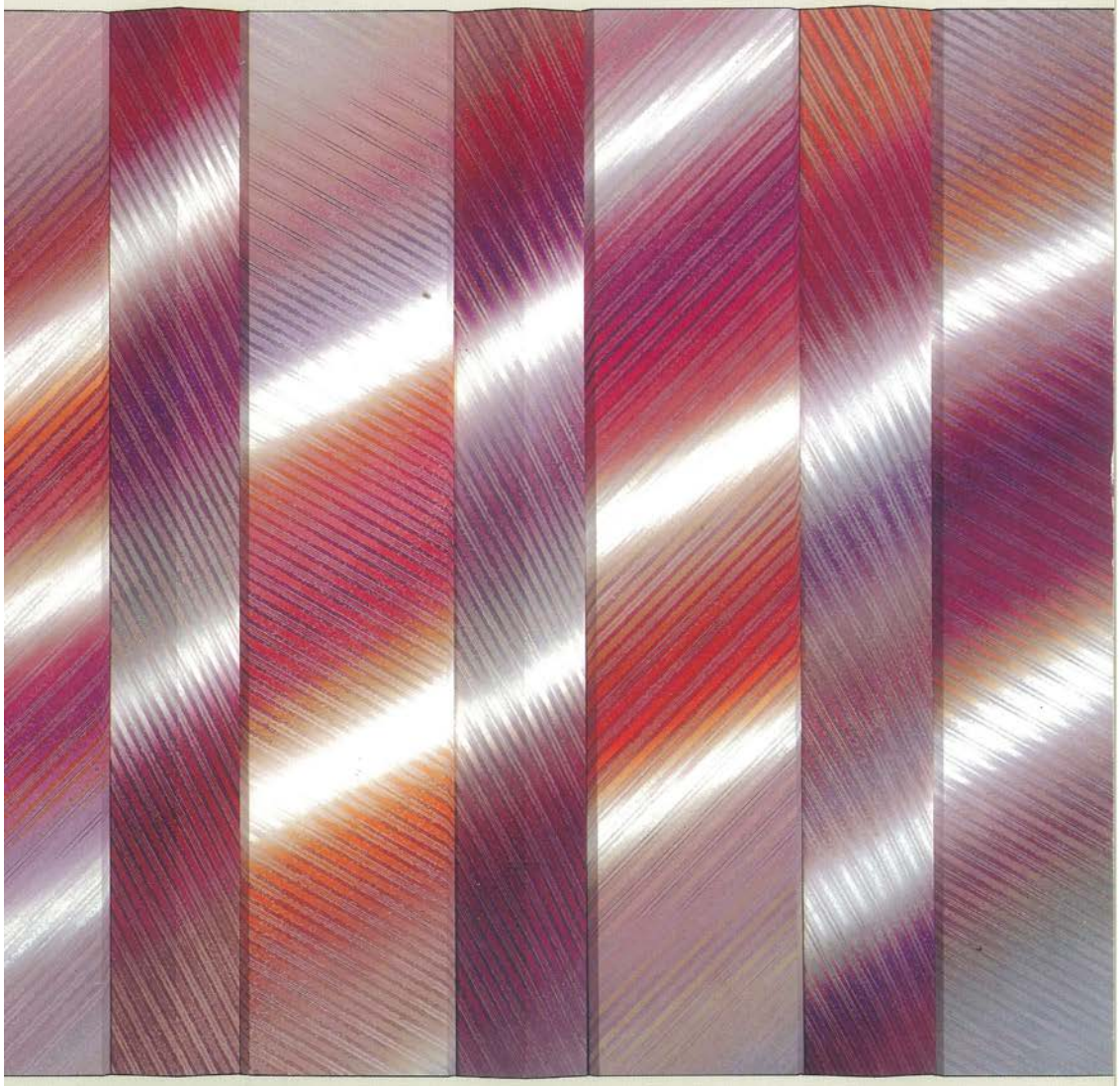
藝術16



大阪芸術大学紀要

藝術16

大阪芸術大学紀要

Journal of Osaka University of Arts No. 16

December 1993

Geijutsu

(Arts)

〈藝術１６　目次〉

ハスとロータス文様…… 北村　文雄……4
絵画におけるベルグソンーモンドリアン芸術展開の一貫性
―Mondrian 生誕 120 年の機に―…… 赤根　和生……18
21 世紀を人類最後の世紀とせぬために……藤井　　勲……33
Giovanni Pascoli―その生涯と詩―…… 上杉　昭夫……44
象徴作用における身体の働きについて…… 伊藤　正博……54
バロック音楽研究の視点……樋口　光治……65
教育の中での音楽の位置―音楽体験の特質を中心として―
……前川　陽郁……71
デザイナー社会の豊かな危機―大阪デザイン団体連合の成立とその意味―
……西尾　　直……79
景観としてのデザイン―景観デザインのスケール―……福田　　粛……90
明治・大正期における軟式野球誕生過程について……田中亮太郎……101
自然の抽象形態〈誌上作品発表〉 ……高田　誠三……107
『夏の夜の夢』の職人たち…… 宮村　一幸……113
私はモルモット―学生による授業評価・実施報告―……鳥居　元宏……119
図書館評価のための利用調査―アンケート調査報告―……中嶌　通子……127
図書館建築の変遷について…… 中村　恭三……144
商環境のアイデンティティ…… 宮本　　知……150
平成 4 年度小学校実技指導者講座(アルミ缶による立体表現)……遠藤　賢治……155
造形実習カリキュラムについて…… 柳楽　隆一……163

表紙　　福本　繁樹「Double Refraction(複屈折)」 1990 年(244×600×17cm)

CONTENTS

East Indian Lotus (*Nelumbo nucifera* Gaertn.) and Lotus-patterns
……Fumio Kitamura…… 4

Essay on the Consistency of the Art of Mondrian—Bergson in Painting
—In commemoration of the 120th birth of Mondrian—
……Kazuo Akane…… 18

In order not to Finish Our History in the Twenty-first Century
……Isao Fujii…… 33

Giovanni Pascoli—La sua vita e la sua poesia(His life and his poems)—
……Akio Uesugi…… 44

Esquisse du moment d'acte corporel dans la symbolisation
……Masahiro Ito…… 54

A Viewpoint of Researches in the History of Baroque Music
……Mitsuharu Higuchi…… 65

The Position of Music in Education
—Consideration from the Nature of Musical Experience—
……Haruka Maekawa…… 71

An Infrastructural Analysis of Designer's Society ……Tadashi Nishio…… 79

In-Scape Design……Osamu Fukuda…… 90

On the Process of the Development of Soft Baseball in the Meiji
and Taisho Period……Ryotaro Tanaka…… 101

An Exhibition on Prints—Nature Abstraction— ……Seizo Takada…… 107

The Craftsmen in "A Midsummer Night's Dream"
……Kazuyuki Miyamura…… 113

A Guinea-pig (Marmotte) —A Report of Student Evaluation—
……Motohiro Torii…… 119

A Survey of Our Library Uses for the Value of Self-study
—The Analysis of the Questionnaire to Study— …Michiko Nakajima…… 127

New Library Buildings in Japan……Kyozo Nakamura…… 144

The Identity of Commercial Front ……Tomo Miyamoto…… 150

The 1992 Lecture for Art and Craft Education ……Kenji Endo…… 155

The Curriculm of Fundamental Arts ……Ryuichi Nagira…… 163

Cover Shigeki Fukumoto "Double Refraction" 1990 (244×600×17cm)

ハスとロータス文様

北　村　文　雄

1. 序説

ハスは花の美しい水生植物として古来知られている。その花は大型，形容端正，配色絶妙，芳香清雅，その美しさは群を抜いている。また果実や根茎が食用となり，また薬用としても珍重され，有用植物としてきわめて貴重な存在である。それ故にハスは人々に親しまれ，愛され，尊重されてきた。さらにそのきわめて特徴的な生態は人々の心に強い感銘を与え，それが発展して信仰の対象になり，神性を備えた植物とみなされている。ハスは神々とともにある植物であり，神々に供える植物ともなり，人々にとって崇高で美しく象徴的な対象であった。このような人々とハスとの深いつながりが，その文様化に結びついていると考えられる。

図１　ハスの花容と各部分

花は「放漢蓮 。本種は中国東北部、承徳の「避暑山荘」の池に植栽されているが、ここは世界で最北のハスの名所である（本花は現地で著者が得た果実からの実生育成種のもの。撮影場所は新潟県上越市、高田城跡公園。撮影者は上越市、お城の蓮を愛する会）

ハスは古い植物である。花の形態をみると，各部分がらせん状に外から内へ配置され，萼（がく）と花弁の区別がはっきりせず，合わせて花被と称している。進化した種類の花では萼と花弁が分化し，それぞれが輪状に配列するようになり，一重咲と八重咲を明らかに分別することができる。ハスの花は花被がらせん状に重なり八重咲状になるが，この場合でも花被が一定数のものは一重咲とみなしている。ハスはこのように古い被子植物の形態を残している植物である。

古代のハス類(Nelumbo　sp.)の出現は，現在までに発見された化石から推定すると中世代白亜紀（１億３千万年前～６千万年前）ごろである。この時代はいわゆる恐竜時代が終末を迎える時期になるが，人類の出現はこれからまだはるかに後代になる。白亜紀は裸子植物が中心であった時代で，被子植物の出現初期になるので，ハス類は被子植物としてはもっとも古い植物の仲間といえよう。このころのハスは現代の種と異なるが，人類誕生より約１億年をさかのぼった時代に，すでにハスの花があったということになる。人類がもっとも早く見た美しい花の一つがハスであったかも知れない。この人目をひく植物は，食用になる上に貯蔵性もある果実を豊富に産するなど，きわめて貴重な存在でもあった。ハスは人々の日常生活に深く入り込み，後にはその社会や宗教，その他各方面に強い影響を及ぼすようになった。それがハス文化として結実する。

宇宙の創成，世界の創造に関する多くの神話では，水や大地から生命が誕生することになっている。また生産する力をもつものとして母胎が挙げられている。ハスや

[　ハ　ス　池　]

①東京．上野．不忍（しのばず）池．江戸時代からハスの名所として名高く、当時から今日まで夏には観蓮会が催されている。

③中国．承徳．避暑山荘．清朝の名園．ハス池としては最北に位置し、清の乾隆帝は園内に三十六景を設け、ここを観蓮所とした。

②高松．栗林公園．芙蓉（ふよう）池．江戸時代の代表的な大名庭園につくられたハス池。

④タイ．スコタイ．歴史公園．スコタイ王朝（13－14世紀）の遺跡のハス池．浄土の池と考えられる。

スイレンのような花の美しい水生植物は，古代の人々の目にその水上の生態が神秘的で,生命の誕生や再生を象徴する貴い存在として映じた。古代の文献によると，ハスはまさに神の植物であった。紀元前2600年ごろ古代インドにインダス文明が興り，そこにハスが登場する。紀元前2000年前後のものといわれる女神像の頭にハスの飾物がみられる。紀元前1000年より以前のインドの聖典「ヴェーダ(Veda)」に聖なる植物プンダリカ（Pundarika）とプシュカラ（Puṣkara)が出てくる。前者は白ハス，後者は青ハスを指すといわれているが，ハスの中でもっとも多い紅ハスがないことなどから，正確な種類についてははっきりしない。ともかくもインドの人々のハスへの思い入れは深く，古い文献の中にハスに関する記述は多いが，その流れは紀元後誕生した仏教にも引き継がれてその教典にもしばしば登場するようになる。

古代ハスの化石は古くは前述のように中世代白亜紀のものまでさか上ることができる。古い化石の多くは北半球に分布し，また時代では白亜紀に10種,次の新世代第

図2　インダス文明の生んだハス女神像(アメリカ、ボストン、美術館蔵)
（左）紀元前2000年　（右）紀元前500年

⑤東京．駒込．南谷寺．仏前のハス供花、造花のため黄ハス、青ハスもみられる。

⑦マレーシア．マラッカ．青雲亭寺．仏前の香壇．ハスの姿が描かれている。

⑥タイ．ピサヌローク．プラシーラナタ・マハタド寺院．仏前のハス供花．タイでは四季を通じて花を開き、供花は盛んである。

⑧インドネシア．ジャワ島．プランバナン遺跡．古い仏像と蓮台．その様式は旧時代の形が残っている。

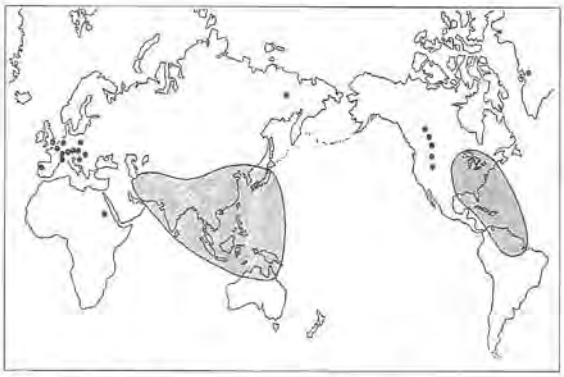


図3　ハス類分布図（大賀原図、阪本修正，1977）
● ハス類の化石出土地点
◎ 現存ハス類の分布域
（左）ハス　（右）キバナハス

三紀に12種が見られるが，いずれも規存していない。今日ではハス類には「ハス」と「キバナハス」の2種がある。前者はアジア東南部を中心に広く分布し，後者は南北アメリカの熱帯を中心に自生している（図3参照）。いずれも形態的によく似ているが，人類の歴史の中で古くから登場したのは前者である。これは前者がアジアの古代文明の中心地に分布域が重なってよく知られていたからで，本稿でも本種「ハス」を中心に記述を進めることとした。

ハスに近い植物にスイレンがある。同様に花の美しい水生植物で，分布域も重なることが多く，形態にも似た部分があり，混同されやすい。ハスを論じるとき，スイレンとの関連性に注意する必要がある。

本論では，ハスとその文様すなわち一般にロータス文様といわれるものについて，まずハスの形態の特徴を明らかにし，次に従来問題が残っているロータスの実体の検討を進め，さらにロータス文様との関連性を追究し，その文様の内容を明らかにすることを試みた。ハスに関しては古くから多方面の文献があるが，その多くは全体的な視点が充分でなく，また植物学的研究と文学的あるいは文化芸術論的研究とが別々に行われることが多く，

部分的，一面的な見方が間々みられた。今回もその点を注意しながら考察を進めることにしたが，植物学的あるいは造園学的見方にとらわれ過ぎている面があるかも知れない。その点に留意しながら，かねて疑問に思っていたハスとロータスの関係を中心に論を進めた。

2. ハスの分類と形態

ハスの種類は分類上次の２種である。

ハス　　*Nelumbo nucifera* Gaertn.

キバナハス　　*N. lutea* Pers.

（*N. pentapetala* Fernald）

その分布域は熱帯から温帯にわたり，前述の通り前者はアジア南部から東部に，後者は北米南部から南米北部にあって，その形態・生態はよく似ている。相違点は，苞（一般に萼と思われている）が前者は早落性で後者は宿存性であり，開花状態では後者の花被に屈光性があってややねじれ気味になることと，葉が前者はやや大型で中盤の形状に違いがあることなどである。

ハスは分類上これまでスイレン科(*Nymphaeaceae*)に属していたが，近年他のスイレン科植物との差が大きいので，新しくハス科（*Nelumbonaceae*）を独立させている。ハス科は上掲のように１属２種である。両種とも地下茎が水底の泥中を横走し，分岐し，後に成長が止まるとその先端が肥厚して蓮根になる。節部から葉芽が上に伸長し，先端に葉を着けるが，初期は水面に浮く浮葉となり，後に水上に出て立葉となる。葉形は基部の両縁が合着して，楕円形で循状になる。成長が進むと，伸長した地下茎の節部から花芽を生じ，花茎は伸長して蕾が水上に抽出し，やがて開花する。花の外側に４枚ときに５～6 枚の苞があり，その中に真の花がある。植物学的には苞は花を護るものであって，苞が４枚の場合そこから４箇の花がつくられるはずであるが，通常その３箇が退化し，３番目の苞からの花が残る。花が花柄の先端から出る場合に頂生花というが，ハスでは４番目の苞から出る頂生花が退化したために３番目の苞の花が頂生にみえる。これを偽頂生という。４番目の花が残れば花は２つになるが，これが世に珍重される双頭蓮である。さらに

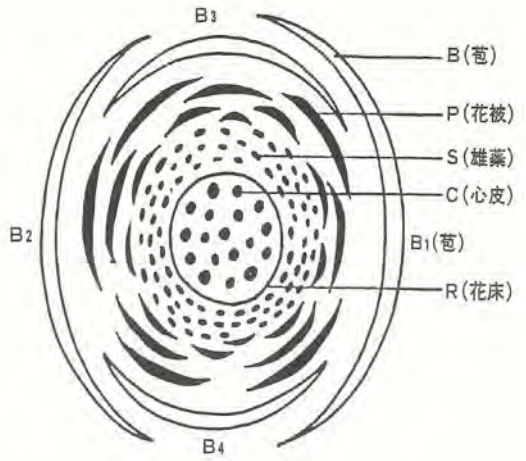


図４　ハスの花式図（一重咲）（北村，1972）

多くの花が分化すれば多頭蓮になる。花の各部は花軸の周りにらせん状に着くが，外側の花被（一般に花弁とみられている）は15～25 枚着き，その内側に多数の雄蕊があり，中央に倒円錐形の花床が上に突き出して，その上面の凹部に心皮が散在している（図１，４参照）。この中央にある花床がハスの花の特徴ある形態の中心となっている（図１参照）。また花被が分化せず，花の各部分が多数で構成されてらせん配列をなしていることが，この植物が原始的である証明となっているのは前出のとおりである。この状態の花が一重咲であるが，外見がらせん状に重なっているので八重咲にみえることも前に触れた。真の八重咲は花被数がそれ以上に増加したものをいい，八重咲の花被数は50以上で，100枚以上のものも多く，多頭蓮では3000 枚以上になるものもある。

ハスの花型はらせん配列にもかかわらず，全体として美しく整っている。中央の花床の周囲を多数の雄蕊がとり囲み，その外側に広卵形の花被が放射状に広がり，上面から見ても側面から見ても，放射相称に規則正しく配列しているように錯覚してしまう。美しさはすべての欠陥を覆い隠すということは，ハスの花にも当てはまるようである（図１参照）。

ハスの花の咲き方にも特徴がある。開花期は早いものは６月下旬ごろ，多くは７月中旬から８月下旬にかけて咲き，９月上旬にはほとんどの種類で開花を終了する。個々の花はおおむね４日間咲き続ける。第１日は早朝５

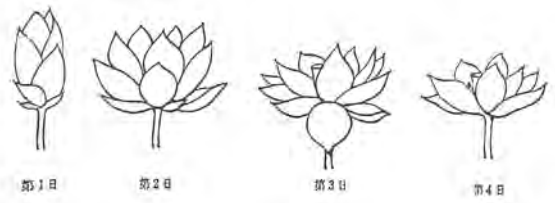


図5　ハスの花容（午前9時）（北村，1972）
第1日：僅かに開花する。第2日：最も美しい開花状態となる。
第3日：花心が大きく露出する。第4日：花弁が次々に脱落する。

時ごろより開花を始め，やや先端が開いたとっくり型になり，それ以上は開かずに朝のうちに閉じる。第2日は真夜中の1時ごろから開き始め，9時ごろまでにおわん型に開き，正午ごろまでに閉じる。この日の午前中の花がもっとも美しく，香りも強い。またハスの花を描くときは，この時期，正確にいうとこの日の日の出後 3〜4時間前後の花の形が標準になる。第3日も真夜中から開花を始め，10時ごろまでに皿型に完全に開き切り，花径も最大になる。午後にはやや花も閉じかかるが，半開状のままで終り，花被も落下し始める。第4日も真夜中から動き始め，明るくなるまでに完全に開き，花被は脱落を続け，午後にはすべての花被は完全に落下し終る（図5参照）。開花状況からみて，ハスの花の観賞は午前中がもっとも適していると考えられる。また人々は，花が明るくなると開き，日が傾き始めると閉じる動きをくり返すことから，そこに誕生と再生の姿をみて，背後に神の存在を感じとった。

ハスと分類的に近いスイレン科のスイレン類は形態・生態の特異性，花の美しさなど共通面も多く，混同されやすいことは先に述べた。しかし詳細にみると両者の違いもかなりある。ハスとスイレンの区別点の主なるものは次のようになる。まず花についてその形態の違いをみると，花の中心部が前者では膨大した花床で占められ，その上面の多くの凹部にそれぞれ1個づつの心皮が収まるが，後者では心皮が合生した子房があって，その先端に放射状の柱頭が着く。花後は前者では花床が残り，凹部の各心皮は成熟してそれぞれ果実（俗に種子という）となるが，後者では多数の種子をもつ壷（つぼ）形などの果実を形成するので，はっきり区別できる（図6参照）。葉の形では，ハスでは下部が左右癒着して円形になり，葉柄の基部が葉の中央部に着くようになり，スイレンでは下部が開いたままの倒心臓形であって，容易に見分けられる（図7参照）。また水上葉は，ハスでは生育の初期や晩期には浮葉があるが，最盛期はほとんど立葉になる。一方スイレンでは逆に生育全般を通じて大部分が浮葉になるので，,夏季の葉の状態からも明確な違いが認められる。

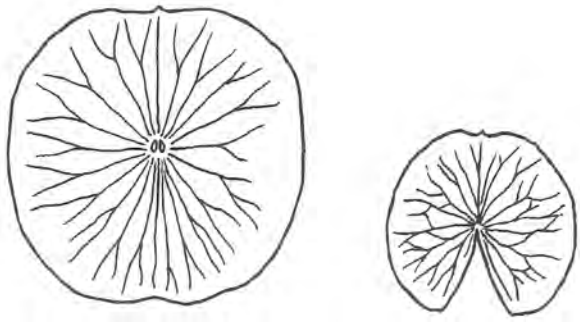


図7　ハスとスイレンの葉型
（左）ハス　（右）スイレン

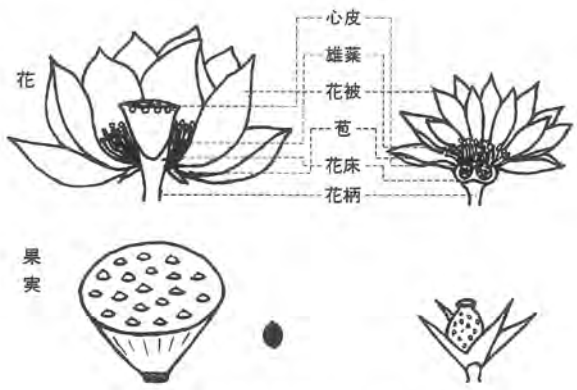


図6　ハスとスイレンの花と果実
（左）ハス　（右）スイレン

3.ロータス

今日一般にハスを「ロータス(lotus)」と呼ぶが，この名称はギリシャ古語 「Lótós」に由来するといわれている。またこれはその形の文様化したものをいう言葉でもある。そもそもハスが存在しないギリシャで生まれたロータスが，本当にハスを指した語であるかという疑問が昔からある。しかし，事実ロータスという植物はあったようである。

ギリシャ神話の英雄オデュッセウス（Odysseus）が，トロイ戦争に勝って帰国の途中で出会った著名な物語をつづった「オデュッセイア（Odysseia）」に，「ロトファゴイ(Lotophagoi)」すなわち「食蓮人」が登場する。オデュッセウスが部下とともにこの食蓮人の住む国に上陸し，そこに生じていたロータスの実を食し，そのために故郷へ帰ることを忘れたという。この話が基となって，ロータスを食すれば世の憂さを忘れ，快楽を味わうという伝説が生まれた。またここから「ロータスを食する人（lotus-eater）」は快楽主義者，酒色に溺れる人などを意味するようになった。さらに歓楽郷を「ロータスランド（lotus-land）」と呼ぶようになった。ロータスとはそのような陶酔作用のある成分を含む植物であり，麻薬植物とみられないこともない。

上述の内容からみると，ハスとロータスを同一視することに問題があり，再検討の必要がある。ロータスの語が生まれた地方やその周辺地域であるエジプト，西アジア，地中海沿岸では，ハスが実在または衆知の存在であったと考えることはやや無理であって，ロータスがハス以外の植物である可能性は大きい。このことは古くから指摘されていることである。

ロータスの正体を究明する手掛りとして考えられるのは学名である。学名は，その植物の形状，特性，産地，関係者などの名を基に命名されるが，ときにはその植物の古来の名称を用いる場合もある。この中には誤った文献や風聞を根拠に名付けられることもあって，ときには間違った名称が付けられる場合もある。

ロータスの学名をもつ植物を「The Standard Cyclopedia of Horticulture」などから引用すると，次のような種類が挙げられる。

属名　*Lotus corniculatus* L. セイヨウミヤコグサ（マメ科）

var. *japonicus* Regel　ミヤコグサ

L. *edulis* L.

L. *tetragonolobus* L.

種名　*Rhamnus lotus* L. セイヨウクロウメモドキ（クロウメモドキ科）

Ziziphus lotus Lam.　（カキノキ科）

Diospylos lotus L.　シナノガキ（カキノキ科）

Nymphaea lotus L.　（スイレン科）

まず属名としての Lotus（ミヤコグサ属)があるが，本属はマメ科(Leguminosae)の草本または亜高木で，地中海沿岸からアフリカにかけて分布する種が多く，地中海付近に自生するものに L.edulis があり，若葉を食用にする。牧草のセイヨウミヤコグサはアジア，ヨーロッパに広く分布し，Greek　lotus は本種であると考える人もいる。変種のミヤコグサ（var.japonicus）は日本の草本で薬用にもなる。いずれも該当する薬効は認められない。この草本性ロータスというべきものに対して，木本性ロータスといわれるものが数種ある。クロウメモドキ科（Rhamnaceae）の Ziziphus lotus は地中海沿岸に分布し，Cyrenean　lotus に擬せられている。その果実は甘く，エジプトや南欧では栽培されることもあり，物語のロータスの候補に挙げられているが，これも薬効に疑問がある。同属のナツメ（Z sativa）は前種よりも食用や薬用として優れているので，候補の一つとなっている。ロータスの名が付いているものは他に同科のセイヨウクロウメモドキ，カキノキ科(Ebenaceae）のシナノガキなどがあり，後者は European lotus と呼ばれている。他にロータスの学名は付していないが，木本ロータスの候補としてニレ科（Ulmaceae）の Certis australis，ハマビシ科（Zygophyllaceae）の Nitralia schoberi などがある。さらに水生植物のロータスがある。Egyptian lotus または「ナイルの聖なる百合（ゆり）（Sacred lily of the Nile)」と呼ばれているロータスに当てられている Nymphaea lotus は,，アフリカ北部に自生するスイレンで，夜咲性であることで疑問視され，太陽とともに開く昼咲性スイレンを尊重するエジプトでは *N.* caerulea がこれであろうとする説もある。以上のようにロータスには陸生の草本性ロータス，木本性ロータス，水生のスイレン類，それにハスを加えて多くの植物が候補となっているが，古い物語で知られているロータスに符合する植物を見出すまでに至っていない。もう少し物語の植物の形態的記載がほしいが，現在はこのロータスを確定する決め手に欠けていて，それ以上進めない状態である。

今日，ロータスにハスをあてるに至った経緯については，さまざまな理由が考えられる。その一つとして，先の古い物語にあるロータスがオデュッセウスの航海の話に出てきたことから，水との深い結びつきが連想され，さらに快楽をもたらしたことから，未知の国のあやしい美しさをもった植物が頭に描かれたところ，そこへ遠い東の国から伝来した，水中に生育し，幻想的な大輪の美花を開くハスの印象が，そこで結びついたと考えることもできる。当時ギリシャではスイレンはすでに知られていたと思われるが，未知のスイレンの種類も多く，ハスと類似していることから，両者ともロータスとした可能性もある。

4.ハスの象徴性

ハスは美しい花が観賞され，根茎，果実などが食用となり，人類にとってきわめて有用な植物であることは先に述べたとおりである。他に多くの有用植物があるが，ハスはさらに高貴で神秘的な雰囲気を備えている。それ故にいつしか特別視されるようになった。

ハスは生命力に富み，成長きわめて旺盛で繁殖力も大きい。また陽光を好み，暖地によく生育する特色のある水生植物である。高温を好む故に，流水のような水温の昇らない場所を避け，水が停滞している池や沼のようなところに好んで生じている。そこは水の動きが少なく，汚れ勝ちであった。その濁った水中から現われて，清らかな美花を開く姿はまさに奇跡と人々の目に写った。またハスの葉の表面が水をはじき玉のように転がすさまに，人々は汚れた世間に染まらず超然としている高潔な尊者の姿をみた。また低い水湿地を煩脳の世界とみるとき，そこに毅(き)然と立つ姿は貴い神そのものであった。ハスの花は朝陽とともに開き，落日までに閉じ，それをくり返した末散るが，それは誕生と再生の具現でもあった。このようにハスのさまざまな姿から人々は宇宙の創世，神の出現，生命の根原に思いをはせることができた。

古代文明の中に生まれた原始宗教では，人間とくに女性，または植物，動物などが崇拝されることが多いが，インドではその対象がハスであった。先出の聖典「ヴェーダ」には「ハスから生まれたもの」である母なる神が現われるが，それは「水」，「母胎」，「生産」の象徴となっている。ハスは水に生じ，盛んに成長して，多くの実をつける。人々はそこに女性の姿を見出し，神性を感じとった。紀元４世紀ごろに出た「ラティラアシァ（Ratira-hasya)」の中に，美女パドミン（Padmin)」の形容として「……，その愛液は咲いたハスの香りがあり，……ヨニはほころびかけたハスのつぼみに似る」とハスと女性との相似点を示している。ハスが多くの実をつけることは多産の具象であり，また葉柄が中央に着くハスの葉の形状が胎盤とよく似ていることも古代の人は実感していた。前掲のインダス文明の産物である母神像にハスが結びついていたことも，ハスと女性との密接な関係を示している（図２参照)。ハスはまた美しい場所を飾るものとして，理想境または浄土に出現する。

以上述べたように，ハスは豊かな象徴性を備えた植物である。それをまとめると次のようになる。第一は生命を生み出すもの，再生するもの，生々発展するもの，天の恵みを与えるものなど，宇宙や生命を象徴する姿である。第二は生命の誕生に関連して女性を象徴する姿である。とくにその美と豊かさを代表するものとして，さらに明るく華やかな理想の地を表現するものとして登場する。第三には世の汚れに染まらず，超然としている高貴な人格または神格を象徴する姿である。このような最上の象徴性をもったハスは，神の姿として，また神の座や飾物として登場する。ハスが生じている地域の人々は，このように身近にあるハスを崇敬してきたが，その地に興った宗教の中にもハスが次第に重要な位置を占めるようになる。一方，ハスは日常生活の中にも広くとり入れられるようになり，そこに装飾としての文様化が行われいわゆるロータス文様が生まれる。創世神話や民話の中にもハスは盛んに登場するが，その引用のされ方にはかなり地域性がみられる。ハスの故郷インドでは，話の中に前出の象徴性のすべてが出てくるが，中国では第三の場合である高潔な君子の例えに用いられることが多い。そのことに関して，よく引用されるのが宋(そう)の周茂叔の「愛蓮説」である。その１節を紹介すると「……予謂(おも)えら　く　菊(きく)は花の隠逸なる者なり　牡丹(ぼたん)は花の富貴なる者な

り　蓮(はす)は花の君子なる者なりと　……」とある。これは当時の中国の知識人の想いを見事に表現している。

日本ではハスはもっぱら美の象徴として引用されている。「古事記」にある雄略天皇の挿話としてよく知られている赤猪子(あかいこ)の歌「日下江の 入江のハチス 花ハチス　身の盛り人　羨(とろ)しきろかも」の中で例えられている「花ハチス（花ハス）」の美しきは印象深い。また花を観賞する「観蓮会(かんれんかい)」の行事も古くからあって，「続日本紀」の光仁天皇の宝亀７年(777）に「蓮葉の宴」が行われたという記銀があって，少なくとも奈良時代にはこの催しがあったことが知られている。一方，大陸文化の移入につれて伝来した仏教の中でハスは宗教との結びつきを深めていく。仏典に登場する植物の中でもっともなじみの深いハスは，次第に仏教植物の代表格となり，仏花として盛んに使われるようになった。また江戸時代に広がった儒(じゅ)教精神が日本文化の中に定着するとともに，中国的な高潔な士の象徴としてのハスが武家階級に愛好されるようになった。松平定信の浴恩園のハス収集は有名である。明治時代以降，欧米文化の流入の影響下で，東洋文化に深く結びついたハスは次第に忘れられた存在となって，その宗教性も形骸(ガイ)化していった。食用としてのハス栽培は変らないが，観賞用としては各地にあるハスの名所は別として，日常生活では仏前の花として辛うじて一部に残っている状態である。水生植物の王者ともいうべきハスの花の美しさとその背後にある豊かな文化性を，もう一度見直すべきであろう。

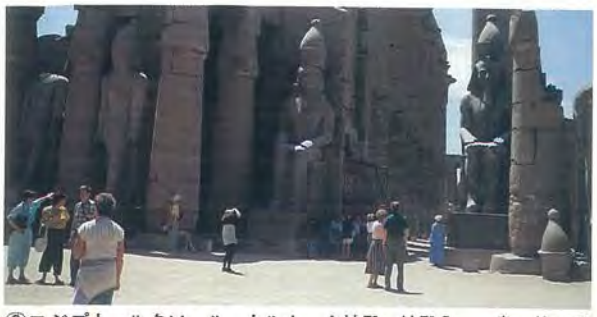
5. ハス（蓮花）文様とロータス文様

ハスの花は美しいばかりでなく，その整った形は図案化しやすいので，その文様化は古くから行われていた。ハス文様は蓮花文様と称し，一般にロータス文様として知られている。しかし，既述のようにロータスにハス以外のさまざまな植物が関与しているとみられるので，ハス文様は必ずしもロータス文様と同一とみることはできない。このことについては改めて深く検討する必要があろう。

ロータス文様らしいものが出現するのは，古代エジプトでは紀元前27世紀，エジプト第四王朝時代ごろといわれる。さらに約２世紀後の第五王朝時代に「ロータス・キャピタル（Lotus capital，蓮花柱頭）」が出現する。このロータス文様に現われた花の形態はスイレン科（またはハス科）植物に近く，他のロータス候補の植物に似ていないので，スイレンかハスの仲間と考えてよいようである。エジプトでは現在ハスは存在しないので，これをスイレンとみる説が有力である。しかし，エジプトにかつてハスがなかったと決めつけることはできない。化石にみるようにハスは古い時代世界各地に広く分布していたので，その残存種がなかったとはいえない。また東方のペルシャ方面から移入した可能性もある。ギリシャの歴史家ヘロドトス(Herodotus）は，その著書でエジプトの河中に「……バラに似た別の百合もある。その実は，……形はハチの巣にたいへんよく似ている。実の中には，オリーブの核ほどの食用になる粒が多数入っており，生のまま，あるいは乾燥して食べる」と述べているが，その内容はハスそのもので，ハスの存在を実証する有力な文献と考えられる。このようにロータス文様がスイレン起原かハス起原かの答を，当時あった植物から推定することは難しい。そこで他の面から検討することが必要になる。

ハスとスイレンは植物体の大きさにかなりの差があることを除くと，形態的に似ていることはこれまでも言及したが，詳細にみるとかなり形質の違いも認められる。ロータス文様の主要部分は花の形態である。そこで花の中心となる花被(花弁）の形を両者についてみると，ハスは卵状広皮針形がほとんどで，花被の幅が広く，その輪郭は丸味のある柔らかな曲線で構成されているが，スイレンは一部にハスに近い形の花被もあるが，多くはその幅が狭く，両縁がやや平行した形で延びて，先端が尖るやや狭い皮針形のものが多くみられる（図８参照）。花被の幅と長さの比をみると，ハスでは0.3～0.7，平均して約0.5，スイレンでは0.3以下のものが多い(文献(9)他より推計)。そこで，花被の幅が広い丸味のある形のものはハス，幅が狭くやや直線的に外へ延びている形のものはスイレンの可能性が強いと思われる。また花の中心部に倒円錐形の花床があればハスと断定してもよいが，中心

[　エジプトのロータス文様　]



⑨エジプト．ルクソール．カルナック神殿．神殿入口．奥の柱や壁にロータス文様が多い。

⑩同．上・下エジプトの柱．ロータス柱．スイレン花の文様化と考えられ、美しい形を残している。

⑪同、アモン神殿にみられるロータス・キャピタル．スイレン文様であろう。

⑫同．アモン神殿付近．柱に刻まれたロータス文様。

⑬同．アモン神殿付近．柱に刻まれたロータス文様。

⑭同．アモン神殿付近．壁面の植物文様。

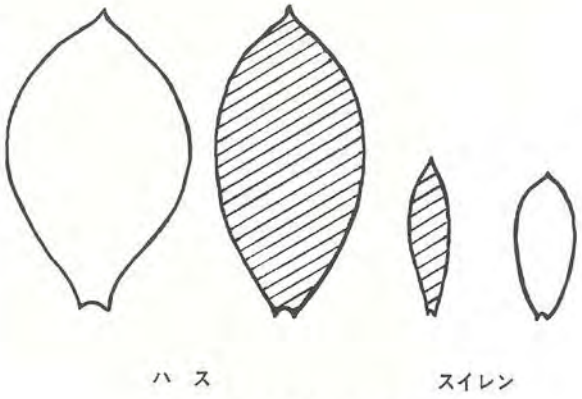


図8　ハスとスイレンの花被型
（斜線入り花被は標準型）

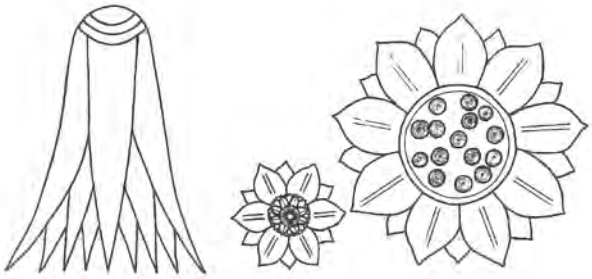


図 9　ロータス文様(模写)
(左)金製七宝帯飾(エジプト，テーベ出土，紀元前14世紀中期)
(中)サーンチー第二塔欄楯(インド，サーンチー建築，紀元前 2 世紀末)
(右)青磁盤(中国、紀元5-6世紀)

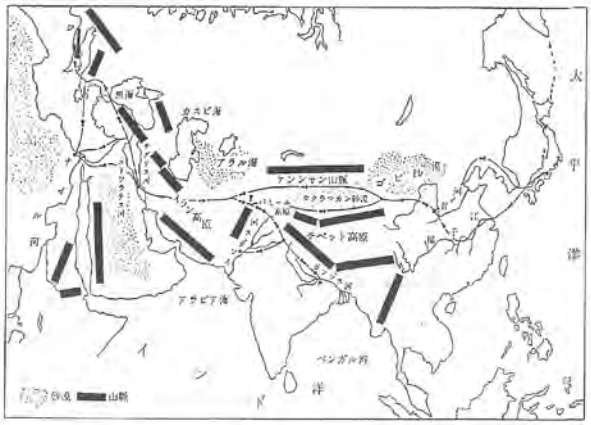


図10　ハス文化の流れ（阪本，1977）

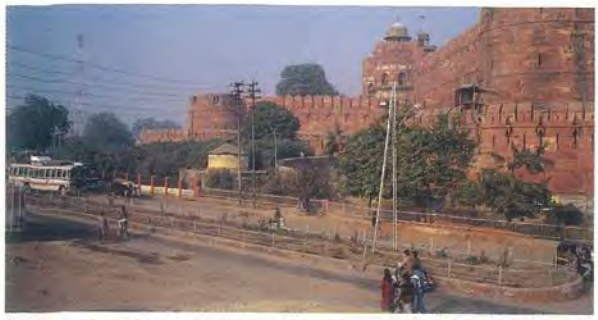
部が省略されたり装飾的に変えられたりしたものも多いので，それがないものはスイレンであると決めることはできない（図 6 参照)。葉があれば区別しやすい。円形の葉はハス，大きく切れ込んでいる葉はスイレンである(図 7 参照)。上述の手掛りを基にしてロータス文様をみると，古代エジプトに発した文様はほぼスイレン起原，古代アジアのインドを中心とした文様はハス起原の可能性が強いとみられる。古いロータス文様の向きには上面(ロゼット)と側面とがある。側面のものは花被幅の狭いものが多く，ほぼスイレン起原と考えられる（図 9 参照)。

エジプトのロータス文様は，紀元前 27 世紀出土のスイレンと思われる輪飾り文様がもっとも古いといわれている。次に出現した「ロータス・キャピタル(蓮花柱頭)」もスイレン起原とみるべきであろう(写真⑪参照)。スイレンは古代エジプト人にとって，ナイルに生まれた太陽の化身であり，生命の起原の姿であったことは，古代インドにおけるハスの立場とよく似ている。スイレンも古代の人々が幸福を願い，祈りをこめて文様に使うようになったと考えられる。このエジプトのロータス文様は，国外との交流によってまずメソポタミアに移入され，さらにペルシャへ流れたと考えられる。紀元前 4〜6 世紀には地中海を隔てたギリシャにもこの文様がとり入れられるようになり，唐草文様との組み合わせのものなどを含めてロータス文様が普及していった（図 10 参照)。

ハス分布の中心にあるインドでは，エジプトとは異なってハス起原のロータス文様が生まれた。これまで述べてきたように，インダス文明には生命の起原を具現したものとしてのハス信仰が生まれ，周辺に広がった。その後インドには西方からアーリア民族が侵入して，土着の文化と融合した新しいインド文化が出現した。それ以降も幾度か西方から民族と文化の流れがあって，それらに伴って西方のロータス文様も移入されたようである（図 10 参照)。その結果インドのロータス文様は固有のものに西方の文様の影響が加わり，「ロータス・キャピタル」などにそれが現われている。

またインドのロータス文様を考えるとき，バラモン教や後に生まれた仏教など宗教の結び付きを忘れてはならない。釈迦(しゃか)は説法の中にハスをしばしば引用し，「麗しい自蓮華は泥水に染まらない」などと崇高な人格にたとえた。浄土にはハス池があり，さまざまな輝きと陰影をもつ車輪ほどの大きさの青ハス，黄ハス，赤ハス，白ハスなどの花が咲いていた。ここで問題になるのがインドのハスに見当たらない青ハスと黄ハスである。この色の花はスイレンにはあるがハスにはないところから，これをスイレンとみる人もいる。しかし白ハスの中には微妙な色を帯びた花もあって，その色調を誇大に表現した可能性もある。インドを始め東南アジアの国々の仏教信者には，青ハスや黄ハスは実在すると信じている人もいる。また仏前に備えるハスの造花や絵画の中にもこの色のハスはしばしば登場するので，仏教の世界ではこれらはすべてハスであると考えているようである（写真⑤，㊱参照)。ハスの花は花被が中心を包むように外側に開き，上

[　インドのロータス文様　]



⑮インド．アグラ．アグラ城外壁．城内にはロータス文様(ハス文様）が多い。

⑯同．城内．欄干のロータス文様（ハス文様)。

⑰同．城内噴水池と思われる小池にロータス文様（ハス文様）が刻まれている。

⑱インド．デリー．国会議事堂付近地下広場の噴水池の放射状のロータス文様（ハス文様)。

⑲インド．デリー．ラクシュミー・ナーラ・ヤン寺院．柱状壁面に目立つロータス文様（ハス文様)。

⑳同．室内柱に刻み込まれたロータス文様（ハス文様)。

からのものを受けるような形になっていること，そこに生命の誕生への結びつきが加わって，ハスの花の中から仏が生まれ，さらにそこに生きるという思想が形成されて，ここに蓮台が出現した（写真⑧参照)。その時期は紀元3世紀初期あたりと推定されている。蓮台を始めとして，仏教を中心に装飾的なロータス文様から宗教的色彩の強いハス（蓮花）文様への転換が行われたと考えられる。ややあいまいなロータス文様に比べて，ハス文様はかなり写実的傾向を帯びている。

中国のロータス文様はインドからの文化の流れに従って入ったようである(図10参照)。多分仏教の伝来がこの流れの中で大きな役割を演じたと考えられる。これは明

［　インドネシアのロータス文様　］

㉑インドネシア．ジャワ島．ボロブドール遺跡．遺跡全容．壁面に多くのロータス文様(ハス文様)とその原型を見ることができる。

㉔同．ロータス文様（ハス文様）の花はまさにハスの花である。

㉒同．仏像の周囲に鮮やかなロータス文様（ハス文様）の原型が見られる。

㉕同．文様化されたロータス（ハス）が明瞭に刻まれ、印象深い。

㉓同．ロータス（ハス）の花が大きく文様化されて浮び上っている。

㉖インドネシア．ジャワ島．プランバナン遺跡．ロータス文様(ハス文様）が複雑な彫刻の中で目をひく。

らかにハス文様である。また中国各地に広がるにつれてその写実性は顕著になったようである。

日本にロータス文様（ハス文様）が出現したのもおそらく仏教伝来以降であろう。飛鳥時代には寺院を中心に仏像や屋根瓦などにハス文様がみられるようになる。これは中国のハス文様が朝鮮半島を経て入ったものと考えられるが，それ以前の古い時代に入った可能性も否定できない。奈良時代以後，寺院を中心にハス文様は全国に広がり，紋章にも登場するようになる。日本のハス（蓮花）文様は，中国同様に写実的傾向がかなり濃く流れている。

[　各国のロータス文様　]

㉗中国．蘇州．留園．明から清時代にかけて建設された名園の通路の舗装のいろいろな文様の中に，写実的なハスの姿があった。

㉚マレーシア．クアラルンプール．国家記念碑．前方の池にある噴水にハスの花がある。

㉘韓国．ソウル．景福宮．宮殿内の石蓮池という水盤の外側のロータス文様（ハス文様）．ハスの花被がはっきり表現されている。

㉛インドネシア．ジョクジャカルタ．王宮．ロータス文様（ハス文様）のある柱。

㉙タイ．スコタイ．歴史公園．シチューム寺院の蓮香台のロータス文様（ハス文様）．ハスの花被がはっきり表現されている。

㉜シンガポール．市内の店内でみた青ハスを描いたハンカチーフ。

6. 結語

大輪の整然とした美花を開くハスは水生植物の王者である。ハスはまた観賞用ばかりでなく食用・薬用など多面的に人類の生活に貢献している優れた有用植物でもある。しかし，ハスの価値はこれに止まらず，人々の精神面に深い影響を及ぼす，象徴性に富む，神性を備えた高貴な植物である。改めて見直すと，ハスと人とのかかわりは実に奥深いものがある。

ロータスはハスを指すばかりでなく，かなり多くの植物と結びついていることは識者の認めるところである。

「オデュッセイア」に述べられているロータスをとり上げても，候補はあっても該当する植物はなかなか見出せない。その記述内容を見直し，さらにその奥にあるものを引き出す必要があろう。あるいは記述にあるような有害な植物であれば，危険防止のために根絶させた可能性も考えられる。このロータスについては今後も検討が進められるべきである。

ロータス文様に用いられた植物がハスとスイレンであることはほぼ間違いないであろう。この両植物を見分けるには，花型とくに花被の形態が重要な手掛りとなることを指摘した。エジプトを中心とした地域の文様に用いたロータスはほぼスイレンとみられるが，そのすべてがそうであると断定することはできない。エジプトに古い時代ハスがあった可能性は残っている。また当時ハスとスイレンを明確に区別したという証拠もなかなか出てこないので，ロータスの中にハスとスイレンの両者が含まれていると考える方が無理がない。インドのロータス文様についても，初期はハスもスイレンもあったと思われる。とくに「ロータス・キャピタル」については西方からの影響が強く，そこにスイレンの存在が感じられる。仏教など宗教に関係する文様は，教儀とも結びついてほぼハスが用いられたと考えてよい。その影響を受けて，中国，日本などの文様はほとんどハス（蓮花）文様である。ここではエジプトなど西方の文様の影はそれほど強くない。おおむねロータス文様に関しては，西はスイレン，東はハスが中心となるといってよい。また文様の内容をみると，西は抽象的，東は写実的な傾向がみられるようである。

ハスは今日，アジア東部から東南部に広く植栽され，別種キバナハスは南北アメリカ大陸の暖地にみられる。それらの地域で，将来さらに新しいロータス文様が生み出されることを期待したい。

本論ではハスを中心として，その形態とロータス文様との関連性などを追求した。この分野では研究者も少なく，とくにロータス文様全般について検討はあまり行われていない。また南北アメリカ大陸のキバナハスに関しては，資料がきわめて少ないので今回はとくに言及しなかった。その他本論でとり上げた内容について，検討すべき課題はまだまだ多いが，今後さらにそれらの解明を進めたい。

引用・参考文献

(1) Bailey, L. H. : The Standard Cyclopedia of Horticulture. Vdll. New York(U.S.A.). 1963

(2) 春山行夫：花の文化史.東京. 1980

(3) 堀田　実他編：世界有用植物事典．東京．　1989

(4) 石田恵子他編：オリエントの文様．東京．　1992

(5) 石沢良昭他編：インド・東南アジアの文様．東京．1992

(6) 川上　涇他編：中国の文様．東京．1992

(7) 北村文雄：花蓮の生態．日本植物園協会誌(11)，15－18．1977

(8) 同：水生植物．花の友　(33)，　19－29．1988

(9) 北村文雄・阪本祐二：花蓮.東京．　1972

(10) 満久崇麿：仏典の植物.東京．　1977

(11) Masters,C.O. : Encyclopedia of the Waterlily. Neptune City(U.S.A). 1974

(12) 大賀一郎：ハス．東京．　1960

(13) 阪本祐二：蓮．東京．　1977

(U) 渡辺達三：魅惑の花蓮．東京．　1990

(15) 王　基超・張　行言編：中国荷花品種図志．北京(中国)．1989

絵画における
ベルグソンーモンドリアン芸術展開の一貫性

－Mondrian 生誕 120 年の機に－

赤　根　和　生

〝善なるものと美なるものは審美的真理的真理に一致して自らを表す。こうしてそれらはともに一つの至高の真理表現である。〟(1)

－Mondrian－

モンドリアンほど,生涯を通じて＜リズム＞に憑かれ,真の<新しさ>を追い求めつづけた芸術家はいない。他の生物と同じく，人間もまた＜進化＞するものと信じたかれは，自らも自然的人間から都市的人間へと進化を遂げつつ，そのためには,緑色恐怖症（?）的ファナティックな側面や謎めいた奇癖さえ, 敢えて露わにしながら, 自然主義から抽象へと展開してゆく画業を通じて，独自の形而上学を成熟させたそのみごとな首尾一貫性に脈うつ熱烈なヒューマニズムは他に類をみない。

抽象芸術の祖として三本の柱，カンディンスキー，クレー，モンドリアンを挙げると，まず気づくのは三者ともラテン系ではなく，北欧の精神的（瞑想的）風土に生を享けていることであるが，より現実的（合理的）なラテン系民族は，概して＜新しさ＞に対しては保守的だからであろう。〝新精神は北より来る〟とはよくいわれてきたことばだが，それはともかく，いづれも緻密な造形思考と探求・実験的性向は北方に共通の資質といえる。そういえば，これまでは画家いえば，デモーニッシュな自由奔放が想像されがちなのに反し，これら三人はいづれも科学者のような冷徹な風貌をしていることも指摘できよう。

さらにまた，いづれも文章表現にも，とりわけ，熱意をそそいだことである（1920 年代の作家たちに共通の傾向であったにせよ）が，ただ，モンドリアンにおいて異なるのは，クレーやカンディンスキーが出版に大いに関心を寄せていたのに反し，モンドリアンは，唯一の例外（“Le Neoplasticisme”―新造形主義,1920,Paris)を除いては，全く関心を示さなかったことである。

機関誌＜デ・ステイル＞や＜サークル＞誌で，ときに応じて発表したおびただしい数にのぼる文章は，いわば書きっ放しということになるが，故ハーバード・リードをして「聖なる火の火花以上のものがある。」(2)といわしめたその文章は，熱烈をヒューマニズムに貫かれ，ユートピア思想を実現させようとする使命感にみちみちている。　同国の先輩ファン・ゴッホの日記を＜文学的＞とするならば，自ら〝ひとはそれを啓蒙することによって社会に奉仕するのである〟(3)とした文章,おびただしい数にのぼるモンドリアンの論文はそこに示された内容を通して，＜倫理的＞と呼ぶことができるだろう。事実，モンドリアンの美学的探求とその造形的具現は，終始一貫して内部へと向かう＜純粋性＞と外部へとはみ出して＜法則性＞を通じて，二重の意味での倫理性のうえに築きあげられたものといえよう。

しかも，それらの文章は求道的なその探求過程における実作に符合し，ことばによる検証と確認を平行させていて，研究者にとっては得がたいものであり，その革命的実績を辿るうえで重要な役割を果たしているような表裏一体性は, 前掲二者においてはみられないものである。

幸いにも，モンドリアン自身は想像だにしなかったことながら，二つのスケッチ・ブック(4)が，死後の先年，オ

ランダで刊行され，≪デ・ステイル≫誌の創刊に先だつ晩期（1912－1914）を通じて，折りにふれ時に応じて書きとめられたメモや感想は，初期の言説とその出所を示して，かれの作品の発生の過程についての貴重な資料を提供している。試みに，その 17 頁を開いてみると，≪水平の埠頭≫と題されたスケッチは，水平位にひかれた三本の長い線が，対立的な垂直の太い断線群によって帯状のフォームを示しているが，その余白には

男性的および女性的線
垂直線と水平線
線ａは休息している　ｂとｃ，　ｄは
休止せずに方向を指示している

そして，対頁には　走り書きで

内的生活（ライフ）－衝動「生命（ライフ）－力（フォース）」あるいは人生
における喜悦の強化，強度と

方向づけあるいは性質
芸術表現の精髄
創造者の特性
人間及び芸術家の本質

のメモは，単に対象の外観を写しとることに終始する風景画家のスケッチとは異なり，生まなましくわれわれの胸をうつ。

かって，スヘーフニンゲンの埠頭のみえる海岸に立って，遠望される海の波頭を眼にしたわたしは，それらが十字形に見えてくるような想いをしたささやかな体験に徴しても，この抽象現実主義者モンドリアンは，海の声にふかく聴き入りながら，しかし，確かに心眼に映じたものを描いたのだ（図 1）。　風に波だつ海を観察しながら，それを直ちに十字形で表現するというようなシンボリックな手法は，なまなかな観照から生まれるものではない。もはや，直観としかいいようのない内的な眼でみた十字形こそ，自然が示す対立的な均衡の顕示にはかならなかったのである。　筆者自身の表現によれば，それ

図 1　埠頭と太洋　1914

はモンドリアンの先見的ヴィジョンにみちびかれた現実認識の造形的＜確認＞[5]である。

クレーやカンディンスキーの画業そのものはカンヴァスのなかの小宇宙にとどまったのに対し，芸術の現実のなかへの解消を理想としたモンドリアンの絵画は，額縁をとび出して[6]現実と一体となることを志向し，「単に実用的，合理的であるばかりでなく，その美において純粋かつ完全な環境の創造」のための絵画，彫刻，建築の統合体，つまり新しい造形にとって代わられる「人間と宇宙との統一という芸術内容のより明白な確立」[7]を志向する核としてのそれであった。　だからこそ，「＜芸術＞は人生（ライフ）（生活）の美が不完全であるかぎり，＜代替物＞でしかない。」[8]という確認のうえに成立する開かれた芸術であったのである。

故アーノルド・トインビーは「生物の各固体はいづれも宇宙と同一の広がりをもち，それゆえ全宇宙そのものと同じなのである。」[9]と語っているが，ここには神と対話し宇宙のリズムを息づく芸術家における創造の秘密に触れるところがあろう。

これまで挙げてきた 3 人のうち，パウル・クレーはその頭脳のなかに宇宙を孕んでいたなどといわれてきたが，カンデインスキーの場合は想い浮ばないことである。モンドリアンこそ，画業と人間性の総体としての全人的歩みの一貫性において，トインビーのこの洞察にもっともふさわしい史上稀れな存在（フレゼンス）といえよう。　モンドリアン

を論ずるに際して他の二人を引き合いに取り上げたのは，日本においては，この両者はほとんど語り尽くされ，刊行物も多くよりポピュラーなのに反し，モンドリアンは，不当にも永らく陽当りも風通し悪いところに放置されてきていた，というこの國の美術風土の偏向的不毛の実情か三者間の同異にからめて論をすすめることによって，より明白にモンドリアン像を浮き彫りにしうるにちがいない，という微意からである。

奇しくも，この３人とも音楽にふかく関わっていることは見逃せない共通の事実であろう。　あえてショーペンハウエルやシラーの「芸術はその最高の完成したかたちにおいて音楽とならねばならない。」とか「すべての芸術は音楽の状態を憧れる。」などの言をひくまでもなく，リズム，ムーヴメント，コンポジションやハーモニーなどの共通用語からも自明なように，純粋に色と形の組合せによる構成という抽象芸術が，それだけでは何んの意味もなさない記号としてのお玉杓子も，それらを組合せることによって，リズムが生まれメロディとなり，コンポーズされて曲となるという点で，抽象画家と音楽は取分け親近性があるといえよう。　事実，モーツアルトを尊敬してやまなかったパウル・クレーは幼少時から優れたヴァイオリニストとして天賦の才をあらわし，画家となっては自らの画作を＜造形的 多声音楽（ポリフォニイ）＞と称し，他方，自身すぐれたチェロ奏者でもあったカンディンスキーは，色彩を論ずるに際してピアノの鍵盤に例えて，作家と享
受者の関係を説いたりしていることからも明らかだが，クレーやカンディンスキーにとっての音楽は，再現者の立場からきわめて正統的，古典的なものにとどまり，造形の世界は音楽に対し常に受け身であるのに比し，バッハからジャズ，ブキウギ（図２）に至るモンドリアンにとっての音楽は，ダンスと結びついている点，きわめて現実的であると同時に，その新造形主義を逆に音楽の世界にまで適用して，新しい楽器などその未来の展開を考えている点，徹底して前衛的，急進的であった。

芸術と人生における＜リズム＞に憑かれたモンドリアンは，神智学の源流にあるプロティノスが，きわめて柔軟，流動的に「すべては曲線である。」といったのに対し，大胆にも，その世界（宇宙）観を「すべては直線である。」と，歯切れのいい大命題に変えてしまったように，音楽もその根源的なリズムを本命とした。　このように，徹底した＜リズム＞主義者のかれは，メロディを主体にした伝統的な作曲法を排撃し，新しい＜リズム＞の　創造的を唱導していることは，音楽を論じた二つのエッセイ(10)に明らかなことだが，作曲家や演奏家の個人的プレイに反対し，絵画や彫刻と同じようにネオ・プラスティック（新造形主義的）な客観的音楽言語を主張しているのである。　悲劇的な曖昧さやセンティメンタリズム，または個別的感情の優越を排撃する新しい＜リズム＞と新しい作曲法を訴えている点では，絵画における新造形主義に共通しているのだが，いかなる人間的エモーションによる解釈も超越して全く新しい音楽の創造が必要だということさえ力説するほど徹底しているのである。

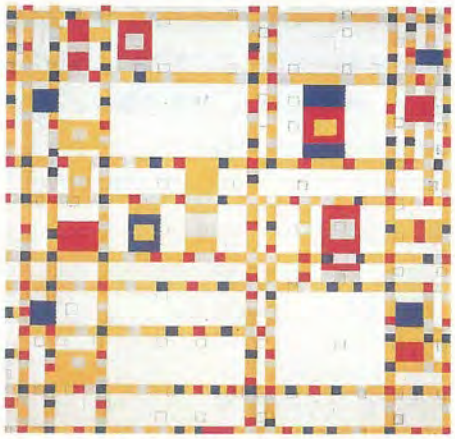


図２　ピート・モンドリアン（ブロードウェイ・ブギウギ）　油彩150×150cm　ニューヨーク近代美術館蔵（1942）

クレーにおけるモーツアルトは，モンドリアンにおいてはバッハということになるが，モンドリアンの文章のなかには，とくにバッハ論は見当らないものの，シュバイツァー博士＜バッハ＞論のなかに，奇しくもモンドリアン芸術にそっくりそのまま当てはまる論究があって，両者を結ぶ本質的符合―創造への精神力学的共通要素―に触れた洞察はきわめて暗示的である。

「バッハは客観的芸術家の一人である。

この芸術家の芸術は非個性的なのではなく，超個

性的なのである。　　まるでこの芸術家は眼前に見いだす一切のものを，唯一独自の完全な形でもう一度，かつ決定的な形で提示しようという，ただひとつの衝動しかもたないのである。　かれのなかには，かれが生きているのではなく，時代の精神が生きているのである。過去と当時のあまたの世代の芸術的模索，意欲，制作，憧博，錯誤のいっさいがかれのなかに総合されておりかれのなかで力を出し尽くすのである。

※

バッハは一つの終極である。かれからは何も発しない。(12)

とはいえ，バッハは原曲のままでも，いまだに新しいし，さまざまに編曲されて今日にも生きていると同じく，＜革命的クラシシスト＞とよばれた，古くて新しいモンドリアンは，走らず淀まず目的にむかって意志的に流れる大河ながら，つねに＜新しさ＞の原点でありつづける。

その大河のなかには，過去と現在のすべて―ピカソ，ファン・ゴッホ，レンブラントはもちろん，フェルメールも北欧ルネッサンスも，ビザンチン美術もエジプト美術も，そしてまた，カルヴィニズムも神智学も，スピノザもクリシュナムルティも，アムステルダムもニューヨークも流れこんでいる，そしてやがてそれは茫洋たる匿名の，豊穣の海に注いでいるのである。

絵画の終末を予見し,それを最後の一線でふみ耐えているモンドリアンの作品ほど，絵画のレーゾン・デエトルを反問し，つきつめ，絵画とはなにか?　を最少のことばで語っているものはない。　絵画を蔽うているものの一切をつぎつぎと剥ぎつくし，最後に残されたもの，それは絵画であって絵画でない一つの核であり，絵画自らにつきつけられた糾問の刃である。　　そこに示された精神の純粋はもはや絶望と紙ひとえ，死と裏腹の生である。　モンドリアンによって額縁から解放されたカンヴァスは，ポロックによって現代絵画がヨーロッパ絵画の宿命的に負うてきた＜不純＞にふたたび没入し，その苦悩のなかに新たな生をまさぐらねばならなかったことは，生々しく明らかな戦後美術の一頁である。

ひとたび終焉を告げたモンドリアンの絵画と新造形主義が，しかし，彫刻，建築，インテリア・デザイン，タイポグラフィ，ファッション，音楽，文学など，芸術とデザインのほぼ全域に及ぼした深く大きい影響のうちに生きつづけている事実は，まこと，バッハと同質な不滅の輝きを証してあまりある。
のみならず，まさしくモンドリアンが明言した「新造形主義は採用すべき原理として万人のために公開されているのである。」のことばにこめられた熱烈なヒューマニズムは，今日われわれをとり囲む社会，生活空間にしっくり溶けこみ，商店街のシャッターや工事現場の塀，高層建築の壁面や乗用車，トラックの胴っ腹に，はたまた，スポーツウェアや家庭の生活必需品に生かされているが，こうした実質的な広がり，そしてそこに至るヴィジョンと実践のみごとな一貫性は，クレーやカンディンスキーにはみられぬ特質である。

モンドリアンの反個性思想は，その作品からあらゆる個人的技法（テクニック）を追放させ，素材への依存を拒否し，視覚的快感よりも観念を優先させた，という点において，今日のコンセプチュアル・アートに先行する観念的要素をみることができるが，それにもまして，芸術を個性の記念碑よりも社会空間に現実化そうとし，〝将来においては人間を造形芸術に対置するのではなく，そのなかに位置させ，そうすることによって人間をそのなかに参加させようとする〟芸術を説いたかれは，環境意識のもっとも早い具現者のひとりである。

戦後の＜環境芸術＞を予見し，先どりしたかのような思想と実作，そしてグループ≪デ・ステイル≫の精神的支柱，〝新造形主義の父〟モンドリアンの影響は測り知れないほどに重大なものであった。　ル・コルビュジエをはじめフランスの純粋主義建築家たちにあたえた示唆はもちろん，ワイマール時代のカンディンスキーさえ少なからぬ影響（建築時代 1920～24）を受けた事実もさることながら，バウハウスの急進的な学生たちが「絵画は必要ない」として，クレーやカンディンスキーの追放を要求したのも，むしろ，モンドリアンの間接的影響のふかさ，大きさ故であり，バウハウス出身者のマックス・ビル，バザルリ，モホリ・ナギがその例である。

因みに，バウハウス一辺倒の日本では，そのかげに隠

れてオランダの＜デ・ステイル＞の影は簿いが，バウハウスは＜デ・ステイル＞の刺激と影響によって，その創立（1917）の 2 年後に生まれたという史実は，ほとんど知られていない。〝戦後の情動（センセイション）〟（グロピウス）であったバウハウスは，確かに〝ひとつの理念〟（ミース・ファン・デル・ローエ）でもあった。　美術と工芸を一体化し，理論と実践を通ずる，その造形教育の意義は大きい。　しかし，デ・ステイルは単に芸術運動，とどまらず，時間と空間の限定を克服して＜普遍＞の構造を認識し，＜宇宙＞の新しい概念の確立と表明を目的とした一大思想運動であった。　その意味において，バウハウスの合理的な実現主義を越えるものをもっていた。戦後，当時の全ヨーロッパに多大な影響を及ぼしたのもその点においてであったのである。

その運動の精神的，美学的支柱であったモンドリアンの新造形主義は，20 世紀文明の本質への肯定と信頼を前提とした＜全生活の否定ではなく物心の二元的調和＞(13)を主張したのであり，かれは確信をもってこういっている。　「新造形主義は個人的着想と考えられるべきではない。それは古今を通ずるあらゆる芸術の帰結である。その方法は採用すべき原理としてすべての人々に公開されているのである。」(14)　反個性を主張して，万人のための指針として熱烈に説きつづけるモンドリアンのプラトニックなユートピア思想に裏づけられた文章の，既述のよう倫理的たる所以はここにも明示されている。

万人のための公理として定義づけられた三原色と直線一直交位の―に象徴された＜純粋＞と＜絶対＞は，民族の血がもたらした概念であるが，モンドリアンこそまこと「先験的美学の最初の思索者であり，＜絶対＞のイメージの最初の創造者 (15)」であり，オランダ人が伝統的に美徳としてきた≪Schoon≫（純粋と美しきの結合）を底流にもつ画家モンドリアンは，「明らかに事物への深い愛ゆえに非対家芸術はその特定の外観を写すことを目的としないのである。」(16)というその文章に，ほとんど肉体化された思想を裏書きしているが，見えざる信仰は見えざるものへの観入と表現という＜先験的美学＞へと脱皮しながら，ついに宇宙と人間を結ぶ＜絶対＞というスタティックなイメージを表現するための，全く新しい造形言語を創始したのである。　そこに視覚化された＜絶対＞，それは単なる観念の牙城ではなく，造形芸術のすべてが流入し，未来のすべてがそこから発すべき，明確で新鮮な根元的実在としての二次元の世界が定着されたのであった。その意味で，モンドリアンこそ，まさに革命的クラシシストであったといわねばならない。「芸術には破壊的要素があまりにも無視されている。」(17)と死の直前に語ったこの短いことばこそ，安易な伝統追随者への痛烈な批判であり，真に新しい芸術が本質的に孕むべき自己破壊の必要を衝いたものであった。

モンドリアンがの果たした革命的業績を端的にいえば，西欧の文化・芸術をはじめ，生活の現実を手枷足枷のごとく，がんじがらめに支配してきたギリシャ以来の＜シンメトリー＞神話を崩壊させたことにある。モンドリアン芸術の到達した革命的な新しさは，ゲオルク・シュミットもいうように，「左右非対称（アシンメトリー）における均衡の可能性を創めたのはモンドリアンである。かれに先だつ芸術家たちはすべて，中央を縦に貫く線を軸とするシンメトリカルな構成のなかにのみ均衡は得られるとつねに考えてきたのである。……モンドリアンは数千年にわたる静止的（スタティック）なきびしい束縛からの開放を約束した。」(18)さらにシュ　ミットによれば「シンメトリーは側面部の中央部への従属であり，中央の側面への支配である。」(19)西欧芸術の　空間は，そうした支配と従属という固定的な関係から成り立ってきたのは事実だが，これはわれわれ日本人が古来，アシンメトリー構造のなかで，押す，引く，交わる，といった融通無碍で全く自由，等価な力学的な厳しい関係に焦点に中心を設定してきた空間意識（そしてモンドリアンにおける＜力学的運動感（ダイナミック・ムーブメント）＞を指向した均衡に符合するものだが）とは全く対立するものである。

このようなシンメトリーにおける中心の周囲の一方的優位は，自然は人間によって制服され，支配されるべき対象である，とする西欧固有の人間中心の対自然的，対物的世界観をそのまま反映しているのである。モンドリアンの自然観はもちろん，自然に没入し，親しく交歓しようとする日本的感情とは根本的に質を異にするものであったが，かれは前述のような西欧固有の自然観をはる

かに脱却して，自然のなかに侵しがたい統一を認めた。自然の表面は変わり易く移り気だが，　直観によって，かれはその底に潜むものを＜Repose＞（安らぎ・休息）と観じたのである。西欧の reality が対象の表面をそっくりそのまま写しとる態度，姿勢を意味し，そうすることが対象を征服したことになるという古来の伝統に相対的，というよりは，むしろ，東洋の「写意」に符合し，その抽象性，精神性に全く通ずるものがある。前述のごとく，かれが自然のなかに認めた統一を人間のなかにも持ち込もうとしたところにも，日本人的な思惟，思念が窺えよう。

モンドリアン自身はシンメトリーについて次のように述べている。「シンメトリーは事物を互いに切りはなされたものとして表現する。従って，普遍のための普遍の表現をシンメトリーを排除する。　抽象現実的表現は普遍を均衡へと改造することにより，また，一つのもの他のものへと変えてゆく関係の表明によって，おし進めてゆくのである。」

