

奈良女×文化 2014

世界を聴いて、考える

—「音」と「声」をめぐる17の小品

身体文化学演習・学生たちの論文集

奈良女×文化 2014 編集委員会編



はじめに

この小冊子は、2014年度奈良女子大学文学部専門科目「身体文化学演習(担当:鈴木康史)」の授業を受講した学生たちによる論文集です。

一昨年度の『奈良女×文化2012 今をめぐる20の報告』、昨年度の『空間をかたちづくる「空間」から「文化」を読み解く14の試み』に続いて、3冊目の論文集をお届けすることがようやくできました。

本年度は「音 ～声、ノイズ、音楽」というテーマを掲げました。「音」そのものを語るということは非常に困難なことです。音楽や音声言語といった制度化した「音」を論じる際にも、そうした「音」の抽象性や表象の困難さは常につきまといます。こうした難しいテーマを各自がどのような場所に落とし込んでゆくのかを楽しみにしていたのですが、目次をごらんいただければわかるように、例年以上に幅の広い論考が並ぶこととなりました。

非常に難しいテーマにもかかわらず、学生たちは逃げずに、「音」そのものに切り込んでいくってくれたと思います。必ずしも自身で満足できないものもあると聞いておりますし、行った努力がこの論文に表現し切れていないものも散見されますが、それも含めて学生たちの努力をご味読いただければ幸いです。

学生たちに毎時間勉強させる「演習」。この目標を掲げて3年が過ぎました。学生たちは毎週つらいと言いつながりながらも、がんばってついて来てくれています。この演習で見つけたテーマを卒論につなげてくれた学生もあらわれました。教員も非常に大変ではありますが、やりがいのある授業です。

来年度のこの授業のテーマは「東京オリンピック」です。3冊という区切りがついたので、何か新しいことができないかと思っておりますが、妙案があるわけではありません。しかし、そういう時には学生たちに尋ねるのがベストだというのはこの授業を通して私が学んだことです。新しい受講生たちの顔を見ていっしょに考えてゆこうと思っております。

最後に一つ反省を。本年度は前期に授業を開講したのですが、私の多忙により冊子作成は結局年度末までずれ込んでしまいました。学生たちには迷惑をかけてしまいました。申し訳なかったです。

末尾になりましたが、学生たちのインタビューやアンケートにご協力いただきました皆様に厚く御礼申し上げます。また「音」をテーマとする本年度の演習でブルーグラスのコンサートを開催することができたことは、授業に素晴らしい彩りを加えてくれました。ETSUブルーグラス・プライド・バンドの皆さん、ダニエル・ボナー氏、渡辺三郎氏に心より感謝いたします。

2015年3月11日

文学部人間科学科 教育学・人間学コース担当 鈴木康史

目次

はじめに

I 音楽という文化とその実践

- 2 過去の音楽に向き合うピアニストの態度
—ジャン・マルク・ルイサダのショパンへの取り組みから 倉地 真梨
- 1 3 現代における「クラシック音楽」受容の様相
—佐村河内氏代作問題から見えてくるもの 加藤 柚衣
- 2 2 音楽という「趣味」は「使える」か
—音楽経験に関する女子大学生へのインタビューから 飯塚 眸
- 3 0 作品化されるサウンドトラック
—アニメにおける音楽と作品の関係について 糸川 志穂
- 3 7 宮崎駿監督作品における荒井由実の楽曲に関する考察 大嶋 理佳世

II アイドルをめぐる

- 4 6 山口百恵とAKB48
—昔と今のアイドルの「おとな性」の違い 後井 葉月
- 5 4 MV空間におけるPerfumeときゃりーぱみゅぱみゅ
—AKB48と比較して 江村 美帆
- 6 2 日本におけるジャニーズファン・コミュニティのヒエラルキー
—台湾との比較から 西野 智美

III メディアに書き込まれた声

- 7 6 ニコニコ動画の再生画面上におけるコミュニケーション形式について
—掲示板と比較して 山崎 紗佑里

- 8 7 Twitterがユーザーに与える心理的効用
—「独り言」についての考察を中心に 西本 沙代
- 9 7 現実世界に浸透するオノマトペ
—少女マンガにおける「きゅん」の考察 田島 千聖

Intermezzo 間奏曲

- 1 0 5 ブルーグラスへの招待
—アパラチア生まれの古くて新しい音楽 隈 理紗

IV 歴史の中の声と音

- 1 1 4 開合図から考える明治初期の嚙唾児の発声指導 坂井 美恵子
- 1 2 5 現代におけるわらべうたの伝承
—奈良県奈良市「わらべうたの館 音声館」の取材を通して 若園 侑里香

V 街に響く音

- 1 3 4 ならまちに響くラッパの音と豆腐の引き売りの今
—「きたまち豆腐」店主とそのお客さんのインタビューから 河野 晴子
- 1 4 3 「路上」における音楽実践
—「路上」の可能性と管理下での新たなかたち 藤田 奈穂
- 1 5 0 騒音を出さなくなった「ヤンキー」と彼らの生活空間の変容 藤原 風樹
- 1 5 7 付録 2014年度「身体文化学演習」の記録
- 1 6 3 編集後記

I 音楽という文化とその実践

過去の音楽に向き合うピアニストの態度

—ジャン・マルク・ルイサダのショパンへの取り組みから

倉地 真梨

現代における「クラシック音楽」受容の様相

—佐村河内氏代作問題から見えてくるもの

加藤 柚衣

音楽という「趣味」は「使える」か

—音楽経験に関する女子大学生へのインタビューから

飯塚 眸

作品化されるサウンドトラック

—アニメにおける音楽と作品の関係について

糸川 志穂

宮崎駿監督作品における荒井由実の楽曲に関する考察

大嶋 理佳世

過去の音楽に向き合うピアニストの態度

—ジャン・マルク・ルイサダの

ショパンへの取り組みから

倉地 真梨

はじめに

音によって表現される芸術は、音楽と呼ばれる
音によって思想を表現する芸術
音を操作する術
音によるわれわれの知覚の表現
音による思想の表現
人間の定かならぬ言葉、それが音である

フレデリック・ショパン¹⁾

時にテレビにて、CDにて、もしかしたらコンサートホールにて、あなたはピアニストの演奏を聴く機会があるだろう。彼ら、もしくは彼女らは、我々素人には出来ないような難しく、速いパッセージを弾ききり、甘美で繊細なメロディーを奏で、あなたを魅了するかもしれない。

ピアニスト、という存在はどこか我々の遠くにある存在に思える。彼らには天性の才能があり、我々はどれほど練習しても彼らには及ばないような気がするし、我々は彼らが与えてくれる演奏に耳を傾けるだけで、いつも受け取る側なのである。彼らがどのような練習を積み、どのように楽曲を解釈しようとしているのか、全く知らないのだ。彼らの背後の「思想の表現」は演奏の中に溶け



ジャン・マルク・ルイサダ（出典：日本放送協会出版『スーパーピアノレッスン ショパン』）

込んでしまつて、曖昧なものとなつてしまう。

本稿では、ピアニストがどのように音楽に向き合っているのかを、NHK 教育テレビジョンで放送された「スーパーピアノレッスン」でのジャン・マルク・ルイスダのレッスン内容及び同氏に関連する資料から、彼がショパンの楽曲に対しどのようなアプローチで演奏しているのかを例にあげ、明らかにしていく²⁾。

番組の概要

「スーパーピアノレッスン」とはNHK 教育テレビジョンにおいて2005年から2006年に第1シーズン、2008年から2010年に第2シーズンが放送されていた音楽番組のシリーズである。当番組は国際的なコンクールで入賞経験のある著名なピアニストたちが指導し、生徒も国際コンクールの出場経験のある非常にハイレベルな、日本を始めとするさまざまな国籍の若手ピアノ学習者による公開レッスンである。計8名の講師が2,3ヶ月交代でそれぞれが得意とする作曲家や曲目を指導していく。1回の放送は25分だが、レッスン内容は曲によって長さが異なる為、2週にわたって1曲をレッスンしたりと、ほぼノーカットで放送される。

今回取り上げるジャン・マルク・ルイスダ (Jean Marc Luisada)³⁾は1958年チュニジア出身でフランスのパリ国立高等音楽院 (コンセルヴァトワール) にてピアノ演奏を学び、1985年にショパン国際ピアノコンクールにて5位に入賞したことで世界中に名を広めたピアニストである。ショパンの演奏を得意とし、当番組でもショパンの楽曲を指導している。

以下、本稿において「テキスト」とは同番組のレッスンの解釈を補助するテキストとして日本放送協会出版から出版された『スーパーピアノレッスン ショパン』(2005年)より引用し、引用ページは「テキスト p.**」として本文中に記載する。

レッスンでの言語性

ルイスダの指導の特徴は、表現豊かな表情と使用語句にある。ルイスダは楽曲をいかに表現するのかについてさまざまな比喩を使い、生徒のどのような弾き方を正すべきか、また自分はどのようなイメージで演奏しているかを説明している。

例えば、ピアノ協奏曲1番3楽章のフィナーレ近いクラコーヴィアク (ポーランドの民族舞踊の一つ) では、テンポが速い生徒に対して「それでは男女の踊りが想像できない。足がもつれて転んでしまう」と例えたり、ノ

クターン op. 62-1 の 76 小節目(テキスト p. 132)からの 8 分音符ずつ流れる右手の 2 声のテンポの揺れを「ボートに乗っているようで、船酔いしそうだ」といってテンポの滞りを指摘したりと、生徒の演奏で気になる箇所をわかりやすい比喩に直して説明している。また、音が多く集まる場面では「50 の楽器が鳴り響くオーケストラ」や、幻想的な場面では「旅に誘う主題」と独特な表現を使って楽曲のイメージを生徒に伝えていく。

大地浩子はこのようなピアノ教育における比喩的表現を用いたタッチの言語化を生田久美子の「わざ言語」という概念を借りてあらわしている。大地によれば、このような「わざ言語」は『『イメージトレーニング』の点で非常に有効』であり、その「イメージが身体の内側から、そして身体全体によって生き生きと把握されたと思われるとき、すべてがあたかも自明であったかのように、一気にできるようになる」という⁴⁾。大地が述べているのは、タッチにおける「わざ言語」であるが、ルイサダはこれをテンポの揺れにおいて説明していることが、先程のレッスンの例からもよくわかる。

より具体的な例としては、ショパンのワルツ・マズルカ等、三拍子の曲ではメロディーとなる右手に対して、伴奏的役割をもつ左手がテンポを支配していることが多く、テンポの揺れを正す際、ルイサダはしばしば「(左手を) 脈打つように」弾くように、と表現している。指摘を受けた生徒は、このような説明を受けることにより、脈を打つような、一定でありどこか前に進むような左手の和音の感覚をとらえることができる⁵⁾。

ルイサダは自身の表現をよりわかりやすい身体感覚に置き換えて、生徒に伝えていく。彼が伝達的手段として使う言語の中に、彼自身がどのようにショパンという作曲家を、楽曲を、解釈し表現しているのか知ることができるのだ。

音楽性とピアノへの向き合い方

ルイサダの指導の際の豊かな表現言語に、彼の音楽性、ショパンという音楽への解釈がみてとれた。では実際、その指導法や、発言からルイサダ自身がどのように音楽と向き合い、実践しているのかを細かく分析していきたい。

ここではこれらを分析するために、デイヴィッドソンとコレイアの研究⁶⁾を参照した。2 人の論文「身体の動き」には、彼らが開発したという「学習者が自身の身体を訓練するための練習方法」が記されており、これらは

演奏技術の解釈の仕方をわかりやすく言語化している。これらをヒントにルイサダの音楽性と彼のピアノとの向き合い方を以下の4つの観点からみていく。

(1) 自然な流れと運指

先述した論文「身体の動き」では「まぎれもなく演奏を妨げるかもしれない筋肉の緊張や、悪い姿勢で演奏する癖に気付くことが、演奏者には必要である」(テキスト p. 389)と述べられている。レッスン内において、ルイサダは演奏において、流れる動きのために指使いの指摘にこだわる箇所がある。

例えばノクターン 27-2 の冒頭部分(テキスト p. 122)に左の1.6分音符は5音目のレトへ自然な流れでいけるよう、3音目のラbを4の指で弾くことを再三注意している。これはレに行くまでの指に無駄な動きを作ること防ぐためである。

また同曲の6小節目では4拍目弱拍のドを小指で弾いていた生徒に薬指で弾くように直している。これは小指が最も力のない指であるがために、この小節でもっとも最高音にあたるドを十分に響きのある音に導けないからであると考えられる。薬指にすることにより、より響きのある音へ、そしてその後の運指がスムーズになる。

ルイサダはレッスン内で「運指は表現に大きく関わる」と述べる。

加藤一郎は『ショパンのピアノイズム』にてショパンの運指法は「ショパンの独自のピアノイズムを生み出した」⁷⁾と述べており、黒鍵に親指を使用するという当時では在り得ない運指を提示するショパンであったが「各指のもつ固有なタッチの魅力を生かすことが重要である」というショパンの証言もある⁸⁾。これはルイサダの指導の意図と一致している。

テキストには、放送内に言及のなかった箇所にも、ルイサダの指摘する指使いがあちこちに書き込まれている。無理、無駄のない運指が音に影響を与えるというのは、指を使って音を出すピアノの基本動作に基づくものであり、基礎的な教えであるが重要な表現技術だと考えられる。

また、ルイサダは腕の使い方として「指と手にはある程度力をいれて、固定し、手首から肘はリラックス」と述べている。ショパンを弾く場合は音楽自体に派手さはないものの、微妙な音の変化と繊細さが必要である。大久保賢はこのことを「ちょっとした緊張の積み重ね」と呼び、彼はショパンを弾く際感覚を「まどわりつく手」と比喻している⁹⁾。鍵盤に吸い付くように弾くことがショパンを弾く際に「微妙な音の変化を含むおおき

なうねりを作り出している」と述べており、半音階や狭い音域で次々とポジションの変わる手に対応するためには、ルイサダの言うように手首から上のリラックスさせ、そして変化を感じるため一音一音をはっきりと発音しなければならぬので、手の甲と指に「ある程度」という完全ではないが（完全であると手首まで固めてしまう可能性があるため）掴むような感覚が必要なのである。

(2) 作品に内包された表現の探求

演奏する音楽作品の情緒や心理状態を表現することは演奏者にとって重要なことである。「身体の動き」では演劇形式の練習に基づき、身体の動きで楽曲を表現し、そこで理解した音楽作品が語るものを実際に演奏を通して表現することに重点を置いている。

フランス語通訳者の福岡澄子は、「素顔のジャン・マルク・ルイサダ」（テキスト p. 20）というコラムにおいて、ルイサダがマズルカ（ポーランドの民族舞踊）の音楽性やリズムを理解するために、ポーランドへ民族舞踊の習得に行ったとき大変驚いた、と語っている。

ショパンは愛国心が強かったことでも有名で、多くの時をパリで過ごしたものの、1831年に独立戦争に敗北してから地図上から消えた祖国を愛しており、ポロネーズやマズルという民族舞曲を好んで作曲した。マズル（現代ではマズルカと呼ばれる）は、マズレク・リズムという3拍子の独特なリズムをもち、ポーランドの庶民階級的な音楽であった¹⁰⁾。ショパンはマズルに彼の音楽性を込めて美しい芸術作品として残した。加藤一郎は先述の著書の中で「ショパンはマズルカのテンポ・ルバートはポーランド人にしか理解することができない」¹¹⁾と述べており、マズルカリズムの習得の必要性が演奏解釈に大きく関わることを示唆している。

ルイサダはマズルカを弾くには自身がマズルカを踊れるように、と身体にマズレク・リズムをインプットしようとしたのだ。ショパンの作品に流れる、ポーランド国民としての感覚を得ようとしたルイサダのプロ意識は並大抵のものではない。

(3) フレーズ（旋律）が意図していることを実践する

「身体の動き」では「楽曲の形式や全体的な雰囲気に触れたあとで、学習者はそれぞれのフレーズやその音楽的効果について行為のメタファー（action metaphors）を探し出すように求められる」（p. 389）と述べられている。(2)で得た作品全体の身体表現をもっと細かい実際のフレーズに当てはめて実践することであると解釈した。例えば、ルイサダは幻想曲 op. 49

の47小節目(テキスト p.137)から計画された cresc が52小節目のファを頂点として向かう際、ファを「響きが浮き上がるような」音にすることを求めており、打鍵後に自然と手首が浮き上がるような身体表現も同時に求めている。この浮き上がりが、聴く側にフレーズの頂点を視覚的にも認識させる、という効果をもつ。他にも激しく弾く和音で「イスから腰をうかせて」と激しさを身体で表現するように指導していたりと、フレーズごとに出したい音の種類にあわせた身体技術を実践することを指導している。

(4) 聴衆への配慮

ルイサダは「聴き手の感性を刺激」することによりかなり心を砕いている。

レッスンにおいても、演奏者が表現しようとしていることの情報量に対して、聴衆に伝わるのはほとんどわずかだということを、多くの生徒に説明している。また、速いパッセージも一音一音ははっきりと「聴衆にわかりやすいように」弾くようにと指導している。

月刊『CHOPIN』の2008年10月号ではルイサダが巻頭インタビューで5ページにわたって取り上げられており、自身の音楽への考えやオフの過ごし方などを答えている。「スーパーピアノレッスン」の講師として招かれてから、日本でのルイサダ人気は一気に熱を帯び、この年2008年の秋ツアーでは日本にて5公演を成功させていた。

以下、インタビュー内容から抜粋する。

日本のみなさんは、ファッションとしてでなく、純粋に音楽を聴いてくれる、最高の聴衆だよ。心から感動を表してくれて、そこには一点の嘘もない。こうして喜んでもらえることこそ、ピアニストの経験としてかけがえのないものなんだよね。¹²⁾

私の音楽に一番大切なのは、愛です。もしもあなたの中に愛があれば、きっと遠くまで行くことができる、演奏家は聴いてくれる人に、愛することを——音楽だけでなく、世界を愛する幸せを——伝えられなくては いけません。¹³⁾

ルイサダは聴衆に対してかなり大切に感じていること、聴く人あってこそそのピアニストだということを決して忘れない。彼のこのような聴衆に対する真摯な態度が、日本でも多くのファンがいる理由であるし、世界中で名ピアニストと評価されているのであろう。

過去への回帰と教養を深める意味

ルイスダは過去の演奏家や作曲家について『ムジカノーヴァ』2014年2月号のインタビューでこのように語っている。

「過去に好奇心をもて」。過去の巨匠たちの言葉や演奏にきちんと耳を傾けなさい、という意味でとらえています。私自身も、現在や未来よりも過去が好きなんです。動かせないものだからこそその安心感がいい。¹⁴⁾

「ピュアで、シンプルで、そして厳格であれ」。リヴェール先生（ルイスダの恩師）の言葉。「楽譜を忠実に読み取り、音楽に真摯に向き合い、作曲家を大切にすることが作品の真実を伝えるのだ」と言い換えられるでしょうか。流行を追い、自分を主張したかった若い頃の私は、こうは考えられませんでしたが。¹⁵⁾

これまでも書いてきたように、ルイスダは楽譜通りに弾くことに非常にこだわっている。それは彼が、西洋音楽史を作り上げてきた偉大な音楽家たちを敬うが故であり、音楽評論家の青澤唯夫もルイスダの演奏について「彼のショパン演奏は外交的でおしゃべりな、猫のようにしなやかでちよつとせつかなものだったが、近年は新鮮な意匠を凝らして随所に創意と工夫を仕込み、繊細な感覚を飛翔させたり、おもいきった感情移入や才気を織り込むなど、独自の境地を聴かせる一方で、大曲では落ち着いた風格をみせはじめている」と語っており¹⁶⁾、そのように変化した理由として「古今の優れたショパン弾きたちの録音からたくさんの養分を得てきたことがその演奏からわかる。」¹⁷⁾と述べている。『スーパーピアノレッスン ショパン』のDVD第3巻に収録されたルイスダによるメッセージでは、彼の敬愛するピアニストによる優れたショパンの楽曲の録音を紹介しており、そこでは「過去のピアニストたちの遺産」を「ある種の熱狂と切迫感とを加えながら継承する」ことの大切さについて語っている。

作品というものは、過去に作曲家が作った遺作であり、我々はその遺作を現代で奏でている。もしショパンが生きていて「このフレーズはこのようにイメージして」とか「ここはこうやって弾くのだ」と見本を見せてくれれば、現代の演奏者は解釈に苦しむことはないだろう。だからこそ、作曲家の意図を無視して「個性的」な弾き方を提示することもできる。

だがルイスダはそのような個性を「乱暴者」（レッスンDVD内のメッセー

ジより)と否定する。ある作曲家の作品を弾く、ということはすでに過去を利用してはすぎない。その過去を拒絶し、新たな解釈を加えても、その作品自体がもつ原典性からは脱却できないのだ。このような芸術制作をメルロ＝ポンティは絵画に例えて「あまりに断乎としたかたちで過去を否定するために過去から真に解放されない」¹⁸⁾と言った。まさにこの言葉がルイサダの演奏へのアプローチを示している。

ルイサダは「繰り返し演奏しながら一生かけて深めていくのが、演奏家のあり方だということ。流行に流されず、余計なものを削ぎ落とす作業に、日々を費やしているのです」¹⁹⁾と言う。この「削ぎ落とし」という言葉はあらゆるインタビューに登場する上、ルイサダの評価として使われる言葉であるが、過去のルイサダの演奏は青澤も述べていた通り「ちょっとせっかちなもの」という繊細なショパンのイメージからはかけ離れた評価である。近年でも評価の芳しくないコンサート、例を挙げると、2010年7月17日の紀尾井ホール（東京）でのショパンのバラード1番では多くのミスタッチの上、主題と主題をつなぐ経過句は「ショパンの指示は *calando-smorz* である。次第に消えるように、音を弱めながら速度を弱め、甘美な第2主題へとつながるのである。しかし、ここには弱音にしつつもそのまま突っ走ってしまっていた。」²⁰⁾という批評や、「技術的にかなり怪しい演奏」「ショパンでは本来そういう目先のアレンジ（引用者注：和声を極端に目立たせる）はやるべき事ではない」²¹⁾という酷評もある。つまり皮肉にもルイサダが目指す音楽性とは間逆の評価がされているわけである。

ルイサダは過去の名ピアニストと呼ばれる者たちを分析し、どの表現が作品の本来の形を失わずに魅力を引き出せるのかを模索しているのだ。ルイサダにとってこのような「削ぎ落とし」が今後の課題なのであろう。

一方で、作品への着色についても述べている。ルイサダは大の映画好きであり、「映画は私のもっとも好きな芸術分野で、その次が音楽です。映画は私にとっての酸素で、音楽は話すための言葉ですから。」²²⁾と発言している。そして生徒たちにも度々芸術的教養を深めることをすすめている。

文学作品や絵画に触れることも大切。こうした蓄積が、自分の内面を深くしてくれるのです。²³⁾

これらの発言通り、ルイスダは「教養」をととても大切にしている。「教養」の有無が演奏の表現の引き出しに大いに関わってくる、ということだ。「教養」の中にはもちろん、作曲家の時代背景や過去のピアニストの演奏を聴くことも含まれており、そのような知識の蓄積が、自身の音楽表現のヴァリエーションを増やしていくことを彼は確信しているのである。

おわりに

今回、ルイスダが、どのようなテクニックや何に基づいて解釈をし、演奏活動を行っているのか、その根拠を彼の発言や指導法に注目して、検証していった。ルイスダの評価は賛否両論であり、ピアニストのコンサートと批評は切り離されないもののため、酷評のコンサートもあるだろうし、実際にある。しかし、ショパンを多くのプログラムに取り上げるルイスダならではのショパンへの解釈は、やはりショパンの意図をどうにかして汲み取ろうとする意欲から出発する。ルイスダが課題とする音楽への態度は、まるで黒いペンで輪郭だけがはっきりと書かれた作曲家の絵に、過去のピアニストが淡く背景を着色し、ルイスダ自身が事物に色を加えていくようなものであると感じた。決してその輪郭を自身の色で塗りつぶすのではなく、逆にその黒い線を際立てさせようとしているのだ。過去への回帰が演奏を作り上げる上で必要不可欠であること、過去を乗り越える、己なりの解釈を吟味し続けることが、彼が一生かけて成し遂げようとしていることなのだろう。

ピアニストが音楽に向かう姿勢は、見ることもできなければ終わることもない作品の本質を究極まで追い求めることなのだ。

注

- 1) ショパンは『ピアノ・メトード』という名の音楽理論書を出版する予定であったが、健康の悪化のため、かなわなかった。この散文は『ピアノ・メトード』草稿の最終部分 11 枚目に書き残されていた部分を抜粋し、邦訳は加藤洋一の『ショパンのピアニズム』において加藤が使用した CVE の引用をそのまま引用した。
- 2) 本稿において、ルイスダの発言において特に注及び引用先がないものは、すべて NHK エンタープライズによる「スーパーピアノレッスン ショパン」の DVD 全 4 巻において、ルイスダのレッスン内での言葉（フランス語）を日本語字幕として実際の放送で字幕放送されたものから引用して

いる。また参考にした譜例は、ルイサダの直接書き込みを翻訳、音楽記号を色示してある楽譜集『NHK スーパーピアノレッスン ショパン』（日本放送出版、2005）を使用した。

- 3) ルイサダは6歳からピアノを始め、育ちはパリである。ショパン国際ピアノコンクールでは批評家賞も同時受賞。他に、1983年、ディーノ・チアーニ国際コンクール2位。近年では芸術文化オフィシエ（2003年）の称号を授与された。親日家としても知られ、レッスンやインタビューでは片言の日本語を披露することもある。日本でも知名度・人気の高いピアニストの一人である。ルイサダの出場した1985年のショパン国際ピアノコンクールの優勝者はブーニンであり、小山実稚恵が4位に入賞している。
- 4) 大地浩子「ピアノ教育におけるタッチの問題とわざ言語」『神戸大学発達科学部研究紀要』第9巻第1号、2001、pp. 227-235
- 5) モーツァルトの弟子フンメル（1778-1837）は「左手は常にしっかりと速度を保たなければならない。ここでの左手は確固たる基盤であり、その上を様々な数の装飾音が小節にきちんと割り振られずに動いているからである。」（ヨハン・ネポムーク著、朝枝倫子訳『フンメルのピアノ奏法 クラシックからロマン派へ』シンフォニア、p. 69）と言っており、この時代の音楽の通説を読み取ることができる。
- 6) ジェーン・W・ディヴィッドソン/ホルヘ・サルガド・コレイア共著「身体の動き」リチャード・パーンカット/ゲーリー・E・マクファーソン編、安達真由美/小川容子 監訳『演奏を支える心と科学』誠心書房 2011年、pp. 370-391 以下引用ページ数は本文中に表記。
- 7) 加藤一郎『ショパンのピアノリズム』2004、p. 67
- 8) 加藤前掲書、p. 32
- 9) 岡田暁生『ピアノを弾く身体』（春秋社、2003）より 大久保賢 第6章「手のドラマーショパン作品を弾いて体験する」p. 179 以降に「まわりつく手」についての記述がある。
- 10) マズレグリズムについては番組テキスト内のコラムの平岩理恵「ショパンに生きるポーランドのリズム」と『ショパン マズルカ集』（全音楽譜出版社出版部編）の解説を参考にした。
- 11) 加藤前掲書、p. 23
- 12) 『CHOPIN』2008年10月号、音楽之友社、p. 9
- 13) 前掲『CHOPIN』p. 10
- 14) 『ムジカノーヴァ』2014年2月号、音楽之友社、p. 47

- 15) 前掲『ムジカノーヴァ』 p. 46
- 16) 青澤唯夫『ショパンを弾く 名演奏家たちの足跡』(春秋社、2009) p. 284
- 17) 青澤前掲書、p. 285
- 18) メルロ＝ポンティ著、海老坂武訳「間接的言語と沈黙の声」『シーニュ I』1969、みすず書房、p. 121
- 19) 前掲『ムジカノーヴァ』 p. 47
- 20) ブログ「諧謔的生活」
<http://sempre8scherzando.blog131.fc.com/blog-entry-19.html>
- 21) これらの発言はともに福岡のピアノ雑学クラブの会員の1人、仮名・マロニエ君によるブログ「Pianopia マロニエ君の部屋」より
<http://music.geocities.jp/petroler/mrn51/html>
- 22) 『レコード芸術』2012年5月号、音楽之友社、p. 17
- 23) 前掲『ムジカノーヴァ』 p. 47



ジャン・マルク・ルイサダさんは、初めて私が好きになったピアニストです。当時、我が家では、ルイサダさんが番組内で何度も口にする「トレピアン！」がピアノに全く興味のない弟でさえもお気に入り、毎週楽しみにしていました。番組終了から10年近くたちますが、今でもルイサダさんのリサイタルの知らせを目にすると、なんだが懐かしくなります。

大学に入って、ピアノを再開しました。小さい頃は、師事していた先生の影響で、よくショパンを弾きましたが、中学生以降はその反動なのか、あまりショパンを好まなくなっていました。今回、ルイサダさんを取り上げるために、ショパンの楽譜を引っ張りだしてきて、マズルカやポロネーズといったポーランドの伝統音楽や、ワルツを弾いてみると、和声やリズム、旋律の感じ方が新鮮に感じ、ついつい文章を書かず、自分でこちょこちょと弾いたり、ルイサダさんのCDを聴いたりと……。とにかく、一つの形となって書くことができ、ほっとしてます。

倉地真梨

現代における「クラシック音楽」受容の様相

—佐村河内氏代作問題から見えてくるもの

加藤 柚衣

はじめに

「クラシック音楽を身近に」「気軽にクラシック音楽を楽しんで」——。クラシック音楽のイベント案内を見ていると、「身近さ」や「気軽さ」といったフレーズが頻繁に目に付く。こうした状況と呼応するかのように、クラシック音楽受容の語られ方にある変化が生じている。「長いあいだ当然のように権威と正統性を認められてきたクラシック音楽というジャンルが、いまやその存在意義を問い直されている」¹⁾「クラシック音楽が話題を集め、固定的なファン以外の聴衆を広く獲得する、ということがこれまで何度か起こっている」²⁾「現在、クラシック音楽は、バブル時代や格差時代を経てそのあり方が変化し、従来とは異なった多様な顔を持つようになった」³⁾といった具合に、「高級文化」として捉えられてきた同音楽にある種の揺らぎが生じているとする語り方が目立つようになったのである。

こうしたクラシック音楽受容の変化の様相及びその背景に関しては既に多くの論考が蓄積されているが、いずれの研究もクラシック音楽にはある種の「正統性」が付与されていたという前提を出発点としている。また田辺が指摘するように、その多くは「高級（高尚）／低級（低俗）」、あるいはそれに類する二項対立図式に対応させる形でクラシック音楽とそれ以外の音楽の立ち位置の変化を描こうとするものである⁴⁾。

しかし、冒頭で述べたような「誰にでも分かりやすいクラシック音楽」イメージの喧伝に伴う今日の変化は、そうした二項対立間の揺らぎ—例えば「正統性」の崩壊と「大衆性」への接近といった具合に—としてみ捉えられるものなのだろうか。

こうした問いへのアプローチとして、本稿では佐村河内氏のゴーストライター事件の語られ方を分析することにより現代のクラシック音楽受容の変化の様相をこれまでとは違った構図で描き出すことを目的とする。

まず第一節では、クラシック音楽における「正統性」の成立と崩壊という観点から先行研究のより詳細な検討を行い、本研究の立ち位置を明らか

にする。続く第二節・第三節では「物語」をキーワードとして佐村河内守氏の代作問題の語られ方を整理・分析し、最後の第四章で同事件から見えてくる「クラシック音楽」と「物語」の関係性について考察を行っていく。

先行研究の検討

(1)クラシック音楽の「正統性」

まずは、「正統な文化」としてのクラシック音楽がいかに関与されていたのかを見ていきたい。輪島は1970年代頃までのクラシック音楽の受容について、「愛好家に限っていえば、『西洋』を『本場』とみなし、それを『正しく』受容するという禁欲的ともいえるスタンスを保持してきたといえる」⁵⁾と述べる。その上で、「いうまでもなくそこでは、クラシック音楽を価値づける基準は『本場』（とみなされたもの）の側にあり、『進んだ西洋』と『遅れた日本』のあいだに『越えられない壁』が存在すると前提したうえで、いかに『本場』に近づくか、という仕方クラシック音楽受容の『正しさ』が計測されてきたといえる。」⁶⁾と分析している。また吹上は、クラシック音楽をめぐる一連の言説自体が音楽作品の「自律性」を担保しようとする神話と化していたことを指摘し、それ故に「クラシック音楽を快楽的な要素から説明・理解しようとする姿勢そのものが避けられてきたといえることができるかもしれない」と続けている。そしてさらに、「ほとんどの人々にとって、クラシック音楽との最初の出会いが、学校の音楽教育を通じてであるということも、真面目に習得されるべき『教養』としてのクラシックのイメージを強化してきたとも考えられよう。」⁷⁾と分析する。

さらに岡田は、クラシック音楽を扱った従来の研究の多くが「作品に大人しく聴き入る視聴者」を暗黙の前提としており、実際に「音楽を演奏するときに感じられる身体感覚やその快楽の次元は排除されてきた」⁸⁾ということを指摘している。

このように、従来の研究においてはクラシック音楽が「高尚さ」や「教養的」といった要素と結びついた強固な「正統性」を有していたこと、その「正統性」に基づいて規範的な受容のあり方が暗黙の裡に共有されていたこと、それゆえ同音楽へアクセスできるのは一部の人々に限られていたということが明らかにされてきた。

一方、先に述べたように近年ではこうしたクラシック音楽受容のあり方に何らかの変化が生じているという見方が幅を利かせている。次節では、この点について詳しく見ていきたい。

(2) クラシック音楽受容の変化

渡辺は、音の背後に込められている内容を精神の力によって解釈する「集中的聴取」と音そのものとの戯れを純粹に楽しむ「軽やかな聴取」という2つの音楽受容のあり方を想定し、前者を特徴とする「近代的聴衆」の崩壊及び後者を特徴とする「軽やかな聴衆」の誕生という二側面から現代の音楽文化に生じている変化を描き出している。彼によれば、バブル期におけるサントリー・ホールの開館、マーラーやサティといった従来は馴染みの薄かった作曲家の流行によってクラシック音楽は「オシャレ」な商品として消費されるようになり、「差異」を表す記号として作用するようになったのだという⁹⁾。

また若林によれば、戦前のクラシック音楽は書物を通じて教養として受容され、その後書物を通じて得た知識に基づいて聴取されるというのが主流であった。しかし戦後になってLPレコードが一般化すると、クラシック音楽は「誰もが聴くことができる教養の記号」になり、同音楽を聴くことで誰もが文化的な空気に入ることが可能になった。戦後の高度経済成長期におけるこうした変化を若林は「クラシック音楽の大衆化」と呼び¹⁰⁾、更に現代におけるクラシック音楽受容の特徴は、渡辺が主張するような「軽やかな聴取」とはまた異なるBGMのような聴き方にあるとしている¹¹⁾。

一方で輪島は、1989年から2000年あたりにかけてのクラシック音楽の流行現象を「従来もっぱら『西洋』と『高級芸術』の側にあった日本におけるクラシック音楽の真正性の根拠が特定の受容の文脈で解体し、また別の仕方（いわば自己充足的に）再編成される過程」¹²⁾として分析、資本主義化された音楽消費のメカニズムの中で、再生産、再強化されていく「高級志向」や「舶来志向」の様相を明らかにした¹³⁾。

このように、従来のクラシック音楽受容の研究においては「商品化」や「大衆化」、あるいは「真正性の再強化」などといった多様な変化の様相が描かれているが、それらはいずれも「高級／低級」という二項対立図式中におけるクラシック音楽の持つ社会的意味の緩やかな移行として捉えることが可能であろう。しかし、現在クラシック音楽に起こっている変化はこうした従来のあり方からの離脱及び対極への傾斜という単純な図式に還元できるものなのだろうか。こうした問題意識から、本稿では「高級／低級」といった二項対立図式を予め措定せず、佐村河内守氏の代作問題を例にクラシック音楽受容の構造をより立体的に把握する試みを行ってみたい。

佐村河内守氏をめぐる「物語」

2013年春、ある作曲家及びその代表作が広く世間の注目を集めた。佐村河内守氏のクラシックアルバム「佐村河内守 交響曲第1番《HIROSHIMA》」が、オリコン週間ランキングで2.2万枚の売り上げを記録したのである。この出来事は「クラシック音楽業界では異例のヒット」として、当時の紙面を大きく賑わした。しかしそれから1年が経とうとしていた2014年2月、同氏の作品とされていた曲が実際には別の作曲家によって作られたものであったことが判明し、クラシック音楽業界のみならず社会全体に大きな衝撃が走った。事件を受けた反応の多くは失意の念を表するものであり、まもなく同氏のCDは出荷停止を余儀なくされた。

こうした一連の流れは一見すると先行研究が指摘してきたような「商品化の成功」や「大衆化の進行」及びその中での不正発覚といった出来事として捉えられそうであるが、この問題には一つの大きな特徴がある。それはすなわち、同氏が「被爆二世」という出自をもち、「全聾」という障害を抱えているという事実が様々な人の手によって「物語化」され、強調されていたという点である。

この問題を巡っては発覚直後より様々な語りがなされてきたが、上述のような「物語」の存在に焦点を当てているものは数多く見受けられる。本節ではこうした「クラシック音楽」と「物語」の関係性に着目した言説を分析することにより、「クラシック音楽」受容における新たな論理を明らかにしていきたい。

まずは佐村河内氏をめぐる「物語」の素地となる事実群を簡単に押さえておく。同氏は広島県出身の被爆二世であり17歳の時に聴覚障害を発症、35歳で全聾になるも絶対音感を駆使して作曲を続け、「現代のベートーベン」などと呼ばれるようになった。こうした出自や障害に起因する様々な苦難を乗り越え、更には東日本大震災の被災者の方々の為に曲を通して祈りを捧げる。このような事実群が、2013年3月に放送された「NHKスペシャル 魂の旋律～音を失った作曲家～」という番組内で大きくクローズアップされたのをきっかけとして様々に強調・増幅・拡散されることによって、いわば「物語の肥大化」とも言うべき現象が生じていったのである。

「物語」の増幅

では実際に、「物語」という観点から同事件が孕む問題を論じている言説を見てみよう。問題発覚直後の新聞記事には「偽りの物語、感動生む装置

に 佐村河内氏問題への自戒」(朝日新聞 2014 年 2 月 11 日朝刊)「物語と音楽の矛盾に違和感 佐村河内氏の問題」(朝日新聞 2014 年 2 月 18 日)といったタイトルが並ぶ。前者は、前述のような「物語」の増幅が「現代の商業主義の落とし穴」をあぶり出したとして、「作品そのものへの評価を置き去りに、CD 会社や興行主は都合の良い売り文句で大衆をあおり、メディアも格好の材料にした」と批判している¹⁴⁾。一方后者は、クラシック音楽界の現状を「CD が数千枚売ればヒットと言われる」と分析した上で、「そんな中、佐村河内は『全聾』『被爆 2 世』といった『物語』を前面に押し出すことで、『HIROSHIMA』を 18 万枚ものヒットにつなげた」と述べている。その上で、今回の事件から得られる教訓について『『物語』にウソがあっても、音楽はウソをつけない。個々の聴き手が自分の頭で音楽の良しあしを判断できればいいが、なかなか難しい』と綴る¹⁵⁾。このような語り口は、以下のように雑誌記事にも多く見受けられた。

「全聾の作曲家」「広島被爆二世」という彼が強調した出自や障碍。過酷な運命を乗り越え、被災した人々のために鎮魂の祈りを捧げるというパフォーマンス、それらは、「物語」を好み、「物語」に弱い大衆の心を驚つかみにするものであった。熟練の技術によって拵えられた新垣氏の楽曲が、そのような「物語」に載せられたとき、「佐村河内守」という「商品」が生まれ、マスコミはじめ、世間の人々はそれに飛びついた。¹⁶⁾

このように、CD 会社・興行主やメディア、ひいては佐村河内氏自身までもがごぞって偽りの「物語」を強調したことが「クラシック音楽」の異例のヒットに繋がった、という見解は一定数見られ、それらの多くは「クラシック音楽」そのものに対する眼差しの希薄化への気づきと共に語られていた。この点について、もう少し詳しく見てみたい。

受け手は偽作曲家が企図したとおり、たやすく「物語」を含んだ作品に熱狂し、次々に販売される関連商品(テレビ番組・自伝・コンサートなど)を消費していき、専門性を持つ人々は、逆に大衆性を帯びた動きを侮蔑するばかりで、作品自体をついに検証しなかった。¹⁷⁾

私たちは自らの感性で食べ物や音楽を味わい、その良しあしを判断する能力が衰えてきていると思う。自分で判断できないから、わかりやすい感動にすがってしまう。¹⁸⁾

こうした記述からは、今回「クラシック音楽」のヒットが起こったのは同音楽自体の社会的位置が変化したからではなく、「物語」という媒介装置の確立によって受容の在り方自体が規定されてしまったからであるということが見えてくる。

では、現在の「クラシック音楽」の立ち位置はどうなっているのだろうか。音楽評論家の谷戸基岩は「多くの人達が伝・佐村河内作品に何の疑いも持たず感動したひとつの理由はそれがクラシック音楽だからだ」とした上で、「情操教育に良いはずのクラシック音楽の世界で人を欺くような行為などある筈がないという楽観的な思い込みが世間一般の聴き手にあったのではないかと分析している。そして更に、「業界の評価が高いもの、知名度の高いアーティスト・作品、今が旬のもの…そんな中で手取り早くマスな成功を収めるためにはテレビのニュース・ネタになるような話題が好まれる傾向がある。伝・佐村河内守作品はこうした価値観の単純化の中では非常に売り易い商品となった。」として、価値観の変遷が物語の拡大を助長したことを指摘している¹⁹⁾。

ここまでの分析からは、主に次の三点を明らかにすることができる。第一に、佐村河内氏をめぐる「物語」の共有者には「クラシック音楽」の聴き手のみならず作曲家自身やマスコミまでもが含まれるということである。出自を強調することによって知名度の上昇を図った佐村河内氏、クラシック音楽を単純化してファンを増やしたい同音楽業界、物事をセンセーショナルに報道したがるマスコミ、そしてそれに感化されやすい日本人、それぞれが各自のニーズに合致するものとしてこの「物語」を増幅してきたと言えることが出来る。第二に、そうした動きが次第に熱を帯びるようになった結果、「私たちは音楽ではなく『肥大化する物語』を聴いているのかもしれない。」²⁰⁾という記述が表すように「音楽」そのものとは無関係なところで「クラシック音楽」の消費が起こっていったということである。

