

浜松医科大学紀要

一 般 教 育

第 20 号

2006年3月

浜松医科大学

目 次

競馬データにみられる統計的偏りについて (3)	野田 明男	1
関口存男における前置詞 zu	佐藤 清昭	11
The Development of the Kurogo in Terayama Shuji's plays	遠藤 幸英	37
Student Expectations of Medical School and the Ripple Effect	グレゴリー・オーダウド	55
付録：浜松医科大学紀要一般教育の編集，刊行に関する申し合わせ		64

競馬データにみられる統計的偏りについて (3)

野田 明男

(総合人間科学講座・数学)

On the Statistical Bias Found in the Horse Racing Data (3)

Akio NODA

Integrated Human Sciences · Mathematics

Abstract: This is a continuation of the author's previous papers [2] and [3]. Our approach based on exchangeable random variables t_i ($i = 1, 2, 3, 4$) was introduced in [3] and is improved in § 1. By separating all horse racings into the two categories of dirt and turf (such a separation was suggested by a referee of [3]), we are able to get better results on the statistical bias found in the racing files [4]. Here we take up only racings of 16 participants carried out on these racetracks: Chukyo, Hanshin, Kyoto, Nakayama and Tokyo.

The present data analysis thus performed leads us to investigate some characteristics for each racetrack mentioned above. In fact, we first make up a lot of contingency tables naturally arising from our approach, and by appealing to the familiar chi-square test ([1]), we see how large the deviation is between the empirical and expected frequencies. We are then in a position to report what kinds of differences are observed among these racetracks and also between the two categories of dirt and turf on the same racetrack. The details are in § 2.

Key words: chi-square test, contingency table, exchangeable random variables.

§ 1. 序

著者の論文[2][3]に引き続いて、中央競馬レース成績[4]で見出される統計的偏りを考察する。5つの競馬場(イ)中京(ロ)阪神(ハ)京都(ニ)中山(ホ)東京におけるレース成績を比較検討し、各競馬場の「個性」を解明したい、これが著者の研究目標である。この論文では[3]のアプローチの不十分な点を改善した上で、「芝」と「ダート」の2つに分けて、 $m = 16$ 頭のレース結果を分析する。[3]のレフェリーから示唆されたこの分離分割のおかげで、偏り方に関する競馬場間の差異(および類似性)が一層鮮明になる。互いに強め合う方向に、大きな偏りをはっきりと示す阪神の芝とダート、いろいろな面で偏りを示すダートの方で、全く偏りを見せぬ芝をもつ京都、そして互いに打ち消し合う方向に、少数の分類項目でしか偏りを見せぬ中山の芝とダート、これら3者が特にあざやかな対比を形作る。次節において、各競馬場毎にダートと芝のレース成績を分析した結果をそれぞれ詳述する。加えて、ダートと芝の偏り方の異同について、 χ^2 統計量の値の変化に着目して調べた結果を報告する。

[4]に記載されている n 回のレース結果は、出走馬の馬番を表す有限母集団 $\{1, 2, \dots, m\}$ から、上位3頭の無作為抽出が n 回繰り返されたものとみなす。これが偏りを測る基準となる帰無仮説 H_0 である。さて、1着 x_1 、2着 x_2 、3着 x_3 と記すとき、 (x_1, x_2, x_3) の確率分布は H_0 の下で交換可能である([5]参照)。しかしながら、3連単の立場でレース結果を調べて行くと、分類項目が多くなって、統計的偏りは検出しにくい傾向がある。くじ引きで馬番が決まるので、偶然の要素がかなり大きく寄与するものと思われる。われわれは3連複の立場に移って、レース成績を整理し直す。そのため、 x_1, x_2, x_3 の順序統計量 $x_{(1)} < x_{(2)} < x_{(3)}$ 間の差

$$t_1 = x_{(1)}, \quad t_2 = x_{(2)} - x_{(1)}, \quad t_3 = x_{(3)} - x_{(2)}, \quad t_4 = m + 1 - x_{(3)}$$

を基本統計量として採用する。 $t_1 + t_2 + t_3 + t_4 = m + 1$ で和が一定の (t_1, t_2, t_3, t_4) の確率分布は、順序統計量に移って一端失った交換可能性を回復する。[3]と同じアプローチにより、基本統計量 t_i 達の大小関係および t_i のとる値に基づいて、レース結果を分類し、対応する分割表(度数分布表)を作成して、 χ^2 検定([1]参照)を実行する。その結果を比較検討し、まとめたものが§2に他ならぬ。

[3]におけるデータ分析の不十分さを改善するため、今回新たに導入したやり方を述べて、次節への準備とする。まず t_1, t_2, t_3, t_4 の中から2つ選んで t_i, t_j ($i < j$) とし、

$$X_0 = \{t_i = t_j\} \quad X_1 = \{t_i < t_j\} \quad X_2 = \{t_i > t_j\}$$

と定義する。即ち、[3]の内枠・外枠問題を意識して定めた $(i, j) = (2, 3)$ の $X = A$, $(1, 3)$ の B , $(2, 4)$ の C , $(1, 4)$ の D の4種類に加えて、 $(i, j) = (1, 2)$ の $X = E$, $(3, 4)$ の F の2種類を新たに考える。具体的に記すと次の通り。

$$A_0 = \{t_2 = t_3\} \quad A_1 = \{t_2 < t_3\} \quad A_2 = \{t_2 > t_3\}$$

$$B_0 = \{t_1 = t_3\} \quad B_1 = \{t_1 < t_3\} \quad B_2 = \{t_1 > t_3\}$$

$$C_0 = \{t_2 = t_4\} \quad C_1 = \{t_2 < t_4\} \quad C_2 = \{t_2 > t_4\}$$

$$D_0 = \{t_1 = t_4\} \quad D_1 = \{t_1 < t_4\} \quad D_2 = \{t_1 > t_4\}$$

$$E_0 = \{t_1 = t_2\} \quad E_1 = \{t_1 < t_2\} \quad E_2 = \{t_1 > t_2\}$$

$$F_0 = \{t_3 = t_4\} \quad F_1 = \{t_3 < t_4\} \quad F_2 = \{t_3 > t_4\}$$

さらに、 $A \sim F$ 6種類の分割の中から2つ選んで X, Y とし、積事象 $X_i \cap Y_j$ ($i, j = 0, 1, 2$) を構成する。こうしてできる (6+15)通りの分割がこの論文において第1の役割を担う分類項目である。このとき H_0 の下での確率分布は、 t_i 達の交換可能性を考慮して、 X と Y に用いられる t_i 達に重複がなければ ($A_i \cap D_j, B_i \cap C_j, E_i \cap F_j$ の3通り) [3]の命題3を、重複が1つある場合 ($A_i \cap B_j$ など残り12通り) は [2]の命題4を参照すればよい。

次に、 t_1, t_2, t_3, t_4 の順序統計量 $t_{(1)} \leq t_{(2)} \leq t_{(3)} \leq t_{(4)}$ のうち、両端をなす最小値 $t_{(1)}$ と最大値 $t_{(4)}$ に着目して、次の4通りの分類(第2の役割を担う)を行う。以下 $t_{(k)} = t_{i_k}$ ($k = 1, 2, 3, 4$) と書く。

- (a) $t_{(1)} < t_{(2)}$ となる場合、最小値の位置 i_1 に加えて、その値 t_{i_1} との組 (i_1, t_{i_1})
- (b) $t_{(3)} < t_{(4)}$ となる場合、最大値の位置 i_4 に加えて、その値 t_{i_4} との組 (i_4, t_{i_4})
- (c) $t_{(1)} = t_{(2)} < t_{(3)}$ となる場合、その位置 (i_1, i_2) に加えて、その値との組 (i_1, i_2, t_{i_1})
- (d) $t_{(1)} < t_{(2)} \leq t_{(3)} < t_{(4)}$ となる場合、両端をなす位置の組 (i_1, i_4)

$m = 16$ のとき、交換可能性のおかげで、次のように確率計算される。 i_1, i_4 は1から4までの整数値 ($i_1 \neq i_4$), (i_1, i_2) は $1 \leq i_1 < i_2 \leq 4$ を満たす。

- (a) $P(i_1, t_{i_1} = 1) = \frac{66}{400}, P(i_1, t_{i_1} = 2) = \frac{28}{400}, P(i_1, t_{i_1} = 3) = \frac{6}{400}$ 。
- (b) $P(i_4, t_{i_4} \leq 6) = \frac{16}{508}, P(i_4, t_{i_4} = 7) = \frac{27}{508}, P(i_4, t_{i_4} = 8) = \frac{28}{508}, P(i_4, t_{i_4} = 9) = \frac{21}{508},$
 $P(i_4, t_{i_4} = 10) = \frac{15}{508}, P(i_4, t_{i_4} \geq 11) = \frac{20}{508}$ 。
- (c) $P(i_1, i_2, t_{i_1} = 1) = \frac{1}{12}, P(i_1, i_2, t_{i_1} = 2) = \frac{1}{18}, P(i_1, i_2, t_{i_1} = 3) = \frac{1}{36}$ 。
- (d) $P(i_1, i_4) = \frac{1}{12}$ の一様分布。

最後に [3] で採用した上記以外の分類項目を取りあげる。対応する確率分布表はすべて交換可能性から容易に従う ([3]参照)。

§ 2. レース成績から競馬場の個性を引き出す試み

§1で述べたアプローチで、 $m = 16$ 頭のレースをダートと芝に分けて、データ分析(χ^2 検定)を行った結果を5つの競馬場毎に詳述する。有意水準は5%とし、帰無仮説 H_0 が棄却されるケースを主として取りあげて行く。さらに、ダートと芝で偏り方にどんな違いがあるか、調べることにする。

- (i) 両者を合わせると χ^2 値が大きくなる(互いに強め合う向きの偏りを示す)ケース；
- (ii) 両者を合わせると χ^2 値が小さくなる(互いに打ち消し合うような偏りを示す)ケース；
- (iii) 上記どちらでもない(両者の χ^2 値の中間におさまる)ケース。

このような χ^2 値の変化に連動する P 値の変化を調べ、興味深い点を報告する。

(イ)中京競馬場：[4]に記載されているレース数は、ダートの $n_1 = 405$ と芝の $n_2 = 268$ であり、全レース($N = 1524$)中それぞれ26.6%と17.6%を占める。

ダート(1)まず B, D, E において、 χ^2 値が大きく、 P 値はそれぞれ0.1%未満、1~2.5%、0.1%未満になる。いずれも高頻度で、 t_1 の値が他の t_i に比べて大きくなる。 B, D, E を含む積事象を調べると、 $A_i \cap D_j$ 以外すべて5%未満になる。特に、0.1%未満の P 値を示すのは $A_i \cap B_j, A_i \cap E_j, B_i \cap C_j, B_i \cap E_j, B_i \cap F_j$ の5つであり、0.1~0.5%になるのは $B_i \cap D_j$ と $E_i \cap F_j$ 、1~2.5%になるのは $D_i \cap E_j$ と $D_i \cap F_j$ である。

大きな χ^2 値をもつ分割表を2つ例示しよう。 H_0 の下での期待度数を()内に示す。

	A_0	A_1	A_2
B_0	3 (3.616)	8 (11.571)	22 (25.313)
B_1	2 (11.571)	113 (122.223)	27 (48.455)
B_2	38 (25.313)	69 (48.455)	123 (108.482)

	E_0	E_1	E_2
B_0	3 (3.616)	22 (25.313)	8 (11.571)
B_1	24 (25.313)	74 (108.482)	44 (48.455)
B_2	20 (11.571)	48 (48.455)	162 (122.223)

(2) 最小値の位置 i_1 によって分類すると、 $i_1 = 1$ が低頻度で生じるため P 値は2.5~5%となるが、値との組 (i_1, t_1) に移ると、5%を越える結果になる。また最大値の位置 i_4 では $i_4 = 1$ が高頻度で生じ、 P 値は0.1%未満になる。しかしながら、値との組 (i_4, t_4) に移ると5%を越えてしまう。最後に (i_1, i_4) によって分類すると、 P 値は0.5~1%である。(2, 1)と(4, 1)が高頻度、(1, 4)と(4, 2)が低頻度を示す。

(3) $t_{(2)} = t_{(3)}$ となるケースに限って、 (i_1, i_2, i_3, i_4) の12項目の分類を行うと、 P 値が1~2.5%になるのが、 H_0 を棄却できるケースである。

以上 t_1 の大きさに関する偏りが顕著で、いろいろな面から検出される。

芝(1) C に関する分割のみ P 値が2.5~5%になる。 $t_2 < t_4$ が高頻度で生じる。

(2) i_4 による分類では H_0 を棄却できぬが、組 (i_4, t_4) に移って最大値によって細分すると、 P 値が1~2.5%になる。これはダートの場合と反対の主張であり、いささか驚かされる結果である。また、 $t_{(1)} = t_{(2)} < t_{(3)}$ となるケースで (i_1, i_2) によって分類すると、 P 値は2.5~5%になるが、値との組 (i_1, i_2, t_1) に移ると5%より大きくなる。同じケースで (i_1, i_2, i_3, i_4) の12項目に細分すれば、 P 値は1~2.5%になる。このとき、(2, 3, 1, 4)と(1, 2, 4, 3)が高頻度、(2, 4, 3, 1)と(3, 4, 1, 2)が低頻度を示す。

以上芝の場合は、ダートと違って2, 3の面で偏りを示すに過ぎぬ。

最後にダートと芝を合わせたとき、 χ^2 値はどう変化するか、目につく点を列挙する。 C と E に関しては χ^2 値は分けた場合に比べて大きくなり、 P 値は0.5%~1%と0.1%未満を示す。 $A_i \cap E_j$, $C_i \cap D_j$, $C_i \cap E_j$, $D_i \cap E_j$, $E_i \cap F_j$ に移れば χ^2 値はやはり大きくなり、それぞれ0.1%未満, 1~2.5%, 0.1~0.5%, 0.5~1%, 0.1~0.5%の P 値を得る。他の場合はダートの大きな χ^2 値と芝の小さな χ^2 値の間におさまる。合わせたときダートと違って H_0 を棄却できなくなるケースは、 D と $D_i \cap F_j$ の2つ。次に、 i_1 と (i_1, i_4) については合わせると χ^2 値が大きくなり、1~2.5%と0.5~1%の P 値を示す。 i_4 の方は両者の中間に来て0.1~0.5%の P 値を得る。さらに組 (i_1, i_2) と (i_4, t_4) では χ^2 値は小さくなり、 P 値は5%を越えてしまう。このようにダートと芝では相反する要素が含まれていて、明確な方向づけをすることは難しい。

(ロ) 阪神競馬場：ダートの $n_1 = 473$ と芝の $n_2 = 250$ のレースを分析する。全レース ($N = 2484$) 中に占める割合は、19.0%と10.1%である。

ダート(1) C と F において P 値は0.1~0.5%と1~2.5%になる。 t_2, t_3 に比べて t_4 が大きい傾向を示す。偏差の大きい C を含む積事象を調べると、すべて H_0 が棄却される。 $B_i \cap C_j$, $C_i \cap D_j$, $C_i \cap E_j$ で0.5~1%、 $C_i \cap F_j$ (および $D_i \cap F_j$ と $E_i \cap F_j$) で1~2.5%、 $A_i \cap C_j$ (および $B_i \cap E_j$) で2.5~5%の P 値を得る。

(2) 最大値の位置について、 $i_4 = 4$ が高頻度、 $i_4 = 2$ が低頻度で生じ、0.1%未満の P 値を得るが、 (i_4, t_4) に移ると、5%より大きくなる。 (i_1, i_4) による分類では0.1~0.5%の P 値になる。(1, 4)と

(3, 4)が多く、(1, 2)と(1, 3)が少ない。

(3) t_i がすべて異なるケースで (i_1, i_2, i_3, i_4) の24項目で分類すると、0.5~1%の P 値を示す。(1, 2, 3, 4)と(3, 2, 1, 4)が高頻度、(1, 3, 4, 2)が低頻度である。

以上 t_4 の大きさに関する偏りが種々の面で見出される。しかしながら、次に論じる芝の場合が、ダートと同じ向きの圧倒的に大きな偏差をわれわれに呈示するので、上記の記述も色褪せてみえるかもしれぬ。

芝(1) A, C, D, F の分割において P 値はそれぞれ0.5~1%, 0.1%未満, 0.1%未満, 2.5~5%になる。 t_2 が小さくて t_4 が大きい傾向が明白に(次の(2)でも同様に)読み取れる。 C か D を含む積事象を調べると、0.5~1%の $B_i \cap D_j$ と $D_i \cap F_j$ を除く残り7つ(および $A_i \cap F_j$ と $E_i \cap F_j$)において、すべて0.1%未満の P 値を示すという驚嘆すべき結果を得る。なお、 $A_i \cap E_j$ は2.5~5%の P 値である。

χ^2 値が極めて大きい分割表を3つ例示しよう。

	D_0	D_1	D_2
A_0	0 (0)	18 (12.5)	16 (12.5)
A_1	16 (12.5)	81 (50)	30 (50)
A_2	7 (12.5)	45 (50)	37 (50)

	D_0	D_1	D_2
C_0	1 (2.232)	5 (7.143)	7 (15.625)
C_1	11 (7.143)	115 (75.446)	27 (29.911)
C_2	11 (15.625)	24 (29.911)	49 (66.964)

	D_0	D_1	D_2
E_0	1 (2.232)	25 (15.625)	8 (7.143)
E_1	11 (15.625)	62 (66.964)	25 (29.911)
E_2	11 (7.143)	57 (29.911)	50 (75.446)

(2) 最小値の位置 i_1 による分類では、 $i_1 = 2$ の度数が大きく0.1%未満の P 値になり、組 (i_1, t_1) に移っても1~2.5%の P 値を得る。また最大値の方は $i_4 = 4$ の度数が大きく0.1%未満の P 値、組 (i_4, t_4) に移っても0.1%未満の P 値が保持される。(4, 8)と(4, 9)が極めて高い頻度で生じる。さらに、 (i_1, i_4) による分類でも P 値は0.1%未満であり、 $t_{(1)} = t_{(2)} < t_{(3)}$ のケースでの (i_1, i_2) に移ると P 値は2.5~5%である。

(3) t_i がすべて異なるケースで (i_1, i_2, i_3, i_4) の24項目で分類すると、 P 値は0.1%未満になる。(2, 1, 3, 4)と(2, 3, 1, 4)が極めて高い頻度で生じる。

最後にダートと芝を合わせるとどうなるか、調べると多くの分類項目において χ^2 値は大きくなる。例えば、 (i_1, i_2, i_3, i_4) に基づく分類(上記 t_i がすべて異なるパターンだけでなく、2つが一致するパターンにおいても χ^2 値は大きくなる)、 $i_4, (i_4, t_4), (i_1, i_4)$ による分類、そして C, E (単独では両者5%を少し超えるが、合わせると5%未満になるケース)および F による分割、 $A_i \cap E_j, B_i \cap C_j, B_i \cap E_j, B_i \cap F_j$ (E と同じく、合わせて初めて5%未満になるケース)、 $C_i \cap D_j, C_i \cap F_j, D_i \cap F_j$ を挙げることができる。他の項目では合わせると、芝の大きい χ^2 値とダートの小さい χ^2 値の中間に来るけれども、そのうち P 値が0.1%未満になるのは $A_i \cap C_j, A_i \cap F_j, C_i \cap E_j, D_i \cap E_j, E_i \cap F_j$ の5つ。 D では1~2.5%、 $A_i \cap D_j$ と $B_i \cap D_j$ では2.5~5%の P 値を得る。

(ハ) 京都競馬場：ダートの $n_1 = 468$ と芝の $n_2 = 167$ レースを分析する。全レース ($N = 2588$) 中、18.1%と6.5%である。

ダート (1) $A \sim F$ 種類の分割すべてにおいて、 H_0 を棄却できる。 P 値は阪神芝の場合ほど小さくないが、0.5~1%が B と D 、1~2.5%が A, C, F 、2.5~5%が E である。 t_3, t_4 が t_1, t_2 に比べて大きい傾向を示す。また、 $t_1 = t_2$ が有意に多く、 $t_3 = t_4$ が有意に少ない。次に積事象を調べると、5%をほんのわずか越える $B_i \cap D_j$ (不思議なことに、小さな χ^2 値をもつ芝と合わせると χ^2 値が大きくなって1~2.5%の P 値を示す)を唯一つの例外として、残りすべてにおいて H_0 が棄却される。このうち最大の χ^2 値をもつ分割表を例示する。

	E_0	E_1	E_2
B_0	10 (4.179)	29 (29.25)	17 (13.371)
B_1	44 (29.25)	119 (125.357)	71 (55.993)
B_2	8 (13.371)	41 (55.993)	129 (141.236)

(2) 最大値の位置 i_4 による分類で、 $i_4 = 4$ が高頻度で生じて1~2.5%の P 値を得るが、組 (i_4, t_4) に移ると5%よりかなり大きくなる。また、 $t_{(1)} = t_{(2)} < t_{(3)}$ のケースで (i_1, i_2) に着目すると、(1, 2) と(2, 3)が高頻度、(3, 4)が低頻度で生じ、1~2.5%の P 値を示す。値との組 (i_1, i_2, t_1) に移っても1~2.5%の P 値が保持される。このとき、 $(i_1, i_2) = (1, 2)$ に対しては $t_1 \geq 2$ の方が多く、(2, 3)に対しては $t_1 = 1$ の方が多く現れる。

(3) $t_{(1)} = t_{(2)} < t_{(3)}$ のケースで、 (i_1, i_2, i_3, i_4) の12項目で分類すると、上記 (i_1, i_2) による場合と同じく1~2.5%の P 値を得る。少数例ながらも、 t_i のうち3つの値が一致するケースでは、値による分類でも位置による分類でも、両方とも P 値は5%より小さくなることを付言する。

