

藝術12

— 論文集 —

大阪芸術大学紀要

藝術12

— 論文集 — 大阪芸術大学紀要

Journal of Osaka University of Arts No.12

November 1989

Geijutsu — Ronbunshu —

(Arts — Collection of Monographs —)

〈目次〉

江戸時代初期の狩野派の動向——狩野元俊の場合——	田中 敏雄	5
プロフィール	山田 幸平	18
『おくのほそ道』覚書——「死」——	小西愛之助	20
春眠暁を覚えず——中国人の日本人観——	森 博行	25
談話分析における主題	兼沢 純子	29
マルブランシュの『道徳論』における御秩序について	依田 義右	36
美術科教員養成教育の実地に関する一考察	吉村 堯	50
デザイン学の確立へ	福田 肅	57
実験的映像の課題	吉岡 敏夫	63
中国墨絵による日中合作動画映画		
『童年の故事／猿醉描月』と『百描図』の撮影について		
——動きのコンポジションを中心に——	太田 米男	68
16世紀—17世紀のネーデルランドにおけるハーブシコード製作		
…………… 講演者	フェルディナンド・デ・ヘン	
…………… 訳・解説	ロベルト・ヴリーゲン 加藤 由紀	78
大阪府収集海外日用品の調査研究		
……………	加村耕二・福田肅・桜井忠彦・大谷幹夫	86
資料紹介 JUGEND—Münchener illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben,		
Herausgeber: Georg Hirth, Redaktion: Fritz v. Ostini, München 1896—1901.		
……………	藪 亨	93

CONTENTS

A Trend of the “Kanō-ha” in the early Edo Period —On Genshun Kanō—	Toshio Tanaka	5
Profile	Kohei Yamada	18
“Okunohosomichi” Memo	Ainosuke Konishi	20
On a Poem “Spring dawn” by Meng Haoran	Hiroyuki Mori	25
“Theme” in Discourse Analysis	Junko Kanezawa	29
On “l’Ordre” in Malebranche’s <i>Traité de Morale</i>	Yoshisuke Yoda	36
A Field Study of Training Art Teachers	Takashi Yoshimura	50
Approach to Science of Design	Osamu Fukuda	57
Art and Experimental Film and Video	Toshio Yoshioka	63
On the Shooting and Composition of the Chinese Ink-brushing Animations, “the Drunk Monky and the Moon” and “the Cats”	Yoneo Ota	68
Harpichord Making in the Low Countries during the 16th & 17th Centuries	Ferdinand J. de Hen trans. and commented on by Robert Vliegen, Yuki Kato	78
A Research Study on the Osaka Prefecture’s Collection of Foreign Daily Necessities	Koji Kamura, Osamu Fukuda, Tadahiko Sakurai, Mikio Otani	86
Book Review: <i>Jugend—Müchnner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben</i> , Herausgeber: Georg Hirth, Redaktion: Fritz V. Ostini, München 1896–1901	Toru Yabu	93

江戸時代初期の狩野派の動向

— 狩野元俊の場合 —

田中 敏雄

はじめに

江戸時代になると徳川氏の幕藩体制が確立され、金工の後藤家、漆工の幸阿弥家と同じように画家の狩野家も幕府の御用絵師として組織の中に組み込まれていった。狩野家の画人達は幕府御用として奥絵師・表絵師になり、また、日本全土蜘蛛の巣を張りめぐらしたように子弟・門弟達を各藩に送り出した。江戸時代初期の狩野派は狩野家の宗家を中心に組織を確立していった。そのような状況の中で、奥絵師としての探幽・尚信・安信の活躍が表だっているのは当然である。しかし、その三者以外にも江戸時代初期には狩野派の画人が多く存在していた。その人達を含めてこそ江戸時代初期の狩野派の活動の全容が把握されねばならないと思う。

今回は狩野元俊を取り上げる。元俊は狩野宗家の狩野貞信の死に際して、その跡目相続するにあたって、狩野安信を擁立する起請文に名を連らねている程、狩野家にとって重要な人物であった。この起請文に署名した画家達が江戸時代初期の狩野家の組織を確立した人達であった。この署名した人達の活動を理解することが、江戸時代初期狩野派の動向を知ることにもなる。狩野元俊について少しく作品資料も見い出せたので、狩野元俊について考察を試みたい。元俊については既に先学による研究(注1)があり、それらを基にして、元俊の画歴・作品を紹介してみたいと思う。

