

人文・自然・人間科学研究

第 28 号

2012 年 12 月

論 文

On Excellent Haiku in *Haiku International*:

A Prelude to the Two-liner Haiku World音在 謙介 (1)

「創作ミュージカル活動」を通じた

学生の学習・発達過程に関する一考察保坂 和貴 (11)

「武蔵野」の地誌学

—— 文化景観から心象風景へ ——小木田敏彦 (31)

研究ノート

初動負荷ウォーキングフォーム効果の検討米重 修一 (53)

『人文・自然・人間科学研究』投稿規定 (63)

On Excellent Haiku in *Haiku International* :

A Prelude to the Two-liner Haiku World¹

Kensuke OTOZAI

Introduction

This essay is intended to make a rough perspective on the temporary trend of English haiku written by common citizens in the world, focusing mainly on some of those in recent issues of *Haiku International* (HI).²

It should be appreciated that haiku has become global and there has been so many haiku poets in the world recently. However, we cannot say that there is no necessity of introducing some discussions about it. In my understanding, recent haiku poets (as far as the haiku writers in *Haiku International* are concerned) don't seem to emphasize the crucial role of the preciousness of the imagistic tradition that Ezra Pound established around the 1910s. Considering its theoretical attainment, we should say that we are not in a favorable situation.

The general tenor of Pound's 'A Few Don'ts by an Imagiste'³ is as follows:

- (1) An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.
- (2) Make poems that concentrate everything the poet wishes to communicate into a precise and vivid image, to distill the poetic statement into an image rather than using poetic devices (like meter and rhyme) to complicate and decorate it.
- (3) Use no superfluous word, no adjective, which does not reveal something Use either no ornament or good ornament.
- (4) Make everything concrete and particular—"Go in fear of abstractions."
- (5) Do not try to make a poem by decorating prose or chopping it into poetic lines—"Don't retell in mediocre verse what has already been done in good prose. Don't think any intelligent person is going to be deceived when you try to shirk all the difficulties of the unspeakably difficult art of good prose by chopping your composition into line lengths."
- (6) Study the musical tools of poetry to use them with skill and subtlety, without distorting the natural sounds, images and meanings of language—

Pound got the idea for these 'A Few Don'ts by an Imagiste' mainly from haiku. When Pound encountered haiku he got an insight into the true nature of it.

According to Sabine Sommerkamp's explanation⁴, Pound understood haiku to be made up of two independent parts; the former one is the image, while the other is the part which serves as a direct realistic statement, with the two parts connected by *kireji* (cutting word). This analysis is quite clear and theoretical. It was one of the earliest theoretical approaches in the history of haiku that made the structure of the secret of haiku clear. Although some Japanese haiku poets, like Bashō, had already tried to treat this theme successfully, Pound explained it from his own angle which Japanese precursors had never thought of.

Sommerkamp also introduced Earl Miner's explanation of Pound's usage of the colon/semicolon. She explains⁵ that the colon/semicolon used in the Pound's haiku-like poem, 'In a Station of the Metro', can be taken to demonstrate that the first half and the latter half have the same substance. Readers are led to find the parts in analogical positions to each other. From this explanation we realize that the colon/semicolon can serve as an image maker, and that it can be used as something like *kireji*, which works as a catalyzer to reconcile relations between the two parts, and enables the inner phenomenon (image) and the outer one (statement) to be superposed upon each other. This is the superposition technique which has been understood by Western critics to be essential to haiku composition.

Reading through a huge number of English haiku in the *Haiku International*, my impression is that there are, at an almost constant rate, those kinds of haiku which lack clear-cut outlines. The image of each haiku is not clear as an independent poem. I even found some of them to be only short prose, not poetry. (See the fifth advice of Pound shown above.) In my opinion, it comes from the writers' lack of consciousness of image. In this sense I would like to suggest that it would be useful to appreciate these haiku from imagistic viewpoints.

1

One of my criteria for appreciating haiku is the matter of length. In defining haiku we have often seen the explanation as follows: "Haiku is the shortest poetic form in the world, consisting of 17 syllables in total, arranged in groups of 5, 7, and 5 syllables."⁶ It is not necessarily wrong when it is written to introduce it in the objectively classifying manner. However, essentially speaking, when practitioners try to understand what haiku is, on their job of creating, it is not fully right answer on this matter. The quintessential meaning of the shortness of haiku is not simply "the shortest", but it should be short to the utmost limit with which a poet can express his/her literary intent. It is not the shortness in comparative meaning, but the absolute shortness that matters.

To make the problem clear, I would like to take an example here. Yoshimura Ikuyo and Abe Mitsugu argue about translations of Bashō's haiku in their neat and attractive introductory book, *HAIKU no Susume* (An Introduction to Haiku)⁷:

[kare-eda ni karasu no tomari-keri aki no kure]

They show two English translations by R. H. Blyth and William J. Higginson:

(1) Autumn evening;
A crow perched
On a withered bough. (trans. by R. H. Blyth)⁸

(2) on a barren branch
a raven has perched –
autumn dusk (trans. by William J. Higginson)⁹

I would like to add one more translation by Kenneth Yasuda here.

(3) Autumn evening now:
A crow alone is perching
On a leafless bough. (trans. by Kenneth Yasuda)¹⁰

These translations are unsatisfactory. Explaining from details, as to (1), in my opinion, ‘bough’ loses some of the meaning and subtle nuances of (*Kare*)-*eda*. The impression of these words is a little big for this crow to perch. There is an old proverb in England, “The father to the bough, the son to the plough”. Taking this proverb into consideration, ‘bough’ seems sometimes to be big and sturdy enough to support even a grown man. ‘(*Kare*)-*eda*’ is not so robust in Japanese. In this sense, ‘branch’ in (2), as far as the size is concerned, may be the right word for it. However, I do not agree with the word ‘barren’ because the word appears to be somewhat too weak and dead. ‘*Kare-eda*’ in the original isn’t dead. It is temporarily bare and leaves will come back again next spring. This branch, too, belongs to the big circle of the living world. The branch is taking a rest now, just as the crow is at the present moment. Both are moving together as they circulate in the whole earth or moreover in the further bigger cosmos. So ‘*kare-eda*’ should be only a temporarily bare branch. In this point the expression of ‘leafless’ in (3) is agreeable. But ‘leafless bough’ is also too big.

More serious questions I want to put to these translators is “What do you think Bashō wanted to shout?”, “What do you think was the scene Bashō witnessed?” and “By what do you think Bashō’s heart was touched in this scene?”. It must have been a crow, a lonely crow perching on a bare branch in the season that was getting colder. So the image which should be put at the foreground is ‘crow’. As a logical conclusion from the consideration above, my tentative translation is as follows:

A crow;
On a bare branch, perches in autumn dusk

What I want to say is that in making English haiku why not come back again to the horizon opened up by Ezra Pound and others.

Although the number of haiku I am treating here is quite limited, I think we can find many excellent signs of masterpieces among wagons-full of endeavors of making haiku in *Haiku International*. I would like to re-read them and pick up some noteworthy haiku which seem to be written with quite similar attitude from an imagistic point of view. I would like to try to show the imagistic framework of each at the end of each of my reading. Each of them is just the imagistic core structure of each haiku.

- (1) scattered, crumple leaves
and fragments of clouds setting
fall's puzzle in place

—YADA (U. S. A/France)¹¹

Yada's discovery is putting the fragments on the earth and those up in the sky together. The words 'fall's puzzle' shatter a whole autumn scene into innumerable pieces and the readers can imagine that the whole scene is divided into countless pieces of a mirror and after that they understand that each particle reflects the right colour and shape in its right position. In this deformed picture, both sceneries on the earth and the sky newly come together. If this is not a new depiction of an autumn scene, what is?

[Imagistic Suggestion]

Scattered crumple leaves and fragments of clouds;
setting fall's puzzle in place

- (2) bare trees—
now there are mountains
on the mainland

—Winona Louise Baker (Canada)¹²

The remarkable point of this work is the style Baker practices. She begins this haiku with an image ('bare trees'). This strategy was the basic starting stance of the imagist practitioners of English haiku in the 1910s. In this haiku the writer puts the image on the first line and adds a statement of the scene in the latter lines. The dash put after the words 'bare trees' is one of the English substitutes for the *kireji*. I believe that we should reconsider this style and that this haiku provides a good chance for us to do that. As to the content, the image of 'bare trees' is one of the traditional images in haiku.

[Imagistic Suggestion]

bare trees;
mountains on the mainland

If there were some suggestion about what the writer wants to say with the word 'mainland', the scene would become clearer.

(3) the blackbird hopping
from branch to branch in the oak
pushing along the sun

—YADA (U. S. A/France)¹³

The good point of this haiku by YADA is the sense of humour, or *okashi-mi*, *kai-gyaku* or *hai-mi* in haiku terms. In the last line the talent of metaphor of this poet comes out. It opens the active visual scene of this blackbird's movement. It looks as if the bird pushed the sun, the poet says. The small bird pushes the huge sun in each patch partitioned by black silhouettes of twigs like lead rims of stained glass. The small bird hops from one patch to the other trying to push the sun little by little. The contrast of the size of two existences is typically of haiku. It reminds us of a masterpiece by Takano Sujū:

[sōdō no ōbisashi yori haru no chō]

A vernal butterfly;
came flying down from the huge eaves of an abbey!¹⁴

[Imagistic Suggestion]

hopping blackbird;
pushing along the sun from branch to branch in the oak

(4) In bright moonlight
the shadow of a bat
racing with himself

Amika (Croatia)¹⁵

Amika catches the movement of a bat quickly enough. The bat is looping the loop successively. She depicts the bat's movement as 'racing with himself'. 'Bright moonlight' suggests that the moon is full. If hundreds of bat were depicted, the scene might be brilliant.

[Imagistic Suggestion]

A full moon;
Each shadow of bats is racing with itself!

- (5) stillness
another peach falls
to the ground

Naomi Y. Brown (U. S. A.)¹⁶

Brown depicts the stillness which reminds us of Bashō's famous work:
[shizukasa ya iwa ni simi-iru semi no koe]

Stillness;
the sound of cicadas is penetrating into the rocks¹⁷

The peach represents the stillness effectively. To express the stillness the peach must be other kind of fruit than the apple. The apple cannot express the loneliness by its sound of landing which Newton's great scientific discovery needed. Nor the persimmon which stimulated Masaoka Shiki to find another kind of sound:

[Kaki kueba kane ga naru nari Hōryūji]
The sound of the bell from Hōryūji;
while eating a persimmon¹⁸

The apple is too hard and the persimmon is too heavy and watery when it falls. The peach is perfect for this situation.

[Imagistic Suggestion]
stillness;
another peach falls to the ground

- (6) ravens peckin'
at a scarecrow's shadow –
sunrise

Charles Bernard Rodning (U. S. A.)¹⁹

Rodning encapsulates some scent of humour in this haiku. Ravens are pecking at a scarecrow's shadow. They have been enemies since human beings invented farming and the crow knew the tastes of the grain. The contrast of scarecrow's detained situation and crows' freedom somehow evokes laughter. The scarecrow resigns himself too much to his situation and the crows are always grumbling about the world ruled by human beings but busy living up to their obligations. It is a kind of *tori-awase* (contrast) or *nibutsu-shōgeki* (shock of encountering two different images), or a juxtaposition. And this scene was witnessed at sunrise. From the beginning of the day this situation starts as it has started since the day the scarecrow appeared on the earth. It is the beginning of a day of routine tasks for both of them. Although both creatures seem to neglect

the sunrise because of their busyness, Rodning surely knows that it is a good morning. He wants to yell “Good morning!” The main image is the sunrise:

[Imagistic Suggestion]

Sunrise;
ravens are pecking at a scarecrow's shadow.

- (7) Greedily the pine
sucks in melodies,
percolates them into the resin.

Slavica Savli (Slovenia)²⁰

Savli makes this haiku metaphorical from beginning to end. A pine tree “sucks in melodies” instead of water or some nutrition. To be sure, melodies can be nutrition for the heart. Being extracted, the nutrition will become transparent amber crystals: the resin. And the resin helps bows to be manipulated by string players, and again the melodies will be sucked in by the pine trees. Thus melodies are circulating between pine trees and string instruments forever.

[Imagistic Suggestion]

The resin;
The pine sucks in melodies extracting them into the crystal.

- (8) Invisible wall—
the roar of cicada
in the jungle

Mack (Canada)²¹

If Mack were a Japanese haiku poet, he may have expressed it as ‘bamboo blind’ or something else semitransparent instead of ‘invisible wall’. His choice of this phrase exhibits an exquisite balance between two worlds. To be sure, the words ‘invisible wall’ has dual meanings. By ‘wall’ Mack expresses the absolute gap between the plain and the jungle, this side and the other side of the world. The ‘wall’ represents the spiritual confusion. But on the other hand he adds transparency of invisible wall which realistically depicts the scene of the sound of cicadas. This ambiguity brought him success in capturing an intangible object, the sound, as a big mass of transparent entity. And this haiku also reminds us of Bashō’s haiku of cicadas which I quoted above;

Bashō expresses the silence using the absolute stillness of the rocks, while Mack does it with encapsulating all the sound into one transparent big bag put in the woods. In spite of the sound seeming to be big enough, the watcher can treat the sound objectively with a calm feeling.

This does not need so much change because it is made imagistic, however

with the slightest change.

[Imagistic Suggestion]

Invisible wall;
the roar of cicada in the jungle

(9) How found
its street the rain
inside to me?

Lazaj Lida (ALBANIA)²²

Lida has something sad in her mind and is looking out of her window to see the rain drizzling on the streets, and she realizes that the rain has the same feeling with hers. She is so lonely that she has nobody to talk with about her agony. The rain is her only friend. This personification is successful. We have this similar feeling in Taneda Santōka:

[Ushiro-sugata no shigurete yuku ka]

Winter shower;
my back shot seems to fuse together with the rain soaking

The rain is the main image of the whole of Lida's haiku.

[Imagistic Suggestion]

A rain;
You, a route finder into my heart?

(10) Unseen on the computer screen
shaking the trees outside
the winter wind

Hibari (U. S. A.)²³

Hibari tries to depict the unseeable: the wind. The wit of this haiku exists in the hope of possibility that the computer might catch the shape of the wind on its screen. To be sure, it seems to be possible because the computer has made everything seem possible recently. Why not the wind? But it seems to have failed. Hibari's work reflects the culture of the world's most developed country.

[Imagistic Suggestion]

the computer;
winter wind, shaken trees, don't appear on the screen

Conclusion

As we have seen above, there are many excellent works of English haiku with imagistic motivations in *Haiku International*. In my conclusion, we should visit the imagistic horizon again and designate it as English haiku's starting point once again.

Notes

- 1 This study is written with the help of Takushoku University's scholarship in 2012.
- 2 Ryūtarō Nagata, ed., *Haiku International Association*, Tokyo.
- 3 *Poetry*, I. 6 (Mar. 1913) pp. 200–206.
- 4 Sabine Sommerkamp, *Der Einfluß des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne-Studien zur englischen und amerikanischen Lyrik – Dissertation zur Erlangung der Würde des Doctors der Philosophie der Universität Hamburg*, Fotodruck J. Mainz GmbH, Hamburg, 1984, p. 64. She had studied this idea in Earl Miner's *The Japanese Tradition in British and American Literature*. Greenwood Press, Publishers, Westport, Connecticut, 1976 (Originally published in 1958 by Princeton University Press, Princeton, N. J.), pp. 113–5.
- 5 Sommerkamp, p. 64.
- 6 Matsumoto Yoshie ed., *Eigo de 'Nippon' Shoukai Handbook*, ALC, 2009.
- 7 Yoshimura Ikuyo and Abe Mitsugu, *HAIKU no Susume* (An Introduction to HAIKU), Japan Times, 2003.
- 8 *Ibid.*, p. 16.
- 9 *Ibid.*, p. 16.
- 10 Kenneth Yasuda, *A Pepper-Pod A Haiku Sampler*, Charles Tuttle Co., Inc., 1976, (First edition, 1947 by Alfred A. Knopf, Inc., New York), p. 8.
- 11 *HI*, 2007, No. 69, p. 6.
- 12 *HI*, 2007, No. 69, p. 7.
- 13 *HI*, 2007, No. 71, p. 15.
- 14 My translation.
- 15 *HI*, 2007, No. 71, p. 17.
- 16 *HI*, 2007, No. 71, p. 19.
- 17 My translation.
- 18 My translation
- 19 *HI*, 2007, No. 73, p. 8.
- 20 *HI*, 2007, No. 73, p. 9.
- 21 *HI*, 2007, No. 73, p. 10.
- 22 *HI*, 2007, No. 73, p. 10.
- 23 *HI*, 2008, No. 75, p. 7.

Bibliography

1. Blyth, R. H., *Haiku*, Volume 1, 2, The Hokuseido Press, 1981.
2. *Ibid.*, Volume 3, 4, 1982.
3. Britton, Dorothy, trans., *A Haiku Journey – Bashō's Narrow Road to a Far Province*, Kodansha International, and Kodansha America, Inc., 1974.
4. Henderson, Harold G., *Haiku in English*, Charles E. Tuttle Company, Rutland & Tokyo, 1967.
5. Heuvel, Cor van den, *The Haiku Anthology – Haiku and Senryu in English*, Simon & Schuster, Inc., 1986.

6. Higginson, William J., *The Haiku Handbook*, Kodansha International, and Kodansha America, Inc., 1985.
7. Higginson, William J., *The Haiku Seasons – Poetry of the Natural World*, Kodansha International, and Kodansha America, Inc., 1996.
8. Higginson, William J., *Haiku World – An International Poetry Almanac*, Kodansha International, and Kodansha America, Inc., 1996.
9. Hoshino, Shinichi, *Haiku, The International (Haiku no Kokusaisei)*, Hakubunkansinsya, 1995.
10. Hoshino, Tsunehiko, *Haiku to Haiku no Sekai*, Waseda U. P., Tokyo, 2002.
11. Japan Society of Stylistics ed., *Haiku to Haiku – A Symposium*, Kashin-sya Co., Ltd., 1994.
12. Keene, Donald, *Japanese Literature – from the earliest era to the mid-nineteenth century, compiled and edited by Donald Keene*, Grove Press, Inc., 1955.
13. Mayhew, Lenore, trans., *Monkey's Raincoat – Linked Poetry of the Basho School with Haiku Selections*, Charles E. Tuttle Company, Rutland & Tokyo, 1985.
14. Matsumoto, Yoshie ed., *Eigo de 'Nippon' Shoukai Handbook*, ALC, 2009.
15. Miner, Earl, *The Japanese Tradition in British and American Literature*. Greenwood Press, Publishers, Westport, Connecticut, 1976, (Originally published in 1958 by Princeton University Press, Princeton, N. J.).
16. Nagata, Ryūtarō, ed., *Haiku International*, Haiku International Association.
17. Ōoka, Makoto, *A Poet's Anthology – The Range of Japanese Poetry*, KT DID Productions, 1994.
18. Pound, Ezra, 'A Few Don'ts by an Imagiste' in *Poetry*, I.6 (Mar. 1913).
19. Sato, Hiroaki, *One Hundred Frogs – From Renga to Haiku to English*, John Weatherhill, Inc., 1983.
20. Sato, Hiroaki, *Eigo Haiku*, The Simul Press Inc., Tokyo, 1987.
21. Sommerkamp, Sabine, *Der Einfluß des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne – Studien zur englischen und amerikanischen Lyrik – Dissertation zur Erlangung der Würde des Doctors der Philosophie der Universität Hamburg*, Fotodruck J. Mainz GmbH, Hamburg, 1984.
22. Stevens, John, *Mountain Tasting – Zen Haiku by Santōka Taneda*, John Weatherhill, Inc., 1980.
23. Yagi, Kametaro, *Haiku – Messages from Matsuyama*, KT DID Productions, 1991.
24. Yamaguchi, Seishi, Takashi Kodaira & Alfred H. Marks trans., *The Essence of Modern Haiku – 300 Poems by Seishi Yamaguchi*, Mangajin, Inc., 1993.
25. Yasuda, Kenneth, *A Pepper-Pod – A Haiku Sampler*, Charles Tuttle Co., Inc., 1976, (First edition, 1947 by Alfred A. Knopf, Inc., New York).
26. Yoshimura, Ikuyo and Abe, Mitsugu, *HAIKU no Susume (An Introduction to HAIKU)*, Japan Times, 2003.

