

宮城道雄《春の海》の現代性 —初等教育における扱いの見直し—

Modern Application of Miyagi Michio's "Haru no Umi" —Reconsideration of the Treatment in Elementary Education.—

大海由佳（帝京科学大学），舘亜里沙（帝京科学大学）
Yuka OUMI(Teikyo University of Science), Arisa TACHI(Teikyo University of Science)

要約：本研究は、初等音楽教育における新しい「表現教材」として、小学校第6学年の鑑賞教材として取り上げられることが多い宮城道雄の《春の海》に着目し考察することを目的としている。初等音楽教育では「日本の伝統音楽」の代表的な教材として取り上げられている箏と尺八のための器楽曲《春の海》の歴史的背景と楽曲を分析し、これを踏まえて渡辺論文「《春の海》はなぜ日本的なのか」やルネ・シュメー Renée Chemet の《春の海》編曲作品を基底にした音楽学的視点から《春の海》が「音楽表現教材」となりうる根拠を挙げている。明治時代以降に入ってきた西洋音楽の作曲技法と、それ以前から存在していた邦楽器の響きを組み合わせる形で創作された《春の海》は、児童の表現技術に合った構成と編曲により小学校音楽教育の現場での新しい可能性を持つ楽曲であるといえる。

I. 初等音楽教育における和楽器

宮城道雄（1894-1956）が1929年に作曲した箏と尺八のための器楽曲《春の海》は、小学校第6学年の鑑賞教材として親しまれており、多くの教育関係者の研究題材になってきた。そして先行研究の多くは、同作品が「和楽器の代表である箏や尺八の音色、あるいは日本の伝統音楽を聴かせるための教材」であることを前提としている。

しかしながら《春の海》は、実際には成立年が1929年と、邦楽作品の中でもかなり新しいものであり、また成立当初から洋楽器とのコラボレーション等、邦楽の新天地開拓に用いられていた。そして同作品は現在、和洋を超えた多くの器楽奏者によって演奏されている。

宮城道雄自身も、学校教育での五線譜の導入や西洋音楽との邂逅など、「現代邦楽」の立役者として評価された一面を持っている。しかし、こうした「現代音楽作曲家／演奏家」としての宮城道雄の一面が、学校教育の場で語られる機会は少ない。だが彼の作品の現代性を認知し、《春の海》の教材としての活用方法を、より広い視点で模索することによって、同作品あるいは邦楽全般が、児童にとってより親しみやすいものとなる。

本研究では音楽文化学とりわけ音楽史の先行研究を参照しながら、《春の海》の現代性≡アク

チュアリティを見直した上で、鑑賞教材としてのみならず表現教材として活用する方法を考察する。

II. 箏曲と宮城道雄《春の海》

1. 箏曲の歩みと宮城道雄

「コト」と称する楽器そのものは、奈良時代から既に存在していたが、現在「箏曲」と呼ばれている13絃の箏を用いて主に平調子で演奏する器楽領域は、江戸時代に確立したとされる。その元祖となるのは戦国時代から江戸時代前期にかけて大成されたと伝えられる筑紫流箏曲であるが、その流れを汲んだ八橋検校が、現在の箏曲の礎を築いた。その後箏曲は、八橋検校の孫弟子である生田検校（1656-1715）によって、関西を中心に生田流が創始され、江戸を中心に活動した山田検校（1757-1817）によって、山田流が創始される。その後箏曲は地歌への統合とそこからの独立を経て、多くの作品が残される1888（明治21）には音楽取調掛によって、五線譜で採譜された『箏曲集』が刊行される。

宮城道雄が生田流二代中島検校の門を叩いて、箏曲の道に入ったのは1902年であり、日本で作曲家としてデビューしたのは1919（大正8）である。この年代差から見ても、宮城道雄はむしろ箏曲の世界における「現代音楽作曲家」であったことがわかる。一般的な西洋音楽史と並列し

てみると、箏曲の確立と生田流の創始期までと概ねバロック時代、山田流の創始期と古典主義からロマン主義への過渡期、『箏曲集』の刊行と後期ロマン主義の全盛、宮城道雄の登場と無調音楽をはじめとする現代音楽の萌芽が、ちょうど同時期となる。宮城道雄の業績は演奏と作曲に留まらず、楽器の改良・開発や、教育・出版活動にも及ぶ。特に楽器に関して、低音楽器として機能する17絃箏や、大衆向けの楽器として広めるための短絃箏の考案は、宮城が邦楽のクオリティ向上と普及の両方を目指していたことが窺える。

