

一九二〇～三〇年代のご詠歌傳承にみる「正調」の確立

— 金剛流の成立過程をめぐって —

新堀 歆乃

一 はじめに

本稿は、一九二〇～三〇年代に、ご詠歌という仏教音楽の「正調」が確立していく過程を明らかにしようとするものである。

一 ― 「正調」という概念

「正調」と聞いてまず思い浮かべるのが、「正調〇〇節」といった民謡の「正調」であろう。そもそも、この「民謡」という概念自体、近代になってから成立したもので、このことは「伝統の創出」という視点から先行研究で指摘されているが（品田二〇〇一、阪井二〇〇五、坪井二〇〇六など）、これと同様に「正調」という概念も近代に成立した。

渡辺裕によれば、民謡が明治二十年代に花柳界を中心に広まって都会の流行唄になると、これが「俗謡」と非難されるようになった。それを受け、民謡の正しい姿を取り戻そうとする

動きから主張されたのが、「正調」を保存するという発想である。そして、民謡の保存会が成立するわけであるが、保存会といっても本来のあり方をそのまま残そうとするのではなく、たとえば、卑俗な歌詞を取り除くことで民謡を「高尚な芸術」へと昇華させようとした（渡辺二〇〇四）。

「正調」という概念が成立すると、保存会は自らが認定する唯一の正統的な楽譜を作るようになった。そして、「正調」の歌い方を競うコンクールを開催するようになると、保存会は「正調」の基準を厳密に定めて、楽譜に忠実な歌い方を求めるようになった。こうして、楽譜やコンクールの審査基準が強力な規制力を持つようになると、民謡の歌い方は固定化し、それが「正調」として、あたかもずっと以前から既に存在していたかのよう⁽¹⁾に捉えられていく。このように、「正調」とは、民謡が近代化して伝統文化となっていく過程で創出されたものと言える。

こうした「正調」の成立過程はご詠歌にも見られるが、ただし、ご詠歌は宗教音楽であるという点で、民謡と異なる特徴を

土真宗による仏教洋楽のような西洋化された音楽ではなく、近代以前から巡礼歌としてうたい継がれてきたご詠歌によって布教を行い、新たな信者を得ようとしたからである。ここで、浄土真宗による仏教洋楽と真言宗によるご詠歌とを比較するならば、仏教洋楽が西洋化による近代化を目指したのに対して、ご詠歌は伝統文化を再編成して近代化を図るという、別の方向性を持つていたことが指摘できよう。そして、後者のご詠歌による布教活動に初めて着手した宗派が、本論文で扱おうとする高野山真言宗であった。

高野山真言宗の教団は、民間でうたわれていた大和流の節をもとにレパートリーを作って、一九二六年に金剛流を立ち上げ、その伝承団体を「金剛講」と称して、教団の布教活動を担う機関である大師教会内に金剛講の本部を設置した。こうして、金剛流ご詠歌の伝承が、教団による布教活動の一環として位置づけられたのである。ただし、ご詠歌は当時、「頽廢的であり、其の音律は亡国的であり、乞食歌であり、安来節や小原節などの流行したのと同じ位に考えて悪罵」(曾我部 一九二九 十一頁)されるような対象であった。^③それゆえ、教団はご詠歌を「伝統」的な仏教音楽へと位置づけようとしながら、ご詠歌の伝承形態を再編成し、「正調」を確立していった。その様子を、次に詳しく考察する。

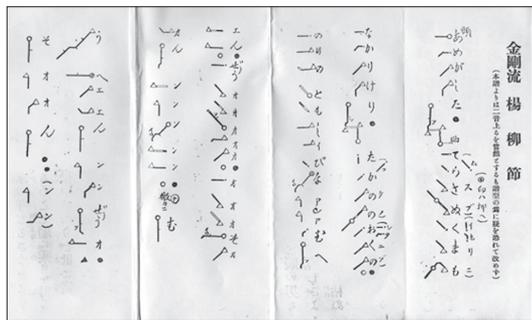
三 伝承形態の再編成による「正調」の確立—ご詠歌の「伝統」をめぐるつて

ご詠歌を伝承する上では、教団がちょうど民謡の保存会のような役割を担うようになり、たとえば、ご詠歌の「正調」を定めてそれを楽譜に記したり、レコードに「正調」を吹き込んで発行したりしたため、民謡の場合と同様に、書伝と口伝の両方が大きく変容した。ただし、ご詠歌に特徴的であったのは、これまで理論的に説明されることのなかったご詠歌の音楽構造についてそれを説明する新しい理論を作り、また、詠階と呼ばれる伝承制度を設置したことである。本節では、伝承形態の再編成について、①書伝と口伝、②音楽理論、③詠階制度について考察する。