「創作ミュージカル活動」を通じた学生の 学習・発達過程に関する一考察

保 坂 和 貴

An Analysis on Learning and Developmental Processes of College Students through “the Creative Musical Activity”

Kazutaka HOSAKA

要 旨

本研究では、第28回拓大ミュージカル『ふたつの空』の活動への参加を通して、学生にどのような学習・発達が生じていたのかについて検討した。ミュージカル公演終了翌日に作成した感想文を対象として、状況的学習論における「正統的周辺参加」論の立場から、学生が様々な実践にどのような軌道を描いて参加していったのかについて分析を行った。その結果、感想文からは特徴的なストーリーが見出された。それは「ネガティブな感情体験を媒介とした自己変容」のストーリーである。ミュージカルのさまざまな実践で生じる葛藤や不安を、公式的な活動や非公式的な活動を通して、また仲間や教員、地域の人々に支えられて、乗り越えたという軌道が共通点である。この実感が、拓大ミュージカルに参加した学生に共通するアイデンティティ発達の過程であると考察した。

1 はじめに

ミュージカルは、音楽、演劇、文学、舞踏などの芸術を総合的に結びつけた音楽劇の総称であり、20世紀に英語圏で発展完成されたものである（紙屋，2003）。拓殖大学北海道短期大学では、1983年に土門裕之（現同大学副学長・保育科学科長）が大学の課外授業として創作ミュージカル活動を立ち上げ、以来28年間にわたって学生と教員との協同によってその活動が営まれ発展してきた。2005年度からは「総合芸術」として同大学保育科表現教育コースのカリキュラムに組み込まれ、教育活動の一環として行われるに至っている（土門・山田，2006）。

拓殖大学北海道短期大学の創作ミュージカル活動（以下、拓大ミュージカルと表記する）は、学生が舞台の上で歌唱や演技、舞踏を表現するだけにとどまらず、スケジュー

ルの作成、広報、チケット販売、舞台道具や衣裳の制作など多様な活動に携わる。それは大学内での授業という範囲をこえ、地域の住民や企業を巻き込んだ一大イベントとして展開している。

例年9月下旬に実行委員会が組織され、2月の公演日までの約5ヶ月間、学生はそれぞれに割り当てられた部署でさまざまな仕事に取り組んでいく。そのなかで様々な苦難や葛藤を経験した学生は、一人ひとりがそれぞれに溢れんばかりの想いをもち本番の公演に臨んでいく。幕が下りる時間が近づくにつれ、舞台の上で、その袖で、あるいはそれぞれの持ち場で、必死に涙をこらえる学生たち。仲間とぶつかりあったこと、支え合ったことなどの思い出の数々、一つのプロジェクトを成し遂げたという達成感、これで終わりなのだという寂寥感、さまざまな感情が渦巻くなか幕が下りていく。そして、歌い継がれている『Last Song』とともに大きなカタルシスが訪れる。

この拓大ミュージカルという活動は、学生にどのような学びと発達を引き起こしているのだろうか、そしてその経験は後のキャリアや人生にいかなる影響を与えていくのだろうか。学生は単に音楽や舞踏といった演劇の知や技法、舞台セットや衣装をデザインし制作する方法、広報やチケット販売の技術、といった個別の知識や技術を獲得するだけではないだろう。そこには、それらの知識や技法の獲得を超えた学び・発達の契機が存在していると想定される。

本研究では、学習を知識や技術の獲得過程として捉えるのみならず、実践が営まれている共同体のなかでの自己形成、すなわちアイデンティティ発達として捉えようとする状況的学習論について理論的な整理と拡張を行うとともに、その理論的な視座から、拓大ミュージカル活動に参加した学生の学習と発達の過程を明らかにすることを目的にする。拓大ミュージカルを通して、学生が何を学び、どのようなアイデンティティ発達が生じているのかを明らかにすることが本研究の課題である。

2 状況的学習論による拓大ミュージカルの分析

1990年代以降、学習研究では、状況的学習（Situating Learning）理論⁽¹⁾や学習科学（Learning Science）⁽²⁾の発展により、学びがそれが生じている日常的なコンテキスト、すなわち具体的な社会的実践から切り離しては解明できないことが指摘されるようになった。その理論的な支柱として学習研究に大きな影響を与えたのは、LaveとWenger（1993）の著作『状況に埋め込まれた学習』、なかでも「正統的周辺参加」（Legitimate Peripheral Participation：以下、LPPと表記する）論である。

LPP論とは、それまで個人の内面的な（頭の中の）変化と見なされてきた学習という営みを、ある社会的実践が展開されている共同体、すなわち「実践共同体」⁽³⁾への

「参加」として捉え直そうとする分析枠組みである。学習を実践共同体への参加という枠組みから分析することにどのような意味があるのか。第一に、知識や技能が状況に埋め込まれている (situated) という性質に焦点を合わせることになる。これは心理学や哲学で問題となってきた二元論的なアプローチへのアンチテーゼにもなっている。従来の学習理論が扱ってきたのは主に学習する個人の行動ないし知識構造の変化である。しかし、そのような変化がどこで生じているかと言えば、家庭であったり、学校であったり、あるいは会社であったりと、日常的に営まれているさまざまな実践においてである。それら実践から全く切り離された個人というものは存在しないし、そこから切り離された知識や技術もない。一方に日常的な実践というコンテキストから切り離された個人を想定し、他方実践から切り離された知識や技能を想定し、現実的にはどこにもいない個人が抽象化され脱文脈化された知識や技能を学ぶ、という構図をキャンセルしようとして目論まれたのが「参加」という分析枠組みである。私たちは日常的にさまざまな人々とかわり合い、道具を使い、知識や技術を洗練させ、そうして実践に参加することで多様な事柄を学んでいく。学習を参加として見るということは、具体的な現実的な実践のなかで人が何を学び、何を学ばないのかを捉えるという、ひとつの指針なのである。

第二に、実践共同体への参加を学習として捉えるということは、その共同体における自己形成のあり方を分析の視野に収めるということの意味する。一例を挙げよう。保育所である新人保育士が一人前になっていくとする。新人保育士は保育所で展開されるさまざまな実践、子どもの遊びを組織したり、制作活動を展開したりと実践に参加していく過程で一人前になるために必要な知識や技法を学んでいく。明示化された知識やルールを学び、さらには明示化されていない暗黙の方法を学び、また不必要な知識は知らないという選択をし、そうやって一人前になっていく。その参加の過程は、知識や技能の獲得にとどまらず、「保育士」としての自己形成の過程、すなわち「アイデンティティ」発達⁽⁴⁾の過程そのものであると考えることが出来る。

このように、学習を社会的実践が営まれている共同体への参加として捉えることで、知識や技術の学習とその学習が生じている日常的なコンテキストを統合的に捉え、かつ実践に参加する人のアイデンティティの形成過程を捉える視座を切り拓いたのが LPP 論である。

では、LPP とは具体的にどのような分析ツールであるのか。それは、社会的実践が営まれている共同体への参加を、「正統性」、「周辺性」、「参加」という 3 つの概念の関係性から分析するものである。もう一度先の保育士の例を挙げよう。保育士としてさまざまな保育実践の知識や技法を身につけていくためには、参加者は正統的なメンバーとして認められている必要がある。保育所の職員ということが認められていることで、そこでの実践に関する知識や技法にアクセスできる。また、何を知るべきであり、何は知

らなくてもよいことなのかも規定されてくる。このように、実践に参加する人が、どのような知識や技法にアクセスが認められているのかを分析する枠組みとなるのが正統性という概念である。

周辺性とは、実践が行われている共同体のなかで、参加者がどのような立ち位置にいるのかを分析する枠組みである。例えば、新人の保育士（新参者）は、保育所という共同体においては、周辺に位置する。その位置にあることによって、同じ共同体に参加している同僚やベテランの保育士（古参者）の仕事の進め方や日常的な振る舞い方などを観察する機会を得る。ベテラン保育士の保育技術にあこがれたり、同僚と愚痴を言い合ったりと、周辺という位置には、そこから共同体への参加を深めていく方向性やそこから外れていくような方向性が織り込まれている。

ここで注意すべきは、Lave と Wenger（1993）が指摘しているように、周辺から中心へと進むのが参加＝学習ではないということである。例えば、ある保育所の主任保育士も、新人から見れば共同体の中心人物のように映るかもしれないが、その主任保育士も保育に関する研究会の中では周辺に位置しているかもしれない。また、ベテラン保育士の集いのなかでは、まだまだ周辺に位置しているかもしれない。このように、たとえ中心人物のように見える人でも周辺性という概念で分析できるのである。

周辺という位置から共同体を見渡したとき、より多くの作業や実践に携わることの出来る人がある。そのような人の位置での参加のあり方を Lave と Wenger（1993）は「十全的参加（full participation）」と呼んだ。中心ではなく十全が用いられるのは、そこが「参加＝学習の到達点」なのではなく、実践の中のさまざまな作業に携わることが可能になることで、さらにより多くの実践への「参加＝学習の可能性に開かれている」ということを意味している。このように、参加する共同体のなかで人がどういう位置にあるかを分析する概念が周辺性であり、周辺という位置には十全的参加の方向性やそこにとどまり続ける可能性、さらには共同体の実践から逃れていく方向性などが存在しているのである。

つまり、LPP とはある社会的実践が営まれている共同体において、参加者がどのような知識や技能にアクセスすることが可能／不可能であるのか、その共同体において参加者はどのような位置にいるのか、そしてその位置からどういう参加の方向性があるのかを分析する概念である。そして、それらの分析を通して明らかにされた参加者の実践への参加の道筋、すなわち「参加の軌道（trajectory）」が、その人の学びの道筋であり、同時にアイデンティティ発達の過程なのである。

以上の LPP 論の視座は、本研究で対象とする拓大ミュージカルにおける学生の学びと発達を解明するにあたって有効な視座を提供すると考えられる。例えば、拓大ミュージカルに関わる学生は、ミュージカルの公演に向けて、ポスターやチケットを準備した

り、役の稽古をしたり、舞台を制作したりとさまざまな実践を展開していく。そのような諸々の実践に携わるなかで、学生一人ひとりの参加は多様な参加の軌道を描いていく。拓大ミュージカルにおいて、学生はどのような知識や技法にアクセス可能なのか、どのような方向へと参加を深めていくのか、さらにはそこでどのようなアイデンティティを形成し発達していくのかを検討することが可能になると考えられる。

3 状況的学習論の拡張に向けて：「文化的透明性」概念の意義

状況的学習論の支柱たる LPP 論には、以下の点で不備がある。それは複数の実践共同体の間を移動する個人の参加の軌道を捉える概念枠組みが整備されていないことにある。ひとつの実践共同体に参加していく過程を捉える際には、出発点と到達点は比較的描き出しやすい。例えば、大工という実践共同体において、見習いから責任者へと進んでいく過程は、一人前になる過程で何を知り、何を知らなくてもよいのかなど、その過程は解明しやすいだろう。しかしながら、より日常的・現実的な生活を視野に入れば、人は、家族の中では父親であったり、友人の中では相談相手であったりと、異なる実践共同体のなかでそれぞれの役割を担っている。そういう他の実践共同体との折り重なりの中で、当該の実践共同体への参加の軌道も大きく変動していく。例えば、子どものためにもっとスキルアップしようと動機づけられて大工に必要な知識を学んだり、仲間の誘いで転職したりということもありうる。このように、たとえひとつの実践共同体への参加の軌跡を描くにあたって、単一の実践共同体だけではなく、複数の実践共同体を分析の視野に含めなければならない。この点は Wenger (1990) においても指摘されていたことであるが、十分な理論展開がなされていない。現実には人は共時的（並列的）に——例えば、アルバイト・教室・部活——、また通時的に——例えば、高校・大学・キャリア——複数の実践共同体の間を移動していく。このような複数の実践共同体が折り重なる中での学習およびアイデンティティ発達を分析する枠組みが LPP 論では十分に議論されていなかったのである。

このような複数の実践共同体間を移動する個人の参加の軌道、すなわち学習＝アイデンティティ発達の過程を分析するにあたり、本研究では Wenger (1990) の「文化的透明性」概念を拡張して適用する。文化的透明性とは、実践で使用される人工物（artifacts）の透明性、すなわち実践への参加者にとっての人工物の「見え方」、あるいは「意味合い」を分析するために提出された。例えば、役者の共同体において演技を始めて間もない新参者は、台本というモノをどのように扱えばいいかが「見えない」。しかし、実践を深めるにつれ、その扱い方が理解できるようになっていく。すなわち台本がどのような意味を持つものなのかを理解できるようになる。このような人工物の「見え

方」ないし「意味合い」の変化が学習であり、それはまた役者としてのアイデンティティ発達の一側面でもある。

ただし、「見え」はつねに「見えるもの」と「見えないもの」のダイナミクスとして構成される（Wenger, 1990）。例えば、役者として成長する中で台本という人工物の意味が見えるようになって、舞台上の照明や音響の分野で用いられる人工物の意味——照明機材がどのようなプログラムで動いているか、音響機材の調節の仕方など——は見えない。このように複数の実践共同体が折り重なるような場では、ある人工物が見えることである人工物が見えなくなるという関係性が存在する。

このような人工物の「見え方」、すなわち文化的透明性は、単に人工物にのみ妥当するだけではなく、実践そのものにも拡張が可能であろう。例えば、自分が何のために演技の稽古を繰り返しているのか、その実践の意味合いが見えるようになることで、役者としての成長が見られる反面、舞台装置の扱い方は見えなくなる（あるいは見える必要がなくなる）こともあるだろう。このように、文化的透明性の概念を実践まで拡張することで、複数の実践共同体の間を移動する個人に何が見え、何が見えていないのかを分析することが可能になる。そのような諸々の実践の「見え方」、「意味合い」の変化が学習過程であり、アイデンティティの発達であると考えられる。

4 第28回拓大ミュージカルにおける実践共同体の布置と活動の流れ

ここで、拓大ミュージカルにおける学生の学びと発達の過程について検討するに先立って、第28回拓大ミュージカル活動の組織のあり方について述べる。

第28回拓大ミュージカルは分業体制で活動が展開された。作業や仕事に応じて、参加学生の部署が組織されるが、この部署は拓大ミュージカルでは「セクション」と呼ばれている。セクションは、事務作業全般を扱う「事務局」、演技に携わる「キャスト」、舞台上必要な音楽を流す「音響」、舞台の進行を統括する「舞台監督」、舞台空間の制作を行う「舞台美術」、そして第28回拓大ミュージカルから新たに設けられた、楽器の演奏に携わる「ウインド・アンサンブル」の合計6つである。それぞれのセクションの主な活動内容についてはTable 1に示す。なお、参加学生は実質的にはそれぞれのセクションに所属し活動を進めていくが、全体としては「第28回拓大ミュージカル実行委員会」の一員として位置づけられている（Figure 1 参照）。

これらセクションの中には、いくつかの下位部門が存在する。事務局には、「総務・会計」「渉外・広報」、舞台美術には「大道具」「小道具」「衣装・メイク」、さらにキャスト内部では、配役に応じてのチーム（例えば、「森の民」「アンドロイド」などの配役のチーム）が存在する。基本的な活動の単位はセクションであるが、作業に応じてより

Table 1 各セクションにおける活動内容と所属人数

セクション	活動内容	人数（2年・1年）
事務局 総務・会計	実行委員会事務局全体の総括，公文書の作成，公演会場運営全般，会計業務，予算書・決算書の作成等	10名（5・5）
渉外・広報	チケット・ポスター・パンフレットのデザイン・制作，広報活動，計画立案，講演依頼，前売り券販売計画・促進，公演当日の受付・案内	11名（6・5）
キャスト	脚本を理解し自分の役を演じる，歌・ダンスの稽古	40名（24・16）
ウインド・アンサンブル	舞台上で楽器を演奏する，演奏に関わる稽古	9名（2・7）
音響	キャストの稽古，本番での音だし	3名（1・2）
舞台監督	舞台進行に関わる全体統括，キャストのスケジュール管理	4名（1・3）
舞台美術 大道具・小道具	舞台空間全般の制作，本番での場面転換・道具出し	34名（6・28）
衣装・メイク	衣装のデザイン・制作，キャストのメイク，衣装・メイク道具の管理	7名（3・4）

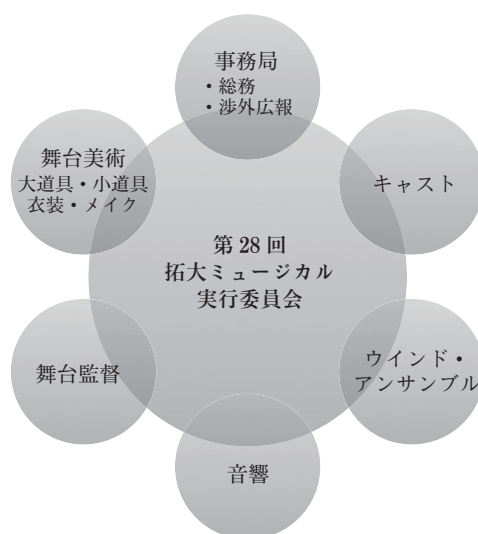


Figure 1 第28回拓大ミュージカルの組織図

下位の部門で活動が進められることもある。

以上のようなセクションは，Wenger（1998）が論じた実践共同体の特徴に当てはまる。Wenger（1998）は，実践共同体，すなわち実践を軸として組織される集合体には，それを成り立たせている3つ要素があるという。1つは相互関与（mutual engagement），2つに協働（joint enterprise），3つに共有された資源（shared repertoire）

である。日常的にはさまざまな実践が存在し、人々が集まって実践が行われているが、それだけでは実践共同体とは呼び得ないという。例えば、子育て中の母親がより集まって立ち話をし、情報交換している（実践）だけでは、実践共同体にはならない。そのような立ち話が、子育ての悩みを解決しようという目的を目指して協働し、そこに関わる人が互いに責任を持ち、会合を開催したり連絡網を作成したりするなど共有化された資源を持つようになるとき、それは実践共同体と呼び得るものになる。

第28回拓大ミュージカルの公演の成功のために、それぞれのセクションに達成すべき目的があり、そのなかには独自の作業の進め方や活用すべき資源があり、学生および教員が相互にかかわり合って、実践を展開していく。これは実践共同体としての特徴を満たすものであると考えられる。