2. 宮城道雄作品《春の海》

《春の海》はA-B-Aの3部形式で、小結尾がついている。A部分は波を模したとされる箏の曲線的な音型と、尺八の息の長い旋律に始まり、この冒頭部分は基本的にE-G-A-B-Dの5音音階が用いられている。11小節目からはG音がF音に入れ替わり、E-F-A-B-Dのより短調の性格を帯びた音階が用いられる。この11小節目から、箏に船頭の掛け声を模したとされるリズム的な音型が入り、明確な拍節が現れ、尺八は旋律を奏でるだけではなく、箏の打つリズムに対する合いの手の役割も有する。B部分はA部分で予告された箏のリズム的な音型が、主要な音楽的要素となる。この八分音符と十六分音符とを組み合わせた音型が、音楽に躍動感を与えている。箏の音型の性格に合わせて、尺八の旋律も鋭く短いフレーズが主となる。

ここでB部分をさらに詳しく見てみると、B部分だけでさらにa-b-c-a'-b'-c'-a"に分かれており、a部分はE-F-A-B-Dの音階、b部分はE-F#-A-B-Dの音階、c部分はE-F-A-B-Cの音階が用いられていることがわかる。これは西洋音楽的に述べるところの転調に近い音楽語法である。また、aの音階には半音が1つ含まれており、bの音階には半音がなく、cの音階には半音が2つ含まれている。このことによって、aとcが明確に短調的な性格を持っているのに対し、bはやや響きが明るく、楽曲の性格をぼかす役割を果たしている。

実際この部分は箏と尺八ともに、A部分にあった滑らかな音型と息の長い旋律が復活する箇所でもある。そして半音の多いcの音階はaの音階よりも緊張感を持っており、楽曲に緊張感をもたらす。

もう1つ《春の海》の西洋音楽的な特徴を挙げると、B部分では特に、E音が音階の主音、B音がドミナント的な役割を明確に有していることである。箏パートの各拍頭のベース音は、殆どE音またはB音になっており、周期に差はあっても常にB音→E音またはE音→B音→E音という進行が用いられている。この和声進行の速度が音楽の速度を操作し、楽曲に緩急をもたらしている。例えばaの冒頭では3小節目B音がベースになった後、4小節目でE音がベースになる。それに対してc部分の冒頭4小節目では1小節目ごとにE音とB音が交替する。だが、西洋音楽におけるEに対するドミナントの完全形であるB-D#-F#が現れることは一度もない。唯一音並びの上で近いのは、b部分に現れるB-D-F#の和音であるが、この和音はD#ではなくDが含まれていることで、西洋音楽のドミナントの際たる特徴である導音の緊張感が抜かれており、むしろ「日本的」に響く〈君が代〉〈さくらさくら〉など、現在教育現場で扱われている日本の歌を想起すると、いずれもヨナ抜き音階すなわち導音にあたる音がない音階を用いたものである。このことによって《春の海》は、ドミナントがもたらす音楽のスムーズで明快な進行を巧みに活用しながらも、現在の聴き手が「日本音楽らしい」と感じる響きを保っている。

以上のような教材分析から、《春の海》は日本古来の音楽の代表というよりむしろ、明治時代以降に入ってきた西洋音楽のメリットを採り入れつつそれまでの邦楽に存在した音色や和声を保持した「現代音楽1」であったということがわかる。生活の欧米化が進み、西洋音楽に端を発した音楽の方が聴き慣れているという現在の日本人にとっても《春の海》が正月恒例の親しみある楽曲となっているのは、この作品が「日本音楽」らしい響きを西洋音楽的な進行のもと聴きやすく配置しているからだと考えられる。

そのことをふまえると、《春の海》を「日本の伝統音楽」の鑑賞教材として初等音楽教育で扱うことには、一種の危険も伴っていることがわかる。現在の日本の聴衆の耳に、《春の海》が「日本音楽」らしく聴こえることは、否定し難いことである。だが鑑賞教材として、言い換えれば特定の文化の記号として紹介されることによって、同作品の「日本音楽の代表」としての面のみが強調され、児童の楽曲に対する自由な見方