このことばの内容に関連して，かつて筆者は次のように書いている。

「水平線と垂直線のみで構成されているモンドリアンの作品は，しばしばいわれているように，生國オランダのチューリップ畠の俯瞰図を想わせるし，また，晩年の≪ブロードウェイ・ブギウギ≫（図 2）はニューヨークのブロードウェイの燦然たる夜景を思い起させる。しかし，モンドリアン芸術がオランダ的であり，アメリカ的である以上，単なる外観を越える根本的本質において，はるかに日本的なのである。　日本の古典建築について，ブルーノ・タウトはその名著「日本美の再発見」のなかで〝桂　離宮においては芸術は＜意味＞　である。〟と述べているが，このことばは西欧とは異なり，自然の外観よりはその意味を抽出しようとする日本建築の伝統的本質に触れて，この離宮を＜世界の奇跡＞[20]と称賛したタウトさらにつづけて，〝この奇跡の真髄は，関係の様式―いわば構築された相互関係にある。〔傍点筆者〕[4]と。ここで意味と呼ばれているものこそモンドリアンのいう，自然から抽象される（抽象化に非ず）べき実在（reality）と符合し，構築された相互関係はまさしく，かれの＜均衡された関係＞に合致している。　抽象実現主義者とそう自らを呼んだモンドリアンは自然の表現するものを＜安らぎ＞と見，永遠不変の秩序を抽出し表現しようと試みたのである。意味として表現される日本の芸術の＜写意＞のリアリティに全く符合する。このようにして作品に実現されたリアリティは＜均衡＞を通じて，＜普遍的・宇宙的＞なものとなるのである。[22]

この東西芸術の相似性は，同国の先輩ファン・ゴッホが浮世絵から直接，造形上の手法の影響を受けたのと異なり，神智学との根元的なつながりがあるにせよ，日本については何ひとつ知識のなかったモンドリアンが，芸術史上革命的な創造のための尖鋭な直観と忍耐づよい思索と実践の極限において，その全く個人的な画業を，自らの民族性に沈潜，止揚の結実としての反個性的普遍性をもって，一挙に他方の極へと肉薄させた事実は，驚嘆のほかはない。　因みに，前述のタウトの著＜日本美の再発見＞（1939）は，その亡命中の（1933－36）の執筆であり，タウトが≪桂≫に触れて直ちにモンドリアン芸術を想起し，記述にあたってはごく自然にモンドリアン的表現になったのは，次の史実から明らかであろう。バウハウスのグロピウスとデ・ステイルの一方のリーダー，ファン・ドゥスブルグとの初の会見が，ベルリン郊外のタウト邸において行なわれ（1921 冬），その公的な接触の結果，既述，モンドリアンのバウハウスへの影響に加えて，モンドリアンの論文がバウハウス叢書第 5 巻[23]として刊行された事実からも自明なように，タウト自身，モンドリアンの思想と芸術にふかく大きな影響を受けていたからであり，また，かれが＜桂＞をみる機会を得たとき，直ちにモンドリアンが脳裏に浮かぶほど，両者間の近（相）似性が甚大であり，タウトがモンドリアンの目で＜桂＞をみたのも，ごく自然なことである。

いわば，モンドリアンを通じて，桂―日本の古典建築が急激に世界の脚光を浴び，あらためて国際的評価を受けるようになったのであり，これまでの内外の評価がファン・ゴッホからの性急な類推，曲解などによりモンドリアンは日本の古典建築の影響を受けた，などと即断，偏見にもとづく誤解をそのまま文字にしてしまいがちな例が多かったが，この機会にそうした誤謬を正しておきたい。

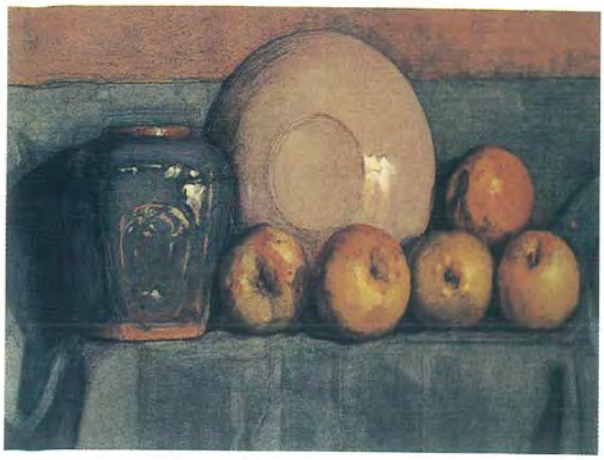


図3　しょうが壺のある静物　水彩

初学時代，たとえば<しょうが壷のある静物>（図3）のように，スタティックで均整のとれた構成への傾向が，早くも初期の作品のなかに認められる。モンドリアンは曇り日やつよい日光や月光の下で描くことを好んだ。細部が消えて大づかみな輪郭によって対象をとらえられるからである。　しかも動きのあるものよりも静止した状態にある家並みや牛や木立を好んで描いた。「わたしはこれらを決してロマンティックには描かず，そもそもの始まりからわたしはリアリストであった。」というかれのことばは初期の風景画が裏書きしている。

しかも，当時のロマンティストたちが重視した対角線的構図とは対照的に，かれはこれらの風景画のなかに早くも水平線を強調し，木々の垂直線をそれに対立させている。好んで描いた垂直に立つ木々の，作品には，後年の直線への無意識な傾斜がすでに認められる。この対照は≪ヘイン河沿いの木と昇る月≫（1902）にも示され，実景よりは木の本数を減らし，単純化による強化をねらう構成力がめざましい。この時期について，かれは「数年ののち，作品は無意識のうちにリアリティの自然的外観からますます逸脱はじめていた。　経験こそわたしの唯一の教師であり，わたしは現代芸術の運動についてはわずかの知識しかなかった。　印象派やファン・ゴッホ，ファン・ドンゲン，あるいはフォーヴたちの作品をはじめて見た時，わたしはそれらを称賛した。しかし，わたしはただひとり真の道を追い求めねばならなかった。」[24]と書いているが，最初の転機は1908年にやってきた。モンドリアンは36歳，ファン・ゴッホが自ら燃え尽きたほぼ同じ年齢から，モンドリアンの現代画家としての自覚にみちた新しいそして長い生涯が始まったのである。この頃のいくつかの作品にその影響が認められるように，モンドリアンの新しい絵画への探求はファン・ゴッホにはじまり，それを越えてゆかねばならなかったのである。「わたしの絵のなかでまず変革せねばならないのは色彩であった。　わたしは純粋な色彩を求めて自然の色を放棄した。　絵画が自然の美を表現するための新しい道を発見しなければならないことをわたしは直観的に感じていた。」[25]と当時の課題をかれは具体的に記している。

その年の夏，モンドリアンはゼーランド地方のドンブルグに滞在し，色彩の純化という課題に取組むことになるが，自然の美を表現するための新しい道，つまり抽象構成の発見と探求について重要な役割を果たした，いわゆる≪ゼーランド時代≫のはじまりである。それからパリに出るまでの3年余第一次ゼーランド時代は，砂丘，木，教会の塔，灯台などのモチーフを通じて，色彩の純化がさまざまな角度から進められる。　多くの点描主義的な実験もその一例だが，燃えるような赤で描いた≪陽に映える風車≫（図4）（1908）にはフォーヴィスティックな色彩の昂揚が著しく，一貫して自然色を拒否し，遠近感を無視して，画面を単純化する試みが，執拗につづけられているが，とりわけ，歴史的に重要なこの作品では，かれの現実のヴイジョンである原色という三和音へ

図4 『陽に映える風車』 1908年

の影響をみることができ。 この作品に触れた手紙(1917 のなかでかれはこういっている。 「そして花の外観についてきみがいっていることについて話そう。 きみは,わたしがデリケートな美しさを解剖し,それを水平線と垂直線に変形させようとしていることに驚いているが,きみの疑問はしごく当然のことだと思う。 しかし,デリケートな美しさを表現することが私の本意ではないんだ。 花のなかに美としてわれわれをひきつけるものは,その最深部から発していないものでも美しい。 が,それはもっとも美しいものではない。 わたしもその物質的な外観において美しいとは思う。 だが,より深い美がそのなかにかくされているのだ。 わたしは長い茎をもつ枯れゆく菊を描いた時,それをどのように表現すべきかを知らなかった。 わたしはそれを情緒によって構成した。 その情感は人間的なもの,多分普遍的に人間の還元が実現されたという確信により快活な輝きが謳いあげられている。

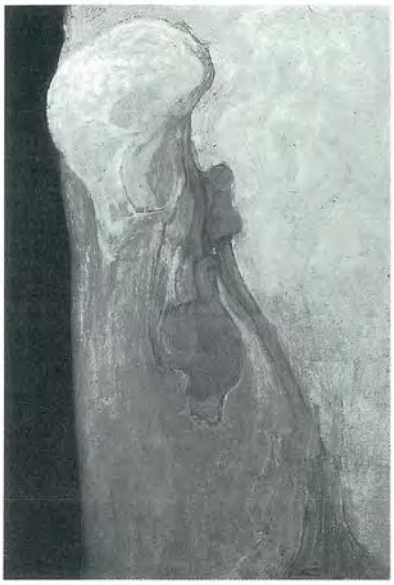


図5 枯れゆく菊(1907〜08)

当時のかれはまた好んで花を,それも群としてではなく,単一の花を描いた。 造形的に表現したかったからである。≪枯れ(死に)ゆく菊≫(図5)(1907−8)には擬人化された菊をかりてかれは死生観を象徴的に語ろうとしているが,ここには,当時のかれが深い関心を寄せていた神智学と絡みあって,トーロップの象徴主義へくさいものであった。

後にわたしはこの作品のなかにあまりに多くの情緒を発見して青い花を異ったふうに描いた。 このほうは毅然として立ち,すでに不変のものについてより多くを約束している。」[26]具象的な対象を描いても,かれの眼は早くもつねに内部へそそがれていたことを如実に示しているではないか。

因みに,パリ時代の1922年から25年にかけてのモンドリアンは窮乏のどん底にあり,前述スレイベルからの申し出により,水彩で一輪ずつ花の絵を描いてオランダに送り,それらをスレイペルとファン・ドムスラエル夫人とが奔走して売りさばき,パリでの生活費として送金していた。 1925年といえば,モンドリアン53歳,すでにその抽象主義はひろく認められ,前述のごとく,その〈新造形主義〉がバウハウス叢書として刊行された年でもあるが,この年齢でなお売り絵を描かなければならなかったとは,いかに抽象絵画が売れなかったかが偲ばれて痛ましい。

1923年7月31日付けスレイペル宛ての手紙のなかで

「ネオ・プラスティズムがいまやはっきりとその基盤を確立した以上,花を描くことはそれほど惨めではありません「うんざりはしますが,ただそれだけです。ただ食べるだけのために,いくばくかの金がかせげるとい

うことは幸せというべきでしょう。」と書いているのも生まなましく胸をうつ。（しかし，25年になって，それももはや苦痛の極に達し，スレイペルに断りの手紙を書いている。）

モンドリアンは，同国の先輩レンブラント，ファン・ゴッホとならんで自画像の画家でもあった。　とりわけ内省的な眼をもった画家にとっては当然のことであろうが，かれも自分自身を凝視し，しばしば自画像をえがいている。　キュービズムを援用した素描風の自画像（図6）（1911）は，30年後の晩年，ニューヨーク時代（図7）（1942）くり返し試みられていて興味ぶかい。　そもそも，初学時代の二，三の習作を除けば，モンドリアンは肉体をもった人間を描いたことはなかった。

花などの場合，造形の秘密を探ろうとする意図をはっきり持っていたかれも，人体の造形などにはまるで関心

図6　紙に木炭　49×5×73.5cm　1913(41歳)

図7　紙にインディアンインク　66×48.5cm　1942(70歳)

なく，かれの心を捉えたものはつねに精神的存在としての人間であり，肉体の裏にひそむ生と死の秘密であった。内なる美，対象に内在する真実を見つめようとする性向をもったかれが，人間を描けば必ず眼に力点がおかれたのは当然で，スタイルの上からは一時は神秘的な表現主義，乃至は象徴主義的表現に大きく傾斜したことも肯けよう。　点描派的な描法で試みた珍しい人物像≪ゼーラントの農夫≫やそれ以前の水彩（≪婦人像≫－1900，≪少女≫－1900－01）でも明らかなように，既述のごとく，人物画はすべて眼に力点がおかれ，単なるポートレート

図 8　木炭　1908(37歳)

を越えて，人間存在そのものに迫ろうとする意図をくみとることができる。36 歳当時の≪自画像≫(図 8) (1908) には，そうしたかれの執拗な思索と表現意図とが，むしろ，狂信的な光をもったその眼のなかに意識的に表現されている。　モンドリアンにとっては，眼こそ他の自然的存在から人間を区別する，人間の意識そのものの象徴であったのだろう。　とはいえ，かれは人間をそしてかれ自身を自然とは遊離した非自然的存在であるとは決して考えなかった。　寧ろ，他の自然的存在と同じように，〈進化〉するものとして人間を考えはじめていたのである。　しかも，芸術家として，かれほど，ふかく“真の新しさとはなにか？“を考え，新しさに憑かれ，生涯を通じて新しさを求めつづけた芸術家はいない。　それはもちろん，変化と同義語としての新しさではなく，一貫した〈進化〉の過程での新しさである (図 9)。　その意味でモンドリアンが〈絵画におけるベルグソン〉[27] と呼ばれるのは正しい。

2 度目の転換期はキュービズムとの出会いによる形体についての新しい認識をもって始まる。　はじめてパリに出たのは，1911 年の暮れであったが，実際にキュービズムに触れたのは，その 2 ヶ月ばかり前，かれも委員をしていたオランダの〈現代美術サークル〉第 1 回展で，

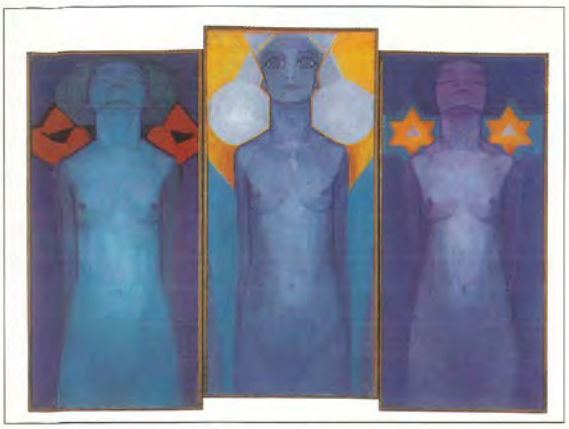


図 9　ピート・モンドリアン〈進化〉1910/11年　油彩

はじめてピカソ，ブラックの作品に触れて，色彩とともに形体の緊張度も増さねばならないことを痛感して，すでにその影響をうけた作品を描いていたのである。

1912 年のパリはキュビズムの勝利とそれに呼応する芸術運動の台頭によって沸きかえっていた。　かれはまずレジエ，ついでピカソに共鳴し，なによりもキュビズムのなかに自分の方向を見いだした。　カンディンスキーよりも未来派の抽象よりも「キュビズムは形体をより決定的に独自の表現へともたらし，古い芸術よりさらに一層直接的に構図と関係とをすでに創造」[28] しつつあったからである。　パリに出る直前の制作，例えば，≪風景≫ (1911)，≪木のある風景≫ (1911)，≪ヌード≫ (1911)，≪女≫ (1911)，などには立体派の影響がはっきりみてとれるが，何よりも樹及び静物という二つの有名なシリーズを通じてその決定的な影響をうかがい知ることができる。

セザンヌ風 [29] の歴史的な，≪しょうが壷のある静動≫ (1911－12) (図 11) ≪同 II≫ (1911－12) (図 12) の二点を含めてわづか五枚の静物しか描いていないモンドリアンの画業のうえに占めるその位置は決して重要ではない。　にもかかわらず，これら二点の静物はキュビズムをめぐって，自然から抽象へのモンドリアン画業の過程を語るうえで避けて通れない。

自然（つまり外的対象）から抽象へ移ってゆく過程について，マルセル・ブリヨンは「だがキュビズムはひとつの断絶，口をあいた深淵であった。　ここに架橋する

図11　しょうが壺のある静物Ⅰ（1911）

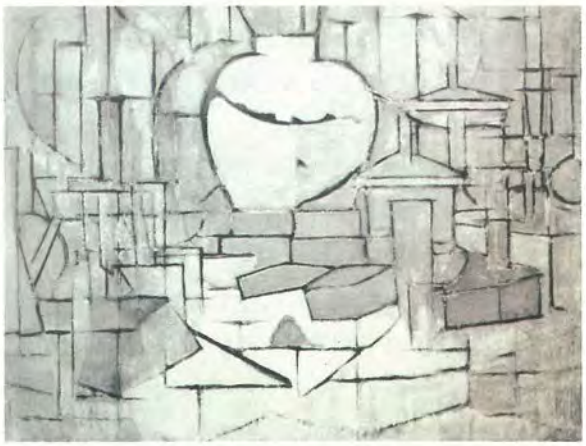


図12　しょうが壺のある静物Ⅱ（1912）

ことはできない。　もちろん，これはフォルムに関することであって，観念の次元でいうならば，キュビズムはすでに述べたように，まだ具象の段階にとどまっていた。このことはモンドリアンとファン・ドゥスブルグが，完全に自由な立場で真の抽象と取組むかわりに，営々と方法論的に生身を幾何学化していたあの時期に，はっきりみられる事実である。」(30)と書き，またマルスラン・ブレーネはジョン・ゴールディングのキュビズムに関する著書のなかで述べた「“モンドリアンはキュビズムの精神と意義を完全に把握していたとはいえないが，それでもキュビズストたちによって見いだされた構成法を，たちまちわがものにしたのであった……”という文章を引用して，≪しょうが壷のある静物Ⅱ≫はモンドリアン独自の絵画的問題領域を強調…」とその内答を紹介し，モンドリアンがキュービズムの精神と意義を把握しなかった理由“として留保を挙げ，その留保と限界がもたらした限界とズレ”に言及しているが，これら両者の言説は，ブリヨンが他のところで「これらの画家たちが哲学的諸問題を省察したこと，この領域におけるかれらの関心が，単に美学的なものでなく，形而上学的に，さらに神秘的でさえあったということをつけ加えなければならない。」と書き，プレーネが「≪しょうが壷のある静物Ⅱ≫は確かに，キュビズムそれではない目的のため取り挙げられたものとしての典型的な例である。」と補足してはいるにせよ，これらの文章はあまりにもキュビズムに則しすぎて，モンドリアンのキュビズム化の過程の真の意味と目的についての記述がぼかされていて承服できない。

いうまでもなく，モンドリアンはキュビズムの精神や意義を把握する必要など全くなかったのであり，他からそれを望んだり，ましてや，留保や限界をあげつらうこと自体，無意味なほどに明白で，筆者の私見はまるで対立する。　すなわち，「当時のキュビストたちとは異なって，モンドリアンの眼はつねに移り気な自然の表面を通して，そこに内在する恒常不変のものを，凝視しつづけていた。

そして〈抽象〉芸術となるためには，抽象された要素が〈悲劇性〉（不均衡）を免れた真の実在の表現へと構成されてゆかねばならなかった。　とくに≪樹≫の連作は，自然物がそのような眼に導かれてゆく重要な作品ではあるが，これらは〈実験〉というよりはむしろ，キュビズムを援用しての，抽象現実主義者としてのかれのヴィジョンの確認と呼ぶべきであろう。　（中略）観念の世界ではすでに抽象思考が熟成されていたからである。　ただ〈夜とわたし自身〉のなかでシュプレマティズムを成立させたマーレヴィッチと異なるところは，その観念を一挙に表現と結びつけてしまわずに，キュビズムの方法論を利用して慎重に検証を重ね近づいていった点にある。わたしが〈確認〉と呼ぶ理由はそこにある。　その意味では，モンドリアンの態度，姿勢は神秘的，霊感的であるよりは，はるかに科学者的であるといえよう。」(32)

セザンヌの有名な命題「自然を円筒，円錐，球によっ

て処理せよ。」は，キュビズムを生む直接のきっかけとなった。

ヌの命題の真意をとらえ，その展開を表現の特徴を記しただけの抽象的なものとなっていることは見逃せない。

この時期について，かれは後に「キュビズムの意図はそのはじまりにおいては，ともかく，ヴォリュウムの表現にあった。　二次元空間ーつまりは自然空間ーはこのようにしてキュビズムのなかに残されていたのである。

したがってキュビズムは根本的には自然主義的表現にとどまり，それは真の抽象芸術ではなくて，単に〈抽象〉であるにすぎなかった。」[33]と語り，「もしあらゆる芸術が止むことなくその過程を深めていっているならば，なぜ中途でとどまってしまうのか？　もしあらゆる芸術が普遍の道の表現を目的とするならば，なぜ個別的表現をうち立てようとするのか？　なぜキュビストたちの崇高な仕事をつづけようとしないのか？　それは同じ傾向の継続ではなくて，全く反対に，それとそしてそれ以前に存在したあらゆるものからの逸脱なのである。」[34]と述べている。

ともあれ，この連作は具象から抽象への歴史的意義をもつものであるにせよ，完全抽象への過度期的作品であることに変わりはないが，モンドリアンが当時の芸術の都パリを踏んだ 1911 年を境として，自作カンヴァスのサインは Mondri<u>aa</u>n とオランダ語綴りの〈a〉が一つ消えて，Mondri<u>a</u>n となり，同時に髭がすっぱりと落とされたことは特筆に値する。この事実に示された，新しい人生を迎えようとするモンドリアンが，40 歳を契機としての“ローカルな画家から国際的アーティストとして生まれ変わった”という，当時の並々ならぬ決意と自持の心にふさわしく，この時期の作品群はそれぞれに独立した意義と価値を認めるべきであろう。

第一次パリ時代は，うちにあっては≪樹≫の連作やその他のガンヴァスが相手であり，外に出ては歴史の重みをとどめたパリの石造建造物修理の足場やファサードなどが，制作への課題を語りかけてくる，という孤立した生活は充分かれを満足させていたようだが，1912 年後半から 13 年にかけて画面はますます抽象化され，題名もそれまでの具体的な主題を示すものから≪コンポジション No.1，2 ～5 ≫などと単に数字を付したものや≪赤・青・灰色のコンポジション≫，≪青，灰色の－“－≫などと色ある。　セザンヌの命題の真意をとらえ，その展開を表現の特徴を記しただけの抽象的なものとなっていることは見逃せない。

この時期について，かれは後に「キュビズムの意図はそのはじまりにおいては，ともかく，ヴォリュウムの表現にあった。　二次元空間ーつまりは自然空間ーはこのように

と感じていた。　なお一層わたしは自分の面のなかからすべての曲線を排除してゆき，ついにわたしの構図は平線と垂直線だけで構成されるまでになり，それらは字形に交叉し，それぞれが互いに孤立していった。」[37]

ドリアンは，アムステルダム，ラーレン，スヘーフンゲンなどを転々して，自然の物理的関係をそのコスモロジックな直観を通して表現，つまり絵画的等価物にきかえようと努めたのである。

モンドリアンの形而上学のシンボルとしての，このクロスマス（プラス・マイナス）記号はその後，徐々に変形化されつつ〈Nieuwe Beelding〉（新造形主義）の骨格となるはずのものであるが，それに先だつ1916年は，色彩と形体の緊密で力強い関係による造形的リアリテの確立を痛感していたかれにとっては記念すべき年であった。　前年の15年にハーグで会って以来，ラーレンで得たもう一人の友人は，モンドリアンの生涯にとって重要な役割を果たすことになるソロモン・B・ヤレイペルである（図13）。ラーレンにほど近いブラーリカムの別邸で休暇を過ごす慣わしになっていたスレイペル氏は，そこでモンドリアンと知り合い，かれの作品とその人柄に深い関心を寄せ，親友であるとともに重要なコレクターとなった。　その後の数年間，1908年から14年にかけてのモンドリアンの油彩，エスキースなど全作品のほぼ3分の2にあたる二百余点にのぼる作品を収集してパトロンの役割を果たした。パリに出てからの苦闘時代に，売画の花を描くことを申し出て，オランダ本国で売りさばいてパリに送金したことは既述したとおりである。　スレイペルはかって「抽象になってからのかれの作品はどうしても好きになれなかった。」と率直に語ったことがあるが，ともあれ自然主義から抽象へと移る過渡期の重要な作品から成るこのコレクションの意義はきわめて大きい。　今日，そのうちの重要なものは早くからハーグ市立美術館に委託され，四散することなく公開されてきており，その死後は未亡人により遺贈されていることを思えば，われわれはスレイペル氏に深い敬意を表さねばならない。

1915年，ラーレンで得たさらにもう1人の知己はスフーンマーケルスである。

カソリックの牧師の出身で，哲学者，神智学者のかれを，モンドリアンはしばしば訪ね，長時間にわたって論議を交わし，共鳴を示した。　スフーンマーケルスの汎神論的な造形数学という体系に裏づけられた実証的神秘主義とモンドリアンの形而上学との類似と符号は，Dr.ヤッフェの精密な研究により明らかだが，この二人がキリスト教，ヘーゲル，神智学という同じ経路をたどってそれぞれの世界観に達したのは当然のことであろうが，モンドリアンがその作品の抽象化という難業の論理的，哲学的正当化がスフーンマーケルスとの会話や著作によってなされ，モンドリアンにとって大きな自信を与えたのは事実であり，何よりもまずモンドリアンが，その造形思考をまとめるうえで採用した≪新しい造形≫（Nieuwe Beelding）なるタイトルそのものがスフーンマーケルスから借りてきたことによって決定的である。

図13　右からスレイペル氏，モンドリアンとの弟カレルの未亡人マリア，スレイペル夫人，筆者（1962，オランダブラリカムにて）

オランダ滞在中すでに，それまで分離していた矩形を統合して相互に連結させ，空間とフォルムを一体化した緊密な画面がはじめて描かれている（≪灰色の輪郭をもつ矩形のコンポジション≫，1918 が，その後の作品化に比べればまだまだ弱くスタティックである。この時期の作品について，後年かれは「矩形を統合することは，それ以前の時期における水平線と垂直線を全体的な構成のうえに連携させてゆくことに等しかった。矩形は他のフォルムと同様，前面にとび出てくる。したがって，これを中立的状態にもってゆく必要があった。実際，矩形はそれ自体が目的なのではなく，空間のなかで連続している決定的な線の帰結である。それらは垂直線と水平線の交叉によって自発的にあらわれてくるものなのである。」[38]と書いているが，それはネオ・プラスティシズムの完成したスタイルに至る一貫した論理的な展開の過程を示すものなのである。

第二次パリ時代が始まるのは 1919 年だが，その前年 18 年に大戦は終結し，またモンドリアンはこの年にはじめて菱形のカンヴァスを採用し，水平線，垂直線それに対角線が均等な関係に交わる規則的な構図の作品を描き，パリ時代の制作ではたびたびとりあげられ，それぞれに大きさの異なる矩形が組み合わされて，少しく動きのある画面がてきあがる。

20 年代の作品では，空間としての黒線はやや太目の帯状のものが多いが， 30 年代に入ると線は確信をもって細くなり，2 本あるいは数条に 3 原色が配され，緊密に構成された画面は動きを孕んでいる。この頃かれは縦長の変形カンヴァスを用いているが，1935 年に再びこの縦長面布を用いはじめ，それ以後の作品は細身のカンヴァスに垂直線が 2 本，そして水平線は貫通せずに両側にひき寄せられて，まん中を白いままの面が走っている。しかも，そのうちの一点はよほど考えこんでいたらしく，アメリカまで持っていって完成されているのが注目される。（≪コンポジション－赤・黄・青≫，1935－43）新造形主義に転じて以来，25 年間にわたって避けていた具体的なモチーフを示すタイトルは，末期のパリ時代そしてロンドン時代からあらわれており（≪コンコルド広場≫，1938－40），何よりも大きな変化はその表現である。≪ニューヨーク≫（1941－42）では，原色の面は短線に近いまでに縮小されて画面の側部に後退し，≪ニューヨーク・シティ≫（図 14）（1942）ではまったく姿を消すとともに黒い線もなくなり，画面を縦横に貫通する直線はすべて原色に限られてしまう。それらの時期に先だつ未完の習作（1938－44）に至るまでの，そしてその後に及ぶ執拗なまでの直観の筆跡は胸に迫るほどに生まなましい。一本の線を引くのに数週間，数ヶ月さえも要したモンドリアンは，この時期の習作には，アメリカの実利主義を敏感に反映して，合理的にテープで試みていることも興味ぶかい。つぎの≪ブロードウェイ・ブギウギ≫（図 2）（1938－44）では，ふたたび矩形は登場するものの直線は，〈多彩な窓〉と呼ばれる色画の分節から成り立っている。

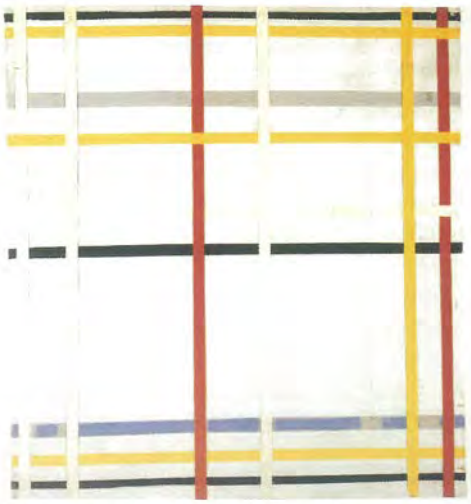


図14　ニューヨークシティ（B）　1942
未完，120cm×144cm

かれ自身語った興味ぶかいことばによると，「ブギウギはその意図において，わたしが絵画においてやろうとしているものと全く同質だと思う。自然的外観の破壊に匹敵するメロディ破壊，そして純粋手段の連続的対立による構成，つまり力動的リズム」[39]にかれはすっかり共鳴しているのである。そして大戦の勝利を信じて，明るく快活にこうタイトルされた未完の遺作≪ヴィクトリー・ブギウギ≫（1942－44）は，奇しくもモンドリアン芸術の“終わることのない”勝利をも象徴するとともに，困苦に耐えて貫いた永い生涯における白鳥の歌ともいうべ

きこの大作が未完であるごとく，モンドリアン芸術の不滅の影響を与えつづける無限の励ましでもあろう。それにつけても，死の床にいたるまで口癖のようにいい続けてきたといわれる「最後の勝利を信じて，われわれは静かにそしてつねにもっともっと一歩ずつ前進してゆかねばならない」ということばは，われわれへの遺言のように思えてならない。

おもえば，初学時代をアムステルダムに過したモンリアンがパリでは無視され，窮乏にも耐えつつ，はじめて温かい理解と評価のうちに開花，結実を遂げ，かつ終焉の地となったニューヨーク，〈新しさ〉に満ち溢れ，民族の坩堝，あらゆる言語が話され，そのユニヴァーサルな大都市，かってニュー・アムステルダムと呼ばれていた……は今日ブルックリンはオランダの小村 Breuchelin に由来することを思えば，その首尾一貫の結びつきのうに，宿縁めいた運命的必然への感慨は禁じえない。

（1992, 12 月）

註

1 〈De Stijl〉, I, P.117

2 ハーバード・リード著 「近代絵画史」大岡 信 訳 P.202 紀伊国屋書店，1962

3 〈Circle〉, P.44 「自然から抽象へ—モンドリアン論集」, 拙訳編 美術出版社，1975 改装新版・用美社，1987，P.12

4 〈Two Sketchbooks, 1912—1914), Published by P.P. Welshe & J.M. Joosten, Amsterdam, 1971

5 「ピート・モンドリアン—その人と芸術」, 拙著, P.40, 50 美術出版社，1971

6 “わたしの知るかぎりでは, 絵画を額縁のなかに収めるより, とり出した最初の人間がわたしでした” 註3 拙訳編著, P.315 原文: “Interview to Mondrian by J.J.Sweeney 〈The Museum of Modern Art Bulletine Vol. XIII, no.4—5, 1946, New YorK.

7 : 同前書・註 3 P1254 “Plastic Art and Pure Plastic Art”, 1939. Wittenborn, N.Y. P.63

8 : “Pure Plastic Art “, Masters of Abstract Art, Helena Rubinstein New York, New Art Center, 1942.

9 「21 世紀への対話」上・アーノルド・トインビー／池田大作 P.43 文芸春秋社，1975

10 〈イタリア未来派の騒音主義者たちと音楽における新しさ), “Die Neue Gestaltung “, Baubausbucher No.5 Munchen, 1925, P.29-42

11 新造形主義と音楽における実践: 同前書 P.24-53

12 「シュヴァイツァーのことば」, 浅井真夫編, 白水社，1965, P.254—5

13 〈De Still〉, P-4

14 Mondrian, “Toward the True Vision of Reality”, 「リアリティの其のヴィジョンに向かって」 註3 : 拙訳編著 P.295

15 M.Seupor 〈Piet Mondrian, Life and Work〉, Thames and Hudson, London, 1956, P.182

16 Mondrian, 〈Circle〉, P.153

17 前掲（註6）The Museum of Modern Art Bulltine, N.Y., 拙訳編「モンドリアン論集」 P.316

18 M.Seuphor, 前掲書（註）15 P.15

19 〈De Stijl〉 V P.138

20 拙論 “The Encounter of the East and the West in Modern Art “, published in the Special issue of Art and Theory of the Quauter, by K. Akane 〈PARNUSSUS〉, 1963 Pans からの和訳

21 ブルーノ・タウト「日本美の再発見」, 篠田英雄訳 岩波書店，1979 P.41

22 前掲「モンドリアン論集」あとがき P.320

23 〈Die neue Gestaltung〉 , Bauhausbucher no. V, Munchen, 1925

24（註）14 に同じ，拙著 P.289

25 前掲書 P.290

図10 〝ヤザンヌ〟かごのある静物 1899 ルーヴル美術館

26 JJ.Sweeney, “Piet Mondrian”, The Museum of Modern Art, N.Y. Bulletine,1945, vol. XII,no.4,P. 4

27 モンドリアンがベルグソンを特に「創造的進化」を読んでいたかどうかは明らかではないが，その影響はおそらくインド生まれの神智学者
J.Krishamurti の著書〈Aan de Voeten van den Meester〉（主の足元に）ーベルグソニズムを宗教的体系に組みかえたものーと考えられる。この本はモンドリアンの死後アトリエに遺された３冊の書物の一冊である。

28 〈De Stijl〉, I, P.130

29 ルーヴル美術館にあるセザンヌの〈寵のある静物〉(1889)（図10)の影響がはっきり認められる。

30 Marcel Brion, 〈Art Abstrait〉 ,Paris,1956
「抽象芸術」 滝口修造訳 紀伊国屋書店1986, P.101

31 Marcelin Pleynet,〈L’Enseignement de la Peinture) ,Editons de Seuil,Paris 1971. 「絵画の教え」,岩崎 力訳, 朝日出版社, 1976, P.160

32 拙著「ピート・モンドリアンーその人と芸術」,美術出版社, 1971, P40

33 註4に同じ, P.36

34 Mondrian,〈Circle〉,“International Survey of Constructive Art, ed. Gabo, Martin and Nicolson, London,1937, P.52

35 前掲拙訳編著 (註22) P.291

36 Mondrian, 〈Le Neo-Plsticisme〉.L’Effor Moderne, Paris, 1920 (註) 22,拙訳編著 P.117

37 拙訳編著(註14) P.291

38 同上 P.291

39 同(註17)

21 世紀を人類最後の世紀とせぬために

藤井　勲

1. 危機的局面を迎えた 地球・人類・現代社会

地球・人類の危機が叫ばれるようになって久しい。ここに危機の要因になると思われるものを整理してみる。

①地球環境の破壊

大気汚染・水質汚濁・森林の破壊・オゾン層の破壊によるオゾンホールの出現・地球の温暖化・酸性雨など,環境破壊に関連するこれらの言葉は近代文明の落とし子といえる。そうしてその内容も地球的規模での環境の破壊である。我々が慣れ親しんできたこの世界が,宇宙人でもなく,他の生物によってでもなく,人類によって急激に侵略されており,想像を絶するような危機が迫っている。

森林の枯死,湖沼の魚の死滅など生態系への影響が懸念されている酸性雨の原因は,大気の汚染である。工場や火力発電所から排出される硫黄酸化物,自動車の排ガスなどに含まれている窒素酸化物が大気中に拡散し,太陽光線や酸素,水分などで酸化されて硫黄イオン,硝酸イオンとなり,これが雨水を酸化雨へと変えている。

現代工業会社において,人間は最初に石炭を,次に石油を大量に燃やし始め,二酸化炭素のレベルを引きあげた。その結果が大気をどんどん暖めてしまい,ゆっくりと地球の温暖化を引き起こしている。いま,世界人口の23%を占める先進諸国が,世界のエネルギーの 80%を消費している。要するに現代の文明は豊富なエネルギーを消費することのうえに成り立っているが,これら石油,石炭などの大量消費で二酸化炭素の排出量が増大し,熱放出を阻む温室効果が生じるのである。(丁度地球を大きなナイロン袋で包んだようになるが。)今の調子でエネルギーを消費し,地球の温暖化が進んでいくならば,西暦2030 年代には地表の気温が 4 度前後上昇し,海面水位も140cm 程上昇すると予測されている。南極,北極の氷がとけ,多くの陸地が失なわれることになる。最大の課題は工業化を支えてきた石油・石炭エネルギーの消費を如何に減らしていけるかに帰着するが,二酸化炭素の排出量を抑制すると経済成長率が下がり,成長率の低下は,現在の経済体制に大きな打撃を与えるであろう。最大のエネルギー消費国であり,二酸化炭素の排出国であるアメリカが,国内の景気後退を背景に二酸化炭素の排出抑制に消極的になる理由がここにある。

また,スプレー,カーエアコン,家庭用電気冷蔵庫の冷媒,クーラーの冷媒用等に使われているフロンガスによって地球をとり巻くオゾン層の破壊が進んでいる今日,有害な紫外線が増えて人間の皮膚ガンの増加や,動植物の生存にも影響を与えるものと懸念されている。

次に森林が破壊されている現状を直視せねばならない。地球上で毎年,わが国の本州の約半分に匹敵する1,130万ヘクタールの熱帯林が消滅し, 600 万ヘクタールが完全に不毛の砂漠と化し,野生生物も今世紀末迄に,全体の 20%に当たる約60 万種が絶滅する恐れがあると分析されている。〔62 年度環境白書〕熱帯林がこのままの勢いで伐採され続けると, 21 世紀末迄に熱帯林は消え失せるであろう。樹木の減少は水の循環の姿を変化させる。水の循環が変化すれば,その地域だけでなく地球全体の気候や気

象を変化させる。人間や動物は酸素ガスを体内に取り入れ,二酸化炭素を排出している。ところが植物は二酸化炭素を取り入れ,不要物として酸素ガスを体外に捨てる。これは地球上の生物の共存共栄の一つの例である。人間という生物種だけでは地上で生き長らえることが出来ないのは確かである。弱い者には死を,強者は益々繁栄を――これは過去においては真理だったかも知れない。しかし,今,人類は今迄の生き方に根本的な反省を求められている。人間は地球の一部にすぎない。これは頭脳が身体の一部にすぎないのと全く同じである。頭脳だけでは身体はなりたたない。すべての臓器への思いやりを忘れて暴走した人間は長寿を全うしていない。人間の身体と同様,地球の場合も,人間から受けるインパクトが限界をこえれば人間が住める条件が失なわれる。人間の思いあがりを捨て,調和のとれた共存共栄を考えることが人類が生き残れる唯一の道であろう。

地球環境の破壊・汚染を今迄はもっぱら生産と消費の側面から見てきた。しかし,この過程で生み出されるゴミ処理も,今,世界的な大問題である。ゴミ戦争という言葉さえ使われている。家庭のゴミ,産業廃棄物,大気を汚す気体状のゴミ――なかでも核廃棄物は毒性が高く,何千年にもわたってその毒性が消えず扱いにくい――毎日毎日,都市や工場から大量のゴミが洪水のようにあふれだしている。いわゆる「使い捨て社会」は,資源は無限であり,これが無限の商品を生み出し,ゴミは無限に処理できるという想定にもとづいて成り立ってきた。しかし,今や人間はゴミの中に溺れ死にしかけている。自然の浄化作用に任せておけばよいという時期はもう通りすぎたのである。その例として,公害病,水俣病は自然の浄化能力の限界を我々に教えてくれた。そうして,今ここで考えねばならぬことがある。環境問題が発生した根本原因は,西欧文明を基調とする現在の社会制度の欠陥にある。危機的局面を迎えた環境問題を解決するには,まず社会制度の改善,その中でも,特に経済制度を根本的に改める必要がある。今一番案じられるのは,人間は緩やかな変化には気づかず,案外,見落してしまうということである。環境の変化は,ある時点までは緩やかにしかあらわれない。が,これが我々の感覚,危機感を眠させてしまうことになる。近代文明という中毒にかかり,そこから抜け出せないでいる人間の姿。自然科学者の中には,今の人類は地球の引き返し不能地点を通り越しつつあると指摘してもいる。人間の身体の健康問題と全く同じである。いったん,その地点を越えてしまえば,もはや制御不能(回復不能)になってしまう。我々は問題を解決する最後のチャンスを逃してはならない。

②地球上の資源の枯渇

人間も,他の動物も,赤子の時代は母親を絶対視し,無限のものとしてとらえ,その懐の中で安住して育ってきた。しかし年令をえるにつれ,その感覚は是正されてくる。ところが我々人間は20オ(20世紀)になっても,地球は絶対不変,地球上の資源は無限であると錯覚しつづけ,無駄遣いにブレーキをかけていない。特に先進諸国の20世紀後半になってからの爆発的に拡大した大量生産・大量消費・大量廃棄には,すざましいものを感じさせられる。それも一般の国民の必要(需要)からというよりも,資本主義体制を維持するため,景気を後退させぬため,経済成長率を上昇させるための国家・政府主導のもとでの大量生産・大量消費・大量廃棄である。が,資源の限界が明らかになってきた。先進諸国にみられる冷暖房完備の家に住み,自家用車を乗りまわすという現代の生活は,一人当たりのエネルギーの消費量を,いよいよ増加させざるをえない。そうしてこれらは先に述べたように地球環境に大きく影響する。気象変化の影響で地球の砂漠化が進めば食糧の生産にも支障がきたしてくる。エネルギー源としての石炭・石油も現在の割合での消費がつづくだけで,石油は21世紀の半ば迄に,石炭も21世紀末迄には地球から姿を消すことになろう。それに,「先進諸国の資源浪費は認めるが発展途上国の浪費は認められぬ」とは言えぬであろう。発展途上国が次々と近代化・工業化した時には,地球上の資源の枯渇は一層深刻なものとなってくる。原子力発電によるエネルギーの確保を考える者もいるだろうが,原子力の利用による放射性廃棄物を地球上で如何にうまく処理するかは,かなりの難問である。

地球が数億年かかって蓄積した諸資源を,近代文明は,

現代人は100年間で使い切ろうとしている。一ぱいのジュース, 一ぱいのウーロン茶を飲むためにアルミ缶が使い捨てられていく。「エネルギー・鉱物資源は無限である」「地球環境は不変である」という近代西欧の自然観を捨て, 20世紀のうちに文明と地球の関係を再構築し,省エネルギー,省資源の新しい文明,新しい社会体制をつくり出さねばならない。

③人　口　爆　発

1992年の世界人口は約54億人とみられ(国際連合による推定), 2000年で64億人, 2025年で90億人, 2050年には100億を突破すると考えられている。そうして,この54億という現在の人口の5分の4が発展途上国に属している。地球上に何人の人間が住めるかという問題は,食糧の生産,その他様々の問題とからみ合っているので一概には決められないが,有限な地球である限り,地球に住める人間も有限であると考えねばならない。現在でも数億の人々が飢餓線上をさまよっている事実を考えれば,最近の急激な人口増加は異常であり,人口爆発といわざるをえない。最近の100年間だけで人口は4倍になっているし,この増加分の 90%以上が発展途上国におけるものである。(発展途上国の中では,子どもの増加を財産の増加とみる考えも存在する)先進諸国においては,現在のところ人口は一応静止状態を保っているが,出生率の減少は,避妊手段の普及と関係する。教育程度が高くなるほど家族計画も確立してくる。が,家族計画の教育・普及には経費が必要である。今のところ,この教育・普及のために 70～80 億ドルの先進国からの拠出が必要とみられているが,日本が湾岸戦争支援のために拠出した金額は90億ドルであった。先進諸国は人口爆発の問題を対岸視せず,同じ地球上に住む人間の問題として真剣にとりくまねばならぬ時期にきている。人口問題も,世界を地球を破局に導きかねない大問題である。

④資本主義経済秩序の破綻

1929年の世界恐慌は,過去の一出来事としてすまされるだろうか。否,現実におこりうる可能性はまことに大きいといわねばならない。先進資本主義諸国は経済秩序の破綻を避けるため,国をあげて金融・財政政策にとりくんできた。しかし, 20世紀末の今日は一国の経済の問題ではなく,貿易摩擦にもみられるように国際経済秩序の中でしか自国の経済は考えられない。国際金融・通貨システムの円滑な運営を妨げている現在の大問題の一つに各国の経常収支の不均衡の問題があり,もう一つに発展途上国の累積債務の問題がある。ブラジルやメキシコは一国だけで1,000億ドルにものぼる借金をかかえているし,チリのように債務残高がGNPを上回る国もある。発展途上国の累積債務問題は,金融システム崩壊の可能性をはらんでおり,失業者の増加を伴う経済停滞,資本主義体制の行きづまり現象が始まっている。先に述べた地球環境の問題等も含め,これ以上経済を刺激すること,財政赤字を増すことは困難であろう。先進主要国はサミットの場で協力をしていくことを確認しているが,そのような協調行動がいつまで続けられるのか,さらにそれが本当に有効な手段たりうるかは楽観を許さない。停滞の始まりは米国に限ったことではない。日本や西ドイツの発展は米国の赤字に依存してきた面もある。ここにも世界を破局に導きかねない要素が存在する。我々人間は資本主義社会を守るために必死の努力をするのではなく、地球社会を守るための真剣な努力が今要請されている。

⑤核兵器・核戦争

社会主義体制の崩壊による東西の緊張緩和で核戦争の脅威は遠のいたかの感も持たれている。しかし,核兵器が無くなったわけではない。現在,地球上には地球を何回も破壊できるほどの大量の核兵器が貯蔵されている(米・旧ソ連の核爆弾の保有量は5万発と推定)。勝負のない共倒れという核兵器の均衡のうえに,所詮,核戦争は行えないだろうというのが一般の常識であろう。が,核兵器体系の作動はほとんどコンピューターに依存するようになっている。となるとコンピューターの誤作動によって核の引き金が引かれる偶発事態がないとは誰にもいえない。また,先に述べた国際経済秩序の破綻が核戦争へと発展する可能性もなしとはいえぬ。地球の破滅を防ぎ,人類が存続するためには核兵器の廃絶が緊急の課題である。

2. 社会主義は地球と人類を救えるか

地球環境の破壊,資源の枯渇など,現在の社会は人類存亡の危機的局面を迎えている。近代市民社会の経済体制は資本主義である。「社会主義は崩壊した」・「駄目だったのだ」といわれてもいるが, 20 世紀に出現した社会主義は本当の意味での社会主義とはいえない。社会主義は地球上でまだ一度も実現されていないと考えてよい。人間の解放,徹底した民主主義社会の実現こそ社会主義の究極の目標である。革命当時の国際情勢が如何であったにしろ,ソ連や東欧の社会主義は,政治的には民主主義的正統性を持っていない。先進資本主義諸国との植民地主義と闘って独立を達成した諸国は,帝国主義・資本主義と闘って独立を勝ちとった故に社会主義を採用したという面も持っている。となると本来の社会主義は21 世紀を間近かに控えて,地球と人類を救える救世主になれるであろうか。確かにこれはむづかしい問題である。しかし、少なくとも地球を守り,人類を存続させるという点に的をしぼるならば,資本主義よりも社会主義に分があるといえる。環境や資源の危機に対処するには,原則的にいって市場経済ではむづかしい。計画的要素を独裁ではなく,国民の十分な政治参加のうえで大幅にとり入れる必要がある。 20 世紀末の今日をみた場合,大恐慌,大不況再現の可能性が非常に大きい。アメリカ合衆国を中心に西欧諸国,それに日本も加えて今後長期にわたる経済停滞も予測される。この解決のために一層の環境破壊を進める,資源を浪費する,そうして最後には戦争の悪夢にとりつかれるというパターンはもう絶対に避けねばならない。

環境破壊,それに資源や核兵器の問題,また,人間そのものをいじくりまわすバイオテクノロジーなどは,人類の生存,近代文明そのものにかかわる大きな問題である。傲慢な人間が,一方的に自然に働きかけ,自然を利用し,あげくの果ては自然をつくりかえよう(大阪湾の埋め立てなどはその好例)とする現代の工業化社会が人類の危機をもたらした。ただ,「社会主義社会＝人間と自然が共生できる社会」とは考えられない。何故ならば,社会主義は人間による人間の搾取をやめ,現実生活の中での人間の平等・人間の解放をめざしてはいるが,生産指向型社会という点では資本主義社会と異なるところがない。重要なのは生産力の発展に応じた社会制度をつくるだけではなく,地球と人類を破滅させない社会制度をつくり出すことにある。

3. 地球社会主義の提唱

――21 世紀の地球社会を夢見る――

①はじめに

個人の身体の健康問題や悩み事は個人で解決せねばならぬし,努力をすれば解決できることも多い。しかし,地球の問題,人類全体に関する問題は個人の力では解決できない。政治の力にまたねばならない。医者から,「あなたは肝臓が悪い。今のような深酒を続けていれば肝硬変になります」と言われた場合,大多数の人は今迄の生活のあり方を反省し節制する。が一部の人は,あとは野となれ山となれ式に節度をわきまえぬ生活を続け,短命の生涯を終える。「血圧が高いから,とりあえず塩分を控えなさい」と言われた場合も, 10 人のうち 7～8 人は自己の健康を守るために我慢をして,塩からいものを食べたいという欲望を押さえている。しかし,現在の人間社会は欲望まる出し,節度をわきまえぬ社会になってはいないだろうか。物的な快適さや利便さ,スピードのみを求めて行動してはいないだろうか。これら物的な欲望には限度がなく,やがて中毒症状に陥って,先に述べた人間自らが己の寿命を縮めるように,地球を滅ぼすまで欲望をつらぬき通すと思われる。人類が地球にとってガン細胞となってはならない。結核菌も,ある人間の肺を完全に征服した時に,結核菌自身も破滅する。地球と人類の関係も同様である。

現代は車社会だといわれている。自家用車に乗っていない人間は,住宅密集地帯の道路を歩く場合でさえ溝蓋の上を小さくなって通らねばならない。自動車事故による死者は,我国だけで毎日 30 名,年間を通して 1 万名に達している。それなのにスピードという快楽の中毒にかかってしまった人間は,この車社会をごく自然のこととして受け入れている。これが虎・熊・殺人鬼だったらど

うなるだろうか。1 日に 30 名とは言わない。毎日 1 名ずつが殺されるだけでも大きな社会問題として,その対策が真剣に討議されるであろう。

スーパー,それに百貨店が,ホテルや外食産業の店舗等が黄近急速に増設されたり,拡張されたりしている。需要の極度の増大のために必要にせまられての拡張や新設がなされているのであろうか。否,決してそうではない。経営者の物的欲望や権勢欲を満たすためである。そうして過当競争,過労死さえ云々され,あげくの果ては,不況だ,倒産だとなり,政府・日銀に対して景気の刺激・消費・浪費の拡大を求めている。

「宇宙船地球号」という言葉が使われて久しい。今数百名の人間がこの宇宙船地球号に食糧,燃料,酸素,水等を積みこんで宇宙に旅立ったと想定しよう。地球への帰還は 3 年後である。この場合,この地球号に乗り込んだ人々はどのような生活をするだろうか。また,しなければならないだろうか。宇宙船地球号に穴をあけるような戦争は出来ない。食糧や燃料は計画的に使用せねばならない。酸素の欠乏をきたすような一切の行為は慎むであろう。――これは,この地球号の有限性を知っているからである――今,我々の住む地球環境の有限性が明らかになった。今こそ人類は環境保全,人口抑制,生活様式等を真剣に考え直さねばならない。先進国といわれるアメリカ合衆国や日本,それにヨーロッパ諸国の現在のようなLife styleは根本的に変えねばならぬ段階に来ている。人類は万物の霊長と自負してきた。そうしてそれなりの成果もあげてきた。しかし,今人類は自己抑制の必要性を初めて認めた。いや,認めざるをえなくなった。人類が万物の霊長といわれるのは知的能力の優秀さ故であろう。しかし,そのもっとも誇るべき知的能力の優秀さが,人類を滅亡させることにもなる。――過適応(over adaption)の問題である――我々現代に生きる人間は,先人達の遺産を守ると共に,次代に生きる子孫のために健康な地球を引きつがせる義務がある。

近代文明の最高峰に立った資本主義は,人類の発展に大きな役割を果たし終えた今日,世界的に行詰まりを見せている。また,資本主義がこのまま続くならば,地球と人類そのものの破滅にもつながりかねない恐れがある。20 世紀型社会主義は結果的には失敗したが,社会主義そのものは多くの人々を魅了したし,今後の人類,人間社会のあり方に多くの示唆を与えてくれたことは否定できない。20 世紀末を迎えた我々は,今迄の人間の努力を正当に評価すると共に,人類の今後の発展と,健康な地球をわれらの子孫に受け継がせるために,新しい人間の生き方,社会体制を模索しなければならない。21 世紀のイデオロギーを構築することは至難のわざである。が, 20 世紀を生きた人間に課された使命なのである。「地球社会主義の提唱」と述べた。地球社会主義とは一言でいうならば,「地球の有限性を認識して,人間の生き方を根本的に考えなおそう」ということである。人類は白人も有色人種も,東に住む人も西に住む人も,北に住む人も南に住む人も,地球社会においては運命共同体として存在しているのだと言うことを確認して,今後の地球社会のあり方を冷静に考えていこうということにつきる。近代西欧文明と決別し,省エネルギー・省資源型の新しい文明,新しい価値観に支えられた新しい社会の創設,人間の生き方の模索, 20 世紀末の今日,今を除いてこの問題を真剣に考えるべき時はないのではないか。人間科学(社会科学・人文科学)を学ぶ人達だけで,この大仕事がなせるとは思えない。自然科学者のみでも不可能である。今迄は地球や自然科学をそれほど知らなくても人間社会を論じられたが,それはもはや過去のことである。今迄につちかってきた人間のあらゆる知恵を,あらゆる種類の学問を一堂に集めて総合化する努力がなされねばならない。――謙虚に無心に――宗教も科学も人類を救うという点においては,領域の主張はしていられないのである。

②主権国家から地球社会へ

民族,宗教,貧富の差など多くのむづかしい問題が存在するが,過去の思考方法を断ち切るところから地球社会主義は出発する。領土・国防・外交・主権国家などを云々するのは 20 世紀末で終りとしたい。ヨーロッパ合衆国が模索されているが,漸次,主権国家の枠組をなくし,単一の地球社会の実現に努力せねばならない。現在の先進国家・高福祉国家は,どのような過程を経て成立したのかも考えてみる必要がある。地球上に存在するものは

全人類の共有財産である。開発途上国の問題を対岸視したり,「海の彼方は我が国とは無関係」的な発想は,最終的には自国にはねかえってくることを知らねばならないであろう。今の地球はもう広くはないのである。北の先進諸国はすすんで自国内を変革する努力をなし,既得権益に固執せず,第三世界を地球上における運命共同体としてとらえ,債務の返済を求めるべきでない。1985 年に発展途上の地域から先進地域に流れた現金の総量は,その反対方向に流れた金,貸与や援助,あるいは途上国が輸出した商品への支払いを合計しても,先進地城が受け取った金額の方が大きかった。以後も毎年,その開きはますます大きくなっている。「病人から健康者への輸血」という言葉も使われているが,単一の地球社会としては大きな問題である。最近,開発途上国の自然保護を債務の返済の代わりとする「環境スワップ」という要求が出されている。これは地球社会実現のために,きわめてよい発想である。今存在するあらゆる国の人間が地球社会の一員として,人類と地球環境を救うという共通の利益のもとに結集すれば,「地球社会」は実現する。新しい価値観にもとづいた,バランスのとれた社会の創造。地球は今生きている人間だけのものでなく,未来にひきつがねばならぬことを再確認したい。我々が今なしていることは何なのか。――あとからやってくる人々,すなわち,我等の子孫を犠牲にして快楽をむさぼっていることにはならないだろうか。人間のすばらしい知性,良心,強い意志を 20 世紀末の今日こそ,立派に開花させねばならない。大学人を含め,今,社会の指導者としての立場にある人々の責任はまことに大きくきびしいものがある。

ブラジルにおける国連環境開発会議(環境会議)は地球環境保全の第一歩を印した。地球社会実現のため幾多の会議がもたれ,幾多の地球規模の協定が成立せねばならない。現在の国際連合は非力であって国際機構として十分に機能しているとは思えない。が,地球社会実現への起爆剤的な役割を果たしてくれることをねがっている。

③全人類主権の確立・民主主義の発展

人権が守られる幸福な人間社会を存続させるには,なにをおいても民主主義を擁護せねばならない。民主主義は現時点で考えられる最高の政治制度である。地球社会においては主権国家における国民主権から,全人類主権の確立へと進まねばならぬ。それも数年に一回,投票所に足を運ぶといった形式的な民主主義ではなく,全人類の政治参加を徹底させること,民主的諸制度の充実・発展が必要である。無階級社会であり,利害の対立のない社会であっても,民主主義社会においては複数政党の存在は当然のことである。それに我国の地方自治において採用されている直接請求制度を地球社会においても認める必要がある。すなわち,

○住民発案　Initiative
法律の制定・改廃の請求を,一定の人口の賛成のもとに認める。

○解職請求　Recall
中央・地方の議員,ならびに公務員の解職請求を一定の人口の賛成のもとに認める。

○直接投票　Referendum
一定の重要な政策については,また,一定の人口の賛成により要求された事案については,成年男女の全員投票により決定する。

その他,監査請求,議会の解散請求についても同様である。オンブズマン制度の導入も結構である。

次に,各種企業・団体の役員の選出であるが,世襲制,あるいは,一部の特権階級間で決定するのではなく,その企業・団体に所属する人達の意向を大幅に反映させることが必要である。「すべての役員を,その所属するメンバーの直接選挙によって決定する」とまではいかなくとも,これに準ずる位のとりくみが大切である。地方のすみずみから,組織の末端から民主化が徹底し,明るくガラス張りになっていく中で,地球社会全体が明るくなってくる。活性化してくる。理性的になって,現代人の中毒症状も直ってくるのである。こういった雰囲気のなかでは,既得権益に執着したり,他をかえりみないエゴにこりかたまった生き方は,除々にではあるが自然に姿を消してくる。

人口の抑制,経済体制のあり方なども,最終的には主権をもつ全人類の意思で決めることになる。ただ,地球上のすべての地域の発展段階が同じではない。根気強い

教育や話合いの時間が必要である。人間のエゴが消え失せた時,また,エゴ丸出しの生き方を不要とする社会制度(民主主義社会もその一要件である)が誕生した時には,このような人間の努力はきわめてやさしいことになる。よりよい地球社会を作る過程で大多数の人類の賛同のもと,一定の地域に短期間の独裁政治を行わねばならぬ場合もありうると思われる。しかし,我々は長期間の独裁,官僚統制は,20 世紀に出現した社会主義諸国の二の舞になることを知っている。エゴの抑制に成功した人類は,必ずや民主的で幸福な地球社会を実現するであろう。「大きな地球を,社会を,我々の力ではどうすることも出来ないのではないか」という考え方が一番具合の悪い考え方である。社会,政治といっても個人が基本である。一人一人の自覚と努力こそ,よりよい政治が行われ,よりよい社会を実現させる唯一の道なのである。

「政治を軽蔑する人間は,結局,軽蔑に価する政治しかもてない。」 (トーマス・マン)

④生産指向型社会からの脱皮

現代の文明は,「人間の目的達成のためには,地球にどれほどの衝撃を与えるかなどは考慮せずに自然環境を利用してもよい」という人間のエゴと,思いあがりのうえにつくり出されている。そうして経済の高度成長は,「使い捨て」を美徳とする大量生産・大量消費によってもたらされた。生産指向型の社会にとって,資本主義は,すばらしいイデオロギーであった。(社会主義社会も生産指向の社会という点では資本主義社会とかわらない)一国の経済的行為のもっとも基本的な測定値である GNP 国民総生産)には,マイナスの計算が加えられていないという大きな問題がある。自然の資源がどれだけ使われても減価償却はなされていない。すなわち,現在の経済学は,空気・水も含めて天然資源を「無料」と想定しているようである。GNP に代表される経済成長は,人類社会の発展を意味しない。それどころか,現在の調子で経済活動を拡大するにまかせていけば,環境の破壊と資源の枯渇等から,近い将来,人間社会に危機が訪れることは否定できないであろう。一人の人間に例えてみれば,体重の異常な増加が,その人の健康の増進や幸福を意味しないのと同様である。すべてのことに言えることであるが,バランスを失したら破滅の道をたどるしかないのである。

現在の社会は,「限りある資源を大切にする」「節約の心をもたす」ことよりも,消費・浪費を奨励する社会である。そうまでせねば,不況・失業・倒産と行きづまりをきたすような経済体制なら,それを捨てねばなるまい。エゴや既得権益にとらわれて,地球と我等の子孫を犠牲にしてはならない。その時代,時代に適応した社会・経済体制が作り出されねばならない。

勤労意欲の減退・イギリス病・失業等について若干の考察をしてみる。働くということが,特に資源の浪費に対しての労働を意味する場合には,働かないことはすばらしいことになる。不要・無駄な労働,地球に攻撃をかける労働ならせぬ方がよい。節約,省資源の生活を美徳としよう。素朴な生き方を模索しよう。本当の意味での勤労意欲が喚起される社会を創造せねばならない。失業についても同じである。「失業するとは,仕事をしなくても,あるいは仕事量を減らしても,人間として生きていける状態」と定義できるならば,失業とはまことに結構なことと言わねばならない。スポーツに,芸術に,ボランティア活動に大いに汗を流せることになるからである。また,労働時間の短縮が可能になれば,前節で述べた民主社会・の発展に大いに寄与することになる。労働時間の短縮と比例して,各地方で,政治・経済その他各種の問題を討議する時間を増加させることが可能になるからである。

⑤地球環境の保全

20 世紀末の今日,人類にとって一番大切なことは地球環境の保全である。この点で人類の意思統一ができるならば,今の社会がかかえている多くの困難な問題(南北問題・人口問題・戦争・経済の問題など)は解決できるであろう。知性・善意・勇気のある人々は,地球環境がどれ程深刻な状態であるかを世界のすべての人々に知らしめる必要がある。

環境問題の発生した根本原因は,現代社会の世界観・価値観にもとづく諸制度に欠陥があるからである。大量

生産・大量消費・大量廃棄にもとづく消化しきれない程のおびただしいゴミ,有毒な廃棄物をどう処理するのか。現在の無制限をゴミ排出量の基準を,良好な地球環境の保全とのかねあいで決定せねばならない。地球環境保全のためにとりくまねばならぬ問題は無数にあるが,とりあえず,いくつかを例示してみたい。

○自家用車,冷房等の全面禁止。

○湾岸,湖沼等の埋め立ての禁止。（この近くの例では,大阪湾の埋め立てによる土地の拡大はやめる）

○放射性物質の使用制限。

○水を汚す原因となる行為を当面禁止。

○人工合成物質(フロン・合成洗剤・プラスチックなど)のような自然界に存在しないものの生産の規制又は禁止。たしかにこれは,現在医療に貢献しているといわれる多くの医薬品も存在するのでむづかしい問題ではある。しかし,自然に反する度の過ぎた行為は,プラス面が浮き彫りにされても,結局は人間社会の命とりになる恐れがある。開発・発展というプラス面のみを考える一元的評価の方法から,それによって生じるマイナス面も考える思考法が要求される。

現代は車社会といわれている。しかし,自動車の地球環境に対する影響は,最終的には戦争における核兵器の大量使用に匹敵する。戦争とちがって自動車の場合は,その影響が除々に累積されてくるので気づきにくいだけのことである。よく自転車の社会的迷惑が云々される。しかし,自動車の迷惑と対比できるものだろうか。自転車は排気ガスも出さず,一人一台の道路に占める割合も小さい。交通事故の可能性も少ない。だのに何故,自転車は迷惑視され,自動車には寛大なのか。――あきらめからか,慣れか,それとも,力には屈服するよう教育されつづけてきた人間の習性のせめか――。

湾岸等の埋め立てについても同様のことがいえる。一人の人間にたとえれば,おいしい物をより多くたべられるようにするため,胃の手術をして胃を拡大しているのと,なんら変わるところがない。快楽という中毒にかかった人間の愚かな行為である。

森林に限らず,水・空気・土などは,長い時間をかけた自然の復元力により,大自然の恩恵によって人間は利用しつづけられるのである。自然の浄化能力を超える環境破壊は避けねばならない。現代の人間のように,自然環境を無視した無謀な活動を続けるならば,必ずや自然からのシッペ返しを受けるであろう。アメリカ合衆国の大気浄化法(マスキー法),残念ながら,財界・通商省の反対で廃案になったが日本の環境アセスメント法,市民レベルの自然保護運動の手段として一世紀近い歴史のある英国のナショナルトラスト,政界における緑の党の出現,ブラジルのメンデス,パプアニューギニアのトマス・バーネットなど,環境保全のために,多くの知性・善意・勇気をもつ団体や人々が生命をかけて頑張っている。大学人はこれに遅れをとってはならない。

⑥私有財産制の問題

生産財(生産手段)はすべて公有になされねばならない。これだけ多くの人間が地球に存在するようになった今日,生産手段が特定の人間に握られているということは,きわめて問題である。生産財は公有を原則とし,過度的に一定限度額迄の生産財を,本人一代に限り認めるということも考えられる。消費財はすべて私有――十人十色,人間それぞれ好みもあり,能力や労働意欲の差もある。労働に対する対価としての賃金は,極端にならぬ範囲内で段階を設ける必要があろう。また,高度の累進課税のもと,消費財の相続は認めてもよいと思える。

人類の生き残りのためには,社会制度,特に現在の経済制度を根本的に変革しなければならないと述べた。市場原理に基づく経済制度は,確かに社会の生産力を拡大し,社会の発展に貢献したといえる。しかし,20 世紀を終えようとしている現在の社会においては,問題が多すぎる。GNP の増加,経済成長は人類・社会の発展を意味しないし,むしろ,マイナス面でもとらえねばならぬ。仕事がない――失業,これも考えようによっては結構な事態であると述べた。財貨やサービスが社会に過剰に存在しているからである。ゆったりとした生活ができる。過労死などは考えられぬことになる。が,そうでないところに今の社会の問題点がある。今日の社会における貧富の差は人間の能力と努力の差のみではない。これは政

治がつくり出したものである。政治の力の大きさを知る時,国民主権,人類主権,すなわち,すべての人間の政治参加,民主主義の徹底が如何に大切であるかが痛感される。政治的無関心は,最終的には人類を駄目にしてしまうであろう。

⑦基本的人権の尊重・戦争廃絶の社会

世界人類の基本的人権の尊重が,地球社会の最重要課題である。これが徹底すれば,最大の人権侵害である戦争はもちろん,現在の人類が直面している多くの課題が解決出来ると信じている。21 世紀を迎える地球社会の基本的人権として,生存権,良好な地球環境のもとに住める権利,平等権,参政権,自由権,請求権などがあげられよう。開発途上国の人々のうち, 12 億の人々は安全な飲料水と無縁であり,7 億の人々は飢餓線上をさまよっている。世界人権宣言が,国際人権規約,人種差別撤廃条約などが完全に守られる社会にならなくてはならない。

何故,基本的人権が完全に守られる社会,弱い者いじめをしない社会が実現しないのか。それは,人間の「我」・「エゴ」の問題,特にこの「我」「エゴ」をつらぬき通した(通せた)人間を,偉大・成功者とたたえる社会の風潮と関係がある。人間がその「我」・「エゴ」を如何に押えて生きていくかは大きな課題である。これは個人の努力,教育での努力もさることながら,社会制度,社会環境を根本的に変革しなければ不可能であろう。国家と国家,私人間,異なる宗教,異民族間での血を血で洗う争いがなくなった時にこそ,基本的人権が本当に尊重される社会が実現する。もし人間に自己変革,社会変革をなす力がないとするならば,万物の霊長と自負してきた人類もそれまでのこと,地球上での終末も近いであろうと思われる。

先に戦争という行為は基本的人権を侵害する最大の行為であると述べた。では,何故戦争がおきるのだろうか。一つには,農耕社会誕生以来の社会制度の欠陥,物欲,権力欲等にとらわれた人間の心を,心いくまで満足させようとする社会制度の欠陥があげられる。もう一つは,原始・古代という社会においてならともかく, 20 世紀を迎えた社会(一人の人間にたとえれば,不惑から耳順にも達しようとする年令)において,まだ人間が,「我」・「エゴ」まる出しで生きていこうとする姿を反省し,改めようとしないからである。地球社会から戦争をなくするために,現在の主権国家の軍隊の廃止,一切の戦力の廃棄へと努力せねばならない。もっとも具合の悪い核兵器は,早急に地球上から姿を消すように安全に処理されねばならない。

最近,日本国憲法の改訂が云々されている。中心になるのは,第九条,戦争の放棄の部分である。その理由として国際貢献の問題があげられている。が,軍備が伴わないと現在の国際社会に貢献することが出来ぬのであろうか。世界の軍備・兵器は今でも多すぎる。現在の先進諸国の軍備は,いかなる利益を,いずれからの侵略に対して守ろうとしているのかをじっくりと考えてみる必要がある。結局は20 世紀末の現在,強国といわれている国々,強者といわれている人々の既得権益・支配秩序を守るためのものでしかない。「我」・「エゴ」・「競争」のみが存在し,愛・慈悲・思いやり・共存共栄の思想が欠落している。中毒症状におちいった人間は,これから抜け出て真の自由人となるために次に述べることを実行せねばならない。

"常に自分の心の御機嫌を伺い,自分の心の満足を求めて行動することをやめ,他人の心,他の生物への配慮をするようつとめる。自然を愛し,大自然の愛情につつまれて生きていく。"

コンクリートで舗装された道路よりも,自然の大地を踏みしめる。大量生産・大量消費・大量廃棄の過程でくたくたに疲れ,ゴミの山の中に一人淋しくたたずむのでなく,森林の中で小鳥の声を聞きながら,他者へ,大自然へ思いをはせるつつましい人間の暮し。
こういう生活を望んでいる人も数多く存在する。

⑧地球社会における法・道徳

多くの人間が社会生活を営んでいるかぎり,法や道徳といった社会規範は必要である。しかし,現在の社会規範は 21 世紀の社会には通用しない。善悪の基準も,今迄のものは放棄せねばならない。

善→自己の生存に必要な最小限の財貨とサービスを除

いて,これらを他人や,他の生物に分かち与える行為。自己のよって立つ基盤である地球を大切にする行為。

悪→自己の生存に必要な財貨やサービスを必要以上に所有しようとする行為。民主的諸制度を破壊しようとする行為。

私有財産制を基盤とする近代市民法は,根本的に改正されねばならない。個々の強盗・放火・殺人も悪である。しかし,現在の社会はもっと大きな悪を見逃している。地球社会における法は,民主的諸制度の破壊,民主主義の伸張の妨害,それに地球環境を悪化させる行為(宇宙船地球号を破壊させる行為)を最大の悪として位置づけねばならない。民主主義の進展と自然環境の破壊防止を地球社会における最高の法益と考えねばならない。道徳についても法と同様,どのような社会的利益を守ろうとするのか,根本的に検討しなおす必要がある。政治的無関心を非道徳の代表として位置づけるのも一案である。

筆者の近くに妙心寺という臨済宗の本山がある。坐禅・提唱・独参と時々お邪魔させてもらっているが,禅寺,特に僧堂の生活に興味というか,ひきつけられるものを感じる。専門的なことはわからないが,「我」・「エゴ」を取り去る訓練の場と感じられた。自分を無にし,他者と自然を敬い,米粒一つも無駄にせず,感謝・感謝の生活の連続である。日本最高の禅僧といわれた元妙心寺派管長の山田無文老師が,「できることなら,小学校から坐禅の教育をするとよい」という意味のことを,いずれかの書物で述べておられたのを記憶している。この是非は別にして,よりよい人間生活を模索するため,「宗教に対する寛容の態度」から一歩を進め,宗教をもっと理解することも大切なのではなかろうか。

⑨教育について

最近,「教育の過熱」が云々される。しかし,教育だけを現在の社会制度から切り離して論じることは不可能である。金と地位が君臨する社会において,しかもそれが,「教育」・「一流大学」と結びついている限り,教育の過熱はとめられない。「ゆとりのある教育」もむなしい響きを残すだけである。現在の社会制度のもとでの教育は,財産と社会的地位を得るための手段として存在する。現在の学校教育は究極のところ,競争に勝つことを教える場となっている。が,これは現在の社会制度とまさに符合するものである。「教育にゆとりをもたすため」との理由で,学校での土曜日の授業をなくする苦心がなされている。なんとむなしい努力かと言いたい。

自我の抑制と他者への配慮,人間としての節度のある生き方,他の生物との共生の必要性,地球環境への尊敬の念を小学校から一貫して教育していく必要がある。人間社会で「偉大」といえるものは何か,「真の学問」とは何かも考えさせたい。自我を抑制せず,エゴを一番多く出して生きている人間は,企業家,政治家など,俗に云う「えらい人」の中に多い。小市民の中には,むしろ「エゴ」を抑えて生きている人が多いのではなかろうか。

教育は,政治に,人間社会にもっと関心をもち,積極的に政治に参加する姿勢も養成していかねばならない。科学技術の推進など,人間の知的好奇心・知的欲望を抑制することは,かなりむづかしいと思われる。しかし,物質文化の向上をめざすのみでなく,人間の知的好奇心を他の面に向ける工夫も必要である。ここにも教育のあり方が問われている。

⑩これからの科学・学問

「専門家は細部では間違わないが,大局を見失うことがある。素人は細部には無知だが,大局は誤らない。」という意味の言葉を聞いたことがある。そうしてこれは,今学問にとりくむ我々が忘れてはならぬ言葉である。最近の科学諸分野の研究はすばらしく,同時に専門分野の細分化も進んでいる。しかし,このような細分化は,地球・人類・社会・政治などについての全体的,総合的な視野がせばまる欠陥も指摘できる。「地球の構造,本質,人間と他の生物との関連など自然科学にうとい者が,政治・経済・法学などの社会科学を論じる時代はもう過ぎた」とのきびしい見解もある。学問は他の専門領域との関連に配慮しながら,自己の研究課題を広い視野のもとに進めていく努力が要請される。

学問とは,すべての人間を幸福にするために存在する。社会科学・人文科学・自然科学を総合した新しい学問体

系がつくられねば,本当の意味で人間に役立つ学問とはならないであろう。専門分化と総合化は今後の大きな課題となろう。専門分化の弊害を考えてみよう。優秀な技術者,芸術家,スポーツマン,その他の人々が,その分野に専念するあまり,人間社会の現実に疎くなり,そのすばらしい能力・技術が悪用されるかもしれない危険に関心を示さなくなる事態もありうる。専門分化が行きすぎると,社会人としての役割を果たす能力が失われるということも考えておかねばならない。

科学技術のすばらしさに我々は酔ってきた。が,それを過信することの危険性も知らねばならない。科学技術のすばらしさに魅了された我々は,自然のすばらしさを忘れかけているといえる。大自然・大宇宙の中ではわからぬことがたくさんある。が,わからぬことがあってもよいのではないか。わからぬものをそのまま味わい,わからないまま楽しむゆとりも必要であろう。宇宙は無限,人類は有限なのである。「すべてをわかろう,宇宙や地球を征服しよう」と何万年かけても無意味なことは事実である。有限で何も知らぬ人間,そうして,あらゆる生物に寛容と思いやりをもった人間,自然に対する謙虚さとその恵みに対し感謝する人間の姿――21 世紀の一つの人間像として描きたい。

(平成 5 年 2 月)

Giovanni Pascoli－その生涯と詩－

上　杉　昭　夫

ノーベル賞詩人 G.Carducci 亡きあと,イタリアを代表する詩人は Giovanni Pascoli である。イタリア国民に愛されること Dante,Leopardi に次ぐ。決して長くはない五十余年の生涯の思いを"詩"に託した。その思いの込められた多くの"詩"の内からあまり長くない,平意なものを随意に選び,我が国ではその名前さえ一握りの人々にしか知られていない,この詩人を紹介したいと思う。

《Myricae》(1891 年), 《Primi poemetti》 (1904 年), 《Canti di Castelvecchio》(1903 年),《Poemi conviviali》(1904 年), 《Odi e Inni》 (1906 年), 《Nuovi Poemetti》(1909 年), 《Poemi italici》(1911 年),いずれも初版の年代である。怠惰な私には手に余るので,差し当たり Pascoli が始めて世に問うた処女詩集《Myricae》に限定する。後の詩人の詩魂の萌芽はすべてこの《Myricae》に見られ,その評価に揺らぎが無いからである。

ヨーロッパで最も古く,その伝統と権威に培われたボローニヤ大学,そのイタリア文学講座の教授時代, Pascoli はダンデの講義を行い,その講義録はダンテ研究者に高く評価されている。それに纏る一つの事実が逸話として残っている。

Lucca の北, Barga 市内の村落 Castelvecchio (古城) の詩人の屋敷内の書斎には,三つの机がある。詩人はその三つを,イタリア語の詩作,ラテン語の著述,ダンテの講義ノートにと,それぞれ使い分けていた。詩人の死の直前まで,身の回りの世話をした妹 Maria Pascoli 嬢に,それらの紙片の整理の便宜を図ってのこと。がそれだけでは無かった。いずれも思索し,想を練り,書くという行為に変わりはないが,その気持ちの切り替え,心構えの区別を,三つの机という具体的な形で示したのである。我々でも日常食卓,勉強机,応接机と区別する。
主を失ったその屋敷は現在資料館として市に管理されている。

Pascoli はラテン語を操ることにおいても,既に高校の頃から頭角を現し,大学時代には学友の間では羨望,敬師の間では称賛の的であった。それが後にアムステルダムのラテン語詩コンクールでのたび重ねての金賞となる。それ故,Pascoli には詩人 Pascoli, ラテン語著作家 Pascoli,ダンテ学者 Pascoli,私人 Pascoli の面がある。

この拙論では詩人 Pascoli とそれに関わる市国の人 Pascoli の面だけに触れる。それも私の好みのフィルターを通しての《Myricae》にのみ限定するので, Pascoli の全体像にはほど遠く,その片鱗にしか過ぎない。がその片鱗の内に吐露される Pascoli の詩心は, Carducci の後継者として国民詩人に祭り上げられる時期の《OdieInni》, 《PoemiItalici》を除いては,後の詩集のそれと異質なものではない。全ての萌芽は既にこの《Myricae》に内在し,後の詩は技巧的になり,洗練されては行くが,初々しさ,新鮮さには欠ける。

《Myricae》はラテン語「Myrica」の複数主格,古典風には「ミリーカエ」と発音するが,イタリア人は教会式に「ミリチェ」と呼んでいる。イタリア語では「Tamerice」(ギョリュウ)。
Pascoli が自分の処女詩集にこの名を冠するには,先輩の詩人同様,それ相応の思いを込めていた。元来 Tamerice は大空を圧する,糸杉やポプラのようなイタリアの風景を彷彿させる大樹ではない。その名さえ顧みられない"小

木"「arbusta」の類いである。見返りのタイトルの下に次ぎの句が添えられている。

ARBUSTA IUVANT HUMILESQUE MYRICAE
小木や低いギョリュウが好ましい

これはローマ黄金期の Vergilius の《Eclogae》（田園詩）の第四章の冒頭の一節

Sicelides Musae, paulo majora canamus:
Non omnes arbusta iuvant humilesque myncae
シチリアの詩人たちよ,我らはもう少し大きなことを歌おう
万の人が好むわけではない,小木や低いギョリュウを

この部分を悼ったのである。私は人目を引かないもの、今まで詩人たちの目に写らなかったもの,心にも止まらなかったもの,歌うに値しないと見なされていた小さな慎ましやかなものに目を向け,心に止めたい。

そして序には

Rimangano rimangano questi canti su la tomba di mio padre!...
Sono frulli d'uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane: non disdicono a un camposanto.Di qualche lagrima,di qualche smgulto, spero trovar perdono,...

