

人文・自然・人間科学研究

第 24 号

2011 年 1 月

論 文

立身出世主義と宮澤賢治 千葉 一幹 (1)

「東北」の文化的転回
— 伝統地理学の立場から — 小木田敏彦 (1)

子どもは演じた後何を描くのか？
— 体験と描画の関連性についてのパイロット・スタディー — 内田 祥子 (19)

研究ノート

ルルフォの作品に見られるしぐさと顔の表情 松下 直弘 (44)

『人文・自然・人間科学研究』投稿規定 (69)

「東北」の文化的転回

— 伝統地理学の立場から —

小木田 敏彦

Cultural Turns on the Image of the Tohoku District
as an Underdeveloped Area:
From the Standpoint of Traditional Geography

Toshihiko KOGITA

キーワード：文化的転回, 交通革命, イザベラ・バード, 生活様式, 東北地方

はじめに — 悲しき「東北」 —

ヴィクトリア時代の「生活様式の金銭的な標準 (the pecuniary standard of living)」(ヴェブレン：1998) によって、「東北」の後進地像は誕生した (小木田 2009)。面白いことに、1878 (明治 11) 年に来日したイギリス人女性探検家イザベラ・バードは、この価値尺度を逆さまにして日本を見ていた。彼女にすれば、西欧化の影響が全く見られない東北地方こそが「本物の日本」(バード 2008: 48) であり、文明開化を象徴する場所である横浜の大通りは「イギリスのなんでもない地方都市にある大通りのようなメインストリート」(バード 2008: 46)、つまりキッチンでみすぼらしい場所ではなかった。

本稿の目的は、「東北」誕生の過程を世界システム論に位置づけることである。世界システム論の観点に立った場合、まず幕末開港の歴史的意義が問題となる。基本的に幕末開港は「外圧」、つまり発展段階の異なる経済システムの衝突という観点から検討されてきた。たしかに、当初から「民族的・文化的非関税障壁」(石井・関口 1982) の存在が指摘され、「物産文化複合」(川勝 1991) という概念も提起された。しかし、文化地理学的に見た場合、外圧論争があまりに近視眼的であったことは否めない。長期的に見た場合、幕末開港はむしろ「物産文化複合」の急速な転換点であったからである。

本稿の課題は、ブラーシュ (1940a, b) の「生活様式 (genre de vie)」概念を導入して、まずは幕末開港の「文化的転回 (cultural turn)」を試み、同時にイザベラ・バー

ドの眼を通して「日本の変革において、科学、文化、政治理念、経済の各分野でのアングロサクソンの影響は傑出している」（バード 2008: 37）ことを裏づけることである。たしかにブラーシュ（1940a, b）は「新しい地理学」（坂本・浜谷 1985）によって「伝統地理学」の烙印を捺された。しかし、文化地理学的見地に立ち、高度経済成長期に「アメリカ的生活様式」が普及したことを考えれば、「新しい地理学」も近視眼的であったことは否めないように思われる。

I フランス地理学と「生活様式」の概念

1. 「生活様式」概念導入の先駆的試み

日本において「生活様式」概念の導入を最初に試みたのは、翻訳者の飯塚浩二氏や上野（1968, 1972）らのマルクス主義地理学であった。この試みは不成功に終わったが、野澤（1988: 224）によれば、その原因はマルクス主義地理学が「生活様式の諸類型を経済史的な発展段階的記述として捉える」という「手前勝手な解釈」を行なったことにあった。もともと「生活様式」は文化地理学的概念であって、生産様式論への応用という安易な試みは、矢田（1982）の「地域構造論」のような理論志向が強いマルクス主義地理学からも手厳しく批判される運命を免れ得なかったと言える。

しかし、生産活動を重視する「手前勝手な解釈」は「地域構造論」にも受け継がれた。これは「文化資本（cultural capital）」の違いによる。19世紀のドイツ地理学と同様、「地域構造論」も「自然環境と人間活動との関係を解明するという視角」（山本 2005: 6）が議論の出発点である。この視角は和辻（1979）の風土論や梅棹（1974）の生態史観と共通するものの、消費活動を重視するブルジョア的な「生活様式」概念とはおよそ相容れないのである⁽¹⁾。たしかにブラーシュ（1940a, b）には誤解を招きやすい記述も少なくない。その中でも最も大きな誤解を招いた記述は、恐らく以下の部分であろう。

「中国社会の基礎をなすものは家族であるといわれているのは、もっともである。（中略）この家族的紐帯の力が、この社会の人口を稠密化させ、共通的な規律を普及させる上に力強く助勢したこと、まさこの力が諸々の社会的な徳の源泉であったことは争うべくもない事柄である。けれどもまたそれは進歩の阻害者でもありはしなかったであろうか。ある族長的な社会にとっては適當することが、近代的社会にとっては適當しない。われわれはこの族長の庇護というものが、創意の精神を拘束しはしまいか、個人の発展に反対するものではないか、を自問させられる」（ブラーシュ 1940b: 100）。

後述するように、皮肉にも成長著しい近代日本と停滞的なアジア諸国の対照性が「共同体的桎梏からの解放」というシェーマを説得的にしていた。しかし、「アジアの中の日本」というスローガンの下に、飯塚浩二氏はこのシェーマを日本にも適用した（飯塚 1975, 1976）。「地域構造論」も「生活様式」概念を伝統的な地域社会に関する貧乏臭くて田舎染みた身の上話と同一視した⁽²⁾。同様の誤解はフランス社会学にも見られ、フェーブル（1971, 1972）はその形而上学的意味や矛盾をしっかりと理解していた。そこで、「生活様式」概念を擁護するために、類似の事例は他にもいくつもあるとして、まずはブラーシュを批判してみせたのである（フェーブル 1971: 95）。そこで、以下でこのアナール派の祖の巧みな戦略性について検討してみることにしよう。

2. ベル・エポックの地理学 — 都市中産階級の文化資本 —

ブラーシュ（1940b）は、「文明の進化」という章において、「完成への自然的傾向」が存在する、つまり「人類は或る一定の目的にたいしていつその確に適合していくという希望によって導かれてきた」（ブラーシュ 1940b: 93）と指摘している。ドイツ地理学における目的論的世界観を想起させるが、ブラーシュの場合とはそうではなく、その目的は「芸術家が自己の作品にたいして抱く愛着」、あるいは「芸術家の心」に関連するものである（ブラーシュ 1940b: 95-96）。どの文明であろうと生活にゆとりが生まれれば、優美な装飾品や芸術的な調度品を生み出そうとするのではないかというのである。

「完成への自然的傾向」は「発育不全な諸文明」と「われわれの高級な諸文明」とに共通して見られる（ブラーシュ 1940b: 91-92）。「発育不全な諸文明」から輸入された宝石や彫刻に対する眼差しは、百貨店の中でキラキラと輝く陳列棚に都市中産階級が向ける熱い眼差しを想起させる。パリ最初の百貨店は、1852年にアリストイード・ブシコー（1810-1877）が創設したボン・マルシェであったが、店舗の急速な拡大とともにライバル店の新規参入も相次いだ。百貨店はモードの発信地パリの象徴であって、この時期の百貨店のポスターにはセイロンの真珠やペルシャの絨毯、ロシアの毛皮、中国の漆器などが描かれている（宮後 2007）。フランス地理学は都市中産階級が嗜む「文化資本」であって、まさに《ベル・エポックの地理学》であった。

では、「発育不全な諸文明」と「われわれの高級な諸文明」の間に見られる完成度の違いはどのようにして生まれたのであろうか。発育不全の原因として、ブラーシュ（1940b: 96）はまず地形的要因による「停滞と孤立」をあげている。文化交流を発達の原動力と見なし、「似寄った地形によって民族の類型を分け、文化発達の段階を定めるやり方」（和辻 1979: 250）は、もともと 19 世紀ドイツ地理学のお家芸であった。地形的要因による「停滞と孤立」の典型例とされたのは中国とインドであり、ラッツェル派を代表するサンプル（1979a: 16）は、インドを次のように分析している。

「陸地の面からは、高い山脈が広がっていることは内陸相互の交渉を制約し、海の面からはインダス河とガンジス河の沖積湿地や単調な海岸線、あるいは半島の西側が背後に山脈を控えていること、半島東部には海浜湿地や潟湖があることなどが総て総合されて海洋から近づくのを妨げているということも。この様な孤立ということの影響は無智や迷信、あるいは早くから思想や習慣を固定することになる」。

当然のことながら、和辻（1979: 250）はこうした分析に懐疑的であるが、より重要なのは日本の近代化がこの分析に確証を与えていたということである。

島は文化交流が活発な地形とされ、同時に適度な孤立性によって独自の文明が発達しやすいとされた。典型例とされたのはイギリスと日本であった。たとえば、サンプル（1979b: 398）は「日本は、イギリスが大陸から借りたのと同じく、シナや朝鮮から自由に文物を借りて来た」、「この二つの小さい島は、アジア文明もヨーロッパ文明も、それが最高に発達した段階のものを持って来た」として、文化交流の活発さを力説している。そして同時に、「然し日本古来の総てのものは純粋な刻印を失わなかった。外国文化の導入は選択の過程であり、国民の理想と必要に一致した大きな変革の過程であった」（サンプル 1979b: 397）とも述べ、威圧的な外国文化に併呑され、均質化されるのではなく、独自の文化を見失わず、豊かに育み得た点も高く評価している^③。

また、日本の鎖国は「孤立」による停滞の実証例であって、サンプル（1979a: 65-67）は「2世紀半に亘って鎖国していた封建時代の日本」は「停滞した発達に終」ったと見ている。ブラーシュ（1940a, b）の鎖国に対する見方も同様である。異なるのは中国やインドに対する見方であって、ブラーシュ（1940a, b）は「停滞と孤立」の原因が地形的要因にあるとは見ていない。そこで、「生活様式」という問題を提起することになるのだが、ドイツ地理学との違いを理解するためには、ブラーシュ（1940a, b）が3編からなり、第3編が「交通」であるということを知っておかなければならない。《ベル・エポックの地理学》は、まさに交通地理学の始祖だったのである。

3. 交通地理学の誕生と「生活様式」の概念

百貨店に象徴されるベル・エポックの華麗な都市消費文化は、鉄道と蒸気船による交通網の整備によって誕生した。「世界的な交通網の発達にもとづく最も重大な結果の一つ」として、ブラーシュ（1940b: 179）は「一種の国際経済を形成する傾向をもつ接触関係が樹立されたこと」、つまり世界経済のダイナミズムをあげている。ドイツ地理学と同様に、山下（2003）は交通革命の意義を過小評価しているようであるが、特に1869年は交通革命によって世界経済がひとつになる重大な新局面の始まりであって、ブラーシュ（1940b: 190）は「前世紀の経済史において、人々はいつも北アメリカを貫く最初

の大陸横断鉄道とスエズ運河とが、わずかに六ヶ月を隔てて、それぞれ開通したという驚嘆すべき一致を思い起こすだろう」と賛辞を惜しもうとしない。

《ベル・エポックの地理学》にとって、ドイツ地理学は時代遅れの田舎紳士の嗜みでしかなかった。世界的規模での交通革命によって、「孤立」が終焉を迎えたという時代の一大転換に対する感受性が完全に麻痺していたからである⁽⁴⁾。たとえば、スエズ運河開通に際して、「オスカー ペッシェル Oscar Peschel ほどの有能な地理学者たちでさえ、この交通路の将来の商業上の重要性を到底正当には評価できないでいた」と、ブラーシュ (1940b: 191) はドイツ地理学を名指しで批判している⁽⁵⁾。同様に、フェーブル (1972: 93) も「孤立」は「純粹にも厳密にも、『自然的』な概念ではない」として、交通革命によって地形的要因による「孤立」が終焉を迎えたことを強調している。

地形的要因による「孤立」の終焉によって明らかになったのは、「自分で築き上げてしまう孤立状態」(ブラーシュ 1940b: 99) であり、日本の鎖国はこの典型例であった。鎖国による停滞と開国後の急成長は、「孤立」の理解に対して大きな影響を与えている。たとえば、開国後の日本の急成長を絶賛した後で、ブラーシュ (1940b: 110) は「ヨーロッパの商業ならびに合衆国の商業は競って中国人攻略を試みたが、彼らは中国人に新たな需要を喚起することにいまだに不完全にしか成功していない」(ブラーシュ 1940b: 110) と中国を対比している。たしかにこれは一種の新しい「鎖国」である。

「生活様式」はこの停滞的状况を説明するための概念である。しかし、「辛うじて試験期に入ったばかりの中国」でも「鉄道は自己の立場を押しとおしている」というのが、交通地理学の基本的な見方であった (ブラーシュ 1940b: 193)。交通革命の結果、西欧の商業資本にとって「中国人は『経済上興味ある人物』に化しつつあ」ったが、ブラーシュは高飛車に西欧文化の押し売りを試みても、中国の消費者からの反発は必至であると見ていた (ブラーシュ 1940b: 110)。フェーブル (1971: 166-170) も経済的価値の観点から見た地域像を批判している。だからこそ、商業資本の性急さから生まれた偏見から、ブラーシュ (1940a, b) の「生活様式」概念を擁護したのである。

アジアの停滞というイメージの背後には、市場が急速に拡大しないことに対する欧米の商業資本の苛立ちがあった。このため、フェーブル (1971: 146-147) が「最も異議を唱えられるべき受動的適応説」、あるいは「一種の『受動主義的』 passiviste な環境と人間の相互的な作用・反作用観」と呼んでいる偏見は、フランス社会学でも根強かった。この広義の地人相関論に対して、フェーブル (1972: 102) は「生活様式の地理学」を「欲望の地理学」と再定式し、「自然が人間の欲望に影響を及ぼしているのではない」、異文化との「接触」によって、消費者に新たな欲望が生まれるのだと反論した。地人相関論を唱えつつ、中国市場の開拓を試みるのは、明らかな自己撞着であった。

II 世界システムと「東北」の誕生

1. 「黒船来航」の「文化的転回」—— 鯨の乱獲と日本の開国 ——

外圧論争では発展段階が異なる経済システムの衝突が問題とされたが、本章では幕末開港に関して生産から消費への「文化的転回」を試みる。まず重要なのは貿易構造の意味である。日本と中国が茶と生糸・絹織物の輸出において競合関係にあったのは、日本が中国から受けてきた文化的影響を反映している。これらの輸出品は「黒船来航」の理由にも関係する。加藤（1985）によれば、来航目的は捕鯨船員の身柄保護にあった。当時の鯨の乱獲はブラーシュも非難するほど凄まじかったが（ブラーシュ 1940b: 217）、開国を迫るほど捕鯨が盛んだった理由は貿易構造と総合的に検討する必要がある。

「黒船来航」に関しては市場開拓を重視する見解も根強いが、交通地理学的には来航時に「汽船にとって世界はまだ扁平だった」（服部 1981: 39）ことが重要となる。ペリーの艦隊は大西洋から喜望峰を経て、インド洋を横断し、シンガポールや香港、上海を辿って日本へやってきたのであって、取引費用を考えれば主目的が日本市場の開拓であったとは考えにくい。以上の見解を象徴するのがプロイセンである。1859年の開港を受けて、1860年にプロイセンは日本に通商親善使節団を派遣した。使節団の中には、農学者や植物学者とともに、地理学者のリヒトホーフエンも含まれていた（野間 1963: 153-154）。そして、リヒトホーフエンはこの条約締結後に中国を探検し、「シルク・ロード」の名付け親となったのであって、東アジアはまだ神秘の世界であった。

また、市場開拓を重視すると、交通革命の意義が不明瞭になる。ブラーシュ（1940b: 190）によれば、1869年は「一系列の鉄道敷設事業の前触れ」に過ぎず、それから12年後には大陸横断鉄道がさらに5本増えて、経済的に「大西洋北部と太平洋北部をつなげる」ことになった。実際、日本で交通革命の影響が顕著となるのは1887（明治20）年以降であって、たとえば国内棉作は1887（明治20）年に頂点を迎え、以後養蚕への代替が急速に進展している（滝沢 1979: 58-59）。イギリスからアメリカへ渡り、太平洋航路によって横浜に到着したイザベラ・バードの旅路は、こうした変化の前兆であった。

「黒船来航」を検討する際に、茶と生糸・絹織物といった輸出品をも考慮する必要がある理由は、鯨の用途が多岐に及ぶからである。鯨の中で最も注目を集めてきたのはマッコウジラであって、精密機械などの潤滑油として用いられるスパーム・オイルという高級な鯨油がとれるため、アメリカ産業革命と関連づけられることが多かった。しかし、労働を免除され、生産的活動とは無縁の階級が消費する奢侈品と関連づけるならば、ブラーシュ（1940a: 160）が指摘するように、「住宅および一身の外観にたいし、生活の慰安を作り上げているもの、まさに英国人慣用の『生活水準』standard of life という

言葉によって表現されているものにたいして、重大な考慮が払われねばならなくなる」。

《ベル・エポックの地理学》の立場から見た場合、「黒船来航」に関しては、セミクジラを重視する曾村（1987）の地政学的分析が最も魅力的である。曾村（1987）によれば、マッコウクジラは主に温暖な水域に生息するのに対して、セミクジラは寒冷な水域に生息する。このため、セミクジラの捕鯨船は3年から4年に及ぶ航海を行うことも珍しくはなく、貯炭場などの補給基地に対する必要性が高かった。セミクジラからとれる鯨油の用途はランプ油などに限られていたが、都市中産階級を中心にランプ油の需要は大きく、谷田（2001: 21）によれば品薄のために鯨油の価格が上昇し、1830-40年代には菜種油への代替が進むほどであった。また、セミクジラの骨は、女性がドレスの下に着用したコルセットや「バッスル (bustles)」と呼ばれる腰あての材料にも用いられていた。

泳ぐ姿が美しいことから、セミクジラは「背美鯨」と表記する。このため、地政学者の曾村（1987: 134）は「こうしてセミクジラは、その名にふさわしく、女性のファッションづくりに奉仕することになった」と洒落た結論づけを行っている。茶と生糸・絹織物といった輸出品も、この点では同様であって、曾村（1987）の地政学的分析はとても素敵で《おしゃれ》である。唯一補足するとすれば、ファッションは移ろいやすいということである。「バッスル」は1830年代に一時的に流行し、1870年代以降にリバイバルしたものである（谷田 2001: 102）。これに対して、「黒船来航」時の1850年代に流行していた代表的な女性用ドレスは、「クリノリン (crinoline)」という裾が丸くて大きいドレスであった（谷田 2001: 47-49）。

2. 「東北」の地政学 ― 大湊開港の意義 ―

羽二重生産が桐生から福島県や福井県に拡大したのは1887（明治20）年頃であって、明らかに交通革命と連動していた。このため、「鉄道の非常に大きな力を明瞭に教えるのに適当なものとしてアメリカの例に越すものはない」（ブラーシュ 1940b: 180）とするという認識は、地方の実業家の間にも広まっていた。たとえば、福島県相馬郡小高町（現南相馬市）で羽二重工場を経営していた半谷（1977: 35）は、「北米が鉄道の開くと同時に非常なる速度を以て到る処開発せられ」、この結果「文明は漸くに西部に推遷し、近代に至りては西部海岸所謂太平洋海岸は愈々益々発達し、太平洋貿易は旭日の天に冲するの勢ひを以て、今日の如き東洋貿易の旺盛を見るに至れり」と述べている。

同様の認識は羽二重産地以外にも見られた。たとえば、青森県の地方紙『東奥日報』の主筆成田鉄四郎は、シベリア鉄道と太平洋航路がリンクすると世界経済の大動脈となるため、津軽海峡の地政学上の重要性が高まるとして、明治20年代に陸奥湾の港湾整備を提案した（河西 2001: 124-127）。半谷（1977: 36）も次のように提案している。

「東洋に於て満州とサイベリアとは嘗て世界の貿易圏内に置かれざりしが、サイベリア鉄道の開通以来殊に露国の東部経営又は日本の満州経営と共に世界の貿易圏内に編入せられて、将来世界の大道はサイベリア鉄道と太平洋航路の聯絡とを以て完成せらるゝや必然の勢ひなり。果して然らんには我津軽海峡は其の聯絡の衝に当るべきは地理上逃るべからざる所なり。故に東北人は此形勢を今より洞看して、其の航路に対して港湾を設備するの覚悟なかるべからず」。

河西（2001: 116）はこの主張を「世界資本主義の中心地に東北がなりうるという展望」と解釈し、「明治期に広く見られた夢」として片付けている。しかし、半谷（1977）の主張を理解するには地政学的視点が不可欠である。古厩（1997: 62）は第一次世界大戦に伴う「ウラジオ景気」に関して、「全通したシベリア鉄道でヨーロッパと結ばれたことによって、ウラジオストクはインド洋より近い『欧亜連絡の咽喉』であることが改めて認識された」と指摘している。この認識の方が河西（2001）より地政学的に優れてはいるが、やはり視野が「裏日本」的であってグローバルではない。「太平洋航路—アメリカ横断鉄道—大西洋航路」というルートが欠落しているからである。

実際、「ウラジオ景気」の際に、海軍の支援を受けて、陸奥湾の大湊で開港の準備が始まった⁽⁶⁾。ドイツの地政学者ハウスホーファー（2005: 292）は大湊開港に高い関心を示しており、鉄道と航路の拡大は「激流の如き圧力の勢」であって、「大戦中に一時最高度の要求となったところの太平洋横断路の中」で、「明確な遮断作用が現われていた」日本は、「東アジア海岸の前方にあるその強力な沿岸前置的地位を極度に利用し、その北方港湾を急速に建設して（大湊）、ヴァンクーヴァー—函館—ウラジオストクの新線に対する準備を完成しなければならなかった」と分析している。

この認識はロシア革命以前、あるいはフォーディズムがグローバルに展開する以前の一般的な見方であった。たからこそ三国干渉があったのであり、日露戦争後にアメリカの鉄道王ハリマンが明治政府に南満州鉄道の共同経営を申し出たのである。ブラーシュ（1940b: 178-179）も「ヨーロッパの鉄道網は、シベリア鉄道を介して、中国北部に粗描された鉄道網と連絡している」として、「鉄道網の拡張はなかなか停止しそうにもない」と展望を述べている。鉄道には規模の経済性が働く（ブラーシュ 1940b: 168）。したがって、鉄道網の拡大には「物体の落下を規定する法則にも比較すべき法則が支配している」（ブラーシュ 1940b: 176）という分析は、優れて経済学的である。

交通革命の進展が規模の経済性という《経済法則》であるとしたならば、交通革命が惹き起こす西欧化はまさに《歴史法則》であった。津軽海峡の将来性に関して、「休泊港として最も適当なる港湾を築成するの暁に至らば、東北今日の形勢は全く一変して、頭尾地を転倒し、腹背処を變転する」（半谷 1977: 35）とする指摘は、この《歴史法則》

に基づいた判断である。「尾」や「背」であった「東北」が、「頭」や「腹」になるという指摘は、交通革命による西欧化という時代の流れの中で、東北地方が遅れをとっているという認識に基づいている。「東北」はまさに《歴史法則》の産物であった。

3. 「裏日本」の誕生 — 新潟開港と「孤立」 —

「裏日本」が含意する差別意識もまた《歴史法則》の産物である。《他者》との関係性の観点に立てば、首都東京が位置する太平洋側が「表日本」で、日本海側が「裏日本」になるのは当然であって、差別意識とはならない。しかし、西欧に対する窓口機能に注目した場合、交通革命の影響の違いが明瞭となる。たとえば、半谷（1977: 36）は、陸奥湾の港湾整備によって「昔時裏通りに当りし処は却つて大公路となり、裏屋敷は変じて表通りの大市街となるの変動あらんとす」と述べている。引用中の「大公路」と「大市街」は西欧化を象徴し、「表」と「裏」は西欧化の進捗状況、あるいは窓口機能の違いを象徴している。そして、この文化格差こそが差別意識の原因と考えられる。

西欧から見ても、日本海側は「表玄関」ではなく、日本の「裏口」であった。前述のように、1869年は交通革命の大きな転換点であったが、「裏日本」にとっても新潟港が開港した記念すべき年であった。しかし、新潟港は西欧文化の窓口機能が惨めなほど貧弱であって、バード（2008: 267）は「新潟は開港場ですが、海外交易はなく、外国人居住者もほとんどいません」、「昨年も今年もこの港を訪れた外国船は一隻もないので」と記している。そして、港湾機能が脆弱な原因として、信濃川の堆積物によって、河口が浅いため、大型汽船が入港できない状況にあると指摘している。

女性でありながら、後にイギリス王立地理学会員の特別会員に推薦されただけあって、新潟に関する彼女の分析は、優れて地理学的である。

「手を焼かせる信濃川が天然の重要交通路である海との行き来をしつこく阻んでいるので、日本でも有数の豊かな地方の主都であるこの新潟は『取り残されて』おり、地方自体も米、絹、茶、麻、人参、藍ばかりか、金、銅、石炭、石油を大量に産しながら、その産物の多くは荷馬に積み、私がつたどったような悪路を通過して山脈を越え、江戸まで運ばなければならないのです」（バード 2008: 268-269）。

ここには地形的要因によって新潟が孤立し、経済的発展から取り残されているだけでなく、鉄道網の整備以前からストロー効果が見られたことが見事に描かれている。

彼女は環境決定論者ではない。「政府もなんとか河口を深くして、港湾という日本海側の地方に現在ないものをつくりたいと考えていますが、それにかかる費用は莫大です」（バード 2008: 267-268）とも指摘しているからである。現在、「裏日本」の成立に関し

ては、鉄道網の整備の遅れによる「孤立」という古厩（1997）の見解が通説となっているが、この見解は明治 20 年代における企業勃興の説明を裏返したものあるように思われる。鉄道投資を起点として、投資熱が波及するという暗黙の前提に立つからである。

また、鉄道網の整備の遅れによる「孤立」という考え方は、そもそも交通革命が生み出したイデオロギーであって、ブラーシュ（1940b: 179）によれば、「交通の現状は、孤立にもとづく諸結果をますます目立たせる」ため、「国々の孤立は今や持続さるべくもない一つの犯罪のように見える」までになった。ただし、新潟が「裏口」の地位を脱して、西欧文化に対する窓口として十分に機能するには、「鉄道と汽船の緊密な協働」（ブラーシュ 1940b: 176）が不可欠の条件であった。つまり、港湾機能を強化せず、単に鉄道網を整備したところで、「裏日本」化の運命は免れ得なかったのである。

Ⅲ 「東北」の誕生と「生活様式」

1. バードが見た「東北」の農民たち — 差別と同情の二面性 —

ヴィクトリア文化の影響を受けていない日本の農民の暮らしを見る旅の過程で、イザベラ・バードは耐え難いカルチャー・ショックをも経験する。このため、かなり差別的、侮蔑的な記述も少なくない。恐らくその中で最も有名な部分は次であろう。

「よく考えることなのですが、この地の人々の精神状態は肉体的な状態よりずっと高尚なのでしょうか？ 彼らは丁重で、親切で、勤勉で、大悪事とは無縁です。とはいえわたしが日本人と交わした会話や見たことから判断すると、基本的な道德観はとても低く、暮らしふりは誠実でも純粹でもないのです」（バード 2008: 237）。

