ISSN 2758-4607

文学部附置人文科学研究所論叢

第6号

青山学院大学
2024

目　　次

シンポジウムの記録

演劇を通じた文化交流　秋　山　伸　子 …… 1

＊＊＊＊

論文

ミュージアムの聖と俗　―ルーヴル、または「美術館という大がかりな渾沌」をめぐって―
荒　木　善　太 …… 19

直示的アスペクト標識「ていく」「てくる」の時間認識と時空間メタファー
澤　田　　淳 …… 35

The Role of ‘Luminary’ as a Mediator between the Human and Non-Human in Diana Wynne Jones’s *Dogsbody*
松　木　ほのか …… 61

2023 年度研究プロジェクト報告

Digital Access, Digital Media, and Outreach: 2023 Report　DABBS, Thomas W.
笹　川　　渉 …… 77

AGU 環境人文学フォーラムの発展　結　城　正　美 …… 91

15 世紀南アジアにおけるイスラーム学術とペルシア語文化　二　宮　文　子 …… 97

彙報 …… 105

☆　　☆　　☆

研究ノート

大英博物館蔵 荼吉尼天像　―「即位灌頂」本尊へのまなざし ―
津　田　徹　英 …… 1

栄快研究序説　坂　田　将　馬 …… 17

翻訳・翻刻・解題

『花団子食家物語』下巻　翻刻と注釈　岡　島　由　佳
大　島　瑞　月
大　屋　多詠子 …… 35

****

Contents

Record of the Symposium

Colloque « Les Échanges culturels par le théâtre », propos recueillis par
AKIYAMA, Nobuko ····· 1

****

Article

Le musée entre le sacré et le profane —— Le Louvre, ou le « chaos magnifique »
ARAKI, Zenta ····· 19

Temporal Perception and Spatio-Temporal Metaphors of the Deictic Aspect Markers *te-iku* and *te-kuru* in Japanese
SAWADA, Jun ····· 35

The Role of 'Luminary' as a Mediator between the Human and Non-Human in Diana Wynne Jones's *Dogsbody*
MATSUKI, Honoka ····· 61

2023 Fiscal Year Research Project

Digital Access, Digital Media, and Outreach: 2023 Report
DABBS, Thomas W.
SASAKAWA, Wataru ····· 77

Developing the AGU Environmental Humanities Forum
YUKI, Masami ····· 91

Islamic Intellectual Tradition and Persianate Culture in Fifteenth-Century India
NINOMIYA, Ayako ····· 97

Bulletin ····· 105

☆ ☆ ☆

Research Note

The Hanging Scroll of Ḍākinī in the British Museum; Considering the Visual Worship Main Image on the Secret Ritual at the Enthronement
TSUDA, Tetsuei ····· 1

An Essay about Buddhist Sculptor Eikai
SAKATA, Shoma ····· 17

Translation and Comments

An Transcribing and Translating the Kibyoshi, *Hana yori dango kuike monogatari* (Part 3 of 3)
OKAJIMA, Yuka
OSHIMA, Mitsuki
OYA, Taeko ····· 35

演劇を通じた文化交流

Colloque « Les Échanges culturels par le théâtre », propos recueillis par

秋山伸子
Akiyyama, Nobuko

シンポジウムの記録

青山学院大学文学部附置人文科学研究所主催シンポジウム「演劇を通じた文化交流　バンジャマン・ラザール氏と澤田育子氏をお迎えして」（2023 年 11 月 15 日、青山学院大学青山キャンパス　本多記念国際会議場）
第 1 部
登壇者
バンジャマン・ラザール氏（演出家、俳優。2021 年、フランス政府より芸術文化勲章受章）
澤田育子氏（俳優・脚本家・演出家）
寺倉正太郎氏（オペラ評論家）
秋山伸子（青山学院大学文学部フランス文学科教授）

開会挨拶

人文科学研究所所長　中村光宏先生
本日は、文学部附置人文科学研究所主催のシンポジウムにご参加くださり誠にありがとうございます。研究所のスタッフ共々、深く感謝申し上げますとともに、皆さまと一緒に開催できますことに大きな喜びを感じております。
このシンポジウムを主催する人文科学研究所につきまして少しだけ紹介させていただきます。本研究所は 2019 年 4 月に設置されました。文学部には 5 つの学科がありまして、英米文学科、フランス文学科、日本文学科、史学科、比較芸術学科ですが、人文科学研究所は各学科の教育と研究をよりグローバルにすること、そして学科や研究科の枠を超えた教育的な体験、そして学際的な研究を支援する場を提供することを目標としています。そうした目的から、さまざまな研究プロジェクトを支援したり、『人文科学研究所論叢』という研究論文集を発行したり、講演会やシンポジウムの企画を運営することを通して、学科間の、また教

員間の交流を高めるとともに文学部の教育力と研究力を皆さまにお届けできるように発信していきたいと考えております。

このような次第で本日、「演劇を通じた文化交流」をテーマとするシンポジウムを開催できますことを大変嬉しく思っております。本日のシンポジウムには、演劇と音楽を共通点としながら、非常に多様なバックグラウンドの先生方にご登壇いただきます。シンポジウムの第１部、そして第２部を通して皆さまと一緒にさまざまな視点から演劇の魅力を探究していく場、この場合は演劇ですので舞台と言ったほうがよろしいかもしれませんが、魅力的な舞台が生まれることへの期待と興奮を込めまして、シンポジウムの開催に臨みたいと思います。ご登壇の先生方、会場の皆さま、どうぞよろしくお願いいたします。

バンジャマン・ラザール氏が2016年ブッフ・デュ・ノール劇場で初演し、同劇場で2023年に再演された『トラヴィアータ』について

秋山　この作品が初演されたブッフ・デュ・ノール劇場やこの劇場で活躍した大先輩の演劇人ピーター・ブルックの影響についてお話しいただけますでしょうか。

ラザール氏　中学生のときの恩師イザベル・グルレの招きに応じてピーター・ブルックが教室までやって来てくれたのが最初の出逢いです。19世紀末に作られたブッフ・デュ・ノール劇場についてですが、廃墟を思わせるようなところもあり、この劇場で数々の舞台を創ってきたピーター・ブルックの言う「何もない空間」を活かした作品作りをしようと考えました。これまで劇場が刻んできた歴史が幾層にも積み重なっている様子に魅了されます。

秋山　ラザールさんは、日本の芸能、能からも大きな影響を受けていらっしゃいますよね？

ラザール氏　演劇というのは、複数の時代における亡霊との対話によって成り立つものです。ブッフ・デュ・ノール劇場での『トラヴィアータ』について言うと、原作小説が執筆された19世紀、そして、ピーター・ブルックの演出の下この劇場で演じた俳優たちの時間と、複層的な時間の流れが重なり合っているのです。私も、私の師ウージェーヌ・グリーンも能の影響を強く受けています。そもそもウージェーヌ・グリーンがヨーロッパ演劇におけるバロック演劇という古い形に興味を抱くきっかけとなったのが能であり、インドの古い演劇であったのです。

（Bel Air Classiques より2019年に発売されたDVDより『トラヴィアータ』の一場面（第1幕）を見せる。ジュディット・シェムラ演じるヴィオレッタが、ジプシーを演じる舞台上の楽器奏者の女性たちと対話しながら、「あなたの本当の名前は何なの？」と尋ねられて、自分の本当の名前はヴィオレッタではなくマルグリットである、と一旦は答えるものの、「それが本当の名前なの」と問われ、「私の本当の名前はあなたには言わない」と言うが、「あな

たの名前はマリーでしょ」と言い返される。ジプシーはヴィオレッタの手相を見て、ヴィオレッタの人生がどのようなものかを告げる。手相を占ってもらっている間にショールを褒められたヴィオレッタは、これはアレクサンドル・デュマにもらったのよと言う。）

秋山　主演のジュディット・シェムラについて、ステファヌ・ブリゼ監督の映画、モーパッサン原作の『女の一生』（2016 年）でも主演を務めた方ですが、演技が素晴らしいのみならず、歌唱力も傑出した方ですよね。

ラザール氏　ジュディット・シェムラさんは音楽の素養もあり、ヴィオレッタ役をやりたいということで、この舞台の企画が動き出しました。オペラ『トラヴィアータ』のヴィオレッタの役の下にはアレクサンドル・デュマ・フィスの原作小説『椿姫』のマルグリット・ゴーチエの姿が垣間見えますし、マルグリット・ゴーチエの姿の下には、この人物のモデルとなった実在の高級娼婦マリー・デュプレシスの姿が隠れているのです。ここにもまた、複層的な時間が流れ、亡霊たちがひしめいているのです。

秋山　ラザールさん演出の舞台では、舞台上の音楽家たちが即興で楽器の演奏を行っていることも特徴的ですよね。

ラザール氏　ヴェルディの音楽をフローラン・ユベールとポール・エスコバールが編曲した音楽を舞台上で音楽家たちが、まるで即興演奏のようにして演奏するのです。それだけでなく、彼らは俳優としても動くということが重要です。先ほど皆さんに見ていただいた場面でも、クラリネット奏者、ヴァイオン奏者、チェロ奏者がヴィオレッタに対して話しかけて、名前を聞き出したり、デュマの名前を引き出したりしていましたよね。そして、ヴィオレッタの手相を読んで予言めいたことを言ったりしていますが、まるで、手の中に書き込まれた楽譜を読むようにしているのに気づいていただけたでしょうか。

秋山　まさに、この舞台映像を収録した DVD『トラヴィアータ』の解説でラザールさんご自身がお書きになっているように、5 人の歌手と 8 人の楽器奏者からなる「このアンサンブルは、ヴェルディの庶民的な原体験を浮かび上がらせるものともなります。ヴェルディが幼少期を過ごした北イタリアのロンコーレの村に立ち寄った楽団の奏でる音楽からヴェルディが最初に受けた影響を意識したものだから」ということなんですね。音楽ということでは、ヴェルディの音楽だけでなく、ジェイムズ・シェルトン作詞、作曲の『ライラック・ワイン』をフローラ役の女優が歌う場面を付け加えていらして、意識的に時代錯誤的な仕掛けを施していらっしゃいますね。DVD『トラヴィアータ』の解説でも、「〔この演出に盛り込んだ〕今日的なイメージや言葉は、舞台上の即興から生まれたものです」とか、「さまざまなイメージを反射してきらめく空間と時間の戯れのなかで、あえて時代錯誤的な操作を行うことで、消えてしまった人たちをあの世から召喚しようと試みたのです」とおっしゃっていますね。

ラザール氏　そうです、ここでもまた複層的な時間の流れを見せようとしたのです。フローラを演じるエリーズ・ショーヴァンに 20 世紀アメリカのジャズのスタンダードナンバーを歌わせる一方で、19 世紀の小説家テオフィル・ゴーチエも参加した大麻試食会「ファンタジア」についての言及をさせることで、複層的な時間を重ねて見せようとしているのです。現代の私たちが 19 世紀に引き戻されるようでもあり、逆に 19 世紀が私たちの時代に浮かびあがってくるようでもある、そんな効果を狙っています。

秋山　DVD『トラヴィアータ』の解説でラザールさんが書いていらっしゃるように、この場面でフローラと対話している医者は、当時の医学書に触発されて生まれたたものだということですね。「聴診器の発明者でありフルート奏者でもあったルネ・ラエネクが著した驚くべき書物『間接聴診法』（1819 年）に直接的な着想を受けて、第 2 幕冒頭の医者とフローラの場面が生まれました。女性患者の身体からメロディーが聞こえてくるというのは実話で、『間接聴診法』の付録にも収録されているのです」と述べられています。

（ジェイムズ・シェルトン作詞作曲の「ライラック・ワイン」（1950 年）をフローラと医者が歌う場面（第 2 幕第 2 場）を見せる）

秋山　『トラヴィアータ』で主演されたジュディット・シェムラさんは、『ペレアスとメリザンド』の再演（2022 年、モンペリエ歌劇場）でメリザンドを演じられて大変高い評価を受けていますが、ラザールさん演出のオペラ『ペレアスとメリザンド』が 2016 年に初演されたマルメ歌劇場もまた、映画監督ベルイマンが芸術監督を務めた（1952-58 年）こともある伝統ある劇場ですから、そういう記憶も呼び覚まされるのだと思います。

ラザール氏　この作品の中では、幻想的で神秘的な側面と、過酷な現実とが共存しています。ただ、再演にあたっては、ジュディットの意向もあって、ゴローがメリザンドに対して暴力をふるう場面を極力見せないよう配慮しました。いずれにせよ、この作品に詩的側面と社会的側面があることは確かです。

秋山　この作品の DVD の解説で書かれていましたが、冒頭のゴローの台詞「どうやってももうこの森の外へは出られそうもない」に強くインスピレーションを受けたということですね。

ラザール氏　演出において心掛けているのは、登場人物の言葉に真摯に耳を傾けるということです。メリザンドと初めて出会った森の中にゴローの心は閉じ込められてしまって、そこに囚われたまま、そこから出ることができなくなっているのだと思います。ですから、ゴローが城に戻ってからも、城の中にまで、その森が浸食していることを思わせるような舞台装置としたのです。

秋山　アレッサンドロ・インブリアコの写真集『庭園』（2013 年）やタルコフスキー監督の

映画『ストーカー』（1979 年）に登場する森のイメージにも影響を受けたと解説に書かれていますね。パゾリーニ監督の映画『テオレマ』（1968 年）的な家族や、キューブリック監督の映画『シャイニング』（1980 年）的なゴローなど、さまざまな映画もまた着想源とされていると解説にお書きになっていますね。

ラザール氏　ゴローは大変重要な人物で、メリザンドと同じぐらい重要です。夫が妻の命を奪うという問題とこの作品の詩的な側面をいかに両立させるのか、それが問題です。夫が妻にふるう暴力を美化するようなことがあってはいけません。さまざまな映画からの着想ということですが、あくまでも、強い印象を受けた場面や雰囲気などを混ぜ合わせて、独自の解釈を施して自分のなかで熟成させて組み込むという作業を行っています。

（Bel Air Classiques より 2017 年に発売された DVD より『ペレアスとメリザンド』初演時の映像の一場面（第 3 幕）を見せる。室内を森が浸食している様子を示すものとして）

秋山　通常はメリザンドが塔の上から長い髪の毛をたらすという表現がなされるところ、ラザールさんの演出では、メリザンドがブランコに乗っている姿で表現されていますし、メリザンドがペレアスと戯れる様子はまるであどけない子供が遊んでいるように描かれています。

ラザール氏　私の演出では、舞台を 1970 年代のフランスに移し替えているのですが、ペレアスとメリザンドが廃墟を思わせる森の中で遊ぶ様子は、中世の時代の子供たちをイメージしています。二人は遊びを通じて愛を伝え合うのです。やはりここでも複層的な時の流れを描き出そうとしているのです。

秋山　ラザールさんのお仕事の原点としては、やはりモリエール作、リュリ作曲の『町人貴族』（2004 年、アヴィニョン歌劇場）ということになるかと思いますが、蝋燭の照明のなかで、哲学の先生を演じるラザールさんのとりわけ印象的な演技をお見せして、ラザールさんの足跡を振り返るパートを終了したいと思います。

（2004 年にパリのトリアノン劇場で収録された映像、2005 年に Alpha より発売された DVD より『町人貴族』の一場面を見せる。第 2 幕第 4 場、貴族に憧れる町人ジュールダン氏は、哲学の先生から母音と子音の発音を教えてもらい無邪気に感動する。ジュールダンさんが恋する侯爵夫人へのラブレターの文言について相談された哲学の先生は舞台上を駆け回りながら、「美しい侯爵夫人、あなたの美しい瞳に私は恋焦がれて死んでしまいそうです」の文言をまるでブロックのようにバラバラにして持ち上げたり降ろしたりと、いろいろと組み替えてみせる。）

秋山　ここでジュールダン氏役を演じていらっしゃるオリヴィエ・マルタン・サルヴァンさんは、ラブレーの『パンタグリュエル』を脚色・舞台化したものを 2013 年にカンペール国立劇場でラザールさんが演出された際にも主演を務められている方ですよね。

ラザール氏　そうです。この後、第 2 部でラ・フォンテーヌの寓話をいくつか用いてバロック朗誦法の実演をしますが、ラ・フォンテーヌの寓話は、その一つ一つがまさに小さなお芝居ともいえる構造を備えています。それは喜劇であったり、悲劇であったり、まさに、ラ・フォンテーヌが偉大な詩人であったことを示すものです。自由韻律詩を用いて、喜劇から悲劇に、悲劇から喜劇へと一瞬のうちに自由自在に調子を変えていくことができるのです。しかもラ･フォンテーヌの耳はとても音楽的で、だからこそ今回の実演では、フランソワ･クープランのクラヴサン曲を野澤知子さんに演奏していただいて華を添えることにしたのです。

秋山　ラザールさんは、このシンポジウムの後フランスに戻られてすぐ、サルトリオ作曲のオペラ『オルフェオ』をパリのアテネ座で上演されるご予定なんですよね。

ラザール氏　そうです。『オルフェオ』はモンペリエで初演したものですが、アテネ座ではもっと若い歌手が出演する予定です。今回のシンポジウムで皆さまに見ていただいた芝居についても言えることですが、アドリーヌ・カロンの舞台装置、アラン・ブランショの衣装などの仕事に助けられて充実した作品を生み出すことができているのです。

秋山　続いて、澤田さんの足跡をたどるパートへと移りたいと思います。

寺倉氏　澤田育子さんは、1994 年に結成された劇団拙者ムニエルで俳優としての活動を始められ、現在は 2008 年にカムカムミニキーナ所属のやはり俳優の藤田記子さんと結成された good morning N° 5 という、まあ、ユニットと言っていいですかね？

澤田氏　そうですね、もはや劇団とユニットの違いというのがもう曖昧になってるので、どちらでも大丈夫です。

寺倉氏　その good morning N° 5 で、『アタシが書くからアンタが演(や)りなっ！』というひじょうに演劇の根源的なタイトルの作品を皮切りに、これ以降、全作品の台本演出、並びに出演を続けられています。最近作として、『拝啓、モリエール様　モリエールへの挑戦状』ということで、モリエールの『ドン・ジュアン』の翻案、といってもただの翻案ではなくて、オリジナル・ストーリーもたっぷり付け加えた一方で、モリエールもたいへん尊重された作品を上演されました。これはモリエール生誕 400 年の記念の年に上演されたのですが、日本ではめぼしい上演があまり見られなかったなかで、重要な意味を持った作品であったと思います。一方で、澤田さんご自身の作品は、音楽が重要な位置を占めるものが多くて、いろいろな音楽家の方がオリジナルの音楽を付けて上演されてきましたが、音楽のこだわりというのはいかがなんでしょうか。

澤田氏　そうですね、やっぱり音楽が好きなんですよね。作品のなかに必ず音楽があって欲

しいなっていうところは、どうしても台詞だけでは補いきれない感情の空気って言うんですかね、雰囲気というか。言葉にするだけだと、どうしても平べったいなあっていう部分を、音楽があることで、見てくださる方の想像が広がるんではないかなあというふうに思ってはいます。

寺倉氏　そんな澤田さんが、フランスの音楽劇、ジャック・オッフェンバックの『地獄のオルフェウス』、これは、日本では浅草オペラがひじょうに流行った時期に『天国と地獄』という傑作な訳題でよく知られた作品ですけれど、これを江本純子さんが翻案、演出された『天国と地獄』に澤田さんが出演されているので、その一部を見たいと思います。

澤田氏　だいぶ昔ので、ちょっと恥ずかしいですけど。そうですね、「世論」の役です。

（2007 年、新宿シアターアプルで収録された映像を収めた毛皮族の『天国と地獄』の DVD の映像を見せる。澤田氏が演じる「世論」は、『天国と地獄』において、妻を取り戻すことに失敗したオルフェ（ウス）が最後にはバッカスの巫女たちに八つ裂きにされてしまう顛末を説明する。「この物語の主人公オルフェが、そして現代の旦那さまたちがご婦人に八つ裂きにされぬよう、世論として本来あるべき夫婦の姿を守っていかねばなりません。そのためには口をやかましくして、夫婦愛の必要性を訴えましょう。奥様を裏切って浮気をしているそこのあなたはご用心」と説く澤田氏のカリスマ性あふれる演技に観客は劇世界に一気に引き込まれる。）

澤田氏　懐かしいですね。すごい辛かったことをいっぱい思い出しました。

寺倉氏　こういう物語の枠組みを演じられるというのは、ある意味、広い意味でのバロック演劇的な部分もあると思うんですよね。

澤田氏　ああ、そうなんですかね、私、バロック演劇というカテゴリーもよくわからないまま、行ったり来たりしているんですけど。

寺倉氏　今の good morning N° 5 の上演も、お客さんが入ってこられたときに必ず、前説的に、澤田さんがいろんな注意事項も含めて喋られるっていうのは、これはヨーロッパの流れじゃないか、枠組みを作るということ自体が、バロック演劇的なもので、何もご自分では意識せずとも、今の日本にそういったかたちの演劇というものを実践されてるのかなと思うんですけれども。

澤田氏　私自身は、劇場にお客様が来てくださった時点から、ずっと喋ってるんです。「いらっしゃいませ」とか言いながら、「何食べてきたんですか」とか。コロナ禍の時以外は、飲食も自由にして。いろんな演劇のスタイルがもちろんあると思うんですけど、私がやっているものに関しては、できるだけ自由に見ていただきたいというスタイルでやっていて。見ながらお喋りしてくださってもいいですし、携帯電話が鳴ってもかまいませんし。私たちが作品

を見せるから、じっと黙って見てください、というスタイルじゃないもの、という雰囲気を開演する前から作りたいな、というのはあります。

寺倉氏　一方で『拝啓、モリエール様』の場合には、まず澤田さんご自身の前説があった後に、導入部ということで、映像を使ってさらにまた一つ、モリエールというものに対する世論調査的な部分がひじょうに面白いと思います。2022 年のモリエールの『ドン・ジュアン』の翻案の後に上演された『赤裸裸』、これが現在のところ good morning N° 5 の最新作ですが、まずは、こちらの一部の映像を見ていただきたいと思います。

（『赤裸裸』の一場面を見せる。水島（千代田信一）が、10 年前に「好きです、付き合ってください」と告白した相手マコト（池田有希子）から、「ウソのない正直な答え」を出すために 10 年も引きこもった挙句に「付き合えない」と告げられる。ところが、ショックを受けた様子もない水島に、マコトは拒絶の理由を機関銃のように浴びせる。最初は適当に受け流そうとしていた水島も、「人生においておそらく今後会うことのないであろうマコトちゃんと過去を総括して気持ちをぶつけ合ったりなんていう生産性のない論議を交わす時間はないんだ」と逆襲する場面。絶妙なタイミングで、澤田育子さんが演じるスナックのママがグラスを落下させる音を派手に響かせて二人の会話に割り込む。）

秋山　正直にいろいろ述べてしまうところがモリエールの『人間嫌い』にとても似てるなと私が個人的に思った場面なのですが。

澤田氏　モリエールと共通と言われたらモリエール先生に怒られそうですけど、でも人間はいろんな気持ちでいろんなことを思っている人がいるのが、想像つかないことを思っているんだろうなって思いながら、そういうことをいきなり吐露されたときに、驚きもあるけど、発見もあるっていうか。想像してなかったことっていうのが、他人からあふれ出たときに、多少傷つくことはあっても、どっかでわくわくしちゃうっていうようなことをいっぱい噴出させたいっていう感じですかね。

寺倉氏　相当深刻な痴話げんかになりそうなところを、澤田さんが演じられた女性が、グラスを割るというアクセントを入れることによって、ある意味、異化効果と言いますか、一歩、お客さんを我に返らせるというか、カメラを引いて見せるようなところがあって、そのへんは計算づくでやってらっしゃるんでしょうか？

澤田氏　いやまあ、好みでしかないです。他人事だなって思いながら見れる視点とか、そのなかでも入り込みたい瞬間とか、いろんな風に見ていただけるのがいいな、なんて考えながらです。進行している物語に対して、そこにまつわる登場人物たちが、いらっとして、ストレス抱えたりするときの表現として、何か愉快なものがいいなっていうことは常に思います。

秋山　澤田さんはサービス精神旺盛な方で、見ていて楽しいのが一番だなと思って、そうい

う意味でも、最近はテレビドラマの監督、脚本なども手掛けてらして、より多くの人を楽しませてくださってるんだなあと思って。今放映中の『帰ってきたらいっぱいして。』、これは？

澤田氏　エロチック・コメディーですよ。

秋山　ご苦労を、お聞かせいただきたいのですが。

澤田氏　これ原作がTL（Teens' Love）という漫画のカテゴリーで、ティーンズラブっていうから、ティーンズが夢見るような、ちょっと海見ながら好きって言ったりとか、そういう世界かなと思ってたら、ティーンズラブって、ティーンズが憧れるムチャムチャエロい世界なんですよ。原作が漫画なんですけど、読んだら、これをドラマにするって、いったいどうするんだろう、私別にエロいの全然得意じゃないのに、なぜ私がこれをやるんだろうとか、本当に悩みまして。いろんなプロデュース・チームと他の脚本家とともに、これ何かドラマ性を作らなきゃいけないよねって、地上波ではやったことないようなギリギリのエロティックを攻めてくださいね、みたいなオーダーもあるわけですよ。でも実際撮影すると、ああ、そこはダメです、とか、その線引きとの闘いで。でもキャラクターたちがかわいらしく見えたり、愉快に見えることっていうのを探りながら、という感じですね。

寺倉氏　主人公があわやっていう場面になったときに、同じピアノコンチェルトのある部分がかかるっているのはある意味、お約束というか、一つの効果を発揮していると思うんですけど、あれによってちょっとやっぱり笑いにつながる。

澤田氏　そうです。主役の女の子が、エロチックな体験が全然ない子だけど、エロチックな漫画を描かなきゃいけない、で、一生懸命妄想するんですけど、その妄想をする時に必ずラフマニノフがかかるっていう、脳内で、というイメージで、そこは勝手に使わせていただいています。

秋山　今年の新作舞台としては、『失うものなどなにもない』の公演がこの後控えていますね。Je n'ai rien à perdre. というフランス語のタイトルもつけていただいて。見どころなどを教えていただければ。

澤田氏　何となく、ちょっとnoirチックなものをやりたいなって、今までわりとガチャガチャガチャって作品が多いんですけど、今回はもう少し落ち着いたものというか、もう一歩内省的な部分にトライしたいなあと思って今稽古中です。

寺倉氏　『失うものなどなにもない』のチラシが、昔のフランス映画の雰囲気がありますね。

澤田氏　私、大学の時、ヌーヴェル・ヴァーグを専攻してまして、全然そんなこと忘れてたんですけど、去年モリエール作品をやったこともあり、フランス作品に再び興味がわいて、こういう映画みたいな世界観やりたいなあっていうところから、時代や写真の感じはかなりそれを意識しています。

秋山　澤田さんの『ドン・ジュアン』が本当に素晴らしいのは、モリエールが何かっていうのを知らない人に向けてとても親切に作ってあるっていうのがすごいですよね。

（寺倉氏が指摘した、枠構造、モリエールとは何か、についての 2022 年街頭インタビュー風の映像から、過去にさかのぼり、昭和 57 年ふらんす亭での余興として、『ドン･ジュアン』の冒頭、タバコ礼賛をスガナレル（藤田記子）がフランス語で演じている場面をここで見せる。）

秋山　最初のタバコ礼賛のところも、あえてフランス語を使われてますよね。
澤田氏　このフランス語、伝わってるんですか？
秋山　（ラザール氏に確認して）伝わっています。
澤田氏　フランス語をおわかりになる方からしたら、一体どういうことっていうレベルなんでしょうけど。
ラザール氏　フランス語としてわかりますし、フランス語らしくやろうという意図を感じます。街頭インタビューも面白いですね。マスク姿の町中の人たちが、まるで演劇の仮面をつけているようにも見えますし。
澤田氏　モリエール作品をやるって、私も古典をやらせていただいたことがなかったので、でも、周りでモリエール知っている人って、正直、いないんですよね。演劇とかフランス文学を好んでない方からすると、日本で、モリエール好きなんだっていう人って、聞かないなっていう印象だったんです。それはたとえば、飲み屋で会った人とか、モリエール知ってますか、って言っても、知らないですよね。だったらもう最初に、モリエールっていったい誰って、こんなにも認知度ないよってところからいきたいなあっていうスタートですね。
秋山　わかります。第２部でバンジャマン・ラザールさん、ラ・フォンテーヌやってくださるんですけど、ラ・フォンテーヌっていっても「へえ？」っていうリアクションを受けることもあるので、だから、知ってるってことが前提じゃいけないのかなあっていう気もします。
澤田氏　私自身がモリエール作品をやるっていう流れになったときに、何も知らないしなあっていうところからのスタートだったんで、その立場から、そこからいきたいというのが大きかったですね。
秋山　先ほど『赤裸裸』で女性にキレられる役をやっていた千代田さんが、ドン・ジュアン役をやって、とても魅力的な歌唱も披露してくれて、中村中さんが作ってくださった曲もすごいですよね。千代田さんが格好よく歌っているところをちょっとお見せしてもいいでしょうか。
澤田氏　ぜひ。

（澤田氏脚色、演出の『拝啓、モリエール様』より）

秋山　ドン・ジュアンが自分の魅力をアピールする、この部分についてどう思いますか？
ラザール氏　ちょっとびっくりしますけど、この作品にはもともと音楽がついているわけではないけれど、音楽と喜劇とダンスが一体となったようなジャンル、コメディー＝バレエをモリエールは作っているんですが、その精神に則っていて、とても素敵だと思います。
秋山　次に、ドン･ジュアンがシャルロットとマチュリーヌを同時に誘惑しているところも、なかなか楽しいところなので、お見せしたいと思います。

（映像を見せた後で）

ラザール氏　素晴らしいですね。普通は、ドン・ジュアンが主導権を握っているように演出されるんですが、このドン・ジュアンは、二人の女性に振り回されて、この状況に完全に圧倒されているように見えるところが新鮮ですね。
秋山　次は、ドン・ジュアンの家にやって来た騎士像を見て、召使たちが恐ろしくて震えあがりながらも、ドン・ジュアンの命令で、騎士像をもてなす歌を歌う場面を見たいと思います。ここでも中村中さんの曲がとても効果的に使われています。

（映像を見せた後で）

ラザール氏　恐怖にかられた人たちの仕草がとても興味深いですが、どのようにして構想されたのでしょうか。
澤田氏　歓迎して、もてなしながらも、やっぱり笑顔がひきつるっていう。なんとか接待しようとしているけれども、どうしても皆怖いなっていう気持ちと、いらっしゃいませって言いながら、本当の笑顔はまったくでないっていうところですね。
秋山　次は、ドン・ジュアンがいろいろやってみたけれど、偽善者として生きるのがいいのではないかと思うに至り､その決意表明をする場面を見たいと思います｡そこでは､ドン･ジュアンの背後に偽善者を思わせる人たちが複数いて、ドン・ジュアンの台詞を代弁したり、唱和したりします。

（映像を見せた後で）

ラザール氏　ドン・ジュアンの背後の人たちがドン・ジュアンの言葉を繰り返す様子は、まるで黒ミサを思わせますね。彼らが暗闇のなかで振り回す懐中電灯の明かりが複数の光源を生み出している感じも、バロック演劇的な蝋燭の照明との親近性を感じさせていいですね。
寺倉氏　先ほどラザールさんのお話で、ブッフ・デュ・ノールという劇場が廃墟を思わせる

けれども、そこの良さというものを活かして舞台を作られているというお話がありましたが、good morning N° 5 も、中野や下北沢の劇場で、比較的あまり、最新式の設備とかを備えていない、制約のある劇場を、舞台美術や小道具などを大変上手に、アナログなものをうまく使って、やっぱりある種のスペクタクル、見世物的な見ごたえのある舞台を創っているっていう意味でも、大変な努力をされているのではないかと思います。

澤田氏　国立劇場のものすごい設備の劇場でやれるようなチームじゃないので、やっぱり小さな劇場でやることが多いですけど、それも含めて楽しいということはたしかにありますね。これなんかフライングしたいなあって思って、フライングといっても、ちょっと人が浮き上がるぐらいですけど、でも、劇場によっては天井のパイプが大変弱っているから、保証はできませんて、言われたり。せめて、ここの位置だったら大丈夫ですと言われたり。正式には劇場を通しませんと、と言われたり。いろんなところを縫いながらやらなきゃいけないんですけど。あとはもう、どうしてこういう劇場の機構になっているんだろうとか、上手から下手に行く通りが、ちょっと体格のいい人だったら通れない劇場とかがやっぱりあったりする。そういうところをいかに、じゃあこっちからは絶対に行かれないねっていうところを、じゃあ逆にどうしようかとか。下北沢なんかでやると、本当にまあ、うちはあんまり静かなシーンがないからあれですけど、普通に外の声とか救急車の音とか、とんでもなく外の音が聞こえてくるので、まあそれも込みかなあって思ったり。しょうがないっていうか、でも当然のこととして受け入れちゃってる感じです。

寺倉氏　逆にその、不可能を可能にすることに快感を覚えるようになっちゃったんじゃないですか。

澤田氏　どうでしょう。でも、なんとなくお客さまと近い感じでやるスタイルが好きなんで。ここでこんなことやったの初めてですよ、と劇場さんにはよく言われますけど、私たちが呼んでるだけの無理やり花道みたいなのを作って、それももう花道の行く先に出口がないから、俳優はみんな調光室という、音響とか照明のオペレートをする人たちの横から入り込んで、そこの小窓から出て登場するとか、非常に危険なことはやってるのかもしれないです。そういう意外性のあるわくわくするものを諦めずにやりたいなって気持ちはあります。

会場からの質問

バンジャマンさんに質問です。『町人貴族』のように、その時代の衣装や演出でなさったものと、『ペレアスとメリザンド』のように、現代の服装と演出でなされたものとの違いはどのようにお考えでしょうか。

ラザール氏　まず、この二つの演出の間には 12 年という歳月が流れています。ただ、バロック演劇が私の仕事の根幹をなしていることに変わりはありません。ただしそれは、当時の衣装を復元するという時代考証的側面にこだわるということではありません。バロック演劇か

ら受け継いだものとしては、言葉と音楽の親近性ということでしょうか。言葉が音楽となり、音楽が言葉となるような流動性を追求しています。また、夢と現実のあわいのようなものも大切に表現したいと考えています。さらに、日常的な身体がダンスする身体になるような瞬間を捕らえたいと思っています。『トラヴィアータ』にしても、今度演出する『オルフェオ』にしても、さまざまな階層の時間の襞がまじりあうような瞬間を実現したいと願っています。

第 2 部

ラザール氏によるバロック朗誦法の実演

ラ・フォンテーヌの寓話の朗唱（バンジャマン・ラザール氏）

フランソワ・クープランの曲のクラヴサンによる演奏（野澤知子氏）

これに先立ち、以下の通り、野澤知子氏（クラヴサン奏者、Studio Trianon 主宰）によるレクチャーが行われた。

野澤氏　クラヴサンはチェンバロと呼ばれることもあります。元々 14 世紀ぐらいにチェンバロは発明されたと言われているんですけれども、イタリアでまずチェンバロが製作されていまして、その後がフランドル、ベルギーで盛んに作られていました。フランスのチェンバロはというと、そのちょうど真ん中のあたりで、イタリアはパリっとした音色のイタリア語に近いような、そういう糸杉で作られることが多いんですけれども、フランスのチェンバロはもう少し柔らかい、楢とか広葉樹の木を使っていますので、豊かな響きだったり、になります。今日お持ちしていただいたのは、日本のチェンバロ製作家の島口さんの作品になります。日本でも 1970 年代頃から歴史的にチェンバロの製作が研究されて、レプリカになります。フランスは木の箱に、鉄線だったり真鍮の弦を張っているところに、トリの羽の軸の小さい爪が鍵盤の先についていますので、それをはじいて演奏することになっています。

フランスの当時の音楽、チェンバロの特徴は、元々テオルボって言ってギターの古い、その音楽をアルペジオの様式で書かれたものが、特徴になります。そして今日は、演劇と一緒に演奏させていただく曲は、フランソワ・クープランと言ってフランス・バロック時代の偉大な作曲家の一人になるんですけれども、ルイ 14 世の時代から、その後オルレアン公フィ

リップ､そしてルイ 15 世が青年になるまで活躍した作曲家です。１年のうちの３ヶ月はヴェルサイユのオルガニストであって、あと生徒さんも教えていたんですけれども、それ以外は宮廷で活躍したりした作曲家です。いろんなミステリーな作曲家と言われていまして、どんな活動をしていたかはちょっとよくわからない作曲家です。そして、彼の特徴は、このクラヴサンのために作られた曲が、27 組曲ありまして、第１巻から第４巻まであるんですけれど、当時のチェンバロの音楽のスタイルとしましては、舞曲、ダンスのために作られた音楽、そして、ポートレートと言う、誰かの肖像画というような題名がついた音楽が特徴になります。なので、他の、一世代前のリュリのように、ギリシャ神話のオペラとかはあまり書いていないんですけれども、クープランの特徴は、他の作曲家と比べて派手ではないですけれども、ポートレートのなかに、自分たちしかわからない隠語でタイトルをつけて遊んでみたり、心の変化というか心情を曲に描写していることで、人間をすごく観察していて、華やかなところだけじゃなくて、人間の弱さをすごく見抜いている作曲家でもあるので、私は、作曲も他の人よりも上手くて、そして、すごくびっくりするっていう感じではないんですけれども、とても深いものを感じる作曲家の一人です。

上演された演目

ラ・フォンテーヌ　カラスとキツネ

クープラン　フランスのフォリア　目に見えない色のドミノの下の純潔
　　フランスのフォリア　薔薇色のドミノの下の羞恥心

ラ・フォンテーヌ　狼と犬

クープラン　フランスのフォリア　真紅のドミノの下の熱意
　　フランスのフォリア　緑のドミノの下の希望
　　フランスのフォリア　青のドミノの下の忠実

ラ・フォンテーヌ　樫の木と葦

クープラン　フランスのフォリア　紫のドミノの下のけだるさ

ラ・フォンテーヌ　狼と羊

クープラン　フランスのフォリア　死の灰色のドミノの下の口には出さぬ嫉妬
　　フランスのフォリア　亜麻の灰色のドミノの下の粘り強さ

ラ・フォンテーヌ　セミと蟻

クープラン　フランスのフォリア　さまざまなドミノの下の媚態
　　フランスのフォリア　黄色のドミノの下の善意のカッコウ
　　フランスのフォリア　黒いドミノの下の熱狂あるいは絶望

ラ・フォンテーヌ　ライオンとブユ

クープラン　神秘的なバリケード
　　田園詩

ラ・フォンテーヌ　牛乳売りの女と牛乳の壺

クープラン　田園詩

ラ・フォンテーヌ　牛と同じくらい大きくなりたいと願った蛙

クープラン　ティック・トック・ショック、またはオリーブ搾り機
　　プレリュード第４番

ラ・フォンテーヌ　ペストにかかった動物たち

クープラン　プレリュード第２番

ラ・フォンテーヌ　死と死にゆく人

クープラン　幸福な考え

ラ・フォンテーヌ　二羽の鳩

クープラン　さまよえる影たち

質疑応答

質問者　素晴らしい舞台を見せてくださり、ありがとうございました。光の使い方も絶妙でしたね。蝋燭に照らされたかのような光と影の効果が感じられました。バロック期の絵画の影響についてお伺いしたいのですが。

ラザール氏　私がウージェーヌ・グリーンの元でバロック演劇を始めたのは 12 歳のときのことでした。バロック演劇については、バロック期の絵画からも着想を得ていますが、当時の修辞学の書物や宮廷人のあるべき所作について述べた書物などからも知識を得ています。絵画のみならず、版画にも教えられるところが大きいです。その場合、必ずしも芝居の場面を描いたものでなくともよいのです。絵画や版画それ自体が、ある瞬間を切り取った舞台の場面のようなものですから、当時の人々の身体感覚を読み取るには格好の材料なのです。何か一つの絵画を真似るというよりは、その精神を読み取るのです。それに、詩そのものの中に所作へのヒントが隠されているのです。

それに、楽器で演奏されるにせよ、歌声にせよ、バロック期の音楽のなかにも身体の存在を感じとることができます。今ご覧いただいたように、舞曲であるかそうでないかにかかわらず、フランソワ・クープランの音楽自体が一つの詩と言えるものですし、クープランの音楽からも動きの着想を得ています。

日本の能のように、所作について世代間の知識の伝承ということがフランスの演劇については望めないぶんだけ、私たちにとってはテクストや音楽の中に身体の動きを読み取る必要性が強くなるのです。2006 年に青山学院大学に招聘されたことを機に、シテ方観世流能楽師小早川家の方々との交流を持つことができ、多くを学びました。その後金剛流の能楽師宇高竜成氏や和泉流狂言師の小笠原弘晃氏と出会い、友人シモン・ゴーシェが創作したスペクタクル『木の体験』に参加することもできました。ただし、能の外面的な美しさに魅了されるというよりは、たとえば亡霊の果たす役割についてなど、劇作上の関心が勝っているのです。

質問者　あなたの演技は考古学的な再構築というよりはむしろ一つの解釈だとおっしゃいましたが、その場合の演技の限界についてはどうお考えでしょうか。バロック朗誦と所作は感動的でとりわけ「ペストにかかった動物たち」には心を動かされましたが、一方で、王の所作については、あなたが見せてくださったようなカトリック聖職者が行うような典礼的なものが当時行われたとは考えられないと思うのですが、いかがでしょうか。

ラザール氏　ラ・フォンテーヌは大変反体制的なところがありましたし、そもそも『寓話』は戯曲ではありませんので、こうして演じられるために書かれたものではないということがあります。今回は、私一人で舞台に立つという必要に迫られこのようなかたちになったということもご理解いただければと思います。考古学的な再構成は不可能ですので、再解釈とい

う観点から創造するという側面が大きいです。さまざまな解釈の可能性のなかで最適のバランスが取れるようにと心掛けているのです。

質問者　私たち日本人がフランスの演劇を受け取りましたときにやはりコメディー＝フランセーズの影響、それから、フランシーヌ･ランスロさんの影響、エティエンヌ･ドゥクルーさんのパントマイムの影響などがあると感じているのですが、それらの影響について、またそれ以外の影響について教えていただけないでしょうか。

ラザール氏　コメディー＝フランセーズの俳優さんたちとの親交はありますが、とくに影響を受けたということはありません。コメディー＝フランセーズの場合は、さまざまな演出家のやり方にあわせて柔軟な対応が求められますが、私の劇団の場合には、ひとつの方向性を突き詰めるというスタイルをとるという大きな違いがあります。振付師フランシーヌ・ランスロは私の仕事に関心を示してくれ、同じような関心を持つ人たちが集まる場へと私を誘ってくれました。フランシーヌ・ランスロが私に引き合わせてくれた振付師フランソワーズ・ドゥニオは、『聖アレッシオ』の振付を担当してくれました。バロックダンスの素養もありマルセル・マルソーから直々にパントマイムの指導も受けたセシル・ルーサと一緒に仕事をしたこともあります。

閉会の挨拶

人文科学研究所所長　中村光宏先生

本日は、人文科学研究所主催のシンポジウムにご参加くださり、誠にありがとうございました。「演劇を通じた文化交流」、これをテーマとするこの貴重な時間を皆さまと共有できましたことに心より感謝申し上げます。このシンポジウムがご参加いただいた皆さまにとりまして有益であり、演劇と文化、そして演劇を通じた文化交流に対する新たな視点をこのシンポジウムが提供できたと心より希望しております。最後になりますけれども、本日ご登壇いただきました５名の先生方にまず感謝申し上げます。そしてシンポジウムの開催と運営にご尽力くださった秋山伸子先生に感謝申し上げます。そして事務手続き等を迅速に丁寧に進めてくださり、シンポジウムの運営にも力を尽くしてくださった人文科学研究所と教務課のスタッフの皆さまにも感謝申し上げます。これからも人文科学研究所はさまざまなテーマを考えていくことができる場、今日はこの「場」は舞台でしたけれども、その舞台を創りだすことに尽力していきたいと思います。今後の展開を心の中に思い描きつつ本日のシンポジウムを閉じさせていただきます。本日はどうもありがとうございました。