とどまらんことを止まらんことを,これらの歌が我が父の墓のうえに!...
これらは小鳥の羽ばたき,糸杉の葉擦れ,遠くの鐘の調べである:
墓地に釣り合わないものではない。わずかばかりの涙,
いくばくかのすすり泣きには,お許しを願いたい、…

トーンは押さえてあるが,願望の接続法を用いて,いきなり父の墓,つまり"死"を連想させる。この冒頭は亡き父の追憶として書かれてはいるが, Pascoli の家庭に起こった一つの災いに端を発する一連の悲運に深く結び付いている。

そこでそれらの経緯を交えながら Pascoli の生涯を手短に辿っておく。1855 年の大晦日,Romagna 地方の Forlì 県 San Mauro 市に父 Ruggero,母 Catelina の間に儲けられた男子 5 人,女子 5 人中第 4 子として生まれた。産声を上げ,母の懐に抱かれたとき,母は即座に左足の小指の異常に大きいのに気づき悲しみ,哀れんだ。それに誰よりも繊細,とりわけ彼を慈しんだ。その小指のため生涯歩行に少なからず苦痛を伴った。走ることは生まれつき許されていなかった。その反面身近かのものにじっくり目を注ぐことができた。幼少の頃は父母,兄弟,姉妹の間で幸せであった。だが 2 人の兄と共に Urbino の Raffaello 学寮に寄宿していた時の 1867 年 8 月 10 日,父が隣町の Cesena から San Mauro の村に馬車で戻る途中,何者かに襲われた。父は Romagna 一帯の領主 Torlonia 公の San Mauro の所領を管理し,また村長や評議員として,当時としてほ周辺の小作民の上に立つ存在。Pascoli 家は何らかの反感,嫉妬を買う立場であったらしい。手綱を欠いた馬は主の亡きがらと共に屋敷に帰ってきた。Pascoli が母から伝え聞いたその時の状況を歌ったのが次の詩である。《Myricae》にではなく, 1903 年に出版された《Canti di Castelvecchio》（古城の歌)に収められており,「La cavalla storna」(斑の雌馬)と言う。最後の一節 14 行を除いて,一節 12 行, 5 節からなる長いものである。初めの 4 節は,母の悲しみを強調するかのごとく,最後の 2 行がすべて同じである。ここにその最初の一節。

Nella torre il silenzio era già alto.
Sussurravano i pioppi del Rio Salto.

I cavalli normanni alle lor poste
frangean la biada con rumore di croste.

Là　in fondo la cavalla era, selvaggia,
nata tra i pini su la salsa spiaggia;

che nelle froge avea del mar gli spruzzi
ancora, e gli urli negli orecchi aguzzi.

Con su la greppa un gomito, da essa
era mia madre; e le dicea sommessa:

《O cavallina, cavallina storna,
che portavi colui che non ritorna;

塔の中は既に静まり返っていた。
サルト川のポプラが囁きあっていた。

ノルマンディー産の馬たちの
かいぼを砕く音がしていた。

その奥にその雌馬がいた,野性の,
海辺の松林で生まれた;

その鼻孔にはまだ海の飛沫を
尖った耳に潮騒を止めていた。

馬草桶に片肘をつき,そばに
私の母がいた:そして彼女に声を潜めて:

《ああ,二度と帰らぬあの人を運んで来てくれた,
可愛い子馬,斑の子馬ちゃん;

Pascoli の家族が農場管理人として住んでいた Torlonia 公の San Mauro にある城壁で囲まれた広大な屋敷の入り口の上に,一帯を遠望する見張り台が一際高く聳えている。村人達はそれを塔と呼んだ。

これはイタリアの定型詩では一番よく現れるリズムに富んだ十一音節詩と,庶民的な雰囲気を与える最も素朴,単純な「Rima baciata」（接吻韻)の「Distico」（対句)を重ねた詩型である。 8, 9 行目の「spruzzi, aguzzi」の鋭い音がこの馬の若々しさを感じさせ,事件との対照を際立たせている。
ちなみに五節目の最後の 2 行,

Mia madre alzò nel gran silenzio un dito:
disse un nome…Sonò alto un nitrito.

私の母はその静寂の中一指を上げた:
一つの名を言った…嘶きが高く響いた。

一人の名をあげると,その雌馬はそれに答えるかのように強く嘶いた。犯人をこの嘶きに託したのだが,村人たちが口を閉ざしたために,未明ということになってしまった。この事件をきっかけに家族は次々と"死"「Morte」に見舞われていく。1866 年 11 月 13 日妹 Margherita がチフスで,同年 12 月 18 日母が悲嘆と心労から, 1871 年 10 月 19 日次兄 Luigi が脳膜炎で亡くなった。一家は経済的に苦しくなり,残った兄弟姉妹は生活のためにそれぞれ別の所に預けられたり,働きに出ることになる。こうした不幸の中にありながらも　Pascoli は 1873 年 Bologna 大学の特待生として,当時この大学のイタリア文学正教授,ノーベル賞を受け国民詩人と仰がれていた Carducci の指導を受けることになる。しかし 1876 年,時の文部大臣の大学訪問で,反対派のデモに参加し,奨学金の停止。1876 年長兄 Giacomo がチフスで亡くなり, Pascoli は家長の役を引き受けざるを得なくなる。生活の手立てが無く,社会に不正,不公平が蔓延っているという憤りから社会主義思想に近づき, Emilia-Romagna 地区のインターナショナルの組織で宣伝活動に携わる。さらに 1879 年には Unberto 一世への陰謀犯の判決に反対する無政府主義者のデモに参加し,一時投獄。イタリアはリソルジメントを達成してまだ日が浅く,列強中の最後進国。明治の日本政府と同じく,富国強兵策,農業国から工業国の転換が進められていった。労働者と資本家の対立,マルクスの共産党宣言からはや 30 年余り,政治,社会問題への意識も高まりつつあった。だがその釈放後は Pascoli は政治活動からは一切身を引き,以後表立っては政治に口を閉ざした。1880 年 Carducci に促されて大学に復帰。2 年後ギリシャ

文学の学士号を得る。卒業後は経済的安定を求めて,Matera,Massa,Livorno の高校を転々とするボヘミアン生活。その間に"家族の巣"「Nido familiare」を立て直すべく,妹 Ida と Maria を Massa に呼び寄せた。1895 年 Ida の結婚後,妹 Maria と共に Lucca の北 Barga 市の一村落 Castelvecchio に屋敷を借りて移り住む。 Pascoli は Ida の結婚を快く思っていなかった。また家族の一員が欠けるからである。1892 年のアムステルダムのラテン語詩のコンクールで金メダルを受賞。以後次々と金メダルを得て,それを元手に 1902 年その屋敷を買い取る。1897 年から 1903 年までMessina 大学のラテン文学の教授としてシチリアに赴く。この時期にダンテ研究－La Sicilia di Dante; Mirabile visione; La poesia del mistero datesco-に着手する。Pascoli をダンテ研究に赴かせたのは,勿論ダンテがイタリア最大の詩人であるからだが,自分をダンテの生涯と重ね合わせていたのではないか。市政に関わったダンテは当時のフィレンツェの反対派からは疎んじられていた。そのため政争に巻き込まれ,市を追われる羽目に陥る。望郷の念に駆られながらも,二度と故国に足を踏み入れることはできず,ラヴェンナで客死。今もラヴェンナに眠っている。

Pascoli も父の事件を切っ掛けに家族は離散。San Mauro を離れることを余儀なくされている。ダンテ同様,両親の眠る SanMauro に帰れなかった。1903 年の中途で Pisa 大学のラテン,ギリシャ文法の講座に席を移すが,公務以外の大半は Castelvecchio に在って,そこが蝸牛人 Pascoli の"巣"「Nido」であった。"家族の"「familiare」と言うには余りにも静まり返り寂しすぎた。だがその詩の大半はこの Castelvecchio の田舎の生活と自然の移り変わりを舞台にしたものである。

1905 年師 Carducci が大学を去るに当たって,師の推薦でその後任としてイタリア文学講座の教授に迎えられ,かつで慣れ親しんだ知的雰囲気に晴れて回帰でき,順風に乗ったのではあったが, 1912 年 4 月 6 日胃癌のために二人の妹 Ida と Maria に看取られて帰らぬ人となった。奇しくもダンテと同じ 56 歳。今は Castelvecchio の屋敷内の礼拝堂で妹 Maria と共に眠っている。彼は相当に酒を嗜んだ。Livorno 時代,行きつけの居酒屋には詩人の卓があり,藁でくるんだ酒瓶がいつも主を待っていた。彼の生涯は,一世を風廃した一世紀の寵児,時代を分かち合い,一時は親交のあった D'Anunzio のダンディーさとは対照的である。密かに偲んでいた ImeldeMori という婚約者がいたが,従姉妹だったために妹 Maria の反対に会った。そのため Pascoli は結婚はせず, Maria が身の回りの世話をした。

彼女も独身のまま, 1953 年までこの世に在って,千ページに余る口述の Pascoli の伝記《Lungo la vita di Giovanni Pascoli》（パスコリの生涯と共に)を残した。詩人の人柄,詩の理解の上で貴重な資料, Pascoli 研究には欠かせない。1961 年 Mondadori 社より一度出版された。イタリア滞在中古本屋を尋ね歩き,手に入れた思い出がある。6 万リラおよそ 3 万円であった。今もその数字が表紙の裏に残っている。自分の事が書き残されるようなことがあれば,偏見,誤解,中傷を避けるため,常に身近かに在った Maria をおいて外に無いと言っていたからである。Pascoli に纏わること,書かれる事の全てはこの Maria の伝記による。

啓蒙主義をへて,産業革命,進化論,人文科学を圧倒する自然科学の進歩とその応用。その晴れやかさと期待への懐疑と警告の声はかき消され,人々の善意と未来を信じていた 19 世紀の社会に,彼は学生時代の一時期を除いては,背を向け,外目には静かに世を忍ぶ淋しい市囲の人,そして内にあっては"失われた時"「tempo perduto」と"家族の巣"「Nidofamiliare」を求めてのボヘミアンであった。欧州大戦を見ずして,この世を去ったことが,せめてもの幸いであったと言えるかも知れない。

《Myricae》と一言で言っても,その詩片は幾つかの小タイトルに組入れられている。そして作品は決して年代順でもなく,版を重ねる度にその数は少しずつ増し,名前を変えられた詩も少なくない。

《Il Morticino》(幼子の死)は最初の小タイトル《Dal-l'alba al tramonto》(夜明けから日暮れまで)の 4 番目

Non è Pasqua d'ovo?
Per oggi contain

di darteli, i piedi.
È Pasqua: non sai?
È Pasqua: non vedi
il cercine novo?
Andiamoci, a mimmi,
lontano lontano…
Din don…Oh! ma dimmi:
non vedi ch'ho in mano
il cercine novo,

le scarpe d'avvio?
Sei morto: non vedi,
mio piccolo cieco!
Ma mettile ai piedi,
ma portale teco,
ma dirglielo a Dio,
che mamma ha filato
sei notti e sei dì,
sudato, vegliato,
per farti, oh! così!
le scarpe d'avvio!

卵の復活祭じゃないの?/今日のために指折り数えたのよ。/あんよさせようと/復活祭よ:分からない?/復活祭よ:見えない/真新しいお帽子が?/あんよに行きましょう/遠くへ遠くに‥/ディン,ドン…ああ!お口をきいて:/お手てにしている/真新しいお帽子, /よちよちあんよのお靴/亡くなったのね:見えないのね, /私の小さなもう見えなくなった児!/でもこれあんよにはいて, /持っておゆき, /神様に言って, /母さんが縫ったって/六日六晩, /汗して,夜なべして, /お前に,ああ!こうして!/よちよちあんよのお靴を!

この詩はLivorno時代, Pascoliの家で,お手伝いとして働いていた若い人のまだ独り歩きのできない幼子の死に発している。反復節が一行の六音節詩のバラードが,単調さを避けるため,前半は「帽子」を後半は「靴」をテーマにして2組の詩節で構成されている。バラードは最も古い形式の一つであり,元々はその名の示すように踊りと歌が強く結び付いていた。最初の反復節は皆が輪になって踊り歌い,それに続く詩節は代わるがわる一人が独唱する。この詩節の最後の詩行の脚韻は反復節の最後の詩行の脚韻に合わせるという約束のある抜巧を要するものである。1896年に発表された時は《Le scarpe d'avvio》であったが, 《Myricae》に含められた時に《Il morticino》に改められた。

復活祭の頃ヨーロッパに滞在すると,卵の形に様々な模様を色付けした飾りを,ホテルのロビーなどで見かける。また菓子屋の窓には,奇麗な紙で包装し,リボンを結んだ大小のチョコレートの卵が並んでいる。子供達はそれをクリスマスのプレゼントと同じように楽しみにしている。リボンを解き,包みを開き,卵を割って,中から出てくる物に胸を膨らませている。大人たちは,そのチョコレートの破片を,子供達から有り難く頂き,家族そろって口にするのである。

この詩は《「Dall' alba al tramonto》の7番目の《Patria》(故郷)である。

Sogno d'un dì d' estate.
Quanto scampanellare
tremulo di cicale!
Stridule di cicale pel filare
movea il maestrale
le foglie accartocciate.
Scendea tra gli olmi il sole
in fascie polverose:
erano in cielo due sole
nuvole, tenui, rose:
due bianche spennellate

in tutto il cielo turchino.
Siepi di melograno,
fratte di tamerice,
il palpito lontano
d'una trebbïatrice,

1' angelus argentino…
dov' ero? Le campane
mi dissero dov' ero,
piangendo, mentre un cane
latrava al forestiero,
che andava a capo chino.

夏のある日の夢./絶え間無く激しい/蟬の震鳴!/並木にざわめく/北風に舞う/枯れ葉./埃塗れの/楡の木に沈む太陽/空には雲二片/淡く,途切れた:/白二筆/紺碧の空に./石榴の垣根,/ギョリュウの茂み,/遠くに響く/脱穀機,/祈鐘の銀音…/此処は?/鐘は悲しげに言う/此処はと,/よそ者に吠え立てる犬/彼は頭を垂れて去る.

《Myricae》第三版に初めて公表された時は《Estate》(夏)であった。七音節詩の 2 組の小バラード構成は,前半は視線を高くして懐かしい古里の真夏の日暮れ前の全景を,後半は視線を低くして人々の生活の匂いのする情景を描いているからだと思われる。文と言うよりは,名詞を連ねたような一行一行の短いことがいっそうイタリアの乾暑を実感させる。年を経たが, Pascoli の生地 San Mauro にしばらく滞在していたことがある。現在は詩人に囚んで SanMauroPasocoli と言う。詩を通して思い描いていた San Mauro は山と丘,川と森,自然の境界によって,周辺の地域から孤立し,地にへばりつき,昔ながらの営みを繰り返している寡黙な農民の寒村。あにはからんやアドリア海辺の中都市 Rimini を南下することしばらく,十キロ余り内陸側によった,遠く南に San Marino 共和国の山並みを望む, Romagna の広々とした平野の片隅に,集落の中心部から,周りの起伏の無い田園地帯へ向かって徐々に民家が疎らになっていくといった,どちらかと言えば,何の変哲もない,物憂く,倦怠感をもようさせる所であった。百年前はなお更であったに違いない。

ある夏の日,詩人は幼いころ慣れ親しんだ,懐かしい古里に帰って来た自分を思い浮かべて,上のように歌った。だが長い間と言うより家を出てから踵を返したことの無かった故郷では,響き渡る教会の鐘の音の虚ろさ,自分に吠えかかる犬,冷たいアルプス降ろし,自分を暖かく迎えてくれるものは何もない。自分が故郷の自分ではない,もはやここでは異邦人であることを肌に感じ,その淋しさと孤独を味いつつ古里を後にする。

《Pianto》 (嘆き)は次の《Pensieri》 (思い)の中の 6 番目。

Più bello il fiore cui la pioggia estiva
lascia una stilla dove il sole si frange;
più bello il bacio che d' un raggio avviva
occhio che piange.

さらに美しい,夏雨の残す一滴に日の光が砕ける花は。
さらに美しい,涙目を一瞬で輝かす口付けは。

《Il passato》(過ぎ去りしこと)は《Pianto》と同じく《Pensieri》の 8 番目。

Rivedo i luoghi dove un giorno ho pianto:
un sorriso mi sembra ora quel pianto.
Rivedo i luoghi dove ho già sorrinso...
Oh! come lacrimoso quel sorriso!

いつか嘆いた所と再会してみると:
今あの嘆きは笑みに思われる。
かつて笑みした所と再会してみると…
あ!あの笑みになんと涙ぐむことか!

夕立か通り雨のあと,日が再び照りだして,ずぶ濡れだった花に今は小さな水玉一つ。夕が迫っているかも知れない。そこに日の光りが反射し,それは七色の宝石を抱いた花。だが間もなくその宝石も太陽の暖かさで消え去り,やがては萎れてしまうだろう。口づけは愛の表現。愛は美しいが,同時にそれには悲しみ,苦しみ,悩みを伴うのも常。片方の目元に現れた一滴の水玉にそっと小

さなロづけ。その瞳は喜びに輝く。その一瞬の口づけは清く美しい。だがその喜びもやがて消え,悲しみ,苦しみ,悩みに変わって行くかも知れない。

幼いころ母に叱られてか,友と評ってか,恋人を失ってか,理由には事欠かないが,悲しい事が少なく無かった。今それを振り返ってみると,なんと微笑ましいことか。昔は幸せであった。だが今やそれは遠い昔の事,再び、戻って来ない。なんと悲しいことであろう。
《Pianto》は脚韻が ABAB クワルティーナであり,動詞「È」の省略によって瞬時性が一層生かされている。《Il passato》は脚韻が AABB の distico であり,一節と二節の間に句切れがある。一節と二節は逆の心理状態であるから。そして「pianto, sornso」が時に過去分詞[過去性],時に名詞[現在性]として,過去と現在との間の感情のアンビヴァレンスが巧みに表現されている。

《Fides》(信仰)は 3 番目の小タイトル《Creature》(被造物)の中の 1 番目。《Myricae》の中でラテン語の題が付けられているのはこれだけである。

Quando brillava il vespero vermiglio,
e il cipresso pareva oro oro fino,
la madre disse al piccoletto figlio:
Così fatto è lassù tutto un giardino.
Il bimbo dorme, e sogna i rami d'oro,
gli alberi d' oro, le foreste d' oro;
mentre il cipresso nella notte nera
scagliasi al vento, piange alia bufera.

夕暮れが赤く輝き,
糸杉はまるで黄金。
母親は幼子に言った:
みんなこう天上のお庭は。
子は眠り,夢みる,黄金の枝,
黄金の樹,黄金の森を;
が糸杉は闇夜に
風に逆らい,嵐に呻いている。

全体は十一音節詩の交互韻(rima alterna)と接吻韻 rima baciata)を組み合わせた 8 行から成る Strambotto と呼ばれる詩型。庶民風な恋心をテーマにすることが多く,十四世紀にトスカーナ地方で開花し,十六世紀にシチリアで大流行した。ここではそれが庶民の素朴な信仰に姿をかえられている。一節目は Rimaarterna(交互韻)からなるクワルティーナ。二節目はデイステイコ 2 組で前半と後半とに分けられている。そして全体として ABABC CDD の韻型式を Rispetto toscano と言う。トスカーナ地方で流行したからである。元々は愛する女性へ好意と敬意を表すためによく使われ,このように呼ばれるようになった。シチリアでは ABABABAB 形式のスタンツァが好まれた。

一節目の 3 行は文法上過去時制であり,夕焼けの,さらに天上の美しさの光景を描いている。ただし 4 行目は現在時制を用いて普遍の状況を暗示している。二節目は現在時制。その時間の経過が韻の型式の違いで示されている。二節目の前半 2 行と後半 2 行は時間的には同時制だが,情景の転換がある。前半は家の中で小さな子が夢を見ながら健やかに眠っている。一方後半は家の外の情景,先程まで黄金に輝いていた糸杉は今闇の中で嵐と戦っている。その差が韻の型式の違いに現れている。
《Oro》と言う語が五回使用されているが,その箇所はすべて幻影であって,現実ではない。母親が我が子に語った一行には《Oro》の語は見えない。我が子には幸福を祈って,美しい夢を抱かせたい。だが母親は醒めている。闇と嵐の中で翻弄される糸杉と同じである。幼子にはいまだ現実と幻影の区別はない。外部に対する脆くとも砦である"巣"「nido」の中にいる間は。

《Morto》(死)は同じく《Creature》の中の 3 番目。

Manina chiusa, che nel sonno grande
stringi qualcosa, dimmi cosa ci hai!
Cosa ci ha? cosa ci ha? Vane domande:
quello che stringe, niuno sapra mai.

Te l' ha portato I'Angelo,il suo dono:
nel sonno, sempre lo stringevi, un dono.
La notte c era, non c' era il mattino.
Questo ti resterà. Dormi, bambino.

閉じたお手,眠りきって
何か握っている,言って何だか!
何をだって?何をだって?馬鹿な:
握っている物,誰にも分からないさ,決して。
お前に下さったんだね,天使様が,贈り物を:
眠ってる間ずっと握っていたね,それを。
夜はあったけど,なかったね,朝は。
朝はお前に残しておこう。お眠り,子よ。

これは《Fides》と同じ詩型であるが,《Fides》では一節目が過去時制,二節目が現在時制であったが,この《Morto》は一節目が現在時制,二節目が過去時制と逆になっている。事態は下から上へと移って行く。登場人物は三人,母親,父親,そして一人の幼子。父親と母親は昏睡状態にある息子の奇跡を願って,夜を徹して祈りつつ見守っている。夜が明ける。奇跡は起こらなかった。子供は手を握り締めたまま,深い眠りに《nel sonno grande》についている。母親は悲しさから,答えが返って来ないことは分かっていても,語り掛けずにはおれない。それが一節目の初めの2行である。ただ《Manina chiusa》の動詞が普通ならば三人称のところ,二人称になっている。手と子供とを一体化し区別していないことで,一層母親の愛情の深さが伝わってくる。それにたいして父親が今更何をと少し突き放したように,同じ言葉を三人称を用いて言ったのが次ぎの2行である。二節目の4行は,父親も改めて込み上げてくる悲しみを抑え,直接妻にではなく,子供に向かって語りかけるようにして,妻を労る情景である。《Te l' ha portato l' Angelo, il suo dono》は子供に対する愛情,天国にお行きと言う気持ちと,きっと天国に行けるさと妻を慰めている。《Non c' era il mattino》朝まで持たなかったが。《Questo ti resterà》朝が来ないのでは無い,いつか来るよ。《Dormi, banbino.》それまで,お休み。《Sonno》が2回。一節目と二節目に。一節目が現在時制で表現されているため, "死"のタイトルにも関わらず,文字どうり"深い眠り"であって即座には"永遠の眠り"《sonno eterno》を思わせない。最後の 2 行でそれが明らかになるように構成されているが, "死"があくまでも"眠り"であって, "死"ではない,いつか必ずその"眠り"から目覚めてくれるとの両親の切ない気持ちが伝わってくる。それほど若くはない夫婦の一人息子であろう。この詩の《sonno》は《sogno》(夢)に読み換えても Pascoli は喜んで許してくれるであろう。

《Arano》 (耕作)は5番目の小タイトル《L'ultima passeggiata》 (最後の散歩)の1番目。

Al campo, dove roggio nel filare
qualche pampano brilla, e dalle fratte
sembra la nebbia mattinal fumare,
arano: a lente grida, uno le lente
vacche spinge; altri semina; un ribatte
le porche con sua marra pazïente;
ché il passero saputo in cor già gode,
e il tutto spia dai rami irti del moro;
e il pettirosso: nelle siepi s' ode
il suo sottil tintinno come d' oro.

畑,赤茶けた葡萄木の列に
蔓が輝き,茂みから
朝靄が煙っている,
耕している:のろい雌牛に叫ぶ者,
後押しする者;種を蒔く者;
黙々と畝を打つ者
聡い雀はもう心は喜び,
桑木の茨枝から窺っている;
胸赤:垣根の中に聞こえる,
黄金のような澄んだ音色が。

この詩は夏休みに帰って来た Castelvecchio の"巣"「Nido」に居るとき作られた。
Castelvecchio は San Mauro と同じく,今は詩人の名に囚んで Castelvecchio Pascoli と呼ばれている。アペニン山脈を挟んで San Mauro と向かい合う地中海側。Lucca からローカル線で北東に向うこと一時間余り,高い山々に囲まれ San Mauro とは全く趣を異にする谷合の起伏の多い山懐の村。その谷には夏の渇水期のため,浅瀬や岩肌を見せる Secchi 川が大きく蛇行しながら淀み,せせらいでいた。夏が終わり間もなく新学期が始まる。Castelvecchio をまたしばらく離れねばならない。町ではゆったりと散歩はできない。イタリアの大学の授業が実質的に始まるのは十月半ばである。出発前にもう一度ゆっくりと日頃歩きなれた道,見慣れた風景に目を向けながら,足のむくままに心行くまで散策している詩人の姿を自分に重ね脳裏に描く。だいぶ肌寒くなり,葉の色づいた樹木,すでに裸になってしまった木立。早朝の山間の道を歩いていると畑に出た。そこでしばらく立ち止まって辺りを眺めていると,畑の中の列をなす葡萄の蔓枝が朝日に照らされて輝いている。村人がもう畑に出て耕している。取り入れも終わり,次の年の収穫のため,牛に鋤きを引かす者,そのあとに種を蒔く者,それを畝にしっかり鍬で、埋めて行く者。目を凝らすと薮木立のほうから煙が立ち上っている。朝靄のようだ。すると雀の嬉しそうな鳴き声が,どこからか。桑木の枝の間から。今度は目覚めたコマドリがその澄んだ喉を近くの生け垣から聞かせてくれる。最初のテルツイーナの 2 節(ABA BCB)は客観的描写であるが,三節目のクワルティーナ(DEDE)には散策者の朝の気分が感情移入された《in cor già gode》,《spia》,《il suo sottil tintinno come d' oro》の表現になっている。詩人の心情は表立っては表現されていないが,畑の前でしばらく佇んで,冬の迫る秋の気配に目を凝らし,耳を澄ますその後ろ姿には一種の哀愁が漂っている。

これは小さいタイトル 10 番目《Elegie》(挽歌)の 18 番目　《novembre》(十一月)。

Gemmea l' aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli arbicocchi in fiore,
e del prunalbo l' odorino amaro
　　senti nel cuore…
Ma secco è il pruno, e le stecchite piante
di nere trame segnano il sereno,
e vuoto ll cielo, e cavo al piè sonante
　　sembra il terreno.
Silenzio, intorno; solo, alle ventate,
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cader fragile. È l'estate,
　　fredda, dei morti.

大気は玉,陽かくも澄み
杏の花を探す,
サンザシの苦さを
　　胸に感じ...
だが李木は乾き,
黒い干枝晴天を刻む
天は空,足下窪み,
　　地奏で.
寂,一人風に
聞く,遠く庭園に
惨い落葉を.冷たい,
　　死者たちの夏

小春日和「l' estate di San Martino」。夏の記憶を蘇らせる。父の事件は真夏であったが,母,兄弟姉妹の死は何れも秋も暮れての事であった。澄み切った空,動く物の気配はない。だが遠く風に微かに舞う落ち葉。昔の記憶が蘇る。蘇るのではない。新たにする。忘れたことは片時もないのだか.ら。十一音節詩 3 行とアドニス格からなるサッフォー風と言われる詩形。この詩は師 Carducci に美しいと絶賛され,好まれたと言われている。 "杏花"を探し, "落葉"を聞くその動詞は二人称単数。それは自分に重ね合わせた妹 Maria であろうか,それとも今昔の意中の人,それとも私たちの心の奥に眠り,潜むものに対してであろうか。

最後にもう一つ 14 番目《Tristezze》(悲しみ)の中の 3

番目《Sogno》（夢）

Per un attimo fui nel mio villaggio,
nella mia casa. Nulla era mutato.
Stanco tornavo, come da un vïaggio;
stanco, al mio padre, ai morti, ero tomato.
Sentivo una gran gioia, una gran pena;
una dolcezza ed un' angoscia muta.
-Mamma?-È làche ti scalda un po' di cena-
Povera mamma! e lei, non l' ho veduta.

いきなり,自分の村に
自分の家に。何も変わりはなかった。
疲れて帰ろうとしていた,旅からのように;
疲れて,父のもとに,死者のもとに,帰っていた。
大きな喜び,大きな呵責;
甘美さと言われぬ苦悩を肌に
ー母さんは?ーあっちでお前に夕餉を温めてるよー
気の毒な母さん!が姿はなかった。

生まれ育った村の家に自分が居た。父,母,兄弟,姉妹のそろっているときと何も変わっていなかった。故郷を後にしてから,"淋しい雀"「passero solitario」として異郷で生きて来た。そして今,他国での生活の苦汁と疲労を肩に古巣に,亡き父,母,兄弟,姉妹のもとにたどり着いた。嬉しさと,同時に愛すべきものを後にした悔恨の情に苛まれつつ。だが夢の中で父は声だけ,その一瞬の夢には母の声も姿も無かった。

舌足らずではあるが,幾つかPascoliの詩を紹介して来た。Pascoliは"明日"に目を向けない。"明日"はいつの間にか"今日"に,"今日"は直ちに"昨日"へと朧げな記憶の中に霧散する。Pascoli も"明日"に多少の望みを託した。それは Bologna 大学の頃,学生運動に身を投じた時であった。その後の彼の心を捕らえ離さないものは"今"と"死"。死者は黙し,もはや変貌しない。当てもなく移ろい行くのは生ある者。"今日"を生きることは,"今日"を失い,"死"に至らしめること。"死"は"生"の内に潜み"生"と共にある。死者に思いを寄せ,その姿を偲び,その心に耳を傾ける。それがPascoliの生き方であった。

使用文献:『TUTTE LE OPERE DI GIOVANNI PASCOLI』,
Mondadori Editore,XII edizione, 1971
『LUNGO LA VITA DI GIOVANNI PASCOLI』,
Mondadori Editore, 1961
その他の参考文献の記載は割愛する。

象徴作用における身体の働きについて

伊　藤　正　博

はじめに

以下の論稿においては私は,象徴作用(symbolisation)に参与している身体の能動的・主体的な働きの簡単なエスキスを呈示したい。以下では象徴作用という語を知覚作用や想起作用と並ぶ志向的作用の一形態を意味する現象学的概念に当てる。また象徴表現(symbolisme)という語によって,象徴作用についての反省によって見出される「象徴(symbole),すなわち象徴するもの」と「象徴されるもの」との連関を指すことにする。ただしこれは当座のゆるやかな定義であって,以下において現象学からの「逸脱」が試みられるに従って不可避的にこれらの概念は「拡張」されることになる。さて,象徴作用に参与している身体と言うと一般には,「象徴」あるいは「象徴されるもの」として象徴表現の内に登場する身体のことが思い浮かべられるであろう。けれども以下の考察の主題をなすのは象徴表現におけるそれら二つの「項」のどちらかとして登場する身体のあり方ではない。象徴表現の「項」として現れる身体については,たとえ身体の機能や運動として現れる場合であっても,私はそれを客体としての身体と呼びたい。これに対して,身体が象徴表現の内に登場してこようがくるまいが,象徴作用一般に言わば「構成的」に参与している身体の働きが存すると私は考える。象徴作用におけるそのような身体的な作用契機を私は身体の能動的・主体的な働きと呼びたい。

しかしそのような身体の働きは物理的身体の顕在的な活動としても自己の運動感覚としても確認できないものである。それゆえこの用語法は奇異に思われるかもしれない。実際,ここで私が身体の働きとして描き出そうとしている働きは,従来知性に帰せられていた働きと重なっている。あえて身体という用語を用いるのは次の理由による。第一に,人類学や精神分析によって提供された諸象徴表現の内に「項」として登場する身体のあり方は,それらの象徴表現の創設にとって不可欠な何らかの役割を身体が果たしていることを示唆している。すなわちそれらの象徴表現の「項」としての身体を,象徴形成における身体の主体的・能動的な働きの指標として捉えることができる。そしてこのことから,身体が象徴表現の「項」としては登場しない他の諸象徴表現にあっても,それらを創設する作用の内に身体的契機が潜在的な仕方で参与しているのではないかという推測が成り立つ。この推測の妥当性を理論的に追究するために,以下では一種の操作概念として身体概念を使用したい。第二に,知覚作用における身体の能動的・主体的な働きをめぐってなされた現象学的研究を,上記の推測に従った象徴作用の研究にとっての導きの糸としたい。『知覚の現象学』(1)の中でメルロ＝ポンティは知覚対象に向かう身体の態勢の習慣的に獲得された一定の型を身体図式(schéma corporel)と呼んでいるが,知覚作用における身体図式に対応するような身体の働きの一定の型が象徴作用の内にも存すると考えられる。以下の議論の一部はそのような身体の働きの型についての考察に費やされる。以下の議論はその限りにおいて,それ自身が現象学的記述に属するわけでもないとしても,いわゆる「私の身体(mon corps,le corps propre)」をめぐる現象学的な議論の延長線上に位置して

いる。それゆえ現象学的な「私の身体」との連続性を保った身体概念を言い表すためにも,身体という用語を使用したい。身体という用語をあえて使用する理由,言い換えれば,物理的身体の活動としても自己の運動感覚としても確認することができないにもかかわらず身体的契機が象徴作用に参与していると考える理由は以上のようなものである。

1　図式化との類比における象徴表現の論理

象徴作用の内に身体の主体的・能動的な働きを見出すことを目的とした考察をカントの象徴理論の検討から始めると言うと意外に思われるであろうか。なるほどカントは感官を自発的・能動的な認識諸能力の内には数え入れず,ただ感覚的印象を受容する受動的な能力としか見なしていない。カントによる象徴作用の分析も,構想力,悟性,判断力,理性といった「上位の」認識諸能力の共働関係の分析として行われている。それにもかかわらずカントから出発するのは,現象学から出発した場合に生じる次のような問題を避けることができるからである。すなわち現象学のカノンとも言うべき知覚の優位性の主張のゆえに,現象学は象徴作用を二次的な「基づけられた」作用と見なすことから出発する。そのため現象学は,自覚的な象徴「使用」つまり象徴解釈に基づく象徴作用を象徴作用の基本的なあり方と見なしてしまうか,さもなければ知覚作用の内奥に根差す象徴的契機に逢着して方法論上の煩墳な問題に巻き込まれてしまうのである。これに対してカントは象徴的なものが不可避的に私たちの認識につきまとっているという洞察から出発している。カントにあっては,象徴的なものは私たちを誤謬へ誘い込みもするけれども,そもそもは私たちの認識や実践の導き手として機能しているものと見なされており,その象徴理論の目的の一つは無自覚的な象徴作用の正体とその原理とを明らかにし,その正当な使用法を限定することに置かれている。それゆえカントから出発することによって,いわば知覚作用も象徴作用も横並びに俯瞰する眼差しを手に入れることができるのである。

さて,『判断力批判』(2)においてカントは象徴を図式と対比しておおよそ次のように位置づけている。すなわち,ア・プリオリな概念を表出する直観的表象は純粋悟性概念にとっての図式的表象と理念にとっての象徴的表象とに分類される。図式的表象が概念の直接的な表出であるのに対して象徴的表象は間接的な表出にとどまる。理念に適合する直観は存在しないからである,と。このような位置づけを行った上でカントは図式化と理念の象徴的表出との間の次のような類比関係を指摘している。

> 象徴的表出の場合,理性のみが思惟しうる,いかなる感性的直観もそれに適合しえない概念のもとに置かれる直観は,これを取り扱う判断力の手続きが図式化において判断力の従う手続きと単に類比的であるに過ぎない。すなわちその概念と一致するのは,こうした手続きの規則であって,直観そのものではない。したがってその一致は単に反省の形式においてであって,内容の上においてではない(3)

「図式化において判断力が従う手続き」は悟性の立法のもとで行われる規定的判断力の活動に属している。これに対して象徴的表出において「これ(理念のもとに置かれる直観)を取り扱う判断力の手続き」は反省的判断力の活動に属する。カントにあっては一般に,規定的判断力は与えられた普遍者のもとに特殊者を包摂する活動に従事し,反省的判断力は与えられた特殊者に対して普遍者を求める活動に従事すると言われる。しかしカントはここで理論的認識において逆の方向へ向かう二種類の判断力の手続きの間に見られる類比関係を指摘しているのではない。ここでの反省とは悟性法則から自由にされた諸能力の調和的な活動を意味しており,ここでは反省的判断力が特殊者に対して普遍者を求めるのも,理念に対して直観的表象を求める理性的関心と呼応した自由な活動と見なされる。さて,ここで判断力が行っている活動は,直観的表象を取り扱う自らの「手続きの規則」を理念のもとに置くことによって,この直観的表象を間接的に理念と対応させるという活動である。そしてこのようにして理念と対応させるべく直観的表象を取り扱う反省的判断力の手続きが,理論的認識において純粋悟性概念

のもとに図式を置く規定的判断力の手続きと類比的であると言われるのである。

以上のように図式化の手続きと象徴的表出の手続きとの類比関係を指摘したのち,続いてカントは象徴的表出にあっては直観的表象が「類比の媒介のもとに」理念のもとに置かれると述べ,次のような説明を与えている。

> 類比において判断力は二重の仕事をはたす。すなわちまず第一に,概念をある感性的直観の対象へ適用し,そののち第二に,この直観に関する反省の単なる規則を,最初の対象がその象徴でしかないところの全然異なった対象へ通用するのである。例えばここに君主政体の国家があって,その国家が憲法に支配されていれば霊魂ある肉体によって表象せられ,唯一の絶対的意志によって支配されていれば,単なる機械(手挽臼といったような)によって表象せられる。しかしいずれの場合でも単に象徴的に表象されたに過ぎない。なぜならば専制国家と手挽臼との間にはもとより何の相似もないが,しかしこの両者と両者の因果性とに関する反省の規則の間には相似が存しているからである(4)

手挽臼の例に即して,認識諸能力を擬人化するカント的隠喩の枠内で敷衍してみよう。判断力の第一の仕事とは,手挽臼という概念を一つの感性的直観の対象に対して通用すること,つまり概念のもとへ事例を包摂するという経験的判断を行うことである。そして判断力の第二の仕事とは次のようなものである。すなわち,(1)この対象の認識に付随して,感性的直観の対象としての手挽臼についての構想力の表象,および道具としての手挽臼の因果性つまり手挽臼の概念についての構想力の表象はある心情的な影響を主観に及ぼす。そこでまず判断力は,対象構成に付随してそれらの構想力の表象が主観に及ぼす心情的な影響の方へと注意を向けかえる。すると理論的関心から解放された構想力が手挽臼の概念を越えたより多くの考えへと悟性を誘う有様が判断力の前に現れる。(2)続いて判断力は,手挽臼の概念を無規定的な仕方で拡張する構想力と悟性との戯れについての反省を通して、そこに何らかの規則を見出す。この規則は客観的対象としての手挽臼に関して既に得られた知識に追加することのできる規則ではなく,単にその主観的表象にのみ適用可能な規則に過ぎないものである。その意味においてこの規則は,反省的判断力が自らに対して指令した反省の手続きの規則と見なされる。(3)一方,専制国家という理念に適合する直観的表象を与えよという理性の無理な要求から判断力の活動は影響を被っている。判断力はここでは,仮に専制国家の理念に適合する直観的表象があったとすればそこに見出されるであろう規則を携えて,あるはずのない直観的表象を空しく探し求めている。あるはずのない直観的表象に適合するに過ぎないそのような規則もまた反省の手続きにのみ帰せられる規則である。(4)そして今や,手挽臼に関する反省を通して得られた規則と,仮に専制国家の理念に適合する直観的表象があったとすればそこに見出されるであろう規則とを比較して,判断力は両者の間に相似を見出す。そこでこの単に反省の手続きにのみ帰せられる規則における相似を媒介にして,判断力は専制国家の理念のもとに手挽臼の直観的表象を置く。以上のような反省的判断力の諸手続きを通して専制国家の理念が手挽臼によって象徴的に表象されるという関係が成立する。

カントにあっては象徴表現が成立する条件として,先の引用にあっては「反省の形式」ないし「直観を取り扱う手続きの規則」と理念との「一致」が,後の引用にあっては直観と理念とに関する「反省の規則」における「相似」が挙げられている。これらは若干の表現上の差異はあるものの,源泉の異なる二つの表象を取扱う際の判断力の手続き自身に帰せられるべき規則として見出される「規則」の「一致ないし相似」が象徴表現の成立条件であるとする点では同じであろう。ところでそのような「一致ないし相似」が知られるのは,どのようにしてであろうか。ここにおける反省の「規則」はいずれの場合も規定された悟性概念へと仕上げることのできない「規則」である。それゆえ二つの反省における規則の「一致ないし相似」は,悟性によって与えられる概念を経由して,つまり同一の概念に帰着することとして知られるのではない。反省の「規則」の一致は判断力自身が備えている独自の判別能力によって知られるのである。ところでこ

れと両様の判別能力は,与えられた事例を概念のもとに包摂する経験的判断の内でも働いている。すなわちこの場合にも与えられた事例に対して一つの概念を正しく選び取るために判断力が参照すべきマニュアルといったものは与えられておらず,判断力自身の判別能力のみに基づいて源泉の異なる二つの表象の間に一致が見出されるのである。『純粋理性批判』の中でカントは規則の適用を正しく行う能力としての判断力について「判断力は独特の才能であって,まったく教えられず,単に陶冶されるにすぎない」と述べ,それを「天賦のオ(Mutterwitz)の特殊なもの」と呼んでいる[5]理念の象徴的表出に際して反省の規則における一致ないし相似を見出す働きをしているのも,この「天賦のオの特殊なもの」であると考えられる。

さてここで私は,カントにあっては判断力独自の判別能力によるとされる,反省の規則における一致ないし相似を見出す働きの内には身体の主体的・能動的な働きが参与しているという解釈を提出したい。すなわち直観的表象であれ概念であれ,それらを取り扱う判断力の手続き(Verfahren)の内には身体の振舞い(Verfahren)が参与しているのであって,源泉を異にする二つの表象を取り扱う反省の「手続きの規則ないし形式」の一致ないし相似が知られるのは,身体の「振舞いの型」の同一性に基づいてであると考えるのである。言うまでもなくこのような解釈はカントの認識理論の枠組みの外部に出なければ成り立たない解釈である。すなわち,カントにあっては判断自体にではなく判断の規定根拠に属すると見なされるであろう身体的契機を,この解釈では判断自体の一契機と見なすことになる。そのためカントにあっては「上位の」認識諸能力にのみ帰せられる能動的な形式付与の働きを身体に認めることになり,カントにおける認識諸能力の二元的分類から逸脱してしまうのである[6]。しかしカントの認識理論からのこのような「逸脱」を冒さざるを得ないにもかかわらず,本稿ではここまでのカントの読解によって準備された象徴形成の論理に上記の現象学的解釈を接木するという途をとる。この接木から次の二つの効果を期待できるからである。すなわち一方では,純粋悟性概念の図式化との平行関係の内に理念の象徴的表出を位置づけることから得られるカントの象徴形成の論理を道案内として,方法論上のアポリアを回避しつつ現象学を象徴作用へと向かわせることができるという効果,そして他方では現象学的反省を通してこの象徴形成のプロセスの具体化を図ることができるという効果がそれである。

2　知覚作用の内的契機としての身体図式の転位

それでは前述した身体の「振舞いの型」とはどのようなものであるか,また象徴形成における身体の働きとはどのようなものであるかを,現象学的な身体図式の概念を用いて明らかにしたい。身体図式の概念は,四肢の配置の変化,局部刺激,運動感覚,等によって変化するそのつどの自己の身体の全体的イメージを意味する心理学的概念として成立したものである。当初それは連合心理学の立場から「触覚的,運動感覚的,関節感覚的な諸内容が相互に連合するにつれて,また視覚的諸内容と連合してより容易に視覚的諸内容を喚起するようになるにつれて,幼児期の間に少しづつ備わっていったもの」[7]と見なされていた。しかしそのような連合心理学的定義は「幻影肢」[8]、「アロヒリー」[9]等の臨床的事実によって乗り越えられてしまい,次いで身体図式はゲシュタルト心理学的解釈を受けとる。ゲシュタルトとは主観的パースペクテイヴの内に現れる限りでの「形態」,すなわち主観的パースペクテイヴの内へのその諸部分の配置を通して生じる知覚的効果を形態自身が持つ特性の内に繰り込んで考えられた「形態」である。したがってゲシュタルトは幾何学的図形とは異なり,バラバラにとりあげられた諸部分の特性の総和以上の「体系的全体としての特性」を諸部分の配置を通して得ている。ゲシュタルト心理学にあっては,身体図式は身体諸部分の空間的配置から成る一種のゲシュタルトと見なされ,「経験の過程で確立された諸連合の単なる結果ではなく,相互感覚的世界における私の姿勢についての包括的な意識」[10]であるとされる。しかしメルロ＝ポンティによればこの定義もまた「既に心理学者たちの分析によって乗り越えられている」と言われる。なぜかといえばゲシュタルト心理学は客観的

空間の内に現出する対象的形態としてゲシュタルトを捉えているけれども,身体図式は「私の身体が現勢的または可能的なある任務に向かってとる姿勢」であり,私の身体のもつ空間性は「一つの位置(position)の空間性ではなく一つの状況(situation)の空間性」だからである[11]。そこでメルロ＝ポンティは以下のような身体図式の現象学的概念を提出する。すなわち,知覚空間はその内への「私の身体」の「投錨(ancrage)」を通して開示される方向性を備えた空間であるが,身体図式はこの方向性を表示する座標系としての機能,つまり「私の身体」のいる「ここ」を原点として知覚空間の内に前後,左右等の区別を立てる機能を果たしている。通常の知覚作用にあっては,身体図式はこの媒介機能の内に埋没しており,それ自体は対象的形態として現れない。しかし自体図式はゲシュタルトの一種と見なされるべき次のような形態的特性を備えている。第一に身体図式は知覚対象の差異を越えて繰り返し通用可能な座標系である。すなわち「私の身体」が対象へと向かう姿勢の内には習慣として獲得されたいくつかの馴染みの姿勢ができあがっており,大抵の場合それらの内の一つが知覚対象の出現状況として適用されているのである。第二に身体図式の「原点」は「私の身体」のいる「ここ」に固定されているのではなく,他者のいる位置に置き移されもする。したがって同型の身体図式を他者と共有することも可能である。そもそも私の身体図式は他者の模倣を通して習得され,習慣化された運動－知覚様式と見なされるべきであって,そこには文化的共同性が刻印されているのである。このように身体図式は反復可能性,転位可能性といった形態的特性を備えている。その限りで身体図式は,対象的ゲシュタルトとしては現れないけれども一種のゲシュタルトと見なされるのである。さしあたりメルロ＝ポンティが提起する身体図式の概念は以上のようなものである。

しかし本稿ではこの身体図式の概念を拡張して,単に知覚空間の方向性を規定する「私の身体」の一定の姿勢を意味するにとどまらず,身体的な志向的体験の内で反復される「私の身体」による状況設定の型一般を意味する広義の身体図式の概念を考えることにしたい。例えば,他者の身体は統一的な人格的他者として現れるだけでなく性的存在として現れることもあれば単なる事物的対象として現れることもあるが,他者の身体の現れ方のそうした差異には「私の身体」がそこで通用する身体図式の差異が対応していると考えるのである。あえて身体図式の概念をこのように拡張して用いるのは次の二つの理由による。

第一の理由は次の通りである。すなわち,身体図式の概念は,『知覚の現象学』において具体的な知覚作用に関する分析がその上に肉づけされる抽象的な骨組みとして用いられている。例えば人格的世界や性的世界に私が参入する際にも人格的他者や性的他者の身体の現れ方を規定する「私の身体」の一定の姿勢があるのであって,それらの場合にも「身体図式の研究の際に既に身体に認めておいた,あの一般的な転位作用」[12]が認められると言われる。ところがこの肉づけの過程を通して,事物知覚は発達過程において他者知覚から派生したものであることが明らかにされる。つまり認識の順序としては事物知覚に関する反省を通して得られた基礎の上に他者知覚に関する理論が構築されるのであるが,その結果として,実存の秩序から見れば他者知覚の方が事物知覚よりも根源的であることが知られるのである。ところが他者知覚にあっては身体図式は私の身体に属するのみならず知覚対象である他者の身体にも属している。事物知覚が他者知覚から派生したものであるとすれば,他者を原点とする身体図式に対応する契機が事物知覚の内にも見出されるのではないだろうか。このように問うならば,事物もまた「私の身体」にとっての上下,前後,左右,等の位置に現れるというだけでなく,それ自身における上下,前後,等々の位置規定を備えた知覚対象として現れるという事実に気づかれる。事物がそれ自身における位置規定を備えているからこそ,「私の身体」の位置や姿勢の変化にかかわらず,知覚された事物はそれとして同定されることができるのである。したがって事物知覚の内にも知覚対象を原点とする身体図式は確かに含まれているのである。しかしながら他者知覚にあっては身体図式の原点の二重化や交互移動が顕在的に認められるのに対して,通常の事物知覚にあっては知覚対象を原点とする身体図式は潜在化している。事物知覚にあっては,知覚対象を

ろうか。ここで音楽と壁紙とを結びつけているのは概念でもなければ具体的な知覚ー記憶像でもなく,「過去のいくつかの経験から形成された〈壁紙らしさ〉」である。尼ヶ崎によれば,このような「〜らしさ」とは「具体的形象の種となる形象以前の『型』」であり,その下層には「身体的経験の『型』」があると言われる(15)。すなわち「壁紙らしさ」とは客観的対象としての壁紙の特徴ではなく,壁紙へと向かう「私の身体」の習慣として獲得された一定の姿勢つまり一つの身体図式に,その内的契機として含まれている,「私へと向かう壁紙」としての振舞いである。それゆえ壁紙音楽という隠喩が即座に「なるほど」と納得されるのは,「私の身体」が音楽と壁紙とに対して同型の身体図式を適用することによってなのである。そしてこの同型の身体図式の通用は概念を経由せずに,「私の身体」独自の選択に基づいてなされるのである。象徴表現の二つの「項」の結びつきが理解されるのも「私の身体」のこの働きに基づいてであると私は考える。すなわち反省の「規則」の一致の判断力による「発見」に先立って,その一致の基底を成す主観的な結びつきが「私の身体」による同型の身体図式の適用を通して「創設」されると考えるのである。

さて,「私の身体」による以上のような独自の媒介作用の存在を認めるならば,象徴形成において象徴と象徴されるものとの連関を打ち立てるのは「私の身体」であって,判断力は事後的に両者の間に反省の「規則」の一致を見出すに過ぎないということになるであろう。つまりカントの象徴理論にあっては象徴と象徴されるものとを結びつける媒介それ自体と見なされていた「反省の『規則』の一致」は,実は与えられた象徴表現に関する批判的反省自身が事後的に持ち込んだに過ぎなかったということになる。とはいえ反省的判断力は象徴形成には何一つ関与していないというわけではない。「私の身体」による同型の身体図式の適用は,それだけをとれば隠喩的連関一般を形成する作用に過ぎない。象徴表現が形成されるのは,同型の身体図式を適用すべき方向を定める働き(Orientierung)を反省的判断力が行っているからである。いわば判断力は,象徴表現を形成する方向へと「私の身体」を誘い込んでいるのである。この見地に従ってカントの象徴形成の論理を整理し直すと以下のようになる。(1)諸知覚作用にともなって,「私の身体」が同型の身体図式を適用することから生じる多方向的な隠喩的連関が形成されている。(2)理性の関心の影響下にある反省的判断力が理念のもとに置くべき直観的表象を求める。(3)この求めに応じて自らの任務を果たすべく「私の身体」は一定の知覚態勢をとる,つまり一つの身体図式を用意する。(4)これと同型の身体図式が通用される知覚対象と理念との間に象徴的連関が「創設」される。以上である。ただしこれらの手続きだけではまだ,無自覚的な象徴作用が行われるに過ぎない。この象徴作用は,身体図式の同型性という基礎の上に「反省の規則の一致」を「発見」する反省的判断を待ってはじめて一つの象徴表現として認められるのである。したがって象徴表現を自覚的に使用する場合,あるいは与えられた象徴表現を解釈する場合には,「反省の規則の一致」もまた象徴と象徴されるものとを結びつける媒介として機能していると言ってよいであろう。それゆえカントの誤りは,批判的反省の眼差しの下で追体験された象徴作用において初めて媒介として機能するに過ぎない「反省の規則の一致」を,当初の象徴形成において既に働いていたものと錯覚したことにある。

カントの象徴形成の論理の上に現象学的解釈を接木することによって得られる成果は以上のようなものである。「接木」という比喩を用いたにもかかわらずこの試みは現象学的反省の外部にも出なければならなかった。しかし今この方法論上の問題を検討する余裕はない。本稿ではここまでの議論を通して得られたものを足掛かりとして精神分析や人類学の考察対象をなす諸象徴作用への哲学の立場からの接近可能性を示すことを優先させたい。それが可能であるならば,以上の議論もあながち方法論に対する無頓着さから生じた仮象ではないことを示唆することにもなるであろう。

3　トーテミスムに見られる象徴的身体の論理

象徴表現の「項」としての身体は象徴の側に立つ場合もあれば「象徴されるもの」の側に立つ場合もあるが,

原点とする身体図式は私の,統一的な知覚体験の内に潜在的な一契機として回収されているのである。このように考えるならば他者知覚に基づく広義の身体図式の方がより基本的な身体図式の特性を示していると言えるであろう。すなわち広義の身体図式とは私を原点とする身体図式の内に知覚対象を原点とする身体図式を繰り込んだ複合的な「身体の振舞いの型」であるが,こちらの方が狭義の身体図式よりも基本的な「私の身体」のあり方であると考えられるのである。これが身体図式の概念を拡張して用いる第一の理由である。

だが事物知覚において知覚対象を原点とする身体図式が潜在化しているということは,事物を原点とする身体図式は知覚作用の内的一契機としてその存在が論理的に要請されはするものの,具体的な現象としては記述不可能だということである。それゆえ広義の身体図式の概念はもはや純粋に現象学的な記述的概念ではなく,発達心理学による観察事実に基づく推論の上に成り立っていると考えなければならない。したがってこの概念を用いることは現象学の外部へ出ることを意味している。それにもかかわらず象徴形成における「身体の振舞いの型」を説明するためにこの概念を用いるのは,知覚作用の内的契機としての「私の身体」の次のような振舞いを含んだものとして広義の身体図式を考えることができるからである。すなわち,知覚対象を原点とする身体図式が存在するということは,単に知覚対象自身における上下,前後,等の位置規定が存在するということを意味するだけではない。それは知覚対象を原点とするパースペクティヴの内に私が位置づけられ,知覚対象の方が私へと向かう,あるいは私に背を向けるということでもある。つまり知覚対象がゲシュタルトとしての安定性を得るのは,主体としての「私の身体」自身のあり方としてその知覚対象のあり方を引き受けることを通してなのである。そして「私の身体」がこの主客の逆転を引き受けるということは,知覚対象の方が主体となって私を見,私に触れ,私を聞いているという仕方で規定される私の対象的「イメージ」とでも言ったものを対象としての自分の姿として引受けるということでもある[13]広義の身体図式には,この二側面へと分化する「私の身体」の振舞いがその部分的契機として含まれていると考えることができる。これが身体図式の概念を拡張して用いる第二の理由である。

さて,この広義に解された身体図式こそ先に「身体の振舞いの形」と私が呼んだ象徴形成における身体的契機に相当するものである。すなわち象徴表現に見られる反省の「規則」の「一致ないし相似」の基底を成しているのは,そこに通用されている身体図式の「一致ないし相似」であると私は考える。詳しく言えば,身体図式の「一致ないし相似」を通して二つの対象の間に隠喩的連関を立てる「私の身体」の働きによって象徴表現の二つの「項」が結びつけられることが,反省の「規則」の「一致ないし相似」が見出されるための基底を成していると考えるのである。具体例を用いて説明しよう。尼ヶ崎彬は『ことばと身体』のなかで次のような例を示している。

> 暑いニューヨークのアパートでラジオをつけると,のんびりしたリズムの,明るいけれども力のない音楽が流れた。家人が英語を教えてくれた。「こういうのをね,『ウォールペーパー・ミュージック』つていうの」。壁紙音楽。うまい言い方があるものだ,と思った。……(中略)……
> …「邪魔にならず,しかも空間の雰囲気を作るもの」「快適さを与える程度には美しく,芸術にならない程度にはありきたりのもの」。時間さえかければいくらでも言葉を紡ぐことはできそうな気はしたが,同時にいくら言葉を連ねても,私が「なるほど」と納得したものを十分に表してはいないとも思えた。……(中略)
> それでは私が「壁紙音楽」という言葉に理解したのは,壁紙の概念ではなく,壁紙の知覚像か記憶像,つまりイメージなのだろうか。いやそのとき私は目の前の壁紙を知覚したり,特定の壁紙の記憶像を思い浮かべたわけでははけっしてない。ではいったい私は「壁紙」の何をわかったのだろうか。それは記憶の中の≪壁紙≫そのものではなく,過去のいくつかの経験から形成された〈壁紙らしさ〉だというほかはない[14]。

この例に類する体験は誰にもなじみ深いものではなか

精神分析は身体が「象徴されるもの」の側に立つ場合に注目する。例えばフロイトは欲動が心的代表に固着する諸様態をリビドーの備給先となる身体部分の差異(口,肛門,性器)に即して三つのタイプに分類しているが,この考え方に従えば多くのものが乳房や糞便や性器の象徴と見なされる。これに対して人類学は儀礼,神話,呪術,等の分析を通して,一方では宇宙,動植物界をはじめとする様々なものの象徴として身体が使用されているとともに,他方では様々なものが身体の象徴として使用されていることを発見する。ここから人類学は,「未開」社会にあっては身体が宇宙,動植物界,共同体,等と相互に呼応しあっているということ,したがって身体が他のものの象徴であると同時に他のものが身体の象徴であるという関係が成立しているという結論を引き出す。そしてこの広大な象徴連関の発見に基づいて,「未開」文化に関する精神分析的解釈の批判へと人類学は向かう。例えばメアリ・ダグラスは社会人類学の立場から,「未開」文化の内に肛門期への固着を見出す精神分析的諸解釈を批判して,「あらゆるものが身体を象徴することが真であるように,身体があらゆるものを象徴することも同じく真である」(16)と言っている。同様にレヴィ＝ストロースも,「未開」人と神経症者とのあいだに精神生活における一致を見出すフロイトの見解を批判して,「未開人とむしろ精神分析学者の精神生活に対応が存する」のであって,精神分析が用いる「心理＝身体コード」は「未開」の神話に使用されている多様なコードの一つに過ぎない,と指摘している(17)。すなわち他のコードに準拠すれば身体は「象徴されるもの」の側から「象徴するもの」の側へと移行するのである。それゆえ例えば「未開」社会にあっては,「心理＝身体コード」に準拠すれば精神分析が言うように家屋は身体の象徴であるが,「宇宙論的コード」に基づくならば身体が家屋,共同体,宇宙の象徴なのである。

社会人類学の立場からなされたこれらの批判は正鵠を射ているように思われる。精神分析が「未開」社会の豊かな象徴作用の内のただ一つだけを見て取ることができるに過ぎないのは,私たちの社会には「心理＝身体コード」以外には「未開」社会と共通する象徴コードがないからである。他のコードが私たちの社会には欠けているということは,私たちの社会では身体が他のものの象徴として使用されないということを意味している。象徴としての身体は,社会の周縁部に拡散して宗教,芸術等の内に見られるものの,私たちの日常生活の中心部には見出し難くなっている。この状況がもたらされた経緯は,近世・近代史の中に読む取ることができる。例えばミシェル・フーコーは日常生活への市場経済の浸透,生理学や臨床医学の成立と発展,教育・処罰制度の確立,等を通じて,個人の身体が個人的所有物,物理的システム,精神による支配の対象,といった諸規定を受け取って行く諸局面を暴き出しているが(18)、この過程ほとりもなおさず身体が象徴的連関から切り離され,合理的に管理可能な物理的対象として囲い込まれて行く過程である。精神分析や社会人類学もこうした動向の徹底化を背景として成立したのである。すなわち異文化の内に存する象徴としての身体も,自文化の内に存する象徴されるものとしての身体も,脱神話化された身体という「地」があって初めてその上に出現することのできる「図」として「発見」されたのである。それゆえまた,私たちの社会にあっては個人的偏差を通して知られるに過ぎない精神分析のいわゆるリビドー発達の諸段階に対応する象徴形成の諸方式が,「未開」社会において社会的コードの形成原理として使用されているのも,なんら不思議なことではない。包括的な象徴的連関から切り離された身体にあっては個人的生活の内に潜在化させられた諸象徴形式が,「未開」社会にあってはその原形的なあり方において顕在しているだけのことだからである。

きわめて大まかに言えば,人類学的諸象徴表現にあっては象徴と象徴されるものという両「項」は交替可能な相対的関係の内にあり,これに対して精神分析的象徴表現は,そうした諸「項」の一つであった「身体」が象徴されるものの地位を独占して自らはもはや象徴の側には立たなくなった状態だと言えよう。それゆえひとまず人類学が提出している象徴理論の検討に焦点を絞ろう。「未開」社会の象徴体系の見取り図とでもいったものを,レヴイ＝ストロースはそのトーテミスム解釈において提示している(19)以下に要約しよう。自然種の体系と社会集

団の体系という二つの「差異の体系」が相同的(homologue)であるとき,この「差異の体系」がトーテム分類体系と呼ばれるものである。この分類にしたがえば一自然種と一人間集団とが一セットになって他から区別される。こうして他から区別された人間集団がトーテム集団と呼ばれるものである。さて,トーテム分類体系は一つのトーテム集団の内にその一成員が占める位置を表現するために用いられる。このときその位置は当該トーテム種の個体の一身体部分によって表現される。つまりトーテム分類体系の一項目をさらに下位分類するためには当該トーテム種の個体の身体諸部分間の差異が使用されるのである。この当該トーテム種の個体の身体諸部分間の差異の体系は人間の身体へも通用されるから,ここに個人の身体と一トーテム集団との一対一の対応関係,および個人の身体諸部分と一トーテム集団の諸成員との対応関係が成立する。さらに,同様の手続きは他のトーテム集団においてもなされるから,例えば各トーテム集団における「足」の位置に相当する個人の集合,すなわち集合「足」(クマの足,アザラシの足,ワシの足,等)といったものが考えられる。ところでこの集合が「手」の集合,「頭」の集合,等と結びついて一つの身体全体の集合を形成すると,それは社会集団全体と一致する。ここに個人の身体と社会集団全体との一対一の対応関係,および両者の諸部分間の対応関係が成立する。さらに,社会集団の体系と自然種の体系とは相同的であるから,個人の身体は自然種の全体,つまり自然界とも対応関係の内に入ることになる。こうして個人の身体がトーテム集団,社会集団の全体,自然種の全体との間に対応関係を取り結ぶと,今度は個人の身体諸部分と社会集団の諸部分との対応関係を媒介にして個人の身体諸部分と自然界の諸部分との対応関係が立てられる。以上のようにして,トーテム分類体系に従って形成された社会にあっては,個人の身体,社会集団,自然界の三者間に緊密な対応関係が成立する。この対応関係は,他の様々な象徴表現を読み解くための基本的な枠組みとして参照される「未開」の世界観の全体的な見取図と見なされるべきものである。

さて,トーテミスムにおける個人の身体,社会集団,自然界の三者間の対応関係は,三者の内どれか一つが特権的なモデルとして他の二者に投影されることから成り立っている関係ではなく,三者の内どの一つも他の二者による象徴的な表現を通して初めてそれとして把握されるという相互依存関係である。これら三者はそれぞれ他によって象徴されるものであるとともに他を象徴するものでもある。言い換えればそれぞれが理念であるとともに象徴でもあるのである。さらにこの三者の対応関係は,単なる象徴的な「表現」関係にとどまるものではなく,直接的な影響を及ぼし合う関係でもある。すなわち三者それぞれの諸部分間には自動的な繋がりが存在しており,この繋がりを通して三者は相互に影響を及ぼし合い,呼応しあって活動している[20]。それゆえ個人の身体,社会集団,自然界の三者は単に互いに他を通して象徴的に考えられるというだけでなく,他に対する直接的な働きかけを通して主体的に顕現してくるのである。これらのことからトーテミスムは,前節で述べた知覚作用を形成するプロセスが象徴的表現として顕在的に言語化され,社会的に認知されたものであると見なすことができる。すなわち,前節で指摘したように知覚作用の内には身体図式の原点を知覚対象に置くことから生じる主客の逆転がその内的一契機として含まれている。一方において知覚対象を原点とする身体図式を「私の身体」自身の主体的なあり方として引受け,他方においてそのような主体にとっての対象的「イメージ」を私自身の客体的な姿として引受けるという主客の逆転した関係が知覚作用に内的一契機として含まれている。通常の事物知覚にあっては知覚対象を原点とする身体図式は潜在化しているために,この主客の逆転した関係は自覚されない。ところが私たちの知覚作用にあっては潜在的なこの契機が,トーテミスムにあっては顕在化されているのである。すなわち一方で自然界や社会的集団は主体として個別的な身体へと向かい,個別的な身体に対して体系内の位置を指定する。他方で個別的身体はこの客体化を引き受けることを通して,カントにあっては理念と見なされるべきこれらの対象との一対一の直接的な影響関係の内に入る。つまりここでは知覚作用の内的契機としての「私の身体」の諸相が象徴表現の「項」として登場し,「私の身体」の媒介作

用それ自体が象徴的表現として露呈されているのである。それゆえトーテミスムは私たちの知覚世界と類比的な一種の「知覚」世界を指示しているかに見える。このことは,私たちから見れば単なる象徴的な関係と見える関係が,トーテミスムの体験主体にとっては現実的な影響力を持った関係として「生きられて」いるということからも窺われることである。もっとも,トーテミスムの体験主体と現象学において知覚主体と見なされる「私の身体」とでは,対象へと向かう姿勢が単に類比的であるというだけで,使用されている媒体の分節構造の差異が私たちの知覚世界とトーテミスム的な「知覚」世界とを決定的に分け隔てているのではあるが。ともあれカントによれば決して直観化されない理念の単に間接的・類比的な表出にとどまるとされた象徴が,ここでは「象徴されるもの」との直接的な影響関係の内にあって身体的に「生きられて」いる。その限りでトーテミスムは知覚作用としても体験されていると考えることは許されてよいであろう。すなわちここでは現象学的な「私の身体」とは異なる身体を主体として,前節で見た知覚作用における身体の主体的・能動的な働きが遂行されていると考えられるのである。

結びにかえて

象徴作用が同時に現象学的な「私の身体」とは異なる身体を主体とする知覚作用として体験されていると想定されるというこの特徴は,トーテミスムのみならず人類学的象徴表現と精神分析的象徴表現とに共通して認められる特徴である。このことはこれらの象徴表現が身体概念の「拡張」を理論的に要請しているということを意味している。しかしそのように「拡張」された身体概念を用いることは,現象学の立場から見れば一種の象徴「使用」と見なされるであろう。すなわち象徴作用の理論的解明を目指す作業自身が象徴作用に巻き込まれてしまっていると見なされるであろう。現象学の立場からなされるであろうこの指摘は正当なものである。もはや本稿ではこの方法論上の問題に立ち入る紙幅の余裕はないが,次の二点だけ指摘しておきたい。第一に,「拡張」された身体概念から出発する系譜学的な文脈の内では,現象学的な「私の身体」は「拡張」された身体概念のもとに近代的な社会制度と結びついたその一形態として包摂され,それに伴って現象学の主張する知覚の優位性も退けられる。それゆえここに一種の循環問題が生じてくる。第二に,本稿で行ったカントと現象学とからの「逸脱」から生じる方法論上の問題もまた,結局この循環の問題に帰着する。すなわちそれらの「逸脱」もまた,身体概念の「拡張」を通してコギトから徐々にその外部へと向かう歩みなのである。この方法論上の問題の主題化は,本稿では触れることのできなかった精神分析的象徴作用における身体の主体的・能動的な働きの解明とともに別稿に委ねることとする。

註

(1)M.Merleau-Ponty,"Phénoménologie de la perception",1945, Editions Gallimard.『知覚の現象学』竹内芳郎・小木貞高訳, 1967,みすず書房

(2)I.Kant,"Kritik der Urteilskraft",herausgegeben von Karl Vorländer,die sechste Aufl.,1924,Ferix Meiner Verlag.『判断力批判』坂田徳男訳, 1965,河出書房

(3)Kant,a.a.O.,S-255。

(4)Kant,a.a.O.,S-256。

(5)I.Kant,"Kritik der reinen Vernunft",A133,B172.

