

沖縄県立芸術大学紀要

No.32,2024

論文

ピッコルパッソ『陶芸三書』におけるガラスフリット
「マルツァコット」の製作術
—その1：原材料のワイン澱・酒石を中心に—

藤崎悠子
松本隆之
飯塚義之

『男色大鑑』の女性像
——希薄な父子関係——

波平八郎
志堅原あさこ

首里城正殿重修図に関する基礎的研究（2）

麻生伸一
森達也

沖縄県におけるバスケットボールの伝来と普及
および戦後復活の実相

張本文昭
麻生伸一

大木英夫のピューリタニズム理解について

大城信哉

研究ノート

タイ王国北部の伝統的造形素材「ランナー漆喰」の研究
—ランナー漆喰を用いた仏閣壁面彫刻および仏頭の再現—

河原圭佑

創作ノート

ピアノ実技指導についての考察
—ブラームスのピアノソナタ第1番を題材に—

藤村瑛亮

教育研究支援資金事業報告書

琉球石灰岩を使用した顔料研究

喜多祥泰

沖縄県立芸術大学音楽学部における、アートマネジメント教育改革に
むけた調査研究～実演芸術・芸能のアクセシビリティに着目して

谷本裕
神谷武史

沖縄県における管打楽器早期音楽教育プログラム導入への研究

屋比久理夏

その他

琉球古典音楽「湛水流」楽曲分析
—7曲9種の独自性—

山内昌也

沖縄県立芸術大学紀要

No.32,2024



台湾の国立政治大学開催の国際シンポジウムで基調講演 2016年10月7日

講演題目「官展のおんなたちが語るもうひとつの東アジアの近代」

NCCU (National Chengchi University) Digital Archive and Research Forum 2016 'Art and Literature Communications between Taiwan and East Asia before 1945' 7th October 2016

金恵信 (キム ヘシン KIM Hyeslin)

韓国ソウル生まれ。梨花女子大学大学院文学修士（美術史）。1990 年代初めに日本に留学。お茶の水女子大学、早稲田大学、成城大学を経て、2013 年学習院大学にて哲学博士学位取得（美術史）。学習院大学、千葉大学、恵泉女学院大学、青山学院大学などで非常勤講師。2015 年、沖縄県立芸術大学赴任。現在美術工芸学部芸術学専攻教授。ジェンダー史学会会員、九州藝術学会会員、美術評論家連盟会員、韓国近現代美術史学会会員（学会誌編集委員）

専門は、東洋美術史、アジアの近現代美術、ジェンダー美術史、表象文化論。

著書に、『韓国近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』（2005、ブリュッケ）、『現代韓国美術における女性と表現—ユン・ソクナムの「作業」』（2008、中世日本研究所）、『交差する視線 美術とジェンダー2』（共編著、2005、ブリュッケ）など。



沖縄県立芸術大学音楽学部、第 29 回洋楽定期公演

カール・オルフ「カルミナ・ブラーナ」

平成 30 年 11 月 17 日（土） 沖縄県立芸術大学奏楽堂

テノールソロ：五郎部俊朗（写真左下）

当該年度の洋楽定期公演は、声楽コースが公演実施担当となり、カール・オルフの代表作である「カルミナ・ブラーナ」を演目に取り上げた。オーケストラによる演奏が一般的であるが、本学では二台のピアノと打楽器の伴奏によって演奏され、テノールソロを五郎部が担当した。

五郎部俊朗（テノール）

北海道教育大学を卒業し、1986 年渡伊。ミラノにてオペラ歌手としての研鑽を積む。トーティ・ダル・モンテ（1 位）、トゥールーズ（2 位）、チャイコフスキー（バッハ優秀賞）、など、欧州各地の国際コンクールで入賞を果たす。1988 年にイタリア・トレヴィーゾ市立歌劇場にてロシーニ「チェネントラ」でオペラデビュー。1990 年に帰国し、藤原歌劇団公演にて国内デビューし、第 19 回ジロー・オペラ賞「新人賞」受賞。その後、「セビリアの理髪師」「愛の妙薬」「魔笛」「ドン・ジョヴァンニ」など、数多くのオペラに主演し好評を博す。デビューから約 20 年間にわたり、藤原歌劇団にて主役テノールを務めた。また、J.S. バッハのカンタータ・受難曲の福音史家をはじめ、「第九」「メサイア」「レクイエム」「カルミナ・ブラーナ」などのソリストとして、各地のオーケストラや合唱団へ数多く客演。2012 年、沖縄県立芸術大学に赴任後は、後進の指導に力を注ぐと共に、沖縄県内・県外での演奏活動も盛んに行った。現在、沖縄県立芸術大学教授、藤原歌劇団団員、日本演奏連盟会員、日本声楽発声学会会員、日本歌唱芸術協会名誉理事。

目 次

口絵

基調講演、「官展のおんなたちが語るもうひとつの東アジアの近代」

国際シンポジウム '1945 年以前の台湾と東アジアの芸術と文学の交流'、国立政治大学、2016

金 恵 信

カール・オルフ「カルミナ・ブラーナ」

五郎部 俊 朗

論文

ピッコルパッソ『陶芸三書』におけるガラスフリット
「マルツァコット」の製作術
—その 1：原材料のワイン澱・酒石を中心に—

藤 崎 悠 子
松 本 隆
飯 塚 義 之 …………… 1

『男色大鑑』の女性像
——希薄な父子関係——

波 平 八 郎
志堅原 あさこ …………… 19

首里城正殿重修図に関する基礎的研究（2）

麻 生 伸 一
森 達 也 …………… 35

沖縄県におけるバスケットボールの伝来と普及
および戦後復活の実相

張 本 文 昭
麻 生 伸 一 …………… 53

大木英夫のピューリタニズム理解について

大 城 信 哉 …………… 75

研究ノート

タイ王国北部の伝統的造形素材「ラーンナー漆喰」の研究
—ラーンナー漆喰を用いた仏閣壁面彫刻および仏頭の再現—

河 原 圭 佑 …………… 89

創作ノート

ピアノ実技指導についての考察
—ブラームスのピアノソナタ第 1 番を題材に—

藤 村 瑛 亮 …………… 107

令和 4 年度 沖縄県立芸術大学教育研究支援資金 事業報告書

琉球石灰岩を使用した顔料研究

喜 多 祥 泰 …………… 117

沖縄県立芸術大学音楽学部における、アートマネジメント教育改革に
むけた調査研究～実演芸術・芸能のアクセシビリティに着目して

谷 本 裕
神 谷 武 史 …………… 119

沖縄県における管打楽器早期音楽教育プログラム導入への研究

屋比久 理 夏 …………… 129

その他

琉球古典音楽「湛水流」楽曲分析
— 7 曲 9 種の独自性—

山 内 昌 也 …………… 133

Contents

Illustrations:

Keynote Speech, Another East Asian Modernity Represented by the Women
of the National Art Exhibition,
NCCU Digital Archive and Research Forum 2016 'Art and Literature
Communications between Taiwan and East Asia before 1945' KIM Hyeshin

Carmina Burana (Carl Orff) Toshiro GOROBE

Refereed Articles:

The Making Technique of Glass Frit "Marzacotto" in Piccolpasso's
The Three Books of the Potter's Art:
Part 1. Focusing on Wine Lees and Tartar as Raw Materials

Yuko Fujisaki
Takashi Matsumoto
Yoshiyuki Iizuka1

The image of women in The Great Mirror of Male Love, or
Nanshoku Okagami : a diluted father and son relationship

NAMIHIRA Hachiro
SHIKEMBARU Asako19

Foundational Studies on Maps and Diagrams related to
Shurijo castle, part2

Shinichi ASO
Tatsuya MORI 35

The introduction, spread and its postwar revival of
basketball in Okinawa.

Fumiaki HARIMOTO
Shinichi ASO 53

On OKI PURITANISM: Reading Hideo OKI' s Understanding of Puritanism

Shinya OSHIRO 75

Research Finding and Essays:

Research on Lanna Stucco, a Traditional Formative Material from Northern Thailand
— Reproduction of a Buddhist Temple Wall and Buddha head Sculpture using
Lanna stucco —

Keisuke KAWAHARA 89

Artist's Notes:

Consideration on Practical Teaching of Piano
-Based on Brahms' Piano Sonata No. 1-

Eisuke FUJIMURA 107

Project Reports of the OPUA Teaching and Research Fund:

Research on natural pigments focusing on Ryukyu limestone

Yoshihiro KITA117

Reforming Arts Management Education in the Faculty of Music,
Okinawa Prefectural University of Arts
Focusing on Accessibility to the Performing Arts: a Research Survey

Yutaka TANIMOTO
Takefumi KAMIYA 119

Research on the introduction of early music education program
for wind instruments in Okinawa.

Rika YABIKU 129

Otherwise:

"Tansui" Ryukyu classical music song analysis
— 7 songs 9 types uniqueness —

Masaya YAMAUCHI 133

ピッコルパッソ『陶芸三書』における ガラスフリット「マルツァコット」の製作術

—その1：原材料のワイン澱・酒石を中心に—

藤崎悠子¹⁾、松本隆²⁾、飯塚義之^{3) 1}

はじめに

マヨリカ陶器²は、500年前のルネサンス期のイタリアにおいて隆盛を極めた低温釉陶器である。その最盛期である16世紀半ばに、ウルビーノ公国内の高名な作陶拠点であったカステル・ドウランテ（現在のマルケ州ウルバニア）においてものされたのが、チプリアーノ・ピッコルパッソ（Cipriano Piccolpasso、1524 -1579年）による『陶芸三書』である。ピッコルパッソ自身は軍人・軍事技師であったが、各地の陶芸家に取材した経験的な語り口と彼自身の多数の挿図を用いて、当時の作陶工程を詳述した。

この理論書には、現在の作陶では失われている技法がいくつか記録されているが、そのひとつが「マルツァコット」と呼ばれる、ワインの^{おり}澱や酒石の灰を媒溶剤として用いたガラスフリットの製法である。このマルツァコットは、あらゆる釉薬——白釉、色釉、透明釉のベースとして用いられた、いわばマヨリカ陶器施釉法の要となる極めて重要な要素であった。

このマルツァコットの製作術の解明を目的とする研究の「その1」として、本稿では、まず美術史の文脈におけるマルツァコットとその原材料であるワイン澱・酒石と砂に関わる言説を概観する。続いて『陶芸三書』第二書のマルツァコットの製法に触れた記述から、原料の準備までを紹介する。その後、技法書にのっとって実施したワインの澱・酒石灰の製作実験の結果と、その再現物の化学分析値から、媒溶剤としてのワイン澱・酒石の特性を定義する。

第一章 マヨリカ陶器とマルツァコット

1－1. チプリアーノ・ピッコルパッソ『陶芸三書』

マヨリカ陶器を象徴する錫釉は、赤みがかった石灰質粘土の素地を覆い、器の表面に真っ白な絵画面を用意した。その特徴を最大限に生かして発展したのが、ラファエッロの絵画・版画作品などに着想を得た歴史画装飾陶器「イストリアート」である（図1）。デッラ・ローヴェレ家の公爵たちが支配した時代のウルビーノ公国は、イストリアート生産の本拠地であり、ウルビーノ³と、そこからほど近いカステル・ドウランテの間では陶工たちが往来し、共に窯業地として栄えた。カステル・ドウランテの街を抱くように流れるメタウロ河

1) 沖縄県立芸術大学 2) 沖縄県立芸術大学 3) 中央研究院地球科学研究所〔台湾〕

からは良質な粘土が採取され、その陶土はヴァザーリによっても称えられている。「こうした陶器はイタリア各地で生産されているが、ウルビーノ公国領内のカステル・ドウランテの製品は最も陶土の質が良く、美しい出来栄えといえる」⁴。

マヨリカ制作地としてのカステル・ドウランテの歴史的重要性をさらに高めているのが、チプリアーノ・ピッコルパッソによって1557年頃に書かれた『陶芸三書』(*Li tre libri dell'arte del vasaio*)の存在である。もともとは1556年から同地に滞在していたフランス王の使節、枢機卿フランソワ・ド・トゥルノンによって作陶技法の手引書として所望され



図1 “カステル・ドウランテの絵付師”『節制』(ラファエッロにもとづく) 1526年、個人蔵

たとみられるが、手稿はピッコルパッソの死に際しても手元に残されていた。本書は、それまで各地の工房で秘密裏にされてきたマヨリカの技法工程や釉薬の調合をつまびらかにし、いくつもの地域の事例に触れながら、それらを初めて体系的にまとめあげた陶芸史における極めて貴重な史料である⁵。マヨリカの製法に触れた著作としては、ヴァンノッチョ・ビリンググッチョによる『火工術』(ヴェネツィア、1540年)が先立ち、ピッコルパッソによっても参照されているものの、全工程の概要を手短に述べるにとどまっている⁶。

『陶芸三書』は3書で構成され、第一書(全40頁)は主に器の成形、第二書(全60頁)は施釉、第三書(全42頁)は絵付けに捧げられている。本論の扱うマルツァコットは、釉薬の原材料の準備と調合、窯の構築、焼成を扱う第二書的全篇にわたって言及され、ピッコルパッソがこの技法を作陶における重要な要素であると認識していたことがうかがわれる。

1-2. マヨリカの基本的な施釉技法

ここで、基本的なマヨリカ陶器の制作技法を簡潔に説明しておきたい。まず石灰分の多い粘土で器の素地を成形・焼成する(ビスコット)。それを酸化錫による厚い白釉(ビアンコ)で覆い、その表面に顔料で上絵付けを施し、最終的な上掛けとして酸化鉛による透明釉(コペルタ)を施して焼成する⁷。この上掛けが透明感と光沢のある独特な表面をもたらすのである。

基本的に釉薬とは、ガラス同様に、ガラス化する物質(砂など/シリカ)とその溶解度を下げる媒溶剤(植物灰など/アルカリ)の混合物に、着色剤(酸化金属)を加えて成立する。フリット/マルツァコットというのは、このうち前者2つを調合して溶解し、ガラス化した塊である。予め原材料同士の第一反応をうながすことで、最終的な溶解時の温度を下げ、溶解時間を短縮するのである。この作業工程は、器や窯の胎土が高温に耐えら

れないために低温で行わざるをえなかった焼成を助ける技法として、紀元前 18 世紀頃より用いられてきた⁸。とくに陶芸においては、可溶性物質のアルカリを不溶性にし、釉薬の安定をもたらす機能がある。様々な色の釉薬は、このガラス化した塊をひき潰した粉末に、酸化金属などの着色剤を混ぜ、多くの場合は再焼成を経て完成される。

ピッコルパッツの記述によれば、マルツァコットは、①砂、②ワインの澱や酒石の灰、③場合によっては少量の塩や鉛を混合して作成されている。たとえばカステル・ドウランテの調合では、砂：澱が約 3：1 の割合で配合されている。このフリットをベースに技法書内の大部分の釉薬の調合が成り立っており、それを単純化して表すと以下ようになる。

- ・最終上掛け／透明釉（コペルタ）＝マルツァコット＋酸化鉛（＋塩）
- ・下地⁹／白釉（ビアンコ）＝マルツァコット＋錫灰¹⁰
- ・下地／白以外の色釉＝マルツァコット＋酸化金属（顔料）＋酸化鉛

1－3. 工芸史におけるフリットとマルツァコット

既に述べたように、「マルツァコット marzacotto」という言葉は、原則として「フリット」と同義である。「フリット」を意味する言葉として一般的なイタリア語の「fritta」は、ヴェネツィアのガラス製造業において 1347 年以降確認され、ヨーロッパ中に普及した¹¹。一方「マルツァコット」という言葉はアラビア語の「mashqūnyā」に由来する語で¹²、イタリア中部の陶工の間で 14 世紀には使われ始め、トスカーナのガラス職人に借用されていたようだ¹³。1345 年にパレルモで書かれた契約文書では、トスカーナ出身の 2 人のガラス職人が「mazzacotto」を用意する仕事を請け負っている¹⁴。また 1360 年にはオルヴィエートの大聖堂管理局により「marzacotti」が購入されている¹⁵。フィレンツェ国立公文書館に所蔵される 15 世紀半ばのガラスのレシピ集では、「ガンバッシのバルトロメオ・ディ・ペトウルッチョ」から聞いたというフリットをベースにした赤いガラス用の調合の中で「すり潰してふるいにかけてマルツァコットがあれば、フリットよりもよい」と述べられ、この 2 つが異なる物質を指していたことが示唆される¹⁶。だがそこから約 1 世紀後、シエナの鋳造家ビリングッチョの『火工術』においては、「フリット」はガラス工の、「マルツァコット」は陶工の用語として区別されているようだ。陶芸技法の章では、「マルツァコットと呼ばれる調合物」の作り方に言及し¹⁷、一方ガラス技法に触れた章では、「すでにガラスの形へと変化した素材」を「フリット」という言葉で呼びながら、陶工の用いる「マルツァコットは、フリットに他ならない」と述べ、両者を同一のものとみなしている¹⁸。これと呼応するように、ピッコルパッツ『陶芸三書』には「フリット」という言葉は出てこない。

次にフリット／マルツァコットの 2 つの原料、砂（ガラス成分）と植物灰（媒溶剤）に

ついでに工芸史の側面から触れておきたい¹⁹。まずガラス化する物質として、ルネサンス期のガラス工芸や陶芸で用いられていたのはシリカの多い砂で、ビリングッチョは「採掘場の白い細砂」、アントニオ・ネーリ『ガラス製造術』（フィレンツェ、1612年）はヴァルダルノ（アルノ渓谷）の「砂」に言及している²⁰。『陶芸三書』で「サン・ジョヴァンニ〔・ヴァルダルノ〕の砂」と呼ばれているのも同様の砂であろう。だがこうした天然の砂は不純物を多く含み²¹、ガラスに不本意な色を与えることがあった。ネーリはこうした砂よりも「タルソ」（石英の石）の方がガラスをずっと美しくすると述べている²²。実際ガラス製造史においては、15世紀前半ごろから川床の石英の小石を用いた。その最上のものはティチーノ河で採取された小石「コゴリ」で、これを粉碎して作った純粋な珪砂は、ヴェネツィアのムラーノ島における無色透明のクリスタル・ガラス「クリスタッロ」の製造に不可欠であった²³。ピッコルパッソは「コゴリ」という言葉を用いてはいないものの、彼がヴェローナで使うと言及している「ある種の白くて丸い石」は、同様の石英の石を指しているように思われる。ヴェローナを流れるアーディジェ河から採取される小石は「ヴェローナのコゴリ」として知られ、黄色っぽいガラスを生んだという²⁴。ピッコルパッソはまた、それが大理石であるとも述べているが、実際の大理石は石灰岩であり、成分はライム（カルシウム成分）で石英分が無いためガラス成分としては使えない。大理石と石英の混同は同時代の文献に共通するもので、ネーリも「タルソ」を大理石の一種であるとしつつ、ガラスの原料に適した石は「火打ち金で打つと火花を散らす」と述べている²⁵。これはピッコルパッソが大理石を火打石（すなわち石英）の一種とする解釈と一致する²⁶。

続いて媒溶剤となるアルカリ源だが、紀元前9世紀頃から始まったイタリア半島のガラス製造には、ナトロン（天然ソーダ）が古代以来使われてきた²⁷。その後ナトロン入手の困難に伴い、ヨーロッパではブナやシダといった森林植物の灰（主に炭酸カリウム）がそれに取って代わり、とくにヨーロッパ中央・北西部で長らく用いられることになる。13世紀末以降のヴェネツィアのガラス産業においては、沿岸や砂漠周辺など塩分の多い土壌で育つ塩生植物（サルソラ・カリ、サルソラ・ソーダ）の灰（主に炭酸ナトリウム）が地中海の東方諸国（レヴァント）から輸入され用いられた。「アッルーメ・カティーナ allume catina」や「レヴァントの灰 cenere di Levante」と呼ばれ、中でも最上品は「シリアの灰 cenere di Soria」であった²⁸。東方貿易を支配したヴェネツィア共和国は、ナトリウムの豊富なレヴァント産の塩生植物の灰をほとんど独占的に輸入し、これを前述のティチーノ河の「コゴリ」とあわせることでクリスタル・ガラスを実現することができた²⁹。陶芸用のマルツァコットの材料としても、ビリングッチョやピッコルパッソによって言及されており、後者はヴェネツィアのマルツァコットには「レヴァントの灰を用いる。それは完璧である。いやむしろ、私には強すぎるように思われる。というのも、我々が砂 30 リッ

ブラ³⁰、澱 12 リップラ入れるところを、ここでは砂 30 リップラに対し、9 か 8、あるいは 7 リップラまでの灰を入れるからである」と述べている³¹。

1－4. ガラスと陶器の製造におけるワインの澱・酒石灰の利用

これに対し、森林植物同様に炭酸カリウムを含むのが、本稿の考察対象であるワインの澱や酒石の灰である。ワイン醸造時の副産物として樽の内部に沈殿・堆積する澱や酒石は、古代より様々な目的で再利用されてきた。ウィトルウィウスやプリニウスはワインの澱を用いた黒色顔料について記述し³²、ディオスコリデス『薬物誌』は、薬としての効能に触れている³³。

本稿では、『陶芸三書』の記述にならい、「澱 (feccia)」は樽の底にたまるブドウの搾り汁（モスト）の泥状の沈殿物、「酒石 (tartaro, taso, grepola³⁴)」はこの沈殿物が結晶化した樽にこびりついたものと解釈したが、ルネサンス期の各地の理論書やレシピ集においてこれらの用語と意味が必ずしも一貫して用いられているわけではない。

ワイン澱や酒石は、ガラス製造においては 15 世紀以前から黄色ガラスなどの着色に用いられ³⁵、媒溶剤としての利用は 15 世紀以降確認される。前述の通りガラス工は塩生植物灰を媒溶剤に用いていたわけだが、16 世紀後半のムラーノの匿名のガラス工によるレシピ集や、ネーリの『ガラス製造術』によれば、酒石の灰を浸出して濃縮し、純粋な炭酸カリウム「酒石の塩 sale di tartaro」を精製し、これを塩生植物灰と共にフリットに加えると、ガラスが「普通よりも比べ物にならないほど美しく、より軟らかく成形しやすくなる」という³⁶。カリウムがガラスの屈折率を高め、光沢を増すのである。

ピッコルパッソに近い時代の陶芸技法書の中では、ビリンググッチョ『火工術』においてマルツァコットの材料に「焼いた³⁷ ワインの澱あるいは酒石」があげられ³⁸、フランスの陶工ベルナール・パリシーによる『粘土の芸術について』（パリ、1563 年）においては、手短に述べられた彼の釉薬の材料のひとつとして「ワイン澱の灰」の名が挙げられている³⁹。だがいずれも澱や酒石の処理について触れてはいないため、『陶芸三書』はルネサンスの陶工による加工法を記した唯一の記録であり、上述のガラス製造との処理の違いを示す貴重な証言である。不純物を除去しようと試みるガラス工たちの複雑で錬金術的な処理工程とは異なり、陶工は澱や酒石を白くなるまで焼成し、すり潰したものをマルツァコットに用いていた。

『陶芸三書』第二書は釉薬作りの第一歩として、まずマルツァコットの原材料の採取と加工から語られ始める。そこからは、あたかも陶工自身が材料を一から用意する必要があるような印象を受けるが、実情は異なっていたようだ。たとえば 1462 年にカステル・ドゥランテで行われた訴訟の記録によれば、澱の商人であったとみられるバルトロ・ディ・マ

ルクティオなる人物が、同都市の陶工マツツァ・ドウルビーノに澱の灰を販売していた。需要の高まりから澱灰の輸送には通行料がかけられるようになり、1531年のペーザロでは、「ワイン澱と、その澱から滴り抽出された酢、古い靴、酒石と焼成した澱」を集める澱の管理者（datiere delle fecce）が設けられ、その許可なしに澱や酒石を焼き、その灰を販売することが禁じられた。澱灰産業が行われた各都市において多くの条例に特記されたのが、澱や酒石を居住地から離れた城壁の外で焼くことであった。焼成時の悪臭が市民に不快感を与えるからである⁴⁰。

第二章 『陶芸三書』にみるマルツァコットの原材料の採取と処理

ここから『陶芸三書』の第二書内の、マルツァコットの原材料に言及した記述を紹介する。大まかに第二書全体の流れを述べると、まずマルツァコットの原材料の採取と処理について書かれ、次に各地のマルツァコットと顔料の調合が錫灰の作り方を間に挟んで示される。それからマルツァコットと素焼きのための窯の構築と、様々な粉挽き機が取り上げられ、その後再びマルツァコットを含む各地の釉薬の調合とラスター陶器の作り方が示される。

この手稿では、各頁の欄外にピッコルパッソ自身による見出し番号や見出し語・註釈が加えられている。訳出した引用文の末にはこの見出し番号をふった。また掲載すべき註釈に関しては文末註にて取り上げた。訳出にあたってはヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に所蔵される手稿原本の他、各国語訳を参考にした⁴¹。

2-1. ワインの澱と酒石の採取と焼成方法

第二書は、マルツァコットに用いるワインの澱と酒石の収集法から始まる。「我々の地域〔カステル・ドウランテ〕において、ワインの澱は、とりわけ11月と12月に集められるということを知っておくべきである。というのもその時期にワインを別の樽に移し替えるからである。酒石あるいはターソ⁴²は、樽がよく乾いているのであれば、一年中集めることができる。ここでいう樽とは、長い間ワインが容れてあった樽のことである。それらの内部を鉄具で掻きとると、2、3ディート⁴³の厚みのこびりつきが取れる。これが酒石である。チッタ・ディ・カステッロ流の器を作る者たちは、澱の代わりに酒石を用いるが、それはかなり強く作用するので、調合の際には澱の時よりも少なめに使う⁴⁴」（56）。

続いて、集めた澱の水気をきり、灰にするまでの処理法が詳述される。この様子は図2の中に左右の2場面に分けて図示されている。「既に述べたように、澱はワインを移し替える時に集められる。ワインを樽から取り除いたら、多くの者がマードレ⁴⁵と呼ぶ〔ところの澱〕を、目の粗い布でできた帽子〔状の袋〕の中に入れる。それらがいっぱいになっ

たら、流れ出るワインを集めるために水気をきる。それは短期間に完璧な出来の酢になるのである。こうして水気がなくなったら、清潔にした床あるいは板の上に澱を広げる。そこに、手でパンを作れるほどの硬さになるまで置いておく。これが済んだら、[パンを]念入りに乾燥させ、よく乾いたら、焼くために町の外の1マイルは離れたところに持っていく。というのもひどい悪臭がし、多くの者が言うには、妊婦を流産させるからである。そういうわけで、これらのよく乾いた[澱の]パン600-1000リップラを脱穀場や掃き清めた場所に置き、これら澱を囲む石の低い壁を周りに築く。その後、2か3方向から乾いた薪で火をつけるが、その時に奥まで火が届くように澱のパンの多くをずらしてやる。こうすることで積まれた澱の全体を短い時間で焼くことができる」(56)。「我々の習慣では、これを一日の終わりに行う。火が着いたら、家に帰るのである。明朝に戻ったら、焼けたところをすべて取り除く。焼けたところというのは、白いところすべてという意味である。黒い部分は寄せ集めて、再び火で燃やす」(57)。

最後に澱灰の保存方法が説明される。「その後、この澱灰をマグロ⁴⁶やライワシやらといったものの塩漬けを入れるのに普段使うような木の容器の中で保存する。多くの者は、ヴィッティーネ⁴⁷と呼ばれる[土製の]大きな甕にそれを保存する。よく圧縮されるのであれば、どちらでも構わない。留意すべきは、これらの貯蔵甕の中に澱灰を入れる際に、上から若干の水を吹きかける必要があるということである。こうすることで一塊に硬くまとまり、最良のものになるからである。以上が、澱に関して私が述べることができると思われるすべての事柄であり、ここに描出するすべての事柄である(図2)」(57)。

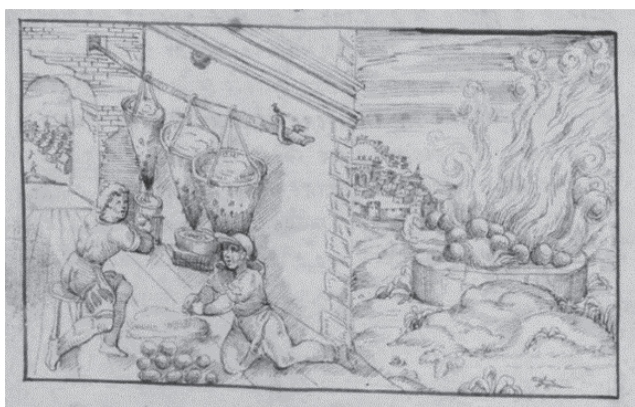


図2 ワインの澱の乾燥と焼成『陶芸三書』第二書

その後、ディオスコリデス『薬物誌』の引用を中心に澱と酒石の焼成について記述される。「だが、いかに澱を焼くかを述べたところで、いかに酒石を焼くかについても話すのがよからうと思える。これらについては、ディオスコリデスが第5巻の中で説明している⁴⁸。そこで焼けた澱を見極める真の方法を我々に教授し、それが完全に焼けた時を見極めるための証しを挙げている。いわく、それが完全に白いか、あるいは空に似た色に見える時、そして舌で触った時に焼け付く感じのした時である。これは多くの効能を有している。酒石あるいはグレーポラは、ディオスコリデスが言うには下剤としての効き目をもっているが⁴⁹、それを焼く方法については説明されていない。多くの者はそれを生のままで用い

るが、よく潰したものを酸味料の代わりにスープの中に入れて食する。これを一度焼成した⁵⁰ 何らかの大皿に入れて、窯の穹窿上の開口部の上に置いて焼き、すべて白くなったら焼き上がったということである⁵¹。女たちは灰汁を作るのにこれを使う。これでもって布地の油染みを取り除くのである」(59)。

2－2. 砂の採取

続いて、マルツァコットを構成するもうひとつの要素である砂について、5種類に言及している。「今や〔澱と酒石の〕両方について十分に説明したところで、マルツァコットに行きつくために砂⁵²について述べるのがよからう。これは後で前述の澱と調合することになる。イタリア全土で採れるもののうち最上の砂は、トスカーナのサン・ジョヴァンニ〔・ヴァルダルノ〕の砂である。そこが、修道士アルベルトが彼の『イタリア』の中でヴァッレ・オンブローザ修道院⁵³と呼んでいるところかどうかは分からない。だが砂を採りに行く者たちからよく聞き及んでいるところによれば、アルノ河のこちら側の、ラ・テリーナ⁵⁴の近くである。ともかくこの砂は、白く、銀のように輝き、重く、澄んで、清潔であるがゆえに、最上なのである。これは小高い丘のふもとで採掘され、「サン・ジョヴァンニの砂」と呼ばれている⁵⁵。ペルージャの湖⁵⁶で採れる別の種類のものがあるが、ここまで白くもここまで輝いてもいない。もうひとつの〔サン・ジョヴァンニの〕もののように釉薬をここまで白くもしない。多くの地域では、これらいずれの砂も使われない」(60)。「ヴェネツィアでも時折これらが手に入るが、しかし大抵はウーディネ産の赤い色のものを使う⁵⁷。パドヴァでも同じようにしている。ヴェローナでは何らかの白い丸い石を使うが、割れるとその内部は銀のように見え、これは大理石⁵⁸であると言われている。このことは私にはもっともらしく思われる。というのも、まさに大理石で起こるのと同じように、内部にはある種の輝きがきらきらと光って見えるからである。多くの者から聞いたところによれば、陶芸においては砂の代わりに大理石も使うことができるという⁵⁹。コルフ島では、そこで働いていた者たちいわく⁶⁰、赤く、光沢のある、重い石を用いていて、これらは海岸から近い山のふもとで採れる」(61)。

第三章 ワイン澱と酒石の焼成実験

本章では、マルツァコットの第一の原料である、ワイン澱と酒石の灰を用意する過程の再現実験とその結果を報告する。ワイン澱と酒石は、オチガビワイナリー（北海道余市町、以下オチガビ）とメルシャン株式会社（シャトーメルシャン勝沼ワイナリー・山梨県勝沼市、以下メルシャン）から提供を受けた⁶¹。

3-1. 採取と乾燥

まずワインの澱についてだが、これはブドウに由来するタンパク質やポリフェノール、酒石酸などが結合してワイン液中を浮遊しているもので、醸造過程である「澱引き」によって得られる。オチガビからは赤白あわせて800kg 提供され、泥漿状であった（図3）。これを『陶芸三書』の記述にしたがって三角帽子状の粗目の帆布（直径25cm、高さ40cm）に投入した（図4）。ほどなくして水分が滴り落ち、24時間後に取り出した澱（図5）は、すでに硬さも均一で、パンの形を作るのに最適であった（図6）。今回の実験では澱が大量にあったため、効率的な脱水法として、コンテナの中で粗目の布で濾して手で搾する方法も採用した（図7）。この場合、気候が温暖で乾燥していれば、このまま数日放置しても半固形化する（図8）。あるいはピッコルパッソになって、脱水した澱を清潔なビニールシートに広げる（図9）。大部分はそのまま天日で乾燥させて焼成に進んだ⁶²。一方、酒石は酒樽の内周壁に付着する酒石酸を主成分とする白い結晶体で、粗酒石ともいう。熟成樽の内側の付着物を掻きとり、既に乾燥させた状態のものを提供された。焼成実験には主にメルシャンのものを使用した。

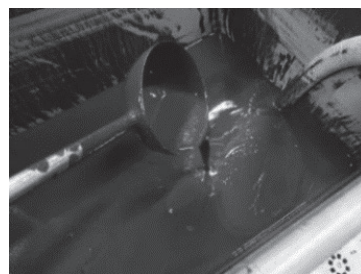


図3 澱引き直後の400kgの澱
（オチガビ赤ワイン澱）



図4 澱の脱水用の三角帽子（『陶芸三書』より）



図5 脱水後に三角帽子から出した澱
（オチガビ赤ワイン澱）



図6 パン状にまるめた澱（オチガビ赤ワイン澱）



図7 澱の脱水処理（オチガビ白ワイン澱）



図8 ある程度脱水して半固形化した澱
（オチガビ白ワイン澱）



図9 地面に広げての乾燥（オチガビ赤ワイン澱）

実験用として入手した6種類の澱・酒石と、それぞれの乾燥後の状態は以下の通り。

- ① オチガビ／赤ワイン／澱 (図 10)
- ② オチガビ／白ワイン／澱 (図 11)
- ③ オチガビ／白ワイン／酒石 (図 12)
- ④ メルシャン／赤ワイン／澱 (図 13)
- ⑤ メルシャン／白ワイン／酒石 a (図 14)
- ⑥ メルシャン／白ワイン／酒石 b (図 15)

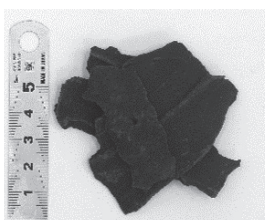


図 10 ①オチガビ赤ワイン澱

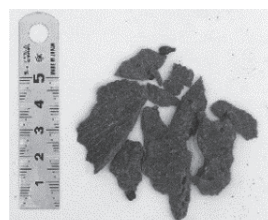


図 11 ②オチガビ白ワイン澱

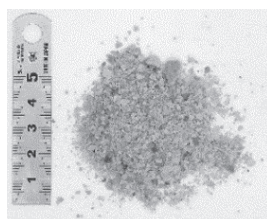


図 12 ③オチガビ白ワイン
酒石

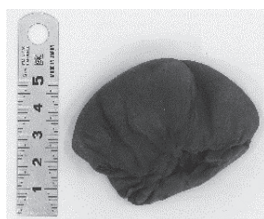


図 13 ④メルシャン赤ワイン
澱

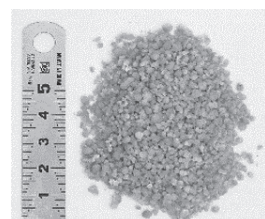


図 14 ⑤メルシャン白ワイン
酒石 a

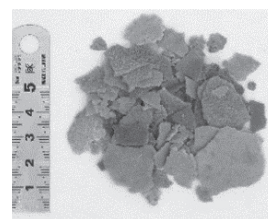


図 15 ⑥メルシャン白ワイン
酒石 b

3-2. 焼成と灰化

脱水乾燥を経て、固形となった澱と酒石を焼成する。今回準備した全6種の試料のうち、「④メルシャン赤ワイン澱」を除く5種について、開放焼成(450℃)(図 16)と炉内での焼成(600℃・800℃)(図 17)の3パターンの温度での焼成実験を行い、比較を試みた(図 18)。

実験の結果、それぞれの



図 16 開放焼成 (450℃)



図 17 炉内焼成の窯入れ

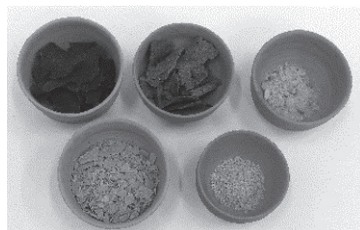


図 18 焼成前の5種の試料。
上段の左から順に
①オチガビ赤ワイン澱
②オチガビ白ワイン澱
③オチガビ白ワイン酒石
⑤メルシャン白ワイン酒石 a
⑥メルシャン白ワイン酒石 b

試料において、焼成温度によって焼成後の色や形状に違いが見られた。まず開放で燃焼させた場合、少量では温度が上がりにくい結果となった。そのため『陶芸三書』挿図のように大量の澱を積み上げ(図 2)、地形や風の力で強く燃焼させることが必須であろう。この450℃と炉内での600℃においては、「①オチガビ赤ワイン澱」以外は黒色が残(図 19, 20)、800℃以上では、ほぼすべて白色となった(図 21-24)。ピッコルパツソが指示しているような白色にするには、800℃近くまで上げるか、600℃での温度帯を長時間維

持したものと考えられる⁶³。また「②オチガビ白ワイン澱」は 800℃で淡いエメラルドグリーンのような色を呈した(図 23)。これは『陶芸三書』でも引用されたディオスコリデスによる澱の焼成目安「空に似た色」であろう。一方、100kg 以上を一度に焼成した実験では、ピッコルパッソの記述を思わせる異臭が発生した。焼成後は、ピッコルパッソによる説明はないものの、調合用に白などで粉碎したと考えられる。実験ではミキサーを使用し、目開き 0.8mm の篩にかけた。

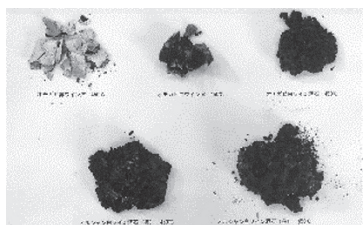


図 19 450℃で焼成後の各種試料

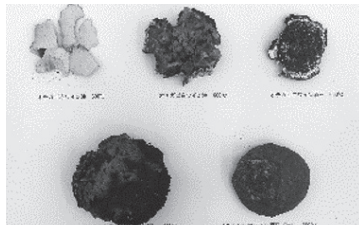


図 20 600℃で焼成後の各種試料

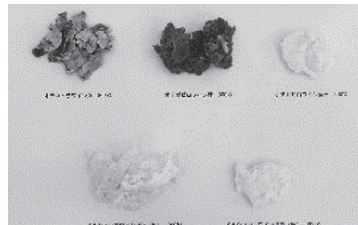


図 21 800℃で焼成後の各種試料

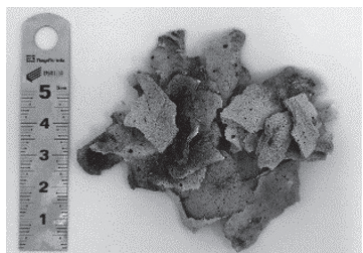


図 22 ①オチガビ赤ワイン澱灰 (800℃) (図 21 の拡大)

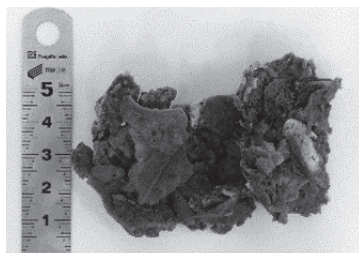


図 23 ②オチガビ白ワイン澱 (800℃) (図 21 の拡大)



図 24 ③オチガビ白ワイン酒石 (800℃) (図 21 の拡大)

第四章 化学的考察

本章では、原材料の再現物を化学的視座から考察する。焼成で得られたワイン澱・酒石の灰については化学分析を実施し、それを踏まえマルツァコットにおける媒溶剤としての有効性を指摘する。砂に関してはピッコルパッソの記述から鉱物を特定することは難しいが、当時の窯での溶解に適した砂がどのようなものであるべきか想定したい。

4－1. 焼成後のワイン澱・酒石の可搬型 XRF による半定量化学分析

「その場分析」には、オックスフォード・インストルメンツ (Oxford Instruments) 社製の可搬型エネルギー分散型蛍光 X 線分析装置 (X-Met7500) を使用した。分析対象の遺物は大気雰囲気下のまま X 線照射を行った。大気雰囲気下の本分析ではナトリウム (Na) の測定はできない。X 線ビーム (Ph ターゲット) 照射径は 9mm で、軽元素 (Z<22: Ti) 分析域用に加速電圧 13kV、電流値 45 μ A、4 秒間、重元素分析域用に同 40kV、10 μ A、1 秒間を 1 セットとし、12 回繰り返した計 60 秒間の照射を行った。測定値は鉱石分析

用パラメータ (Mining LE FP) 法を用い、酸化物として表 1 にある 14 元素を測定した。結果は重量パーセント (wt.%) として出力し、100% 換算は行わず、総計から分析結果の評価を行った。

	オチガビ赤ワイン澱灰				メルシャン赤ワイン澱灰				メルシャン白ワイン酒石灰					
	1	2	3	AM(3)	1	2	3	AM(3)	1	2	3	4	5	AM(5)
SiO ₂	28.2	28.8	28.4	28.4	1.2	1.1	0.8	1.0	2.6	9.6	5.7	0.5	4.4	4.6
TiO ₂	0.2	0.2	0.2	0.2										
Al ₂ O ₃	10.3	10.9	10.3	10.5	5.1	6.2	2.8	4.7	0.0	0.0	0.0	5.8	0.0	1.2
FeO	4.0	4.0	3.6	3.9	0.1	0.0	0.1	0.1	0.3	0.3	0.3	0.0	0.4	0.2
MnO	0.1	0.1	0.1	0.1										
MgO	0.0	0.0	3.4	1.1										
ZnO	0.1	0.1	0.0	0.0										
CaO	1.0	0.0	0.9	0.7	0.8	0.7	1.6	1.1	0.0	0.0	0.1	0.0	0.0	0.0
Na ₂ O														
K ₂ O	48.0	47.0	45.0	46.7	87.5	86.5	89.4	87.8	91.4	80.9	87.5	88.7	89.0	87.5
P ₂ O ₅	4.8	4.8	4.7	4.8	0.4	0.4	0.2	0.3	0.0	1.3	0.0	0.0	0.0	0.3
SO ₃	3.2	3.0	2.9	3.0	0.8	0.8	0.7	0.8	1.1	3.1	2.4	0.3	1.9	1.7
Cl														
total	99.8	98.8	99.5	99.4	95.9	95.9	95.7	95.8	95.3	95.2	96.0	95.3	95.6	95.5
100-total	0.2	1.2	0.5	0.6	4.1	4.1	4.3	4.2	4.7	4.8	4.0	4.7	4.4	4.5

表 1 ワイン澱・酒石灰の化学組成 (p-XRF 法による)

4-2. 媒溶剤としてのワイン澱・酒石の有効性

媒溶剤として 800-1300℃ の温度帯でシリカ (ガラス成分) を溶かす塩基性酸化物の代表的なものに、酸化ナトリウム (Na₂O)、酸化カリウム (K₂O)、酸化カルシウム (ライム / CaO) が挙げられる。すでに本稿 1-3 で述べたように、中世以降のガラス製造史においては、沿岸植物 (主にナトリウム) か森林植物 (主にカリウム) を燃焼した植物灰が媒溶剤として用いられてきた。分析値 (表 1) からは、オチガビとメルシャンでは酸化カリウムやシリカ (二酸化ケイ素・珪酸 / SiO₂) やアルミナ (酸化アルミニウム / Al₂O₃) の差が大きいことがみてとれる。後者 2 つに関しては、4-3 で後述するように、「澱引き」時の添加物の成分であろう。媒溶剤となる酸化カリウムについては、本分析ではオチガビの赤ワイン澱灰はおよそ 47 wt.%, メルシャンの澱と酒石は 88 wt.% と特に高い含有率を示した。これは木灰に比べ極めて多く、より強い媒溶効果が期待される。たとえば一般的な雑木灰である土灰においては、およそシリカ 14 wt.%, アルミナ 4 wt.%, ライム 36wt.%, カリウム 2wt.% であり、比較的アルカリ成分が多い樗灰でも、カリウムは 6wt.%⁶⁴ と、ワイン澱・酒石の灰に比べカリウムの量は非常に少ない。東洋では、磁器の発達する 12 世紀以降、高温域 (1200-1300℃) で釉薬を溶かすことが多いため、その温度帯で作用の強いカルシウムを多く含む石灰や木灰に長石や珪石を配合することが基本となる。だがマヨリカの場合は、低温釉を扱う軟質陶器であるために、カルシウムが多すぎると溶けにくいなどの不具合が起きやすく、木灰の選定が難しい。そこで木灰よりもカルシウムが少なく、カリウムを豊富に含むワイン澱・酒石の灰は理想的な媒溶剤となった。

4-3. 澱引きと成分

ワイン澱・酒石灰の成分を検証する際に、避けて通れないのが「澱引き」である。オチガビの落希一郎氏によれば、吸着性があり澱引きに効果があるベントナイトが用いられ

ている。ベントナイト ($\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 4\text{SiO}_2 \cdot 6\text{H}_2\text{O}$) は、おおよそシリカ 63wt. %、アルミナ 14wt. %、ライム 3wt. %の鉱物である（モンモリロン石を主成分とした粘土でカリウム成分は含まれない）。表 1 のオチガビ赤ワイン澱灰の成分にみられるアルミナとシリカの一部は、このベントナイトに由来するとみられる。これらアルミナとシリカは釉薬の成分にもなり、マルツァコットの熔融温度や釉調に関係する可能性がある。

ワイン製造史とその膨大な数の理論書に立ち入ることは今後の課題としたいが、たとえばプリニウスは「ブドウ酒の調整法」においてワインへの添加物について記しており、この調整法とは、澱引きと解釈し得る。添加物としては、石膏、石灰、陶土、大理石、塩、海水が挙げられている⁶⁵。これらの化学成分はライム、アルミナ、シリカ、ナトリウムであり、すなわち古代のワイン澱には釉薬原材料で言うところの骨材や糊剤や媒溶剤が、多少なりとも含まれていたと考えられる。『陶芸三書』が書かれた当時のイタリアにおいては、濁ったワインを澄ませる方法について、たとえばアゴスティーノ・ガッロが『真の農作の十日間と田園の遊び』（ブレーシャ、1564 年）で、殻ごとの卵や塩を入れるように記述し⁶⁶、またジョヴァン・ヴェットリオ・ソデリーニが『ブドウの樹の栽培と収穫できる果実に関する書』（フィレンツェ、1600 年）においてハシバミの木屑を挙げているほか、塩、卵白、灰汁、カリウムミョウバン、硫黄、石膏、生石灰の使用に言及している⁶⁷。こうした鉱物が使われていたとすれば、釉薬の質に何かしらの影響があったはずである。

4-4. 砂に関する考察

マルツァコットの第 2 の原料である砂や石についても、簡単にではあるが触れておきたい。『陶芸三書』の中で紹介された 5 種類については、ピッコルパッソの記載だけでは情報量が少なく、また該当する地域の環境も変化しているため、各々の成分を確実に同定することはできない。そもそも砂自体が複数の鉱物によって構成されたものであり、さらにマルツァコットの粉碎に用いた石臼からも鉱物が混入したことから、ひとつの鉱物名に絞り込むことは難しいと言わざるを得ない。現代の窯業工学的に考えて、長石（花崗岩から得られる場合も含め）や不純物を含む珪砂も視野に入れ想定することが必要であろう。

最後に、砂の成分を解き明かす可能性のある試料を紹介しておきたい。『陶芸三書』に挙げられた砂のうち、

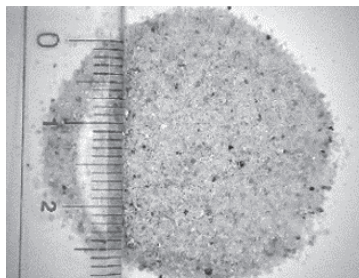


図 25 サン・ジョヴァンニ・ヴァルダ
ルノの砂

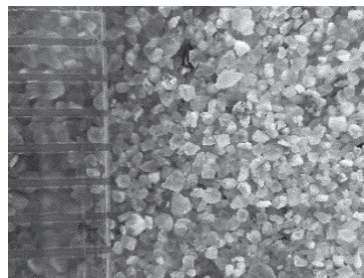


図 26 サン・ジョヴァンニ・ヴァルダ
ルノの砂

ピッコルパッソの地元、カステル・ドウランテの陶工が実際に使用していたのは「サン・ジョヴァンニの砂」とペルージャのトラジメーノ湖の砂であったと考えられる。このうち当時の「サン・ジョヴァンニの砂」とかなり近いと思われる砂の採掘場が、近年までサン・ジョヴァンニ・ヴァルダルノ近郊に残されており、そこで採取された砂をウルバニア（旧カステル・ドウランテ）で活動する陶芸家オラツィオ・ビンデッリ氏よりご提供いただいた（図 25, 26）⁶⁸。釉薬に適したものであれば、今回用意したワイン澱・酒石灰との反応を確認することができる。今後の考察、化学分析の対象としたい。

おわりに

以上本稿では、理論書研究と再現実験、化学分析を通じて、マルツァコットの原材料について考察した。マルツァコットはガラス工にとってのフリットと同義であり、共通する技法と関連用語も多い一方で、原材料の選択と加工法には違いが見られた。その最たるものがワインの澱と酒石灰を媒溶剤の主成分としたことである。マヨリカ陶器がヨーロッパを席卷した当時、澱と酒石灰の需要も増大したと思われ、専門の加工業者がいたことは納得できる。それが人手を要する工程であることは、再現実験を通じても実感された。ワイン澱・酒石灰が重宝された理由として考えられるのは、これがマヨリカの釉薬に適した特性を備えていたためであろう。今回の組成分析では、一般的な森林植物灰と比べ極めて高い含有率のカリウムが検出された。ガラス成分としてシリカの含有量が多く不純物の少ない砂を用いたとすると、このような砂は溶けにくく、またマヨリカの胎土は高温焼成できないため、カリウム量の多い、強い媒溶剤が都合よい。またカリウム原料によるガラスは透明性や発色の良さなどが優れており、それが絵付けの発色と表面光沢を重んじるマヨリカ陶器に適していたのではないか。また澱引きで添加される物質が、釉の質に程よく影響している可能性もある。

1 本稿の執筆は、第一章と第二章を藤崎、第三章を松本、第四章を松本と飯塚が主に担当した。

2 現在「マヨリカ」という言葉は、中世末期からルネサンスにかけてイタリア各地で作られた陶器の総称となっているが、『陶芸三書』ではラスター陶器を指す言葉として使われている。その由来であるスペインのマヨルカ島は、イタリアへのイスパノ・モレスク陶器輸出の経路地となっていた。

3 ウルビーノの窯業地は山上の都市内ではなく、実際には麓のメタウロ河沿いにあるフェルミニャーノの辺りであったようである。ジスモンディ・ブリット著『マヨリカ陶器』講談社、1977年、67頁。『陶芸三書』冒頭のウルビーノの街の俯瞰図で城壁外に描かれているのは、ローマ時代の橋が残るフェルミニャーノの街のように見える。

4 ジョルジョ・ヴァザーリ「ヴェネツィアの画家 パッティスタ・フランコ」越川倫明訳『美術家列伝』第5巻、中央公論美術出版、2017年、318頁；Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Tomo VI, Firenze, 1881, p. 582.