各々のセクションには、指導者として専任教員、および外部の非常勤講師が配置され、ミュージカル公演に向けての様々な指導がなされる。活動時間は、10～11月は基本的には月曜日と金曜日の週2回16:00～17:20である。例外的に、キャストは19:00まで、かつ土曜日の9:00～16:00に活動を行っていた。また各セクションの作業状況により、月曜日や金曜日の19:00まで、あるいは土曜日9:00～16:00に作業が行われることもあった。

12月からはキャスト以外のセクションも19:00まで活動が行われるようになった。ただし、原則として講義期間中は、月・金の16:00～19:00および土9:00～16:00以外に活動は行わないことになっていた。また、冬休み期間（12月25日～1月11日）も活動は行われず。後期講義日程が終了した1月28日からは活動が本格化し、2月18・19日の公演日までは、月～土の9:00～16:00に活動が行われた。

さて、このようなセクションという実践共同体に学生は参加するのだが、学生はどのような参加の軌道を描いていくのだろうか。第28回拓大ミュージカルでは、旗揚げから公演日までの約5ヶ月間さまざまな活動が展開されていた。そのなかでも、すべての学生に共通する主要なイベントとなる活動をFigure 2に示す。

第28回ミュージカルへの参加を希望した学生は、9月26日の旗揚げ日に集合し、セクションでの活動の説明を昨年の拓大ミュージカルに参加した2年生から受けた。そして、セクションの希望調査が行われた。第28回拓大ミュージカルでは、希望したセクションに所属できない、つまりセクションの選考に落ちた学生が生じたのは、「キャスト」と「舞台監督」である。各セクションの人選については、セクションの指導教員に一任されている。その人選が確定したのが、「所属セクション発表」の10月21日である。

セクションが確定した後は、セクションごとに別々の場所で活動が展開された。例えば、キャストは体育館や大教室、舞台美術は絵画工作室、のように。それら別々に展開



Figure 2 第28回拓大ミュージカル活動の主要な流れ

されていた活動は、12月17日以降、体育館に集合して行われることになる。このイベントは「体育館入り」と呼ばれる。体育館をいくつかの区画に区分してセクションが配置され、学生は体育館をメインの活動場所とするのである。そして、12月24日、はじめての本格的な通し稽古が体育館で行われた。

冬休み・テスト期間を挟んで、1月下旬から活動は活発になった。なかでも「チケット総動員」と呼ばれる活動には、すべての学生が参加していた。合計4回にわけて、拓殖大学北海道短期大学がある深川市の各家庭に学生がチケットを販売しに回るのである。そして「総見」、OB・OGさらには学校関係者に周知して、本番に行うものと同じ形でのミュージカルの通し稽古を行った。

2月16日には、大学から深川市文化交流ホール「み・らい」に舞台セットを含め活動を移し（「小屋入り」）、そこで公演の準備に取りかかる。そして「ゲネプロ」。この日は事務局がミュージカルを見ることがのできる最後の機会である。事務局は、受付や開場案内の仕事で当日の舞台を見ることはできないからである。そして、第28回拓大ミュージカル『ふたつの空』の幕が開く。

本研究の課題は、拓大ミュージカルの活動への参加を通して、学生にどのような学びと発達が生じているのかを明らかにすることにある。そこで、本研究では状況的学習論におけるLPP論の視座から、拓大ミュージカルという諸実践共同体（communities of practice）への学生の参加の軌道について分析を行う。学生一人ひとりの参加の軌道は多様であると考えられるが、それぞれの軌道の描き方や軌道が変化するターニング・ポイントには何らかの共通点があると想定される。それら共通点を描き出すことで、拓大ミュージカルにおける学生の学びと発達的一端を明らかにしたい。

5 方 法

(1) 分析対象

本研究では、第 28 回拓大ミュージカル『ふたつの空』の公演に至る学生の学びと発達の過程、すなわち参加の軌道を明らかにするために「第 28 回拓大ミュージカル感想文」を分析の対象とした。ミュージカル感想文は、公演最終日の翌日（2 月 20 日）に作成したものであり、学生のさまざまな体験や思いが記述されていると考えられる。また、そこには公演に至るまでの学生の道程が表現されていると考えられる。学びおよびアイデンティティ発達を実践共同体への参加として捉える LPP 論の枠組みからすれば、感想文は有益な情報が得られる資料であると言える。

感想文は、「今回のミュージカル活動を振り返って、活動内容を通した自分への気付き、仲間との関係、先生方との関わりなどの観点から、あなたの感想を自由に記述してください」という教示のもとで作成された。作成の際には参加者同士が活動について話し合うことを妨げなかった。第 28 回拓大ミュージカル参加者 118 名中、1 年生 62 名、2 年生 42 名の合計 104 名分の感想文を得た。セクション毎の感想文の内訳を Table 2 に示す。

なお、筆者は平成 22 年度第 27 回拓大ミュージカルには外部のフィールドワーカーとして、予備調査を行っていた。平成 23 年度 9 月からは拓殖大学北海道短期大学の教員として第 28 回拓大ミュージカルの活動を指導する立場（事務局渉外・広報）にあった。

(2) 分析の手続き

感想文という質的データについて、佐藤（2008）に基づき「定性的コーディング」を行った。定性的コーディングとは文字テキストデータに対して「小見出し」をつけ、その小見出し相互の関係性を分析し、抽象度の高い「概念的カテゴリー」へと高めていく方法である。本研究では、学生が作成した感想文に繰り返しあらわれる言語表現に着目

Table 2 各セクションにおける感想文の内訳

セクション	2 年（男・女）	1 年（男・女）
事務局：総務・会計	5（3・2）	5（1・4）
事務局：渉外・広報	4（1・3）	4（1・3）
キャスト	22（4・18）	14（4・10）
ウインド・アンサンブル	2（1・1）	6（0・6）
音 響	1（0・1）	2（0・2）
舞台監督	0	3（0・3）
舞台美術：大道具・小道具	5（2・3）	25（15・10）
舞台美術：衣装・メイク	3（0・2）	3（0・3）

し、それぞれに小見出しを付け、それらを相互に検討することで、感想文に記述された共通の語り口、ストーリーとしての概念カテゴリーを生成し、拓大ミュージカルへの参加の軌跡がどのようなものであるかについて考察を行った。

感想文の質的データ分析では、第一段階として感想文に小見出しをつけて（その具体例は【事例 1】参照）、それらの検討を通して 4 のサブカテゴリーを作成した。そのサブカテゴリーは「ネガティブな感情の体験」、「他者への感謝」、「気づき」、「反省・課題」である。

仕事や人間関係に対する不安、先生に対する苛立ちなど、ネガティブな感情が生じた体験について言及した学生は 104 名中 86 名と約 8 割にものぼる。しかし、そのようなネガティブな体験の記述の後に、ミュージカルを通し新たに何事かに気づいたり、新たな人間関係が築かれたりと、いわば自己変容について言及している。

これらのサブカテゴリーが記述された感想文の検討を通して、1 つの上位の概念カテゴリーとして「ネガティブな感情体験を媒介とした自己変容のストーリー」という概念カテゴリーを生成した。

6 結果と考察

(1) 第 28 回拓大ミュージカルにおける学生の参加の軌道

第 28 回拓大ミュージカル感想文の記述に見出される共通した語り口、ストーリー、それは「ネガティブな感情体験を媒介とした自己変容のストーリー」である。ここで、その典型的な感想文を【事例 1】として挙げよう。

【事例 1：ネガティブな感情体験を媒介とした自己変容のストーリー（事務局，2 年女子学生，IA）】

私は昨年事務局会計としてミュージカルに参加しました。今年は昨年の経験を生かして、また事務局で頑張りたいと思いました。

昨年は 1 年生で会計をして、2 年生について行くだけでした。しかし今年は自分が先輩になり、1 年生を引っ張っていく立場で戸惑ってしまうことが多くありました。副実行委員長という役割もいただいて、責任も感じていました。

ミュージカルが始まってからは何をして良いのか分からずに困ってしまうこともありました〈作業：困惑〉。そんな中で実行委員長の I さんと 2 人で話して、今年のミュージカルはみんなが楽しく出来るようにそのサポートをしよう決めました。全体を把握しつつ事務局としての仕事も進めて行きました。みんなが一生懸命活動しているのを見て、自分も何かしなくちゃという気持ちになりました。周りの 2 年生を見て、自分

は何もしていないように感じて焦りました〈焦り〉。

けれど、いつも近くに明るく元気な実行委員長がいて、いつも元気をもらっていました。他にも事務局の色々な人からパワーをもらえました。私もみんなに元気を与えられたらいいなと思って動きまわった日もありました。

やることが適当過ぎてマイペース過ぎて、注意されることもありました〈反省〉。仲間との関係が思うようにいなくて困った時もありました〈困惑：人間関係〉。今思うととても良い経験が出来たと思えます。たくさんの人と関わることが出来て良かったです。色々な人がいて、一人ひとり良い面も悪い面もあって、ミュージカルという活動の中で、ぶつかったり、共感したり、さまざまなことを感じながら、色々なことに気づくことが出来ました〈気づき〉。

このミュージカルはたくさんの人に支えられて成り立っているものだと思います〈みんなの支え〉。このミュージカルを通して大切な仲間が出来ました。たくさんの人との関わりの中で様々なことを学ぶことが出来ました。この経験をこれから先に活かして行きたいです。一生の思い出になりました。支えてくれた全ての人に感謝したいです。本当にありがとうございました。(〈〉は小見出し)

この感想文には、学生 IA の事務局での仕事を進めていく上での困惑や戸惑い、そしてそこから新たな気づきや人間関係の形成などの自己変容が表現されている。拓大ミュージカルでは、たとえ 1 年生時にミュージカルに参加していたとしても、必ずしも十分に仕事をこなせる訳ではない。IA が記述しているように、2 年生になると与えられた仕事だけに従事するのではなく、自分たちで活動を組織したり、1 年生に作業内容を教えたりと、新たな役割をこなす必要が生まれる。それゆえ「何をしてよいのか分からずに困ってしまう」という事態が生じる。また、セクションという日常的にはあまりかかわりのない他者とともに活動を始めるために、人間関係を新たに形成しなくてはならなくなる。

このように拓大ミュージカルの活動初期は、1 年生であれ 2 年生であれ、どのように作業を進めてよいのか分からないという事態が生じる傾向が多い。つまり作業の意味が見えない所から活動が始まるのである。この「見えない」という点が学生にネガティブな感情を生む要因となっている。

しかし、そのようなネガティブな体験に言及しながらも、IA はミュージカル活動を通して新たな気づきを手にして、「良い経験ができた」と述べている。とくに具体的な内容は記されていないものの「色々な人がいて、一人ひとり良い面も悪い面もあって、ミュージカルという活動の中で、ぶつかったり、共感したり、さまざまなことを感じながら、色々なことに気づくことが出来ました」とあるように、他者の良い面も悪い面の

両面も踏まえて仲間であるという認識に至っている。このような新たな気づきや意識の変化について多くの学生が言及しているのである。

以上のような「ネガティブな感情体験を媒介としての自己変容のストーリー」が第28回拓大ミュージカルの参加した学生に見られる共通項であった。以下では、活動を時系列的にたどりながら、どのような過程でネガティブな感情の生起する出来事があり、どのような過程でその経験が自己変容につながっていくのかについて、より詳細に検討しよう。

①**所属セクション発表**：拓大ミュージカルに参加する学生は、希望通りにセクションに所属出来る訳ではない。作品の関係上、配役は限られている。そのため、自分の希望したセクションとは異なるセクションに所属することになる学生が存在する。次の【事例2】を見てみよう。

【事例2：ネガティブな感情体験の乗り越え（キャスト，1年女子学生，TM）】

初めてのウインド・アンサンブルというセクションが出来て、最初はキャストがやりたかったのに何でオーディションも受けさせてもらえないまま、音楽隊（註：活動当初はウインド・アンサンブルは音楽隊という呼称で呼ばれていた）にならされたのだろうとただ悔しさでいっぱいでした。練習も、全く経験年数も学校もバラバラ、無理なんじゃないかと思うほどの楽器編成。全てに「無理」ではないかと疑問を持ち、練習時間が来るたび憂鬱になり、憧れていたはずのミュージカルだったはずなのに、理想と現実のギャップに涙があふれました。

しかし、自分だけじゃない。ましてや先輩は2人しかいないのに、いつも明るく楽しくしてくれて、友達のように自然に接してくれました。それが何よりの支えでした。本当に感謝の二文字しかありません。今回初めてミュージカル活動に参加してたくさんの人の温かさにふれ、仲間の大切さをあらためて実感しました。また、沢山の見直し、反省点も見つかりました。先生方との連絡ミスはどうしたらみんなに伝わるのか、一つひとつの決まり事の伝え方や意味、ミュージカル前に出来ること、沢山見えました。だから拓大ミュージカルは進化し続けるのです。そうやって今まで代々の先輩がこうしてここまで軌道をつくりあげてくれたおかげだし、だからこそ私たちもその大切なレールを新たに伸ばしていく大切な役割がまかされているのだと感じています。どのセクションの誰一人欠けては、この「ふたつの空」は輝けなかったと思います。全ての人にありがとうを伝えたいです。来年も頑張ります。

希望通りのセクションに所属できなかった学生にとって、ミュージカル活動に対するモチベーションが低下することは想像するに容易い。この学生TMもその一人である。

希望したキャストではないウインド・アンサンブルという新設のセクションに所属が決められた「悔しさ」、そして活動に対する「不安」と「憂鬱」。そういったネガティブな感情への言及が見られる。

このことは、正統性に関わる事項である。キャストの一員として正統的に認められていないため、キャストが携わる演技や舞踏の稽古、そこでの様々な作業に対してアクセスすることが出来なくなる。そして希望しない作業へと関わらなければならない状況。そこでの作業が何のためにあるのか、何につながっているのかが見えないことが、否定的な感情をさらに助長している。

②所属セクションでの活動：しかしながら、希望のセクションに所属することの出来た学生も、否定的な感情や経験について言及している。次の事例3を見てみよう。

【事例3：ネガティブな感情体験と乗り越え（キャスト、1年女子学生UA）】

キャストになって自分がキリギリスになったときは、正直不安しかありませんでした。先輩もM君もあまり話したことがなかったし、「てんとう虫やハチ（の役）は衣装もかわいいんだろうなぁ。いいなぁ」とも思いました。練習も何をしていいのかわからず、何回も行きたくないと思いました。自分の意見だってどこまで話していいのかわからないし、その意見が正しいのかもわからないし、気配り上手にできず、アドリブもあまり話したことの無い人にはやっていいのかわからないし、正直辛いと感じることは多かったです。早く終わってほしいと思ってしまったときもあった。

でも、他の人の演技を見たり、舞台美術などが完成していくのを見たりして、モチベーションも上がりました。だんだん先輩とも仲良くなって、練習に行くのが楽しくなりました。

本番の一日目、キャストの先輩が手紙を書いてくれました。そのとき全然実感がわかないとみんなで言っていたのに、最後なんだってことを手紙で書いてくれた。先輩への感謝で涙が止まらなかったです。2日目も先輩や周りの人への感謝の気持ちと、達成感や、今までのいろいろなことが混ざって、涙が止まらなかった。人生でこんなに泣いたことあるのかなと思うぐらいに泣きました。こんな気持ちにしてくれたミュージカルに本当に感謝です。

希望のセクションに所属できたとしても、そこでの作業は学生にとって必ずしも平坦な道程ではない。どのように練習すべきか、自分の意見をどう表現するのか、関わりのない人との新しい人間関係、そういったものが「行きたくない」、「辛い」という感情を生んでいる。

これは周辺性に関わる事項である。希望するセクションへの参加が正統的に認められ

たとしても、多くの1年生はセクションのなかでは周辺に位置している。そのため、演技の練習、話し合い、先輩後輩の上下関係などをどのように営んでいけばよいのかが「見えない」。そのことが否定的な感情を生起させている。

以上のように、要因はどのようなものであれ、ミュージカル活動が進んでいく初期段階では「ネガティブな感情体験」が共通項として存在していたと考えられる。自分が参加していく実践がどのようなものなのかが見えず、その実践がどこに向かっていくのかも見えない。作業や実践を見通すことが出来ないということが、ネガティブな感情を引き起こしているのであり、そういう参加の軌道が共通したものとして存在していると考えられる。

しかし、上記に挙げた事例に代表されるように、その経験が反転するような語り口が感想文の記述には見出される。【事例2】の学生TMは、単なるセクション活動の枠を越えてミュージカル全体の意義にまで言及しているし、また【事例3】の学生UAは練習が楽しくなったことだけではなく、先輩やその他の人々への感謝についても言及している。

(2) 参加の軌道のターニング・ポイント

では、いったいどのような出来事が「ネガティブな感情体験」から自己変容に至るターニング・ポイントとなっているのか。拡大ミュージカルへの参加の軌道と実践に対する見え方の変化が生じるターニング・ポイント、それは2点挙げることが出来る。ひとつは、学生がそれぞれに所属しているセクションを越えて関わる実践、すなわち複数の実践共同体が折り重なるような実践である。そしてもう一つは、どのセクションにも属さない非公式的な実践、すなわち「隙間にできた共同体 (interstitial community)」(Wenger, 1990) での実践である。

①**複数の実践共同体が交差する実践**：拡大ミュージカルには、複数の実践共同体が存在しているが、自分が所属する実践共同体だけではなく、他で展開されている実践を見ることができ、感じることでできるような仕組みが公式的に存在している。その例として、「体育館入り」や「小屋入り」を上げることができる。「体育館入り」や「小屋入り」は、活動形態が物理的に変化するだけにとどまらず、ミュージカルに参加する学生の実践に対する見え方を大きく変革する機会である。次に挙げる【事例4】は、その典型的なものである。

【事例4 (舞台美術小道具・1年女子学生KTより抜粋)】

自分は最初、責任感のある仕事をしたいと考え、舞台監督の仕事を希望していましたが、落とされ、少し悔しい気持ちを持ちつつ、ミュージカル活動が始まりました。憂鬱

なミュージカル活動は体育館入りを果たしてから、楽しみへと変化している自分がいました。黙々と自分たちで作業することに疲れを感じていた私は、体育館入りをして、他の総務、キャスト、音響、舞台監督の活動を見ることで、具体的なミュージカルの完成図が浮かび、ミュージカルを完成させたいと思うようになりました。

この学生 KT は、体育館入りが自分自身のモチベーションを変えるきっかけであったことを指摘している。第 28 回拓大ミュージカルにおいては、体育館での作業が始まるまでは、それぞれのセクションの作業が異なる場所で行われていた。そのため、自分が従事している活動が何につながっているのかを見通すことに難しさがあったと考えられる。例えば、発泡スチロールを削ってリングの形を作り、色塗りをしていくという作業が、何のために行われているのか、それが舞台で使用される道具であるということは頭ではわかっていても、その作業の意味はなかなか見えてこないだろう。まさに「黙々と作業する」だけで「疲れ」がたまっていく。そのことが実感としてわかるのは、実際にキャストがそのリングを使って演技をするという場においてである。

体育館入りは、他のセクションの活動を鏡として、自分の作業の意味を捉え直す重要な機会を提供していると考えられる。舞台美術に所属する学生にとって、自分たちが作成した舞台セットや道具を使ってキャストが稽古をしているのを見て、あるいは事務局がポスターの配布のために、街に出てかけていく姿を見て、音響が稽古のために音楽を流すのを見て、そういう全体の見通しがたつことで、自分が従事する作業の意味を見直すことが可能になると考えられる。

