

行動のレベルの極度な高度化のための教育方法

立花 均*

An Educational Method for Making Students Attain Extreme Excellence in a Behavior

Hitoshi TACHIBANA

Abstract

What kind of method must educators take, when they are going to make students attain extreme excellence in a behavior? The term “behavior” refers to, in this context, not only external physical movements but also internal mental actions.

In this paper I try to show a method which breaks down the behavior into its elemental simple behaviors and trains the students in the elemental behaviors repeatedly until they can perform the behaviors without a hitch.

1. 行動の練習

教育では、多くの場面で、いろいろの行動を生徒に練習させる。ただしここで「行動」というのは、外的・肉体的なものだけではなく、内的な心の働きまでも含めたものを考える。“*Encyclopedia of Educational Research*”には、‘behavior’という言葉についての次のような解説がある。

「『行動』という言葉は……、話すことや書くことや計算することを含む全ての外的および内的な行為を、非言語的な動作と同様に言いあらわしている⁽¹⁾。」

ここでは、肉体的であれ心的であれ人の行なう一連のまとまった動きはすべてこのように「行動」と見なして、それを練習させる教育の方法について検討する。

もっとも、同じく行動の練習といっても、その目ざす所の違いによって大きく二つに分けられる。すなわち、①それまでまったく出来なかった行動を子供に新たに習得させようとするもの——たとえば小学生に足し算や掛け算を教えるようなもの——と、②すでに一通りは出来るようになっている行動をさらに極度に高度化させようとするもの——たとえば音楽大学の学生にプロを目ざした練習をさせるようなもの——とである。

もちろんこの二つには共通する部分もあり、実際の教

育の場では双方が入り交じって行なわれることもある。しかしそれでも、その目ざす所の違いによって、おのずと重点の置き所や方法には違いが出てくるのである。

ここではこのうちの後者——すなわちすでに一応は出来るようになっている行動のレベルをさらに極度に高いレベルにまで洗練向上させようとするもの——について考察し、前者——すなわち新たな行動をゼロから習得させようとするもの——についての検討は別の機会にゆずることにする。

2. 諸行動の合成とボトルネック

行動のレベルを極度に高度化させるための教育方法といっても、もちろん一つに限られるわけではない。しかし、行動およびそのレベルを次の二つの観点から捉えてみると、そこにはある一つの教育方法が浮かび上がってくる。

そのまず第一の観点は、ある程度以上に複雑な行動はいくつもの部分的な諸行動の“合成”によって成り立っている、とする捉え方である。たとえば陸上競技の“走る”という行動にしても、“体を前傾させる”“腕をふる”“膝を上げる”“足を後ろに蹴り出す”といった諸行動の合成により成り立っている。また“二次関数の解を計算する”といった行動も、“足し算”“引き算”“掛け算”“割

* 教養部

平成9年9月29日受理

り算”“分数”“因数分解”“ルート”といった諸計算(諸行動)の合成によって成り立っている、とする捉え方である。

そして第二の観点は、そのような部分的な諸行動と元の全体的な行動のレベルの間には“ボトルネック”(bottleneck)という関係がある、とする捉え方である。このボトルネックとは文字通りびん(bottle)の首(neck)ということで、たとえば道路などでそこだけがびんの首のように狭くなって全体の交通量を少なく制限しているような箇所のことを言う。そしてこの言葉は、そのようにものの流れの量を制限する隘路——隘い路——の意味としてだけではなく、たとえば次のようにも使われる。すなわち、“この機械は本来はもっと高い性能を発揮できるはずなのに、この部品がボトルネックとなって全体の性能を落としている”、というようにである。つまり、ある自動車は本来は時速200kmまでのスピードを出せるように作られているのに、その中のたった一つの部品でもが時速80kmまでのスピードにしか耐えられないのであれば、その部品がボトルネックとなって、その自動車は実際には時速80kmのスピードしか出せないということである。このように、道路の交通量であれ自動車の性能であれ、多くの部分から構成されているものの全体的な能力は、それら全ての部分の中でもっとも能力の低い部分——つまりボトルネック——の能力によって制限され、それを超えることはできない。すなわちコンラート・ローレンツも言うように、「いかなる鎖もその最も弱い環よりも強くはない⁽²⁾」、とする捉え方である。

行動およびそのレベルを以上の二つの観点から捉えてみると、ある一つの複雑な行動のレベルを極度に高度化させるための教育方法としては、その行動の構成要素である部分的な諸行動のレベルを極度に高度化させる、というものがあることが分かる。もちろん全体は部分の単なる寄せ集め以上のものであるから、部分のレベルを高くしさえすればそれで全てが解決するわけではない。しかし部分のレベルを低いままにしておけば全体のレベルもそれに制約されて低いものにならざるを得ないのだから、少なくとも部分のレベルを極度に高度化させることを避けて通るわけにはいかないのである。ここではこういった教育の方法を、それを実際に行なった例を取り上げながら検討していくことにする。

