

書としての「HANA BI」

石原 みどり

第一章 書の定義の再考

速く美しく書くための機械が開発されて二〇年、技術の進歩とともに書字の風景も変わっている。ワープロ文字がいかにも無味乾燥であるかが嘆かれました、毛筆はいままでもなく、硬筆もまた手にする機会が激減し、「書く」よりも「打つ」方が先行している。手で書く代わりにキーを打つという意識も無く、最初から言葉を打つことが日常と化した。近年は、文字によるコミュニケーション道具の電子化、小型化が加速度的に進み、今や小学生ですら携帯電話の小さなボタンを指先で操作し、文字を「打つ」。文字を打つことの低年齢化は特に問題だろう。とはいえ多少とも残っている手書きの場面では、字の上手下手を判断したり、書きぶりから書き手の個性を読み取ったりする姿を見かける。また活字についても、本や雑誌、商品ラベル、店の看板などに使用されている身近な文字を見ると、それぞれの内容や個性を体現するように、書体、色、大きさ、配置が考えられており、人の目を惹き付け楽しませるよう工夫してある。つまり書くことや文字の造形に対する感覚が失われてしまったわけではない。

ところが、文字をよりよく書く書道となると、多くの人間にとっては、小中学校での書写・書道の授業を受けたきり疎遠なものとなっているのではないだろうか。さらに芸術としての書となると、その制作や鑑賞は一部の専門家や愛好家たちのものとなり、一般の人からかけ離れたところに浮遊していると思われる。書道展を覗いてみると、往々にして、素人には判読できない篆書体・隸書体などの古い字体や、草書体・行書体などの続け字、あるいは異体字を用いたかな文字で書かれた作品が、軸装や額装のかたちで展覧会場を埋め尽くしている。これは画家でなくても美術を鑑賞し、音楽家でなくても音楽を聴くことのできるような鑑賞の空間とはずいぶん異なる。しかし、書家がもつと一般の人が親しむことのできる平易な文字・文章を書けばいい、素材や方法の多様化をはかって耳目を驚かす奇抜なことをすればいいというわけではない。驚くべきことに、たった一本の筆が、墨と紙と出会うことによって、肥瘦、強弱、潤渇、疎密、濃淡、さまざまの表情をこぼに盛ることができる。長い年月をかけて改良され、洗練されてきた三つの道具に硯を加えた、いわゆる文房四宝によって東洋独自の書の伝統が形成されてきたのであり、これらを簡単に手放すのは愚行であろう。ただ、有無を言わせぬ魅力と伝統をもつ道具に安住し、端からこの道具によらなくては書にならないとするならば、ある楽器で奏でなくては音楽にはならないというのと同じではなからうか。

ここで改めて考えたいのは、書を芸術として捉えるときの視点である。少なくともここで考える「芸術」や「芸術書」

といった概念は近代以降に登場したものである。書史を繙くと、三五〇〇年の中国の書史、一五〇〇年の日本の書史が説かれていた。そこに見られるのは、宗教や政治と結びついた書、文学や絵画、茶道と結びついた書、生活と結びついた書など様々な形態の書。しかもそれらは常に筆と紙と墨で書かれていたとは限らない。であり、それらは、たとえ美的な造形意識のもとに書かれ鑑賞されたとしても、伝えるべき内容を第一とした「文書」であつた。しかるに近代以降、書のある方は一変し、近代までの書史を継承してはいない。以下ではまず、近代以前の書と断絶した書について見るところから始めよう。

近代以降の書

明治期、日本は西欧をモデルにして官民諸手を挙げて近代化をはかった。芸道などを含めた広義の芸術について、何をもって近代化とするか単純には決定できないが、ひとつには、近代西欧の芸術理念をモデルとした自立化／自律化と見なし得る。すなわち宗教的な目的や日常の実利から逃れ、美術なら美術、音楽なら音楽がそれ自身として何であるか、その時の「今」においてどうあるべきかと、自らの固有性と存在意義を問い、個人の主体的なものの見方・感じ方を自由に独創的に表現するようになる、そしてそのために古い慣習や制度を脱するということである。日本の書もまた日本の近代という時代を経験せざるを得ない。日常の筆記の場面で、手間と技量を要する毛筆から簡便な硬筆へと西欧化したことも、こ

の意味での近代化の動きに拍車をかけた。大正のはじめには毛筆全廃論が唱えられ、社会でも教育の場でも、実用を第一の目的とする硬筆への移行が勧められるようになった。そうになると、いよいよ正面から毛筆の存在意義が問われ、新たな存在価値が見出されねばならなくなる。西欧絵画の場合、神話や聖書、文芸作品を説明的に描写したり、対象世界を二次元的に再現したりする役割から解かれると、色彩、形、平面性という絵画固有の表現媒体を存在根拠とし、絵画のための絵画へと純粹化していった。誰かに向けて内容を伝達するという実用的役割から解任されてしまった書もまた、その固有の価値を筆と墨と紙という媒体の表現力に求め、文字を素材とした造形芸術作品を創作することへと純粹化していく。もはや「文字を書くことにおける美の創造を任務とした純粹に芸術的な活動として存続するほかはない」³⁾のである。獨創性や主体性に価値を見出す芸術観のもと、「今」に相応しい新しい表現を開拓するために古典が見直されたり、それまで評価されていなかった書家以外の書が研究されたり、あるいは伝統的な書法や規範に囚われない自由な表現方法が開拓されたりした。異質な価値観との遭遇、生活環境の西欧化によって、書は展覧会芸術として自立化／自律化を遂げ、理念上は何をどのように書いてもよい表現の自由を獲得した。その自由を最も追究したのが、第二次世界大戦後に登場した 前衛書や 墨象 と呼ばれる芸術運動である。この運動は欧米のアンフォルメルなど抽象表現主義の絵画や日本の具体美術協会の前衛的な芸術運動との交流を通じて、一九五〇年代から六



図1-1
井上有一《貧》1972年、紙に墨／軸装
125.0×180.0cm、京都国立近代美術館蔵



図1-2
中村木子《ぼくし》作品 1956年頃、
紙にラッカー／額装
107.5×75.0cm、個人蔵

○年代ははじめにかけて盛り上がる。その代表は、森田子龍（一九二一九）が結成した「墨人会」の書家たちである。前衛と称されるとおり、彼らはすすんで伝統を放棄した。たとえばこの会の重要なメンバーの一人、井上有一（一九一六—一九八五）の代表的作品《貧》（図1-1）は、「貝」の「ハ」から書かれており、さらに書いた後からトリミングがなされている。また彼らは、筆の代わりに刷毛をとり、墨の代わりにエナメルやグワッシュを使って、実験的な書を制作した。