(6)とはいえ,このような解釈-と人を誘うようないくつかの考察をカントが残しているのも確かである。例えば方向定位をめぐるカントのテクストには,空間性をめぐるフッサールの遺稿を彷彿させる語り口が,パースペクテイヴを捨象した直観形式としての空間に関する議論と綯い交ぜになって見出される。現象学の立場から回顧的に読めば,そこにはカントのもう一つの理論的発展の可能性といったものが垣間見られるのである。ここに私が提起した解釈は,カントの批判哲学に内在的な仕方で引き出されうる解釈ではないにしても,カントのそうした可能性の一端に触れるものではないだろうか。Vgl.I.Kant,"Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume(1768)","Was heiβt: sich im Denken orientieren?(1786)",E.Husserl,"Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologishen Ursprung der Räumlichkeit der Natur'in "Philosophical Essays;in Memory of Edmund Husserl",ed.by Marvin Faber,1940,Harvard U.P.

(7)Merleau-Ponty,op.cit.,p.115.

(8)le membre fantôme　切断されて失われた四肢の位置していた空間的部位に触覚,痛覚,等が体験されるという現象。すなわち存在しない手足に痛みや痒みを覚えること。

(9)l'allochirie　触覚的刺戟が左右逆転して体験される半側身体失認の一種。例えば右手に針を立てると左手の対応する箇所に痛覚を覚えるといった症状。

(10)Merleau - Ponty,op.cit.,p.116.

(11)ibid.

(12)Merleau- Ponty,op.cit.,p.196.

(13)拙論「イメージとしての身体;メルロ＝ポンティのカッシーラー批判を巡る考察」（『倫理学研究』第14号，1984)において,知覚作用の内的契機としてのこの形象以前的なイメージの機能については詳しく論じた。

(14)尼ヶ崎彬『ことばと身体』，1990,勁草書房113頁―115頁

(15)同書152頁－153頁

(16)M.Douglas,"Purity and Danger;An analysis of the concepts of pollution and taboo”,1966,Routledge&Kegan Paul,p.122.

(17) C.レヴイ＝ストロース『やきもち焼きの土器つくり』,渡辺広三訳，1990,みすず書房，257-260頁

(18)Cf.M.Foucault,"Naissance de la clinique",1972,P.U.F.,"Surveiller et punir",1975,Editions Gallimard.

(19)C.レヴイ＝ストロース『野生の思考』,大橋保夫訳，1976,みすず書房，180-183頁，201-203頁。いわゆるトーチミスム問題の中心をなしていたのは自然種の分類と社会集団の分類とが一致するのはなぜかという問いであったために,この分類が同時に身体の分節化でもあることは従来あまり重視されてこなかったように思われる。しかしここでレヴィ＝ストロースは,トーテム分類が種と個体と個体の諸部分とを媒介するオペレーターとして機能するものであることをはっきりと指摘している。

(20)拙論「象徴的身体の論理について」(『大阪教育大学実践研究』第二号，1993)では,特に個人の身体と社会集団との対応・連動関係を中心にこの問題を取り上げた。

バロック音楽研究の視点

樋　口　光　治

西洋音楽史にはいくつかの時代区分が設定されているが,およそ千六百年前後から千七百年代前半あるいは中頃にかけての時代をバロック時代と呼び,その間に作られたさまざまな音楽をひとまとめにしてバロック音楽と呼んでいる。そのことは,この百数十年間に作られた音楽には,楽曲のジャンルや表面上の形式,書法の多彩さを越えて,共通の特徴が見られるということを意味している。従来の研究では,その共通の特徴とは,この時代の音楽が情緒 Affekt（ここにいう情緒とは今日その言葉が意味するものとは異なる。以後アフェクトと表記する)を表現しているということであった。確かに,当時作られた単一楽章の曲ないしはそれに類するような曲は,普通一つのアフェクトを表現していると考えられる。それどころかカンタータやオラトリオのような比較的規模の大きい曲においても,物語の展開によって一曲一曲の表現内容は刻々に変化しながらも,全体としてみればその作品全体の結末が基調として個々の曲の存在を意味づけており,その意味では大きくみれば一作品・一アフェクトと考えることができる。従って,バロック音楽の特徴をアフェクト表現にあるとするこれまでの考え方そのものには異論はない。しかし問題は,このようなアフェクト表現という特徴が作品そのものの特徴であるというよりも,むしろその背後にあるもの,つまり当該の作品の諸特徴の存在理由であるということである。従ってここで問われなければならないことは,バロックという一つの芸術史の概念によってまとめられた百数十年の間に作られたさまざまな音楽が,どのような楽曲構成上の諸特徴をもち,またそれらはいかなる音楽的時間の統一・構成原理あるいはこの時代特有の音の世界のとらえ方に基づいているのかということである。もちろんこれほど大きな問題点をこのような小論文の範囲内で論ずることは不可能である。本小論は,このような研究のための視点を設定しようとするものである。

そもそもこのようなことを問わねばならない理由は,この百数十年の長きにわたる時代に作られた音楽のジャンルや形式,書法があまりにも多様であり,それらすべてを一つの特徴でひとまとめにしてとらえること,あるいはそこに一つの統一的なイメージを見出すことが困難だからである。他の時代についてはこのようなことはあまり考えられない。例えば,バロック時代に前後する時代についてこの点をみてみよう。問題の主旨を明確にするために敢えて極論する。バロック時代に先立つルネサンス時代とは,偉大なる声楽ポリフォニーの時代である。楽譜に書かれたものとして今日に残っているものをみるかぎり,この時代の代表的な作品であるミサ曲やモテットのような宗教音楽,マドリガーレのような世俗音楽は磨き抜かれたルネサンス・ポリフォニーの手法で書かれている。一方,バロック時代に続く古典派時代は,ソナタ形式の時代ないしはソナタ形式的な発想で音楽が作られた時代であり,またロマン派時代と共にそれはホモフォニーの時代である。同時にそれは器楽が中心となる時代でもある。ところがバロック時代に関して,はたしてわれわれはこの時代を代表する特定の楽曲のジャンルあるいは形式や書法を思い浮かべることができるであろうか。少なくとも現象面でみるかぎり,この時代は声楽,器楽を問わず,実に多様なジャンルや形式,書法が生ま

れ,また併存した時代である。ルネサンス時代―バロック時代―古典派・ロマン派時代というおおまかな時代区分に沿って,「表面的に」各時代の主要な楽曲ジャンルや形式,書法をみた場合,両側の時代が明確な統一的特徴を有しているのに対して,真ん中に位置するバロック時代はそれとは対照的に多様性,言い換えれば試行錯誤とでもいうべきイメージを呈している。このことからバロック時代は,ルネサンスという「偉大な」声楽ポリフォニーの時代と「偉大な」古典派やロマン派の器楽を中心とするホモフォニーの時代とをつなぐ「過渡期の」時代,つまり近代西洋音楽の準備段階であるということにもなる。事実,バロック時代初期には声楽音楽が中心であったが,中期から後期にかけて徐々に器楽音楽が声楽音楽に並ぶほどに優勢となってくるが,この点もまたこのような見方に拍車をかけるのかもしれない。ちなみに,バロック時代に作られたさまざまな器楽のジャンルや形式を古典派の器楽の形式の未発達な前段階のものとする見方もあるほどである。しかし百数十年もの長きにわたるこの時代を単に「過渡期」とは考えられないのである。また直感的にみても,ルネサンス時代とバロック時代との間に鋭い断絶が存在するのと同様に,バロック時代と古典派・ロマン派の時代との間にもつなぐことのできない断絶が存在するように思われるのである。バロック時代の独自性とは一体どのようなものであったのか。歴史を追いながらその点を探ってみたい。

一般に,バロック音楽は歌詞に即して強い感情表現を行うことをめざして,ルネサンス音楽の法則を打ち破って出現してきたものであるといわれている。つまり,バロック音楽の夜明けは声楽の分野において,従来とは著しく異なる音楽の書き方の出現と共に始まることになる。具体的には,モノデイーと呼ばれる新たな作曲の手法が現れ,これがバロック時代に始まるオペラ,オラトリオ,カンタータなどのジャンルを誕生させることになる。モンデイー書法とは,ルネサンス・ポリフォニーとは異なって,歌の旋律が一本であり,それを通奏低音と呼ばれる簡単な伴奏が支えるというものである。それによって,従来のポリフォニーでは不可能であった,歌詞の意味内容の鋭い解釈を通じての深い感情表現が可能となった(実は,当時起こったルネサンス以来の伝統的な多声声楽曲における書法の変化もこれと同一の表現意図から生じた)。従来の研究では,この新しい書法の特徴を二つ挙げている。一つは,歌詞に即した感情表現を可能とする単一の歌の声部の出現及びそれによる歌の声部の旋律様式の変化(具体的には,大胆な不協和音や特徴的な音形の使用を中心とする,ルネサンス音楽では禁じられていたような作曲法を指す),もう一つは,通奏低音というこれまでになかった,楽器だけで演奏される声部が現れたという点である。すなわちここに,ルネサンス・ポリフォニーのア・カペラの等質的,一元的な構成とはまったく異なる,「独唱声部,通奏低音伴奏複合体」とでもいうべき一見,二元的で相互補完的な構造が生じた。言い換えれば,このような「レチタティーヴォ的」器楽伴奏付き独唱曲の出現によって,声楽パートと器楽パートとの間に役割分担が生じたのである。しかし,モノデイーにおいて生じたこの「二つの」現象ははたして別もの,あるいは異質なものの単なる共存といえるであろうか。この現象をこのように二元論で考えるかぎり,ルネサンス以来の伝統的な楽曲ジャンルにみられる質的な変化や,この時代にみられるポリフォニーとホモフォニーの併存の説明,さらにはこの時代の楽曲ジャンル,形式,書法にみられる多様性の統一的な把握も不可能なのではないだろうか。一般には先の二つの変化は「言葉が音楽の主人になった」ことから生じた,といわれている。しかしこの変化は単に言葉と音楽との関係だけにとどまらず,音そのもののあり方,扱い方にまで及んだように思われる。少なくとも直感的にいえば,「ルビコンは渡られ」,この時点で声楽音楽は決定的な質的変化をとげた。歴史には後戻りがきかないのである。それらはいかなる方向をめざす歩みであったのか。

ともあれ,「レチタティーヴォ的」器楽伴奏付き独唱曲はバロック音楽の「始まり」を特徴づけるものではあるが,それがすべてではない。これに類似した現象であるが,同じ頃コンチェルトと呼ばれる作品が出現し,バロック時代の到来を告げる。具体的には,G.ガブリエリをはじめとする作曲家の曲にみられるように,ここにいうコンチェルトとは声楽的要素と器楽的要素との拮抗関係

を指している。また, H.シュッツのガイストリヒェス・コンツェルトは器楽伴奏の付いた宗教的声楽曲を意味している。このようなもともとの意味合いに,後には独唱と楽器,種々の楽器あるいは楽器群相互,さらには独奏と合奏の協奏という意味合いが付け加わるようになる。つまり,ここにバロック音楽の第二番目の大きな特徴である「広義の協奏曲風の音楽の作り方」が生じることになる。これは同時に,声部書法的には高音声部と低音声部とに重点が置かれ,両者が緊張を学みながら音楽の時間を展開していく一方,中間の声部が概して希薄であるというバロック音楽全体にみられる書法の特徴とも深く関連している(また一般にバロック音楽の特徴として指摘される「テラス状の強弱法」も,このような「広義の協奏曲風の音楽の作り方」という特徴に含めて考えることができる)。従来の考え方では,ここにいう「協奏」は異質なものの括抗・緊張とその調和という二重の意味をもつとされている。しかし声楽の世界への器楽という異物の侵入は楽曲全体の在り方に影響せざるを得なかったのではないか。少なくとも,この種の曲の声楽の声部の在り方はルネサンス様式とは次元を異にしているように思われる。というのも,ルネサンス時代にも多声的な声楽曲においてその声部の一部を楽器で重複したり,置き換えたりしたが,その場合そのことが作品そのものの本質的なあり方を変えたり,その声部の声楽的な様式を器楽的な様式に変えたりはしなかったからである。ここでも,モノデイーの場合と同様に,バロック音楽にみられる二元性あるいは多元性をいかに統一の相のもとにとらえるかという問題が生じる。いずれにせよ,このような協奏曲風の音楽の作り方はルネサンス時代にはなかったものであり,このような特徴はバロック時代には,単に協奏曲と題された作品だけではなく,それ以外のさまざまなジャンルにもみられるが,それについては後に述べる。

さて,このようにみてくると,初期バロック時代の声楽曲の外見上の特徴は, 「器楽伴奏付き独唱曲」と「広義の協奏曲風の音楽」の二つになった。しかしここで,この両者の要にあって,両者に共通するものが器楽の声部すなわち通奏低音であるということが明かとなる。この通奏低音については,例えば H.リーマンのように,バロック時代を「通奏低音の時代」と呼ぶほどに重要な特徴と考えたり,さらにはこれを単なる表面的な書法ではなく,実はこの時代の音楽を成り立たせる根本原理に関わるものであると考える学者もいるほどである。つまり,通奏低音こそがバロック音楽の統一的な特徴,さらにはその根本原理あるいはこの時代特有の音楽的時間のとらえ方を体現したものであるということになる。しかし,問題はそれほど簡単ではない。なぜならば,初期のモノデイーやコンチェルトのような器楽伴奏付き声楽曲においては,役割分担をすることによって質的に変化した歌唱声部のもつ意味,ないしはそれと通奏低音との関連は未だに不問に付されたままだからである。結局,これまでの考察において明かとなった問題点は,声楽と器楽という「全く異質な二つのもの」ないし「二項対立」をどう「統一的に」とらえたらよいのかということである(音楽美学の抽象的・理論的な考察においてはしばしば,音楽を言語と対比させて,声楽と器楽とを峻別することなく一括して考察しているように思われる。しかし西洋音楽史の展開をみるかぎり,この問題は本質的に重要なものであり,またこの「二項対立」の在り方の変遷こそが他にはない西洋音楽史の歩みの独自性であるように思われる)。

この問題を考える手がかりは先に挙げたバロック音楽の第二の特徴,つまり「広義の協奏曲風の音楽の作り方」にみいだすことができる。ヴェネツィアにおいて G.ガブリエリのコンチェルト風の声楽曲が鳴り響いたとき,それは同時に,同様のスタイルの器楽曲が鳴り響いたときでもあった。テラス状の強弱の対比を用いた有名な器楽曲<ピアノとフォルテのソナタ>はこれを示す典型的な例である。C.モンテヴェルディの声楽曲にみられる劇的で華麗な旋律様式はこれと同じ世界のものである。

ちなみに,バロック時代の音楽の構成や旋律法には,声楽のそれと器楽のそれとの間に(そしてまた宗教音楽のそれと世俗音楽のそれとの間に)ある種の共通性があるといわれている。しかしこの共通性はいかにしてもたらされたのであろうか。当時の声楽曲においてはその近代的和声(曲全体の和声プラン,カデンツ)に基づく構

成や多声的書法,特定の表現内容と関連する旋律定型,動機的音形等さまざまな模索がなされたが,それはある一つの方向性を指し示していたように思われる。この時代に現れた音楽修辞法,フイグーレン・レーレさらにはアフェクテン・レーレ等の理論的な考察をも併せて考えると,この一つの方向性とは「音楽全体の器楽化」であったように思われる。「言葉が音楽の主人になった」ということは,逆説的にいえば,実は音楽が自己完結的な意味構造を自らのうちにもつかぎり,「主人である言葉」の支えをいつでも取り払えるということを意味していたのである。つまり,言葉が本当の意味において音楽の主人となり,作曲家が言葉の形式,鳴り響きではなく,その意味内容を音楽化しなければならなくなったときにはじめて,音楽はそれ自体が「言葉を語るような雄弁な性格」をもつに至ったということができる。この性格は別な言い方で表現すれば,楽音の吸引力ないしは力動的性格,つまり音楽の説得力と呼ぶことができる。この点を初期バロック時代に的を絞ってより正確にいうならば,一旦,一元的で等質的な声楽音楽の世界に器楽という異質なものが入り込んでしまった以上,この異質な両者が等質化され,統一される道はただ一つ,すなわち「声楽の器楽化」,さらにいえば「音楽全体の器楽化」をおいて他になかったのである。もちろんそうであるからといって,現象面においてバロック時代に声楽と器楽とが一気に入れ代るわけではなく,全体としてみれば声楽が器楽をうわまわっている。また声楽音楽はこの時代には飛躍的な展開を遂げることになる。むしろ,ここで指摘しておかなければならないことは,旋律語法や楽曲構造からみてこのような意味での「器楽的な発想」が声楽,器楽いずれの分野においても明確になってくるということなのである。

話を器楽に移すことにする。バロック時代初期にはじめて歴史に残る純器楽曲が現れることは,先の論との関連でいえば興味深いものがある。声楽と同様,器楽の分野においてもバロック時代の初期にはさまざまな試みがなされるが,名実共に器楽の大家として挙げなければならないのはバロック時代中頃に活躍した A.コレルリであろう。コレルリは厳しい校正と選択によって,それぞれ十二曲からなる五つのソナタ集と一つの協奏曲集を残しているが,それによって教会ソナタ(協奏曲)と室内ソナタ(協奏曲)という楽章編成及びその構成と楽器の編成を確立すると共に,後世の器楽曲に優れた模範を示したといわれている。またこれによって,それまで声楽曲よりも劣っていた器楽曲をそれと並ぶまでに高めた。J.マテゾンによって「すべての音楽家の王」と讃えられる所以である。それではコレルリはいかなる書法や構成の手法を用いて器楽曲に「言葉を語るような雄弁な性格」を付与したのか。大きく分けると四つ考えられる。第一は舞曲(組曲),第二は多声的書法,第三は楽器の特性,演奏技法に基づく器楽特有の音形あるいは旋律形,そして第四に変奏である(もちろんこれらの背後で,通奏低音が楽曲全体の和声プランやカデンツによって堅固な基礎を構築していることはいうまでもない)。コレルリの作品から抽出されたこれらの器楽構成の書法や手法はいずれも,バロック時代の作曲家が器楽を作曲する場合に用いているものである。

ここに四つ挙げたものをみただけでも,バロック時代の器楽の多様さは声楽のそれをうわまわることを予想させるが,一つずつ検討していくことにする。まず第一番目の舞曲(組曲)であるが,舞曲はバロック時代に初めて作られたものではなく,古くからあった器楽のジャンルである。かつては踊られると共に,旋律に歌詞が付いていてそれが歌われ,楽器でも演奏されたようである。

しかしこれら三つのパフォーマンスの中で,西洋の場合とりわけ重要なものは舞踏(舞踊ではない)つまりステップ・パターン及びそれと連動した音楽の楽節構造である。もともとこれら三つのものは一体であったわけであるが,舞曲が舞踏からはなれ,器楽曲として様式化されるにつれて,楽節構造的分節に基づき,舞踏の型や性格に由来するリズムや音形をより巧妙に用いてその時間を構成することになる。つまり純粋器楽の舞曲において,楽曲全体の枠組みを構成する上で必要であったのはその楽節構造的な時間の分節であり,その時間を展開するのは固有のステップ・パターンに基づくリズムや音形,そしてそこで表現される内容は当該の舞踏の性格であった。器楽が声楽とは異なるものを作り上げようとするとき,

理念や教義を表し,精神の側に属する言葉の形式ではなく,身体(足)の形式を用いたことは興味深い。ルネサンス時代からバロック時代にかけてさまざまな舞曲が生まれたが,性格の異なるいくつかの舞曲を組み合わせ,一つのまとまりある組形式にまとめ挙げた最初の作曲家はJ.J.フローベルガーであった。ここに作られた組曲の基本的な楽章構成はその後,バロック時代の終わりまで受け継がれていくことになる。このことからも明らかなようにバロック時代の器楽を成立させる重要な柱の一つは舞曲である。また,楽節構造的分節や舞曲特有のリズムや音形,その推進力がこの時代の他の器楽曲にも大きな影響を与え,さまざまな器楽曲が舞曲の明白な刻印を受けていることはバロック時代に特有の現象であるといわねばならない。ただ直感的にいうならば,楽節構造にみられる四小節構造の加算的な構成が,この時代の音楽的時間の展開にはそぐわないように思うのは筆者だけであろうか。パッサカリア,シャコンヌという例外的,特権的な舞曲を除いては。

第二の多声的書法についてみてみよう。多声的器楽曲は大バッハによって完成の城に達し,なかでもフーガはこの種の曲の最高の形式であるといわれている。しかしフーガをはじめとする多声的な器楽曲に足を踏み入れるやいなや,われわれはルネサンス・ポリフォニーの世界に引き戻されるかのような感を受ける。事実,この書法のゆえにバッハはルネサンス以来の音楽の総括者とされてきた。確かに現象面でフーガの歴史を辿っていくとルネサンス・ポリフォニーに行き着くことになる。しかしフーガの前身であるバロック時代初期のリチェルカーレやカンツオーナ,ファンタジア等をみると,明らかにルネサンス・ポリフォニーとは異なる刻印をそこにみいだすことができる。つまりそれらは教会旋法の影響を色濃く残しながらも,内側からその本質が決定的に変わってしまっているのである。その上さらにリズムや旋律の語法の上でも新たな特徴がつけ加わることになる。一つには,先にも挙げた舞曲の影響がある。もう一つは次に検討する第三の手法つまり楽器に特有の音形である。しかしこの多声的書法に関して指摘しておかなければならない黄も重要なことは,ルネサンス時代にはないバロック時代特有の声部進行の扱い方である。端的にいってしまえば,それは非和声音の巧妙な扱い方である。つまりバロック時代の器楽曲において,通奏低音的に把握された楽曲全体の大きな和声プランを楽曲構成のマクロ的手法とみるならば,おそらくミクロ的な手法のうちで最も重要なものが,カデンツを背景にもつ多声的書法に伴う非和声音の巧妙な扱い方であろう。これについては,声楽曲の分野ではC.モンテヴェルディに優れた例があったが,器楽の分野で,楽器の特性をうまく生かしながらこれを巧みに扱った作曲家がおそらくコレルリである。この手法はさまざまな作曲家に影響を与えつつ,最終的に大バッハにおいては他の諸要素と結合させて最も巧妙に用いられることになる。ちなみに,コレルリに特有の洗練された,器楽独自の歌唱的旋律の様式はG.F.ヘンデルに受け継がれていくことになる。

第三は,楽器の特性,演奏捜法に基づく器楽特有の音形あるいは旋律形である。例えば,コレルリの場合は自身優れたヴァイオリン奏者であったことから,とりわけ作品五のソロ・ソナタにおいてこれを巧妙に器楽構成の手段としている。このような器楽に特有の音形は,一般化していえば器楽音形(Spielfigur)ということができるが,この言葉からも明らかなように,これはもともと楽器の演奏から生まれたものである。その歴史は楽器の出現と共に始まるのであろうが,楽譜に書かれたものとしてはおそらくW.バード, J.ブル等のイギリスのヴァージナル音楽の作曲家たちの作品に始まるといってよいであろう。一方,この器楽音形の出現は明らかに当時のさまざまな楽器及びその演奏技法の発展と深い関わりをもっている。例えば当時イタリアではヴァイオリン,フランスでは管楽器が発達し,それぞれの楽器のための作品や演奏技法が飛躍的な発展を遂げる。しかし無窮動的に動く器楽音形は音楽的時間を展開する手段とはなりえて,そこに楽曲全体を統一するなんらかの原理を必要とすることは注意されねばならない。ちなみに,これに関連して付け加えるならば,バロック時代には楽器を演奏することそのものから,あるいは本格的な演奏の準備のために生れたといってもよい典型的なジャンルがある。それは鍵盤楽器のためのトッカータあるいは前奏曲であ

る。このジャンルはバロック時代全体を通じてみられ,典型的にバロック的なものの一つである。

第四は,変奏である。変奏曲は別にこの時代に限ってみられるものではなく,その成立は非常に古く,またほとんどあらゆる時代にみられるジャンルである。しかしこの時代には変奏曲は他の時代とは異なり,非常に重要な役割を占めている。例えば,コレルリの作品五の最後のソナタは「ラ・フォリア」に基づく変奏曲であるが,このような当時よく知られた俗謡に基づく変奏曲は数多い。バロック時代のプロテスタントの教会音楽家たちが残している膨大な数のコラール変奏曲もこれに類するものと考えることができる。しかしそれ以上に重要なものは,当時のほとんどの作曲家が作っているオスティナート(・バス)による変奏曲(その典型的なものがシャコンヌ,パッサカリア)である。というのも,確かにその起源は古く,最終的にはドローンに基づく即興演奏に行き着くことになるとはいえ,この種の作品の成立が通奏低音の出現と手を携えているからである。

このようにみてくると,バロック時代の器楽は声楽以上に多様性に富み,そこになんらかの単一の統一原理をみいだすことが不可能であるように思われる。やはり多様性・試行錯誤こそがバロック時代の器楽の特徴であり,この時代は十八世紀後半,十九世紀の器楽へ向けての準備段階であったのだろうか。一見そのように見えるが,もしそうだとすると辻褄の合わない非常に重要な点が一つある。それは,少数の例外的な事例を除いては,バロック時代に作られた器楽の形式やジャンルのうちで次の古典派の時代に受け継がれたものがほとんどないということである。現象面でみた場合,古典派音楽の準備ないしはそれに向けての試行錯誤という点では,むしろ前古典派の時代がそれにあたるかもしれない。このことから逆に,バロック時代に全盛を極め古典派の時代にはほとんど顧みられなかった形式やジャンルに共通してみられるものこそが,この時代の楽曲の統一原理であり,この時代特有の音楽的時間のとらえ方に関わるものではないだろうか。これまでの考察を踏まえた上で,そのような器楽の形式,ジャンルの典型的なものを挙げるならば,それは「前奏曲(トノカータ)とフーガ」,独奏楽器のための無伴奏曲,そしてシャコンヌ,パッサカリアのようなオスティナートによる変奏曲である(舞曲はこれらに共通する楽曲統一の原理を加味したときにはじめて,その枠組みとしての「形作られた形式」の硬直性を克服することができるように思われる)。そして,バロック時代の器楽構成の手法としてこれまでに考察してきたものはいずれも,これらの形式,ジャンルに総合的にみられるのである。問題提起的にいうならば,これらのバロック時代を代表する器楽の統一の原理,音楽的時間の構成原理とは,高い次元での「変奏の原理」,つまり「手と,音の表象との拮抗関係の原理」であるように思われる。

(本研究は1991年度, 1992年度塚本学院研究補助費に基づくものである)

教育の中での音楽の位置

－音楽体験の特質を中心として－

前　川　陽　郁

教育の観点から音楽について考える時，教育の他の領域と音楽との関わり，ひいては，一個の人間の教育としての教育全体の中での音楽の位置づけが問題になってくる。とりわけ，学校教育においては，教育が学校という枠の中でまとまりをなし，音楽はその中での一つの教科としての場所を占めることから，そこでの音楽の位置づけ，あるいは役割について考えなければならないが，ともすれば，音楽の能力を進歩させることなど，音楽の教育に専ら目が向けられがちではないだろうか。しかし，学校教育の中に音楽が置かれていることそのものからして，吟味する余地はある。進学等にあまり関わらないことで，音楽（ないし芸術）教科は必ずしも重視されていないばかりではなく，音楽文化が学校の外にも大きく広がり，音楽の楽しみの中心があるのは多くの場合むしろそちらで，「授業の音楽」にはそれとの間に落差がある状況にあって，そもそも果たして音楽を教育の中に置く意義があるのかどうかというところから，音楽教育について考えることは出発する必要があるだろう。そのためには，他の教科と音楽（教科）とがどのように違い，また，どのように関連するかをはっきりさせなければならないが，その際，最も中心的な点に即して考えるという意味で，音楽が人間にどのように関わっているかに，つまりは，音楽がもたらす体験に考えを及ばせるべきであると思われる。

1，前進的な活動と現在性を目ざす活動

音楽体験の性質について，特に他の活動の場合との違いについて考える時，ミケル・デュフレンヌの次のような指摘が手掛かりを与えてくれる。「知ることは一つの全体を目ざすが，諸体系はその全体への常に不完全な接近であり，そのため，常に，なすべき進歩，加えるべき領地がある」が，「それに対して美的体験は，知ることと同じように進歩することはなく，進歩があるにしても趣味の進歩でしかあり得ず，つまり，趣味が洗練され研ぎ澄まされることで，我々は美的対象に対してより柔軟に，より従順になるのであって，この進歩が美的なものの帝国を拡大するわけではない」のであり，「美的体験は，終えられればすぐ，生気のない空虚な記憶を残すだけである」[1]。

ここでは，知ることと美的体験との違いが説明されているが，まず，知ることについて考えると，それは，物に名称を与える，あるいは，既にある名称を確認することから始まるのであろうか。それが全くの始まりであるかどうかという問題は別にしても，初期的な重要な段階であることは確かであろう。しかし，知ることは，事物と名称との間に対応を付けることに留まるのではなく，そこから出発して一般化抽象化し，諸々の事物について，その名称を通して関係づけをし，更に，それらを支配している法則を見出すというように，（帝国が領地を拡大するように）より完全な認識，包括的な認識へ不断に進んでいくという性質を持つ。このように，知ることは，常に全体を目ざした途中の一段階なのである。かなりの完全さに達したと思われても，更なる完全さ，包括性や普遍性を目ざすのであり，また，その余地があることもわかっている。知ることは，知っていることと知らないこ

ととの区別を含み，知ることは，知らないことを知らないこととして意識することでもあるからである。それに対して，音楽体験（もちろん、ここでは音楽について美的体験を考える）は，そのものとしては未来に退かないという性質を持つ[2]。音楽にも，前進する，進歩する要因は関わっており，それには後で言及することになるが，体験について考えた場合には，そこから先に向けられているのではない，つまり現在的な性格を中心とするのである。ただ，そもそも「体験」というのは現在的なものであって，しかも，知ることもそこから出発しているのではないか。この点に関しても，音楽体験について論じた後で触れることになる。

時間の面から考えてみれば，日常的な時間は，原因結果の連鎖として，つまり，未来における結果を見込んでその原因となるように現在何かを行なうというように進むが，音楽は，そのような系列とは別のところにあり，しかも，日常の時間とは異なるのに留まらない。音楽は，出来事として現れるのではなく，日常的な出来事の連関から切り離されていることに加えて，演奏される度に，演奏する者にとっても聴く者にとっても，まさにその時の活動がもたらす時間であることによって，その都度現在として現れる。たとえば，言葉は，ある時点の誰かに属している。言葉は，それを今自分が言っても，その時考えた言葉でなければ，過去において誰かが考えた言葉であり，また，今自分が言っている言葉は，通常は，相手に向けられ，また，未来の何らかの結果に向けられた言葉である。しかし，音楽は，過去において作曲されたものであっても，それを演奏することも，聴くことも，過去のものを思い起こすことではなく，その時に言わば作ることであるため，音楽はその都度現在として立ち現れる。従って，声楽の歌詞にしても，過去に考えられたものであっても，音楽化されることで，単に過去のものではなく，今の自分にとって重みのある言葉になる。

しかし，人間のどのような活動であれ，それは現在行なっていることなのであるから，上述の点だけでは，他の活動との違いは明らかにならない。そこで，先に言語を引き合いに出したことと，認識には言語が深く関わっていること，それに，音楽には言語と類似する面があり，音楽はしばしば言語との類比で，つまり，言語のようなものとして捉えられることから，言語との比較を通して音楽体験について考えることが有効であろう。我々が言語を用いる時，すなわち，会話をしたり，考えたり，文章を読み書きしたりする時，言葉はまず音である。書き言葉にしても，書き言葉としての独自の側面は軽視できないにしても，基本的には音声言語を記したものであるし，ここで音楽について考える上では，音による言葉がまず重要である。しかし，言語は音だけで成り立っているのではなく，その昔に含ませて我々がつかんでいるもの，すなわち概念と共にあり，それが言語の意味である。また，その概念を介して物や行為等をさし示すことができる。このように，音と，それが意味する概念との二重性の上に，言語は成り立っている。それに加えて，言語は，通常，さし示す対象と関係づけて用いられるのであり，その関係まで考えれば，言語の二重性はよりはっきりする。これに対して，音楽は二重性の上に成り立ってはいない。音楽も音を用いるが，それは言語の場合のようにそれ以外の何かを意味することを目的とするのではなく，基本的に音と音との関係の上に音楽は成り立っている。また，言語も音の組み合わせに基づいているが，それが意味することを目的とする組み合わせであるのに対し，音楽の場合には，諸音がどのように組織づけられるかということが重要なのである。だから，作曲者だけでなく，演奏者や聴き手も音の関係把握としての関係づけをしているのであり，従って，言わば作っていることになり，つまり，その時の活動に密着して音楽はあるのである。

しかし，音楽が言語のような，すなわち，それ以外のものに方向づける働きをする側面はないのだろうか。この点について考えなければならない主要なものは，感情との関係である。音楽は，感情を表現する感情の言語であるとも言われ，実際，音楽が感情と関わることは，明らかであるばかりでなく，重要な点でもある。だが，音楽が感情と関係する基になっているのが音の動き，高さ，強さ，音色等々の感覚であることを考えれば，感情は音の組み合わせと不可分であり，音楽がどのようであるか

が，同時に感情の一面でもあるわけだから，感情にあるが，第３節で特に教育との関係の面から音楽につ
れが目的として表現されているのではなく，むしろ，音楽が我々の感情と接点を持ちつつ，それが同時に音の側とも不可分であることで，音同士の関係の方，ないし，その関係を把握することの方に我々を促す役割を持っている。

さて，以上の考察から音楽体験に踏み込まなければならない。言語を用いる時，言葉において現実のものとしてあるのは音（あるいは文字）であるが，それ自体が重要で、あるわけではない。用いる言葉は，意味を持ち，更には事物や行動に関係し，しかも，目的はそれらの側にあり，言葉はそちらに向けられている。そして，言葉が意味の方に向けられているということは，取りも直さず，言葉を使う我々の行為自体が，言葉そのものよりも意味の方に向けられているということである。これに対して，音楽の場合は，我々は音楽そのものに相対している。音楽は，それ以外の何かを意味することを目的とはしておらず，音楽に音楽外の意味を持たせることは可能ではあるが，言語とは違って，そのような意味がなくても，また，意味など音楽の外のものに依存しないことで，音楽自体として我々に働きかけるところにこそ，音楽たるゆえんがある。つまり，言語を用いることが目的から離れた記号の扱いであるのに対して，音楽は，活動の直接性に我々を引き戻すのである。声楽では，言葉（の音）が音楽化されることで，言葉の側にも重みがかかる。つまり，声楽は，言葉と意味との二重性を解消するのではないが，意味のみが重要であるのではないように言葉の性質を変えるのである。現に言葉があるのだから，その意味との二重性がなくなりはしないが，言葉に，ひいては言語活動に直接働きかけるところに，器楽にはない強みがある。「現在的性格」というのは，「現在」という言葉から考えれば，もちろん，時間に関わる特徴であるが，時間的に未来のものを目的とするのではないという直接性と同時に，音楽がそれ以外の意味などを目的としているのではない点での（「現に在る」という）直接性もある。その双方が音楽体験を構成しているのであって，もちろん，音楽体験の説明としてはどちらも欠かすことができず，この点は，次節で感性を問題にする際にも重要

いて考える上では，時間的な面での直接性，すなわち現在性の方に比重がかかる。

しかし，我々を直接性に引き戻すために，音楽が必要なのだろうか。たとえば，感覚はそもそも直接的ではないだろうか。確かに，何かにさわって温かいと感じる時，温かいと感じること自体は直接的である。だが，そこに知的側面が関与するとたちまち，何が温かいか，あるいは，なぜ温かいかということに重点が移って，感覚そのものからは遠ざかる。このことは，視覚や聴覚となると一層はっきりしていて，ほとんど常に，「何か」を見ているのであり，「何か」の音を聞いているのであるから，知的働きを取り込んで，そこでの間接性を乗り越えるかたちで，直接性は実現されなければならない。言い換えれば，自然的な状態を人為的文化的に作り出すことでもあり，そのようなところに音楽体験の特質はある。時間の面から見ても，現在の活動が未来の目的に向けられているのではなく，やはり現在で完結する．ところに音楽体験はある。もっとも，知ることにしても，その基には直接的な体験があり，また，一定の認識が新たな体験を可能にする側面もあるが，そこでは目的は体験ではなく（同語反復的になるが）知ることにあるのに対して，音楽の場合は，逆に，活動が現在的な体験を目ざしているのである。

２，感性的な姿勢と知性的な姿勢

音楽体験がどのような性質のものであり，それがどのようにもたらされているかという点から考えれば，音楽への姿勢は，意味や法則を求めて，自分が相対している対象としての音楽の背後に，また，未来の目的等に向けられているのではない。つまり，何のためのものかとか，何を意味するかとかという姿勢で向かっているのではなく，その点で，物事への知性的な姿勢とは区別されなければならない。背後にある法則に向かうのではないとはいえ，音楽の場合にも，法則とは言わないまでも，多かれ少なかれ規則は認められるが，それは，様々な物事を支配している，あるいは，予め与えられ，たとえば，そ

れにのっとって作るべき規則ではなく，むしろ，そもそもから出発しながらも，作品内部でそれ固有の規則を作っていく面が強く，つまり，やはり，対象からその背後にあるものとして向かうべき規則ではないわけである。

ベネット・リーマーが，教育の場において芸術に関して「伝達」の語を使わないことを提案している[3]ことも，上述のことと共に考えることができる。リーマーが，「芸術家と鑑賞者との間に起こることは，伝達ではなくて『共有』である」[4]と言う時，そこでは，芸術体験が芸術家と鑑賞者との関係にあるものではなく，鑑賞者と芸術作品との関係に帰せられることが強調されているのである。つまり，音楽に対する姿勢というのは，音楽を聴く場合であれば，たとえば作曲者といったその背後にある何かに向けられているのではないのであって，伝達における受け手の姿勢が何かを伝えようとする者に向けられるのとは違いがある。もっと一般化したかたちで他の人間との関わりについて考えてみれば，当然のことではあるが，音楽が目的とするのが美であることがそれを特徴づけている。何かを美しい[5]と受け留めることは，第一には各人自身にとってのものである。つまり，自分自身にとって美しいことがまず重要なのであって，他の者が同じものを美しいと感じるとは限らないばかりでなく，そう感じるかどうかは，自分自身が美しいと受け留めているその時には関わってこないし，また，逆に，他の人が美しいと感じるものでも，自分はそう感じないかもしれない。ただし，ひとたび体験そのものから距離を措けば，美には，自分自身の満足に留まるのではなく，中心は自分自身であっても，他の人にとっても美しいことが求められる面があることから，何を美しいと感じるかは，他の者との関係の中で変化し得るものではある。これに対して，知ることが目ざすのは正しさ，つまり，正しく知ることであり，それは他の人にとっても正しいものであって初めて完全さ，普遍性を獲得するのであるから，まず他の者との関係の中にある。たとえ意識してはいなくても，知というものが人間相互に対話的に形づくられてきているのである。

音楽に対するこのような姿勢，つまり，自己と対象そのものとの関わりのみの中にある姿勢というのは，言葉を換えて言えば，感性的な姿勢ということでもある。感性は，それを育てることが音楽教育の目標の一つとされる[6]ばかりでなく，音楽に限らず，芸術について，また，その教育について考える上で最も基礎にある概念であるが，それが何であるかということについては，必ずしも明確にはされていないように思われる。感性について考える時，それが元々感覚に近い意味を持つことは非常に示唆的である[7]。感覚を通しての知覚の意味も持つが，感覚の方に比重がかかる。また，（日本語としての）感性というのはある程度感情的な反応も含んでいるが，感受性と言えば一層感覚に近く，やはり，感覚能力に属する。もちろん，音楽は単に感覚的ではない。先にも述べたように，感覚はそのものとしては直接的である。しかし，感覚がそれのみであることは難しく，それが可能であるのは，知的能力を機能させることなく専ら感覚に浸っているような場合であるから，活動的であると同時にその活動が直接的であるためには，知性を取り込んだかたちで感覚に近い状態を作り出さなければならないことになる。そして，何らかの対象に対して，その背後にあるものや，未来にどのように方向づけられているか等，間接的な関係に重きを置いて向かうのではなく，そのものとして（何か価値あるものとして）受け留める，それが感性であり，感受性であり，また，感性的な姿勢であろう。

だからと言って，たとえば，スメタナの≪モルダウ（ヴルタヴァ）≫について，「川の流れとそのまわりの人々の生活の様子を描いた曲の情景を想像豊かに感じ取らせる」[8]ことが無意味であるとか間違っているとかということになるのではない。しかし，それが目的であるのであれば他の手段の方が適士ているのであって，それを我々の日常性との接点としつつ，「管弦楽曲の多彩な音色とその組み合わせによる響きや効果を感じ取」[9]ることも通して，音がどのように組織づけられ，その結果作品全体としていかに美的，感性的に働きかけるものであるかというところにまで至って初めて，音楽体験はある。

音楽を理解する，あるいは理解できるといった言い方がされることがあるが，理解するというのは，根本的に

は，そのものとは別にある意味に対応して使われる言葉であろう。つまり，あるものからそれが意味するものを「理解」するのである。音楽について「理解」の語が用いられる元には，言語と音楽との類比があると思われ，もちろん，単に言葉を転用しているだけのことであれば問題はないのであるが，そのような言葉を用いることを通して，言語と同じように理解しなければならない対象として，つまり，背後にある意味を想定し，それを理解すべきものとして音楽に向養えば，それは感性的な姿勢ではない。この問題が明確に現れてくるのは，器楽よりもむしろ声楽の場合である。声楽には歌詞という言葉があって，言葉には，その意味を意識的に排除して声楽曲が作られている場合は別として，意味があり，意味は理解の対象であるからである。声楽については少しずつの言及であったため，改めて整理しておく必要があろう。言語で現実に扱っているのは音であるが，目的は意味やさし示す対象の側にあり，また，言葉の使用の規則は習慣として社会（言語共同体）に共有されている。更に，言葉は多くの場合相手との関係の中にある。発する言葉は相手に向けられ，受け取る言葉は相手の意図に即した言葉であるからである。このように，言葉を用いることは，三重に自己から外に向かう。しかし，それを歌った場合には，言葉の音が音楽化されることにより，そちらの側に重みがかかり，また，音楽では規則が予め与えられているよりも作品内部で規則を作っていく面の方が強いことと相まって，音楽が各人自身の活動に密着していることで，言葉を自己の方に引き戻すのである。ところが，それを理解しようとする姿勢は専ら歌詞に集中することになり，そうなると，声楽は基本的に言葉に，せいぜい，言葉の背景に音楽があるものになってしまう。

「理解」と同様のことは，「表現」にも当てはまり，しかも，この語は「理解」よりも一般的に音楽について用いられる。表現が，あるものを通してそれと別の何かを表わすことという意味である限りにおいて，表現されているものを受け取ろうとすれば，それは，感性的に対しているのではない。しかしながら，表現という言葉は音楽について必ずしもそのような意味で用いられているのではなく，むしろ，音楽そのものに関わることとして，「音楽を表現する」[10]ことを意味している場合の方が通例である。また，「理解」にしても，それが音楽について使われる場合に，それとは別の意味を理解することを示す言葉として用いられているとは限らず，むしろ，作品内部での諸音の関係を把握することが音楽を理解することでもあろう。そのような区別がされた上で音楽の場合にこれらの語が用いられている限りは障害にはならないが，言葉は，先に述べたように，知性の次元で，同じ言葉が適用される対象を関係づけ，一つに括る働きを持っていることから，やはり，感性的な姿勢への妨げになる可能性は無視できない。とりわけ，実際にこれらの言葉を用いる際には，その中での感性的な姿勢と知性的な姿勢との違いを認識しておくことが必要であろう。

3，教育の中の音楽

第 1，2 節で論じてきたような音楽体験の性質には，教育とは矛盾する面がある。一つには，教育というものが一般に前進的な性格を持つためで，このことは，人間が成長するものであり，教育がその成長段階に対応しているのであるから，当然のことではある。また，知性に関わる教育と感性に関わる教育とが同時にあった場合には，知性に関わる教育の方が自覚的であって，つまり，何かあるものに対して，それが意味するものや目的とするもの等との関係づけと共に把握することができ，また，前進していく段階の中に位置づけられていることもわかる。音楽体験は，それ自体を概念的に自覚することもできないし，音楽について，音楽体験以外にそれが何のためにあるかとか，何を意味するかという問いは入り込まないのである。

音楽体験が現在的であると言うと，未来に何かをもたらすものではないことから，音楽が何の役にも立たない，益するところがないかのようになりかねないが，もちろんそうではなく，現在的であるところに意義があることは，既に述べた通りである。たとえば「豊かな情操を養

う」[11]という目的が，音楽体験と別の目的ではない点が重要である。情操教育というのが物事に感動する心を育てることであるのなら，音楽はその手段である事に，感動する対象でもあるからである。

しかし，音楽にも前進的な側面は関わっていて，知識や技術は言うに及ばない。音楽に関係する知識のうちで最も主要であるのは，読譜のためのものであろう。それを含めて，知識がそのまま音楽体験につながるわけでないことは言うまでもないが，教育の場では，学習，評価という観点の下で，知識化できる側面により強く光が当てられてはいないだろうか。更に，より重要であるのは，音楽自体が知識化される可能性である。つまり，知識の対象として音楽に接したり，あるいは，音楽として音がどのように組織づけられているかを専ら知識に組み込んだりしたのでは，音楽体験とは無縁になる。このようなことは，十分な音楽体験がもたらされていれば起こってこないことであるが，それがなくて，なおかつ音楽を関心の外に追いやってしまわないためには，知識の対象とする他ないであろう。そして，そうなれば，より包括的なものを目ざす前進性の中に音楽は置かれ，音楽体験からはなおさら遠ざかることになる。確かに，音楽をめぐる知識は音楽体験の導入にはなり得るが，それも，知識を目的とするのではなく，それを出発点としつつ音楽体験の方に促す方向づけがあって初めて可能になる。

音楽そのものからは少しそれるが，やはり重要な，教育の中での音楽のあり方に関わる特徴の一つに言葉の使用がある。言葉は，声楽の歌詞は別として，音楽にとって不可欠のものではないし，言葉なしには教育が成り立たないわけでもないが，教育の場においては，音楽の構造やどのように演奏するか等を説明するものとして，あるいは，対話を通して教える者と教えられる者とを結び付けるものとして，また，音楽の方に意識を向けるものとして重要な役割を持つ。しかし，音楽体験は概念的でないために言葉に置き換えることになじまないだけでなく，言語的でないところに音楽の存在意義があることから，そもそも言語の使用とは相容れない面がある。従って，音楽に向かわせるべき言葉が，言語化しやすい，あるいは知識化しやすい，音楽の表面的な側面に留まらせになりかねないばかりではなく，その言葉の側に専ら意識を向けることになる可能性もあるのである。

次に，ここで言う技術は，西欧語で芸術を意味する語は元々技術の意味でもあるといった場合の「技術」ではなく，芸術のための技術の意味である。音楽教育への批判としてしばしば叫ばれるのが，技術偏重である。作曲にも技術はあるが，そのように言われるのは，多くは演奏の技術に対してのことであろう。技術偏重の弊害というのは，この論の脈絡で言えば，技術が前進的であるのに対して，音楽体験が現在的であるという矛盾があるからである。つまり，技術に引き寄せられて，音楽の活動全体が前進的になり得るのである。それを解決するためには，この矛盾を意識した上で，現在あるだけの技術で最大限の音楽体験をその都度もたらすようにすることが重要である。しかし，ただそれだけでは，技術が向上する余地はない。常に現在の状態に留まっていて，演奏できなかった曲が練習を通して演奏できるようになるといったことはないことになるからである。だが，メカニック的な練習，とりわけ基礎的な練習は個々の曲を練習することとはまた別に必要であるのかもしれないが，技術が未熟であっても，技術が向上して行き着く先にあるものを見通すことは可能であり，そこには，十全にではないにしても，音楽体験はある。そして，それができて初めて，技術の前進性と音楽体験の現在性との間の矛盾は解消されるのであり，しかも，そこでは，技術は音楽と別個にあるのではないのだから，技術が進むにつれて音楽体験の質が変化し得るというような，密接な関係もまたある。それを可能にする曲が教育の中に置かれているかどうかは，技術的な難易度に劣らず重要である。

更に，趣味も前進的な側面を持つため，問題は微妙である。デュフレンヌも指摘しているように趣味が洗練され，研ぎ澄まされていくのであれば，そのことに目的があるようにも思われる。しかし，趣味がどのようにして洗練されるのかに目を向けなければならない。たとえば演奏であれば，「すべての解釈は，その各々が解釈者にとって作品そのものであるという意味で最終的であり，どの解釈者も自分の解釈を常に深めなければならないこと

を知っているという意味で一時的なもの」[12]である。つまり，前進的な中でも，最終的，現在的であるの必要なのであって，そうなって初めて，また次の段階の趣味は進む。先に述べたように，何が美しいかは人間との関わりの中で変化し得るが，美しいと受け留めることそのものは第一に各人自身にとってのものであるため，自身の趣味に基づいての美しいかどうかの判断がなければ，他の者との関わりの中で変わっていくこともない。より一般的に言って，音楽体験でも，それが趣味に従って変化するものであるにしても，先の段階のものが後の段階のもののためにあるのではない。そもそも，その都度最終的な体験がもたらされなければ，趣味は関わっていないのであるから，最終的になってこそ趣味は研ぎ澄まされるのである。

このように，教育の中に音楽を置くことは，感性的な関わりの対象としてのそのあり方を希薄にする危険を伴っていると言うことができる。初めに述べたように，学校教育においては，音楽ないし芸術教科は必ずしも十分には重視されず，その主な要因は，進学等にあまり関わらないことであろうが，それは，音楽にとって，ある意味でむしろ望ましいことと見なすべきであろう。なぜなら，競争原理の中に音楽が置かれれば，音楽はただただ前進的なものと化してしまうからである。そのことを認めた上で，前進とは別のところで生徒の関心をいかに音楽に向けるかを改めて問題にしなければならない。あるいはまた，音楽を教育すること，もしくは，教育の中に音楽を置くことは，否定的に考えられなければならないのであろうか。しかし，まず，そもそも一般に教育というものがなぜ行なわれるのかを考えてみれば，それは，自分が持つものの価値への情熱によって裏づけられているのであるから，価値あるものである限り，何らかのかたちで教育されるべきものである。もちろん，できるだけ「教育的」でなくすることが，知性的な，前進的な側面に引き寄せられることを防ぐ一つの方法ではあろう。だが，教育の中での音楽の役割を考える時，古代ギリシアのカロカガティアの思想において，あるいは 18 世紀ドイツの美的教育論において，一方では美（カロス）にして善（アガトス）である人間像のために美が一つの中心の位置を占め，他方では理性と感性とが調和した人間の実現のために芸術が教育の中で根本原理，指導原理の位置づけにあったことを思い起こさなければならないと思われる。それと共に念頭に置いておかなければならないのが，芸術への教育と，芸術による教育という捉え方の違いである。もちろん，この区別は教育の捉え方の違いであって，必ずしも教育の内容の違いを意味するものではないが，芸術による教育という視点が採られる場合（ここでは音楽による教育であるが），その際考えられていることは音楽による人間形成である。「人間形成」という言葉そのものをここで吟味する必要はないが，その目ざすところが自己が自己であることであれば，予め与えられた人間像に変えていくことではなく，常に今の自分を脱し，自分自身が自ら変わっていくという意味で，形成であると同時に生成[13]であろう。そこでは，音楽のように，その体験が，自己に向かって求心的であり，その都度最終的な到達点である領域が，中心的な位置づけになる。もし，自分の外にある予め与えられたものに向かうのであれば，自己の同一性は自分以外のものに求められることになり，最終的にならなければ，限りなく不断に変化するだけで，つまり，自己は専ら拡散するものでしかないことになるからである。しかし，そこで，音楽体験の現在的性格が十分に確保されて初めて，音楽による教育，美的教育であり得る。

教育の中での音楽について考える際にもう一つ見逃すことができないのは，音楽が単に感性的ではない点である。既に述べたように，知性的な面もあって，それを基礎にしたかたちでこそ感性的な関わりは可能になっている。しかも，諸芸術のうちでも，文芸が言語を用いることほどではないにしても，音楽では知性的な面が顕在的である。つまり，論理的な思考となじむのであり，そのことは，音楽が（他の芸術よりも）しばしば理論的に捉えられてきていることが示しているし，理論化されていなくても，それが知性的でないことを意味するとは限らない。そして，知性に関わることを中心とする領域と音楽との間で相互に直接益するわけではないとしても，使われる能力の面では通底しており，従って，音楽の側か

らすれば，知性の向上が，趣味が進んでいくことの領域（あるいは教科）とどのような関係にあるかを，くとも助けにはなる。このような点にも，教育の中の視野におさめることではないだろうか。楽を置く意義を認めることができる。ただし，もちろん，十分に感性的な姿勢で音楽に向かうことができれば，とではあるが。

更に，教育の中で重要な位置を占めるものに，言語教育がある。言語は，伝達によって人間同士をつなぐという社会的な面を持つだけでなく，人間精神の根幹に関わっているのであって，認識にせよ行動にせよ思考にせよ，言語がその枠組みを与えている。しかしながら，言語能力というかたちで教育あるいは訓練がなされれば，言語は専ら対象化されたものとなり，ともすれば単なる道具と化してしまう。声楽においては，先に述べたように，言葉は自身の活動に密着したものとなる。もちろん，言語の側からすれば，声楽の歌詞は特殊な形態を取っている言葉でしかないのだから，対象化された言葉を再び精神の側に引き戻す働きを持っているとは言えないであろう。しかし，それでも，歌うことで自己の許にある言葉を体験することは，言葉の，単に道具的な使用の場合とは異なった面を見せてくれるものではある。学校教育においては文学を通して国語教育がされることで，言語を単に対象化されたものとして扱う可能性は多少とも減らされているが，それも，文学として十分に味わうことができて初めてのことである。同様に，声楽についても，逆説的な言い方になるが，その歌詞に比重がかかり過ぎない相対し方ができて初めて，言語教育の側から見た歌うことの教育的意義はある。

この論で述べてきたような音楽体験についての捉え方は，唯一絶対のものではないであろう。元より，音楽体験について考えることは，知ることの領域に属するのであるから，より十分な認識に進んでいくべきものである。また，音楽体験について考えることが直ちに音楽体験につながるわけでもない。しかし，教育学というように，音楽について，および，その教育について自覚的に考える場合，それが知性的に捉えられやすい側面に傾きがちであることは確かであると思われる。そして，それを防ぐ少なくとも一つの方法は，音楽体験について，ひいては，音楽が人間にとってどのような存在意義を持ち，他の領域（あるいは教科）とどのような関係にあるかを，その視野におさめることではないだろうか。

(1) Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1967, P. U. F., pp. 530f. なお，「領地」，「帝国」というのは，特別な術語ではなく，比喩的に用いられている言葉である。

(2) 音楽活動ないし音楽体験については，既発表の以下の論文を基にしている。

「音楽活動の中心としての演奏　－伝達の枠組からの脱却の試み－」，『待兼山論叢』第 21 号（大阪大学文学会），1987，47～66 ページ。

'Über die Räumlichkeit der Musik － als eine Betrachtung der musikalischen Zeit', Tanimura Kô & Yamaguti Osamu (eds.), *Musics beyond cultural boundaries*, 1990, Mita Press, pp. 133 － 139。

「声楽と言葉の充実　－歌うことと，音楽と言葉の関係をめぐって－」，『音楽学』第 36 巻 2 号（日本音楽学会），1991，115～125 ページ。

「音と瞑想　－自己確認としての音楽体験－」，谷村晃，山口修，畑道也編『音は生きている』，1991，勁草書房，114～126 ページ。

(3) Bennett Reimer, *A Philosophy of Music Education*, 1970, [2]1989, Prentice－Hall, p. 63. なお，この版の翻訳ではないが，丸山忠璋訳，『音楽教育の哲学』（1987，音楽之友社）を参考にしている。

(4) Reimer, *ibidem*, p. 67。

(5)「美しい」は，ここでは，芸術が美を目的とすることに対応する語であって，その日常的な用法とは必ずしも全面的には一致しないことに留意が必要である。

(6) 平成元年 3 月 15 日に改訂された学習指導要領の音楽の節の「第 1 目標」で，「感性を育てる」ことが掲げられている。文部省，『小学校指導書　音楽編』，1988，教育芸術社，114 ページ。あるいは，文部省，『中学校指導書　音楽編』，1988，教育芸術社，105 ページ。

(7) 感性という言葉には日本語としての伝統もあるが，現在感性という場合は基本的には "Sinnlichkeit"，"sensibility" 等の訳語であり，また，特に美や芸術に関わる感性の場合は，ギリシア語の "αισθησις"，あるいは，それを語源とする言葉を念頭に置いておいてよいと思われる。

(8) 文部省，『中学校指導書　音楽編』，1988，教育芸術社，64 ページ。

(9) 同書の同じ箇所。もちろん，これらのことだけが書かれているわけではないが，ここで論じているような音楽体験に相当する記述はない。

(10) 文部省，『中学校指導書　音楽編』，1988，教育芸術社，16 ページ。

(11) 学習指導要領の音楽の節の「第 1　目標」より。

(12) Luigi Pareyson, *Estetica－teoria della formatività*, 1954, [3]1974, Sansoni, p. 233。

(13) この着想は，石川毅，『芸術教育学への道』（1992，勁草書房）から得ているが，この論と同じ意味でそこで生成ということが言われているわけではない。しかし，これ以外の多くの点でも，この著作ないしはいわゆる美術教育学から多くの示唆を得ている。

デザイン社会学（デザイン環境論）ケーススタディー3

デザイナー社会の豊かな危機

－大阪デザイン団体連合の成立とその意味－

西　尾　　直

◆はじめに

デザイン環境論が，デザインに対する造形的評価や企業戦略上の成果を問う研究ではなく，あらゆるデザインの成立基盤を構成する諸要素の構造的配置とその開係を分析する試みであることは序論で既に述べたが，その意味で，1981 年の USD－0（大阪デザイン団体連合 United Societies of Design，Osaka）の誕生は，分野，性格，規模を問わぬデザイン団体による異例の集合というだけではなく，地域社会とデザイナーとの貴重な接点の成立であり，80 年代を通じた大阪におけるデザイン環境の，最も興味深い大きな変化であった。

1　USD－O 成立前夜

◆1980 年代初頭，大阪

USD－0 成立への経過を辿る前に，その舞台となった大阪の 80 年代初頭をふり返っておきたい。

1970 年の日本万国博には一応の成果を収めたものの，文化性，国際性に対するかつてのマイナーな印象を依然として脱し切れなかった大阪だが，80 年代を前に新たな時代への幕開けの予感は，徐々にだが確実に兆しつつあった。このことはしかし，ひとり大阪が目覚めただけではない。70 年前後を境とする情報化の急速な進展と，それに伴う経済，社会を通じた構造的変革の波は工業先進国に等しく見られる大きな流れであった。

第二次大戦後の経済立国を目指したわが国もその例にもれず，高度成長の基盤を支えた工業社全の爛熟を背景に，“モノからココロへ”の合言葉に象徴される人々の精神的充足への欲求や，社会全般の文化的傾斜は，いわば文明史的必然であった。情報化社会の到来は，もはや当時の一時的流行現象や、経済戦略上のテーマを超えて，この時既に人々の現実的な営みとなっていたのである。

大阪の行政と経済界がスクラムを組んだ大阪 21 世紀計画は，その意味で，70 年万国博を基点とする地域情報化の大きなうねりと考えてもよい。したがって，この計画は単に大阪市制百周年を意識した一過性のアイデアではなく，あらゆる分野にわたる多様なイベント群の連続開催によって地域社会の再構成を図る新世紀への長期的展望であった。デザイン分野で言えば，通産省構想による国際産業デザインビエナーレ（後の国際デザインフェスティバル）の隔年恒久開催も，デザイン界の要望というよりも，大阪政財界を挙げた強力な誘致運動によって実現したその一環であったことは周知であろう。

こうした動きは，いずれも関西新空港，ベイエリア開発，あるいは学術文化研究都市建設をはじめとするハード面の整備に並行した地域社会のソフト面強化への布石であり，そして，これらの現象に共通するデザインへの新たな認識は，従来の産業活動における枠組みを超えた情報環境整備への，きわめて現実的な期待といえよう。

デザインが，地域を単位として動き始めたのである。

◆1980 年代初頭，大阪デザイン界

USD－0 の成立にあたって，最初の重要な役回りを演じた川崎浩が，JID（社団法人日本インテリアデザイナー協会）関西事業支部長に就任したのは，こうした大阪の試みが姿を見せ始める 1980 年の春であった。

これを機会に彼は在阪有力デザイン団体とのコンタクトを図るのだが，しかし決して将来を見越した遠大な構想があったわけではない。形としては，通産省のデザイン振興行政に協力する，いわゆる通産 5 団体の例にならったものだが，実際には一支部とはいえ団体を代表する立場を持った川崎浩の，いわば私的なネットワーキングを含めた非公式な懇談会の域をでるものではなかったのである。

この素朴な発想から生れた団体間交流の輪が，さほどの時日を待つことなく，在阪デザイン団体を糾合する組織化へと拡大発展するのだが，その背景には，かねてデザイン界内部に潜在した組織的合流の願望と共に，前述した地域社会の活発な動静がデザイナーたちを刺激する強力な引金になったことは言うまでもない。そのきっかけが，どのような形であったにせよ，既に機は熟していたのである。