5 これは、数多くの理論書やレシビ集が残るガラス製造史とは対照的であり、『陶芸三書』の希少性を高めている。ピッコルパッソと『陶芸三書』については、筆者による次の文献内の解題も参照のこと。「チブリアーノ・ピッコルパッソ『陶芸三書』（第一書）」藤崎悠子訳『原典イタリア・ルネサンス芸術論 上巻』名古屋大学出版会、2021年、403-439頁。

6 『火工術』の主眼は金属の精錬や鋳造に関する議論であり、陶芸については火を用いる芸術のひとつとして第9書第14章「陶芸技法とそのいくつかの秘法についての議論」で触れられている。またガラスの技法を扱った第2書第14章の最後でも陶芸に対する言及がある。Vannoccio Biringuccio, *De la Pirotechnia*, Venezia, 1540.

- 7 同時代のイタリア陶器におけるもうひとつの代表的なカテゴリーとして「インゴッピアータ」がある。これは白釉ではなく、白い化粧土で器素地を覆い、透明の鉛釉を上掛けしたスリッパウェアで、ピッコルパッソも「チッタ・ディ・カステッロ流の器」として言及している。
- 8 黒川高明『ガラスの技術史』アグネ技術センター、2005年、6頁。プリニウス『博物誌』（第36巻194）では、イタリアで行われているガラスの製法として、砂とソーダを3:1で合わせて溶解した「hammonitrum」（ギリシャ語の砂 ammos とソーダ nitron からなる）に言及している。『プリニウスの博物誌』中野定雄・中野里美・中野美代訳、雄山閣、1986年、第3巻、1493頁。
- 9 下地と言っても釉薬であるので、透明釉の上掛けなしでそのまま完成される場合もある（『陶芸三書』見出し番号158、163）。
- 10 錫と鉛の混合物を熔融し、鉄棒で攪拌しながら煅焼した酸化物。
- 11 1347年5月14日のムラーノの文書においてラテン語で「fricte」と記述されている。L. Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano*, vol. I, Venezia, 1987, p. 21.
- 12 このアラビア語の言葉は、古代シリア語 mesha（軟膏）とギリシャ語 konia（陶工の釉薬）が組み合わされた古代シリア語 mesah qunya に由来している。F. Corriente, *Dictionary of Arabic and Allied loanwords: Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects*, Leiden, 2008, p. 371. イタリア語化された際に、語尾が「cotto（焼かれた）」に変形されたことで、「焼成物」というニュアンスが与えられた。「marza」あるいは「mazza」については、「massa（塊）」の意味と重ねられた可能性があるのではないか。Zecchin によれば「fritta」という言葉が使われる以前、フリットはガラスの「massa（塊）」と呼ばれていた。Zecchin, 1987, op. cit., p. 21.
- 13 Zecchin による。L. Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano*, vol. III, Venezia, 1990, p. 214, ecc..
- 14 M. Bonanno e F. D'angelo, "La vetreria di Cefalà Diana ed il problema del vetro siciliano nel medioevo", *Archivio Storico Siciliano*, 3.Ser, vol. 21/22, 1971/72, 1972, pp. 337-348: p. 346, doc. 1. サン・ミニアートとフィレンツェ出身のガラス工（Gottari）であった。
- 15 ガラスを作るためにウンブリアのピエガーロで購入された。Zecchin, 1990, op. cit., p. 32.
- 16 このレシピは、3篇から構成されるガラスレシピ集（Ms. 797）のうち第3の書に含まれる（レシピ番号はMilanesiによれば97番、Zecchinによれば92番）。このバルトロメオは1440年代後半にフィレンツェで活動していた。ガンパッシはエルサ渓谷に位置する都市で、13世紀よりトスカナノの重要なガラス製造拠点であった。このレシピについては *Dell'arte del vetro per musaico: tre trattatelli dei secoli XIV e XV ora per la prima volta pubblicati*, a cura di G. Milanesi, Bologna, 1864, pp. 180-181; Zecchin, 1990, op. cit., p. 222.
- 17 Biringuccio, op. cit., carta 145 (Libro 9, Cap. 14). 白釉は「マルツァコットと呼ばれる調合物からできている。ガラス作り用の白い細砂と、アルーメ・カティーノあるいは焼いたワインの澱か酒石を用意する。これを1に対し細砂を3、きちんと閉まる壺の中に入れ、器類を焼成するときに一緒に窯の中で焼成する。ひとたび焼けて取り出すと、ガラス化した石のような硬い物質ができている。」
- 18 Biringuccio, op. cit., carta 44 (Libro 2, Cap. 14).
- 19 中世からルネサンスにかけての主要な理論書におけるフリットの調合については、黒川、前掲書、84-86頁にまとめられている。また16世紀から近代までの七宝、ガラス、陶芸の理論書におけるガラスの原材料の変遷は次の文献が詳しい。E. Speel and H. Bronk, "Enamel painting: Materials and Recipes in Europe from c. 1500 to c. 1920. Archival and published sources with special focus on Limoges School pictorial work from the Renaissance to the Revival period, and on overglaze", *Berliner Beiträge zur Archäometrie*, Bd. 18, 2001, pp. 43-100.
- 20 Biringuccio, op. cit., carta 42 (Libro 2, Cap. 14); Antonio Neri, *L'arte vetraria distinta in libri sette*, Firenze, 1612, p. 10 (Libro 1, Cap. 8). (D'Holbach による1750年代の仏語版にもとづく邦訳は、アントニオ・ネリ『ラルテ・ヴェトラリア: 17世紀初頭のガラス製造術』日本ガラス工芸学会編、黒川高明・上松敏明監訳、坂田浩伸・池田まゆみ訳、春風社、2007年)
- 21 堆積砂には、粘土成分 (Al_2O_3) や鉄分などの不純物を含むものがある。
- 22 Neri, op. cit., p. 10 (Libro 1, Cap. 8).
- 23 ムラーノにおけるティチャーノ河の「コゴリ」(cogoli あるいは cuogoli, cuocoli, quogoli, quocoli) の使用については、D. Jacoby, "Raw Materials for the Glass Industries of Venice and the Terraferma, about 1370-about 1460", *Journal of Glass Studies*, vol. 35, 1993, pp. 65-90; E. Hyatt, "Si in Muran come fuori de Muran: Transcultural itineraries and material counternarratives in Venetian Glass, c. 1450-1650", *The Journal of Transcultural Studies*, vol. 12, no. 1, 2021, pp. 31-62.
- 24 1536年のムラーノ・ガラスのレシピ集（モンペリエ大学図書館所蔵）の中で言及されている。Zecchin, 1987, op. cit., pp. 239, 271.
- 25 Neri, op. cit., p. 4 (Libro 1, Cap. 2).
- 26 註58を参照。
- 27 主成分は炭酸ナトリウムと炭酸水素ナトリウム。ナトロンガラスは紀元前8世紀から紀元後9世紀まで作られた。黒川、前掲書、77頁。
- 28 allume catino, allume cattina, lume catino とも表記される。また灰の形状に応じて、塊状(rocchetta, rocca, di toco)、粉状(polverino)と言及されることもある。レヴァントにおける産地は、トリポリ（リビア）、アレppo（シリア）、アレクサンドリア（エジプト）、アッコ（イスラエル）。17世紀以降はスペインのアリカンテ産 (barilla) やイタリアのシチリア産、コマッキオ産の塩生植物の灰も流通した。Glossario del vetro veneziano: dal Trecento al Novecento, a cura di C. Moretti, Venezia, 2002, pp. 42, 43, 91, 92, 98, 99.
- 29 ヴェネツィアによるレヴァント灰の輸入については、E. Ashtor and G. Ceviddali, "Levantine Alkali Ashes and European Industries", *Journal of European Economic History*, vol. 12, no. 3, 1983, pp. 475-522; E. Hyatt, op. cit..
- 30 1リップラは約340グラム。
- 31 ピッコルパッソ『陶芸三書』見出し番号91。
- 32 『ウィトルーウィウス建築書』森田慶一訳註、東海大学出版会、1969年、361頁（第7書第10章）；『プリニウスの博物誌』前掲書、

- 第3巻、1416頁(第35巻42)。プリニウスはまた別所で「[酒かすの] 灰は、ソーダの性質やそれと同じ効力をもち、なおまた油っこい肌ざわりがする」と語っている。『プリニウス博物誌 植物篇』大槻慎一郎責任編集、八坂書房、1994年、149頁(第14巻131)。ワインの澱から作られた黒色顔料については、保井亜弓・神谷佳男「ワインの澱から作る顔料の復元的研究」『金沢美術工芸大学紀要』62号、2018年、37-52頁。
- 33 註48を参照。
- 34 『陶芸三書』内の呼称。他史料では gripola, gruma, gromma, ragia di botte とも表記される。
- 35 アントニオ・ダ・ピサ『ステンドグラス制作術』(14世紀末)において白ワインの酒石の言及がある。伊藤拓真『ルネサンス期トスカーナのステンドグラス』中央公論美術出版、2017年、266頁。酒石は生で用いると還元剤として働くという。Glossario del vetro veneziano, op. cit., p. 114.
- 36 Ricettario vetrario del Rinascimento: trascrizione da un manoscritto anonimo veneziano, a cura di C. Moretti e T. Toninato, Venezia, 2001, pp. 67-69 (Ricette 1, 4); Neri, op. cit., pp. 3, 4, 13, 14 (Libro 1, Cap. 1, 10, 11 引用日期は10章)。本文に示したのは一例で、実際には灰や灰汁の形で加えたりなど、添加時の状態とタイミングは様々である。
- 37 原文では bruciato (『陶芸三書』では bruciare, abrusciare, abrugiare)。この言葉は澱や酒石を「空気を入れながら焙り焼く」意味で同時代史料において用いられ、煨焼 (calcinare) や器の焼成 (cuocere, 『陶芸三書』では cuociare, cociare) とは基本的に区別されている(ネーリは酒石に対し calcinare も数回用いている)。本稿では「焼く」「焼成する」と表記・翻訳した。
- 38 註17を参照。
- 39 Bernard Palissy, *De l'art de terre, de son utilité, des esmaux et du feu*, réimprimé d'après l'édition (La Rochelle, 1563), Paris, 1941, p. 36.
- 40 各条例については、C. Leonardi, "Le fecce di vino nell'arte del vasaio secondo Cipriano Piccolpasso", *Vegetali per le manifatture nell'Italia centrale: secoli XIV-XIX*, estratto dalla sezione monografica di *Proposte e ricerche*, 28, 1992, pp. 76-85. Leonardiによれば、今もウルバニアには「澱の洞窟」と呼ばれるかつての澱の焼成・保存場所が残されている。
- 41 ビッコルパッソによる手稿は1860年よりヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に所蔵されている。同美術館からは、原文と英訳の併記版 *The three books of the potter's art which treat not only of the practice but also briefly of all the secrets of this art, a matter which until to-day has always been kept concealed*, trans. and intr. B. Rackham & A. Van de Put, London, 1934 が刊行された。その後詳しい解説と註釈を含む英訳 *The three books of the potter's art. A facsimile of the manuscript in the Victoria and Albert Museum, London by Cipriano Piccolpasso*, trans. and intr. R. Lightbown & A. Caiger-Smith, 2 vols., London, 1980 が刊行され、2007年に Vendin-le-Vieil 社より再版されている。この際に現代伊語版と仏語版も同時刊行された。Li tre libri dell'arte del vasaio, a cura di G. Conti, Firenze, 1976 も充実した用語解説を備え有用である。日本語による全訳は、前田正明訳「チブリアーノ・ピッコルパッソ『陶芸三書』」『陶藝の美』京都書院、1号、1984年～12号、1986年。第一書の邦訳は、藤崎、前掲書。
- 42 原文では tartaro e taso で、後出の gregola も含めいづれも「酒石」の意。「澱」は feccia。
- 43 1 ディートは指一本分の幅。
- 44 チッタ・ディ・カステッロのマルツァコットの調合は、見出し番号86。そこでは砂30に対して澱ならば10か9を加えるところ、酒石ならば7入れるように指示している。
- 45 原文では madre。搾り汁が酢になると言っているので、酢母(酢酸菌)の意であろう。
- 46 原文では tunina。マグロ族(ツナ)全般を指す。
- 47 原文では vittine。食品や油を保存する甕で、多くの場合素焼きの内側だけに透明釉を施されているような簡素な甕。内蓋の上に石などで重しをして用いることもある。
- 48 邦訳では、『ディオスコリデスの薬物誌』鷲谷いづみ訳、小川鼎三編、エンタプライズ、1983年、809頁(132. Trux); 岸本良彦「ディオスコリデス『薬物誌』第5巻」『明治薬科大学研究紀要 人文科学・社会科学』41号、2011年、53-88頁; 79頁(114. Tryx)。ビッコルパッソは1544年にヴェネツィアで刊行されたピエトロ・アンドレア・マッティオーリによる註釈の入った『薬物誌』伊語訳を参照していたはずである(伊語の見出し語は「澱 feccia」)。1548年の再版における該当箇所は、Il Dioscoride dell'eccellente Dottor Medico M. P. Andrea Matthioli da Siena, Venezia, 1548, p. 735 (Libro 5, Cap. 90)。ビッコルパッソによるこの引用日期では、『薬物誌』本来の記述とマッティオーリの註釈部分が混在し、すべてディオスコリデス自身の言葉として語られている。
- 49 「酒石あるいはグレーボラは」からここまでのくだりは、マッティオーリの註釈。
- 50 素焼きの新しい陶器のこと。
- 51 この一文は、ディオスコリデスによる澱の焼成の描写(新しい土製の浅鍋に入れて、白くなるまで強火で焼く)と非常に似通っている。一方でネーリも酒石の焼成法に言及しているが(新しい土製の鍋に入れて、木炭の上で焼く)、そこでは白くなるまで焼かないように指示している。Neri, op. cit., pp. 14, 39 (Libro 1, Cap. 11; Libro 2, Cap. 41)。ネーリはまた赤ワインの酒石が白ワインのものよりも良いとも述べている。
- 52 原文では rena。ここでは「砂」と訳したが、狭義ではシリカの砂を指す。Glossario del vetro veneziano, op. cit., p. 110.
- 53 ヴァッロンブローザ修道院は、サン・ジョヴァンニから北に約30kmに位置する。
- 54 現在のアレツォ県ラテリナ。サン・ジョヴァンニから東南東に約20kmに位置する。
- 55 ビッコルパッソ自身の註「サン・ジョヴァンニの砂: 砂時計用と[インクを吸い取るための]手紙用の砂。」
- 56 トラジメーノ湖。
- 57 これが砂か石かについては判然としない。おそらく鉄分を含んだ珪石と思われる。
- 58 ビッコルパッソ自身の註「大理石: これは火打石(focaia)の一種で、多くの者は大理石と呼ぶ。すべての火打石は砂にするのに役立つ、砂が採れない場所では火打石を用いるが、同じ様にできる。」
- 59 この石が石英であるという解釈は1-3で述べた。一方 Piccolpasso, 1980, op. cit., p. 53, note 7 では、この石は、白い花崗岩(媒溶剤となるカリウム、ナトリウムあるいはカルシウムを含む)かもしれないと解釈している。

- 60 ギリシャの島。『陶芸三書』第一書において、コルフ島で働いていた「カステル・ドウランテのアレッサンドロ・ガッティの息子たち、ジョヴァンニとテセオ、ルーチョの兄弟」に言及している。
- 61 本来であればイタリア産ワインの副産物を実験に使用するべきであるように思えるが、ブドウの種類や、後述の澱引きを含めた加工法が 16 世紀のものと同じとは限らない。当時であっても、実際の成分は酒蔵ごとに異なっていたであろう。ここでは焼成工程そのものの再現をまず主眼とし、分析値に関しては、添加物の成分を考慮しつつ澱と酒石のもつ一般的な傾向を見極めたい。
- 62 日本の気候では湿度が高く、なかなか乾燥しづらく悪臭を発生した。パンを作らない乾燥法は、そのための処置として松本が考案したものである。
- 63 例えば 10 時間といった時間を最高温度域（600℃以上）で継続すると、それ以上の温度で短時間に焼成したのと同じ効果が得られる。
- 64 素木洋一『陶芸のための科学』建設総合資料社、1973 年、343 頁。小数点以下は四捨五入した。
- 65 『プリニウス博物誌 植物篇』前掲書、145 頁（第 14 巻 120）。
- 66 Agostino Gallo, *Le dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa*, Venezia, 1565, p. 88.
- 67 Giovan Vettorino Soderini, *Trattato della coltivazione delle viti, e del frutto che se ne può cavare*, Firenze, 1600, pp. 86, 93, 104. だが鉱物の添加については、健康を害するとして勧めていない。
- 68 採掘場の写真は V. Minocchi, “Coppe amatorie cinquecentesche delle collezioni del Museo Statale d’Arte di Arezzo”, *Forme rinascimentali nel segno moderno: Andrea Sansovino; artefice nella sua terra*, catalogo della mostra (Monte San Savino, 2009), a cura di N. Baldini e R. Giulietti, Monte San Savino, 2009, pp. 35-53; p. 42. この採掘場はサン・ジョヴァンニ・ヴァルダルノの西部にあり「Rena Bianca（白い砂）」という地名も残っている。

謝辞

本研究は、2022-2025 年度科研費「ロブピア工房の施釉テラコッタ彫刻とマヨリカ陶器—ルネサンスの陶芸技法研究」基盤研究 C（課題番号：22K00190）の助成を受けて実施されたものです。ワイン関連の試料の提供は、オチガビワイナリーおよびメルシャン株式会社に多大なご協力を賜りました。再現実験に際しては、彫刻家の唐牛幸司氏、札幌彫刻美術館友の会、武蔵野美術大学共通彫塑研究室に格別のご配慮を賜りました。また Orazio Bindelli 氏には試料の提供および翻訳作業における助言をいただきました。心より御礼申し上げます。

Abstract

The Making Technique of Glass Frit "Marzacotto" in Piccolpasso's *The Three Books of the Potter's Art*: Part 1. Focusing on Wine Lees and Tartar as Raw Materials

Yuko Fujisaki¹⁾, Takashi Matsumoto²⁾, Yoshiyuki Iizuka³⁾

1) Okinawa Prefectural University of Arts, 2) Okinawa Prefectural University of Arts

3) Institute of Earth Sciences, Academia Sinica, Taiwan

The Italian Maiolica is a tin-lead glazed low-temperature fired pottery which was established its highest technique and beauty during the Italian Renaissance in five hundred years ago. In the mid-16th century, Cipriano Piccolpasso (1524-1579), a military engineer from Castel Durante (now Urbania, Marche) in the Duchy of Urbino, where is one of the most important centers of Maiolica production in Italy, had attempted to codify these pottery techniques of his time: *Li tre libri dell'arte del vasaio* (*The Three Books of the Potter's Art*). In the treatise, he described their technical processes and glaze recipes which had been kept secret in the workshop. Piccolpasso had revealed such information by interviews from potters in various regions with numerous his illustrations.

The treatise was documented noteworthy several interesting techniques that have been lost in today's pottery making. One of these is an element called "Marzacotto", a frit made from wine lees or tartar ash as a flux. Marzacotto was a key element in Maiolica pottery glazing method, and was used as the base for all glazes, white, colored, and transparent.

In this study, we dedicated to elucidation of Marzacotto in the Piccolpasso's documents, and we carried out multidisciplinary and multifaceted approach to the raw materials, such as wine lees, tartar and sand. In the Chapter 1, we examined the concept of Marzacotto in the context of art history (of ceramics and glass) and briefly reviewed the history of the use of raw materials, which are glass components (sand/silica) and flux to reduce their melting temperature (plant ash/alkali). In the Chapter 2, we present a Japanese translation and commentary of the sections from *The Three Books of the Potter's Art* that describe the extraction and preparation of raw materials for Marzacotto. The results of the wine lees and tartar firing experiments conducted by the potter according to the treatise are reported in the Chapter 3. And, the Chapter 4 presents the chemical analysis of this reproductions and defines the properties of ash of wine lees and tartar as a flux.

From a series of these studies, it confirms that while Marzacotto is almost synonymous with frit of glass making, but in the case of Maiolica, the main mordant solvents were wine lees or tartar ashes, which contains potassium carbonate. And they were processed in a unique way. In fact, their ashes have ideal properties for Maiolica glazes. Chemical analysis revealed that it contained extremely high potassium content component compared to common forest plant ash. High-silica sands with less impurities are a possible glass component but there are hard to be melted. And the clay for Maiolica that cannot be fired at high temperatures. It seems that, therefore, a flux with high potassium content was required. Furthermore, the potash glass has excellent transparency and brilliancy. It would have been appropriate for Maiolica, which emphasizes bright paint and bright surfaces.

『男色大鑑』の女性像 ——希薄な父子関係——

波平八郎¹⁾・志堅原あさこ²⁾

はじめに

『男色大鑑』^{なんしよくおおかがみ} (1687 刊) は井原西鶴作の浮世草子である。男色の関係にある美少年 (若衆) とそれを寵愛する年長者 (念者) にまつわる男色の逸話をまとめた作品である。これまで、西鶴の作品における女性像は西島孜哉¹⁾や齋藤優香²⁾、趙賢廷³⁾らによって研究されてきた。いずれも西鶴の描き出す女性たちが当時の封建的な倫理観に縛られずに主体性をもつ人物であることを論じている。しかし、『男色大鑑』に登場する女性についての言及はほとんど見当たらない。そこで、本稿では『男色大鑑』における女性像の検討を試みた。あわせて、その父親像の検討も行った。

若衆の描写が中心の同書において、あえて女性や父親の描写を分析したのはそれらが「観察者効果」によらない表現となっていると考えられるからである。観察者効果とは、見られていると意識したときに行動が変化する現象である。西鶴は『男色大鑑』において読者を意識しながら若衆を描写したと考えられる。その際、観察者効果により多少の誇張などが生じることが推測できる (いわゆる「盛る」という現象)。一方、若衆の物語において女性や父親については西鶴も読者も比較的無頓着である。そうするとそこに誇張などが混じることは少なくなると考えられる。そのため、西鶴の女性観、家長観がより明確になる。

『男色大鑑』で女性が登場する篇は 29 篇、登場しない篇は 11 篇⁴⁾である。その女性像は武家の男色を中心にした前半 (巻 1～4) と歌舞伎若衆の列伝である後半 (巻 5～8) で異なる。以下、『男色大鑑』に見られる女性を若衆や念者との関わり方から分類して論じる。

1. 嫌われる女性

前半の巻にみられる女性の型の一つは嫌われる女性である。嫌われる女性を確認するにあたり、女性が男色ではどのように認識されていたかを確認する。まず、板坂則子⁵⁾は『男色大鑑』から武家世界の男色と歌舞伎若衆世界の男色の違いを論じている。そのなかで、武家世界の男色における女性嫌悪の姿勢を次のように述べている。

若衆を好む以上、女色は忌むべき対象である。強い女性嫌悪の気配が、男色の世界には漂っている。若衆も念者も、男色対象となる期間においてのみ女性を退けて男色

1) 沖縄県立芸術大学 2) 沖縄県立芸術大学芸術文化学研究所 (博士課程) 学生

を嗜むのではない。本来的に女性を忌む姿勢が、若衆を聖的な者として崇める下地として必要なのである。

それにくわえて、歌舞伎若衆世界にある女性嫌悪についても次のように述べている⁶。

それにしても、「男色」は「女性を忌むもの」であり、若衆と契りを結ぶ念者にはこの傾向がことさらに強く見られることは、男色の特性を見るときに重要である。この志向は、武家を離れて歌舞伎若衆の世界になっても、ややもすれば出てきていたことを覚えておきたい。

このことから、『男色大鑑』では武家世界でも歌舞伎若衆世界でも女性を嫌悪する姿勢が男色には求められるように描かれていることがわかる。

次に、佐伯順子⁷は『男色大鑑』や男色と女色の優劣を論じる『田夫物語』、『葉隠』などの言説から江戸期における男色の特質や変化を論じている。そのなかで、男色における女性排除と女性蔑視について次のように述べている。

逆に男どうしの恋は、歌舞伎や武士といった男性のホモ・ソーシャルな職業集団を背景として、環境的に発生する〈親密性〉（いわば同業者間の仲間意識や意思疎通）を基盤とし、公的にも私的にも、心的にも身体的にも強固な絆を構築する。

このあと、佐伯は「歌舞伎や武士といった男性のホモ・ソーシャルな職業集団」は「女性の軽視や排除を前提とした」もので、近世の女色と男色はいずれもホモ・ソーシャルな社会基準によって構成されていると考察を展開している。

佐伯の研究からは男色が女性軽視や女性排除を前提とする男性のみの共同体の基準によって構成されたものであり、男性同士の結びつきを強固にするものであることがわかる。

そのほかに、実社会のなかの男色における女性嫌悪も確認しておきたい。三橋順子⁸は江戸時代に男色好みを示した薩摩藩の「兵児二世」^{へこにせ}制にも女性嫌悪が濃厚であると述べている。兵児二世とは、青年と元服前の少年で構成される組織である。

女性嫌悪については、女性と性的関係をもたないことはもちろん、会話することもタブーとされた。（中略）そうした女性を嫌悪する傾向は、他藩の武士階層にもあり、儒教教育に由来するものと考えられるが、薩摩藩のそれはより強烈で、根深いものがあるように思う。

以上のように、先行研究では主に江戸時代の男色や『男色大鑑』はホモ・ソーシャルな集団の基準によって構成されており、女性の軽視や女性の排除を前提とするものであると考えられていることがわかる。

それでは、『男色大鑑』でどのように嫌われる女性が描かれているかを見ていきたい。まず、嫌われる女性の特徴として物をねだることが挙げられる。「この道にいろはにほへと」（巻1の2）と「詠めつづけし老木の花の頃」^{なが おいき}（巻4の4）では花見にくる女性が物を

ねだる。「この道にいろはにほへと」は、女嫌いゆえに賀茂山に隠れ住む手習い屋・一道の話である。本話では「色のある女」が塩をもらいに来たり、箸を借りに来たりする。一道は嫌悪のあまり、顔を見ても返事もしない。花見から帰る女性たちの姿は次のように描写されている⁹。

女はさわがしく、木綿足袋をぬぎて袂に入れ、銀の筭を楊枝にさし替へ、櫛も鼻紙袋にをさめ、紅の脚布を内懐にまくりあげ、上着の衣裏をかなしみ、首筋を取りのけ、木の枝に懸け置きし木地笠をとり／＼に、いそぐや暮の面影、今朝とは見ぐるしき、町の女房のよろしからぬ事ばかり目にかかりぬ。帰るさに生垣よりのぞき、肴懸けを見て、「出家でもないが見ぬ顔をしをる」と、声高にしかる。

若衆の振袖姿の美しさが細かく描写されるのに対して、女房たちの姿は慌ただしく、みっともない格好になっていく過程が細かに連ねられる。冷遇されたことを大声で怒る様子から、気の強い性格であることも読みとれる。

もうひとつの「詠めつづけし老木の花の頃」は、63歳の玉島主水と66歳の豊田半右衛門が人目を忍んで谷中に暮らす話である。花見の途中、急に雨が降り始めたため、女中たちは二人の軒下に雨宿りする。

「かかる所に近付きもがな。せんじ茶涌させて晩方まであそびて、傘を借りて、様子によつて夕食も振舞はば食うて帰るべきに、ここに心当てなき」と、こいきすぎたる女、戸を少し明けて内を覗きける。

女中は図々しい性格である。女中の足音は「ねだりくさき足音」と表現され、作者は「こいきすぎたる女」と批評する。嫌悪の対象となる女性は物欲しそうで出しゃばりな性格として読み手に提示されている。

さらに、「雪中の郭公」(巻2の5)でも世慣れた奥女中・明石が浪人に時鳥を求めて訪ねてくる。

このように、ねだりに来るのは嫌悪される女性に共通する特徴である。物をねだる女性を嫌悪する視点は、男色と女色の優劣を比較する冒頭の篇「色はふたつの物あらそひ」(巻1の1)にも確認できる。ここでは、「百物語に若衆の化物出ると、去った女房のねだりにもどると」と若衆の化物よりもねだる女房の方が劣位に置かれる。その前の記述では、「気のかたわづらふ女房あつかうて居ると、切々無心いはる若衆持ちて居ると」と肺病の女房よりもお金を貰いに来る若衆の方が優位に置かれている。このことから、ものをねだる行為が非難されるべきというよりも男色の世界に見られる女性嫌悪が要因にあることがわかる。女性嫌悪の特徴が顕著に表れているのは、「東の伽羅様」(巻2の4)や「中脇指は思ひの焼け残り」(巻3の3)である。この二篇の嫌われる女性たちは若衆と念者の恋の進展に直接は影響を与えない脇役として登場する¹⁰。

「東の伽羅^{あづま きやら}様」は薬屋の息子・十太郎が町人・伴の市九郎を見初めて情を交わす話である。市九郎が宮城野で目撃する二人の人物の姿は「加賀笠^{か ががさ}ふかく、袖下^{そでした}ながく、後帯^{うしろおび}のやうすは、いづれも念者のありさうに」と若衆らしい。しかし、老女が「これおふじ様、およしさま」と呼ぶことからその人物は少女だと判明する。勘違いした市九郎は「さては人の小娘め」と唾を吐き捨てる。少女たちは姿しか描写されておらず、性格は不明である。性別が女性というだけで嫌われている。これ以降、少女たちは現れないことから、本場面は市九郎の「女嫌ひ」を示すための挿話だと理解できる。

そして、「中脇指^{ちゅうわきざし}は思ひの焼け残り」では女性^{おんな}は遺骨でも嫌われる有り様である。友人の女房の遺骨を持つ半助に連れ^{つれ}の男性は次のように言う。

男笑うて、「愚かなる人や。女の焼灰^{やけばひ}なればとて、衆道^{しゅだう}を好ける人の手に持つ事は」と申せば、誤りて、かの女の骨^{ほね}は濁江^{にごりえ}になげ捨てしに、沢瀉^{おもだか}・水路^{みづぶき}の葉^はがくれに沈みぬ。

このように、女性たちは性別が女性であるということで衆道に徹する男性から一方的に関わりを絶たれていることが分かる。それは、生まれたとき男色についての知恵があったら、「女の乳^{ちち}は呑むまじ」（巻1の1）と決心するほどである。これらの嫌われる女性たちは前半の巻に集中していることから、武家世界の衆道で重視される「女嫌ひ」の態度を示すために描き出されていると考える。

2. 親族関係の女性

つづいて、若衆や念者と親族関係にある女性を見ていく。前半の巻には集中して21人もの母親や妹、姉^{お姉}などが登場する。後半の巻の「恋の主体としての女性」（3節）や「群衆としての女性」（4節）と比較して親族関係の女性^{おんな}は若衆や念者と固く結ばれている。

まず、「塙^{かき}の中は松^{うち} 楓^{かへで} 柳^{こしつき}は腰付」（巻1の3）の玉之助の母親から確認する。本話は玉之助が小姓として奉公に出された江戸で御番所の侍・笹村千左衛門に執心されて契りを結ぶ話である。母親は次のように描写される。

女は山城の国来栖^{くるす}の小野の奥そだちなりしが、年久しく一条村雲^{むらくも}の御所に宮づかひして、親里^{からうす}の碓^{うす}の音も、今は玉琴^{たまごと}に聞き替へ、同じ油火^{しろうめい}も松明進むると云ひなし、賤^{しづ}の家の糠味^{いへ}噌^{ぬか}までも、酒塵^みと言葉^やを改め、物ごとやさしく良きを見習ひ、風儀^{みやこがほ}もそれにつれて都顔^{みやこがほ}になりぬ。

花見に来た女房や女中は忙しさや庶民性が強調されている。これに対して、玉之助の母親は田舎育ちであったが上品で優美な言葉遣い、都風な振る舞いのできる洗練された女性であることが示されている。性格や姿が明らかにされるのは玉之助の母親のみである。

そのほかの母親たちは若衆との絆が強調されて描かれる場合や存在が示唆される場合がある¹¹。たとえば、「形見は二尺三寸」（巻2の1）の寵童・勝弥は母親の書き置きによっ

て父親の敵討ちを思い立つ。また、「傘持つてもぬるる身」(巻2の2)の小倫の母親は男仕事の「傘の細工」を行う健気な女性であることが語られる。このように、母親たちの登場人数の多さや息子を案じる姿ばかりが描かれていることから、『男色大鑑』の母親と若衆たちの絆は深いとわかる。

ただし、親族の絆を示すのは母親たちに留まらない。「墨絵につらき剣菱の紋」(巻1の5)では妹が登場する。本話では浪人・島村大右衛門が春田丹之介を陥れる竜右衛門の下男を捕らえたことから恋が始まる。大右衛門の出生とあわせて二人の妹について述べられる。

さしつぎの妹は丹波の笹山にありしが、夫に離れて後世を捨てて、河内の国道明寺に、一九の夏衣を墨に染めし以来、身の取興きの便もなかりしに、過ぎつる五月頃、音信の文書きて名物の花粉などを送る。心ざしは万里に届きて、今鹿児島の水に浮けて、折節の暑さをしのぎ、汗は泪に替はり、むかしをおもふ振袖の面影、地紅の帷子を好いて着た物をとなげきぬ。

一人目の妹は夫を亡くして出家した人物である。あわせて、この妹の昔の姿を思い出して涙ぐむ大右衛門の姿も綴られており、大右衛門が妹思いであることが読みとれる。もう一人の妹は14歳で嫁いでおらず、老母と鹿児島に越してきた。14歳の妹の紹介のあとには「若年にて父におくれしに、島村大右衛門といはるるも、これ皆母人のはたらき、あだにも存ぜず」と大右衛門が母親思いであることも示される。大右衛門を見習って妹たちも「孝をつくせり。人の親はかくあるべき事なり」と兄妹の孝行ぶりが述べられる。14歳の妹と母親の姿は「色よき娘を母の親の先に立て、はしたまじりに茅華・土筆・雞腹摘むなど、都めきたる様子者」と都風である。また、大右衛門が丹之介との逢瀬の帰りに藤井武左衛門の矢に射貫かれて死に至る場面では「母妹のなげき目もあてられず。『命あるゆゑにうき事も見し』と死人に取りつき、刀に手を懸けし事二三度もせしが」と描写される。このように、大右衛門家族の絆は本話の最後まで強調されている。

そのほかに、作品には存在のみが示唆される親族関係の女性たちも多く存在する¹²。これらの事実から若衆や念者と親族関係にある女性の特徴は二つあることがわかる。一つは「こいきすぎたる女」とは正反対に姿や振る舞いが都風で雅ということである。もう一つは息子や兄への愛情が深く、健気ということである。

このように、武家の話を集めた前半(巻1～4)に集中して数多くの女性の親族が登場するのはなぜなのか。その理由は若衆の心得を説いた衆道論書『心友記』¹³(1643刊)の以下の記述を手がかりに考えることができる。

また知音あるに、その念人を、顔色にては思ひ振りあれども、心底は譏り給ふ少人もあるものなり。是は無生心といひて、畜類同前の評なり。それをいかにといふに、一度知音と結び給ふ上は、親子の契約を模ぶなり。それによつて知音と指す時は、

少人〔おやゆび〕〔こゆび〕〔さ〕の拇指と小指を指すなり。かく〔ごと〕の如く親子〔ふか〕ほど深ききえん氣縁を、子この身にて親おや〔おろそ〕を疎か〔おも〕に思ふものが、人間にてあるべきや。

衆道では義理や情けの心が重視される¹⁴。そのため、念契（男色の契り）とは親子の関係をそっくりそのまま真似て再現するものとされている。そして、親子ほどに深い縁を疎かに思う者は人間ではないと厳しく評する。

「親子の関係」といえば「父子」と「母子」の二つが想定される。『男色大鑑』は衆道を称揚するのでまず「父子」の関係が思い起こされるが、同時に次のような思想もその基盤にある。

あまねくこうぼうだいし弘法大師のひろめたまはぬは、人種ひとだねを惜しみて（巻1の1）
女道によだうあるによつてうつけし人種つきず。（巻8の5）

冒頭と最後の篇でくり返される「女性がいるから人種（血筋）が絶えない」という思想は『男色大鑑』のもう一つの柱である。武家社会において「家」の存続は前提であり、それに母親は必要である（6節参照）。

以上のように、親族関係にある女性たちは都風もしくは思いやり深く、健気に描かれている。この女性たちの描かれ方は儒教的道徳に基づく母親像や妹像が理想的に画一化された姿そのものといえよう。このような親族関係の女性たちが多く登場するのは、武家の衆道で重視される「家」を前提とした「孝」の性格を若衆や念者が備えていると強調するためだと考察する¹⁵。

3. 恋の主体としての女性

前半の巻の女性たちは人数が多く、それぞれの女性像で共通する性格をもっている。しかし、その集団に属する部分をもちながらも、より主体的に恋する女性が後半の巻で活躍する。恋の主体として描かれる女性は二つのタイプに分けることができる。一つは衆道で説かれる少人（若衆）の嗜みを実践するために人々から賛美される女性で、もう一つは恋煩いから死に至って若衆までも取り殺す女性である。主に後半の巻において、恋の主体として行動する女性は4人である。

賛美されるタイプの一人目は「色いろさわ噪ぎは遊び寺の迷惑」（巻4の5）の塚原清左衛門の娘である。外記（念者）は寺で仲間と遊んでいたところ、大蔵（若衆）の首を誤って打つ。外記が責任をとって切腹する間際、「十四五なる美女の、白き練被ねりかつぎせしが、外記げきに取りつき、みづか『自らも跡には残らじ』と思ひ極めし有様」を見せる。これが周囲の者の心を打ち、二人は夫婦となって暮らしたと本話は締めくくられる。許嫁であることから外記と共に死ぬことを決心した娘は、性別は女性でありながらも行動は武士のようで男性的である。このことから、娘は義理や情けの心をもつ若衆に近い存在であるといえる。

二人目は「情の大^{なさけ}盃^{おほさかづき}潰胆丸^{びつくりまる}」（巻6の1）の衆道好きの夫の妻である。「女はさかり三十一^{びけい}二の美形」で、三、四歳の子どもを連れている女性である。病床に伏す夫が伊藤小太夫に会えないと男泣きするため、「女の身にしてかなしく、世もまづしければ一^{ひと}人いたましく、せめては太夫殿に通じて、書捨ての物なりとも申し請けて、最後を心よくいたさせ参らせたし」と語る。このあと、「情^{なさけ}をしる人々、しばらく女の心ざしを感じて」と続けられる。このことから、女性は妻の立場でありながら夫が伊藤小太夫を恋する気持ちを思いやる、情知りの人物といえる。

取り殺すタイプの一人目は「命乞ひは三津寺^{みつでら}の八幡^{はちまん}」（巻5の2）に出てくる十四、五の病気の娘である。平井しづまは自らを見て思い悩む70歳過ぎの親仁に声を掛け、親仁の息子と逢うことを約束する。しかし、夜になって訪ねてきたのは娘であった¹⁶。しづまと契った娘は翌朝には死んでしまう¹⁷。しばらくしてから、娘の執念によってしづまも乱気して死に至る。若衆の情の心を利用し、騙る娘は賛美されるタイプとは異なって誠実さに欠ける。娘は執念で恋の相手を取り殺すことから、『源氏物語』の六条御息所や『道成寺』の清姫など、日本文学における古典的な女性の性格をもつといえる。

二人目は「京へ見せいで残り多いもの」（巻6の5）で鈴木平八を「恋力^{こひりき}」で道連れにする娘である。娘は舞台中に平八を思い詰めて気絶するも「なま心にて独りぐち／＼と胸にかためてとかず」、亡くなる。娘の平八を思う心が「なま心」と言いあらわされていることから、娘は思い切ることのできない者と読みとれる。平八も原因不明の病を患い、「幻^{まぼろし}にいと艶なる女の見え侍る」と語って絶命することから、前の女性と性質が共通している。

このように、恋の主体として描かれる女性は二つのタイプに分けることができる。一つは若衆のような心がけをもつために念者や衆道好きの夫と結ばれる女性である。ただし、その心がけの良さは、義理と情けの観点から評価されており、評価するのは女性と男性を見守る周囲の者たちである。もう一つは恋煩いから死に至って若衆までも取り殺す女性である。若衆と同じ心得をもつ二人の女性が賛美されていることから、『男色大鑑』では女性と男性の間にも男性同士の恋と同じ規則がはたらいっていることがうかがえる。

4. 群衆としての女性

後半の巻には「恋の主体としての女性」とは対極に位置する「群衆としての女性」も存在する。「群衆としての女性」は情景描写のなかに現れる場合や歌舞伎若衆のファンとして登場する場合がある¹⁸。

まず、情景の中に現れる女性から確認する。作者が登場する「京へ見せいで残り多いもの」（巻6の5）には、若衆方・鈴木平八に恋する女性が「山賤女^{しづめ}」（百姓女）、「一年たらぬつくもがみ」（老婆^{すみぞめ}）、「墨染^{すみぞめ}」（尼）と幅広い層に渡ることが端的に示されている。また、

「素人絵に悪や金釘」(巻7の5)は作者が岡田左馬助に誘われて地引網を見に行く話である。この話でも、出店茶屋きちの吉(文字が書けて歌学の心得もある)、茶屋の国、「人留める一夜女」(飯盛り女)、乳守ちもりの郭の名高い女郎とその禿らと職に就く女性のみが登場する。これらの女性たちは記録的な文章のなかで様子や職業のみが明らかであり、個別の逸話はない。

次に、歌舞伎若衆の愛好者である女性を見ていく。「声に色ある化物ばけもの一ふし」(巻8の1)は作者が太鼓持や大尽と京都の茶屋町で遊ぶ話である。登場するのは巫女・梅の木の子、水茶屋の後家、遊山茶屋・大鶴屋の涼み床にいる女性たち、女方・藤田皆之丞を恋慕う井筒屋の娘である。井筒屋の娘は着物姿や髪型、団扇を持つことが細かに描写される「うるはしき女」である。井筒屋の娘が手紙を投げつけて「せめて言葉のかへしはないか」と涙ながらに訴える姿は、皆之丞を熱烈に慕っていることを印象づける。しかし、本話は「男女に限らずなんによかく思はるるは、この君美しき徳の一つなり」で締めくくられることから、井筒屋の娘の逸話が主眼でないことは明らかである。これらの女性の話はあくまでも若衆の美しさを強調するために挿入されている¹⁹。