芝 すべての項目において H_0 を採択する結果に終わる。

最後に両者合わせると、ダートで H_0 が棄却されたところは、そのまま H_0 が棄却される。ダートの場合からの P 値の変動はそう大きくはない。つまり、芝のレース結果が、ダートの偏りを打ち消す方向に働くことはほとんどみられない。

(ニ) 中山競馬場：ダートは $n_1 = 845$ 、芝は $n_2 = 289$ で $m = 16$ 頭のレースが最も多く行われる。全レース ($N = 2663$) 中、31.7%と10.9%を占める。

ダート ほとんどの分類項目で H_0 が採択されるが、例外は次の5つ。

(1) $t_1 > t_2$ の方に偏る E の分割、および $A_i \cap C_j, C_i \cap F_j$ の3つにおいて2.5~5%の P 値になる。

(2) 最小値の位置 i_1 では P 値は5%をはるかに越えるけれども、値との組 (i_1, t_1) に移ると、0.5~1%の P 値になる。 $t_1 = 1$ のとき $i_1 = 1$ が少なく、 $i_1 = 4$ が多いのに対照的に、 $t_1 = 2$ のときは $i_1 = 1$ が多く、 $i_1 = 4$ が少ない。

(3) t_i のうち3つが一致するパターン(度数は34)で、他と異なるのが t_1 であるケースが半分近くも占める。(この結果、上記 $A_i \cap C_j$ と $C_i \cap F_j$ における χ^2 値が大きくなる。)

芝(1) t_1 が小さく、 t_4 が大きい傾向を示す。実際 B と D による分割で、ともに P 値は1~2.5%になる。積事象ではすべて H_0 を採択する結果になる。

(2) 最大値の位置 i_4 で分類すると、2.5~5%の P 値を得る。最小値の方は、単独の i_1 では5%を少し越えるが、値との組 (i_1, t_1) に移れば1~2.5%の P 値になる。 $t_1 = 1$ のときダートの場合と反対に $i_1 = 1$ が多く、 $i_1 = 4$ が少ない。 $t_1 \geq 2$ のときは、 $i_1 = 2$ が少ない。従って芝とダートを合わせると、 P 値は5%より大きくなる。最後に、 (i_1, i_4) において2.5~5%の P 値を得る。

ダートと芝を合わせると、互いに打ち消し合う方向に働くため H_0 を棄却できる分類項目を発見することができない。これは[3]の結論に合致する。

(ホ) 東京競馬場：ダートは $n_1 = 503$ 、芝は $n_2 = 126$ で、全レース ($N = 2483$) 中20.3%と5.1%を占める。 $m = 16$ 頭による芝のレースの少なさが際立つ。

ダート (1) D による分類のみ2.5~5%の P 値であり、 $t_1 < t_4$ の向きに偏る。積事象では $B_i \cap F_j$

($t_1 < t_3 < t_4$ の度数が大きい), $C_i \cap D_j, D_i \cap E_j$ において、それぞれ0.1~0.5%, 1~2.5%, 2.5~5% の P 値を得る。

(2) 最大値の位置に関して、 $i_4 = 4$ が高頻度で生じて2.5~5%の P 値になるが、値との組 (i_4, t_{i_4}) に移ると5%より大きくなる。

(3) 特筆すべきは、5つのタイプ(no pair型、3つのone pair型、three cards型)への分類において0.5~1%の P 値が得られること。他の競馬場ではみられぬ特色である。 $t_{(1)} = t_{(2)}$ のケースが多く、 $t_{(3)} = t_{(4)}$ のケースが少ない。また高頻度で生じる $t_{(1)} = t_{(2)}$ のケースに限ると、 (i_1, i_2, i_3, i_4) による12項目において(1, 2, 3, 4)と(1, 3, 2, 4)が高頻度で生じ、 P 値は2.5%~5%になる。しかしながら、最初の (i_1, i_2) だけみて分類すれば、5%をはるかに越えてしまう。

芝 H_0 を棄却できる分類項目は数少ない。まず C による分割で、 $t_2 > t_4$ のケースが有意に少ない。最小値の位置では $i_1 = 3$ の度数が最大で、2.5~5%の P 値になる。ダートの場合は $i_1 = 3$ が最小度数であり、両者合わせると χ^2 値が小さくなって5%より大きくなる。最後に、特異な分割表を示すものとして (i_4, t_{i_4}) を取りあげよう。 $i_4 = 4$ の行では、 $t_4 \geq 11$ が極めて大きい度数をもち、 $i_4 = 3$ の行では $t_3 = 7$ の度数が目立つ。(阪神芝では、 $i_4 = 4$ で $t_4 = 8, 9$ の度数が極端に大きかった点を思い起こす。)また $t_{i_4} = 10$ の度数が期待度数よりも小さい。例数が少ないけれども、 χ^2 値を計算して1~2.5%の P 値を導く。

さて、ダートと芝を合わせた場合、 χ^2 値が大きくなり5%未満の P 値を示すのは、 C による分割、 $B_i \cap C_j$ と $C_i \cap D_j$ 、そして $t_{(1)} = t_{(2)}$ のケースで (i_1, i_2, i_3, i_4) による分類の4つ。なお、 $B_i \cap F_j, i_4$ と (i_4, t_{i_4}) による分類では、合わせると両者の χ^2 値の中間に来て、それぞれ1~2.5%、2.5~5%と1~2.5%の P 値を与える。

謝 辞

資料の整理と原稿の清書をお願いした鴨藤江利子さんに、心から御礼申しあげます。また鋭いコメントで不十分な点を指摘し、著者の目を新たな方向に向けてくれた[2][3]のレフェリー達に感謝申しあげます。

参考文献

- [1] Everitt BS : *The Analysis of Contingency Tables*, 2nd edition. Boca Raton : Chapman&Hall/CRC,1992.
- [2] 野田明男 : 競馬データにみられる統計的偏りについて(1), 浜松医科大学紀要一般教育18: 1-11, 2004.
- [3] 野田明男 : 競馬データにみられる統計的偏りについて(2), 浜松医科大学紀要一般教育19: 1-7, 2005.
- [4] レーシングファイル(中央競馬全レース成績書), No.22~42. ケイバブック, 1999~2004.
- [5] Peccati G : Hoeffding-ANOVA decompositions for symmetric statistics of exchangeable observations. *Ann.Probab.* 32(3A) : 1796-1829, 2004.

関口存男における前置詞 zu

佐藤 清昭

(日本語・日本事情)

Die Präposition "zu" bei Sekiguchi T.

SATÔ Kiyooki

Japanisch u. Japanische Angelegenheiten

Zusammenfassung

Der japanische Philosoph und Sprachwissenschaftler SEKIGUCHI Tsugio (1894-1958) wollte nach seinem monumentalen Werk "Der Artikel" (Tokyo 1960/61/62, 3 Bde., insgesamt 2 301 Seiten) Arbeiten wie "Die Präposition", "Das Adjektiv", "Das Advverb" u. a. schreiben, die aber wegen seines Todes nicht ausgeführt werden konnten. Uns, die ihm nachfolgenden Forscher, interessiert nun, was für Werke über diese Themen in Bezug auf Inhalt, Form und Umfang entstanden wären.

Die Absicht der vorliegenden Arbeit besteht darin, die Bedeutungstypen ("imi keitai") der Präposition "zu", die sich bei SEKIGUCHI's Werken und bei seiner Sammlung der Beispielssätze, Collectanea, befinden, aufzuzählen und ordnungsgemäß darzustellen.

Es lassen sich bei SEKIGUCHI 22 Bedeutungstypen von "zu" feststellen, die teilweise in Über- und Unterverhältnissen stehen.

key words: SEKIGUCHI Tsugio, grammar, preposition, German preposition "zu"

キーワード: 関口存男, 意味形態, 前置詞, zu

0. はじめに

0.1. 本稿は、関口存男研究の「前置詞編」のうち、zu の項を成すものである。同研究「前置詞編」の現在までの軌跡については、以下の論文を参照されたい。

佐藤清昭 (2000): 関口存男による前置詞の意味分類 — 「激突急停止の in」(ほか)と「前置詞論」一。所収: ドイツ語学研究(冠詞研究会) 10, 11-48 ページ。

— (2002): 前置詞研究のあり方。「関口存男: 前置詞論」試案 — an を例として。所収: 浜松医科大学紀要 一般教育 16, 31-53 ページ。

— (2003): 関口存男における前置詞 auf。所収: 浜松医科大学紀要 一般教育 17, 43-66 ページ。

— (2004): 関口存男における前置詞 in。所収: 浜松医科大学紀要 一般教育 18, 53-79 ページ。

— (2005): 関口存男における前置詞 mit。所収: 浜松医科大学紀要 一般教育 19, 25-47 ページ。

0.2. これらの研究においては、an, auf, in, mit の「意味の種類」をそれぞれ 22, 34, 25, 22 確認し、それらを例文とともに示した。

本稿で確認した前置詞 zu の「意味類型」は 22 であった。

1. 前置詞 zu の「基本的な意味」と意味形態

1.1. 前置詞 zu の基本的な意味

zu は、空間的には「向かわんとする当面の目標」を指し、時間的には「目前に迫った将来」を指す。

【冠詞 I: S. 157】

in (と 4 格) が、その状態に達した後でもまだしばらく動作が継続され、そこにまだ程度や激しさや方向や、その他いろいろな複雑な要素が残ること、いわば方向としては無限に続くことを考えるのに対し (「**展張方向の in**」), zu は達すべき状態に達すればそれで一応けりがついて動作が一完結することを意味する。zu は、はっきりした一点に到達して、そこが終点になることを考えさせる。例えば受動の迂言動詞の一つである zu ... kommen, gelangen がそれで, zur Sprache kommen (= besprochen werden), zum Ausdruck kommen (= ausgedrückt werden), zur Durchführung gelangen (= durchgeführt werden), zur Darstellung gelangen (= dargestellt werden) など、いったん表現されたり述べられたりした以上は、もはやハッキリとした形に結晶するわけで、それで停止するから zu でなければならないわけである。 【冠詞 I: S. 801-802】

1. 2. 前置詞 zu の意味形態

① 連関的所属の zu

Zu diesem Schrank habe ich den Schlüssel verloren. 私はこのタンスの鍵をなくしてしまった | *Zu diesem Rätsel* findet wohl keiner das Wort. 此の謎を解き得る者はおそらくなからう | *Zu dieser Erscheinung* muß man noch die Ursache ausfindig machen. この現象に対してはまだこれから原因を発見しなければならない | *Zu dieser Frage* muß noch eine (あるいは die) Lösung gefunden werden. この問題に対しては、まだ解決が発見されなければならない

♥ 連関的所属の zu は、名詞付置的に用いて「直接規定」(つまり「規定される名詞と一緒にあってひとつの文肢を成す規定」)の形で現れることが多い。

Die Melodie *zu diesem Volkslied* この民謡のメロディー | Der Schlüssel *zu diesem Schrank* このタンスの鍵 | Das Wort *zu diesem Rätsel* 此の謎の心

名詞付置的に用いて「直接規定」の形で現れることが多いのは、「具有生の an」, 「所属の von」も同様である。

Das Erstaunliche *an diesem Werk* この作品における驚異的な点 | Die Melodie *von diesem Volkslied* この民謡のメロディー | Die Hälfte *von der Lunge* 肺の一半

これらの前置詞の名詞付置的用法の日本語訳がたいてい「の」で間に合うところをもって見ても、これらの前置詞がほとんど2格と同じものであり、したがって「直接規定」としてもっとも普通のものであることが感ぜられる。

♥ 上の最後の文例 (*Zu dieser Frage* muß noch eine (あるいは die) Lösung gefunden werden.) の Lösung に不定冠詞を用いれば、「どの解決」を発見するかが問題ではなく、「どんな解決」でもよいことを暗示することになる。

【冠詞 I: S. 258-259; 文例集 (29) 前置詞, S. 685-697】

[佐藤] 関口は文例集の当該箇所(上記参照)において、項目名として「連関的所属」, 「付帯」, 「対立」, 「付属対立」, 「所属的」, 「対属」という用語を区別なく使っており、ここにあげた「① 連関的所属」と次の「② 付属対立の zu」が密接に関係していることが分かる。

② 付属対立の zu

Wunderlicher Alter, / Soll ich mit dir gehn? / Willst *zu meinen Liedern* / Deine Leier drehn? (Wilhelm Müller: Winterreise, Der Leiermann)「不思議な爺さんよ、私はあんと行くのかい? 私が歌を作ったら、それ

に合わせて手琴を回してくれるかい？」 | Der Text **zu einer Oper** オペラのテキスト | Die Musik **zum Film** 映画のための音楽 | Die Anlage **zur Völkerbundsatzung** 国際連盟規約の付属書 | Erläuterung **zu Goethes Faust** ゲーテ作ファウストの注釈

♥多少たりとも「相関的」な、相対立すると同時に **zusammengehören** するものにはこの種の **zu** を用いる（例えば、曲と歌詞、本文と付属書、ビールとお茶、テーゼとアンチテーゼ、新聞小説と挿画、その他なんでもよしい）。「**付属対立の zu**」と呼んだのはこの理由からである。だいいち **gehören** 「属する」という動詞が **zu** とともに用いられるから、それと関係させて考えればますます明瞭であろう。

♥何かに「合わせて」何かをどうとかする、という際に必ず用いられる **zu** である。

♥この **zu** の用法になれない人はうっかりすると、**zu** の代わりに2格を用いたり、**von** を用いてしまうことがある。

「A君がオペラを作って、B君が『その』歌詞を作る」

Herr A komponiert eine Oper und Herr B schreibt ihm den Text **dazu**.

(dessen Text または den Text davon は誤り)

「国際連盟規約の付属書」 Die Anlage **zur Völkerbundsatzung**

(Die Anlage der Völkerbundsatzung は誤り)

「ゲーテ作ファウストの注釈」 Erläuterung **zu Goethes Faust**

(Erläuterung von Goethes Faust は誤り)

Sie schneidet Vignetten **zu den Büchern**, die ihr Mann herausgibt. 彼女は夫が出す書物の巻頭の唐草模様のカットを作っている | Er liefert Zeichnungen **zu meiner Zeitschrift**. かれは私の雑誌の挿画を描いてくれる | Sie liebt es, Halbschuhe und **dazu** mattfarbene Strümpfe zu tragen. 彼女は夜会靴をはいてくすんだ色の靴下を見せるのが好きだ | Seine Artikel waren das Gegenstück **zu den meisten akademischen Abhandlungen**. かれの記事は大抵の大学臭ぶんぷんたる論文に対する好個の対照であった | Professor Lemke war ein hagerer, älterer Herr, der eine Hornbrille **zum Frack** trug. レムケ教授というのは、えんぴ服を着てロイド眼鏡をかけた、やせぎすの中年紳士であった | Wie schmeckt das? Und was trinkt man **dazu**? それはどんな味がするか? そして一たい何のツマにするのか? | Aber darum gibt es heute auch **zu jedem Gedanken** einen Gegengedanken und **zu jeder Neigung** gleich die entgegengesetzte. (R. Musil: Der Mann ohne Eigenschaften) だからこそ現今においては、何か一つの考えがあれば、必ずそれに対する反対の考えがあり、一つの傾向があれば、また必ずその正反対の傾向があるというわけなのである (次の「**意見の zu**」との中間現象とみられる) | Mancher Stümper hat **zu einem schönen Titel** eine schlechte Komödie gemacht, und bloß des schönen Titels wegen. (Lessing) 題ばかり立派なのをつけて、芝居の内容のなっていない劣悪作者が多い。しかも題が面白いからと言って作るのだからたまら

ない

♥この zu の性質を明らかにするのは、Gegensatz「対照，対立」という概念と Gegenteil「反対」という概念との文法的相違である。「大は小の反対である」をドイツ語で言うと、Groß ist das **Gegenteil von klein**. で von を用いるのが自然であるが、「計画経済は自由経済の反対である」という時には、Gegenteil よりむしろ Gegensatz を用いて、Planwirtschaft steht im **Gegensatz zu** freier Wirtschaft. と書いた方がよい。These と Antithese とが問題になるときも同様である。

♥特にちょっと面白いのが gute Miene **zum bösen Spiel** machen という熟語である。二つの用法があって、ある時は「形勢が悪くなってもたじろいだ様は見せぬ」という意味に用い、ある時は（この方が元来正しいのだが）「悪いことをしながらてん然としてすましこむ」の意に用いる。この zuこそは確かに「**付属対立の zu**」である。

Doch einer, seht, ist in dem Schwarme noch, der **gute Miene macht zum bösen Spiel**: das lust'ge Schneiderlein von Benevent. (Hamerling: Ahasver in Rom) しかるに見よ、一座にはこの白け渡つた局面をしゃれでごまかす勇気のある男が一人いた、それはベネヴェント生まれの愛嬌者の仕立屋さんである | Um hier ganz von den verkappten Egoisten und Parteigängern abzusehen, die **zum bösen Spiele**, das sie treiben, **eine recht objektive Miene machen**. (Nietzsche: Vom Nutzen u. Nachteil der Historie für das Leben) かなりやましいことをやりながら、しかもとても客観的な顔をしてすましている仮装した利己主義者や党派的な奴らは問題の限りにあらずだが | Bosheit hab' ich dulden gelernt, kann **dazu** lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt. (Schiller: Räuber) 悪いことはいくらされても平気だつた。不倶戴天の仇敵がおれ自身の心臓の血をもっておれに向つて乾盃しても、おれはそれを見て微笑んでいることができる

【ドイツ語前置詞の研究: S. 80-86; 文例集 (29) 前置詞, S. 685-697】

③ 意見の zu

♥上の「② **付属対立の zu**」とほとんど同じ意味形態を有しながら、ちょっと傍系的に発達してきているのが「**意見の zu**」である。

Was sagen Sie **dazu**? あなたはどうお思いになりますか / それに対するお考えはいかがです

これは Was ist Ihre Meinung **zu diesem Vorschlag**? 「この提案に対するあなたのお考えは」などとも言えるから、一つの動議とそれに対する意見とは、対立する二つの相関概念として考えられる。この点において上の「② **付属対立の zu**」と同じである。ただし、主に「意見」に関して用いられるという点で別項として取り扱うべきであろう。

Acht Rechtsgelehrte waren **zu dem Thema** um ihre Ansicht befragt worden. この問題に関して八名の法律学者が意見の開陳を求められた | In Angora wird **zu den Vorgängen** in Iran erklärt, daß es sich keineswegs um einen Putsch handele. トルコ政府はイラン事件に関して該件は決して反乱に非ずとの声明を發した

【ドイツ語前置詞の研究: S. 80, 83, 84-85; 文例集 (29) 前置詞, S. 685-697; 文例集 (76) w-z, S. 144-154】

④ 結果の zu, 結果挙述の zu

Die Suche nach dem Baby Lindberghs ist schließlich **zu einer Volksbewegung** herangewachsen. リンドバーグ二世の行方搜索はだんだんと大騒ぎになつて、ついには一種の民衆運動と化するにいたつた
♥「云々して何とかになる」, または「云々して何とかにする」という日本語はたいていの場合, 「云々して」に相当する動詞を「zu + 名詞」とともに用いて表現することができる。

zu Regeln stempeln 金科玉條だと折紙をつける | **zu Brei** schlagen ぶつぶぶしてお粥にしてしまう | **zu einer Riesensumme** anschwellen 膨張してもって巨額となる | **zu einer Jungfrau** erblühen 咲きほころんで乙女となる | sich **zum Anführer** aufwerfen 打つて出てもって首領となる | sich **zu einem See** vereinigen 合流してもって湖となる | sich **zu einem Kapital** anhäufen 積んで資本を成す | **zu einem Klumpen** zusammenschmelzen 溶けてひとかたまりとなる | sich **zu einem Verein** zusammentun 寄り集まつて会を作る | sich **zu einem Ganzen** gestalten 形作られて一つのまとまつたものとなる

以上の形式は、うっかりするとドイツ語を読むときにもちょっと誤解されることがある。たとえば **zu einem Klumpen** zusammenschmelzen は、けっしてまずひとつの Klumpen がはじめから存在していて、そこへ別なものが溶けて付着するという意味ではなく、zu の次にくる名詞の概念は、動詞によって示された動作が行われた後にはじめて生まれ出る「結果」である。

Der Schelm sitzt überall im Vorteil. Auf dem Armensünder-Stühlchen hat er den Richter **zum Narren**; auf dem Richterstuhl macht er den Inquisiten mit Lust **zum Verbrecher**. Ich habe so ein Protokoll abzuschreiben gehabt, wo der Commissarius schwer Lob nud Geld vom Hofe erhielt, weil er einen ehrlichen Teufel, an den man wollte, **zum Schelmen** verhört hatte. (Goethe: Egmont) どこを見ても悪党は旗色がいいね。被告席では裁判官をなめている, 判事席では被告を罪に落として快哉を叫んでいる。わしも一度そういう調書の写しを仰せつかったことがあるが, それで見ると, お役人の奴め, これぞと目星をつけた, しかも何の落度もない男をつかまえて, 訊問の手加減一つでまんまと悪人にしおおせた大功によって宮廷から大変なお褒めにあずかった上, おまけに金一封拝領なんてのがあからあきれたね | Die Wissenschaft hat den Menschen zwar **zum Herrn der Erde**, aber auch **zum Sklaven der Maschine** gemacht. 科学は人間を地上の君王になしたとともに, また機械の奴隷にもした | Wird es möglich sein, die

europäischen Völker **zu einem einzigen Staate** zu vereinigen? 欧州各国を統一してもって一個の国家となすことが出来るであらうか? | Die ganze Wunde ist nun **zu einer kaum noch erkennbaren Narbe** zusammengeheilt. さしもの傷も今ではすっかりなおって、ほとんどあとがわからない程になってしまった | Die Amöbe hat sich mit der Zeit durch verschiedene Tierarten **bis zum Menschen** entwickelt. アメーバは時とともに諸種の動物を通過して人間にまで発展した | Die späteren Dichter haben das Originalwerk **zu einem elenden Kitsch** verhunzt. 後世の詩人が原作に手を加へて浅ましいいかものに変えてしまった | Auch ein flüchtiger Gedanke läßt sich **zu einem Entwurf großen Stils** ausarbeiten. ちよとした思いつきでも丹誠して手を入れていると一大計画が出来あがる | Der Wind hat die gefallenen Blätter an einer Ecke des Hofes **zu einem Haufen** zusammengefeht. 風が落葉を掃き集めて空地の隅に小山を作つてしまった