この記述は福島・新潟・山形 3 県にまたがる飯豊山地南麓の集落を見て感じた印象であり、バードは会津から新潟への途上であった。バードはキリスト教伝道に熱心ではなかったとされる（チェックランド 1995）。これに対して、高畑（2008: 3）は『『異教徒』日本の風物・精神をキリスト教徒として判定し、評価し、そして『十字軍』の勢いでその教化を沸々と漲らせていた』と疑っている。事実、ここでバード（2008: 237）は「キリスト教の理想であるような高尚な男らしさと女らしさへと向上させることを切実に必要としている」と述べてはいるが、冷静に考えれば疑念は晴れるように思われる。

同じフィールドワーカーとして弁護すれば、明らかに先の記述は「礼儀正しさや臆病さから生まれるバイアス」（チェンバース 1995: 55）の典型である。「不潔さの極み」（バード 2008: 236）の中で耐え難いまでの生理的な嫌悪感に襲われて、現実をありのままに凝視する心のゆとりを失ったのである⁷⁾。この虫唾が走る感覚は身体知に由来する

が、イギリス人女性サイエンス・ライターのアップルヤード（1999: 76）が「私たちは道徳の目を通して世界を見る」と警告しているように、ひとたび嫌悪感を覚えると不潔さが無礼な態度のように思われ、ついついダメ人間の烙印を押してしまうのである。

しかし、アップルヤード（1999: 74-75）は、神の下での平等というキリスト教の理念が優生思想を否定する、つまり優生思想の解毒剤になるとも指摘している。飯豊山地北麓の集落に関するバードの次の記述は、まさにこの指摘通りであるように思われる。

「まさしく『額に汗』して彼らはパンを食べ、家族を養う生活費を誠実に稼いでいるのです！ 仕事はきつく苦しくとも、彼らはまことに自立しています。わたしははじめて訪れたこの国で、物乞いをまだ目にしていないのです」（バード 2008: 310）。

「パン」は「^{かて}糧」の誤訳であろうが、飯豊山地の南麓と北麓とで、農民の生活状況に劇的な変化が見られたわけではない。したがって、明らかにバードは《良いキリスト教徒》の部分と《悪いキリスト教徒》の部分の両面を持ち合わせていた。

《良いキリスト教徒》の部分を観かせていた時、バードは新潟から米沢へ向かう途中であった。心境が変化した原因は新潟にあった。新潟を訪れたのは、エジンバラ医療伝道団のパーム医師が活動を行っていたからである（バード 2008: 253）。バードはこの伝道団の活動を支援しており、来日前には支援者仲間のビショップ医師と婚約してもいた。新潟で、バード（2008: 257）は「医療伝道事業の急成長ぶりにはまさに目をみはられる」と驚嘆している。このことが直接的契機となって、バードは《悪いキリスト教徒》から《良いキリスト教徒》へとごく自然に気持ちを入れ替えたものと見られる。

2. 「女中」と「女工」のアルケオロジー ― 差別意識の空間構造 ―

《悪いキリスト教徒》の本質は、ヴィクトリア時代に蔓延した優生思想、あるいは社会ダーウィニズムである。アップルヤード（1999: 85-86）が指摘するように、この時代の都市中産階級は、下層階級の多産性による「種の資質の衰退」を危惧していた。神の下での平等という理念がない日本人にとって、優生思想の解毒剤は無に等しかった。たとえば、女性解放運動の旗手とされる平塚らいてふは、同時に日本で最も有名な優生思想家でもあり、「今までのように無意識に、無責任に劣悪な子供を多産する代りに、質の良い子供を少なく産む」（平塚 1987b: 92）ことが重要だと堂々と公言していた。

この意味で、女権論争や母性論争を「プチブルねえちゃんワガママ」（斎藤 2003: 189）とバッサリ切り捨てた《欲望史》の切れ味は爽快である。この文芸批評の《剣豪》は、「女中」や「女工」といった労働婦人の《救世主》である。たとえば、平塚らいてふは「女中」や「女工」を「何の教養もない食べるということが生きることの全部であ

るいわゆる下層社会の労働婦人」(平塚 1987a: 70)と呼び、家事や育児の一切を女中に任せにしていた。新しい女中が見つからず自分で家事と育児をしなければならなくなった時も、「こんな日が今後続けばきっと馬鹿になるに違いない」(平塚 1987c: 143)と、まるで悲劇のヒロイン気取りであった。

《救世主》が切り捨てたのは、ここに述べられている露骨な階級意識であって、ヴィクトリア文化の紛れもない痕跡であった。ヴィクトリア時代における「家庭重視イデオロギー」に関して、パーヴィス(1999: 7-8)は「要求された女らしさの内容は、社会階級によって異なっていた」として、「家事は、使用人がすることだった」と指摘する。また、「とくに工場など家庭の外で賃金労働に従事している女たちは墮落した存在とみなされ」(パーヴィス 1999: 10)た。労働婦人は《解放》ではなく、《改良》の対象だったのである。しかし、労働婦人に対する差別意識は「ブチブルねえちゃん」以外にも広まっており、どうやら差別意識の真の起源は階級意識ではないようだ。

切り捨てるべき差別意識の真の起源は、「生活様式の金銭的な標準」のひとつである「衛生」や「清潔」という近代的価値である。たとえば、「使用人(servants)」につきまとう「精神的汚れ(spiritual contamination)」のイメージに関して、ヴェブレン(1998: 49-50)は「劣悪な環境とみすばらしい(すなわち安っぽい)住居、下品な生産的職業」に由来し、「満足できる精神的な水準の生活」や「高尚な思考」のイメージに反すると分析している⁸⁾。また、エジンバラ医療伝道団の目的のひとつは「良識や進んだ衛生学を紹介すること」(バード 2008: 253)にあり、バードも「衛生」や「清潔」が「高尚な男らしさや女らしさ」にとって重要と考えていたのである。

「衛生」観念が優生思想と結びつきつつ普及したのは19世紀後半以降である。ホイ(1999: 14)によれば、南北戦争以前のアメリカの衛生状態も「南北を問わず、また都会か田舎を問わず、第三世界のレベルにあった」。しかし、南北戦争の際に「衛生」観念は急速に浸透し、クリミア戦争におけるナイチンゲールの功績とともに広く知れ渡るようになった。日本でも、1883(明治16)年に大日本私立衛生会が設立され、啓蒙・普及に努めて以降、「衛生」観念は急速に普及した。ただし、アメリカと日本では普及の社会的背景に大きな違いがあり、小野(1997: 60)は野戦病院ではなく、「開国」を象徴する伝染病であるコレラを「衛生の母」と呼んでいる。

コレラは社会不安を惹き起こし、日本各地でパニックを惹き起こした。たとえば、バードの出発後、新潟はコレラに襲われ、布教活動が痛手を蒙った。その理由は「キリスト教徒が井戸に毒を入れたと無知な人々が簡単に信じ込んだから」であって⁹⁾、「槍で武装した農民がキリスト教宣教師を監視し、中条にあるパーム医師の説教所は暴動で破壊された」(バード 2008: 259)。こうした社会不安に対処するために、明治政府は国家衛生システムを構築し、コレラ撲滅を謳ったのであった。

「衛生」や「清潔」観念の普及には、社会格差や地域格差がある。バードが最後に日本を訪れたのは1896（明治29）年であり、都市部では衛生上の問題から生活基盤整備が急ピッチで進められていた。しかし、農村部の生活にはほとんど変化がないとして、バードは紀行文を書き換えなかった。「女中」や「女工」の大半が農村出身であったことを考えれば、このことは示唆的である。つまり、「東北」や「裏日本」と同様に、明らかに「女中」や「女工」は都市と農村の文化的格差を背景として誕生したのである。

3. 武士道と「東北」——《清貧の美学》としての「東北」——

たしかに日本は急速な近代化を遂げたが、ブラーシュ（1940b: 110）は「生活様式」の観点から、根底に「外人嫌いの感情」があると分析している。内面まで西欧化してはいないということである。これに対して、バード（2008: 252）は新潟滞在中に「この帝国は物質的な発展の道を走り出した」として、日本人の信仰心の希薄さを歎いている。たしかに、ほとんどの日本人は多かれ少なかれ《悪いキリスト教徒》になった。たとえば、半谷（1977: 62-63）は「東北人は人格概して低し」と自戒した後に、「英国人は人格高し、故に二千の英人にて二億の印度人を統治す」と敬意を表している。

鶴浦（1991）は、社会ダーウィニズムの「弱者としての受容」が近代日本の思想的課題であったと指摘し、《サムライ・ダーウィニズム》⁽¹⁰⁾ という概念をあげている。これも《悪いキリスト教徒》という異文化受容の一例であるが、他方で新渡戸（1938: 83）はキリスト教徒には忠君愛国の精神がないと批判する国粹主義者を「邪路に陥れるスペンサー学徒」と揶揄している。これは、国粹主義者が唱える大和魂は立派にアングロ・サクソンのものであって、日本的ではないという新渡戸一流の皮肉である。

新渡戸（1938）は基本的に《悪いキリスト教徒》批判である。たとえば、「序」において、新渡戸（1938: 12）は「宗教上の問題もしくは宣教師に説き及んだ私の言が万一侮辱的と思われるようなことがあっても、キリスト教そのものに対する私の態度が疑われることがないと信じる」と断った上で、「私があまり同情をもたないのは教会のやり方、ならびにキリストの教訓を暗くする諸形式であって、教訓そのものではない」と続けている。アメリカ人宣教師の間に、日本人は道徳的水準が低いという偏見が根強かったため、「騎士道もしくはそれに類似の制度は古代諸国民もしくは現代東洋人の間には嘗て存在しなかった」（新渡戸1938: 25-26）とする見解を反駁しようとしたのである。

《悪いキリスト教徒》の信仰を、新渡戸（1938: 140）は「アメリカ的もしくはイギリス的形式のキリスト教」、「キリストの恩寵と純粹よりもむしろ多くのアングロ・サクソンの恣意妄想を含むキリスト教」と呼んでいる。要するに優生思想、あるいは社会ダーウィニズムのことであって、象徴的なのは新渡戸（1938: 117）が武家の女性が忍ばせていた懐剣を取り上げて、「入浴の習慣その他の些事に基づきて、貞操観念は我が

国民の間に知られないというごとき誤解を抱く者を見る」と語気を荒げている箇所である。つまり、見た目だけで、アングロ・サクソンの《悪いキリスト教徒》⁽¹¹⁾は大和撫子を高尚な女らしさに欠ける《改良》の対象、すなわち「ブスでバカで貧乏で田舎者で行儀が悪くて身持ちが悪い」（斎藤 2003: 101）と判断していたのである⁽¹²⁾。

当然、日本人のキリスト教徒の中にも《剣豪》が登場した。たとえば、旧松山藩士の押川方義⁽¹³⁾は「武士道化したるキリスト教」の志を抱きつつ、自らが創立した東北学院を1901（明治34）年に去っている（川合 1991）。これに対して、新渡戸（1938）は《良いキリスト教徒》に訴えかける戦略をとった。たとえば、新渡戸（1938: 59, 144）はヴェブレン（1998）の次の一節を巧妙にも2回にわけて引用している。

「古い世代の多くの紳士は、現代的な産業社会の上流階級の間でさえ目につく下品な行儀作法や振る舞いに対して、なんとも情けないことだと立腹してきた。そして、固有の産業的階級での儀礼的なしきたりの崩壊——他の言い方では、生活の世俗化——は、感受性の鋭い人々の判断によれば、後世の文明の主要な犯罪行為の一つになってきた。多忙な人々の間で生じたこのようなしきたりの崩壊が物語ることは——あらゆる非難は別にして——、礼節は有閑階級の生活の産物であるとともに象徴であり、身分の体制の下でのみ満面開花するという事実である」（ヴェブレン 1998: 59）。

新渡戸（1938）の戦略は正攻法であって、貧困を不道德の証拠とする社会ダーウィニズムの矛盾に楔を打ち込むものであった。もし豊かさが人格の崇高さの指標だとしたら、大英帝国の相対的地位の低下は人格的な劣化が原因ということになる。しかし、英国紳士はあくまで紳士であった。そこで、まず「武士道は非経済的である。それは貧困を誇る」（新渡戸 1938: 87）という《清貧の美学》を打ち出し、礼節を欠く《成金》の上流階級と対比してみせた。そして、英国紳士に騎士道の伝統が受け継がれたのと同様に、武士道は「大衆の間に酵母として作用し」、「『大和魂』は遂に島帝国の民族精神を表現するに至った」と締めくくったのである（新渡戸 1938: 130）。

引用箇所こそ限られてはいるが、新渡戸（1938）にはヴェブレン（1998）からの影響が随所に見られる⁽¹⁴⁾。この意味で新渡戸（1938）は制度派経済学的であって、いわば《サムライ・キャピタリズム論》でもあった。たとえば、《悪いキリスト教徒》やその思想は「ベンサム・ミル型の知的成り上がり者」、「快樂的傾向の倫理説」、あるいは「功利主義者および唯物主義者の損得哲学」と呼ばれている（新渡戸 1938: 143-144, 148）。セン（1989）の言葉を借用すれば、まさに《悪いキリスト教徒》は「合理的な愚か者（rational fools）」であり、「『武士の掟』、すなわち武人階級の身分に伴う義務

(noblesse oblige)」（新渡戸 1938: 27）は「コミットメント」ということになる。

新渡戸（1938）の意図は日本人としてのプライドの擁護にあった。しかし、本稿において重要なのは、「東北」の誕生によって、東北地方の貧しい農民に対しても同様の差別的な眼差しが向けられたということである。つまり、「我々が裕福なのは道徳心があるからで、農村の大衆が貧しいのは、それがないからだ」という社会ダーウィニズムである（チェンバース 1995: 29）。そして、やや時代は下るがこの強者の論理に「東北」農民の《清貧の美学》を掲げたのが、宮沢賢治の「雨ニモマケズ」だったのではないだろうか。「雨ニモマケズ」は《農民の武士道》である。この見方が正しいとすれば、米と茶が「文明の基底そのものに感化をおよぼした」とするブラーシュ（1940a: 270）の洞察はまさに《珠玉》だったことになる。

日本人や中国人に「工業を教えこむことはできる」が、「商業の力」で食生活を西欧化することはできないと、ブラーシュ（1940a: 272）は考えていた。日本で「米は贅沢な品」であり、「少なくとも北部にあっては、富裕者か病人に限られた食物」だとも述べている（ブラーシュ 1940a: 270）。正確とは言い難いが、この指摘には「生活様式」には生活を豊かにするための知恵と同時に、たとえばハレとケのように豊かさへの欲望に歯止めをかけ、制御する知恵も必要であることが示唆されている。

健全な文化にはこの2つの知恵のバランスが不可欠である。個人が自らの豊かさのみを追求しても、必ずしも社会全体が豊かになるとは限らない。したがって、社会はこうしたゲーム的状况を克服するための知恵を必要としている。「東北」の旅も終わりに近づいた頃、バード（2008: 470-471）は「農夫の蓑の下で鼓動を打つ心がかにかにやさしいかを知り」、キリスト教の教義に「厳粛な疑問」を抱き始めている。これは恐らくは西欧のキリスト教では2つの知恵のバランスが崩れつつあったからではないだろうか。

おわりに

「東北」や「裏日本」は交通革命から取り残され、西欧化が遅れた地域として誕生した。世界システム論の観点に立った場合、「黒船来航」は交通革命によって誕生した都市消費文化の必然的結果であり、「幕末開港」は生活文化における急速な西欧化の始まりであった。1878（明治11）年時点で、イギリス人女性探検家イザベラ・バードは「衛生」や「清潔」といった観念を普及させる必要性を痛感していたが、コレラ流行を契機として急速に普及し、この結果「女中」や「女工」が差別の対象となった。

イザベラ・バードは、イギリス製品が中国市場で売れないのは、イギリス人が商売下手だからであることを明快に分析していた（チェックランド 1995: 188-189）。こうした消費者の眼差しは、「生活様式」概念を正しく理解するために不可欠である。また、急

速な西欧化にもかかわらず、日本人は日本人としてのプライドやアイデンティティを完全に見失ったわけではなかった。逆に物質的な豊かさでは西欧に太刀打ちできないために、武士道の《清貧の美学》に自らのアイデンティティを求めたのであった。

文化とは第一義的には生活をより豊かなものにするための知恵である。しかし、そのためには豊かさへの欲望を制御する知恵も必要であって、双方の知恵は「生活様式」として具現化される。日本の田園風景に対して、ブラーシュ（1940a: 270）は「土のことなら何によらず献げる細かい世話と周到な注意とそして愛情」に驚嘆し、バード（2008: 322）も『『不精者の畑』は日本には存在しない』と絶賛している。現在、「不精者の畑」＝耕作放棄地が増大しつつある。豊かさに対する2つの知恵のバランスがこうした田園風景を生み出したということに、私たちは早く気づかなければならない。

《注》

- (1) 和辻哲郎はこの点を自覚しており、「ラッツェルの方法に対するきわめて鋭利な批判とともに、人文地理学に向かうべき正しい道が指示され」と評価しつつ、「自分の風土学のねらいは必ずしも人文地理学と同じではない」と締めくくっている（和辻 1979: 287-288）。
- (2) 「生活様式」概念には、「世界市場の影響の下に、工業的かつ都会的な生活が農業的かつ田舎的な生活を犠牲として発展しつつある」（ブラーシュ 1940b: 104）中で、伝統的な社会的有機体が見せる抵抗運動という側面もある。
- (3) 《他者》を前提とすれば「独自性」となるが、日本国内に限定すれば「均質性」になる。バード（2008: 426-427）は建築様式や農業栽培技術、「社会的身分」ごとの礼儀作法に見られる「この国の均質性」に、「大いに興味を引かれ」た。アンダーソン（1987: 162）によれば、こうした文化的均質性はナショナリズムの形成に大きな役割を果たした。
- (4) ブラーシュ（1940b: 166）は「世界的な交通網に包含されている国々とそれから逸脱している国々とのあいだ」に「深刻な地域的相異」が生じたため、「孤立」は「一般的情勢に対する変則、一種の違反」だとする意識に変化したことを敏感に感じとっている。
- (5) 背景には鉄道の役割に対する見解の相違があり、ブラーシュ（1940b: 174）は「旅客の輸送」よりも「商品の輸送」を重視すべきだと主張している。「旅客の輸送」の眼差しは風景を眺める旅行者の目であるのに対して、「商品の輸送」の眼差しは「原料を要求してやまず、市場を欲して飽くことを知らぬ工業に奉仕する商業の諸般の進歩」（ブラーシュ 1940b: 166）に向けられている。
- (6) 日本海軍の戦略に関して、ハウスホーファー（2005: 38）は「日本人によって『ウラジオ』即ち『海の背後』と呼ばれており、『山猿』という意味を含ませた言葉の洒落でもあり、一箇の価値顛倒を意味する言葉でもある」と説明している。「海の背後」は「ウラジオ」を「裏潮」と洒落たものであり、「山猿」は「裏山」からの連想であって、海を「里」とする空間的な前提に基づいている。したがって、狡賢い「猿」であるランド・パワーをシー・パワーによって封じ込めるとする意図を読み取ることができる。
- (7) 忍耐の臨界点に達する以前から、バード（2008: 214）は「正真正銘の汚きと不快さ」に悲鳴を上げつつ、同時に農民がとてども勤勉で質素なのに貧しいことに当惑していた。
- (8) 「私たちはだれでも、人をその環境と同一視しすぎる落とし穴によくはまる」のであって、「外見に価値をおきたくなる衝動は非常に強い」（アップルヤード 1999: 78）。たとえば、クセルゴン（1992）によれば、19世紀のフランスでは女中部屋が不潔であるというだけの理

- 由で、女中は心身ともに不潔であって、性のモラルも低いと見なされた。
- (9) 蔓延のきっかけは、ペリーの艦隊が持ち込んだコレラであった(小野 1997: 67)。このため、コレラ流行に際して《よそ者》に敵意が向けられることが多かった。
- (10) 《サムライ・ダーウィニズム》とは、国家主義者加藤弘之の「自力淘汰」説を指し、武士道を「武芸と死を恐れぬ『忠と勇』の競争」(鶴浦 1991: 146)とする解釈である。
- (11) アングロ・サクソンの《悪いキリスト教徒》は良心的でもあった。たとえば、飯豊山地南麓で、バード(2008: 237)は「もしも彼らがいまより礼儀に欠け、親切でなければ、彼らの現状をここまで心配しないでしょう」とも述べている。まさに「同情と差別はコインの裏表」(斎藤 2003: 101)なのである。
- (12) 逆にバード(2008: 455)は「どの階級においても、貞淑な女性の衣装と身持ちの悪い女性の衣装のあいだには、とても厳しい礼節が通り抜け無用の境界線を引いています」と感服し、「英国の女性の服装の多くが元は甚だ残念な地位にあった女性のものであり、国じゅうの全階級の女性がこれを綿密に真似ている」と恥じ入っている。
- (13) バードが新潟を訪れた際に、押川方義は医療伝道団の伝道助手を務めており、次のように記している。「才能と意欲のある人物で、非常に有能な伝道者である。彼はキリスト教事業に全霊を傾けており、とても広範に巡回説教を行っている」(バード 2008: 254)。
- (14) 1911(明治 44)年の野球害毒論争において、新渡戸は押川方義の長男春浪と対決することとなったが、新渡戸の野球害毒論にもヴェブレン(1998)からの影響が見てとれる。

参考文献

- 飯塚浩二 1975. 『飯塚浩二著作集 第6巻』平凡社.
- 飯塚浩二 1976. 『飯塚浩二著作集 第7巻』平凡社.
- 石井寛治・関口尚志編 1982. 『世界市場と幕末開港』東京大学出版会.
- 上野登 1968. 『経済地理学への道標』大明堂.
- 上野登 1972. 『地誌学の原点』大明堂.
- 鶴浦裕 1991. 近代日本における社会ダーウィニズムの受容と展開. 柴谷篤弘・長野敬・養老孟司編『講座進化2 進化思想と社会』119-152. 東京大学出版会.
- 梅棹忠夫 1974. 『文明の生態史観』中央公論社.
- 小野芳朗 1997. 『〈清潔〉の近代』講談社.
- 加藤祐三 1985. 『黒船前後の世界』岩波書店.
- 川勝平太 1991. 『日本文明と近代西洋』日本放送出版協会.
- 川合道雄 1991. 『武士のなったキリスト者 押川方義管見(明治編)』近代文藝社.
- 河西英通 2001. 『東北 — つくられた異境』中央公論社.
- 小木田敏彦 2009. 「東北」の誕生 — 文化接触の問題として —. 拓殖大学論集 人文・自然・人間科学研究 22: 14-32.
- 斎藤美奈子 2003. 『モダンガール論』文藝春秋.
- 坂本英夫・浜谷正人 1985. 『最近の地理学』大明堂.
- 曾村保信 1987. 『ペリーは、なぜ日本に来たか』新潮社.
- 高畑美代子 2008. 『イザベラ・バード「日本の未踏路」完全補遺』中央公論事業出版.
- 滝沢秀樹 1979. 『蘭と生糸の近代史』教育社.
- 谷田博幸 2001. 『図説 ヴィクトリア朝百科事典』河出書房.
- 宮後年男監修 2007. 『ベル・エポックの百貨店カタログ』アートダイジェスト.
- 野澤秀樹 1988. 『ヴィダール＝ド＝ラ＝ブラーシュ研究』地人書房.
- 野間三郎 1963. 『近代地理学の潮流』大明堂.
- 服部之絵 1981. 『黒船前後・志士と経済』岩波書店.

- 半谷清寿 1977 [初版 1906]. 『将来之東北』モノグラム社.
- 平塚らいてふ 1987a [初版 1915]. 「個人」としての生活と「性」としての生活の間の争闘について. 小林登美枝・米田佐代子編『平塚らいてふ評論集』58-77. 岩波書店.
- 平塚らいてふ 1987b [初版 1916]. 母性の主張について与謝野晶子氏に与う. 小林登美枝・米田佐代子編『平塚らいてふ評論集』78-93. 岩波書店.
- 平塚らいてふ 1987c [初版 1919]. 現代家庭婦人の悩み. 小林登美枝・米田佐代子編『平塚らいてふ評論集』140-149. 岩波書店.
- 古厩忠夫 1997. 『裏日本』岩波書店.
- 矢田俊文 1982. 『産業配置と地域構造』大明堂.
- 山下範久 2003. 『世界システム論で読む日本』講談社.
- 山本健児 2005. 『経済地理学入門』原書房.
- 和辻哲郎 1979 [初版 1935]. 『風土』岩波書店.
- アンダーソン, B. 著, 白石隆・白石さや訳 1991. 『想像の共同体』リプロボート.
- アップルヤード, B. 著, 山下篤子訳 1999. 『優生学の復活』毎日新聞社.
- バード, I. 著, 時岡敬子訳 2008. 『イザベラ・バードの日本紀行 上』講談社.
- ブラーシュ著, 飯塚浩二訳 1940a, b. 『人文地理学原理 上・下』岩波書店.
- チェンバース, R. 著, 穂積智夫・甲斐田万智子訳 1995. 『第三世界の農村開発』明石書店.
- チェックランド, O. 著, 川勝貴美訳 1995. 『イザベラ・バード旅の生涯』日本経済評論社.
- クセルゴン, J. 著, 鹿島茂訳 1992. 『自由・平等・清潔 — 入浴の社会史』河出書房.
- 新渡戸稲造著, 矢内原忠雄訳 1938. 『武士道』岩波書店.
- フェーブル, L. 飯塚浩二・田辺裕訳 1971, 1972. 『大地と人類の進化 上・下』岩波書店.
- ハウスホーファー, K. 著, 日本青年外交協会研究部訳 2005 [初版 1940]. 『太平洋地政学 地理歴史相互関係の研究 上・下』大空社.
- ホイ, S. 著, 椎名美智訳 1999. 『清潔文化の誕生』紀伊國屋書店.
- パーヴィス, J. 著, 香川せつ子訳 1997. 『ヴィクトリア時代の女性と教育』ミヴェルヴァ書房.
- セン, A. 著, 大庭健・川本隆史訳 1989. 『合理的な愚か者』勁草書房.
- センブル, E, C. 著, 金崎肇訳 1979a, b. 『環境と人間 — ラッツェルの人類地理学の体系に基づく — 上・下』古今書院.
- ヴェブレン, T. B. 著, 高哲男訳 1998. 『有閑階級の理論』岩波書店.

