ISSN 1347-6424

Civilizations

No.32 **2023**

Contents

iii
Preface
Shogo Tanaka

1
The Publisher Spira in Venice in the early 1470s: Use of Stamps to Streamline the Process of Incunabula Decoration
Maki Matsushita

15
Transformation of the Theater industry and Ken Ogata in the Late 1960s and 1970s
Yuya Okazaki

31
The Sacred and the Profane in Feasts: The Case of “les Fêtes de Mistral”
Mina Adachi

43
Utilizing Manga and Anime as a policy for “disaster recovery” and “local revitalization” in local governments -Focusing on the “ONE PIECE Kumamoto Revival Project”-
Manasisha Pengsom

57
Scientific Research of Cultural Heritage III: Digital Humanities
-AI and Open Data Impact on Humanities, and the New Research Methodology Promoted by Evolution of the International Image Interoperability Framework (IIIF) and Kuzushiji Dataset
Asanobu Kitamoto, Kyoko Yamahana, Hiromi Matsumae, Mayu Kamoshita, Haruko Kono, Kokoa Nabatame

79
Symposium Report: Wisdom in Culture and Academics
Yoichi Hirano, Motoaki Hara, Yusei Maruyama and Mina Adachi
Report 1: Mistral and Provençal Literature
Mina Adachi
Report 2: Who is Dante Alighieri?
Motoaki Hara
Report 3: Museums and Specimenism
Yuki Maruyama

103
Complete List of Ken Ogata's Works (Part 2)
Hiroomi Baba

Institute of Civilization Research, Tokai University

文明 No.32 2023

文明

Civilizations

東海大学文明研究所

Institute of Civilization Research, Tokai University

No.32 **2023**

iii
量子モデルと来るべき社会 ── 松前重義の現代文明論
田中彰吾

1
1470 年代前半のヴェネツィアのスピラ工房
インキュナブラ装飾の効率化のためのハンコの利用
松下真紀

15
1960年代後半～70年代における演劇界の変容と緒形拳
岡崎佑也

31
祭りの聖と俗 ── ミストラル生誕祭
安達未菜

43
自治体における「災害復興，町おこし」政策としてのマンガ・アニメの活用
－「『ONE PIECE』熊本復興プロジェクト」を中心に－
マナシシャー・ペグサム

59
「文化財を科学するⅢ」ワークショップ
AI とオープンデータが人文学を変えるデジタル・ヒューマニティーズ
－画像公開方式IIIF やAIくずし字認識の発展から見えてくる人文学の新たな研究方法－
北本朝展，山花京子，松前ひろみ，鴨下真由，小能治子，生田目心愛

79
「知のフロンティア」シンポジウム―「文化知と学問」
平野 葉一，原 基晶，丸山 雄生，安達 未菜

103
俳優・緒形拳関係資料目録 その2
馬場弘臣

東海大学文明研究所

文明
Civilizations

No.32 2023

東海大学文明研究所

量子モデルと来るべき社会——松前重義の現代文明論

先日，とある学術ワークショップに参加した．「Workshop on Quantum-Like Revolution 2023」と題する二日間の研究集会だった．適切な訳語が思い当たらないのでこの名称はあえて訳さずにおくが，「Quantum-Like」とは簡潔に言うと「量子のような」という意味合いである．情報科学，意識科学，認知科学，神経科学など，先端的な科学研究の諸分野において量子力学から示唆を受けた理論モデルの適用可能性を探索し，その研究成果を持ち寄って報告するという趣旨の集まりだった．量子力学の数学的な詳細に立ち入った議論まで理解が及ばないのは歯痒かったが，多くの講演をたいへん興味深く聴いた．

基調講演者として招待されていたのは，物理学における量子モデルの他分野への拡張の仕事で知られるアンドレイ・フレンニコフ氏（スウェーデン，リンネ大学教授）である．フレンニコフ氏の研究は量子論とその拡張の業績においてよく知られており，量子モデルの拡張可能性を生物行動および複雑系理論において探った初期の著作[1)]，人々の社会的行動の理解に向けて量子モデルの適用可能性を探った近年の編著[2)]の仕事などが知られている．また，今年はワークショップの名称でもある「The Quantum-Like Revolution」と題する記念論文集が彼自身の仕事とは別に出版されており，まさに量子モデルの学際的な探索を牽引してきた研究者である[3)]．

さて，もともとこの種の研究が広がったきっかけは量子力学それ自体が持っている画期的な性質にある（ワークショップにも書籍にも「Revolution」という語が用いられていることに留意）．以前から指摘されてきた通り，ニュートンの古典力学が物体の運動法則と因果律に基づいて決定論的な世界観を描くものだったのに対し，原子より小さい電子・陽子・中性子などのミクロな粒子を扱う量子力学ではそうした世界観が通用しない．これは，マクロな世界を扱う物理学かミクロな世界を扱う物理学かという違いにとどまらず，根本的な世界認識の違いにつながる．書籍「The Quantum-Like Revolution」の導入部においても，量子論を拡張する際の基礎的な論点として次の三つが強調されている．

第一に，「実在」をめぐる論点である．私たちが日常生活を送るマクロな世界では，さまざまな物体が空間中に整然と配列され，静止しているか運動している．それらは，私たちがそれを知覚するかどうかに関わらず，一定の独立性をもって客観的に実在するものとして与えられている．だが，量子は波のようなエネルギー状態で存在しており，観測することで初めて特定の粒子として姿を現す（粒子と波動の二重性）．加えて，粒子の運動を記述するためにはその位置と運動量を知る必要があるが，位置を確定すると運動量が，運動量を確定すると位置が不明となり，両者を同時に知ることができない（ボーアの相補性，ハイゼンベルクの不確定性原理）．

このような性質を持つ量子について，通常の意味で「実在する」とか「存在する」という言葉で形容するのは難しい．観測しなければ波のように漂っており，観測すると粒子となって現れるが，位置がわかると運動状態がわからず，運動状態がわかると位置がわからない．このように不思議な振る舞いを見せる対象について，通常は「実在する」という言葉で表現

することはない．量子は「ある（実在する）」というよりは「ありうる（可能性として存在する）」ような対象である．可能性として存在する対象については，決定論的な記述は不可能であり，確率論的に記述するしかない．

第二に，「非局所性」をめぐる論点である．同じ原子核の周囲を回っていた二つの電子のように，ミクロな世界でペアになっていた粒子は，どれほど距離を隔てられたとしても互いの状態を反映する．電子のペアは「スピン」と呼ばれる回転状態を備えており，一方と他方では必ず逆方向の値になる．一方が上回りなら他方は下回り，一方が右回りなら他方は左回りである．興味深いのは，互いに相手の状態がわかっているかのように，二つの電子の対応は距離がどんなに離れても生じることにある．局所性（ローカリティ）に限定されない事象が生じるという意味で，この性質は「非局所性（ノンローカリティ）」と呼ばれる．

私たちの理解が及びにくいのは，測定されるまで電子のスピンは決まった値を持っていないことである．電子の回転方向は事前に決まっていないにもかかわらず，測定によって一方の値が決まると，ペアになっている他方の値も決まる．しかも，マクロな世界であれば両者の距離が十分に離れていれば何の影響も及びそうにないのだが，電子の世界ではそうはならない．どれほど離れていても，測定によって一方の値が決まれば他方の値も同時に決まるのである．なぜそうした相関が生じるのかはわからなくても，現象としてはこのような非局所性を確認することができる．

第三は「情報」をめぐる論点である．上記二つの論点はいずれも，観測（observe）することや，測定（measure）することが，ミクロな世界の量子の振る舞いに一定の影響を与えることを示唆している．ミクロな世界を記述するには，観測することで量子に介入し，量子が特定の粒子として姿を現すように働きかける必要がある．さらに，粒子を測定する場合，その位置を把握する場合には運動量の情報を補う必要があり，逆に運動量を把握する場合には位置の情報を補う必要がある．

初期量子論の確立に指導的役割を果たしたニールス・ボーアに学んだ物理学者ジョン・ウィーラーは，この点をめぐって「it from bit」という標語を残している[4)]．ミクロな世界が量子のような可能的対象によって構成される領域だとすると，それは未確定のさまざまな可能性が重畳しているということであり，現実として確定する前の情報（bit）が充満している状態である．ここから，確率的にではあれ，ある程度の予測ができる世界の描像（it）を得るには，観測機器と量子的対象との相互作用が不可欠である．このような意味で，ミクロな世界について一定の像を得るには，「bit」を「it」に落とし込むための情報理論が必要となる．いわば，波のような状態で「ありうる」姿にとどまっている量子を，実体に近い粒子の姿として「ある」状態に近づけて理解するのに，観測機器（人為）と量子（自然）の相互作用を記述する情報理論が欠かせないということである．言ってみれば，「可能性」を「現実」に変換する存在論的なモデルが必要なのである．

以上三つの論点について考慮するなら，古典力学がもたらした，因果律に基づく予測可能で決定論的な自然観をいちど保留にして，「自然とは何か」「世界はどのような場所か」「現実はどのように構成されるのか」等々とさまざまな学問分野で問い直してみる必要がある．ワークショップの趣旨である「Quantum-Like Model（量子論から示唆を得たモデル）」は，いま

や物理学だけではなく，自然科学から人文社会科学まで，きわめて広い範囲で問題になりつつあるのである．

＊＊＊

前置きが長くなったが，難解な量子論にわざわざ言及しているのには理由がある．文明研究所を設置した松前重義（もちろん東海大学の創立者でもある）は，物理学における古典力学から量子力学への移行に重ね合わせて，現代の社会と文明の進むべき方向を見定めようとしていたからである．彼の著作『現代文明論』は，科学と歴史と社会を一貫したパースペクティブで理解しようとする特異な試みだった[5)]．

松前によれば，法則的な観点から自然現象の解明を試みる自然科学の発展と，人々の活動が複雑に絡み合って進展していく人類社会の歴史との間には密接な関係がある．一九世紀までの科学はニュートンの古典力学を基礎とし，因果律によって支配され必然的に展開していく自然の見方を基調としていた．そうした科学的世界観を反映し，一九世紀から二〇世紀にかけて有力な社会思想として大きな影響力を持ったのは，マルクスとエンゲルスによる共産主義の革命理論だった．共産主義の理論は，資本家と労働者の対立が必然的に生じるだけでなく，団結した労働者階級が資本家に取って代わる革命もまた歴史の必然として生じる，という決定論的な歴史観を提示していた．フォイエルバッハの唯物論とヘーゲルの弁証法を結びつけた唯物論的弁証法の歴史観は，因果律と決定論から機械論的に自然現象の進展を予測した古典力学の自然観に呼応していた，というのが松前の見立てである．

では，古典力学の描く自然の姿が完全ではないことが判明した現代において，私たちはどのような歴史観を持つべきなのであろうか．『現代文明論』の後半は，まさにこの問いに一定の答えを与えようとする試みとして書かれている．必ずしも一貫性のある解答が与えられているわけではないが，量子の振る舞いという自然現象が観測という人間の活動によって影響を受けるという点を，松前は私たちの「自由意思」が自然に介入することと同義のものとして捉えていたようである．本人の言葉を引用しておこう．

> 量子論発見以後の物理学は，人びとの自由意思を認めなければ，どうしても自然現象を説明し得なくなった．心や思索が本源であるとしか考えられない諸々の現象がある．そしてそれは科学の立場より，その可能性を許容し得るようになった．すなわち自然現象の中の，外部の刺激によって必然的に決定される軌道が否定されるとしたら，因果律と決定論とは厳密なる意味において否定されねばならなくなる．すなわち外部の刺激によって，環境によって一義的に支配されるとする唯物論は崩壊して，ここに精神と心の本源性が認められるに至ったのである．
>
> （『現代文明論』，p. 110）

先に断っておくが，心や精神の役割をこの引用文のように強調しなくても，もちろん量子力学それ自体は学問としての体系を維持できるし，現実の量子力学もそのように展開している．ただ，冒頭で述べた通り「Quantum-Like（量子のような）」なモデルの適用範囲を探るという意味では，精神と物質の相互作用や意識の作用それ自体も量子論の研究になぞらえて

探索してみる必要がある．現在から見れば，松前もまた広い意味での量子モデルに沿って，精神，自由意思，人々の活動が生み出す社会と政治，現代社会のあるべき姿を構想していたということになるだろう．

こうして松前は人間の持つ自由意思の役割を強調したうえで，マルクス主義的な階級闘争と暴力革命に人類社会の未来を見るのではなく，階級や人種という複雑な対立関係を超えて「人道的立場に立つ解放」（p. 152）こそ私たちの目指すべきものだと主張している．量子論を人道的立場の政治理論に結びつける思考にはかなりの飛躍がある．量子の振る舞いを「観測」することがそのまま「自由意思」を肯定することに直結するわけではないし，また，「自由意思」を持つ人間相互の関わりがそのまま「人道的立場」に基づく交流に直結するわけでもない．

しかし一方で，先に指摘した通り，ミクロな世界が量子という可能的対象によって構成され情報の充満する場所であると同時に，量子が波のようなエネルギー状態で存在しているのだとすると，情報とエネルギーを一体的に捉える必要がある．また，実体のような「物」が集まるマクロな世界とは違って，「物」はないのに力の作用が及ぶ不可視の「場」のようなものとしてミクロな世界を捉える必要もある[6)]．測定機器を通じて人間が量子を観測することは，不確定な情報＝エネルギーの場に介入し，そこから「現実」が生成する場面に立ち会うことを意味するだろう．こうしたミクロな世界での実践がマクロな世界で何を意味するのかは，まさに量子モデルの問いとして考えるべきことである．少なくとも，観測として生じる人間の自然への関与が，人間の周囲に立ち現れる「現実」の生成を媒介していること，さらには人間と人間の出会いが情報＝エネルギーの場を刷新する新たな「現実」を生じさせることは考慮に入れねばならないだろう．

松前は，こうした論点を原子力エネルギーがもたらす現代政治の文脈で考えていたようである．ミクロな世界を扱う物理学は，一九三〇年代の終わりにはウランの核分裂を発見し，それを核兵器として利用する技術を四〇年代には早々に作り上げてしまった．量子力学を手にした人類は，原子力のもたらす巨大なエネルギーを活用することができる一方で，人類を滅ぼすだけの力を有する核兵器を製造することもできてしまう．量子力学が可能になった時代は，科学を応用する技術とともに，人間の持つ悪意と善意が無限に増幅しうる政治状況をもたらす．原子力発電所と核兵器がその象徴である．

このような時代を生きる現代人は，倫理的に正しい自然観・人間観・歴史観を欠けば，核兵器がもたらす破滅的状況をもたらすだろう．そうした危機意識の裏返しとして，松前は理想としての「人道」を求めていたように見える．実際，国会議員としての松前重義は原子力の平和利用に強くこだわり，「原子力基本法」の策定に尽力している．同書の末尾で松前はまた次のようにも述べている．

> 宇宙は単なる物質ではない．宇宙には一つのジェネレティブ――創造的――なものがある．そして雌鳥が卵をその翼のもとに温めるように，宇宙には，何物かの愛によって発展の途上にある現象も存在している．宇宙は死滅しない．そしてその一部である地球は死滅しない．宇宙観が根本的に変革されてくると同時に，宇宙観によって支配されると

ころの歴史というものについても，見方を変えなければならなくなってきた．すなわち唯物史観はここに崩壊せざるを得なくなった．ここにおいて，われわれは新しい歴史観を基礎として新しい政治のあり方というものを生み出さなければならなくなってきたのである．いわゆる人道を否定するがごとき暴力革命のような方式によっては，人類に平和と幸福をもたらすことは出来ない．やはりここに，人びとの良心と人格と，あらゆる精神的要素を加味し，愛，さらには人道，これらを背景とした中に，社会秩序が確立されなければならない．

（pp. 204-205）

果たして，量子モデルの考察から始めて「愛」と「人道」に基づく社会を建設することは可能だろうか．松前の見るところ，刻一刻と移り変わりつつある宇宙は，量子が人間の観測行為によって粒子として姿を現すように，「何物かの愛」がそこに介入することで一瞬前とは異なる姿で顕現している．だから宇宙はその一瞬一瞬において創造的である．であるとすれば，人間と人間もまた，その出会いを通じて一瞬前よりも良い社会が立ち現れてくるような「人道」に沿って人格的な交わりを求めるべきであり，人道から始まる文明を建設すべきである．松前の『現代文明論』はそのように主張しており，このような遠大な理念のもとで文明研究所は設立されたのである．

注

1）Khrennikov, A. (1997). *Non-Archimedean analysis: Quantum paradoxes, dynamical systems and biological models.* Springer.

2）Khrennikov, A. (2020). *Social Laser: Application of quantum information and field theories to modeling of social processes.* Jenny Stanford Publishing.

3）Plotnitsky, A., & Haven, E. (2023). *The quantum-like revolution: A festschrift for Andrei Khrennikov.* Springer Nature.

4）Wheeler, J. A. (1990). Information, physics, quantum: The search for links. In W. H. Zurek (Ed.), *Complexity, entropy, and the physics of information* (pp. 3-28). Addison-Wesley.

5）松前重義『現代文明論』（改訂版），東海大学出版会，一九七二年

6）西郷甲矢人・田口茂『〈現実〉とは何か――数学・哲学から始まる世界像の転換』筑摩書房，二〇一九年

文明研究所所長
田中 彰吾

1470 年代前半のヴェネツィアのスピラ工房
インキュナブラ装飾の効率化のためのハンコの利用

松下 真記　東海大学文学部非常勤講師　〔論文〕

The Publisher Spira in Venice in the early 1470s: Use of Stamps to Streamline the Process of Incunabula Decoration

Maki Matsushita

Early printed books up to the year 1500, also known as incunabula, were decorated in the same way as traditional manuscripts. However, the mass production of books made the manual decorative work too laborious, leading to innovations to streamline the decoration process. One such innovation was the use of stamps, as seen in books printed in Spira's workshop between 1470 and 1474. These books had the same patterns and motifs with the same dimensions, suggesting the use of stamps. The process involved designing a specific motif, carving a woodblock stamp to imitate it, pressing it by hand, tracing the outline by hand, and finally coloring it.

However, the use of stamps declined rapidly from around 1474. Armstrong attributed this to the emergence of printed books with woodcut illustrations. The technological innovation of printing letters and woodblock illustrations at the same time was achieved in Germany in the 1460s and then began to spread in Venice from around 1490. However, there is a time lag of about 15 years between around 1475 and 1490 in this study.

The author considers the reason as follows from the relationship with the birth and spread of " architectural frontispiece".

When the printing industry began in Venice in 1469, a completely new type of frontispiece, the architectural frontispiece, appeared. This innovative frontispiece features a full-page "picture" filled with ancient motifs. This format not only allowed a whole new freedom of frontispiece design but also catered to the tastes of the purchasers of the printed books, the Venetian-Paduan intellectuals who were passionate about archeology and the humanities. “Architectural frontispieces” were chosen for books for them, and the traditional style of decoration, using stamps by hand, was gradually considered outdated or inappropriate.　Accepted, Dec 10 2023

1. はじめに

インキュナブラ（1500 年までの初期印刷本）はとくにその揺籃期，それまでの伝統的な手写本を真似て装飾された．イニシャル部分や頁下辺装飾（バ・ド・パージュ）部分などは，あとから手で装飾されることを見越して空白のまま残されて印刷された．ヴェネツィアでは 1469 年に初めて印刷本が出版されたが，それ以来，本の大量生産に伴ってそれらを手で装飾するという作業が膨大化するという問題に直面した．そのため，1470 年半ばくらいまでの間に装飾の効率化を目指してさまざまな工夫が生まれることとなった．

本論文は，『文明』投稿規定に基づき，レフェリーの査読を受けたものである．
原稿受理日：2023 年 12 月 10 日

このインキュナブラ装飾の草創期はいわば実験期にあたり，例えば，まったく装飾を行わない無装飾の本も多くあらわれた．その他，費用と手間のかかる金泥・金箔を使わない，時間のかかるテンペラの彩色を使わない，あるいは色数を減らす，絵筆と絵の具ではなくペンとインクのみで描く，見本素描を用意してそれを写し取る，ハンコを利用して同じ文様を繰り返すといった，作業効率化のためのさまざまな手法が考案された．こうして装飾の単純化やパターン化，モノクロ化を進めつつ，挿絵画家たちは大量の作業をこなそうと試みたのである．本論考は，こうしたインキュナブラ装飾作業の効率化の過程で生まれた工夫の 1 つ，「ハンコの利用」を扱うものである．

美術史の分野ではこうした話題はほとんど論じられな

い．というのも，美術史では一般的に見栄えの良い「一点モノ」（あるいは豪華なもの，重要とされるもの）を扱う傾向が強いからである．展覧会に出品されるインキュナブラは大半の場合，羊皮紙の上に多彩色と金箔で豪華に装飾が施されたヴァージョンであり，大量生産のための工夫が凝らされた類似品の多い簡素なヴァージョンではない．また，美術史の場合には様式分析が主要な関心事の1つであるが，つまり「手を見分ける」ことが重要視されるが，「ハンコの利用」の研究は誰がそれを描いたかを問わない．ここでは，名の残らない挿絵画家たち，あるいはさらにその無名の助手たちの，工房での働きに注目することになる．

「ハンコの利用」は一般的な美術史からはこぼれ落ちてしまうトピックであるため，先行研究は以下のように非常に限定的である．まずインキュナブラ装飾の中の「ハンコの利用」に初めて気が付いたのは美術史家でなく書誌学者・司書のランベルト・ドナーティであった（Donati〈1972〉）．彼は1469-1472年のインキュナブラ装飾を調査し，木製ハンコの利用が想定される75パターンの型をカタログ化した．本論考で扱う現存例はこの研究に依拠する．その後，司書スージー・マルコンが勤務先のヴェネツィアのマルチアーナ図書館に所蔵されるインキュナブラについて同様の研究を行った（Marcon〈1986〉）．近年では美術史家リリアン・アームストロングがこの事象に着目し，「ハンコの利用」を“スピードアップ”のために考案された手法の1つとして論じた（Armstrong〈1981: 26-29〉〈1991: 195〉〈2020: 782〉）．

本論考はこれらの研究成果を踏まえつつ，まずインキュナブラの大量生産に伴う装飾作業効率化のための「ハンコの利用」の概要を示し，次いで，この手法が1474年以降なぜ急速に廃れていったのかについてあらためて議論するものである．その中で，ある道具の利用の有無という一見些末にも思えるこの話題が，実際には，インキュナブラが旧来の手写本用の伝統的装飾文法に依拠することをやめて，新技術に見合ったオルタティヴな装飾文法の確立へ向けて大きく動き出した文化史的事象と結びつくことを示したい．

2. 1469年のスピラ工房

1465年，ドイツ人印刷業者コンラート・シュヴァインハイム Conradus（Konrad）Sweynheym とアルノルド・パンナルツ Arnoldus（Arnold）Pannarts によって，イタリアに初めて印刷術が導入された．この2人のマインツの印刷職人は1465年当初はローマ近郊の山中スビアコのサンタ・スコラスティカ修道院で，その3年後1468年にはローマで，印刷を始めた．

1469年には，ドイツ人ヨハンネス・デ・スピラ Johannes de Spira（Johann von Speyer）がヴェネツィアに来て，初めて印刷を行った．ヴェネツィア共和国政府は彼に5年間の独占権（印刷技術のヴェネツィアでの独占を認める特許）を認可したが，その独占権は1470年の不意の彼の死によって無効となった．彼の兄弟（おそらく弟）のヴィンデリヌス・デ・スピラ Vindelinus（Wendelin）de Spira がその工房を後継したが，すぐにヴェネツィアにはたくさんの印刷業者が乱立するようになった．1470-71年にはニコラ・ジェンソン Nicolas Jenson がヴェネツィアに到着して印刷業を開始し，1490年にはアルドゥス・マヌティウス Aldus Manutius がヴェネツィアに来て1495年に彼の最初の書籍刊行を行った[1)]．

15世紀末までにはイタリア各地にいくつもの印刷所が開設された．しかし，イタリア最大の印刷本出版地は間違いなくヴェネツィアであった．ヴェネツィアには1474年末までに約15社の印刷出版社が生まれ，1480年までにはその数は50社を超えた．そして1500年までには100社以上にまで達した．15世紀のあいだにヴェネツィアで出版されたタイトルは3000から4000作品ほどと見積もられている．4000という数字はイタリア全体の出版タイトル数の4割近くに上る（Gerulaitis〈1976: 12-13〉）．

さて，1469年，ヨハンネス・デ・スピラが初めてヴェネツィアで行った印刷は，キケロとプリニウスの2作品のみであった．彼はこの年，キケロ『友人・家人宛書簡集 Epistolae ad Familiares』を2度（1度目は100部，2度目は300部），プリニウス『博物誌 Naturalis Historia』を1度（100部），印刷した．この『博物誌』

は，キケロの 100 部の第 1 版の 125 フォリオ（紙の枚数），300 部の第 2 版の 136 フォリオと比較すると格段に大著で，356 フォリオもあった．作業量の多寡からして，最初にトライアルとして 1 度目のキケロが出版されたことは間違いない．プリニウスと 2 度目のキケロはその後，おそらく同時並行的に作業が進められていた．

このうち 1469 年にスピラによって 100 部が印刷されたこのプリニウス『博物誌』を例にして，現存数及びその装飾の概況を以下に示す．まず現在世界中の図書館や美術館等で所在が確認されているのは 58 点である．そのうちの 33 点に（印刷された後）何らかの装飾が手で施されている．そのうち 31 点がイタリアの様式で装飾されたもので，残りの 2 点が外国（ドイツ）に送られて，彼の地で装飾されたものである．またイタリアの様式の 31 点のうちの 3 点は，紙ではなく羊皮紙(pergamena あるいはより高級な vellum の類）に印刷された特別に豪華なヴァージョンであり，それぞれ手で非常に丁寧に色彩豊かに装飾されている（羊皮紙の豪華版の例，【図 01】）（Armstrong〈2020: 785〉）．経済的価値が高いもの（紙より羊皮紙／無装飾より有装飾／簡素な装飾より豪華な装飾）の方が大切に扱われやすいこと，豪華な装飾を施された美的価値の高い本のほうが代々伝承されやすいことを考慮すると，散逸してしまった本の多くは紙印刷であり，おそらく装飾がまったく施されていなかったか，あっても簡素な装飾のみであっただろうと推測される．



図 1　プリニウス『博物誌』扉絵．1469 年ヴェネツィアにてヨハンネス・デ・スピラによる印刷される（ISTC ip00786000）．羊皮紙．フランス国立図書館所蔵（ark:/12148/cb31123481r, Notice n° : FRBNF31123481）．

3.　1470 年のスピラ工房

3.1　大量生産の本格化

前述した通り，1469 年のヴェネツィアで印刷された本はスピラによる総計 500 冊（キケロとプリニウス）の本だけであった．ところが 1470 年になると，スピラ工房は次第に大量生産の体制に入る．

1470 年にスピラ工房が刊行したタイトルは，アウグスティヌス『神の国』, キケロ『友人・家人宛書簡集』, リウィウス『ローマ建国以来の歴史』, ペトラルカ『カンツォニエーレとトリオンフィ』など，10 以上に上る [2]．

またおそらく 1 タイトルごとの印刷冊数も増加している． 例えば 1470 年にヴィンデリヌス・デ・スピラが印刷したアウグスティヌス『神の国』は，コロフォン（書誌情報などがしばしば書かれる奥付にあたる巻末の記述）等から実際の印刷数が判明するわけではないものの，現存数が 101 点であることから推測して，100 よりはるかに多い冊数が制作されたに違いなかった（Armstrong〈2020: 778-779〉）．現存する 101 点のうち，9 点がヴェラムに印刷されており，それらを含めた 39 点に金や多彩色を用いた美しい装飾が残されている．

大量生産を始めたのはスピラばかりではなかった．大英図書館の ISTC カタログに基づく数量的研究によれば，ヴェネツィアのスピラ兄弟が 1469 年から 1474 年の間に出版した印刷本のうち，現在所在が確認されているのは 2261 点である．一方，ヴェネツィアのもう 1 人の有名印刷業者ニコラ・ジェンソンが 1470 年から 1474 年の間に出版した印刷本は，1482 点が現存している（〈Armstrong〈2020: 783〉）．当然ながら，彼らが実際に印刷した冊数は数倍，あるいはものによっては数十倍に上ることは間違いない [3]．

さらに，これらの本の装飾の状況を推測するにあたっては，2020 年のリリアン・アームストロングの研究がある（〈Armstrong〈2020: 783〉）．彼女は自らが確認した総数として，ヴェネツィアで印刷されたインキュナブラのうち「画家の手で装飾が施されている現存数」は，スピラ兄弟の出版したものでは 351 点

（1469-1474 年の 6 年間），ニコラ・ジェンソンが出版したものでは 279 点（1470-1474 年の 5 年間）であると発表した．これらの数には羊皮紙に印刷されたもの，つまり金や高価な顔料で彩り豊かに手間暇をかけて装飾されたデラックス・バージョンも含まれている．そして，同時期のヴェネツィアの他の印刷業者の出版物の現存例もすべて足すと，1469 年から 1474 年の間にヴェネツィアで印刷されて，手で装飾が施されている本は 881 点が現存しているという．

彼女はさらに，「もし現在，この時期にヴェネツィアで印刷されて手で装飾された本の実際の点数の半分が残っていると仮定するならば，もともとの点数は，少なく見積もったとしても 1700 は越えていると言える」と続けている（〈Armstrong〈2020: 784〉）．つまりヴェネツィアではこの 6 年間に，少なく見積もっても 1700 点以上の大量の本が，手で，何らかの装飾をなされなくてはならないという状況が生じていた．しかもそのうちの数パーセントは豪華に装飾されなくてはならないヴェラムのヴァージョンであった．

実際ヴェネツィアには，こうした状況に商機を見出した写本画家たちが多く集まることとなった．残る現存例からは，ジョヴァンニ・ヴェンドラミン，フランコ・デイ・ルッスィはもとより，「プットの画家（マエストロ・デイ・プッティ）」「ロンドン・プリニウスの画家」「ピコの画家」「リミニ・オウィディウスの画家」など，名前の残らない数多くの挿絵画家が多く参入して，ヴェネツィアのインキュナブラを様々に彩っていたことが窺える．現在，1470 年代のヴェネツィアのインキュナブラ装飾全体で，少なくとも 20 名の挿絵画家の手が分けられている（Armstrong〈1991: 200〉）．

しかし，同時に，おそらくは彼らの仕事量はあまりに膨大で，通常の挿絵作業では供給が追い付かなかったのであろう． この時期，さまざまな大量生産のための工夫が生まれることとなった．それはとりわけ，最も手間のかかる扉絵に見られる[4]．次に，現存の扉絵の諸例から読み取ることのできる大量生産のための効率化の工夫の 1 つ，ハンコの利用の実際を確認していきたい．

3.2　扉絵装飾の効率化

（1）1470 年リウィウスの扉絵装飾：「宝珠型」ハンコ

1470 年，ヴィンデリヌス・デ・スピラが出版したリウィウス『ローマ建国以来の歴史』の羊皮紙の 1 冊がニューヨークのピアポント・モーガン図書館に所蔵されている【図 2】． 左上のイニシャル部分には鮮やかな青でローマ兵士が描かれ，そのポーズが「F」を表している．頁の右中央には円形の中に男性横顔が入っており，頁下部の左寄りにはヴェネツィアのドナート家の紋章を持つ 2 人のプットが描かれている．



図 2（左）リウィウス『ローマ建国以来の歴史』扉絵．1470 年ヴェネツィアにてヴィンデリヌス・デ・スピラにより印刷される（ISTC il00238000）．羊皮紙．ニューヨーク，ピアポント・モーガン図書館所蔵（PML 266, ChL ff719a）．
図 3（右）図 2 の部分図。右下角（蔓草文様の「宝珠型」）．

注目すべきは，頁全体を囲むように描かれた，金色を背景にした深緑の太く立派な蔓草模様である．よく見るとそれはかなりパターン化されており，ある「型」が計 7 回繰り返されていることが判る．

それは，正方形の中に宝珠形が入りさらにその中にハート形が入ったような「型」である．便宜上ここでは「宝珠型」と呼ぶことにするが，この「宝珠型」が頁下部に横並びに 3 回繰り返されているうえ，右辺でも，男性横顔の入る円形装飾の上下で 2 つずつ繰り返されている．重要な点は，これら「宝珠型」の 1 つ 1 つの形状と寸法がまったく同一である点である．このことから推察されるのは，この部分は，装飾の効率化のために，おそらく，最初にこの「宝珠型」の輪郭を彫った木製のハンコが作られて，次にそれを手で捺して，その後その輪郭をなぞった上で彩色を施す，とい

う制作手順が取られたということである（Armstrong〈1991: 197〉）（Alexander, J. J. G. ed.〈1994: 170, cat. 83〉）.

この「宝珠型」ハンコは，2つ3つを繋げた細長のハンコではなく，「1つの宝珠形」を作るための1つの正方形のハンコであったに違いない【図3】．その方が自由に縦に連ねたり横に連ねたりするのに都合がよかったからである．さらには，同じリウィウスの本の別の現存例がそのことを証明する． ヴェネツィアのマルチアーナ図書館に所蔵される本【図4】では，頁下部のところに同じ「宝珠形」ハンコが2つ用いられていることが確認できるが，ここでは宝珠形が横向きで用いられているのである．これは，1つ1つの方向を自由に変えられた，つまりハンコは正方形であったことを意味している．

【図2】と【図4】の扉絵には同じ「宝珠形」ハンコが用いられている以上，両者ともに，スピラ工房と協力関係にあった同一の挿絵画家工房で装飾が施されたのではないだろうか[5]．但し，様式，色使い，三次元的モチーフの有無などの点では両者に大きな違いがある．



図4　リウィウス『ローマ建国以来の歴史』扉絵．図02と同じ版本（ISTC il00238000）．ヴェネツィア，マルチアーナ図書館所蔵（VEAE126526）.

（2）1470年アウグスティヌス『神の国』の扉絵装飾：蔓草模様ハンコ

1470年にヴィンデリヌス・デ・スピラが出版したアウグスティヌス『神の国』の1冊が，テキサス州ダラスのブリッドウェル図書館に所蔵されている【図5】. その扉絵には，左上に大きな「I」，左下に大きな「G」の金色のイニシャルが描かれるほか，下部には2人のプットが背中合わせに描かれている．2人のプットの間には家紋を入れるための盾形があるが，買い手が決まらなかったのか，そこは空白のままになっている．



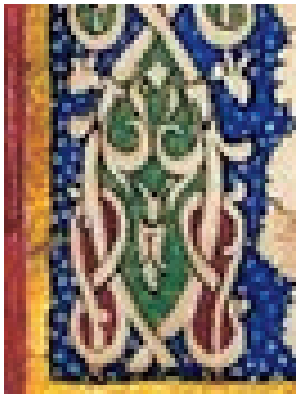


図5（左）アウグスティヌス『神の国』扉絵．1470年ヴェネツィアにてヴィンデリヌス・デ・スピラにより印刷される（ISTC ia01233000）．テキサス州ダラス，サウス・メソジスト大学ブリッドウェル図書館所蔵（06056, Goff A-1233）.

図6（右）図5の部分図。左下角（蔓草模様の「アーモンド形」）.

ここで注目したいのは，青を背景として，頁を左端，上辺，右端から取り囲む，アーモンド形の連なりのような白の蔓草文様の細長矩形の装飾部分である．これは15世紀後半のフィレンツェの手写本で流行しその後ローマで流行した白紐文様（bianchi girari）の流れを汲むものであり，およそこの時代くらいまでのイタリアの手写本やインキュナブラで比較的よく見かけるタイプの1つである．

よく観察すると，この文様の中には，同じ「型」が繰り返されているのが分かる【図6】.

例えば左下端でその「型」を確認するならば，まず白紐で縦長のアーモンド形が1つ描かれて，その中は緑色に塗られている．そのアーモンド形の2つの縦長の曲線には，小さな数字の「8」のような組紐が左右1つずつぶら下がっていて，その中は紫色で塗られている．これを1つの型として，色使いや細部に少々のアレンジが加えられつつ，左辺にも上辺にも右辺にも，同じ模様が繰り返されているのである．ここでもハンコが利用されていたに違いない.

このアーモンド形1つを刻む1つのハンコがあったのか，それともいくつかのアーモンド形を連ねた細

長いハンコが用意されたのかは，定かではない．筆者の考えでは，アーモンド形の繋ぎ目の描写が難しいため，3 連くらいのものが用意されたのではないかと想像する．ひょっとしたら 7 連くらいのハンコも用意されていたかもしれない．右辺には奇妙な中途半端な長さの装飾帯があるが，もしこれが 7 連のハンコの一押しで作られたとするならば，その説明がつくだろう．ハンコの長さは分からないものの，1470 年のスピラ工房印刷のアウグスティヌス『神の国』の現存例のうち，このほかあと 3 点，全部で 4 点に，この同じ蔓草文様が描かれている[6]（Armstrong〈2020: 779〉）．

この蔓草文様ハンコによる装飾は，本の内容とまったく関係なく利用されていた．



図 7　図 2 の上辺の蔓草文様の一部を切り取り，右に 90 度回転させた図版．

というのも，前述のリウィウスの本の 2 冊の扉絵を各々再び観察するならば（ニューヨークのピアポント・モーガン図書館所蔵【図 2】【図 7】，ヴェネツィアのマルチアーナ図書館所蔵【図 4】），これらの中でもまた，同じ蔓草文様のハンコが用いられていることが見て取れるからである．ピアポント・モーガン図書館所蔵の本の扉絵では，上辺と左辺に同じ文様が描かれる．上辺にはアーモンド形が 7 連あるが，左辺には 10 連ある．但し左辺の 10 連には切れ目があり，それは 7 つと 3 つに分けられる．このことは「7 連のハンコ」の存在の蓋然性を高めるだろう．また，マルチアーナ図書館所蔵の本の扉絵では，同じ文様が左辺（7 連＋ 4 連），上辺（7 連），右辺（4 連＋ 7 連）で用いられているが，右辺は上下を逆さまにして用いられている．1 つの同じハンコでも上下を逆にすればヴァリエイションが増えるので，これは大量生産には都合のよい工夫であった．このように，本の著者がアウグスティヌスであれリウィウスであれ，つまり本の中身とは関係なく，1470 年にスピラ工房で印刷された本には，印刷工房の近くにあった挿絵画家工房内で，このような作業効率化の工夫を施した装飾作業がどんどん機械的に進められていったことはおそらく間違いない．

（3）1470 年アウグスティヌス『神の国』の扉絵装飾：プットとウサギ

木製ハンコが用いられていたことが推察されるのは「文様」のような部分ばかりではなかった．形象的モチーフにも用いられていた可能性がある．

再び 1470 年にヴィンデリヌス・デ・スピラが出版したアウグスティヌス『神の国』のテキサス州ブリッドウェル図書館に所蔵された 1 冊を観察する【図 5】【図 8】．



図 8　図 5 の部分図．下辺（プット，ウサギ，蔓草文様）．

頁下部の中央にあるブランクの縦型紋章を挟む形で描かれる 2 人のプットは，少々複雑なポーズをしている．彼らは，背中合わせに立って丸いお腹を外側に突き出すが，上半身は仰け反るようにして，肩越しに中央の方向へ振り返っている． 外側の肩には白い蔓草を載せて，それを腕で引っ張るようにして支えている．軸となる足は真っ直ぐ降ろしているが，もう 1 つの遊脚は後ろに後退させて優雅につま先立ちしている．背中には羽が生えている．

彼らの足元にいる 2 匹のウサギは細かく描き分けられている．緑の草原のようなところで，左の 1 匹は右向きで俯き，右の 1 匹は左向きで上を仰ぐように描かれている．左のウサギの耳はほぼ並行でその体に沿っているが，右のウサギの耳は V 字型に開かれている．

このプットとウサギのモチーフは，同じ版本つまり 1470 年のスピラ出版のアウグスティヌス『神の国』のうち，大英図書館に所蔵される別の本の扉絵にも現れる【図 9】．2 人のプットのポーズおよびウサギのポーズはブリッ

ドウェル図書館所蔵のものと完全に一致しており，寸法も変わらない． 従って，これらの現存例は木製ハンコの利用を強く推察させるものである．



図 9　アウグスティヌス『神の国』扉絵。図 5 と同じ版本（ISTC ia01233000）。ロンドン、大英図書館所蔵（C.15.d.8 = IC.19510）。

さらに言えば，彼らの左右に広がる白い蔓模様の部分も，形状と寸法をほぼ一致させている．両者とも，左右に 1 つずつ，正方形の中に円があるような区画を持つ．全体の背景は青で塗られている．区画の真ん中には大きな渦巻き模様があるが，その内側は金色で塗られている．その渦巻きを取り囲むようにして，白紐のような蔦が幾重にも絡まりながら文様を作っている．その複雑な絡まり方はかなり厳格に一致している．こうした事実は，プットとウサギのみならず，この文様部分を含めての大きな木製ハンコが作られていた可能性を示唆する．

ところで，これらのハンコを有していた挿絵画家工房は，スピラ印刷所と排他的な「イラスト利用独占契約」をしていたわけではなかった．というのも，フランスのマザラン図書館に所蔵される，スピラのライヴァル，ニコラ・ジェンソンが翌 1471 年に刊行したユリウス・カエサル『著作集』の 1 冊の扉絵の下辺には，前述のアーモンド形の「蔓草文様」のみならず，これと同じ「プット，ウサギ，蔓草」までもがあらわれているからである【図 10】.



図 10　ユリウス・カエサル『著作集』扉絵．1471 年ヴェネツィアにてニコラ・ジェンソンによって印刷される（ISTC ic00017000）．紙． パリ，マザラン図書館所蔵（Inc 42）．

4　1471 年から 1473 年まで

4.1　1471 年から 1473 年までのハンコの利用

ここまで，ヴェネツィアのスピラ工房で，1470 年から本格化していったインキュナブラの大量生産に伴う膨大な装飾作業を効率化するための工夫の 1 つとして，木製ハンコが利用されていた形跡を確認してきた．それは，印刷が終わったあとに手で 1 冊ごとに装飾を描き込むときの，輪郭のガイダンスとして利用されていただろう．

同じ木製ハンコは，同じ版本のいくつかに対してのみならず，異なる版本に対しても使われていた．さらに，異なる印刷業者の本に用いられることすらあった．ただしそれらの扉絵は，同じハンコを用いて同じ模様やモチーフを描いていたとしても，全体のデザインや色使いはそれぞれに異なっていた．

ヴェネツィアでは，1470 年から 1473 年くらいまでの間，このような木製ハンコを使った装飾がある程度一般的に行われていたようである（Armstrong〈2020: 782〉.

例えば 1472 年にスピラによって印刷されたボッカッチョ『異教の神々の系譜』の 1 冊（ハーバード大学，ホートン図書館所蔵）を見ると，右辺のなかで同じ縦長の「型」が上下 2 度繰り返されているのが分かる【図 11】.

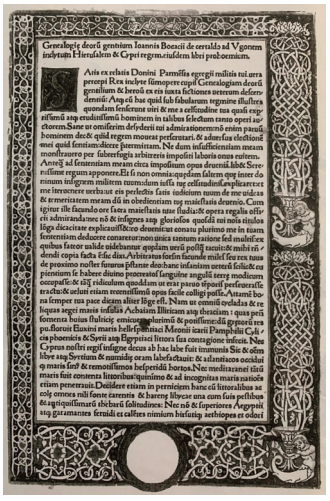




図 11（左）ボッカッチョ『異教の神々の系譜』扉絵．1472 年ヴェネツィアにてヴィンデリヌス・デ・スピラによって印刷される（ISTC No.ib00749000）．ハーバード大学ホートン図書館所蔵（Typ Inc 4045.2 / 990028989220203941）.

図 12（右）図 11 の部分図．右下角（笛を吹く海獣のモチーフ）.

右辺の中央と一番下に，男の人魚のような同一の不思議な生き物がいて，振り向くようなポーズで大きな笛を吹いている【図 12】．上半身をねじって振り向き腕をのばすポーズや下半身の魚のラインに沿うような逆 S 字型の笛の形状は非常に独特である．輪郭形成や描写の細やかさとは関係のなさそうな線，例えば笛の曲がる所に入る太い黒線，下半身の白抜き部分に下から 2 本入る黒線などまでもが必ず一致するのは，ハンコの利用があったからに違いない．笛や頭部と重なるようにして背の高い漏斗型の器が描かれ，そこから植物が上へ上へと生え出ていくようなデザインが続いているが，その幾何学的な植物文様のような部分も細部までその柄を一致させている．これらの部分にも木製ハンコの利用があったに違いない. つまりおそらくは，下の海獣から植物文様を経て頂部の花に至るまでが 1 ユニットで，1 つの細長いハンコが作られていたのだろう（Armstrong〈1991: 198〉）.

ただし，興味深いことに，このハンコもまた，ジェンソン工房で印刷された本にも使われている．ジェンソンが 1472 年に刊行したプリニウス『博物誌』のうちメリーランド州ボルチモアに所蔵される一冊の扉絵には，これと同一の，海獣と植物文様のセットの装飾が描かれている [7]（Armstrong〈1981: fig. 71〉）（Armstrong〈1991: 197〉）.

4.2　作業工程のなかの扉絵装飾

現存作例の数量的調査からは，1470 年代初め頃のヴェネツィアで印刷された本のうち，スピラ工房とジェンソン工房の本が，同時代の他の工房の本と比べて，手で装飾や挿絵が描かれている比率が高いことが知られている（Armstrong〈1991: 179〉）. スピラとジェンソンは，他の同業者と比べて，比較的富裕な顧客層に向けた少々高級な本を制作していたのだろう．そして，ここまで観察したことから勘案すると，それらの装飾作業をハンコを利用しながら実際に行っていた装飾画家・職人たちは，スピラやジェンソンの工房内に専従として待機していたわけではなく，自由に両方の本を装飾するような立場にあったと思われる.

ところで，本の制作過程のなかで，扉絵を手で装飾するという作業はどこに位置付けられるものだったのだろうか．実際の作業工程を想像すると，製本してしまってから模様を描いたり色を塗ったりするのはたいそう不便であったに違いない．現在推測されているのは，少なくとも印刷本の紙の 2 枚目以降の中にいくつかある小さなイニシャル装飾に限っては，本を製本してしまう前，まだ 1 枚 1 枚が未縫製でバラの紙の状態であるときに施される慣習があった，というものである（Armstrong〈1991: 179〉）.

一方，扉絵装飾についてはいくつかパターンがあったようで，大別すれば，①製本の前後のどこかで，購入者が購入後に自分の趣味や経済力に合わせてあらためて注文する，②印刷業者が，製本前に，ある特定の購入者（層）を想定して，本の 2 枚目以降のイニシャル装飾と同時に扉絵装飾も注文してしまう，というやり方があったようである．①の場合は装飾デザインの決定権は購入者にあったが，②の場合は印刷業者の手にあっただろう．また当然ながら①の方が②よりも豪華な装飾に対応できた．1 冊の本の中で 2 枚目以降のイニシャル装飾と 1 枚目の扉絵装飾とでは様式上の食い違いがあるといういくつかの例も報告されているが（Armstrong, 1991:181），それらも，①の場合だと考えるならば説明できる [8].

5　1474 年以降：ハンコの利用の衰退

5.1　ハンコの利用の衰退

扉絵装飾を手で描く作業の効率化を目指して用いられていたこの木製ハンコであるが，実はその利用は，1474 年頃を境に急速に廃れていった．それは何故だろうか.

アームストロングはその最大の理由を，木版挿絵入り印刷本の登場に求めている．文字と木版挿絵を同時に印刷するという技術革新が，1460 年代にドイツで達成され，その後 1490 年ごろよりヴェネツィアでも広まり始めた．この技術を用いれば文字が印刷されると同時に挿絵が印刷され，すべての版本に同じ挿絵が入る．このとき 1 冊 1 冊に個別にオリジナルの装飾を手で行う挿絵画家の出番はなくなった，というものである（Armstrong〈1991: 202〉）.

しかしこの説明には，ハンコの利用が衰退する

1475 年頃から木版挿絵入り印刷本の普及する 1490 年頃までの間におよそ 15 年間のタイムラグがあり，インキュナブラ装飾の当時の現状をうまく説明しきれていないように思える．論者は，1469 年にヴェネツィアに初めて印刷本が生まれたとき同時に「建築的扉絵」という新しい扉絵用の装飾形式が誕生したことと関連付けつつ，その理由を考察してみたい．

5.2 「建築的扉絵」（1）誕生と普及

ここで一度，ヴェネツィアで全く新しいタイプの「建築的扉絵」という扉絵形式が誕生し普及していった過程を辿っておくこととする．

1469 年，「建築的扉絵」を描いた最初の作例が 2 つ誕生した．1 つは，同年スピラが印刷し現在ラヴェンナのクラッセンセ図書館に所蔵されるプリニウス『博物誌』である（2 巻本）．第 1 巻扉絵には，挿絵画家ジョヴァンニ・ヴェンドラミンの手になる装飾が施されている【図 13】．美術史研究では，頁全体にモニュメンタルな古代風建築が描かれるこの種の扉絵用意匠を「建築的扉絵 frontespezio architettonico」と呼んでいる [9]．この扉絵には，三次元的に描かれた古代風大建造物，大理石円柱，凝った装飾のある柱頭，浮彫パネル，花綱，様々に動き回るプットなどが描き込まれている．また中央には大きな巻紙が描かれ，印刷された文字は画家によってあたかもその疑似羊皮紙に書かれているかのように演出されている． 頁全体はまるで絵を描くカンヴァスのように扱われており，扉絵は伝統的な手写本のそれと比べて格段に自由なデザインを受け入れている．もう 1 つの作例は，同じ 1469 年に，ローマで印刷されてヴェネツィアで「プットの画家（マエストロ・デイ・プッティ）」によって扉絵装飾を施されたリウィウス『ローマ建国以来の歴史』の 1 冊である [10]．ジョヴァンニ・ヴェンドラミンも「プットの画家（マエストロ・デイ・プッティ）」も，考古学趣味で知られたパドヴァのスクァルチョーネ工房出身であった．彼らは同工房でマンテーニャの後輩にあたり，マンテーニャ同様，古代風建築，神殿，浮彫，花綱，円柱，遊び回るプット等の古代風モチーフに精通していた [11]．つまりこの新しい扉絵用意匠は，イタリアでの印刷本揺籃期の 1469 年，スクァルチョーネ／マンテーニャのラインのパドヴァの考古学趣味を背景に持つような画家たちによって発案された [12]．



図 13　プリニウス『博物誌』扉絵．1469 年ヴェネツィアにてヨハンネス・デ・スピラによって印刷される（ISTC ip00786000）（【図 1】と同じ版本）．羊皮紙．ラヴェンナ，クラッセンセ図書館所蔵（Inc.670/I）．

「建築的扉絵」が，印刷本の購入層の目に魅力的に見えただろうことは想像に難くない．スピラやジェンソンなどが出版する本を購入していた第一級の顧客層とは，古典古代を愛するヴェネツィアやパドヴァの知識階級だったからである．彼らは，パドヴァ大学で学び，チリアーコ・ダンコーナの遺稿や古代の碑文研究に熱中し，マンテーニャの芸術を激賞する考古学的趣味を持つような，さらに言えば新しいルネサンス的絵画を愛するような，教養深い地元の人文主義的知識人たちであった．彼らの趣味にまさしく見合うような新しい扉絵形式の誕生は，新技術による新発売の商品を売る出版業者の側からしても，販売促進の観点から都合の良いことに違いなかった．実際，1470 年以降「建築的扉絵」はヴェネツィアを中心に少しずつ浸透しはじめたのち，数十年の間には，古代的モチーフとイリュージョニズムを様々に受け入れながら，バルトロメオ・サンヴィートとガスパレ・ダ・パドヴァのコンビのローマでの活躍によって，教皇庁で大流行することとなった．さらにはローマ建築様式の拱門タイプとして木版扉絵にも取り入れられ，数百年にわたってヨーロッパ全体に広く定着するまでに至った（Mariani Canova〈1999〉）（ゴールドシュミット〈2007: 132-140〉）．

5.3 「建築的扉絵」（２）装飾レベルの二極化

1475 年頃の話に戻ろう．前述の通り，1470 年代前半のヴェネツィアにおいては，熟練や技術的革新，投資などにより印刷本の大量生産の段階が上がっていったため，ハンコの利用を含む装飾効率化のための工夫がいくつか生まれた．近年の数量的研究は 1470 年代半ばまでの増加ペースを「息をのむほど」であったとし，そうした細々とした工夫では装飾作業がもはや追い付かなくなっていっただろうことを十分推測させる（ペティグリー〈2015: 90〉）．無装飾・簡素な装飾の本は時代を超えて残りにくい現状があるため冊数を挙げて証明するようなことは出来ないものの，おそらくこうした実情を背景に，装飾作業に関しては，この頃より経済的・人的・時間的資源の「選択と集中」が進められ，装飾レベルの二極化が進んだに違いなかった．

印刷業者は膨大な量の印刷本を供給できるようになったが，そのことで，かえって大半の本は，装飾を極端に簡素化するかあるいは事実上諦めざるを得なくなっていっただろう．その十数年の間に，出版業者や購買者・読者の目も，今までは「未完成」「半完成」のように見えていた本の姿を見慣れるようになり，その姿をある程度そのまま受け入れるようになっていったと思われる．また，リソースの「選択と集中」が進めば，ハンコの利用のような大量生産のための工夫が施され平準化された中途半端な装飾レベルにある本こそが，自然と淘汰されていったことだろう．

その一方で，ごく少数の本に対しては，富裕な知的購買層に合わせて特別にカスタマイズされた豪華な装飾が施されるようになった．そしてこの頃より，採用される扉絵形式は，伝統的な手写本を真似たタイプの扉絵装飾から，次第に，新しくヴェネツィアで生まれたばかりの「建築的扉絵」へと置き換わっていくようになったのである．「建築的扉絵」は古代風のオーダーメイドのデザインを組み入れやすい形式であり，想定される購買層の趣味にうまく合致するものだった．つまり，彼らのための本に「建築的扉絵」が選ばれるようになっていったため，それに応じて手写本風の装飾そのものが時代遅れとみなされるようになっていき，ハンコの利用も衰退していったと思われるのである．

6　結語：「装飾・挿絵」から「絵画」へ

「建築的扉絵」は扉絵装飾として十分斬新なデザインであったが，ただそれだけではなかった．その文化史的意味とは，インキュナブラの扉絵が「建築的扉絵」のデザインを受け入れた時，初めて，インキュナブラは手写本の姿を真似ることをやめた，という点にある．このときインキュナブラは，旧来の手写本用の装飾文法に依拠することをやめて，新技術に相応しい新しい装飾文法の確立へ向けて新しい一歩を踏み出したとも言える．

手写本を真似た伝統的な扉絵装飾では，頁はそのまま平面として捉えられていた．あくまで平面が「装飾」されるのであり，文字が主役で装飾は脇役であった．そしてハンコはその平面を装飾する作業を助けるものであった．

一方，新しく誕生した「建築的扉絵」では，頁全体が三次元空間を描くための支持体として捉えられている．紙の表面はその奥に三次元空間の広がるアルベルティ的「窓」として認識されており，そこには（「装飾」ではなく）ルネサンス的意味の「絵画」が描かれているのである．描かれるものが「挿絵・装飾」ではなく「絵画」へ移行していったとも言える．また頁全体に大きく古代風建築と風景のほか羊皮紙が描かれているため，文字はその描かれた疑似羊皮紙上の文字として，存在の位相がずらされている．つまり文字は「絵画」の世界に従属するようになった．「建築的扉絵」とは，ただデザインが刷新されたというものではなく，このようにそもそもまったく異なる造形態度で取り組まれているものなのである．

「建築的扉絵」の発案者にあたるジョヴァンニ・ヴェンドラミンや「プットの画家（マエストロ・デイ・プッティ）」は，スクァルチョーネ工房で通常の画家育成のための教育を受けており，最初から専門の挿絵画家を目指して修業をしていたわけではなかった．従って，この大きな文化史的転回は，彼らが手写本の旧来の装飾上の慣例や装飾文法に明るくなかったことに起因する，多少なりとも偶然的な出来事だったかも知れない．

しかし，もしかしたら彼らは，新技術の産物には新しい装飾文法が相応しいという，もっと積極的な考えを持っていたのかも知れない．これについては印刷業者と挿絵画家と本の需要層との関係性などから稿をあらためて考えることとしたい．

最後に再びハンコの利用に話を戻そう．1470 年から 1474 年くらいまでの間ヴェネツィアではインキュナブラの扉絵装飾にハンコが利用されていた．それは大量生産に対応すべく編み出された工夫の 1 つで，頁を平面として捉えた時の「装飾」を補助するためのものであった．ほどなく，インキュナブラは伝統的な手写本の装飾形式と装飾文法に従うことをやめ，その扉絵は新しい形式を獲得してゆくようになった．つまり扉絵には「絵画」が描かれるようになった．その過程で，装飾作業の効率化のためにハンコを利用する慣習も失われた．

このように，ハンコが利用されなくなったことは，単に大量生産の拡大化によって大半の印刷本が装飾を事実上あきらめていったことのみならず，インキュナブラの装飾をめぐる概念，大きな枠組みが変化していったことと連動しているのである．

注

1）ヴェネツィアの印刷史の最初期については特に Brown（1891），Scholderer（1924），Hirsch（1974），Lowry（1979），Pozza ed.（1984），Zorzi（1989），Needham（1998），Richardson（1999），ペティグリー（2015: 89-90），Narciso（2019），Braida（2000）等を参照.