¹ここでの「現代」とは単に年代が新しいという意味ではなく、モダニズム的な傾向のある、あるいは積極的に同時代に新しいとされたものを採り込む姿勢のある、という意味である。

が損なわれる可能性がある。よって同作品を音楽授業の教材として用いるにあたって、教員がまず同作品にまつわる文化的・歴史的コンテキストを認識し、その上で児童に作品を紹介することが求められる。この過程をふまえることにより、児童が同作品を柔軟な感性で受け止めることが出来ると考える。

Ⅲ.「創られた伝統」2としての《春の海》

音楽への様々な学術的アプローチを紹介する『音楽学を学ぶ人のために』の最終章3には、渡辺裕による文化論的視点からの《春の海》の考察が掲載されている。

渡辺の論考は、現在の日本の聴衆の耳にこびりついた「《春の海》が日本の伝統音楽に聞こえる」感覚がいかにして形成されたのかを、歴史の潮流や文化変遷の過程を紐解きながら考察する。それと同時に、渡辺がまとめた第二次世界大戦以前の、すなわち《春の海》が作曲された当初の「日本音楽」の概念が、現在私達が持っているそれとはかけ離れていることを明らかにしている。

そもそも作曲当時、《春の海》を一躍話題作へと押し上げたのは、オリジナルの尺八と箏の編成による演奏ではなく、フランス出身のヴァイオリニストであるルネ・シュメー Renée Chemet (1887-1977) による、尺八パートをヴァイオリンに編曲した演奏であった。

1932 (昭和7) に披露され、同年のうちに録音が販売された箏とヴァイオリンによる《春の海》は、一万数千もの売り上げになったと伝えられている (森本／末永、2014、p. 149)。さらにこのヴァイオリン編曲版の《春の海》を聴いた須永克己は、雑誌『音楽世界』1932年7月号にて、《春の海》がドビュッシー風な美しさを有しており、高音に限界のある尺八よりも、ピッツィカートやハーモニクスも可能なヴァイオリンに適した楽曲であることを示唆している (渡辺、2004、p. 266)。

このような須永の発言は、オリジナルの尊重を常識とする、古典的な音楽に対する現代人の認識からすれば、非常に違和感のあるものである。だが須永の発言が代表しているのは、《春の海》そのものに対する当時の音楽観だけではなく、「日本音楽」という概念そのものに対する当

時の日本人の感覚であったことが判明している。ほぼ同時代の1940 (昭和15) に『日本音楽概説』を著した音楽学者田辺尚雄 (1883-1984) は、日本の音楽文化について、大陸の楽器だけではなく西洋音楽の様式まで積極的に採り込んで生成発展する雑種文化的なものと想定していた。実際に、当時の大手レコード会社の多くが、商品目録の「邦楽」のカテゴリーに、いわゆる邦楽器を用いた邦人による非西洋的な様式の楽曲だけではなく、日本人による西洋音楽の演奏や来日したアーティストの演奏も含めていたこともわかっている (渡辺、2004、pp. 273-274)。もちろん、現在の日本人が有する「日本音楽」の概念よりも、当時の日本人が有したそれの方が広義であることは、あくまで一つの社会現象であり、それによってどちらの概念が正しいかという優劣を決めるものではない。ただし、宮城道雄が《春の海》を書いた土壌がそうした「雑種文化」的な「日本音楽」であったことは史実であり、それを認識した上で、現在の《春の海》の音楽文化的位置付けを見直すことは、同作品への理解を大きく変容させる。

渡辺は、現代の日本人が《春の海》に投影する「日本音楽」への意識を形作っているのは

- ①勝利者史観
- ②本質主義
- ③西洋中心主義

であると分析している。①とはすなわち、自分達の概念や価値観が、前の時代のそれらよりも優れていると過信し、あたかも普遍的であるかのように思うことである。こうした意識は、多々ある史実・史料の中から、自分達にとって都合のよいものや自分達の嗜好に合うものを、無批判に取捨選択することを促す。《春の海》を「日本の伝統音楽」としてのみ紹介すること、あるいは成立背景を知らされることなく「日本の伝統音楽」としてのみ認識することの背景には、こうした勝利者史観が働いている。