♥ 「④ 結果挙述の zu」を用いる場合の動詞はすべて意味形態が **machen** もしくは **werden** である。たとえば Die Teile verbinden sich **zum Ganzen**. 「部分が結合して総体をなす」ならば、verbinden の「意味」は「結びつける」であるが、その「意味形態」は **machen** 型である。また sich verbinden ならば、その「意味」は「結びつく」であるが、その「意味形態」は **werden** である。

machen, werden の意味形態に属する動詞、熟語は無限に存在するから、日本語の表現いかんにかかわらず、「ある動作の結果としてできあがる状態」を名詞をもって表現しうる場合には、上のような構文を用いて極く簡単に言い表すべきである。

♥ 「④ 結果の zu, 結果挙述の zu」は「結果の in」, 「結果挙述の in」と同じ用法である。ただし: 1) in は、変化する「経過」と「移り行き」をじょじょに進んでいく過程として表現するが、zu は移り変わって到達した最後の状態におもに注目させる。2) in は到達の目的がハッキリしないで、時には無限なることを思わせるが、zu は、到達すべきところに到達すればそれでハッキリと形がつくことを思わせる。

ただしこの区別は in または zu そのものの持っている概念であって、動詞そのものをも共に含め、かつ動詞の意味そのものを主にして考えると、in も zu もともに結果を指すのであって、語句総体の用法としては別にたいした区別はない。むしろ動詞について、それが慣習としていずれを自然に要求するかを辞書で調べるのが実用向きである。また in でも zu でもよろしい場合が多い: sich **in/zu etwas** ausarten ... に墮する, 悪化する。

【和文独訳の実際: S. 62-66; 独作文教程: S. 448-450; 文例集 (29) 前置詞, S. 699-701, 706-717】

♥ 偶発事件, 突発事件を報告するには **Es kommt zu ...** という形式がしきりに用いられる。「云々するに至った」, あるいは「云々を見るに至った」, 「云々し始めた」などの日本語を翻訳するのに好適である。非人称主語 es をともなう非人称的成句であることを銘記する必要がある。

Zwischen Holland und Indonesien **kam es** endlich **zu einem provisorischen Vertrag**. オランダとインドネシアの間にはついに一時的協定の成立を見るに至った | Gestern abend bei der Kinovorführung **kam es zu einem schweren Unfall**. 昨夜, 映画を上映中一大惨事が突発した | Trotz der heiklen Spannung werde **es** hoffentlich **zu keinem Krieg kommen**. この微妙な緊張にもかかわらず, おそらくは開戦を見るには至らざるべしと | Mein Lieber, wenn wir so fortfahren, **kommt es** sicher **zu einem Skandal!** おい君, こんな調子でやっていると, 今にきつととんだ恥をかくようなことになるぜ | Wir werden sehen, mit der Zeit wird **es** sogar **zu einer Verlobung kommen**. 今に見ろ, 時のたつうちには婚約なんてことにならないとも限らないぜ

この語法は, 人生, 社会, 史的過程など, 要するに人間対人間の関係において, 単なる一個人の意志によってではなく, 「自然的な結果」として, 「偶然」に, あるいは「物事のごく自然ななり行きとして」何事かが偶発する時に用いるのであって, 「... するに至った」という日本語が必ずこの **es kam zu ...** で訳されるというのではない。たとえば「彼は長年の努力の結果ついに自分の宿望を果たすに至った」などは, 問題の中心が個人であるという点ですでに **es kam zu ...** が使われない(使うとすれば **er kam zu ...** を用いる)。 **es kam zu ...** が用いられるのは, 事件の原因が(または行為の主体が) 特定の個人ではなく, 数名の個人の間関係の自然のなり行き, あるいは自然界社会の偶然など, 何か個人の意志に関係のないいわゆる「客観的情勢」に帰せられなければならない場合である。

【和文独訳の実際: S. 41-43】

⑤ als (「として」と同じ) **zu**

Zum Beweis könnte ich anführen, daß ... 証明としてこれこれの事実を引用することができる (= **Als Beweis** könnte ich anführen, daß ...)

♥ als は「目的関係」を含むことが多く, その場合には **zu** による解釈の方が自然になってくる。

♥ 上例は als と **zu** が同意に用いられている例であるが, 語によると als の方は用いられないで, もっぱら **zum, zur** の方が慣習になってしまっているのも多い。

zum Beispiel, zum Scherz, zur Abwechslung, zum Versuch, zur Probe, zur Warnung, zur Entschuldigung, zum Gruß, zum Zeichen des ..., usw.

Zur Strafe mußte Peter eine halbe Stunde nachsitzen. 罰として Peter は半時間のお留めおきをくった | **Zum Vorbild** möchte ich dir Hesse vorschlagen. お手本としては Hesse をおすすめしたいね | Er reichte mir eine silberne Zigarettendose **zum Pfand**. かれは担保として銀製のシガレットケースをさし出した | Ich will keinen Heiratsschwindler **zum Sohn!** おれは結婚詐欺師などを息子に持ちたくないのだ! | Er ließ den Motor **zur Probe** anspringen. かれは試みに発動機を廻してみた | Die Ballade hat eine

dramatische Handlung **zum Inhalt**. バラードは何か劇的な筋を内容として持っている | Er reichte mir die Hand **zum Friedenszeichen**. かれは友好の印として握手をもとめた | Was hat er denn **zur Entschuldigung** vorgebracht? かれは申しわけとしていったいどんなことを言った? | **Zur Waffe** hatten wir nichts als Fleischarmesser. 武器としては肉切包丁しかなかった | Wir fassen ein Gesetz begierig an, das unsrer Leidenschaft **zur Waffe** dient. (Goethe: Iphigenie auf Tauris) 人は己が感情の武器として役立つ法文は得たりかしこしと楯にとるものである | Es war eine große Hungersnot auf der Insel, und die Eingeborenen fanden nichts als Graswurzeln und Baumrinde, oder höchstens nur Quallen **zur Nahrung**. 鳥は非常な飢饉で、原住民たちの食べるものといつては草根木皮、あるいは高々くらげ位しかなかった | Ich will dir meine einzige Tochter **zum Weibe** geben. わたしは、おまえに、わたしの一人娘を妻にくれてやろう | Der Esel trage die Säcke, / Habe Stroh **zum Lager** und finde Disteln **zur Nahrung**. / Will man ihn anders behandeln, so bleibt es doch immer beim Alten. (Goethe: Reineke Fuchs) ロバは袋を運ぶがよい、わらの寝床に寝るがよい、あざみを食うのが分相応 — 優遇したとてロバはロバ、ロバはどうにもなりやせぬ | Gott will nicht engherzige Gemüter und leere Köpfe **zu seinen Kindern**, sondern er verlangt, daß man ihn erkenne, (Hegel: Die Vernunft in der Geschichte) 「神は心の狭さとか頭の空っぽさを自からの子として望みはしない。人々が彼を悟ることを求めるのである」

♥ 次の例をはじめ、「④ 結果の zu」に通じてくる場合がある。

Heraklit, der weinende Philosoph, wählte sich einen Berg **zu seiner Wohnung**, und lebte da von Kräutern in der Gesellschaft der wilden Tiere. 「涙の哲学者ヘラクレイトスは山を住まいとして選び、野生の動物たちとともに野草を食べて生活した」

♥ 場合によると、同じ動詞でも、als と zu との間にはほとんど慣習という以外に何の相違もなさそうに思われることが起こってくる。例えば「任に就ける」という einsetzen は、「市長」などの場合は jemanden **als Bürgermeister einsetzen** が通りがよいが、「相続人」や「後見役」の設定の場合には古い伝統にしたがって jemanden **zum Erben (zum Vormund) einsetzen** でないといけないようである。

♥ 「として」と「に」との関係は、上例の meine einzige Tochter **zum Weibe** geben の zum Weibe 「妻として、妻に」で考えればわかる。動作名詞の場合は、たとえば zur Abwechslung は「目先の変ったこととしては」でもあり、「目先を変えるために」でもある点を考えるとわかる。

♥ 冠詞用法の上から特に確認を要することは、als の場合には「挙示的掲称」の述語として無冠詞になるが、zu の場合には、別に対して根拠もない温存定冠詞が用いられるという点である。

【冠詞 III: S. 464-466; 独作文教程: S. 493-495; 文例集 (29) 前置詞, S. 639-664, 682; 文例集 (76) w-z, S. 86】

⑥ 目的表現の zu

Bäume pflanzt man nicht immer nur *zur Verschönerung der Anlage*, sondern ebenso oft auch *zur Verdeckung irgend eines Schönheitsfehlers*, der dem Gebäude etwa anhaften möchte. 木を植えるのは必ずしも邸内を美化するがためのみではなく、建物に何か不体裁な所があるのを隠さんがためであることも相当多い

♥ 上の *zur Verschönerung der Anlage*, *zur Verdeckung irgend eines Schönheitsfehlers* はそれぞれ, **um** die Anlage **zu** verschönern, **um** irgend einen Schönheitsfehler **zu** verdecken の省略形と考えることができる。すなわち, **um** ... **zu** + 不定句は, その不定句を名詞の形で言い換えうる場合には, 動作名詞 (nomen actionis) に **zu** を前置することによって, 一文肢に短縮することができる。

zum Emphange der Gäste = **um** die Gäste **zu** empfangen 客を迎えるために | *zum Schutz der Alpenflora* = **um** die Alpenflora **zu** schützen 高山植物をまもる為 | *zur Erleichterung des Verständnisses* (od. *zum leichteren Verständnis*) = **um** das Verständnis **zu** erleichtern 理解を容易ならしめんがために | *zur Erreichung des Zieles* = **um** das Ziel **zu** erreichen 目的達成の為め | *zur Bekämpfung des Lärms* (*zur Lärmbekämpfung*) = **um** den Lärm **zu** bekämpfen 騒音防止の為め | *zur allgemeinen Warnung* = **um** alle Welt **zu** warnen 一般人を戒しめる為め | *zur weiteren Ausbildung* = **um** sich weiter auszubilden (od. ausbilden **zu** lassen) なお上級の教育を受けんとして | *zum Selbstunterricht* = **um** sich selbst **zu** unterrichten 独修の目的で | *zur Vermeidung aller Mißverständnisse* = **um** alle Mißverständnisse **zu** vermeiden 一切の誤解を避けんが為め | *zum Schadenersatz; zur Entschädigung* = **um** den Schaden wieder gut **zu** machen 損害を賠償せんが為め

「zum 不定形名詞」の例

Wenn es regnet, so hängen wir die Wäsche auch in der Küche *zum Trocknen* herum. = Wenn es regnet, so hängen wir die Wäsche, **um** sie **zu** trocknen, auch in der Küche herum. 「雨が降ると, 私たちは洗濯物を乾かすためにキッチンにもつるすんですよ」 | *Zum Reisen* muß man vor allem Geld haben. (*Zum Reisen* gehört vor allem Geld.) = **Um zu** reisen, muß man vor allem Geld haben. 「旅行するには何よりもお金が必要です」 | Das Wasser hat nicht die *zum Schwimmen* nötige Tiefe. = Das Wasser ist nicht tief genug, **um** darin **zu** schwimmen. 「水は泳ぐのに十分な深さが無い」 | *Zum Lesen* braucht man nicht allein Bücher, sondern auch Zeit. = **Um zu** lesen, braucht man nicht allein Bücher, sondern auch Zeit. 「読書のためには本だけではなくて, 時間も必要である」 | Jetzt endlich hatte er Zeit und Gelegenheit *zum Nachdenken*. = Jetzt endlich hatte er Zeit und Gelegenheit, **um** nachzudenken. 「彼は今になってやっと, じっくり考える時間と機会を持った」 | Stanniol dient *zum Einwickeln* von Schokolade und dergleichen. = Stanniol dient dazu, **um** Schokolade und dergleichen einzuwickeln. 「アルミ箔は, チョコレートとかそういうものを包むのに役たつ」 | Thermit braucht *zum Verbrennen* von außen her keinen Sauerstoff. = Thermit braucht,

um zu verbrennen, von außen her keinen Sauerstoff. 「テルミットは、燃焼するのに外部から酸素を必要としない」 | Wir hielten die Rosse eine Weile an **zum Verschnaufen**. = Wir hielten die Rosse eine Weile an, **um** sie verschnaufen **zu** lassen. 「私たちは馬たちに一息させるためにしばらくの間止まった」 | Um 10 Uhr wird eine Pause eingelegt **zum Hinausgehen und Rauchen**. = Um 10 Uhr wird eine Pause eingelegt, **um** hinaus**zu**gehen und **zu** rauchen. 「10時には外に行ってタバコを吸う休憩を入れます」 | Es gibt Frauen, die sich in ihrem reiferen Alter bloß **zum Mutterwerden** nach Männern umsehen. = Es gibt Frauen, die sich in ihrem reiferen Alter nach Männern umsehen, bloß **um** Mütter werden **zu** können. 「女盛りの時にただ母親になるためだけに男たちをさがしまわる女性たちがいるものだ」 | Mancher arbeitet doch nur **zum Geldgewinnen**. ただお金だけのために働く人が多いからなあ！ | Vor lauter Menschen sieht man die Menschen nicht: dies ist das Unglückselige am Alltagsleben. Wie wenige haben noch eine Ahnung von der tiefgründigen Wahrheit menschlichen Daseins, daß wir eigentlich **zum Lieben** und **zum Geliebtwerden** geboren sind! 人間がい過ぎて人間が見えない、これが日常生活の浅間しさである。我々は元来愛し愛されんが為めに生まれて来たのであるという、この深刻な人生の真理を心に感じている人が果して幾人あるであらうか？

Wollen Sie mich **zum Versuch (zur Probe)** eine Zeitlang in den Dienst nehmen? 試しに僕をしばらく貴君の所で使つて見てくれませんか? | Wir wollen **zum Vergleich** eine Tabelle aufstellen. 比較の為に一つ表を作つて見ようではないか | Hier habe ich mir **zur Erinnerung** ein Zeichen gemacht. 念の為にここに印をしておいた

♥ 利害関係を念頭に置いた「目的」の表現: ある者の「為め」を図る, あるいはある事柄の「為め」に有利に導く, という意味の「為め」は, もっとも一般的なものは für であるが, なおそれ以上の細かい意味合いに応ずるために, 多少の形式を心得ておく必要がある。(佐藤注: 「独作文教程, s. 488」には, 以下の zu ... の例のほか, für ...; um ... willen; zugunsten ...; behufs ...; ... wegen; ... halber; ... zuliebe; ... zu Gefallen; im Interesse + 2格; im Namen + 2格があげられている)

zum Besten der schaulustigen Öffentlichkeit = zu Nutz und Frommen der schaulustigen Öffentlichkeit = zur Erbaung (usw.) der schaulustigen Öffentlichkeit 一般観衆の為に | **zum Besten des Weltfriedens = zum Behuf des Weltfriedens = zur Aufrechterhaltung (usw.) des Weltfriedens** 世界平和の為に | Die sogenannten Memoiren und Erinnerungen, die die großen Männer der Vergangenheit **zu Nutz und Frommen der Nachwelt** niedergeschrieben und hinterlassen haben, werden darum hochgeschätzt, weil in ihnen immer von etwas Selbsterlebtem die Rede ist. 過去の偉人達が後世の為に書きのこしておいた回想録, 思い出の記といったようなものが珍重されるのは, それらにはすべて自己独特の体感が書いてあるからである

♥ 用途 (Bestimmung) は主として für または zu によって表現される: 「~の目的」に供せられる

(dienen; bestimmt sein), に用いる (gebrauchen; benutzen; sich bedienen; verwenden), に役立つ (taugen; brauchbar, verwendbar sein), に適する (sich eignen; geeignet sein), に支出する (ausgeben), に貯える (aufsparen; aufbewahren), に準備する (in Bereitschaft halten), に組織する (organisieren), に寄付する (stiften), に寄付を募る (sammeln), に建築する (bauen), に編纂する (verfassen), に派遣する (aussenden), に [人員を] 繰り出す (einsetzen; aufbieten) などの句局における「～の目的『で』」, 「～の目的『に』」は zu または für である。

zum Zweck des Krieges = zu Kriegszwecken 戦争の目的に | **zum Zweck des Unterrichts = zu Unterrichtszwecken** 教授用の目的に | **zum Zweck der Wissenschaft = zu wissenschaftlichen Zwecken** 学術上の目的に | **zum Zweck der Erbauung = zu Erbauungszwecken** 修養の目的に | **zum Zweck der Wohltätigkeit = zu Wohltätigkeitszwecken** 慈善の目的に

必ずしも Zweck という語を用いずに, **zum Krieg** (od. für den Krieg); **zum Unterricht** (od. für [den] Unterricht) などで十分意を達しうる場合があるのはもちろんである。

ein Buch **zum Nachschlagen** 検索用の書物 | Pflaster **zum Ankleben** 貼付用の膏薬 | Chlorkalk **zum Desinfizieren** 消毒用石灰 | Metallbecken **zum Händewaschen** 手洗い用の金だらい | eine Gelegenheit **zum Auswandern** 海外移住のチャンス | Feile **zum Schärfen der Sägezähne** のこぎり目立て用のやすり | Maschine **zum Aufbrechen des Eises** 砕氷用の機械 | Heizvorrichtung **zum Trocknen der Wäsche** 洗濯物乾燥用暖房装置 | Ersatzmannschaft **zum prompten Einspringen** 応急予備人員 | Werkzeug **zur Bestimmung der senkrechten Richtung** 垂直方向測定の器具

【独作文教程: S. 482-493; 冠詞 I, S. 803-805; 文例集 (29) 前置詞, S. 703; 文例集 (76) w-z, S. 104-114, 115】

⑦ 程度誇張の zu

bis zur Verwechslung ähnlich または [bis] **zum Verwechseln** ähnlich 人違いするほど似ている | Ihr Herz klopfte **zum Zerspringen**. 彼女の心臓は破裂せんばかり動悸を打った | Das Kinotheater war **zum Erdrücken** mit Menschen gefüllt. 映画館は押しつぶされるほど人間で一杯だった | Meine Frau kennt meine Charaktereigenschaften **zum Verzweifeln** genau. 私の妻は実に全くやり切れないほどよく私の性質を知っている | Da liegt sie, die Insel, **zum Greifen** nah. あれだ, あの島だ, 手をのばしたら届きそうなところにある | Darüber haben wir uns schon **bis zum Erbrechen** auseinandergesetzt. その件はもうお互いにヘドが出るほど論じあったじゃないか

♥ bis zu または zu は, 「頭が痛くなるほど考えた」, 「いやというほどぶつかった」, 「飛び上がるほど喜んだ」などの「...ほど」に用いることがあるが, その際もっとも結合しやすいのは zum と不定形名詞である。

♥ 「程度誇張の zu」は、「展張限度」という観点からも説明される（「展張限度の [bis] zu」, 冠詞 I, S. 1041）。

同じく程度^の極端なことを表現するのにも、「終始点を考えぬ」展張限度の bis in [... hinein] と、「終始点そのものを指す」限度の [bis] zu とは別物である。また、そこに用いられる名詞の意味形態も違って来なければならない。たとえば「かれは徹頭徹尾諧謔家である」という意味のことを言おうとするとき、「かれは指先に至るまで諧謔家である」Er ist bis in die Fingerspitzen hinein Witzbold. といえ、指先は身体の末端で、いわゆる総身に廻りかねる大男の知恵を考えてもわかる通り、普通の考え方によると、精神や性格の中枢から遠く離れた辺陬の「領域」として考えるから in die であるが、もしこれを「かれは全身すべてこれふざけた機智ではち切れんばかりに充溢している」（Er steckt zum Zerplatzen voll närrischer Einfälle.）と表現するとすれば、「はち切れる」という動作は、別に面積や広がりをもった領域ではなく、はち切れた日にはそれがモウおしまい、それが取りも直さず「展張限度の最後の終始点」を意味するわけであるから zu を用いるのはごく自然である。不定形名詞の場合は必ず zum である。

Er ist dir zum Verwechseln ähnlich. 「彼は君と見まちがうほど似ている」 | Der Saal war [bis] zum Erdrücken voll. 「ホールは押しつぶされそうになるほどいっぱいだった」 | Ihr Herz klopfte zum Zerspringen. 「彼女の心臓は張り裂けそうなほどドキドキした」

不定形名詞ばかりではない、状態を意味する抽象名詞、その他も同様である。

Das ist ja bis zur Handgreiflichkeit deutlich. 「それは手にとって見ることのできるほどあきらかだ」 | Die Leiche war bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt. 「死体は見分けがつかないほどバラバラであった」 | Er hat die Kunst, zu lügen, bis zur Meisterschaft ausgebildet. 「彼は嘘をつくという術を名人芸にまでしたてていた」 | Selbstvertrauen besitzt er bis zur Unverschämtheit. 「自信というものを彼は恥知らずなほど持ち合わせていた」 | Sie freute sich bis zu Tränen. 「彼女は泣き出しそうなほどに喜んだ」 | Muß man pünktlich sein bis zur Pedanterie? 「そんなに時間厳守じゃなけりゃいけませんか？ 杓子定規になるほど？」