3. 分 解

そのような教育を行なおうとする場合にまずしなけれ

ばならないことは“分解”である。すなわち、複雑な全体的な行動を一旦まずその構成要素である部分的な諸行動にまで分解しなければならない。そしてその上で、それら一つ一つのレベルを極度に高度化させていかなければならないのである。ここではそのような方法をとった実際の例として、まず斎藤秀雄の教育法から見ていくことにする。

(1) 斎藤秀雄の教育法

斎藤秀雄は、明治三十五年(1902)に生まれ昭和四十九年(1974)に没した指揮者・チェロ奏者であり、特に指揮とチェロを中心とする教育の面で日本の音楽界に大きな足跡を残した人である。彼のチェロの弟子である藤原真理は、斎藤を次のように紹介している。

「先生は、正式に外国でチェロを習得した初めての日本人であり、世界的に類のないチェロのメソッドを編出し、指揮の運動方法を体系化した人である。おおよそにあって、ヨーロッパの音楽の伝統は三百年、日本に入ってきて百年だが、この立ち遅れを戦後の二十五、六年でほとんど解消してしまった人でもある⁽³⁾。」

それではその斎藤の教育法の特徴は何かというと、チェロでも指揮でもその運動を細かくその構成要素の部分的運動にまで“分解”したことである。藤原はその方法を次のように説明している。

「たとえば私たちは普段、歩行という動作をいちいち意識しながらしてはいないが、それはいくつかの動作が組み合わさった運動である。まず両足を揃えて、片足を地面から離して前へ進め、着地のときは踵からつけて、と分析する要領で、楽器を弾くという動作を分析する。最初から無意識に弾けてしまう運動も分析する。そして段階ごとに説明して、実際にやらせてみて、ひとつの運動として体系づける⁽⁴⁾。」

つまり、チェロが一応弾けている人に対しても、そのチェロを弾くという一連の運動をいくつもの部分的な運動にまで一旦分解して、その分解された個々の運動についてそれをどのようにやるのかを指導して、それからもう一度全体的な一連の運動へと組み立て直すというのである。

斎藤は、これと同じやり方で指揮の指導も行なっている。斎藤に指揮を習った小澤征爾は、その指導法を次のように評価している。

「ぼくは斎藤秀雄先生のもとで指揮の勉強をはじめ、日本を発つまで先生のもとで勉強し、あるいは助手のようなことをしていたのだが、この斎藤先生の指揮のメト

ーデは、基礎的な訓練ということに関してはまったく完璧で、世界にその類をみないと、ぼくはいまでもそう思っている⁽⁵⁾。」

小澤は、その斎藤の指揮の指導法を次のように説明している。

「斎藤先生は指揮の手を動かす運動を何種類かに分類して、たとえば物を叩く運動からくる『叩き』とか、手を滑らかに動かす『平均運動』とか、鶏の首がピクピク動きたいに動かす『直接運動』というような具合に分類する。そのすべてについていつ力を抜き、あるいはいつ力をいれるかというようなことを教えてくれた⁽⁶⁾。」

つまりここでも斎藤は、指揮をするという一連の運動をいくつもの部分的な運動に分解した上で、その一つ一つについて指導をしていったのである。そして小澤は、そのようなトレーニングを受けた効果を次のように書いている。

「その指揮上のテクニックはまったく尊いもので、一口に言えば、指揮をしながらいつでも自分の力をコントロールすることができるということを教わったわけだ。……自分のことを言うようでおかしいが、ぼくはどんなオーケストラへいっても、そのオーケストラが、あるむずかしい曲で合わなくなったり、アンサンブルがわるくなったりしているときに、ぼくのもっているテクニックを使って、必ずみんなのアンサンブルを整えることができるという自信をもっている。それはすなわち斎藤先生のメトードによるものだ。それがオーケストラのほうからみると、セイジの棒は非常に明瞭だという答えになってあらわれるので、ぼくとしては、指揮するばあいに非常に有利な立場に立つことができるのだ⁽⁷⁾。」

つまり、分解された部分的な動きの一つ一つについてトレーニングすることによって、それらを合成した全体的な指揮の動きも非常に明晰なものになったというのである。

それでは次に、同様の方法でバレーボールの指導を行なった松平康隆の例を見てみることにする。

(2)松平康隆の指導法

松平は、東京オリンピックで全日本男子バレーボールチームが銅メダルを獲得した後にその監督となり、次のメキシコオリンピックでは銀メダルを、その次のミュンヘンオリンピックでは金メダルを獲得し、その後に監督をやめている。ところがミュンヘンオリンピックで金メダルをとった後、全日本男子チームの成績は急降下していき、次のモントリオールオリンピックでは四位、ロー