それだけにとどまらず、文字さえも自由な主体的表現を制約するものと見なして、ついには文字を書かない絵画的な作品を生みだす（図1-2参照）。ただしこれらの実験的製作は、歴史的に出来上がった筆順や結構（一文字の点画の組立・構成）、布置の方法を無反省なまま繰り返すことに疑問をいだき、文字を書く必然性、必要性を問うて、絵画とつながる文字の根源へ遡った結果であって、単なる否定のための否定でないことを強調しておこう。とはいえ文字を書かないものを書とするのは矛盾している。書が自立化／自律化すると称して文字からも離れれば、自立／自律する以前に、書としての「自」も消滅してしまうのである。それゆえ彼らは一旦文字から離れることによって、かえって書の基底に文字があることを確認し、文字へと回帰したのである。ここで得られた成果のひとつは、書が、あくまで文字を場として成立する世界であることが明確になったことである。

では芸術として存命した近代書がさらに成長し続けているのか、それとも単に延命しているだけなのか。それは早急には計りがたい。ただ近代批判の上に成り立っている現代、芸術に関して見ると、明治以来信奉されてきた近代西欧的芸術観が時代的に限定されたものであることが認識され、また批判され、かつてのような信頼を失っていることは明らかである。今日では、近代芸術がひとつの神話的な物語^{ヒストリー}として語られており、近代が謳った「進歩」や個人の「主体性」、「獨創性」、「コピー」に対する「本物」、「表現の新しさ」といった価値を、もはや楽天的には信奉することができなくなつて



図2
「まねきを書く竹田耕清氏」
『上方の勘亭流』創元社
1986年、8頁

いる。こうした諸々の価値が取り払われたところで書がいかにあり得るのか、純粹に芸術的な活動として存続できるのか。もし現代において何らかのかたちであり続けようとするならば、その活動を成り立たせている社会的、文化的な環境について意識せざるを得ず、展覧会芸術としての書のあり方をふくめ、芸術的価値の在処をその都度問い返ししながら進んでいくしかないと思われる。書と新しい美術を見ると、これまでのような発表会形式・展覧会形式での鑑賞の場もあるが、すでに、作り手と受け手という従来の一方通行の關係に疑問が持たれており、芸術としての自らの存在意義を社会に問いつながら、互いが発信者とも受信者ともなる双方向の關係を築こうという動きも強まっている。また他種類の美術論・美術批評の本や雑誌、美術力タログの数だけを見ても、そのことを作り手側が言葉にし、受け手の側が作品やプロジェクトを評価する言論の場が形成されているといえる。その言論の場がどれほど成熟したものかは不問に付すとして、少なくとも書の領域に比べると進展した状況にある。とはいえ、書が引き受けていかねばならないこうした問題は、正面から論じるには大きすぎ、筆者の力量を超えている。むしろ本稿で提出したいのは、あらゆるものの連関を断つた近代芸術としての書を喧伝する傍らで、ほかの語る

べき書字の風景、文字の創出や受容、流通のあり様、そしてそれと相互作用している文化や思想が十分に言及されないまま、見逃されているのではないかと一疑問である。

たとえばわたしちに馴染みのあるところでは歌舞伎文字がある(図2参照)。これは勘亭流と呼ばれるデザイン文字だが、一般的な書道史では、今というタイポグラフィのはしりとして説明される程度で、近代的な価値基準での芸術書の範疇には入れられていない。しかし勘亭流の文字は、単に大衆調のフォントのひとつとして片づけられない造形的特性と意義を具えている。肉太で丸みを帯びた、内に入る柔らかい書風で、文字と文字とがほとんど隙間なく書かれているが、これは、歌舞伎役者の流麗な所作や舞姿と、観客で席が隙間なく埋まることを願う心を視覚化したものだ。江戸歌舞伎の発展とともに生まれ、江戸歌舞伎の顔として上方に対抗する役割を担っていた。省略や変形が施された文字もあり、素人には読みづらく、内容を伝える記号としては実用的でないにも関わらず、この書体でなくてはならないという地位を占めている。ワードプロセッサやコンピュータが発達した現代も毛筆で手書きされる。一見同じように見えるが、用途によって縦長に書かれたり平たく書かれたりし、また書き手によって微妙な差異も生まれる。もし、勘亭流の文字がいわゆる純粹芸術でないから鑑賞や研究の対象にならないというのであれば、近代的な意味での芸術作品として彫られたり書かれたりしなかった甲骨文字や写経文字も同じことになる。

書の定義の試み

それでは、暫定的にしる、書をどのようなものとして定義しておくことが生産的だろうか。

中島司有は、「書とは、文字やことばをさまざまな造形手法で表現すること、および、さまざまな造形手法で表現された文字やことばである」という極めて簡素な定義を示す。これでは筆墨硯紙が一体となった精神性の高い東洋固有の芸術である書の定義にはならないという反対意見が出されるだろう。中島はそうした反論を見越した上で、むしろさまざまな説明を付け加えるとその分だけ書が狭くなると判断し、非常に大きな枠組みで、できるだけ中立的に書を捉えるに至った。それは彼が、高い精神性や心をこめて文字を書いているのは狭義の書の世界にいる人間ばかりではなく、そして世界各地の文字がそれぞれの手法で表現されることも書であると考えからだ。中島は各地の碑文や書字の風景を実際に見聞した上で、「在来の書法とか、偏狭な書精神とか、書は筆にかざるとかという偏見をすてざると、世界中のよい書が見えてくるはず」と述べる。自ら、水彩や油彩絵具、鰯、木版、石、布、さらには貝殻や発泡スチロールなどの異質な素材を用い、彫る、切る、貼るなどのさまざまな方法で、文字やことばがより豊かな世界へと転化することを目指した。もちろんこのさまざまな素材および手法の試みも、本道とは別のところで行っている実験ではなく、それは書の基幹である文字やことばとはなにかを常に問いながら、それらを「書くということ」「表現するということ」を真摯に追究しているものと同一線上にあ