②は、文化やそれに対する考えが、様々なコンテキストの上に形成されている、流動的で雑多なものであることを認識せず、あたかもどこかに「本質的」あるいは「純粋」なものが存在していると思うことである。

《春の海》には「日本音楽」らしさを感じる一方で、欧米作曲家の作品はたとえ日本人が演奏

² この言葉は、エリック・ホブズボウムによって、我々が認識している「伝統」と名の付くものの多くが、比較的近代に人工的に形成されたものであることを暴くものとして用いられた。

³ 渡辺裕「《春の海》はなぜ日本的なのか―「日本音楽」表象の音楽社会学の試み」(根岸一美／三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』第6章)、京都府：世界思想社、2004年。

しようと「洋楽」とみなす感覚にも、この意識が働いている。すなわちそのような感覚の底には、日本のどこかに「純粋な日本文化」あるいは「日本文化の本質」なるものが存在しているという意識があり、音楽文化については、邦楽器や邦楽器による非西洋的な演奏様式に対して、その意識が向くのである。

③は②で述べた「純粋な日本文化」をイメージする意識と繋がっているのであるが、西洋に対する外向きの「日本文化の表象」として、《春の海》をはじめとする文化の所産をみなす考えである。実際の日本の文化は、欧米のそれとあまり見分けがつかないレベルになっており、その様相も刻一刻と変化しているにもかかわらず、諸外国に日本のアイデンティティを示さなければならない事情が発生すると「マイノリティで純粋な日本文化」のイメージが現れる。こうした事態が《春の海》にも起こっているものであり、教材の選定にあたっては、その影響は皆無ではない。指導要領では鑑賞教材として、「我が国の音楽＝日本の音楽」とそれ以外の音楽は区別されており、また児童が音楽から窺える文化の違いを区別できるようになることが促されている。それゆえに、「日本の音楽」とみなされるものを教材として設定するにあたって、《春の海》をはじめとする邦楽器を編成に含む作品が選ばれることとなる。

渡辺が分析した①②③の意識に共通しているのは、《春の海》という作品を1つの化石として、すなわち楽譜として完成した時点で固定したものとしてみなしていることだ。こうした作品に対する見方は、その作品の「あるべき姿」や「理想像」が唯一であるという思考に向かいがちである。しかしながら、音楽文化は非常に流動的なものであり、ある作品に対して抱かれる価値観は時とともに変化している。実際、《春の海》は「日本の伝統的な音楽」を紹介するための典型となっている一方で、演奏の現場では今やヴァイオリンだけでなく、フルート、ギター、ピアノといった様々な楽器に編曲されている。よって、初等教育の場においても、《春の海》について単一の作品像を掲げるのではなく、むしろ作品を通じて児童のより自由な発想や表現意欲を引き出すことが、必要となっている。

IV. 表現の場としての《春の海》

ここで考えられるのが、《春の海》を鑑賞の教材としてだけではなく、むしろ表現の教材とし

て扱うことである。既に述べた通り、《春の海》はヴァイオリンに編曲されることでその魅力が大いに認められたのであるが、このことは逆の言い方をすれば、《春の海》という作品がそれだけ演奏者の表現意欲を掻き立て、演奏者の表現力を引き出していたということである。

ここで、森本美恵子／末永理恵子による共著論文『ルネ・シュメー編曲「春の海」をめぐって』に沿って、《春の海》がいかにして演奏者の表現を誘発したかを考察する。同論文には、末永の採譜によって、録音の状態でしか残っていなかったシュメーの編曲譜が掲載されている。この編曲譜には、オリジナルと異なる部分も併記されており、録音と照らし合わせながらシュメーが《春の海》をどのように表現しようとしたかをある程度詳しく検討することが出来る（もちろんシュメーの編曲および演奏には、作曲者である宮城自身をはじめ、シュメー以外の人物の意図がある程度反映されていることも考えられるが、ここでは誰の意図による表現であるかよりも、表現技法そのものに注目する）。