しかしこれは、従来の「クラシック音楽」イメージの完全なる瓦解を示すのではない。ここで第三に指摘出来るのは、皮肉にもそうした「物語」の増幅は「クラシック音楽」が（本質的には）「高尚」で「敷居が高い」ものであるという前提が今もなお存在するが故に起こり得たのであるということである。すなわち佐村河内氏がヒットしたのは、彼の「物語」が「高尚」で「難解」な音楽に「障害」を持ちながら挑みつづけているという一種のビルドゥングスロマン的な物語形式を反復していたからであり、そこ

においてはクラシック音楽が「難解」であればあるほど「物語」の強度が高まるからである。

「物語」に内包されたクラシック音楽

これらを踏まえて、佐村河内氏代作問題が意味するもの及び現在のクラシック音楽受容に生じている変化についてまとめると以下ようになるであろう。

「親しみやすい」「分かりやすい」ものとしてクラシック音楽を発信／受信しようとするとき、しばしばそこでは何らかの「物語」が共有されることがある。この「物語」によって、クラシックの「高尚さ」や「正統性」はいわば覆い隠された状態になっているのである。だが何らかの問題発生を機にその「物語」が一旦崩壊したとき、クラシック音楽の存立を根底で支えている要素が露わになる。今回の問題発覚直後に社会を覆った「失望感」や報道量の再加熱は、同音楽が希薄化されたとも言われる「高尚さ」や「規範性」といったほかのジャンルの音楽にはない特殊な役割や特徴を水面下で保持していたことを示すものではないのだろうか。

今日のクラシック音楽に対する「敷居が下がった」「誰もが気軽に楽しめるようになった」といったまなざしの変化は、「高尚」「教養的」といった従来の規範的なイメージから新しいクラシック音楽イメージへの単純な移行によって生み出されたものではない。こうした従来のイメージは、拡大する「物語」に包摂され普段は意識されることが少なくなりながらも依然としてクラシック音楽受容のあり方を根底で規定し続けている。変化を生み出しているのは同音楽と「物語」との関係性である。「物語」は強い浸透力を持ち、多数の消費を生み出すことが出来る。つまり、同音楽は現在も一部の人々にとっては「難しい」ものであるが故に「分かりやすく」「強度」の大きい「物語」と結びつくことが出来るのであり、それが時としては「異例のヒット」を生み出すことにも繋がっているのである。

おわりに

本稿では、従来の研究の多くが依拠していた「高級／低級」という二項対立図式を一旦排除した上で、クラシック音楽受容の変化の様相を新たな側面から描き出す試みを行った。その結果、クラシック音楽と「物語」との依存関係の強化という従来とは異なる力学の所在が明らかになった。

今回の件を受け、「作品自体の真価を判断するリテラシーを身につけるべき」²¹⁾「佐村河内名義で発表された一連の作品群は、今こそ、偽りの物語

を排して虚心坦懐に聴かれるべき機会を得たのではないか²²⁾というように「物語の肥大化」へ警鐘を鳴らすような言説も多くみられるようになり、「クラシック音楽」受容のあり方への内省が生まれている。

こうした状況のなかで、クラシック音楽受容は形骸化の様相を呈していくのか、それとも再び「音楽」独自の論理によって新たなブームを引き起こしていくのだろうか。今後は、変化を測る物差し自体を一度解体した上で、「クラシック音楽」の受容がどのようなメカニズムで起こっているのかを注意深く考察していく必要があるだろう。

注

- 1) 吉成順『＜クラシック＞と＜ポピュラー＞—公開演奏会と近代音楽文化の成立—』2014、アルテスパブリッシング、p. 2
- 2) 田代美緒「クラシック音楽受容の現在」遠藤知巳『フラット・カルチャー—現代日本の社会学』2010、せりか書房、p. 154
- 3) 本間千尋「戦後日本におけるクラシック音楽に関する研究—文化資本としてのクラシック音楽と近代的聴衆の崩壊—」『三田学会雑誌』106(2)、2013、p. 129
- 4) 同上
- 5) 輪島祐介「クラシック音楽の語られ方—ハイソ、癒し、J回帰」渡辺裕・増田聡ほか『クラシック音楽の政治学』2005、青弓社、p. 176
- 6) 同上
- 7) 同上
- 8) 岡田暁生『Musizieren—音楽すること』の復権を目指して』『ピアノを弾く身体』2003、中公新書、pp. 3-24
- 9) 渡辺裕『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』1989、春秋社、p. 165
- 10) 若林幹夫「距離と反復—クラシック音楽の生態学」渡辺・増田ほか前掲書、pp. 218-230
- 11) 若林、前掲論文、pp. 230-233
- 12) 輪島祐介「クラシック音楽の語られ方」渡辺・増田ほか前掲書、p. 177
- 13) 輪島、同上、pp. 180-185
- 14) 朝日新聞 2014年2月11日朝刊
- 15) 朝日新聞 2014年2月11日朝刊
- 16) 大辻隆弘「大衆性の誘惑」『短歌』2014、角川学芸出版、p. 105
- 20 現代における「クラシック音楽」受容の様相