マでの世界選手権では十一位、次のモスクワオリンピックには予選で敗退して出場権すら得られないという状態にまでなるのである。

このように全日本男子チームの成績が急降下していく様子を見て、松平はミュンヘンオリンピック当時どうして全日本チームが強かったのか、またその後どうして急に弱くなったのかを、金メダルを獲得するまで行なっていた「アクロバット体操」と呼ばれる独特のトレーニング法の面から説明している。その体操とは具体的には次のようなものであった。

「たとえば、斎藤トレーナーがひものついたボールを振り回して、そのボールが飛んできた時に空中で百八十度体をひねりながら後方フライング、あるいは後方宙返りといったアクロバチックな体操を連日やった⁽⁸⁾。」

ミュンヘンオリンピックで金メダルをとるまでの全日本チームは、その練習時間の実に四割をこのアクロバット体操にあてていたと松平は書いている。

「日本の男子バレーボールには、独特の体力トレーニングで世界一になった、という歴史的事実がある。ミュンヘンで金メダルを取った日本チームは一日五時間練習をやるとすると、そのうち二時間を体操だけのために当てた。当時の斎藤トレーナーらが考案したこのトレーニングは、その激しさ、猛烈さのゆえに、世界中から『アクロバット体操』と呼ばれたが、選手たちはこれを四年、五年と続けてついに金メダルに結びつけた⁽⁹⁾。」

日本チームがそのようなトレーニングを行なって金メダルを獲得したものだから、その後、他国のチームもそれを真似るようになったという。しかしそれでも、当時の日本チームほど徹底的にそれをやるチームはあらわれなかったと松平は言う。

「ミュンヘン以後、世界各国のチームは一斉にアクロバット体操をそっくり真似したが、身長二メートルの大男がバック空中回転をやれるようなチームは世界中どこをさがしてもいまだにないくらいだ⁽¹⁰⁾。」

ところがそのように他国のチームがその体操を取り入れ始めたミュンヘンオリンピック以後、かえって日本チームがそれをやめてしまったというのである。

「それを日本はやめた。世界が一斉にはじめたその年にだ。それどころか、世界でもっとも体力トレーニングをやらないチームになってしまった⁽¹¹⁾。」

それではどうして日本チームはその体操をやめてしまったのか。松平はその原因を、それが非常に単純な練習であり、しかもバレーボールそのものの練習ではなかつ

た点にあると次のように説明している。

「なぜやめたのか……。まず第一に、選手がつらい。……もっとも単純で、もっとも面白くなくて、もっともつらい練習。それも、年に何回かの合宿期間中だけやるのではなくて、さっきものべたように、四年、五年と続くのだ。だが、やらせる監督、コーチの方はもっとつらい。嫌な顔をしている選手たちを引っ張り、しかも、バレーボール選手が体操ばかりやっていて大丈夫なのかという不安と戦うのは、選手以上に苦しい仕事なのだ⁽¹²⁾。」

そのような体操を、松平はどうして練習時間の四割をも使って選手たちにやらせたのだろうか。彼はその理由を次のように書いている。

「私はかつてこう考えた。ボールを持っていくら練習してみたところで世界で六番くらいのものだろう。六番でいいのなら体操なんかやらせない。一番になりたいから体操をやるのだ、そう考えた⁽¹³⁾。」

そのアクロバット体操は、次のような考え方のもとに作られたという。

「豊田トレーナー……は、今までの体操にあった瞬発力強化とか持久力養成とかいったものだけではなく、……バレーボールの実際のゲームの中に出てくるアクション、たとえばレシーブ、スパイク、ブロックしてからのレシーブ、あるいはスパイク、といったものを逆にそこから掘り起こす体操を考えた⁽¹⁴⁾。」

つまり考え方は斎藤秀雄と同じであって、バレーボールの試合に必要とされる一連の動きを一旦その部分的な動きにまで分解して、その分解された一つ一つの動きについて徹底的にみがきをかけようというのである。松平はそのような体操によって、日本の選手たちにもヨーロッパの選手たちに負けないだけの「敏しょうな動作⁽¹⁵⁾」を身につけさせようとしたのである。

それでは、このようにある複雑な全体的な行動を一旦その構成要素の部分的な行動にまで“分解”したならば、次にはその部分的な行動についてどのような練習をすることになるのだろうか。そのことをさらに具体的に見ていくことにする。