ほかにも、「姿は連理れんりの小枝」(巻6の2)は女方・小桜千之助に宛てられた恋文について作者が一部始終を記した話である。本話では、女性は「女のまばゆく、しら／＼と顔見とむる人もあらぬ程にして」と千之助を直視できない姿のみが述べられる。この若衆の美しさを女性の反応によって強調する方法は、「江戸から尋ねて俄坊主にはかぼうず」(巻5の4)、「情なさけの大おほさ盃潰胆丸かづきつくりまる」(巻6の1)、「忍びは男女床違ひなんによとこ」(巻6の4)、「心を染めし香かうの図は誰たれ」(巻8の5)にも見られる。

このように、群衆としての女性は作者が登場する随筆風、紀行風作品の情景描写のなかで茶屋で働く女性や女郎、歌舞伎若衆ファンの女性である。歌舞伎若衆の周辺の女性たちは没個性的であり、記録的な文章のなかで描かれ、群衆としての性格をもっている。これらの女性たちは歌舞伎若衆の美しさ、芸風の素晴らしさを強調する目的で描き出されていると考える。

5. 男色の詳細

本節では「男色では本来的に女性を忌む姿勢が求められた」(1節註5)とされる「女嫌ひ」について考察する。なお、性的指向が男性のみに向けられる場合を「男色」、女性のみに向けられる場合を「女色」、男性と女性の両方に向けられる場合を「色道ふたつ」とした。「嫌われる女性」については男色の男性の性的指向によるものだと考えると理解がしやすい。田中優子²⁰は、『好色一代男』を例に挙げて、「好色が両刀であることは基本だった」と指摘している。また篠原進²¹は『男色大鑑』で描かれている性的指向について次のように述

べている。

「種の保存という目的」の対極にあるのが「男色」であり、「性」さえも美学へと昇華させた江戸期にあっては、LGBT も「性的少数者」を意味しない。既に見たごとくゲイは普通のことであったし、男たちはそれに耽る一方で遊郭にも通い、家庭では家の存続のためにせっせと子作りに励むといった二刀流、すなわちバイセクシャルだったからである。

田中、篠原によれば、江戸時代の色道では女性と男性の両方と関係をもつことは女色や男色と同等に存在したということである。

しかし、江戸期のすべての男性が「色道ふたつ」（バイセクシャル）であったということはない。江戸期のある男性は色道ふたつであり、ある男性は男色（ホモセクシャル）、ある男性は女色（ヘテロセクシャル）ということである。男性同士が性的関係を持つには、男色と色道ふたつの場合がある。

『男色大鑑』では前述（1 節）のように「嫌われる女性たち」がいる一方、男色の男性に受けいられる女性もいる（3.「恋の主体としての女性」参照）。たとえば、「情に沈むなまけ鸚鵡あうむさかつき觴」（巻4の1）の長吉の妻がその例である。長吉は「西島第一の大臣」と呼ばれ、島原（遊郭）へ日参していた。太夫との交流も絶えて、今度は御所方から迎えた妻と深く親しんだ。ところが、この妻は出産中に息が絶えてしまい、長吉は深い悲しみに暮れる。後妻を迎えても少しも情けを交わすことをしない。それでも色の道はやめられず、「女は飽きた」といってその後は小姓を置いてすませた。男色は本話の末尾に「しかれども色はやめがたく、女はふつ／＼と飽きて、その後は小姓こしやうを置かれける」と僅かに述べられるのみである。小姓でも「埒らちのあく事にぞ（かたはつく）」と、小姓が妻の代わりになることで話が締めくくられる。遊郭へ通い、妻と深く親しみ、後妻も迎え、さらに小姓を置いたことから、長吉の性的指向は色道ふたつであることが分かる。

また、「言葉とがめ耳にかかる人様」（巻6の3）にも色道ふたつの男性が存在する。それは、滝井山三郎に恋心を抱く浪人である。浪人は男性である山三郎に恋をしているが、本話の冒頭では「扇あふぎをかざせし女」に心を惹かれ、ある家の女主人にも恋心を抱く姿が描かれている。

西鶴は男色を男性同士の恋としてではなく、それに加えて色道ふたつのあり方も描いている。その結果、男色の男性から見る女性像（嫌悪を伴うことがある）と色道ふたつの男性から見る女性像（嫌悪は伴わない）という二つの視点が作中に存在することになったのだろう。そのことを踏まえると、『男色大鑑』に描かれる女性が極端に忌避されたり、評価されたりと幅がある理由が分かる。それは、「若衆を好む以上、女色は忌むべき対象である。強い女性嫌悪の気配が、男色の世界には漂っている」²² というわけではない。男色

を詳細に見ると、男性同士の場合と色道ふたつの場合があるということである。おそらく、色道ふたつによる男性同士の恋では女性嫌悪は伴わない。

6. 希薄な父子関係

『男色大鑑』の女性たちを分析して、女性たちは男性が衆道に徹する人物であることを示し、若衆の素晴らしさを際立たせている存在であることが明らかになった。なかでも、若衆や念者と深い繋がりをもつのは親族関係の女性たちである。しかし、ここで一つの問いが生じる。若衆や念者の「孝」（親孝行）の性格は、なぜ母子関係によって表現されているのだろうか。ここでは、母親像から視野を広げて若衆や念者の父親像についても考えてみたい。父親の存在が示唆される篇は、「江戸から尋ねて俄坊主」(巻5の4)(浅之丞の両親)以外、武家の話が中心の前半の巻に集中している。

登場する父親たちは亡父、存命の父、若衆と関わる父親の三つに分けることができる。第一に、既に亡くなっている父親は「形見は二尺三寸」(巻2の1)の勝弥の父親・玄番(竹下新五右衛門に討たれた)、「傘持つてもぬるる身」(巻2の2)の小倫の父親(船中にて病死)、「泪の種は紙見世」(巻5の1)の大右衛門の父親(幼い頃に死別)の三人である。

第二に、存命である父親は「玉章は鱸に通はす」(巻1の4)の甚之介の父親・甚兵衛、「夢路の月代」(巻2の3)の三之丞の父親、「中脇指は思ひの焼け残り」(巻3の3)の万屋久四郎の父親の三人である。これらの父親たちが若衆や念者に働きかける描写はない。

第三に、若衆や念者たちと言葉を交わす父親は六人である。それぞれの篇を見ていきたい。「塙の中は松 楓 柳は腰付」(巻1の3)の玉之助の父親・橘十左衛門は「武道すぐれての男、古主にも惜しみたまへども、家老職の者との口論、是非なく城下は闇に立ちのき、時節の朝日を待ちぬ」という人物である。奉公に出る玉之助に対する十左衛門の姿と言葉は「名残の姿を見送り、『かまへて武士の心懸けは、命ををしむ事なかれ』と、この一言より外はなし」と述べられる。十左衛門は武士としての自覚が強く、忠義を重んじる人物と読みとれる。

また、「東の伽羅様」(巻2の4)には十太郎の父親である十助が登場する。十助は伴の市九郎が十太郎の伽羅の香りを所望すると「『悴子がたしなみ伽羅なれば、おもひもよらず』と、親仁つれなき返事に」という素っ気ない態度であった。しかし、恋煩いによって十太郎に臨終が迫ったときには息子の気持ちを市九郎に代弁して二人を結びつける役割を果たす。

さらに、「編笠は重ねての恨み」(巻3の1)では蘭丸の父親・長谷川隼人が登場する。隼人は十二人の子をもち、渡り初めにも選ばれたことがあった。しかし、ある年から勢いを無くして九人の息子を失う。そこで、家を捨てる覚悟から蘭丸を出家させ、自らは白山

の麓に分け入る。その際、「墨染すみぞめの姿にかへて我に一目」と蘭丸に言葉をかけている。隼人は「一人髪ぼつを断てば九族愛欲の罪をまぬかる」という諺によって蘭丸に一族の将来を託しており、家長としての意識が強い人物である。

そして、「色いろ噪さわぎは遊び寺の迷惑」(巻4の5)では大蔵(若衆)の父親・大中井兵部太夫、外記(念者)の父親・高岡川林太夫、外記の許嫁の父親・塚原清左衛門(存在のみが示唆される)が登場する。なかでも注目すべきは兵部太夫である。大蔵の首を打った外記が切腹を申し出たところ「兵部は我が子の事は外ほかになして、外記が命いのちの程をかなしみ、住持を頼み、大蔵がかはりにわたくしが子になして名跡みやうせきつがせたまき願ひ」をお上に訴える。ここでは、実父と実子の関係よりも若衆の父親と念者の義理の関係が描き出されている。最終的には兵部太夫が外記を我が子とする。許嫁の娘と結婚させて「その家いへをゆづり、親子かたらひをなしける」と締めくくられる。義理の親子関係が強調される特異な篇である。

このように、『男色大鑑』の父親は亡父、存在のみが示唆される父親、若衆と関わる父親の三つに分けることができる。しかし、父親たちの容貌、着衣などが描写されることはなく、性格の共通点もない。

最も考えるべき点は、母子の絆と比較して父子の結びつきが薄いことであろう。父子の関係が希薄なのは、なぜか。その理由は二つ考えられる。

第一の理由として、それは男色そのものが家父長を頂点とし跡継ぎを前提とした「家」制度を揺るがすためだと考える(2節参照)。『男色大鑑』冒頭の篇「色はふたつの物あらそひ」(巻1の1)では、弘法大師(衆道の祖とされていた)が衆道をひろめなかったのは、次に引用するように、「人種ひとだねを惜しみて」(人種が尽きる・子が生まれてこない)のことだという。

この道(筆者註・衆道のこと)の浅からぬ所を、あまねく弘法大師こうぼうだいしのひろめたまはぬは、人種ひとだねを惜しみて、末世の衆道を見通したまへり。

跡継ぎが生まれてこないで家の存続が危うくなることになる。

この「人種」については最後の篇(巻8の5)、『男色大鑑』の大団円でも次のように記され、首尾呼応している。

我が朝てうにては衆道専らに榮もつぱなり。女道あるによつてうつけし人種さかつきず。人種(血筋)が尽きずに受け継がれていくのは「女道」(女色)があるから、ということである。男色を奨励することは、結果的に血筋を絶やすことになる。

また、「この道にいろはにほへと」(巻1の2)の一道の「それがし女好めば、月鉾つきぼこの町に歴々ちやうれきの入縁いりえあれども、かつて取りあはず」の言葉にも示されるように、女嫌いの一道は家族を構成することができない。よって、「家」制度すなわち家父長(父)を脅かすといえる。

次に、父子の関係が希薄な第二の理由は念契によって義理を結ぶ相手が存在する若衆や

念者にとって父親は不要であったためと推測する。『心友記』は衆道における義理が男性間で成り立つと示している。同書下巻には世間の人々が傍若無人で情けのかけ方を知らないときはどのようにするべきかという問いがある。返答では「まづ第一理非だいりひも分わかず、或は少人まへの前ひにしても卑詞・拙談せつたんいたし」²³と情けのない振る舞いが多く挙げられる。そして、最後に「これにては、人間の義理とはいはれまじ。」と人の道から外れているとまで戒められる。

さらに、同書では「主童しゅどうの治おさまれる間あいだなれば、殊ことなる道おとこの心そにまた男の儀理を添へて嗜たしなみ」と元服を控える頃（18歳からの3年間）には「男の儀理」による付き合いが重要であると説かれている。この「男の儀理」の内実については、衆道論書『よだれかけ』（1665刊）の記述から推測できる。同書では「此三年のうちは、いかにもおとなしく、たがひに道をたすけて、よろづの事にあやまらざるを道とす、これ主童の文字の心なり」²⁴と述べられている。

上記のように、義理とは元服を控えた大人らしさが求められる男性と男性の間に働く道理である。家父長制社会における男性間の連帯を示す概念として「ホモソーシャル」²⁵がある。ホモソーシャルとは、女性及び同性愛者を排除することによって成立する男性間の緊密な結びつきや関係性を意味する。『男色大鑑』の男色にもホモソーシャルと同様の構造が見いだせる。それは、父親と女色を排除することによって成立する男色の男性間の緊密な結びつきである。そこには互いに相手を思いやる気持ちだけではなく、人としての正しい生き方から道を踏み外さない道義も求められる。そのため、道を教え導く念者とそれを頼りにする若衆の関係は父子の関係にも重なる部分がある。これは「親族関係の女性」を考察した2節で引用した『心友記』に「一度知音〔たび〕〔ちみん〕〔むす〕〔たま〕〔うへ〕と結び給ふ上は、親子しんしの契約〔けいやく〕を模ぶなり」と説かれている通りである。父子の関係に重なる念者と若衆の主従関係は、衆道の理念によれば厳密には一対一の関係であるべきものである。よって、若衆から父親と念者の二つの方向に向けられる忠誠や尊敬、父親や念者から若衆に向けられる道義や規律は成立しがたい。

以上のことから、『男色大鑑』において父子の関係が希薄であるのは父子の関係が「念契」において代替されているためと考える。儒教的な道徳に基づけば、母親は息子に従う存在であるために息子と母親の絆が強く結ばれていても衆道を妨げることにはならなかった。対して、父親が父権をもつためには父親と息子のあいだで一種の主従関係が生じる。しかし、念契によって若衆の主の位置には念者が存在することになる。『男色大鑑』のなかでも集中して親族が登場する前半巻（武家の男色の世界）では、父親は男色の男性同士の絆からはじき出されることになり、父子の関係は希薄である。

おわりに

本稿では、男色という枠組みを通して『男色大鑑』のなかの女性像を分析した。その結果、西鶴が描き出す女性像、『男色大鑑』の男性同士の男色が父親と女色を排除する構造をもつことが明らかになった。

まず、『男色大鑑』の女性像は「嫌われる女性」、「親族関係の女性」、「恋の主体としての女性」、「群衆としての女性」の四つに分かれていることを明らかにした。前半の巻、後半の巻の女性像を要約すると次のとおりである。前半の巻の「嫌われる女性」は物をねだる出しゃばりな性格に造形されており、「親族関係の女性」は都風で健気、愛情深い女性である。前半の巻の女性は、若衆や念者が「孝」の性格をもち、衆道に徹する人物であることを強調している。後半の巻の「恋の主体としての女性」は西鶴の他作品にも見られる積極性をもっており、「群衆としての女性」は特徴的な個性をもっていない。後半の巻の女性は、男性と女性の間にも衆道で重んじられる情けの心が重視されることや歌舞伎若衆の美しさ、心がけの良さを示すために描かれている。

これら四つの分類から考えられる『男色大鑑』全体の女性像とは、各特定の集団の紋切り型であるということである。嫌われる女性像、母親像、恋する女性像、群衆像の画一化されたタイプは、若衆や念者の引き立て役として位置付けられている。そうして、男色、色道ふたつが混在する『男色大鑑』の物語世界のなかで、女性を嫌い、義理や情けを重んじ、愛を貫く衆道の道理を強固にすることに女性たちは機能している。嫌われている女性像が男色の女嫌いを強めることに機能しているのは、嫌われるだけの要因を女性がもっているという男色の男性側の論理によって描かれているためであろう。そのために、嫌われる女性たちは、あえて出しゃばりな性格や物をねだる振る舞いをしていると考える。

そして、嫌われる女性が「女嫌ひ」の対象になる要因は、男色の男性の性的指向で説明できると論じた。西鶴の描く男色は男性同士の男色だけというわけではなく、男色と色道ふたつが混在するものである。そのため、「女嫌ひ」とは男性のみを愛する男性の性的指向の現れであり、色道ふたつには「女嫌ひ」は伴わないであろうと考える。

さらに、『男色大鑑』では母子の絆が強く、父子の関係が希薄である要因も検討した。そして、次の二点を提示した。一つは「女嫌ひ」を基調とする男色は「家」制度を揺るがすものであるために、家長である父親と息子の関係は希薄であるということである。もう一つは「念契」とは親子の関係を模倣するものであることから、若衆や念者には同性である父親との関係は不要であるということである。父権をもつ父親と息子の主従関係は「念契」によって若衆と念者の関係に置き換えられている。

西鶴は封建的な価値観・倫理観に縛られずに恋する女性を主体的に描き出すことで知られている。しかし、『男色大鑑』は客体的な女性や古典的な性格をもつ女性が多く登場す

る世界である。そこでは母親と息子の愛情関係が濃く、父親との関係は希薄であった。

本稿で論じた『男色大鑑』の四つの女性像を西鶴の他の作品で検証することや、西鶴の他作品で描かれる若衆と両親との関係の検討は今後の課題としたい。

- 1 西島孜哉『近世文学の女性像』世界思想社、1985年、p84-p121
- 2 齋藤優香『『西鶴諸国はなし』における女性像』『学習院大学人文科学論集』(30)、2021年、p223-p253
- 3 趙賢廷「西鶴作品の中の女性像について ―《悪女》をめぐる考察―」『人間文化創成科学論叢』10、2008年、p4.1-p4.8
- 4 女性が登場しない（女性に関する記述や描写がない）篇は、巻1の4、巻2の3、巻3の2、巻3の5、巻5の3、巻5の5、巻7の1、巻7の4、巻8の2、巻8の3、巻8の4である。
- 5 板坂則子『江戸時代恋愛事情 若衆の恋、町娘の恋』朝日新聞社、2017年、p56-58
- 6 前掲書、p66
- 7 佐伯順子『男の絆の比較文化史——桜と少年』岩波書店、2015年、p68-p108
- 8 三橋順子『歴史の中の多様な「性」——日本とアジア 変幻するセクシュアリティ』岩波書店、2022年、p107
- 9 本稿における『男色大鑑』の引用は宗政五十緒・松田修・暉峻康隆校注・訳『井原西鶴集』2〈新編 日本古典文学全集〉67、小学館、1996年による。
- 10 「女方もすなる土佐日記」（巻7の2）でも土佐の男性が鞆の津の郭の女性や素人女性を酷評する。さらに、「素人絵に悪や金釘」（巻7の5）では「逶迤なる女の独り二人立ち出しに恋を覚ましぬ」と女性は嫌がられている。
- 11 僅かな記述によって存在が示唆される母親として「編笠は重ねての恨み」（巻3の1）の蘭丸の母親、「葉はきかぬ房枕」（巻3の4）の伊丹右京に心をかける母川采女の母親、右京に横恋慕する細野主善の母親がいる。
- 12 それは、「夢路の月代」（巻2の3）の三之丞の母親、「東の伽羅様」（巻2の4）の十太郎の母親と乳母、「雪中の郭公」（巻2の5）の浪人の母親、「中脇指は思ひの焼け残り」（巻3の3）の万屋久四郎の母親、「葉はきかぬ房枕」（巻3の4）の右京の母親、「身替りに立つ名も丸袖」（巻4の2）の専十郎の嬢、「待ち兼ねしは三年目の命」（巻4の3）の瀬川卯兵衛の姉、「色噪ぎは遊び寺の迷惑」（巻4の5）の外記の母親、「泪の種は紙見世」（巻5の1）の十郎右衛門の継母、「言葉とがめは耳にかかる人様」（巻6の3）の滝井山三郎を恋慕う浪人の母親、「袖も通さぬ形見の衣」（巻7の3）の戸川早之丞の母親、12人である。
- 13 野間光辰『近世世道論』〔日本思想大系〕60、岩波書店、1982年、p20-p21。以下、本稿での『心友記』の引用は本文献により、引用部の下線は筆者による。なお、〔 〕で囲んだルビは宛漢字をした際の元の表記。
- 14 森田雅也は西鶴が原拠『心友記』で多用される「情」を『男色大鑑』に摂取して多用していることを指摘している（森田雅也『『男色大鑑』における創作視点 先行仮名草子との関係より』『人文論究』38、1988年、p15-p32）。
- 15 ただし、「泪の種は紙見世」（巻5の1）の十郎右衛門と継母は十郎右衛門が「恨みを書き残して、行方もしれずなりにき」という関係だったので例外である。
- 16 この策略については「若衆は女性とは関係しないという義理があったので、衆道の者に女性が近づくためには男を騙る必要があったとの指摘がある（波平八郎「執心鐘入」と浮世草子——若松と「衆道」——」『沖縄県立芸術大学紀要』(14)、2006年、p189-p205）。
- 17 本篇では「この娘の母親」も登場する。
- 18 なお、前半の巻では唯一「待ち兼ねしは三年目の命」（巻4の3）に情景のなかの女性として遊山船に乗っている「都まさりの女中」が描かれている。
- 19 白倉一由が歌舞伎若衆の世界に女性が登場する意義について同様の指摘をしている。白倉は実際には若衆と女性の関係が多くあった社会において、西鶴は理想的な男色の精神美を描くために若衆から女性に対する愛は描いていないと述べている（白倉一由『『男色大鑑』——歌舞伎若衆の世界——』『山梨英和短期大学紀要』18(0)、1985年、p23-p25）。
- 20 田中優子『江戸の恋』集英社、2002年、p124
- 21 篠原進『『男色大鑑』のショーケース』染谷智幸・畑中千晶編『男色を描く 西鶴のBL コミカライズとアジアの〈性〉』勉誠出版、2017年、p19
- 22 註5、p56
- 23 註13、p18
- 24 国書刊行会編『江戸時代文藝資料』4巻、名著刊行会、1964年、p53
- 25 河口和也「ホモソーシャル」『女性学事典』岩波書店、2002年、p443

Abstract

The image of women in *The Great Mirror of Male Love*, or *Nanshoku Okagami* : a diluted father and son relationship

NAMIHIRA Hachiro¹⁾, SHIKEMBARU Asako²⁾

1) Okinawa Prefectural University of Arts

2) Okinawa Prefectural University of Arts Graduate School of Cultural Arts Studies Doctoral Student

The *Nanshoku Okagami* (1687) is an ukiyo zoshi (ukiyo storybook) by Ihara Saikaku. Previous research on the image of women in Saikaku's works has argued that his characters are independent women who are not bound by the feudalistic ethics of the time.

However, there are few references to women in the *Nanshoku Okagami*. Therefore, this paper examines the images of women and fathers in the *Nanshoku Okagami*. This is because Saikaku's views on women and patriarchs become clearer by analyzing how women and fathers are portrayed in this book, which is, however, mainly concerned with the portrayal of young men.

The analysis reveals the following:

Firstly, the images of women in the *Nanshoku Okagami* can be divided into the following four categories.

1. 'women who are hated'; 2. 'women in kinship'; 3. 'women who take the initiative', and 4. 'women as a crowd'.

1. 'Hated women' are so depicted because of the demands of masculinity to dislike women.

The presence of both disliked and accepted women in the work can also be understood by applying our contemporary category of sexual orientation (here bisexuality).

2. 'Women in kinship' appear to show that young people and *nenja* have the filial character emphasized in the *Shudo*.

3. 'Women who take the initiative' indicates that spiritual connections, such as those of the *Shudo*, are also valued in female sexuality.

4. 'Women as a crowd' are depicted in an immersive way to emphasize the beauty of the young Kabuki crowd and the excellence of their artistic style.

Secondly, the study also reveals that the relationship between father and son is less common than the relationship between mother and son in the *Nanshoku Okagami*. The study considers that the weak relationship between father and son is due to two factors. Firstly, that is because masculinity is based on 'misogyny', the family cannot be structured sustainably and the 'family' system is shaken. The other reason was that *giri* in the *Shudo* was a one-to-one male-on-male relationship, and fathers were unnecessary for young men and *nenja*. The relationship between the father and the young men or *nenja* is replaced in the *nenkei*.

首里城正殿重修図に関する基礎的研究（2）

麻生伸一¹⁾・森達也²⁾

はじめに

本論文は『沖縄県立芸術大学紀要』No.31（2023 年）で発表した「首里城正殿重修図に関する基礎的研究 (1)」¹⁾に続くものである。

首里城復元の基礎史料である二つの史料、『乾隆三拾三年戊子／百浦添御殿普請付御繪圖并御材木寸法記』²⁾と「道光式拾六年／百浦添御普請繪圖帳／共八冊」³⁾について、描かれた絵図や書かれた文字から、両史料の関係を検討することを目的とする。

なお、「基礎的研究 (1)」において、『寸法記』は近代の工業紙の薄紙を用いて、原典の上に紙を重ねて図だけでなく字体までも精密に透写した可能性が高く、原典の様相を極めて正確に写した複製品であると思われること、『絵図帳』は史料原本である可能性が高いこと、『寸法記』の透写元となった史料と『絵図帳』は類似の絵図を写して作成されただろうこと、ただし、『寸法記』の透写元となった史料と『絵図帳』は別の史料であることなどを指摘した。

紙幅の関係から「基礎的研究 (1)」ではすべての絵図を分析できなかったため、引き続き本論文を執筆することとした。あらたな知見は決して多くないが、それでも一枚一枚の絵図および文字の比較は有意義であると考えするため、結論が一部重なることを承知のうえで比較結果を公表し、考察を加える。

なお、本論文に掲載する図の番号は「基礎的研究 (1)」[表 2]⁴⁾の通りである。

[表 1] 『寸法記』『絵図帳』掲載図一覧

図番号	名称	「絵図帳」鉛筆書き数字
1	[無題] 正殿図	三
2	玻豊絵圖 [右] (『絵図帳』は唐玻豊絵圖)	四
3	玻豊絵圖 [左] (『絵図帳』は唐玻豊絵圖)	
4	[龍柱図]	五
5	御差床之圖	
6	臺御差床之圖	

1) 麻生伸一（琉球大学）

2) 森 達也（沖縄県立芸術大学）

1 麻生伸一、森達也「首里城正殿重修図に関する基礎的研究 (1)」『沖縄県立芸術大学紀要』No.31、2023 年、19～33 頁。以下、「基礎的研究 (1)」と略記する。

2 「／」は改行を示す。沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵。以下、『寸法記』と略記する。

3 尚家文書五〇〇号、那覇市歴史博物館蔵。以下、『絵図帳』と略記する。

4 「基礎的研究 (1)」(前稿)掲載の[表 2]をもとに字体を史料に合わせて修正した。その他、次の通り文字を修正した。図番号 4 は前稿では「向拝図」としてきたが、本稿より「龍柱図」とした。図番号 11 は前稿では「唐玻豊真正面并五はい坪天井圖／唐玻豊左右之坪天井圖」としてきたが、本稿より「唐玻豊真正面之五はい坪天井圖／唐玻豊左右之坪天井圖」とした。図番号 26 は前稿では「居創柱上下壁付之寸法」としてきたが、本稿より「扇創柱上下壁付之寸法」とした。

図番号	名称	「絵図帳」鉛筆書き数字
7	御床之圖	六
8	おちよくい之圖	
9	おちよくい引戸之圖	七
10	眞正面よち之圖	
11	唐玻豊眞正面之五はい坪天井圖／唐玻豊左右之坪天井圖	八
12	下庫理差圖 [右]	
13	下庫理差圖 [左]	九
14	大庫理御差床眞正面之圖	
15	同御側之圖	十
16	大庫理御床之圖 [右]	
17	大庫理御床之圖 [左]	十一
18	臺御差床之圖	
19	おせんみこちや御床之圖	十二
20	二階連子之圖	
21	同連子之圖	十三
22	二階差圖 [右]	
23	二階差圖 [左]	十四
24	三階之差圖	
25	身屋柱上下壁付之寸法	
26	扁創柱上下壁付之寸法	

*作表に際して『寸法記』『絵図帳』を参考にした。

図番号 6 臺御差床之圖

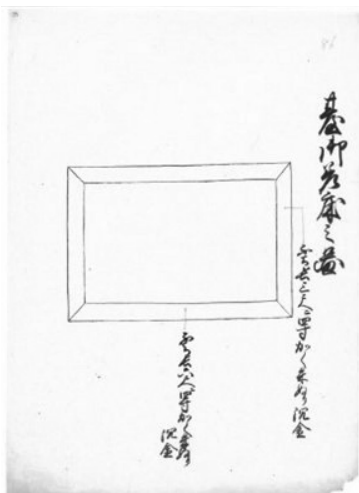


図 1 図番号 6-1 『寸法記』

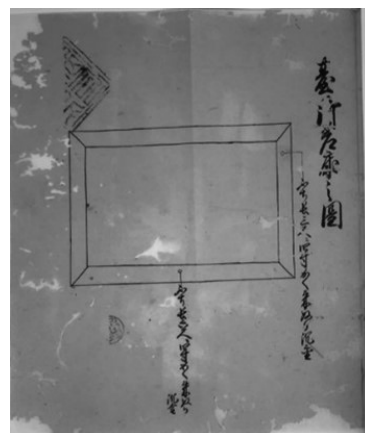


図 2 図番号 6-2 『絵図帳』

[絵図の比較]

『寸法記』(図1)と『絵図帳』(図2)の図にはほとんど差は見られず、2枚の図を重ね合わせた結果、ほぼ重なることが確認された。線には若干のずれが認められる部分もあるが、長方形の四隅はきちんと重なっている。また、どちらの図の線も、定規などを用いて一気に引いたものではなく、手描きによる短い線を繋いで長い線としていることが観察できる。

[文字の比較]

文字はすべて同じであるため、両者のあいだで意味の相違はみられない。

[表1] 図番号6の比較

- *文字翻刻の凡例：基本的に旧漢字のままで全文翻刻した。
 - *「ヒ」など略字は元の字に戻し、変体仮名はひらがなとした。
 - *『寸法記』の透写できていない文字は文字数に拠らず「…」で示した。
 - *両史料の異同はいずれかに太字下線で示した。
 - *修正された文字の内、消した文字が判別可能な場合「 」の中に記載し、修正された文字を続けて書いた。
- その際、消去文字・修正文字に下線を付している。
- *「コへ」など多く記さされる文字は一つのみ掲載して残りは省略した。
 - *破れなどにより判読できない箇所、予想ができる文字は〈 〉の中に記した。

[表2] 図番号6の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
6-1	臺御差床之圖	臺御差床之圖
6-2	ふち長三尺二四寸かく朱ぬり沈金	ふち長三尺二四寸かく朱ぬり沈金
6-3	ふち長六寸二四寸かく朱ぬり沈金	ふち長六寸二四寸かく朱ぬり沈金

図番号7 御床之図



図3 図番号7-1『寸法記』

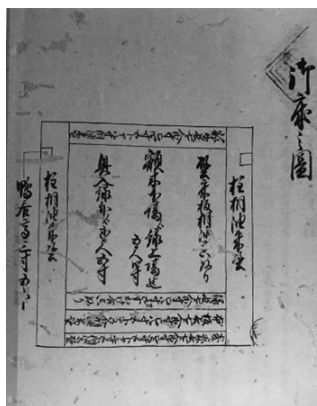


図4 図番号7-2『絵図帳』

〔絵図の比較〕

『寸法記』(図3)と『絵図帳』(図4)の図にはほとんど差はなく、2枚の図を重ね合わせた結果、ほぼ重なることが確認された。ただし、左右の柱の上部に外側から四角く切り込まれている「鴨居」については、『絵図帳』(図4)ではきちんと正確な四角ではなく、やや傾いで描かれている。図の透写の精度や丁寧さは『寸法記』(図3)が『絵図帳』(図4)を上回っていることが明らかである。

〔文字の比較〕

文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。一部の文字に漢字と仮名の違いがある。

〔表3〕 図番号7の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
7-1	御床之圖	御床之圖
7-2	柱桐油朱塗	柱桐油朱塗
7-3	壁床板桐油黄ぬり	壁床板桐油黄ぬり
7-4	額木下場より縁上場迄五尺四寸	額木下場より縁上場迄五尺四寸
7-5	奥入縁外より式尺五寸	奥入縁外より式尺五寸
7-6	柱桐油朱塗	柱桐油朱塗
7-7	鴨居高三寸五分	鴨居高三寸五分
7-8	額木長七尺貳寸幅四寸五分厚八寸桐油朱 <u>ぬり</u>	額木長七尺貳寸幅四寸五分厚八寸桐油朱 <u>塗</u>
7-9	縁長七尺貳寸幅八寸厚五寸かけ合 <u>眞ぬり</u>	縁長七尺貳寸幅八寸厚五寸かけ合 <u>眞ぬり</u>
7-10	布板長七尺貳寸幅八寸五分厚五分桐油朱 <u>ぬり</u>	布板長七尺貳寸幅八寸五分厚五分桐油朱 <u>塗</u>
7-11	寄せ敷長七尺貳寸幅六寸五分厚三寸五分桐油 <u>眞ぬり</u>	寄せ敷長七尺貳寸幅六寸五分厚三寸五分桐油 <u>眞塗</u>

図番号8 おちよくい之図

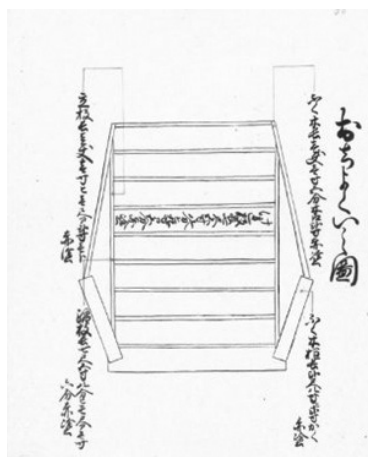


図5 図番号8-1『寸法記』

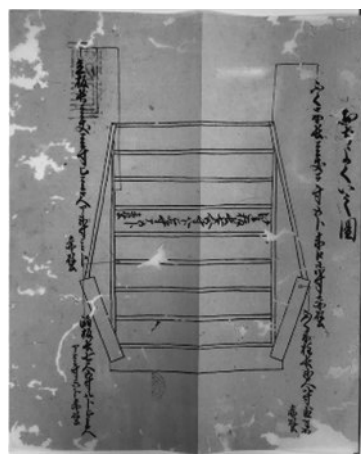


図6 図番号8-2『絵図帳』

〔絵図の比較〕

『寸法記』(図5)と『絵図帳』(図6)の2枚の図を重ね合わせた結果、線が僅かにずれる部分はあるものの、ほぼ重なることが確認された。

〔文字の比較〕

文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。一部の文字に漢字と仮名の違いがある。

8-3で『絵図帳』は紙幅の破損により一部読めない箇所がある。『寸法記』を踏まえるとおそらく「く」であろう。

〔表4〕図番号8の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
8-1	おちよくい之圖	おちよくい之圖
8-2	ふく木長壹丈壹寸五分木口貳寸赤塗	ふく木長壹丈壹寸五分木口貳寸赤塗
8-3	ふく木柱長貳尺八寸貳寸かく赤塗	ふく木柱長貳尺八寸貳寸か「く」赤塗
8-4	けれ板長七尺五寸八分幅九寸厚五分赤塗	けれ板長七尺五寸八分幅九寸厚五分赤塗
8-5	立板長壹丈壹寸幅壹尺厚貳寸壹分赤塗	立板長壹丈壹寸幅壹尺厚貳寸壹分赤塗
8-6	踏板長七尺五寸八分幅壹尺厚壹寸六分赤塗	踏板長七尺五寸八分幅壹尺厚壹寸六分赤塗

図番号9 おちよくい引戸之圖



図7 図番号9-1『寸法記』



図8 図番号9-2『絵図帳』

〔絵図の比較〕

『寸法記』(図7)と『絵図帳』(図8)の2枚の図を重ねた結果、線が僅かにずれる部分はあるものの、ほぼ重なることが確認された。

[文字の比較]

文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。一部の文字に漢字と仮名の違いがある。

[表5] 図番号9の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
9-1	おちよくい引戸之圖	おちよくい引戸之圖
9-2	立さん長六尺七寸幅貳寸六分五厘厚貳寸貳分五厘赤塗	立さん長六尺七寸幅貳寸六分五厘厚貳寸貳分五厘赤塗
9-3	ちかい連子長壹尺貳寸幅貳寸五分厚五分 <u>いた</u> 赤ぬり	ちかい連子長壹尺貳寸幅貳寸五分厚五分 <u>板</u> 赤ぬり
9-4	明ハ貳寸	明ハ貳寸
9-5	板長六尺壹寸七分幅壹尺貳寸赤 <u>ぬり</u>	板長六尺壹寸七分幅壹尺貳寸赤 <u>塗</u>
9-6	横さん長七尺貳寸幅貳寸六分五厘厚貳寸貳分五厘赤塗	横さん長七尺貳寸幅貳寸六分五厘厚貳寸貳分五厘赤塗

図番号 10 真正面よち之圖



図9 図番号 10-1『寸法記』

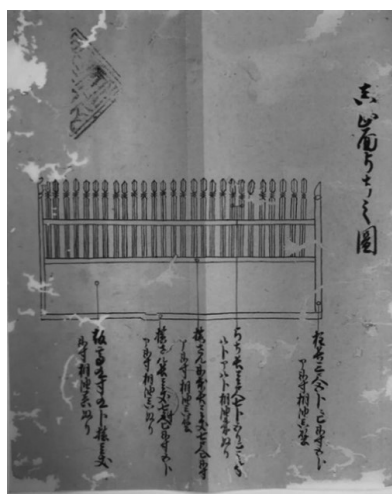


図10 図番号 10-2『絵図帳』

[絵図の比較]

『寸法記』(図9)と『絵図帳』(図10)の図を重ね合わせて確認したところ、両者の図の線がほぼ重なることが確認された。唯一の相違点は、左端の柱が『寸法記』(図9)の図の方がやや長く描かれていることである。

[文字の比較]

一部の文字に漢字と仮名の違いがあるが、おおよそ文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。ただし、10-4を見ると、長さが「壹丈七寸」(『寸法記』)と「壹丈七尺」(『絵図帳』)とある点が異なる。10-5『絵図帳』の長さの部分を「壹丈七尺」を「壹丈七寸」

と訂正しているため、10-4 は『絵図帳』の「寸」が誤植であろう。

〔表6〕 図番号 10 の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
10-1	真正面よち之圖	真正面よち之圖
10-2	柱長三尺五分二幅式寸五分厚式寸桐油眞ぬり	柱長三尺五分二幅式寸五分厚式寸桐油眞塗
10-3	よち長壹尺七分五り幅壹寸八分厚八分桐油朱ぬり	よち長壹尺七分五り幅壹寸八分厚八分桐油朱ぬり
10-4	横さん式本長壹丈七寸幅式寸厚式寸桐油眞ぬり	横さん式本長壹丈七尺幅式寸厚式寸桐油眞塗
10-5	横さん長壹丈七寸幅式寸五分厚式寸桐油眞ぬり	横さん長壹丈七[尺]寸幅式寸五分厚式寸桐油眞ぬり
10-6	板高九寸九分横壹丈式寸桐油黄ぬり	板高九寸九分横壹丈式寸桐油黄ぬり

図番号 11 唐玻豊真正面之五はい坪天井圖／唐玻豊左右之坪天井圖

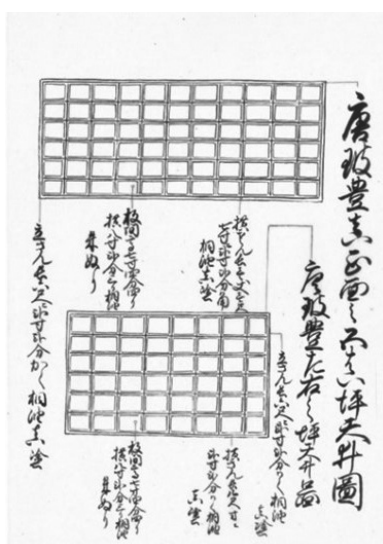


図 11 図番号 11-1 『寸法記』

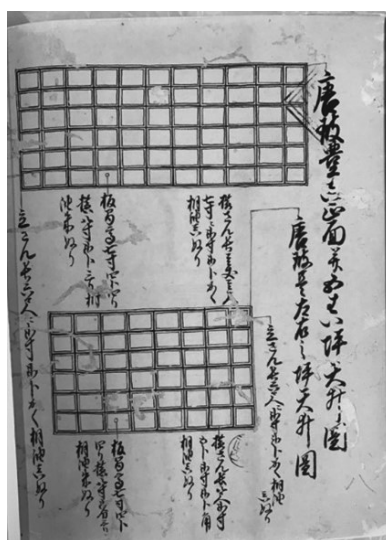


図 12 図番号 11-2 『絵図帳』

〔絵図の比較〕

『寸法記』（図 11）と『絵図帳』（図 12）の 2 枚の図を重ね合わせて確認したところ、両者の図の線がほぼ重なることが確認された。また、上の図と下の図の位置関係もまったく同じであることが明らかとなった。どちらの図も一枚の紙に二つの図が描かれていた原図を透写して上図と下図を同時に透写していたと推定される。

〔文字の比較〕

本図にはいくつかの違いが見られる。

まずは図のタイトルの相違である。11-1 について「唐玻豊真正面之五はい坪天井圖」とする『寸法記』と、「唐玻豊正面并五はい坪天井圖」とする『絵図帳』である。唐玻豊前

の階段の天井と考えるなら、『寸法記』の方が適当であろうか。なお、本図はそもそも二つの図からなっており、一つは「唐玻豊真正面之五はい坪天井圖」、もう一つは「唐玻豊左右之坪天井圖」である。

また、11-7の文字が異なる。両者を比較すると「横さん長八尺貳寸貳寸五分二貳寸貳分角桐油眞ぬり」が適当な文字列と思われる。『寸法記』の透写元の史料に誤植があったか、透写の際に一部の文字を写さなかった可能性がある。一方の『絵図帳』でもカタカナの「二」を書き忘れた恐れがある。その他 11-7 には、「かく」を「角」とする違いがみられる。

〔表 7〕 図番号 11 の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
11-1	唐玻豊真正面之五はい坪天井圖	唐玻豊真正面并五はい坪天井圖
11-2	横さん長壹丈壹尺七寸二貳寸貳分角桐油眞塗	横さん長壹丈壹尺七寸二貳寸貳分かく桐油眞ぬり
11-3	板間高七寸四分四り横八寸貳分三り桐油朱ぬり	板間高七寸四分四り横八寸貳分三り桐油朱ぬり
11-4	立さん長六尺二貳寸貳分かく桐油眞塗	立さん長六尺二貳寸貳分かく桐油眞ぬり
11-5	唐玻豊左右之坪天井圖	唐玻豊左右之坪天井圖
11-6	立さん長六尺二貳寸貳分かく桐油眞塗	立さん長六尺二貳寸貳分かく桐油眞ぬり
11-7	横さん長八尺貳寸貳寸貳分かく桐油眞塗	横さん長八尺貳寸五分貳寸貳分角桐油眞ぬり
11-8	板間高七寸四分四り横八寸貳分三り桐油朱ぬり	板間高七寸四分四り横八寸貳分三り桐油朱ぬり

図番号 12 下庫理差圖 [右]

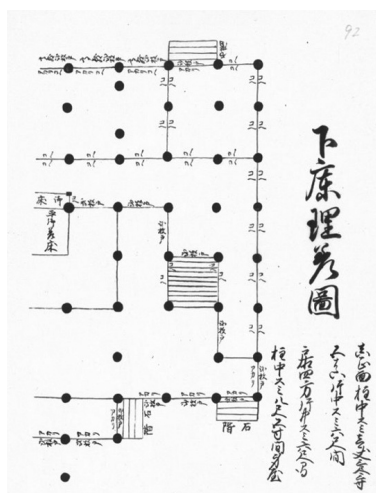


図 13 図番号 12-1 『寸法記』

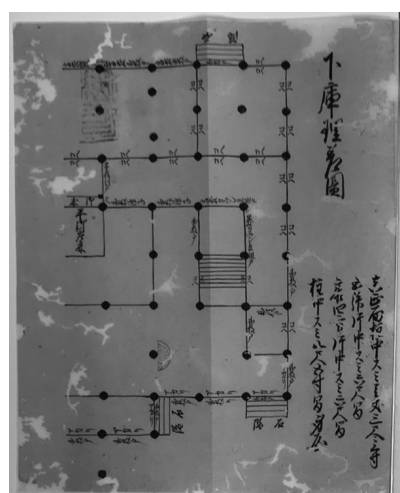


図 14 図番号 12-2 『絵図帳』

[絵図の比較]

『寸法記』(図 13)と『絵図帳』(図 14)の2枚の図を重ね合わせて確認したところ、

両者の構図はほぼ同じであるが、『絵図帳』（図 14）の方が上下の柱の間隔が僅かに広く、両図の柱の位置は完全には重ならないことが明らかとなった。おそらくそれぞれの図が透写した原図の柱の間隔が異なっていたためであろう。両者の図には相違点もあり、『絵図帳』（図 14）では中央部の階段そばに「高敷カウシ立組戸」（2 か所）と左側の御床に隣接して「壺枚引戸」が線で描かれているが、『寸法記』（図 13）には見られない。また、中央部分の階段が『寸法記』（図 13）では 10 段であるが、『絵図帳』（図 14）では 8 段であらわされている。下側中央の「石階」は『寸法記』（図 13）では 4 段、『絵図帳』（図 14）では 3 段で示されている。

〔文字の比較〕

ほぼ文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。ただし、『絵図帳』にのみ「高敷カウシ立組戸」（12-11）、「壺枚引戸」（12-12）という記載が見られる。これらは建築上の相違に基づく違いである。反対に『寸法記』にのみ「アカリコヘ」（12-6、図上部左側部分）と記載されている。この部分の壁の使い方や建築の変化が想定されるが、詳細は不明である。

〔表 8〕 図番号 12 の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
12-1	下庫理差圖	下庫理差圖
12-2	眞正面柱中スミ壺丈三尺三寸五はい片中スミ六尺間 扁四方片中スミ六尺間柱中スミ八尺五寸間身屋	眞正面柱中スミ壺丈三尺三寸五拜片中スミ六尺間 扁四方片中スミ六尺間柱中スミ八尺五寸間身屋
12-3	石階	石階
12-4	コヘ	コヘ
12-5	アカリ	アカリ
12-6	<u>アカリコヘ</u>	
12-7	式枚戸	式枚戸
12-8	高敷式枚戸	高敷式枚戸
12-9	御床	御床
12-10	平御差床	平御差床
12-11		<u>高敷カウシ立組戸</u>
12-12		<u>壺枚引戸</u>

図番号 13 下庫理差圖 [左]

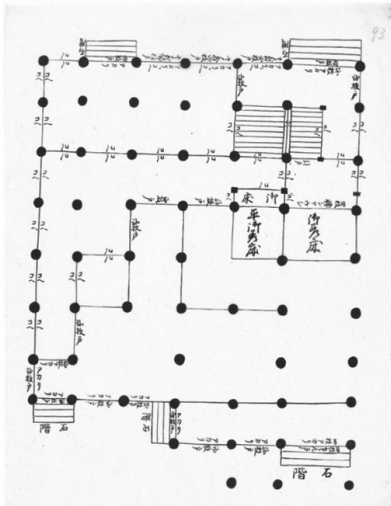


図 15 図番号 13-1『寸法記』

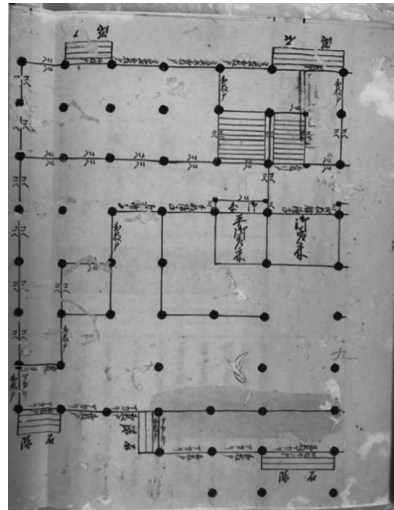


図 16 図番号 13-2『絵図帳』

〔絵図の比較〕

『寸法記』(図 15)と『絵図帳』(図 16)の2枚の図を重ね合わせて確認したところ、両者の構図はほぼ同じであるが、柱の間の長さが僅かに異なる部分があり、両図の柱の位置は完全には重ならないことが明らかとなった。両図に大きな相違はないが、下側中央の「石階」は『寸法記』(図 15)では4段、『絵図帳』(図 16)では3段であらわされている。なお、図番号 12 下庫理差図 [右] でも、対称位置にある「石階」が4段から3段へと変化しており、構造の変更を反映している可能性が高い。