三— 書伝と口伝

従来は口伝が中心であったが、金剛流創立後の一九二七年、教団は楽譜集の作成に向けて会議を開き、既存の曲の歌詞を改め、旋律を統一させて、それらを楽譜に記すことを決定した(寺河 一九七〇 百七五頁)。そして、このとき教団は、音楽理論の専門家として都築紅山^⑤を招聘した。

紅山はまず、ご詠歌の旋律を西洋の五線譜に書き記した上で、それをさらに、ご詠歌用に新しく考案した記譜法に基づいて書



【資料1】ご詠歌の楽譜「楊柳節」（曾我部編著 1929）

き直し、金剛流公式の楽譜を完成させた【資料1】。

このように、一度は西洋の五線譜による楽譜が作られたにもかかわらず、公式の楽譜として発行されたのは【資料1】に示すような、声明の博士に基づく楽譜であったのである。⁽⁶⁾

声明の記譜法を採用した理由は、他に参考となる記譜法がなくこれが適当であったことが考えられるが、もうひとつの重要な理由として次のことが指摘できよう。声明は仏教儀礼の中で重要な機能を持つ音楽であり、僧侶が古くから歌いついできた「伝統」的な仏教音楽とみなされていたため、声明の記譜法をご詠歌に採用することは、「乞食歌」と言われてしまうようなご詠歌を「伝統」的な仏教音楽へと位置づけるために重要であったと考えられる。

こうして楽譜の使用が始まると、楽譜どおりに「正しく」うたうことが求められるようになり、口伝よりも楽譜が重視されていくと同時に、「正調」という概念が生まれた。たとえば、

一九二九年に発行された楽譜集の「緒言」（曾我部 一九二九）にも「正調」の文字が確認できる。

（前略）蓋し人の音声は各人其特色を有し高低硬軟一様ならず、従つて各人各自の音声に任せて唱詠すれば稍もすれば本来の正調に遠かり收拾し難きに至るべし、凡ての声楽に流派を生じ甚しき我見に陥る者少しとせず、是れ音譜なくして師資口伝に依るを以てなり当流十五折博士の記号を採つて音譜を表現するは実に婦正排邪の好方便と謂つべし、（中略）昭和四年九月 河内天野の山房にて 中僧正 曾我部俊雄識⁽⁷⁾

この文章から、楽譜が正調を示すものとして機能するようになったために、口伝よりも楽譜に信頼が置かれるようになった様子が窺えよう。民謡の場合も、保存会が唯一の楽譜を制定することによって「正調」の固定化が強力に促されたが（渡辺 二〇〇四 百五十六頁）、ご詠歌も同様、「正調」が楽譜に記されたために歌い方が固定されたかのように一見思われる。

しかしご詠歌の場合、たとえ、楽譜によって伝承しようとする情報を固定し、録音によって楽譜に書き記せない細かい節回しまで記録し得たとしても、それでもなお、ご詠歌の伝承者は頑ななまでに師から弟子への直接の口伝にこだわる。そして、楽譜や録音による情報よりも、師の生の演唱が最も正しい情報として優先されるため、もし師の演唱と楽譜や録音との間に齟

齋が生じたときには、楽譜と録音を作り変えてしまうことが当然のように行われてきた。⁽⁹⁾このように、師からの直接の口伝を重視し、本来は伝承の固定化を図るためのものであったはずの「楽譜や録音を否定してしまふ」伝承者の態度は、ご詠歌に特徴的なものとして注目に値する。

三二 音楽理論

金剛流では、楽譜の作成と並行して音楽理論の確立も目指され、このときに精力的に研究を進めたのが、後に金剛流流祖と仰がれるようになった曾我部俊雄和尚と、教団の御雇楽師都築紅山であった。紅山は、教団からの委嘱を受けて、全曲を通じて旋法・音階を分類し、ご詠歌の旋律構造について理論的な整理を行った(都築 一九五九 四頁)。また、曾我部も紅山に学びながら研究を重ね、一九三三年に「金剛流詠歌道」と題して、ご詠歌の音楽理論や歴史に関する論考を発表した。