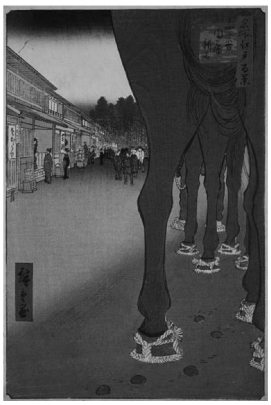
ミュージアムの聖と俗

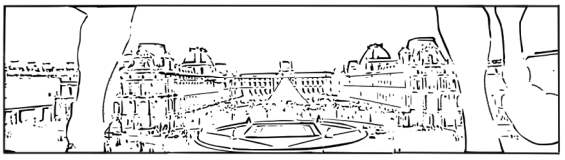
—— ルーヴル、または「美術館という大がかりな渾沌」をめぐって ——

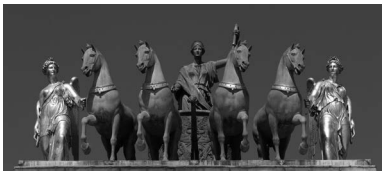
Le musée entre le sacré et le profane
—— Le Louvre, ou le « chaos magnifique »

荒木善太
ARAKI, Zenta

歌川広重の「名所江戸百景」の一つ、秋の宿場の風情を奇抜なアングルで捉えた《四ツ谷内藤新宿》（図①）について、杉浦幸子は、「（広重が、カメラなどない時代に）自分の眼をカメラとし、かなりのローアングルで、働く人と馬を見つめていたことが見て取れる」と述べ、この画の、「宿場の賑わいは遠目に、人足と馬の足元をクローズアップした特異な構図」を一葉の写真に喩えている[1]。一方、ルーヴルの公式サイトに、一時期（2020年頃）、これとよく似た構図の写真が掲載されていたことは面白い偶然である（図②）。西側から見たルーヴルの全景で、ガラスのピラミッドを中心に、その左右をリシュリュー翼とドノン翼の二つの建物が挟む構図は旅行案内などでもよく見かけるものだが、この写真では、二つの翼の建物がさらに馬の脚に挟まれている。このあまり見慣れないルーヴルの景観は、美術館前の広場の一画に聳えるカルーゼル凱旋門の上から眺めたもので、左右に見える馬の脚は、門の上に置かれた「カドリガ」、つまり勝利の女神が駆る四頭立ての馬車（図③）の一部である。前景に馬の足、遠景に美術館の賑わいという取り合せは、確かに浮世絵を思わせ、一種のジャポニスムと言って差し支えないが、この文章の目的はもちろんジャポニスムについて語ることではない。


図① 歌川広重《四ツ谷内藤新宿》（1857）




図②（上）オリジナルをトレースした模式図

図③（左）カルーゼル凱旋門のカドリガ

カルーゼル凱旋門のカドリガは、18世紀末、ナポレオンによるイタリア遠征の際に戦利品としてもたらされた「サン・マ

ルコの馬」―― ヴェネチアのサン・マルコ寺院の正面を飾っていた古代彫刻 ―― を転用したもので[2]、1808 年にカルーゼル凱旋門の上に設置されたこのモニュメントは、同じ 18 世紀末に、革命の所産の一つとして誕生したルーヴルの歴史の大部分を見守っていたことになる。

クシシトフ・ポミアンは、そのルーヴルを原型に、19 世紀から 20 世紀にかけてヨーロッパの各地から共産圏の諸国へと展開した一群のミュージアムを「革命的」タイプと呼び、このカテゴリーの美術館や博物館が、いずれも「フランス大革命のイデオロギーと実践から直接派生し」、啓蒙精神、すなわち「反教権的な指向」と「哲学に裏打ちされた、強大な力がもたらす恩恵への信仰」を併せもつ精神のなかに深く根付いている、と述べている[3]。ポミアンのこの定義は、もちろんルーヴルそのものではなく、ルーヴルが祖型をなすような、近代のミュージアムの一つの範疇について述べたものだが、この稿では、視点を逆にして、ポミアンが「革命的」タイプと呼んでいるミュージアムの概念を改めてルーヴルに当てはめることから論を始めたい。ポミアンの言う「革命のイデオロギー」と「啓蒙精神」は、具体的にはどのような形で、美術館としてのルーヴルの成立に関与していたのだろうか。

自由のモニュメント

エドゥアール･ポミエは、『自由の芸術』の中で、旧体制が遺した芸術作品の処遇をめぐって紛糾を重ねていた、革命期の国民議会（立法議会）の議論の詳細を伝えている。同時代の政治情勢を密に反映したこの議論は、一言で言えば破壊と保存という二つの主張の間を往き来するものだった。1792 年 8 月 10 日の事件 ―― チュイルリー宮の襲撃と国王一家の逮捕により、王権が停止された事件 ―― を受けて行われた 8 月 14 日の議決は、当然のように前者に与したものとなる。旧体制の遺産としての芸術作品が政治的に中立なものではない以上、「倨傲と偏見、圧政のために建てられたモニュメント」[4] は「自由と平等の崇高な原則」に基づいて破壊されなければならない（ここで言う「倨傲」orgueil と「偏見」préjugé はそれぞれ革命以前の支配体制およびキリスト教会を指している）。一方、同じ問題をめぐって 8 月 22 日に再開された討議では、パリやヴェルサイユなど、各地で実際に破壊が進む事態に憂慮の声があがる。たとえばパリのサン＝ドニ門はルイ 14 世のために建てられた圧政の象徴であり、「自由な人々の憎悪の的」になってしかるべきものとはいえ、この門が「（芸術作品として）傑作であることにかわりはない」[5]。ブルトンをもじって言うなら[6]、議員たちを悩ませていたのは、サン＝ドニ門の、「美しく、そして忌まわしい」記念碑としての両義性にあったことになる。この場合、「偶像破壊」の行き過ぎを懸念する議員たちが拠り所にしたのは、タレイランに代表されるような啓蒙の理念、すなわち、芸術が、革命の担い手としての人々を導いた啓蒙哲学の不可欠の要素をなすという思想である。「自由」と「啓蒙」

という革命の二つの基本理念は、それぞれが過去の芸術作品の破壊とその擁護という、相反する二つの要請に奉仕するものだった。

ここで興味深いのは、こうした対照的な二つの主張――ポミアンの用語で言えば「革命のイデオロギー」と「啓蒙精神」―― の間の妥協点を探る過程で、改めて「ミュージアム」の構想が浮上している点である。立法議会に対して具体的な解決策を提示したのはエロー県選出の代議士ピエール＝ジョゼフ・カンボン（1756-1820）だった。カンボンは、芸術作品としてのモニュメントの保存の必要を訴えつつ、その理由を、それが革命の理念に捧げられた新たなモニュメントのモデルになるからであると説明する。カンボンの構想は、「旧体制が遺した芸術作品の数々を一箇所に集めたミュージアム」を作り、それを「自由のためのモニュメントとする」というものであり、カンボンにとって、「かつての国王たちの忌まわしい宮殿に傑作を保存すること」は、旧体制の死を想起するための格好の手段だった[7]。

革命の所産としての「ミュージアム」とは、したがって、一義的には 1792 年 8 月 10 日の事件を受けて立法議会が見出した妥協の産物だったことになる。ポミエによれば、その当初の役割は、旧体制が遺した芸術作品をそれが生み出された歴史的あるいは政治的なコンテクストから切り離し、「文化財」という新たなステータスを付与することだった[8]。ミュージアムというフィルターを通すことで、過去の芸術作品がまとっていたもともとの記号的価値が濾過され、いわば「第二の生」を見出すのである。カンボンの言う「自由のためのモニュメント」は、この時点ではまだ「旧体制の芸術作品を保存することでその体制を葬る」という屈折した論理の中に置かれているにすぎないが、1792 年 9 月以降、この「ミュージアム」がルーヴルと結びつけられることで、のちの「共和国の美術館」が、少しずつ具体的な政策としての形を取り始めることになる。「（旧王家の所有にかかわる）絵画その他の美術品の保管場所」にルーヴルが指定されたのは、立法議会の解散前夜の 9 月 19 日のことだった[9]。

とはいえ、内相ロランとその「ミュージアム委員会」（1792 年 10 月 1 日に「モニュメント委員会」を改組）が当初構想していたミュージアムは、その母体となった言説とは裏腹に、同時代の政治的文脈よりは自身の美的信条に配慮したものであったようにみえる。ダヴィッドに宛てた 1792 年 10 月 17 日付 の書簡の中で、ロランは確かに「国家のモニュメント」としてのミュージアムとその教育的使命に言及しているが[10]、旧体制下の「国家」état を「国民国家」nation で置き換えたロランのレトリックは革命期の紋切り型の域を出ず ―― ロランは単に、このミュージアムが「あらゆる人々に開かれ」、だれもが「自由に絵や彫刻の前に画架を立てて、好きなようにそれを模写することができる」という意味で「国家の」という言い方をしているにすぎない――、また、「（ミュージアムとは）美術に対する趣味を涵養し、愛好家の目を愉しませ、画家たちの教育の場として役立つものでなければならない」と述べるロランが、民衆教育をミュージアムの主たる役割と見なしていたとも考えにくい。ロランが強調しているのは、ミュージアムが「素描や絵画、彫刻、その他のモニュメントの形で国

家が所有する莫大な富を詳述するものでなければならない」という点であり、彼が美術館に期待していた「語り手」として機能は、歴史ではなく、専ら「美」の範疇に属していたことになる（ロラン･レシュトによれば、「ミュージアム」をめぐる革命期の初期の言説こそ「自然と芸術が生み出した、最も稀少で価値あるものの収集」を説いているものの、間もなくその議論の中心に置かれたのは「美術」だった[11]）。

言いかえるなら、ロランが構想していた「国家のミュージアム」とは美の壮大な目録にほかならず、ロランにとってそのモデルは、アカデミックな伝統に根ざした「ミセラネア」（雑録）以外のものではなかったようにみえる。ロランはまた、旧体制末期のサロン評に代表されるようなエリート主義を念頭に、展示の方法への批評や学識の介入にも否定的な立場を取っており、1792 年 12 月 25 日付の報告書では、「私の見るところ、美の全体像を掴むには、不毛な比較に興じるよりもあらゆるジャンルの美を求めるほうがよい。そのような比較は、空虚な批評に陥るのが関の山なのだから」[12] と述べている 。系統だった展示ではなく、ジャンルや時代、作者を混淆するロランのミュージアムは、彼が親しんでいた「キャビネット」を継承する空間であり、同時に、「フォリー」と呼ばれる点景物をちりばめた、ほぼ同時代のイギリス風景式庭園に似た何かでもあったのである。

ロランのこの構想に対し、ルブラン ―― ジャン＝バティスト・ピエール・ルブラン (1748-1813)。17 世紀の宮廷画家シャルル・ル・ブランの末裔（傍系）でエリザベト・ヴィジェ（ヴィジェ＝ルブラン）の夫 ―― が提唱したのは、流派ごとにまとめられた作品が、「幼年期から成長期、成熟期を経て衰退期にいたる、芸術の歴史のさまざまな時代」を示すような展示である（『国家のミュージアムについての考察』）[13]。ポミエによれば、両者の間の論争は芸術と公衆との関係をめぐる二つの対立的な考え方を浮き彫りにするが、むしろ目を引くのは、確かに陳腐な一つのレトリック ―― ロランはミュージアムを「鮮やかな色彩をちりばめた花壇」[14] に喩えている ―― に対し、同じように陳腐なもう一つの紋切り型が呼応するという事実であり、この点では、前者を「審美主義」、後者を「歴史主義」と呼んだところで大差はないと言ってよいかもしれない[15]。この時期、「ミュージアム」の定義をめぐっていくつかの異なる主張が対立していたというよりも、「共和国」同様、それまで存在したことのなかった「ミュージアム」が実際にどのような姿をしているのか、だれも正確には思い描くことができなかった、と考えるほうが実態に近かったはずである。

「国家のミュージアム」をめぐる修辞的言説は、事実、「共和国」と「美術館」の間で終始相互参照的な行ったり来たりを繰り返している。「ミュージアム」とは何かを説明するために「共和国」が持ち出される一方で、「共和国」とはまた、「ミュージアム」によって説明される何かなのだ。ミュージアムとは「共和国を目に見える形で提示するための格好の手段である」という同じ一つの言説が、1792 年のロランから 1796 年のエメリック＝ダヴィッド（『オリンポスの美術館』）にいたるまで、判で押したように繰り返されるのである[16]。

1793年6月、ロランの跡を継いだガラの下でまとめられたミュージアム委員会の最終的な報告書は、ロランの念頭にあった「ミセラネア」（雑録）としての美術館を「百科全書」に置き換える形で革命の理念との折り合いをつけようとするものだった。すなわち、「共和国の美術館」の開館は「美の百科全書」を人々に提供するものであり[17]、「自由のモニュメント」として構想されたミュージアムは、その誕生を前にして一個の書物に変貌したことになる。ポミアンの用語に戻るなら、「革命のイデオロギー」が「啓蒙精神」に場所を譲ったとも言えそうだが、この報告書が興味深いのは、こうしたレトリックとはまったく別の次元で、同年8月という開館の日付が提示されている点である。国民公会に宛てた7月4日の書簡の中でガラが明記しているように、「ミュージアムの開館は、8月10日の祭典の一部をなす」[18]行事として、「美の百科全書」の具体的な中身に関する議論は棚上げしたまま、開館の日取りだけが決められたのである。8月10日の祭典とは、93年憲法の公布と前年の王権停止を記念して企画された「統一と団結の祭典」のことであり、国民公会の議決によって「ルーヴル宮と国民宮殿（旧チュイルリー宮殿）を結ぶ歩廊」に「共和国の美術館」の開設が決まったのは、この祭典のわずか二週間前にあたる7月27日のことにすぎない。

美術館としてのルーヴルの開館は、したがって、革命によって具現された何らかの理念の帰結だったわけではなく、「共和国の美術館」の構想は、結局最後まで、審美的な言説と場当たり的な政治判断の間を揺れ動いていたことになる。1793年8月10日という開館の日付自体、上述のように革命祭に合わせて決められた象徴的な符合にすぎず、美術館としてのルーヴルがこの日に誕生したと言えるかどうかは疑わしい。8月10日の祭典では、確かに所蔵品の一部が地方の代表団に公開されてはいるものの、「共和国の美術館」が実際に開館したのは同年の秋だったと考えるのが妥当だろう（ドミニク・プーロは「共和暦2年のブリュメール28日」、つまり1793年11月18日という日付を示している[19]）。間もなく再整備のために閉館したルーヴルが1797年1月以降に名乗ったのは、「中央美術館」というごく控えめな呼称である。

ちなみに、「共和国の美術館」の開設を決めた1793年7月27日の国民公会では、もう一つ別の議決が行われ、サン＝ドニのフランス王家の墓所の撤去が決定されている。周知のように、歴代のフランス国王の墓所として知られるパリ北郊のサン＝ドニ修道院は、ルーヴルやヴェルサイユと並んで、旧体制下における王家の支配を示す象徴的な場所の一つだった。7月27日の議決は、そのサン＝ドニの墓所の取り壊しを命じたもので、国民公会の決定を受け、共和国の美術館が実際に開館したと思われる1793年の秋には、堂内の柩から国王の遺骸・遺骨が取り出され（後に回収）、墓所の一部も破壊されている。いわばこの年、王家の人々は、この世とあの世でその住処から「二度」追放されたことになる。ロラン・レシュトの言い方を借りるなら、「国王たちの儀礼的な第二の死」と「ミュージアムによって体現される新しい時代の到来」は、同じ一つの出来事の裏表をなすものだった[20]。

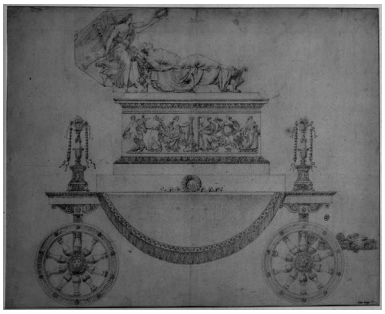
神なき時代の聖者たち

当初王家のコレクションをもとに開館したルーヴルは、総裁政府から執政政府の時代になると、ヨーロッパの各地から戦利品としてもたらされた美術品を加え、その収蔵品の量と質を「充実」させていく。他国の文化財の略奪は、イタリアのほか、ベルギーやオランダにもおよび、1794 年にまとめられた報告書によれば、「共和国は、その熱意と覇気によって、ルイ 14 世が巨万の富を費やしても手に入れることができなかったものを獲得した」[21] のだった。一方、総裁政府の法相だったメルラン・ド・ドゥエは、ボナパルトに宛てた 1797 年 3 月 2 日付書簡で、「芸術と科学が創りあげた傑作の数々、長きに亘ってそれが本来向けられるべき人々の手から遠ざけられていた貴重な品々を、今や美と有益の源である自由の祖国に戻さなければならない」[22] と述べ、こうした略奪行為に国家としてのお墨付きを与えている。革命の基本理念としての自由がここでは「美」や「知」の領域に拡張され、「略奪」が「解放」に名を変えたのである。

ドゥエの主張の背後には、18 世紀後半から革命期にかけて次第に顕在化していくもう一つのイデオロギー、つまり「芸術作品は、科学の発見と同様、一つの国家の狭隘な領土の中に限られるのではなく、人類全体に属している」[23] という普遍主義のイデオロギーが垣間見える。このロジックはまた、収奪された美術品の収蔵場所としてのルーヴルを「あらゆる国のためのミュージアム」に変貌させるが、フォン＝レオーが示唆しているように [24]、この論理自体、ロランが唱えた「すべてのフランス国民のためのミュージアム」というレトリックの変奏にほかならないものだった。

この時期、革命政府が「美と知の解放」の名のもとに奨励した文化財の略奪は、後世の目には往時の「敬虔な盗み」を想起させる。「敬虔な盗み」とは、聖遺物の略奪のことで、聖者の遺骸や着衣といった聖遺物信仰が盛んだった中世、ヨーロッパ各地の僧院は奇蹟をもたらす聖遺物をめぐって争い、時には盗掘をも厭わなかった。聖遺物信仰は古代から存在するものの、「聖人信仰を広めることによって、聖遺物の信仰をもっとも盛んにした」[25] のはキリスト教である。たとえば、コンクの『聖女フォア移葬記』が、盗掘にあたった僧の名を挙げながら、アジャンの墓地に葬られていた聖女の遺骸を盗み出した顛末を伝えているように、「敬虔な盗み」とは、その一部始終がむしろ誇らしげに吹聴されるべきものだった [26]。国外で収奪された文化財の輸送にあたって革命政府が演出した「美の凱旋パレード」[27] は、この聖遺物を美術品に置き換えたものにすぎず、一般に、革命期の祭典に中世の聖者信仰の名残を認めることはそれほど困難なことではない。

事実、革命期には、かつての聖者の遺骸に対する崇拝が、ルソーやヴォルテールなどの啓蒙思想家に対する個人崇拝に形を変えて復活している。たとえば 1791 年に行われたヴォル



図④ ジャック・セルリエ「ヴォルテールのパンテオン移葬のための凱旋車（案）」(1790) パリ、カルナヴァレ美術館

テールのパンテオン葬は、セリエールの修道院にあったヴォルテールの遺灰をパリのパンテオンに移葬したもので、この時パリ市内では、古代風の柩を乗せた凱旋車（図④）がバスティーユ広場からパンテオンまで運ばれており、外観こそ古代風の意匠で統一されているものの、往時のキリスト教の聖者崇拝との類似は明らかである。

またルーヴル開館の翌年にあたる 1794 年には、「至高存在の祭典」にあわせてルソーのパンテオン葬が行われている。当初国民公会は、ルソーの記念碑の建立を計画していたが、これは実現せず、かわりにルソーの遺灰が、一種の聖遺物としてパリ市内を巡回する。遺灰はそのあと、（「至高存在の祭典」でもパレードの起点になった）チュイルリー庭園に設けられた古代風の小さな霊廟の中にしばらく安置され、ユベール・ロベールによる油彩画には、漆黒の夜空の下、松明の光に照らされた祭壇を人々が詣でる様子が描かれている（図⑤）。革命期の祭典は表向きには個人崇拝を否定していたが、その実、啓蒙哲学や芸術を対象にした新たな信仰と表裏一体の関係にあり、革命とともに、詩人や芸術家が、キリスト教のそれに代わる新たな聖者の地位に就いたのだった。

図⑤ ユベール・ロベール《チュイルリー庭園に設けられたルソーのための仮の霊廟》(1794) パリ、カルナヴァレ美術館

18 世紀末、誕生したばかりの「共和国の美術館」を訪れていた人々は、その意味では美術品という、もう一つの聖遺物を詣でていたのではなかったか。この時期、シラー（『人間の美的教育に関する書簡』(1795)）や上述のエメリック＝ダヴィッド（『オリンポスの美術館』(1796)）など、「審美教育」にかかわる著作が相次いで刊行されたことは、確かにルーヴルの開館と無関係ではないだろう。「共和国の美術館」は、市民に開放されることで、民衆教育や「国民創出」といった革命の成果を訴えるものでなければならなかったのであり、とりわけ国外に対して「開かれた美術館」を演出しようとした革命政府の目論見はある程度奏功していたようにみえる。吉荒夕記が示しているように、19 世紀の初頭にパリを訪れた外国人にとって、下層階級を含む人々がルーヴルを訪れる様子は、共和国の「寛大」の所産として映じているからでる。

フランス政府が美術館を訪れるよう人々に促しているさまは、実に寛大だ。ギャラリーは無料で、[…]パリ市民には週のうち三日があてられている。この日はいつも見学者でいっ

ぱいだが、その多くはもっとも低い社会層の人々なのだ[28]。

（ウィリアム・シェパード『1802 年と 14 年のパリ』）

引用文中、「パリ市民には週のうち三日があてられている」という部分は必ずしも正確ではなく、開館当初のルーヴルは、各月の上旬、中旬、下旬のそれぞれ最後の三日間が一般に開放されていた[29]。週に三日、つまり月の約半分ではなく、十日のうちの三日間、つまり月の約三分の一が開放されていたということなので、シェパードの報告は少しばかり事実を誇張していることになる。

ともあれ、シェパードのような旅行者の目を奪った「開かれたミュージアム」の光景は、一般には美術館の近代的使命を示すものとして説明されることが多い。建畠晢が述べているように、美術館とは、それまで一部の特権階級が独占していた美を一般の市民に開放した点で「近代市民社会の申し子」にほかならず、「王宮だったルーヴルが革命を経て市民のための美術館として解放された経緯」こそ、そうした「美術館の近代的使命」を象徴的に示すものだった（「美術館のジレンマ」）[30]。言いかえれば、美術館もまた階級闘争の産物であって、ヨーロッパ社会の近代化を、「自分たちの権益を守るために様々な知識を独占しつづけようとする王侯貴族らと、その権益にアクセスするために、知識・教育を得ようとする民衆との階級闘争の歴史」[31] と位置づけるなら、ルーヴルの開館は、「まさにその闘争に民衆が勝利した事実を示すもの」ということになる。

このような見方は、おそらく正当なものとはいえ、その背後に、ある種の断絶としての革命、あるいは「近代」と「前近代」を一瞬で入れ替える蝶番としての革命という、やや短絡的な図式が透けて見えるのも事実である。実際には、革命の前後で、人々の物の見方や振舞いが大きく変わったわけではなく、ましてや、革命とともに、「美」を受容する階級としての市民層が忽然と登場したと考える理由もない。たとえばバルザックが『毬打つ猫の店』（1829）で描いているのは、19 世紀初頭の市民社会において、人々が、その階級を問わず、かつての聖遺物崇拝さながらに、サロン展に出品された美術品に群がる様子である。

> 二つの絵は、途方もない人だかりに囲まれていた。女たちがいうには、その絵の前では殺し合いをしているのも同然だった。投機家や大貴族たちは、この二つの絵に何枚もの金貨で高価な値を付けたが、画家はそれらを売却するのを頑なに拒み、模写することも許さなかった[32]。

展覧会に並べられた絵や彫刻に人々が惹かれるのは、それが、展示の対象になることで、ポミアンの言う「記号所持物」としての聖性を付与されるからであり、その意味では、展覧会に殺到する人々も、御利益を求めて聖遺物に群がる人々同様、その所作が、ある種の「礼拝」

を思わせる点では変わりはない。バルザックとほぼ同世代の画家のドーミエもまた、そのカリカチュアを通して、展覧会に群がる人々の熱狂に皮肉な眼差しを向けているが（図⑥）、19 世紀というブルジョワの世紀は、その意味では「イメージの崇拝」の時代でもあったのであり、「展覧会」の名で呼ばれるもう一つの聖遺物崇拝は、フロベールの言う「19 世紀的な熱狂（錯乱）」[33] の最たるものだった（『紋切り型辞典』＞「展覧会」）。

図⑥ ドーミエ《1859 年の展覧会》「すべての絵を見る時間はないのだから、お前は右側の絵だけを見なさい。私は左側を受け持つとしよう」

このように見てくると、19 世紀の市民社会において、イメージの崇拝の場としての美術館は、オペラ座と対をなす存在だったと言ってもよいかもしれない。ヴェロンの言う「ブルジョワジーのヴェルサイユ」としてのオペラ座が旧体制下の宮廷に代わる社交の檜舞台であったとすれば、ルーヴルは、かつての神の家としての教会を置きかえた世俗の神殿にほかならず、バルザックと同時代の作家フェリックス・ピアットの言い方を借りるなら、革命によって国王と神を追放したブルジョワ社会において、芸術はキリスト教の後釜に座り、金銭とならんで新たな崇拝の対象となったのである。

> 芸術は今や一つの信仰であり、神々と王たちが退場したあとに折良く登場した新たな宗教と言ってもよい。われわれの時代の権力である金銭ですら、この手強い競争相手の存在を認めざるをえないのだ [34]。

19 世紀の市民社会は、実際には旧体制下の身分社会における慣例的な所作を多くの点で反復していたのであり、革命の所産としてのルーヴルは、その意味では革命を挟んだ新旧二つの社会の間の断絶と同時に、その相似性を示す両義的な形象でもあったことになる。

教会とキャビネット

「神々と王たちの退場」と「芸術という新たな宗教の登場」を対にしたピアットの皮肉は、一方では「王たちの儀礼的な第二の死」と「美術館によって体現される新しい時代の到来」という上に見た対句の言い換えのようでもあり、他方では「神々が地上を去った今、人々は空になったその神殿を崇めている」[35] というヘルダーリンのもじりにもみえる。ロラン・レシュトは、ピアットの警句に含意されている「教会」（あるいは神殿）と「美術館」のアナロジーについて、「人々は、ミュージアムというものの始まりの時点から気づいていた」[36] と述べ

ているが、この二つ（教会と美術館）の相似的関係という点で、しばしば引き合いに出されるポミアンの次の一節は、実際には何を述べようとしたものなのだろうか。

> ミュージアムは、ひとつの社会のすべての構成員が同じ祭式を執り行うことで一致共同する場所として、教会にとって代わるものとなる。したがってミュージアムの数は、19、20 世紀になり、人々、とりわけ都市住民の伝統的宗教に対する無関心が拡大するにつれて、増大する。このようにして、もはや社会全体を包括するこができなくなった古い祭式にとって代わる新しい祭式は、国家が同時に主体となり客体となるような祭式である。それは国家が国家自身に捧げる恒常的な敬意であり、あらゆる角度から見た国家の過去や、国家を構成し、それぞれが全体の繁栄に貢献をもたらしたと見なされる社会・地域・職業集団や、その内部で生まれ、実に多様な領域において長く残る作品を残した偉大な人々をたたえることによって行われる [37]。

たとえば松宮秀治によれば、ポミアンのこの一節は「芸術と宗教の位置の逆転」を巧みな言葉で説明したものであり、松宮は、ポミアンの指摘を踏まえつつ、「宗教に代えて芸術を社会の典礼・祭式となし、美術館、つまり美術のミュージアムを教会に代わる新しい「神殿」に組織したのは近代国家であり、その理論的支柱となったのが「政教分離」の思想であった」[38] と述べているが、この主張には一定の留保が必要かもしれない。ポミアンは確かにミュージアムを近代における祭式の場に擬しているが、この祭式は、「国家が同時に主体となり客体となるような」それ、すなわち、「それぞれが全体の繁栄に貢献したと見なされる社会・地域・職業集団」や「長く残る作品を残した偉大な人々」をたたえることで国家それ自体を崇める祭式であり、かつての神に代わって芸術が崇拝の対象になったと述べているわけではない。

事実、ポミアンは「芸術」という言葉は使用していないし、上に引用した一節は、実際にはミュージアムと、その前身としての「陳列室」（キャビネット）との相似的関係について触れた議論の一部をなしている。ポミアンは、上記の引用部分の直前で、「ミュージアムは、その機能がひとつのコンセンサスを作り出すことにあるような制度のひとつとして現れる。そのコンセンサスとは、14 世紀の末頃に明確になりはじめた、見えるものを見えないものに対置する手法に関して、つまり社会の新しい階級制に関して作り出される」[39] と述べているのである。ポミアンの言う「見えるものを見えないものに対置する手法」とは、キャビネットのように、そこに陳列されている「記号的な意味を付与された」品々（「記号所持物」sémiophore ）を通して、「目に見える世界と見えない世界を結ぶ交換に参与する」[40] 手法のことであり、中世末期の 14 世紀末になると、それまで専ら聖遺物の陳列を通してこの交換の回路を独占していた教会に代わり、芸術家や知識人の後盾となった世俗の階級が「コレクション」という形で新たな回路を提供するようになる。この場合、キャビネットに陳列され

た蒐集品によって表象される「目に見えない世界」とは空間的、時間的な遠隔地、つまり地上の未知の領域や古代世界のことだった。つまり、ポミアンが述べているのは、「見えるもの」と「見えないもの」を結ぶ新たな回路として中世末期に登場した「陳列室」（キャビネット）が聖遺物の陳列室としての教会堂に代わるものであったように、近代に登場したミュージアムは国家を担い手とする「もう一つのキャビネット」にほかならないということであって、厳密には、「芸術」という名の新たな典礼が「宗教」にとって代わったという話をしているわけではない。

美術館について考える上でポミアンの指摘が参考になるのは、したがって、それが「ミュージアム / 教会」というアナロジーに「キャビネット」という第三の項が存在したことを示唆しているからである。確かに、たとえば「聖性の付与」という点で言えば、ミュージアムに展示されている事物は教会に置かれていた聖像と似ており（一度ミュージアムに収納された事物はその存在を脅かされることはない）、このことはある程度までキャビネットのコレクションにも当てはまる。一方、視覚の優位という点では、ミュージアムとその前身としてのキャビネットの間の相似性は明らかだが、キャビネットと教会の間には断絶があるようにみえる。教会に陳列されていた聖遺物が、「見えないもの」を指し示す「記号所持物」であると同時に、それに触れることで病を治癒する、盲人の目を開くといった「有用性」をも兼ね備えていたのに対し、キャビネットに並べられた事物は、専ら「眺められるもの」として、本来の機能を離れ、見えない世界を指し示す記号としての役割を全うするからである。

また、高橋雄造は、「コレクション」、つまりキャビネットのような陳列の空間においては「生産者と消費者が同一（あるいは、同一グループ）」であるのに対し、「博物館では、物を収集・保存する人（生産者）と展示を見る人（消費者）とが分離している」[41] と述べ、キャビネットと近代のミュージアムの差異を指摘している。とはいえ、キャビネットの場合、陳列されている事物を通して「蒐集」という行為そのもの、あるいはそうしたコレクションの担い手である「蒐集者」の教養と好奇心それ自体が愛でられる対象になっていたと考えれば、ポミアンの言う「国家が同時に主体となり客体となるような」祭式の場としてのミュージアムと、「生産者」が同時に「消費者」でもあるようなキャビネットの間のアナロジーについて語ることも可能かもしれない。ごく大雑把な整理を試みるなら、ミュージアムは、祭儀の場としては往時の教会に、視覚的な消費の場という点ではキャビネットに似ているのである。

ちなみに、日常的な祭儀の場としての日本の仏壇はこの二つ（教会とキャビネット）の中間に位置している。ドミニク・シャトーが述べているように、供え物を並べた仏壇には「ポータブルな美術館とも言うべき趣」があり、「近世ヨーロッパの「驚異の部屋」と同様、インスタレーションを思わせる」[42] からである。

エピローグ　――――ゾラからアニェス・ヴァルダまで

「展示する」exposer という語は「結婚する」
épouser と似ている[43]。
マルセル・デュシャン

19 世紀末に出版されたルーヴルのガイドブックの古典の一つ、『ルーヴル宮の諸美術館』（1892）の冒頭で、ヘンリー・オシェアは、「パリには数多くの宮殿があるとはいえ、本当のパリの宮殿、本当のフランスの宮殿は、だれもが知る通り、ルーヴルである」と述べ、「フランス人にとって、ルーヴルとは単なる宮殿以上のもの、いわば一つの聖域なのだ」というフェルディナン・ド・ラステリの言葉を引用している[44]。一方、オシェアの言う「本当のパリの宮殿」、あるいは七月王政から第二共和政期の文人・政治家だったド・ラステリの言う「聖域」を、「逸楽も道理も蔑ろにする文明」が生み出した「不調和の館」と呼んだのは、「美術館の問題」（1923）のヴァレリーである。

美術館はあまり好きではない。見事なものはたくさんあるが、居心地のよい美術館というものはまったくない。［…］
逸楽も道理も蔑ろにするような文明だけが、この不調和の館を建てることができたのだろう。死んだヴィジョンの数々がこうして隣り合わせに並んでいる様子からは、何かしら狂気じみたものが生じている。それらは互いに嫉妬しあい、みずからを生きた存在にしてくれる眼差しを奪いあっている[45]。

ヴァレリーは特定の美術館の名を挙げてはいないものの、アドルノが示唆しているように、「美術館は好きではない」と述べるヴァレリーの念頭には当然ルーヴルがあったはずである。この文章の副題に掲げた「大がかりな渾沌」[46]とは、「美術館の問題」の筆者の困惑を要約する形でアドルノが述べた言葉だった。そのアドルノやヴァレリーに先んじて、美術館という「大がかりなカオス」の戯画を提示したのは『居酒屋』（1876）のゾラである。
物語の第三章、洗濯女として働く主人公のジェルヴェーズはブリキ職人のクーポーと再婚する。婚礼の日、教会で型どおりの式を済ませた新郎新婦と招待客の一行は、夕方の宴会までの時間潰しにルーヴルを訪れる。それまで美術館など訪れたことがなかった一行は、立会人の一人、「紙箱屋」のマディニエに率いられ、訳もわからないまま館内を歩き回るが、いい加減皆疲れたところで道に迷い、出口がわからなくなってしまう。

彼〔マディニエ〕は道を間違え、みんなをつぎつぎに七つか八つの広間へ引きずりこんだ。そこは人気のない冷たい部屋で、いかめしいガラス棚が陳列してあるばかりである。棚に

は壊れた壺や、見るも汚い人形が数しれず並んでいる。一同はぞーっとして、ひどくいやな気分になった。そして出口をさがした。ところが、デッサン室のなかへ紛れこんでしまった。[…]デッサンは果てしなく、幾室も幾室もつづいて、面白いものなど何もありはしない。ただ壁に、なぐり書きした紙が、ガラスで覆われて飾りつけられてあるだけである。[…]次の階段はずっと遠く、十五分も歩いた先にあった。ところが、それを降りると、またもやデッサンの群れの真ん中だったのだ。一同は絶望にとらわれ、ゆきあたりばったりに部屋から部屋へとめぐり歩いた。[…] もう二度と外へは出られまい。一行は足が棒になり、落胆したうえに、大きなおなかをしたマダム・ゴードロンを途中に置き去りにしたことに気づいたために大騒ぎになった[47]。

労働者階級の一行が胡乱な案内人に率いられ、足を棒にしながら巨大な美術館の中をさまよい歩くというこの小説の皮肉な顛末は、『神曲』の地獄下りのパロディのようでもあり、同時に、ブルジョワの世紀における「イメージの崇拝」の陰画のようにもみえる。ルーヴルはここでは出口のない巨大な迷宮を思わせ、「部屋から部屋へと果てしなくつづくデッサン」、「数しれず並べられた、壊れた壺や見るも汚い人形」といった際限のないイメージの反復が、美の聖域を、眩暈を覚えるような渾沌の空間に変じている。ゾラの作中人物の絶望と「美術館の問題」のヴァレリーの困惑は、その意味では見かけほどには離れていなかったのかもしれない(アドルノによれば、「ヴァレリーの苦言は、眩暈がするほどルーヴルに物が溢れかえっていることと明らかに係わっている」[48])。

ゾラが提示したルーヴル詣のカリカチュアは、展示それ自体はスペクタクルの中心にはないという意味ではドーミエのそれを引き継ぐものであり、『居酒屋』に始まる、ある種の反語としてのルーヴル巡りは、このあと 20 世紀にかけて、「展示」が少しずつ背景に退くことで、聖遺物詣から文字通りの周遊へとその姿を変える。1949 年から 62 年までパリに滞在し、「日没後のパリ」をはじめとするコラムをアメリカの各紙に連載したアート・バックウォルドの回想によれば、1950 年代の訪問者にとって、ルーヴルで見るべき作品は四つしかなく、この四つを網羅すれば、ものの数分でルーヴルの周遊を終えることが可能だった[49]。

よく知られるように、ゴダールは《はなればなれに》(1964) の中で、このルーヴル早巡りを一つのシークエンスに仕立てている (ゴダールの映画は、男女三名からなる主人公の一行が「夜までの時間潰しに」ルーヴルを訪れるという点ではゾラの小説を反復し、一方、この三人が、「アメリカ人が作った、9 分 45 秒のルーヴル一周記録を塗り替えようとする」という点ではバックウォルドのコラムに呼応する)。実際にルーヴルで撮影された、一分にも満たない有名なシークエンスで、アンナ・カリーナ、クロード・ブラッスール、サミ・フレの三人は文字通りグランド・ギャラリーを「駆け抜けて」いるが ―― この間、背後の壁にちらりとダヴィッドの《ホラティウス兄弟の誓い》が見える ――、展示されている絵には

目もくれない。『居酒屋』に始まるプロセスが完結し、ここではスペクタクルの所在が、展示から「イメージの前の素通り」へと完全に移行したということだろうか[50]。

約半世紀後、アニェス・ヴァルダは《顔たち、ところどころ》（2017）でゴダールを引用し、今度は車椅子に乗ったヴァルダ本人がアーチストのJRとともにルーヴルの無人のギャラリーを疾走する（シークエンスの冒頭でゴダールの映画に言及したJRに対し、高齢のヴァルダは「自分にはもう無理よ（もう走れない）」と応じ、ヴァルダはこの場面で、JRが押す車椅子に乗せられている）。この映画では、車椅子に乗ったヴァルダの移動が往時の聖遺物詣の趣を取り戻している。ヴァルダは一人ずつ画家の名を呼びながら、絵に向かって崇めるように両手を差し伸べるのである（「ベリーニ！ デル・サルト！ ロレンツォ・コスタ！ ―― ああ、何て美しい！」）。二人は最後にアルチンボルドの前で立ち止まり、ほんの一瞬、果物と花々を組み合わせた《夏》と《春》の静止画が提示される。目元に「にんまりとした」笑みを湛えた《夏》と《春》の二つの横顔は、モザイクのパーツを大きくしたイコンのようでもあり、ヴァルダとJRの道行きを見守る呑気な見物客のようにもみえる。

図版出典

① 国立国会図書館「錦絵でたのしむ江戸の名所」https://www.ndl.go.jp/landmarks/index.html

② 筆者作成

③ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peace_riding_in_a_triumphal_chariot_Bosio_Carrousel_-_2012-05-28.jpg

④ https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/projet-pour-le-char-de-la-translation-du-corps-de-voltaire-au-pantheon#infos-principales

⑤ https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-mausolee-provisoire-de-jean-jacques-rousseau-sur-le-bassin-des-tuileries#infos-principales

⑥ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honoré_Daumier_-_Exposition_de_1859-_Ma_Femme…Comme_nous_n'aurions_pas…_-_Google_Art_Project.jpg

後注

1 杉浦幸子「ウマアート」(5)「広重《名所江戸百景 四ツ谷内藤新宿》」日本経済新聞電子版（2022.8.29）https://www.nikkei.com/article/DGKKZO63778250W2A820C2BC8000/

2 オリジナルはナポレオンの失脚後に返還され、現在は19世紀前半に作られたレプリカが置かれている。

3 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e -XVIII^e siècle*, Gallimard, 1987, p.299-300.（クシシトフ・ポミアン『コレクション ―― 趣味と好奇心の歴史人類学』、吉田城・吉田典子訳、平凡社、1992年、374-376頁）

以下、欧文文献からの引用は原則として注に示した既訳による。ただし、表記のほか、原文に照らして訳文の一部を変更した。

4　*Archives parlementaires*, t.XLVIII, 1896, cité par Édouard Pommier, *L'art de la liberté, Doctrines et débats de la Révolution française*, Gallimard, 1991, p.101.

5　*Ibid*., p.103.

6　「美しく、そして何の役にも立たないサン＝ドニ門」。André Breton, *Nadja* (1928), Gallimard, « Folio », 1964, p.36.

7　Pommier, *op.cit*., p.104.

8　*Ibid*.

9　*Archives parlementaires*, t.L, *Ibid*., p.107.

10　ロランの書簡は以下に全文が引用されている。Dominique de Font-Réaulx, « Le Louvre, modèle singulier pour le musée universel ? », *Le Louvre Abu Dhabi, Nouveau musée universel ?*, Presses Universitaires de France, 2016, p.44-45.

11　Roland Recht, *Penser le patrimoine, mise en scène et mise en ordre de l'art*, Hazan, 1998, p.27.

12　*Ibid*., p.24.

13　Pommier, *op.cit*., p.113.

14　*Ibid*.

15　「展示構成に関する論争は、一言で言えば、審美主義か歴史主義かをめぐる対立として理解される」。吉荒夕記『美術館とナショナル・アイデンティティー』、玉川大学出版部、2014 年、94 頁。

16　Recht, *op.cit*., p.26.

17　Pommier, *op.cit*., p.119.

18　*Ibid*., p.120.

19　Dominique Poulot, « La naissance du musée », *Aux armes et aux arts !, Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Éditions Adam Biro, 1989, p.211.

20　Recht, *op.cit*., p.30.

旧体制の終焉（死）と新時代の到来（生）を対にするレトリック ――「アンシアン・レジームの瓦礫の上に新しい世界が築かれる」―― は一種の紋切り型としてさまざまなヴァリエーションを生んでいる。1793 年の「統一と団結の祭典」を監修したダヴィッドが、「王たちの像とその持ち物（アトリビュート）の残骸を雑然と積み上げ、フランス人民のエンブレムの台座として用いる」と述べているのはその一例である。*Ibid*.

21　Poulot, *op.cit*., p.219.

22　*Ibid*.

23　Font-Réaulx, *op.cit*., p.47.

24　*Ibid*., p.48.

25　Pomian, *op.cit*., p.26.（ポミアン前掲書 32 頁）

26　渡邊昌美『巡礼の道 ―― 西南ヨーロッパの歴史景観』、中公新書、1980 年、86 頁および 190 頁。

27　Poulot, *op.cit*., p.219-220.

28　吉荒前掲書 114 頁。

29　Poulot, *op.cit*., p.211.

30　建畠晢『未完の過去』、五柳書院、2000 年、49 頁。

31　岩渕潤子『美術館の誕生 ―― 美は誰のものか』、中公新書、1995 年、22 頁。

32　Balzac, *La maison du Chat-qui-pelote, Œuvres complètes*, A. Houssiaux, 1855, t.I, p.47-48.（バルザック『ゴプセック・毬打つ猫の店』、芳川泰久訳、岩波文庫、2009 年、164-165 頁）

33　Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues, Œuvres complètes*, Conard, 1910, t.I, p.427.

34　Félix Pyat, « Les artistes », *Nouveau tableau de Paris au XIX^e^ siècle*, t.IV, Madame Charles-Béchet, 1834, p.4.

35　Recht, *op.cit*., p.32.

36　*Ibid*., p.7.