子どもは演じた後何を描くのか？

— 体験と描画の関連性についてのパイロット・スタディー —

内 田 祥 子

What Do Children Draw after Dramatization?:

A Pilot Study of Relationship Experience and Drawing

Sachiko UCHIDA

キーワード：描画，体験，幼児

はじめに

ここに一枚の絵がある。或る男児が描いたものだ。その日の保育で劇遊びがおこなわれ、彼はその遊びの中で恐ろしい生き物と出会った（もちろん虚構上のものであるが）。遊びが終わったあと、彼は興奮気味に自分の体験を話しながらこの絵を描いた。



自分の体験を表現する，こうした行為にはどのような意味があるのか。デューイは以下のように述べる。

「……なされた経験は，しばしば不完全なものである。事柄は経験されるが，それが一つの経験を構成するには至らないことがある。注意の散漫や気分の散乱がそこに存在する。……（一部省略）……このような経験とは対照的に，経験された事柄

が成就の進路を走るとき、われわれは一つの経験をもつのである。そのとき、そのときのみ、経験は内部で統合され、経験の一般的流れの中で他の経験から区別されるのである。仕事は満足のいくように仕上げられ、問題は解決され、競技は最後まで行われ、食事する、チェスのゲームをする、会話をする、著書を書く、政治的運動に参加するなどの状況はいずれ完了する。その完了は完成であって、中止ではない。このような経験は一つの全体であり、個性ある自足性をもつものである。それは、一つの経験である」。 (Dewey, 1934/2003 邦訳 pp. 52-53)

経験された事柄に内的な統一を与える行為、それが表現活動である。表現活動において、「現在の衝動性は、形態と実質を獲得する一方、古い「貯えられた」素材は新しい状況に遭遇することを通じて、新しい生命と魂を与えられ、文字通り蘇生する (Dewey, 1934/2003)」。子どもが一枚の紙に夢中になって絵を描くとき、使い古された図式的表現は新たな想像的・創造的意味をまとい、一つの意味ある経験として新たな世界を構成する。

1. 描画研究の標準的アプローチ

幼児期の子どもの主要な表現手段の一つは描画である。これまで子どもの絵はさまざまな角度から研究されてきた。多くの研究者の心を捉えたのは、子どもが描いた色とりどりの鮮やかでダイナミックな絵そのものである。彼らは膨大な数の子どもによって描かれた絵を集め、分類整理した。例えばケロッグ (1971) による描画の分類は、「なぐりがき」と呼ばれる幼児期に特有の描画表現がいつどのように出現するのかということについての知識を提供するものである。ここで明らかにされる描画の形態的变化は特定の文化や時代背景の影響を受けたものであるが、子どもの絵を積極的に取り上げ、その教育的・心理的意義を見出そうとする文化圏において多くの共通の特徴を有していることもまた、正しいようだ。

現象的な変化の記述にとどまらず、その背後にあるメカニズムの解明にも焦点が当てられている。今尚、描画発達の理論として影響を与えているのはリュケ (1927/1979) による理論であろう。彼は人間の発達を内的モデルの構造的転換と捉え、その枠組みを描画発達にも適用した。リュケによれば、人間は実在の諸要素の中から「分析と抽象」を通じて内的モデルに保存すべき要素を厳選し再構成する。描画に描かれるのはそうした過程の産物である。彼は大人と子どもの描画の違いを検討し、特に視覚的な写実性が表現されているかどうかという観点から描画発達の段階を提示している。4~10歳の時期に顕著となる描画表現の特徴、すなわち「透明画」や「擬展開図」、「範例化」は、視

覚的な意味での写実性の欠如を表したものである。リュケの研究の意義は、こうした描画の特徴を見出したことであるが、子どもの精神発達を大人の内的モデルの枠組みで捉えようとした点や「写実性」の概念を視覚的な側面に限定してしまっている点において批判を受けている（D. Widlocher, 1965; A. Cambier 1990/1995）。ローウェンフェルト（1947）はリュケと異なり、「写実性」の概念をより広い概念として捉えなおしている。すなわち、子どもの描く絵は確かに視覚的な写実という点においては稚拙かもしれないが、大人とは異なる仕方での現実性を表現したものと主張した。そして、子どもの描画を創造的文脈に位置づけ、その発達段階を描いている（Cambier, 1995）。

ここで最初の問いに戻ろう。上記に述べた研究のおかげで、私たちは描画発達についての標準的な知識を得ることができた。しかしながら、これらの枠組みでは、子どもが自らの体験を描画という媒体を通じてどのように「本当の体験」として構成するのかという問いを捉えることはできない。なぜなら、これらの研究はあくまでも描画という特定の領域における表現上の変化に焦点を当てたものであり、子どもが自らの感情や世界についての理解をどのように意味づけるのか、すなわち全人格的な発達の一部としての描画過程を取り上げてはいないからである。子どもは自分の体験をどのように描くのか、体験と描画の関係を扱った研究がないわけではない。例えば佐藤・伏見（2002）の研究は、子どもが経験した行事について描画する際、描画に先立って当該行事に関する話し合いをした場合の効果について検証している。その結果によれば、話し合いをした場合のほうが、描画の「力強さ」「動き」「色合い」において高い評価となったという。これは体験の想起内容が描画表現に影響を与えることを示唆するものであるが、ここで取り上げられている「話し合い」はあくまでも「過去をいかにありありと想起できるか」という再現的な側面に焦点を当てたものであり、体験の想起における個別の意味創造の側面を取り上げたものではない。子どもは自ら意味を探索し、世界に対する理解や自己像を作り出していく能動的な存在である。子どもは絵を描くことを通じて、自らの体験を新たに意味づける。この創造的過程を捉える理論的枠組みは何か。

2. 子どもは「芸術家」か？

ガードナー（1980/1996）は、上記で述べたような描画発達の標準的アプローチについて以下のように述べる。

「私の考えでは、子どもの絵に対する標準的アプローチは、基本的には正確だが、あまりにも公平無私すぎる。中立的な言葉で描画活動の通る各段階を展望するのは、ただ子どもの描画の特徴を述べているに過ぎない。それはちょうど最近解読さ

れた古代の暗号，あるいは胎児の発達段階を描写するようなものである。そして私たちに不毛で静的な見方が残されるだけである。これでは，ボロボロのスモックに身を包み，絵の具のにおいとブラシの感触に囲まれ，描くことに心を奪われ，紙に記しをつけるという行為を通じて活発に世界，考え，感情を意味づけようとする子どもの姿はどこにも垣間見ることができない。したがって，描画を全体的な発達過程の一部として説明することが，なされるべきこととして残るのである」。(Gardner, 1980/1996 邦訳 pp. 13-14)

そして彼は子どもの絵の芸術的側面の発達という新たな観点を提示する。すなわち，子どもは描画という活動を通じて，単に感情に身をまかせ偶発的に生じる意味創造の世界に遊んでいるにすぎないのか，それとも周囲の出来事を理解するために，さまざまなモチーフや技法を組み合わせ，画面を構成する努力をしているのかという問いに向き合ったのだ。もし後者の説が正しいとすれば，子どもの表現過程は，いくつかの研究で指摘されたよりもはるかに創造的で，いわゆる「芸術家」とその過程において共通点を有しているということになる。

子どもの描画の興隆期は図式化期 (Lowenfeld, 1947/1963) と言われる (Gardner, 1980/1996)。この時期，子どもは獲得した様々な図式を組み合わせ，時には図式そのものを新たに作り変えることにより複雑で生き生きとした世界を表現し始める。一方で，絵を描くことをためらい，描いた絵を他者に見られることを拒絶する態度が生まれるのもこの時期である。こうした変化は，まさに子どもが自分なりの意図やイメージをもち，満足 of いくような表現をしたいという欲求を明確にしつつあることを示している。しかしそうだとしても，子どもを「小さな芸術家」と呼ぶことには慎重になるべきであろう。大人の芸術的な過程は，そこで用いられる技法や効果，作品の主題等についてより自覚的で，制御されたものである。子どもがそうした自覚的な過程に関わっているのかということについては検討の余地があるからだ。

子どもの芸術性はいかにして発達するのか？ ガードナーら率いる Harvard's Project Zero (Gardner & Perkins, 1988) は，この問題を取り上げている。例えばプロジェクトのメンバーの一人である N. グッドマン (1986) は，芸術作品がある種のやり方で働くシンボルであるという観察から発展して，作品が美的だと考えられるシンボルの性質をどの程度表現しているかによって，作品の芸術的質が判断されるのではないかと考えた。グッドマンが指摘する美的なシンボルの性質は二つある。一つは〈表現性〉である。芸術作品は様々な素材を通じてその素材について直接知りうる事柄以外の何かを間接的に表現している。もう一つは〈充分性〉である。作品に用いられる媒体がある事柄を表現するために，十分に利用されているかどうかによって作品の美的レベルが決まる。

例えばある画家は作品の悲しげな印象を引き出すために、繊細な描画の線や淡い色彩を選択する。この枠組みにおいて、この二つの性質が含まれている作品は、それが子どもによるものであれ芸術作品と呼ぶことができる。Carothers and Gardner (1979) は、表現性と充分性という二つの性質に対する感受性が子どもにどの程度備わっているかがある実験から明らかにした。その結果によると、7歳児は芸術的な感受性をほとんど示さないが、6年生の子どもは容易に芸術的シンボルを感受することができたという。カロザースらはこの結果から、美的感受性を獲得するのは小学校の高学年と結論付けている。Ives (1984) は、カロザースらの研究をさらに発展させている。4歳から20歳までを対象者とし、「うれしい」「悲しい」といった感情と、「静かな」「硬い」といった非視覚的性質を表す「木」と「描線」を描かせた。その結果、加齢にともない文字通りの表現（例えば木に泣き顔を描き‘悲しい木’とする）がとられなくなり象徴的な表現方略が増大することが示された。ダイアナ・コルゼニック (1972) は、もし子どもが自分の芸術的能力を統御できると考えるなら、ある作品が他人にどのように見えるのかについて何らかの自覚をもっているに違いないと推論した。コルゼニックはある子どもに、隣の部屋で待つ別の子どもの主題が分かるよう絵を描いてほしいと頼んだ。その結果、5歳児は、他人の目にほとんど無頓着であり、他人の意見を聞いて自分の絵を修正することがないことがわかった。一方7・8歳の子どもは、他者の要求にきわめて敏感であったという。この結果から、小学校入りたてのころには、子どもが自分の見えがよりよく表現されるような調整をおこなうことがわかる。これらの結果は、幼児期の子どもにはまだ十分な美的感覚が備わっていないとしても、就学期に達する頃には、作品の表現上の効果に対して敏感になることを示している。ガードナー (1980/1996) は上記の研究を踏まえ、以下のように結論付ける。

「実際、子どもは自分の才能を部分的に統御しているというほうが正確であろう。部分的というのは、ときどきは（いつもでなく）、望んだことを達成できるという意味と、またときどきは（いつもでなく）明確な目的を現実に追求しつつあるという二つの意味においてである。ちょうど現実と幻想の間に線は常に存在するものの、絶えず幼児のチェックと再確認を受けねばならないように、「方向付けられた芸術性」と「制作という単純な行為の喜び」の間の線もまた、この年齢の子どもでは交差している。したがって、子どもの芸術性の〈最初の下絵〉というのが適当である」。(Gardner, 1980/1996 邦訳 pp. 175-176)

子どもは普遍的な発達段階に従い、戯れとしての描画に携わるのでは決してない。しかし大人の芸術家のように、様々な技法を巧みに用いて複雑なテーマを表現するような自覚的な過程に完全に足を踏み入れてはいない。子どもは二つの活動の間にいる。他者との想像的で共同的なやりとりを通じて、自らの経験や世界についての理解を獲得しようとしている。

Harvard's Project Zero による一連の研究は、子どもの描画過程がいわゆる芸術家の過程とは異なることを示したという意味で重要である。しかしながらこれらの研究は、できあがった作品やそれに対する感受性だけを取り上げ、子どもが芸術性を感受する認知的過程に焦点を当てていないため、そこで用いられている表現方略を明確に定義するには限界がある。近年は、描画を描く際の描き手の認知的過程を考慮した研究アプローチが注目されている。例えば Freeman (1972; 1980) は、子どもの描画過程における作業偏向やプランニングを考慮した実験的研究を行っている。また、古池 (1995, 1996) は、どのような方略によって感情のような感性情報を伝達できるかということについての知識が、実際に用いられる方略と関連している可能性を指摘する。彼女は 5~11 歳の子どもに「うれしそうな (悲しそうな、怒っているような) 木を描く」という課題を実施するとともに、「どういうところがうれしそうか」と尋ね、描き手に表現方略についての言語報告を求めた。その結果、描き手は、感情に基づいて題材 (木) の外観を変換するだけでなく、感情を喚起する状況のような概念的知識を利用しながら表現することもあること、また、加齢にともない感情を喚起する状況や感情を象徴的に表す事物と関連付けた方略が増加するということが明らかになった。

3. 共在化過程としての描画過程

3.1. 個別的過程としての描画

描き手が子どもであれ芸術家であれ、その作品の制作過程は個人的で内的な過程だという捉え方は一般的なものである。確かに芸術家の中には、社会との関係を断ち孤独に自分自身の表現方法や技術を高めるものがある。子どもが一人の世界に入り込み、描画に没頭している様子は決してめずらしいものではない。しかしそうした孤独に見える過程さえ、実際には社会的である。例えば画家が自分自身の表現力を高めるために取り入れるさまざまな技術は、社会的文化的価値を帯びた人工物である。ある技術を用いるということは、そうした価値を取り入れるということを同時に意味する。子どもはしばしば友達の絵を真似る (奥, 2005) が、その模倣の対象は大人の賞賛や注意喚起によって価値付けられ、選択が促されていることが多々ある。

描画技法や道具、他者の描画が描画の外殻を作るとすれば、描画の内容を規定するの

は子ども自身の体験でありそれを分節化することばである。ヴィゴツキー（1960）によれば、幼児の思考は「混同心性」という特徴をもち、子どもにとって最初の体験は、「印象の結合」から成っているという。この段階にいる子どもは遊びの主要な出来事を客観的に描写することよりも、自分自身にとって印象深い事柄を配置したり、特定の事柄を強調することで絵を描く。しかしことばの獲得は、思考の特質を大きく変化させる。描画はいわば、こどもの思考の表現の一つであるが、思考がことばの影響を受け描画そのものの構成を転換させる。栗山（2008）はまさにこうした問題関心のもと、初期描画活動における思考と描画の関連を探り、ことばの獲得が混同心性を有する子どもの描画にどのような影響をもたらすのかを検討している。その分析では、始めは混沌としていた線がことばを付随しながら徐々に複雑な形態へと洗練されていくこと、またことばが描かれた線に誘発されるところから、形そのものを規定するように変化していくことが示された。子どもが描画という媒体を用いて過去の体験を想起するということは、子どもが曖昧模糊とした感情体験を分節化し、整理しなおすことである。その内容は描画表現の変化と絡み合って進展する。

3.2. 描画過程における共同

個別的過程の中で探られた様々な表現技法やテーマは、描画という形をまとった途端に、社会的共同的な場に投げ込まれる。或る子どもは、自分が描いたものと描こうとしたものの間に隔たりがあることを、他者の誤った解釈によって知る。また、別の子どもは、過去の体験について語り合うことを通じて、自分の描いたものに新たなテーマを発見する。

ヴィゴツキー（1975）が描画を「書き言葉の前史」と位置づけたように、子どもは自分の描いたものが「意味をあらわすもの」であるということ、他者との相互行為を通じて学んでいる。例えば松本（1994）は、子どもが初めて絵を描き始めるとき、子どもの描いた線が周囲の大人によってどのように意味づけられ、子ども自身がそれをどのように受け止め自分なりの表現として取り入れていくか、その過程を明らかにしている。子どもは単に自分を取り巻く世界を模写することに専念しているのではない。描くという活動を通じて、描かれる対象についての意味を探索し、自分なりの理解を他者にも受容可能な形で構成する方法を探る。絵の意味づけは、描画に取り組む前に子ども自身が経験したこと、子どもを見守る大人の存在、他の子どもによる評価など様々な社会的出来事に埋め込まれ、刻一刻と変化していく。一見、非常に型どおりの固定的な描画においてさえ、その過程では様々な探索が生じているのである。

描画過程における共同的なやり取りに目を向けることのもう一つの意義は、教育的場面に関連している。ヴィゴツキー（1975）は発達の最近接領域という概念によって子ど

もの発達のダイナミクスをとらえた。発達には、ある課題において、一人では遂行できないが他者との共同によって遂行できるような潜在的な発達の領域を含んでいる。この領域はまた、他者との共同的解決を繰り返す中で、いずれ他者による助けなしに独力で達成できる能力の領域でもある。ヴィゴツキーはこの潜在的な領域を発達の最近接領域と呼び、子どもの発達を現実という固定された点ではなく変化を伴う時間軸の中で捉えること、そして個々の子どもの発達を導く他者の存在の重要性を強調する。子どもは一人では自分の描きたいイメージに沿って自覚的に技法を取り入れ、モチーフを選択することが難しい。しかし他者と過去の体験について想起し互いの描画を評価しあうとき、漠然と抱いていた作品に対するイメージが明確化し、より意図的な表現過程へ足を踏み入れる機会を得るかもしれない。小池（1996）やMurphy（2004）の研究は、共同的な表現過程を捉える重要性を示唆したものである。彼らはCGや建築デザインなどの創造過程におけるデザイナー間のやりとりに注目し、他者との社会的な相互行為が新たな視点を提供しデザインをより洗練したものにする契機となっていることを示している。

3.3. 共在化（collaborative internalization）過程としての描画

すなわち、作品を創造する過程は二つの社会的な過程の複雑な絡み合いによって展開する。一つは、自分自身の体験を振り返り、その表現方法を洗練させていく個別的な過程である。その過程は一見全く孤独な過程であるが、他者によって歴史的に作られた価値を取り込み作り変えているという点で社会的である。さらにこの個別的過程は、共同的な過程に埋め込まれている。そこには作品を評価する実在の他者が存在し、その場の相互行為によって即興的集合的に意味が絶え間なく生成されている。個人内での自覚化の過程と、他者との相互作用を通じての共同的な意味創造の過程は切り離すことはできるものではなく、創造活動の重要な二つの側面である。両者は複雑に絡み合いながら、個別的な表現と集合的な意味を同時に生み出している。その過程はいわば、「他者との体験の共有化」を通じて「私の体験の自覚化」をおこなっていくという意味で共在化（collaborative internalization）（石黒, personal communication）過程と呼ばれることが相応しい。

4. 視点の共同的構成

近年の子どもの芸術性を取り上げた研究は、個人という単位でその認知的過程の発達に焦点を当てている。しかし前節で述べたように、実際の描画過程は、社会的共同的やりとりに埋め込まれて展開する。こうした側面を捉えるためには、どのような理論的枠組みを用いればよいだろうか。

子どもが構成した描画上の世界は、それがどのような視点から描かれたものなのかによって、全く異なる意味をもつ。例えば、二つの絵があるとしよう。それぞれの絵を描いた二人の子どもは、この絵を描く前に鬼ごっこをして遊んでいた。絵にはどちらも鬼ごっこをする人間の姿を描かれており、一見すると、両者とも鬼ごっこが楽しかったという思い出をテーマとしているようだ。しかし描画の意味づけを話す子どもの言葉に耳を傾けてみると、それぞれに独自の世界が表現されていることに気がつく。片方の子どもは「私と花子でいっぱい遊んだ。スカートの色がおんなじなの。」と話す。絵をよく見てみると、確かに同じスカートをはいた二人の少女が描かれている。彼女にとっての描画のテーマは鬼ごっこにおけるわくわくした感情というより、仲良しの友人と遊んだという喜びである。同じスカートをはいているという描写は、彼女と友人の仲の良さを象徴的に表している。一方の子どもは「鬼につかまりそうだった。ドキドキした。」と話す。彼の絵には、いまにもこちらに向かって走ってきそうな人間の姿が一人描かれている。彼は自分自身を捕まえようとした鬼の姿を描いたのだ。前者の子が鬼ごっこの体験を冷静に客観的に振り返り、自分と友人を対象化しているのに対し、彼自身の感情はまだ対象化されておらず、鬼ごっこの興奮はまだ持続しているかのようだ。自分に迫ってくる鬼の姿をダイナミックに描くことで、そのときの感情を再現しているともいえる。

「言語表現それ自体一つの仮想的世界を創っており、現実とは異なる。ノンフィクションであっても、それを産出した者は彼にとっての「現実」をある視点から眺め、そこから物語る。それは顕微鏡で見れば疎らな点の集まりを一本の線であると認識することに似ている。『そこに一本の線がある』という事実」は「目」という媒体を通して創られた事実なのであり、「顕微鏡」という媒体を通して見られた事実は「疎らな点の集まり」でしかない。その意味で、媒体である言語表現は産出者の視点から語られた世界を表現しており、語らえた世界は言語表現に相対的な関係を持っている。従って、言語表現を分析する枠組みとして、それと産出者との関係を取り上げざるを得ない」。(石黒, 1990)

描画過程の参加者は、仮に共通の体験をしていたとしても、それぞれに固有の視点で過去の出来事を捉えている。描画過程で生じる社会的やりとりは、こうした視点が接触しせめぎあう場をもたらす。例えば鬼ごっこの体験を客観的に振り返っていた子どもが、他の子どもとのやりとりを通じて、鬼ごっこで感じた興奮を思い起こし、自分自身の描画を全く別の視点から捉えなおすことがある。視点という概念は、共有された対象に対してそれぞれの参加者がどのような理解をし、それが社会的やりとりを通じてどのよう

に再構成されていくのか、その動的な過程を捉える上で有用だと考える。

さて、こうした視点のあり方を、ウスペンスキー（1986）の理論的な枠組みに倣って整理してみよう。まず、なんらかの作品（芸術作品や小説）を生み出す作者は、二つの立場から、物語世界を語らせるという。一つは、「語り手」の立場、もう一つは「登場要素」の立場である。前者は、物語がそのストーリーには登場しない第三者によって語られる場合を指す。後者は、物語の展開が登場人物自身によって語られる場合を指す。

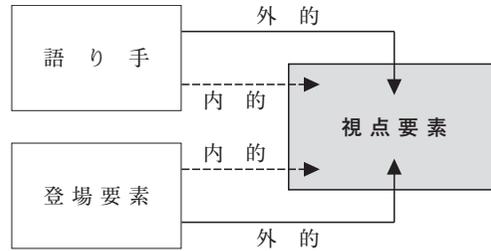
子どもの描画においては描き手の立場をどのように捉えたらよいだろうか。自分を描いたかどうか、ということは描き手の立場を捉える手がかりの一つと考えられる。カンビエ（1990/1995）は、描画に描かれた人物表現の重要性について以下のように述べる。

「人物画の場合は、他の対象の描画と異なり、描き手が人間について何かを知っているということだけでなく、さらに描き手は日常的に自分が人間であることを体験しているという点が特別な点である。人らしい形や本格的な人物を描くということは、人というカテゴリーに属する対象を表現することであると同時に、私が何者であるかを表現することでもある」。 (A. Cambier 1990/1995 邦訳 p. 57)

人物を描くということは、事物を描くこととは異なる意味をもっており、自分自身を理解する方法の一つだと考えられる。もっとも原初的な自分自身への理解は、身体イメージの表現という形で具体化する (A. Cambier 1990/1995)。さらに、外的なイメージは自分自身の内面や評価へと変化していくだろう。

自分自身を描くということは、自分以外の何者かによる眼差しを示唆する。過去の自分を眺める現在の自分という、メタ的な視点が創出されている。そうした意味で、自分自身は対象化されており、描き手の立場は語り手のそれに近い。それは、遊びに参加しているときの自分自身の感情に焦点を当てている場合もあれば、自分の姿を客観的に振り返り、その外的特徴をできるだけ再現したいという欲求に従う場合もある。一方自分を描かない場合は、過去の体験者という自分自身の眼差しから、体験の外的・内的側面を対象化していると考えられる。内的描写を行う場合、描き手がどのような感情を経験したのかということが、象徴的に示される。外的描写においては、描き手自身が自分の体験から距離をおき、客観的に出来事の間接的関係をとらえようとしている状態となる。

二つの立場はさらに、それぞれ物語に対してどのような「視点」をとるのかによって区別される。視点は「内的」視点と「外的」視点がある。「外的」視点は、出来事を外側から、傍観者として眺めた場合を指す。「内的」視点は、出来事を内側からあたかも体験者のように眺めた場合である。作者の立場と視点の取り方は、視点構造として以下のように整理できる (Figure 1)。



【視点構造】

- (1) 語り手の立場からの視点設定
 - ① 外的視点をとる場合：出来事を外側から傍観者として眺めた表現。
 - ② 内的視点をとる場合：出来事を内側からあたかも体験者のように表した表現。
 - ③ 外的視点と内的視点の混合：登場要素の内的状態を語り手の推測によって述べていることを明示している表現。
- (2) 登場要素の立場からの視点設定
 - ① 外的視点をとる場合：ある登場人物が出来事を外側から傍観者の立場で眺めた表現
 - ② 内的視点をとる場合：その言語表現を産出する登場要素の内的独白。外的発言。
 - ③ 外的視点と内的視点の混合：ある登場要素の発言に他の登場要素の発言が混ざりこんでいる表現。

Figure 1 視点構造（石黒，1990）

ウスペンスキー（1986）はこの視点の枠組みを、造形表現としての芸術作品にも適用している。造形表現においてもっとも明確に視点のあり方が表現されるのは、遠近感の表現であろう。手前の事物を奥に配置されたものよりも大きく描くといった遠近感の表現は、描き手が対象物に対して固定的で外的な視点を有していることをあらわすものである。

子どもの描画にウスペンスキーが提示した視点の枠組みを単純に適用することはできない。すでに述べたように、子どもの絵は、ウスペンスキーが例示した芸術家達のそれとは違い、意図的なテーマ構成や技術の選択の結果ではなく、試行錯誤の途上の産物であることが多いからだ。しかしながら、子どもが複数の視点をどのように組み合わせ一つの作品としてまとめあげていくのかをとらえることは、描画を子ども自身が自らの体験をどのように意味づけ表現していくのか、その試行錯誤の過程を捉える上で重要な観点であろう。リュケ（1927）が述べた「擬展開図」は、子どもが地図を描く際、日常生活の中で印象深く感じている事柄を中心に描くことを表した概念で、「生活地図」を呼ばれることもある。これは、子どもが特定の固定された視点から絵を描くのではなく、自分の生活体験を様々に組み合わせ、複数の時間軸や空間を一つの画面に構成しているということ、すなわち複数の視点から絵を描いていることを示すものである。また、カンビエは、人物を描く際、子どもが自分自身についての内的イメージと客観的に観察さ

れた外的イメージを同時に表現していると指摘する。

人物というテーマは、その本性からいって、内と外、内面性と外面性とが交わる場所に位置するテーマである。その場所は、あらかじめ決まったひとつの意味だけによって成り立っているわけではなくて、そこでは、私が何ものであるかを規定している表現と、外的で物質的で客観的な実在に基づく表現（私には目があって、鼻があって、口があって、服を着ていて……）とが混ざり合っている。おそらく、この二重性こそが、このテーマの面白さ、豊かさ、難しさ、大切さをまさに同時に生み出しているのだろう」。 (A. Cambier 1990/1995 邦訳 p.57)

子どもが自分自身や世界についての理解を構成していくその過程は、さまざまな視点から物事を捉え、それを一枚の紙面上に統合する過程である。描画発達の文脈では、「擬展開図 (Luquet 1927)」は、絵全体を見通してそれぞれの要素を体系的に関係付けるような統合能力の欠如として語られることが多い。しかし、その特徴こそが、子ども自身の創造的側面を捉える重要な手がかりともなりうるのではないか。