4. 単純な行動の完璧化

ある程度複雑な行動も、その構成要素である部分的な行動に分解してみると、その一つ一つは相当に単純なものになる。松平のようにそれをことさら極端にむずかしくアクロバット体操化するのであれば別だが、単に分解しただけであれば、その一つ一つの行動はもとの全体的

な行動に比べて随分と単純でやさしいものになる。

たとえば指揮について考えてみても、一つの曲全体を指揮するのであれば曲の流れにしたがってさまざまな複雑な動きをしなければならぬ。しかしそれを分解した動きというのは、「物を叩く運動からくる『叩き』とか、手を滑らかに動かす『平均運動』とか、鶏の首がピクピク動くみたいに動かす『直接運動』(前出)といった単純なものになってしまう。

そのような単純な運動は、ただ一通り行なうというだけであれば、子供にでも簡単にできるようなものばかりである。しかしそれを本当に完璧な形でできるようにしようとすると話は違ってくる。

たとえば斎藤のいわゆる「叩き」にしても、彼はそれを「撥で太鼓を叩く動きになぞらえて次のように解説している。

「1. 撥を低く太鼓の皮の上に置き……2. 高く持ち上げ……3. 打ち下して音を出す……4. 反動で撥ね上げる⁽¹⁶⁾」

この叩きの運動が指揮をする上ではたす役割は、斎藤に言わせると次のようなものである。

「太鼓を叩く人の動作を見ていると、その人が撥を持上げてから打ち下して太鼓を叩く瞬間に、それを見ている人が一緒に手を打ったり、声を出したりする事が出来るであろう⁽¹⁷⁾。」

つまり撥が太鼓を叩いてはね返る瞬間というものによって、多くの演奏者に同時に音を出させるのである。したがって指揮者はその瞬間を、実際には太鼓などのない空間で、多くの演奏者に迷いや誤解が生じない形で伝えなければならない。そしてそのためには指揮者はその叩きの運動を次のようにできなければならない、と斎藤は言うのである。

「この最も簡単な手本は、ピンポン球又はゴムマリを床の上に落してはずませたときに見られるような、加速度一定の物体の落下であって、運動が極く自然に滑らかに行われることが大切な要素である。又、はね返る点が鋭く正確であることも、もう一つの要点として見逃すことが出来ない⁽¹⁸⁾。」

太鼓を叩く真似をするという一見簡単な動きであっても、このように腕を加速度一定で自由落下のように落とし、しかもはね返る点を常に一定にしなければならぬとなるとなかなか容易ではない。斎藤はそれが完璧にできるようになるための練習法をいろいろと説いているが、たとえば腕の自由落下のためには次のような練習をしなけれ

ばならないと書いている。

「一度に肩、腕の力を全く抜いて、手を手自身の重みだけで自然に腿まで落す。これを繰り返して手が落ちるときの早くなり方を研究し、最も自然な動作を充分体得する。手の力を上で一度に全部抜いてしまうことが大切なことである⁽¹⁹⁾。」

中丸美繪は、斎藤がこの「叩き」を実際に指導する様子は次のようなものであったと書いている。

「まずは、教程を終えた弟子たちが、入門者を指導する。……斎藤はときどき現われては、駄目と一言だけいって帰ってしまう。その間十五秒である。斎藤の高弟たちが『叩き』をマスターしたと認定すると、斎藤が現われて注意を与える。その観察眼は、『君のは肘のほう^{ひじ}が先におりてた。肘が先におりてっていうのは、この筋肉の力が先に抜けてちやって、こっちの筋肉があとになっている』というぐらい徹底していた⁽²⁰⁾。」

このように子供にでもできそうな単純な行動を完璧なものにするまで練習させるという方法を、プロ野球の広岡達朗もとっている。彼は選手時代には、読売ジャイアンツの遊撃手として華麗な守備でならしたが、西武ライオンズの監督時代と同じ遊撃手の石毛宏典^{ひろあき}選手の守備を指導している。石毛は広岡が指導する前からすでに、「守備の名手に与えられるダイヤモンド・グラブ賞も受賞⁽²¹⁾」していた。しかし広岡に言わせれば、「私の目には、とても名手とは見えなかった。捕球や送球の基本がまったくといっていいほど、身につけていなかった⁽²²⁾」というのである。広岡は石毛にそのことを次のように説明したという。

「石毛、君は守備範囲も広いし、肩もいい。むずかしいゴロもうまくさばくし、ファインプレーも何度かやった。いまさら、基本プレーなどといわれなくても、ちゃんと守れているじゃないかと思うだろう？……だが、そこが間違いなんだ。君はいま、難ゴロも無理な体勢で処理できている。基本はずれた動作をしても、打球の処理ができています。それはなぜか。若いからだ。若い君は、体力もあるから、体力にまかせて、無理な動作もできる。だから、これでいいのだと、いまのままプレーを続けていたら、君の選手寿命はあと三年か五年で終わりだね⁽²³⁾。」