2）<https://data.cerl.org/istc/_search?query=1470+spira+&size=10&mode=default&from=10>, retrieved October 20, 2023.

3）Incunabula Short Title Catalogue（ISTC）,< https://data.cerl. org/istc>, retrieved October 20, 2023.

4）インキュナブラ黎明期には活字本は手写本の形式を真似ており，現在の語義が表すような「扉絵」あるいは「タイトルページ」は存在せず，のちにコロフォンの記載内容が前に出てきて近代的なタイトルページの形式が整ってゆく．本論考では冒頭の本文の始まるページを慣例に倣って「扉絵」と呼ぶこととする．インキュナブラ全体のおよそ 3 分の 1 の本には，タイトルページもコロフォンも付いていないという．Cole（1971），McFadden Smith（2000），平手（2011）等を参照.

5）リウィウスの同じ版本のさらに 2 冊に，この「宝珠形」の正方形ハンコが用いられている．ローマのコルシニアーナ図書館所蔵本（49. G. 9-11）（Donati〈1972: fig. 11〉）およびロンドンの大英図書館所蔵本（G. 9029）（Donati（Donati〈1972: figs 17, 19〉）である．

6）あとの 3 つはパドヴァのセミナリオ・ヴェスコヴィレ図書館（Forc. L. 1. 9）（Armstrong,〈2008: colour pl. 16〉），ダブリンのトリニティ・カレッジ図書館（LL. c. 37），ロンドンの大英図書館（C. 15. d. 8 = IC. 19510）【図 9】に所蔵される．

7）ISTC ip00788000．ウォーターズ美術館所蔵（HC13089）．

8）①のように購入者が購入後に自分で扉絵装飾のみを注文する慣例もあったことは，とりわけ外国に売却されていった本の中にその証拠を見出せる．例えば，2 枚目以降のイニシャルはイタリアの様式で扉絵のみがオランダの様式で装飾されている本などが存在する．Armstrong（1991）の注 20 を参照.

9）「建築的扉絵」の成立と展開については Corbett（1964），Armstrong（1981），Andrews（1999），Estevez（2004），Herman（2011）などを参照.

10）ウィーン，アルベルティーナ版画素描美術館所蔵（Inv. 2586, Detached folio, Parte II. fol. 167）（ISTC il00236000）.

11）マルコ・ゾッポ，ジョヴァンニ・ヴェンドラミン，「プットの画家」などスクァルチョーネの弟子たちの経歴や美術については特に Armstrong（1981），Benetazzo（1999），Alberto Calogero(2017)，Alberto Calogero(2020)を参照.

12）スクァルチョーネ工房での教育については特に Lightbown（1986:15-29），De Nicolò Salmazo（1999），Alberto Calogero（2018）を参照.

13）【図 13】のプリニウス『博物誌』の所有者パドヴァ司教ヤコポ・ゼーノは，まさしくそのような知識人であった．彼の考古学的・人文主義的趣味や書籍収集については Bertalot and Campana（1939），Govi（1951），Mariani Canova（1978），Mariani Canova（2008），De Blasi（2020）等を参照．本の購入層はもっぱら扉絵に描かれた紋章から判明する．同『博物誌』の場合の購入層を実例として挙げるならば，ヤコポ・ゼーノ，ピエトロ・バロッツィ（のちのパドヴァ司教）のほか，コルナロ家，エリッツォ家，コンタリーニ家など，有名ヴェネツィア貴族一族の名前が多く挙げられる（Armstrong, (2020):786）.

参考文献

Alberto Calogero,G. (2017), “Voce. RUGGERI,Marco, detto lo Zoppo”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89.

Alberto Calogero,G. (2018), “Voce. SQUARCIONE, Francesco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93.

Alberto Calogero, G. (2020), *Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna, Bologna*: Bononia University Press.

Alexander, J. J. G. ed.(1994), *The Painted Page: Italian*

Renaissance Book Illumination 1450-1550, (exh. cat., 1994-1995, London, New York), Munich: Prestel.
Andrews, L. (1999),"Pergamene strappate e frontespizi: i frontespizi architettonici nell'epoca dei primi libri a stampa", *in Arte veneta*, vol. 55, pp. 7-30.
Armstrong, L. (1981), *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery: The Master of the Putti and His Venetian Workshop*, London: Harvey Miller Publishers.
Armstrong, L. (2008); Lilian Armstrong, Piero Scapecchi Federica Toniolo, *Gli Incunaboli della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova: Catalogo e Studi*, a cura di Pierantonio Gios and Federica Toniolo, Padova: Istituto per la storia ecclesiastica padovana.
Armstrong, L. (1991), "The Impact of Painting on Miniaturists in Venice after 1469," in *Printing the Written Word: The Social History of Books, 1450-1520*, ed. Sandra Hindman, Ithaca, pp. 174-202.
Armstrong, L. (2020),"Chapter 28. The Decoration and Illustration of Venetian Incunabula. From Hand Illumination to the Design of Woodcuts," in *Printing R-Evolution and Society 1450-1500. Fifty years that changed Europe*, ed. by Cristina Dondi, Edizioni Ca' Foscari, Fondazione Università Ca'Foscari, pp. 775-818.
Benetazzo, M, (1999) "Giovanni Vendramin miniature padovano del tardo quattrocento", in *Padova e il suo territorio*, anno XIV, vol. 78, pp. 43-45.
Bertalot, L. and Campana, A. (1939),"Gli scritti di Iacopo Zeno e il suo elogio di Ciriaco d' Ancona" in *La Bibliofilía*, Settembre, vol. 41, no. 9, pp. 356-376.
Braida, L. (2000), *Stampa e cultura in Europa*, Bari: Editori Laterza. 2000.
Brown, H..F., (1891), *The Venetian Printing Press: An Historical Study Based Upon Documents for the most part hitherto unpublished*, London.
Cole, G. (1971), "The Historical Development of the Title Page", *in The Journal of Library History (1966-1972)*, vol. 6, No. 4, pp. 303-316.
Corbett, M. (1964), "The Architectural Title-Page", in *Motif*, XII, pp. 49-62.
De Blasi, G. (2020), "Voce. ZENO, Iacopo" in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 100.
De Nicolò Salmazo, A. ed. (1999), *Francesco Squarcione 'Pictorum gymnasiarcha singularis'*, Padova: Il Poligrafo.
Donati, L. (1972-1973), "I fregi xilografici stampati a mano negli incunabula italiani", in *La Bibliofilía*, 74, 1972, pp. 157-64; pp. 303-27; and 75, 1973, pp. 125-74.
Estevez, L.(2004), "The Triumph of the Text:" A Reconsideration of Giovanni Vendramin's Architectural Frontispieces, in *Athanor*, vol. 22, pp. 15-21.
Gerulaitis, L. V. (1976), *Printing and Publishing in Fifteenth-Century Venice*, Chicago: American Library Association.
Goldschmidt, E. P. (2010=1950), *The printed book of the Renaissance: Three lectures on type, illustration, ornament*, Cambridge University Press (originally published in 1950)（ゴールドシュミット (2007) 高橋誠訳『ルネサンスの活字本』国文社）.
Govi, E.(1951), "La biblioteca di I. Zeno", in *Bollettino dell'Istituto di patologia del libro*, X, pp. 34-118.
Herman, N. (2011), "Excavating the Page: Virtuosity and Illusionism in Italian Book Illumination, 1460-1520", in *Word & Image*, vol. 27, no. 2, pp. 190-211.
平手友彦(2011)「パリ出版書籍商トレペレル家とそのタイトルページーインキュナブラからポスト・インキュナブラへ―」『欧米文化研究』広島大学大学院社会科学研究科 , 第 18 号 , pp. 57-70.
Hirsch, R. (1974), *Printing, selling and reading, 1450-1550*, Wiesbaden.
Lightbown, R. W. (1986), *Mantegna: With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Phaidon.
Lowry, M. (1979), *The world of Aldus Manutius*, Ithaca.
Marcon, S., (1986),"Esempi di xilominiatura nella Biblioteca di San Marco", in *Ateneo veneto*, n. s. 24, pp. 173-92.
Mariani Canova, G. (1978), "Un saggio di gusto rinascimentale: I libri miniati di Jacopo Zeno (1460-1480)", in *Arte Veneta*, XXX, pp. 46-55.
Mariani Canova, G. (1999), "La miniature a Padova dal Medioevo al Settecento", in *Parole dipinte. La miniature a Padova dal Medioevo al Settecento (cat. della mostra, 1999, Padova)*, a cura di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Canova Mariani, Federica Toniolo, Modena: Panini, pp. 13-32.
Mariani Canova, G. (2008), "Bibliofilia nel Rinascimento a Padova : Iacopo Zeno, la sua biblioteca e il miniatore Giovanni Vendramin", in *Storie di artisti, storie di libri: l'editore che inseguiva la bellezza ; scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Franco Cosimo Panini, Roma, pp. 345-361.
McFadden Smith, M. (2000), *The Title-page, its early development 1460-1510*, London: The British Library and Oak Knoll Press.
Narciso, R. (2019), *Book's Revolution in Venice (XV-XVI)*, Scienze Storiche (MA), Universität Leipzig.
Needham, P. (1998), "Venetian Printers and Publishers in the Fifteenth Century", in *La Bibliofilía*, vol. 100, pp. 157-200.
Needham. P. (2015), "Book Production on Paper and Vellum in the Fourteenth and Fifteenth Centuries," in *Papier im mittelalterlichen Europa*, eds. by Carla Meyer, Sandra Schulz, and Bernd Schneidmüller, Berlin, pp. 247-274.
Pettegree, A. (2010), *The Book in the Renaissance*, Yale University Press.（ペティグリー (2015) 桑木野幸司訳『印刷という革命』白水社）.
Pozza, N. ed. (1984), *La stampa degli incunaboli nel Veneto*, Vicenza.
Richardson, B. (1999), *Printing, Writers and Readers in*

Renaissance Italy, Cambridge University Press.
Scholderer, V. (1966=1924), "Printing at Venice to the End of 1481", in The Library, n. s., 5, 1924, pp. 129-152. (Reprinted in Rhodes, Dennis (ed.), *Fifty Essays in Fifteenth and Sixteenth Century Bibliography*, Amsterdam: M. Hertzberger & Co., 1966, pp. 74-89.)
Zorzi, M. (1989), "Stampa, illustrazione libraria e le origini dell'incisione figurative a Venezia", in *La pittura nel Veneto: Il Quattrocento*, a cura di Mauro Lucco, vol. 2. Milan: Electa, pp. 686-702.

図版典拠一覧

図 1
<https://www.eea.europa.eu/publications/textiles-in-europes-circular-economy>, retrieved August 30, 2023.
図 2
<https://www.themorgan.org/collection/printed-books-and-bindings/138963?id=780>, retrieved August 30, 2023.
図 3　図 2 と同じ.
図 4
<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3AVEAE126526&mode=all&teca=marciana>, retrieved August 30, 2023.
図 5　Armstrong (2020), p. 781, fig. 5.
図 6　図 5 と同じ.
図 7　図 2 と同じ.
図 8　図 5 と同じ.
図 9　Armstrong (2020), p. 780, fig. 4.
図 10
<https://bibnum.institutdefrance.fr/records/item/1774-caii-julii-caesaris-commentariorum>, retrieved August 30, 2023.
図 11　Armstrong (1991), p.198, fig. 6. 10.
図 12　図 11 と同じ.
図 13
Parole dipinte. La miniature a Padova dal Medioevo al Settecento (cat. della mostra, 1999, Padova), a cura di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Canova Mariani, Federica Toniolo, Modena, Panini, 1999, p. 269.

1960 年代後半～ 70 年代における演劇界の変容と緒形拳

岡崎 佑也　文明研究所元臨時職員

〔論文〕

Transformation of the Theater industry and Ken Ogata in the Late 1960s and 1970s

Yuya Okazaki

Former temporary employee of the Institute of Civilization

Ken Ogata is one of Japan's leading actors. This paper examines the state of the theater industry during that period and his own trends as a stage actor, using his theatrical performances in the late 1960s, and especially in the 1970s, as examples. Around 1968, when Ogata left Shinkokugeki, to which he belonged, there were a number of actors leaving the company and internal divisions occurring at other theater companies. As the theater industry fell into chaos, a performance system was created by theater producers to revitalize the industry. Ogata appeared in many plays based on this system. At the same time, he never forgot his pride as an actor from the troupe, even making a return to the Shinkokugeki.

Accepted, Nov 13 2023

はじめに

緒形拳（1937 ～ 2008）はテレビ放送，映画，演劇の各界で大きな足跡を残した，日本を代表する名優のひとりである．もともと，昭和 33 年（1958）に劇団の「新国劇」への入団から俳優人生をスタートさせ，43 年（1968）の退団まで同劇団の若手ホープとして活躍した．その後，テレビ放送や映画といった映像媒体で活躍する傍ら，晩年に上演された「白野」（エドモンド・ベケット原作，2006 ～ 2007）の主演白野弁十郎役に至るまで，舞台に立ち続けた演劇人でもあった．

緒形を題材とした研究成果は，近年大衆文化史の立場から積み重ねられており，同氏の資料からテレビ放送の発達と，大衆演劇の斜陽化，映画の趨勢などについて言及されている[1)]．また，同じく緒形が遺した資料群などを基に，テレビ放送の普及と発展により，「新国劇」が戦後以降の大衆文化から退潮していく状況を論じた試みもある[2)]．しかしながら先行研究のなかで，緒形と演劇界との連関性については，「新国劇」在籍期間のみに焦点が当てられており[3)]，それ以外の時期の活動についてはさほど触れられていないのが現状である．

そこで本稿では，平成 29 年度から東海大学文明研究所の研究プロジェクトの一環で整理作業が続けられている緒形が遺した資料群のうち，緒形自身が業者に委託してスクラップさせていた新聞・雑誌記事を用いつつ，「新国劇」退団後の 1960 年代後半から，とくに 1970 年代にかけて出演した舞台を通して，当該時期の演劇界の状況を取り上げながら，緒形の演劇人としての動向を検討していきたい．

Ⅰ．緒形拳について

緒形拳（本名・緒形明伸）は昭和 12 年（1937）7 月 20 日に東京府東京市牛込区（現在の東京都新宿区）で出生した．高校の文化祭で北條秀司作の戯曲「王将」の主人公の棋士・坂田三吉を演じたことを契機に，「新国劇」の看板俳優であった辰巳柳太郎への師事を目指して，北條の書生を経て，33 年に同劇団へ入団した．

緒形が入団した「新国劇」は，そもそも大正 6 年（1917）に女優の松井須磨子と島村抱月主宰の新劇劇団「芸術座」に参加していた澤田正二郎を中心とする 11 名の俳優が，民衆に寄り添いながらも民衆の半歩先の演劇を目指す「半歩前進主義」のもと，歌舞伎と

本論文は ,『文明』投稿規定に基づき , レフェリーの査読を受けたものである . 原稿受理日：2023 年 11 月 13 日

15

新劇との中間に位置する大衆演劇の確立を目標に掲げて，「芸術座」脱退ののちに創立した劇団である．創立当初から昭和初期までは澤田が，戦後以降は辰巳柳太郎，島田正吾が同劇団の看板俳優として活躍し，「国定忠治」・「月形半平太」（いずれも行友李風作），「一本刀土俵入」・「瞼の母」（いずれも長谷川伸作），「大菩薩峠」（中里介山原作），「王将」など時代物から現代劇まで幅広い演目が上演され，昭和 30 年代までは大衆演劇，商業演劇の雄のごとく隆盛を極めた．「新国劇」は新劇系の舞台を取り入れる傍ら，歌舞伎のような形式的な殺陣に対して，様式美を追求する「剣劇」を開拓した．“ チャンバラ ” という言葉は「新国劇」が生み出した造語である．しかし看板俳優の辰巳，島田両名の高齢化やテレビ放送など他のメディアの台頭もあり，昭和 62 年（1987）８月の創立 70 周年記念公演をもって，事実上の劇団解散となった．

緒形は入団して間もない，昭和 33 年３月に「馬喰一代」（岩下俊作原作，中江良夫脚色）で初舞台を踏んだ．２年後の 35 年（1960）に上演された舞台「遠い一つの道」（菊島隆三作）で主人公のボクサー・白木保役に抜擢され，注目を集めるようになった．また同年には，昭和９年（1934）に開通した東海道本線の熱海・函南駅間の隧道「丹那トンネル」完成に至るまでの難工事と工事に従事した人びとを描いた群像劇「丹那隧道」（北條秀司作）で，主役の技手川西役を演じ，同 35 年度の第 15 回文化庁芸術祭演劇部門奨励賞を受賞している．この後，40 年（1965）に放映されたＮＨＫの大河ドラマ「太閤記」において，主人公の豊臣秀吉を演じて人気を博した．

昭和 43 年に「新国劇」を退団し，テレビ界へ本格的に進出した．東芝日曜劇場「ダンプかあちゃん」（1969 ～ 71，北海道放送），池波正太郎原作のテレビ時代劇「必殺仕掛人」（1972 ～ 73，朝日放送・松竹）の藤枝梅安役など話題作に次々と出演した．昭和 53 年（1978）の映画「鬼畜」（松竹，野村芳太郎監督），翌 54 年（1979）の「復讐するは我にあり」（松竹・今村プロダクション，今村昌平監督）への主役を契機として，主に 1980 年代は映画へ活躍の場を移した．58 年（1983）の今村昌平監督による主演映画「楢山節考」（東映・今村プロダクション）は，同年の第 36 回カンヌ国際映画祭のパルム・ドール（グランプリ）に輝いた．また，緒形自身もいくつかの主演映画での演技が認められ，日本アカデミー賞最優秀主演男優賞を３回受賞している．

時代が平成へと移り変わると，テレビドラマ，映画に出演する傍ら，「信濃の一茶」（北條秀司作），「ゴトーを待ちながら」（サミュエル・ベケット作），「白野」などと再び舞台にも積極的に立つようになった．平成 20 年（2008）10 月５日に 71 歳で没している．

Ⅱ．緒形の「新国劇」退団と同時期の演劇界

緒形拳が「新国劇」を退団した昭和 43 年頃は，同劇団は運営面で苦境に立たされていた．

「テレビなどマスコミ芸能の出現で，地道な劇団活動が窮屈」[4] になり，「同劇団の運営資金をかせぐため，劇団員を積極的に映画やテレビに出演させている」[5] 状況であった．【表１】は緒形が「新国劇」に入団した昭和 33 年から同 45 年（1970）まで 12 年間の公演回数をあらわしたものである．昭和 41 年（1966）を境に回数が減少していることがわかる．

【表 1】「新国劇」の年間公演回数・上演演目数（昭和 30 年～昭和 45 年までの一覧）

年（西暦）	公演回数	上演演目数
昭和 30 年（1955）	8	33
昭和 31 年（1956）	10	42
昭和 32 年（1957）	10	45
昭和 33 年（1958）	11	40
昭和 34 年（1959）	11	41
昭和 35 年（1960）	12	46
昭和 36 年（1961）	12	37
昭和 37 年（1962）	15	39
昭和 38 年（1963）	12	34
昭和 39 年（1964）	11	31
昭和 40 年（1965）	11	44
昭和 41 年（1966）	8	27
昭和 42 年（1967）	7	18
昭和 43 年（1968）	5	16
昭和 44 年（1969）	3	7
昭和 45 年（1970）	3	7

『新国劇七十年栄光の記録』（新国劇記録保存会，1988 年）629 ～ 825 頁掲載「新国劇公演記録」，馬場弘臣・岡崎佑也「俳優「緒形拳」出演作品目録」（『文明』第 25 号，2020 年）31 ～ 50 頁掲載「舞台一覧」より作成．

40年に看板俳優の辰巳柳太郎と島田正吾の両巨頭から，緒形・大山克巳・高倉典江（のちの緒形拳夫人）の若手三俳優による主演体制（いわゆる「新体制」）へと移行していた．ただ，新聞紙上では同じ演目の再演を繰り返しているため，公演自体のマンネリズムが指摘され，「団体の幹事さんは，うまい役者や，すばらしい脚本ではとびつかない．人気スターやテレビでヒットした作品の舞台化なら，キップを買ってくれるという実態．たとえば新国劇公演とくれば，またか…という顔をされる．」[6] と団体客が上質な脚本と演技力のある役者ではなく，人気スターが出演し，テレビ放送でヒットした作品の舞台化を求めるようになり，新国劇と聞いただけで切符が売れなくなる事態に陥っていた．テレビ放送の普及による客層の変化が如実にあらわれている．

「新国劇」が難局に直面する最中，43年10月に緒形は退団した．退団表明時の新聞の取材に，緒形はこう語っている．

【史料1】[7]

「（前略）新国劇に限らず，新派やかぶきにも共通した伝統芸能のよさとか因習を不幸にして受け継げなかった．これだけはいえます」

一俳優としての将来は，すでにはじまったわけだが，「一人立ちしたからといっても新国劇出身の誇りは捨てない．舞台，映画，テレビを等分に考え，舞台だったら，時代もののワクにとらわれず，現代劇にも出演し，僕自身の力をためしてみたい．そして四十台で改めて考え直すつもりだが，できることなら再び新国劇に復帰したい」（後略）

文面から緒形の複雑な心境かつ，新たな展望が読み取れる．後年の取材で「新国劇をやめたのは，フジテレビと一緒になるっていう話があって，テレビと一緒になって一体何があるんだろうか，もうやめてもいいかなって思ったんですね…．」[8] と緒形は答えている．緒形の退団と同じ43年に経営難の「新国劇」はフジテレビジョンと提携し，株式会社化（株式会社新国劇）になった．「新国劇」からすれば，財政難を乗り越えるべくテレビ放送と手を結んだ形であったのだろうが，緒形にとっては，テレビ放送と演劇との連携は演劇らしさ，「新国劇」らしさが無くなると感じたのであろう．緒形のそうした予感が的中したかのごとく，昭和47年（1972）に「新国劇」とフジテレビジョンとの提携は終わりを告げ，資金繰りの悪化などにより，54年（1979）に株式会社新国劇は倒産した[9]．

緒形が「新国劇」を退団した昭和43年前後は，他の劇団でも有名俳優の脱退が相次いでいた．

【史料2】[10]

（前略）緒形拳の新国劇脱退をきっかけに小沢栄太郎，平幹二朗（以上俳優座），芦田伸介（民芸）とベテランやスターの退団が続いている．その動機は「温室をとび出して，自分の可能性をためしてみたい」というのが共通項だ．組織の利益という大義名分の前に，役者としての活躍が束縛されるのに耐えられなかったわけ．（後略）

劇団俳優座（以下，俳優座と表記）では44年（1969）にベテランの小沢栄太郎，緒形の「新国劇」退団と同年の43年には若手の平幹二朗，劇団民藝の場合は45年（1970）に，人気刑事ドラマ「七人の刑事」（1961～69年，TBS）に出演していた芦田伸介が退団した．

緒形が「新国劇」を退団した昭和43年前後は，演劇界全体が動揺していた時期と言える．当該時期の各劇団をまとめたのが【表2】である．

【表2】昭和43年（1968）前後の演劇界の状況

劇団名	主な動向	備考
劇団俳優座	昭和43年（1968）4月 平幹二朗退団	
	昭和44年（1969）2月 小沢栄太郎退団	
	昭和46年（1971）10月 市原悦子，中村敦夫，原田芳雄ら10名が退団	
劇団民藝	昭和45年（1970）1月 芦田伸介退団	
	昭和46年 佐野浅夫，下条正巳，佐々木すみ江ら退団	
劇団青年座	昭和43年6月 成瀬昌彦退団（その後，同年9月に若手劇団員10名も退団）	

劇団名	主な動向	備考
劇団新人会（第1次）	昭和 44 年 6 月 渡辺美佐子ら 11 名退団（退団理由は「劇団内部との考え方の違い」）	劇団新人会は，俳優座養成所出身者による俳優座スタジオ劇団
	昭和 44 年 7 月 劇団解散（→昭和 45 年 4 月に第 2 次の新人会発足）	
劇団 NLT	昭和 43 年 4 月 劇団幹部の三島由紀夫らが脱退(→「劇団浪曼劇場」を発足)	劇団 NLT は，昭和 38 年（1963）に文学座において公演予定であった三島由紀夫作の戯曲「喜びの琴」の上演をめぐって同劇団が分裂 .そのことを契機に文学座を脱退した三島や賀原夏子らによって創設された劇団
劇団青俳	昭和 43 年 5 月 岡田英次らが退団	
前進座	昭和 42 年（1967）9 月 中村翫右衛門，河原崎國太郎らによって，日本共産党に離党願を提出した劇団代表（幹事長）の河原崎長十郎を「除名」処分	
新派	昭和 43 年 9 月 映画界から安井昌二，水谷八重子（初代）実娘の水谷良重（現在の二代目水谷八重子）が正式に加入	
東映歌舞伎	昭和 42 年 8 月 昭和 37 年（1962）から 5 年間続いた公演を「強力なスターもスタッフも」少ないことを理由に終幕	

大笹吉雄『新日本現代演劇史4　大学紛争編 1967-1970』（中央公論新社，2010 年），『朝日新聞縮刷版』，『毎日新聞縮刷版』（いずれも昭和 42 年～昭和 46 年版），『東京新聞』（昭和 42 年～昭和 46 年発行分）より作成

例えば俳優座では先述の通り，43 年に平幹二朗が退団した．その理由について，平自身新聞のインタビューで「今の俳優座のレパートリーでは古典劇に取組む機会がなかなかない.」と答えている．また同じ新聞記事には「役者のわがままとだけではすまされない新劇団運営上の問題がありそうだ」[11] と俳優座の体質を問題視した形で紙面を結んでいる．

そうした俳優座の運営や体質に疑問を投げかけて退団したのが小沢栄太郎である．

【史料３】[12]

（前略）

「やめることを考え始めたのは三年くらい前でしたか．本当に俳優座のためと思って，その根本的な体質改善を叫んだのに，全然受け入れられなかったからです（後略）」

（中略）

「問題は実に多い．例えば劇団は本来，芸術団体でなければならない．何よりもまず役者がうまくなり，お客がはいり，演劇収入がふえることが基本でなければならない．それが現在では生活共同体と化している．どんなに芸がまずくても，役が回ってきて生活できる．一種の終身雇用制だ．当然，俳優はサラリーマン化し，役づくりが安易になる.だからぼくは,いまの俳優座は“俳優不在座”であり，“演出座”だというんです．（後略）」

（中略）

「テレビなど外部の仕事と本来の舞台活動の関係についても，おかしいことが多い．いまの俳優座は，“趣味的予算膨張主義”とでもいうか．必要以上に公演予算に金をかける．それで舞台が面白くなるかというと，全然そうではなく，客の入りは悪く，赤字を出す．その赤字を埋めるためにテレビ出演などに頼るから，劇団のけいこがますますおろそかになり，舞台がさらにつまらなくなる」（後略）

上記は小沢が退団時に「朝日新聞」へのインタビューに答えた内容の一部分である．小沢自身，俳優座の所属俳優の質が変わり，一種の「サラリーマン化」になっていることを嘆いている．また，同劇団が多額の費用を投入しつつ，舞台を製作することにも問題視している．

なお，その後も俳優座では所属俳優の退団は続き，昭和 46 年（1971）に市原悦子・中村敦夫・原田芳雄らが退団した．その一理由として，中村は自著で当時の俳優座内部では，同劇団創立者で演出家の千田是也による芸術性のある演劇を志向する路線と，小沢栄太郎主導の娯楽劇路線，またその中立派に分裂していたことを挙げている．こうした分裂は日本共産党の文化政策への賛否が起因しているという．また中村は，当該期の俳優

座では観客数が減少していたとも述べている[13].

一方，劇団民藝の芦田伸介の退団の場合，芦田は新聞の取材に「新劇は進みすぎている，商業演劇は遅れすぎている.」[14] と印象的な退団の弁を述べている．この芦田の発言は当時の演劇界が置かれていた複雑な状況を物語っていよう．劇団民藝は芦田退団の翌 46 年（1971）に，宇野重吉らによる既存の体制批判を起因とした劇団の内部対立により，佐野浅夫・下条正巳・佐々木すみ江らの退団者を出した．

かかる劇団員の脱退などの動きは，新劇以外の劇団でも生じていた．共産主義色の濃い前進座では，同劇団の代表（幹事長）である河原崎長十郎が，昭和 42 年（1967）8 月 24 日付で日本共産党に離党願を提出した．このことを契機に，歌舞伎劇や大衆性のある作品を否定するなど長十郎の独裁的な「幹事長体制」に違和感を抱いていた中村翫右衛門，河原崎國太郎らが，9 月 29 日に長十郎を「除名」処分にした．そして新たな幹事長として翫右衛門が就任した[15].

劇団新派では劇団内部の分裂，劇団員の脱退ではないものの，昭和 43 年 9 月に映画界から安井昌二，同劇団の看板女優である水谷八重子（初代）の実娘の水谷良重（現在の二代目水谷八重子）が正式に加入[16]し，新たな時代を迎えようとしていた．以上のごとく，演劇界では劇団員の脱退や，劇団内の分裂などの諸事態が相次いでいたことがわかる．

かかる理由として，当時の時代背景が関係していると言えよう．緒形が退団した昭和 43 年は安保闘争・ベトナム戦争反対運動・大学などの学園の民主化を前提に，全学共闘会議（いわゆる「全共闘」）らによる激化運動が高まる一方，海外に目を向けると，東欧の強権的政治体制からの変革を目指して，チェコスロバキアでは「プラハの春」と呼ばれる革命運動が発生した．このような国内外の運動は既存の体制からの変革を求めるものと言ってよいであろう．劇団員が劇団内部の専制かつ独裁的な「陋習」などを理由に，その劇団を脱退する動向はこうした社会情勢と軌を一にしているように思える．

ちなみに緒形は，退団後翌年にあたる昭和 44 年の「デイリースポーツ」のインタビューにこう答えている．

【史料 4】[17]

（前略）

「来年は，日本人すべてが踏み絵を踏まねばならないだろうね．一人々々がドタン場に立たされるよ．しっかりと自分の意見を持たなきゃいかん」―．（後略）

この緒形の発言は，かかる社会情勢を察知していたのか，あるいは「70 年安保」を意識していたのか，いずれにしても社会の動向を見据えた意味深な発言と捉えることができよう．

また，昭和 43 年前後は演劇界が変容するとともに，新たな動きを見せていた．例えば，寺山修司主宰の「演劇実験室　天井桟敷」や唐十郎らの「状況劇場」といった，いわゆる「アングラ演劇」をはじめとする「小劇場運動」（あるいは「小劇場活動」とも呼ばれる）が全盛期を迎えていた．小劇場は大劇場と異なり，定員が数十人から 100 人未満の狭いスペースのもと，舞台と客席の距離が短く，観客と俳優が一体化する演劇を志向していたことが特徴である．こうした小劇場による演劇や「アングラ演劇」は学生運動に傾倒する学生や，「アングラ族」，「フーテン族」と呼ばれる若者を中心に支持された．

こうした演劇界の新たな潮流は，既存の大劇団の存在価値にも変化をもたらしていた．俳優座出身で，テレビ時代劇「木枯し紋次郎」（1972 ～ 1973，フジテレビジョン）の主演で知られる中村敦夫は，自著で「演劇界の話題は，唐十郎や寺山修司の小劇場運動の方へ集中し，既成の大劇団，つまり俳優座，文学座，民芸などは，「守旧派」のレッテルを張られていた」[18] と回想している．かかるレッテルは，「新国劇」にも同様に張られていたことであろう．

ただ，このように演劇界全体が動揺，変容するなかでも，日本テレビ放送網製作の「太陽にほえろ！」と，「俺たちの旅」などの青春ドラマを通して若手俳優を次々にテレビ界へ送り出した文学座，プロデューサー佐藤正之による陣頭指揮のもと，仲代達矢，加藤剛など実力ある俳優を多くテレビ放送と映画界に進出させた俳優座，河原崎長十郎らから中村梅之助を核に据え，

梅之助主演の「遠山の金さん捕物帳」,「伝七捕物帳」のヒットもあり，劇団の新体制が成功した前進座と異なり,「新国劇」はテレビ放送への本格的進出に遅れた感は否めず，若手で多くの人気を集めるに至ったのは緒形拳のみであった点は指摘できる.

Ⅲ.「プロデュース公演」への出演

1.「吉田史子事務所」への所属

「新国劇」を退団した緒形は，1970 年代も舞台に精力的に出演している(【表３】を参照). 昭和 45 年の「華やかな夜景」（北條秀司作）を皮切りに，宝田明と水谷良重と共演した「ボーイング･ボーイング」(マルク･カモレッティ作，1971 年)，小沢栄太郎・宇野重吉・滝沢修・杉村春子など名だたる新劇俳優らとの「ケイトンズヴィル事件の九人」（ダニエル・ベリガン原作，有吉佐和子脚色，1972 年）といった翻訳劇で演技する一方，交流のあった森繁久彌，勝新太郎各主演の大衆演劇に至るまで，幅広い演目で配役されている.

【表 3】「新国劇」退団後における緒形拳の舞台出演作品（1970 年代）一覧

公演期間	タイトル	劇団名･公演名	原作者／原案	作／脚本／脚色	演出	役名	共演者	劇場名	備考
昭和 45 年(1970) 3月3日～3月 20 日	華やかな夜景	(三月特別興行)		北條秀司	北條秀司	主演(安来三造役)	阿部洋子，中田三一朗，中川秀夫，島章，英つや子，柳田豊，加納英二郎，春本泰男，英太郎他	新橋演舞場	
昭和 45 年(1970) 9月3日～10 月 31 日	花筵	(東宝現代劇特別公演)	山本周五郎	菊田一夫	菊田一夫	陸田辰弥役	佐久間良子，田宮二郎，三林京子，市川中之助，小沢幹雄，巌弘志，乙羽信子他	芸術座	
昭和 46 年(1971) 8月1日～8月 25 日	ボーイング･ボーイング			マルク・カモレッティ	中村哮夫	ロベール役	宝田明，水谷良重(現在の二代目 水谷八重子)，浜木綿子，赤岡都，門田美恵子他	日生劇場名鉄ホール他 ▼日付は東京公演	
昭和 47 年(1972) 1月2日～2月 28 日	春の坂道	(帝劇新春特別公演)	山岡荘八	小幡欣治	小幡欣治	坂崎出羽守役	六代目 市川染五郎(現･二代目 松本白鸚)，松方弘樹，司葉子，丹阿弥谷津子，中村メイコ，三田佳子，長門勇，加東大介他	帝国劇場	
昭和 47 年(1972) 6月1日～6月 27 日	女徳	(岡田茉莉子特別公演)	瀬戸内晴美	茂木草介	戌井市郎	置き家の男衆･常吉役	岡田茉莉子，曾我廼家明蝶，嵐徳三郎，江原真二郎，橋爪功，栗塚旭他	梅田コマ劇場	
昭和 47 年(1972) 7月3日～7月 28 日	業平金庫破り	(森繁劇団七月特別公演)	(原案) オー・ヘンリー(『オー・ヘンリー短編集』より)	福田善之	福田善之	金庫破りの名人･中田功役	森繁久彌，須賀不二男，淀かほる他	明治座	
昭和 47 年(1972) 7月3日～7月 28 日	浪花かんざし 恋の勝負師	(森繁劇団七月特別公演)	沙羅双樹	津村健二	安永貞利，紙屋五平	新聞記者･早瀬役	森繁久彌，扇千景，須賀不二男，淀かほる，光本幸子他	明治座	
昭和 47 年(1972) 10月7日～10月 16 日	ケイトンズヴィル事件の九人		ダニエル･ベリガン	有吉佐和子	有吉佐和子	検事役	小沢栄太郎，宇野重吉，滝沢修，芦田伸介，荒木道子，伊藤雄之助，中村翫右衛門，高峰秀子，杉村春子他	紀伊國屋ホール	

公演期間	タイトル	劇団名・公演名	原作者／原案	作／脚本／脚色	演出	役名	共演者	劇場名	備考
昭和48年(1973) 4月4日～ 4月28日	朱鷺の墓	(松竹現代劇)	五木寛之	宮本研	木村光一	雁木機一郎役	岡田茉莉子，加藤治子，岡田裕介，高橋長英，勝部演之，坂口芳貞，高橋よしこ，立松昭二，北村和夫他	日生劇場	
昭和48年(1973) 7月3日～ 7月9日	北斎漫画	金井彰久プロデュース		矢代静一	栗山昌義	主演 (葛飾北斎役)	渡辺美佐子，今井和子，観世栄夫，円谷文彦，小沢栄太郎他	紀伊國屋ホール，横浜・青少年センター，大阪・毎日ホール他全国5か所	▼表中の日付は東京公演
昭和49年(1974) 1月12日～ 1月27日	ノーセックス・プリーズ	1000万シアター		アンソニー・マリオネット，アリスファー・フット，(翻訳)加藤恭平	寺崎嘉浩	ブライアン役	細川俊之，加賀まりこ，東美恵子，仲谷昇，穂積隆信他	紀伊國屋ホール	
昭和49年(1974) 10月8日～ 10月9日	糸あやつり人形芝居おんにょろ盛衰記	結城人形座		木下順二	福田善之	主演 (おんにょろ・熊太郎役)	結城雪斎，結城孫三郎，両川船遊，結城一糸，結城高糸，結城千恵，中村真紀子他	三越劇場	▼昭和49年度文化庁芸術祭主催公演
昭和50年(1975) 6月10日～ 6月22日	王将	(三越劇場六月名作劇特別公演)		北條秀司	北條秀司	主演 (坂田三吉役)	沢かをり，本郷秀雄，杉浦エイスケ，淀川曠平，西山辰夫，松岡与志雄，古川ロック，津島道子他	三越劇場	▼北條秀司劇作40周年記念公演
昭和50年(1975) 8月1日～ 8月19日	淫乱斎英泉	金井彰久プロデュース・劇団青年座		矢代静一	観世栄夫	高野長英役	垂水悟郎，大塚国夫，今井和子，谷沢照代，加賀まりこ他	紀伊國屋ホール，愛知文化講堂他	▼表中の日付は東京公演
昭和50年(1975) 9月1日～ 9月26日	狐狸狐狸ばなし	(明治座九月特別公演)		北條秀司	北條秀司	雇人又市役	曾我廼家明蝶，林成年，古川ロック，松岡みどり，御影伸介，宮本曠二朗，阿井美千子他	明治座	
昭和50年(1975) 9月1日～ 9月26日	必殺仕掛人	(明治座九月特別公演)		池波正太郎	池波正太郎	主演 (藤枝梅安役)	清水彰，藤森達雄(後の真田健一郎)，宮島誠，行友勝江，桂広行，英太郎，御影伸介，岡田映一，古川ロック，宮本曠二朗他	明治座	
昭和50年(1975) 9月1日～ 9月26日	浮世絵女ねずみ小僧	(明治座九月特別公演)		福田善之，田村史朗	福田善之，岩村治彦	男ねずみ小僧(よろず屋の寅次)役	小川真由美，林成年，清水彰，御影伸介，桂広行，英太郎，宮島誠，藤森達雄，宮本曠二朗他	明治座	
昭和50年(1975) 9月1日～ 9月26日	狐狸狐狸ばなし	(明治座九月特別公演)		北條秀司	北條秀司	雇人又市役	曾我廼家明蝶，林成年，古川ロック，松岡みどり，御影伸介，宮本曠二朗，阿井美千子他	明治座	

公演期間	タイトル	劇団名・公演名	原作者／原案	作／脚本／脚色	演出	役名	共演者	劇場名	備考
昭和50年(1975) 9月1日～ 9月26日	必殺仕掛人	(明治座九月特別公演)		池波 正太郎	池波 正太郎	主演 (藤枝梅安役)	清水彰, 藤森達雄(後の真田健一郎), 宮島誠, 行友勝江, 桂広行, 英太郎, 御影伸介, 岡田映一, 古川ロック, 宮本曠二朗他	明治座	
昭和50年(1975) 9月1日～ 9月26日	浮世絵 女ねずみ小僧	(明治座九月特別公演)		福田善之, 田村史朗	福田善之, 岩村治彦	男ねずみ小僧(よろず屋の寅次)役	小川真由美, 林成年, 清水彰, 御影伸介, 桂広行, 英太郎, 宮島誠, 藤森達雄, 宮本曠二朗他	明治座	
昭和51年(1976) 4月2日～ 4月14日	悲しき 恋泥棒	金井彰久プロデュース		矢代静一	栗山昌義	主演(八百屋の五郎役)	三谷昇, 宝光子, 神保共子, 今井和子他	紀伊國屋ホール, 大坂厚生年金会館, 神戸文化ホール, 京都会館	▼表中の公演期間は東京公演
昭和51年(1976) 9月10日～ 9月24日	西郷札	五月舎	松本清張	本田英郎	小沢 栄太郎	主演(士族・樋村雄吾役)	萩尾みどり, 神保共子, 古川ロック, 内藤武敏, 小沢栄太郎他	東横劇場, 大阪・毎日ホール, 横浜・青少年センターホール	▼表中の公演期間は東京公演
昭和51年(1976) 12月14日～ 12月26日	王将	(緒形拳奮闘特別公演)		北條秀司	北條秀司 辻亨二	主演 (坂田三吉役)	常磐緑, 西岡慶子, 土居久美子, 古川ロック, 東大二朗, 河村憲一郎, 藤木悠, 内田朝雄他	大阪・ 三越劇場	▼北條秀司劇作40周年記念公演
昭和52年(1977) 2月1日～ 2月28日	日本人萬歳!	(帝劇二月喜劇特別公演)		有吉 佐和子	有吉 佐和子	国田源之丞役	五代目 中村富十郎, 前田美波里, 友竹正則, 宮城まり子, 新珠三千代他	帝国劇場	
昭和52年(1977) 3月7日～ 4月20日	からすなぜ啼くの ～さすらいの詩人・野口雨情	民音浪漫劇場		林秀彦	嶋田親一	主演 (野口雨情役)	沢田亜矢子, 市村俊幸, 津島康一他	新宿・厚生年金ホール, 名古屋市民会館, 川崎産業文化会館他	
昭和52年(1977) 5月25日～ 7月20日	北斎漫画	(紀伊國屋書店創立50周年記念公演, 劇団青年座提携)		矢代静一	栗山昌良	主演 (葛飾北斎役)	観世栄夫, 近石眞介, 今井和子, 関弘子, 久世龍之介, 円谷文彦, 渡辺美佐子他	紀伊國屋ホール他	
昭和52年(1977) 8月18日～ 昭和53年(1978) 1月22日	王将	(金井彰久プロデュース, 劇団青年座提携)		北條秀司	栗山昌良	主演 (坂田三吉役)	今井和子, 岩本多代, 児玉謙次, 山野史人, 森塚敏, 三谷昇他	紀伊國屋ホール他全国78か所	
昭和53年(1978) 10月1日～ 10月28日	座頭市物語	(十月秋の演劇祭)	子母澤寛	犬塚稔シナリオより, (脚本)猿若清方	奥村利夫 (勝新太郎)	平手造酒役	勝新太郎, 金田龍之介, 岸田森, 東大二朗, 最上龍二郎, 御影伸介他	明治座	

公演期間	タイトル	劇団名・公演名	原作者／原案	作／脚本／脚色	演出	役名	共演者	劇場名	備考
昭和 53 年（1978）10 月 1 日～10 月 28 日	鶴八鶴次郎	（十月秋の演劇祭）		川口松太郎	川口松太郎	番頭佐平役	勝新太郎，朝丘雪路，岸田森，古川ロック，岩井友見，金田龍之介他	明治座	
昭和 53 年（1978）10 月 1 日～10 月 28 日	因果小僧六之助	（十月秋の演劇祭）		宇野信夫	宇野信夫	指物師彦太郎役	勝新太郎，市川岩五郎，岩井友見，岸田森，御影伸介，古川ロック，最上龍二郎，森章二，金田龍之介他	明治座	
昭和 54 年（1979）4 月 13 日～4 月 30 日	祭りの笛	新国劇		北條秀司	北條秀司	主演（作曲家・白根役）	外崎恵美子，津々井かず枝，村田幸子他	新橋演舞場	▼特別出演 ▼澤田正二郎五十年祭として公演
昭和 54 年（1979）4 月 13 日～4 月 30 日	極付国定忠治	新国劇		行友李風		山形屋藤造役	辰巳柳太郎，大山勝巳，井手良男，吉田柳児，藤森健之，五大路子，外崎恵美子，郡司良，宮本曠二朗，島田正吾他	新橋演舞場	▼特別出演 ▼澤田正二郎五十年祭として公演
昭和 54 年（1979）4 月 13 日～4 月 30 日	空白の影	新国劇	生島治郎（『男たちのブルース』より）	菊島隆三	菊島隆三	平田信夫役	島田正吾，大空眞弓，大山勝巳，郡司良，宮本曠二朗，辰巳柳太郎他	新橋演舞場	▼特別出演 ▼澤田正二郎五十年祭として公演
昭和 54 年（1979）4 月 13 日～4 月 30 日	関の弥太っぺ	新国劇		長谷川伸	谷屋充	箱田の森介役	大山勝巳，宮島誠，東大路昌弘，若林哲行，五大路子，初瀬乙羽，島田正吾，辰巳柳太郎他	新橋演舞場	▼特別出演 ▼澤田正二郎五十年祭として公演
昭和 54 年（1979）6 月 1 日～6 月 26 日	朦朧車夫	（勝新太郎六月特別公演）		宇野信夫	宇野信夫	大工亀太郎役	勝新太郎，朝丘雪路，原田美枝子，武原英子，清水彰，須賀不二男，旭輝子他	明治座	
昭和 54 年（1979）6 月 1 日～6 月 26 日	新座頭市物語糸ぐるま	（勝新太郎六月特別公演）	子母澤寛	犬塚稔	奥村利夫（勝新太郎）	彦太郎役	勝新太郎，朝丘雪路，清水彰，青山良彦，須賀不二男，水野善行他	明治座	
昭和 54 年（1979）7 月 1 日～7 月 22 日	人生劇場－吉良常編－	新国劇	尾崎士郎	高田保	高田保	瓢吉役	島田正吾，大山勝巳，宮島誠，井手良男，郡司良，宮本曠二朗，外崎恵美子，辰巳柳太郎他	御園座	▼特別出演 ▼澤田正二郎五十年祭
昭和 54 年（1979）7 月 1 日～7 月 22 日	喧嘩富士新場の兄弟	新国劇		宇野信夫	宇野信夫	直吉役	大山勝巳，宮本曠二朗，五大路子，高田大三，御影伸介，南條みづ江，郡司良，初瀬乙羽，高田美和他	御園座	▼特別出演 ▼澤田正二郎五十年祭

馬場弘臣・岡崎佑也「俳優「緒形拳」出演作品目録」（『文明』第 25 号，2020 年）50 ～ 53 頁掲載「舞台一覧」を一部改訂して作成 .