5. パイロット・スタディー

Harvard's Project Zero による一連の研究や近年の認知過程に着目した描画研究は、子どもが自らの感情や世界についての理解をどのように描画という媒体を通じて表現するのかを検討している。その結果から示唆されるのは、子どもがさまざまな思考錯誤を通じて、より高次の方略を獲得しつつあるということであった。しかしその発達の条件や移行のプロセスは十分明らかにされてはいない。これらの問いに答えるためには、表現過程で用いられる「方略」を固定的な概念として捉えるのではなく、共在化 (collaborative internalization) という社会的過程の中で絶え間なく変化する動的な概念として捉えなおす必要があるだろう。こうした流動的な過程を捉える理論的枠組みとしてはウスペンスキーの「視点」という概念が参考になると考える。

本研究では、上記の理論的展望を踏まえ、パイロット・スタディーをおこなう。図式化期 (Lowenfeld, 1947) の子どもが、実在の他者による社会的やりとりと内的対話との複雑な絡み合いの過程 (共在化 collaborative internalization) を通じて、過去の体験をどのように新たな経験として構成するのか、ウスペンスキーの視点に関する理論的枠組みを用いて、特に完成した描画の形態的特徴を明らかにする。

分析するデータは、大学と幼稚園が共同でおこなう研究プロジェクト (KODOMO プロジェクト) でおこなった遊びである。プロジェクトで実施される遊びは、20 数名の

子どもは演じた後何を描くのか？

子どもと大人が参加する劇遊びとその体験の振り返り活動としての描画活動を含んでいる。劇遊びという空間においては、劇の設定によって感情体験の質を人工的に統制される。分析の対象とした遊びでは、子ども達は複雑で多様な感情を抱き、時には解決が難しい葛藤状態を経験した。こうした感情体験は描画という媒体を通じてどのように表現されたのか？

5.1. フィールド

5.1.1. KODOMO プロジェクト

KODOMO プロジェクトとは、大学と幼稚園が共同で遊びのワークショップをおこない、遊びによる発達の条件を探る研究プロジェクトである（石黒他，2004）。ヴィゴツキー（1933/1976）の遊びと発達に関するアイデアを基礎とし、2003年度からプレイショップと称される遊び活動を幼稚園の放課後に組織してきた。プレイショップは預かり保育と呼ばれる放課後保育事業の一部を保育プログラムの開発のためにおこなう試験的な遊びの場である。毎週一回、約2時間に渡って行われ、約3ヶ月で1クールを構成する。2008年度3月までに通算15クールのプレイショップが実施された。プロジェクトが開始された2003年から5年間は大学の研究チームが活動の内容を主導的にデザインしたが、2009年度以降はプロジェクトが実施されている私立美晴幼稚園（札幌市内）の先生方が中心となり、プロジェクトを継続している。

遊びに参加する子どもは、3歳から5歳までの異年齢集団である、毎回の遊びには20数名の子どもが参加する。なんらかの事情で欠席する子もいるが、基本的にメンバーは固定されている。

本プロジェクトの特徴は、その名のとおり、参加者の誰もが「こどもになる」ことを重要だと考えている点にある。そのため、大人は積極的に遊びに参加し、子どもと一緒に遊びを楽しむ。プレイショップでは、遊びを方向付けるプランはその日の活動内容を示す大まかな指針にすぎない。そこに参加する大人は、その日の遊びの状況に合わせて柔軟に作り変え、変化させることにより、どのような条件が子ども達の発達の变化を引き起こすのかを明らかにすることを目指している。

ヴィゴツキーは「遊びは幼稚園期の子どもの活動の主導的形態である（1933/1989, p. 2）」と述べ、幼児にとって遊びが心理的源泉であり、発達を主導する活動であると、その重要性を指摘している。特に虚構場面こそが遊びを他の活動と区別するという。虚構遊びにおいては、子どもは様々に事物を見立て、現実とは異なる仕方で用いる想像的やりとりに参加する。一方で、子どもはルールによって自分自身の行動を制御する。虚構遊びへの参加は、子どもの想像力や自己制御の力を発達させる重要な契機となる。KODOMO プロジェクトは、こうした虚構遊びを活動の中心に据えている。

5.1.2. KODOMO プロジェクトにおける描画活動

KODOMO プロジェクトでは、中心的な活動を行ったあとその体験の振り返りとして描画活動をおこなう。子ども達は遊び体験を共有した仲間と、その体験について語り合いながら絵を描く。一つのテーブルには、4~5名の子どものが自由に座る。また、遊びと一緒に参加した大人が、劇遊び体験の想起を促すような働きかけをおこなう。毎回の遊びでおこなわれた描画活動は、テーブルごとにビデオカメラで記録された。また、描かれた絵の静止画がカメラで記録された。本研究では、この描画活動を分析の対象とする。

5.1.3. ドラマプレイ「魔法のランプ」の設定

本研究では、2005年度第二クールに実施されたプレイショップを分析の対象とする。このプレイショップでは、「魔法のランプ」の物語をベースにした劇遊びを中心的な活動としておこなった。物語の主要なキャラクターは、バル（主人公）、ルシア（魔法使い）、マージ（ランプの精）の三者である。大人は物語の主要なキャラクターを演じ、子ども達が虚構の世界に入り込む媒介者としての役割を担った。子ども達は毎回三つのキャラクターのいずれかを選択し、その役割を大人とともに演じた。ドラマの設定は以下のあらすじに基づいておこなわれた。毎回のドラマにおいて、子ども達は様々な課題や葛藤状況に直面し、その解決を通じてキャラクターや物語に対する意味づけを変更していった。

〔あらすじ〕 主人公バルが魔法のランプを手に入れ、ランプの精マージに様々な願い事をする。マージは、バルの願い事を魔法の力で叶える。魔法使いルシアは、バルのランプを奪い、バルがランプによって手に入れた城を自分のものにしようとする。ランプの精マージは、ランプの精としての役割を全うしなくてはならないという感情とランプを奪った悪者であるルシアの願いを叶えたくないという感情との間で揺れ動き、葛藤状態に陥る。

劇遊びでどのような活動が展開されたのかを Figure 2 に整理した。劇遊びのストーリーは、毎回絵本の読み聞かせによって導入された。また、劇遊びの始めに大人が子ども達の前で寸劇を演じてみせることにより、子ども達を虚構の世界に引き込んでいった。こうした導入の後、ストーリーに即したドラマ設定のもと、具体的な遊びが展開された。

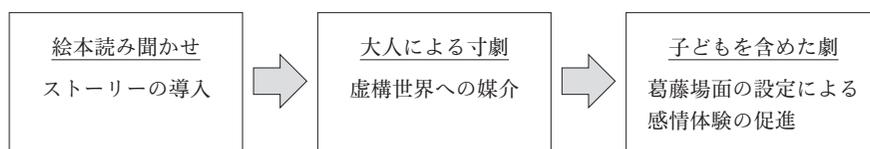


Figure 2 劇遊びの流れ

5.1.4. 対象児

2005年度第2クールのプレイショップに参加した子ども20名（年長男児5名・女児5名、年中男児3名・女児5名、年少男児1名・女児1名）のうち、全てのプレイショップに参加しており、描画の発達段階が図式化期に位置づく9名（年長男児1名・女児5名、年中男児1名・女児2名）の子どもを分析の対象とした。対象児は、性別、年齢、名前の順に表記した。男児の場合はm、女児の場合はfとし、子どもの名前は全て匿名にした。

5.2. 分析手続き

劇遊びは特定の感情体験を、その参加者に促す活動である。子どもがある感情体験をしたとき、それはどのように表現されるのか。本研究では、すでに完成した描画の形態的特徴を明らかにし、その特徴がドラマの設定とどのように関連しているのかをあきらかにする。

① 劇遊び設定の分析

劇遊びで展開された活動はどのようなものだったか。劇遊びの設定とそこで促進された感情体験について整理する。

② モチーフの選択とドラマ体験の関連分析

劇遊び体験の構成要素は、劇遊びに参加する自分や友人、大人、ストーリーの登場人物、ストーリーに関わる事物など様々である。これらの要素のうち、子どもは描画のモチーフとして何を選択するのか。また、その選択の仕方はドラマの設定とどのように関連しているのかを検討する。

③ 表現技法の選択とドラマ体験の関連分析

子どもはどのような視点をとっているのか。選択された描画技法を検討し、モチーフのどのような側面に焦点を当てたのか、その選択の仕方はドラマ設定とどのように関連しているのか。これらの点について検討する。

④ 個別の変化過程

個別の変化過程に焦点を当て、対象児それぞれがどのように描画を変化させていったか、その特徴を明らかにする。

5.3. 結果 — ドラマ体験と描画の関連 —

5.3.1. 結果1：展開された劇遊び

劇遊びのストーリーは、毎回絵本の読み聞かせによって導入された。また、劇遊びの始めに大人が子ども達の前で寸劇を演じてみせることにより、子ども達を虚構の世界に引き込んでいった。こうした導入の後、ストーリーに即したドラマ設定のもと、具体的な遊びが展開された。

Table 1 劇遊びの設定と促進された感情体験

活 動 内 容		子 ども の 感 情 体 験
〈導入部〉 3つの役割に 分かれて活動	D1 D2	好きなキャラクターと活動する楽しさ・喜び
〈展開部〉 ランプをめぐる 役間の対立	D3	バルのランプを ルシアが奪う マージ（ランプの精）：悪者ルシアの願いを叶えることへの葛藤 ルシア（魔法使い）：ランプを手に入れた喜び バル（主人公）：ルシアにランプを奪われた悔しさ
	D4	バルがランプを 取り返す マージ（ランプの精）：悪者ルシアの願いを叶えることへの葛藤 ルシア（魔法使い）：バルにランプを奪われた悔しさ バル（主人公）：ランプを取り返した喜び
〈収束部〉 ランプをめぐる 対立関係の 収束	D5	ルシアが病気になる マージ（ランプの精）：ルシアを助けることへの葛藤 ルシア（魔法使い）：病気になり苦しむ バル（主人公）：ルシアを助けることへの葛藤
	D6	バルとルシアが ランプを交替で 使う マージ（ランプの精）：バルとルシア両方に仕えることへの葛藤 ルシア（魔法使い）：ランプを交替で使うことへの葛藤 バル（主人公）：ランプを交替で使うことへ葛藤

劇遊びでは、子ども達に各々好きなキャラクターを選択させ、その役として振舞わせることを通じて特定の感情体験が促された（Table 1）。その感情体験の質は、ドラマの設定によって異なるものであった。

ドラマ1・2回目は、キャラクターごとのやりとりではなく、子ども達は各々好きなキャラクターと活動する楽しさを体験した。ドラマ3回目以降、キャラクター間でのやりとりを通じて、より複雑な感情を体験した。特にドラマ3・4回目は、ランプをめぐるキャラクター間の対立が生じる場面であり、強い葛藤が生じるやりとりがなされた。例えばドラマ3回目では、ランプの精を演じた対象児が、魔法使いへの反発とランプの精としての役割をまっとうしなければならないという葛藤状態に陥った。ランプの精役の子ども達は、この葛藤を、「魔法使いがランプをこすったときには、怒りながら出て行く」という形で解決策を探った。ドラマ5・6回目は、ランプをめぐるキャラクター間の対立が収束し、「ランプを交替で使う」という新たな関係性へと向かう回であった。そこで経験されるのは、3・4回目のドラマと比較すると、より穏やかで友好的なものになっていたと考えられる。

すなわちこの劇遊びは、「ランプをめぐる対立」という問題状況を中心とし、その導入と解決という三つの部分から構成されているといえる。ドラマ1・2回目は、問題状況を生む構成要素が導入される〈導入部〉。ドラマ3・4回目に具体的な問題状況が生じる〈展開部〉。ドラマ5・6回目にその問題状況の解決がなされる〈収束部〉。最終的にどのような解決をするかは、事前に計画されたものではなく、遊びの参加者にゆだねられていた。

5.3.2. 結果2：モチーフの分析

(1) 人物を描いたか

対象児9名の描画のうち、人物表現がどの程度出現したかを検討した (Table 2)。その結果、ドラマ1回目から6回目まで、描画の大部分になんらかの人物表現が出現していることがわかった。

Table 2 「人物」の出現頻度

描いたもの	D1	D2	D3	D4	D5	D6
人 物	9	8	9	9	7	5
事 物 の み	0	1	0	0	2	4
(人数) 計	9	9	9	9	9	9

各回の人物の出現頻度と事物のそれとの選択頻度に偏りがいないか $p = .05$ で二項検定をおこなったところ、ドラマ1回目からドラマ4回目まで有意差が見られた ($P(x) = .002$, $p < .05$)。この結果から、劇遊びの導入部と展開部においては、人物を描くことが対象児にとっての主要なテーマになっていることがうかがえる。ドラマ5・6回目に有意差が見られなかった理由として、事物のみを描く子どもの出現がある。

(2) 「自分」を描いたか

描き手が自分自身を描いたかどうかを検討した。その結果、子どもが三つの立場から絵を描いていることが示された。立場①は、〈自分を他者と区別する形で対象化し、描く場合〉である。この立場は、自分自身を眺めるメタ的な視点の創出を示唆する (Figure 3)。立場②は、〈自分を他者と区別せず、集団全体として対象化し描く場合〉である。この立場は①と同様、自分自身を眺めるメタ的な視点の創出を示唆するが、立場①と比較すると自分の位置づけが明確でなく、劇の役や行動を共にした集団と一体化した形で自分を認識している状態と考えられる (Figure 4)。立場③は、〈自分自身を描かず、



Figure 3 他者と区別した自分

ドラマ1回目：F5Nの描画 (ランプの精・自分・友人)



Figure 4 集団の一部としての自分

ドラマ2回目：M4Tの描画 (ランプの精・ランプの精を演じた集団)

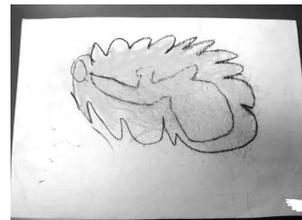


Figure 5 事物のみ

ドラマ5回目：M5YMの描画 (ランプ)

Table 3 「自分」の出現頻度

立 場		D 1	D 2	D 3	D 4	D 5	D 6
自分を描く	他者と区別した自分 (①)	6	4	6	5	4	2
	集団の一部としての自分 (①')	1	2	1	1	2	3
	(人数) 小計	7	6	7	6	6	5
描かない	役のみ・事物のみ (②)	2	3	2	3	3	4
	(人数) 計	9	9	9	9	9	9

劇に登場した役や事物のみを対象化し描く場合〉で、この立場は立場①・①'と比較すると、劇遊び体験における感情をより直接的に表現していると考えられる。

Table 3 に、「自分」を描いた子どもと描かなかった子どもの出現頻度を整理した。【自分を描いた子ども (立場①と①')】と、【自分を描かない子ども (立場②)】との間で検定をおこなったところ ($p = .05$ 二項検定), 有意差はみられなかった。自分を描くかどうかは、ドラマの設定と関連していないことが示唆される。

(3) 「役」をどのように描いたか

人物を描く際、劇遊びに登場した「役」はどのように描かれたのか。単一の役のみを描いた子どもと複数の役を描いた子どもの出現頻度を整理し (Table 4), その選択頻度に関して偏りがないか二項検定をおこなったところ ($p = .05$), 有意差はドラマ 1~6 回目いずれにおいてもみられなかった。ドラマの設定と役を複数描くかどうかは関連がないといえる。

Table 4 「役」の出現頻度

描いたもの	D 1	D 2	D 3	D 4	D 5	D 6
単一の役のみ	4	5	1	4	2	0
複数の役	3	2	5	5	5	3
(人数) 計	7	7	6	9	7	3

5.3.3. 結果 3: どのような表現技法を用いたか

同じモチーフを選択していても、子どもによってその意味付けは異なる。子ども達がモチーフを組み合わせる画面全体を構成する際に用いている表現技法を以下のように整理した。表現技法は、(A)モチーフの外的側面を描写する際に用いられるもの、(B)内的側面を描写する際に用いられるもの、(C)描き手自身のモチーフに関する評価を表現したもの、(D)想像的側面を描写する際に用いられるものにとに区別された (Table 5)。

外面の表現技法の例は、劇に登場したキャラクターの外的特徴を描出するというものがある (Figure 6)。内面の表現技法の例は、劇に登場したキャラクターの心情を表情

Table 5 表現技法の分類

描写対象	技法	技法の内容
A：外面	俯瞰図	俯瞰的な視点から描く
	物語	物語の筋を書く
	外見描写	人物や事物の外見を描写する（服装・髪型）
	人物省略	同一の集団を省略して描く
B：内面	表情	キャラクター間の表情を区別して描く
	台詞	心情を台詞で書く
	事物効果	事物の象徴的な意味を表現する
C：評価面	物語(評価)	評価を含んだ物語を書く
	タイトル	評価を含んだ描画のタイトルを書く
D：想像面	事物	想像上の事物を描く

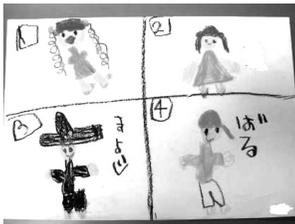


Figure 6 外面の表現技法
 ドラマ5回目：F4Rの描画（魔法使い・主人公・ランプの精を演じた自分と友人）
 自分と友人の右隣に名前を書く
 ※文字は全て自著

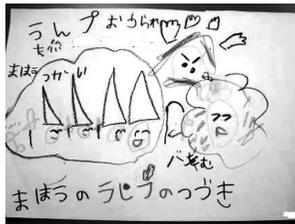


Figure 7 内面の表現技法
 F5Sの描画（魔法使いの集団・ランプの精・主人公 表情あり）
 ※文字は全て自著



Figure 8 評価面の表現技法
 F5Tの描画（主人公を演じた自分・友人・大人・「ゆうきのあるバル」というタイトル）
 ※文字は全て自著

によってあらわそうとした場合がある（Figure 7）。評価面の表現技法の例は、「ゆうきのあるバル」というタイトルを書き、バルに対する描き手の評価を表した場合（Figure 8）や、画用紙の裏面に劇遊びの展開を物語文として書き、そのうちの特定の出来事に対して「それはやりすぎることでした」と描き手自身の評価を含めた場合がある。

それぞれの技法の出現頻度を Table 6 に整理した。①は、外面の表現技法のみを用いた子どもの数である。②は、外面の技法だけでなく、内面にも焦点を当て表現しよう

Table 6 表現技法の出現頻度

	D1	D2	D3	D4	D5	D6
① 外面の表現技法のみ	9	8	7	5	5	4
② 内面の表現技法あり	0	1	2	3	4	1
③ 評価面の表現技法あり	0	0	0	1	0	1
④ 想像面の表現技法あり	0	0	0	0	0	3
(人数)計	9	9	9	9	9	9

とした子どもの数である。③は、外面の表現技法だけでなく、評価面も表そうとした子どもの数である。④の想像面の技法とは、実際の劇遊びの内容ではなく、物語の展開の中で子どもが独自にイメージを広げ、想像した世界を表現した場合である。具体的にはルシアの城を想像して描く、というものがあつた。

【客観的に観察可能な側面を描いた子ども（外面のみ）】と、【客観的観察が不可能な側面を描いた子ども（内面及び評価面）】との間で選択の偏りがないか、 $p = .05$ で二項検定をおこなったところ、ドラマ1回目 ($P(x) = .005, p \leq .05$)・2回目 ($P(x) = .003, p < .05$)において有意差がみられた。この結果から、ドラマの展開部においては、出来事の外面のみに焦点を当て、表現しようとする傾向が示唆される。ドラマ3回目以降は、外面のみを描く子どもに加えて、客観的に観察できない部分、すなわち子ども自身が内的に推測しなければならない側面の描出も生じ、表現技法が多様化している。

5.3.4. 結果1～3のまとめ

結果1～3をTable 7にまとめた。

Table 7 描画の形態的变化

	〈導入部〉 D 1・D 2		〈展開部〉 D 3・D 4		〈収束部〉 D 5・D 6	
〔モチーフ〕	人 物	人 物 (事 物)	人 物	人 物	(人 物) (事 物)	(人 物) (事 物)
〔表現技法〕	外 面	外 面	(内面あり)	(内面あり)	(内面あり)	(内面あり)

〈導入部〉では、人物の外面を描くことが主要なテーマとなっている。さらに〈展開部〉では、人物の外面だけでなく、内面や評価面などの直接には観察できない側面にも焦点が当てられ、表現技法が多様化している。〈収束部〉では、選択されるモチーフが人物だけでなく事物へと多様化している。ドラマ5・6回目で描かれた事物は、ドラマで使われた城とランプであった。ドラマ6回目で描かれた城は、単にドラマで使った城を再現したのではなく、ルシアの城を想像して描いたものであった。また、ドラマ5・6回目で描かれたランプはいずれも同一の男児によるもので、表面をこすってランプが輝く様子を表そうとしていた。ドラマの進展とともに、人物だけでなく、やりとりによって浮かび上がる人物間の関係性を象徴するような事物にも関心が向けられている。

上記の結果から、ドラマの展開部においては、対象児の描画の傾向とドラマ設定との間に共通の特徴が見られるが、ドラマ3回目以降は子どもによってその特徴が多様化していることがわかる。そこで結果4では、個別の変化過程に焦点を当て、対象児それぞれがどのように描画を変化させていったか、その特徴を明らかにする。

5.3.5. 結果4：個別の変化過程

対象児それぞれがどのような立場、視点から描画を描いたのか、またそれはどのように変化していったかを検討する。描画に対する「立場」は、子どもが描画を構成するモチーフのうち、「自分」を描いたかどうかで区別した。また、描画に対する「視点」は、どのような表現技法を用いたかによって区別した。

Table 8 「立場」と「視点」の分類

立 場	立 場 ①	自分を他者と区別して描いた場合
	立 場 ①'	自分を集団の一部として描いた場合
	立 場 ②	自分を描かず、役や事物のみを描いた場合
視 点	視 点 A	劇遊びに関連する人物や事物の外面に焦点を当てた場合
	視 点 B	劇遊びに関連する人物や事物の内面に焦点を当てた場合
	視 点 C	劇遊びに関連する人物や事物の評価面に焦点を当てた場合
	視 点 D	劇遊びに関連する人物や事物の想像面に焦点を当てた場合

Table 8 の分類に基づき、対象児の描画がどのように変化したかを個別に整理した。

① 一貫して外的視点を取った子ども

		D1	D2	D3	D4	D5	D6
F 5 N	演じた役	一貫してランプの精					
	視 点	A 外的					
	立 場	①自分	①自分	①自分	①自分	①自分	①自分
F 4 R	演じた役	一貫してランプの精					
	視 点	A 外的					
	立 場	①自分	①自分	①自分	①自分	①自分	①自分
M 4 T	演じた役	一貫してランプの精					
	視 点	A 外的	D 想像				
	立 場	①'自分 (集団)	②'事物				
F 4 MM	演じた役	魔法使い		ランプの精			主人公
	視 点	A 外的					
	立 場	①自分	②役のみ	②役のみ	②役のみ	②役のみ	①'自分 (集団)

Figure 9 一貫して外的視点を取った子ども

② 視点の移行が生じた子ども

		D1	D2	D3	D4	D5	D6
F 5 Y	演じた役	ランプの精		主人公			ランプの精
	視 点	A外的	A外的	A外的	B内的 (表情)	A外的	D 想像
	立 場	①自分	①自分	①自分	①自分	②事物	②事物
F 5 SY	演じた役	一貫してランプの精					
	視 点	A外的	A外的	B内的 (表情)	A外的	B内的 (表情)	A外的
	立 場	①自分	①自分	①自分	①自分	①自分	①'自分 (集団)
F 5 T	演じた役	ランプの精			主人公		ランプの精
	視 点	A外的 (俯瞰)	A外的	A外的 (俯瞰)	C 評価	B内的 (表情)	D 想像
	立 場	①'自分 (集団)	①自分	①'自分 (集団)	①自分	①自分	②事物
F 5 S	演じた役	一貫して魔法使い					
	視 点	A外的	B内的 (表情)	A外的	B内的 (表情)	B内的 (表情)	C 評価
	立 場	②役のみ	①'自分 (集団)	①'自分 (集団)	②役のみ	①'自分 (集団)	①'自分 (集団)
M 5 YM	演じた役	一貫してランプの精					
	視 点	A外的	A外的	B内的 (表情)	B内的 (表情)	B内的	B内的
	立 場	②役のみ	②事物	②役のみ	②役のみ	②事物	②事物

Figure 10 視点の移行が生じた子ども

上記の結果から、同じ視点を取り続けた子どもと、視点間の移行が生じた子どもがいることが分かった。同じ視点を取り続けた子どもは、いずれも外的な視点をとっていた。視点間の移行が生じた子どもは、〈導入部〉において外的視点を取っていたが、ドラマの展開とともに内的視点や評価にかかわる視点へと移行した。

5.4. 考 察

本研究では、体験と表現の関係を明らかにするために、〔結果1〕ドラマ設定の構造はどのようなものか、〔結果2〕子どもが自らの体験をどのようなモチーフを選択し描くのか、〔結果3〕子どもがどのような表現技法を選択し描いたか、〔結果4〕個々の子どもの変化過程はどのようなものか、という4点について検討した。

まず、結果1~3によってドラマの〈導入部〉で人物の外面を描く傾向が示された。さらにドラマの展開とともに、内面や評価面などの直接には観察できない側面にも焦点が当てられることがわかった。また、ドラマの〈収束部〉には人物だけでなく事物の内面を描く子どもや想像上の世界を事物で表現する子どもが出現した。

結果4からは、視点が外的なまま変化しなかった子どもと、外的な視点から、内面や評価面など直接には観察できない側面を捉えようとする視点へと移行が生じた子どもがいたことがわかった。また、その移行は一方向的なものではなく、視点間を流動的に行

き来するものであった。

古池（1995, 1996）は、描画に用いる情報を「再現情報」と「感性情報」に区別した。「感性情報」とは、人物の内面や象徴的意味など直接には観察不可能な側面の情報を指す。古池はこの「感性情報」を描き手がどのように描くのか、その認知的過程の発達を検討している。その結果によれば、加齢にともない顔の表情だけで感情を表現する方略が減少し、感情を喚起する状況や感情を象徴的に表す事物と関連付けた方略が増加するという。その際4・5歳の幼児の場合、象徴的方略は用いないとされていた。本研究の結果は、古池（1995, 1996）の研究結果といくつかの点で関連していると考えられる。

人物に適用された内面の表現技法は、古池の分類でいえば、「顔の表情によって感情を表現する方略（顔）」にあたる。一方事物に適用された内面の表現技法は、「象徴的事物に関連させて感情を表現する方略（象徴）」にあてはまる。さらに、評価面の表現技法は、感情を喚起された状況に関する情報を加えることによって自分自身に対して抱いた感情（評価）を表現したものであり、「感情を喚起する状況に関連させた方略（状況）」といえる。これらの方略の出現の仕方は、古池が加齢にともない出現する方略の順序と一致していた。

