事
 新報」、明43・10・6)や「近時世間を騒した千里眼等の事実に興味
 を有する人等には、是非一読を勧めたい。…(略)…今迄の人が軽視
 したり、無視して居た所に幾多の心靈現象が存在する事は事実であら
 うが、その事実の確定には大いに戒慎を要すること、思ふ。…(略)
 …」(安倍能成、『ホトトギス』、明43・11)などがあつた。心靈現象
 の問題、死後の世界の問題など現在でも解決のついていないものであ
 る。ただ、この論文から、柳宗悦が合理主義者ではなく、汎神論の立
 場にあることは確かであろう。

大正三年四月号の『白樺』には長大論文「キリアム・ブレイク」を
 掲載している。この号は、総五七六頁の大冊だが、巻頭論文「キリア
 ム・ブレイク」は一三七頁分であり、しかも挿絵18点はすべてウィリ
 アム・ブレイクの作品であつて、さながらブレイク小特集の観を呈し
 ていた。この論文は、その末尾に掲げられた多くの参考文献に依るこ
 と大だろうが、筆者柳宗悦がブレイクをオマー・ジュにした評伝的なもの
 といえるだろう。「一」は、ベートーヴェンがこの世を去つた同じ年
 の一八二七年、「又一人の絶大なる芸術家」即ち「キリアム・ブレイ
 ク」が最後の筆を染めながら臨終を迎えその生命を喜ばしげに終えた

こと、彼に対する理解が僅かの人々に託されたものだったことなどを
 述べている。「二」は、ブレイクの生い立ち(一七五七年生まれ)か
 ら書いていて、画と詩の才能が幼少の頃から開花していたこと、幼い
 頃、「預言者エゼキエルの姿」や「多くの天使」を見たこと、二十三
 歳の時「若き心」の歓喜を告げた「喜ばしき日」(挿絵参照)を製作
 していること、十二歳から二十歳までの作詩は「小品詩集」として出
 版、自然の懐に温められたその喜びの心を詩に託して歌つたことなど
 を叙述している。「三」は、ブレイクの失恋、カザリンとの出会いと
 結婚、天啓に襲われての作詩、作画の仕事、彼は自分で「精霊を友と
 してゐる」と言っていること、「スエデンボルグ」のように随時に死
 者呼び覚ましその姿を見、彼らと様々な事を話し合つたことなどを
 述べている。「四」は、彼が非常に愛していた弟ロバートが二十五歳
 で急逝したこと、その二年後、この死んだロバートの助力で詩集「無
 垢の歌」(一七八九)が出版されたこと、「虎」の絶唱、短詩として優
 れている「百合」などが含まれている詩集「経験の歌」(一七九四)
 が出版されたことなどが述べられている。「五」は、第一の預言書
 「天国と地獄との婚姻」(有名な荒野を彷徨う「ネブチャツドネザー
 ル」(挿絵参照)などの幾枚かの挿絵がその力を増しているという)
 が主に論じられているが、ブレイクにあつては精神と肉体は二項対立
 ではない、善とともに悪も是認した、万物を肯定した芸術家であるこ
 となどが書かれている。「六」は、十八世紀から十九世紀へ、海の近
 いフェルファムに住み仕事をしたことを中心に書いている。「七」は、
 ロンドンに帰り、一八〇四年に「ミルトン」と「ジェルサレム」が出
 版されたこと、「ミルトン」は「戦ひの書」であり、「ジェルサレム」
 は「自由の歌」であること、とりわけ「ジェルサレム」はブレイクの
 生涯の最高度を示す詩であり、「悪と善は一致する」、「人はそこに無

セン（ドイツの小説家、一八六三―一九四五）、ロンブローゾ（イタリアの精神病学者、一八三六―一九〇九）らの著書への言及があり、独逸神学における近世の学者と学派との分類表、読んで面白味のある英書の列挙が「附録」となっている。これが僅か満二十一歳の学習院高等科の学生によるものだと驚きでさえある。哲学、心理学、神学、西洋文学・美術・音楽など幅広い知識が駆使されている。が要は、「新しき神学」が、「哲学科学乃至文芸の結論と一大融合」、「調和」を目指すべきとしたところに、柳の、狭く偏らない、いわば複合的学問の姿勢の萌芽が見られるように思うのである。

明治四十三年七月号の『白樺』に小品「心語り」を発表している。冒頭の一文は「愛にあこがれつゝ、あるは若き彼の心である」であり、やがて「寂しく偽り多きこの世に於て彼女を想ひその愛に憧るゝ時は唯一の幸ある時である」、「自分の心に彼女の姿が写る時自分は美しき夢の人となる」といった文脈が続いていく。この「彼女」とは全く抽象的なものではなく、具体的にいえば、中島かねを想定できると思う。柳兼子を師とした小池静子のその半ばは「聞き書き」による著書²⁵によれば、東京音楽学校に在学中の中島かね（明25生）はドイツ語の先生田村寛貞の家を訪ねると、正親町公和、有鳥生馬、志賀直哉、武者小路実篤らとともに学習院高等科の制服を着た柳宗悦がいたという。田村が皆に中島かねを紹介する場を設け、かねはアリアを歌った。これがのちに柳宗悦の妻となる兼子（大正三年二月の結婚入籍の際に「かね」から「兼子」と改名した）との出会いであった。明治四十三年春のことである。四月のある日には、田村、柳、かね、その友人らで戸田の原に行楽に出掛け、柳がかねに最初の手紙を送ったのは五月三十一日である、という。ここに「心語り」における「彼女」を中島かねとしていい根拠がある。さて、「心語り」は、「性欲の

力」を肯定し、「芸術は性慾の第二の反影である」とする。「ミローのヴィナス」に「醇化せる性慾の働き」がなかったら決して作られなかったという。そのあとも「彼女」の「口より出づる一言」「名」「唇」「眼」が記され「恋」という文字が出て来る。そして、高き生涯を送った「イエス」で重要なのは「マグダラのマリア」であり、聖者「アシ、のフランシス」の艱難の一生を助けた「クラ、」の重要性を語るのである。

明治四十三年九月号の『白樺』に「新しき科学（上）」を、明治四十三年十月号の『白樺』に「新しき科学（下）」を発表している。「新しき科学（上）」では、「緒言」において、「生物学」、「物理学」に次いで「変体心理学の心霊現象」の攻究は「第三の科学」であるとしている。ロンブローゾの「死後、そは何ぞや」とロッヂの「人命の残存」の二書を通じて、この「新しき科学」の概観を叙述しようとする、という。感覚の転位、精神感応、霊視力、予覚について実例をふんだんに挙げていたので、読んでいて面白い。「要言」として「五官以外の感覚を予想せねばならぬ」、「かかる感覚は吾れ等凡ての人に内在せるものではあるまいか、只其現はるゝは、恐らく吾人が精神の統一せられ、総合せられたる時である」としている。さらに、「自動記述と死後の存在」、これも実例が豊富で読んでいて面白く、「狂者と天才」では、心霊現象は常にヒステリアまたは睡遊などのような催眠的境界遇においてのみ現われる、注意力が一点に集中するゆえのもの、ニーチェ、ショーペンハウアーなどの天才は多く狂者の血統に属し奇行、奇癖が多いこと、凡人とは狂者に縁遠き人間の総称とする、としている。「新しき科学（下）」では、イタリアのパラダイノ夫人に関する実験、部屋にある机が床を離れて宙に浮かび漂ったことを写真の掲載で紹介し、彼女によって妖怪現象が起ること、幽霊、精霊写

なお、郡彦は志賀直哉宛の大正二年八月九日付けのハガキでヨーロッパ出発直前の様子を伝えている。興奮剤を五種飲んでいる。東京への未練もいっていた。こうして郡彦は、八月十六日、宮崎丸で渡欧の旅に発った。見送り人は、画家の九里四郎と三浦直介、園池公致らであった。

四

柳宗悦が『白樺』誌上に初めて登場したのは、明治四十三年六月号の「近世に於ける基督教神学の特徴」という巻頭論文であった。以下に要約してみる。「強く本然たるニイチエの思想」、「平等と平和とを齎せるトルストイの福音」に慰みを感じる「今の人」にとつて、「新しき神学に現はれたるイエスの姿」には力あり大なるものがある。なお、筆者柳は「基督教の信仰に立てる身に非ざること」を前置きしている。「新しき神学は詮する所現代に潜める人心の要求に応じて生れたるものに外ならぬ」という。「聖書」については、「神の書き給ひし絶対のもとと見るのが旧来の思想」で、「人が自己の信仰の経験を綴つたものと解するのが新しき態度」である。「聖書」に対して「研究的批評的態度に出づるのが新しき神学の一つの特徴」である。「新約」にあるイエスの伝記をそのまま信じなくてよい、自由かつ合理的な見解のもとにイエスを見るのが「新しき神学」の一つの特徴である。かつて、イエスは、「神そのもの」、「全能の力を有し清浄高潔にして一点の罪過なく」であった。が、その崇高なる人格を認めるとともに、「煩悶あり奮闘あり祈祷ありし一個の人」を見るのが「近世神学者の考へ」である。「近世神学」の特徴は「神」を「超在するものとせずして、内在するもの」と見ることである。「神」は「内在」し

「宇宙」はその表現である。となれば、「汎神論」の傾向にある。スピノザ、ヘーゲル、さらにはヘッケルも「汎神論」に到達せざるを得なかった。「聖書は絶対の価値を失つて来た」、「かく聖書を離れて個人の宗教的経験を重んずるのが自由神学者の他の特色である」という。世には、基督教以外に、回々教、儒教、仏教がある。「基督教より以外の世を知らぬは愚昧なる思想である」とする。「自由神学」が発達した結果、「所謂印象主義の傾向」が現われてくる。「モネーやウーデの画は既にラファエルやチオットーの画ではない、ワグナーやシュトラウスの音楽はバッハやベートーヴェンの音楽ではない、ハウプトマンやイブセンの詩文はダンテやシェークスピアのとは異つて居る。即ち近代の文芸は幽遠なる理想、大なる道徳的思想を画くよりも寧ろ神経質な感情即ち情緒に満てる実際の経験を主として画いて居る、換言すれば客観的事実よりも主観的状态を描写して居る」とする。最近において「神学」は「実験心理学又は生理学病理学」の範囲に移りつつあるとする。人間の神秘なる精神現象を探ろうとするのは心理学者である。「Psychical Researchを専攻せる心理学者」は「Telepathy, clairvoyance, Automatism等の現象に基いて其研究の歩を進め、今や五官以外の官能の存在を承認せんとしSub-consciousnessを説きつ、ある」という。さらに「今や奇蹟、信仰治療、復活等に対して肯定的解釈を与へんとしつゝ、あるものは神学に非ずして、かゝる心理学である」とする。また「心靈」の偏在を証明しつつある、神の存在、靈魂の不滅に「科学的解決」を与えようとするのである、という。そして、「新しき神学」が「発達せる哲学科学乃至文芸の結論と一大融合を来す可き日の近づける事を信じる」、「彼等は互に反目す可きものにあらずして調和さる可きものである」と結ぶのである。なお、この論文にはロッヂ（イギリスの物理学者、一八五二―一九四〇）、フレン