る。注意したいのは、「文字やことば」という表現である。これは「文字あることば」ではなく、「文字＝ことば」すなわち「文字」である。中島においては、文字は作品制作に供される素材ではないし、もちろん自由な造形活動を制約するものなどではない。文字とは、単に音声を記録・伝達する記号ではなく、その形に、書き手を越えた歴史と意味を背負った生き物であり、時には暴力とも凶器ともなり得る。それゆえ、中島は文字を「恐ろしいもの」とも捉えている。中国で産み育てられた漢字を拝借し、またそれを美しいかな文字へと変容させて、両者を併用している日本語を書くにあたって、中島は、文字を書く、あるいは造形することの重みや責任を理解し、引き受けねばならないこと、そしてそのために文字が歴史的にいかに刻まれ、書かれてきたかを中国古典に学ぶことが重要であると説く。一方で、現代の日本の書については、それが技術的には巧妙であるものの文字を素材として軽く扱い、目眩ましいな芸術へと化していると批判している。中島は既成の書道観に固執するのでもなく、かといって単なる新奇さや多様性を謳うのでもなく、文字の姿を視覚的に表現するすべからざる書を目指した。したがって、中島の簡潔な定義だけを表面的に利用し、あらゆるものを書と見なすのは誤りである。参照すべきは、中島の定義を拠り所にしてより多くの書字の風景を視野に入れ、これまで評価や研究の対象にされてこなかったものを吟味し、批評する姿勢である。

このようにして書を大きな枠組みで捉えたときに入ってくる様々なもののうち、本稿で取り上げるのは映画のタイトル

文字である。映画のタイトル文字は、店名や商標名のロゴタイプ、広告文字、看板文字などと同じデザイン文字として捉えられるだろう。デザイン文字の第一の目的は使用されることであり、親しみやすく、印象強く、人々の目を集めるものでなければならぬ。確かにデザイン文字が「さまざまな造形手法で表現された文字」であるに違いないとはいえ、自己目的な純粹芸術書とは立っている土俵が違う以上、両者を同列に論じることなど無意味に思われるかもしれない。互いに干渉させず棲み分けさせておく方が無難であろう。しかしそれは、デザインや工芸を純粹な美術の下位に置き、論じる必要がないと主張するのと同じである。少なくとも研究する立場にあるならば、性格の異なる両者をもとに視野に入れ、それぞれについての研究成果や問題を共有し合う場の構築を目指すべきであろう。たとえば、映像作品にとつてのタイトル文字の意味や、書かれ方、呈示のされ方、経験のされ方などについて考察していくと、勸亭流の文字と同様、単に商業的デザインとして片づけられない性格が見出される。またそれに伴い、芸術としての書の自明性、現代社会における存在意義への疑問が突きつけられてくる。さらにいえば、「単なるデザイン文字」や「装飾に過ぎないカリグラフィ」といった言い方に見られるような、最初から芸術書に劣ったものとして捉える態度についても反省を迫られる。そういった意味でも、映画のタイトル文字は考察するに値すると思われる。

第二章 〈HANA B I〉を読み解く

映画のタイトルデザインは映画の数だけあり、その性格は、作られた年代や場所、ジャンルによって、そして制作者側の認識や判断、技術によって左右される⁽⁶⁾。したがってすべての映画のタイトルデザインを一律に語ることはできない。膨大な数の映画の中から本稿で取り上げるのは、北野武監督第七作『HANA B I』(一九九七年、オフィス北野・日本ヘラルド映画共同配給・第五四回ベネチア国際映画祭金獅子賞受賞)のタイトル文字である(以下、『HANA B I』でタイトル文字を示す)。デザインはタイトルデザイナー・赤松陽構^{ひこぞう}による。この作品を取り上げる理由として、まず筆者の関心を惹いたこと、そして、タイトルデザイナーとして日本では先駆的な存在である赤松の制作過程、映画への取り組みが興味深いものであることを挙げておく。

映画のタイトルデザインは、上映とともに存在し、物理的にも映像作品の一部を構成する。冒頭あるいは冒頭付近のタイトルロールは、観客に映画全体の印象を伝えながら本編へスムーズに導き、そしてエンドロールによって作品の余韻を残しつつ締めくくるという重要な役割をもっている。したがって劇場内外での作品の顔となるタイトル文字だけでなく、タイトルロールおよびエンドロールにも言及する必要がある。ただ、映画音楽が音楽として独立して聴かれるのと同じように、映画のタイトル文字も 物語と表裏一体でありつつ造形された文字として独立して見られる可能性をもっている。

るのではないだろうか。赤松は「基本的には映画と一体の作品である」としながらも、同時に、タイトル文字だけで「独立したときに〔作品として〕成立する力がなくてはいけない」とも語っている（「」は筆者による補足）。そこで彼の考えに依拠し、本稿に限っては、それ自身で作品となり得るものとしてタイトル文字に焦点を絞り、考察を進めたい。

《HANA BI》デザインの過程

最初にどのような制作過程を経ているのか確認しておく。⁹ タイトルデザイナーに求められるのは、一観賞者としての視点と同時に制作者としての視点である。作品に寄り添って監督が何をどう表現したいのかを正確に掴み、それをタイトル文字として視覚化しなければならない。しかし自分自身の解釈が、常に監督の作品イメージやねらいと一致するとは限らない。¹⁰ したがって、いずれの作品についても、別の視点からの解釈をもとにデザインした性格の異なるサンプルを複数パターン提示し、依頼者と協議しつつ最終的な形が決められる。したがって、タイトル文字は、半ば一人のデザイナーの手による作品であり、半ば共同作品ともいえる。

赤松によると、映画作品ごとに進行の順序は異なる。いくつか手がけている北野の映画作品のタイトルデザインでもそうである。『HANA BI』の場合、まずランクインの前にデザインの依頼があった。台本が渡された時点ではまだ題名がなく、「第七作」とだけ記されていた。さらに撮影の進行

とともに内容も変更する可能性があることが伝えられている。実際の作業は、撮影および編集ラッシュ¹²を観るところから始められ、そのあと、ラッシュを試写し、プロデューサーから作品のテーマやねらいを聞くという作業を重ねる。音楽が先行して出来上がっている場合はそれを試聴することになるが、この作品の場合は、ラッシュ試写後、同時に音楽制作も着手された。後述するように、『HANA BI』は抽象性が高く、解釈力をより多く要求してくるものであった。さらに、今回は音楽から作品のイメージを膨らませることもできない。したがって、通常よりも作品理解、消化に時間を費やしたとされる。十日ほどで六ハパターンのメインタイトルのサンプルを作成、そのうち毛筆によるサンプルは二パターンを用意した。あらかじめ、読みやすさも考慮しながら、文字の大小・配置を練り、鉛筆でラフ・スケッチが作成される。¹¹ 『HANA BI』のデザインでは、吸い込みの良い和紙および太字用の筆が用いられた。最終的にモノトーンで映写および印刷されているので墨色については問わず、任意の滲みと掠れが出せる濃度の墨が擦られたことのみ確認した。六ハパのサンプルを、まずプロデューサー森が選考および仮決定し、そのあと監督に見せ、最終形が決定した。赤松によると、「アルファベットを筆字にしたデザインそのものが今回の作品を体現している」とプロデューサーから評価を受けたという。