そこで広岡は石毛に次のような練習をさせたという。

「私は第一歩からはじめることにした。グラブをはずし、素手で捕球することを命じた。構える石毛に対し、私は手にしたボールを彼の正面へ、ゆっくりと、コロコロと転がした。他人が見れば、まるで幼児の遊びだが、捕球の原点を心にも身体にも再確認させるためには、もっとも効果的

な方法だ。……こんな単純な動作のなかからでも、間違いや欠点は山ほど指摘できた⁽²⁴⁾。」

広岡はここで、行動の“分解”という考え方ではなく、“基本”と言っている。しかしその基本というのも、野球の守備という一連の複雑な動きをその最も基本的な構成要素にまで分解して単純化したものだと言いうことができる。そしてその運動を行なう際の体のかまえや足のはこびや捕球の際の重心の移動などを完全にスムーズで無理や無駄のないものにしようというのである。すなわち、ゆっくりと転がるボールを素手でとるという子供にでも一応はできる単純な運動を、単にできるというだけではなく、体の動かし方として完璧なものになるまでみがきあげようというのである。

そして逆に言えば、そのように完璧なレベルを目ざすからこそ、複雑な全体的な行動を一旦その構成要素である単純で容易な部分的行動にまで分解することが必要なのである。幸田露伴は、何かを学ぶ際には教材はやさしいものでなければならないと述べているが、その理由の一つとして次のことをあげている。

「『恒に易にして以て険を知る』といふ語があるが、実に恒に易なれば険の興る所以を知り得るのである。険は艱難である。艱難は易ならざるところより生ずるのである。恒に易なるときは、易ならざるところを見るや、即便^{すなはち}之を通じ之を解き之を理して易ならしむるに於て、いづくに険難を生ぜんやである⁽²⁵⁾。」

つまり、取り組むべき教材が単純容易であれば自分のどんな小さな欠点にでもすぐに気づくことができる。すなわち、「険を知る」ことができる。したがってそれをただちに解消することもできる。しかし教材が複雑でむずかしければ何とかそれをこなすだけで精一杯で、自分の欠点にまでは気づきにくいし、またそれを完全に解消する余裕もない。そのためにいつまでたっても自分の欠点がそのまま残ってしまう、ということである。この点からも、極度に高度で完璧なレベルを達成しようとするれば、複雑でむずかしい行動を一旦単純で容易なものにまで分解してそれについて徹底的に欠点を解消するという方法をとることが有効だと言えるのである。

さらに、そのように完璧化した行動を、いついかなる場合にでも常に間違いなく行なえるようにすることも必要である。広岡は単純で容易な基本的な動きも、それを徹底的に反復練習することが大切だと次のように説いている。

「一度や二度実行できただけでは、まだわかったとは認めがたい。……その動作が習慣として身につけてしまっ

では、本当にわかったとはいえないのだ。なぜなら、野球のプレーというものは、瞬間的に、条件反射的に動作しなければならぬものがほとんどだからである。無意識のうちに身体が条件に即応して動くようにならなければ、本当の身についたプレーとはいえない。そしてそういうプレーができるようになるには、反復練習しかない。その反復練習も、基本をはずれたことの繰り返しでは、意味がない。基本からはずれたプレーを繰り返していたのでは、悪いクセがつくから、逆効果だ⁽²⁶⁾。」

斎藤秀雄のチェロの指導についても、音楽評論家の寺西春雄は次のように書いている。

「指揮の場合もそうだったが、チェロにおける斎藤秀雄のメトードも、きわめて単純なものであった。彼自身の表現を借りると、箇条書にしてみると、十行ほどで終わってしまうほど、その原則はまことに簡単なものであった。しかし単純であればあるほど、訓練は単調で味気ないはず。入門したてでは、弓を使わず左手の把弦……の練習が、それぞれの指の運指訓練として、くり返しくり返し要求される。……力のいれ方ぬき方、指や肘の角度、適当なスピードなどを考えながら、無味乾燥、子供にとっては地獄とも思えるような作業が、毎日の日課となるわけだ。いわば“条件反射”のように身につけることがそこでは求められているのである⁽²⁷⁾。」

このようにして部分的な行動が完全に欠点を解消された形で常に間違いなく行なわれるようになって初めて、それらを組み合わせた複雑な全体的な動きもボトルネックのない完璧にスムーズなものになるのである。ピアニストのブゾーニは「大ピアニスト」と「かけだしのピアニスト」の違いを次のように説明しているが、これも細かい欠点を完全に解消した者とそうでない者との違いだと理解できるのである。