♥ 以上の zum Erbrechen, zum Verwechseln などはずべて、形容詞付加的であるか、動詞付加的（副詞的）であった。その形容詞を省くと、次の「感嘆の zu」となる。

【冠詞 I: S. 815, 1041; ドイツ語学講話: S. 470-482; 文例集 (76) w-z, S. 137-138】

⑧ 感嘆の zu

Oh, es ist zum Totlachen! ちゃんちゃらおかしいや | Nun, es ist rein zum Tollwerden! たまらないよ全く | Ist ja zum Bäumeklettern. あきれたもんだな | Da solltest du einmal nachts da sein. Das ist, wenn

man nicht wie ein Bär schläft, **zum aus der Haut fahren**. (Helene Böhlau: Der Rangierbahnhof) 一度まあ夜来てごらんよ。熊みたいに熟睡する人ならどうか知らんが、とにかくやり切れたもんじゃないぜ | FRÄULEIN ANNA: Sie sind ja poetisch beinah, Herr Doktor!—JOHANNES: Das ist auch durchaus **zum Poetischwerden**. (Hauptmann: Einsame Menschen) FR. 先生はずいぶんロマンチックなのね。— J. 冗談じゃない、ロマンチックになんかなれた義理じゃないですよ、あなた

♥上の「⑦程度誇張の zu」の一種である。述語的に用いる。

♥必ず zum と不定形名詞であり、決して他の動作名詞 (-ung そのほか) とは用いられない。

♥たとえ文をなすほどの複雑な句でも、必ず単一な不定形にまとめることが必要で、前に形容詞が冠置されたり、後ろに2格規定その他が付置されたりしてはならない。

♥長い句のときには um ... zu 不定句を用いる。Es ist **zum Haareausraufen!** 「つくづくイヤになっちまう！」は Es ist, **um sich die Haare auszuraufen!** とも言える。非常に長くなると um ... zu による以外に方法がない。

Zu Ende war die kurze Ruhestunde, der armselige verlorene Frieden; — die alte Unruhe, der alte Lärm und Schmutz, die alte Unzucht richteten von neuem ihr Reich in dem Siechenhause von Krodebeck auf! O, es war, **um sich unter die Erde, in die letzte Ruhe, in den letzten Frieden — in den feuchtesten, schlechtesten Winkel des Kirchhofes, unter die Nessel, welche der Totengräber in der Mauerecke aufhäufte, hinabzuwünschen!** (W. Raabe: Der Schütterump) 「わずかないこいの時、みじめで希望のない安らぎの時は終わりを告げた。もとの不安と騒ぎとよごれ、そして昔のふしだらが、クローデベックの老人施療院にもどってきた。ああ、それは、土の下や最後の静寂、最後の安らぎへ、そして墓場の一番湿った、一番みじめな片隅へ、また墓堀り人が塀の片隅に積み上げたイラクサの山の下へ入り込んでしまいたいくらいのものであった」

【冠詞 I: S. 815-816; ドイツ語学講話 : S. 470-482】

⑨ 「主観的副詞句」を作る zu

♥ 「主観的副詞 [句]」とは、「判断を意味する副詞 [句]」とも呼ばれ、文全体の基礎となっている判断を表現するものである。例えば以下の例文における太字の語句である。

Zu dummen Fragen wird **am besten** geschwiegen. 愚問に対しては答えざるをもって最も可となす | Man identifiziert die Bildung **mit Unrecht** mit der Gelehrsamkeit. 教養を博学と同一視するのはけしからん | Ich kann heute **unmöglich** mit Ihnen Ausflug machen. 私は今日あなたと一緒に遠足することはできません

主観的副詞 [句] としてはほかに例えば次のようなものがある。

mit Recht 「... するのは至当だ」, mit Grund 「... するのには相当の根拠がある」, umsonst, vergebens, vergeblich 「... するのは無駄だ」, besser 「... した方がよい」, richtiger 「... した方が正しい」, fälschlich 「... するのは誤りだ」, am zweckmäßigsten 「... するのが最も合理的だ」

このほか、-weise (あるいは -maßen) の語尾のあるもの、および zu をともなう句が多い。

unglücklicherweise 「不幸にも」, merkwürdigerweise, sonderbarerweise 「不思議にも」, bedauerlicherweise, leider 「残念なことには」, überflüssigerweise 「余計にも、ご丁寧にも」, irrtümlicherweise 「間違っ」, **zu meiner Freude** 「嬉しいことには」, **zu meinem Erstaunen** 「驚いたことには」, **zum Glück** 「幸いにも」, **zu meinem großen Leidwesen** 「はなはだお気の毒なことには」, **zu meiner Schadenfreude** 「いい気味なことには」

♥ とくに zu の句は、独作文の時の意外な場合を簡単に解決するものであるから、特に注意して用法を会得すべきである。

Zu meiner Freude kam er heim. 私にとってうれしいことには彼が帰ってきた

この zu の句は、日本語では「... には」と言えば、少し変だが、ほぼ意味形態の表現ができる。zu という前置詞のために、よく「目的」と誤りがちであるが、「私を喜ばせようと思って彼が帰ってくる」のではない。彼は何も知らずに帰ってくるのだが、それが私の立場からは喜ばしいという結果になるのである。

zu meinem Glück 私にとって幸いな事には | **zu seiner Freude** 彼にとって嬉しい事には | **zu meinem Bedauern** 私にとって残念な事には | **zu ihrem Verdruß** 彼女にとって腹立たしいことには | **Zu meinem Schaden** hat er gesiegt. 私にとって損なことには、彼が勝利を得た | **Zu meinem Ärger** war es schon aus. 癪なことには、もうすんだ後だった | **Zu meinem größten Leidwesen** muß ich Ihnen die Freundschaft kündigen. まことに残念なことながら、あなたに絶交の申し渡しをいたさねばなりません | Er spricht **zum Glück** Deutsch. 「彼は幸運なことにドイツ語を話す」 | **Zum Verdruß der Hausfrau** bleibt der Gast bis zum Abendessen. お客が晩飯のころまで居すわるので奥様が憤慨する | **Zu meinem großen Bedauern** muß ich zwingender Umstände wegen von der gestern getroffenen Abmachung vorerst zurücktreten. はなはだ遺憾ですが、やむを得ない事情のために、昨日取り極めた件は一応撤回させていただきます | Erstmal hat er das Geschäft von selber angetragen und dann **zu meiner großen Verwunderung** wieder rückgängig gemacht. 最初彼は自分から相談を持ちかけておきながら、私にはどうも全然わけがわからないが、また引っ込めてしまった | Nun muß ich **zu meiner Beschämung** gestehen, daß ich von allem, was zurzeit draußen in der Welt geschieht, so gut wie gar nichts weiß. さてお恥かしい次第ですが、私は目下世界に起りつつある事柄に関しては、じつは殆んど何一つ知らないと言ってもいい位

なんです | Als ich endlich den Korrekturbogen zugeschickt erhielt, da mußte ich finden, daß ich, *mir selbst zum Entsetzen*, etwas ganz Ungeheuerliches geschrieben hatte. とうとう校正刷が届いてみると、自分ながらあきれ返ってしまったが、これはどうも飛んでもない事を書いたものだと思わざるを得なかった

【独逸語大講座 (6 巻本), 第 4 巻 : S. 386-387; 独作文教程, S. 81-83, 183-184; 冠詞 II, S. 381; 和文独訳の実際 : S. 163-168】

【佐藤】この「主観的副詞句」と前項の「結果の zu, 結果挙述の zu」との違いは、「規定関係」が異なることである。前項の Die Wissenschaft hat den Menschen *zum Herrn der Erde* gemacht. では, zum Herrn der Erde が動詞 gemacht を「規定」している。それに対して本項の *Zu meinem Schaden* hat er gesiegt. の例文で言えば, er hat gesiegt が zu meinem Schaden を「規定」しているのである。それは, この文が *Es ist schade*, daß er gesiegt hat. とも言えることから分かる。(参照: 冠詞 III, S. 543-544)

⑩ zu 不定句一般の略形としての zum 不定形名詞

♥いかなる筋路に属する zu 不定句であるにせよ, 簡単に要約できるものはすべて「zum 不定形名詞」で表現することができる。(ただし下の ♥を参照)

Mein Eid verpflichtet mich [dazu], **zu schweigen**. = Mein Eid verpflichtet mich *zum Schweigen*. 「誓いを立てたのでしゃべるわけにはいかない」 | Euer Name ist schwer **auszusprechen**. = Euer Name ist schwer *zum Aussprechen*. 「君たちの名前は発音が難しいね」 | Leider habe ich keine Vollmacht **zu handeln**. = Leider habe ich keine Vollmacht *zum Handeln*. 「残念ながら私は交渉する権利を持たないのです」 | Das ist noch kein Grund, **zu zweifeln**. = Das ist noch kein Grund *zum Zweifeln*. 「それはまだ疑う理由にはならないでしょう」 | Er hatte Anlaß, **verstimmt zu werden**. = Er hatte Anlaß *zum Verstimmtwerden*. 「彼にはご機嫌ななめになる理由があったのだ」 | Nun ist es Zeit, **aufzubrechen**. = Nun ist es Zeit *zum Aufbrechen*. 「さて出発の時だ」 | Der arme Vogel ist nicht mehr fähig, **die Flügel auszubreiten**. = *Zum Flügelausbreiten* ist der arme Vogel nicht mehr fähig. 「このかわいそうな鳥はもう羽をひろげることできない」 | Es ist jetzt keiner mehr berechtigt, **müßig sitzen zu bleiben**. = Es ist jetzt keiner mehr *zu müßigem Sitzenbleiben* berechtigt. 「何もせずにすわったままにいる権利をいまや誰も有しない」 | Bist du jetzt willig, **mit anzupacken**? = Bist du jetzt *zum Mitanzupacken* willig? 「君は手を貸す気があるかい?」 | Das war ja nur ein Versuch, **sich durchzusetzen**. = Das war ja nur ein Versuch *zum Durchsetzen*. 「それは単に自己主張しようとしたにすぎなかったんだよ」

♥ただし, 「zum 不定形名詞」に要約することのできる zu 不定句は, その意味形態が「**zu 的な性格**」のもの, すなわち, 「**未然的, 企画的な意味形態**」のものでなければならず, たとえば「換言的に規定する場合」(つまり daß 的性格のもの)は「zum 不定形名詞」に要約することは許されない。たとえば *Es ist eine müßige Beschäftigung*, **Verse zu machen**. を **Es ist eine müßige Beschäftigung zum Verse machen*. と言ったり, *Sein Steckenpferd*, **Verse zu machen**, kann ich nicht gutheißen. を **Sein*

Steckenpferd zum Verse machen kann ich nicht gutheißen. と言ったりすることは許されない。それに反して、たとえば「傾向」(Hang, Neigung) は未然的・企画的な zu 不定句を要求する観念であるから、der Hang zum Verse machen という結合が許される。(zu 不定句の「zu 的な性格」については、下記【佐藤】を参照)

【冠詞 III: S. 464-466; 独作文教程: S. 493-495】

【佐藤】 関口は、「zu 不定句」が本来その構造の上から持っている性格と傾向を次の8つに分けて説明する。

- a. **zu 不定句の名詞的性格:** zu を伴う不定句は、全体が一つの名詞のごときのものであって、たとえば *passende Worte zu finden* は「適当な言葉を見つけること」という「こと」よって暗示される程度の(但し、単にその程度のみ)名詞的性格を具えている。この点は *daß ... 「...であるということ」と同じである。また両者とも「『事』型名詞の性格」であって、「者」型や「物」型ではない。*
- b. **zu 不定句の文章的性格:** zu 不定句は、その名詞的性格にもかかわらず、やはり依然として文章の一種である。*daß ... も同じ。*
- c. **zu 不定句の非名詞的性格:** 名詞的であるとはいえ、*passende Worte zu finden* は *das Finden passender Worte* ほどの程度に名詞的なわけではない。また英語の *finding suitable words* よりも名詞的性格において劣るところがある。まず *to find suitable words* の程度、あるいはそれよりはいくらか名詞性が強いぐらいの程度である。
- d. **zu 不定句の非文章的性格:** 文章であるといっても、*daß ...* のごとき副文章、従属文とはちがう。それは、主語がなく、基礎が定形ではなく不定形であり、要するに「不定」文章であるという点で *daß ...* の場合ほど「文章」ではない。
- e. **zu 不定句の zu 的性格:** zu は単なる形式的要素で、現在ではもはや zu という前置詞の空間的、時間的、ないしそれ以外の微妙な意味などは直接考慮に入らないと思うのは間違いで、やはり相当その原意を保有することが多いのである。すなわち、zu は、空間的には、「向かわんとする当面の目標」を指し、時間的には「目前に迫った将来」を指す。したがって *Ich bin bereit, dir zu folgen.* にせよ、*der Versuch, sich zu befreien* にせよ、*die Fähigkeit, etwas zu leisten* にせよ、とにかく、未だ実現せずして、これからまず実現しなければならないような、いわば眼前に横たわる未遂の行為の場合ももっとも zu にふさわしいとすることができる。
- f. **zu 不定句の2格的性格:** けれども、zu の原意を離れて、ほとんど2格の如き関係において、たとえば名詞に接続されることは、zu 不定句の一つの特徴をなしている：*Er steht im Ruf, ein ehrlicher Mann zu sein.* は現に英では *of*、仏では *de* で表現する：*He has the reputation of being an honest man; Il a la réputation d' être un honnête homme.*
- g. **zu 不定句の um ... zu ... 的性格:** たとえば *die Fähigkeit, etwas zu leisten* は「あることを成し遂げる能力」であると同時に、一面また「あることを成し遂げるために必要な能力」(すなわち *die Fähigkeit, um etwas zu leisten*) でもある。*Ein Mittel, sich durchzusetzen* 「初志を貫く手段」は同時に *Ein Mittel, um sich durchzusetzen* でもある。また「云々するために」という文は「um ... zu + 不定形」という方式のみならず、um を除いた単なる zu を伴う不定句のみによっても十分表現できることが多い。
- h. **zu 不定句の関係文的性格:** zu の有する「可能」、「適不適」、「能力」「義務」その他のあらゆる未実現行為的性格から発して、たとえば *Er ist der Mann, das zu vollbringen.* (*He is the [a] man to accomplish it; Il est homme à accomplir cela.*) のように、ほとんど関係文と同様に用いられる場合すら生じてくる。

【参照: 冠詞 I: S. 156-157. そのほか特に「zu 不定句の zu 的性格」については以下を参照: 冠詞 I: S. 175-192, 807-808; II: 568】

⑪ 「zu + 形容詞・副詞」, 「形容詞・副詞 + genug」とともに用いられる「zu + 動作名詞」

um ... zu 不定句は, 目的表現にのみならず, 「zu + 形容詞・副詞」, または「形容詞・副詞 + genug」とともに用いられるが, これらもすべて「zu + 動作名詞」の省略形が可能である。

Hm! sagt man, wenn man zu faul ist **zum Mundaufmachen**. = Hm! sagt man, wenn man zu faul ist, **um** den Mund **aufzumachen**. 「口を開けるのが面倒くさい時には, フームと言うのである」 | **Zum Nachhausegehen** ist es noch zu früh. = Es ist noch zu früh, **um** nach Hause **zu** gehen. 「家に帰るにはまだ早すぎる」 | **Zum Philosophieren** ist jeder Mensch alt genug. = Jeder Mensch ist alt genug, **um zu** philosophieren. 「哲学するためにはどんな人間でも若すぎるといふことはない」

【冠詞 I, S. 805】

⑫ 空間的關係を無視した zu

hinein-, hinaus-, herein-, heraus- などの前綴りを持つ動詞には, 空間的關係を無視して zu を用いる傾向がある。はじめは入口なり出口なりを zu で表したのが, おしまいには場所全体に zu をつけるようになってしまったのである。これも凝結形式 (erstarzte Formen) の典型的なものである。段々と変わっていく順序通りに並べてみると次のようになる。

Er geht **zum Tore** hinein. 彼は門から中へ入る

日本人は「門から」と言っ、て、「から」が正しいと思っている一方、ドイツ人は「門へ」と言っ、て「へ」が正しいと思っている。いずれが正しいか? ひょっとするとドイツの方が論理的かもしれない。

Der Dieb springt **zum Fenster** hinaus. 泥棒が窓から飛び出す

今度は日本語の方に軍配を上げたくなる。

Der aufgebrachte Vater wies den verlorenen Sohn **zum Zimmer** hinaus. いきり立った父は不良のせがれに部屋を出て行けと命じた

こうなるとドイツ語はどうかしている。「部屋から出る」を「部屋へ出る」と言う。これはあまりにひどい。まるで反対の言い方をする。凝結形式というのは先鋭化するとこんなことになってくる。最後に zu ... hinaus の極端な例をもうひとつ。これは熟語である。

Der König wies ihn **zum Lande** hinaus. 王は彼を国外に追放した

【独逸語大講座 (6 卷本), 第 3 卷: S. 268-269; 文例集 (76) w-z: S. 250-253】

⑬ für と同意の zu

Die Ameise, der Hamster, die Biene sammeln Vorräte **zu dem ihnen unbekanntem Winter**. (Welt als W. u. V.)
「蟻, ハムスター, 蜂たちは, 彼らがまだ知らない冬のために食料を蓄えるのである」

【文例集 (76) w-z, S. 117】

⑭ 傾向・目的の zu

Sie neigt ein wenig **zum Fettansatz**. 「彼女は太るきざしを見せ始めている」 | Sie hat eine Anlage **zur Hysterie**. 「彼女はヒステリーの性向がある」 | Die Menschheit neigt im allgemeinen von Natur **zur Bequemlichkeit und Trägheit**. 「人間というものは一般的に, 生まれながらにして怠惰と無精に傾くとしたものだ」

【文例集 (76) w-z, S. 79-81】

⑮ 空間的接近

zur Schule / zur Kirche gehen 「学校へ / 教会へ行く」 | etwas **zur Hand** nehmen 「あるものを手に取る」 | Wenn die radioaktiven Wolken in eine Regenzone geraten, dann ist es möglich, daß einige der radioaktiven Partikel mit den Regentropfen **zur Erde** fallen. (Zeitung 1955) 「放射能を帯びた雲が雨の域に入った場合, 放射性粒子のいくつかは雨粒とともに地上に落ちてくる可能性がある」 | “Erden“ heißt die Elektrizität **zur Erde** ableiten. 「erden とは, 電気を大地へ導くことである」 | Ohne Sang und Klang trug man die Schauspielerin **zu Grabe**. (L. Westkirch: Aus dem Hex. der Zeit) 「歌も歌わず, 音楽もかなでずに人々はその女優を墓へと運んだ」 | Die Frauen setzten sich **zu ihrer Arbeit**. (Immensee) 「婦人たちは仕事についた」 | Ein Kind kommt **zur Welt**. 「子供が生まれる」 | **Zur Messe, zur Beichte** bist du lange nicht gegangen. (Faust I) 「ミサに, そして懺悔に, あなたはもうだいぶ長くお行きにならないでしょう?」 | Ich habe ihn nicht mehr **zu Gesicht** bekommen. 「私はもはや彼に会っていなかった」 | Er läßt mich nicht **zu Worte** kommen. 「彼は私に話させようとしなかった」

抽象名詞と (現象としてはもっとも広汎)

zu etwas übergehen 「あるものへ移行する」 | Vom Besonderen **zum Allgemeinen** aufsteigen 「特別のものから一般的なものへと昇華する」 | Wir kommen also **zum Standpunkte**, den wir genommen, zurück. (Hegel) 「私たちはそういうわけで, はじめの観点へもどるのである」

【文例集 (76) w-z, S. 199-205, 206】

⑩ 対人関係の zu

Liebe der Kinder **zu den Eltern** ist ein Instinkt, der nur beim Menschen angetroffen wird. (Eduard Jung: Das konstitutive Prinzip in der organischen Natur) 「子供たちが両親に対して抱く愛情は、人類にのみ見いだされる本能である」 | Die Leute sind so nett **zu mir**, weil ich einen berühmten Mann zum Vater habe. 「人々は、私が有名な人間を父として持っていたものだから、とても好意的であった」 | **Zu seinen Kollegen** war er stets hilfsbereit und freundlich. (Zeitung) 「同僚たちに対して彼は、常に助けを惜しまず、友好的であった」

♥ 「相手の mit」と同じ。

【文例集 (76) w-z, S. 62, 96】

⑪ 時の副詞規定

Zu Weihnachten schickte ich ihr allerlei hübsche Sachen. (Heyse: Die schwarze Jakobe) 「クリスマスには彼女にいろいろと素敵なものを送った」 | **zum Geburtstag** etwas schenken 「誕生日にあるものを贈る」 | **Zu Anfang des 19. Jahrhunderts** war das Reisen eine umständliche und langwierige Sache. (R. Kron: German Daily Life) 「19世紀の初めには、旅行というのは手間と時間のかかるものであった」 | Kant brach jeden Nachmittag **zu genau der gleichen Minute** in der Prinzessinnenstraße auf und ging spazieren. 「カントは毎日午後まったく同じ時間に Prinzessinnenstraße を出発して、散歩に出かけた」 | Sie sind uns **zu jeder Zeit** willkommen. (Duden) 「どうぞいつでもいらしてください」 | **Zur Zeit der Inflation** mußte man ganze Pakete von Scheinen mitbringen, um eine Uhr zu kaufen. (Zeitung) 「インフレの時には時計ひとつ買うのに山ほどの札束を持って行かなければならなかった」 | Fast **zu jeder Jahreszeit** lief das Wasser von den Wänden. (Raabe: Hungerpastor) 「ほとんどいつの季節でも壁が汗をかいていた」