〔文字の比較〕

一部の文字に漢字と仮名の違いがあるが、おおよそ文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。ただし、下庫理差図 [右] と同じように一部建築上の相違による記載の違いがある。とくに 13-14 は戸から障子への変更が見られ、13-15 では引き戸の表記が異なっている。また、御差床の上部右側は、両図での変化が大きい場所である。『寸法記』では「コヘ」と壁が設けられているのに対して、『絵図帳』では壁が描かれない。構造の変更が見られた可能性もあるだろう。

〔表9〕図番号 13 の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
13-1	弐枚戸	弐枚戸
13-2	四枚戸	四枚戸
13-3	コヘ	コヘ
13-4	弐枚アカリ	

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
13-5	<u>アカリニコヘ</u>	
13-6	高敷式枚戸	高敷式枚戸
13-7	石階	石階
13-8	四枚腰 <u>シヤウシ</u>	四枚腰障子
13-9	御床	御床
13-10	御差床	御差床
13-11	平御差床	平御差床
13-12	四枚アカリ	四枚アカリ
13-13	四枚さん戸	四枚サン戸
13-14	式枚 <u>戸</u>	式枚障子
13-15	引戸	式枚引戸

図番号 14 大庫理御差床真正面之図

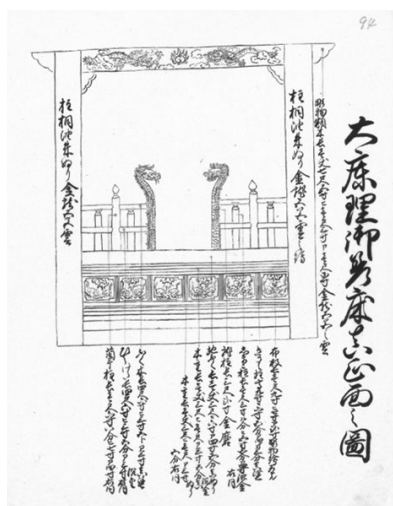


図 17 図番号 14-1 『寸法記』

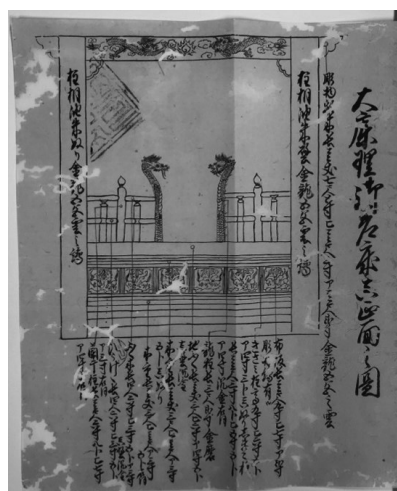


図 18 図番号 14-2 『絵図帳』

[絵図の比較]

『寸法記』(図 17)と『絵図帳』(図 18)の2枚の図を重ね合わせて確認したところ、両者の図の線がほぼ重なることが確認された。ただし、龍柱や文様の表現は、『寸法記』(図 17)のほうがやや精緻である。

[文字の比較]

一部の文字に漢字と仮名の違いがあるが、おおよそ文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。

ただし、図像左にある柱に記載されている文字(14-4)をみると、『絵図帳』にある「之

繪」という文字が『寸法記』には見えない。おそらく『寸法記』の記載忘れであろう。

また、14-6と14-7が分かれている『寸法記』に対して、『絵図帳』ではひとつとなっている。『絵図帳』は『寸法記』14-6と14-7が続けて書かれているが、『寸法記』ではそれぞれ別の箇所を示す内容となっており、14-6と14-7は別々の箇所に朱線が引かれている。

〔表 10〕 図番号 14 の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
14-1	大庫理御差床眞正面之圖	大庫理御差床眞正面之圖
14-2	彫物額木長壹丈七尺五寸幅壹尺三寸厚壹尺貳寸金龍五色之雲	彫物額木長壹丈七尺五寸幅壹尺三寸厚壹尺貳寸金龍五色之雲
14-3	柱桐油朱ぬり金龍五色雲之繪	柱桐油朱ぬり金龍五色雲之繪
14-4	柱桐油朱ぬり金龍五色雲	柱桐油朱ぬり金龍五色雲之繪
14-5	布板長壹尺九寸幅七寸厚貳寸彫繪有ル	布板長壹尺九寸幅七寸厚貳寸彫繪有ル
14-6	きさ之柱高九寸幅六寸五分厚四寸三分眞塗	きさ之柱高九寸幅六寸五分厚四寸三分眞ぬりしまこ柱
14-7	しまこ柱長壹尺三寸八分幅五寸五分厚四寸沈金右同	長壹尺三寸八分幅五寸五分厚四寸沈金右同
14-8	龍柱長三尺貳寸金磨	龍柱長三尺貳寸金磨
14-9	地ふく長壹丈三尺幅六寸厚四寸五分眞ぬり沈金	地ふく長壹丈三尺幅六寸厚四寸五分眞塗沈金
14-10	木重長壹丈三尺幅壹尺厚三寸五分眞ぬり	木重長壹丈三尺幅壹尺厚三寸五分眞ぬり
14-11	木重長壹丈三尺幅壹尺厚三寸五分右同	木重長壹丈三尺幅壹尺厚三寸五分右同
14-12	ふく木長四尺六寸幅三寸五分厚三寸眞塗沈金	ふく木長四尺六寸幅三寸五分厚三寸眞塗沈金
14-13	ひらけた長四尺六寸幅三寸五分厚三寸右同	ひらけた長四尺六寸幅三寸五分厚三寸右同
14-14	蘭干柱長壹尺六寸八分幅七寸厚四寸右同	蘭干柱長壹尺六寸八分幅七寸厚四寸右同
14-14	蘭干柱長壹尺六寸八分幅七寸厚四寸右同	蘭干柱長壹尺六寸八分幅七寸厚四寸右同

図番号 15 同御側之圖

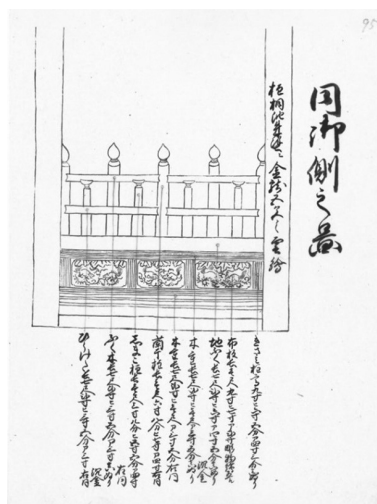


図 19 図番号 15-1 『寸法記』

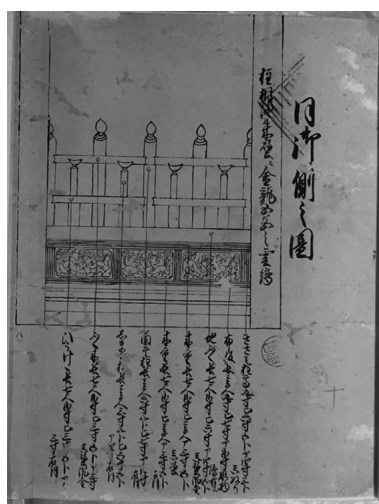


図 20 図番号 15-2 『絵図帳』

[絵図の比較]

『寸法記』(図 19)と『絵図帳』(図 20)の2枚の図を重ね合わせて確認したところ、両者の図の線がほぼ重なることが確認された。ただし、欄干の柱の高さが『寸法記』(図 19)の方がやや低く、柱の上の宝珠もやや大きくあらわされている。また、文様の表現は、『寸法記』(図 19)のほうがやや精緻である。

[文字の比較]

一部の文字に漢字と仮名の違いがあるが、おおよそ文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。

[表 12] 図番号 15 の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
15-1	同御側之圖	同御側之圖
15-2	柱桐油朱塗二金龍五色之雲繪	柱桐油朱塗二金龍五色之雲繪
15-3	きさ之柱高九寸二六寸五分厚四寸三分眞ぬり	きさ之柱高九寸二六寸五分厚四寸三分眞ぬり
15-4	布板長壹尺九寸幅七寸厚式寸彫物繪有ル	布板長壹尺九寸幅七寸厚式寸彫物繪有ル
15-5	地ふく長七尺貳寸幅六寸厚四寸五分眞ぬり沈金	地ふく長七尺貳寸幅六寸厚四寸五分眞塗沈金
15-6	木重長七尺貳寸幅壹尺厚三寸五分眞ぬり	木重長七尺貳寸幅壹尺厚三寸五分眞塗
15-7	木重長七尺貳寸幅壹尺厚参寸五分右同	木重長七尺貳寸幅壹尺厚参寸五分右同
15-8	蘭干柱長壹尺六寸八分幅七寸厚四寸右同	蘭干柱長壹尺六寸八分幅七寸厚四寸右同
15-9	しまこ柱長壹尺三寸八分幅五寸五分厚四寸右同	しまこ柱長壹尺三寸八分幅五寸五分厚四寸右同
15-10	ふく木長七尺貳寸幅三寸五分厚参寸眞ぬり沈金	ふく木長七尺貳寸幅三寸五分厚参寸眞ぬり沈金
15-11	ひらけた長七尺貳寸幅三寸五分厚三寸右同	ひらけた長七尺貳寸幅三寸五分厚三寸右同

図番号 16 大庫理御床之圖 [右]



図 21 図番号 16-1 『寸法記』

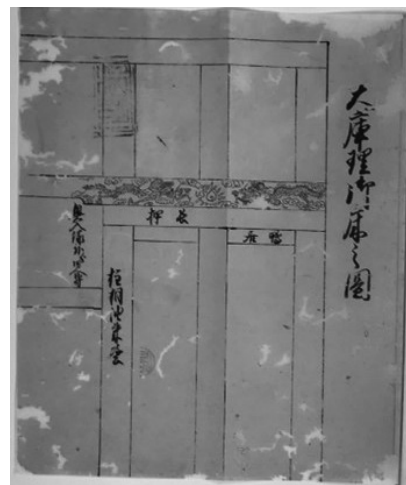


図 22 図番号 16-2 『絵図帳』

〔絵図の比較〕

『寸法記』（図 21）と『絵図帳』（図 22）の 2 枚の図を重ね合わせて確認したところ、両者の図の線がほぼ重なることが確認された。ただし、鴨居の厚さが『絵図帳』（図 22）の方が僅かに厚い。また、左側の柱から左方に延びる梁が、『寸法記』（図 21）では『絵図帳』（図 22）よりもやや細く、位置もやや上になっている。龍文などの表現は、『寸法記』（図 22）のほうがやや精緻である。

〔文字の比較〕

一部の文字に漢字と仮名の違いがあるが、おおよそ文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。ただし、11-6 の記載は『寸法記』のみに見られる。つぎの「図番号 17 大庫理御床之圖 [左]」に続く図のため、12-4 の記述を踏まえて検討する必要がある。後述する。

〔表 13〕 図番号 16 の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
16-1	大庫理御床之圖	大庫理御床之圖
16-2	鴨居	鴨居
16-3	長押	長押
16-4	柱桐油朱ぬり	柱桐油朱塗
16-5	奥入縁外より四尺式寸	奥入縁外より四尺式寸
16-6	ふち長壹丈	

図番号 17 大庫理御床之図 [左]

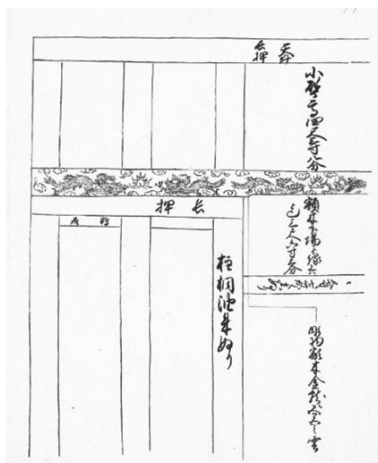


図 23 図番号 17-1 『寸法記』

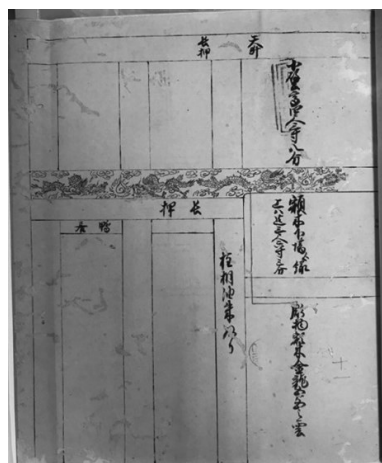


図 24 図番号 17-2 『絵図帳』

〔絵図の比較〕

『寸法記』（図 23）と『絵図帳』（図 24）の 2 枚の図を重ね合わせて確認したところ、両

者の図の線がほぼ重なることが確認された。ただし、鴨居の厚さが『絵図帳』（図 24）の方が僅かに厚い。また、右側の柱から右方に延びる梁が、『寸法記』（図 23）では『絵図帳』（図 24）よりも僅かに細い。龍文などの表現は、『寸法記』（図 23）のほうがやや精緻である。

【文字の比較】

一部の文字に漢字と仮名の違いがあるが、おおよそ文字記載のある箇所および意味の相違はみられない。ただし、17-4 の記載は『絵図帳』のみに見られる。前図に続く図であり、前図の同じ柱を描いた場所には『寸法記』のみに「ふち長壺丈」とあり、本図の「〈壺〉尺七寸二かく眞ぬり」に文字も続くのであろう。つまり「ふち長壺丈 〈壺〉尺七寸二かく眞ぬり」となるものと思われる。

〔表 14〕 図番号 17 の比較

文字番号	『寸法記』	『絵図帳』
17-1	天井長押	天井長押
17-2	小壁高四尺三寸八分	小壁高四尺三寸八分
17-3	額木下場より縁上ハ迄三尺六寸三分	額木下場より縁上ハ迄三尺六寸三分
17-4	<u>〈壺〉尺七寸二かく眞ぬり</u>	
17-5	彫物額木金龍ニ五色之雲	彫物額木金龍ニ五色之雲
17-6	柱桐油朱ぬり	柱桐油朱ぬり
17-7	長押	長押
17-8	鴨居	鴨居

おわりに

今回の分析であらたに明らかになったのは、つぎの点である。

掲載図の比較については、『寸法記』と『絵図帳』の各図を重ねて検証した結果、両者の図の大部分の線が重なることが確認された。ただし、「下庫理差圖」（図番号 12,13）のような柱の位置を示した平面図の場合には、柱間の距離に差が見られ、図が完全に重なることはなかった。これは、両者が透写した元図の柱間距離が異なっていたためとも考えられるが、柱の位置を示す平面図の場合には、立面図に比べて正確に透写する必要性が低かった可能性もある。また、文様などの描写は『寸法記』の方が総じて緻密である。

文字情報からは、建築の差異によって記載されている内容が異なる点があったことが確認された。とくに「下庫理差圖」（図番号 12,13）には、『寸法記』に見られない戸などが『絵図帳』にあるなど、正殿の内部構造の変化が見られることが言えるだろう。表題に従うと『寸法記』が 1768 年、『絵図帳』が 1846 年の記録とされているため、その差を示しているものと思われる。

一方で、『寸法記』で 9-6 と 9-7 と別々の項目となっている箇所が『絵図帳』では同じ

場所に記載されている。これは実際の作業現場でおそらく『絵図帳』が使われなかったことを示すのではないだろうか。『絵図帳』は（おそらく『寸法記』も）正殿修築・建造の事後記録という性格を持つ史料であると思われる。

謝辞：本稿執筆にあたり那覇市歴史博物館の皆様、および関係者の皆様に調査へのご協力やご助言を得た。記して感謝を申し上げる。

Abstract

Foundational Studies on Maps and Diagrams related to Shurijo castle, part2

Shinichi ASO¹⁾, Tatsuya MORI²⁾

1) University of the Ryukyus 2) Okinawa Prefectural University of Arts

Two significant sets of drawings for the construction and reconstruction of the main building of Shurijo Castle are titled "Momo-urasoe Udun Fushin tsuki On-ezu narabini Gozaimoku Sunpo-ki" ("Sunpo-ki"; collection of the Library and Art Library, Okinawa Prefectural University of Arts.) and "Momo-urasoe Udun Gofushin Ezu-cho" ("Ezu-cho"; Shoke document No. 500, collection of Naha City Museum of History).

Since the two types of materials are similar in character, it is necessary to compare the illustrations and the textual information they contain, but detailed studies have not yet been conducted. Therefore, this paper compares these two types of materials, compiles basic data on pictorial materials related to Shurijo Castle, and examines Ryukyuan pictorial materials more broadly.

In the paper part 1("Foundational Studies on Maps and Diagrams related to Shurijo castle, part1" *Bulletin of Okinawa Prefectural University of Arts*, No.31, 2023), we compared 5 pages of the illustrations and the textual information. Then in this paper (part2), we compared 12 pages.

Through this examination, the following points were confirmed. First, the text information has some different places, which indicate differences in architectures between 1768 and 1846. Second, these two sets of drawings were post-completion records of the construction and reconstruction of the main building of Shurijo Castle.

沖縄県におけるバスケットボールの伝来と普及および戦後復活の実相

張本 文昭¹⁾・麻生 伸一²⁾

1. 緒言

1.1. バスケットボールの誕生

バスケットボールは、アメリカ合衆国マサチューセッツ州にある国際 YMCA トレーニングスクール（現在スプリングフィールドカレッジ）の体育館において、1891 年（明治 24）12 月 21 日に世界で始めてプレイされた。それは体育教員の J. ネイスミス（James Naismith）（1861-1939）が、雪に閉ざされた冬期の体育館でも競技可能なスポーツを考案したものであった。当初は現行の用具やルールと異なり、桃の収穫籠をゴールとして使用し、ボールはサッカーボールを転用したものであった¹⁾。

一方、当時のアメリカにおける女子高等教育が置かれた状況は、男女共学制を採用する大学や女子大学が増加し就学率は高くなってきていたものの、一般的な社会通念として女子学生は結婚準備や母親になったときの準備をする存在であると考えられていた²⁾。また一部の評論家や医師は、バスケットボールが女性の気品や健康を損なわせると指摘した³⁾。このような伝統的な“良妻賢母”の女性観が残る社会・時代背景を考慮し、S. ベレンソンや C.G. ベアといった女性体育教員たちは、J. ネイスミスが創案したバスケットボールとは異なるルールに改良した独自の“女子バスケットボール”を改廃増補していった³⁾。

1.2. 日本におけるバスケットボール伝来史概略

日本への最初の伝来は成瀬仁蔵（1858-1919）によるものであった。バスケットボールがアメリカで誕生した 3 年後の 1894 年（明治 27）、成瀬が梅花女学校（現在梅花女子大学）の校長となった際にバスケットボールを教材として導入し、“球籠遊戯”という名称で指導している⁴⁾。成瀬はアンドバー神学校およびクラーク大学に留学していたが、1892 年（明治 25）末に YMCA トレーニングスクールを訪れており、その際、J. ネイスミスと共にバスケットボールを考案したルーサー・ギューリックによって成瀬にバスケットボールが紹介されたと考えられる⁵⁾。成瀬は女子学生の体格向上が必要であると考えた上、ルールを守らせる事による社会的規範の育成、身体運動による精神疲労の回復、さらにキリスト教精神に基づく“共同奉仕”を念頭に、独自のバスケットボール、すなわち“球籠遊戯”を考案した⁶⁾。この成瀬による“球籠遊戯”はその後、各教員によって任意改良されつつ、1900 年代以降は“バスケット、ボール”と呼ばれ、現行のバスケットボールとは異なる形態となって発展した^{4,6)}。成瀬は後に日本女子大学校（現在日本女子大学）を創立したが、

1) 張本 文昭（沖縄県立芸術大学） 2) 麻生 伸一（琉球大学）

そこでは“日本式バスケットボール”と称して同様に実践している⁶。『写真が語る日本女子大学の100年』⁷には洋装でプレイする女子学生や、長い竹竿の上部に籠を取り付けたゴールが映し出されている（写真1）。この日本における“女子バスケットボール”が独自に普及する背景や過程は、アメリカと共通する傾向であった³。

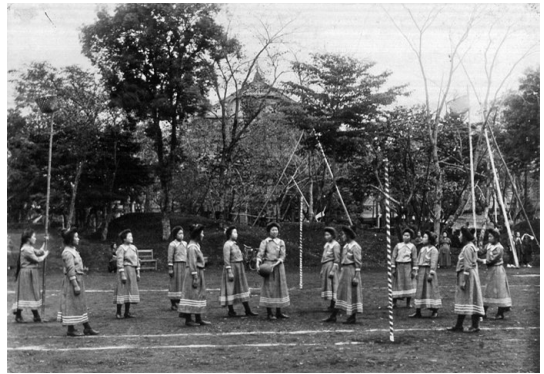


写真1 日本女子大学校における日本式バスケットボール
（日本女子大学成瀬記念館所蔵 1901年撮影）

一方、成瀬の後には、J. ネイスミスと同じく国際YMCAトレーニングスクールで学んだ大森兵蔵（1876-1913）が現行に繋がるバスケットボールを日本に伝えている。1908年（明治41）に東京神田美土代町にあった東京YMCA裏の空き地で会員たちにバスケットボールを教えたとされ、さらに慶應義塾大学や日本女子大学においても指導している⁸。

さらに後の1914年（大正3）、シカゴ近郊のダウナーズ・グローブYMCA研究・訓練学校の体育スタッフ養成科を卒業したF.H. ブラウン（1882-1973）が来日し、東京、横浜、京都、大阪、神戸、長崎の各YMCAを視察した際にバスケットボールを紹介したことが日本における本格的な普及の端緒となった^{9,10}。ブラウンの貢献により、1917年（大正6）には日本で最初の総合的な体育館が建設され、日本におけるバスケットボールが本格的に展開されるようになった¹¹。

この頃のバスケットボールは現在のそれと異なるものであった。まずコートであるが、現在のように体育館が一般的でなかった当時、バスケットボールは屋外で実施されるのが一般的であり、それは1950年代まで続いた¹²。またボールについては、1935年（昭和10）頃まではボールの内側に空気弁が格納されており、それを覆い隠すために革紐で結んだ箇所がボールの一部分にあった。そのためボールは使用中に変形し、バウンドがイレギュラーな反応をする状態であった¹³。よって技術面を中心とした競技特性については、現在行われているバスケットボールとは大きく異なっていたと考えられる。

1.3. 本研究の目的

2023年は沖縄県のバスケットボール界にとって画期的な出来事が3件重なった。

1件目は、沖縄県出身者が主人公として描かれた映画『THE FIRST SLAM DUNK』の国内外における大ヒットである。国内では公開から半年で観客動員数1,000万人を超え、興行収入は144億円を達成したほか¹⁴、アジア各国でも大ヒットとなっている。映画で描かれるシーンを訪れる“聖地巡礼”を目的に沖縄に渡航してくる国内外のファンは少なく

ない。

2 件目は、沖縄県に拠点を置くプロバスケットボールチームである琉球ゴールデンキングスの活躍である。同チームは、第 98 回天皇杯（全日本バスケットボール選手権大会）において準優勝し、さらに 22-23 年度の B リーグ優勝を果たした。沖縄市で開催された優勝パレードには 2 万 2 千人が集まった¹⁵。

3 件目は、FIBA (the International Basketball Federation) バスケットボールワールドカップ 2023 が開催されたことである。2023 年のワールドカップは、日本、インドネシアおよびフィリピンの 3 カ国共同開催となり、日本においては沖縄県（沖縄アリーナ）が唯一の開催地となった。大会前から県内各地で様々なイベントが開催されたほか、沖縄県の経済波及効果は 63 億円と試算され、コロナ禍で落ち込んだ観光産業の復興が期待された¹⁶。日本チームは開幕前の予想を大きく覆し、アジア代表としてパリオリンピックの出場権を得た。日本チームがオリンピック出場を決めた試合の直後、沖縄アリーナには「唐船ドイ」に続いて『THE FIRST SLAM DUNK』のエンディング主題歌「第ゼロ感」が流れ、アリーナが歓喜に包まれた。

このように 2023 年は、沖縄県のバスケットボールを取り巻く環境に国内外から注目が多く集まる年となった。そもそも沖縄県のバスケットボール競技人口は人口比で全国一多く¹⁷、バスケットボールが盛んな地として全国的に知られている。しかしながら沖縄県におけるバスケットボールの導入の経緯や普及の過程については断片的な情報^{18,19,20}が散見されるものの詳細は明らかにされていない。また沖縄戦によって姿を消したバスケットボールが、戦後どのように復活し、今日の発展に至ったかはほとんど不明である。

よって本研究では、沖縄県における教育やスポーツに関する史資料などを整理し、沖縄県におけるバスケットボールの伝来と普及また戦後の復活の実相について明らかにすることを目的とする。

2. 沖縄県におけるバスケットボールの導入・普及について

那覇市長や琉球政府行政主席、また株式会社ラジオ沖縄社長や沖縄テレビ放送株式会社社長、さらに財団法人沖縄体育協会会長を歴任した当間重剛によると、「沖縄県における籠球は、大正十年頃、玉城亀寿氏によって初めて紹介された (p.429)」¹⁸とされている。同内容の記載はその他、磯部¹⁹や『沖縄県体育協会史』²⁰にも認められる。しかしこれらは引用や出典が示されておらず、詳細を確認することができなかった。そこで各種史資料より検討を行った結果、以下のことが明らかとなった。

2.1. 沖縄県におけるバスケットボール伝来 1（女子バスケットボール）

1905 年（明治 38）10 月 19 日の『琉球新報』²¹によると、同年 10 月 14 日に多くの

各種学校が参加する連合運動会が開催され、70 種以上の競技が実施されている。紙面には「今回初めて執行せしものは高等女学校生徒のバスケットボール（後略）（原文ママ）」と記載されており、沖縄県におけるバスケットボールが行われたことを示す初出の史料であると考えられた。それはバスケットボールが創案されて 14 年後、日本に紹介されて 11 年後であった。

1905 年に存在した高等女学校は、沖縄師範学校内に併設された女子講習科（後の沖縄師範学校女子部）および沖縄県立高等女学校（後の沖縄県立第一高等女学校）、そして女子講習会（同年に私立那覇女子技芸学校に変更：後の沖縄県立第二高等女学校）、さらに首里区立女子工芸学校（後の沖縄県立首里高等女学校）の 4 校であった。女師講習会は同年に開校したばかりの学校であり、作法や裁縫、手芸などの技芸教育を目的とし、当時は校主と教員 4 名の体制であったことから²²、体育が教科として課されていたとは考えにくい。また首里区立女子工芸学校も小学校の補習を兼ねた実業教育、職業教育機関として位置づけられていたことから^{23,24}、女子講習会と同様に体育が実施されていたとは考え難い。一方、女子講習科と沖縄県立高等女学校においては 1905 年当時、教科として体育が課されていた²⁵。女子講習科は小学校教員養成機関であり、教科教育として体育が課されていたものと考えられる。また沖縄県立高等女学校も沖縄県初の高等女学校として本土並みの近代教育を課することが期待されていた。しかもこれら 2 校はいずれも沖縄師範学校内に併設されていたため、近似した教育環境にあった。よって 1905 年に沖縄県において初めてバスケットボールが導入されたのは、女子講習科および沖縄県立高等女学校であったと考えられた。

ところで『琉球新報』の記事は両校が参加した 10 月 14 日の運動会を紹介するものであるが、運動会当日に現地で始めてバスケットボールを行ったとは考えにくい。それ以前に学校内でルールの説明や用具の取扱に関する教授があり、そして練習や試合を一定回数は学内で行っていたと推測するのが妥当であろう。これら 2 校が併設されていた沖縄師範学校は 1904 年（明治 37）に校舎を焼失しており、2 校とともに 1905 年当時は首里城を仮校舎としていた²⁶ ことから、沖縄県において初めてバスケットボールが実施された場所は首里城であったと考えられる。

一方、1913 年（大正 2）発行の『体操教授要目に準拠したる新定遊戯』²⁷ や『最新小学校遊戯解説：学校体操教授要目準拠』²⁸ によれば、竹竿の上に籠を括りつけたゴールを使用することが示されており、当時の各学校で実施されていたバスケットボールとは、先述した“女子バスケットボール”に近似したものであった。実際、1923 年（大正 12）に沖縄県立高等女学校を卒業した春成キミノの回想記には、東京の学校において体育の指導を受けた際について、「眞上にぶら下がったリングの底のない奇妙な網が風に揺れるのを

見てみました。(中略) 私に手を挙げさせたバスケットボールといふのは、二間ばかりの竿の先に大きな目籠を括りつけて澤山入れたが勝ちのあの底の有る球入れたつたのです。(p.576: 原文ママ)」²⁹と述べている。

以上のように、沖縄県において初めてバスケットボールが導入・実施されたのは、1905年、首里城を校舎としていた女子講習科および沖縄県立高等女学校の女子学生によるものであると考えられ、それは成瀬の“球籠遊戯”に続く“女子バスケットボール”であったことが確認できた。

ところで、沖縄県ではバスケットボールが最初に高等女学校に導入されたが、当時の沖縄県の女性を取り巻く教育事情や社会的背景との関連は認められるだろうか。この時代以前、すなわち琉球国時代には高級官吏を養成する国学や平等学校、また初等教育に該当する村学校、さらに筆算稽古所などが存在していたが、教育はあくまで貴族や士族の子弟、また地方村落指導層の子弟に限られており、女子にはその機会がなかった³⁰。明治期に入ると沖縄県にも近代化が求められ、1879年(明治12)には県令(現在の県知事)より就学告諭が交付されたが、その後の就学率はあまり向上せず³⁰、女子に対する就学奨励は男子よりも困難であったとされる³¹。ところが日清戦争において清国が敗れたことから日本国への“同化”が進むと同時に、本土の教育への関心と接近を産み出し、結果的に就学率が男女ともに向上していった³²。このような時代背景の中、1896年(明治29)に女性教員を養成する機関として女子講習科が、また1900年(明治33)には女子に特化した高等教育機関として私立高等女学校が、既に開学していた師範学校内に設置されたのであった³³。

男女に限らず当時の沖縄県における教育の大きな課題として、標準語教育や風俗改良教育に代表される日本国への“同化”や“皇民化教育”が求められた^{33,34}。さらに女子学生には日本本土と同様に、富国強兵政策にも結びついた“良妻賢母”思想が求められ^{24,34}、さらにその思想と関連する“健康な母性”、すなわち身体力の強化や健康増進が喫緊の課題とされた時期でもあった³⁵。

このような背景の中、1899年(明治32)に高等女学校令が公布され、その施行規則では高等女学校でも体育が必須科目となった³⁶。また1910年(明治43)に刊行された『最新学校体操之倫理及体操遊戯教授要目』³⁷では高等女学校の体育教材としてダンスやテニス、そしてバスケットボールなどが扱われている。さらに教科外の場面においても、この頃から各地の高等女学校では部活動が設置され、テニスやバスケットボールなどが行われるようになっていった³⁸。

実際、この当時の全国の高等女学校でバスケットボールが一般的であったことを示すデータも認められる。新聞や雑誌、また学校周年史などから、1900年前後のバスケットボー

ル実施状況を調査した與水³⁹は、実施していた高等学校（師範学校、女子師範学校、旧制中学校、高等女学校、高等師範学校）は全国に22校あり、そのうち19校が高等女学校であったことを明らかにしている。また明治期から大正期における『朝日新聞』および『読売新聞』からバスケットボールに関する記事を抽出した川島⁴⁰によれば、1917年（大正6）に開催された第3回極東選手権の後、記事は全て男性選手に関するものに变化したが、それ以前（1906-1915）の記事はほぼ女子学生に関する内容であった。

さらに付記すべき点として、風俗改良教育に伴う女子学生の服装の変化を指摘したい。沖縄では1896年（明治29）に女子講習科が設置された当初、女子学生は琉装で通学していたが、1899年（明治32）には県令によって和装が指定された。その後1900年代に入ると袴が定着し、明治末期から大正初期にかけては渡辺式袴が導入されたことにより、袴の裾を絞ることでスポーツに適した服装に変化していた⁴¹。

これらのことを総合的に考察すると、沖縄県でバスケットボールが高等女学校に最初に導入された背景として、当時の女子体育教材や課外スポーツとして一般的なものとなっていたバスケットボールが、沖縄県における日本国への“同化”政策や“良妻賢母”思想の一環として導入されたと考えられた。

2.2. 沖縄県におけるバスケットボール伝来2

先述した玉城亀寿（1896-1945）は、1915年（大正4）に沖縄県立第二中学校（現在沖縄県立那覇高等学校）を第1期生として卒業した⁴²。翌年には沖縄師範学校の本科第2部を卒業し⁴³、屋良尋常小学校（現在嘉手納町立屋良小学校）に訓導として赴任している⁴⁴。その後1924年（大正13）には東京高等師範学校（現在国立大学法人筑波大学）内に併設されていた第一臨時教員養成所の体操科（現在体育専門学群）を卒業している⁴⁵。同年には兵庫県の出石実科高等女学校（現在兵庫県立出石高等学校）において⁴⁶、さらに翌年には植民地下の朝鮮馬山高等女学校（現在馬山第一高等女学校）において体育科教諭として着任している⁴⁷。

一方、第一臨時教員養成所体操科卒業の前年となる1923年（大正12）、玉城は『沖縄教育』に2編の論文を寄稿している。そこでは、国外、県外の体育の普及状況と比較して、沖縄県におけるそれが不十分であると指摘しつつ、学生生活最後の年に当たり、沖縄において体育の宣伝普及に全力を尽くす意気込みであると述べている⁴⁸。さらに当時の県内において体育教材として普及していた瑞典体操⁴⁹のみを取り入れることを批判し、競技スポーツを導入する価値や意義を指摘している⁵⁰。さらに同年8月、内容の詳細は不明なものの、6日間に渡る体操講習会が島尻郡において開催されており、玉城は夏季休暇中に帰省した際に講師を務めている⁵¹。

これらの経歴および言説から、東京において当時の国内最先端の体育科教育法や競技スポーツ実践法を学び、国外の情報にも触れる機会のあった沖縄県出身者として、自らの知識や技能を故郷へ教授しようとする強い意志と実績が感じられた。よって先述した当間¹⁸や磯部¹⁹、また『沖縄県体育協会史』²⁰が述べていたように、玉城によって沖縄に初めて現行のバスケットボールが導入、紹介されたと推察することができた。またそれは、1923年（大正12）8月に島尻郡で開催された講習会であった可能性が考えられた。

玉城は後の1936年（昭和11）、私立開南中学校創設に関わり体育教員として着任したものの⁵²、学徒兵らと共に戦死し、開南健児之塔⁵³や平和の礎⁵⁴には玉城の名⁵⁵が刻まれている。このことは、1920-1940年代前半に活躍した教員の多くが学徒らとともに戦渦に巻き込まれていったことを示す一端でもあった。

2.3. 高等女学校、師範学校、旧制中学校におけるバスケットボールの普及

先述の当間¹⁸や『沖縄県体育協会史』²⁰によれば、1924年（大正13）には沖縄県女子師範学校と県立沖縄高等女学校がバスケットリングを四国から取り寄せ、バックボードを設置したとされる。1929年（昭和4）には女子学生（沖縄県女子師範学校、沖縄県立第一高等女学校、沖縄県立第二高等女学校）の大会が、また翌年には男子学生（沖縄県師範学校、沖縄県立第一中学校；現在沖縄県立首里高等学校、沖縄県立第二中学校）による第1回籠球大会が開催されている¹⁸。

1932年（昭和7）に沖縄県師範学校を卒業した城間辰蔵は、在学中を振り返る手記において、「昭和五年だったと思うが、成田先生の後任に若くて新味あふれる御園生貢先生が御赴任下さって、急ピッチで器械体操や排球籠球等の指導と練習に活気づいてきた。（中略）沖縄で有史以来ともいふべき排籠球講習が我が師範学校下の運動場で、県下中等学校の代表者を集めて熊本県から招へいされた後藤先生による最初の珍しい指導伝達講習が行われたことである。（中略）それ以来学校に排球部、籠球部が誕生し、（中略）その後、県主催の排籠球大会では毎年優勝したと思うが（後略）（p.210）」⁵⁶と述べている。同じく師範を1933年（昭和8）に卒業した石垣正二によれば、「御園生貢先生は、日本体育学校教官を経て、沖縄師範に赴任され、（中略）当時の沖縄学校体育に、バレー、バスケット、器械体操、学校ダンス等、新風卵を注入された新進気鋭の著名な指導者であられた。（p.314）」⁵⁷と記されている。

また、1929年（昭和4）にひめゆり学園（沖縄県女子師範学校・沖縄県立第一高等女学校）で撮影された写真⁵⁸や、沖縄県立第一中学校において1931年（昭和6）に発行された『卒業記念写真帖』⁵⁹には、運動場に設置されたバスケットゴールが写されている。これらの写真からは、バックボードと底の無いネットが掛かるリングを確認することができ、現行

と同様のバスケットボールが実施されていたことが分かる。一方、1929年（昭和4）には小学校の大会が、また1930年（昭和5）頃には教員による大会が開催されており⁶⁰、高等女学校や旧制中学校以外においてもバスケットボールが普及するようになっていたと考えられた。

これらのことから1920年代に本格的な用具の導入や大会の開催、そして県内外講師による指導などが充実し、高等女学校や師範学校また旧制中学校を中心としながらバスケットボールが次第に普及するようになったものと考えられた。当間¹⁸はこの時期を沖縄県におけるバスケットボールの“揺籃期”と表現している。

さらに1939年（昭和14）に開催された第10回明治神宮国民体育大会に沖縄県チームが初出場を果たし、その後12回大会まで参加している⁶⁰。当間¹⁸はこの時期を“革新期”と呼ぶ。明治神宮大会において本土チームに敗戦したことを教訓とし、1940年（昭和15）には東京高等師範学校籠球部長池上喜八郎より指導を受け、練習方法や技術、戦術等が沖縄師範学校を中心に研究されるようになる¹⁸。さらに翌年には神宮大会参加選手によって自主的な研究会も開催されている¹⁸。つまりこの時期は沖縄県のバスケットボール界に新しい技術が導入、研究された革新的な時期であったと言える。

2.4. 近代の首里城とバスケットボール

ところで、当時の首里城は1712年（康熙51）から1715年（康熙54）にかけて再建されたものであり、改修を重ねながら近世期における政治や外交、祭祀儀礼の中心地としての役割を担っていた。その後、いわゆる琉球処分によって琉球国は琉球藩となり、1879年（光緒5・明治12）に沖縄県が置かれる。1879年3月25日、処分官である松田道之は軍隊と警察を率いて首里城に到着し、沖縄県の設置を通達した。その際、国王の尚泰は華族として東京居住が命令され、3月29日には首里城を退去し、近接する中城御殿に移った⁶¹。3月31日には首里城が日本陸軍に引き渡され、日本陸軍熊本鎮台沖縄分遣隊営所となる。分遣隊は、正殿などを兵卒宿舎、補奥伝を自習室、南殿・書院を士官室、鎖之間を隊長室、寝廟殿を火薬庫などとし、首里城の大部分が兵営となった。また御庭は敷瓦が取り除かれて練兵場として使われている⁶²。その後、日清戦争の終結した1896年（明治29）まで分遣隊は首里城にとどまることになるが、この分遣隊が首里城に置かれた背景には、沖縄民衆を抑えるなど治安維持の目的があった⁶³。以上のように首里城は19世紀の後半に、琉球国の中枢機能を持つ場から、軍事拠点および明治政府による沖縄統治の要地としての性格を持つ場となっていった。

分遣隊撤退の後、1909年（明治42）までには首里区からの要請のもとで首里城の建物と土地が払い下げられることになる。しかし首里城は分遣隊駐留中から十分に補修されな

かったため、1897 年（明治 30）に美福門が倒壊するなど老朽化が進んでいた⁶⁴。明け渡し以降の修繕の不足と、1882 年（明治 15）また 1909 年（明治 42）、さらに 1911 年（明治 44）に度重なって起こった地震や、1911 年（明治 44）の暴風雨によってさらに損壊が進行していた⁶⁵。

一方で、1900 年代から 1930 年代にかけ、首里城の正殿、南殿、番所、北殿といった主要建築物は学校などの教育施設として使用されていった。例えば、首里小学校（現那覇市立城南小学校）⁶⁶、沖縄県師範学校^{26,67} および併設されていた女子講習科・沖縄県立第一高等女学校^{26,67}、沖縄県立第二中学校⁶⁸、首里区立工芸高等女学校⁶⁸、首里区立工業徒弟学校（現沖縄県立沖縄工業高等学校）⁶⁹ などは首里城の主要な建物を教室とし、上の御庭を運動場として使用していた。また、1934 年（昭和 9）には郷土博物館が北殿に設置されている。20 世紀初頭に払い下げが決定したものの、予算の問題や日本文化への傾斜、それに伴う首里城など琉球文化への関心の希薄化が背景にあり、首里城の具体的な活用方法を見いだせず学校や博物館などの教育施設に活用されたものと思われる⁷⁰。

教育施設として利用された首里城は、例えば「首里（学校）/ 首里第一尋常高等小学校職員・生徒の集会」（戦前・那覇市歴史博物館所蔵）の写真にあるように学校行事の集会などで使われていた。また、「首里 / 首里城前で演武する生徒達」（戦前・那覇市歴史博物館所蔵）には、立錫の余地もないほど生徒がひしめきあう舞台での演舞が写される。また、1909 年（明治 42）3 月 27 日には首里区立女子工芸学校の卒業式が正殿で行われた⁷¹。このように近世期の儀礼空間であった正殿や上の御庭は学校行事の主会場としての役割を持つようになった。

バスケットボールとの関連においては、先述した 1905 年（明治 38）に首里城を校舎としていた女子講習科および沖縄県立高等女学校での実施がまず挙げられる。さらに“首里城昭和の大修理”で文部省文部技師を勤めた阪谷良之進が 1931 年（昭和 6）に撮影した写真には、上の御庭に設置されたバスケットゴール 2 基を確認することができる（写真 2）。この当時は首里市立女子工芸学校が首里城を校舎として使用しているが、正殿や北殿および南殿、そして上の御庭が撮影された他の写真⁷² には、バスケットゴール以外に肋木やテニスコートのネット支柱のようなものも写されている。よって上の御庭は学校行事のみならず、運動場としての機能を果たして



写真 2 首里城正殿前に設置されるバスケットゴール
阪谷良之進『戦前の沖縄奄美写真帳』
（沖縄県立図書館所蔵 CCBY_4.0 一部改変 1931 年撮影）

いたと考えられる。

ところで先にも少し述べたが、近代日本で国民統合のために推進された教育は、沖縄においては日本への“同化”や“皇民化教育”のための重要な施策であった。その意味で、諸教育機関が置かれた首里城は近代沖縄教育を象徴する場の1つと言えるだろう。また沖縄の女子教育が、第一に日本の“良妻賢母”思想を学ぶ機会すなわち女性を国民化する方法であったこと²⁴、第二に“健康な母性”に代表される日本の女子体育の役割を踏まえるならば、首里城でのバスケットボールは、近代日本・沖縄の教育事情や女性観の影響を受けたものとして位置づけられる。

以上のように、近代の首里城が学校校舎として複数の教育機関が入れ替わりあるいは併存するなかで、上の御庭はスポーツや学校行事などを行う場所としても活用され、そのなかにバスケットボールの実施があったと言える。さらに近代日本の教育の展開や女性観の変遷とのつながりを見いだすことができ、それは当該期の沖縄社会の日本同化施策や、その反応の一環として捉えることができる。

2.5. 小括

以上のようなことから、沖縄県におけるバスケットボールは1905年（明治38）に“女子バスケットボール”として高等女学校に伝来したことに遡り、1923年（大正12）には玉城によって現行バスケットボールが紹介された後に旧制中学校や師範学校にも伝わり、用具の充実や競技会開催などを通して普及・定着が始まったと考えられた。

さらに、当時の首里城が複数の学校校舎として使用され、上の御庭でバスケットボールが実施されていたことは、琉球処分以後の首里城が有する機能や役割に関する歴史的変遷、さらに沖縄県における“同化”政策や女子学生に対する“良妻賢母”思想教育の一端を示しているものと捉えることができた。

3. 戦時下におけるバスケットボール

日本および各国を取り巻く環境は、日中戦争（1937年：昭和12）、第2次世界大戦（1939年：昭和14）、太平洋戦争（1941年：昭和16）などと前後し、戦時体制へと向かっていった。時勢に伴い、1920年代後半にかけて定着しつつあった沖縄県におけるバスケットボールは、その様相や社会的・政治的な意味づけを本土と同様に変化させていくこととなった。

例えば1937年（昭和12）に発せられた文部省の通牒には、「体育運動ハ心身一体ノ鍛錬ニ依リ、国民ノ体位ヲ向上セシメソノ精神ヲ振作シ、国民ヲシテ克ク国家ノ使命ニ応ズベキ健全有為ナル資質ヲ具ヘシムルヲ本旨トス（p.343：原文ママ）」⁷³と記され、体育の目的は心身の鍛錬を通じて国体に沿う人材育成であるとされた。また1939年（昭和14）

に開催された第 10 回明治神宮国民体育大会では、旧制中学校の生徒が出場する国防競技（牽引競争、手榴弾投擲突撃、障碍通過、土嚢運搬競争、行軍競争）⁷⁴ が種目として加わったことに加え、選手は“参加戦士”と呼ばれるようになった⁷⁵。さらにバスケットボールなど敵国由来のスポーツに対する社会の批判が時勢的に高まったことなどもあり⁷⁶、学生によるバスケットボールは下火となっていった⁷⁷。

沖縄県では、先述したように 1939 年（昭和 14）に開催された第 10 回明治神宮国民体育大会にバスケットボール選手団が初出場を果たし、その後 12 回大会まで参加が続いた⁶⁰ものの、1942 年（昭和 17）の 13 回大会は、東シナ海に米軍潜水艦出沒に対する警戒警報が発令されたこともあり不参加となった⁷⁸。さらに翌 1943 年（昭和 18）に開催された沖縄総合錬成大会では、国防競技が盛んに行われるようになった反面で、バスケットボールは実施されなくなった⁷⁸。

1942 年（昭和 17）に沖縄県立第一高等女学校を卒業した大見謝純子によると、在学中には敵性語であるバスケットボールは籠球という日本語に置き換えて使うようになったり、女学生にも実弾射撃訓練が行われるようになっていた⁷⁹。同じく沖縄県立第一高等女学校に沖縄戦前年となる 1944 年（昭和 19）年に入学した新垣ゆきは、入学後間もなく飛行場作業や陣地構築、出征兵士家庭への奉仕作業に動員されていったことを綴っている⁸⁰。一方、沖縄県下の旧制中学では授業が隔日または三日毎に縮小されていった⁸¹。このように軍への奉仕作業や軍事訓練が学校生活の中心に置き換わっていったことから、各学校におけるバスケットボールはほぼ実施されなくなっていったことが容易に推察できた。