「大ピアニストの演奏とかけだしの若手のピアニストの演奏を区別するものが、細部の完璧性のいかんによる場合がしばしばある。新進のピアニストは多くの場合、いわゆる曲の中心点はうまく掴んでまとめるが、真にすぐれた芸術家のインタープリテーションに、つねにほとんど決定的な性格を与える、細かい部分の表現に、細かい心遣いを働かす人はきわめて少ない⁽²⁸⁾。」(傍点は引用者)

5. 必要条件を満たす教育

もちろん、前にも書いたように、全体は部分の単なる寄せ集め以上のものであるから、そのようにして部分的な行動のレベルを高くしさえすればそれで全てが解決すると

いうわけではない。斎藤も、音楽はテクニックだけではないと次のように述べている。

「ヴァイオリンやピアノを弾くのも、テクニックがあるからいい音楽が創り出せるというわけじゃないでしょう。……というのは手の動きが悪いから良い音楽が出せないんじゃないで、例えばカラヤンなどは、指揮のテクニックから言うとあまり良くないでしょうね。だけど彼の創り出す音楽は偉大なものですよ。それからエドウィン・フィッシャーというピアニストはどこの音楽学校へ入っても大抵落第するだろうというくらい下手なんだけども、いざ演奏するとなると立派な演奏をやる。まあそれ程演奏家にはテクニック以上のもの、つまり人間性、音楽性が必要なんです。そこが音楽の一番難しいところですね⁽²⁹⁾。」

斎藤は、英語学者の父・斎藤秀三郎が英訳した『百人一首』にならって音楽教育を三段階に分けて、音楽性は最後の段階の問題だと次のように書いている。

「多くの父親の『百人一首』の英語の本がここにあるのですが、その一首の訳の初めの頁は直訳で一段目です。二段目のものは英語の詩として訳したもので、三段目は英国人が自分の国の言葉としてそれをやるといふものというものです。ここで私が言いたいのは、音楽教育とたまたま一致しているということです。初めはこの直訳を教えればいいわけで、詩の形にするのが二段目、三段目は一番難しいのですが、演奏というのはこの三段目をやらなければ駄目だと思うのです⁽³⁰⁾。」

しかしもちろん斎藤は音楽にテクニックが不必要だと言うのではない。彼は質問者の、「しかし、テクニックがなければ」という問いに、「思う音楽はつくれない。つくりにくいでしょうね⁽³¹⁾」と答えている。そして自分の教育はむしろその基礎的なテクニックの部分についてのものであり、三段階で言えばその二段目までを主に行なうものだと述べている。

「音楽について考えると、初めの音符というものをどのようにして音として演奏するか、というのが直訳の一段目です。次にそれを解り易くするのが二段目で、それに個性をどう出すかというのが三段目に当たるわけです。……小澤君などはばくから、二段目のどうやったら詩になるかを教わったわけですが、彼らに才能と個性があったから三段目の各自の音楽表現に至ったわけです⁽³²⁾。」

しかしだれもが三段目にまで進んで音楽性や個性を発揮できるようになるわけではない。斎藤は、音楽的なセンスは後天的には与えられず、しかも生徒がそれをもっているのかどうかは教師にもなかなか分からない、と次のよう

に述べている。

「音楽的センスというものが何歳から自発的に出てくるかという、早くて十八歳、普通で二十歳、遅いと二十何歳です。それから徐々に解り始めてきて、ぼくなんかやっとなんと解ったなと思ったのが五十歳です。そのように早く解る人と遅い人がありますが、早くても途中で止まってしまう者もいる。それは顔を見てもわからないし、弾かしてもなかなかわからない。ぼくなんかこの生徒はあまり良くなならないな、と思っても突然大きなひらめきをみせて好転する場合があります。それから子どもの時すぐ弾けたからこの人は伸びるな、と思っても途中で止まってしまう人もいます。その感覚というのは、後天的にはどうしても授けられないものです⁽³³⁾。」

このように生徒が音楽的なセンスをもっているのかどうかは見分けられないのであれば、教師はとにかくどの生徒にもきちんと基礎的なテクニックだけは手を抜かずに教えておかなければならない。そして教師がそれをおきさえすれば、後は本人が自分の音楽性や個性を将来にわたって様々な機会に開拓していけることになるのである。斎藤はチェロを教えた平井丈一郎が、後年、カザルスから音楽性にかかわることを教わった際のことを次のように書いている。