- 17) 同上、p. 111
- 18) 読売新聞 2014 年 2 月 19 日朝刊
- 19) 以上の引用は、谷戸基岩「NPJ 通信 クラシック音楽の問題点 (12) 佐村河内守事件の裏側にあるもの」
(<http://www.news-pj.net/npj/kobayashi-midori/20140224.html>)
(2015 年 01 月 30 日アクセス)
- 20) 毎日新聞 2014 年 3 月 24 日
- 21) 高木佳子「熱狂・消費・易怒の果てに」『短歌』2014、角川学芸出版、
p. 111
- 22) 読売新聞 2014 年 2 月 19 日朝刊

~~~~~

卒業論文を書き終えてから約 1 年、修士論文を書き終えるまでに約 1 年という地点において「論文を書く」ということの難しさと面白さを再認識出来たことには大変大きな意義があったように感じています。今回の執筆を通して得られた気づきを、今後の研究活動に生かしていきたいと思えます。ありがとうございました。

加藤柚衣



# 音楽という「趣味」は「使える」か

## —音楽経験に関する女子大学生へのインタビューから

飯塚 眸

はじめに

豊かな現代社会は様々な娯楽であふれている。生活にゆとりのある人々はその娯楽に目を向け、趣味を持つ。それはせわしない生活のなかで癒しを与えるものであったり、単調な日常に充実感を与えるものであったりする。なかでも音楽は多くの人々に楽しまれている。学生時代の部活動で音楽系の部活動に所属していた、あるいはしている人も多いだろう。またピアノをはじめバイオリンやあるいは声楽だったり、音楽系の習い事をしていて、している人もいるだろう。そのような人々はなぜ音楽をしているのだろうか。音楽とどのようにかかわってきたのだろうか。

しばしば学生は「部活動には入っておいた方がいい」と言われる。また「自分の子どもに習い事をさせるならピアノがよい」という話を聞いたことはないだろうか。このようなことが言われるのは部活動や習い事が役に立つからだろう。あるいは役に立つと思われているからだろう。それともただ単に楽しく打ち込める趣味をもってほしいという思いからそう言われるのだろうか。多くの人々が音楽をしているが、その経験はその先本当に使えるのだろうか。それとも実は使えないのだろうか。

そこで、音楽経験者に対して実施したこれまでの音楽経験についてのインタビュー調査から、音楽との関わり方のいくつかの実際の例を示そうと思う。そしてその経験を利用しているのかということも考えてみたい。

### 趣味としての楽器演奏

大人が各人各様の趣味を楽しんでいるのに対し、子どもは比較的みんなが同じようなものに興味をもち遊んでいるように思える。趣味には大人と子どもの違いがあるのだろうか。そもそも趣味とは何なのか。

「大人の趣味」という表現はよく聞かすが、「子どもの趣味」という表現はあまり聞かないことから、塩見は、趣味は「人間がある一定の成長段階を経て身につけるもの」であり、「その場限りで継続性をもたない遊びから、

継続性をもちアイデンティティの一部を形成するような趣味への移行が、子どもから（青年期段階を経て）大人へと至る成長の過程と結びつけられている」と述べている<sup>1)</sup>。また、神澤は趣味という語には以下の3つのポイントがあると述べ、それについて説明している<sup>2)</sup>。その説明を以下に引用しよう。

- ①性向：「好み」と呼ばれるような美的・道徳的規準。「趣味がよい・悪い」、「中国趣味」などといった使われ方をする。
- ②物品または知識の蒐集や鑑賞行動：野球カード集め、読書、映画鑑賞など。
- ③技能：絵を描くこと、釣り、英会話など。

この3つのポイントはどれも同じフェーズに並ぶものではない。①は全ての根本に位置するもので、テイストである。そして②はその上に、③はさらにその上に位置づけられている。①のみを趣味と指すことはできるが、②を趣味と呼ぶ際は①が、③を趣味と言うときは①と②が含まれており、②と③は①を具体化したものと考えられる。

塩見や神澤の説明に従うと、音楽的知識や技能が無く、ただ単に楽器を音が出るおもちゃとして楽しむ子どもの場合はまだ楽器演奏を趣味とみなすことはできないが、知識、技能ともに持ち合わせた大人の場合は楽器演奏を趣味とみなすことができるだろう。では、子どもの時の趣味以前のものかどのようにして大人の趣味へと変わっていくのだろうか。子どもの楽器演奏遊びが大人の楽器演奏趣味に移っていく過程を見るために、実際に楽器経験者の音楽へのかかわり方の個人史を聞いてみた。

## 親族が与えるきっかけ

楽器演奏のきっかけを与える最も身近で最も早期の人物が親、きょうだいをはじめとする親族である。ここでの楽器にかかわる環境の有無、もしくは環境がある場合それがどのような環境かによって幼少期の楽器演奏の形態、ひいてはその後の音楽、楽器演奏への関わり方が決まるかもしれない。実際に楽器経験者に行ったインタビュー調査をもとに、楽器演奏経験における親族の影響を考えてみたいと思う。インタビューは2014年7月15日に以下の4名の女子大学生に集ってもらい、座談会形式で行った。全員が4年生であり、就職活動を終えた方もおられた。

A さん…幼いころ姉がピアノを習っており、やがて自分もピアノを習いたいと思いピアノを始めた。その後大学生になってバンジョーを始めたので、しばらくは1本に絞って練習しないと身につかないと思いピアノは今はやっていない。

B さん…音楽系の習い事はして来ず、中学生の時に吹奏楽部に入ったのがきっかけでトロンボーンを始めた。その後高校、大学でも部活動で楽器を続けている。

C さん…祖母の家にあったピアノをよく弾いていたことからピアノを習うことになり、その後ピアノからエレクトーンに転向しつつも習い事自体は継続。小学生の時に金管バンドに所属しドラムを始め、中学校では吹奏楽部に所属しサックスを始める。本人の中で部活の比重が大きくなり習い事に興味が向かなくなってきたことによって中学3年生の時にエレクトーンをやめた。高校では部活禁止だったため楽器はしておらず、大学の部活動で再びサックスを初めた。

D さん…親の習い事をたくさんやらせてあげたいという考えにより小学3年生頃から中学2年生頃までピアノを習っており、その後バンドに興味を持ったことから大学の部活動でドラムを始めた。また本当はベースを弾きたいと思っていたことから大学2回生のときにドラムに加えベースも始めた。

以上が4人の今までの楽器経験の略歴であるが、Bさんを除く3人はみな幼いころにピアノを習い始めるところから楽器演奏の歴史が始まっている。そしてAさんは姉が先に習っていた、Cさんは祖母の家にピアノがあった、Dさんは親の方針でというように、3人に共通することとして親族の影響があることが窺えよう。またBさんは幼少期に音楽系の習い事をしていないが、そのことについてBさんは親が音楽系の習い事をするにあまり肯定的ではなく、音楽よりも勉強をさせたかったようだと言っている。(そのかわりBさんは英会話を習っていたそうだ。このことから親の「音楽よりも勉強」という考えが読み取れる。)

また、Aさんは高校生までピアノを続けており、またピアノはやめたのではなく、バンジョーを習得するために一旦休んでいると言っていたことから、ピアノに対してはそれなりに肯定的な印象をもっているようだ(少なくとも否定的な印象ではない)。Cさんも中学での部活の比重が大きくなるまではエレクトーンに対しておそらく肯定的な印象をもっていただろう。しかしDさんについてはどうだろうか。Dさんはピアノの練習は苦痛だっ

たと言っている。実際おそらくそれが原因で一時期は、ピアノを習っていたということも忘れていたという。ピアノやエレクトーンに肯定的な（肯定的だった）Aさん、Cさんと否定的なDさんの違いは何だろうか。それは一つには、自己からの働きかけによってピアノを始めたAさん、Cさんに対し、Dさんは自分の意志でピアノを始めたわけではなく、親の方針によりピアノを習っていたということだ。親は良かれと思って習わせるのだろうが、それが必ずしもプラスに働くとは限らないようだ。

ただし、ここで確認しておきたいのは、肯定的、否定的いずれにしろ、幼少期に音楽系の習い事を始める背景には親をはじめとする親族が大きく関わっているということである。途中で別の楽器に転向する場合でも、ほかの楽器の経験があれば音楽的知識があつたり技能が身につけていたりして、よりアプローチしやすくなるだろう。例えば部活動に所属する際も、それ以前に音楽経験があるかどうかは入部の決定の際にいくぶんかは考慮されるだろう。ゆえに親族の影響を主とする幼少期の音楽経験は、その後の楽器演奏趣味の形成に少なからず関わっていると考えられる。

### 音楽経験は役に立たないのか

ではこうした音楽経験を彼女たちはどう認識して、どう使おうとしているのだろうか。まずはじめに確認しておくこととして、彼女らは何かに利用するために楽器演奏を始めたわけではないことがあげられる。たとえばDさんの親であれば、何かの役に立つことを期待して習わせたのかもしれないが、当時子どもである彼女たちには楽器演奏の経験を役立てようという気はなかったであろう。

では、こうした本人たちの役立たせるという意図の有無にかかわらず、実際楽器演奏の経験は役に立ったのだろうか。

片岡（2001）は男女における文化的環境が与える効果について、戦後になって時代が進むにつれて、男性においては学校での高い成績に家庭の文化的環境は影響しなくなり、学校外教育投資（塾、家庭教師など）が高い成績につながる（しかし今日では学校外教育投資を受ける人口がかなり増加しているためその効果は低くなっている）が、女性においては一貫して高学歴家庭の豊かな文化環境が高い成績に影響し、この業績主義的な社会ではその高い成績がそのまま高学歴につながると述べている<sup>3)</sup>。

ここで、幼少期にピアノないしはエレクトーンを習っていたというAさん、Bさん、Cさんには音楽の文化的環境はあったと見なせる。さらにフランスの社会学者ブルデューの提唱した文化資本の概念<sup>4)</sup>によると文化資本

には身体化（楽譜が読めることや楽器を演奏できること）・客体化（楽器を所有していること）・制度化（それが演奏会やコンクールなどで公的に承認されること）の3つの形態があるとされるが、彼女たちにはこれらの文化資本が文化的な環境の下で獲得されていたとみなすことができる。

だが、彼女たちはその文化資本を地位向上の戦略として認識していない。インタビューのなかで楽器をしてきたことを就職活動にどのように使ったかを尋ねたとき、部活で務めた役職についてアピールしたという回答こそあれ、楽器演奏の経験そのものを使ったという回答は出てこなかった。逆に楽器演奏の経験は「使えない」とさえ言っていた。

なぜ使えないのだろうか。おそらくそれは、1つには音楽が明確に数値などで表されにくいということがあるだろう。部活に関して言えば、運動部の場合、大会で優勝、2位、3位と順位が付けられる、あるいは試合で何点取ったか、というように結果が数値化される。しかし文化部の場合、結果を数値で表すことが難しい。コンクールに出場したとしても、トップを争うような人たちには優勝、準優勝といった称号が与えられるが、残念ながら大部分のそうではない人たちの結果はうやむやである。そもそも音楽はスポーツと違って勝敗を競うものではない。だから数値化されるようなはっきりとした結果が出ないのはある意味当然ともいえる。これはつまりは、音楽においては3つ目の制度化された文化資本の優劣や多寡がスポーツほど客観的には評価しにくいことを表している。競争社会においてこうした文化資本が評価されづらいのはある意味当然であり、彼女たちはそれをよく認識しているのである。

## 音楽経験は何の役に立つのか

では結局、音楽経験は役に立たないのだろうか。確かに就職などに視点を置けばそうかもしれない。しかしもっと広い視野から見れば役立つところもあると彼女たちは言う。インタビューをした際に、彼女たちが口をそろえて役に立ったと言っていたのは、音楽活動を通して人脈が広がったということだった。ここでまずA, B, C, Dさんの楽器演奏の歴史について、仲間との出会いに焦点を当てて記述する。

Aさん…大学生でバンジョーを始めるまではずっと独奏形態であるピアノをしており、バンジョーを始めたことで合奏形態の音楽をするようになる。

Bさん…最初の出会いは中学での部活動。その後高校、大学でも合奏形

態の部活動に所属している。

Cさん…最初の出会いは小学生の時のクラブ活動。そして中学での部活動、大学での部活動と続く。

Dさん…最初の出会いは大学での部活動。

ただし、この「仲間との出会い」とはあくまで「楽器演奏」においての話であり、その他音楽以外の活動や単に音楽の趣味等には視点を置いていない。

楽器演奏において、同じ目的・目標を共有する仲間と出会うことは考え方の変化や楽器演奏への関わり方の変化をもたらす。Aさんは大学までずっと個人で演奏する形態に慣れていたため、初めは集団で演奏する合奏形態に抵抗があったが、やってみると意外と楽しいと感じたという。Aさんはインタビューのなかで楽器をしてきたことによるメリットについての話題になっていた時に「バンジョーを持って、例えばここにいるほかの3人と何か演奏ができるようになりたいという、そういう意識はあるんです」と言っていた。以前は合奏形態に抵抗を感じていたのに今ではむしろ合奏形態にこそ楽器演奏の楽しみを見出しているようだ。個人でしか演奏してこなかったことで仲間と合わせる楽しさに気づけなかったが、集団の中に入り合奏を経験してみることでその楽しさに気づくことは多いようだ。

Cさんもまた仲間と合わせる楽しさに気づいた経験がある。Cさんは中学時代、幼少期から始めた（ピアノを経ての）エレクトーンを続けつつ、部活動でのサクソも並行してやっていた。しかし部活で皆と一緒に演奏するほうが楽しいと感じるようになり、次第に1人で弾くエレクトーンが楽しくなくなってきた。部活で忙しくエレクトーンを練習するのも大変になったという理由も相まって、エレクトーンはやめることにしたという。仲間と何か共有できるものがあるというのは楽器を続けていくうえで非常に重要なことかもしれない。楽器を演奏する人々は、もちろん楽器演奏そのものも楽しんでいるだろうが、それよりも仲間とともに1つの音楽を作り上げることに楽器演奏の楽しみを見出している場合も多いのではないだろうか。音楽がそれ自体として楽しめるのではなく、他者と同じものを共有するという楽しみを単に音楽を手段として味わっているのかもしれない。

このように、彼女たちは文化資本を自らの社会的な地位を高めることには使っていないが、人とのつながり、あくまで趣味の領域で人脈を広げることに使っているようである。時にはそのつながりから金銭や就職といった経済資本が生み出されるかもしれないが先にいったように、音楽は子

ども時代から習われることが多く、自分の地位向上に利用するために始める人はほとんどいないだろう。

つまり、音楽をしている人はあくまで趣味としてそれをやっけていて、趣味の領域において人脈を広げることができるのであるが、しかし、そうした社会関係資本が経済資本へと変換されることは少なく、むしろそれは、みんなと合奏して、それを楽しみたい、などという趣味の領域に回帰しているのである。つまり、今回インタビューに協力してくれたA、B、C、Dさんは自らの社会的地位向上のために文化資本は使えないし、使う気もないと考えているが、「趣味」の次元で人と出会ってより「趣味」を「趣味」たらしめるために文化資本を使っているようだ。

こうした「趣味」に対するスタンスはおおよそ現代の日本の大学生一般のそれに共通するものではないだろうか。日本の大学生は自らの社会的地位の向上のためには楽器を演奏できるといったような文化資本を使わず、むしろ趣味の領域をより充実させ、そこで「楽しみ」を再生産するためにそうした文化資本を使用していると言えるだろう。

## おわりに

楽器演奏をする女子大学生のインタビューから、小さい時にはじめられた彼女たちの楽器演奏という趣味は、就職などの場面では使いにくいし、また使うこともされていないということが確認できた。彼女たちは自らの持つ文化資本を公的な場で評価されるようなものとしては使用しないのである。これにはどういう意味があるのだろうか。彼女たちは部活を将来のための戦略として考えていない。それは、純粋に趣味として音楽を楽しみたいからだろう。いやむしろ、趣味という領域はそのようにして確保されてゆくものであるのかもしれない。自らの持つ文化資本をあえて経済資本に変換しないこと、つまりは音楽を何かの手段にするのではなく、音楽をすることそれ自体を目的として「楽しむ」こと。そこで人とつながりが広がることもあるが、それを何かのために流用しないことで、趣味はまたより一層趣味として育っていくのだろう。

## 注

- 1) 塩見翔「青少年の『趣味的社会化』に関する一考察：鉄道ファンのライフヒストリー調査から」『関西大学大学院人間科学：社会学・心理学研究』第75号、2011、p. 71

- 2) 神澤志摩「趣味の選択の一形態：幼少期におけるピアノレッスンの導入スタイル」『成城文藝』第166号、1999、pp. 56-57
- 3) 片岡栄美「教育達成過程における家族の教育戦略：文化資本効果と学校外教育投資効果のジェンダー差を中心に」『教育学研究』第68巻第3号、2001、p. 11
- 4) 片岡栄美「教育達成と文化資本の形成」稲垣恭子編『教育文化を学ぶ人のために』2011、世界思想社、pp. 57-58



「音」がテーマということで、私は今まで部活動や習い事で楽器をしてきたのでそれらにかかわることで文章を書けたらいいな、とぼんやりと思っていました。その後なんやかんやあって最終的にこの文章が完成しました。そのなんやかんやが大変でしたが。……なんて偉そうなことは言えず、インタビューに協力していただいた先輩方、アドバイス（という一言では収まりきれないほどのありがたいお言葉の数々）をくださった先生の方なくしては、この文章を書き上げることはできなかったでしょう。ただただ感謝の一言に尽きます。ありがとうございます。この授業を通して少しは自分が成長できていることを願います。

飯塚眸



# 作品化されるサウンドトラック

## —アニメにおける音楽と作品の関係について

糸川 志穂

はじめに

映画やアニメ、ゲームなどの映像作品が公開されると必ずと言っていいほど発売されるサウンドトラック CD。作品自体のファンが音楽を聴いて本編を思い出すため、あるいはコレクター・アイテムとして購入されることの多い商品だが、「本編は知らないけれど曲が良いから」と CD だけを買う人や、音楽の方に先に興味を持ってから本編に手を伸ばす人々がいることも事実である。実際に、歌詞のあるボーカル曲が挿入歌として使用されたり、また既存の音楽作品をアレンジして、あるいはそのまま挿入されたりすることも多く、単体で鑑賞に堪える楽曲も増えてきている。

本来は映像作品に付随する構成要素にすぎないであろうサウンドトラックが、なぜ一つの音楽作品として評価されている／されるようになったのだろうか。サウンドトラックを単なる映像の引き立て役から、時に映像以上に目立つような単体の作品へと引き上げた要因は何か。

本稿では、現代の日本でも特に注目されているアニメ音楽作曲家の菅野よう子<sup>1)</sup>、梶浦由記<sup>2)</sup>、澤野弘之<sup>3)</sup>の3人を取り上げ、彼らの作品の特徴や仕事に対する姿勢を通して、サウンドトラックが単体の作品として評価される理由やそのような音楽作品の共通点、そしてアニメ作品との関係について論じてゆきたい。

### 菅野よう子の作品への向き合い方

藤津亮太は通常のサントラの作り方は以下のようなものである<sup>4)</sup>。通常 TV シリーズのアニメでは映像とは別に音楽制作が進められるということだ。すなわち、音響監督と監督が打ち合わせをして作曲の指標となる音楽メニューを作り、それに従って作曲家が各曲を作曲する。完成した楽曲は時に編集されながら、映像へと当てはめられていく。一方、映画など長編アニメの場合は、絵コンテをベースにどのシーンにどのような音楽を流したいかが決められる。このリストが音楽メニューとなり、作曲家は実際の映像の尺

に合わせて作曲をしていく。

しかし、藤津によれば「菅野よう子の場合、こうした基本的な流れを踏まえつつも、しばしば大胆にそれを踏み越えて音楽制作を行っている点が、非常に大きな特徴といえる」<sup>5)</sup>のである。具体的に見てみよう。

菅野が音楽を手がけた作品として、『カウボーイビバップ』を取り上げる。『カウボーイビバップ』は当時のTVアニメの中でもサウンドトラックにこだわって作られ、ファーストアルバム『COWBOY BEBOP』は1999年に日本ゴールド・ディスク大賞「アニメーション・オブ・ザ・イヤー」を獲得した。短期間・低予算で作られていたそれまでのアニメ音楽の中で、時間と予算をかけてサウンドトラックの質向上を成し遂げたことが、『カウボーイビバップ』を成功へと導いたと言える。

このことについて、「従来映像を陰で支えていた劇伴音楽（サウンドトラック：引用者注）を（映像と同程度に）目立つものにするすることで、より作品の個性を引き立てようと新しい制作路線を打ち出した」<sup>6)</sup>と語られているが、実際には、菅野は『カウボーイビバップ』の楽曲制作にあたって、その企画を聞いた時点で「地味で売れなさそうだから、音楽でフックをつける必要がある」<sup>7)</sup>と考えたという。

また、菅野はアニメ雑誌『コンティニュー』Vol.46でのインタビューにて次のように語っている。

最初にコマーシャルのお仕事を受けたときに、「よし、ここで私を表現してやろう」と気負って失敗した——それは自分で勝手に「失敗だ」と思ったんですけど、受けた依頼に対して、自分の主張を被せる……みたいなのは、まったく面白くないことだって感じたんです。それ以来、依頼を受けるときに、「その人が何をしてほしいか」を聞くようになりました。<sup>8)</sup>

「自分が作るのではなく監督のやりたいことを引っぱりだすのがサントラ」という菅野の「サントラ論」<sup>9)</sup>に表れている通り、ただ単に目立つ音楽を作り出すというより、実際には映像に寄り添いつつ監督が意図しなかった要素を作曲家が引き出し、作品の表現を広げたと言えるのではないだろうか。

## 梶浦由記が手がけた主題歌とBGMの役割

梶浦由記の音楽は〈梶浦サウンド〉と呼ばれ、アニメやゲームのサウン

ドトラックでありながら、その独創性から日本のみならず世界的にも多大な評価を受けている。また、梶浦は現代のアニメ音楽の作曲家・音楽プロデューサーの中で「菅野よう子に唯一比肩する存在」<sup>10)</sup>とも語られている。

〈梶浦サウンド〉と呼ばれる音楽の大きな特徴として挙げられるのが、通常のサウンドトラックよりもはるかに多く、声によるコーラスが多用されていることである。その理由としては梶浦が幼少の頃からオペラに親しんでいたことなどが考えられるが、〈梶浦語〉と呼ばれる造語による多重コーラスに加えて、アニメのBGMとは思えないほど様々なジャンルのメロディや楽器が取り入れられている。

梶浦の手がけたアニメ音楽の中でも特に大ヒットとなった「Magia」は、第15回文化庁メディア芸術祭アニメーション部門で大賞を受賞したTVアニメ『魔法少女まどか☆マギカ』のエンディング主題歌である。しかしこの楽曲がエンディングとして使用されるのは主要キャラクターが死亡する第3話からであり、「魔法少女もののアニメ」という印象とはかけ離れたシリアスな展開と合わせて、エンディングの枠に捕らわれない変則的かつ効果的な使われ方をしていた。当初に監督から出されたオーダーは「バラードもの」だったが、シナリオを読み進める中でバラードとは程遠いテイストの楽曲に仕上がったそうである。実際に、オープニング主題歌を担当した女性二人組ユニットのClariSは第1話冒頭でアレンジバージョンの「Magia」が流れる映像を見て非常に困惑したという。

このように「Magia」がアニメ主題歌としてはある意味「異質」と言える一方で、作中のBGMとして使用された楽曲はというと、こちらはまさしく映像を補強する役割を果たしている。

梶浦はサウンドトラックを制作する際、楽曲が使用される背景の「広さ」や「奥行き」を意識して作ると語っており、そのおかげで登場人物の心情を音楽によって補強することに成功していると言えるだろう。梶浦はサウンドトラックの制作に取りかかる前に、既に『まどか☆マギカ』のシナリオをすべて読み終えており、特に作中のおどろおどろしい異世界のシーンで使用される楽曲については、肉感的な恐怖感と精神的な圧迫感を重視したという。

梶浦がアニメ音楽を手がける際、「Magia」のようにアニメ制作サイドの意向を無視したような楽曲を生むこともあれば、その一方で映像の場面にぴったりと寄り添い、視覚的な表現を聴覚によって上手く補うこともある。梶浦の音楽は、BGM本来の役割通りに映像を補強しながら、時に制作者の意表を突くような形で楽曲を提供することで、様々な方向性から作品を支

え、表現を広げていると言えるだろう。

## 澤野弘之が生み出すボーカル入りのBGM

作品以上にサウンドトラックが有名になっている顕著な例として、『機動戦士ガンダム UC』のメインテーマ「UNICORN」を手がけた澤野弘之を取り上げたい。澤野が特に力を入れたという「UNICORN」は動画投稿サイト「ニコニコ動画」を中心に人気を博し、アニメ視聴者が楽曲にアレンジを施したり、自分で演奏したりした動画がいくつも投稿されている。

澤野の楽曲の特徴としてまず挙げられるのは、その曲名の異様さだろう。「斬 LLL ア生 LL」（「キラキラオリジナルサウンドトラック」2013年、アニプレックス）や「凸】♀】♂】←巨人」（「TVアニメ『進撃の巨人』オリジナルサウンドトラック」2013年、ポニーキャニオン）などといった、まるで暗号のような変わったタイトルのものがいくつもある。もちろんすべてがこのような曲名なのではなく、作品のメインテーマや盛り上がるシーンで流れるような楽曲はむしろ普通のタイトルのもが多い。また、澤野本人も Twitter で「相変わらず適当な曲名は纏博士（アニメ『キラキラ』の登場人物：引用者注）以上にネーミングセンスないですが（笑）、気にせず自由に楽しんでお聴き頂ければと思います」<sup>11)</sup>と発言しており、単なる言葉遊びのようなもので深い意図はないと思われる。

澤野が手がけるサウンドトラック、特にアニメでの仕事においてよく注目される特徴として次に挙げられるのは、ボーカル入りの楽曲が目立つことである。歌詞は英語あるいはドイツ語が主であり、例としては『進撃の巨人』の「ətˈæk 0N táɪtn」や『キラキラ』の「Before my body is dry」など、作品で使用されるサウンドトラックの中でも盛り上がりのシーンで流れることが多く、作品または主人公のメインテーマとして用いられる傾向がある。また2014年に、澤野が手がけてきた様々なアニメ作品のサウンドトラックからボーカル楽曲を収録したアルバム「BEST OF VOCAL WORKS [nZk]」が発売されたことは、彼の楽曲がアニメ作品の枠を飛び越え、単体の音楽作品としても評価されていることを表している。

だからと言って、澤野が作品に合わせることをせずに自分の得意な楽曲だけを押し出しているというわけではない。『機動戦士ガンダム UC』で音楽を担当した際、「ON YOUR MARK」（「機動戦士ガンダム UC オリジナルサウンドトラック」2010年、ミュージックレイン）という楽曲について自身のインタビューで次のように語っている。

この曲は5年くらい前にガンダムの世界を自分なりにイメージして制作した曲です。当時はまだ映像音楽の仕事に携わる前で、ひたすら家にこもって作品を想定しながら曲を作る日々でした。そんな中、自分の夢であるガンダムの世界に自分ならどんな音楽を作るだろうなんていう勝手な妄想をしながら作った曲で、とても気に入っていました。

いつか作品の世界と合えば使いたいと温めていた所、ユニコーンのお話を頂き、「これは使わない訳にはいかないだろ！」とテンションが上がりました。生のオーケストラでレコーディングし完成させる事が出来、思い入れ深い楽曲となりました。<sup>12)</sup>

このように澤野は作品の世界に合う曲作りをしつつも、ボーカル入りというアニメのBGMとしては非常に目立つ楽曲も作ることで、二つの側面から作品を支えていると言える。

## おわりに

映画やアニメ、ゲームといった映像作品のサウンドトラックについて、本稿ではアニメ音楽に焦点をおいて3人の作曲家を取り上げた。

菅野よう子は作曲家が自分本位で音楽を作るのではなく、だからと言ってまったくオーダー通りに仕事をこなすのでもなく、音楽によって制作者も意図しなかったことを引き出し、作品の表現を広げてより良いものにすることに成功している。

梶浦由記は作品のシナリオを読み込み、ぴったりと寄り添いながら、あるいはシナリオを深く理解したがゆえに当初のオーダーから離れた楽曲を提供することで、作品の表現を様々な方向へと伸ばしている。

そして澤野弘之もまた、作品の世界や雰囲気合った楽曲と、自身が得意とするボーカル楽曲の両方を取り入れることで、作品に貢献している。

3人ともあくまで「作品をより深め、広くすることに貢献すること」を目的とし、基本的には作品にぴったりと添いながら、時にはあえてオーダーから外れたり、ボーカル入りという目立つ曲作りをしたりすることで意外性を生み出し、作品の表現の幅を広げている。そしてそれこそが、彼らの手がけたサウンドトラックが作品を超えて注目され、評価される理由となっているのだろう。

つまりこれは、単体の作品となったサウンドトラックは単体として評価されて売れてはいるが、しかし音楽だけがひとり歩きしているのではなく、あくまで映像と音楽が表裏一体となって互いを支え合い、または高め合い、

その結果としてそれぞれが高く評価されることとなっているということではないだろうか。「はじめに」で述べたような「作品自体は知らないが音楽は好き」と言う人々も、程度の差はあれども次第に作品への興味を持つようになるだろうし、作品を見た人が必然的に音楽を聴くことになるのと同じく、サウンドトラックを聴いた人は自然と作品に触れることになるのだろう。

## 注

- 1) 作曲家、音楽プロデューサー。多数のCMソングを作曲し、1994年の『マクロスプラス』よりアニメのサウンドトラックや主題歌を担当。他に『カウボーイビバップ』、『∀ガンダム』、『攻殻機動隊 STAND ALONE COMPLEX』などの音楽を担当。
- 2) 作詞作曲家、音楽プロデューサー。『舞-HiME』、『空の境界』、『魔法少女まどか☆マギカ』、『Fate/Zero』など多数のアニメでサウンドトラックや主題歌を担当。女性ボーカルユニット「Kalafina」をプロデュースした。
- 3) 作曲家。ドラマでは『医龍』シリーズや『魔王』、アニメでは『機動戦士ガンダム UC』、『進撃の巨人』などでサウンドトラックを担当。2014年にはボーカル楽曲に重点を置いたプロジェクト「SawanoHiroyuki[nZk] (サワノヒロユキヌジーク)」を立ち上げた。
- 4) 藤津亮太「『最も身近な批評』の実際」『ユリイカ』41巻9号、2009、p. 78
- 5) 藤津前掲論文、pp. 79-80
- 6) 山崎晶「劇伴音楽の作品化～異種間連携に伴う制作の変化について」『年報人間科学』28号、2007、p. 46
- 7) 藤津前掲論文、p. 80
- 8) 円堂都司昭「菅野よう子と今時の音楽的インフラ あるいは、物語から遠く離れて」前掲『ユリイカ』p. 137より重引
- 9) 飯田一史「菅野よう子事典」前掲『ユリイカ』p. 175
- 10) 富田明宏「ClariSが触れたセカイと現実、梶浦由記が包んだ情景 『まどか☆マギカ』の音楽」『ユリイカ』43巻12号、2011、p. 209
- 11) 2013/12/27のツイート  
[https://twitter.com/sawano\\_nZk/status/416495097975304193](https://twitter.com/sawano_nZk/status/416495097975304193)
- 12) 「機動戦士ガンダム UC 音楽担当 澤野 弘之氏インタビュー」  
<http://www.gundam-unicorn.net/sp/interview.html>



2014年4月から2015年2月まで、自分の好きなものであるはずの「サントラ」にひたすら悩まされた10ヶ月間でした。好きなものは好きなもののまま、難しく考えずに自分のそばに置いておけばいい。そう思う自分がいる一方で、関心があるからこそ浮かんだ疑問や違和感をそのままにしておくのは居心地が悪いという自分もいました。このような葛藤は日常の様々な場面、様々な領域でいつでも起こります。今回はこの演習をチャンスと捉え、疑問から逃げずに挑戦してみました。結果は……。

執筆作業の終盤では、頭の中のもやもやとしたものに何かしらの理由付けをして自分自身を無理矢理にでも納得させ、折り合いをつける行為をしているように感じていました。本当はそこから更に自分以外の読者にも納得していただくのが論文というものだと思うのですが、それこそが今はまだ足りていない部分ということで、これからの目標とします。

納得や感心とまではいなくても、「ふうん、そうなのか」とそこそこに面白い読み物となっていましたら幸いです。

糸川志穂



# 宮崎駿監督作品における荒井由実の楽曲に関する考察

大嶋 理佳世

はじめに

宮崎駿監督の映画といえば、きっと誰もが一度は見たことがあるだろう。そんな宮崎駿率いるスタジオジブリであるが、「ジブリ」とは、サハラ砂漠に吹く熱風を意味するイタリア語で、第二次世界大戦時に使われた軍用偵察機の名前でもある。「日本のアニメーション界に旋風を巻き起こそう」という意図のもと、宮崎駿が命名した<sup>1)</sup>。その名の通り上映作品はほぼその年の邦画の興行収入ナンバーワンとなっている<sup>2)</sup>。

国民的に人気を集めるスタジオジブリの作品であるが、ジブリ映画の魅力の一つとして映画の主題歌があげられるのではないだろうか。2008年には『風の谷のナウシカ』から『崖の上のポニョ』まで、スタジオジブリ19作品の主題歌・挿入歌全26曲を網羅した主題歌全集なるものも発売されており、主題歌の人気ぶりがうかがえる。

そんなジブリ映画の主題歌であるが、2013年に『風立ちぬ』が上映され、そこで主題歌として起用されたのは荒井由実（松任谷由実）<sup>3)</sup>の『ひこうき雲』であった。荒井由実の曲が宮崎駿作品に使われるのは、『魔女の宅急便』の挿入歌として起用された『ルージュの伝言』と『やさしさに包まれたなら』以来の約26年ぶり、二度目である。このようにスタジオジブリの作品で同じ歌手が起用されることは大変珍しい。二度使用されているのは『天空の城ラピュタ』と『となりのトトロ』での井上あずみと上記にある荒井由実のふたりである。

そこで、本稿では荒井由実に着目し、なぜ彼女の楽曲が宮崎駿監督作品で2度起用されているのか、ということについて考察していく。特に、荒井由実が26年という年月を経て再び起用されたこと、映画の主題歌として作られた曲ではなく、荒井由実作詞作曲の既存の曲が映画の主題歌として取り上げられたことに着目し、二つの映画における荒井由実の曲が持つ意味について考えてゆきたい。

## 宮崎駿監督作品の主題歌と荒井由実の歌声

東卓治によると、宮崎駿が監督する作品では主題歌は「登場人物の心象

風景を深く描き出そうとするものである」と述べられている。また宮崎駿についても、「歌声を作品の本質に投影させる感覚に長けてい」て、その手段として「歌声のさまざまな特徴を利用している」とも述べられている<sup>4)</sup>。一方で他のアニメーション映画については、「映画の内容と関連性のない主題歌をタイアップ起用してヒットを狙うといったことが頻繁に行われるように」<sup>5)</sup>なったとしている。上記で引用した「宮崎駿監督作品の主題歌に関する考察」では東は主に『もののけ姫』や『ハウルの動く城』の主題歌について、歌声に関する記述をしている<sup>6)</sup>。では荒井由実の歌声は作品にどのように投影されているのであろうか。

荒井由実の歌声の評価について、夫である松任谷正隆は、荒井由実デビュー当時「同じテレビ番組に出て、同じようにピアノを弾いていた」五輪真弓と比較されていたと述べていて、「五輪さんは線が太くて歌がうまい。由実さんは線が細くて歌がヘタだった」と語っている<sup>7)</sup>。さらに荒井由実自身も宮崎との対談で、自らの声を無機質だと評価し、その「無機質さが妙にアニメの無機質な感じに合っている」<sup>8)</sup>と感想を述べている。

荒井由実の声の無機質さ、これが宮崎映画の主題歌の特徴である「声の純粹な響きや無駄を省いたアレンジに主題を凝縮させようとする方向性」<sup>9)</sup>と関係していると考えられる。作詞、作曲は荒井由実によるものであるけれども、『魔女の宅急便』と『風立ちぬ』でも宮崎駿映画の主題歌の特徴が現れているのではないだろうか。次は、この二作品と、主題歌について考察する。

### 『魔女の宅急便』における荒井由実の主題歌

はじめに、この映画のあらすじを述べる。主人公のキキは13歳で、魔女としての修業を積むため、猫のジジと海のある町に移り住む。初めは町の人から冷たい反応をされ落ち込むキキであるが、パン屋のおかみであるおソノさんに気に入られ、家を間借りすることになり、空を飛ぶ能力を生かして配達の仕事始める。キキに興味を持っている少年のトンボや、森の中で出会った絵描きのウルスラ、キキに配達を頼む人々との出会いによって、キキは成長していく。そんな中、キキの魔女としての能力が薄れてしまい、キキは自信を失う。しかし周りの人たちの温かい支えによって、キキは飛行船の事故のために飛行船の外で宙吊りになっていたトンボを救うため、もう一度空を飛べるようになった。

柳澤健は『魔女の宅急便』で荒井由実が使われたのは、「ユーミンが魔女であったから」だと述べている<sup>10)</sup>。荒井由実のファーストアルバム『ひこ

うき雲』が発売されたときにレコードの帯に書かれていたのは「魔女か！スーパー・レディか！新感覚派・荒井由実登場」だった。また実際に前述の宮崎駿との対談で、宮崎は荒井由実の歌を聴いて「この人は一種の魔女じゃないかと思」<sup>11)</sup>ったと話している。さらに、宮崎は制作当時、荒井由実の熱烈なファンだったスタッフがいて、そのスタッフが職場に持ってきた荒井由実の曲を、延々と職場でかけながら仕事をしているというエピソードも書かれている<sup>12)</sup>。

また、『魔女の宅急便』は、13歳の少女の話であると同時に、働きに出る女性つまりキャリアウーマンが自立し成長する話でもある。柳澤は、荒井由実が魔女であったが、キキではなかったとしている<sup>13)</sup>。荒井由実はもちろん少女ではなく、すでにOLの教祖であった。また、荒井由実自身、少女時代に書き溜めていた詞のストックもなくなり、とりあえず書いて書いて書きまくらなければ、という思いがあったそうだが、この心境は絵描きのウルスラと重なる。

『ルージュの伝言』の歌詞の中で「不安な気持ちを残したまま 街は Ding-Dong 遠ざかってゆくわ」とあり、この曲が流れるキキの旅立ちの場面では、キキの心象がうまく伝わってくる。一方、「あのひとはもう気づくころよ バスルームにルージュの伝言 浮気な恋をはやくあきらめないかぎり 家には帰らない」<sup>14)</sup>といった一節からは、13歳の少女というより、大人の女性の雰囲気を感じる。『魔女の宅急便』では、おソノさんやウルスラ、キキにお届け物を依頼するおばあさんなどが登場するが、このキャラクターはみんなキキの先輩なのである。『ルージュの伝言』のこの歌詞は、キキの先輩である大人の女性の雰囲気がよく表れていると考える。荒井由実はずでに少女ではなかった。そして柳澤が述べるように『ルージュの伝言』は自立を決意した後輩魔女への先輩魔女からのエールとも考えられる。

ここで『ルージュの伝言』が、キキが旅立つ際に父親からもらったラジオから流れてくることにも注目してみる。キキは一人前の魔女になる修業のために、両親のもとを離れ、友人とも別れ、ジジと共に黒いワンピースをまとい旅立つ。ここで流れる『ルージュの伝言』は上述の応援歌としての役割もあるが、魔女の世界という非日常の中に、荒井由実という親しみやすさや親近感を見ている人が味わうことができる効果を持つと考える。

また、魔女の世界ではあるけれども、キキは現代社会に生きる少女の面影も見せている。カップルを見かけて羨ましそうにしたり、ショーウィンドーの赤い靴に見とれたり、魔女の修業中であること以外は、キキも当時の社会に生きていた少女なのではないだろうか。映画の中に荒井由実の存

在があるからこそ、キキが現代社会に生きる少女であると感じることができる。

次に『やさしさに包まれたなら』は、商売と趣味に忙しかった荒井由実の母親が、荒井由実の養育係として雇った宮林秀子さんとの思い出をつづった歌である。「カーテンを開いて 静かな木洩れ陽の やさしさに包まれたなら」<sup>15)</sup>というフレーズがある。キキは様々なハプニングに見舞われるが、そのたびに周りの人がキキを支えてくれる。この歌詞によってキキと周りの人々との関係がうまく描かれている。

『ルージュの伝言』も『やさしさに包まれたなら』も、リリースはそれぞれ1975年と1974年で、映画が公開される1989年よりも早い。しかし歌詞が登場人物たちの心象に寄り添っているものであり、曲を作った荒井由実と登場人物には類似点も見られる。OLの教祖といわれていた荒井由実は、世の中の女性たちが憧れる世界や共感できる世界を歌詞に綴った。このように、荒井由実の歌声は、1989年の世界をみごとに描き出していたのである。

### 『風立ちぬ』における荒井由実の主題歌

『風立ちぬ』についても、まずはあらすじから述べることにする。零戦設計者である堀越二郎、文学者の堀辰夫、この二人の人生をモデルに描かれた作品である。主人公の堀越二郎が、不景気、貧乏、病気、大震災、そして戦争と生きるのに辛い世の中であった1920年代の日本をどのように生きたのかということが描かれている。二郎は航空機的设计者



『風立ちぬ』公式サイトより

であり、ヒロインで登場する菜穂子とは、関東大震災のさなか汽車で出会う。二郎は休暇中、菜穂子と再会し恋に落ちるが、菜穂子は結核に侵されていた。二郎は航空機設計に情熱を注ぎ、何度となく挫折も味わうが、最後には二郎の作った零戦は華麗に空を舞い飛行に成功する。菜穂子は結核を治すことを決意し、山の結核療養所に入るが、もう一度二郎に会うために療養所を抜け出す。そして二郎と菜穂子は結婚し、二郎の上司である黒川家で暮らすことになる。菜穂子は最後に、もう自分が良くならないと悟り、一人で山へ帰っていく。上司黒川の夫人は「美しいところだけ、好きな人に見てもらったのね」と言う。二郎の零戦が無事に飛んだとき、二郎

は、尊敬する人であるイタリアの航空機設計者ジャン・カプローニ伯爵との夢を見る。そのとき、菜穂子は「あなた、生きて」と言葉を残し、風に溶けるように消え去っていった。

柳澤健は「ユーミンはもう、キキではなかった」で、この『風立ちぬ』で最後に流れる『ひこうき雲』を「悲しい鎮魂歌」としている<sup>16)</sup>。『魔女の宅急便』ではキキは成長して大人の女性となり、荒井由実の曲はそれを象徴するものであった。しかし『風立ちぬ』では菜穂子は生を全うすることなく死んでしまう。柳澤が鎮魂歌というのはこのような意味である。

しかし、この鎮魂歌は、菜穂子だけに向けられたものではないのではないか。多くの零戦が空に舞い上がってゆき、二郎がそれに敬礼するシーンに続いて、菜穂子が「生きて」というシーンがある。零戦で飛んで行った彼らはおそらくは生きて帰ってこなかったパイロットたちであり、『ひこうき雲』の歌詞が「誰も気づかず ただひとり あの子は昇ってゆく 何もおそれない そして舞い上がる」<sup>17)</sup>とあるとおり、これはこうしたパイロットたちに向けられた鎮魂歌でもあるだろう。

さらに中場によれば『風立ちぬ』で描かれているのは第二次大戦の死者たちであり、二郎はそうした人々に直接ではないが手を下してしまった「汚れ」を背負いながら、彼ら死者の象徴である菜穂子に「生きて」と言われて「生きねば」と決意する物語である<sup>18)</sup>。

このシーンの後、エンディングで突然流れてくる『ひこうき雲』の曲調は歌詞と相反して淡々としたものとなっている。映画音楽では、映画の中で起こっていることに反した手法が使われることがあるが、『ひこうき雲』もそのような手法が使われているのではないかと考える。聞いている人に菜穂子が亡くなったことに対する悲しみだけを味わわせることがなく、二郎が罪の意識を背負いながらも「生きねば」と決意する気持ちが表現されている。

それは単に、二郎の気持ちの表現だけではないのかもしれない。ラストシーンでは観客もまた菜穂子の死や、零戦の残骸などを見て、たくさんの死者に思いを馳せねばならない。こうした物語がすべて終わったと同時に『ひこうき雲』が流れる。『ひこうき雲』はそうした観客をいやす効果があるのではないか。『魔女の宅急便』からのファンであれば聞いたことのある荒井由実がエンディングで使われることで、懐かしい思いや、ほっとした安心のようなものが感じられたであろう。また、荒井由実のフラットで感情の起伏があまり感じられない声は、観客の感情の昂ぶりを鎮める効果を持ったかもしれない。

『風立ちぬ』では大正から昭和のリアルな日本が描かれている。論文「ユーマンはもう、キキではなかった」で「宮崎さんの中にかつて存在した“世界を変える女の子”というファンタジーが失われたからこそ、菜穂子は死んでしまった」と柳澤が述べているように<sup>19)</sup>、ヒロイン菜穂子の死も、不安を抱える現代の日本を映し出している。

1989年に発表された『魔女の宅急便』が、まだ日本が前を向いていられた時代であったのに対して、『風立ちぬ』は日本が不安に満ちた時代に発表された映画である。少女の成長ではなく死を描き、その中で「生きて」行かねばならない運命を描き出した『風立ちぬ』は現代日本社会の象徴であり、荒井由実の歌声はそうした時代にもマッチするものだったのである。

## おわりに

荒井由実の『ひこうき雲』という曲は、リリースから40年経ったのちに、宮崎駿監督作品の『風立ちぬ』の主題歌として起用された。さらに荒井由実の曲は約20年前にも宮崎駿監督作品に挿入歌として起用されていた。荒井由実は線が細く、無機質な声であり、その特徴を宮崎は『もののけ姫』や『ハウルの動く城』の主題歌と同じように生かしているということが分かった。さらに歌詞においても、どちらの曲も楽曲提供の形であるにも関わらず、主人公や他の登場人物の心象をよく示している。

『魔女の宅急便』と『風立ちぬ』で、荒井由実の曲が時代を超えてジブリの主題歌や挿入歌として起用されているのは、これら二作品は背景こそは違うが、私たちが共感できる要素があり、さらに荒井由実の曲はジブリ作品の主題歌たる特徴を持っており、荒井由実と宮崎をつなぐ共通の意識があったからではないだろうか。つまり、荒井由実が起用された映画の登場人物たちの心象と私たちの心象を荒井由実の主題歌、挿入歌によってうまくつながったと考えられる。起用されたのは、人気があった他に歌手の誰でもなく、荒井由実であった。時代を反映している宮崎駿監督作品の映画に使用された荒井由実の曲にもまた、時代を超えて共感を得る力があると考えられる。

## 注

1) 「スタジオジブリの歴史」

<http://www.ghibli.jp/30profile/000152.html> (2014/7/29 アクセス)

2) 「日本映画産業統計 過去興行収入上位作品」一般社団法人 日本映画

製作者連盟 <http://www.eiren.org/toukei/index.html> (2015/1/28 アクセス)

- 3) 現在は松任谷由実として活動しているが、本稿では結婚前の荒井由実名義の楽曲を扱うため、以下の表記を荒井由実とする。また引用文中ではニックネームであるユーミンと表記される場合もある。
- 4) 東卓治「宮崎駿監督作品の主題歌に関する考察—ゼロになる音—」、間環境学会『紀要』第7号、2007、pp. 78-87
- 5) 同上、p. 87
- 6) 同上、pp. 80-86
- 7) 柳澤健「時代を創った女 (1) 松任谷由実—ユーミンと自立する女性の世紀」『文芸春秋』2011. 3、p. 204
- 8) 松任谷由実×宮崎駿「やさしさに包まれたなら、少女は……」前掲『ジブリの教科書5 魔法の宅急便』p. 193 (対談の初出は『月刊カドカワ』1990年1月号、角川書店)
- 9) 東前掲論文、p. 87
- 10) 柳澤健「ユーミンはもう、キキではなかった」『ジブリの教科書5 魔法の宅急便』2013、文春ジブリ文庫、p. 206
- 11) 前掲対談松任谷由実×宮崎駿、p. 193
- 12) 注11)に同じ
- 13) 柳澤前掲論文 (2013)、p. 214
- 14) 作詞・作曲：荒井由実「ルージュの伝言」より。アルバム『ルージュの伝言』(1975) 所収
- 15) 作詞・作曲：荒井由実「やさしさに包まれたなら」より。アルバム『MISSLIM』(1974) 所収
- 16) 柳澤前掲論文 (2013)、p. 216
- 17) 作詞・作曲 荒井由実「ひこうき雲」より。アルバム『ひこうき雲』(1973) 所収。この曲は死んだ同級生への鎮魂歌として荒井由実が書いたものとしても有名である。
- 18) 中場愛『「風立ちぬ」で宮崎駿が行き着いた場所——冷戦終了以降の諸作品にみる主人公の「世界」の引き受け方に着目して——』平成26年度奈良女子大学卒業論文、pp. 24-27
- 19) 注16)に同じ



テーマ決め、自分の論をまとめていくこと、何もかもが本当に大変でした。先延ばしになってしまう性格も、卒論までに直さなければとひしひし感じています。とてもよい経験ができました。鈴木先生には大変お世話になりました、ありがとうございました。

大嶋理佳世



# Ⅱ アイドルをめぐるって

山口百恵とAKB48

—昔と今のアイドルの「おとな性」の違い

後井 葉月

MV空間におけるPerfumeときゃりーぱみゅぱみゅ

—AKB48と比較して

江村 美帆

日本におけるジャニーズファン・コミュニティのヒエラルキー

—台湾との比較から

西野 智美

# 山口百恵と AKB48

## —昔と今のアイドルの「おとな性」の違い

後井 葉月

はじめに