以上のように衰退の一途を辿ったバスケットボールは、沖縄戦によって一時的に消滅した。

4. 戦後における沖縄県のバスケットボールの復活

終戦直後の沖縄県では、校舎や教材また教員が絶対的に不足しており、各地の収容所内で有志の有資格者や教員経験者によって教育が為される程度であった⁸²。しかしその後、比較的早い時期に日本本土に倣った教育法規を整備し、体育をはじめとして教育内容もほぼ同じになるような施策が米軍の統治下ながらに進められた⁸³。1946 年（昭和 21）7 月 26 日付け『うるま新報』⁸⁴ では「公民教育のため先ずスポーツ奨励 - フェア・プレイの精神を鼓吹 - 」との見出し記事があり、その内容は第一次吉田内閣で文部大臣を務めた田中耕太郎による発言が記事化されたものであることから、沖縄においても本土並みのスポーツの普及振興が意図されていたと考えられる。同 1946 年には教科科目時間配当表が沖縄民政府文教部によって公布され、初等学校および高等学校において体育が必修科目として規定されている⁸⁵。翌 1947 年（昭和 22）に施行された学校体育指導要綱においては、

中学校および高等学校における球技内容として男女ともにバスケットボールが教材として配当されており、1951年（昭和26）の中学校・高等学校学習指導要領でも同様の配当が為されている⁸⁶。さらに1947年8月には体育教員を対象として、バスケットボールをはじめ、野球やバレーボール、陸上競技、相撲や空手などの講習会が民政府文教部の主催によって開催されている⁸⁷。このように本土と同様の教育課程が比較的早い時期に課されていたことを考えると、学校用地や校舎また教科書や教材の確保などの課題があったものの、戦後初期の段階で少なくとも中学校および高等学校ではバスケットボールが一定程度実施され、復活の端緒となっていたものと推察する。

一方、敗戦によって全てを失い虚脱状態になっていた住民の郷土再興への意欲を盛り上げたのはスポーツであった⁸⁸。その中でも、戦後沖縄におけるバスケットボールを含めた各種スポーツや体育の復活また発展には小橋川寛（1902-1994）による貢献が大きい。本章では小橋川と関わりのあるバスケットボールの復活の様相について整理する。

4.1. 中城村および北中城村をはじめとした沖縄島中部地域における復活

留保的な評価となるが、中城村や北中城村を中心とした沖縄島中部地域では、バスケットボールが戦前から地域住民に親しまれていたという証言が複数確認できたことから、沖縄県における戦後復活の1つの基礎となっていたと考えられた。

自身も戦前の明治神宮国民体育大会に出場し、後に多くのバスケットボール指導者を輩出した中城村出身の知念清は、中城村立中城中学校創立50周年を記念した座談会において、「中城は昔からスポーツが盛んで、（中略）それは戦後になっても中城の伝統として受け継がれてきました。そのなかでもとくにバスケットボールは筆頭といえるでしょうね。（p.81）」⁸⁹と述べている。また、沖縄県初の芥川賞作家となった大城立裕は、その自伝的小説『焼け跡の高校教師』の中で、「校区の中城、北中城村は戦前から伝統的にバスケットボールに強いところで、そこから選手を大量輩出するのは、目に見えていた。（p.37）」⁹⁰や「籠球は排球（バレーボール）とともに、この地域に伝統があった。中城、北中城という二つの村では戦前から伝統的なスポーツである。（p.98）」⁹⁰と記している。さらに、元沖縄県バスケットボール協会常任理事を務めた當眞勲は戦前をふりかえり、「私たちの時代まで盛んなところはきまっていましたよ、（中略）そして、やっぱり中部でしたね。（中略）宜野湾、それから中城の津覇も圧倒的につよかったですね、美東、それから喜舎場。（p.19）」⁶⁰と回想している。沖縄師範学校を1932年（昭和7）に卒業し越来尋常高等小学校（現在沖縄市立越来小学校）で教鞭を執った比嘉常夫によると、「当時各学校でのバスケットボール、バレーボールに対する熱の入れかたは大変なものでした。（中略）昭和十三年頃から越来小学校女子バスケットが強くなり、地区大会では普天間小学校と優勝を争い、（中略）越来小学校女子バスケットチームは、昭和十年から十二年まで県下で三か

年連続優勝し（後略）（p412-413）」⁹¹と述べている。

実証的な根拠は確認できなかったものの、これらの言説や回想から、中城村や北中城村を中心として沖縄市や宜野湾市を含む沖縄島中部地域では、既に戦前からバスケットボールが盛んであったと考えられ、県内でも強豪地域として知られていたようであった。

戦後、中城村、北中城村の中学校卒業生は、沖縄県立コザ高等学校や沖縄県立野嵩高等学校（現在沖縄県立普天間高等学校）に多く進学し、両校のバスケットボール部員の多くも両村の出身者が占めた⁹⁰。このようにバスケットボールに戦前から親しんでいたと考えられる部員が多く在籍していたため、1947年（昭和22）に開催された戦後初となる第1回全島高等学校バスケットボール大会ではコザ高校が、また続く1948年（昭和23）と1949年（昭和24）には野嵩高校が連続優勝を遂げている⁹²。野嵩高校1期生の饒波寛宣は当時を振り返り、「特に思い出に残るのは三年生の時、石川高校でのバスケットボール全島大会です。（中略）そのときから学校の雰囲気は大会一色に包まれ、（後略）（p.54-55）」⁹³と述べている。また3期生や4期生によると、当時は「籠球の歌」という学校独自の応援歌が存在し⁹³、バスケットボールは野嵩高校にとって大きな存在であったことが窺える。

全島高等学校バスケットボール大会では後の1952年（昭和27）までの間、沖縄県立前原高等学校、コザ高校が優勝を収めている⁹⁰。1953年（昭和28）には第1回沖縄県高等学校総合体育大会バスケットボール競技大会が開催され、普天間高校が男子優勝、また女子優勝は中部農林高等学校、女子準優勝は普天間高校であった⁹⁴。さらに1954年（昭和29）には第7回全国高等学校バスケットボール選手権大会にコザ高校男子チームが県勢の戦後初となる全国大会出場を果たしている⁹⁵。このように各大会においても中部地域に立地する高等学校の活躍が目立つ。

ところで、第1回から3回までの全島高等学校バスケットボール大会に優勝したコザ高校および野嵩高校を率いたのが小橋川寛であった。（写真3：中列左が小橋川）この時代までの小橋川の略歴について、自身による回想記⁹²などを参照しながら紹介する。小橋川は1902年（明治35）に中城村泊に出生する。沖縄師範学校本科第一部を経て、日本体育会体操学校高等科（現在日本体育大学）を卒業している⁹²。学生時代は陸上競技選手として活躍していた⁹⁶。後に中頭郡仲喜洲尋常高等小学校（現在うるま市立高江洲中学校）訓導、鹿児島県立大口高等女学校（現在鹿児島県立大口高等学校）教諭を経て、戦前まで



写真3 野嵩高校 全島高等学校バスケットボール優勝記念
（小橋川慧氏提供 1949年撮影）

の18年間を朝鮮の師範学校等の教諭として過ごした⁹²。当時の朝鮮の学校ではバスケットボールをはじめとした球技スポーツが盛んであり、小橋川のバスケットボールへの情熱はこの時代に形成された^{96,97}。終戦後の1946年（昭和21）、苦難の末に鹿児島経由で那覇港に引き揚げ、翌1947年（昭和22）にはコザ高校に、続く1948年（昭和23）にはコザ高校分校から独立新設となった野嵩高校に着任した⁹²。先述した大城も同時期に野嵩高校に国語教諭として勤務しているが、『焼け跡の高校教師』⁹⁰には、生徒ら自ら建てた茅葺き校舎の横に茂る茅を刈り払い、バスケットボールコートを整地し、チームを編成した小橋川の姿が描かれている。太い柱を立て、生徒が近隣から拾ってきたリングを取り付けてバスケットゴールとした。ボールは小橋川が朝鮮から大切に持ち帰っていたとされる。

一方、沖縄島中部地域には米軍基地が多く建設されたことから、技術面の向上や用具の普及にも影響を与えていた。1954年（昭和29）以降、米軍基地内のチームと対戦する“琉米親善大会”が続いて開催されるようになり、その技術や戦術に大きな刺激を受けている⁹⁸。“琉米親善”とは、沖縄と米国（米軍）との親善交流を意味するが、その背景として、支配する米国側は各種の交流親善事業や文化インフラ整備、またボランティア活動などを通して沖縄住民を懐柔することを政策的なねらいとしており、一方で沖縄住民側には生活水準の向上を期待するものであった⁹⁹。米軍駐留に対する沖縄住民の支持を得ることを期待するものであったが、その中でも琉米対抗のスポーツイベントである“琉米親善大会”は、特に高校生の競技力向上や普及に貢献した^{60,100}。当時の大会に出場した當眞哲雄や久場長哲⁶⁰、また仲村進や比嘉良治⁹⁸によれば、米国チームと対戦することで特に技術面で大きな刺激を受けたと述べている。用具に関しても、中部地域には米軍基地が多く存在していたこともあり、払い下げなどによってボールやリングが容易に入手できる環境にあったとされる。さらに基地内のテレビ放送が中部地域で受信できたことから、アメリカ本土におけるNBAや大学選手権等の主要なバスケットボールの試合を観ることができ、強く影響を受けるようになった^{60,98,101}。

以上のように沖縄島中部地域では戦前からバスケットボールが盛んであったため、戦後いち早く復活していく下地が既に存在しており、さらに米軍基地内のバスケットボールに直に触れる機会も多く、戦後初期に高校を中心としながらバスケットボールが復活していった。

4.2. 琉球大学における本格的な復活と指導者養成

本項においても、自身による回想記⁹²をはじめとして琉球大学の周年記念誌や聞き取り調査などから、小橋川を中心とした琉球大学におけるバスケットボールおよび教員また指導者の復活の実相を記す。

小橋川は 1950 年（昭和 25）に開学した琉球政府立琉球大学（現在国立大学法人琉球大学）に助教授として就任する⁹²。開学当時の首里城跡は雑木や雑草が茂っており、小橋川は率先して草刈りや不発弾処理などに当たり、学生らと仮設の運動場を整備した^{92,102}。開学当時は体育は正規科目ではなかったが、小橋川は課外活動としてスポーツの指導にあたり、バスケットボール部などの体育会系クラブを創設する^{102,103}。また開学初年度から沖縄県体育協会に加盟し、バスケットボール部は対外試合に公式に参加できるようになった上に、米軍航空隊のリーグ戦にも参加するようになった⁹²。また、部員は長期休暇などを利用して、出身地域における指導者として活躍し、沖縄各地域での指導・普及に努めた¹⁰²。開学から半年後の 12 月には全島一般バスケットボール大会が開催され、琉球大学男子チームが優勝し¹⁰²、その後も県内の職域バスケットボール大会やバスケットボール選手権大会などでは好成績を収めるようになった。このように琉球大学開学と同時に小橋川は課外活動の場や仕組みを整備し、バスケットボール復活の基礎を築いた。

さらに翌年には一般教養科目として「体育実技（2 単位）」と「体育講義（2 単位）」を全学共通の必修科目として開設させた一方、実技科目および部活動の場として“記念運動場”を完成させた⁹²。教育学部内には 1952 年（昭和 27）に中学校保健体育科教員短期養成課程（2 年課程）が、また 1954 年（昭和 29）には正規の 4 年課程が設置され^{92,104}、開学から 20 年のうちに 415 名の体育科教員やスポーツ指導者が養成された⁸²。この間、小橋川を含む体育科教員は 12 名となり、専門教育および一般教育における体育教育が充実していくことになる¹⁰⁵。さらに学内には体育館や 400m 陸上競技場が整備され、体育科教育や部活動、また体育祭などの課外活動が充実していった⁹²。バスケットボール部はこの間も活躍を続け、1960 年（昭和 35）に行われた第 14 回沖縄県職域バスケットボール大会では男子チームが優勝し、その記念写真が残っている（写真 4：後列左から 2 番目が小橋川）。

当時の部活動については、1967 年（昭和 42）に女子バスケットボール部を創設した浜田鈴子、城間美代子、新垣利枝ら¹⁰⁶によると、男子チームとの合同練習だったために相当ハードな部活動であったとふりかえる。さらに“琉米親善大会”では琉球大学女子チームが常に勝ったという。この時代も小橋川は総監督として部活動の指導にあたっているが、小橋川に対する親しみと絶対的な信頼感から、学生からは「おやじ」と呼ばれていた^{96,106}。



写真 4 第 14 回職域バスケットボール大会優勝記念
（琉球大学所蔵 1960 年撮影）

このようにバスケットボール部などの部活動と指導者養成としての体育科教育を充実させながら、戦禍に多く失われた選手、また体育科教員やスポーツ指導者を再び沖縄の各地域に輩出していった。小橋川は1964年（昭和39）には教育学部長に選出されている。

一方、小橋川が中心となって1953年（昭和28）に沖縄県バスケットボール協会が設立され、初代会長に就いた。小橋川は会長としてその後15年間にわたり沖縄県のバスケットボール界を牽引し、組織的な普及や指導、競技力向上の体制を整備した。その他、沖縄県体育協会会長、沖縄体操協会会長、沖縄県ラグビーフットボール協会会長、沖縄県スポーツ振興審議会会長、復帰記念沖縄特別国民体育大会副会長、沖縄地方ラジオ体操連盟会長、国民体育大会沖縄選手団団長、第42回国民体育大会沖縄県準備委員会常任委員等を歴任した⁹²。

このように小橋川は琉球大学開学当初より戦後のバスケットボールをはじめとした各種スポーツの復活と振興および教員、指導者の養成に尽力した。このような功績もあり、1972（昭和47）には内閣総理大臣より勲三等瑞宝章を、1975年（昭和50）には日本バスケットボール協会会長より功労賞を、また同年に沖縄県知事より文化功労賞をそれぞれ受賞している。

以上のような功績を称え、新たな県内バスケットボール大会として1982年（昭和57）に“小橋川寛杯争奪選手権”が設定され、現在でも多くの高校生プレーヤーにとって主要な大会となっている⁶⁰。

4.3. 小括

以上のように、戦後のバスケットボールの復活には主に2つの様相が認められた。すなわち、戦前からバスケットボールが盛んであった沖縄島中部地域では、コザ高校や野嵩高校をはじめとした高等学校におけるバスケットボールの復活が戦後初期から認められた。技術面に関しても、中部地域に多い米軍基地内チームとの対戦などを通して大きな影響を受けていた。また琉球大学の開学によって、バスケットボール部が県内で活躍し、体育科教員やバスケットボールをはじめとした各種スポーツ指導者の育成の体系化が図られたことにより、戦後沖縄のバスケットボールが本格的に復活していった。さらに沖縄県バスケットボール協会が設立され、組織的な普及・指導体制、また選手の競技力向上の構築が図られた。またこれらには小橋川寛の貢献が認められた。

5. 結論

本研究は、沖縄県におけるバスケットボールの導入と普及、また戦後の復活の実相について明らかにすることを目的とした。各種史資料や聞き取り調査などから以下のことが明

らかになった。

1) 沖縄県における最初のバスケットボールは、1905 年（明治 38）に首里城を校舎としていた女子講習科および沖縄県立女子高等学校によるものであった。ただしそれは、竹竿の上に底面のある竹籠を取り付けゴールとするものであり、日本女子大学校で行われていたような“女子バスケットボール”であった。

2) 現行のバスケットボールは、1923 年（大正 12）に玉城亀寿によって導入されたと推察できた。その後、高等女学校や師範学校また旧制中学に広がり、用具の整備や競技会の開催などを通して普及、定着していった。

3) 戦後初期には、戦前からバスケットボールが盛んであった中城村や北中城村を中心とする沖縄島中部の各地域や各高校において早くから復活していたことが確認できた。また、米軍基地内チームとの“琉米親善大会”は、用具の普及や競技力向上に影響を与えていた。

4) 1950 年（昭和 25）の琉球大学開学によって、バスケットボール部が設立され県内競技会や各地域における普及・指導活動などを通して活躍した。さらに教育学部内に体育科教員養成課程が設置されたことにより、体育科教員やバスケットボール指導者の養成が体系的に取り組まれ、本格的に復活していく基礎が築かれた。

5) 戦後の復活には小橋川寛による貢献が認められた。

謝辞

本稿の執筆にあたり、ウィンザー大学名誉教授の小橋川慧氏ならびに琉球大学名誉教授の小橋川久光氏の両氏には、聞き取り調査や資料提供などにご協力いただきました。また琉球大学女子バスケットボール部創設者である浜田鈴子氏、城間美代子氏、ならびに新垣利枝氏の各氏には聞き取り調査にご協力いただきました。心より感謝申し上げます。

付記

1. 本研究の一部は、以下において発表したものである。（発表順）

- 1.1. 「沖縄バスケットボールジャーナリズムミーティング」、OUTNUMBER、20230222, 0426, 0517, 0726
- 1.2. 「進路指導部 講話」、沖縄県立首里高等学校、20230714
- 1.3. 「おきげい教養講座」、沖縄県立芸術大学、20230816
- 1.4. 「第 15 回琉大未来共創フォーラム 首里城再興学術ネットワークシンポジウム 2023」、琉球大学地域連携推進機構、20231029

2. また本研究の一部は、情報提供した以下の各メディアにおいて放送、掲載されたものである。

（新聞掲載によるもの：掲載順）

- 2.1. 「琉球新報」、株式会社琉球新報社、20230621, 0622, 0623, 0628, 0630, 0708, 0823
- 2.2. 「沖縄タイムス」、株式会社沖縄タイムス社、20230724, 0823

- 2.3. 「共同通信」および配信各社記事、一般社団法人共同通信社、20230729
- 2.4. 「週刊ほ〜むぶらざ」、株式会社タイムス住宅新聞社、20230824
- 2.5. 「読売 KoDoMo 新聞」、読売新聞社、20230824
- 2.6. 「読売新聞」、読売新聞社、20230826
(ラジオ放送によるもの)
- 2.7. 「ラジオ沖縄特別番組 Basketball island OKINAWA - 沖縄バスケ 100 年の歴史」、株式会社ラジオ沖縄、20230531
(テレビ放送によるもの：放送順)
- 2.8. 「OTV ライブ it」、沖縄テレビ放送株式会社、20230309, 0715, 0824
- 2.9. 「おきなわ HOTeye」、NHK 沖縄放送局、20230428, 0823
- 2.10. 「CATCHY」、琉球朝日放送株式会社、20230823
- 2.11. 「ウェークアップ」および配信系列局各番組、読売テレビ放送株式会社、20230826
(雑誌掲載によるもの：掲載順)
- 2.12. 『琉球バスケ王国』、ベースボールマガジン社、2023 年、58-59 頁
- 2.13. 『Number』、株式会社文藝春秋、1079 号、2023 年、28-31 頁

註および引用文献

- 1 水谷豊、『バスケットボール物語』、大修館書店、2011 年、9-12 頁
- 2 本城精二、「アメリカにおける女子教育のはじまりと発展」、『Mukogawa Literary Review』47 巻、2011 年、93-106 頁
- 3 前掲 1、205-218 頁
- 4 谷釜了正、「『球籠遊戯』から「バスケット、ボール」へ - 大正 3 年以前のバスケットボール導入過程の一考察 - 」、『日本体育大学紀要』7 号、1978 年、1-11 頁
- 5 片桐芳雄、「成瀬仁蔵のアメリカ留学と『女子教育』の出版 - 日本女子大学校創設へ - 」、『人間研究』54 号、2018 年、3-17 頁
- 6 野田寿美子・上村絵里衣、「近代スポーツ導入期の日本の女子スポーツに関する史的考察 (1) - 女子バスケットボールの受容過程に着目して - 」、『埼玉大学教育学部紀要』59 号 1 巻、2010 年、31-39 頁
- 7 日本女子大学 (編)、『写真が語る日本女子大学の 100 年：そして 21 世紀をひらく』、日本女子大学、2004 年、45-59 頁
- 8 奈良常五郎、『日本 YMCA 史』、日本 YMCA 同盟、1959 年、205 頁
- 9 前掲 1、115-132 頁
- 10 谷釜尋徳、「近代日本におけるバスケットボール研究の発展史 - 学問体系把握に向けた一試論 - 」、『バスケットボール研究』2 号、2016 年、41-53 頁
- 11 前掲 8、208 頁
- 12 谷釜尋徳、「日本におけるバスケットボールの競技場に関する史的考察 - 大正期～昭和 20 年代の屋外コートの実際に着目して - 」、『スポーツ健康科学紀要』6 号、2009 年、21-38 頁
- 13 谷釜尋徳、「日本におけるバスケットボールの専用球の改良とそれに伴うドリブル技術の発達に関する技術史的考察」、『スポーツ運動学研究』21 号、2008 年、45-59 頁
- 14 シネマトゥデイ、「映画『スラムダンク』公開半年で動員 1,000 万人突破 興収 144 億円到達」、<https://www.cinematoday.jp/news/N0137221> (20230714 閲覧)
- 15 『琉球新報』、2023 年 6 月 11 日
- 16 公益財団法人日本バスケットボール協会 FIBAWA23 LOC 事務局、「FIBA バスケットボールワールドカップ 2023 について」、http://www.japanbasketball.jp/wp-content/uploads/FBWC23_LOC_20220518.pdf (20230714 閲覧)
- 17 公益財団法人日本バスケットボール協会、「登録者推移 チーム加盟数・競技者登録数」、https://www.japanbasketball.jp/wp-content/uploads/athlete_2022.pdf (20230714 閲覧) および総務省統計局、「第 2 表 都道府県、男女別人口及び人口性比一総人口、日本人人口 (2022 年 10 月 1 日現在)」、<https://www.stat.go.jp/data/jinsui/2022np/index.html> (20230714 閲覧) をもとに人口比を計算した。
- 18 当間重剛、『当間重剛回想録』、当間重剛回想録刊行会、1969 年、429-431 頁
- 19 磯部浩、「沖縄の体育とスポーツ」、『茨城大学教養部紀要』2 号、1970 年、103-125 頁
- 20 沖縄県体育協会史編集委員会 (編)、『沖縄県体育協会史』、沖縄県体育協会、1995 年、81-89 頁

- 21 読谷村史編集委員会（編）、『読谷村史 第2巻（資料編1 戦前新聞集成）上』、読谷村、1986年、165頁（『琉球新報』、1905年10月19日）
- 22 沖縄県立第二高等女学校白梅同窓会、『白梅 校友会誌 創立百周年記念号』、白梅同窓会、2006年、21-28頁
- 23 首里高等女学校創立百周年事業編集部（編）、『首里高等女学校創立百周年記念誌』、首里高等女学校創立百周年事業編集部、1996年、27頁
- 24 宮城晴美、「『家』制度の導入と『良妻賢母』教育」、沖縄県教育庁文化財課史料編集班（編）、『沖縄県史 各論編 第八巻 女性史』、沖縄県教育委員会、2016年、104-121頁
- 25 財団法人沖縄県女師・一高女同窓会、『ひめゆり - 女師・一高女沿革誌 - 』、財団法人沖縄県女師・一高女同窓会、1987年、34-86頁
- 26 川畑篤郎（編）、『姫百合のかおり』、姫百合会、1937年、30-31頁
- 27 佐川永三郎、『体操教授要目に準拠した新定遊戯』、健康堂体育店、1913年、76頁
- 28 国民教育研究会（編）、『最新小学校遊戯解説：学校体操教授要目準拠』、東京出版社、1913年、51-52頁
- 29 前掲26、576頁
- 30 上沼八郎、『沖縄教育史の研究（その1）- 教育「近代化」の遅進現象 - 』、『紀要』2巻、1967年、137-147頁
- 31 宮城栄昌、『琉球の歴史』、吉川弘文館、1996年、257頁
- 32 斉藤泰雄、「異民族による教育復興支援と教育支配 - 米國統治下の沖縄の経験 - 」、『国際教育協力論集』23巻1号、2020年、79-92頁
- 33 ひめゆり平和祈念資料館、『ひめゆり学園（女師・一高女）の歩み 図録』、財団法人沖縄県女師・一高女ひめゆり同窓会立ひめゆり平和祈念資料館、2009年、5-13頁
- 34 近代沖縄の教育については、宮城栄昌『沖縄女性史』（沖縄タイムス社、1967年）、安里彦紀『近代沖縄の教育』（三一書房、1983年）、浅野誠『沖縄県の教育史』（思文閣出版、1991年）、近藤健一郎『近代沖縄における教育と国民統合』（北海道大学出版会、2006年）を参照した。
- 35 竹之下休蔵・岸野雄三、『近代日本学校体育史』、日本図書センター、1983年、43頁
- 36 文部省、『高等女学校令施行規則（抄）（明治三十四年三月二十二日文部省令第四号）』、https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1318041.htm（20231115 閲覧）
- 37 小林礎治（編）、『最新学校体操之倫理及体操遊戯教材教授要目』、平本健康堂、1910年、112-120頁
- 38 梶原宏子、「高等女学校令以前の女子体育に関する史的考察」、『日本女子大学紀要』41巻1号、2011年、37-58頁
- 39 興水はる海、「女子バスケットボールに関する研究（2）」、『お茶の水女子大学人文科学紀要』31巻、1978年、83-105頁
- 40 川島浩平、「明治、大正、昭和前期の日本におけるバスケットボールとジェンダリング」、『スポーツ文化研究』1巻、2023年、114-152頁
- 41 前掲33、26頁、35頁
- 42 那覇市総務部市史編集室（編）、『那覇市史 資料篇 第2巻中の1（新聞集成 第2）』、1969年、那覇市、66頁（『琉球新報』、1915年3月21日）
- 43 沖縄師範学校龍潭同窓会（編）、『龍潭同窓会会員名簿 昭和53年』、沖縄師範学校龍潭同窓会、1978年、94-95頁
- 44 読谷村史編集委員会（編）、『読谷村史 第2巻（資料編1 戦前新聞集成）下』、読谷村、1986年、109頁（琉球新報、1916年3月30日）
- 45 東京文科大学（編）、『東京文科大学・東京高等師範学校・第一臨時教員養成所一覧 昭和6年度』、東京文科大学、1931年、450-451頁
- 46 兵庫県教育委員会、『兵庫県学事関係職員録大正13年度』、兵庫県教育委員会、1924年、36頁
- 47 中等教科書協会（編）、『中等教育諸学校職員録大正15年』、中等教科書協会、1926年、949頁
- 48 玉城亀寿、「本県学校体育に就いて」、『沖縄教育』130号、1923年、45-49頁
- 49 当時の体育における教材として広く普及していたスウェーデン体操のこと。
- 50 玉城亀寿、「競技運動の価値」、『沖縄教育』131号、1923年、45-49頁
- 51 島尻郡教育部会（編）、『島尻郡誌』、島尻郡教育部会、1937年、191頁
- 52 琉球新報社（編）、『むかし沖縄：写真集』、琉球新報社、1978年、139頁
- 53 沖縄県平和創造の森公園内の開南健児之塔には玉城亀寿として刻銘されている。
- 54 沖縄県営平和祈念公園内の平和の礎には玉城亀寿として刻銘されている。
- 55 玉城亀寿は、平和の礎には玉城亀寿と刻銘されており⁵⁴、『島尻郡誌』⁵¹や沖縄師範学校の卒業生名簿⁴³では玉城龜壽と表記されていることを付す。
- 56 沖縄師範龍潭同窓会（編）、『龍潭百年』、沖縄師範龍潭同窓会、1980年、207-210頁
- 57 前掲56、313-315頁
- 58 財団法人沖縄県女師・一高女ひめゆり同窓会、『女師・一高女 写真集』、財団法人沖縄県女師・一高女ひめゆり同窓会、1991年、53頁
- 59 沖縄県立第一中学校、『卒業記念写真帖 四十三回』、沖縄県立第一中学校、1931年
- 60 沖縄県バスケットボール協会、『沖縄県バスケットボール協会40年のあゆみ』、沖縄県バスケットボール協会、1999年、16-33頁
- 61 喜納大作、「近代の首里城—県民に開かれた御城—」、『首里城を解く—文化財継承のための礎を築く—』、勉誠社、2021年、116-117頁
- 62 前掲61、118-119頁
- 63 林博史、「日本軍と沖縄社会」、林博史（編）、『地域のなかの軍隊6 大陸・南方膨張の拠点 九州・沖縄』、吉川弘文館、2015年、159頁

- 64 前掲 61、120-121 頁
- 65 前掲 61、124-127 頁
- 66 城南小学校創立百周年記念事業実行委員会、『城南小学校創立百周年記念誌』、城南小学校創立百周年記念事業実行委員会、1983 年、140 頁
- 67 前掲 56、12 頁
- 68 城岳編集委員会（編）、『城岳 那覇高（二中）創立五十周年記念誌』、城岳同窓会、1965 年、2 頁
- 69 琉球政府（編）、『沖縄県史 第 4 巻 各論編 3 教育』、琉球政府、1966 年、552 頁
- 70 前掲 61、123-124 頁
- 71 『琉球新報』、1909 年 3 月 27 日 また同じ記事によると、同日には首里小学校の卒業式が高等科（守礼門側）で行われている。
- 72 阪谷良之進、『戦前の沖縄 奄美写真帳』、沖縄県立図書館所蔵
- 73 今村嘉雄、『日本体育史』、不昧堂出版、1970 年、343 頁
- 74 外園進、『国防競技の話』、目黒書店、1942 年、45-51 頁
- 75 加賀秀雄、「わが国における近代スポーツの展開過程に関する実証的研究 - 「明治神宮競技大会」の戦時体制化をめぐる - 」、『名古屋文理大学紀要』第 3 号、2003 年、117-125 頁
- 76 日本バスケットボール協会広報部会（編）、『バスケットボールの歩み』、日本バスケットボール協会、1981 年、285 頁
- 77 牧山圭秀、「バスケットボールの技術史」、岸野雄三・多和健雄（編）、『スポーツの技術史』、大修館書店、1972 年、380 頁
- 78 真栄城勉、『大正期から昭和初期における沖縄県の社会体育史』、『琉球大学教育学部紀要』第 47 集 II、琉球大学教育学部、2007 年、103-116 頁
- 79 前掲 33、48 頁
- 80 青春を語る会 代表 中山きく（編著）、『沖縄戦の全女子学徒隊 - 次世代に遺すもの それは平和 -』、有限会社フォレスト、2006 年、27-29 頁
- 81 公益財団法人 沖縄県女子・一高女ひめゆり平和祈念財団 立 立 ひめゆり平和祈念資料館、『ひめゆり平和祈念資料館資料集 4 沖縄戦の全学徒隊』、有限会社フォレスト、2008 年、20-24 頁
- 82 斉藤泰雄、「異民族による教育復興支援と教育支配 - 米国統治下の沖縄の経験」、『国際教育協力論集』第 23 巻第 1 号、2020 年、79-92 頁
- 83 独立行政法人国際協力機構沖縄国際センター、『沖縄の教育復興経験と平和構築』、独立行政法人国際協力機構沖縄国際センター、2005 年、13 頁
- 84 『うるま新報』、1946 年 7 月 26 日
- 85 琉球政府文教局研究調査課（編）、『琉球史料第三集』、琉球政府文教局、1958 年、197-199 頁
- 86 石井浩一、戦後の学習指導要領にみる球技教材の変遷、『愛媛大学教育学部保健体育紀要』10 巻、2018 年、7-15 頁
- 87 『うるま新報』、1947 年 8 月 22 日
- 88 沖縄市町村三十年史編集委員会（編）、『沖縄市町村三十年史：戦後市町村の歩み 上巻』、沖縄市町村三十年史発行委員会、1982 年、386 頁
- 89 創立五十周年記念誌編集委員会、『中城中学校創立五十周年記念誌 吉の浦』、創立五十周年記念事業期成会、1998 年、81 頁
- 90 大城立裕、『焼け跡の高校教師』、集英社、2020 年、37 頁、98 頁
- 91 前掲 56、412-413 頁
- 92 小橋川寛、「回想記」、『沖縄キリスト教短期大学紀要』第 8 号、1980 年、5-32 頁
- 93 創立五十周年記念誌編集委員会（編）、『普天間高等学校 五十周年記念誌 並み松』、沖縄県立普天間高等学校、1997 年、54-60 頁
- 94 沖縄県バスケットボール協会、『沖縄県バスケットボール協会創立 50 周年記念誌』、沖縄県バスケットボール協会、2004 年、103 頁
- 95 戦前の沖縄県におけるバスケットボールは高等女学校に端を発していたが、戦後初開催となった沖縄県高等学校総合体育大会バスケットボール競技大会（1953 年）では、男女ともに競技が行われていることから、戦後に顕著なジェンダー差があったとは考えにくい、これ以上の深い考察はできなかった。
- 96 小橋川久光、personal communication（聞き取り調査）、2023 年 2 月 24 日
- 97 小橋川慧、「昭陽江からオンタリオ湖への流れ」、『海外引揚者が語り継ぐ労苦』、平和祈念事業特別基金（編）、平和祈念事業特別基金、2007 年、430-453 頁
- 98 『琉球新報』、2023 年 7 月 14 日
- 99 琉米親善については、沖縄県学生会（編）『祖国なき沖縄：戦後沖縄の真相』（日月社、1955 年）、コザ市（編）『コザ市史』（コザ市、1974 年）、うるま通信社『大山朝常のあしあと』（うるま通信社、1977 年）を参照した。
- 100 琉球新報社（編）、『ドキュメント・72・5・15 沖縄が祖国へ帰るまで 復帰特集号』、琉球新報社、1972 年、123 頁
- 101 基地内のテレビ放送は“6 チャンネル”と呼ばれ、1972 年の日本国復帰以降に生まれた比嘉靖（中部工業高等学校出身、元松下電器スーパーカンガルー所属選手、現在全日本大学連盟強化委員）や安谷屋健太（北中城高校出身、元オーエスジーフェニックス所属選手、現在沖縄県高体連バスケットボール専門部専門委員長）もその影響を強く受けたと語っている。（『琉球バス王国』、ベースボールマガジン社、2023 年、40-47 頁）
- 102 琉球大学、『十周年記念誌』、琉球大学、1961 年、196-197 頁
- 103 琉球大学、『琉球大学 30 年』、琉球大学、1981 年、1043-1047 頁
- 104 前掲 98、132-133 頁
- 105 前掲 99、316-319 頁
- 106 浜田鈴子・城間美代子・新垣利枝、personal communication（聞き取り調査）、2023 年 6 月 10 日

Abstract

The introduction, spread and its postwar revival of basketball in Okinawa.

Fumiaki HARIMOTO¹⁾, Shinichi ASO²⁾

1) Okinawa Prefectural University of Arts 2) University of the Ryukyus

The purpose of this study was to clarify the introduction and spread of basketball in Okinawa and its postwar revival. Various historical documents and interviews revealed the following,

(1) In 1905, students of the Women's Teacher Training Course and Okinawa Prefectural Women's High School, which used Shuri Castle as its school building, were the first to play basketball in Okinawa. However, it was a "women's basketball" similar to the one played at Japan Women's University, with a bamboo basket and a bamboo pole as a goal.

(2) In 1923, the current basketball was introduced by Kiju TAMAKI. After that, it was introduced by teacher training schools, old junior high schools, and high schools for girls, and spread in earnest through the development of equipment and the holding of competitions.

(3) In the early postwar period, basketball was revived in various areas and high schools in central Okinawa Island, mainly in Nakagusuku and Kita-Nakagusuku villages, where the sport had been popular before the war. In addition, interaction with teams on U.S. military bases influenced the spread of equipment and technical skills after the war.

(4) When the University of the Ryukyus was founded in 1950, a basketball team was created and began its activities. The establishment of a physical education teacher training program provided the basis for a full-fledged revival of the sport through systematic efforts to train physical education teachers and basketball coaches.

(5) Hiroshi KOBASHIGAWA contributed greatly to the postwar revival.

大木英夫のピューリタニズム理解について

大城信哉¹⁾

最近物故したプロテスタント神学者大木英夫（1928-2022）は、著書も多く、またその内容も高度に専門的な研究から神学的文化批評やエッセーまで幅広く、多く読まれているようだし、その主張も荒野に呼ばれる声のように聞かれなかったわけではない。だがよく理解されているかという点と心許ない。大木はピューリタニズムの歴史研究で国外で博士の学位を得て、話題になった最初の研究書もピューリタニズム研究である¹⁾。その後ピューリタンについての一般向けの書物も著し、ピューリタニズム研究者として世に出たといえる。もっとも大木の理解は歴史研究者から問題も指摘されたが、この点は明確な決着を見ないまま、大木は歴史家の立場を離れていったように見える。大木の歴史研究の問題は歴史研究上の技術的不備ではなく、その神学思想が歴史研究に流れ込んだ結果だと思われる。ここではこれについて検討し、来るべき大木の総合的評価のための一助としたい。

1. 「大木ピューリタニズム」

大木英夫の邦語での初期のピューリタン研究は、アメリカ合衆国で神学者ラインホルド・ニーバー（Reinhold Niebuhr）に提出された博士論文をもとにした、論文「ピューリタンの契約神学」²⁾ および『ピューリタニズムの倫理思想』³⁾ が最初のものである。このあと一般向けに中公新書で『ピューリタン』⁴⁾ を出し、広く知られることとなった。

ことに後者『ピューリタン』は興味深い書である。この書の評価し、改訂を加え復刊に尽力した教会史家松谷好明の言を借りると『ピューリタニズムの倫理思想』は、「高度に専門的であったから、それを読んだ牧師、神学者、歴史家、学生にとっては内容を咀嚼し、それを評価することは必ずしも容易ではなかった」が、この『ピューリタン』は「中公新書の一冊として出されたという恵まれた条件もさることながら、何よりも本書のもつ内在的力、その預言者的知性から発せられる鮮烈な指針によ」って「歴史のかたに忘却されていたピューリタンを、表舞台に引き上げただけではない。近代化の精神構造を分析し、日本と世界の歴史的動向を見定め、更には『預言』するために、ピューリタンに焦点を当て、その歴史と意義を分かりやすく、生き生きと描いた」書である⁵⁾。

さて、「ピューリタンの契約神学」は「ピューリタンの共通神学とみなされる契約神学の研究」⁶⁾ である。契約神学（Covenant Theology, Federal Theology）とは、神と人との契約をことのほか重視する改革派神学のひとつの傾向に付された名だが、大木は特にピューリタンのそれを、初期改革派の正統的な神学と、その改革派から異端として排斥されたア

1) 大城信哉（沖縄県立芸術大学）

ナバプテストの教会理解とが混淆することで歴史的に成立したものであると見る。

この契約神学が背景となって一方では神との契約者として人間の倫理的自立が促され、他方では旧約と新約というふたつの契約を時間的な展開として見る歴史的世界観が確立されたというのが大木の主張で、論文も 16、17 世紀の一次資料にあたってこの着想に実証的な説得性を持たせようと努めたものだが、この論文を内容上その一部とする『ピューリタニズムの倫理思想』は、この思想の効果も含め実証的に語ろうとしたものである。

大木はこの著書でなそうとしたことを「ピューリタニズムの特質を『契約神学』でとらえるということ」だという。それは同書の副題「近代化とプロテスタント倫理との関係」という関心によって限定された研究なので、その関心を共有しない読者には「貢献するところ少ない」かもしれない⁷⁾。だがこの「問題意識は、わが国ではなじみのないものではない、いなむしろきわめて親しみあるものである」。というのも「わが国のピューリタニズム研究は、純粋に西洋史研究の分野でよりも、経済史畑の人々によって推進されてきたが、それに大きな刺激を与えたのがマックス・ヴェーバーの『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』であったことは周知のところ」だからである。そして自身はヴェーバーよりトレルチに近い立場だと断りつつ、自分の研究はヴェーバー学徒にも理解される筈だという。なぜなら自分は「ヴェーバーの理論を認めながらもヴェーバーの立論の重要な一点に『修正』を求めた」だけだからで、自分の立場は「宗教史の側から試みた、いわば『修正ヴェーバー主義』と言えるかもしれない」ものだからである。その重要な一点とは「ヴェーバーがピューリタニズムを本質的にカルヴィニズムと規定し、その中核にある『予定説』をとりあげ、それでもって資本主義を支えるエートスの形成を論証しようとしたのに対し、ピューリタニズムを『契約神学』で新しく理解しなおすことである。というのは、『予定説』でなく『契約神学』でヴェーバー理論を見直すとき、ヴェーバー理論は、彼自身の『予定説』による説明よりもより良く説明できる」からである⁸⁾。この「よりよく説明できる」については、我々も最後にまた考えることになる。

この契約神学は、大木の説くところでは、人を契約主体として倫理的に自立させるだけでなく、歴史的視点を与えるものである。その歴史的世界観のもと、人は歴史への参加として何をすべきかが問われることになると大木は見る。歴史的世界観もまた倫理思想として見られているのである。17 世紀の革命も大木によれば倫理的なものだということで、ピューリタニズムの倫理思想がまさに「倫理思想」である所以である。

英国ピューリタニズムが強い倫理的性格をもつものであることは既に述べてきた通りであるが、その全体像を観察してみると、そこに二つのタイプの倫理があることが発見される。そのひとつは決疑論的倫理 (casuistic ethic) である。他は革命的倫理 (revolutionary

ethic) とよばれ得るものである⁹⁾。

決疑論 (casuistry) とは一般には宗教や倫理の原理を個々の事例に適用する倫理学の方法をいい、適用の適不適が問題になることが多いが、大木の関心はそこではなく、プロテスタントの信仰のみ (sola fide) の教えが倫理的実践を不要としかねない危険に対抗し、信仰者の敬虔を日々の生活に適用すること自体、つまり倫理的実践を強調することが眼目である。こうした日常生活という (謂わば) 小状況と、歴史を作り替える大状況への応答をともにピューリタニズムに見て、それを 16、17 世紀のイングランドの歴史のなかで明らかにしようというのが『ピューリタニズムの倫理思想』である。それに対して『ピューリタン』の方は、一方では一般向けに読みやすくした前者の簡約版でもあるが、しかし前者以上の狙いがある。前者ではもっぱら 16、17 世紀のイングランドについて語るが、こちらではイングランドを出て大陸に逃れ、さらにニューイングランドへの移住を試みたピューリタンのことも含めた、壮大なピューリタンの物語が語られるからである。

しかしピューリタンによって「近代化の精神構造を分析し、日本と世界の歴史的動向を見定め」という壮大な企図が、どこまで歴史の現実在即しているかでは疑問もある。それだからこそ、特に『ピューリタン』を俎上に載せるかたちでだが、この書物が出されて程なくしてイギリス史家たちによる検討がなされることになったのだろう。

そこで司会を務めた松浦高嶺は大木の描くピューリタニズムを「大木ピューリタニズム」と呼んだ¹⁰⁾。これは嫌味ではなく大木のピューリタニズム理解という程度の意味だろうし、大木に厳しいイギリス史家が多いなかで松浦の態度は、司会という立場を考慮しても好意的である。大木自身この「大木ピューリタニズム」という表現を受け容れている¹¹⁾。我々もまたこの「大木ピューリタニズム」について考えてみたい。

2. 大木の描くピューリタンの思想とその歴史的意義

大木のピューリタン理解を『ピューリタン』以上に明快に示すのが、事典項目の叙述である。1980 年代半ばの百科事典で、大木は「ピューリタン」という項目および神学的概念としての「契約」という項目を担当している。ここでは「大木ピューリタニズム」の特徴がよく見える「契約神学」に焦点を当てて見てみることにする。

ピューリタンの思想は広くはカルビニズムの流れに属するが、〈契約神学〉と呼ばれる独自のもので、神人関係も社会関係 (家庭や国家) も契約で考え、聖書にのっとって地上に理想社会 (〈神の国〉〈キリストの王国〉〈新しいエルサレム〉などと呼ばれる) を実現し、神に対し責任をもつ生活をすることを目標とした。ここには厳格な律法主義を

生み出す危険があったが、ピューリタン革命の中から近代憲法の社会的自由や人権や寛容の思想が生み出されたことは注目されねばならない¹²⁾。

契約が人を責任を持つ自由な主体とするのである。この「契約」は「今日法律の分野で用いられるものとは区別され、聖書的世界にさかのぼる古い宗教的概念である」。旧約世界における契約をしめす「ヘブライ語の〈ベリース berit〉はアッカド語の barû（縛る）の名詞形 biritu（束縛）と関係があると推測され、元来一定の約束のもとに個人または集団が相互に拘束関係に入ることを意味してい」て、「神がイスラエルの神となり、イスラエルが神の民となる」ものであったかぎり「神と人間との関係が人格的倫理的であるという性格を確立し」た。新約聖書では「人間は罪のゆえに契約を守ることができ」ずにキリストによる贖いによってのみ「人間を神との関係へと立ち返らせ」られるが、それでもこの思想こそが「神と人間との関係に人格的倫理的質を与えた」ものなのであると大木はいう。

だが契約思想の特質はこれだけではない。この思想は歴史的な見方を作り出すものでもある。それは旧約と新約、つまり「〈古い契約〉と〈新しい契約〉という歴史的視野を与え、いわゆる〈救済史 Heilsgeschichte〉という世界史的展望をもつ神学思想を生み出した」のである。このようなことを述べたうえで、同項目は以下のように締めくくられる。

ピューリタンの社会契約思想は〈メーフラワー・コンパクト〉によるアメリカ建国にその現実的表現を見た。アメリカ合衆国の国家統合の基本理念はフェデラル・ユニオンであり、そのフェデラル federal ラテン語のフォエドゥス foedus つまり契約からくるものである。ピューリタンの契約神学において再興された聖書的契約概念が、アメリカという国家成立の基本理念にまでなっていたことは注目すべきことである¹³⁾。

この契約理念に基づく考えを「共通神学」とするピューリタンについての叙述も、閉じるにあたって似た指摘がなされている。イングランドでは17世紀に「ピューリタン革命」が起きるが、そのさなかに「ピューリタンの内部分裂はいちだんと激しくなり」、クロムウェルの独裁を経て結局この革命は「王政復古によって挫折し」た。現在の非国教徒教会のなかにピューリタンの流れをくむものが少なからずあるものの「ピューリタンは急速に解体してしま」ったと指摘されるが、最後は「ピューリタンの理念はアメリカ文明の基本理念となって生き続け、さらには世界的に広まっていった」と結ばれるのである¹⁴⁾。

こうして見ると、契約神学についてもピューリタンについても、大木の強調点はイギリス以上にむしろアメリカ合衆国の思想という性格が強いことが判ってくる。

大木はピューリタンの性格特性が最初から意図されたものでなく、歴史のなかで形成さ

れていったものであることを強調する。「もしピューリタンが 1570 年代の宗教改革に成功を収めていたら」¹⁵⁾、つまり「エリザベス時代議會をとおしてジュネーヴ的長老制による国家教会を英国に建設することに成功していたら」¹⁶⁾、事態は違っていた。確かにジュネーヴで実現した「カルヴィニズムの中にピューリタニズムへと展開されるべき要素が含まれている」¹⁷⁾には違いないのだが、「しかし、もしそれが正統的に展開されたとしたら、スコットランドの『国民契約 (National Covenant)』の形態をとっただろう」。実際、「スコットランドにおけるカルヴィニズムの勝利は、ジュネーヴのそれにまさる勝利であった。それはひとつの市ではなく、ひとつの国民国家の改革であったからである」。だがピューリタンは「その最初の宗教改革の挫折によって、苦難にみちた歩みを 60 年もつづけなければならないのであり、その間に大きな変化を自らの中にも経験せざるをえな」かった。その変化とは「内部分裂」を孕んだ運動である。かくしてピューリタニズムは「『教会』ではなく『運動』^{ムーブメント}となったのである」¹⁸⁾。このように大木はいう。