1970 年代における緒形出演の演劇作品で特徴的なのは,「プロデュース公演」に出演していることである.「プロデュース公演」とは，一般的に演劇プロデューサーの企画・責任において出演者（俳優）を集めて上演するシステムを意味する．緒形が「プロデュース公演」に出演する一契機として,「新国劇」退団後，演劇プロデューサーの吉田史子（1932 ～ 74）が主宰する芸能事務所「吉田史子事務所」に所属したことが大

きいだろう．

吉田は日本における演劇プロデューサーの草分け的人物である．実践女子大学を中退後，吉本興業やニッポン放送を経て，昭和 29 年（1954）頃に演劇プロデューサーとして独立した．同 35 年（1960）に八代目松本幸四郎（のちの初代松本白鸚），新派出身の森雅之，東宝の人気女優であった新珠三千代が出演したシェイクスピアの「オセロ」（福田恆存演出），37 年（1962）には新派の名女優初代水谷八重子，新劇（当時は文学座所属）の芥川比呂志，大映のスター田宮二郎による江戸川乱歩原作「黒蜥蜴」（三島由紀夫脚本）の各公演をプロデュースし，話題を呼んだ．吉田自身，こうしたプロデュース・システムの演劇について，「商業演劇と新劇との中間で，洋画のロード・ショーを見に行く客を対象に，楽しく，適当に何かが残る芝居」[19] を製作することを目標としていた．

吉田のプロデュース手法は，プロデューサー自身の資金源のもと，一舞台に劇団や映画会社の垣根を越えて，あらゆる俳優をキャスティングする点にある．こうした手法は当時「異色」とも呼ばれて注目を集めた．しかし，昭和 49 年（1974）6月7日に 42 歳の若さで急逝した．なお，「吉田史子事務所」には当時は緒形のほか，石坂浩二，加賀まりこ，細川俊之らが所属していた．

吉田は逝去直前の 49 年 1 月に，緒形・加賀・細川の３人主演による舞台「ノーセックス・プリーズ」（於新宿・紀伊國屋ホール）をプロデュースした．この舞台はイギリスの劇作家アンソニー・マリオット，アリスファー・フットによる戯曲で，新婚のピーター（細川）とフランシス（加賀）が庭付きにマイホームを手に入れるべく，母親や会社の同僚，上司を巻き込んで奮闘するコメディーであり，本国イギリスではロングランになるほどの人気を博した．緒形はこの舞台でピーターの同僚ブライアンを演じた．

この「ノーセックス・プリーズ」の日本版舞台は，途中演出家の交代という一悶着があったものの，無事上演された．その際に吉田は新聞の取材にこう応じている．

【史料５】[20]

（前略）

本場ロンドンへ緒形と一緒に出かけてみて「これこそ新劇も，商業演劇もおき去りにしてた，おとなの大衆劇」だと思ったという．

「つまり私は洋画のロードショーの客をねらいたいのよ．日比谷映画に詰めかけるお客の一割にきてもらえば，成り立つんだもん」

（後略）

既存の新劇，商業演劇では目もかけなかった演目と，映画の観客に劇場へ足を運ばせるような演劇を送り出したいとの狙いがわかる．

また，新聞紙上には吉田が「ノーセックス・プリーズ」などをプロデュースした一理由が記載されている．

【史料６】[21]

吉田史子さんの場合

こうした変わった顔合わせなどをご都合主義でなく試みることで，一劇団だけはままならない新鮮味を観客に味わってもらうことがプロデュース公演の本来の魅力である．

日本の新劇公演は，歴史のはじまりから劇団中心主義で行われて来た．新しい芸術活動を展開する意味で，劇団の組織力が必要だったこともある．戦後，アメリカ式の合理的なプロデューサー・システムが注目され，日本演劇界でのその必要性がけん伝されるようになった．

（中略）

相次ぐ分裂，脱退騒ぎで劇団の存在理由が希薄になっているように見える昨今，手軽にできる小劇場運動なども加わって，最近またプロデュース公演が活発になりはじめたという．

吉田は劇団体制に縛られず，さまざまな俳優が出演することで，新劇の舞台では体感できない「新鮮味」のある舞台を観客に観てもらおうと意図していたのである．「最近またプロデュース公演が活発になりはじめた」とあるように，1970 年代は劇団という枠組みを取り除き，比較的自由に表現と公演のできる演劇が，観客からも作り手（製作者）からも求められていたのであろう．こうした状況のなかで緒形は「吉田史子事務所」に所属し，「ノーセックス・プリーズ」へ出演したのである．

2．「金井彰久プロデュース」作品

1970 年代の緒形の舞台出演作品のうち特筆すべき点として，新劇系の「金井彰久プロデュース」の作品で主演などを務めていることである．金井彰久（1936 ～ 2001）は劇団青年座（以下，青年座と表記）のプロデューサーで，のちに同劇団の製作部長，劇団員のマネジメント組織「青年座映画放送」の代表取締役を歴任した．

金井が所属した青年座では 1960 年代後半，所属俳優の退団など様々な問題に直面していた．そもそも青年座は，昭和 29 年（1954）に俳優座の準劇団員であった成瀬昌彦・森塚敏・初井言榮・山岡久乃・東恵美子ら 10 名の俳優によって創立された．しかし，その創立当初から赤字が累積し，苦しい財政面のなか，36 年（1961）に下北沢に稽古場を建設するなど，借金返済を抱えつつも，まがりなりに劇団運営を続けていた．ところが，【表 2】にみられるごとく，劇団内部では運営面での齟齬や演出面での対立により，43 年に創立メンバーであった成瀬昌彦が退団したことを皮切りに，それと連動するかのごとく，若手劇団員 10 名も脱退し，「青年座では結成以来，始めて分裂の危機を迎えた」[22] という．

かかる事態を打開させるべく，金井は緒形といった外部の俳優をも起用する舞台を次々とプロデュースしていった．それ以前より，昭和 37 年にプロデューサーとして，新人会や三期会など俳優座スタジオ劇団との合同公演「眞田風雲録」（福田善之作，千田是也演出）を手がけて他の劇団との連携を図るなど，財政面や劇団員内部の対立などで沈滞気味であった青年座を打破させるために，厳重な予算管理をおこないながら，試験的な舞台を製作していた．

緒形は「金井彰久プロデュース」の舞台で，昭和 48 年（1973）・52 年（1977）の「北斎漫画」の主人公葛飾北斎役，50 年（1975）の「淫乱斎英泉」での高野長英役，翌 51 年（1976）の「悲しき恋泥棒」の主役・八百屋の五郎，52 年（1977）の「王将」の主人公坂田三吉役を演じている．これらの作品のうち，北條秀司作の「王将」を除いては，青年座と縁の深い劇作家の矢代静一による戯曲である．また，以上の舞台では緒形と同じく，渡辺美佐子，小沢栄太郎，加賀まりこ，垂水悟郎，三谷昇など青年座以外の有名俳優が出演しているのも特徴である．

この「金井彰久プロデュース」は青年座の全面的な協力を受けながらも，あくまでも金井個人の外部活動として，製作面や興行面などの全ての責任を金井が持つという形態であった．製作費など財政面でも全責任を負ったという．こうした金井によるプロデュース活動には，当時の青年座の内部事情もからんでいた．

【史料 7】[23]

（前略）金井プロデュースの成立には，一公演ごとにそれぞれの事情がからんでいて，一括してその性質を説明することは困難だが，要するに青年座単独公演には難しい問題を抱えている企画を，青年座のスタッフ，俳優を充分に活かしながら，自らの責任に於いて遂行した実行力は評価されていい．ある意味で，劇団制度の壁を破ったとも云えよう．（後略）

『劇団青年座五十周年史』によれば，「青年座単独公演には難しい問題を抱えている企画」とあるように，青年座による単独公演が困難だった様子がうかがえる．それは成瀬昌彦の退団のほか，昭和 45 年 10 月に多くの借入金や劇団員への社債を発行してまで，代々木に新たな稽古場を完成させたものの，肝心の公演は赤字続きのため，劇団の財政状況が圧迫していたことに起因している．昭和 48 年当時の累積赤字は 3000 万円にまで膨れ上がっていたという [24]．金井によるプロデュース公演は劇団の懐を傷めずに身銭を切る形であったことがわかる．また，そうした公演に外部の緒形を招いたのも，興行収入の安定という目的もあったのだろう．

緒形が遺したスクラップ帳のなかには，自ら出演した「金井彰久プロデュース」の舞台に関わる新聞記事が多々貼付されている．このなかから，金井の企画意図をみていこう．

【史料 8】[25]

（前略）「新劇の劇団制はいずれ消滅するのではないか．狭い劇団制のワクを越え，俳優たちが実力で勝負するプロデュース制の公演をこれからも企

画したい」と語っている．（後略）

これは昭和 47 年の緒形主演舞台「北斎漫画」を取材した新聞記事の一部分であるが，金井は新劇による劇団システムはいずれ消滅すると捉え，各劇団の枠を越えて，俳優の実力が発揮できる舞台を今後も企画・製作していきたいとの意気込みを語っている．様々な劇団で劇団員の相次ぐ脱退，内部分裂が立て続けに生じるなか，劇団の存立意義が後退していると考えていたのであろう．

同じく舞台「北斎漫画」上演前の新聞の取材に，金井はこう答えている．

【史料 9】[26)]

（前略）「ある意味では現在の劇団制に対する批判もこめられています．大劇団が百貨店からスーパーマーケットになってしまい，専門店だったはずの中小劇団がその役目を忘れ，いずれも魅力のある舞台が少なくなっている．合同公演もいまでは出来ない状態では，個人プロデュースでやるより方法がないような気がします」（後略）

金井は大劇団が今までと異なり，集客のためならいかなる演目を上演するような「スーパーマーケット」へと変容し，中小劇団も魅力ある舞台を少なくなった現状を憂い，個人プロデュースでの見ごたえある演劇を製作するほうが得策と述べている．

さらに金井を取り上げた別の新聞記事では，プロデュースの目的をこのようにまとめている．

【史料 10】[27)]

（前略）金井さんが劇団を離れてプロデュースの劇をやるのは，沈滞気味の劇団活動に活を入れたいためだという．劇団システムも長い歴史を持つと，年功序列といったサラリーマン社会と同じ状況が生まれ，活気のある劇団活動が難しくなるようだ．それだけにプロデュース演劇の意義は大きいのだが，それを育てるためには，わが国の演劇事情はまだまだお寒いということらしい．（後略）

劇団が年功序列によって，一部の劇団員や演出家による専制的な運営をすることで，俳優のみならず舞台の質そのものの低下させており，それを好転させるべく「プロデュース演劇」を実施するとの金井の考えが読み取れる．

ちなみに，様々な立場の俳優が出演する金井の舞台に，緒形は「うまくやろうなどと考えず，十五年前，俳優になった時と同じ気持ちで当たるより方法がない」[28)] と淡々と語っている．

金井のプロデュース公演は，当時の演劇評でも好評価な意見もあり，「北斎漫画」の場合，「新劇よ，驕るなかれ」との見出しをつけて，「劇団による，劇団のための，劇団の芝居ではなく，むしろ，そうした“劇団民主主義”の枠をこえた，新しいプロデュース公演をめざしていることがわかる」[29)] と論評された．なお，金井は昭和 50 年に緒形出演の「北斎漫画」・「淫乱斎英泉」と，「写楽考」（西田敏行主演）の矢代静一作による浮世絵師三部作のプロデュースで，紀伊國屋演劇賞個人賞を受賞している．

当時の新聞ではこうした「プロデュース公演」をどのように論評していたのであろうか．

【史料 11】[30)]

（前略）昨年から今年にかけて，プロデュース公演は現象的には花盛りである．さまざまな成果もあげてきた．だが同時に多くの問題点が横たわっている．劇団の相つぐ解散や，劇団のわくに不満をもち，創造性のカセをきらって，フリーの役者やスタッフがふえ，プロデュースし易い条件が生まれたものの，興行資本ような大きな資本がバックにあるわけでもなく，また現状では，欧米のような芝居の投資家が現れる状態でもない．従って興行的にはなかなか成立しにくい．

次に観客を集めるために，本当の実力のある役者よりはマスコミで有名になったスターの本名を使う．役者について考えてみると，日本ほどプロとアマが截然（せつぜん）と分かれていない国もない（後略）

上記は昭和 49 年 3 月 1 日付の「読売新聞（夕刊）」に掲載された「プロデュース公演のあり方」という演劇評の一部分である．

まず，この頃は「プロデュース公演」が全盛期であったことがわかる．その反面，不安定な資金源やマスメディア（テレビ・映画など）で有名になった俳優を起

用することで，演劇の「質」が変容するのではないかと危惧している．

こうした指摘がされるなかにあっても，「劇団の相つぐ解散や，劇団のわくに不満をもち，創造性のカセをきらって，フリーの役者やスタッフがふえ，プロデュースし易い条件が生まれた」のは，動揺する演劇界がもたらした所産とも言えよう．

このように 1960 年代後半から 1970 年代初頭にかけて，所属俳優の退団，あるいは分裂と混沌とする演劇の状況下で，劇団というややもすれば閉鎖的な組織のなかにはとらわれずに，劇団員やフリーランスなどの垣根を越えて，実力ある俳優をひとつの舞台に出演させ，演劇界自体を盛り上げていこうと奮闘するプロデューサーが存在したのである．これは混乱とともに，変容しつつあった演劇界に新風を吹かせようとしていたからにほかならない．吉田史子は商業演劇（あるいは新劇と商業演劇との中間）の世界で，金井彰久は新劇を中心とした枠組みのなかで，劇団に縛られない，既存とは異なる新たな演劇への創造を追求し，苦心もしていた．こうしたプロデューサーの舞台に，緒形は出演し続けたのである．

Ⅳ．主演舞台「王将」主演と「新国劇」への復帰

1970 年代における緒形の舞台出演作品をみると，「王将」で主人公を演じる一方，新国劇の舞台に再び立つようになった．とくに「王将」は昭和 50 年を皮切りに，翌 51 年，52 年と 3 回にわたり，主人公の坂田三吉役を務めている．

冒頭で若干触れたが，「王将」は緒形の恩師である劇作家北條秀司による戯曲で，「人をして関西に王将あり」と言わしめた棋士坂田三吉の波乱に富んだ半生を描いたものである．「新国劇」では看板俳優の辰巳柳太郎が昭和 22 年（1947）から長い間坂田役を演じ，辰巳の十八番的な演目のひとつである．

緒形は東京都立竹早高等学校在学中に同校の文化祭で「王将」を上演し，坂田役を務めたことを契機に，「新国劇」への入団を将来の目標に立てたという．いわば緒形の俳優人生を語る上で欠かせない作品のひとつでもある．

緒形が最初に「王将」を公演した昭和 50 年当時の雑誌記事には，このように記されている．

【史料 12】[31)]

（前略）この三吉役は，新国劇の辰巳柳太郎の名演で知られるが，緒形は新国劇時代は辰巳の弟子．劇団をやめてからも，辰巳に師事している．ところが，北条秀司劇作 40 年記念の公演を三越劇場で企画したとき，三吉役に白羽の矢が立ったのが緒形拳．

「師匠の持ち役をやらせてもらえるなんて」と「体がふるえるほどに感動」してこの大役に取り組んだ結果が，「緒形はよくやった」という声だったワケ．（後略）

緒形自身，憧れの「王将」を演じることに感慨もひとしおの思いだったことがわかる．その反面，緒形は新聞のインタビューで，下記のように答えている．

【史料 13】[32)]

（前略）「比較なんかされると困るわけヨ．北条先生は緒形なりの三吉をつくれと，おっしゃったけど，そこまで行かないんじゃないかと思う．今度は，全く三吉に挑戦するというところまでいかないんだよね，ただやらせていただきますというだけだヨ」と全くお手上げ．

（中略）

「辰巳柳太郎っていう人はうまいんだね．そういうのを（―「将棋バカ」の意，筆者註）難しく感じさせなくて，じつにらくらくとやってる．てんでまいちゃったヨ」ということになる．まさに今や，産みの苦しみにどっぷりつかっている状態といえそうだ．（後略）

どうやら，師匠の辰巳による「王将」を乗り越えるにはまだ程遠いと意識していたようである．この昭和 50 年版の舞台「王将」における緒形の演技に対して，当時の演劇評は賛否両論であった．「緒形の演じる坂田三吉，ときどき辰巳の芸の片リンをうかがわせながら，とくに後半は目をみはるような好演を展開する」[33)]「これで緒形の株は，またいっきに上昇だよ」[34)] との好意的な意見もあれば，

【史料 14】[35)]

（前略）一から緒形の三吉として創り直せば，ま

た違った舞台が生まれただろう．が，今回はそうはしなかった．演技も演出も，概ね辰巳のそれを踏襲している（中略）ところどころ，辰巳そっくりの印象が残る．好意的にいうとそこまで肉迫した緒形ということになるが，逆の目でみると，なお辰巳に及ばないということになる．ことに若い時が，辰巳に比べて，はるかに落ちる．

といった冷淡な評価もみられる．それでも緒形は「王将」という作品にこだわり続け，翌昭和 51 年，52 年，そして昭和 62 年（1987）の事実上の「新国劇」解散公演でも，この作品を主人公の坂田三吉役を演じている．

他方，昭和 54 年 4 月には，特別出演（客演）という形で「新国劇」の舞台に復帰している．

【史料 15】[36]

（前略）三年前に大山（―「新国劇」の看板俳優の大山克巳の意，筆者註）の後援会長だった宮川建設の宮川正信社長が新国劇の赤字を肩代わりし，自らも新国劇会長となって経営立て直しを図っている．

緒形引き出し工作をした宮川会長は「しこりが残るやめ方だったので，劇団内でもかなり抵抗があった．折を見て新国劇に参加させようと二年前から下準備を続け，やっと島田・辰巳両御大と大山の了解を取りつけた．新国劇ゆかりの沢正五十年祭に出ることは，きっかけとしてはよかったと思う．緒形が居にくくないように，劇団員たちが気持ちよく迎えてくれれば…」と言うように，内部事情はかなり複雑らしい．（後略）

昭和 53 年は 3 公演，54 年は 4 公演と公演回数が減少し，経営難に陥っていた「新国劇」を復活，観客数を向上させるべく，同劇団の経営者側は緒形の出演を懇願したことがうかがえる．しかし，劇団内部では緒形の客演に関して賛否が分かれていた模様でもある．

緒形は「十一年ぶりの稽古なのに呼吸がすぐつかめた．やはり，新国劇で育ったんだな，と思いました．別れて初めて良さがわかる，というが，その通りの心境だ．」[37]と「新国劇」復帰への喜びを噛みしめている．まさに【史料 1】で緒形が述べた「そして四十台で改めて考え直すつもりだが，できることなら再び新国劇に復帰したい」との思いが，まさに当時 41 歳で実現したのである．

緒形は「新国劇」のうち，同劇団の創立者澤田正二郎の没後 50 年追善公演（「澤田正二郎 50 年祭」）で，54 年 4 月は「極付　国定忠治」の山形屋藤造などを，7 月には「人生劇場―吉良常編―」で瓢吉役を演じている．

このように緒形は他の商業演劇と新劇系の舞台に立つ傍ら，自ら憧憬していた「王将」と，「新国劇」の舞台に舞い戻っていた．これは緒形自身が，自らは「新国劇」出身という矜持があったからだろう．

おわりに

本稿では緒形拳という稀代の名優の姿を通して，1960 年代後半以降における演劇界の状況とともに，緒形の動向を取り上げた．

緒形が退団した昭和 43 年前後は，「アングラ演劇」や「小劇場」という新たなスタイルの演劇が台頭するなか，大劇団では所属俳優の退団，内部分裂が相次いでいた．このように演劇界が混沌とするなか，必ずしも劇団の枠にとらわれない「プロデュース公演」という，従来とは異なる公演スタイルも躍動しようとしていた．そうした「プロデュース公演」にも緒形は多々出演していた．緒形も劇団の枠組の中とは違う毛色の舞台に出演したかったのかもしれない．本稿で述べたごとく，当該期の演劇界は，動揺からの克服を目指して，さまざまな模索を試みていたと言える[38]．

また，1970 年代における緒形の舞台出演作品をみると，「プロデュース公演」のなかでも，新劇系の舞台に出演していることが特徴と言えよう．緒形は「新国劇」退団以降のテレビドラマ出演を，自ら「他流試合」[39]と位置付けているが，かかる「プロデュース公演」や新劇系の舞台出演も，緒形にとっては「他流試合」だったに相違なかろう．そもそも「新国劇」は新劇色の要素も含んだ劇団であり[40]，緒形にとって新劇系への出演は，水に合っていたのかもしれない．

そうしたなかで，緒形は自ら俳優を志望する契機となった北條秀司作の戯曲「王将」に主演する傍ら，「新

国劇」の舞台に再び舞い戻った．これは緒形が，自分自身は「新国劇」出身の俳優という誇りを決して捨て去らなかった証しであろう[41]．

これまでの緒形に関わる研究では，「新国劇」退団後，とくに 1970 年代はテレビ放送に活躍の場を移したと指摘されていたが[42]，同年代においても多くの舞台に立つ演劇人の顔も持ち合わせていたのである．

注

1）東海大学・横浜市歴史博物館編『戦後大衆文化史の軌跡 緒形拳とその時代』（公益財団法人横浜市ふるさと歴史財団，2020 年），馬場弘臣・岡崎佑也「俳優「緒形拳」出演作品目録」（『文明』第 25 号，2020 年），馬場弘臣「講演録　戦後大衆文化史と緒形拳　俳優アーカイブの可能性」（『文明』第 26 号，2021 年）．

2）拙稿『テレビ放送の発展期と緒形拳・「新国劇」―戦後以降の大衆文化変容の一齣―』を発表予定．

3）馬場弘臣「戦後大衆文化史の展開と緒形拳」82 ～ 88 頁，石川肇「岩上力が語る，新国劇の殺陣と緒形拳」116 ～ 123 頁（いずれも東海大学・横浜市歴史博物館編『戦後大衆文化史の軌跡　緒形拳とその時代』（公益財団法人横浜市ふるさと歴史財団，2020 年）に所収．

4）「苦境の現状脱出に懸命　第三期迎えた新国劇　右に芸術左に大衆」（「スポーツニッポン（大阪版）」1967 年 7 月 5 日付，緒形拳氏旧蔵新聞資料）．

5）「映画・テレビへ進出する新国劇」（「京都新聞（朝刊）」1968 年 5 月 22 日付，緒形拳氏旧蔵新聞資料）．

6）前掲註（4）に同じ．

7）「緒形拳，一匹オオカミの道へ」（「東京新聞（夕刊）1968 年 8 月 5 日付，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

8）（舞台「ゴドー待ちながら」公演時の緒形へのインタビュー 2001 年 6 月 30 日取材）．
（http://www.ezuko.com/degi-uzu/vol016-5.html）
（2020 年 2 月 11 日閲覧）．

9）「新国劇」の経営難などによる提携破綻や倒産については，吉川潮『芝居の神様　島田正吾・新国劇一代』（新潮社，2007 年，緒形拳氏旧蔵書）と，元新国劇の俳優であった岩上力による『わが人生廻り舞台 春雨じゃ，濡れていこう』（ミネルヴァ書房，2014 年）に詳しい．

10）「緒形拳　舞台で生き生き 一年八か月ぶり 念願のカムバック」「福島民友」1970 年 3 月 15 日付，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

11）「朝日新聞（夕刊）」1968 年 4 月 12 日付．

12）「俳優座脱退を語る小沢栄太郎」（「朝日新聞（夕刊）1969 年 2 月 28 日付）．

13）中村敦夫『俳優人生　振り返る日々』（朝日新聞社，2000 年）54 ～ 55 頁．

14）「民芸を退団した心境　芦田伸介に聞く」（「毎日新聞（夕刊）1970 年 1 月 26 日付．

15）河原崎長十郎の前進座からの「除名」の経緯については，中村梅之助『前進座 80 年』（朝日新聞出版，2013 年）と，「前進座分裂の危機？」（「朝日新聞（夕刊）」1967 年 9 月 28 日付）に詳しい．

16）「朝日新聞（夕刊）」1969 年 9 月 18 日付．

17）「デイリースポーツ」1969 年 7 月 1 日付（緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

18）前掲註（13）55 頁．

19）「東京新聞（夕刊）」1961 年 10 月 27 日付．

20）「吉田史子プロデューサーが“一千万円劇場”」（「東京中日スポーツ」1973 年 12 月 12 日付，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

21）「状況は変わったのか また活発化した新劇プロデュース公演」（「東京新聞（夕刊）」1975 年 8 月 5 日付，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

22）『劇団青年座五十周年史』（劇団青年座，2004 年）28 頁．

23）前掲註（22）51 頁．

24）前掲註（22）35 ～ 38 頁．

25）「緒形拳らの出演で新作「北斎漫画」」（「朝日新聞（朝刊）1973 年 7 月 2 日付，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

26）「個人プロデュースで　矢代静一作「北斎漫画」」（「東京新聞（朝刊）」1973 年 7 月 3 日付，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

27）前掲註（21）と同じ．

28）前掲註（26）と同じ．

29）『演劇界』1973 年 8 月号（演劇出版社，1973 年，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

30）「プロデュース公演のあり方」（「読売新聞（夕刊）」1974 年 3 月 1 日付）．

31）『週刊平凡』1975 年 7 月 3 日号（平凡出版，1975 年，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

32）「長年の夢……“坂田三吉”演ずる緒形拳」（「公明新聞」1975 年 6 月 9 日付，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

33）『アサヒ芸能』1975 年 6 月 26 日号（徳間書店，1975 年，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

34）前掲註（31）と同じ．

35）『テアトロ』1975 年 8 月号（カモミール社，1975 年，緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

36）「埼玉新聞」1979 年 1 月 4 日付（緒形拳氏旧蔵スクラップ帳所収）．

37）吉川潮『芝居の神様　島田正吾・新国劇一代』（新潮社，2007 年）271 頁（緒形拳氏旧蔵書）．

38）本稿では膨大な蓄積のある演劇史そのものの研究史を整理し切れていない（この点は今後の課題にしたい）が，1960 年代後半から 1970 年までの演劇界を研究した論稿をみると，「アングラ演劇」や「小劇場運動」を取り上げたものが

多く（とくに菅孝行氏の一連の論稿など），例えば，「プロデュース公演」について検討を加えた論稿は極めて少ないという感はある．

39）馬場弘臣「戦後大衆文化史の展開と緒形拳」89 頁（いずれも東海大学・横浜市歴史博物館編『戦後大衆文化史の軌跡 緒形拳とその時代』（公益財団法人横浜市ふるさと歴史財団，2020 年）に所収．

40）「新国劇」と新劇との連関性については，神山彰「「新国劇」という複合体」（神山彰編『近代日本演劇の記憶と文化 2 商業演劇の光芒』森話社，2014 年）に詳しい．

41）【史料1】の「一人立ちしたからといっても新国劇出身の誇りは捨てない．」という緒形の発言が，それを物語っている．

42）前掲註（39）88 ～ 90 頁．

【付記】

本稿は東海大学文明研究所の 2017 年度～ 2020 年度個別研究プロジェクト「戦後大衆文化に関する基礎的研究―緒形拳氏の資料整理をめぐって―」の一環で成稿したものである．資料の閲覧などに関して，東海大学教育開発研究センター教授の馬場弘臣先生，そして故緒形拳氏の御遺族に末筆ながら感謝を申し上げるとともに，筆者の怠惰から成稿化が遅れたことをお詫びしたい．

祭りの聖と俗――ミストラル生誕祭

安達 未菜　東海大学文明研究所助教　〔論文〕

The Sacred and the Profane in Feasts: The Case of “les Fêtes de Mistral”

The author participated in the “Les Fêtes de Mistral - 193ème anniversaire de la naissance de Frédéric Mistral” that was held from September 8th to 10th 2023 in Maillanne, Provence. This anniversary feast has been held repeatedly since early 20th century, inheriting Mistral’s spirit. It also plays an important role in continuously forming mentality and culture of the people in Provence. In this paper, we start to consider the “hierophanie,” through which the spiritual dimension of the festival manifests among the participants. Then, we describe the characteristics of the anniversary feast and the role of Maillanne in Provence in terms of spiritual culture.

Accepted, Dec 25 2023

序

祭りとは「聖」と「俗」を結ぶ行為である．ここでの聖なる存在は必ずしも神に限定されない．とりわけ，地域の祭りにおいては，伝承や地域性に富んだ心的象徴が対象になることもある．いずれにしても，祭りは人々を結びつける絆――精神的根源――が再形成される場であり，そこには一定の社会集団の本質が反映されている．ここに，祭りを検討する一つの意義がある．

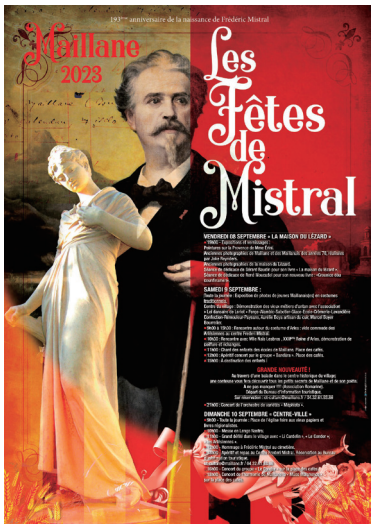


図1　生誕祭ポスター

2023 年 9 月 8 日（金）から 10 日（日）に南フランスのマイヤンヌ（Maillane）において「ミストラル祭――第 193 回生誕祭」（les Fêtes de Mistral – 193ème anniversaire de la naissance de Frédéric Mistral）が開催された【図 1】．筆者はミストラルの書簡研究を中心にマイヤンヌにあるミストラル博物館と交流を重ねてきたが，今回この祭典に参加する機会を得た．ミストラル（1830–1914）は地域主義運動「フェリブリージュ」（Félibrige，1854 年創設）を通じて，プロヴァンスの言語・文化を復興させ，プロヴァンス語による叙事詩を生んだ詩人である．彼の長編叙事詩『ミレイオ』（*Mireio, Mireille*，1859 年）はプロヴァンス近代文学として数えられる．彼の生まれ故郷マイヤンヌではミストラルを称え，毎年「ミストラル生誕祭」（以下「生誕祭」と記す）が開催されている．「生誕祭」が現在まで受け継がれ，繰り返し開催されてきたことは，プロヴァンスの人々のこころと文化にとってミストラルの存在が占める重要性を示唆するものである．本稿では，祭りの分析から「生誕祭」の特異性とそこに見るプロヴァンスの人々の精神性を検討する．

本論文は，『文明』投稿規定に基づき，レフェリーの査読を受けたものである．
原稿受理日：2025 年 12 月 25 日

1．祭りと聖性

（1）祭りと信仰

祭りとは，世俗の時空間における聖なる時空間の顕現であり，その時空間に現れる精神的根源を認識し合い，それに「まつらう」特定の社会集団によって担われる活動である．柳田國男は祭りを「人びとが神にまつらう機会である」[1] と定義した．マツラフとは，「御側に居る」という意味である．すなわち，神の御様子を伺い，仰せ事を承り，思し召しのままに勤仕しようという態度のことを指す[2]．祭りは，本来神への敬意を示す場というだけではなく，厳かに己の役目を再確

認する場でもあると言える．柳田の定義は日本の祭りを対象にしたものであるが，これは国や地域に拘わらずすべての祭りに通底する解釈であろう．

フランスでの祭りを意味する fête の原語はラテン語の「祝祭にふさわしい」という意味の festus に当たる．その一方で fête が使用される起源を遡ると，モーセ十戒，旧約聖書，新約聖書に準じた信仰の形態として現れる．例えば，古代イスラエルの安息日，ユダヤ教での贖罪の日と四旬節を終えた祭日，キリスト教の救い主の誕生と復活を祝う祭りである[3]．ところで，上で見たように fête には，休日，悔い改めの日，喜びの日の３つの意味があり，とりわけキリスト教では「喜びの日」という意味合いが強かったようである．柳田は日本語の祭礼が輸入もしくは新鋳であり，そこには提灯が出現するに至るヨーロッパの影響を考えているが[4]，たしかにそこには喜びを表現する態度が見いだされるようにも感ぜられる．

以上のように，人々は祭りのなかに神への畏敬とともに自らの指針を認めるのであり，とりわけキリスト教においては神への賛美としての喜びを体験するのである．その一方で，祭りは宗教の範囲を超えたところでも行われる．この場合，祀らう対象は神に限らない．フランスでは，バスティーユ牢獄襲撃と解体を記念し，革命理念を享受する祝賀行事としてのパリ祭がある．ここでは自由と平等や国民性という精神性の象徴が聖性を帯びる．凱旋門から革命広場（現コンコルド広場）までの行進や三色旗など，集団が共有することを望まれた思想が具象を伴って視覚化され，モノとコトが聖なる時空間を出現させる装置となっていることが分かる．

祭りは聖なる時空間を体現する場所である．聖なる場所は，先祖代々から継承される生活環境と自然環境であり，そこには土地と一体化した神話的英雄，定期的に祝われる儀式，これら全てによって引き起こされる感情が複合的に含まれる．聖なる時間とは，俗的時間とは質的に異なり，儀礼が執行される時間を指す．儀礼の中で聖性が顕現されることでその時間が聖別され，その行為を繰り返すことによって実現される[5]．故に，その場所は宗教性や神話性を帯びるのであるが，地域の祭りにおいて，それは日常空間のなかに創られる．祭りは信仰空間と生活空間の交わりであり，静的心性から動的心性への移行の場である．すなわち，通常は人々の信仰心は内的心性として信仰空間に留まっているが（静的心性），祭りという行為をとおして信仰心が活性化し，内的心性が外界に表出（動的心性）するのである．こうして，祭りという行為において動作や物性を伴った儀式を介して，世俗空間のなかに聖性が示現される．その聖性は日常空間である外界に現れる視覚化された心性でもある．そうした動作を介して信仰心が内的世界から外的世界へと広がるとともに，信仰心自体も活発化して静的心性から動的心性へと展開するのである．このとき，聖と俗が結ばれ，日常生活の場所に聖なる時空間が顕現する．人々は一時的ではあるが反復的に聖なる時空間に触れることができるのである．聖性は宗教性を帯びる場合もあるが，ここでは民族宗教や世界宗教に限らず，社会集団において積極的に価値づけされ，受容された信念の体系を指す．価値付けられた信念は生活と交わるところでその真価を発揮する．例えば，宗教（自然哲学）は自然への探究，物事が生ずる際の原因の探究から始まり，絶えず俗世と隔たった永遠の真理を追い求めてきた．しかし，祭りと信仰の関係からは，人間精神の側で真理が開かれることにこそその任務があると感ぜられるのであり，そこに筆者は祭りの精神文化の方向性を見るのである．

（2）地域の祭りと風土

地域の祭りは，祭祀と比べてその理念の普遍性が地域に限定されるが，むしろ地域社会と伝統文化を最も反映している．すなわち，そこでは地域社会の風土や民族性（気質），習慣の記憶を具体的に見て取ることができる．祭りにおいては，街の中心部や市中を巡行することがあるが，これは街の歴史や環境を人間精神に内在化させる一連の行為であると言える．このとき，人々は自己を自然や環境を分離させずに，連続した関係のなかで捉える．観光客でない限りにおいて，人々は祭りを通して過去から未来への連続した時空間のなかで自己を捉えるのである[6]．そして，一連の歴史と文化のなかに

自己を見いだす．すなわち，祭りに参加することで活性化された動的心性と外界に見いだされる聖性が混ざり合い，一連の儀礼などの行為の後にそれらが再び内在化されるのである．こうした集団の体験を通じて，地域における社会集団の絆と信念が新たに強化される．故に祭りは，その地域と土地の歴史，土着の文化と密接に関係する．その意味で，地域性や土地は，情緒性，感性を育む際に深く関連しうる一つの外的要素と解釈することができる．和辻哲郎によれば，風土は地域に根差す人々の気質や文化・社会に影響を与えており，そこには相関関係があるという．この場合の風土とは，「単なる自然環境ではなくして人間の精神構造のなかに刻み込まれた自己了解の仕方」である[7]．井上光貞によれば，風土は「文化の民族性との関係」において一つの方向性を示しているという[8]．とりわけ，祭りにおいては，人々は自然や土着の歴史と文化の一連の形成過程のなかに自己を発見するのである．

2．プロヴァンス

（1）マイヤンヌ

「生誕祭」が行われたマイヤンヌは，南フランスのプロヴァンス＝アルプ＝コート・ダジュール地域圏（Provence-Alpes-Côte d'Azur Region），ブーシュ＝デュ＝ローヌ県（Département des Bouches-du-Rhône）に属するコミューンの一つである[9]．アヴィニョン（Avignon）の南西 17km，アルル（Arles）の北東 23km に位置する丘陵地帯で，現在は 2700 人ほどの人口を数える[10]．コミューンの北部に町役場や聖アガタ教会（Église de Sainte Agathe）を中心とした町並みが集中するが，その外側にはコミューン全体の 90％を占める農園などの耕作地が広がる．石畳が残る通りに石造りの建物が続く歴史的風情は，まさによき時代のプロヴァンスを彷彿させる．19 世紀半ば頃においては，アヴィニョンの総人口数は約 35000 人であり，マイヤンヌは住民数が 1300 から 1500 人程度であったと伝えられる．これを踏まえると，マイヤンヌは歴史的にものどかな田園風景が広がる農村地帯であったことが窺える．当時から町の郊外には糸杉やオリーブ畑が見られ，野菜や果樹，穀物の栽培，馬などの家畜の飼育が行われていたが，こうした農業はこの地域の伝統として受け継がれ，現在でも町の経済を支えている．

このようにマイヤンヌは小規模なコミューンではあるが，近隣にはエクスとマルセイユの主要都市（Métropole d'Aix-Marseille-Provence）があり，92 のコミューンがあり，総人口数 1925136 人の規模をもつ．また，マイヤンヌに最も近い地方都市であるアヴィニョンの総人口数は 90597 人である[11]．比較的大きな都市に囲まれたマイヤンヌは，プロヴァンスの人々にとってどのような場所であろうか．

（2）マイヤンヌとフェリブリージュの祭り

マイヤンヌで催されているさまざまな祭り（les fêtes）からは，マイヤンヌの街並みや田園風景に息づく歴史と伝統文化を継受していこうとする人々の意識が確認できる．代表的な例が聖エロワ祭（La fête de la Saint Eloi）である．聖エロワとは蹄鉄工の守護聖人で，それが転じて馬車と荷車の伝統を守る社会の聖人と見做されている．毎年 7 月に，楡の枝の束を積んだ荷車を引く 20 頭もの馬列が町を駆け抜けるカレト・ラマド（Carreto Ramado）と呼ばれる伝統行事である．農民や農作業を讃える催しである聖エロワ祭は，地域の人々が田園のなかで自然とともに生きてきたことの証であり，プロヴァンスの記憶を護るという意識が現れている．

この他に，聖エステロ祭（La fête de la Saint Estelle, la Santo-Estello）がある．星を意味する聖エステロはフェリブリージュの守護聖人で，毎年，南フランスの 32 県を移動して開催される祭りの名称にもなっている．1876 年以来続く地域文化の振興を目的とした祭りで，毎年約 1000 人から 2000 人の参加者が集まる．祭りではフェリブリージュの会員フェリーブルが規約事項に関する会議，非公式会議，作業委員会を開催し，今後の運動の方針を決定する．ここからは，地域の伝統文化を守る祭りを牽引するフェリブリージュが南フランスの一定数の人々に受け入れられていることが分かる．

もう一つのフェリブリージュによる祭りにフェス

ト・ヴィエルジネンコ祭（Festo Vierginenco）がある．1903 年に開催されたこの祭りは，ミストラルの著作『ミレイオ』に描かれた民族衣装とリボンを 15 歳未満の少女が着用する祭りである．アルルの街の通りには 500 人以上の参加者が集まり，衣装を着飾った少女たちが街を練り歩く．最後には古代劇場（Théâtre Antique）でプロヴァンス語を話し，町の習慣を知り，伝統衣装を着，一人で髪が結えることを基準に，アルル女王が選出される．この祭りでは，3 年毎にアルルの新しい女王の即位式が行われている．目的は祭りを通じて民族衣装を身に着け続けることで，プロヴァンスの伝統文化の認識を強めることにある [12]．

この他に，プロヴァンスでは神話伝承の類の中でも地域固有の民間伝承を扱った祭りもある．それが聖女マルタによるドラゴンの退治伝承を基礎とするタラスク祭（les Fêtes de la Tarasque）である．聖女マルタ信仰の定着と伝承はフランク王クロヴィスの聖女への帰依に由来するとされるが，聖女がドラゴン伝承に分類される怪物タラスクと結び付けられるのは 14 世紀中葉で，サン = マルト教会脇の境界石のレリーフに描かれた図像から判別することができる [13]．

こうしたプロヴァンスの伝統文化を象徴する祭りは，まさにマイヤンヌの人々の心性の表れであり，現在を生きる人々が歴史の髄脈の延長線上にあることを認識する場であり，そうした意志を示す場であると感じられるのである．

（3）ミストラルとマイヤンヌ

ミストラルにとってマイヤンヌは生涯を捧げた地であった．逆に，マイヤンヌにとってもミストラルは重要な存在であるが，彼は単に町出身のノーベル賞詩人（1904 年）としての英雄ではなく，マイヤンヌの町を愛し，プロヴァンスの歴史を重んじてその伝統の存続に生涯を捧げた人物として感謝と尊敬の念をもって受けいれられている．

マイヤンヌで 1830 年に生まれたミストラルは初等教育を終えたのち，1845 年に馬車でデュランス川を渡りアヴィニョンに寄宿し，デュピュイ中等学校と王立中等学校に通った．アヴィニョンのロルロージュ広場（Place de l’horloge）に接合するレピュブリック通り（Rue de la République）にはミストラル，通りに面した小公園（Square Agricol Perdiguier）にはフェリーブルで元中学校教師のルーマニーユと 1744 年以来法王猊下御用印刷業を家業とするオーバネルの胸像が現在も置かれている．1851 年に法学士を取得後，ミストラルは詩文活動に専念するべく故郷マイヤンヌに戻り，ルーマニーユとともにフェリブリージュ創設へと向かう．その後，1859 年に刊行した代表作『ミレイオ』と 1878 年から 10 年近くを費やして編纂した 2 巻本から成る辞書『フェリブリージュ宝典』（Lou Tresor dóu Felibrige）が評価され，1904 年にノーベル文学賞を手にすると，彼はその受賞金でアルル民族博物館を建設した．

このように，ミストラルの生涯はほぼマイヤンヌとともにあった．ミストラルの住宅の一つで，現フレデリック・ミストラル市立博物館（Musée municipal Frédéric Mistral）の建造物と，『ミレイオ』と『カレンダオ』（*Calendaou*，1867 年）を執筆した彼のもう一つの住宅「トカゲの家」（Maison du Lézard）は歴史的建造物（monument historique）に登録されている [14]．マイヤンヌはミストラルの作品創作にとっても重要な拠点であった．ミストラル自身，『青春の思い出』（*Mes origines mémoires et récits*，1906 年）のなかで，プロヴァンス語への想いが自分をマイヤンヌへと誘うと認めている．そして，マイヤンヌの人々にとってもミストラルは今なおプロヴァンスの文化運動の指導者である．マイヤンヌの副町長文化担当ユージェニー・グロ氏（Adjoint au maire de Maillane déléguée à la culture, Eugénie Gros）は「ミストラルがマイヤンヌで一生を過ごすことを選んだことによって，彼はマイヤンヌをプロヴァンスの文化の中心地にしました」と述べた．マイヤンヌはミストラルと彼の遺志を継ぐマイヤンヌ人の精神性の原点である．

そうしたなか，マイヤンヌではミストラルを讃える記念祭が年に二回催されている．その一つが本稿で取り上げる「生誕祭」であり，毎年ミストラルが生まれた 9 月 8 日の前後の週末の 3 日間がこれに当てられている．その詳細については次節で紹介する．もう一つが，ミ

ストラルが没した3月25日に毎年開催される「ミストラルの没後追悼記念祭」(L'anniversaire de la Mort de Frédéric Mistral)である.「ミストラル生誕祭」が3日間とおしての町を挙げての「祭り」であるのに対し,ミストラルを偲んでの厳かな形での記念式典となっている.2023年の場合は,朝に町の人々とフェリーブルを交えての追悼ミサが行われ,その後ミストラルの墓前でのオマージュ,町が主催する昼食会,最後に記念講演会が続く形で挙行される.

こうした記念祭が毎年開催されていることを考えると,ある意味でマイヤンヌがミストラルとともに歩んでいる――まさにユージェニー氏の言葉である「マイヤンヌに始まり,マイヤンヌに帰す」――という印象を受ける.マイヤンヌで生を受け,マイヤンヌに没したミストラルは,プロヴァンスあるいは南フランスの言語と文化の復興,保持をマイヤンヌから始め,マイヤンヌをその一つの典型にまでなさしめた――マイヤンヌの町にはそうした強い意志がうかがえるのである.

3.「生誕祭」

(1)「生誕祭」の創始

最初のミストラル祭は彼が健在の1909年5月に3日間に亘って行われた.開催の目的は,ミストラルの長編叙事詩『ミレイオ』の50周年記念祭とその文学作品に対して贈られたノーベル文学賞の受賞金によって建てられたアルル民族博物館(Museon Arlaten)の落成式を執り行うためであった.この祭典の名にミストラルが付けられたのは,この祭りが「民族の賛美であると同時に,それを最も気高い詩的表現で著した人物の賛美でもあるという二重の性格」[15]をもっていたからである.

1909年5月30日,ミストラルがプロヴァンスの土地と民族性の象徴として明確に結びつくことになる.ミストラルの象徴化の過程は,アルルのフォーラム広場でのミストラル銅像除幕式に見ることができる.除幕式では,1889年から1912年までオード県(Aude)の下院議員を務めた急進派で,美術省政務次官(sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, 1905-1912)であり,画家としても活動したボーメッツ(Etienne Dujardin-Beaumetz: 1852-1913)が演説を行なっている.彼はミストラルを「先人も師範もいない稀有な芸術家の一人であり,[…]プロヴァンスが開花させた天才そのものである」と賛美し,「後世の判断を信じて,存命中にすでに不滅の存在となった人物に,世間が栄冠を与えることもある」のだと述べて,記念式典(cérémonie)を特徴づけている[16].ミストラル賛美はボーメッツに限らず,祭りに参加するあらゆる地域の人々に見られる.プロヴァンスの文筆家ジャラベール(Pierre Jalabert)が文芸誌のなかでミストラル祭を振り返って「プロヴァンスとミストラル!　切り離せない二つの名前!　二つの魂が融合し,二つの精髄(génie)が結びついた!」と述べているように,ミストラルの存在は除幕式を通じて可視的にプロヴァンスの土地に記憶され,一つの表象として結び付いたのであった.ジャラベールはミストラル祭のなかに地域の信仰と民族性を見出していた.

> 「ミストラルはプロヴァンスを讃えた,祭りを通して,それゆえプロヴァンスは恩返しをした.信仰と理想を主張し,習慣と風俗に従って,詩と絵画を破壊する画一化の外で生きようとする美しい意志を持ち,この絵画と詩を作品に永遠に定着させた人物に,熱狂的な賛辞をもって感謝する.そして,この熱狂のほとばしりを前にして,画家と詩人は,フランスの地方における古くからの風習や民族衣装が,日に日に失われていくことを,より痛切に残念に思わなければならない.
>
> ミストラルは,自らが望んだとおりに,美しさと独創性を保った純粋な伝統文化と民族衣装を忘却から救い出し,味わい深く,軽快なこの言語を死の淵から救い,「ミレイオ」,「カレンダオ」,「ロウ・ポエモ・ダオウ・ロセ」(Lou Poémo daou Rose)において,この言語の力強さ,感情,叙情性をどの程度まで高めることができるかを証明したのである.ローマ人とサラセン人の血は,ガリア人の血と混じり合って,今もプロヴァンスの血脈を流れている.アルルの娘たちがその証拠である!　ああ,プロヴァンス!　プロヴァンス!　あなたの祭りはかくも美しく,そしてあ

なたの美しさを世に知らしめた人物をブロンズ像で讃え，不滅のものとしたことは，なんと正しかったことでしょう!」[17]．

ここからは，ミストラルがプロヴァンスの信仰と理想を体現する存在であり，画家と詩人こそが習慣と風俗に従って文化と言語を忘却から救うことができるという考えが見て取れる．そうすることでその土地の民族性を維持することができると述べる．こうした考えや賛美は，祭り全体の様相を表すものであった．

ミストラル祭が賛美する対象は民族性であった．それは同月 29 日のアルル民族博物館の落成式に見て取ることができる．

アルル民族博物館の原型となる施設がその 10 年前に落成したとき，当時のフェリブリージュの女王ビショフサイム夫人（Mmende Chevigné-Bischoffsheim）はそれを「ミレイオの永遠の家」と称した[18]．アルル民族博物館は当初から，ミストラルが『ミレイオ』に認めたプロヴァンスの生活文化の息づく場所であった．そして，プロヴァンス文化の中心としての小都市が『ミレイオ』の舞台に選ばれたアルルであった．

「ローヌ川の急流に守られたアルルの城壁は，城塞，芸術の殿堂，神殿として，この町の独立を守ってきた．ここでは，何世紀もの歳月が，美に対する特別な理解を思い起こさせる見事な痕跡をあちこちに残している．近代的な知性のあらゆる願望に開かれたこの町で，中世には今なお無限に向かう痛切な願望を表現し，古代世界には今なお自然と生命への勝利の賛歌を響かせている．」[19]

アルルの町は「芸術の殿堂」である[20]．この言葉からは，アルルが城壁によって堅守されたプロヴァンス文化の根源を残す精神文化の中心を成していることが分かる．アルルはプロヴァンスの文化都市である[21]．アルルは，『ミレイオ』に描かれた生活文化の空間そのものであった．

「詩人を讃えるこの広場において光と色彩の投影が織り成す大気の輝きの中で，アルルの娘たち，ミレイユの姉妹は［…］理想に包まれたギリシアの人物のように美しく際立っている．」[22]

その場所に創設された「アルル民族博物館」（Museon Arlaten）は，ミストラルが「才能と財産と 10 年以上にわたる絶え間ない努力を注いだ壮大な仕事」の結集であり，プロヴァンス文化の拠点であった．

（2）2023 年 9 月の「生誕祭」

以下では，筆者が見てきた 2023 年の「生誕祭」の概要を記す．

9 月 8 日金曜日から 10 日日曜日に亘って開催された「生誕祭」は，マイヤンヌの町長であり，フェリブリージュの現会長（カプリエ，Capoulié）であるポーラン・レイナール氏（Paulin Reynard）と副町長兼文化担当のユージェニー・グロ氏（Eugènie Gros）によって執り行われた．今年は，マイヤンヌ，アルル，アヴィニョン，マルセイユなどのプロヴァンス圏内だけでなく，チリの代表団でガブリエラ・ミストラル（Gabriela Mistral）[23] を想起させる親族テレサ（Teresa）と夫ジョージ・ボナン（George Bonan），そして筆者も招待を受けて祭りに参加した．

初日は展覧会から始まり，現代プロヴァンス語作家らによるサイン会が行われた．展覧会ではエリニ夫人（Eriini）によるプロヴァンスの精神性（魂）を現す風景と人物画，ジョーク・レインダース（Joke Reynders）によって撮影された 70 年代のマイヤンヌ人の写真などが展示され，来訪者は自由に施設を出入りし，展示資料を閲覧できるものであった．来訪者はプロヴァンス愛好家たちで，その後 19 時からのサイン会と食事会に参加した．サイン会では，ミストラル祭に相応しいボーダン氏の『トカゲの家』（Gérard Baudin，*La maison du Lézard*）とムカデル氏（René Moucadel）の『監禁の年代記』（*Crounico dóu counfinamen*）の二冊が紹介され，二人を囲む賑やかな食事会が催された．とりわけ，ムカデル氏はプロヴァンス語作家であり，彼の新著はプロヴァンス文学の一つと言える．

翌日は街の聖アガタ教会前の広場でプロヴァンスの



写真 1　伝統的な生活の実演

伝統工芸品と農具，生活用具が陳列し，当時の生活の様子が実践され，再現された【写真 1】．展示のほかに，11 時に子どもたちによる合唱，15 時から子ども向けのプロヴァンスの歴史散策とその後に映画鑑賞が語り部による解説付きで行われた．また，プロヴァンスの伝統的な手法でのお絵描き教室などワークショップも開かれた．プロヴァンスの伝統楽器である笛や両面太鼓（Tambourin）による演奏に合わせて，隣の人と手を取り合ってダンスも行われた．なお，12 時と 21 時には地域の音楽隊によって編成されたバンドによる演奏がなされた．また，ミストラル・センター（Centre Frederic Mistral）では，アルル民族衣装が展示されるとともに，その衣装と装飾具が古着も含めて販売された．民族衣装は，『ミレイオ』で描写された 19 世紀当時は普段着であったが，現在は祭りの際にのみ着用される伝統衣装である．特徴は，上部でまとめた髪を囲むように装着する飾り帯と，エソ（éso）と呼ばれる黒色の長そでの衣服の上に装着する白いレースや絹でできたショール（chapelle）と伝統的な柄の入った丈の長いスカートである．中には，繊細な模様が編まれた手縫い刺繍やレースで作られた高価なものもある．施設の一画ではアルル女王になるための髪型の作り方がレクチャーされていた．髪型は左右それぞれに，上段と下段に分けてひねりを入れながら頭頂部の方へと毛束の先をもっていき，固定をすることによって作られる．こうして，伝統衣装を着こなし，地域アイデンティティが強化され，保持される．



写真 2　タンブリネール演奏家



写真 3　巡行 レイナール会長とアルル女王

最終日には，午前中から教会前の広場に古本市や書籍販売の出店が開かれ，プロヴァンスの文学や歴史，文化・言語等に関する書籍が並んだ．10 時からは聖アガタ教会でマルセイユの司教によってプロヴァンス語によるミサが執り行われた．そこでは，ミストラルが詩作した聖歌（Lou Pater）も歌われ，「主の祈り」に当たる「天にましますわれらの父よ，願わくは御名の尊まれんことを」（Que toun noum se santifique　Paire que siés dins lou cèu; […]）をプロヴァンス語で朗読した．ミサの後，11 時からはフェリブリージュの現会長（カプリエ）とその主要構成員，アルル女王が音楽隊とともにマイヤンヌの中心街を練り歩くパレードが行われた．筆者も，フェリブリージュの会長であるレイナール氏の後ろに立ってパレードに加わった【写真 2，3】．巡行路は，町の中央部に位置するフレデリック・ミストラル広場（Pl. Frédéric Mistral）と聖アガタ教会を囲むようにして，ジャンヌ・ダルク通り（Cr. Jeanne d'Arc）から出発し，教会通り（Cr. Église），オーギュスト・ダイヤンヌ通り（Rue. Auguste Dayanne），ピエール・ダミアン通り（ペト

ルス・ダミアニ，Rue. Pierre Damian），ジューズ・ソルビエール通り（Cr. Jouse Sorbier），ギュイヌメール通り（Cr. Guynemer）へ進み，ジャンヌ・ダルク通りに戻る[24]．

正午には，ミストラル墓所を前にしてレイナール氏，ユージェニー氏，テレサ氏がミストラルへの賛辞を述べた【写真 4】．レイナール会長は演説で，自由という普遍の概念をプロヴァンスの本質に位置づけた．



写真 4　ミストラル墓前 会長とアルル女王を囲んで

「自由とは束縛されることなく行動する力である．しかし，自由はコミットメントの結実であり，この究極の善を求めることが根深い欲望に相当するのかどうか，誰もが自問自答しなければならない」．フレデリック・ミストラルの思想に触発された講演者は，文明はまず生きなければならないと述べた．そして，それこそがフェリブリージュのすべてなのだ．会長の演説で発せられたメッセージには，普遍性への開放という意味も込められている．1945 年にノーベル文学賞を受賞したチリ人の女性，ガブリエラ・ミストラルがペンネームにミストラルを選んだのは，理由がないわけではない．人里離れたアンデス山脈の麓で，彼女はマイヤンヌの普遍性という思想に触れたのだ．フレデリック・ミストラルは，私たちに「貪欲に世界を発見する」ことを勧めていたのではないだろうか？」[26]

13 時からはミストラル・センターで食事会が開かれ，130 名程が集まった．そこでは，テレサ氏による演説が行われ，筆者も演説を行った[27]【写真 5】．16 時には詩人通り（Av. du Poète）を抜けてフレデリック・ミストラル広場に集まり，そこで行われたコンサートに参加した．コンサートでは，プロヴァンスとカタルーニャの友好をテーマにした音楽やトルバドゥールの伝統音楽も演奏された．



写真 5　演説の様子

5. まとめにかえて

「生誕祭」とプロヴァンスの集合的記憶と精神性

以上に見てきたように，町を挙げて行われる「生誕祭」はマイヤンヌの町長，副町長によって自発的に祭りが企画され，計画が練られていたが，革命祭典に見られるような厳格な政治性，あるいは過度な経済効果を狙った催しは見られなかった．むしろ，マイヤンヌの人々が自発的にプロヴァンスの文化を称揚する祭りであり，そこでは地域の精神性を鼓舞し，結束力を高める性格が見られた．「生誕祭」には，まさにミシュレが祭りの特性を鋭く言い当てているように，民衆の精神を結合させる効果を見て取ることができる．

「生誕祭」において祀らう対象は民間伝承や神話的英雄ではなく，地域の偉人であり，文化復興の尽力者である．その点で他の祭りにはない特異性が見られる．その一方で，「生誕祭」では舞台装置としての視覚化されたミストラルはいない．すなわち，祭りを通じてミストラルの彫像やその象徴を奉る行為は行われていない．その意味でミストラルはもはや神格化されてはいない．伝統楽器による音頭に合わせて町を練り歩く際には，まずミストラルの遺志を継受するフェリーブルがカプリ

エを先頭にして歩く【写真 3】．祭りを通じてプロヴァンス文化を象徴するモノは，民族衣装と楽器の他，参加者全員が身に着けたマイヤンヌと書かれた赤と黄の縞模様のリボン，マイヤンヌの蝉などがある[28]．しかし，これらのシンボルの中心にあるのはミストラルである．プロヴァンスの人々にとってミストラルの存在は文学運動を指導して地域の活性化に貢献した人物として，人々の心に刻まれている．

ユージェニー氏の言葉である「文化の中心地，マイヤンヌ」には，人々が認識している文化都市がアルルからマイヤンヌに移行しているように感じられる．すなわち，「生誕祭」が創始された 1909 年にはミストラルが『ミレイオ』に描いた舞台，アルルこそが文化都市であった．現在もアルルにはミストラルによって実現したアルル民族博物館が設置されている．昨年にリニューアルオープンした博物館には，19 世紀当時の生活道具や家具，調度品，衣装などが展示されている．その一方で，マイヤンヌも祭りのなかでは人々にとっての文化都市――むしろ精神文化の都市――の機能を果たしていると言える．その根底には，ミストラルが生き，そして眠るその土地に聖性が宿っているという意識――あるいは無意識的（unconscious）自覚――がある．その場所は，マイヤンヌの人々が暮らす日常空間であると同時に，祭りにおいて聖性が顕現するのである．

「生誕祭」で町を行進する行為やミストラルの墓石の前で演説する行為によって，聖なる場所と時間が顕現する．とりわけ，祭りにおける巡行は，ミストラル広場と聖アガタ教会を中心とするものであった．ミストラルが生きたその土地を巡ることにより，現在から 19 世紀へと意識が遡り，街の歴史が精神性と結びつく．すなわち，彼を通じてプロヴァンスの文化と心性を体感するという性格が見られるのである．これによってマイヤンヌの歴史と文化のなかに自己を置き，過去から未来へと連続した持続時間のなかでそれぞれの地域アイデンティティが育まれるのである．この聖なる空間と時間が出現する際に，その中心核，いわばトーテム的役割にあるのはミストラルである．言い換えれば，「生誕祭」はマイヤンヌの人々の心性が外界に表れた結果である．そして，祭りを通して行われる催しと行為がミストラルへの意識と，各々のアイデンティティを強化する．すなわち，祭りは無形なる精神性の視覚化であり，静的心性から動的心性への移行であると同時に，そこで体現された行いが内面化され，心性が再形成され，強化されるのである．祭りには社会集団の精神性も投影されている。例えば祭りで再現された 19 世紀の生活様式には，過去を認識する現在の人々の意識が反映されている．過去への言及は，当事者が強調する過去の時間と空間の一部分であり，記憶としての過去に過ぎない．しかし言い換えれば，過去の再現には，そこで扱われる事象に価値を見いだす現在の人々の精神性が反映されている．プロヴァンスの人々は過去の出来事の延長線上に現在の自己と社会を捉え，そこに生きる上での指針や真の幸福のあり方を汲み取っていた．祭りを通して，彼らは過去から現在までの持続的な時間と空間のなかに直感的に自我の存在を位置づけていた．

その一方で，過去の再現はかつての「現実」の複製（copie）であり，本質とは無関係に過去に依存するイメージである．そこに生活の実態は無い．しかし，再現された事象は過去のそれと等価ではなく，むしろ現在のプロヴァンスが求める理想に基づいた新たな価値が付与されている．それは，現代消費社会にあって，19 世紀さらには中世に遡って精神文化の根源（核）と理想を探究するルネサンス的動きとも言える．それは「自由」へと向かう理想（像）であるが，そこには将来のプロヴァンス文化と社会の「現実」を形作る源泉がある．すなわち，祭りを通して意識が向けられた過去とその再現には，プロヴァンスの人々が認識する「現実」と形成段階の社会の一端が投影されているのである．

ミストラルを介して「生誕祭」において顕現する聖なる場所と時間は，年に二回，繰り返し行われる．すなわち，祭りは一定の周期で行われる文化装置であり，特定の記憶の想起と再認識を行う過程でもある．とくに，地域の祭りには社会集団において独自に形成され，継続された固有の文化・風習が反映される．「生誕祭」では，ミストラルが『ミレイオ』で

残したプロヴァンスの善き生活風景と文化が表現されていた．祭りからは社会集団の文化，心性がどのように人々の間で継受されてきたかを，聖なる時間と空間のなかで捉えることができる．ミストラルはまさにプロヴァンス文化の指導者の象徴である．そして，ミストラルは人々を結び付ける紐帯としての役割を果たしていた．プロヴァンス文化の中心を表すシンボルとして，ミストラルは聖と俗を結び付ける存在であり，同時にミストラル自身も聖性を帯びている．ここに，新たな祭りの様相を見ることができる．そしてなによりも，ここにはマイヤンヌ社会の集団の心性の有り様を見ることができる．ゆえに，ミストラルに思いを寄せてその場に参加したすべての人々は，祭りのなかで自らの生きる指針を見出すのである．祭りを通じて，ミストラルの遺志を引き継ぐことで，過去から連綿と繋げてきたプロヴァンス社会を継続させること，その信念が見て取れる．

注

1）地中海学会編『地中海の暦と祭り』刀水歴史全書 56，刀水書房，2002 年，vii 頁.

2）柳田國男「日本の祭り」『柳田國男全集　第 13 巻』筑摩書房，1998 年，386 頁.

3）Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie : ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres*., New York, Readex Microprint Corporation, Compact edition, 1969, p. 1399.

4）柳田國男『柳田國男全集　第 13 巻』1998 年，379 頁.

5）Cf. ミルチャ・エリアーデ著，久米博訳『エリアーデ著作集　第 3 巻　聖なる空間と時間』宗教学概論 3，せりか書房，1990 年，58，88 頁．エリアーデはインドなどの原住民を対象に聖と俗の論を展開しているが，祭りという行為においては観光客を除く参加者全般に通用する概念である.

6）Cf. *Ibid*., 87 頁.

7）和辻哲郎『風土――人間学的考察』岩波書店，2020 年（初版 1979 年），19-20 頁.

8）井上光貞「解説」，和辻哲郎『風土――人間学的考察』改版 2010 年，369 頁.

9）コミューンは最小人口数 500 人，最大で 17000 人から成る市町村を指す.

10）マイヤンヌはアルル郡に位置するが，マイヤンヌ行きの路線バスはヴォークリューズ県のアヴィニョンとの区間しかない．午前中にはマイヤンヌからアヴィニョン行が，午後から 18 時台まではアヴィニョンからマイヤンヌ行が運行されており，主に中等・高等学校に通う子どもなどが多く利用している.

11）République française – collectivites locales.gouv.fr のホームページ「2023 年の地方自治体数」https://www.collectivites-locales.gouv.fr/collectivites-locales-chiffres-2023，最終アクセス日（2023 年 12 月 20 日）.