《HANA BI》の造形的特徴

多くの場合、タイトル文字は映画鑑賞以前に、宣伝・広告

用のポスターあるいはチラシ、看板などにおいて見られることが想定される。したがって映画のあらすじを説明する前に、そうした平面上に見られるもの(図3-1)から、『HANA-BI』の特質を抽出したい。

人気のない海辺を独り、少しうつむき加減でこちらへと向かって歩く中年の男(ビートたけし)が画面右中段に見える。彼の背後には花火に見立てられた半透明のヒマワリが上がつている。ここには実物のヒマワリの写真が用いられ、花の瑞々しさと同時に生々しさが表出している。右肩には、「その時に抱きとめてくれるひとがいますか」というキャプションが入り、タイトル『HANA-BI』は画面下およそ四分の一、中央に配されている。画面全体の基調色は北野がこだわって用いる落ち着いた青色だ。そこに『HANA-BI』の白さが際だっており、タイトル文字の層が手前へと浮き上



図3-1
©1997/パンダイジジュアル・テレビ東京・TOKYO FM / オフィス北野(カラー図版)



図3-2
『HANA-BI』北野武監督、1997年、監督作品、製作会社：オフィス北野

がって見える。各文字の起筆部はいずれも丸みを帯び、終筆部は掠れている。線に肥瘦の変化、強弱が見られ、線の滲みや掠れが確認できる。こうしたことから、毛筆で手書きされたことが推測される。『HANA-BI』は、映画の詳しい内容が知られずとも、このタイトルの意味と字面の不思議さ、そして造形的特徴だけで語りかけてくるものが多い。

夜空に一瞬咲いて散る儚い花、夜という暗さが存在するからこそ美しく輝くことが可能となる花、また、「華のある人」「一花咲かせ

る」など、その人の為人(ひと)や行為を比喩的に説明するときも用いられる花、こうした花のイメージとテーマが関わっていることは容易に予想できる。ではなぜ漢字/かな/カタカナでなくローマ字で『HANA-BI』なのか。なぜハイフンで区切られているのか。そこで、もし『花火』はなび『ハナビ』であつたらどうかと考えてみる。すぐに打ち上げ花火や線香花火などの具体的なイメージが浮かぶであろう。だがローマ字で書かれると、抽象的な概念となるためイメージは喚起されにくく、むしろ映画の物語へと思考が向く。ハイフンの謎は意外と単純で、北野映画に馴染んでいる人ならすぐに答えられるのかもしれない。北野は、処女作『その男、凶暴につき』(一九八九年、松竹富士配給)以来、ほとんどの映画で、ヤクザあるいは刑事役を自ら演じ、人間の執拗な暴力性、生(なま)の空虚さ、「あがり」や「出口」のなさといったものを

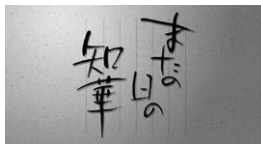


図4 - 1
《またの日の知華》原一男監督、2003年、
製作会社：疾走プロダクション



図4 - 2
《スリ》黒木和雄監督、2000年、
製作会社：アートポート



図4 - 3
《うなぎ》今村昌平監督、1997年、
製作会社：今村プロダクション



図4 - 4
《眠る男》小栗康平監督、1996年、
製作会社：眠る男製作委員会



図4 - 5
《夢追いかけて》花堂純次監督、2002年、
製作会社：ネクストプロデュース

描いてきた。お笑い芸人ピートたけしが表・陽の面とすると、映画人北野武は、それと一体となっている裏・陰の面といえる。正確にはどちらが表か裏かは定められず、また表の中に裏の要素が、また裏の面に表の要素が入り込んでおり、ちょうど陰陽図のような格好をしているのであろう。そうした北野武／ピートたけしの手による作品であることを踏まえて、われわれは《HANA BI》を見ることになる。ポスターの画像やキャプションから判断する限りコメディ映画ではなさそうだが、「抱きとめるひと」が必要な「その時」とは、月並みだが、自分では如何ともしがたい困難、ときには周囲を巻き込むような不幸を背負ってしまう時だろう。そして、その困難や不幸をもるとも自分のこととして引き受けともに歩んでくれる人が描かれるのであろう。このような古典的ともいえるテーマを、北野武／ピートたけしが映像としてどう見せるのか。これについては後述するとして、タイトル文字《HANA BI》の造形的特徴を見てみよう。

筆線は肉厚で弾力性に富んでおり、重厚な印象を受ける。飄々とした軽やかさを感じさせる《またの日の知華》(図4-1)、あるいは鋭利な《スリ》(図4-2)と対照的である。しかし肥瘦の変化が多く付けられているので、リズム感がある。また勢いもあるが、野太く書かれた掠れの目立つ《うなぎ》(図4-3)の勢いとは違うゆったりとした勢いである。

最初の「H」と「A」の横画が右に上がり、続く「N」の最後の線が上部にのびやかにはらわれている。また「H」の三画目の縦線と「A」の一画目の縦線が右肩上がりの扁平なV字型を形成している。これらによって、前半部の「HAN」は全体に右上がりとなっている。それに呼応するように、後半部の「A」の横画、「B」の二つの山形曲線、「I」字の一画目は右下がりとなり、「BI」では右下がり形成している。全体として見ると、極端ではない前半と後半の上がり下がりによって穏やかなリズムが生じている(図5-1参照)。リズムはまた別の形で生み出されている。一文字における線の長