37　Pomian, *op.cit*., p.58-59.（ポミアン前掲書 71-72 頁）

38　松宮秀治『芸術崇拝の思想 —— 政教分離とヨーロッパの新しい神』、白水社、2018 年、28-29 頁。

39　Pomian, *op.cit*., p.58.（ポミアン前掲書 71 頁）

40　*Ibid*., p.35.（同書 43 頁）

41　高橋雄造『博物館の歴史』、法政大学出版局、2008 年、15 頁。

42　Dominique Chateau, *Une esthétique japonaise, l'art et le goût en monde flottant*, L'Harmattan, 2019, p.146.

43　Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Flammarion, 2007, p.221.

44　Henry O'Shea, *Les musées du Louvre*, E. Dentu, 1892, p.1.

45　Paul Valéry, « Le problème des musées », *Œuvres, Gallimard*, « La Pléiade », t.II, 1960, p.1290-1291.（ヴァレリー「美術館の問題」、今井勉訳、『ヴァレリー集成Ⅴ』、筑摩書房、2012 年、317-319 頁）

46　テオドール・W・アドルノ「ヴァレリー プルースト 美術館」、『プリズメン —— 文化批判と社会』、渡辺祐邦・三原弟平訳、ちくま学芸文庫、1996 年、270 頁。

47　Zola, *L'Assommoir*, Charpentier, 1879, p.97-98.（ゾラ『居酒屋』、古賀照一訳、新潮文庫、1970 年、137-138 頁）

48　アドルノ前掲書 267 頁。

49　Art Buchwald, "4-Minute Louvre is a Record Never to Fall", *The American Times of Paris*, 17 July 1965.

50　《はなればなれに》のこの場面は、その意味ではフェリーニの《カビリアの夜》（1957）で、聖母マリア講の参拝者の一行が、夜のアッピア街道の両側に彫像のように佇む娼婦たちの前を素通りする場面を思わせる。

直示的アスペクト標識「ていく」「てくる」の時間認識と時空間メタファー

Temporal Perception and Spatio-Temporal Metaphors of the Deictic Aspect Markers *te-iku* and *te-kuru* in Japanese

澤田　淳
Sawada, Jun

1．はじめに

日本語の直示移動動詞「行く」「来る」は、テ形複雑述語の後項（補助動詞）「ていく」「てくる」へと文法化する中で、アスペクト的用法を獲得している。「ていく」「てくる」の主たるアスペクト的用法として、(i) 事象の長期的継続を表す「継続」の用法と、(ii) 事象の漸次的変化を表す「変化」の用法がある（近藤泰弘（2000）、澤田淳（2008、2009、2016a）など）。たとえば、次の例において、「リアリティを感じてきた」の「てくる」は「（現在時までの）継続」、「自信がなくなってくる」の「てくる」は「変化」を表す。

(1) 和歌は日本人の心を表す。和歌について、しばしばそのように説明される。しかし、本当にそうなのだろうか。私自身、和歌に表現されている「心」に、その通りだと共感した経験がどれほどあったろう。落花を哀惜するのはまだしもなのである。ホトトギスの声が聞けて嬉しいとか、恋しい人に逢えたら死んでもいいとか、そうした歌にどれだけリアリティを感じてきただろうか。あらためてそう自分に問いかけてみると、かなり自信がなくなってくる。

（渡部泰明『和歌とは何か』6 頁）

本稿では、「継続」と「変化」を表す直示的アスペクト標識「ていく」「てくる」の時間認識について、時空間メタファーの観点から考察をおこなう。

本稿の構成は以下の通りである。2 節では、COME/GO[1] 由来のテンス・アスペクト標識

[1] ここでは、英語の大文字表記 COME、GO を、それぞれ、「求心的移動」、「非求心的移動（遠心的移動を含む）」を表す直示移動動詞の汎言語的な総称として用いている。

の通言語的類型を概観する。3 節では、「ていく」「てくる」の用法を概観した上で、「継続」と「変化」の「てくる」における事象の特徴について考察する。4 節では、「継続」と「変化」の「てくる」（「ていく」）の時制制約について、「空間移動」を表す本動詞「来る」（「行く」）の視点制約との関係から考察する。5 節はまとめである。

２．COME/GO 由来のテンス・アスペクト標識と時空間メタファー

多くの言語において、直示移動動詞 COME/GO は、テンス・アスペクト標識へと文法化している点が報告されている（Fleischman（1982）、Emanatian（1991、1992）、Bybee, Perkins and Pagliuca（1994）、Heine and Kuteva（2002）、Botne（2006）、Essegbey（2004）、渡邊淳也（2017）、Takahashi（2018）など）。Fleischman（1982: 322-326）は、COME/GO 由来のテンス・アスペクト標識と「過去」「未来」の時間との結びつき方について、通言語的な考察をおこなっている。そこでは、(i) COME 型過去標識（COME-pasts）、(ii) GO 型未来標識（GO-futures）、(iii) GO 型過去標識（GO-pasts）、(iv) COME 型未来標識（COME-futures）という 4 つの類型が認められる点が指摘されている。また、この 4 つの類型のうち、COME 型過去標識と GO 型未来標識は、「自己移動」（moving ego）の時空間メタファーを、GO 型過去標識と COME 型未来標識は、「時間移動」（moving time）の時空間メタファーを反映するとされている。

Emanatian（1991）は、上記の Fleischman（1982）の分析に基づき、これら 4 つの類型を、次のような図式によって整理している。

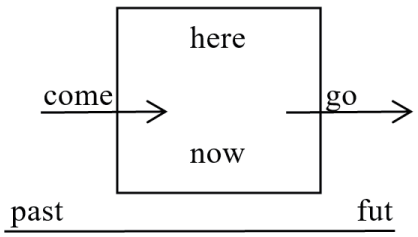


図 1：COME 型過去標識／ GO 型未来標識と「自己移動」の時空間メタファー
（Emanatian（1991: 490）、cf. Fleischman（1982: 322-326））

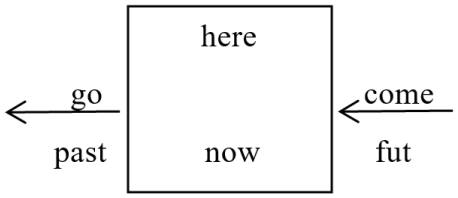


図 2：GO 型過去標識／ COME 型未来標識と「時間移動」の時空間メタファー
（Emanatian（1991: 490）、cf. Fleischman（1982: 322-326））

「自己移動」の時空間メタファーでは、自己（観察者）が時間軸上を過去から未来に向かって移動するものと捉えられており、時の流れは、「過去 → 現在 → 未来」となる。一方、「時間移動」の時空間メタファーでは、時間（出来事）が、未来から自己（観察者）が位置する現在を通って過去へと移動するものと捉えられており、時の流れは、「過去 ← 現在 ← 未来」となる（Clark（1973）、Lakoff and Johnson（1980）、Fillmore（1997）、澤田淳（2025）など）。たとえば、日本語の「来し方」は「過去 → 現在」、「行く末」は「現在 → 未来」の時の流れを表しており、「自己移動」の時空間メタファーを反映している。一方、「行く年」は「過去 ← 現在」、「来る年」は「現在 ← 未来」の時の流れを表しており、「時間移動」の時空間メタファーを反映している（渡邊淳也（2017）、澤田淳（2025））。

3.「ていく」「てくる」の用法

3.1.「ていく」「てくる」の多義性

はじめに、「継続」と「変化」の用法を含む「ていく」「てくる」の用法を整理しておこう。「ていく」「てくる」は、以下のような用法を持つ（澤田淳（2009、2016a）参照）。

(2) a. 駅からバスに乗っ {ていった／てきた}。（同時移動）
b. 駅前の店でパンを買っ {ていった／てきた}。（継起移動）
c. 男が子ども達のほうに近づい {ていった／てきた}。（移動の方向づけ）
d. ヤクザが睨ん {* でいった／できた}。（行為の方向づけ）
e. バクテリアの研究を続け {ていった／てきた}。（継続）
f. 川の水嵩が徐々に増え {ていった／てきた}。（変化）
g. 星が出 {* ていった／てきた}。（出現）
h. ポチは苦しむことなく死ん {でいった／ * できた}。（消滅）

「同時移動」では、前項動詞が「いく」「くる」と同時進行の行為を表し、「いく」「くる」の移動の様態や手段、経路位置関係などを表す。「継起移動」では、前項動詞が「いく」「くる」以前に起こる行為を表し、「いく」「くる」との間の継起的な関係を表す。「移動の方向づけ」では、前項動詞が位置移動を表し、「いく」「くる」が主語指示物の移動の話者領域への方向づけを表す。「行為の方向づけ」では、前項動詞が行為を表し、「くる」が主語指示物の行為の話者領域への方向づけを表す。「継続」では、前項動詞が行為または変化を表し、「いく」「くる」が事象の長期的継続を表す。「変化」では、前項動詞が変化を表し、「いく」「くる」が事象の漸次的変化を表す。「出現」では、前項動詞が非意図的事象を表し、「くる」が事象の話者領域への出現・発生を表す。「消滅」では、前項動詞が非意図的事象を表し、「い

く」が事象の話者領域からの消滅・消失を表す。

3.2.「継続」と「変化」の「てくる」の事象の特徴

「継続」の「てくる」は、事象の「長期的継続」を表す場合に使われる。事象が「長期的継続」とはみなしにくい場合には、「継続」の「てくる」は使いにくい（日本語記述文法研究会（編）（2007: 45）参照）[2]。

（3）a.　若いときからずっと人生について考えてきた。
　　b.　？さっきから旅行の行き先について考えてきた。
（日本語記述文法研究会（編）（2007: 45））

「継続」の「てくる」における継続的事象の時間的長さは、事象の性質・種類に応じた相対的なものである。すなわち、どの程度の長さの時間的継続が「長期的継続」であるかは個々の事象に応じて異なる。

（4）a.　{小さい頃から／？一か月前から}　人生について考えてきた。
　　b.　{小さい頃から／一か月前から}　ベルマークを集めてきた。

次に、「変化」の「てくる」の事象について見てみよう。「変化」の「てくる」は、事象の「漸次的変化」を表す場合に使われる。それゆえ、事象が「瞬間的変化」を表す場合には、「変化」の「てくる」は使いにくい。

（5）a.　あかりが少しずつ灯ってきた。
　　b.　?? あかりがパッと灯ってきた。
（6）a.　信号の色が青に変わった。
　　b.　?? 信号の色が青に変わってきた。

前項動詞が瞬間動詞の場合でも「変化」の「てくる」は使われ得るが、その場合、変化を伴う複数個の個体があり、それらが全体として漸次的・連続的な変化を示すようにする必要がある。

[2] 同じく「継続」を表すアスペクト形式でも、「ている」には、継続的事象の時間的長さに関する制約はない。
（i）a.　{小さい頃から／* さきほどから}　英語の勉強をしてきた。
　　b.　{小さい頃から／さきほどから}　英語の勉強をしている。

(7) a. ?? 髪の毛が１本抜けてきた。
b. 髪の毛がどんどん抜けてきた。

「継続」の「てくる」の前項動詞には動作動詞が生起する例が多いといえるが、以下のように、変化動詞が生起する例も見られる。

(8) 格安居酒屋の経営者だった人が言っていた。「今まではアルバイトがたくさんいたから、日本の人たちはいいものを安く食べられた」。裏を返せば働く人を踏み台にした安売り経営が、はびこってきたということだ。
［継続］（「天声人語」『朝日新聞』2017 年 9 月 5 日、朝刊）
(9) ベトナムでは、送り出し機関が実習生に負担させる高額の手数料が問題になってきた。ベトナム政府が改善に乗り出したのは昨年のことだ。
［継続］（『朝日新聞』2023 年 3 月 26 日、朝刊）

前項動詞が変化動詞である場合、「てくる」は、「継続」と「変化」の用法に潜在的に多義的となり得るが、実際には、コンテクストや共起する副詞の違いなどによって多義性は解消される。たとえば、「これまで／今まで」「長い間／ずっと」などの事象の継続を示す副詞や、「～のたびに」などの事象の繰り返しを示す副詞が生起した場合、「てくる」は「継続」の解釈となり、「次第に／徐々に」などの漸次的推移を示す副詞が生起した場合、「てくる」は「変化」の解釈となる。

(10) a. 働く人を踏み台にした安売り経営が、長い間はびこってきた。（継続）
b. 働く人を踏み台にした安売り経営が、徐々にはびこってきた。（変化）
(11) a. ベトナムでは、送り出し機関が実習生に負担させる高額の手数料がこれまで問題になってきた。（継続）
b. ベトナムでは、送り出し機関が実習生に負担させる高額の手数料が次第に問題になってきた。（変化）

４．「継続」と「変化」の「てくる」の時制制約と時空間メタファー

4.1.「継続」と「変化」の「てくる」の時制性

「継続」と「変化」の「てくる」の重要な相違の１つとして、時制性に関するものがある。すなわち、以下の例に示されるように、「変化」の「てくる」と異なり、「継続」の「てくる」では、参照時（reference time）（Reichenbach（1947））は、基本的に発話時に制限され、

発話時以外の時点（とりわけ、未来時）には置きにくいという事実が観察される。

（12）「変化」の「てくる」の時制性

a.　おい、川の水嵩が増えてきたぞ。早く非難しよう。　（参照時：現在時）

b.　昨日、夕方頃から川の水嵩が急激に増えてきた。　（参照時：過去のある時点）

c.　夕方頃から川の水嵩が増えてくるはずだ。　（参照時：未来のある時点）

（13）「継続」の「てくる」の時制性

a.　今日までバクテリアの研究を続けてきた。　（参照時：現在時）

b.　?5 年前までバクテリアの研究を続けてきた。　（参照時：過去のある時点）

c.　*5 年後までバクテリアの研究を続けてくるつもりだ。

（参照時：未来のある時点）

日本語の「てくる」の「継続」用法と相似的な機能を持つものに、英語の have 完了形の「継続」用法があるが、次の例が示すように、英語の have 完了形の継続用法では、参照時は現在時・過去時・未来時のいずれでもあり得る。この点で、日本語の「てくる」の「継続」用法に見られる時制制約に対しては、特別な説明が必要となる。

（14）a.　The new has been broadcast at 10 o’clock for as long as I can remember.

（参照時：現在時）（Leech（2004: 39））

b.　At that time we had been living in the caravan for about six months.

（参照時：過去のある時点）（Swan（2016: 55））

c.　I’ll have been teaching for twenty years this summer.

（参照時：未来のある時点）（Swan（2016: 40））

「継続」と「変化」の「てくる」の時間認識の違いについて論じた重要な研究に、野村剛史（2009）と坂原茂（2012）がある。次は、野村剛史（2009）からの引用である（「経歴」、「アスペクト的出現」は、概ね、それぞれ、本稿でいう「継続」、「変化」に対応する）。

（15）　さて、アスペクト的出現「柿の実が赤くなってきた」だと空間的距離の接近が無いわけだから、主体の移動は現象の現出として（中略）、ただ時間的にのみ「今」に近づいた感じがする。（中略）経歴の「来た」との決定的な違いは、経歴の「来た」では話者が主体に寄り添って「t_0 ＝今」に進んできたのに対して、話者が主体に寄り添わない「来た」では、話者は常に「今」にいて、話者とは疎遠な主体が勝手に運動しているのである。　（野村剛史（2009: 48））

野村剛史（2009）で説明されている「経歴」と「アスペクト的出現」の時間認識の違いは、「自己移動」と「時間移動」の時空間メタファーの違いとして解釈できるものといえる。

このような時空間メタファーとの関連を明示的に指摘しているのが、坂原茂（2012）である（さらに、坂原茂（1995）も参照）。関連する議論の箇所を以下に引用する（「継続相」、「始動相」は、それぞれ、本稿でいう「継続」、「変化」に相当する）。

（16）「来る」の複合動詞が表す継続相は、（i）のように、過去のある時点から現在までの継続を表す。（ii）の事態が成り立てば、10 年後には太郎は言語学を 40 年間研究したことになるが、これは（ii）では表現できない。

（i）太郎は 30 年間言語学を研究して来た。

（ii）* 太郎は、10 年後には、言語学を 40 年間研究して来る。

（中略）

一方、始動相を表す「来る」の複合動詞は、（iii）のように、容易に未来指示に使える。「来る」の移動において、移動対象が話し手でないなら、移動は過去のものでも未来のものでもよい。「来る」による始動相は時間移動メタファによって成り立っているので、移動するのは話し手以外のものである。したがって、「来る」の表す始動相は、過去の事件でも未来の事件でも構わないことになる。

（iii）あと 2 時間すれば、空が明るくなって来る。

これに対して、継続相では、移動するのは知覚者（典型的には、話し手自身）である。「来る」によって表現できる話し手の移動は、（iv）のように過去の移動か、（v）のように、いったんここから離れて、またここに戻って来る未来の移動である（実際に表現されているのは、ここに戻って来る移動であり、ここから離れる移動は表現されていない）。

（iv）私は、昨日もここに来た。

（v） 私は、パンを買って来る。

空間移動なら、いったん今いる場所を離れて、そこに戻って来ることもできる。しかし、時間については、一方向の移動しか許されない。いったん現在から未来に移動して、また現在に戻って来るというようなことはできない。したがって、空間移動では、行って戻って来る往復運動を「来る」と表現できるが、時間移動では、行ったきりになってしまい、「来る」とは言えないことになる。このように、始動相の基底にあるメタファが他者の移動のメタファであり、継続相の基底にあるのは話し手自身の移動のメタファであると考えると、なぜ始動相で未来指示ができ、継続相で未来指示ができないかが説明できる。

（坂原茂（2012: 59-60））（例文番号調整は筆者）

本稿では、上記の野村剛史（2009）、坂原茂（2012）を敷衍し、さらに、「ていく」との比較も含めた形で、「継続」と「変化」の「てくる」の時制制約と時間認識の問題について、さらに考察を深めてみたい。

4.2. 空間移動の「来る」の視点制約

先に見た坂原茂（2012）の（16）の記述からも部分的に看取されるように、「継続」と「変化」の「てくる」の時制制約は、空間移動の「来る」の視点制約（ないしは、直示制約）を受け継いだものとみなすことができる。すなわち、時間の経過を空間移動に喩えて捉える時空間マッピングに際して、源泉領域における空間移動の「来る」の視点制約が、目標領域におけるアスペクト標識「てくる」の時制制約となって受け継がれているのである。

ここでは、空間移動の「来る」を、(i) 話し手が移動主体となる「自己移動」の「来る」と、(ii) 話し手以外が移動主体となる「他者移動」の「来る」とに分け（坂原茂（2012）も参照）、それぞれの空間移動の「来る」に対して、次の視点制約を想定する[3]。

（17） 空間移動の「来る」の視点制約

a. 「自己移動」の「来る」
基本的に、発話時に話し手がいる到達点への移動を表す。

b. 「他者移動」の「来る」
発話時または参照時（過去／未来のある時点）に話し手がいる到達点への移動を表す。

この視点制約によって、たとえば、以下の例の「来る」の適格性が説明される（以下の例文における「ここ」は、発話場所を指すものとする）。

（18）「自己移動」の「来る」

a. 僕はここまで一人で {来た／* 行った}。　（発話場所への移動）
b. 僕は昨日あそこまで一人で {? 来た／行った}。　（発話場所以外への移動）
c. 僕は明日あそこまで一人で {* 来る／行く}。　（発話場所以外への移動）

（19）「他者移動」の「来る」

a. 山田君はここまで一人で {来た／* 行った}。　（発話場所への移動）

[3] ここでの「来る」の整理は、本稿の議論に関わる用法のみを取り上げている都合上、やや単純化した整理となっている。空間移動の「来る」のより包括的な整理については、澤田淳（2016b、2018）を参照されたい。

b.　山田君は昨日あそこまで一人で｛来た／行った｝。　（発話場所以外への移動）
c.　山田君は明日あそこまで一人で｛来る／行く｝。　（発話場所以外への移動）

「行く」は、「自己移動」、「他者移動」の別に関わらず、発話場所以外への移動であれば（すなわち、移動の到達点が発話場所でなければ）、用いられ得る。後で見るように、この空間移動の「行く」の分布は、「継続」と「変化」の「ていく」の時制制約の分布と平行的である。

以下の節では、「継続」、「変化」の「てくる」の時制制約が、それぞれ、「自己移動」、「他者移動」の「来る」の視点制約と平行性をなす点を見る。

4.3.「継続」の「てくる」の時制性

はじめに、次の例を見てみよう。

（20）a.　私は、（その日から）今日までバクテリアの研究を続け｛てきた／*ていった｝。
（発話時までの継続）
b.　私は、（その年から）5年前までバクテリアの研究を続け｛?てきた／ていった｝。
（過去のある時点までの継続）
c.　私は、（今日から）5年後までバクテリアの研究を続け｛*てくる／ていく｝つもりだ。　（未来のある時点までの継続）

「継続」の「てくる」は、a文のような発話時を到達点とする継続（＝発話時までの継続）は自然に表せるが、c文のような未来時を到達点とする継続（＝未来時までの継続）は表すことができない（この点については、坂原茂（2012）の（16）の記述内の例文（i）、（ii）も参照）。b文のような過去時を到達点とする継続（＝過去時までの継続）を表す例は、a文のような発話時を到達点とする継続（＝発話時までの継続）を表す例に比べると、やや許容度が下がる。逆に、「継続」の「ていく」は、b文やc文のような過去時や未来時を到達点とする継続（＝過去時や未来時までの継続）を表すことはできるが、発話時を到達点とする継続（＝発話時までの継続）を表すことができない。

以上の観察から、「継続」の「てくる」に対して、次の時制制約が想定される。

（21）「継続」の「てくる」の時制制約
「継続」の「てくる」は、基本的に、発話時を到達点とする継続（＝発話時までの継続）を表す。

ここで注目すべきは、「継続」の「てくる」の時制制約（＝基本的に、発話時を到達点とする継続（＝発話時までの継続）を表す）は、話し手が移動主体となる「自己移動」の「来る」の視点制約（＝基本的に、発話時に話し手がいる到達点への移動を表す）と平行性をなすという点である。このことから、「継続」の「てくる」は、空間移動のうち、「自己移動」の「来る」を基盤に発達した用法であり、そこには、「自己移動」の時空間メタファーが反映されているといえる（坂原茂（2012）も参照）。

「継続」の「てくる」は、基本的に「発話時までの継続」を示すが、先に見た（20）のｂ文とｃ文が示すように、「過去のある時点までの継続」は、「未来のある時点までの継続」に比べると、相対的に「てくる」の許容度が高い。とりわけ、継続の到達時点が「それまで／その年まで」のような非直示的な時間表現で示された場合（「（今から）５年前まで」のような直示的な時間表現と比較のこと）、「過去のある時点までの継続」としての「てくる」は、さらに自然さを増すように感じられる。次は実例である。

（22）大学生で初めてエチオピアを訪れたとき、それまでたくさん勉強してきたつもりだった。でも、現地では、自分がいかに無知かを繰り返し思い知らされた。

［過去のある時点までの継続］

（『朝日新聞』2018 年 2 月 27 日、朝刊）

継続の到達時点が非直示的時間表現（例：「それまで」）で表された場合、発話時の視点から解放され、過去の体験時に視点を没入させた描写がしやすくなるのだと考えられる。

「自己移動」の「来る」でも、過去の体験時に視点を没入させることで、発話場所の視点から解放されやすくなる点が認められ、（22）の「継続」の「てくる」の現象との相似性が観察される。

（23）（状況：話し手は発話時において到達点の東京にはいない）

私が東京に｛行って／（?）来て｝まずはじめにしたことは、アパート探しでした。

（cf. 私が東京に｛行って／* 来て｝まずはじめにすることは、アパート探しです。）

（澤田淳（2016b: 189））

一方、「未来時までの継続」を示す場合、「継続」の「てくる」の使用は厳しく排除される。以下の例が示すように、未来の到達時点が、直示的時間表現（例：「来年まで」）であっても、非直示的時間表現（例：「その年まで」）であっても、「未来時までの継続」を「てくる」で表すことはできない。

（24）＊私は｛来年まで／その年まで｝バクテリアの研究を続けてくるつもりだ。

（未来時までの継続）

（cf. 私は｛来年まで／その年まで｝バクテリアの研究を続けていくつもりだ。）

次の例では、ル形「てくる」で表されているが、ここでの「てくる」は、「未来時までの継続」ではなく、「現在時までの継続」を表している。

（25）ただ、長年暮らしてくるとお互い見飽きるのは仕方がない。夫婦間でも日々の演出が必要です。

（現在時までの継続）（『讀賣新聞』2002 年 11 月 20 日、朝刊）

ちなみに、韓国語の直示移動動詞「오다（ota）」（来る）は、複合動詞の後項「아 / 어 오다（a/e ota）」（～くる）へと文法化する中で、継続アスペクトの用法を発達させているが（塚本秀樹（2012）、徐珉廷（2013）など）、以下の例が示すように、韓国語の「継続」の「아 / 어 오다（a/e ota）」においても、日本語の「継続」の「てくる」と全く同様の時制制約が課される。

（26）나는　오늘까지　박테리아　연구를
na-nun　onul-kkaci　paktheylia　yenkwu-lul
私 - は　今日 - まで　バクテリア　研究 - を
계속　해　왔다 .
kyeysok　hay　wassta.
継続　して　来た
「私は今日までバクテリアの研究を続けてきた」

（現在時までの継続）

（27）a. ? 나는　5 년전까지　박테리아　연구를
na-nun　5nyencen-kkaci　paktheylia　yenkwu-lul
私 - は　5 年前 - まで　バクテリア　研究 - を
계속　해　왔었다 .
kyeysok　hay　wassessta.
継続　して　来た
「私は 5 年前までバクテリアの研究を続けてきた」

（過去のある時点までの継続）

b. 나는　그해까지　박테리아　연구를
na-nun　kuhay-kkaci　paktheylia　yenkwu-lul
私－は　その年－まで　バクテリア　研究－を
계속　해　왔었다.
kyeysok　hay　wassessta.
継続　して　来た
「私はその年までバクテリアの研究を続けてきた」
（過去のある時点までの継続）

(28)* 나는　5년후까지　박테리아　연구를
na-nun　5nyenhwu-kkaci　paktheylia　yenkwu-lul
私は　5年後－まで　バクテリア　研究－を
계속　해　올　것이다.
kyeysok　hay　ol　kesita.
継続　して　来る　つもりだ
「私は、5年後までバクテリアの研究を続けてくるつもりだ」
（未来のある時点までの継続）

以上の議論をまとめると、次のようになる。

(29)「継続」の「てくる」の時制制約（＝基本的に、発話時を到達点とする継続を表す）は、「自己移動」の「来る」の視点制約（＝基本的に、発話時に話し手がいる到達点への移動を表す）と平行的である。「継続」の「てくる」は、空間移動のうち、「自己移動」の「来る」を源泉領域にして発達した用法であり、「自己移動」（moving ego）の時空間メタファーを反映する。

ここで、「継続」の「てくる」の主語指示物について考えてみよう。以下の例では、「継続」の「てくる」の主語指示物は話し手（自己）であり、「自己移動」の「来る」との繋がり、及び、「自己移動」の時空間メタファーの反映が明確である。

(30) 生物学者はもともと、小さないのちが好きで科学を志したから、つい細部に目が行き、些事にこだわり、それを深く追求する傾向にある。けれども、ほんとうは、もっと大きな問題に答えたかったはずなのだ。とりもなおさず、生命とは何か、という問いである。私は分子生物学を研究しつつ、絶えずそのことを忘れないようにしてきた。　［継続］（『朝日新聞』2017年8月10日、朝刊）

主語指示物が話し手（自己）である場合、次のように、「てくる」を「てまいる」に謙譲語化した例も見られる。

（31）幼い頃より結婚をするときは皇族の立場を離れるときであるという意識を持って過ごしてきました。その中で天皇陛下をお助けし、自分なりにできる限り皇族としての仕事を大切に果たそうと努めるとともに、私自身の生活を大事にして参りました。
［継続］（『朝日新聞』2017年9月4日、朝刊）

一方で、「継続」の「てくる」の主語指示物に、話し手（自己）以外のものが生起している例も見られる。

（32）人類の歴史は数百万年にすぎないが、シーラカンスは4億年。競合相手の少ない深い海で、じっと静かに生息してきた。
［継続］（「天声人語」『朝日新聞』2023年3月21日、朝刊）

（33）スポーツの歴史は社会や産業の変化を映してきた。走る、泳ぐ、組み伏せるといったシンプルなものから、球技や馬術、自動車レースなどへと幅を広げてきた。そう考えれば必然かもしれない。「e（エレクトロニック）スポーツ」の五輪採用について国際オリンピック委員会が検討を始めた。
［継続］（「天声人語」『朝日新聞』2017年11月5日、朝刊）

主語指示物が話し手（自己）以外のものである場合、次のように、「てくる」を「てこられる」などのように尊敬語化した例も見られる。

（34）25日に結婚のあいさつを受けた上皇ご夫妻は、初孫の眞子さまを小さい頃から、慈しみを持って見守ってこられた。
［継続］（『讀賣新聞』2021年10月26日、朝刊）

このような主語指示物に話し手（自己）以外のものが生起している例は、「継続」の「てくる」が「自己移動」の「来る」を基盤に発達した用法であり、「自己移動」の時空間メタファーを反映する用法であるとする本稿の主張に対して、一見、問題となる例のように見えるが、そうではない。

実は、「自己移動」の「来る」には、主語指示物が話し手（自己）以外のものである次のような例も含まれる（「ここ」は、発話場所を指すものとする）。

（35）「自己移動」の「来る」

a.　山田君はここまで私と一緒に　{来た／* 行った}。　（発話場所への移動）

b.　山田君は昨日あそこまで私と一緒に　{? 来た／行った}。

（発話場所以外への移動）

c.　山田君は明日あそこまで私と一緒に　{* 来る／行く}。

（発話場所以外への移動）

ここでの主語指示物は「山田君」であるが、話し手も移動主体となっていることから、ここでの「来る」は「自己移動」を表すと解釈される。実際、ここでの「来る」の分布は、4.2節で見た（18）の「自己移動」の「来る」の分布と平行的である。

それゆえ、「自己移動」の「来る」を基盤に発達した「継続」の「てくる」において、(32) - (34) のように、話し手（自己）以外のものが主語指示物として生起している例があっても何ら不思議ではない。

(32) -(34) の例のように、主語指示物が話し手（自己）以外のものである場合、話し手（自己）は、他者の来歴（歩み）を（過去 → 現在へと）追跡的に辿る視線から出来事の時間的経過を捉えていると解釈される。このように解釈するならば、事象の主語指示物に話し手(自己) 以外のものが生起している「継続」の「てくる」の例に対しても「自己移動」のメタファーの反映を想定することは自然である。

4.4.「変化」の「てくる」の時制性

「変化」の「てくる」は、発話時における変化のみならず、過去時や未来時における変化も自然に表すことができる。

（36）a.　おい、川の水嵩が増え　{てきた／* ていった}　ぞ。早く非難しよう。

（発話時における変化）

b.　昨日、夕方頃から川の水嵩が急激に増え　{てきた／ていった}。

（過去時における変化）

c.　夕方頃から川の水嵩が増え　{てくる／ていく}　はずだ。

（未来時における変化）

次の例も参照されたい。

（37）a.　敵の勢いが弱まっ｛てきた／*ていった｝今が総攻撃のチャンスだ。
（発話時における変化）
b.　敵の勢いが弱まっ｛てきた／ていった｝あの時が総攻撃のチャンスだった。
（過去時における変化）
（澤田淳（2008: 65-66））

神尾昭雄（2002）は、「変化」の「てくる」と「ていく」の違いについて、次の興味深い観察をおこなっている。

（38）a.　食料が段々なくなって来た。
b.　食料が段々なくなって行った。　（神尾昭雄（2002: 91））

神尾昭雄（2002: 91-92）によれば、a 文は、「食料がなくなりつつある」という情報を、たとえば城に立て籠もっている兵隊の食料管理者が言っているように感じられるのに対して、b 文は、その戦いと籠城の経緯を後世の歴史家が客観的に述べているように感じられるという。そして、この観察を「なわ張り理論」から解釈すると、a 文では、情報を話し手のなわ張りに入っているものとして捉えており、b 文では情報を話し手のなわ張りの外にあるものとして捉えているということになるという。

私見では、上の両文の解釈の違いには、神尾昭雄（2002）が述べるような話し手のなわ張り内での情報か否かといった「なわ張り」の相違に加えて、タ形「ていった」が、タ形「てきた」と異なり、現在時の変化の描写はできず、専ら過去時の変化の描写に使用が限定されるという「時制性」の相違も関係しているといえる（澤田淳（2008））。すなわち、「「食料がなくなりつつある」という情報を、たとえば城に立て籠もっている兵隊の食料管理者が言っているように感じられる」（神尾昭雄（2002: 91-92））という a 文が含むニュアンスは、現在時の変化を描写できるタ形「てきた」の時制性と連動しており、一方、「その戦いと籠城の経緯を後世の歴史家が客観的に述べているように感じられる」という b 文が含むニュアンスは、専ら過去時の変化を描写するタ形「ていった」の時制性と連動しているのである。

以上の議論から、「変化」の「てくる」に対して、次の時制制約が想定される。

（39）「変化」の「てくる」の時制制約：
「変化」の「てくる」は、発話時または参照時（過去／未来のある時点）を到達時点とする変化を表す。

ここで注目すべきは、「変化」の「てくる」の時制制約（＝発話時または参照時（過去／未来のある時点）を到達時点とする変化を表す）は、話し手以外が移動主体となる「他者移動」の「来る」の視点制約（＝発話時または参照時（過去／未来のある時点）に話し手がいる到達点への移動を表す）と平行性をなすという点である。このことから、「変化」の「てくる」は、空間移動のうち、「他者移動」の「来る」を基盤に発達した用法であり、そこには、「時間移動」の時空間メタファーが反映されているといえる（坂原茂（2012）も参照）。

野村剛史（2009: 48）は、「「柿の実が赤くなってきた」だと空間的距離の接近が無いわけだから、主体の移動は現象の現出として（中略）、ただ時間的にのみ「今」に近づいた感じがする」点を指摘している（(15) 参照）。この野村剛史（2009）の指摘は、「変化」の「てくる」が「時間移動」の時空間メタファーを反映している点を捉えたものと解釈される。たとえば、「柿の実が赤くなってきた」は、次のように図示できよう（ここでは、時の流れが「過去 ← 現在 ← 未来」であり、現在は不動である点に注目されたい）。

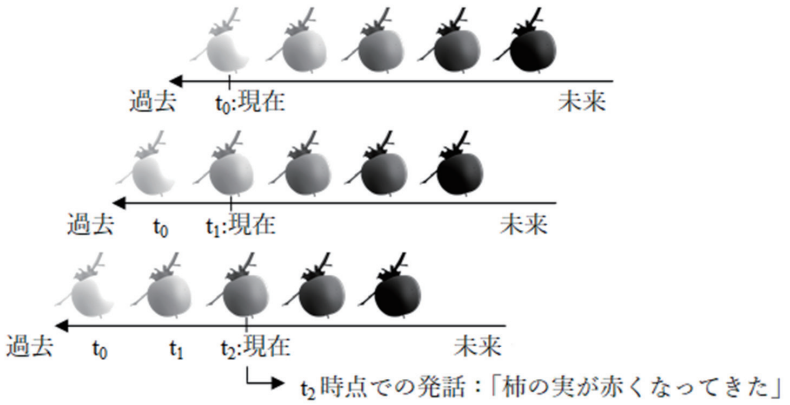


図３：「柿の実が赤くなってきた」の時間認識（時間移動のメタファー）

ここでは、柿の実が赤みを帯びた段階に入ったと認識した時点（t_2）（＝現在時）での発話が「柿の実が赤くなってきた」という発話になる[4]。

なお、次の例が示すように、「柿の実が赤くなってきた」では、柿の実の色づきは完結しておらず、柿の実がこれからさらに赤みを増すことが含意される（坂原茂（2012）も参照）。

[4] 注意すべきは、「柿の実が赤くなってきた」は、次のような「自己移動」のメタファーの反映としては分析できないという点である。

（40）庭の柿の実、だいぶ赤くなってきたね。これからもっと赤くなるよ。（変化の途上）
（41）?? 柿の実が完全に赤くなってきた。（変化の完結）

以上の議論をまとめると、次のようになる。

（42）「変化」の「てくる」の時制制約（＝発話時または参照時（過去／未来のある時点）を到達時点とする変化を表す）は、話し手以外が移動主体となる「他者移動」の「来る」の視点制約（＝発話時または参照時（過去／未来のある時点）に話し手がいる到達点への移動を表す）と平行的である。「変化」の「てくる」は、空間移動のうち、「他者移動」の「来る」を源泉領域にして発達した用法であり、「時間移動」（moving time）の時空間メタファーを反映する。

ここで、「変化」の「てくる」と、「時間移動」のメタファーの典型例としてよく取り上げられる次のような「てくる」の例との違いについて考えてみよう。

（43）a.　クリスマスがやってきた。
　　b.　クリスマスが近づいてきた。

これらの「てくる」においては、「移動」の意味合いが色濃く認められる。「やってくる」は、本動詞「来る」とほぼ同じであり、また、「近づいてくる」の「てくる」は、「移動の方向づけ」（3.1 節参照）の用法である。すなわち、これらの例では、クリスマスが時間軸上を移動して

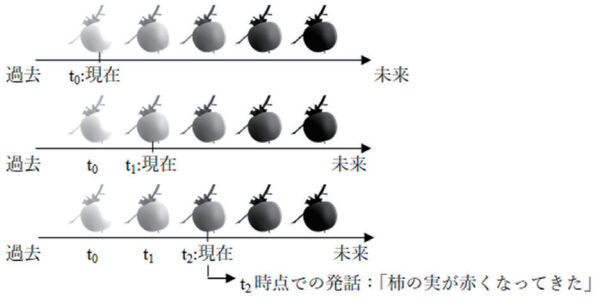


図 i 「柿の実が赤くなってきた」の時間認識（自己移動のメタファー）

ここでは、話し手（自己）が、「過去→現在→未来」の時の流れに沿って、次第に赤さを帯びる柿の実の変化の様子を捉えている点が示されている。しかしながら、「変化」の「てくる」に対して、このような「自己移動」のメタファーを適用することはできない。なぜなら、「変化」の「てくる」は、空間移動の「来る」のうち、「他者移動」の「来る」を基盤としており、話し手（自己）は、事象の変化と共に移動する主体ではなく、事象の変化を出迎える主体であるからである。

来る点で、まさしく事象の「到来・接近」を表しており、「時間移動」のメタファーが明瞭に読み取れる。

それに対して、「変化」の「てくる」は、アスペクト標識となっていることからも、「来る」の意味が抽象化しており、「移動」の意味合いはかなりの程度希薄化しているといえる。

（44） a.　柿の実が赤くなってきた。　（変化）
　　 b.　イチョウの葉が色づいてきた。（変化）

「変化」の「てくる」が、事象の「到来・接近」としてよりも、事象の「出来・出現」として感じられやすいのはこのためであるといえる[5]。

4.5.「変化」の「てくる」と「ていく」の時間認識の相違

野村剛史（2009: 50）では、「変化」の「てくる」とともに、「変化」の「ていく」も、「過去 ← 現在 ← 未来」の時の流れを示す（すなわち、「時間移動」のメタファーを反映する）表現とみなされている。しかし、以下の例からも看取されるように、「変化」の「ていく」は、（ル形「テイク」、タ形「テイッタ」の別に関わらず）明らかに未来志向の方向性（ないしは、未来を見通すような眺望的視点）が認められる。それゆえ、「変化」の「ていく」では、「過去 → 現在 → 未来」の時の流れを示す「自己移動」のメタファーが反映されているとみたほうがよいといえる。

（45） 同気象台によると、今後、一時的に寒気が入り冷え込むことはあるが、徐々に暖かくなっていくという。　［変化］（『朝日新聞』2009 年 02 月 14 日、朝刊）
（46） 袴田さんは「月面の開発が進めば、資源探査の必要性はさらに高まっていくだろう」と話す。　［変化］（『朝日新聞』2017 年 11 月 5 日、朝刊）
（47） 車ですれ違った際、熱心に手を振ってくれる人が日を追うごとに増えていった。　［変化］（『讀賣新聞』2024 年 4 月 29 日、朝刊）

このように捉えるならば、「継続」の「ていく」と「変化」の「ていく」は、ともに、「過去 → 現在 → 未来」の時の流れを示す「自己移動」のメタファーを反映した表現ということになる。実際、「継続」の「ていく」（例：これからたくさん本を書いていく」）と「変化」の「て

[5] この点で、「変化」の「てくる」は、「出現」の「てくる」（3.1 節参照）と近接した用法といえる。たとえば、「空が明るくなってきた」は、「変化」とも「出現」とも捉え得る。

いく」（例：これから寒くなっていく）は、前項動詞が動作動詞か変化動詞かの違い以外、両者の「ていく」の時間認識の間に本質的な違いはないといえる。「継続」の「ていく」と「変化」の「ていく」は、時制制約の面でも共通した振る舞いを示す点にも注目されたい（(20)の「継続」の「ていく」と（36）の「変化」の「ていく」の並行的な分布を参照のこと）。

以上の議論を踏まえて、以下の「変化」の「ていく」と「てくる」の違いについて考えてみよう。

（48）a.　これから柿の実が赤くなっていくだろう。
　　b.　これから柿の実が赤くなってくるだろう。
（49）a.　これから寒くなっていくだろう。
　　b.　これから寒くなってくるだろう。

a 文と b 文は、いずれも、これから生じる変化を述べている文であり、客観的には同一の事柄を表している。しかしながら、「変化」の「ていく」が用いられた a 文は、「現在 → 未来」の時の流れを示す「自己移動」のメタファーを反映した文であるのに対して、「変化」の「てくる」が用いられた b 文は、「現在 ← 未来」の時の流れを示す「時間移動」のメタファーを反映した文であるといえる。

たとえば、(48) の a 文と b 文の違いは、それぞれ、次のように図示される（図 4 と図 5 では、時の流れを示す矢印の向きが逆となっている点に注目されたい）。

図 4：「これから柿の実が赤くなっていくだろう」（自己移動のメタファー）

図 5：「これから柿の実が赤くなってくるだろう」（時間移動のメタファー）

次の例では、「現在 → 未来」の時の流れを示す「自己移動」のメタファーを反映した「ていく」と、「現在 ← 未来」の時の流れを示す「時間移動」のメタファーを反映した「てくる」が、一文中の異なる節内に現れている。

（50）「今回の改元はちょうど出入国管理法の改正と重なりました。これまで以上に日本には外国人が増えていくでしょうし、これまでの日本の文脈を前提にできないようになってくる。（略）」　［変化］（『朝日新聞』2019 年 4 月 26 日、朝刊）

最後に、次の例の違いを考えてみよう。

（51） a.　これから日本はどうなっていくのだろうか。
（現在 → 未来：自己移動のメタファー）
b.　？これから日本はどうなってくるのだろうか。
（現在 ← 未来：時間移動のメタファー）

この例では、「ていく」と異なり、「てくる」はやや不自然に感じられる。結果が見通しにくい先行きの不透明な事象は、出迎える立場からは捉えにくいのであろう。

4.6.「出現」の「てくる」と「消滅」の「ていく」の時間認識

最後に、「出現」の「てくる」と「消滅」の「ていく」にも触れておこう。

以下の例で示されるような「出現」の「てくる」では、「時間移動」のメタファー（現在 ← 未来）が反映されていると解釈される。

（52） これから生まれてくる子どもたち、次世代の人たちがその時代にあった五輪を提言できるなら、招致を一から始めればいいのだと思います。
［出現］（『朝日新聞』2023 年 12 月 02 日、朝刊）

（53） ここで興味深いのは、音楽を、作曲家によるメッセージ伝達のメディアとしてではなく、生命や環境を維持するための、ひとつのツールとして捉えている点だ。これは、悪くない、と思う。そんな音楽「社会」が、これから現れてくるとすれば、ぼくたちが教えなくてはならないことも変化していくはずだ。
［出現］（『讀賣新聞』1998 年 03 月 10 日、夕刊）

次に、以下の例で示されるような「消滅」の「ていく」でも、「時間移動」のメタファー（過去 ← 現在）が反映されていると解釈される[6]。

（54）戦争体験者は日々少なくなり、悲惨な戦争の記憶は風化していく。その結果、敗戦という猛省の中でうたいあげた平和へ熱い思いも、記憶の片隅へと、過去へと消えていく。［消滅］（『朝日新聞』2005 年 05 月 20 日、朝刊）