12）アルル民族衣装に関しては，現在無形文化遺産の登録が要請されている.

13）レオン・マルケ，エンツォ・スペーラ，ジェニファー・M・ラス，蔵持不三也訳『ヨーロッパの祝祭』河出書房新社，1996 年，166，171 頁.

14）町に残された記録によると，ミストラルはこの町で三度家を移っている．マイヤンヌの町の中心部と南東にあるサン＝レミ＝ドゥ＝プロヴァンス（Saint-Rémy-de-Provence）の間に位置する「奉行屋敷」（La Mas du Juge）で生を受けた後，1855 年に町の南側に位置する「トカゲの家」へ，次いで結婚した 1876 年に二番目の家のすぐ前に三番目の家を建てて移り住んだ.

15）*Le Temps*, Les fêtes de Mistral, journal, Paris, 1909. 5. 31., p. 2. に詳しい.

16）*Ibid*., p.2.

17）C. Beaulieu, *La Renaissance romantique: revue d'art et de litterature*, Les fêtes de Mistral: Une Visite au chantre de « Mireille », Paris, 1909, pp. 33-34.

18）*Le Temps*, Les fêtes de Mistral, 1909, p. 2. フェブリージュの女王は，オック語とその文化の知識に長け，出身地の伝

統衣装を着用できることを基準とし，7年毎に選出される．

19）*Ibid*., p.2.

20）ビショフサイム夫人は芸術は民衆の知性と宮廷の知識を結びつける接合させる性質をもつとして，芸術都市と位置付けるアルルにプロヴァンス文化の基礎を置いている．

21）立川孝一はモーリス・アギュロンを引いてプロヴァンスの大きな村（ブール）の性格が農村よりむしろ都市に類似しており，都市とブールに対する明確な定義の困難さを指摘している．立川孝一『フランス革命と祭り』筑摩書房，1988 年，51 頁．M. Agulhon, *La vie sociale en Provence interieure au lendemain de la Révolution*, Bibliothèque d'histoire révolutionnaire, N. 12, Librairie Clavreuil, Paris. 1970. アルルはミストラルが「好んだ都市」であった．*Le Temps*, Les fêtes de Mistral, 1909, p. 2.

22）*Le Temps*, Les fêtes de Mistral, 1909, p.2.

23）「ガブリエラ・ミストラル」はチリの外交官で教育者のルシラ・ゴドイ（Lucila Godoy, 1889-1957）が詩人として活動する際に使ったペンネームである．1945 年ラテンアメリカ圏の作家として初めてノーベル文学賞を受賞．

24）ジャンヌ・ダルク通りに面して役場（Mairie）と自治体警察機関（Police Municipale de Maillane）がある．なお，1909 年のジャンヌ・ダルク祭では，聖女はドイツとイギリスに脅かされていたフランスのカトリック信仰の救済を準備した聖人として扱われている．Eglise catholique.,*La Semaine religieuse de la ville et du diocèse de Nîmes : paraissant tous les samedis, publiée avec l'approbation de Monseigneur l'Évêque*, Diocèse (Nîmes)1909, p. 297.

25）Félibrige, « Lou Felibrige » La revisto N° 336, – octobre – novembre – décembre 2023.

26）筆者は，ミストラルがプロヴァンスの人々に託した思いを，故ミストラルの演説の言葉を引用して報告した．すなわち，プロヴァンスの言語を話し続けることによって自らに誇りを持ち自由に生きること，そうしてマイヤンヌの町と芸術と文学が花開くことである．

27）マイヤンヌの蝉とは，そこで捕獲した小さな蝉を標本にしたもので，一部の参加者に手渡された．フェリブリージュ会員の蝉の徽章とは別物である．

参考文献

Le Temps, Les fêtes de Mistral, journal, Paris, 1909. 5. 31.

C. Beaulieu, *La Renaissance romantique: revue d'art et de litterature*, Les fêtes de Mistral: Une Visite au chantre de « Mireille », Paris, 1909.

Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie : ou, Dictionnaire raisonné des sciences*, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres., New York, Readex Microprint Corporation, Compact edition, 1969.

Eglise catholique., *La Semaine religieuse de la ville et du diocèse de Nîmes : paraissant tous les samedis, publiée avec l'approbation de Monseigneur l'Évêque*, Diocèse (Nîmes), 1909.

Félibrige, « Lou Felibrige », La revisto N° 336, 2023.

M. Agulhon, *La vie sociale en Provence interieure au lendemain de la Révolution*, Bibliothèque d'histoire révolutionnaire, N. 12, Librairie Clavreuil, Paris. 1970.

アンリ・ベルクソン, 中村文郎訳『時間と自由』岩波文庫, 2001 年.

ジャン・ボードリヤール, 竹原あき子訳『シミュラークルとシミュレーション』法政大学出版局，1984 年.

ミルチャ・エリアーデ著，久米博訳『エリアーデ著作集　第 3 巻　聖なる空間と時間』宗教学概論3，せりか書房，1990 年.

レオン・マルケ，エンツォ・スペーラ，ジェニファー・M・ラス，蔵持不三也訳『ヨーロッパの祝祭』河出書房新社，1996 年.

立川孝一『フランス革命と祭り』筑摩書房，1988 年.

地中海学会編『地中海の暦と祭り』刀水歴史全書 56，刀水書房，2002 年.

柳田國男「日本の祭り」『柳田國男全集　第 13 巻』筑摩書房，1998 年.

和辻哲郎『風土――人間学的考察』岩波書店，2020 年.

République française – collectivites locales.gouv.fr のホームページ「2023 年の地方自治体数」https://www.collectivites-locales.gouv.fr/collectivites-locales-chiffres-2023，最終アクセス日（2023 年 12 月 20 日）.

自治体における「災害復興, 町おこし」政策としてのマンガ・アニメの活用

―「『ONE PIECE』熊本復興プロジェクト」を中心に―

マナシシャー・ペグサム　東海大学大学院文学研究科文明研究専攻博士課程後期　〔論文〕

Utilizing Manga and Anime as a policy for "disaster recovery" and "local revitalization" in local governments
―Focusing on the "ONE PIECE Kumamoto Revival Project"―

Manasisha Pengsom

Recently, Manga and Anime are often used by local governments for "disaster recovery" and "local revitalization." It is because some works of Manga and Anime that have gained popularity are expected to energize the hearts of local people, and at the same time, are expected to have economic effects such as attracting tourists. This paper examines the use of the Manga work "ONE PIECE" in disaster recovery from the "2016 Kumamoto Earthquake." The original author of this work was from Kumamoto and provided support for this recovery. As a result, various projects were held in collaboration with "ONE PIECE"' to give people courage toward recovery.
This paper attempts to examine the use of Manga and anime in disaster recovery and local revitalization from the concepts of "Convergence Culture" and "Social Capital." Manga and anime are developed through collaboration with various fields and industries. Therefore, Manga and Anime can greatly contribute to regional revitalization because they gain more vitality by being developed on multiple platforms ("Convergence Culture"). On the other hand, Manga and Anime evoke a sense of affinity and empathy among people, and encourage the formation of social networks. In other words, it leads to the accumulation of society's "Social Capital." In this case, it goes without saying that "physical capital" and "human capital" are necessary for Manga and Anime to function well. However, it is also important to foster a common sense (spiritual network) among people. This paper introduces "mental capital" (or "spiritual capital") as a necessary factor for this purpose. By considering these two concepts, this paper analyzes the effective structure of applying Manga and Anime.

1. はじめに

今日の日本ではさまざまな場面で「マンガ（漫画）」による表現が見られる.「マンガ」とは一般的に単純で軽妙な線画で表されたイメージ図像を指すが, いわゆる「コミック」と呼ばれるストーリーを伴った「マンガ作品」[1)]ではないにしても，現在では商品の取扱説明書や自治体のパンフレット，学習参考書の類にまでさまざまにマンガが用いられている．これは，マンガによる図像を伴った説明が，文章だけの場合を超えて人々の理解を容易にするためであろうと思われる．むしろ，ほとんどの人がスマートフォンを所有する昨今の状況を考えると，現代はマンガやアニメあるいは写真や映像といった「画像文化」を基調とする時代であり，その一端を形成するのが「マンガ文化」であるということができる．言うなれば，現代は多くの人々がマンガで描かれた図像をそのまま認識し，それに自らの理解を付加して記憶に留めることで社会を見る時代であると考えることができる.

とくに現在は「コミック」作品の流行が後を絶たない. 2020 年に日本中を賑わせ社会現象にもなった『鬼滅の刃』（原作・吾峠呼世晴）にしても,『週刊少年ジャンプ』誌の原作（2016 年から連載）がテレビアニメや映画アニメの作品へと展開する中で，これとコラボする企画や商品が次々と打ち出され, 現在もなおその人気は根強く残っ

ている．主人公の竈門炭治郎や妹禰豆子のイメージとともに作品の印象が人々の記憶に刻まれているのである．また，『アンパンマン』（テレビアニメは『それいけアンパンマン』）や『クレヨンしんちゃん』のように[2]，子どもを対象として長い期間に亘ってテレビ放映され続けている作品もある．これらの二作品にしても，さまざまなコラボ商品の販売のほか娯楽施設も建設されており，その存在は人々に記憶されている．そして，こうしたマンガは，その人気が未知数なものも含めて，現在もなお新たな作品が登場し続けている．それゆえに，現代はまさに「マンガ・アニメの氾濫」[3]の時代であるということができる．

上で述べたことから，マンガ・アニメは商業的なマーケッティング・ツールとして利用されてきたことがわかる．逆に，マンガ・アニメはさまざまな業界とコラボすることで人々に周知され，その相乗効果として作品自体が人気を博し，社会に影響を与えてきた．まさにヘンリー・ジェンキンズ (Henly Jenkins) のいう「コンヴァージェンス文化」の様相を呈している[4]．しかし，マンガ・アニメの活用という点から考えると異なった面も垣間見られる．いくつかの自治体ではマンガ・アニメの作品が災害復興や「町おこし」（地域おこし）に用いられているのである．その顕著な例の一つが熊本県の「ONE PIECE 熊本復興プロジェクト」で，「2016 年熊本地震」の被災地に対し，人気マンガ作品『ONE PIECE』[5]とコラボした震災復興の政策が全国規模で進められている．こうしたマンガ・アニメを冠した政策はどのような意味をもつのであろうか．その効果として何が期待されるのであろうか．本稿ではこの問題について検討する．同時に，こうしたマンガ・アニメとコラボした災害復興，さらには「町おこし」政策は他の自治体でも見られる．確かにマンガ・アニメの人気作品とのコラボは観光客誘致という点での経済効果が期待される．しかし，とくに緊急性が要請される災害復興を考えると，それは単に経済効果だけの問題ではない．本稿ではこうした問題に対し，地元の人々の精神性という点にも着目し，地域におけるソーシャル・キャピタル（social capital）の視点も取り入れながら検討を加える．

本稿では本節での問題提起に対し，第 2 節で当該の「ONE PIECE 熊本復興プロジェクト」について概観する．また，続く第 3 節で，この問題の概念的検討として，マンガ・アニメ活用の社会的意味について「コンヴァージェンス文化」および「ソーシャル・キャピタル」の二点から議論を展開させる．そのうえで，第 4 節で，マンガ・アニメを災害復興や「町おこし」に活用している他の事例について紹介する．これらの検討から，自治体におけるマンガ・アニメを活用した政策が，地域の経済効果という面と同時に人々の地域意識の共有やアイデンティティーの醸成に貢献し得る可能性をもつことを明らかにする．

2. 熊本県における「ONE PIECE 熊本復興プロジェクト」

(1) プロジェクトの経緯と概要

2016 年 4 月 14 日と 16 日に熊本県は，大規模地震で甚大な被害を被った．いわゆる「2016 年（平成 28 年）熊本地震」[6]である．この震災を受け，熊本県の蒲島郁夫知事は復興に向けての基本方針として「熊本地震からの創造的復興」を打ち出した[7]．すなわち，この震災からの復興を次世代への街づくりにつなげようという未来構想である．

この震災に対してはさまざまな支援があったが，なかでもいち早く震災復興の支援を表明した一人が『ONE PIECE』の原作者尾田栄一郎であった．尾田氏が熊本出身ということもあり，熊本県は，同氏が描くマンガ『ONE PIECE』と連携した「ONE PIECE 熊本復興プロジェクト」に取り組んできた．とくに 2019 年度からは県内 9 市町村に「麦わらの一味」の仲間の像を 4 年かけて設置した[8]．当該のホームページには，尾田氏が最初のメッセージとともに送った「麦わらの一味」の画像イメージが掲載されている（図 1[9]）．

このプロジェクトでは，復興が始まった当初からさまざまな形で『ONE PIECE』とのコラボ企画が展開された．たとえば，湯前町，高森町，上天草市の各市町では 2016 年 10 月から 2017 年 2 月にかけて「ONE PIECE スタンプラリー」が開催された．また，湯前町では「くま川鉄道」，高森町では「南阿蘇鉄道」の復興列車も運行された．さらに，被害が大きかった益城町では「ふるさと納税」の返礼品や，同じく被災した熊本城の復興応援城主への返礼品にも『ONE PIECE』のキャラクターが

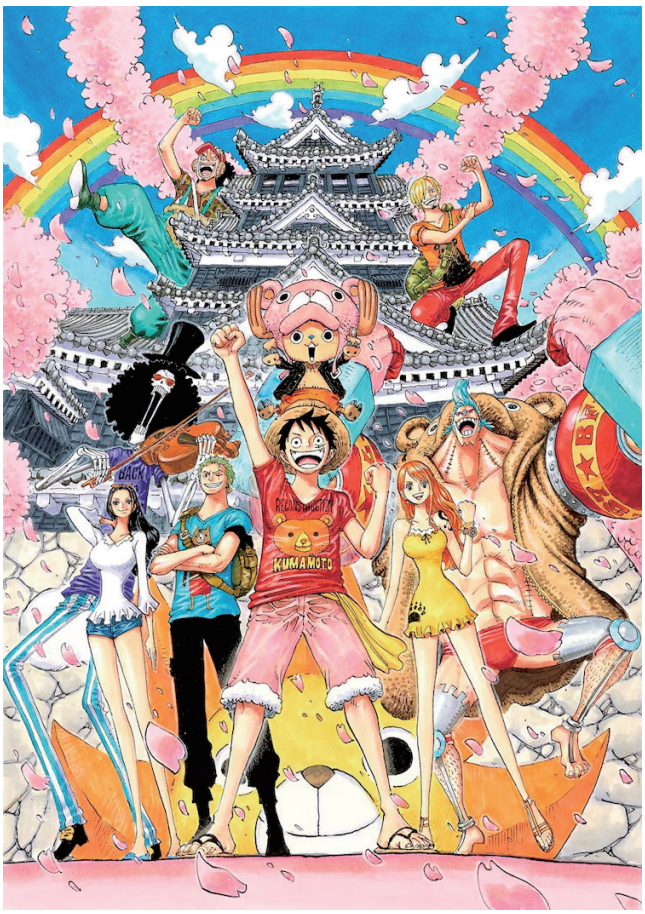


図１　震災復興に向けて原作者から送られたイラスト
©尾田栄一郎／集英社

用いられた．

こうしたコラボは商業的な性格が強い「マンガ・アニメ」そのものの展開とは多少異なる．すなわち，「マンガ・アニメ」が震災復興という自治体の政策として活用されたのである．詳細は次節で検討するが，このコラボは以下の二つの点で意義があったと考えられる．一つは，全国的な人気を誇る「マンガ・アニメ」作品の活用は，県外からも注目されることでそれ相応の来訪者（観光客）を見込め，これは復興地域に経済効果をもたらす．もう一つは，むしろこちらの方がより重要であると考えられるが，被災した地域の人々にとっての「精神的効果」である．すなわち，人気作品が復興を支援することは，被災した人々にとっての大きな励みであり，力と勇気を与えたということができる．

(2) 震災遺構「記憶の回廊」における『ONE PIECE』の銅像設置―復興シンボルとして

熊本県の震災復興において，『ONE PIECE』の存在はまさに復興のシンボルとしての役割を果たしている．そのもっとも象徴的な出来事は，この作品のキャラクターの銅像が震災拠点に設置されていることである．以下にその概要を紹介する．

熊本県ではこの震災からの復興に伴い，その記憶を後世に遺すことを目的としたプロジェクト「震災復興記憶の回廊」を立ち上げた．これは，今回の地震で大きな被害を受けた県内の拠点を見学ツアーで結ぶ「回廊型フィールドミュージアム」構想である．具体的には，県庁内の防災センターと東海大学旧阿蘇キャンパスを二つの中核拠点とし，これらの他に熊本市内の熊本城や宇土市，益城町，大津町，西原村，南阿蘇村などの 14 拠点（さらに二つの震災遺構）を震災拠点―震災の記憶を留める場所―として設定した（図２[10]）．

『ONE PIECE』との連携はこの「記憶の回廊」でも進められた．作品のキャラクターの銅像が設置されたのである．被災市町村からの提案をもとに，選定委員会審査や集英社との協議の結果，銅像の設置市町村が決定された．熊本県ではこのプロジェクトのコンセプトを以下のように提示している．

- 熊本地震の経験や教訓を学び，風化させず確実に後世に伝承する
- 今後の大規模自然災害に向けた防災対応の強化を図る
- 熊本の自然特性を学び，改めて自然を畏れ，郷土を愛する心を育む
- これらの取組を通して，国内外からの交流人口の拡大を図り，被災地域，ひいては本県の更なる発展につなげる[11]

今回の地震では益城町や南阿蘇村をはじめ県内各地で甚大な被害が見られた．東海大学旧阿蘇キャンパス付近もその一つで，山の斜面の広範な土砂崩れによる阿蘇大橋の崩落，大学の校舎（旧１号館）の中心を走った亀裂による分断など，その光景は地震のすさまじさを物語るものであった．熊本県では，震災復興が始まった当初からこの地震の結果を一つの教訓という意味も含めて後世に伝えることを検討していたが，それが実現されたのが「記憶の回廊」である．

以下では銅像の設置状況について簡単に紹介しておく（熊本県配布のパンフレット掲載順）．

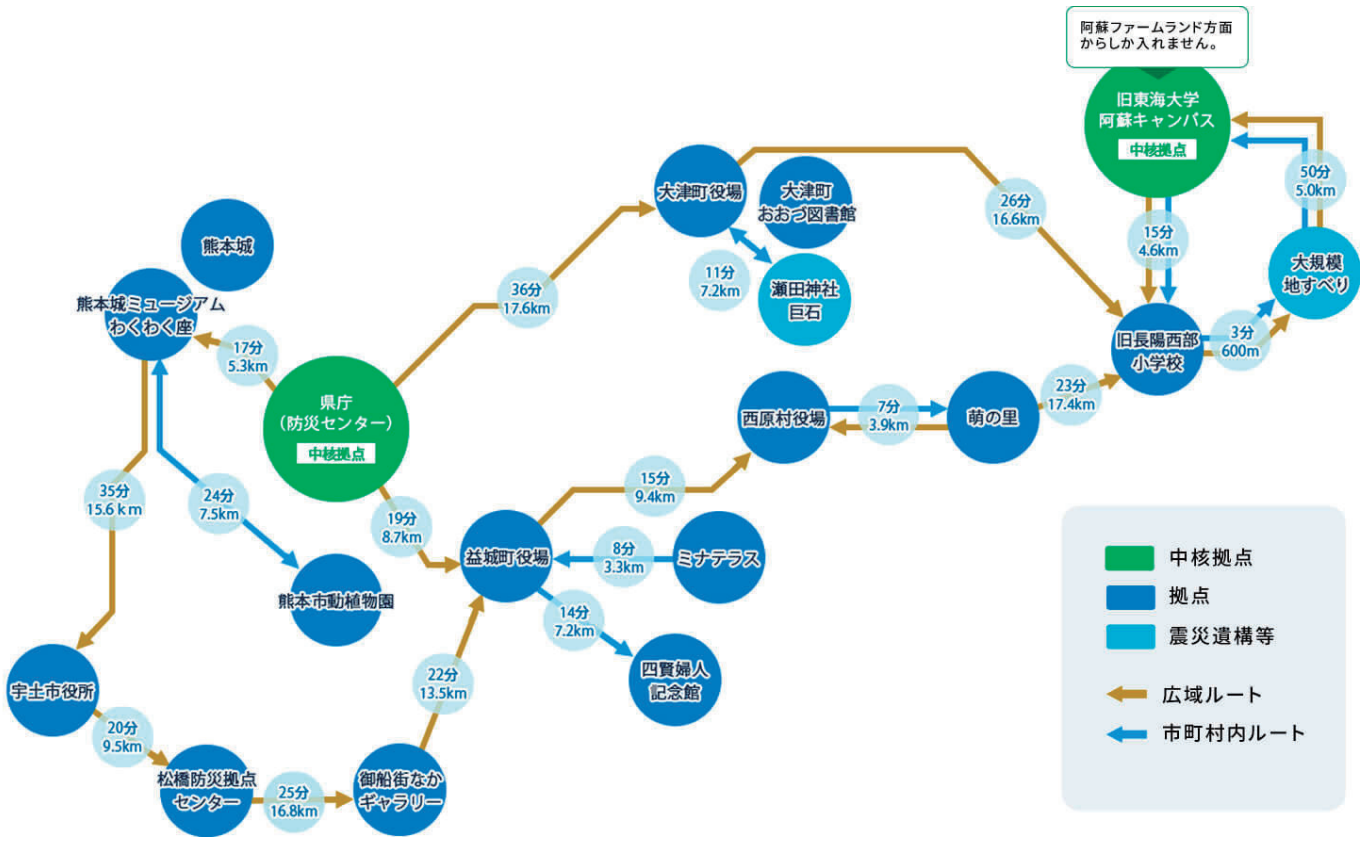


図２（「記憶の回廊」として設定された震災拠点

1）熊本県庁イチョウ並木～「ルフィ像」

設置日：2018 年 11 月 30 日

銅像にはルフィの足元に手形が刻まれ，裏面下部に原作者の氏名が記されている．これは，尾田氏の県民栄誉賞受賞の記念と復興の象徴として県庁に設置された（写真 1）．

2）益城町，ミナテラス～「サンジ像」

設置日：2019 年 12 月 7 日

益城町では給食センターが被災したことを受け，コックの「サンジ像」が設置された．

3）阿蘇市，JR 豊肥本線阿蘇駅前～「ウソップ像」

設置日：2019 年 12 月 8 日

阿蘇では阿蘇神社のほか阿蘇山の草地が大きな被害を受けたため，その自然再生をふまえて狙撃手の「ウソップ像」が設置された．

4）熊本市，動植物園～「チョッパー像」

設置日：2020 年 11 月 7 日

子供たちの来園が多い施設にはマスコット的要素の「チョッパー像」が設置された．この施設では獣舎が被災したことで，船医が配置されたという意味もある



写真１　熊本県庁の「ルフィ像」（左は本稿の著者）



写真 2　動植物園の「チョッパー像」

（写真 2）.

5）御船町，ふれあい広場～「ブルック像」

設置日：2020 年 11 月 8 日

平成音楽大学がある御船町には音楽家の「ブルック像」が設置された.

6）高森町，南阿蘇鉄道高森駅～「フランキー像」

設置日：2020 年 11 月 21 日

南阿蘇を結ぶ南阿蘇鉄道が大きな被害をうけた高森町には，船大工の「フランキー像」が設置された.

7）西原町，俵山交流館萌の里～「ナミ像」

設置日：2021 年 7 月 31 日

集落が大きな被害を受けた西原村の再建に向けて，航海士の「ナミ像」が設置された.

8）南阿蘇村，旧東海大学阿蘇キャンパス～「ロビン像」

設置日：2021 年 10 月 9 日

旧東海大学阿蘇キャンパスでは，校舎（1 号館）の真下に断層が現出し，正面玄関には著しい隆起が見られ，校舎も亀裂が走って崩壊し，中庭には現在も横ずれで生じた断層が保存されている．こうした被害の状況を後世に遺すために，中核極点としてこの場所に震災ミュージアムが建設され，当時の生々しい記録として展示がなされている．ここには，考古学者の「ロビン像」が設置された（写真 3，写真 4）.



写真 3　「ロビン像」



写真 4　東海大学旧阿蘇キャンパスの震災ミュージアム「KIKOKU」

9）大津町，大津中央公園～「ゾロ像」

設置日：2022 年 1 月 22 日

武道がさかんな大津町には戦闘員である「ゾロ像」が設置された.

10）宇土市，住吉海岸公園～「ジンベエ像」

設置日：2022 年 7 月 23 日

海を背景とする宇土市の復興の担い手として，操舵手の「ジンベエ像」が設置された.

ここで紹介したように，熊本県の「記憶の回廊」には『ONE PIECE』のキャラクターが見守るように配置

されている．これは，被災した拠点を記憶を留める場所として震災遺構とし，そこに復興のシンボルを設置するというアイデアである．さらに，それらの拠点では，単に銅像を設置するだけではなく，それぞれのキャラクターに関わるさまざまなイベントも開催されている．たとえば，キャラクターの誕生日イベントのほか，音楽家「ブルック」の銅像が設置されたふれあい広場（御船町）では音楽イベンが開催されている．また，各像のもとでは『ONE PIECE』の 25 周年を祝うイベントが実施された．

それぞれの銅像の設置場所では，それぞれのミニフィギュアが記念品（土産品）として販売されている．その点では，こうした銅像は，熊本県の人々ばかりではなく，県外の日本人，ひいては海外からの訪問者を呼び込むことも可能にしている [12]．すなわち，震災を記憶に留めるという震災遺構の本来の意味に加えて，観光客などの来訪者誘致という点での経済効果の役割も果たしていると考えることができる．

3.「町おこし」におけるマンガ・アニメの活用

(1)「コンヴァージェンス文化」の視点から

今日の日本のマンガ・アニメは国内に留まらず国際的にも幅広く知られ，日本を特徴づけるサブカルチャーの一つとして認識されている．その状況は本稿の冒頭で「マンガ・アニメの氾濫」と称したとおりである．実際，「マンガ・アニメ」は，紙面上に描き出される，あるいはスクリーン上に映し出さるだけで人々の人気を博しているわけではない．「聖地巡礼」や作品の記念列車の運行などといった観光産業と結びつき，また，ヴィジュアル系バンドやゲーム業界，ファッション業界などともコラボする形で産業化している．

「マンガ・アニメ」は，基本的には原作者や企画者が作品を提供し，購読者や視聴者がそれを受容する．この構造をマーケット論的に考えるなら，「サービスすなわち文化」の「生産者」に対してそれを受容する「消費者」が存在し，その「消費者」がどのように「サービスすなわち文化」を受け取るかが問題となる（図 3）[13]．さらに言うならば，サービスの受容者つまりは消費者の方は，生産者の意図をもとに新たな価値を見出して反応し，それがマンガ・アニメの展開に反映されている．しかし，上で述べたように，今日の「マンガ・アニメ」はさまざまな業界，産業と関連し合って展開している．すなわち，「マンガ・アニメ」はいまや複数のメディアと関連した「マルチ・メディア」を構成しており，言いかえれば複数のプラットフォームにまたがるコンテンツとして存在していることになる（図 4）．

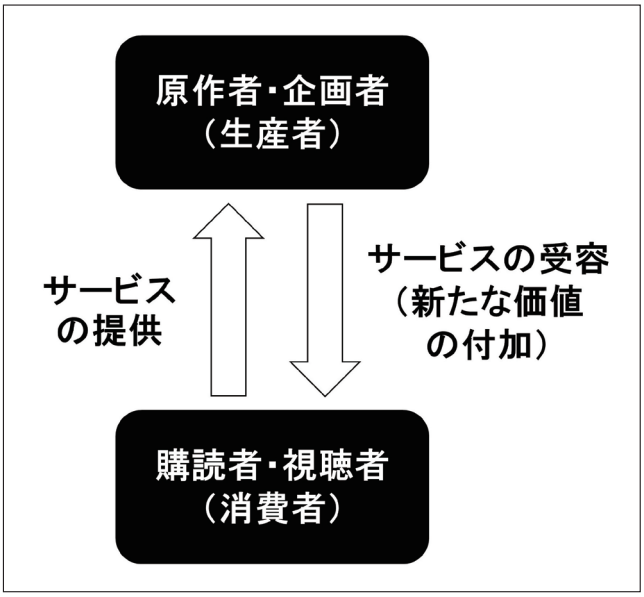


図 3　「マンガ・アニメ」の構造 (1)

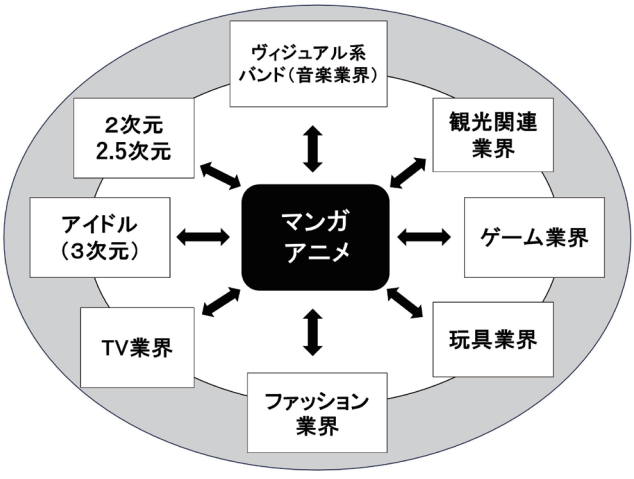


図 4　「マンガ・アニメ」の構造 (2)

こうした状況を説明するタームとしてジェンキンズは「コンヴァージェンス・カルチャー」（convergence culture）を提唱している．日本語では「一体型文化」とも訳されるが，ジェンキンズは，これを「インターネットの普及，拡大に伴うメディアの展開のなかで，複数のメディアが相互に関連し合い，メディアの制作者と消費

者―発信者と受容者―が相互に複雑に絡み合って新たな文化を形成すること」[14]と定義づける．すなわち，メディア・コンテンツの受容者の側に注目すると，この文化は，メディアの発信内容を受容する消費者である一般の「アマチュア」の人々―が，メディア・プラットフォームに横断的に提示されたコンテンツを消費するなかで形成され，また，新たに補強されることになる．ジェンキンズの「コンヴァージェンス・カルチャー」なる概念はその後もさまざまに検討がなされ，たとえば倉橋は「複数のメディア・プラットフォームをまたぐコンテンツの流通としてのマルチ・メディア産業における文化現象」と位置づけている[15]．

それでは，「マンガ・アニメ」をめぐるこうしたコンヴァージェンス文化の状況は，自治体における「マンガ・アニメ」の活用にどのように作用しているのであろうか．この点に関しては大きく言って二つの効果が考えられる．一つは，「マンガ・アニメ」が複数のプラットフォームに跨ってコンヴァージェンス文化を形成していることが，それらを利用した自治体の復興や町おこしの活動の広範囲な展開を可能にするという点が挙げられる．さらに，それと関連するが，もう一つは自治体における施策そのものの「コンヴァージェンス化」である．

「マンガ・アニメ」のマルチ・プラットフォーム化は，その作品自体の宣伝や商業的利潤追求を目的としたものである．自治体の場合は，確かに観光客誘致といった経済効果への期待はあるものの，とくに災害復興という場合には，地域の人々に精神的支えを提供する意味合いが大きい．全国的な人気を誇る作品が自らの地域を支援することで，その作品を一つのステイタスとする意識が醸成され，人々は自らを奮い立たせ復興へと向かうことが可能になる．そして，「マンガ・アニメ」が「コンヴァージェンス」であるがゆえに，さまざまな分野に亘って広範な連携も可能になる．上で述べた熊本県の「ONE PIECE 熊本復興プロジェクト」においても，記念列車の運行，ふるさと納税の返礼品，銅像設置と関連イベントの開催，銅像のミニチュア・レプリカの販売などの活動が展開された．すなわち，『ONE PIECE』との連携がさまざまな産業を活性化させると同時に，それ以上に熊本県の人々を奮い立たせる役割を担ったと考えることができる．

これと同時に，「マンガ・アニメ」作品とのコラボは自治体の施策の円滑な施行，運営を可能にすることも考えられる．とくに復興や町おこしでは，さまざまな人々の思惑が―ときとしては利害が―交錯し，その施策の施行に支障が生じることも見受けられる．その点で「マンガ・アニメ」と連携した施策は，それが地域とつながる原作者の厚意などによって成り立っていること，また，作品そのものが概して未来志向であるがゆえに施策そのものも前向きのものと感じられる，などの理由により比較的容易に―むしろ積極的に―受け入れられる．そのために，自治体はこうした連携の下では幅広い活動が可能になるという．たとえば，上で紹介した熊本における『ONE PIECE』の銅像設置に関しても，『熊本日日新聞』が企画した 10 体の設置完了を報じる記事で，地元の人々の震災記憶の継承や来訪者の増加を期待する声を掲載している[16]．これを見ても，こうしたコラボが十分に受け入れられている姿が見えてくる．

(2) ソーシャル・キャピタルの視点から

前項で見たように，自治体における「マンガ・アニメ」の活用を「コンヴァージェンス文化」という視点から考えると，こうした連携が「マンガ・アニメ」の作品に対する人々の人気に支えられていることがわかる．とくに災害復興などの施策に「マンガ・アニメ」を活用する際には，地域の人々の共感が存在することも見て取れる．それでは，「マンガ・アニメ」の活用は地域の人々の連帯性の向上―そのための人的ネットワークの形成―にどのように関わるのであろうか．

こした問題を検討するうえで有用な概念に「ソーシャル・キャピタル」（Social Capital）がある．この概念の導入にはそれ相応の歴史経緯が見られる[17]が，ここではロバート・パットナム（Robert David Putnam）の議論を基に検討する．パットナムは，人々の活発な協調活動が可能な社会組織の特徴を「ソーシャル・キャピタル」（社会関係資本）と定義し，その特徴を「信頼」，「規範」，「ネットワーク」とした

[18]．すなわち，「ソーシャル・キャピタル」が蓄積された社会においては，人々がネットワークをとおして相互関連を深め，共有する規範の下で相互に信頼し合うことが可能になる．ここでパットナムは，「互酬性の規範」と「人々の積極的参加のネットワーク」の二つを重要視する[19]．換言するならば，人々が信頼をもって相互に関わりながら連帯をはかる社会組織形成をはかる一つの概念―ある種の指標―が「ソーシャル・キャピタル」ということになる．

「ソーシャル・キャピタル」の概念を自治体における「マンガ・アニメ」の活用に援用したのが【図 5】である．ここでは，「マンガ・アニメ」の活用が地域

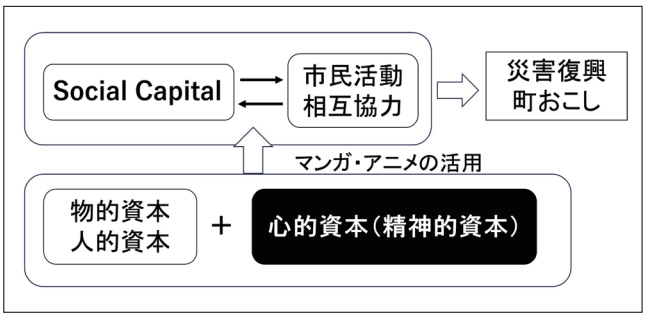


図 5　「マンガ・アニメ」の活用による「ソーシャル・キャピタル」の醸成

の人々にどのように共有されてネットワークづくりに貢献し得るか，その結果としてどのような復興支援や町おこしを可能にするかが問題となる．そもそも「ソーシャル・キャピタル」を考えるうえでは「物的資本」と「人的資本」が重要となる．「物的資本」（physical capital）とは土地や建物，インフラや機械といった物理的な有形資産を指す．他方，「人的資本」（human capital）とはその地域の個人が教育などをとおして獲得した能力や資質，知識や技量を指す．「マンガ・アニメ」の活用では，まずはどのようなスキルをもつ人々がどのような媒体をとおしてその活用を実現させるかということになる．ここでの人的資本としてのスキルには，活用方法の地域における理解の定着も含まれる．たとえば，熊本県の『ONE PIECE』の銅像設置でいうならば，人的資本の一端に，作品の原作者の存在は言うまでもないが，「記憶の回廊」に「銅像を設置する」というアイデアの創出がある．そして，考案され制作された銅像や設置場所が物的資本となる．こうして設置された銅像は地域のネットワークのなかで共有され，地域のシンボルとして地域の活性化に資することになる．

それでも，ここで重要となるのは，「マンガ・アニメ」の活用に対する地域の人々の意識形成である．確かに上で述べた「物的資本」と「人的資本」によってこの地域の「マンガ・アニメ」活用における「ソーシャル・キャピタル」は高まるが，地域の人々の精神性―その作品の受容を共有する意識―はどのように醸成されるのであろうか．こうした地域の人々の意識が「人的資本」に内包されるという考え方もできるであろうが，ここでは受容する側の精神的な充足を表す指標としてのもう一つの資本を導入することが望ましいと思われる．本稿では，これを「心的資本」（mental capital あるいは spiritual capital）と呼ぶことにする[20]．すなわち，自治体における施策（ここでは「マンガ・アニメ」の活用）に対し，それを実現させる俎上としての「物的資本」と「人的資本」の充実がはかられた際に，人々がその施策を受容することで精神的満足が得られる環境の整備も重要であり，その意識を「心的資本」として導入しようというのである．したがって，こうした施策の導入，実行に対しては，「物的資本」と「人的資本」に加えて「心的資本」の充実が「ソーシャル・キャピタル」の醸成を促すことなる．それは，前項で述べた自治体における「マンガ・アニメ」を活用した施策が円滑に実現されることを説明することにもつながると考えることができる．

4．自治体におけるマンガ・アニメの活用事例

これまで述べてきた「コンヴァージェンス文化」および「ソーシャル・キャピタル」の考え方をふまえ，以下ではマンガ・アニメが県や市町村などの自治体で活用されている事例について紹介する．自治体がマンガ・アニメを利用するのは，災害復興のほか観光客や産業の誘致による経済活性化を目的とする場合が多い．

本稿では熊本県の震災復興における「マンガ・アニメ」の活用について検討してきたが，以下では，まず熊本県における二つの別な事例について紹介する．

(1) 熊本県人吉市球磨地域 「夏目友人帳〜人吉・球磨での優しい時間」

熊本県人吉市球磨地域では，2020 年 7 月 3 日から 4 日にかけて豪雨災害に見舞われた[21]．これに対し，熊本県と人吉市では，2021 年にマンガ作品『夏目友人帳』[22]と連携し，人吉・球磨地方の観光名所を紹介する動画「夏目友人帳〜人吉・球磨での優しい時間」を制作，公開に至っている．『夏目友人帳』の原作者である緑川ゆきは熊本県出身であり，その作品には熊本県の地名などが登場する．とくに『夏目友人帳』の舞台は人吉市で，当初からこの作品のファンの多くが作品の「モデル地巡礼」（聖地巡礼）を行っていた．2021 年の動画では，この作品の主人公である夏目貴志が同じく登場人物のニャンコ先生とともにゆったりと流れる時間のなかで人吉・球磨地方をめぐり，この地域の観光名所を紹介する設定になっている．

2020 年の豪雨では人吉市の周辺が大きな被害を受けた．なかでも被害の大きかった球磨川水系には『夏目友人帳』に登場する場所や施設も多く，熊本県観光連盟のホームページなどこの作品に関連する Web サイトでは各地の詳細な情報が載せられている．豪雨災害からの復興のなかで関連イベントも数多く開催されており，観光客誘致などに向けて作品とのコラボが積極的に展開されている．こうしたコラボは，もともとこの作品の舞台が人吉・球磨地方であったことに起因して，地元の人々をはじめ熊本県内外のファンによる地域への支援の意識を醸成していると考えることができる．

(2)「クレヨンしんちゃん家族都市プロジェクト」

熊本・秋田・埼玉の三県は，三県を結ぶ「家族都市協定」を締結し，「『クレヨンしんちゃん』[23]家族都市プロジェクト」に取り組んでいる[24]．クレヨンしんちゃんのメインキャラクターは，父親（野原ひろし）が秋田県出身，母親（みさえ）が熊本県出身で，本人（しんちゃん－しんのすけ）を含む家族は埼玉で暮らしている．マンガの設定では，しんちゃんの家族はたびたび秋田県と熊本県の祖父母を訪ね，これらの二県はしんちゃんにとって「第二の故郷」となっている．こうしたマンガの設定をもとに，2022 年 7 月 20 日，熊本県，秋田県，埼玉県と協定を結んでこのプロジェクトを発足させた[25]．

ここでは専ら熊本県のページを中心に議論するが，ホームページには「日本中が元気になるようなことがしたい！」と記されており，このプロジェクトが三県のコラボによることが表明されている．このプロジェクトは，三県それぞれの観光スポットの紹介と観光客誘致を主たる目的としているが，そこに「家族」の意味合いを付加した点が特徴である．すなわち，埼玉県で暮らしている家族を利用し，「秋田県＋埼玉県＋熊本県」という三県協力の下で，日本国内の人々でどこからでも「家族」というテーマでこれらの県の観光スポットやイベントを訪れることができることを目指したものである．そこには，「家族」というキーコンセプトを設定することで，家族で旅行をすること，同時に，その家族を他の県が「家族として迎える」というイメージ戦略がうかがえる．その点では，観光客誘致という経済効果を目的にしながらも，家族を大切にするという人々の意識に働きかけるプロジェクトであるということができる．

自治体における「マンガ・アニメ」の活用が「町おこし」を目的とした例はそのほかにも数多く見られる[26]．こうしたなかで，以下では外国人旅行者誘致という国策とも絡んで「マンガ・アニメ」を「町おこし」に活用した事例について紹介しておく．

(3) 鳥取県北栄町　青山剛昌ふるさと館（名探偵コナン博物館）

地方の自治体が地元出身の文芸家やマンガ家の記念館を設置する事例はよく見られるが，鳥取県東伯郡北栄町にある「青山剛昌ふるさと館」（以下「ふるさと館」と記す）もその一つである．この町出身の青山剛昌は『名探偵コナン』[27]の原作者で，この作品を中心に建設されたのが本施設（「名探偵コナン博物館」とも呼ばれる）である[28]．これは，2005 年（平成 17 年）に当時の大栄町と北条町が合併によって北栄町となった際に，かねてから構想のあった『名探偵コナン』の

活用を具現化するかたちで 2007 年（平成 19 年）に開設された．これを機に「コナン」の名称は「町おこし」のキーワードとなり，「コナン通り」，「鳥取砂丘コナン空港」といった形で幅広く用いられている．その点では，この「ふるさと館」の設置と運営は町をあげての施策ということができる．

北栄町に「ふるさと館」が建設される経緯には，国の外国人誘致計画も関係している．この館のホームページには，

「……国土交通省が進めるビジット・ジャパン・キャンペーンに関連して，……手塚治虫氏の宝塚市，いがらしゆみこ氏の倉敷市，水木しげる氏の境港市，そして青山剛昌氏の北栄町の四ヶ所の広域的な連携とルート化を模索している……」[29)]

と記されている．実際，「ビジット・ジャパン・キャンペーン」（VISIT JAPAN Campaign）は 2003 年に当時の小泉内閣が訪日外国人旅行者促進をはかって開始されたもので，その一環として 2006 年に「日本のアニメを活用した国際交流等の拡大による地域活性化調査」が行われた．この調査の報告書では，上記 4 地域を組み合わせたモデルルート構想が検討されており[30)]，このキャンペーンが当該の「ふるさと館」建設に大きく関わっていたことがわかる．

ところで，この「ふるさと館」は地元の人々にどのように受け入れられてきたのであろうか．北栄町および「ふるさと館」のホームページを見ると，この企画が当初から地元の人々の理解を得て進められてきたことが十分にうかがえる．すなわち，「ふるさと館」設置以前から，町の人々が『名探偵コナン』が地元の「町おこし」の目玉になることに大きな期待を寄せていた様子が見て取れる．それは，この町が継続的に「コナン」を冠にしたイベントを開催していることにも表れている．また，北栄町では 2022 年から「ふるさと館」の再整備構想があり，2026 年に向けてその計画が進められている．この構想は町民へのヒアリングを含めて町のホームページに公開されており，その点からも，『名探偵コナン』を活用した「町おこし」というアイデアが町の人々にも共有される基本的なコンセンサスとなっていることがわかる．ここには，『名探偵コナン』という作品をとおしての「町おこし」の実現に向けての人々の意識共有が見出され，それがこの地域の特徴―地域アイデンティティーとしての「人的資本」―を形成していると感じられるのである．

5．まとめにかえて

本稿では，「マンガ・アニメ」の活用の一端として，自治体における災害復興や「町おこし」における「マンガ・アニメ」の活用について，とくに熊本県の震災復興の事例を中心に検討した．これら事例からは，人気作品が多くの人々に周知され，受容されている点でその活用が効果的に機能することが見て取れた．

その理由の一つとして，本稿では「コンヴァージェンス文化」を挙げた．人気のある「マンガ・アニメ」作品はそれ自体が「コンヴァージェンス文化」の一端を担っている．「マンガ・アニメ」の作品は，紙面上やスクリーン上だけではなく，さまざまな分野，業界におけるマルチ・プラットフォーム上で用いられる．そして，その相乗効果がゆえにより多くの関心を呼び起こすのである．熊本県での『ONE PIECE』の活用はまさにそうした様相を呈しているということができる．作品のキャラクターが登場することは自治体内の人々の動きを活性化させるだけでなく，自治体外からの注目を高め，観光客の来訪―経済効果―もにもつながる．

もう一つの理由として，本稿では「ソーシャル・キャピタル」なる概念からの検討を試みた．自治体がその政策に「マンガ・アニメ」を活用することは，人々の心に直接的に語りかける効果をもたらし，人々はその政策に対する―場合によっては政策以上に―意識を共有化させることになる．とくに熊本県における『ONE PIECE 震災復興プロジェクト』では，原作者が熊本出身という親近感も手伝って，人々に復興に向けた共通の意識を生じさせたと考えることができる．こうしたひとつの話題の共有化は地域のネットワークづくりを推進する．その意味で，「マンガ・アニメ」の活用は地域のソーシャル・キャピタルの蓄積に貢献してきたと考えることができる．本稿では，こうした「ソーシャル・キャピタル」の醸成に資する人々の意識形成を，「心的資本」と称した．言いかえれば，「マンガ・アニメ」

が地域に対して有効に活用されるのは，その活用が十分になされること―「物的資本」と「人的資本」の充実―は必要であるにしても，人々の精神性に関わる「心的資本」の充実によるところが大きいと考えることができる．

これらの議論をふまえ，本稿では「マンガ・アニメ」の「町おこし」における活用の事例として，熊本・秋田・埼玉の三県の「クレヨンしんちゃん家族都市プロジェクト」と鳥取県北栄町の「青山剛昌ふるさと館」（コナン博物館）の事例を紹介した．この二つの事例でも，全国的な人気を誇る作品それ自体が「コンヴァージェンス文化」を形成していることはもちろんであるが，これらがそれぞれの地域や人々の「ソーシャル・キャピタル」の醸成に貢献している点が見られた．今回の議論では「マンガ・アニメ」活用の検討に対する一つの方向性を提示するに留まったが，その社会的な検証は今後の課題としたい．

謝辞

本稿の執筆に当たっては，熊本県観光戦略部観光国際政策課にご協力をいただいた．ここに心からの感謝の意を表する．

また，本研究では，熊本県での実地調査，本稿の内容の検討，完成に際して東海大学文明研究所客員教授平野葉一氏にご指導をいただいた．ここに感謝を表する．

参考文献

吉田欣吾，ペグサム マナシシャー，平野葉一，「社会へのアニメ・漫画の影響」，『東海大学紀要文化社会学部』，第 8 号（2022 年），pp.23-50.

ジェンキンズ，H. 著，渡部宏樹他訳，『コンヴァージェンス・カルチャー ―ファンとメディアがつくる参加型文化』，晶文社，2021 年.

Jenkins, Henry, *Convergence Culture*, New York University Press, New York and London, 2006, pp.1-24.

倉橋耕平『歴史修正主義とサブカルチャー ―90 年代保守言説のメディア文化』，青弓社，2018 年，p.30.

パットナム，ロバート著，河田潤一訳，『哲学する民主主義』，東海大学出版会，2006 年（初版 2001 年）.

Putnam, R., *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*, Princeton University Press, 1993, pp.167.）

参照ホームページ

熊本県「熊本復興プロジェクト」URL: https://op-kumamoto.com/news/34/（最終閲覧日 2023 年 12 月 20 日）

熊本県の「記憶の回廊（熊本地震震災ミュージアム）」（最終閲覧日 2023 年 12 月 20 日）

熊本日日新聞電子版，「「麦わら一味」勢ぞろい　ワンピース像観光活性化，災害伝承に一役」，2022 年 9 月 3 日版，URL: https://kumanichi.com/articles/779312（最終閲覧日：2023 年 12 月 22 日）

熊本県「家族都市プロジェクト」URL: https://kumamoto.guide/kazokutoshi/（最終閲覧日：2023 年 12 月 1 日）

熊本県「秋田県・埼玉県・熊本県　クレヨンしんちゃん 30 周年記念　世界初家族都市プロジェクト」URL: https://www.shinchan-app.jp/30th-anniv-anime/family-city/kumamoto.html（アクセス日：2023 年 12 月 1 日）

「青山剛昌ふるさと館」URL: https://www.gamf.jp/82.html（最終閲覧日：2023 年 12 月 1 日）

平成 18 年度国土施策創発調査「日本のアニメを活用した国際交流等の拡大による地域活性化調査報告書（修正版）」，平成 19 年（2007 年）3 月版，「中国運輸局報告書」（第 1 章）
URL: https://www.mlit.go.jp/kokudokeikaku/souhatu/h18seika/01anime/01_chuugoku_04honpen2.pdf（最終閲覧日：2023 年 12 月 1 日）

注

1）「マンガ（漫画）」が何を示すかは広範にわたるが，一つの歴史的な捉え方としては，簡易な線で描かれた絵（画像）で表現された作品のうち，時事風刺画のような 1 コマのものをで「カートゥーン」（cartoon），複数のコマを物語として連続させて制作された「コミック」（comic）という．本稿でもこの捉え方を用いる．

2）『アンパンマン』はマンガ家で絵本作家のやなせたかし原作の一連の絵本作品．1970 年代後半から現在の『それいけアンパンマン』となり，1988 年にテレビアニメ化されるが，国民的アニメ番組として今日まで放映が続いている．なお，『クレヨンしんちゃん』に関しては注 22 参照.

3）昨今のマンガ・アニメ作品がファッションや観光，ゲームなどの他の業界とコラボすることで社会に展開していることを「マンガ・アニメの氾濫」と称したが，これに関しては以下の拙著で論じた．なお，これらの連携を「コンヴァージェンス・カルチャー」の一環として捉えることに関しては本稿第 3 節を参照のこと．
吉田欣吾，ペグサム マナシシャー，平野葉一，「社会へのアニメ・漫画の影響」，『東海大学紀要文化社会学部』，第 8 号（2022 年），pp.23-50.

4）ジェンキンズの「コンヴァージェンス文化」に関しては，以下を参照のこと．
ジェンキンズ著，渡部宏樹他訳，『コンヴァージェンス・

カルチャー―ファンとメディアがつくる参加型文化』，晶文社，2021 年.
（原著）Henry Jenkins, Convergence Culture, New York University Press, New York and London, 2006.

5）尾田栄一郎の原作による少年漫画．1997 年から『週刊少年ジャンプ』（集英社）連載され，1999 年からテレビアニメとして放映される．現在までに単行本刊行や劇場版が制作，公開を重ねているが，2021 年には単行本国内累計発行部数が 4 億冊を突破するなど全国規模で絶大な人気を博している．

6）4 月 14 日 21 時 26 分に発生した震度 7（マグニチュード 6.5）の地震および 4 月 16 日 1 時 25 分に発生した震度 7（マグニチュード 7.3）の地震を指す，前者を「前震」，後者を「本震」と呼ぶ（名称は気象庁による）．被害者が死者 273 名（関連死を含む），重軽傷者 2739 名にのぼる未曽有の震災であった．

7）蒲島知事は以下のとおり「復旧・復興の 3 原則」を掲げた：
「一．被災された方々の痛みを最小化する
一．単に元あった姿に戻すだけではなく，創造的な復興を目指す
一．復旧・復興を熊本の更なる発展につなげる」

8）熊本県では尾田栄一郎に対し，2018 年 4 月 15 日に，彼の漫画家としての功績と復興支援への尽力を称えて熊本県民栄誉賞を授与し，11 月 30 日に県庁プロムナードに漫画『ONE PIECE』の主人公・ルフィの像を設置している．

9）熊本県の「熊本復興プロジェクト」ホームページ．「熊本城をバックに復興に力を与える「麦わらの一味」の描き下ろしキービジュアル」に文章とともに掲載．このページには尾田氏が 2016 年 4 月 17 日付で送付したメッセージも掲載されている．熊本県ホームページから引用.
URL: https://op-kumamoto.com/news/34/（最終閲覧日 2023 年 12 月 20 日）

10）「熊本地震震災ミュージアム　記憶の回廊」のホームページから引用.
URL: https://kumamotojishin-museum.com/about/（最終閲覧日：2023 年 12 月 20 日）

11）同上.

12）実際，筆者がこれらの地を訪問した際（2023 年 8 月 31 日）にも，「ルフィ像」ではメキシコからの旅行者，「ゾロ像」ではアメリカ人のカップル，「ロビン像」では中国や韓国からの団体旅行者が訪問していた.

13）こうした状況に関しては以下で具体的事例について検討している.
吉田欣吾，ペグサム・マナシシャー，平野葉一，「社会へのアニメ・漫画の影響」，『東海大学紀要文化社会学部』，第 8 号，2022 年，pp.23-50.

14）ジェンキンズの趣旨を以下から要約して引用.
H. ジェンキンズ著，渡部宏樹他訳，『コンヴァージェンス・カルチャー　―ファンとメディアがつくる参加型文化』，晶文社，2021 年，pp.24-45
以下の原著も参照した.
Henry Jenkins, Convergence Culture, New York University Press, New York and London, 2006, pp.1-24.
ジェンキンズはこの概念の構成要素として，以下の 3 つの要素を挙げている：①多数のメディア・プラットフォームにわたってコンテンツが流通すること，②多数のメディア業界が協力すること，③オーディエンスが自分の求めるエンターテインメント体験を求めてほとんどどこでも渡り歩くこと（Ibid., p.24（原著 pp.2-3））.

15）倉橋耕平『歴史修正主義とサブカルチャー　90 年代保守言説のメディア文化』，青弓社，2018 年，p.30.

16）熊本日日新聞電子版，「「麦わら一味」勢ぞろい　ワンピース像　観光活性化，災害伝承に一役」，2022 年 9 月 3 日版，URL: https://kumanichi.com/articles/779312（最終閲覧日：2023 年 12 月 22 日）

17）「ソーシャル・キャピタル」に関わる議論は，たとえば文化人類学における「交換体系の分析」から生じたマルセル・モース（Marcel Mauss）の贈与論（とくに互酬性の規範に関わる）や，ピエール・ブルデュー（Pierre Bourdieu）のハビトゥス論などがある.

18）彼自身の言葉は以下のとおり：
「……自発的な協力が得られやすいのは，互酬性の規範や市民的積極参加といった形態での社会資本を，相当に蓄積してきた共同体である．……（中略）……ここで使用する社会資本は，調整された諸活動を活発にすることによって社会の効率性を改善できる，信頼，規範，ネットワークといった社会組織の特徴をいう．」
ロバート・D．パットナム著，河田潤一訳，『哲学する民主主義　伝統と改革の市民的構造』，NTT 出版，2006 年（初版 2001 年），pp.206-207.（原著では R. Putnam, Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy, Princeton University Press, 1993, pp.167.）

19）「現代のように複雑な環境の下では，社会的信頼は，相互に関連する二つの源泉―互酬性の規範と市民的積極参加のネットワーク―から現れる可能性がある．」（Ibid., p.212（原典 p.167））

20）ここで述べた「心的資本」は，平野葉一（東海大学文明研究所客員教授）が担当する大学院での授業において，平野，筆者（マナシシャー・ペグサム）と守屋朋龍（東海大学文学研究科）の検討から導入したものである.