は明治四十四年二月号の『スバル』に発表した「鉄輪」の改作である。まず、この初稿についての同時代評をみると、「萱野二十一氏の「鉄輪」は執念三郎試作の第一」で「新作」であり、「読んでも面白いが、舞台の変化もあり、立ちまわりもあり、芝居にかけたら屹度面白からう」(ABC/月旦子『時事新報』、明44・2・16)、「凄惨の気の充ちた脚本である」「割合にムダがなく、引締つて出来て居る。場に登せたら、相応の成功を見るであらう」(『学生文藝』、明44・3)、「ネオロマンチイクの戯曲である。僕はこの戯曲を近來有数の作の一つにあげたい」(『帝國文学』、明44・3)など好意的なものが多かったのである。では、改作の方を見てみよう。「丑の時詣りの小戯曲」という傍題が付けられている。幕上がらずとして、「程近き山寺より鐘の音」と「程とほき麓への寺」よりも鐘の声、「相錯和して」聞こえ、「二つの鐘の音」は各九杵まで徐に鳴りつつけるが、「近き鐘」四杵に至って幕は全く開く。舞台では、上手に拜殿、正面中央に大きな老杉、下手は森の暗闇、大嵐が止んで「おぼろなる月」もさし出していた。第一段は、社人(白髯の老人)の独白で、ひどい雨風、雷のあとで、「子の剋」であること、「今宵満願といふた丑の時詣り」が上つて来るのも間近いことをいう。第二段は、橘元清と社人の対話で、元清は阿部清明様にお目にかかりたいと京から参つた者だと言っている。第三段は、陰陽師阿部清明が登場し、元清に「欺かれた恋の嫉みに、お身が妻は年月の思ひ出を怨みかへて昼も夜もお身達の命を呪ふてゐたのぢや」と言う。なおも清明に力添えを頼む元清に「恋の嫉みに生き乍ら鬼になつた女の執念」には「陰陽師の祈念も力に及ばぬ」とするのだった。元清の「前の妻」は夜半ごとにここに詣で、お身達(元清と後妻)の命を三十七日、呪っていたという。第四段は、元清の前妻が「呪咀の装」でやって来る。「鉄輪の三つの足」には

「燭の火」、左手に「七寸のわら人形二つと太き釘六つ」を持ち、右手に鉄槌を持っている。まず、一つのわら人形(後妻)を甲走つた叫喚とともに鉄槌で「かあんかあん」と打ち込んだ。暫くして、拜殿のうしろから再び鉄槌の「かあんかあん」と響く音が聞こえた。清明と社人の対話。元清の命も消えるようだ。再び開幕時と同じく二つの鐘が「相錯和して」「丑の剋」を報ずる間に、鬼女の狂乱の鉄槌の声はいよいよ猛つて聞こえ幕が下りる。本多秋五は「謡曲の「鉄輪」をつくり変えて、丑の時まいりの前妻が男を呪い殺すことにしたものである。「二人の死」以前の、ものものしい文体に帰っている」としている。杉山正樹は「この作品は『道成寺』にもまさつて、初期の虎彦らしい特色をそなえた作品である。多彩な比喩を駆使した、ちよつど謡曲に似て華麗なつづれの錦のような文体と、一種、世紀末的な頹廢の雰囲気、丑の刻詣りの呪術劇を見事に構成している」と評価している。私見によれば、近くの山寺の寺の鐘の音、遠くの麓の寺の鐘の音、この二つの鐘の音がオーブニングとエンディングに配されたのは実に効果的だったと思う。おそらく橘元清とその後妻の命の音が仮託されていたのだから。そして、前妻の呪いをかけた鉄槌の「かあんかあん」というわら人形を打つ音が際立つのである。この戯曲は音響効果で成功していると思う。出来事は「子の剋」から「丑の剋」までで、「恋の嫉みに生き乍ら鬼になつた女の執念」は、陰陽師安倍清明の「御神通」も如何ともならなかつたことをいっている。内容上も鬼気迫るものがあつて高く評価できるだろう。先の「道成寺」上演の失敗を挽回すべき上演を意識しての「鉄輪」の改作であつたと思う。実際それは、郡が大正二年八月にヨーロッパに旅立ち、大正六(一九一七)年、プロローグ(序詞役)が付き、若干の改訂もされ、英訳して、十二月十六日、ロンドンのクライテリオン劇場で上演されたのである。

リンクの「タンタジールの死」とともに、四月二十七日、二十八日の両夜、午後七時から帝国劇場で上演された。演出は小山内薫、背景は有島生馬、主演の妙念役は市川左団次（二世）であった。杉山正樹がその著書で十六頁を費やし、この上演の有様などについて書いている²¹。それをまずは紹介したい。場内は超満員だった。市川左団次（二世）と小山内薫の興した自由劇場は、旗揚げ（イブセンの「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」）からして、もう三年になっていた。能の「道成寺」の説明をしている。虎彦の養母登美が謡曲を得意にしていた。虎彦は神戸にいた少年時代から師匠について謡を習っていた。だから「道成寺」の舞台も早くから眼にする機会があったろうとみている。「道成寺」は一幕物の小品だが紛れもない傑作としていいだろうとしている。が、上演に関しては、森田草平、阿部次郎、国枝史郎、伊原青々園、本間久雄の酷評の同時代評、会場での吉井勇、有島生馬、志賀直哉らの酷評をいい、ただ、島崎藤村だけが同情的だったとしている。が、この戯曲は先に述べたように、「青」と「赤」のコントラストを狙っていたと思うが、全体に照明が暗く、この方面の演出で失敗し、同時代評にもあるように、役者の拙さ、脚本のつまらなさ（私見では戯曲は傑作とまではいえないが、いい部類のもので、できればラストシーンの清姫にセリフがあつた方がよかつたと思う）があつて、これはやはり失敗だったといえるのではなからうか。志賀直哉は、その日記に「雨の中を園池と帝国座の郡のドラマの下稽古を見た。感心出来なかつた」（明45・4・26）、「夜は帝国座の自由劇場を見た、／郡の「道成寺」堪らず不快を感じた。／マーテルリンクの「タンタジールの死」も演じ方の練習が足らないので読む以上の感興は僅かで、読む時以外なディスプレイジョンもあつた。／興奮して青木柳に散々道成寺の悪口を話した」（明45・4・28）と記している。

志賀が郡の戯曲作品をどう見ていたかは不明で、ある程度のよさを認めていた、だからこそ下稽古まで足を運び期待したが、やはり、その上演には失望したというのが本当のところだったと思う。

明治四十五年（大正元年）の郡虎彦は、四月の「道成寺」の上演の失敗もあつてか、『白樺』誌以外の短文、詩の発表はあるものの、実に久しぶりに『白樺』十月号に「一人の死」（二幕劇）を発表した。三十六頁分の比較的長いものである。これは、新約聖書から題材を採っている。マルタとアリア（マグダラのマリア、ベタニアのマリア）の会話から始まっている。マルタはマリアの姉である。イエス・キリストもむろん出て来る。シモン（ペテロでマルタらの兄のようである）がキリストによって蘇生されたことも読み取れる。イエスは血を流すが三日目に復活するとしている。マリアが香油を注ぎ、脚をふく場面もある。後半は、祭司ピラトが中心で、長老たちにイエスの処分を任せることにする。イエスが十字架を負ってゴルタゴに行くところで終わっている。私見では、ローマ人の五人ほどの雑談のシーン、そこでいろいろな情報が齎されるという方法のうまさを感じられ、またピラトという人物の描き方もよいと思った。が、全体的に起伏に乏しく、インパクトの強さがないように思われた。同時代評においても、「超人間的存在とされた基督を、静謐な温情のある、やゝ神秘的分子を有する人間と見て、其死を描くと云ふ目的は、殆んど遺憾なく達せられたと云うていゝ」（貞雄、『近代思想』、大元・11）や、「取材に於てすぐれたものだが、描写には予期したところが多かつたためか多少の失望を読後に齎らしたことを秘まずに言つておかう」（月旦子、『時事新報』、大元・11・3）など、その評価が割れていたようである。

大正二年三月号の『白樺』に「鉄輪（改作）」を発表している。これ

た。これは、戯曲「清姫若くは道成寺」(『スバル』、明44・6)の改作である。そして、「道成寺」は自由劇場で公演されたのであった。

「清姫若くは道成寺」は、一幕劇で、むろん安珍・清姫伝説に依るもので、その事件の三十年後のことになっている。和尚妙念は、女鐘造りの久子を使い、鐘を造ったが、未だに清姫の執念を懼れていた。今夜こそ「呪ひ」がやって来るとしている。僧徒は四人で甲・乙・丙・丁であり、年長の甲は三十年前のことを知っていて、「まだほんの小娘」が「魔性の大蛇」になって男を追って来た、和尚の「はからひ」で男は鐘の中に逃げるが、鐘も男も鉛のようにどろどろに溶けてしまった、「恋を欺された女の心」とは恐ろしいものだ、そして娘の怨みは執念となり、和尚の胸の中に喰い入り、和尚は狂気となり、怪しい女鐘造りに不浄な胎子を孕ました、と言っている。四人の僧は山門に見張りに出され、その前にやって来た久子と妙念の対話となる。久子は日高川の傍で「赤い月」の出る時分、鬼女のようなものを見たというのだ。そして鬼女清姫が現われる。物凄いい形相を具えている。久子はそれを見て昏倒してしまう。妙念と清姫の対話となるが、清姫はこの三十年お前の魂に喰い付いて、その法力とやらを残らず吸い取り、狂気とさせたのだと言う。そして、執念の炎で、鐘を鉛のように溶かしてみせると言い、鐘は落ちた。妙念はもう魂を抜かれ、倒れる。僧丙を除いて三人の僧は逃げた。丙が、空を眺め、お日様が上る、「血で塗った珠の様に真赤だ」、「大きくなつて行くわ」と言ってみ幕となる。「赤」が基調となる舞台で終わるのだから、毒々しさはあまり感じられなかった。僧丙だけが他の僧と異質である。ともあれ、安珍・清姫事件の三十年後のことをうまく創つてはいると思つた。同時代評の幾つかを見たが、一応は褒めているが、飽き足らなさをいう評もあった。まあまああの出来とするのが至当だろう。