図 5 - 1

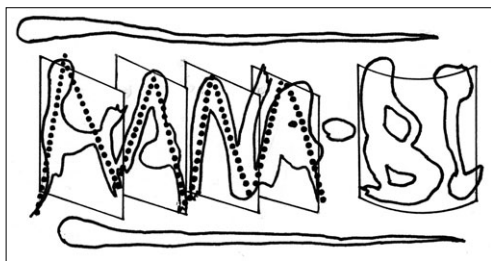


図 5 - 2

短、強弱、肥瘦、そして文字の大小の違いに注目したい。「H」の二本の縦画は、左の縦画の長さに対し、右の縦画は極端に短い。ハの字型にやや未広がり、右に体をくねらせているように見える。たわんだ右の縦画を受け皿のようにして、「A」の一画目が上から左下へと同じ短さで引かれている。そして二画目の直線は、「H」の一画目の縦画に等しい長さである。結果、「長・短・短・長」というリズムで、「HA」がひとまとまりとなって安定した台形を形作っている。次の「NA」は「短・長・短」のリズムでまとまっている。さらに線質の点では、「A」を見ると左右の縦斜線に極端な強弱が付けられてお

り、「NA」全体として中心部が肉厚で凝縮し、「細・太・細」のリズムが感じ取られる。そして最後の「BI」は、垂直に縦線が二本並び、落ち着いた四角形を作っている。しかし動きがないわけではない。「B」の上辺・底辺のカーブと「I」の横画が弓なりに運動しており、それが前半「HANA」の上下の動きに対して左右の動きを生みだしている。さらにリズムは、滲みや掠れから推し量ることのできる運筆速度からも生みだされている。たとえば「H」の一画目の縦線。起筆部の滲みのあるぼつりした形からすると、筆がゆっくりと下るされ、僅かな斜度と丸みを付けられながら慎重に線が引かれていく。終筆部、筆の僅かな部分で髭のようなふらふらが見られ、最後に運筆の速度が高められたと予想される。いずれの線もおしなべてそのパターンで引かれている。掠れ具合や、はらわれ具合から、一見すると筆に任せて勢いよく書いた感じを受けるが、詳しく見ていくと、形や構図への配慮が確認でき、リズムよく丁寧に運筆されているといえる。ただし、大文字ブロック体のアルファベットであるがゆえ、一本の線を引くたびに運動は途切れ、そうした運動が集積されてひとつの文字が形成されている。その点、漢字やかな文字を書く場合に生じる運動、すなわち、一画が次の一画へとつながる運動とは異なっている。

色に関して見ると、白一色であることによって、青色を基調とする画像との対照がはっきりし、文字としての存在が主張されている。陰影がなく、平面的に見えるかもしれないが、これまでに分析した造形的特徴のゆえに、リズムだけでなく、

奥行きも感じられる。まず「HANA」は左手前から右奥へと一字一字が積みかけるように並んでいる。「HANA」(花)が奥へと上下に蛇行しながら遠ざかっていったところに、「BI」(火)が突如として前面に浮き上がってくる。(図5 2参照)

次に二つの「A」に注目したい。左の「A」と右の「A」を見比べると、一方は細く大きく、他方は太く小さく書かれることによって変化が付けられている。しかしこれは、ただ反復を避けたというだけではない。二つの「A」は単に大きさが違うというだけではなく、違う文字^{ことば}なのである。つまり第一の「A」は「HA」の一部であり、最初に発せられる「は」としてしっかりとした体躯をもつに至っている。それに比べると第二の「A」を抱えている「NA」は、「くく僅かだが「HA」よりもこぢんまりとしている。実際に「はなび」と発音を試みると、この構造に必然性があることが解る。わたしたちは、「はなび」と声に出すとき、二つ目の音をひとつ目の音よりも大きく「はなび」や「はなび」とは言わず、「はなび」と言う。つまり文字の大きさは発音の大きさに呼応しているのである。ただし第二の「A」は小さい分だけ、第一の「A」よりも太く書かれ、文字としての強度の点では拮抗している。また「花火」が、「花火」となるのは理にかなってあらず、「花」と「火」は対等なものとして表現されねばならない。したがって、前半の「HANA」に引けを取らない強固な「BI」が求められる。このことを念頭において見ると、「BI」は胸を張ったような正面構造をもっていることが理解できる。

ここで改めて指摘したいのは、「HANA BI」は「HA

NA BI」という文字^{ことば}であることだ。「HA」と「NA」に僅かに空隙があるのはそのためである。仮にデザイン的に面白いかもしれないといつて「HANA BI」と区切ると、伝えるべき文字の意味を失うことになる。文字の意味を犠牲にして成り立つデザイン的な面白さは、ここでは不要といえる。

以上のように分析できる造形的特徴は、毛筆の手書きによって可能になっている。毛筆は、書き手の心身相即的な身体運動が、手から筆へと極めて微細に伝わり、それが墨跡として如実に表れる。したがって、書き手の意志や感性の作用がより強くなり、まさに肉体を持った文字となる。そうした毛筆の文字が「HANA BI」には最も適していたといえる。しかしここで挙げた毛筆の利点は、作品によっては逆の効果を生む。たとえば、その逆効果を避けて活字体が使用されている『眠る男』(図4 4)では、得体の知れない男が音ひとつたてずひたすら眠っている、植物的で、しかも何かが起こりそうなイメージを与えるのに成功している。

『HANA BI』のあらずじと制作手法

次に、スクリーン上で経験されるタイトル文字を見つ、「HANA BI」のあらずじを追っていきこつ。

『HANA BI』の場合、タイトルロールが約三〇秒、プロローグが約八〇秒あり、トップタイトルへ至る。タイトルロールでは、天使やカラフルな一面の花畑、親子三人で花火を観ているほのぼのとした光景の絵を背景にして、プロデューサー、メイン・キャスト、音楽監督、監督・脚本・編

集のクレジットが流れる。それに続くプロローグで雰囲気が一変し、主人公の刑事、西（ビートたけし）とチンピラ風の若い清掃員との終始無言のやり取りがされる。駐車中の西の車のボンネットを台にしてコンビ二弁当を食い散らかしていたところ、西に蹴飛ばされながら掃除させられるシーンである。このシーンを通して、西の寡黙さや、決して理不尽ではない暴力性が垣間見られる。話しても解らない連中ばかりを相手にして生きているのだ。その後、久石譲の音楽が流れる中、東京湾の風景を左から右へと流すショットが入る。少し雲のかかったくすんだ空の下、レインボーブリッジが映し出され、高層ビル群がかなたに見える。青のくすみは、その空の下で人間や物が雑然と入り乱れ、事件や事故が起こっては忘れ去られていく日常を反映しているのだろう。そこにトゥブタイトルがフエイド・イン、約一四秒間続いてフエイド・アウトする。実にシンプルである。その色は鮮やかな青であり、くすんだ背景の青に鮮やかな青を重ねることで、背景のくすみが強調される。背景の青と相俟って目立ちすぎず、沈みすぎず、静かに流れる。このとき、ポスターなどのタイトル文字と違うのは、文字の上下が横線によって縁取られている点だ（図3-2参照）。劇場において大多数の人は、この一四秒間を経験するのは一回であり、よほど注意深い観賞者でも、この間に先ほどのような分析を事細かに行わないだろう。むしろ、余計な演出なく単純明快に映される青色のトゥブタイトルに目を奪われながら、いよいよ物語が始まるのを、少々身構えて待つ一四秒になるのではなからうか。そして物