（55）元号が改まったいま、事件はさらに過去へと遠のいていく。［消滅］（『朝日新聞』2019 年 05 月 04 日、朝刊）

（56）マイカーの普及もあり、72 年に廃止となる。バスへと切り替わったが、木造の駅舎は昔のままだ。旧事務所部分は「ふれ茶内館」となり、町営軌道の資料を展示している。「先人の苦労をしのんでほしい」と青田さん。消えていったものへの「挽歌」が聞こえてくる。［消滅］（『朝日新聞』2017 年 09 月 28 日、夕刊）

この点で、これらの「消滅」の「ていく」は、以下の例のような事象の過去への移動・沈下（過去 ← 現在）を示す表現と相似した時間認識を示すといえる。

（57）展覧会タイトルに選んだ「汽車」と「かたな」は、いずれも日本の近代化の象徴だ。汽車が新時代の幕開けを告げれば、刀は武士とともに過去へと流れ去った。（『朝日新聞』2015 年 07 月 28 日、朝刊）

（58）原爆は、日に日に過去へと遠ざかって、伝えることが難しくなっています。それでもチェルノブイリの事故以来、原爆への見方は変わったと思う。（『朝日新聞』1996 年 07 月 26 日、朝刊）

（59）戦争が終わって六十回目の夏。戦いの記憶は年々薄れ、いつしか別世界の出来事のように、遠い過去へと沈みつつある。（『中日新聞』2005 年 08 月 02 日、朝刊）

以上のように、「出現」の「てくる」は「現在 ← 未来」の時の流れ、「消滅」の「ていく」は「過去 ← 現在」の時の流れを表しており、いずれも、「時間移動」のメタファーが関与している。

「継続」「変化」「出現」「消滅」の「ていく」「てくる」に反映される時空間メタファーを

[6] 野村剛史（2009: 50）では、「変化」と「消滅」の「ていく」は、ともに、「過去←現在」の時の流れを示す（すなわち、「時間移動」のメタファーを反映する）表現と想定されている。一方、本稿では、「変化」（及び「継続」）の「ていく」は、「現在→未来」の時の流れを示す「自己移動」のメタファー、「消滅」の「ていく」は、「過去←現在」の時の流れを示す「時間移動」のメタファーを反映しているものとみなす（この点については、4.5 節の議論も参照）。

下の表にまとめておこう。

表：「継続」「変化」「出現」「消滅」の「ていく」「てくる」に反映される時空間メタファー

用法	形式	反映される時空間メタファーの種類
継続	「ていく」	自己移動のメタファー
	「てくる」	自己移動のメタファー
変化	「ていく」	自己移動のメタファー
	「てくる」	時間移動のメタファー
出現	「てくる」	時間移動のメタファー
消滅	「ていく」	時間移動のメタファー

5. おわりに

本稿では、「継続」と「変化」のアスペクト標識「てくる」（「ていく」）が表す時間認識について、時空間メタファーの観点から考察をおこない、主に以下の点を明らかにした。

1. 「継続」の「てくる」の時制制約（＝基本的に、発話時を到達点とする継続を表す）は、「自己移動」の「来る」の視点制約（＝基本的に、発話時に話し手がいる到達点への移動を表す）と平行的である。「継続」の「てくる」は、空間移動のうち、「自己移動」の「来る」を源泉領域にして発達した用法であり、「自己移動」（moving ego）の時空間メタファーを反映する。
2. 「継続」の「てくる」が「自己移動」の時空間メタファーを反映するとした場合、主語指示物に話し手（自己）以外のものが生起している例が一見問題となる。しかし、主語指示物が話し手（自己）以外である例でも、話し手（自己）は、他者の来歴（歩み）を（過去 → 現在へと）追跡的に辿る視線から出来事の時間的経過を捉えているとみることができる。すなわち、主語指示物が話し手（自己）以外である「継続」の「てくる」の例においても、「自己移動」のメタファーの反映を読み取ることができる。
3. 「変化」の「てくる」の時制制約（＝発話時または参照時（過去／未来のある時点）を到達時点とする変化を表す）は、話し手以外が移動主体となる「他者移動」の「来る」の視点制約（＝発話時または参照時（過去／未来のある時点）に話し手がいる到達点への移動を表す）と平行的である。「変化」の「てくる」は、空間移動のうち、「他者移動」の「来る」を源泉領域にして発達した用法であり、「時間移動」（moving time）の時空間メタファーを反映する。
4. 「時間移動」のメタファーの典型例としてよく取り上げられる「クリスマスがやってき

た」や「クリスマスが近づいてきた」の例では、「てくる」が事象の「到来・接近」を表す点で、「移動」の意味が保持されており、「時間移動」のメタファーが明瞭に読み取れる。それに対して、「変化」の「てくる」は、アスペクト標識となっていることからも、「移動」の意味はかなりの程度希薄化している。それゆえ、「変化」の「てくる」は、実際には、事象の「到来・接近」としてよりも、事象の「出来・出現」として感じられやすい。

5. 「継続」の「ていく」（例：これからたくさん本を書いていく」）と「変化」の「ていく」（例：これから寒くなっていく）は、前項動詞が動作動詞か変化動詞かの違い以外、本質的な違いはなく、時制制約の面でも共通した振る舞いを示す。「継続」の「ていく」と「変化」の「ていく」は、未来志向の眺望的視点が認められる点で、ともに「自己移動」のメタファーを反映している。
6. これから生じる変化を述べる場合、「変化」の「ていく」（例：これから寒くなっていくだろう）でも、「変化」の「てくる」（例：これから寒くなってくるだろう）でも表せるが、「変化」の「ていく」は、「現在 → 未来」の時の流れを示す「自己移動」のメタファーを反映するのに対して、「変化」の「てくる」は、「現在 ← 未来」の時の流れを示す「時間移動」のメタファーを反映する。両者は、客観的には同一の事柄を表すものの、事柄に対する時間認識の仕方が異なっている。

直示移動動詞 COME/GO は、様々な言語においてテンス・アスペクト形式への文法化が認められる。それらの COME/GO 由来のテンス･アスペクト形式は、主に、「自己移動」と「時間移動」の時空間メタファーとの対応関係を探る中で考察が進められてきている。本稿もこのような研究の潮流の中に位置づけられるが、本稿では、「来る」（「行く」）の視点制約（直示制約）との対応関係から、「てくる」（「ていく」）のアスペクト用法の時間認識を考察した点に特徴がある。COME/GO のテンス・アスペクト形式と時空間メタファーとの対応づけをより明示的な形で示す上では文法的な観点からの裏づけが重要となるが、従来の COME/GO 由来のテンス・アスペクト形式の研究においては、このような文法的観点からの分析をおこなった研究は少なかったように思われる。この意味で、本稿の分析手法は、他言語における COME/GO 由来のテンス・アスペクト標識の分析に対しても、有益な知見を提供することができるものと考える。

引用例出典

渡部泰明『和歌とは何か』岩波書店、2009 年

参考文献

Botne, Robert（2006）Motion, time, and tense: On the grammaticization of *COME* and *GO* to future markers in Bantu. *Studies in African Linguistics* 35（2）: 127-188.

Bybee, John, Revere Perkins and William Pagliuca（1994）*The Evolution of Grammar: Tense, Aspect, and Modality in the Languages of the World*. Chicago: The University of Chicago Press.

Clark, Herbert（1973）Space, time, semantics, and the child. In: Timothy E. Moore（ed.）*Cognitive Development and the Acquistion of Language*. 27-63. New York: Academic Press.

Emanation, Michele（1991）Point of view and prospective aspect. In: Laurel A. Sutton, Christopher Johnson and Rutj Shields（eds.）*Proceedings of the Seventeenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. 484-495.

Emanation, Michele（1992）Chagga 'come' and 'go': Metaphor and the development of tense-aspect. *Studies in Language* 16（1）: 1-33.

Essegbey, James（2004）Auxiliaries in serialising languages: On COME and GO verbs in Sranan and Ewe. *Lingua* 114（4）: 473-494.

Fillmore, Charles. J.（1997）*Lectures on Deixis*. California: CSLI Publication.（Fillmore, Charles. J.（著）・澤田淳（訳）（2022）『ダイクシス講義』東京 : 開拓社 .）

Fleischman, Suzanne（1982）The past and the future: Are they coming or going? In: Monica Macaulay, Orin Gensler, Claudia Brugman, Inese Civkulis, Amy Dahlstrom, Katherine Krile and Rob Sturm（eds.）*Proceedings of the Eighth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. 322-334.

Heine, Bernd and Tania Kuteva（2002）*World Lexicon of Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.

神尾昭雄（2002）『続・情報のなわ張り理論』東京 : 大修館書店 .

近藤泰弘（2000）『日本語記述文法の理論』東京 : ひつじ書房 .

Lakoff, George and Mark Johnson（1980）*Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Leech, Geoffrey（2004）*Meaning and the English Verb*. Third edition. Harlow: Pearson Longman.

日本語記述文法研究会（編）（2007）『現代日本語文法 3』東京 : くろしお出版 .

野村剛史（2009）「ツとヌ再訪 ― テクル・テイクと対照しながら ―」『國語と國文学』86（11）（11 月特集号）: 41-51.

Reichenbach, Hans（1947）*Elements of Symbolic Logic*. London: Macmillan.

坂原茂（1995）「複合動詞「Vて来る」」『言語・情報・テクスト』2: 109-143. 東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻.

坂原茂（2012）「アスペクト表示の複合動詞「Vて来る」と空間時間メタファ」『國語と國文学』89（11）（11 月号）: 53-62.

澤田淳（2008）「「変化型」アスペクトの「テクル」「テイク」と時間性 ― タ形「テキタ」と「テイッタ」の非対称的な分布に注目して ―」『日本語の研究』4（4）: 63-69.

澤田淳（2009）「移動動詞「来る」の文法化と方向づけ機能 ―「場所ダイクシス」から「心理的ダイクシス」へ ―」『語用論研究』11: 1-20.

澤田淳（2016a）「「行為の方向づけ」の「てくる」の対照言語学的・歴史的研究 ― 移動動詞から受影マーカーへ ―」

小野正樹・李奇楠（編）『言語の主観性 ― 認知とポライトネスの接点 ―』87-110. 東京 : くろしお出版.

澤田淳（2016b）「日本語の直示移動動詞「行く／来る」の歴史 ― 歴史語用論的・類型論的アプローチ ―」山梨正明他（編）『認知言語学論考　No. 13』185-259. 東京 : ひつじ書房.

澤田淳（2018）「日本語の直示移動動詞の選択原理について ―「行く／来る」の選択はどのようにして決まるのか？ ―」『言語文化研究 久保進教授記念号』38（1-2）: 237-290. 松山大学総合研究所.

澤田淳（2025）「ダイクシスからみた時空間メタファー」山梨正明（編）『認知言語学論考　No.18』27-63. 東京 : ひつじ書房.

徐珉廷（2013）『〈事態把握〉における日韓話者の認知スタンス ― 認知言語学の立場から見た補助動詞的な用法の「ていく／くる」と「e kata/ota」の主観性 ―』東京 : ココ出版.

Swan, Michael（2016）*Practical English Usage*. Fourth edition. Oxford: Oxford University Press.

Takahashi, Kiyoko（2018）Deictic motion constructions in Japanese and Thai. In: Prashant Pardeshi and Taro Kageyama（eds.）*The Handbook of Japanese Contrastive Linguistics*. 291-312. Berlin: De Gruyter Mouton.

塚本秀樹（2012）『形態論と統語論の相互作用 ― 日本語と朝鮮語の対照言語学的研究 ―』東京 : ひつじ書房.

渡邊淳也（2017）「フランス語および西ロマンス諸語における「行く」型移動動詞の文法化」天野みどり・早瀬尚子（編）『構文の意味と拡がり』223-245. 東京 : くろしお出版.

付記：

本稿は、日本言語学会第 136 回大会（2008 年 6 月 22 日、於：学習院大学）、日本中部言語学会第 63 回定例研究会（2017 年 12 月 16 日、於：静岡県立大学）、175 回 NINJAL サロン（2018 年 7 月 31 日、於：国立国語研究所）での発表内容に加筆修正を施したものである。それぞれの会において貴重なコメントをくださった方々に深く御礼申し上げる次第である。本研究は、JSPS 科研費 JP21K00508 の助成を受けたものである。

The Role of 'Luminary' as a Mediator between the Human and Non-Human in Diana Wynne Jones's *Dogsbody*

Matsuki, Honoka

Introduction

Dogsbody (1975), an animal fantasy for children by British writer Diana Wynne Jones (1934–2011), was published during the Northern Ireland conflict and features a young Irish girl named Kathleen as its heroine. The book is somewhat unusual among Jones's works, as it falls into the animal fantasy genre and centres on a dog named Sirius. Sirius, now Kathleen's pet, was once a 'luminary', an extra-terrestrial being, and retains his original soul within the body of a dog. The story is primarily narrated from Sirius's point of view. Jones, who consistently emphasised in her essays and speeches that she did not intend to 'instruct' children about real-life problems, noted, '*Dogsbody* was, I think, my most successful swerve around the prevailing fashion for books about problems. It helped to take a dog's point of view. Dogs tend to think more about their next meal than the situation in Ireland' ('Freedom to Write' 247). Beyond this thematic choice, which Jones articulates here, the adoption of a doubly non-human perspective (both as a dog and a luminary) raises intriguing questions about the relationship between the human and the non-human. For instance, examining the hierarchical notions of human and non-human relationships in this story, Karen Sands-O'Connor explores the issue of 'Englishness' as perceived by Sirius and Kathleen. Timothy C. Baker discusses familial identity, drawing comparisons to Dodie Smith's *The Hundred and One Dalmatians* (1961), while Alice Mills analyses the archetypal relationship between human and non-human characters through a Jungian lens.

While these studies primarily address the issues within the context of human society, this paper pays particular attention to the role of the luminary. It aims to explore how the viewpoint of a dog with a luminary soul mediates the human and non-human, offering an alternative perspective on human and non-human relationships based on mutual respect, including those involving animals, the Earth and the environment. First, this paper provides a brief overview

of British animal stories for children before Jones's works, tracing how anthropomorphic and anthropocentric views have been dominant. The second section examines *Dogsbody*, alongside two of Jones's short stories, 'Little Dot'（2003）and 'What the Cat Told Me'（1993）, to discuss how the narratives of the protagonist animals in each of these works portray the relationship between animals and humans, striving to avoid anthropocentrism by demonstrating respect for animals. The third section focuses on the depiction of language as an element that differentiates humans from animals in *Dogsbody*, as well as the dynamic between Sirius and Kathleen as 'dogsbody'. It then turns to the motif of death, illustrated in conjunction with the Welsh myth of the Wild Hunt in *Dogsbody*, and explores the interactive relationship between humans and non-humans presented through this myth. Finally, the paper examines how the story represents the Earth and its natural environment as 'green' and 'home' from the perspective of the non-human, extra-terrestrial Sirius.

1. The human and non-human in British animal stories for children before Jones

Before analysing Jones's animal fantasies and their distinctiveness, this section examines the history of British animal stories for children, focusing on their anthropomorphic and anthropocentric tendencies when depicting the relationship between humans and non-humans. Jones's works acknowledge these tendencies and attempt to challenge them. To begin with, in the Christian view of nature, animals are positioned lower than humans in the hierarchy, a perspective that originates from the Old Testament. David Rudd argues that René Descartes's philosophy further solidified this hierarchical order, explaining that '"man", with his sovereign ego, dependent on his rationality, is seen as superior to all other species; not only that, but animals are viewed simply as machines ("things", in fact)'（Rudd 243）. Such anthropocentric views, which regard animals as inferior beings and mere 'machines' or 'things' used by humans, have been inescapably present in children's literature since its inception. Animal stories have their roots in folklore, parables, bestiaries and fairy tales, and animals in these stories are not truly wild creatures but rather anthropomorphised beings with allegorical roles. Emerging from these types of stories, almost simultaneously with the birth of children's literature in the 18th century England, the genre of animal stories began to take shape. Fable-styled short stories featuring animal characters in supporting roles started to be published, such as *The History of Little Goody Two-Shoes, Otherwise Called Mrs Margery Two-Shoes*（1765）. By the end of the century, the genre had gained popularity, and stories focusing more directly on animal characters began to appear. Sarah Trimmer's *Fabulous Histories*（1786）, later known as *The Story of the Robins*, was subtitled 'designed for the instruction of children, respecting their treatment of animals', and it features

personified birds that speak. In the early history of animal stories, anthropomorphism was the primary method of depicting animals in children's literature.

Although interest in animals grew in the 19th century, anthropocentric ideas continued to dominate the genre. Early in the century, there was a movement against blood sports in which humans would force animals to fight each other or inflict harm upon them. The movement led to the establishment of the Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals in the UK on 16 June 1824, which has advocated for animal rights ever since. In addition, Darwinism brought humans closer to animals, and many people lamented the destruction of the wild and natural environments caused by industrialisation, leading to increased sympathy for animals. Against this historical backdrop, literary works like Anna Sewell's *Black Beauty* (1877) began to emerge. Rudd describes Sewell's work as 'animal rights' literature that sought to represent animals more realistically, though he also points out an underlying 'anthropocentric commonality of feeling and suffering'. Rudd further notes that horses as in Sewell's novel serve as representations of human issues, such as slavery, misogyny and child abuse, summing up that 'in Sewell's novel protesting about the treatment of horses, other marginal groups find their situations voiced' (Rudd 244). While *Black Beauty* evokes sympathy and compassion for animals, it also risks interpreting their situation in anthropocentric terms, using animals as 'machines' to represent human concerns.

Marina Yamamoto discusses the depiction of the environment and nature in children's literature and notes that in the 20th century, British authors wrote more about the pastoral life of animals than environmental issues. Examples include the Peter Rabbit series (1901–30) by Beatrix Potter, who was involved in establishing the National Trust, and fantasy works from the same period, such as Kenneth Grahame's *The Wind in the Willows* (1908). She suggests that nature in Grahame's work is portrayed as a beautiful, ideal world and refers to *The Wind in the Willows* as 'the literature of Arcadia', which does not address environmental concerns (Yamamoto 171). While industrialisation was encroaching upon animals' habitats in reality, these works in which animals live freely in idyllic countryside settings, depict a utopia for humans, not animals. It is also notable that the animals in these two works wear clothes. In particular, in *The Wind in the Willows*, the clothed animals live lives much closer to those of humans, driving vehicles and conversing with people. Elliott Gose examines these features and states, '*The Wind in the Willows* is really about human beings, about the human psyche' (Gose 43). Even after animals became a popular topic in children's literature, they were often portrayed as personified beings used as 'machines' to convey anthropic themes.

In more recent years, the genre has made efforts to depict animals in less anthropocentric ways, attempting to portray them more realistically. Works that focus on the battle against

environmental destruction from an animal perspective, such as Robert O'Brien's *Mrs. Frisby and the Rats of NIMH* (1971) and Richard Adams' *Watership Down* (1972), are examples of this trend. Mendlesohn and James explain that 'What distinguishes such books from *The Wind in the Willows* and other animal fantasies before the 1970s is their attempt at biological and ecological accuracy', although they still classify these stories as 'anthropomorphic fantasy' (Mendlesohn and James 116). The effort to portray animals realistically can also be seen in works featuring pets, such as Philippa Pierce's *A Dog So Small* (1962) and William H. Armstrong's *Sounder* (1969). In such stories about animals and children, the presence of animals plays a significant role in children's development. Maria Nikolajeva analyses that in a symbiotic relationship between a child and an animal character in fantasy, children 'can act as a wiser and protective adult', and in most animal stories, 'the non-human character is rather a companion to the lonely child, a role similar to the magic animal helper in folk tales' (Nikolajeva 55; 55-56). In addition, Rudd points out that in children's literature featuring pets, '[t]he expendable nature of the animal is then consolidated, often, by having its death mark a rite of passage into adulthood for the human protagonist' (Rudd 247). As this shows, the anthropocentric view of animals has been deeply embedded in the genre almost since its inception. Nikolajeva's and Rudd's comments highlight how animals continue to be viewed and used as 'machines' to accompany children and facilitate their psychological growth, positioning animals as subordinate to humans.

In fact, in *Dogsbody*, as Farah Mendlesohn argues, although Kathleen, the heroine, has accepted being treated unjustly as an almost orphaned girl, she ultimately gains agency and confidence through taking care of her dog, Sirius (Mendlesohn 27), and the dog's death marks a significant point in her psychological development. However, by introducing a star as a mediator of the relationship between humans and animals, Jones's story transcends a simple coming-of-age narrative about a human using her pet as an expendable 'machine'. The following sections will explore the relationship between humans and non-humans in Jones's animal fantasies. To begin, Section 2 will analyse *Dogsbody* and two of Jones's short stories, focusing on the hierarchical relationship between humans and non-humans.

2. The challenge against human dominance in Jones's fantasy works

Dianna Wynne Jones's animal fantasies both acknowledge and challenge traditional structures of human dominance of non-human animals. One example is found in the short story 'Little Dot', written for Jones's beloved cat, a story which is delivered from the perspective of a cat named Turandot. Turandot begins her story by stating, 'I am lucky enough to own a wizard

who talks to me' ('Little Dot' 314). This line echoes the famous opening from *The Hundred and One Dalmatians*: 'They [=Pongo and Missis] were lucky to own a young married couple of humans' (Smith 1). Although Turandot lives with her guardian, a wizard named Henry, her point of view partly liberates both herself and the readers from the hierarchical order traditionally found in animal stories. Moreover, Turandot's declaration at the end 'I am not *your* Turandot. You are *my* Henry. Is that clear?' ('Little Dot' 358), boldly illustrates her refusal to be treated merely as a human's property. On one hand, these settings, where animals 'own' their human counterparts, subvert the traditional hierarchy of human dominance. Conversely, the story's portrayal of Henry living with a girlfriend who dislikes and mistreats Turandot underscores the precarious position of domesticated cats, whose lives depend heavily on their human guardians. Sirius, the protagonist of *Dogsbody* also goes through a similar experience, which will be discussed in this section and the next section. Also, the wizard's reference to Turandot as 'my Turandot' further emphasises his lingering sense of ownership. While Turandot's narration challenges the conventional human–animal hierarchy, the tension between her statements and the story's reality humorously highlights the difficulty of achieving true equality between humans and domesticated animals.

Another short story, 'What the Cat Told Me', opens with the line, 'I am a cat' (182). The story features a cat as both the narrator and protagonist, recounting her past experiences to her unnamed current guardian. She explains that she was once bought by a cruel wizard and raised alongside his apprentice, both enduring the wizard's abuse. The apprentice, having been purchased from a baby farmer, shared food and sleeping quarters with the cat. In this arrangement, the cat and the apprentice occupy a similar hierarchical position: both are oppressed and dominated by a more powerful human. A comparable relationship between humans and animals appears in *Dogsbody*, which will be explored in Section 3. While the abusive treatment by the wizard in 'What the Cat Told Me' emphasises human dominance over animals, the symbiotic relationship between the cat and the apprentice mitigates these power dynamics. The cat's comment that 'he [=the apprentice] was my friend' ('What the Cat Told Me' 194) suggests an equal relationship between the two. By the end of the story, the apprentice, with the cat's assistance, successfully overthrows the wizard, freeing them both from his control. The apprentice began living independently, while the cat continued to reside with human guardians, reciprocating help. Throughout the story, humans are portrayed as capable of selfishness and a desire to control weaker beings, exemplified by the wizard, hinting that such attitudes are fundamental to anthropocentrism. However, by depicting a closer, more cooperative relationship between humans and animals, where mutual respect and aid prevail, the story presents a version of a new type of human–non-human interaction.

The protagonist of *Dogsbody*, Sirius, differs from the cats in the short stories and other

animals in the book because he is a dog with the soul and past of a luminary. *Dogsbody* is dedicated to Jones's beloved dog, Caspian. The narrative predominantly follows Sirius, focusing on his point of view as conveyed by an omniscient narrator. The story begins with Sirius, the luminary of the green-coloured star bearing the same name, being tired and accused of killing a fellow star with a magical tool called the Zoi. Although luminaries are described as having wings, their appearance is largely left to the imagination; they are depicted as rulers of the universe and its inhabitants, including humans. As punishment, Sirius is exiled to Earth in the form of a puppy. He can return to his luminary form if he finds the missing Zoi; otherwise, he will die like an earthly creature. Shortly after being born on the Earth as a puppy with green eyes, Sirius nearly drowns in a river but is rescued by Kathleen, an almost orphaned Irish girl living with her cruel substitute family. This marks the beginning of Sirius's experiences as a pet dog. Throughout the story, he is portrayed as a being with the combined instincts of a dog and the 'green nature', of the luminary. Charles Butler asserts that the novel uniquely and convincingly represents Sirius's canine nature, with 'more attention to observed canine behaviour' (Butler 234) [1]. *Dogsbody* attempts to depict animals realistically, but this analysis will focus more on Sirius's nature as a luminary, which serves as a mediator of the unique human–non-human relationship portrayed in the work.

Sirius's perspective, blending luminary consciousness with canine instincts, disturbs the typical human-centric views of dogs and animals. Although Kathleen names him Leo, the narrator consistently refers to him as Sirius, his luminary name. This choice suggests that Sirius is not a human possession, despite being kept as a pet. His objective perspective raises fundamental questions about the human–animal relationship. When Sirius is collared for a walk, he feels, 'The indignity was too much. He was not a slave or a prisoner. He was Sirius. He was a free luminary and a high effulgent. He would not be held' (35). Here, Sirius resents the compulsion to obey humans and the treatment he receives as a dog. He is also mistreated by Kathleen's harsh guardian, Aunt Duffie and her sons, like the cats from Jones's two short stories. As he tries to understand why he is treated this way, Sirius eventually realises that humans have the power of life and death over animals on Earth, leading him to conclude that humans and animals are not equal. Observing human behaviour, Sirius learns that 'animals were held to be inferior to humans because they were less clever and smaller and clumsier'. He further recognises the foundation of human dominance over animals:

> Humans used their hands in all sorts of devious, delicate ways. If there was something their hands could not do, they were clever enough to think of some tool to use instead. This perception was a great help to Sirius. He had odd, dim memories of himself using a Zoi rather

> as humans used tools. But animals could not do this. That was how humans had power of life and death over them. (42)

Sirius identifies the ability to use tools as the crucial difference between humans and animals, thus justifying humans' dominance over creatures like himself. The passage also alludes to the power he once wielded as a luminary, capable of using the Zoi, a tool so powerful it could destroy and is out of reach of any other creature of the universe. This reference underscores Sirius's dual experiences, having been both a dominator and a dominated being. As he recognises himself in the subordinate position and understands the basis of such power dynamics, Sirius starts to question this unequal relationship between humans and non-humans, focusing first on the barrier of language.

3. The human language and 'dogsbody'

This section explores the depiction of language and the significance of the word 'dogsbody' as key elements in fostering respect for animals and bridging the animal-human relationship. Upon discovering the human-dominated perspective and its relationship with animals, Sirius begins to attempt to understand human language rather than resigning himself to his current situation as a dog whose life is controlled by humans. By comparing the sounds he hears and the movements of human mouths with their behaviour, Sirius gradually starts to grasp the meaning of words. While other animals in the book understand only a few simple words, Sirius, due to his luminary soul, manages to comprehend human conversation to a certain extent[2]. However, he encounters a linguistic barrier when he realises '[h]is throat and his tongue and his jaws were simply the wrong shapes' (*Dogsbody* 69), making it impossible for him to speak with humans as long as he remains in his canine form. Regarding this language barrier, Timothy Baker argues that '[t]he differentiation between Sirius's richly-described perception of the world and his emotive howls undercuts language as the sole arbiter of hierarchy. As such, Sirius disrupts both species hierarchies and conceptions of linguistic abilities' (Baker 353). Indeed, Sirius's linguistic skills as a luminary bring him closer to humans to some extent. Yet his inability to convey his thoughts due to his dog's body underscores the physical differences between humans and animals. Through Sirius's limited acquisition of human language, the story conveys the idea that animals and humans cannot fully understand each other due to unbridgeable physical differences; each has its own unique world and way of living. By refraining from making Sirius a talking dog, *Dogsbody* avoids anthropomorphism and respects animals as they are.

Dogsbody also implies another linguistic barrier: one between English and Irish. As Jones states in the passage quoted at the beginning of this paper that the story, though written during a time of escalating conflict in Northern Ireland, does not focus on this 'problem', and it remains present in the background. For example, Kathleen, the protagonist's young guardian, is bullied and neglected by her English guardians and suffers discrimination because of her Irish identity. Sirius's observation of Katleen's speech, noting her 'clipped, lilting way which was different from the rest of the family'（58）, highlights her distinct identity within English society. In analysing the character archetype of *Dogsbody*, Mills describes Kathleen as 'the abused daughter as domestic slave'（Mills 139）, who is 'forced to drudge at all household tasks, threatened, blamed, and punished unjustly', much like Cinderella（Mills 140）. Sirius finds himself in a similar position, being bullied by Aunt Duffie and her sons, who call him by the discriminative name[3], 'Shamus O' Cat'. Sands-O'Conner points out that both Kathleen and Sirius are 'outsiders' for not speaking English like those around them and are thus being 'enslaved'（Sands-O'Conner 20–21）. In this sense, both Sirius and Kathleen are 'dogsbodies', discriminated against and mistreated by those who speak a 'different language' and divided by a linguistic barrier within English society.

Furthermore, both of them are fragile beings who cannot live without a guardian's help, whether they like it or not. Sirius was born to a backyard breeder who ruthlessly drowned him because he was useless. Though he was later saved by kind, loving Kathleen, Sirius is always thin and weak because Duffie didn't give her money to get his food. However, now that he is 'Leo', a domesticated dog, it is not easy for him to get his food on his own. Despite the fact that Leo's life is far from ideal and healthy, Kathleen refuses to consider letting him go, as she is reliant on the mental care that the dog provides. Consequently, from this perspective, Kathleen's actions can be perceived as self-serving, despite her evident love and kindness. Moreover, Kathleen finds herself in a comparable situation to Leo. She was also abandoned by her mother, and her father was in jail. Ever since Kathleen moved in with Duffie and her family, she has been 'enslaved' by Duffie, who uses her as a housekeeper. She is unable to escape from her dominance because she is just a child who cannot live on her own. As such situations and the episode from 'Little Dot' shows, the domesticated animals and the child face the same problem: their lives are too dependent on their selfish guardians and forced to sacrifice themselves.

When considering their relationship on a specific scale, Kathleen indeed has hierarchical power over Sirius because of her ability to use tools and language. However, on a narrower social scale, both characters occupy an equal position in the hierarchical order, similar to the relationship between the cat and the apprentice in 'What the Cat Told Me'. As we have seen, language is a key motif in *Dogsbody*, crucial for challenging the anthropocentric view of animals and the existing

hierarchical order. While Sirius's linguistic ability brings him closer to humans, acknowledging the physical difference between the two species prevents the narrative from falling into anthropomorphism and demonstrates respect for animals. In addition, by depicting both human and non-human characters as despised 'dogsbodies', the story critiques hierarchical structures that discriminate and dominate certain beings merely because they are different. This critique can be extended to anthropocentrism. Another significant motif that helps bridge the gap between humans and non-humans is 'death', which will be discussed in the following chapter.

4. The death of the dog's body and the development of human and non-human characters

In the climax of *Dogsbody*, Sirius finally finds Zoi and regains his luminary state, resulting in the loss of his dog's body. The death, portrayed alongside the myth of the Wild Hunt, plays a crucial role in reexamining the relationship between Kathleen and Sirius, as well as the broader dynamic between humans and non-humans in the story. The Wild Hunt myth, with its various European origins, has inspired many fantasy works, including Alan Garner's *The Moon of Gomrath* (1963), Susan Cooper's *The Dark is Rising* (1973) and Penelope Lively's *The Wild Hunt of Hagworthy* (1971). The ending of *Dogsbody* draws from the Welsh version of this myth, wherein the Master of an underground realm, Allaun, leads a pack of hounds to hunt the souls of the dead. Sirius discovers that Zoi, the magical tool needed for his return to a luminary form, is in the possession of this underground king. Accompanied by his guardian Kathleen, Sirius embarks on a Wild Hunt and encounters the Master. The Master grants each of them one wish: Sirius wishes for Zoi, while Kathleen wishes to communicate with Sirius. The Master returns Zoi to Sirius, enabling Sirius's soul to leave the dog's body and regain luminary form; thus, fulfilling both wishes—as Sirius couldn't speak human language in his dog form, his release from this body allows him to finally converse with Kathleen. Tragically, this transformation also means the death of Kathleen's pet dog. Sirius eagerly reveals his true name and identity, exchanging a few words with Kathleen. However, shocked and heartbroken, Kathleen responds distantly, barely acknowledging the luminary.

Through poignant conclusion prompts Sirius to reflect on the true meaning of the Wild Hunt:

> Then Sirius glimpsed a little of the meaning behind the wild hunt. He had been cruel to Kathleen while he thought he was being kind. Because he had not thought of anything but the Zoi, ... It did not help to find he had done it to himself too; or that Kathleen, in the kindest possible way, had done exactly the same. (256)

Sirius realises that, despite believing he was there to support Kathleen, he had been singularly focused on returning to his luminary form since the day he was born on Earth as a puppy. By achieving this goal, he had inadvertently taken away Kathleen's emotional support. In other words, Sirius, as a luminary, recognises his own egocentric treatment of Kathleen.

Not only does Sirius learn a lesson, but Kathleen does as well. After her sorrowful parting with Sirius, she leaves the home of her cruel substitute family and moves in with a new, kinder guardian[4]. Towards the story's end, she stumbles upon a newborn puppy and takes it home. When her new guardian inquires about the puppy's name, Kathleen reflects and solemnly says 'Sirius needed me to look after him whatever shape it was. Only I didn't notice'（265）. For the first time, Kathleen refers to him as Sirius, not Leo, and realises that she has not made an effort to understand or respect Sirius's nature and feeling, focusing only on his appearance as a dog and her need for emotional support from this animal companion.

This realisation precipitates a fundamental shift in the relationship between Kathleen, the human, and Sirius, the non-human. Maria Nikolajeva's analysis sheds light on its importance. As discussed in the first section of this paper, she suggests that in the symbiotic relationship between children and animals, children often perceive animals as weaker beings needing protection and see them as companions. Similar to other lonely children in animal stories, Kathleen sought to shield 'Leo' from her cruel guardians while relying on him for emotional support. Kathleen's reflection on her relationship with Sirius reveals her acknowledgement of a self-centred or anthropocentric perspective. This ending hints at a more promising future for Kathleen's relationship with her new dog—having reflected on her previous anthropocentric attitude, Kathleen may now be able to form a relationship based on mutual respect.

The death that separates body and soul serves as a catalyst for both Sirius and Kathleen to reassess their relationship, prompting them to recognise their egocentric attitudes and behaviour towards each other. As noted in Section 1, Rudd argues that in children's literature, the death of a pet is often used to facilitate the development of a human character. However, by introducing Sirius as a luminary—a non-human—into the realm of animal fantasy, *Dogsbody* challenges the one-sided character development where only dominant humans exploit the lives of non-humans as a means for their psychological growth.

5. 'The green Earth' as our home

As a luminary, Sirius offers a fresh perspective on the non-human world, particularly the Earth's natural environment. As mentioned earlier, Sirius's luminary soul is associated with 'green

nature' because of the green colour of his home planet, Sirius the Dog Star. Significantly, Sirius frequently connects Earth's vegetation with his luminary origins. For example, when he sees green grass with his eyes of the same colour, he feels nostalgic for his home planet. Similarly, he is reminded of the luminaries when he sees dandelions: 'The greening mounds of rubble were so studded with dandelions that Sirius felt homesick. The flowers looked like luminaries, and the green was like his own sphere. Earth was a beautiful space' (162). For Sirius, green plants symbolise the beauty of the Earth, evoking a sense of home[5].

However, these lush plants are often contrasted with the dreariness of industrialised cities. For example, a bulldozer parked on a green hill is likened to a 'crippled monster' (244). In another passage, the narrative shifts from a bleak, polluted industrial landscape to one brimming with vibrant greenery:

> The river was dirty and depressing. Small smelly factories sat on its banks making it filthier. After those were the railway lines. . . . The railway gave way to allotments, where the black hedges were spattered with bright green buds. Sirius began to feel more cheerful. He trotted. Then he looped. And suddenly he was out in his own meadow where Kathleen took him for walks. It was all blazing green, with dandelions and daisies thicker than the stars of home. Here the river was soft clear blue, a rival to the Milky Way, and the hawthorns on its banks were a piercing young green, as if they had been newly lit with green fire. (163–164)

Shifting from negative and depressing images of an industrialised city to a landscape full of young, green plants, the passage above may have served as a special warning to its contemporary readers about the dangers of pollution and the potential loss of vegetation on Earth. In the 1960s, just before the work was published, public awareness of environmental issues was increasing, and literature was deeply intertwined with this trend. *Silent Spring* by Rachel Carson, a crucial work in the environmental movement, was published in 1962. By 1970, the movement had gained momentum, marked by the emergence of Earth Day. Two years later, the United Nations Conference on the Human Environment was held under the slogan 'Only One Earth'. It was also during this period that people began to recognise Earth's distinctive colour: the iconic images of 'Earthrise' taken in 1968 and 'The Blue Marble' taken in 1972 left a lasting impression of a blue planet. Above all, as seen in Section 1, the 1970s saw successive publications of animal fantasies that directly addressed environmental destruction, including Robert O'Brien's *Mrs. Frisby and the Rats of NIMH* and Richard Adams' *Watership Down*. As mentioned earlier, Jones avoided directly 'instructing' children about 'problems' through her literary works, asserting that issues

like ‘ecology’ should not be overtly addressed（‘A Talk About Rules’ 111）. Though *Dogsbody* does not deal with environmental issues as directly as O’Brien’s and Adam’s novels, it subtly embeds these concerns into the background, presenting them through the luminary’s perspective[6]. By depicting Earth as a green rather than a blue planet, the novel draws attention to the importance of preserving vegetation to maintain the irreplaceable, homely planet.

More importantly, the story portrays a respectful dialogue between Sirius and the planet Earth. Towards the end of the story, Sirius is found by his companion star, who had previously coerced him into a celestial trial that wrongly convicted him guilty of murder. Now, with the Companion pursuing him again, Sirius seeks refuge underground, where he hears a surprised ‘voice’ in the darkness. Initially unsure of the voice’s identity, Sirius apologises for intruding without permission. He soon realises he is speaking with the luminary of Earth. The Earth responds that they[7] are rarely asked for permission, and expresses gratitude for Sirius’s respectful attitude. Through this conversation, Sirius realises he has been communicating with Earth ever since his arrival on the planet, through his interactions with nature and its inhabitants:

> Of course he had talked to Earth. He had done so every time he sourced round the meadow or splashed in the river or sniffed the air. And Earth had talked to him in return every living way possible—in scents and sights, in the elegance of Tibbles, the foolish charm of Patchie, in Miss Smith’s brusqueness, in Kathleen’s kindness, in Basil’s roughness, and even in Duffie’s coldness.（176）

The passage beautifully illustrates how Sirius engages with Earth, appreciating its diverse inhabitants through his senses and emotions. Sirius’s respectful attitude towards Earth and its creatures may serve as a critique of how humans often exploit the environment for their own benefit, neglecting the intrinsic beauty of nature. As a non-human and extra-terrestrial being, Sirius views the green Earth as his home and interacts with its nature and creatures with respect. *Dogsbody* thus addresses environmental issues subtly, making the story’s themes increasingly relevant for modern readers facing urgent ecological concerns.

Conclusion

In discussing Diana Wynne Jones’s animal fantasy, this paper first examined the history of animal stories for children. Although interest in animals has gradually increased throughout history, anthropocentrism and the perception of animals as tame ‘machines’ for human’s own

benefit have persisted into the present day. However, Jones's animal fantasy seeks to break away from this mindset. While her two short stories acknowledge human-dominant hierarchies, they also depict closer relationships between humans and animals by presenting events from the animals' perspective.

Dogsbody further questions anthropocentric relationships by introducing a luminary, a non-human character, who challenges the existing hierarchy in a more sophisticated way. Through his observation as a luminary, Sirius identifies the ability to use tools as a fundamental cause of unequal relationships and attempts to subvert this by learning human language. This process highlights the physical differences between humans and animals with respect, avoiding anthropomorphism. In addition, the novel hints at language barriers within human society. By depicting both the Irish heroine Kathleen and Sirius as socially inferior 'dogsbodies', the story places them on equal footing within a social scale hierarchy, critiquing a structure that discriminates and dominates certain beings based on their differences. Furthermore, death emerges as a significant motif in reconsidering human and non-human relationships: by featuring a luminary, *Dogsbody* disrupts the one-sided character development often seen in animal stories and marks death as an opportunity for growth for both human and non-human characters. The luminary's perspective also brings attention to Earth's natural environment. Sirius's observation and appreciation of nature, illustrated through his interaction with Earth, or Earth itself, emphasises the colour green and evokes a sense of home. Sirius's attitude thus prompts readers to reflect on environmental issues, such as pollution and the potential loss of vegetation on their home planet, with a sense of respect.

As has been shown, Jones's works portray a unique relationship between humans and non-humans, challenging anthropocentrism and consistently emphasising mutual respect. This underscores the importance of exploring the theme of the relationship between Jones's work and the environment, a topic that has been rarely discussed in previous studies. It also calls for further research, not only on *Dogsbody* but on many other works of Jones.

Notes

This paper is based on my presentations at the Aoyama Gakuin University Environmental Humanities Forum in January 2024 and The Greenhouse Centre for Environmental Humanities at the University of Stavanger in March 2024. I'd like to thank the members of the Forum and the scholars at The Greenhouse for their kind comments and suggestions.

1　In her essay, Jones confesses that while writing the book, she became so emotionally attached to Sirius that she had the urge to make dog-like movements. She also notes that she regarded the sun, a star, as a kind of animate being（'Some Truths about Writing' 216）.

2　In 'What the Cat Told Me' and 'Little Dot', the protagonist cats can understand human language as part of the magic they use. However, as for speaking, only the cat in 'What the Cat Told Me' speaks human language, as she learned the vocalisation methods through her bodily experience as a medium for necromancy in helping the evil wizard. The cat also talks about the difficulties in speaking human languages due to physical differences between cats and humans and complains of a sore tongue and throat after speech（'What the Cat Told Me' 183）.

3　Surnames beginning with the letter O' is commonly seen in Ireland. Kathleen's surname is also O'Brien.

4　Kathleen's new guardian, Miss Smith has also helped Sirius when she found him wandering about the town and gave him food. Surprisingly, Miss Smith calls him Sirius because of his green eyes, despite not knowing he is also the luminary of the Dog Star. This may suggest that she has a sense of respect for animals without being egocentric, which enables her to distinguish Sirius's true soul.

5　'Green' is also a symbolic colour that represents Ireland.

6　Given that Jones had attended lectures by C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien, both of whom had a thorough knowledge of allegorical literature, it is unlikely that she was unaware of existing animal stories belonging to genres other than children's fantasy, and of the intertextual relationships between them. It is also quite possible that Jones deliberately set aside environmental issues in *Dogsbody*, despite being aware of the growing interest in them at the time. Indeed, Jones later published a novel for adult readers, *A Sudden Wild Magic*（1992）, which deals with the issue of climate change.

7　I'm using this pronoun because when Sirius asks which sex, the Earth answers that they have 'no idea' whether they are male or female（176）.

Works Cited

Baker, Timothy C. '"Oh, my dog owns me": Interspecies Companionship in Dodie Smith and Diana Wynne Jones.' *The Lion and the Unicorn*, vol. 41, no. 3, Johns Hopkins UP, 2017, pp. 344-360. Retrieved from doi: https://doi.org/10.1353/uni.2017.0031 Accessed 2 May 2023.

Butler, Charles. *Four British Fantasists: Place and Culture in the Children's Fantasies of Penelope Lively, Alan Garner, Diana Wynne Jones, and Susan Cooper*. Scarecrow, 2006.

Gose, Elliott. *Mere Creatures: A Study of Modern Fantasy Tales for Children*. U of Toronto Press, 1988.

Jones, Diana Wynne. 'A Talk About Rules.' *Reflections: on the Magic of Writing*, edited by Charlie Butler, Greenwillow Books, 2012, pp. 99-114.