このように、多くの学生の感想文のなかに、「みんなに支えられて」拓大ミュージカルが行われているのだという記述がなされる一端が、このような複数の実践共同体が重なり合うような場で実践が展開することにあると考えられる。

以上から、個別のセクションで行われている作業の「意味づけ」は、他のセクションの作業と交差する中で更新・刷新されると考えられる。すなわち複数の実践共同体が折り重なる場で生じる実践が、それぞれの実践共同体内での作業や仕事の意味を刷新すると考えられる。キャストが実際に衣装を身に着けること、道具を使うこと、事務局がチケット販売に市内の家庭を回ってくれていること、そういう越境し合う実践が、それぞれの作業の意味を新たに照らし出してくれるのである。

②隙間にできる実践共同体：一方、それぞれのセクションで行われている実践の意味を捉えなおすターニング・ポイントは、制度化されていない非公式的な実践においても生じることがある。次の事例を見てみよう。

【事例5：非公式的な隙間にできる実践共同体（キャスト，1年女子学生，AY）】

ちゃんとした練習ができるようになってからはたくさん問題がありました。正直不満もたくさんありました。自分に対して、先輩に対して、先生に対して…たくさん思うところがありました。多分私だけでなく、みんな一人ひとり思うことはたくさんあったと思います。人数が多い森の民（註：キャストの配役によって分けられたチームの呼び名）は、よけいぶつかることが多かったなと思います。意見のぶつかりあいではなかなか進まないこともありました。

冬休みに入ってゼミ会をしたときに、ミュージカルについて語り合ったりもしました。キャストでの不満をたくさん話していたら、他のセクションの子たちに、そんなこと言うなら私が変わりたい、と言われました。多分言っていないだけで、みんな思っていることだと思います。そのときキャストになりたくてもなれなかった人や、裏方でがんばっている人たちがいるのに、なんでこんなわがままな不満ばかり言っているんだ私は、と思いました。

ミュージカルはキャストだけじゃない、他のセクションの方々も、みんなで作っているものなんだ！！と改めて思い、不満なんか言ってもらえない、なりたくてもなれなかった人の分までがんばらなきゃ！！と思いました。

この学生AYが自身の活動を見直すきっかけとなったのは、「ゼミ会」というミュージカル活動そのものとは関係のない場においてである。日頃のセクションの人間関係とは別のところで、友人同士でミュージカルについて意見を交わすことで、自分の作業への意味づけが刷新されている。

拓大ミュージカルでは複数の実践共同体の間に、多様な隙間的な実践が生じている。【事例5】の他にも、キャストのチーム内での人間関係に悩んでいる学生に対して、事務局の学生が話の聞き役になったり、キャストに本番でよい演技をしてほしいと願い、客席からは見えない舞台セットの裏側や小道具に演じる学生に対するメッセージを書き込んだり、先輩である2年生が1年生に、1年生が2年生に宛てて感謝の手紙をしたためたり、と公式的なセクションに割り当てられた作業の枠を超えた実践が展開されていた。そういう多様な隙間的な実践が、それぞれに所属するセクションにおける作業の意味を刷新する機会を提供しているとともに、所属セクションの一員としてのアイデンティティのみならず、第28回拓大ミュージカルの一員であるというアイデンティティを構築する契機となっていると考えられる。

以上のように、拓大ミュージカルに参加する学生は、それぞれのセクションに実践に参加を深めていく過程で、他のセクションと重なり合うような実践を通して、あるいはその隙間に生じる実践を通して、自らの実践の意味に気づくようになっていくと考えら

れる。そして、自分一人ではなく「みんなの支え」でミュージカルが成り立っているという実感を獲得していくのだと考えられる。畢竟その過程が拓大ミュージカルにおけるアイデンティティ発達の過程であると言えよう。

7 総合考察

本研究では、拓大ミュージカルを通して、学生が何を学びどのように発達していくのかを明らかにしようと試みた。その結果として、学生一人ひとりが描く参加の軌道のあり方に共通点が2点見いだされた。

第一に、拓大ミュージカルは多くの学生にとってネガティブな感情体験を媒介とした自己変容の場になっていると考えられる。事例で検討したように、多くの学生はそれぞれの所属セクションで、そこに割当てられた実践に従事するなかで、不安、悩み、困惑あるいは不満や苛立ちを経験する。それらネガティブな感情が生起する要因は、セクションの割り振りに起因するもの、稽古や制作といった実践そのものに起因するもの、仲間や先輩・後輩といった人間関係に起因するもの、指導する教員によって引き起こされるもの、あるいは自分自身の至らなさなど多様ではある。しかし、それらのネガティブな感情を経験しながらも、新たな気づきが生じたり、新たな人間関係が形成されたりすることによって、最終的にはミュージカル活動をポジティブな経験として意味付けている。このような「ネガティブな経験を媒介とした自己変容」が、拓大ミュージカルに参加する学生の学び・アイデンティティ発達の、ひとつの共通項であると考えられる。

第二に、ネガティブな感情体験を媒介とした自己形成が、単なる個人内の意識的な変化として生じるのではなく、共同的な過程として生じている点が挙げられる。自分自身が与えられた作業を上手くできなかったとき、仲間と意見が食い違い悩んだときなど、ネガティブな感情体験が同じセクションに所属する学生や他のセクションに所属するメンバーとの関わりを通して、乗り越えられたという実感が得られている。事例で取り上げたように、制度的・公的な組織区分を越境して行われる実践や、制度的・公的な組織区分から見れば隙間的な実践が、組織内部で展開する実践で生じた個人の葛藤や軋轢を乗り越え、刷新する契機となっている。

ただし、必ずしもすべての隙間的な実践——例えば、自然発生的に生まれた学生同士の話し合い——が葛藤の乗り越えにつながるわけではない。仲間との話し合いが決裂することによって、拓大ミュージカルが「自分にとって無意味である」という意味付けを生み出す場合もある。当初参加を希望して活動に関わっていた学生全てが公演日を向かえる訳ではなく、途中で参加を取りやめる学生もいる。その理由はそれぞれではあるが、ミュージカルに参加しないというあり方を選択する道筋も存在している。それ自体もま

た一つのアイデンティティの形成の仕方である。

拓大ミュージカルにおいて、学生は何を学び・どのように発達していくのか。多くの学生に共通しているのは、活動に取り組む中で自分に生じた様々なネガティブな感情体験を媒介として、自分たちの作業にポジティブな意味を見出したり、新たな人間関係を形成したりするという変化の軌道である。そして、その過程が単に自分の力だけで生じたのではなく、仲間をはじめとした多くの人々との支えられて生じたという実感が共通して得られている。拓大ミュージカルの一員としての自己形成、アイデンティティ発達、それは自分以外の人々の支えによって新たな自分に出会うことができたという自己変容の過程であると考えられる。

今後の課題

本研究では、拓大ミュージカル活動を通して学生が何を学び、どのように発達していくのかを明らかにしようとしたが、一人ひとりの発達のな変化よりもむしろ、全体の共通項としてのアイデンティティ発達の過程に焦点を当て分析を行った。そのため、学生一人ひとりの学習・発達過程については十分な検討ができなかった。この点は理論枠組みの検討も含め今後の課題としたい。

また、拓大ミュージカルは28年にわたって展開されてきた活動であり、固有の伝統・歴史性を有している。先輩から代々受け継がれてきたこと、決められた作業の手順など、回数を重ねるごとに洗練されたり不要になったりした活動がある。このような伝統・歴史性は学生の学びと発達にとって大きな影響を与えていると考えられる。学習と発達にとって歴史的なコンテキストがどのような役割を果たしているのかについては、学習論・発達論にとって重要な課題であるため、今後の検討材料としたい。

謝辞

本研究を進めるにあたり、拓大ミュージカルの指導に当たっている土門裕之教授、山田克己准教授、小西修一教授、勝谷友一教授、岡健吾准教授、淀野順子准教授、加えてフィールドへのゲートキーパーとなっていた内田祥子高崎健康福祉大学講師に感謝申し上げます。そして、たくさんの感動と気づきを与えてくれた学生に感謝を申し上げます。

《注》

- (1) 学習論における状況的学習論の歴史的位置づけ、ならびに解説の詳細については、渡部(2005)、伊藤他(2004)を参照のこと。
- (2) 学習科学とは、構成主義、認知科学、人工知能研究、教育工学、発達、脳科学などの諸領域が合流し、人間の学びの過程や学習環境について解明しようとする学際的分野として広がりを見せている。学習科学の詳細については、Sawyer(2006)を参照のこと。
- (3) 本研究では「実践共同体」を、「ある1つの実践に関与する人々のまとまり」として定義

- する。この概念の規定については伊藤他（2004）に基づく。
- （４） 状況的学習論におけるアイデンティティ概念のあり方，とくにエリクソンのアイデンティティ概念からいかに拡張されているのかについては，亀井（2012）が参考になる。状況的学習論におけるアイデンティティは学習の過程そのものとして拡張されている。

参考文献

- 伊藤崇・藤本愉・川俣智路・鹿嶋桃子・山口雄・保坂和貴・城間祥子・佐藤公治. (2004). 状況的学習観における「文化的透明性」概念について：Wenger の学位論文とそこから示唆されること. *北海道大学大学院教育学研究科紀要*, 93, pp.81-157
- 土門裕之・山田克己. (2006). 「創作ミュージカル活動」の実践：課外活動から授業かに至るまでの変遷と改革. *音楽教育実践ジャーナル*, 3(2), pp.63-69
- 亀井美弥子. (2012). アイデンティティ. *ワードマップ状況と活動の心理学：コンセプト・方法・実践*. 東京：新曜社. pp.72-77
- 紙屋信義. (2003). 保育者要請における子どもミュージカル発表の実際：付属幼稚園での「こぶとりじいさん」の実践を通して. *千葉大学教育学部研究紀要*, 51, pp.307-311
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. New York: Cambridge University Press. (佐伯胖（訳）. 1993. 状況に埋め込まれた学習：正統的周辺参加. 東京：産業図書)
- 佐藤郁哉. (2008). *質的データ分析：原理・方法・実践*. 東京：新曜社
- Sawyer, R. K. (2006). The New Science of Learning. In Sawyer, R. K. (ed.) *The Cambridge Handbook of The Learning Sciences*. New York: Cambridge University Press.
- 渡部信一. (2005). *ロボット化する子どもたち：「学び」の認知科学*. 東京：大修館書店
- Wenger, E. (1990). *Toward a theory of cultural transparency: elements of social discourse of the visible and the invisible*. Doctoral dissertation, University of California, Irvine.
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. New York: Cambridge University Press.

「武蔵野」の地誌学

— 文化景観から心象風景へ —

小木田 敏 彦

The Topography of “Musashino”: From Cultural Landscape to Imagined Landscape

Toshihiko KOGITA

キーワード：国家主義，文化景観，故郷，武蔵野，ものいわぬ農民

はじめに

フランスの地理学者オギュスタン・ペルクが指摘するように，風景の見方は文化により規定されている（ペルク 1990）。英文表題にあるように本稿は「トポグラフィー（*the topography*）」としての「地誌学」であって，ある社会集団が特定の場所に向ける眼差し，あるいは場所の社会的表象を考察の対象とする。この地誌学の定義は英文学や風景論における用語法に準拠したものであり，その他の用語に関しても文化景観とは外的風景と内的風景が調和している武蔵野の田園風景を指し，心象風景とは双方が不調和の状態になった時期の内的風景を指すこととする。とにもかくにも，本稿における初発の意図は，志賀重昂の『日本風景論』と，とりわけ国木田独歩の「武蔵野」に見られる風景を近代化＝西欧化の中での異文化受容の問題として再検討することにある。

現代の地理学における一般的な用語法では「地誌学」とは，特定の場所の特徴に関する客観的で体系的な記述である「コログラフィー（*chorography*）」を指すが，この用語法に従わなかったのは，今から 100 年ほど前に確立したドイツ景観地理学を取り上げるからである。ドイツ景観地理学は芸術と科学の融合を理想とする審美地理学の一流派であった。そうした時代遅れの感があるドイツ景観地理学を敢えて取り上げる第一の理由は，その成立が日本における風景の成立と同時発生的であっただけではなく，方法論争に見られる風景論が志賀重昂と国木田独歩双方と著しい相似形をなしているからであり，もうひとつの理由はドイツと日本の双方において，風景が国家主導型の発展経路を採択した時に成立したことを論証しようとする目論見からである。

開発経済学の西川潤は、当時のドイツに関して国民国家の理念が確立していく中で世界市民主義的な側面が忘れられ、この結果「国家主義的な発展経路を採択したことによって、個人を集団に圧縮してしまった」、「国民国家が個々の市民・人間を吸い取っていった」と指摘し（西川 2000：44）、同様の事例として岩本由輝の「東北」論（岩本 1994）や阿部恒久の「裏日本」論（阿部 1997）に言及している。注目すべきことにドイツ景観地理学はドイツ地理学から世界市民主義的な側面を排除することによって成立している。したがって、ドイツ景観地理学の成立事情について検討することで、風景の成立にとって決定的に重要なものを探し出し、美しくも暴力的な風景の観点から「東北」論や「裏日本」論に新たな地平を切り拓くことが本稿の目的である。

近代地理学はフンボルト（1769-1859）とリッター（1779-1859）という偉大な創始者に始まる。内村鑑三がフンボルトを「独逸に生まれし世界の市民」（内村 1942：24）と絶賛しているように、もともと近代地理学は世界市民主義的であった。同様に、歴史人類学の大家幹雄は、内村鑑三の『地人論』に関して、「リッターの目的論的地理学思想を内村は何と誠実になぞっていたことか」（大室 2003：165）と絶賛している⁽¹⁾が、フランスの地理学者ポール・クラヴァルは、「リッターの目的論的な説明が、当時の合理主義と相いれなかった」ため、1860-70 年代のドイツ地理学者が「先行者、なканずくりッターに反逆する立場をとった」と指摘している（クラヴァル 1975：40）。そこで、まずはリッター批判と世界市民主義的な側面の排除という問題から検討を始める。

I ドイツ地理学のカルトグラフィー ―「風景」をめぐる―

1. リッター批判の真意 ― 審美地理学と「風景」―

19 世紀末以降、ドイツ地理学では地域を研究対象とする研究が主体となり、「景観」や「風景」が考察の対象となった。この動向において中心的役割を担ったのが、伝統地理学の代表格アルフレート・ヘットナーであった。ヘットナーはリッターに批判的であり、1927 年に出版した著書⁽²⁾で次のように述べている（ヘットナー 2001：143）。

「リッターの考え方は、個々の場所あるいは景観の直接的な観察よりもむしろ包括的な史的概観から出発している。その考え方はまた、狭義の因果的といわれるよりも、むしろ彼の宗教心による目的論的なものであった。すなわちリッターによれば、地球は人類の教室であり、その中で人類の歴史が定められたプランにしたがって演じられるのである。このような解釈は、リッターの学術論文の中にきわめて明瞭に表れている」。

引用文中「目的論的なものであった」とする批判には、後述するように水津（1974）や西川（1988）による手厳しい反批判がある。本稿が上の個所に注目する最大の理由は、ヘットナーが「包括的な史的概観」よりも「個々の場所あるいは景観の直接的な観察」を重視していることがわかるからである。同様の批判は他にもあり、たとえばクラヴァルは次のようにリッターを批判している（クラヴァル 1975：38-39）。

「旅行に関する彼の報告は、道程を記述した無味乾燥なものであった。そのなかで地域は生命を失っており、景観には活気がない。アディジェ川の谷を、ほとんど同じ頃旅行したふたりのドイツ人、すなわちゲーテとリッターの手紙を比較してみると、地理学者の目をもっていたのは、疑いもなくゲーテである。リッターは、風景に関心をもっていなかったようである」。

アディジェ川はアルプス山脈を水源とし、イタリア北部の美しい街ヴェローナを貫流して、アドリア海に注ぎこむ川であり、問題の景観はアルプスの渓谷のようだ。しかし、「地理学者の目」と称しつつ、ゲーテを比較の対象としている点はかなり独断的であるとの誹りを免れ得ず⁽³⁾、あるいは少なくとも現代の文化地理学者の分析的思考とは大きな隔りがある。そこで、リッター批判に再び眼を戻せば、その思想は「19世紀初頭ドイツの新しい唯心論哲学であり、歴史哲学であ」って、「18世紀の合理主義哲学の影響を受けていない」と続いている（クラヴァル 1975：39）。つまり、クラヴァルはリッターの歴史哲学を中世のスコラ哲学と同列に置いているのである。

こうした批判が的外れであることは言うまでもない。「風景」への関心についても、リッター哲学に基づいて理解すべきである。先の引用個所でヘットナーが「リッターの学術論文」としてあげているのは、1833年の「地理科学における歴史的要素」である。この論文の中で、リッターはたとえば次のように述べている（リッター 1991：102-103）。

「地球上の特定の地点が、変転しがちな（進化する）地球システムの中で一定の発展力を持ち、他の地点にはない有利さを享受しうること、地上の諸関係には時計仕掛にみられるような繰り返しや静止状態は存在しないこと、さらに、地上の各地点は決して同一の発展過程をたどらないことを指摘してきた」。

このうち「変転しがちな（進化する）地球システム」、あるいは「地上の諸関係」とは、交通革命によって形成されつつある世界規模の人間社会を指しており、今日風に言えば一種の世界システムである。そして、この世界システムについて、「時計仕掛にみられるような繰り返しや静止状態は存在しない」と指摘しているが、この「時計仕掛」

という表現は理神論的な世界観・宇宙観に対してよく用いられる比喩である。したがって、水津（1974：28）が指摘したように、まさにリッターは自然界と人間界とで同一の法則が働いているのだとするスコラ哲学的、あるいは自然哲学的な世界観・宇宙観を批判しているのである。だからこそ、リッターは人文地理学の祖なのであって、また地理学の対象を地表のみに限定して、天文学と区別すべきであるとも主張したのである。

リッターの歴史哲学における世界市民主義的な側面は、「かつては相互に分断されていた地上の岸边が、今や地球全体を通じて一つの単元を形成している」（リッター 1991：88）という言葉に集約される。そして、「地理学の体系」に関して「部分の把握は生きた全体に立脚して初めて可能」であり、「全体を抜きにした部分の考察は不完全であり、一面的かつ非科学的である」と述べている（リッター 1991：111）。リッターは「生きた全体に立脚し」た「部分の把握」のことを特殊地理学と呼んでいるが、ヘットナーの地域研究は特殊地理学には該当しない。したがって、ヘットナーとしては何とかしてリッターの歴史哲学を乗り越える必要があったのである。

以上で明らかにしたように、ヘットナーは「包括的な史的概観」＝リッターの歴史哲学を否定し、「個々の場所あるいは景観の直接的な観察」を地理学の中心に据えようとしていた。それでは、なぜリッターが「風景」に関心を示さなかったのだろうか。この問題に関しては、ヘットナーが「地球は人類の教室」という考え方を批判している点が重要となる。もともとこれはスイスの教育者ペスタロッチの思想である。注目すべきことに、ペスタロッチは「おお、高位にあるゲーテよ、私は汝を私の低い地位から仰ぎみて、戦慄し、沈黙し、そして歎息する」、「汝の力は国の栄光のために幾百万の国民の幸福を犠牲にする大君主の圧迫力に似ている」とゲーテを手厳しく断罪している（ペスタロッチ 1993：38）。たしかに一時的な誤解とする見方もあろうが、「風景」に関しては根本的な違いがある。「風景」は観察の対象たる《学びの場》ではないからである。