「道成寺」(一幕劇)は、妙念はよいとしても、僧徒四人は、妙信、妙源、妙海と三人に名が与えられ、もう一人は「誤ち求めて山に入りたる若僧」に改変されている。先の僧丙がこれに当たるだろう。女鐘鐘師は依志子となっていて名が変えられている。清姫は、「三つの相に分ち頭れたる鬼女」となっていて、ここも改変されたものとしていい。始まりの舞台は「空のあを色」、「陰地には散班なる蒼き光」とあって、「青」が主体のように思われる。僧たちの会話で和尚の狂気、悪蛇の執念などが語られるが、二十年前の事件に起因するとされ、「邪淫の霧」とか「呪の霧」と表現される「霧」が舞台に出ている。こうして妙念の登場となるが、ここに来た若僧を「悪蛇の化性」と見、殺してしまう。三人の僧にも「悪蛇の化性」で「相」を分けてこの山に入って来たのだと言っている。三人の僧は懼れるだけである。妙念の所に依志子がやって来る。依志子は若僧は悪蛇ではないという。日高川の傍で、三人の鬼女に分かれて山に消えて行くのを見たという。三人の僧、妙念に言われ、本門に見張りに行く。依志子は、三人の鬼女は皆同じ顔をしていた、眉もなし、蒼白い顔色、口だけ長く、長い髪をしていたという。「蒼い霧」が漂って来て、依志子は息苦しくなっていく。鐘楼の所に三つの相に分かちた鬼女清姫が現われる。依志子は昏倒する。風は激しくなる。最前の僧徒、馳せ上つて来る。怪しい火が山を取り巻いている。三人の僧去る。「赤き煙」が場に漲る。妙念は、「血の粉を撒いたやうな霧」が谷底から這いあがって来る、珍しい夜明けが来たようだ、と言う。「赤」で幕となる。以上のように改作されたのだが、舞台に掛かることをかなり意識してのものが見られた。「霧」は舞台演出の一つだったとみる。そして、「青」と「赤」の対照効果を狙っていたように思う。

この戯曲「道成寺」をもとに、自由劇場第六回試演会で、メーテル

ラジローラはアルバン側の剛者チエツォーと契りを交わしていた。辛い立場にあるのだ。今、グラウロが手柄をたて軍勢が帰って来る模様である。長く決着のつかない戦いがつづき、各軍から三人の勇者を選び出して、三対三、六人の腕で国の命を任せようとなったという。グラウロ一人となり敵の三人を相手にするが、グラウロの作戦が効を奏し最後のチエツォーにも勝ったのである。「空いよいよ赤し」とある。古い婆は、グラジローラに和主の匕首がグラウロの胸に突き刺さろうぞと予言している。グラジローラは、「忌はしい兄妹の呪」とか「兄と妹につながった血の呪」という言葉を口にし、「重い重い金の海が私の肩から乳へかぶさつて来た。匕首の泳いで行く血潮の流れへ、二人のたましひものがれて行く——」と怪しき独白をし、アドアドネの胸を刺していたのである。そして、「真赤な夜潮へ、匕首の泳いで行く金色の血の海へ。——」とよばいつつ橋を走り行く、で幕となる。同時代評では、「非常に濃厚なエキゾチックな筆で古代ローマの殺伐な内の美はしい恋を描いた物しつとりした情趣が充分に味はれる」（『劇と詩』、明45・3）と褒めている。本多秋五は、「ここにも豪華趣味と残酷趣味と、そしてペダントリーと金ピカの美文がある。ここから振り返ってみると、郡虎彦の異国趣味、歴史の厚い霧にとざされた遠い時代への好み、珍奇なもの、異常なものへの好みがはつきりわかる」と好意的な評をしている。杉山正樹は、「秋庭太郎氏は「これも読む脚本の一種」（『日本新劇史・下巻』）と評しているが、たしかに劇的効果よりも修辭に凝りすぎたきらいがないではない。だが、修飾語を曲線模様のように、あるいは月光に白く光る夜の海の波頭のように、幾重にも折り重ねたこの華麗なレトリックは、彼以前にはなかった文体であり、やがて、三島由紀夫によって再生されて（そのもつとも見事な成果が『サド侯爵夫人』だろう）、新しい劇的世界を切りひらく

のである」としている¹⁹。なるほどこの作はレーゼドラマであろうが、読んで想像に広がる世界は、多彩な色彩のなかにとりわけ血の色の「赤」の漂う戦闘、血縁の呪い、狂気、悲恋などであり、極めて動的なもので、やはり秀作であると評価したい。

明治四十五年二月号の『朱欒』には「海草の影に——幻想曲第二——」が発表されている。これもレーゼドラマといえるものだが、難解な内容である。「一の女」と「二の女」（「一の女」の伯母）との対話で始まる。「一の女」はこの海岸の別荘に来てひと月になるが燈台の火は、いつも真っ赤だという。「一の女」は「二の女」に「恐ろしい秘密」を告白する。わが子を自分の手で殺したというのだ。「二の女」が「あの人」がくるかもしれないとしていたが、「一の男」が現われる直前に、「二の女」はここを逃げ去る。「一の女」と「一の男」の対話となる。「一の男」は何者か。「海の旅」とあるので船員とも読めるが、「一の女」との関係は不倫のように思われる。そこへ、「二の女」と「二の男」（「一の女」の夫だろう）がやって来て、「二の男」は、「ここをあける、あけないか」と息巻き、波の音で幕となるのである。「二の男」は暫くここに来ないはずであったのが来たようにも読み取れる。が、「二の女」との関係が掴めない。「二の女」自体にも倫理的な罪があるようにも読める。杉山正樹は、「一見、密通と見せかけて、近親相姦を暗示した一幕劇である」としている²⁰。「一の女」の「兄」が「一の男」、夫（「二の男」）との間に出来た赤ん坊を殺したと読んでいいのである。確かに、「一の男」は海草に首を巻きつけられるようだといい苦しんでいるが、それが杉山のいうように「近親相姦」によるのか単なる不倫なのかは判然としないのである。人物関係の不明瞭さがあり、この作は高く評価できないだろう。

明治四十五年四月号の『三田文学』に戯曲「道成寺」が発表され

り、やがて「秘密」の一つ一つが明かされることでどんでん返しが続り返され、最後はめでたしの喜劇となるのである。俊一がこの時代の男として大変ものわかりがよい男に設定されてはいないかなどの問題点が感じられるが、総じて劇の展開上面白味のあるもので佳品であると思った。同時代評の、「舞台上の智識があるだけ人の出し入れにも無理がなく、言葉が真面目な意味で書かれてある為、随分考ねばならぬ人生のいたましい有様を見せられた。之を喜劇といふならば、在来の喜劇の改良の第一歩と云つてもよい位である」(月旦子、『時事新報』、明44・8・11)、喜劇であるのに「心理的圧力を有する」といい、さらに、「張り弛みとの区別がついてゐるから、その張り方が可なり手数のかゝつた、少し無理らしいものだとは思ながら、平板な倦怠は感じずに済む。喜劇的効果をも収めてゐる」としたものの(片上伸、『読売新聞』、明44・8・16)、「はりつめた心で読まなければならぬ」い「笑へない喜劇」(生田蝶介、『白樺』、明44・9)などが適評のように思われた。ともあれ、先に私は、俊一という官吏がこの時代にあつて自分の浮気を棚に上げず妻の不倫にも寛大であるというのは進歩的、開明的にすぎるとは思はないかとしたが、それは逆に、これが郡虎彦の理想的父親像、夫像の反映にも思われ、この点でも高く評価できるものとしたい。

明治四十四年九月号の『白樺』に「タマルの死」を発表している。題材は旧約聖書でその翻案である。タマルは(異母)兄アムノンに二年前に犯され、怨みをずっと引き摺っていた。タマルの実兄アブサロムと復讐を誓っていた。が今、タマルは、遠く緑色の衣を着て白い馬に乗って来るアムノンを凛々しい姿、美しい顔とし、自分を犯した人と同一人かと疑う。アムノンを恋したとしていいだろう。近づくにつれ兄アブサロムにアムノンの兄様の血を流してはいけないと言つてい

る。が、アブサロムはアムノンの首を持って来て、タマルに見せる。タマルは、アブサロムを悪魔と罵る。アブサロムはタマルを殺す。タマルは「アムノン様!……」と叫び死す。また、郡虎彦が好む血、首が出てゐる。『時事新報』(明44・9・14、月旦子)は、「サロメ」あたりから得たらしいヒントの隠見するを覚ゆるが、時代の色彩なり、人物の気分なりもカナリに出てゐた。才気の横溢した作だ」とし、『白樺』(明44・10、生田蝶介)は、「この作はサロメからヒントを得たらしいが、それでゐてサロメよりは力が、よけいにみなぎつて居るやうです。九月の戯曲のうちではこの右に出づるものはありませんでした」といい、『帝国文学』(明44・10)は、「この作家の趣味と感受性が日本式でないやうにまたその戯曲に使用してゐるネオロマンチックなエキスプレッションも「日本」といふグロオプな国とは調和しない」、「もし新浪漫派といふものが日本に認め得られるなら、その先頭にこの作家を置け。吉井秋田の二君は既に乗り越されてゐるのだ」といづれも激賞に近い評をしているのである。その独特な世界の浪漫的展開、傑作戯曲の部類に入ると断言していいだろう。