シュメーが原曲から変更を加えた方法は、既に末永の採譜で指摘されているが、大きく以下の2つである（森元／末永, 2014, p. 155）。

- i ピッツィカートおよびハーモニクスの使用
- ii オリジナルでは箏パートの旋律をヴァイオリンに交替、もしくはヴァイオリンでユニゾン

これに加えて微細な音やリズムの相違があるが、本論文ではそれらについては扱わない。i iiの用いられている箇所を参照してゆくと、シュメーは主として同種の音型を反復する際に、表現が冗長になることを防ぐために、i iiの方法で音色の変化をつけていたと考えられる。例えば、五線譜での31小節目と32小節目、および37小節目と38小節目、39小節目と40小節目には（2で説明したB部分のaおよびbに該当）、各々互いに同じリズム音型が対となっている。この時シュメーの演奏は、31小節目ではピッツィカートを用いており、32小節目ではハーモニクスを用いている。また37小節目が通常の奏法であるのに対して、38小節目でもやはりハーモニクスを用いている。39小節目と40小節目も同様に通常の奏法とハーモニクスが対比されているこの効果によって、32小節目／38小節目／40小節目は31小節目／37小節目／39小節目のエコーの役割を果たしている。B部分のcではこの対比が、和声の変化に伴ってさらにめ

まぐるしく行われる。45 小節目と 46 小節目が通常の奏法に対してハーモニクス、47 小節目と 48 小節目についても同様、49 小節目と 50 小節目はピッツィカートとハーモニクスが対比され、さらに 49 小節目で予告されたピッツィカートは 51 小節目から 53 小節目にわたる長いピッツィカートの音の帯を生み出し、楽曲を a' へと繋げる。

この奏法によってもたらされる対比効果は、小節単位のみならず、a に対する a', b に対する b', c に対する c' についても当てはまる。先ほどの c から a' に差し掛かる 51 小節目～53 小節目のピッツィカートの後は、54 小節目～56 小節目の音が全てハーモニクスで演奏される。このことによって a' の前半は a の前半に比べて、弦楽器的な響きよりも（笛のような）管楽器的な響きの方が増すこととなる。b' の前半の 6 小節間（61 小節目～66 小節目）は、原曲では尺八パートに主旋律がないのだが、シュメーはヴァイオリンパートに箏パートにあった主旋律を持ち込んでいる。そしてこの 6 小節間は 61 小節目から 62 小節目にかけてが全てハーモニクス、そして 63 小節目～66 小節目ではピッツィカートとハーモニクスが交替しており、やはりハーモニクスが大部分を占めている。それに対して b' の後半にあたる 67 小節目～70 小節目は全て通常の奏法となっており、b' 前半の管楽器的な響きに対して弦楽器的な響きを保持している。

以上のような考察から、シュメーが行った i ii に示したような原曲からの変更は、反復する音型を一様に演奏せず対比をつけることで、楽曲に抑揚を与える効果を有していた。通常の弓による奏法やピッツィカートはヴァイオリン特有の弦楽器的な音響を呈し、ハーモニクスは笛のような管楽器的な音響を呈する。よってこのピッツィカートやハーモニクスを駆使した音楽表現は、ヴァイオリンと箏という少ない編成でオーケストラのような音色の変化や音響効果を目指すことへと繋がっている。3 で説明した通り、このヴァイオリンと箏による演奏が当時の聴衆に好意的に映ったのは、こうしたシュメーの演奏の多様な音響によるものであったと考えられる。

さらにシュメーの演奏録音からは、表現の工夫が、原曲に手を加えることではなかったことがわかる。A 部分で 10 小節目や 11 小節目の全音符に、かなり振幅が広くビブラートの効いたクレッシェンド／ディミヌエンドをかけがかけら

れている。ヴァイオリンは楽器の特性上、音を立ち上げてからのニュアンスを弓の使い方でもかなり変えることが出来る。オリジナルの尺八にも音を立ち上げてからニュアンスを変える奏法は存在しているが、一度管に吹き込んだ息は減衰してゆくので、ヴァイオリンとその様相はかなり異なる。しかし、シュメーによる長音の表現は、尺八で奏する場合よりも極端に抑揚やポルタメントがかかっており、尺八の音を延ばす様相を模倣したというよりはむしろ、ヴァイオリンの楽器の特性を誇張している。《春の海》の A 部分を支配する息の長い旋律は、シュメーにとって弓の使い方やビブラートのかけ方を追究する土壤になっていたと考えられる。