語は、現場へ向かう車中のシーンから始まる。

寡黙で強面だが情の厚い西は、同僚や後輩に恵まれながら、辣腕刑事として仕事一筋に生きてきた。だが何がどうきつかけというのでもなく、西や周囲の人間の人生は暗転し、大事なものが次々と失われていく。

西の妻、美幸（岸本加世子）は癌で二年来入院しており、数ヶ月前には幼い一人子を亡くして失意の底にある。ある日、同僚の堀部（大杉漣）の好意に甘え、現場を堀部に任せて妻を見舞う。そこで医者から余命が長くないことを告げられ、西はショックを受ける。そうしている間に堀部は犯人の凶弾に倒れ、下半身不随となつて、そのうえ妻子にも逃げられてしまう。そして後日、追い詰めた犯人との銃撃戦で西は失態を演じ、今度は部下の田中（芦川誠）が命を落とす。犯人を射殺したものの、西は罪悪感と喪失感に苛まれ職を辞す。ヤクザに借金を重ねながら、残された田中の妻に生活資金を渡し、また、目的を失った堀部には画材を贈る。借金で首が回らなくなるのは必至であり、そこで西はパトカーを偽装し、警官に扮して銀行強盗をする。その金で田中の妻や堀部に多額の見舞金を送り、ヤクザにも返済し、そして死へと向かいつつある妻と最初で最後の旅に出る。ところが急に金回りのよくなった西にヤクザは目をつけハイエナのように追ってくる。妻との僅かな時間を守るために彼らを殺害していく西。やがて後輩の刑事（寺島進ほか）が

西を案じて追ってくる。彼らは西の行為を問わざるを得なくなるが、西は少し待ってくれと頼む。静かな砂浜、ひとこと「ごめんね」ありがと」と告げる美幸をそっと抱き寄せ、西は自分たちの人生に幕を引く。

ここには不条理さ、行く先のなさ、後悔や自責の念など、重たい負の空気が渦巻いているのだが、物語は淡々と進む。台詞は極端に少なく、そして役者の台詞回しも、表情も立ち居振る舞いも極度に抑制されている。また動画を映すことを身上としてきた映画に、動かない絵を多く用い、観る者を奇妙な感覚に陥らせる。夫婦の会話はどこかでなされてはいるのだろうが、映画の中で聴くことはない。身にふりかかる災難に、無理に堪えているといったような感情も見せず、「死」までの限られた「生」の時間を大切に味わっている姿が映し出される。制作過程や手法についてのドキュメントによると、北野は、『HANA B.I.』においては、余計と思われるものをできるかぎり削ぎ落とし、最小の表現に最大のものを盛り込む、いわば能のような表現を目指したという。北野の映画作りの理念は次の言葉に示されている。

「映画も、映像があつて、人が歩き出した瞬間に、何もしゃべらなくても、観客は頭のなかでいちばんぴったりにくる、いい言葉を読んでいる、という感覚がおれにはある。能も、そうじゃないのかな。単調な顔で、言葉もなしに演じているからこそ、観ているほうは雰囲気のもの

部を読み取ることができるんでね。」⁽¹⁵⁾

それゆえ撃たれてもばたつと倒れるだけで十分であり、いかにも殴り、殴られたような演劇的アクションは不要とされた。確かに下手な演技や台詞回しでは、逆に最小限の演技を作っているようなぎこちなさを感じる。実際、自然らしく、それらしく演技することが仕事である役者の方にも戸惑いが生じたという。しかし排除に排除を重ねた結果、一瞬の表情や、一言の台詞が生きてくる。また要所で登場する花、一発だけの打ち上げ花火、拳銃とその発砲音が、意味を帯びていつそう際立つ。暴力を振るうシーンでも同じだ。何の前触れもなく一瞬にして事が終わる。観賞者は受動的に映画に入ることや、登場人物の誰かに感情移入して一体になることが許されず、絶えず緊張を強いられる。だがそれは無意味な緊張ではない。注意深く観ていると、台詞を言うタイミング、視線の動かし方などが計算し尽くされていることに気がつく。たとえば、最初の車中のシーン。堀部が新米の部下に車を止めさせ、わざわざ饅頭を買いに行かせる。彼が車から完全に降り、車の後ろを通り過ぎるのをバックミラーでさりげなく確認してから、西の妻の病状を尋ね、現場に近い病院へ見舞うように促す。彼のプライベートを部下の前で話題にしないように、また、遠慮無く現場を離れられるようにという配慮がなされているのだ。このシーンではほとんどカメラは動かない。

つまり目を凝らし、耳を澄まし、想像力を働かせれば、最

小の表現から多くのものを読み取ることができる。観賞者が映画に主体的に参加し解釈するという、困難さと同時に楽しさがこの映画から多くもたらされるのである。

またタイトルも引き算方式で付けられている。「何十もあつた候補のなかから、もっとも単純なものを選んだという」⁽¹⁶⁾。

『HANA B I』は撮影の過程で決定され、海辺での最後の口ケの終了後に発表された。「花は生を、火は拳銃と死をイメージさせる。そして、夜空に美しく広がって、はかなく消えていく花火の余韻」(同)と書かれてあることを、北野自身もあちこちで述べている。別のインタビュー記事に見られる談話によると、ハイフンで区切って生 死の対照を際立たせるというのは、プロデューサー森から提案されたということである。確かにこの二項対立は解りやすく、すぐに納得できる。しかし「花が生、火が死」と言いかえたところで何も説明していないに等しい。ここでも観客は自分で全てを読み取らねばならないのである。⁽¹⁸⁾

『HANA B I』と『HANA B I』

プロデューサー森曰く、『HANA B I』はこの映画を「体現している」。そこで 観客に解釈を委ねるという北野の発言にしたがって 『HANA B I』に視線を戻し、『HANA B I』の物語やテーマ、タイトルの意味や付け方、そして北野の目指す表現と交差させつつ、「花」と「火」がどう描かれているのか、その一部なりとも読み取ってみよう。そして、逆に、後者から『HANA B I』を眺めてみよう。