「金剛流詠歌道」は、こんにちもご詠歌の解説書として広く読まれており、ご詠歌の起源や歴史に関する記述に加え、音階、拍子、発声法、装飾法、法具(楽器)の奏法など、多岐にわたる内容から成っている。中でも音階に関して多くの紙面が割かれているため、以下、この点を取り上げて簡単に考察を加える。

「金剛流詠歌道」によれば、ご詠歌の音階は主に俗楽音階

第十四表 和洋主要音階対照表

西洋主要音階	二重		一重		初		二重	
	律名	音名	律名	音名	律名	音名	律名	音名
上	無	C	上	無	上	無	上	無
四	無	F	四	無	四	無	四	無
三	無	G	三	無	三	無	三	無
二	無	D	二	無	二	無	二	無
一	無	A	一	無	一	無	一	無
六	無	F	六	無	六	無	六	無
五	無	C	五	無	五	無	五	無
四	無	G	四	無	四	無	四	無
三	無	D	三	無	三	無	三	無
二	無	A	二	無	二	無	二	無
一	無	E	一	無	一	無	一	無
Do	無	C	Do	無	Do	無	Do	無
Si	無	B	Si	無	Si	無	Si	無
La	無	A	La	無	La	無	La	無
Sol	無	G	Sol	無	Sol	無	Sol	無
Fa	無	F	Fa	無	Fa	無	Fa	無
Mi	無	E	Mi	無	Mi	無	Mi	無
Re	無	D	Re	無	Re	無	Re	無
Do	無	C	Do	無	Do	無	Do	無
Si	無	B	Si	無	Si	無	Si	無
La	無	A	La	無	La	無	La	無
		G						
		F						
		E						
		D						
		C						
		B						
		A						
		G						
		F						
		E						
		D						
		C						
		B						
		A						
		G						
		F						
		E						
		D						

【資料2】「和洋主要音階対照表」(岩坪編 二〇〇四 一七三頁)

から成っている。俗楽とは、三味線音楽や箏曲を指し、また俗楽音階とは、これらの音楽を構成する音階であるが、ただし、俗楽といってもそれは「決して卑俗淫卑なものではなく、「雅楽に対する一般の芸術音楽の事」(岩坪編 二〇〇四 百六十三頁)であり、「今後は雅楽旋法に依る作品洋楽旋法に依る作品をも用い更に音楽として進展する途を探るようになること」(岩坪編 二〇〇四 百六十七頁)もあるであろうと述べている。

さらに曾我部は、金剛流ご詠歌の音階を【資料2】の「和洋主要音階対照表」にまとめて説明した。この対照表を見ると、右端の行にある「律名」とは声明に做った音名で、その隣の「音

名」が洋楽による音名となっている。そして、声明と洋楽の二種類の音名と対応するようにして、金剛流ご詠歌で用いるすべての音を、右から三行目の「金剛流音符」に記している。また、この「金剛流音符」の中から特定数の音符を選んで組み合わせることによって様々な音階が構成されるわけであるが、その音階の例は、左から三、四、五行目の「洋旋(平調)」「陰旋(黄鐘)」「陰旋(平調)」に示されている。曾我部は、これらのご詠歌の音階も、声明の音階(左から六、七行目の「律旋法(竜越調)」「呂旋法(竜越調)」)と、洋楽の音階(左から一、二行目の「洋短旋法(イ調)」「洋長旋法(ハ調)」)に対応させて説明している。

このように、曾我部は金剛流の音階が俗楽音階から成っているとしながらも、それは決して卑俗な音楽ではなく、理論的かつ合理的に説明可能なものであると考えて、ご詠歌の音階を声明や西洋音楽の音階理論と対応させて説明した。こうした音階理論は、「類麿的」「乞食歌」などとみなされていたご詠歌が、声明のように「伝統」的な仏教音楽であり、かつ、西洋音楽に匹敵する洗練された音楽であることを裏付けけるものになったと考えられる。

三―三 詠階制度

詠階制度とは、試験に合格すると詠階と呼ばれる階級が取得できる制度で、金剛流の創立当初から現在まで踏襲されている。現行の一例を【資料3】「詠階制度」で確認すると、詠階ごとに