明治四十四年十二月号の『朱欒』には「緞帳芝居」という六頁分の文語調の詩を発表している。「赤きインキの血潮よ」、「柔き頭蓋を、われは石にてつぶすべき」、「人よ、血に重き生なる機関をつかみしめよ」など、郡虎彦好みのフレーズが見られる。

明治四十五年二月号の『白樺』に「夜潮のどよみ」を発表している。時代は「基督前七百年代」、場所は「ロマ市外郊の一角」である。石橋のところ、グラウロの妹であるグラジエラとグラウロの恋人のアドアドネがいて、遠く騒擾が聞こえ近づいて来る。アドアドネは「白衣」を纏い、グラジエラは「赤き衣」を纏っていて対照的だ。隣国アルバンとのいくさが三ヶ月にも及び勝負が定まらないという。グ

「筆に魅力がなくて、傍から／＼批判を加へ得る余地が十分あつたので、馬鹿馬鹿しくのみ思はれた」（前田晃、『文章世界』、明44・1・15）、また「種々な幻想を集めたものである。近代人の頹廢した神経と、通常の人の常識との対話である。短かい四つのファンタジアになつて居る。最後の一節が取りわけ面白い。柔らかな情味のある筆で、何処かに新しい匂がある」（榊生、『学生文藝』、明44・2）などさまざまなものがあつた。私には、月夜のもと、乳房を露わにした女を匕首でメッタ刺しに殺すシーンが妙に印象に残つた程度で、全体的には殺人への関心という雰囲気味わうだけの作品にとどまつたように思える。

明治四十四年五月号の『白樺』に「腐敗すべからざる狂人」（一幕劇）を発表している。主人公はロベスピエール（この作では「ロベスピエール」、一七五八―一七九四）というフランス革命で有名な歴史上の人物である。場所は「巴里市外の森林」、薄明りの空、星屑、やがて「赤い曙光」となる。魔女テオーがおり、ダントンは昨日やられた、テオーとロベスピエールによる、焰の色と血の色、どちらが好きか、きれいか、などの対話がなされる。舞台は次第に赤色に包まれていく。ダントンの亡霊の声で、ロベスピエールを地獄の中に引つ張り落としてやるからと言っている。朝になつて紺青の空、山党员（山岳派）が入れ替わり登場しロベスピエールと会話をする。昨日までにギロチンにかけた首の数は三万くらいだろう、どれがダントンの首とも見分けることが出来ないと言っている。ロベスピエールの顔色は悪い。民衆の一人がロベスピエールに飛びかかろうとするが、二人の党员に殺されてしまう。遁走者は「悪魔！ 地獄に落ちろ外道！」と言っている。ここで舞台は全く赤くなり、またダントンの「ロベスピエール奴、地獄に引つ張り落してやるんだ、仕度をしてまつて居るがい、」とい

う声が聞こえて幕となる。郡虎彦は、この作（この作以前に明治四十四年二月号の『スバル』に「鉄輪」を発表しているが、のちの大正二年三月号の『白樺』の「鉄輪」が決定稿なので、『スバル』誌上の「鉄輪」は除外する）から、意識的、本格的に小説から戯曲に転じたとしていいだろう。舞台の赤は血を連想させる。恐怖政治、革命独裁者のロベスピエールといえども、寒気がしたり、悪い夢を見たと言つたりして、殺戮者の内心の慄きがあることを表わそうとしている。読んでいて面白く、上々の出来だつたと思う。同時代評の、「仏蘭西恐怖時代に於けるダントンのロベスピエールを得來つてそれに魔女をつれ來り、一の象徴劇としたのである。大森林が戦慄すべき声と、驚くべき色彩とに絶えずおびえて居る物々しき有様は重々しい威力を覚えしめる」（生田蝶介、『白樺』、明44・6）や「咽ぶが如き凄惨の気が全場面に溢れてゐる」（白石実三、『文章世界』、明44・6）は適評だつたといえよう。

明治四十四年八月号の『三田文学』に「父と母」（一幕喜劇）を発表している。場所は官吏の青山俊一の書齋、季節は初夏の雨降りの午後である。俊一は、娘のくに子（20）のほかに芸妓（すでに故人）に産ませた大村久雄（22）という子があり、今は自家の書生として居るといふ「秘密」を持っていた。一方の俊一の妻よし子は、その結婚後に夫の浮気に苦しめられた末、安田なる男（すでに故人）がくに子の実の父親だといふ「恐しい秘密」を持っていた。ここに大村とくに子が恋愛関係に陥り（既に肉体関係がある）、父俊一の「秘密」の告白から二人が兄妹の関係にあるというその結婚には不都合な状況であることが示され、やがて妻よし子の「恐しい秘密」の告白で、大村とくに子は実の兄妹ではないことが明確となり、二人の正式な結婚が認められるというハッピーエンドとなるのである。重苦しい雰囲気が始ま

てしまった。謙一と信行は二人共同で大森に地所を持っていること、この二人による株の話、安子の歌舞伎見物、三越での買い物（二百円の丸帯）を購入している）などが語られる。こうして安子・信行夫婦はお玉を連れて大阪へ急行で出発して行った。澤野家では九人のなかで一人欠けて誰もが「物足りない淋しさ」を感じた。が、出発から五日後、太田から電報で迎えに来てくれとあった。謙一・安子夫婦に安堵の心持が流れ、謙一ひとりが迎えに行く、それを糸子は七十四歳になる隠居（謙一・安子の母親）に話すのであった。郡文学には異色の、爽やかな軽いタツチの家庭小説といえる。が、この作が郡文学の転機となったのである。杉山正樹は、「虎彦にはめずらしく明るい身辺小説である。石渡家を舞台にしている、登場人物には全部モデルがあった。そのため、虎彦は、保証人の石渡敏一からきびしく叱責されたという。たしかに、地所や株の売買の話が出てきたりするので、貴族院議員の敏一には、きわめて不都合な小説だったろう。だが、もしかしたらそれが、虎彦に身辺を素材とした小説を断念させるひとつの理由になったかもしれないのである。すくなくとも、嫌気がさしたのには確かだろう」とコメントしている¹⁷。郡虎彦は、鈴木耕水・錫（里方は石渡家）の六男として生まれたが、生後間もなく郡寛四郎（元々は会津藩士の萱野姓だったが寛四郎は石渡家に引き取られて三菱汽船、日本郵船に入り船長を勤めた）・登美（石渡家の三女）夫婦の養嗣子となり、十二歳の虎彦が石渡敏一の家に寄寓して、学習院に通うことになったのである。身辺小説は危険を伴うものである。この作の謙一は石渡敏一がモデルである。隠居は敏一や錫、登美の母親である綱がモデルである。この作が石渡敏一の目に触れると確かに気まずいものがあっただろう。が、これで、郡虎彦と大森の縁が掴めたが、郡の親友園池公致の「驢馬」（『白樺』、明45・2）における神経衰弱に罹っ

ている主人公「自分」の友人で同じく神経衰弱に罹り大森に住む「森邊君」のモデルは郡虎彦であったのではないか、と思えて来たのである。それは兎も角、白樺派で武者小路実篤を中心に自伝的作品が多く書かれるようになるなか、郡虎彦は「お玉坊」を書くことで、作風の転換を余儀なくされたことが重要なことのように思われる。

三

明治四十四年一月号の『白樺』には、「幻想曲」が発表されている。同誌の目次では（小説）とされているが、対話劇とでもいった方がよい。「Fantasia I」は、二人の男が「人殺し」のことをいろいろと話題にしている。「Fantasia II」は、二人の男のうちの一人から「月夜に若い女の乳」を見て、匕首で「ぐいとどぐつて」みたらと思うことはないか、という発言がなされている。「Fantasia III」は、その発言をした男だろう、「幻想」を書いてみたとして、月夜の霧の中、匕首を持つ男に、女は左の乳を掴みしめて刃を迫った。男は一杯の力で心臓と思う所に刃を突っ込んだ。女は声も立てえなかつた。むちゃくちゃに突き廻した。血が流れている。大きな穴に美しい顔をした女を埋めた。「Fantasia Finale」は、男と女の対話で、女が匕首を所持している、男に殺して頂きたいと言い、男は夜が明けたら高尾山に行こうと言う。そこには大きな檜の木のある谷底、月見草、撫子がきれいに咲いている。梟が啼いている場。先の「幻想」での殺人現場の情景と同じである。同時代評では、「月光と美女と匕首といふ様な連想から感興を喚んで、断片的に幻想を描き、ローマンチックの凄惨な色彩を出さうとしたものだが斯く制約なく喚び起される幻想にどれだけの権威があらうか、疑問だ」（胡刀子、『国民新聞』、明44・1・14）、

ある。杉山正樹は、「狂気という異常な設定のなかに、瀆聖と、近親相姦の雰囲気と、血への幻想をからませた、いかにも世紀末趣味の横溢した異色作である。主題はあくまで狂気によってかもし出される情調であり、恐怖におののく人間の異常心理の追究である」といい、安倍能成の評（『ホトトギス』、明43・12）に励ましがあつたが、「世評はかならずしも好評ではなく、仲間うちの評もまた、いたって冷淡なものだった」としている¹⁵。概ね首肯できる評だが、私にはこの作に「近親相姦の雰囲気」は読み取れず、父龍太郎に焦点を当てることなく、弓吉のみに中心を置くのでは、松山一家の悲劇は正確には捉えられないのではないかと思う。松本和也は、同時代評を精査、検討し、弓吉の心象風景は、「世紀的なネオ・ロマンティズムに關していわれていた《苦悶的、内心的のロマンチズム》でありホフマンスタール流の《唯美主義》なのだ」といい、こうした弓吉の狂気と並行して龍太郎の狂気も進み、兄妹の音楽狂は、「この家にいる限り、兄妹にとつてはこれだけ狂気からの唯一の逃避策なのだ」と論じている¹⁶。ようやく、父龍太郎の存在、音楽狂にも言及がなされ、「松山一家」の本格的研究の端緒が感じられる好論だと思う。が、以下、私見を展開させたい。父龍太郎は、家族でも、とりわけ弓吉・雪子の音楽好き、音楽狂（当時は上流階級しか持ち得ないピアノ、ヴァイオリン、そして多くの西洋作曲家のものに接していたこと）にイライラしている。自分一人汗水たらして働いてと三度も嘆いている。父から見たドラ息子、ドラ娘、これが問題だと思ふ。ここでは音楽だが、文学だ、美術だ、と白樺派の連中は親の苦勞知らずの青春を過ごしていたのではないのか。この作では遺伝の問題が前置化されているが、ここには財力を苦勞して作った父と当時は先の見通しのつかない文学や美術の道へ邁進する子の問題という白樺派の重要な問題が底流していたのでは