すでに述べたように、タイトル文字『HANA B I』には書き手、すなわち映画の作り手の手を通して様々なニュアンスが入り込んでいる。もう一度確認しておくと、筆線は勢いがあるが、ゆっくり、しぶとく引かれていることが見て取れる。肉厚で、弾力性があり、そこに西や堀部の生き様、死に様を重ねて見ることができる。

西から贈られてきた画材(油性ペン)で、堀部は躊躇しながらも絵を描き始め、次第にのめり込んでいく。花屋の店先に並んでいる色とりどりの花を見ているうちに、どこからかイメージが沸いてくる。それは生きる力を花から、つまり外部から与えられているということ、そして堀部には与えられたものを受け取る力があるということと解釈できる。ただその絵は、誰に見せるつもりもない素人の「変な絵」であり、画家としての未来が開けていくとは思えない。おそらく堀部は、素人のまま花「生」を描き続けるであろう。一方、西は次々に追つ手に火「死」を放ち、美幸を守りながら自分たちもとに死へと向かう。旅の途中で二人は花火をする。小さな打ち上げ花火が一発、静かに上がる。そのシーンの後には、堀部が描いた大きな花火の絵(タイトルロールで映されたものと同じ)がスクリーンいっぱいに映し出され、花火の音がひとつ鳴り響く。その音は発砲の音でもあり、すぐそこに死があることを暗示している。こうして生と死が同じ力関係で絡み合いながら物語は進んでいく。この流れに『HANA B I』をクロスさせてみよう。

仮に『HANA B I』と『HANA B I』であったとすると、「生 死」

「生」「死」と、どちらかにより大きな意味が与えられることになる。つまり、それは堀部「生きていく者と西「死んでいく者のどちらかに、より肯定的な意味を付すことになってしまふ。そうではないことは、先の分析で、「HANA」と「BI」が対等な構造を持っていることが示している。また、花と火がハインで区切られることによって、生と死という二項的な対立図式になっているが、死をひしひしと感じながら、死へと向けて生きるという西と美幸のあり方を見ると、単純に「生」対「死」とは二分できない。まさにこのことをタイトル文字が語っている。たとえば《夢追いかけて》(図45)のように、毛筆体と活字体とを組み合わせることによって、「HANA」「生」と「BI」「死」を対照的に表現することも可能だったはずだ。しかしそうはされずに、同じ筆圧、筆法で書かれ、両者は拮抗しつつも連続した姿をしている。この連続性に、生の中に死が作用しながら入り込み、また死の中に生が入り込みながら「HANA」「生」と「BI」「死」が地続きになっていることを見て取れよう。つまり「HANA」「BI」のハインは生と死を隔てつつ連続させてもいるのである。

ところで、このようにタイトル文字を物語と連動させてみること、内容の解釈が可能になるだけでなく、《HANA BI》を見る視線にも変化がもたらされる。先ほど、物語を追う前に試みた造形的分析でも、上下・左右・前後に視線を動かした。この視線の動きを踏まえて、さらに花「生」と火「死」が相互に浸透していることを念頭において見てみると、もはやこれまでのように左から右へと一読して終わりとはなら

ならない。つまり「I」のところまで来ると視線は折り返され、右から左へと逆行し、さらにまた左から右へと、蛇行させながら、際限なく漂わせることができるのである。それによって生と死は往還し、入り乱れ、何度でも繰り返される。つまりここに一人の生き様「死に様」だけでなく、美幸や堀部さらには「HANA」「BI」で生き、死んでいく人間の数だけの生き様「死に様」を読むことができるのではなからうか。

以上が、とくに「HANA(花)」と「BI(火)」の象徴しているものに焦点を当てて分析・読解した結果である。「作品を表現している」とされる《HANA BI》は、北野の表現方法と相俟って、非常に雄弁になり、また内容やテーマについての解釈を促し、確証する。むろん個々の解釈について、より綿密な分析が求められ、また音楽やカメラワークなど諸々の要素を加味した他の視点からの考察も必要である。ただ少なくとも、これまで漫然としか眺められていなかったタイトル文字が、以上のような分析を加えられることによって、それ自身「造形された文字」として造形的に読まれ得ることを示せたと思う。もちろん、本稿での分析・読解が可能であったのは、赤松の手になる《HANA BI》のもつ様々な造形的特徴のおかげであり、のみならず、物語の内容とテーマ、それがそのまま象徴化されたタイトル、抽象的な表現方法、監督の考え方等々の諸要因が重なり合つてのことといえる。したがってすべての映画のタイトル文字が同じような分析・読解の対象となるとは限らない。重要なのは、対

象への視野を常に広げておき、そこに入ってくるさまざまな文字を吟味して個別的に、丁寧に見ていくことである。

おわりに

第一章で示したように、現在において見られる会場芸術としての書は、近代以降に誕生し、またそれを支えている純粋芸術という考え方も近代の産物であった。つまりこの芸術観は時代に限定された一面的な性格をもっており、当然、この考え方のもとではこぼれ落ちたり見過ごされたり、あるいは排除されたりする書や書字の風景も出てくる。本稿ではそれらを探索し、考察の視野に入れるという試みを行った。そこで中島司有の定義を参照して書の枠組みを拡大し、書を「ある造形手法で表現された文字」とすることを提唱した。そして、そのすぐれた文字のひとつとして映画のタイトル文字《HANA BI》を取り上げ、造形的に読み解いてみた。はたしてこの試みがどれほど成功しているのかは読者の判断を待たねばならず、また単なる試みに終わらないように、本稿で言及できなかった諸々の問題を検討していく必要がある。

註

- (1) 松本宏揮「書之美」『日本の美のかたち』神林恒道編、世界思想社、一九九一年、一五四頁。
- (2) 歌舞伎文字は、御家流（青蓮院流）指南・岡崎屋勘六二七四六―一八〇五）が、中村座九代目・中村勘三郎丈の依頼に

応じ、御家流に独特な工夫を加えて看板を書き「勘亭」と署名したことから「勘亭流」と呼ばれるようになった。これに後に寄席文字や、より力強い相撲文字に展開していく。

(3) 中島司有（一九二四―二〇〇二）。NHKアナウンサーを経て、書家として活動。一九六七年より國學院大学で教鞭を執る。主著に『書の世界』出版芸術社、第一刷一九九七年、第二刷二〇〇〇年がある。