詠階	課題曲目	房	記章	袈裟
(准教師以上は省略)				
准教師	来迎	(男女) 白	准教師マーク	教師袈裟
直修教導	金剛	(男女) 水色	直修教導マーク	半袈裟
大教導	入定和讃	(女性) 赤紫 (男性) 赤紫	6本	半袈裟
準大教導	梵音	(女性) 赤紫 (男性) 赤紫	5本	半袈裟
中教導	札打和讃	(女性) 赤紫 (男性) 赤紫	4本	半袈裟
準中教導	楊柳	(女性) 赤紫 (男性) 赤紫	3本	半袈裟
小教導	光明	(女性) 赤紫 (男性) 赤紫	2本	半袈裟
準小教導	追弔和讃	(女性) 赤紫 (男性) 赤紫	1本	半袈裟
入門	なし	(女性) 赤紫 (男性) 赤紫	なし	半袈裟

【資料3】詠階制度(神奈川地方本部の例)(2007年5月17日神奈川地方本部の教師へのインタビューより、作表:新堀)

難易度の異なる課題曲が指定されており、これに合格して詠階を得ると、その証となる袈裟などが授与され、合格者は謝礼として一定の金額を教団に納める。試験では、楽譜に書かれた「正調」の基準を厳密に守ることが評価されるため、詠階制度も「正調」を保存するために重要な機能を果たしたと言える。この詠階は、たとえば、いけばなや茶道などの家元制度に類似したものとして見ることができる。一九二〇〜三〇年代当時

には、いけばなや茶道などが稽古事として一般家庭に普及しており（鈴木 二〇〇〇 四十九頁）、稽古事は、プロの行う高級な芸術と大衆の担う低俗な娯楽との中間にある家庭の文化であった。こうした家庭の稽古事と同様の伝承形態を持つことは、ご詠歌を芸術・儀礼音楽と娯楽との中間的な存在として普及させる上で、うまく機能したと考えられる。

こうした家元制度に似た伝承の組織について、プロ意識の高い保存会では同様の制度を持っている場合もあるが、ご詠歌の特徴として注目したいのは、この制度が僧侶の階級制度（資料4）を参照）に倣ったものとみなされるようになったことである。というのも、僧侶が修行を積んで階級を取得するように、ご詠歌の稽古が信者の修行と位置づけられたからである。たとえば、一九二九年の楽譜集（曾我部編著 一九二九）に記された「教導の心得」を引用すると、

等級	称号
一級	大僧正
二級	権大僧正
三級	中僧正
四級	権中僧正
五級	少僧正
六級	権少僧正
七級	大僧都
八級	権大僧都
九級	中僧都
十級	権中僧都
十一級	少僧都
十二級	権少僧都
十三級	大律師
十四級	律師
十五級	権律師
十六級	教師試補

〔資料4〕僧侶の階級制度
（高野山真言宗務所編
2000 120～121頁
作表：新堀）

（前略）下は準小教導より上は詠匠に至るまで常に三信條五綱目の旨を体し、第一熱烈なる信仰、第二純潔なる品性、

第三同行との和合、第四勤行歌讀の精修、第五教導の親切等の資格を具へ怠らず講中の誘導拡張に努め、在家声明としての詠歌道を向上の資糧となし、（中略）自ら正調を習つて人に伝へ、老若男女に詠歌道に依る修養の貴きを知らしむるやう身を以て率ゐるは實に道俗を論ぜず詠歌教導の要務なりと知るべし^①。

とあり、ご詠歌の第一義が信仰にあり、ご詠歌の「正調」をうたい継ぐことが「詠歌道」であることが読み取れる。このようにご詠歌が信仰の道とみなされた背景には、詠階制度が大きく関係している。というのも、家元制度を持ったお茶やいけばなといった芸能が「茶道」や「華道」などと呼ばれるように、ご詠歌をうたい継ぐことが「詠歌道」と呼ばれ、ここでは単に技術の上達を目指すのではなく、精神の修養を積む求道的な性格が重視されたからである。

こうした芸道のあり方は、ご詠歌の伝承者が楽譜よりも口伝を重視するという姿勢に通じるものと見ることができよう。本論文の三一でも述べたとおり、「正調」を保存するために作った楽譜を誤っていると書き換えてしまうことは一見非常に奇異に感じられるが、ご詠歌の場合、芸道という視点から考えてみると、師からじかに教えることが重視されるため、口伝を優先して楽譜を書きかえることも理に適っていると言えるのではないだろうか。