—. *Dogsbody*. Harper Collins, 2010.

—. 'Freedom to Write.' *Reflections: on the Magic of Writing*, edited by Charlie Butler, Greenwillow Books, 2012, pp. 237-250.

—. 'Little Dot.' *Unexpected Magic: Collected Stories*, Greenwillow Books, 2004, pp. 314-358.

—. 'Some Truths about Writing.' *Reflections: on the Magic of Writing*, edited by Charlie Butler, Greenwillow Books, 2012, pp. 211-229.

—. 'What the Cat Told Me.' *Unexpected Magic: Collected Stories*, Greenwillow Books, 2004, pp. 182-211.

Mendlesohn, Farah. *Diana Wynne Jones: Children's Literature and the Fantastic Tradition*. Routledge, 2005.

Mendlesohn, Farah and Edward James. *A Short History of Fantasy*. Libri Publishing, 2012.

Mills, Alice. 'The Trials and Tribulations of Two Dogsbodies: A Jungian Reading of Diana Wynne Jones's *Dogsbody*.' *Diana Wynne Jones: An Exciting and Exacting Wisdom*, edited by Teya Rosenberg, et. al.,

Peter Lang, 2002.

Nikolajeva, Maria. 'The development of children's fantasy.' *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, edited by Edward James and Farah Mendlesohn, Cambridge UP, pp. 50-61.

Rudd, David. 'Animal and object stories.' *The Cambridge Companion to Children's Literature*, edited by M. O. Grenby and Andrea Immel, Cambridge UP, 2009, pp. 242-257.

Sands-O'Connor, Karen. 'Nowhere to Go, No One to Be: Diana Wynne Jones and the Concepts of Englishness and Self-Image.' *Diana Wynne Jones: An Exciting and Exacting Wisdom*, edited by Teya Rosenberg, et. al., Peter Lang, 2002, pp. 13-24.

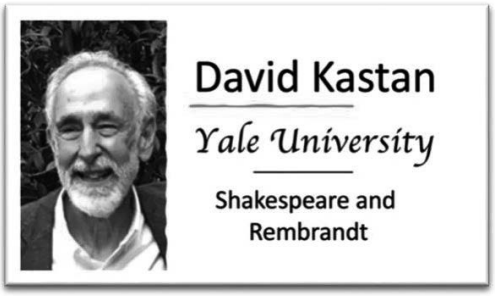
Smith, Dodie. 'The Hundred and One Dalmatians.' *The Hundred and One Dalmatians and the Starlight Barking*, Farshore, 2018, pp. 1-279.

Yamamoto, Marina. 'Nature and Environment (Shizen to Kankyo).' *Children's Literature in English-Speaking Countries I: Genre and History (Eigoken Shokoku no Jido Bungaku I, Monogatari Jyanru to Rekishi)*, edited by The Japan Society of British Children's Literature, Minerva Shobo, 2011, pp. 169-174.

Digital Access, Digital Media, and Outreach: 2023 Report

DABBS, Thomas W.
SASAKAWA, Wataru

Overview



With either partial or full funding from the Aoyama Gakuin University Institute of the Humanities（文学部附置人文科学研究所）, we were able to complete two interlocking objectives in digital humanities in FYFY2023. Primarily the Institute supplemented the production and editing of educational talks and educational videos related to the *Speaking of Shakespeare*（*SoS*）series and also to the *AGU Digital Access Project*. We hosted two in-person talks by scholars in digital research and digital development that were recorded and added to *Speaking of Shakespeare*. In sum, 15 talks featuring prominent and emerging scholars in Shakespeare and early modern studies were added to the series.[1] The series has been largely funded through the Japan Society for the Promotion of Science（日本学術振興会）, but we could not have reached the volume of output without the support from the Institute.[2] Along with other episodes, the Institute fully funded the most popular talk in FY2023: David Kastan of Yale University. Professor Kastan's talk covered his long and remarkable career and then focused on his forthcoming work on Shakespeare and Rembrandt. It has to date enjoyed over 4,000 viewers and listeners on YouTube and other podcast platforms. We

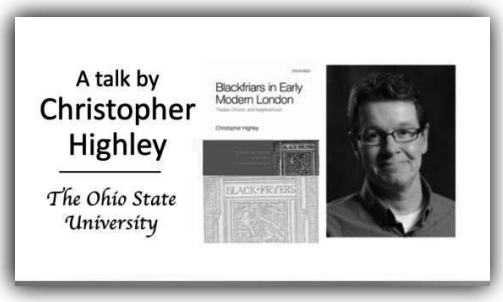
[1] The full list of talks in the *Speaking of Shakespeare* series, see: https://www.youtube.com/c/Speaking of Shakespeare. For a full list of audio podcasts, see https://speakingofshakespeare.buzzsprout.com. Certain recordings done in FY2023 were not uploaded until 2024.

[2] KAKENHI C（Grant Number 20K00449）

also benefited from Institute funds in completing the editing and uploading explanatory videos for the *AGU Digital Access Project*. Introductory videos for the project remain available on the AGU website and on YouTube, one in Japanese and one in English.[3]

Along with these talks and videos, we finished our portion of the effort to digitize rare religious editions from Aoyama Gakuin's special collections. We provided the AGU Information Media Center with a USB holding the complete catalogue of hundreds of digital images of the rare holdings in March of 2024, when the *AGU Digital Access Project* was brought to a close. The Information Media Center turned this USB over to the Aoyama Gakuin main library, where library staff plan to continue the effort to digitize and display rare holdings online. Also with the help of Institute funding, we scheduled 10 future talks for 2024 on the *SoS* series with more fine scholars in Shakespeare and early modern literature. In this overview of our FY2023 project accomplishments, we should again extend our thanks to the Institute and for helping us continue our digital initiatives. Also we would like to extend a special thanks to the staff at the Aoyama Gakuin Archives and to the university library for their assistance, kindness, and patience during the continuation of our project.

Speaking of Shakespeare

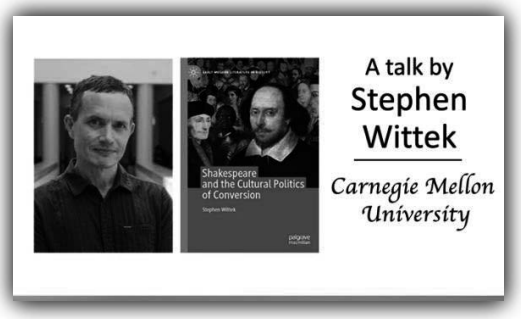


This report will focus first on the *Speaking of Shakespeare* series that was continued in FY2023 with the help of Institute funding. Two in-person talks were part of the series, and these talks were recorded and later edited and released as video lectures. We reported these talks as forthcoming in our 2022 report and necessarily should reprint speaker information here, and also confirm that both talks were highly successful. One talk was given by Christopher Highley of the Ohio State University of June 15th, FY2023. Professor Highley specializes in Early Modern literature, culture, and history and is Director of the Center for Medieval and Renaissance Studies at Ohio State. Along with his many publications, honors, grants, and awards, he is the author of

[3] English version at: https://youtu.be/ge5VQ9i1Th8, and Japanese version at: https://youtu.be/cQrl-fA3TaM.

Shakespeare, Spenser, and the Crisis in Ireland (Cambridge UP, 1997), *Catholics Writing the Nation in Early Modern Britain and Ireland* (Oxford UP, 2008). His well-received and most recent book is entitled *Blackfriars in Early Modern London: Theater, Church, and Neighborhood.* (Oxford UP, 2022). His talk was entitled "Reconstructing the Blackfriars Neighborhood in Early Modern London."

Another talk was given by Stephen Wittek of Carnegie Mellon University on June 6th, FY2023. Professor Wittek's work lies at the intersection between early modern drama, cultural studies, and digital humanities. His most recent book is *Shakespeare and the Cultural Politics of Conversion* (Palgrave Macmillan, 2022), a close examination of Shakespeare's engagement with the flurry of controversy and activity surrounding the concept of conversion in post-Reformation England. The talk was entitled "The Cultural Politics of Conversion in Early Modern England."



Professor Wittek also conducted a graduate workshop on Shakespeare and VR on the same day, in which he led a discussion on using virtual reality to teach Shakespeare and on recent developments in using AI in the study of Shakespeare and other areas in the history of drama. Wittek is also the author of *The Media Players: Shakespeare, Middleton, Jonson, and the Idea of News* (University of Michigan Press, 2015) and co-editor of two collections: *Performing Conversion: Cities, Theatre and Early Modern Transformations* (Edinburgh UP, 2021) and *Shakespeare and Virtual Reality* (Cambridge UP, 2021).

Thomas Dabbs also hosted 13 long-form talks online with major international scholars and also with emerging researchers on subjects ranging from the 400th anniversary of the First Folio of Shakespeare's complete works to research on Shakespearean themes, including perspectives on religion and race, that continue to be fundamental concerns in modern society. Along with David Kastan, the talks with Emma Smith of Oxford University, James Shapiro of Columbia University, and Tiffany Stern of the Shakespeare Institute, University of Birmingham, were watched and listened to by many. This year is the 400th anniversary of the publication of this edition, entitled *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies* and published in 1623, and this was a major theme in several of the talks listed during the period that this report covers. Also

during this period, such emerging scholars as David Brown of Trinity College, Connecticut, and Heidi Craig of the University of Toronto found an enthusiastic following. The FY2023 speakers combine amassed over 25,000 views and 3,500 hours of watch time on YouTube and had over 4,000 audio podcast downloads over the same period.

FY2023 marked the third full year of the *Speaking of Shakespeare* series. This timeframe includes episodes #48 to #62. At the time of this writing, 65 episodes are freely available on YouTube and audio podcast versions are available on Apple Podcasts and other major services. Though the Institute did not fund all of these, the funding from the Institute helped us build and maintain a larger audience with its supplemental contributions to the editing and production of these recordings. It should be note also that the recordings below were made in FY2023 season, with roughly half released in 2024. The individual link for each episode on YouTube is provided here. Audio only podcasts are also listed on our Buzzsprout web page（see footnote 1）or with a quick browser search.

SoS #48 | Ian Smith: Black Shakespeare

https://youtu.be/TeFaUwi4pdQ

Ian Smith, of Lafayette College and, from 2023, president of the Shakespeare Association of America, speaks about his recent book, *Black Shakespeare: Reading and Misreading Race*（Cambridge UP）.

SoS #49 | Emma Smith: Shakespeare's First Folio

https://youtu.be/lkgtxwKhyJg

Emma Smith of Hertford College, Oxford, speaks about the re-release of two of Emma's books, *The Making of Shakespeare's First Folio*（Bodleian Library）and *Shakespeare's First Folio: Four Centuries of an Iconic Book*（Oxford UP）.

SoS #50 | Darren Freebury-Jones: Robert Greene and Thomas Kyd

https://youtu.be/tX59cYTUCgE

Darren Freebury-Jones of the Shakespeare Birthplace Trust speaks about two recent books: *Reading Robert Greene: Recovering Shakespeare's Rival*（Routledge）and *Shakespeare's Tutor: The Influence of Thomas Kyd*（Manchester UP）.

SoS #51 | Heidi Craig: Drama during the English Civil Wars

https://youtu.be/HKxXluXl7EA

Heidi Craig of the University of Toronto speaks about her recent book *Theatre Closure and the Paradoxical Rise of English Renaissance Drama in the Civil Wars*（Cambridge UP）.

SoS #52 | Eric Rasmussen: First Folio Shakespeare

https://youtu.be/Q-25ALYQHOg

Eric Rasmussen of the University of Nevada, Reno, speaks about his work in locating and cataloguing full descriptions of over 200 copies of the Shakespearean First Folio, the large book that made Shakespeare, Shakespeare.

SoS #53 | Peter Herman: Early Modern Others

https://youtu.be/x1VE2FfLdus

Peter Herman of the University of California, San Diego speaks about his new book, *Early Modern Others: Resisting Bias in Renaissance Literature*（Routledge）.

SoS #54 | Jean-Christophe Mayer: Shakespeare's Early Readers

https://youtu.be/9xXS0NE_irw

Jean-Christophe Mayer speaks about his recent book, *Shakespeare's Early Readers: A Cultural History from 1590 to 1800*（Cambridge UP）and about his work with the French National Center for Scientific Research.

SoS #55 | Tiffany Stern: Ballads, Malone, and Editing Shakespeare

https://youtu.be/H1o5DQfegMg

Tiffany Stern of the Shakespeare Institute, University of Birmingham, speaks about ballads in early modern drama and on her recent publication entitled *Shakespeare, Malone and the Problems of Chronology*（Cambridge UP）.

SoS #56 | David Sterling Brown: Shakespeare's White Others

https://youtu.be/xWM1SCIX55E

David Sterling Brown of Trinity College, Connecticut, speaks about his recent book, entitled *Shakespeare's White Others* (Cambridge UP) and also about other work that David has done in the field of critical race studies.

SoS #57 | Thomas Dabbs: With guest host, Stephen Wittek

https://youtu.be/Iv-ppIEJf5M

Stephen Wittek sits in as co-host and speaks with Thomas Dabbs about his career, both as a Shakespearean and as a Bible teacher in Japan. They also discuss Dabbs' recent research on Shakespeare in Japanese adaptation.

SoS #58 | Diana Henderson: Digital Pedagogy and Adaptation

https://youtu.be/Nrmho0xMQ8Y

Diana Henderson of MIT speaks about her recent work in Shakespearean pedagogy and Shakespearean adaptation in particular, but also about her influential contributions to literary study during her career.

SoS #59 | A Public Talk by Stephen Wittek: Shakespeare and Conversion

https://youtu.be/I_kDph02QcI

Stephen Wittek of Carnegie Mellon University speaks at Aoyama Gakuin University (described above).

SoS #60 | A Public Talk by Christopher Highley: Blackfriars in Early Modern London

https://youtu.be/v-W_WT_GawI

This is a public lecture by Christopher Highley of the Ohio State University speaks at Aoyama Gakuin University (described above).

SoS # 61 | James Shapiro: The Playbook

https://youtu.be/dtE72y-_DBA

James Shapiro of Columbia University speaks about his recent book entitled: *The Playbook: A Story of Theater, Democracy, and the Making of a Culture War* (Penguin).

SoS # 62 | David Kastan: Shakespeare and Rembrandt

https://youtu.be/IXJpSfHCCYs

David Kastan of Yale University (featured above) speaks about his career and about what Shakespeare has to do with art and color. It features his prior forthcoming book on Shakespeare and Rembrandt.

FY2024 talks have not been fully scheduled at the time of this writing but will include Agnès Lafont of Université Paul-Valéry Montpellier 3 and Lindsay Reid of the University of Galway (together), Tanya Pollard of Brooklyn College, City University of New York, Darren Freebury-Jones (again), and Varsha Panjwani of Fordham University, London.

The *AGU Digital Access Project*

In FY2022/23, the *AGU Digital Access Project* was funded primarily by the AGU Information Media Center. However, as indicated above, the Institute provided supplemental funding for introductory and educational videos about the project. The specifics of the project, including detailed descriptions of the technical approaches taken and the challenges faced, are covered in a separate recent report for the AGU Information Media Center, the primary source of project funding. Here a history of the *AGU Digital Access Project* will be provided again because of the Institute's supplementary contribution to its outcome in FY2023. As pointed out in the reports of FY2021 and FY2022 for the Institute, this project was initiated in FY2018 in conjunction with the digital access team at the Folger Shakespeare Library in Washington, D.C. Our goal was to digitize rare Bibles held by Aoyama Gakuin University and make them available for viewing by scholars and members of the general public on an innovative IIIF-compliant viewing platform the digital access team at the Folger had developed. We selected five of the finer editions in our collection to start with, hoping to stage them at the Folger by the end of FY2020 (in the space of three years). Under an AOYAMA VISION grant, we made satisfactory progress for two years. We digitized three of Aoyama Gakuin's rare editions by March of 2019: the *Biblia Latina*

(1478), the *Biblia Sacra* (1662), and John Milton's *The History of Britain* (1670). They were processed and staged for viewing at the Folger by June of 2020. As mentioned in prior reports, the pandemic broke out in March of 2020, thus halting our progress. However, during FY2020, we worked remotely to form a bibliography of all of the special holdings in our university libraries and to recheck our data sheets to make sure that each individual page from each edition was indexed correctly. With support from the Institute, we continued with this work in FY2021. In FY2022, and again with support from the Institute, we were able to resume digitizing more rare editions.

The fruitful collaborative effort with the Folger came to an end in FY2022, when the Folger digital project took another direction and when the AGU library began planning to stage its special collections on the university server, beginning with the editions that we had already digitized. This was an outcome that we were hoping for but that we did not think would happen so quickly. The members of the *AGU Digital Access Project* team learned much from the Folger collaboration with the Folger team and during the length of the project was able to accomplish much with limited resources.

During the period of the project there were also innovations in generative AI that were not part of the project's original scope but that may make the project much more significant for researchers in the future. In the past, high resolution images (TIFF or JPEG 2000 images, for instance) were not searchable. The advantage of producing these images was in the ability to have a much more precise view of the individual pages and graphics of rare editions and to be able to zoom in very closely without losing resolution. To be able to actually search the texts of digital editions, however, a team had to be formed to type in manually the text of a digital file. Such large databases as *Early English Books Online* or *EEBO* that were begun years ago digitized non-searchable microfilm images and then had to include manually typed PDFs in order for scholars to view and also search the database through key search terms.

Now and for some time of course we have been able to scan pages of a document or book into a searchable PDFs without having to input the text manually, but PDFs are not high resolution. Recent OCR technology is becoming much more accurate and increasing able to "read" high-resolution historical image files, processing text in such a way as to make the images searchable in a separate text format that can be auto-generated in a short amount of time. This technology will eventually be able to read the difficult font variants present in, say, a 15th-century Latin bible like the one we digitized. Once this level of textual processing is reached, researchers will be able to

do much more that search a text with key search terms. Recent Large Language Models (LLMs) powered by AI technology are making another jump. Indeed, they can respond to broader queries in natural language, and in a manner of speaking, think along with the human researcher. Also translation technology has become far more accurate in recent years. It is very feasible that, in the near future, a researcher looking for how the theme of "resurrection" is presented in a Latin bible will not be confined to using specific search terms in Latin only, for example *resurrectio, post vitam*, or *vita post mortem* (*resurrection, afterlife*, or *life after death*) or possible medieval variants. It is feasible that the researcher would only have to ask a pre-trained LLM to find the theme of resurrection (instead of the exact word) in a Latin bible and would eventually be able to query in English or many more major modern languages. Moreover, should this capability be developed, the research could query multiple rare editions of the Bible or any rare religious edition as long as the editions have been digitized and auto-processed by OCR technology. Finally, this capability may be some ways off, but using the same progression in machine reading, it is feasible that a future LLM would be able to "interpret" the illustrations in old and rare editions by pulling information from the illustration about possible symbolic meanings.

So, in simple terms, when we began the project, we had to decide between making high resolution images that would be visually precise but not searchable, or lower resolution images that would be searchable, but only with specific key words or terms. We chose to make high resolution images. In the interim, OCR and AI technologies have gotten much closer to being able to produce searchable texts with the high-resolution historical images that we and others have made. Should searchable texts (and eventual images) be processed for machine reading, it may be that researchers will soon be able to use natural language models to search general themes in editions, new and old, rather than specific keywords—and they will be able to do so in any number of languages that are not the original language of the target text. Were we to continue this project, we would certainly experiment with this technology to see how far it has developed so far and the future prospects for extremely smart research tools.[4] The first step in this march, though, and one that should be possible at this writing, would be to auto process, through cutting-edge OCR technology, textual versions of the editions that we have digitized. Once this is accomplished, we have not only gained the ability to browse individual rare editions online, but with the increasing ability of new AIs and LLMs we would have set the stage to gather and interpret many elements

[4] For starters, were we to continue, we would work with ABBYY FineReader, which is seen as one of the most advanced OCR tools for processing large documents, including historical book and editions.

of single and multiple rare editions. This ability would be an even stronger contribution to interpretive research and minimize years of work into minutes for those interested in gaining a better understanding of the history of human consciousness. The sad fact remains, though, that the vast majority of historical editions and other materials are still in physical libraries, museums, and archives and have yet to be digitized. The good news is that there is plenty of work still left to be done by digital humanists in the future to advance the effort to make more rare material digitally accessible.

Conclusion: FY2023 Digital Reproduction and the Future

Testamenti Novi (1564)

Novum Testamentum (1539)

As stated in last year's report, we aimed at the beginning of FY2023 to finish digitizing the *Testamenti Novi*, a work printed and published in Lyon by the firm of Sebastian Gryphius in 1564. This edition also offers numerous illustrations representing the stories and themes of the New Testament. We managed to make high-resolution images, but did not have time to crop these images into a viewable edition We also hoped to finish the *Novum Testamentum*, printed in Paris by Franciscus Gryphius in 1539. We had hoped that our work would proceed at a faster pace with our new scanner and with staff who had learned how to use the hardware and software. We were able to complete the scanning of 354 verso images but only made it to 117 recto images before our part-time funding was exhausted. We still managed to make 471 images of this edition, but the remainder of these and the cropping of the *Testamenti Novi* will have to be completed by university library staff or a third party. Particularly in the case of these small New Testament editions, our workers had to be extremely careful not to damage any of the pages while obtaining accurate digital reproductions. The work on these editions was therefore highly time consuming.

The *AGU Digital Access Project* website will remain up and running. It is linked to the university server so that interested members of the AGU community, and the general public, can see samples of the work that was done during the length of this project and learn something

about how it was approached and how it might continue. Also, during FY2023 and the prior periods of funding, we used generative AI and the in-house skills of team members and therefore did not have to pay for Japanese translations of website announcements and other material. Even though full works are not currently online at the time of this writing, they should be up soon. As mentioned above, the university library is in possession of all of the images and indexes that we have made, and key members of library staff have expressed an interest in hosting our images on a future viewing platform developed and maintained by the AGU library system. Along with the USB that is now in the possession of the university library, all of our work has been backed up on Google Drive and on another USB. In sum, in FY2023, Institute funding primarily went toward the production of education videos. However, these videos provided supplemental support for the digital project briefly summarized in this report. Therefore, this funding went toward our digital education initiatives, and because these videos are widely and freely available online, our work at AGU can be seen worldwide by members of the general public now and in the future.

Select Bibliography

Below is a select bibliography of the *Speaking of Shakespeare* guests, including recent works discussed in episodes to this point. It will give an overview of the themes and topics that the series has covered and will continue to examine in the future. An asterik (*) is placed beside works specifically discussed in FY2023.

Brown, David. "'Blanched with fear': Reading the Racialized Soundscape in *Macbeth*." *Shakespeare Studies*, 50, no. 12 (2022): 33-43.

-----. "'Shake Thou to Look on't': Shakespearean White Hands." *In White People in Shakespeare*, edited by Arthur L. Little, 105-19. London: Bloomsbury, 2023.

-----. **Shakespeare's White Others. Cambridge*: Cambridge University Press, 2023.

Carroll, William C. *Adapting Macbeth: A Cultural History*. London: Bloomsbury, 2022.

Craig, Heidi. "Rags, Ragpickers, and Early Modern Papermaking." *Literature Compass* 16, no. 5 (2019): 1-11. https://doi.org/10.1111/lic3.12498.

-----. **Theatre Closure and the Paradoxical Rise of English Renaissance Drama in the Civil Wars. Cambridge*: Cambridge University Press, 2023.

Crystal, Ben. *Shakespeare's Original Pronunciation: Speeches and Scenes Performed as Shakespeare Would Have Heard Them*. London: British Library, 2012 (audiobook).

*Dabbs, Thomas. "*A Midsummer Night's Dream* and Playmaking at the Office of the Revels." In *Maker Space: Creative Environments in Early Modern Europe*, edited by Colin Murray, Sophie Pitman, and Tianna Helena Uchacz. New York: Bard Graduate Center, 2024.

-----. *"The Theatre of the Confused: Tokyo." *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*, 111, no. 1 (2023): 72-84. https://doi.org/10.1177/01847678231182635.

Degenhardt, Jane Hwang. *Globalizing Fortune on The Early Modern Stage*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

Greenblatt, Stephen. *The Rise and Fall of Adam and Eve*. New York: Norton, 2017.

-----. *The Swerve: How the World Became Modern*. New York: Norton, 2011.

-----. *Tyrant: Shakespeare on Politics*. New York: Norton, 2018.

*Henderson, Diana. *Arden Research Handbook of Shakespeare and Adaptation*. London: Arden, 2022.

-----. **Collaborations with the Past: Reshaping Shakespeare Across Time and Media*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

-----. **Shakespeare and Digital Pedagogy*. London: Bloomsbury, 2021.

*Herman, Peter. *Early Modern Others*. New York: Routledge, 2023.

*Highley, Christopher. *Blackfriars in Early Modern London: Theater, Church, and Neighborhood*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

Holland, Peter, *Shakespeare and Forgetting*. London: Arden, 2021.

-----, ed. Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Joubin, Alexa Alice. *Shakespeare and East Asia*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

*Kastan, David. *A Will to Believe: Shakespeare and Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Massai, Sonia. *Shakespeare's Accents: Voicing Identity in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

*Mayer, Jean Christophe. *Shakespeare's Early Readers: A Cultural History from 1590 to 1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

McInnis, David. *Shakespeare and Lost Plays*. Cambridge: Cambridge UP, 2021.

-----. *Shakespeare and Virtual Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022 (with Stephen Wittek).

Munro, Lucy. *Shakespeare in the Theatre: The King's Men*. London: Arden, 2020.

Olive, Sarah, Kohei Uchimaru, Adele Le, eds. *Shakespeare in East Asian Education*: *Schools, Universities and Theatre Education in Hong Kong, Japan and Taiwan*. London: Palgrave, 2021.

----- with Victoria Elliott. "Secondary Shakespeare in the UK: what gets taught and why." *English in Education*, 55, no. 2 (2021): 102-15.

Orlin, Lena Cowen. *The Private Life of William Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

*Pollard, Tanya. *Greek Tragic Women on Shakespearean Stages*. Oxford: Oxford UP, 2017.

*Rasmussen, Eric and Anthony James West, eds. *The Shakespeare First Folios: A Descriptive Catalogue*. London: Palgrave, 2016.

Ritchie, Fiona. *Shakespeare in the Theatre: Sarah Siddons and John Philip Kemble*. London: Bloomsbury Arden, 2022.

-----. *The Shakespeare Thefts: In Search of the First Folios*. London: St. Martins, 2011.

Ryrie, Alex. *Unbelievers: An Emotional History of Doubt*. Cambridge: Harvard University Press, 2019.

Shapiro, James. 1599: *A Year in the Life of William Shakespeare*. London: Faber and Faber, 2005.

-----. **The Playbook: A Story of Theatre, Democracy and the Making of a Culture War*. New York: Penguin, 2024.

-----. *Shakespeare in a Divided America*. New York: Penguin, 2020.

*Smith, Emma. *The Making of Shakespeare's First Folio*. Oxford: The Bodleian Library, 2023.

-----. **Portable Magic: A History of Books and their Readers*. New York: Knopf, 2022.

-----. **Shakespeare's First Folio: Four Centuries of an Iconic Book*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

-----. *This Is Shakespeare: How to Read the World's Greatest Playwright*. New York: Pelican, 2020.

*Stern, Tiffany. "Ballads and Product Placement in the Time of Shakespeare." *Essays in Criticism* 72, no. 3 (2022): 269-99. https://doi.org/10.1093/escrit/cgac023

-----. **Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

-----. **Shakespeare, Malone and the Problems of Chronology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

*Wittek, Stephen. *Shakespeare and the Cultural Politics of Conversion*. London: Palgrave, 2022.

-----. **Shakespeare and VR*. Cambridge: Cambridge UP, 2022 (with David McInnis).

Digital Humanities Projects

The following list of digital resources have been discussed in prior episodes and, with other sites in development, will continue to be featured in future episodes.

**Early English Books Online (EEBO)*

https://proquest.libguides.com/eebopqp

**Early Modern Dramatic Paratexts*

https://paratexts.folger.edu/keywordSearch

**English Broadside Ballad Archive*

https://ebba.english.ucsb.edu

**Folger Shakespeare Editions*

https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/

**Internet Shakespeare Editions*

https://internetshakespeare.uvic.ca

LEMDO: Linked Early Modern Drama Online

https://lemdo.uvic.ca

Lost Plays Database

https://lostplays.folger.edu/Main_Page

**Map of Early Modern London (MoEML)*

https://mapoflondon.uvic.ca

**MIT Global Shakespeare Project*

https://shakespeareproject.mit.edu/global-shakespeares/

New Variorum Shakespeare

https://newvariorumshakespeare.org

Open Source Shakespeare

https://www.opensourceshakespeare.org

**Shakespeare-VR*

https://shakespeare-vr.library.cmu.edu

Virtual St Paul's Project

https://vpcathedral.chass.ncsu.edu

*_World Shakespeare Bibliography_

https://www.worldshakesbib.org

AGU 環境人文学フォーラムの発展

Developing the AGU Environmental Humanities Forum

研究代表者　結城正美
Yuki, Masami

本研究プロジェクトは、文学部附置人文科学研究所研究プロジェクトとして 2021 年度に始動した AGU 環境人文学フォーラムの発展を目的とするものである。

環境問題のそもそもの原因は人間のものの考え方や価値観にある。文化、歴史、言語、ジェンダー、人種をはじめとする多様な問題域において、人文学諸分野は意味や価値の問題に取り組んできた。そうした人文学諸分野の研究者が、地球システムの危機的状況への応答を模索し、相互に触発し合いながら蜘蛛の巣がきのごとく協働する動きが、環境人文学（environmental humanities）である。

プロジェクト三年目の 2023 年度は、新たに麻生えりか（英米文学科教授）、伊達直之（同）、トーマス・ダブス（同）、松木ほのか（英米文学専攻博士後期課程）をメンバーに迎え、サウンドスケープ研究（鳥越けい子）、日本文学（佐藤泉）、英文学（麻生えりか、伊達直之、トマス・ダブス、松井優子、松木ほのか）、米文学（西本あづさ）、米文学・エコクリティシズム（清水美貴、結城正美）、ポストコロニアル文学（橋本智弘）、言語哲学（エリン・マクレディ）、現代史・ジェンダー研究（チェルシー・シーダー）といった多分野を横断する対話を試みた。具体的には、主にオンライン研究会を通して、メンバーが個別に進めてきた研究を環境という視座からとらえ直し、相互の研究の接点を可視化および創出することにより、環境をめぐる問題を多角的に考察する学術的コミュニティ ―AGU 環境人文学フォーラム ― の発展を目指した。オンライン研究会は、メンバーだけでなく学内外に開いたオープンな研究会とした。

2023 年度の新たな動きとして、本フォーラムを窓口として本学が参加するノルウェーとアジアの環境人文学国際共同研究 Asia-Norway Environmental Storytelling Network（ANEST）における研究教育交流の深化が挙げられる。ANEST は、ノルウェーリサーチカウンシルの国際共同研究助成金 International Partnership for Excellent Education, Research and Innovation（INTPART）による共同研究で（拠点大学：スタヴァンゲル大学）、ノルウェーの三大学、アジアの六大学の間で研究教育交流を進めている。その ANEST の

研究代表者である Finn Arne Jørgensen スタヴァンゲル大学教授を 4 月に客員教授として本学に迎え、年度初回のオンライン研究会を開催した。Jørgensen 教授の本学滞在は一ヶ月と短期ではあったが、フォーラムメンバーと対面で意見交換する機会もあり、研究交流を深めることができた。他に、10 月に国立台湾師範大学で開催された ANEST ワークショップに本フォーラムから四名が参加し、1 月から 3 月にかけては ANEST 教育交流事業として、フォーラム特別研究員である清水美貴（博士後期課程 3 年）と松木ほのか（同 2 年）がスタヴァンゲル大学に留学した。スタヴァンゲル大学は環境人文学センター Greenhouse を擁する世界屈指の環境人文学の拠点であり、短期留学は環境の問題への人文学的アプローチを習得する絶好の機会であった。

オンライン研究会および ANEST 活動参加の概要を以下に示し、2023 年度の活動報告とする。なお、オンライントークの番号は、2021 年度からの通し番号である。

Online Talk #18（15 April 2023）

“Time, Technology, and Nature at the Norwegian Cabin”

Finn Arne Jørgensen（Professor, Environmental History, University of Stavanger）

The leisure cabin is a central part of Norwegian culture. Traditionally a simple wooden house located in the mountains, by the sea, or in the forest, the cabin is a weekend and holiday getaway for many Norwegians. While the cabin draws on hundreds of years of history, it is also full of modern tensions: what should a cabin look like? How should it work? What should the relationship between the cabin and the surrounding landscape be? What should one do at the cabin and how should one do it? These are not simple questions, but are at the center of extended cultural controversies in Norwegian society.

This talk will introduce the cabin as a historical, cultural, and material phenomenon before exploring how Norwegian cabin owners use technology to negotiate their relationship to time and nature at the cabin. It will draw on concepts like authenticity and technological mediation in order to understand how the experience of nature cannot be separated from the technologies through which we experience it.

Works-in-Progress #1（13 May 2023）

「故郷の池の精霊たち：カワウソ、オオカミ、そして…」

鳥越けい子（総合文化政策学部・教授）

故郷の池（武蔵野三大湧水池のひとつである善福寺池）とその周辺の土地に棲まう精霊たちとの出会いや再会について報告した。報告者は先ず、専門とするサウンドスケープの考え方が基本とするのが「主体と場所」であることを踏まえ、故郷の池を「いつかは向き合うべ

き場所」として位置づけた。次に、2000 年からの自邸（風聴亭）での暮らしや、2010 年から現在に至るまで継続している「池の畔の遊歩音楽会」と関連する諸活動のなかで、故郷の土地との対話が深まっていった過程を解説した。そうしたなかで、池の「河童伝説」の正体がかつてその池に生息していたカワウソであると考えるようになったこと、地域でよく目にする護符に記されているオイヌさまは、絶滅したオオカミであること、さらに、自邸すぐそばに位置する大和市神社の御神体が、約 100 年前にその祠を建てた人の息子が銃で撃ったオオワシであるという証言をもとに、身近な動物が精霊や神として故郷の土地を護ってくれているという実感を語った。

Works-in-Progress #2（10 June 2023）

“Embodied Interpretation and the Nonhuman in Formal Semantics and Pragmatics”

Elin McCready（文学部英米文学科・教授）

This talk considers how representing embodiment in natural language at the interpretative level can be used to deanthropomorphize narrative（and language more generally）. I begin with a brief introduction to semantics and pragmatics and the current state of play in these fields, and then turn to an overview of my joint work with E. Ottosson on the topic of anthropomorphic narrative, which we claimed to be unavoidable in natural language due to presuppositions about embodiment that appear there. There we explored alternative notions of narrative stemming from craft -- which we proposed to view as a form of narrative turning away from natural language -- and from the ‘gathering narratives’ of Ursula Le Guin. An alternative is to decenter the human body at the interpretative level using the tools of semantics and pragmatics. I present an initial attempt at formalizing embodiment and show how it might be used to take language away from the human.

Online Talk #19（8 July 2023）

「地球と植物に向かって自らを開いてゆく人類学」

箭内匡（東京大学大学院総合文化研究科・教授）

このトークでは、私自身の学問的ヴィジョンの中で、「人類学 anthropology」（＝人間の学）がどんな道筋を経て「地球と植物に向かって自らを開いていく」のかについてお話ししたいと思う。導入として、文化人類学が「文化」・「社会」から「イメージ」・「自然」へと焦点移動していく今日的な動きについて述べたあと、自然の中でも質・量ともに圧倒的な重要性を持つ植物という存在 ── それなしには我々は呼吸すらできない ── にまっすぐ向かおうとする新たな人類学的アプローチについて論じる。具体的には、植物学の助けを借りながら（人間や動物とは対照的な）植物独自の存在様態をあらためて把握したあと、南米先住民の民族

誌に触発されつつ、我々自身の思考を植物の存在様態の方に接近させていく、「植物人類学」のヴィジョンを提示する。終盤では、この植物人類学の延長線上で、「地球に向かって自らを開いていく」という点についても二、三の論点を提示したいと思う。

Book Discussion #2（16 September 2023）

ディペシュ・チャクラバルティ『人新世の人間の条件』

橋本智弘（文学部英米文学科・准教授）、清水美貴（文学研究科英米文学専攻博士後期課程）

人新世の人文学的研究を牽引する歴史学者ディペシュ・チャクラバルティの『人新世の人間の条件』は、惑星規模の環境危機が共通認識となった現在において必読の書である。本書は、地質学的脅威なった人間が、生存可能性をかけて脱人間中心主義的な地球観を獲得し、人間そのものを再定義する必要性に迫られていることを克明に論じている。

本ブックディスカッションでは、まず、清水が『人新世の人間の条件』を概観し、重要概念等を整理した。続いて、橋本准教授が、『現代思想』2020 年 1 月号に掲載された篠原雅武氏と斎藤幸平氏の対談「ポスト資本主義と人新世」を手掛かりに、人新世の人文学的議論をめぐる困難さについて論じた。その後、参加者を交えて議論を行なった。

ANEST Workshop（13-14 October 2023, National Taiwan Normal University）

“Teaching Through and With Environmental Storytelling” をテーマとする ANEST ワークショップが国立台湾師範大学で開催され、ノルウェー、台湾、中国、日本から約 30 名が参加し、10 の研究報告と 2 つのパネルディスカッションが行われた。本学からは結城正美、エリン・マクレディ、松木ほのかが研究発表を行い、清水美貴が聴講参加した。

鼎談：環境人文学の冒険（22 December 2023）

奥野克巳（立教大学教授）、管啓次郎（詩人･明治大学教授）、結城正美（青山学院大学教授）

明治大学大学院理工学研究科建築・都市学専攻総合芸術系、立教大学大学院異文化コミュニケーション研究科異文化コミュニケーション専攻、そして本学文学研究科英米文学専攻の三大学院単位互換制度に基づく〈環境人文学プログラム〉（2024 年度開設）のプレイベントとして、奥野克巳（立教大学教授）、管啓次郎（詩人・明治大学教授）、結城正美（青山学院大学教授）による鼎談「環境人文学の冒険」を本学で対面開催した。なお、三大学院単位互換制度に基づく〈環境人文学プログラム〉は、環境人文学の高等教育プログラムとしては日本で最初の例となる。

鼎談では、環境人文学とは何かという問いに斬り込みながら、分野や大学の垣根を越えた人間中心主義の解体と知の再調整の重要性と可能性をめぐって議論した。

Online Talk #20（20 January 2024）

「ファンタジー文学と環境 : D. W. ジョーンズ作品における神話・動物・自然を例に」

松木ほのか（文学研究科英米文学専攻博士後期課程）

このトークでは、イギリスのファンタジー作家 Diana Wynne Jones が手がけた 40 冊以上の児童文学作品のうち、犬の体を持つ主人公の冒険を描いた小説 *Dogsbody*（1975）を中心に、Jones の「動物ファンタジー」のあり方について考察した。はじめに、「動物ファンタジー」というジャンルの成り立ちや特徴に触れながら、*Dogsbody* とあわせて動物を主人公にした短編 “What the Cat Told Me”（1993）と “Little Dot”（2003）の二篇を扱い、それぞれにおいてファンタジー特有の手法を用いて単なる擬人化にはとどまらない動物と人間の関係が描かれていることを論じた。さらに、*Dogsbody* において、独自の宇宙観やウェールズの神話を編み込むことによって提示される、新たな視点でとらえた地球の自然観や地球に根付く死生観について分析した。

Book Discussion #3（2 March 2024）

藤原辰史『分解の哲学』

鳥越けい子（総合文化政策学部・教授）、西本あづさ（英米文学科・教授）

第 3 回の読書会では、藤原辰史『分解の哲学』（青土社、2019 年）について、コメンテーターである鳥越けい子教授と西本あずさ教授を中心に、ディスカッションを行った。

人びとの実生活に基づきながらも、「分解」というキーワードから自身の研究領域への知的類縁関係を作っていく藤原の論について、社会的現実を背景にして生まれたサウンドスケープ研究の専門家である鳥越教授は、「曲を創作することを composition と呼ぶ音の世界で、分解（decomposition）はどのような意味を持つのか」という問いを中心とし、本書で論じられる農学や生態学とサウンドスケープの研究との共通点を探った。

また、アフリカ系アメリカ文学を専門とする西本教授は、本書で藤原の提示する「なぜ美しい人間と自然との関係を築こうとした結果ナチズムに繋がってしまったのか」という根本的な問いに共感し、本書における「分解」や「リサイクル」という概念と、Black Lives Matter 世代の作家 Jesmyn Ward（1977-）の *Salvage the Bones*（2011）が描き出すテーマとの関連性について考察した。

以上の分析を中心として、「分解」をキーワードに食、歴史、思想史、芸術論など様々なトピックを論じた『分解の哲学』について、活発な議論が行われた。

2023 年度の主な活動は以上のとおりである。他に、年度末にメンバー対象のミーティングを行い、活動を振り返るとともに今後の計画について話し合った。なお、AGU 環境人文

学フォーラム開始以降の活動と関連情報は、ウェブサイト <https://www.agu-environmental-humanities.com/> で公開している。

15 世紀南アジアにおけるイスラーム学術とペルシア語文化

Islamic Intellectual Tradition and Persianate Culture in Fifteenth-Century India

二宮文子
NINOMIYA, Ayako

・概要

本研究では、14 世紀末から 15 世紀にかけての北インドのペルシア語文化の状況を明らかにすることを目的に、シャルキー朝（1394-1479 年）の都ジャウンプルで活動したイスラーム知識人、シハーブッディーン・ダウラターバーディーの 2 つの作品、『波打つ大海』と『サイイドたちの美徳』を取り上げた。『サイイドたちの美徳』に関しては、学術誌『東洋文化』と『西南アジア研究』に日本語の論考二点が掲載された。後者の論考に関しては、2023 年 5 月 31 日にアルメニアにて開催された国際学会で行った発表と共通する内容である。これらの論考と発表では、『サイイドたちの美徳』の概要の紹介や各地の所蔵写本の調査を行い、さらに同作品の中で言及されている作品名 120 点をリスト化し、それらの作品の同定を試みた上で、14 世紀の北インドのイスラームの学術伝統との継続性と、ダウラターバーディーの新規性について論じた。『サイイドたちの美徳』は未刊行であり、今後はテキストの刊行に向けて校訂テキストを作成していく予定である。『波打つ大海』は大部のクルアーン注釈であり、一部しか出版されていない。本研究では、基礎的作業として、欧米やインド、パキスタンにおける『波打つ大海』の写本の所蔵状況を写本カタログを用いて調査し、30 点ほどの写本の存在を確認した。また、出版テキストについてはオンラインで PDF データを、一部の写本についてはマイクロフィルムのデジタルデータを入手した。入手できたデータは作品の全体をカバーしているわけではないが、今後テキスト全体の入手を試み、また、これまでに入手できたテキストをもとに、『サイイドたちの美徳』に見られるクルアーンの章句の解説との関連性の分析を進める予定である。

1. 研究の背景

前近代の南アジアにおいては、イスラーム法学、神学、文学などの諸学が盛んに行われており、また、南アジアは行政や文学においてペルシア語を用いるペルシア語文化圏の重要な一角であった（近藤信彰（2000）「イラン、トゥラン、ヒンド ── ペルシア語文化圏の発展と変容」『岩波講座世界歴史 14　イスラーム・環インド洋世界　16-18 世紀』、岩波書店、93-114 頁、森本一夫（編）『ペルシア語が結んだ世界 ── もう一つのユーラシア史』、北海道大学出版会、2009 年）。南アジアのイスラーム学術の伝統は 8 世紀初頭のウマイヤ朝によるスィンド征服、ペルシア語文化の歴史は 11 世紀後半からのガズナ朝のインド北西部進出に起源を持ち、13 世紀初頭に成立したデリー・サルタナト時代に大きな発展を見たのち、ペルシア語を公用語としたムガル帝国期に最盛期を迎えた。特にムガル帝国時代のペルシア語文化については、サンスクリット語作品のペルシア語訳などに関する研究が世界的に盛んである（Truschke, A. Culture of Encounters: Sanskrit at the Mughal Court. New York: Columbia University Press, 2016）。一方、ムガル帝国時代以前のペルシア語文化やイスラーム諸学の状況、特に 14 世紀末のトゥグルク朝の崩壊から 16 世紀のムガル帝国の成立までの間に各地に成立したムスリム王朝下での状況については、アラビア語作品のリストなどの基礎的な研究がある他、まだ数は少ないが、各地域独自の文化の様相、特にペルシア語の文学を背景の一つとして発展した在地語を用いた文芸活動や、ペルシア語を通した広域交流に注目して宮廷文化を扱った研究も出ている（Orsini, F. and Sheikh, S.（eds.）（2014）*After Timur Left: Culture and Circulation in Fifteenth-Century North India*. New Delhi: Oxford University Press; Flatt, E. J.（2019）*The Courts of the Deccan Sultanates: Living Well in the Persian Cosmopolis*. Cambridge: Cambridge University Press）。ただし、これまでの研究で取り上げられてきた文化は文学や宗教（イスラームでは特にスーフィーの活動）が中心であり、15-16 世紀南アジアのイスラーム諸学についての具体的な検討や、イスラーム諸学の実践とペルシア語文化の関連に注目した研究はほぼ見られない。本研究は、このような間隙を埋めるべく、15 世紀北インドで活動したウラマー（ムスリム知識人）、シハーブッディーン・ダウラターバーディー（1444-5 年没）のペルシア語作品から、その学術的背景を分析することを目的とする。