こうした状況を見るまでもなく，USD－0 結成の動機は，新たな局面を迎えた地域社会に，デザイン界を位置づける拠点の確立にあって，特定する事業や運動の推進ではない。したがって大阪 21 世紀計画やその関連事業は確かに契機のひとつであったとしても，その当時一部で取沙汰されたような，それらに予測されるデザイン需要への業界的対応ではなかったことは事実である。

むしろ結果として，多分に抽象的なこの目標が，その後デザイナーひとりひとりに対する説得力を欠く原因ともなったのだが，しかし，地域社会における共通基盤の整備という設定には，デザイン団体を単位とする組織編成が大きな力になるはずであった。

強いて誤算といえば，建築分野の不参加があげられようが，デザイン分野をほぼ網羅するこの連合組織の誕生は，情報化へ向って歩みはじめた地域社会に対するきわめて効果的なパフォーマンスであった。

1981 年 10 月 30 日の結成披露式典には，デザイン界はもとより，通産局長，知事，市長がデザイン団体行事に初めて顔を揃えるなど，行政を含めた外部からも強い関心と期待をもって迎えられたのである。

大阪コクサイホテル銀杏の間が，その舞台であった。

2　USD－O 成立への道

◆1980 年 7 月 4 日

大阪デザイン界が，かつて体験したことのない緊張と熱気に包まれた USD－0 の旗揚げから一年余り遡る。

前項に記した川崎浩の呼びかけに応じた在阪有力デザイン団体の代表者たちが，最初の会合を開いたのは 1980 年 7 月 4 日であった。もとよりこの時はまだ，団体を単位とする公式な集会ではない。川崎浩の思惑通り，「一杯やりながら親睦と情報を交わす気楽な寄合い」である。この非公式な懇談会が，わずか 2～3 回の会合で早くも私的な集会から組織化を前提とする全大阪的集合への展開を図ることになるのだが，少なくともそれは，発起人川崎浩の念頭にはなかった在阪デザイン団体による連合体構想であった。

この構想が，さほど唐突な提案とも，過大な発想とも受け止められることなく，あたかも予定されたプログラムのごとく，その具体化への準備態勢が整えられたのは前述のような，経済，社会を通じたデザイン認識の明らかな変化と，デザインをめぐる地域社会の活発な動きに対するデザイン界のきわめて自然な反応と言えよう。

それは必ずしも当面する地域活動への対応だけでなく，その前提とも基盤ともなる大阪のデザイン環境整備への意欲の表れであり，とりわけ 70 年代後半以降，経済環境の変動と共に，多様化しつつあったデザイン振興行政とデザイナーとの関係調整ないしその改善には，これにかかわる人々の強い要望があった。こうした取組みへの，一部有力者による個人的発言や，現象対応型の行動に依存する従来の通例に対して，在阪デザイナーを代表し得る組織力と，それに基づく発言力の確保は多くのデザイナーの期待であった。そしてそれらの根底には，長年の命題ともいえるデザイン界を単位とする社会的な位置づけへの新たな自覚があって，この会合の方向を支配した

拡大発展への積極的合意は，その実現に向う確かな予感だったのである。

こうした諸々の思惑が，団体間の連帯と信頼を軸に，対外活動拠点の共有を目指す窓口機構として，次第にひとつの形に整えられたのが，USD－0 の成立であった。

◆1980 年 11 月 7 日

川崎浩の提唱による初期の会合を，USD－0 誕生への胎動とすれば，同年 11 月 7 日の第 5 回例会がその実現への実質的な第一歩といえよう。かの悪名高い町名変更によって，今はなつかしい大阪ミナミ鰻谷中之町，当時，川崎浩の勤務する大丸装工事業部の会議室である。

前回の申し合わせに従い，各 2 名づつの代表による団体単位の会合として，初めてオーソライズされたのがこの日であった。

ここに至って，この同志的集会は，連合組織結成への実務処理と理論的裏付けの両面で，もはや川崎浩ひとりの手には余るものとなったのである。

当日の参加団体と代表は以下の通りだが，地域的業界組織 ODOU を除いて，いずれも全国団体の支部又は地区組織であり，デザイン各分野を代表する団体であった。

・協同組合大阪デザインオフィスユニオン
　ODOU　谷川順一・西尾直
・社団法人日本インダストリアルデザイナー協会関西事業支部 JIDA　多田愛実・大和田稔
・社団法人日本インテリアデザイナー協会関西事業支部
　JID　樋口治・川崎浩
・日本グラフィックデザイナー協会（現・社団法人）
　JAGDA　沢村徹・大高猛
・日本サインデザイン協会関西支部（現・社団法人）
　SDA　北山広司・辻本達広
・日本ディスプレイデザイン協会（現・社団法人）
　dda　木村一雄・神吉定
・社団法人日本パッケージデザイン協会・関西地区
　JPDA　辻本有邦・鹿目尚志
・社団法人日本店舗設計家協会大阪支部（現・商環境）
　JCD　西脇顕正・山川勝彦

※当日欠席者を含む

この 8 団体の内訳が示すように，これまでのデザイナー社会を支えてきたのは，デザインの各分野別に成立したデザイナー団体と言ってもよい。

ここで成立経過から少し離れて，大阪のデザイン団体を概観しておく。

大阪に限らず，デザイン団体には，全国規模と地域単位，分野共通と分野別，そしてデザイナー団体と業界組織のそれぞれ 2 つのタイプがある。因みに，USD－0 創設時の 16 団体を例に上げるならば，全国団体（支部・地区組織）11 を含む 14 団体が分野別の組織であった。

1950 年代から 60 年代にかけて，続々と誕生したこれらのデザイナー団体は，当時の高度経済成長と共に急激に膨張した産業界の需要傾向と，それぞれ個別に対応する技術的背景の共有に基づく分野単位の集合であり，そこには多分に閉鎖的な意識がなかったわけではない。

この成立が，分野を単位としたデザイナー個々の啓発や全国組織への拡大，あるいは国際化への発展などには効果的に作用するのだが，しかしその反面，デザイン界全般に対する視野に欠ける傾向は，多くの団体に共通する死角であった。わが国特有のタコツボ文化の例証ともいえようか。少なくとも 70 年代前半まではそうであった。

その意味では，1956 年大阪を拠点として設立された DAS（社団法人総合デザイナー協会）の存在は，きわめて異例といえよう。あらゆるデザイン分野，とりわけ建築，服飾を含めた当時のエリートデザイナー（D）と，DAS の由来である（A＝authority）（S＝sponcer）を同列に加えたユニークな編成は，少なくとも 50 年代のデザイナーにはあり得ない発想なのだが，それが実現したのは，この組織母体が毎日新聞社のいわば文化事業のひとつであったために他ならない。デザイン界には類を見ないまさしく異例中の異例である。

戦後の大阪におけるデザイナーの歴史そのものといえる DAS 発展の推移は機会を改めるとして，大阪を基盤とする組織のもうひとつに，前出の業界組織 ODOU がある。本来，デザイナー団体と業界組織との間には本質的な構造上の差異があって，その利害も当然同質ではあり得ないのだが，USD－0 におけるこの両者の共存は団体を通じたデザイナー社会のあらゆる側面をフォローする意

味で，むしろ重要な要素といえよう。

デザイン業界のくわしくは別論（デザイン環境論CS－2）に譲るが，60年代以降のデザイナー団体の活況に比較してデザイン業界には，業界組織はおろか業界の枠組すら不透明な長い時代があって，分野を問わぬデザイン事業所による大阪府認可の協同組合ODOUの成立は，業界不在のこの世界にようやく生れたわが国で最初の，そして唯一の総合的業界組織の誕生であった。ビジネスとしてのデザイン認識の定着がデザイナーたちの間に兆し始めた1975年である。

テザインの概念が背景の変化によって，しばしば再構成を求められるのは，現象先行型の成長過程が，理論体系の確立を妨げてきたためだが，例えば，日常現象の先行するボーダーレス化がデザイン分類や分野区分に混乱と不統一を招くと共に，デザイナーの意識に転換を迫っている。しかし，その一方で，既成の分野に依って成立し，いまや，ほぼ完成されたかに見える団体が，分野毎のムラ意識に支えられている。現実の構図はそうである。

DASとODOUの二つの組織を特にとり上げたのは，地域との結びつきへの期待と共に，こうした従来の分野を超えた個人（デザイナー）と事業所（デザイン業界）の両側面に対する認識が，今後のデザイン環境を支える重要な要素として大きな意味を持つからである。

再び，USD－0成立の経過に戻る。

◆1981年2月14日

新組織誕生への期待と熱気は，この同志たちの間に既に潜在したデリケートな認識の差異を超える強力なエネルギーとなった。年末年始を問わぬ会合を重ねて翌81年2月14日には正式名称が決定する。それは，当初の仮称として規約原案まで用意された関西デザイン団体協議会に代わる，大阪デザイン団体連合であった。

この推移には，とりたてて重大な意見の相違があったわけではない。基本的には，行政区分に対応する意識と同時に，京都，神戸のデザイン界に対する配慮が「大阪」であり，ややもすれば受身の印象を与えかねない協議会よりも，積極的な意志と姿勢の表明が「連合」であった。

しかし，この理由以外にも，70年万国博に先立つ関連事業の受皿的組織が大阪デザイナー団体協議会と称した前例があって，大方の記憶に既になかったとはいえ，一部に残るそのイメージを回避したい意識の方が強かったかも知れない。

因みにこの組織は，70年万国博の開催を前に，大阪市への協力として，1967年開催された「万国博がやってくる展」の実行組織として編成されている。しかしこの組織自体，あるいはこれに対する各団体共に，正式な手順をふんだものではなく，実態はこの事業を推進したODC（財団法人大阪デザインセンター）常務理事，我妻栄の人脈に基づく召集であり，事実，大阪ミナミ，鶴の巣における最初の会合は，企業代表，学識経験者を含めた個人単位の集会であった。それ以降，この協議会名義は2，3の行事に便宜的に使用されたはずだが，このことは，統一組織を持たなかったデザイン界に対するODCの，むしろ苦肉の策，というのが真相であろう。

◆1981年6月29日

名称の決定，規約の起草と並行する重要課題に，在阪デザイン団体への加盟要請と，それに先立つ事務局の設営があった。

地域社会に対するデザイン界の窓口機構という設定には，なるべく多くの団体参加が望ましいことはいうまでもないが，加盟を呼びかけたデザイン関係団体23のうちこれに応じたのは数の上はわずかに8団体であった。しかし，その内訳は建築を除いたデザイン各分野の主要団体が出揃った，ほぼ期待通りの顔ぶれと言ってもよい。中でも，これまで一般的な認識と業界的背景の両面で異質な分野と思われた服飾界を代表するNDC，NDK両団体の参加は，USD－0が目指したあらゆるデザイン分野の包含という目標に一歩前進する大きな力となったのである。

新加盟8団体と各2名の代表は次の通りである。

・イラストレーターズ関西
　KIC　佐藤貞夫・田中俊夫
・大阪室内装備設計士協会
（社団法人日本室内装備設計技術協会大阪本部）
　OSG　上辻謹一・柏原秀夫
・スタジオフォトグラファーズ関西

SPK　泉谷茂・藤田幸一
・社団法人総合デザイナー協会
DAS　斉藤重孝・千田甫
・日本タイポグラフイ協会関西地区
JTA　中尾芳盛・今北紘一
・社団法人日本デザイナークラブ関西支部
NDC　国松恵美子・段中美恵子
・社団法人日本デザイン文化協会大阪支部
NDK　大菅てる子・崎田喜美枝
・ファッション・プロフェショナルグループ・イン関西
FPGK　原田毅一・近藤年子

経過の順序は前後したが，USD－0 が事務局を ODC に委嘱するまでの経緯は，当時の大阪のデザイン環境とデザイナーたちをめぐる興味深い現象のひとつであった。

紙数を割いて，それにふれておきたい。

1960 年大阪府・市・財界の出資によって設立されて以来，ODC はデザインを通じた産業振興，とりわけ中小企業の育成を主眼とするデザイン振興行政の忠実な実行機関であった。周知のように，かつてのデザイン行政はデザイナーを直接的対象とするものではなく，したがってデザイナーがデザイン振興活動における側面協力者の立場に甘んじていたことも度々述べてきた。このことが，行政もしくは ODC に対するデザイナーの無関心，時には不信，不満の遠因であった。しかし 70 年代後半に入って情報化の進展に伴う経済の構造的改革を前に，デザイン振興行政は大きな転換期を迎える。ODC 自身の体質改善も又，それに先行する急務であり，その中でデザイナーとの協力関係の整備は重要な課題となりつつあった。

ごく大まかな背景はこうである。

一方，USD－O がデザイン界を総代する組織を自任するならば，事務局の機能は単に運営事務処理だけのものではない。しかし，この段階で事務局への認識が必ずしも一致していたわけではなく，幹事団体の回り持ちという懇談会レベルの発想からさほど飛躍のない提案があったことも事実である。したがって，多くのデザイナーにとって身近な存在とは言い難い ODCーそのわけは先にふれたーに事務局を委嘱する提案には当然のように抵抗があった。しかも現実的な前提条件として ODC の体質的な行政寄りの体制や，業務委託費を伴う特定デザイン団体事務局の事例が，USD－0 の基本姿勢あるいは財政能力とは，確かに相容れぬ条件のように思えた。しかし，USD－0 が ODC に事務局を委嘱設営する意味は，単に，事務処理を委託するビジネスでもなければ，行政，振興機関の支援に期待するやみくもな依存でもない。地域社会への貢献に結ぶ活動態勢の整備には，行政もしくは関連諸機関との連携協調が必須の条件だからこそ，ODC を接点とする建設的な関係の確立は，その貴重な第一歩なのである。

このことを，いま ODC が見直しを迫られているデザイナー対策の一環として置き代えるならば，あらゆる分野の団体を通じたデザイナー情報の整備，活用というきわめて効果的な，しかも現在明らかに不充分な本来的機能を補足すると共に，従来の産業界，消費者に併せて，振興行政の新たな三本目の柱に加えられたデザイン業界への形を変えた助成として，例えば特定デザイン団体事務局事務委託の前例とは，本質的に異なるデザイン振興活動の新たな試みともなろう。

こうした考え方は，USD－0 側の一方的な主張では当然なかったはずである。USD－0 の事務局委嘱申し入れに対して，その要望をむしろ上回る破格の支援態勢をもって応えた ODC 新井真一理事長の英断は，USD－0 との関係を含めた大局的な展望に基づく，今後のデザイン振興活動と ODC 自身の方向を示したものであった。

10 年余を経過して USD－0 が ODC に事務局を委嘱した成果は疑いもなく証明されたのだが，この当時，ODC 事務局案が支持されたのは，それを上回る決定的な代案が見当らなかったことの方が大きな理由だったかも知れない。こうした内部調整を経た 5 月 11 日，ODC への委嘱申し入れに始まる両者の接渉は，先に述べた共通認識の確認に約 50 日の日数を費やしている。

最終的に，ODC の全面的協力のもとに事務局の設置が決定したのが 6 月 29 日であった。

USD－0 は最も重要な活動基盤を確保したのである。

これを機会に，改めて編成された USD－0 設立準備会によって，実質的な準備作業は急速に推進されることにな

る。しかし，この段階から創立前後の煩雑な事務処理はとうていデザイナーの手に負えるものではなく，ODC の強力な支援態勢として，事務局業務を一任された ODC 菊三雄総務部長の，この時以来 9 年間にわたる献身的な協力があってはじめて整えられた運営管理体制であった。彼の，ODC 担当職員としての範囲をはるかに超える大きな貢献を特筆しておかなければなるまい。

ODC の，USD－0 に対する全面的支援によって生れた協力関係の収支は，こうして発足後の USD－0 活動の成果に，すべてが託されたのである。

◆1981 年 10 月 8 日

先に記した発起 8 団体に新加盟 8 団体を加えた 16 のデザイン団体による USD－0 の正式発足は，結成披露式典に先立つ設立総会（規約上の設立幹事会）が開かれた同年 10 月 8 日であった。

デザイン史上に稀な，あらゆる分野を包含するデザイン団体の，地域を単位とする連合組織が，ここに実現したのである。

この席上，初代の代表に選出されたのは，ODOU 理事長・谷川順一であった。加盟団体の無条件平等の原則に従って，幹事 32 名の無記名投票による厳正な選出は，一回目の投票で過半数を超える得票者がなく，大方の予想通り上位を占めた谷川順一と JID 樋口治両氏の間で行われた決選投票の結果であった。

大阪デザイン界に初めて誕生した連合組織の代表者を決定する重大なテーマにもかかわらず，設立準備会で選出方法を取りきめた以外，候補者に関する事前の調整が全く行われなかったことは，世間一般の通例から見れば，あるいは不可解な現象といえるかも知れない。しかし，話し合いや根回しによる曖昧な合意を忌避するデザイナーたちの潔癖さは，この時が初めてではない。あるいは事前の工作を必要とするほどの利権や名誉とは無縁な USD－0 の特例であろうか。

もっともこの間，団体間の一部に非公式な推薦運動が全くなかったとも思えないのだが，少なくとも準備段階の空気には，あくまでも白紙の状態で公選に臨む暗黙の了解があった。唯一の例外として，デザイン界外部の権威者を擁立する提案があった。デザイナー社会の未成熟を対外的影響力への懸念である。しかし，審議するまでもなくこれを否決したのは，デザイナーの自主独立を強調する USD－0 の，その後も一貫した基本姿勢であった。

USD－0 初代のリーダーとして信任を集めた谷川順一は，ODOU 理事長の他，多くの要職にあったが，彼の持味は，行政・産業界両面にわたるキャリアからうかがわれるように，豊富な情報網と多彩な人脈に裏付けられた絶妙のバランス感覚にあった。テキスタイル関連分野におけるファッションコーディネーターとしてのデザイン活動の面でも，大正世代に多く見られる，個人的な作品の優劣を競う作家型ではなく，その意味では，代表を競った樋口治とは好対照といえる新しいタイプの指導者であった。

このことは，戦後のデザイナー社会に長く続いた，作家的ないし画壇的スターシステムの終焉であったともいえようし，それは社会環境の変動に伴うデザイン活動自体の質的変化がもたらした必然的な傾向であった。

そして，戦国時代ともいえる高度経済成長期を過ぎて安定期に入ったこの当時の一般的な社会傾向として，人々の期待はもはや強烈なリーダーシップやカリスマ性よりも，それに代わる対話と調和であり，デザイン界における谷川順一の登場は，まさしくその象徴だったのである。

◆1981 年 10 月 30 日

約 15 ヵ月に及ぶ様々な意識の交錯を重ねた連合組織実現の興奮は，10 月 30 日大阪コクサイホテルにおける USD－0 結成披露式典で頂点を迎える。先に述べた行政三役の揃い踏みをはじめ，デザイン界内外の祝福と期待に包まれた華々しいスタートであった。

つけ加えるならば，この日話題となった USD－0 側のタキシード，イブニングドレス着用に示された姿勢は，多分に無秩序な芸術家集団という，かつてのデザイナーたちに対する既成イメージへの決別のメッセージとも言えようか。

3　USD－O 成立の意味

◆2000 人の大集合

前章に述べた USD－0 成立の経過を見る限り，川崎浩の呼びかけに始まる約 15 ヵ月の動きは，まさしく一気呵成の勢いであった。デザイン界に例のない全分野を網羅する 16 団体の結集によって，各団体組織の編成上明確な数字とはいえないまでも，ざっと見積もって 2 千人以上の大集合が一挙に実現したのである。この間の急激な変化に伴う対立も混乱もなく，デザイン界内外の注目を集めた USD－0 のスタートは，いかにも順風満帆の船出のように思えた。形としてはそうであった。

しかし，かつての「知は力なり（F・ベーコン）」に代わる「数は力なり」が，いまや時の流れとはいえ，集合から組織への成長過程に，それは必ずしも真理ではないし，あるいは，こうした一種の興奮状態の継続が，例えば小異を捨てて大同につく際の安易な決断や，貴重な少数意見の不用意な無視を呼ぶことも稀ではない。USD－0 の発足もその例外ではなく，その後の活動を左右する課題のいくつかが，新体制実現の熱気の内に見過されていたのである。

人々の集合には，共通利益の確保を目的とする差別化や，個々の不備不足を補う協同化など，動機と状況の違いこそあれ，構成員の目的意識のありように集団の成否がかかることはいうまでもない。しかし，その性格や規模によっては，目的自体又はその成果が人々の等しく納得する具体的なものとは限らないから，時日の経過と共に，当初の理念や行動の正当性が維持され評価され続ける保証はないし，時には本来の目的よりも当面する現象処理が優先する事態すら起り得るのである。

発足後の USD－0 が，しばしばくり返した迷走はその実証であった。再び USD－0 結成前夜に戻る。

◆地域社会へ開かれた窓口

この組織のアイデインティティを何に求めるのか，それは同時に，大阪のデザイナーたちが USD－0 に何を期待するのかは，本来，意識の混乱を招くほどの難問ではない。少なくとも，この連合体の構想段階における理論上の想定では，きわめて明解であった。冒頭に記した結成の動機や当面の目標が，デザイン界の必然的な要望であったことは事実であり，これを推進した人々にとって，それは改めて論議するまでもない確かな合意だったからである。

70 年代の後半に入って，既に従来の分野の枠を超えた日常的デザイン活動と同様に，地域社会とデザイン界とのかかわりには，分野別デザイナー団体個々の活動の及ばぬ新たな局面が展開しつつあった。この関係を生産的かつ高度に維持するには，デザイン界という，それまでの恣意的概念を，具体的装置に組み替える作業が必要だったのである。

デザイン界の枠組みを，単にデザイナー社会とするにせよ，関連する企業・組織を含めた広い範囲とするにせよ，それらを総代するデザイナー側の窓口を用意することは，地域社会を構成する一単位となるデザイン界の自立を主張する最初のステップであった。いいかえれば，USD－0 を必要としたのは，総体としての理念も組織も持たなかったデザイナー社会そのものであり，デザイン団体代表者たちによる組織的合流の目標は，この認識の共有に基づく共通基盤の設営にあった。したがって，デザイン団体を統合管理する集権体制の編成でもなければ，特定する事業や運動の推進母体づくりでもなかったことは，先に述べた通りである。

社会的な，という意味では現実的だが，実は初歩的なこの認識は，一方，既に個々の成長と安定を手にした多くのデザイナーにとっては，さし迫った説得力を欠く多分に抽象的なテーマだったかも知れない。もし具体的な期待があったとすれば，それは目前に控えた国際産業デザインビエンナーレや大阪 21 世紀計画における公共的デザイン需要への業界的受皿としての作用であろうか。

何故ならば，一般に団体活動を通じたデザイナーたちの関心の対象は，会員間の親睦交流をひとつの側面として，他方おおむね造形性を軸とするデザインの専門的研究が主要な部分を占めている。したがって地域社会との関係を前提とするデザイン環境への取り組みや，地域活動に対する参加・貢献の意識は，彼等の団体活動の姿勢

とは異質な一面といえようし，それは例えば，行政・振興諸機関の要請に応じた協力活動に伴う副次的ないしは偶発的成果ほどの認識であった。少なくともデザイナー自ら積極的に推進するテーマではなかったのである。

USD－0 の成立は，いわばこの側面のフォローなのだが，結果としてデザイン自体，とりわけ造形活動には直結しないUSD－0 の目標設定が，彼等の体質になじまなかったとしても，だから決して不可解ではない。

その意味で，構成員の共通利益の確保と，外部への発言力・影響力の強化をこうした連合体成立の一般条件とすれば，USD－0 の実益と権威の両面にわたる抽象性が，この組織の存在自体を見え難くする原因となったことは事実であろう。

◆USD－0 のメリット

USD－0 のメリットとは何かを問う論議は，その抽象性の故にその後もしばしばくり返されるのだが，仮にそのメリットを，あくまでも個人を単位とした成果ないし評価への直接的反映に限定するならば，この論議自体既に意味がない。例えばUSD－0 が，地域社会の変動を背景にデザイン環境の整備，あるいはそれを通じた地域社会への貢献を志すとすれば，USD－0 の意志とはもはや単にデザイナー社会の利害のみが基点ではなく，少なくとも地域社会全体の視野に立つ高度な理解と判断が優先する。あえて誤解を恐れずに言えば，デザイナーひとりひとりに対する直接的な利益を保障する立場にはない。それはデザイナー団体個々に委ねるべき部分であり，例えばUSD－0 が公共的デザイン需要への業界的対応を回避した理由は，単に産業的背景を異にする団体間の不均等や，時として起り得る個々のデザイナーもしくは団体との競合を危惧しただけではない。そのことよりも，日本経済の成長と共に向上したデザインに対する認識と評価にかかわらず，現実には，経済と文化の画面で明らかにマイナーと言わざるを得なかったデザイン界という単位を，少なくとも地域社会のなかで明確に位置づけることを目標としたシビアな選択の結果であった。

このことは，構想の下敷きとなった樋口治（JID）の覚書や，大和田稔（JIDA）文責による設立趣意書によって明らかな発起人たちの共通理解であり，それは各団体を通じたデザイナーたちの総意のはずである。

少なくとも発足時の結論はそうであった。

◆理念と行動の共有

当然のこととして，この姿勢が運営組織編成の基本となった。成立過程でみた通り，この組織には産業界のバックアップも無ければ，同種の連合体におりおり見られる行政の関与もない。むしろ，結成を推進した人々の意気込みは，そうした外部の権威や影響に左右されない自主性の強調によって，行政や産業界とパラレルなデザイン界の位置づけを主張することにあった。したがって，あくまでもデザイナープロパーによる実務中心の運営体制や，それ故のきわめて小規模な資金計画は，会員団体全構成員の信頼と連帯によって支えられるはずであった。

この目論見は決して誤りとは言えないが，結果としてUSD－0 存立の意義と目的に対する認識の，予測を上回る格差は，外部への影響力が，発足に寄せられた期待と関心分を差し引かなければならなかったことと同様に，結成の熱気にかくされた大きな誤算であった。

しかし，度々述べたUSD－0 存立の意義とは，デザイナーたちの理解を超える程の難題ではないし，又，彼等がその理解の上になお，自らの利害のみに固執するロワーブロウでもないとすれば，こうした認識の格差を招いた理由は，彼等とUSD－0 推進者との間の，適切なコミュニケーションの欠落以外にあるだろうか。

USD－0 が団体間の親睦と交流を望んだ私的な集会から発展した経緯は先に述べた。この同志たちの，それぞれ団体を背景とした設定が，在阪デザイナーの総意を代表する大義名分の根拠であり，そしてこの連合組織の誕生をわずかな期間に実現させた理由でもあった。しかし，ふり返ってこの成立が底辺から積み上げられたピラミッドではなく，基盤はそれぞれの団体にあったとはいえ，現実には限られた代表者間の合意に基づく推進であったことは事実だし，しかも彼等の背後にある各団体構成員との疎通は，手段と内容とを問わず，あらゆる面で各代表者たちの手に委ねられてきたのである。団体を単位とする編成上，そのこと自体に疑問はないとしても，この

間のプロセスが，結果を左右するすべてであった。

発足を前に，例えば全構成員に対する直接的アピールの試みを，議題にすら取り上げなかった事実が，各団体代表者への絶対的信頼を証明しているのだが，その結果がきわめて不本意な意識の差異に表れたとすれば，それは全構成員 2 千人の間の問題ではなく，このプロセスに対する確認の読み違い以外の何物でもない。

その意味では，成立過程でふれたように連合体結成の機は熟していたとはいえ，急激な変化を見せた外的要因による触発が，無意識の内に実現を急がせた，あえて言うならば拙速のきらいはなかったか。

そうではないとすれば，発足後の現実的な見通しよりも，組織の成立そのものの効果への過信はなかったか。

組織とは，理念と行動のシステム化であり，その確かな共有に基づく客観性の定着を伴うものでなければならない。代表者同士の精神的連帯は，確かに結成へのエネルギーであり，彼等の団結を支えた基盤であったとしても，全構成員に対する理念と行動の共有に先行したそれが，連合組織の全体的，長期的な運営の切札には，当然なり得なかったのである。

4　USD－O のあした

◆USD－0，3 つの泣きどころ

こうした課題といくつかの矛盾は，運営理事者たちの努力と時間の経過がそれを解決するはずであった。先に記した通り，創設時の運営機構は，各団体の全員格を代理する 2 名づつの代議員計 32 名が幹事会を構成し，その中から選ばれた代表 1 名と常任幹事 8 名が運営の執行に当る体制であった。当然のように，この顔ぶれの多くが，結成の構想から実現までの渦中にあった同志たちであり，その利点は発足直後の迅速な意志決定に表れるのだが，こうした少数推進体制の健全な運用には，少なくとも次にあげる 3 つの条件が前提にある。

USD－0 が，各団体を統括する上位組織ではなく，すべての団体に平等な共通の窓口である以上，代議員とは各団体の意志を代弁し得る責任者でなくてはならないし，これを公正な権利と義務の同等な行使の裏付けとなる第 1 の条件とすれば，第 2 に，団体間の，とりわけ常任幹事団体と他の団体間に共通する目的意識の維持と徹底が，至難だが必須の条件であり，そしてさらに常任幹事 8 名の，運営に対する責任と意欲の同質な共有が，第 3 の決定的な条件であった。

しかし，参考するべき前例のない連合組織の運営にあたって，これらの基本的な課題に対する見通しにはきわめて安易な合意があった。それは団体間の公正平等の原則や，それに基づく自主性の無条件信頼であり，とりわけ成立前後の精神的一体感への依存が，状況の正確を把握と，長期的展望の不足を招いた事実は認めなくてはなるまい。そしてそればかりではなく，結成に向かう熱気の過ぎ去った彼等の間には「責任と意欲の同質な共有」の危機が早くも兆していたのである。

もともと組織を背負った個人の働きが，時に見せる予期以上の成果は，その反面，最終的な責任と負担を組織に転嫁できる身軽さ，ないしはある種の無責任と紙一重の結果と言えなくはない。USD－0 結成のエネルギーを前者の好例とすれば，日常的運営の段階に至ってしばしば顔を覗かせたのは，まさしく後者の現象であった。そしてそれは，前章で指摘した“同志間にすでに潜在したデリケートな認識の差異”や“全構成員との適切なコミュニケーションの欠落”の顕在化と共に，USD－0 の宿命的な弱点を生み出す結果を招くことになる。

USD－0 がその後，度々試みた運営体制の改革にもかかわらず，はじめにあげた 3 つの条件は，そのまま USD－0 について回る 3 つの泣きどころとなったのである。

◆再び，理念と行動の共有を

1982 年 11 月 2 日，あたかも USD－0 一周年記念事業の趣のあった「デザイン会議－大阪－デザインは明日の大阪を創る」の成功は，皮肉にもこのことへの認識の甘さを助長したとさえ言えるかも知れない。

発足当初，JIDA の提案に従って USD－0 には，各団体活動への過重な負担を避ける意味で，自ら働きかける活動を控える基本方針があった。したがってこの会議も ODC からの協力要請に基づく事業なのだが，USD－0 の実質的な活動初年度となった 82 年に入って早々に当面した最初

の大仕事であった。しかし，結成時の精神的高揚を持続したUSD－0にとっては，むしろ格好の舞台を与えられたといえようし，同時にそれは今後のUSD－0活動を占うひとつのシュミレーションモデルでもあった。

結果として得たこの会議の成功は，企画・実行のすべてにわたってデザイン団体間の連携と協調が見事に実を結んだ，まさしくUSD－0の標榜する大阪デザイン界の総合力がもたらした成果であった。

この事業への評価によって，USD－0はODCとの協力体制の確立をはじめ，地域社会における存在意義と活動拠点を確保したかに思えたのである。現象としては，確かにそうであった。しかし，ふり返ってこの成果が，その後のUSD－0活動を着実に積み上げるための基盤として，大阪デザイン界に果たして定着したのであろうか。一時は実現したかに見えた「理念と行動の共有」が実はまだ，結成時の熱気と興奮の延長上にあった一過性のものではなかったのか。

この疑念にはひとつの答えがある。

この会議から，わずか2年余りで早くも組織改革を迫られたのは，単に人的変動による運営上の不備を補うためだけではなく，USD－0存立の意義を自ら問い直さなければならなかった宿命的欠陥の最初の兆候であった。

このことは，1983年第1回国際デザインフェスティバルを契機とする恒例行事デザイナーレへの共通認識を，未だに確立し得ない理由の一つであり，さらに10周年を前にした1990年，USD－0リニューアル構想における最重要テーマとして再び三度浮上する。それは，次なる段階への飛躍を目指す理念と行動の生産的再構築ではなく，実に発足の原点に立ち戻る宿命的欠陥の再確認だったのである。

＊USD－0ニューリアル構想（1990年）より抜萃

本来USD－0組織の基本的性格は，会員団体に優位して別格に編成される統括もしくは管理機関ではない。会員団体のすべてを結ぶ，強力な横糸を効果的に作動するための装置である。（中略）

今やデザインは，社会的認識と，経済的評価の両面において，もはや，かつてのマイナーな存在ではない。したがって，今後デザイン界には，地域社会を構成する成員として，その位置と役割に対する自覚を求められることになる。

専門領域活動に並行して増大する社会的公共的貢献に対するデザインへの期待と要望の多様化は，そのことの証明と云えよう。（中略）

もとより，その多くが，全員団体個々の活動によって支えられることは云うまでもないがしかし，USD－0の活動が，その評価を，具体的な数字や形に求める経済行為ではない以上それぞれの背景を異にする会員団体に均等を価値観を期待することは不可能に近い。団体個々の利害は当然の前提にあり，事に臨んで，そこに止まるか否かの選択も又，同質の判断基準ではあり得ないのである。とは云え，会員団体が自ら結集し自ら運営するUSD－0の活動にあっては，その結果も又，自らの手に帰するものであり，しばしば問われる全員団体のメリットとは少なくとも与えられるものではなく，自ら作り出すものであろう。（中略）

今，ひとつの転機にあたって，われわれは，再び共通する目的の確認と，それに基づく，理念と行動の共有を待望する。　（筆者文責による）

悲観的な見方が過ぎたかも知れない。もとよりUSD－0のこれまでの業績や，その未来への期待を否定するつもりはない。こうした抽象的な成果の積み重ねが，人々から正当な評価を受けるまでには，膨大な時日を要する。ただ，もしその間を支える明確で強固な意志の持続を失えば，それらは単なる過去の出来事として歴史のなかに埋没するのみであろう。

5　デザイナー社会の成熟

◆個の繁栄から個の確立へ

先に指摘したデザイナー社会の，やゝもすれば希薄な社会的意識とは，ことさらストイックな他者への姿勢を問うのでもなければ，社会性と呼ばれる誤解に満ちた大義名分の強要でもない。それが，きわめて現実的なデザイン環境整備への意欲や，そうした問題意識の共有に始まる初歩的認識を指すことは，度々述べた。USD－0 の成立は，まさしくそのことへの自覚の表れであったと言えるのだが，翻って，デザインに対する高度を認識と正当な評価の定着という長年の大目標が，いまや，ほゞ達成されたとすれば，それは同時に，それを訴えつづけたかつての戦いを知らない世代の成長をも意味するのだから，個々の繁栄に安住するデザイナー社会の平穏な日々には，もはや何も問題はないのかも知れない。日常現象としては確かにそう思えるのだが，しかし，個の繁栄は自由社会の成員に等しく求められる個の確立を意味するものでもないし，同時に，その属する社会の成熟の証明でもない。それは個の欲求と公益とが，しばしば一致しないためだが，事に臨んでその何れを優先させるかをおおむね個の恣意に委ねる自由社会ではその選択のありように社会的成熟を示す指数がかくされているのである。

◆目標を見失ったデザイナー社会の豊かな危機

一方，経済効率最優先の国民的体質を生み出したわが国の高度経済成長が，デザイナーたちに今日の繁栄をもたらしたとすれば，デザインだけが国際社会における日本経済の位置と別物ではあり得ない。だから“デザインに国境はない”という美しいウソは――造形成果のみの限定でなければ――国同士の経済バランスの上にはじめて通用する。例えば急激なアジア諸国への関心も，現象的な過程ではなく構造的要因はそうである。

もとより新たな交流には，国の内外を問わず必然的な文化的側面の成果を伴うものだから，経済効果のみが当面の目的であっても一向にかまわないし，そして又経済最優先が容易に後退するとも思わないのだが，少なくとも今後の世界が――あるいは地域社会が――求める新たな秩序への確かな展望と，そのことへの理念の持ちようが，その成果の中身を左右するはずである。

対象を地域社会に限定したかに思える USD－0 活動の目標設定も，当面する地元の利害へのこだわりではなく，国際化へ向う大阪への意識が当然の前提にある。国際的視野の基点には，交流の実績や研究の成果に基づく理解だけではなく，自らの拠点の確立が求められよう。デザイナー社会を単位とする地域との関係は，したがって単に物理的立地のみを意味するものではない。

デザインが経済の文化的側面をサポートする機能を持つとするならば，地域におけるデザイナー社会の成熟は，個々の優れたデザイン活動の集積と共に，今後の地域社会において，産業資本と並ぶ貴重な文化資本の蓄積と，その有効な運用を約束する重要な裏付けのひとつとなるであろう。それは決して過重な期待ではないし，いまや共通の目標を見失ったかに思えるデザイナー社会の新たなテーマとして不足はあるまい。

しかし，USD－0 が 10 年余を経過してなお，大阪デザイン界には，しばしば露呈する組織的な，時には政治的な弱体がある。

USD－0 とは紛れもなく「大阪のデザイナーたち」を指しているのだから，それは，こうしたテーマに対するきわめて恣意的な個の意識，もしくは分野毎のムラ意識を脱しきれない「デザイナー社会の豊かな危機」を示唆しているように思えるのである。

※紙数の都合で USD－0 もしくは大阪のデザイナーが果たした貢献の部分を大幅に割愛した。そのため，文中でふれたように悲観的側面ばかりが強調される結果になった。この点の理解を切望しておきたい。

景観としてのデザイン

景観デザインのスケール

福田　　粛

はじめに

インテリア・スペィス・デザインは，「多種多様に現れる部分的な構成要素要因を，内部空間として総合化する領域である」と説明できる。が，この説明では具体性に欠け，計画論につなげることがむつかしい。筆者はインテリア・スペィス・デザインの計画方法を確立するために，空間に現れる形態 ⑴ と視界と構成 ⑵ について考察し、生活環境・空間を景観として扱う必要性を感じた。この立場を基に，続いて住居空間の室内構成をテーマに研究作業を行った。そこでは，インテリア・スペィスを景観としてとらえる，すなわち「In - Scape Design 室内景観デザイン」という考え方を得た ⑶ 。そして，インスケィプ・デザイン的立場に立って「国立・国定公園の景観構成」 ⑷ ・「都市における景観デザイン」 ⑸ を対象に，エクステリア・スペィスの調査研究を行った。これらの調査研究活動の結果として，あらゆるデザインの分野・領域が生活環境に関わる「景観デザイン」を目的とするものとして，体系づけることができるのではないかということ。デザインの各領域が，対象とする空間・物の種類ではなく，主に扱う「スケールの違いによる専門化」であるという考えにいたった。

以下に，その課程を含めて，インスケィプ・デザインのスケールについて述べる。

〝 In-Scape Design 〞

インテリア・スペィスの視覚的な要因を，主観的な順にあげれば，次のようになる。

a　インテリア・スペィスの特色
　（どのような構成がなされているか）
b　物の現れ方
　（装飾の可能性，生活用具の配置と収納方法）
c　家具の配置（整理された配置が可能か・方向性）
d　通路と場（分離が明確で，生活行為が混乱しないか）
e　開口部の位置
　（出入口の位置は通路を決定し，場も決定する
　窓の位置と寸法は，特に収納家具の配置を左右する）
f　壁面の状態（開口部の位置と量・壁の位置と量）
g　空間の構法（材料と構造）
h　空間の形態（表現しようとする空間）

が，それぞれの要因を決定付ける原因はこの逆（h から a へ）の順になる。

空間の形態とその構法が決定される際に、a どのような構成が可能か，b 物の形態をいかに整理できるか，ということが考慮されなければならない。そのためには c（家具の配置），d（通路と場），の要因を満足させるべき e（開口部の位置），f（壁面の状態）が決定されなければならない。そして，これらは g（空間の構法），h（空間の形態）によって決定される。ここに，インテリア・スペィス・デザインと建築計画における，領域の接点が生じる。また，物（生活用具・道具・装置）の形態を，

インテリア・スペィスを構成する要素として扱うことができる。その場合，プロダクト・デザインとの接点と考えることができる。

写真１は，寝室ベッド横の壁面である。ベッド左側の扉が袖壁を残して設けられているために，収納家具が通路をふさぐことがない。この部屋の全ての出入口・窓に、袖壁が設けられている。このように，壁式構法では隅部分に袖壁が設けられることによって，通路が収納家具によって，妨げられることがない。収納家具の配置に適応した壁面・開口部が計画されている例である。**写真２**では，中央の暖炉の左右に窓が開けられ，家具，照明器具，装飾品の全てが対称形に配置されている。**写真３**は同室右側の壁面である。中央の大きな窓とその前の小椅子二脚を中心に，左壁面にピアノ・右壁面に装飾家具が配置されており，やはり左右対称の構成がなされている。同様に，隅部分に袖壁が設けられているのが見える。写真２・３の例は石造壁式構法である。壁式構法では，力学的に壁面が主体となって開口部ともに幾何学的に配置されるために，内部は左右対称の構成になる。そして，装飾も左右対称の配置が多い。写真１は木構造であるが，袖壁が設けられている。**写真４**は木骨構造の例で，袖壁の必要はないが，やはりベッドを中心に左右対称の構成がされている。いずれの例も，装飾物等が天井までの壁面に配置され，椅子座や立姿勢による目の高さを基準に構成がなされていることも明らかである。

これらの例に対して，わが国の伝統的な形式は開口部を主に構成される架構式構法であり，建具の形態がインテリア・スペィスの大きな要素である。床の間・違い棚を除いて，積極的に壁面構成がなされることはなかった。そして，家具の量も少なく，床座生活の姿勢を基準に高さが決められている。現代の住居形式においてもこのような伝統的な方法が引き継がれ，その内部に異なった生活が（椅子座様式）持ち込まれるようになったことにより，混乱をきたしていると言える。

インテリア・スペィス・デザインをいかに行うべきか，混乱をいかに整理するかという問に対して，空間を「景

写真１　ドメニコ邸寝室　オークランド

写真２　ブルノ邸居間　オークランド

写真３　ブルノ邸居間　オークランド

写真４　レビン邸夫婦寝室　カンサス・シティー

観」としてとらえるという立場が必要である。内部空間を景観としてとらえるということ（In-Scape Design）は，様々な要因・要素を整理総合化し，美しさを表現するための一つの考え方である。室内景観が視覚的な効果を持って現れるのは，主として開口部や家具・装飾を含めた壁面の状態である。この壁面のそれぞれを，一つの画面・景観として見るのである。壁面を主体にするか開口部を主体にするか，あるいは左右対称の構成をするかどうか，装飾を加えるか加えないかといったことなど，あらゆる状況を含めた普遍的な計画方法になり得る。

住居には当然建築物としてのまとまりが求められるが，同時に各室におけるインテリア・スペィス・デザインが良好に表現でき得るものでなければならない。住居設計においては，インテリア・スペィスと建築を同時にまとめることが行われるが，縮尺の度合によってはインテリア・スペィス・デザインが視覚化されない場合がある。そのためにインテリア・スペィスの計画が，充分に行われていない例も多々見受けられる。建築物としての規模が大きくなっても，インテリア・スペィス・デザインの必要性は同じであるが，計画段階での視覚化の度合いが小さくなり，機会も少なくなる傾向にある。この場合には，主としてインテリア・スペィス・デザインは視覚よりも思考的な操作で行われる。部分（インテリア・スペィス・デザイン）と全体（建築）の計画が繰り返されながら総合化が行われるが，双方の視覚化を同時に行うことが不可能であることに，インテリア・スペィス・デザインが欠如される大きな原因がある。建築的なスケールで計画された場合でも，インテリア・スペィス・デザインが表現でき得るものであるためには，双方のスケールによる計画が必要である。

自然公園の景観デザイン

外部空間においても，利用者の周辺や小さな景観単位のデザインは，インテリア・スペィス・デザイン的に扱うことができる。例えば，サイン類や屋外家具の配置，限られた範囲の景観構成には，In-Scape Design 的なスケールによる計画も必要であると考えられる。この立場をもとに，アメリカの国立公園に加えて，わが国の瀬戸内海国立公園の一部を訪問，「自然公園の景観デザイン」として再調査した。

追加資料（1990 年訪問調査）

瀬戸内海国立公園　神戸市六甲山　倉敷市　瀬戸大橋　香川県五色台・屋島　鳴門大橋　淡路島　山陰国立公園　日和山

参考資料（1990，1992 訪問調査）

高松市・栗林公園　屋島・四国村　琵琶湖国定公園　秋吉台国定公園・特別天然記念物秋芳洞

デザイン要素　「自然公園等施設整備技術指針・I. 自然公園施設の基本的考え方，1.（1）表・公園計画しくみ，公園計画・利用計画・利用施設計画」にあげられている施設は，以下の通りである。

道路及び橋，広場及び園地
宿舎及び避難小屋，休憩所，展望施設及び案内所
野営場，運動場，水泳場，舟遊場，スキー場，スケート場及び乗馬施設
他人の用に供する車庫，駐車場，給油施設
昇降機，運輸施設
給水施設，排水施設
医療救急施設
公衆浴場，公衆便所及び汚物処理施設
博物館，植物園，水族館，植物展示施設及び野外施設
保護施設として，植生復元施設，養魚施設
砂防施設，防火施設

以上のほかに，「II. 施設別技術指針，基本的工種」としては，次のものがあげられている。

積工，縁石，木製構造物（丸太階段，構造型木道，敷き板型木道桟道）
木橋，舗装（コンクリート平版，レンガ，タイル，小舗石，石炭岩ダスト，砕石，砂利，ダスト・荒木田，カラーアスファルト，ブロック，ソイル，木レンガ，透水性アスファルト），側溝
柵工（ガードレール・ケーブル・パイプ，木製防護柵，PC 疑木柵，人止柵，車止柵）
水路／緑化／ベンチ
標識（案内標識，誘導標識，規制標識，解説標識，道

路標識，道路反射鏡）

「III．主な施設の設計例」には，以下の設計例が写真で紹介されている。

野営場管理棟，炊事棟，プラットフォーム，フットライト，これらの他に，

公園管理施設，各種店舗，屑入れ，照明器具，公衆電話があげられる。

以上が人工的な形態として現れるデザイン要素であるが，米国の国立公園の場合と同様に，現代デザインの立場からみて必ずしも優れた形態であるとは言えない。が，それらがいかに配置構成されているかということが，景観デザインに大きな影響を持つ。

個々のデザインとその配置構成については，「I．1．⑵ 自然公園の利用施設」に，自然環境を大きく改変しない施設，風景と調和した施設，できるだけ自然材料を用いた施設とされ，「2．(1)」には，使いたい位置に，目立たず，あきられず，流行を追わず，大多数の利用者の支持が得られる姿でおさまっている施設，と述べられている。

アメリカの国立公園では，1）人工的な形態の省略，2）地形や植樹による建築物の隠ぺい，3）色彩・材料による自然との融合化，4）視界を遮らない高さの配置等による景観構成がなされているといえる[6]。これらは，自然景観を「主」とし，人工形態を「従」とする関係が明確にされていることによる。

日本の国立公園のあり方を考察するための資料としては，対象・量ともに充分であるとは言えないので，調査訪問した瀬戸内海国立公園の景観的な特色を以下に述べる。まず，あまりにも人工的な形態が多すぎることが明らかである。「使いたい位置に，・・・」と指針に明記されているように，必要性や機能性が優先され，景観構成に基づく計画が皆無である。その結果として個々の形態が「目立たず」とは言えず，配置構成的にも必要以上に目立ちすぎているきらいが多いにある。六甲山では宿泊施設やレストランが最も視界のよい場所に設けられ，歩行者の視界をさえぎり稜線の輪郭をもくずしている。全般的なサイン類の配置にも充分な考慮がなされているとは言えず，サイン・システムとしてとらえられていない

写真 5　レストラン・喫茶店周辺　六甲山

写真 6　地形説明図　屋島山頂

写真 7　四国村　屋島

写真 8　栗林公園　高松市

ことが明らかである。ただ単に使いたい位置に必要な施設を，羅列的に配置構成している感が強い。個々の形態にも，自然との調和が考慮されているかどうか疑わしいものが多数である。自然を保護しながら利用するという目的のうち，利用のみが優先されるためにレジャー観光的な要素が強い。

写真 5 は六甲山頂に建つ，レストランと喫茶店である。建築物の形態・配置ともに自然公園にはふさわしいものでないことが明らかである。付属工作物やサイン類の計画も同様で，画面外左側には駐車場の鉄骨構造材があらわにされている。画面外右側には，鉄筋コンクリート造四階建のホテルがあり，自然公園としての景観がそこなわれている。写真は，鉄骨構造・アルミニウム板外壁の展望施設から撮影したものである。そのほかにも，鉄塔やロープウェイのケーブルも見える。**写真 6** は屋島山頂に設けられた地形の説明図である。このような説明図をほかでは見なかったが，視界を遮るように配置されていることに問題がある。そのために，説明と景観を対応させながら，同時に見ることができない。また，柱，屋根，枠が加えられることによって，必要以上の形態が生じ目立ちすぎる。**写真 7** の屋島四国村（野外民家博物館）における構成は，私設の限られた範囲内の例ではあるが，植樹によって外部の景観を遮る，という方法がとられ良好な景観を演出している。**写真 8** の栗林公園も良好に保存管理されているが，方向によっては近年内部から外部の高層ビルが見え始めている。

スケール　「使いたい位置に，目立たず，あきられず，流行を追わず，大多数の利用者の支持が得られる姿でおさまっている施設かどうか（整備技術指針 P11）」とされているが，個々の形態にはあまり良い状況を認めることができない。それは，景観構成要素としての配慮が加えられていないためで，配置構成計画におけるある段階でのスケールの欠如によると考えられる。

「整備技術指針」には，各施設の計画設計に用いる図面類の縮尺スケールが以下のように明記されている。

車道・駐車場・歩道・木造・桟道・園地・野営場の測量

1/5.000（森林基本図・山岳地）以上

1/2.500（都市計画図）

1/1.000 以上（公園事業添付図）

基本計画・基本設計

1/1.000～1/500 の平面図・縦横断面図

付帯施設を設置する場合・地形自体に手を加える場合、必要に応じて

1/300～1/200

車道の高低には

1/200～1/100（横断面図は 1/100 が通例）

施工上の縮尺としては

1/500 以上

休憩所・展望施設も上に同様であるが，公衆便所・浄化槽・避難小屋・基本的工種や歩道の付帯施設であるベンチ・標識類・防護柵については全くふれられていない。屑入れや照明器具についても，項目が無い。

ここで明記されている縮尺は地域計画・都市計画から建築設計までのスケールである。が，建築設計に対して，特に記載があるわけではない。しかし，対象としなければならない範囲は，地域（広域）計画・都市計画からプロダクト・デザイン（屋外家具等），ヴィジュアル・コミュニケィション・デザイン（サイン・システム等）までの範囲である。もちろんそれぞれの施工にあたっては，それ相応の縮尺図面が用いられるはずであるが，配置計画施工段階での主な縮尺には必要がない限り 1/500 が用いられている。これは都市計画上では，小さな地域・区画を対象とするスケールである。したがって，個人的な人間のアイレベル（インスケィプ・デザイン的な範囲）での景観構成を表現することは不可能である。

建築物とその周辺を含めた景観を考慮するためには

1/300～1/200 程度の計画が必要である。

当然各施設の設計図として

1/200～1/100 程度の配置図・外観図が必要であるが，各種標識・照明器具・ベンチ・屑入れ等については　1/100～1/30 の配置計画が必要であり，

製作・施工には　1/10～1/1 の図面が必要である。

「整備技術指針」には，土木計画・工事的なスケールしか明記されていない。そのために，建築物や物を景観

ことが明らかである。ただ単に使いたい位置に必要な施設を，羅列的に配置構成している感が強い。個々の形態にも，自然との調和が考慮されているかどうか疑わしいものが多数である。自然を保護しながら利用するという目的のうち，利用のみが優先されるためにレジャー観光的な要素が強い。

写真 5 は六甲山頂に建つ，レストランと喫茶店である。建築物の形態・配置ともに自然公園にはふさわしいものでないことが明らかである。付属工作物やサイン類の計画も同様で，画面外左側には駐車場の鉄骨構造材があらわにされている。画面外右側には，鉄筋コンクリート造四階建のホテルがあり，自然公園としての景観がそこなわれている。写真は，鉄骨構造・アルミニウム板外壁の展望施設から撮影したものである。そのほかにも，鉄塔やロープウェイのケーブルも見える。**写真 6** は屋島山頂に設けられた地形の説明図である。このような説明図をほかでは見なかったが，視界を遮るように配置されていることに問題がある。そのために，説明と景観を対応させながら，同時に見ることができない。また，柱，屋根，枠が加えられることによって，必要以上の形態が生じ目立ちすぎる。**写真 7** の屋島四国村（野外民家博物館）における構成は，私設の限られた範囲内の例ではあるが，植樹によって外部の景観を遮る，という方法がとられ良好な景観を演出している。**写真 8** の栗林公園も良好に保存管理されているが，方向によっては近年内部から外部の高層ビルが見え始めている。

スケール　「使いたい位置に，目立たず，あきられず，流行を追わず，大多数の利用者の支持が得られる姿でおさまっている施設かどうか（整備技術指針 P11）」とされているが，個々の形態にはあまり良い状況を認めることができない。それは，景観構成要素としての配慮が加えられていないためで，配置構成計画におけるある段階でのスケールの欠如によると考えられる。

「整備技術指針」には，各施設の計画設計に用いる図面類の縮尺スケールが以下のように明記されている。

車道・駐車場・歩道・木造・桟道・園地・野営場の測量

1/5.000（森林基本図・山岳地）以上

1/2.500（都市計画図）

1/1.000 以上（公園事業添付図）

基本計画・基本設計

1/1.000～1/500 の平面図・縦横断面図

付帯施設を設置する場合・地形自体に手を加える場合，必要に応じて

1/300～1/200

車道の高低には

1/200～1/100（横断面図は 1/100 が通例）

施工上の縮尺としては

1/500 以上

休憩所・展望施設も上に同様であるが，公衆便所・浄化槽・避難小屋・基本的工種や歩道の付帯施設であるベンチ・標識類・防護柵については全くふれられていない。屑入れや照明器具についても，項目が無い。

ここで明記されている縮尺は地域計画・都市計画から建築設計までのスケールである。が，建築設計に対して，特に記載があるわけではない。しかし，対象としなければならない範囲は，地域（広域）計画・都市計画からプロダクト・デザイン（屋外家具等），ヴィジュアル・コミュニケィション・デザイン（サイン・システム等）までの範囲である。もちろんそれぞれの施工にあたっては，それ相応の縮尺図面が用いられるはずであるが，配置計画施工段階での主な縮尺には必要がない限り 1/500 が用いられている。これは都市計画上では，小さな地域・区画を対象とするスケールである。したがって，個人的な人間のアイレベル（インスケィプ・デザイン的な範囲）での景観構成を表現することは不可能である。

建築物とその周辺を含めた景観を考慮するためには

1/300～1/200 程度の計画が必要である。

当然各施設の設計図として

1/200～1/100 程度の配置図・外観図が必要であるが，各種標識・照明器具・ベンチ・屑入れ等については　1/100～1/30 の配置計画が必要であり，製作・施工には　1/10～1/1 の図面が必要である。

「整備技術指針」には，土木計画・工事的なスケールしか明記されていない。そのために，建築物や物を景観

動車専用道路）
小空間　街路（生活道路・歩道・車通）
小公園（近隣公園・ポケットパーク）
近接景　機能単位　場（単位構成要素のグループ）
屋外家具・サインシステム・バス待合い所
接景　構成要素（単体）
床　舗装・階段
壁　建築物ファサード・塀・柵
構造物
歩行者用陸橋・自動車鉄道用高架
キオスク　売店・電話ボックス・公衆便所・派出所
物　各種サイン・案内版・掲示版（信号・道路標示等を含む）
屋外家具（ベンチ・吸殻屑入れ・郵便ポスト）
各種設備機器（照明器具・水飲み・電話・非常用・変圧器・操作器）
植栽（植え込み・花壇・植樹）
彫刻・シンボル
看板・広告物
臨時設置物（工事用）
拡大　詳細

遠景　地形や建築物のスカイ・ラインが景観を形成する主な要素であるが，欧米の都市に比較し，わが国では密集地での高高層化・超高層化が充分に発達していない。そのために，低層・高層建築物の平面的な広がりを感じる。これが中景を乱雑にする原因となっている。また，都市または地域としての歴史的景観保存の姿勢が明確でなく，開発・発展に伴う乱雑を景観が広がりつつある。

中景　いずれの都市においても，高層化または超高層化された街区を除いて，低層・高層建築物の屋根や屋上の状態が大きく景観を左右する。わが国の場合には，木造建築物と小さなビルが混在し，屋根の形態も一定ではない。小さなビルでは高架水槽・塔屋の形態が付加され，そこに広告物が取り付けられ刺激的な色彩が加えられることが多い。アイレベルと双方の都市景観に，広告物が大きな影響を与えている[7]。斜制限による傾斜外壁も形態の混乱の大きな原因である。また，道路標示が多いことが指摘できる。交通標識とともに，都市のサイン・システムとして計画する必要がある。

近景　アイレベルでの広告物は，建築物に取り付けられた突き出し状の「袖看板・吊り看板」，歩道上の「置き看板」等が立体的である。そのために，建築物のファサードを損なっている場合が多い。刺激的な色彩のみならず，光源が組み込まれたものが多く，より刺激的である。そして，凸状文字とその書体及び枠で構成されたものはより細かな部分的形態を伴って，一体的な形態でないことからも乱雑な印象を受ける[8]。

自動車専用道路・鉄道高架・横断陸橋等の構造物があらわにされ，視界をさえぎりそれらの下部に荒廃した空間がつくり出されている。都市交通については，必要なものが美的な配慮を加えられることなく，ただ単に羅列的に配置されているにすぎない。視覚的には美しい景観を有する街路も造られつつあるが，それが必ずしも居心地の良さには結びついていない。大規模な建築物の周囲には，公共に解放された空間が用意されているが，これも居心地のよいデザインが施されている場合が少ない。単に座れる装置を用意するのみで，生活空間としての座って居られる場所・休息を取れる場所がほとんどないといえる。

近接景　ベンチ・屑入れ・照明器具等が限られた場所・空間を構成する要素として，まとまりのあるデザインがほどこされている例がほとんどない。バス停留所サイン・ベンチ・覆いもそうであるし[9]，限られた範囲でのサイン類の形も様々である。これらの要素が総合的に計画されるのではなくて，付加的に扱われているところに問題がある。

接景　構成要素個々のデザインには，外国では見られないような優れたものも多く，わが国の特色が現れている。反面，限られた範囲・場所・空間においてすら，調和のある形態が少ない。また，デザイン過多・装飾・民芸的な傾向にあるものも多く，あらたな景観混乱の原因になりかねないものも見受けられる。変更・改良による付加

形態も多い。

拡大　主になるもののデザインがなされていても、それを支えるべき部分の詳細にまで、配慮がいきとどいていない例が多くある。

都市環境・空間に現れる形態の種類は多種多様であり、量も膨大である。それらが入り混ざりながら、都市の景観を表現している。多彩に現れる形態の全てがデザイン的に決定され、優れたもののみではないことは明らかである。デザイン的・芸術的・装飾的・民芸的・機能的・技術的・経済的・商業的形態等々であり、騒形・騒色に満ちあふれていると言える。本来都市に現れる形態の全てがデザインされるべきであろうか、現実的には極限られた地域、空間で新たな景観デザインが行われる場合でない限り、様々の形態をデザイン的に調整・調和させることは不可能であると思われる。したがって、良好な景観を得るためには多種多様に現れるこれらの形態を構成する方法と、部分的な形態のあり方を考察する必要がある。特に、わが国やヨーロッパ各国のように長い歴史を有する都市景観を、アメリカ的なスラム・クリアンスの方法を用いることによって行われる整備は、伝統的な文化の継承という観点からも不適切である。したがって、再開発・改良・修正といった修景的方法を、考察しなければならない。

多種多様に現れる形態をいかに整理するかということが、都市景観を美しく維持するために考慮されなければならない大きな要点である。そしてそれが、居心地・住み心地・安全性にも関わる。一般的に、わが国の都市景観が乱雑であることが指摘される。これは部分的には優れた形態が認められるものの、構成要素の配置構成方法に問題があることにもよる。部分的な形態・色彩が必要以上に目立つことと、部分的な形態の共通性（調和）に欠けることがまずあげられる。大きなスケールでは、乱雑な景観を修景するために、小規模な建築物をまとめること及び屋上の部分的な形態を省略する、そして広告物を規制することが必要である。

住み心地、居心地が悪いこともあげられる。様々な都市施設の充実や景観の美しさが、必ずしも居心地の良さ

写真9　ポケット・パーク　大阪梅田

写真10　交通標識　名古屋市栄通

写真11　乗用車用標識　米国シアトル市

写真12　サイン　大阪市御堂筋

に結びついているとは限られない。歩道・街路，小公園（ポケット・パーク）やバス待合い所を美しく整備する必要性を感じるが，これらのあり方も再考しなければならない。居心地の悪さは，人間一人一人の感覚を配慮した計画の欠如を意味する。都市環境における大空間でも，In-Scape　Design 的な計画が必要であることが明らかである。

写真 9 は大阪市・梅田阪急グランドビルに付属するポケット・パークである。適度な囲いと面積のために居心地が良く，四季を通じて利用者が多い。このような空間が設けられている場所は，わが国では少ない。**写真 10** は交通標識と信号をまとめた例である。信号を柱や腕部分に埋め込めば，細かい部分的形態が省略され，より一体的で良好な形態が得られる。**写真 11** は市全域に採用されているわけではないが，米国シアトル市の乗用車を対象に設けられたサインの例である。低い位置に設置されているために，柱状の構造物が省略され，道路の景観が良好である。**写真 12** は大阪市御堂筋に設けられた，道路名と付近の地図を一体化したサインである。他に，地図を柱部分に取り付けたものもあり，設置場所の状況によって選択が可能である。必要以上に目立たない色彩が施されているが，大きさや配置構成の検討が不足しているために，充分に機能していない。場所によっては放置自転車等によって，地図を見ることができない。

これらの写真画面程度の景観デザインは，インスケィプ・デザインとして検討されなければならない。

写真 13 は新都庁舎の建築に伴う再開発によって，デザインされた議事堂通りである。この限られた範囲の空間に，様々の領域のデザインとそのスケールが存在している。**写真 14** が植え込み内に設置されたサインである。組立施工上の理由から，目地が現れているが，インスケィブ・デザインのスケールにおいては，このような部分的な形態が省略される。プロダクト・デザインの過程においてもこのような目地が表れたのかどうかは不明であるが，現実の形態が出現するまでの過程で，いずれかのスケールが欠如したと思われる。

写真13　議事堂通り　東京都新宿区

写真14　議事堂通り　サイン

景観デザインのスケール

広告物　わが国の都市景観が乱雑である最も大きな原因は，広告物の氾濫による。遠景・中景・近景・近接景・摸景の全領域に広告物が現れるのがその特色である。それらの配置構成は当然目の高さ部分を主とする視界の範囲内に行われるのが最も効果的ではあるが，その範囲外においても視覚の注意をひくために非常に刺激的である。したがって，すべての広告物が視界の内にあると同じ効果を表していると言える。乱雑な景観が居心地や住み心地を悪くするとともに，不明確さが安全性をも損なっているのである。これらが，都市生活でのストレスの原因にもなっているだろう。広告物の配置構成が都市計画・

都市景観デザインの課程において表れることは，一般的にはないと言える。広告物の必要性は，当然経済的・商業的な必要性にもとづくのであろう。が，都市景観を構成する効果が考慮されることなく，突然実物大のスケールを伴って現れることに問題がある。もし，都市景観デザインのスケールに広告物が配置構成され，デザインされれば現在のような刺激的なものにはなり得ないであろう。広告物すなわち部分の形態だけが，実物またはそれ以上のスケールで扱われるから必要以上に目立つものになるのである。広告物とその配置構成が，建築及びインテリア・スペィス・デザイン的なスケール，すなわち都市計画と実物大（プロダクト・デザイン，ヴィジュアル・コミュニケィション・デザイン）の間にあるスケールで計画されれば，景観構成要素としての形態や色彩・配置構成が現れるはずである。

サイン・システム　特に交通標識の配置構成は都市交通計画という，都市計画的配慮のもとに決定されることである。が，個々のサインが認知されやすいかどうかということは，その周囲の景観に関わることである。現在では，広告物との競合によって不明確な景観を表しているのであるが，これを分かり易いサイン・システムとしての配置構成を行うためには，やはり建築及びインテリア・スペィス・デザイン的なスケールによる計画が必要である。交通標識の認知が容易になれば，道路標示を最小限のものにし，路面の状態も整理できる。サイン類の構成は高さの統一を行うことによって，約束ごとが確立されれば高い位置でも認知が可能である。非常用の設備を除いて，屋外家具・設備機器等も腰部分以下の高さを基準とした形態・配置構成が必要である。広告物はこれらの範囲外に配置，または刺激の無いデザインがされるべきで，サイン類の認知に障害を与えることがあってはならない[10]。

屋外家具が決定されるためには，都市デザイン的なスケールにおいて，それらが必要とされる場が設定されるだろう。都市デザイン的に場が設定された後，建築的なスケールでその場の計画がなされ，インテリア・スペィス・デザイン的なスケールでより詳細な検討が加えられた上で，それらの形態が決定（プロダクト・デザイン）されるべきである。そうすれば，必然的に景観を構成する要素としてのデザインが決定されるはずである。広告物と同様，これらの手続きを経ないで，突然実物大の形態として現れるために，景観にそぐわないものが配置されることになる。

通常のインテリア・スペィス・デザインで扱われる空間の範囲やスケールは，比較的小さなものが基本である。が，これは人間の感覚に最も近いスケールであり，生活者のスケールであるとも言える。この身近な範囲の空間をデザインするという立場・感覚でもって，生活環境・空間（都市・建築デザイン）そして生活用具・道具・装置（プロダクト・デザイン），サイン・システム（ヴィジュアル・コミュニケィンョン・デザイン），広告物，芸術や装飾等を観察・計画することは，インテリア・スペィスとエクステリア・スペィスの違いを問はないデザインの基本的姿勢である。扱われる環境・空間の大きさ・範囲によって，用いられるスケールも相応に様々である。全体（環境・空間）をまとめる行為において，そこで扱われるスケールに応じた部分（構成要素）が省略される。が，人間がそこに生活をするためには，いかなる大きさの環境・空間であってもインテリア・スペィス・デザイン的な範囲とスケールの計画が必要である。これが，居心地・住み心地を左右する。対象とする環境・空間におけるスケールと視覚的な要素が異なっても，“In-Scape Design”的な計画方法が加えられなければならない。インテリア・スペィス・デザインと他の領域の違いは，単に対象とする環境・空間・物によるものではなくて，扱われるスケールの違いでもある。インテリア・スペィスの景観を計画・表現するためには，建築的なスケールでもプロダクト・デザイン的なスケールでも不可能である。空間・環境を扱う場合には，それぞれの件業領域に応じたスケールが必要である。主として用いられるスケールは，部分の省略の度合いであり，全体像の範囲でもある。このスケールを対象とした，専門分野の確立が必要である。

前記景観の分類に基づいて，主に扱われるスケールは以下のようになるだろう。

［景観デザインの領域とスケール］

景観	デザイン領域	スケール
遠景		
	地域（広域）計画	S=1:5.000
	都市計画	S=1:2.500
		S=1:1.000
	都市景観デザイン	S=1:500
中景	（小区画）	
	建築デザイン	S=1:100
近景		
	周辺景観デザイン	S=1:30
近接景	（インスケィプ・デザイン）	
	プロダクト・デザイン	
	ヴィジュアル・コミュニケィション	
		デザイン
接景		
		S=1:1
拡大		S=1:1

都市景観のデサインを行うためには，以上のような各スケールによる検討が必要である。「周辺景観デザイン」というのは，身の回りを主とする景観のデザインで，インスケィブ・デザインの領域である。ここでは，内部と外部の区別が必要でないために，このような言葉を用いた。専門的な分野とスケールが確立されている領域もあるが，それらが独立して存在するのではなくて，それぞれが隣接領域と関係を持ちながら全てのスケールによる計画が必要なのである。上にあげたスケールは，各分野で主に使われるスケールに基づいているが，当然場合によって様々なスケールが用いられる。しかし，主となるスケールによる計画が表現されなければならない。

むすび

都市景観をインテリア・スペィス・デザイン的な小空間の集合体として扱うことには，都市の全体像をデザインするという点で問題がある。かといって，都市計画的なスケールのみでは，生活空間としての都市景観をデザインすることはできない。景観的な美しさだけが必ずしも居心地・住み心地の良さを表現するものではない，ということを認識した上で，様々なスケールの検討を加える必要から，各スケールの専門化による専門家が必要である。

(1) 空間の視覚化　大阪芸術大学紀要「藝術」 8　1985 年
(2) 空間の視覚化Ⅱ　同上　「藝術」10　1987 年
(3) 欧米住居の室内景観　塚本学院教育研究費　1989 年
わが国の室内景観　同上　1990 年
(4) エクステリアにおける空間構成　同上　1991 年
(5) 都市における小空間のデザイン構成　同上　1992 年
(6) 空間の視覚化Ⅱ　写真 1～14
(7) 空間の視覚化　写真 1
(8) 空間の視覚化　写真 2・4
(9) 空間の視覚化　写真 6
(10) 空間の視覚化Ⅱ　写真 16～23