【文例集 (76) w-z, S. 158-172】

⑫ 予定の zu

Das Diner war **zu sechs Uhr** festgesetzt. (Th. Fontane: Frau Jenny Treibel) 「正餐は6時と決められていた」 | Unsere Köchin hat **zum ersten Juni** gekündigt. 「私たちの料理人は6月1日でやめたいと申し出ていた」

【文例集 (76) w-z, S. 157】

⑲ 町名・市名の zu

Im Wirtshause **zu Nörten** traf ich die beiden Jünglinge wieder. (Die Harzreise) 「ネルテンの居酒屋でその二人の若者にまた出会った」 | **Zu Wien** hielt er sich fast ein Jahr auf. (Keller: Hadlaub) 「ウィーンに彼はほとんど一年滞在した」 | Er war Professor der Physik an der Technischen Hochschule **zu Paris**. 「彼はパリ工科大学の物理学の教授であった」 | Er ist **zu Eisleben** geboren. (Duden) 「彼はアイスレーベンに生まれた」 | Der Dom **zu Köln** 「ケルン大聖堂」

【文例集 (76) w-z: S. 140-142】

⑳ 貴族の zu

Graf **zu Mansfeld** (Duden) | Marie Christiane Prinzessin **von und zu Liechtenstein** (Kristall)

【文例集 (75) von, vor: S. 65-67】

㉑ 屋号の zu

Der Gasthof **zum Roten Löwen** | Der Gasthof **zum Goldenen Hirsch**

♥ 「保有描写」表現の一種である。このような旅館（あるいは土地によっては邸）の名は、すべてそうした看板（Aushängeschild）を **tragen** ないし **führen** しているところから、フランス語の「保有の à」を真似た **zu** で表現したものであろう。

【冠詞 II: S. 19; 文例集 (76) w-z, S. 255-259】

㉒ 数規定の zu

Whisky **zu 1 500 Yen** die Flasche 一本千五百円のウイスキー | vier Bände **zu je 300 Seiten** それぞれ 300 ページから成る四巻 | sieben Eierkisten **zu je 200 Stück** たまごが二百はいった箱 7 個 | ein Jahr **zu 365 Tagen** 三百六十五日の一年 | ein Tisch **zu 6 Personen** 六人分の食卓 | Kapitalanleihen **zu niedrigen Zinsen** 低利の借款 | Drucksachen **zu ermäßigter Gebühr** 「割引価格の印刷物」 | Die Lieferung dieser Sorte erfolgt in Packungen **zu 10 und 20 Stück**. Eine Blechkassette **zu 50 Stück** ist in Vorbereitung. (Zeitung 1953) 「この銘柄は十本と二十本入り包装でお届けできます。五十本入りの缶はただいま準備中です」

♥ 価格、数の内容などをあげる。

♥ 「保有描写」表現の一種である。フランス語の「保有の à」を真似たもの。

♥ 「保有描写」がドイツ語の zu で表現されるのは、「数規定の zu」と「屋号の zu」に限られ、一般的にはやはり mit を用いる。(参照:「保有描写の mit」)

【冠詞 II: S. 19-20; 文例集 (29) 前置詞, S. 702; 文例集 (76) w-z, S. 123-134】

㊸ 副詞の最高級 zu ...st

副詞の最高級は、一般的には am ...sten であるが、場所、時、順序、程度などをあげる最高級には zu ...st の形がある。

zumeist	たいてい	zunächst	さしずめ
zuerst	まず最初に	zuletzt	最後に
zu innerst	もっとも中に	zu äußerst	もっとも外に
zu tiefst	もっとも深く	zu höchst	もっとも高く
zu oberst	もっとも上に	zu unterst	もっとも下に
zu vorderst	もっとも前に	zu hinterst	もっとも後ろに
zuvörderst	まず最初に		

♥ zutiefst, zuoberst など、1 語につづるも可。

♥ aller- を付してもよい: zu allerletzt, zu alleräußerst など。

Ich wohne **zu oberst** im Hause, in der Dachkammer. 「私は家の一番上、屋根裏部屋に住んでいる」 | Ich führe als Beispiel an, was sich **zunächst** darbietet. 「まずはじめに目についたものを例としてあげましょう」 | Die Zuhörer ziehen es vor, **zuhinterst** auf den letzten Bänken zu sitzen. 「聴衆は、一番後ろの席に座るのを好む」 | Der Fisch ist **zu innerst** noch nicht gar. 「魚は最後の芯のところがまだ生だ」 | Die Hemden liegen **zu unterst** in der Schublade. 「シャツは引き出しの一番下に入っている」

【新ドイツ語文法教程: S. 286; 文例集 (76) w-z: S. 261-264】

㊹ zu を使った迂言動詞

A. **zum (zur) ... kommen**: 自動相で、「... するに至る」

Der unwirtliche Frühherbst läßt die Früchte nur sehr langsam **zur Reife kommen**. 今年の初秋は天候不順のため果実の成熟がおそい | Der vom Strom durchflossene Draht **kommt** bald **zum Glühen (zur Weißglut)**. 電流を通じた針金はやがて灼(白)熱しはじめる | Das Tier **kommt** bei ihm **zum Durchbruch**. (Duden: Stilwörterbuch) この男、とうとう野獣性を曝露する | Die allgemeine Idee **kommt** im Staate **zur**

Erscheinung. (Hegel: Die Vernunft in der Geschichte) 一般理念は国家という形を取って実現する | Ich bitte Sie ein letztes Mal, **kommen** Sie doch **zur Besinnung.** (Schnitzler: Professor Bernhardt) これを最後にもう一度お願いします, どうぞ正気を取り戻して下さい | Es kann **zum Treffen kommen.** Vielleicht in der Stadt. (Gutzkow: Der Königsleutnant) 会戦になるおそれがある, ひょっとすると市中で | Der Prozeß ist schon drei Jahre anhängig und noch **kommt** es nicht **zum** (或いは **zu einem**) **Spruch.** 訴訟はすでに三年も続いているのにいまだ判決を見るに至らない | Im heutigen Rat **kams** noch nicht **zur** (或いは **zu einer**) **Entscheidung.** 今日の会議ではまだ決定を見るに至らなかった | Die Tiere haben ein merkwürdiges Gerechtigkeitsgefühl; wird eines von ihnen plötzlich bevorzugt behandelt, so kann es **zu recht unliebsamen und böartigen Schlachten kommen.** いったい動物という奴は一種特別な正義感情を持っていて, 彼等の仲間の一匹が突然優遇されたりなどすると, たちまちにして, すこぶる意地の悪い, 悪質な喧嘩の起ることがある

B. zum (zur) ... kommen/gelangen: 受動態の迂言表現

Meinungsverschiedenheiten **kommen** in einer heftigen Auseinandersetzung **zum Austrag.** 意見の相違が甲論乙駁の激論のうちに雌雄を決する | Bis unsere Kompanie **zum Einsatz kommt,** hat es noch Zeit. 我々の中隊が戦線に出されるまでにはまだ暇がある | Der neue Tonfilm **kommt** Freitag, 22. April, im Ufa-Palast am Zoo **zur Vorführung.** (Zeitung, 1941) 新しい声画は四月二十二日の金曜, Zoo 公園前の Ufa パレスで上映される | Der von den Sozialdemokraten gegen den Präsidenten eingebrachte Mißbilligungsantrag soll morgen **zur Verhandlung kommen.** 社民党が総理を相手取って提出した不信任動議は明日上程の予定 | Aber was viel wichtiger ist, nicht alle Vorteile, welche die Verteidigung darbietet, **kommen** wirklich **zur Anwendung.** (C. v. Clausewitz: Vom Kriege) けれども, それよりもっと重要なのは, 防禦する方が有利な場合においても, その有利な点が必ずしも全部活用されるとは限らないという, この一点である | In höfischen Kreisen **gelangt** die Oper und die klassische Symphonie **zur Entfaltung.** (Zeitung). 宮廷社会では, 歌劇と古典交響楽が発達をとげる | Zwei naturwissenschaftliche und ein Literaturpreis sind diesmal von der Nobelstiftung – übrigens im vierzigsten Todesjahr Alfred Nobels – **zur Verteilung gelangt.** (Zeitung, 1936) 今般は自然科学賞二目と文学賞一目がノーベル基金から—しかも今年は Alfred Nobel 没後ちょうど四十年目に当る—それぞれ授与された | Bei der Erweiterung des von deutschen Truppen in der Gegend von Oslo besetzten Raumes sind am 16. April – wie der Bericht des Oberkommandos meldet – auch deutsche Panzerabteilungen **zum Einsatz gelangt.** (Zeitung, 1940) ドイツ軍が占拠中のオスロー付近の地域の拡大作戦当って, 四月十六日, 最高指令部の報道によると, ドイツ軍戦車部隊も動員されたという | Nun war eines Abends der Apoll von Belvedere, als eine unversiegbare Quelle künstlerischer Unterhaltung, wieder **zum Gespräch gelangt.** (Goethe: Italienische Reise) ところがある晩のこと, 美術談に無尽蔵の話柄を提供する Belvedere のアポロが, またもや話題を賑わした | Allein was so im innersten Wesen der evangelischen Neugestaltung des Christentums angelegt war und sich

mannigfach in fruchtbare Praxis strebte, vermochte keineswegs **zu voller Durchsetzung zu gelangen**. (Rudolf Unger: Hamann und die Aufklärung) しかしながら、新教によるキリスト教の改造そのものの根本思想のうちに既に芽生えていて、色んな形で有望な實際化の道をたどりつつあったところの事柄も、どうも完全に成功することができなかつた

♥この場合の kommen は zu の代わりに in を用いる場合も多い。いったい、「流行」、またはその反対の「廃消」の意には inの方が普通である：in die Mode kommen, in Gebrauch kommen, in Übung kommen, in Annahme kommen. — gelangenの方は必ず zu.

C. zum (zur) ... bringen: 能動相・作為相の迂言動詞

Den werde ich **zum Stolpern bringen!** (W. Raabe: Vom alten Proteus) あの野郎、おれが今にけつまずかせてやるから見ていろ！ | Er hatte Mühe, Uli **zum Schweigen und zum Hören zu bringen**. (J. Gotthelf: Uli der Knecht) かれは、Uliにおしゃべりをやめさせて自分の言うことに耳を傾けさせるのが一骨であった | Töne sind mechanische Schwingungen, die zunächst das Trommelfell **zur Erschütterung bringen** und sich dann von hier aus bis zum inneren Ohr fortpflanzen. (?) 音響というのは機械的振動で、まず鼓膜を振動させた後、そこからまた内耳まで伝わるのである | Der Pilot hat das Flugzeug **zum Absturz gebracht**, da er mit der Mechanik dieses Typs nicht vertraut genug war. (Zeitung, 1941) 操縦士は、この型の飛行機の構造機能に充分精通していなかったために、機を墜落させてしまったのである | Das Hämolysin **bringt** die roten Blutkörperchen **zur Auflösung**. ヘモリュジンは赤血球を壊滅させる

♥in を用いる場合も多い。in Anschlag bringen, in Rechnung bringen (od. ziehen), in Erwägung bringen (od. ziehen) 「考慮する」、in Erfahrung bringen 「聞知する、聞き込む」、in Ausübung bringen 「実行する」、in (od. zur) Umdrehung bringen 「回転させる」、in Umlauf bringen 「流行らせる」など。— zu は主として動作を考え、in は主として状態を考える。

D. zum (zur) ... stehen, stellen

たとえば jemandem etwas **zur Verfügung stellen** 「ある人にある物を用立てる」は能動相、etwas **steht** jemandem **zur Verfügung** 「ある物がある人に用立てられている」(意味は単に「所有している」にすぎないことが多く、zur Verfügungの代わりに **zu Gebote, zu Diensten**とも言う。あるいは Man verfügt über etwas.)はその自動相、あるいは状態相である。etwas **zur Diskussion (Debatte, Aussprache) stellen** 「ある事を討論にかける」は能動相、Etwas **steht zur Distussion (Debatte, Aussprache)**. 「ある事が討議に付せられている、掛かっている」はその自動相あるいは受動相である (der Debatte unterwerfen と der Debatte unterworfen sein との差)。その他一般に stehen と stellen との間にはこのような関係がある。そのほか、**zur Schau stellen, stehen** などがあるが、この型は他にあまり類造の余地がない。

E. zum (zur) ... schreiten, vorgehen, greifen, übergehen

たとえば「票決する」ことを *zur Abstimmung schreiten, vorgehen* といい、「正当防御する」ことを *zur Selbstwehr schreiten, greifen*, 「攻勢を取る」ことを *zur Aggressive (Offensive) vorgehen, übergehen* という (ergreifen ならば4格目的語 die Aggressive (Offensive) ergreifen)。

F. 無冠詞の zu は, 迂言動詞の範囲では例外に属する

「破綻を来す」, 「ひびが行く」を *zu Bruch gehen* (または *in Bruch, in die Brüche* ともいう), 「...の助けを借りる」を *etwas zu Hilfe nehmen* と言うなど, 無冠詞形の *zu* は, 筋道のある迂言動詞としてはごく僅少の例外に属する。

【冠詞 I: S. 838-842】

THE REVISIONING OF THE REAL: FILM DIRECTOR SHINODA MASAHIRO'S EMPHATIC USE OF KUROGO IN SHINJÛ TEN NO AMIJIMA

ENDO Yukihide

English

Abstract: As argued in my previous paper (“Terayama Shûji’s Theatre work: His Experimental Use of the Traditional Kurogo”), a new type of *kurogo* stagehand emerged in the late 1960s alternative theatre of Japan. Unlike the traditional type, these kurogo were so conspicuous as to impress an audience with their strong presence. The similar experimentation that Terayama carried out in Inugami (Dog God) was done by film director Shinoda Masahiro in Shinjû ten no amijima (Love Suicide at Amijima) independently but almost at the same time (1969). Shinoda brings to the fore kurogo puppeteers who viciously pave the way to the central characters’ tragic end.

This paper inquires into the ways in which Shinoda’s filmic depiction of kurogo emphasizes the kurogo’s interference in the couple’s life, even their manipulation of it. It also clarifies what his provocative treatment of the kurogo suggests. By doing so, it shows that like Terayama, Shinoda disapproves of a realistic representation of life and acutely aware that life needs art to delve behind the façade of real life.

Key words: kurogo, film, bunraku, *kekai* (sacred barrier), Shinoda Masahiro

The tradition of kurogo in classical Japanese theatre actually remained intact up until the late 1960s, an era of worldwide cultural rebellions, especially in the fields of philosophy and art, born of the counterculture movement in the advanced nations such as France and the United States. Japan was one of those which were acutely responsive to the cultural new wave. As far as theatrical forms that included stage plays, dance and films, were concerned, there were some leading avant-garde experimentalists--to name a few, dramatists Terayama and Suzuki Tadashi, butô dancers Ôno Kazuo and Hijikata Tatsumi, and film directors Ôshima Nagisa and Shinoda Masahiro. In the late 1960s many of these artists were nearly in their forties or over. Their mentality and world views differed from those of the revolt-leading baby boomers in their twenties. This difference primarily derived from whether or not they lived through World War II. And yet the middle-aged cultural dissenters felt a strong spiritual affinity for the rebellion and gave voice to it each in their own artistic outlets. Some spoke up outside their arenas as well. Shinoda, for instance, gave his enthusiastic support to the youth-led revolution. He wrote:

I would say it is this current worldwide cultural change that now we Japanese are experiencing. So if the Japanese film obstinately continued to stick to its own alleged particularity, it would no longer be excusable. Just as the Vietnam War and the 1968 May Cartier-Latin Revolution have heatedly been discussed worldwide, so too need be the opposition movement in Japan against the extension of the 1960 Japan-US security treaty and the ongoing student revolt against Japan's educational system involving them.¹

The growing revolution at that time was generating great intellectual excitement that persuaded academics, intellectuals and artists to re-examine established philosophical and aesthetic paradigms and pursue new ones.

In Japan this vigorous activity worldwide helped pave the way for innovative explorations into new theatrical forms. Such a pioneering cultural background also encouraged Terayama to not only present as part of his theatre work the traditional kurogo in the modern theatre scene but provide them with a more active function than working as mere stagehands. His creative idea of kurogo developed into Inugami [Dog God] in 1969, which I will examine in Chapter Three.

Interestingly, Terayama was far from being alone in experimenting with the emphatic use of kurogo around the end of the 1960s in Japan. Almost at the same time, film director Shinoda Masahiro, who was one of the most important personages of Japanese film's Nouvelle Vague in the late 1950s and early 1960s, demonstrated a forceful use of kurogo in his film adaptation of Chikamatsu Monzaemon's puppet play, Shinjû ten no Amijima [The Love Suicides at Amijima; a. k. a. Double Suicide] (1969). Through this film, Shinoda's shared interest in the kabuki/bunraku convention of kurogo with Terayama became known to the public. While Terayama's Inugami was first produced in Germany in early June, 1969, Shinoda's Shinjû ten no Amijima was released late in May of the same year. Both might have been aware of each other's interest in the kurogo convention because their friendship began nearly a decade earlier when Shinoda invited him to collaborate with Terayama as the scriptwriter of the film called Kawaita mizu-umi [The Dry Lake](1960). At Shinoda's request, Terayama continued to adapt novels and other source materials for Shinoda's other works: Yûhi ni akai ore no Kao [The Sunset Tints My Face] (1961), Waga koi no tabiji

[The Story about My Love] (1961), and Namida wo shishi no tategami ni [We Shed Bitter Tears onto the Lion's Mane] (1962). In addition, Terayama supported Shinoda by having members of his troupe, Tenjō-sajiki, play a party of kurogo and supenmeraries in Shinjū ten no Amijima. This suggests that they were communicating with each other very well. Not that they necessarily exchanged their detailed ideas about kurogo, for, as will be argued, each needed his unique concept of kurogo in order to demonstrate his own philosophical and aesthetic view of the world. As Terayama explored a variety of means to grasp a special kind of reality more real than the generally accepted reality in his own way, so too did Shinoda. While Terayama continued to refine his own idea of kurogo as well as other theatrical issues, in the late 1960s Shinoda concentrated by himself on his ambitious film adaptation of a puppet play by Chikamatsu about a man's extra-marital affair with a courtesan that ends up in the lovers' double suicide.

Shinoda's interest in kurogo originated from a class on kabuki he took while studying at a university in the early 1950s.² The class in kabuki led him to learn Chikamatsu's argument for a delicate mixture of fiction and reality in theatre arts. This great dramatist contended that artistic truth is to be found somewhere between illusion and reality. Although Chikamatsu did not argue in writing by himself, Confucian Hozumi Koretsura who greatly admired him and was the father of Chikamatsu's disciple, Chikamatsu Hanji, recorded in Naniwa miyage [The Best Things of Osaka] his words on the art of the puppet theatre. In the book Chikamatsu says:

Art is something which lies in the slender margin between the real and the unreal. [...] It is unreal, and yet it is not unreal; it is real, and yet it is not real. Entertainment lies between the two.³

The young Shinoda was intrigued by this interpretation of theatrical reality. Very likely his fascination with the in-between-ness of reality originated from his personal background, that is, his boyhood in Japan's militaristic 1930s and 1940s, its defeat in WWII, and his young adulthood in its growing TV commercialism which began to compete fiercely with film. The nation's turbulent years as such helped shape his thinking and feelings about life. In an interview a year or so after Shinjū ten no Amijima had been released, he explained why Chikamatsu's interpretation of art was important to him as both a person and film-maker. Shinoda says:

I was born when the Manchurian Incident occurred [in 1931] and entered an elementary school when the China Incident broke out [in 1937], a middle school when the Pacific War began, a university soon after Japan was lost in the war, was employed [as an assistant director] by a film-making company [in 1953] during the Korean War, and was promoted to film director [in 1960] when film's new but formidable rival, TV broadcasting became popular nationwide. Although I am sure that I keep my footing, something irresistible forces me to lose it. Which I've repeatedly experienced in my life. Given this, I cannot help realizing that life is a dream, so much so that there's nothing real in life. [...] Man can only live an illusory life. So I gradually felt an interest in this illusion growing on me. This kind of life neither seems to develop out of the unreal nor the real. In brief, my life is most likely halfway between life and illusion. In other words, this view of life corresponds to Chikamatsu's idea of art that truth can

be found somewhere between fiction and reality, doesn't it?⁴

By experiencing the changeability of society and life, the film director Shinoda sought a truly secure foothold in life and art (filmmaking). Chikamatsu's idea of art is one of the most useful tools with which to tackle life and art in the way he pursued the truth of life and that of art by making films.