なかるうか。次に、弓吉が待合で商売女と遊び、教会で「此の浅間しい汚れた肉体」（六）とするフリーズを重視すべきではなかるうか。作者の郡虎彦自身、クリスチャンでありながら遊女、商売女とは接触があつたようだ。ともあれ、弓吉は、教会のシーンでは、懺悔のうち、「光の国」がひらかれるのを感じている。キリスト教と性欲の問題、これもこの作は内包していたのではなかるうか。が、クライマックスシーンにおいて、「ルチノフの基督」の絵についてはこれまで誰も言及しておらず、「ルチノフの血潮に染みた基督」、その首が部屋中に蔓延しているシーンは圧巻である。私自身「ルチノフの基督」の絵は未見なので、ある程度の想像でしか読めない。「ルチノフの基督」の持つ意味、実際のもので、それが明確にイメージされてこそ、この作の価値が分かってくるのではなかるうか。が、その間にあって、弓吉の幻想のなかに「虹の教会」、次に「モーゼのやうな牧師」、さらに「カナンの蜜の国」が現われ、やがてこの三つが掻き消えていたのである。おそらく「ルチノフの基督」とはマイナスイメージのもの、〈光〉に対置された〈闇〉のものであつたのではなかるうか。「松山一家」は、他の多くの白樺派作家とはその生い立ちが違い、会津士族の血筋で、放浪癖があり、クリスチャンでもあつた作者郡虎彦の性向などをよく理解したうえで、今後もっと研究が深められ、秀逸な作として見直しをされ、評価されるべき作品のように思われるのである。

明治四十三年十二月号の『白樺』に小説「お玉坊」が発表された。なんと五年振りに安子・信行（太田姓、○○石油会社の技師長）夫婦は大阪から謙一（澤野姓・安子の兄で内務次官を退職後の今は貴族院議員をしている）・糸子夫婦の家庭を訪れた。安子は、澤野家の子沢山のなか三つのお玉に「お前伯母ちゃん処へ来ないかい」と冗談で言つたら、お玉はすっかり乗り気になり「遠国の空想」で一杯になつ

「医者は『憂鬱狂』らしいと言い、『続発性痴狂』に転帰するかもしれない、『刃物』は禁物と弓吉に診断の結果を話している。龍太郎は入院を拒み、離室（はなれ）に引つ込むことにする。「親の苦勞も知らずにピアノの歌だのと呑気に騒ぎくさる。拙者はあの騒ぎが耳に入ると、頭がガアンとして破れツ返りさうだ」と言っている。子供たち二人の享樂ぶりに一番嫌な思いをしているように思える（三）。弓吉と雪子は、その会話で「氣違ひ」になる「遺伝」を懼れている。狂氣のおそれを、「自分等の歩く前途には死よりも恐ろしい狂氣きまがの断崖が切立つてゐる」としている（四）。龍太郎はほとんどん悪くなる。妻鈴子は少しよくなっている。が、二人の子供、兄妹は、音楽に夢中だ。「ノルマ」や「チャイコウスキイ」のデュエットを弾いたり歌ったりしている（五）。待合で女と遊んだ弓吉は、「四年前籍を置いた教会」に入った。ステンドグラスを透かしての光線に包まれ、莊嚴の感に打たれている。「バツハの礼拝樂」のことが細叙されている。「此の浅間しい汚れた肉体」とあり、商売女と遊んだことを罪のように思ったものかとみる。讚美歌となり「光の国」が広がってくるのを感じている。「若い美しいイエス」の降臨、「主よ」を叫んだ（六）。教会から家に帰り、兄妹で讚美歌三百四十二番、バスの弓吉、ソプラノの雪子、歡喜に熱して二人は繰り返して歌った。「シヨパン」、「ドレドラ」、「モツアート」と合奏、その間、弓吉が自分のからだに妹を引き寄せた、ともある。独りとなった弓吉は、「生きた死骸の狂人国」に落ちて行くのだと思つたりする（七）。二人とも何をやっても熱情を味わうことがなくなる。折に触れ「ベートウヴェン」の曲に歡喜の光が射したと思うがすぐ「不快いやなピアノの音色」に消されてしまう（八）。龍太郎は痴狂に転帰したようだ。鈴子の方はよくなっている。龍太郎は怒鳴つたり、暴れたりしている（九）。弓吉の手はどうとう利かな

くなつた。ピアノを断念した。で、画を集め、楽しみにした。とある朝、「マイスター・デア・ファルベ」を一枚一枚見ていくうち「ルヂノフの基督」が眼に留まった。基督の首の前額から血が毒々しく流れている。「血の顔」が一つ一つ殖えていく。部屋いっぱい「基督の首」だらけになり、その一つ一つから「黒い毒々しい血」がぼたぼた落ちて、部屋中が赤い血でいっぱいになってしまった。雪子が弓吉の部屋に入つて行くと、弓吉は机の上に「鏡」と「ルヂノフの画」を置いて、剃刀を掴んで血だらけになっていた（十）。

さて、「松山一家」はこれまでどのように批評、研究されてきたのだろうか。私見を交えながら、どう評価すべきかを考えたい。選者の内田魯庵は、まず、「文章」が未熟、措辭に洗練を欠くため「未成品」の感があつたが、「着想」が抜群で、「天才の佛」が仄見えるほど「生氣が全幅に充ちて」いるとしたのであつた。が、当時の文壇に「平々淡淡」の作が多いなか「着想」の素晴らしさで「ベックリン、ステュック、クリンゲル等一派の画を見ると同じ感があつた」というのはよいとしても、多くの音楽家の名が出され弓吉のピアノ狂、さらにキリスト教関連での「ルヂノフの基督」の首の蔓延、剃刀による自害というクライマックスシーンに至る刺激的な筆力を褒めるべきであつて、私には「文章」の拙さは感じられなかつた。本多秋五は「祖父が狂死し、父もまた発狂した家庭で、息子が発狂する顛末を書いた、これもまたひろい意味での神経衰弱小説の一つだが、頭腦が異常に冴えわたつて、ついに常軌を逸して行くさまが見事に描かれている」とし、内田魯庵の「選評」の一部も引用され、「実際にこれは、その前および後に発表した郡の作品に較べて、別人かと思うほど水際立った作品である」と激賞しているのである。本多のこの短評に賛同する。あとは、その傑作たる所以を作品の細部に渡り、検証する必要があるのでは

る。「頭蓋骨」は病院が舞台である。看護教室に置いてあった頭蓋骨を一週間ほど前に治療室の前の廊下にくらべているのを見たら「整った形」が壊されて「顔は半分」になっていた。それから一週間ほど経った「昨晚のこと」、庭に、先の頭蓋骨があり、さらに破損がひどくなっていた、こんな骸骨にも「衰へ」とか「傷れ」とかいう「自然の運行」が力を持っているのかと思つて見る。通りかかった看護婦に主人公大野は、「いいもの、上げやうか」と言い、「咽喉結節の棒」を渡した。看護婦は、「……あなたがおこわしになつたのでせう、いけませんねえ」と高い調子で笑いながら庭に捨ててしまったのである。無気味な雰囲気は漂う作で、暗い世界で終始している。「三人の車」は、「〇〇保養院」に大野房江という若々しい入院客の「写真」が出来る日、若い三人の男の入院客が夜、車（人力車）三台で写真館に出掛け、大野房江の写真についての感想を述べ合い、三人の夜の街のぶらぶら歩きでピリオドとなっている。こちらは作の基調が明るい。微笑ましくさえある。思うに、郡が神戸の療養院に神経衰弱で入院した折りの体験がベースにあつて、「頭蓋骨」と「三人の車」は、「暗」と「明」の世界のコントラストを形成したものではなかつたらうか。「頭蓋骨」の男の姓が大野、「三人の車」のヒロインの姓が大野、どう関わるのか不明だが、二作の関連性を暗示させたのかもしれない。

ところで、今日出海によると、自身が幼少時に入院した神戸の衛生院（アメリカのサナトリウムを真似した病院）には、竹越信子という美貌の人妻（竹越家は相当の財産家で九州の八幡製鉄所の技師の養子の夫とは別居同然だった）がおり、当時世間で九條武子が美人の代表だったが、竹越信子は九條武子よりもっと美人だったというので看護婦の間では十條さんと綽名されていた、という¹³。十條さんは『白樺』も購読している読書家の知的教養人で、甚だ明るく誰とでも気楽に接

していた。やがて、郡虎彦が入院して来て、郡虎彦と十條さんは途端に仲よくなったという。が、今日出海は、二人の関係を、気の合った仲のいい友達、「友情的恋愛」としている。この十條さん（竹越信子）が「三人の車」における大野房江のモデルではなかつたらうか。その「写真」が三人の若者の関心の的となるのは相当な美貌の持主と思われるからである。となれば、「頭蓋骨」の大野は何者か。大野房江の関係者で作者の郡虎彦が仮託されたものとするのが妥当だろう。

明治四十三年十一月号の『太陽』には小説「松山一家」が掲載された。懸賞賞金百円を得たものである。最初にこの作の粗筋を記した。粗筋には内容の取捨選択が働くので、ある程度の読みがなされるのである。次にこの作がどう批評・研究されてきたかを、私見を述べながら辿っていきたい。