今も昔も、歌番組やCDの売上ランキングの大部分を占領し、見ない日はない、というくらい活躍しているアイドル。しかし、テレビ番組などで70～80年代のアイドル（便宜上、以下昔のアイドルと呼ぶ）の映像が流れるたびに、今のアイドルとは違いが大きく、同じ「アイドル」という言葉でくくっていいのだろうか、と疑問に感じるが多かった。というのも、昔のアイドルは実年齢より大人びて見えるのに対し、今のアイドルは実年齢より若いように感じられるからである。昔のアイドルを見て、「おとなっぽい」「落ち着いている」という印象を受ける人は多いはずだ。

そこで本稿においては、この昔のアイドルと今のアイドルの違いを、「おとな性」という言葉で語っていきたい。この「おとな性」はどこから感じ取ることができるものなのか、そもそも「おとな性」の原因になっているものは何だろうか。本稿ではその事例として、「伝説のアイドル」と今も語り継がれている山口百恵と、現在のアイドルの中でトップセールスを誇るAKB48を取り上げながら、今と昔でなぜそのような違いが見られるのかを探求していききたい。

### 山口百恵と AKB48 の比較 —芸能界での活動年齢

まず、事例として取り上げる山口百恵とAKBについて確認しておきたい。

1970年代はアイドルが生まれた時代であると言われているが、その70年代を代表するのが山口百恵である。そもそもアイドルとは、テレビの普及によって歌手たちに歌唱力に加えてルックス、アクションも重視されるようになったことから台頭したもので、歌謡曲に独特の「歌振り」を加えて人気を博した。

山口百恵は、1973年5月21日にシングル「としごろ」でデビューした。1973年デビュー時に山口百恵は中学3年生の14歳であり、桜田淳子、森昌子とともに「花の中3トリオ」と呼ばれて人気を博した。1980年に21

歳で俳優の三浦友和との結婚を機に引退したが、婚約、引退発表から引退までの山口百恵フィーバーは一種の社会現象と化したのである<sup>1)</sup>。

一方、AKB48は2006年2月1日にシングル「桜の花びらたち」でインディーズデビューし、同年10月25日にシングル「会いたかった」でメジャーデビューしている<sup>2)</sup>。AKB48ではメンバーが卒業という形で流動的に変わり、グループのセンターを務めていた前田敦子は21歳で、大島優子は25歳で卒業しており、しかも卒業したメンバーたちは芸能活動を続けている。

こうしてみると、アイドルとして活動していた年齢については、山口百恵とAKB48では大差がなく、むしろ現在のアイドルであるAKB48の方が、年齢を重ねているとも言える。しかし、そうした実年齢とは異なり、明らかに山口百恵の方が落ち着いていて大人びている印象を受けるのだ。では、そうした「おとな性」は何によってわれわれに伝えられるのだろうか。

### 「大人の女性」への成長という「物語」

「おとな性」という言葉がどういうことを表しているのだろうか、と考えたときに、まず浮かぶのは、性的なイメージがあるかどうか、ということであった。本節ではこれについて考えてみたい。

まずAKB48であるが、彼女たちは膝上のスカートなどで露出度も高い衣装で歌番組や雑誌に出ることが多く、水着または下着でのミュージックビデオもあるが、しかしそこには大人の女性というイメージはあまりない。AKB48の衣装は制服をモチーフにしたものが多く、ミュージックビデオにおける水着も私たちが普段目にするものと変わりなく、衣装用に作られたように見えないものも多い<sup>3)</sup>。つまり彼女たちは中学生や高校生というイメージを負わされており、それはメンバーがそうした年齢を超えていても同様であるし、それが無理になってゆけば「卒業」となるのだろう。

ではこれに対して、山口百恵はどうだろうか。デビュー当時、山口百恵には「性におびえながらも、好奇心にみちあふれた、あぶなげな10代」というイメージが確立されていた、と中川右介は述べる<sup>4)</sup>。そのイメージを作りだしていたのが歌詞である。

山口百恵のデビュー2枚目のシングル（当時14歳）が「青い果実」である。ここで、歌詞の一部を引用する。

あなたが望むなら 私何をされてもいいわ  
いけない娘だと 噂されてもいい （作詞は千家和也）

ここで匂わされているのは少女の性に対する微妙な心理である。この曲によって、山口百恵の「性におびえながらも、好奇心にみちあふれた、あぶなげな10代」というイメージが確立され、性的なイメージを前面に押し出す山口百恵の売り方も確立された。特に有名なのは5枚目のシングル(当時15歳)「ひと夏の経験」(右写真)であるが、そこでは、以下のような歌詞が歌われた。



あなたに 女の子のいちばん 大切なものをあげるわ  
小さな 胸の奥にしまった 大切なものをあげるわ  
愛する人に 捧げるため 守ってきたのよ  
汚れてもいい 泣いてもいい 愛は尊いわ  
誰でも一度だけ 経験するのよ 誘惑の甘い罠 (作詞は千家和也)

これは「青い果実」よりもさらにきわどい歌詞になっており、少女の性行為を暗喩していると誤解されても仕方のない内容である。当時は、『自分は良識ある大人である』と思い込んでいた大人たちから批判され<sup>5)</sup>とされているが、そのきわどさによって大ヒットしている<sup>6)</sup>。この曲で山口百恵は自らの中にある性的なものをまだ真には理解しないままにそれを「愛」と同一視するような歌詞を歌っており、それが逆に少女性を強調することになっているとも言えるだろう。

だが、こうした山口百恵の売り方は次第に変容する。山口百恵が19歳の時に発売された22枚目のシングルであり彼女の代表曲ともされる「プレイバック Part. 2」(右写真)の歌詞のサビの部分は以下のようなものである。



馬鹿にしないでよ そっちのせいよ  
これは昨夜の私のセリフ 気分次第で抱くだけ抱いて  
女はいつも待ってるなんて  
坊や、いったい何を教わって来たの  
私だって、私だって、疲れるわ (作詞は阿木燿子)

ここでは山口百恵は、自らの中にある性的なものにすでに決着をつけている。そこには性におびえる少女の姿はないし、それを「愛」と同一視する少女的な視線はない。この歌詞では男は自分勝手に女性を性的な存在として扱うことに「疲れ」、「馬鹿にしないでよ」と男性の部屋を飛び出すのが、しかしそう言いながらも男性のもとに戻ってゆく女性が描かれている。この曲はかつての山口百恵のイメージに決着をつけるものであるともいえるのではないだろうか。つまり、「性」におびえ「愛」にあこがれる少女から、その双方の真実を知った大人の女性への変容がここでは歌われているのだ。

こうして山口百恵の歌をおいかけると、彼女が年齢を重ねる中で、歌もまた「おとなの女性」を表現する歌詞に変わっていったということがわかる。AKB48 は常に中学生から高校生ぐらいの年齢に釘づけにされているアイドルと言えるかもしれないが、山口百恵は「成熟」という物語を体現するアイドル<sup>7)</sup>なのであり、結婚して引退するということも含めて、山口百恵は「大人の女性」を演じ切ったアイドルであった。

こうした大人になるという「物語」の有無が、今のアイドルと昔のアイドルにおける「おとな性」の違いにあるのではないかと思われる。

## 楽曲のテンポの変容 —歌謡曲からJ・ポップへ

では、歌詞の次に曲そのものについて考えてみたい。双方の曲においての大きな違いとしてあげられるのは、AKB48 はアップテンポな曲が多く、ダンスを踊ることをメインにした歌が作られているが、山口百恵の曲は「歌」を聴かせることに中心がありあまり大きな振り付けはされていないということだ。

1990年代初めにJ・ポップの浸透があり、歌詞に重きを置いて「歌」を聴かせる歌謡曲というジャンルは衰退してしまう。そして、リズムが重視された多彩なサウンドが取り入れられたJ・ポップは現在まで引き継がれているのであるが、ここに、アイドルにおける「おとな性」の変化の一面が表れていると考える。歌詞ではなくリズムが重視される曲調へと日本の流行が変化してきたことで、必然的に「歌」そのものよりも、「歌のリズム」を重視する傾向が生まれてくるのである。「歌のリズム」が重視されることで、歌に付随するダンスパフォーマンスに重きが置かれることとなる。

ダンスのような動きがあればあるほど、私たちは、そこに「はつらつ」とした「若さ」を感じるだろう。また、リズムが重視された楽曲は必然的にテンポが速くなり、華やかでいきいきとした曲調になるのだ。

実際に、山口百恵の CD 売上トップ 10 作と、AKB48 の CD 売上トップ 10 作<sup>8)</sup>の平均テンポを比較してみる。ここでいうテンポとは BPM (Beats Per Minute) のことで、一分間当たりに刻む拍のことを指す。曲のテンポに合わせて指で画面をタッチすると、それを平均して BPM を算出するアプリを使い、それぞれのグループについて調べてみる。

まず、山口百恵の CD 売上トップ 10 作と、その BPM を見てみよう。

|    | 曲名            | 売上枚数    | BPM   |
|----|---------------|---------|-------|
| 1  | 横須賀ストーリー      | 66.0 万枚 | 140   |
| 2  | いい日旅立ち        | 53.5 万枚 | 96    |
| 3  | 冬の色           | 52.9 万枚 | 110   |
| 4  | プレイバック Part.2 | 50.7 万枚 | 138   |
| 5  | 赤い衝撃          | 50.3 万枚 | 116   |
| 6  | イミテーション・ゴールド  | 48.4 万枚 | 180   |
| 7  | パールカラーに揺れて    | 47.0 万枚 | 112   |
| 8  | 夢先案内人         | 46.7 万枚 | 132   |
| 9  | 愛に走って         | 46.5 万枚 | 128   |
| 10 | 秋桜            | 46.0 万枚 | 72    |
|    |               | BPM 平均  | 122.4 |

音源にしているのは、ほとんどが当時の歌番組の動画であるが、どの曲もほとんど踊っていない。ここに挙げた 10 作の中で最もテンポの速い「イミテーション・ゴールド」ですら、上半身の振りのみで、下半身は軽くステップを踏む程度である。また、「いい日旅立ち」「秋桜」は、日本人、また日本人女性の情緒を伝える典型的な歌謡曲であり、後に挙げる AKB48 にはあまり見られない曲調である。BPM 平均は 122.4 である。一般的に、行進曲は BPM120 前後で作られているものが多いため、人が歩く速さくらいのテンポと考えてもらえるとわかりやすいと思われる。

続いて、AKB48 である。

|   | 曲名               | 売上枚数     | BPM |
|---|------------------|----------|-----|
| 1 | さよならクロール         | 195.5 万枚 | 145 |
| 2 | 真夏の Sounds good! | 182.1 万枚 | 148 |
| 3 | ラブラドール・レトリバー     | 177.1 万枚 | 135 |
| 4 | フライングゲット         | 161.6 万枚 | 132 |
| 5 | Everyday、カチューシャ  | 159.9 万枚 | 173 |

|    |               |          |       |
|----|---------------|----------|-------|
| 6  | 恋するフォーチュンクッキー | 153.6 万枚 | 122   |
| 7  | 風は吹いている       | 145.5 万枚 | 110   |
| 8  | GIVE ME FIVE! | 143.6 万枚 | 192   |
| 9  | ギンガムチェック      | 131.2 万枚 | 175   |
| 10 | 上からマリコ        | 130.0 万枚 | 170   |
|    |               | BPM 平均   | 150.2 |

先ほどの山口百恵とは対照的に、バンド演奏曲の「GIVE ME FIVE!」以外ではすべてダンスを踊っている。BPM 平均も 150.2 と、山口百恵より約 30 速いテンポとなっている。小学生の運動会などで、駆け足するときのために作られた BGM を聴いたことはないだろうか。その駆け足の BGM のテンポが BPM150~160 であるため、駆け足くらいの速さだと考えるとわかりやすい。

以上のことより、AKB48 に比べて、山口百恵の楽曲はテンポが遅く、ダンスパフォーマンスも少ないため、楽曲から落ち着いた印象を受け、「おとな性」を感じるのではないか。ダンスの有無という見た目にもわかる「おとな性」の違いには、日本の音楽が歌謡曲から J・ポップへと変遷してきたことによる、テンポの変化があった。すなわち、歌謡曲から J・ポップへの変化の中で、リズム重視かつ速いテンポで、歌詞に重きを置かないという傾向が生まれたが、それは私たちが昔のアイドルと今のアイドルを見て感じる差異を生み出す原因の一部になっていると考えられる。

先に述べた山口百恵の「物語」も歌詞によって語られるものであって、歌謡曲の時代にはそのような売り方が可能であったが、今のパフォーマンス全盛の時代には出す曲のみでアイドルの物語を語るような方法論は困難になっているだろう。これもまた歌謡曲の時代と J・ポップの時代の差と言えるのである。

## おわりに

本編では、昔のアイドル（山口百恵）と今のアイドル（AKB48）の違いを、「おとな性」にあると仮定し、「おとな性」がそもそも何であるのか、その「おとな性」によってアイドルはどのように変わってきたのかを考察した。

私たちが昔のアイドルに感じる「おとな性」とは、女性的なイメージの変容という「物語」の有無、また楽曲テンポの変容によるパフォーマンスの変化など、様々な要素が関わり合い、生まれたものであり、その「おとな性」の有無に、今のアイドルと昔のアイドルの違いが大きく表れているの

である。

今も昔も活躍し続けているアイドルではあるが、最近では多様化し、「アイドル」という概念そのものを定義づけることが難しいのではないかと思われるまでに、活躍の場に広がりを見せている。また、日本のサブカルチャーや、「カワイイ」文化の一端も担っており、世界へ日本の文化を発信している存在にもなっているのではないだろうか。昔も今もそうであるように、未来のアイドルにも、日本の音楽や文化の変遷が表現され続けるに違いない。これからもこの日本独特のアイドル文化に注目していきたい。

## 注

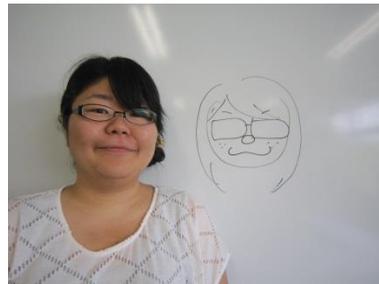
- 1) 以上、山口百恵については、中川右介『山口百恵—赤と青とイミテーション・ゴールド—』2012、朝日新聞社、第2章、第3章を参照した。
- 2) AKB48 公式サイトより <http://www.akb48.co.jp/>
- 3) AKB48 が、歌を歌うときにも普通の女子高生が来ているようなものを着ているのに対して、山口百恵はほとんどの歌番組で、ドレスや豪華なワンピースを着用している。たとえば、大きなパフスリーブに大きく膨らんだ膝丈のスカート、生地は全体的に光沢がある金色のもの、頭には同じく金色の大きなコサージュ、といったもので、明らかにステージ用に作られ、そのステージにあがる人しか着られないような衣装なのである。こうした衣装は「スター性」「手の届かなさ」「近寄りがたさ」を感じさせるが、AKB48 はこうした「近寄りがたさ」を排除することで、自分たちと同年代の普通の女子をイメージさせようとしているのではないだろうか。そしてそういうアイドルを見慣れた目からすると、山口百恵は「大人」に見えるのであろう。
- 4) 中川前掲書、p. 128
- 5) 中川前掲書、p. 128
- 6) 中川前掲書、p. 155-156
- 7) 作詞家の阿久悠は山口百恵について「成熟の予感を覚えた衝撃」を受けたと書いている。阿久悠『夢を食った男たち』2007、文春文庫版、p. 161
- 8) ORICON STYLE ホームページより  
[http://www.oricon.co.jp/prof/artist/385015/ranking/cd\\_single/](http://www.oricon.co.jp/prof/artist/385015/ranking/cd_single/)



この原稿を書くにあたり、いろいろな参考文献を読みましたが、選んだテーマがテーマただだけに、題名はインパクトのあるものばかりでした。アイドル文化、アイドル工学、山口百恵、アイドル進化論、松田聖子、果てには日本の童貞などと様々な本が積まれ、私の小さな下宿の部屋には異彩を放つ一角ができました。夏休みに入る前から徐々に冊数は増え、夏休みが終わるころには、小さな山となりました。

夏休み、遊びに来た妹が一言。「姉ちゃんは大学で何の勉強しよん…？」えーっと、うーん、何の勉強、と言われても、うーん…。妹に怪訝な表情をされる切なさ。お前はついにそっちにまで（私と妹は某男性アイドルが好きです！）手を出したのか、と言わんばかりのその表情に心は折れそうになりましたが、何とか最後までこぎつけられてよかったです。

後井葉月



# MV 空間における Perfume ときやりーぱみゅぱみゅ

## —AKB48 と比較して

江村 美帆

はじめに

最近、Perfume<sup>1)</sup>やきやりーぱみゅぱみゅ<sup>2)</sup> (以下略ぱみゅぱみゅ) といった、テクノポップミュージックをよく耳にする。中田ヤスタカがプロデュースする Perfume やぱみゅぱみゅは、独特な機械化された声と独特な表現のダンス・衣装で観客を魅了する。機械化された声とは、人間の生の声とは違い、加工された感情のあまりない無機質な音<sup>3)</sup>、空間の中で反響するような音である。また、彼女らのダンスは、ロボットのようなカクカクして、静止を取り入れた動きであるように感じる。衣装もまた、普段私たちが親しむような服ではなく、つるつるした素材でシンプルな近未来的、あるいはレトロといえるようなデザインの衣装が多く、ロボットなどとも近い無機質で人間とは離れたものを思わせる服である。

一方、近年、人気の女性アイドルグループ AKB48<sup>4)</sup>がいる。AKB48 は、制服やミニスカートなどといった日常的に親しまれている衣装を身につけ、ダンスもなめらかで連続的な女性らしい表現をするように感じる。また、「会いに行けるアイドル」を謳っており、劇場公演などで生歌を披露し、握手会などで観客ファンと交流している。

では、なぜ Perfume やぱみゅぱみゅは、AKB48 のようなアイドルとしての表現ではなく、普段私たちが親しんだ動きとは違った人間から少し距離をおいた表現をするのだろうか。本稿では、MV (ミュージックビデオ) をみながら、Perfume とぱみゅぱみゅが何を表現しようとしているのかについて考察する。(それぞれの MV の衣装や背景設定などついてまとめた表を本文末尾につけておいた。)

### Perfume の MV の分析

Perfume のダンスでは、コマ送りしたようなダンスが多く取り入れられている。「静」と「動」を細かく取り入れることにより、カクカクした動作が作り出される。この動作は、人間が日常で親しんだしなやかな連続した

動きというよりは、自らを制御した、むしろロボットのようなカクカクした動きである。このようなダンスを踊ることで、人間らしさ、つまり踊ることで発せられる女性性を排除することができるのだと考える。

また、メンバー3人が順番交替に違う踊りを踊ったり、前の人と同じダンスをワンテンポずらして踊ったりすることで、時間がコマ送りにされたような感覚を得る。このことも、機械的な人間らしくない動きをつくることになり、時間が制御されている感覚を生み出す。女性性や少女性を感じさせないダンスは、元々「アイドル」に抵抗を持っていた男性にも抵抗なく近づける要因となりうると言える。また、無機質でありながら、しなやかさも表現しているダンスには目を見張るものがある。

## AKB48のMVの分析

一方、AKB48は、たとえば、「Everyday、カチューシャ」では、メンバーが、青い空の下で、元気に水着や制服で踊っている。その踊りはPerfumeやぱみゅぱみゅと違い、不自然な動きは少なく、滑らかな動きの振り付けが多く、そこから親しみやすさや女性的な表現が見られる。また彼女たちの衣装も現実世界で普段私たちが親しんでいる服であり、女性性や少女性を表わしていると言える。

「Baby!Baby!Baby!(2008)」「さよならクロール(2013)」「ラブラドル・レトリバー(2014)」「ポニーテールとシュシュ(2010)」「Everyday、カチューシャ(2011)」「真夏のSounds good!(2012)」では、水着で登場している。「ヘビーローテーション(2010)」では、下着姿で登場する。また、服を着替えたり、脱いだりするシーンがあるMVとして、「Baby!Baby!Baby!」「ポニーテールとシュシュ」「ヘビーローテーション」「永遠プレッシャー(2012)」などが挙げられる。「Baby!Baby!Baby!」では、メンバーの1人がホテルのような場所で、ワンピースを脱いでベッドに入り、カメラ(観客の方)を見つめるシーンからMVが始まる。また、太ももやお尻など性的な部分のみを撮るカメラワークがなされているのも特徴である。これらは、カメラに向かって観客を誘っているように感じられる。

また、水着の演出は、MVだけでなく、プレイボーイやヤングマガジン等の雑誌のグラビアで頻繁に見られる。これらのことから、AKB48は、性的に誘いかけることによっても、観客にとって現実世界の身近な存在となることに成功しているのだと考える。

## AKB48 と Perfume の比較

AKB48 も Perfume もダンスはしなやかであるが、それが、私たちが普段親しんだものか、そうでないものかに分かれるのはなぜだろうか。その理由として、Perfume は、身体をコントロールした、空間に向かってどこか閉じた動きで（図1）<sup>5)</sup>あるのに対して、AKB48 はコントロールの少ない手足が空間に広がっていくような開放的な動き（図2）<sup>6)</sup>であると言えるのではないか。Perfume は外から中に手足を内包していく動きが多い。一方で、AKB48 は、手を外に広げていき、手を振ったり、広げたまま拡散させたりする動きをするのであって、こうした動きが閉鎖性と開放性を感じさせるのである。



（図1）Perfume



（図2）AKB48

## ぱみゅぱみゅのMVの分析

ぱみゅぱみゅの「PONPONPON」と、比較的最近の曲「ファミリーパーティー」から分かることは、ぱみゅぱみゅは、MVの中でいくつかのキャラクターになっていること、人間界ではないであろう世界にいるらしいこと、人間の姿をしているぱみゅぱみゅでも、鼻に指を突きさしたり、ひげダンスを踊って見せたりしていることである。これらは、上記に述べた、アイドルらしさからは、かけ離れたものであり、女性性を感じさせないものとなっている。また、「ファミリーパーティー」では、ぱみゅぱみゅとぱみゅぱみゅの操縦するロボットとの戦いが繰り返しひろげられる。

ここで見られる特徴として、彼女のいる場所が明らかにファンタジー感漂う別世界であること（例えば「ファミリーパーティー」ではそこに表記される文字が理解不可能なものである）、彼女以外の登場人物は覆面であったり、動物であったりと、人間ではないことが挙げられる。これらから、ぱみゅぱみゅは、女性性や女の子らしさを排除するだけではなく人間性をも排除しているのである。

### 三者の比較から

このように三者を比べてみると、Perfume やぱみゅぱみゅのダンスは、自らを非人間的な設定にし、また動きそのものも無機質化しており、こちら側の世界と断絶した閉鎖的なダンスであるのに対し、AKB48 のダンスは、こちらの世界と地続きという意味で開放的なダンスであると言えるのではないか。

普段私たちが行う自然な動きを制御するような無機質なダンスは、鑑賞者を取り込まず、向こうとこちらの線を区切り Perfume の表現する世界を鑑賞者のいる世界と切断すると言える。コマ送りをしたようなダンスの表現がされているのも、時間を少しずつ制御して一つ一つの動作を独立させ、鑑賞者の時間とは異なった時間の流れを生みだしているということが出来るかもしれない。

一方、AKB48 の手や脚がのびやかに動き、普段私たちが親しんだ動きのような開放的なダンスは、開放的であるため、その開放の行き先は鑑賞者を取り込み、コミュニケーションすることになる。つまり、AKB48 のダンスは、彼女たちと鑑賞者の間においては、世界の線引きが行われず、同じ世界の連続であると言えるのではないか。

MV において、Perfume やぱみゅぱみゅは、人間が普段親しんだ空間とは違った空間にすることが多い。Perfume はほとんどが閉鎖された無機質な空間の中で踊っており、その空間には余計な物が存在しないことが多い。また、「ClingCling」という曲に登場する少女と覆面の人々以外は、メンバー3人以外に登場するものはいない。いたとしても、グラフィックやおもちゃの生き物である。このことは、Perfume が人間界とは離れた別の世界に存在していることを表していると言える。さらに、Perfume のMVでは、扉や窓がよく出現し、メンバーが扉や窓越しに覗いたり、扉に鍵がかかっていたり、窓という存在はあるが、向こう側が見えなかったりする。この扉や窓は、見ている側（鑑賞者）がいる世界と、Perfume がいる世界が違う場所であることを示していると言えるだろう。

また、MV におけるぱみゅぱみゅも、現実の人間世界とは別の閉ざされた世界にいる<sup>7)</sup>。例えば、グラフィックなアニメーションの世界の中に登場したり、王宮の中、宇宙空間などにいたりする。そこには、人間以外の登場人物（覆面のダンサーや動物の着ぐるみを着たダンサー、ロボット、グラフィックの動物）は存在しない。また、MV のはじまりや終わりに、本を開く場面やぱみゅぱみゅのいる世界が縮小して見えなくなっていく場面が

あったりする。これらは、鑑賞者をばみゅばみゅの世界に引き込んだり、隔離したりする意味を持っている。以上のことから、ばみゅばみゅも Perfume と同様、人間の住む世界とは別の世界に存在していると言えるだろう。

一方で、AKB48 は、学校やビーチなど私たちが日常生活で親んでいる場所、あるいは、行こうと思えば存在して行ける場所においての MV が多い。

以上のことから言えることは、Perfume やばみゅばみゅは、ダンスや衣装、MV やライブにおいて、人間とは別の世界を表現することによって、鑑賞者との間に線を引き、見られるものとしての位置を獲得しているのだと考える。一方、AKB48 は、ダンスや衣装、MV やライブにおいて、親しみのある日常的な普通の世界を表現することによって、鑑賞者との間に線を引かず、鑑賞者との交流によって、親しみや性的関心を持たせるという位置を獲得したのだといえるだろう。そして、Perfume やばみゅばみゅは、自らを「アイドルではない」のだと、主張することで、AKB48 のようなアイドルとの間に差異化をはかり、自分たちの位置を獲得したのだと考える。

## おわりに

AKB48 のファン層は彼女たちの親しみのあるどこにでもいるようなかわいさといったキャラクター性を求めている。しかし、Perfume やばみゅばみゅのファン層は、彼女たちと自分たちのいる世界を別世界とみなし、Perfume やばみゅばみゅがつくり出す世界を鑑賞するものとして眺めているのではないか。このようにして、Perfume やばみゅばみゅは「アイドルオタクと思われるのが恥ずかしいから」などという理由で、今までアイドルに近づきにくかった客層を得ることに成功したのだと言えるのではないだろうか。

さらにいえば、「アイドルらしさ」をあえて排除することによって、彼女達自身の表現に力を入れることができるのだと思われる。中田ヤスタカというプロデューサーが全面的に彼女たちをプロデュースしているという点では、秋元康のプロデュースによる AKB48 と似た位置にあるが、Perfume やばみゅばみゅがアーティスト的に見られるのはそのせいであると言えるだろう。性の対象物として、あるいは少女性を見世物として踊っているのではなく、むしろそうしたものを排除して踊り、人間ではないものとして表現することで、アイドルにつきものの「女性性」を売りにはせず、彼女たち自身の表現力で観客を魅了しているのではないかと考える。

## 注

- 1) 「Perfume」7年間の長い下積み時代を経てブレイクした女性3人からなるテクノポップユニット。中田ヤスタカがプロデュースしている。
- 2) 雑誌の読者モデルであったが、中田ヤスタカにスカウトされ歌手デビュー。現在はファッションモデルでそれを活かした歌手活動も行っている。
- 3) あ〜ちゃんはYoutubeの動画で、「その場で（歌詞を）渡されてその場で覚えてその場で歌う」「あんまり歌いこむと人間ばい感情的な歌い方になると、あんまりその、中田さんの作ろうとしているものにそぐわなくなってくるから、よう分からん間に歌つとるやつを使うことで、機械的な、無機質な、感情のない歌に聴こえる、からこそ、聴き手の人にいる想像させるみたいなことだと思います」と言っている『Perfumeの世界観を支える4人のクリエイター』  
(<https://www.youtube.com/watch?v=fyRSWwwWnt8>)
- 4) 秋元康がプロデュースする日本の女性アイドルグループ。会いに行けるアイドルを謳っており、AKB劇場での公演を中心に活動している。
- 5) 「Spring of Life」MVより
- 6) <http://en.wikipedia.org/wiki/AKB48>
- 7) ただし、『CANDYCANDY』では、現実世界で、食パンをくわえて、現実離れた服装で住宅街を走る姿が見られる。

【付表1 PerfumeのMV】

| 曲名（発売日）                           | 服装など                                   | 場所・その他                                                                |
|-----------------------------------|----------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| リニアモーターガール<br>2005.9              |                                        | 光の中、ゲームの中、空間の中                                                        |
| コンピューターシティ<br>2006.1              | ふわふわ衣装                                 | 地面のない空間、早送り                                                           |
| エレクトロ・ワールド<br>2006.6              | 服装は人間っぽい                               | グラフィックな空間、                                                            |
| ポリリズム<br>2007.9                   | グラフィックな泡・蝶・恐竜・りんごなど、おもちゃの車             | グラフィックな明るい空間、                                                         |
| Baby cruising Love/マカロニ<br>2008.1 | Baby：ふわふわ衣装、ロボットっぽい、ロバク、目がうつろ、笑いかけてこない | Baby：いろいろなライトが光る空間、光のオブジェ マカロニ：人間界（セピア色）人ごみの中、電車、車、横断歩道、最後カメラに向かってピース |
| love the world<br>2008.7          | たくさんのPerfume、小Perfume                  | 扉、カプセルの中スロー、早送り                                                       |
| Dream Fighter<br>2008.11          |                                        | 真っ黒の空間                                                                |

|                                 |                                              |                                                 |
|---------------------------------|----------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| ワンルーム・ディスコ<br>2009. 3           | 部屋の中では（はっちゃける笑顔のある）人間の女の子？                   | 扉、ディスコ、赤白青三つの部屋、90度回転した部屋、物が大きくなる部屋。最後、撮影風景イエーイ |
| ナチュラルに恋して<br>2010. 4            | 最後、普通の女の子                                    | 人間界、撮影現場最後、撮影が終わって出て行く                          |
| VOICE<br>2010. 8                |                                              | 扉、カラフル、空間の中、何も無い                                |
| ねえ<br>2010. 11                  | たくさんのPerfume、それぞれ別の動きの繰り返し、普通の服、黒猫           | 雪景色が無機質で紙で作られた立体的な灰色の空間の中                       |
| レーザービーム/微かなカオリ<br>2011. 5. 18   | レーザー：扉越しに笑いかける、白くま<br>微かな：自然体のPerfume（踊らない）  | 微かな：人間界（写真の枠の中、色ぼやける）、草原と空と家具                   |
| スパイス<br>2011. 11                | ロボットぽい踊り、表情なしで目がうつろー無機質なピンク⇄色がついて人間になる、金魚    | 窓ガラスのない窓、扉からミニチュアハウスをのぞき見る、かわいいミニチュアのお部屋        |
| Spring of Life<br>2012. 4       | 線につながれているロボット（身体が光る）                         | 機械室                                             |
| Spending all my time<br>2012. 8 | 機械的な動きの繰り返し、無表情、ロボットのような動き、線対称的な動作、3人それぞれ超能力 | 窓ガラスのない窓、鍵が閉まった扉、無機質な部屋                         |
| Magic of Love<br>2013. 5        |                                              | 扉、カラフルな部屋、無機質                                   |
| Sweet Refrain<br>2013. 11       | 小Perfume                                     | 白い部屋                                            |
| Cling Cling<br>2014. 7          | 踊り子、Perfumeメンバー以外の人物（少女、マントをかぶった大人）          | アジアの屋台みたいところ                                    |

## 【付表2 きゃりーぱみゅぱみゅのMV】

| 曲名（発売日）                 | 服装                       | ダンサー                                                   | 場所                          |
|-------------------------|--------------------------|--------------------------------------------------------|-----------------------------|
| PONPONPON<br>2011. 8    |                          | 覆面のふくよかなおばちゃん                                          | かわいいおもちゃのお部屋                |
| つけまつける<br>2012. 1       |                          | 動物ダンサー（ライオン着ぐるみから覆面に変身する）                              | 本が開かれて世界がはじまり、本が閉じて終わる。王宮の中 |
| CANDY CANDY<br>2012. 4  | ピンクの髪の毛、プラスチックのスカートと大リボン | 顔に数字が書かれた覆面ダンサー4人、アニメ顔のお面ダンサーDJの玉ねぎくん                  | 現実の住宅街、パステルカラーの撮影現場         |
| ファッションモンスター<br>2012. 10 |                          | ドラキュラ、フランケンシュタイン？ウサギ外国人ギタリスト、お化け、覆面の子ども？ダンサー、骸骨、仙人（人間） | 闇の中のお城                      |
| ふりそでーしょん<br>2013. 1     |                          | 覆面ダンサー（途中で覆面が取れる（帽子）、獅子舞）                              | 宴会場                         |
| にんじやりぱんぱん<br>2013. 3    |                          | （グラフィックの）風神・雷神、忍者、ダンサー                                 |                             |

|                            |                             |                         |                                  |
|----------------------------|-----------------------------|-------------------------|----------------------------------|
| インペーダー<br>インペーダー<br>2013.5 |                             | 覆面ダンサー、覆面DJ、座っている動物・宇宙人 | 宇宙のディスコ                          |
| もったいない<br>らんど 2013.1       | パジャマばみゆばみゆ                  | 覆面ダンサー、セクシー覆面ダンサー       |                                  |
| ゆめのはじまり<br>りんりん<br>2014.2  | 小ばみゆばみゆ、大ばみゆばみゆ（学生）         | 白くま、覆面の人                | 閉ざされた空間の中、白くま登場に始まり、白くまに手を振って終わる |
| ファミリーパ<br>ーティー<br>2014.4   | ロボットキャリー、アンドロイドアイドルキャリー     | ロボット、覆面審判員、覆面ダンサー       | 未来の体育館のような試合会場、テレビの中             |
| きらきらキラ<br>ー<br>2014.6      | 人間のキャリー、(撃たれて)操られる、仙人、覆面子ども | (グラフィックの)亀、ぞう、蛇         |                                  |



先生にアドバイスをいただいてもなかなか自分で文章にすることができなかったのですが、なんとか形になってよかったです。

演習を通して、自分で分析する視点を考えながら、Perfume やきやりーばみゆばみゆ、AKB48 など、いろいろな動画を見られて楽しかったです。ありがとうございました。

江村美帆



# 日本における ジャニーズファン・コミュニティのヒエラルキー —台湾との比較から

西野 智美

はじめに

小さいころから嵐が好きだった。ヲタ界という、ファン同士で交流をする世界があることを知り、ブログを通してヲタ界に入ったのが2011年。そのころから感じていたヒエラルキーは、ブログがすたれヲタ界のコミュニケーションツールがツイッターになってから、そして私自身がコンサート会場に長時間いるようになってから、より色濃くかんじるようになった。

では、このヒエラルキーはどのように構成されているのだろうか。龐恵潔著「ファン・コミュニティにおけるヒエラルキーの考察—台湾におけるジャニーズファンを例に—」<sup>1)</sup>を参照しながら、台湾のジャニーズファンと日本のジャニーズファンを比較しつつ、著者が2014年7月に行ったアンケートと参与観察の結果に基づき、明らかにしていきたいと思う。

## 研究対象、そしてファン・コミュニティ

龐による研究ではTOKIOのファンを例に論を展開しているが、ここでわたしは嵐ファンについてとりあげ論じていこうと考える。なぜなら、「ファン・コミュニティの研究は、実際にファン・コミュニティに加わらないとつかめない事象が多く、外部からの観察のみで掘り下げるのは容易ではない。」(龐 p. 166)とあるように、わたし自身が嵐のファンであり、ほかのグループのファン・コミュニティには参加しておらず、わからない部分が多いからである。

ここでファン・コミュニティとは、「これまで社会学で取り上げられた、伝統的な地域 (Locality) としてのコミュニティとは違い、地理的な制限を受けない、共通のアイデンティティ、特徴、愛好、あるいは利益に基づく群集の一種である」(龐 p. 167)という意味であり、「嵐ファン・コミュニティ」とは、「嵐」(ジャニーズ事務所所属の男性5人組アイドルグループ

ブ)を好きなファンの集いである。

このファン・コミュニティでは、TV出演の情報やロケ地の情報を共有したり、番組をみながら感想を述べたりといった、ファン同士の感情投入および相互行為が行われる。これらによってファンはコミュニティーを成立させている。

しかし、龐も指摘しているように、コミュニティー内の全てのファンが平等というわけではない。龐は諸研究を参照しながら以下のように言う。

「MacDonaldによると、『ファン知識』、ファンのコミュニティーへの参加状況により、ファン同士の間にヒエラルキーのような関係が形成される。また、Hillsは、P. Bourdieuの『資本と文化的再生産』J. Fiskeの『ファンの文化経済』、S. Thorntonの『サブ文化資本』(Sub-cultural capitals)に基づいて、『ファン資本』という概念を提示し、ファンのコミュニティーにおける地位は、ファンが所持する『ファン資本』(Fan capitals)の影響を受けるとしている。」(龐 p. 167)

このように、ファン同士の間にヒエラルキーが存在し、そこにはファンが持つさまざまな資本が関係しているのである。

そこで、本稿は、日本における嵐ファン・コミュニティを研究対象として取り上げ、龐が分析した台湾のジャニーズファン・コミュニティと比較しながら、日本のファン・コミュニティでのファン同士のヒエラルキーの形成の源泉および形態を分析することにする。加えてヒエラルキーの存在がファン同士の関係に与える影響を考察していく。

## 研究方法

本稿では、参与観察に加えインターネット上で答えることができるアンケートを作成し、それを著者の嵐用のTwitterアカウントで拡散し、90人の嵐ファンの回答を集めた。参与観察は2014年6月から7月、アンケートは2014年7月16日から21日の間で行った。

参与観察は、2014年6月8日に京セラドーム大阪で行われた嵐のワクワク学校(嵐が2011年から行っているイベント。嵐が教師、ファンが生徒となり「日々是気付」という校訓のもと授業を行う。当初は東日本大震災のチャリティーイベントとして開催された)、ならびにTwitterで行った。

アンケートでは①担当(5人の中で特に好きなメンバー)②ファンになった時期 ③はじめて入ったコンサート といった基本事項から、④コンサートチケットを定価で買うことに賛成か反対か ⑤その理由 といったコンサートマナーに関する質問、⑥では④で反対の意見をもった人と仲良く

できるか、⑦では⑥の回答理由、⑧ファンの中で階層があると感じたことがあるか ⑨どのようなファンが階層の上位にいると感じるか といった、ファンの意識、最後に⑩同担拒否と感じたことがあるか ⑪同担の友人が構ってもらった(ファンサービスをもらうこと。コンサート中に手を振ってもらう、一緒にジャンケンをするなど)ときいてどう感じるか といった同担に関する項目について調査した。ちなみに、同担とは、同じアイドルを応援する人のことであり、グループではなく、自身が大野智のファンであるならば同担は大野智のファンのことを指す。

## コミュニティの形成場所とサブ・コミュニティ

台湾で観察対象となったジャニーズファンと違い、近年の日本のジャニーズファン・コミュニティ「嵐」は BBS や掲示板ではなく、Twitter で形成される傾向がある。

2008 年頃はデコログ(ミツバチワークス株式会社が運営するブログサイト)などのブログで形成されていたが、スマートフォンの普及により Twitter が若者の間で流行してからというものの、反応のしやすさや、ブログと違って短い文章でコミュニケーションがとれるといった点から、ファンのコミュニケーションツールは Twitter へと変化した。

もちろん、日本のジャニーズファン・コミュニティにも掲示板は存在するが、それは台湾のジャニーズファン・コミュニティと同じような役割をはたしていない。この掲示板についてはのちの章にてふれたいと思う。

そして台湾のファン・コミュニティにみられるファン・コミュニティの分裂であるが、これは日本には存在しない光景である。台湾のファン・コミュニティは同担によって、ファン・コミュニティに参加しつつ「サブ・コミュニティ」を形成する。その同担によるファン・コミュニティは、コンサート会場などで、特定のアイドルに「見てもらい」「ファンサをもらう」ということを目的に形成されている。しかし日本では同担はおろかファン間でもサブ・コミュニティというものは生まれない。

まず、「同担回避」と呼ばれるような傾向が日本は強い。同担回避とは、同じアイドルを応援する人とは関わらないということの意味する。アンケートの結果では、自分は同担回避ではないが、同担がかまってもらった話をきいていい気がしないという回答が多かった。その点からか、同担同士で固まることがないわけではないが、その数より圧倒的に、担当が違う者同士でのグループが多い。同担で特別仲が良い場合は、ファンとしての付き合いではなく大切な友達と考えた方が良い。いわゆる「ヲタ(としての繋

がりだけ)ではなくリア友(ネット世界の友人ではなく学校等のできる友達等のことを指す)」という現象である。その場合には同担同士の濃い付き合いが見て取れる。

台湾で同担がサブ・コミュニティーを形成するのは、同担同士で固まることによって担当のアイドルに見つけてもらう、ファンの中で目立つためだと龐は指摘する。日本では集団でなく自分「だけ」が担当のアイドルに見てもらいたがために、同担回避という現象が起きるのである。また、日本での同担回避と同じような現象は、「台湾のジャニーズファンの場合は、いくつかの小さな同担が集結するサブ・コミュニティー単位の競争関係に転化」(龐 p. 163)されている。

しかし、台湾でのサブ・コミュニティーといえるほどのものではないが、日本にもおよそ2~3つのゆるい集団は存在する。

その緩い集団は、主に、ジャニーズ事務所から禁止されていることを「する」「しない」「どちらともない」にわけることができる。ジャニーズ事務所から禁止されている行為とは、例えば、コンサートチケットをオークションやダフ屋を通じて購入したりするという事(この行為は正規価格以上のお金を出す、つまり積み上げることから「積む」と呼ばれている)があげられる。なぜサブ・コミュニティーと呼べないかという、コミュニティーと呼べるほど一つ一つが結束しているわけではなく、対立性はあるものの、それぞれが求心化する状態でないからである。

台湾のサブ・コミュニティーと同じく、日本の緩い集団もお互いの存在を認識しているが、ほかの集団との衝突を回避する傾向は見られない。台湾では相手のサブ・コミュニティーの反応に気を配りながらそれぞれが活動を行うが、日本ではそのようなことはない。むしろ、衝突はとともわかりやすく現れる。Twitter上では、コンサートチケットの当落発表があつてからしばらくは「コンサートチケットを高額で買うなんてありえない。嵐さんが悲しむ。」