Inspired by Chikamatsu Shinoda developed his own notion of life (the real) mixed with illusion (the unreal). Perhaps his initial awareness of Chikamatsu's theory of reality and fiction in his college days (in the early 1950s) did not lead to a specific idea of kurogo both in kabuki and bunraku. After he had officially been appointed as a film director, he did not choose to incorporate his theory of kurogo until his 1969 adaptation of Chikamatsu's *Shinjû ten no Amijima*. While pursuing an artistic mixture of life and illusion throughout the 1960s, he became aware that it was necessary to experiment with the use of kurogo in the play by Chikamatsu. By introducing the kurogo into his adaptation of the play, he tried to explore an artistic truth that lies between the real and the unreal. In the film his kurogo manipulate live actors instead of puppets. His experimental use of kurogo was intended to visualize some kind of impalpable force which controls the principal characters. Although he describes this force as something like fate, he seems to imply something more metaphysical or spiritual than the cliché "fate" because he argues that his kurogo help the audience to perceive human spirits helplessly leaving or wandering away from real life in pursuit of salvation in the afterlife.⁵

Shinoda's interest in the experimental use of kurogo in this particular film, Shinoda argues, is also derived from his individualistic interpretation of a concept of savagery supported by the medieval public's subconscious, postulated by literary scholar Hirosue Tamotsu. In the book on vice and death of premodern Japan (published in 1965), Hirosue argues that in the medieval tradition of chanting-storytelling by itinerant performers, retaliation-based extremely ruthless acts such as executing a vicious criminal with a saw, awakened the anonymous audience's religious zeal originating in contemporary shamanist-cum-Buddhist popular beliefs. While the storyteller was narrating an episode of savagery, the audience became so ecstatic that they were united as one. In this enthusiastic oneness, they moved their earthly blame and responsibility away from themselves and towards the criminal being fatally punished.⁶ In so doing the enchanted audience prayed for the salvation of both the criminal and themselves. Hirosue's interpretation of brutality in the medieval storytelling inspired Shinoda to conceive his own idea of kurogo for it occurred to him that the presence of a certain kind of kurogo can make visible what he perceived as something unknown that deeply influences people's lives in ways which are unpredictable.

He has referred to his idea of kurogo as "the invisible hand."⁷ By the invisible hand, he meant a kind of spiritual force that strongly influences the popular mind; perhaps he merely borrowed the term from the eighteenth-century economist Adam Smith's theory of trade in a free market in which the invisible hand anonymously supports the interests of both merchants and consumers. Unlike Smith's concept, Shinoda's "invisible hand" has nothing to do with practical interactions in society. As one of his attempts to portray men and women, Shinoda employed a theatrical device that strongly suggests an indescribable dynamics working in the relationship between man and society, the issue of which, however, lies beyond any sociological analysis. The issue here falls within art, especially theatre and cinema because of their strength in

the visual presentation of kurogo. The use of kurogo in the film, he argues, is essential to visualizing his approval of Chikamatsu's theory that art and truth remain somewhere between life and illusion.

Hirosue's interpretation of communal religious zeal in support of fictive brutality might be related to the actual practice of scapegoating observed in various times and spaces of the world history, even today. And yet Hirosue did not mean to approve of this atrocious practice in real life; rather he attempted to examine how the medieval performing art by itinerant storytellers had interacted with the popular beliefs of contemporary audiences in the way that appealed to the illiterate commoners.

His absorption in Chikamatsu's and Hirosue's interpretations of metaphysical truths about life continued to develop over several years. In the late 1960s he came to revision the traditional kurogo that not only mediate between life and illusion but also control life. Although the puppet play by Chikamatsu incorporated the black-clad puppeteers in itself, Shinoda found it necessary to visualize his idea of kurogo exclusively as a theatrical device. To underscore his own idea of kurogo, he borrowed both concepts of kurogo: the black-clad stagehand of kabuki and the black-clad puppeteer of bunraku. To briefly discuss his film adaptation of the traditional kurogo, Shinoda writes:

Chikamatsu's *Shinjū ten no Amijima* is a puppet play that portrays a love triangle in which paper merchant Jihei abandons his wife Osan and children in order to commit love suicides with his beloved courtesan Koharu. Traditionally [Chikamatsu Monzaemon's best disciple and successor] Chikamatsu Hanji's adaptation of the original play has been considered the standard version of it and staged in both kabuki and bunraku. However, I've wanted to revive Monzaemon's original version and visualize in the film his idea of an artistic mixture of life and illusion. To achieve this aim, I needed the invisible hand which engineers the characters' actions. [...] Having arranged everything from props to the set, a group of kurogo waits for the merchant Jihei and courtesan Koharu on their way to double suicide to come. When the two enter the scene, the kurogo do not allow them to hesitate even for a moment about their suicide and begin guiding them straight into the center of their tragedy. [...] the kurogo have the man grab the sword and stab the woman to death and assist him to hang himself.⁸

In the film his kurogo demonstrate their initiative unlike the kabuki kurogo and manipulate the characters' lives irresistibly and menacingly.

The film repeatedly shows that though sometimes serving as stagehands, Shinoda's kurogo forcibly manipulate, among other characters, the lives of the two main characters, the merchant and his courtesan lover, both played by live actors. While the traditional kurogo of bunraku are supposed to efface themselves as much as possible, the kurogo in the film are so obtrusive that they dare control the characters' fate as prescribed. One might say that figure (characters) and ground (kurogo) have been reversed. This reversal of figure and ground helped the director demonstrate his insight into invisible reality submerged in everyday life. To emphasize the kurogo's control of the characters, Beverley Bare Buehrer writes:

The *kuro[g]os* are constantly in the background, watching the story evolve, facilitating or controlling a character's actions. They hover about scenes helping [a moralistic merchant who tries to punish his immorally love-obsessed brother] tie his hands together, blowing out candles,

removing the children from the stage, and eventually helping [the love-stricken protagonist] hang himself [in order to commit double suicide]. In effect, the actors have become puppets, and their actions and destiny are fatalistically out of their own control.⁹

By bringing themselves to the fore at crucial moments, Shinoda's kurogo are much more active and forceful than the traditional puppet operators of bunraku.

Apart from the function of his kurogo, argued above, it is worth examining what drove Shinoda to emphatically use the kurogo in his own experimental way. It is not that the kurogo are already there in the play by Chikamatsu. Rather, while Chikamatsu was aware of his own philosophy and aesthetic and accordingly used the kurogo as a generally accepted stage convention, Shinoda was interested in the presentation of his own view of life which he saw as inseparable from illusion because his personal experiences when young influenced him to find life extremely unpredictable. Despite his apparent fascination with Chikamatsu's idea of the relationship between artifice and reality, Shinoda reinterpreted Chikamatsu in a way that reflects his perception life as unforeseeable. For this purpose he recast the stage convention of kurogo and presented them as a different kind of character from Chikamatsu's original puppet play. It is helpful here to refer to the critical comment on Shinoda's film version of the play by woman poet/writer Tomioka Taeko who adapted Chikamatsu's original text for the film.

Unlike paper merchant Jihei of the play, Mr. Shinoda is an intellectual, so much so that he needs flawless reasoning [for Jihei to leave his family and commit love suicides with his lover]. He seems to have the kurogo act as the agents for [Sartrean concept of] absurdity. As you know, in the puppet theatre the unnamable dressed in black who manipulate their puppets, behave like the fates or demons in a way that forces the puppets to murder other puppets or kill themselves. Having heard him talk about his idea of kurogo, I said to myself, "Mr. Shinoda, your kurogo make the world too neat a place for me to accept it." Men like to make themselves sound philosophical, which I don't appreciate. But he has every reason to make his kurogo represent something like absurdity.

Chikamatsu's Jihei doesn't need the kurogo as guides because he is fully motivated to commit double suicide with a courtesan. But Mr. Shinoda's Jihei desperately wants the kurogo to forcibly lead him to his doom.¹⁰

It is debatable whether Shinoda factually mentioned the so-called existentialist concept of "absurdity." It may be that he used the term in his personal conversation with Tomioka, however, literature on Shinoda available to the present author does not include it. The term was one of the most popular philosophical terms during the 1960s in Japan. Unfortunately, Japanese young people on campus used it often in an inaccurate or loose way. Some of the older generation, over thirty years of age at that time, and especially women like Tomioka, seemed to be critical of this trend. Although Shinoda was in his late thirties, however, his socially and politically turbulent childhood and young adulthood are likely to have influenced him to see the concept of absurdity as not only interesting but convincing. While Chikamatsu conceived as a dramatist his idea of art lying in between reality and fiction, Shinoda incorporated his view of art as a film-maker into his view of life as a person.

Shinoda's emphatic use in the main section of the film of kurogo who drive the two lovers into a predestined tragic ending requires a technique of metatheatre: the awareness of double reality in which theatre's claim to be simply realistic is questioned. By means of this technique Shinoda can, as it were, give his kurogo a free hand, though under his direction. The structure of the film itself has a metatheatrical feature in that the viewers see double: a reality on the part of the film director Shinoda that the prologue of the film reveals and the other reality of Shinoda's adaptation of Chikamatsu's puppet play. According to Richard Hornby, who has replaced "metatheatre" with "metadrama" to elaborate Lionel Abel's concept of metatheatre, "this 'seeing double' is the true source of the significance of metadrama."¹¹ To make the viewers aware of the metatheatrical nature of the film, the prologue shows an actual bunraku troupe including black-robed puppeteers having a rehearsal of the original puppet play, and part of the backstage in which craftsmen are readjusting and repairing puppets. The viewers also hear Shinoda (a voiceover) on the telephone talking to the film's leading scriptwriter Tomioka Taeko. In the conversation with Tomioka, Shinoda obviously refers to a part of the process of his filmmaking, that is, location hunting for the final suicide scene. This emphasis of seeing double reality in these portions of the prologue leads the viewers to realize the film's self awareness that the film primarily is intended to show a film adaptation of Chikamatsu's puppet play with the same title. Hornby states:

Unlike literary or real-life reference, self-reference is always strongly metadramatic. With self-reference, the play directly calls attention to itself as a play, an imaginative fiction.¹²

The film's self-referentiality presented in the prologue helps the viewers not to emotionally identify with the protagonists but remain aware of the doubleness of reality that the prologue points out and that continues to involve the film's main section (based on Chikamatsu's play).

The prologue also shows that Shinoda's use of kurogo is closely related to what is termed "metatheatre." The camera-eye reveals that in a part of the backstage a professional film actor, who will play the chief kurogo in the main section of the film, is looking into the mirror to don a black hood and that in another part of the backstage, a member of Terayama's theatre troupe who will play one of the kurogo group, is watching real kurogo puppeteers in the rehearsal. These two actors are shown seeing their doubles in the mirror and on the stage respectively. These shots suggest that both are aware of being actors. Self-consciousness that characterizes the kurogo actors in the prologue is an aspect of metatheatre. Lionel Abel argues:

...the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them.¹³

By showing the kurogo looking at their double in the mirror or on the stage, Shinoda purposefully leads the viewers to perceive the kurogo's self-consciousness. In the film this self-referentiality serves to separate the kurogo from the characters of Chikamatsu's text and to appoint the former as the characters' manipulators.

The prologue argued above is an indispensable component of the film because without it, the film would most likely be seen as a film version of the kabuki *Shinjū ten no Amijima* in which, when called upon, the traditional kurogo assist live actors onstage. Unlike the conventional notion of kurogo who merely serve as invisible stagehands, Shinoda's kurogo are emphatically intended to be visible and obtrusive. Characterized thus, his kurogo forcibly intrude into the fictive characters' world. The presence throughout the film strongly suggests that the film is a version of metatheatricality since their presence leads the viewers to see double in the way they become aware of life on the part of Chikamatsu's characters as artifice. Shinoda's use of his kurogo in a metatheatrical way most likely derived from his fascination since his college days with Chikamatsu's idea of theatrical reality intertwined with fiction: truth can be found in between real and unreal.

The prologue helps prepare the viewers to expect that while serving as mere stagehands, Shinoda's kurogo played by professional actors, who are not affiliated with kabuki and bunraku, are to intrude into the play and manipulate the characters. His kurogo are intended to cross the barrier between the two incompatible realms, such as fiction and reality, life and death, and physicality and spirituality. By exercising this privilege, the kurogo smoothly lead the two lovers to their tragic fate. Shinoda recast the traditional kurogo into his own concept in order to demonstrate his tentative approach to artistic truth which he believes is made of the real and the unreal.

Between the real and the unreal, the two incompatible realms mentioned above, lies an inviolable barrier which is usually forbidden to cross. Japanese Buddhist terminology includes a word "kekkaï." Architecture critic Itô Teiji writes:

A *kekkaï*-- a marker which separates the spaces on both sides of it [...]—can be a fence, a screen, a rope, a shadow on a paper door, a light beam, even a sound. [...]

Kekkaï, which originated in primitive Shinto and were systematized in esoteric Buddhist philosophy, are deeply rooted in Japanese traditions not only as simple markers that symbolize boundaries, but also in the special architectural devices that physically partition space.

For example, the L-shaped or U-shaped low wooden gridwork screens used in mercantile premises of the seventeenth to nineteenth centuries to partition off the workplace around the head clerk's seat at the accounting table were referred to as kekkaï. In chashitsu [tea-ceremony room], the *tsuitate* (partition or screen)—an upright board or horizontal length of bamboo which designates the area in which the host prepares the tea—are a kind of kekkaï. These *tsuitate* are no more than fifty centimeters high and are completely portable.

Crossing over such kekkaï, as well as watching and conversing with people on the other side, would be an easy matter. In spite of this, they are sufficient dividers. Spaces can be made to appear and disappear almost immediately, or can be made larger or smaller as the situation dictates. If the need arises to identify just how the space is being divided, one has only to watch the patterns of activity of those who understand the symbolic import of the placement of these kekkaï.¹⁴

According to anthropologist Itô Nobuhiro, traditional boundaries of Japan are exemplified by a political

border established by the ruler of a feudalistic domain, a border of a *shôen* [manor] (land reclaimed and owned by the emperor, a local ruler or the priesthood in the 8th-15th centuries), a footpath between rice paddies, a road, a bridge, a mountain, a hill, a valley, a reed marsh, the waters, a shrine, a cemetery.¹⁵ In addition, the accepted usage covers both *kekkaï* as a barrier and *kekkaï* as an area. Essentially, the *kekkaï* divides the clean area from the polluted one in order to consecrate the former.

One might want to ask how strict the prohibition against the crossing over, or intruding into, the *kekkaï* is. There are differing views of this matter. By emphasizing the aesthetic aspect of the architectural tradition and culture of Japan, Itô Teiji argues that the gap between two sides of the *kekkaï* can be bridged. In the conclusion of the article mentioned above he observes:

The true beauty of *kekkaï* lies in their ability to join rather than divide; their true significance lies in their flexibility. The partitioning of space is never complete or permanent. A *kekkaï* can be placed or removed as desired, or even totally ignored by those on either side of it. In *kekkaï* one finds a fluid concept of space that goes beyond fixed boundaries, and it is this concept of space that ultimately reflects the impermanence not only of space, but of all that is within it.¹⁶

But it should also be noted that traditionally the Japanese have a strong sense of taboo against the breaching of *kekkaï*. One of the best examples is the prohibition against women entering sacred areas (*nyonin kekkaï*), which often refer to religious mountains such as Mt. Ômine (a mecca of Shugendô, a sect of Buddhism mingled with an ancient Shamanism) in Nara southeast of Osaka. This taboo has been observed even today. Although Itô Teiji's argument for the flexibility of *kekkaï* is noteworthy, the general public's persistent sense of awe of *kekkaï* cannot be slighted. It is still true that the *kekkaï* generates tension on the part of those nearing it.

Shinoda himself was acutely aware of the concept of the *kekkaï*. As a matter of fact, the main body of the film abounds with things that can symbolize the *kekkaï*/ boundaries. Some are easily movable barriers or partitions such as compact household furniture and indoor pillars and walls, and others are bridges and a gateway to a Shinto shrine. In the prologue, we hear him referring to this term. To propose to writer Tomioka the final scene of the film in which the ill-starred couple are hurrying on their way to commit their double suicide, Shinoda (voiceover) argues that one of the oldest graveyards of Japan, Mt. Toribe located in the eastern part of Kyoto, is the best locale for their death-bound travel. He needs this locale because he believes that its rows of tombstones can represent the perfect *kekkaï* for the lovers to cross and move into the nether world so as to be spiritually united. Although he displays a great interest in the Mt. Toribe graveyard, the actual scene of their deaths is an amalgamation of various locales, such as the graveyard, a bridge, a riverbank, and a reed marsh.

Subsequent to the prologue, Shinoda's adaptation of Chikamatsu begins with the scene in which male protagonist Jihei who is extremely obsessed with double suicide with his lover, crossed the bridge, and he and a group of white-clad traveling monks of the Nichiren-sect passed each other. As historical documents of Japanese culture show, the color white, as well as black, traditionally signifies death and mourning. The issue of color symbolism has been discussed in detail in chapter one. For the Japanese, their encounter on the bridge suggests that the love-stricken man of the well-known story is thinking of death

by love suicides because traditionally crossing a bridge often signifies the transition from this world to the next. This implication is illustrated by the structure of the stage in *nô* and kabuki. *Nô* uses the *hashigakari* “bridge” as a pathway between the world of the living and that of the dead, and kabuki has the *hanamichi* “bridge” for actors to travel from the real world of the audience (and of themselves) and the illusory world of the stage (and of them in the guise of characters). It also should be noted that various sacred areas, often in the mountains, related to shamanism, Shinto, Buddhism, mountain asceticism and other popular beliefs--such as Mt. Osore in Aomori, Terayama's home province used by Terayama especially in *Den'en ni shisu* [*Death in the Countryside*]-have sanctified bridges that are believed to symbolically divide life and death.

At the next moment he looks down at the riverbank and finds a couple of love-suicide victims surrounded by a group of black-clad *kurogo*. This sequence includes symbols of the *kekkaï*, that is, a bridge and a riverbank that separate life and death. The notion of a bridge seems to serve internationally as a boundary marker. For example, to describe this image of a bridge in the film, David Desser notes:

A bridge often signifies the passage from one realm to another, typically the realm between life and death....¹⁷

By utilizing this traditional notion of a bridge as *kekkaï*, Shinoda places the *kurogo* beside the bodies of the dead couple on the riverbank under the bridge, which also symbolizes the *kekkaï* lying between the here and there. Thus, at the beginning of the section of the double suicide, he impressively present the *kurogo* so as to suggest that the *kurogo* often appear at various sites of *kekkaï* and guide the suicide-obsessed lovers, the married man (*Jiheï*) and courtesan (*Koharu*) to the prearranged end of their tragic love.

Historians have argued about the historical, social, political and cultural implications of the bridge. The space under the bridge was one of the traditional liminal spaces of sanctuary where outcasts, including actors, shamans, and certainly runaways, might live. Even today such space is seen as a haven for the homeless. Among other historians, Amino Yoshihiko is an acclaimed specialist in this issue. He has theorized about those socially ostracized or expelled from their local communities and argued that in medieval Japan some temples gave food and shelter to runaways and criminals often in exchange for some sacrifice and that various kinds of outcast were allowed to live in border-related locales such as a slope (often in urban areas) or the spaces under bridges.¹⁸

The introductory scene that foretells how the ill-fated love ends up, is followed by the two episodes that portray the two lovers offending against socially acceptable manners: courtesans must not fall in love with patrons and merchants must be thrifty and faithful in both business and family life. The first episode shows the merchant has been romantically involved with the courtesan, but their amorous relationship is reaching a dead end because the naturally honest and serious man feel somewhat ashamed of his won immoral behavior and because the naturally gentle-hearted woman feels guilty for hurting his wife with their secret affair. The second episode reveals that *Jiheï*'s brother attempts to castigate and help him out of the worldly crisis.

In both episodes, the *kekkaï* and the *kurogo* play a crucial role in order that, while feeling guilty for

their ill-conduct, the couple continue to seek double suicide for the sake of shedding their worldly responsibilities. To show the viewers how the lovers are in love with each other, the kurogo lead Jihei, as if they manipulated a puppet amidst other motionless, puppet-like supernumeraries on the street, through the gay quarters into Koharu's room. Again, the kurogo here are inseparably connected with the image of kekkai. While catching occasional glimpses of the kurogo who guide Jihei to Koharu, the viewers often see the wooden gridwork of a brothel which separates from the lane the area in which girls are on display. Symbolically the gridwork serves as kekkai because it lies in between erotic illusion and monotonous everyday life. This kekkai of the pleasure quarters stands for a protective barrier which is open exclusively for those who have enough money to pay for sex. The kurogo and the symbol of kekkai stand out to demonstrate their close connection.

In the second episode, Jihei's brother, Magoemon, visits Koharu to persuade her to part with Jihei. Although he is a merchant, Magoemon disguises himself as a socially superior samurai so that he can be more successful in his efforts to separate his brother from her than a mere merchant could. While Magoemon talks to Koharu, the love-sick Jihei comes to see her. Jihei finds her with a new patron whom he cannot recognize as his brother. Although he is driven mad by jealousy and tries in vain to thrust at her with a sword through the grid-shaped woodwork the façade of the teahouse, his brother prevents him doing so and ties his arm to the woodwork. It is important to note that one of the kurogo helps Magoemon tie his brother up. The viewers see a close-up of Jihei's and the kurogo's arms to the grid of the façade. This sequence suggests that in terms of everyday life, Jihei and Koharu live separately in two different realms, life and illusion, so that their affair is doomed.

After this trouble, Magoemon allows Jihei to enter the house, and Magoemon tries to talk the couple out of their amorous relationship. Initially Jihei resists his brother's persuasion. But later it turns out that having a lingering attachment to Koharu, Jihei decides to leave her, while she, who does not want to hurt his wife Osan but still loves him, keeps crying. They remain accompanied by the kurogo, who can be seen once in a while in this sequence. The second episode comes to an end when Magoemon forcibly separates Jihei from Koharu and the kurogo coerce the man to leave her room. The kurogo take Jihei out through a revolving wall. This wall serves as kekkai that separates the pleasure quarters (illusory life) and the merchant's daily life (real life). But this does not mean that the kurogo help Jihei out of a crisis; rather, they continue to drive him to the tragic climax, in which the lovers commit double suicide.