※写真は全て筆者の撮影による

明治・大正期における
軟式野球誕生過程について

田　中　亮　太　郎

I. はじめに

明治維新後，日本の体育・スポーツ界に近代スポーツが紹介され今日のように普及・発展した。

近年，日本国内におけるスポーツは，社会生活の変動やスポーツに対する社会思想の変化により，新しく紹介されたスポーツや，新しく改良・開発され誕生したスポーツなど大衆化・多様化・日常化と多様な様相を呈している。そうしたなかでも，近代スポーツが紹介され普及・発展していくなかで日本の土壌に応じたスポーツに改良・開発され誕生した軟式野球・軟式テニス・ゲートボールなどは，相撲を国技とするのなら，日本の近代スポーツ界120年程の歴史の中で人気・競技人口などから国技的近代スポーツと言っても過言ではないだろう。

軟式野球は，小学生から中学生・高校生・大学生そして社会人チームと組織され全日本軟式野球連盟の登録チーム数は6万に達しようとしている。軟式野球の愛好者でつくるチーム（一般的に言う草野球チーム）などを入れると，その数は計りしれないものと思われる。日本人にとって数多いスポーツ種目の中でも，歴史的・社会的背景からあらゆる面で定着度の高いスポーツであると言える。

明治初期にアメリカより野球が紹介され，日本国内に普及・発展していく過程でゴムを使ったボールが考案され軟式野球が誕生したが，軟式野球の発展過程の中で硬式野球に近いゴムボールが考案され準硬式野球をも誕生させている。現在、日本の野球界においてはアメリカより紹介された硬式野球と日本で誕生した軟式野球・準硬式野球とボールの性質から三種類の野球が行われている。

軟式野球は小学生から社会人まで幅広い年齢層で行われており，それぞれの年齢層で技術・体力の向上を計ることができ，現代社会において生涯スポーツとしても重要な役割を持つものである。

このように軟式野球が国民的スポーツとして発展した過程に着目し，本研究では，野球が日本に紹介された明治初期から軟式野球が誕生した大正初期までの過程を，社会的思想の変遷や教育制度の改革などがどのように影響したか検討を加え，軟式野球誕生過程について明らかにしようと思う。

Ⅱ．明治初期（明治維新後～明治15年前後）

(1)．明治初期のスポーツ観念

日本国内に近代スポーツが紹介されるようになったのは，明治維新後，文明開化の気運が高まり，街には競って洋風建築が建てられ，蒸気機関車が走り（明治6年鉄道開通），洋服を着るようになり，国民の間に競って西欧文化が取り入れられるようになってからである。それまでの日本人にとって，スポーツとは縁の薄かった国民と言えるだろう。古来，日本人は「武士道」の精神を重んじる国民性であり，明治32年（1899年）に新渡戸　稲造の英文「武士道」が発行されたが，その中の第十章「武士の教育」の中に，撃剣・射術・柔術・騎術・槍術・兵法・書道・倫理・文学・歴史が必修の教育であると説かれている。[1] その中に現在のスポーツ化された武道（剣道

・射撃・柔道）が含まれているが，明治初期の武道は，武術として身体に強健にし精神を鍛練することを目的とし，人間性に反した道徳的修業や教育の方法として考えられ，スポーツという楽しむ要素は罪悪と捉えられたのではないだろうか。現在のスポーツ感とは程遠いものであったと思われる。

(2)．近代スポーツの紹介

明治維新後，西欧スポーツが日本に紹介され普及・発展していくようになった。明治初期では野球・テニス・陸上競技・登山など早くから紹介され，その中でも野球とテニスの発展は著しくその発達過程において日本独特の軟式野球・軟式テニスが誕生していったのである。

我が国で野球が初めて行われたのは，アメリカで野球が誕生してから 34 年目の明治 6 年（1873 年）開成学校（現在の東京大学の前身）で数学を担当していたホレエス・ウィルソンというアメリカ人教師によって学生に伝えられたという説や，同じく明治 6 年札幌農学校（現在の北海道大学の前身）の前身である開拓使仮学校で英語を担当していたアルバート・ベーツというアメリカ人教師によって学生に伝えられたと言う説などが一般的に言われているが，それより少し前の明治 4 年（1871 年）熊本洋学校（明治 4 年開設，明治 9 年廃止）でウエストポイント陸軍士官学校出身のジェーンズ大尉というアメリカ人教師によって学生に伝えられたと言う説もある。[2] いずれの説もアメリカ人教師の紹介で，体育の担当でもないというところから考えると，アメリカで野球が国民的スポーツとして，すでに定着していることが推測できる。アメリカで最初の職業野球連盟ナショナル・アッソシエーション・オブ・プロフェッショナル・ベースボール・プレーヤースが誕生したのが明治 4 年（1871 年）のことである。[3]

日本人の手で野球が紹介されたのは，アメリカで鉄道機関車製造の技術を学んで帰国した平岡　熙氏によってである。明治 10 年帰国後，新橋鉄道局に勤務し職員達と新橋倶楽部という野球チームをつくった。これは日本で最初の社会人チームである。

テニスは，明治11年に文部省が設置した体操伝習所（現在の筑波大学体育学部の前身）でドクトル・リーランドというアメリカ人体操教師が伝えたという説や，横浜山手公園 3 年説・神戸 3 年説など外国人居留地から伝わったと言う説など他にも数多くある。[4]

野球・テニス共それぞれの諸説に根拠はあるが，ルールに則って試合をしたのか，遊び出したのか，その行われた様子に関して様々でどれお最初とするか特定はできないものと考える。

しかし明治維新後，外国人教師からの紹介・日本人が西欧より持ち帰り紹介したもの・外国人居留地で実施された日本人とのスポーツ交流の影響など様々ではあるが，西欧文化を積極的に取り入れようとする社会的思想が反映して学生を中心とした青年層に積極的に取り入れられていったものと考える。

(3)．教育制度の制定

明治維新後，文明開化の気運によって近代的な学校改革を実施する必要に迫られ，明治 4 年に文部省が設置され国民教育が実施されるようになった。明治 5 年には全国的に統一された日本初の教育制度として学制（明治 5 年～11 年）が領布され近代学校教育の幕開けとなった。学制の中に「体術」として体育教育が指定されたが，当時の小学校施設や指導者の体育に関する知識・経験からして，洋式体操が実施された程度であまり積極的に行われなかったと思われる。しかし，西欧文化を積極的に取り入れようとする姿勢は学校体育を推進し，明治 11 年には文部省において体育行政の専門機関の設置が叫ばれ，体操伝習所が設置された。アメリカ人教師ドクトル・リーランドにより学校体育の中に近代スポーツが紹介されるようになり，本格的な学校体育の幕開けとなった。明治 12 年にはフランス式の学制にかわり，アメリカ式の教育制度を取り入れた教育令（明治 12 年～20 年）が公布され，学校体育を明確なものに位置づけられた。

こうした教育制度の確立とともに，国民の間に体育・スポーツの必要性が芽生えてきたものと思われる。

Ⅲ．明治中期（明治 15 年～30 年前後）

(1)．学生野球チームの台頭

明治初期に野球を行った学生たちも，外国人教師の帰国や野球用具の不足からあまり発展しなかったが，明治 16 年過ぎになると学生野球チームが誕生した。駒場の農学校（現在の東京大学農学部の前身），虎の門工部大学（現在の東京大学工学部の前身），一ツ橋の東京大学法学部，第一高等中学校（現在の東京大学の前身），高等商業学校（現在の一橋大学の前身）など国立の学校だけでなく，慶応義塾，学習院，青山学院，明治学院などの私立の学校にも誕生した。この時期に急激に学生野球チームが誕生した理由は，文明開化の啓蒙思想家の影響，学生の時間的余裕，野球用具の補充が徐々に可能になってきた，野球用語なども通訳が生まれたなどが上げられるが，俳聖　正岡　子規の影響も大きいと考える。子規は明治 16 年に工部大学に入学し，学生時代は投手として野球に熱中していた。子規の書いた野球に関する随筆は数多く残されている。その文筆による野球発展の功績は大きいものがある。

野球の短歌を一首紹介ておきます。

> 九つの人九つの場を占めてベースボールの始まらんとす[6]

野球用語の訳も，適当な訳語を求め何度か改められた。正岡　子規がベースボールを「球戯」と訳したが，どうも妥当でないと反省している。明治 28 年第一高等学校校友会発行「野球部史　附規則」で初めて「野球」と訳したのが中馬　庚であった。[7] 以後，ベースボールの適訳として「野球」が定着していった。

この時期，野球規則の改正も頻繁に行われた。明治初期に野球が紹介された頃の規則と現在の規則とは，ずいぶんと違うものであった。投手の下手投げ，捕手のワンバウンド捕球，ストライクゾーン三区分，九球出塁などである。投手の下手投げは，現在のソフトボールの投げ方を連想する。投手の上手投げ，捕手の直接捕球は，野球用具（キャッチャーミット）の開発・普及とともに改正された。ストライクゾーン三区分は高・中・下に別れ，眼より乳，乳より腰，腰より膝の範囲である。打者は好みの範囲を審判に告げ，審判は投手に宣言する。指定された範囲外はボールになる三区分法はアメリカで明治 20 年に廃止されると，日本でも明治 22 年に廃止された。九球出塁から現代の四球出塁に至る過程は，九球出塁はアメリカで明治 17 年廃止され，日本でも明治 19 年廃止。六球出塁はアメリカで明治 20 年廃止され，日本でも明治 22 年廃止。五球出塁はアメリカで明治 22 年廃止され，日本でも明治 24 年廃止になり現在の四球出塁になる。[8] 野球の本場アメリカで，規則改正があれば積極的に取り入れた野球界の人達の，普及・発展にかける意欲が感じられる。

(2)．教育制度の改定

教育令の制定，体操伝習所の設置など，学校体育を明確なものに位置つけられたが，現場の指導者から体操の教材を求められるようになった。近代スポーツの紹介で野球・テニスをはじめ数多くのスポーツ種目が取り入れられるようになったが，小学生には体力的・技術的にも難しく小学生に応じたスポーツに改良される必要性があった。そうした情勢から明治 18 年「戸外遊戯法」（田中盛業・坪井玄道編著）が刊行され，体操の教材として注目されるようになった。本書中において野球の紹介・解説が書籍を通して図られることとなった。

スポーツ普及に関しては，体操伝習書を中心とした研究により，東京師範学校などから各学校に普及発展していった。

帝国憲法発布（明治 22 年）前には，国内の思想は「鹿鳴館時代」に象徴されるような西欧文化主義に対する批判がなされ，かわって国粋保存運動が台頭し始めた。そうした国家主義の中，明治 19 年小学校令・中学校令・帝国大学令・師範学校令などが公布された。教育界においても国家主義重視の中，体育の重要性が説かれた。

明治 13 年体操伝習所において採用された兵式体操も次第に盛んになり，明治 19 年の学校令において正式に学校体育の中に位置づけられた。しかし，兵式体操からは体育的効果は期待し得なかった様子である。こうした中，

課外活動のスポーツ奨励によって，スポーツの新鮮さ，スピード性，知性，技術性，娯楽性などが学生・児童の心を魅了し，各学校の交友会等を母体にしたスポーツクラブを発展さすこととなった。[9)]

(3)．スポーツジャーナリズムの台頭

近代スポーツが日本に紹介され，国内各地に普及していく過程で，スポーツジャーナリズムの影響も大きいものがあると考える。明治初期には，新聞によってスポーツに関する記事を取り上げられていた。新聞に掲載される様子から，西欧文化を積極的に取り入れようとする社会的気運が反映しているものと推測できる。

明治20年代になると雑誌の中でもスポーツが紹介され一般の人達にもわかりやすく理解できるようになってきた。明治23年創刊の「風俗画報」では画を使ってわかりやすく紹介され，明治28年創刊の「少年世界」や明治32年創刊の「中学世界」などでも紹介され[10)]，学生や大人達
のスポーツする姿を見てスポーツに対して情熱をたぎらせていた子供達にとって，よりスポーツ熱を高めることとなったと考える。

そうした社会的様相を反映して，本格的なスポーツ雑誌が創刊されるようになった。明治26年には日本体育会の機関誌として「文武叢誌」が創刊され，明治29年3月号には日本で最初にオリンピック（第一回アテネ大会）の紹介がされている。

Ⅳ．明治後期（明治30年～明治末期）

(1)．学生野球の隆盛

明治30年前後には，全国各地の大学・高等中学校・専門学校などに野球部が創設され，学校の対抗戦などが盛んに行われるようになってきた。明治34年には，慶応義塾大学野球部が東海・関西方面に遠征し，野球人気を高めたことは野球史に残るものである。明治36年には，現在の学生野球では伝統の一戦と言われ，もっとも有名で人気の高い早慶戦（早稲田大学対慶応大学）の第一回大会が実施された。記録には観衆約三千人とあり[11)]，当時の
社会状況からして，野球人気がたいへん高かったことが推測できる。明治38年には，早稲田大学野球部によって日本の野球史で最初の海外遠征であるアメリカ遠征が行われた。

学生野球が発展するに従い，その人気は子供や大人達の間に日増しに高まり，全国各地で野球の真似ごとや野球遊びが盛んに行われるようになった。

(2)．総合スポーツ誌の登場

明治30年代には次々とスポーツ雑誌が創刊された。明治39年には，日本山岳会の機関誌として「山岳」，大日本武徳会の機関誌として「武徳会」がスポーツ団体の普及・発展を目的として創刊された。しかし，スポーツ団体の機関誌ではなく，いろんなスポーツ種目の記事を掲載した総合スポーツ誌として，明治30年7月に創刊された「運動界」に注目させられる。その理由は，商業経営を目的とした総合スポーツ誌ということである。その時期にスポーツ雑誌を発行して経営が成り立つと判断できるほど，日本国内でスポーツが普及していたと考えられるからである[12)]

野球に関する記事も多く掲載されており，次の引用にあるように

明治30年9月発行第3号目録[13)]の中に
野球笑話　　野球術の拙劣なるものを列擧す，滑稽の裡に教訓あり，讀者大笑の間に深く悟る所あらむ。

と言うのが掲載されている。現在で言うとエラー（失策）の記述であるが，基本プレーについても現在の技術に関連するものもある。上記，野球笑話の一部を引用して紹介します。

胸止　　これはキャッチャーの能く行ふものにして，飛球甚だ低く，ショートとなりてホームベースに當り，又はカーブ等によりバウンド變る時片膝又は兩膝をつき，坐り込みて胸にて止めるなり。パスボールより良きものなり。又此位の氣象あれば發達の見込ある

ものとの輿論なり。

野球をあまり知らない一般読者にとっても理解しやすく，また娯楽的にも楽しめるような表現がなされている。しかし，「運動界」も明治33年4月に終刊されている。その後，「運動之友」（明治39年11月創刊，明治41年4月終刊），「運動世界」（明治41年4月創刊，大正3年5月終刊）など数多くの総合スポーツ雑誌が発刊されている。いずれも国内のスポーツ普及及状況から経営が成り立つものと判断されたものと思う。それぞれ短命に終わったが，スポーツ雑誌が日本のスポーツ普及・発展に与えた功績は大きいものがある。

(3)．学校体育に近代スポーツ促進

明治学校体操の二大主流と言われる普通体操と兵式体操は，単調で規律や形式に縛られ小学生達にとって魅力のないものであった。そうした中，課外活動のスポーツ奨励によって学校を拠点としてスポーツの開花期に人らんとしていた。そうした時代の変遷と共に新しい教材として，近代スポーツ（スウェーデン体操・遊戯・競争遊戯など）の導入が促進された。[14] そして，明治31年刊行の「内外遊戯法」（大橋又太郎編）をはじめとして，数多くの「遊戯書」が刊行された。

V．大正期（明治末期～軟式野球誕生）

(1)．日本スポーツ界の国際進出

明治維新後，近代国家として飛躍的な成長を遂げた明治時代が終わり，大正デモクラシーと言われる自由主義思想と共に，大正時代の幕開けとなった。

スポーツ界においては，明治44年に大日本体育協会が設立され，国民のスポーツ奨励を促進することとなった。翌45年には，第5回オリンピック大全（ストックホルム開催）に初参加し日本のスポーツ界も国際舞台に立てるまで発展・成長した。

(2)．軟式野球誕生

学生野球が隆盛になるにつれて子供達の野球熱は高まるいっぽうで，遊びの中に野球遊びが始められた。おもちゃ用のゴムボールや，軟式テニス用の「赤M」ボールなどを使用して「三角ベース」・「折り返しベース」などがそれである。子供達の野球遊びがいつから始まったのか，どの文献・資料を捜しても明確な記録は得られなかった。しかし，学生野球が隆盛を極め，子供達が野球に情熱を燃やし始めた明治30年代後半ではないかと考える。

こうした子供達の野球を愛好する気持ちを，より大きく育てようと考え，京都市の小学校の先生達が中心となって，大正5年に京都少年野球研究会が誕生した。投げやすく，耐久性があり，安全性の高い柔らかいゴム性のボール開発が熱心に行われ，大正7年に少年野球用ゴムボールが誕生した。大正9年に東京で雑誌「野球界」の主幹をしていた横井春野が，軟球を使用しての野球から「軟式野球」と名づけた。[15]

同年には，大日本少年野球協会（のちに財団法人となる）が結成され全国大会が開催されるようになり，少年野球はいちだんと盛んに成った。そうした中，大人の野球を愛好する人達の要望で，大正11年には青年用ボールが開発され，広い年齢層に愛好され，「軟式野球」隆盛の幕開けとなった。

VI．まとめ

明治維新後，西欧文化を積極的に取り入れようとした社会的思想が，近代スポーツ普及・発展の基盤となったことは言うまでもない。教育制度の制定により，学校体育を推進し，国民に体育・スポーツの重要性を説き，課外活動にスポーツを奨励し，近代スポーツの普及・発展を促進したことは，大きな要因であると考える。そうした基盤の成立過程の中で，明治後期以降のスポーツジャーナリズムが，誌上を通して近代スポーツ普及・発展に与えた影響は大きいものがある。学生中心のスポーツを，小学生・中学生・青年・社会人と広い層に普及する機会を与えた功績は大きい。そうした近代スポーツ普及・発展の中で，日本の土壌に即した野球として，軟式野球が誕生した。

附　　記

本研究は，平成 4 年度塚本学院教育研究助成金に基づく研究成果の一部です。この研究に対して多くの方々にお世話になりました。本学・中島　達教授には，研究を見守って頂きここに心よりお礼を申し上げます。又，この研究に対して数々のご助言・ご協力を頂いた皆様に，末尾ではありますが謝意を申し上げる次第です。

On the process of developing of soft baseball
in the Meiji and Taisho period.

Ryotaro Tanaka

Abstract

After the Meiji Restoration,modern sports were introduced to Japan, as the time was getting ripe for introducing Western civilization into the country.

Baseball was introduced to Japan early in the Meiji era, and spread and developed rapidly throughout the country.

In 1918(the 7th year of Taisho era), when a rubber ball for boy's baseball was developed, the nuique Japanese soft baseball was established.

I will research into how changes of the social ideas and reformation of the education system to sports in Japan
affected the process of baseball's development.

引用・参考文献

1).木村毅著者「日本スポーツ文化史」ベースボールマガジン社　pp273, 1978。
2).旺文社編集　「野球大観」　旺文社　pp49~50, 1949。
全日本軟式野球連盟編集　「軟式野球史」　ベースボールマガジン社　ppll, 1976。
広瀬謙三著者　「日本の野球史」　国民体育振興会　p1~5, 1957。
3).広瀬謙三編集　「日本の野球発達史」　北海タイムス社　p247, 1958。
4).表孟宏編集　「日本庭球史」　遊戯社　P3~7, 1985。
前掲 1).pp110~111,
5).石橋武彦著者　「修身教科書に現れた保健体育思想の研究」不味堂出版　PP45~52・100~115, 1971。
6).前掲 D.PP65~70・96~100,
大和球士著書「真説日本野球史」(明治編)ベースボールマガジン社　pp308~309, 1977。
7).前掲 6).pp309,
8).前掲 6).pp25~27,
前掲 2).「軟式野球史」pp12,
9).前掲 5).pp171~179,
10).日本体育大学体育史研究室監修「復刻　運動界　解説」大空社　PP3~9, 1986。
11) .前掲 6).pp117,
12).前掲 9).PP3~9,
13).「運動界」(第参號) 運動界社　pp9, 1897。
14).前掲 5).pp227~228,
15).横井春野著者　「軟式野球コーチ」　博進堂書店　pp1~2, 1930。
16).体育・スポーツ社会学研究全編　「体育・スポーツ社会学研究 1」　道和書院　pp59~76, 1982。
17).谷釜了正著者「明治 30 年代の体操学校ラグビー」日本体育大学紀要 16 巻 1 号　pp1~12, 1986。
18).旺文社編集　「野球大觀」久保田高行:学生野球及び少年野球　旺文社　pp49~50, 1949。

〈誌上作品発表〉

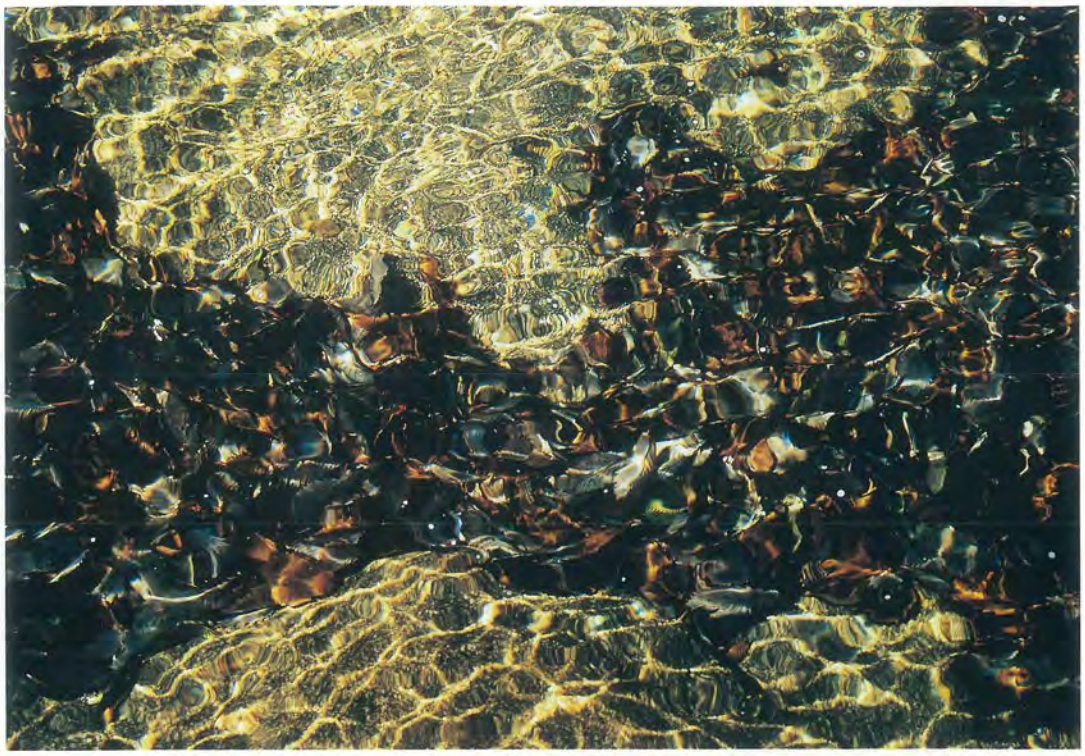
自然の抽象形態

高田誠三

1．凍　結

人が描く抽象。
その類似形象を自然界にみた。
歳の流れにより，温度変化，光効果などでさまざまな姿を披露する。
写真家はこのひとときの姿に全神経を集中する。
そして，ファインダーの中に一つの世界をつくる。
この短時間の心の燃焼が心地よい。

2. 雪 紋



3. 光 波

4. 波 紋

5. 樹 肌

6. 樹 肌

『夏の夜の夢』の職人たち

宮村一幸

≪シェイクスピアは芝居好き≫

1990年に大阪芸大・舞台芸術学科・演劇コース3回生の学生によって，シェイクスピア作『夏の夜の夢』がプレビュー上演され，私はテキストレジ及び演技・演出指導にたずさわった。この戯曲は，当時の貴族の結婚を祝って書いたものとされており，また物語自体が貴族の結婚を祝うという筋立てになっている。所はアセンズ，大公シーシアスの時代だから古代ギリシャである。登場人物は3つの集団に分けられる。大公を始めとする祝われる側の貴族たち。結婚を祝って大公の森に集まってくる妖精の王・女王を中心とする妖精たち。そして貴族の祝宴で素人芝居を披露する職人たちである。愉しかりしプレビュー公演の幕が降りた後，この6人の職人集団を拡大推理してみた。

彼らは英雄時代のアセンズの職人というより，シェイクスピアの生活のすぐそばに居たイギリスの職人として描かれている（当時，旅芝居を構成する1チームの役者は6人くらいだった）。彼らの登場はとびとびであり，セリフの量も貴族や妖精たちに比べて決して多くはない。庶民的登場人物（コーカトラップ）と呼ばれる社会的に身分の低い職人たちは，戯曲全体の中でバカバカしいお笑いの分野を受け持っているだけだと思われている（ラムの『シェイクスピア物語』では1人の道化に集約されてしまっている）。しかし彼らの役割は言葉のトンチンカンで笑わせるだけのものではない。とびとびの登場の間に，芝居を上演するための手順が美事に盛り込まれている。上演の目的，脚本の決定，配役，稽古，道具や衣裳類の調達，そしてついに上演に到り，客の反応，幕が降り，劇場は（パックの箒によって）掃除される。芝居というものはこんな作業を経て上演され，見物されるものなんですヨというサンプルである。シェイクスピアは芝居の中に芝居を持ち込むのが大好きだ。職人たちは，登場人物からも観客からも笑われながら，芝居の裏表を見せ，その上，祝婚劇としての役目を果たすように段取りされているのだ。

1幕2場　ピーター・クインスの家
出し物・配役が発表されセリフがわたされる。

≪名前は語る≫

3つの集団はそれぞれに全く違ったトーンの名前でまとめられている。

妖精の王OBERON（オーベロン）はチュートンの民間伝承で小妖精（エルフ）に属する名前。妖精の女王TITANIA（タイタニア）はタイタンの女性形で，タイタンはギリシャ神話で天と地を父母とする大力の巨人族だから，彼女は大力無双の大女という事になる。

オーベロンの従者PUCKは，もともとは小動物の精で，別名ロビングッドフェローは，よく家の手伝いをするが，いたずら好きで踊り好きの，人間と妖精の間に生まれた子供と言われている。妖精とは，奔放な想像力で古くから伝承されてきた一種の超自然的存在で，人間と次元を異にするモノタチである。かなり薄気味悪いものとみなされてきたが，16 世紀の終り頃に，拝情詩や戯曲にとり入れられて美しい姿が与えられるようになった。シェイクスピアはこの新しい妖精のイメージをより魅惑的に描き，現在の妖精のイメージの原点とした。

人間世界の貴族，大公THESEUSは半ば歴史的な人物アテネ王テーセウス，怪物ミノタウロスを退治したりアマゾン軍と戦った英雄である。大公の婚約者HIPPOLYTAは，勇猛な女人国アマゾンの女王だったが，アテネ王テーセウスに捕えられヒッポリタスを生むとされている人物である。デメトリアスを愛する娘HELENAは，セリフの中でいつも「美しいヘレナ」と呼ばれている。という事はゼウスとレタを父母とする美しい娘HELENに当てはまる。彼女はスパルタ王メネラウスの妻になるが，トロイのパリスに連れ去られてついにトロイ戦争が起こった。このメネラウスとヘレンの娘がHERMIONEつまりHERMIAという名前である。ハーミアと結ばれる若者LYSANDERはスパルタの海将で政治家にその名があり，ヘレナと結ばれる若者DEMETRIUSはマケドニアの王にその名がみられる。

貴族たちは古代ギリシャ風にまとまっているが，同じ人間世界でも職人たちの方は，イギリスのごく庶民的な名前でまとめられている。第一幕のピータークインスの家で 6 人の名前と職業と芝居のための役名がきちんと披露される。

Peter Quince〔a carpenter〕シスビーのおやじ役→口上役
Nick Bottom〔a weaver〕ピラマス役
Francis Flute〔a bellows mender〕シスビー役
Tom Snout〔a tinker〕ピラマスのおやじ役→石垣役
Robin Starveling〔a tailor〕シスビーのおふくろ役→月光役
Snug〔a joiner〕ライオン役

3 幕 1 場　森での稽古
パックはボトムにロバの頭をかぶせる。

彼らのファーストネームはよく耳にするものばかりだ。よくある，普及しているということは良い意味を含んでいるからに違いない。

PeterはPetrosに由来し，TomはThomasの愛称形，共にイエスの 12 使徒の中に聖ペテロ，聖トマスという名が見られる。NickはNicholasの愛称で，聖ニコラスといえば子供たちの守護聖者であり，贈り物を運んでくるサンタクロースだ。RobinはRobertの愛称形だが，春の到来を告げるコマドリの事でもある。イギリス人に最も愛されている鳥だ（1960 年に国鳥に指定された）。Francis，愛称形Frankは正直なという意味もあるが，5 世紀にガリヤを征服してフランス国を創立したフランク族の民，ひいては代表的にヨーロッパ人を示している。各々にスケールの大きいめでたい名前に由来している。

それに比べると姓の方は個性的だ。祝婚劇の対象としての当時の貴族に失礼にならないように，でも芝居として面白く，作者はネーミングの苦心を楽しんだ。職人たちがお互いに呼び合うのは，フルネーム以外はいつも個性的な姓の方である。

ピーター・クインス：クインスとは植物の marmelo の
実のこと，マルメロは古代ギリシャ語で「甘いりんご」を意味する。パリスの審判でヴィーナスに与えられる黄金のりんごとはマルメロの事で，以来ヴィーナスに捧げる果実となった。マルメロの実はひどく固くて生では食べられない。しかし甘い匂いが強く，ママレードやジャムとして食用される。ギリシャでは新婚夫婦の儀礼には

香料が欠かせなかった。香油を身体中に塗り込み，貴重な香水をたらす。新婚の男女の身体から馥郁と香りが立ちのぼり，とどめようもなく相手を引き寄せるのだ。

クインスは始めシスビーのおやじ役につくが本番では口上役になる。役者としては下手糞だが，トンカチをタクト代りにふるって指揮をとる職人たちのリーダー，まとめ役である。仲間ひとりひとりの性格，能力を知っている。大工クインスは芝居をする状況においては，座付作者であり，演出家，演技指導者であり，小道具の心配から稽古場の手配まで考えるプロデューサーでもある。木戸番から役者から劇作まで，芝居にかかわる事は何でもやる人，シェィクスピア本人と重なってくる。

4幕1場　タイターニャの花のしとね
「……あァ好きで好きでたまらない／…」

職人たちは大工クインスの家に集まる。稽古も一度は森に出かけたけれど，ボトムだけを残して帰り，後はまた彼の家でされたに違いない。青い蜜柑や固いキィウィフルーツをりんごと一緒に密閉して保存すると熟度が早く進むという。箸にも棒にもかからない未熟な愛すべき仲間を，大工は自分の家に包みこんで，うっとりと甘い匂いの炭酸ガスで何とか食べられるように苦労したのだ。

ニック・ボトム：nick は，刻み目，欠け目，記録する，勝目の出る，ぴたりと言い当てる etc…沢山の意味を持っている。bottom の方は，お尻，最下位，ズボン，土台，基礎，ふもと，底 etc…ズバリ下部を指すが巾広く応用できる言葉である。この末広がりの機屋は健康この上ない人物で，無類のやりたがり屋である。二枚目の主人公，若者ピラマスの役をもらいながら，ライオンもやらせてくれ，顔を隠してなら女形もやってみせるとクインスを困らせる。どうも顔は女形向きでないのだ。また何事にも口出しせずにはいられない自己顕示欲の強い人だが，上手下手は別として，色んなセリフを即座に言う事ができるしアイデアも出せる。仲間うちの人気者，スターである。どん尻スターは布を織る，布がなければ衣裳はできない，衣裳がなければ芝居はできない。あっちこっちと気の多いボトム氏だが，新婚夫婦をしっかりと組み合せるためにも，ここは一番どっかりと尻をすえて，縦糸横糸しっかりと機を織ってもらいたい。

フランシス・フルート：Flute は流れるように美しく澄んだ音を出す笛である。彼の職業はオルガン直し，となると芝居や宴会になくてはならない音楽の担当だ。音響効果係の彼に与えられた役は，若く美しい乙女シスビーだった。女形は声変り前の少年の役どころである。6 人の中では彼が一番若い。だがひげが生えかかっているから女形はいやだと言う。きっと声も変りかけているのだ。bellowsmender（オルガン修繕）の bellows はオルガンの風袋，ふいごの事だから，ほえる，轟くという雑音の意味がある。笛のように高い美しい声でしゃべるかと思うと，ふいごのようにどなってしまうとんでもない声の女形だが，音楽とふいごの風で情熱の炎をあおり立ててくれるのだ。

トム・スナウト：Snout とは，動物のつき出た鼻，人の特に大きくてグロテスクな鼻のこと。この大鼻のオッサンの職業 tinker は鍋釜などを叩いて触回り歩く鋳掛屋である。呼び止められた所で腰をすえ，鍋釜など金物の壊れた所にハンダを流し込んで修理する。彼は始めピラマスのおやじ役を受けるが，本番では石垣役を演じる。隣り同志に住む恋人達を隔てる石垣，だがその石垣には穴があいている。石垣スナウトのピンと伸ばして突き出した 2 本の指の間の穴から恋人達は愛の囁きを交す，穴を塞ぐのが鋳掛屋の仕事なのに。どうするどうする。家々の台所では，大切な食事の道具，鍋釜の穴を塞いでもらおうと女性たちがお待ちかねだ。大鼻のオッサンは忙しい。

ロビン・スターブリング：starveling は飢餓のためにや

せこけた人のこと。この愛すべきコマドリは飢えていじけたやせっぽちなのだトホホ…。ま，やせっぽちで神経質なら洋服の寸をごまかして端切れをせしめるという事もあるまい。彼は洋服仕立業なのだ。登場人物の衣裳を見ただけで身分がわかる時代，役どころを示す重要な仕事だ，ボトムが織っておいた布を彼が仕立てる。衣裳係スターブリングは始めシスピーのおふくろ役をもらうが，本番では月光役になる。照明係である。夜の墓地でデートする恋人達，彼らを照らす月光，シスビーがライオンに喰われたと思い自殺するピラマス，その後を追うシスビー，このクライマックスを月光は静かに照らす，いや見届ける。月光は，若い犠牲者たちを神々に導くお燈明となって，恋路の闇を照らしてくれる。

スナッグ：snug は，奥まった部屋や席などの気持良く暖かいとか居心地が良いという事。snug　fit になると滑合（すべりあい），つまり軸と穴が微少なスキマをもってきちんと滑
り合うようなはめあいを言う。snug gle では，気持よく横たわる，愛情を求めて寄りそうなど実にぬくぬくとした良い気持だ。joiner は接合職人の事である。指物や建具は，色々と細かな部分をつなぎ会せはめ合せて作られる。居心地良くはめ合せてくれるのなら彼はきっと腕の良い指物師だろう。男女をぴったりと結合させてくれる仲人だ。ところが，セリフ憶えが悪いと本人も認めるスナッグに与えられた役は，はえるだけでいいと言うライオンだった。町はずれの墓地でピラマスを待つシスビー，そこへ何かを喰べてきたばかりで口中血だらけのライオンが現われる。驚いて逃げるシスビーが落としていったマントを引き裂くライオン。血だらけのマントを見つけたピラマスは彼女が喰い殺されたと思い自殺するのだ。危害を加えたわけではないが，ライオンが居なければ 2 人は仲良く駆け落ちしてハッピーエンドになっていたかもしれない。彼らを思いがけない死に追いやったのはライオンだ。これが腕の良い仲人のやる事だろうか。そう，これこそがこの悲しい視婚劇の仲人の役目なのだ。若く美しく健康な若者たちが惜しげもなく自ら命をすてる。ライオンは，いやスナッグは，若い男女を生贄（イケニエ）に捧げる
司祭の役をになっていたのである。

≪稽古…空白の 3 日間≫

職人たちが稽古場所に選んだのは，人に見られっこなし思いきってハメをはずせる，町はずれの森だった。昼間の仕事を終えた職人たちがやってくる，夏の一夜のこの森こそ，妖精たちも貴族の若者たちも集まって芝居全体がまざり合い，混乱の場となる所だ。そんな事は露知らぬ彼らは，ピラマスが剣で自殺したら御婦人連は恐がるだろう，ライオンが出てきたら震え上がるのではと喧々囂々（ケンケンゴウゴウ）さかんに心配している。ところが何の何の，当時のロンドン市民はそれほどヤワじゃない。人々にとって芝居は大きな楽しみだったが，それに並ぶものとして熊いじめや牛いじめの見世物があり，町の広場で行われる火あぶりや縛り首の刑を，女子供も共々，面自半分に見物していた。職人たちの心配は，今我々が考えるよりずっとナンセンスな事だった。

職人たちの立稽古をそっと見物していたパックは，繁みに引っ込んだボトムにロバの頭を被せてしまう。ギリシャ神話の乙女アラクネは，織物の腕前を神々に自慢して蜘蛛に変身させられたが，機屋のボトムはロバに変えられた。繁みから出て来た彼を見て驚いた職人たちは森を逃げ出す。事態が解らず一人で強がっているボトム。所は事もあろうに妖精の女王の花の褥（しとね）のそばだった。オ
ーベロンが浮気草の花の汁を目にたらしておいたタイターニヤは，目を覚したとたんにロバのボトムを見て一目惚れしてしまった。こうして糞まみれのロバのケツと花の褥の女王とのラブシーンが演じられる。別世界に迷い込んだボトムだが，始めておめにかかる妖精たちと臨機応変の会話を交す。環境が変っても適応して生き残る，生命力の強い庶民代表である。

ボトムが妖精たちと戯れている間，他の職人役者はどうしていたか，彼らときたら言葉の区切りも解らない有様だ。クインスは口出しの多いボトムの不在をもっけの幸いに，他の人の抜き稽古をした。しかしその場面はどこにも書かれていない。一幕一場でシーシアスは 4 日後の婚礼の日を待ちわびていた。次の夜，森に入った若者たちが森から出てきたら婚礼の日になっていた。同じ夜，

柄「出来，不出来でなく，その誠意をかってやる」と寛

森へ行ったボトムが妖精の女王と一夜を明かして町へ帰ってきたら婚礼の日になっていた。森では何もかもが狂っている。時間も狂っている。しかし他の職人たちはその夜のうちに町に逃げ帰っているから，時は時間通りであった。場面はないが 3 日間の稽古時間が存在した事になる。この間に，始めに配役されたおふくろとおやじ役は，口上，月光，石垣役に変更される。祝いの宴にうるさい親たちの小言はまっぴらだ。稽古の他にも彼らにはやらねばならない仕事があった。ボトムが織っておいた布でスターブリングは衣裳を仕立てる。寄ってたかってライオンの仮面を造り，カンテラの穴を修理し，その他の小道具類が集められたり造られたり，職人たちの本職の腕前が発揮された。準備は万端整った。さてボトムなしでは尻きれトンボだ，時には邪魔になっても主役が居なければ芝居は始まらない。だが nick は「丁度間に合う」という意味も持っているのだ。妖精たちに解放されたニック・ボトムが夢見心地で帰ってくる。信じられないくらいすばらしい目に会ったのだから上機嫌である。主役の機嫌がいいと芝居は盛り上がる，願ったりかなったりの状況だ。

≪大笑いの悲劇で祝う≫

素人芝居『ピラマスとシスビー』の幕が上がった。祝われるシーシアスたち貴族が見物している，その場面を妖精たちが見ている，という芝居の一場面を本物の客が見ている。もうひとつ言えば，その舞台と舞台を見ている客の反応をシェイクスピアと演出家たちが見ている。見る見られるという構造が何重にも重なり合っている。全体が祝婚劇として書かれた戯曲，そのまた劇中劇としての祝婚劇を演じる職人たち，イレコの箱の核の部分がこの 6 人の職人集団である。彼らは客たちの冷かしやヤジにたじろがず答えて，意気揚々と芝居を展開してゆく。客のタイプも様々だ。前もって見ておいて「ひどいシロモノです」と情報を伝える式部長官は批評家というところ。その言葉をマに受けて，始めからケチをつけ冷やかしている若者たち。娘たちはおとなしい客。大公は身分大なところを見せ，ヒポリタにも想像力で補いをつけるようにと助言する。あまりの下手さにあきれていたヒポリタだったが，話が進みピラマスが死んでしまうと「さすがにかわいそうになりました」と言う。当夜の女主人，祝われる側の女王にそう言ってもらえれば演りがいがあるというものだ。

若いピラマスとシスビーは恋に命を捧げた。結婚式の余興に若い恋人たちが自殺する出し物なんて，何と縁起の悪いことだ。しかしこれこそが祝婚劇の芯柱なのである。

人間は何万年もの昔から，怖るべき神々に供物を捧げてきた。それは穀物であり，山羊や牛などの動物であり，ずっと以前には人間をも供えてきた。アガメムノーンは娘イーピゲネイアをディオニュソスに捧げ，ヤマトタケルは妻オトタチバナヒメを竜神に捧げた。神への供物は古いものや衰えたものでは喜ばれるはずがない。ピチピチと新鮮な若い死こそ力強い再生が約束される。国の長の結婚が神々に祝福され，連なる国民の安全と繁栄を願う。その供物としてピラマスとシスビーに白羽の矢が立ち，本当に死ぬ代りに芝居が演じられた。すぐに蘇りが表現できるのも芝居の便利なところである。若者たちは死んで蘇った。さらにモヒトツおまけの祝福が重ねられる。陽気な国イタリア，中でもガラの悪さで有名だったバーゴマスク地方のがさつで荒っぽいダンスが始まる。バーゴマスク踊りは 2 人づつの組で踊られるのだ。

日本のお神楽の中にも，滑稽な出し物として，オカメとヒョットコなどが性的な交渉を表現する演技（オコの技）がある。それは時には事細やかに，また大袈裟に面白おかしく，具体的な手順を追って披露される。ほんらい秘められている行為を，しぐさや踊りとしてまのあたりに見ている見物人たちは，大声で笑ったりけしかけたり，勢いよく囃し立てたりする。演者と見物人が一体となって打ち興じる事によって神様を刺激し，豊かな実りや多産を祈るのである。

新床を前にしたシーシアスたち新婚さんにお祝いの踊りとなれば，これはもう子孫繁栄シッカリおきばりやすとワイセツな陽気さで盛り上げるしかない。踊り手は，洞窟壁画の昔から祈りと踊りにかかわってきた職人たち

である。6 人の職人たちは各々のカップルが見物をわかせようと，あの手この手と腕を競う。彼らにとってはコトある毎にやっているお得意のお家芸だ^\踊るアホーに見るアホーエーライヤッチャ　エーライヤッチャ　ヨィヨィヨィヨィ…^\ドンチャン騒ぎのまっ最中，ヤンヤ　ヤンヤの笑いのクライマックスに町中の鐘という鐘がいっせいにガンガンと鳴りひびく。さあついに待ちに待った床入りの時刻がきた。新婚カップルたちは気もそぞろに新床に引きあげてゆく。役目を終えた踊り手はもとの職人に戻り，後は人間の力の及ぶところではない。妖精たちが現われて，良き子孫に恵まれるように，幸多かれと歌いめぐる。

　ここにめでたく職人たちによる祝婚劇が完結したのである。

私はモルモット
――学生による授業評価・実施報告――

鳥　居　元　宏
イラスト・佐々木侃司

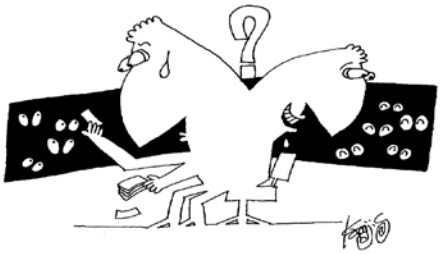
――はじめに――

私は，平成２年４月１日附けで映像学科教授として，大阪芸術大学にやって来ました。

それ以前は，映画監督，シナリオ作家として，東映京都撮影所を中心に映画制作に従事する実践家であり，教育と云えるものに携わった経験と云えば，東映京都撮影所附属の俳優養成所で本科（俳優科），シナリオ科の専任講師として，実践的レッスンに携わったことがある程度でした。それが，いきなり大学に入ったわけです。当初は，不安と当惑，同時に，30 数年やって来た現場経験を披瀝すればいいのだというひそかな自信とがない交ぜの毎日でした。

自分の授業が学生達にどう受け取られているのか，客観的に見てどの程度のレベルにあるのか，その辺りが一番気がかりだったのです。そこで思い出したのが，関西大学で非常勤講師をつとめる落語家の桂文珍師匠が，毎回の授業で出席カードの裏に授業の感想や意見，質問などを書かせているということでした。これをやれば学生の気持の一端を知ることが出来そうです。

早速私も次の授業で，何でもいいから勝手なコメント，メッセージを書くように促してみたところ，すぐに 10 幾つかのメッセージが書かれました。とりとめのない物から欠席の言い訳，自分の売り込み，勿論，真剣な質問，学習や生活上の悩みを訴えたものまで実にさまざまな学生の姿が見えて来たのです。一遍に学生との距離が縮まった想いで，毎回続けることにし，２・３回分がまとまると授業の終りに匿名で紹介し，質問には答え，私の意見も披露するようにしました。



こうして２年，講義科目，演習科目，実習科目合わせて５教科 10 コマを担当，何とか大過なく過ごすことが出来るようになりました。

ところが，平成４年度に入り，最初の学科専任会議で配布された『教務委員会検討資料』を読み，また混乱し始めたのです。教務委員会の資料の中に，平成３年２月８日，大学審議会が出した『大学教育の改善について（答申）』という文書のコピーがあり，大巾な大学教育の改革を促し，大学自身による自己点検，自己評価を考える必要性があるという趣旨が述べられております。そして，その具体的方法として『学生による授業評価』が提案されていました。

側聞するところによると，アメリカの大学では『Student Evaluation――学生による授業評価』が習慣化されており，教員はその為にかなりの努力を傾けているようです。

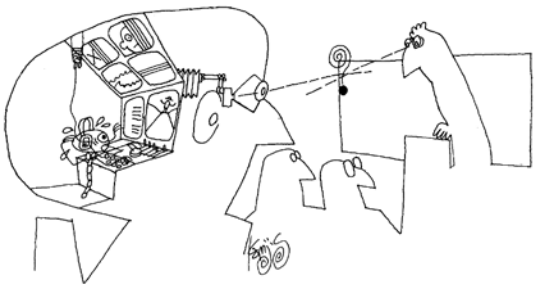
果たして自分の授業は『学生による授業評価』に耐えられるのだろうか，こんな疑問が湧いて来たのです。

鷲田小弥太著『大学教授になる方法・実践篇（青弓社）』

という本を読んだのは，そんな時でした。その中に『多摩大学の挑戦――大学審議会答申の先取りか』という 1 章があり，平成元年 4 月に東京郊外に新設された多摩大学で，全講義，全授業の学生によるアンケート調査が行われているという記述があり，平成 2 年 12 月実施の調査票が掲載されていたのです。

これこそまさにアメリカの大学で行われている Student Evaluation の日本版です。

この調査をやれば，自分の授業がどの程度のものなのか知ることが出来るし，学生達が私の授業をどう受け止め，何を感じ，どんなふうに私の考え方を発展させて，自分の物にして成長して行くのか，その辺りを探ることが出来そうです。



大学の授業は（特に芸術系大学の授業は）教師と学生が協力して作るものではないでしょうか？知識を与えるだけでなく，作品を創作させなければならないからです。良い話をしてやっているのだから学生は黙って聞けばいいのだ，そう云った押しつけがましい，権威をひけらかすような講義では今の学生はついて来ないのではないか，いかに内容が高度であっても面白くない（勿論，笑いをさそう面白さというより，興味をさそう面白さであることは当然です）講義ではいけないのではないか，そんな気がするのです。学生にとって良い講義とは，内容が充実していて判かりやすく，しかも面白い，そんな授業でないかと思うのです。

自分はそんな授業が出来ているのかどうか，『学生による授業評価』をやれば，この辺りのことも知ることが出来ます。何としてもこの調査をやりたい，やるべきだ，そんな気持になりました。

然し，新参者がこのようなことをやってもいいのか，という疑問もありましたので，学科長佐々木侃司先生にお伺いをたててみたところ，別に差し支えないのではないかというお許しを頂くことが出来ました。これで私の気持ちは固まりました。

ところが，調査を行なうにしても，どんな形で何を尋ねればいいのかという問題が残ります。手がかりは，『大学教授になる方法・実践篇』に掲載されている多摩大学の調査票だけです。一般大学と芸術大学の違いがあるので，多摩大学の調査票を一部手直しして使わせて貰えればこの点は解決しますが，許可して頂けるかどうか判りません。駄目なら駄目でその時考えよう，そんな厚かましい気持ちで，多摩大学に手紙を出してみることにしました。

多摩大学では『学生の授業評価』を『Voice 学生の声』委員会が中心になり実施しているようで，経営情報学部長中村秀一郎教授がその委員長を勤めておられます。中村学部長のお許しを得ればいいだろうと判断したのです。

一週間ほどして，中村学部長の秘書という女性から研究室に電話があり，どうぞお使い下さいというお許しを頂きました。その上，平成 3 年 12 月に実施した第 2 回調査の集計結果報告の概要を送って下さいました。調査の趣旨から 2662 枚の調査票の詳細な分析結果を記す貴重な資料で，大変参考になりました。

態勢は整いました。あとは実行するのみです。

――調査の実施――

まず調査票を作らねばなりません。殆んど多摩大学のものをその儘使わせて頂き，設問を一つ削除し，冒頭に調査の趣旨を附け加え，不真面目な解答を防ぐ意味もあり記名・無記名を学生に任せた点だけ手を加えました。資料①がそれです。

折良く実施前に学科の専任会議が開かれましたので，席上，近々こういう調査をやりたいと報告，調査票を回覧して了承を得た上で，平成 4 年 12 月 1 日 5 時限，私の担当する講義科目『映像演出論』の授業で実施しました。講義科目を選んだのは，演習科目や実習科目よりやりやすい条件が揃っていると判断したからです。

資料①

学生による授業評価

これは試験ではありません。授業をより良くする為の資料です。無記名でも結構ですができれば学生番号・氏名を書いて貰うと有り難いです。勿論、成績には無関係。真面目な回答を、期待します。

〈平成4年度、島居元宏担当の「映像演出論」の授業について〉

I　この授業について、以下の項目で最もあてはまると思う評価数字（5が最高で1が最低の5段階評価）に○印を付けて下さい。

1．説明が明快で全体としてまとまりがある	5	4	3	2	1
2．よく準備してくる	5	4	3	2	1
3．重点をうまく要約してくれる	5	4	3	2	1
4．授業を静粛に保つ配慮をしてくれる	5	4	3	2	1
5．教師の意見とは違った別の見方も紹介してくれる	5	4	3	2	1
6．授業で興味深く触発される事が多い	5	4	3	2	1
7．学生に対して関心が深い	5	4	3	2	1
8．担当科目に情熱を持っている	5	4	3	2	1
9．授業における学生の理解力の水準をよくわかっている	5	4	3	2	1
10．学生の発言をうながし、批判的意見にも耳を傾ける	5	4	3	2	1

II　授業について良い点、悪い点があれば、次のうち該当する番号にいくつでも○印をつけて下さい

良い点

1．丁寧でわかりやすい
2．ポイントを押さえている
3．基礎的なことから説明する
4．説明が体系的でまとまっている
5．内容に深みがあって教養を感じる
6．プリント・参考文献の使用が効果的
7．ビデオ・スライド・OHPの使用が効果的
8．雑談やエピソード的な話が面白く為になる
9．熱意がある
10．授業にメリハリ（活気）がある
11．人柄・授業に親しみが持てる
12．口調が明瞭で聞き取り易い
13．その他（　　）

悪い点

1．おしゃべりの学生にもっと注意してほしい
2．説明をもっと詳しくしてほしい
3．説明がくどく無駄が多い
4．ポイントがはっきりしない
5．説明が体系的でなく、流れがつかめない
6．教材の説明が中心で関連事項の説明が少ない
7．エピソードや雑談が少なく面白みに欠ける
8．自分勝手に進める
9．授業が平板で単調
10．声が小さく聞き取りにくい
11．口調が速く聞き取りにくい
12．口ごもり聴きづらい（はっきりしない）
13．口調が単調でメリハリがない
14．その他（　　）

III　教師・履修科目の全体的評価

1．あなたにとって、この科目担当の教師の全体的な教育効果をどの様に評価しますか　5　4　3　2　1

2．授業内容を中心に考えた場合、この科目は大阪芸大映像学科の他の科目と比較して、あなたの親しい後輩が履修するに値する科目だと思いますか　5　4　3　2　1

3．この科目にどの程度出席しましたか
1　10％以下　2　30％前後　3　50％前後
4　70％前後　5　90％以上

IV　授業内容を良くする為の意見があれば遠慮なく書いて下さい

V　出来れば学生番号・氏名を書いて下さい

以上

受講登録者135名，当日出席者68名，出席率50.37%，かろうじて過半数が出席していますので，この調査をもって『映像演出論』の学生評価と見なしても良いのではないでしょうか。

当日の学生の反応ですが，完全に戸惑っていたようです。学生が教師を評価するということ自体が学生にとっては唐突で不思議なことだったようです。それでも，かなり熱心に調査票に取り組んでいました。

――調査結果の集計と分析――

私自身と私の授業をモルモットにした調査を私が集計するというのは妙な話です。集計結果を都合の良いように改ざん出来るからです。やはり，しかるべき先生に監査して頂き，研究室の副手諸君の手をわずらわすのが良いようです。また学科長に相談をもちかけたところ，佐々木先生が御自身でお目附け役を引受けて下さいました。

調査終了後，回収した調査票は，手伝って呉れた副手諸君と研究室でザッと目を通しただけでそのまま副手諸君の手にゆだね，集計作業に入って貰いました。

簡単に目を通したたけでしたが，学生は皆，真面目に書いて呉れているのが良く判りました。

2 週間ほどで調査結果の集計がまとまりました。資料②です。

集計結果を私なりに分析してみます。

設問Ｉに関しては「1，説明が明快」「2，良く準備してくる」「3，重点をうまく要約」の 4 項目では 44.7%以上が 5 段階評価の 4 と評価しているのに，「4，授業を静粛に保つ配慮」になると，評価 4 が 13.4%に落ち，3 が 52.2%，2 が 20.8%に増えています。

確かに授業中の私語はかなり多いのですが，学生の興味を引きそうな私の仕事場である撮影現場での体験やエピソードを交えると途端に静かになるので，また講義を続けていました。然し，この結果から見るとそれではまずいようでもう一工夫必要なようです。

「5，別の意見も紹介」が，評価 3 が 37.7%もあったのは意外でした。つとめて別の意見，別の角度からの見

資料②

学生による授業評価集計表

I　この授業について、以下の項目で最もあてはまると思う評価数字に○印を付けて下さい。

（上段：人数　下段：パーセント）

	5 とてもよい	4	3 普通	2	1 まったくよくない	得点
1．説明が明快	16	30	16	5	0	258
	27.8	44.7	23.8	7.4	0	77
2．良く準備している	10	31	19	8	0	247
	14.7	45.5	42.6	11.7	0	72.8
3．重点をうまく要約	20	35	7	6	0	273
	29.4	51.4	10.2	8.8	0	80.2
4．授業を静粛に保つ配慮	5	9	35	14	4	198
	7.4	13.4	52.2	20.8	5.9	59.1
5．別の意見も紹介	15	16	25	10	1	235
	22.3	23.8	37.3	14.9	1.4	70.1
6．授業が興味深い	12	23	24	6	3	239
	17.6	33.8	35.2	8.8	4.4	70.2
7．学生に対し関心が深い	23	22	18	5	0	267
	33.8	32.3	26.4	7.3	0	78.5
8．担当科目に情熱	29	23	15	1	0	284
	42.6	33.8	22	1.4	0	83.5
9．学生の理解力の水準の把握	5	17	32	10	3	212
	7.4	25.3	47.7	14.9	4.4	63.2
10．批判的意見も聞く	12	18	24	12	1	229
	17.9	26.8	35.8	17.9	1.4	68.3

学生による授業評価集計表

II　授業の良い点　悪い点について幾つでも○印を付けて下さい。

良い点

項　　目	人　数	%
1．丁寧で解り易い	28	47.3
2．ポイントを押さえている	23	35.9
3．基礎から説明する	33	51.5
4．説明が体系的	14	21.8
5．無いように深みがある	8	12.5
6．参考文献の使用が効果的	2	3.1
7．OHP等の使用が効果的	24	37.5
8．話が面白くためになる	40	62.5
9．熱意がある	35	54.6
10．授業にメリハリがある	22	34.3
11．人柄、授業に親しみがもてる	46	71.8
12．口調が明瞭で聞き取り易い	57	89.0
13．その他	5	7.8

＜良い点のその他の記述＞

・授業中にイヤな雰囲気が流れない
・すべての学生に平等
・出席カードの裏に意見や感想を書かす事と、それの紹介や返答はおもしろいので続けて欲しい
・こういう調査をしようと思ったことが良い。他の授業でもして欲しい

悪い点

項　　目	人　数	%
1．もっとおしゃべりを注意	16	20.0
2．説明をもっと詳しく	12	18.7
3．説明がくどく無駄が多い	19	29.6
4．ポイントがはっきりしない	11	17.1
5．説明が体系的でない	13	20.3
6．関連事項の説明が少ない	0	0
7．面白みに欠ける	1	1.5
8．自分勝手に進める	7	10.9
9．授業が平板で単調	11	17.1
10．声が小さく聞き取りにくい	0	0
11．口調が小さく聞き取りにくい	1	1.5
12．口ごもり聞きずらい	0	0
13．メリハリがない	4	6.2
14．その他	14	21.8

・悪い点のその他の記述

・板書が少ない
・要点を聞きそびれることがあるので、プリントにして配布して欲しい
・雑談が少し多い
・メリハリがありすぎる
・分析の後、すぐに前出などに関する質疑応答をしてほしかった
・バカにされているのではと思う皮肉が時折入る

III　教師・履修科目の全体評価

（上段：人数　下段：パーセント）

	5	4	3	2	1
1．全体的教育効果	13	42	13	0	0
	19.1	61.7	19.1	0	0
2．履修に値するか	31	22	13	1	0
	46.2	32.8	19.4	1.4	0
3．どの程度出席したか	13	33	19	3	0
	19.4	44.2	28.3	4.4	0

IV　良くするための意見

・ビデオ・スライド等を活用して、具体的に説明して欲しい
・演技演出論なので、演技の講義をもっとして欲しい
・日本だけでなく、他の国の映画についても解説して欲しい
・誰でもが知っている商業映画を例にして、基本に加算、応用的な映像手法についても教えて欲しい
・基礎的な内容はプリント等にして配布し、それ以上の応用や深い内容を授業で説明して欲しい
・先生の経験談を、もっと授業にからめて欲しい
・具体的な演出法、例えば台本を学生に演出させてみて、自分ならこうする、というふうに実践的な講義をして欲しい
・ディスカッション風にしてみれば良いかも
・ビデオで過去の学生の作品を見せて、先生から観た欠点などを指摘して欲しい
・作り手と観客の感覚のギャップに対してのアプローチを教えて欲しい
・映像学科の中には、映画について無知で興味の薄い人物もいるということも念頭にいれておいて欲しい
・「第3の男」等の古い映画だけでなく、最近の映画の演出についての講義もして欲しい

V　学生番号・氏名の記入

	人　数	%
記入あり	54	79.4
記入なし	14	20.5

方も紹介したつもりでいたからです。これも工夫がいるところです。

「6，授業が興味深いか」になると 33.8%が評価 4，35.2%が評価 3 で，4 と 3 が接近しており，意見が分かれています。どう受取るべきか迷うところです。

「7，学生に対し関心が深い」「8，担当科目に情熱」では，33.8%と 42.6%が 5 と評価しており，各項目のトップなのは私としては大変嬉しいところです。学生個々と出来る限り人間的に触れ合いたい，そして自分の思うところを伝えたいと常日頃から考えていたからです。それがかなりの数の学生に伝っているらしいのは我が意を得たりです。

「9，学生の理解力の水準の把握」は，47.7%が 3 普通と評価しています。これは，設問 II と係わりがありそ

うなので，そこで分析したいと思います。

「10，批判的意見も聞く」で，評価 3 が 35.8%と多いのは些か心外でした。他人の批判的意見も聞きたいからこそ，この調査を芙施したのだし，毎回の授業で出席カードの裏に勝手なメッセージも書かせているのです。これは，学生（今の若者全般）が，大学の講義の位置ずけ，自分達学生のあり方について客観性が持てず，自分の好きな形の講義，自分の求める物が 100%与えられると思い込んでいる我ままの現れではないでしょうか？他人は批判する，だが，自分は批判されたくない，こんな気持の現れだと思いますが如何でしょうか？

設問Ⅱの授業の良い点，悪い点について。良い点では，「4，説明が体系的」「5，内容に深みがある」「6，参考文献の使用が効果的」が，他項目に比べて評価が低いのは，私の講義の実態・欠点をズバリ云い当てているようです。

元々私は学者ではなく映画制作の実践家ですので，論理構築より感覚や勘で物を判断したり話したりする方に馴れている所為か，話があっちへ行ったりこっちへ来たりして体系的にならない癖があります。反省点でしょう。「内容に深みがない」のは或る程度まで計算の上のことです。映画映像のプロがプロレベルの話をそのまましても学生に通じるとは思えないので基本的な部分を噛んで含めるように話して来たのですが，どうやら噛みくだきすぎ深みがないと取られたようです。「参考文献の使用が効果的」でないのも，私という人間の片寄りでしょう。実践家なので映画映像の文献上の研究はあまりしていません。然し，大学に入った以上，これでは許されないことで今後の課題としたいと思います。

「13，その他」については，集計表に整理された記述以外にも，かなり脱線気味ではありますが興味ある記述が見られました。まず集計表記載の意見ですが，「授業中にイヤな雰囲気が流れない」と書かれていたのには呆気にとられました。良い雰囲気で授業を進めるのは当り前のことで，若し授業中にイヤな雰囲気が流れたら担当の教師はすぐに教室の雰囲気をやわらげるように配慮するのは当然のことではないのでしょうか。こういう意見を書く学生がいるということは本学の授業の中にイヤな雰囲気の流れる授業があるということかもしれませんが，信じられない想いです。「すべての学生に平等」なのも当然のことでしょう。「出席カードの裏に意見や感想を書かす事と，それの紹介や返答は面白いので続けて欲しい」「こういう調査をしようと思ったことが良い。他の授業でもして欲しい」，この 2 つの意見は大変嬉しい意見で，勇気ずけられます。私の姿勢が学生に通じた証拠であると同時に，学生もそれに応え，自分達の姿勢を示そうとしているのだと思います。出席カードのメッセージは勿論これらかも続けますし，時間が許せば，この『授業評価』も毎年行ないたいと考えています。

集計表に記載のない意見で興味深いのは，「いらん話ま
でしてくれるので，学生としては開いてて面白い」というのがありました。全く いらん話 をする筈もないので，要点との係わりを学生が聞きのがしたか，私の関連ずけがへただったかでしょう。

授業の悪い点では，「3，説明がくどく無駄が多い」の 29.6%が最悪で，それ以上悪い評価がなかったのでやや安堵といったところですが，「1，もっとおしゃべりを注意」が 20%もあるのは設問Ⅰ同様反省すべき所です。「5，説明が体系的でない」も，良い点の項目 4 との係わりで今後の課題としたいと思います。「14，その他の記述」には耳を傾ける点が多々あるようです。特に「板書が少ない」は，まったくその通りで，キャメラアングルの説明をする時に何度か図を書いたのと，人名や技術用語を書くぐらいで殆んど黒板を使った覚えがありません。要点は予め図にして OHP で写していたのでそれで十分と思っていましたが，一考を要するところでしょう。「要点を聞きそびれるので，プリントにして配布して欲しい」というのは，板書の少なさと係わりがあるのでしょうが，少々甘えています。気持を集中して講義の流れをたどっていれば聞きそびれる筈はありません。自分の授業態度の不備をタナに上げて授業に注文をつけるのは感心しません。「分析の後，すぐに演出などに関する質疑応答をしてほしい」は，世界的名作と云われる映画をシークェンス毎，シーン毎，カット毎に分けたフイルムを上映，実際のフイルムに現れた演出について説明した時のことでしょうが，尤もな意見と思える反面，疑問も感じます。

若し学生の注文通り質疑応答に持込んだとして，果たして質問や意見が出るでしょうか？　講義の終りには必ず質問を促しているのですが，殆ど出ません。一瞬周囲と顔を見合わせ，サッサと帰り支度を始め，それで終りです。そこで私も，「質問は……ないよな。いつもないから」で済ませて来たのですが，この意見を書いた学生は，この時，何か疑問を抱いていたのかもしれません。この学生の求める質疑応答という形になるかどうか判かりませんが，今年の授業では一応試みてみるつもりです。また顔を見合わせて終りかもしれませんが，やってみる値打ちはあるでしょう。

「バカにされているのではと思う皮肉が時折入る」という意見には驚きました。そういう気拝が全くないわけではなかったからです。設問Ⅰの「9，学生の理解力の水準の把握」とも関係あることですが，20才そこそこの学生に映画演出の真髄を講じたところでどうせ理解出来っこない。基本を噛みくだいて噛んで含めるより仕方ないという気持を，はっきり意識してはいないものの何処かに持っていたことは確かです。腹の底を見すかされた想いでした。今年度は十分注意しなくてはならないでしょう。ナイーブな若者の気持を傷つけるような発言は厳に慎むべきです。

集計表に記載以外では，「もっと水準を高くしてもいいと思う」「もう少しハイレベルにした方が学生の力もつくのでは……」というレベルアップを求める声が目立ちました。同時に「授業に出て来る映画用語が判らないので解説してほしい」「個人々々のレベルが違うことを忘れないで下さい」といった両極端の声がありました。授業のターゲットをどの辺りに定めるか，大変難しいということを実感しました。

設問Ⅲ「教師・履習科目の全体評価」のうち「1，全体的教育効果」は評価4が61.7%，「2，履習に値するか」は評価5が46.2%，「3，どの程度出席したか」は，「4.70%前後出席」が44. 2%で各々最高値，評価1は総てゼロ，評価2もゼロ，1.4%，4.4%と大変低いので概ね学生達に受け入れられていると考えていいのではないでしょうか。

設問Ⅳ，「授業を良くする為の自由な意見」では，実に多彩な意見が述べられています。中には的はずれで何を云いたいのか判断に苦しむものもありますが，興味深いものを上げてみます。集計表記載の中では，「日本だけでなく他の国の映画についても解説して欲しい」という意見がありましたが，これは少々無理な注文です。実践を基盤とした演出論を展開するのがこの講義の眼目で，私が30数年間にわたって50数本の映画を監督した経験をベースに自論を話しています。私は日本人で日本映画しか撮ったことがないので，外国映画を実践的に講ずることは出来ません。やるとすれば，実践からはなれた理論上の話になり私の守備範囲をはずれます。専門の先生に譲るべきでしょう。

「誰でも知っている商業映画を例にして，基本は勿論，応用的な映像手法についても教えて欲しい」「具体的な演出法，例えば台本を学生に演出させてみて，自分ならこうするというふうに実践的な講義をして欲しい」という意見は記載例以外にもかなりありました。これは，講義科目と演習，実習科目を混同しているようで，実習の中で既にやっているのでこの講座ではそこまで踏込む必要はないでしょう。但し，近い将来映画撮影用のダークステージでも出来れば（事務局に既に申請済），演習科目『映画演出研究』を映画撮影，映画美術，映画録音担当の先生方と協力して開講すれば，学生の期待により応えられるのでしょうが，何せ映画は総合芸術，演出面のみが独走したのでは意味がなく，難しい問題です。

集計表記載以外の意見では「数少い真面目に出ている授業の内の一つです」「私の仲間で昨年取ったのに，為になるので又来てる奴がちょこちょこいます。来年もまた来るかもしれません」という好意的意見から，「基礎的部分はサッサと片ずけて，応用，発展的な内容を講義して欲しい」「参考書を読んでも判らない事を話して欲しい」「時々すごく役立つ話が出て来るのに，同じ口調なので気附きそこねる」「経験談より創作の本質について授業して欲しい」という耳の痛い意見もあります。私が実践家であるせいか経験談，現場のエピソードはどうしても多くなります。「面白いからもっとして欲しい」というのから「現場の話もいいが，我々は全く無知なので興味が持てない」「雑談が多すぎる」と賛否両論がありました。

最も考えさせられたのは，一人の女子学生の声です。かなり長いので要約すると，「為になるいい授業だと思うのだが5時限目は辛く，30%前後しか出席していない。たまに出ると大変重要な話をしているので，聞き逃した自分は損をしている。授業に出なければ本当の良さは理解出来ないだろうから，意見を書くなんて大それたことは出来ないのだが……」と，まだまだ続くのです。この学生は明らかに揺れ動いています。揺れ乍ら自己批判し，自己批判し乍らしきれず，自己撞着に陥り，何かを訴えたいのに訴えられず，最後は「話がそれて申し訳ありません」と結んでいます。これを 甘えてい る と片附けるのは簡単です。然し，こうした学生をこそ引つけ30%の出席率を50，70と高める『何か』を持った講義が理想的な講義だと思います。30%で終らせてしまったのは私の負けで，大変残念です。こういう学生を引つける『何か』，それが何なのかは今のところ私には判かりません。然し，近い将来，それを突き止めねばならないという想いにかられます。私がこの調査をやろうと思った本当の理由も，この『何か』が自分の授業に欠けているのでは……と感じたからです。頼りないように見えてはいても，学生達が，私という人間，私の授業を実によく見ているのには驚かされます。身の引しまる想いです。

設問V，「出来れば学生番号，氏名を」については，79.4%が記入してありました。これは予想外の結果でした。教師を学生が評価・批判する調査ですので，無記名で無責任な記入をする学生が多いのではと予測，この設問を作ったこと自体が無責任な記入を防ぐ狙いがあったのです。にも係わらず多数の学生が氏名を記入しています。