「松山の隠居」が、丸二年、離れの座敷で暴れた挙句、死んだ。「老耄性痴狂」に罹つていたという。そして葬式、喪主は竜太郎。大変疲れている。とりわけ家族のことで疲れている。老父に苦しめられ、妻の鈴子に一週間前に咯血があつたが、これはそれほどでもなく、とりわけ倅の弓吉と娘のお雪に腹立たしい思いをしている観がある。二十を越した立派な一人前の弓彦はピアノ、雪子はヴァイオリンに夢中で、「己れ一人が汗みづくになつて働かねばならぬか」と思っている。葬式の帰り、龍太郎は呆けたようなことを言い、脳貧血を起こしたりした（一）。龍太郎は、外では陽気、家内では陰気で、癩癩持ちだ、葬式のあと、これまで会社の欠勤がなかつたのに、ちよくちよく休むようになった。酒は飲めなかつたが飲むようになり、文句を言うようになった。「親が汗みづくになつて働いているのを、呑気な顔をして、ピアノだの歌だのと騒ぎ散らしてる」と（二）。龍太郎が段々妙になつてくる。葬式後ひと月には立派な狂人になつてしまったという。

意的な評をしている」という酷評があるが、一方で志賀直哉に「調子で読ませるものだ。文章の調子が内容とピッタリ合った点で面白いと思ふ」（『新作短篇小説批評』、『白樺』、明43・8）というものがあり、私は志賀の評の方に軍配を上げたい。杉山正樹は、「細密画」のように「一夜の異常心理」を克明に描いている、「冷酷な結末が特徴である」と評している。「ペスト」は、ペスト蔓延の状況を客観的にまさしく「細密画」のように語る特異な書き出しから、主人公の心理的、生理的なペストに対する恐怖を安心を内包させたものとして描写して独特の調子を醸し出し、最後の三行は主人公の死を冷静に無機質なものとして語るといふ、総じて斬新な構成と表現力を持つ好短篇だと評価したい。

明治四十三年八月号の『白樺』に八頁分の日記体小説「猿の日記」が発表された。日記の主は、神経衰弱にかかって家族の人と小涌谷に療養している友達である。三月三日、「伝導学校寄宿舎」で月の光のなか、「なつかしいあの人の顔」が「ほんのりと緑を含んだ白い色」で浮き出していた。郡の馴染みの神戸が舞台と想像される。三月四日、「鮮な太陽の光線」のもと、「伝導学校」へ行く道を胸に動悸を感じながら通って行く夢を見ている。三月五日、三晩続けて「あの人の夢を見た。「あの送別会」の時のフランネルの衣服を着て俯向いている姿である。「朝の日」を浴びながら「あの人が自分を思っている」と信じさせる様な心持を起こさせた。三月六日、神経の興奮、また不眠の始まりで、「妄想」から「甘い空想」に入る。「ほんとに一所に居た自分はたのしかつた」、自分が「伝導学校」に始めて出掛けて行った時からの「四ヶ月」、「あの人が」が国に帰るといふ時、「あの人は自分との別れを惜しんで涙していた。「禁制の木の実の味は楽園の泉より甘かつた」といふフレーズもあるが、どこから「妄想」か「夢」

かなどがよく判らない。三月七日、「夢の逢瀬!」「甘い夢」に連れて行ってくれる「夜」を待つが、また不眠症が起こり、頭が明晰になる。三月八日、「あの人の夢を見るため抱水クローラーを服用して寝ている。三月九日、不眠のため起きてまた抱水クローラーをやつたら朝まで夢を見ず寝てしまった。三月十日、催眠剤で頑固に「空想」する。讚美歌の二百六番を、「あの人がSopranoで、自分はピアノを弾きながらBassoを唄う。手紙が来ている。「あの人が」がどうも妊娠の様子、自分があの純白の処女の操を破つたのじゃないか、今度は夜を「絶望の暗闇!」とし、湯殿へ行き、水のような水を頭につぶかけた。三月十一日、劇薬の連用で蛭谷に非常な痛みが来る。また薬を服用し、夢に「あの人が」を見たが何所にどうしてということはいえない。失心か、四辺が白光で包まれる、もう日記は廃止だ。魚住折蘆は「猿の日記」は、女学生と出来合った末、別れてから毎晩夢に苦められる神経衰弱患者の日記だ。態とらしい誇張と時々出て来る旧臭い形容詞が眼に立つ。常人と見れば愚劣、病人と見ても心惹る、憐れも深みも無いものだ」（『ホトトギス』、明43・9）と酷評している。ただ、魚住折蘆は白樺派嫌いの批評家で、しかも「猿の日記」を誤読しているように思われる。杉山正樹は、「神経衰弱になつた友人の日記という形式で、伝導学校で知り合った「百合の花のやうな」女性と、夢のなかでのみ逢いつづける、その甘美さと苦悩とを描く。虎彦が得意とする「夢うつつ」の境界の描写と、夢のなかの夢という二重構造に特色がある」と評している¹²⁾。こちらが適評のように思われる。所詮は「猿」の夢語り、真相は猿として掴めない、そういう重症神経衰弱患者の世界の雰囲気を読み味わえないのではないのか。これも好短篇と評価したい。

明治四十三年十月号の『白樺』には「小品二つ」が掲載されてい

照しながら読んだのだが、郡虎彦のものに分かりづらい文脈も多少みられるものの、梗概としてはほぼ正確に掴んでいるように思えた。ここで梗概をなぞることはしないが、母后とその不倫相手の謀叛人に殺された父王を思い、その復讐を血を強調しながら誓っているようなエレクトラの野獣のような姿、人殺し（ただし弟による）、エレクトラの踊り、そして絶命と仔細に読めば、ネオロマンチズムの雰囲気は醸し出しているように思われた。今後の郡虎彦の文学の方向性がここに現われていたといえよう。

次に、「歌劇としてのエレクトラ（リヒャード・シュトラウス）」を明治四十三年五月号の『白樺』に発表している。シュトラウス（一八六四―一九四九）は、先にオスカール・ワイルドの「サロメ」を作曲、「エレクトラ」も「サロメ」と同様、歌劇になって初めて深大の興味を引いたのであるとしている。また、「エレクトラ」が初めて昨年一月ドレスデンで演ぜられ、ついでオーストリア、イタリア、アメリカまで来たという。幾つかの劇評も引用し、エレクトラ役について、マンハッタン興行ではマゼラン夫人が演じたが、その成功は非常なものだったとしている。

ところで郡虎彦はこれらの「エレクトラ」に関する情報をどこから得たのであろうか。郡虎彦（神戸）からの志賀直哉宛書簡（明43・4・4）に「それから君の Theatre と Current Literature とを送るよ、但し Current Literature の例の Wagnery Song とあつた奴だけもう少しまつてくれ玉へ、それからこないだエレクトラをかく時覚へにかなをうすくつけといてあとで消さうと思つて忘れてそのまゝ、荷造りをしてしまった、失敬だが消しといてくれ玉へ。」という記事が見られる。志賀直哉の所持する『Theatre』や『Current Literature』という洋雑誌を借りることでその情報源の一端を得ていたことが窺え

るのである。

明治四十三年七月号の『白樺』に八頁分の小説「ペスト」が発表された。四節構成で、「一」は何処の市のことか特定できないが、ペストの「未曾有の猖獗」、死者は「今日迄の累計で既に百三十名に登り、さらに「蔓延」の勢いで、S町からM町へ、肺ペストの黴菌で濁ってしまったことを無機質的に語っている。「二」は、主人公の門川良太郎の同級生で親友の大井がペスト患者となり、忽ち死に焼き捨てられて骨だけになったことを語っている。「三」は、分量的にこの作の大半を占め、門川のベストに対する心理面、生理面での恐怖が実に細やかに描かれている。心理面の恐怖といつても、「深い所で安心」、「表面だから不安」とあり、不安のなかにも安心があることをいい、暗い夜にあつて、生理面での恐怖は「大脳も小脳も滅茶苦茶に紛乱して痛い」と表現したかと思えば、検温器で「六度六分！」と知るや「無数の白血球や赤血球も喜んで躍り乍ら、くるくる血管をころがって行く」と表現され、「大」と「小」、「白」と「赤」の対置するものを並べているところに技巧の上手さがある。が、次に「淋巴腺腫！」かと絶望し、沸騰した喜びが一時に氷結してしまふ。が「沈んで居た安心」がまたむくむく上り出し明日医者に診てもらおうとなる。恐怖と安堵、その心理的落差、急変ぶりが上手く書かれていると思う。「四」は、翌日のことで門川は医者に診てもらおうが神経的なものと言われ安心するが、翌々日には日村の避病院で灰にされてしまったことを語っている。同時代評は、小宮豊隆の「「ペスト」は出来損ねだと思ふ。いら／＼した調子を出す為めに、恐ろしがる度合を強める為めに却つて全体の調子を浮わづらせて仕舞つたから、読んで行つて一寸も気乗りがしない」（『ホトトギス』、明43・8、ちなみに小宮の『白樺』同誌掲載の園池公致「薬局」と日下諺の「給仕の室」には好

人が一番好きだよ」「早晚巢鴨往きはまぬかれぬね」「彼奴位我の強い奴はありやしない」などと話している。やがてこの家の主人である二十二三の男が現われる。美男ではないが珍しい顔の男とされる。散歩をしていたという。大自然との融合を思っていたのだと。客の二人が帰り、主人のモノローグとなる。世の中、人間に対する懷疑でいっぱいである。窓外を見、蒼空、野、光、山、そこには静寂がある、この板張りのペンキ塗りの家を火にして往こうと思う。そこに二十くらい「美はしき女」が現われる。男は別れを言うが、女は連れて行ってくれと懇願し、男は女と去るのである。ラストシーンは、ホドラーの「Blick in die Unendlichkeit」の裸形の男が、愉快に笑って居るやうに見える」というものである。この作の主人公には作者小泉鉄の反映があるように思う。厭世的、孤高、しかし自然を愛しロマンチックな恋愛への憧憬もあるように思える。ただ、ホドラーの絵の裸形の男が無気味さを出していて、甘くはない現実世界を暗示しているようである。「小さな畑」(『新思潮』、明44・2)は、五頁あまりの感想文といえるが、「僕は自我の執着の極めて強い男」「僕は我儘な、察しの悪い、諦めない男」とするが、「小さくとも好いから、せめては自分達の周囲にだけでも気持の好い自由な畑を作りあげたい」、「たゞ自分の生活を愉快にしたい、興味ある生活にしたい」と考えている。「日本の社会には早くから自己に権威を認むることは禁ぜられた。そのことがすべての自己の拡張、自己の充実といふことを遮ぎつた」として「儒教」の「復興」を嫌っている。以上のように小泉鉄の第二次『新思潮』時代の三作を見てきた。武者小路実篤に近いものがあるのは明らかである。こうして、児島喜久雄との縁で武者小路実篤に接近したのである。『白樺』創刊から約一年遅れて『白樺』同人となったのである。以来、小泉鉄は『白樺』終刊までの常連として、翻訳(小泉