21）これは 2020 年 7 月 3 日～ 31 日に九州地方や中部地方，東北地方を襲った豪雨で，「令和 2 年 7 月豪雨」と呼ばれる．とくに，熊本県の被害は大きく「熊本豪雨」と呼ばれる．とくに熊本県県では人吉市を中心にで，死者，行方不明者が 60 名を超える大惨事となった.

22）緑川ゆき原作のマンガ作品で，2007 年から『月刊 LaLa』に連載されている．2023 年 9 月時点で単行本の累計発行部数が 30 巻 1700 万部を突破している人気作品で，2008 年から 6 期にわたってテレビアニメ化されている.

23）『クレヨンしんちゃん』は臼井儀人原作のマンガ作品で 1990 年に『漫画アクション』で連載が始まった（2000 年から『まんがタウン』に移籍し，2010 年まで連載された）.

1992 年からはテレビアニメも放送されている．

24）熊本県の公式 Web サイト内にはこのプロジェクトのホームページとして「家族都市プロジェクト」のページが作成され，そこから熊本県，秋田県，埼玉県のコラボページが掲載されている．それぞれのコラボページは「みさえが育った熊本県！」，「オラが住んでる埼玉県！」，「ひろしが生まれた秋田県」と記されている．
URL: https://kumamoto.guide/kazokutoshi/（最終閲覧日：2023 年 12 月 1 日）
また，このプロジェクト自体は三県に共通のホームページとして「秋田県・埼玉県・熊本県　クレヨンしんちゃん 30 周年記念　世界初家族都市プロジェクト」が立ち上げられており，このサイト上から各県の観光ページにアクセスが可能になっている．
URL: https://www.shinchan-app.jp/30th-anniv-anime/family-city/kumamoto.html（アクセス日：2023 年 12 月 1 日）

25）本来は秋田県や埼玉県についても調査が必要であるが，本稿では熊本県庁での取材調査をもとに報告する．

26）自治体が「マンガ・アニメ」を「町おこし」に活用する例は数多くあり，なかには自治体と民間の協働によるもののも見られる．たとえば，徳島県の「マチ★アソビ」企画は，県と Ufortable（同社里によると会社名は「ユーフォテーブル有限会社」となっておりました．「株式会社 MAPPA」と合わせますか？）というアニメスタジオ（『鬼滅の刃』『Fate』シリーズなどのアニメ化に関わるスタジオ）とのコラボで進められてきた．また，仙台市では株式会社 MAPPA とコラボし，MAPPA がアニメーション制作スタジオ（仙台スタジオ）を開設することで仙台市でアニメーション技術者を養成する取り組みを進めているが，これは産業活性，誘致という点での「町おこし」につながる動きである．

27）青山剛昌の原作による推理マンガで，1994 年から『週刊少年サンデー』に連載されている．その後テレビや劇場版としてアニメが制作され，子供から大人まで全国的な人気を博している．「マンガ・アニメ」作品に限らずさまざまな業界で用いられており，「コナン」はメディア・ミックスを展開ししている．

28）北栄町（2005 年の合併前は大栄町と北条町）では，1999 年から「コナンの里づくり」構想が検討されており，これが最終的に「青山剛昌ふるさと館」の設置につながった．

29）「青山剛昌ふるさと館」ホームページ参照．
URL: https://www.gamf.jp/82.html （最終閲覧日：2023 年 12 月 1 日）

30）平成 18 年度国土施策創発調査「日本のアニメを活用した国際交流等の拡大による地域活性化調査報告書（修正版）」，平成 19 年（2007 年）3 月版の「中国運輸局報告書」（第 1 章）にはこれら 4 カ所について具体的に検討した結果について詳しく報告されている．
URL: https://www.mlit.go.jp/kokudokeikaku/souhatu/h18seika/01anime/01_chuugoku_04honpen2.pdf （最終閲覧日：2023 年 12 月 1 日）

「文化財を科学するⅢ」　ワークショップ　講演及びディスカッション録

AIとオープンデータが人文学を変える デジタル・ヒューマニティーズ

―画像公開方式IIIFやAIくずし字認識の発展から見えてくる人文学の新たな研究方法―

北本 朝展[i], 山花 京子[ii], 松前 ひろみ[iii], 鴨下真由[iv], 小能 治子[v], 生田目 心愛[vi]

i 情報・システム研究機構 データサイエンス共同利用基盤施設 人文学オープンデータ共同利用センター（CODH）センター長
ii 東海大学文化社会学部アジア学科教授
iii 東海大学医学部医学科助教
iv 文学研究科史学専攻博士課程前期在籍
v 文学研究科文明研究専攻博士課程後期在籍
vi 文化社会学部アジア学科３年生

〔活動記録〕

本記録は2023年1月31日（火）に行われた「文化財を科学するⅢ」ワークショップの内容を文字に起こし，I. 講演録とII. ディスカッションの二部構成としてまとめたものである．まずCODHセンター長の北本朝展教授による「AIとオープンデータが人文学を変える　デジタル・ヒューマニティーズ―画像公開方式IIIF（トリプルアイエフ）やAIくずし字認識の発展から見えてくる人文学の新たな研究方法―」のテーマで講演があり，続いてディスカッションが行われた．ワークショップはコロナ禍の影響を受けてオンラインで開催され，研究者や学生約30名が参加して2時間半にわたって熱のこもった議論が交わされた．東海大学医学部の松前ひろみ助教，文明研究所の山花京子教授（文化社会学部アジア学科）がファシリテーター及びディスカッサントとしてワークショップの企画運営を行い，本記録の文字起こしは鴨下真由氏，小能治子氏，生田目心愛氏が行った．

I. 講演録

山花先生（以下山花）：本日は，「文化財を科学する」と題して2019年から続けているワークショップの一環で，CODH（情報・システム研究機構 データサイエンス共同利用基盤施設人文学オープンデータ共同利用センター）の北本先生にお話しいただきます．本ワークショップは東海大学文明研究所とマイクロナノ研究開発センターの共催で，本学で所蔵している文化財をどうすれば更に科学的な目で見られるか，客観視できるか，そして保存や修復に関してどのようにすれば有用なデータを得られるか，という問題意識から発展してきたワークショップです．

今回は「物」そのものではなく，デジタルデータをどのように活用していけば良いかという私たちが抱えている大きな問題について，北本先生にお話をしていただきます．とても楽しみにしております．どうぞよろしくお願いいたします．

開催にあたって，東海大学文明研究所所長の田中彰吾先生から一言頂きたいと思います．田中先生，よろしくお願いします．

田中先生：先ほど山花先生からご紹介がありました通り，このワークショップは「文化財を科学する」というタイトルではありますが，共催として本学のマイクロナノ研究開発センター，そして現在医学部の松前ひろみ先生が進められているJST（国立研究開発法人科学技術振興機構）の創発的研究支援事業（生物学と人文科学の融合，人類情報学の構築）との共催で実施されております．文明研究所とマイクロナノ研究開発センター，そして生物学と人文科学の融合，人類情報学の構築事業との共催となっていることからも見て取れるように，このワークショップは文系の方だけではなく理系の方々にもご参加いただける内容になっております．

文明研究所は，本学に所蔵されている文化財を科学的に分析するということを一つのミッションに掲げており

2023年1月31日（火）13：30～16：00　（オンライン開催）

ますが，もう一つの大きなミッションとして，人文科学の基礎的な方法論に関して学術的なアプローチで刷新をするという使命があります．そのため，本日の北本先生をお迎えしてのご講演については文明研究所としても大変関心が深い内容になると思っております．

是非ご参加いただいた皆さまに，忌憚ないご意見をいただいて，活発に議論していただければ幸いです．

北本先生（以下北本）：本日は「デジタル・ヒューマニティーズ：画像公開方式 IIIF や AI くずし字認識の発展から見えてくる人文学の新たな研究手法」というタイトルで，私，北本朝展[1]がお話いたします．

デジタル・ヒューマニティーズとは

私は，CODH[2]と国立情報学研究所に所属して，人文情報学の研究をしております．元々の専門は情報学でした．しかしデータ駆動型サイエンスとして地球科学や防災等の分野に情報学を適用していく中で，20 年ほど前から人文学の研究も行っています．日本語では「人文情報学」とも訳されますが，本日は，「デジタル・ヒューマニティーズ」という言葉で語っていきたいと思います．

CODH では，データ駆動型人文学や人文学ビッグデータを大きなテーマに掲げ，オープンサイエンス時代の新しい人文学研究を展開することを目指しています．デジタル・ヒューマニティーズに対しては，研究者と機械と市民が協力しながら研究を進めていくというコンセプトを持っています．研究者が知識を深め，機械が知識を巨大化し，市民が知識を多様化していくことで，その知識を広げていくことがオープンサイエンス時代の新しい人文学研究になるのではないかと考えています．

本講演は，デジタル・ヒューマニティーズを，「人文学研究にデジタル技術を適用することで，人文学の研究手法を変革して新たな知識を得ること」と定義したいと思います．つまり，人文学の研究手法を変えることが主な目的です．その変える手法がデジタル技術であって，それによって新たな知識を得ることができればそれが成果となります．そのため，どのようなデジタル技術を導入し，それが結果的にどのように研究手法を変えるのかということが重要なポイントとなってきます．特に，データを出発点としてデータ駆動型研究を行うことが最近の流行です．機械可読という言葉があり，英語では Machine readable と言います．つまり，機械が読めるということです．機械が読めるということはさまざまな意味がありますが，プログラムで読みやすい，あるいは人間が情報を付加して機械が解釈しやすくするという意味が含まれます．そういったデータを出発点として，さまざまな知識を生み出していく研究をしています．最近ではそれを大規模化し，従来では不可能であった規模で研究の視野を広げることができるのが特徴です．つまり，人間が処理しきれない規模のデータを扱い，それによって初めて分かる新しい問いを立てて分析していくことがデジタル・ヒューマニティーズでは期待されています．

大規模なデータを扱う中で，最近では人工知能（AI）をどのように使うかということが大きなポイントになっています．ただし特に人文学で扱うデータは複雑な構造を持っていることが多く，単純に AI に答えを求めればすぐに解答が出るということは殆どありません．そのため自動化すれば人間は必要ないというような単純なものではなく，専門家と機械による分業が必要になります．更に，これまでの人文学研究は一人で行う研究が主流でした．しかし，人文学と情報学の 2 つの分野をワンオペで研究するのは大変なことです．そのため共同研究チームとして他の研究者とコラボレーションしていく文化を醸成することが研究成功の鍵を握ります．共同研究というのはそれだけで人文学の研究者にとって非常にチャレンジングなことで，そこをどうクリアするかという点も大きなポイントになります．

近年では，ビッグデータ（Big Data）という言葉がよく使われます．文字通りビッグなデータですが，単に大きなデータだけを意味するわけではありません．ビッグデータの特徴として，4つの V（Volume，Variety，Velocity，Veracity）と言われることがあります．Volume とは「大きい」ということです．しかし，大きいだけではなく多様であること（Variety）や早く処理すること，信頼性を確保することなどの課題があります．そのため，人文学の場合には多様な（Variety）データをどのように統合して使うかということが課題になると考えます．

このようなデータを統合する時には，データの組み換えや組み合わせ方が重要になります．データの組み

換えとは，元々何かのために取られたデータを別の視点から見ると，実は別のものにも利用できるのではないかという解釈の読み替えのようなものです．データの組み合わせとは，あるデータと別のデータを組み合わせると，何か面白いことが分かるのではないか，というようなアイデアです．このような組み換えと組み合わせをしていくことで，データに新たな価値が生まれることがビッグデータに期待されます．

また，AI 技術を活用した組み換えや組み合わせに関する研究が実際に進んでいます．私は，AI という新しいツールによって見えるものが変わるということが一つの大きな効果であると考えています．生物進化でも，誕生当時の生物には目はありませんでした。しかし，カンブリア紀に「目」を獲得したことで大進化が生じ，多様な生物が誕生したという説があります．AI もさまざまなものが見える「新たな目」になるツールではないかと私は考えています．例えば，デジタル・ヒューマニティーズではよく遠読（distant reading）という言葉がよく使われます．大量のテキストを機械が読み込んで，そのデータから何か新しいパターンを見つけ出すという読み方です．これは，テキスト資料を一つひとつ読んでいくのではなく，機械が全て読み込んだ中から新たなパターンを生み出す手法です．実際に，Google Books や N-gram viewer などのシステムは，ある語の使用頻度の推移を数百年にわたってグラフ化できるツールになっています．このような人間には到底できないことを機械が行うことにより社会の変化を探ることができます．最近は ChatGPT や Stable Diffusion などの生成系 AI が流行していますが，これらも人間が生み出してきたものを読み込み，それを組み合わせることによってこれまでは作ることが困難であった新しいパターンを作ることができるツールです．これによりこれまで見えなかったものが見えるようになったことが大きな変化であると考えます．

先ほど人文学と情報学の共同研究と申し上げましたが，これをどのように実現するかということが一つの課題になってきます．私自身も 20 年ほど情報学で人文学の方と共同研究をしてきましたが，異文化への理解が重要です．人文学者と情報学者では互いに関心が異なり，どのような結果が出たら嬉しいかも違います．そのためゴールをお互いに理解できるような相手が必要になります．ゴールは全く同じではありませんが，お互いがゴールだと思っていることが分かるというような異文化への理解が必要だと考えています．

共同研究の方法はいくつかあります．一つ目は，人文学者のリサーチクエスチョンをきっかけとして情報学者がデータ化，システム化の手法を練っていく方法です．つまり，人文学者が「このような謎を解きたい」という課題を提示し，情報学者がデータ化，システム化を行って解いていく方法をディスカッションするやり方です．二つ目は，情報学者の技術的提案をきっかけに人文学者が自分の研究に活用し，システムの課題を洗い出していく方法です．つまり，情報学者が「この技術を使えばこのようなことが出来るのではないですか」と提案し，人文学者が実際にそれを使用しながら改善点を洗い出していくという手法です．三つ目は，人文学者と情報学者がアイデアを議論しながら，新しい研究課題と技術的な解決案を探していく方法です．これはお互いが対等にアイデアを議論しながら新しい課題と技術的な解決案の両方を探すことができるという利点があります．さまざまな方法がありますが，一番大切なのは異文化であったとしてもお互いが何を欲しているのかを理解するということではないかと考えています．

人文学の DX と画像公開方式 IIIF（トリプルアイエフ）

前置きはここまでにして，具体的な話に入りたいと思います．最初は画像公開方式 IIIF（トリプルアイエフ）です．その前に，データ駆動型人文学は具体的にどのような変化をもたらすのか，研究のどのような部分を変えるのかということを整理します．人文学のデジタル変革（Digital Transformation，略して DX）は，入力 DX，処理 DX，出力 DX の 3 つに分けることができます．入力 DX とは，資料のデジタル化や資料データの機械化など，何かを処理するものに入力する部分を改善，改革するものです．機械可読フォーマットの開発も含まれており，IIIF は機械可読化の部分に該当します．処理 DX は，機械データ化されたものからど

のように情報知識を抜き出すかに関する分野です．コンピュータービジョンという画像を処理するツールや自然言語処理，テキストを処理する際の AI 使用など，デジタル知識基盤との統合という考え方に基づいています．出力 DX は，処理した結果得られた知識や情報を研究成果として共有する際にデジタル化するということが挙げられます．従来では紙媒体の論文であったものをデジタル化することや，プレプリントにして早く出版することなどさまざまな方法がありました．IIIF はこれらの中で，出力 DX にも関連していますが，主に入力 DX に関係するものであると考えます．

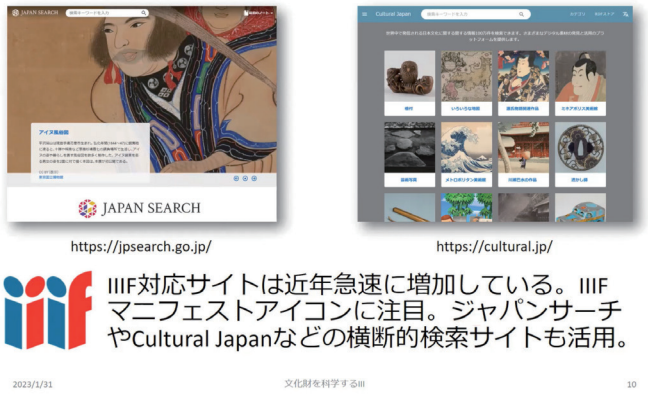


図 1　このアイコンがついているものは ,IIIF という方法で画像を見ることができる．

これは IIIF のアイコンです（図 1）．このアイコンが表示されているものは，IIIF という方法で画像を見ることができることを示しています．近年ではこのようなサイトが急速に増えてきています．世界中のミュージアムやライブラリーでも IIIF の技術を使用し，自らの画像を公開する動きが強まっており，IIIF で公開された画像を集めてポータル化し，横断的に検索できるようにしたサイトも増えています．日本では JAPAN SEARCH[3] や Cultural Japan [4] などのサイトで，さまざまなミュージアムやライブラリーが公開している IIIF の画像，横断的に検索できる機能があります．

IIIF とは，International Image Interoperability Framework という国際的な画像配信方式のイニシャルを繋げたものです（図 2）．比較として，Web を想像してください．



図 2　IIIF のアイコン

Web は世界中にウェブサイトが多数存在しており，例えば Chrome や Safari，Edge や Firefox など，さまざまな Web ブラウザで全てのサイトを見ることができます．これは HTML という言語が世界共通で使用されているからです．同じようなことを画像について行っているのが IIIF です．つまり，IIIF を提供するサービスが世界中に存在し，一つの IIIF ビューアを使用すると全てのサイトに同じようにアクセスできるというメリットがあります．詳しくは，CODH セミナー [5] でもご紹介しているので，よろしければご覧ください．

IIIF のビューアとして，我々は IIIF Curation Viewer[6] を開発しています．一つの大きな特徴として，画像を四角い領域で切り取り，お気に入りに追加すると，コレクションとして蓄積されていくという機能があります．そのため世界中のさまざまなサイトを見ながらお気に入り部分を収集していくと，自分だけのコレクションを作成することができます．これにより全世界で公開されているコレクションを使って，自分独自のコレクションが簡単に作れるようになります．

これを我々は「キュレーション」と呼んでいます．キュレーションとは，元々はミュージアムの分野で資料の収集や作品の展示などの活動を指す言葉です．具体的には，あるテーマに沿ってコンテンツを集め，適切な順番，配置に並べて新しいコンテンツとして提供，共有することです．例えば美術館で展示をする場合には，さまざまな場所から絵を集めて展示室に適切な順番に並べ，その展覧会自体を新たなコンテンツとして提供していますが，これと同じようなことができるの



図3　IIIF Curation Viewer

が（デジタルにおける）キュレーションです．従来では紙資料をコピーしてハサミで切り，糊で貼ってコレクションを作成する必要があり，非常に大変な作業でした．しかし，IIIF Curation Viewer を使用すればマウスで該当部分を四角で囲い，お気に入りに追加するだけでコレクションが収集できるため非常に簡単に作成することができます．

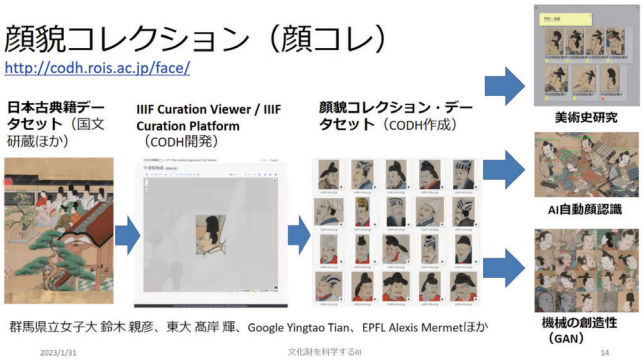


図4　顔貌コレクション（顔コレ）

この機能を使用した一つの例が，顔貌コレクション（顔コレ）[7] という研究です（図 4）．日本の絵巻や絵本などには顔が多く描かれていますが，その顔の部分を四角で囲い，お気に入りに追加して収集することで顔貌コレクション・データセットを作成することができます．このようなデータセットは美術史研究で顔の比較をしたり，学習データにして AI で自動認識したり，日本の絵巻の顔に近い画像を自動生成するという研究に応用できます．例えば，一作品に多くの顔が描かれている絵画から顔を切り取って集めていくと，同じ作品だけでなく違う作品との（顔の）比較ができます．現状，9,683 件の顔貌を集めて機械学習などに活用しやすい形式でオープンデータ化しており，誰でもダウンロードして使用することができます．

このような技術を応用した研究として，例えば男性の顔と女性の顔をそれぞれ収集し，男性と女性でどのように顔の描き分けがされているかということを比較できます．メタデータ（データについての情報）を付けることによって顔をグルーピングして比較でき，詳細に解析できることが顔コレの面白い部分です．IIIF Curation Viewer のサイトを見ていただけるとよく分かりますが，さまざまなサイトから集められた顔が一覧して比較できるということが特徴の一つです．このような分析を可能にするには，この顔の性別は女であるとか，身分は貴族であるとか，メタデータを一枚一枚付けていくことが必要になります．この作業は専門家が行っています．もちろん AI でもある程度はできる可能性はありますが，画像の一部だけを見て判断することができない場合もあるため，基本的には専門家が一つひとつ見ながらメタデータを付与していくものだと考えてください．このようなデータを集めることによって，先ほどの男性と女性の比較ができるようになります．更にデータを多く集めることで，検索もできるようになります．性別や顔の向きといったメタデータを集約して検索する IIIF Curation Finder [8] というソフトウェアも CODH で提供しています．これを使用して顔の向きに注目して見ると，正面から描かれた例は非常に少なく，少し斜めから顔が描かれている場合が多いことが分かります．

IIIF の特徴として，画面上では顔のみを切り取っているように見えても，実は内部で元の作品とリンクしており，画像をクリックすれば元の作品中のどのような状況でその顔が描かれていたのかを確認することができます．つまり，周辺の状況を無視して細部（コンテンツ）だけを解釈することもできますが，全体（コンテクスト）を見て解釈することも可能であるということが IIIF の大きなメリットになっています．これによりさまざまな観点から作品を解釈することができます．

更に，美術史研究として，単に顔を集めるだけではなく，グルーピングして並べたり，シールを貼ったりして詳細に分類することも可能になっています．この研究には IIIF Curation Board [9] というシステムを使用

します。このシステムでは単なるメタデータで性別などを付与するだけではなく，更に細かいタグをつけて分類していくことができます．例えば『遊行上人縁起絵巻』の研究では，実際に分析を進めていく中でこの絵巻を描いた絵師は３グループいることが確認できています．この絵巻は顔の数が多い作品ですので，従来のように紙と糊を使ったアナログな方法ではサンプルの点数を増やすことが非常に困難でしたが，デジタル的に分析できたことが一つの利点になりました．

他にもさまざまな機能があります．アノテーションビューモード（文字）では，文字の領域を四角で囲ったり（矩形枠線マーカー），元の文字の横に現代の文字を表示したり（文字マーカー：標準モード），元の文章ごとのテキストの上に現代の文字を重ね書き（文字マーカー：上書きモード）するといった機能があります（図 5）．

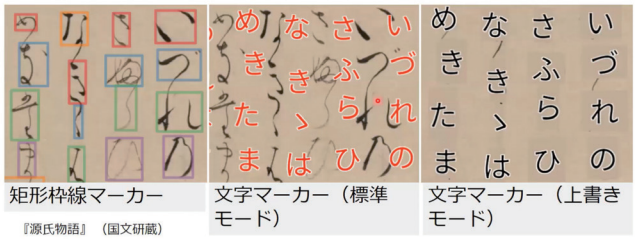


図５　アノテーションビューモード（文字）

更に，アノテーションビューモード（地図）では，地図上にマーカーを出してクリックをするとウィンドウが開くという，Web 地図のような形で表示することもできます．つまり，さまざまな見せ方ができるということが特徴になります（図 6）．



図６　アノテーションビューモード（地図）

このように我々は IIIF Curation Platform[10] を先ほどご紹介した Viewer を含めて開発しています．しかし，IIIF とは元はミュージアムやライブラリーが資料をデジタル化し，利用者に提供するという提供者視点から発達してきたものでした．一方，我々のキュレーションは，提供者ではなく利用者が自分で画像を集めて新しいコンテンツとして公開するという目的の利用者視点で作られています．例えば，先ほどの顔コレのように利用者が独自に作成した画像コレクションを公開しています．

他にも，画像サービスを利用者が独自に呼び出して処理することも可能です．また，画像付加情報を利用者が独自にオーバーレイ表示することも可能です．先ほどのアノテーションビューモードのように，地図に位置情報を重ねて表示したり，利用者が情報を付け足したりしていくことができます．これらを全てオープンソース（OSS）として配布しているのが IIIF Curation Platform です．IIIF 対応の画像を閲覧だけであれば他にもさまざまなシステムがありますが，利用者が情報を重ねていくと同時にデータを使用することができる点が IIIF Curation Platform の特色になります．

AI くずし字認識

次に AI くずし字認識技術の例として，国文学研究資料館が進めている NIJL-NW プロジェクト[11] をご紹介したいと思います．日本には非常に多くの古典籍や古文書が残っていて，国文学研究資料館では古典籍を多数所蔵しています．一説には数億点から 10 億点もの資料があるも言われています．NIJL-NW プロジェクトでは，大学図書館などの所蔵品を含め日本人によって書かれ，1968 年以前に作成された 300,000 点の古典籍をデジタル化し，オープンデータとして公開するという目標を掲げています．一点につき何百枚もの画像があるため実際の画像数はその何百倍ものデータがあります．このような日本文学に関するビッグデータをどのように活用するかが AI くずし字認識技術研究プロジェクトの出発点でした．

先ほども申し上げた通り，日本には古典籍や古文書などが非常に多く残っているにもかかわらず，これらはくずし字で書かれているため読める人が少ないという問題があります．日本語ではありますが，普通の日本人には文字が読めないのです．くずし字をきちんと読むことができる人は数千人程度（全人口の 0.01%）とも言われてい

ます．多少読めるという人も含めても非常に数が少ないことは確かです．そのため資料が多く残っていても，折角の文化遺産が十分に生かされていないという課題があります．

この問題を何とかするために AI を使うことにしました．具体的には，くずし字で書かれた資料からくずし字データセットというものを作成します．これは画像のどこにどの文字があるということが座標 x，y，w，h で保存されるというものです．そのうえで，AI に学習させていきます．学習させることにより，画像を与えるとそこに書いてある文字を読み取ったり，データセットを使用してコンペを開催したり，AI を利用してモバイルアプリとして展開させたりすることができるようになります．そのため，データセットを作るということが非常に大切です（図 7）．

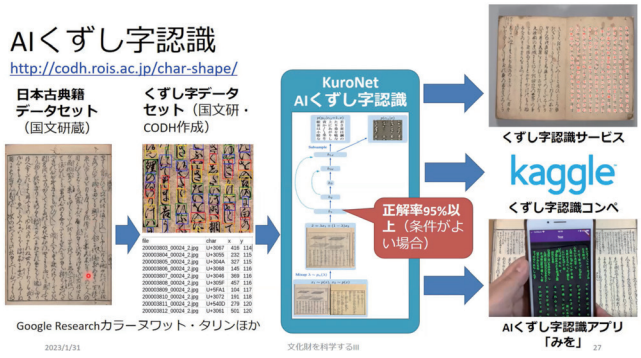


図 7　AI くずし字認識

くずし字の場合は，日本古典籍くずし字データセット [12] を機械学習用のデータとして公開しています．これは国文学研究資料館と共同して作成し公開しているもので，文字種としては 4,328，文字数として 1,086,326 の情報で構成されたデータセットです．数字としては大きいように見えますが，決して十分とは言えません．なぜなら，くずし字にはさまざまな形があるからです．版本という，登録されている文字と同じような字体を使って出版された本は読めても，そうでないものは読めないという問題があります．

くずし字の場合，「あ」という文字一つを取っても複数の字体があるため，これらを AI に学習させることによってくずし字認識がある程度可能になりました．

それが，ディープラーニングによるくずし字認識手法 KuroNet[13] というものです．画像の中に含まれている文字の Bounding Box（文字が存在する四角の領域）を検出し，その中に含まれる文字を読むという手法です．そのため，四角の検出と文字の認識を同時に行うことになります．条件が良ければ精度が 95％に達するということが分かっています．この手法を支えているのは，物体検出（Object Detection）技術です．物体検出とは，写真の中に写っている犬・人間・車など，画像の中のものを瞬時に認識するような技術で，自動運転や顔検出にも応用されています．応用できる領域が広い技術であるため，非常に多くの研究があります．くずし字も画像中にあるオブジェクトと見なせば検出できるのではないかということが最初のアイデアでした．実際に試してみたところ，非常にうまくいきました．物体検出に基づくくずし字認識の一つの特徴が，文字単位で検出できることです．通常の文字認識は行を認識して文字を認識するという技術が多いのですが，KuroNet は行とは関係なく文字を認識できるためどのような本のレイアウトでもくずし字を認識することができます．

このような AI 技術を開発する際に，外部の方に解決してもらうという方法もあります．それがコンペと呼ばれる方法です．kaggle[14] という世界で最も大きいコンペのプラットフォームには，機械学習エンジニアが 300 万人以上登録しています．このような方々にデータを提供し，くずし字認識コンペ [15] を行いました．2019 年 7 月から 10 月まで開催した我々のコンペでは 293 のチームが参加し，大変良い結果が生まれました．結果的には，日本だけでなくさまざまな国の機械学習エンジニアや研究者が上位入賞しました．一番目は中国，二番目はロシア，三番目は日本，四番目は中国，五番目はドイツとなっています．入賞された方はくずし字が読めない上に，日本語も分からない方が多かったのですがデータセットがあれば，機械学習のモデルを開発できるのです．これにより，機械学習エンジニアがくずし字を読めるということが必ずしもメリットではないということがわかりました．しかし，コンペを開催する場合には準備が非常に大変で，滞りなく進めるためには情報学者と人文学者の協働が不可欠でした．

このような経過を経て，KuroNet くずし字認識サービス[16]の公開に至りました．このサービスでは，日本古典籍くずし字データセットを強化し，精度を向上させた RURI というくずし字認識モデルを使用しています．画像を IIIF Curation Viewer を使って四角で囲み，KuroNet くずし字認識サービスを起動すると，認識した結果がオリジナルテキストの横に出力されます．一枚の画像につき 1 秒から 2 秒の非常に短い時間でくずし字を認識することができます．

KuroNet くずし字認識サービスは IIIF 対応の画像形式でないと読み込めないという欠点がありました．そこで，カメラなどで撮影した画像をそのまま認識できるようにしたスマホアプリ「みを」をリリースしました．「みを」とは，源氏物語の「みをつくし（澪標）」という巻にちなんで名付けられました．「みをつくし」とは，「みを（船の水路）」を示すために立てられた杭です．特に大阪湾のものが有名で，現在の大阪市の市のシンボルにもなっています．「みをつくし」が人々の水先案内であるように，「みを」アプリがくずし字資料を読むための道案内となることを目指して開発されました．2021 年 8 月に iOS 版と Android 版を無料公開してから，アプリダウンロード数は約 10 万件，くずし字認識画像数は 120 万件以上というように，非常に多くの方に使われています．2022 年には Good Design Award も受賞しました．

くずし字認識サービス「みを」は画像をカメラで撮影して認識ボタンを押すと，画像に含まれているくずし字を認識し，Bounding Box で文字がどこに存在するかということも検出することができます．くずし字は文字が繋がっている連綿体という書体で書かれているため，どこで文字が切れるかということ自体，初心者にはよくわかりません．しかし，この AI は文字の切れ目も認識できます．ただし，AI にも間違いがあるため，間違っている文字をユーザーが修正する機能もあります．修正をした上でテキスト出力を行うと，自動的にテキストになります．修正はくずし字が読めないとできないため，結局はくずし字が読めないと正確なテキストを作ることはできません．しかし，くずし字が読めなくても，現代文を読むだけである程度の意味は分かります．例えば「汁」や「大根」という文字があるとすると，食べ物に関する文であるということは分かります．これだけでも，くずし字が全く読めない人にとっては大きなメリットです．くずし字認識アプリは大変好評です．

くずし字認識の「マジック」

しかし，覚えておかなければいけないのは，くずし字認識には「マジック」があるということです．くずし字が読めない人がアプリを使用すると，読めなかったものが読めるようになります．自力では精度がほぼ 0％であったものが，アプリを使用すると精度 95％まで上がるからです．一方で，くずし字が読めるプロの方がアプリを使用すると，間違いの方に気を取られてしまいます．自力で 99％の精度で読める場合，アプリの精度が 95％であっても自分より読めないのです．今まで読めなかったものが読めるようになったわけではないため，そこまでの感動はありません．そのため，このアプリの評価は非常に分かれます．例えば，（手書きの現代日本語をデジタルデータとして文字起こしする）現代日本語 OCR（Optical Character Recognition / Reader）[17]が，たとえ精度 95% で読めたとしても，すでに日本語が読める日本人にとっては，読めないものが読めるようになったという感動はないでしょう．逆にくずし字については，多くの人が読めないことによる「マジック」があることは否定できません．

この問題は，AI は人間を上回るのかということでもよく話題になる部分です．よく，AI が人間の精度を上回ると人間は必要ないと主張する人がいます．一例として，画像の中に写っている鳥や車を認識するというタスクを考えます．このように誰でもできる単純なタスクであれば，人間と AI の間で精度を比較できます．しかしながら，くずし字認識のような専門的なタスクであると専門家の精度はある程度安定していますが，一般人に関してはほとんど読むことができない人からある程度読める人まで非常に分散しています．このような場合に，AI が人間より読める，読めないといった比較をしてもあまり意味がありません．つま

り，読めない人にとってAIは便利なものですが，読める人よりAIが優れているということではないということを覚えておかなければいけません．

AIによるくずし字認識サービスを提供していて一つ興味深いと感じたことが，AIを「すごい」と感じる人がいる一方で，AIが嫌いだと言う人がいたことです．何故嫌かというと，AIがおいしい部分をやってしまい，人間はAIの尻拭いをするだけの存在になってしまうからです．くずし字を読んでテキスト化するという作業が面白かったのに，AIが読んだもののミスを修正するだけの，非常につまらない仕事になってしまったという感想を述べた方がいました．これは非常に大事な点だと考えています．

AIとは，少ない労力で大きな成果をあげる，レバレッジのためのツールと見なすのが良いと考えています．例えば，20％の労力で80％の成果をあげるようなことです．この点のみを見るならば，AIは非常に有利なツールです．一方で，100％の成果を達成したい場合には，残り20％の成果に80％の労力がかかってしまうということになります． たとえAIが4倍の効率を達成したとしても，残り20%の成果に80%の労力をかける必要があるとなると，効率が1/16に落ちるしんどい部分を人間が担うことになります．そのため，以前であれば労力に比例して成果がコンスタントに出ていたのに，AIがおいしい部分を取ってしまうことで，残りのつまらない仕事を人間が大変な労力をかけて行わなければならないということになります．このようなAIと人間の共同作業をどのようにデザインするかが今後の課題になると考えます．

歴史ビッグデータ

最後に少し歴史ビッグデータの話をしたいと思います．

先ほどご紹介したくずしし字認識サービスのようなものを使ってさまざまな情報がデータ化されると，次はどう使うのか，ということが問題になってきます．もちろん人文学の分野の研究でも使うのですが，人文学以外の分野の新しい知識探究に活用するということも重要な課題になってきます．もちろんこれもビッグデータですので，機械可読ビッグデータにしてアクセス可能にするということも重要です．また過去の本や文書から得られた知を別の分野に活用し，分野横断的にデータを活用することも大事になってきます．それぞれの分野にはさまざまな最新技術がありますが，いざ過去のデータを現代のビッグデータ技術につなげるとなるとさまざまデータがきちんとそろっていないとかデータが曖昧，数値化されていない，などさまざまな問題が生じます．それをどうつなげていくかということが重要な課題となってきます．

歴史ビッグデータの統合解析[18]のイメージを少し述べておきたいと思います．過去の本には自然科学的データや人文社会的データのような情報がたくさん埋め込まれています．例えば自然科学的データですと日記にその日の天気が書かれているとその情報を取り出すことで過去の気候を復元できますし，地震や噴火の被害状況などが書かれていれば過去の災害が復元できる，ということになります．最近では疫病の情報なども注目されていますね．人文社会的データとしては，経済だと米の値段のデータだとか，他にも人口，政治，文化などさまざまなものがあります．このようなものを機械可読データに構造化することでこのデータを統合解析できるようにする，というのが歴史ビッグデータの考え方です．

このようなことをするにはさまざまな準備作業が必要になってきます．例えば地理データの場合，自然科学的データを資料から取り出して分析するということになりますが，過去の世界も実世界ですから，実世界の分析には時間とか空間という情報が非常に大事です．ですからそれらの情報を紐付けるために位置情報を共有できるような地名集のプラットフォームGeoLOD[19]を作り，データと紐付けていくことによって，過去の空間に何があったかということをビッグデータとして扱えるようにしています．

例えば「江戸マップ」[20]というプロジェクトでは明治維新の少し前の時代の地図から町名など過去の地名や建築物の名前，それがどこにあったかということをデータベースにしています（「江戸ビッグデータ」[21]）．「江戸切絵図」[22]自体は測量された地図ではないので現代の地図

とは重ならないのですが，そういったものを重ねる方法としてジオレファレンスというものがあります．ジオレファレンスにはさまざまな方法がありますが，このスライドではWeb上でジオレファレンスが可能なMap Warper[23]というサービスを使っています．このサービスの場合，現代と過去の地図の対応する点をいくつか拾っていくことで地図の重ね合わせができ，その場所の緯度経度が分かるようになっています（図8）．



図8　「江戸ビッグデータ」を利用して東京駅から皇居一体，官庁街付近の現代地図と古地図を重ね合わせたもの

このように地図を重ねるだけではなく，資料も実空間にマッピングしたい，ということで次に資料とエンティテイ（実体）のリンクということを考えます．例えば「地震によって宇田川丁，三島丁，神明丁で家が多数潰れた」というようなことが書いてあれば，これは地名である，ということは分かります．そしてこれがどこなのかということを過去の地名集で調べていくと，多少漢字の違いはあってもその場所が分かります．このようなことをやっていくと資料が実世界に結びついて過去のビッグデータを分析できるようになるという流れです．このようなことを行うために地名の識別子（地名識別子GeoLOD[24]）という簡単に言えば地名集を作っています．これに文字情報だけでなく挿絵や浮世絵，江戸商人の広告版面などの非文字情報を紐付けています．これによって実世界と資料が双方向に結びつき，実世界と資料のどちらからでも見ることができるということになります[25]．

さまざまな資料から構造化データをどうやって効率的に作っていくかも課題になってきます．一つの例として「武鑑全集」[26]を取り上げます．「武鑑」というのは江戸の大名や幕臣に関するさまざまな情報の掲載された本で，家紋のような非文字情報も含まれています．今でいうデータブックのようなものです．江戸初期から末期まで200年間出版され続けました．多いときには1ヶ月に数回更新されて新版が出たらしく，非常にたくさんの版があります．このような場合どうやってたくさんの資料を翻刻する（データ化すること）のかという問題があります．一つひとつテキスト化していくのもいいのですが量が多くて大変です．そこで，前後のバージョンで変化した部分のみを取り出すことができれば，そこだけをテキスト化すればいいので効率化になるのではないかと考えました[27]．前後の画像を比較する技術を画像照合と言い，これを簡単に行うツールを作って公開しています[28]．実際に複数の図書館が公開している画像を比較して重ねてみると文字部分は同じなのに顔の部分だけ違う，という例が見つかりました．このように2枚の画像を見比べるということは人間にとっては難しいですが，コンピュータービジョンで画像の重ね合わせをするという研究は非常に多いのです．これと同じように「武鑑」の別々のバージョンの画像を2冊重ねることでどこが更新されたか分かります．そこで更新された部分の情報だけを更新していく，というやりかたで長期間にわたるデータを効率的にテキスト化できる，ということになります．この作業を今進めているところです．例えば，江戸時代の200年間で参勤交代の時期はどう変わったかということをデータ化しているのですが，進めているうちに時系列情報にいろいろ矛盾があるということが分かり，その修正をして新しいデータセットを作っているところです．このようにさまざまな技術を使うことで，歴史ビッグデータのデータを効率的に作っていくというのも大きな課題だと思っています．

これまでご紹介してきたように過去のさまざまな資料・文書は主に人間が読むために作られてきました．これからは人間と共に機械も読んで相互に助け合う時代になると考えています．機械が読むときには当然機械可読データ，つまり機械が読みやすいデータを整備することが重要になってきます．もちろん機械が読むためには品質をどのように保つかということも重要になってきます．品質を考えずに何でも読ませるとAI

がおかしなデータを出力するということも最近も問題になっています．AI・機械というのは情報の意味が理解できないので，文化の非常に深いところを読み解くには専門家の知識が必要です．この専門家の知識というのは品質を保つことにも関係しますし AI の出力をどう活用するかにも関わってきます．

英語の資料ではひとあし先にそのような時代になっていて，機械が読み，そのデータを活用するということが実際に行われています．そのことにより研究のスピードとスタイルが変わるということが実際に起こっています．日本語については，近代から現代に至る部分については国立国会図書館が 230 万点の OCR テキストデータ，約 17 億種類の単語について，出版年度ごとの単語の出現頻度のグラフなどが出せるようになってきました（日本語ビッグデータ NDL Ngram Viewer）[29]．その OCR も昨年から今年にかけて公開されたので，ようやく日本でも機械が読んだデータの活用が始まったと言えます．最初に言ったように機械の支援で新しいものが見えるようになった研究者は，そうでない研究者に比べて競争において優位に立てることが予想されます．デジタルトランスフォーメーション（DX）というのは，AI でのデジタル技術を活用し，分野の枠を超えた共同研究によって人文学の研究手法を変革することでこれまでにない新しい知識を得るためのものです．AI というデジタル技術を活用することにより，そのような新しいものを見ることができるというのが一つポイントかなと思います．

今日は日本文化ビッグデータの話をしてきました．現在，日本文化を大事に保存してきたのにそれを活用するのが難しいという状況が，問題になっています．この問題を解決するためには情報プラットフォームを構築することも大事ですし，このようなことができる専門人材を育てるということも重要になってきます．資料をデジタル化して文字認識して全文検索するといった基本的なところをやっていくのも重要です．けれども機械と市民と専門家が得意な分野で協力することや，先ほどの NDL Ngram Viewer でご紹介したように過去から現代にかけて文化がどのように変化してきたかというような連続性が一望できるサービスも必要です．

さらに研究としては学術的な価値がもちろん大事ですが，この技術を広めて行くには経済的な価値というのにもどう貢献するかを考えていく必要もあります．アプリなどはひとつの例だと思います．

さらに，地震などの災害という部分については危機への備えとしても大事です．過去の世界に関する社会の記録から未来に向けた教訓を学んでいけるようにするために，記録に残されたものをどうやってまとめていくかということも大きな課題だと考えられます．

今回の発表は CODH の旧メンバー・現メンバー，鈴木親彦さん，市野美夏さん，カラーヌワット・タリンさんの研究成果や CODH の共同研究者，国文学研究資料館，Google Research，東京大学などの研究成果を含みます．また，一部ソフトウェア開発には本間淳さん（フェリックス・スタイル），一部のデータ整備には合同会社 AMANE さんの協力を受けています．

本日の講演は以上です．ありがとうございました．

II. ディスカッション録

山花先生（以下山花）：とても興味深いお話ありがとうございました．ここからは質問とディスカッションの時間とさせていただきますが，その前に私の方からいくつか質問をさせていただきます．

現在，私は松前先生と共同で古代エジプトの王の彫像の「顔」を使ってその特徴などから何か分かるのではないかという研究をしています．考古学の遺物は現存数が非常に少なく，「顔」も 60 点程度のデータ数です．今回北本先生のお話にあった「顔貌コレクション」（以下 顔コレ）は 9600 点以上という圧倒的なデータ数ですが，AI に画像認識をさせるためにはやはりたくさんのデータ数は必要なのでしょうか．また，一つの遺物に対して，しばしば複数の解釈が存在します．「正解は一つだけ」ではない場合，複数の解釈を全て取り入れた上でデータ化する，ということはできるのでしょうか．

北本先生（以下北本）：まず機械の学習方法の代表的なものに「教師あり学習」というものがあります．これは人間が機械に正解を与えたうえで学習させるとい

うもので，これにはある程度のデータ数が必要です．一方で統計学等ではベイズ的な推定というのがあります．これは少ないデータでも動くものなので，データ数の問題はある程度解決できます．つまりいろいろな選択肢の中でどれを選んでいくのかということがデータ数の問題に対する一つの答えです．

また，AI は人間が正解を教えることで，それを基準にデータを判断していきます．従って正解が複数あるというものについてはどれか一つを正解としなければ AI は判断することができません．そのため，正解の可能性のあるもののうちの一つを研究者が「正解」として AI に教えてしまうと，その「正解」に沿ったデータができあがってきてしまい，その結果研究者の意図に沿った形でデータができあがってしまう，ということもなりかねません．これはかなり危険なことです．つまり正解がない場合に AI が出した答えを「正解」と考えていいのかということになり，そうなると何が正解なのかよくわからないということになってくるので，AI で学習するということの意味自体を考えなくてはいけない．

文字認識の場合はほとんどの場合正解があるので，正解を答える AI という枠組みは成り立つのですが，特に美術関係は正解が分からないデータです．そういった場合はやはり人間がかなり手を加えて，人間の知識や仮説で作っていくしかないのかなと思います．部分的には AI が補える部分があるとは思いますが一番の大枠の所はある程度人間，というか専門家が入っていかないとできない部分があるかなと思っています．まとめると，データの量の問題と正解データは何かという二つの問題があるということかと思います．

山花：ありがとうございます．私の専門に近いところでは，古代エジプト語を IIIF でもって検索していくというものは既に存在しているのですが，ユーザーにとっては少し使いづらい部分があるんですよね．ただ正解がある文字に関しては AI はできる，ということなのですね．

それから美術作品が例として挙げられますが，見ている人の主観とか研究者による認識の違い，例えば一つの作品に対する複数の解釈を最初のメタデータに入れ込む，ということは可能なのかそれともしないほうがいいのか．

北本：それはかなり大きな問題です．今の AI の学習方法は「正解は一つ」という前提で学習していることが多いです．ですから，あれもこれも正解，となると「正解は何だ？」ということになってしまいます．もちろんそれを再現するという目標のもとに学習しているので，その枠組みだと正解というものがある程度決まっていないと難しい．

よくあるのが二つの説があるのにそのうちの一つだけを正解として学習してそれでほかのデータを解析したら，学習した説に沿った正解がでてくることになります．正解自体はそもそも人間が与えるものなので，そこにバイアスが入っているとそのバイアスをそのまま学習してそのバイアスに沿った答えを出してしまい，ある意味「ほしい答えを得る AI」になってしまう危険があるんですね．でもそれを AI が言ったから客観的だ，みたいに言ってしまうのが非常によくない．そうなると本当は二つの説を考慮して学習しなければならないのですがそれはなかなか難しい．もちろんいろいろな説を学習して，分かりやすく言うと多数決みたいにして使う，というのもあるのですが，それがどの程度客観的なのか．計算自体は客観的ですが入力データが客観的でないと結局結果も客観的ではないので，複数の説があるときにどうするのかということは大きな問題かなと思っています．

山花：実際にそういう事例を扱われたことはありますか．

北本：そういう研究を見聞きしたことはあります．私自身はそれが危険だということでやってはいないのですが，複数の説がある場合にどうするのかというのは今後の課題だとは思っています．

山花：なるほど．データ数の少ない「古代史」というようなところを扱う人間としては，こういうことができたらいいな，という思いはあるのですが，やはりデータ数が少ないのと解釈の方法がいろいろあるというのでそこがやはり一番ネックなのかな，と．それを乗り越えてデジタル化してそれを解析させるということは，果たして良いことをやっているのだろうか，と

いう思いにもなります．やれるのかなと思ったりもするんです．

北本：いいことかどうかはわかりませんが，少なくともオープンサイエンスの文脈で再現性とか透明性，とかいいますが，何をやっているのかは伝わるというメリット・利点はあると思います．

つまり，人間の頭の中でいろいろ考えているとしてもなかなかそれを外に見える形で出すというのは難しいと思うのです．けれども，何らかの数値的なものとかプロセスが，より分かりやすい形で出ることで，少なくともどのような過程を経てそうなったかということは他の人にも分かる，という点でメリットがあるかなと．美術史の分野で何が正しいのかということで，最終的には誰が言うかで決まる，みたいなところがあると思うんですね．それはその人が信頼できるからその説は信頼できるということになるのですが，そうではなくてプロセスを透明性あるいは再現性のある形にして「見える化」するというところの価値はあるのではないかと思っています．

ただそれはあくまでプロセスが見えるというだけであって，結果が正しいということを保証するわけではないのですが，そうではないにしても利点はあると思っています．

山花：ありがとうございます．参加者の皆様方，関連するようなテーマもしくはコメントありましたら是非お願いしたいのですが．

質問者 1：私はインド学を専門にしておりましてインド学・仏教学というのはデジタル・ヒューマニティーズにおける先駆的な分野ではないかと思っています．講演の中で機械と専門家のコラボレーションが大事だというお話がありましたけれども，マシンリーダブルなデータを作るために専門家の知識が必要であるとして，これからの世代の専門家の育成というのはどういう風になっていくのか，もちろんデジタル的な技術に明るい，ということは当然必要になってくると思いますが，今までデータを作ってきたのはある意味オールドファッションな学問をやってきた世代の人たちですので，これからの世代の専門家，人間というのはどのようなスキルというか方法論をもってデジタル・ヒューマニティーズにあたるべきなのかということについてのお考えをお聞かせ願えますでしょうか．

北本：コメントありがとうございます．専門家の育成というところは大変重要な点だと思っています．

特に，やはりデジタル・ヒューマニティーズというのは専門知識も必要ですし，ある程度情報，特にツールの使い方，本当はツールの開発ですとかそこまで行けるのが理想ですが，この二つをマスターしなければなりません．どちらも何年もかけて身に付けていくものですので，それだけ忙しくなり負担も大きいと言う方もいますし，大変ということもあります．ただ私が見ている範囲でということなのですが，専門知識と情報やツールの使い方の両方を身につける負担よりも，どちらかというと専門家の育成において障害になるのは「評価」みたいなところだと思うんですね．

つまりデジタル・ヒューマニティーズを研究対象として扱うメリットがあると感じることができれば，そういうことに取り組む人が増えてくると思います．ですがそこに明確なメリットを感じられないという風になってしまうと，大変なだけで従来のやり方のほうがいいんじゃないかと思ってしまう若い人も出てくると考えられます．損得で考えるのはよくないとは思いますが，それに取り組むことは研究者としてメリットとがあるという明確な見通しがあればいいのですが，どちらかというとそこのリスクみたいなところを見てしまう人が多くて，そこがより本質的な問題なのかなと思っています．それがリスクではなくてチャンスなんだという受け取り方というのは，たぶん上の世代がそういう風に見せていかないと，下の世代だけではそういう風に感じられない面が出てくるのかなと．そこは私もそのようにしていかなければいけないなと思っているところです．

質問者 1：ありがとうございます．

北本：そうですね．研究者と話すとやはり，こういう風に進んでいいのだろうかと疑問を持つ方がすごく多いです．心配だとおっしゃいます．

松前先生（以下松前）：本当にそれはそう思います．人材育成に関する評価とリスクはとても重要な問題で，そういう意味では生命科学でも全く同じような問

題が起きています．生命科学と，例えば情報系がコラボレーションしても業績基準が違うと業績評価で変わってきてしまいます．多分人文系だと本を書くのが大事になるかと思いますが，情報系だと重要なカンファレンスでの発表や論文が大事になってきます．

つまり理系の人間にとっては査読のない本を書くというのは非常にリスクが高く業績にならない．一般的にいうと著書はノーカウントなんです．ですからそこをどういう風に評価していくのかというところは難しいところだなと思います．そこがこの分野に限らずキャリアパス的には難しいところなのかなと思います．

山花：確かにおっしゃる通りだと思います．文系の側から言うと，例えばコラボレーションで Web サイトのページを作って，そこからいろいろな人の役に立てるようなデータを作った，というのは残念ながら評価してもらえないんです．私たちは本や論文を書いて，発表して，というところで業績評価をされるので，それ以外のことは余力なある人はやりなさいね，みたいなスタンスになってしまっています．

ただ，私はこの分野というのはこれから，というか今すでにかなり伸びていますし，政府自身も奨励していますが，文科系が他分野とコラボレーションして，文科系が持っている知の蓄積というものをもっと外に出すことは重要だと言われています．そのためにはデジタル・ヒューマニティーズは非常に重要なツールだと思いますし，非常に重要な研究の一つの分野であると思います．ですがそれがまだ業績評価そのもののシステムの中では反映されないというのがつらいところだなあ，とは確かに思います．

北本：ちょっと付け加えるとですね，本当はやりたいのにリスクを考えてやらない人がいるとすると本当にもったいないですし，そういう人は意外といるかもしれないと思っています．ですから，そういう人たちを拾える場というのを作らなければいけないと思っています．またリスクを考えるとそうはできないということですから，業績評価を多様化するといいますか，それも必要かなと．多様化することで実はやりたいという人を拾えると非常にいいのかなと思います．

松前：そうですね．育成のコミュニティというのも本当はあるといいのにな，というのは思いますね．先ほどの山花先生のコメントにもあったように，ユーザーにとって使いにくいインターフェイスを改良するといったことは，アカデミックな仕事というより製品を作る，みたいなところなので，論文とかにはなりにくいですよね．そうすると，自分でプロダクトを作れる人や何かやりたい人が入ってこられる場所があって，その中で評価もされるというような仕組みがセットで必要なのかなと思いました．

山花：ありがとうございます．私は組織作りというのも結構大きな課題になるのかなとも思います．人文学の立場からして，こういうようなことができるようになるといいな，と思っても自分でやると時間がかかりすぎてしまうので，例えば情報学とかいろいろな分野の方とコラボレーションしてやっていこうという思いはあります．

ただ自分のアイデアそのものについて，それが本当にものになるか，きちんとした，皆さんに受け入れてもらえるものであるのかというのがまず自分自身で疑問です．また，非常にうまくいってコラボレーションしてくださる方が見つかったとしても，研究ではトライアンドエラーを繰り返すでしょうから時間がかかってしまうことは想像に難くありません．その間ずっとコラボレーションができていればいいのですが，なかなか研究の組織体制作りというのが個人の研究者では非常に難しいというところがあります．そういったところをどうやって解決すればいいかというアイデアはありますでしょうか．

北本：一緒にやれる人を見つけるということは本当に難しいことで，それができれば半分解決してしまうのではないかと思います．私がずっとやっている中で思うのは，こういうことができますかという話をするときに，こちらにとって何が難しくて何が簡単なことなのかが依頼してくる方には分からないということです．そのため，数分でできることと数年かかってもできないかもしれない依頼が並列で来るんですよ．そこの難易度みたいなことが感覚でつかめてくると話しやすくなってくると思います．ですがこの感覚を持つこ

とは結構難しく，経験を積むしかないのですが，感覚をつかむことができれば，より敷居の低い形で話すことができるのかなと思っています．でもその感覚をつかむことが経験だとすると，その経験を最初にどこで積むのかということになってしまいます．私自身もデジタル・ヒューマニティーズの研究を始めたきっかけは上の人から言われてプロジェクトに参加したことでした．そのプロジェクトは最初は参加者が結構いたのですが，だんだん減ってきて私が最後まで残ったわけでして，デジタル・ヒューマニティーズのような問題に関心がある人が残った，ということで，最初はある程度強制的に入ったという面があります．ですので，そういうある程度の大きなプロジェクトに設定していろいろな人に入ってもらって，その中で成り立つものを見つけるというのも一つの方法かなと思います．

もう一つは，今の時代は結構ソーシャルネットワークなどで偶然つながるということも昔に比べて増えていると思います．そういった発信することによって偶然つながるという可能性も増えてきているのかなとは思います．やはり誰が何をやっているのかを知るというところがかなり難しいので，SNS を利用することで同じような関心を持っている人がいるということがわかって共有できれば，関心を同じくする人が見つかって，そこから徐々に始まっていくといいのかなとも思います．そういった二つの，トップダウン的なものとボトムアップ的なものとがありうるかなと思います．

山花：ありがとうございます．

質問者 2：今の話（分野の違う研究者同士のコラボレーションの話）に沿った事で海外の研究者からもよく言われていることですが，日本では手を取り合って研究するという環境を作りにくいと思う時があります．知人の科学記者によると，日本で協力して研究するためには，研究者ではないマネジメント専門のプロが足りないと言うことです．

マネジメント専門のプロとは，研究者出身で研究をせずにマネジメントのみをする，つまり，研究マネジメントのプロのことをいいます．日本にはそういった方は一人もおらず，研究者自身が研究の傍らでマネジメントをしています．マネジメントのプロの具体例に，シンガポールにいるフィリップ・ヨーという方がいます．彼は，研究者出身でシンガポール経済開発庁（EDB）の長官を務めた人物です．彼は研究をせず，最新の論文を大量に読み，研究や技術の潮流を常に最先端で追い続けながら，ひたすらマネジメントを行いました．

しかし日本のように，研究をしていたら最先端の論文や技術の流れを常に追い続けることはできないですよね．そうすると，時間のリソースが足らず，視野が自然と狭くなってしまいます．さらに，科学やサイエンスだけでなく，アカデミアに関心のない官僚が主導権を握っている．だからこそ，マネジメント専門のプロのような横糸で研究者を繋いでいくような人は，絶対に必要であるといつも思うのです．

山花：確かに，日本では研究者が事務や経理など全てのことをやるのが当たり前ですね．マネジメント全般を全部研究者がやって当たり前という風潮になってしまっています．研究者がマネジメント全般をやる時間は正直ないですね．研究をしている暇が無くなり，何をする人なのか分からなくなってしまっていますし．北本先生がいらっしゃる ROIS では，どうなっているのでしょうか．どなたかそういったマネジメントをやっていらっしゃったりするのですか？

北本：いえ，皆さんと同じです．マネジメントを専門にする人がいるとありがたいのですが，そういう方はいないですね．

質問者 2：なぜ日本にはそのような方がいないのでしょうか．組織はマネジメントをする人に付加価値を見出さないのでしょうか．

北本：日本には研究マネジメントという概念自体が無いのかもしれませんね．マネジメントというと，予算管理や人事，事務を管理するというイメージがあるのかもしれません．

質問者 2：研究ではなく，事務的な部分のマネジメントですか？

北本：そうですね．

質問者 2：やはり，フィリップ・ヨーのような研究マネジメントのプロは，内部でもかなり強い権限を持っていて，さらに国の後押しがあるので世界中から人材を一本釣りしていますよね．

北本：そうですね.