クラヴァルが言う「地理学者の目」とは「風景」を鑑賞する審美眼を意味しており、「風景」に刻み込まれた歴史とは「偉人、戦争、その他の歴史的遺産、伝説の回想、そのほかに愉快的な体験にまつわる個人的な回想」（ヘットナー 2001：465）などである。オギュスタン・ベルクによれば、風景美はエリート層だけが持っている「プリズム」を通して見ることで生まれるものであって、農民大衆は「そのプリズムを通して田園風景を見ることができない」（ベルク 1990：115）。それにもかかわらず、ヘットナーは「審美地理学は科学に含めるべきで、ある意味では美学の一分科であり、地理的事実の上に審美的観点を向けたものである」（ヘットナー 2001：238）と指摘する。

これに対して、西川（1988：44）が指摘するように、リッターは先入観によらない「純経験的な方法」を主唱していた。また、地理学における歴史的記述に関しては「歴史の単に場当たりの混入と、地理学に必然的に含まれるものとしての歴史的要素」の

区別が重要であると考えていた（リッター 1991：110）。このため、たとえばある初等教育用の地理の教科書に関して、リッターは「国にせよ、民族や都市や山にせよ、それぞれの記述の中に非常な注意深さをもって、それらの名称の由来と、古代から現代にいたるまでの歴史の簡潔なまとめを記している」と評価しつつも、「科学的な連関に欠ける」と批判している（リッター 1991：81）。このように、ヘットナーが《観照と追体験》を重視したのに対して、リッターは《観察と経験》を重視していたのであった。

2. 「風景」の成立 — 科学的旅行者の眼差し —

「風景」を論じる際に、地理学にはある流儀がある。たとえば、千田（1998：8）は「景観を眼に映ずるものに限定したために、眼によって観察できない対象は景観地理学の枠外に追いやられるはめになった」と指摘し、戦後に景観地理学を駆逐して主流の座についた「新しい地理学」を批判している。この批判こそが上述の流儀なのだが、「新しい地理学」が新しさを失った今、この常套句も説得力を失いもはや共倒れの様相を呈している。そこで、改めて「風景」論におけるタブーの理由を問おうとした時、実はその理由は至極単純であって、単に美観を損ねるからではないのかという考えが頭をよぎる。たとえば、オギュスタン・ベルクは「田園生活の現実を思い起こさせるものを排除してこそ」、真の「田園風景を鑑賞できた」と指摘している（ベルク 1990：120）。

ヘットナーもこの点に言及している。つまり、「景観は一種のしめくくりを持たなければならない」、「同時に、美であるためには一種の枠内でしっくりしなければならない」、「また、空間的に一つの全体的なまとまりをつくらなければならない」と指摘した後で、「観察者はしばしばこの枠を改造することができるが、それはその景観に属しないものを人為的に抑制するか、あるいはその顕現を強く抑えるからである」（ヘットナー 2001：466-467）と述べている。もともと「景観に属しない」のではなく、「人為的に抑制」あるいは「その顕現を強く抑える」ことで、視野の枠から消し去っているのである。

ドイツ人の文化史家であるヴォルフガング・シヴェルプシュによれば、19世紀には「有機的自然の枠からの資本主義的解放」という進歩主義的な感覚と同時に、「人間と自然の生きた関係の喪失」というロマン主義的な感覚が人々の心を支配していた（シヴェルプシュ 1982）。「風景」を成立させたのは、後者のロマン主義的な感覚である。このことは、リッターが「文明は、あらゆる面で自然を克服する術を人類に与えた」（リッター 1991：91）ことを繰り返し強調しているのに対して、ヘットナーが「自然と人間は土地の個性であって、しかも両者は互いに引き離せないほど非常に密接に結びついている」（ヘットナー 2001：201）ことを繰り返し強調していることに明らかである。

審美地理学にとって、リッターは「風景」への耽美に水を差す邪魔者に他ならなかった。では問題は何が美観を損ねるのかであろう。ベルクは「田園風景の中には本物の農

民が存在してはならないという論理」(ベルク 1990:122)を強調しているが、これは大領主の眼差しを前提とした議論である。したがって、ここで問題となるのは「風景」を眺めている主体である。審美地理学において「風景」を成立させている眼差しとは、「科学的旅行者」「自然科学的旅行者」(ヘットナー 2001)の観察眼である。単なる旅行者ではなく科学的でなければならない理由は、既に「快適な世界一周旅行が流行となり、先を急がぬ漫遊者達が大洋航行の汽船やホテルを住居とするようになっていた」からである(ヘットナー 2001:153)。また、「冒険的な快樂」を伴う探検旅行、あるいは「新奇なものに接する愉快さのみならず、危険に対しても喜びを感じる」冒険は、既に登山という形でスポーツ化していたからでもあった(ヘットナー 2001:253)。

それでは、「科学的旅行者」、あるいは「自然科学的旅行者」にとって、美観を損ねるものとは何であったのか。ここで注目すべきは、ドイツを代表する「自然科学的旅行者」であるフェルディナンド・リヒトホーフエンである。1868年にリヒトホーフエンは2度目の来日を果たし、船旅の過程でまだ西欧文明の影響を受けていない日本の美しい風景に感動している。水津(1974:47)が詳しく紹介しているように、最も強く心を打たれたのは「瀬戸内の島嶼にある階段耕作」を船上から見た時であった。そして、この時に賛辞とともに次のような祈りを捧げている(リヒトホーフエン 1933:16-17)。

「かくも長い間保たれて来たこの状態が今後も長く続かんことを私は祈る。その最大の敵は、文明と以前知らなかった欲望の出現とである。此処は、勤勉と秩序の国であって、海賊行為は存在しない。住民はその生活に満足して居る」。

瀬戸内は理想郷とされており、このため「海賊行為は存在しない」ことになっている。審美地理学においても、まさに「農民の農民性は、田園風景の美と並んで、エリート層の視線によって作り出されたことになる」(ベルク 1990:116)。この理想郷の美観を損なうもの、よって排除すべきものとして、リヒトホーフエンは「文明」と「以前知らなかった欲望」をあげている。このうち、「文明」は工業文明と理解して問題はないであろう。これに対して、「以前知らなかった欲望」は都市消費文化と理解できる。このことは「生活に満足して居る」ため、「勤勉と秩序の国」だとする認識に明らかなのである。「分相応の暮らし」が「誠実な生き方の証」だという考え方は、当時の労働者階級に対して押し付けられたイデオロギーに他ならなかった(スマイルズ 2002:174)。

3. 文化景観のモチーフ

ドイツ景観地理学の創始者はオットー・シュリューターである。地理学史的にはヘットナーとの方法論争で知られ、1906年に出版した著書で文化景観という概念を提唱し

たことで名高い。ただし、ここで方法論争に深く立ち入るつもりはない。本稿との関連で言えば、さしあたって論争が審美地理学の枠組の中で行われており、ヘットナーが「無垢の自然 (unaltered nature)」への志向が強いのにに対して、シュリューターは「改変された自然 (altered nature)」への志向が強いことを指摘すれば十分である。本稿で検討したいのは、文化景観という美的評価基準の起源あるいはモチーフであって、従来の研究では完全に見過ごされてきた問題である。

シュリューターにおける景観地理学は人口地理学と文化地理学からなり、このうち文化地理学は経済地理・集落地理・交通地理からなる（シュリューター 1991）。経済地理の考察対象は農業であって、食糧生産の上に商工業が成立するという農本主義的な考え方に基づいている。必然的に集落地理の考察対象は農地と農村集落であって、交通地理の考察対象も人と商品が往来する道路、つまり基本的に田舎道である。農業と農村集落、そして田舎道を総合した文化景観とは純農村の風景であって、その風景は地図に封じ込まれている。このため、地理学者は地図を科学の象徴として崇めるようになった。

「改変された自然」の美の技法が集約されているのが造園であって、シュリューターの文化景観は明らかにイギリス風景式庭園がモチーフとなっている。16世紀から17世紀にかけて、ヨーロッパで造られた庭園が強い政治的メッセージを持っていたことはしばしば指摘されてきた。そして、イギリス名誉革命を境に急速に広まったのが市民社会の価値観を具現したイギリス風景式庭園である。イギリス文学の川崎寿彦によれば、典型的には次のような庭園である（川崎 1983：340）。

「まずゆるやかにうねりながらひろがる美しい芝生がある。ところどころに小さな森や数本ずつの木立が散在していて、ときには鹿がいたり、羊や牛が草を喰んでいたりする。われわれが芝生を横切り、森の遊歩道をたどって行くと、ふと目の前に湖が開ける。ゆるやかな流れがどこからともなくこの湖へ流れ込み、どこへともなく流れ去っていく。湖の狭くなった部分にはアーチ型の橋がかかり、そのむこうの樹蔭に石造りの小さな礼拝堂、またはサマー・ハウスふうの建物がちらちら見え隠れする」。

文化景観における交通地理は「森の遊歩道」がモチーフである。外部との境界は注意深く森などで見えないようにする工夫がなされていたが、庭は囲われている必要があった。したがって、「森の遊歩道」は外部との交通を目的とするものではなく、逆に工業文明や都市消費文化の影響が遮蔽されている点に留意が必要である。カルチュラル・スタディーズの先駆者レイモンド・ウィリアムズが指摘するように、イギリス風景式庭園の「ここちよき眺望」は「農村労働や農村労働者の姿の欠落した田園風景」であって、

「生産にかかわる事実」は「森と水の或る眺望」から「きれいさっぱり追放され」、また「外部との交通を示す事実」も「視覚的に隠蔽」されていた（ウィリアムズ 1985：171）。

文化景観における農村集落の象徴性は極めて重要である。イギリス風景式庭園に見られる田舎風の東屋とは明らかに異なるからであって、文化景観には農業史のアウグスト・マイツェンによる村落史研究の影響が見られる。集落形態の象徴的意味に関して、日本におけるこの分野の草分け的存在である新渡戸稲造は「一国史上の基礎たるべき人種論をも概括せしむるとするの傾向を取りぬ」と述べている（新渡戸 1976：235）。たとえば、マイツェンの民族起源説において、塊村はゲルマン族の民族性を象徴するとされていた（水津 1974：164）。これに対して、散村はケルト族、環村や広場村・街村はスラヴ民族が起源とされていた。つまり、文化景観とはそれぞれの民族の「故郷」であった。

II 《武蔵野》の誕生 —「風景」に見る異文化受容—

1. 日本における風景論の系譜

志賀重昂の『日本風景論』と国木田独歩の「武蔵野」は、西欧的な感性で日本の風景を捉えたものであって、異文化受容によって誕生した「風景」の代表例である。発表はそれぞれ 1894（明治 27）年、1898（明治 31）年であって、「東北」や「裏日本」が成立しつつあった時期と重なる。たとえば、『日本風景論』では冒頭で「太平洋岸」と「日本海岸」が対比され、「太平洋岸ははなはだ発達進暢し、日本の文化は多くここにあつまりたるもの」、「日本海岸はいまだ発達進暢せず、今日より発達進暢せんとするもの」といった具合に文化的格差の存在が示唆されている（志賀 1976：28）。しかし、いわゆる「裏日本」の成立について言及されていない理由に関して、大室（2003：76）は「その主題が風景の理学的また文学的な解明と叙述にあったため」と説明している。

風景論における志賀重昂と国木田独歩の関係は、ちょうどヘットナーとシュリューターの関係にほぼ等しい。ただしここで問題になるのが、日本の伝統的な風景との違いなのだが、如何せん一般人が風景を論じることは稀であるため参考資料に乏しい。この意味で、福島県相馬郡小高町（現南相馬市小高区）の実業家半谷清寿による風景論は大変に貴重であると言える。『東北之将来』の第三章には「東北の風景は東北美を以て撰択せざるべからず」という項があり、半谷は「抑も関西地方に於ける風景の標準は、箱庭的なり盆栽的なり、盆石的なり。之に反して東北の風景の特色は雄壮なるにあり濶大なるにあり。一言にして云へば大陸的なるにあり」（半谷 1977：155）と述べている。つまり、半谷の風景論に従えば、西南日本の風景美はミニチュア的であるのに対して、東北日本の風景美はスケールが大きいということになる。

ミニチュア的な風景美とは「見立て」や「借景」といった庭園の技法を美的評価基準

とする眼差しであるのに対して、壮大な風景美とは人為の及ばぬ自然に美を見いだす眼差しと解釈できる。したがって、伝統的な風景論にも「改変された自然」志向と「無垢の自然」志向があったことがわかる。ただし、方向性が等しくても、具体的な美的評価基準は全く異なる。たとえば、庭園の技法は明らかに日本庭園のものである。また、壮大な自然美にしてもあげられているのは、「陸奥」や「秋田」の「平原」,「磐梯山」や「刈田嶽」,「羽黒山月山」といった「山岳」とあるだけで、地形学的区分があるわけではない。したがって、後述するような「自然科学的旅行者」の眼差しでは明らかにない。これに対して、志賀重昂と国木田独歩の「風景」を見る眼差しは異文化のものであった。

志賀重昂は各地を旅する中で審美眼を培った審美地理学者であり、大室（2003）が取り上げたように木曾川「ライン下り」の名付け親としても知られる。志賀重昂に関して、米知（1996：25）は「地理学者としては科学的でも実証的でもない」と酷評している。たしかに、東京帝国大学の山崎直方は、志賀重昂の死に際して寄稿した追悼文の中で、小藤文次郎『地文学講義』や矢津昌水の『日本地文学』と志賀重昂の一連の著作を比較した上で、「極めて厳密に云えば志賀君は此等の著は前者ほどには科学的ではなかった」と述べている（山崎 1929：225）。しかし、ここには方法論をめぐる地理学の側の混乱があったことを見落してはならない。たとえば、源（2003：193）は「ここで山崎博士がいう“科学的”という意味は、よく筆者には理解できない」と述べている。

混乱の理由のひとつとして、自然地理学の分野においてドイツ地理学が、『観察と経験』に基づく英米系の地理学に凌駕されていったことが考えられる。この結果、地形学を基礎とした審美地理学が廃れ、時代遅れになっていったのである。先の追悼文の中で、山崎直方は続けて「理学者として筆鋒必ずしもゲイキーの蘇国風景論の如くに微に入り細を穿つものではなかった」と述べている。「ゲイキーの蘇国風景論」とは、スコットランド（蘇格蘭）の地質学者アーチボルド・ゲイキー（Archibald Geikie, 1835-1924）が1865年に発表した“*The Scenery of Scotland*”のことである。アーチボルド・ゲイキーはエジンバラ学派と呼ばれる地質学者の一派における中心的存在であり、また19世紀において地質学は神学との緊張関係を孕んだ最先端の科学であった。

山崎直方は東京帝国大学の地質学科を卒業して、1898（明治31）年にドイツに留学し、前述の方法論争以前の1902（明治35）年に帰国した。したがって、いわばドイツ系の研究者なのだが、同時にアメリカの地形学者ウィリアム・モーリス・デーヴィスが唱えた侵食輪廻説の紹介者としても知られている。ドイツ系の地質学や地形学がやや思弁的な性格が濃厚であったのに対して、英米系の地質学や地形学は運河や鉄道を建設という現実的な要請の中で発達したという経緯があったため、徹底的に実用主義的であった（小林1988）。リヒトホーフェンが1905年に亡くなった後、ベルリン大学地理学教授の椅子を譲り受けたのは、山崎直方が師事したアルベルヒト・ペンクであった。そし

て、1908-1909年に交換教授としてデーヴィスがベルリンに赴任している（野間 1963：198）。こうした中で科学と芸術は袂を分かつこととなっていったと見られる。

混乱のもうひとつの理由として、「科学的旅行者」あるいは「自然科学的旅行者」の眼差しが、一般大衆から支持されなかったことがあげられる。小説家の田山花袋は、帰国直後の山崎直方のことをよく知る人物のひとりである。山崎直方は佐藤伝蔵とともに『大日本地誌』を出版したが、田山花袋は1903（明治36）年からその助手を務めている。田山花袋はこの作業を通じて「地理に関する科学研究の方法を教えられた」と語っているが、具体的には「やれマントルがどうの、花崗岩がどうの、あの湖水の成因はマアルかどうの、標式的二重火山はどうの」といった感じであった（田山 1981：239-240）。しかし、一般大衆は専門性ではなく、「ライン下り」のような高揚感を求めている。

「審美地理学の厳密な理論的育成」に関して、ヘットナーは「科学的地理学の成果、とくに地形学や植物地理学と結びつかなければならなかった」と述べている（ヘットナー 2001：239）。このように、「外国から帰って来てまだ程の立たないハイカラ」（田山 1981：240）であった山崎直方は、明らかに「科学的旅行者」あるいは「自然科学的旅行者」の眼差しを持っていた。同時に「山崎君は文学の方にも満更素人でもなかった」（田山 1981：240）。このため、『日本風景論』がベストセラーになっただけに、当初は出版社も大きな期待を寄せていたようである。しかし、「『大日本地誌』は余り売れ行きが好くなかったので、段々書肆から継子扱いにされていった」（田山 1981：242）。

東京帝国大学における山崎直方の後継者は辻村太郎であった。辻村太郎はデーヴィスの侵食輪廻説によって日本における地形学の基礎を築くと同時に、景観地理学の重要性を説いて人文地理学にも大きな影響を与えた。しかし、「風景」を論じる流儀にしたがって千田（1998）が批判しているのは、この辻村太郎なのである。たしかに辻村（1954）を読んでも、「科学的旅行者」や「自然科学的旅行者」の眼差しは感じられない。つまり、審美地理学の受容史は志賀重昂の『日本風景論』に始まり、「新しい地理学」の登場を待つまでもなく志賀重昂の死とともに途絶えてしまっていたのである。

2. 文化景観としての《武蔵野》—— 小さな「裏日本」へのアンチテーゼ ——

独歩は「山は暮れて野は黄昏の薄かな」という蕪村の句を武蔵野に当てはめている。しかし、より重要なことは独歩が外国文学を通じて文化景観のモチーフを受容したということである。このため、9篇からなる「武蔵野」にも経済地理・集落地理・交通地理が存在する。たとえば、経済地理について最も詳しいのは「第4篇」（国木田 1939：14-16）である。武蔵野台地は「大洋のうねりのように高低起伏して」おり、「高台のところどころが低く窪んで小さな浅い谷をなしている」。「この谷の底は大概水田であり、高台は林と畑とでさまざまな区画をなしてい」て、「畑はすなわち野である」。そして、

「一座の林の周囲は畑、一傾の畑の三方は林、というような具合で農家とその間に散在してさらにこれを分割している。すなわち野やら林やら、ただ乱雑に入り組んでいて、たちまち林に入るかと思えば、たちまち野にでるといようなふうである」。