シハーブッディーン・ダウラターバーディー（1444-5 年没）は、北インドのシャルキー朝（1394-1479 年）の都ジャウンプルで活動し、この時代を代表するウラマーとして南アジアの外でも名前を知られていた。また、彼はアラビア語だけではなくペルシア語でも多くの著作を残しており、当時の南アジアのペルシア語によるイスラーム諸学の状況を分析するための対象として適切である。シャルキー朝時代に関する叙述史料や伝記史料の乏しさ故、彼や彼の作品に関する研究は、百科事典項目やシャルキー朝の概説的研究の中に含まれる基礎

的な伝記情報と作品タイトルの確認という状況にとどまっており、個別の論考も見られない（Hussain, S. E.（2017）*Shiraz-i Hind: A History of Jaunpur Sultanate*. New Delhi: Manohar; Nizami, K. A., al-Dawlatābādī. In: *Encyclopaedia of Islam, 2nd*. Brill; Saeed, M. M.（1972）*The Sharqi Sultanate of Jaunpur: A Political & Cultural History*. Karachi: University of Karachi.）。彼の作品についても、テキストが出版されているのは 4 点のみである。本研究では、南アジアのペルシア語文化という文脈から注目すべき作品である『サイイドたちの美徳』（Manāqib al-Sādāt）と『波打つ大海』（Baḥr al-Mawwāj）の二点を取り上げ、写本の所蔵状況や作品の基礎的な情報、テキストの検討などを行い、南アジアのペルシア語によるイスラーム学術の歴史におけるそれらの作品の位置付けについての理解に繋げる。

2. これまでの成果

・史料調査と研究発表の概要

『サイイドたちの美徳』は未刊行の作品だが、別のプロジェクトでの活動を通してすでに複数の写本を確認・入手してきた。これまで 32 点の写本の存在を確認し、13 点を実見した上で、テキストの質が良いと判断した 2 点の写本を元に研究の基礎となるテキストを作成済みである。2023 年度には、このテキストを元に『サイイドたちの美徳』の内容分析を行なった日本語論考 2 本が学術誌に掲載された（「ダウラターバーディー作『サイイドの美徳』に見る南アジアのインド・イスラーム文化」『東洋文化』103 巻、2023 年 3 月、55-73 頁；「15 世紀北インドにおけるインド・イスラームの学術伝統：ダウラターバーディー作『サイイドたちの美徳』を通して」『西南アジア研究』96 巻、2023 年 6 月、16-37 頁）。また、2023 年 5 月 31 日には、本プロジェクトの助成金を利用して、ペルシア語文化に関する国際学術団体 The Association for the Study of Persianate Societies が主催した国際学会に参加し、口頭発表も行なった（“From Delhi to Jawnpur: Shihāb al-Dīn al-Dawlatābādī’s *Manāqib al-sādāt*,” The Association For The Study of Persianate Societies 9th Biennial Convention, May 30-June 3, 2023, The Institute of Oriental Studies, Russian-Armenian（Slavonic）University, Yerevan, Armenia, May 31, 2023）。なお、今後、未見の写本のうちアクセスが比較的容易と考えられる大英博物館所蔵写本などを確認し、校訂テキストの作成を進める予定である。

『波打つ大海』は、ペルシア語による『クルアーン』注釈である。1880 年にラクナウで出版された石版本があり、ボードリアン図書館のサイトから PDF を入手することができた（Dawlatābādī, Shihāb al-Dīn Shams, *Baḥr al-Mawwāj* vol. 1.（ed.）Ghālib Lakhnavī, Muḥammad Ṣādiq ʻAlī. Lakhnaw : Nawal Kishawr, 1880）。ただし、この刊本はクルアーンの 6 章終わりまでの注釈を収録した 1 巻のみで刊行が止まっている。この分量はクルアー

ン全体の５分の１程度をカバーするのみであり、『波打つ大海』全体の分量から見ても３分の１に満たない。また、石版本は複数写本を検討して作成した校訂テキストではない。したがって、作品全体の内容を確認するためにも、また既出版部分のテキストの検討のためにも、良質な写本を入手する必要がある。本研究では、写本が入手できる可能性が高いヨーロッパ、アジア諸国の主要図書館の所蔵状況の把握を目指し、ペルシア語作品の網羅的カタログである Storey の *Persian Literature: A Bio-bibliographical Survey*（London: Luzac, 1970-）、インド共和国ラームプルのラザー図書館のペルシア語写本カタログ（*Catalogue of Persian manuscripts of Rampur Raza Library* vol. 1-3. Rampur: Raza Library, 1996-2000）、インド共和国アリーガル大学マウラーナー・アーザード図書館のオンライン写本検索システムなどを用いて、『波打つ大海』写本の所蔵を確認した。これらの調査の予備作業は特別研究員が担当した。また、2023 年７月から８月にかけてインドの現地調査を行った際に写本の調査・収集を試みた。

・『サイイドたちの美徳』について

『サイイドたちの美徳』は、神学や法学、ハディース学などの先行作品の内容に基づいて、サイイド（預言者ムハンマドの子孫の総称）の尊さを論じる小作品である。サイイドの尊さ、宗教的特権を論じる際にアラビア語ではなくペルシア語を用いるという言語選択は、南アジアだけではなく、当時ペルシア語が流通していた地域においても新たな試みであったと言える。ただし、『サイイドたちの美徳』の主要な議論はペルシア語で追うことができるが、それらの論拠という位置付けにあるアラビア語部分も全体の４分の１から３分の１程度の分量があり、また、先行作品の単なる再生産ではない可能性もある。このような性質から、『サイイドたちの美徳』は、従来イスラームの学術語として用いられてきたアラビア語に加えて、ペルシア語が学術語としての地位を獲得しはじめた過渡期の作品であると位置付けることができる。本作品の特徴としては、このようなペルシア語文化史上の位置付けに加え、従来シーア派が主導してきたサイイド崇敬に関する議論において、スンナ派性を強調している点が挙げられる。シーア派においては、サイイド崇敬は、イスラームの中での預言者ムハンマドの特権的な位置付けに加え、シーア派の指導者たるイマームの宗教的優越を背景に語られることが多い。しかし、スンナ派性を強調する『サイイドたちの美徳』の中では、シーア派の理論書で培われてきた抽象的イマーム論は当然ながら見られず、一般的なクルアーン注釈やイスラーム法学、さらに例え話や先人の逸話を用いて、ムハンマドの子孫たるサイイドを大切にすることが宗教的救済につながるという主張が繰り返し説かれている。『サイイドたちの美徳』内のこのような議論は、ムガル帝国時代以降に顕著になった、南アジア社会におけるサイイドの特権や文化的価値づけの理屈が明確に文章化されているという点で非常に興味深

いものである。

以下、『サイイドたちの美徳』の南アジアのイスラーム学術史上の位置付けについて、『西南アジア研究』掲載論文と、The Association for the Study of Persianate Societies の国際コンベンションでの口頭発表の内容を元に説明する。『サイイドたちの美徳』は、クルアーンの章句やハディース、神学や法学の議論を用いてサイイド崇敬の正当性を論じるという作品の性質上、多くの先行作品が言及・引用されている。このような作品の特徴、また、作者ダウラターバーディーが同時代のイスラーム学者の中で高い評価を受けていたという点から、『サイイドたちの美徳』中に登場する先行作品を同定し、14 世紀までに南アジアで流通していた作品との共通点や相違点を分析することによって、15 世紀北インドのイスラームの学術の特色、また南アジアのそれまでの学術伝統との連続性あるいは断続性を理解できると考えた。作中では、参照作品名は現在知られている（正式）名称ではなく通称で呼ばれていることも多く、作品の特定にはやや困難が伴うが、既存の文献リスト類を用いて 120 点中 80 点程度を推定した。また、推定の結果を、14 世紀前半と後半に活動したスーフィーに関連する文献リスト 2 点（Ernst, C. W.（2004）*Eternal Garden: Mysticism, History, and Politics at a South Asian Sufi Center*（2nd ed.）. New Delhi: Oxford University Press, pp. 251-263; Steinfels, A. M.（2012）*Knowledge before Action: Islamic Learning and Sufi Practice in the Life of Sayyid Jalāl al-Dīn Bukhārī Makhdūm-i Jahāniyān*. Columbia: University of South Carolina Press, pp. 181-190）と比較し、14 世紀から 15 世紀にかけて継続的に参照されている文献名を特定した。

このような分析の結果、『サイイドたちの美徳』の中で頻繁に言及されている作品の多くは、ザマフシャリー（Abū al-Qāsim Maḥmūd b. ʻUmar al-Zamakhsharī, d. 1144）によるクルアーン注釈 *al-Kashshāf ʻan Ḥaqā'iq al-Tanzīl* や、インドのハディース学最初期の成果とされるサガーニー（Raḍī al-Dīn al- Ḥasan al-Saghānī, d. 1252）の *Mashāriq al-Anwār al-Nabawiyya*、アブルバラカート・ナサフィー（Ḥāfiẓ al-Dīn Abū al-Barakāt al-Nasafī, d. 1310）のクルアーン注釈 *Madārik al-Tanzīl* など、14 世紀から南アジアでよく知られていた作品であることが明らかになった。また、従来南アジアで優勢であったとされる神学派マートゥリーディー派、法学派ハナフィー派の作品が多く参照されており、『サイイドたちの美徳』やダウラーターバーディーの学術が、14 世紀までにデリー周辺で蓄積された学術伝統と共通していることが明らかとなった。なお、ハルグーシー（Abū Saʻd ʻAbd al-Malik b. Muḥammad al-Khargūshī al-Naysābūrī, d. 1015-6）によるアラビア語作品（あるいはラーワンディー（Maḥmūd b. Muḥammad al-Rāwandī）によるペルシア語訳（12 世紀末～ 13 世紀初頭成立））と推察される *Sharaf al-Nubuwwa* の頻繁な利用は、南アジアの既存の学術伝統ではあまり参照されてこなかった文献を、論じるテーマに従って利用したものと推察される。

今回のプロジェクト期間中には、『サイイドたちの美徳』中に見られる 19 篇の詩の作者の特定を試みた。19 篇中 7 篇はアラビア語、12 篇はペルシア語であり、アラビア語の詩とペルシア語の詩の数の比率は、作品のテキスト全体の言語比率とほぼ同じである。調査の結果、アラビア語の 1 篇については、2 篇が法学者としても名高いシャーフィイー（Imām al-Shāfiʿī, 767-820）の詩、1 篇が 7 世紀のアラブ詩人タミーミー（Hammām b. Ghālib al-Tamīmī, 641-ca. 730）通称ファラズダク（Farazdaq）のカスィーダと判明した。その他、Ḥammād（Jamāl）b. ʿAlqama という作者名、あるいは *al-Lāmiyya* という作品名が挙げられている詩もあるが、既存の研究・文献との照合には至っていない。一方、ペルシア語の 12 篇については、以下の通り 9 篇の作者が特定できた。

シーラーズで活動した著名な詩人サアディー（Saʿdī Shīrāzī, 1210-1291/2）：2 篇

現在のアゼルバイジャンに位置するシルヴァーン地方生まれの詩人ハーカーニー（Khāqānī, Afḍal al-Dīn, 1120-1190）

インド滞在歴がある詩人ファフルッディーン・イラーキー（Fakhr al-Dīn ʿIrāqī, 1213/4-1289）

アナトリア半島で活動したスルターン・ワラド（Sulṭān Walad b. Jalāl al-Dīn Rūmī, ca. 1227-1312）

デリー・スルターン朝時代の著名な詩人アミール・ホスロー（Amīr Khusraw, 1253-1325）

アゼルバイジャンのスーフィー詩人アウハディー・マラーガイー（Awḥadī Marāghaʾī, 1274/5-1338）

イランのケルマーンで生まれシーラーズで没したハージュー・ケルマーニー（Khwājū Kirmānī, 1290-1349）

ニウマトゥッラー教団の祖としても知られるニウマトゥッラー・ワリー（Niʿmat Allāh Walī, ca. 1331-1431）

アラビア語に関しては古典が、ペルシア語に関しては古典から比較的時代の近い作者まで幅広い作品が引用されている。特定できたペルシア語詩の作者はムガル帝国時代にもよく読まれていた詩人であり、ペルシア語文化圏の中で広く共有されていたスタンダードな作品が引用されていると言える。

・『波打つ大海』について

『波打つ大海』は、南アジアで初めて書かれた、ペルシア語による『クルアーン』全編への注釈書である。この作品については、ペルシア語によるクルアーン理解の歴史を取り上げた書籍の中でも注目されているものの、前述した通り全体のテキストが出版されてい

ないこともあり、内容の具体的な検討はほとんど行われていない（Zadeh, T.（2012）*The Vernacular Qur'an: Translation and the Rise of Persian Exegesis*. New York: Oxford University Press.）。

すでに述べた通り、この作品については、『クルアーン』1 章から 6 章までに対する注釈を収録した刊本の PDF を入手済である。また、2023 年 8 月 3 日と 4 日に訪問したデリーのヌール・マイクロフィルムセンターにて、下記二点の写本のマイクロフィルムのデジタルデータを入手した。

1. 1681/ 1718, Daira Adabiyat urdu, Hyderabad, India（Juma al-Majid Center for Culture and Heritage, Dubai, UAE 所蔵、1289/ 1872-3 年筆写、264ff）
2. Iran Cultural House, 133-2（Aligarh Muslim University 写本、ff. 264 ～（全 194 フォリオ）

写本 1 は『クルアーン』冒頭から 2 章終わりまで、写本 2 は 29 章 43 節～ 114 章終わりまでに対する注釈が含まれている。なお、データの元になったマイクロフィルムの状況の悪さやデジタルデータの解像度の低さから、両方とも全体に文字が読み取りにくく、読解には困難が伴う。

写本については、下記の通りカタログ調査を通して 28 点の所蔵が確認できた。

ロンドン、大英博物館（3 点：6 章まで、18 章まで、19-64 章）
インド共和国ハイデラーバード、アーサフィーヤ図書館（3 点：うち 1 点は完全本）
インド共和国パトナ、ホダーバフシュ図書館（3 点：うち 1 点は完全本？）
エジプト共和国カイロ（1 点）
パキスタン共和国ペシャーワル（1 点：38-64 章）
インド共和国アリーガル大学、マウラーナー・アーザード図書館（9 点：うち 2 点は完全本）
インド共和国ラームプル図書館（8 点）

現在までに入手できたテキストは全体の半分強の分量に過ぎない。作品の適切な分析のためには、まずテキスト全体を入手する必要があると考えられる。今後、完全本の写本が所蔵されているアリーガル大学図書館、パトナのホダーバフシュ図書館を訪問し、写本を実見する機会を作りたい。カタログ類を用いた写本調査も引き続き継続する。

・『サイイドたちの美徳』におけるクルアーン章句利用

本研究で『波打つ大海』を利用する第一の目的は『サイイドたちの美徳』に見られる『クルアーン』の章句への解説と『波打つ大海』の内容の関連性についての分析である。この分析の予備作業として、『サイイドたちの美徳』中に引用されているクルアーンの章句を探してリスト化し、現在入手できた『波打つ大海』の対応部分を確認した。

これまでに、『サイイドたちの美徳』中に引用されている『クルアーン』の章句として 43 箇所が特定できている。複数回引用されている章句のうち、3 章 61 節「さあ、わたしたちの子孫とあなたがたの子孫、～（中略）～祈ろう」（3 回）については、『波打つ大海』石版本テキストで該当箇所の注釈を確認できた。この章句に対する解説の中では、預言者ムハンマドがメディナにおいてキリストの神性をめぐってキリスト教徒と論争し、虚偽を主張した場合には呪われるという誓いをたてたという逸話が示されている。この誓いの際に、ムハンマドは娘のファーティマ、その婿でシーア派の初代イマームであるアリー、二人の間の息子ハサンとフサインを外套の下に入れたという伝承（ハディース）があることから、これらの人々は「外套の人々」と呼ばれ、預言者一族に含まれる人々の間でも特に尊いとみなされている。この伝承と逸話はシーア派の間では非常に重要視されており、スンナ派も『クルアーン』の 3 章 61 節が啓示された際の状況として『クルアーン』注釈の中でしばしば取り上げている。その他、特に頻出する章句のうち、33 章 33 節（4 回）は清浄の句、42 章 23 節（3 回）は愛情の句とも呼ばれる。一般に、前者は預言者一族（「お家の人々」）の宗教的な清浄性の根拠、後者は預言者一族を近親のように扱うことによって神の報いが得られるという主張の根拠として解釈されている章句である（新井和広「現代インドネシアにおける預言者一族の位置付け」『東洋文化』103 巻、2023 年 3 月、75-104 頁）。『サイイドたちの美徳』の中でこれらの章句が多く言及されているのは、作品の主題からも自然なことである。33 章 33 節に関しては、ヌール・マイクロフィルムセンターで入手した写本データ 2（アリーガル所蔵写本）のテキストから、ダウラターバーディーがこの章句をファーティマ、アリー、ハサン、フサインの「聖家族」に結び付け、彼らの清浄性の説明と位置付けていることが確認できた。

以上の検討を通して、ダウラターバーディーは、『クルアーン』注釈である『波打つ大海』においてもサイイド崇敬を一貫して重視していること、また、『サイイドたちの美徳』においては明示的に説明されていないが、サイイド崇敬に関連づけられてきた『クルアーン』の章句を作中で選択的に用いていることが明らかとなった。今後、『波打つ大海』のテキスト全体を入手し、『サイイドたちの美徳』で参照されている章句全ての解説を確認することや、先行するスンナ派のクルアーン注釈の内容との比較を進めていきたい。

彙報

2024 年度　研究プロジェクト（5 件）

研究題目「青山学院大学デジタル・アクセス・プロジェクト」

Dabbs, Thomas W.（文学部英米文学科・教授）研究代表者

笹川　　渉（文学部英米文学科・教授）［プロジェクト研究員期間：2024 年 4 月～ 8 月］

遠藤　玲奈（特別研究員（2019 年 4 月英米文学専攻博士後期入学））

研究題目「AGU 環境人文学フォーラムの発展」

結城　正美（文学部英米文学科 教授）研究代表者

麻生　えりか（文学部英米文学科・教授）

佐藤　泉（文学部日本文学科・教授）

伊達　直之（文学部英米文学科・教授）

西本　あづさ（文学部英米文学科・教授）

松井　優子（文学部英米文学科・教授）

橋本　智弘（文学部英米文学科・准教授）

Dabbs, Thomas W.（文学部英米文学科・教授）

McCready, Elin S.（文学部英米文学科･教授）［プロジェクト研究員期間:2024 年 4 月～ 12 月］

清水　美貴（特別研究員（2021 年 4 月英米文学専攻博士後期入学））

松木　ほのか（特別研究員（2022 年 4 月英米文学専攻博士後期入学））

研究題目「伝統芸能における古典のよみがえり―継承と創造の可能性を探る」

福田　美雪（文学部フランス文学科・教授）研究代表者

佐藤　かつら（文学部比較芸術学科・教授）

研究題目「「山吉文庫」の基礎的研究」

岩田　みゆき（文学部史学科・教授）研究代表者

堀内　誠司（特別研究員（2024 年 4 月英米文学専攻博士後期入学））

研究題目「データベースを用いた日本現代史研究（II）」

小宮　京（文学部史学科・教授）研究代表者

市川　周佑（特別研究員（2021 年 4 月英米文学専攻博士後期入学））

2024 年度　活動報告

2024 年

12 月 4 日　シンポジウム「はじめての講談 これからの古典」（人文科学研究所後援）

青山学院大学青山キャンパス 17 号館 4 階　17409 教室

登壇者：

神田　伊織（講談師）

福田　美雪（文学部フランス文学科・教授）

佐藤　かつら（文学部比較芸術学科・教授）

井上　雄登（文学部比較芸術学科二年）

三宅　杏汰（文学部フランス文学科三年）

鈴木　麻由（文学研究科比較芸術学専攻博士前期課程一年）

第一部：

ミニ講談レクチャー

講談１「扇の的」（『源平盛衰記』より）

講談２『レ・ミゼラブル（1)』（新作／ヴィクトル・ユゴー原作）

第二部：

フリートーク　～フランス文学科、比較芸術学科の学生・院生とともに～

「伊織先生と話そう！　講談、文学、ことば、進路、しごと、学生生活、etc.」

2025 年

3 月　『文学部附置人文科学研究所論叢』第 6 号刊行

2024 年度　文学部附置人文科学研究所運営委員

所長　中村　光宏（文学部英米文学科・教授）

副所長　荒木　善太（文学部フランス文学科・教授）

日置　俊次（文学部日本文学科・教授）

後藤　里菜（文学部史学科・准教授）

津田　徹英（文学部比較芸術学科・教授）

孫　世偉（文学部・助教）

吉岡　亮祐（文学部フランス文学科・助手）

大英博物館蔵 荼吉尼天像
――「即位灌頂」本尊へのまなざし――

The Hanging Scroll of Ḍākinī in the British Museum; Considering the Visual Worship Main Image on the Secret Ritual at the Enthronement

津田徹英
Tsuda, Tetsuei

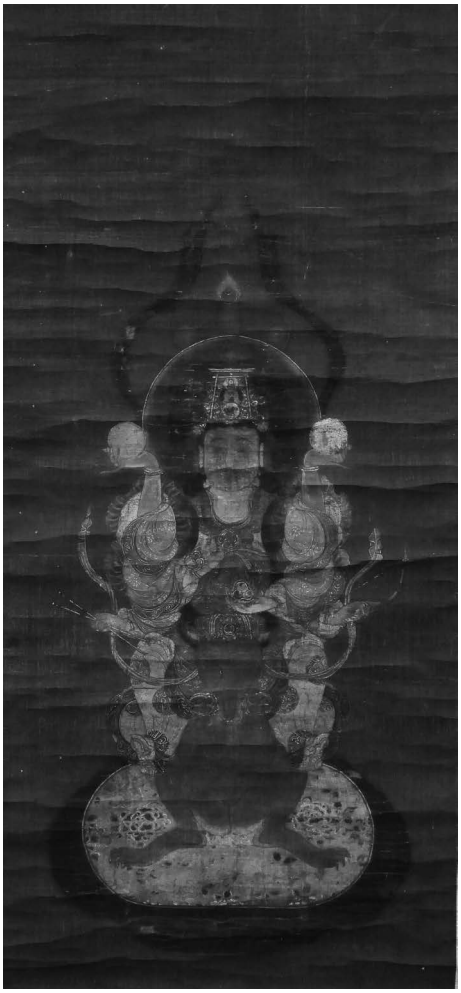
はじめに

十三世紀後半以降、それまでに編纂がなされた真言系の『図像抄』、『別尊雑記』、『覚禅鈔』、あるいは天台系の『阿娑縛抄』といった図像集も兼ねた名だたる密教事相書の類にも収録が確認できない尊像の出現が天部系を中心に多く認めることができる[1]。それらはヴァリエイションをともなってさながら百花繚乱の様相を呈している。これらの尊格については「異形」の神仏と一括りにされることも多い。そして、この分野の研究は宗教文化史と宗教思想史が牽引するかたちで、専らそれらに言及のある聖教と儀礼に研究の方向性を見出して深化した感がある。標題に掲げた荼吉尼天[2]の研究も例外ではない[3]。ただし、総じてこれらの研究の問題点は、研究の深化に照応する図像そのものの研究が立ち遅れていることにある。ことに美術史からの本格的論及は限られている[4]。その理由を考えてみるとき、相対的にこの時期にあって画像・彫像ともに造形力が、平安・鎌倉時代の仏画・仏像のそれに到底及ぶべくもなく、作品本位の研究が敬遠されてきたことに要因があることは言うまでもない。

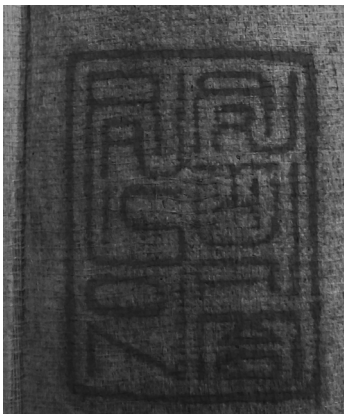
標題の作例は、大英博物館の日本部門の管理・管轄下にある日本仏画の一つであり、二〇二二年度のサバティカルに際して一年に及んだ在英滞在中に熟覧の機会を持ち得た。大英博物館所蔵の日本仏画については、鎌倉時代に遡る多くの名品が知られており、熟覧の機会が得られるならば、それらに関心が向かうのも自然なことであ

る。そのため、館蔵の十四世紀以降の仏画類の調査・研究・報告については機会がなかったように思う。ここにとりあげる荼吉尼天像（以下、大英博物館本。挿図１）も制作年代は十四世紀後半から十五世紀にかかる頃とみなされるものであるが、これまで研究の対象となることはなかったようである。しかしながら、本文中において明らかにするように既知の荼吉尼天像にはない図像表現を持ち、宗教文化史と宗教思想史の研究蓄積を踏まえるとき、あながち等閑視できない存在であるように考える。

以下は大英博物館本の熟覧[5]に拠り得た知見をもとに、これに若干の卑見を交えて作品紹介を行うものである。荼吉尼天研究に一石を投じるとともに、資することを期したい[6]。



挿図１　荼吉尼天像　大英博物館蔵

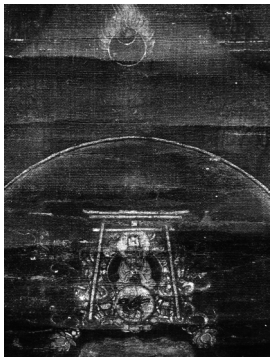


挿図２　同 表褙の朱文単郭印

一、大英博物館本 熟覧知見

大英博物館本（登録番号 1913,0501,0.42）は小説 *A Child of the Jago*（一八九六年刊）や *The Hole in the Wall*（一九〇二年刊）の著者として知られる小説家兼ジャーナリストの Arthur Morrison（一八六三～一九四五）の旧蔵品[7]であり、一九一三年に南アフリカ不動産公社取締役 Sir William Gwynne-Evans, Bt（一八四五～一九二七）が本人より購入し、大英博物館に寄贈した数百点に及ぶ日本・中国絵画群のなかの一つである[8]。表褙には「ＡＲＴＨＵＲ ＭＯＲＲＩＳＯＮ」の朱文単郭印が押されており（挿図２）、表具の形式である「仏表具 真の行」と表装裂（きれ）の取り合わせは、

旧蔵者のコレクションとなった時のままということになる。大英博物館では鎌倉時代の絵師「土佐長隆」筆という旧蔵者以来の伝承を引き継いでいるようであるが[9]、その制作年代が遡っても十四世紀後半であることを思えば伝承の域を出ない。大英博物館本の現状は、画面全体に横折れ皺が走り、表面がくすんで、状態は必ずしも良好とは言えないが、ここでは描かれるところの尊容（挿図３）について、肉眼で把握が難しいところは熟覧の折に簡易撮影した赤外線画像（挿図４）を援用しながら以下に確認しておくことにしたい。


挿図４-⑴　光背の上半
（通常撮影画像）

挿図４-⑵　同
（赤外線撮影画像）

挿図３　荼吉尼天像　部分（赤外線撮影画像）

⑴ 本紙の品質と法量

絹本著色。縦 七二・八㎝、横 三三・五㎝。

⑵ 尊容と賦彩

一面六臂の天女形が氈茵（くゆ）座上の狐の背に騎乗する態を正面向きに描く。

頭部（挿図５）は髪の地色を群青とし、髪際に緑青線を添える。ただし、髪型の詳細は不明。鬢髪二条が左右ともに耳の下半において亘り、両肩に髪束が二層に及んで懸かる。冠繒（白地に墨色線で輪郭を描き起こす）は両耳上と耳半ばの後方でそれぞれ片輪をつくって垂れ懸かり、両肩の髪束の上を通って緩やかに屈曲しつつ外側上方に逆八の字状に吹き上げる。地髪の前面には蔓草を構成要素とする髪飾り（金泥線描）を戴き、その基部の両外側に下方に向けてあらわされた合蓮は額上中央に配された日輪の蓮台（七弁からなる仰蓮）とともに、地色を朱とし、白色線で輪郭を括る。さらに、この髪飾りの前に金泥線描で鳥居（笠木・島木・額束・台石をともなう）をあらわし、鳥居内の

挿図５　荼吉尼天像　頭部（赤外線撮影画像）

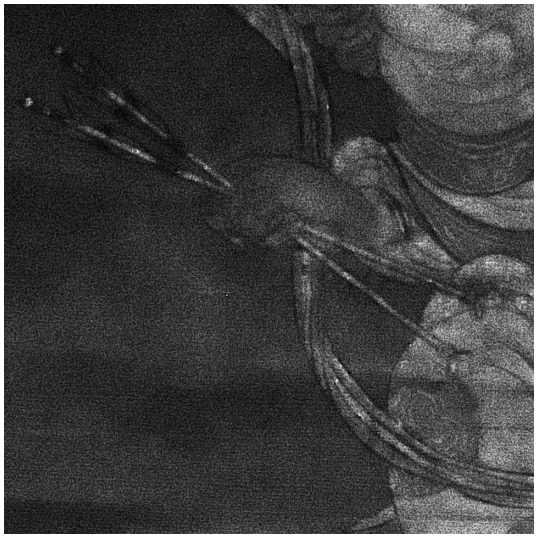
挿図６　同　上半身（赤外線撮影画像）

中央下方に蓮台付きの日輪（金泥地に輪郭を朱線で括り、円相内には墨色で三足烏を描く）を配する。日輪の後方には、二重円相光背（朱地の頭光と緑青地の身光からなり、その輪郭を金泥線で括る）をともない、金色（金泥塗）の宝冠を戴き、大衣（黄土地に墨色線をもって輪郭と衣文線を描き起こす）を通肩に着け、胸前で両手を構えて趺坐する如来形をあらわす。如来形の背後には髻を結い上げた老相の頭部にとぐろを巻く蛇身（鏡餅を三段に重ねたようなシルエットをともなう）をもって宇賀神をあらわす。

天女形の面相は現状剥落が著しいが、白みがかった黄土地の肉身に墨色線で顔の輪郭と眉・眦を下げた咲形（えみがた）の両眼・鼻・唇を描き出し、唇には朱をさしていたとみられる。

着衣（挿図６）は襯衣、内衣、大袖の衣、襴襠衣（羯磨衣）、裙からなる。これらのうち、襯衣は丸首の襟元が翻る内衣の下層において衣縁のみがあらわれる（ともに白緑地とし、輪郭を白色線で縁取る）。大袖の衣は六臂ともに袖部のみがあらわれる。各袖はいずれも朱地（裏地は白色）に金泥線で団花（四つもしくは五つの花芯をもち、細長い花弁をもってあらわす）唐草文を描き、下縁を白緑地に金泥線にて渦巻唐草文をあらわす。朱地と白緑地の境目に二条の金泥線を以って両地を画す。袖の輪郭と衣文線は金泥線描とする。襴襠衣は胸部を淡い代赭地とし、腹部以下を褐色地とする。さらに裾部を群青地とし、両膝部で翻る衣縁の裏地を白色地とする。これらのうち、褐色地には金泥線で団花文を伴う唐草を、群青地に

は金泥線で流水文をそれぞれあらわし、襷襠衣の輪郭・衣文線についても金泥線描とする。襷襠衣の襟刳り（首周り）と袖口周りに幅広の房（フリンジ）をあらわし、各房は輪郭を白色線で括り、内区を群青の繧繝彩とする。胸上と腹部には帛布（白緑地とし輪郭を白色線で括る）をもって締具とし、ともに正中において結び目をあらわす。胸上の結び目の末端はハの字状に垂らす。腹部を締め込む帛布は末端を延伸させ両膝前でU字状に撓みつつ、外側へと吹き上げる。裙は金泥地とし、下縁を群青地とする。金泥地には丸文（褐色地に金泥線で州浜と唐草文からなる文様を描く）を散らし、裙の輪郭線と衣文線を金泥線描とする。下縁の緑青地には流水文を金泥線描とし、金泥地との境目を金泥線で画する。



挿図７　荼吉尼天像　下段手右の持物・箭（赤外線撮影画像）

群青地の天衣を背後（後頭部付近）から両肩に懸け、上段手の両腋下に廻り込んで背後に及び、末端を上方に吹き上げる。

つま先において菊座の上に雲頭形を立ちあがらせた沓（金泥地に褐色線で輪郭と文様を描く）を履く。

六手ともに輪郭を墨色線で描き、肉身を白みがかった黄土地とし、細長く伸ばした各爪を白色で描出する。各手の手勢と持物は以下の通り。

上段手は左右ともに耳の高さで指先を外に向けて仰掌し、第二～四指を屈し、第一・五指を伸ばし、右掌上に朱地の日輪、左掌上に白色地の月輪（ともに輪郭を金泥線で括る）を載せる。

中段手の右は胸前で手首をひねって掌を正面に向けて五鈷杵（白色地に切箔を施し、墨色線で描き起こす）の握部を握り、同左は腹前で五指を軽く伸して仰掌し、蓮台（花弁を朱地とし輪郭を白色線で括る）を伴った火炎三箇宝珠を掌上に載せる。この三箇宝珠はそれぞれの地色を違え、上段分を金泥地、下段左方分を朱地、同右方分を白緑地とし、輪郭等を金泥線描とする。火炎部は朱彩とし、各炎の中央に金泥を添える。

下段手は左右ともに腰脇付近の外側において掌を正面に向け、右手には二本の箭の半ばを握る。箭は金線描とし、矢羽根の彩色は大半が剥落し色味は不詳。羽根の半ばに墨色で符をあらわす。箆巻（はずまき）は墨色、鏃（やじり）は雁股（かりまた）を矧根（くるり

挿図８　荼吉尼天像　氈毹座（赤外線撮影画像）

ね＝偃月）形とし、群青地に鋒部を白色とする（挿図７）。左手には弦（金泥線描）を張った弓の弓柄（ゆづか）を握る。弓の背を群青、弓腹（ゆはら）を丹とし、弭（はず）・籐（とう）と弓柄に金泥を施す。

六手ともに二重の金線環（白色下地に切箔を施し、輪郭は褐色線描とする）をもって腕釧とする。

光背は円相（群青もしくは緑青地とし周縁に向けて淡く暈し、外周の輪郭を金泥線で括る）をもって頭光とする。

狐は前肢をハの字状に開脚して腹這い、後肢の足先と尾先を頭光の背後に覗かせる。その輪郭を墨色線で描き、体毛の地色は焦げ茶色とするか。ただし腹部と脚裏を白色とする。目鼻は墨色をもって線描とし、眼球を白、瞳を墨色とする。立ち上げた耳の内側および口許、後肢の足裏肉球に朱をさし、爪を白色とする。三鈷杵（白色地に切箔を施し墨色線で描き起こす）の握部を咥え、頭上に気を立ちあげた蓮台（五弁の反花）付き宝珠（すべて金泥線描）を戴く。尾の先端にも火炎宝珠（緑青地に輪郭を金泥線描とし、火炎を朱彩とする）をあらわす。

氈毹座（挿図８）は周縁の房（フリンジ）を群青彩とし、内区との界線を金泥（外）と褐色（内）の二重線描とする。内区は褐色地に朱の細線を斜に重ね、前方に朱の牡丹の花房（花弁を彫り塗りとする）を横並びに四房、狐の腹下と両側には群青の繧繝牡丹の花房を横並びに五房（ただし、両最外のそれは半裁となる）、後方には緑青の繧繝牡丹の花房を左右に各一配する。これらの花房の間隙を埋めるように緑青の葉をともなった蔓をあらわす（なお、群青と緑青の繧繝牡丹の花弁、すべての葉と蔓の輪郭をいずれも白色線で括る）。

二、図像表現をめぐって

大英博物館本は天女形が狐に騎乗するところから、荼吉尼天をあらわしたと理解することができる。加えて、正面向きに描くことを思えば礼拝のための本尊図となり得たものとみなされよう。現状、頭上に老相で人頭蛇身の宇賀神を描くところから、宇賀弁財天[10]と習

〈表〉中世に遡る荼吉尼天の尊容 主要作例（一覧）

所蔵・名称	頭上鳥居	本面頭上の尊等	頭上日輪	面数	臂数	各手の持物もしくは印相（順不同）
西大寺版本「九重守」収載尊	無	（無）	無	一面	二臂	三箇宝珠 剣
名古屋市博本「荼吉尼天像」	無	狐 蛇	無	一面	二臂	一箇宝珠 剣
滋賀・市神神社本「荼吉尼天像」	無	狐 蛇	無	一面	二臂	一箇宝珠 剣
個人蔵本「荼吉尼天像」	無	地蔵菩薩	無	一面	二臂	三箇宝珠 剣
県立金沢文庫保管「走り大黒天像」	無	（無）	無	一面	二臂	三箇宝珠 剣
ミネアポリス美術館本「荼吉尼天像」	無	狐 宇賀神	無	一面	二臂	一箇宝珠 剣
滋賀・下之郷区本「荼吉尼天曼荼羅」	無	（不明）	無	一面	二臂	一箇宝珠 剣
個人蔵本「伏見稲荷曼荼羅」	無	狐	無	一面	四臂	三箇宝珠 剣 輪 棒
大英博物館本「荼吉尼天像」	**○**	**宇賀神・大日如来**	**○**	**一面**	**六臂**	**三箇宝珠 五鈷杵 日 月 弓 箭**
所蔵者不詳「荼吉尼天像（板絵）」	○	（不明）	無	一面	八臂	三箇宝珠 剣 戟 棒 一箇宝珠 鑰 弓 箭
奈良国立博物館本「春日吒枳尼天像」	無	狐 宇賀神	無	一面	八臂	三箇宝珠 剣 戟 棒 輪 鑰 弓 箭
奈良・松尾寺本「荼吉尼天曼荼羅」	無	宇賀神	無	一面	八臂	三箇宝珠 剣 棒 輪 弓 箭 戟 鑰
大阪・釈迦院本「荼吉尼天像」	無	宇賀神	無	一面	八臂	三箇宝珠 剣 輪 鑰 索 剣 弓 箭
大阪市立美術館本「荼吉尼天曼荼羅」	無	宇賀神	無	三面	十二臂	虚心合掌 無所不至印 日 月 索 剣 三箇宝珠 一箇宝珠 鈴 五鈷杵
和歌山・宝寿院本「三天像」	無	（無）	○	三面	十二臂	虚心合掌 無所不至印 三箇宝珠 錫杖 一箇宝珠 吉祥菓 索 剣 鈴 五鈷杵
東京国立博物館本「荼吉尼天眷属像」	無	（無）	○	三面	十二臂	虚心合掌 三箇宝珠 剣 戟 鑰 輪 棒 吉祥菓 大根 弓 箭
個人蔵本「荼吉尼天曼荼羅」	無	菩薩 忿怒形 獅子 豹	無	三面	十二臂	虚心合掌 無所不至印 月 日 索 剣 三箇宝珠 枡 鈴 五鈷杵
京都・教王護国寺本「稲荷大明神御影」	無	菩薩 忿怒形 獅子 鳥	無	三面	十二臂	虚心合掌 無所不至印 日 月 索 剣 三箇宝珠 枡 鈴 五鈷杵
和歌山・桜池院本「荼吉尼天像」	無	宇賀神 狐 化仏	無	五面	十二臂	虚心合掌 輪 鑰 日 月 索 剣 一箇宝珠 錫杖 鈴 五鈷杵

※表中の各個人蔵本は、註6の図録『狐にまつわる神々』収載の図版21、参考図版3、5に該当する。

挿図９　荼吉尼天像（赤外線撮影画像）
名古屋市立博物館

合した画像であることがわかる。ただし、既知の荼吉尼天の作例を視野に収めるとき（別掲表参照）、それらは二臂、もしくは、四臂、八臂、十二臂であり、大英博物館本のように一面六臂であらわすことは管見では他に無い。加えて、額上髪において鳥居形をともなって、その内に三足烏をあらわした金色の日輪（日象）と、同じく金色の宝冠を戴き大衣を通肩に着けた如来形とみられる坐像を配することについても類例を知らない。

その六臂の持物に着目してみるとき、荼吉尼天が日・月を捧げる事例はいくつか見受けられるものの（別掲表参照）、見過ごせないのは中段手で宝珠と五鈷杵、下段手で弓・箭を執ることにある。これらのうち、弓・箭は、宇賀弁財天はもとより、遡って『金光明最勝王経』に説かれる「弁才天」においても欠くことのできないアイテム（持物）であった[11]。ただし、大英博物館本のそれらを宇賀弁財天との習合に際しての単なる遺留継承とみることにはいささか慎重にならざるを得ない（後述）。また、中段手のうち腹前で仰掌する左掌上の宝珠は、宇賀弁財天はもとより、二臂、四臂、八臂、十二臂の荼吉尼天においても不可欠の持物であったが[12]、通例、荼吉尼天の主要手（真手）には宝珠とともに三鈷剣が採用されていた（挿図９）。そのことを思うと、大英博物館本が五鈷杵となっていることにも注意を払う必要がある。この中段手の宝珠と五鈷杵、下段手の弓・箭に特別な意味が付与されていたことを明らかにするためには、何よりもまず他に類例の求め難い一面六臂をもってあらわし得たことに目を向けておかなければならない。見過ごせないのは、荼吉尼天に関わる口伝類にあって、真言・天台を問わず荼吉尼天が如意輪観音と同体と認識されていたことにある。なお、ここで言うところの如意輪観音とは、東密・台密を問わず受容をみた一面六臂の如意輪観音を指す。

すなわち、称名寺聖教（神奈川県立金沢文庫保管）に伝えられた一群の荼吉尼天関係聖教類[13]に含まれる『辰菩薩口伝（内題「如意宝珠王口決」）（鎌倉後期写本）には「吒天ト者、如意〇ノ化現也リ（中略）如意〇ヲハ名持宝ト、当尊ヲハ号如意末（ママ）菩薩、本末雖殊ト、御名一也リ」とある[14]。そこには荼吉尼天が如意輪観音と同体であると説かれている。この理解が真言系に限定されるものではなかったことは天台・記家の光宗（一二七六～一三五〇）が撰述した『渓嵐拾葉集』に収められた次の言説からも窺える[15]。

尋云、何故ゾ辰狐必ス放二光明一耶。
答、辰狐ト者、如意輪観音ノ化現也。以二如意寶珠一、爲二其體一、故名二辰陀摩尼王一ト也。寶珠ト者必夜光アリ、故ニ諸眞言供養ノ時モ以二摩尼一爲レ燈云ヘリ。旁カタ、以テ可二思合一也。又云、辰狐ノ尾ニ有三古、三古ノ上ニ有二如意寶珠一、三古即是三角ノ火形也。寶珠又摩尼ノ燈火也。故ニ此神現二威光一明二法界ヲ一也云々。(16)