「日本で最初の弟子は平井丈一郎君と堤俊作君で、……二人は大変才能があったのでぼくのいうことを速く納得してマスターできたのです。後年平井君がカザルスに習いに行つての帰りにジュリアード音楽院で、デモンストレーションの演奏をしたのです。その際亡くなりましたがあるイタリア人のチェロの先生がいて、その後で彼に会ったら『平井に教えたのはお前か』というから『そうだ』と答えたら、『そうだろう、カザルスというのはテクニックを教える先生ではない。君が教えているのは明らかに新しいテクニックだ』というのです。……カザルスは……テクニックより、音楽を教えてくれたわけです。ですが平井君は基本ができていたからカザルスの指示についてゆけて、すぐ弾けたわけです⁽³⁴⁾。」

しかし基礎的なテクニックはマスターしても三段目まで進めない人は、音楽性も個性もないテクニックだけの演奏をすることになる。藤原真理も、斎藤がだれに対してもテクニックに関しては完璧な教育を行なったために、次のような弊害もあったと書いている。

「斎藤方式のメソッドでは、音楽的なセンスが足りなくても、ある程度、耳と手の状態が良く、集中力があり、努力ができる子供であれば、楽器は最小限操れるようにな

る。そのくらい分析的な、良い教育方法である。だから逆に、弾けるようになってしまつてから、音楽的なセンスが足りないと分かつて、進路を変更するには遅すぎるという弊害がときにでてくる⁽³⁵⁾。」

このように、部分的で基礎的な行動を完璧にみがきあげるといふ教育は、たしかに必要な条件を満たすものではあつても十分条件までも満たすものではない。つまり斎藤の言い方を借りれば、三段階のうちの二段目までを行なうものでしかない。しかし教育ははたしていつも最終段階にまで進んで十分条件をも満たすべきなのだろうか。そのことを、教育における画一性の問題から考えてみたい。

斎藤の教育に対しては、生徒を文字通り型にはめるものでその個性や多様性を殺すものではないかと疑問視する人があつた。斎藤はそのことを次のように書いている。

「以前に、野村光一先生がぼくの教育に疑念を持っていられて、あんなに画一的に教えたならみんな画一的な音楽家になってしまうといわれたのだが、後で、出て来た者はそれぞれ違う才能を持っていると感心されました⁽³⁶⁾。」

たしかに部分的で基礎的な動きを完璧なものにしようとすれば、画一的な型にはめる教育になる。しかしそのような画一的な教育が、どうして多様な生徒を育てることを妨げないのだろうか。

それは画一的に教育しようとするものが、全体的な行動ではなく、その構成要素である部分的な行動だからである。部分的な行動の一つ一つを徹底的に画一的に教育しても、それらをどのように組み合わせて全体的な行動として再構成するかは無数にやり方がある。もしもこれが全体的な行動について型にはめる教育を行なうのであれば、それはたしかに多様性や個性を殺すことになってしまうだろう。しかし教育がその最終段階の一步手前であえてとどまって必要条件をみたくことだけを行なうのであれば、それは本人が将来にわたって多様性や個性の発揮を工夫していく際の部分品を供給する役に立ちこそすれ、それを妨げることはないのである。教育が、生徒の才能の有無や教師と生徒との相性の良し悪しなどに関わらずだれに対しても一律平等に行なうものだとすれば、そのように最終段階にまで進まずに必要な条件をみたくだけにとどまる教育こそが、実は教育としては必要にして十分なものだとも言えるのである。

6. 実行の困難性

以上見てきたような教育の方法も、しかしながら、いざそれを実行するとなるとなかなかむずかしい。というのも

この方法は、次にあげるようないくつかの理由により、その教育を受ける者にとっては非常に納得しにくい性質のものである。

その第一の理由は、一連の全体的な行動を部分的な行動にまで分解してしまうと、その部分的な行動もとの全体的な行動との直接の関係が見えにくくなってしまふからである。たとえばバレーボールの場合、実際にボールをもって練習している間は——つまり一連の全体的な運動を全体として行なっている間は——、たしかにバレーボールの練習をやっているということが選手たちにも分かる。ところがそれを分解した部分的な運動について練習をすると、選手たちにはそれがバレーボールの練習ではないように思ってしまうのである。実際には、それらはバレーボールの全体的な運動を分解したのだからその一つ一つについて練習することはバレーボールの練習になっているのである。松平も、ミュンヘンオリンピック以後、日本チームがアクロバット体操をやめた理由は、「バレーボール選手が体操ばかりやっていて大丈夫なのかという不安」(前出)に耐えきれなかったためだったと書いている。また斎藤に指揮を習った岩城宏之も、最初は「叩き」などの部分的な運動を斎藤の弟子たちから習うことに反発して、次のような手紙を斎藤に出したと中丸は書いている。

「先生にお習いする以上、先生のお宅に住みこんで、雑巾がけをしながらでも、音楽を学びたかった。あんな師範どもにタダキとかシャクイをやらされるために弟子入りしたつもりはありません。……岩城宏之は、こんな手紙を斎藤に書いた。誰でもこの段階で、叩きが指揮を勉強する方法で音楽に結びつくとはどうしても考えられない⁽³⁷⁾。」