質問者２：日本の場合は，専門家がいないので，フィリップ・ヨーを沖縄の OIST（沖縄科学技術大学院）に連れてきちゃっていますからね.

松前：ライフサイエンスでは最近，マネジメントの専門家を雇用するという動きが見られますね．結局，ライフサイエンスでは，論文競争やデータのアップデートがすごく激しいので馬力が必要になります．やるべきこともたくさんあり，例えば，2 ～ 30 年前のネイチャーは図が一つのものが多いのですが，今はメインの論文だけでなくサポーティブなデータが増えて 100 ページ程になっていることがあります．最近の論文はそれに加えて図表もたくさんあり，一つの図を作成するために数百万かかる研究をポンポンやっています．そういった図が，何十と論文に載っていて，ネイチャーの論文一本で数千万円くらいかかったりします．そうなると，マネジメントが必要になってくるので，ライフサイエンスの場合はお金が付きやすいということがあります．もちろん，欧米のほうがラボマネージャーのような人が圧倒的にいます．マネージャーが入る場合もあります.

そして，関連する話として，先ほど北本先生が現在所属されている ROIS には，ライフサイエンス統合データベースセンターという部署があります．そこでは，専属のデータベースのエンジニアを雇って，データベースの運用やユーザーに開発ツールの使い方を教えるといった業務をしています．こういったデータベースは，30 年前にアメリカの政府研究機関が開発したものを維持していく為に国際的に予算をかけていて，ここには日本からもお金が出ています．すごく大きな話があるんですね．なかなか難しいことなのかもしれないですが，人文系の組織でもデータベースの開発維持ができるか，というところにデジタル・ヒューマニティーズの将来がかかっているのかなと思っています.

北本：ありがとうございます．もちろん，人文系でもデータベースを開発する計画というのはないわけではないのですが，予算として認められるのが難しいのが現状です．現在のライフサイエンスの状況は一つのモデルにはなると思いますが，なかなかそのレベルには到達できていないという感じですね.

松前：そうですね．ですから，北本先生のご講演の最後のスライドのような人文学ビックデータに，生物学的なデータを付けたいと言うのが私の立場です．しかし，なかなか人文系のデータが追いついていなくて，現状はうまくできないなと思っています.

だからこそ，ROIS の技術はすごいなと思います．しかも，今日出てきたお話はさまざまなデータを作っているというものでしたね．データをアプリにしたり，ユーザーに分かりやすい作りにしたりと，専門家ではなくても手に取りやすいように作っていらっしゃる．これはなかなか他にはないのではないか，労力を割いているのだな，と思いました.

先ほど講演会が始まる前に，北本先生と少しだけお話させていただいたのですが，最近，北本先生が扱われているような分野においては，文字情報や文献情報だけでなく文献の素材やマテリアルに関する情報というものにも注目が集まっています．マテリアル系に関しては東海大学には関心がある先生が多くいらっしゃると思うのですが，そのあたりについての何か展望などありますか？

北本：そうですね，先ほどの講演で国文研の大型プロジェクトをご紹介しましたが，これは古典書籍をデジタル化，オープン化してアクセス可能にするというものです．これは来年度に終了するプロジェクトです．今，今後十年間のプロジェクトを構想しています．次のプロジェクトは，デジタル化してアクセス可能にした次の段階の課題ということになるため，議論があります.

もちろん，課題の一つに，くずし字 OCR を使用して全文検索ができるようにするというものがあります．一方で，本という物質を分析するのも一つの課題にあり，分光特性などを計測し，データベース化しようというプロポーザルはすでにあります．これが認められれば，プロジェクトを始めることになると思います．その他にも，紙の素材を顕微鏡で見て，どこの紙なのかを画像として分析したり，本に含まれている生物的素材ということで，保存のために入れる葉や，混

入している人間の髪といったものを分析したりすることにより，さまざまな事が分かるのではないかという考えがあります．

そして，本の場合，出版年などがある程度分かることから，時代情報が得られることが結構大きいです．古文書も製作年が分かれば，データとしての価値が非常に高くなります．そういった意味でも物質的な分析というのは，今後重要になってくると思います．さらに顕微鏡だけではなく，ゲノム解析なんかもあるでしょうし，別の分析方法もあるかもしれないですから，そういった分野とのコラボレーションが今後増えてくるのかな，というふうに思っています．

松前：はい，ありがとうございます．そうですね，髪の毛の話は聞いたことがあります．古い文献のなかに髪が入っているというのは実際に見たことはないですが，日常生活では本に髪の毛が挟まることを考えると，実は結構あるかもしれないですね．

北本：そうですね．本を一冊一冊見ていくのは大変なので，本の画像から挟まっているものを発見するという感じですね．数は多くはありませんが時々挟まっているという感じがします．私も実物は見たことはありません．

松前：面白いですね．確か，海外の研究で羊皮紙の成分を生物学的な分析をかけて調べるという論文が数年前に出ていたと思います．羊皮紙は羊の皮の紙と書くけれど，ではその羊はどんな生物であったのか，というような内容だったと思います．

他に，何か質問などありますか？　皆さん．お願いします．

質問者３：私は，心理学や認知科学の領域で研究しておりまして，皆さんが作ったデータベースを仮説の検証などに利用させてもらっています．データベースを利用する際に，海外の研究では英語圏のデータベースを使って論文を書いている前例が多くあるので，そういったデータベースを利用してもいいと思っています．

日本語圏のデータベースを見ると，顔コレに関しては，サイテーション（査読）を受ければ，データベースを使った論文も成立するだろうと思っています．しかし，資料検索を目的として作られたデータベースは，そういった計量分析で使用するために作ったものではない，と言われるのではないかと，心配しながら論文を書いています．人文科学とコンピュータなどの研究会でも，そうした指摘を受けるのではないかと様子を見ながら発表をすることもあります．そのあたりのデータベースの利用に関する感覚は，心理学や認知科学の分野からしても分からないのです．じんもんこん[vii]で発表したときはそういったネガティブな反応ではなく，ポジティブな意見を受けたので，よかったなと思いましたが…….

実は，顔コレを使用してヨーロッパのデータベースを使った論文の反証事例みたいな論文を書こうと考えていたのですが，いきなりデータベースを使用するのは少し怖いというか，もしかしたら指摘を受けるのではないかという心配があります．オープンデータの使用に関して，分野によって温度差があるかどうかを教えていただければと思います．

北本：はい，ありがとうございます．この質問は，大変重要な質問で，人文系オープンデータの根幹に関わるものだと思います．

ややこしい話になりますが，例えば我々 ROIS-DS 人文学オープンデータ共同利用センター（CODH）が公開しているデータというのは，ライセンスを明示し，CC-BY-SA（creative commons Attribution-ShareAlike）で出典を明記すれば使えるという形にしています．そういった意味で，使用についての問題はありません．しかし，顔コレを公開する際に一つ議論になったことに，宗教に関係するものや，天皇に関係するものなどについては，それを自由に使うことでさまざまな問題が生じる懸念があります．そのため，ガイドラインには「条件」ではなく「お願い」という形で，あまり適切ではない目的で使わないようにしてください，といったことが書いてあります．ですので，文化的なものを扱うときは，自由に使っていいことと適切な使い方をすることは必ずしもイコールでないということを理解する必要があります．そのため，自由だけれども

vii じんもんこん：情報処理学会の研究会のひとつである「人文科学とコンピュータ研究会」の通称である。

適切に扱うという点が一つややこしいことかなと思っています．

また，我々がオープンデータにしているのは，国文学研究資料館（国文研）等元の資料を公開しているところのみです．そのため，公開していないデータもあります．なぜなら，美術館や図書館は基本的にオープンデータにする方向で進んでいるのですが，文化財は，神社仏閣などの公共機関ではないところが所有しているものが多く，そういったものは，公開に制限を付ける場合が多いことから，データを使う際に所有者の意向を考えないと使用できないという状況があります．そのため，公共機関が所有していないデータなどは自由に使用していいかどうかをチェックしなくてはなりません．ですので，文化的なものと公共性のような部分にややこしい問題があり，質問者３さんがおっしゃるように気を付けながらやらねばならない部分は多々あります．ただ，そういったところに気を付ければ，怯えながら使う必要はないので，我々のデータでしたら自由に使っていただいて結構です．

質問者３：ありがとうございます．ガイドラインを確認したのですが本当に難しいですよね．例えば，心理学の論文を書くというのはデータの本来の使い方ではないかもしれない．極端な反応として，一つ一つの画像をデータポイントとして，点として論文を書くとは何事かというコメントを，昔受けたことがあります．そういった部分が結構難しく，また，研究者によって何がいいのか，どうするのかという判断基準は違いますし，世間一般的に望ましい基準を決めるのは難しいですね．ですからやはり，いろんな研究会で探りを入れながら許容される範囲がどこまでであるかを見極めながらやっていくというのが良いのだろうか，ということも考えました．ですが，基本的に悪用しない限りはポジティブであるということが今回聞けたので良かったと思います．ありがとうございました．

北本：はい．どちらかというと，我々はデータを公開する立場であるので，ネガティブに反応するということはありません．やはり気になるのはデータを持っている人の意向です．我々がデータを持っているわけではないので，持っている人がどう考えるのかというところは我々も完全に把握できていないところはあります．しかし，そういったデータ所有者の意向を配慮する人がいるかも知れないので，研究の目的からしてこれは妥当だということを自ら説明できるようにしておいて，議論していくのがいいかなと思います．良いか否かの判断をもちろん所有者に委ねるというのもあるのですが，研究者自身でもそういった判断の基準を持っておくことも大事かなと思います．

質問者３：ありがとうございます．それはとても大事な点だと思います．

松前：今の議論に関する話の中では，“適切な”という所がすごく難しいですね．適切さというものは，それこそコンテキスト依存になってしまいますから．例えば，天皇に関する議論が，センシティブなものであるということは日本人であれば分かるのですが，外国人であれば分からないかもしれないですよね．そういった事が生じた場合どうされるのですか？

北本：基本的にガイドラインはお願いであって利用の条件ではないので，そういったことが起きた際には，対応策を考えるしかないと思います．文化的なものに関してはもちろん分かりません．トラブルが起こった場合はそれを何とか解決に持っていくという方向を取るとか……．ですから，“適切な”というのは，そのようにしか書きようがないから書いているということであって，“適切な”というのが具体的にどういう意味なのかというのは，事例を積み重ねる中で決まっていくものなのかなと思います．

松前：そうですね，ありがとうございます．そこを受け止められる，というところが，北本先生がとても大変で重責を背負っていらっしゃる部分なのだなと感じます．そういった問題というのは，自然人類学の分野などでもそうですが，人種差別問題などがあるので，なかなか怖いといった話があったりして難しいところもあります．

北本：はい，そうですね．だからやはりそういった問題を理解した上でやらないと，良くないデータの解釈をしてしまい危険であるとか，そういったことはあると思うので，問題があるということを少なくとも認識しておく必要がある．ただ，本当に避けようとすると

その研究をやらないということになってしまうので，そこはあくまで自分なりの基準でやるしかないのかなと思います．

松前：ありがとうございます．ほかには何かありますか？

質問者４：私の専門はほぼ活字化された資料を使用できる日本中世史ですので，くずし字がほとんど読めない者です．先ほど北本先生の講演スライドで「行と関係なく文字単位でくずし字を認識できる点が特徴的」だというお話があったと思います．しかし，実際にゼミなどで「みを」を使ってみると，逆にその点があだになっていると感じた部分がありました．くずし字にはほぼ同じくずし方の字もありますし，この文字が来たら前後はこの文言になるだろうなど，研究者が文脈で判断しているような部分を「みを」は一文字ずつ判断することによって，逆にあり得ない文字の組み合わせで存在しない単語を作ってしまったことがありました．今言ったように，文脈に基づく判断を評価させるようなものは，これからなさるのでしょうか？

北本：はい，質問ありがとうございます．この質問は「みを」について一番よく聞かれる質問ですね．将来的にはやはりそうすべきだと思っていますが，文脈を判断するというのも結構難しい問題です．

くずし字にある単語，決まり文句といったものを統計的に判断する言語モデルを使い，文字の形状と言語としてのつながりの両方を考えることで，最適な答えを出して修正するというようなことを将来行うべきだとは思っています．それをどうやって行うかに関しては現在思案している所なのですが，トレードオフ，つまり行単位で判読するというものは，考え方が導入しやすいというメリットがあります．しかし，行になっていないものを認識できないというデメリットがあります．一方，我々のものは，行になっていないものも認識できるのですが，言語モデルを取り入れづらいというデメリットがある．しかし，それはおそらく将来的には解決できるだろうと思います．

くずし字の認識にはさまざまなやり方があり，文字を認識した後に行に変換しモデル修正を行うものもあれば，認識の部分を修正するものもあり，そういったものは技術的な課題となるので現在検討しているところです．

質問者４：ありがとうございます．それでは現状は，将来的には両立し得るかもしれない，というところですか．

北本：そうですね．将来的に両立し得ると思います．ただ，すぐにはできないだろうなということで，今頑張っているところです．

質問者４：ありがとうございます．

松前：学生の方など，あればぜひ質問していただければと思うのですけど，どうでしょうか？

山花：すみません，山花です．学生ではないのですが，これは聞いておきたいなと思っていたことがあります．そもそもどういった経緯で顔コレを作ることになって，その際にどういったチーム作りをなさったのですか？ つまり，どういう人たちを集め，どのようにチームを作ったのか．私も，大学の中で似たようなことをやるようなことになると思うので，スタートアップまでの段階というのを，後学のためにお聞かせいただきたいです．

北本：はい，ありがとうございます．そういうところは，内輪話なのでプレゼンでは説明していないですね．

顔コレは，CODH にいた鈴木親彦さんという研究員の方がアイデアを思いついたものです．先ほどの講演会でもお話ししたとおり，もともと IIIF Curation Viewer という画像収集が可能なビューワを，我々は開発していました．しかし，画像ビューワに所蔵された画像は何でも収集できるが，どういったものを集めようか，ということが問題になりました．その際に，元々美術史の研究していた鈴木親彦さんが，集めるのであれば顔が面白いのではないかとやってみたら，結構集められたので，その後も，鈴木さんを中心に大学院生の方などにもお願いして画像を収集し続けました．その後に学生さんが作業した結果を鈴木さんが確認して顔コレに入れていくという作業を行い，最終的に 9000 件ぐらいのデータを作ったという感じです．つまり，元々ソフトウェアがあって，それをどう使うかと考えていた時に思いついたのが経緯です．

その後，鈴木さんは顔コレだけではなく，彼がマイ

クロコンテンツと呼ぶものとして，旅行ガイドの絵（図 9）などを切り取って集めたり，江戸時代の買い物ガイドの商店のデータを切り抜いて集めたりしています（図 10）．江戸時代の歴史ビックデータのところでちょっとご説明しましたように，切り出したもので新しいコンテンツを作るという研究の一環として，発展させていったという経緯もあります．元々こういうことが研究テーマというわけではなかったのですが，顔コレをはじめとする色々な情報収集の経験を発展させ，地図と挿絵の双方向結合などの概念化をして，いい研究ができるようにしていったと，そんな感じです．ですから，ソフトウェアが最初にあって，使い方を考えるうちにそうなったというのが経緯です．



図 9　神田神社　http://codh.rois.ac.jp/iiif/iiif-curation-viewer/index.html?pages=200013687&pos=126&lang=ja



図 10　資料空間と実体空間の双方向結合

北本：現在，うちのセンターに所属している新しい研究員の方が，ローマ史などを研究しているのですが，ローマの遺物の切り抜きをして，それでコレクションを作ろうかという話をしています．そういうように，自分の関心のあるものを切り出して進めればいいのかなと思います．

また，今日はスライドに入れませんでしたが，実はキュレーソンというイベントをやったことがあります．これは，ハッカソンとかアイデアソンとかそういう「○○ソン」というのがありますが，それのキュレーション版ですね．このキュレーソンをみんなでやって発表をするという，イベントをやったことがあります．その場合，それぞれの人が自分で考えてコレクションを作り，発表するという．このイベントで，色々な人がさまざまな考えで史料を見て，集めているのだなということが分かり，なかなか面白いイベントになりました．

山花：なるほど．それでは，古代エジプトの立体版顔コレみたいなものもキュレーソンのイベントでやろうと思えばできるのですしょうか？

北本：みんなで切り取ることは可能だと思います．ただ，IIIF でないとできないという制限があります．3D 版 IIIF もあるにはあるのですが，あまり普及していないものですし，基本的に IIIF Curation Viewer は二次元画像にのみ対応しているので，三次元はできないという制約があります．

山花：なるほど．ありがとうございました．

ご発表されていないような内容に関しても，さらにいろいろと聞きたいのですが，そろそろ終わらなければならない時間になってしまいました．

本当は対面だと，もう少し忌憚のない話ができたかと思うのですが，今回はオンラインでの開催となってしまい，大変申し訳ございませんでした．今回，対面でのご参加を希望いただいていた方々も，大学内でコロナが収まっていないということでオンラインでの開催となってしまいました．本当に残念だなと思います．

ただ，せっかくのご縁ですし，今回の公演にご参加くださるということは，おそらく皆さん，何かしらをデジタルでやろうとしている方々だと思います．出来ればこのつながりをずっと保って，コミュニケーションパスのようなものを作ることができればというふうに思っております．

北本：はい，是非よろしくお願いします．

山花：ありがとうございます．私の専門に一番近い方

が入って来ておられますね．宮川さん，今いらっしゃいますか？

宮川先生（以下宮川）：はい，居ります．

山花：宮川さんもこういったデジタル・ヒューマニティーズのプロジェクトに多く関わっておられて，しかも開発もされ，外国も渡り歩いていらっしゃるなかで，さまざまな経験をされていらっしゃると思います．ですので，日本のデジタル・ヒューマニティーズの今後というものは，歴史を中心に見たときに，どういった方向に動いていくだろうな，もしくは，いってほしいなというふうに思ってらっしゃいますか．

宮川：私の答えでいいのでしょうか。この問いは，北本先生にもお答えいただきたいと思います．

デジタル物理学，デジタル医学，デジタル経済学などと言われないことから分かるように，医学や物理学や経済学の分野においては，デジタル技術を使うことがほぼ当たり前になっていますよね．ですが，人文学ではデジタル人文学という特別な用語を使い，そういった分野を特別な位置に置いていますよね．将来，というかすでにそうなっている部分もありますが，人文学においても，わざわざデジタルをとつける特別な言い方というのは，おそらくなくなって行くと思います．特に考古学の分野などでは，最近ではデジタル考古学といった言葉はあまり使われなくなったと先生方からお聞きします．

私は，デジタル技術を使うのが当たり前になっていくと思っております．なぜならば，考古学などではライダーなどのデジタル技術を使い，研究することは当たり前になっていますし，デジタル言語学っていう言葉はほとんど使われていませんが，言語学の分野でもコーパスなどを使い，言語を研究するのが当たり前になっています．例えばドイツのエジプト学では，さまざまなデジタルアーカイブや IIIF を使うのが当たり前になっていますし，IT を使うのも当たり前になっているので，北本先生がお話しされた IIIF などのさまざまなスタンダードというものが，どんどん普及し，そういった技術を使って，研究をやって行くことが当たり前になっていくんじゃないかなと考えています．以上です．

山花：ありがとうございます．北本先生お願いできますでしょうか．

北本：はい．当たり前になっていくというのは，そうだろうなと思います．何十年か前の論文を読んでいると，「コンピュータを使った○○の研究」といった感じのものがエンジニアリング系には結構あります．しかし，現在はコンピュータを使ったとわざわざ言う必要はないかと思います．

コンピュータを使うことが当たり前になると大きなプロジェクトなどみんなで協力して取り組んでいく時に，コラボレーションをデジタルで行うことによって，ある意味やりやすくなる面があると思います．ですので，そういったコラボレーションが，自分の中でも当たり前になっていけばいいなというふうに思っています．

山花：ありがとうございます．まさにそうですね．少し前までは，「コンピュータを使った○○」というのは本当に，それだけで最新の研究みたいな感じでした．わあ，すごいなと言う感じでしたね．さらに，少し前まで，異分野を融合させた学際的な研究というのも，やはり新鮮なものでした．最近は，本当にみなさん普通にコラボレーションしてらっしゃるし，異分野を融合させた研究や，学際研究をやってらっしゃる．だんだん，いわゆる「デジタル○○」のように何かを冠する必要が無くなってきている．こういったものが無くなってきた時点で，一番うまく学問分野として研究が進んでいく状態になるのではないかと思います．

いっぽうで，私のような人文系の研究者の多くは，デジタルと聞くとまだまだ心理的なバリアがあります．さらに，デジタル研究に自分も手を染めたいけれどできない，という意識も強い．そうした心理的な障壁をうまくオーバーカムすることができれば，真の意味で新しい何かを作り出せるんじゃないかと考えたりします．

それでは，松前先生にお返しします．

松前：はい．本日は，２時間という時間を設定し，講演が１時間，ディスカッションが１時間という構成でどうなるかなと思っていました．北本先生のご講演も，ずっと聞いていたいような興味深い内容で，きっ

とまだまだお持ちのネタもあるでしょうし，今回の講演ではそのごく一部をご紹介いただいただけですから，もう少し詳しい話を聞いていたいと思いました．

ディスカッションパートでも，思った以上に幅広い内容の質問が出ました．質問や話の内容は，今後の未来の話が多く，デジタル・ヒューマニティーズがどんどん広がっていくぞという事が，今日のご講演を聞いてみんな見えてきたのではないでしょうか．今後はどうすればいいんだろうかという宿題が，見えてきたように感じます．

今日はオンラインでの開催でしたが，時間を超過しても最後までお付き合いくださいました講演者の北本先生をはじめ，参加者の皆さんには非常に感謝を申し上げます．また，先ほど山花先生からお話があったとおり，第２弾ができればいいなと思っておりますので，どうぞお付き合いいただければ幸いです．

本日は皆さまお集まりいただきどうもありがとうございました．

注

1）https://researchmap.jp/kitamoto
2）https://codh.rois.ac.jp
3）https://jsearch.go.jp/
4）https://cultural.jp/
5）第 14 回 CODH セミナー：IIIF Curation Platform 利活用レシピ 100 連発
http://codh.rois.ac.jp/seminar/icp-recipe-20210218/
6）http://codh/rois.ac.jp/software/iiif-ciration-viewer/
7）http://codh.rois.ac.jp/face/
8）http://codh.ac.jp/face/iiif-curation-finder/
9）http://codh.rois.ac.jp/software/iiif-curation-board/
10）http://codh.rois.ac.jp/icp/
11）http://www.nijl.ac.jp/pages/cijproject/
12）http://codh.rois.ac.jp/char-shape/
13）https://mp.ex.nii.ac.jp/kuronet/
14）https://www.kaggle.com/
15）http://codh.rois.ac.jp/competition/kaggle/
16）http://codh.rois.ac.jp/kuronet/
17）光学式文字認識 / 読取の略．活字や手書き文字などの文書を画像データとして取り込み，デジタル画像のファイルに変換する技術のこと．
18）http://codh.rois.ac.jp/edo-maps/
19）https://geolod.ex.nii.ac.jp/
20）http://codh.rois.ac.jp/edo-maps/
21）http://codh.rois.ac.jp/edo+150/
22）国立国会図書館所蔵
23）https://mapwarper.h-gis.jp/
24）https://geolod.ex.nii.ac.jp/
25）http://codh.rois.ac.jp/edomi/
26）http://codh.rois.ac.jp/bukan/
27）http://codh.rois.ac.jp/differential-reading/
28）http://codh.rois.ac.jp/software/vdiffjs/editor.html
29）https://lab.ndl.go.jp/ngramviewer/
.

「知のフロンティア」シンポジウム―「文化知と学問」

平野　葉一 [*1], 原　基晶 [*2], 丸山　雄生 [*2], 安達　未菜 [*1]

*1 東海大学文明研究所、*2 東海大学文化社会学部ヨーロッパ・アメリカ学科

〔シンポジウム報告〕

Symposium Report: Wisdom in Culture and Academics

Yoichi Hirano, Motoaki Hara, Yuki Maruyama and Mina Adachi

In November 2023, a symposium was held in the "Frontiers of Knowledge" course at Tokai University. The purpose of this course is to introduce students to recent research trends from specialized fields in the humanities and social sciences. Especially, this time, an “in-class symposium'' on the theme of “Cultural Knowledge and Academia” was held in order to give students a kind of experience of the research approach. Naturally, various definitions of culture can be found, but one of them is to think of it as the sum total of human thoughts and activities that arise from a shared sense of value in a certain society. On the other hand, humans live their lives in contact with nature, and such experiences and thoughts form academic studies. Therefore, culture, which is the product of people's thoughts and activities, becomes an expression of the formation of academic studies. The knowledge contained in such culture is considered here as “cultural knowledge.'' Therefore, the theme of this symposium can be seen as an attempt to find some kind of knowledge for academic formation in people’s cultural activities in each era.

This symposium consisted of the following three research reports

Report 1: Mina Adachi, "Mistral and Provençal Literature"

Report 2: Motoaki Hara, "Who is Dante Alighieri?"

Report 3: Yuki Maruyama, "Museums and Specimenism”

Moderator: Yoichi Hirano

Through these reports, the relationship between academic knowledge and the formation of cultural knowledge in each era was discussed. This article presents the contents of each report (including expanded contents). Finally, more than 100 people (including enrolled students) attended this symposium and. After the presentations, a lively discussion including questions took place. It should be noted that this symposium was co-sponsored by Institute of Civilization Research and Department of European and American Studies, Faculty of Culture and Social Studies, Tokai University.

はじめに―シンポジウムの趣旨と構成

東海大学文学部および文化社会学部では学部開講科目として「知のフロンティア」を開講してきた．これは文学部の改組前の 2016 年度に設置された授業で，当時は 14 学科・専攻を擁する文学部の特色を生かし，学部に所属する教員が幅広い専門分野からそれぞれの先端研究の動向について学生に紹介する学際的授業を目的とした．実際の授業では，複数の教員が人文・社会科学に関わる現代社会，現代文明の諸問題をテーマに取り上げ，学生に学問のおもしろさや研究の妙味について語りかける形式で展開された．その意味で，当初の目的を十分に果たしてきたということができる．「知のフロンティア」は，2018 年の改組に伴い文学部と文化社会学部に再編された以降も継続され，今日に至っている．そうしたなか，文化社会学部における「知のフロンティア」は 2023 年度秋学期で最終年度を迎え [1)]，平野と安達が担当し，120 名を数える学生の履修があった（他学部履修を含む）．そうしたなか，履修学生に少しでも研究の姿勢を体験してもらおうと企画されたのが今回の「授業内シンポジウム」である．

今回の授業全体では，人間営為の所産としての文明の様相を歴史経緯も含めて紹介してきた．内容は科学史, 科学論, 科学技術政策などの文明理論研究（平野），

国家や国民概念の関する歴史研究，言語社会学を中核に据えた地域文化研究（安達）が中心であった．たとえば，ハレー彗星をめぐる議論では，それが神の祝福の象徴（ジョットの絵画）あるいは「未知の恐怖」から「既知の恐怖」へ転換していった様相の過程を扱った．また，南フランスの地域言語（パトワ）であるプロヴァンス語の問題では，国家に対抗する地域アイデンティティ―文化アイデンティティ―の問題を論じた．これらのテーマが意図したのは，時間軸をとおしての人々の価値観といった精神性―それ故に文化営為―に関わる問題（通時的問題），同時に，それぞれの時代において知識や学問形成に向かう人々の意識に関わる問題（共時的問題）である．こうした観点から，今回は「文化知と学問」を主題としてシンポジウムを開催することとなった．

文化とは何かという問いに答えるのはそれほど簡単ではない．多少古典的になるが，かつて様式論を基調とする文明理論を展開させたアメリカの人類学者クローバー（A. L. Kroeber：1876-1960）は，その著書『人類学』において文化を文明形成の説明要因と位置づけた．クローバーは基本的には人間が形成するものを文明として捉えるが，「文明は社会的な文化の進展した状態」（Kroeber, 1953）と述べ，文化に対して「文化は社会的人間の産物の総体」―すなわち，ある集合体が社会としての価値意識を共有することで生じる人間営為とその所産の総体―と指摘する[2)]．人間は絶えず自然と接して生を営むが，そうした人々の経験や思考が学問を形成するのであれば，その活動や思考の所産である文化もまた学問の一つの発露となる．そうした文化に内包される知を，ここでは「文化知」と考える．したがって，今回のシンポジウムのテーマは，各時代における人間の文化営為のなかに学問形成に向けた何らかの知を見出す試みであると位置づけられる．

実際の「授業内シンポジウム」は 2023 年 11 月 29 日（第 9 回授業）において開催された．今回は以下の 3 名がそれぞれの専門から短い報告を行った（以下は報告順）．

報告１　安達未菜：「ミストラルとプロヴァンス文学」

報告２　原 基晶：「ダンテ・アリギエリとは誰なのか？」

報告３　丸山雄生：「ミュージアムと標本主義（specimenism）」

（司会：平野葉一）

安達は 19 世紀後半の南ミスランスのノーベル賞詩人ミストラルの『ミレイオ』について論じた．とくに，地域の言語文化復興の意識からプロヴァンス文学が形成される経緯について，当時のロマン主義との関りをふまえて検討した．続く原は，ダンテを主題に，これまでダンテについて語られてきた内容の検討から，その生涯が恋人ベアトリーチェとの関係を含めて不明瞭であることなど，彼の伝記形成の問題点を明らかにした．さらに丸山は，昨今の博物館の展示における脱植民地化を取り上げ，他方では動物標本への配慮が未だ欠如している事実（種差別主義）―標本主義（specimenism）と定義―について論じた．これらの報告をとおして，それぞれの時代や場所（空間）における文化知の形成と現代的な意味での学問の関りが議論された．各報告後には出席した学生からの質疑を含め活発なディスカッションが行われた．

本稿では，以下に各報告内容を掲載する．これらは，各報告者が報告内容を整理し，展開させて原稿に起こしたものであり，文責を含め報告内容は各報告者に帰属するものとする．なお，本シンポジウムは東海大学文明研究所および文化社会学部ヨーロッパ・アメリカ学科の共催で開催された．

注

1）2020 年度のカリキュラム改訂により，文化社会学部では 2023 年度が最後の開講となる．

2）クローバーによる文明論および文化論に関しては以下を参照のこと：
平野葉一・吉田欣吾・安達未菜，「文化・文明の相互関係に関する一考察」，『東海大学紀要文学部』，第 109 輯（2018），pp.1-19（104-86）
なお，クローバーの『人類学』では，初版（1923 年）に記された文明における「文化的要因」の項が第二版（1948 年）では削除され，新たに「文化と社会」の項が置かれている．

ミストラルとプロヴァンス文学
――ロマン主義との関わりをふまえて

安達 未菜

〔報告 1〕

1．はじめに

「アドルフ・デュマに付き添われて入ってきたのは，美しくつつましい，そして質素のなかにも上品な身なりの青年であった．彼がアヴィニョンの街中で，制服の黒いチュニックを身につけ，その滑らかな髪をかき上げる姿を思えば，あたかもローラ[1]が愛する人のごときであった．その人こそ青年フレデリック・ミストラルであり，スコットランドの農夫バーンズ[2]と同様，“プロヴァンスのホメロス”となることを運命づけられた田園詩人であった」[3].

民衆の間でもフランス語を書き言葉とする認識が定着していた 1859 年，プロヴァンス語による長編叙事詩『ミレイオ』（*Mireio*／*Mireille*）が刊行された．著者ミストラル（Frederi Mistral／Frédéric Mistral, 1830-1914）はプロヴァンスの言語と文化を再興するべく，およそ 8 年に亘る年月を『ミレイオ』の執筆に費やした．主人公ミレイオとヴァンスネ（Vincenet）の悲恋の物語である『ミレイオ』には，プロヴァンスののどかな田園風景と生活情景が見事に描写されている．『ミレイオ』は「ミストラル自身であり，詩の魂のなかにプロヴァンスの全てが映し出されている」[4]と評されたように，そこには詩人ミストラルの活動の原点がある．

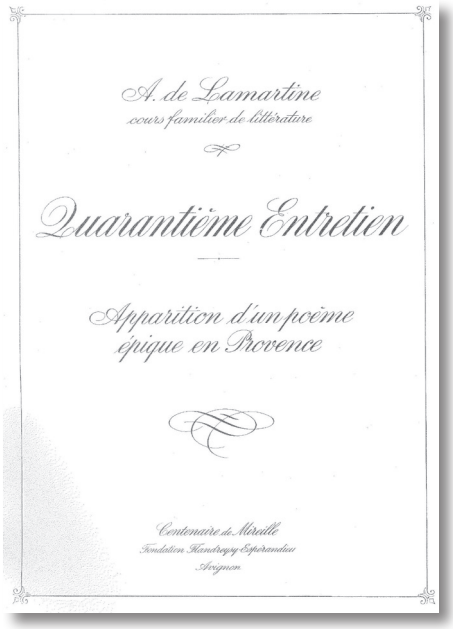


写真 1 『文学講和』の表紙

当時は「パトワ」（俚言，田舎言葉の意）とも揶揄された地域言語の美しさを詠う長編叙事詩が 19 世紀の文学界で注目を浴びるようになる契機には，ロマン主義の潮流がある．先のミストラルへの賛辞は『文学講和』に掲載されたロマン主義の大家アルフォンス・ド・ラマルティーヌ（Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine:1790-1869）の言葉である（写真 1）．そこにはロマン主義の新星としての彼への期待が窺える．こうして『ミレイオ』はロマン主義文学の一つとして評価されるのであるが，これはミストラルの意識と異なるものであった．

本稿では，本シンポジウムの主題である「文化知」をふまえ，新たなプロヴァンス文学としてのミストラルの作品『ミレイオ』とフランス文学のロマン主義の関係について検討する．

2．ミストラルとプロヴァンス文学

「プロヴァンスの一人の娘を詩に歌おう．わたしは偉大なホメロスのつたない弟子として」[5].

たぐいまれな叙事詩人であり，またすぐれた抒情詩人でもある『ミレイオ』の著者ミストラルは，現在もプロヴァンスの人々の魂の中に息づいている（写真 2）．先の引用は『ミレイオ』の冒頭部分である．愛らしいプロヴァンスの少女，ミレイオはプロヴァンスの象徴である．『ミレイオ』は父と運命によって妨げられる大土地所有者（地主）の娘ミレイオと，籠職人ヴァ



写真 2. マイヤンヌのミストラル博物館に設置された彫像。（筆者撮影）

ンスネの悲恋哀詩である．しかし，物語の本質はプロヴァンスの光景，民謡や舞曲，地域社会や生業，農村部の生活に根差したカトリック信仰も含めた生活の描写である．文学者ジャック・ド・カルウェ（Jacques de Caluwé）によれば，ミストラルの詩は地理的というよりは民族的存在としてのプロヴァンスを共時的に呼び起こすものであり，民間伝承の表現に人間味を与えている[6]．『ミレイオ』に託されたミストラルの願いは，プロヴァンスの言語再興と民族意識の顕揚である．特に言語再興は，オック語を学術的な地位まで引き上げ，その言語で書かれた作品をフランス語による作品と同等な議論の俎上に位置づけることであった．詩人アルフレッド・ド・ヴィニー（Alfred de Vigny）が「もう一つの言語をまなぶとすれば，それはきっとプロヴァンス語になるでしょう」[7]と述べたように，ミストラルは『ミレイオ』によって地域言語の興隆に貢献したと言える．

プロヴァンス文学は，元来は中世の吟遊詩人トルバドゥールの手に成った女性崇拝に基づく宮廷恋愛叙情詩である．13 世紀末以降にアルビジョワ十字軍による戦乱で衰退したこの文学は，北フランス，イギリス，ドイツ，スペイン，イタリアなどで展開し，16 世紀中葉に南フランスで再び百花斉放する．しかし，ブルボン王朝時代の中央集権体制のなかで古典主義理論が一世を風靡したことで，一地方文学と見なされた南仏文学は再び衰退した．19 世紀，ミストラルによる長編叙事詩『ミレイオ』の出現は，新たなプロヴァンス文学の興りとして位置づけられるのである．

3．ロマン主義と地域における民族主義

『ミレイオ』がフランス全体に周知される契機には，前記のラマルティーヌによる称賛とロマン主義の潮流がある．ロマン主義（romantisme，romanticisme）とは 18 世紀末から 19 世紀前半にヨーロッパを席捲した理念，精神運動の一つであり，人間内奥の精神性の尊重や自然への回帰を基調とする．その運動は文学，芸術，音楽のほか，哲学などの知的活動にも影響を及ぼした．ロマン主義の底流にあるのは，人間個々人の感情の重視，個人や個人が属する集団の歴史的過去への賛美や自然への憧憬であるが，それは 17 世紀から 18 世紀をとおして人間活動がもたらしてきた人間社会の変化への反動として捉えられる．17 世紀の科学革命がもたらした機械論的自然観を基礎とする理性主義，そのもとで展開した啓蒙思潮における貴族的，上層的な社会の知性重視の風潮，加えて 18 世紀後半からの産業革命による国家を挙げての産業化，経済活性化政策など，18 世紀末以降のヨーロッパでは個人を規範化された集団のなかに位置づける流れが社会に広がりを見せる．こうした社会情勢への反発として，人間個々人の個性や自我，理性や知性よりも率直な感情を尊重し，さらには自然との一体感を希求したのがロマン主義であった．

フランスにおけるロマン主義，特に文学の動きは，フランソワ＝ルネ・ド・シャトーブリアン（François-René de Chateaubriand:1768-1848）などの初期の活動に続き，1830 年頃にはヴィクトル＝マリー・ユゴー（Victor-Marie Hugo:1802-1885）やラマルティーヌらを中心に大きな展開を見せる．しかし，1848 年の二月革命，1851 年のルイ・ナポレオンのクーデタとそれに続く第二帝政の時期に入ると，ロマン主義は勢いを失い終焉を迎えることになる．

その一方で，ロマン主義は文学や芸術活動以外に

も，地域における民族主義を後押ししたことが知られている．それはロマン主義のもう一つの側面であり，むしろ国民国家形成期に国民としての文化的始原，文化的アイデンティティを求めるナショナル・ロマンティシズム（romantisme national, nationalisme romantique）に関連する動きである[8]．すなわち，国家による文化ナショナリズム形成の一環で，国家が地方の有機的なつながりとして統治されるために，各地方の言語や宗教，慣習といった文化的要素を国民的始原として総合して位置づけようという考えに基づく．フランスは他国に比べ，こうした国民的始原の調査，発掘において後れをとったが，それでも1834年には当時の公教育大臣フランソワ・ギゾー（François Guizot: 1787-1874）が「歴史研究委員会」（Comité des travaux historiques）を設立し，1839年には「歴史的建造物部局」（Service des monuments historiques）の役割と責任を決定しながら，国民とその始原としての歴史的遺跡との間の新たな関係の構築を試みている[9]．

ロマン主義の動きは，同時に各地域の歴史や伝統に基づく文化意識を新たにし，地域主義や民族主義の高揚を生じさせる．例えば，1852年から1857年までに当時の公教育大臣イポリット・フォルトゥール（Hippolyte Fortoul:1852-1857）が実施した民謡調査があるが，これに関して清水祐美子は，特にフランス・フランドル地方の調査についてこの地域の地方委員・通信委員二名ルイ・ド・ベッケル（Louis de Baecker:1814-1896）とエドモンド・デュ・クスマケル（Edmond de Coussemaker:1805-1876）を取り上げ，以下のように指摘している．

> 「ベッケルとクスマケルの両者は地元のフランス・フランドル地方の民謡をフランスの民謡として公教育大臣に報告することを通じて，フランスとの関係だけでなく，国外の同一言語圏と地元地域との関係をも考えながら，フランス・フランドル地方の人間としてのアイデンティティを確立させていった」[10]．

この調査はロマン主義思潮の一環として行われ，その意図として民謡収集を通じて農民，民衆の真の姿を見出そうとする意図が見られるが，この調査は地元の調査委員の地域意識の高揚をもたらした．この場合，ロマン主義のなかで保持される地域の豊かな伝統文化が，ナショナリティの一要素として整理し直され，国家の始原として一つの知の体系を形成したと言える．

プロヴァンスには1856年に，フォルトゥールから民謡収集を委嘱されたラマルティーヌの秘書アドルフ・デュマ（Adolphe Dumas, 1806-1861）が訪れている．この時，デュマの来訪を受けたミストラルが提示した歌は，3年後の1859年に『ミレイオ』に収められるはじめの数編と「マガリの歌」（Magali）であった[11]．「マガリの歌」は19世紀初頭に歌われていた大衆的歌謡を模したものであったが，古来の伝統的民謡ではなかった．なぜ，ミストラルは調査の意図に沿ってプロヴァンス古来の民謡に限った紹介をしなかったのか．ミストラルとルーマニーユは1854年にプロヴァンス文芸復興運動ならびに地域主義運動である「フェリブリージュ」を創設しているが，1904年にパリ支部（l'Escolo Parisenco dou Felibrige）が出版した『プロヴァンスの歌』（Lou Cansounté de Provenço）では，そのなかで紹介された31編の詩編のうち4編だけが民謡であり，残りは会員フェリーブルたちの作品で，内10篇がミストラルの作品であった．フェリブリージュはロマン主義をどのように捉えていたのであろうか．これに対し，中世史家でフェリブリージュ研究者のフィリップ・マルテル（Philippe Martel）は，当時のフェリブリージュにとっては民謡（chants populaires）ひいては地域の民衆文化（cultures populaires）は副次的なものであったと結論づける．「彼らが望んでいたのは，まさに《民衆》と彼らの言説の名のもとで活動することであった」[12]．フォルトゥール調査を受けた際，ミストラルとプロヴァンスの地域主義者は，既に地域アイデンティティを自覚し，フェリブリージュを創始していた．既存の民謡に基づく新たなプロヴァンス文学を創出することを望んでいたミストラルは，それ故にデュマに自身の詩を朗誦したのであった．

4．ルーマニーユとミストラルのロマン主義文学との関わり

4－1　ルーマニーユとロマン主義文学

『ミレイオ』はロマン主義の潮流のもとで評価されたが，実際にはそれはミストラルの作家としての意識と乖離するものであった．それでは，ミストラルと彼の師，中等学校の教師で詩人であるジョゼフ・ルーマニーユ（Jousé Romaniho ／ Joseph Roumanille, 1818-1891）はロマン主義文学をどのように捉えていたのであろうか[13]．

ロマン主義の思潮がプロヴァンスにもたらされたのは，比較的遅い時期であった．また，その後は学校教育にも広がりを見せることはあっても，批判者も多く，必ずしも大きな影響を与えたわけではなかった．実際，マルセイユにしろ，アヴィニョンにしろ，プロヴァンス地方では過度の変革は望んでいなかった[14]．それでも，ルーマニーユは 1886 年 7 月 20 日に言語学者ポール・マリエトン（Paul Mariéton）に宛てた書簡のなかで，当初「最初のフランス語の詩文を書く際，ラマルティーヌの跡を歩むことを望んでいた」[15] と振り返っている．確かに，彼の最初のプロヴァンス語詩集『雛菊』の前身であるフランス語の詩「憂愁と祈り」（Soupirs et prières）には，その影響の片鱗が見られる．しかし，最終的に 1847 年に出版された『雛菊』（*Li Margarideto*）ではロマン主義の性格はそぎ落とされている．ルーマニーユはフランス語による詩作活動から一転し，プロヴァンス詩人として活動することを決心すると同時に，当初のロマン主義文学への考えを翻したのである．その感情の変化はエクスの大学で読書サークルに入ったミストラルが，ロマン主義文学のなかで読むべき書物を指南するように求めた 1849 年 2 月 12 日の書簡への返答に見ることができる．

> 「文学的な詐欺師，驚くほど莫大な資金による贈賄と収賄，粗悪な商品と汚らわしい商人，薄汚れた売春宿，そうした一連のあらゆることを含んでいる，それが私の見解である．［…］こうした物語の全てを真剣に読んではならない．［…］こうした文学を知り，それらを卑しく思う．［…］これらの存在を真剣に取り扱ってはならない．君が放っておけば，これらの作品はじきに終わりを迎えるであろう」[16]．

当初は文学的な立場からロマン主義に心を動かされたルーマニーユであったが，上の書簡からはむしろ，ロマン主義に対する嫌悪感ともとれる感情が見てとれる．パリ文壇で活躍していくアルフォンス・ドーデ（Alphonse Daudet）の歩みとは異なる選択をしたルーマニーユの考え方には，フランス詩人ではなくプロヴァンス詩人としてその言語復興を目指すなかで，フランス文学と南フランス文学を区分する意識さえ窺える．しかし，このルーマニーユとミストラルの書簡から，二人が少なくともロマン主義文学にふれていたこと，そして少なくとも一時期はその思潮に心を動かされていたことは見ることができる．

4－2　『ミレイオ』に対するロマン主義からの検討

『ミレイオ』はロマン主義文学の一つとして評されるが，実際には批判も存在した．ロマン主義を基調とする詩文において重要な要素は「エートス」，すなわち作者自身の「魂（精神）」である．ユーグ・ラロシュ（Hugues Laroche）は，「ロマン主義において叙事詩は詩文をつくる個人とその魂の表明という点で総括される」とし，たとえ作者自身がエートスを否定しても，ロマン主義の詩には何らかの形でそれが付加されるとする[17]．すなわち，「その詩人自身と彼の文体こそが叙事詩を創作する」[18] といった視点に立つのである．この観点からフランスの作家バルベー・ドールヴィイ（Jules Barbey d'Aurevilly: 1808—1889）は，「『ミレイオ』の作者がその才能のなかに叙事詩の何かを持ち備えているか，その詩がそれを明らかにするものであるかを十分に確認しなければならない」と指摘し，次のように批判する．

> 「そのナイーヴな詩，洗練された詩はナイーヴさの見せかけなのであろうか？［…］粗野で塩辛く苦い詩人が，今日では貝殻さえ十分にみいだされ

得ない真珠のごとき姿でみいだされ，偶然にも今日的な教養人であることは，大いに想像されるかもしれない」[19].

ラロシュが指摘するように，上記の二つの疑問において一番目は叙情詩人に対するドールヴィイ自身の理想像に関わるものであるが，特に二番目はミストラルのナイーヴさが偽りのものであることを示唆している．そうして，ミストラルがロマン主義作家であるのかと指摘する．

「私は新たに見出されたフレデリック・ミストラルが［…］自らが謳い上げた社会のなかで生まれ，そこに位置し，彼自身の英雄たちの存在という風習をもち，自らが申し分のない詩人の一人であるという幸福感を感じていた者（であることを望んでいた）．［…］しかし何ということであろうか，幾つかの言葉は行間に滲み出るよくできた翻訳と相まって彼ら（プロヴァンスの人々）の共同体を感じさせるが，［…］注釈のなかには言語学者の主張が見出され，［…］私にはミストラルが，私が望むほど粗野で土着の人間ではないことを思わせるのである」[20].

上の言葉には，マルテルが指摘するようにミストラルの作品の意図的な創意工夫，練られた構成や形式に対する批判が読み取れる．ドールヴィイは『ミレイオ』がプロヴァンスの情景を鮮烈に描き出していながら，初刊からフランス語訳と言語に関する注釈が付されていたことで，ミストラルの真意は言語学に基づくプロヴァンス語の擁護を主張するものであることを理解していた．一方で，ドールヴィイは「マルセイユの民族，そして完全にカトリックの地域という点で，ミストラルは出身の知と民族の恩恵に浴し，それを自らの才能のなかで発揮していた．郷土の詩すなわち自らの魂からの詩，それらの全てが彼のものであった」[21]と述べ，ミストラルと『ミレイオ』に一定の理解を示している．事実，ミストラルはプロヴァンスとその言葉の美しさをフランス全体に伝えたかったのである．

ミストラルは，ルーマニーユ宛ての書簡（1848年11月）のなかで『ミレイオ』の前身『刈り入れする人々』（Li Meissoun）の執筆過程について次のように記している．

「わたしの意図するところは，プロヴァンスの人々の風習をあるがままに描くこと，すなわち，諍(いさか)い，嫉妬，恋愛，道化などをはじめとして，実際に刈入れをする人々にまじって知り得たあらゆる人間の赤裸々な姿を写しだすことにあります．ひとことで言えば，ありのままの自然を把握することにあったのです．［…］わたしはかれらと夕餉(ゆうげ)をともにして，かれらの食事を研究しました．小作女たちが麦を束ねながら口ずさむ歌声に耳をかしました．［…］こうしてわたしは，自分の詩が少しでも生気あるものになるような表現を，いくつも採集したものです」[22].

この書簡から見えてくるのは，地域の人々の生活に密着してその姿，感情，風習を実態として描き出そうとしたミストラルの姿勢と地域への思いである．『ミレイオ』はロマン主義文学の作品として著されたわけではなかった．ミストラルの作品創作の根底にある，純粋に田園風景を描き出すという姿勢は，ひいては自然主義とも見て取れる．

5.『ミレイオ』とプロヴァンスにおけるロマン主義

『ミレイオ』をロマン主義文学の作品として主体的に扱う記述は，ミストラル自身にも，フェリブリージュの機関紙にも見られない．それはパリ文壇で『ミレイオ』が取り上げられた際に起こった現象であった．それでは，プロヴァンスで『ミレイオ』がロマン主義の一環で大々的に取り上げられるのはいつであるのか．最初に地域新聞で掲載されるのはノーベル文学賞受賞の5年後に『ミレイオ』出版五〇周年記念祭が開催された1909年である[23]．ミストラルの推薦はロマン語学者たち，とりわけマルクブルク大学でロマン語と文学を担当する教授エドゥアルト・コシュヴィッツ（Eduard Koschwitz）によるものであった．彼は大学用教科書として『フレデ

リック・ミストラルによるプロヴァンス語の詩「ミレイユ」』の刊行も行っている．他国の学者からの推薦で候補者の名に挙がったミストラルは，1901 年ガストン＝ブリュノ＝ポーラン・パリス（Gaston-Bruno-Paulin Paris）宛ての書簡で驚きをもって推薦される理由を理解しえないと書いている．推薦理由はプロヴァンスの言語と文芸復興への貢献であったが，ドイツにおけるミストラルの称揚は，フランスの連邦主義あるいは分離主義の可能性に対するドイツ人の関心に支えられるものであった．コシュヴィッツはフェリブリージュを創設したミストラルをフランスにおける地方分権主義に基づく広汎な運動の基盤を作ったと，誇張しつつ評価した[24]．すなわち，各国でのナショナル・ロマンティシズムの潮流を背景としてドイツはフランスと対抗関係にあるが，プロヴァンスの文芸運動に対しては自国統一の希望として範となるものと見做していたである．政治的ロマン主義の精神は，例えば自由主義と相対立するドイツとそれを理念とするフランスというように一致しない[25]．一方で，フランスでも地方自治を望むプロヴァンスと連邦を危険視するパリとでは，政治的ロマン主義精神は異なるものであった．他方で，プロヴァンスの地域主義者に理解を示すガストン・パリスやドイツのロマン語学者には，近似した精神が窺える．その意味でプロヴァンスの政治的ロマン主義精神はドイツのそれと親和しうるものであり，これはロマン諸語学者間の交流に基づくものであった．ミストラルはノーベル文学賞を受賞するが，高齢を理由に 12 月 10 日のストックホルムでの祝典には参列しなかった．それはプロヴァンス語の発展と栄誉に好結果をもたらすと同時に，プロヴァンス文学と言語がフランスに集約されることを危惧していたからではなかったか．

『ミレイオ』が最もロマン主義と結びつくのは，1930 年イタリアのダンテとペトラルカを祀るラテン祭との合同開催による「ミストラル生誕祭」においてであった（写真 3）．「生誕祭」はリムーザンの地域新聞ではフェリブリージュの会員（フェリーブル）のヴェドレーヌ（J. Vedrenne）によって次のように紹介された．



写真 3　2023 年ミストラル生誕祭にて（前列中央筆者）ミストラル立像前でガブリエラ・ミストラル親族と撮影

「今年 1930 年には，なんと多くの百周年があろうか！アルジェリア侵略，ギリシア独立，そしてロマン主義の勝利！…しかし，私たちの間で見逃すことのできないもう一つの記念日がある．それがフレデリック・ミストラルの記念祭である．［…］彼は愛するプロヴァンスを不滅の傑作で描いたのだ．」[26]

このとき，ミストラル生誕百周年を讃えるのに加えて，ロマン主義の勝利が謳われている．プロヴァンスとイタリアのロマン諸語を基礎とする連携を，この祭りに見ることができる．この場合，プロヴァンスのロマン主義精神は中世のトルバドゥールを接点としたイタリアの古典主義に基づくそれと共通項がある．この文脈においてプロヴァンスでも『ミレイオ』がロマン主義として扱われるようになる[27]．

6．むすびにかえて

新プロヴァンス文学の再興を確固たるものとしたミストラルの長編叙事詩『ミレイオ』は，そこに認められたプロヴァンスの田園生活と民衆の知恵や伝承とともに，現在もプロヴァンスの人々の営みの核を形成している．そこに描かれるプロヴァンスの生活，文化，言語がプロヴァンス文学として一つの知的体系を生んでいる．それはまさにミストラルが追い求めたプロヴァンスの知――新たなプロヴァンス文学――の顕現なのである．

ミストラルは 19 世紀のロマン主義文学としてではな

く，プロヴァンスの純粋な自然描写による新たな文学（知）の創造を望み，それを達成したのであった[28]．

参考文献

Langon-Revue: journal viticole, agricole, humoristique, littéraire et sportif, Journal hebdomadaire de défense républicaine, 1899.01.15.

D'Aurevilly, Jules Barbey , *Œuvre critique*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

Dumas, René, *Les Années de formation de Joseph Roumanille, Romantisme-Préfélibrige 1818-1848*, Avignon, Librairie Roumanille, 1970.