また、事物によって想像上の世界を表現する子どもの出現については、江尻（1994）の研究が参考になる。江尻は「想像画」の発達の変化と教示による効果を検討し、幼児が想像画を描く場合は、既有知識を部分的にのみ組み替えることを示した。今回描かれた想像上のルシアの城は、実際に遊びの中で使われた城を部分的に描きかえたものではなく、世界全体を想像し描いたものであった。

以上のことから、本研究の結果は、新たに以下の事柄についての示唆を含んでいると考えられる。

- 年齢が変化しなくても状況によっては描画方略がより高次のものへ変化する可能性がある。例えば象徴的方略のように実際の年齢では生じ得ない方略が現れる可能性があることを示唆する。
- 内面や評価面を描く表現方略が出現する前に、外面を描く傾向、すなわち「再現情報」を描く傾向がある。「再現情報」と「感性情報」の相互的な関係が、表現方略の発達に関連している可能性がある。
- 全ての子どもが感情を喚起する状況や感情を象徴的に表す事物と関連付けた方略へと移行するわけではない。ある表現方略が一旦獲得されたら、それを継続的に使用する子どもと、複数の表現方略を用いながら多面的な理解を構成する子どもがいる。

6. 今後の展望

子どもは自らの体験を描画という媒体を通じてどのように「本当の体験」として構成するのか？ Harvard's Project Zero による一連の研究や近年の認知過程に着目した描画研究は、子どもが自らの感情や世界についての理解をどのように描画という媒体を通じて表現するのかを検討し、子どもがさまざまな思考錯誤を通じて、より高次の方略を獲得しつつあることを示した。しかしその発達の条件や移行のプロセスは十分明らかにするためには、表現過程で用いられる「方略」を固定的な概念として捉えるのではなく、共在化 (collaborative internalization) という社会的過程の中で絶え間なく変化する動的な概念として捉えなおす必要があるだろう。ウスペンスキーの「視点」概念は、こうした流動的な過程を捉える理論的枠組みとしては有用ではないか。

上記の理論的展望を踏まえ、パイロット・スタディーとして、ウスペンスキーの視点に関する枠組みを用いて、劇遊びという感情体験がどのように表現されるのか、すでに完成した描画の形態的特徴や個別の断続的变化をドラマ設定との関連で検討した。その結果、子どもが感情体験を描くとき、ある状況のもとでは、特定の方略が固定的に使用されるわけではなく、体験の深まりと共に用いられる方略が変化するという動的な過程が示唆された。今回の研究は、9名という少ない母数で検討したものであり、この傾向が一般的なものというためにはより大きな集団で検討する必要があるだろう。また今回は、すでに完成した描画の形態に焦点を当てた分析であり、それが創造されていく描画過程を検討していない。相互に異なる視点をもった子ども同士がやりとりをするとき、どのような変化が生じるのか。そして、高次の表現方略への移行はどのような条件のもとで生じるのか。今後は完成した描画だけでなく、それが創造されていく描画過程の詳細な検討により移行の条件を詳細に明らかにする。

参考文献

- D. Korzenik, 1972 *Children's drawing; Changes in representation between the ages of five and seven*, unpublished doctoral dissertation, Harvard Graduate School of Education
- 江尻桂子 1994 子どもの描く想像画：その発達と教示による効果 発達心理学研究 第5巻第2号 154-164
- Freeman, N. H. 1980 *Strategies of representation in young children*. London; Academic Press.
- Gardner, H. 1980 *Artful scribbles: The significance of children's drawing*. New York: Basic Books. (星美和子 (訳) 1996 子どもの描画 — なぐり描きから芸術まで — 誠信書房)
- Gardner, H. & Perkins, D. N. (Eds.) 1989 *Art, mind, and education: Research from Project Zero*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

- Goodman, N. 1986 *Languages of art*, Indianapolis: Bobbs-Merrill
- 古池若葉 1995 描画活動における表現性の発達過程 — 子どもは感情をどのように表現するのか? — 日本心理学会第37回総会発表論文集 489.
- 古池若葉 1996 描画活動における表現性の発達過程 (II) — 子どもは感情をどのように表現するのか? — 日本心理学会第60回大会発表論文集 270.
- Ives, S. W. 1984 *The development of expressivity in drawing*. *British Journal of Educational Psychology*, 54, 152-159
- 石黒広昭 1990 作者の視点構成と読み — 言語表現の視点構造が読みに与える影響 — 中央大学教育学研究会 教育学論集第32集 3月 135-156
- 石黒広昭 内田祥子 長谷川まどか 池上愛 東重満 松本真樹 2004 放課後保育実践の社会的組織化に関する研究 — KODOMO プロジェクト・プレイショップ報告 — 北海道大学大学院教育学研究科紀要第95号 29-71
- John Dewey. 1934 *Art as experience*. New York: The Berkeley Publishing Group, (河村望 (訳) 2003 経験としての芸術 人間の科学社)
- Keith M. Murphy. 2004 Imagination as Joint Activity: The case of Architectural Interaction. *Mind, Culture and Activity*, 11(4), 267-278
- 栗山誠 2008 初期描画活動における幼児の思考とことばの関連 — Vygotsky の混同心性に注目して — 生活科学研究誌 Vol. 7 191-205
- 小池星多 1996 協同的な活動を組織するリソース 認知科学 3 (4), 77-101
- ケロック 1971 児童画の発達過程 深田尚彦 (訳) 黎明書房
- Lowenfeld, V. 1947 *Creative and mental growth*. New York: Macmillan. (竹内清・堀内敏・武井勝雄 (訳) 1963 美術による人間形成 黎明書房)
- Luquet, G. H. 1927 *Le dessin enfain*. Paris: Alcan. (須賀哲夫 (監訳) 1979 子どもの絵 — 児童画研究の源流 金子書房)
- 松本健義 1994 幼児の造形行為における他者との相互行為の役割に関する事例研究(1) 美術教育学第15号 265-280
- 奥美佐子 2005 幼児の描画過程における模倣と美的経験 名古屋柳城短期大学研究紀要第27号 43-52
- Ph. Wallon, A. Cambier, D. Engekhart, 1990 *Le Dessin De L'enfant*. Presses Universitaires de France (加藤義信 日下正一 (訳) 1995 子どもの絵の心理学 名古屋大学出版会)
- 佐藤理絵・伏見陽児 2002 題材についての話し合い活動の導入が幼児の描画に及ぼす効果 千葉大学教育学部研究紀要第50巻 I: 教育科学編 155-160
- T. Carothers & H. Gardner, 1979 When children's drawings become works of art. *Developmental Psychology*
- ウスペンスキー・ボリス, 川崎渕・大石雅彦 (訳) 1986 構成の詩学 法政大学出版
- ヴィゴツキー, L. S. 1933/1976 柴田義松 (訳) 子どもの精神発達における遊びとその役割 児童心理学講義所収 pp. 23-48.
- ヴィゴツキー, L. S. 1960 柴田義松監 (訳) 文化的 — 歴史的精神発達の理論 学文社
- ヴィゴツキー, L. S. 1975 柴田義松・森岡修一 (監訳) 子どもの知的発達と教授 明治図書
- Vigotsky, L. S. 1934 Мышление и Речь (柴田義松 (訳) 1962 思考と言語 明治図書出版)
- Widlocher, D. 1965 *L'interpretation des dessins d'enfant*, Bruxelles, Dessart.

ルルフォの作品に見られる しぐさと顔の表情

松 下 直 弘

Gestures and Facial Expressions in the Works of Juan Rulfo

Naohiro MATSUSHITA

キーワード：ルルフォ，文体，しぐさ，スペイン語

目 次

1. はじめに
2. 肩の描写
3. 手のしぐさ
4. 指し示す指
5. 腕のしぐさ
6. 意思を伝える頭の動き
7. 唇の動き
8. 作中人物たちの距離感をあらわす声
9. 目の働き
10. 触れるということ
11. 結 語

1. はじめに

メキシコの作家フアン・ルルフォ（Juan Rulfo 1917-1986）は寡黙な作家だと言われている^①。作品数が少なく、その作品に出てくる人物たちも、訥々と語ることが多い。自分の思っていることをどう表現したらいいかわからず、それでも、必死になって言葉を探し、やっと頭に浮かんだわずかな言葉をぼつりとつぶやく、というのがルルフォの作中人物たちの姿である。

だが、それにもかかわらず、読者には、彼らのさまざまな思いが実によく伝わってく

る。過剰な情報を盛り込んだ言葉遣いより、無駄のない簡素な言葉遣いの方がかえって効果的に伝わるといえることがあるだろう。読者は、作中人物たちが十分言い表せなかったものを行間に読み取ろうとして、彼らの真の気持ちをくみ取ることができるからかもしれない。

しかし、それだけではないように思える。ルルフォの作品を読み返してみると、作中人物たちが実によく「しぐさ」を使い、さらに顔の表情でコミュニケーションを図っていることに気づかされる。何気ないしぐさや顔の表情は、彼らが言葉で言い表せない部分を雄弁に物語っているのではないだろうか。本稿では、ルルフォの代表作である長編『ペドロ・パラモ』と、短編集『燃える平原』に収められたいくつかの作品を、しぐさと顔の表情という観点から読み返してみようと思う。

2. 肩の描写

2.1. 触れ合う肩

『ペドロ・パラモ』の冒頭近くには、見知らぬ土地まで父親を訪ねてやって来た青年が、途中でロバを連れた男に出会う場面が描かれている。初めは二人の間に心理的な距離があるのだが、急にその距離が縮まる瞬間がある。肩が触れ合うぐらい、二人が並んで歩き始めたときである。そのときになって初めて、男は自分の素性を明かす。

Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros.

— Yo también soy hijo de Pedro Páramo — me dijo⁽²⁾. (p. 181)

遅れまいとして後を追ったのだが、そのうちにむこうも気づいたらしく、足をゆるめてくれた。それからは、ふたりとも肩が触れあわんばかりに並んで歩いた。

「おれもペドロ・パラモの息子なんだ」と男は言った。(杉山晃・増田義郎訳)⁽³⁾

これとは反対に、相手と心理的な距離を置こうとして、あるいは無用な摩擦を避けるために、肩が触れ合わないようにならざることを注意することもある。

次の場面では、狭い空間の中でも、ペドロ・パラモと肩が触れ合わないようにならざる神父の姿が描かれている。土地の有力者であるペドロ・パラモへの敬意のようにも見えるが、実は、受け入れがたい相手と接触したくないという神父の意志のあらわれであろう。他の信者たちと違い、罪深いペドロ・パラモ親子を、神父はまだ許す気持ちになれないからである。

El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones. (p. 202)

レンテリア神父は、肩が触れないように注意しながらペドロ・パラモのそばを通り抜けた。そして聖水刷毛をそっと上げて、聖水を上から下に注いだ。その間に彼の口からは、祈りの文句らしいつぶやきもれた⁽⁴⁾。

2.2. 肩に触れる

他者とのコミュニケーションを図るとき、手で相手の肩に触れるというしぐさは、スペイン語圏のあちこちで見られるが、『ペドロ・パラモ』の作中人物たちもよく見せている。それは、相手呼び止めるためであり、注意を喚起するためであり、自分の気持ちを伝えるためでもある。ルルフォの作品には、手ではなく、声が肩に触れ、肩をゆさぶるという巧みな比喻も見られる。

Entonces alguien me tocó los hombros.

— ¿Qué hace usted aquí?

— Vine a buscar... — y ya iba a decir a quién, cuando me detuve —: vine a buscar a mi padre.

— ¿Y por qué no entra? (p. 223)

その時、誰かがおれの肩に手をかけた。

「ここで何をしてるんだい？」

「あの……」と口ごもって、おれは足を止めた。「父親を捜してるんだ」

「ま、入れよ」⁽⁵⁾

“¡Despiértate!”, vuelven a decir.

La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreatre los ojos. (p. 200)

「起きなさい！」とまた声がする。

その声は彼の肩をゆさぶる。上体をさっと起こす。目を半ば開く⁽⁶⁾。

Y luego, como si se le hubieran soltado los resortes de su pena, se dio vuelta sobre sí misma una y otra vez, una y otra vez, hasta que unas manos

llegaron hasta sus hombros y lograron detener el rebullir de su cuerpo. (p. 201)

そう言うと、悲しみを押さえつけていたゼンマイが切れてしまったかのように、何度もぐるぐる回りはじめ、誰かの手が肩にのびて、悶える体をおさえつけるまで止まらなかった⁽⁷⁾。

2.3. 肩をすくめる

返答に窮したときや曖昧な態度をとるとき、あるいは諦めの気持ちをあらわすときなど、肩をすくめる人が多いが、ルルフォの作中人物たちも、このしぐさを見せている。短編集『燃える平原』所収「ルビーナ」の一場面である。

— ¿Qué haces aquí, Agripina?

— Entré a rezar —nos dijo. — ¿Para qué? —le pregunté yo. Y ella se alzó de hombros. Allí no había a quien rezarle. (pp. 106-107)

「こんな所で何してるんだ、アグリピーナ？」

「祈ってるの」

「何を」とおれは訊いた。

女房は肩をすくめた。

あそこには祈ろうにも何もないところだ。(杉山晃訳)⁽⁸⁾

— ¿Qué país es éste, Agripina? Y ella volvió a alzarse de hombros. (p. 107)

「いったいおれたちはどこに来ちまったんだろう、アグリピーナ？」

今度も肩をすくめただけだった⁽⁹⁾。

2.4. 肩に感じる重さ

ペドロ・パラモの息子ミゲル・パラモの棺を担いだ男たちが、後でそのときのことを回想する場面があるが、肩にかかる重さと痛さの描写は、単なる身体的な苦痛だけではないようである。悪行を重ねたミゲル・パラモの眠る棺は、その罪の重さを示すかのようにはずっしりと重く、肩の痛さをとおして後々まで村人たちの記憶に残るのである。

La iglesia estaba ya vacía. Dos hombres esperaban en la puerta a Pedro Páramo, quien se juntó con ellos, y juntos siguieron el féretro que aguardaba descansando sobre los hombros de cuatro caporales de la Media Luna. (p. 203)

教会には、もう誰もいなかった。入り口で、二人の男がペドロ・パラモを待っていた。彼はその二人に合流し、メディア・ルナの四人の牧童頭の肩にかつがれた棺のあとを追った⁽¹⁰⁾。

Esos chismes llegaron a la Media Luna la noche del entierro, mientras los hombres descansaban de la larga caminata que habían hecho hasta el panteón. Platicaban, como se platica en todas partes, antes de ir a dormir.

— A mí me dolió mucho ese muerto —dijo Terencio Lubianes—. Todavía traigo adoloridos los hombros. (p. 205)

そんなうわさがメディア・ルナに流れたのは、葬式がすんだ日の晩だった。男たちは、墓地までの長い道りを歩き疲れて、ひと息いれているところだった。

寝る前のひととき、どこでもあることだが、男たちは話に花を咲かせていた。

「仏様は重かったぜ」とテレンシオ・ルビアネスが言った。「肩がまだ痛えや」⁽¹¹⁾

2.5. すぎる肩

親しい人の肩は、すぎることのできる場所でもあり、甘えの対象となりうる。道中、自分の犯した罪の重さに耐えていたナターリアが、帰宅して母親の姿を見つけた途端、その肩にもたれかかるようにして、泣きながら罪の告白をする場面は、ルルフォの作品の中でも特に鮮やかな場面である。ルルフォは二人の言葉は全く書かず、ただしぐさだけで、そのときの親子の気持ちを描写している。短編集『燃える平原』所収「タルパ」の冒頭場面である。

Ahora estamos los dos en Zenzontla. Hemos vuelto sin él. Y la madre de Natalia no me ha preguntado nada; ni qué hice con mi hermano Tanilo, ni nada.

Natalia se ha puesto a llorar sobre sus hombros y le ha contado de esa manera todo lo que pasó. (p. 58)

おれとナターリアはセンソントラに帰ってきた。タニーロを残して、二人だけで帰ってきた。ナターリアの母親はおれに何も訊かなかった。タニーロをどうしたのか、なぜ一緒じゃないのか、あれやこれや訊けたはずだが、何も訊かなかった。ナターリアは母親の肩に頭を埋めて泣きだした。そしてこれまでのことを話してきかせた⁽¹²⁾。

3. 手のしぐさ

ルルフォの作品には手の描写が数多く見られる。何気ない手の描写にも、その瞬間、作中人物たちが何を感じていたかがよくあらわされていることがある。場合によっては、言葉よりも手のしぐさで、彼らは自分の思いをより多く語っていると言える。

3.1. 誓いをあらわす手

『ペドロ・パラモ』は、語り手であるフワン・プレシアドが、いまわのときにつぶやく母親の言葉を聞く場面で始まっている。息子は母親の手を握ることで、遺言どおりに行動することを誓う。また、母親が息を引き取った後も、その握りしめた手が容易に離せなかった、とフワン・プレシアドは回想するが、そこには母親が息子に託した思いがいかに強かったかがあらわされている。

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. “No dejes de ir a visitarlo — me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte.” Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas. (p. 179)

コマラにやってきたのは、ペドロ・パラモとかいうおれの親父がここに住んでいると聞いたからだ。おふくろがそれを教えてくれた。おふくろが死んだらきっと会いに行くと約束して、そのしるしに両手を握りしめた。おふくろは息をひきとろうとしていた。だから何でも約束してやりたい気持ちだった。「きっと会いに行っておくれよ」とおふくろはおれにすがるように言った。「父さんはこういう名前だよ。おまえに会えばきっと喜ぶよ」するとおれは、ああ、そうするよ、と言うよりほかはなかった。そして、そのことばを何度も繰り返したので、おふくろの死んだ両手の中からやっとの思いで自分の手を引きはがしたあとでも、まだ同じことばをつぶやいているのだった⁽¹³⁾。

3.2. 相手を認識する手

声を聞いて、あるいは顔を見て、それがだれかわかるというのが通常の認識の仕方だが、差し出された手を見て、相手がだれかわかるという場面をルルフォは描いている。

— ¡Tómelo! Le hará bien. Es agua de azahar. Sé que está asustado porque tiembla. Con esto se le bajará el miedo.

Reconocí aquellas manos y al alzar los ojos reconocí la cara. (p. 231)

「飲んでごらん、楽になるからさ。蜜柑^{アサアル}の花を煎じたんだよ。震えてるところをみると、恐がってるんだね。さ、これで怖いのもおさまるよ」

その手に見おぼえがあった。目をあげると、その顔が誰なのかわかった⁽¹⁴⁾。

3.3. 期待感をあらわす揉み手

全体的に暗い印象を与えるルルフォの作品にも、作中人物たちのはずむような気持ちを表現した描写がある。そのひとつが、揉み手をするしぐさである。

Después se quedó pensando si aquella mujer no le serviría para algo. Y sin dudarle más fue hacia la puerta trasera de la cocina y llamó a Dorotea:

— Ven para acá, te voy a proponer un trato — le dijo.

Y quién sabe qué clase de proposiciones le haría, lo cierto es que cuando entró de nuevo se frotaba las manos: (p. 241)

そして、その女が何か役に立たぬものかと考えていたが、急にぱっと立ち上がる
と台所の裏口のところにいき、ドロテアを呼んだ。

「ちょっとこいよ、いい話があるんだ」

どんないい話だったのかわからないが、とにかく戻ってきたときは上機嫌で手をこすっていた⁽¹⁵⁾。

3.4. 触覚としての手の役割、手応え

空間認識をするための手、文字どおり手応えがあるかどうか確かめるための手の役割もある。ルルフォは、そういう手の機能については、どのように描いているだろうか。

すっかり寂れて亡霊の集落と化したコマラの様子は、戸を叩くときの感触や手応えのなさであらわされている。また、そこにやって来た語り手の青年は、しだいに感覚がお

かしくなり、わずかに頼りとなる触覚、手の感覚で、今自分の置かれた状況を確認しようとする。

Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río. Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. Una mujer estaba allí. Me dijo:

— Pase usted. —Y entré. (p. 185)

川のせせらぎをたよりに、橋のたもとの家にたどり着いた。戸を叩いたが、手ごたえはなかった。手を空に振ったとき、まるでその勢いに乗ったかのように戸がもう開いていた。女がひとりそこに立っていた。

「さあ、お入り」

おれは中へ入った⁽¹⁶⁾。

Yo ya no estaba muy en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. (p. 236)

おれはすでに正気じゃなかった。手をついて歩きたいにして、壁にもたれかかりながら歩いていったのを覚える⁽¹⁷⁾。

3.5. 他者にメッセージを伝えるための手の役割

相手の体に手を触れることで、注意を促し、何らかの情報を伝達しようとする場合もある。ルルフォの作品では、言葉をかける前にそっと手を触れる人物たちの描写がよく出てくる。肩に手を触れる例は、すでに「肩」の項でいくつか見たが、次は手と手が触れる描写である。

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana.’ Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo.’ (p. 188)

《おまえのことを考えてたんだ、スサーナ。あの緑の丘でさ、風がよく吹く時分に、おまえと凧をあげたときのことだよ。丘にのぼって、てっぺんから下の町のざわめきを聞いたっけ。すると風に引っ張られて麻糸がぐんぐん出て行っちゃったね。「手伝ってよ、スサーナ」って言うと、やわらかな手が触って、「もっと糸出してよ」

とか言ったっけ。》⁽¹⁸⁾

3.6. 儀式化された手のしぐさ

あいさつや習慣など、儀式化された手のしぐさもルルフォの作品に見られる。作中人物たちは、暗黙のうちに、手のしぐさによって意思の伝達を行っている。

Todos y cada uno se llevaban la mano al sombrero para darle a entender que ya habían entendido. (p. 240)

男たちは、一人一人帽子に手をやって、わかったと合図をした⁽¹⁹⁾。

3.7. 所在なさをあらわす手のしぐさ

何気ない手のしぐさが、作中人物たちの精神状態をあらわしている場合がある。革命軍と名乗り、ペドロ・パラモが所有する土地に入ってきた流れ者たちは、ペドロ・パラモから思わぬ歓待を受けて戸惑う。相手を脅すまでもなく、必要なものは用立ててくれそうな気配を感じた男たちは、目の前にいるペドロ・パラモに対してどう振る舞ったらいいのか、躊躇している様子である。手を動かして自分をあおぐ男の姿が描かれているが、単に暑かっただけではなく、その後、どのような行動に出たらいいのか決めかねているしぐさのようにも見える。

Pedro Páramo los miraba. No se le hacían caras conocidas. Detrasito de él, en la sombra, aguardaba el Tilcuete.

— Patrones —les dijo cuando vio que acababan de comer—, ¿en qué más puedo servirlos?

— ¿Usted es el dueño de esto? —preguntó uno abanicando la mano. (pp. 274-275)

ペドロ・パラモは彼らを見ていた。知らない顔ばかりだった。すぐ後ろにはティルクアテが、もの陰に隠れて様子をうかがっていた。

「なあ」男たちが食べ終わったのを見てペドロ・パラモは声をかけた。「おれにできることがあったら言ってくれ」

「あんたがここの旦那か？」手で自分をあおぎながら、ひとりが聞いた⁽²⁰⁾。

以上見てきたように、ルルフォの作品では、手もしくは肩に触れるというしぐさが大

きな意味を持っているようである。それは、単に合図を送り、注意を喚起するだけにとどまらない。「触れる」、「触れられる」という感触とともに、作中人物たちは、言葉にならない自分の感情を伝え、相手の気持ちを感じ取っている。

4. 指し示す指

手の役割と似ている部分があるものの、異なった働きをしているのが、指のしぐさである。ルルフォの描いた作品では、指は、触れる働きより、指し示す働きをしているようである。それぞれ、短編集『燃える平原』所収の表題作「燃える平原」の最後の場面からと、『ペドロ・パラモ』冒頭の一場面からの引用である。

— Tengo un hijo tuyo — me dijo después —. Allí está.

Y apuntó con el dedo a un muchacho largo con los ojos azorados:

— ¡Quítate el sombrero, para que te vea tu padre! (p. 88)

「おまえさんには子供がいるんだ」口を開くとそう言った。「あの子だよ」

とまどったような目をしたひょろ長い男の子を指さした。

「さあ、帽子を取って、父ちゃんによく見てもらいな！」⁽²¹⁾。

Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí.

— ¡Buenas noches! — me dijo.

La seguí con la mirada. Le grité:

— ¿Dónde vive doña Eduvigés?