おわりに

本稿では、一九二〇～三〇年代のご詠歌を対象に「正調」の成立過程を考察した。ご詠歌は西洋化型の仏教音楽に対抗する形で、真言宗の教団が伝承し始めた。このとき、教団は楽譜と音楽理論を作り、また家元制度に似た伝承のあり方を整えることによって、ご詠歌を「伝統」的な仏教音楽に昇華させ、ご詠歌の「正調」を確立した。その後の「正調」を保存しようとする動きは民謡の場合とよく似ているが、ご詠歌の特徴として強調したいのは、芸道としての特徴である。民謡の場合、たとえば北海道の「江差追分」であれば「江差」という地域のアイデンティティを支える音楽文化として民謡が重要な意味を持っており（渡辺 二〇〇四）、また、島根県安来地方の安来節を例に挙げれば、安来節はレコードというメディアを通じて全国的に広く知られるようになり、それが観光産業と結びつくことで民謡に商品的価値が見出されていった経緯も指摘できる（秋吉 二〇〇七）。これらの民謡と比較した場合、ご詠歌は信仰の道を究めるということが重視される点に特色があり、それは華道や茶道、尺八などの芸道により近い性格としてみることができる。芸道の思想は室町期に成立したと言われ、日本の諸芸能に特徴的なものと思われるが、近代とりわけ一九二〇～三〇年代という時期をみると、それは家庭における稽古文化との結びつきから考える必要がある。以上を今後の課題としたい。

注

(1) 保存会による楽譜の制定と「正調」の関係については、David W. Hughes が言及しており (Hughes 1981, p.34)、また渡辺裕も、戦後の江差追分を例に挙げて、楽譜制定とコンクール開催による「正調」の固定化について言及している (渡辺 二〇〇四 百五十六～百六十六頁)。

(2) 大正期以前にも、真言宗は浄土真宗の活動を手本にしなから布教を行っていたが、一九二〇年代から、真言宗の新しい布教のあり方として、「大師中心主義」が叫ばれるようになった。これは、浄土真宗のやり方を手本にして布教を行うのではなく、真言宗独自の教え、真言宗を開いた空海（弘法大師）の教えを広めることを目指した動きであった。(寺河 一九七〇 九十四頁)

(3) 引用文（曾我部俊雄「詠監就任の辞」一九二九年）の執筆年について、原典の確認が取れていないが、執筆者の曾我部が詠監に就任したのは昭和四年（高野山金剛流教師心得十箇条 一九九九 三十三頁）であることから、執筆年を一九二九年と判断した。曾我部俊雄は真言宗高野山派の僧侶で、金剛流の普及に尽力した人物で、現在では、金剛流を大成した功績が称えられて流祖と仰がれている。

(4) 曾我部は、「鬱勃たる創業の精神」（曾我部 一九三三 a）の中で、ご詠歌について「それが巷間の俗歌俚謡と同一視し難い点は宗教楽であり讃歌であるといふ点である、

此宗教声楽としての詠歌和讃を正當に理解し認識することが根本的に必要なもので私共の要望は金剛流道行者の指導精神と相並んで此詠歌和讃の本質と価値とを一般識者に認めて貰ひたいのである」と述べており（岩坪編二〇〇四 二十一頁）、こうした主張がなされた背景には、「頽廢的」「乞食歌」という詠歌への非難を払拭しようとする意識も働いていたと思われる。

(5) 都築紅山は、都山流尺八の演奏家であるが、尺八のほかにはピアノやヴァイオリンを嗜み、西洋音楽の理論にも通じていたことから、金剛流の楽師として招かれ、詠歌の楽譜作成や音楽理論の研究に携わった。

(6) ご詠歌の楽譜作成に当たって、その基礎を、高野山派の教団が伝習してきた南山進流の声明譜に依ることとした（久保観雅「金剛講に就て」『金剛流詠歌道講録』岩坪編二〇〇四 五頁）。また、楽譜集の解説にも「金剛流に於ては覺意作にかゝる十五折博士の記号を採用して詠歌及和讃の音譜を記す」とある（曾我部俊雄「音譜」『金剛流御詠歌和讃詳解』曾我部編著 一九二九）。

(7) 引用文中の傍線は、引用者による。

(8) 一九三〇年には、師範の声を吹き込んだ録音がレコードで発売されたため（『高野山金剛流教師心得十箇条』一九九九 三十三頁）、従来の師から弟子への直接的な口伝とは異なる、新しい口伝のあり方が生まれた。