以上のようなシュメーの演奏表現についての分析からは、次のようなことが言える。《春の海》は、A 部分の多くを占めている長い音価の音やそれによる息の長い旋律、および B 部分の反復する短いリズム音型が、演奏者に多くの解釈・表現の余地を残している。この長い音価や反復する音型の工夫というのは、オリジナルの箏と尺八の範疇を超えて、様々な楽器によって模索されうるものである。よって《春の海》への作品評価は、古典としての歴史的位置付けによってだけではなく、アクチュアルな演奏表現の土壤としての汎用性の高さによっても成しうる。よって同作品を教材として扱う際にも、固定した鑑賞教材としてだけではなく、児童によって様々な表現の工夫を見つけるための、表現教材として用いることで、児童の感性を高めることが期待される。

《春の海》が現在教材として掲載されているのは、第 6 学年の教科書であるが、第 6 学年は初等教育の中では最高学年であり、演奏にあたってある程度高度なアンサンブルが出来る学年である。よって、現在既に五線譜での難易度の高くない楽譜に書き下ろされている同作品は、児童にとって非常に有意義な表現の教材にもなり得ると考えられる。

V. 結論

本論文では、これまでの初等音楽教育において、「日本の音楽」やその音を学ぶための鑑賞教材としてみなされる傾向の強かった宮城道雄《春の海》について、音楽表現を学ぶための教材としての可能性を示唆した。

《春の海》は元々同時代の邦楽における「現代音楽」として、明治時代以降に入ってきた西洋

音楽の作曲技法とそれ以前から存在していた邦楽器の響きを組み合わせる形で創作された。よって演奏実践の場では、創作当初から和洋を超えた幅広い表現の工夫をもって繰り返し演奏され、現在も幅広い楽器で演奏できるよう五線譜の楽譜が普及している。

その一方で、現在の受容の側は同作品を「日本の（伝統）音楽」としての一側面を強調する見方が強く、同作品を「日本文化を知るための」鑑賞教材として扱う初等教育の場でもその見方が色濃いことは否定出来ない。こうした観方の根底には、第二次世界大戦を経て《春の海》当時から変化した「日本の音楽」概念の在り方が関わっている。

だが、ヴァイオリニストであったシュメーが、宮城道雄との共演にあたって様々な表現上の工夫を行ったことからわかるように、《春の海》に潜在する魅力は現在の聴衆が「日本の音楽」らしさを感じる響きにあるだけではなく、演奏する上での解釈・表現の余地を多分に含んでいることにもある。そしてその解釈・表現の余地を作っているのは、長い音価の音と反復される音型という、非常に簡素な音楽的要素である。逆の言い方をすれば、長い音の延ばし方を工夫したり反復する音型の表情をそれぞれ変えたりするというのは、非常に簡易かつ汎用性の高い音楽表現の1つであり、専門的な教育を受けていない児童でもある程度習得することのできるものである。

もちろんある程度本格的な演奏実践を行うための音楽表現教材として《春の海》を扱うにあたっては、児童に合った技巧・編成での編曲をする等、様々な工夫が必要である。しかしながら、まず教員が同作品に対する幅広い視点を持ち、同作品をアクチュアリティのある音楽表現を学ぶための教材だと認識することで、《春の海》の初等教育教材としての価値は大いに高まると考えられる。《春の海》をはじめとする邦楽器を含む作品が、児童にとって音楽表現をするためのアクチュアルな題材になることで、結果的に児童が邦楽器に親しみを持ち、邦楽器を用いた作品が永く日本文化の一つとして受け継がれることへと繋がるのである。

参考文献

- 日比淳子（2013）『小学校音楽科における主体的・創造的に取り組む力の育成を目指して（1年次）－伝統音楽を素材として、鑑賞と音楽づくりの関連を重視した学習モデルの提示－』京都市総合教育センター研究紀要
- 久保田慶一編（2009）『キーワード150 音楽通論』東京：アルテス
- 明治学院大学言語文化研究所「ルネ・シュメー 編曲『春の海』をめぐって」（2014）（『言語文化』第31巻）
- 文部科学省（2010）『小学校学習指導要領解説音楽編』
- 柘植元一／植村幸生編（2004）『アジア音楽史』東京音楽之友社
- 渡辺裕（2004）「『春の海』はなぜ日本的なのか－「日本音楽」表象の音楽社会学の試み」（根岸一美／三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』第6章）、京都府：世界思想社
- 宮城道雄ホームページ
<http://www.miyagikai.gr.jp/>
 （最終アクセス 2016 年 2 月 1 日）