また第二の理由は、分解された部分的な行動があまりにも単純なものになってしまうからである。指揮の「叩き」にしても、野球でゆっくりとところがるボールを素手で捕ることにしても、言ってみれば幼稚園児の遊びのようなものである。そのような幼稚園児にでもできるような単純な動きを朝から晩まで徹底的に練習するということになれば、ほとんどの人はばかしくなり、またこんなことをやっていると本当に極度に高いレベルにまで到達できるのだろうかと思心暗鬼になってしまう。

そして第三の理由は、そのような練習をしなければならないのがプロや世界一になることを目指している人たちだからである。すなわち極度に高度なレベルを目指す人たちこそが、その分野とは一見無関係にも思える、しかも子

供の遊びのような単純なことを練習しなければならないからである。これが趣味で音楽やスポーツを楽しめばよいというレベルの人たちであれば、以上見てきたような徹底してボトルネックを解消するための練習を行なう必要はなく、一連の行動を一連の行動としてそのまま全体的に練習していればよい。つまり音楽やスポーツを結構複雑高度なままに練習していればよい。ところが極度に高度なレベルを目標とする人たちは、そのように複雑高度なことをそのまま全体的に練習していただいただけではいつまでたってもある程度以上の所には行けなくなる。そこで、その分野とは一見無関係にも思えるような、また非常に単純で幼稚な部分的行動についての練習をしなければならないのである。このように、低いレベルで終わってよい人たちは複雑高度な練習だけをすればよく、極度に高いレベルを目指す人たちは逆に単純幼稚な練習を繰り返さなければならないというパラドックスがあるために、以上見てきたような方法は実際にはなかなか受け入れられないことになりがちなのである。

注

- (1) *Encyclopedia of Educational Research, FIFTH EDITION, Volume 1*, Macmillan and Free Press, 1982, p. 199のStanley L. Denoによる‘BEHAVIORAL TREATMENT METHODS’の項
- (2) コンラート・ローレンツ、谷口茂訳『鏡の背面(上)』思索社、1974年、70頁
- (3) 藤原真理『チェロ、こころの旋律』大和書房、1991年、23頁
- (4) 同上書、24～25頁
- (5) 小澤征爾『ボクの音楽武者修行』新潮文庫、1980年、58頁
- (6) 同上書、58頁
- (7) 同上書、58～59頁
- (8) 松平康隆「全日本男子バレー崩壊の真実(後編)」、『週刊現代』1980年2月28日号、62～63頁
- (9) 松平康隆「同上(前編)」、『週刊現代』1980年2月21日号、55頁
- (10) 同上書、同頁
- (11) 同上書、同頁
- (12) 同上書、同頁
- (13) 同上書、同頁
- (14) 松平「同上(後編)」、前掲書、62頁
- (15) 同上書、同頁

- (16) 斎藤秀雄『指揮法教程』音楽之友社、1956年、9頁
- (17) 同上書、同頁
- (18) 同上書、10頁
- (19) 同上書、14頁
- (20) 中丸美繪『嬉遊曲、鳴りやまず——斎藤秀雄の生涯——』新潮社、1996年、247～248頁
- (21) 広岡達朗『意識革命のすすめ』講談社文庫、1986年、122頁
- (22) 同上書、122頁
- (23) 同上書、124頁
- (24) 同上書、124～125頁
- (25) 幸田露伴『修省論』の「簡易の好光景」の項。『露伴全集・第28巻』岩波書店、1954年、29頁
- (26) 広岡、前掲書、121頁
- (27) 寺西春雄「斎藤秀雄小伝——音楽家としてのその生涯——」、『斎藤秀雄・音楽と生涯』財団法人・民主音楽協会、1985年、43頁
- (28) フェルッチョ・ブゾーニ、原田光子訳編『大ピアニストは語る』東京創元社、1969年、68頁
- (29) 斎藤秀雄「指揮と小澤を語る」、『斎藤秀雄・音楽と生涯』財団法人・民主音楽協会、1985年、331頁
- (30) 斎藤秀雄「音楽教育について」、同上書、345頁
- (31) 斎藤秀雄「指揮と小澤を語る」、同上書、331頁
- (32) 斎藤「同上」、同上書、345～347頁
- (33) 斎藤秀雄「音楽と私——音楽への道——」、同上書、329頁
- (34) 斎藤「音楽教育について」、同上書、344頁
- (35) 藤原、前掲書、37頁
- (36) 斎藤「音楽教育について」、前掲書、343頁
- (37) 中丸、前掲書、248頁