以上の記述には、既に「自然らしさ」「不規則性」「曲線」「多様性」「田舎風」といったイギリス風景式庭園の特徴が見られる。そこで、この文化景観を《武蔵野》と呼ぶことにしよう。独歩ははっきりと言葉にしていらないが、手入れが行き届いた田畑は庭園と等価物であった。日本人に対するステレオ・タイプのイメージは腕利きの庭師であるが、この起源は日本の田園風景にある。ちょうど私たち日本人が東南アジアの棚田を見て美しいと感じるように、当時の欧米人は日本の田園風景に美を見出していた。だからこそ、1878（明治9）年に日本を訪れたイザベラ・バードは、米沢盆地の美しい風景に感動し、「東洋のアルカディア」（バード2008：320）と絶賛した⁽⁴⁾のである。

続く「第5篇」（国木田1939：16-20）には「武蔵野に散歩する人は、道に迷うことを苦にしてはならない」という交通地理的格言が見られる。しかし、交通地理において重要なのは、工業文明や都市消費文化を排除している点である。たとえば、「第7篇」（国木田1939：22-25）において、「東京は必ず武蔵野から抹殺せねばならない」と述べている。その理由として、「昔の面影を想像することができない」、および「東京は『新しい都』ということがあって」という2つがあげられている。前者は伝統的、後者は近代的という違いはあるが、ともに都会志向が強い価値観である。文芸評論家の川本三郎によれば、都会志向といういわゆる《上から目線》で見れば、郊外はススキが生い茂るただの場末であって、武蔵野など「都落ちの場所」でしかなかった（川本2003：48-68）。《武蔵野》はこうした《上から目線》⁽⁵⁾に対峙するささやかな抵抗の試みであった。

都会志向への抵抗であって否定ではないことは、「武蔵野の味を知る」ための眼差しに明らかである。ひたすら眼差しを富士山や秩父山脈といった外延に向けるのではなく、「中央に包まれている首都東京をふり顧った考えでながめなければならぬ」からである。このため、《武蔵野》において集落地理は重要な意義を有しており、「その市の尽くるところ、すなわち町外れは必ず抹殺してはならぬ」とされている。そこで、「町外れ」の集落地理について見てみると、「武蔵野に散在せる駅、駅とはいかぬまでも家並み、すなわち製図家の熟語でいう聯檐家屋^{れんえん}」と表現されている。「聯檐家屋」とは、道の両側に軒を連ねた家並みであって、《武蔵野》に典型的なのは路村である。路村は街村に比べて商業機能が弱い点が特徴である。このため、都市消費文化の浸透がほとんど認められず、「生活が点綴している趣味のおもしろ」さを備えていたのである。

問題は駅である。駅は鉄道と街道の両方にあり、鉄道によって街道の宿駅が廃れ、「散在」しているのは理解できる。「散在」が「町外れ」の集落地理において重要なのは、「八王子は決して武蔵野には入れられない」という指摘からもわかる。八王子は絹織物

業で賑わう工業都市であって、鉄道によって「東京」と結びついていたからである。しかし、どうして鉄道の駅が「散在」している、つまり結節点となっていないのであろうか。ここで注目されるのが「東京の南北にかけては武蔵野の領分がはなはだせまい」理由であって、「地勢」の問題⁽⁶⁾に加えて『東京』がこの線路によって武蔵野を貫いて直接に他の領域と接続しているからである」と、独歩は交通地理学的に分析している。裏を返せば、1889（明治 22）年から甲武鉄道（現中央線）が営業を開始してはいたが、営業区間が八王子までだったので、途中駅が「散在」したままの状態にあり、武蔵野は東西に長く広がっていたということになる。

途中駅が「散在」している状況⁽⁷⁾は、『武蔵野』に対する別の見方をも提起する。たしかに鉄道は「地方」に都市消費文化を普及させ、武蔵野の南北の幅を狭くした。しかし、甲武鉄道は営業距離が短く、電化もまだであった。技術史的に見て蒸気機関車は長距離輸送に適するという特性があったため、甲武鉄道による「外部経済（external economy）」はまだ生じていなかったと見られる。拙稿（2011）で指摘したように、世界的に交通網が整備されていく過程で、都市消費文化から「孤立」していたために、「裏日本」が誕生した。「裏日本」は大きな空間スケールでの「孤立」によって生じたものであるが、蒸気機関の技術的特性から同様のことは小さな空間スケールでも生じ得る。場末の郊外での生活を「都落ち」とする《上から目線》で見れば、武蔵野はまさに「小さな『裏日本』」に他ならなかった。

3. 武蔵野散策の意義 ― 地誌的想像力の源泉 ―

独歩は「第 9 篇」（国木田 1939：27-29）で町外れの集落地理の魅力について語っている。「郊外の林地田圃に突入するところの、市街ともつかず、宿駅ともつかず、一種の生活と一種の自然を配合して一種の光景を呈しおる場処」は「大都会の生活の名残りと田舎の生活の余波とがここで落ち合って、緩やかにうずを巻いている」如くであって、まさに「社会というものの縮図」である。このため、「田舎の人にも都会の人にも感興を起こさしむるような物語、小さな物語、しかも哀れの深い物語、あるいは抱腹するような物語が二つ三つそのらの軒先に隠れていそうに思われる」。つまり、町外れの散策とは「聯檐家屋」を覗き見て、物語に出会う旅、風景に出会う旅だということになる。

「風景」の誕生は旅のあり方とも密接に関係し、「第 6 篇」（国木田 1939：20-22）は新しい旅の提案となっている。甲武鉄道の武蔵境駅から桜の名所で知られる小金井への途上に一軒の掛け茶屋があり、独歩は「夏の郊外の散歩のどんなにおもしろいかを婆さんの耳にもわかるように話して見たが」、茶屋の婆さんに「東京の人はのんきだという一語で消されてしまった」。小金井堤の桜は「鮮やかに緑の光を放って」いたからである。自らの旅のあり方の変化に関して、田山花袋は「山水とか、勝地とか言うよりも、

その土地土地の特色、空気、人情などに興味を有つようになった」と述べているが（田山 1981：238）、この違いは茶屋の婆さんと独歩の旅の違いでもある。

玉川上水が流れる「優しい水音」に、独歩は「何たる人なつかしい音だろう！」と心を奪われ、ワーズワースの“The Fountain, A Conversation”という詩の一節が頭をよぎる。しかし、興味深いのは詩の内容よりも定型的な言葉遣いである。他にも「優しく懐しいのは、実に武蔵野の時雨の特色であろう」、あるいは「武蔵野の時雨のさらに人なつかしく、私語^{ささや}くが如き趣はない」（国木田 1939：12）といった表現も見られるからである。武蔵野の「時雨の音」は「幽寂」であり、その妙は中野や渋谷、世田谷、あるいは「小金井の奥の林」と「北海道の深林」、「人跡絶無の大森林」の違いから生じる（国木田 1939：12）。「人跡絶無」の天然林である「北海道の深林」とは異なって、「小金井の奥の林」は人工林なのであって、《武蔵野》は文化景観であるが故に、つまり生活の気配が感じられるために「優しく懐しい」印象を受けるのである。

独歩は失われた風景の面影ではなく、生きている共同体の暮らしの風景を求めて散策に出かけた。「昔の武蔵野は実地見てどんなに美であったことやら」とも思わないではないが、独歩が強調するのは「自分が今見る武蔵野の美しさ」であった（国木田 1939：6）。この背景には都会人の孤独があった。柳田国男によれば「初期の都市生活の心細さ」のため、故郷の麗しさが極端に理想化され、都会は「どっち附かずの住民」で溢れた（柳田 1993：172）。この結果、都会でも田舎でもない郊外の町外れが心の拠り所となり得たのである。《武蔵野》への想いとはまさに「故郷」への想いであって、独歩は「美といわんよりむしろ詩趣といいたい」（国木田 1939：6）と言い改めてもいる。

出郷により共同体の桎梏からは解放される。しかし、「異土の乞食となるとても」といった初志を貫けるのは少数であるから、必然的に共同体への回帰願望が生まれる。この願望こそが「故郷」への想いの本質である。しかし、回帰を願う共同体そのものが「風景」の中の共同体、あるいは幻想の中の集落地理でしかない。《武蔵野》のモチーフであるイギリス風景式庭園は《強者の美学》あるいは《勝者の美学》を可視化する技法であって、「ここちよき眺望」は「管理と支配の表現」であった（ウィリアムズ 1985：171）。これに対して、たしかに独歩は「見下ろすような眺望は決してできない。それは初めからあきらめたほうがいい」（国木田 1939：18）と忠告してはいる。しかし、その思考が依然として社会ダーウィニズム⁽⁸⁾の枠組の中にあることは明白である。

たしかに故郷への想いには「村生活の清き安らかさに対しての讃歎」と「後に残った者の寂寞無聊に対しての思い遣り」とがあった（柳田 1993：172）。また、《武蔵野》には草深い田舎に埋もれている《弱者》あるいは《敗者》に対する思い遣りもあった。しかし、その《弱者》あるいは《敗者》は「風景」の中の農民に過ぎないのであって、実際の農民が分相応の生活に満足していたわけでもない。「風景」の中の農民は、強者の

論理というフィルターを逆さまから覗いて成立する《弱者》あるいは《敗者》なのであり、《強者》あるいは《勝者》とは言わばポジとネガの関係にある。以上の点を明らかにするために、次章では《武蔵野》に生じた変化について検討する。

Ⅲ 《武蔵野》から「東北」へ — Dark Side of the Moon —

1. 文化景観から心象風景へ — 「考現学」の誕生 —

1923（大正 12）年に東京と武蔵野は大転換を迎える。この大転換には 2 つの大きな要因があった。ひとつはこの年の 9 月 1 日に関東大震災が発生したことであって、都市計画史の越澤明が明らかにしたように、震災復興によって東京は近代都市へと発展を遂げていった（越澤 2001）。もうひとつは 2 月 20 日に丸の内ビルディング、通称丸ビルが竣工したことである。丸ビルは地下 1 階地上 9 階という日本初の高層オフィスビルであって、完成当時は「東洋一のビル」と呼び称されていた。ただし、摩天楼と呼び得る高さではなかったため、都市史・都市計画史でそれほど大きな注目を集めてきたとは言い難い。しかし、都市地理学的に見た場合、丸の内ビルディングは「丸の内」という帝都東京における「中心業務区域（CBD）」の誕生を象徴する巨大モニュメントであった。

この背景のひとつに、鉄道網の整備があげられる。まず、甲武鉄道を皮切りにして初代鉄道院総裁後藤新平の号令のもと明治末から近郊路線の電化が試みられ、1914（大正 3）年には東京駅も開業していた。また、1918（大正 8）年には中央線が東京駅まで乗り入れ、省線が「のノ字運転」を始めていた。これは現在の山手線の原型にあたるものであり、神田－上野間が未完成であったため、当初は「中野⇄新宿⇄神田⇄東京⇄品川⇄新宿⇄池袋⇄上野」という運行経路を辿った。「のノ字運転」という名称はこの運行経路に由来する。さらに、「のノ字運転」の開始当初、中野－吉祥寺間には荻窪駅しかなかったが、1922（大正 11）年には高円寺・阿佐ヶ谷・西荻窪駅が同時に開業している。武蔵野が《強者》あるいは《勝者》で溢れる日は間近に迫っていたのである。

関東大震災の後、武蔵野には工業文明と都市消費文化が巨大な津波のように押し寄せてきた。現在の府中・調布・三鷹付近には近代的な工場の建設が相次ぎ、いわゆる「文化住宅」が立ち並ぶ「田園郊外（garden suburb）」と化した区域では、急速に都市消費文化が浸透していった。「文化住宅」とは日本家屋とは異なる西欧風のデザインで、電気や水道がある豊かな生活が約束された憧れの空間である。これに対して、都市消費文化を象徴するのが、「銀座商店街」と呼ばれる駅前商店街である。「銀座商店街」の第一号は戸越銀座であり、耐震・防火対策のための鉄筋コンクリート化によって廃材となった大量の赤レンガを、本家本元の銀座から譲り受けて建設した商店街であった。

こうした様々な変化を端的に要約すれば、東京のメトロポリス化ということになるう。

そして、このメトロポリス化を微細な視点で克明に描写したのが、今和次郎の「考現学(modernology)」であった。たとえば、関東大震災の翌年 1924（大正 13）年 6 月 3 日の西荻窪駅前（現在の北口駅前）の様子を、次のように書き記している（今 1987a：75）。

「昨年の秋からここの畑は耕すのをよされたらしい。雑草がよく伸び伸びとはえていて、そのところどころに立て札がある。何々商店建築敷地と立てられている。農夫は一坪二銭の上の地代が取れば、耕作する労作をよして、都会の人に貸地としたほうが得だといっているのだから、町がどこまでも広まっていくのも当然のようだ。ここの地代は坪八銭から二〇銭ぐらいまでのようだ。文化住宅も店舗もこうして郊外農村を征服してゆきつつある」。

西荻窪駅は、都市計画史では有名な豊多摩郡井荻村⁽⁹⁾に位置していた。村長内田秀五郎をリーダーとして、全村を対象に 888 ha もの広大な土地区画整理を行った村である（越澤 2001：180-193）。たしかに、「荻窪」や「善福寺」といった高級住宅地の開発に、内田秀五郎は大きな役割を果たした。しかし、『武蔵野』を原風景とする地元住民にとって、今和次郎が言うように、区画整理や住宅地の開発は「征服」でもあった。1922（大正 11）年生まれのある青年⁽¹⁰⁾は、「昔の畑の中の一本道」が「西荻窪銀座通り」に発展したことに複雑な思いを抱いていた（梅田 1940：462-463）。たとえば、周囲の大人たちが「自分が生まれた時、いな、ずっと昔からの、なつかしい風景が刻一刻と、自分の目から今其の面影を消しつゝある時」を想像し、「断腸の思ひであつたろう」と述べている（梅田 1940：468）。このように、文化地理学的に見た場合、「征服」とは「場所性(placeness)」の破壊に他ならなかったのである。

今和次郎の「考現学」とコインの裏表の関係にあったのが、高橋源一郎の『武蔵野歴史地理』である。旧跡探訪が中心で、1926（大正 15）年に町制を施行した井荻町の宅地開発には何の言及もない。これに対して、西荻窪駅のすぐ南側で井荻町と境界を接していた大宮前・中高井戸・松庵の 3 村に関しては、「今は中高井戸にも松庵にも大宮前にも、都人士の文化住宅が多く出来た」（高橋 1971b：242）といった記載がある。既に『武蔵野』は心象風景となっていた。しかし、西荻窪南口ができたのは 1938（昭和 13）年であり、南側の開発はやや遅れていたのもあって、「農民」が全く登場しないのは不自然である。高橋源一郎の眼差しは、今和次郎とは対照的にどこか冷淡なのである。

大宮前・中高井戸・松庵の 3 村（現杉並区）から、吉祥寺・三鷹にかけての地域は「札野新田」と呼ばれる近世の新田集落であり、五日市街道沿いに短冊形の区割の農家が連なって路村を構成していた。したがって、独歩にすれば「詩趣」に富んだ「風景」であったが、高橋源一郎は「札野新田は一切平等主義によって土地を均等に各百姓に分

与」したものの、「理想の如く平等を維持」することはできず、「二三十年の後には甚だ不平等な村里となり了った」と記している（高橋 1971b：234）。これは強者の論理としての社会ダーウィニズムの眼差しであって、西欧への手放しの憧憬によって、共同体への回帰願望と表裏一体をなしていた別の「風景」が表に現れたのである。

2. 文化景観としての「東北」—— 文学から社会科学へ ——

《武蔵野》が心象風景であり得たのは、まだ「故郷」の面影が感じられたからであろう。しかし、「故郷」の面影が完全に失われ、「田園郊外」という全く新しいイメージが定着するのに並行して、1930年代に柳田国男の民俗学が全国的に裾野を拡大していった。『『まさに消え失せんとする事象をいまのうちに収集していおかなければ』とは民俗学者としての当然のセンチメントであり」、ロマン主義的な民俗学者は「封建時代的色彩を多分に残存している田園において資料採集に従事する傾向をとり、とくに好んで山間地あるいは離れ島にその視線を向ける」（今 1987b：390）からである。要するに、進歩主義とロマン主義はコインの裏表であり、帝都東京のメトロポリス化がもたらした文化的影響は武蔵野のみならず、全国津々浦々にまで及んでいたのである。

文芸評論家の加藤典洋によれば、1930年代に地方生活者の憧憬の対象としての「東京」のイメージ、あるいは「東京幻想」が生まれた。そして、「地方人（＝日本人）による中心としての東京の発見」によって、「地方都市に『××銀座』の名を冠する中心街を生ん」でいった（加藤 2000：211）。そして、こうした中で後進地「東北」に新たな眼差しが向けられるようになり、「日本の故郷」というロマン主義的なイメージが醸成されていった。たとえば、民俗学者の山口弥一郎が謳う「日本固有の生活」といった見方がその好例であり、「東北」論の河西英通はこの変化を「東北はかつての『異境』から、日本の『原境』へと転回していった」と表現している（河西 2007：149）。かといって後進地像が払拭されたわけではないのだが、ここでは「東北」への新たな眼差しに問題を絞ろう。

同様の眼差しは、民俗学者とは対照的に「封建時代的色彩」に否定的な立場にも少なからず見られる。たとえば、日本資本主義論争において、山田盛太郎は「東北」では「再生産が農村内で営まれ、半農奴制が再出強化せられ」ているのに対して、「近畿」では「再生産が農業の、都市との連関において営まれ、その過程において農業が分壊せられ、土地が細分して」いるとした（山田 1977：241）。この農村類型の主目的は歴史分析というよりも、当時の現状分析にある。経済地理学的に見た場合、このことは東山型あるいは養蚕型が欠落していることに明らかであって、松原（2002：14）によれば「昭和初期の東京」は数少ない「チューネン圏の実例」のひとつであった。

「チューネン圏」とは農業立地論者のチューネンが考案した「孤立国」のモデルであ

る。武蔵野では桑や茶の生産も盛んであったのだが、恐らくはどちらも明治期の重要輸出品であって、いわば「文明」と「以前知らなかった欲望」を象徴する農産物であったため、独歩は《武蔵野》から桑畑と茶畑を巧妙に排除している。また、武蔵野における桑畑や茶畑の立地はそもそも「孤立国」のモデルでは説明がつかないものでもあった。したがって、東京近郊が「チューネン圏の実例」になったのは、世界恐慌によって輸出産業が大打撃を被ったために、いわば「孤立国」になっていたためである。

そこで、「遅れ」、つまり発展の摩擦という通時的な観点ではなく、距離の摩擦という共時的な観点から見ると、農村類型の中に文化景観が巧妙に仕込まれていることがわかる。まず、関東大震災以前の井荻村は近郊農業地帯に位置しており、実は典型的な近畿型農村であった。内田秀五郎が西荻窪駅誘致に尽力したのは、旧上荻窪村の農民が農作物の輸送に要する労力を軽減するためであった。しかし、《武蔵野》の中では「再生産が農村内で営まれ」ているように見えていた。また、東北型農村でも「再生産が農村内で営まれ」ているように見えてはいるが、「東北」は大都市や工業地帯に対する食糧供給基地であって、寄生地主制は「東北」が米どころとなる過程で発達したのである。

また、服部之綵は「望郷」という随筆の中で、北海道旅行中に車窓から見える風景を見た際の望郷の念を記している。服部之綵は1901（明治34）年に島根県で生まれたのだが、彼にとっての故郷の風景は「裏日本」ではなく、やはり「東北」であった⁽¹¹⁾。