如意宝珠のサンスクリット（梵語）はチンタマーニ（英文表記Cintāmaṇi）であり、その漢音表記は、通例、「眞多摩尼」と表記されるが、これを「辰陀摩尼」と表記したことのうちに荼吉尼天の異名である「辰狐」あるいは「辰菩薩」の名を効かせて、如意宝珠に付会させたものであることはいうまでもない。(17) この如意宝珠を介して、如意輪観音と荼吉尼天が結びつき、如意輪観音と同体視されることで一面六臂にあらわし得たと考えるのである。とすれば、荼吉尼天の手にする宝珠はまさしく如意宝珠であったということになろう。そして、この如意宝珠とともに真手の持物となっていた三鈷剣が五鈷杵に替わり得たことを思うとき、あわせて視野に収めておきたいのは、同じく一面六臂をもってあらわされる愛染明王の存在にある。愛染明王が如意宝珠と結びつくことは夙に論じられるところであるが、(18) その持物のうちに弓・箭、五鈷杵が認められることに留意したいのである。加えて、愛染明王が中世にあって天照大神と同体視されていたことはよく知られるところである。(19) ここに至って見過ごせないのは、天照大神をめぐって『渓嵐拾葉集』の上掲条の直前には以下のように記されることにある。(20) そこでは天照大神の岩戸隠れに際して「辰狐」すなわち荼吉尼天に姿を変じたことが述べられている。

尋云、天照太神（ママ）天ノ岩戸ニ閉籠給相貌如何。
答、凡ソ天照天神（ママ）ト者日神ニテ坐ス上ニ日輪形天ノ岩戸籠給者也。又云、相傳云、天照太神（ママ）天下リ給テ後、天ノ岩戸ヘ籠給フト云者、辰狐ノ形ニテ籠リ給也。諸畜獣ノ中ニ辰狐者自レ身放二光明一、神故ニ其ノ形ヲ現シ給ヘル也ト云々。

この言説を思うとき、大英博物館本にあって額上髪の鳥居形の内において金色に輝く日輪に三足烏があらわされていたことに、太陽神である天照大神の隠喩（メタファー）を読み取ってみたいのである。そうと考えるとき、両手で白色の月輪とともに朱色の日輪を掲げることは、(21) 頭上に戴く日輪との重複が気になるが、手中にある「日」・「月」は時空、すなわち昼・夜（＝四六時中）を遍く照らし及ぶところの大地を掌握することの象徴であったようにも解され、とすれば、額上髪の日輪を金色に輝かせて右掌上の日輪との色目の差異化をはかるとともに、額上髪の日輪にのみ三足烏をあらわしたことは、まさしくこれが「金烏」であり、それ自体が天照大神を象徴する表象（シンボル）となり得たものと解されるのである。ち

なみに、『渓嵐拾葉集』には、

世間口傳云、天照大神者大日尊示現、仍内宮者金剛界、外宮者胎蔵界会也云々。或一書云、天照大神日輪也、豊受大神月輪也云々。傳云、大日本國ト者、心ノ言ニ大日ノ本ノ國ト也云云。

とも記している[22]。そこでは天照大神が大日如来の示現（＝垂迹）であり、これを祭祀する内宮を金剛界とみなしている。そのことを思うとき、大英博物館本にあって鳥居形のうちの「金烏」の背後に配された金色の宝冠を戴き大衣を着けて胸前で両手を構える如来形坐像こそは、胸前で智拳印を結ぶ金剛界の大日如来像であったとみるのが適切であろう。それは天照大神の本地であることを意味する。もとより、このような見方が天台に留まるものでないことは、称名寺に伝来した『辰菩薩口伝』（前述）にも荼吉尼天を大日如来と同一視する意識が記述の端々に読みとれることに窺えよう[23]。

かくして、中世にあって荼吉尼天と天照大神、金剛界大日如来が同一視されているという認識に立つとき、そのことと照応するのがまさしく大英博物館本であったと考えるのである。

三、「即位灌頂」の本尊をめぐって

論者は大英博物館本の荼吉尼天像について、額上髪に戴く金色に輝く日輪のうちに三足烏を描いて「金烏」をあらわし、これを鳥居形のなかに収めることに天照大神の隠喩をみてとるとともに、その背後に配された宝冠を戴き、胸前で智拳印をもって結印するとみられる如来形は、天照大神の本地である金剛界の大日如来をあらわしたものと解した。あわせて、荼吉尼天の数ある現存作例中にあって一面で六臂という比類のない臂数と、その持物のうちに、如意輪観音ならびに愛染明王との習合を認めた。もとより、その姿は、これを規定した儀軌の類が存在する訳ではなく、意楽によって構築されたイメージとみなければならない。そうとみるとき、他に類例を求め難い尊容をもって荼吉尼天をあらわし得たことに、どのような信仰背景を想定し得るか、尊像享受の問題への言及は避けて通ることはできないであろう。

ここに至って一瞥しておきたいのは、中世の天皇即位に纏わる秘儀（秘密儀礼）のうちに荼吉尼天が深く関わっていたことにある。すなわち「即位灌頂」がその秘儀に当たる。その始原について十一世紀とみるか、十三世紀とするか見解の別れるところであるが、十四世紀以降、その輪郭は明確となる[24]。それは天皇が即位するにあたって、五摂家のひとつ二条家の主導で新帝に対して秘密裡に行われる金剛界大日如来の手印（智拳印）ならびに荼吉尼天の明（真言）を伝授する行為（「印明伝授」）と、即位式のなかで高御座に登壇する新帝が、伝授を受けた印を結んで明を唱えるという行為（「印明実修」）からなり[25]、さらに、この秘儀については、真言・天台を

も巻き込んで言説（いわゆる寺家「即位法」）を生成・展開させることとなった[26]。この「即位法」をも包摂した広義の「即位灌頂」は、歴史学はもとより宗教文化史、宗教思想史にあって非常に関心の高いテーマであり研究の蓄積層は非常に厚い[27]。にもかかわらず秘儀にかかわる荼吉尼天の姿かたちがこれまでの諸研究にあって具体的に立ち上がることがなかったと言っても過言ではない。この「印明」の「伝授」ならびに「実修」に際して、本尊の安置もしくは懸用がなされた痕跡は知り得ない。しかしながら、この「灌頂」という名称はもとより、「伝授」と「実修」の核心をなす「印」を結び「明」を唱えるという行為そのものが密教に根ざすものであるところから、本尊となり得るイメージと不即不離でなければ、その効能、すなわち、対象尊より祝福と加護を受けるとともに対象尊と一体となる密教で言うところの「入我我入」を期して、何代にも及んで新帝がこれを行うという、その呪縛性と結びつくこともなかったであろう。上掲の『渓嵐拾葉集』では「大日本國」を「大日ノ本國」とする解釈が示されていたが、その解釈が直に大日如来と天照大神の習合と密に結びつくとの指摘がなされることを[28]思うと、荼吉尼天のうちに大日如来と天照大神との習合が示唆される大英博物館本は、「即位灌頂」にかかわる本尊図そのものと即断できなくとも、その際に観念されたであろう荼吉尼天のイメージ（図像）を色濃く伝えていた可能性を視野に入れておきたいのである。なお、ここで補足をしておくならば、「即位灌頂」に関わって寺家「即位法」の言説が真言・天台において独自に展開するというのであれば[29]、当然、それにあわせてそれぞれに独自の本尊が生成されていた可能性は考えられない訳ではない。しかし現存の荼吉尼天像の遺例（前掲表参照）を念頭におくとき、大英博物館本に認めた図像の特異性は他の荼吉尼天の作例と一線を画しており、「即位灌頂」に関わる荼吉尼天の図像が多様に生成されていたとは考え難い。とすれば、大英博物館本に描くところの荼吉尼天の姿かたちが一面六臂であらわされるとともに、持物を介して如意輪観音ならびに愛染明王との習合が認められることについても、その必然性を何処に求め得るかといえば、それは両尊がともに王権と密にかかわっていたことに[30]尽きるであろう。

大英博物館本は、絵画としてのクオリティという観点からは平安・鎌倉仏画に及ぶべくもないが、中世の荼吉尼天信仰をめぐる最大の謎である「即位灌頂」に際して観念（イメージ）されていたであろう荼吉尼天の姿かたちの実態を示唆し得る画像と位置付けられる可能性をここに指摘したいのである。そうとみるとき、かの秘儀が輪郭を明確に立ち上げるのは、貞和二年（一三四六）に関白となった二条良基（一三二〇～八八）が同五年（一三四九）の崇光天皇即位に際して印明伝授に関わって以降のことであり[31]、大英博物館本の制作年代（十四世紀後半から十五世紀にかかる頃）との間にさほどの懸隔があるとは思われない。このような認識に立つとき、大英博

物館本は存在感を増して、俄かにかがやきを放ち得るように考えるのである。

註

（1）ここで論者が想定している具体的尊格は、標題で掲げたそれのほか、妙見菩薩、刀八毘沙門天、将軍地蔵、荒神、宇賀弁財天、天川弁財天、三面大黒天などであり、さらに春日童子、飯綱権現、摩多羅神、赤山明神などもこの範疇に入れている。

（2）荼吉尼天の漢字表記には、このほか「吒枳尼天」「拏吉尼天」などがあるが、本論では「荼吉尼天」に統一した。なお、荼吉尼天は本文中で述べるように「辰狐（王）菩薩」「辰菩薩」とも称されていたことが知られる。

（3）後述の「即位灌頂」関係の論考を別として、宗教文化史・宗教思想史における九〇年代以降の荼吉尼天研究の本格的先蹤である山本ひろ子氏の二つの大著とともに、近年の史料研究の深化を知るうえで以下の二論考は必読の論文と考える。山本ひろ子「異類と双身―中世王権をめぐる性のメタファー」『変成譜―中世神仏習合の世界―』春秋社、一九九三年（二八九～三七八頁）、二〇一八年に講談社より「講談社学術文庫」の一冊として再刊。同『異神―中世日本の秘教的世界―』平凡社、一九九八年、二〇〇三年に筑摩書房より「ちくま学芸文庫」として上・下冊で再刊。西岡芳文「ダキニ法の成立と展開」『朱』五七号、伏見稲荷大社、二〇一四年。有賀夏紀「称名寺聖教『辰菩薩口伝』について―中世ダキニ天信仰の一側面―」『北海学園大学人文論集』六六号、二〇一九年。

（4）十三世紀以降の異形尊像の多様な出現についてこれをどのように捉えることができるか、研究への視座について、かつて拙論「平安密教彫刻の地平」において提示したことがある。参照されると幸いである（『平安密教彫刻論』中央公論美術出版、二〇一六年、七七六～七七八頁）。

（5）熟覧は二〇二三年二月三日に行った。

（6）なお、美術史からの荼吉尼天へのアプローチには以下の先行研究・論考がある。林温「吒枳尼天曼荼羅について」『佛教藝術』二一七号、毎日新聞社、一九九四年。白原由紀子「伏見稲荷曼荼羅」考―個人本「吒枳尼天曼荼羅」に対する異見」『MUSEUM』五六〇号、東京国立博物館、一九九九年。入江多美「ダキニ天（辰狐王菩薩）に関する一試論―日光山輪王寺蔵「伊頭那（飯綱）曼荼羅」を中心として―」『美術史論集』八号、神戸大学美術史研究会、二〇〇八年。伊東史朗「ダキニ天の彫像と中世の護法天部」（註3の『朱』五七号。のち、一部改稿して『神像の研究Ⅱ』思文閣出版、二〇二四年に収録、一五七～一六四頁）。このほか、狐をキーワードにして荼吉尼天ほか関連の神仏の作例に特化した企画展『狐にまつわる神々』

（長野市立博物館、会期二〇一五年四月二十五日～五月三十一日）の図録（竹下多美編）も特記しておきたい。

（7）アーサー・モリソンの日本・中国美術コレクションについては以下の論考を参照されたい。小山騰「アーサー・モリソンと日本」『英学史研究』二七号、日本英学史学会、一九九四年。

（8）https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1913-0501-0-42 最終閲覧日：二〇二四年八月二十二日。

（9）註8参照。

（10）中世にあって宇賀神と習合し財福神あるいは福徳神の性格が前面に押し出された「宇賀弁財天」は表記の通りとしたが、宇賀神との習合がなされる以前の当該尊格については『金光明最勝王経』の所説以来の「弁才天」をもって表記したことを断っておく。ちなみに、時代はやや降るようであるが、和歌山・西南院本の白狐弁財天十五童子像（南北朝時代）にあっては八臂弁財天の足下において龍の傍らに宝珠を咥えた白狐を描き、大阪・釈迦院本（室町時代）では、宇賀弁財天の姿かたち・持物をほぼ踏襲し、十五童子を眷属にともないながら狐に騎乗する態で描くとともに、背後に大きく鳥居を描き、三光（日・月・星）を配する。いずれも宇賀弁財天と荼吉尼天の習合の過渡的様相を伝えた画像と捉えることができるであろう。

（11）根立研介『吉祥・弁才天像（日本の美術三一七）』至文堂、一九九二年（六六～六七頁）。

（12）ちなみに『渓嵐拾葉集』「一、眞陀摩尼事」の記述から、荼吉尼天を「眞陀摩尼王」「如意（宝）珠王」と呼んでいたことが知られる（『大正新脩大蔵経』76―七三一a）。

師云、タキニ（原文は梵字表記）者、亦名眞陀摩尼王ト。凡欲界衆生者、貪欲強盛也。故現如意珠王、令成衆生萬願也。

（13）その大半に及ぶ体系的な史料の解題と翻刻が、神奈川県立金沢文庫企画展『陰陽道×密教』図録（西岡芳文 編）二〇〇七年においてなされている。

（14）三一七函四八。本書と同じく秀範の書写になり、一結一具として伝来した『辰菩薩口伝上口決』（同函四九）の奥書には正和三年（一三一四）の書写を伝える。いずれも全文については註13の前掲図録（四九～五一頁）を参照されたい。なお、論者は改めて県立金沢文庫図書閲覧室架蔵の紙焼写真版に拠った。

（15）『大正新脩大蔵経』76―五二〇c。

（16）この『渓嵐拾葉集』では別の個所にも以下の類似の記述がある（『大正新脩大蔵経』76―八六七b）。

一、天照大神天下玉ヒ天岩戸籠玉フト者、辰狐ノ形ニテ籠玉フ也。餘ノ畜類ニ替リ自身放光故也。辰狐ト者、如意輪観音ノ化現也。以如意寶珠爲其體、故ニ辰陀摩尼王ト名也。辰狐尾ニ有三古、三古上ニ如意寶珠アリ、三古即三角ノ火形也。

（17）　註３の有馬夏紀前掲論文。

（18）　阿部泰郎『中世日本の王権神話』名古屋大学出版会、二〇二〇年（三一～三八頁）。

（19）　高橋悠介「天照大神と愛染明王―習合の淵源を探る」図録『愛染明王 愛と怒りのほとけ（興正菩薩鎌倉下向七五〇年記念Ⅰ）』神奈川県立金沢文庫、二〇一一年（七五頁）。

（20）　『大正新脩大蔵経』76―五二〇ｃ。このほか註16に掲げた文も同内容を含んでいる。

（21）　右手に掲げる朱地円相を「日輪」ではなく、三光（日月星）のうちの「星」をあらわした可能性も考えられない訳ではない。ただし、それが朱地円相であることを思えば、表現の常套・伝統として、やはり左手に掲げる白色円相の「月輪」と対をなした「日輪」と解することの方が穏当と考える。

（22）　『大正新脩大蔵経』76―六九三ｂ。

（23）　註３の有馬夏紀前掲論文。本文については註13の前掲図録（四九～五〇頁）を参照されたい。

（24）　史料上の確実な始修の初見を正応元年（一二八八）の伏見天皇が即位式に臨み、関白二条師忠から「秘印」を伝授され、高御座の上で「結印誦真言」したことに求め、即位灌頂の創始もこの時点に求める見方と、大江匡房（一〇四〇～一一一一）の「匡房卿記」（『後三条院御即位記』）の記事そのものに史料性を認めて、治暦四年（一〇六八）の後三条天皇の即位式に濫觴を求める見方である。橋本政宣「即位灌頂と二条家（上）」『東京大学史料編纂所研究紀要』八号、一九九八年。のち、同『近世公家社会の研究』吉川弘文館、二〇〇二年に改訂のうえ収録（六九五～七〇六頁）。上川通夫「中世の即位儀礼と仏教」『日本中世仏教形成史論』校倉書房、二〇〇七年（四一二、四一五頁）。樋笠逸人「嘉承二年の『御即位次第』について」『歴史文化社会論講座紀要』一三号、京都大学大学院人間・環境学研究科歴史文化社会論講座、二〇一六年。

（25）　註24の橋本政宣前掲論文、ならびに、上川通夫前掲論文。

（26）　註18の阿部泰郎前掲書（一一～一五頁）。同「即位灌頂という儀礼テクスト」『中世日本の宗教テクスト体系』名古屋大学出版会、二〇一三年（二一五～二三四頁）。松本郁代「中世神話と即位灌頂」『中世王権と即位灌頂』森話社、二〇〇五年（三五～一八六頁）。同「中世密教における神の位相―密教王としての天皇即位と「大日本国」―」『中世神話と神祇・神道世界（中世文学と隣接諸学３）』伊藤聡編、竹林社、二〇一一年（八九～九四頁）。同『天皇の即位儀礼と神仏』吉川弘文館、二〇一七年（一一六～一四三頁）。

（27）　註３の山本ひろ子『変成譜』、註18の阿部泰郎前掲書、同「中世宗教思想文献の研究〔三〕―架蔵『輪王灌頂口伝』翻印と解題」『名古屋大学文学部研究論集（文学）』巻五五、二〇〇九年、註24の橋本政宣前掲論文、上川通夫前掲論文、田中貴子「吒枳

尼天法と〈王権〉」『外法と愛法の中世』砂子屋書房、一九九三年。註26の松本郁代前掲論文ならびに二書、小川剛生「即位灌頂と摂関家」『二条良基研究（笠間叢書三六二）』笠間書院、二〇〇五年（一四五～一九六頁）など。

（28）伊藤聡「天照大神＝大日如来習合説をめぐって（上）」『茨城大学人文学部紀要 人文学科論集』三九号、二〇〇三年。註26の松本郁代前掲論文（『中世神話と神祇・神道世界』九四～九九頁）。

（29）註26の前掲各論文参照。

（30）註18の阿部泰郎前掲書（三一～三八頁）。

（31）註24の橋本政宣前掲論文（前掲書六九一～六九五頁）、註27の小川剛生前掲論文（前掲書一五四～一六七頁）。

【付記】

本論は、二〇二二年度のサバティカルに際して一年に及んだ英国滞在中の調査・研究の成果の一部である。活動拠点としたセインズベリー日本芸術研究所が所在するノリッジからのロンドン・大英博物館までの移動と滞在、さらには調査等にかかわる必要諸費用は、科学研究費助成事業（科研費）・基盤研究（B）「中世絵師組織の社会的活動基盤と様式系統の相関―十四世紀の縁起・絵伝を結節点として」（代表 東京大学教授 高岸輝、二〇二二～二〇二四年）の分担金をもって充当した。当然のことながら、当該科研の成果の一部でもある。なお、大英博物館での熟覧に際しては、同館日本美術部門の矢野明子氏に格別のご高配をいただいた。ここに記して心より謝意を表するものであります。

【挿図出典】

いずれも津田が熟覧時に撮影したものである。

栄快研究序説

An Essay about Buddhist Sculptor Eikai

坂田将馬
SAKATA, Shoma

はじめに

本稿で取り上げる滋賀・長命寺の地蔵菩薩立像（以下、長命寺像）は台座の銘文から快慶の弟子栄快が建長六年（一二五四）に制作したものとしてつとに知られている（挿図1・2）。作者や制作年が判明するこの長命寺像が研究上重要であることはいうまでもないが、本像を彫刻史的に位置づけようとする本格的な論考は、これまでほとんどなかったと思われる。

しかし、快慶研究が大きく進んだ現在、それ以降の世代の彫刻史を論究するうえで栄快及びその作例を考えることは重要さを増しているといえよう[1]。本稿は長命寺像を快慶作例や善派仏師による作例と比較することで、その彫刻史的な位置づけを試みるものである。

一　長命寺像の概要

長命寺像は像高九六・二センチ（髪際高九〇・二センチ）を計測する地蔵菩薩立像である。その概要を記すと以下の通りである[2]。

【形状】

頭部円頂。剃髪部を彩色であらわす。白毫相、三道相をあらわす。耳朶は環状貫通。着衣は内衣、覆肩衣、大衣、裙をつける。内衣は左襟首から右胸にかけてあらわれる。覆肩衣は背面から正面へかかり右袖をなす。両胸においてたるみを作りつつ大衣の下層にたくし込まれる。大衣は背面において左肩から右腋を通り正面にまわる。その際に少し右肩にかかる。正面では上縁を折り返し、裏地をみせながら腹部を渡り、左腕にかかる。その際、左肩付近において鐶と

挿図２　同 正面

挿図１　地蔵菩薩立像 正面（光背、台座共）滋賀・長命寺

紐で大衣を吊る。紐は背後から左肩越しに正面へ渡る。裙は右足の外側で右前に打ち合わせる。左手は屈臂して掌を仰いで宝珠を載せる。右手は垂下して掌を伏せ第一、二指で錫杖を執る。右足を少し外に踏み出して立つ。

光背は頭光を放射光とし、支柱をもって下框上に立てる。頭光は中央より蓮肉（八方入隅）、蕊、蓮弁（八弁二重）をあらわし、その外周に紐二条の光輪を巡らせる。放射光は蓮肉の側面から発して光輪を通る。頭光の裏面に半肉彫りで蕚をあらわす。支柱は蓮茎に蓮葉がまとわりつくさまをあらわす。背面上方に荷葉を、下方には未敷蓮華をあらわす。

台座は蓮華五重座。上から踏み割り蓮華、敷茄子、蕊、反花、框二段からなる。蓮肉は左右ともに周縁を波打たせた楕円形とする。上面に蓮実をあらわし、側面に蕊を刻む。蓮弁は左右ともに七方七段魚鱗葺きとする。敷茄子は横長の楕円形、六方入隅とする。各方の側面に楕円形、八方入隅の窓を浅く彫り込み、内部に宝相華をあらわす。蕊は横長の楕円形とし、八方で湾曲する。反花は横長の楕円形とし、八弁二重とする。上層分は複子弁を伴う。弁先を反らせ先端に雲頭形をあらわす。框は上下ともに円形の六方入隅とする。下框は上面の周縁に紐一条の覆輪をあらわし、側面の各入隅部に金銅製金具を打つ。各入隅の下方に隅足をつける。

【品質構造】

本体は檜材。割矧造りか。彩色、金泥塗り、截金。玉眼嵌入。

当初の表面仕上げのために詳らかではないがおおよそ以下の通り。頭体幹部を一材から彫出し、両耳後ろを通る線で前後に割り矧ぎ、内刳りのうえ三道下で割首とする。面部を割り矧いで玉眼を嵌入する。両肩以下は割り矧ぎか別材矧ぎか不明。両袖の矧ぎも不詳。両腕は前膊の半ば以下を袖口より差し込み矧ぎとし、手首以下には別材を矧ぐ。両足先は別材矧ぎか。宝珠は水晶製。錫杖は金銅製。

表面の仕上げは錆下地、黒漆塗りとし、肉身は白色とする。剃髪部は墨色。眉は墨色に群青を沿わせる。唇は朱とする。内衣は地色不詳。截金で籠目文をあらわし、衣縁に線を二条あらわす。覆肩衣は緑青地に截金で麻の葉繋ぎ文をあらわし、これに丸文を散らす（挿図3）。丸文は中央に輪宝、四方に火炎宝珠を配し、その周囲に藤房を巡らせ円の概形を作る。周縁部は蓮華唐草文とし、内側を太線一条、細線二条で、外側を細線二条で区画する。裏は金泥塗り。大衣は田相部を金泥地とし、截金で雷文繋ぎ文をあらわし、随所に朽木文をあらわす（挿図4）。太線一条で内外を区画する。条葉部は群青地に截金による蓮華唐草文をあらわし、細線二条で内外を区画する。裏は緑青彩。裙は白群地に截金で卍繋ぎ文をあらわし、太線一条、細線二条で内外を区画する（挿図5）。周縁部に蓮華唐草文をあらわす。裏は緑青彩。

光背は檜材。彩色、截金。

挿図４　同 脚部（大衣）赤外線写真

挿図３　同 右前膊部（覆肩衣）赤外線写真

挿図５　同 脛部（大衣、裙）赤外線写真

頭光の八葉蓮華は上下二材矧ぎとする。蓮肉のわずかに高くなった側面に小孔を等間隔にうがつ。光輪は一材製の髷物とし、側面に等間隔に小孔をうがつ。竹製の光条を光輪の小孔を通し、蓮肉側面の小孔に挿す。支柱は一材製とし、下框後方の上面に立てる。光背支柱に打ち込まれた鐶を左右蓮肉部の後方に取りつけた鉤と連結して支柱を安定させる。

表面の仕上げは、蓮肉を緑青、蕊の内側を白色、周縁を黄色とする。蓮弁の地色は不明だが、截金で弁脈をあらわす。光輪、光条を漆箔とする。支柱は現状では黒色を呈するが一部に緑青地が認められる。

台座は檜材。彩色、截金。

蓮肉は最上段のみ左右別材。その下方に漸次小さくなる8字形の薄材を七段重ね、最下段を除き蓮弁の茸軸とする。蓮弁は各一材製。敷茄子、蕊は一材製。反花は中央部を一材製とし、前方に一材、後方に小二材を矧ぐ。上框は六方矧ぎ寄せ。下框は四材を前後に矧ぎ、入隅部に金銅製金具を打ちつけ、隅足は各別材とする。

挿図6　同 台座下框裏面 赤外線写真

表面の仕上げはいずれも布貼り、錆下地、漆塗りを基本とし、彩色が施される部分にはさらに白下地を施す。蓮肉上面は緑青、蕊頭は丹とする。蓮弁は緑青地とし、弁脈を截金であらわす。敷茄子は群青地とするが、八方入隅の窓内は緑青地とし、朱で縁取る。内区の宝相華に漆箔を施す。蕊の上面は内側を黄色とする。周縁の色は不明。側面は上半を褐色、下半を黄色とし、朱で脈、蕊頭をえがく。反花の彩色は不詳だが、複子弁上部に三顆宝珠を各一えがく。上框は上面を白緑、側面を黒漆塗りとする。下框は上面を黒漆塗り、側面を朱漆地黒漆塗りとする。

【保存状態】

像本体の後補部は左耳朶、左手第一指の全て、第二～五指の半ばから先、右手第一指の先端、第二～四指、左足枘の前半。

光背は竹製光条に数本の後補と亡失がある。

台座の後補部は下框の黒漆塗り、隅足の全て。亡失部は蓮華座後方の蓮弁の一部、蓮肉部後方に打ち込まれた鉤のうち右方分。

【銘記】

台座の下框裏面に当初のものとみられる墨書がある（挿図6）。

銘文は像本体からみて左方を文頭とする。

興福寺大佛師相承
　合
東大寺大佛師　藥師寺大佛　三ケ寺也
　法橋榮快奉造□
　御佛也　少仏師各□
建長六年壬五月
□□　座造了
定朝八代榮快法橋造畢
　地蔵菩□

これにより長命寺像は興福寺、東大寺、藥師寺の大仏師であり、定朝から八代を数える法橋栄快によって、建長六年（一二五四）閏五月に造立されたことが判明する。[3] 内容からして栄快その人による自署と判断されよう。長命寺の所蔵以前の伝来や寺内における伝世の経緯はともに明らかでない。ただし、当初は南都に伝来していた可能性は高い。[4]

【納入品】

X線透過写真により以下の品が納入されていることが判明している。頭部内には水晶製の舎利壺らしき非金属の小容器、胸部から足元に至る内刳り部には木製板状の小さな地蔵菩薩像が納入されている。後者の小仏像の数は数百に及ぶとみられる。

二　先行研究

長命寺像を本格的に論じたものは少なく、むしろ論文や解説のなかで軽く触れたものが多いようである。この像を考えるうえで争点となるのは、その作風を快慶様式とみるか否か、栄快その人が快慶の弟子であるか否かの二点であろう。

先行研究に目を転じてみると、毛利久、宇野茂樹の両氏は栄快を快慶の弟子と認めつつ、長命寺像を快慶様式の形式化したものとみている。[5]

これに対して奥健夫、寺島典人の両氏は長命寺像に快慶様式を認めない、あるいは栄快を快慶の弟子とみなさない見解を提示している。[6]

作風に快慶様式を認めるか否かは作者栄快の系譜を考えるうえで重要な問題であり、それは台座銘記の解釈にも絡んでくるであろう。そこで改めて長命寺像を快慶の作例と比較し、快慶様式からどの程度の懸隔があるのかを検討することから始めることとしたい。

三　快慶作例との比較

快慶による在銘の地蔵菩薩立像は三軀が知られている。年代順に記すと、無位時代のアメリカ・メトロポリタン美術館像、法橋時代の奈良・東大寺公慶堂像、法眼時代の大阪・藤田美術館像となる。[7]

（挿図7）。ここでは長命寺像の制作年である建長六年（一二五四）に近い藤田美術館像を比較検討することとしよう。なお、手勢や着衣形式などの図像的な点は比較の要素から除外する。

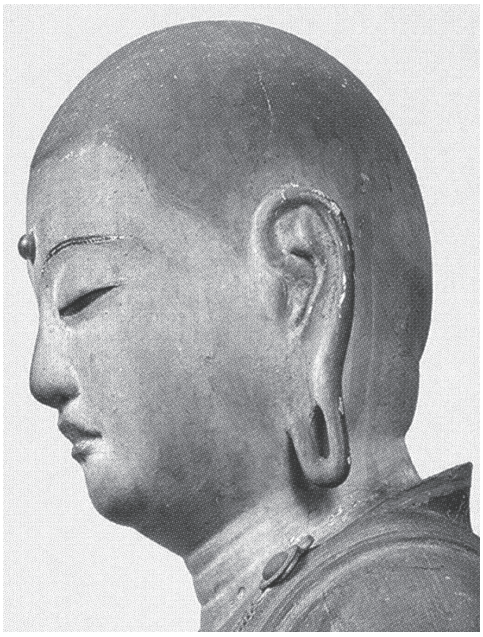
その面貌を比較すると藤田美術館像は切れ長の目、小さく引き結んだ口が特徴的であるが、長命寺像は目の開きが比較的大きく、唇もやや大きめである（挿図8・9）。

頭部全体の造形を比較してみると、正面観では藤田美術館像のそれは卵形となるのに対し、長命寺像はやや鉢の張った形を呈している。さらに縦横の比でみてみると藤田美術館像は面長である。側面観では、藤田美術館像は楕円に近い整った輪郭であるが、長命寺像はやや平行四辺形にも似た角張った形である（挿図10・11）。ここで留意したいのは頭頂の最高点をどこに配しているかである。藤田美術館像ではこめかみの直上辺りに頭頂が位置するに対して、長命寺像では耳の直上に位置しており、いわゆる絶壁頭となっている。また、頬から顎にかけての造形、あるいは鼻筋から頭頂にかけての

挿図7　地蔵菩薩立像 正面 大阪・藤田美術館

挿図8　同 頭部正面

挿図9　地蔵菩薩立像 頭部正面 滋賀・長命寺



挿図 10　地蔵菩薩立像 頭部左側面
大阪・藤田美術館

挿図 11　地蔵菩薩立像 頭部左側面
滋賀・長命寺

輪郭をみると、藤田美術館像は曲線的で柔らかい表現であるのに対して、長命寺像は直線的で抑揚を減じたものとなっている。

仏師の彫り癖が出やすいとされる耳においても大きな相違がみられる[8]。藤田美術館像では耳輪が緩やかな曲線をえがき、耳孔に向かって斜めに巻き込んでおり、上脚、下脚の向きなどが快慶派仏師の彫り癖をよくあらわしているといえよう。一方、長命寺像は耳輪が直線的である点、耳孔に向かう巻き込みが水平に伸びてゆく点において相違する。さらに上脚、下脚が縮んだように小さくなり、前方を向いている点も異なる。

体部の肉づけに目を向けてみると、藤田美術館像は撫で肩で曲線的であるのに対して、長命寺像は怒り肩で直線的である。側面観において背中の輪郭をたどってみると、藤田美術館像は腰の辺りでわずかなくびれをあらわし、裙裾に及んで後方へなびいている（挿図12）。これに対して長命寺像は直線的であり、総じて動勢を抑えた表現となっている（挿図13）。

腹部から脚部にかけての衣文表現を比較すると、藤田美術館像は間隔を不統一にしたり松葉状のものを配したりして変化をつけるのに対し、長命寺像は松葉状のものを配する点では共通するものの、衣文線の間隔は上から下へ少しずつ広がっており、藤田美術館像の変化のつけ方とは異なっている。また、線そのものに注目すると、藤田美術館像の衣文線は柔らかく盛り上がるのに対して、長命寺像のそれは細く鏑立ちシャープである。このような相違は襟や裙裾に

おいても同様である。また、腕から垂れる袖先の表現を比べると、藤田美術館像は左右に大きく揺らめくのに対して、長命寺像では揺らめきが控えめである。

以上のように藤田美術館像と長命寺像とでは、同じ尊格でありながらこれほどの様式的な懸隔をみいだせるのである。

挿図 12　地蔵菩薩立像 右側面
大阪・藤田美術館

挿図 13　地蔵菩薩立像 右側面
滋賀・長命寺

四　台座銘記と事績の検討

ここで長命寺像の台座の下框裏面に遺された銘記について検討を加えてみよう。

まず、留意したいのは銘文が記された部位である。台座に銘記すること自体は珍しいことではないが、快慶の場合は台座でなく足柄ないし像内であることが通例である[9]。この傾向は快慶の弟子であった行快、長快作例においても同様であるから、快慶その人のみならず快慶派全体に及ぶものであったと考えられる。とすれば、長命寺像の銘文が台座に記されているのは異例といえよう。

その内容をみてゆくと、冒頭における興福寺、東大寺、薬師寺の大仏師であるというのは栄快の誇称であって、あくまでこれらの寺院で造像に携わったことがあるという程度の意味で捉えるべきであろう。ただ、興福寺を最初に記すのは奈良仏師としての性格を示すものと思われる。八行目の「定朝八代榮快法橋」のように銘文で自らの代数を示すのは珍しいわけではないが、快慶派作例の銘記でそのような記載はみられず、むしろ阿弥号を伴うものや「巧匠」を冠するものがほとんどである。この点においても栄快の名乗りは快慶派のなかでは異例といえよう。南都の大寺院を列挙し、自らの系譜を強調する点からは、総じて権威的な意識がうかがえる。

四行目の「法橋榮快」と八行目の「榮快法橋」にあらわれた「快」「法」の書体を検討してみると、「快」の第一、二画を連綿することで立心

挿図 14　同 台座下框裏面墨書 四行目 赤外線写真

挿図 15　同 台座下框裏面墨書 八行目 赤外線写真

偏の「忄」が「十」のようになる点、同じく第一、二画が上寄りに位置する点、第四画が横線一本になることで旁の「夬」が「夫」のようになる点、最終画の起筆が第六画よりも左に位置し、その払いが右に長く伸びる点は快慶派作例の銘記にもよくみられるものである[10]（挿図14・15）。一方、「法」は快慶派の銘記を通覧すると第五画の縦線を高い位置で起筆することが多いが、長命寺像では字そのものがかなり崩されて「江」のようになっており、両者の相違が明らかである。

以上のような長命寺像の銘記と快慶派のそれとの相違は、栄快を快慶の弟子として扱うことが適切であるのかについて再考を促すものであろう。その一方で通字の「快」の書体には快慶派との類似がみられること、例外的な表記とはいえ栄快本人が「定朝八代」と称していることは等閑視できない。

ここで想起されるのは東大寺講堂における復興造像である。『東大寺続要録』造仏篇によれば千手観音菩薩像を法印湛慶が、虚空蔵菩薩像を法眼院宝が、地蔵菩薩像を法橋栄快が、浄名居士像を定慶法眼が、文殊菩薩像を長快法橋が担当したことが知られる[11]。大まかにみれば慶派嫡系、院派、快慶派という三派による分担とみることができ、栄快と長快が快慶派仏師として認識されていたことも確実といえよう。

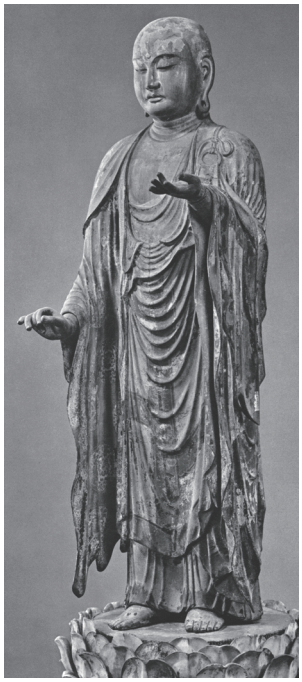
五　善派作例との比較

長命寺像が快慶様式を示さない一方で、その作者栄快は快慶派仏師として認識されていたことを思うとき、奥氏が同像を「善派系統の作例に近い」と評したことや山本勉氏らが快慶派仏師と善派仏師の糾合を推測したことが改めて思い起こされる[12]。

ここで着目してみたいのは奈良・白毫寺の地蔵菩薩立像である（挿図16）。同像について長谷川誠氏は善円／善慶作例との類似から「本像の作者として善慶を推定することも可能であろう。少なくとも十三世紀半ばをさほど降らない時期の製作とみることができよう」と、善派との関連を指摘している[13]。白毫寺像の基礎資料や写真は公刊された文献への掲載が少なく、正面観からの様式的な検討に限ら

挿図16　地蔵菩薩立像 正面 奈良・白毫寺

挿図17　地蔵菩薩立像 左斜側面 滋賀・長命寺


挿図18　地蔵菩薩立像 左斜側面 奈良・白毫寺

れるが、以下に長命寺像との比較を試みてみよう。

頭部における鉢の張った形は両者ともにおおよそ同様である。こめかみから顎にかけての直線的な造形もよく類似し、伏し目がちのまなざしや緩やかな眉の湾曲もよく通じている。

加えて胴部の肉づけや抑揚を減じた胸板、両手を構える位置、掌を伏せた右手、右足を少し踏み出す姿など多くの共通点を有する[14]（挿図17・18）。

さらに着衣形式や衣文においても胸元から覗く内衣、腹部での大衣の重なり具合、間隔を整えた浅い衣文線、袖口の揺らめき、裙にみられる直線的な衣褶など、両者は多くの点で近似する。

この他、善派仏師の快成が建長八年（康元元年、一二五六）に造立したと知られる奈良・春覚寺の地蔵菩薩立像と長命寺像とを比較すると、大衣が右肩に少しかかるか否か、胸元に覗く内衣のあらわし方、吊り袈裟の鐶の位置などの図像的な相違はあるものの、多くの様式的な類似をみいだすことができる[15]（挿図19）。

両者ともに頭部の鉢の張った形や伏し目がちの表情が共通する

挿図19　地蔵菩薩立像 正面 奈良・春覚寺

（挿図20）。ただ、春覚寺像は頬から顎にかけての肉づけがやや豊かで、長命寺像よりも柔らかい印象を与える。また、長命寺像は春覚寺像よりも目の開きが大きい。側面観では両者ともに耳の直上に頭頂の最高点を配し、いわゆる絶壁頭であることが共通する（挿図21）。ただ、長命寺像は眉と目が後方へ長く伸びるのに対して、春覚寺像は長く伸びていない。

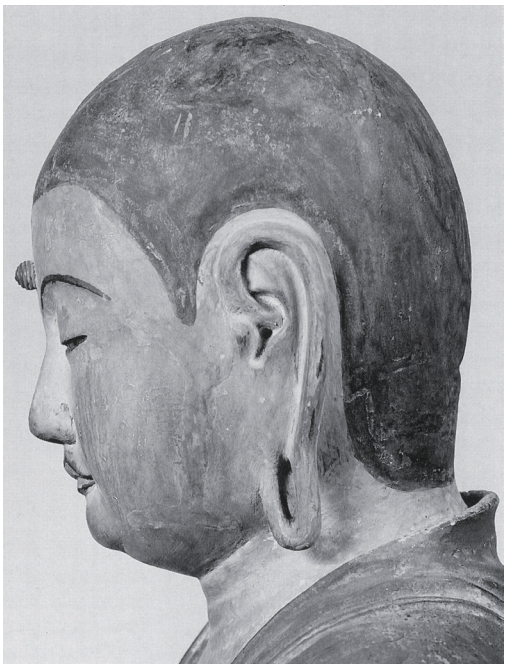
耳の形もやや直線的に伸びる耳輪、こぢんまりとした上脚と下脚が共通点として指摘できる。ただし、耳輪の耳孔への巻き込みは長命寺像の方が深く、春覚寺像では浅く斜めになる。

体部をみると長命寺像は怒り肩であるが、春覚寺像は撫で肩である。ただ、側面観で胸の奥行などを比較すると両者に大差をみいだしがたい（挿図22）。とはいえ、春覚寺像では肩から腰への輪郭にわずかな抑揚をみいだすことができ、これは長命寺像の直線的な造形とは異なる点といえよう。

さらに衣文の処理では、両者ともに腹部から脚部にかけて間隔の整えられたU字状の衣文が広がっている。ただし、春覚寺像は湾曲が緩く、その配置を少し左右にずらすなど変化をみせるのに対して、長命寺像では強い湾曲をみせつつ、変化を抑えた謹直で整斉とした表現をみせている。背面を比較してみると大衣を吊る位置、衣文線の構成、裙裾の直線的な衣褶などが類似している（挿図23・24）。

また、既に指摘されているように光背の支柱を、蓮茎を象った形とする点も共通する[16]。

挿図20　同 頭部正面



挿図21　同 頭部左側面

挿図 22　同 右側面

挿図 23　地蔵菩薩立像 背面 滋賀・長命寺

挿図 24　地蔵菩薩立像 背面 奈良・春覚寺

以上の比較によって白毫寺像は長命寺像に極めて近い作風を有していることを指摘した。また、春覚寺像も白毫寺像ほどではないにせよ、長命寺像に類似する作風を示しているといえよう。春覚寺像の作者は善派仏師の快成であり、白毫寺像の作者に善派仏師が推定されていることは前述の通りである。これらを踏まえるとき、長命寺像の作風は善派の作風に近いのではないかと私考されるのである。

おわりに

本稿では仏師栄快の手になる長命寺像を取り上げ、主に様式的な観点からその位置づけを試みた。その要点をまとめると以下の通りである。快慶作の藤田美術館像との比較を通じて長命寺像は快慶様式と著しく隔たっており、加えて台座銘記にも快慶派にはみられない要素が散見されること、むしろその作風は白毫寺像や春覚寺像との比較検討を通じて善派の作風に類似することである。

ただし、忘れてはならないのは栄快本人が「定朝八代」と称していることや東大寺講堂の復興造像に参加していることである。ここで問題となるのは、栄快が善派様式に近い作例を手掛けつつも自らを快慶派仏師として位置づけようとしていたことをどのように理解すればよいのかということである。

このことを考えるうえで示唆的なのが、善円が善慶へと改名した

事実である。[17] 石井千紘氏は、彼の改名と僧綱叙位が密接に結びつく可能性を説き、これを引き継いで松岡久美子氏は、彼が改名に際して「慶」の字を選択したのは快慶一門が有した「巧匠の属性」を求めたためであるとした。[18] 既に述べた通り、快慶派と善派の作風が近いことや善派のなかに快成という「快」の通字を有する仏師がいたことからして、両派が近接していたことは確かといってよい。

そして、この流れのうえに栄快を位置づけることができるのではないだろうか。改名の有無はともかく、本来善派に属していた栄快は、工房主善円の動向に準じて慶派に属することで有力仏師として地歩を固め、東大寺講堂復興造像に抜擢される機会をえたのではないだろうか。

ここで注意を要するのは松岡氏が指摘したように、栄快は長命寺像の銘文において自らを「巧匠」とは称さず、むしろ地位や系譜を強調していることである。また、善派作例に多くみられる斎戒などの宗教的な意識が希薄とみられることも等閑視できない。このことは善円から善慶への改名の事情と栄快の転向に関する事情は必ずしも同様ではなかったことを意味するように思われる。どちらかといえば栄快は善派仏師のなかでは主流に位置する仏師ではなかったのかもしれない。とはいえ、長命寺像の作風や東大寺講堂復興造像への参加を思えば、栄快が高い技量を具えていたことは確かである。