この結果をどう解釈すべきか，難しいところですが，二通りの解釈が出来ると考えます。一つは，やや我田引水気味もありますが，学生達がこの講義を高く評価，何かを摑んでくれているので堂々と氏名を記入したということであり，もう一つは，学生達の常日頃の授業に対する不満，鬱憤，改善要求を訴える切実な気持の現れではないかということです。映画創りを基本にした映像教育には，莫大な予算と優れた人材が必要で，完璧に実行するのは恐らく不可能に近いと思います。然し，不満，鬱憤をぶつけ，改善を要求したくなる点があると受取るべきでしょう。学生達は堂々と名乗って訴えているのです。中には不利益になるのを覚悟で氏名を書いた学生もいると思います。こちらには成績に加味する気などまるでないし，事実その通りにしましたが，中には，調査票冒頭の「勿論，成績には無関係」の文字に傍線を引き，「こんな事を云い乍ら，実は……」「これが怪しいんだよな」と書いた学生が数人いました。只のジョークかもしれませんが，そう感じ乍らもデメリット覚悟で氏名を書いた学生もいる筈です。切実な要望だと見るべきでしょう。総てを鵜呑みにする必要はないでしょうが，改善するべく日々の努力を惜しんではならないと改めて知らされました。

非力な私ですので何処まで出来るか心もとない限りですが，今年度の授業では，より充実することを模索したいと思います。

――集計結果の報告と反応――

調査に協力して呉れた『映像演出論』受講の学生には，平成4年度最後の授業で集計表のコピーを配布，私の意見と感想を述べました。大部分の学生は調査時同様に戸惑った顔で聞いていましたが，20人程が微笑で頷いたり，首を傾けたり，不服そうな顔になったり，実に敏感に反応していたのが印象的でした。どうやらこの調査は，学生達には好感をもって受け入れられたようです。

これに先立つこと2週間前，新年会をかねて行なわれた学科会議の席上，諸先生方に調査票と集計結果を配布，御感想と結果をどう解釈すべきか御意見を求めました。実は，会議に続く新年会では耳の痛い意見が続出，この話題でもちきりになるのではと予想していたのです。ところが，「勤務評定につながったら大変だ。組合問題になったらどうするのだ」という御注意を1つ頂いただけでした。その後も何人かの先生に御感想を求めたのですが，曖昧な笑いを浮かべたり，口を濁したりで答えは頂けませんでした。

これはどう解釈すべきなのでしょう？

くだらない事をやったと無視なさったのでしょうか？

物云えば唇寒しで態度を濁されたのでしょうか？　それとも，私には計かり知れないもっと深い理由があるのでしょうか？　気がかりなところです。

――まとめ――

多摩大学では全講義，全授業で調査が行なわれていますので，自分の担当科目が全体の中でどんなレベルにあるのか相対的評価が判かるように資料が整理されています。私の調査は単独ですので，比較，検討の資料が得られなかったのが残念ですが，自分の授業をより充実させる手がかりは十分得られました。

その後，CIMAL（会話型多人数講義）という授業形態があることを知りました。これも効果的な授業形式かと思いますので，今年の授業の一部で試みるつもりです。

こうした調査を実施したことに対する御感想，御意見，集計結果の解釈，分析についての異論などお聞かせ下さい。今後の授業の糧にしたいと思います。

最後にこの調査が出来ましたのは，調査票の使用をお許し下さった多摩大学経営情報学部長中村秀一郎先生の御理解のお蔭と深く感謝しております。同時に，調査をお許し下さった上，面白いイラストをお寄せ下さった映像学科長佐々木侃司先生，集計をしてくれた副手諸君，そして調査に参加した学生諸君にもお礼申し上げます。

参考文献

○　大学教授になる方法・実践篇
　　鷲田小弥太著，青弓社，1991，
○　大学再生の条件　　東海高等教育研究所編
　　大月書店，1991
○　1991 年 12 月度，多摩大学，ボイス（学生の声）調査報告概要
　　多摩大学 VOICE 委員会

1993 年 4 月・記

図書館評価のための利用調査
－アンケート調査報告－

中　嶌　通　子

Ⅰ.はじめに

大学設置基準が改正され各大学では，大学教育の改革を計ろうと自己点検による自己評価に取り組んでいる。大学図書館においても大学自体の変化という直接的な要因により，大きな影響を受けるのは自明である。大学図書館は「大学の研究・教育に不可欠な図書館資料を効果的に収集・組織・保管し，利用者の研究・教育・学習等のための利用要求に対し，これを効果的に提供することを主要な機能とする。」注①という図書館本来の機能を重視した大学図書館像が求められ，自己点検・自己評価による業務の見直しが迫られる。大学図書館の評価とは「特定の大学図書館について蔵書の内容，利用者に対する各種のサービス，図書館の施設，予算など各種の資料や統計類を集め，図書館関係者などに面接しまたは実際に図書館サービスを観察して，その大学図書館の内容や能力を明らかにすることである。」注②といわれ，また「図書館評価とは，図書館の施設・設備，図書館資料の質と量，利用者・未利用者に対するサービス，それらを支えている予算と職員を，標準にてらして，つとめて客観的に評価することであり，図書館経営の改善に資することが，その目的である。」注③と森耕一氏は定義づけている。ところが大学図書館の評価の測定法については「大学図書館のパフォーマンス尺度」注④として上田修一氏が図書館活動実績（パフォーマンス）を測るための具体的な測定法を紹介しているが，日本では何らかの標準化された方法や基準がなく，明確な報告注⑤もないため，総合的な大学図書館の評価が難しく模索状態である。しかし大学図書館を評価するという目的のために多様な方法で図書館を調査することができる。その調査の一つとして実際の利用者を対象とした図書館利用調査がある。利用者を知ること，すなわち学生の図書館利用の実態や図書館に対する意識等を明確に把握することによって，学生の図書館に対する要求をどの程度満たしているのか測ることができる。この調査の結果が本学図書館の運営や活動の改善・向上に向けて，大きな説得力をもつものと信じ，さらには学生の資料利用の評価のためのデータとなり，具体的な図書館サービスの改善と，大学における研究・教育支援サービスの向上につながることを期待し報告する。

以下Ⅱ章で調査の概要を述べ，Ⅲ章で調査結果について報告するが，設問ごとのデータを提供することを主とし，これに若干の考察を加えることにする。

Ⅱ．調査の概要

「大阪芸術大学図書館の利用に関する調査」は，大阪芸術大学図書館に来館したすべての学生を対象に，質問紙法にて実査を行った。調査日は1992年11月9日から13日までの5日間とし，開館時間の9時20分より，閉館時間の16時40分まで調査員数名が，図書館の入口と出口に待機し，来館学生すべてに質問紙を手渡し，退館時に出口にて回収した。

質問紙は学生の属性を尋ねる設問につづいて，Q1来館頻度，Q2利用時間，Q3利用目的，Q4特定資料検索の有無，Q5特定資料検索のきっかけ，Q6特定資料

の種類，Q7 検索資料の数，Q8 資料検索の成功度，Q9 検索できなかった資料の著者名・タイトル名・あるいは内容，Q10 目録を調べたか，Q11 書架を調べたか，Q12 図書館員の援助を求めたか，Q13 予約サービスを依頼したか，Q14 相互貸借を依頼したか，Q15 図書館内の利用場所，Q16 図書館に対する満足度，Q17 図書館に対する満足度を高める改善策などである。Q1～Q3 は，学生が図書館をどれくらいの頻度で，いつ，どのような目的で利用しているのかという利用状況を把握するためのものである。Q4～Q14 は，特定資料の検索をし，入手できたか，もし入手不可ならその原因は何か，資料入手に対してどのようなアプローチをしているかを明らかにするためのものである。Q15～Q17 は，学生が図書館のどの場所をよく利用し，そして図書館に満足しているか，そうでなければ満足度を高める改善策は何かを問うことにより，学生が図書館に何を期待しているかを知るためのものである。

今回の質問紙の配布枚数は 2,724 枚で，このうち 1,855 枚（68.1%）の回答を得ることができた。

表 1　回答者内訳

(1)学年別内訳

学　年	回答者数	在籍学生数	比　率
1　年	599(32.3)	1806	33.2
2　年	417(22.5)	1665	25.0
3　年	398(21.5)	1343	29.6
4　年	399(21.5)	1429	30.9
その他	42(2.3)		
合　計	1855	6243	29.7

(2)学科別内訳

学　科	回答者数	在籍学生数	比　率
美　術	174(9.4)	525	33.1
デザイン	156(8.4)	607	25.7
建　築	106(5.7)	462	22.9
文　芸	221(11.9)	583	37.9
放　送	93(5.0)	495	18.8
写　真	73(3.9)	377	19.4
工　芸	104(5.6)	398	26.1
環境計画	131(7.1)	546	24.0
映　像	132(7.1)	568	23.2
音　楽	209(11.3)	343	60.9
音楽教育	113(6.1)	233	48.5
演　奏	116(6.3)	212	54.7
舞台芸術	86(4.6)	440	19.5
芸術計画	141(7.6)	454	31.1
合　計	1855	6243	29.7

注　①学年の「その他」は、5年以上在籍している学生である。
②回答者数の(　)内の数字は、回答者総数に対する比率(%)である。
③在籍学生数は、H4．11月27日現在のもの。

Ⅲ．調査結果と考察

質問紙の回収状況は表 1 である。調査期間中最も多く回答した学科は，文芸の 221 名，つぎに音楽 209 名，美術 174 名と続く。在籍学生数に対する回答者数の比率をみると，最も多く図書館を利用している学科は音楽（60.9%）で，つぎに演奏（54.7%）音楽教育（48.5%），となる。これらの 3 学科は他の学科よりもはるかに利用率が高いことがわかる。回答者数が少なかった学科は，写真 73 名，舞台芸術 86 名，放送 93 名である。これらの 3 学科は，在籍学生数に対する回答者数の比率においても順位が入れかわるだけで利用率の低いベストスリーにはいる。この結果は，1989 年に実施したアンケート調査 注⑥でも同じ結果を得ている。回答者の学年別内訳は，表 1(1) である。回答者数では，1 年が他の学生に比べはるかに多い。在籍学生数学年別に対する回答者数の比率においても 1 年（33.2%）が高く，つぎに 4 年（30.9%）となり 2 年 3 年は若干低くなる。

Q1. あなたは,この図書館にふだんどのくらい来館していますか。

学生の利用頻度について，①週 2～3 回以上　②週 1 回　③月 2－3 回　④めったに利用しない　⑤今回が最初の 5 つの選択肢で尋ねた。(表 2)

回答者の 40.6%が週 2－3 回以上図書館を利用しており,29.9%が週 1 回の割で利用している。前回の調査 注⑥と同様に週 1 回以上の利用者を利用定着層とみると，回答者の 7 割強が利用定着層でレポートや課題の有無，試験期間にかかわらず図書館を訪れると見ることができる。学年別では利用頻度に大きな違いはないが，2 年の「週 2～3 回以上」と回答した者の比が 34.8%と，他の学年に比べて低く，利用定着層でみても少ないことがわかる。

学科別では舞台芸術の利用定着層が少なく，「週 2～3 回以上」と回答した者も 19.8%と他の学科に比べて特に低い。さらに「めったに利用しない」と回答した者の比率が高かったのも舞台芸術で，在籍学生数学科別に対する回答者数の比率が低いこととあわせて考えると，定期的に図書館を利用する者が少ないことがわかる。利用定着層の高い学科は建築（80.2%），音楽（79.0%），デザイン（77.6%）である。

Q2. どのような時間に利用することが多いですか。

利用時間帯を尋ねるこの質問では，①授業の休憩時間 ②昼休み，③休講・空き時間など，④授業終了後，⑤その他の 5 つの選択肢で，複数回答可能として尋ねた。(表 3)

回答者全体では,「休講・空き時間など」の利用が最も高く 82.9%を占める。つぎに「昼休み」,「授業の休憩時間」,「授業終了後」となる。「授業終了後」(8.4%) の回答が低いのは,閉館時間が 16 時 40 分であるのに対し，最終授業終了が18時30分であることが影響していると思われる。

学年別でも，「休講・空き時間など」がいずれの学年も最も高い割合を占める。利用時間帯の割合の高い順序は 1 年，2 年，3 年とも回答者全体の順序と同じであるが，4 年だけが,「授業終了後」を利用時間帯の 2 番目に高い率になっている。これは他の学年に比べて 4 年では

表 2　利用頻度

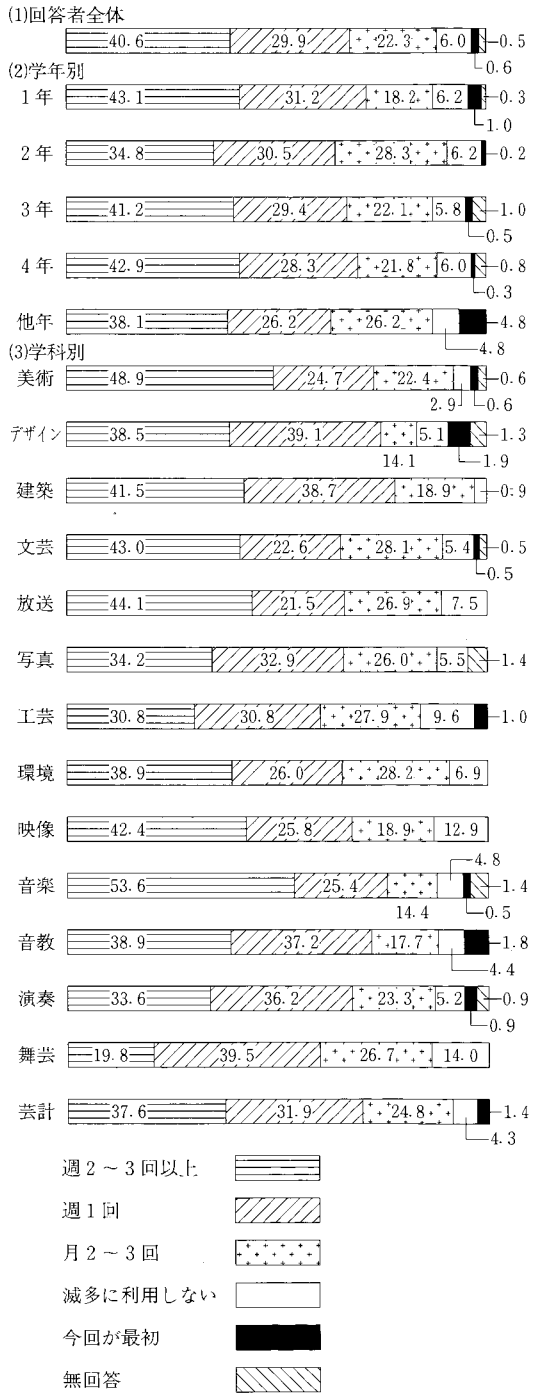


表 3　利用時間

		①授業の休憩時間	②昼休み	③休講・空き時間など	④授業終了後	⑤その他
回答者全体	N=1855	218 (11.8)	301 (16.2)	1538 (82.9)	155 (8.4)	66 (3.6)
学年別 1年	N=599	56 (9.3)	87 (14.5)	487 (81.3)	36 (6.0)	14 (2.3)
2年	N=417	55 (13.2)	76 (18.2)	355 (85.1)	27 (6.5)	16 (3.8)
3年	N=398	44 (11.1)	74 (18.6)	341 (85.7)	33 (8.3)	13 (3.3)
4年	N=399	55 (13.8)	55 (13.8)	329 (82.5)	56 (14.0)	18 (4.5)
その他年	N= 42	8 (19.0)	9 (21.4)	26 (61.9)	3 (7.1)	5 (11.9)
学科別 美術	N=174	32 (18.4)	22 (12.6)	134 (77.0)	8 (4.6)	13 (7.5)
デザイン	N=156	30 (19.2)	20 (12.8)	130 (83.3)	16 (10.3)	7 (4.5)
建築	N=106	14 (13.2)	28 (26.4)	82 (77.4)	13 (12.3)	6 (5.7)
文芸	N=221	15 (6.8)	52 (23.5)	186 (84.2)	10 (4.5)	1 (0.5)
放送	N= 93	10 (10.8)	14 (15.1)	76 (81.7)	4 (4.3)	3 (3.2)
写真	N= 73	8 (11.0)	13 (17.8)	58 (79.5)	2 (2.7)	5 (6.8)
工芸	N=104	23 (22.1)	13 (12.5)	81 (77.9)	6 (5.8)	3 (2.9)
環境	N=131	17 (13.0)	18 (13.7)	107 (81.7)	23 (17.6)	7 (5.3)
映像	N=132	12 (9.1)	23 (17.4)	105 (79.5)	11 (8.3)	6 (4.5)
音楽	N=209	24 (11.5)	39 (18.7)	178 (85.2)	20 (9.6)	6 (2.9)
音教	N=113	4 (3.5)	14 (12.4)	104 (92.0)	10 (8.8)	0
演奏	N=116	14 (12.1)	18 (15.5)	102 (87.9)	11 (9.5)	1 (0.9)
舞芸	N= 86	8 (9.3)	9 (10.5)	72 (83.7)	5 (5.8)	5 (5.8)
芸計	N=141	7 (5.0)	18 (12.8)	123 (87.2)	16 (11.3)	3 (2.1)

履修授業のコマ数が少なく授業終了後の時間帯が多く作れることを，反映していると思われる。また「授業終了後」と回答した者の割合が学年が進むにしたがって高くなっている。「その他」の回答には，「授業中」と答えた者が何人かいた。

学科別の利用時間帯についても「休講・空き時間など」の割合がいずれの学科も非常に高く音楽教育は92.0%も占めている。建築と文芸は「昼休み」の割合が他の学科に比べ若干高い。環境は「授業終了後」の割合が他の学科に比べ高く，しかも利用時間帯の2位にあげている。これは環境の回答者131名のうち50名が4年であったため，やはり授業終了後の時間帯が多く作れることにあると考えられる。

Q3. どのような目的で来館しましたか。

図書館利用の目的について，10項目の選択肢の中から複数回答可能として尋ねた。(表4)

表4の①から⑲は以下の各目的を表している。

①授業に関連した情報や資料を得るため
②自主的な勉強・研究など
③図書館資料の貸出・返却
④教養・娯楽のための読書
⑤視聴覚資料（AV資料）の利用

表4　利用目的

(1)回答者全体

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩
回答者全体	940	687	542	424	886	33	247	139	20	60
N＝ 1855	(50.7)	(37.0)	(29.2)	(22.9)	(47.8)	(1.8)	(13.3)	(7.5)	(1.1)	(3.2)

(2)学年別

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩
1　年	225	199	123	157	334	6	79	45	5	22
N＝599	(37.6)	(33.2)	(20.5)	(26.2)	(55.8)	(1.0)	(13.2)	(7.5)	(0.8)	(3.7)
2　年	205	149	119	107	236	6	49	29	0	6
N＝417	(49.2)	(35.7)	(28.5)	(25.7)	(56.6)	(1.4)	(11.8)	(7.0)		(1.4)
3　年	259	152	137	78	158	11	54	29	4	7
N＝398	(65.1)	(38.2)	(34.4)	(19.6)	(39.7)	(2.8)	(13.6)	(7.3)	(1.0)	(1.7)
4　年	233	167	148	74	143	9	59	29	11	24
N＝399	(58.4)	(41.9)	(37.1)	(18.5)	(35.8)	(2.3)	(14.8)	(7.3)	(2.8)	(6.0)
その他	18	20	15	8	15	1	6	7	0	1
N＝ 42	(42.9)	(47.6)	(35.7)	(19.0)	(35.7)	(2.4)	(14.3)	(16.7)		(2.4)

(3)学科別

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩
美　術	73	72	60	47	87	6	26	14	2	2
N＝174	(42.0)	(41.4)	(34.5)	(27.0)	(50.0)	(3.4)	(14.9)	(8.0)	(1.1)	(1.1)
デザイン	111	62	53	46	84	3	26	30	1	4
N＝156	(71.2)	(39.7)	(34.0)	(29.5)	(53.8)	(1.9)	(16.7)	(19.2)	(0.6)	(2.6)
建　築	71	31	40	21	44	1	12	11	0	6
N＝106	(67.0)	(29.2)	(37.7)	(19.8)	(41.5)	(0.9)	(11.3)	(10.4)		(5.7)
文　芸	70	91	56	69	100	4	41	4	3	9
N＝221	(31.7)	(41.2)	(25.3)	(31.2)	(45.2)	(1.8)	(18.6)	(1.8)	(1.4)	(4.1)
放　送	17	33	15	24	56	2	8	1	2	5
N＝ 93	(18.3)	(35.5)	(16.1)	(25.8)	(60.2)	(2.2)	(8.6)	(1.1)	(2.2)	(5.4)
写　真	31	27	13	23	42	0	6	4	0	2
N＝ 73	(42.5)	(37.0)	(17.8)	(31.5)	(57.5)		(8.2)	(5.5)		(2.7)
工　芸	74	30	26	17	32	0	12	15	0	2
N＝104	(71.2)	(28.8)	(25.0)	(16.3)	(30.8)		(11.5)	(14.4)		(1.9)
環　境	88	53	41	18	39	2	25	7	4	6
N＝131	(67.2)	(40.5)	(31.3)	(13.7)	(29.8)	(1.5)	(19.1)	(5.3)	(3.1)	(4.6)
映　像	36	47	26	34	82	0	20	5	2	2
N＝132	(27.3)	(35.6)	(19.7)	(25.8)	(62.1)		(15.2)	(3.8)	(1.5)	(1.5)
音　楽	146	73	62	16	78	8	16	19	3	7
N＝209	(69.9)	(34.9)	(29.7)	(76.6)	(37.3)	(3.8)	(7.7)	(9.1)	(1.4)	(3.3)
音　教	61	42	43	22	68	0	12	6	1	4
N＝113	(54.0)	(37.2)	(38.1)	(19.5)	(60.2)		(10.6)	(5.3)	(0.9)	(3.5)
演　奏	64	44	46	17	60	0	9	6	0	2
N＝116	(55.2)	(37.9)	(39.7)	(14.7)	(51.7)		(7.8)	(5.2)		(1.7)
舞　芸	38	24	16	24	45	1	12	6	1	4
N＝ 86	(44.2)	(27.9)	(18.6)	(27.9)	(52.3)	(1.2)	(14.0)	(7.0)	(1.2)	(4.7)
芸　計	60	58	45	46	69	6	22	11	1	5
N＝141	(42.6)	(41.1)	(31.9)	(32.6)	(48.9)	(4.3)	(15.6)	(7.8)	(0.7)	(3.5)

⑥資料検索で図書館員に尋ねるため
⑦場所を利用するため
⑧コピー

⑨サークル・ゼミ活動
⑩その他（具体的に）

回答者全体では，「①授業に関連した情報や資料を得るため」（50.7%）が最も高い。「②自主的な勉強・研究など」（37.0%）の利用目的の割合も高く，本学図書館が学習・研究の場として多く利用していることがうかがえる。最も低い割合を示しているのが「⑨サークル・ゼミ活動」（1.1%）である。本学ではサークル・ゼミ活動に図書館をほとんど利用していないのがわかる。「⑥資料検索で図書館員に尋ねるため」の利用目的も少なくわずか1.8%である。これは図書館員が求める資料を入手する手助けをしてくれるという図書館サービスについて学生が知らないのか，あるいは，援助を求めにくいのか，気になる割合である。

学年別では，1年，2年の利用目的のトップに「⑤視聴覚資料（AV資料）の利用」をあげ6割近い割合を占めている。つぎに「①授業に関連した情報や資料を得るため」，「②自主的な勉強・研究など」とつづき，1年，2年には利用目的に違いは見られない。3年，4年になると，「①授業に関連した情報や資料を得るため」が利用目的の最も高い割合を占め，1年，2年の利用目的とに違いがみられる。さらに3年と4年の間にも違いがあり，3年では利用目的の2位に「⑤視聴覚資料（AV資料）の利用」をあげているのに対し，4年では「②自主的な勉強・研究」が2位にあげその割合も高い。これは学年が進むに従って，学習・研究の場として図書館を利用することが多くなっていることがわかる。

学科別については，利用目的の割合の高い順に並べたとき4つのパターンに分けられる。デザイン，工芸，演奏は利用目的の上位4位までは全く同じで，建築においても3位と4位が入れかわるだけで同じ順位である。すなわち1位が「①授業に関連した情報や資料を得るため」，2位「⑤視聴覚資料（AV資料）の利用」，3位「②自主的な勉強・研究など」，4位「③図書館資料の貸出・返却」となる。

文芸，映像は1位「⑤視聴覚資料（AV資料）の利用」，2位「②自主的な勉強・研究など」，3位「①授業に関連した情報や資料を得るため」，4位「④教養・娯楽のための読書」となる。放送は3位と4位が入れかわるだけで，1位2位の利用目的は同じである。

写真，舞台芸術，芸術計画は1位「⑤視聴覚資料（AV資料）の利用」，2位「①授業に関連した情報や資料を得るため」，3位「②自主的な勉強・研究など」，4位「④教養・娯楽のための読書」，と全く同じ順序である。

美術と音楽教育は，写真，舞台芸術，芸術計画とほとんど同じ順序で3位と4位が入れかわるだけである。これらの4つのパターンのいずれにも属さないのが環境計画と音楽である。環境計画では「⑤視聴覚資料（AV資料）の利用」が利用目的の4位にあげその割合が低い。音楽では「④教養・娯楽のための読書」が1位で76.6%と最も高い割合を占めているが，「⑤視聴覚資料（AV資料）の利用」は，3位で37.3%とその割合が低くなっている。「⑤視聴覚資料（AV資料）の利用」はほとんどの学科では利用目的の1位か2位にあげているのに対し，環境計画と音楽だけが違っている。

回答者全体の結果と共通していることは，学年別でも学科別でみても利用目的の割合が最も低いのが「⑨サークル・ゼミ活動」と「⑥資料検索で図書館員に尋ねる」である。

Q4. あなたは今日図書館内で，特定の図書あるいはその他の資料を探しましたか。

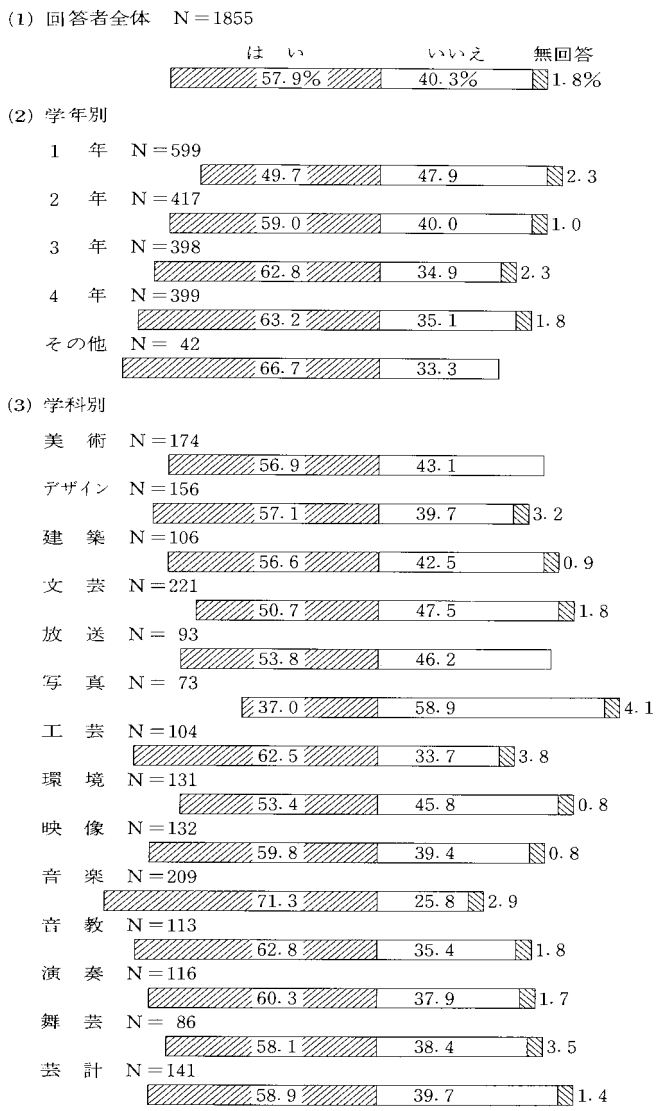
特定の資料を探したかの質問に①はい　②いいえの二者択一で回答を求めた。（表5）

回答者全体では57.9%が特定の資料を求めて図書館に来ているのがわかる。学年別では学年が進むにつれて特定の資料を求めて図書館に来るものの割合が増えている。学科別についても，ほとんど全部の学科が5割強で特定の資料を求めている。最も高い割合を占めているのが音楽で10人中7人以上が特定の資料を求めて図書館に来ている。ただ写真学科だけが37.0%と他の学科に比べて，はるかに低くなっている。

Q5. 図書館に来て読む本や資料を探そうと思ったきっかけは何ですか。

資料検索のきっかけについてQ4で特定の資料を探し

表 5　資料検索の有無



たと回答した者（1074名）に対し6つの選択肢の中から複数回答可能として尋ねた。（表6）

表6の①から⑥は以下の各項目を表している。

①授業で先生の指示があったから

②授業で先生の紹介があったから

③友人にすすめられて

④自分の興味から

⑤授業の予習・復習として

⑥その他（具体的に）

表 6　資料検索のきっかけ

（Q 4 で①はいの回答者1074名に対する質問）　複数回答

(1)回答者全体

	①先生の指示	②先生の紹介	③友人にすすめられて	④自分の興味	⑤予習・復習	⑥その他
回答者全体	152	50	49	638	260	119
N=1074	(14.2)	(4.7)	(4.6)	(59.4)	(24.2)	(11.1)

(2)学年別

	①	②	③	④	⑤	⑥
1年　N=298	26(8.7)	12(4.0)	14(4.7)	210(70.5)	57(19.1)	17(5.7)
2年　N=246	40(16.3)	16(6.5)	15(6.1)	152(61.8)	62(25.2)	19(7.7)
3年　N=250	61(24.4)	9(3.6)	5(2.0)	124(49.6)	72(28.8)	20(8.0)
4年　N=252	25(9.9)	13(5.2)	14(5.6)	135(53.6)	63(25.0)	56(22.2)
その他N= 28	0	0	1(3.6)	17(60.7)	6(21.4)	7(25.0)

(3)学科別

	①	②	③	④	⑤	⑥
美　術　N= 99	2(2.0)	4(4.0)	13(13.1)	70(70.7)	6(6.1)	6(6.1)
デザイン　N= 89	12(13.5)	2(2.2)	3(3.4)	46(51.7)	30(33.7)	15(16.9)
建　築　N= 60	4(6.7)	6(10.0)	1(1.7)	41(68.3)	16(26.7)	5(8.3)
文　芸　N=112	21(18.8)	8(7.1)	7(6.3)	73(65.2)	17(15.2)	13(11.6)
放　送　N= 50	1(2.0)	2(4.0)	2(4.0)	44(88.0)	4(8.0)	3(6.0)
写　真　N= 27	3(11.1)	1(3.7)	1(3.7)	24(88.9)	3(11.1)	5(18.5)
工　芸　N= 65	15(23.1)	5(7.7)	2(3.1)	42(64.6)	18(27.7)	3(4.6)
環　境　N= 70	11(15.7)	2(2.9)	4(5.7)	29(41.4)	27(38.6)	9(12.9)
映　像　N= 79	2(2.5)	1(1.3)	6(7.6)	56(70.9)	9(11.4)	8(10.1)
音　楽　N=149	34(22.8)	6(4.0)	2(1.3)	55(36.9)	57(38.3)	24(16.1)
音　教　N= 71	8(11.3)	8(11.3)	2(2.8)	31(43.7)	35(49.3)	9(12.7)
演　奏　N= 70	8(11.4)	4(5.7)	5(7.1)	44(62.9)	26(37.1)	3(4.3)
舞　芸　N= 50	14(28.0)	1(2.0)	1(2.0)	30(60.0)	5(10.0)	7(14.0)
芸　計　N= 83	17(20.5)	0	0	53(63.9)	7(8.4)	9(10.8)

回答者全体では「自分の興味から」本や資料を探そうとするのが59.4%と高く，他のきっかけに比べてその割合が非常に高いことがわかる。つぎに「授業の予習・復習として」（24.2%）が資料を探すきっかけとなっている。

学年別でみると，割合の高い順位は1年2年3年とも回答者全体の順位と全く同様で，圧倒的に多いのは「自分の興味から」と答えたものである。つぎに「予習・復習として」,3位「授業で先生の指示があったから」となっている。4年以上の学年は「その他」の割合が1年，2年，3年に比べ3倍程高くなっている。「その他」の具体的な回答は「卒論のため」がほとんどであった。

学科別でも，ほとんどの学科において資料を探すきっかけが「自分の興味から」を1位にあげているが，音楽と音楽教育だけが「授業の予習・復習として」を1位にあげている。文芸，舞台芸術，芸術計画の3学科は「授業で先生の指示があったから」が2番目に高い割合にな

っている。美術，建築，放送，音楽教育を除いたすべての学科は「授業で先生の紹介があったから」よりも「授業で先生の指示があったから」の方が，特定資料の検索のきっかけになる割合がはるかに高いことが指摘できる。

利用頻度別でクロスさせた結果をみると，利用頻度が，「月 2〜3 回」あるいは「めったに利用しない」と答えた者の特定資料を探すきっかけとなっているのが「授業で先生の指示があったから」の回答率が高く，利用定着層よりも高いことがわかる。これは授業で先生が特定資料の利用を指示することにより，いかに学生が図書館を利用することに大きな影響があるかがわかる。

Q6. どんな種類の資料を探しましたか。

探した資料の種類について，6 つの選択肢の中から複数回答で尋ねた。(表 7)

最も多く探した資料の種類は，「図書」で，回答者全体では 64.2%と，その割合が高い。つぎに「AV 資料」(31.6%)，「楽譜」(14.9%) となる。学年別でみても 1 位「図書」，2 位「AV 資料」，3 位「楽譜」，4 位「雑誌・紀要」，5 位「新聞」「その他」となり 1 年から 4 年までその順位はまったく同じである。ただ学年が進むにつれ「図書」を探す割合が高くなって行くのに対し，AV 資料の割合が低くなっているのがわかる。

学科別では映像と演奏の 2 学科をのぞいたすべての学科が「図書」を探した資料の種類の 1 位にあげている。ただ，放送と写真だけが 2 位の「AV 資料」の割合とあまり差がないが，その他の学科はその差がかなり大きい。映像は「AV 資料」を探す割合が「図書」より高く,演奏も「楽譜」を探す割合が「図書」よりはるかに高いのは，学科の特徴を反映しているといえる。音楽，音楽教育においても「楽譜」を探す割合が高いのは当然の結果である。デザイン，写真，工芸では「雑誌・紀要」を探す割合が他の学科より高い。

Q7. それらの特定の資料のうち，次に該当するものがそれぞれ何点ですか。

①著者や書名（タイトル）で探す資料，②主題で探す資料に分けて尋ねてみた。(表 8)

表 7　どんな種類の資料を探しましたか？　複数回答

(1)回答者全体

	① 図書	② 楽譜	③AV資料	④雑誌・紀要	⑤ 新聞	⑥その他
回答者全体 N=1074	689 (64.2)	160 (14.9)	339 (31.6)	119 (11.1)	36 (3.4)	30 (2.8)

(2)学年別

	①	②	③	④	⑤	⑥
1年 N=298	163(54.7)	33(11.1)	119(39.9)	29(9.7)	10(3.4)	10(3.4)
2年 N=246	147(59.8)	32(13.0)	96(39.0)	24(9.8)	5(2.0)	5(2.0)
3年 N=250	177(70.8)	43(17.2)	56(22.4)	27(10.8)	13(5.2)	5(5.2)
4年 N=252	188(74.6)	44(17.5)	61(24.2)	34(13.5)	7(2.8)	7(2.8)
その他N= 28	14(50.0)	8(28.6)	7(25.0)	5(17.9)	1(3.6)	3(10.7)

(3)学科別

	①	②	③	④	⑤	⑥
美術 N= 99	65(65.7)	5(5.1)	29(29.3)	6(6.1)	1(1.0)	1(1.0)
デザイン N= 89	69(77.5)	3(3.4)	24(27.0)	24(27.0)	4(4.5)	3(3.4)
建築 N= 60	49(81.7)	1(1.7)	7(11.7)	9(15.0)	3(5.0)	5(8.3)
文芸 N=112	83(74.1)	6(5.4)	36(32.1)	7(6.3)	8(7.1)	6(5.4)
放送 N= 50	25(50.0)	0	24(48.0)	6(12.0)	4(8.0)	0
写真 N= 27	13(48.1)	2(7.4)	11(40.7)	8(29.6)	2(7.4)	1(3.7)
工芸 N= 65	55(84.6)	1(1.5)	12(18.5)	13(20.0)	1(1.5)	4(6.2)
環境 N= 70	59(84.3)	1(1.4)	8(11.4)	7(10.0)	0	3(4.3)
映像 N= 79	38(48.1)	5(6.3)	46(58.2)	11(13.9)	6(7.6)	1(1.3)
音楽 N=149	103(69.1)	54(36.2)	33(22.1)	10(6.7)	0	1(0.7)
音教 N= 71	32(45.1)	32(45.1)	25(35.2)	3(4.2)	0	0
演奏 N= 70	19(27.1)	40(57.1)	31(44.3)	0	0	1(1.4)
舞芸 N= 50	27(54.0)	5(10.0)	21(42.0)	4(8.0)	1(2.0)	3(6.0)
芸計 N= 83	52(62.7)	5(6.0)	32(38.6)	11(13.3)	6(7.2)	1(1.2)

回答者全体では「著者や書名で探す資料」の方が「主題で探す資料」より多い。学年別では 1 年，3 年が「著者や書名で探す資料」が多く，2 年，4 年では「主題で探す資料」の方が多い。学科別では美術，文芸，音楽，音楽教育，演奏，芸術計画が「著者や書名で探す資料」の方が多く，デザイン，建築，放送，写真，工芸，環境，映像，舞台芸術は「主題で探す資料」の方が多い。

表8　探す特定の資料のうち、次に該当するものはそれぞれ何点ですか？

(1)回答者全体

	①	②
回答者全体 N＝１０７４	８２９	７５６

(2)学年別

	①	②
１年　N＝２９８	２２４	１６０
２年　N＝２４６	１５５	１７２
３年　N＝２５０	２１０	１８４
４年　N＝２５２	２０４	２２９
その他　N＝　２８	３６	１１

(3)学科別

	①	②
美術　N＝　９９	６３	３７
デザイン　N＝　８９	５４	７９
建築　N＝　６０	２６	３５
文芸　N＝１１２	９８	６６
放送　N＝　５０	２７	２８
写真　N＝　２７	３２	３３
工芸　N＝　６５	５１	６８
環境　N＝　７０	４５	５３
映像　N＝　７９	６３	６９
音楽　N＝１４９	１５４	１２８
音教　N＝　７１	５８	３５
演奏　N＝　７０	６３	３１
舞芸　N＝　５０	１３	２１
芸計　N＝　８３	８２	７３

①著者や書名で探す資料
②主題で探す資料

Q8. あなたが探していた資料はみつかりましたか。

図書館で特定の資料を探したと答えた1074名の学生に，その資料がみつかったかどうかを①はい　②いいえで尋ねた。（表9）

表9　あなたが探していた資料はみつかりましたか？

(1)回答者全体

	① は い	② いいえ	③ 無回答
回答者全体 N=1074	827 (77.0)	169 (15.7)	78 (7.3)

(2)学年別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
1 年 N=298	232 (77.9)	40 (13.4)	26 (8.7)
2 年 N=246	200 (81.3)	33 (13.4)	13 (5.3)
3 年 N=250	190 (76.0)	45 (18.0)	15 (6.0)
4 年 N=252	184 (73.0)	48 (19.0)	20 (7.9)
その他 N= 28	21 (75.0)	3 (10.7)	4 (14.3)

(3)学科別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
美術 N= 99	73 (73.7)	14 (14.1)	12 (12.1)
デザイン N= 89	69 (77.5)	14 (15.7)	6 (6.7)
建築 N= 60	34 (56.7)	12 (20.0)	14 (23.3)
文芸 N=112	91 (81.3)	18 (16.1)	3 (2.7)
放送 N= 50	40 (80.0)	7 (14.0)	3 (6.0)
写真 N= 27	24 (88.9)	2 (7.4)	1 (3.7)
工芸 N= 65	56 (86.2)	8 (12.3)	1 (1.5)
環境 N= 70	46 (65.7)	18 (25.7)	6 (8.6)
映像 N= 79	59 (74.7)	18 (22.8)	2 (2.5)
音楽 N=149	120 (80.5)	18 (12.1)	11 (7.4)
音教 N= 71	60 (84.5)	9 (12.7)	2 (2.8)
演奏 N= 70	59 (84.3)	5 (7.1)	6 (8.6)
舞芸 N= 50	36 (72.0)	9 (18.0)	5 (10.0)
芸計 N= 83	60 (72.3)	17 (20.5)	6 (7.2)

827名（77.0%）が資料検索に成功しているが,169名（15.7%）は不成功に終わっている。

学年別では1年，2年に比べて，3年，4年の方が不成功の割合が高い。これは学生の資料検索の能力に問題があるのか，蔵書に問題があるのか。

学科別では建築，環境の2学科が成功する割合が，他

学科に比べて低い。不成功の割合が高いのは，環境，映像，芸術計画，建築で2割以上を占める。

Q9. 探して見つからなかった資料の著者名・タイトルあるいは内容を記入してください。探して見つからなかった資料について書いてもらった主なものを以下にまとめた。

(1) 内容について

・四天王寺関連の本
・人体を細かく描いているもの
・滋賀県の地図
・木造建築と日本庭園に関する本
・野鳥公園に関するもの
・大阪の景観に関する本
・大阪の名水に関する本
・日本国勢地図集
・高知市の文化財と旧跡
・扉のデザインの本
・花のスケッチの本
・日本民芸品の本
・動物の描き方
・植物の描き方に関する本
・中国や他の国の歴史についての本
・FM ラジオに関する本
・点字，聴覚障害について
・CM 音楽について
・幾何学模様について
・広告関係
・ロゴタイプの本
・印象主義に関係のある資料
・カースタイリング
・デビッド・ホクニーについての資料

(2) 書名・著者名

・トラベルジャーナル社刊一般旅行業務取扱主任者の基礎知識
・織田作之助全集
・川端康成全集
・12 人のやさしい日本人
・ビデオ　夢の遊眠者
・スペース・アドベンチャー
・コブラ
・バイオレンスジャック
・「若者達」という映画
・現代美術入門
・研究社　英英辞典
・与謝野鉄幹年譜
・コクトーの短編集
・カルダーの図録
・水戸芸術館展覧会図録　「箱の世界」
・岡本かの子の作品
・ショパンの作品についての資料

Q10. あなたは目録を調べて，その資料が図書館に所蔵しているかどうか確認しましたか。

Q8 で探した資料がみつからなかったと答えた学生 169 名に，目録を調べたかどうかを①はい　②いいえで尋ねた。（表 10）

169 名のうち 86 名（50.9%）は目録を調べているが，75 名（44.4%）が目録を調べず，求める資料が図書館にあるかないか確認していない。学年別では 1 年（55.0%）2 年（48.5%）3 年（40.0%）4 年（37.5%）が目録を調べていない。特に学年が低いほど目録を調べないのが多いのは，目録の使い方がわからないためと考えられる。学科別にみると，放送，建築，舞台芸術，デザインの 4 学科が，目録を調べない割合が高い。

表10　目録を調べましたか？

(1)回答者全体

	① は い	② いいえ	③ 無回答
回答者全体　N=169	86 (50.9)	75 (44.4)	8 (4.7)

(2)学年別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
1 年　N= 40	18 (45.0)	22 (55.0)	0
2 年　N= 33	16 (48.5)	16 (48.5)	1 (3.0)
3 年　N= 45	25 (55.6)	18 (40.0)	2 (4.4)
4 年　N= 48	26 (54.2)	18 (37.5)	4 (8.3)
その他　N= 3	1 (33.3)	1 (33.3)	1 (33.3)

(3)学科別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
美　術　N= 14	10 (71.4)	4 (28.6)	0
デザイン　N= 14	4 (28.6)	9 (64.3)	1 (7.1)
建　築　N= 12	4 (33.3)	8 (66.7)	0
文　芸　N= 18	13 (72.2)	5 (27.8)	0
放　送　N= 7	2 (28.6)	5 (71.4)	0
写　真　N= 2	2 (100)	0	0
工　芸　N= 8	4 (50.0)	4 (50.0)	0
環　境　N= 18	8 (44.4)	10 (55.6)	0
映　像　N= 18	11 (61.1)	7 (38.9)	0
音　楽　N= 18	10 (55.6)	6 (33.3)	2 (11.1)
音　教　N= 9	4 (44.4)	4 (44.4)	1 (11.1)
演　奏　N= 5	2 (40.0)	2 (40.0)	1 (20.0)
舞　芸　N= 9	3 (33.3)	6 (66.7)	0
芸　計　N= 17	9 (52.9)	5 (29.4)	3 (17.6)

Q11.あなたはその探している資料が配架されている場所を調べましたか。

ここでも求める資料を探し出せなかった学生169名に，その資料が配架されている書架を調べたかどうかを①はい，②いいえで尋ねた。(表11)

書架上で求める資料を探すと答えた学生は123名（72.7%）である。これはQ10の目録を探すと答えたもの86名（50.9%）よりも多い。すなわち目録で求める資料が所蔵されているか確認した上で書架上を探すという検索方法をとらず，直接書架へ行く学生が多いという結果である。

Q10で目録を調べないと答えた者(75名)について，クロスさせた結果をみると56名は書架を調べているが，残りの19名は特定の資料を探しているのに目録も調べず書架も調べていない。

学年別でみると1年，2年が，3年，4年よりも書架を調べない割合が高い。1年，2年ではまだ図書館に配架されている資料の場所を熟知していないためであろうか。

学科別では工芸，環境，美術，映像が書架を調べない割合が少し高い。

表11　書架を調べましたか？

(1)回答者全体

	① は い	② いいえ	③ 無回答
回答者全体 N=169	123 (72.7)	33 (19.5)	13 (7.7)

(2)学年別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
1 年　N= 40	29 (72.5)	10 (25.0)	1 (2.5)
2 年　N= 33	21 (63.6)	9 (27.3)	3 (9.1)
3 年　N= 45	34 (75.6)	6 (13.3)	5 (11.1)
4 年　N= 48	37 (77.1)	7 (14.6)	4 (8.3)
その他　N= 3	2 (66.7)	1 (33.3)	0

(3)学科別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
美　術　N= 14	10 (71.4)	4 (28.6)	0
デザイン　N= 14	12 (85.7)	2 (14.3)	0
建　築　N= 12	10 (83.3)	2 (16.7)	0
文　芸　N= 18	14 (77.8)	1 (5.6)	3 (16.7)
放　送　N= 7	6 (85.7)	1 (14.3)	0
写　真　N= 2	2 (100)	0	0
工　芸　N= 8	5 (62.5)	3 (37.5)	0
環　境　N= 18	11 (61.1)	6 (33.3)	1 (5.6)
映　像　N= 18	13 (72.2)	5 (27.8)	0
音　楽　N= 18	12 (66.7)	4 (22.2)	2 (11.1)
音　教　N= 9	5 (55.6)	1 (11.1)	3 (33.3)
演　奏　N= 5	3 (60.0)	1 (20.0)	1 (20.0)
舞　芸　N= 9	8 (88.9)	0	1 (11.1)
芸　計　N= 17	12 (70.6)	3 (17.6)	2 (11.8)

Q12.（a）その資料を探し出すために図書館員の援助を求めましたか。

資料検索のために図書館員の援助を求めたかについて①はい，②いいえで回答を求めた。（表 12（a））

Q8 で探していた資料がみつからなかったと答えた 169 名のうち 28 名（16.6%）が援助を求めているが，134 名（79.3%）のものは特定の資料が探しだせないにもかかわらず図書館員に援助を求めていない。そこで図書館員に援助を求めなかった 134 名に対して，その理由を 6 つの選択肢で尋ねてみた。（表 12（b））

自力で書架上に資料を見つけた者は 134 名中 5 名で，残りの 129 名は図書館員に尋ねようとしない。その理由の 1 位が「手を患わせるほどのものではなかった」（41.0%）で求める資料に対する要求度が少ないのが分かる。つぎに「その他」（27.6%），「図書館員に尋ねにくかった」（22.4%）で図書館員にとっては考えさせられる結果である。「そのことに思い至らなかった」（13.4%）と答えた者は図書館員が資料検索に援助をしてくれるという図書館サービスについて知らなかったのであろう。

Q10 で目録を調べなかった者 75 名でクロスさせた結果をみると 4 名が図書館員に援助を求めている。

Q11 で書架を探さなかった者 33 名でクロスさせた結果をみると 2 名が図書館員に援助を求めている。

表12(a)資料を探すために図書館員の援助を求めましたか？

(1)回答者全体

	① は い	② いいえ	③ 無回答
回答者全体 N=169	28 (16.6)	134 (79.3)	7 (4.1)

(2)学年別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
1 年 N= 40	7 (17.5)	33 (82.5)	0
2 年 N= 33	3 (9.1)	30 (90.9)	0
3 年 N= 45	8 (17.8)	34 (75.6)	3 (6.7)
4 年 N= 48	8 (16.7)	36 (75.0)	4 (8.3)
その他 N= 3	2 (66.7)	1 (33.3)	0

(3)学科別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
美 術 N= 14	2 (14.3)	12 (85.7)	0
デザイン N= 14	1 (7.1)	13 (92.9)	0
建 築 N= 12	4 (33.3)	8 (66.7)	0
文 芸 N= 18	6 (33.3)	11 (61.1)	1 (5.6)
放 送 N= 7	0	7 (100)	0
写 真 N= 2	0	2 (100)	0
工 芸 N= 8	2 (25.0)	6 (75.0)	0
環 境 N= 18	2 (11.1)	15 (83.3)	1 (5.6)
映 像 N= 18	3 (16.7)	15 (83.3)	0
音 楽 N= 18	3 (16.7)	13 (72.2)	2 (11.1)
音 教 N= 9	0	8 (88.9)	1 (11.1)
演 奏 N= 5	0	5 (100)	0
舞 芸 N= 9	3 (33.3)	6 (66.7)	0
芸 計 N= 17	2 (11.8)	13 (76.5)	2 (11.8)

表12(b)図書館員に援助を求めなかった理由

(1)回答者全体

	①	②	③	④	⑤	⑥
回答者全体 N=134	5 (3.7)	18 (13.4)	5 (3.7)	30 (22.4)	55 (41.0)	37 (27.6)

(2)学年別

	①	②	③	④	⑤	⑥
1 年 N= 33	1(3.0)	5(15.2)	2(6.1)	6(18.2)	20(60.6)	4(12.1)
2 年 N= 30	2(6.7)	3(10.0)	0	8(26.7)	12(40.0)	9(30.0)
3 年 N= 34	2(5.9)	5(14.7)	1(2.9)	7(20.6)	11(32.4)	12(35.3)
4 年 N= 36	0	5(13.9)	2(5.6)	9(25.0)	12(33.3)	12(33.3)
その他 N= 1	0	0	0	0	0	0

(3)学科別

	①	②	③	④	⑤	⑥
美 術 N= 12	2(16.7)	2(16.7)	0	5(41.7)	6(50.0)	2(16.7)
デザイン N= 13	0	2(15.4)	1(7.7)	3(23.1)	3(23.1)	7(53.8)
建 築 N= 8	0	1(12.5)	1(12.5)	0	5(62.5)	1(12.5)
文 芸 N= 11	0	0	2(18.2)	3(27.3)	3(27.3)	7(63.6)
放 送 N= 7	0	1(14.3)	0	0	7(100)	0
写 真 N= 2	0	0	0	1(50.0)	2(100)	0
工 芸 N= 6	0	0	0	2(33.3)	0	2(33.3)
環 境 N= 15	1(6.7)	2(13.3)	0	3(20.0)	6(40.0)	4(26.7)
映 像 N= 15	0	2(13.3)	1(6.7)	5(33.3)	8(53.3)	2(13.3)
音 楽 N= 13	1(7.7)	2(15.4)	0	1(7.7)	5(38.5)	2(15.4)
音 教 N= 8	1(12.5)	2(25.0)	0	2(25.0)	1(12.5)	2(25.0)
演 奏 N= 5	0	1(20.0)	0	1(20.0)	1(20.0)	2(40.0)
舞 芸 N= 6	0	2(33.3)	0	2(33.3)	2(33.3)	0
芸 計 N= 13	0	1(7.7)	0	2(15.4)	6(46.2)	6(46.2)

①書架で見つけた　④図書館員に尋ねにくかった
②そのことに思い至らなかった　⑤手をわずらわせるほどのものでなかった
③図書館員が皆忙しそうだった　⑥その他

Q13. その資料に対して予約サービスを依頼しましたか。

求める資料が，貸出中であったり未所蔵であったりして利用できない場合に，後日その資料を提供することを約束するサービスを依頼したかを①はい，②いいえで尋ねた。(表 13)

Q8 で探した資料がみつからなかったと答えた 169 名のうち 154 名（91.1%）が依頼をしていない。予約サービスを依頼したのは，わずか 5 名（3.0%）で内訳は 1 年 2 名，3 年 1 名，4 年 2 名にすぎない。学科別では建築 1 名，映像 1 名，音楽 2 名，演奏 1 名であった。

これらの予約サービスを依頼した者の利用頻度を調べると 3 名が「週 2〜3 回以上」，2 名が「週 1 回」と全員が利用頻度が高く，常に図書館を利用していることが分かる。

表13　予約サービスを依頼しましたか？

(1)回答者全体

	① は い	② いいえ	③ 無回答
回答者全体　N=169	5 (3.0)	154 (91.1)	10 (5.9)

(2)学年別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
1 年　N= 40	2 (5.0)	38 (95.0)	0
2 年　N= 33	0	31 (93.1)	2 (6.1)
3 年　N= 45	1 (2.2)	41 (91.1)	3 (6.7)
4 年　N= 48	2 (4.2)	42 (87.5)	4 (8.3)
その他　N= 3	0	2 (66.7)	1 (33.3)

(3)学科別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
美　術　N= 14	0	14 (100)	0
デザイン　N= 14	0	14 (100)	0
建　築　N= 12	1 (8.3)	11 (91.7)	0
文　芸　N= 18	0	16 (88.9)	2 (11.1)
放　送　N= 7	0	7 (100)	0
写　真　N= 2	0	2 (100)	0
工　芸　N= 8	0	6 (75.0)	2 (25.0)
環　境　N= 18	0	18 (100)	0
映　像　N= 18	1 (5.6)	16 (88.9)	1 (5.6)
音　楽　N= 18	2 (11.1)	16 (88.9)	0
音　教　N= 9	0	7 (77.8)	2 (22.2)
演　奏　N= 5	1 (20.0)	4 (80.0)	0
舞　芸　N= 9	0	9 (100)	0
芸　計　N= 17	0	14 (82.4)	3 (17.6)

Q14. 目録を調べてその資料がなかった場合，他の図書館からの相互貸借を依頼しましたか。

本学図書館にその資料がない場合，相互貸借の契約を結んでいる他の図書館から送ってもらって利用する相互貸借を依頼したかについて，4 つの選択肢で回答を求めた。(表 14 (a))

資料が捜し出せなかった 169 名のうち，9 名が相互貸借を依頼している。123 名 (72.8%) は依頼をしていない。依頼しなかった理由を尋ねると（表 14 (b)）「そうしてもらえることを知らなかった」42 名（34.1%）が 1 位でここでも図書館サービスについて周知されていないことがわかる。ついで「それまで待てない」35 名（28.5%）

表 14(a)目録を調べてその資料がなかった場合
他館からの相互貸借を依頼しましたか？

(1)回答者全体

	①は い	②いいえ	③目録にあった	④目録を調べなかった	⑤無回答
回答者全体　N=169	9 (5.3)	123 (72.8)	4 (2.4)	15 (8.9)	18 (10.7)

(2)学年別

	①は い	②いいえ	③目録にあった	④目録を調べなかった	⑤無回答
1 年　N= 40	2	31	0	5	2
2 年　N= 33	2	27	0	2	2
3 年　N= 45	3	32	2	2	6
4 年　N= 48	2	32	1	6	7
その他N= 3	0	1	1	0	1

(3)学科別

	①は い	②いいえ	③目録にあった	④目録を調べなかった	⑤無回答
美　術　N= 14	2	11	0	1	0
デザイン　N= 14	0	10	0	1	3
建　築　N= 12	0	6	1	4	1
文　芸　N= 18	2	14	0	1	1
放　送　N= 7	0	7	0	0	0
写　真　N= 2	0	2	0	0	0
工　芸　N= 8	1	4	0	0	3
環　境　N= 18	0	11	0	5	2
映　像　N= 18	2	14	0	1	1
音　楽　N= 18	2	12	1	0	3
音　教　N= 9	0	9	0	0	0
演　奏　N= 5	0	3	1	0	1
舞　芸　N= 9	0	8	0	1	0
芸　計　N= 17	0	12	1	1	3

表14(b)相互貸借を依頼しなかった理由

(1)回答者全体

	①重要でなかった	②図書館員が忙しそうだった	③知らなかった	④それまで待てない	⑤その他	⑥無回答
回答者全体 N=123	33 (26.8)	1 (0.8)	42 (34.1)	35 (28.5)	11 (8.9)	1 (0.8)

(2)学年別

	①	②	③	④	⑤	⑥
1年 N= 31	12	1	10	5	3	0
2年 N= 27	8	0	13	5	1	0
3年 N= 32	4	0	8	15	4	1
4年 N= 32	9	0	11	9	3	0
その他N= 1	0	0	0	1	0	0

(3)学科別

	①	②	③	④	⑤	⑥
美術 N= 11	4	0	5	2	2	0
デザイン N= 10	4	0	5	4	1	0
建築 N= 6	0	0	3	2	1	0
文芸 N= 14	0	0	5	6	3	0
放送 N= 7	6	0	0	1	1	0
写真 N= 2	1	0	0	1	0	0
工芸 N= 4	0	0	1	1	0	0
環境 N= 11	3	0	6	1	2	0
映像 N= 14	5	1	5	1	1	0
音楽 N= 12	3	0	1	6	0	0
音教 N= 9	2	0	4	0	0	0
演奏 N= 3	0	0	1	1	0	1
舞芸 N= 8	1	0	2	4	0	0
芸計 N= 12	4	0	4	5	0	0

が2位で，勉学における計画性が乏しく，レポート等の期限ぎりぎりまで資料調査をしていなかったためであろう。「重要でなかった」33名（26.8%）が3位である。

相互貸借を依頼した9名について利用頻度を調べると，6名は「週2〜3回以上」の利用者で2名は週1回とやはり利用頻度が高い。

学年別では，学年による違いはみられない。

学科別では，環境，建築が「目録を調べなかった」ために相互貸借の依頼が出来なかった者がやや多かった。

Q15. 図書館内で利用した場所のすべてに○印を付けて下さい。

利用場所について，利用した場所を複数回答で尋ねた。（表15）

大阪芸術大学図書館は，芸術情報センターの2階がメインカウンター及び芸術関係を除く図書・新聞が利用できる閲覧室，3階がAV資料・楽譜が利用できる閲覧室，4階が芸術関係の図書・各種雑誌・紀要が利用できる閲覧室となっているため，各階に分けて尋ねてみた。

2階①メインカウンター②目録ホール③図書の書架④閲覧室

3階①カウンター②目録コーナー③AV閲覧室④閲覧机⑤視聴室

4階①レファレンスカウンター②目録ホール③芸術関係図書書架④雑誌書架⑤コピー⑥図録⑦閲覧机

回答者全体では3階の「AV閲覧室」が最も高く，ついで2階の「メインカウンター」「図書の書架」が高いことがわかる。ところが4階の「目録ホール」「レファレンスカウンター」「図録」は利用率のワースト・スリーをしめている。4階における「目録ホール」は雑誌・紀要の目録を含み芸術関係図書の書架もあり，卒論・レポートのためには利用されるべき場所である。「レファレンスカウンター」は図書館サービスを受ける場所にもかかわらず最も利用度の低いのはなぜか，その原因には大学教育における授業形態の問題，図書館利用者教育の問題，図書館構造の問題等の多くがかかわってくると思われる。学年別では1年，2年の利用場所と3年，4年とではすこしちがっている。1年，2年は3階の「AV閲覧室」1位，2階「メインカウンター」2位であるが，3年では2階の「図書の書架」1位，「メインカウンター」2位，4年では2階の「メインカウンター」1位「図書の書架」2位となる。

この結果はQ3の利用目的の結果と一致している。2階「メインカウンター」の利用は，各学年とも共通し利用率は高いが，特に学年が進むにつれその率が増えている。これは図書の貸出利用が多くなっていることを反映していると思われる。利用率の低い場所は，1年，2年では1位4階の「目録ホール」2位「レファレンスカウンター」3位「図録」である。3年，4年では4階「図録」，「目録ホール」3階「視聴室」を最下位の3位までにあげている。全体から見た利用の割合は低いが「レファレンスカウンター」の利用は学年の進行にともなって，明らかに高くなっている。4年では卒論等の関係で資料に対する要求度が高くなっている結果と思われる。学科別の利用場所に関しては，建築，文芸，環境は2階「図

書の書架」が高く，デザイン，放送，写真，映像，舞台芸術は3階「AV閲覧室」，音楽，音楽教育，演奏は3階「カウンター」，美術，工芸は4階「芸術関係図書」，芸術計画は2階「メインカウンター」が最も利用度が高い。

表15　利用場所　N＝1855

（1）回答者全体・学年別

	2F				3F					4F						
	①メインカウンター	②目録ホール	③図書の書架	④閲覧室	①カウンター	②目録ホール	③AV閲覧室	④閲覧机	⑤視聴室	①レファレンスカウンター	②目録ホール	③芸術関係図書書架	④雑誌書架	⑤コピー	⑥図録	⑦閲覧机
回答者全体	538 29.0%	213 11.5%	479 25.8%	412 22.2%	429 23.1%	312 16.8%	561 30.2%	292 15.7%	142 7.7%	115 6.2%	94 5.1%	340 18.3%	266 14.3%	232 12.5%	97 5.2%	294 15.8%
1年 N＝599	145	57	137	124	141	101	229	108	56	17	14	98	72	50	19	76
2年 N＝417	109	36	90	67	109	75	144	70	32	24	22	70	62	52	31	65
3年 N＝398	115	57	123	107	85	70	83	53	25	27	22	72	54	53	13	64
4年 N＝399	151	54	113	105	87	58	95	54	26	41	29	90	70	68	28	81
その他 N＝42	18	9	16	9	7	8	10	7	3	6	7	10	8	9	6	8

（2）学科別

	2F				3F					4F						
	①メインカウンター	②目録ホール	③図書の書架	④閲覧室	①カウンター	②目録ホール	③AV閲覧室	④閲覧机	⑤視聴室	①レファレンスカウンター	②目録ホール	③芸術関係図書書架	④雑誌書架	⑤コピー	⑥図録	⑦閲覧机
美術 N＝174	55	20	38	32	37	29	54	28	14	11	15	60	36	21	21	41
デザイン N＝156	47	17	40	42	28	22	49	25	16	15	12	35	26	42	6	25
建築 N＝106	39	17	54	29	18	12	19	7	7	4	3	22	19	11	3	14
文芸 N＝221	68	37	83	79	36	27	68	31	13	11	5	15	25	21	4	23
放送 N＝93	20	7	26	18	26	18	47	24	13	3	4	10	18	5	3	13
写真 N＝73	20	7	10	22	23	13	33	17	11	6	3	20	23	11	7	15
工芸 N＝104	30	7	28	11	9	5	13	6	3	8	4	31	15	23	17	20
環境 N＝131	48	21	52	52	17	9	24	11	6	8	5	12	19	27	10	19
映像 N＝132	36	19	30	24	36	24	58	32	9	5	5	8	13	4	2	18
音楽 N＝209	52	20	42	32	64	57	48	31	17	22	18	61	22	37	11	55
音教 N＝113	34	7	15	17	43	24	37	25	9	6	3	18	10	11	1	11
演奏 N＝116	21	9	4	9	47	38	39	24	12	5	4	13	6	4	4	12
舞芸 N＝86	17	11	20	16	18	19	30	13	6	2	2	12	11	4	2	9
芸計 N＝141	51	14	37	29	27	14	42	17	6	9	11	23	23	11	6	19

Q16. あなたはこの図書館に満足していますか。

図書館に対して満足をしているかの質問に①はい，②いいえの選択で回答を求めた。(表 16)

回答者全体では 50.7%が満足していると答えたのに対し 41.6%が満足していない。学年別では学年が進むにつれて満足していないと答えた者の割合が高くなっている。3 年，4 年の利用目的から推測すると，学習・研究に関する資料を得ることにおいての不満と考えられる。

学科別では，文芸，環境，芸術計画の 3 学科が満足していないと答えた方が高かった。11 学科が満足していると答えた者の割合の方が高く，特に音楽教育（71.7%），演奏（68.1%），舞台芸術（64.0%）が満足度が高かった。

表16　あなたは、この図書館に満足していますか？

(1)回答者全体

	① は い	② いいえ	③ 無回答
回答者全体 N=1855	940 (50.7)	772 (41.6)	143 (7.7)

(2)学年別

	①	②	③
1 年 N=599	342 (57.1)	213 (35.6)	44 (7.3)
2 年 N=417	207 (49.6)	175 (42.0)	35 (8.4)
3 年 N=398	190 (47.7)	176 (44.2)	32 (8.0)
4 年 N=399	178 (44.6)	191 (47.9)	30 (7.5)
その他 N= 42	23 (54.8)	17 (40.5)	2 (4.8)

(3)学科別

	① は い	② いいえ	③ 無回答
美 術 N=174	87 (50.0)	71 (40.8)	16 (9.2)
デザイン N=156	93 (59.6)	47 (30.1)	16 (10.2)
建 築 N=106	56 (52.8)	44 (41.5)	6 (5.7)
文 芸 N=221	62 (28.1)	145 (65.6)	14 (6.3)
放 送 N= 93	46 (49.5)	35 (37.6)	12 (12.9)
写 真 N= 73	37 (50.7)	30 (41.1)	6 (8.2)
工 芸 N=104	54 (51.9)	45 (43.3)	5 (4.8)
環 境 N=131	59 (45.0)	65 (49.6)	7 (5.3)
映 像 N=132	63 (47.7)	62 (47.0)	7 (5.3)
音 楽 N=209	107 (51.2)	82 (39.2)	20 (9.6)
音 教 N=113	81 (71.7)	27 (23.9)	5 (4.4)
演 奏 N=116	79 (68.1)	27 (23.3)	10 (8.6)
舞 芸 N= 86	55 (64.0)	23 (26.7)	8 (9.3)
芸 計 N=141	61 (43.3)	69 (48.9)	11 (7.8)

Q17. 図書館に対する満足度を高める改善策に○印をつけてください。

図書館の今後の改善策について 8 つの選択肢で尋ねてみた。(表 17)

表 17 の①から⑧は以下の各項目を表している。

①改善する必要はない
②開館時間を延長する
③学科の勉強のための図書を増やす
④教養・娯楽のための図書を増やす
⑤AV 資料を増やす
⑥情報サービス及び職員によるサービスを向上させる
⑦職員を増やす
⑧その他（具体的に）

「開館時間を延長する」と答えた者が全体でみても，学年別，学科別でもはるかに高い。ついで「学科の勉強のための図書を増やす」「AV 資料を増やす」となる。

学年別では，1 年，2 年は 2 位に「AV 資料を増やす」であるが，3 年，4 年では「学科の勉強のための図書を増やす」となる。

学科別では，美術，デザイン，建築，文芸，工芸，環境，音楽，舞台芸術は「学科の勉強のための図書を増やす」が 2 位であるが，放送，映像，音楽教育，演奏は「AV 資料を増やす」が 2 位となっている。「その他」の回答としては，図書館が新しくロッカーの使用によりカバン等の図書館への持ち込みを禁止したため，学生証と引き換えにロッカーの鍵をもらい，荷物をロッカーに入れてから入館となる煩わしさのために，ロッカー使用反対の声が多い。それ以外の項目について以下にまとめた。

(1)施設や設備について
①照明が暗い
②AV 閲覧室，LD の照明を暗くしてほしい
③エレベーターをつけてほしい，4 階の利用がつかれる
④ロッカーの使用をやめてほしい
⑤ロッカーの使用についての説明をはっきりしてほしい（持ち込み可のものと不可のものをはっきりと）

⑥AV のハードを増やしてほしい，ブースを増やしてほしい
⑦コピー機を増やしてほしい
⑧両替機の設置
⑨時計をつけてほしい
⑩開架図書を見易く，写真の配架を分かり易く
⑪談話室を作って欲しい

(2)資料関係

①楽譜を増やして欲しい
②文庫本を増やして欲しい
③サンケイ新聞，スポーツ新聞を入れて欲しい
④CD が少ない
⑤現代小説・文芸書を入れて欲しい
⑥点字図書をもっと増やして欲しい
⑦言語関係の資料
⑧マンガ本を入れて欲しい
⑨オルセー美術館の写真集を入れて欲しい
⑩基本図書をもっと増やして欲しい
⑪新聞の保有方法が悪い
⑫AV 資料を増やして欲しい
⑬デザイン集の購入
⑭古い資料が多い

(3)開館，貸出関係

①貸出時間を長く（貸出時間は 4:00 でストップのため）
②貸出冊数を増やして欲しい
③長期休暇中の開館日を増やして欲しい，入試日にも開館して欲しい
④最終授業の終わりまで開館して欲しい

(4)図書館サービス関係

①AV 資料の「題名」や「監督者」だけでなく「役者名」でのリストを作製して欲しい
②楽譜のタイトルカードを分かり易く，ex. 日本語を記入するとか
③アルファベット目録なので使いにくい
④和書，洋書目録の混配はやめて欲しい
⑤コンピュータ検索にして欲しい
⑥新着図書が遅い
⑦希望図書の入荷が遅い

表17　満足度を最も高められる改善策

(1)回答者全体

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
回答者全体	77	965	407	276	355	79	13	263
N＝1855	(4.2)	(52.0)	(21.9)	(14.9)	(19.1)	(4.3)	(0.7)	(14.2)

(2)学年別

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
1年 N=599	28	284	61	109	168	11	5	64
	(4.7)	(47.4)	(10.2)	(18.2)	(28.0)	(1.8)	(0.8)	(10.7)
2年 N=417	16	232	82	56	90	15	2	62
	(3.8)	(55.6)	(19.7)	(13.4)	(21.6)	(3.6)	(0.5)	(14.9)
3年 N=398	12	211	127	58	56	29	1	60
	(3.0)	(53.0)	(31.9)	(14.6)	(14.1)	(7.3)	(0.3)	(15.1)
4年 N=399	17	212	130	50	37	21	3	71
	(4.3)	(53.1)	(32.6)	(12.5)	(9.3)	(5.3)	(0.8)	(17.8)
その他 N=42	4	26	7	3	4	3	2	6
	(9.5)	(61.9)	(16.7)	(7.1)	(9.5)	(7.1)	(4.8)	(14.3)

(3)学科別

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
美術	8	96	37	33	26	9	2	15
N＝174	(4.6)	(55.2)	(21.3)	(19.0)	(14.9)	(5.2)	(1.1)	(8.6)
デザイン	6	68	41	28	25	10	2	33
N＝156	(3.8)	(43.6)	(26.3)	(17.9)	(16.0)	(6.4)	(1.3)	(21.2)
建築	7	74	26	18	15	5	6	12
N＝106	(6.6)	(69.8)	(24.5)	(17.0)	(14.2)	(4.7)	(5.7)	(11.3)
文芸	5	108	55	50	32	10	0	34
N＝221	(2.3)	(48.9)	(24.9)	(22.6)	(14.5)	(4.5)		(15.4)
放送	3	45	12	20	36	4	0	6
N＝93	(3.2)	(48.4)	(12.9)	(21.5)	(38.7)	(4.3)		(6.5)
写真	1	31	9	11	10	8	0	12
N＝73	(1.3)	(42.5)	(12.3)	(15.1)	(13.7)	(11.0)		(16.4)
工芸	2	67	15	8	14	7	0	12
N＝104	(1.9)	(64.4)	(14.4)	(7.7)	(13.5)	(6.7)		(11.5)
環境	9	58	45	14	15	3	0	21
N＝131	(6.9)	(44.3)	(34.4)	(10.7)	(11.5)	(2.3)		(16.0)
映像	5	65	16	23	42	4	0	24
N＝132	(3.8)	(49.2)	(12.1)	(17.4)	(31.8)	(3.0)		(18.2)
音楽	6	94	66	12	41	4	1	40
N＝209	(2.9)	(45.0)	(31.6)	(5.7)	(19.6)	(1.9)	(0.5)	(19.1)
音教	6	61	23	13	27	1	1	13
N＝113	(5.3)	(54.0)	(20.4)	(11.5)	(23.9)	(0.9)	(0.9)	(11.5)
演奏	12	60	19	11	29	7	0	17
N＝116	(10.3)	(51.7)	(16.4)	(9.5)	(25.0)	(6.0)		(14.7)
舞芸	4	42	21	10	14	0	1	6
N＝86	(4.7)	(48.8)	(24.4)	(11.6)	(16.3)		(1.2)	(7.0)
芸計	3	96	22	25	29	7	0	18
N＝141	(2.1)	(68.1)	(15.6)	(17.7)	(20.6)	(5.0)		(12.8)

①改善する必要なし　⑤AV 資料の増加
②開館時間延長　⑥図書館サービスの向上
③学科図書の増加　⑦職員の増加
④教養・娯楽図書の増加　⑧その他

⑧図書館職員の態度がよくない
⑨専門職員の増加

IV. おわりに

調査の結果から，来館者である学生の図書館利用の実態や図書館に対する意識等についての現状を明らかにすることが出来た。ただこの調査は，質問紙法をとっているため，設問中の用語解釈等の問題注⑦は避けられなかったこと，さらに予備調査をしなかったために設問が少し多く，不要，不適切なものがあったことを反省している。しかし，これらの結果をもとに，本学図書館では今後検討すべき事項は何か，それは従来の活動の見直しだけでなく，この結果をどう評価するかも含めて慎重に検討し，研究・教育のための図書館の新たなサービス展開を計り，具体的な図書館サービスと業務の改善に役立てれば幸いである。今回の利用調査で解明できなかった面がまだ多く残っているのも確かである。例えば，図書館に特定の資料を探しに来たにもかかわらず，目録も調べず，配架されている書架も探せず，しかも図書館員の援助も求めずに，ただ図書館内をうろうろして帰るという学生が19名いたということ，また何らかの方法で資料検索をしたが，効果的な図書館利用ができず成功しなかったという者。これらの学生の資料検索行動をさらに詳しく追跡調査を行わなければならなかった。このような学生の資料検索行動をさぐるという資料の入手可能性調査を行うことにより，資料利用の評価の方法を見いだしたいというのが今後の課題である。原案の作成には，獨協大学図書館における利用目的調査注⑧を参考にさせていただいた。最後に御協力をいただいた図書館員の方，学生諸君に御礼を申し上げ，結びの言葉としたい。

註

注①　大学図書館基準（昭和27・6・17決定．昭和57・5・18改定）

注②　高鳥正夫.「大学図書館の運営」図書館・情報学シリーズ7　勁草書房1985

注③　森　耕一.　「図書館サービスの測定と評価」　日本図書館協会1985

注④　上田修一.「大学図書館のパフォーマンス尺度」　大学図書館研究ＸＸＸVIII　1993・3　P. 1－7.