「自分の金なのだからどんな風に使ってもいいだろう。とやかく言われる筋合いはない。」といったようなツイートが毎日のようにみられる。



アイドルに構ってもらうために  
使ううちわ

Twitterのフォロー、フォロワーを見ても「積む」行為をしている人の相互フォローは「積む」という行為をしている人

がほとんどで、その逆も然りであることから、サブ・コミュニティと呼べるようなものではなくてもそこにはくっきりとした対立軸がみてとれるのである。

## ファンのヒエラルキーと文化資本

### (1) ファン同士のヒエラルキーの形成の源泉

ここからは、ファン同士の、コミュニティ内のヒエラルキーの形成が何から生まれてくるのかを見ていきたいと思う。

ファン同士のヒエラルキーは「ファン同士がお互いを評価する過程で形成」(龐 p. 171)され、さらにこの源泉となるものは「ファンの文化資本及びファンの社会資本」(龐 p. 171)であるとされる。

龐や陳<sup>2)</sup>が指摘するように、台湾においてジャニーズのヒエラルキー形成とファンの資本の形式(龐はこれをまとめて「ファン資本」と定義している)と最も関連が深いのはアイドルに関連する情報である。日本にいて台湾にいないジャニーズアイドルを身近に感じるために、台湾のジャニーズファンたちは番組の視聴や、雑誌や DVD などの入手を日本と同じ時間で行おうとする。そうすることによって自分たちがジャニーズアイドルの真のファンであるということを裏付けるのである。その際にジャニーズアイドルに関する情報は必要不可欠なのだ。

それでは日本では何が最も関連深いのであろうか。それはファンになった歴史の長さ、ジャニーズアイドルに会いに行っている回数である。これは著者が行ったアンケート項目の⑨の結果からも明らかである。

アンケート結果によると、①嵐に会いにしている回数が多い 37%、②ファン歴史が長い 36%、③かわいい 12% ④メンバーからかまってもらっていることが多い 10%、その他 5%であった。

まずファンになった歴史であるが、長ければ長いほうが賞賛を浴びヒエラルキーの上であるということが言える。ジャニーズにはジャニーズ Jr と呼ばれる、先輩アイドルの後ろで踊ったりするいわば研修のような制度が存在するが、デビューする前のジャニーズ Jr の頃から応援しているという場合などは特に賞賛を浴びやすい。また、ファンの歴史が長ければ長いほど新規ファン(新しくファンになった人のこと)を疎ましく思う傾向もあり、同担拒否と同じように「2007年以降にファンになった方とは仲良くなれません。」といった古株も存在する。

古株が賞賛されるのは、部活動のように「先輩は敬うべき存在である。」という意識がある他に、ファンでなかった頃の担当の様子やおこった出来

事を、その時に知っているという点もあげることができる。それはファン知識としてファンになったあと、調べて知識として吸収することは可能であるが、そうではなく、ヒエラルキー形成においては、「その時から知っている」「ずっと応援してきている」ということが重要なのである。

続いてジャニーズアイドルに会いに行っている回数であるが、番組協力、ロケ、入出待ち、などさまざまな会いにいく形がある中で、特に重要視されているのはコンサートへの参加回数であろう。それは、嵐の場合、彼らがよく雑誌やコンサートでも口にするように「嵐が一番ファンに見せたい嵐の姿」がコンサートであるためと考えられる。そして「直接コミュニケーションがとれる」場所であるということも要因としてあげられる。

ただし、コンサートに何度も足を運ぶことは容易ではない。それは、応募してもチケットが手に入る確率が低いからである。この「会いに行っている回数」は今まで会いに行っている回数だけでなく、「同じツアーのうち何公演入ったか」という意味でもある。要するに、今まで36回嵐に会ったことがあるということも重視されるが、単一の〇〇ツアーで6公演に入った、という行為が意味を持つということである。

このような行為は多ステと呼ばれるが、それをしようとする、チケットをオークションやダフ屋から購入してもらい他、ファンクラブの名義を増やす(通常ファンクラブには一人1つしか入れないが、チケットに当選しやすくなるために友人等の住所を借りてファンクラブの名義を増やすこと)といった行為をしなければならず、それは並大抵の経済力では実行されない。

ファンクラブの年会費は5000円(2年目以降4000円)であるし、チケットをオークションサイト等で買おうとすると1枚あたり安くても3万円へ、上限はなしであることが多い。特にこのようなサイトを使ってチケットを購入するファンは「良席」(アリーナやスタンド席の前の方のこと。近くでアイドルを見られる席。「天井席」が対義語。)でコンサートに参加しようとする傾向が高く、「良席」であればあるほどにチケットの値段は高くなるため、「多ステ」をすると、一回のツアーで何十万のお金を動かすこともあるということがわかる。よって、ヒエラルキーの上の方には、自然と、少なくとも中学生以下はほとんど存在しないということがわかる。実際ファンの中でそのような行為をよく行う人物は高校生以上が多く、アルバイトを始めてから「積む」行為を始める人は多い。

このようなお金を投入する行為すなわち経済資本は、それだけジャニーズアイドルを愛しているからこそ行われる行為であるという見方がされ、

それが本人に会った数すなわちファン資本へと転換される点で、ヒエラルキーの上にとつための重要な要素となっているのである。

上述のように、日本のジャニーズファン・コミュニティにおいてはファンの歴史や本人に会いに行った回数が重視されるが、一方で、台湾と同じく、ファンのファン・コミュニティにおける態度、ファン同士で接する際の態度もファン・コミュニティのヒエラルキーに影響を与える。例えば、他人を排除する傾向にあるファンよりも、誰とでも会話をするファンの方がヒエラルキーの上位にいるといった具合である。このコミュニティ内での態度とヒエラルキーの関係については(3)で補足説明をする。

龐が指摘するように、台湾のファン同士のヒエラルキーは固定的ではない。なぜなら、「ファン同士の間のヒエラルキーは、社会階級とは違い、生まれた時点から受け継がれるものではなく、ファン同士がお互いを評価する過程で形成されたものだから」(龐 p.170)であるからだ。これは日本でも同じことがいえる。しかし、上述の通り、ジャニーズ事務所のルールにのっとってアイドルを応援する人々は中々ルールを破るということをしない。したがってヒエラルキーの下位にいる彼女たちはヒエラルキー上位にあがるための手段を持たないことになる。このような点から、龐が指摘した点はヒエラルキー上位内部のヒエラルキーの変化にしか当てはまらないということがわかる。

## (2) ファン資本とファンの日常生活との関連

「ファンの文化資本やファンの社会資本は、Bourdieu が述べている、ファンの日常生活における資本との間に、関連性が見られる。」(龐 p.172)というのであるということから、続いて、これらのファン資本とファンの日常生活における資本との関連について考察する。

ファンの歴史に関しては、これから先何があっても変えることはできない。好きになった時期を早めることは物理的に不可能である。しかし、自身の、文化資本・社会資本を生かし、ジャニーズアイドルに会いに行く回数を増やすことは可能であり、それによってファン資本を獲得しヒエラルキーにおける高い地位を手に入れることができる。

そして、例えば住んでいる場所が東京であれば、その住んでいる場所を活かすことによって、地方に住んでいるファンよりも番組協力や撮影現場を見に行ける可能性を獲れるために、ジャニーズアイドルに会いに行くことが地方ファンよりも容易になる。

また、パソコンの操作能力に長けていれば、彼らがどこで何をしている

かといった非公開情報(ロケ情報やプライベートなものも含む)を手に入れることができ、場所によってはそこに行って目的のアイドルを見ることができ。さらに例えば広い人脈を持っていれば、その人脈を活かし、TV局などアイドルに関わる人とつながり、コネでチケットを手に入れコンサートに参加することが可能になる。

ここで、一度台湾と日本のジャニーズファンのヒエラルキー形成の違い、日本と台湾それぞれの実資本・ファン資本・ファン同士のヒエラルキーについて、表1と図にまとめておく。

| 表1                     | 台湾               | 日本                      |
|------------------------|------------------|-------------------------|
| ファン・コミュニティの形成場所        | 掲示板              | Twitter                 |
| サブ・コミュニティの形成要素         | 同担               | サブ・コミュニティが存在しない         |
| ヒエラルキー上位にいるために重要視されること | ジャニーズアイドルに関する情報量 | ファンの歴史の長さ<br>嵐に会いに行った回数 |

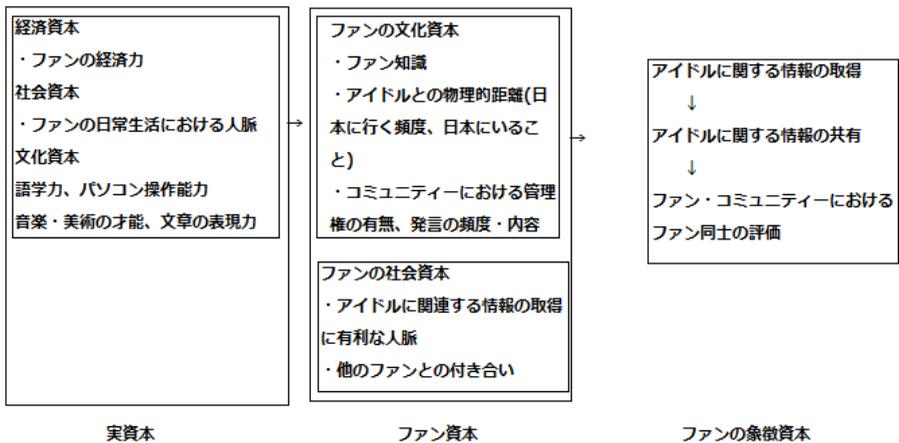


図1 台湾の構造

(龐 p. 173 より 一部引用者による改変を行った)

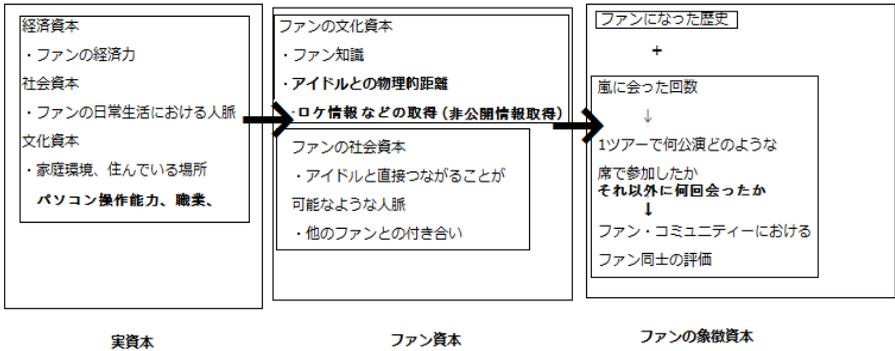


図2 日本の構造

### (3) ファン同士の関係性の変容

最後にファンがヒエラルキーを形成することによっておこるファン同士の関係性の変容について考えたい。

龐は台湾ジャニーズファン・コミュニティのヒエラルキーによって出現するファンの上下関係において、そこでファン同士の間のヒエラルキーの形成に従って権力の行使が起こっているという。そしてその行使は主に「賞罰制度」、「情報管制」の2つの行動で表されるようだ。

「賞罰制度」は台湾ジャニーズファン・コミュニティの拠点である掲示板の機能を使い、掲示板の管理者によって行われ、これによって掲示板の秩序を守るということである。

続いて「情報管制」であるが、台湾はヒエラルキー上位にいるために情報が必要であり、その持つ情報を誰に流して誰に流さないかということによって自分の優位を守るということを背景に誕生した。

台湾ではこれらの影響をうけてファン同士の衝突の増加や、沈黙させる効果の生成、サブ・コミュニティ活動の地下化という変化がおきたという。では日本ではどのようなことが起こっているのでしょうか。

日本では、ヒエラルキーの形成に伴い競争状態ができあがる。ファン歴史の長さやジャニーズアイドルに会いに行っている回数が、日本ジャニーズファン・コミュニティのヒエラルキー上位にいるための条件であることはこれまでに説明した。好きになった年を変えることができないため、優位にたつために必要なのは断続的にアイドルに会いに行くことである。会いに行くにはチケットを必ず手に入れねばならない。必ず手に入れようとするがためにチケットの値段はさらに高騰し、競争状態が生まれるので

ある。

競争状態が生まれることにより、お金の尽きたファンは、それでもチケットを手に入れたがために詐欺にはしることもある。これが競争状態の影響によってファン・コミュニティにおこることである。

しかし、日本においては、台湾と異なってさらに、「崇拜」や「名誉毀損行為」が行われる。日本ではヒエラルキーの上位にいるファンについて、すでに述べた掲示板に、書き込み行為がなされる中で、こうしたことがおこるのである。

それについて説明する前に、まず掲示板について説明しよう。本来この掲示板は公にしないことが暗黙のルールになっている。ネット上、誰でも見ることができる場所でこれを口外すると、掲示板にて叩かれる。

この掲示板にはパスワードがかかっており、ファンのことを書き込む掲示板だけでなく、アイドルの女性関係のことを書き込む掲示板など様々な種類がある。

そのような、限られた人しか見ることができない掲示板であるからして、ヒエラルキーの下位にいる者—マナーを守るファン—はこの掲示板の存在を知らないと推測される。この掲示板を知るには、今や誰かに教えてもらうしかないが、使用しているのがヒエラルキー上位にいる者なので、ヒエラルキー下位と対立している以上、この掲示板を教えてもらうすべがないからである。

ファンのことを書き込む掲示板は、例えば櫻井翔/大倉忠義などの担当の他、嵐/NEWSなどのグループごと、ワロタヲタ/可愛いヲタなど様々なスレッドがあり、その中の、各担当のスレッドに、主にヒエラルキー上位にいるようなファンについて、書き込み行為がなされる。

書かれる内容としては、どの公演に入っていた、どの席に入っていた、アイドルのそのファンに対する対応や、彼女たちの Twitter の内容についてなどである。彼女たちの容姿についても書き込みがなされることがある。基本的に内容は所謂悪口であることが多く、個人情報書かれることも希にあるためこの書き込み行為のことをここでは「名誉毀損」行為と位置づ

1. 【管理人への要望・報告スレ】 (112)
2. 相葉雅紀担 4(483)
3. 亀梨担2(203)
4. 櫻井翔担 6(26)
5. エイトヤラカシ3(226)
6. 大野智担 3(332)
7. 大倉忠義 5(485)
8. 渋谷担 5(213)
9. 村上信五 3(293)
10. 嵐オリキヤラカシ(196)
11. 懐かしいヲタ(170)
12. 丸山担 6(159)
13. 横山担 5(281)
14. 二宮和也 3(385)
15. 増田貴久担3(375)
16. 安田章大 5(115)

#### 掲示板のカテゴリー

ける。

この掲示板は携帯の種類と個体識別番号が表示されるものの、匿名の掲示板である。しかしここにそのような書き込みをするのは彼女たちを羨ましいと思う、彼女たちよりヒエラルキーの下位/同位にいるファン、あるいは同担として認めたくないファンが書き込んでいると予想される。ある程度書き込まれる人が固定することもあるため、まるでいじめコミュニティとしてこの掲示板が作用しているようにも取れる。Twitter が表メディアであるとすれば、表に出してはいけないこの掲示板は裏メディアととることができるであろう。

そしてもう一つ「名誉毀損」行為とともに行われるのが「崇拜」行為である。これは単純に「たくさん嵐に会いに行っていて憧れる」から行われる反面、「すごいですね！〇〇君に対する愛が伝わってきます！」などと褒めることによって仲良くなり自分も有名ヲタ<sup>3)</sup>になりたいという2つの側面をもって行われる。後者は媚売とも呼ばれる。

前者の崇拜行為の影響を受けて有名ヲタはファンを形成する。コンサート会場などで有名ヲタがよく、ともに写真をとってほしいと頼まれる姿を目にするが、それはこのファン形成によるものであろう。

そして後者の崇拜行為の影響としては、媚を売っていると判断されるために、その媚を売っている本人のことが掲示板に書き込まれ、名誉毀損行為に繋がっていく。これらが崇拜行為の影響を受けてジャニーズファン・コミュニティにおこることである。

この崇拜行為に関しては(1)で述べた、ファン同士のコミュニケーションの態度にも関係する。同じ有名ヲタでも、態度がよく誰とでもコミュニケーションをとるファンの方がヒエラルキーの上位にいるし、態度が悪いと、そのことについて掲示板に書き込み、要するに、名誉棄損行為がなされる。

最後にもう一度台湾と日本のコミュニティの違いについて表2にまとめておく。

| 表2                     | 台湾               | 日本                         |
|------------------------|------------------|----------------------------|
| ファン・コミュニティの主な形成場所      | 掲示板              | 表メディア Twitter<br>裏メディア 掲示板 |
| サブ・コミュニティの形成要素         | 同担               | 形成しない                      |
| ヒエラルキー上位にいるために重要視されること | ジャニーズアイドルに関する情報量 | ファンの歴史の長さ<br>嵐に会いに行った回数    |

|                   |                                               |                             |
|-------------------|-----------------------------------------------|-----------------------------|
| ヒエラルキー形成によっておこること | 賞罰行為と情報管制                                     | 競争状態<br>名誉毀損行為と崇拜行為         |
| それに影響され起こること      | ファン同士の衝突の増加<br>沈黙される効果の生成<br>サブ・コミュニティー活動の地下化 | 詐欺行為<br>ファン形成<br>さらなる名誉毀損行為 |

## おわりに

台湾と日本のジャニーズファン・コミュニティーを比較しながら、日本ジャニーズファン・コミュニティーでのファン同士のヒエラルキーの形成の源泉および形態、ヒエラルキーの存在がファン同士の関係に与える影響について分析してきた。

その結果、日本は台湾と違い、アイドルに会いに行きやすい環境が整っているという点から、嵐に会いに行くこと、特にコンサートに行くことが重要視され、それに基づきヒエラルキーが形成されること、そのヒエラルキーによってファン・コミュニティーに競争状態・名誉毀損行為と崇拜行為を産み出し、その結果詐欺行為やファン形成、さらなる名誉毀損行為を産むということが明らかになった。

今回わたしは嵐ファン・コミュニティーを研究対象として取り上げ研究をすすめていった。しかしジャニーズのアイドルグループは他にもたくさんある。今回はヒエラルキーについて取り上げていったが、研究を進める中で他のグループが好きな人も話す機会があり、どのグループにおいても、日本ではコンサートというものが重視されてファン・コミュニティーが形成されているらしい。また、そこで、各グループのコンサート文化の違いやファン・コミュニティーの違いを明らかにすることを新たな課題とし、この論を締めたいと思う。

最後に、アンケートに回答してくれて、Tweet を拡散してくれた嵐ファンの友人、Twitter にいる嵐ファンのみなさま、一緒に写っている写真の掲載を許可してくれたCちゃん、ありがとうございました。

## 注

- 1) 龐惠潔「ファン・コミュニティーにおけるヒエラルキーの考察—台湾にお

けるジャニーズファンを例に一」『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究』No.78、2010。文中の引用はページ数のみを示す。

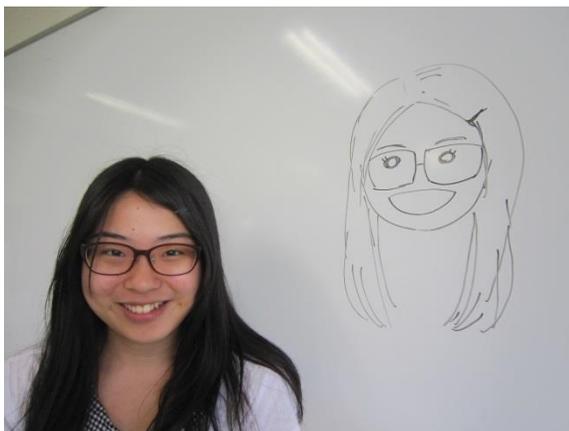
- 2) 陳怡禎『台湾ジャニーズファン研究』2014、青弓社、第2章など
- 3) ファンの中で話題になるファンのこと。コンサート参加回数が多かったり、Twitter のフォロー、フォロワー数が多かったり、コンサート会場でよく見られたりするファンのことを指すことが多い。



自分の好きなことからやりたい、そう考えて嵐に関係することについて書いてみました。書けば書くほど、ファンの世界って難しいし、はやくこんな世界抜け出したいなあとさえ思いました。

締切ギリギリに出したりと、先生にはご迷惑おかけしましたが、とりあえず無事書き終えてよかったです。

西野智美



# Ⅲ メディアに書き込まれた声

ニコニコ動画の再生画面上におけるコミュニケーション形式について

— 掲示板と比較して

山崎 紗佑里

Twitterがユーザーに与える心理的効用

— 「独り言」についての考察を中心に

西本 沙代

現実世界に浸透するオノマトペ

— 少女マンガにおける「きゅん」の考察

田島 千聖

# ニコニコ動画の再生画面上における コミュニケーション形式について —掲示板と比較して

山崎 紗佑里

はじめに

ニコニコ動画は2006年に、その前年にサービスを開始したYouTubeに対抗して、ドワンゴ代表取締役兼ニワンゴ代表取締役である川上量生とドワンゴ研究開発本部研究開発部技術支援セクションの戀塚昭彦両が中心となって開発し、2007年に本格的にサービス開始した日本有数の動画共有サービスである<sup>1)</sup>。

その最大の特徴はコメント表示機能にある。ニコニコ動画は、動画共有サービスであるにも関わらず、動画再生画面上にコメントを表示し、時にはコメントで画面が埋め尽くされてしまい、肝心の動画コンテンツが見えなくなってしまうということもしばしばであるという奇妙なユーザ・インターフェイスが登場当初から非常に大きなインパクトを与えている<sup>2)</sup>。

アーカイブされた過去の動画を見るサービスであり、視聴者の視点から見れば同じ場所・時間を共有していない状態(非同期)であるYouTubeに対して、視聴者の視点と同じ場所・時間を共有している状態にする(同期する)<sup>3)</sup>サービス、ネットのライブコンサートはできないだろうかという考えのもと開発がなされ<sup>4)</sup>、「ライブの生々しさ」、「実況板みたいな臨場感」をどう出せるかということ、コメントが殺到する様子、奔流のようなコメントの総体を、そのスクロールしていく雰囲気や、どうウェブの画面上で生々しく再現するのかということなどを課題とし<sup>5)</sup>、工夫した結果生まれたのが、動画とコメントを重ね合わせて表示するという現在のニコニコ動画におけるコメント表示形式である。動画のユーザーがそれぞればらばらの時間に動画を視聴し、コメントをつけるのだが、これを動画の再生時間に沿って並べ、表示するという仕組みである。

それまでの掲示板等がカキコミがされた年月日による時間的序列=リア

ルの時間軸しかもっていないのに対し、このコメント表示形式はリアル  
の時間軸に加えて動画再生時間内のどのタイミングでカキコミをしたか  
による序列=バーチャルな時間軸という二つの時間軸を持っており、リアル  
の時間軸ではなく、バーチャルな時間軸にそって時間が流れてゆくという  
性質のものである<sup>6)</sup>。

この独特の時間性によってなされるコミュニケーションを、客観的に見  
れば「非同期」なのに、各ユーザーの主観的体験としては「同期的」なも  
のであることから「疑似同期」と呼び<sup>7)</sup>、これに注目する先行研究は多い。  
しかし、このなかでは、主にニコニコ動画が持つこの独特の時間性が可能  
にした「疑似同期」が持つ効果について述べられているのみで、「疑似同期」  
のコミュニケーションの形式について具体的に述べられているものはない。  
そこで、本稿では、「疑似同期」のコミュニケーション形式が具体的にどの  
ようなものなのかということを検討したい。

## 先行研究の検討

### (1) 「疑似同期」による作用に関して

ニコニコ動画の〈基本的には「非同期的」になされているコミュニケーションを、疑似的に「同期的」なコミュニケーションへと変換する〉という特徴を「疑似同期」と呼び、これをアーキテクチャ分析の着眼の一つとしている濱野智史は、その画期的な点として①「アウラ」の複製、②共同体の「再埋め込み化」という二つを挙げている。

①アウラの複製とは以下のようなことである。芸術作品の「アウラ」は〈一回性〉という経験の条件、その対象がオリジナルであること、「いま・ここ」という一回限りの場において知覚・経験することによって支えられるが、大量複製技術の出現はその〈一回性〉を人々から奪い取ってしまう。しかし、ニコニコ動画の「疑似同期」のシステムは、本来ならば一回限りでしか生じることのない「いま・ここ性」を複製してしまう。

言い換えると、「複製技術」は芸術作品という〈対象〉の側を複製するものだったのに対し、ニコニコ動画は、対象を「いま・ここ」において体験するということ、すなわち〈経験〉の側を複製可能にする装置であるということである。

また、②共同体の「再埋め込み化」とは以下に述べるようなことである。近代社会においては、共同体から〈脱埋め込み化〉された「直線としての時間」を参照するのに対し、ニコニコ動画では、動画コンテンツが有する

「定規としての時間」を参照することで、実際には非同期的になされているかのように序列せしめる。

この両者における差異に着目すると、近代社会における「直線としての時間」がローカルな共同体に対して外化された存在だったのに対し、ニコニコ動画の「定規としての時間」は、ネットワーク上における疑似的な共同体を作り出すという意味で共同体に内化された存在である事が言える。つまり、近代社会における時間性が地域共同体(場所)から「脱埋め込み化」されたものだったのに対し、ニコニコ動画の時間性はネットワーク上に仮想共同体を「再埋め込み化」するのである<sup>8)</sup>。

以上から、先行研究において述べられているニコニコ動画における「疑似同期」の仕組みの効果として①アウラの複製＝「いま・ここ」性、〈経験〉の複製、②共同体の「再埋め込み化」＝動画コンテンツの「定規としての時間」によるネットワーク上の仮想共同体の「再埋め込み化」という二点が挙げられる。これらに共通するのは、「疑似同期」が近代社会あるいはネット上におけるこれまでの時間性に対して与えた変化に対する言及であることである。では、「疑似同期」が時間性を変化させたことは、コミュニケーションの形式にどのような影響を与えるのだろうか。

## (2)「疑似同期」とコミュニケーション

佐々木俊尚は、ニコニコ動画のコメント機能の開発当初、「疑似同期」を使うことでコメントを書く者同士のケンカもなくなるという副次的な効果があると考えられたということを述べている。その理由は、コメント同士の論争やケンカは、コメントを書くというリアルな時間軸のうえで、コメントにコメントするというチャットの様なりやりとりから生じるのに対し、ネットライブはコメントの時間軸が動画のバーチャルな時間軸にだけ沿っており、リアルな時間軸には沿っていないため、コメントは動画に対して行うことができるだけで、コメントに対してコメントが出来ないからであるとしている<sup>9)</sup>。

これに対し、岡田正樹は、「歌詞職人」とこれに対するコメントによる言及を例に取り、コメント同士のやり取りがなされており、その場の「にぎわい」(人やものや情報の集積と運動が知覚可能で、人々がそれを体感できる状態)の発生に一定の役割を果たしているということを述べている<sup>10)</sup>。

また、ひろゆきはネットライブの「疑似同期」の「コミュニケーションできない」という仕掛けが実におもしろいと受け止めており、それは以下のような考えによる。動画の上に表示されるコメントは双方向のやりとり

はしていない。通常、コミュニケーションはやりとりがあって、最後に結論がでるという流れになるが、ネットライブではやりとりのないで結論にも到達できない。結論が出ないから、逆におもしろいのであって、結論が出てしまっているものを見ても、ライブ感がなくなってしまい、おもしろくない<sup>11)</sup>。

以上に見てきた「疑似同期」とコミュニケーションに関する言説に関して、佐々木及びひろゆきと岡田はコメント同士のやりとりの有無について真逆の見解を述べていることから、ニコニコ動画においてコメント同士のやりとりは成立していると言えるかどうかという点が疑問となる。

また、ひろゆきはネットライブにおけるコメントには双方向のやりとりがなく、結論に到達しないということを述べている。この結論に達しないという点は「疑似同期」によるコメントのみに言えることかどうか、他のネット上のコミュニケーションにも結論に到達しないものがあるのではないかとこの点は検証する必要があるところであると考えられる。

## ニコニコ動画のコメントと掲示板におけるコミュニケーション形式

### (1) 検証の視点・対象

検証の視点は、前節で挙げた疑問点三つである。あらためて記すと以下のとおりである。

- i 「疑似同期」が時間性を変化させたことは、コミュニケーションの形式にどのような影響を与えるのか
- ii コメント同士のやりとりは成立していると言えるかどうか
- iii 結論に達しないという点は「疑似同期」によるコメントのみに言えることかどうか

また、今回の検証の対象とするのはニコニコ動画のサイト内「ニコニコ動画ランキング」の期間を合計、対象を総合にした際の上位動画のうち10分以内のものからランダムに10本選んだもの<sup>12)</sup>と、NAVERまとめ内、「秋の夜長はこれで潰せ！厳選2ちゃんねるまとめスレ！」に掲載されているスレッドのうち10本を選んだもの<sup>13)</sup>である。これは、面白かった、反響のあった2ちゃんねるまとめを、ツイッターのつぶやき数を基準にまとめたものらしいので、数あるスレッドの中でもポピュラーなものが集まっているのではないかと判断した。

「まとめスレ」とタイトルにあるように、ここに掲載されているのは元のスレッドを読みやすくまとめたもののリンクである。掲載されているスレッドは全て、スレッド主が何らかのエピソードを語り、それを読んだコ

メント主がそのエピソードに対してコメントするというタイプのものである。もちろんこういった形態をとらないスレッドもあると思われるが、一つの典型的なスレッドの形式として、このタイプのスレッドを検証の対象とする。

## (2)それぞれのコミュニケーション形式の比較

最初に、コメント同士のやりとりの成立の有無について述べておこう。結論から言えば、ニコニコ動画のコメント同士はやりとりをしていると言える。実際の動画上のコメントを見ると、コメントに対してコメントが付されているものがある。掲示板は言うまでもなくコメント同士がやりとりを行っている。では両者においてそれぞれどのようにやりとりがなされているのか。具体的な形式について比較しつつ見てゆく。

まず、コミュニケーションの方向という点について見てみる。

ニコニコ動画におけるコミュニケーションの方向は①コメント主⇒動画主②コメント主⇒コメント主の二つである。①コメント主⇒動画主の方向のコミュニケーションというのは、動画に対して感想等のコメントをするというものである。②はこのコメントに対してさらにコメントを付すものである。要するに動画があり、それに対してコメントがなされ、さらにそのコメントに対してコメントが付されるという形で、動画を中心としてコミュニケーションが展開されるのである。

一方、掲示板におけるコミュニケーションの方向は①コメント主⇄スレッド主、②コメント主⇄コメント主という二つである。①コメント主⇄スレッド主の方向のやりとりでは、スレッド主が何らかのエピソードを何分割かして投稿するのだが、その区切りのタイミングに、そのエピソードに対してコメント・質問をする。それに対してスレッド主が反応・返答を返すものもある。これに対し②はこのスレッド主に対するコメントに対して、他のコメント主が同意等の反応を返したりするものであり、場合によってはそのコメントに対し、さらに反応が返ったりすることもある。

相互のコメントのラリーがある点で、先述のニコニコ動画とは少々異なるが、スレッド主のエピソードを中心として会話が展開されているので、中心とするものがあり、それを軸として会話が展開されるという点では、両者共通していると言えるだろう。

次に両者のコメントの方法について述べてゆく。

ニコニコ動画のコメントは、表示の際、番号が表示されることはなく、基本的にはコメントのみの表示である。先述の①コメント主⇒動画主の場

合、特定の再生時間ちょうどまたは直前・直後に、その再生時間の動画内容に対してコメントをする。そして②コメント主⇒コメント主の場合、そのコメントが表示される再生時間ちょうどあるいは直後にコメントをする。どのコメントに対してコメントしているのかを示すために「←」マークをつけるものもある。番号によってどのコメントに対してコメントしているのかを示すという形をとっておらず、どのコメントがどのコメントに対してコメントしているのかということが確実な形で分かるようには示されていないため、コメントが表示される再生時間の近さ、コメントの内容、「←」マークによって対応関係を判断させる。

一方、掲示板のコメントは、番号が付されている。その為、いずれの方向のやりとりにおいても、「>>○」（○にコメントの番号）という記号を付け、どのコメントに対してコメントしているのかを確実に分かる形で示しているものがほとんどである。中には記号が付されていないものもあるが、いずれの場合にも、コメントしたい対象となるコメントの直後にコメントする<sup>14)</sup>。つまり、コメント番号及びコメントの位置によって確実にコメント同士の対応関係が保障されているのである。

ニコニコ動画に比べスレッドの方がコメント同士の対応関係が明確な形で示されているという点で、両者は異なっている。しかし、いずれもコメントをする対象との時間的距離が近い、つまりニコニコ動画であれば対象となる動画の箇所・あるいはコメントの再生時間とほぼ同時あるいは直後にコメントをし、掲示板であれば、対象となるコメントの直後にコメントをするという点では共通していると考えられる。

最後に両者のやりとりにおける結論の有無という点について述べたいと思う。

先述のように、ニコニコ動画におけるコミュニケーションは動画を中心としたものであり、動画の再生時間によって規定されるものである。つまり、動画の再生が終了すれば、自動的にコメントの書き込みも終了するのである。また、コメントの内容という点について見ても、それぞれのコメントは動画について議論するという性質のものではなく、動画の感想・歌詞・アート・弾幕など様々な形式のコメントが共存しており、こういったコメントに対するリアクションという形でコメントに対するコメントがなされる。そのため、結論のあるやりとりというのではない。

一方、掲示板においては、スレッド主が分割して投下する、エピソードを中心として、コメントのやりとりがなされる。そのため、スレッド主を含めたコメントのやりとりは、スレッド主のエピソードの開始とともに始

まり、終了とともに終わってゆく(ただし、ニコニコ動画の場合と違い、エピソードの終了とびったり同時に終わるのではなく、スレッド主への質問や、お礼・エール等が続いた後に終わるという形になるが)。また、コメントの内容は、主にスレッド主のエピソードに対する質問・感想等や、そういったコメントに対して同調したり、返答したりするものである。

つまり、掲示板においてなされるコミュニケーションは、議論ではなく、エピソードを共有し、その感想等をやりとりするというものである。そのため、結論には至らない。ニコニコ動画も、掲示板も動画・エピソードという中心となるものが始まり・終わりを規定する。また、それぞれのやりとりの内容は動画・エピソードを中心とし、それに対する感想等のコメントがなされ、それに対してリアクションするコメントがなされるというものである。よってどちらも結論に至らない。

## 結論 一ニコニコ動画のコミュニケーション形式について

前節で、ニコニコ動画と掲示板におけるコミュニケーションの具体的な形式について比較検討をした。改めて本章の初めに示した三つの視点に対する結論を述べてゆきたい。

まず、iiの視点、ニコニコ動画の再生画面上のコメント同士によるやりとりは「ある」と結論付けた。実際に、動画に対してなされたコメントに対して、さらにコメントがなされているのが見られるからである。

その上で具体的なコメントの形式を検討してゆくと、まずコミュニケーションの方向性という点に関して、会話のラリーの有無という点で異なっているが、やりとりの中心となるものがあり、それを軸として会話が展開するという点ではニコニコ動画と掲示板は共通していると考えられる。

また、コメント方法に関しては、コメント同士の対応関係が掲示板の方が明確に示されるという点で異なっているが、いずれもコメントする対象との時間的な距離が近い、つまり、あまりにも時間的に離れた対象に対してコメントすることはないという点で共通していると言える。

そして、iiiの視点と関連する点だが、結論の有無についてはニコニコ動画におけるやりとりも、掲示板におけるそれも、結論はないと考えた。その根拠として、まず動画・エピソードがコメントやりとりの中心軸であり、それがコメントのやりとりの始まりと終わりを規定することと、コメントの内容が、動画・エピソードを議題とした議論ではなく、動画・エピソードに関する感想等のコメントと、それに対するリアクションであるということ述べた。

つまり、結論に至らないやりとりは決して「疑似同期」という仕組みを持つニコニコ動画だけのものではなく、掲示板においても見られるものであるということが言える。

以上から、iの視点、「疑似同期」が変化させた時間性が、コミュニケーション形式に与えた影響について、結論を述べる。

「疑似同期」の仕組みを持つニコニコ動画においては、コメントが書き込まれる日時=リアルな時間軸ではなく、動画の再生時間=バーチャルの時間軸に従ってコミュニケーションを行うが、掲示板はリアルな時間軸に沿ってコミュニケーションを行う。

しかしそのコミュニケーションの形式は、①動画・エピソードが中心軸となって会話が展開される、②コメント対象との時間的距離が近い、③結論がない、動画・エピソードに対する感想等のコメントとそれに対するリアクションによって構成され、始まりと終わりが動画・エピソードによって規定される、という三点で共通するものである。つまり、両者のコミュニケーションの形式は大幅に違ったものではなく、類似したものであり、「疑似同期」はコミュニケーション形式にそれほど大きな影響を与えたわけではないと考えられる。

その原因には、ニコニコ動画も掲示板も、コミュニケーションの際に機能する時間軸は一つしかないことが考えられる。ニコニコ動画におけるコミュニケーションはバーチャルな時間軸に沿って行われるため、リアルな時間軸は機能していない。つまり、いつそのコメントが投稿されたかということは特に意味を持たない。一方、掲示板のコミュニケーションはリアルな時間軸のみが機能する。一つの時間軸に沿ったコミュニケーションであるという点では両者は同じである。

また、結論のないコミュニケーションというのは「疑似同期」の仕組みのみに原因が求められるものではないという点もある。今回取り扱ったタイプの掲示板のコミュニケーションなどは、リアルな時間軸に沿って進められる、「非同期」のコミュニケーションであるにもかかわらず、結論のないコミュニケーションを行っている。両者に共通しているのは、会話の中心軸となるものが、感想等を共有するような、ある種、コメント主が観客・聴衆になれる性質を持っているものであるということである。つまり、こういった性質のあるものを会話の中心軸に置けば、「疑似同期」であっても、「非同期」であっても、結論のないコミュニケーションが発生するのである。

## おわりに

ニコニコ動画の、再生画面上にコメントを重ねて表示するという独特のコメント表示機能は、サービス開始当初から注目を浴びており、先行研究にもこれに注目するものが多くある。こういった先行研究の中では、ニコニコ動画の「疑似同期」という仕組みによって、ネット上の時間の在り方が変化したということ、つまり、これまでリアルの時間軸に沿ってなされていたコミュニケーションが、バーチャルのそれに沿ってもなされるようになったということは述べられているが、そのことがコミュニケーション形式をどう変容させたのかという点については述べられていないため、これについて、ニコニコ動画におけるコミュニケーションを掲示板の「非同期」のコミュニケーションと比較することによって検討した。

その結果、両者の間にはそれほど大きな違いはないということが分かった。バーチャルの時間軸に沿ってコミュニケーションを図ることを可能にした点では「疑似同期」の仕組みは確かに革新的であると言えるが、そのことが、これまでのネット上のコミュニケーションの形式を大きく変えるには至らなかったということが言える。

## 注

- 1) 「ニコニコ動画」 wikipedia  
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%8B%E3%82%B3%E3%83%8B%E3%82%B3%E5%8B%95%E7%94%BB> (2014年8月2日)
- 2) 濱野智史「ニコニコ動画はいかなる点で特異なのか『疑似同期』『N次創作』『Fluxonomy(フラクソノミー)』『情報処理』Vol. 53 No. 5、2012、p. 489
- 3) 岡田正樹「ウェブの文化実践と都市性—動画サイトを例として—」『都市文化研究』Vol. 15、2013、p6。「AとBが同じ場所・時間を共有(同期)する」とあるので、この定義を参照する。
- 4) 佐々木俊尚『ニコニコ動画が未来を作る：ドワンゴ物語』2009、アスキー・メディアワークス、p. 240
- 5) 佐々木前掲書、p. 251
- 6) 佐々木前掲書、p. 258
- 7) 濱野前掲論文(2012)、p. 489。濱野は「共同体」を「同期性」の高い集団として定義している。また、「同期性」が高いということと同じ時間と場所、「いま・ここ性」を共有していることと言いかえている。(濱野智史「情報社会における新たな時間性と共同性の可能性」『マルチチャー

- ド』と『マルチ・リアルタイム』の相補性について』『at プラス』5号、2010、太田出版、pp. 58-59
- 8) 濱野前掲論文(2010)、pp. 62-64
- 9) 佐々木前掲書、pp. 259-260
- 10) 岡田前掲論文、p. 3、pp. 7-8
- 11) 佐々木前掲書、p. 263
- 12) 検証した動画について  
カテゴリ合算 合計 総合ランキング  
<http://www.nicovideo.jp/ranking/fav/total/all>  
【ニコニコ募金】東日本大震災 支援メッセージ動画  
【鏡音リン】炉心融解【オリジナル】  
【初音ミク】みくみくにしてあげる♪【してやんよ】  
【東方】Bad Apple!! PV【影絵】  
うたの☆プリンスさまっ♪ マジLOVE1000% メインテーマ/マジ  
LOVE1000% (Op. 1バージョン)  
おちやめ機能 歌った  
自演乙  
初音ミク が オリジナル曲を歌ってくれたよ「ワールドイズマイン」  
初音ミク・巡音ルカ オリジナル曲 「ワールズエンド・ダンスホー  
ル」  
初音ミクオリジナル曲 「初音ミクの消失 (LONG VERSION)」
- 13) 検証したスレッドについて  
秋の夜長はこれで潰せ！厳選2ちゃんねるまとめスレ！  
<http://matome.naver.jp/odai/2134475852589170601>  
【伝説】童貞の彼氏が初体験のとき勃たなかったので  
DQNに彼女寝取られたので復讐してやったww  
おまいらのせいで美容院で恥かいた話  
ゲーセンで出会った不思議な子の話  
俺がホモだったときの話  
私が初恋をつらぬいた話  
喋ることができない女と知り合った  
美術部に入ったらヤンキーばっかだった話  
風俗行ったら人生変わった  
姪っ子が嫁に行った
- 14) 例えば、1番目のコメントに対して、999番目のコメントが反応を返す  
ということが起こっていないということである。十コメント単位のコメ  
ント間の隔たりは起こる。



初めて「論文」の制作をしてみて思ったのは「視点」を定めるのが難しいということです。

レポートを書く場合、先行研究を読んで、間違っていると思ったり、疑問に思うところがあれば、そこを指摘すればそれでよいのですが、「論文」はそうではありません。間違っている、または不十分である点をどんな風に、どんなデータを以て検証できるか、またその結果としてどのようなことを語ることができるかというところまで考えられるように「視点」を定める必要があります。

今回の論文制作の際にも、先行研究の中に「間違っている」点、疑問点は多く見まりましたが、「論文」につながる「視点」はなかなか見つからなくて苦戦しました。しかし、この「視点」が定まると、どんな作業が必要なのかが見えるようになり、その後の作業は比較的順調に進められたように思います。

論文制作において、「視点」を定めることがとても難しいこと、そして、それこそが作業行程を決める軸となることを実際に体験し、学ぶことができたことが今回の論文制作の大きな収穫だったと思います。

山崎紗佑里



# Twitter がユーザーに与える心理的効用

## — 「独り言」 についての考察を中心に

西本 沙代

はじめに

人と人とのつながりを促進、サポートする、コミュニティ型の Web サイトとして近年急速に普及している SNS（ソーシャル・ネットワーキング・サービス；Social Networking Service）。多くの種類のもが存在し、友人同士や同じ趣味を持つ者同士が集まり、日々交流や情報発信など様々なシーンで活用されている。

その中でも Twitter に注目してみたい。Twitter におけるツイート（ユーザーから投稿される 140 字以内の文章）には、通常の投稿の他にリプライ（他のユーザーに宛てた投稿や返信）というものもあり、こうしたツイートのやりとりを通して、われわれは他のユーザーとの交流を深めることができる。これは、Twitter における「会話」と捉えることができるだろう。一方、ツイートを投稿することは「つぶやく」とも呼ばれる。「つぶやく」とは「小声で独り言をいう」ことであるため、ユーザーの「つぶやき」は「独り言」として捉えることも可能である。「独り言」は誰に宛てたものでもないの、投稿されるツイートには、時として他者との交流を目的としていないものも含まれることになる。

本来人と人とのつながりを促進しコミュニケーションの場を提供することを目的としているはずの Twitter で、他者との交流を目的としない「独り言」をつぶやく。一見すると SNS の本来の目的から逸れてしまっているかのようにも思えるが、このような行為にはユーザーにとって有用な何らかの意味があるはずであり、ユーザーは他のツールを利用することでは得られない Twitter 特有の何らかの心理的効用を得ている可能性がある。本稿では、Twitter におけるツイートを「会話」と「独り言」の二つの概念を参照しながら考察し、Twitter がユーザーに与える心理的効用について、「独り言」についての考察を中心に検討する。

## 発話の種類と「独り言」の機能

Twitter 上での発話について検討するにあたって、われわれが日常生活で行っている発話そのものについて述べた上で、日常生活で生じる「会話」と「独り言」について説明する。

### (1) 社会的発話（「会話」）

われわれが行う発話には2種類ある<sup>1)</sup>。1つは「会話」における発話、すなわち話し手が他者とのコミュニケーションの意図を持ち、2人以上の発話のやりとりの中で生じるもので、「社会的発話 (social speech)」と呼ばれる。会話はしばしば「言葉のキャッチボール」に喩えられることからわかるように、会話場面における発話には言葉を投げかける相手があり、相手にそれを受け取ってもらい、さらに何かしらの返答を得るという目的がある。

### (2) 私的発話（「独り言」）

もう1つが「私的発話 (private speech)」で、考え事をしているようなときに生じる思考や問題解決と関連した発話のことである。私的発話は、「社会的発話とは対照的に、認知的なパフォーマンスを誘導したり、社会的行動を調整するために発せられる、自分に向けられた音声化された言語」<sup>2)</sup>のことで、いわゆる「独り言」として生じるものを指す。

「独り言」についてヴィゴツキー (Vygotsky, L. S.) は心理学の立場から研究し、人間の心の発達にとって極めて重要で積極的な意味を持つものとして捉えた<sup>3)</sup>。彼は、自己中心的言語<sup>4)</sup>である「独り言」とは、社会的発話から機能が分化し、やがては音声は抜け落ちて内言（音声を伴わない内面化された思考のための道具としての言語）へと発達的に移行していく途中段階のものであり、問題解決や思考の道具として用いるものであると考えた。

この機能が具体的に活用されている例として、スポーツ場面でメンタルトレーニングの代表的な技法の一つとして用いられる、セルフトーク (self-talk) がある<sup>5)</sup>。例えば、テニス選手がガットをさわりながら「言葉を発する」、あるいはピッチャーがマウンド上でボールに「語りかける」などの光景がそうであり、このような自分自身に対する語りかけが、パフォーマンスの向上に一定の効果をもたらすことが示されている。このように「独り言」は、自己調整（自分自身の行動を調整し、活動を円滑に行うこと）やプランニング（自身の行動の計画を立案すること）といった知的

機能を持ち、人間の心の発達と深く関わっているのである。

しかし、「独り言」のこのような機能がどんな場面でも問題解決へ導いてくれるのかという、実は必ずしもそうとは限らない。岩男らは、日常の中で生じる大人の「独り言」についての検討で、「他者に相談してコミュニケーションに訴える場合とは反対に、自分で悩み、解決しようとして独り言をいうことは、落ち込み傾向を解消することにはなっていない」と指摘し、その理由として「たとえ人に頼らずに、独り言をいう中で自分で答えが見出せたとしても、やはり 1 人では精神的に不安定であり、その状態を抱えたままになっているためなのだろう」と述べている<sup>6)</sup>。つまり、独り言をいうことで自身の気持ちの整理や自己の明確化を図ることは可能であるものの、独り言では会話のように、他者からの意見や賛同の声など自身の考えの裏付けとなり得る反応は得られないため、精神の不安定な状態から完全に脱却することは難しいのだと考えられる。

## インターネット上での「会話」と「独り言」の心理的効用

では、このような特徴を持つ「会話」と「独り言」を、現実の生活ではなくインターネット上で発するということには、どのような心理的効用があるのだろうか。