The scene of the film now shifts to the merchant Jihei's home-cum-store. The storefront has a large grid of woodwork. It is a kind of protective barrier, that is, kekkai, for his family, that prevents that which is foreign and harmful coming in. Beside the gridwork stands the entrance, or gateway, which is traditionally considered "kekkai" as well. While seeming to welcome any visitor, the entrance is a special structure that demands that those who enter it be watchful because they may encounter an unfamiliar mode of order. It is unfortunate, however, that this kekkai does not protect Jihei and his family against the danger lurking outside. This is partly because Jihei is still obsessed with his affair with Koharu and partly because the kurogo are already inside the house and keep the household under control in order to realize the predestined tragedy of the lovers. Through the entrance comes Jihei's aunt, who is also his mother-in-

law, accompanied by his moralist brother, to admonish her wayward nephew. But she is so good-natured that when he promises to break with his lover, she chooses to trust him and forgive him. Satisfied with that, both visitors leave. Actually, the irresolute Jihei is not determined to leave her for good. He has already attempted to redeem her debt to keep her for himself, which is unsuccessful because he cannot afford it. A wealthy merchant is going to get her by paying the debt. Unaware of his responsibilities in life, he repeatedly concocts a makeshift excuse to get himself off the hook for the moment. Even so, his wife Osan, who loves him so much as to accept contemporary male-centered social customs, wants to give him top priority in life and business. She also cares about his lover Koharu because of her gender comradeship and encourages him to redeem her in order to save her from marrying the other merchant whom Koharu hates. Show knows that Koharu loves her husband and that if the other man redeems her, she will kill herself from despair. The good-natured but immature Jihei accepts her advice.

But when his uncle/father-in-law comes to see him, he has to face another crisis. The old man is so angry that he not only harshly reproaches him but also takes Jihei's wife away from him, leaving his grandchildren behind. Jihei's wife Osan, who is being dragged away by her father, is seen behind the wooden grid at the storefront, which was her kekkai. Osan now does not belong in Jihei's family. Divided by the kekkai, Jihei and Osan begin to live in the separate realms. While Jihei is thus being driven further into a corner, the kurogo are not directly involved in his critical situation. They only stand nearby and watching the characters in danger. However, they carefully try to make sure that the lover's tragedy is developing as prearranged in Chikamatsu's text and Shinoda/Tomioka's script. These parents-in-law behave as if to help the kurogo to pursue their task of manipulating the lover's fate. Because his brother forbade him to see his lover and he himself could not pay to redeem her, the love-stricken Jihei has already been banished from the gay quarters whose kekkai secludes them from real life. Terribly depressed, he returns to his home, but the kekkai of his home and business does not protect him from social persecution for financial and sexual misconduct. The kurogo silently prepare Jihei's self-destruction as well as Koharu's.

Left alone with his little children, Jihei is completely helpless, while the kurogo remain beside these characters. Jihei has lost his wife and does not know what to do with or for Koharu. Now he has nothing but Koharu on his mind. All he can do is demolish anything that represents earthly kekkai. The kekkai here includes the wooden gridwork both inside and at the storefront, a wall, a pillar, a sliding door (*fusuma*), and a portable paper screen. The kurogo gather to kneel around Jihei who stands upright in despair. It seems as if the man were a puppet operated by five members of the kurogo. The puppet-like Jihei begins to dash himself against the large wooden gridwork, the pillar, and other symbols of kekkai. He also runs at the desk on which piles of paper are on display. He scatters and lets fly in the air the myriad pieces of paper which are the most valuable things for the paper dealer, that is, the desk piled with paper signifies the sacred kekkai for this merchant. In this section of the film, the viewers are impressed by the helpless man's violent acts. Since he has become aware that he belongs nowhere both at home and society, he cannot but defy the worldly kekkai. Finally, with the kurogo's help, the extremely love-obsessed Jihei gets over the kekkai, or visually goes through the revolving wall into the *michiyuki* scene, in which they make the journey to the locale for their double suicide.

To take Jihei out of the scene at home, the kurogo turn the revolving wall, and the other side of it is covered with something like a large sheet of rippled aluminum foil. This wall leads the viewers to a river with a bridge in the next moment. On the bridge stands a member of the kurogo who seems to wait for, or watch, Jihei. From now on, the two lovers lost in this world begin to cross a number of bridges (as kekkai), by which they believe in the netherworld they will peacefully be united by love. Since Jihei has already crossed the earthly kekkai and, though not physically depicted, Koharu has decided to follow him, the subsequent section of the film is a transition from life to death, or this life to the next. The viewers can imagine that they now are involved in death-bound elopement. In this scene the kurogo and another symbol of kekkai, the wooden gridwork, overlap to suggest the kurogo assist, or rather force, the protagonists to cross the kekkai and die a tragic death. Jihei's conversation with the owner of an inn reveals that the couple seeks shelter there, outside of which one of the kurogo crouches in such a way as to watch the couple.

The screen image of the interior of the inn shows a few wall-like wooden gridwork screens. Unlike the one at Jihei's storefront, this screen favorably serves as a protective barrier (kekkai) for the couple to have some rest and prepare for their last journey to death.

Taking advantage of the darkness of a night, Jihei and Koharu set out secretly. The chief kurogo appears in a close-up citing a number of bridges the couple will cross. As pointed out earlier, bridges can be seen as transition and connection to death or the next life. In the introduction to "Celluloid Connections: The Bridge in Cinema," Chale Nafus writes:

Throughout world cultures and history, the bridge has served as a useful metaphor for the rites of passage: birth, puberty, marriage, governance, mystical ecstasy, and death. Folktales and rituals sometimes incorporate the motif of the bridge, which is defined as a dangerous passageway, similar to the necessary terrors of rites of passage. But such a death is meant to be a destruction of the previous, less enlightened self. To cross the bridge, the initiate must break with the past in order to move on to the next stage of his/her journey. Once on "the other side" of the ritual, the initiate is "born again." (Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*.) Thus, the image of the bridge is an essential element in the human psyche and consequently has appeared in a wide variety of films.¹⁹

Although Nafus takes an optimistic view of the crossing of a bridge, Shinoda has so far not done so in the film. As Nafus puts it, the religious/cultural concept of crossing a bridge can universally be linked with the rites of passage. But while this universalized idea of the bridge is significantly influenced by Eliade's theory of "death and rebirth," the bridge as kekkai in Japanese culture can often be related to a sense of taboo. As the case of the prohibition of women's entering the sacred mountains (nyonin kekkai) testifies, once one chooses to cross the bridge, one has to prepare to experience anything horrendous. The bridge seen as kekkai is the "bridge of no return."

Driven by the kurogo, Jihei and Koharu leave for the place of suicide. While the couple are coming across the wavy bridge, their figures move up and down. Although they have decided to commit love suicides, they are still struggling with a lingering attachment with this earthly life. This screen image of

the wavy bridge reminds the viewers of a similar one at the beginning of the main body of the film subsequent to the semi-documentary prologue. In that section, Jihei is crossing the wavy bridge by himself, gloomily thinking that because he does not have enough money to redeem Koharu's debt, there is no uniting with her in this world. But he has not yet determined to choose double suicide. His going up and down over the wavy bride suggests his indecisiveness. Like Jihei in the opening scene, Jihei and Koharu, though having decided to leave this world, remain more or less indecisive. They cross two more bridges which are not wavy, but have yet to struggle to sever their earthly attachment to this life. As if to hasten them along to keep going, the chief kurogo continues to follow the two. While they are hurrying along the lane, the kurogo's shadow stretches out over the huge wall of a building, which is ominous like the shadow of death.

They arrive at a cemetery, in which while the chief kurogo watches them, they make love in the dark of a chilly night. On the one hand, their love-making in the cemetery suggests that they are more closer to death than before for the cemetery directly refers to death and it traditionally symbolizes the *kekkaï* area that divides life and death. On the other, it is obvious that while Jihei is obsessed more with double suicide than with his family, Koharu still concerns herself about his wife Osan, whom she has promised not to commit double suicide with him. She has a strong sense of *giri* (social responsibility) for the sake of his wife, which is a kind of gender comradeship. Apart from their mentality, Chikamatsu portrays the two lovers wavering between caring about this life and heading straight into death in this *michiyuki* (the eloping couple's journey bound for double suicide) scene so that the audience remains intrigued by the play and the two protagonists. Finally Jihei and Koharu undo the knot of their hair, which symbolizes being a priest and a nun, respectively, so that they can break off an earthly relationship.

Soon the viewers see a group of kurogo ring the temple bell. As Itô Teiji has argued, a sound can serve as *kekkaï*. The kurogo encourage the two lovers to go deeper into the realm of death by crossing *kekkaï* barriers one by one. The image of the ringing bell leads to that of the chief kurogo motioning Jihei and Koharu with his hand to finish crossing a bridge and follow him. The lovers hurry along the reed marsh, which is another traditional symbol of *kekkaï* that separates land and water. While on the marsh, Jihei stabs Koharu to death. Now Jihei is alone on his way to death. After going through the marsh, he climbs up the riverbank, and the viewers see a *torii* [the entrance to a Shinto shrine], which obviously resembles a gallows and serves as one when Jihei hangs himself with the help of the kurogo. In this most crucial moment of the film, the religious-cultural concept of the *torii* is important because it is traditionally believed to signify a barrier or area that can cleanse sin or pollution of those passing through or entering it. At the final moment of his suicide, one member of the kurogo kicks over a kind of steppingstone on which Jihei stands with a makeshift noose around his neck. This stone is also important to understand Shinoda's consistent use of the concept of *kekkaï*. Traditionally the stone as *kekkaï* is found at the boundary of a community or the crossroad. Some of the stones are statues. In this suicide scene, the *torii* is accompanied by a small statue of Buddha (*jizô*) at its foot. Shinoda's kurogo have successfully seen Jihei off so that after crossing a series of *kekkaï*, he may go with Koharu into the netherworld. Thereafter, that is, after Chikamatsu-based story ends, the kurogo no longer appear because the kurogo have achieved

what Shinoda assigned them to do.

The final scene that follows the couple's love suicides shows that under the bridge, Jihei's and Koharu's bodies are seen abandoned lying side by side. This makes an interesting contrast with a similar shot in the first scene (of the film's main section based on Chikamatsu's play), in which an anonymous double-suicide couple are laid with their heads close to each other and appear to be at peace in the afterworld. However, the positions of Jihei's and Koharu's bodies are inverted in the way that one's head is next to the other's legs. This difference is crucial because it indicates that unlike the first couple, the film's two protagonists are not spiritually united in the after life. This very shot faithfully reflects Shinoda's judgemental view of the lovers' double suicide in the social context of the late 1960's Japan. In his film adaptation of the play by Chikamatsu, Shinoda demonstrates that life is irresistibly influenced by some unnamable force in the guise of kurogo. He disapproves of Chikamatsu's support of the Buddhist belief in salvation in the next life. Hirosue Tamotsu has also noted this idea of Buddhist salvation seen in Chikamatsu's plays.²⁰ In the original text by Chikamatsu, fishermen find Jihei's body caught in their net. The Narrator's concluding words read:

People say that they who were caught in the net of Buddha's vow immediately gained salvation and deliverance, and all who hear the tale of the Love Suicides at Amijima are moved to tears.

According to translator Donald Keene's note on the pun on a fishing net:

“Net’ (*ami*) is mentioned because of the connection with the fishermen. It is echoed in the few lines later in the mention of the name *Amijima*. The vow of the Buddha to save all living creatures is likened to a net which catches people in its meshes.²¹”

By showing the ironical contrast between the two couples, Shinoda argues against the old idea of the helping hand of the Buddha.

Originally the religious concept of *kekkaï* was closely related to both physical and spiritual salvation in the way that provides shelter to those who are destitute, persecuted or ostracized. On the one hand, the kurogo encourage the doomed lovers, Jihei and Koharu, to cross the *kekkaï* one after the other and thus help them to seek a peaceful otherworldly union. On the other, as the final scene suggests, the kurogo ruthlessly drive the couple into a mere tragic end that separates them eternally and deprives them of any salvation.

Shinoda's kurogo are dressed just like the traditional kurogo of kabuki and bunraku so that they are artistically refined in appearance. With that they serve the aesthetic quality of the film. They also contribute to its metaphysical aesthetic because by underscoring the *kekkaï*-related images of the wooden gridwork, graves, bridges, and so on, they, as it were, make visible the aesthetic aspect of the religious *kekkaï*. His use of kurogo for an aesthetic purpose suggests that he has a strong leaning toward aestheticism. But at the same time, the film impresses the viewers with his liking for a certain kind of nihilism. Among other parts of the film, the sequence of the double suicide near the end, in which Jihei first stabs Koharu to death and then hangs himself, is strikingly characterized by its desolateness and bleakness. In this very sequence the kurogo are seen to drive the couple into the bloody end of their lives. The kurogo seem as if they were Hell's dark angels or the agents of absurd, meaningless death. Film critic Tayama Rikiya has

pointed out the coexistence of the conflicting elements of aestheticism and nihilism that contributes to the formation of Shinoda's own cinematic aesthetics. Tayama attributes this characteristic of Shinoda's work to his view of life in Japan's socially and politically agitated prewar 1930s through to the postwar 1950s. He characterizes Shinoda's films in the 1960s, prior to *Shinjû ten no Amijima*, by nihilism and aestheticism. These films are *Kawaita hana* [*The Dry Flower*] (1964) portraying a loner yakuza who sees life as transient, *Ansatsu* [*Assacination*] (1965) dealing with a death-oriented samurai around the tempestuous end of the Tokugawa era, and *Utsukushisa to kanashimi to* [*The Beauty and Sadness*] (1965) focusing on lesbianism. Tayama remarks:

The view of life as a mere empty dream that underlies [*Kawaita hana*], it seems, can be traced back to the sorrowful situation in which when very young and innocent, the sensitive Shinoda keenly realized again and again that death is cruel, so that he became aware that life is vain, as if he had already lived a transient life. His view of life as ever-changing developed into the political nihilism in the next work *Ansatsu* on the one hand, and bloomed in the aestheticistic eroticism in *Utsukushisa to kanashimi to* on the other.²²

Shinoda's view of life based on his personal experiences delicately corresponds with that of art (film-making). His idea of kurogo which he adopted in *Shinjû ten no Amijima* is not an exception. It is intended to function as a statement of both his theatrical-cinematic aesthetics and philosophy of life.

In *Shinjû Ten no Amijima*, Shinoda tried successfully to seek out a possibility (perhaps more untapped than ignored) of creating agency for both black-clad puppeteers and stage assistants whose black costume represents the convention for invisibility. His one and only film experiment with the kurogo as puppeteers/stage assistants was so provocative and intriguing that at the time of its release it stood out, and still does, as one of the most strikingly persuasive adaptations of the original play outside the kabuki/bunraku genre. Shinoda, of course, did not intend to scholastically analyze the play by Chikamatsu but looked into the moral, social and political implications of the late 1960s society of Japan that apparently succeeded in rebuilding itself after the devastation of WWII. He was enraged by the unseen hands in the guise of the kurogo which forcibly prevented human social actors from choosing their own course of action and prompted them to be controlled by the invisible manipulators. Given this, it can be said that as an objective of his filmmaking, he developed a critique of Japan's postwar oppressive politics. Even so, what led him to use this classic work about a loving couple's double suicide was at least partly Shinoda's interest in the issue of death that serves not only to annihilate the importance of life but imply the daunting but rich complexity of life. To challenge any forms of spiritual oppression Shinoda portrayed the kurogo as visible, even fiercely manipulative. He also suggested that the kurogo represent an unseen, unnamable force that may interfere with any situation that involves death. Shinoda's striking reinterpretation of one of the most inconspicuous kabuki/bunraku conventions led the traditionally silent kurogo to turn out to be so brutal and vicious that they may drive characters to death.

-
- ¹ Shinoda Masahiro, “Nihon eiga no kaihô [The Liberation of Japanese Film],” Yomiuri Shimbun 18 Sep. 1969: 7.
- ² Shinoda Masahiro, “Watashi no Hirosue Tamotsu taiken [How I Became Aware of Great Literary Aesthete Hirosue Tamatosu],” a leaflet attached to Hirosue Tamotsu zenshû [The Works of Hirosue Tamotsu], eds. Fujita Shozô et al, vol. 9 (Tokyo: Kage Shobô, 2000) 1-2.
- ³ Hozumi Koretsura, “Naniwa Miyage,” Nihon koten bungaku taikei [The Collected Works of Japanese Literature], vol. 50 (Tokyo: Iwanami Shoten, 1959) 358-359. An English translation in “Chikamatsu on the Art of the Puppet Stage,” Anthology of Japanese Literature, from the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century, ed. and trans. Donald Keene (New York: Grove Pr., 1955) 389.
- ⁴ Sekai no eiga-sakka [The Film-makers of the World] vol. 10 (Tokyo: Kinema junpôsha, 1971) 99-100.
- ⁵ Shinoda Masahiro, Nihongo no gohô de toritai [I Want to Shoot Films by Employing Japanese Philosophical Thinking and Aesthetic Sensibilities] (Tokyo: Nihon hōsō shuppan kyōkai, 1995) 155.
- ⁶ Hirosue Tamotsu, Mōhitotsu no nihon bi [The Other Type of Japanese Aesthetic] in Hirosue Tamotsu zenshû vol. 5, 39-41.
- ⁷ “Watashi no Hirosue Tamotsu taiken” 2.
- ⁸ “Watashi no Hirosue Tamotsu taiken” 2.
- ⁹ Beverley Bare Buehrer, Japanese Films* A Filmography and commentary, 1921-1989 (Jefferson, NC: McFarland) 209.
- ¹⁰ Sekai no eiga-sakka vol. 10, 62.
- ¹¹ Richard Hornby, Drama, Metadrama, and Perception (Lewisburg: Bucknell UP, 1986) 32.
- ¹² Hornby 103.
- ¹³ Lionel Abel, Metatheatre (New York: Hill & Wang, 1963) 60.
- ¹⁴ Itô Teiji, “The Aesthetics of Partitions,” trans. Alfred Birnbaum, Chanoyu Quarterly 32 (1982): 47.
- ¹⁵ Itô Nobuhiro, “Kegare to kekkai ni kansuru iti-kōsatsu [A Study of Pollution and Kekkai],” Nagoya daigaku gengo bunka ronshū [Treatises of on Language and Culture, University of Nagoya] 24.1 (2002): 14.
- ¹⁶ Itô Teiji, 57.
- ¹⁷ David Desser, Eros Plus Massacre (Bloomington: Indiana UP, 1988) 176.
- ¹⁸ Amino Yoshihiko, Muen, kugai, raku [The Havens for Outcasts] (Tokyo: Heibonsha, 1978).
- ¹⁹ Chale Nafus, “Celluloid Connections: The Bridge in Cinema” (Austin: Historic Bridge Foundation, 2003) <<http://www.historicbridgefoundation.com/ipages/film/1intro.html>>.
- ²⁰ Hirosue Tamotsu, Mōhitotsu no nihon bi 45.
- ²¹ Four Major Plays of Chikamatsu, trans. Donald Keene (New York: Columbia UP, 1961) 208.
- ²² Sekai no eiga-sakka [The Film-makers of the World] vol. 10, 54.

Student Expectations of Medical School and the Ripple Effect

Gregory V. G. O'Dowd

English

Abstract: The aim of this paper is to provide some important insights into freshmen student expectations of study at a medical university and suggest some possible approaches to facilitate the overall improvement of the students' study skills to enabling them to become more effective learners in their future medical careers.

Key words: student expectations, ripple effect, study survey, freshmen behavior

Introduction

Medical students commence their university studies with a unique combination of attributes, abilities and strengths; the fact that they have successfully passed the entrance examination while hundreds of other candidates did not is testimony to this. However, one thing many freshmen entering university have in common is a number of ill-conceived ideas about what attending university means (O'Dowd, 1996). Students' expectations upon entering medical school greatly impact on their performance in class and subsequent efforts to learn what is being taught. Of course, how much effort each student is willing to invest in their learning processes depends primarily on their attitude; if they have a poor attitude at the outset, they see no reason to make much effort and quickly fall into bad habits. I refer to this as the "ripple effect" because just as when a stone thrown into a pond breaks the water's surface and creates ripples which run to the pond's edge, so too do student expectations and actions have repercussions which radiate far beyond the initial time frame. Some of these ripples are indeed powerful and have far-reaching consequences. What is therefore needed is a clearer understanding of student expectations, what their motivations are, the learning skills they bring with them to university, and what they need to develop to be able to fulfill their goal of becoming a competent physician.

You can lead a horse to water but you can't make it drink. Anon

Medical students in Japan should be more motivated than many of their counterparts in regular universities because their future career path as a medical professional is clearly in front of them from their first day on campus. Even so, it is indeed discouraging for teachers to see medical students who seem to lack any type of motivation. Such students continually procrastinate, absent themselves from classes, prefer club activities to doing study, drink too much, regard their teachers as "boring" or that class work is "useless", and generally do too little too late. It is also common that although their study load is greater than in many

other types of programs, some students have a somewhat casual approach to semester coursework, seeming to “save themselves” for high-pressured cramming just before examinations. The modern medical curriculum is clearly far removed from such an approach, emphasizing a greater variety of learning situations and skills development than students have been exposed to prior to entering university (O’Dowd, 2003). The students’ greatest weaknesses is that they don’t seem to realize that cramming for examinations is no longer the best way to acquire and build the medical knowledge necessary to be successful in the future.

Much of my previous action research has centered on student behaviors in the classroom: in particular, student autonomy (1999), learning strategies (2003, 2004), motivation (1996) and phobias (1997). In each case, I was looking to achieve a better understanding of student behaviors in order to be able to help them make better progress in their studies. One particular inspiration came from the work of David Nunan (1989) who espoused the need to expand our understanding of the individually-differentiated nature of students’ learning processes. Nunan theorized that mismatches often occur because students have different agendas and focal points of interest from their teachers as well as from other students. Now, after three years teaching in Hamamatsu University School of Medicine, I feel there is an urgent need to expand this paradigm by taking a step back to examine freshmen student expectations of study at the medical university in order to better understand their motivation (or lack of it) and how the ripples of those expectations have impacted on their performance in their first year of study. By doing so, it may be possible to find the right motivational buttons to push earlier in their course of medical study and encourage freshmen to make the necessary strategic investment in their studies to build a more successful future.