注⑤　篠原俊夫.「大学図書館の自己評価」　図書館雑誌 Vol. 87, No. 3　1993・3　P. 160－162.

注⑥　中嶌通子.「ライブラリー・インストラクション促進のために」－実態調査の結果から－　大阪芸術大学紀要〈藝術〉14　1991・12　P. 180－188.

注⑦　越塚美加.「情報利用行動調査の一技法としての具体例叙述法」　図書館学会年報 Vol. 39, No. 1　1993・3　P. 1－12.

注⑧　小田光宏.「獨協大学図書館利用の実態－学生来館者対象調査報告－」　濁協大学教養諸学研究　第25巻1990 P. 151－169.

図書館建築の変遷について

中　村　恭　三

はじめに

図書館は，資料を求めるあらゆる人びとの要求に応じて，資料や情報を集め組織化し，それを提供する文化・情報の公共的機関として，生涯学習活動の中心的な役割を果す。

わが国の公立図書館は，1970 年代以降，各地で数多くの図書館が建設され，図書館活動やサービスの充実ぶりには目覚しいものがあり，飛躍的な発展を遂げることになる。図書館サービスの活発化に伴い，図書館建築の機能構成や空間のつくり方にも大きな変化がみられ，施設の内容において機能性に優れ，建築空間としての質の高いものが建てられるようになってきた。

本報告は，現代の図書館サービスの変化・発展に伴う図書館建築の移り変わりについて考察するとともに，図書館建築に関する研究発表論文などを要約・紹介しようとするものである。

1．公立図書館の建築

1）新しい時代の図書館

1950 年に図書館法が制定され，無料公開の原則にそった理念をかかげ，新しい図書館運営の模索を始めることになる。戦後，経済の復興に伴い，全国各地に建設され始めた図書館は，資料の収集・整理そして保存に力を入れたものの，利用者へのサービスには消極的であり，利用者の大部分は図書館の本を利用しない学生達によって占められていた。

1950 年代に入り，ほとんどの図書館が書架の公開と館外貸出を開始し，読書相談や利用者の文献利用の相談を受けるレファレンスサービスなども実施して，住民へのサービスを重視する本来の公立図書館としての発展をめざした活動を展開する。

2）開架方式の確立と発展

図書館活動の躍進のきっかけとなったのが，1963 年の「中小都市における公共図書館の運営（中小レポート）」である。館外貸出を図書館サービスの中心におき，住民の身近なところに移動図書館や分館を設置すべきこと。住民にとって大事なのは身近な生活圏域にある図書館であるとし，新しい図書館運営の方向とサービスに関する提言を行った。

さらに，1970 年の「市民の図書館」では，貸出，児童サービスそして全域サービスを公立図書館の最重点目標とする運営の基本を示した。このような中から，1970 年代のはじめに，開架方式によって来館者に本を貸す；貸出サービスを重視した新しいタイプの図書館が相次いで出現した。町田市立（1972 年），日野市立中央（1973 年），昭島市民（1973 年）などである。わが国の図書館を大きく前進させる力となった日野市立中央では，貸出が図書館の最も基本的な機能であるとして，図書館の 1 階を最大限利用者のために供することを計画の基本とした貸出図書館を確立した。（図 1）

資料の保有とその館内閲覧に重点をおき，書庫と閲覧室を中心に構成されていた従来の図書館から，利用者が直接本を手にすることのできる開架スペースを軸にした，

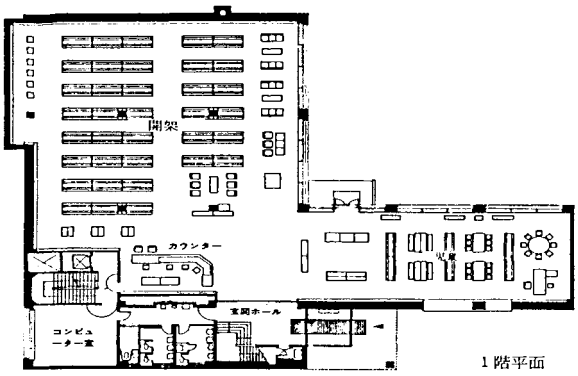


図 1　日野市立中央図書館

貸出やレファレンスを積極的に行うサービス中心の図書館として，すべての人びとに開かれ，利用されるものへと変貌を遂げていくことになる。その後の市立岡谷（1979年）は，コンペ方式により設計されたもので，ワンフロアにまとめられた開架スペースの上にかけられた傘状の傾斜屋根によって特徴のあるインテリア空間をつくりだしている。(図 2)

3）大規模図書館の出現

1980 年代に入ると，多様な資料の提供，AV 資料の充実，コンピュータ化などサービスの拡大をめざした動きのあらわれとして，大規模化した開架スペースや収蔵力の大きな書庫をもつ大規模な図書館が出現する。

神戸市立(1981 年)は，市立図書館として最大規模の 25 万冊を開架スペースに配して,これまでの開架適正規模の常識をはるかに上回る壮大な試みによって注目された。(図 3)

浦安市立（1983 年）は，一般開架・児童室そしてレファレンス室を,中央部にあるカウンターを要にしてワンフロアにまとめた中小都市における大規模館。開館後，利用の増大と蔵書数の増加に伴って，書庫棟を増築し，延床面積を 5.000 ㎡余にまで拡大した。(図 4)

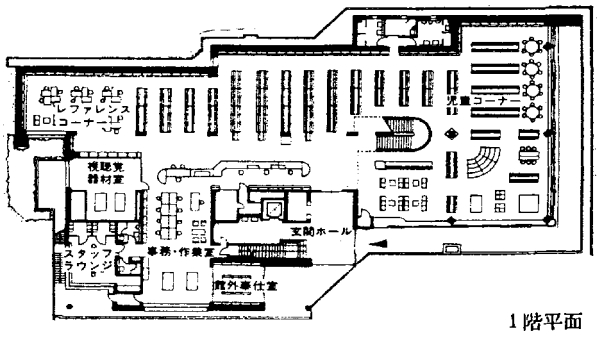


図 2　市立岡谷図書館

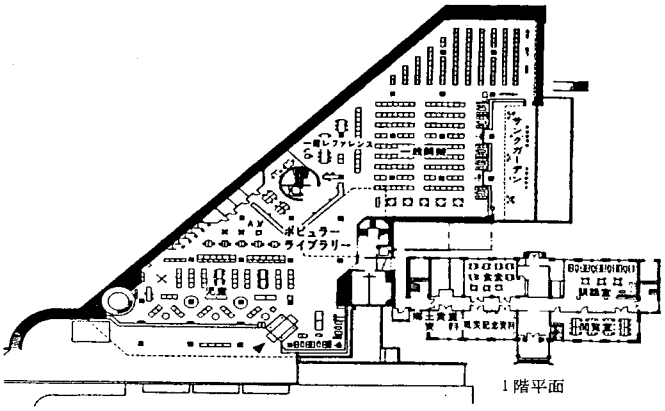


図 3　神戸市立中央図書館

名古屋市立鶴舞中央（1984 年）では，1 階をポピュラー部門に，2 階を主題別部門制の調査研究のフロアとし，開架 26 万冊を有す。

より多くの資料を開架に出し，サービスの向上をめざす傾向は，今後とも一層定着し，拡大していくものと思われる。施設面での配慮として，開架図書の規模に応じた広いスペースと十分な天井高さ，そしてゆったりとした書架間隔が求められる。その反面，開架図書が多くなれば，書架整頓の作業量も増えるし，蔵書点検の労も多くなる。また，それにつれて図書の紛失も増えてくる。使いやすさと働きやすさ，双方の要請をどう調和していくかが難しい課題となる。紛失本については，その対策としてブック・デイテクション・システム(B.D.S).の導入が,公立図書館でも検討され始めてきている。

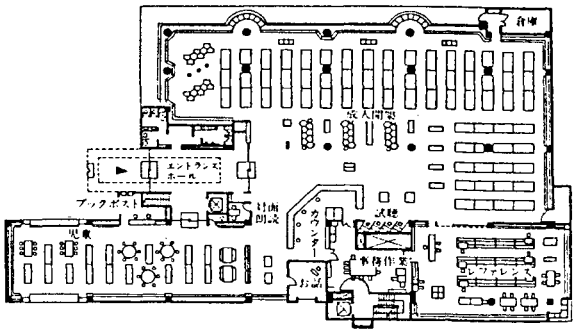


図 4　浦安市立中央図書館

4）県立・町村立図書館などの動き

i）市区立図書館の整備が進む中，県立図書館では利用者へのサービス，業務の近代化への対応，施設の狭隘化，老朽化など規模・機能面において，限界が生じてきているところから，施設の新築や更新計画が各地で進められており,大きな転換期を迎えている。1981 年からの 10 年で,新築または施設の更新を行った県立図書館は 20 館(分館を含む）に及ぶ。開架，レファレンス，書庫などの各部門のスペースが拡大し，特に開架スペースの充実が著しい。

徳島県立(1990 年)では，床面積 4.000 ㎡のワンフロアの大規模開架室に 22 万冊の豊富な新刊図書を揃え,県立図書館ではあるが，多くの利用者を集めている。（図 5）

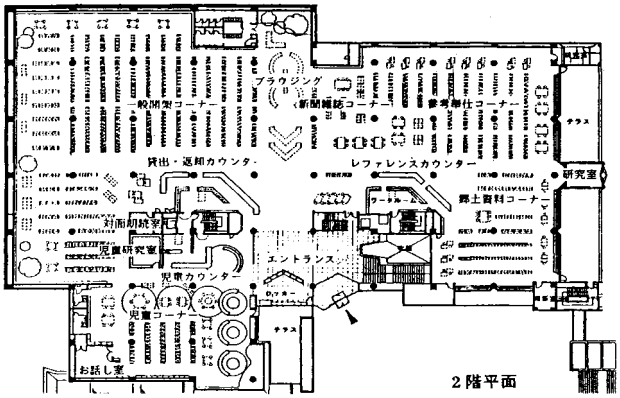


図 5　徳島県立図書館

しかしながら，多くの県立図書館のサービスの実態は，大都市の地域図書館とほとんど変わらない働きしかしていないともいわれている。図書館間の相互協力やネットワーク化が進む中で，すべての住民の資料要求にこたえるために，資料収集規模の増大とサービスの拡大を目指す，県立図書館の役割と施設の在り方を明確にしていくことが，これからの重要な課題となろう。

ii）市区立図書館の整備に比べて著しく立ち遅れていた町村立図書館においても,1980 年の後半になって徐々にではあるが，地域に密着した利用度の高いものが誕生し始めてきている。

施設規模において，甲西町立（滋賀・1989 年），栗東町立(滋賀・1987 年),袖ヶ浦町立(千葉・1986 年)などでは延床面積が 2.000 ㎡を超え，町村の図書館としてはこれまでにない大規模のものとなっている。その一方で，500 ㎡にも満たない極めて小規模な中央館も多く，町村間においても格差が生じつつあることを示している。

iii）国立国会図書館の新館（1986 年）が本館に隣接して開館した。本館との調和を図って，地上部分は 4 階とし，資料の長期保存のために大規模書庫(750 万冊収容）を地下 8 層とした大胆な書庫配置の試みが注目された。

5）施設の複合・併設化の問題

図書館は機能上独立した施設であるのが望ましいとされているが，実状としては複合・併設のかたちで建てられる比率は相当に高くなる傾向にある。人々の多く集まる図書館の立地としてふさわしいところでの用地取得の困難さや行政の縮小に伴う合理化を背景とした理由で，単独施設としての設置が困難となってきている。

1981 年からの 10 年間における新設図書館の統計調査結果によると，市区立図書館での「複合館」の割合は 51.6 %と半数を超えている。そのうち「本館」では 38.4%，「分館」では 78.9%と「分館」での複合化の割合が著しいと報告されている。施設の複合化は，利用者増の相乗効果，多様な施設要求にこたえられる便利さ，建築費・維持費の節減による経済性，少人数での運営などが利点とされている。

反面，複合・併設化の問題点としては，次のようなことが指摘される。

i）入口，開架室，事務室，書庫などの部門が複数階にわたり，機能的なつながりが阻害される事がある。

ii）図書館の主階が，2 階以上のフロアや地階に置かれ，外部から分かりにくく，利用しにくいものが多い。

iii）複合する相手施設との開館時間のずれ，休館日の違いなどによる運営上の問題が生じる。

その一方で，市街地再開発事業に組み込まれた複合施設の例として，厚木市立（1984 年），多摩市立関戸（1984 年）,町田市立中央（1990 年）などがある。これらは,駅前の便利な所に位置しており，まちづくりの中心的な施設の一つとして，積極的に複合化した例である。

6）コンピュータの積極的利用

図書館業務にコンピュータを利用する図書館は増加の一途をたどっている。特に新設図書館でのコンピュータ

を導入するケースが多くみられ，コンピュータの普及は急速に進んでいる。

コンピュータの利用は，本の貸出，返却，統計など図書二館の日常業務の全領域にその利用が及びつつある。貸出・返却手続きがコンピュータで処理できるようになってカウンターまわりがすっきりとしたこと，貸出のための待ち行列が少なくなったこと，カード目録がなくなり冊子体に切り替えられたことなど，カウンターまわりや目録スペース辺りの計画に変化が生じてきている。目録カードから端末機に変わることで，その機器の配置には工夫を要する。また，レファレンスや貸出カウンターなどだけでなく，事務室内部にも各種の端末機が並べられることになり，カウンターやデスクなど図書館家具の設計上の配慮も必要となってくる。

7）資料の保存計画

開架資料や保存資料が年々増加していく中で，資料の収蔵場所を確保するために，書架間隔を狭めたり，閲覧スペースを縮小するなどの処置をとってきたが，結果的に図書館が使いにくくなり，利用に不便をきたすようになってきている。特に，増え続ける蔵書を収蔵することのできなくなった書庫スペースの拡張問題は大きい。図書館は施設としても成長し変化するものであること，特に蔵書量の増加が想像以上のスピードで進むことを，予測した上で計画を進める必要がある。

近年の傾向として，保存資料の収蔵力を高めるために集密書架を取り入れる図書館が増えつつある。収容冊数は確かに多くなり，雑誌のバックナンバーなど利用頻度のきわめて少ない資料を保存収蔵するのには適しているものの，頻繁に出し入れするときには不便である。やむを得ず集密書架を設置するときには，利用頻度による使い分けが必要となろう。

2. 大学図書館の建築

1）開架式の普及と規模の拡大

大学図書館においても,1960年代に新しい図書館の理念に基づく開架方式の採用がみられるようになる。全面的な開架方式で典型的なモデュラープランによる国際キリスト教大（1960年）は，この時期における大学図書館建築の先駆けとなった。その後東京工大（1973年）では，国立大学として最初の全面開架方式をとりいれた。それ以降，開架方式が一般化し，資料の収集・保存中心から利用中心へと転換を遂げていくことになる。開架図書を大幅に増やし，学生の利用を優先した開架スペースを主階に，レファレンスを上階に置く，公立図書館的な発想をもつ学習図書館機能を優先させたものが数多くみられるようになる。

筑波大学（1979年）は，レファレンスを主階においた本格的な主題別部門制による研究図書館ではあるが，100万冊を超える蔵書を全面開架方式とし，その後の大学図書館建築に大きな影響を与えた。（図6）

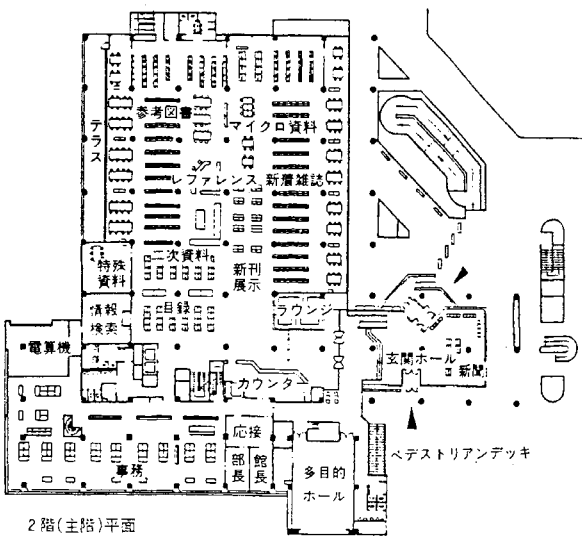


図6　筑波大学中央図書館

1980年代に入って，学生数の急激な増加，蔵書規模の増大に伴い，施設面において大規模化の傾向がみられるようになる。延床面積が1万㎡以上のものとしては，慶応義塾大学（1982年）,関西大学（1984年・図7）,京都産業大学（1987年）。延床面積2万㎡以上では,金沢工業大学LC(1982年）,上智大学（1983年）,大阪経済法科大学（1986年）などである。

これらの図書館は，キャンパスの中の中心的な施設として位置づけられ，開放的で使いやすい開架スペースを中心とし，建築的にも意欲的な試みの見られるものとなっている。また，コンピュータの積極的な利用や高度なAV情報設備を備えた情報センターとしての役割を果そう

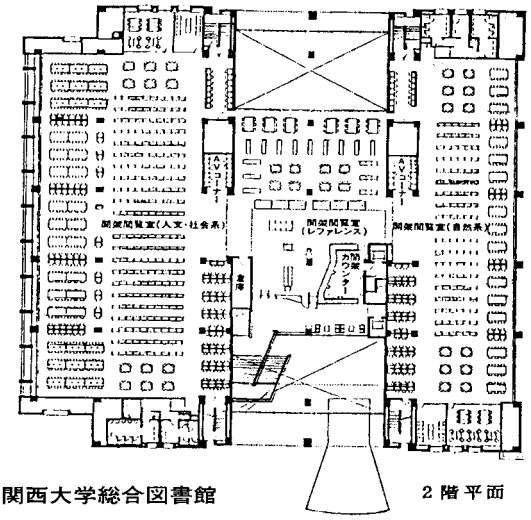


図 7　関西大学総合図書館

としているものでもある。

2）B.D.S.の導入

図書館の機械化が進む中，大学図書館で広まりつつあるB.D.S.の導入は，新設される図書館の平面計画に大きな影響を与えている。それは，従来の開架方式による大学図書館の入口近くに設けられていた，利用者の座席数に見合う大量のロッカーをなくし，入口やカウンター廻りの雰囲気をすっきりとさせ，より自由な全体構成を可能にさせたことである。入退館時のチェックを行うことによって，館内での行動の自由度が増し，貴重な開架資料にも触れることができるようになった。

3）視聴覚サービスの充実

視聴覚資料は，ビデオテープやビデオディスクなどの資料の普及・発達によって，これまでのレコード・テープなどの聴覚面の利用を主にしたものから，視覚面の利用を主にしたものへと変わっていき，これらの資料の利用が急速に伸びてきている。従来，視聴覚部門は独立して設けられるのが一般的であったが，最近では利用者を図書館にひきつける魅力ある要素として，主階に近いところに設ける例もでてきている。視聴覚資料は，機器を通して伝達されるものであるから，機器関連のスペースと設置方法については，建築設計と一体的に当初から考えておくことが不可欠である。

3. 施設研究・建築賞

1）図書館建築に関する研究

図書館の利用者からみた施設研究の成果として，1977年には施設の配置計画や規模計画に対する方法論を提示した「公共図書館の地域計画」がまとめられている。この中で，図書館の利用圏域は，住民の日常生活動線と密接な関連があること。図書館を利用するのは，その近くに住む人が圧倒的に多く，遠く離れたところからの利用者は少ないことが明らかにされている。この考え方は，いくつかの自治体において，サービス網のケーススタディとして適用されている。さらには，この考え方を推し進めて，県あるいはそれ以上の広域を対象とする図書館網計画のマクロ的な簡便法も報告されている。

その後も，利用圏を求めた調査が各地の図書館で行われた。地方都市の中央館では，自家用車による利用者の比率が他の来館手段に比べて高く，大都市近郊における図書館の利用圏域に比べて，その広がりが大きくなるケースもみられると報告された。(郡山市立・1982年,熊本県玉名市民・1982年)また,先進都市で複数のサービス・ポイントを有する整備水準の高い地域での中央館と分館とでは，圏域の広がりに大きな違いが認められること。蔵書規模など図書館の魅力度との相関関係もみられ，多くの蔵書数を有する中央館の圏域は，分館のそれよりも広くなることが明らかにされた。(府中市立,柏市立など・1983年)

2）日本図書館協会建築賞

日本図書館協会では，1985年より優れた図書館建築を顕彰し，図書館建築の質の向上を計ることを目的にした，「日本図書館協会建築賞」を創設した。現代における優れた図書館建築とは，平面計画において図書館としての機能性に優れ，利用者と職員にとって使いやすいものであること。そのうえで独創的で魅力的な建築空間をつくりだしているという，両方を含むものとして解釈されている。

これまでに，作品全体にわたって特に優れているとされた優秀賞受賞館は，次の図書館である。

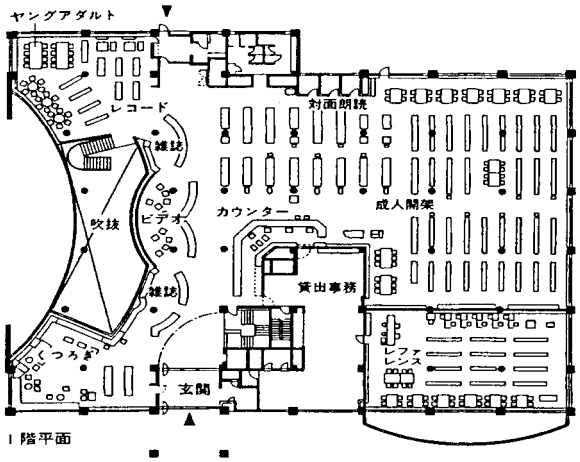


図 8　藤沢市総合市民図書館

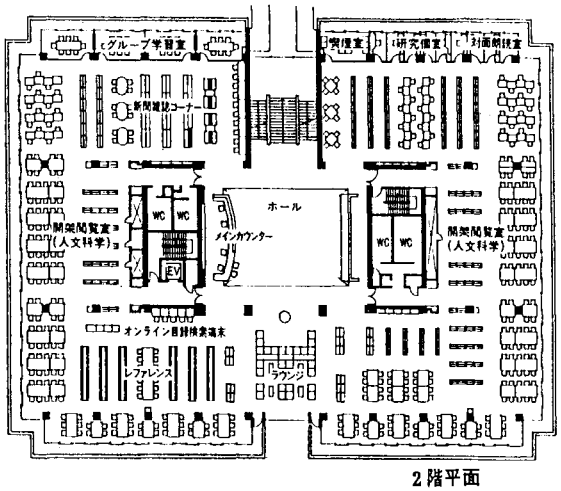


図 9　京都産業大学中央図書館

第 1 回(1985 年)日野市立高幡・浦安市立中央・学習院女子短期大学・筑波大学中央

第 2 回(1986 年)岡山市立中央

第 3 回(1987 年)天童市立・出雲市立・大磯町立

第 4 回(1988 年)藤沢市総合市民（図 8)・関西大学総合

第 5 回(1989 年)武蔵野市立吉祥寺・東大和市立中央・長岡市立中央・八日市市立・京都産業大学中央（図 9)

第 6 回(1990 年)南足柄市立

第 7 回(1991 年)藍住町立・伊勢原市立・三田市立・成城大学

第 8 回(1992 年)石垣市立・苅田町立

4. おわりに

図書館建築は，図書館サービスの変化による影響を受けて，これからもその様相を変えていくであろう。優れた図書館建築をつくるには，図書館建築の企画段階で，施設として明確な機能の設定と実行のための具体的なプログラムを明記した建築計画書を用意し，十分な準備期間をもって計画を推進させていくことが必要となる。その上で，図書館に深い理解を示す優れた建築家を設計者として選ぶことが欠かせない条件となる。

また，図書館が日常生活の場に求められているのは，システムとしての図書館づくりである。図書館の設置率は年々向上し，その数も着実に増えてはいるものの，複数のサービス拠点をもっている自治体は，ごく一部にすぎない。施設配置密度の整備されてきた大都市やその周辺都市と比べ，サービス拠点の少ない地方都市や町村部でのサービス圏との広がりの格差は大きくなってきている。図書館は住民の日常生活圏の中に配置されなければ，住民にとって十分に役立つ施設とはならない。図書館は一つの建物ではなく，地域館や移動図書館からなる一つのサービス組織である。どこに住んでいても，どんな資料でも利用できるように図書館サービスを行き渡らせることを目標とした，全域のサービス網計画をつくり上げることが，今後の重要な課題となる。

本稿は, 1992 年度の塚本学院教育研究補助費による報告論文の一部に修正・加筆をしてまとめたものである。

参考文献

石井敦・前川恒雄「図書館の発見　市民の新しい権利」日本放送出版協会 1973

日本図書館協全編「図書館年鑑」1982～1991

栗原嘉一郎・富江伸治・奥平耕造「新建築学大系　30　図書館・博物館の設計」彰国社 1984

栗原嘉一郎編著「現代図書館学講座 13 図書館の施設と設備」東京書籍　1988

日本図書館協会編　特集：図書館建築と施設「現代の図書館」Vol. 27　no.3　1989

日本図書館研究会　特集：利用者を知り，資料要求をとらえるために「図書館界」Vol.40　no.5　1989

日本図書館協会編「図書館はいま　白書・日本の図書館」1992

日本図書館協全編　特集：複合・併設館における図書館計画をめぐって「現代の図書館」Vol.30　no.2　1992

商環境のアイデンティティ

宮　本　　知

1983 年頃のこと,高度成長が続くなか,人々は社会的・政治的・経済的に異様に浮き足立っていた。地に足がつかない不安や不信を慰撫するものを人々は欲していたが,都市や商業空間・住環境でさえ，せっかちな機能主義が先行し人間をないがしろにしていた。

心に優しい自然や心が自然に向く文化の復権を切望し,文化や自然というコンセプトが人々の心を魅了していった。流通業界においても,

「東急ハンズ」:
文化の本質的な復権を願い,「手」を通じて「新しい生活のあり様」を提案。
「ジョイント」:
自然派家族の為のジーニング・ライフの提案。
といった，自然や文化をコンセプトとした展開を始めていた。

その頃，大阪・ミナミの旧炭屋町界隈に，自然発生的に空地の隅や事務所ビルの奥の一室で，またガレージで。「何が売れるか」ではなく「何を売りたいか」が基準で開いた SHOP が 80 軒以上も点在していた。

ここには地下街もアーケードもなく，自然で，自由で，個性豊かな別世界があった。

社会全体にコミュニティー意識が消えて，人工的で威圧的な都市空間や商業空間から逃避するかの様に若者はこの地を訪れていた。この地を若者たちは「アメリカ村」と呼んで久しかった。この頃の「アメリカ村」(註 *)がその本来的意味において最盛期を迎えていた。

一方,イベント・文化情報誌 *1の発行部数は,うなぎ登りに増えていた。それと同調するかの様に，イベントの数も急増した。

関西演劇ブーム *2と呼ばれる，演劇ブーム・小劇場ブームもこの頃からである。

先に述べた時代の反省からか，企業の社会貢献活動（フィランソロピー）や文化芸術支援活動（メセナ）もこの頃から取り沙汰される様になった。

そんなトレンド(世情)の中,扇町 OG ビル再利用計画 *3は始まった。扇町 OG ビルとは，昭和の初期に建てられた古い 3 階建のビルで，当時ガス漏れなどの事故の際に出勤する緊急自動車基地になっていた。

キタの繁華街からは 1 キロメートル以上も離れた所にあり，近辺で知名度の高い所と言えば，扇町プールとデモの集会で有名な扇町公園ぐらいであった。おまけに，裏路地には風俗業種の店が軒を並べていて，昼間から艶声をあげている様なドラスティックな地区があり，若者（ティーンエイジャー）は近づいてはいけない場所であった。

この場所において計画されている扇町 OG ビル再利用計画とは，事業性の高い文化産業で，若者をターゲットに地域社会への還元と周辺の再活性化を主眼とした，若者文化を育み発信する基地を創り出すプランニングを依頼されたのであった。つまり，このプランニングは，若者を切り口として大阪ガスという公共性の高い企業の文化事業にふさわしいイメージを持つものであると同時に，株主に対する利益還元が多大であることを要求されたのである。

扇町 OG ビル再利用計画：

“若者文化の創出”とは、そうたやすいものではない。しかも、時間も予算も無いのだから居直って基本から構築することにした。文化を育むにはその土壌がしっかりしていなければならないこと、文化の種を蒔かねばならないこと、この当たり前のことを確実に、明解に表現し、具体化することにした。

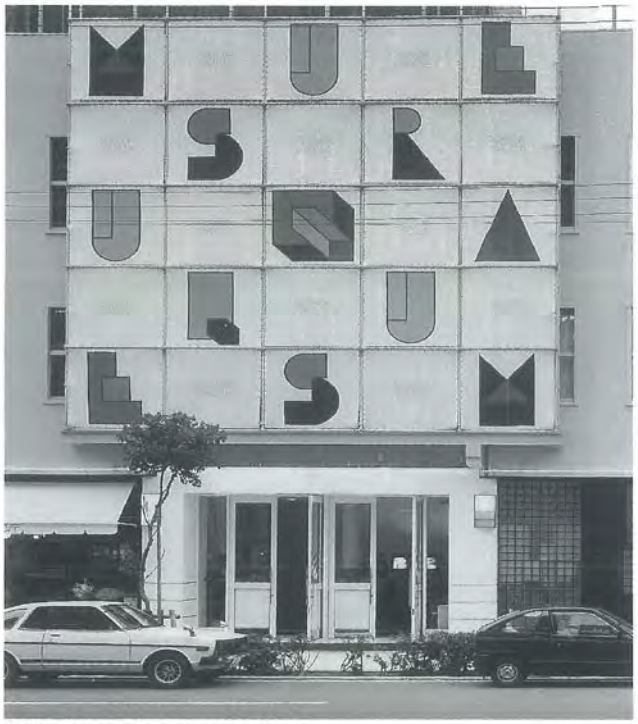
例えば、劇場には稽古場があり劇団が居る、つまりその場で創られた作品をその場で表現する。また、作品を創作する工房があり、それを展示したり販売したりする場がある。そういう所には人や情報が集まる。そのことがさらに創作に生かされ、好循環する。そういう仕組みをそのまま商業施設に置き替えることをデザイニングした。つまり、

■上演・展示機能：
劇場・アートギャラリー・SHOP など,作品をプレゼンテーションする場。

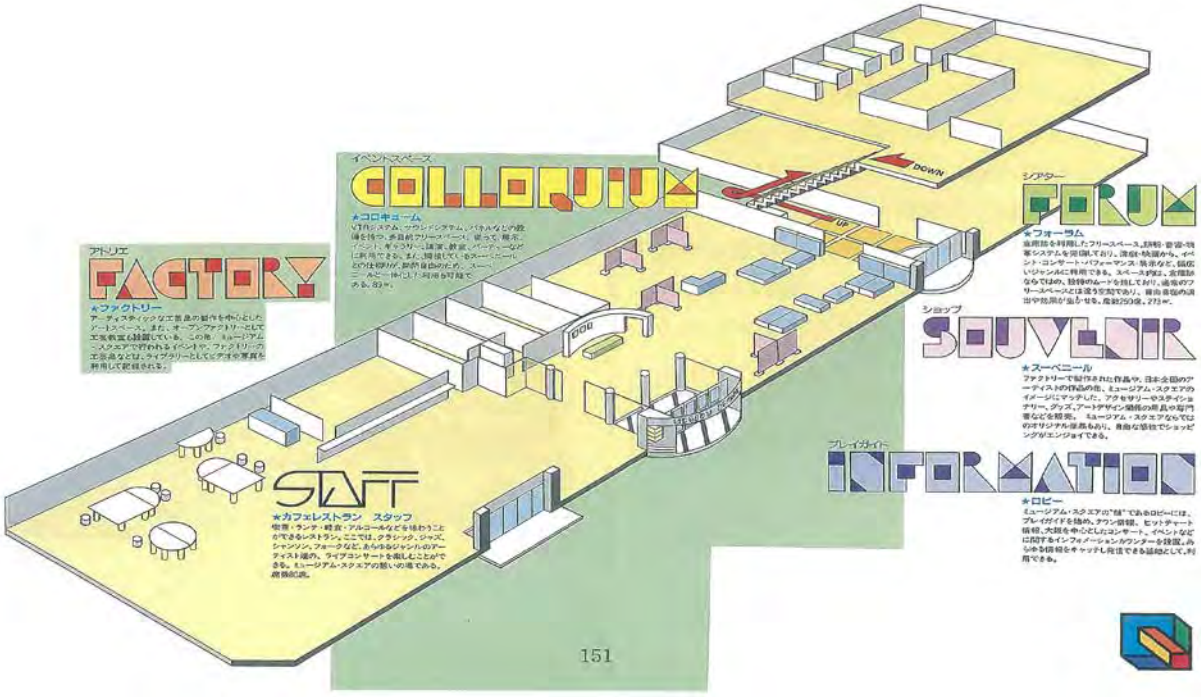
■創作・制作機能：
アトリエ・クラフトファクトリー・稽古場・芸能プロダクションなど、作品を生む場、創作作業を援助する場。

■情報・発信機能：
プレイガイドを中心とするインフォメーション・出版社・ラジオ・テレビ局。

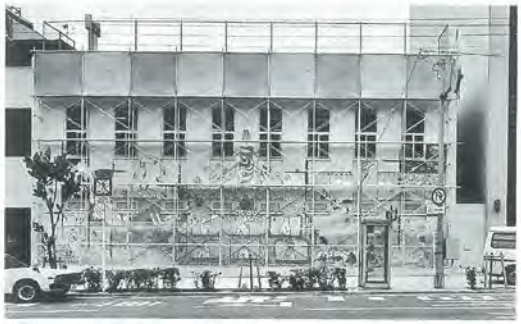
これらを機能をコンプレックスし、さらにインテグルトさせた「場」、それも商業施設としてプランニングした。



中央メインエントランス回りを見る



この若者文化の新しい情報・新しい提案を体験する「場」をMUSEUMSQUAREとネーミングした。扇町OGビル再利用計画のプランニングに関して，企画・建築（店舗設計含）VI*4計画を実施するだけでなく,オープン後3年間の催事・マーチャンダイジング・SP*5を含む全館の企画・運営・管理までも引き受けた。ミュージアムスクエアーは1985年3月オープンした。



東側シアターのイラストのある外壁

ミュージアムスクエアーは，新聞・雑誌をはじめとするマスコミに多くの話題を提供した。

折りからの演劇ブームは，劇場を日本一の可動率に押し上げた。主張を持った空間やモノづくりにおける，まさに現場が放つパワーや情報が若者の心を魅了し，休・祝祭日には人の流れは列になり，群となった。扇町公園でのデモ集会以外に人だかりがなかったこの地は，一夜にして観光地の様になった。

確かに，ミュージアムスクエアー現象で，大阪・キタの人の流れは変わった。便乗組の新しい店が出来，古くからある酒屋なども店の装いを若者向に新たにした。

扇町でのこの出来事は，大阪府知事のミュージアムスクエアー公式訪問という形となり，前面の歩道が美化されたり，街路樹が植えられた。電線さえ地下に埋設され，美観モデル地区となり，扇町公園の再開発を早めたりした。まさに地域を活性化したのである。

そしていつの間にか，ミュージアムスクエアーの面する道路は扇町公通りと変わって小綺麗な標識が立っていた。

註 アメリカ村と呼ばれる界隈:

大阪のミナミ，通称アメリカ村と呼ばれている地区を昭和45年頃から私は見てきた。実は，その頃のこの地区，アメリカ村とは呼ばれていなかった。旧地名は炭屋町，このあたり古くは地名が示すように炭屋，材木屋が集まる町だと聞き伝わるが，昭和45年頃この地区は，まだ空ビルや空地，キャバレー跡の瓦礫の山が残る整然としない街であったが，ここにファッションデザイナーや写真家・グラフィックデザイナーの事務所が30軒ほども点在し，時世で流行のサーファーや周辺に居るデザイナー達が集まる「ループ」という喫茶店がアメリカ西海岸の雰囲気を漂わせていた。

人々は高度成長の象徴としてキタやミナミの商業施設に限られた人工的な空間の中に商品という情報があふれ身動き出来ない状況にあった。こんな中，センシブルでアーティスティックな若者達はあふれる情報や猛烈パワーからほどよく逃避することが出来るこの街の魅力を感じ始めていた。

キャバレー跡の瓦礫の山と整然としない道路や空ビルがこの街の陰影を過度に与え，若者たちの心を安堵させ魅了した。

こんな街に流行や大衆の心理に媚びないで自分たちの価値観をそのまま表現したようなSHOPが自然発生的に生まれた。

サーフィンSHOP，ジーンズSHOP，アメリカ古着，ハンドメイドアクセサリーSHOPなどの小さな店やライブハウスなどが空ビルの一角や空地の角を借りて，また小料理屋と事務所ビルの間をうめる様に，まさに点々と開かれていった。

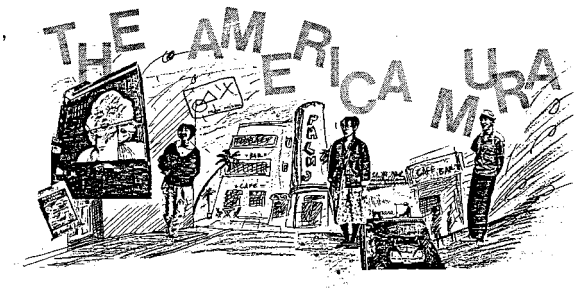
この頃からこの地区はアメリカ村と呼ばれ始めた。昭和49年頃のことである。

その後，昭和53年アメリカ村発の情報誌，月刊ブープが発行された。FM局gogoステーションが開局し，アメリカ村ユニオンも発足した。

昭和57年頃には80軒をこえる店がアメリカ村に存在した。

まだこの頃までは，自然発生的な街であった。その後，地価の高騰などが起因して資本力にものをいわせた商業ビルの開発が目立つようになった。昭和60年を過ぎる頃には自然発生的な街の様相は失われ，アメリカ村本来的な魅力であった先鋭アナーキーなエネルギーの捌け口を見失っていた。

地名はいつしか西心斎橋に変わり，名だたる企業のファッションビルが建ち並び，街の個性がなくなりつつある。



ミュージアムスクエアーが私の手を離れ1人立ちしだした頃，アメリカ村では，大手資本の商業ビルが建ち始めていた。さらに，行政機関による再開発の手が差しのべられようとしていた。アメリカ村は次第に本来的な魅力を変質していくようであった。南中学校跡地開発プロジェクト *6は，この頃始まった。

南中学校跡地のプランニング：

アメリカ村，この街は既存の流行や価値観にとらわれず，次々と新しいものを生み出す力があり，未知なる可能性がうずまく求心的輝きを放つ源である。この街を利用する8割以上がティーンエイジャーである。彼らは「アメ村は自由な街の雰囲気がある」と言い,「刺激を求めにやってくる」のだと言う。これは，この街の最大の魅力であると同時に武器である。

この街に存在するものの全ては，御仕着せのものに対する文化的エネルギーの反逆を支持し，砦とならなければならない。

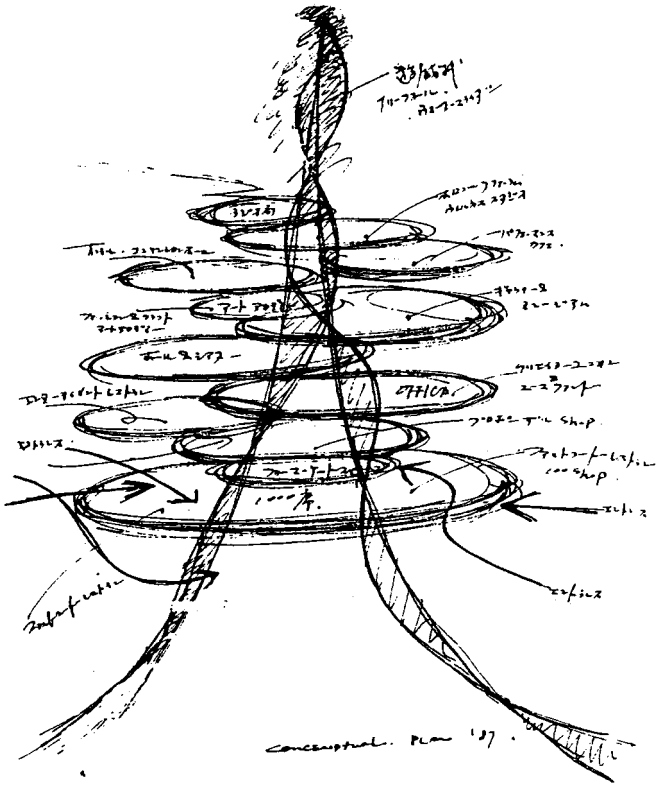
このことをふまえ，この地の核となる施設は芸術・文化を媒介にアメ村の本来的魅力である，より先鋭に，よりアナーキーに，をコンセプトにした。

まず,アート（芸術・文化）をよりどころに楽しさ・遊び心とも言うべき，もっと自然で自発的な人間性の表現活動が自由に行えるシンボリックな環境作りを構想した。

アートを生む環境は，基本的に人間の育成や環境づくりに関わる情報の流れや集まりである。アートからことが始まり，やがて周辺の領域を巻き込みながら広く文化を通じて，もっともっと生身の人間を表現しようとした。

そういう表現に共感の輪ができ，それが広がり，その文化的エネルギーが地域をつくる。この様な文化域における生態的循環を構想し，この地にアートの種を生み，放出し，孵化させる核となる場をこの南中学校跡に託した。

南中学校跡はBIG STEPとなり,1993年オープンした。私が託した思いとは裏腹にそれは，アメ村が最も敬遠するARTIFICIALな空間に,単一で魅力のない商品という情報が無数に詰め込まれていた。



附記

商環境を計画するという仕事は，既存の商業概念にとらわれることなく，今，世界のさまざまな地域に表われている現象を解析しながら新たなるトレンドを感知し，新しい商業パラダイムを創り出すことである。

これは，商業という産業構造あるいは流通機構のみならず，その時代の文化・芸術まで巻き込んで，社会そのものをイノベーテイブに変化させうる可能性をもっている。

私にとって，商環境の開発とは，そんな社会全体の構造をも変化させてしまうかも知れない COMMERCIAL FRONT のドラスティックな現場なのである。

本稿をまとめるにあたり，私の仕事を度々雑誌掲載して頂いている㈱商店建築社とセイリョウスタジオの山田氏には，写真資料の提供を頂き末尾ではありますが心より謝意を表わします。

註

※1 イベント・文化情報誌：1980 年代初頭，月刊プレイガイドジャーナル誌が発行実数せいぜい 3 万部位であったが，L マガジン・ぴあ（関西版）等が発刊されて数年後には関西エリア発行実数トータルで 50 万部をこえていた。

※2 関西・大学演劇ブーム：以前の小劇場とは別の根をもつ，大学系の演劇集団が生まれ，商業施設の中の小ホール等で公演し，異色のブームを起していた。
関西・大学演劇ブームの中心となる劇団は，
劇団　新感線　　大阪芸術大学
南河内万才一座　　大阪芸術大学
M.O.P.　　同志社大学
ちゃかぽこ調書　　大阪大学
劇団そとばこまち　京都大学
秋山　シュン太郎劇団　大阪教育大学　などであった。

※3 扇町 OG ビル再利用計画：
大阪市北区神山町　1－11（旧地名）にある。企業の遊休地を使った新規の文化事業の一環。

※4V. I 計画：VISUAL IDENTETY PLAN の意
商業活動において視覚にかかわる全ての要素を計画統合し，戦略的に活用する計画。
たとえば名称のロゴタイプ，シンボルマークまた建物や内装の意匠，広告や宣伝のための活動など商業活動を支える全ての要素を戦略的にデザイン統合し実際に展開する計画。

※5SP：SALES PROMOTION の略，販売促進のための商業活動。商品やサービスを広く伝えるための活動の全て。

※6 南中学校跡地開発プロジェクト：このプロジェクトは大阪市から土地信託を受ける事業となり，大阪市は受託者からの土地信託事業計画提案を受け，コンペ方式で受託者を決定することになった。このコンペに媒銀行と大手ゼネコンのグループによる計画案作制のアドバイザーとして参画した。
1988 年，このプロジェクトは上記計画案「BIG STEP」に決まった。

造形実習カリキュラムについて

柳　楽　隆　一

はじめに

これは,1987 年から 1992 年まで,大阪芸術大学のデザイン・建築・映像・環境計画各学科の専門基礎教育としておこなった造形実習（基礎造形科目のひとつ）カリキュラムの内容報告である。1993 年度からはカリキュラム改革の結果,一部学科が基礎造形教育を独自に行うようになった。基礎造形課程として学科を越えた共通の造形基礎とはなにかを考えてきたが,これを機会に授業内容をまとめようとしたものである。

●基礎造形実習教育の目的

造形的な思考と方法を体験により獲得し，専門を越えて創作に共通する部分を知ることが目的のひとつである。専門の分野を思考し創作する前段作業として，たとえばアイデアをスケッチをしたりマケットを作ったりと試行錯誤を繰り返す。そのとき人は手を使い，触覚的な感覚の世界から多くを引き出すことを行っている。この極めて日常的，経験的な作業にある意味を「確認」してみることから，すでに多くの造形「技術や技法の基礎」があることを知る。日常生活に潜む技術や，物と対応してきた素材感覚を違った視点から見直すことで，造形の世界を経験し理解しようとする方法である。これはまた，専門分野の技術・技法，思考を進めるときの手掛かりを得るものとしても有効であると考えた。

●授業の方法

授業の形態は週 1 回,11 時から 16 時 30 分までが実習時間である。年間,約 24 課題を制作する授業をおこなったが，半期で終了する学科は，その半分である。しかし，通年・半期にかかわらず,その内容は同じであるように配慮した。学生数は 1 学科約 40～50 名であり,1 週間に 3 学科の学生が教室を使用するため，大きな作品に取り組むことが不可能であるという制限から,おおむね制作はその日のうちに終了するように考えられた。同じ時間,同じ場所で「創造」を行うという状況とともに,学生数もまた,授業を成立させる重要な要素であった。授業は,目的に沿って毎回異なる課題を理解・解釈し,制作することが行われる。

カリキュラムは,大きく技法研究・素材研究・色彩研究・表現の 4 つのテーマに分けられ,それぞれのテーマがさらに技法ー融合・技法ー拡大・技法ー研磨のように分化して行く。

次に示す，技法Ⅰ　技法Ⅱ・・素材研究Ⅰ　素材研究Ⅱ・・等のテーマⅠ・Ⅱ・Ⅲ・・は順序通りに進められるが，それぞれの課題は相互に入れ替わって進行する。

●授業の経過

■技法Ⅰ　課題名「破壊と再生」

「破壊」から授業は始められる。この課題は,芸術創造を志す者に,一枚の紙をきっかけとして「造形」の意

味を端的に示すことが目的である。紙をわざわざ「破壊」するのは日常的・経験的になじみのない思考であり行為である。「破壊」という言葉は,一枚の紙との関係に非日常的な出会いを設定し，素材に働きかける際の規制をはずす仕掛けである。固定された観念，価値観からの飛躍によって芸術の世界が開示され進行するとし，教育の場でも自由な発想が大いに求められるが，自由であることがいかに困難かは制作するものが常に感じていることである。規制をはずす事は，発想の場を広げる具体的方法のひとつであると考えた。なぜ自由が必要かを語るまえに，規制をはずして驚きの世界へ入り，感覚し，試行して行こうとした。

「一枚の便箋」を「破壊」してください，と学生に伝えるが，その結果は学生数が多いほど多様である。グシャグシャと丸める，ビリビリと数回破る，鉛筆で穴を開ける程度の作業が多く見られるが，紙を丸め揉む回数に破壊という言葉のイメージを与える学生が現れる。さらに，噛む，燃やす，水でドロドロにするなどといったことがわずか 15 分の間に行われる。

次に，学生は破壊された紙を「再生」することを求められる。燃やされてなくなった紙は，どのように再生・修理・復元・回復されるのか。溶かされ，形の無くなった紙はどうするか。わずか数ミリ四方に破られた，ジグソーパズルの様になった便箋はどのように再生されたのか，それらの結果は資料 1～14 にみられる。

（以下 35 まですべて学生作品）

資料1　紙を揉み続けたものを，注意深く延ばし，薄い台に張り付けた作業。裏から光を当て撮影。

資料2　粒状に切られた紙を，糊をおいた台紙の上に撒き，罫線・マーク等を，書き入れたもの。

資料3　罫線を基準に，元に戻そうと試みられた。

資料4　同じく罫線が基準にされたが，紙の量は減らされ，罫線枠が縮小されている。もとの紙の大きさは，意識されている。

資料5　切断された紙を，適当に並べ，コピーし，切断線に沿って糸で縫う。

資料6　細かくハサミで切ったものを，木工接着剤に混ぜて、同じ大きさに形を整えて塗った後、罫線・マークを書き入れる。

資料 7　パルプ状になった紙を、石の上で、固め、乾かす。

資料 8　写真に撮り，同じ大きさに引き伸ばす。

資料 9　紙の一部を紐状にし，残りを繋いでいく。

資料 10　破れた紙を，ミシンで縫う。

資料 11　燃やした残りの紙を，広げて張る。

資料 12　足で踏み付け，床でこすられた紙。汚れ部分には，チョークの粉が塗られている。

資料 13　踏み付け,擦られ，穴の空いた部分に接着剤を糸状に張ったもの。靴の後が残っている。

資料 14　便箋の代わりに，紙皿を対象としたもの。

「破壊」作業としてはその他，鉛筆で塗りつぶす，窓から投げ捨てる，これは便箋ではないと記入する者や，焼却炉に投げ込んでくる学生もいた。

「再生」では，燃やして，軽くなった紙の重さを量り，同じ重さの石とともに，袋に詰めたりと，さまざまな発想がなされ，課題の制作がおこなわれた。

この課題では，創造活動がなされる時の対象として，便箋というありふれた材料を，最初の素材に選んだ。その理由は，日常の生活の中から，極めて簡単に，加工技術を引用する事ができるからである。ものを破る，噛む踏み付ける事が技術であると見なせば，それは造形技術に転換・引用できると考える。

ここで，≪日常生活から技術を導く≫が造形実習教育の一つの柱とされる。紙を「破壊」・「再生」するにあたり，揉む・延ばす・張る・切る・撒く並べる・コピーする・縮小する・縫う・混ぜる・塗る・固める・乾かす・燃やす・擦る・踏み付ける・繋ぐ・投げる・捨てる・書く・量る・詰める，技術が使用されたのである。これらは日常の技術というよりも，動作として常に在るが「技術」として捕らえ直してみるところに，その意味があった。芸術が生活と関連しながら発展して来たことの理由の一つに，この動作からの技術の洗練があると考える。そして,次に技術を支えるものとして,「道具」がある。ハサミ・カッターナイフ・糸・接着剤・ミシンと焼却炉・

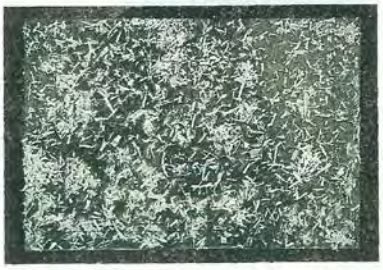
1

2

3

4

5


6

7

8

9

10

11

12

13

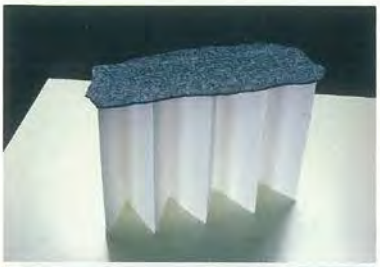
14

15

16

17

18


19

20

21

22

23

24

25

30

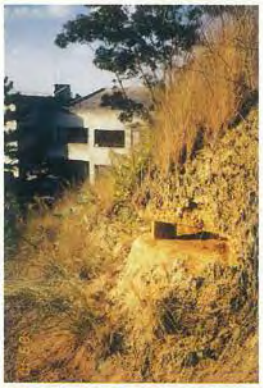
26

31

27

32

28


33

29

34

35

床・コピー機・カメラ等と，紙を溶かす為の水・張って乾かすための窓ガラス，さらに，紙自身が紐としてものを結ぶ道具となることが，確認される。忘れてならないのが,道具としての歯と体重,手と言語である。ここで，造形を進める時の第二の柱として≪身体と身体を取り囲むものたちも，全て道具である≫とし，課題制作が進められて行く。

「破壊」と「再生」を経て，紙は参考資料のように，変化をした。白い紙が，燃えて黒や茶色になり，皺ができ，柔らかくなり，接着剤のために艶が生じ，また破れた穴が形を現す。ここで色彩・質・形・位置・変化・偶然・光・について，具体的に語れるようになる。また，表現されたものとしての意志や感情・みごとにバランスよく構成された画面として読むことも可能になることを理解する。「破壊」と「再生」の課題制作を通じて生活のなかの技法を新しい位置に導入したことは，次の素材研究の課題につながっていく。

■素材研究Ⅰ　課題名「紙 10 種」

一枚の便箋がさまざまに変化することを，学生達は課題「破壊と再生」制作を通じて理解し，この変化に造形の世界をかいま見る。今回は，一枚のケント紙を,10 分割し，それぞれの紙片が，異なる質をもつように加工した後,再び 10 の部分を集合させるという課題が与えられる。燃やされた紙・揉んだ紙・クギで，パンチで穴を空けられた紙・糸状に切られ・油や草の汁を染み込ませ・表面を剝ぎ取り・ケバ立たせた紙を，学生達はそれぞれのアイデアに従って，次のように関連付け組み立てて行く。

資料 15　平面的に，それぞれの部分を，もとの状態に戻そうとしたもの。
資料 16　帯状に分割し，質感・色が異なった紙が，編むようにまとめられた。
資料 17　仮面をつくる材料として使用された。
資料 18　立体的に紙が配置され，繋ぎあわされて行った作品。

ここでは，前回の体験を広げた紙の加工の展開に，豊かさと魅力ある質感が見られる。創造する素材としての 10 種の材料を，いかに構成し関連させて行くのかもまた多様であるが，自らが作り出した素材の形・色・質が学生達の発想を刺激し，記憶を呼び覚まし想像力を与えていく。この課題では自らが作り出したものに，創造のキッカケが含まれているのを理解する。

■素材研究Ⅱ　課題名「持ち上げる」

この課題も日常で経験することがなかった事態を作り出し，作る過程と結果から造形の世界をかいまみようとするものである。レンガ大の石を，ケント紙あるいは小枝等で持ち上げる構造を作る課題である。重いものを支えるのに十分でない材料を使用するとき，どのような工夫がなされるかが，個人の発想にゆだねられる。

資料 19　切断された石の破片を，折り曲げただけの紙で支える。
資料 20　紙で紐を作り，小枝を結び合わせている。
資料 21　足の部分はケント紙で作り，石の粉を塗り付けている。

この課題では，どのような石を身辺から選択するかが重要であり，作品の結果は，最初の時点で決定している程である。多くの石を比較し，ただ一つを選び出す感覚が問われている。最後に学生達は，人を引き付け魅力ある作品とは何かを，互いの仕事を前にして確認して行く。丁寧な材料への接近と丁寧な作業が作品を際立たせるひとつの要因である。

■技術研究Ⅱ　課題名「融合」

少々の紙・小石・小枝・針金が用意される。何げないモノ達を出会わせ構成する。資料 22・23・24 にはこれまでの素材研究の体験が生かされている。光・動き・塊・硬軟・強弱・空間等の要素が新たに感じられるようになる。

■色彩研究Ⅰ　課題名「色を作る」

B3 ケント紙に，身辺のものを材料として，色を作り塗る。現代において，色はすでに用意されているものとして在り，自ら作る必要性はない。色彩そのものへの渇望と関心を呼び起こし，色を得るために人間が多くの力を注いできた歴史に，目を向けるのも目的のひとつである。焼け焦げ・シミといった否定的な言葉も，色彩として考え，取り扱ってみようとした。

資料 25　ここには草花の汁・卵の黄身・山ゴボウの実の汁・サビ・カレー・キリンソウについたアブラ虫の体液・土，等から作られた色が見える。

資料 26　これはヒイラギの実の汁を，ケント紙をよく揉んで柔らかくし,染み込ませるように塗ったもの。

■色彩研究Ⅱは,

Ⅰで作られた色紙を学生数に応じて，等分割し，各人が数十の色片を材料として，画面構成を行った。
資料 27・28 である。

■色彩研究Ⅲは,

「色を集める」という課題である。身辺にあるものはすべて色がついている。物を色で捕らえようとした。各人が赤なら赤というテーマを自由に設定し,「赤いモノ」を収集，整理する作業をおこなった。
収集されたものの関係に，色の変化や表面の質等に規則性や同一性を発見し，整理作業が秩序や構成につながることを知る。（資料なし）

■技法研究Ⅱ　課題名「研磨」

用意された粗いものと細かいサンドペーパー2 種類でモノを磨くだけという課題である。石を持ち上げる課題が「どのような石」を選択するかによって，大きく仕事の方向を決定付けたように,今回もまた,「何を」磨くかが，大きな意味をもち，磨く対象を発見する事が重要である。

資料 29　さびたスコップの，片側だけを磨いている。意図は明確に表現されている。スコップを選択した意味も，どのように磨くかという計画と，その作業結果への予測も。

資料 30　焼却炉から出た，曲がったビンを磨いた。

資料 31　ダンボール箱を，磨いた。

サンドペーパーと言う道具は，日常生活の中でもよく見かけるが，ある職業にとって，なくてはならないものでもある。このとき，道具と技術と目的が一致し作業が完了する。道具の意味と使用に関して無知ということが飛躍した新しい表現につながる可能性がある。
資料 30・31 は道具と素材の関係を,予測できなかったゆえに生まれた，引き付けられる作品である。一方は硬すぎるものを磨く不可能への挑んだ敬意のようなもの，他方ダンボール箱は，笑いを誘う。

■表現Ⅰ　課題名「道具を作る」

切る・削る・接続・磨くなど，簡単な工作物を作る経験をした。「例えば，土を掘る道具を製作する」ことは可能である。道具を作ることも表現であり，使用目的が明確でない道具はまた創造力を必要とする。異質な素材の融合から発想を得ることもこの課題の目的である。

資料 32　用意された竹を主な材料に，他の課題での制作技術を生かしている。

■表現Ⅱ　課題名「地面を掘る・彫る」

課題「道具を作る」で作られた道具は実際に役に立ちそうなものとは言えないが，魅力的なものである。野外での作業である。状況は，元弥生時代の発掘現場跡であり，トレンチ溝や穴のあとを，草が覆い隠していた。学生達は現場の思い思いの場所を探す。斜面であったり，穴の底であったり，盛り土のうえに笹が生えていたりする所を選んでいく。

資料 33　斜面の一部を柱状に残し，掘り込んだ。古代の住居を連想させる。

資料 34　幾何的形態を，彫り出す。
資料 35　生えていた草を抜き，サークル状に積み上げ花を乗せる。

自分が掘っている穴に，体を半分入れた奥から「穴を掘るのが小さいときからすきでした」と，大きな男子学生が吠えた。その資料がないのが，残念である。

●造形実習授業の結果

基礎造形実習は 1 回生を対象としたものであり，専門課程に進んだ後，授業の成果がどのように学生に現れ，展開したのか，さらに言えば成果があったのかは明確ではない。その理由の一つに基礎造形課程と専門学科との交流が十分ではなく，基礎教育の位置付けが互いに確認できていなかったことが考えられる。今後，大学教育が 4 年間という時間の中で，また，学科を越えて互いに流動する流れの中で，学生が多くを関連づけて思考し創造することができる態勢があることの必要性を痛感している。この基礎教育が具体的な場面にすぐ役立つものではないにしても，創造する時間の中で自らの方向性を探る方法の一つとして経験されたと聞く。また，個々の学生，あるいは個人的なつながりの中で他学科の先生達が与えてくれた示唆と，共感を覚えてくれたことは大きな成果であった。

おわりに

アラステア・ゴードンがリチャード・セラの作品について≪‥感性を清め，これに変化を及ぼす‥≫と書く。感性を清める力をもつ作品を作る人間を造る教育の基礎は何か‥こんな，難しいことはない。

セラは「伸張状態にあるもの，負荷のかかっているもの，エントロピーを有するもの，自然のもの，一群のもの，重なり合っているもの，フェルト状になっているものを丸め，しわを付け，たたみ，たわめ，曲げ，短くし，ひねり，編み，まだらにし，しわくちゃにもみ，剃り，裂き，削り取り，割り，切れ目をいれ，切断し，落下し，剝離し，単体化し，形状を変え，混乱させ，再び削り，開け，混ぜ合わせ，浴びせ，こぶをつけ，こぼし，落下し，流し，渦巻きを起し，回転させ，ペンキ等を塗り付け，水に浸し，火であぶり，印を押し，はめ込み，持ち上げ，曲げ，支え，ひっかけ，つるし，広げ，掛けてみる：波状のもの，電磁性のもの，慣性をもつもの，イオン化されたもの，分極化されたもの，屈折したもの，同時性をもつもの，干満のあるもの，反射するもの，平衡状態にあるもの，対称性をもつもの，摩擦のあるものを収集し，把握し，締めつけ，束にし，積み上げ，一緒にし，配置し，修繕し，不要なものを捨て，ペアにし，配分し，過度に刺激し，撒き散らし，補充し，囲み，取り巻き，巻き付け，隠し，覆い，包み，掘り，くくり，織り上げ，接合し，繋ぎ合わせ，薄く切り，接着し，ちょうがいを取り付け，跡を付け，拡張し，希釈し，光をあて，修正し，変調し蒸留する：地図に書いたもの，場所，文脈，時間を伸張し，バウンドし，消し，吹きかけ，組織化し，参照し，力を行使する：光合成の性質を有するもの，炭化したものに話しかけ，これを継続すること」を，手法とする。

「G の重圧」アラステア・ゴードン　MAR. 1992　月間アトリエより。

わたしは，造形の基礎教育において，セラの創造活動の基本姿勢・手法が重要であることに同意し，93 年度から美術学科の教員として，基礎造形課程での経験を生かしたいと考えている。

謝辞

この報告は，基礎造形課程での多くの議論の中からできたものであり，基礎造形課程におられた先生方全員に感謝します。また工芸，デザイン，美術のおおくの先生が与えてくれた示唆と，報告を書くに当たっての森　淳教授の御指導に感謝します。

〈筆者及表紙作者紹介〉

赤根　和生　　大阪芸術大学教授　（西洋美術史）
伊藤　正博　　大阪芸術大学講師　（倫理学）
上杉　昭夫　　大阪芸術大学助教授　（イタリア文学）
遠藤　賢治　　大阪芸術大学講師　（アニメーション映像）
北村　文雄　　大阪芸術大学教授　（環境計画）
高田　誠三　　大阪芸術大学教授　（写真）
田中亮太郎　　大阪芸術大学助手　（体育史）
鳥居　元宏　　大阪芸術大学教授　（シナリオ、映画演出）
中寫　通子　　大阪芸術大学助教授　（図書館情報学）
中村　恭三　　大阪芸術大学助教授　（建築計画）
柳楽　隆一　　大阪芸術大学講師　（彫刻）
西尾　直　　大阪芸術大学教授　（デザイン社会学）
樋口　光治　　大阪芸術大学助教授　（西洋音楽史）
福田　粛　　大阪芸術大学助教授　（理論デザイン、インテリア・スペース・デザイン）
福本　繁樹　　大阪芸術大学助教授　（染織）
藤井　勲　　大阪芸術大学教授　（法学、政治学）
前川　陽郁　　大阪芸術大学講師　（音楽美学）
宮本　知　　大阪芸術大学講師　（デザイン）
宮村　一幸　　大阪芸術大学助教授　（演劇）

≪編集後記≫

『藝術』第16号をお届けする運びになりました。

今号も各研究分野から、意義深く興味あるテーマがとりあげられ論じられた成果・作品がよせられました。また日頃の研究の活用の現場からも多数の報告がなされました。

号を重ねる度ごとに、芸術創造の場であると同時に研究の場でもある本学固有の多彩性が、思いがけぬ形で側面をあらわし発色するさまを、あらためて確認していただけることと思います。

そのことは、編集にたずさわる者に対しての大きな励ましであると共にいよいよ責任の重さの自覚を促しもします。忌憚ない御批評御意見をお願いいたします。

表紙のために、工芸学科福本繁樹助教授の作品をいただきました。作品発表として御覧下さい。

執筆者諸氏はもとより、編集・発刊の実務にあたって、終始惜しみない御協力をいただいた各方面の諸氏に感謝の意を表します。

（山崎孝子）

第15号の英文目次のタイトルに誤りがありました。お詫びの上訂正いたします。

誤　A Music Performer's Originality as seen through Time Interval Fluctuation
……Masashi Yamada……131

正　Music Performer's Originality as seen through Time Interval Fluctuation

大阪芸術大学　紀要〈藝術〉16

平成５年12月20日発行
発行／大阪芸術大学
大阪府南河内郡河南町　TEL 0721-93-3781
編集／大阪芸術大学紀要編集委員会
印刷／日本写真印刷株式会社