### (1) 自己開示 (self-disclosure)

まず、自己開示 (self-disclosure) という概念について説明する。これは自分自身に関する情報を他者に打ち明けたりさらけ出す心理的行為を指し、一般に精神衛生上の効果も高いとされる。自己開示には、感情の表出 (カタルシス) による浄化や、自分の気持ちや考えを話すことによる自己の明確化、自分の考え方や能力についての社会的妥当性の確認などの機能がある。

### (2) 「自己効用」と「他者効用」

次に、山下・川浦・川上・三浦の、ウェブログ (=ウェブ日記、ブログ) と心理学の関係についての研究<sup>7)</sup>を参考に検討を行う。彼らは、ウェブ日記の作者がウェブ日記を書くことで感じている効用について因子分析による調査を行い、次の 2 つの因子を得た。1 つは「自己に向かう効用 (以下『自己効用』)」で、「自分の問題や感情などを、整理し明確にすることができる」「不満や葛藤などを発散し、すっきりすることができる」などの項目から構成される。前述の「独り言」の知的機能と照らし合わせて考えると、思考の整理を行うなどの類似性から、「独り言」と「自己効用」という因子

は互いに関連していると考えられる。もう 1 つの因子は「他者との関係に向かう効用（以下『関係効用』）」で、「自分に共感してくれる他者と出会い、親しくなる」「自分で気づかない欠点や特徴などを、他の人から指摘してもらえる」などの項目から構成される。これらはいずれも人間関係の形成や維持に関わる内容であり、具体的には「会話」を通して得られるものであると考えられる。この研究で注目されているのはあくまでウェブログについてだが、ウェブ日記を書くことは、広い意味で捉えればインターネット上で自己開示を行うということなので、この研究結果はネット上における「会話」と「独り言」全般に当てはまると考えられる。

ここで、福嶋の議論を援用して、「独り言」による「自己効用」について補足的に説明する。彼は自身の著書で、Twitter の利用により得られる多くのメリットについて紹介し、「twitter に様々な思いを綴ることは、自己の思考を形にし整理することです。それはとりもなおさず、自分との対話を意味します。私自身、twitter のおかげでずいぶん頭の中が整理されるようになりました。」<sup>8)</sup>と述べ、Twitter による自己との対話の可能性を示唆している。

以上より、ネット上で「独り言」をいうことで「自己効用」を、「会話」を行うことで「関係効用」を得ることができるということがわかった。

## Twitter のコミュニケーション形態

続いて、インターネット上のコミュニケーションツールである Twitter の特徴について、これまで述べてきたことをまとめながら、先行研究の検討を踏まえて考えてみたい。

山下らは、コミュニケーションを媒介するインターネットのメディア特性について、ホームページとそれ以外の 2 つのコミュニケーション形態への分類を行った<sup>9)</sup>。彼らによると、ホームページにもとづくコミュニケーションはウェブに基礎を置くことから WBC (Web-Based Communication) と呼ばれ、「発信主体本位あるいは発信主体そのものを優先したコミュニケーションが展開する場として機能している」。これに対して電子掲示板やチャットなどの形態は、「ある共通したテーマをもつコミュニケーション空間を随所に作り出して」おり、「参加しようと思う者は、発言のテーマや性格にふさわしい場所（もしくは相手）を探してきて、そこにメッセージを置か送る」必要がある。このように発言 (article) のやりとりに基礎を置く会議室型のコミュニケーションを ABC (Article-Based Communication) と呼ぶ。以上の観点から分類された、インターネットのコミュニケーション

的特質についてまとめたものを、以下の表 1-1<sup>10)</sup>に示す。

|                                   | コミュニケーション |       |           |
|-----------------------------------|-----------|-------|-----------|
|                                   | 型         | 単位    | 機能        |
| ABC (Article-Based Communication) | 相互作用      | メッセージ | 意見や情報の交換  |
| WBC (Web-Based Communication)     | 呈示        | 発信主体  | 発信ないし自己表現 |

表 1-1 2 種類のインターネット・コミュニケーションの特質

この 2 つのコミュニケーション形態を Twitter に当てはめて考えると、Twitter における「会話」が ABC の、「独り言」が WBC と同様の性質や機能を担っているとするのが妥当である。この考えに基づき、これまでに述べてきた「会話」と「独り言」の特性やはたらきについて、表 1-1 を参考に筆者が分類したものが、次の表 1-2 である。

|                   | コミュニケーション |                       |                                          |
|-------------------|-----------|-----------------------|------------------------------------------|
|                   | 型         | 単位                    | 機能                                       |
| Twitter における「会話」  | 相互作用      | ツイート<br>(リプライを含むもの)   | 他者との意見交換, 交流<br>( <small>他者効用</small> )  |
| Twitter における「独り言」 | 呈示        | ツイート<br>(リプライを含まないもの) | 問題の明確化, 思考の整理<br>( <small>自己効用</small> ) |

表 1-2 Twitter における「会話」「独り言」の特質

## Twitter がユーザーに与える心理的効用

### (1) 「会話」と「独り言」で得られる心理的効用

以上よりまず考えられるのは、Twitter は上記のような「会話」や「独り言」の担う機能をそのまま果たしているということだ。Twitter においてユーザーは、リプライを含むツイートのやりとりで「会話」をすることで、他者との意見交換や交流を行い「関係効用」という心理的効用を得ている。また、リプライを含まないツイートで「独り言」をつぶやくことで、自身の抱えている問題の明確化や思考の整理を行い、心理的な「自己効用」を得ているのである。

「独り言」には人間の心理的発達に関わるさまざまな知的機能があることは、先に述べた。そうであるにも関わらず、特に大人は子どもとは異なり、他者が存在するときには「独り言」をいうべきではないという暗黙裡の規範があるために、他者の前で「独り言」が生じることは極めて少ない。Twitter で「つぶやく」ことは、現実における彼らにとっての「独り言」の代替的な機能を果たしていると考えられ、これは他者との交流を主な目的とする SNS というツールの特徴を考慮すると、Twitter において特殊な

心理的効用であるといえる。

## (2) 「会話」「独り言」の枠にとらわれない Twitter

しかし実際は、「独り言」では他者からの意見や賛同の声など自身の考えの裏付けとなる反応は得られないため、問題の完璧な解決や不安定な精神状態からの完全な脱却は難しいことは、前に述べた。では、Twitter における「独り言」についてはどうなのだろうか。

現実で「独り言」をいうことと Twitter で「独り言」をいうこととの大きな違いは、前者では 1 人で自分の部屋にいるようなときに生じても誰からの反応も得ることはないが、後者ではひとつツイートとして投稿すれば、他のユーザーの目に触れる可能性が常にあるということだ。従って、たとえ本人が「独り言」のつもりでつぶやいたとしても、常に他者からの反応を得る可能性をはらんでいることになる。Twitter で「独り言」をいうことの目的が、あくまで自分の問題や感情を整理するため、気分をすっきりさせるため、あるいは不安や葛藤を解消させるためであったとしても、思いがけず他者からの意見や賛同の声が得られたとしたら、やはり嬉しさや心強さを感じるだろう。時には反対意見を目にするかもしれないが、それをきっかけに新たな気づきやそれまでなかった視点を得られるかもしれない。

また、つぶやく内容や語調によって他者からの反応をコントロールすることも可能である。出来事などの詳細な文脈を示さずに「誰からの反応も要求していない」独り言をつぶやいたり、逆に「誰かから反応を得ることを期待した」独り言をいうこともできる。この「他者からの反応」のあり方も、リプライを送るか否か、というものだけではない。Twitter にはリツイート（他のユーザーの投稿の再投稿）やお気に入り（気に入った投稿をブックマーク登録すること）という機能もあり、直接的なリプライを介さずとも、自分の「独り言」が誰かの共感を得たり、何らかの反応が示されたということを知ることができる。これも一種の他者との交流といえる。これらの点を考慮すると、現実での「私的発話」としての「独り言」にはみられない「社会的発話」としての要素も含んでいることから、Twitter における「独り言」は「社会性の高い独り言」と呼ぶことができるかもしれない。

このように考えると、Twitter における発話を「社会的発話」である「会話」と「私的発話」である「独り言」の、2 つに分けるための明確な境界線を規定することは困難であることがわかる。Twitter は常に「社会的」

な側面と「私的」な側面とが相互に関連しながら存在するツールであり、このような状況に組み込まれているユーザーは、「つぶやく」という行為によって「自己効用」と「関係効用」が得られるのである。

### (3) 個人をベースとしたタイムラインの構築

さらに Twitter は通常の発話では果たすことのできないいくつかの機能を持っている。最後にそれを述べておきたい。ここで Twitter のタイムライン（投稿が時系列に並べて表示される画面）について考えてみよう。例えば、多くの学校でテストやレポート課題などを抱えている学生が多い時期になると、同じ学校あるいは同世代の学生を多くフォローしている場合、テストや課題に追われているという状況に特化したツイートがタイムライン上に数多く並ぶ。また、ツイートはキーワードによって検索することもでき、「テスト やばい」というキーワードで検索を行うと、同じような状況下のユーザーの投稿がリアルタイムでタイムラインに表示される。同様に「レポート 終わらない」で検索すると、終わらないレポート課題に苦しむユーザーの投稿がいくつも表示される。しかもそれらの投稿は数秒間隔で次々に更新され続け、顔も名前もわからないが、似たような状況を抱えている数多くのユーザーの存在を認識することができる。このよう

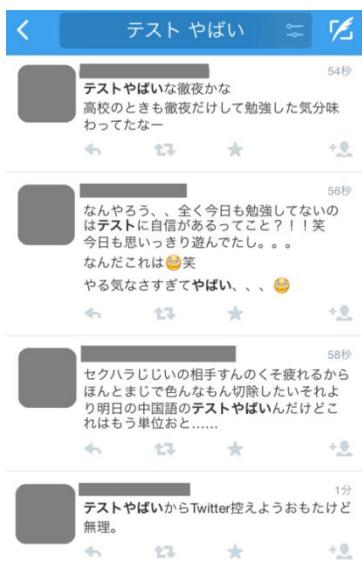


図 1-1 検索ワード:「テスト やばい」



図 1-2 検索ワード:「レポート 終わらない」

な場合、自分と似たツイートを投稿する Twitter 上の無数のユーザーにある種の仲間意識のようなものを感じ、安心感を得ることで、テストやレポート課題へのやる気を引き出すことができるのではないかと考えられる。

これと似たものに、電子掲示板における、あるひとつの話題に関連した投稿の集まりを指すスレッドがあるが、これは複数のユーザーの書き込みによって成り立つ。そのため話題とは関係ない書き込みをしてしまうと「スレ違い」として場違いであるとの認識を受けたりと、社会性が高い場である。しかし Twitter のタイムラインは、あくまで個人という単位で、フォローやキーワード検索という簡単な方法により、「社会的」な場であるタイムラインを自ら構築しながら閲覧することができる。ここにも、Twitter の「社会的」な側面と「私的」な側面との相互的関連が見てとれる。

また、筆者の以上のような知見を端的に示していると思われるツイートを発見したので、以下に示す。



「レポート終わらない」

「割と死にたい」

って言葉で検索かけてそういうツイートして自分と同じ苦しみを抱えて生きてる人をたくさん見つけて、苦しいのは自分だけじゃないし頑張ろうって思考に持っていく方法で自分を奮い立たせるタイプの人間

このように、個人をベースとして構築されるタイムラインによっても、ユーザーは「自己効用」や「関係効用」とはまた別の、同一状況の認識による安心感の獲得や励ましといった心理

的効用を得ているのではないかと考えられる。これは通常の発話では得ることのできない効用と言えるだろう。

## おわりに

SNS の一つである Twitter は、実は「社会的」な側面と「私的」な側面とが相互に関連しているツールであり、ツイートは「会話」と「独り言」とに単純に二分することのできない、両方の性質や機能を含むものであると考えられる。そのためユーザーは、「つぶやく」という行為によって、現

実での「会話」で得られる「関係効用」と「独り言」から得られる「自己効用」の、どちらの心理的効用をも享受することができる。また、タイムラインの機能によってもプラスの効用を得ることができると考えられ、Twitter がわれわれにとって、他者との交流という SNS 本来の目的以上の役割を果たしていることがわかった。

## 注

- 1) 岩男征樹「発話傾向についての自己報告に基づく個人の分類」『教育心理学研究』43 巻、1995、p. 108
- 2) 引用は注 1) におなじ。なおこの部分は Frauenglass, M. H., & Diaz, R. M. (1985) *Self-regulatory functions of children's private speech: A critical analysis of recent challenges to Vygotsky's theory*. *Developmental Psychology*, 21, pp. 357-364 からの引用である。
- 3) 岩男征樹・堀洋道「大人ではどのような人が独り言をよくいうのか?」『筑波大学心理学研究』20 巻、1998、pp. 143-144
- 4) 思考の論理性の乏しさや主客の視点の未分化さが見られる自閉的思考から、現実的な論理的思考へと発達する移行段階の自己中心的思考の発露として生じる言語のこと。ピアジェ (Piaget, J.) が提唱した。
- 5) 立谷泰久、三覚、村上貴聡 他「試合中の『セルフトーク・暗示』の心身への影響に関する実験的研究」『スポーツ心理学研究』35 巻 2 号、2008、p. 16
- 6) 岩男・堀前掲書、p. 152
- 7) 山下清美・川浦康至・川上善郎・三浦麻子『ウェブログの心理学』2005、NTT 出版、pp. 76-77
- 8) 福嶋隆史『Twitter で磨く! 20 代からの「国語力」』2011、青志社、p. 50
- 9) 山下ほか前掲書、pp. 11-13
- 10) 山下ほか前掲書、p. 13 より重引。元の表は川浦康至「開くーパーソナルホームページの世界」『現代のエスプリ』370 号、1998、p. 161。この表の「型」「単位」「機能」とは、それぞれ「コミュニケーションの型」「コミュニケーションの単位」「コミュニケーションの機能」を指す。また、「コミュニケーションの単位」については、掲示板ではひとつひとつのメッセージが単位になるのに対し、ホームページではページ全体が一人の発信主体の発言としての単位となる、ということの意味する。



「声」に関する事柄を心理学に関連づけて論じ、論文を書く練習をしたいと考えてこの授業を受講しましたが、「声」に関するものというのは範囲が広く、まずテーマを設定するまでに思いの外時間がかかってしまいました。

また、書き進めるにつれていろいろなアイデアが派生的に浮かんでくるのは良いのですが、それによって論点が段々ずれていったり何が言いたいのか分からなくなったりと、論じたいことを筋の通った論文にまとめるということの難しさを実感しました。テーマを決めたときに構想していたプロセス通りにそう上手くはいかないということ、「物事を一日先延ばしにすればするほど、できることはその一日分以上に減っていく」という鈴木先生の言葉を、卒論の際にも肝に銘じて取り組みたいと思います。

学部2回生から大学院生までの幅広い受講生の方々の発表を聞いたり意見交換したり、また、自分の論文作成の練習にもなり非常に有意義でした。

西本沙代



# 現実世界に浸透するオノマトペ

## —少女マンガにおける「きゅん」の考察

田島 千聖

はじめに

オノマトペとは擬音語・擬態語の総称であるが、特に日本語はオノマトペが豊かな言語だと言われている。たとえば、人の足音を表すオノマトペは「すたすた」「バタバタ」「コツコツ」「どすどす」など、その時の歩く様子に応じて多様に変化する。そして私たちはこのようなオノマトペを見聞きすることでその場面の状況・状態や人の容姿、気持ち、表情などを想像することが出来る。もちろんすべての人が全く同じ想像をするとは限らないが、オノマトペは他者との感覚の共有をある程度可能にしているとも言えるのではないか。

本稿では、マンガにおけるオノマトペ表現について検証する。私が研究対象にマンガを取り上げた理由は、①マンガには多くのオノマトペが使用されていること、②マンガは主に絵という視覚情報で構成されているということ、③マンガは多くの人に共有されるメディアとなりうること、この三つである。特に興味深いのは、たとえば、「ガーン」というオノマトペは「落ち込んだ様子」や「衝撃を受けている様子」を表すおなじみの表現であるが、このオノマトペは『巨人の星』というマンガで初めて使われたものであり、それが現実の世界でも使われるようになったのではないかとということだ<sup>1)</sup>。

そこで本稿では「きゅん」というオノマトペに着目する。前半ではその用法について検討し、後半では過去の雑誌などを調査し、それが現実でどのように使われたのかについて論じていきたい。

### 「きゅん」というオノマトペ

「きゅん」というオノマトペを聞いたことがないという人は、まずいないだろう。今や、「きゅん」は私たちにとって非常になじみのある言葉になっていると言っても過言ではない。マンガの表現についての考察をする前に、まずはこの「きゅん」というオノマトペがいつごろから使われるよう

になったのかを知る必要がある。そこで、この章では「きゅん」（「きゅーん」なども含む）というオノマトペの概要について確認する。

まず、『日本語オノマトペ辞典』によると、「きゅん」というオノマトペは「感動して胸が締め付けられるような気持ちになるさま」<sup>2)</sup>を示していると説明されている。この辞典では、用例として石坂洋次郎の小説『山のかなたに』の一節を引いており、少なくとも 1950 年代当時には既に使われていた表現であることが推測される。

しかし、「きゅん」という言葉が一般に広がったきっかけは、1983 年 3 月に YMO がリリースした『君に、胸キュン。』(右上写真) という曲であると言われている。この曲がカネボウ化粧品の「レディ 80 サンケーキ」という製品のコマーシャルに使われ、有名になったために、「胸キュン」という言葉が一般的な言葉として定着したという。



## 少女マンガで「ときめく感情」を表すオノマトペ

前節で述べた 1983 年は、マンガの世界においても「きゅん」が急増した年でもある。私は、まず少女マンガ誌『りぼん』（集英社）の 1972 年 12 月号から 1975 年 8 月号までに収録されているマンガを調査した。この約 2 年半の間に「キュン（きゅん、きゅーんなども含む）」という言葉はわずかに一回しか使われなかった。しかし、『君に、胸キュン。』がリリースされた後の 1983 年 4 月から 1984 年 3 月までの 1 年間では 4 回登場していた。それまで違う言葉を使ったり、絵などで表現していた感情を、「きゅん」という言葉を使ってより効果的に表せるようになったと言えるだろう。

それでは、それ以前から存在していた「ときめく感情」を表すオノマトペにはどのようなものがあるのだろうか。最も頻繁に登場し、多用されるのが「どきっ」（どきどき、どきーん、なども含む）であろう。



『りぼん』1983 年 10 月号に登場した「きゅん」。引用は、本田恵子『月の夜 星の朝』第 3 巻、1984、集英社、p. 45 より

1972年12月から1975年8月までの「りぼん」では、私が数えただけでも119回（どきっ（ドキッ）：48回、どきどき…（ドキドキ…）：32回、どきん（ドキン、DOKIN）：17回、どきーん（ドキーン）：8回、その他：11回）も登場している。これは李大年の調査結果<sup>3)</sup>にも表れている傾向である。

李は、日本語マンガのときめく気持ちを表す擬態語を大きく2つに分類している<sup>4)</sup>。「ときめく気持ちを表す擬態語」（どきっ、どきどき、どくん、など）と「胸が一瞬締め付けられるような様子を表す擬態語」（きゅん、きゅーん、ずきゅーん、など）の2種類である。簡潔に言って、「どきっ」と「きゅん」の2種類とまとめてもよいだろう。しかし、李は使われる場面やニュアンスの違いなどについては明確に示してはいない。ではこの二つはどう違うのだろうか。

### 「どきっ」と「きゅん」

前章で述べた通り、「どきっ」というオノマトペは、ときめきの感情を表すために最も多用される表現である。しかし、「きゅん」というオノマトペも一定の割合で登場し、私たちの日常でも多く使われている。これは「どきっ」や他のオノマトペでは表現しづらい感情・場面が一定数存在するからではないだろうか。ここでは、「きゅん」と「どきっ」の意味・ニュアンスの違いについて語りたいと思う。

まず「きゅん」の使われ方の特徴について、中原アヤの『ラブ★コン』<sup>5)</sup>を用例に挙げて考察していきたい。このマンガでは「きゅん」が比較的多く使われており、さらに、「キュン死に」という言葉（主に台詞の中で使用されている）が度々登場する。「ラブ★コン用語」としても紹介される<sup>6)</sup>ほど、「きゅん」がこの物語の中で一つのキーワードになっている。このマンガでの「きゅん」を少女マンガで用いられる「きゅん」の代表例として、以下論じていきたいと思う。

このマンガにおける「きゅん」は、「相手の何気ないしぐさや言葉に対する愛おしさや切なさを表現している」と言い表すことが出来るだろう。たとえば、第3巻 p.78(右図)に登場する「きゅ



中原アヤ『ラブ★コン』第3巻、2002、集英社、p.78（引用はデジタル版から）

一ん」は新入生が部活の勧誘を行っている先輩に一目ぼれするシーンで使われている。また、第12巻 p.68 では片想いをしている男の子のけなげな発言に対して女性がときめくシーンで使われている。

このような例から、「きゅん」が表す「ときめきの感情」は、自分の心の中にしまっておくようなものであるように思われる。しばしば作中に登場する「キュン死に」も、恋愛ゲームの中の登場人物に向けた言葉ではあるが、決してゲームの登場人物には伝わらない。よって、「きゅん」が表す感情は、あくまで自分の中で完結したものであると特徴づけることが出来るのではないか。

また、このマンガのストーリー設定そのものが、「きゅん」が多用される理由の一つではないかと私は考える。『ラブ★コン』は、高い身長がコンプレックスの小泉リサと、逆に身長が低いことを気にする大谷淳士の恋を描いたラブコメディである。初めのうちは、お互いの身長のことを気にして、相手のことを恋愛対象として見ていなかった二人だが、段々とリサが淳士に惹かれていくようになる。しかし、鈍感で自分のことを気の合う友達としか見ていない敦士に、リサの気持ちはなかなか通じることはなく、やきもきするような切ない場面が多く描かれていた。また、その他にも切ない片想いをしている人物が何人か登場しており、このような登場人物の心の動きを表現するために「きゅん」は効果的に働いている。

一方、「どきっ」はどうだろうか。先ほど述べたように、「どきっ」は「きゅん」よりも早い時期から圧倒的に多く使われている。そのため、きれいな女の人を見たときの「どきっ」（池野恋『ときめきトゥナイト』<sup>7)</sup>）などは「きゅん」と近いニュアンスかもしれない。

しかし、「どきっ」や「どきどき」の使われ方にはある一つの特徴がある。それは「何らかの形で相手と接触がある場合」に多く用いられていることである。たとえば、好きな人と目が合ったり（小椋冬実『さよならなんていない』<sup>9)</sup>）、相手から抱きつかれたり（太刀掛秀子『ボボ先生がんばる！』<sup>9)</sup>）、さらには相手から告白されたと勘違いしたり（荒井裕子『海色にそめて』<sup>10)</sup>）などの場面で、「どきっ」（または「どきん」）が使われている。また、相手を待ち伏せしたり（つねさだよしひ『Letterにもいろいろありまして』<sup>11)</sup>）、好きな人に作ったケーキを渡したりする（池野恋『ときめきトゥナイト』<sup>12)</sup>）など、自分の言動によって「どきどき」する場面が多く見られることも、この特徴と関連していると思われる。

ここまでの考察により、「きゅん」は「どきっ」と重なるニュアンスを持ちつつも、あくまで「どきっ」では表現しきれないニュアンスを示すため

に発達してきたオノマトペであると推測できる。

## 現実に使われた「きゅん」 — 「きゅん」の広がりとは少女マンガ

では、現実には「きゅん」はどのように使われていたのでしょうか。ここでは、『君に、胸キュン。』以降の「きゅん」の使われ方について考察したい。そこで、「きゅん」という言葉が登場する朝日新聞の記事や投稿を調査すると、時代の流れの中でこの言葉の使われ方にある変化が起こっていることが読み取れた。

『君に、胸キュン。』では爽やかで瑞々しいメロディに乗せて、好きな女性に対する憧れや恋の切なさが歌われていたが、しかしこの言葉は1980年代から1990年代初頭までは、実は恋愛の文脈で使われることは少なかったようである。たとえば、朝日新聞の1985年3月13日付の投稿記事では、昔買ってもらったバービー人形を引っ越しの際に無くしてしまった口惜しさ（ここで言う口惜しさとは「今だったら高く値が付いたのではないか」と悔やむ気持ちであるらしい）と昔を懐かしむ感情を表すのに「胸がキュンとなる」という表現が用いられていた。確かに、この記事に書かれている感情は「胸が締め付けられるようなさま」であるだろう。この頃使われていた「きゅん」という言葉が表していたのは「切なさ」、「さみしさ」、「緊張」など、どちらかというとながティブな感情であったように思われる。

それが90年以降になると段々とニュアンスの違いが見られるようになってくる。「切なさ」に加えて、「愛おしさ」や「懐かしさ」、「嬉しさ」などの感情を表すようになり、恋愛ドラマや小説、歌、マンガなどに「胸キュン」し、共感するという記事が増えていく。たとえば、1998年9月29日の記事では、玉置浩二の歌詞に共感するという意味で「胸キュン」が使われた。さらに、ドラマや小説、マンガなどの登場人物、または自分の恋人や子どもなど、対象が人物や物に特定される使われ方が増えたように思われる。まさにYMOの曲で歌われたような感情がようやくこのころから増えてくるのだ。つまり、曲のヒットから、そうした恋愛における「愛おしさ」などを示すポジティブな「きゅん」が一般に使用されるまでには少しタイムラグがあるということである<sup>13)</sup>。

一方、マンガで使われる「きゅん」の意味・ニュアンスは1983年あたりの使われ方と現代の使われ方にはあまり違いはないように思える。マンガではすでにこのころから「愛おしさ」を示す「きゅん」が使われ始めているのである。先ほどマンガに見られる「きゅん」は「愛おしさ」を示すポジティブなものであり、「自分の中で完結したときめきを表す」と述べたが、

YMO の曲のヒットの後、そのような使われ方がマンガを通じて広まり、ドラマや小説、マンガなどの内容または登場人物に「胸キュン」するという使われ方が生まれたと言えるのではないか。ポジティブな「きゅん」は数年のタイムラグを経て現実世界に使用されるようになった訳だが、それはYMO の楽曲がヒットしたことによる直接の変化というよりはマンガにおける用法の影響からくる変化ではないかと考えられる。すなわち、『君に、胸キュン。』ブームで流行した「きゅん」を少女マンガ界が吸収して独自の文法を創り出し、それが再び若い世代を中心にして世間に拡散し、一般化したという流れが想定できるのである。

## おわりに

以上述べてきたように、「きゅん」というオノマトペは 80 年代に意味を変容させながら日本社会に定着した。この定着にはヒット曲の影響だけではなく、マンガの影響も大きかった。マンガが現実に影響を与えた経緯についてはまだ仮説にとどまるので、さらなる調査が必要である。

また、マンガのオノマトペが現実に影響を及ぼした例は他にもあると思われるし、オノマトペにとどまらず漫画表現が現実浸透してゆく例もあるだろう。今回は取り上げられなかったが、マンガはコマ割りや吹き出しの形などについても独自の豊かな表現を持っており、そして日々進歩している。まだまだマンガから目が離せない。

## 注

- 1) 小野正弘『オノマトペがあるから日本語は楽しい 擬音語・擬態語の豊かな世界』2009、平凡社、p. 231
- 2) 小野正弘『日本語オノマトペ辞典』2007、小学館、「きゅん」の項
- 3) 李大年『日本語と韓国語における擬態語の対象研究—日本及び韓国の少女マンガにおける感情を表す擬態語を中心に—』花書院、2012、p. 251、表 44
- 4) 李前掲著、pp. 250-251
- 5) 2001 年～2006 年にかけて別冊マーガレット（集英社）で連載されていた少女マンガ作品。単行本全 17 巻。
- 6) 単行本 8 巻で「すきな人の言葉や、しぐさに、死ぬんじゃないか…と思うくらいにモーレツにときめいてしまう様。」と解説されている。(p. 184)
- 7) 『りぼん』1983 年 3 月号、集英社、p. 24

- 8) 『りぼん』1983年4月号、集英社、p. 213
- 9) 『りぼん』1983年9月号、集英社、p. 400
- 10) 『りぼん』1983年6月号、集英社、p. 390
- 11) 『りぼん』1984年3月号、集英社、p. 396
- 12) 『りぼん』1983年1月号、集英社、p. 94
- 13) ここで大変興味深い資料を紹介したい。朝日新聞の2013年8月10日に「よみがえらせた死語」という記事があるが、そこで第8位に「胸キュン」がランクインしている。「きゅん」という言葉は未だに使用されているが、「胸キュン」という言葉はもはや死語となっているようだ。これも「胸キュン」という言葉が一般化しはじめた1980年代と現在では、「きゅん」という言葉の使われ方が変化しているからではないだろうか。



今回はオノマトペと感覚の共有について興味を持ち、自分なりに論じてきたわけですが、オノマトペ表現の一例として「きゅん」という言葉を取り上げるようになったのは、ある先輩から『「きゅん」っていつからある表現なんだろうね?』とのコメントをいただいたからです。(なんだか去年もそんな感じでしたね…。成長しておりません…。)京都国際マンガミュージアムに通いつめ、一日中マンガと格闘した日々はなかなかハードでしたが、その甲斐あってか興味深い発見がたくさんありました。まだまだ説得力の足りない部分も多々あり、自分の力不足を痛感しておりますが、個人的にとっても有意義で楽しい研究になりました。アドバイスをくださった先輩、ありがとうございました。

ところで、昨年(2014年)に「壁ドン」という言葉が大流行しましたが、この言葉も少女マンガによって広まりました。マンガの中では、好きな男性からこの「壁ドン」をされると女の子は「きゅん」としてしまうようなのですが、はたして実際現実に「壁ドン」をされて「きゅん」とする女子は多いのか、というのが私のもっぱらの疑問です。少なくとも、いきなり壁にドンされるなんて、私にとっては恐怖以外の何ものでもありません。あえて言うなら、「ドキドキ」します。(ときめきではなく動悸で)

このように、オノマトペにとどまらずマンガの恋愛テクニックが現実世界にも大きな影響を与えることは多いでしょう。恋する女の子のバイブル、少女マンガにこれからも注目しましょう!

田島千聖

# Intermezzo 間奏曲

ここでは2014年の6月に行った特別授業「ブルーグラスへの招待」の様態をお届けいたします。アメリカからやってきたブルーグラスを専門とする大学生の皆さんが、奈良女子大学の記念館で素晴らしい演奏を繰り広げてくれました。「音」をテーマとする本年度にこのようなライブが実現した巡り合わせを喜びたいと思います。このライブの実現に尽力してくれた隈理紗さんの報告です。

2014年6月24日(火)

13:00~14:30

場所: 奈良女子大学記念館

入場無料

参加申し込み不要

どなたでもご参加ください



「身体文化学への招待」第8回

## ブルーグラスへの招待

ライブ・パフォーマンス

東テネシー州立大学ブルーグラス・プライドバンド

East Tennessee State University Bluegrass Pride Band

アメリカのアパラチア山脈にある東テネシー州立大学から、大学を代表する現役大学生のトップバンドと学部長のダニエル・ボナーが来日します。同校はアメリカで唯一、ブルーグラス音楽を専攻できる州立大学です。奈良女子大学で、特別コンサートおよび渡辺氏とのトークを行っていただきます。

特別講演

「ブルーグラスの過去・現在・未来—アパラチア生まれの古くて新しい音楽」  
渡辺三郎氏(ブルーグラス専門誌「ムーンシャイナー」編集長)

ブルーグラスってどんな音楽? 知らない方も大歓迎です。  
本場のトップ演奏家のライブをお楽しみください

問い合わせ先: 鈴木康史研究室 [kosuzu@cc.nara-wu.ac.jp](mailto:kosuzu@cc.nara-wu.ac.jp)

# ブルーグラスへの招待

## —アパラチア生まれの古くて新しい音楽

隈 理紗

2014年6月24日、奈良女子大学記念館にて、身体文化学演習の特別講義が開催された。本稿では、そこで行われた ETSU ブルーグラス・プライド・バンド (ETSU Bluegrass Pride Band) の演奏と渡辺三郎氏の講演を、筆者による補足を混ぜながら振り返ることとしよう。

### ゲストの紹介

**ETSU ブルーグラス・プライド・バンド** (以下、ETSU バンド)

アメリカのアパラチア山脈にある東テネシー州立大学 (East Tennessee State University) は、アメリカで唯一、ブルーグラス音楽を専攻することができる州立大学である。今回、ETSU バンドのメンバー6名、学部長のダニエル・ボナー (Daniel Boner)、そして音響エンジニアのベン・ベイトソン (Ben Bateson) が来日した。メンバーは以下のとおりである。

(前頁チラシ写真左から)

ドブロ：ゲイリー・ホルトマン (Gary Hultman) ミネソタ州出身

ギター：ベン・ワトリントン (Ben Watlington) ノースカロライナ州出身

マンドリン：カイル・マーフィー (Kyle Murphy) カルフォルニア州出身

フィドル：サヴァンナ・ヴォーン (Savannah Vaughn) テネシー州出身

ベース：ジョッシュ・ライフ (Joshua Riffe) ウェストバージニア州出身

バンジョー：ザック・カーター (Zach Carter) サウスカロライナ州出身

### 渡辺三郎氏

ブルーグラス月刊専門誌「ムーンシャイナー」の編集長として活躍されている。前年度の身体文化学演習において筆者が執筆した「フェスに見るブルーグラスの信奉者たち」(『空間をか



たちづくり——「空間」から「文化」を読み解く14の試み』所収)では、1972年から続く宝塚ブルーグラス・フェスティバルの主催者として、筆者によるインタビューに協力していただいた。

## ブルーグラスの魅力

渡辺氏は、「われわれは今日何をしに来たかという、みんな(受講者)をブルーグラスに勧誘しに来たんですよ」とジョークを混ぜながら、ブルーグラスの魅力として以下の三点について語ってくれた。なお、ハーモニーについてはボナー氏が解説してくれた。

### (1) ジャム

「ブルーグラスをやっているというだけで、世界中どこに行っても、まず、5曲か10曲は絶対同じ曲ができるんですよ。だから、すぐに世界中で友達ができる。彼ら[ETSUバンド]もそうなんですけど(中略)、1時間、2時間はずっとジャム、ジャムというんですよ、そういうのができる。そういうのも、出会い頭にはできる。」渡辺氏がこのように語ることは、次のような背景がある。ブルーグラスには、それに多少通じている人なら誰



ライブ後に繰り広げられたジャムの様子

でも知っているような、いわゆるジャム曲という伝統的な曲や有名な曲が多数存在する。したがって、その場に集まった人たちは容易にジャムを始めることができるのである。また、たとえ知らない曲であっても、メロディやコード進行さえわかれば誰でも気軽に参加することができる。ブルーグラスは、形式はある程度固定されているという意味でわかりやすく、リードのアレンジやバックアップについては演奏者のセンスに任せられるという意味で自由度が高いという、様々なレベルの人がジャムを楽しみやすい性格を持っているのである。

ジャムは音楽という言葉を使った会話である。言い換えれば、人々はジャムにおいて意味が通じているのである。共通に知られるジャム曲があり、一つのターンの尺や曲の進行についての基本的な形式があり、曲を始めたり終わったりするときのお決まりのフレーズや所作もある。同じ音楽を愛好する者どうしがその音楽の世界の中で交流することができるというのは、彼らにとって大きな喜びであるに違いない。以上のように、ブルーグラスの愛好者たち、いや、より正確に言えば信奉者たちにとって、ジャムはコミュニケーションの一種なのである。詳しくは、前述の「フェスに見るブルーグラスの信奉者たち」を参照していただきたい。

## (2) 六種類の楽器

ブルーグラスの演奏には、ギター、ベース（コントラバス）、マンドリン、ドブロ（リゾフォニック・ギター）、フィドル、バンジョーの6種類の楽器が使われる。これらの楽器は、互いに組み合わさってリズムを作り出したり、かわるがわるメロディを担ったりする。ここに、ブルーグラスのアンサンブルとしての面白さがあるといえる。マンドリン、ドブロ、そしてバンジョーは、受講者の間でも知名度が低かった。

ブルーグラスで使われるマンドリンは、クラシックで使われるものとは楽器自体の構造が異なり、ボディが平らであることから、フラットマンドリンとも呼ばれる。奏法としては、情感あふれるトレモロや、まるで打楽器のようにリズムを刻む役割を果たすカッティングなどが特徴的である。

ドブロ（リゾフォニック・ギター）は、スライド・ギターやハワイアン・ギターとも呼ばれる。弦の上で鉄製のバーをスライドさせることによって独特の音色が作られるが、その音色はまさに、われわれが抱くハワイのイメージそのものである。

バンジョーは、もともと西アフリカで生まれたものが黒人奴隷によってアメリカに持ち込まれ、その後アメリカにおいて独自の発展を遂げたと言

われている。構造と奏法がバンジョーに似たアコンティングという楽器が西アフリカに見られることが、その根拠になっている。バンジョーには様々な種類がある。例えば、ディキシーランドジャズやニューオーリンズジャズ、アイリッシュ等では、4弦のテナーバンジョーが、そしてわれわれのブルーグラスでは5弦バンジョーが使用されている。この5弦バンジョーにおいては、第5弦がネックの途中から張られている。他の五つの楽器がそうであるように、ふつう弦は音の高さの順に張られるものだが、5弦バンジョーは、音の高さの最も低い第4弦の隣に最も高い第5弦があるという変わった構造を持つのである。そしてこの構造が、クロウハンマー奏法においてもスリーフィンガー奏法においても、それぞれの仕方バンジョーの独特なリズムを作り出すのである。

最後に、フィドルについても説明を加えよう。ヴァイオリンとフィドルでは何が異なるのか。これらは、楽器としては同じものであるが、奏法や技巧、さらにはそれぞれの音楽における意味づけが異なるのである。同じ楽器が、クラシックで演奏されるときにはヴァイオリンと呼ばれ、カントリーやアイリッシュ、そしてブルーグラスなどで演奏されるときにはフィドルと呼ばれる。「ヴァイオリンは歌うが、フィドルは踊る」とも言われることがあるが、これはヴァイオリンにおいては楽譜に忠実な演奏や美しい音色が重視されるが、フィドルにおいては演奏者の独創性や聴衆を踊らせるようなノリが重視されるという、両者に対する価値観の違いをフィドルの側から言い表した言葉だといえるだろう。

これら6種類の楽器は、どのようにして一つの音楽をつくり上げるのだろうか。ここで、次のページの図を参照していただきたい。ベースが四分音符を、ギターが八分音符を、マンドリンが八分音符の裏拍を、そしてバンジョーが十六分音符を打つ。これがブルーグラスの基本的なリズムの原理である。ここから、曲全体のテンポはもちろん、例えば前に突っ込んで弾くのか、それとも後ろにためて弾くのかというような、それぞれのパートの間の微妙な距離感によって、様々なノリが生まれる。テンポの速い前ノリの曲などは、ブルーグラスのイメージそのものであろう。いずれにせよ、全ての楽器が合わさって一つのリズムがつくり出されるのであり、またそのリズムが保たれるなかで、アンサンブルの一体感および緊張感が生み出されるのである。

|       |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| ベース   |  |  |  |  |
| ギター   |  |  |  |  |
| マンドリン |  |  |  |  |
| バンジョー |  |  |  |  |

### (3) ハーモニー

ブルースにおけるハーモニーは、その構造が「平行」である。メロディが上下すれば別のパートもそれに添って上下するというように、互いに平行に動いていく。ハーモニーの数や構成は、曲や演奏者によって、以下のように様々なパターンがありうる。



基本的な型は、リード（主旋律）の上にテナー、下にバリトンを付けるという三部の構成である。この型は、リードの音域によって次のように変わりうる。リードが最も高い位置にくるとき、テナーはロー（low）テナーとなってバリトンの下に回り込む。同様に、リードが最も低い位置にくるときには、バリトンがハイ（high）バリトンとなってテナーの上に乗る。それぞれの型によって全体の響きや雰囲気は異なるが、いずれにおいても、三部から成る豊かなハーモニーは保たれるのである。

四部から成るハーモニーにおいては、もう一つのパート、ベースが重要な役割を果たす。ベースは、リード、テナー、バリトンの三つのパートからは独立し、曲のコード（和音）の構成に従う。基本的にはコードの根音を歌い、或るコードから別のコードへと移行する際には経過音も加えられる。このように、三部のハーモニー、つまりメロディに即したハーモニーの基底にベースを置くことによって、歌で一つの曲をつくり上げることも

できるのである。したがって、キリスト教をモチーフとしたゴスペルソングが演奏されるときなど、歌詞を特に重んじる場合やアカペラの場合には、四部の構成で歌われる。講義において ETSU バンドが実演してくれた曲は、サヴェンナが作詞作曲した「Oh My God」というゴスペルソングで、上からリード（女声）、バリトン、ローテナー、ベースという構成であった。

筆者自身の経験から、以下のことを加えておこう。まず、ブルーグラスにおけるハーモニーには一体感がある。それは、それぞれのパートが別々のことをやるのではなく、皆がリードに寄り添って同じ流れを共有するという、響きの一体感である。これによって、ハーモニーの量感、圧力、緊張感が生まれることになる。

さらに、ブルーグラスのハーモニーの各パートのなかで、テナーのインパクトは強い。伝統的なスタイルでは、テナーはリードを追い越さんばかりの勢いと力強さでもって歌い上げられる。その高く張り上げられた歌声は、伝統的なブルーグラスの歌にとって不可欠な要素であると言っても過言ではない。このような、特徴的なテナーを含みながらも、なお複数の声



が一体となってまっすぐ響くハーモニーは、ブルーグラスの最大の魅力の一つである。これをはじめて耳にした時の痛快さは、今なお筆者の記憶に残っている。

## 所感——まとめにかえて

当日の演奏はワンマイクで行ってもらったが、それにはいくつかのねらいがあった。まず聴覚的なことを言えば、受講者にはなるべく生の音を聴いてもらいたいという思いがあったのだ。生の音というのは、マイクを通さないというだけでなく、全体のバランスをそのままに一つのアンサンブルとして演奏を届けるという意味においてである。ETSU バンドは、このような期待に見事に応えてくれたといえる。実際の演奏では、音量の調節、ソロの受け渡し、また音の出し入れ（同じ楽器でも、時には背景となり、時にはアクセントになって、様々な役割を果たすこと）などが高い精度でな

されていると感じた。

また、ワンマイクでの演奏においては、視覚的なパフォーマンスとしてもブルーグラスの魅力が伝わりやすいのではないかという思いがあった。リード楽器がかわるがわるマイクの前に出てくる。他の楽器はそれを支えるようにして周りでリズムを保つ。曲の途中で、様々な楽器が音の出し入れに伴ってマイクに寄ったり離れたりする。歌においてもまた、リードヴォーカルが中央前方に立ち、他の楽器がそれをバックアップする。ただし歌の場合に面白いのが、サビになるとリードヴォーカルが一步退き、ハーモニーをつくり出すヴォーカルたちが同等に並ぶようにして皆で一緒に歌うことである。このような形態は、既述したブルーグラスのハーモニーの特徴、すなわちその構造がバラレルであり聴き手に一体感を与えるという特徴と無縁のものではないだろう。音と動きの連動性を備えたワンマイクの演奏は、受講者に目と耳の両方で楽しんでもらえたのではないだろうか。

演奏の曲目は、スタンダード (Foggy Mountain Rock, Bluegrass Breakdown, Foggy Mountain Breakdown, Lonesome River, White House Blues, etc.) からオリジナルまで幅広く用意されていた。スタンダードを演奏するときには、原曲の要素を維持しながらも ETSU バンドとしての新しさや個性を表現していたといえるし、オリジナルを演奏するときには、彼らがこれまでのキャリアで積み上げてきた技術や感性をそのまま披露してくれたといえる。彼らは、ブルーグラスの伝統を引き受けながら、ミュージシャンとしての自分のスタイルを編み出しつつあるのである。このような彼らの姿勢は、ブルーグラスの在り方そのものである。ブルーグラスは、古くからの伝統を重んじつつ、新しい試みを繰り返し、前衛的なミュージシャンを輩出したりする、「古くて新しい」音楽なのである。



## ～ブルーグラス～



みんな聴き入っています♪ @記念館



すてきな音色です



記念にパシャリ！



夢のセッション！！かっこいい！

# IV 歴史の中の音と声

開合図から考える明治初期の聾啞児の発声指導  
坂井 美恵子

現代におけるわらべうたの伝承  
—奈良県奈良市「わらべうたの館 音声館」の取材を通して  
若園 侑里香

# 開合図から考える明治初期の聾唖児の発声指導

坂井 美恵子

## 問題の背景と研究の目的

明治 11(1878)年、日本で最初に開院した京都盲唖院(現京都府立聾学校)には、聾唖児に使用された教材「発音起源図」(図 1)があり、次いで、明治 13(1880)年に開院した楽善会訓盲院(現筑波大学附属聴覚特別支援学校)では、明治 15(1882)年の国語の授業で使用された口形図(開合図)を学校誌『六十年史』(1935)に記載している(図 2)。

「開合(かいごう)」とは、中国や日本における音韻学の用語で、口を大きく開いて発音する開(開口音・開音)と、それよりは狭い発音方法である合(合口音・合音)があるとされ、日本では声明や謡曲で用いられたものが定着したと辞書にある。2校で使用された開合図は、学校創立時に聾唖児に発音指導が試みられたことを示唆している。

聴覚障害教育では、大正 9(1920)年に、名古屋市立盲唖学校、日本聾話学校の 2校で開始されてより百年近く口話法教育が行われてきた。その結果、聴覚障害者の進路は拡大し、高等教育機関への入学、各種国家資格の取得等、多様な進路を実現するに至った。この間、口話法指導を阻害するものとして、特に初等教育では手話は禁止されて来た。近年、「手話は言語である」との認識も高まり、聾唖者間のコミュニケーション手段としての機能の証明が言語学的になされ<sup>1)</sup>、乳幼児期からの手話の導入など聴覚障害児の言語習得に新たな展開がなされている。また一方で、これまで聴覚活用の限界と考えられてきた重度難聴者への人工内耳施術など医学的適応も可能となったことから、聴覚を活用して音声言語を習得させようという聴覚口話法を希望する考え方も強くある。施術開始年齢も生後 12 ヶ月と低年齢化して、人工内耳装用児は、現在の聴覚特別支援学校在籍生徒数の 20% を占めるようになってきている<sup>2)</sup>。この様に、聴覚障害児教育における新たな指導方法は、対立して進んでいるが、どちらにも多様なニーズと課題がある。

そこで、約百年間実施されてきた口話法の歴史的変遷について再考が必要と考え、1次史料の発掘及び2次史料の整理を通して、明治初期からの聾唖教育における聾唖児の発声指導について考察する。ここでは、盲唖教

育草創期における2校の史資料、京都盲啞院「発音起源図」、楽善会訓盲院「口形図」を中心に、目的及び使用方法について比較検討を行い、その相違について検討する。ここでの明治初期とは、明治初年から楽善会訓盲院が文部省直轄校となる明治18(1885)年前後までを対象期間とする。用語については、史資料での使用に従う。なお、古河太四郎は、京都盲院長時は古河、後年大阪盲啞院長時は古川姓を使用している。

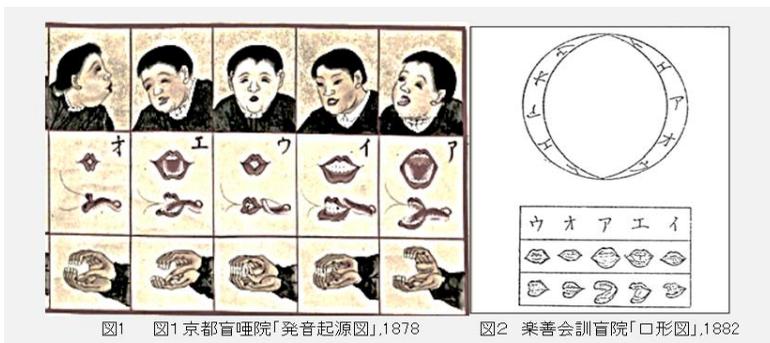