契約神学も、大木によればこの「運動」のなかで形成された思想である。エリザベス時代のピューリタンは、スコットランドのような国家教会を作ることができないまま、ときの国家教会に「当時の言葉でいうと『コンフォーム (服従)』しなければならない。しかし内心までコンフォームすることは、ピューリタニズムの放棄となる。そこでピューリタンは表面的にはコンフォームするが、内心ではノンコンフォームでゆくという道を求めねばならなかった」。そして「非政治的な説教運動へと転向していく」¹⁹⁾のである。

大木はピューリタニズムの説教運動としての性格を強調したハラー (William Haller) の所説によせて「ピューリタニズムを説教運動として見る見方はハーラーによって最初に提起されたものであるが、われわれはこの見方を政治運動からの転向として認める」といっている²⁰⁾。だがこの「非政治的」性質は、このままではいられなかった。というのも、この説教運動化は現にあるイングランド国教会との「矛盾を解消するものではなかった。その対立の中で三つの可能性があった。第一は地下運動であり、第二は国外脱出であり、第三は革命である」²¹⁾。このうち地下運動は弾圧で力を失い「ピューリタンの行き方はますます説教運動の形をとらざるを得なくなる」。そして国外脱出がやがて「アメリカ文明の基本理念」を作り、革命はいつか政権を樹立したものの 17 世紀においては最終的に挫折したのだから「ピューリタン革命は英国において、未完成のままである」²²⁾。

要するにピューリタニズムはイングランドにおいてはいまだ途上であり、アメリカにおいてこそ、多くの限定つきではあるにしても実現した。大木はそういっているのである。

契約神学についてはどうか。契約神学はおそらくもともと複合的な概念で、大木の指摘する人格的特質を強調する部分と歴史的観点を与える部分とは、ひとつの思想の二側面と見るよりも契約を強調する複数の神学の混淆と見るべきだろう²³⁾。少なくとも大木が「世

界史的展望をもつ神学思想を生み出した」と歴史性を強調する契約神学は、大木が「救済史」の原語にドイツ語を充てていたことから知れるようにもともと大陸の思想である。そしてこちらの方が、契約主体の人格性を強調する契約神学に先立っているのである²⁴⁾。

大木は契約のこの部分と、人を契約主体たらしめる部分との両方を維持しようと努めているが、後者の人を契約主体とする部分は 20 世紀にミラー (Perry Miller) がまさに 17 世紀ニューイングランドのピューリタンの思想として主張したものである。ミラー自身はニューイングランドのピューリタンの契約神学とは自分が新しく言い出したものではないといっているものの²⁵⁾、一般にはこれはミラーの発見とされ、大木もそう見ている²⁶⁾。

もっとも大木はこの神学の発生についてはミラーと意見を異にしている、ミラーがこれを、エリザベス朝後期イングランドの神学者ではあるもののニューイングランドの思想に強く影響したウィリアム・パーキンズ (William Perkins, 1558-1602) 以降明確になった傾向としてニューイングランドを強調するのに対し²⁷⁾、大木はイングランドを強調している。

パーキンズはイングランド教会の政治的な改革運動が失敗した以降の政治的傾向の薄い説教者としての側面が目立つピューリタンの代表的人物だが、大木が指摘するのはピューリタンが内部分裂していくさなかでの変化である。ジュネーヴ型の長老主義的国教会を目指したピューリタン神学者トマス・カートライト (Thomas Cartwright, 1535-1603) と、アナバプテストとの影響関係は判らないがアナバプテストと同様に国教会からの分離を主張したロバート・ブラウン (Robert Browne, c.1554-1633)²⁸⁾ の論争を紹介しつつ、ピューリタン陣営の分裂のなかで正統的な改革派神学とアナバプテスト的教会理解との相互滲透を推定する。そうした分裂と相互影響のなかで徐々にピューリタン型の契約神学発生の土壌が醸成されていったのではないかと²⁹⁾。その指標として、大木は国教会体制の改革でも国教会からの分離でもなく、国教会内での個々の信者の信仰と倫理的実践を強調したりチャード・ロジャーズ (Richard Rogers, 1551-1618) の文書を挙げる³⁰⁾。そこでは信仰と実践が強調され、信仰者が (生まれた地域の教会に最初から入れられていたのではなく) 自分の意思で教会に参加している自覚が強くなっていった。それが教会契約ということになってピューリタンの契約神学が成立したと見るのである。

この意味での契約神学の出現は、先に挙げた地下運動、国外脱出、革命への分裂に先立つ、ピューリタニズムの非政治的な説教運動への変化に対応するものである。ロジャーズ自身説教者で、個々の信者の信仰と実践は説教者によって指導されるものだからである。大木の説くピューリタンの契約神学は、こののちアメリカ建国やイギリスの革命というように強く政治性を持つことになるとはしても、そのためにいったん政治を離れた信仰運動として宗教的純化を経たピューリタニズムの、当事者による自己理解に他ならない。

このように大木の強調点はミラーと同じではないが、それでも個々の信者の敬虔さや倫

理的実践、さらにその自覚を強調する契約神学は、ジュネーヴ型にならなかったイングランド国教会の神学（アングリカニズム）が個人の実践や自覚よりも人が生まれたときから自然に参加しているという安定と、個の自覚によらず神が一方向的に与える安心としてのサクラメントを強調することを考えると、やはりイギリス型というよりアメリカ型である。

以上、「大木ピューリタニズム」を概観してきた。大木の語るピューリタンの歴史も、またその「共通神学」である契約神学も、イギリス的な歴史との連続性を確保しながら、しかしむしろアメリカ的な面を強調するものであるということを示せたと思う。

3. 「大木ピューリタニズム」の歴史理解批判

大木英夫のピューリタニズム研究は賛否両論を導いたが、歴史研究という観点からは否定的なものが目立っていたように思う。そのいくつかを見てみたい。

まず森井真による『ピューリタニズムの倫理思想』の書評である。これは破格の文体の書評だが、大木著の問題点を炙り出してもいる。森井はいう。「要するに大木氏は『ピューリタニズムこそ実に偉大です。これさえ信じればどんな難題も立ちどころに解決します』とほとんどむきになって主張しておられる」が、それでは「墓のあぶら売りが『これさえ塗ればどんな傷でもぴたりと直る』と弁じ立てる、あの口上」と同じである³¹⁾。

ふざけた言い方だが指摘は適切である。大木自身自分の研究の「秘められた真の関心は、日本プロテスタンティズムの自己理解と戦後のデモクラシー体制におけるその社会的意味の解明」だといっている³²⁾。最初から歴史の対象として距離を置いてピューリタニズムそれ自体を知る意図はなかったのである。だから「墓のあぶら売り」で良いわけではないが「日本プロテスタンティズム」の自己理解としての効用が期待できなければそもそも研究自体なされなかつただろう。ピューリタニズムの肯定が過度となる虞れは最初からあったというべきだし、それがこの書の場合、些か臆面もないかたちで表出されているのである。その臆面のなさを森井は「大木英夫というひとりの人間の姿が、いまどき珍しいほど赤裸々に描き出されている」と表現している³³⁾。揶揄とも取れるが大木の真摯さの指摘でもある。ただ、その真摯さが歴史研究としての無防備さともなっているということである。

以下、森井は、大木が歴史のなかの（現代の視点で）よく見えるところをすべてピューリタンの功績のように語ることや、大木自身はピューリタンの現実社会への対応を強調するもののそれが宗教の精神性に回収され社会科学的な視点を欠くことなど、この書の問題点を多く指摘する。大木は近代化を促したものとしてピューリタニズムを称揚するが、その近代の栄光は「植民地の犠牲において可能だった」。大木は「ヴィエトナム侵略戦争を聖戦と信じ、信者の数さえふえれば伝道の成果があがったと考えるあのアメリカの宣教師と、その精神構造を等しくされるのではなかろうか」³⁴⁾。このように厳しい批判がつづく。

森井の指摘にはアメリカ合衆国への批判だけでなく現在より遥かに期待されていた共産圏への幻想も感じさせるが、それでも大木研究の問題を正しく突いている。つまり大木の主張は結局のところアメリカのイデオロギーにすぎないのではないかという疑念である。

大木はこの批判に納得せず、というより端的に腹を立てて、かなり感情的な一文で応酬した。森井はその応酬にさらに応酬したそうだが実りある議論にはならなかった³⁵⁾。

『ピューリタン』については、先にも触れたように複数のイギリス史家による検討がなされて研究誌に掲載された。討議は司会の松浦高嶺が概略を示し、他に記録されたコメントが文書化されている。記録されたコメントがあるのは永岡薫、今井宏、浜林正夫、越智武臣だが、ここではそのうちから今井と浜林のものの一部を見る。

今井は以下のようなことを指摘する。ピューリタン革命について、大木は最初は水平派のジョン・リルバーン (John Lilburne, 1614-1657) に焦点を当てて語っているが、途中から主人公がクロムウェルに変わる。これでは両者の対立やクロムウェルによるリルバーンへの弾圧がなかったかのごとくで「革命のヒーローの平和的継承によって、もっぱらピューリタニズムの栄光を強調することになるのである。それはピューリタン革命の虚像の上に築かれたピューリタニズムの栄光といわれても仕方あるまい」³⁶⁾。今井は森井と違って穏健な言い方だが、森井同様独善的なピューリタン理解という指摘である。

浜林は大木が寛容の精神をピューリタニズムの成果としていることを確認しながら、しかし「ピューリタニズムをカートライトに代表させた場合、そこから寛容の精神が引き出されるだろうか」と疑問を呈す。さらに「寛容の精神へ導かれるピューリタニズム以外の思想の系譜、たとえばルネサンス・ヒューマニズム→穏健アングリカニズムの流れをどう評価するか」が考えられていないと指摘する。これも要するに「ピューリタニズムの役割を排他的に過大評価する」ということで³⁷⁾、大木説は歴史研究として問題が多い。

幸いなことに、ここでは検討会には参加しなかった大木の冷静な返答も併せ提示されている。松浦は大木著について「ピューリタンによるピューリタニズム自己理解の書」とであると位置づけ、イギリス史家による討議は「ピューリタンとノンピューリタンの対話の機会」となるというが³⁸⁾、大木の返答も合わせることでより稔りある対話となった。返答で大木は、松浦が示した「ピューリタンによるピューリタニズム自己理解」という評価を素直に受け容れている。そのうえで我々も確認した地下運動、国外脱出、革命というものが「アングリカニズムの支配のもとで、反体制の思想運動がとるべき可能性」であり、これらの可能性こそが『近代化』についての筆者の見方と、ピューリタニズムにおいてそのにない手を見る見方との間にある仮設であるという³⁹⁾。やや判りにくい言い方だが、ピューリタンを担い手とする「近代化」を自分の見方に重ね合わせた「自己理解」ということであろう。研究対象のピューリタンが大木自身と分かちがたく結びついているのである。

実際、大木は（英語の博士論文よりはあとだが）ここで見てきた邦語のピューリタン研究を著しはじめるよりも先に、日本のプロテスタント・キリスト教が「ピューリタン」のそれであることを繰り返し語っている。「われわれ（日本のプロテスタント教会。引用者）はアメリカ教会史の一ブランチである」こと、それは「ヨーロッパ大陸的^{ジュターニツキルヘ}国家教会とは全然関係がない」ことを指摘し、そうした国家教会と違って「教会と国家の分離の立場をとった自由教会（Free-Churches）の源泉はピューリタニズムである」と主張する⁴⁰⁾。アメリカ的近代を自分たちと重ねる自己理解は、大木にとってはピューリタン研究に先立つ、むしろ研究を促した事情なのだろう。松浦がそれを的確に見抜いたことを大木は喜んでいるのである。

そのうえで大木は批判に答える。リルバーンとクロムウェルの対立を考えなかったのではないが自分は「個々のピューリタンを描こうとしたのではなく、これらピューリタン群像になわれた『ピューリタニズム』を描こうとしたのである⁴¹⁾」。この返答は浜林への返答ともなる。大木はカートライトを高く評価するが、彼でピューリタンを代表させるつもりはない。というよりもどのような歴史上の個人にも代表されない「ピューリタニズム」を描こうとした。自分は「ピューリタニズムを決してたとえばルタートゥムが和協信条でその定型を確立したようなもののようにとはとらえていない」のである。

ピューリタニズムはリフォメーションを求めて出発しついにトレレーションに終わらざるをえないような永久機関の性格をその発展の中でおびていったわけであります。はじめと終わりとがひじょうに変わっている。しかしピューリタニズムが16・7世紀英国社会と激しく摩擦しながら進化していく過程の中に、その変化の間をつなぐ像が見えてくると思います⁴²⁾。

大木がピューリタニズムを「排他的に過大評価する」点についてはあまり説得的な返答は見られないが、大木が描くのが個々のピューリタンではなく、そうした個々のピューリタンを生み出しながら変化する「ピューリタニズム」であることは確認できたと思う。

「大木ピューリタニズム」は、多くのピューリタンの考えをまとめた総称ではない。ひとりびとりの人に（受肉しとはいわないまでも）憑依し彼らを「ピューリタン」たらしめ、そうすることで自らも変化し成長していく思想の運動体なのである⁴³⁾。

4. 「大木ピューリタニズム」の背景：敗戦とアメリカ

大木は青年期に敗戦を迎えた世代である。陸軍幼年学校の最上級生として敗戦を迎えたそうである⁴⁴⁾。それまでの価値が無価値になって、世の中が急にアメリカ志向に変わった

ことに翻弄された多くの日本人のなかのひとりで、そうしたなかでキリスト教に出会ったというのもこの世代ではさして珍しいことではないが、大木はこの歴史的变化をともに受けとめたのだと思う。自分個人を超えた歴史の問題として受けとったのである。

ニーバーとのかかわりを語る場で、大木は自分が「キリスト教へと至る切っ掛けは、実存の問題というよりは、それを含めたもっと大きな歴史の問題であった」⁴⁵⁾ といっている。自分自身をも含めた「歴史の問題」とは、日本人ひとりびとりを包む「日本」という問題である。このころは「国破れて山河あり」の句に惹かれたというが⁴⁶⁾、自分に生きる意味を与えてきた「日本」が滅びても現実がつづくことに、大木は衝撃を受けたのである。

別のところで大木は、日本では「自然」が人を救済してきたけれど、旧約世界の洪水神話は「人間の生の深層における人間と自然の究極的不調和を感じとること」を教えると指摘している⁴⁷⁾。洪水神話を欠き、この「究極的不調和」を見ない日本の文化風土では「人間を自然とラディカルに対向せしめる感覚」も持ちえない。だが「人格性や主体性の確立」は「すべて自然的なものに対向する〈自由〉」に基づくのだから、こうした「究極的不調和」を知らないところでは「人格や主体性の確立」も曖昧なものにとどまるのである⁴⁸⁾。一方、このような自然との対立を身をもって示したのが旧約の預言者たちで、彼らは「血や土地や言語といった自然的共同体」と対立し、そしてこれを超えてゆけたのである⁴⁹⁾。

このように「日本」という自然を離れて歴史のなかで変わっていかなくてはいけないという衝動は、江戸末期の開国ショック以来多くの日本人を捉えてきたし、敗戦の衝撃も多くの人が語ることである。そのかぎり大木のいうことも平凡ではあろう。日本という共同性を出るよう促されて西洋近代的なもの、アメリカ的なものに惹かれたというのはありきたりな話に違いない。近代とは西洋という特殊が普遍となった時代である。自分たちのローカルな自然からそうした普遍に呼び出されるというのも日本では平凡な通過儀礼である。

ただ、大木は真摯だったのであり、そうした西洋由来の普遍的近代と滅びゆく日本という自分の自然についてよく考えた。大木は「美しい日本の私」と語った川端康成の自死の報に触れて「はなはだ虚無的で乾燥した結末である。この結末を直視することは、日本人として苦しい。しかもなお或る不可逆の事態を思わざるをえない」⁵⁰⁾ と書いている。だがこの「不可逆」に引き出されて主体となり、松谷好明のいう「預言者的知性」となった。預言者とは普遍に呼び出されて自分の自然に批判的に向き合う精神の謂いに他ならないのだから。「大木ピューリタニズム」はそのような「預言者」の精神の自画像ではなかったか。

『ピューリタン』では「大木ピューリタニズム」が松谷がいうように「生き生きと描」かれている。それは「大木ピューリタニズム」が歴史上のひとりびとりのピューリタンではなかったとしても、大木英夫自身の精神を描いたものだからであろう。実際、『ピューリタン』を読むとあたかもカートライト、リルバーン、クロムウェルとそのつど役名を替

えつつつねに同じ人でありつづける「ピューリタン」という人の自伝のような印象がある。それゆえ「生き生き」しているのである。この「ピューリタン」は大木自身である。森井真が『ピューリタニズムの倫理思想』についていった「大木英夫というひとりの人間の姿が、いまどき珍しいほど赤裸々に描き出されている」というのは適切な評であるように思う。

もっともこれは『ピューリタニズムの倫理思想』についていわれたことである。ここでは「学術書であるにもかかわらず」という前提が隠れている。学術の衣の陰に著者がいちばん大事にしていたことが隠され、違うものが装われる。その衞いが森井に見抜かれ、かえって「赤裸々」という評を呼んだのだろう。一方『ピューリタン』では大木も包み隠さず自分を示せた。それが「生き生きと描」かれたということの意味ではないかと思う。

5. 「大木ピューリタニズム」の意味

大木の研究はもともと歴史家でも教会史家でもないニーバーに提出されたものである。歴史研究としての弱みは最初からあったというべきだろう。アングリカンの立場の教会史家である八代崇は、トレルチと異なり 16、17 世紀の一次資料を十分に活用できた大木の研究が歴史家を納得させられないのはなぜかと問うが⁵¹⁾、大木のしようとしたことはもともと歴史家の学術的説得ではなく、「ピューリタンによるピューリタニズム自己理解」としてプロテスタントのキリスト者を得心させ、倫理的な方向性を与えることだった⁵²⁾。そして、歴史研究としての弱点はあってもそういうものとしては十分に成功している。

ピューリタニズムは予定説よりも契約神学で「よりよく説明できる」と大木がいったことは先に見たが、この「よりよく」は歴史の説明がより説得的になることだと受けとれない。自分が救いに選ばれているのかどうか判らない不安の心理的効果という副次的な要因による説明では当事者が納得できないということである。神と契約を結ぶことで（さらには同じ神と契約を結んだ者として人間同士でもまた互いに契約することで）自分は責任主体となったと考える方が「よりよく」生きる指針になるということだと解すべきである。そしてまた、そう考えた方が歴史に対しても積極的になれるということである。

契約神学の成立についても、大木の自己理解が何ほどか反映しているように思う。ミラーはアメリカの思想としてジュネーヴのカルヴィニズムとの距離を強調する仕方で契約神学を理解した。一方、契約神学はもともとカルヴァンの考えと違うという考えもある（註 17 で触れたトリンテリユードなど）。それらに対して大木はカルヴァンに内在していた可能性の歴史的実現として契約神学を描き出す。カルヴァンから離れすぎて（改革派として）異端になることを避けつつ、その独自性を強調するという隘路を探っているのである。

歴史研究としての弱点は覆うべくもないが、「大木ピューリタニズム」は 21 世紀の我々にも指針を与えるものである。大木が敗戦のときに対面を余儀なくされた「日本」の問題は、

いまでも過去のものとはなっていない。歴史的な現実として我々が知る西洋近代やアメリカ合衆国が万全なわけではもちろんないが、そこで目指された普遍は我々にとっていまでも指針でありつづけている。失われた日本をエジプトの肉鍋のように懐かしみたくなる（出エジプト 16 章 3 節）誘惑を拒んで「すべて自然的なものに対向する『自由』」を指し示す「預言者的知性」の語りとして、大木のピューリタニズム理解はいまでも読まれ検討されるに値するものでありつづけているのである。

- 1 のちに本文でも見る「ピューリタンの契約神学（Ⅰ）」に付された注（1 頁註 1）によると、ニューヨーク市のユニオン神学校（Union Theological Seminary）に提出した“Ethics in Seventeenth Century English Puritanism. A Study of the Protestant Contribution to the Formation of Modern Democracy”（1960）が大木の本格的なピューリタン研究の成果で、帰国後これをもとに邦語でのピューリタン研究を出版するが、その間にふたつの翻訳と著書もひとつ出しているようである。英語論文は下記註 5 で触れる松谷好明の「あとがき」によると（227 頁）、いまでも欧米の神学者に参照されつづけているという。気がついた範囲では、Donald K. McKim, *Ramism in William Perkins' Theology*, New York: Peter Lang, 1987, p. 216, n84 に同論文から引用がある。
- 2 大木「ピューリタンの契約神学（Ⅰ）」（『神學』23 号、1963 年）、「同（Ⅱ）」（同誌 25 号、1964 年）、「同（完）」（同誌 26 号、1964 年）と分載。
- 3 大木『ピューリタニズムの倫理思想—近代化とプロテスタント倫理との関係』新教出版社、1966 年。
- 4 大木『ピューリタン：近代化の精神構造』中公新書、1968 年。1972 年の第 2 版には内容上も興味深い「再版のはしがき」が付され、こちらがこの中公新書版の決定版と見て良い。のちにこれはいくつかの語句の修正と簡単な文献典拠が付され、あらたな序文およびインターネット上に発表された松岡正剛による書評的検討（「移住する会議者の宗教（千夜千冊第 620 夜）」2002 年。この松岡の批評は現在も読めるが書物に転載されたものと多少異なっている。<https://1000ya.isis.ne.jp/0620.html>）の転載、さらに「あとがき」という名だがこれ自体研究文献として読める松谷好明による文章も載せて復刊されている。同題（聖学院大学出版会、2006 年）。本稿の引用もこちらからとした。
- 5 松谷「あとがき」、大木『ピューリタン』（聖学院大学出版会版）227-8 頁。松谷の原文では預言と予言の区別が註記されているが、引用では略した。
- 6 大木「ピューリタンの契約神学（Ⅰ）」1 頁。
- 7 大木『ピューリタニズムの倫理思想』「はしがき」3 頁。
- 8 同 3-4 頁。強調の圈点は略した。
- 9 同書 215 頁。原文では行替えがあるが引用にあたっては略した。
- 10 松浦他「ピューリタニズムをめぐる研究会」（『イギリス史研究』4 号、1969 年）17 頁。
- 11 同、大木「返答」。36 頁。
- 12 大木執筆項目「ピューリタン Puritan」、編集長加藤周一『大百科事典』12 巻、平凡社、1985 年。句読点は標準のものに変更。クロス項目を示す記号も略した。以下同じ。
- 13 以上、契約についての説明はすべて大木執筆項目「契約 covenant」より。同『大百科事典』4 巻、平凡社、1984 年。
- 14 大木執筆項目「ピューリタン Puritan」。
- 15 大木『ピューリタニズムの倫理思想』117 頁。数字は算用数字にあらためた。以下同じ。
- 16 大木「ピューリタンの契約神学（Ⅰ）」31 頁。
- 17 大木『ピューリタニズムの倫理思想』96 頁。ここで大木がカルヴィニズムに最初から含まれた要素の歴史的展開だということを強調するのは、ピューリタンの契約神学はカルヴァンの思想とともに異質だという説（Leonard G. Trinterud, “The Origins of Puritanism,” *Church History*, 20-1, 1950）への批判を含んだ文脈であるため。
- 18 大木『ピューリタニズムの倫理思想』96-7 頁。
- 19 大木『ピューリタン』（聖学院大学出版会版）70 頁。
- 20 大木『ピューリタニズムの倫理思想』44 頁註 27 頁。ハラーについての確認はここでは大木の用いたものより新しい版に拠った。Haller, *The Rise of Puritanism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984, 1938¹。肩に小数字「1」があるのは初版発行年。以下同じ。
- 21 大木『ピューリタン』（聖学院大学出版会版）70 頁。
- 22 同書 70-1 頁（「アメリカ文明の基本理念」だけ上記事典項目の繰り返し）。
- 23 下記註 25 参照。これは大筋としては、契約概念を鍵として歴史的展望を与える思想と同様に契約を鍵として契約者を責任主体とする思想ということだが、同註に引いたミラーの言葉にもあるように、後者の契約思想にはイングランドの法思想も大きくかかわっているものと思われる。森本あんりも契約神学が複数性を指摘している。森本「契約神学研究史」（『神学』57 号、1995 年）185 頁。
- 24 森本も大陸の契約神学が 16 世紀後半には成立していたと見る。同論文 184 頁
- 25 ミラーがこの主張をしたのは 1937 年の論文においてである。Perry Miller, “The Marrow of Puritan Divinity,” *Publications of the Colonial Society of Massachusetts* 32, 1937. この論文はのちに以下の書に収録された。Miller, *Errand into the Wilderness*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1984, 1956¹（邦訳、ペリー・ミラー、向井照彦訳『ウイルダネスへの使命』英宝社、2002 年）。その際に多少書き直されていて、自分がニューイングランドのピューリタンの契約神学の発見者でないといっているのはこの際の加筆

部分（論文の序文的紹介部）である（p. 48, 邦訳 79 頁）。そこで挙げられているのは George Park Fisher, *History of Christian Doctrine*, New York: Charles Scribner's Sons, 1896; Arthur Cushman McGiffert, *Protestant thought before Kant*, New York: Charles Scribner's Sons, 1912; Champlin Burrage, *The Early English Dissenters in the Light of Recent Research (1550-1641)*, 2 vols., Cambridge: Cambridge the University Press, 1912, だが、ミラー自身示唆するように人が能動的な主体となる契約（教会契約）を論じているのはバラージュのもののみで、残るふたつは契約神学について語っているものの（Fisher, pp. 347-52; McGiffert, pp. 153-4）、そこでいわれる契約神学はアダムの墮罪以降の神学的歴史理解である。契約主体としての人間の自立を促す思想という意味での契約神学を主張したのはやはりミラーだというべきだと思う。ミラー自身、歴史神学としての契約神学と、契約主体を作る契約神学とは強調点が違うもので、後者にこそピューリタン思想の特質があると指摘している。「契約についてのピューリタンの強調の特別な質は、私がいえるかぎり、歴史神学から引き出されたものだとはまったく思えない。むしろ、プレストン（John Preston, 1587-1628. ミラーが契約神学者のひとりとして紹介しているピューリタン。引用者）の考えの背景には、法的妥当性を持つ形式的同意、正式印が捺された約束つまり契約（contract）理念という、コモン・ローの契約（covenant）概念がある（Miller, "The Marrow of Puritan Divinity," *Publications of the Colonial Society of Massachusetts* 32, p. 258, n2)」。なお、ミラーによるこのピューリタンの契約神学説は上記初出論文以降さらに膨らみ、もちろん論点は上記論文のものだけではないが、のちに大きな著作として結実した。Miller, *New England Mind, The 17th Century*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1939. この書には付録として「神学の契約学派」と題された契約神学の系譜的略述が載せられているが、ここにはいま引用した註（単行本所収の際にはこの付録の指示のみに差し替えられた）が多く反映している。

26 大木『ピューリタニズムの倫理思想』68-9 頁。

27 ミラー説の大筋は上記論文で判るが、大木もまとめて紹介している。同書 68-9 頁。

28 ブラウンが国教会からの分離という考えをどこから得たのかはよく判らない。大木もこれをアナバプテストの影響であるようにいうことは避けている。大木『ピューリタニズムの倫理思想』114 頁。アナバプテスト研究の現代の古典ともいべき George Huntston Williams, *The Radical Reformation*, 3rd ed., Kirksville: Truman State University Press, 2000. 1962¹, pp. 1277-8 にもブラウンのことが記されているが、アナバプテストとの関係ははっきりしないようである。

29 大木『ピューリタニズムの倫理思想』102-20 頁。

30 同書 121-24 頁。大木はピューリタン型契約神学はこうした分裂と融合のなかで徐々に成立したと見ている。ロジャーズも契約神学が明確なたちを取りはじめた指標として例示されていて、契約神学を発明した個人というものはそもそも想定されていない。なお、本文では紹介できなかったが、大木がこの考えの神学者としてもっとも重視するのは少しのちのウィリアム・エイムズ（William Ames, 1576-1634）である。エイムズの重視は上記ミラー論文も同じで、これに倣った見方ではないかと思う。

31 森井「書評：大木英夫著『ピューリタニズムの倫理思想』」（『日本の神学』9号、1970年）98 頁。題名には書誌情報も付されているがここでは略した。以下同じ。

32 大木『ピューリタニズムの倫理思想』「はしがき」4 頁。

33 森井「書評：大木英夫著『ピューリタニズムの倫理思想』」98 頁。

34 引用は同 103 頁から。

35 大木「森井真氏の書評に答える」（『日本の神学』10号、1971年）。これに対する森井の再返答は『「森井真氏の書評に答える」という大木英夫氏の文章に答えて』という冊子だそうである。題名から先と同じ調子が推測できるが、私家版だそうでこちらは見る機会に恵まれていない。

36 松浦他「ピューリタニズムをめぐる研究会」中の今井のコメント。21 頁。

37 同、浜林のコメント。22 頁。

38 同、松浦「本研究会の狙いについて」18 頁。

39 同、大木「返答」。30、32 頁。「仮説」は「仮説」の誤記または誤植かもしれないが原文どおりとした。もしかしたら大木の意図は経験的実在物でない「ピューリタニズム」を実在物のように扱うということなのかもしれない。

40 同様の主張を大木はいたるところで繰り返しているが、引用は大木英夫「日本の教会と神学の課題としての憲法問題」（『福音と世界』17 巻 9 号、1962 年）55 頁より。

41 松浦他「ピューリタニズムをめぐる研究会」中の大木の「返答」。33-4 頁。

42 同、大木の返答。引用はふたつとも 36 頁から。

43 この構図からヘーゲルの「精神」を思い浮かべないことは難しい。互いに対立する諸個人同士のその対立が溶解するところも含め、考えさせるところは多い。

44 大木英夫『終末論』紀伊國屋新書、1972 年、10 頁。

45 大木英夫「恩師ラインホルド・ニーバー」（『聖学院大学総合研究所紀要』4 号、1994 年）105 頁。これは 1991 年の講演記録で、多少異同があるが別のかたちでも読める。大木英夫「ラインホルド・ニーバー（生誕百周年記念講演）」（『神学』54 号、1992 年）。

46 同 105-6 頁。

47 大木英夫『終末論の考察』中央公論社、1970 年、39 頁。

48 同書 41 頁。自然による救済という日本的な考えについては同書 42-3 頁参照。

49 同書 41 頁。

50 大木『終末論』9 頁。

51 八代『イギリス宗教改革史研究』創文社、1979 年、27 頁。

52 ニーバーのピューリタニズム理解を検討した高橋義文が示すところによると、大木の理解は師のニーバーのそれとときわめて近い。高橋「ラインホルド・ニーバーとピューリタニズム」（『聖学院大学総合研究所紀要』46 号、2010 年）。ただし気になるのは「いわゆる歴史家でないニーバーにおけるピューリタニズム」が「かなり漠然とした概念」である（同 52 頁）のは当然だとしても、この点で大木は違うともいいにくいことである。

Abstract

On OKI PURITANISM: Reading Hideo OKI's Understanding of Puritanism

Shinya OSHIRO¹⁾

1) Okinawa Prefectural University of Arts

Hideo OKI (1928-2022), a Japanese Protestant theologian, was known for his opinion about Puritanism, which was based on his own historical study of it. In his view, the ideas of human rights and the spirits of toleration rose under the influence of a lot of theological and political debates of Puritans in the Seventeenth Century Revolutionary England. And their religious and theological spirits also grew in the New England mind. They became the American federal or covenant thoughts, which is a part of her founding principles. Puritanism was, in OKI's opinion, the main body of promoters of the modernization of human society. As being too abstract, his view was not well-accepted among Japanese academic of history. But a historian, with some respect I think, called it OKI PURITANISM, which was regarded as a part of Puritan self-understanding by a Japanese Puritan, OKI himself. Although OKI PURITANISM has some problems as a historical study, it is, as we can recognize, a phase of his prophetic mind. That phase had to confront the vestiges of Japanese premodern elements, which still remain in his own mind. And his study suggests that we also need something to resist our conventional old soil even now, if that is not OKI PURITANISM.

タイ王国北部の伝統的造形素材「ランナー漆喰」の研究 ーランナー漆喰を用いた仏閣壁面彫刻および仏頭の再現ー

河原 圭佑¹⁾

はじめに

ランナー漆喰は、タイ王国北部チェンマイに伝わる伝承漆喰を指し、消石灰、川砂、ひまし油または桐油を搗き合わせて作る。ランナー王国の時代から現在に至るまで寺院の装飾や仏像などの造形素材として使用されている。

筆者は2011年～2016年までチェンマイ大学美術学部彫刻学科のspecial lecturerとして金属彫刻の技術指導に当たり、滞在中の5年間はチェンマイに点在する寺院を巡り地域特有の文様、pluk(植物)、sing(獅子)、naak(龍)、chang(像)、yak(鬼)、pra put ta ruup(仏像)などの造形に触れてきた。

ランナー漆喰を素材とした造形は、一見するだけでは漆喰であることに気付かない。おそらく、大半の人が石膏やモルタルセメント、石材と間違えるだろう。タイ北部の寺院ではモルタルセメントや石材でつくられた造形が至る所にあり、実際、筆者のような海外からの訪問者が足を止め、これらの造形について素材が何であるかを見分けるのは難しい。近年では、コンクリートを使用した造形も見られるようになったが、ランナー漆喰はモルタルセメントやコンクリートとは異なり、緻密で繊細な模様を造形することが可能である。また、熱帯モンスーン気候特有の強烈な太陽の日差しやスコール、風雨にも強いことから、屋内外の造形素材としてチェンマイ地域に定着している。この様な漆喰の活用は日本で見られる漆喰の概念から外れ、ランナー漆喰が特殊な漆喰であることを示唆している。

そこで、筆者は現地で得た知見と技術を沖縄へ持ち帰り再現できないかとの思いに至った。

Special lecturer の傍ら、2014年～2015年にはチェンマイ大学大学院 Art and Design 博士課程へ在籍(2019年に中途退学)し、ランナー漆喰と日本漆喰の比較研究を行った。筆者は現在も現地のフィールドワークおよび沖縄にてランナー漆喰の再現実験を行い、タイ北部チェンマイ地域に根付くランナー漆喰の研究を継続している。

2016年の夏から今日まで沖縄県立芸術大学に設置されている筆者の研究室(美術工芸学部美術学科彫刻専攻)でランナー漆喰の再現実験を行い、再現した漆喰を用いてレリーフおよび仏頭の制作を行った。

今回の再現実験は、ランナー漆喰が彫刻分野における塑造の素材として制作可能か考

1) 河原圭佑(沖縄県立芸術大学)

察し、記録したものである。

1. ラーンナー王国と漆喰文化

ラーンナー王国は、1296 年～ 1558 年に栄えたチェンライ、チェンセン、チェンマイ、ランブーン、ランパーン、パヤオの統合王国である。1296 年に首都をチェンマイとし、チェンマイ王朝のマンラーイ王、スコタイ王国のラームカムヘーン王、パヤオ王国のカムムアン王によって建国された。

王朝の名前となったラーンナー『Lan Na』とは、1553 年にチェンライ県のチェンサ碑文（現在チェンマイ博物館所蔵）へ『百万 (Lan) の田 (Na)』と刻印された石碑が発見されており、当時の文字は教科書や学術資料を介してタイ全土に認知されている。タイ北部の王国や王朝が集ったラーンナー王国は、各土地の文化が融合して独自のラーンナー文化が生まれた。ラーンナー王国の首都チェンマイは王国の繁栄に伴い、国力を堅持するため多くの寺院が建立され、装飾や仏像などに見られる造形豊かな北タイ独自の様式が育まれた。

ラーンナー漆喰も寺院の装飾や造形、仏像の素材として独自の型を形成し、現在に継承されている。ラーンナー漆喰は La hung（消石灰、川砂、ひまし油）と Nam tung（消石灰、川砂、桐油）の 2 つに分類される。また、ラーンナー漆喰の作り方は漆喰職人の口伝による伝承のため、日本国内における文献資料は見つかっていない。

2. これまでの研究成果

本研究にあたり、これまでの研究概要および研究成果を下記に述べることとする。

[2016 年]

2-1. (1). 日本におけるラーンナー漆喰の再現および調査

筆者はタイから日本（沖縄県）へ帰国後、チェンマイ大学大学院 Art and Design 博士課程在籍中に調べたラーンナー漆喰について研究内容を精査し、日本国内で再現するため、材料の調達と調査を行った。材料は沖縄県本島北部の琉球石灰岩からつくられた消石灰、沖縄県国頭郡本部町の川砂、チェンマイから持ち帰ったひまし油と桐油を使用して、日本における 2 種類のラーンナー漆喰の再現を行った。

2-1. (2). 沖縄県立芸術大学におけるラーンナー漆喰の再現実験

再現した 2 種類のラーンナー漆喰については、漆喰の材料を突き合わせる過程において、道具や材料（消石灰、川砂、ひまし油または桐油）の配合、漆喰の製作時間、沖縄県の気温や湿度等に課題が見つかり、完成した漆喰の品質に影響を与えることを立証した。また、

これまでの研究資料を精査し、ランナー漆喰と日本漆喰における材料を比較するため、日本漆喰を「水性漆喰」、ランナー漆喰を「油性漆喰」である『チェンマイ漆喰』として分類することとした〈表 1〉。

[2017 年]

2-2. (1). 北タイのフィールドワークおよびランナー漆喰素材の分布調査

消石灰はチェンマイ県サムン郡サムンタイ地区の周辺で採掘された石灰石を使用している。石灰岩を窯で3日間かけて焼くことで、石灰岩内の炭酸ガスの放出によって生石灰に変化する。窯出し後の生石灰に水を掛けると消化反応により、消石灰に変化することを確認した。また、川砂はチェンマイ県を南北に流れるピン川に堆積した砂を乾燥させ、篩にかけて砂粒を均一にしてから使用する。さらに、ひまし油のヒマ(トウゴマ)はアフリカ原産のトウダイグサ科に属する植物であり、その種子が「ひまし」と呼ばれることから、ひまし油の原料となる。チェンマイ県チェンマイ郡郊外の1141/Super Highway Rd. 沿いの至る所に自生しており、タイ北部の空き地や水辺付近ではよく目にする植物である。また、チェンマイ郡から東のランパーン郡の工場ではひまし油が生産されている。桐油については、チェンマイ県に生産工場は設置されておらず、チェンマイ郡の旧市街ワロロット市場の中華商店から購入することができた。

	名 称		素 材
水性漆喰	日本漆喰	石灰漆喰	石灰、麻スサ、海藻のり、水
		貝灰漆喰	貝殻、麻スサ、海藻のり、水
		牡蠣灰漆喰	牡蠣殻、麻スサ、海藻のり、水
		土佐漆喰	石灰、発酵藁スサ、水
		琉球漆喰	石灰(珊瑚灰)、発酵藁スサ、水
	ベトナム漆喰	フエ漆喰	牡蠣殻、植物(ハイビスカスの葉)、水
油性漆喰	タイ漆喰	ランナー漆喰 (チェンマイ漆喰)	消石灰、川砂、ひまし油または桐油

表 1 漆喰分類表

2-2. (2). ランナー伝承学校、漆喰職人事業所の見学および2つの漆喰製法

チェンマイ県サムカンペン郡の北タイ寺院にて、ランナー伝承学校師範のアート氏からランナー王国当時のランナー漆喰製法について指導を受けた〈図 1〉。ランナー王国当時はランナー漆喰に桐油が使用されており、杵、臼、鉄ベラの道具を用いて人力

によって作られた。アート氏による当時の漆喰製法は、よく乾燥させた白の中に消石灰、川砂、桐油を加えて混ぜ合わせ、6人で交代しながら3時間かけて材料を杵で搗き続けることでランナー漆喰〔桐油〕が作られた。

チェンマイ県ドーイサケット郡の漆喰職人事業所では、同事業所の所長であるサーコン氏から機械を使用したランナー漆

喰製法について指導を受けた〈図2〉。漆喰職人事業所ではチェンマイ各地より職人を集めて雇用し、タイ全土からランナー漆喰による造形物の受注を行いながら、職人を養成している。そのため、漆喰職人事業所では短時間で大量の漆喰が必要となることから、機械を導入してランナー漆喰〔ひまし油〕が作られていた。

漆喰職人事業所では、大量にランナー漆喰を用いた造形を製造するため、桐油よりも単価の安いひまし油が使用されている。また、ランナー伝承学校のランナー漆喰と漆喰職人事業所のランナー漆喰については、消石灰、川砂、ひまし油または桐油の配合は共に同じであることが明らかになった。



図1 アート氏(左)によるランナー漆喰製法(人力)



図2 サーコン氏によるランナー漆喰製法(機械)

[2018年]

2-3. (1). ランナー王国時代の遺跡調査

ジェットヨード寺院は〈図3〉、ティロカラート王の時代(1455～1517年)に建立されたチェンマイ郡の寺院である。ジェットヨード寺院にはビルマ様式やタイヤイ様式(タイ北部のチェンマイ県、チェンライ県周辺に住む民族)の仏教建築や鐘形の仏塔、壁各層に仏像を納める壁龕などの影響を受けている。この寺院には仏閣壁面に複数の仏像がランナー漆喰を用いて造形されており〈図4、5〉、タイ北部地域の寺院の中でも特に多くの漆喰造形が境内に設置されていることから、調査を行った。



図3 ジェットヨード寺院



図4、5 仏閣壁面のランナー
漆喰を用いた仏像

2-3. (2). チェンマイ文化財修復事業関係者との対談

1990年代にチェンマイ文化財修復事業として、ジェットヨード寺院の仏閣壁面レリーフが修復された。当時、修復事業の技術者であるピラポーン・ドンケウ氏とお会いして、ジェットヨード寺院における仏閣壁面レリーフの修復について話を聞いた。ピラポーン氏は1992年から2015年に至るまで、チェンマイ大学美術学部彫刻学科に勤務し、木彫と石彫、タイアート（ランナー漆喰）が専門であり、退任後は彫刻家として活動しながらランナー様式の造形修復技術者を務めている。ピラポーン氏からはランナー漆喰の造形技術について、彫刻における漆喰素材の配合や芯材、道具、作業行程について聞くことができた〈図6〉。さらに、ピラポーン氏からチェンマイ大学美術学部彫刻学科のパキット・ブンスット准教授への協力を要請し、同施設のテラコッタ実習室にてランナー漆喰を用いた造形制作の再現および指導を受けることができた〈図7〉。



図6 ピラポーン氏（中央左）、パキット氏
（中央右）との対談



図7 造形による内部構造の再現

[2019 年]

2-4. (1). ピラポーン・ドンケウ氏の来日

チェンマイ文化財修復事業の技術者であるピラポーン氏を沖縄県立芸術大学美術工芸学部美術学科彫刻専攻へ招聘し、筆者がこれまで日本で再現したラーンナー漆喰について鑑査を行った。また、日本国内で揃えた材料（消石灰、川砂、桐油）を用いて、筆者とピラポーン氏によるラーンナー漆喰の再現実験を人力製法で行い、現地で扱われる漆喰同様の品質までラーンナー漆喰を再現することができた。

2-4. (2). 東南アジアにおけるラーンナー漆喰の分布調査

ラーンナー漆喰がタイ王国北部チェンマイに伝わる伝承漆喰であることを証明するため、タイ王国の近隣国（ミャンマー、中国、ラオス、ベトナム、カンボジア、マレーシア）の中からベトナムの調査を行うこととした。ベトナムフエ省を選んだ理由として、チェンマイから東に 12,787km、チェンマイ (18.77° N)、フエ (16.43° N) と凡そ同緯度に位置し、気温や湿度などの差異が少ないことから、漆喰を作る自然環境の条件が似通っていると思慮したためである。また、ベトナムフエ大学芸術学部彫刻科と本学美術工芸学部彫刻専攻は、本学彫刻専攻企画「彫刻の五・七・五 HAIKU-Sculpture International Exhibition for Art Universities」の国際交流展を通して交流があることから、フエ大学芸術学部彫刻科に所属するクワン・ファン講師を訪ねてベトナム漆喰について情報を収集した。その結果、ベトナムフエには独自の漆喰『フエ漆喰』があることが判明し、漆喰は貝灰（牡蠣殻）、植物（ハイビスカス）、水を搗き合わせた「水性漆喰」に分類することで、ラーンナー漆喰とは異なることを確認した〈図 8〉。

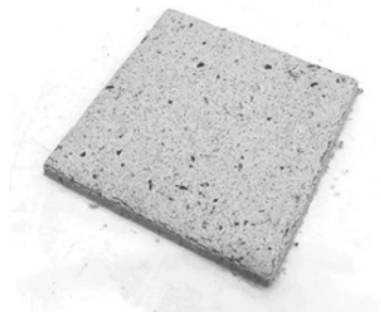


図 8 ベトナムの漆喰（フエ漆喰）の再現

[2020 年から現在]

2-5. (1). 仏閣壁面彫刻および仏頭の再現

2016 年からの研究内容を精査し、ラーンナー漆喰を用いたレリーフの再現実験および仏頭の制作を開始した。レリーフはチェンマイ文化財修復事業の技術者であるピラポーン氏が修復したチェンマイ郡ジェットヨード寺院の仏閣壁面レリーフをモチーフとして再現制作を行うこととした。また、仏頭については、ラーンナー王国ティロカラート王時代の仏像をモチーフとして制作を行った。

3. ランナー漆喰を用いたジェットヨード寺院における仏閣壁面レリーフの再現実験

(日時：2016年～2023年、場所：沖縄県立芸術大学崎山キャンパス彫刻棟2F 河原研究室および彫刻棟2)

[レリーフの躯体構造およびフレーム製作]

3-1. (1). 仏閣壁面レリーフの構造

ジェットヨード寺院の仏閣壁面レリーフの躯体となる仏閣は、ラテライトと石灰モルタル、ランナー漆喰で建てられている。ラテライトは鉄やアルミニウムの水酸化物を主成分とする土壌で、空洞や隙間が非常に多く酸化鉄の赤色をした熱帯地方の風化作用によって形成された土壌である。斧や鍬で四角に切り出すことが可能であり、タイやベトナムでは建材として煉瓦と同様に使われている〈図9〉。



図9 ジェットヨード寺院に使用されているラテライト

3-1. (2). テラコッタの代用

仏閣壁面レリーフの再現にあたり、日本国内においてラテライトのブロックが供給できないことから、躯体壁面はテラコッタを代用することとした。テラコッタの材料は沖縄県南部の島尻マージ(赤土)と沖縄県与那原町のクチャ、シャモット(焼成したテラコッタを粉碎して細粒にしたもの)を赤土、クチャ、シャモットで混練した後、直方体の煉瓦状に形成して900℃で焼成したテラコッタを使用した〈図10〉。



図10 躯体壁面素材としてテラコッタの制作

3-1. (3). フレームの作製

再現実験後に本研究作品としての展示形態を構想して、SUS304 ステンレス鋼板を加工してフレームをつくり、その内部に焼成したテラコッタを敷き詰めることで仏閣壁面の躯体を再現した。躯体の構造はテラコッタとフレームがずれないようにテラコッタとステンレス鋼板に穴をあけて、ステンレスボルトを通すことで固定している〈図11〉。そ