Classroom Research

The initial research step for this study was to conduct a survey of first year medical students. The student survey instrument (Appendix 1) was written in English and distributed to two classes of freshmen. The students were asked to think about nine open-ended questions and to write their replies either in Japanese or English; most of the medical students replied in English. A total of 51 survey forms were returned from the two classes in the second semester of 2005.

Results

Here are the summarized results of the responses.

1. Is study at university fun or difficult?

FUN: 23.5% Difficult: 51% Both: 15.7% Not interesting: 2%

2. Is study at university different from how you thought it would be?

YES: 82.4% **NO: 17.6%**

Responses:

I thought I would study more medical things. 13.7%

I thought it is more fun. 7.8%

So busy.

Study at university is different from study at high school.

I thought study at university is more technical.

It is more basic than I thought.

It is dull.

Most teachers are not good at teaching, so students can't understand their lecture.

I thought I would play more.

3. What is a student's role?

Study. 49%

To study hard and to enjoy student life. 27.5%

To enjoy student life. 9.8%

To play. 6%

Play, play, play, study, play, play.....

To get knowledge for our future as doctors. 4.6%

I think students need to communicate with various groups of people.

Students should keep school's traditions.

A student's role is to listen silently

4. What do you think about your own study progress?

good: 40%

Very slow: 9.8%

Not Good: 7.8%

Not Bad: 7.8

Bad : 5.9%

Need to study more: 15.7%

“Good” sub-total= 47.8%

“Not Good” sub-total= 39.2%

No answer: 3.9 %

Only studied before tests: 3.9%

I didn't study: 3.9% (I didn't study even if I had tests the next day.)

5. How much time do you spend studying each day?

None: 25.5%

less than one hour: 31.4%

1 hour: 23.5%

1-2 hours: 3.9%

2 hours: 15.7%

6. Is this time enough?

YES: 37.3%

NO: 62.7%

How much is enough?

Nothing is enough for me. 2%

No Response: 45.1%

1 hour: 13.7%

1-2 hours: 17.6%

More than 2 hours: 21.6%

7. How much time do you think you need to study every day?

I think we don't have to everyday: 3.9%

less than one hour: 5.9%

1 hour: 25.5%

1-2 hours: 19.6%

more than 2 hours: 37.3%

more than now: 5.9%

No response: 2%

Comment: I need to study hard for tests.

8. Do you think you can improve the way you study?

YES: 60.8%

NO: 29.4%

No response: 9.8%

“Yes” responses: Need more study time (19.6%), Need more motivation (17.6%)

I can't understand the adequate way to study yet, so I need to improve the way I study.

“No” responses:

Because I want to enjoy my school life.

I'm very busy with club activity.

I have no idea how to study everyday.

Time is too limited.

I can't because the way I study is not bad.

I don't want to study.

9. What should the university provide to help your study?

Cheaper and more nutritious lunch. 15.7%

Cleaner classrooms. 9.8%

Air-conditioning. 9.8%

More & newer books, CDs, DVDs in library.

Increase the student-teacher contact time.

I think we need more information about study.

Access to tutorial rooms to study with friends.

More fantastic teachers.

No examinations.

More computer access.

Discussion

The first question asked the students how they felt about their new life at university, that is, if it was “fun or difficult”. A total of 66.7% responded it was “difficult”. When I asked some students why they thought it was difficult, reasons included too many classes, hefty coursework loads, busy club activity demands, and making new friends and socializing in an unfamiliar environment.

The second question directly asked if their expectations of university had been realized, to which 82.4%

responded that it was different from their initial expectations. Several students had expected to study medical courses from their first semester rather than the common liberal arts and sciences programs. In addition, the comment that “study at university is different from study at high school”, e.g. from spoon-feeding to lecture and note-taking style, when combined with “most teachers are not good at teaching, so students can’t understand their lecture” shows that students are having some difficulty making the transition from high school to university. Of course, there are also the students (9.8%) who find university is not the “playground” they had been expecting.

When asked what they thought a student's role at medical school is, 76.5% responded that “study” was primary. Some students (15.8%) responded that, after having been successful in entering the medical school, they were now entitled to “enjoy student life” and “play” as their reward for their previous efforts.

Responding to question four on what they thought about their own study progress, more medical students were satisfied (47.8%) with their study progress in the first semester than were dissatisfied (39.2%). These dissatisfied freshmen, who were previously used to being at the academic top of their high school classes, have felt the cold wind of their new reality as they are now being ranked and graded against other academic students and were no longer scoring “A” grades as easily as before. In addition, 7.8% of medical students answered that they only studied before a test or didn’t study at all.

A very surprising result from question five as to how much time they spent studying each day was that first year medical students spent very little time studying. A quarter of first year medical students reported doing no study each day. And when asked whether the time they spent studying was enough, just over a third responded it was enough while 62.7% said it wasn’t enough. When asked how much was enough, 45.1% of medical students didn’t respond. More medical students thought one to two hours was enough (31.3%), while only 21.6% replied two or more hours. In addition, the responses to question seven again showed first year medical students believed they didn’t need to study much outside of class hours, with just over one-third responding that two or more hours is needed. The response of one student, “I need to study hard for tests”, reveals an extremely short-term view of studying to become a doctor. That is, rather than studying to acquire knowledge and skills to become competent physicians, their sole immediate goal is studying to pass tests.

Most students agreed they needed to improve the ways they studies (60.8%). Medical students claimed they needed more study time (19.6%) and more motivation (17.6%). This is surprising as medical students, having been very successful at passing the medical school entrance examination, should naturally be better at study time management and have greater motivation. It would thus appear that after being successful in passing the entrance examination, many students entering the medical school failed to maintain their high motivation to study and relaxed their efforts even though the study burden placed on them from the first semester is heavy. Indeed, 29.4% of medical students replied they wanted to “enjoy univer-

sity life” and were “busy with club activities” and they “didn’t want to study”; in addition, some students replied they saw no need to improve their study habits as “the way I study is not bad” which is to say that they believed cramming for exams was the most successful way to pass even though I have continually emphasized that cramming does not result in actual learning and knowledge acquisition. It seems that passing exams is enough “success” for them.

In the final question, what they thought they needed from the university to help their studies, medical students were more interested in better facilities befitting their new status as medical students even though they paid cheaper annual university tuition fees than the majority of regular university students; the top three requests were for “cheaper and more nutritious lunch”, “air conditioning” and “cleaner classrooms”.

Overall, the picture presented here is one of mismatched expectations and some confusion. As semesters pass, most students will adapt their expectations to the realities and pressures applied to them as they progress through the medical curriculum. However, ripples of discontent will still abound which present dangers to some students.

Ripples that rock the boat

Freshmen behaviors create ripples whether they realize it or not. And the ripples that emanate outwards from their behaviors influence everyone else in some way. These behaviors are usually first recognized by other students and their teachers. And freshmen with bad behaviors are particularly powerful influences. Such behaviors include continually procrastinating with their study during the semester, absenting themselves from classes without reasonable cause, preferring club activities to doing homework or due reports, drinking too much and too often, regarding their teachers as “boring” or that class work is “useless”, copying the work of other students or “borrowing” class notebooks, and generally doing too little too late. These behaviors influence other students through the ripple effect, creating either followers or confusion as to what students can actually “get away with” and still get passing grades. Teachers are often at a loss as to how to deal with such students as laxity in applying university rules is more often seen as the less combative road to take with both the students and the Administration. However, the following section will outline some steps that can be taken to nip such problems in the bud and set freshmen students on the right path.

The whole art of teaching is only the art of awakening the natural curiosity of young minds for the purpose of satisfying it afterwards. Anatole France

I believe that teachers need to confront freshmen expectations at the earliest possible time to facilitate the overall improvement of the students' study habits and skills to enable them to become more effective learners as they embark on their medical studies. An ideal place to start would be the freshmen’s orientation held in April before classes commence. As part of their orientation, I propose that freshmen be given the opportunity to discuss their expectations with teachers and learn about the expectations of the teachers

and university administration. By addressing these matters up front and openly, some early disappointments, misunderstandings, and generally starting out on the wrong foot may be avoided.

In addition, freshmen need some time to examine their current approaches to study and to explore other study skills and learning strategies. My second proposal is to run a “study skills” session at the freshmen orientation. Such a session would cover the following points:

- recognizing their need to engage in real learning, not just to pass tests,
- using study skills to expand their knowledge base and acquire new knowledge,
- exploring additional learning strategies and opportunities,
- not ceasing to make an effort once they enter university,
- prioritizing the various activities they wish to pursue at university (e.g. club activities and part-time jobs),
- gaining tangible pleasure or satisfaction from their pursuit of knowledge. (O’Dowd,2004).

Creating student awareness of these aspects of university study would not be without some benefit to most students.

Finally, as many freshmen entering the medical school expect to immediately start medical studies, my third proposal is to include a first aid course in the first semester program. Such a course would provide some practical knowledge and experience for the students as well as giving them a practical qualification, a first aid certificate, as a tangible benefit. Indeed, it is rather peculiar that medical students, after three years of study, currently have no knowledge of first aid. Of course, the English language program I have developed for my students (freshmen through to fourth year students) is based on medical English and doctor-patient communication, and I believe it has been relatively successful in satisfying most students’ thirst for medical topics. Even so, I am always looking for new ways to engage my students’ interests and provide opportunities for their continuing personal growth and development as medical professionals.

Conclusion

Student choices, preferences and behaviors have their roots in numerous personal expectations and environmental factors over which the university educator may exercise no control at all. Nevertheless, it is important that all students be made aware at the earliest possible opportunity that their behaviors towards their studies do have consequences, both favorable and unfavorable, that ripple far beyond their first days on campus. For just as universities are constantly required to adapt to a changing environment, so too must students entering universities adapt as only the students themselves can redefine their own role in their learning process. This may be an uncomfortable truth for some students, especially those who may need to change their expectations the most, but the ripples of their actions will have an impact. The danger is that those ripples could multiply to create a tsunami capable of swamping their future if they do not quickly adapt to act like the medical professional universities are striving to produce.

References

- Nunan D: Understanding Language Classrooms: A guide for Teacher-Initiated Action. Cambridge: Prentice Hall, 1989.
- O'Dowd GVG.: Student Motivation in Japanese Universities – When Beliefs and Realities Collide. *The Report of the Foreign Language Center*. Hiratsuka: Tokai University, 1996, P157-162.
- O'Dowd GVG.: Classroom Phobias. *The Report of the Foreign Language Center*. Hiratsuka: Tokai University, 1997, P139-147.
- O'Dowd GVG: Teaching How to Learn: An Introduction to Learning Strategies. *The Report of the Foreign Language Center*. Hiratsuka: Tokai University, 1999, P55-72.
- O'Dowd GVG: How do Medical Students Learn: An Application of Multiple Intelligences Theory. *Reports of Liberal Arts*. Hamamatsu University School of Medicine, 17, 2003, P25-42.
- O'Dowd GVG.: An Introduction to Life Long Learning Skills. JALT Proceedings 2004.

浜松医科大学紀要一般教育の編集，刊行に関する申し合わせ

(平成15年3月3日改訂)

※平成15年度から適用

I. 紀要の発行

1. 名称は「浜松医科大学紀要一般教育」とする。英語の名称は Bulletin of Liberal Arts Hamamatsu University School of Medicine とする。
2. 発行者は浜松医科大学とする。
3. 編集は研究成果等刊行物編集専門委員会（以下「編集委員会」という。）が行う。
4. 投稿資格者は、本学の教官，非常勤講師（他に本務を有さない者に限る。）並びに共同研究者又は研究協力者とし，投稿論文は未公刊のものに限る。
5. 収録範囲は一般教育科目等及び関連諸学科領域とする。但し，非実験系科目を優先的に収録するものとする。
6. 発行回数は原則として年1回とする。

II. 紀要の体裁

1. 誌面の大きさはA4判，組版は横1段とする。
2. 表紙には日本語で，裏表紙には英語で，次の事項を記す。
 - 1) 紀要名
 - 2) 号数
 - 3) 発行年月
 - 4) 大学名
3. 背表紙には日本語で次の事項を記す。
 - 1) 紀要名
 - 2) 号数
 - 3) 発行年月
4. 巻頭のページには目次を記す。
5. ページ数は，次のとおりとする。
 - 1) ページは白紙を含めた通しページとすること。
 - 2) 白紙ページはページ数を記さないこと。
 - 3) 記す位置はページ下外側とすること。
 - 4) 横書き論文は巻頭から始めてアラビア数字とすること。
6. 論文は，奇数ページから始まるものとする。
7. 各論文の体裁は以下のとおりとする。
 - 1) 表題，著者名，所属
 - 2) 和文の場合は，1)の欧文訳
 - 3) 欧文の要約
 - 4) 欧文のキーワード
 - 5) 本文

- 6) 文献
8. 本文の組版は次のとおりとする。
和文 42字×34行×1段(1,428字)
欧文 84字×34行×1段(2,856字)
9. ランニング・タイトルは、奇数ページに紀要名と号数と発行年、偶数ページに論文題名を記す。
論文題名は、著者が短縮して、和文の場合は30字以内、欧文の場合は60字以内とする。
10. 奥付には次の事項を記す。
1) 紀要名 2) 号数 3) 印刷年月日 4) 発行年月日
5) 編集者 6) 発行者 7) 印刷所
11. 別刷の表紙には、論文題名と著者名を上部中央に、紀要名、号数、「別刷」、発行年月を下部中央に記す。

Ⅲ. 投稿の手引き

1. 原稿の体裁

原則として、ワープロによるものとし、和文原稿はA4版明朝体11ポイント42字×34行とし、欧文原稿はA4版Times New Roman 11ポイント84字×34行とする。

2. 表題、著者名、所属

- 1) 原稿1枚日に記す。
- 2) 表題は冒頭中央に書き、末尾にピリオドをつけない。サブタイトルを必要とする場合は次の行に記す。
- 3) 欧文表題は、第1語、名詞、形容詞、副詞の頭文字は大文字とする。
- 4) 著者名は1行あけて、行の中央に記す。ローマ字の場合は、名は頭だけ大文字であとは小文字、姓はすべて大文字とする。
- 5) 共著のときは和文ならばナカグロ「・」で連ね、欧文ならばandで連ねる。3名以上の場合はコンマとandで連ねる。
- 6) 所属は、和文ならば学科目名を書いて()でくくり、欧文ならばイタリック体で書いて()でくくらない。

共著で各著者の所属が異なる場合は、それぞれの著者名の右肩に[*], [**]をつけ、所属名の左肩に同じ印を入れ、間を和文ならばナカグロ[・]、欧文ならばセミコロン[;]で切る。

- 7) 和文の場合には、原稿1枚日の下半分に、かさねて欧文で、表題、著者名、所属を記す。

3. 要約

- 1) 和文の場合も、欧文の場合も、欧文の要約を付ける。
- 2) 原稿2枚日に要約を記載する。
- 3) 見出しはゴシックで Abstract, Résuméなどとする。

4. 欧文のキーワード

キーワードは、要約の次に改行し、最適な4～5語を記載する。

5. 本文

1) 原稿3枚目以下に記す。

2) 和文の場合、

① 段落の始まりは1字分あけて書きはじめる。

② 句読点はコンマと句点(。)とする。

③ 句読点、カッコ等は1字分に書く。

④ 欧文文字及びアラビア数字は2字を1字分とする。

⑤ 外国の固有名詞は原則としてカタカナで表記し、特に明示する必要がある場合を除いて欧文文字を用いない。

3) 欧文の場合、段落の始まりは3字あける。コンマ、セミコロン、コロンの文中の読点の後は1字分をあけ、ピリオド、疑問符、感嘆符などの文末の句点の後は2字あける。

4) 数式

① 数式の上下にはスペースをとる。

② 文章中の簡単な分数式には／を用いる。

6. その他

1) 注

① 原則として巻末注とする。

② 注の見出しは、本文該当箇所の右肩に、()を付し、その中に番号を順番に記入する。

③ 特に脚注を必要とする場合は、本文該当箇所に*)を付し、本文中そのすぐ下に、上下を横線ではさんで注を記入する。その冒頭に*)を付し、その左欄外に脚注と表記する。

2) 文献

① 引用文献を指示する場合には、原則として本文該当箇所の右肩に)を付し、その左に通し番号をアラビア数字で記入する。

② 文献は一括して末尾の文献欄に列記する。

③ 記載の形式は、次のとおりとする。

A. 雑誌論文の場合

著者名：論文題名，雑誌名 卷(号)：最初のページ-最後のページ，発行年。

(和文例) 半田 肇，長沢史朗：脳死の診断とその問題点：脳神経外科医の立場から，臨成人病**14**(4)：30-31，2002.

(欧文例) Cranford RE, Jackson DL: Neurologists and the hospital ethics committee. *Semin Neuro* **4**(1):15-22, 2002.

注 1. 著者多数の場合は，鈴木二郎(他)，Youngner SJ, et al.等としてもよい。

2. 雑誌名の略記は慣行に従う。なお、欧文雑誌名はイタリックとする。
3. ページ数は通巻ページを記入する。各号ページの場合は**14**(4)：30-31のように巻数の後に号数を()に入れて表示する。なお、巻数はゴシックとする。

B. 図書の場合

a. 図書全体を引用する場合

著(編)者名：書名. [出版地:]出版者, 出版年.

(和文例) 河野友信, 河野博臣(編)：生と死の医療, 朝倉書店, 2002.

(欧文例) Bondeson WB, et al, eds: *New Knowledge in the Biomedical Science*. Boston: D.Reidel, 2002.

注 1. 編者名には(編), ed[s]を付記する。

2. 洋書の場合は書名をイタリックとし, 出版地と出版者名をBoston: D.Reidelのように記載する。

b. 図書の一部分を引用する場合

分担著者名：論文題名. [In]編者名：書名. [出版地:]出版者, 出版年, 引用ページ

(和文例) 浜松太郎：現代医学と倫理. 日本倫理学会(編)：技術と倫理. 以文社, 2002, P173-193.

(欧文例) Cassell EJ: Heart disease; the ethical quandaries of treated the aged. In Reiser SJ, Anbar M, eds: *The Machine at the Bedside*. New York: Cambridge University Press, 2002, P327-331.

3) 表, 図, 写真

- ① 表, 図については可能な限り本文中に取込むものとするが, これによりがたい場合は, 下記のとおりとする。
- ② 写真については, A4版の台紙に1枚ずつ貼り, 別紙とした表または図はA4版の用紙に, それぞれ作成または貼るものとし, 表は
表 I (Table I), 表 II (Table II)……………
図及び写真は
図 I (Fig I), 図 II (Fig II)……………
と表記する。
- ③ 1枚ごとに著者名を表記する。
- ④ 本文中のおおよその該当箇所の枠取りをし, 表 I, 図 I ……と表記する。

7. 原稿の提出, 受理

- 1) 原稿はフロッピーディスクとプリントアウトしたもの(2部)を提出するものとし, 次の順序に並べて通し番号を付ける。

表題, 要約, 本文, 注, 文献, 表, 図, 写真

- 2) 原稿の枚数制限は, 図表, 写真等を含めてA4版40枚以内とする。

なお出来上がり1ページの体裁は、

和文 42字×34行=1,428字

欧文 84字×34行=2,856字

- 3) 原稿が制限ページを越える場合、あるいは特別の印刷(多色刷, 別添図等)を要する場合など、差額を著者負担とすることがある。
 - 4) 提出された原稿は査読者に提出し、掲載の是非、修正の必要性及びその箇所を指摘した査読意見書の提出を求める。査読者は編集委員長(図書館長)が定める。査読意見書の書式は別に定める。
 - 5) 受理年月日は、完成原稿を編集委員会に提出した日をReceived, 査読者の同意を得て編集委員長が掲載を決定した日をAcceptedとし、原稿の末尾に記入する。
 - 6) 印刷の形式等で特例を必要とする場合は、原稿提出時に編集委員会にその旨連絡するものとする。
8. 校 正
- 1) 論文の著者校正は初枚のみとする。
 - 2) 別刷を実費著者負担において、要求する場合は第1校返却のとき、編集委員会にその旨連絡するものとする
9. 論文の公開
- 1) 掲載された論文は、浜松医科大学ホームページ並びに国立情報学研究所が実施している「研究紀要ポータルシステム」及び「電子図書館サービス」により公開するものとする。
 - 2) 著者は、このことを了解したうえで原稿を提出するものとする。

Contents

On the Statistical Bias Found in the Horse Racing Data (3)	AKIO NODA	1
Die Präposition “zu” bei Sekiguchi T.	KIYOAKI SATÔ	11
The Revisioning of The Real: Film Director Shinoda Masahiro’s Emphatic Use of Kurogo in Shinjû Ten no Amijima	YUKIHIDE ENDO	37
Student Expectations of Medical School and the Ripple Effect	GREGORY V.G. O’DOWD	55
Appendix; Editorial Policy and Instructions to Authors		64

浜松医科大学紀要 一般教育 第20号

平成18年3月10日 印刷

平成18年3月24日 発行

編集者 浜 松 医 科 大 学
研究成果等刊行物編集専門委員会

発行者 浜 松 医 科 大 学
〒431-3192 浜松市半田山一丁目20番1号
TEL. (053) 435 - 2169

印刷所 有限会社 ケーエス企画

BULLETIN OF LIBERAL ARTS
HAMAMATSU UNIVERSITY
SCHOOL OF MEDICINE

NO.20

MARCH 2006

HAMAMATSU UNIVERSITY
SCHOOL OF MEDICINE