図1 京都盲啞院「発音起源図」,1878

図2 楽善会訓盲院「口形図」,1882

## 開合図とその由来

### (1) 発音関連図と先行研究

明治11(1878)年の日本最初京都盲啞院の開院に先立ち、京都市内の待賢校訓導古河太四郎は、同小学校内で3名の聾啞児の教育に着手する。その教授法を述べた「京都市内大黒町待賢校啞教授手順の概略」(以下、「手順概略」と題する論文は、明治10(1877)年文部省『教育雑誌』別冊として発刊されわが国における障害児教育論文の嚆矢とされる。古河太四郎はその中で発音・発声について触れ、翌年の京都盲啞院開院後に、発音、手話、指文字等、数種類の掛図を作成している。各掛図は現存し今日でも見ることができる。

楽善会訓盲院の「口形図」については、『六十年史』の他、昭和53(1978)年に刊行された『東京教育大学附属聾学校 - その百年の歴史 -』(以下、『百年の歴史』)にも、「明治13年開院後、高津柏樹が行った最初の国語の授業で使用された」との記述がある。

明治期の聾啞教育における発音に関連する図は4種類あげることができる。先の古河太四郎『発音起源図』、高津柏樹『口形図』の他、石川倉次『口形図』(図3)、伊澤修二『視話法』(図4)である。

4人の中、京都盲啞院に属するのは古河太四郎のみである。他の3人は、

楽善会訓盲院及び文部省直轄校(元楽善会訓盲啞院)に所属し、直轄校は後年古河太四郎も兼務した。2校の関係は、明治13(1880)年の楽善会訓盲院開院にあたり、大内青巒、高津柏樹の二人が京都盲啞院に授業見学に行っており、古河太四郎も楽善会訓盲院に招かれて、明治15(1882)年、明治16(1883)年に講演している。また、古河太四郎は、明治20(1887)年に文部省直轄校(元楽善会訓盲院)教諭を兼務している。この様に2校間には相互に交流があったが、段差を少なくするなど、障害に配慮した京都盲啞院の校舎設計について「実際の生活と離れ過ぎている」との大内青巒の感想も記述されており、独自性を意識していることも垣間見える。

古河太四郎は、大阪盲啞院長時代(明治33(1900)年~明治40(1907)年)に「教授手順」補筆版ともいえる『古川式聾啞教育法』(大正2(1913)年刊)に着手している、古河太四郎が刊行前に逝去したので、京都盲啞院以来の弟子渡辺平之

甫が完成させ、文部省図書局から刊行された。図は同じものを使用しているが、顔の表情や、口唇の形状はより鮮明に描かれていて、息の流れについても、唇から洩れる息だけでなく、舌、鼻等の行程も明示している(図5)。

図2の高津柏樹使用の口形図は、図



図3 石川倉次「口形図」『百年の歴史』 図4 伊澤修二『視話應用国語発音指南』1902

図5 『古川式聾啞教育法』1907

3の石川倉次の口形図とよく似ており、石川倉次が、継承発展させる形で使用していると推せられる。図4の伊澤修二の『視話應用国語発音指南』の口形図は、口形だけでなくより広い範囲の発音器官図と共に示されている。典拠はA.M.ベルの考案になる『視話法』で、別名「ベル図」とも言われ明らかに欧米風の発音指導図である。石川倉次、伊澤修二は対象とする時代後となるのでここでは触れない。

口形図に関する先行研究は、古河太四郎の「発音起源図」、『古川式聾教育』を含む、京都盲啞院に残る史資料の解説、成立年、国学の系譜等、多面的

に詳細な記述をした岡本稲丸『近代盲聾教育の成立と発展—古河太四郎の生涯から』(1997年刊)以外には見られず、岡本稲丸論文に対する史料批判を含む研究も進んではない。楽善会訓盲院の「口形図」については、『百年の歴史』に、口話法の初期指導として取り上げられているのみで、この時期の二校の発音指導を取り上げて比較検討している研究は見当たらない。つまり、この二つの図は別々に扱われてきており、盲聾教育初期に見られる図として著名であるが、二図の相違についての評価はまだ得られていないのである。

## (2) 指導者のプロフィール

### ① 古河太四郎

古河太四郎(1845- 1907)は、当時 600 人を抱え、全国一と言われた寺子屋白景堂の三男で、12歳で既に寺子屋の若き師匠であった。祖父は仙洞御料出入りの文人で、太四郎は幼少のころから広範囲に渡る学術修業をしている。14歳頃から青蓮院で天文学を中心とする算学、物理学としての軍学も学んでいる。幕末期の動乱の中で下獄し、獄舎の窓から孤立する聾唖児の姿を見た。白景堂は、明治5(1872)年の学制施行後に寺子屋を閉鎖し、長兄亮朝と三男太四郎は訓導となる。次兄は、国学を学び兵庫和田神社の養子となって神主となる。明治維新後は大教宣布が敷かれ、国学と神道が接近し、国学者の多くが大教院博士として神社に配置された。次兄の国学が相当な高さにあったものと推察される。太四郎は、当時一流の音韻学者であった国学者野之口隆正に学んでいると岡本の研究にあり、古河太四郎と野之口隆正の関係は太四郎の次兄を通じた人間関係にあると上述の著作にある。

明治8(1875)年、古河太四郎は待賢校の小学校訓導であった時、区戸長熊谷伝兵衛に依頼されて、わが国最初の聾唖児教育に着手し成果を挙げる。3名の聾唖児に指導を開始し、女兒卒業後2人の男児はその年の大検定で優秀な成績を収めた事で、聾唖児教育の可能性を示した。その指導方法を書いた「手順概略」は、文部省『教育雑誌』第64号別冊として刊行された。古河太四郎は、京都府に盲聾院設立を建議し明治11(1878)年日本最初京都盲聾院が開院する。以後京都盲聾院で初代院長として指導と経営に当り、生徒数は147名に達する。明治20(1887)年には文部省直轄校(元楽善会訓盲聾院)教諭を兼務している。しかし、明治21(1888)年、経営に行き詰まり京都府立盲聾院を依願退職する。雌伏10年、明治33(1900)年、大阪の盲人五代五兵衛に乞われて大阪盲聾院初代院長となり、『古川式聾教育』を

執筆、刊行前に逝去する。

明治草創期の盲啞教育において、京都東京大阪の3府の盲啞学校に所属した人物は、古河太四郎を置いて他になく、その功績並びに指導理論は今日でも高く評価されている。古河が明治10(1877)年にその指導手順を述べた「手順概略」には、発音だけでなく、「手勢」と呼ばれる手話法、凝視することを言う「眼勢」という用語を使用して、聾啞児の言語・音声指導の工夫について説明している。古河太四郎の発音指導図における最も大きな特徴は、口形だけでなく、唇から洩れる「息」も線描されており、左右の手指を使って口の中の「舌」の動きまで克明に描かれている点にある。岡本稲丸は、古河が重視したのは「勢」であったとしている。

## ②高津柏樹

高津柏樹(1836-1925)は、豊前小倉福聚寺の月桂の法をつぐ黄檗宗僧侶であった。上京して、明治9(1876)年に津田仙の女学校の国語教員として勤務する。同時期に中村正直の同人社で洋学を学ぶなどしている。津田仙、中村正直は共に開明的学者で篤志家であり楽善会の創立者である。高津柏樹は津田仙に推薦されて楽善会訓盲院の教員となる。明治13(1880)年に開院した楽善会訓盲院では、院長大内青巒、教員高津柏樹の2名で指導を開始している。著名な仏教学者で多忙な大内青巒を補佐して院生の指導を担当し、第2代楽善会訓盲院長となる。高津柏樹は、楽善会訓盲啞院が文部省直轄校となった時、一旦辞職するが、その後、盲部教員として26年間勤務している。このことは、高津の盲啞教育指導は盲教育により深いかわりがあったと考えてよい。高津柏樹は、後世その学問を大成し黄檗宗総本山満福寺第44代管主となる。

高津柏樹の学問基盤である黄檗宗は、江戸時代初期に中国より伝来し、黄檗宗声明は中国明代の発音で読経するなど中国様式を色濃く伝え、錦帯橋に見られる土木、普茶料理などの食文化、図書館、社会事業などの実践で、江戸時代の文化に大きな影響を与えた。日本では、発声・発音・音韻は悉曇学として体系づけられてきており、黄檗宗は悉曇学でも重要な地位にある事は広く知られている。長く臨済宗の一派とされてきたが、明治9(1876)年に独立しており、高津柏樹の上京、洋学の摂取などと時期的に重なる。

楽善会訓盲院が開院した当初は盲者のみで、少し遅れて啞児が入院、明治15(1882)年に楽善会訓盲啞院となった。『六十年史』に、明治15(1882)年に高津柏樹が国語の教科で使用したとして口形図が載せてあるのはそう

いう事情も考えられる。図2では文部省刊行『小学教師必携』にある開合図と、古河の示した口唇の図の両方が描かれているが、「息」は書かれていない。

### ③指導者の共通性と相違

古河太四郎、高津柏樹の二者に共通する事としてあげられるのは、両者とも盲啞院で指導する以前に通常学校の教師としての経験があるという点である。異なる点は、古河太四郎の「教授手順」には算学についても記述があり、国語算数の教科指導をしている。寺子屋師匠や訓導経験から初等教育の心得が見られ、野之口隆正の神道系国学を学んでいる。一方の高津柏樹には、算学指導を行ったという記述は無く、黄檗宗悉曇学の学問基盤があり、女学校での国語教師経験があるという点で、指導対象の年齢が高い。

### (3)『小学教師必携』と諸葛信澄

学制以降の学校教育の教科書の中で、開合図が扱われているのは、『小学教師必携』が初出である。『小学教師必携』の作者は、文部省教科書掛から抜擢された当時の師範学校長諸葛信澄による教授法の概説書である。下等小学8級から5級までの授業法を教科別に述べており初版は明治6(1873)年、補正版明治8(1875)年に刊行された。

諸葛信澄(1849-1880)は、モルレー<sup>3)</sup>と共同で、従来の寺子屋教育から、欧米式教育への転換を図った人物である。諸葛信澄は文部省官吏として学制期の教科書を担当し、教員養成の必要性から設けられた師範学校の初代校長となった。それは今までの寺子屋教育には見られない児童への一斉授業の具体的方法を示した。教室では、新教科書を使用し、アメリカ式に掛図を使用、児童心理学をどのようにするかを示した。掛図の導入、実感実相による指導、特に文字指導においては、母音、子音の五十音を開合図で説明し、いろは四十八文字から五十音への転換を図った。『小学教師必携』は、学制公布後教員の手本として流布し、古河太四郎も高津柏樹も通常教育において使用し、参考にしていたことが推せられる。図5にあるように『小学校教則』には、高津柏樹が示したものと同じ口形図が開合図として掲載されている。

### (4)諸葛信澄と盲啞教育

諸葛信澄は、明治13(1880)年32歳の若さで逝去している。重要な仕事をしているが個人の詳細な記録がなく、業績中心に評価されているのは早

世したためと推せられる。

諸葛信澄の在阪期間については、中村正直製文による墓碑銘に「…七年為文部省七等出仕赴大坂設立師範学校、明年為其長、十月辞職、買茶園于西箇原築室住居、九年華族會館、建今之学習院、托君助其事…」(藤野幸平, 1997)とあり、明治7(1874)年から明治8(1875)年10月までである。この明治8年は京都で古河太四郎が聾啞児の教育に着手している。その年に、諸葛信澄が大坂にいた事は盲啞教育の開始動向と関連するのであろうか。

諸葛信澄の着任月がいつか不明であるが、大阪の官立師範学校は明治6(1873)年8月に開設されている。明治11(1878)年2月、官立師範学校は、東京師範学校、東京女子師範学校のみを残して廃止され、その後は各地方の師範学校に移管された。大阪府立師範学校は、明治6(1873)年9月難波別院(南御堂)内の集成学校に「講習所」として開設、以後「教員伝習所」「大阪府師範学校」と改称しながら官立師範学校と並行して府立師範学校が設置されている。明治11(1878)年4月上本町鈴木町(現大阪市中央区法円坂町)にあった官立師範学校跡地に府立師範学校が移転している。さらに、明治12(1879)年11月、この上本町鈴木町の大阪府立師範学校内に大阪府模範盲啞学校が全国に先駆けて公立学校として設置されている。

明治10(1877)年大阪府は「まず、師範学校内に盲啞学校を設置して、指導方法を習得した教員を養成し、その後各小学校に配置する」という盲啞学校設立計画を新聞報道している。府知事は渡辺昇、学務課長は日柳政愨である。渡辺昇、日柳政愨とともに木戸孝允ら維新政府長州閥人材と深い親交があり、諸葛信澄は山口士族画家の家系である。大阪府模範盲啞学校の着想を渡辺昇、日柳政愨がどこから得たかは不明であるが、諸葛信澄のこの時期の在阪で、大坂の教育について議論したことが推される。大阪模範盲啞学校と京都・東京の盲啞院との大きな違いは、「模範」と冠した名称にその目的が明示されているように、教員養成に主眼が置かれていることである。師範学校の本来機能である教員養成計画に、盲啞教育教員養成を考えなければならない程、当時の大阪府下では盲啞児が多かったことが想像される。大阪府模範盲啞学校の口形図は発見されていない<sup>4)</sup>。

## 使用について

### (1) 口形と読唇

古河太四郎の「発音起源図」は明らかに聾啞者に発声を促すための教材であり、「息」を線描するほど重要に考えていたことは既に述べた。

それでは、図1、図5で克明に描かれていた「息」が、図7では、唇の

形・歯の開合だけが描かれているのはなぜだろうか。また、図1図5と図7のような2種類の画がなぜ必要であったのであろうか。

古川太四郎は『古川式聾啞教育法』(p125) で以下のように記している。



図6 諸葛信澄『小学教師必携』,1873

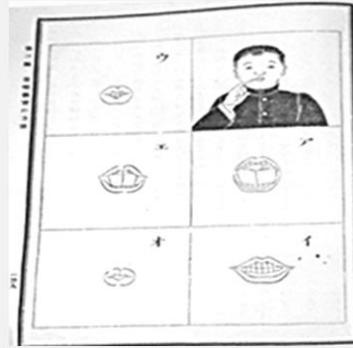


図7 発音視話法:『古川式聾啞教育法』,1913

某啞生に対し異名を呼ぶ時は開合を察して必ず我名にあらざるを答へ又筆を見せ墨と呼ぶときは異なりと答ふ此の如く唇舌歯喉の運動開合を察する自然力を有するが故に書取に於いても必ず其傍訓の口吻開合を示すべし然るときは啻に千事を記し万物を察するの階梯となるのみならず世人の互談を推知するに至るべければなり

ここでは、発声するだけでなく「発音視話法」として、自分で発声する事と相手の口唇口形を読み取ること、さらにそれらのことを書取における場合も「其傍訓の口吻開合を示すべし」と強い調子で記述している。発声と読唇、文字の3つがセットである。「唇舌歯喉の運動開合を察する自然力を有するが故に」自らの発する音・声が、自然に察することができるように常に連動して理解することは、「千事を記し万物を察するの階梯となる」のである。それだけでなく「世人の互談を推知するに至るべければなり」と、「察する」「推知する」「階梯」と表現して、知覚に至ることを示唆している。

聴覚障害児教育における発声指導では「呼吸・吸気」の習得から始まる。聴児は無意識のうちに模倣発声して意味を知り、ことばを習得するが、発声のメカニズムは、図4伊澤修二のベル図にみられるように、全身運動である。口唇が示す口形は、「ア、イ、ウ、エ、オ」の5つの絵画的記号であり、それに文字を添えて「ア」の音声記号となる。発声を繰り返す中、自

分の身体を通してことばを習得し、相手の音声は、自らの発声練習での身体運動と重ねて感得できる。聴者は口形のみ集中して読唇しようとするが、聾啞者は、全身の身体運動に着目しているのである。

## (2) 口形図と五十音図

わが国で近世国学においても重視された音韻学は、その起源がサンスクリット学悉曇学にあり、発声・発音・音韻は悉曇学として仏教学において体系付けられてきたが、契沖、真淵、本居宣長と国学にも継承されている。この仏教学、国学のいずれにも近い立場の高津柏樹が発声をさほど考えていないのはなぜだろうか。

(1)で述べたように、口形は5つの母音を示すが、読唇(見る)側からすれば記号である。五十音図は、まず5母音の口形を理解した上で、「息」の調整箇所(調音部位)毎に異なる音声になることをタテ、ヨコの表で示している。母音が調音部位により5つの異なる音に変化し、1つの音(子音+母音)は、2つの身体運動作用からなること、この規則性を図式化したものが五十音図である。これは、いろは四十八文字の因果律を詠った文字とは全く異なる世界観である。

高津柏樹が「息」を教えなかった理由は、発声の指導の必要性が無く、五十音図の規則性を教えることが主目的であったと考えられる。このことは盲啞院であれば、対象とする生徒が聞こえる盲児であったと考えられる。草創期にはまだ6点点字が開発されておらず、盲児にかなづかいを習得させることが課題であった。耳に聞こえる音とカナ文字との照合をどのように指導するかと腐心したものであろう。古河太四郎は全くその反対に、聞こえない聾啞児に発声とカナ文字の照合を身体運動として習得させようと試みたと考えられる。

## 2校における口形図の相違

草創期の盲啞院2校に残る開合図に付いて考察してきたが、開合と開合図を扱っている点で、2校の教育は同じように考えられた。しかし、京都盲啞院は聾啞児、楽善会盲啞院は盲児、の指導を中心に使用された教材であった。

京都盲啞院の「発声起源図」に見られた「息」は、聾啞者の発声に強い「呼気」が必要であることを強調しており、聾啞児の発声指導は呼吸運動から指導しなければならないことを確信していたことを示すものであった。また、読唇は、相手の口形を読めるようになることと同義ではなく、発声

を習得した自らの身体活動を通すことで初めて相手の全身運動から声が推せられるという事実を、古河太四郎は認識していたと思われる。

高津柏樹が「口形図」について直接書いているものはないが、『小学教師必携』にあるように「母音・子音」、「行・列」の区別を教え、仮名文字指導に使用している。高津柏樹の「行・列」の指導は、文字配列のイメージ像と読む(触刷)の工夫が先行しており、発声の基本である「息」は全く考えられてはいない。これは、盲者への教育を前提にすれば、発声は既にできており、五十音の配列をイメージさせんがためと考えられる。高津柏樹の指導の主たる対象は盲児であることにある。高津の指導は後の石川倉次の6点点字開発との関連も示唆される。

## まとめ

明治初期からの聾啞教育における聾啞児の発声指導について、盲啞教育草創期における2校の史資料、京都盲啞院「発音起源図」、楽善会訓盲院「口形図」の目的及び使用方法について比較検討し、その相違について検討した。

わが国の盲啞教育草創期に使用された「発音起源図」「口形図」は、盲者には五十音の配列イメージ、聾啞者には、発声幾序を示すものであった。特に聾啞者に発音を指導した古河太四郎は、呼吸の調整と、読唇、言語認識が同時に指導されるべきものと考えていたことが明らかになった。

## 注

- 1) ウィリアム・ストーキー (William C. Stokoe, Jr.) *Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf* (手話の構造) 1960
- 2) 2013年全国聾学校長会誌『現状の課題』の調査による
- 3) ダビッド・モルレー (David Murray) はお雇い外国人の一人であり、1873年(明治6)から1878年(明治11)まで文部省顧問として教育制度の整備に貢献。東京大学、東京女子師範学校及同校附属幼稚園、教育博物館、東京学士会院の設立助成、中央集権的な「学制」改正案をまとめた。デイビッド・マレーなどとも表記される。
- 4) 大阪府模範盲啞学校は、明治13年6月の府議会で廃止が決定される。上本町鈴木町学舎は、その後官立中学校の設置、廃止等を経て、現在国立病院機構大阪医療センター(元国立大阪病院)がある。

【参考文献】

- 1 藤野幸平：『諸葛信澄』,赤間閣書房,1997
- 2 古河太四郎識：京都府下大黒町待賢校瘡生教授手順概略,ろう教育科学会誌,Vol.22, No.1,1980
- 3 古屋宗作 編：『類聚大阪府布達全書 第1編 第7巻』,竜雲舎,国立国会図書館デジタルライブラリー,1886
- 4 橋本綱太郎編日本聾啞教育會他：盲啞教育の師父 小西信八先生 小傳と追憶,1938
- 5 京都市立盲啞院編：『盲啞教育論』附聾盲者會史,合資商報會社,1903
- 6 盲聾教育開学百周年記念事業実行委員会：『京都府盲聾教育百年史』,同朋舎,1978
- 7 文部省：『古川氏盲聾教育法』,1913
- 8 文部省編刊：『特殊教育百年史』,1978
- 9 中野善達・加藤康昭共著：『わが国特殊教育の成立』,東峰書房,1967
- 10 日本点字七十周年記念事業実行委員会：日本点字の父石川倉次先生傳,明德印刷出版社,1961
- 11 岡本稲丸：『近代盲聾教育の成立と發展—古河太四郎の生涯から』,日本放送出版局,1997
- 12 坂井美恵子：「盲啞教育と政教分離」,ろう教育科学会,Vol.55,4,2014
- 13 鈴木力二著：「高津柏樹の一生」,東都盲人教育事始め,1983
- 14 東京聾啞學校編刊：『六十年史』,三秀舎,1935
- 15 東京教育大学附属聾學校編刊：『東京教育大学附属聾學校-その百年の歴史-』,1975



「音 ～声、ノイズ、音楽」という共通テーマを見た時、私は「聲」だと思ひ、以前から纏めておきたかった「口形図」について論考した。「発声と読唇」について「記号と身体」という関係で考え、「諸葛信澄」という人物が発見できたのはとても大きな成果だった。この発見で見出した新しい切り口を早く掘り進みたいと気が急かれる。膨大な文字面でしかなかった歴史の文面から、人間が立ち上がり歩き出すように感じ、ドアが開かれて違う世界が見えるように感じられる。歴史研究の楽しみである。短い文章に仕上げるために、論旨の明快さと文章作法が重要だと分かった。何よりも自分の言葉を綴り、しっかり考えを掘り下げる事の重要性を思い知らされた。

坂井美恵子

# 現代におけるわらべうたの伝承

## —奈良県奈良市「わらべうたの館 音声館」

### の取材を通して

若園 侑里香

はじめに

誰も一度は、わらべうたを歌い遊んだ経験があるのではなかろうか。「かごめかごめ」や「はないちもんめ」、「とうりゃんせ」など幼き日の思い出の中にぼんやりと浮かんでくるだろう。不思議な旋律や不可解な歌詞の魅力に惹かれ、子どもはわらべうたを歌い、そして大人になってからも不意に思い出し、懐かしさに胸がじんわりとあたたかくなることもある。また、気にも留めていなかったわらべうたの歌詞や由来に潜む謎や恐ろしい言い伝えなどが、時折、取り上げられては我々の興味や関心を引き付ける。このように我々はわらべうたに親しみながら大人になってきたが、「わらべうた」とは何か、と聞かれた際に正確に答えられるだろうか。おそらく、有名なわらべうたの名前を挙げて、わらべうたをどのように使いながら遊んだかを語ることによって、「わらべうた」の説明をすることになるだろう。

「わらべうた」の先行研究のなかで「わらべうた」の定義として重要視されることは、その伝承方法が「人為的でない」ということだ。しかし今日では、子どもを取り巻く環境の変化や遊びの多様化によって忘れ去られていくわらべうたも多い。またその一方で、わらべうたが子どもの発達や教育において及ぼす影響について注目されているという一面もある。このような流れの中で、わらべうたを積極的に伝承する試みや、わらべうたを用いて授業を行うなど、わらべうたは「人為的に」子どもたち、ひいては大人を含めた人々に伝承され始めている。では、このように「人為的に」、また意識的に伝承されるわらべうたはもはや「わらべうた」ではないのか。本稿では、先行研究や「わらべうたの館 音声館」での取材をもとにこの疑問を追求しながら、「わらべうた」の存続のために必要なものについて考えていきたい。

## 先行研究から読みとる「わらべうた」と考察

ここでは、先行研究の中で「わらべうた」がどのように定義されているかを踏まえて「わらべうた」をより柔軟に捉えていく。

### (1) 作り手と担い手に着目して

「わらべうた」が語られるとき、「童謡」や「唱歌」と比較されることが多い。これは、「わらべうた」、「童謡」、「唱歌」が「大人の歌に対する子どもの歌」といった対立概念があることと<sup>1)</sup>、「わらべうた」が「童謡」、「唱歌」の発生の過程や歴史と深く関係しているからだと考えられる<sup>2)</sup>。「童謡」と「唱歌」は、性質は異なれども両方とも意図的に「大人」によって作られたものである。それに対して「わらべうた」は「誰がいつ作ったのか分からない」<sup>3)</sup>ものなのだ。

「わらべうた」、「童謡」、「唱歌」の共通点は、主に「子ども」によって歌い継がれていくことだ。しかし、「童謡」、「唱歌」は、大人たちによって完成された歌であり、それを子どもたちは教えられて歌うだけである。その点、「わらべうた」は完成されておらず、「正解」となる歌詞もメロディーもない。そのため、子どもたちに歌われることで新しい「わらべうた」が幾通りも生まれていく。しかし、歌われなくなった瞬間に、とある「わらべうた」の○○さんが歌うパターンのおわらべうたは消えてしまうのである。「わらべうた」が少しずつ変化しながらも子どもに歌われることで受け継がれてきたことが、岩井の以下のことばから読みとれる。

そしてわらべうたの音楽的構造は日本音楽の最もプリミティブな内容を持っているとともに、芸術音楽にはみられない即興性と発展性を持っています。つまり西洋音楽との衝突・融合を少しずつ経験しながら新しいわらべうたを想像しつつあるのです。その歩みは遅々としたものですが、明治初期急激かつ偏重な西洋音楽の導入と和洋折衷音楽をつくり出していった状況とは異なり、子どもたちによってじっくりと変革を行ないつつあります。<sup>4)</sup>

「わらべうた」は「童謡」や「唱歌」と違い、ただ子どもに歌い継がれるものではない。「正解」がないからこそ、子どもが自由に歌うことができる。自由に歌われることで小さな変化が生まれ、その変化の積み重ねによって、ある一つのわらべうたの未来が作り上げられる。「わらべうた」は子どもに

歌い継がれることで、守られ、支えられているのである。

## (2) 伝承方法に着目して

「わらべうた」を語る上で現在、重要視されているのはその伝承方法である。宮田は、「わらべうた」について、「わらべうたとは作曲も作詞も含め、誰が作ったかが明らかでなく、自然発生的に伝承されてきた歌を指す言葉である。」<sup>5)</sup>と定義している。また、鶴野は、「わらべうた」を「子ども期の民族文化」<sup>6)</sup>の一つと捉えており、「子ども期の民族文化」について次のように説明している。

これは子どもたちが日常生活で見聞する文化のうち、学校とかマスメディアといった大がかりな制度や組織の力によらないで伝承されているもの、一般に文字化やマニュアル化されることなく口伝の形で伝承がおこなわれるもの(口頭伝承)を指す。<sup>7)</sup>

このように「わらべうた」を定義づける上で重要になるのが、その伝承が人為的な大がかりな手段を用いておらず、「自然に」受け継がれているということだと読みとれる。また、岩井は「わらべうた」は「裏街道を歩んできた」からこそ「わらべうた」の良さが残っているという旨を述べている<sup>8)</sup>。ここでいう「裏街道を歩んできた」とは子どもたちの間や親子間などの私的な空間で受け継がれてきたことを示していると考えられる。さらに岩井は「そして、現代の学校教育のように画一性が強い状況下ではわらべうたが組織的に取り入れられない方が幸せだともいえます。」<sup>9)</sup>と述べている。

確かに、「わらべうた」の良さは「正解」や「完成」がないからこそ、子どもたちが自由に歌うことで「わらべうた」は広がりをもちながら変化し、脈々と受け継がれその未来が拓かれていく点にある。そのために、岩井は「完成」を教え込まれる危険性のある教育現場で「わらべうた」が教えられることで、その良さが失われることを危惧したのであろう。

しかし、今日では「わらべうた」を用いた教育や、また忘れられていく「わらべうた」を残すための取り組みも多く見られる。今や、子どもたちの周りには遊びの道具が多くあり、「わらべうた」を使わずとも子どもたちは楽しむことができる。そのため、子どもたちが「わらべうた」で遊ぶことが少なくなってきており、子どもたちが自発的に「わらべうた」に接する機会は減ってきている。子どもたちに歌われることで存在し続けられる

「わらべうた」にとって今の状況は危機的と考えられる。「わらべうた」の消滅を防ぐためには、方法は何であれ子どもたちに「わらべうた」を歌うきっかけをもってもらうことが必要である。その時、岩井の危惧したように「画一的」に、すなわち「このわらべうたはこのように歌うのが正しい」と押し付けて教えずに、子どもの発想を主体にしながらわらべうたを共に歌い継げば、教育現場や取り組みで行なっていることであろうとも子どもたちは「わらべうた」を知ることができるだろう。

現段階では、「わらべうた」はその伝承方法が自然であり「人為的でない」ということがその定義の重要な部分を為している。しかし、その点に固執してしまえば「わらべうた」は滅んでしまうだろう。子どもたちを取り巻く状況が変化してきているなかで「わらべうた」の定義に関わる、その伝承方法は新たな局面を迎えていると考えられる。

## 現代の「わらべうた」の伝承方法 — 「音声館」の見学を通して

さて、ここまでは先行研究を踏まえて「わらべうた」を考察してきたが、本節では「わらべうた」に関する具体的な取り組みを奈良県奈良市にある「わらべうたの館 音声館」を例に考察し、「わらべうた」の定義の根幹である伝承方法の新たな可能性について考えていきたい。

まず、簡単に「わらべうたの館 音声館」（以下「音声館」）の紹介をしておきたい。「音声館」は、「歌声による人づくり、街づくりを目指し、平成6年10月に奈良市が設立し、一般財団法人奈良市総合財団が指定管理者として運営」<sup>10)</sup>している施設だ。その主催事業は、わらべうた教室や劇団「良弁杉」が年間を通して活動している。また他にも職員によるミニコンサートや館内でのギャラリー展示が行なわれている。今回、見学させていただいたわらべうた教室は、長期休暇間に特別なプログラムで開催されている「あそびの広場」である。「あそびの広場」では、親子や子どもたち（1～3歳児）による自由遊びやおやつ時間が設けられており、その後少し年齢の上がった子どもたちと共にわらべうたを用いた遊びが行なわれている。今回はわらべうたを用いて遊んでいた場面を中心に考察していきたい。

見学させていただいたとき、1～5歳児ぐらいの子どもたちと親と一緒に先生方3人のリードを軸に遊びを展開していた。主にリードを行なう先生は一人（以下T先生）で、T先生の呼びかけに応じて大人も子どもも動いていた。「今日は～をして遊びます。」という説明があるのではなく、動きを先に誘導してからそこにわらべうたを組み込んでいるようにみえた。その日は、親子や子ども同士で2～3人集まり手を繋ぎ、完了するとT先生が

「なべなべそこぬけ」と歌い始め、周囲もそれに自然と同調して歌い始めた。「なべなべそこぬけ」といえば「かえりましょ」の合図で手を離さないようにひっくり返る遊びであるという認識があったため、T先生が「ばんざーい」と声を出した時、その場で遊んでいる人たちは素早く同調し「ばんざーい」を繰り返し遊んでいた。典型的な「なべなべそこぬけ」で遊ぶのではなく「かえりましょ」を多様に変えることで、一つのわらべうたでも様々な遊び方ができることを子どもたちは体験しながら実感しているように見えた。

「音声館」では、定型として「わらべうた」を教えるのではなく、「わらべうた」にはいろいろな可能性があるということを経験する機会を子どもたちに与えているように見えた。また、子どもたちの様子を見ながら柔軟に対応しており、「カリキュラム」に則って「わらべうた」を教えているというよりも「わらべうた」を使って一緒に遊んでいるようにみえた。つまり、「音声館」では「わらべうた」を教えて伝承しているのではなく、「わらべうた」で遊ぶ「共同体」をつくりだしていたのだ。

現代において、先にも述べたように子どもたちが「わらべうた」で遊ぶ機会は減少しており、「わらべうた」を伝承する「共同体」を形成することが難しくなっている。そこで、「音声館」が「共同体」をつくりあげる媒体となり、「わらべうた」で遊ぶきっかけを与えることで子どもたちは「わらべうた」を知ることが出来る。「共同体」をつくり、「わらべうた」で遊ぶきっかけを与えるという点では確かに「人為的」だといえる。しかし、たとえ「人為的」につくられた「共同体」であっても、その「共同体」がカリキュラムや制度を離れたものであれば、その中でおこなわれる伝承は必ずしも「人為的」になるわけではない。「音声館」のように先生や親という立場であっても子どもたちと同じように「わらべうた」で遊ぶ一共同体員になれる環境をつくることで、「わらべうた」の伝承は自由になれる。「わらべうた」を消滅させないためには、「人為的」に「共同体」をつくり、教えるのではなく共に遊ぶ伝承方法が必要なのではないか。

## おわりに

「わらべうた」というものはその時代時代の子子どもたちが歌うことによって脈々と受け継がれてきた。現代、子どもがわらべうたを歌わずとも遊ぶことができる時代になってしまった。しかし、子どもに歌われなくなった瞬間に「わらべうた」は消えてしまうということを我々は忘れてはいけない。「わらべうた」を歌い、遊ぶ「共同体」を子どもたちに提供すること

が必要なのだ。「共同体」さえ与えてあげれば、その中で子どもたちは自ら「わらべうた」を知ることが出来る。「わらべうた」存続のためには、子どもたちに「わらべうた」とは何かを遊びを通じて感じとり、その伝承の担い手となってもらわなければならないのだ。たしかに、カリキュラムにそって「人為的」に伝承されてしまった「わらべうた」は「わらべうた」の良さを取りこぼしてしまい、「わらべうた」とは言い難いかもかもしれない。しかし、「わらべうた」の伝承の一部が「人為的」であっても、「わらべうた」が「わらべうた」足り得ることは出来る。今回その一例として「音声館」が挙げられるのではないだろうか。今後「わらべうた」を存続させ続けるためには、「わらべうた」の定義に固執しすぎず、どうすれば子どもたちに「わらべうた」で遊んでもらえるか、という視点が必要になってくると考えられる。

## 注

- 1) 宮田知絵「伝承わらべうた“かごめかごめ”に関する学際的手法による研究」『大阪健康福祉短期大学紀要』第7号、2008.3、p.75
- 2) 明治期になると日本古来のわらべうたは軽視され、欧米の民謡や歌曲に教育的な要素を込めて作られたものが「唱歌」であり、その「唱歌」に反発するかたちで「子供らしさ」を追求し「わらべうた」を手本に作られたものが「童謡」である。
- 3) 鶴野祐介『生き生きごんぼ わらべうたの教育人類学』2000、久山社、p.97。『わらべうた』とは（中略）自分たち自身の間で歌い継いできた『唄』—誰がいつ作ったのか分からないけど多くの人が歌い、また知っているうた—のことである。」とある。
- 4) 岩井正浩『わらべうた その伝承と創造』1987、音楽之友社、p.293
- 5) 宮田前掲論文、p.75
- 6) 鶴野前掲書、p.14
- 7) 鶴野前掲書、p.15
- 8) 岩井前掲書、p.295
- 9) 岩井前掲書、p.295
- 10) 音声館 HP より引用 (onjyokan.city.nara.nara.jp)



昨年に引き続き今年もこの授業を受講させていただきました。昨年は、先生におんぶにだっこしていただいで何とか書き上げることができた、という情けない結果だったので「今年こそは!!」と思い挑みましたが…。先生に「ちっとも成長してないじゃないか!」と思われているのではないかと冷や冷やしてます(笑)。鈴木先生、出来の悪い生徒でごめんなさい!!

さて、今回は「音」がテーマということで「わらべうた」を題材にしたのですが、この研究中は鼻歌が「かごめかごめ」や「とおりやんせ」になっていました。(夜道、一人で「とおりやんせ」歌いながら歩く女子大生ってホラーだな、と思いつつもやめられませんでした。)久しぶりに歌ってみると懐かしいような寂しいような、それでいてほんのり幸せな気持ちになりました。ロずさむだけで人に哀愁を感じさせてくれるところも「わらべうた」の不思議な魅力かもしれません。

この論文を読んだことがきっかけで、ふと「わらべうた」をロずさむ人が一人でもいて下さったら光栄です。最後になりましたが、今回見学させて頂いた「音声館」関係者の皆様にはお礼申し上げたいと思います。本当にありがとうございました。

若園侑里香



## ～授業風景～



みんな悪戦苦闘中です！（笑顔だけど……）



みんな頑張ってる！

# V 街に響く音

ならまちに響くラッパの音と豆腐の引き売りの今  
—「きたまち豆腐」店主とそのお客さんのインタビューから  
河野 晴子

「路上」における音楽実践  
—「路上」の可能性と管理下での新たなかたち  
藤田 奈穂

騒音を出さなくなった「ヤンキー」と彼らの生活空間の変容  
藤原 風樹

# ならまちに響くラッパの音と豆腐の引き売りの今

## —「きたまち豆腐」店主とそのお客さんのインタビューから

河野 晴子

### はじめに

ラッパを吹きながら豆腐を自転車で引き売りする風景を見たことがあるだろうか。あるいは、町の豆腐屋に豆腐を買いに行ったことはあるだろうか。物売りの声が聞こえることが少なくなった今日、奈良女子大学の近くでなんと豆腐屋の昔ながらのラッパの音が聞こえてくるのである。ラッパを吹きながら自転車で豆腐を積んで行商を行っているその正体は、2013年5月に開店した「きたまち豆腐」だ。この豆腐屋の行商している風景をなつかしいと感じる人もいれば、新鮮に感じる人もいるだろう。筆者自身、20年弱前に地元香川県の実家近くにあった豆腐屋をよく利用していて、マンションの駐車場に平日夕方にトラックで来てくれていた移動販売も利用していた。豆腐も好きなのだが、「豆腐屋さん」という存在が、幼いころから筆者自身には非常に魅力的であった。

そうした町の豆腐屋さんが、今、日本から姿を消しているという。町の豆腐屋は廃れてしまうほかにこれからの道はないのだろうか。本稿は「きたまち豆腐」の店主とお客さんにインタビューを行うことによって、昔の「豆腐屋さん」とはまた違った、今日の「豆腐屋さん」の姿を明らかにしたい。

### 豆腐屋が抱える問題

現在、豆腐に使う大豆は、一般財団法人全国豆連合会<sup>1)</sup>によると、輸入大豆が主流であり、「輸入先はアメリカ産が大部分ですが、近年カナダなど他地域も増えている<sup>2)</sup>という。このような輸入大豆を使用する豆腐屋は、



大豆価格の推移(1980年～2015年)

(出典：HP「世界経済のネタ帳」<sup>3)</sup>)

輸入大豆の価格の高騰によって大きな打撃を受けている。ここで、輸入大豆の価格の推移に関するグラフを挙げる。

グラフを見ると、大豆の輸入価格は、2006年から2012年までの間におよそ2倍にまで高騰している。豆腐屋にとって原料の大豆価格が上がることによって、豆腐の販売価格も上げなければ利益が出ない状況のなか、スーパーマーケットやドラッグストアなどに卸売している豆腐屋は、価格競争に伴って豆腐の価格を下げることを交渉されるという問題を抱え、その末廃業する豆腐屋が続出してしまっているのである。このように日本の豆腐屋は、日本で共働きが主流となり、食材の買い物をスーパーマーケットですませるという人が大半を占める今日では、どのようにして存続していくかが大きな課題となっているのである。

## 店主からみた豆腐屋

本稿は2013年5月17日に奈良の「きたまち」<sup>4)</sup>に開店した「きたまち豆腐」に焦点をあてる。2015年2月22日、奈良女子大学の近くにある「きたまち豆腐屋」の店主薮田洋輔さんにインタビューを行った。インタビューの内容を採録する。

——豆腐屋を始められたきっかけは何ですか？

「もともと背広着てする仕事をしてんけど、合わんかったんよね。ほんで、なんかしようかなって思ったときに、ひいじいさんが豆腐屋やって、豆腐好きやったん覚えてたんやんか。うち嫁さんのばあちゃんも豆腐屋さんしてたのもあって、豆腐好きやったから豆腐屋しようと思って。おいしい豆腐作ったらスーパーに安い豆腐売っても、たぶん売れるやろうと思ったから。豆腐屋自体があまりないし。なんかスキマ産業っぽいやろ。」

——引き売りを始められたきっかけは何ですか？

「あれは、もともと前おったところの豆腐屋の社長に言われてたんもあるんやけど、豆腐屋って午前中製造が終わったら、だいたいみんな配達行ったりしはるねん。一人でし



「きたまち豆腐」さんが引き売りで使用している自転車と自動車

てはるところは。ぼく、最初は作った後ずっと店番しててんけど、座っててもしょうがないと思って。正直言うたらもっと売上あったほうがいいやん。それにスーパーも近くにあまりないでしょう？年寄りの人とか外出にくい人とかおったらさ、引き売りしたら、もしかしたらありがたいと思ってくれはるかなって。」

——客層はお年寄りが多いですか？

「やっぱり若い人より台所立ってはあるようなおばちゃんとかおじちゃんとかが多いかな。全く若い子が来ないわけやないけど、大学生とかはあんまりそんなに来ないな。40～70 くらいのおばちゃんが多いかね。」

——引き売りをするときも客層は 40～70 代くらいですか？

「せやな。客層はそんなもんやな、だいたい。やっぱり晩御飯の支度しはる人が多いんじゃない。40 歳前くらいのまあまあ若い家族も来てくれたりするんやけど。でも多いのはやっぱおばちゃんやね。」

——引き売りのルートって決まっていますか？

「最近だんだん決まってきたよ。この 1 年で決まってきたな。最初は誰もお客さんつかまらへんしさ。いきなり知らん豆腐屋来てもあやしいだけやから、最初は誰も買おうと思わへん。だんだん決まってきた、ここで止まってここで止まって、もう大体決まってきたるな。ここのお店は買ってくれるとかわかって来るしさ、お店は、食べ物屋だけでなく、花芝の商店街に、婦人服とか美容室とかあるやんか？そんなお店が買ってくれはるかな。普通の家もあるけどね。道端で声かけてわざわざ買ってくれる人は、2 割ぐらいかな。全体の売りあげの 2 割ぐらいやな～。引き売りで買ってくれるのはほとんど決まったとこばかりやな。」



ならまちで引き売りするときの回り方のルートを藪田さんに地図に書き込んでいただいた。ルートを簡単に説明すると、<花芝商店街→小西さくら通り→もちいどのセンター街→元興寺付近→もちいどのセンター街→東向き商店街→花芝商店街>となる。

—お得意さんのお店(家)の近くを通るのですか？

「せやなあ。ここもちいどと下御門でしょう。このへんは結構人いてるんよね。帰りはもちいどのこっち側を(真ん中から北側の範囲)をって帰ってくるのよね。もちいどは全部通る。ここはやっぱ一番人多いもん。人多いところ行ったらそりやよう売れるわなあ。帰りは東向きをって帰る。こんなとこ誰も声かけられへんけどな、めったに。もう積んでるものがないときもあるし。花芝商店街は、行きも帰りも通る。」

—ラップも初めから吹いてたんですか？

「吹いてるよ。ラップ吹かんかったら何屋かわからへんやろ。ラップ聞いてみんな『あ、豆腐屋や』って思ってくれてるから。関東はラップで関西はチリンチリンという鐘らしいんやけどな。絶対そうやとは限らへんと思うけど、大阪は鐘が主流やって聞いたことある。けど、ラップずっと吹いてるよ。ラップ吹きたかったし。」

—ラップの音聞いて、みんな外出てきてくれるんですか？

「そうそうそう。」

—インターネットで、一部の人は、ラップの音を騒音ととらえているということを知ったのですが…

「僕めちやくちやビビりながら吹いてるよ。前センター試験のときに吹いても。あ、よく考えたら今日センター試験や思っ。騒音やっと思てはる人は絶対おると思うで。ずっと同じとこで吹いてたら余計な。子ども昼寝させてんのにっと思てはる人おるんちゃうかなって思いながら吹いてるけど。けど、やかましいって言われたことは1回もないな。僕行くとこ町中やからもともとやかましいところやからかな。」

—車で行商するときもラップを吹きますか？

「吹くよ。車で行く日は団地に行くけどさ。その団地の集合住宅のところ止まって、人おるから、そのとき吹く。けど団地でずっと吹いてたら怒られると思うわ。昼2時とか3時とか。」

—店頭販売でよく売れる商品と、引き売りでよく売れる商品とでは、何かちがいはありますか？

「変わらん。冬寒い時に鍋やるときは木綿の豆腐と揚げがよく売れるとかさ。夏場は、冷奴で食べはるから揚げとかがんどきはそんなに売れへんくって、絹ごし豆腐とかおぼろ豆腐とかが多いな。季節によって変わるけど外売りと店売りとで違うことはないな。」

—商品の種類がとても多いですが、最初から多かったのですか？

「もともといた豆腐屋とほぼ同じやねん。もともといた豆腐屋の店長が、

種類は多いほうがいいって言ってたんよ。やっぱ目移りするからさ。」<sup>5)</sup>

——大豆の輸入価格が上がったことによって、特に輸入大豆を使っている豆腐屋は、どんどん廃業になってしまっているということを知ったことがあるのですが、こちらの豆腐屋では国産の大豆を使っていることは、何か関係がありますか？

「あの人ら(輸入大豆を使っている豆腐屋)が使ってる豆ってすごい安くってさ。もうけが何十銭ってそんな豆腐でさ。そんな安い豆腐をさ、スーパーとかからやたら安く卸せて言われるんやって。利益がほとんどないんやって。だからなんかあったときにいっぺんに傾いたりする。景気悪かったりするとき。けど、そんなとこと勝負したら絶対勝たれへんしさ。それやったらええ大豆使って、国産で手作りしてでも、おいしかったらお金出しても買ってもらえるんちゃうかなって。」

——豆腐屋さんをやっていることの意義は何ですか？

「日本の文化を残すためというのはめっちゃくちゃあるね。アメリカに3年くらいおったことがあって、そのときに思ったんよ。こういう仕事したいって。そのときに日本っぽい仕事したいって思ったことはあるけど、豆腐屋とはまだ決めたわけじゃないし、でもなんか日本っぽいのに興味を持った。」

——奈良で新しく豆腐屋さんを始められて、地域の活性化に貢献されている実感はありますか？

「豆腐屋さんできてうれしいなあとかそういう言わはる人の話は聞いたことあるけど、活性化とまでは自分ではよう言わんなあ。せやけど今きたまちにだんだんお店が増えてきてにぎやかになってきてるなああってなんかそんな感じ。そのなかのひとつの店ではあるわな。まだそんなに実感はないけど。」

——「なつかしい」っていう声って多いですか？

「昨日も言われた、おっちゃんに。ラッパ吹いてたら。よう言わはるで、おばちゃんらとか。」

——facebook をやられているのを見たのですが…

「店の facebook ほとんどしてないけど、商品できたらたまにするな。せやけど facebook 見て来た人は割といてはるみたい。見たって何人かから聞いてるし、聞いてない人でも見てくれたはる人は結構おるんちゃうかな。あれは割と宣伝になってるんちゃうかなと思うけどな。若い子らとか。おばちゃん 40、50 歳でもネットで見たってたまにいはるなあ。」

## 客からみた豆腐屋

インタビューした2月22日、藪田さんは昼2時くらいから引き売りを行っておられた。この日奈良女子大学からすぐの初宮神社で「一箱ふるほん+あるふぁ市 2015 大門玉手箱」<sup>6)</sup>が開催されており、そこでまず引き売りを行っておられた。

そこへ豆腐を買いに来た40歳代の男性のお客さんAさんにお話を聞くことができた。Aさんからみる「きたまち豆腐」についてお話を聞いたところ、

イベントの開催日には、いつも同じ時間にきたまち豆腐屋さんが来てくれるので、毎回商品を買っている。店舗のほうに行くこともある。卯の花がお気に入り、奥さんもお気に入り、で喜ぶのでお土産に買って帰る。昔6,7歳のころまではラップを吹いて豆腐屋が引き売りに来ていたので、きたまち豆腐に対してなつかしく感じている。お年寄りには、わざわざ買に行かないで来てくれる引き売りは便利なのではないか。ちゃんとルートも決まって毎日まわってくれるきたまち豆腐は、地域にいい影響を与えているのではないかな。「あのおっちゃん、あのおっちゃん」ってみんなの話のネタになる人で、誰でも知っている。2年間でしっかり人の心をつかんでいるので、すごい人だな。これから非常に町にとって欠かせない存在になっていくのではないかなと思う。

と終始笑顔で話してくださった。

親子のお客さんにもお話を聞いた。スーパーで安い豆腐が売られているが、町の豆腐屋さんを利用される理由を尋ねると、「家で味噌汁などをするとき、安いスーパーの豆腐を使うが、おいしい豆腐食べたいときは、豆腐屋さんで買うというふうには、豆腐を買うところを使い分けている」と話してくださった。小学生のお子さんは、「豆乳ドーナツやおぼろ豆腐が好き」と友達と豆腐ドーナツを食べながら教えてくれた。

そして、きたまち豆腐屋さんを利用したことがある奈良女子大学に通う学生にも話を聞いた。町の豆腐屋さんを利用する理由を聞いたところ、「豆腐食べたい！ってなったときはおいしいの食べたいから買うかも」ということだった。この女子大生も卯の花が大のお気に入りである。

このように、きたまち豆腐を利用するお客さんは、おいしい豆腐を求めていることが見て取れる。藪田さんの目指しておられる方向は当たってい

るようである。

## 今日の豆腐屋

日本から豆腐屋が昔に比べて減少している<sup>7)</sup>なか「きたまち豆腐屋」藪田さんは、国産の大豆を使っておいしい豆腐を作ることを心掛けておよそ2年前に新しく豆腐屋を開店した。決まったルートと同じ時間帯に回ることで、常連もできて、町にも認知されていった。このような藪田さんのおいしい豆腐をお客さんに提供する取り組みにより、スーパーで安く豆腐が手に入る今日でも、お客さんたちは「おいしい豆腐が食べたい」と、おっちゃん心を入れて作った豆腐を豆腐屋へと買いに来る。時には、「今日の晩御飯のメニューに使う豆腐はどの種類が合うかな?」「うちの子どものこの豆腐お気に入りだね」などお客さんとおっちゃんとの会話を楽しむ場面もきたまち豆腐では見受けられた。これも町の豆腐屋ならではの。このように豆腐屋で買ったという付加価値のついた豆腐や、おいしい豆腐を食べることができるという贅沢感を求めてお客さんたちは豆腐屋を利用していることが見受けられた。ただそれだけでは豆腐屋への集客力は弱いため、今回インタビューをした「きたまち豆腐屋」などでは、スーパーなどでは手に入らない豆腐屋ならではの多様な商品を販売して集客に取り組んでいる。さらに、ネット社会である今では、facebookなどのSMSを利用して宣伝することも集客につながることもできる。ラップによる引き売りという古くからの手法とともに、こうした最先端の方法も取っておられるところが非常に面白く感じた。