図11 フレームとステンレスボルトで固定されたテラコッタ

の際にテラコッタとステンレスの隙間には石灰モルタルを流して隙間を埋めた。また、ステンレス鋼板を加工する際は、沖縄県立芸術大学崎山キャンパス彫刻棟の金属室にて、溶接棒 TG-S308 を使用し、Tungsten Inert Gas 溶接を行った。

[ランナー漆喰の再現および造形におけるモデリングとカービング作業]

3-2. (1). 機械によるランナー漆喰の再現

チェンマイ県ドーイサケット郡の漆喰職人事業所の機械を使用したランナー漆喰製法を足掛かりに、沖縄県立芸術大学崎山キャンパス彫刻棟野外にて、日本製の「村田製作所手動餅つき機」を代用してランナー漆喰製法の再現を行った。製法工程は消石灰を篩にかけて、川砂、ひまし油と混ぜ合わせた後、臼に入れて搗き合わせながら、およそ 1 時間でランナー漆喰を作ることができた〈図 12〉。



図 12 手動餅つき機によるランナー漆喰製法

3-2. (2). ランナー漆喰作りと自然環境

ランナー漆喰作りは天候と湿度に影響される。チェンマイでは 6 月から 9 月までを雨季、12 月から 4 月までが乾季の熱帯モンスーン気候のため、雨天および湿度の高い雨季に漆喰作りは行わない。また、乾季は消石灰、川砂がよく乾燥するため、ランナー漆喰作りに適している。湿度が高くなるとランナー漆喰は材料にひまし油または桐油の油分を含み材料に湿気や水分が加わるため、水と油が分離して上手く材料がまとまらない。そのため、やむを得ず雨天や雨季に漆喰作りを行う場合は、すべての材料と道具を乾燥させる必要がある。木製の臼が乾燥していない場合は、臼の中に紙を詰めて燃やすことで、臼を乾燥させる方法もあるが、その際は炭化した灰が臼に付着するため、素材を搗き合わせた漆喰は灰色になる〈図 13〉。

国土交通省の気象庁気象局 2015 年の統計によると、沖縄県の平均温度はおおよそ 23.6℃、平均湿度はおおよそ 73% である。また、同年の在チェンマイ日本国総領事館の統計によると、チェンマイの平均温度はおおよそ 25.8℃、平均湿度はおおよそ 74.2% である。そのため、沖縄とチェンマイでは年間を通して自然環境が類似するため、沖縄はランナー

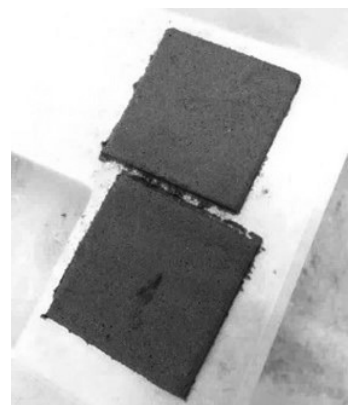


図 13 灰色のランナー漆喰

漆喰作りに適している〈表 2〉。

沖縄県は亜熱帯海洋性気候に区分され、5月から9月にかけては梅雨や台風の影響で雨が多く降り、高温・多湿となるため、天気と湿度に気を配りながら、消石灰と川砂は密封した容器に乾燥剤と入れて材料が空気に触れないように心掛けた。

2015 年		1 月	2 月	3 月	4 月	5 月	6 月	7 月	8 月	9 月	10 月	11 月	12 月	年間 平均
チェンマイ	平均 気温 (℃)	20.5	28.0	26.5	28.5	28.0	27.0	26.5	26.5	26.5	26.0	24.0	21.5	25.8
	平均 湿度 (%)	71	67	59	60	71	79	80	82	82	81	80	78	74.2
沖縄県	平均 気温 (℃)	16.6	16.8	19.0	22.2	24.9	28.7	29.0	28.7	27.8	25.5	23.8	20.1	23.6
	平均 湿度 (%)	61	65	72	76	81	83	79	79	73	68	71	68	73

表 2 2015 年《年間平均 (気温・湿度) 統計表》

3-2. (3). 制作に使用する道具

ランナー漆喰の造形には木ベラを使用する。木ベラはチェンマイ大学美術学部の画材屋で販売しており、素材は南洋材のチーク材が用いられている〈図 14〉。ランナー漆喰はひまし油や桐油を含むため、木製のヘラを使用して漆喰がヘラに付かないように、油がある程度木材に馴染むように考案されている。そのため、油がヘラに染み込み過ぎないように複数のヘラを使いながら、素早くかたちを造形する必要がある。また、当時の造形過程では芯棒には鉄棒や木材、木の枝、麻紐が使用された。

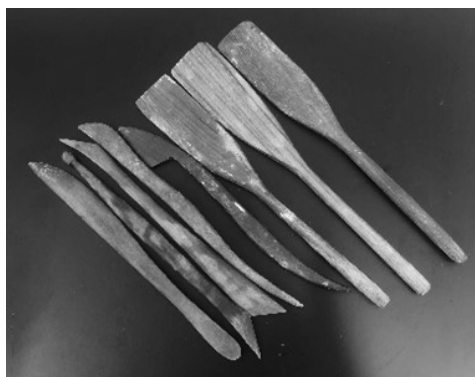


図 14 造形用の木ベラ

3-2. (4). ランナー漆喰の硬化時間

漆喰は空気中の炭酸ガス (二酸化炭素) の吸着により、水分を放出して硬化する。この変化は日本漆喰やベトナム漆喰などの水性漆喰に見られる。ランナー漆喰は消石灰、川

砂、ひまし油または桐油を材料として突き合わせた後、およそ1か月で硬化する。また、造形制作における細部の造形に時間が掛かる場合、ラーンナー伝承学校と漆喰職人事業所では、ひまし油または桐油の分量を加減してラーンナー漆喰の硬化時間を調整している。

ひまし油にはリシノール酸と呼ばれる脂肪酸を含みアルキド樹脂やエポキシ樹脂などの原料に用いられ、塗料分野やインキ分野で使用されている。また、ひまし油は硝子綿ラッカーの可塑剤として利用されており、柔軟性、光沢、肉持ち感、耐光性を付与している。このようなひまし油の特性が消石灰、川砂を搗き合わせることによって作用し、ラーンナー漆喰は硬化することが考えられる。

3-2. (5). 細部の造形

仏閣壁面レリーフには、ラーンナー漆喰をひも状に伸ばした文様や装飾などの細部の造形が施されている。漆喰を用いて細密なかたちを造形するためには、漆喰を作る際の砂粒の大きさと漆喰が硬化するまでの時間が重要となる。

消石灰と川砂、ひまし油を搗き合わせる際に川砂の粒子を細かくすることでラーンナー漆喰の可塑性が大きくなり、より細かなかたちを造形することが可能となる。また、搗き合わせたばかりの漆喰は柔らかいため、漆喰が手の指や木べらに付いてしまい上手に細部を造形することは難しい。そのため、漆喰が硬化するまでの間に漆喰の質感を見極めながら、細部の造形を行う必要がある。その際は細部の造形に適切な柔らかさの質感を維持する様に再度、漆喰を搗いたり、手で練ったりして、漆喰の質感を保つ技術も伝えられている。

3-2. (6). 硬化した漆喰の処置

ラーンナー漆喰を用いて仏閣壁面レリーフの造形を行う際には、壁面に向かって漆喰を押さえ付けながらモデリングすることから、ある程度中心部分が硬化していなければならない。そのため、造形は漆喰を硬化させながら数回に分けてモデリングを行い、漆喰を重ね立体の厚みを増ながらつくられる〈図15、16〉。

硬化したラーンナー漆喰の上に新たに漆喰をモデリングする場合



図15、16 漆喰を重ね立体の厚みを増しながら造形する

は、硬化した漆喰の上にひまし油または桐油を馴染ませ、再度その上から漆喰によるモデリングを行う。油を硬化した漆喰に馴染ませることで、新たにモデリングした漆喰が剥がれにくくなることがランナー漆喰の技術として伝えられている。また、ランナー漆喰はコンクリートのように硬くなるため、硬化後にかたちを変えることは困難である。その際は石材用の小型ノミを使用して、硬くなった漆喰を割る技術もかたちを修正するための手段として伝えられている。

これまでの再現実験より、ランナー漆喰は硬化後に放置しておくで表面が白化し、白くなることを確認した。2019年に作成したランナー漆喰を2023年(現在)まで野外へ放置した結果、漆喰の白化した表面の一部にカビを確認し、漆喰が収縮して細かなひびが入っていた。また、白化した漆喰の表面を指でなぞると白い粉が指に付着したため、素材の消石灰に含まれる石灰成分であることが推測される。さらに、硬化した漆喰の強度を調べるため、硬化した漆喰を水と熱湯に浸した後、ハンマーを用いて粉碎した結果、熱湯に浸した漆喰の方が水に浸した漆喰よりも脆いことが判明した。この結果はランナー漆喰の素材にひまし油や桐油の油分が含まれているため、熱湯によって硬化した漆喰に影響を与えたことが推測される。

[仏閣壁面レリーフの再現実験結果]

制作した仏閣壁面レリーフは縦(110cm)、横(82cm)、奥行(30cm)、フレームの金属を含めて重さ(約250kg)である〈図17〉。金属40kg、テラコッタ60kg、石灰モルタル20kg、ランナー漆喰120kgを用いて再現を行った。今後は仏閣壁面レリーフのイメージとして再現作品を壁面に固定できるように壁面壁板を制作して設置施工を行い、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館にて、本研究制作発表を予定している。



図17 2023年制作(縦110cm×横82cm×奥行30cm)

4. ランナー漆喰を用いた仏頭の制作(日時:2023年、場所:沖縄県立芸術大学崎山キャンパス彫刻棟2F河原研究室)

[仏頭のモチーフ]

4-1. (1). ランナー王国ティロカラート王時代(1455～1517年)の仏像

ティロカラート王時代のランナー王国は黄金時代と呼ばれ、ランナー王国の領土はチェンマイ県から南東へおよそ200kmのスコタイ県シーサッチャナーライ郡まで拡大

し、スコータイ芸術を取り入れ、多種多様の芸術文化が混ざり合った。スコータイ芸術の特徴として顔は卵型で眉をひそめ、髪は小さく頭頂部にタイ語で「ラッサミー」と呼ばれる火焰状のかたちが頭部に装飾されている〈図 18〉。

仏頭制作においては、ラーンナー王国は 1296 年～ 1558 年に栄えたチェンライ、チェンセン、チェンマイ、ランブーン、ランパーン、パヤオの統合王国のため、各土地の文化が融合して独自のラーンナー文化が生まれている。そのため、ジェットヨード寺院における仏閣壁面レリーフの再現実験と合わせた同時代の仏像を参考として制作を行った。



図 18 スコータイ芸術をモチーフとした仏像

[仏頭の制作結果]

2023 年の 6 月から制作した仏頭は縦 (21cm)、横 (15cm)、奥行 (15cm)、重さ (約 6kg) である。チェンマイ大学美術学部彫刻学科の授業科目「タイアート」における造形制作に倣い、作品の内部に発泡スチロールや布、新聞紙を丸めたものを芯材として使用した。ラーンナー漆喰は造形素材としての質量が重いため、これらの芯材を用いることで作品の重量を軽くしている〈図 19〉。また、ラーンナー漆喰は消石灰、川砂、ひまし油を搗き合わせて作り、木ベラを使用することが通常ではあるが、筆者はステンレス製のスパチュラも用いて目、鼻、口など細部の造形を行った。



図 19 発泡スチロールや布を使用した芯材の内部構造

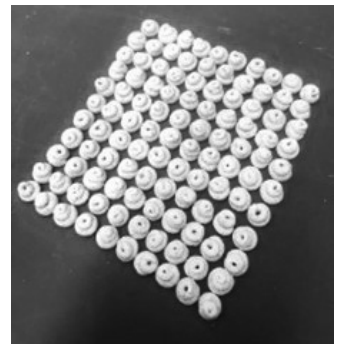


図 20、21 仏像の螺髪制作

仏頭には「螺髪」と呼ばれる巻貝状の突起が造形されている。仏頭の螺髪については頭部と螺髪を分けて制作し、ラーンナー漆喰で螺髪のかたちを複数造形して硬化させた〈図 20、21〉。その後、搗き合わせたばかりの柔らかい漆喰を用いて頭部を造形し、あらかじめ造形した螺髪にひまし油を馴染ませてから埋め込んで接着させている。2023 年 11

月 9 日～ 11 月 22 日にかけて、沖縄県浦添美術館および沖縄県立芸術大学付属図書・芸術資料館にて同時期開催されるアジア芸術系大学交流展 in 沖縄「彫刻の五・七・五 2023」International Exchange Exhibition for Asian Art Universities in OKINAWA “HAIKU-Sculpture 2023” に本作品を出品し、本研究制作発表を試みる〈図 22〉。

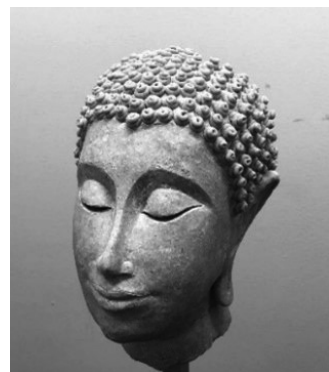


図 22 2023 年制作 (21cm × 横 15cm × 奥行 15cm)

まとめ

本研究では、これまでのラーンナー漆喰の再現実験を通して、漆喰を用いたレリーフおよび仏頭の制作を行った。チェンマイではラーンナー王国時代から現在に至るまで、彫刻の塑造素材としてラーンナー漆喰が定着しており、水粘土、テラコッタ粘土、石粉粘土、油粘土、などと同様に実用化されている。その中でもラーンナー漆喰は消石灰、川砂、ひまし油または桐油を素材とした油性漆喰のため、油粘土の質感と可塑性が類似している。そのため、塑造素材として扱いやすく、細かな造形が可能な素材であり、室内外を問わず使用可能な素材である。また、ラーンナー漆喰は塑造の水粘土とは異なり、造形した彫刻を石膏で型取りする必要がないため、塑造原型そのままのかたちとして残すことが可能である。

さらに、ジェットヨード寺院の仏閣壁面レリーフの修復に見られるように、ラーンナー漆喰の経年劣化による破損・欠落した際は、同素材を用いて修復可能であり、チェンマイにおける野外彫刻や文化財の修復に寄与している。

本研究ではラーンナー漆喰を用いた制作過程を通して、ラーンナー漆喰は材料から漆喰をつくる天候や湿度の自然環境に影響されやすく、漆喰が硬化するタイミングを予見して造形する素速さと技術が求められることを体現することができた。また、材料から漆喰を作り、その漆喰を用いて造形するには経験が必要であることも実感した。ラーンナー漆喰はタイ北部各地域の文化が融合して生まれた独自のものであることも再確認できた。そして、現在でもラーンナー伝承学校、漆喰職人事業所、チェンマイ大学美術学部彫刻学科開設科目「タイアート」において知見と技術が継承され、造形素材としての一端を担っている。ラーンナー漆喰とは異にする日本の漆喰は、石灰漆喰、貝灰漆喰、牡蠣灰漆喰、土佐漆喰、南蛮漆喰、琉球漆喰の水性漆喰があり、主に建築資材として使用される。中には「鍔絵」と呼ばれるレリーフ状に盛り上げて造形する漆喰は存在するが、鍔絵は左官が鍔を使用し民家の戸袋や壁、農家の母屋や土蔵の妻壁や戸袋に絵柄を塗りだしたものである。鍔絵の

素材は貝灰または石灰石を焼いた生石灰に、布海苔を混ぜ合わせたものにスサ（麻の繊維や藁を臼で搗いたもの）を繋ぎとして混ぜ合せ、練り上げて粘土状にした漆喰を用いる。鰻絵の漆喰には防水加工を高め、艶を出すために、鯨油や菜種油が混入される。

また、造形可能な漆喰としては琉球漆喰があり、塩焼きした生石灰に水を加えて乾燥稲わらを投入し、生石灰と水の消化反応によって数百度まで温度が上昇する中で稲わらの繊維をほぐして1週間程度寝かせて熟成させる。熟成後、粉碎機にかけて稲わらの繊維を細かく切断することで、練上のしっとりした漆喰の質感となり沖縄方言で漆喰ムチ（お餅）と呼ばれている。

鰻絵や琉球漆喰のように造形可能な日本漆喰はあるが、鰻やへらなどの左官用具を用いて造形するため、直に手に取って造形を行う塑造素材のモデリングには適さない。また、塑造素材としての可塑性や強度においてもランナー漆喰が造形素材に適していると確認できた。

今後の研究では漆喰の分類を水性漆喰と油性漆喰に定義しながら、日本漆喰の建築資材だけでなくランナー漆喰のような彫刻分野の素材として、造形可能な漆喰については造形制作を通して実証し、鰻絵や琉球漆喰などの日本漆喰との比較を行う。また、タイ王国チェンマイ県から南へおよそ90kmの距離に位置するランプーン県のハリブンチャイ国立博物館およびランプーン博物館の現地調査を予定している。ランプーン県のハリブンチャイ地域はタイで繁栄したタイ族以前のモン族による最初の国家が形成され、チェンマイ王朝のマンラーイ王に占領される以前の北タイ古代史料が展示されており、当時の仏像やスタッコ（漆喰）による造形が収集されているとの情報をチェンマイ大学美術学部彫刻学科准教授のパキット・ブンスット氏から得ることができた。

引き続き、次年度以降も新型コロナウイルス感染症の動向を注視しながら、現地のフィールドワークおよびランナー漆喰による造形制作を行う。

参考文献

- OLIVER HARGREAVE, "EXPLORING CHIANG MAI CITY, VALLEY&MOUNTAINS, Within Books, 1997
David K. Wyatt and Aroonrut Wichienkeo, "THE CHIANG MAI CHRONICLE SECOND EDITION", Silkworm Books, 1998
Dr.Karuna Kusalasaya, "BUDDHISM IN THAILAND It Past and Present", Mental Health Publishing House, 2001
Chitraporn Tanratanakul, "HISTORY OF LAN NA", Silkworm Books, 2005
Ministry of Culture, "Thai Art and Culture", Printing Business Division, 2008
ROADWAY 12th Edition, "ROADWAY THAILAND ATLAS", Groovy Map Co.,Ltd, 2012

JOHN HOSKIN, "HISTORY OF THAILAND", AISIA BOOKS, 2015

Wiang Kum Kam Information Center, "Visitor Guide", The 8th Regional Office of Fine Art Department
Chiang mai, 2016

加藤祐三、『奄美・沖縄岩石鉱物図鑑』、新星図書出版、1985 年

桑田淳一、『タイの古寺を歩く』、連合出版、2005 年

馬場瑛八郎、『土と左官の本 3』、建築資料研究社、2005 年

柿崎一郎、『物語 タイの歴史 微笑みの国の真実』、中公新書、2007 年

岡本麻里・古川節子、『たっぷりチェンマイ！タイの古都をまるごと楽しむ町歩きガイド』情報センター、
2007 年

東南アジア学会 (伊藤利勝)、『東南アジア - 歴史と文化 -38』、山川出版社、2009 年

吉岡みね子、『タイ国家と文字』、溪水社、2010 年

戸谷洋一郎、『油脂の特性と応用』、幸書房、2012 年

小林澄夫、『左官読本 第 2 号』、風土社、2015 年

岩本敏、『消えゆく左官職人の技 鋳絵』、株式会社小学館、1996 年

藤田洋三、『鋳絵放浪記』福元満治、石風社、2001 年

伊澤和馬、『日本の原点シリーズ 7 土』、大澤一登、新建新聞社、2014 年

山口隆治、『油桐の歴史』、勝山敏一、桂書房、2017 年

NHK 取材班ほか、『NHK 美の回廊をゆく 東南アジア至宝の旅②』、日本放送出版協会、1991 年

NHK 取材班ほか、『NHK 美の回廊をゆく 東南アジア至宝の旅③』、日本放送出版協会、1991 年

Abstract

Research on Lanna Stucco, a Traditional Formative Material from Northern Thailand

— Reproduction of a Buddhist Temple Wall and Buddha head Sculpture using Lanna stucco —

Keisuke KAWAHARA¹⁾

1) Okinawa Prefectural University of Arts

Lanna stucco is a traditional plaster from northern Thailand, made by pounding together slaked lime, river sand, castor oil, or paulownia oil. It has been used as a material for decorating temples and sculpting Buddhist statues since the time of Lanna Kingdom to the present.

The author was a special lecturer in metal sculpture at the Department of Sculpture, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University from 2011 to 2016.

During his five-year stay, he visited temples in Chiang Mai and was exposed to local patterns, pluk (plants), sing (ornaments), naak (dragons), chang (statues), yak (demons), pra put ta ruup (Buddha images), and other forms of art.

At first glance, one would not even notice that the form made of Lanna stucco is a stucco. Most people would probably mistake it for plaster, mortar cement, or stone. In the temples of northern Thailand, moldings made of mortar cement and stone are everywhere, and in fact, it is difficult for foreign visitors such as myself to stop and distinguish the materials used for these forms.

In recent years, concrete has also been used to create these forms, but unlike mortar cement and concrete, Lanna stucco can be used to create intricate and delicate patterns. It is also resistant to the intense sunlight, squalls, and wind and rain that are characteristic of tropical monsoon climates, and has become established in the Chiang Mai area as a material for both indoor and outdoor molding. Such use of stucco deviates from the concept of stucco seen in Japan and suggests that Lanna stucco is a special kind of stucco.

This led the author to consider the possibility of bringing back to Okinawa the knowledge and techniques gained in the field and reproducing them.

In addition to being a special lecturer, he enrolled in the Graduate School of Art and Design,

Chiang Mai University from 2014 to 2015 (leaving in 2019) where he conducted comparative research on Lanna stucco and Japanese stucco.

He continues to conduct local fieldwork and reproduction experiments of Lanna stucco in Okinawa to study Lanna stucco rooted in the Chiang Mai region of northern Thailand.

The author has been experimenting with reproducing Lanna stucco in his laboratory (Department of Sculpture, Faculty of Arts and Crafts, Department of Fine Arts) at the Okinawa Prefectural University of Arts from the summer of 2016 to the present.

The reproduced stucco was used to create reliefs and a Buddha head.

This reproduction experiment was conducted to investigate and record the feasibility of using Lanna stucco as a material for sculptural plastic work in the field of sculpture.

ピアノ実技指導についての考察 —ブラームスのピアノソナタ第1番を題材に—

藤 村 瑛 亮¹⁾

はじめに

私は大学入学当初から音楽教室でピアノ指導をしており、小学生、中学生を中心に、幼稚園児から大人の方まで幅広く指導を行っていた。さらに、私が在籍していた東京音楽大学大学院では、当時ティーチングアシスタント（以下T A と略）の大学院生が、ピアノ実技科目を担当する制度があり、私もT A に応募し、採用された後、ピアノ主科の学生を対象に、1人1時間のレッスンを1年間で延べ20人ほど実技指導を行っていた。

今回は、以上の経験を活かし、日頃実際にどのような指導をしているか、一例を記録したものである。

今回の指導対象者は、コンクールの入賞経験もあり、コンサート出演、著名な演奏家のマスタークラスを受講するなど、研鑽を積んでいる上級レベルの方である。指導を行うにあたり、ブラームス作曲のピアノソナタ第1番より、第1楽章を取り上げることとした。

1. ブラームスのピアノソナタ第1番

ヨハネス・ブラームス（Johannes Brahms, 1833-1897）はピアノソナタを3曲作曲しているが、第1番が作品1、第2番が作品2、第3番が作品5と、いずれも初期の作品であり、どれも若さ溢れるエネルギッシュなものばかりである。第1番は、第1楽章（Allegro）—第2楽章（Andante）—第3楽章（Scherzo, Allegro molto e con fuoco）—第4楽章（Finale, Allegro con fuoco）の4楽章構成となっている。今回は、第1楽章に焦点を当て実技指導を行った。

2. 実技指導を行った対象者の演奏上の特徴

ブラームスの作品が持つ、力強さ、壮大さを表現するのに長けており、エネルギッシュな演奏が魅力である。一方で、fとpの音量の差をあまりコントロール出来ておらず、fとffの表現の違いについても、やや一本調子になってしまうなど課題が残る。さらにこの作品においては、まるで交響曲をピアノ編曲版として作曲したかのように、声部が多く、オーケストラのような響きを意識して、表現の幅を広げなくてはならない。各声部の音色の弾き分け、バランス、そして全体的なハーモニーの変化といった面も、改善する余地がある。加えて、各セクションの性格的な違いや、レガートに対する奏法、腕や手首といった身体

1) 藤村瑛亮（沖縄県立芸術大学）

の使い方など、もともと持っている深い音楽性をより演奏で表現できるよう、細部まで丁寧に指導したいと考えた。

3. 主な指導内容

譜例 1



〈1小節目〜〉

力強く華やかな第一主題で始まる第1楽章。演奏する上で、まだffではなくfであるという点に注目してほしい。展開部や、再現部のラストでffが何度も出てくるが、音量や演奏のテンションも初めから最高潮に演奏してしまうと、後に登場してくるドラマティックな部分でいまひとつ迫力がないように聴こえてしまう。ff、f、mfの音量の調節、表現の違いも意識する必要がある。

もう一つの点としては、休符の扱い方についてである。特に、3拍目の休符の意識が薄くなると、ペダルで響きを残してしまい、2拍目が2分音符のように聴こえてしまう。休符も音符と同じく「演奏」してほしい。この休符を意識することで、拍感がはっきり表現され、演奏自体もより活発に聴こえてくる。

譜例 2



〈6小節目〜〉

D-Fis-Gとモチーフが3回、1オクターヴずつ下がっていく。音程感を表現するため、音量の割合を1回目は高音を優先して左<右、2回目は中音域なので左=右、3回目は低音を優先して左>右というように、音の高さに沿って音色の変化を意識させた。こうすることで、立体的に聴こえてくるため、より音程感が出てくる。

譜例 3



〈17 小節目〜〉

4 声によるカノンのように展開される。最も声部に対する弾き分けを意識しなければならない箇所である。声部の違いを感覚的につかむため、次のような練習方法を提示した。
 ①右手パートにある 2つの声部を、それぞれ右手と左手に分けて数回弾く。
 ②左手のパートも①と同様に片手で分けて数回弾く。
 ③右手パートは右手だけで、左手パートは左手だけで数回弾く。
 ④楽譜通りに両手で数回弾く。こうすることで、各声部の動きを客観的に聴き取りながら弾くことができる。

譜例 4



〈39 小節目〜〉

Maestoso のような、活発な第 1 主題とは対照的に、dolce で柔らかな印象を与える第 2 主題。右手の単旋律が美しく、con espressione を表現しようと右手に対して意識しがちなため、どうしても左手の旋律への意識が軽薄になりやすい。ペダルをどの程度踏むかというのも考えなくてはならない点である。残響が多いと、なんとなく柔らかな音色や雰囲気が出ているような感覚になるが、実際は混沌としてしまい、フレーズが明確に聴き取れなくなる。

練習法として、まずはペダルを踏まず、そしてレガートに演奏できるよう、右手でお手本を作る。日頃から右手の旋律を聴く習慣がついているからこそ、左手よりも右手の方が

旋律を *cantabile* に演奏する方が得意であるためだ。お手本として弾いてみたクオリティで左手でも演奏できるよう、何度か弾いてみる。実際に左手パートだけ弾かせてみたところ、粒が不揃いで、粗が目立っていた。テクニ克的にも弾きにくそうにしており、両手で弾いていたら特別気になるわけではなかった箇所だが、ここが盲点なのである。ただ、器楽や声楽の伴奏と同じように、伴奏形が上手に演奏出来ると、不思議と主旋律もより音楽的に引き立たせることができ、結果として立体的に音楽が聴こえてくるため、左手パートの完成度を徹底的に高めるのが重要である。

譜例 5



〈63 小節目〜〉

右手の旋律だが、ここでもレガートに演奏する意識を忘れてはならない。手首や腕を柔軟に、音の方向に合わせて動かしていくことが必要である。手首が硬直し、指だけで打鍵しようとする、音の質が均一になってしまい、レガートに演奏できない(写真1)。フレーズが上行しているのに合わせ、手の向きもやや右向きに、手首、腕から音の方向に合わせて持っていくと、なめらかにフレーズを描くことができる(写真2)。

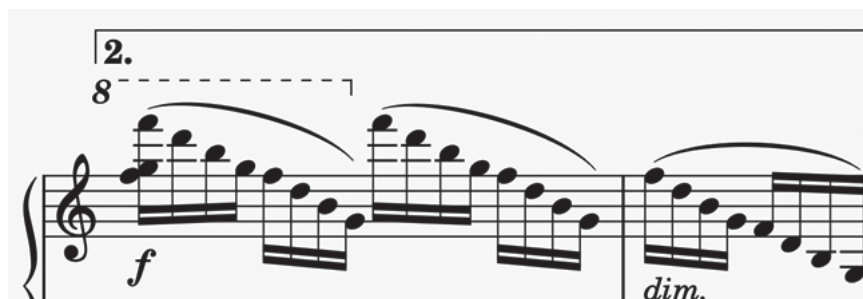


(写真1)



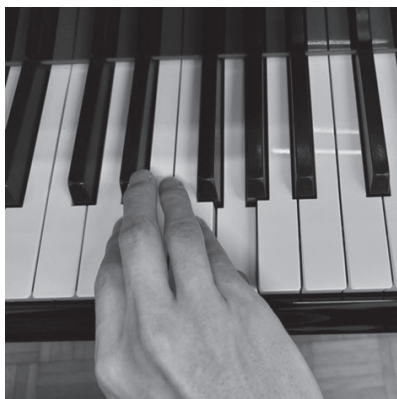
(写真2)

譜例 6

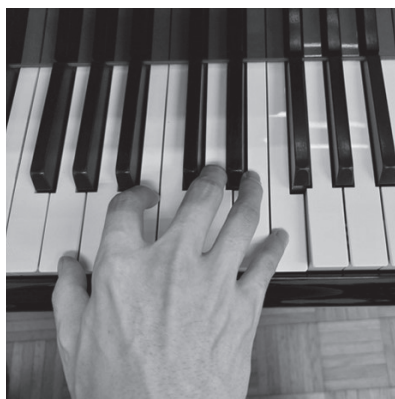


〈86 小節目〜〉

アルペジオはどんな曲でも頻繁に出てくるが、これもあくまで分散和音だという意識を失ってはならない。右手の F-D-H-G の音を、小指（5）- 中指（3）- 人差し指（2）- 親指（1）で弾くのが一番合理的ではないかと考えるが、この際、1 を平行に折りたたみ（写真 3）、5 で F の鍵盤を押した段階で、すでに 3、2、1 が D-H-G の鍵盤の位置に控え（写真 4）、その場所を捉えた上で弾くことで、無駄な動きを最小限に抑え、効率的に弾けることでミスタッチの軽減にもつながる。また、手が一度に音を掴める型になっていることで、音質の統一感も生まれる。



（写真 3）



（写真 4）

譜例 7

8
3
3
ff
ben marcato

〈125 小節目〜〉

ben marcato から始まる左手のオクターヴによるモチーフと、右手の分散和音によるモチーフの音色の変化をつけることである。特に左手は

低音の重厚な響きで、長いフレーズを一つにつなげていかなければならないのだが、*ff* で演奏しなければならないということもあり、どうしても鍵盤のタッチが荒くなり、ぶつけたような音を出してしまいがちになる。例えば、何かとても重い物を前に押そうとしたとき、素早く押すことは難しく、体重をかけてゆっくりと押していくのが一般的だと思う。ピアノも同じく、重く深い音色、長い音価を鳴らすときには、その音色に合わせてゆっくりとしたタッチが要求される。右手のパートに関しても、*ff* とはいえ音楽が縦割れにならないよう、フレーズを意識してレガートに弾かなければならない。

次に、右手と左手のモチーフが交代し、調性も *h moll* から *D dur*（平行調）に転調する。調性の違いを感じ取りつつ、それまで右手及び左手のパートを弾く上で意識していた注意点を、パートが逆になっても同様に注意しながら演奏しなければならない。

譜例 8

8
3
6
legg.
3
6
3
6
3
6
8
3
6
8
3
6

〈165 小節目〜〉

3度や5度を用いた旋律というのはピアノ曲においてよく登場してくる手法であるが、ここでも気をつけなければならないのが、2つの声部が合わさって奏でられているという

ことだ。特にそのバランスについてよく聴きながら演奏しなければならない。

例えば、中音域で演奏する右手のパート。特に多いのが幼少期の刷り込みとして、「5の指（小指）は弱いから、強く出さなければならない。目立たせなきゃいけない。」という概念が強く、上声部ばかりが聴こえてきてしまう現象がよく起きる。しかし、中音域で極端に上声部ばかりが目立つと、ハーモニーの密度が薄くなってしまう。ここでは管楽器のような音色を意識することで、左手パートとの音色の違いを表現することができる。左手パートは右手のメロディーを引き立たせるようにレガートで軽い音色が要求される。（ただし最低音はある程度鳴らしていかないと全体的に薄い印象になってしまうため注意しなければならない）

次に右手パートと左手パートが交代する。大半の人は、右手パートの細かなパッセージを弾くことに意識してしまうため、どうしても左手パートを音楽的に弾くことが疎かになってしまいがちである。フレーズが上行しているのか、また下行しているのか、フレーズの切れ目が粗くなっていないか、よく聴きながら、左手だけで何度か弾いてみるなど、聴き取るための練習をすることで、より音楽的に弾くことができる。

譜例 9

〈253 小節目〜〉

特に左手の跳躍が演奏上困難な部分である。注目してほしい点としては、1拍目と3拍目にアクセント記号が付いている。いわゆる強拍と言われている拍である。2拍目から3拍目、そして4拍目から1拍目にかけて音が向かっている意識をまずは持つ。練習として、①低音の2分音符を省略し、まずは単音だけで音の流れを感じながら弾く。②低音のGの音と、①で練習した単音を組み合わせで弾く。（内声を省く）③左手を楽譜通り全ての音を弾く。というように、一度分解して弾きやすい状態にしてから、徐々に声部や音を増やすという方法で練習させたところ、テクニク的にも音楽的にも自然な流れで演奏することができた。

4. おわりに

今回、上級レベル向けとして、ブラームスのピアノソナタ第1番より、第1楽章を題材に指導を行った。指導するにあたり、その場ですぐに習得できるテクニックから、練習方法を提示し、普段の練習で意識すべきテクニックまで、様々な観点から指導することができた。音楽性、解釈、テクニック、そして性格、一人ひとり違った魅力を誰しも持っている。その素材をいかに磨き上げ、可能性を広げ、導いてあげられるか、指導する上で一番重要なことだと私は考えている。また、実は指導する側も新たな発見があり、日頃自分の練習とはまた違った学びがある。今後も演奏と指導の両方の視点から、より深く音楽について探究していきたい。そして、音楽の素晴らしさを多くの人達に伝えていきたいと思う。

Abstract

Consideration on Practical Teaching of Piano

— Based on Brahms' Piano Sonata No. 1 —

Eisuke FUJIMURA¹⁾

1) Okinawa Prefectural University of Arts

When I was in graduate school, I was a teaching assistant in charge of the piano course, and I gave piano lessons to students who were studying piano professionally.

Taking advantage of that experience, I created a creative notebook as a record of practical instruction for advanced students who challenge concerts and competitions.

This time, I will take up Brahms' Piano Sonata No. 1 and consider what kind of instruction I gave.

As the main contents of the instruction, I pointed out changes in harmony, legato playing, and how to use the body such as arms and wrists, with an awareness of the sound of an orchestra.

I think it is important to teach how to develop the musicality that the person has. I would like to continue to explore music more deeply from the perspective of both performance and teaching.

令和4年度 沖縄県立芸術大学教育研究支援資金 事業報告書

喜 多 祥 泰¹⁾

《研究課題》 琉球石灰岩を使用した顔料研究

1. 研究概要

今回の研究は、日本画の物理的性状の定量的観点を得ること、今後の新たな日本画表現を展開することの2点に力点をおいている。日本画とその周辺文化を無形文化財として保持し発信することを目的としている長期研究の一環である。令和4年度は「顔料」に着目し研究した。作品熟覧による検証と琉球石灰岩の研究を行い、海をよごさないサステナブルな沖縄独自の琉球岩絵具開発を試みた。

2. 研究期間 令和4年4月～令和5年3月

3. 研究成果

①研究に必要な継続的な琉球石灰岩の確保の道筋と今後の活用

琉球石灰岩の特徴・産地・活用について理解を深め、南城市・武村石材建設（武村朝元氏）から【a. 琉球石灰岩の工場切り出し微粉体】を大1箱小2箱、【b. 山での琉球石灰岩の切り出し時のタクヨウガン（糸満コチンダー川産）粗目粉体】を大1箱、【c. 鉱山での琉球石灰岩の切り出し時の粗目粉体】を大1箱、ご提供頂いた（以降、a、b、cと表記する）。b/cともに継続した入手は難しいが、aに関しては、採石業者においても破棄に経費がかかっているもので、継続した入手が可能であり、活用することによって、社会貢献できることがわかった。しかしその精製工程によって極めて細かな微粉体となっており、即活用するには工夫が必要な材料であることも明らかになった。

②琉球絵画熟覧による検証からの発展

孫億作品熟覧による研究を進めた。今年度は、美ら島財団から後期琉球絵画絵師佐渡山安健筆《花鳥図 牡丹尾長鳥図》の画像借用についての許可と作品画像の提供を受け、絵画専修日本画分野における模写授業教材として使用した。

③海をよごさないサステナブルな沖縄独自の琉球岩絵具を開発・試用する

以前からの研究に続き、令和4年度入手したb/cは、日本画顔料として即用できる性質であったため、制作への試用と学生への共有を先行して進めた。自身の研究成果（琉球岩

1) 喜多 祥泰（沖縄県立芸術大学）

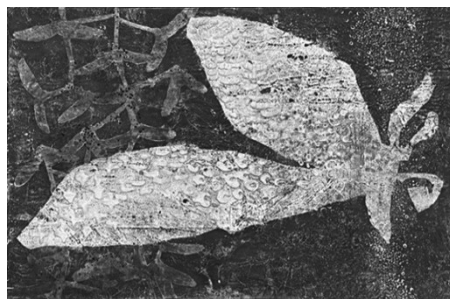
絵具を使用した制作)として、第49回創画展《夏の地図》《夜の地図》入選のほか、創画展若手会員有志による選抜展 will + s 展 2022 にて《蝶の地図》が will + s 展賞を受賞した。(令和4年度成果:創画展2回入選、個展7回、グループ展7回)

4. 検証・考察

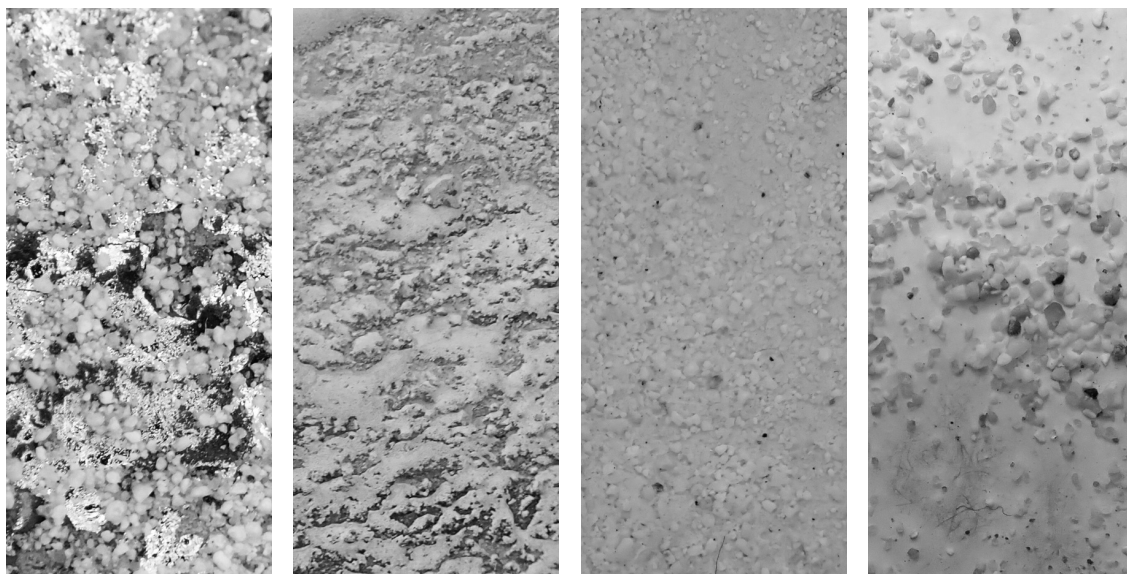
琉球石灰岩のaの試用について、先行研究を行う女子美術大学の宮島弘道教授の研究協力を受け、「粒子混合」(他の粒子の大きな琉球石灰岩の粉体を混ぜ込んで引っ掛かりをつくること)による水干顔料(胡粉を使用するような感覚)として使用できることを仮目標と設定し、炭酸カルシウムを主成分とする方解末顔料(大きめの粒子)を加え著色を行った。

5. 展望

令和5年度 基盤研究(C)「東アジア伝統絵画の技術継承と人材育成のための琉球絵画研究」に採択され、継続した研究を行っている。今後の展示機会も活用し、琉球岩絵具や琉球紙などの新たな東アジア伝統絵画の可能性を模索していきたい。後期琉球絵画の検証については、他機関の協力を得て、今後継続して研究を行う。



琉球岩絵具の試用例 《蝶の地図》
2022年 Will+s 展賞受賞



琉球岩絵具の試用例 (学生作品の一部を拡大)

令和4年度 沖縄県立芸術大学教育研究支援資金事業報告書

谷本 裕¹⁾ 神谷武史²⁾

《研究課題》

沖縄県立芸術大学音楽学部における、アートマネジメント教育改革にむけた調査研究～実演芸術・芸能のアクセシビリティに着目して

本研究は、開設から丸6年を経過した音楽学部音楽文化専攻沖縄文化コースにおけるアートマネジメント教育の今後の展開について、有用な視座を得るべく計画された。これに際し研究者は、近年我が国で整備の進む文化芸術関連法制で提示されている「アクセシビリティ」の概念に着目した。これは全ての国民が、経済的・社会的・物理的な状況等に拘らず、芸術文化活動につき鑑賞・創造・参加できる環境整備を重視する概念である。これを体現する事業例の調査研究を通じ、その意味合いや社会的な価値を理解することで、同コースのアートマネジメント教育における卒業生像の考察や、そこから導き出されるべきカリキュラム編成等に、研究成果を役立てたいと考えた。こうした狙いから本研究に携わった谷本裕・神谷武史はそれぞれ以下のテーマに取り組んだ。それらにつき、報告する。

(1) 谷本 裕

知的・発達障害児（者）を対象とする劇場体験事業

兵庫県立芸術文化センター主催事業「劇場って楽しい!!」を中心に

(2) 神谷武史

沖縄県の地域活性化に資する文化芸術活動

兵庫県ユニバーサル社会づくりの推進における文化芸術活動の現地調査

以下に谷本分・神谷分を記す。

1) 谷本裕（沖縄県立芸術大学） 2) 神谷武史（沖縄県立芸術大学）

(1) 谷本 裕

知的・発達障害児（者）を対象とする劇場体験事業

兵庫県立芸術文化センター主催事業「劇場って楽しい!!」を中心に

1. 研究概要

本研究の課題である「実演芸術・芸能のアクセシビリティ」に関し、谷本は主に障害者（障害児を含む。以下同じ）を対象とする音楽公演事業に焦点を絞った。アクセシビリティの法的根拠に関しては2017年制定の文化芸術基本法第2条第3項に「文化芸術に関する施策の推進に当たっては、文化芸術を創造し、享受することが人々の生まれながらの権利であることに鑑み、国民がその年齢、障害の有無、経済的な状況又は居住する地域にかかわらず等しく、文化芸術を鑑賞し、これに参加し、又はこれを創造することができるような環境の整備が図られなければならない。」との規定がある。国民が文化芸術に関わる際の、障害を含む多様なバリア（障壁）の超克の必要が記されている。

障害者のアクセシビリティは、障害者福祉の基本的な方針を定めた、1970年施行の心身障害者対策基本法（1993年に障害者基本法として改正・改名された）、2016年施行の「障害を理由とする差別の解消の推進に関する法律（障害者差別解消法）」等が基盤をなしている。また2012年施行された「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（劇場法）」にも、文化芸術活動の拠点としての音楽ホール等におけるアクセシビリティについて「（前略）地域社会の絆の維持及び強化を図るとともに、共生社会の実現に資するための事業を行うこと」との規定がある（第3条第8号）。同法には「障害者」の直接的な言及はないが、2018年には「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律（障害者文化芸術活動推進法）」が施行されており、障害者による文化芸術の「鑑賞」や「参加」・「創造」に向けた取り組みが求められている。

呼応する形で近年、各地の主に公立の施設で障害者向け公演が見られる。本学音楽学部におけるアートマネジメント教育の今後を展望する上で、こうした障害者向けの事業について調査研究することは、多様なアクセシビリティ向上への対応を理解し、授業や研究に取り込む上での端緒になり得ると考えられた。

研究事例として谷本は、知的・発達障害児（者）を対象とする劇場体験プログラム「劇場って楽しい!!」に着目した。障害者の自立と社会参加を促進する厚生労働省設置の国際障害者交流センター（大阪府堺市、以下ビッグアイ）が2014年度から自主企画制作で実施し、2018年度からは他館主催事業を企画・コーディネートする形でも全国展開を図っている。知的・発達障害者を対象とする事業としては、近年注目を集める東京文化会館の事業（コンビビアルプロジェクト）に先立つもので、既に大分県や熊本県などでも実施されてきた。

本研究では 2023 年 3 月、兵庫県立芸術文化センター（同県西宮市、以下、兵庫芸文）において行われた「知的・発達障がい児（者）に向けた劇場体験プログラム 劇場って楽しい!! 2023 in 兵庫県立芸術文化センター」（以下、「劇場って楽しい」）を取りあげた。兵庫芸文のエグゼクティブ・プロデューサー兼事業部長の永富志穂子氏、事業部副部長の井田朝子氏、谷先奈津子氏ら、管理運営を国から受託している「ビッグ・アイ共働機構」のアーツ・エグゼクティブ・プロデューサー鈴木京子氏と事業企画課鑑賞サポート担当の上岡亜希氏、出演者として江戸聖一郎氏（アンサンブル・ならく代表。フルート）らに聴き取りを行ない、リハーサルと公演当日のゲネプロと本公演を視察した。また、終演後に館内で行われたスタッフや出演者・関係者全員の反省会を傍聴するなど、一連の運営を調査することが出来た。

また、この調査と並行し、障害児（者）を対象とする多様な音楽事業に取り組む関西や東京、札幌の事業者への聴き取りや視察、文献研究に取り組んだ。本報告では、「劇場って楽しい!!」の事例研究に絞り、記述する。