の『白樺』初登場は明治四十四年五月号の翻訳「マックス・クリンゲルに就きて二つ」であった、感想、美術紹介、評論、小説、戯曲など旺盛な文学活動を行なったのである。が、本稿は、小説「Bの死」と戯曲「アダムとイヴ」の考察から入り、独逸語からの重訳とはいえず本邦初のゴーギャン作紀行「ノア・ノア」(『白樺』、明45・1、2、4、7、8、大2・1、10)は重要だがのちの前川堅一訳の『ノア・ノア』(岩波文庫、昭7・3)と岩切正二郎訳『ノアノア』(ちくま学芸文庫、一九九九・十)との比較検討の必要性を感じているので別の機会に譲り、自伝的長篇小説「自分達二人」と小説「自分」の考察に絞って、先行研究に乏しいことから、私独自の観点で初期小泉鉄文学の特色、その魅力などを闡明にしたいと思う。

二

郡虎彦(ペンネームは萱野二十一だが本稿ではこれで表記を統一する)は、『白樺』創刊号(明43・4)に「エレクトラ梗概(フーゴー・フオン・ホフマンシュタール)」を発表している。フーゴー・フオン・ホフマンシュタール(一八七四〜一九二九)は、片山孤村や鷗外の訳などで、たびたび紹介され、「日本の文壇にも全くの外国人ではない」と始めている。ホフマンシュタールは現存のひと、自然主義を嫌い、「或情調」に入る、この情調を写すのが文芸の唯一の目的だとすることなどが述べられるが、「エレクトラ」(一九〇三)でその名が売れるようになったとする。が、「エレクトラ」が有名になったのは、リヒャード・シュトラウスが歌劇に作曲して、今では最大のシューマン・ハイUNKなどがこれを演じてからのことであるという。こうして一幕物としてのこの戯曲の梗概を叙述していく。私は、飯吉光夫の訳を参

長與善郎は、明治二十一年八月六日、東京市麻布区宮村町に生まれた。父専齋（五十歳）、母園子（四十歳）の八番目の末子。父専齋は、九州大村藩の士族、医師の家柄の出である。明治維新後は、西洋の医学教育、衛生制度を調査、日本近代医学の父親的存在となった。初代衛生局長となった。「衛生」の語も彼の造語である。のち、元老院議員、貴族院議員、宮中顧問官を歴任した。母は大村藩の家老後藤多仲の長女。長姉保子はのち松方巖公爵夫人。長兄称吉は、東京麹町で、漱石などとも縁の深い長與胃腸科病院を営み、当時の胃腸病の権威という。次姉藤子は、十五歳の折（善郎は七歳）、鎌倉の別荘で避暑の際、由比ヶ浜で溺死した。のち善郎はこのことを「亡き姉に」に描いた。次兄程三は、のち横浜の貿易商茂木商店の中心的人物となった。三兄又郎はのち病理学者、東大医学部を出て、東大総長まで務めた。四兄裕吉はのち岩永家に養子に行き、同盟通信社社長となった。三姉道子は医学博士平山金藏夫人となる。さて、善郎は五歳で麻布幼稚園に入園した。この時、生涯の友となり、奇しくも同年（昭和三十一年）に没した柳宗悦と同級になった。普通より一年遅れて南山小学校に入学。明治三十二年、十一歳で、学習院初等科五年級に編入。中等科時代は、柔道やボートなどの運動に耽る。明治三十九年、十八歳、日露戦争によって占領間もない樺太への修学旅行団に参加。この際の旅行記は、のち「シスカの一夜」（大9）として書かれた。明治四十年、旅先で武者小路実篤の処女出版『荒野』を買い、車中で読み、大きな感銘を受ける。高等科入学以降は、主に母園子と二人の生活となった。国内外の文学の読書、『輔仁会雑誌』に作文の発表などがあったが、文学をやる決意はなかった。明治四十三年四月スタートの『白樺』には不参加となった。やがて、志賀直哉、武者小路実篤の勧めがあつて、明治四十四年、創刊より一年遅れで『白樺』同人と

なった。ペンネームは当初は平澤仲次であった。以後、旺盛な執筆活動に入るが、本稿では、その出発期の短編小説十数篇を組上に丹念に読んでいくのを第一の目的としたい。というのも、ここに焦点を当てた先行研究に乏しいものがあるからである。長與自身、長篇小説『盲目の川』（大3）を処女作とするが、私見では今日読んでも好い作、秀作、問題作が多くあるのだ。なお、長與は学習院高等科卒業後、東京帝国大学英文科に入学するもやがて中退（大2）している。そして、大正二年の、S（松本園子）に対する初恋、失恋を主軸に描いた『盲目の川』が大正三年の『白樺』誌上に六回の連載、総頁数五二〇頁に及ぶ長篇が発表された。この長篇小説をじっくりと論じた先行研究は出現していないように思われる。が、私とて序論的なものしかないと思うが、独自の観点から「盲目の川」を論じることを第二の目的とした。

小泉鉄に関してはその年譜知らない状態にある。明治十九年、福島県に生まれ、明治三十八年に旧制会津中学校を卒業し、第一高等学校に進学後、児島喜久雄と知り合う。東京帝国大学哲学科中退。はじめは、第二次『新思潮』に参加した。「脱離（感想）」（『新思潮』、明43・11、なお同号には谷崎潤一郎の「刺青」が掲載されている）は、ニーチェの言葉の原文の引用もあり難解だが、要するに「一人で生きる力が欲しいのだ、根底のある自己が作りたいのだ」、「ぐるりの人達と没交渉でありたい」とした生真面目な青年の現在の心境が吐露されたものといえよう。「ほんやりした画」（『新思潮』、明44・1）は、九頁分の戯曲作といえる。西洋造りのペンキ塗りの家、その洋風の部屋にはホドラー（Hodler、一八五三〜一九一八、スイスの画家）の絵（Blick in die Unendlichkeit）が額縁に懸けられている。外出中のこの家の主人の帰りを待つ同窓らしい二人の若者は、ここの主人のことを「一

る」としている。里見弴は、『白樺派』といえども口には人道主義の極め付けになっているが、発頭人の武者小路でもコチンコチンの実践哲学者流ではなく、一人一派、郡は殊に異色で、「芸術至上主義的、理想主義的、浪漫派的、詩人肌、デカダン風、ボヘミアン好み、そんな呼び名の、どれにもあたるところを、いくぶんかつづでももつてゐた」としている。志賀直哉は、「郡は仕事には精進する方だった」、「オスカア・ワイルド、ホフマンシタール、若しかしたらシュニッツレルなども好きだったかも知れない。自分の実生活をそれらの作中の人物のやうにしたい気があつた」とし、白樺でも年上の連中の中では正親町公和と一番親しくしていた、としている。以上で、郡虎彦の人物柄、その文学傾向が窺えたかと思う。本稿は繰り返すがその初期作品群を丹念に読むことを目的とする。

柳宗悦に関する研究書は多いが、評伝的なものでは鶴見俊輔⁵、水尾比呂志⁶のものが優れており、「民芸の柳」とは異なる観点から柳宗悦が「複合の美」の思想の持主であつたことを説いた中見真理の著書⁷は近年の好著といえるだろう。これらをもとに、柳宗悦の大正三年頃までの略歴を記すとともに、本稿でどの論文に力点を置いて考察するかを示しておきたい。柳宗悦は、明治二十二年三月二十一日、父権悦（ならよし）と母勝子の五男として、東京市麻布区市兵衛町に生まれた。生家は高台の約五千二百坪の広大な敷地内にあつたという。父権悦は、明治維新後、海軍創設に関わり、兵部省海軍部水路局初代局長、海軍少将、退役後は、元老院議員、貴族院議員に勅任されたが、明治二十四年、インフルエンザをこじらせ亡くなった。宗悦が二歳の時であつた。母勝子の実弟は、講道館の創立者嘉納治五郎である。宗悦が結婚後間もなく大正三年秋に我孫子に転居することになったのは、実は嘉納治五郎が我孫子に農園と別荘を所有していたことと関係

があつたのである。柳家に爵位はなかつたが、父の生前の地位が高かつたため、宗悦は学習院（当時は官立）初等科から高等科卒業まで在籍した。いい教師、西田幾多郎（ドイツ語）、神田乃武（英語）などとの出会いがあつたが、とりわけ中学時代の服部他之助（英語）に親しんだのは、大きなことだつた。服部他之助は柳をしばしば赤城山に連れ出し、柳に自然を見る目を養わせたのである。柳は学習院では学業成績がよく、高等科卒業時には恩賜の銀時計を授与されている。長與善郎とは幼稚園からの同級生であつた。明治四十三年に東京帝国大学の哲学科に入学、心理学を専攻、卒業論文で心理学は純粹科学たり得ないという結論を出し、卒業した。帝大生で『白樺』にそのスタート時から参加したのだが、本稿では論文「近世における基督教神学の特徴」（明43・6）、小品「心語り」（明43・7）、心靈現象への興味からなる「新しき科学」上・下（明43・9、10）を紹介、考察し、高等科卒業の頃から知り合つた中島兼子（のち高名なアルト歌手）との交際、結婚（大正三年二月四日）にも触れるが、イギリスの詩人・画家であるウィリアム・ブレイク（一七五七～一八二七）を論じた長大論文「キリアム・ブレイク」（大3・4、白樺五周年記念号）を紹介、考察することに力を注ぎ、そして「我孫子から 通信一」（大3・12）および「我孫子から（通信第二）」（大4・9）を紹介、考察したい。なお、『白樺』は半ば美術雑誌で、白樺派の若き連中は皆西洋美術に造詣が深く、柳にも紹介文「ルノアールと其一派」（明44・3）、紹介文「フォーゲラーの藝術」（明44・12）、評論「革命の画家」（明45・1）という優れた美術関連のものがあるが本稿では敢えて触れないことにする。本稿が狙上にする柳の論文などに十分でないものがあるが、柳宗悦の文学出版期研究では、とりわけ柳宗悦の宗教観、芸術観に力点を置いた考察に及びたいと思う。