(9) こうした楽譜の書き換えや録音の録り直しは、金剛流に限ったことではなく他流にも共通する特徴であり、このことは密厳流の場合を例に、拙論（新堀 二〇〇六）で論じた。たとえば、安来節の保存会も家元制度を導入し、「名人」から「三級」までの階級を敷いて伝承を制度化することによって「正調」を確立した（秋吉 二〇〇七 三十三頁）。

(11) 引用文中の傍線は、引用者による。

引用・参考文献

秋吉康晴 「旅に誘う民謡―安来節の場所をめぐる考察」『文芸

学研究』第十一号 二〇〇七

飛鳥寛栗 『それは仏教唱歌から始まった―戦前仏教洋楽事情―』

一九九九 樹心社

池田英俊 「明治仏教の教会・結社をめぐる問題」圭室文雄編『民

衆宗教の構造と系譜』一九九五 雄山閣出版

岩坪眞弘編 『金剛流詠歌道講録』二〇〇四 高野山金剛講総

本部

蒲生郷昭 「御詠歌」平野健次・上參郷祐康・蒲生郷昭監修『日

本音楽大事典』一九八九 平凡社

『高野山金剛流教師心得十箇条』一九九九 高野山金剛講総本

部教師会

高野山真言宗宗務所編 「高野山真言宗宗規」『高野山真言宗

規類集』二〇〇〇 高野山真言宗宗務所

- 小室裕充 『近代仏教史研究』 一九八七 同朋舎出版
- 阪井葉子 「明治期日本における「民謡」概念の成立」『独文学報』
第二十一号 二〇〇五
- 品田悦一 「第三章 民族の原郷—国民歌集の刷新と普及」『万葉集の発明—国民国家と文化装置としての古典』二〇〇一 新曜社
- 新堀敏乃 「密厳流—詠歌の楽譜と口頭伝承が変容するしくみ—規範と個性の関係をめぐって」『東洋音楽研究』第七十一号
二〇〇六
- 鈴木幹子 「大正・昭和初期における女性文化としての稽古事」
青木保ほか編 『女の文化 近代日本文化論8』二〇〇〇
岩波書店
- 曾我部俊雄 「詠監就任の辞」一九二九（岩坪眞弘編『金剛流詠歌道講録』二〇〇四 高野山金剛講総本部に所収）
- 曾我部俊雄 a 「鬱勃たる創業の精神」一九三三（岩坪眞弘編『金剛流詠歌道講録』二〇〇四 高野山金剛講総本部に所収）
- 曾我部俊雄 b 「金剛流詠歌道」一九三三（岩坪眞弘編『金剛流詠歌道講録』二〇〇四 高野山金剛講総本部に所収）
- 曾我部俊雄編著 『高野山大師教會金剛講 御詠歌和讃詳解』
一九二九 高野山大師教會金剛講總本部
- 武石彰夫 『仏教歌謡の研究』一九六九 桜楓社
- 都築紅山 『金剛流御詠歌楽理經典』一九五九 高野山金剛講
総本部
- 坪井秀人 「第二章 〈国民の声〉としての民謡」『感覚の近代』
二〇〇六 名古屋大学出版会
- 寺河俊海 『真言宗布教史』一九七〇 高野山真言宗布教研究所
- Hughes, David, 1981 "Japanese Folk Song Preservation Societies: Their History and Nature." *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property: Preservation and Development of the Traditional Performing Arts: 6-9 August, 1980, Tokyo National Research Institute of Cultural Properties*
- 福本康之 「昭和戦前期の仏教音楽に関する一考察（一）」『佛教音楽協會』と同協会京都支部の活動を中心に—』『環境と経営』第七巻第一号 二〇〇一
- ホブズボウム、エリック／レンジャー、テレンス編 『創られた伝統』前川啓治・梶原景昭他訳 一九九二 紀伊國屋書店
- 日黒隆幸 「真言宗布教史」密教文化研究会編『密教文化』
一九五七 高野山出版社
- 渡辺裕 「異文化接触の中の民謡—『正調江差追分』にみる自己表象の成立と変容』井上さつき・寺内直子・渡辺裕 『日本音楽・芸能をめぐる異文化接触メカニズムの研究—2000年パリ万博前後における東西の視線の相互変容—』平成十三年度科学研究費補助金（基盤研究（B）（1））研究成果報告書（平成十六年十一月版）二〇〇四
（しんぼり・かんの／東京藝術大学大学院）