「窓から見棄てる函館平野の風景は、農家のたたずまいといい、耕地整理の行届き不行届きのむらといい、東北のあちこちとほとんど変るところはない。駒ヶ岳をめぐる未開墾の火山灰地帯と大沼の風光をつきぬけて、噴火湾岸の森からオシャマンベまで、さしむき熱海から藤沢までの天地自然の夕まぐれを、同じく東北風の貧寒たる人事風物が点綴するのである」（服部1981：230-231）。

3. 心象風景の中の農民——「ものいわぬ農民」の誕生——

こうした「東北」像の成立に大きな役割を果たしたのがメディアであり、文化景観としての「東北」は「疑似イベント（pseudo-events）」によって「創られた伝統（invented tradition）」であった。たとえば、1934（昭和9）年の凶作の際に『東京日日新聞』の「凶作の東北を見て」という長期連載の中で大根をかじる農村の子どもたちの写真が掲載され、その写真が飢餓の象徴となった。牧歌的とも見てとれる農村風景が飢餓の象徴になったことに関して、河西英通は「大根をかじる姿を東北飢餓のシンボルとして伝えたマスコミとそれを受容した読者の眼差しこそが問題である」と指摘し、この眼差しが「大根をかじる子どもたちを見つめる視線、日常生活のなかで子どもたちが生の太根を戸外で食べるような風景がほとんど皆無となった地域、すなわち都市の視線」

であると分析している（河西 2007：67）。つまり、この「東北」像は飢餓を隠蔽し、共感を呼ぶために、別の地域の面影を東北地方に投影し、美化したものなのである。

どこにでもありそうな風景であるが故に国民的規模での感情移入の対象となったのだが、これは「故郷」の風景に不可欠な条件である。そして、この時期に『東京日日新聞』の記者にその風景を懐かしく感じさせた地域と言え、変貌著しい武蔵野においてより他ない。戸外で大根をかじる光景は、まさに《武蔵野》の面影であったと言っていい。晩秋の風景に「大根畑の盛りで、大根がそろそろ抜かれて、彼方此方の水溜めまたは小さな流れの^{ほとり}で洗われる」（国木田 1939：15）とあるからである。さらには武蔵野には多数の小川が存在し、「大根の時節に、近郊を散歩すると、これらの細流のほとり、いたるところで、農夫が大根の土を洗っているのを見る」（国木田 1939：26）ともある。つまり、もともと「近郊」農業地帯によく見られた「風景」であった。

1930年代に生じた「東京」の発見も、メディアが仕組んだものである。民衆史の色川大吉は「一九三〇年（昭和六年）ころの『婦人公論』を見てみると、中流階級の小住宅の設計や新生活への試案などという特集がいくつもあって、十五年戦争前夜の小市民にマイホーム主義への夢をかき立てていたことがわかる」と述べている（色川 1978：22-23）。そして、この『婦人公論』こそが、今和次郎の「考現学」を世に広めたメディアであった。かくして、武蔵野に「田園郊外」のイメージが定着するのに並行して、「故郷」という文化景観のイメージを投影する対象が武蔵野から東北地方の寒村に入れ替わっていったのだが、その文化景観は心象風景と表裏一体をなしていた。

文化景観と心象風景が輻輳する風景は、美しさの中にむき出しの暴力性をも孕んでいた。たとえば、凶作地帯「東北」を危機的な貧困状態から救済するために、生活全般の改善が叫ばれるようになった。メディアとの関連では『婦人之友』を刊行していた羽仁もと子が、凶作に苦しむ東北地方で「友の会」活動を通じて「東北農村生活合理化運動」を展開している（松本 2001）。しかし、皮肉なことに、こうした動向が「ものいわぬ農民」を生み出す結果となった。飢餓地帯の虚偽性を暴くために、河西は 1934（昭和 9）年の凶作が食糧政策上の失政であったことを種明かしして見せた（河西 2007：73-88）。冷害のリスクが高い地域を食糧基地化したために、需給調整が困難になっていたのである。しかし、問題はむしろ、かくも明らかなことを、農民がなぜはっきりと主張しなかったのかである。結論を先に言えば、自分の落ち度を棚に上げて、偽善だ、余計なお世話だと抗議すれば、逆に厚顔無恥の恩知らずだとして口やかましく言い返されるので、仕方がないから黙っていたのであって、言えなかっただけのことである。

忘れてはならないのは、差別と同情はコインの裏表であって、このことに無自覚な善意は時に人を傷つけるということである。アマルティア・センは、「共感（sympathy）」と「コミットメント（commitment）」が似て非なるものであると指摘している。「人

は他人の喜びを自分でも嬉しいと思い、他人の苦痛を自らの苦痛に感ずる」存在であって、「その人自身の効用の追求が、共感による行為によって促進されうるから」、「共感に基づいた行動は、ある重要な意味で利己主義的」である（セン 1989：133）。よって、笑顔が見たいからといった動機は「共感」である。これに対して、「コミットメント」は、できることならやりたくはないが、誰かがやらなければならないからやるといったような動機であって、典型が「ノブレス・オブリージュ (noblesse oblige)」である。

ソースタイン・ヴェブレンは、セツルメントが上流階級の生活図式から作成された目録を低い階級に押しつけているだけだと懐疑的である。たとえば、この目録を「押しつけがましい目録 (intrusive schedule)」と呼び、低い階級の「生活の必要性に適合する、などとはほとんど期待できない」と述べている（ヴェブレン 1998：376）。岩手の農民の代弁者である大牟羅良が紹介した「エジコ（嬰兒籠）」の話はこの典型例である。暗い台所や納戸の隅に置く場合が多かったので、エジコはくる病の原因とされ、「“農民が無智だ、衛生知識がない”という証拠」とされた（大牟羅 1958：124）。しかし、暗い所に置いたのは赤ちゃんの口元にハエがたからないようにするための知恵であった。

また、大牟羅は婦人会等の集まりが「くらしの声を引き出すのでなく、押える役割を果たしている場合をよく見かけ」てもいる（大牟羅 1958：204）。農村の婦人会幹部は大部分が元教員であって、骨の髄まで説教癖が染みついていたため、農家の女性が口を開けば「××しなければなりません」といったお小言を頂くはめになったり、幹部の手に負えない場合は「ここで語り合っても解決策は出てこないのです」と高飛車に発言を抑えられることが多かったようだ。大牟羅自身にも「解決策が示されていない」という批判的な投書が寄せられた。要するに、口を慎みなさいということである。こうした批判はお役所的なものであり、「それらの批判はすべて都市からの、しかもそれが殆ど公務員であり、農村からのものは一通もなかった」（大牟羅 1958：132）。

農民が口を慎まなければならなかったのは、「平民の生活の物質的な状況や平民階級の思考習慣に関する直接の知識」は「さらけ出してはならないもの」だったからである（ヴェブレン 1998：377-378）。これはまさに「田園風景の中には本物の農民が存在してはならないという論理」に他ならない。心象風景の中の農民は「ものいわぬ農民」でなければならなかったのである。しかし、本物の農民の如才なさを侮ってはならない。たとえば、雑誌に掲載された「農家向台所改善の写真」と「都会人の手によって作られた台所改善の設計図」に従って、今ではすっかり昭和レトロになったタイル張りに調理台、立流しという「台所改善を作る」農民が少なからず存在した（大牟羅 1958：196）。本物の農民は都市消費文化を排除することなど決してなかったのである。

おわりに

国木田独歩が見た文化景観の《武蔵野》は、国家主導型の発展経路を採択した時に成立した時に成立した。モチーフであるイギリス風景式庭園を眺める眼差しは個人主義的であったが、《武蔵野》は立身出世における閉塞的状况に起因する伝統的な共同体への回帰願望を象徴していた。このため、《武蔵野》には《弱者》あるいは《敗者》に対する共感が可視化され、「故郷」のイメージが付与された。しかし、関東大震災後に《武蔵野》が「田園郊外」に変貌を遂げ、新たな立身出世物語が誕生すると、表裏一体の関係にあった別の風景が姿を現した。その際に、メディアが失われた「故郷」の面影を飢餓地帯「東北」の中に仕組んだ結果、「東北」が「日本の故郷」であるかのような幻想が生まれ、同時に東北地方の農民は「ものいわぬ農民」となることをも強いられた。

風景はあるフィルターを通して見ることで成立する。ただし、表から見る場合と裏から見る場合とで風景に差異が生じる。日本人の潜在意識の中に西欧への憧憬があり、気分が前向きか後向きかでフィルターは向きを変えた。たとえば、文化景観としての《武蔵野》は強者の論理を反転させて成立する弱者への眼差しであるが、今和次郎が「生活の合理化ないし理論化」（今 1987b：386）を口にする時、社会ダーウィニズムというフィルターが表向きに変わっている。強者の逆像としての弱者という見方が妥当であれば、「故郷」の風景はその本質において中央集権国家が地方を中央の後背地にすることを正当化するイデオロギーであったことになる。美しき風景の中に潜む狂気⁽¹²⁾、それはまさに「むき出しの周辺的暴力」（西川 2000：46）に他ならなかったのである。

《注》

- (1) 内村鑑三の目的論的地理学思想は、「天職」という言葉に集約されている。「天職」とは地政学的に見た役割といった意味であり、たとえば内村は「日本国の位置は米、亜の間にあり、其天職は是等両大陸を太平洋上に於て連鎖するにあらずして何ぞや」（内村 1942：166）と断言している。ここに「太平洋の架け橋とならん」とする新渡戸稲造と共通の世界市民主義的な想いを見えてとることができる。
- (2) この著書はヘットナーの研究を集大成したものであって、後述する方法論争に関する部分は 1905 年と 1907 年に発表された論文を骨子としている。よって、「景観」あるいは「風景」が人文地理学の主役となったのは、明治 30 年代末であったと言ってもいい。
- (3) 晩年のゲーテは自然地理学の祖アレクサンダー・フォンボルトとの会話を心から楽しみにしており、地理学的な関心がなかったわけではない。たとえば、78 歳のゲーテは「パナマとスエズ運河、それにライン川とドナウ川を結ぶ運河の完成を見るためには、あと 50 年長生きする甲斐がある」と語っていた（西川 1988：2）。リッターもパナマ海峡によって東アジアとの距離が短縮されれば「コロンブスがかつて目指していたことが実現される」というフォンボルトの地政学的展望を紹介している（リッター 1991：102）。

- (4) イザベラ・バードは「鋤ではなく画筆で耕されて」(バード 2008: 320) いるという表現を用いているが、田山花袋も角筈(現在の西新宿界限)付近の玉川上水の風景を「美しい水彩画のような光景」と表現している(田山 1981: 52)。
- (5) 一例をあげよう。1911(明治 44)年に志賀重昂は代々木に茶室と庭園を備えた別邸を建てたが、山崎直方は追悼文の中でその当時のことを「西郊代々木の地がまだ武蔵野の草に埋づもれていた頃」(山崎 1929: 227)と表現している。
- (6) たとえば、石神井川沿岸は水車を動力とする各種工場が集積する工業地帯であった(高橋 1971a: 374-368)。
- (7) たとえば、荻窪駅は 1891(明治 24)年に開業したが、1日わずか 9 往復だったので、汽車を待つより歩いた方が早いというのが当時の常識であった(森 1977: 45-48)。このため、1914(大正 3)年当時でも乗客数は 1 日平均わずか 197 人であった。
- (8) 独歩は「とにかく武蔵野を散歩するのは高いところ高いところと飛びたくするのはなんとかして広い眺望を求むるからで、それでその望みは容易に達せられない」(国木田 1939: 18)と述べているが、この「望み」は立身出世の志を示唆している。
- (9) 井荻村は 1889(明治 22)年に東多摩郡上井草村・下井草村・上荻窪村・下荻窪村が合併して誕生した。このうち、西荻窪駅は旧上荻窪村に位置している。
- (10) 著者の梅田芳明は 1940(昭和 15)年府立第二中学校第五学年の夏にこの著書を記し、翌年日本大学文学部に入学した。しかし、学徒動員令に応召後、演習中に病に倒れ、1944(昭和 19)年に病死した。なお「上荻久保」は「上荻窪」の意である。
- (11) 「東北」が「日本の故郷」の象徴であることは、「赤の侵略」に対する牙城に見立てた五稜郭に立ち、「着岸の日のあの望郷の想念を、このうるわしい光景のなかに、私はほしいままにする」(服部 1981: 248)と締め括っていることに明らかである。
- (12) 文芸評論家の柄谷行人は、柳田国男の「常民」が『『風景』の中の『民』』であると指摘している(柄谷 1988: 40)。「常民」に対する批判が多いのは、「風景」が狂気に満ちた暴力性を孕んでいるからであるように思われる。

参考文献

- 阿部恒久 1997. 『「裏日本」はいかにつくられたか』日本経済評論社.
- 岩本由輝 1994. 『東北開発 120 年史』刀水書房.
- 色川大吉 1978. 『ある昭和史 自分史の試み』中央公論社.
- 内村鑑三 1942 [初版 1894]. 『地人論』岩波書店.
- 梅田芳明 1977 [執筆 1930]. 武州多摩郡上荻久保村風景変遷誌. 森泰樹編著『杉並風土記 上巻』419-469. 杉並郷土会.
- 大牟羅良 1958. 『ものいわぬ農民』岩波書店.
- 大室幹雄 2003. 『志賀重昂『日本風景論』精読』岩波書店.
- 加藤典洋 2000 [初版 1989]. 武蔵野の消滅. 『日本風景論』166-214. 講談社.
- 柄谷行人 1988 [初版 1975]. 風景の発見. 『日本近代文学の起源』7-50. 講談社.
- 川崎寿彦 1983. 『庭のイングランド』名古屋大学出版会.
- 河西英通 2007. 『続・東北 ― 異境と原境のあいだ』中央公論社.
- 国木田独歩 1939 [初版 1901]. 武蔵野. 国木田独歩著『武蔵野』5-29. 岩波書店.
- 小木田敏彦 2011. 「東北」の文化的転回 ― 伝統地理学の立場から ―. 拓殖大学論集 人文・自然・人間科学研究 24: 1-18.
- 越澤明 2001. 『東京都市計画物語』筑摩書房.
- 小林秀夫 1988. 『イギリス産業革命と近代地質学の成立』築地書館.

- 今和次郎 1987a [初版 1927]. 路傍採集 3. 『考現学入門』 67-80. 筑摩書房.
- 今和次郎 1987b [初版 1931]. 考現学総論. 『考現学入門』 371-402. 筑摩書房.
- 志賀重昂 1976 [初版 1894]. 『日本風景論 上』 講談社.
- 水津一朗 1974. 『近代地理学の開拓者たち』 地人書房.
- 千田稔 1998. 序 — 景観と風景. 千田稔編著『風景の文化誌 I』 1-14. 古今書院.
- 高橋源一郎 1971a [初版 1928]. 『武蔵野歴史地理 第一冊』 有峰書店.
- 高橋源一郎 1971b [初版 1929]. 『武蔵野歴史地理 第二冊』 有峰書店.
- 田山花袋 1981 [初版 1917]. 『東京の三十年』 岩波書店.
- 辻村太郎 1954. 『地理学序説』 有斐閣.
- 西川治 1988. 『地球時代の地理思想 フンボルト精神の展開』 古今書院.
- 西川潤 2000. 『人間のための経済学 開発と貧困を考える』 岩波書店
- 新渡戸稲造 1976 [初版 1889]. 『明治大正農政経済名著集 7 農業本論』 農文協.
- 野間三郎 1963. 『近代地理学の潮流』 大明堂.
- 服部之総 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.
- 松原宏 2002. チューネンの農業立地論. 松原宏編著『立地論入門』 10-17. 古今書院.
- 松本郁代 2001. 1930年代における「田山セツルメント」および「小湊セツルメント」の様相.
弘前学院大学社会福祉学部研究紀要 1: 15-21.
- 源昌久 2003. 『近代日本における地理学の一潮流』 学文社.
- 森泰樹 1977. 『杉並風土記 上巻』 杉並郷土会.
- 柳田国男 1993 [初版 1930]. 『明治大正史 世相篇』 講談社.
- 山崎直方 1929 [初出 1927]. 志賀重昂君を弔す. 志賀重昂全集刊行会編『志賀重昂全集第八巻』
225-227. 志賀重昂全集刊行会.
- 山田盛太郎 1977 [初版 1934]. 『日本資本主義分析』 岩波書店.
- 米地文夫 1996. 志賀重昂『日本風景論』のキマイラ的性格とその景観認識. 岩手大学教育学部
研究年報 56: 15-34.
- ベルク, O. 著, 篠田勝英訳 1990. 『日本の風景・西欧の景観』 講談社.
- 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.
- クラヴァル, P. 著, 竹内啓一訳 1975. 『現代地理学の論理』 大明堂.
- ヘットナー, A. 著, 平川一臣・守田優・竹内常行他訳 2001. 『地理学 歴史・本質・方法』 古今
書院.
- ベスタロッチ著, 長田新訳 1993. 『隠者のタぐれ シュタンツだより』 岩波書店.
- リヒトホーフエン, F. 著, 海老原正雄訳 1943. 『支那旅行記 上巻』 慶應出版社.
- リッター, C. 著, 手塚章訳 1991. 地理学における歴史的要素. 手塚章編訳『地理学の古典』 77-
111. 古今書院.
- シヴェルプシュ, W. 著, 加藤二郎訳 1982. 『鉄道旅行の歴史』 法政大学出版局.
- シュリューター, O. 著, 手塚章訳 1991. 人文地理学の目標. 手塚章編訳『地理学の古典』 199-
257. 古今書院.
- セン, A. 著, 大庭健・川本隆史訳 1989. 『合理的な愚か者』 勁草書房.
- スマイルズ, S. 著, 竹内均訳 2002. 『自助論』 三笠書房.
- ウィリアムズ, R. 著, 山本和平・増田秀男・小川雅魚訳 1985. 『田舎と都会』 晶文社.
- ヴェブレン, T.B. 著, 高哲男訳 1998. 『有閑階級の理論』 岩波書店.