Duris, D., *La Vie limousine: arts, littérature, théâtre, actualités, sports, tourisme, sciences, vie économique*, Revue illustrée paraissant le 25 de chaque mois, Limousine, 1930.06.25.

Jouveau, René, *Histoire du Félibrige, 1854-1876*, Nîmes, Imprimerie Bené, 1984.

Lamartine, Alphonse de, *Cours familier de littérature: un entretien par mois*, Tome 7, Paris, 1859.

Laroche, Hugues, "Le poète et son lecteur : les deux faces de l'éthos dans la poésie française du XIXe siècle", *Babel Littératures plurielles*, 34(2016), pp. 95-115.

Martel, Philippe, "La poésie d'oc à l'époque romantique: une découverte", *Études de langue et d'histoire occitannes*, Textes réunis et présentés par Marie-Jeanne Verny et Yan Lespoux, Lemotgès, Lambert-Lucas, 2015.

Mistral, Frédéric, *Mes origines mémoires et récits; Correspondance*, R. Berenguie, Aix-en-Provence, 1969.

Schnapp, Alain, "France et Allemagne, L'Archeologie enjeu de la construction nationale", *Mélanges de l'école française de Rome*, Italie et Méditerranée, tome 113, n° 2, Rome, 2001, pp. 806.

ミストラル，フレデリック，『プロヴァンスの少女（ミレイユ）』杉冨士雄訳，岩波書店，1994 年.

ミストラル，フレデリック，『ミストラル『青春の思い出』とその研究』杉冨士雄訳，福武書店，1984 年.

清水祐美子，「一九世紀フランスにおける民謡収集と地域意識の形成 ― 地域と国家との間で」（学位論文），東京外国語大学，2013 年，101-102 頁.

竹原良文「論説 ドイツ・ロマン主義の形成と政治思想史上のその特徴」九州大学法政学会，九州大学学術情報リポジトリ，1968 年.

Open Edition Journals, https://journals.openedition.org/babel/4622?lang=it#bodyftn23, 最終アクセス日 2023 年 1 月 11 日.

注

1）ローラ・ドゥ・サド（Laure de Sade: 1310-1348）のこと.

2）バーンズ（Robert Burns: 1759-1796）は，日本では「蛍の光」で知られているスコットランド歌謡を収集した詩人.

3）Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature: un entretien par mois*, Tome 7, Paris, 1859, p. 237.

4）*Ibid.,* pp. 444-445.

5）フレデリック・ミストラル，『プロヴァンスの少女（ミレイユ）』杉冨士雄訳，岩波文庫，1994 年，7 頁.

6）Jacques de Caluwé, "Troubadours et amour courtois dans Mirèio de Frédéric Mistral", *Annales du Midi*, 1969, n. 81-93, pp. 263-278.

7）René Jouveau, *Histoire du Félibrige, 1876-1914*, Nîmes, Imprimerie Bené, 1970, pp. 107-108.

8）民族的ナショナリズム，国民的ナショナリズムあるいは有機的ナショナリズム（nationalisme organique）とも呼ばれる.

9）Alain Schnapp, "France et Allemagne, L'Archeologie enjeu de la construction nationale", *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 113, n° 2, Rome, 2001, pp. 806.

10）清水祐美子，「一九 世紀フランスにおける民謡収集と地域意識の形成 ― 地域と国家との間で」（学位論文），東京外国語大学，2013 年，101-102 頁.

11）「マガリの歌」に関しては『ミレイオ』（日本語訳版）に訳注で説明されている．デュマはこの「マガリの歌」を知って，ミストラルをラマルティーヌに紹介した．ミストラル『プロヴァンスの少女（ミレイユ）』杉冨士雄訳，256 頁.

12）Philippe Martel, "La poésie d'oc à l'époque romantique: une découverte", *Études de langue et d'histoire*

occitannes, Textes réunis et présentés par Marie-Jeanne Verny et Yan Lespoux, Lemotgès, Lambert-Lucas, 2015, pp. 336-337.

13）ジョゼフ・ルーマニーユはミストラルが通っていたアヴィニョンのデュピュイ寄宿学校の教師であり，「フェリブリージュの父」と呼ばれる当団体創設者の一人である．1858 年に書店を新設して出版業も手掛けた．

14）René Dumas, *Les Années de formation de Joseph Roumanille, Romantisme-Préfélibrige 1818-1848*, Avignon, Librairie Roumanille, 1970, p. 51.

15）*Ibid*., p. 78.

16）*Ibid*., pp. 79-80. ルーマニーユは個々の作家，作品に対して，次のように記している．ゴーチエは《形式の描出者》で《不合理と醜悪さの愛好者》であり，「モーパン嬢」（Mademoisells de Maupin）の著者は《不誠実な輩以外の何物でもない》．また，『巴里の秘密』（Les Mystère de Paris）は《下水（排水溝）に浸かった作品以外の何物ではない》し，ジョルジュ・サンドは不道徳性と社会主義の両方を兼ねそろえ，《社会主義者であり，かなり前から背徳者の王冠の台座と紐飾りを切り離した》．デュマは，特に《　》の部分ではルーマニーユは対話形式のプロヴァンス語の詩文の形で綴っており，それがプロヴァンスにおける社会主義者のプロパガンダに反対することを目的としていたと指摘している．

17）Hugues Laroche, “Le poète et son lecteur : les deux faces de l’éthos dans la poésie française du XIXe siècle”, *Babel Littératures plurielles*, 34(2016), pp. 95-115. ここでは以下の Web ページを参照した．
Open Edition Journals, https://journals.openedition.org/babel/4622?lang=it#bodyftn23, 最終アクセス日 2023 年 1 月 11 日，第 16 段落．

.18）*Ibid*., 第 16 段落．この一節はバルベー・ドールヴィイの言葉として引用されている．原典では以下のとおりである．Jules Barbey d’Aurevilly, *Œuvre critique*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 794.

19）Barbey d’Aurevilly, *Œuvre critique*, p. 795. Cf. Laroche,“Le poète et son lecteur”, 第 16 段落．

20）*Ibid*., pp. 796-797. Cf. *Ibid*., 第 16 段落．

21）*Ibid*., p. 798. Cf. *Ibid*., 第 18 段落．

22）Frédéric Mistral, *Mes origines mémoires et récits; Correspondance*, R. Berenguie, Aix-en-Provence, 1969, p. 863.（Cf. René Jouveau, *Histoire du Félibrige, 1854-1876*, Nîmes, Imprimerie Bené, 1984, pp.14-15.）．ここでは，以下から日本語訳を引用した．杉冨士雄「解説」，ミストラル『プロヴァンスの少女（ミレイユ）』杉冨士雄訳，315-316 頁．

23）ミストラルのノーベル文学賞授与が噂される 1901 年前後には『ミレイオ』をロマン主義文学として紹介する記事がある．Cf. *Langon-Revue: journal viticole, agricole, humoristique, littéraire et sportif*, Journal hebdomadaire de défense républicaine, 1899.01.15. しかし，1909 年においてはロマン主義と題する雑誌が刊行され『ミレイオ』が取り上げられるなど，論及の仕方が際立っている．

24）フレデリック・ミストラル『ミストラル『青春の思い出』とその研究』杉冨士雄訳，福武書店，1984 年，748 頁．

25）竹原良文「論説 ドイツ・ロマン主義の形成と政治思想史上のその特徴」九州大学法政学会，九州大学学術情報リポジトリ，1968 年，480 頁．

26）D. Duris, *La Vie limousine: arts, littérature, théâtre, actualités, sports, tourisme, sciences, vie économique*, Revue illustrée paraissant le 25 de chaque mois, Limousine, 1930.

27）ミストラルの生誕祭は彼の故郷マイヤンヌにおいて現在も開催されている．2023 年 9 月には第 193 回生誕祭が開催された（写真 3 参照）．本誌掲載論文「祭りの聖と俗―ミストラル生誕祭」参照．

28）本稿は，2023 年 11 月 29 日の「知のフロンティア」での授業内シンポジウムでの報告内容を以下の学位論文での検討内容を加えて改稿したものである．博士学位論文『19 世紀フェリブリージュにみる地域主義の展開：ミストラルとルーマニーユの「地域意識」とその影響』東海大学 2021 年度．シンポジウムでは報告者原基晶氏，丸山雄生氏および司会の平野葉一氏から有意義なコメントをいただいた．ここに謝意を表する．

「ダンテとは誰なのか――『神曲』解釈の第一歩として」

原　基晶

〔報告２（論文）〕

1．はじめに

世界文学を代表する古典と言われながら，『神曲』が高評価を受けるようになったのは，実はここ 200 年ほどである. つまり, ロマン主義の渦中にあって,『神曲』の劇的でリアルな人物のあり方こそが，人間と世界のあり方として真実を反映していると考えられるようになり，評価されたのである．この背景には，「詩」や「文学」といったものに対する社会的認識，社会における役割の根本的な変化があったと考えられるが，それは今回の発表では扱わない．とはいえ，彼の若き日の半自伝的作品である『新生』に登場する初恋の人，ベアトリーチェが彼の創作の出発点であり，終着点でもあるとされ，その真実の愛が，作品の真実性を支えるとされたため，これまで作家＝ダンテの実人生が重要視されてきた.

しかし，現在ではこういった解釈の姿勢に疑問が投げかけられており，ダンテ没後 700 周年の 2021 年には, 伝記の不可能性を扱った「伝記」から, 逆に, バックラッシュ的にロマン主義的な理解へと逆行する研究までが現れた．ここでは，ダンテ研究の現在を考察するために，特に彼の人生を扱った伝記について議論していきたい.

2.『神曲』とは

はじめに，議論の前提となる『神曲』とダンテについて簡単に紹介しておこう．ヨーロッパ中世を代表する詩人ダンテ･アリギエリ（1265-1321）が著した『神曲』（1307―20 年）は，古代ギリシャの詩人ホメーロスの『イーリアス』や『オデュッセイア』，シェイクスピアによる戯曲，ゲーテの『ファウスト』などと同様に西欧文学の古典中の古典であり，キリスト教文学の最高峰として世界文学史上に聳え立ち，たとえば日本においては現在の西洋文明の出発点として重要視されている.

3.『神曲』（概要）

作者でもある叙事詩の主人公ダンテが，西暦 1300 年の復活祭の聖週間に入る直前，迷いの森の中で死にかける．しかし理性の象徴，古代ローマの詩人ウェルギリウスの霊に救われ，彼に導かれて地獄を通り，罪を清める煉獄山を登り, そこからはかつての最愛の人，ベアトリーチェに導かれて宇宙へと飛翔して天国をめぐり，見神の体験をする.

地獄は，生前に己の罪を悔い改めなかった魂に永遠の罰を与え，煉獄は，己の罪を悔いた魂の罪を清め，天国は，煉獄を出た魂が新生し，神そのものであるかのような永遠の喜びの中で神を観想している.

4.『神曲』の特長

『神曲』の特長は，立体的で個性を保った人物を造形し，歴史上で一回だけ起きる出来事をリアルに描いたことにあった.『神曲』において，登場人物は死後の世界に同時にまとめられ，現実とはかけ離れているはずなのに, 立ち上がったイメージは手ごたえを持ち，人生の中で己の個性を最大限に発揮した，己を象徴する決定的瞬間を語る.

5.『神曲』（受容史）

『神曲』は現在，非常に高い評価を受けている．しかし高評価を受けるようになったのはここ 200 年ほどだ.

ロマン主義の渦中にあって『神曲』の象徴的でさえある極端な人物が，人間と世界のあり方として真実を反映していると考えられるようになり，評価された. その根底には,「詩」や「文学」に対する社会的認識，

社会における役割の根本的な変化があったと考えられる．その意識は，たとえば『神曲』の作者ダンテの人生をどう考えるのか，といった点に強く影響を与えることとなった．

特にダンテの場合，作中に登場人物として「ダンテ」が登場する．ここから，彼の人生についての史料が乏しいこともあり，半自伝的とも言われるもう一つの代表作『新生』という作品に描かれた「ダンテ」をも含め，作品をもとに歴史的存在のダンテの伝記が語られることとなり，さらに伝記をもとにしたダンテ像から作品が解釈される．つまり，彼の若き日の半自伝的作品『新生』に登場する初恋の人，ベアトリーチェが彼の創作の出発点であり，終着点でもあるとされ，その真実の愛が作品の真実性を支えるとされた．ここでは，2021 年に逝去 700 周年を迎えたダンテ研究の現在を確認するために，その機会に多数発表された伝記について検討したい．

6．ダンテ研究の現在――伝記的事実

1990 年代までの基本文献（*Testi nella storia. Per le Scuole superiori vol.1 di Cesare Segre, Clelia Martignoni*, Mondadori, 1992. ただし③の伝記は結論だけ）は三冊．

① Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Laterza, 1984.

② Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Sansoni, 1975.

③ Natalino Sapegno, *Dante Alighieri*, in *letteratura ita*., Garzanti, vol II, 1987(2), pp. 168-90.

これらにおけるダンテの前半生について，特に出生とベアトリーチェに関係する箇所を軸にすると，以下のようにまとめることができる．

・**出生と両親）** 1265 年 5 月末，ダンテ・アリギエリはフィレンツェの貧乏貴族の家に生まれた．父アリギエロ（二世）は金貸し．作品中で父への言及はなく，母への言及もほぼない．母の死去は 1275 年頃（パドアン），1270 ～ 73 年（ペトロッキ），父の死去 1283 年以前（パドアン），おそらく 81-82 年（ペトロッキ）．

・**婚約）** 1277 年，有力貴族，ドナーティ家の傍流のジェンマ・ドナーティと婚約．

・**教育）** 少年期の教育は確かではないが，ボローニャ滞在の記録はある．大学には入っていない（パドアン），大学に通った（ペトロッキ）．

・**ベアトリーチェ）** 1274 年，9 歳で，大銀行家の娘ベアトリーチェ・ポルティナーリと出会い，1283 年，18 歳の再度の決定的な邂逅で報われない恋に落ちる（ペトロッキ）．しかし伝記的事実と文学的事実は整合しない．ダンテの二面性，政治的＝公的生活と家庭＝恋愛（私的生活）の乖離を指摘するのがペトロッキ．一方，理想化されたベアトリーチェの描写は，当時の文学的習慣としては普通であり，実生活と文学的表現の乖離は，中世のアレゴリー＝神秘主義的な世界の認識を，現代の合理的な感性から見ると理解できないだけだとするのが，特にアウエルバッハのフィグーラ論を受け継いだパドアン．

・**詩）**1283 年ごろ最初の詩作．フィレンツェ文壇の詩人たちに詩を送り，高く評価したのが，清新体派のリーダー，大貴族グイド・カヴァルカンティであり，ダンテもその詩派に属することとなった．

・**結婚）**1285 ～ 7 年に結婚．なお，『新生』の記述をもとに 95 年にする説がある（ボッカッチョの唱えた説．以後も繰り返し現れる）．ダンテとジェンマのあいだには，ピエトロやヤーコポなど 3 人が生まれたとされてきたが，長子ジョヴァンニがいた可能性が高いとされる．子どもの年齢は不詳．

・**戦争）**1288 年にカンパルディーノの戦いに騎兵として参加．89 年にカプローラ攻城戦に参加．

・**ベアトリーチェの死ー詩と哲学）** 1290 年，ベアトリーチェが夭折．理想を見失い他の女性に心を寄せたとされるが，文学的創作．これが師ブルネット・ラティーニとの関係や哲学へ接近したことを示しているという指摘がある（パドアン）．

・**『新生』）** 1292 年，抒情詩を散文の解説などでつないだ『新生』という若き日の代表作を上梓し，清新体派を代表する詩人となった（パドアンは以下のようにまとめている――19 世紀において，『新生』はダンテの実人生の感情の記録である抒情詩から構成

されると考えられたが，実際には，作品制作時に，ある意図があって編集された．たとえば『新生』の盾となる女性の存在について，ダンテの周囲の詩人に，別な女性宛の詩が知られていたため，こうした文学的虚構を行う必要があった――）

・**政治）** 1295 年，人生の転換点があった．貴族の政治参加を禁じていた「正義の規定」という法的制限が緩和され，政治家への道が開かれたのである．彼は政治家としての道を歩み，フィレンツェを支配していた教皇派白党に属した．白黒両派が対立していた．

・**権力闘争と敗北）** 1300 年，フィレンツェ共和国の最高意志決定機関の統領の一人となった．しかし教皇派白党と黒党の争いは激しく，ダンテらはフィレンツェの平和と自立を求めたが，黒党と結んだ教皇の陰謀によってクーデターが起こり，白党は追放．黒党の封建貴族の背後には，地上世界での権力を求める教皇ボニファティウス八世がいた．

・**武力闘争）** 以後亡命生活．初期には亡命白党の仲間と武力闘争路線を歩み，軍事同盟を結ぶため，北イタリアのフォルリ，ヴェローナなどの皇帝党の僭主の宮廷や，あるいはヴェネツィア共和国などへ外交使節としてめぐり歩いたと推定されている．

・**思想闘争）** しかし数年後には仲間と袂を分かち，哲学的著作『饗宴』や，言語学的著作『俗語論』の執筆を開始した．しかし 1307 年（ペトロッキによれば 1304 年）にそれらを未完にしたまま，闘争的な著作である『神曲』の執筆を開始した．そこには政治闘争の記憶が生々しく描かれ，「地獄篇」では権力者たちを容赦なく地獄へと堕とした．

7．激震――新史料発見

ダンテの伝記をめぐる状況は 2000 年代に入っても大きくは変わらなかったが，2008 年，ベアトリーチェをめぐって地殻変動的な伝記的事実の書き換えが行われることとなった．

歴史上のベアトリーチェ・ポルティナーリは 14 歳か 15 歳の 1280 年には大銀行家のバルディ家のシモーネと結婚していたことが分かる史料が発見されたという報道がなされた（D. Savini, *Beatrice, l'ultimo segreto*, in *Corriere fiorentino*, 6 marzo 2008）．

この文書の発見を受けて，ペトラルカ研究の大家であった Marco Santagata が 2012 年に *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori を発表し，文学的観点から，『新生』における歴史的実在のベアトリーチェの不在を主張し，その後のダンテ研究に大きな影響を残すこととなった．その説は，ベアトリーチェの現実的な描写が作品中にほぼないことから，彼女の死後，ダンテの友人だった彼女の兄からの依頼で，ダンテはベアトリーチェ礼賛の詩を編んだとする．そして，この書物の脚注部分ではそれと同時に，2008 年の D. Savini の報告が誤報である可能性が報じられることとなった．

8．ダンテ没後 700 周年

詩人没後 700 周年の 2021 年，4 冊の新たなダンテの伝記が存在する．

① Alessandro Barbero, *Dante*, Laterza, 2020.

② Alberto Casadei, *Dante. Il racconto della Commedia dai manoscritti agli algoritmi*, Il Saggiagtore, 2020.

③ Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Einaudi, 2021.

④ Elisa Brilli e Giuliano Milani, *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*, Carocci, 2021.

ここではベアトリーチェとダンテの関係について注目したい．

Barbero 2020 はベアトリーチェについては退行的で言及の意味がなく，Casadei 2020 も現在，重要視されていないため，ここでは割愛する．

Pellegrini 2021

パドアンの，ボッカッチョの証言を重要視する方針を継ぎ，二人の関係を現実のものとする．その場合，ダンテ家とポルティナーリ家との位置関係や，ポルティナーリ家の親族が所有していた工房がダンテ家の隣にあったこと，報告者ボッカッチョが直接その人物に聞いたと考えられることを論拠にする．Marco Santagata が二人の関係について，ベアトリーチェの

生年と没年以外は完全な虚構としていることなどに批判的だと言える.
Elisa Brilli e Giuliano Milani, 2021

これまでの伝記＝ダンテの人生の探求が，Marco Santagata 2012 の romanzo（ロマンスであり小説）や，Inglese 2014 の una biografia possibile（ありえるであろう，ある伝記）という題名に表れているように，確実なデータがない部分を，作品の読解によって補ぎなってきたことを批判的に捉え，歴史的事実として明確な事柄（公的な生活）と読者＝市民層にダンテが見せようとしていた自身の姿を表現しようとした文学的自伝の解釈とを分離し，歴史的事実の箇所と，文学的自伝の考察の執筆者を変えるという手段をとっている.

9. 総評

Pellegrini 2021 と Elisa Brilli e Giuliano Milani 2021 は，ともに先達の研究を発展させている. Pellegrini 2021 は，Padoan 1975 の方針，『神曲』の写本を収集して校訂し，ダンテの情報を集めて整理し，最初のダンテ伝を著したボッカッチョの記述を最重要な証言と考え，それを真正なものとする方針を引き継いだ．これは，ダンテ研究における一つの大きな流れを示している.

しかし歴史的事実と作品には乖離があり，パドアンは，それをフィグーラという中世のレトリック＝現実認識によって調停しようとした．一方，ペッレグリーニは，少なくとも『新生』にはダンテの「実人生」が直接反映されているという解釈の方針をとっており，19 世紀的だ.

Elisa Brilli e Giuliano Milani 2021 は，Petrocchi 1984 の公的生活と私的生活の乖離という認識を受け継ぎ，記録として確認できる公的生活を歴史的事実とし，私的生活を創作部分に限定し，歴史的事実には私的生活＝詩の記述の考察を侵入させないという方針をとった．こちらも，ダンテ研究の大家，ジャンフランコ・コンティーニが 60 年代以降のダンテ解釈に大きな影響を残した，作者ダンテと登場人物ダンテを区別し，作品の記述を歴史的ダンテの真実とは考えないという方針を伝記に導入したものといえる.

しかし，テクストの解釈のための伝記としてはデータが不足している．たとえば，判断を意図的に保留した状態でダンテの両親の没年を示さないが，それでダンテのミューズであるベアトリーチェの「恵みを与える者」の解釈が成立するのか，というような疑問は残る（文学的解釈が表層的なスカスカなものになる）.
結局のところ「歴史的存在のダンテの人生を知るためには，彼によって作られた物語を生きる主人公の人生をたどっても無意味だ．むしろ私たちは，作品外部で検証された事実を考察の基盤に置かなければならない」（原『ダンテ論』）．その上で，解釈と推定の往還関係に入らざるを得ない．歴史パートの担当者 Giuliano Milani 自身，ダンテの書簡術の習得についてこう留保している，「仮説に次ぐ仮説をたどると」と.

ここにきて議論は一巡し，パドアンのたてたもう一つの方針，歴史的事実から文学的解釈へと到達するための伝記（往還関係）へと戻るしかないのではないかと思われる.

10. 最新の伝記的事実？

最初の話題に戻ろう．ダンテの伝記的事実は，現在では以下のように考えられている.

- **出生）** アリギエリ家は貴族だと認知されていた事実はない．誕生日に関しても作品中の記述がもとになっており，確証はない.
- **両親）** 母ベッラは 1273 年頃，父アリギエロ二世は 1276 年ごろに没した.
- **結婚）** ダンテとジェンマ・ドナーティは 1277 年に結婚．ただし 1327 年ジェンマの婚資についての公文書中に「第 6 地区」という記述があり，それをもとに疑問が挟まれている．1277 年当時フィレンツェには 4 地区までしかなく，それゆえ，年代の記述をおかしいとする説があり，その場合に 1292 年という説がとられる.
- **ベアトリーチェ）** ベアトリーチェは歴史的に実在し，ダンテはその人生のデータを創作に入れたが，一方で当時の習慣上はダンテとベアトリーチェはほ

ぼ会ったことがないはずであり，関係性も希薄．ただし恋愛感情については，2021 年に出版された著作において，バックラッシュ的な，ダンテと登場人物ダンテを同一視するものが出てきている．

・**戦争）** ダンテは騎兵として戦争に参加したのではなく，彼も騎士ではなかった．

・**『新生』）** 執筆年代は 1292 年？（作者ダンテと登場人物ダンテを重ね合わせて考える），1295 年頃？（この場合，最終形になるまでの時間を考えて，ベアトリーチェ死後に出会った女性への接近を，「哲学」の時期とする）．

11. 結論

我らの人生を半ばまで歩んだ時
目が覚めると暗い森の中をさまよっている自分に気づいた．
まっすぐに続く道はどこにも見えなくなっていた．

ここにきて，議論は再び『神曲』冒頭の「暗い森の中」へ入ってしまったように思える．そこで議論の出発点を確認してみよう．そもそもダンテの誕生は，第一行目の解釈をめぐって考えられてきた．「地獄篇」第一歌は『神曲』全百歌の序歌にあたり，幽世の旅が，「我らの人生の半ばまで歩」んだ時に始まったとされる．この「人生」が聖書の記述から人間の寿命は七十年とされるため，この時点は人間の諸力が頂点を迎える三十五歳とされ，ダンテはその西暦 1300 年に，のっぴきならない状況＝「暗い森」に囲まれた自分に気づく．ここからダンテは 1265 年生まれとされる．

しかし，ダンテの誕生日を推定させる第一行目の「我らの人生の半ば」は，「人生の半ばにあって私は地獄の門に赴いた」（「イザヤ書」38.10）の引用であり，それは死の病から復活したユダヤ王ヒゼキアの言葉だ．ヒゼキアの死の病はアレゴリー的には精神の死，つまり堕地獄を，病の治癒は神につくこと，ここでは復活を示し，それゆえに冒頭の三行で，登場人物ダンテには神から気づきが与えられ，「目が覚め」，神を探す旅に出発したと考えられる．登場人物ダンテは，歴史的存在のダンテとは異なり，聖書的な存在なのである．

三行目の「まっすぐに続く道」は，ただ正しい道であるだけでなく，「私は道であり，真理であり，命である．私を通らなければ，誰も父のもとに行くことはできない」（「ヨハネによる福音書」14.6）の引用であり，この「まっすぐに続く道」はキリストを指していると考えられ，この「道」により，人類は父なる神のいる天国に向かう．

結局，当時キリストの生涯は 34 歳と考えられ，それは生命力が下降線をたどってはならないからであると理由付けられたが，ダンテの旅も『神曲』の記述に従えば，正確にはふたご座生まれ（五月末ごろ?）と書かれているダンテが 35 歳になる直前に設定されている．本文の読みからも類比は明らかだが，ダンテとキリストに，作品中で予型論的な関係が設定されているのは事実であり，この記述をそのまま歴史的存在のダンテにはあてはめられない．結局のところ，誕生日をいつにするかは，推定の域を出ない．

ベアトリーチェとの恋愛についても，端的に推定の域を出ない．熱烈な恋愛におちいったという説から，ほぼ会ったことがないという説まで振幅がある．結婚についても，公文書をもとに推定がなされているが，推定でしかない．

ダンテの私生活については，仮説に仮説を重ねるしか語りようがなく，危うい．もちろんダンテの誕生日から『神曲』の第一行目の意味を推定するのは，論理が倒錯している．それは現実の人間であるダンテをキリストと二重写しにする超人化をもたらすのであり，文学作品には，ある人物の認識した崇高な真実が表現されているという信念をもたらしてしまう．そういった文書は，幾分かはラブ・レターに似る．たとえば自分よりも相手のことを思う純粋な愛を主張している点で．だが，ラブ･レターとは，所詮，おそらくは「愛」社精神？が表現されるであろう就活の自己分析にも似た，崇高を偽装した心情＝愛の表現であり，そこには偽装した人物＝想像上の自己が描かれているに過ぎない．

『神曲』の特長はリアリズムにある．それは人々の現実的な相互理解を目指すための表現であった．その観点からすると，確かにベアトリーチェは最もリアルではない登場人物であり，おそらくダンテは現実には彼女と会ったことはなく，恋愛に落ちたこともない．少なくとも

作品分析上は，『神曲』の 19 世紀的解釈はすでに成立しないのである．

参考文献

ダンテの伝記

Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Sansoni, 1975.

Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Laterza, 1984.

Enrico Malato, *Dante*, Nuova edi., Salerno, 1999.

Marco Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori, 2012.

Giorgio Inglese, *Vita di dante: una biografia possibile*, Carocci, 2014.

Alessandro Barbero, *Dante*, Laterza, 2020.

Alberto Casadei, *Dante. Il racconto della Commedia dai manoscritti agli algoritmi*, Il Saggiagtore, 2020.

Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Einaudi, 2021.

Elisa Brilli e Giuliano Milani, *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*, Carocci, 2021.

他

D. Savini, *Beatrice, l'ultimo segreto*, in *Corriere fiorentino*, 6 marzo 2008.

「ダンテとは誰なのか――『神曲』解釈の第一歩として」

原　基晶

〔報告２（論文）〕

1．はじめに

世界文学を代表する古典と言われながら，『神曲』が高評価を受けるようになったのは，実はここ 200 年ほどである. つまり, ロマン主義の渦中にあって,『神曲』の劇的でリアルな人物のあり方こそが，人間と世界のあり方として真実を反映していると考えられるようになり，評価されたのである．この背景には，「詩」や「文学」といったものに対する社会的認識，社会における役割の根本的な変化があったと考えられるが，それは今回の発表では扱わない．とはいえ，彼の若き日の半自伝的作品である『新生』に登場する初恋の人，ベアトリーチェが彼の創作の出発点であり，終着点でもあるとされ，その真実の愛が，作品の真実性を支えるとされたため，これまで作家＝ダンテの実人生が重要視されてきた.

しかし，現在ではこういった解釈の姿勢に疑問が投げかけられており，ダンテ没後 700 周年の 2021 年には, 伝記の不可能性を扱った「伝記」から, 逆に, バックラッシュ的にロマン主義的な理解へと逆行する研究までが現れた．ここでは，ダンテ研究の現在を考察するために，特に彼の人生を扱った伝記について議論していきたい.

2.『神曲』とは

はじめに，議論の前提となる『神曲』とダンテについて簡単に紹介しておこう．ヨーロッパ中世を代表する詩人ダンテ･アリギエリ（1265-1321）が著した『神曲』（1307―20 年）は，古代ギリシャの詩人ホメーロスの『イーリアス』や『オデュッセイア』，シェイクスピアによる戯曲，ゲーテの『ファウスト』などと同様に西欧文学の古典中の古典であり，キリスト教文学の最高峰として世界文学史上に聳え立ち，たとえば日本においては現在の西洋文明の出発点として重要視されている.

3.『神曲』（概要）

作者でもある叙事詩の主人公ダンテが，西暦 1300 年の復活祭の聖週間に入る直前，迷いの森の中で死にかける．しかし理性の象徴，古代ローマの詩人ウェルギリウスの霊に救われ，彼に導かれて地獄を通り，罪を清める煉獄山を登り, そこからはかつての最愛の人，ベアトリーチェに導かれて宇宙へと飛翔して天国をめぐり，見神の体験をする.

地獄は，生前に己の罪を悔い改めなかった魂に永遠の罰を与え，煉獄は，己の罪を悔いた魂の罪を清め，天国は，煉獄を出た魂が新生し，神そのものであるかのような永遠の喜びの中で神を観想している.

4.『神曲』の特長

『神曲』の特長は，立体的で個性を保った人物を造形し，歴史上で一回だけ起きる出来事をリアルに描いたことにあった.『神曲』において，登場人物は死後の世界に同時にまとめられ，現実とはかけ離れているはずなのに, 立ち上がったイメージは手ごたえを持ち，人生の中で己の個性を最大限に発揮した，己を象徴する決定的瞬間を語る.

5.『神曲』（受容史）

『神曲』は現在，非常に高い評価を受けている．しかし高評価を受けるようになったのはここ 200 年ほどだ.

ロマン主義の渦中にあって『神曲』の象徴的でさえある極端な人物が，人間と世界のあり方として真実を反映していると考えられるようになり，評価された. その根底には,「詩」や「文学」に対する社会的認識，

社会における役割の根本的な変化があったと考えられる．その意識は，たとえば『神曲』の作者ダンテの人生をどう考えるのか，といった点に強く影響を与えることとなった．

特にダンテの場合，作中に登場人物として「ダンテ」が登場する．ここから，彼の人生についての史料が乏しいこともあり，半自伝的とも言われるもう一つの代表作『新生』という作品に描かれた「ダンテ」をも含め，作品をもとに歴史的存在のダンテの伝記が語られることとなり，さらに伝記をもとにしたダンテ像から作品が解釈される．つまり，彼の若き日の半自伝的作品『新生』に登場する初恋の人，ベアトリーチェが彼の創作の出発点であり，終着点でもあるとされ，その真実の愛が作品の真実性を支えるとされた．ここでは，2021 年に逝去 700 周年を迎えたダンテ研究の現在を確認するために，その機会に多数発表された伝記について検討したい．

6．ダンテ研究の現在――伝記的事実

1990 年代までの基本文献（*Testi nella storia. Per le Scuole superiori vol.1 di Cesare Segre, Clelia Martignoni*, Mondadori, 1992. ただし③の伝記は結論だけ）は三冊．

① Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Laterza, 1984.

② Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Sansoni, 1975.

③ Natalino Sapegno, *Dante Alighieri*, in *letteratura ita*., Garzanti, vol II, 1987(2), pp. 168-90.

これらにおけるダンテの前半生について，特に出生とベアトリーチェに関係する箇所を軸にすると，以下のようにまとめることができる．

・**出生と両親）** 1265 年 5 月末，ダンテ・アリギエリはフィレンツェの貧乏貴族の家に生まれた．父アリギエロ（二世）は金貸し．作品中で父への言及はなく，母への言及もほぼない．母の死去は 1275 年頃（パドアン），1270 ～ 73 年（ペトロッキ），父の死去 1283 年以前（パドアン），おそらく 81-82 年（ペトロッキ）．

・**婚約）** 1277 年，有力貴族，ドナーティ家の傍流のジェンマ・ドナーティと婚約．

・**教育）** 少年期の教育は確かではないが，ボローニャ滞在の記録はある．大学には入っていない（パドアン），大学に通った（ペトロッキ）．

・**ベアトリーチェ）** 1274 年，9 歳で，大銀行家の娘ベアトリーチェ・ポルティナーリと出会い，1283 年，18 歳の再度の決定的な邂逅で報われない恋に落ちる（ペトロッキ）．しかし伝記的事実と文学的事実は整合しない．ダンテの二面性，政治的＝公的生活と家庭＝恋愛（私的生活）の乖離を指摘するのがペトロッキ．一方，理想化されたベアトリーチェの描写は，当時の文学的習慣としては普通であり，実生活と文学的表現の乖離は，中世のアレゴリー＝神秘主義的な世界の認識を，現代の合理的な感性から見ると理解できないだけだとするのが，特にアウエルバッハのフィグーラ論を受け継いだパドアン．

・**詩）**1283 年ごろ最初の詩作．フィレンツェ文壇の詩人たちに詩を送り，高く評価したのが，清新体派のリーダー，大貴族グイド・カヴァルカンティであり，ダンテもその詩派に属することとなった．

・**結婚）**1285 ～ 7 年に結婚．なお，『新生』の記述をもとに 95 年にする説がある（ボッカッチョの唱えた説．以後も繰り返し現れる）．ダンテとジェンマのあいだには，ピエトロやヤーコポなど 3 人が生まれたとされてきたが，長子ジョヴァンニがいた可能性が高いとされる．子どもの年齢は不詳．

・**戦争）**1288 年にカンパルディーノの戦いに騎兵として参加．89 年にカプローラ攻城戦に参加．

・**ベアトリーチェの死ー詩と哲学）** 1290 年，ベアトリーチェが夭折．理想を見失い他の女性に心を寄せたとされるが，文学的創作．これが師ブルネット・ラティーニとの関係や哲学へ接近したことを示しているという指摘がある（パドアン）．

・**『新生』）** 1292 年，抒情詩を散文の解説などでつないだ『新生』という若き日の代表作を上梓し，清新体派を代表する詩人となった（パドアンは以下のようにまとめている――19 世紀において，『新生』はダンテの実人生の感情の記録である抒情詩から構成

されると考えられたが，実際には，作品制作時に，ある意図があって編集された．たとえば『新生』の盾となる女性の存在について，ダンテの周囲の詩人に，別な女性宛の詩が知られていたため，こうした文学的虚構を行う必要があった――）

・**政治）** 1295 年，人生の転換点があった．貴族の政治参加を禁じていた「正義の規定」という法的制限が緩和され，政治家への道が開かれたのである．彼は政治家としての道を歩み，フィレンツェを支配していた教皇派白党に属した．白黒両派が対立していた．

・**権力闘争と敗北）** 1300 年，フィレンツェ共和国の最高意志決定機関の統領の一人となった．しかし教皇派白党と黒党の争いは激しく，ダンテらはフィレンツェの平和と自立を求めたが，黒党と結んだ教皇の陰謀によってクーデターが起こり，白党は追放．黒党の封建貴族の背後には，地上世界での権力を求める教皇ボニファティウス八世がいた．

・**武力闘争）** 以後亡命生活．初期には亡命白党の仲間と武力闘争路線を歩み，軍事同盟を結ぶため，北イタリアのフォルリ，ヴェローナなどの皇帝党の僭主の宮廷や，あるいはヴェネツィア共和国などへ外交使節としてめぐり歩いたと推定されている．

・**思想闘争）** しかし数年後には仲間と袂を分かち，哲学的著作『饗宴』や，言語学的著作『俗語論』の執筆を開始した．しかし 1307 年（ペトロッキによれば 1304 年）にそれらを未完にしたまま，闘争的な著作である『神曲』の執筆を開始した．そこには政治闘争の記憶が生々しく描かれ，「地獄篇」では権力者たちを容赦なく地獄へと堕とした．

7．激震――新史料発見

ダンテの伝記をめぐる状況は 2000 年代に入っても大きくは変わらなかったが，2008 年，ベアトリーチェをめぐって地殻変動的な伝記的事実の書き換えが行われることとなった．

歴史上のベアトリーチェ・ポルティナーリは 14 歳か 15 歳の 1280 年には大銀行家のバルディ家のシモーネと結婚していたことが分かる史料が発見されたという報道がなされた（D. Savini, *Beatrice, l'ultimo segreto*, in *Corriere fiorentino*, 6 marzo 2008）．

この文書の発見を受けて，ペトラルカ研究の大家であった Marco Santagata が 2012 年に *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori を発表し，文学的観点から，『新生』における歴史的実在のベアトリーチェの不在を主張し，その後のダンテ研究に大きな影響を残すこととなった．その説は，ベアトリーチェの現実的な描写が作品中にほぼないことから，彼女の死後，ダンテの友人だった彼女の兄からの依頼で，ダンテはベアトリーチェ礼賛の詩を編んだとする．そして，この書物の脚注部分ではそれと同時に，2008 年の D. Savini の報告が誤報である可能性が報じられることとなった．

8．ダンテ没後 700 周年

詩人没後 700 周年の 2021 年，4 冊の新たなダンテの伝記が存在する．

① Alessandro Barbero, *Dante*, Laterza, 2020.

② Alberto Casadei, *Dante. Il racconto della Commedia dai manoscritti agli algoritmi*, Il Saggiagtore, 2020.

③ Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Einaudi, 2021.

④ Elisa Brilli e Giuliano Milani, *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*, Carocci, 2021.

ここではベアトリーチェとダンテの関係について注目したい．

Barbero 2020 はベアトリーチェについては退行的で言及の意味がなく，Casadei 2020 も現在，重要視されていないため，ここでは割愛する．

Pellegrini 2021

パドアンの，ボッカッチョの証言を重要視する方針を継ぎ，二人の関係を現実のものとする．その場合，ダンテ家とポルティナーリ家との位置関係や，ポルティナーリ家の親族が所有していた工房がダンテ家の隣にあったこと，報告者ボッカッチョが直接その人物に聞いたと考えられることを論拠にする．Marco Santagata が二人の関係について，ベアトリーチェの

生年と没年以外は完全な虚構としていることなどに批判的だと言える.
Elisa Brilli e Giuliano Milani, 2021

これまでの伝記＝ダンテの人生の探求が，Marco Santagata 2012 の romanzo（ロマンスであり小説）や，Inglese 2014 の una biografia possibile（ありえるであろう，ある伝記）という題名に表れているように，確実なデータがない部分を，作品の読解によって補ぎなってきたことを批判的に捉え，歴史的事実として明確な事柄（公的な生活）と読者＝市民層にダンテが見せようとしていた自身の姿を表現しようとした文学的自伝の解釈とを分離し，歴史的事実の箇所と，文学的自伝の考察の執筆者を変えるという手段をとっている.

9. 総評

Pellegrini 2021 と Elisa Brilli e Giuliano Milani 2021 は，ともに先達の研究を発展させている. Pellegrini 2021 は，Padoan 1975 の方針，『神曲』の写本を収集して校訂し，ダンテの情報を集めて整理し，最初のダンテ伝を著したボッカッチョの記述を最重要な証言と考え，それを真正なものとする方針を引き継いだ．これは，ダンテ研究における一つの大きな流れを示している.

しかし歴史的事実と作品には乖離があり，パドアンは，それをフィグーラという中世のレトリック＝現実認識によって調停しようとした．一方，ペッレグリーニは，少なくとも『新生』にはダンテの「実人生」が直接反映されているという解釈の方針をとっており，19 世紀的だ.

Elisa Brilli e Giuliano Milani 2021 は，Petrocchi 1984 の公的生活と私的生活の乖離という認識を受け継ぎ，記録として確認できる公的生活を歴史的事実とし，私的生活を創作部分に限定し，歴史的事実には私的生活＝詩の記述の考察を侵入させないという方針をとった．こちらも，ダンテ研究の大家，ジャンフランコ・コンティーニが 60 年代以降のダンテ解釈に大きな影響を残した，作者ダンテと登場人物ダンテを区別し，作品の記述を歴史的ダンテの真実とは考えないという方針を伝記に導入したものといえる.

しかし，テクストの解釈のための伝記としてはデータが不足している．たとえば，判断を意図的に保留した状態でダンテの両親の没年を示さないが，それでダンテのミューズであるベアトリーチェの「恵みを与える者」の解釈が成立するのか，というような疑問は残る（文学的解釈が表層的なスカスカなものになる）.
結局のところ「歴史的存在のダンテの人生を知るためには，彼によって作られた物語を生きる主人公の人生をたどっても無意味だ．むしろ私たちは，作品外部で検証された事実を考察の基盤に置かなければならない」（原『ダンテ論』）．その上で，解釈と推定の往還関係に入らざるを得ない．歴史パートの担当者 Giuliano Milani 自身，ダンテの書簡術の習得についてこう留保している，「仮説に次ぐ仮説をたどると」と.

ここにきて議論は一巡し，パドアンのたてたもう一つの方針，歴史的事実から文学的解釈へと到達するための伝記（往還関係）へと戻るしかないのではないかと思われる.

10. 最新の伝記的事実？

最初の話題に戻ろう．ダンテの伝記的事実は，現在では以下のように考えられている.

- **出生）** アリギエリ家は貴族だと認知されていた事実はない．誕生日に関しても作品中の記述がもとになっており，確証はない.
- **両親）** 母ベッラは 1273 年頃，父アリギエロ二世は 1276 年ごろに没した.
- **結婚）** ダンテとジェンマ・ドナーティは 1277 年に結婚．ただし 1327 年ジェンマの婚資についての公文書中に「第 6 地区」という記述があり，それをもとに疑問が挟まれている．1277 年当時フィレンツェには 4 地区までしかなく，それゆえ，年代の記述をおかしいとする説があり，その場合に 1292 年という説がとられる.
- **ベアトリーチェ）** ベアトリーチェは歴史的に実在し，ダンテはその人生のデータを創作に入れたが，一方で当時の習慣上はダンテとベアトリーチェはほ

ぼ会ったことがないはずであり，関係性も希薄．ただし恋愛感情については，2021 年に出版された著作において，バックラッシュ的な，ダンテと登場人物ダンテを同一視するものが出てきている．

・**戦争）** ダンテは騎兵として戦争に参加したのではなく，彼も騎士ではなかった．

・**『新生』）** 執筆年代は 1292 年？（作者ダンテと登場人物ダンテを重ね合わせて考える），1295 年頃？（この場合，最終形になるまでの時間を考えて，ベアトリーチェ死後に出会った女性への接近を，「哲学」の時期とする）．

11. 結論

我らの人生を半ばまで歩んだ時
目が覚めると暗い森の中をさまよっている自分に気づいた．
まっすぐに続く道はどこにも見えなくなっていた．

ここにきて，議論は再び『神曲』冒頭の「暗い森の中」へ入ってしまったように思える．そこで議論の出発点を確認してみよう．そもそもダンテの誕生は，第一行目の解釈をめぐって考えられてきた．「地獄篇」第一歌は『神曲』全百歌の序歌にあたり，幽世の旅が，「我らの人生の半ばまで歩」んだ時に始まったとされる．この「人生」が聖書の記述から人間の寿命は七十年とされるため，この時点は人間の諸力が頂点を迎える三十五歳とされ，ダンテはその西暦 1300 年に，のっぴきならない状況＝「暗い森」に囲まれた自分に気づく．ここからダンテは 1265 年生まれとされる．

しかし，ダンテの誕生日を推定させる第一行目の「我らの人生の半ば」は，「人生の半ばにあって私は地獄の門に赴いた」（「イザヤ書」38.10）の引用であり，それは死の病から復活したユダヤ王ヒゼキアの言葉だ．ヒゼキアの死の病はアレゴリー的には精神の死，つまり堕地獄を，病の治癒は神につくこと，ここでは復活を示し，それゆえに冒頭の三行で，登場人物ダンテには神から気づきが与えられ，「目が覚め」，神を探す旅に出発したと考えられる．登場人物ダンテは，歴史的存在のダンテとは異なり，聖書的な存在なのである．

三行目の「まっすぐに続く道」は，ただ正しい道であるだけでなく，「私は道であり，真理であり，命である．私を通らなければ，誰も父のもとに行くことはできない」（「ヨハネによる福音書」14.6）の引用であり，この「まっすぐに続く道」はキリストを指していると考えられ，この「道」により，人類は父なる神のいる天国に向かう．

結局，当時キリストの生涯は 34 歳と考えられ，それは生命力が下降線をたどってはならないからであると理由付けられたが，ダンテの旅も『神曲』の記述に従えば，正確にはふたご座生まれ（五月末ごろ?）と書かれているダンテが 35 歳になる直前に設定されている．本文の読みからも類比は明らかだが，ダンテとキリストに，作品中で予型論的な関係が設定されているのは事実であり，この記述をそのまま歴史的存在のダンテにはあてはめられない．結局のところ，誕生日をいつにするかは，推定の域を出ない．

ベアトリーチェとの恋愛についても，端的に推定の域を出ない．熱烈な恋愛におちいったという説から，ほぼ会ったことがないという説まで振幅がある．結婚についても，公文書をもとに推定がなされているが，推定でしかない．

ダンテの私生活については，仮説に仮説を重ねるしか語りようがなく，危うい．もちろんダンテの誕生日から『神曲』の第一行目の意味を推定するのは，論理が倒錯している．それは現実の人間であるダンテをキリストと二重写しにする超人化をもたらすのであり，文学作品には，ある人物の認識した崇高な真実が表現されているという信念をもたらしてしまう．そういった文書は，幾分かはラブ・レターに似る．たとえば自分よりも相手のことを思う純粋な愛を主張している点で．だが，ラブ･レターとは，所詮，おそらくは「愛」社精神？が表現されるであろう就活の自己分析にも似た，崇高を偽装した心情＝愛の表現であり，そこには偽装した人物＝想像上の自己が描かれているに過ぎない．

『神曲』の特長はリアリズムにある．それは人々の現実的な相互理解を目指すための表現であった．その観点からすると，確かにベアトリーチェは最もリアルではない登場人物であり，おそらくダンテは現実には彼女と会ったことはなく，恋愛に落ちたこともない．少なくとも

作品分析上は，『神曲』の 19 世紀的解釈はすでに成立しないのである．

参考文献

ダンテの伝記

Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Sansoni, 1975.

Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Laterza, 1984.

Enrico Malato, *Dante*, Nuova edi., Salerno, 1999.

Marco Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori, 2012.

Giorgio Inglese, *Vita di dante: una biografia possibile*, Carocci, 2014.

Alessandro Barbero, *Dante*, Laterza, 2020.

Alberto Casadei, *Dante. Il racconto della Commedia dai manoscritti agli algoritmi*, Il Saggiagtore, 2020.

Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Einaudi, 2021.

Elisa Brilli e Giuliano Milani, *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*, Carocci, 2021.