## おわりに

「町の豆腐屋さん」について店主とお客さんへのインタビューを行い、両面からみることによって、「今日の町の豆腐屋さん」の姿の一端が明らかになった。インタビュー中にも、きたまち豆腐に多くの家族連れや、お母さん方が様々な商品を買いに来られて、そのお客さんの顔には、必ず笑顔があった。このお客さん方も、筆者と同じように「豆腐屋さん」に魅了されているように感じた。ラップを吹きながら町を回り、そこでお客さんと顔を合わせながら商売をする、このような町にある「豆腐屋さん」「豆腐屋のおっちゃん」という存在がこれからの日本でも存続して欲しい。

## 注

- 1) 一般財団法人全国豆連合会(略称全豆連)とは、およそ70年の歴史をもつ一般財団法人豆腐会館が平成25年4月に新スタートした新名称である。代表理事の斉藤靖弘氏は、豆全連の

HP (<http://www.zentoren.jp/about/>)において「新財団の使命は、唯一の業界全国組織として豆腐業界の振興発展を図り、豆腐製品の需要拡大による食文化の向上並びに国民の健康改善に貢献することであります」と述べている。

- 2) HP 「一般財団法人全国豆連合会」

<http://www.zentoren.jp/economy/consumption.html> (2月23日参照)

- 3) HP 「世界経済のネタ帳」 [http://ecodb.net/pcp/imf\\_usd\\_psoyb.html](http://ecodb.net/pcp/imf_usd_psoyb.html) (2月23日参照)

- 4) 近鉄奈良駅の北側に広がるエリアのこと。「奈良きたまちweek」などのイベントも催されている。

- 5) 「きたまち豆腐」で販売されている商品をいくつか列挙しておく。

・「奈良 みどりもめん」(豆：奈良県産「アヤミドリ」)

・「青大豆 きぬこし」(豆：山形県産「青大豆」)

・「黒ごまおぼろ」女性に人気商品

・「大和芋おぼろ」人気商品

・「ふかひれおぼろ」パックに穴をあけてそのまま電子レンジでチンして食べる

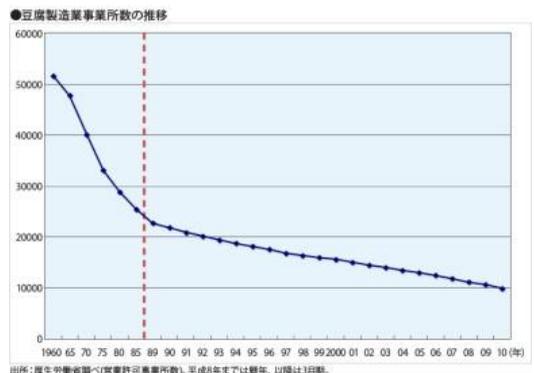
・焼きとうふ・あげだしどうふ・卵の花・五目ひじき・豆乳ドーナツ・コロッケ

その他にも多種類の商品が店頭に並んでいる。

- 6) ほぼ月に1回、初宮神社で開催される。古本や絵葉書などをいろんな人が持ち寄って販売している。おいしい食べ物や飲み物もあって、楽しいふれあいの場となっている。

- 7) 豆腐製造業事業所数の推移 出所：厚生労働省調べ(営業許可事業所数)。引用は日経ビジネスオンライン『『ここで生き残る』。ザクとうふの相模屋 2003年の決断』

<http://business.nikkeibp.co.jp/article/interview/20121005/237723/?ST=smart&rt=nocont> から。





今回、はじめは俳句を集めて論文を書こうとしていましたが、今までの朝日俳壇を図書館で見ていると物売りの声が一冊に数句しか見つからず、焦りました。そしてその図書館の帰り道、降りるバス停を間違えてしまい、結局バスに乗った意味がないくらい歩かなければならなくなってしまったのですが、「これも何か意味がある」とポジティブシンキングしながら歩いていると、昔ながらの豆腐屋さんがひっそりと見えたのです。

子どものころから私にとって魅力的だった豆腐屋さんを見つけた瞬間、私は豆腐屋さんに駆け込み、揚げだし豆腐とおからを買って、ルンルンで家に帰りました。(このレポートは全く進んでいないことを忘れて、締切間近なのに、)そして家に着いてから揚げだし豆腐を電子レンジでチンして一人で食べました。それを食べて、昔を思い出し、ノスタルジックな思いに包まれて、そのままおなかがいっぱいになって気持ちよくグーグー寝てしまいました、。すいません。

でも朝起きてひらめいたんです。昔はラッパを吹きながら移動販売していた豆腐屋さんについて何か論文を書けるのではないかと。そこでインタビューをしようと思い、奈良の豆腐屋を探していたところ、「きたまち豆腐」さんがヒットして、電話をかけると、「ラッパ吹いてますよ！」とのことだったので翌日早速インタビューすることにしました！

そしてインタビュー当日。豆腐屋さんののれんを見つけた瞬間、やっぱりウキウキしました。そして店舗に入ると、さらにワクワクしました。豆腐屋さんってやっぱり好きです。ロバのパンと同じくらい好きですね。藪田さんもすごく気さくな方でインタビューも楽しかったです。広島カーブの大ファンということで、店内にもカーブ関連のものが置いてあったり、駐車場には、カーブ球場のスタンドのベンチが置いてあります！

インタビューが終わった帰りにお豆腐3つと、豆乳ドーナツを買おうとしたのですが、藪田さんがまけてくれました！本当にありがとうございます！そして家で食べたのですが、どれもめちゃくちゃおいしくて感動しました！みなさんにもぜひ！日常の煩わしいことを忘れて、いつも食べている豆腐ではない、豆腐屋さんのおいしい豆腐を食べてしあわせな気持ちになってもらいたいです！「きたまち豆腐」さんへぜひ行ってみてください！下宿生の方必見です！と、ズラズラと長くなりました。

最後に、インタビューに協力していただいた藪田さんはじめ、お客さん方に多大な感謝を申し上げます。本当にありがとうございました。

河野晴子

# 「路上」における音楽実践

## —「路上」の可能性と管理下での新たなかたち

藤田 奈穂

はじめに

人が行き交う都市の駅前スペース。そこに音楽を演奏し始める「ストリートミュージシャン」が突如として現れることがある。路を歩いていると、意識するつもりはなくても彼らをついつい意識してしまう。そんな経験が私たちの日常に存在するだろう。

今の時代、デジタル技術の普及のおかげで、CDは無限に複製可能となった。また、無料動画サイト YouTube などにより、音楽はほぼ無料でネットを介して配信されるようにもなったし、逆にネットを通じて簡単に自ら音楽を提供できる。しかし、いくらデジタル化が進展し、音楽の「受ける／与える」のかたちが身近になったとはいえ、先述した「ストリートミュージシャン」たちは今もなお存在し、演奏できる場所を求めている。彼らが演奏する場所は、コンサートホールやライブハウスといった閉じた空間ではなく、歩道橋の上や駅前広場といったそこを通過する人々に対しては誰にでも開かれた空間である。

では、都市という開かれた空間で音楽という営みをする特有性は何だろうか。都市空間に関する考察として、例えば齋藤（2005）は「一方において、刺激と魅力に富む開かれた空間と解され、他方において、不安と危険に充ちたアモルブな空間として危険視される。そこに具体的な姿で存在する他者は、一方では、人々を新しい可能性に向けて触発するものとして、他方では、人々の恐怖を掻き立てる脅威と見なされる。異質なものの間に接触と交渉をもたらす力とそうした多元化を抑制し秩序を維持しようとする力が拮抗する場所、それが都市の現実の姿である。」<sup>1)</sup>と述べている。また、毛利（2009）はストリート（路上）とは、『線』の思想であると述べる。「線」の思想とは「点」の思想とされる大学のキャンパスや図書館というような区切られた空間に対する概念であり、断片的で一過性があり関係性から生まれるものとしている<sup>2)</sup>。

このようにストリートミュージシャンたちにとって路上という場は単に

開かれた空間という言葉におさまりきらないものがあるのではなかろうか。齋藤が述べるように、開かれた魅力的ある空間である一方で、そうであるがゆえにその開放性は同時に何が起こるか分からない不安定さもはらむ。そんな空間であるからこそ、聴衆やそれに近い存在として現れる「他者」は、その場でしか生まれぬ状況や空気感といえるような何かを生成する可能性をもつきっかけとしてはたらくのかもしれない。毛利が、路上を『線』の思想と表現したように路上はミュージシャンにとって動的な空間であるため、リアルな視点で捉えることが不可欠である。その際、ミュージシャンに向けられたまなざしがどう受け止められ、またどう返されているかを捉えることは、そのリアリティを掴むために極めて重要である。

そんな都市の中の「路上」を舞台とする彼らにとって、その空間の中で彼らの文化を実践することはどのような意味があるのだろうか。本稿では、路上での文化実践の意味、路上という場の特殊性、路上という場の活かし方という観点から、路上ライブのいまについて検討していく。

## 路上でライブをする意味 - 「空間の自由」という観点から

2014年の7～8月の間の数日、大阪南海難波駅前のスペースにてストリートライブを行う何人かのアーティストたちと出逢い話を聞く機会を得た。彼らを観察すると観客がいなくてもそれに動じることなく、自分の演奏を堂々と披露している。そして、自分の歌声を都会の街に響かせる。ある男性アーティストは、「少しでも止まって見てくれればそれで十分」と路上の空間に向かって、誰に向けられた言葉かというわけでもなくそこにいるすべての人々に向かって語った。他の女性アーティストAさんに「聞いてくれるかわからない中でライブをするのはこわくないのか」と尋ねてみると、「誰も見てくれていないときは確かにこわいけれど、たとえ一人でも少ない人数でも、こっちを見てくれるだけでとても嬉しい」と語ってくれた。彼、彼女の発言には、聴衆という存在を絶対に必要なものとはしていないという共通点がある（もちろん、常に聴衆がいてくれることにこしたことはないのだろう）。つまり、固定的な聴衆の存在を強く求めるのではなく、聴衆が来てくれるかわからないけれど何か起きるかもしれないその可能性に意味を見出しているということがうかがえる。

こうした「路上」の可能性については、阿部潔<sup>3)</sup>の「空間の自由」という概念が参考になる。阿部は「自由な空間」という概念に対置して「空間の自由」について語る。阿部はいわゆる「空間管理社会」においてはわれわれが自由に振舞っていると思っている空間（これこそ「自由な空間」で

ある) がそもそもある行為をしないようにデザインされてしまっていることを指摘する。そうした社会において阿部は「街路」こそ、こうした「空間の自由」が最も高まる場所であるとして、『街路』は外部との境界が入り組んでおり、独立した区間としての自立性が低い。…出入りが激しくさまざまな人が行き来する街路は、全体としてのまとまりに欠ける。…だが他方で街路は見知らぬ者同士が邂逅を果たす場でもある。街路という空間は思わぬ出会いに満ちている。」<sup>4)</sup>と述べる。

確かに阿部の言うように、路上全体を遠くからながめると、ミュージシャンが音楽を奏で、他者である聴衆と交流し、あらゆるところからの偶発的な視線がミュージシャンに向けられるプロセスが観察された。その様子は、何も存在しなかった路上にいつの間にか彼ら独自の空間が紛れ込み、たまたまそこを通りかかった人々が彼らをまなざすという行為で彼らと邂逅を果たし、路上が多様なまなざしの入れ替わりによって絶えず変容していく、そのような空間である。ミュージシャンがいる路上ではこのように偶発的に人が集まり、偶発的にまなざしが彼らに向けられ、時に足を止める人がいると瞬時にゆるやかな共同体ができあがるがそれは人が絶えず入れ替わってゆくものである。そしてその入れ替わりが何の違和感もなく行われ、常に偶発的な邂逅がなされているあり様はより一層「空間の自由」度を増していくように見えた。

だがしかし、彼らの言葉にあるように、必ずしもそこにおいて彼らは「自由」に振舞っている訳ではない。本当にここで演奏して良いのだろうか、というような逡巡はどのミュージシャンにもあるであろう。「自分の演奏を



大阪難波駅前での路上ライブ

見てはくれないかもしれない」というように、彼らにとって「路上」はそもそも「自由」であるとは認識されていない。先に述べたように、そこに「空間の自由」が生成するのは、偶然に通るかかるとの偶発的なまなざしと偶発的に生成する緩やかな共同性によるものであって、他者のまなざしこそがここでは非常に重要な要素となるのである。つまり彼らが歌い始める始まりの時点としては彼らにとって路上は自由ではないところではないだろうか。そこから、一人でも二人でも見てくれる人が出てくる

ことで「空間の自由」が生成していき、自由に演奏行為ができる場所に転換されるのではないかと考えられる。先ほどの A さんは「路上で観客ゼロという経験を何度も繰り返したのはいい経験」と語ってくれた。路上を歩く人々という他者を少しでも自分の聴衆とすることで彼らにとっての「自由」が可能となっていくのである。

「自由」という観点から路上を考えると、路上ライブという場所で自らの音楽を実践していくことは、空間そのものの自由を取り戻すことで、行為としての自由を獲得していく営みであるといえるのかもしれない。このように、ミュージシャン自らが自由を獲得していくというプロセスを経験し、主体的に居場所を獲得したという経験は彼らにとって意味あるものとして残るため、路上ライブが今も生き続ける理由なのではないだろうか。

## 制限される路上ライブ

しかしながら、路上はいつも自由を獲得し文化実践できる場であるとは限らず、ときに政治という自分ではどうにもならない力がはたらくこともある。2013年8月26日の毎日新聞夕刊にて、「大阪・阿倍野歩道橋:ライブ規制強化 道交法違反、ハルカス効果で通行激増<sup>5)</sup>」という記事が掲載された。日本一の超高層ビル「あべのハルカス」(大阪市阿倍野区)に直結する阿倍野歩道橋で演奏する若者に対し、管理者の市と大阪府警が規制に乗り出した、という内容である。記事では、「規制強化に対し、フォークデュオで活動する男性(20)は『路上では、普段は音楽を聴かない人も楽しんでくれる。以前はこんなに厳しくなかった』と納得できない様子だ。コブクロにあこがれて歩道橋で歌い始めた男性(21)も、「人が多く絶好の場所なのに……」と肩を落とす。」という意見が記載されている。

路上ライブは道路交通法に触れる行為なので、本来は許可なく演奏することは許されていない。先ほどの A さんが演奏を披露されているときも、途中で大阪府警が注意に入り、ライブは中断された。確かに路上は、ストリートミュージシャンだけのものではない。許可さえとれば表現できるということは、アーティストたちも承知であろう。それでも路上ライブをしたいという思いは、先ほどの新聞記事の男性が「コブクロにあこがれて歩道橋で歌い始めた」と語るように、ストリートミュージシャンたちにとって「難波の駅前」、「天王寺の歩道橋」というような許可が得にくくともやりたい「伝説の路上ライブの場」があるからなのかもしれない。しかし、人だかりができるなどの問題もはらむため、管理と文化実践との葛藤状態となるのである。

とはいえ、規制が強化される場所が増えていけば彼らが表現できる可能性は減っていくと考えるのはあまりに性急である。これは管理する側か表現する側かどちらに非があるという単純な二分法に矮小化されてはならない問題である。路上を管理する行政と、路上で文化実践するミュージシャンが納得できる「路上」のかたちとはどのようなものなのだろうか。

## 許可された路上ライブというかたち ―あたらしい路上の文化実践

路上ライブにおける現在の都市空間は、以上にみられた行政による管理と表現者による抵抗という図式がある。しかしここ最近、表現者であるストリートミュージシャンたちが、抵抗というかたちをとることなく活躍できるようにと、行政が公認の下で路上ライブの場を提供するという事例がある。以下では、行政が路上ライブを利用することで「地元を賑わせる」という点に着目し、2つの事例を取り上げる。

### (1) 大阪市福島区での公認路上ライブ

大阪市福島区役所では、駅前活性化プロジェクトの一環として、野田阪神駅前広場を活用し、福島区役所が認定したミュージシャンによる路上ライブを2013年3月27日から開催している。福島区役所ホームページ<sup>6)</sup>によると「国道事務所・大阪府警・福島区役所が公認する道路区域内での路上ライブ会場は大阪府下で初の試みで、全国的にも珍しい事例」とある。この取り組みのねらいとしては「魅力的な駅前空間が演出され、野田阪神の認知度向上や通行人を消費者に変えることで経済効果を創出し、駅界隈から福島区全体の地域活性化をめざします。」ということである。

### (2) 奈良県での音楽祭「ムジークフェストなら」

奈良県で2012年から毎年6月に開催されている「ムジークフェストなら」では、奈良のまち中を音楽で賑わせたいという県知事の思いもあって、奈良の様々な場所でコンサートがなされる。このコンサートは文化施設だけでなく、奈良ならではの社寺や、飲食店、それから近鉄奈良駅前など幅広い場所にて実践がなされ、音楽の素晴らしさと奈良の魅力を実感してもらえることをねらいとしている。現状を把握するために「ムジークフェストなら」の主催者である奈



「ムジークフェストなら」の様子  
近鉄奈良駅前にて

奈良地域振興部文化振興課の今中さんに2014年7月某日に話を伺った。

比較的観光客の少ない時期である6月に「音楽で奈良を元気にする」ことを目標に開催されている同音楽祭であるが、年々来場者数も増えており、賑わいをみせているという。この「ムジークフェストなら」には、駅前ウェルカムという名称で、普段ストリートミュージシャンが集ってパフォーマンスする場でも、許可されたミュージシャンたちが駅前でコンサートをやる場もある。今中さんに、『ムジークフェストなら』とは別に、独自に活動されているストリートミュージシャンについてどう思うか尋ねると、「許可さえとってればいい」と返答していただいた。「ムジークフェストなら」は、奈良というまちを栄えさせるための取り組みであり、他方、独自に活動するストリートミュージシャンは、自身の文化実践のための取り組み、という違いがある。自身の文化実践のために活動されるストリートミュージシャンたちのことを、行政の立場から何か言えるものではない、ということであった。

この二例からは何が言えるだろうか。行政のちからを取り入れ許可を得た中で「路上」で文化実践するかたちにも可能性があるのということが二つの事例から伝わった。

単純に行政の管理下にある路上のライブであるからいけない、とするのは性急である。規制によって活動する場が制限されていることを踏まえると、大阪市福島区の公認路上ライブ制度や奈良県の「ムジークフェスト」のように、行政が催す企画に参画して路上でライブするというかたちもありうる。その場所はいくまでも「路上」であり、そこでは偶然の邂逅が保証されている。

もちろん、行政の枠組みに参画して文化実践するという営みは確にかたちとしては路上でライブをしていることにはなるが、すでに述べた、自ら他者のまなざしを獲得し、時には抵抗しながらも自由を獲得していく路上ライブのかたちとは相当隔たりがある。しかし両者とも「路上」にしかない可能性、つまりは偶然の邂逅や他者のまなざしを獲得すること、を實踐する営みとしての意義があり、それこそが路上ライブの存在意義に関わることだということを示唆したい。制限がある路上・管理された路上で、いかに身体を溶け込ませ聴衆との世界をつくりあげていくかが、いまの路上ライブに求められているかたちなのである。

## おわりに

本稿では、ストリートミュージシャンが現在でも彼らの文化を實踐する

意味を「空間の自由」を獲得するという観点から考え、また、管理によってそのような自由を得る場が奪われてきてはいるが、行政の取り組みに参画する形で「路上」での文化実践を行うというあり方を見出した。

現場に寄り添いながら制限がうまく入りこむことで、新しい「路上」の可能性が開かれてゆくようなあり方を求め続けることが今後重要だろう。両者の存在が生かされながら、路上での音楽というものが今後も生き続けていくことを期待したい。

## 注

- 1) 斎藤純一「都市空間の再編と公共性 分断／隔離に抗して」植田和弘・神野直彦・西村幸夫・間宮陽介編『岩波講座 都市の再生を考える I 都市とは何か』2005、岩波書店、p. 130
- 2) 毛利嘉孝『ストリートの思想 転換期としての1990年代』2009、日本放送出版協会、pp. 211-212
- 3) 阿部潔・成美弘至編『空間管理社会』2006、新曜社
- 4) 阿部前掲書 p. 50
- 5) 毎日新聞 2013年08月26日 大阪版夕刊「大阪・阿倍野歩道橋：ライブ規制強化 道交法違反、ハルカス効果で通行激増」  
<http://mainichi.jp/area/news/20130826ddf001040014000c.html>
- 6) 大阪市福島区ホームページ  
<http://www.city.osaka.lg.jp/fukushima/page/0000212228.html>

---



奈良に住み、「ミュージックフェストなら」を過去に駅前広場などで体感し、特に外で行われる音楽に関心をもっていたのでこの「路上」に焦点をあてたテーマにしました。「路上」で奏でられる音楽は、意識するつもりはなくともつつい自分の身体にはたらきかけられる不思議なものです。難波でライブが行われている空間から一步離れて路上観察をしていたときは、慌ただしく歩いている人も待ち合わせで立っている人もやはりミュージシャンを意識してしまう様子が面白いほどかがえました。このテーマにしてから、路上でのパフォーマンスを受け手という立場だけでなくパフォーマンスの側の視点からも考えるようになりました。ですのでこれからは、スタスタと前を歩き去るのではなくパフォーマンスに共感するようなあたたかいまなざしが送れたらなと思います。

藤田奈穂

# 騒音を出さなくなった「ヤンキー」と

## 彼らの生活空間の変容

藤原 風樹

### はじめに

わが国において近年注目されているのが「ヤンキー」である。「マイルドヤンキー」という言葉も最近ではしばしば見かけるが、「我が国においてマスの人気を得るには、それが何であっても多少のヤンキーテイスト(中略)を混ぜ込まなくてはならないということは、ヤンキー研究が進んだ今となってはよく知られているセオリー」<sup>1)</sup>と言われるように、「ヤンキー」が現代の文化を支える重要な存在であることは近年しばしば語られるようになってきた。

ヤンキー研究の著書も多い難波功士の『族の系譜学』によると、「ヤンキー」のルーツには「暴走族」があるという。暴走族について初めて公的な定義が与えられたのは、1974年5月に出示された警察庁次長依命通達「暴走族に対する取締りの強化について」においてであり、「暴走族とは、自動車を運転し、集団で最高速度違反、信号無視、整備不良車運転等の暴走行為を行う者」とされていた<sup>2)</sup>。このときはまだ暴走族といっても特定のスタイルがあるというわけではなく、1977年に起きた大井埠頭事件を境に特攻服を着るスタイルが定着し、暴走族というものが一元化されることとなったようだ<sup>3)</sup>。しかし純粋な「暴走族」がピークを迎えるのはちょうどこのあたりであり、1980年代にはいると「暴走族テイストを日常のスタイルとした」いわゆる「ヤンキー」の時代に入っていくと難波氏は述べる<sup>4)</sup>。

「暴走族～ヤンキー」を特徴づけるのは、その名の通り改造したクルマやバイクで走る騒音である。時にはクラクションを大音量で鳴らしながら爆音とともに公道を走り去る「暴走族～ヤンキー」について、その姿とともに、多くの人はその音で存在を知っていたように思われる。彼らは1970年代から1990年ごろまでは幅広く活動を展開していたが、これ以降純粋な「暴走族」は衰退の一途を辿り、集団での暴走行為は減少していった。一方で「ヤンキー」がその後身として広く拡散していき現代にいたるのである。

ここで興味深いのは、最近では「ヤンキー」たちが爆音を鳴らしながら深夜の公道を走っていたりするのはまれになっているということである。彼らはなぜ音を出さなくなったのであろうか。本稿では「ヤンキー」を取り巻く空間に大きな変化が起きたことがその一つの原因ではないかと考え、「ヤンキー」たちに起こった変化を消費スタイルと生活空間との関係から考えていきたいと思う。

## 騒音を出す行為の意味 ―空間の敵対的な読み替え

そもそも、なぜ彼らは音を出していたのだろうか。音を出すという行為はなによりも「目立つ」ことができるということ、が理由の最たるものであると思われるが、彼らは単に目立ちたいだけではなく、いわゆる「悪目立ち」をしたい、さらにいえば、音を出すことで他者に迷惑であると感じさせたいのである。

ではなぜ音を出すことによって「悪目立ち」をしたいのだろうか。それを聴いた一般の人々は明確に彼らを迷惑な存在として、つまりは「他者」であるとみなすであろうし、また「ヤンキー」たち自身も彼らとは異なった存在として自らを見せせよとしている。それは、「暴走族」や「ヤンキー」が好んで行うバイクや車の改造にしても同じである。派手なカラーリングや角のように飛び出した巨大なマフラーは、他者と自らを差異化しようとする手段なのである。では彼らはなぜ差異化をはかろうとするのだろうか。彼らが持っていたのは縄張り意識のようなものであろうが、それはどのような意味を持つのだろうか。

すなわち音を出す行為は「空間」という視点から考えた時、一種のマーケティングに似た作用を果たしている。「暴走族」や「ヤンキー」たちが爆音を響かせることは彼らが一般の人々の生活空間を別の空間として読み替えてゆこうとする行為なのである。つまり、音を出すことによって、もともと存在する空間ではなく彼ら独自の空間を生み出すことが可能となるのだ。そこにおける彼らの空間認識は、あるひとつの空間を支配する正統なる公共性に対して、それを自らの空間に書き換えてゆこうとするものであり、それは一般の生活空間に対して敵対的な関係であるといえるだろう。

では70年代から80年代にかけて、彼らがいた空間とはどのような空間であったのか。それは日本の伝統的な生活空間が大きく変容し、都市化からさらに郊外化への波が日本を覆った時代である。東京や大阪など大都市の近郊で新興住宅街や団地の開発が進められたのはこの時期である。例えば、1961年日本で最初の大型ニュータウンである千里ニュータウンの建設

が大阪ではじまった。それ以降 1980 年に入るまではほぼ毎年新しいニュータウンや新興住宅街、団地の建設が始まっていったのである<sup>5)</sup>。1960 年から 80 年という過渡期において、地元根付いた共同体に対して、新しく作られた空間に流入してくるホワイトカラーの家庭という地域における格差が空間的に可視化されてゆく。「暴走族」が誕生したのはこうした時期であり、彼/彼女らは伝統的な地域社会からも、近代的なニュータウンからも浮き上がった存在として、自らの居場所を主張しようとしたのではないだろうか。

## 音と表層性 一過剰な装飾としての音

では、音を出すという行為が彼らの中で持つ意味についてもう少し深く考えてみたい。

社会学者の近森高明は 1970 年代から 80 年代の都市の若者たちの消費スタイルが彼らのアイデンティティ構築と深く結びついていた状況について以下のように語る<sup>6)</sup>。すなわち、当時の若者たちは「記号としてのアイテムをそろえて、なりたい『私』を演出する」という「記号消費」を都市という舞台で行うのであるが、それは「自分の価値が、自分の存在の核が、他者のまなざしに依存する。服装や持ち物であれ、肩書きや出身地であれ、ごく表層的な要素でもって、自分がどういう存在であるか判断されてしまう。」という状況なのである。

これは都市に生きる若者一般についての議論であるが、このような表層性や他者のまなざしを意識するという特徴は、「暴走族～ヤンキー」たちにも共通するだろう。「ヤンキー」と言えば、どんどん過剰になってゆくリゼント、学ランなどの改造制服、バイクや自動車の派手なカスタマイズに凝っている姿をわれわれはすぐに想像できるが、それらは彼/彼女らの表層であり、その表層によって人々から迷惑であるというまなざしを注がれることを彼らは意識していたのである。

「音」を出すという行為は、その意識の端的な表れであり、音を出すという行為も過剰な装飾性の一部だということにとらえることができる。すなわち、音は、彼らの表層のファッションや車の改造を見ることのできない遠い場所にまで届く性質があるし、こちらを向いていない人たちを振り向かせることができる。彼らが大きな音を出すのは、音が彼らの表層の延長であるからであり、そうすることによって、彼らは人々のまなざしを集め、アイデンティティの構築をしていたのである。

こう考えると、一般社会とは一見敵対的な彼らも、「表層性」によるアイデンティティ構築という戦略においては当時の多くの若者と同じであった

ということが言えるだろう。そしてその中で、「音」を出すという行為は非常に重要な位置にあったと言えるのである。

## ブリコラージュの消失

だが、彼らのアイデンティティ構築はすべてが他の多くの若者たちと同じであったわけではない。多くの若者たちがそうした表層性を「記号」を買うことで成り立たせていた<sup>7)</sup>のに対して、彼らはありあわせの材料でスタイルを作り上げてしまう。

成美弘至はヤンキー文化について「逸脱文化の異種混交」と「カスタマイズ」の二点の特徴があるというが<sup>8)</sup>、それは「ブリコラージュ」すなわち「自分の周りにあるものを集め、組み合わせたり、変形したりすることで、新しいシンボルを作る」<sup>9)</sup>ものであり、それらは「公共空間で『目立つ』ことを目的とする文化で…そのスタイルは仲間や世間から注目される為のもの」<sup>10)</sup>であって、「中流社会の均質性に対する見事な批評となっていた」<sup>11)</sup>のである。たとえば、暴走族のクルマが過激さを増してきたのは、国産車のデザインが画一化してつまらなくなってきた時期とちょうど重なるといわれている<sup>12)</sup>。

しかし、成美によれば、こうした「ヤンキー」の文化は変容してゆく。「九〇年代以降…彼らなりに自己表現しているのだが、過度に目立つことは好まれない。ましてやリーゼントに学ランなどのワル目立ちなんてとんでもないことだ。そもそもヤンキー・暴走族が強く訴えていた学校・社会に対する『否定』『反抗』のメッセージももはやリアルではなくなっている。」<sup>13)</sup>ということである。

では、こうした中で、新たな「ヤンキー」たちはどのように世界と関わっているのだろうか。

## 生活空間の変容

現在の「ヤンキー」たちはどのような空間に生きているのか。速水健朗は成美が述べたようなヤンキーの変質を、いわゆる「ファスト風土化」と関わらせて論じている<sup>14)</sup>。「ファスト風土」とは「一九七〇年代以降、モータリゼーションによって個別の地域性が失われ、日本中どこへ行っても同じ風景が広がっている」<sup>15)</sup>ような状況であり、郊外型の巨大店舗などはその象徴的なものである。

新しい「ヤンキー」たちはしばしばこうしたショッピングモールやコンビニ、ロードサイド型の大型店舗にたむろしているが、ここで飯田豊、南

後由和が「ヤンキー」研究に援用した岩佐明彦の「インドア郊外」という概念について紹介しよう。

建築計画学者の岩佐明彦は、地方都市の幹線道路沿いに林立するショッピング・モールを訪れる人々のフィールドワークを通じて、「インドア郊外」という概念を提出している。自動車の車内が、ぬいぐるみや装飾によって半ば居住空間化している光景はしばしば目にするだろう。岩佐によればそのような自動車に家からジャージなどの普段着のまま乗り込み、ショッピング・モールの駐車場に入り、シームレスに店内に入っていく買い物客が多いという。「インドア郊外」とは、このように私的空間と公共空間が、シームレスにつながり、内部空間化している状態を指す。

16)

飯田と南後は、この「インドア郊外」という概念が現代の「ヤンキー」たちのライフスタイルを象徴しているという。つまり、現代の「ヤンキー」が車に対して示す執着は、かつてのように車による騒音や大げさな改造で他者に「違和感」を感じさせ「目立つ」ためではなく、むしろ車を自らの生活空間とするためのものであるのだ。こうして、ヤンキーたちの私的空間は自らの居住地にとどまらず、車を経由して公共空間にまで広がってゆく。その代表が先ほどもあげたような、大型のショッピングモールなのである。

これらのショッピングモールは、ただ買い物をする場という意味合いだけではなく生活空間としての意味をも併せ持っている。特に最近その傾向は強まっている。業界大手のイオンは2013年12月にオープンさせた「イオンモール幕張新都心」について「私たちは単に商品を買うだけではなく、一日を過ごしていただくための場所を作ろうと考えて、イオンモールを創ってきました。」<sup>17)</sup>とも述べている。イオン側の経営戦略としても、ショッピングモールを生活空間として売り出そうとしていることが分かる。

近森はこうした郊外型のモールやコンビニなどをわれわれ消費者が<身散じ>する空間とする。

ジャンクな消費装置のなかでは、身体はきわめて弛緩し脱力している。コンビニのなかで、TSUTAYAのなかで、モールのなかで、私たちはとくに他者の視線を意識したりせず、まるっきり油断をしてだらしなく過ごしている。身体をゆるやかに弛緩させた状態で、全面的に調整された消

費環境に、受動的に身を浸すような態度。それが<身散じ>の状態であり、ジャンクな消費装置は、そうした<身散じ>を積極的に誘発し助長する消費空間である。<sup>18)</sup>

もちろんこれは、「ヤンキー」たちだけでなく、われわれの生活空間が全体としてこのように変容しているということである。すなわち、先に述べたような伝統的空間とニュータウン的空間というような差異が存在する空間は、このような均質な空間へと変容していったのである。そこでは一般の人々も「ヤンキー」たちも同じ空間に取り込まれ、「ヤンキー」たちが敵対すべき空間は存在しない。その空間は、自らの家と同じようにリラックスできる空間であり、そこにおいては他者のまなざしが過剰に意識されることはないのである。

では、こうした空間において「ヤンキー」たちはどのような意識を持つのだろうか。近森がいうように、そこではもはや「切実なアイデンティティが賭けられることはない。」<sup>19)</sup>これはもちろん「ヤンキー」たちにも当てはまる。かつては「表層」を過剰に飾りたてることで敵対的な他者のまなざしを獲得していた「ヤンキー」たちは、もはやここではそのようなまなざしを必要としないのである。そして、このように考えるなら、過剰な装飾性の一部としての「音」はもはや彼/彼女らには必要とされない。彼らの住む街が敵のいない快適な生活空間に変容してゆく中で、彼/彼女たちはこうして「音」を出さなくなっていったのである。

## おわりに

これまで、ヤンキーを取り巻く空間に着目してヤンキーの変化について見てきた。1970年代から80年代にかけての急激な都市構造の変化と、「ファスト風土化」は、ヤンキー文化を大きく変容させた。ヤンキーたちが持つ過剰な「表層」をさらに外部に誇示するための「音」はこうした変容の中で消え去ってゆくこととなった。

「ヤンキー」が出現してからのおよそ40年、その変容は目まぐるしいものであった。彼らが今後どのように変化していくのかは、大変興味深い事象だといえよう。

## 注

- 1) 酒井順子『オリーブの罌』2014、講談社、pp. 51-52

- 2) 難波功士『族の系譜学』2007、青弓社、p. 203
- 3) 難波前掲書、p. 207
- 4) 難波前掲書、p. 209
- 5) 鈴木成文『五一C 白書—私の建築計画学戦後史』2006、住まいの図書館出版局、pp. 25-32
- 6) 近森高明「都市文化としての現代文化」井上俊編『全訂新版 現代文化を学ぶ人のために』2014、世界思想社、pp. 25-26
- 7) 近森前掲論文、pp. 26-27
- 8) 成美弘至「ヤンキーファッション—過激さのなかの創造性」五十嵐太郎編著『ヤンキー文化論序説』2009、河出書房新社、pp. 80-81
- 9) 成実前掲論文、p. 86
- 10) 成実前掲論文、p. 92
- 11) 成実前掲論文、p. 88
- 12) 都築響一「ヤンキーは死なない」五十嵐前掲書、p. 68
- 13) 成実前掲論文、p. 92
- 14) 速水健朗『ケータイ小説的。』2008、原書房、第3章
- 15) 速水前掲書、p. 116
- 16) 飯田豊/南後由和「ポスト・ヤンキー文化—暴走族から走り屋へ、落書きからグラフィティへ」五十嵐前掲書、p. 215
- 17) excite ニュース、NEWS ポストセブン 2013年10月3日 07時00分 (2013年10月3日 07時33分 更新) 「女性セブン」(2013/10/17号)  
[http://www.excite.co.jp/News/society\\_g/20131003/Postseven\\_215021.html](http://www.excite.co.jp/News/society_g/20131003/Postseven_215021.html)
- 18) 近森高明、工藤保則編『無印都市の社会学』2013、法律文化社、pp. 14-15
- 19) 近森前掲論文(2014)、p. 27



この演習で、これまで自分がいかに「なんとなく」でやり過ごしていたかを実感しました…。論旨を首尾一貫させて説得力を持たせること、また、頭の中でぼんやりと考えていることを文章にして表現することの難しさを痛感しました。自分で書いたとは言い難い文章ではありますが、とてもいい経験になったと思います。今回のミニ論文が卒論でなくて良かったです。本当に。助けて下さった先生に感謝です。

藤原風樹

## 付録 2014 年度「身体文化学演習」の記録 鈴木康史

### シラバス

「身体文化学演習」 前期 火曜 5・6限 F501

【授業の概要】身近なテーマをいかに「研究/修士論文」へとつなげるのか？そのためには何をどのように調べ、どのように考え、どのように表現せねばならないのか？こうしたことを実際に経験してゆくことがこの授業の目標である。最終的には、各自のテーマでミニ論文を作成し、それを一冊の報告書として冊子化する。特に他の授業では手薄になる、表現すること、書くことを重視したい。

本年度の共通テーマは「音 ～声、ノイズ、音楽」である。このテーマは狭いように見えて、非常に広がりのあるテーマである。各自の関心事とどこかで必ずつながっているだろう。そうした思わぬつながりを見出すための思考の訓練もまたこの授業で目指されている。

この共通テーマを広げながら各自が自由にテーマを設定し、資料収集、分析、討論、論文作成、冊子作成を行ってゆく。

内容的にまとまりのある報告書とするために、全体での討論、グループ討論、などを行い、各自のテーマについては何度かの個別指導も行う予定である。大学院生には、こうした議論の中でリーダーの役割を担ってもらう。

**第1回 4/15** 今年は初年度並みの20人ほど。院生多し。この日はイントロ。「奈良女×文化2013」を配り、授業の概要を話して、いきなり各自の「ネタ」(≠「テーマ」)を話してもらう。ここでいう「ネタ」と「テーマ」は違った意味で使っていて、「ネタ」は単なる対象で、それに方法がプラスされているのが「テーマ」。

ほとんどすべての学生さんは「何がやりたい？」と尋ねると「〇〇がやりたいです」と言ってくれるのだけど、それはいまだ「ネタ」レベルなんだよ、ということをつかせるのはなかなか難しい。そのままだと「論文」にはならず「レポート」になってしまいます。そこからいかに「論文」を立ち上げるか。これは実際に自分でその「ネタ」に取り組んでみるしかない。この授業の最大の狙いはそれを実体験することにあります。

この日に出された皆さんの「ネタ」は以下のとおり。板書の通り



なので意味がわからないものもありますが・・・

ネット上の動画・コンテンツ／声の心理学／電話の声・不意の音で昔を思い出す／子守唄／赤ちゃんにかける声／ライブ・アイドル／心地よい声とそうではない声／説教・生きた声からの一体感・声フェチ／教室での声・声がいケメン／聴覚障がい者の声／教養としての音楽／声と身体・J-Pop／擬音語・オノマトペ・人の見かけと声のイメージ／サントラ／音楽療法・ソフトボールの音・打球音／ライブとTVの音の差・下手？

**第2回 4/22** 「音」に関する研究の整理。研究室にある音、声、音楽に関する書籍を集めて、その全体像を「ノイズの制度化」という視点からレビュー（レジュメは161-162 ページに）。次々回までに何か研究を読んでまとめる宿題を出す。学生たちが書く書評をそのまま本に載せようと考えたが、それはちょっとハードル高かった。

**第3回 5/6** 前半は先行研究の「使い」方、について。先行研究を「学ぼう」「理解しよう」という人が多すぎるので。自説の補強にせよ、批判対象にせよ、「使う」ことが必要。一步引いて客観的に眺めないとね。もちろん「学ぶ」読み方も大事ですが、論文を書くときにはそれではダメです。

後半は班ごとに分かれて議論。まずは各自で調べてきた先行研究をお互いに報告しあう。班は各自が読んできた先行研究の内容の近いもので分けた。

**第3、4回 5/13、20** この二回は各班で議論。ぼちぼち「テーマ」が決まり始めているようです。

**第5、6、8、9回 5/27、6/3、6/10、6/17** 各自の中間報告。

**特別授業（第7回） 6/6** 恒例の国会図書館での実習をしました。院生が多かったので、僕は自分の資料集めもかなりできました。

**第10回 6/24** スペシャルメニュー！！アメリカはテネシーから、本場のブルーグラスバンドが来校して、ミニライブをやってくれました。詳しくは本文中に。彼らの演奏はYoutubeで見ることができます。

<http://www.youtube.com/watch?v=MCq2gVT1WOI>

**第11回 7/1** 例年通り各自「はじめに」を出してもらい、それを全員に配ってコメント。そろそろ論文の執筆が始まります。

**第12回 7/8** 「はじめに」のコメント続き。その後論文を書くための考え方教えて解散。大きな「理論」を否定するためには「反例」を一つ出せばいい、歴史学や社会学などの実証学の場合、先行研究のある部分で良いから、自分の手持ちの資料、個別のデータを使って反論して書き換えてゆく。大きな



こと言わなくていい、まずはそこから、そんな話をしました。この日で通常の授業は終わり、ここからは個別対応です。

**第13,14回 7/15,22** 相談日、しかし今年は全般的に相談が低調

**第15回 7/29** 最後の授業。写真撮影。みんなの仮タイトルを並べてタグ付けを行った。(レジュメは162ページに掲載) これでそろそろゴールが見える? いや、まだ何も始まっていなかった。本当に本は出るのだろうか……………?

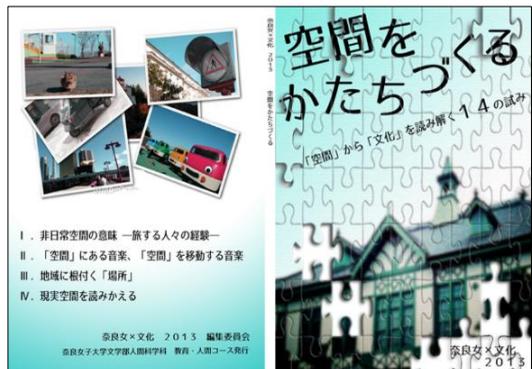
**そして年が明けて…2/24** 編集会議開始。私が急に忙しくなったことなどから長い間止まってしまったのですが、年度末になってやっと動き始めました。結局3月にずれ込むことになりました。前期にやった意味ない。

**3/7 編集追いかみ** 表紙デザインも完成して、ほぼ完成したのがこの日でした。編集の二年生お疲れでした。



過去2年の論文集です  
ともにHPで公開中  
アドレスは奥付けをご覧ください

奈良女×文化2012



奈良女×文化2013

## 授業第2回で配布したレジュメ

身体文化学演習 2014 「音」

2014/04/22

### 音をめぐる研究の整理

- ・音 一回性（録音したとしても聞いている瞬間は一回きり） 身体性
- ・音の制度化
  - ノイズ（最も制度化されていない音）から音楽（美的制度へ）①
  - この制度には二つがある
    - 「音楽」というコード化された制度②
    - 「音楽」をめぐる社会の制度③
  - ノイズから記号化された音へ（功利的制度へ）④
  - サイレンの音、緊急避難信号…
  - なかでも「声」のコード化
    - 記号化、は「言語」へ（功利的+美的制度）⑤
    - 音声と文字、発話と書記、聞くことと読むこと、物語論⑥
    - これは「文学」「口承文芸」「演劇」「音楽」「教育」などあらゆるジャンルと関わる⑦
- ・この制度化の過程において
  - 「身体」の変容⑧と
  - 「テクノロジー」の変容⑨がある
  - 身体技法/楽器/録音技術/ブロードキャスト技術
- ・特に音と「コミュニケーション」～「教育」「共同性」の問題は「制度」をとらえる際の重要な切り口⑩
- ・制度化記号化される以前の原初的な「音」や「声」に回帰する方向も ⑪

## 主要文献（○の数字は前頁参照）

- ①ノイズ J・アタリ
- ①⑤音を見る、時を聴く 大森荘蔵・坂本龍一
- ①④音ってすごいね—もう一つのサウンドスケープ— 小松正史
- ①⑤⑩思想の身体 「声の巻」 兵頭裕巳（編著）
- ②⑧ピアノを弾く身体 岡田暁生（監修）
- ②③⑧音楽する身体—<わたし>へと広がる響き 山田洋一編
- ③音楽の聴き方 岡田暁生
- ③ポピュラー音楽と資本主義 毛利嘉孝
- ③クラシック音楽の政治学 渡辺裕/増田聡
- ③ロックミュージックの社会学 南田勝也
- ③拡散する音楽文化をどうとらえるか 東谷護
- ③⑧聴衆をつくる—音楽批評の解体文法 増田聡
- ③総力戦と音楽文化 戸ノ下達也/長木誠司（編著）
- ③紅白歌合戦と日本人 太田省一
- ③④⑩路上のエスノグラフィ—ちんどん屋からグラフィティまで 吉見俊哉、北田  
暁大（編）
- ③④サウンドとメディアの文化資源学—境界線上の音楽 渡辺裕
- ⑤⑥物語・オーラリティ・共同体 兵頭裕巳
- ⑥声の文化と文字の文化 W・J・オング
- ⑦柳田國男の諸業績「遠野物語」「口承文芸史考」
- ⑦口頭伝承と文字文化—文字の民俗学 声の歴史学—
- ⑦⑩近代読者の成立 前田愛
- ⑦⑩<読書国民>の誕生 永嶺重敏
- ⑦⑩唱歌と国語 山東功
- ⑧⑨機械仕掛けの歌姫—19世紀フランスにおける女性・声・人工性 フェリシア・  
ミラー・フランク
- ⑧息の人間学 齋藤孝
- ⑧近代日本の身体感覚 栗山茂久/北沢一利（編著）
- ⑧感覚の近代—声・身体・表象— 坪井秀人
- ⑧都市の空間 都市の身体 吉見俊哉（編）
- ⑨⑩<声>の国民国家—浪花節が創る日本近代 兵頭裕巳
- ⑨⑩「声」の資本主義—電話・ラジオ・蓄音器の社会史 吉見俊哉
- ⑨ラジオの時代—ラジオは茶の間の主役だった— 竹山昭子

## 授業最終回で配布したレジュメ

身体文化学演習

7.29

### 仮タイトルとタグ

・全体タイトル 「音/地域文化/コミュニケーション」

- 西本 独語としてのツイッター【現代社会、メディア、コミュニケーション】
- 坂井 開合図から考える明治初期の聾唖児の発声指導【歴史、身体、声、教育】
- 倉地 演奏する身体 ―ピアノを弾く「手」と「身体」について【身体、演奏、楽器】
- 若園 人と人をつなぐわらべうた ～奈良県奈良市「わらべうたの館 音声館」での取り組みをもとに【教育、地域社会、現代社会、コミュニケーション】
- 飯塚 様々なジャンルの音楽系クラブに対するイメージ【現代社会、音楽ジャンル、若者】
- 糸川 作品化されるサウンドトラック【現代文化、サブカル、メディア】
- 西野 ジャニーズファン【現代文化、サブカル、アイドル、ライブ】
- 江村 Perfume やきやりーばみゅばみゅが声・ダンス・衣装において表そうとしているもの―AKB48 と対比して―【現代文化、サブカル、身体、アイドル、ライブ】
- 山崎 ニコニコ動画の再生画面上におけるコミュニケーションの形式【現代社会、メディア、コミュニケーション】
- 藤原 現代のヤンキー事情【現代社会、地域社会、都市文化、若者】
- 加藤 クラシック音楽実践にみる新しい教養のかたち―ならムジークフェストの事例から【現代社会、教育、音楽ジャンル】
- 藤田 路上から劇場までをめぐる音楽の空間的意義―「ムジークフェストなら」の取り組みを参考にして【現代社会、演奏、ライブ】
- 田島 オノマトペで世界を認識する―マンガにおけるオノマトペ表現考察から【声、サブカル、コミュニケーション】
- 大嶋 ジブリ映画の歌の魅力【現代文化、サブカル】
- 河野 俳句にみる日本人の季節の感じ方【歴史、現代社会、コミュニケーション】
- 後井 80年代のアイドルと今のアイドル ―アイドルに歌が必要でなくなったのはいつから？―【現代文化、サブカル、アイドル】

## ～編集後記～



デザイン考え中……

今年はどんな表紙にしようかな



原稿をチェックしています

あ！ここ間違えみつけ！！



ゴールは目の前！

意見を出し合って完成を目指す……！



今回のMVPは、

編集作業皆勤の、この二人！

ひーちゃん、まりちゃん

本当にありがとう(T\_T)！！

色々苦戦したところもあったけど楽しかったです(単純作業大好き)！【ひー】  
うめくさがかり【りかよん】

あまりお手伝いはできてませんが…。おやつつまみながらワイワイ楽しかったです【さっちゃん】

校正の仕事、寝ながらも楽しくできました！【ふっきー】

スタイリッシュを目指したはずですが、表紙の女の子可愛い…【姐さん】

編集には全然参加できませんでしたが、デザインを練っているみなさんがかっこよかったです！お疲れさまでした！【ごいちゃん】

夏休み…後期…冬休み…春休み…待たせてすまん。結局ギリギリ【こうし】



### 執筆者

坂井美恵子 (人間文化研究科 博士後期課程 2年生)  
江村美帆 加藤柚衣 藤田奈穂 (人間文化研究科 博士前期課程 1年生)  
隈理紗 (人間科学科 4年生)  
糸川志穂 河野晴子 田島千聖 西本沙代 山崎紗佑里 若園侑里香  
(人間科学科 3年生)  
飯塚眸 大嶋理佳世 倉地真梨 後井葉月 西野智美 藤原風樹  
(人間科学科 2年生)

### 奈良女×文化 2014 編集委員会

飯塚眸 大嶋理佳世 倉地真梨 後井葉月 西野智美 藤原風樹 鈴木康史  
校正協力：加藤柚衣

### 表紙・中表紙・目次・中扉デザイン

倉地真梨

### 本文レイアウト

飯塚眸

---

## 世界を聴いて、考える —「音」と「声」をめぐる17の小品

奈良女×文化 2014 身体文化学演習・学生たちの論文集 非売品

2015年3月11日発行

編集 奈良女×文化 2014 編集委員会  
発行 奈良女子大学文学部 人間科学科 教育学・人間学コース  
〒630-8506 奈良県奈良市北魚屋西町 奈良女子大学文学部  
問い合わせ 鈴木康史研究室 0742-20-3346 kosuzu@cc.nara-wu.ac.jp  
印刷・製本 株式会社オーエム

---

本書収録の論文は下記からもご覧いただけます

<http://www.nara-wu.ac.jp/bungaku/kyouikuningen/> (教育学・人間学コース HP)

<http://koshisuzuki.web.fc2.com/> (身体文化学・鈴木研究室 HP)