初動負荷ウォーキングフォーム効果の検討

米 重 修 一

Study on Efficacy of Beginning Movement Load Training

Shuichi YONESHIGE

キーワード：初動負荷理論，二直線歩行，ウォーキングフォーム，アウトウェッジ，スウェイバック

この報告は、健康的かつ効率的な歩行に関する研究の一端として、初動負荷ウォーキングの二直線フラット歩行において、スウェイバック姿勢を正して行う歩行を組み合わせ、通常、ウォーキングフォームを意識しないで行っている動作と比較した場合、記録に優位性がみられたことを報告するものである。

この組み合わせのそれぞれの定義や研究については後述するが、各自の現代的な学術研究やこれらの組み合わせによる先行研究については筆者の検索能力を超えるものであった。下記の引用も一般書によるものであるが、アカデミズムではない場面でのそのような実践的試みについて、筆者はかねてより、アスリートとしての自分自身の体験から、学生やアスリートを対象にこのことが効果的であることを説明してきた。

すなわち、筆者は、1988年ソウルオリンピック出場後すぐに左足つけ根を故障、左足大腿部直筋つけ根の剥離骨折と診断され、手術するも完治せず、1年間ジョギングしか出来ない状態が続く。そこで、後述の小山裕史先生と出会い、故障の原因は骨盤の後傾から大腿直筋が引っ張られての故障、と原因を究明して頂いた。骨盤を前傾させることと、二直線フラット走法で骨格と筋肉を同時に使う初動負荷ランニングフォームを教えて頂き、足の故障が完治。合理的なランニングフォームを実証すべく1990年2月の別府大分毎日マラソンで2時間12分00秒という当時、初マラソン日本新記録を樹立した。拓殖大学の陸上競技部での指導においても二直線フラット歩行と二直線フラット走法を選手に伝えたが、監督就任3年目にして箱根駅伝出場という結果や、2012年8月のロンドンオリンピック代表選手輩出に初動負荷理論の効果が実証されたと考える。

それらのことを基に、この、姿勢を正す目的と、初動負荷ウォーキングのフォームを確立する際の重要なポイントとして、骨盤を前傾しなければ理想的なフォームが得られ

ない事とが共通していることに着目し実践してきた。

この研究はそのような個人的体験を、今後研究レベルとして実証し、多くの方々の健康的な歩行を探究する目的を有する。もちろん後述するように、この研究は総合的な歩行における一側面の研究でしかない。しかし、条件を定めた一典型的なウォーキングが一定の効果を有することを実証することもまた、研究の使命であると考えられる。

さて、初動負荷理論（Beginning Movement Load Theory）とは、小山（2004：35）によれば、「反射の起こるポジションへの身体変化および、それに伴う重心位置変化等を利用し、主働筋の『弛緩—伸長—短縮』の一連動作を促進させると共に、その拮抗筋ならびに拮抗的に作用する筋の共縮を防ぎながら行う運動」⁽¹⁾と述べられるように、筋肉を無理に収縮させるのではなく身体等の変化に伴って自然に運動させる、という考え方である。

また、二直線歩行とは、足の外側を平行にして、第四指や第五指を意識して歩くこと、すなわち「アウトエッジで立つ」（小山 2008：242）⁽²⁾ことから歩き始める方法である。

さらにスウェイバック姿勢とは、伊藤（2010：111）によれば、「膝を少し曲げて立ち、骨盤は下部が前に突き出て、正しい姿勢の時に比べて前にスライドしている」姿勢であるとされ⁽³⁾、また「頭部が前に突き出し、脊柱全体が大きく後彎して」「壁を背にして立つと、骨盤と後頭部が壁に」つかない（伊藤・2010：111）、このような姿勢であるとされる⁽⁴⁾。

一般的に、姿勢を正して歩けば良いと言われるが、何が正しい姿勢なのか、どのような歩行が良いのか、については単に経験的観察的に言われてきたにすぎない面が多々見受けられる。この論文では、その点について僅かでも科学的な視点を導入し、筆者が日頃経験的に試みてきた方法をデータの的に確認し今後の指導に結び付けることを意図するものである。

1. 方 法

対象者：

拓殖大学の4クラスの学生。男子学生41名、女子学生11名、計52名。

特にスポーツ経験があるわけではない、講義を受講している一般学生。

場所：

拓殖大学陸上グラウンド 400 mトラック（シリンダー）

ウォーキングという全く危険のないシンプルな行為を、危険の可能性がほとんど無いフラットなグラウンドという場所を選んで、後述するような内容を学生に説明し理解を

得つつ、2回のトライアルを慎重に行った。

このことは、被験者の安全を考えてのことであると同時に、研究のテーマに応じた典型性を維持するためのことである。すなわち、できるだけシンプルな環境で行うことで、他の要素が入りこむ可能性を最小限に抑えるためである。

まず、1回目のタイムトライアルを合図とともにスタートし、10分間全力で歩くように指示し、合図とともにストップする方法で、各自の歩行距離を測定した（2011.11.15と2011.11.16）。

次の講義（2011.11.22と2011.11.30）で、側前から起立姿勢を見て、姿勢を確認する作業を行った。その結果、ほとんどの学生が腹を突きだしたスウェイバック姿勢であることを確認した。

この姿勢は先に述べたように、一般に腹を突きだして骨盤が後ろに傾いたり上を向いたりして身体全体に異常な緊張が走り、ウォーキングに大きな支障をきたす原因となる。

先に述べたように、この姿勢を正す目的と、初動負荷ウォーキングのフォームを確立する際の重要なポイントとして、骨盤を前傾しなければ理想的なフォームが得られない事とが共通していることを説明し、理解を仰いだ。

さらに、骨盤を前傾して正しい姿勢を作るため、器具を使わないフリーウェイトでスクワットを10回、2セット行った。その後400mトラックの走行レーンを使い、初動負荷トレーニングを説明しながら400m歩行トレーニングを行った。次にグラウンド内に引いてある人工芝のラインを利用して、ラインをまたがないよう、20mの初動負荷ウォーキング速歩を4本行った。

このように、この講義では初動負荷ウォーキングのフォームを確立し、次の2回目のウォーキングテストに備えた。

そのうえで2回目、10分間全力で歩くように指示し、歩行距離の記録を集計した（2011.11.29と2011.12.7）。

1.1 2回目のトライアルに備えた講義（2011.11.22と2011.11.30）における

講義内容とトレーニングの方法

1.1.1 姿勢のチェック

学生に、身長計に背中を付けて起立姿勢をとってもらい、一人一人、側前から見て姿勢を確認する。

ほとんどの学生がスウェイバック姿勢であり、そのことを本人に告げた。

1.1.2 初動負荷ウォーキングトレーニング（フラット着地二直線歩行）

1) まずうまく立つことから始めた。

脚を肩幅くらいに開いて、股関節を膝と足関節が垂直に並ぶ垂直軸を軽く意識して平行に立つ。

ここでのポイントは、踵骨（踵）第四指（薬指）と第五指（小指）を中心に立てるか、という点である。このように、足の外側で立つ方法を先に述べたように「アウトエッジで立つ」（小山：242）^⑤と表現し、説明した。

歩くことの基本は、踵からアウトエッジに圧力が抜けていくことであるが、これがスムーズにできると、足底の上に骨盤が乗るという非常に重要で大切な瞬間に足裏、土踏まず部分が荷重を支えてくれる。重要なことは左右とも足のアウトエッジラインが進行方向に対して平行にポジションすることである。

2) 歩き出し

左右どちらかの胸を前に出す。

アウトエッジで平行に立った場合、左右どちらかの胸を軽く前に出すと、股関節を中心として骨盤は斜め前に送りだされる。このように一般的には、重心位置変化で生まれた力と反射を利用して、どちらかの足が前に出る。この時、軸脚（立ち脚、支え脚）が、自然に強く地面を押す。これがいわゆる力と呼ばれるものである。この力を更に高めながら、しなやかで俊敏な動作にするためには前に出ようとする脚の④股関節を内側に軽く柔らかく寄せる。⑤軸脚の膝に向かって前に出ようとする脚の膝を当てるかのような動作を加える。うまく動作できると、地面を押している軸脚が前に傾斜している間に、遊脚が自然に前に出てくる。この立ち脚に対して遊脚が内向きに動く動作を内旋と呼ぶ。前に出る脚の理想的な動きである内旋を合理的に行うことができれば、軸脚が地面を押す力を増すという利点を更に高める。

股関節周辺が柔軟で反射的な動作に優れてきて、垂直軸が作れるようになると、左右に振れる力が減少し、その分、反射的に斜め前方向へと力が転換されるため、頭部や上体が振れず速い動きとなっていく。

以上のような前提のもとで、グラウンド内の人工芝のラインを使って 20 m ウォーキングを 4 本行った。

2. 結 果

以上の講義とトレーニングの後に行った 2 回目のタイムトライアルの結果と、1 回目の結果を併記したものが別表である（表を参照のこと）。

表 2 度のタイムトライアル結果

(○は女子) ※状況の記録として実施日を記す。

火曜日 1 時限目	2011. 11. 15	2011. 11. 29	水曜日 2 時限目	2011. 11. 16	2011. 12. 7
AA	1,090 m	1,380 m	BA	1,200 m	1,390 m
AB	1,090	1,380	BB	1,380	1,380
AC	1,090	1,235	BC	900	1,350
AD	1,090	1,200	BD	1,150	1,320
AE	1,100	1,150	BE	1,110	1,180
AF	1,040	1,130	BF	900	1,100
AG	1,020	1,060	○BG	1,110	1,300
AH	1,060	1,060	○BH	1,150	1,210
AI	1,090	1,050	○BI	1,000	1,100
AJ	1,020	1,050			
AK	1,090	1,000			
AL	1,090	1,000			
AM	1,090	1,000			
平 均	1,073 m	1,130 m	平 均	1,100 m	1,262 m
水曜日 2 時限目	2011.11.16	2011.12.7	火曜日 1 時限目	2011.11.15	2011.11.29
CA	1,220 m	1,395 m	DA	1,300 m	1,405 m
CB	1,200	1,395	DB	1,350	1,400
CC	1,150	1,380	DC	1,350	1,390
CD	1,150	1,360	DD	1,180	1,190
CE	1,250	1,350	DE	1,200	1,190
CF	1,120	1,280	DF	1,150	1,100
CG	1,080	1,200	DG	1,150	1,100
CH	1,080	1,200	DH	950	990
CI	1,080	1,200	○DI	850	1,090
CJ	1,200	1,200	○DJ	850	1,090
CK	1,150	1,190	○DK	850	1,090
CL	1,150	1,190	○DL	850	1,050
CM	1,200	1,040	○DM	850	1,000
CN	1,120	1,040	○DN	990	990
○CO	1,200	1,290			
○CP	1,200	1,290			
平 均	1,163 m	1,350 m	平 均	1,062 m	1,148 m

本研究において2回目のウォーキングテストの結果は、全52名では、1回目1,099 mに対して2回目1,197 m、差は98 m、1回目のテストに比べて全体で8.1%の記録向上となった。また、男子学生41名では、1回目1,132 mに対して2回目1,209 m、差は77 m、1回目のテストに比べて全体で6.3%の記録向上となった。女子学生11名では、1回目990 mに対して2回目1,139 m、差は149 m、1回目のテストに比べて全体で13%の記録向上となった。

3. 考 察

本研究のポイントは以下の点にあった。

すなわち、初動負荷理論を応用して、アウトエッジを平行にして自然に足を前に送り、これと連動してスウェイバック姿勢を矯正することを、講義と指導によって自覚させその結果を測定するものであった。

特に女子学生の男子学生に比べての大幅な記録向上は、小山（2008：81-82）も述べるように⁽⁶⁾、女子にありがちな、モデルの美しき職業病と呼ばれるような一直線歩行を、二直線歩行に変えたことによるものと考えられる。一直線上の歩行は脚が力を十分に発揮する前に、力の方向性がずれて上体を支える力も、地面を支える力もロスする。また、重心移動によって前に出る脚の着地タイミングが早まるので、ブレーキをかける動作になってしまう。そして、これは、足関節、脚関節、足底部、足指、そして、背骨などにも本来の方向性を歪める力が加わってしまう。よって、それらを正した結果が大幅な記録の向上に繋がったことが推察できる。

姿勢確認の際、多数であったスウェイバック姿勢が多かった理由に、日常生活の中で椅子の前面に浅く腰かけ、背中を丸めて、頭部は前に出ている人が陥りやすいように、電車に乗る時や授業中の姿勢から陥っている学生が多いと推察する。

これらは、伊藤（2010：113）も述べるように⁽⁷⁾、いわゆる「がにまた」の人に多いとされる。筆者が観察する所では、この場合は、足の着地時に、つま先が開き、足は外回りを繰り返す、必要のない関節や筋肉の活動が現れる。そしてこの場合には、股関節、膝関節、足関節の三関節ラインが揃わず、地面を押せず、地面と喧嘩をしているような動作となる。

逆に、理想的な内旋動作を伴ったフラット着地二直線歩行は左右の振り出しが少なく、進行方向に押す力が大きい。筋肉、関節のストレスが少なく、歩速が上がることが実証されたと考察できる。

4. まとめと今後の課題

この研究では、自宅でできるトレーニング方法を、学生が故障なく効率的におこなえるよう、ウォーキングテストや講義を行い、初動負荷ウォーキングと姿勢を正すことを組み合わせることの効果の一端を実証した。

日常生活の姿勢の乱れからなる腰痛で苦しむ学生も多く、初動負荷ウォーキングを得て、腰痛が治ったとの声もいくつか寄せられた。初動負荷ウォーキングを習得する動作は、姿勢を正す際必要とされる骨盤を前傾させるという、同じ目的を持った動作が姿勢修復に効率的なウォーキングフォーム形成に繋がったと考察される。

特に女子学生が男子学生より大幅に記録向上したことは、女子学生の方がそれまで一直線歩行が多く、今回そのようにならないよう留意しながらウォーキングトレーニングを行うことが効果的であったことが実証できたと考えられる。

このように、研究は一定の成果を得たと考えられるが、もちろん、この研究は多様な側面からの研究の一端でしかないので、多くの残された問題を指摘しておかなければならない。

まず根本的な問題のひとつとして、伝統的な「拇指球に重心を置く」という方法と、「アウトエッジで立つ」という方法との比較が不十分であることが指摘される。今回はフラットな地形でウォーキングという動作を行ったわけで、地面に対して比較的素直な着地のケースであるが、実際のウォーキングやスポーツ一般となると複雑な重心移動が要求される。その場合にはやはり、最も大きな拇指の力が必須であり、それゆえに、従来すべてのスポーツで「拇指球に重心を置く」ことが強調されてきたことが推測される。反面、拇指球に力みが入ったり、クロスカントリーランニングなどで、拇指に衝撃を与えすぎたりすると股関節や膝関節を痛めることも経験する所である。このような故障には特に今回のアウトエッジを自覚することが必要であることも推測できる。このような問題を意識して、解剖学的な面も含んで、今後さらに本研究を深めていかねばならない。

また、テストの結果については、単なる平均値の提示にとどまり、統計学上の関数的処理に到達できなかったことに触れておかねばならない。今回は単なる優位性を見るだけの目的ではあったが、統計学上の常として、他の要素が混入した可能性に対する検証を続けなければならない。例えば、単なる可能性であるが、これまでスポーツなどあまり経験したことがない一般学生が、はじめてウォーキングそのものを意識しただけのために記録が向上したとも考えられなくはない。もちろん、筆者は、その点を考慮して全員のフォームをチェックし講義と実技を通して、研究テーマに可能な限り絞れるように

努力したことは記述の通りであるが、それでも最も厳密には他の要因が紛れ込む可能性は皆無とはいえない。このような意味で、この研究は今後も続けて質量ともにさらに納得できる結果を探究していかねばならない。

さらには、小山裕史先生の科学的な研究に見られるような生理学的解剖学的研究も工夫して進めていかねばならないであろう。

また、総合的な足の使用においてはすべての面を本能的合理的に使い分けてバランスをとっていることも推測できるところである。このような推測を交えれば、今回の研究は総合的な足使用における一つの典型的な側面を明らかにしたともいえる。科学研究とは、それぞれの側面を可能な限り明らかにしていくことであると考えられる。従って、必然的に筆者は、総合的な足使用におけるさまざまな側面に着目して今後の研究を展開させていかねばならない。そのことは同時に、各個人の個性の問題や、文化人類学的な民族学的差違の問題も配慮していかねばならないことをも意味する。

このように研究はここで終わるものではなく、ほんの端緒につただけであることを自戒し確認しておく。

そして、この研究が実践に供するために行われる以上、実践面における従来の指導との比較検討も忘れてはならない。例えばマラソンではフラットな着地を推奨してきた面も指摘される。実際に真上から着地しては前に進まないものであるから、前進していることが前提の言葉づかいである。となれば、それは力みを抜いて自然体で走るように、という意味とも解される。その際、今回の研究で得られたような理想的な事態が起こっていたのかもしれないのである。そして、研究の成果を自覚するほうが効率的であることは明らかで、それゆえの研究であることはいうまでもない。すなわち、従来の指導例の検証を重ねるためにも、今回のような基礎研究を欠かすことはできないといえる。

筆者に課せられたこれらの多くの課題を今後とも追求し、学生やアスリートの指導や一般の方の健康促進に生かしていければ幸いである。

《注・参考資料》

- (1) 小山裕史『奇跡のトレーニング 初動負荷理論が「世界」を変える』講談社、2004
- (2) 小山裕史『小山裕史のウォーキング革命 初動負荷理論で考える歩き方と靴』講談社、2008
- (3) 伊藤和磨『腰痛はアタマで直す』集英社、集英社新書、2010
- (4) (3)と同じ
- (5) (2)と同じ
- (6) (2)と同じ
- (7) (3)と同じ

※この研究を行うに当たって、初動負荷理論の開発者であり、それをもとに一般のスポーツ愛好者のみならず、数多くのトップアスリートなどを指導され、筆者も1988年のソウルオリンピック出場後の故障を相談したことをきっかけに現在までご指導を仰いでいる小山裕史先生のご指導や著書に多くの手がかりを賜った。

また、この報告を仕上げるに当たっては、九州大学哲学会会長であり、福岡歯科大学教授や文京学院大学教授などを歴任され、現在、九州大学大学院医学研究院非常勤講師などを勤めて哲学とスポーツの接点を研究、実践され、実業団、大学、高校などのアスリートに幅広くアドバイスされている荒木正見先生にご指導を賜った。

各位に心から感謝申し上げます。

『拓殖大学論集 人文・自然・人間科学研究』投稿規定

紀 要

『拓殖大学論集 人文・自然・人間科学研究』（以下「本紀要」という）は、拓殖大学人文科学研究所（以下「本研究所」という）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」という）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講師（非常勤）とする。拓殖大学講師（非常勤）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

他の刊行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. 「原稿提出用紙」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「原稿提出用紙」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・調査報告・資料および討論については、以下の11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) 先行研究を踏まえているか
 - 7) 独創性あるいは学術的価値（資料的価値）が認められるか
 - 8) 構成は適切か
 - 9) 文章・語句の表現は適切か
 - 10) 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
 - 11) 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「審査結果のお知らせ」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9)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、「審査結果のお知らせ」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（CD等）を添えて提出する。

また、電子媒体には、使用したOS名およびソフトウェア名（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。

附 則

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。

附 則

本投稿規定は、2011 年 4 月以降に投稿される原稿から適用する。

以 上

執筆者および専門分野の紹介（目次掲載順）

音在 謙介（おとざい・けんすけ）	政 経 学 部 教 授	比較文学・文化，日本英語教育史・英学史
保坂 和貴（ほ さ か・かずたか）	北海道短期大学保育科助教	教育心理学，発達心理学
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
米重 修一（よねしげ・しゅういち）	工 学 部 准 教 授	スポーツ

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	木村 直人	佐藤 明彦	佐藤 健生
	佐野 正俊	塩崎 智	下條 正男	田野 武夫	安富 雄平	

人文・自然・人間科学研究 第28号 ISSN 1344-6622（拓殖大学論集288） ISSN 0288-6650

2012年12月22日 印刷

2012年12月22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 28

December 2012

CONTENTS

Article:

- Kensuke OTOZAI On Excellent Haiku in *Haiku International*:
A Prelude to the Two-liner Haiku World (1)
- Kazutaka HOSAKA An Analysis on Learning
and Developmental Processes
of College Students through
“the Creative Musical Activity” (11)
- Toshihiko KOGITA The Topography of “*Musashino*”:
From Cultural Landscape to Imagined Landscape (31)

Study Note:

- Shuichi YONESHIGE Study on Efficacy
of Beginning Movement Load Training (53)

- Instructions to Authers** (63)

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