本稿では長命寺像と栄快の二つに論点を絞ってしまったが、他にも検討すべき点は少なくない。快慶派の相弟子として知られる行快、長快との関係はもとより、善円／善慶による諸作例との比較もしなければならないであろう。また、栄快が参加した形跡は認められないが、京都・蓮華王院三十三間堂の復興造像は同時期の大規模造像として特に重要であり、それらも含めてより広い視野で当代の彫刻史を考究してゆかねばならないであろうが、ここでは本研究ノートが長命寺像と栄快を考えるための一助となれば幸いである。

【註】

（1）　奈良国立博物館編『仏師快慶の研究』思文閣出版、二〇二三年。

（2）　長命寺像の基礎資料は左記を参照。
岩田茂樹「二一一　地蔵菩薩像 長命寺」水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇七、中央公論美術出版、二〇〇九年。
津田徹英「長命寺 地蔵菩薩立像 一軀」研究代表者 有賀祥隆『仏像の表象機能に関わる総合的調査研究―空間・荘厳・胎内に着目して』平成二十八・二十九・三十・三十一年・令和元年度科学研究費補助金基盤研究（A）研究成果報告書（課題番号一六H〇一九一三）、二〇二〇年。

（3）　毛利久、宇野茂樹の両氏は二行目の「合」を「今」、八行目

の「畢」を「之」とし、岩田茂樹氏は七行目の「了」を「之」としている（前掲註2岩田解説）。四、五、九行目の文末は後補の隅足によって隠されている。なお、津田徹英氏の指摘する通り、四、五行目はその文面からしてさらに数文字を要するようだが、以下にそれを収める空間があるようにみえないのは不審である（前掲註2津田解説）。

毛利久『仏師快慶論』吉川弘文館、一九六一年（増補版、一九九四年）、一四九頁。

宇野茂樹『近江路の彫像』雄山閣出版、一九七四年、二二三～二二四、三八四頁。

（4）なお、昭和十一年（一九三六）七月より奈良国立博物館に寄託されている。

（5）「この栄快・長快は、その名前から考えても、また現存する作品からみても、快慶の弟子と思われる」（前掲註3毛利著、一四七頁）

「理智的ながら、一種の淋しさを宿すおだやかな顔つき、あるいは技巧を尽くして綺麗に仕上げた彫法などに安阿弥様の感化を認めることができる。しかし、全体に気力すくなく、衣文も繁多で、鎬ぎが高く、快慶の東大寺地蔵像と比べれば、格段の差がある。すでに安阿弥様の形式化したものといえよう」（同前、一四九頁）

「しかし長命寺地蔵菩薩像は、師である快慶の東大寺地蔵尊像と対比すると、安阿弥様を伝えてはいるが技巧的な熟練さを示すにすぎず、康慶・運慶・快慶の全盛期から次期に移る慶派作品の下降をすでに暗示するものを漂わせている」（前掲註3宇野著、二四五頁）

（6）「ここで注意されるのは同像（筆者註：長命寺像）の作風に全くといってよいほど快慶風が認められないことである。その頬が長く切れ長の目をもつやや沈んだ表情の顔立ち、稜線を立てた細かい衣文表現はむしろ後述する善派系統の作例に近いものがある。奈良における快慶の造像に参加して名をもらい、奈良に残り活動を続けた仏師かと想像される」

奥健夫『奈良の鎌倉時代彫刻』日本の美術 五三六、ぎょうせい、二〇一一年、五八頁。

「『快』の字から快慶の弟子筋とする意見があるが、快慶一派が名前の上につける『巧匠』を名乗らないため断言はできない」

寺島典人「鎌倉時代から桃山時代の仏像」近江八幡市史編集委員会編『近江八幡の歴史』九 地域文化財、二〇二一年、二〇八頁。

（7）副島弘道「四五 地蔵菩薩像 バークファウンデーション」水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇二、中央公論美術出版、二〇〇四年。

井上一稔「五〇 地蔵菩薩像 東大寺」水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇二、中央公論美術

出版、二〇〇四年。

山本勉「八四　地蔵菩薩像　藤田美術館」水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇三、中央公論美術出版、二〇〇五年。

なお、これらの在銘作例と作風が類似するものとして、奈良国立博物館の地蔵菩薩立像（収蔵品番号一二〇三―〇）、東京・出光美術館の地蔵菩薩立像（キンベル美術館旧蔵）、三重・安楽寺の地蔵菩薩立像が挙げられる。

寺島典人 山口隆介「補遺二三　阿弥陀如来像 安楽寺」水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇一六、中央公論美術出版、二〇二〇年。

山口隆介「【特別寄稿】出光美術館所蔵（興福寺旧蔵）の地蔵菩薩立像について」『出光美術館研究紀要』二六、二〇二一年。

（8）水野敬三郎「快慶作品の検討」『美術史』四七、一九六三年（同『日本彫刻史研究』中央公論美術出版、一九九六年）。

寺島典人「西教寺蔵木造阿弥陀如来及び両脇侍立像」『國華』一四〇七、二〇一三年。

寺島典人「耳の造形に見る仏師快慶・行快工房―耳の近似と相違が語るもの―」『鹿島美術研究』年報第三二号別冊、二〇一五年。

（9）山口隆介「快慶と工房制作―快慶展の知見をふまえて―」『研究発表と座談会 仏師とその工房をめぐる諸問題』公益財団法人仏教美術研究上野記念財団研究報告書 第四五冊、二〇一九年。

なお、京都・清涼寺の釈迦如来立像は建保六年（一二一八）に快慶によって修理されたことが台座茸軸底面の「大佛師法眼快慶」などの墨書によって知られるが、これは作者銘とは別に捉えるべきものであろう。

毛利久 丸尾彰三郎「八 釈迦如来像 清涼寺」丸尾彰三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』平安時代造像銘記篇一、中央公論美術出版、一九六六年。

（10）ただし、これらの特徴が同時代の筆跡にもよくみられることは事実である。また、長命寺像の「快」の字は快慶派のそれに比べて筆画全体の均整がやや崩れている。

（11）当該部分は左記の通り。

建長八年三月廿五日。大講堂御佛重加彫刻。
中尊千手觀音立像 長二丈五尺。
大佛師法印湛慶。湛慶不遂造功而令死去之間。以康圓法眼爲
大佛師終造功畢。
（中略）
同廿八日。脇士造始之。
虚空藏菩薩立像 立長一丈。
大佛師法眼院寶

地蔵菩薩立像　立長同前。
大佛師法橋榮快
淨名居士　坐像。
大佛師定慶法眼
文殊師利　坐像。
大佛師長快法橋　後名定阿彌陀佛。

筒井寛秀監修　東大寺続要録研究会編纂・校訂『東大寺続要録』国書刊行会、二〇一三年、二四～二五頁。

（12）山本勉「福岡・万行寺の快成作阿弥陀如来立像と仏足文表現」『MUSEUM』四六七、一九九〇年。
山本勉「興福寺本坊持仏堂弥勒菩薩立像（伝聖観音菩薩像）について」『MUSEUM』五五三、一九九八年。
前掲註6奥著。
岩田茂樹「キンベル美術館・快慶作木造釈迦如来立像について」『MUSEUM』六四六、二〇一三年。
山口隆介「《資料紹介》個人蔵地蔵菩薩立像」『MUSEUM』六八七、二〇二〇年。

（13）長谷川誠「地蔵菩薩立像」『大和古寺大観』四　新薬師寺　白毫寺　円成寺、岩波書店、一九七七年、七三頁。

（14）この右手伏掌の手勢は類例が少ないが、津田氏によって滋賀・願成就寺の地蔵菩薩立像（木の中地蔵）にもこれに近い手勢がみられることが指摘されている（前掲註2津田解説）。願成就寺像については左記を参照。
研究代表者　津田徹英『近江の古代中世彫像の基礎的調査・研究―基礎データと画像蓄積のために―』平成二四年度～平成二六年度科学研究費助成事業基盤研究（B）一般成果報告書（課題番号二四三二〇〇三二）、二〇一五年。

（15）岩田茂樹「二二一　地蔵菩薩像　春覚寺」水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇七、中央公論美術出版、二〇〇九年。

（16）この意匠は快慶作の奈良・東大寺僧形八幡神坐像、大阪・八葉蓮華寺阿弥陀如来立像にもみられるものである。ただし、八葉蓮華寺像の光背は転用の可能性が指摘されている。
井上一稔「二七　僧形八幡神像　東大寺」水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇一、中央公論美術出版、二〇〇三年。
根立研介「四一　阿弥陀如来像　八葉蓮華寺」水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇二、中央公論美術出版、二〇〇四年。
前掲註1奈良国立博物館編著、五七二頁。

（17）田辺三郎助「附・ある仏師の年齢」『歴博』二、一九八三年（同『田辺三郎助彫刻史論集』中央公論美術出版、二〇〇一年）。

（18）石井千紘「鎌倉時代前期の僧綱仏師について―仏師善慶の僧

綱補任を中心に―」『佛教藝術』三三九、二〇一五年。
松岡久美子「快慶の名乗りの意味と意義」筒井忠仁編『仏師と絵師―日本・東洋美術の制作者たち』思文閣出版、二〇二三年、一〇五頁。

【挿図出典】

1～6、9、11、13～15、17、23　津田徹英先生提供
7、8、10、12　奈良国立博物館編『仏師快慶の研究』思文閣出版、二〇二三年。
16　水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇九、中央公論美術出版、二〇一三年。
18　『大和古寺大観』四　新薬師寺　白毫寺　円成寺、岩波書店、一九七七年。
19～22、24　水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌楽時代造像銘記篇七、中央公論美術出版、二〇〇九年。

『花団子食家物語』下巻　翻刻と注釈

An Transcribing and Translating the Kibyoshi, *Hana yori dango kuike monogatari* (Part 3 of 3)

岡島由佳
Okajima, Yuka
大島瑞月
Oshima, Mitsuki
大屋多詠子
Oya, Taeko

本誌第4号、5号に引き続き、本稿では曲亭馬琴の黄表紙『花団子食家物語』の下巻の翻刻と注釈を行う。本稿は二〇一九年度の大学院演習の成果を踏まえたもので、執筆は岡島由佳、大島瑞月、大屋多詠子が担当し、最終的な加筆修正は大屋が行った。紙幅の都合上、英訳についてはエイデン・ランフォードによる別稿を期す。

下巻の内容は以下の通りである。

（下巻）柏餅は衣被姫の代わりに妹月見の団子の首を討ち、刺鯖と昆布と二人の上使にそれぞれ首と亡骸を渡す。干鯛の執権の初鮭はこの機に乗じて精進物を滅ぼそうとする。館を攻められた屠蘇酒方は慌てるが、素麺の伏勢が干鯛を絡め取り、初鮭は自害する。菱餅御前に狼藉を働き精進物と生臭物の諍いの発端を作った鱈は、昆布で縛められ、両家は和睦する。干鯛・衣被姫夫婦は睦まじく子孫繁栄した。

【凡例】底本には国会図書館のデジタルコレクションを用いた。作中には現代の人権意識に照らして不適当な表現があるが、江戸時代の資料的価値に鑑み、そのままとした。そのほか、翻刻の方針は上巻の翻刻に従う。ただし原文にあるルビは［　］の中に示した。

（表紙）

（十一ウ）

13、十一オ

柏餅[1]手詰となり久しひものだが、今宵六ツの鐘を合図に姫の首を打つて渡さんとその場を延ばし、妹[2]月見の団子を衣被の身代はりに立る。されば[3]十三夜の団子は今も芋のやうに拵へるなり。

（柏餅）〳〵[4]精進物、悲しさは、人に勝れた甘みを見せねば姫の命は芋のうち、そちが肌の衣被に煮転ばしたが身の因果、命をくれよ妹。

（蛤）〳〵[5]奴の尻にあらねども、そなたの顔の寒晒し、このマアきめの良さ、玉のやうなる団子の顔ばせ、[6]どう串の刃が当てらりやう。[7]これがほんの蛤団子だ。

（月見団子）〳〵私が顔、引き伸ばし、御用にたて、下さんせ。

【注釈】

＊1　手詰　進退きわまること。絶体絶命になること。「百重の囲は遁るる共のがれがたなき手づめのだん」（『心中天の網島』中）

＊2　月見の団子　中巻の七ウ八オに登場。月見団子。陰暦八月十五夜と九月十三夜に、月に供える。秋の季語。

＊3　されば十三夜の団子は今も芋のように拵へるなり　『守貞謾稿』巻二七夏冬に「八月十五夜賞月（…）京坂ニテモ机上三方ニ団子ヲ盛リ供スコト、江戸ニ似タリト云トモ其団子ノ形図ノ如ク小芋ノ形ニ尖ラス也　然トモ豆粉ニ砂糖ヲ加ヘ是ヲ衣トシ又醤油煮ノ小芋トトモニ三方ニ盛ルコト各十二個閏月アル年ニハ十三個

ヲ盛ルヲ普通トス（…）」という記述があり、団子を芋の形に作っていたことがわかる。

＊4　精進物の悲しさは、人に勝れた甘みを見せねば姫の命は芋のうち、そちが肌の衣被に煮転ばしたが身の因果、命をくれよ妹　『仮名手本忠臣蔵』七段目「小心者の悲しさは人に勝れた心底を。見せねば数には入れられぬ。聞分ケて命をくれ死でくれ妹と」に依る。ここでは、精進物は甘みがなくてはならないということ。「小心者」と「精進物」を掛け、「ころばしたが」は「似る」と「煮転」を掛ける。

＊5　奴の尻にあらねども、そなたの顔の寒ざらし　「奴の尻は寒晒し」と団子を作る「寒晒粉」を掛ける。「奴の尻は寒晒し」とは、下っ端の生活は苦しいことばかりであるのをいう。「寒晒粉」はもち米を寒ざらしにしてひいた粉。

＊6　どう串の刃が当てらりやう　どうして串の刃で首を切ることができるだろうか、いや出来ない。団子に刺す「串」を掛け、団子の首を討つ「刃」とした。「どう串の刃」と「唐櫛の歯」を掛けるか。「唐櫛」は舶来の櫛の意で、梳櫛の一種。櫛のむねや脇を水牛・鯨髭でつくり、歯の部分を竹で細工したもの（『和漢三才図会』二五）。「唐子髷には薩摩櫛、島田髷にはとうぐしと、やまともろこし打まぜて」（『国性爺合戦』道行）

＊7　これがほんの蛤団子だ　「はまぐり団子」は「おくり団子」をもじるか。「送団子」は盆の精霊送りの時に供える団子。「送り団子の白い粉を天窓から打冠るやら」（『大千世界楽屋探』中）

【挿絵】十一オでは、柏餅が妹の月見の団子に、衣被姫の身代わりになってくれるよう頼む。団子は両手に鏡を持ち、傍に座る蛤は、団子の顔に手を添える。（大島）

14、十一ウ十二オ

柏餅、妹団子の首を打ち、1刺鯖、昆布の両人へ渡す。鯖、昆布互ひに首を受け取らんと争ふ。

（柏餅）〽一ツの首に二人の上使、刺鯖殿は姫君の夫干鯛よりの上使なれば、首を受け取り帰られよ。又昆布殿は御父屠蘇酒の使ひなれば、御亡骸を受け取られよ。2親子は一世と申すゆへ、死して二度逢はぬが故実、3呑込山の昆布なら4皆さば寄って実検あれ。合点か〳〵。

（刺鯖）〽諺にいふ5鯖の生き腐れ、塩焼きと茹で顔は相好が違ふなどゝ、6身代りの団子は喰わぬ。

（刺鯖）〽7さばさりながら、この場の様子、しからば、8このしろ、立別れん、9さばよ〳〵。

（昆布）〽10いものなる夜は刺鯖昆布、11鳥は物かは別れ、浅蜊蛤も、12今の剥き身をみるくひとはしゞみな事ではあるわいな。

（鯖）〽13昆布をだしに使へば身共が塩梅もよいといふものだ。

（鯖）〽忝くも某は14東海の波臣15五侯鯖と言われては、け

（十一ウ十二オ）

ぶつたい男[17]でゑす。

（柏餅）へ[18]いもが子は這ふほどにこそなりにけり。たゞとり上て、養ひにせよ。[19]いも打つ鐘は早明け六ツ。

【注釈】

＊1　刺鯖　干物で、背開きにした鯖の塩漬けを二枚重ねて一刺としたもの。「生御霊　蓮の飯　刺鯖…七月十五日前に人家各糯飯を蓮葉に裹み鯖をその上に載せて親戚の間互に相贈りてこれを祝ふ。これを蓮の飯といふ。この月もつぱら鯖魚を賞す。鯖魚一双を一挿といふ。一魚頭を以て一魚頭の内に挿む故に刺鯖といふ」（『俳諧歳時記』秋）、「盆のさし鯖正月の鏡餅も見た事なくて」（『日本永代蔵』三・五）。

＊2　親子は一世　親子の関係は現世だけで、夫婦関係の二世、主従関係の三世より結びつきが弱いことをいう。そのため、父とは顔を合わすべきではなく、父からの使者には首ではなく亡骸を渡すとした。「親子は一世の契りと申せども、来世は必ずひとつ蓮に参り会ふやうに御念仏候ふべし」（『保元物語』下・義朝幼少の弟悉く失はるる事）、「親子は一世のちぎりときくに」（『昔話稲妻表紙』三・一一）。

＊3　呑込山　承知すること。意味のない「山」をしゃれて添えた語。呑込山のほととぎす、呑込山の寒烏と続けることもある。「わっちは呑込山だが　雲間をゆびさし　あいつが承知するめへと」（『契情実之巻』後編一）、「『宿はどふでもいいから、たぼのあり

そふな内にしやれ』『のみこみ山のみこみ山』」（『東海道中膝栗毛』四・上）。

＊4　皆さば寄って　「皆さま寄って」の「さま」を「鯖」ともじる。

＊5　鯖の生き腐れ　鯖は痛みやすく、新鮮に見えても腐り始めていることがあるということ。

＊6　身代りの団子は喰わぬ　月見団子が衣被姫の身代りになったということを踏まえ、「その手は喰わぬ」を「団子」とした。

＊7　さばさりながら　「さはさりながら」を「鯖」ともじった。

＊8　このしろ立わかれん　「この城を立ち別れん」と魚の「コノシロ」を掛けた。焼くと死臭がするといい嫌われた。「将このしろといふ魚を禁ず。縁記の旨、世に伝ふ事も侍し」（『奥の細道』室の八嶋）、「武家は決て食せざりしもの也。鰶魚は此城を食といふ響きを忌て也」（『塵塚談』下）。

＊9　さばよ　（「さば」は「さらば」の略）別れの挨拶のことば。多く遊女などが用いた。さよなら。さばえ。ここでは「鯖」を掛ける。「たった弐分ですてる命、なるほど、ばかともたわけとも見へませふ。あねきさばよ」（『意気地』一）

＊10　いものなる夜は刺鯖昆布　「いものなる夜」は「芋のなる夜」と考えると芋名月（八月十五夜）を指し、ここでは「妹」も掛けていると考えられる。「夜昆布」は「喜ぶ」に音が通じるところから縁起を祝い、夜、昆布を買うこと、または食べること。また、その昆布。（「夜の昆布は乞ふても喰へ」『譬喩尽』三）

＊11　鳥は物かは別れ　「待つ宵の更け行く鐘の声聞けば あかぬ別れの鳥はものかは」（新古今一一九一）に拠る。

＊12　今の剥き身をみるくひとはしゞみな事ではあるわいな。　「今の憂き身を見るとは、辛気な」と「蜆」とを掛ける。剥身は、貝類の殻をとった中の肉。みるくひ（海松食・水松食）は大形の二枚貝。「田作が這入と臭くてならねへから奢ってさるぼうのむきみを入やした」（『浮世風呂』三・下）

＊13　昆布をだしに使へば身共が塩梅もよい　昆布だしで鯖を煮ると味加減が良いというほどの意。「だしに使う」は利用する、口実にする意。「出汁に遣ふ鰹也。以人令謂喩也」（『譬喩尽』三）。ここでは差鯖は身代りの計略に騙されないが、昆布がこれを信じたことを口実にして、月見団子の首を持って帰る、ということか。

＊14　東海の波臣　波臣は水中世界の臣下の意で、魚類をいう。「東海の波臣」は『荘子』（外物第二十六）に見え、荘子の例え話の中で鮒が自身を「東海の波臣」と名乗る。

＊15　五侯鯖　中国、前漢の婁護が五侯から賜った種々の肉で煮た御馳走。「五侯不相能、賓客不得来往、婁護・豊弁、伝食五侯間、各得其歓心、競致奇膳、護乃合以為鯖。世称五侯鯖、以為奇味焉」（『西京雑記』二）、「足を添たる章魚（たこ）ならで、にてもつかぬ五侯鯖（ゴタゴタリヤウリ）」（『曲亭伝奇花叙児』序）。

＊16　けぶつたい　気づまりで、敬遠したい気持。「山あらしの門十と言っては、煙ってえ男のなれの果」（「与話情浮名横櫛」七幕）

＊17　でゑす　…です。多く男伊達、遊女などの間で用いられた。「奥野彌右エ門の曰新米の飯にうるめを添て食へば美旨でゑす」（『譬喩尽』四）

＊18　いもが子は這ふほどにこそなりにけり。たゞとり上て、養ひにせよ。　腹に子（清盛）を宿した祇園女御を白河院から賜った忠盛が、後にその子が這うほどに成長したことを暗に院に伝えるために、零余子（山芋の珠芽）を袖いっぱいに盛って言った言葉。これに対し、白河院は養子として育てよと答えた。「忠盛、薮に幾等もありける零餘子を袖に盛り入れ、御前に参り畏まって妹が子は這ふほどにこそ成りにけりと申されたりければ、院はやがて御心得あって、忠盛とりて養育にせよとぞ下の句を附けさせ座しける」（『平家物語』巻六祇園女御）。ここでは里「芋」の衣被姫と身代わりになった柏餅の「妹」から呼び出したが、筋には関わらない洒落。

＊19　いも打つ鐘は早明け六ツ　「今打つ鐘は」を「芋」ともじった。

【挿絵】袴を着た鯖と平昆布の上使が、首桶を受け取ろうと争う。蛤と柏餅夫婦が手前に膝をついている。（大屋）

（十二ウ十三オ）

15、十二ウ十三オ

1 孫子（そんし）にも兵（へい）は偽道（ぎどう）也と言（い）へるがごとく、柏餅（かしわもち）が偽（いつは）りの身替（みが）わりをまこと、思ひ、初鮭（はつさけ）大に喜（よろこ）び、この2虚（きよ）に乗（の）つて精進物（しやうじんもの）を滅（ほろぼ）さん

と無体に干鯛をすゝめ、不意に屠蘇酒の館へ押し寄する。思ひもうけぬ事なれば、屠蘇酒の方には大きに慌て右往左往に立騒ぐ。この時、鮭はまつ先に進み、3正月飾りの上につく。4串柿の軍兵を四五人槍にて突き通す。此時後陣の方、少し空いてみへければ、思ひがけなき素麺の5伏勢、糸を乱して攻めかゝり、大将干鯛をからめとる。

（素麺）〽6これは粗相、そうめんな。平に御にうめん下されい。

（干鯛）7これは干鯛〳〵。ひだいめにあふた。

（鮭）〽8串柿十ヲで9一蓮托生なむあみだ〳〵づぶ〳〵。

〽串柿十人ばかり一度に刺し通さるゝ。

串柿いふ。

（串柿）〽10こをふいて疵を求めるとは此事か。

（串柿）〽かう刺し通されては11はらわた迷惑いたします。

【注釈】

＊1　孫子にも兵は偽道也と言へるがごとく　『孫子』始計「兵者詭道也、故能而示二之不能一」を踏まえた表現。「詭道」（人を偽りあざむく方法）の意を踏まえ、ここでは「詭道」に「偽」の字を当てたか。「評ニ曰、兵は詭道なりといへり。偽りをもつて誘ふ時は強敵も討取るへし。孫賓かまどをへらして敵を導き、韓信のうしやのはかり事によつて楚兵をくぢく。蟹がいつはりのはかりこと、よくその気にかなへり」（『増補獼猴蟹合戦』）

＊2　虚に乗つて　備えのないのにつけこむ。相手のすきを突いて攻める。「内乱既に起りて、曚雲その虚に乗らば、遂に両ながら防ぐに術なかるべし」（『椿説弓張月』拾遺・五三回）

＊3　正月飾り　正月の祝いに飾りつけるもの。松飾り、注連飾り、鏡餅、蓬莱飾りの類。串柿は、鏡餅の上に添えるため、初鮭が串柿を刺し通すことを「上につく」とするか。

＊4　串柿　渋柿の皮をむき、竹や木の串に刺して干したもの。干し柿。新年、注連縄や蓬莱台などに、串柿を飾る。「柿」を「嘉来（かき）」または、幸運を「掻き取る」の意にかけて行なわれるようになったという。新年の季語。「［和漢三才図会］竹の串に貫きて乾たるもの也、云々。［酉陽雑俎］柿に七絶あり。一ツに寿、六に嘉賓、云々。」今、新年嘉祝の物として蓬莱台に用るは此義か」（『俳諧歳時記栞草』春之部）

＊5　伏勢　待ち伏せしている軍勢。伏兵。「三百人のふせぜい手にやりをとりなをし、よせ手のどうはらをづぶ〳〵とみな殺しにする」（『楠正成軍慮智輪』九ウ十オ）。素麺は糸に喩えられるため「糸を乱し」たと表現する。「名物なり細きこと糸のごとく」『日本山海名物図会』（巻四「大和三輪策麺」）

＊6　これは粗相、そうめんな。平に御にうめん下されい　素麺から入麺を引出し、「平に御免くだされ」を言い掛ける。入麺（「煮麺」の変化した語）は、素麺を醤油や味噌汁で煮たもの。

＊7　これは干鯛〳〵。ひだいめにあふた　「ひどい目にあう」を言い掛ける。

＊8　串柿十　鏡餅の上に干し柿十個を串に刺し通したものを飾ることを踏まえる。

＊9　一蓮托生なむあみだ〳〵づぶ〳〵〳〵　一連ねに刺し通すことと、死後、極楽浄土で同じ蓮華の上に生まれる一蓮托生をかける。「得させたる赤木の刺刀。御辺、元の主なれば、鉄の味は知つらん。只今返す、受け取れと、右手の耳の下よりも。左手へ通れと刺すほどに、耳と口とを一れん托生。南無阿弥陀仏と回向して。もとの所へ立ち帰るに」（『曽我会稽山』第四）。づぶづぶは、柔らかいものを刺し貫いたさまを表す語。

＊10　こをふいて疵を求める　「毛を吹いて疵を求むる」は毛を吹き分けて根もとの疵を探し出す意の諺。しないでもよい事をしたため、かえってわが身に逆効果をもたらすことのたとえ。串柿を作るとき「粉をふく」（第二十一・串柿の製法「渋柿の未だ熟せざるうち其皮を斜取り之を軒下に吊し蔭干となし而して之を瓶若くは箱の中に入れ崩れぬやうに注意して壓潰し之に藁をかけ置く時は自然白き粉をふくなり」〈『社会有益秘法：日用宝鑑』服部喜太郎編・一八九八年〉）ことを掛けるか。「有司吹毛求疵」（『漢書』景十三王伝）、「彼の税平を殺し給はゞ毛を吹き疵を求むるなり」（『松染情史秋七草』四）、「讒言の流言を信じてうらみを諸侯にむすぶ時は、これ毛を吹て疵をもとむる道理」（『曲亭伝奇花叙児』第一齣）。

＊11　はらわた迷惑　「はらわた」に「甚だ」を掛ける。

【挿絵】右は、素麺の軍勢が大将の干鯛を捕縛している図。歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』十一段目の炭部屋に隠れていた師直が引き出される構図を真似たか。左図は屠蘇酒の館で、初鮭が串柿の軍兵を槍で刺し通しているところ。正月飾りに用いる串柿を竹串で貫いている状態を模して描いたか。軍勢はいずれも、腹巻鎧を着用している。

（岡島）

16、十三ウ十四オ

鮭は[1]後陣の乱れたるをも知らず、[2]鱗を逆立て駆けつけたれど、味方次第に討ちなされ、後ろの方をきつと見れば、大将干鯛虜となりぬと呼ゝる声に仰天し、今ははやこれまでなりと腹十文字にかき切れば、城の方より声高く、[3]逢いに相生の松風さつまいもの声ぞ楽しむと、[4]忠臣蔵のお石もどきに蛤は、打掛姿しとやかに[5]二見潟の島台を携へ出れば、向かふにうつる[6]千畳敷、屠蘇酒をはじめとして、左の方には干鯛、衣被、菱餅御前並いる諸士に奥女中多くの中で、[7]こな鮭もこれは〳〵とばかりにて[8]胸の正邪[9]焼付けの皿に言葉もなかりけり。この身代わりの謀事を、世に伝へて[10]団子で鯛を釣るとは申也。

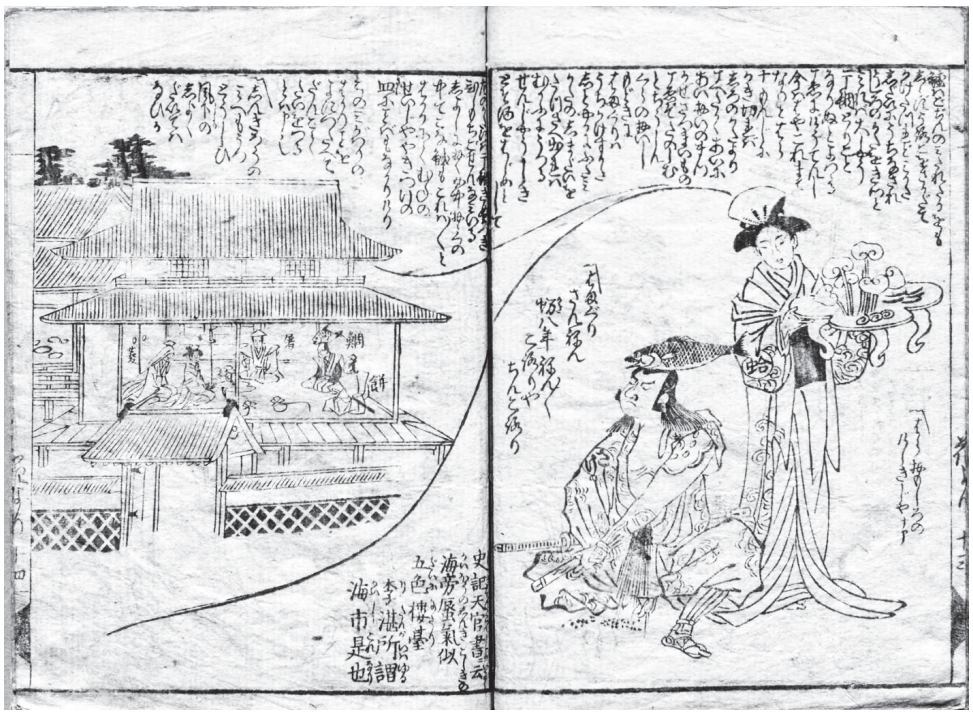
〽蜃気楼の[11]見へも鬱陶しひ、風[下]の燭台ではなひか。

（蛤）〽[12]はらおもしろの景色じゃナア。

（鮭）〽[13]蛤さんねん蛎[かき]八年、[14]ねん〳〵ころりやちんころり。

[15]史記天官書[ニ]云海旁蜃氣似五色僂臺　[16]李湛所謂海市是也[しき てんかんしょ いはくかいぼうのしんきごしきのだいににたり りたんがいわゆるかいしこれなり]

（十三ウ十四オ）



餅／鯛／屠／菱

【注釈】

＊1　後陣　先行する軍隊のうしろに控えた陣。後方の部隊。「小むつを後陣の大将にてけふを死戦と押よせたり」（『国性爺合戦』五）

＊2　鱗を逆立て　「毛を逆立てる（闘争の姿勢）」を、鮭に合わせて「鱗」とする。「ばっと立てばころりと落ち、鳴のはねがきももはがき、毛をさか立てぞあらそひける」（『国性爺合戦』二）

＊3　逢いに相生の松風さつまいもの声ぞ楽しむ　謡曲「高砂」の「逢ひに相生の。松こそめでたかりけれ」「相生の松颯々の聲ぞたのしむ。〳〵」による。「颯々」に「さつまいも」を掛ける。

＊4　忠臣蔵のお石もどき　『仮名手本忠臣蔵』に登場する、大星由良助の妻お石を指す。前項の高砂や、蛤が打掛姿で島台を携える場面は、「忠臣蔵」九段目山科閑居において、お石が戸無瀬、小浪母娘の自害を止める場面を真似たもの。「忠臣蔵」では、お石が持っているのは三方。

＊5　二見潟の島台　三重県二見潟。二見興玉神社があり、その沖合にある夫婦岩が有名。「国の名も内外の神も二見潟」（『誹風柳多留』一〇三）。島台は婚礼や供応などの時の飾り物。蓬莱山を模し、洲浜台の上に松・竹・梅などを飾り、鶴・亀を配し、尉・姥を立たせたりする。「ほどなく祝義を取急ぎ、樽杁折の山をなし、島台の粧ひ、相生の松風、吉野は九十九まで」（『好色一代男』五・一）

＊6　千畳敷　畳千枚を敷くほどの大広間。「べらぼうに長々と法性寺入道見たやうに、三遍つづけては唱へられねえ仏が、千畳敷の蓮の上へ往生したといふ返詞を、菩提所へよこした噂もなし」（『浮世床』二・下）

＊7　こな　人を表わす体言の上に付けて、憎しみや軽視の意をこめて用いる。ここにいる。この。「こな強力め、何とて通り居らぬぞ」（『勧進帳』）

＊8　胸の正邪　「正邪」に「青磁」を掛けるか。

＊9　焼付けの皿に言葉もなかりけり　「焼き付けの」から「皿」を引き出し、一向に、全くの意の「さらに」と掛ける。

＊10　団子て鯛を釣　「海老で鯛を釣る」（わずかな負担、労力などで大きな利益、収穫を得ること）を「団子」と掛ける。本文では、団子が衣被姫の身代わりとなったことから、海老が団子に変更されている。

＊11　見へ　見えること。「どうじゃ、見えはかはった事はないか」（『続鳩翁道話』耳塵集・下）

＊12　はらおもしろの　「あなおもしろ」の「あな」と「腹」を掛ける。

＊13　蛤残念蛎八年　「桃栗三年柿八年」（桃と栗は芽生えてから三年、柿は芽生えてから八年で実を結ぶということ）と掛ける。

＊14　ねん〳〵ころりやちんころり　幼児を眠らせる時に言う子守歌の句。ころりと横になって寝よの意。ここでは、急に死ぬ様子の「ころり」と掛ける。

＊15　史記天官書云海旁蜃氣似五色僊臺　司馬遷『史記』天官書第五「海旁蜄氣象僊臺」（海浜の蜄気は楼台にかたどり）の記述を指す。

＊16　李湛所謂海市是也　『隋唐遺事』の「李湛曰『此海市蜃僊比耳，豈長久耶』」の記述を指す。

【挿絵】敗北を悟り腹を切る鮭の横に、打掛姿に島台を持ち、『忠臣蔵』のお石に見立てた蛤が立つ。蛤からは蜃気楼が立ち、そこでは屠蘇酒、鯛、菱餅、きぬかつぎ姫が千畳敷に集まっている様子が見える。（大島）

17、十四ウ十五オ

かゝる所へ1平昆布は足を刻み昆布に速め駆け来たり、この確執の起こりと2いつぱ、3口塩の鱈が棒鱈となりし狼藉より出たり。されば彼を4鱈昆布に縛め、召し連れたる上は、生臭家、精進物、元の如く睦まじく、又五節句ごとの献立にもその役々を務むべしと、両家詫ぶ〳〵調ひける。

干鯛は鮭が一ト筋の忠臣を哀れみ、葭苞に包みて、故郷へ送られけり。5歳暮の鮭を葭苞にしてつかふことも、腹を割いて6塩引にするも、此因縁なり。こればかりは今眼前に皆様のご覧じる事なれば、7大誓文嘘でなし。

へさて〳〵煩ひほど謂われ、因縁のある本だ。8いんねん大角豆の久しひものなら、お茶漬けの菜になさるがいゝのさ。

（十四ウ十五オ）

〽是より[9]いさくさのくわんおんもなく、干鯛御夫婦睦(ふうふむつ)まじく[10]数(かづ)の子をもうけ給ふ。

〽素麺(そうめん)の手引にて夫婦(ふうふ)久しぶりにて会(あ)ひ給ひしより、鯛(たい)に素麺(そうめん)をあしらいしを、[11]庖丁家(ほうてうか)で鯛麺(たいめん)と言(い)ひならはせり。

〽[12]たらおめでたの[13]一期(いちが)さかへた

【注釈】

＊1　平昆布は足を刻み昆布に速め　「足を速め」「駒を速め」を刻み昆布と掛けて表現した。

＊2　いつぱ　「…といっぱ」の形で用いられ、「…と言うのは」「…と言うわけは」という意。「そもそも源氏といっぱ、桓武天皇より四代の皇子を田村の御門と申しけり」（『曾我物語』一・惟喬、惟仁の位争ひの事）、「さて行法の次第といっぱ絹もつむぎも着ることならず」（『博多小女郎波枕』長者経）。

＊3　口塩の鱈が棒鱈となりし狼藉　上巻の二ウ三オで、屠蘇酒の奥方、菱餅御前に対して、口塩の鱈が狼藉をしたことを指す。

＊4　鱈昆布に縛め　昆布締めにすることを指すか。昆布締めは魚に塩をして昆布で挟み、身をしめること。

＊5　歳暮の鮭を葭苞にしてつかふことも　新巻鮭のこと。腹を割いて内臓を取り、塩漬けにした鮭を藁や蘆などで包んだもの。暮れの贈答品として用いる。「苞苴(あらまき)」（『和漢三才図会』巻三十一）

＊6　塩引　塩を強くして漬けた鮭。「塩引鮭乾鮭　塩鰹　口塩鱈　この類歳暮のこころあらば冬なり」（『俳諧歳時記』下・一二月）、「鹽

引」（『和漢三才図会』巻五一）。

＊7　大誓文嘘でなし　決して間違いのないことを誓うこと。また、その誓いを表わすことば。「コウ、よろしく申てくんな。大誓文、是ばかりは正直だ」（『浮世風呂』四・上）

＊8　いんねん大角豆の久しひものなら、お茶漬けの菜になさるがいゝのさ　「因縁」を「隠元（豆）・大角豆」ともじる。「菜」はおかずのこと。

＊9　いさくさのくわんおん　「いさくさ」はもめごと、悶着のこと。いざこざ。「おのづから君子の徳至れば、いさくさのなき御代となり」（『孔子縞于時藍染』上）。ここでは「いさくさの禍根」に「浅草の観音」を掛ける。

＊10　数の子　ニシンの卵。塩数の子や干し数の子にして正月などに用いる。干鯛と衣被姫の子供が多いことを掛ける。

＊11　庖丁家　料理人のこと。「漢語：庖丁家　りゃうりよき人」（『虚実柳巷方言』中・漢語）

＊12　たらおめでた　「鱈」と「あらおめでた」を掛ける。

＊13　一期さかへた　昔話などの終りにつかう決まり文句。「めでたし〳〵」の類。「市がさかへた　談論の畢りに云辞」（『諺苑』）

【挿絵】中央に床几に腰掛けた屠蘇と干鯛、その両脇に、衣被姫、菱餅御前が立つ。手前中央には新巻鮭が置かれ、手前左手には平昆布が鱈を縛める。（大屋）

18、十五ウ

正月の屠蘇酒より[1]大晦日の福茶まで、かの[2]筆まめに口をぬらす予が[3]ごまめの魚混じりを見込み、本屋の主、この草紙書けよと責むる。もとより彼も[4]鼻の下の宮殿に足代せんとの工みなれば、[5]四季の献立に筆を染めて、[6]鼻薬ねだり給ふ幼ひ方へ上げ申す。見ん人[7]ごまめ八目を笑ひ給ふな。[8]作者もごまめならお子様方もごまめ、[9]ごまめ百までわしや九十九まめ、[10]春立つごまめが下ぞめでたき。

（作者）へ[11]頭の上江ごまめをのせては乳母どの、[12]在郷からもらつた[13]唐茄子といふものだ　馬琴述／京伝校

【注釈】

＊1　大晦日の福茶　大晦日、正月、節分などに縁起を祝って飲む茶。茶の中に黒豆、昆布、山椒、梅干などを加えて煎じたもの。大福茶。「福茶の豆や梅干の遺恨の種を残さずに」（『三人吉三廓初買』二幕）

＊2　筆まめに口をぬらす　筆墨で生活を立てていることをいうか。「口をぬらす」は「口を糊する」「糊口」の意か。「筆まめ」と「豆」を掛ける。

＊3　ごまめの魚混じり　「筆まめ」から「ごまめ」を導いた。小物が大物の中にまじって一人前のつもりでいること。「韶陽魚も

（十五ウ）

魚交ぜり（トトマ）」（『譬喩尽』五）。「ごまめ」は小さな片口鰯の素干し。「まめ」の意の連想から正月に食べる。

＊4　鼻の下の宮殿に足代せん　「鼻の下の建立」、自分の口を養うという意を言い換えた。「こゝに安ン本ン山三東寺狂伝おしやうといふのうらくほうし、はなの下のこんりうのため、百日があいだ、いろだんきをときければ」（『九替十年色地獄』）。「宮殿の足代」は立派な家屋を建てるための足場を組むということで、本屋が金儲けしようとしているという意を含むか。

＊5　四季の献立に筆を染めて　本作で四季の料理を題材に扱ったことを指す。

＊6　鼻薬　子どもが鼻を鳴らして泣くのを止める薬という意から子どもに与える菓子の類。ここでは、本書のこと。

＊7　ごまめ八目　「岡目八目」のもじり。

＊8　作者もごまめ、お子様方もごまめ　「作者もごまめ」は＊3参照。作者自身を卑下した表現か。「お子様方もごまめ」は子供達を小魚に喩えたか。

＊9　ごまめ百までわしや九十九まめ　「お前百までわしゃ九十九まで」をもじった。夫婦ともに元気で長く連れ添おうという意。「こなた百まで私や九十九まで共に白髪の生るまで」（『譬喩尽』五）

＊10　春立つごまめが下ぞめでたき　「春立つ天（あめ）が下ぞめでたき」のもじり。

＊11　頭の上江ごまめをのせては　挿絵に描かれた作者の様子。

＊12　在郷　田舎のこと。「在郷に引込み、鋤鍬取て自だがやし」（『信州川中島合戦』三）

＊13　唐茄子　かぼちゃのことであるが、ここでは間の抜けた様子であることも指す。「『あいつも、いけねゑとうなすだよ』『とうなすだか、茶がまだか、わからねゑやらうだよ』」（『辰巳之園』）

【挿絵】「稗史」などと書かれた本箱を背に、文机の上に肘をついて、作者が目を落とすのは本書の下書きか。頭には髷の代わりにごまめを載せ、右手には筆を持つ。文机の上には筆と巻紙をいれた壺、硯、文鎮（或いは墨か）がある。　（大屋）

執筆者（掲載順）

秋　山　伸　子	教	授	文学部フランス文学科
荒　木　善　太	教	授	文学部フランス文学科
澤　田　　淳	教	授	文学部日本文学科
松　木　ほのか			文学研究科英米文学専攻博士後期課程三年
DABBS,Thomas W.	教	授	文学部英米文学科
笹　川　　渉	教	授	文学部英米文学科
結　城　正　美	教	授	文学部英米文学科
二　宮　文　子	教	授	文学部史学科
津　田　徹　英	教	授	文学部比較芸術学科
坂　田　将　馬			文学研究科比較芸術学専攻博士後期課程三年
岡　島　由　佳			文学研究科日本文学・日本語専攻博士後期課程修了
大　島　瑞　月			文学研究科日本文学・日本語専攻博士前期課程修了
大　屋　多詠子	教	授	文学部日本文学科

青山学院大学文学部附置人文科学研究所論叢　第 6 号

2025 年 2 月 19 日　印刷
2025 年 3 月　1 日　発行

〒150-8366　東京都渋谷区渋谷4－4－25
編集兼発行者　青山学院大学文学部附置人文科学研究所
代表者　中　村　光　宏

〒162-0801　東京都新宿区山吹町81番地
印刷所　株式会社創志