父は鈴木耕水、母錫の三男、しかし誕生と同時に郡家の養嗣子となり虎彦と命名、七月十五日に届けられた。養父は寛四郎、養母は富（通称は登美）。富は錫の妹であった。養祖父は会津藩の家老萱野権兵衛。まもなく郡家は神戸に移住する。虎彦は、体質虚弱で成長するが神戸の小学校では多く首席を譲らざる優等生であった。明治三十五年、十二歳で上京、学習院中等科一年級に編入され、叔父石渡敏一のもとに託された。文学を愛好し、英語を得意とし、高等科に進んで明治四十二年に一級上の柳宗悦と廻覧雑誌「桃園」（2号出しただけという）をやり、明治四十三年四月創刊の『白樺』に参加したのであった。以後、萱野二十一のペンネームで、小説から戯曲を十数篇と旺盛に発表していく。本稿はこれらの作品を丹念に読むことを心がける。が大正二年六月、東京帝国大学を中退し、世界的文人たらんとの信念を抱いて、欧州、ドイツ、イギリスで過ごした。現在では、杉山正樹の『郡虎彦・その夢と生涯』（岩波書店、一九八七・八）が郡虎彦研究の唯一のものといえ、とりわけ郡のヨーロッパ時代のことはこの著書が詳しいので参照されるとよい。郡虎彦は、大正十三年九月、モンターナで逝く。翌、大正十四年三月、芝区白金の興禪寺に埋葬された。が、やがて、志賀直哉、武者小路実篤、里見弴を編集責任者とする『郡虎彦全集』が昭和十一年六月に創元社から刊行された。ここに郡虎彦の「追憶」の幾つかを紹介しておきたい。武者小路実篤は、郡は白樺の仲間では「一番年少者」だが、世間に早く認められた方で、その「価値を全部的に認めたのはスバルの人達や、その時分の第二期の新思潮の連中だった」とし、「病気の問屋」と綽名をつけられていたが、「へんに心が丈夫なので安心してゐた」という。小山内薫（全集刊行時は故人）は、郡は「米の飯を喰ったことのない人で、その上大の日本嫌ひだったので間もなく」イギリスに渡った、『義朝記』（大13）頃が得

意の絶頂だったろう、「腕もあり、殊に外国人が持つしつゝ、こさがあつた。日本人にはない強さ、しつゝ、こさ、そこに郡君の作の価値がある」とした。長興善郎は、「郡とは中学一年の時からずつと一緒だった、当時郡は「アーメン党」の仲間で白眼視もしたが、「知識的のこと」では及ばず、「ベックリン、クリンゲル、ストウツク、ワッツ。そんな名も彼の記憶とは切り離せない」、クリスチャンだった彼も文芸に進むとデカダン風になり、パンの会の連中と親しくなるにつれ、そのデカダンぶりは激しくなった、としている。田中雨村は、「郡君は謡曲に堪能だった。私も二度聞いたが、身体の小さいに似合はず実に素晴らしい声量で、朗々たる美声だった。同時に西洋の唄も唱つたが是又立派なものだった」、「郡君の脚本に『道成寺』や『鉄輪』が選ばれたのは謡曲の影響だと思ふ」としている。園池公致は、「郡が外出する時はいつも背広に黒の山高帽だった。この背広と云ふのも、懸賞小説で取つた百円で、その頃神保町の角にあつたデパートで出来合ひを買つたので、ネクタイの結び方は私が教えたのだつた」という。有島生馬は、「郡は関西育ちであり、苦勞人であつたから、肌合が吾々坊ちゃんと多少異つてゐた。ずうと吾々より世間といふものに染んでゐたのであらう」としている。柳宗悦は、郡と親しくなつたのはその頃文学や芸術について話し合う友達が他になかつたからで、神田乃武先生の中野の屋敷が桃園という土地にあり、吾々がそこによく遊びに出かけ、二人ぎりの同人誌をやつたが僅か二号でつぶれた、郡は「文学でも深いものより絢爛なものが好き」で、日本の詩人では薄田泣菫、聖書でも旧約聖書、美しい古文学が好きだった、郡は語学、とりわけ英語の才があつたが、「日本人が英語で名文を書く事は至難のこと、郡の場合妻君だつたヘスター・セインズベリーが皆手を加へた。それにしても出来上つた英文を見ると如何にも郡らしい所があ

白樺派の作家作品研究

——文学出発期における郡虎彦・柳宗悦・長與善郎・小泉鉄——

宮 越 勉

一

日本近代文学史上における空前絶後の同人雑誌『白樺』（明43・4〈大12・8〉）は、その出発の母胎となった廻覧雑誌「白樺」の武者小路実篤、志賀直哉、正親町公和、木下利玄、廻覧雑誌「麦」の里見弴、園池公致、日下諒、田中雨村、児島喜久雄、廻覧雑誌「桃園」の柳宗悦、郡虎彦、それに有島武郎、有島生馬らが中心となって、明治四十三年四月に創刊されたのであった。これまで、武者小路実篤、志賀直哉、有島武郎の所謂ビック3はそれぞれ個別研究として一定の成果を得ていると思われるが、他の作家作品研究は著しく遅れているといえる。そこで、私はその白樺派文学出発期における有島生馬・里見弴の研究、正親町公和・日下諒・園池公致の研究を序論的な形で行なってきた¹⁾。本稿は、その続編といえるもので、白樺派最年少組の柳宗悦・郡虎彦と一年遅れで『白樺』同人となった長與善郎・小泉鉄の四人のその文学出発期における仕事を検証しようとするものである。

ここで『白樺』の初期（出発期）といった場合、その下限をどこに置くかという問題があるが、正親町公和とその弟の実慶（日下諒）は大正期初頭に実業界に転じ、『白樺』誌上に作品の発表はなくなり、志賀直哉と里見弴はその『白樺』の人道主義的傾向を嫌い、里見弴は大正三年に「少年の嘘」（四月・本号は五周年記念の大冊であった）、「勝負」（八月）を最後に以後『白樺』掲載作は皆無となり、志賀直哉も「児を盗む話」（四月・本号は五周年記念の大冊であった）以降その創作休止期に入り、それを明けても『白樺』誌上への発表作は「城の崎にて」（大6・5）、「小品五つ」（大6・7）、「荒絹」（大6・11）、「流行感冒と石」（大8・4、本号は十周年記念号の大冊であった）、「小僧の神様」（大9・1）の僅か五作しかなかったのである。そこで私は、通例『白樺』初期は明治四十三年から大正二年までとされているのを、大正三年までとしたい。

さて、本稿が狙上にする郡虎彦、柳宗悦、長與善郎、小泉鉄の年譜的事項の概略、研究上の目的を記しておきたい。

郡虎彦は、明治二十三年六月二十八日に東京市京橋区に生まれた。

ba members like Mushanokōji Saneatsu. From the start of his literary career his works examined serious characters. Novels like *B no shi* and *Jibun* are singular epistolary novels that offer unique subject matter. The play *Adamu to ivu* is a sincere examination by Koizumi of a forward thinking attitude. The middle length autobiographical novel *Jibun-tachi futari* (January 1914) is a superbly inviting story to readers' compassion detailing the intense love of the author for his fiancé who he lost tragically to tuberculosis.

A Study of the Writers and Works of the Shirakaba-ha (White Birch Society)

— The early literary publications of Kōri Torahiko,

Yanagi Muneyoshi, Nagayo Yoshirō, Koizumi Magane —

MIYAKOSHI Tsutomu

This manuscript considers the initial literary period of the youngest members of *Shirakaba* literary magazine, first published in April 1910 (until August 1923), that includes initial members Kōri Torahiko and Yanagi Muneyoshi as well as Nagayo Yoshirō and Koizumi Manage who became *Shirakaba* members roughly a year later.

Kōri Torahiko spent his childhood days in Kōbe after transferring into a Christian academic institution. The starting point of his literary career featured the energetic presentation of novels and plays, when in 1913, in order to become a world-renowned literary figure so to speak; he embraced his ambition by pursuing a career in Europe. He produced incredible novels like, *Pesto*, *Baku no nikki*, *Shōhin futatsu*, *Matsuyama ikka*, *Otamabō*, but eventually turned to dramatic plays like *Fuhai subekarazaru kyōjin*, *Chichi to haha*, *Tamaru no shi*, *Yojio no doyomi*, *Dojyōji*, *Kanawa* all excellent works that are largely extant. Blood, madness, murder and the like are characteristic of this literature, which would make it seem like the Shirakaba-ha has an aesthetic of heresy or maintain a literary style of neo-romanticism.

Yanagi Muneyoshi, who was an outstanding prodigy of language, along with Kōri Torahiko published their own circulating magazine and contributed an overwhelmingly number of essays to *Shirakaba* from its first issue. From there Yanagi also deepened his interest in the study of psychic phenomena based on his sympathies for a new religious perspective, pantheism. The publication of *Uiriamu bureku*, in April 1914, which was a critical biographic work in homage of Blake, provides a further view of the author's compassion for pantheism. The work intimately conveys the nature of Akagi and Abiko. It also eludes somewhat to his love and marriage with Nakajima Kaneko.

Nagayo Yoshirō was a classmate of Yanagi Muneyoshi. His initial period of writing includes exemplary works such as the novellas *Shunshō*, *Akai ishō*, *Densha*, *Shōhin futatsu*, *Naki ane ni*, *Yōichi no maboroshi*, *Usagi*, *Haribako to shōsetsu*, and *Dōbutsu*. His seed of genius in writing theatrical plays can also be seen. Also, while still in his twenties he wrote the novel *Mōmoku no kawa* (1914, six part serial), which is an autobiographical account of his genuine love and heartbreak with S (Matsumoto Sonoko). However, this work crystalized his writing as high art, as opposed to a style for the masses, informed by daily contact with Western literature, art, music, and theatre.

Koizumi Magane, at first was not with the Shirakaba-ha, but was connected with the second group of the Shinshichō-ha, however, along with Nagayo Yoshiro, they yearned to become Shiraka-

白樺派の作家作品研究

— 文学出発期における郡虎彦・柳宗悦・長與善郎・小泉鉄 —

宮

越

勉

明治大学人文科学研究所紀要

第七十七冊 二〇一五年三月

明治大学人文科学研究所