他

D. Savini, *Beatrice, l'ultimo segreto*, in *Corriere fiorentino*, 6 marzo 2008.

「ミュージアムの標本主義（specimenism）」

丸山 雄生

〔報告３（論文）〕

1．セオドア・ローズヴェルト像の撤去

我々は大きな蟻塚の後ろに隠れ，私は一頭の雌を探し出し，ローズヴェルトに教えました．私はもちろん彼が蟻塚の後ろから撃つのだと思いました．視界もよかったし，守られていたからです．しかし，そのときの私はローズヴェルトを知りませんでした．ゾウ狩りのルールは，撃つ前にできるかぎり近づくことです．彼にとっては 60 ヤードは十分な近さではなかったのです．彼は蟻塚をまわって，ゾウに向かってまっすぐ進み始めました．（中略）彼はいつも相手に対して歩み寄りました．そのやり方は，このときもそうでしたが，たいてい成功したのです [1]．

セオドア・ローズヴェルト（TR）はアメリカ大統領を二期務めて退任した後，1909 年から 10 年にかけてアフリカで長期間の狩猟を行い，膨大な数の獲物を獲得した．上記の引用は，彼がゾウを仕留めた様子を，同行者が伝えたものだ．このエピソードは，ローズヴェルトの勇気，決断力，行動力といった男らしい資質に加えて，動物と同じ地表に立って撃つというスポーツマンシップを伝える．大胆にもゾウに近づくローズヴェルトの姿は，彼の徳を凝縮した美しい思い出だった．

しかし，このゾウ狩りの顛末は血生臭い．彼が正面からアプローチして，至近距離から狙おうとしたため，ゾウの群れは暴走した．ローズヴェルトは初弾で狙いを定めた雌を倒したが，他のゾウは止められず，結局一行はほかのゾウをも撃つ羽目となり，「その場を切り抜けたとき，ゾウの死体は一頭ではなく四頭になっていた」という [2]．こうして TR が撃ち倒したゾウは現在，ニューヨーク市にあるアメリカ自然史博物館（AMNH）内の「アフリカン・ホール」の中央を占める巨大な剥製群の一部として展示されている．

ニューヨークの名門一族に生まれ，州知事ほかの要職を務めたローズヴェルトと AMNH の関係は深く，このゾウ以外にも彼の功績を伝えるものが多々残されてい



図１　アメリカ自然史博物館前のセオドア・ローズヴェルト騎馬像（著者撮影 2008 年）

る．セントラル・パークに面した正面入り口は「ローズヴェルト・メモリアル・ホール」と名付けられ，その壁には「若さ」「男らしさ」「国家」「自然」と題された彼のことばが大きく刻まれているほか，彼の足跡を紹介する展示がある．これらはローズヴェルトの顕彰の一環として，1919 年の彼の死の直後から計画され，1920 年代から 30 年代を通じて建設が進められたものである．

その一つが博物館入り口前に置かれた彼の騎馬像だったが，これは 2022 年に撤去された．撤去の理由となったのは，その露骨な人種主義だった．馬に乗る TR の右側にはアメリカ先住民が，左にはアフリカの黒人が付き従っている（図 1 参照）．三者の関係は何重にも差別的である．中央と両脇，馬上と徒歩，着衣と半裸，こうした非対称性が意味するのは，白人男性が主人で，先住民と黒人はその従卒という位置づけだった．黒人はライフルを捧げているが，主人の銃を持つ役回りはガン・ベアラーと呼ばれ，少数の白人エリートが多数の黒人人足を使って動物を狩るアフリカのサファリの植民地主義的性格を象徴する．米西戦争を戦い，パナマをはじめとする中南米に積極的に干渉し，太平洋と中国に権益を求めたローズヴェルトは言うまでもなく帝国主義者だったが，その記念碑は西洋と文明が未開の野蛮な人や自然を支配する帝国の秩序を可視化していたのである．

2010 年代以降のアメリカでは，人種差別や奴隷制をはじめとする過ぎ去らない過去の表象に対する批判が強まった．2014 年のミズーリ州ファーガソンや 2020 年のミネソタ州ミネアポリスなど警察により黒人が理不尽に殺される事件が頻発する中で，警察暴力に抗議するブラック・ライブズ・マター（BLM）運動が盛り上がったが，その焦点の一つは人種ヒエラルキーを温存している制度の根本的な解体だった．それによりメモリアルや旗など白人優位の力学を日常化している象徴的な存在が問題視されるようになった．ヨーロッパによるアメリカ大陸発見を称える祝日であるコロンブス・デー，南部と人種奴隷制に由来するリー将軍像や南軍旗などである．それらは公的な空間の重要な一部を占めることで，暴力と抑圧が築いた過去を残存させ，ノスタルジアや美化された記憶を受け継ぎ，不正義と不平等の是正を阻むゆえに，変更や撤去が求められている．

ローズヴェルトの騎馬像も同様の批判にさらされた．2016 年以降，像に赤ペンキがかけられるなどの抗議活動が続くと，ニューヨーク市長のビル・デブラシオは市の諮問機関に TR 像を含む各種のメモリアルに関する調査報告を要請した．2018 年の報告書は，今日の視点ではこの像が人種ヒエラルキーの現れとして見られることは避けがたいと指摘し，（1）さらなる調査，（2）移転，（3）この像の政治性を伝える情報の充実を提起した[3]．勧告を受けて AMNH は，2019 年に像についての説明展示を公開し，そのなかでアフリカ系やアメリカ先住民からの批判的な意見を紹介している[4]．しかし，BLM とともに人種主義や奴隷制への批判が高まる中で，AMNH は最終的に像の撤去を提案し，市もそれを承認した．2020 年の声明でデブラシオ市長はその理由を，この像は「黒人と先住民を従属的で人種的に劣っているとあからさまにあらわしている」からだと述べている[5]．

2．ミュージアムの脱植民地化

以上のように活発化するメモリアルや公共空間のあり方の変化は，博物館全般に及んでいる．「脱植民地化」と呼ばれるこの流れは，狭義には展示の変革を指すが，より広くは近代におけるミュージアムの役割の批判的再検討である．すなわち博物館もその一翼を担ってきたヨーロッパ中心主義から脱却し，帝国と植民地主義の遺産を清算し，現代における多様性への配慮を取り入れることが重視されるようになった．村田麻里子はその特徴を，（1）不都合な真実を展示する，（2）位置付け直す・語り直す，（3）贖罪と和解を展示する，（4）世代を語る・現在を語る，（5）メタに展示する，（6）ハンズオンにする，（7）撤去する，（8）展示室を維持・再現する，という 8 点に整理している[6]．

この類型を参考に，本稿では 2019 年に新装されたワシントン大学付属バーク博物館（ワシントン州シアトル）の展示を例として，博物館の脱植民地化を具体的に分析する．

アメリカの太平洋岸北西部にある博物館として，同

館は近隣の先住民諸部族のコレクションに力を入れている．図２はその衣服や装飾具の展示だが，目立つのは（2）位置付け直す・語り直すと（4）世代を語る・現在を語る点だ．博物館とはもっぱら代弁の装置だった．展示を作るのは主に白人男性の，教育を受けた専門家だった．彼らはヒトやモノや動植物を集め，研究し，その知見を元に，何をどのように見せるのかを決定した．彼らが語る主体を独占した一方，見せられる側は無力だった．自らを語ることができず，研究や展示の対象として受け身の立場に置かれた．こうした見せる／見せられるという不均衡な関係に代わり，展示の設計段階から当事者が参加し，共同キュレーターを務めるなどして，自らを見せることを実現している．



図２　バーク博物館の展示（著者撮影 2022 年）

また，展示品が過去に収集された古い遺物ではなく，現代の作家によって新しく作られたものであることも注目される．これらは伝統を受け継いでいるが，ただ伝統を忠実に再現するだけでなく，作家的な個性を盛り込んだ現在進行形の文化である．博物館がこれまで未開の文化に向けてきたまなざしは，その原始性を保存するエキゾティシズムだった．よって先住民の文化とは過去の，変わらないものであり，そのコレクションとは死んだ文化の静態保存だった．それに対して，脱植民地化は文化を今も生きられているものとして動的に捉える．かび臭く後ろ向きな展示を批判するアンチ・フリーズの発想は，伝統の再解釈，再創造を重視しているといえる．

図３はハウスポストと呼ばれるいわゆるトーテムポールだが，どちらも新しいものであり，これも図２同様に現在性の一例である．説明板によると，新装前の旧館では 1899 年に収集されたものが展示されていたが，それは脱植民地化による見直しの下では文化の盗難だと考えられるようになった．そのため「過ちを正す」ために，博物館は 2001 年にハウスポストを元の所有者である部族に返還するとともに，新たなコレクションのために新規の制作を依頼した．こうした（3）贖罪と和解，また収奪品の返還は，多くの品々を略奪的に集めてきたために所有権の正当性を明らかにできない博物館が抱える難題である．とくに人骨の盗掘や収集では，異民族の尊厳をないがしろにする人権の侵害があったために，贖罪と和解のプロセスがさらに困難をはらむ．

また図３の２体を比較すると（4）現在性が際立つ．これらを制作した彫刻家は親子だが，父親による左側の一体が木を使い動物を彫った伝統的な造形であるのに対して，息子による右側は木材に加えレジンやアルミを使用し，デザインは現代アートに近い．どこかまがまがしく，痛みや暴力を想起させる点も含め，伝統の復元ではなく，その動的な再創造が積極的に行われている．

そのほか（1）不都合な真実を展示する例としては，



図３　バーク博物館の展示（著者撮影 2022 年）

ワシントン DC のスミソニアン博物館の新館であるアフリカ系アメリカ人歴史文化博物館のほか，リバプールやナントなど奴隷貿易で栄えたヨーロッパの都市においても，奴隷制を中核とした博物館の新設や改修が進んでいる．アチーユ・ンベンベはグローバルな歴史における奴隷制，奴隷貿易の重要性にもかかわらず，それを無視してきた博物館を批判し，西洋，近代，キリスト教を中心とする公的なストーリーを覆すために，そこに属さない「もう一つの場所の人々，ラディカルなホスピタリティ，難民の場所」としての「アンチ・ミュージアム」を提唱した[7]．人種資本主義のように，奴隷制を近代の悲劇的一面として矮小化するのではなく，むしろその中心にあり国家や経済の発展に最重要な役割を果たしたと考える議論も注目を集めている．博物館においてもこれまで積極的に語られてこなかった奴隷制を主軸とした展示への転換が進んでいる．

3．動物の展示と標本主義

これまで 1 節，2 節では，人種関係や奴隷制が今日の社会編成や制度の最重要の基礎をなしているという理解が深まるなかで，歴史的な表象や博物館展示の刷新が進む様子を明らかにした．TR 像を撤去した AMNH では，人類学の大家フランツ・ボアーズが深く関わった太平洋岸北西部の先住民の展示が，既存の展示品を残しつつ脱植民地化の流れに沿うかたちで改修され，2022 年に再公開された．ローズヴェルト・メモリアル・ホールに置かれた 1660 年のニューヨークを模したジオラマでは，オランダ人入植者のもとに先住民が贈り物を持って訪れた場面に重ね合わせてその問題点が列挙され，先住民の後進性や女性を後景に配置する偏向を見落とさないように注意を喚起している．

しかし，今も変わらない展示もある．TR 像が撤去されたのは，その帝国主義的性格ゆえだった．それが可視化していた人種ヒエラルキーを問題視した報告書は，ローズヴェルトが「人種の自殺」などの優生学思想を持っていたことも指摘している．その一方で彼に献じられたメモリアル・ホールがなお残るのは，帝国主義や優生学という露骨に差別的な部分を捨象して，自然や動物を愛したナチュラリストとしての TR を前面に出すことで彼の記憶を中和しているからだ．では，冒頭に挙げたアフリカン・ホールのゾウの群れはどうなるのだろう（図 4）．TR の蛮勇により必要以上のゾウが殺されたエピソードに明らかなように，この剥製は多数のゾウの死によって成り立っている．元大統領が 2 年間にわたりアフリカ各地で千頭以上の大型動物を撃った狩猟旅行は，植民地のヒトのみならず自然や動物を思うがままに支配する帝国主義の典型的な営みだった．にもかかわらず，この展示は AMNH で 100 年近く展示し続けられている．博物館の脱植民地化により撤去された騎馬像と，変わらずに残るゾウの群れ，この違いは何に起因するのだろうか．TR 像の露骨な人種ヒエラルキーが批判されたのに，TR が殺した動物は不問のままなのはなぜだろうか．

博物館の動物展示にも変化は見られるが，脱植民地化とは一致しない．それはスペクタクルな展示である．たとえば，フランスの国立自然史博物館（ジャルダン・デ・プラント）では，既存の展示を全面的に改修し，1994 年に「進化大ギャラリー」をオープンした．ホール状の大空間のなかで各種の動物標本が行進のように縦列に並べられたこのギャラリーは，図 5 にあるように一定間隔で色調を変える照明で彩られた剥製の数と規模で見る者を圧倒する．展示されている動物は，本来は標本であり，種を分類し，その特徴を同定するために作られたものであった．しかし，改修された展示では，動物は



図 4　アフリカン・ホールのゾウの群れ（著者撮影 2008 年）

標本から解き放たれ，観客の目を楽しませるエンターテイメントに仕立てられている．鮮やかな照明効果とあいまって，静的な標本は動的な娯楽へと作り替えられたが，その効果の陰では，迫力と楽しさによって動物を消費の対象へと転じた作為が覆い隠されている．あるいは，東京の国立科学博物館の新館（地球館）は 2004 年の開館に際して，日系アメリカ人のワトソン・ヨシモトにより寄贈された剥製の一大コレクションをタブロー的に並べて公開した．その数と規模は圧巻であるが，そのことは同時にそれらの剥製が研究と学習のための標本であるよりも，むしろ観客を驚かせ楽しませるスペクタクルであることを示唆する．

こうした動物展示は，脱植民地化とは対極の，脱政治化というべき文脈に属している．美術の分野においては，2006 年に開館したフランスのケ・ブランリー美術館が，人類学が収集したアフリカやアジアなど非西洋世界のアーティファクトを「アート」として再編した．それは，これまで原始的，あるいは未開の段階に位置づけられてきた文化にプリミティブ・アートしての美的価値を認める積極的な評価であった一方で，その文化を支配，破壊，収奪してきた帝国の歴史に目をつむる点において批判された．プリミティブ・アートを確立するためには，政治や歴史という厄介な文脈から切り離し，脱政治化された美学の領域に隔離することが必要だったのである．

しかし，動物を殺すことは政治的な行いである．2 年に及ぶ TR の大サファリ旅行は，彼の個人的な趣味を超えた，アメリカの国立博物館であるスミソニアンと共同で行われたコレクション拡充のための事業だった．帝国の首都にある動物園や博物館で展示される異国のエキゾティックな動物は，世界中にその長い腕を伸ばす国家の権勢を誇示するショーケースだった．それはまた植民地のヒトや動物や自然を意のままに操り，殺すこともためらわない権力でもあった．ダナ・ハラウェイはその巨大な力を「テディ・ベア的家父長制」と名付けたが，セオドア・ローズヴェルトの名前を冠されたそのイデオロギーにおいて，大型の野生動物の狩猟は白人男性エリートの地位を守るためのセラピーだった [8]．動物を殺すことで，過酷な自然を克服できる強く，たくましい男らしさを再活性化することが期待されたのである．それは「帝国主義，資本主義，そして白人の文化の病」だった．



図 5　進化大ギャラリー（著者撮影 2012 年）

博物館の植民地主義とは，美術や工芸品を収集し，先住民や異民族の尊厳を奪う文化の盗難だけでなく，動物を殺して保存する自然の搾取でもあった．博物館に並ぶ動物は帝国のトロフィーだったのである[9]．

よって博物館が帝国の一部をなしてきたゆえに脱植民地化が必要であるとしたら，その対象は文化だけでなく自然にも及ぶはずであり，返還や贖罪や和解のプロセスには動物も加えられるべきである．しかし，実際には動物は脱植民地化から漏れており，展示の見直しも進んでいない．先述のバーク博物館では，先住民に関する展示が先鋭的である一方で，動物についてはハンティングの成果であるトロフィーヘッドが置かれている．それらが狩猟の規制が緩かった時代の遺物であることをことわる但し書きは添えられているが，奪われた動物の生はいまだに利用可能なのであり，狩猟は「過ち」とはみなされていない．国立科学博物館のヨシモト・コレクションも同様で，頭部だけを切り落とされた標本にはふさわしくない剥製が含まれている．それはもはや撃つことができない希少動物であるがゆえに，清算されるべき過去ではなく，むしろ貴重品としての価値を認められているようだ．逆説的だが，動物は過ぎ去らない植民地主義を伝え続ける最後の展示品になるのかもしれない．

動物の例外的な扱いは，ピーター・シンガーのことばを借りれば「種差別主義（speciesism）」である．シンガーは，人間と動物を言語や理性で区別するのではなく，「苦痛やよろこびに対する平等な配慮という，より単純で簡明な原則」を動物にも適用することを求めた．なぜなら，「動物は苦痛を感じ取ることができる．私たちがすでにみてきたように，動物が感じる苦痛（あるいはよろこび）は人間が感じる同じ量の苦痛（あるいはよろこび）と比べてより重要性が薄いという主張を，道徳的に正当化することはできない」からである[10]．この平等原則から，ただ動物が動物であるという理由だけで除外するのであれば，それは特定の人種や性を不合理に抑圧する人種主義や性差別と同様の種差別にほかならないというのが彼の主張だった．シンガーに端を発する動物の解放運動はその後大きな発展を見せるが，その主要な活動家の一人である法学者ゲイリー・フランシオンは，動物の搾取と人間の奴隷制を同一視する．どちらもヒトや動物を所有物として扱う点で共通するからである．「すべての人間は他人の財産とならない「基本権」を持つものとされる．（中略）動物たちは人間と同様，資源扱いによる苦しみの一切から逃れることを利益とするのであって，その道徳的重要性が無視されてはならない」と考える立場は，動物の権利を「人の財産として扱われない権利」という一点に絞り，動物をモノとして人間のために役立たせる習慣の即時廃止を突きつける[11]．

博物館の脱植民地化において動物が例外とされるのは種差別主義である．博物館が帝国の重要な一部であり，その活動は全面にわたって植民地主義を帯びており，文化に加え自然も奪ってきたことはここまでの議論で明らかにしたとおりである．にもかかわらず，その見直しから動物がはずれるのは，動物が動物であって人間ではないこと以外に理由はない．博物館は動物を所有し，資産として利用してきたし，その搾取はいまだ健在である．この博物館の種差別主義を，本稿は「標本主義（specimenism）」と名付けたい[12]．動物の死によって作られる標本とは，種差別主義の結晶なのである．それは二重の暴力である．博物館は動物を殺す．さらに加えて，博物館は動物を死なせない．死体はまるで生きているかのような剥製に作り替えられ，死んだ後も死んでいないものとして利用される．ローズヴェルトが撃ったゾウは彼の徳と帝国の偉業の記念として 100 年以上にわたり不動である．さらにはそのハンティングにおいて不必要に殺された 3 頭のゾウは忘れられている．脱植民地化が進んでも動物の扱いは変わらない．標本主義とは博物館の動物に対する鈍感，もしくは配慮の欠如のあらわれである．

種差別主義を批判する動物の解放運動は，痛みを感じることができる動物に対する平等な配慮を求める．標本主義が示唆するのは，種差別主義は動物の死においてさらに顕在化することである．動物には死が許されない．それは殺された後に，埋められることも嘆かれることもなく，展示される．標本主義は動物の死を悼まない．種差別主義の平等原則が痛みを感じることができるか否かという一点にかかっていたとすれば，標本主義の不平等とは人間が悼むか否かという線引きに由来する．動

物の死を悼まない限りにおいて，動物を展示することが可能になり，ハンティングのトロフィーも依然として利用することが許される．脱植民地化においては人間の奴隷制や先住民の文化の盗難は批判的に見直されるが，そこから動物の展示が見落とされるのは，動物標本が哀悼不可能であるためだ[13]．

博物館は植民地主義と不可分の関係にあり，異文化や人種や民族の搾取のみならず大量の動物の死によって成り立っている．しかし，過去の過ちを清算する脱植民地化が進み，TR の騎馬像は撤去される一方で，彼が殺した動物は見落とされ，変わることなく展示されている．博物館は動物を殺し，しかも死なせずに標本として見せ続ける．ハンティングは文化の盗難と同様の帝国主義の遺産だが，そのトロフィーは脱植民地化から除外される．博物館は動物の死を悼まず，そのために動物を所有し，利用することが可能になる．博物館とは人間による動物への暴力とその支配を可視化し，保存する装置であり，そのイデオロギーは種差別主義を具現化した標本主義なのである[14]．

注

1）Carl E. Akeley to Ernest D. Lewis, Jan 13, 1925, University of Rochester Carl Ethan Akeley papers, Box5, Folder16.

2）“Address of Carl E. Akeley (Eulogy for Roosevelt at the Century Club on Feb 9, 1919),” American Museum of Natural History Mary L. Jobe Akeley papers, A.344 Box2, Folder2.

3）MAYORAL ADVISORY COMMISSION ON CITY ART, MONUMENTS, AND MARKERS, “Report to the City of New York” (January 2018), 25-27. https://www.nyc.gov/assets/monuments/downloads/pdf/mac-monuments-report.pdf（最終確認 2023 年 12 月 15 日）

4）AMNH, “Addressing the Statue” https://www.amnh.org/exhibitions/addressing-the-statue（最終確認 2023 年 12 月 15 日）

5）“Roosevelt Statue to Be Removed From Museum of Natural History,” *New York Times* (June 21, 2020). https://www.nytimes.com/2020/06/21/arts/design/roosevelt-statue-to-be-removed-from-museum-of-natural-history.html（最終確認 2023 年 12 月 15 日）

6）村田麻里子「ミュージアムの展示における脱植民地化 :「コロニアル・テクノロジー」を脱構築する手法の検討」『関西大学社会学部紀要』53 (1), 2021 年 , 141-167.

7）Achille Mbembe, *Necropolitics* (Durham: Duke University Press, 2019), 172.

8）Donna Haraway, “Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936,” Social Text 11 (Winter, 1984-1985): 20-64.

9）帝国主義における博物館の役割については，John M. MacKenzie, *Museums and Empire: Natural History, Human Cultures and Colonial Identities* (Manchester: Manchester University Press, 2017) を参照.

10）ピーター・シンガー , 戸田清訳『動物の解放　改訂版』（人文書院 , 2011 年），37-40 頁.

11）ゲイリー・L・フランシオン , 井上太一訳『動物の権利入門 : わが子を救うか，犬を救うか』（緑風出版 , 2018 年），37-43 頁.

12）種差別主義の「種(species)」と標本主義の「標本(specimen)」の語源はどちらもラテン語で「見る」を意味する「specĕre」である.

13）動物の死の不可能性についてより詳しい議論は，丸山雄生「人間であること，動物になること，ゾンビにとどまること：三つのエージェンシーと客体化」,『立教アメリカン・スタディーズ』41 号（2019 年 3 月），7-29 頁を参照.

14）本稿の原型は，2022 年 12 月 17 日に行われた早稲田大学高等研究所（WIAS）主催・早稲田大学ナショナリズム・エスニシティ研究所（WINE）共催のシンポジウム「知・権力・ナショナリズム」で，「ミュージアムの権力　動物と死の展示をめぐる考察」と題して発表した．司会の中澤達哉，発表の八谷舞，コメントの小田原琳，松原宏之の各氏との議論および参加者からの質問に大きな示唆を受けた．また，それを発展させ，2023 年 11 月 29 日に東海大学文学部の講義科目「知のフロンティア」で行われたシンポジウム「文化と学問知」での発表を論文化したものが本稿になる．パネルを組んだ安達未菜，原基晶，司会の平野葉一の各氏から有益なコメントや質問を受けた．記して感謝の意を表する.

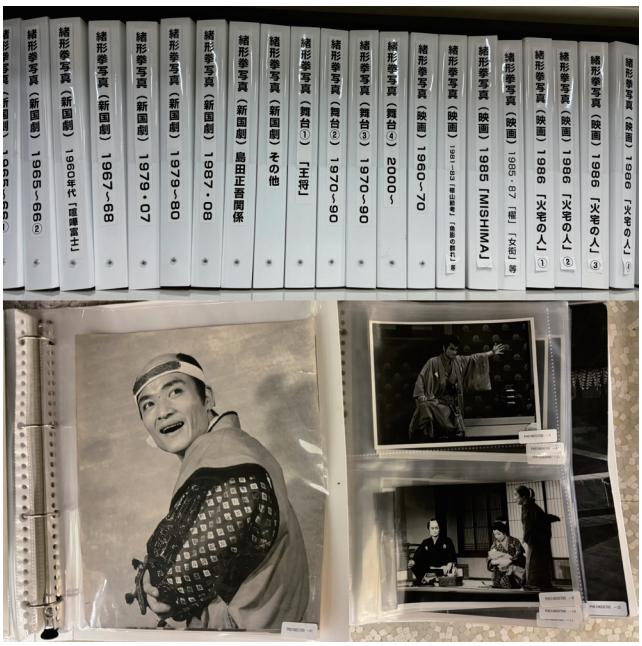
俳優・緒形拳関係資料目録　その2

馬場 弘臣　東海大学教育開発研究センター教授，文明研究所　〔研究報告〕

2021 年度から始まった，文明研究所個別研究プロジェクト「近現代芸能文化史に関する研究」も今年度が最終年度である．このプロジェクトは，2017 年度から 4 か年で活動してきた「戦後大衆文化史の基礎的研究―緒形拳氏関係資料の整理をめぐって―」を引き継ぐもので，俳優・緒形拳の資料整理に加えて，2000 年から断続的に続けてきた劇作家・北條秀司の資料整理を引き継ぐことで，戦前・戦中・戦後の芸能文化を軸に，近現代における大衆文化史の歩みを探ろうという試みであった．後者の成果として，2020 年に横浜市歴史博物館において「俳優 緒形拳とその時代―戦後大衆文化史の軌跡―」（10 月 3 日～ 12 月 6 日）を開催した．また前者については，2023 年の秋に「劇作家 北條秀司の世界―小田原で開花した才能と情熱」を総合タイトルとした展覧会を，小田原文学館をメイン会場とし（「劇作家・北條秀司　華麗なる交流の日々」10 月 26 日～ 12 月 3 日，その後 1 週間延長），おだわら市民交流センター UMECO（パネル展示「名作『王将』が生まれた街―劇作家・北條秀司と小田原」11 月 1 日～ 15 日），そして旧松本剛吉別邸（「回顧展　劇作家・北條秀司と名優・緒形拳―交流の日々―」11 月 7 日～ 19 日）と，小田原市内 3 か所において開催することができた．そもそも北條秀司資料との縁は，2002 年に北條が生誕 100 年を迎えることから，小田原文学館の庭に記念の碑を建て，同館で特別展覧会を開催するために，その準備作業として，小田原市立図書館（現・小田原市中央図書館）から資料の調査と整理を依頼されたことに始まる（馬場―2010，2023B，2023C）．北條は緒形が役者の道に入る際の恩人で，緒形が亡くなるまで北條家との親交は続いた．そうした経緯からご遺族より依頼を受けて，緒形の資料も整理を続けてきた．その資料整理の一端は，『文明』No.30 で，「俳優・緒形拳関係資料目録　その 1 」として，緒形が所蔵していた台本 216 冊とスクラップブック 215 冊の目録を公開した（馬場―2023A）．

今回は，これに続き，緒形が保存してきた写真の目録を公開したい．その前に資料整理の現状について報告しておこう．「俳優・緒形拳関係資料目録　その 1 」では，資料群の全体を①台本，②パンフレット，③ポスター，④チラシ，⑤写真，⑥スクラップブック，⑦通信（書簡・葉書など），⑧自筆書画，⑨物品，⑩その他の 10 項目に分けて整理を進めたと書いた．ところが，その後，新たに緒形のもとに集まった色紙が 97 点出てきた．これには著名な俳優はもちろん，小説家，劇作家，映画監督など多彩な顔ぶれが並ぶ．そこでこの色紙を⑧に入れ，現在は①台本，②パンフレット，③ポスター，④チラシ，⑤写真，⑥スクラップブック，⑦通信（書簡・葉書など），⑧色紙，⑨自筆書画，⑩物品，⑪その他として整理作業を進めている．このように，近現代の民間資料は量が膨大なだけでなく，整理中に次々と新たな資料が出てくることが多い．ましてや北條や緒形など，功なり名なりを成し遂げた人物であればなおさらである．

ここに収録したのは，新国劇時代の 1958 年 11 月に上演された「極付 月形半平太」から，最後のテレビドラマ出演作で 2008 年に放映されたフジテレビ「風のガーデン」までの写真 4,863 枚である．具体的な整理方法は，個別の写真を 2 ポケット，4 ポケット，縦 2 ポケット，1 ポケットのリフィルに入れ，リフィルごとに分類した上でリングファインダーに綴じ込んだ．分類項目は，（1）新国劇（70 舞台・668 枚，その他 5 種・57 枚），（2）舞台（21 舞台・312 枚…新国劇以外），（3）映画（29 作品・1,371 枚），（4）テレビドラマ（73 作品・1,184 枚），（5）テレビドキュメンタリー（10 作品･749 枚），（6）テレビその他（2 作品･2 枚），（7）CM（5 種･152 枚），（8）オフショッ



ト写真一括（368 枚）となっている．

この中でもやはり新国劇時代の写真は貴重なものといえよう．それも舞台写真だけでなく，珍しいところでは，新国劇で野球チームを作って，試合をしている写真がある．これらの写真の中には緒形がピッチングやバッティングを披露しているものもある．

また，枚数の多いものを数えてみると（100 枚以上），映画では，まずフランシス・コッポラとジョージ・ルーカスが製作総指揮を執り，ポール・シュナイダーが監督を務めた 1985 年の「Mishima：A Life in Four Chapter」が 110 枚と目につく（日本では未公開）．また緒形が第 10 回アカデミー賞最優秀主演男優賞を受賞した檀一雄原作の「火宅の人」（1986 年，212 枚），井上靖原作で，緒形が大黒屋光太夫を演じた「おろしや国酔夢譚」（1992 年，130 枚）などが目立つが，数だけで言えば 2006 年の「ミラクルバナナ」が 360 枚とダントツに多い．テレビドラマでは，主演の豊臣秀吉を演じた第 3 回 NHK 大河ドラマ「太閤記」（1965 年，261 枚），武蔵坊弁慶を演じた第 4 回 NHK 大河ドラマ「源義経」（1966 年，112 枚）が目を引く．NHK 大河ドラマ史にとっても貴重な資料であると思われるが，緒形は NHK 大河ドラマに 9 回出演しているもののそのすべての写真が残っているわけではない．いずれにしても，この 2 作品が緒形にとって忘れがたいドラマであったことは間違いないだろう．ドキュメンタリーでは，「ネイチャリングスペシャル 風の谷・虹の村 スペイン バスクの 365 日」（1989 年・101 枚），「TBS 創立 40 周年記念番組 萬里の長城」（1991 年・142 枚），「TBS テレビ開局 40 周年記念番組 日本海大紀行」（1995 年・339 枚）が注目される．

もちろん，写真はこれだけはない．他にブロマイド写真や家族写真などの類もあるし，写真の形態も紙焼きだけでなく，ネガフィルムやポジフィルム，ネガのベタ焼きなども残っている．さらに，この後もまだまだ追加される可能性がある．この目録はあくまでも 2023 年末のものであることを断っておきたい．また，とくに 2005 年前後からは銀塩フィルムの写真ではなくて，デジタルカメラでの撮影が多くなっている．こうしたデジタルデータをどのように整理・保存していくかはやはり喫緊の課題であるといえよう．

※資料の整理と目録作成には以下の皆さんが当たった。記して感謝の意を表する次第である。

浦安衣香　岡崎佑也　郷上涼　小玉春奈　重村つき　瀬戸優香　馬場美穂　前田公平（五十音順）

参考文献

・馬場弘臣「演劇アーカイブズの可能性―劇作家北條秀司資料について―」大石学編『時代考証事始め』（東京堂出版、2010 年）
・馬場弘臣・岡崎佑也「俳優「緒形拳」出演作品目録」東海大学文明研究所『文明』No.25、2020 年
・馬場弘臣「戦後大衆文化史の展開と緒形拳」横浜市歴史博物館×東海大学『戦後大衆文化史の軌跡－緒形拳とその時代』（横浜市歴史博物館、2020 年）
・馬場弘臣「講演録 戦後大衆文化史と緒形拳：俳優アーカイブの可能性」東海大学文明研究所『文明』No.26、2021 年）
・馬場弘臣「俳優・緒形拳関係資料目録　その 1 」東海大学文明研究所『文明』No.30、2023 年 A）
・馬場弘臣「劇作家・北條秀司と小田原」『小田原史談』第 275 号、2023 年 B
・馬場弘臣「劇作家・北條秀司の世界―小田原で開花した才能と情熱―」『劇作家・北條秀司をめぐる人びと―文化人たちの競演―』（野の花出版社，2023 年 C）

⑤写真

種別	年月日	資　料　名 （内　容）	発給(発行) →受給(請取)	形態 数量	資料I番号 備考
新国劇	1958.11.	極付　月形半平太	劇団：新国劇 劇場：御園座	葉 2	PHS19581100
				役なし。集合写真。	
新国劇	1959. 5.	新撰組異聞	劇団：新国劇 劇場：御園座	葉 1	PHS19590500
新国劇	1960. 6.	遠い一つの道	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 6	PHS19600600
新国劇	1960.10.	丹那隧道	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 2	PHS19601000
新国劇	1961. 7.	海の星	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 3	PHS19610700-1
新国劇	1961. 7.	人間動物園	劇団：新国劇 劇場：大阪・毎日ホール	葉 1	PHS19610700-2
新国劇	1961. 7.	殺陣田村	劇団：新国劇 劇場：大阪・毎日ホール	葉 1	PHS19610700-3
新国劇	1961. 8.	汚れた手	劇団：新国劇 劇場：東京・産経ホール	葉 2	PHS19610800
新国劇	1961. 9.	戦国悪党伝	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 20	PHS19610900
新国劇	1961.12.	六人の暗殺者	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 7	PHS19611200
新国劇	1962. 3.	赤穂浪士	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 1	PHS19620300
新国劇	1962. 6.	新撰組	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 3	PHS19620600
新国劇	1962.10.	殺陣師段平	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 11	PHS19621000
新国劇	1962.11.	（新国劇の野球チーム写真）	劇団：新国劇	葉 1	PHS19621100
新国劇	1962.12.	続　戦国悪党伝　阿仁の太郎	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 25	PHS19621200
新国劇	1963. 3.	喧嘩富士―新場の兄弟―	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 37	PHS19630300-1
新国劇	1963. 3.	（新宿コマ劇場公演時インタビュー写真：パンフレット用）	劇団：新国劇	葉 13	PHS19630300-2
新国劇	1963. 6.	真田軍記	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 6	PHS19630600
新国劇	1963.10.	颱風族	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 7	PHS19631000-1
新国劇	1963.10.	新残酷物語　霧の城	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 18	PHS19631000-2
				1964年版は「立体シネドラマ　霧の城」	
新国劇	1963.11.	人生劇場　飛車角篇	劇団：新国劇 劇場：読売ホール	葉 6	PHS19631100
新国劇	1964. 1.	新書　太閤記	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 18	PHS19640100-1
新国劇	1964. 1.	熱原の三烈士	劇団：新国劇 劇場：大阪・サンケイホール	葉 1	PHS19640100-2
新国劇	1964. 3.	高速道路は知っていた	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 2	PHS19640300-1
新国劇	1964. 3.	極付　国定忠治	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 18	PHS19640300-2
				1964年3月の公演…行友李風先生追善公演	

⑤写真

種別	年月日	資　料　名 （内　容）	発給(発行) →受給(請取)	形態 数量	資料I番号 備考
新国劇	1964. 5.	桂三木助	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 1	PHS19640500-1
新国劇	1964. 5.	パイナップル軍楽隊	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 9	PHS19640500-2
新国劇	1964. 9.	虹に賭ける野郎ども	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 1	PHS19640900-1
新国劇	1964. 9.	極付　新撰組	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 19	PHS19640900-2
新国劇	1964.11.	残り星	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 6	PHS19641100-1
新国劇	1964.11.	艶歌師	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 2	PHS19641100-2
新国劇	1964.12.	芸者学校	劇団：新国劇 劇場：御園座	葉 1	PHS19641200-1
新国劇	1965. 1.	総穏寺の仇撃	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 6	PHS19650100
新国劇	1965. 3.	風船玉計画	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 1	PHS19650300-1
新国劇	1965. 3.	とんでもねぇやつ	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 1	PHS19650300-2
新国劇	1965. 6.	沼津兵学校	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 21	PHS19650600
新国劇	1965. 7.	慶安の狼　丸橋忠弥	劇団：新国劇 劇場：南座	葉 40	PHS19650700
新国劇	1965. 9.	坊っちゃん	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 19	PHS19650900-1
新国劇	1965. 9.	吹けよ川風―幕末市井伝―	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 6	PHS19650900-2
新国劇	1965. 9.	（舞台テレビ美術展サイン会）	劇団：新国劇	葉 1	PHS19650900-3
新国劇	1965.10.	姿三四郎	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 7	PHS19651000
新国劇	1965.11.	暗殺	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 11	PHS19651100
新国劇	1965.12.	太閤記	劇団：新国劇 劇場：大阪新歌舞伎座	葉 63	PHS19651200
新国劇	1965.	（新国劇新体制―緒形・高倉・大山―発表時の写真）	劇団：新国劇	葉 8	PHS19650000
新国劇	1966. 2.	上州お礼まいり	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 13	PHS19660200
新国劇	1966. 6.	若き日の旅	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 7	PHS19660600-1
新国劇	1966. 6.	白粉花	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 5	PHS19660600-2
新国劇	1966. 7.	義経と弁慶	劇団：新国劇 劇場：御園座	葉 17	PHS19660700
新国劇	1966. 9.	天保水滸伝	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 3	PHS19660900
新国劇	1966.10.	横堀川	劇団：新国劇、歌舞伎 劇場：歌舞伎座	葉 4	PHS19661000 第21回芸術祭参加十月合同特別興行
新国劇	1966.12.	赤穂浪士　討入	劇団：新国劇 劇場：明治座	葉 2	PHS19661200
新国劇	1967. 3.	花の吉原百人斬り	劇団：新国劇 劇場：御園座	葉 4	PHS19670300

⑤写真

種別	年月日	資　料　名 （内　容）	発給(発行) →受給(請取)	形態 数量	資料I番号 備考
新国劇	1967. 4.	花の宴	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 2	PHS19670400
新国劇	1967. 7.	あゝ同期の桜　雲滲む屍	劇団：新国劇 劇場：大阪新歌舞伎座	葉 21	PHS19670700-1 1967年2月…あゝ同期の桜　初演
新国劇	1967. 7.	（新国劇創立五十周年記念公演の際の記者会見）	劇団：新国劇 場所：大阪新歌舞伎座	葉 1	PHS19670700-2
新国劇	1967.10.	上意討ち	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 17	PHS19671000-1
新国劇	1967.10.	美しき落日	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 3	PHS19671000-2
新国劇	1968. 2.	赤ひげ	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 7	PHS19680200-1
新国劇	1968. 2.	三匹の侍　逆手斬り	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 2	PHS19680200-2
新国劇	1968. 3.	日本のいちばん長い日	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 6	PHS19680300-1
新国劇	1968. 3.	花の遊侠伝	劇団：新国劇 劇場：新宿コマ劇場	葉 1	PHS19680300-2
新国劇	1979. 4.	祭りの笛	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 21	PHS19790400-1
新国劇	1979. 4.	極付　国定忠治	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 16	PHS19790400-2
新国劇	1979. 4.	空白の影	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 4	PHS19790400-3
新国劇	1979. 4.	関の弥太っぺ	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 18	PHS19790400-4
新国劇	1979. 7.	人生劇場―吉良常編―	劇団：新国劇 劇場：御園座	葉 8	PHS19790700-1
新国劇	1979. 7.	喧嘩富士　新場の兄弟	劇団：新国劇 劇場：御園座	葉 13	PHS19790700-2
新国劇	1987. 8.	王将	劇団：新国劇 劇場：御園座	葉 8	PHS19870800-1
新国劇	1987. 8.	王将	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 25	PHS19870800-2 解散公演
新国劇	1987. 8.	一本刀土俵入	劇団：新国劇 劇場：新橋演舞場	葉 5	PHS19870800-3 解散公演
新国劇	未詳.	（新国劇パンフレット用写真）	劇団：新国劇	葉 5	PHS未詳0000-1
新国劇	未詳.	（新国劇の野球チーム写真）	劇団：新国劇	葉 35	PHS未詳0000-2
新国劇	未詳.	（澤田正二郎写真）	劇団：新国劇	葉 1	PHS未詳0000-3
新国劇	未詳.	（辰巳柳太郎との写真）	劇団：新国劇	葉 1	PHS未詳0000-4
新国劇	未詳.	（新国劇関係写真〈不明分〉）	劇団：新国劇	葉 15	PHS未詳0000-5
舞台	1967. 6.	三国志	劇場：東京宝塚劇場	葉 1	PHB19670600 東宝創立35周年記念公演
舞台	1972.10.	ケイトンズヴィル事件の九人	劇場：紀伊國屋ホール	葉 27	PHB19721000

⑤写真

種別	年月日	資　料　名 （内　容）	発給(発行) →受給(請取)	形態 数量	資料I番号 備考
舞台	1973. 7.	北斎漫画	劇場：紀伊國屋ホール他	葉 6	PHB19730700
				1977年8月～78年1月…紀伊國屋書店創立50周年記念公演(劇団青年座提携)	
舞台	1974. 1.	ノー セックス・プリーズ	劇場：紀伊國屋ホール	葉 1	PHB19740100
				1000万シアター	
舞台	1974.10.	糸あやつり人形芝居　おんにょろ盛衰記	劇団：結城人形座 劇場：三越劇場	葉 6	PHB19741000
舞台	1975. 6.	王将	劇場：三越劇場	葉 57	PHB19750600
				三越劇場六月名作劇特別公演	
舞台	1977. 3.	からすなぜ啼くの～さすらいの詩人・野口雨情	劇場：新宿・厚生年金ホール他	葉 33	PHB19770300
				民音浪漫劇場	
舞台	1977. 8.	王将	劇場：紀伊國屋ホール他	葉 1	PHB19770800
				劇団青年座提携	
舞台	1978.10.	座頭市物語	劇場：明治座	葉 5	PHB19781000
				十月秋の演劇祭	
舞台	1979. 6.	朦朧車夫	劇場：明治座	葉 1	PHB19790600-1
				勝新太郎六月特別公演	
舞台	1979. 6.	新座頭市物語　糸ぐるま	劇場：明治座	葉 2	PHB19790600-2
				勝新太郎六月特別公演	
舞台	1980. 4.	石川五右衛門	(若山富三郎奮斗公演) 劇場：大阪新歌舞伎座	葉 1	PHB19800400
				サイン会	
舞台	1985. 1.	建礼門院―平家物語より―	劇場：日生劇場	葉 29	PHB19850100
				松竹現代劇新春公演	
舞台	1994. 3.	大菩薩峠―机　龍之助の巻―	劇場：新橋演舞場	葉 19	PHB19940300
舞台	1995. 3.	リチャード三世	劇場：銀座セゾン劇場,札幌市教育文化会館	葉 11	PHB19950300
舞台	2000. 2.	ゴドーを待ちながら	劇場：Studioコクーン他	葉 33	PHB20000200
				Bunkamura	
舞台	2001.10.	信濃の一茶	劇場：新橋演舞場	葉 1	PHB20011000
舞台	2001.	（「信濃の一茶」稽古写真）	劇団：新国劇	葉 29	PHS20010000
舞台	2002. 6.	ロマンティックコメディ　風狂伝'02	劇場：ル・テアトル銀座	葉 9	PHB20020600
舞台	2007. 3.	劇団若獅子結成二十周年記念公演　国定忠治　才兵衛茶屋より土蔵大捕物まで	劇団：若獅子 劇場：大阪・松竹座他	葉 18	PHB20070300
				写真は国立大劇場公演	
舞台	2007.10.	緒形拳ひとり舞台　白野―シラノ―2007	劇場：早稲田大学大隈講堂他	葉 22	PHB20071000
				写真は早稲田大学公演	
映画	1960. 9.	遠い一つの道	(製作)東京映画 (配給)東宝	葉 31	PHE19600900
映画	1964. 9.	間諜	東映	葉 1	PHE19640900
映画	1968. 6.	セックス・チェック　第二の性	大映	葉 2	PHE19680600
映画	1974. 2.	必殺仕掛人　春雪仕掛針	松竹	葉 6	PHE19740200

⑤写真

種別	年月日	資　料　名 （内　容）	発給(発行) →受給(請取)	形態 数量	資料I番号 備考
映画	1978.10.	鬼畜	松竹	葉 5	PHE19781000
映画	1979. 4.	復讐するは我にあり	松竹,今村プロダクション	葉 4	PHE19790400
映画	1981. 9.	北斎漫画	(製作・配給)松竹,富士映画	葉 9	PHE19810900
映画	1982.10.	野獣刑事	東映	葉 24	PHE19821000
映画	1983. 4.	楢山節考	東映,今村プロダクション	葉 81	PHE19830400
映画	1983.10.	魚影の群れ	松竹富士	葉 1	PHE19831000
映画	1985. 1.	櫂	東映	葉 11	PHE19850100
映画	1985.10.	Mishima:A Life in Four Chapters	フィルムリンク・インターナショナル ゾエトープ ルーカス・フィルム	葉 110	PHE19851000-1
映画	1985.10.	薄化粧	松竹,五社プロダクション,映像京都	葉 21	PHE19851000-2
映画	1986. 4.	火宅の人	東映	葉 212	PHE19860400-1
映画	1987. 9.	女衒 ZEGEN	東映,今村プロダクション	葉 15	PHE19870900
映画	1988.10.	華の乱	東映	葉 81	PHE19881000
映画	1989. 1.	将軍家光の乱心　激突	東映	葉 61	PHE19890100
映画	1989. 2.	座頭市	(製作)三倶,勝プロモーション (配給)松竹	葉 73	PHE19890200 ※ネガ63コマは含まず
映画	1991. 1.	大誘拐　RAINBOW KIDS	(製作)「大誘拐」製作委員会 (配給)東宝	葉 30	PHE19910100 集合写真は1990年4月撮影。30枚中25枚は1998年「ゆうばり国際冒険・ファンタスティック映画祭98」の際に岡本喜八劇場にて撮影
映画	1991. 6.	咬みつきたい	(製作)東宝,キャストス,MM I (配給)東宝	葉 3	PHE19910600
映画	1992. 6.	おろしや国酔夢譚	(製作)大映,電通 (配給)東宝	葉 130	PHE19920600
映画	1992. 8.	継承盃	東映	葉 60	PHE19920800 ※ネガ56コマは含まず
映画	1999. 1.	流★星　リュウセイ	リトルモア	葉 9	PHE19990100
映画	1999.10.	あつもの　杢平の秋	(製作)シネカノン,日活,アンシャンテ (配給)シネカノン	葉 12	PHE19991000
映画	2002. 9.	歩く、人	モンキータウンプロダクション	葉 5	PHE20020900
映画	2004. 8.	ミラーを拭く男	(製作)日本スカイウェイ,パル企画,イエス・ビジョンズ,ビジョンファクトリー,NHKエンタープライズ (配給)パル企画	葉 2	PHE20040800

⑤写真

種別	年月日	資　料　名 （内　容）	発給(発行) →受給(請取)	形態 数量	資料I番号 備考
映画	2006.12.	長い散歩	(製作)ゼロ・ピクチャアズ (配給)キネティック	葉 9	PHE20061200-1
映画	2006.12.	武士の一分	(製作)「武士の一分」製作委員会 (配給)松竹	葉 3	PHE20061200-2
映画	2006. 9.	ミラクルバナナ	(製作)エキスプレス (配給)ミラクルバナナ製作委員会	葉 360	PHE20060900
TV ドラマ	1961. 1.	シオノギ劇場 新国劇アワー「遠い一つの道」	フジテレビ	葉 15	PHTD19610100
TV ドラマ	1961. 5.	シオノギ劇場 新国劇アワー「丹那隧道」	フジテレビ	葉 13	PHTD19610500
TV ドラマ	1963. 2.	近鉄金曜劇場「帰らぬ人」	ＡＢＣ(朝日放送)	葉 1	PHTD19630200
TV ドラマ	1963. 5.	女体(第２回) 顔のない女	読売テレビ	葉 4	PHTD19630500
TV ドラマ	1964. 7.	その灯は消えない　改心楼異聞	東京12チャンネル (現・テレビ東京)	葉 3	PHTD19640700
TV ドラマ	1964. 8.	日本映画名作ドラマ「わが町」	ＮＥＴ(現・テレビ朝日)	葉 2	PHTD19640800
TV ドラマ	1964.12.	殺陣師段平	ＮＨＫ	葉 9	PHTD19641200
TV ドラマ	1965. 1.	大河ドラマ「太閤記」	ＮＨＫ	葉 261	PHTD19650100
TV ドラマ	1966. 1.	大河ドラマ「源義経」	ＮＨＫ	葉 112	PHTD19660100
TV ドラマ	1967. 4.	剣(第２回) 山犬ともぐら	日本テレビ,Ｃ.Ａ.Ｌ	葉 5	PHTD19670400
TV ドラマ	1967. 6.	剣(第20回) 宗龍寺の反乱	日本テレビ,Ｃ.Ａ.Ｌ	葉 4	PHTD19670600
TV ドラマ	1967.10.	剣(第28回) 縄張	日本テレビ,Ｃ.Ａ.Ｌ	葉 5	PHTD19671000
TV ドラマ	1968.11.	開化探偵帳	ＮＨＫ	葉 11	PHTD19681100
TV ドラマ	1969. 1.	ナショナルゴールデン劇場「風林火山」	ＮＥＴ(現・テレビ朝日),俳優座	葉 4	PHTD19690100
TV ドラマ	1969. 7.	颱風とざくろ	日活,日本テレビ	葉 1	PHTD19690700-1
TV ドラマ	1969. 7.	豆腐屋の四季	ＡＢＣ(朝日放送)	葉 4	PHTD19690700-2
TV ドラマ	1969.12.	東芝日曜劇場「ダンプかあちゃん」	ＨＢＣ(北海道放送)	葉 5	PHTD19691200
TV ドラマ	1970. 4.	丹下左膳	東映,ＮＥＴ(現・テレビ朝日)	葉 52	PHTD19700400-1
TV ドラマ	1970. 4.	東芝日曜劇場「ダンプかあちゃん」その２	ＨＢＣ(北海道放送)	葉 14	PHTD19700400-2
TV ドラマ	1970. 8.	ポーラ名作劇場「湖笛」	ＮＥＴ(現・テレビ朝日)	葉 11	PHTD19700800
TV ドラマ	1970.10.	銀河ドラマ「面影」	ＮＨＫ	葉 11	PHTD19701000
TV ドラマ	1971. 2.	トヨタ金曜劇場「どんとこい」	東宝,日本テレビ	葉 8	PHTD19710200
TV ドラマ	1972. 4.	ポーラ名作劇場「しがらき物語」	ＮＥＴ(現・テレビ朝日)	葉 7	PHTD19720400
TV ドラマ	1972. 9.	必殺仕掛人	松竹,ＡＢＣ(朝日放送)	葉 19	PHTD19720900

⑤写真

種別	年月日	資　料　名 （内　容）	発給(発行) →受給(請取)	形態 数量	資料I番号 備考
TV ドラマ	1973. 1.	ポーラ名作劇場「出雲の阿国」	ＮＥＴ(現・テレビ朝日)	葉 16	PHTD19730100
TV ドラマ	1974. 3.	ナショナルゴールデン劇場「ねぎぼうずの唄」	ＮＥＴ(現・テレビ朝日)	葉 6	PHTD19740300
TV ドラマ	1975. 1.	必殺必中仕事屋稼業	松竹,ＡＢＣ(朝日放送)	葉 6	PHTD19750100
TV ドラマ	1976. 7.	必殺からくり人	松竹,ＡＢＣ(朝日放送)	葉 8	PHTD19760700
TV ドラマ	1977. 6.	グランド劇場「近眼ママ恋のかけひき」	日本テレビ	葉 16	PHTD19770600
TV ドラマ	1978. 1.	大河ドラマ「黄金の日日」	ＮＨＫ	葉 12	PHTD19780100
TV ドラマ	1979. 9.	土曜ワイド劇場 山の推理サスペンス 「渓流釣り殺人事件　殺意の三面峡谷」	テレビ朝日,東映	葉 10	PHTD19790900
TV ドラマ	1979.10.	グランド劇場「ちょっとマイウェイ」	日本テレビ	葉 2	PHTD19791000
TV ドラマ	1979.11.	葉蔭の露	ＡＢＣ(朝日放送)	葉 1	PHTD19791100-1
TV ドラマ	1979.11.	赤い嵐	大映テレビ,ＴＢＳ	葉 3	PHTD19791100-2
TV ドラマ	1981. 6.	火曜劇場「見まわせば二人」	日本テレビ	葉 33	PHTD19810600
TV ドラマ	1982. 1.	大河ドラマ「峠の群像」	ＮＨＫ	葉 1	PHTD19820100
TV ドラマ	1984. 5.	ドラマスペシャル「炎熱商人」	ＮＨＫ(大阪放送局)	葉 7	PHTD19840500
TV ドラマ	1984. 7.	ドラマ人間模様「羽田浦地図」	ＮＨＫ	葉 6	PHTD19840700
TV ドラマ	1987. 6.	サントリーリザーブドラマスペシャル「炎の料理人・北大路魯山人」	NEXUS,日本テレビ	葉 78	PHTD19870600
TV ドラマ	1988. 1.	水曜ドラマ「とっておきの青春」	ＮＨＫ	葉 24	PHTD19880100-1
TV ドラマ	1988. 1.	新春特別企画ドラマ「徳川家康」	東映,ＴＢＳ	葉 10	PHTD19880100-2
TV ドラマ	1988.11.	ドラマスペシャル「海の群星」	ＮＨＫ(大阪放送局)	葉 22	PHTD19881100
TV ドラマ	1989.10.	SERIES DRAMA 10「詩城の旅びと」	ＮＨＫ	葉 2	PHTD19891000
TV ドラマ	1990.10.	火曜サスペンス劇場 名無しの探偵シリーズ⑦「愛の幻影」	STAFFアズバーズ, 日本テレビ	葉 2	PHTD19901000
TV ドラマ	1990.12.	朝日放送創立40周年記念ドラマスペシャル 「静寂の声 乃木希典・静子の生涯」	ＡＢＣ(朝日放送),総合プロデュース	葉 29	PHTD19901200-1
TV ドラマ	1990.12.	ＴＢＳ創立40周年記念時代劇特別企画「忠臣蔵」	ＴＢＳ	葉 1	PHTD19901200-2
TV ドラマ	1991. 1.	大河ドラマ「太平記」	ＮＨＫ	葉 1	PHTD19910100
TV ドラマ	1992. 3.	火曜サスペンス劇場「99%の誘拐」	日活さつえい所,日本テレビ	葉 19	PHTD19920300
TV ドラマ	1992. 4.	金曜ドラマ「愛はどうだ」	ＴＢＳ	葉 40	PHTD19920400
TV ドラマ	1992. 9.	火曜サスペンス劇場 名無しの探偵シリーズ⑧「彼女の人生」	Ｓ.Ａ.Ｃ,日本テレビ	葉 2	PHTD19920900
TV ドラマ	1992.10.	月曜ドラマスペシャル「逆転報道」	アズバーズ,ＴＢＳ	葉 27	PHTD19921000

⑤写真

種別	年月日	資　料　名 （内　容）	発給(発行) →受給(請取)	形態 数量	資料I番号 備考
TV ドラマ	1993. 7.	ポケベルが鳴らなくて	(制作協力)キャスト ス,SOLD-OUT (制作・著作)日本テレビ	葉 4	PHTD19930700
TV ドラマ	1995.10.	土曜ドラマ「百年の男」	ＮＨＫ	葉 2	PHTD19951000
TV ドラマ	1996. 7.	金曜エンタテイメント「橋の雨」	(制作協力)ベイシス (制作・著作)共同テレビジョン,フジテレビ	葉 1	PHTD19960700
TV ドラマ	1996.10.	ドラマスペシャル「最後の家族旅行 Family Affair」	ＴＢＳ	葉 1	PHTD19961000-1
TV ドラマ	1996.10.	金曜エンタテイメント「ナニワ金融道２」	フジテレビ	葉 2	PHTD19961000-2
TV ドラマ	1998. 1.	新春ドラマスペシャル「ナニワ金融道３」	フジテレビ	葉 1	PHTD19980100
TV ドラマ	1999. 4.	金曜エンタテイメント「ナニワ金融道４」	フジテレビ	葉 2	PHTD19990400- 1
TV ドラマ	1999. 4.	山田太一ドラマ「春の惑星」	ＴＢＳ	葉 1	PHTD19990400- 2
TV ドラマ	2000. 4.	ドラマスペシャル 手塚治虫劇場 第三章「カノン」	テレビ朝日,イースト	葉 1	PHTD20000400
TV ドラマ	2001.11.	聖徳太子	ＮＨＫ(大阪放送局)	葉 5	PHTD20011100
TV ドラマ	2003. 4.	金曜ドラマ「ブラックジャックによろしく」	(制作)ＴＢＳエンタテインメント(現・ＴＢＳスパークル) (製作・著作)ＴＢＳ	葉 1	PHTD20030400
TV ドラマ	2003. 6.	ドラマ特別企画「タイムリミット」	Joker,ＴＢＳ	葉 79	PHTD20030600
TV ドラマ	2003.10.	エ・アロール－Et Alors－ ～それがどうしたの～	ＴＢＳ,ドリマックス・テレビジョン(現・ＴＢＳスパークル)	葉 2	PHTD20031000
TV ドラマ	2004. 3.	月曜ミステリー劇場「ひまわりさん 遺失物係を命ず！」	(制作協力)国際放映 (制作)ＴＢＳエンタテインメント (制作・著作)ＴＢＳ	葉 3	PHTD20040300
TV ドラマ	2004. 7.	人間の証明	フジテレビ	葉 12	PHTD20040700
TV ドラマ	2005. 1.	新春ドラマスペシャル「ナニワ金融道６」	フジテレビ	葉 3	PHTD20050100
TV ドラマ	2005. 4.	土曜ドラマ「瑠璃の島」	(製作協力) ケイファクトリー (製作・著作)日本テレビ	葉 6	PHTD20050400
TV ドラマ	2005. 7.	月曜ミステリー劇場「ひまわりさん 遺失物係を命ず！２」	(制作協力)国際放映 (制作)ＴＢＳエンタテインメント (制作・著作)ＴＢＳ	葉 40	PHTD20050700
TV ドラマ	2005.10.	山田太一スペシャル2005「いくつかの夜」	(制作協力)ＣＢＣクリエイション (製作・著作)ＣＢＣ	葉 17	PHTD20051000
TV ドラマ	2007. 1.	大河ドラマ「風林火山」	ＮＨＫ	葉 6	PHTD20070100-1
TV ドラマ	2007. 1.	瑠璃の島 SPECIAL 2007 初恋	(製作協力) ケイファクトリー (製作・著作)日本テレビ	葉 1	PHTD20070100-2

⑤写真

種別	年月日	資　料　名 （内　容）	発給(発行) →受給(請取)	形態 数量	資料I番号 備考
TV ドラマ	2008.10.	フジテレビ開局50周年記念ドラマ 木曜劇場「風のガーデン 」	(制作協力)ＦＣＣ (制作・著作)フジテレビ	葉 29	PHTD20081000
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	1976. 2.	遠くへ行きたい	(制作)読売テレビ, (キー局)日本テレビ系列	葉 7	PHTM19760200
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	1978. 5.	風花の中に散った流星～名馬テンポイント～	関西テレビ	葉 29	PHTM19780500
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	1986. 5.	ネイチャリングスペシャル　神々の峰・アンデス大自然行	(制作)ドキュメンタリージャパン,(制作著作)テレビ朝日	葉 3	PHTM19860500
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	1989.11.	ネイチャリングスペシャル　風の谷・虹の村 スペイン・バスクの365日	(制作)パオネットワーク,(制作著作)テレビ朝日	葉 101	PHTM19891100
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	1991.11.	ＴＢＳ創立40周年記念番組　萬里の長城	ＴＢＳ,ＣＣＴＶ(中国中央電視台)	葉 142 ネガ108コマは含まず。28枚中8枚はネガプリント	PHTM19911100-1
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	1992.11.	花王ファミリースペシャル　俳優笠智衆・泣くな笑うなしゃべるな88年	(制作)モーションプロ,(制作著作)関西テレビ	葉 5	PHTM19921100-2
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	1994.11.	ネイチャリングスペシャル　印度漂流 生と死の大地 神々の饗宴	(制作)ドキュメンタリージャパン,(制作著作)テレビ朝日	葉 91 インド、ネパールほか	PHTM19941100
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	1995.11.	ＴＢＳテレビ開局40周年記念番組　日本海大紀行	(制作)ＴＢＳビジョン,(制作著作)ＴＢＳ	葉 339 ロシア、北朝鮮、韓国、中国ほか ネガ51コマは含まない	PHTM19951100-1
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	2004.10.	素敵な宇宙船地球号	(制作協力)テレコムスタッフ,東京サウンドプロダクション,メディア・ワン,海工房他,(制作著作)テレビ朝日	葉 2	PHTM20041000
TV ﾄﾞｷｭﾒﾝﾀﾘｰ	2006. 5.	ＮＨＫスペシャル　プラネットアース	ＮＨＫ,ＢＢＣ,ディスカバリーチャンネル	葉 30	PHTM20060500
TVその他	1983.	「クイズダービー」		葉 1	PHTS19830000
TVその他	1978.	「ワイドショープラスα」	ＡＢＣ(朝日放送)	葉 1	PHTS19780000
CM	1973.	埼玉銀行		葉 5	PHCM19730000
CM	1974.	味の素　シュウマイ		葉 2	PHCM19740000
CM	1980.	村井眼鏡工業「ＭＯＮＢ」		葉 1	PHCM19800000
CM	1990.	キリン「一番搾り」		葉 141	PHCM19900000
CM	未詳.	クボタ		葉 3	PHCM未詳0000
ｵﾌｼｮｯﾄ	未詳.	（オフショット写真一括）		葉 368	PHOSP未詳0000

本誌への投稿について

1．どなたでも自由に投稿できます。

2．原稿は本誌の目的（「『文明』創刊にあたって」（創刊号に掲載）をご参照下さい）に沿った論文または研究ノートなどで，未発表のものにかぎります。

3．原稿の体裁

①邦文の場合：20,000 字以内（研究ノートは 16,000 字以内），原則として図表は刊行の際のスペースを本文の字数相当に算入してください。他に英文アブストラクト 300 ワード。

②英文の場合：8,000 ワード以内（研究ノートは 6,400 ワード以内），原則として図表は刊行の際のスペースを本文のワード数相当に算入してください。他に邦文抄録 500 字または英文アブストラクト 300 ワード。

いずれも，本誌の「執筆要項」に沿った形でご提出下さい。

4．投稿原稿の採否は，編集委員会の委嘱する査読委員の審査に基づき編集委員会が決定します。原稿は採否にかかわらずお返しいたしません。

5．発行：年１～２回

6．「執筆要項」は，東海大学文明研究所のホームページより，ダウンロードできます。

東海大学文明研究所

〒 259-1292　神奈川県平塚市北金目 4-1-1

連絡先：湘南校舎 F 館 2 F　文明研究所

電　話：0463-58-1211（EXT 3261，4426）

E-mail：bunmei@tsc.u-tokai.ac.jp

文明
Civilizations

No.32 **2023**

編集　委員長　田中彰吾
委員　山本和重
馬場弘臣
山花京子
篠原聰
吉田晃章
五十嶋みゆき

発行日　2024年3月31日
発行者　田中彰吾
発行所　東海大学文明研究所
〒259-1292　神奈川県平塚市北金目4-1-1
Telephone：0463-58-1211（EXT 3261, 4426）
E-mail:bunmei@tsc.u-tokai.ac.jp

製作　株式会社東海教育研究所
〒160-0023　東京都新宿区新宿1-9-5 新宿御苑さくらビル4階
Telephone：03-6380-0490
Facsimile：03-6380-0499

印刷　新日本印刷　株式会社

※本誌からの無断転載を禁じます。