Y ella señaló con el dedo:

— Allá. La casa que está junto al puente. (p. 184)

そのうちにショールの女がまた目の前を横切った。

「こんばんは！」と声をかけてきた。

おれはその姿をじっと目で追いながら、大声で尋ねた。

「エドゥビヘスの奥さんの家はどこだい？」

女は指さしながら答えた。

「あそこの橋のたもとの家だよ」⁽²²⁾

5. 腕のしぐさ

5.1. 優しく抱く腕

ルルフォの作品には、腕を使ったしぐさも多く見られる。触れる手に対し、腕は相手を優しく抱く愛情表現として使われている。

長年にわたってスサーナの面倒を見てきた女が、スサーナの幼かった頃を回想する場面には、そうした包み込むような愛情がよく表現されている。

La había cuidado desde que nació. La había tenido en sus brazos. La había enseñado a andar. A dar aquellos pasos que a ella le parecían eternos. (p. 266)

生まれたときから面倒をみてきたのだ。腕に抱いたこともある。歩くのを、あのまだるっこしい最初の数歩の踏み出し方を教えてやったのも自分だ⁽²³⁾。

一方、スサーナが、亡くなった母を思い出す場面も描かれている。子どもの頃、彼女が安心して眠ることができたのは、母親のすぐ隣、母親がいつでも抱きしめてくれる位置だった。

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos. (p. 252)

わたしがいま寝^{やす}んでいるこのベッドでむかし母さんが死んでいった。下に敷いてあるのはあのときの敷き布団だし、上にかぶっている毛布だって、わたしたちが寝るときに身をくるんだあの黒い毛布よ。母さんは腕の下にわたしを入れてくれたので、わたしたちは体を寄せ合って眠ったわ⁽²⁴⁾。

『ペドロ・パラモ』には、子どもを持つことをずっと夢に見続け、願いがかなわぬまま亡くなったドロテアと、父親を捜しにやってきたものの、徒労に終わり、やがてその地で息を引き取ったフワン・プレシアドが、偶然同じところに埋められ、死後互いの境遇を語り合う場面がある。母性本能が強いにもかかわらず、子に恵まれなかったドロテアと、親を失ったフワン・プレシアドは、まるで親子が抱き合うような格好で墓地の中にいる。他人同士の二人が、すぐ打ち解けて何でも告白していく様子は、彼らの体の位

置, しぐさにもよくあらわされている。

“Soy algo que no le estorba a nadie. Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. ¿Oyes?” (p. 238)

「わしなんぞ, たいして人の邪魔にもならんからな。ほら, 場所だって取らないよ。おまえさんとおんなじ墓に埋めてもらって, おまえさんの腕の下に楽におさまることができたんだからな。今おるこの片隅で十分さ。ほんとなら, わしの方がおまえさんを抱いてなくちゃならんけどね」⁽²⁵⁾。

5.2. 支えとなる腕

また, 他人の腕は, 頼りになるもの, 支えとなるものをあらわす。すべて自分の思うとおりに世界を動かしてきたかに見えるペドロ・パラモだが, 老いを感じたときには, 傍にいる使用人の腕につかまるしかない。自分の体を支えきれなくなったペドロ・パラモが倒れる場面は, ペドロ・パラモという権力の象徴が崩壊する瞬間を的確に描いている⁽²⁶⁾。

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. (p. 304)

ダミアナ・シスネロスの腕につかまって歩こうとしたが, 二, 三步進んだところで倒れた。心の中で何かを哀願するようだったが, ひと言もその口からは洩れてこなかった。乾いた音を立てて地面にぶつかり, 石ころの山のように崩れていった⁽²⁷⁾。

5.3. 腕 組 み

腕は組むか開くかで, その意味が大きく異なる。ペドロ・パラモの描写には, 腕を組むというしぐさがしばしば見られる。一言も語らなくても, 問題を抱えている様子が, そのしぐさから伝わってくる。特に, ペドロ・パラモの腕をこまねく(腕を組む)というしぐさは, 象徴的な意味を持っている。これによって, コマラという土地は疲弊し,

やがて寂れてしまう。土地の経済を牛耳っていたペドロ・パラモという人物の力を、鮮明なイメージでとらえたしぐさと言える。

El padre Rentería repasó con la vista las figuras que estaban alrededor de él, esperando el último momento. Cerca de la puerta, Pedro Páramo aguardaba con los brazos cruzados; en seguida, el doctor Valencia, y junto a ellos otros señores. Más allá, en las sombras, un puño de mujeres a las que se les hacía tarde para comenzar a rezar la oración de difuntos⁽²⁸⁾. (p. 293)

レンテリア神父は、スサーナの臨終を見とどけている者たちを見た。戸口の近くには、ペドロ・パラモが腕を組んで立っていた。隣には医者のパレンシア。それに続いて男たちが数人。そして、その後ろの暗がりには、何人かの女たちが、身をひそめるようにして、死者の祈りを唱えはじめる瞬間をじっと待っていた⁽²⁹⁾。

Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:
— Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo. (pp. 295-296)

ペドロ・パラモは口もきかず、部屋に閉じこもったきりだった。コマラの奴らに復讐してやると誓っていたのだ。

「おれが腕をこまねいて知らん顔すりゃ、コマラは飢え死にだ」

実際、その通りにしたのである⁽³⁰⁾。

5.4. 広げた両腕（両手）

逆に、両手を広げているしぐさには、人物の明るい精神状態があらわれている。海に向かって体を開くスサーナのしぐさは、この作品の中で最も健康的な明るさを感じさせる場面であろう⁽³¹⁾。

“Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...” (p. 273)

《わたしは気持ちよく砂の温もりに体を浸していた。海のそよ風に向かって目をつむり、手と足を広げた。海はすぐそこにあり、はるか彼方まで続いていた。潮が差してくると、わたしの脚に、泡のなごりをおいて去っていく……》⁽³²⁾

5.5. 腕 枕

作中人物が腕枕をしている場面もあるが、考え事をしたり、回想にふけている場面である。激しく吹き続ける夜風の音には、さまざまな思いにとらわれながら、正常な精神状態から逸脱していくスサーナの内面が映し出されている。

Susana San Juan oye el golpe del viento contra la ventana cerrada. Está acostada con los brazos detrás de la cabeza, pensando, oyendo los ruidos de la noche; cómo la noche va y viene arrastrada por el soplo del viento sin quietud. Luego el seco detenerse. (pp. 269-270)

スサーナ・サン・フワンは、閉じた窓を打つ風の音を聞きながら、頭の下に腕を組んで休んでいる。考えごとをしながら、夜の騒音に耳を澄ます。風に引きずられて、夜が右往左往するさまを心で追う。その動きがふいに止む⁽³³⁾。

6. 意思を伝える頭の動き

自分の意思を伝える方法として、頭を使ったしぐさは言葉以上に雄弁な場合がある。ルルフォの作中人物たちは、頭を動かすことで自分の意思をあらわすことが多いようである。また顕著なのは、彼らが「否」という意思表示として、頭を振る（首を振る）しぐさをたびたび見せていることである。さらに、頭を垂れる（うつむく）、うなだれるというしぐさも見られる。

6.1. 頭を振る（首を振る）

Yo sacudí la cabeza para decirle que no, que yo no tenía nada que ver...
(p. 20)

おれはそうじゃねえ、おれは関係ねえんだと言おうとして、頭を横にふったんだが……⁽³⁴⁾

— Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles.
Justino apretó los dientes y movió la cabeza diciendo:

— No. (p. 92)

「たのむよ、フスティノ。どうか命だけは助けてやってくれって、そう連中にたのんできてくれよ、それだけでええんだから」

フスティノは唇をかたく結んで、頭をふった。

「できねえよ」⁽³⁵⁾

— ¿No le ha pasado nada a usted, patrón? — preguntaron.

Apareció la cara de Pedro Páramo, que sólo movió la cabeza. (p. 302)

「旦那，大丈夫ですかい？」と彼らが尋ねた。

ペドロ・パラモは顔をのぞかせ，頭を振った⁽³⁶⁾。

6.2. うつむく

— ¿Cómo está la señora?

— Mal — le dijo agachando la cabeza. (p. 288)

「奥様の具合はどうだ？」

「よくないです」とうつむきながら答えた⁽³⁷⁾。

7. 唇の動き

伝達する役割を果たす器官としては，唇や口の動きも重要である。ルルフォは，聞き取れないような声も，唇の動きで描いて見せている。

Se abrió la puerta y entró el padre Rentería en silencio, moviendo brevemente los labios:

— Te voy a dar la comunión, hija mía. (p. 289)

戸が開いて，レンテリア神父が唇をかすかに動かしながら入ってきた。

「さあ，聖体をあげよう，スサーナ」⁽³⁸⁾

El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan, con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras: “Tengo la boca llena de tierra”. Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido. (p. 292)

レンテリア神父は，ベッドのへりに座り，スサーナ・サン・フワンの肩に両手をかけた。大きな声を出さなくてもいいように，スサーナの耳もとに口を近づけた。そして，言葉をひとつひとつそっと囁いていった。「口の中は土でいっぱいだ」ひ

と息入れて、スサーナの唇が動いているかどうか確かめようとした。もぐもぐ動いているようだったが、口からはなんの音も洩れてこなかった⁽³⁹⁾。

Pedro Páramo siguió moviendo los labios, susurrando palabras. Después cerró la boca y entreabrió los ojos, en los que se reflejó la débil claridad del amanecer. (p. 297)

ペドロ・パラモは唇を動かして、まだ何かつぶやいていた。やがて口を閉ざし、目をうすく開いた。その瞳に夜明けの弱々しい光が映った⁽⁴⁰⁾。

8. 作中人物たちの距離感をあらわす声

8.1. 記憶の中の声

ルルフォの作中人物たちは、互いに触れ合うことができる距離、近さを意識しながら行動しているように見える。記憶の中の姿や声も、思い出すことができる限り、その人物との距離は近いままであることを物語っている。その一番いい例は、フワン・プレシアドが、作品の冒頭近くで、亡くなる直前の母親の声に耳を傾けている場面である。

Me acordé de lo que me había dicho mi madre: “Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz. (p. 184)

おふくろの言ったことばが頭に浮かんできた——「あそこでは、母さんの声ももっとはっきり聞こえるよ、そっとおまえの身近にいるからね、死人に声があればの話だけど、死んだ母さんの声よりも、おまえの思い出の中の声の方が、ずっと身近に聞こえてくるはずよ」⁽⁴¹⁾

さらに、死者の声と対話する描写も見られる。母親の故郷に初めてやってきた男は、そこが聞かされていた風景とあまりにも違っていることに驚き、すでに亡くなっている母親に語りかけずにはいられない。記憶の中の風景と現実の風景のギャップを映し出すかのように、それまで近くで聞こえていた母親の声、耳の奥でささやいていた声は、遠のいてしまう。

— ¿No me oyes? — pregunté en voz baja.

Y su voz me respondió: — ¿Dónde estás?

— Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

— No, hijo, no te veo.

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.

— No te veo. (p. 233)

「聞こえるかい？」とおれは小さな声で聞いてみた。

すると、おふくろの声が返ってきた。

「どこにいるんだい？」

「ここだよ、母さんの町で、母さんの知ってる連中と一緒にだよ。見えないかい？」

「見えないね」

おふくろの声は、すべてを覆い尽くすようだった。はるか地平線の彼方までその声が伝わっていくように思われた。

「見えないね」⁽⁴²⁾

8.2. 相手との距離を押し量る声

声はどのように聞こえるかで、相手との距離を押し量る目安になる。声の聞こえ方によって、相手との距離や相手の状況を読み取ることができる。

— Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió? (p. 186)

「ああそれで声があんなにかすかだったんだね。ずっと遠くから聞こえてくるみたいだったよ。やっとわかった。それで、亡くなってからどのくらいになるんだい？」⁽⁴³⁾

さらに、ルルフォの作品で顕著なのは、他者とのコミュニケーションのための声だけでなく、自分自身に向かってつぶやいたり、叫んだりする人物たちの姿が見られることである。自分を振り返ることで、過去の自分と現在の自分の隔たりを確かめ、今、自分がどこにいるか、どのような場にいるのかを見定めようとしているように思える。

8.3. 自分自身の声

Oyó allá atrás su propia voz. (p. 32)

ずっとうしろのほうで自分の声を聞いた⁽⁴⁴⁾。

Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar

como una cosa falsa y sin sentido. (p. 35)

追っ手は自分の口からもれるおのれの声を聞いた。ゆっくりした口調には、^{うっ}虚ろで空しいひびきがあった⁽⁴⁵⁾。

ルルフォの作品の中で「声」の働きがいかに大きいかがわかる。「声」によって作中人物たちは人とコミュニケーションを図る。それは現在の声だけでなく、記憶の中にしまわれた過去の声である場合もある。また、彼らは、自分自身の声にも耳を傾けることで、孤独な自分の姿を確認しているように見える。

9. 目の働き

人との関係を保ったり、距離を押し量ったりするとき、ルルフォの作中人物たちは目をよく使っている。目で追い、目の中に相手の感情を読んでいる。目と目が合ったときははっとする瞬間も、他者の視線を感じたときの緊張感も描かれている。さらに、病人を癒す聖母のまなざしを求めて苦しい巡礼の旅を続ける姿も見られる。ルルフォの作品では、人物たちの目やまなざしが、言葉以上に彼らの気持ちを語っていると言える。また、ルルフォはさまざまな目の表情を描くことで、言葉に言い表せない作中人物たちの心理を描いている。うまく自己表現できない者たちも、顔の表情で何かを伝えようとしている様子がうかがえる⁽⁴⁶⁾。

9.1. 視線、まなざし

Alzó la vista y miró a su madre en la puerta.

— ¿Por qué tardas tanto en salir? ¿Qué haces aquí?

— Estoy pensando. (p. 189)

目をあげると、入り口に母親が立っていた。

「どうしてそんなにぐずぐずしてるんだい。中で何をしてるのさ」

「考えてたんだよ」⁽⁴⁷⁾

(...) Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos. ¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía? (p. 279)

(前略) スサーナの動きのひとつひとつをじっと目で追いながら、ペドロ・パラモはそう考えた。もしスサーナが、あの弱々しい^{ともしび}灯と一緒に消えてしまったら、

いったいどうすればいいのだ⁽⁴⁸⁾。

9.2. 目の表情と心の中

ルルフォの作中人物たちは、相手の瞳をのぞくことで、その心の中を読んでいる。

— ¿Conoce usted a Pedro Páramo? — le pregunté.

Me atreví a hacerlo porque vi en sus ojos una gota de confianza. (p. 182)

「ペドロ・パラモを知ってるかい？」

そう思い切って尋ねたのは、相手の目に、ひとしずくの信頼を読みとったからだ⁽⁴⁹⁾。

La abuela lo miró con aquellos ojos medio grises, medio amarillos, que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno. (p. 189)

祖母は、灰色とも黄色ともつかない、あの、人の心を見透かすような目で彼を見つめた⁽⁵⁰⁾。

目の表情を繰り返し描くことで、ルルフォが人物の内面の動きや変化をとらえていることは、ドロリータスという女性について語った次の記述によくあらわれている。

“Tu madre en ese tiempo era una muchachita de ojos humildes. Si algo tenía bonito tu madre, eran los ojos. Y sabían convencer.” (p. 194)

「あなたの母さんはね、あの頃はしおらしい目をした小娘でね。あの人のきれいなところといったら、やっぱり目だったね。あの目で人を説き伏せることができたのさ」⁽⁵¹⁾。

“¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? ‘Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve.’ ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron.” (p. 195)

「あなたの母さんは、いったい何度その呼び声を聞いたことだろう。『ドニャ・ドロリータス、さめてるじゃねえか。こんなものが飲めるか』そんなことを、何度言われたことだろう。ひどいあつかいには馴れていたとはいうものの、母さんのおとなしい目つきも、だんだんと険しくなっていったよ」⁽⁵²⁾

10. 触れるということ

10.1. ペドロ・パラモとスサーナ

ルルフォの作品に見られるしぐさの中で、特に重要な働きをしていると思われる「触れる」ということについて、もう一度、新たな観点から考えてみたい。

ルルフォの作品中、ことに『ペドロ・パラモ』では、「触れる」というしぐさが極めて重要な意味を持っているように思える。この作品は、地方の権力者となり、ほしいものはすべて手に入れたペドロ・パラモが、唯一触れることのできない女性スサーナを、自分のもとに引き寄せようとする様を描いた小説と言える。常に手の届かない距離にいるスサーナだからこそ、ペドロ・パラモは恋い焦がれる。そして、やっと彼女を呼び寄せることに成功するが、そのとき彼女は精神錯乱の状態になっていて、ついにペドロ・パラモは、その心に触れることができない。

一方、スサーナは、子どもの頃や若かった頃の追憶の世界に生きている。スサーナの描写には、自分の体に触れている場面が多いが、彼女にとっては、自分に触る、触れるというしぐさが、記憶をたどることにつながるのである。

Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. (p. 253)

開け放たれた戸から、ツタの茎を折り曲げながら、風が吹き込んできた。血管が透けて見える脚にはうぶ毛が生えはじめ、乳房に手が触れるとあたたかく震えた。スズメが楽しそうに飛びまわり、丘の上の草は風になびいてた⁽⁵³⁾。

身の回りの世話をする女性、フスティノー以外の人間には心を閉ざしてしまったかに見えるスサーナだが、回想の中での彼女のしぐさや表情は開放的であり、子どもの頃、ペドロ・パラモに対しても好意的な態度をとっている。いっしょに海に出かける場面もあり、二人が触れ合う機会が何度かあったことは、それとなく書かれている。

— En el mar sólo me sé bañar desnuda —le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. (p. 274)

「わたしね、海じゃいつも裸で泳ぐの」そう言ったら、最初の日、あの人も裸になってわたしの後についてきた。海からあがると、あの人の体はひかり輝いていた⁽⁵⁴⁾。

ある日、スサーナが父親に連れられ、遠くの土地へ去っていった日から、ペドロ・パラモは、その距離を何とか埋めようとするが、どうすることもできない。触れようとしても、文字どおり手が届かない存在になってしまうのである。死ぬ間際まで、ペドロ・パラモはスサーナの幻影を追い求める。目を閉じ、同じ記憶を何度もたどる彼のしぐさには、スサーナへの想いが痛々しいほど感じられる。

— Susana —dijo. Luego cerró los ojos—. Yo te pedí que regresaras...
...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. (pp. 302-303)

「スサーナ」そう言って目を閉じた。「戻ってくれて頼んだのに……」。
…… 夜空には大きな月がかかっていた。おれの視線はどこまでもおまえの姿を追い求めた⁽⁵⁵⁾。

10.2. 死者と生者の触れ合い

他者とのつながりをあらわすしぐさは、すでに、肩や手などを使ったしぐさで何度も見てきたが、死後もこの世をさまよう霊を描いたルルフォの作品には、ある特徴が見られる。死者から生者への呼びかけは、声や物音だけでなく、「触れる」というしぐさでも、象徴的に描かれているのである。

次の描写は、すでにこの世の者ではなくなった主人が、使用人に命令する場面である。

Ella volvió la cabeza. No vio a nadie; pero sintió una mano sobre su hombro y la respiración en sus oídos. La voz en secreto: “Vete de aquí, Justina. Arregla tus enseres y vete. Ya no te necesitamos.” (p. 265)

振り向いたが、何も見えなかった。だがそのとき、肩の上に手がかけられ、人の息が耳元をかすめるのを感じた。ひそやかな声だった。「ここから出て行け、フスティーナ。荷物をまとめて出て行くんだ。おまえにはもう用はない」⁽⁵⁶⁾

『ペドロ・パラモ』の最後の場面は、息を引き取ったばかりの使用人ダミアナが、まだ生きているかのように話しかけ、ペドロ・パラモを死の国へ誘っているように見える。それに答えるペドロ・パラモの言葉にも、死の世界への旅立ちを決意している様子がうかがえる⁽⁵⁷⁾。

Sintió que unas manos le tocaban los hombros y enderezó el cuerpo, endure-

ciéndolo.

— Soy yo, don Pedro — dijo Damiana—. ¿No quiere que le traiga su almuerzo?

Pedro Páramo respondió:

— Voy para allá. Ya voy. (pp. 303-304)

肩を叩かれたので、体を起こして、身構えた。

「あたしですよ、旦那さん」とダミアナが言った。「昼ごはんを持って来ましょうか？」

ペドロ・パラモは答えた。

「あっちへ行くさ。いま行くよ」⁽⁵⁸⁾

しぐさについてのすぐれた著作を残した多田道太郎は、「人間の心は、身体にもっともよく表われており、その身体に触れるということは、とりもなおさず心に触れるということでもあるのだ」(『しぐさの日本文化』)⁽⁵⁹⁾と述べている。

ルルフォの作品について、これまで数多くの文芸評論家が論じてきたが、ペドロ・パラモは、欲しいものを手に入れるためなら手段を選ばない冷酷で凶暴な男であり、一方でスサーナへの想いを断ち切ることができず、他のだれをも愛せない孤独な人間であると解釈されてきた。しかし、上に引用した最後の場面を読み返してみると、全くひとりぼっちではなかったことがわかる。長年ペドロ・パラモに仕えてきたダミアナの優しい心遣いは、主人の肩に手を触れるという、この何気ないしぐさによくあらわされている。

11. 結 語

触れる、声に耳を傾ける、目で追うなどのしぐさが、ルルフォの作品には実によく見られるが、これらは作中人物たちのコミュニケーションの取り方、他者との距離をどう認識しているかを映し出しているのではないだろうか。作者ルルフォは、そうした姿を言葉で巧みに表現したと言える。

ルルフォは、若い頃からメキシコ各地の風景を撮り続け、膨大な数の写真を残したことも知られている。死後も何度か写真集が出版されるほど、評価が高まっている⁽⁶⁰⁾。しぐさや表情と結びついた空間認識は、そうした写真家としてのルルフォの性格、素質に起因しているのかもしれない。ルルフォの作品を、写真家ルルフォが撮影するように描いた風景と人物、というふうにとらえると、作中人物たちのしぐさや表情の意味がよく理解できるのではないかと思われる。

自分の思っていることや考えを、言葉で十分あらわすことのできないルルフォの作中人物たちは、しぐさや顔の表情で、他者とのコミュニケーションを図っている。特に「触れる」というしぐさは、触覚だけにとどまらず、視覚や聴覚、さらに嗅覚とも結び

ついて、豊かな表現を作り出しているが、その背後には、作中人物たちの空間認識がある。遠さ、近さなど、他者との距離を意識しているからこそ、彼らは「触れる」というしぐさを大切にしているように見える。

書かれてからすでに半世紀以上が経っているが、ルルフォの作品は、今もお読者を惹きつける新鮮な力を持っている。それは、作中人物たちのしぐさや表情に、彼らの内面が鮮やかに映し出されているからだろう。発話以外の部分、非言語によるコミュニケーションの力がいかに大きいかわ、ルルフォの作品は教えてくれるが、そうした非言語の部分を言葉で描いてみせたルルフォの力量は、もっと評価されていいのではないだろうか。

《注》

- (1) 主な作品は次の2冊である。
Juan Rulfo, *El llano en llamas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- (2) 引用には、次のテキストを用いた。ページ番号はこのテキストのものを指す。
Juan Rulfo, *Toda la obra* (coord. Claude Fell), Madrid, CSIC, Colección Archivos, 1992.
- (3) 日本語訳は、フアン・ルルフォ『ペドロ・パラモ』杉山晃・増田義郎訳、岩波文庫、1992年からである。フアンをフワン、スサナをスサーナなど、引用の際、表記の一部を変更した。引用箇所は『ペドロ・パラモ』pp.10-11。
- (4) 『ペドロ・パラモ』p.44。
- (5) 『ペドロ・パラモ』p.79。
- (6) 『ペドロ・パラモ』p.41。
- (7) 『ペドロ・パラモ』p.42。
- (8) 日本語訳は、フアン・ルルフォ『燃える平原』杉山晃訳、書肆風の薔薇、1990年からである。引用の際、表記の一部を変更した。引用箇所は『燃える平原』pp.125-126。
- (9) 『燃える平原』p.126。
- (10) 『ペドロ・パラモ』p.45。
- (11) 同上p.49。
- (12) 『燃える平原』p.74。
- (13) 『ペドロ・パラモ』p.7。
- (14) 同上p.92。
- (15) 同上p.107。
- (16) 同上p.16。
- (17) 同上p.99。
- (18) 同上p.22。
- (19) 同上p.105。
- (20) 同上pp.161-162の訳文では、「ひとりが手を振りながら聞いた」となっているが、原文に忠実に「手で自分をあおぎながら、ひとりが聞いた」と、引用の際、一部書き換えた。
- (21) 『燃える平原』p.106。
- (22) 『ペドロ・パラモ』p.15。
- (23) 同上p.149。
- (24) 同上p.127。
- (25) 同上p.103。

- (26) Pedro Páramo とは「荒地の石」という意味であり、名前が示すとおり、ペドロ・パラモは、荒れ果てた土地で、石ころが崩れるように倒れる。老いとともに体がこわばり、石と化していくペドロ・パラモの描写は、タイトルを鮮やかに表現している。
- (27) 同上 p. 207。
- (28) スサーナの周りに集まってきたペドロ・パラモ、医者、男たち、女たちの描写は、それぞれの立場、位置関係もよくあらわしている。
- (29) 同上 p. 191。
- (30) 同上 p. 195。
- (31) 両手両足のしぐさになっていて、海に対して開放的なスサーナの心を象徴的に描いている。
- (32) 同上 p. 160。
- (33) 同上 p. 154。
- (34) 『燃える平原』 p. 25。
- (35) 同上 p. 108。
- (36) 『ペドロ・パラモ』 p. 204。
- (37) 同上 p. 183。
- (38) 同上 p. 185。
- (39) 同上 p. 189。
- (40) 同上 p. 197。
- (41) 同上 p. 16。
- (42) 同上 pp. 95-96。
- (43) 同上 p. 19。
- (44) 『燃える平原』 p. 39。
- (45) 同上 pp. 42-43。
- (46) ルルフォの作中人物たちにとって、目の働きが言葉以上に意思の伝達をしていることがあるという点については、別の稿でも述べたことがある。「ルルフォの作中人物たちに見られるコミュニケーションの形」『語学研究』第92号, pp. 222-224。
- (47) 『ペドロ・パラモ』 p. 23。
- (48) 同上 p. 169。
- (49) 同上 p. 11。
- (50) 同上 p. 24。
- (51) 同上 p. 31。
- (52) 同上 p. 33。
- (53) 同上 p. 128。
- (54) 同上 p. 160。
- (55) 同上 p. 205。
- (56) 同上 p. 147。
- (57) この最後の場面の解釈は、研究者・評論家の間で意見が分かれている。ダミアナはまだ生きていて、昼食の支度をした後、ペドロ・パラモに声をかけている、と読まれるのが普通だったが、スペインの研究者 José Carlos González Boixo は、一足先に息を引き取ったダミアナが、死者の地への案内人として、ペドロ・パラモの肩に手を触れていると解釈している。
Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, edición de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1990, p. 67 y p. 193.
- (58) 前掲書 pp. 206-207。
- (59) 多田道太郎『しぐさの日本文化』角川文庫, 1978, p. 64。
- (60) ルルフォが撮影した写真は、作品集や研究書などにも何枚か挿入されているが、主な写真

集としては次のようなものがある。

- México: Juan Rulfo fotógrafo*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2001.
Juan Rulfo: Letras e imágenes, México, Editorial RM, 2002.
Juan Rulfo Oaxaca, México, Editorial RM, 2009.
100 fotografías de Juan Rulfo, México, Editorial RM, 2010.