(4) 中島司有、前掲書、五〇頁。

(5) 同書、五二頁。

(6) 少なくとも一九六〇年代ごろまでは、日本の映画制作においてタイトルデザインという独立した枠で予算が組まれることはなかった。映画の中心が第一に脚本にあり、そして映像、音楽、編集およびキャスト・スタッフなどである以上、おそらくあまり潤沢ではない予算配分のさいに、タイトルデザインが二の次になるのはやむを得ないことであろう。現在ではタイトルデザイナーという専門職が確立しており、タイトルデザインの重要性に対する意識は十分に高まっているといえる。

(7) 赤松陽構造（一九四八）。一九七〇年日映美術入社、映画タイトルデザインを始める。一九八〇年同社代表取締役就任、現在に至る。主な作品に《ゆきゆきて神軍》（一九八七年・原一男監督）、《東京裁判》（一九八三年・小林正樹監督）、《Shall we ダンス?》（一九九六年・周防正行

監督)、『うなぎ』(一九九七年、今村昌平監督)、『顔』(二〇〇〇年・阪本順治監督)、『スリ』(二〇〇〇年・黒木和雄監督)などがある。本稿で掲載した図4 1~5のタイトル文字はすべて彼の作品である。また映画タイトルデザインのほかにも、ロゴデザインや、パッケージデザイン等も手がけている。赤松による他の作品は、ウェブ上で閲覧できる。
(<http://www.10pala.or.jp/nichart/index.html>を参照)

(8) 映画やテレビのタイトルデザインとは、タイトル文字だけでなく、タイトルロール(トップタイトル、メインのスタッフおよびキャストなどのクレジットが流れる部分)そしてエンドロールのデザインまでも含む。場合によっては映像作りにも関与することもある。また特にテレビではテロップやフリップ(図やイラスト)も含まれる。

(9) 制作過程などについては赤松本人からご教示いただいた。

(10) 反対に、作品がどれほど監督の意図や表現したいものを実現できているか、(単なる一観客ではない)第三者として、制作者よりも客観的に判断できる立場にある。場合によっては、それをタイトル文字によって視覚化することによって明確にし、制作者に呈示することもある。たとえば、赤松がタイトルデザインを手がけた映画『顔』(二〇〇〇年)の監督阪本順治は次のように述べている。「……いよいよタイトルのデザインを決める時は、私より(赤松氏の方が)作品の世界観を把握しておられるので、目の前に提示されたサンプルに、そ

うがこの映画はこういう映画だったのかと、呑気に合点してしまう」、『赤松陽構造を語る』第27回湯布院映画祭(二〇〇二年)パンフレット、八七頁。

(11) タイトルデザイナーの仕事は、タイトル文字のデザインから担当することもあれば、すでに映画制作者サイドで作成されたものをスクリーンに組み込むところから担当することもある。

(12) ラッシュとは撮影結果を早く見ることができるよう、撮影が終わってすぐに作られる速成のプリントのこと。サイレント・ラッシュ、音ラッシュ、同時ラッシュなど、目的に応じて様々な種類がある。編集ラッシュは、途中の段階のものも含め、フィルムを切ったりつないだりする作業が施されたフィルムである。

(13) この点、筆と紙との偶然的・一回的な出会いに真髄があるとされ、書き直しが許されない芸術書とは異なっていると思われよう。しかし実際には、なんの準備もせずに思いつきの即興で書作品が生みだされるわけではない。多くの場合、書かんとする文字・文章の意味や背景を尋ね、解釈し、どう表現すべきかを模索したうえで、文字の配置や大小を決め、余白の空け方、墨継ぎの箇所を決めるところから作品づくりは始まる。そして思う濃淡や滲みや掠れが出せるような道具を用い、修正・改善を重ねながら最終的な作品へと仕上げていくのである。こうしてみると、書作品の制作過程に「デザインの要素も少なからずある」といえる。

(14) ここではLD、DVDのカバーおよびホームページ
(<http://www.office-kitano.co.jp/contents/POSTER/poster2.htm>)
上で閲覧可能なものを参照する。

(15) 吉岡忍、ドキュメント「HANA BIがあがるまで」
『コマネチ!』「新潮45」別冊二月号、新潮社、一九九八年、
六三—一〇二頁。

(16) 同書、八〇頁。

(17) 『SIGHT』18号、『ROCK ON JAPAN』一月
増刊号、二〇〇四年、三三頁。

(18) タイトルの付け方に関して、『HANA BI』の理解
にも関わってくる翻訳の問題に触れておきたい。『HANA
BI』は、海外でも『HANA BI』のままである。これ
に翻訳語と説明が付け加えられる。そのさい、英語なら
FireworksではなくFlower-Fireでなければならぬとする。
むろんタイトルは、その意味を汲んで各言語に訳され、説明
はされる。HANA BIは、ローマ字を知っている者で
あれば、ながしかの形で発音でき、また翻訳と説明によっ
て意味も納得されるだろう。HANA (花)は、flower
(英)／Blume(独)／fleur(仏)／flori(伊)／花(中)な
ど、またBI(火)は、fire(英)／Feuer(独)／feu
(仏)／fuoco(伊)／火(中)と訳される。各言語の「花」
と「火」は、それぞれ「華やかさ」や「精華」、「盛り」など
の比喩の意味、「砲火」、「輝き」、「情熱」などの比喩の意味を

共有しているので、花 火が生 死・拳銃の象徴であること
も理解されるだろう。しかし、たとえ『HANA BI』が
造形的な面でなにか訴えるものがあつたとしても、本稿での
分析を踏まえた理解は難しい。それが可能となるには、漢
字／かな／カタカナ表記ではなくローマ字で表記されている
ことを認識しつつ、「はなび」あるいは「はなび」と読める、と
いうことが前提条件になる。そしてHANA BIが、
毛筆という東洋独自の筆記具によって手で書かれてある事実
と、この筆記具が成立させる線の特徴を把握し、さらに書き
ぶりを評価・鑑賞するという芸術観を理解し得ることも求め
られる。以上の点からすると、タイトル文字『HANA B
I』は翻訳が困難であり、その理解には、言語や習慣、時代
による制限があるといえる。この問題については、稿を改め
て論じたい。

今回の拙論を執筆するにあたり、タイトルデザイナー赤松
陽構造氏および日映美術のスタッフの方々に多大なご協力を
いただいた。末筆ながら心より感謝申し上げます。