2. 研究期間

令和 4 年 4 月～令和 5 年 3 月

3. 研究成果

「劇場って楽しい!!」は 2024 年 3 月 12 日（日）午後に行われた。主催は、兵庫芸文と兵庫県である。兵庫芸文は 2005 年開設の施設で、運営は指定管理者の公益財団法人兵庫県芸術文化協会が担う。大（2001 席）中（800 席）小（417 席）の 3 ホールなどを備え、音楽や演劇、バレエなどに適した施設・設備を持つ。館附属の管弦楽団を備え、年間主催公演数は約 300 と施設規模・事業数とも我が国の公立文化施設を代表する館の一つである。障害者（及び支援者と家族）を直接の対象とする事業を手掛けたのは、今回が初だった。

事業目的として、障害者が（１）町（地域）の劇場へ鑑賞者として参加できる機会の増加（２）芸術や文化に触れる機会の増加—の 2 点が定められていた。

会場は、大ホールが使用された。事前申込者数は 450 人で、内訳は知的障害（95 人）、自閉症（33 人）、発達障害（13 人）、肢体不自由（脳性麻痺）＝重複含む＝などで、当日は 380 人が参加した。出演者として、大阪音楽大学カレッジオペラハウスゆかりの室内楽組織「アンサンブル・ならく」が起用された。事業の時間は約 1 時間である。クラシックの名曲、映画音楽が奏でられた。選曲や台本は、ビッグアイや兵庫芸文の意向を踏まえ、出演者が作成した。この公演では進行役が重要な役割を果たす。出演の歌手が進行役を兼ね、劇場での音楽鑑賞の留意点などを説明した。知的・発達障がいの障害者の中には、劇

場特有の暗さや演奏の音響の大きさに反応する場合がある。そうした個性に配慮した演出上の工夫が見られた。手話通訳者の配置やイヤーマフの貸し出し、看護婦の待機など、多様な配慮が随所に感じられた。ロビーには、県内社会福祉団体職員やボランティアが対応に従事していた。看護師の待機もあった。本事業が、単に公演であるに留まらず、障害者の社会参加に道を拓こうとする「劇場体験プログラム」と位置付けられていることが、確認された。

事業冒頭、舞台上では鑑賞のマナーが説かれたが、客席で声を上げたり、席を立ったりする聴衆も排除されない。聴衆が手拍子で公演「参加」する場面も設けられ、文化芸術基本法の趣旨に沿うような運営が期されていることが、舞台上と客席内、ロビー、そして舞台裏の技術担当領域から見て取れた。

これら一連の聴き取りや視察のほか、企画制作の現場で用いられる実用文書の照会の機会を得られたことで、障害者の舞台芸術へのアクセシビリティに関わる国の政策と、実施現場である兵庫芸文の企画制作との直接的な繋がりを、併せて理解できた。

多様な関係者の動きを総合的に監修していたのが、厚労省のビッグアイの関係者であったことは特筆に値する。当日までの芸文スタッフの研修・講習、ゲネプロに並行し行われた関係者（音響や照明を担当する技術者、ロビーや客席での聴衆対応を担当するレセプションを含む）向けのアドバイスや、舞台進行に即応する舞台の上と舞台裏・ホール内・ロビーにわたる様々な連携作業の調整など、きめ細かなコーディネートが芸文の企画制作者と二人三脚で重ねられていた。また兵庫芸文からはふだん、事業対応に直接携わることの少ない総務課スタッフらも運営に参加するなど、劇場内部の連携強化にこの事業が寄与していることが窺えた。文化と福祉の2領域が錯綜する事業であることを実感した。本調査において谷本は、発達障害者をめぐる多様な芸術文化活動の文献研究と相俟って、理論と法制、実際の企画制作という3つの側面から、今回の研究課題に向き合えた。

兵庫芸文は、阪神・淡路大震災からの「心の復興・文化の復興」の象徴として建設された。開館当時は館自ら「みんなの心の広場」と称していた。今回のスタッフ聴き取りで「障害者に関わる法整備で、この『みんな』という言葉の中身が新たに問われる時代となった」との証言が得られた。この「みんな」を問うことこそが、文化政策やアートマネジメントにおける「アクセシビリティ」の進化と深化につながるのである。正に障害者のアクセシビリティを高める諸活動の、こんにちの意義を示す言説であろう。

本報告では「劇場って楽しい!!」実施に際し兵庫芸文、ビッグアイ、県、社会福祉関連組織やボランティアといった複合ネットワークが築かれ、新事業を支えた点を述べた。本調査は、音楽が福祉領域と連携する際、アートマネジメント人材に求められる知見や資質について考える契機となろう。

4. 検証・考察

「劇場って楽しい!!」は、劇場法に定められた「地域社会の絆の維持及び強化を図るとともに、共生社会の実現に資するための事業」に該当すると考えられ、端的には劇場と福祉関係者との連携による事業展開を促すものである。同法施行に合わせ、劇場、音楽堂等の事業を進める際の目指すべき方向性を明らかにするため、文部科学省が2013年に告示した「劇場、音楽堂等の事業の活性化のための取組に関する指針」を参照すると、福祉のみならず教育、医療、観光といった多様な機関との連携を求める記述も見られる。

こうした多様な領域にわたる事業は、アートマネジメント人材だけでの十全な実現は困難であろう。「劇場って楽しい!!」におけるビッグアイに象徴される、他の領域の専門人材や福祉、医療分野などの関係者、それら繋ぎ手との連携や協力が不可欠である。現代においては、劇場スタッフのようなアートマネジメントに携わる専門人材には、「劇場って楽しい!!」で見られた、福祉関連に留まらない、より幅広い領域との連携や協働に対応できる知見やコミュニケーション能力が求められる。

そうした知見やコミュニケーション能力を備えたアートマネジメント人材（卒業生）が、社会において多彩な文化芸術事業を展開出来れば、文化芸術のアクセシビリティ向上が一層、図られる可能性は高い。こうした人材は社会の潮流とその需要にも応えるプロフェッショナルとなりうる。本学音楽学部におけるアートマネジメント教育の展開に際しても、文化芸術と関わりを持ち得る広範な社会領域にわたる教育が一定程度、求められよう。その際は法の求める、障害者の文化芸術の「鑑賞」「参加」に加え、「創造」の振興も課題となる。

5. 展望

兵庫芸文の「劇場って楽しい!!」を事例に、文化芸術の領域におけるアクセシビリティ向上の営みについて考察してきた。本研究における直接的な対象は知的・発達障害者であったが、文化芸術基本法に謳われている通り、年齢や経済状況、住む場所など様々な観点からも、この概念は捉えられ、検討され、現状を変革する事業として企画制作されるべきである。前項で述べた通り、そうした活動を担うアートマネジメント人材は、幅広い領域との連携や協働に対応できる広汎な知見とコミュニケーション能力の涵養が求められる。それはスペシャリストとしてのアートマネジメント人材に対する、ゼネラリスト教育、即ち教養教育であろう。本学においてこうした教育は、全学教育センターの一般教養教育において既に相当の程度、為されている。だがアートマネジメントに関わる専門教育カリキュラムの重要な構成要素として、それらが現在、明確に（例えば段階教育の一環として）系統づけられているとは言い難い。アートマネジメント教育の充実と展開を図る上で、現実

には限られた経営資源の中での関連領域にかかる授業科目群の体系構築が課題となろう。

本研究で取り組んだ障害者の文化芸術に関わるアクセシビリティだけでも、実に広範な理論研究と事業研究が求められる。本研究は、音楽学部のアートマネジメント関連科目におけるアクセシビリティ教育にとって一端緒に過ぎない。しかし、アクセシビリティの理解と実践は、現代の文化芸術組織には欠かせないコモンセンスであり、嗜みでもある。充実した教育研究体制、これらを支える環境整備の構築が急がれる。

本論考では専ら、アクセシビリティの概念から論述を展開したが、実はこの概念は「ユニバーサルデザイン」と呼ばれる、誰にでも利用できるコンテンツや道具、サービス等の普及拡大を促す概念と深く関わっている。この点は次の神谷講師の論考に譲り、稿をひとまず閉じる。

(2) 神谷武史

沖縄県の地域活性化に資する文化芸術活動

兵庫県ユニバーサル社会づくりの推進における文化芸術活動の現地調査

1. 研究概要

本研究は、本学におけるアートマネジメント教育改革に向けた調査研究として行なわれた。テーマに掲げた実演芸術・芸能のアクセシビリティという幅広い芸術活動の概念の中から、自身の研究課題でもあるアートマネジメント教育を通し、地域活性化に資する文化芸術活動を担う人材の育成、行政や民間の連携により芸術文化が育まれる環境整備について研究すべく、兵庫県で実際に行われている事例について調査を行った。

今回、調査対象として設定したのは、2018（平成30）年4月に制定された「ユニバーサル社会づくりの推進に関する条例」と「障害者等による情報の取得及び利用並びに意思疎通の手段の確保に関する条例」（愛称：ひょうご・スマイル条例）を基盤とする、行政と企業、団体が連携し行う文化芸術活動の事例である。

本研究で扱う「ユニバーサル」の概念は、これら条例の運用にあたり示された、総合指針（ひょうごユニバーサル社会づくり総合指針）に準拠している。兵庫県が、今後目指すべき社会像として「年齢、性別、障害の有無、言語、文化等の違いに関わりなく、全ての人が地域社会の一員として尊重され、互いに支え合い、一人ひとりが持てる力を発揮して活動することができる」ユニバーサル社会が構想されている。本研究ではここに示されている観点から、実際の事業の実状を調査した。

同県は、1995（平成7）年に発生した阪神淡路大震災により甚大な被害を受けた。その復興に向けた地域づくりに携わってこられた門前喜康氏（創造工房フィールドゲート代表、NPO 法人ウィズアス副理事長、NPO 法人日本ユニバーサルツーリズム推進ネットワーク会員）に聴き取り調査を行った。門前氏は、震災後の苦境をビジネスチャンスに活かす考えから「経済性のある街」「災害に強い街」という視点で街づくりに関わった一人である。その取り組みの一例について、聴取した内容をまとめた。

2. 研究期間

文献等調査期間 2022（令和4）年4月～2023（令和5）年3月

先進地調査 2023（令和5）年3月20日（月）～22日（水）

3. 研究成果

今回は兵庫県が目指す「ユニバーサル社会づくり」に向けた取り組みの一例に触れる。

本学のアートマネジメント教育の一環として、学生を主体とする実演芸術・芸能事業の企画制作指導を实践する上で、「文化芸術活動による、多くの住民が参加できる環境づくり」を考えるきっかけとなった。

兵庫県では、2018（平成 30）年 4 月に制定・施行された「ユニバーサル社会づくりの推進に関する条例」と「障害者等による情報の取得及び利用並びに意思疎通の手段の確保に関する条例」を基に、ユニバーサル社会実現のための各種の施策として取り組んでいる。その際、行政内の主管課であるユニバーサル推進課を軸に、各部署が連携している。その代表的な事例として、「文化芸術活動、スポーツ等を通じて、あらゆる人との交流の促進」を目標とする施策の中で、「障害者芸術『する・みる・ささえる』応援プロジェクト』という事業がある。障害福祉サービス事業所や障害者当事者団体または障害者を対象とした文化芸術活動の発表会や展示会の開催の支援がなされてきた。

「ユニバーサル社会づくり」を推進するため、令和 5 年度も県民、事業者、各種団体及び行政の参画と協働によって、「ひと」「参加」「情報」「まち」「もの」の 5 区分の事業が行われた。施行当初からの実施結果の成果と課題を踏まえ、基本目標、基本施策に沿って 224 事業が、予算総額 183 億 5 千 50 万 4 千円で展開されていた。

事業実施に際しては、主管のユニバーサル推進課をはじめ、総務課、教育課、特別支援教育課、高齢政策課、地域福祉課、こども政策課、児童課、農業経営課、万博推進課など県庁内の各部署と、ひょうごユニバーサルツーリズム推進連絡会などの関係機関が総合的、横断的に連携する。ユニバーサル社会づくりの施策体系の組織化が、図られている。

このうち、障害者芸術文化支援事業では、障害者の芸術文化活動の更なる振興を図るため、障害者芸術文化活動支援センターにおいて支援員の雇用、センターの運営、創作活動の指導、障害者アートを活用した商品開発・販売促進など、運営体制の基盤整備を行っている。事業によって、対象者や実施場所、時期、また、実施メニューが公募でなされるものや、参加料の有無など、実施形態は様々である。これら事業は、行政と民間とが一体となって取り組むことで、文化施策としての安定性・継続性を高めることができる。

震災直後から地域の復興に向けた活動に携わってきた門前氏から、この事業を活用した取り組みについて、以下のような証言を伺った。

門前氏は、株式会社サンテレビジョン報道制作局長・取締役を歴任し、NPO 法人ウィズアス職員となり障害者支援活動に従事した。現在は、創造工房フィールドゲートの代表を務める傍ら同法人副理事長並びに NPO 法人日本ユニバーサルツーリズム推進ネットワーク会員として活動に関わっている。同県のこの事業の補助金を活用し、文化芸術活動による地域復興に取り組んできたリーダーの一人である。

子ども、高齢者、障害者、外国人移住者の関わる多文化共生活動を展開する中で、その

活動自体の、文化芸術活動としての性格を失わないようにするために「ユニバーサルアート」を取り入れた。

ユニバーサルアートとは本稿「1.」に記述した、兵庫県が目指す社会像としての「ユニバーサル社会」づくりに際して文化芸術の社会的な役割を見出し、そうした社会づくりに活用される文化芸術のことである。

門前氏は文化芸術に関わる「伝統」や「歴史」という概念が、時に文化芸術に馴染みのない人々には「敷居が高い」、「難しい」といった心理的障壁となる場合があると感じていた。しかし、災害時に活用された文化芸術活動について以下のような例を挙げ、その新たな可能性について述べた。

映画「タイタニック」の終盤に、船が沈没する寸前まで、サロンバンドメンバーによる演奏が行われるシーンがある。これは史実に基づくもので予期せぬ事態の中、音楽の力で他の乗客の混乱の緩和を図りつつ、演奏家としての使命を全うした。これこそ正に、災害時に発揮された文化芸術の力であろう。

聴き取りでは更に、阪神淡路大震災の直後、神戸市ポートアイランドにあった仮設住宅で、おかあさんコーラス隊を門前氏らが中心となって住民の参加を募り結成し、住民のためのコンサートを実施し、サンテレビの震災特別番組で放送された話が語られた。

発表会当日、メンバーは簡素な白系の服に黒系のスカートやズボンを組み合わせて着用し、新聞紙や端切れ布で作ったブローチを添え、1本の口紅を使い回し、歌唱した。音楽を通した人とのつながりや心の支え合い、演者・観衆共に喪った家族や友人への弔いと、互いに復興への誓いを交わすことが出来た。このコンサートによって、仮設住宅の住民相互の絆が強まった。

4. 検証・考察

今回の聴き取りでは、兵庫県が条例や指針として制定し、民間の団体が行政の支援と住民の協働を得て行った事例に関する証言の一端を、紹介した。震災直後のコーラス公演の事例は、「ユニバーサル社会」づくりに向けた県の条例や、それに基づく事業を先取りする営みであったと考えられる。この折の精神が、門前氏をはじめとする、兵庫県内の官民一体の、さまざまな芸術文化活動に引き継がれていることが感じられた。

公金を用いて実施される公共事業として、継続性ある文化施策として展開するには今回の事例のように、組織的・財政的な支援・協力体制の構築を図ることが重要であることを実感した。同時に、それを具現化する主体として、門前氏のような住民のリーダーシップもまた、欠かせないだろう。

「伝統」や「歴史」という概念が、文化芸術に馴染みのない人々には敷居が高く、近寄り難いものという点で障壁となっている、との門前氏の話は、今後の文化芸術の継承や後継者育成にも当て嵌まる言説と考えられる。

門前氏は、阪神淡路大震災後の社会復興に向けた様々な活動から、住民相互の協調性や個性の尊重など、人との繋がりを視野に入れた「ユニバーサル社会づくり」に取り組み、その中で文化芸術活動の新たな機能を見出した。また、同時にその活動を通じた人材育成や地域活性化に取り組んでこられた。これは、沖縄戦直後の文化芸術活動とも類似するように思われる。現在、沖縄県で行われている文化芸術活動の社会性や包括性についても、こうした機能に着目したい。行政と民間が協働し支え合い、持続可能性を確保出来る組織体制や財政の在り方、あるいはそれを実際に活用できるリーダーの養成などについて研究していく必要があると感じた。

アートマネジメントに携わる者として、日頃から災害に備えた文化芸術の活用法やその普及の有り方を模索してゆきたい。文化芸術が多様な局面に柔軟に取り入れられることで、人々の心の支えとなり、地域住民相互の親交を深め、地域活性化にも寄与できる。そうした文化芸術の多彩な機能に着目し、行政組織内の多様な領域を繋ぎ、また同時に官民の連携によっても継続性ある活動の道筋が見いだせる教育研究に、携わっていきたい。

5. 展望

本研究では、ユニバーサル社会づくりに向けた文化芸術活動の例に触れた。本学におけるアートマネジメント教育においても、「実演芸術・芸能のアクセシビリティ」を基盤とし、地域社会に目を向けた活動に取り組む「社会包摂」的な活動を見出すことにより、文化芸術の存在価値を高め、多様な分野との協働や広域性のある文化芸術活動展開の重要性を実感した。

アートマネジメント教育の一環として実演芸術・芸能の企画制作を実践する際は、社会における諸課題の解決や地域連携などに着目し実施すること、また障害者や外国人移住者などを含む多くの住民が寄り添える舞台環境を築いていくことは重要である。「実演芸術・芸能のアクセシビリティ」に向け、試験的な事業も実施したいと考えている。また、今回の事例を参考に、沖縄の地域社会における新たな文化芸術活動の糸口となる「ユニバーサルアート」の実現に向け検証、研究を行いたい。

令和4年度 沖縄県立芸術大学教育研究支援資金事業報告書

屋比久理夏¹⁾

《研究課題》

沖縄県における管打楽器早期音楽教育プログラム導入への研究

1. 研究概要

少子化の流れに加え、令和2年より流行したコロナウイルス感染症により沖縄県においても管打楽器を演奏する児童生徒が減少の一途を辿っている。小中学校の教育現場より聞こえてくる危機的な状況への訴えを契機に、沖縄県における管打楽器の早期教育について研究を開始することとした。楽器演奏を始める初期の段階に専門家の指導を受けることでどのような変化があるか、また実際に指導を行いながら各楽器の効率的な練習方法を編成し、管打楽器の教育プログラム導入の可能性について考察する。

沖縄県では中学校の吹奏楽部の入部を契機に管打楽器を始める生徒が多いことから、管打楽器の早期教育の対象を中学1～2年生に設定し、令和4年4月に沖縄県吹奏楽連盟総会にて、本研究について告知をし、受講希望者を募集した。（募集期間5月15日～7月12日）

今回はフルート、クラリネット、サクソフォーン、ホルン、トランペット、打楽器の6つの楽器種において募集を行ない、管打楽コース教員による動画審査の結果、今回は応募者13名全員を採用とした。

令和4年8月より受講生の所属する中学校へ我々教員が赴き、「おきげいおでかけレッスン」と称した30～40分の個人レッスンを、約半年の間に一人5回ずつ行なった。なお、今回は北部地区と離島からは応募が無く、またサクソフォーン、ホルン、トロンボーンについては応募者がいなかったため、レッスンは沖縄県中南部のフルート、クラリネット、トランペット、打楽器で開始することとなった。（フルート2名、クラリネット2名、トランペット5名、打楽器4名）レッスンと共に受講生や中学校教員へアンケートや聞き取り調査も行った。

各中学校でそれぞれのレッスンを月に1回程度のペースで行い、令和5年3月12日には本学奏楽堂ホールにて、レッスンの成果発表のための受講生コンサートを開催、コンサート終了後に今年度の閉講式を行なった。（出演：受講生13名、伴奏者5名。来場者数58名）

1) 屋比久理夏（沖縄県立芸術大学）

また、当初の計画にはなかったが、令和 5 年 1 月から 3 月にかけて、今回応募の無かった北部地区、離島地区（石垣市、宮古島市）においても実技講習会を開催し、聞き取りを行なった。概要は以下の通りである。

1 月 5 日 北部地区実技講習会（会場：名護中学校 参加校 7 校、受講者数 34 名）

1 月 29 日 石垣市実技講習会（会場：石垣第二中学校 参加校 1 校 受講者数 18 名）

3 月 8 日 宮古島フルート講習会（会場：北中学校 参加校 5 校 受講者数 7 名）

2. 研究期間

令和 4 年 4 月 15 日～令和 5 年 3 月 12 日

3. 研究成果

今回、沖縄県吹奏楽連盟の協力も得て受講生の募集を行なったが、本学としてこのような研究を行うことが初めてであったことに加えて、当時はまだコロナ禍であり部活動に制限の多い時期であったために、理解を得るのに時間を要し、想定より応募者数が少なかった。県内の中学校教員へヒアリングを行ったところ、応募が少なかった理由としては、自校の生徒が大学教員から直接指導を受ける演奏レベルではない、と応募を躊躇していること、教員も生徒も多忙であること、本研究がどのような取り組みなのかしばらく様子を見たい、という意見が聞かれた。

今回の受講者 13 名は楽器経験がすでに 1～5 年あり、それぞれは楽器の演奏は出来るものの、自身の楽器の音色や演奏技術に関する悩みを抱えていた。初回のレッスンは不安な様子であったが、5 回のレッスンの間に講師とも打ち解け、色々な会話ができるようになった。

彼らはこれまで専門家から教わる経験がなかったため、間違った方法で演奏していたことや、基礎練習が大切であることを知って驚き、レッスンをきっかけに練習への取り組み方が変化した。およそ半年という短い指導期間でも演奏が飛躍的に上達することで意欲が生まれ、各種コンテストへ挑戦する者も出てきた。中学校教諭もその変化を感じており、楽器の上達が部活動全体や彼らの生活にも良い循環を生み出していることが聞き取りやアンケートからもうかがえた。

レッスンのまとめとなる 3 月 12 日の受講生コンサートでは、受講生全員に演奏技術をはじめ音楽性や表現力の向上も見られ、来場した保護者や学校関係者（来場者 58 名）からも感謝の言葉を多くいただいた。受講生や中学校教諭からのアンケートからも本研究の取り組みについて理解を示し、満足度が高かったことが分かる。

4. 検証・考察

今回の研究では、早期に専門的な指導を受けると短時間で上達できることが明らかになったことに加え、管打楽コースそれぞれの教員が指導を通して自身の考案する楽器教育プログラムを実行、検証することができたのは大きな成果であった。

研究テーマとなっている管打楽器の早期教育については、楽器の特性上、楽器の発音や演奏技術の習得は体の機能的な要素が大きいため、体がある程度成長した中学生または小学校高学年より本格的な指導を行うのが妥当である、と考えている。ただし、今回指導をする中で、読譜力やソルフェージュ能力が演奏技術の上達速度に影響していると感じることがどの楽器種でもあったため、音楽的基礎能力についてはもっと幼い時期から指導する必要があるのではないかと推察している。

また、中学校で所有している楽器の状態が良くないことが多く、楽器の購入や調整等にかかる資金的な問題も今回の調査で明るみになった。

教員への聞き取りでは、指導を行いたいが時間的な余裕が無いということや、指導方法に悩んでいる様子が伺えた。

北部地区、離島については、どの地区も意欲的な生徒が多く、継続的な指導を受ければ優秀な演奏家になりうる生徒も存在した。地理的に離れていることで音楽経験について違いはあるものの、本島中南部と比較して演奏技術には大きな差はなく、中学校教諭や生徒自身の努力で音楽活動を保持していることが分かった。

5. 展望

実際に指導を行いながら中学校での管打楽器教育について実態調査をする中で、あらゆる課題が浮き彫りになった。その中には管打楽器教育に限らず音楽教育全体に係るものも含まれるため、本研究で管打楽器教育プログラムを作成しながら、将来的には大学が小中学校及び高等学校の音楽教育に寄与できる仕組みを構築できればと考える。

今回、研究に際し、沖縄県吹奏楽連盟の協力を得て多くの教員と情報交換ができたことで本学の取り組みについても理解いただく契機となった。今後、さらに他団体や機関とも連携を取り研究を進めていきたい。

また、今回の研究は、早期教育が及ぼす影響、効果について継続して経過を追う必要があると考えている。今年度の受講生へ今後の追跡調査への協力について意向を聞いたところ、半数を超える7名が参加を希望し、楽器演奏も続けていきたいと答えているため、可能な範囲で彼らの中学校卒業後についても経過を見ていきたい。

琉球古典音楽「湛水流」楽曲分析 — 7 曲 9 種の独自性 —

山内 昌也¹⁾

はじめに

琉球古典音楽の源流といわれる「湛水流」は、湛水親方（本名 幸地賢忠）（1623～1683）を祖とし、2023 年で生誕 400 年を迎える。現在湛水流の伝承方法として、沖縄県無形文化財「沖縄伝統音楽湛水流」保持者を中心とした沖縄伝統音楽湛水流保存会を筆頭に、一般会員が所属する琉球古典音楽湛水流保存会及び湛水流伝統保存会が担っている。

琉球古典音楽「野村流」及び「安富祖流」は現在約 200 曲が伝承されているが、湛水流音楽は 7 曲 9 種しか現存しない。「作田節」「ヂャンナ節」「首里節」「諸鈍節」「暁節」「早作田節（下出）」「早作田節（揚出）」「揚作田節（下出）」「揚作田節（揚出）」これらの曲で特に「早作田節（下出）」及び「揚作田節（下出）」は野村流や安富祖流では残されておらず、伝承過程において消えてしまったことが考えられる。

今回は、湛水流全曲の楽曲分析を行い、他の流派にはない 7 曲 9 種の独自性を考察することとした。湛水親方生誕 400 年を記念し、湛水流音楽の魅力が広がることを切に願う。

1 湛水親方

湛水親方（幸地賢忠）が誕生したころの琉球王国は、1609 年の島津氏の琉球侵入による支配下にあり、かつて多くの進貢船が東アジアを往来していた活気とは無縁な状況であった。賢忠は、士族幸地家に 1623 年に生まれ、12 歳で「小赤頭」（首里城内の給仕）となり、15 歳（1638 年）の時に使者と随行して薩摩へ行っている。その際、謡曲・舞踊・茶道などを嗜んでいる。再び琉球に戻った賢忠は、琉球音楽（宮廷音楽＝琉球古典音楽）を極めるとともに、文化芸術を主軸とした宮中（首里城内）の活性化に寄与している。

しかし、当時の摂政（現在の総理大臣）である羽地朝秀（向象賢）（1617～1675）は「日琉同祖論」を掲げており、琉球は日本であるという理念を掲げていた。1667 年には役人に対し「一、茶道之事。一、立花之事。一、謡之事。」と琉球ではなく、日本の文化を身に付けることとした施策を出している。そのため、琉球文化芸術を発展させようとする賢忠に対し、羽地は賢忠の公職を奪っている。

その後、賢忠は具志川間切田場（現うるま市田場）に隠居、出家し「湛水」と名乗った。隠居中も三線音楽の研究は継続され、羽地の死去に伴い 1676 年尚貞王側近の茶道職として再び首里に呼び戻されている。同年首里崎山町に「御茶屋御殿」が建設され、湛水も大

1) 山内昌也（沖縄県立芸術大学）

きく関わっている。文化芸術サロンのようなイメージをもつ御茶屋御殿は、迎賓館としての役割も果たしており、国家としても首里城に次ぐ重要な空間であった。

湛水親方は、現在の文化庁長官的な存在であったとも考えられる。

2 湛水流工工四

2-1

現在使用する湛水流工工四の内、三線に関する基となるものは、1872年琉球国最後の王尚泰の命により、御茶屋御殿にて松村真信（1835～1896）が名護良保（1808～？）の演奏を基に工工四（御^{ぐふ}拝^{えー}領^り湛水流工工四）を編製している。

なお、尚泰王は湛水流音楽保存継承のため、松村以外にも山内盛熹（1842～1916）、仲里朝規（1828～？）、喜舎場朝賢（1840～1916）、仲吉良平（1829～？）に名護から湛水流音楽を修得するよう命じている。

2-2

名護から湛水流音楽を次世代に継いだのは山内盛熹のみであった。盛熹は野村流音楽の祖である野村安趙（1805～1871）の高弟であり、尚泰王からの湛水流音楽伝承人としても名護良保から受け継ぐよう任命されている。

盛熹は廃藩（1879年）後、越來間切山内（現沖縄市山内）に移住した際、北中城間切島袋（現北中城村島袋）の喜納昌宗（1865～1936）に伝授し、さらに昌宗は子の中村孟順（1893～1959）に伝授している。

そのころ世禮國男（1895～1949）が伊差川世瑞（1872～1937）と共著で「声楽譜附野村流工工四」を1935年に出版している。これまでの三線と歌詞のみの工工四に声楽譜が加わったことは画期的であり、後世に残す貴重な資料となっている。世禮は孟順と共に、1939年「声楽譜附湛水流工工四」を出版している。これらは現在、琉球古典音楽湛水流保存会（1960年設立）が使用している。

また、盛熹は晩年首里に戻り、孫の山内盛彬（1890～1986）に湛水流音楽を伝授、1911年御拝領湛水流工工四を譲っている。その後盛彬は、盛熹の演奏及び御拝領工工四を参考に、洋楽譜による湛水流音楽を1914年に作譜している。そして1993年「湛水流工工四」が出版されている。これらは現在、湛水流伝統保存会（1983年設立）が使用している。

2-3

現在、琉球古典音楽湛水流保存会が使用している「声楽譜附野村流工工四」と湛水流伝

統保存会が使用している「湛水流工工四」では、声楽譜が異なる。盛熹が昌宗と盛彬に伝えた時の歌唱が変化したとも考えられ、その論争は長きに渡り行われた。

しかし、現在は両会が純粋にそれぞれの湛水流音楽を後世に伝えていくこととし、保持者が伝承者養成育成事業等を行なっている。

なお、今回は琉球古典音楽湛水流保存会が使用している「声楽譜附野村流工工四」を用いた楽曲分析（一部奏法分析）を行うこととする。

3 楽曲分析

3-1

筆者は、先行研究として「琉球古典音楽「かぎやで風節」の表現法と分析－「演奏の手引き工工四」と「声楽練習用楽譜」の構築－」を行なっている。（『教職課程年報』Vol.2（2）、2017年、234頁）今回は、曲ごとに歌詞と歌意、（1）拍数、（2）凡その演奏時間、（3）楽曲分析（一部奏法分析）とした。なお、琉歌解釈は、島袋盛敏・翁長俊郎著『標音評釈琉歌全集』武蔵野出版を引用する。

また、頁末には筆者が記譜した工工四を添付することとした（「作田節」「チャンナ節」「暁節」）。通常、工工四は前奏（歌持ち）以外において「一方通行」（旋律の繰り返し記号等を用いず）で記譜されているが、その場合行数が増えてしまう。筆者記譜工工四では、同じ旋律を繰り返し記号により用いることで、行数及び1曲あたりの枚数を抑えることを可能とした。

3-2

「作田節」本調子

琉歌 九重の内に つぼで露待ちゆす うれしごときくの花などやゆる

歌意 王城の内庭にやがて咲こうとして、露を待っている蕾は、嬉しいことをきくという縁起のよい菊である。

（1）487 拍子

（2）11 分 03 秒

（3）①昔節型形式

②歌持（前奏）^{うたむち}だけで 67 拍ある。下句の繰り返しがあるが、歌詞部分繰り返しの前に囃言葉（ヤツィクテンテンツィクヤンゾ）の旋律が 43 拍ある。この旋律は野村流や安富祖流には無い。なお、「ウリシグトウ」の旋律は 1 回目と 2 回目では異なる。

③終止部分に 2 拍「尺上中老四工」がある。これらはチャンナ節、首里節、諸鈍節にも共通し、野村流や安富祖流には無い。

- ④二分五厘のや七分五厘のリズムが複雑にあり、野村流や安富祖流ではそれらが簡略化したことが伺える。
- ⑤「尺` ``」が随所に見られる。「三打音」と呼ばれ、左手中指・薬指（無名指）・小指を揃えて、尺のあたりを三絃（男絃・中絃・女絃）全てを2回もしくは3回連続して押さえる（叩く）。「作田節」「チャンナ節」「首里節」「諸鈍節」に含まれる。三打音奏法はビジュアル的にも特徴がある。なお、野村流や安富祖流には無い。
- ⑥声出しに「呑吟^{ぬみじん}」が少なく、そのためゆったりとした歌出しとなる。
- ⑦8行目下から5マス目「老五工」は野村流や安富祖流では「老尺工」となっており、老から工への上行がわかりやすいが、湛水流では老から五（短7度）の後、工に進行する。
- ⑧7行目下から4マス目の「声切」のように湛水流音楽では、昔節型形式曲（早作田節 揚出を除く）において、七分五厘で声切をする箇所が多くある。併せてその声切で節入を行う部分も多数ある。

3-3

「チャンナ節」本調子

琉歌 上下の綾門 関の戸もささぬ 治まるとる御代の しるしさらめ

歌意 首里にある守礼門と中山門は、関の形はしていても、戸を閉じるということはなく、いつでも明け放している。これは御代が治っているしるしで誠にめでたい。

(1) 461 拍子

(2) 10分33秒

(3) ①昔節型形式

- ②下句の繰り返しがあある。これは湛水流音楽の最大の特徴であり、野村流や安富祖流には無い。また、野村流や安富祖流の終止音が「尺」となっており、終止形としては想像し難い。しかし、湛水流では野村流・安富祖流の終止音「尺」部分はすでに下句繰り返しが歌われおり、その後作田節と同じ2拍「尺上中老四工」があるため、終止を感じることができる。なお、下句の1回目と2回目では若干旋律が異なる。
- ③3行目4拍目に「尺` ``」の「二打音」がある。この部分は「中部位」奏法中であるため、左手薬指（無名指）・小指を揃えて、尺部分の中絃のみを2回押さえる（叩く）。二打音は湛水流音楽でもこの部分のみに使用されており、野村流や安富祖流には無い。
- ④9行目の間奏（間手（まにてい））の後、声出しをして、声楽「尺」の音程を維持しながら三線「工 老上尺 ○」部分を通過した後、声楽は「工尺」と進行する。こ

の部分は「首里節」と「諸鈍節」にも共通しており、「尺」の音程を維持した後の進行方向が3曲で異なる。

3-4

「首里節」本調子

琉歌 ませこまでをれば ここてるさあもの おす風とつれて 忍でいらな

歌意 七重八重の垣の内、奥御殿の中にたれこめておると、心さびしく切ないので、そよ吹く風と共に恋しい人の所へ忍んで行こう。

(1) 291 拍子

(2) 7分25秒

(3) ①昔節型形式

②歌持ち(繰り返し部分を除く)に打音がなく、すべて「弾く」(通常にバチで音を出す)。

③声出しの「呑吟」がなく、さらに低音から始まるため、浪々とした響きとなる。

④8行目の間奏(間手^{まにてい})のあと声出しして、声楽「尺」の音程を維持しながら三線「工老上尺○」部分を通過する際も声楽は「尺」を維持し、その後もう1拍通過(三線尺)した後「工尺」と進行する。

⑤23行目4マス目に「此拍子小緩弾」とあり、「バン」をゆったりと歌い出す部分がある。

3-5

「諸鈍節」本調子

琉歌 諸鈍みやべの 雪のろの歯口 いつか夜のくれて み口吸はな

歌意 諸鈍村の娘の歯は、雪のように真白で美しい。はやく日が暮れてあの美しい娘と口付けしたい。

(1) 330 拍子

(2) 8分21秒

(3) ①昔節型形式

②5行目4マス目に○拍子^{まるびょうし}が4拍ある。10行目下から2マス目を含め2箇所ある。4拍休みは、湛水流・野村流・安富祖流含め、この曲のみである。

③9行目の間奏(間手^{まにてい})のあと声出しして、声楽「尺」の音程を維持しながら三線「工老上尺○」部分を通過した後、声楽は「尺工」と進行する。

④19行目下から4マス目部分は三線「六」の後、声楽は二分五厘にて「尺工六」と進行する。しかし、多くの奏者がこの部分で(三線 六の拍子に合わせて)息継ぎ

をしている。その結果、息継ぎ後（息継ぎ前の）「工」の音程を歌唱してから「尺工六」へと進行するため、二分五厘分遅れてしまう。そのため、箏曲を含めた斉唱を行う場合に、箏曲奏者は通常に拍子をカウントして演奏しているため、この「息継ぎ」を理解していないと、演奏が乱れてしまう。なお、この部分に息継ぎを入れる理由として、その後音高が上がっていくのと同時に、野村流や安富祖流では、この部分で息継ぎしても次の拍子で声楽が進行するため、問題がないためである（野村流や安富祖流の「感覚」で息継ぎを行なっている可能性がある）。

- ⑤ 24 行目の声出し「ン ナ」の内、「ン」は囃子言葉である。囃子言葉を含めた歌詞を記載すると「ミクチスワ（ン）ナ」（みくち吸わな）となる。そのため「ンナ」いずれも強調して歌唱すると、みくち吸わなの表現が損なわれるとも感じられ、「ン」は軽く歌うべきである。

3－6

「暁節」本調子

琉歌 惜しむ夜やふけて 明雲も立ちゆり にやまたいつ拝で 百気のびゆが

歌意 恋人に会った夜は、ふけるのが惜しいのに、いつの間にか夜明けの雲が出てきた。もうまたいつお会いして、命がのびるような思いをするでしょうか。

(1) 346 拍子

(2) 6 分 38 秒

(3) ①瓦屋型形式

- ② 1 行目冒頭 3 マスのみ左手は上位で演奏し、繰り返し部分から最後までは中部位で演奏する。

- ③ 上句（8・8）「惜しむ夜やふけて」「明雲もたちゆり」は同じ旋律である。それぞれ「ヨティバ」の囃子言葉が加わる。

- ④ 14 行目下と 15 行目に 2 拍の○拍子があり無音となる。その後歌唱のみで 2 拍進行する。2 拍無音は湛水流・野村流・安富祖流を含めこの箇所のみになる。ちなみに湛水流伝統保存会では、この部分において「吸音」という技法が用いられている。

- ⑤ 17 行目以降（ももちのびよが）は、速度が速く（例：早作田節程度の速度）なる。同曲の中で速度変化ある（指定されている）のは湛水流・野村流・安富祖流を含め、この曲のみになる。

3－7

「早作田節」（下出）本調子

琉歌 深山鶯の 節や知らねども 梅の匂しちど 春や知ゆる

歌意 深山鶯は、季節は知るはずもないけれど、梅の花が咲いてその匂いがするので、始めて春を知るのである。

(1) 133 拍子

(2) 2 分 7 秒

(3) ①昔節型形式

②早作田節「さぎんじゃし下出」は、野村流や安富祖流には無い。

③軽快に演奏される。上句と下句の旋律が明確に分かれており、上句歌詞の後に 10 拍の間手がある。

④上句と下句の終わりには、それぞれ「ツオンツオン」の囃子言葉がある。

⑤上句声出の歌唱旋律が降りてくるのに対し、下句声出及び「春や」部分は、上尺工の上行型である。

⑥歌持冒頭が五分のリズムから開始される。

⑦ 6 行目「上四老合」は掛音や打音はなく、全て弾く。

⑧歌持ち（前奏）の繰り返し部分「老 上尺」の五分と二分五厘（五分部分から）のリズムは特徴的である。

3-8

「早作田節」（揚出）本調子

琉歌 走川のごとに 年なみはたちゆい くり戻ち見ばしや 花の昔

歌意 早い川の流れのように、人間の年波も早く過ぎ去るものだ。どうかしていま一度花の昔を繰り返してみたい。

(1) 129 拍子

(2) 2 分 4 秒

(3) ①昔節型形式

②全体の楽曲は「下出」と同様である。

③上句及び下句の声出し部分の歌唱旋律はそれぞれ「上尺工」と上行しており、「揚出」と呼ばれる所以である。

3-9

「揚作田節」（下出）本調子

琉歌 面影のだいんす 立たなおき呉れば 忘れゆる暇も あゆらやすが

歌意 面影が眼先にちらつかなければ、忘れるひまもあるはずだが、払えども追えども消

えないで、ますますあざやかに眼の前にたちふさがるので、片時も忘れることができなくて、何事も手につかない。

(1) 225 拍子

(2) 4 分 8 秒

(3) ①瓦屋型形式

②この曲の「下出」及び「^{あぎんじゃし}揚出」の三線旋律は全て同様である。この2曲は上句の（下出）「面影のだいんす たたなおきくれば」と（揚出）「朝ま夕まかよて 見る自由のなれば」において、声楽旋律が1 オクターブ（完全8度）の違いである。5行目の（タタナオキクレ）「バ」と（ミルジユヌナリ）「バ」の節入り（歌詞を入れるタイミング）は異なる。

③揚作田節「下出」は野村流や安富祖流には無い。

④野村流や安富祖流の揚作田節と速度を比較すると、湛水流では緩やかに演奏する。

⑤下句の繰り返しがあるが、「ワスイリユル」部分の旋律は異なる。また、11 行目下から3マス目の下句繰り返し部分で、多くの奏者が速度を遅くする（遅くなる）傾向にあるが、本来は同じ速度で進行するべきである。

⑥「下尺」の音高は「工」と同じ（完全1度）である。

⑦ 19 行目2マス目「尺下尺中」の二分五厘のリズムは、野村流や安富祖流には無い。

3-10

「揚作田節」（揚出）本調子

琉歌 朝ま夕ま通て 見る自由のなれば 見ぼしやうらきらしやのよでしやべが

歌意 朝も晩も通うて、いつでも自由に見ることができれば、会いたい見たいと、何でもら悲しい思いをすることがありましょう。

(1) 225 拍子

(2) 4 分 8 秒

(3) ①瓦屋型形式

②全体の楽曲は「下出」と同様である。

4 おわりに

今回は、琉球古典音楽「湛水流」の楽曲分析（一部奏法分析）を行った。7曲9種という限られた楽曲の中には、琉球王国時代の宮廷音楽としての存在や、作り上げた先人たちの「(心の)豊かさ」さえも想像することができる。今後更に野村流や安富祖流との比較研究を行い、実演を交えた企画等も行うことで、それぞれの独自性を考察してもよいとも

考える。

湛水親方の生誕 400 年に併せて本稿を執筆する意義は大きく、持続可能な湛水流音楽として、後世に伝承していきたいと考える。

参考資料

琉球古典音楽湛水流保存会『声楽譜附湛水流工工四』6 版 1999 年

湛水流伝統保存会『湛水流工工四』1993 年

島袋盛敏・翁長俊朗 著『標音評釈琉歌全集』武蔵野書院 5 版 1995 年

波平憲祐 著『湛水流をたずねて』1980 年

琉球古典音楽湛水流保存会「令和 5 年度 定期総会資料」2023 年

本 局 司

– 142 –

九^ス重^ナの^リ子^コに^ニ 一^ヒは^ハで^テ 藥^{ヤク}お^ホち^チめ^メす^ス
 婦^メし^シ事^{コト}の^ノ 在^アら^ラや^ヤめ^メる^ル

— 143 —

– 144 –

上下の陵門 治字のとめる 荷 腰 代 戸 ぬ

— 145 —

潜水泥

了あきす
曉

アジ
節

本調子

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

工	老	中	○	大	工	老	中	○	中	○	足	○
中	○	中	○	老	○	中	○	老	中	○	中	○
中	中	工	足	工	大	足	大	工	工	足	工	足
大	七	大	工	○	工	大	足	大	工	足	工	足
中	○	老	○	中	○	中	中	足	工	大	足	工
中	○	老	○	中	○	中	老	工	老	中	老	中
中	中	工	大	足	工	大	工	足	中	足	中	工
中	工	老	合	老	合	老	中	工	大	七	工	○
工	大	七	工	○	中	○	工	大	七	○	七	大
工	足	中	工	大	○	七	○	大	○	大	工	足
中	○	中	○	中	中	工	大	足	工	○	工	大
足	大	工	足	工	足	中	○	足	○	工	大	足
中	○	足	工	足	中	工	老	○	中	○	中	○
足	○	中	○	老	○	中	○	老	○	合	○	○
○	○	○	中	○	老	○	中	○	中	○	足	○
○	工	大	足	中	○	足	中	中	工	足	中	工

(遣 琉 球)

17
18
19
20
21
22

尺 ^ハ	六	尺	六	工	〇	工	尺	六	七	六	工
〇	工	六	尺	六	工	尺	工	尺	中	〇	老
〇	中	〇	中	中	尺	工	六	尺	六	工	尺
〇	老	〇	中	〇	中	老	工	老	中	老	中
中	尺	工	尺	工	六	工	尺	工	尺	中	尺
工	老	合	老	合	老	中					
惜	お	夜	文	ふ	け	町	雲	も	ふ	ゆ	り
に	父	さ	ら	い	つ	母	も	ち	の	心	が

Abstract

"Tansui" Ryukyu classical music song analysis — 7 songs 9 types uniqueness —

Masaya YAMAUCHI¹⁾

1) Okinawa Prefectural University of Arts

Currently, there are only nine pieces of “Tansui” Ryukyuan Classical Music known to exist. These works are historically very valuable and are worthy of careful preservation.

Though these “Tansui” Style works are attributed to “Tansui Uekata,” (1623 – 1683) it is thought that he was not the original composer, but rather they appeared during the period in which he was active. He is credited for recognizing their significance and transmitting the songs to future generations.

This article will explore the nine songs and consider the unique characteristics of “Tansui” Ryukyuan Classical Music. This year marks the 400th anniversary of Tansui Uekata. We celebrate this occasion by contributing to the ongoing scholarship of this fascinating figure and the nine musical treasures he bequeathed to us.

執筆者紹介

藤 崎 悠 子	沖縄県立芸術大学 彫 刻	非 常 勤 講 師
松 本 隆	沖縄県立芸術大学 彫 刻	教 授
飯 塚 義 之	中央研究院地球科学 研究所 [台湾]	研 究 技 師
波 平 八 郎	沖縄県立芸術大学 全学教育センター	教 授
志堅原 あさこ	沖縄県立芸術大学 芸術文化学研究科	博士課程学生
麻 生 伸 一	琉 球 大 学 人文社会学部	教 授
森 達 也	沖縄県立芸術大学 全学教育センター	教 授
張 本 文 昭	沖縄県立芸術大学 全学教育センター	教 授
大 城 信 哉	沖縄県立芸術大学 全学教育センター	非 常 勤 講 師
河 原 圭 佑	沖縄県立芸術大学 彫 刻	准 教 授
藤 村 瑛 亮	沖縄県立芸術大学 音 楽 表 現	助 手
喜 多 祥 泰	沖縄県立芸術大学 絵 画	准 教 授
谷 本 裕	沖縄県立芸術大学 音 楽 文 化	教 授
神 谷 武 史	沖縄県立芸術大学 音 楽 文 化	講 師
屋比久 理 夏	沖縄県立芸術大学 音 楽 表 現	准 教 授
山 内 昌 也	沖縄県立芸術大学 琉 球 芸 能	教 授

沖縄県立芸術大学紀要

第 32 号 2024 年

編集委員

令和 6 年 3 月 29 日印刷
令和 6 年 3 月 29 日発行

森 達也 比嘉いずみ
金 恵信 大城 英明
松本 隆 山田 浩世
高田 浩樹

編集発行

〒 903-8602
電 話

沖縄県立芸術大学

那覇市首里当蔵町 1-4
098-882-5000

印刷・製本

〒 901-0314
電 話

有限会社ドリーム印刷

糸満市字座波 1065
098-995-1287