参考文献

- Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
López Mena, Sergio, *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*, México, UNAM, 2007.
Portal, Marta, *Rulfo: Dinámica de la violencia*, Madrid, Cultura Hispánica, 1984.
Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, segunda edición, tercera reimpresión.
Rulfo, Juan, *Pedro Páramo/El llano en llamas*, Madrid, Aguilar, 1988.
Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (edición de José Carlos González Boixo), Madrid, Cátedra, 1990, séptima edición.
Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (edición de José Carlos González Boixo), Madrid, Cátedra, 2010, vigésimo segunda edición.
Rulfo, Juan, *El gallo de oro y otros textos para cine*, Madrid, Era/Alianza, 1980.
Rulfo, Juan, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
Rulfo, Juan, *Toda la obra* (coord. Claude Fell), Madrid, CSIC, Colección Archivos, 1992.
Rulfo, Juan (compilación), *Retales*, México, Terracota, 2008.
Sommers, Joseph (antología, introducción y notas), *La narrativa de Juan Rulfo*, México, Sep/Setentas, 1974.
Vital, Alberto, *Juan Rulfo*, México, Tercer Milenio, 1998.
小林祐子『しぐさの英語表現辞典』研究社, 2008年
多田道太郎『しぐさの日本文化』角川文庫, 1978年
エドワード・T・ホール『沈黙のことば』(國弘正雄・長井善見・斎藤美津子訳)南雲堂, 1966年
エドワード・T・ホール『かくれた次元』(日高敏隆・佐藤信行訳)みすず書房, 1970年
マジョリー・F・ヴァーガス『非言語コミュニケーション』(石丸正訳)新潮選書, 1987年
ファン・ルルフォ『燃える平原』(杉山晃訳)書肆風の薔薇, 1990年
ファン・ルルフォ『ペドロ・パラモ』(杉山晃・増田義郎訳)岩波文庫, 1992年

『人文・自然・人間科学研究』投稿規定

紀 要

『人文・自然・人間科学研究』（以下「本紀要」）は、拓殖大学人文科学研究所（以下「本研究所」）が発行する紀要であり、研究成果発表の場の提供と、それによる研究活動促進への寄与を目的とするものである。

発行回数

本紀要は、原則として年2回、10月および3月に発行する。

編集委員会

本紀要の編集は、本研究所編集委員会（以下「編集委員会」）が担当する。編集委員会は、本規定に定める投稿原稿のほかに、必要に応じて寄稿を依頼することができる。

投稿資格者

本研究所所員・本研究所客員研究員および拓殖大学非常勤講師とする。拓殖大学非常勤講師の投稿については、別途定めた規定に従うものとする。

原稿の種類

論文・研究ノート・研究動向・調査報告・資料・討論・研究会記録および公開講座記録とする。以上のいずれにも当てはまらない原稿については、編集委員会において取り扱いを判断する。また、編集委員会が必要と認めた場合には、新たな種類の原稿を掲載することができる。

論 文：その長短・形式にかかわらず、独創性および学術的価値のある研究成果をまとめたもの。

研究ノート：研究の中間報告で、将来、論文になりうるもの。新しい方法の提示、新しい知見の速報などを含む。

研究動向：ある分野の研究成果を総覧・整理しまとめたもので、研究史・研究の現状・将来への展望などを論じたもの。

調査報告：ある課題についての文献・アンケート・聞き取り調査などの報告で、調査の意義が明確なもの。

資 料：文献・統計・写真など、研究にとっての資料的価値があると思われる情報を吟味し、それに解説をつけたもの。

討 論：本紀要に掲載された論文等に対する批判・質問および執筆者からの反論・回答。

研究会記録：本研究所主催の研究会の講演内容および質疑の概要。

公開講座記録：本研究所主催の公開講座の講演内容の詳細な記録あるいは概要。

二重投稿の禁止

他の刊物に公表済みの原稿あるいは投稿中の原稿は、本紀要に投稿できない。

原稿の使用言語

日本語および英語とする。その他の言語で執筆を希望する場合は、事前に原稿提出先（下記）に申し出て、編集委員会と協議する。なお、外国語原稿の場合は、その外国語に通じた人の入念な校閲を受けたものに限る。

原稿の長さ

1. 日本語および全角文字で記す場合、本文と注および図・表を含め、原則として 24,000 字以内とする。
2. 欧文の場合、本文と注および図・表を含め、原則として 48,000 字以内とする。

同一タイトルの投稿

本紀要の複数の号にわたって、同一タイトルで投稿することはできない。ただし「資料」の場合は、同一タイトルの原稿を何回かに分けて投稿することができる。その場合、最初の稿で全体像と回数を明示しなければならない。

要約

原稿には、研究の目的・資料・方法・結果・結論などの概要を簡潔に記述した外国語による要約（100～150 語）をつけることができる。ただし、その外国語に通じた人の入念な校閲を受けたものに限る。また、要約には日本語訳を添える。なお、要約には、図・表や文献の使用あるいは引用は避ける。

原稿執筆要領

原稿の執筆はワープロを使用する。執筆の細部については、別途「原稿執筆要領」を定める。投稿者は、原稿執筆要領に則って原稿を作成・執筆しなければならない。

原稿の提出要領

1. 「投稿原稿表紙」の各欄に所定事項を正確に記入する。とくに“原稿提出に当たっての確認事項”の各項目は、一つ一つ入念に確認すること。未記入・未確認のものは、原則として受け付けない。
2. プリントアウトした原稿を 2 部提出する。原稿は、要約・本文・注・文献資料表・図・表・図や表のタイトルと説明および出典、の順にまとめる。各原稿には、上記の「投稿原稿表紙」を必ず添える。図は、この段階では、版下原稿を複写したものを提出する。
3. 提出先 下記のいずれかの部署の担当者宛へ提出する。

文京キャンパス：研究支援課 八王子キャンパス：八王子学務課 北海道短期大学：学務課

原稿の返却

原稿は、図・表を含め、原則として返却しない。

原稿掲載の可否

編集委員会が審査し決定する。その手続きは次の通り。

1. 原稿の内容に応じて編集委員以外の査読者を選び、査読を依頼する。それとともに編集委員の中から担当委員を選ぶ。査読者および担当委員は、原則として各 1 名とするが、場合により複数

名とすることもある。

2. 査読者および担当委員は、論文・研究ノート・研究動向・資料および討論については、以下の10項目について原稿を検討し、査読結果（掲載の可否・原稿種類の妥当性についての意見や原稿に対するコメントなど）をまとめ、それを編集委員会に報告する。
 - 1) タイトルは内容を的確に示しているか
 - 2) 目的・主題は明確か
 - 3) 方法・手法は適切か
 - 4) データは十分か
 - 5) 考察は正確かつ十分か
 - 6) 独創性あるいは学術的価値（資料的価値）が認められるか
 - 7) 構成は適切か
 - 8) 文章・語句の表現は適切か
 - 9) 注や参考文献の表記は、執筆要領に添ったものになっているか
 - 10) 図・表の表現は適切か
3. 編集委員会は、これらの報告に基づいて、委員の合議により、掲載の可否、原稿種類の妥当性および次項の「査読審査通知書」に添える文書の内容などを決定する。

なお、掲載の可否については、①このままで掲載 ②多少の修正の上で掲載 ③大幅な修正が必要 ④掲載見送りの4段階で判定する。③については、執筆者の修正原稿を査読者と担当委員が再査読し、その結果に基づいて、編集委員会が掲載の可否等を決定する。
4. 研究会記録および公開講座記録の原稿については、原則として掲載する。ただし、この場合も編集委員の中から担当委員を選び、担当委員は上記項目の8)等を検討する。その結果、執筆者に加筆修正を求めることがある。

審査結果の通知

編集委員会は、原稿掲載の可否を、「査読審査通知書」により執筆者に通知する。上記②③④の場合、および原稿種類の変更が必要と判断した場合は、その理由あるいは修正案などを記した文書をこれに添える。

審査結果に対する執筆者の対応

掲載の可否について②③と判定された場合、執筆者は、審査結果あるいは添付文書の趣旨に基づいて原稿を速やかに修正し、修正原稿を編集委員会に再提出する。ただし、④の場合も含めて、審査結果あるいは添付文書の内容に疑問・異論等がある場合、執筆者は、編集委員会に文書によってその旨を申し立てることができる。

最終原稿の提出要領

執筆者は、加筆修正が終了した段階で、プリントアウトした最終原稿1部に、電子媒体（フロッピーディスクあるいはCD等）を添えて提出する。

また、電子媒体のラベルには、原稿のタイトル・執筆者名・文書ファイル名・および文書作成に使用したソフト名（バージョンも含む）を明記する。図がある場合は、その版下原稿を提出する。

校 正

校正は三校まで行う。執筆者は初校および再校のみを行う。執筆者の校正は、正確かつ迅速に行う。また、その際の加筆・修正は最小限にとどめなければならない。三校は編集委員会が行う。

原稿の電子化およびコンピュータネットワーク上での公開

掲載された原稿は、電子化し本学のホームページおよび国立情報学研究所等を通じて、コンピュータネットワーク上に公開する。

抜き刷り

抜き刷りは、50部までは執筆者（複数の場合は、代表執筆者）に進呈する。それ以上の部数が必要な場合は、50の倍数の部数で編集委員会に申し込む。その場合、50部を超えた分は有料とする。その料金については別途定める。

その他

本規定に定められていない事項については、編集委員会が投稿者と協議の上、編集委員会が判断する。

投稿規定の改正

本規定の改正は、編集委員会が原案を作成し、本研究所会議に報告して承認を求める。

付 記

本投稿規定は、2009年10月以降に投稿される原稿から適用する。

以 上

- (18) 現代日本文学体系四五『水上瀧太郎・豊島與志雄・久米正雄・小島政次郎・佐佐木茂索集』一八四～二二二頁。
- (19) 同前七五～七八頁。
- (20) 『新校本』第十五卷・二〇四頁。
- (21) 同前。
- (22) 同前・一九〇頁。
- (23) 同前・二〇四頁。
- (24) 同前・二〇五頁。
- (25) 『宮沢賢治研究資料集成』第14卷・続橋達雄編・一九九二年・八九頁。
- (26) 『新校本』第十五卷・二二七頁。
- (27) 山本芳明『文学者はつくられる』・未発書房・二〇〇〇年・二二〇～二四七頁。
- (28) 『宮沢賢治研究資料集成』第11卷・続橋達雄編・一九九二年・二〇四頁。
- (29) 『新校本』第八卷・二〇〇～二〇一頁。
- (30) 「透明な身体を求めて」(『季刊日本思想史』五〇号所収)において「どんぐりと山猫」における権力の問題について考察を加えた。
- (31) 『新校本』第二卷・七頁。
- (32) 『新校本』第二卷・二四頁。

本稿は二〇〇九年度拓殖大学研究助成を受けて作成されたものである。

はないということだ。

賢治が生きた時代は明治五(一八七二)年に開始された義務教育制度が一応の完成を見た時期であり、またより高い地位、大きな富を求めて人々がより高い教育を求めるようになった、いわゆる学歴主義が日本で広まっていく時であった。そうした風潮の中で賢治自身も盛岡中学、盛岡高等農林という高い学歴を獲得した者であった。そして帝大生であった鈴木東民とのやりとりで示されているのは、賢治自身文学を通じた立身という思いを持っていたことであった。

「ペンネンネンネン・ネネムの伝記」そして「グスコープドリの伝記」において、そうした学歴主義・立身出世主義の生み出す矛盾を描くことが出来たのも、賢治自身が学歴主義・立身出世主義と無縁ではなかったからだ。しかもそれは、スマイルズや中村敬宇が危惧した利己主義の過度の進展というようなものでなく、近代という時代が持つ根源的矛盾への認識に基づくものであった。

ネネムが最後に犯した悲しい過ち、われわれもそれから自由ではない。人として生まれ人として生きていく上で、われわれは何らかの自己主張をする。そうせざるを得ない。立身出世もまた自己主張の一つとも言える。われわれが生きる近代社会はそうした自己主張をあらゆる人間に許し、むしろそれを推奨する社会である。しかし、この自己主張はどこかで他人の権利を侵害することなしには貫徹し得ない。賢治が持った透徹した眼差しはわれわれが生きる時代がはらむ矛盾を容赦なく暴き出す。しかしそのような視線を注げる者がいることが、実は多くの矛盾をはら

んだ社会においてわれわれが生きるこの意味をもたらしてもくれるのだ。

《註》

- (1) 『新校本宮澤賢治全集』第一三卷(上)、筑摩書房・一九九七年・五二五頁(以下『新校本宮澤賢治全集』筑摩書房については『新校本』とのみ記す)。
- (2) E・H・キンモンス『立身出世の社会史』広田照幸他訳・玉川大学出版部・一九九五年。
- (3) 竹内洋『立身出世主義』NHKライブラリー・一九九七年。
- (4) 麻生誠『日本の学歴エリート』講談社学術文庫・二〇〇九年。
- (5) E・H・キンモンス・前掲書・二九〇三〇頁。
- (6) 同前・三一〇三二頁。
- (7) 新日本古典文学大系五二『庭訓往来 句双紙』岩波書店・一九九六年・三二七頁。
- (8) キンモンス前掲書・七二頁。
- (9) 『新校本』第一六卷下・一五〇一六頁。
- (10) 『新校本』第一五卷・一七六頁。
- (11) 『新校本』第一六卷下・二三三頁。
- (12) 『新校本』第一三卷上・九頁。
- (13) 『夏目漱石全集』第一六卷・岩波書店・一九九六年・四八二頁。
- (14) ここで述べた日本における義務教育の発展については、『拓殖大学論集(二六五) 人文・自然・人間科学研究』第一七号(二〇〇七年三月発行)所収「宮沢賢治の生きた時代」において言及した。また一部表現も重複している。
- (15) 堀尾青史『年譜宮澤賢治伝』中公文庫・一九九一年・六二頁。
- (16) 同前。
- (17) 竹内洋・前掲書・三二二頁。

愚挙ともなるからだ。しかしまた、個の自由の主張はどこかで他者の権利の侵害を生み出しもする。賢治は、近代社会が可能にした個の、そうしたあり方の持つ矛盾にとりわけ敏感であったのだ。

『注文の多い料理店』の「序」での自身の作品を「みんな林や野はらや鉄道線路やらで、虹や月あかりからもらってきた」もので、「これらのなかには、あなたのためになるところもあるでせうし、ただそれきりのところもあるでせうが、わたくしには、そのみわけがよくつきません³¹」という、自身の作品でありながらそれを否定するようなことを言うのも、賢治の自己表現、自己主張について矛盾した思いを伝えるものとして読むことができる。すなわち、この『注文の多い料理店』という書物は、宮澤賢治という名前で出版されており、その点でも賢治という個人の書いたものだが、しかしそれは単なる賢治という個人の自己表現ではなく、「林や野はらや鉄道線路やらで、虹や月あかりからもらってきた」ものである。したがってこの作品そのもの意味についても賢治個人が語ることは出来ないというのだ。

そしてこうした立身出世主義の持つ根源的矛盾への認識が、「ネネム」から「ブドリ」への後半部の改稿の大きな要因となっていたとも考えられる。

「ブドリ」においては、「ネネム」と違い、学校を出た後ブドリは火山局の一局員になったのであり、ネネムのような世界裁判長という高位のものではない。しかしまた、「ブドリ」の結末は、ネネムのように高い地位からの失墜というのではなく、ブドリが農民たちを冷害のもたら

す悲惨な状況から救うための自己犠牲的死であった。中村稔はこの結末に賢治の理想が込められているとした。だが、それは単に農民のために自身の命を犠牲にするという点だけではない。冷害を未然に防ぐため、火山島を噴火させようとするがそのためには誰か一人島に残らねばならない。その一人としてブドリは志願して島にのこるのだが、火山島の噴火に巻き込まれるとは、ブドリもまた火山の噴火とともに木っ端微塵なるといふことだ。その死に方は詩編「春と修羅」で詠われた「このからだそのみじんにちらばれ³²」を地でいくものである。ブドリという個人の英雄的行為によって農民は危機を回避できたのだが、その英雄的行為をなした本人は単に死ぬだけでなく、身体まで微塵となって散っていったのだ。個人として行為しながら個の存在が抹消されていくというアクロバティックな結末にこそ賢治の思いが示されてもいるのだ。

「ネネム」から「ブドリ」という作品は、立身出世主義が根源的にはらむ矛盾を描いた作品であり、そしてその矛盾をも超えていくさらなる可能性を描いていたものであった。

結 び

賢治は、作品を通じて明治以降の日本の社会を一面で支えた立身出世主義の可能性とその矛盾を描いていた。

ただ、忘れてならないのは、賢治が最初から立身出世主義と無縁のところまで生き、その中で立身出世主義の持つ矛盾を察知したというわけで

では、ばけものが妄りに人間世界に姿を現して人間を驚かせることが禁じられていたのだ。ネネムは、二人に、出現罪という罪名で判決を下す。それが鮮やかだというのでネネムは大変周囲から賞賛される。次にネネムは、街に出掛け、一つ一銭のマッチを一〇円で売りつけているフクジロという押し売りを捕まえる。しかし事情聴取するとフクジロは親方の命令でやっているだけだと言う。そこでその親方を捕まえると、その親方も別の者の命令でやっているということがわかり、そうした連鎖が三人もつながっていることが明らかとなる。その大本には一二〇年前の九円の借金があることを突き止める。そこでネネムは、全員が今の仕事を一端辞めることを命じて、事件を解決する。こうした難事件を解決したことでネネムの世界裁判長としての名声はますます上がる。

その後、ネネムは妹マミミとの再会を果たす。順風満帆の人生を歩んでいたネネムであったが、丘に散歩に行った際過って人間世界に現れるという出現の罪を犯したことで世界裁判長の地位を失うことになる。

苦学したネネムが大学まで通い、そこで好成绩をあげて先生の寵愛を勝ち取り、世界裁判長にまで上り詰めるというストーリーは、学歴による立身出世というあり方を描いたものだとと言える。そしてその結末は、学歴を積み立身出世を果たした者の転落の悲劇を描いているとも言える。

「ネネム」は、立身出世主義者の栄光と失墜を描いた作品であり、そういう作品を賢治が書いたということも意義深い、それ以上に重要なのは、ネネムが失墜する原因である。ネネムは、自身が裁判長としてザシキワラシやウウウエイを裁いたのと同じ出現罪という罪を犯してそ

の地位を失ったということだ。

より高い学歴を積み、富や地位、名声を獲得することは、社会において自身の存在を顕在化することである。簡単に言えば世間の人々の耳目を引く目立つ存在になることである。それは、バケモノが人間世界に現れ人々に驚異を与えること、つまり出現罪という罪を犯すことと類比できることであろう。

立身出世を遂げることは、それを成し遂げた本人にとっては喜ばしいことであつたとしても、それはまた他者にとって脅威となる存在が現れることでもあつた。それは、第一章でふれたスマイルや中村敬宇が危惧した問題でもあつた。ならば、スマイルズや敬宇が主張したように富貴となつたものの社会的責任を説けばよかつたのか。

賢治の発想は、あきらかにスマイルズや敬宇のものとは異なっている。賢治にとって名をあげること、その存在を誇示することそのものが、出現罪という罪だと看做されていたからだ。ならば、立身出世を否定すればよいのか。一種の自己主張としての立身出世を否定するという解決法は、ファシズムを招来するものであつた。ここでは詳述しないが、「どんぐりと山猫」という作品はそうした問題を描いたものである³⁰。

賢治は、立身出世を可能にした個を重んじる思想そのものの持つ矛盾に透徹したまなざしを向けていた。もちろんそれは個を否定せよという思想に直接結びつくものではない。冒頭でも指摘したように立身出世は、封建制を否定し、個人の自由を出来る限り認めるという思想によって可能になつたものである以上、立身出世の否定は、個の否定に直結する

形である「ペンネンネンネン・ネネムの伝記」である。

この二作に触れる前に確認しておくべきことがある。

前章において賢治にとって学歴を積むことは立身出世の手段ではなかったと書いた。ならば賢治は学歴に無頓着であったかという点と決してそうではないだろう。

それは前章で触れた鈴木東民とのエピソードに示されている。賢治は東民に対して自分の童話が出版されれば「文壇を驚倒させる」と語ったのだが、賢治はこのような一種の大言壮語したのも、東民が帝大生であったからこそとも考えられるのだ。

賢治の中の東京帝国大学への意識を伝える作品がある。「気のいい火山弾」という作品だ。

「ペゴ」というあだ名をもつ大きな黒い石は、稜のないその形態から角張った他の火山弾から笑いにされている。このように周囲から嘲笑される「ペゴ」石であったが、標本の火山弾を収集してきた調査団から「こんな立派な火山弾は、大英博物館にだってない」と評価され、きれいに梱包され「東京帝国大学地質学教室」へと送られることとなる。

東京帝国大学は、当時においても日本で最初に設立された大学として、日本の大学の頂点にあった。東京帝国大学へ送られていく「ペゴ」石は、「わたしの行くところは、このように明るく楽しいところではありません」と言うが、他方ペゴ石の境遇の変化を見た「稜のある石は、だまっ(20)てため息ばかりつ」いている。この稜のある石の様子は、そのまま東京帝国大学という権威の大きさを示している。そしてそれは、東京帝国大

学を頂点とした戦前の学歴を賢治が意識していたことも示唆している。

「ペンネンネンネン・ネネムの伝記」は「グスコブドリの伝記」の先駆形であるが、この二作の大きな違いは、作品の後半で顕著になる（煩瑣を避けるために以下では「ペンネンネンネン・ネネムの伝記」は「ネネム」、「グスコブドリの伝記」は「ブドリ」と表記する）。

「ネネム」でも「ブドリ」でも、それぞれの主人公ネネムとブドリは、激しい飢饉に見舞われ、両親を失い、またそれぞれの妹（「ネネム」ではマミミ、「ブドリ」ではネリ）とも生き別れになってしまう。その後両者とも森での賃仕事に従事する。ネネムはその仕事でためたお金をもつて町にいくが、ブドリは森での仕事の後沼畑で働き、その後町へ向かう。町に行った両者は、学校に通う。学校で博士から目をかけられた両者は、就職口を紹介される。ここまでは「ネネム」も「ブドリ」もほぼ似たような経緯で進む。異なるのは、両者に紹介された就職口であり、そこでの仕事ぶりである。「ネネム」はいきなりげけもの世界の世界裁判長という要職に就くが、ブドリは火山局に就職し、そこでペンネン技師を補佐する仕事に就く。

ここで注目したいのは、「ネネム」における世界裁判長としてのネネムの仕事の内容である。大学のフウファイボウ先生からの紹介で世界裁判長宅を訪れたネネムは、そこで突然自身が世界裁判長である告げられ、すぐに裁判を任される。そこで二つの事件の裁判を担当する。その事件とは、ザシキワラシとウウウエイという二人のげけものがそれぞれ人間世界に出現して人間を驚かせたというものである。げけもの世界

行部数は、一〇〇万部を超えたとも言われる。山本芳明は大正九（一九二〇）年に、文学的創作を扱う総合雑誌が増え、また〈文学〉出版も成功し、その結果文学者が、経済的に自立を果たし、社会において相当の地位を獲得するようになったと指摘している。賢治が東京に出走した大正期には、文学に携わってもかつてのように清貧に甘んじる必要はなく、それどころか、文筆で巨万の富を獲得することも可能な時代になっていた。

賢治の手紙の内容は、そうした当時の文学や出版を巡る状況を反映したものであった。この時代は、賢治が記したような、「小説の作り方」や「創作への道」といったいわゆるハウツーものが出回っており、そうした本を読んで、自身も、島田や賀川のようなベストセラー作家になることを夢見、目指す人々が多く存在していた。

閑宛の手紙に記されたのは、文学を立身出世の手段にしようとする当時の人々への嫌悪であるが、同時にここで注目すべきは自身の才能への過剰とも思われる自信である。島田清次郎程度の小説ならいつでも書けるというのだから。そして「これからの宗教は芸術です」という言葉は、「高知尾師ノ奨メニヨリ法華文学ノ創作」という言葉を想起させる。また、自身の文学作品は法華文学として法華経あるいは日蓮の教えの流布を可能にするものだという自信を示している。

自身の文学作品への自信をより明瞭に物語るエピソードがある。文信社で賢治は、そこにアルバイトにきていた当時東京帝国大学の学生だった鈴木東民と知り合う。鈴木東民は大学卒業後は大阪朝日新聞に入社、

その後釜石市の市長になった人物である。当時東民の母は花巻で宮沢家の近くに住んでおり、そんなことで賢治と親しく語り合うようになった。賢治は自分が書いている童話について東民に「これが出版されたら、いまの日本の文壇を驚倒させるに十分だ」が引きうけてくれる出版社がない、しかしいずれその時が来ると信じていると語っていたという。²⁸

賢治にとって文学は、もちろん富を得るための手段ではなかった。しかしまた、それは単なる趣味・娯楽の一つとして手遊びになされるものでもなかった。「文壇を驚倒させる」ほどの価値を有するものであったのだ。そしてこの言葉に名声を得ることへの欲望を見出すことはさほど困難ではないだろう。

賢治にとって学歴を積むことは、立身出世の手段ではなかった。しかし、賢治とて立身出世主義と無縁ではなかった。法華文学の創作、それはもちろん賢治が信仰した法華経あるいは国柱会の教えを流布するためのものではあった。しかし、それは同時に「日本の文壇を驚倒させる」力を持つものでもあったのだ。そこに賢治の中にあつた、文学を通じた立身出世への欲望が示されているのだ。

第四章 作品に描かれた立身出世主義

前章では、賢治の中にある立身出世主義的欲望のあり方を見た。ここでは、そうした立身出世が彼の作品の中でどのように描かれたかを見ていこう。ここで主に取り上げるのは、「グスコープドリの伝記」の先駆

り恨みを残すことなくどう追い返すかというようなことで対応したのだろう。「感情の衝突で家を出るといふ事も多いのです」という高知尾の言葉から、賢治のような形で国柱会に駆け込んでくる青年は他にもおり、そうした人間に高知尾が対応したのも賢治が初めてではなかったことが推測できる。

高知尾に体よく追っ払われた賢治は、日本橋の小林六太郎のところで一泊させてもらった後、本郷の菊坂の稲垣信次郎方二階に間借り東京での生活を開始した。また東大赤門前の、大学の講義録を謄写して売る出版社である文信社に校正係として勤め始めた。

その賢治は国柱会で何度か高知尾と会い、その際高知尾から「雨ニモマケズ手帳」に記された「高知尾師ノ奨メニヨリ法華文学ノ創作」の示唆を受けたということになる。

しかし高知尾自身は、後年このときの賢治とのやりとりを思い起こして書いた「宮沢賢治の思い出」で「私には法華文学の創作をすすめたという明確な記憶はない」と記している²⁸⁾。

法華文学の創作への示唆を受けたというのは、賢治の思い込みあるいは賢治の解釈であったということだ。賢治が最初に高知尾に会った際の高知尾の対応からも推測可能なように、高知尾にとって当時の賢治は、何人もいただろう、国柱会を頼って家出てきた青年の一人であって、現在のように何度も全集が編纂され、賢治に関する本が毎年何冊も出版されるような著名な作家・詩人の賢治ではない。したがって、賢治とのやりとりで特段の配慮をしたはずもない。しかし、賢治にとっては違っ

た。高知尾の言葉が、天啓のように思われたはずだ。家出までして東京に赴いた以上、そこにはなんらかの大儀が必要であったはずだ。文学作品の創作による、法華教精神の流布ということは、賢治にとって大きな魅力と感じられたはずだ。

そうした賢治の創作への意気込み、気負いを感じさせるエピソードが二つある。一つは、七月に関徳弥宛の手紙に記されたことである。

図書館へ行って見ると毎日百人位の人が「小説の作り方」或は「創作への道」といふやうな本を借りやうとしてゐます。なるほど書く
 丈けなら小説ぐらゐ雑作ないものはありませんからな。うまく行けば島田清次郎氏のやうに七万円位忽ちもうかる、天才の名はあがる。
 どうです。私がどんな顔をしてこの中で原稿を書いたり綴ちたりしてゐるとお思ひですか。どんな顔もして居りません。
 これからの宗教は芸術です。これからの芸術は宗教です。いくら字を並べても心にならないものはてんで音の工合からちがふ。頭が痛くなる。同じ痛くなるにしても無用に痛くなる。²⁹⁾

この手紙で言及されている島田清次郎とは、当時のベストセラー作家である。大正八（一九一九）年六月に出版された『地上』（第一巻）はたちまち三万部を超えるセールスを記録し、続く第二巻も二日で一万部を超える売り上げで、第三、第四巻も売れ続けた。同じ年の八月に出た賀川豊彦の『死線を越えて』は、『地上』を超える売れ行きであった。発

記されている。

何としても最早出るより仕方ない。あしたにしようか明後日にしようかと二十三日の暮方店の火鉢で一人考へて居りました。その時頭の上の棚から御書が二冊共ばたっり背中に落ちました。さあもう今だ。今夜だ。時計を見たら四時半です。汽車は五時十二分です。すぐに台所へ行って手を洗ひ御本尊を箱に収め奉り御書と一所に包み洋傘を一本持って急いで店から出ました。⁽²⁰⁾

店にいと御書すなわち『日蓮上人御遺文集』と日蓮あるいは法華経関係の薄手の本が落ちてきてそれがきっかけとなってそのまま家を出て汽車に乗ったというあたりなど、いかにもドラマティックだ。そのように自身の出奔を宗教的啓示によるものであるように書くところにこの行為に賭ける賢治の思い強さが伺われる。ただ、出奔自体は思いつきの突発的行動ではないだろう。前年大正九（一九二〇）年八月に、東京の保阪嘉内宛ての手紙で賢治は「来春は間違いなくそちらへ出ます」と書いており、計画性があったと考えられる。⁽²¹⁾ トシの看病のおり、東京での新規事業計画を父政次郎に願ひ出た経緯を考えても、そう考えるのが妥当と思われる。

出奔の計画性とは別にここで注目したいのは、賢治が花巻を出た足でそのまま国柱会を訪ねた際の高知尾智耀との賢治のやりとりである。

先に引用した関徳弥宛の手紙の続きの部分に以下のように書かれてい

る。

途中の事は書きません。上野に着いてすぐに国柱会へ行きました。「私は昨年御入会を許されました岩手県の宮沢と申すものでございますが今度家の帰正を願ふ為に俄にこちらに参りました。どうか下足番でもビラ張りでも何でも致しますからこちらでお使ひ下さいますまいか。」やがて私の知らない先生が出ておいでになりましたからその通り申しました。

「さうですか。こちらの御親類でもたどっておいでになったのですか。一先づそちらに落ち着いて下さい。会員なことはわかりましたが何分突然のことですしこちらでも今は別段人を募集も致しません。よくある事です。全体父母というものは仲々改宗出来ないものです。遂には感情の衝突で家を出るといふ事も多いのです。まづどこかへ落ちついてからあなたの信仰や事情をよく承った上でご相談致しましょう。」⁽²²⁾

国柱会で賢治に應對したのは、高知尾智耀である。高知尾の対応に對して賢治は手紙のこの箇所が続く部分で「こんな事が何万遍あったって私の国柱会への感情は微塵もゆるぎはいたしません⁽²³⁾」と、高知尾の素気ない対応に不満を持ったことを窺わせる言葉を記している。当時の高知尾としては、国柱会の信行員といっても得体の知らない東北弁を話す家出人を本人の願ひ通り国柱会で引き受けるわけにもいかず、本人にあま

着は、賢治がこのまま東京に止まりたいという趣旨の手紙を父政次郎宛に書いていたことから窺われる。人造宝石製造の仕事を新たに東京で始めたいというのだ。賢治のそうした願いはかなえられるはずもなかった。大正八（一九一九）年三月に賢治はトシと一緒に帰郷することとなる。帰郷した賢治を待っていたのは、店での留守番だ。

この大正九年は重要な年である。この年の儒教の国柱会に正式に入会したのだ。

翌大正九（一九二〇）年賢治は盛岡高等農林の研究生を終える。高等農林において賢治の指導教授でもあった関豊太郎は、賢治に助教授として高等農林に残るように言うが、賢治および政次郎は、実業につかせるということ、この申し出を断ることとなる。関の申し出は、学校への多額の寄付も前提にしたものであったというようなこともあるようだが、なぜこの申し出を断ったのか、納得し難い点がある。

賢治は、翌年の大正一〇（一九二一）年に稗貫農学校の教師になっている。稗貫農学校に通うものは高等小学校つまり六年間小学校に通った者たちだ。対して盛岡高等農林は、中学卒業の資格を持った者たちの中で試験に合格した者だけが入学を許される。世間的に見て、稗貫農学校の教師よりも高等農林の教師の方が格上に見られたはずだ。

学歴と立身出世という観点から見ても、賢治と政次郎の反応は奇異なものに見える。より高い学歴を求めるのは、それにより、より大きな富と高い地位が可能になるからだ。とすれば、現在の岩手大学農学部の前身である盛岡高等農林の助教授になるということは、学歴を立身出世の

手段とする者にとって、またとないチャンスであったはずだ。こうしたことからわかることは、政次郎も賢治も学歴は立身出世の手段ではなかったということだろう。

政次郎は、すくなくともこの頃までは賢治を長男として家業を継がせようと考えていたのだろう。また、肋膜を患ったということも関わっていたかもしれない。賢治を自分の目の届くところに置いておこうと思っただのかもしれない。

これに対して、賢治が家業を継ぐために関の申し出を断ったとは考え難い。賢治は、政次郎とはまったく異なる思惑があったのだろう。多分、賢治は東京での生活を考えていたのではないか。それを実現するために関の申し出を受けるわけにはいかなかったのだ。

実際に賢治は、翌年大正一〇（一九二一）年早々の一月に東京へと家出することになる。

この東京への出奔は、国柱会での活動が目的であったとされるが、そこには別の意図があったように思われる。というよりも、国柱会への加入そしてそこでの活動のための出奔そのものが、賢治の抱いた欲望のあらわれであったように思われるのだ。

では、その欲望とはなにか。

関の申し出を断ったところから、賢治にとって学歴は、当時の立身出世の手段ではなかったと書いた。しかし、それは賢治に立身出世的欲望がなかったことは意味しない。

賢治が東京へ出奔した経緯、理由については関徳弥宛の手紙で詳しく

こうした受験熱の高まりが青年の心に与えた影響は他でも確認できる。竹内洋は当時の受験雑誌に受験生の心の病としての「神経衰弱」に関わる記事や広告が多く見られることに着目している¹⁹。より高い学歴を獲得して立身出世を果たそうとする学生が多く現れる反面、その争いに敗れた者あるいは気ばかり焦って勉学に没頭出来ず鬱勃たる思いを抱えた者さらには悪い遊びに手を染めドロップアウトしてしまう学生たちが、「神経衰弱」に陥っていたのだ。

進学の道が閉ざされ、嫌いな家業を手伝わされている時の賢治は、まさに「神経衰弱」の状態にあったのだ。

しかし、盛岡高等農林入学後は盛岡中学の時とは違い勉学に、あるいは短歌の創作活動さらには山登りに打ち込む。入学試験において首席で合格した後も勉学を怠ることなく、特に成績はきわめて優秀であった。賢治は、二、三年と続けて授業料が免除される特待生になるが、それは成績がきわめて優秀であったからだ。

大正七（一九一八）年三月盛岡高等農林を卒業、同研究生となる。研究生として稗貫郡土性調査に携わるが、六月に肋膜炎を患う。賢治の命をその後奪うこととなる宿痾結核の始まりである。大正九（一九二〇）年に研究生を修了する。これが賢治が得た学歴である。

義務教育は小学校だけであり、中学に進学する者も同世代の一〇〇人に一人程度であった時代にあつて高等農林の卒業資格を得ることは高位の学歴を得ていたことは間違いない。その上研究生まで修了している。この年、賢治は二四歳になっているから、現在で言えば修士課程を終え

た年である。

問題は、このような高学歴が賢治のその後の人生にどのような影響を与えたかである。

それについては次章で検討を加えることとする。

第三章 賢治と学歴主義 2 —— 学歴と立身出世 ——

この章では、賢治の得た学歴が立身出世といかなる関係にあつたか、そして賢治にとって立身出世とはどのようなものであつたかを考察する。その考察に移る前にまず大正七（一九一八）年盛岡高等農林の研究生となつた後の賢治の人生について触れておく。

大正七（一九一八）年、盛岡高等農林の研究生となつたこの年に、賢治は童話の創作を始めている。同年一二月、日本女子大に入学し東京にいた妹トシが病に倒れ、入院。賢治は、トシ看病のため、母イチと上京する。そのまま翌大正八（一九一九）年の三月まで東京に止まる。

東京滞在中、賢治は寄席や芝居を見に行ったりした。上野の国柱会を訪れ、田中智学の講演を聴いたり、また父政次郎が主催した仏教講演会の講師として来花した近角常観を訪ねたりしている。盛岡中学以来の友人で当時東京帝国大学の学生だった阿部孝宅を訪問もしている。そこで賢治は萩原朔太郎の『月に吠える』に初めて触れもした。

このように賢治は、トシの看病に勉める一方、東京での自由な暮らしを楽しんでもいたように思われる。そうした東京での自由な生活への愛

た。一年の成績は、一四三名中五三位、二年が一三五名中四八位、三年が一〇二名中四〇位、四年が九〇名中四二位、五年の最終学年では八八名中六〇位であった。

学年が上がるにつれて相対的順位が徐々に下がっているのがわかる。

この一つの要因は、賢治が中学卒業後さらに上級の学校への進学する可能性が閉ざされていたからだと考えられる。中学進学ですら祖父の喜助は賛成でなかったのだから、中学を卒業すれば当然家業の古着商を手伝うことが既定のことと考えられていたはずだ。堀尾青史も賢治の心の中には中学で自分の学歴も終わるといふ「あきらめに似た気持」があったと指摘している。¹⁶⁾

盛岡中学での賢治の同級生はどうであったか。盛岡中学の校友会雑誌に掲載された賢治の同級生である盛岡中学第二八回卒業生八八名中、高校および大学に進学したものは三三名いた。さらに自宅独学、東京遊学、予備校に通う者も二〇名おり、これらも含めると、賢治の同窓の六割がさらに上級の学歴を得ようとしていた。賢治が親しかった阿部孝、金田一京助の弟の金田一人、沢田藤一郎は一高に進学、村井久太郎、そして花城小で「三治」の一人佐藤金治は早稲田に進学した。東京へと雄飛していく学友たちに対し、さらに賢治は不幸に見舞われる。大正三（一九一四）年盛岡中学を卒業後の四月中旬に肥厚性鼻炎の手術のために盛岡岩手病院に入院し、そこで高熱のため疑似チフスが疑われもする。賢治の看病につきそった父政次郎もそこで腹部に腫れ物ができ治療を受けるはめになる。一ヶ月入院の後、花巻に戻った賢治は、家業の古着商の

店番をさせられるが、進学への思いを断ち切ることが出来ず、ノイローゼ状態に陥る。賢治の前途を心配した政次郎は、賢治の盛岡高等農林の受験を許すことにする。すると生まれ変わったように元気になり、店番も厭わず、受験勉強に励み、翌大正四（一九一五）年に志願者数三二二名合格者八九名の難関を突破し、首席という輝かしいおまけまでついて盛岡高等農林に合格する。

賢治が盛岡高等農林を受験した大正時代は、高等教育への進学熱が高まりを見せた時期でもあった。竹内洋は、明治四三（一九一〇）年の高等学校志願者数が日本全国で九二七八人であったのに対し、大正九（一九二〇）年には同志願者が三三三二人となり、一〇年で志願者数が二・六倍にも増加したと指摘している。¹⁷⁾

大正七（一九一八）年に発表された久米正雄の「受験生の日記」はそうした受験熱の犠牲者になった青年の悲劇を描いた小説だ。久野健吉は一高受験に失敗し、再度挑戦するために故郷の会津を離れ、東京の義兄の家に寄宿し受験勉強に励む。健吉は義兄の家に入りする従姉妹の澄子に恋心を抱くようになる。やがて健吉の弟の健次も一高受験のため上京する。試験を迎えるが、結果は兄の健吉は不合格、弟は合格という残酷なものであった。その上、健吉は、澄子と弟の健次が相思相愛の仲であることを知る。健吉は故郷へ帰り再起を志すが、その途上で立ち寄った猪苗代湖に身を投げ自殺を遂げる。¹⁸⁾ 久米正雄の「受験生の日記」は加熱する受験戦争が当時の青年の心に重くのしかかっていたことを小説という形で示していた。

問題を少々離れて一般的考察を加えた。

ここからは、この立身出世主義の持つ矛盾を賢治自身の問題とからめて論じていこうと思うが、その前段として、この章では、賢治と学歴の問題について考察を加えることとする。

宮澤賢治は、明治二九（一八九六）年に生まれている。賢治が生まれる前年の明治二八（一八九五）年には、日本は日清戦争に勝利し、講和条約により、清から台湾、遼東半島、澎湖諸島などの領有と二億テールの賠償金などを得た。さらに三国干渉で清に返却した遼東半島の代償に三千万テール、合計二億三千万テールを獲得した。日本円にするとおよそ三億六千万円で当時の国家予算が八千万から九千万であったことを考えるとその巨額さがわかるだろう。

政府はこの賠償金の一部を教育に使い、明治三三（一九〇〇）年に義務教育の無償化を果たした。

日本における義務教育の実質的開始は、明治五（一八七二）年に敷かれた学制によるが、その開始翌年の明治六（一八九三）年で、義務教育である小学校への就学率は学齢に達した児童の約二八％、通学率に至っては一六％と二割にも満たなかった。しかし、その一五年後の明治二〇（一八八七）年の段階でも、就学率は、約四〇％、通学率は約二八％あまりと、当時の子どもの三分の一以下しか実際には学校に通っておらず、義務教育とは名ばかりの状態であった。その要因としては、当時の日本の労働人口の七割以上が農民であったこと、また、義務教育といっても月五〇銭程度の授業料が徴収されていたことが考えられる。現金収入の

乏しい農家にとって子ども一人につきそれだけのお金を支払うことは大きな負担であり、かつ子どもを学校へ遣することは貴重な労働力を失うことを意味したからであった。こうした状況を大きく動かしたのが、日清戦争の賠償金であった。この資金の一部を教育基金として、明治三三（一九〇〇）年それにより授業料が廃止される。その結果明治三五（一九〇二）年に、就学率は九〇％を突破し、通学率も七〇％近くまで到達した。明治末年の四五（一九一二）年には、就学率は九八％、通学率も九〇％近くまで上昇した。

賢治が小学校に通い始めたのは、明治三六（一九〇三）年である。右に述べたように就学率は九〇％を突破していた。彼の同世代の人間にとつて、少なくとも初等教育を受けることは決して珍しいことではなくなっていた。¹⁴⁾

小学校における賢治は、一年生時を除き、二年から六年まで全甲で通し、成績優秀ゆえに度々表彰された。賢治以外に同町内には佐藤金治と小田島秀治が成績優秀で賢治を含め「三治」と呼ばれた。明治四二（一九〇九）年花城小学校を卒業後、盛岡中学を受験し、受験者数三三四名中合格者一三四名、競争倍率約二・五倍の難関を突破して見事合格を果たす。

賢治の祖父である宮澤喜助は、商人には学問は不要との考えから、賢治の中学受験には賛成でなかった。しかし、仏教講習会を自ら組織する程向学心の高かった父の政次郎が賢治の進学を許したものと考えられる。¹⁵⁾

盛岡中学進学後の賢治の学業は、必ずしも目覚ましいものではなかつ

る、即つ自我からして道徳律を割り出さうと試みるやうになつてゐる、是が現代日本の体勢だとすればロマンチックの道徳換言すれば我が利益の凡てを犠牲に供して他の為に行動せねば不徳義であると主張するやうなアルトルイスチック一方の見解は何しても空疎になつて来なければならぬ、昔の道徳即ち忠とか孝とか貞とか云ふ字を吟味して見ると、当時の社会制度にあつて絶対の権力を有して居つた片方のみ非常に都合の好いやうな義務の負担に過ぎないのであります¹⁸⁾

ここで漱石が指摘していることのポイントは二点ある。個人を重視する世界観が優勢になると「我が利益の凡てを犠牲に供して他の為に行動せねば不徳義である」とする道徳観はその意味を持ち得なくなるということ。そしてこの「我が利益の凡てを犠牲に供して他の為に行動せねば不徳義である」とする道徳観は、実は江戸時代のような強固な身分制が確立された社会においては、権力を有した者に都合なものであったということだ。

慧眼な漱石の右の主張を敬宇の立身出世主義の持つ二つの側面の問題に当てはめると、次のような見方が成り立つだろう。

すなわち、個人的勤勉と学問の蓄積による立身出世を説く立場とそのようにして立身出世を遂げた者の社会的責任を説く主張にはそもそも矛盾が孕まれていたということだ。ある程度立身出世を遂げた者は今度はその能力を社会のために使用せよということとは実は個人的出世の追求に

向けるべきエネルギーを社会貢献の方面に振り向けるということである。それは、結果的にさらなる個人的立身出世の可能性を縮減させることにつながるはずだ。そしてそうした主張がすでに立身出世を遂げた者によつてなされたとき、それは遅れて立身出世を願う者の中には、立身出世において先行した者の保身のための主張のように映るだろうということだ。敬宇の説く立身出世主義の持つ矛盾は、先に挙げた賢治の父政次郎の「自分は仏教を知らなかったら、三井、三菱くらいの財産を作れたらう」という言葉にも示されている。仏教という社会的責任への意識が、政次郎をして第二の三井、三菱にならしめることを押し止めたということだ。

身分制社会からの解放は、個人の立身出世を可能にし、個人的欲望の実現追求に肯定的価値を付与するものであった。しかし、その過度の追求は社会を不安定にし、社会に生きる者の間に亀裂を産む可能性があった。だからこそ、スマイルズや敬宇は立身出世した者の社会的責任を説いたのだ。だがまた、漱石が指摘したように社会的責任への言及は、反面、個人を抑圧する言説としても機能したのだ。

こうした矛盾・相克こそ、賢治と立身出世の問題を考える上で重要な論点になるのだ。

第二章 賢治と学歴主義 1 —— 賢治と学歴 ——

前章では、明治以降の立身出世主義の持つ矛盾について、賢治自身の

の社会的責任という視点は後景に退いていったとしても、立身出世主義の初期の言説に成功者の社会的責任を説くという視点があったことは、賢治と立身出世主義との関係を考える上で殊更重要だ。

賢治の父、宮澤政次郎は、小学校卒業後、古着商である父を助け、一五、六歳の頃には父の代理を務める程までになっていたという。後、政次郎は関西や四国まで衣類の買い出しに出掛け、そこで手に入れた小綺麗な衣類を販売して店を拡張した。

そのように商才に恵まれた政次郎は、単に商売に勤しむだけではなかった。近角常観や暁鳥敏などの宗教学者を花巻に呼んで仏教講演会、勉強会などを定期的に組織した。政次郎は「自分は仏教を知らなかったら、三井、三菱くらいの財産を作れたら」と語っていたという。現実には彼が財閥に並ぶほどの商業的成功を収められたかどうかは別として、こうした政次郎の言動から窺われるのは、彼にとって商業的成功のみが人生上の目的ではなかったということだ。そこには『実語教』で説かれた、富貴な者の社会的責任という意識があったということは指摘できるだろう。^⑨

また、賢治が盛岡高等農林を卒業後、定職を持たずまた家業も手伝うわけでもない賢治に対して、政次郎は「きさまは世間のこの苦しい中で農林の学校を出ながら何のさまだ。何か考える。みんなのためになれ。錦絵なんかを折角ひねくりまわすとは不届千万。アメリカへ行かうのと考えるとは不見識の骨頂。きさまはどうとう人生の第一義を忘れて邪道にふみ入ったな」と批判したという。^⑩ こうした政次郎の発言は、教育を

受けることの意味をどこに見出したかを実に物語るものである。教育は、立身出世の手段であるだけでなく、社会貢献するためにもその価値があるということだ。

さらに、賢治の母イチは、賢治が幼い頃、「ひとというものは、ひとのために何かしてあげるために生まれてきたのす」と語り聞かせたという。^⑪

こう見てくると「世界がぜんたい幸福にならないうちは個人の幸福はあり得ない」という『農民芸術概論』での言明に代表される、賢治における自己犠牲の精神は、直接的影響関係があったかどうかは別にして、賢治の両親の人生観、行動原理と決して齟齬するものではなかった、いやむしろその趣旨に沿ったものだと言えるだろう。

重要なのは、政次郎、イチの考え方が、『実語教』に代表される江戸期以来の社会的上層階級の倫理観・社会観に合致するものであり、さらには中村敬宇の『西国立志編』の立身出世主義的主張の半面である富貴な者の社会的責任という発想とも重なるものである点である。

さきに立身出世を遂げた者の社会的責任という視点は、立身出世主義のその後の展開において主流とはならなかったと述べたが、それはある点で当然のことであった。

夏目漱石は明治四四（一九一）年に発表した「文芸と道徳」という評論において以下のようなことを述べている。

吾々の道徳も自然個人を本位として組み立てられるやうになつてゐ

は、決して立身出世主義と無縁の人世を歩んでいたわけではなかったのだ。

ならば、宮澤賢治と立身出世主義とは如何なる関わりを持っていたのか。

本論文は、宮澤賢治と立身出世主義との関係について、彼の人世およびその作品から考察を加えるものである。

第一章 立身出世主義

明治以降の日本における立身出世主義的欲望の形成において、大きな役割を果たしたのは、サミュエル・スマイルズの『セルフ・ヘルプ』(Self-Help) の翻訳である中村敬宇の『西国立志編』だ。

身分制社会であった江戸時代が終わり、多くの差別が残存したものの、一応は四民平等が唱われ、出自によらず、出世が可能となった明治という時代において、スマイルズの『セルフ・ヘルプ』そしてその翻訳である『西国立志編』は、そうした出世への欲望を肯定し、下支えした著作と考えられている。

しかし、『立身出世の社会史』においてE・H・キンモンスは、『西国立志編』の原本である『セルフ・ヘルプ』は単に個人の立身出世を礼賛したものではない、とする。スマイルズは、『セルフ・ヘルプ』の初版が「利己主義の称揚」と誤読されたため、改訂版において「高尚な意味で自らを助けんと務めることは、周囲の人を助けることを含んでいる」

とし、富貴な人間の社会的責任を説いたというのだ。⁵⁾

また、原著の持ったこうした一面は、中村敬宇の『西国立志編』にも受け継がれていた。敬宇が、この著を通じて個人の勤勉を説いたのは、それにより立身出世が可能になるだけでなく、そうした姿勢、意識をもった人間が多く存在することが国家の進歩、繁栄の基礎になると考えたからだ。このようにキンモンスは指摘する。⁶⁾

しかし、富貴なものの社会的責任という発想は、スマイルズや敬宇の著作によらずともすでに江戸時代から存在していた。キンモンスも指摘していることだが、『学問のすゝめ』において福沢諭吉が言及した江戸時代の道徳書『実語教』では、「己が身を達せんと欲せば、先ず他人を達せしめよ⁷⁾」と説き、立身出世を目指す者の果たすべき社会的責任について言及している。

しかし、こうした富貴な者の社会的責任についての言及は、日本における立身出世主義の言説の中では、主流とはならなかった。

明治において多くの読者の作文を掲載して人気を博した『穎才新誌』という雑誌がある。この雑誌に掲載された、出世をテーマにした読者の作文を分析したキンモンスは、その特徴として、学問を積むことが富貴に至る第一の道であるという主張は多くなされているが、そのようにして富貴となった者の社会的責任に言及するものはほとんどなかったとする。つまり、日本における立身出世は、個人的榮達に主眼があったということだ。⁸⁾

中村敬宇以降の明治期の立身出世主義的言説において立身出世した者

立身出世主義と宮澤賢治

千葉 一 幹

序

立身出世主義という語ほど、宮澤賢治と縁遠いと思われる言葉はないだろう。あの「雨ニモマケズ」における、「ミンナニデクノボートヨバレ／ホメラレモセズ／クニモサレズ／サイウモノニワタシハナリタイ」^[1]という言葉は、社会における成功者として名誉や地位さらには富の獲得を目指す立身出世主義的欲望とは対極にある願望を表明したものであると考えられるからだ。

ならば、賢治自身、生涯、この立身出世主義から自由であったかと言え、そうとは言えないだろう。日本における立身出世主義は、E・H・キンモンスや竹内洋^[2]らがその著作で描いたように、明治以降日本の近代化の過程で作られた学校制度と密接に結びついている。すなわち、小学校から中学へ、さらには高校、大学までより高い学歴を獲得することが、

その後の人生においてより高い社会的名声や地位さらにはより大きな富の獲得につながると思われていたからだ。

明治二九（一八九六）年生まれの賢治自身、小学校卒業後盛岡中学に進学、中学卒業後は一年のブランクをおいて盛岡高等農林へとさらに進学している。この進学の経緯については後の章で詳しく述べるが、義務教育の年限が小学校卒業までであった当時すなわち大正時代において中学卒業以上の学歴を有する者は、同世代において一〇〇人に一人以下の大変希少な存在であった。この点で賢治は、「学歴エリート」^[3]（麻生誠）の一人であったと言える。

賢治が立身出世主義と関わりがあったのは、学歴の面だけではない。彼が童話や詩を初めとした作品に対して抱いていた自負、またその作品の中にも立身出世主義的欲望と関わる内容をもったものが見いだせる。

「雨ニモマケズ」を書いた彼の早すぎる晩年においては、賢治は立身出世主義的欲望に否定的な見方を持っていたとしても、青年時代の賢治

執筆者および専門分野の紹介（目次掲載順）

千葉 一幹（ちば・かずみき）	商 学 部 教 授	比較文学，日本近代文学
小木田敏彦（こぎた・としひこ）	政経学部講師（非常勤）	歴史地理学，制度派経済学
内田 祥子（うちだ・さちこ）	北海道短期大学保育科助教	発達心理学，教育心理学
松下 直弘（まつした・なおひろ）	外 国 語 学 部 教 授	スペイン語，ラテンアメリカ文学

表紙ロゴ『拓殖大学論集』は、西東書房、二玄社のご協力をいただきました。
2社に感謝申し上げます。

- (1) 「拓」 次の2項目を合成
手偏 西嶽華山廟碑（西東書房刊，p.12の「持」より）
石 西嶽華山廟碑（西東書房刊，p.15）
- (2) 「殖」 西嶽華山廟碑（二玄社刊，p.90）
- (3) 「大」 西嶽華山廟碑（西東書房刊，p.9）
- (4) 「學」 史晨後碑（二玄社刊，p.52）
- (5) 「論」 尹宙碑（西東書房刊，p.36）
- (6) 「集」 西嶽華山廟碑（西東書房刊，p.11）

編集委員 音在 謙介 犬竹 正幸 大森 裕二 小川 肇 木村 直人 佐藤 明彦
佐藤 健生 下條 正男 田野 武夫 千葉 一幹 安富 雄平

人文・自然・人間科学研究 第24号 ISSN 1344-6622（拓殖大学論集280） ISSN 0288-6650

2011年1月25日 印刷

2011年1月31日 発行

編集 拓殖大学人文科学研究所編集委員会

発行者 拓殖大学人文科学研究所長 下條 正男

発行所 拓殖大学人文科学研究所

〒112-8585 東京都文京区小日向3丁目4番14号

Tel. 03-3947-7595

Fax. 03-3947-2397（研究支援課）

印刷所 (株) 外為印刷

THE JOURNAL OF HUMANITIES AND SCIENCES

Number 24

January 2011

CONTENTS

Article:

- Kazumiki CHIBA Careerism and Kenji MIYAZAWA (1)
- Toshihiko KOGITA Cultural Turns on the Image
of the Tohoku District as an Underdeveloped Area:
From the Standpoint of Traditional Geography (1)
- Sachiko UCHIDA What Do Children Draw after Dramatization?:
A Pilot Study of Relationship Experience and Drawing (19)

Study Note:

- Naohiro MATSUSHITA Gestures and Facial Expressions
in the Works of Juan Rulfo (44)

- Instructions to Authers** (69)

Edited and Published by
INSTITUTE FOR RESEARCH IN THE HUMANITIES
TAKUSHOKU UNIVERSITY
Kohinata, Bunkyo-ku, Tokyo 112-8585, JAPAN