狩野元俊の伝歴と画歴

はじめに狩野元俊の家系であるが、江戸時代の資料では

『丹青若木集』()内は筆者注

(元信) — 祐雪 — 眞咲 — 了不^{治部} — 了承^{長六秀政} — 元俊

『辨玉集』()内は筆者注

元信 = 男乗真 — 信正^{秀頼治部卿} — 了不 — 隼人(元俊)
— 了乗印秀政 — 伊織
— 式部

とある。

また『古画備考』では

元信二男
秀頼^{治部少輔} — 眞笑^(略) — 了承^(略) — 元俊秀信
— 某伊織
— 某式部

とある。三種の資料は少しずつ異なっている。元俊の系図を考える上で重要な資料として、《涅槃図》(本圀寺蔵)がある。この《涅槃図》の裱背に銘記があり、これは元俊の伝歴を知りうる数少ない貴重な資料である。この銘記は寛永十九年三月二十日に求法院第六世日審上人が本圀寺第十七世日桓上人の命により記したものである。それによると

大光山本圀寺常任

大涅槃像

是狩野隼人玄俊之筆也縦狩野
法眼祐清法眼元信已降紹信真昌
了承玄俊代々相継業丹青馬

：

とあり、この資料より系図を作ると、

狩野法眼祐清—法眼元信—紹信—真昌—了承—玄俊、
となる。祐清は正信であり、紹信は音を共通とする承信
・乗信で、乗信李（秀）頼と同人である。真昌は真笑の
ことで真笑秀政である。この袂背に記されたのが寛永19
（1642）年で、元俊在世中であり、また、元俊が《涅槃
図》（本圀寺）を描くに至った詳しい事情も記されてい
る。そのことは日桓上人が元俊から聞いた話を記してい
るように思はれるので信憑性が高い資料と思はれる。^(注2)

この家系は江戸時代に入り、“徳川家に仕へたるを元
俊を初めとす、故を以てこの家の由緒書元俊を以て初祖
と為せり”^(注3)。この家系は山下上野車坂町にあったことか
ら山下狩野家と称し、元俊以降惣領のみ記すと、
元俊—春雪信之一—春笑亮信—春水命信—春笑宣信—春貞
興信—貞笑—春笑—春貞（『古画備考』）
となる。春貞の後は『東洋美術大観附属日本絵画史下』
によると春雪が加えられ、春雪は明治5年に33才で没し
ている。

この山下狩野家は徳川幕府の表絵師として駿河台狩野
（探幽の養子であった益信を祖とする）に継ぐ位置にあ
ったと思はれ、この家から深川水場狩野家が分家してい
る。この山下狩野家の礎を築いたのが元俊秀信であった。

元俊の没年については江戸時代の各資料は寛文十二年
七月十一日で、没年令も八十五歳と一致している。逆算
して元俊の生年は天正16（1588）年である。父は了承で、
了承については管見では作品例や画歴を知らない。了承
と名乗る画人は狩野派にもう一人いて、深川水場狩野家
の了承賢信で江戸後期の画家である。

元俊は諱は秀信、元俊と號し、仮名は隼人と称す。元
俊の伝歴・画歴については『古画備考三十九狩野譜』の
元俊の項で幕府の御用等について記されている。既出の
資料と新しい資料を基にして彼の伝歴・画歴を年順にお
ってゆくと、文禄2（1593）年6才の時に母妙安と死別
する。慶長12（1607）年の20才の時に《日重像》《日乾

像》（本遠寺蔵）を描く。この二幅の肖像画が管見で知
られる元俊最初の作品である。慶長15（1610）年～元和
元（1615）年の23～28才の間には狩野孝信・探幽等とと
もに合作し、元俊は《通玄先生図》の一幅を制作する。^(注5)
その間の慶長19（1614）年、27才の時に元俊の長男春雪
信之（1614～1691）が生まれる。信之は徳川家綱の幼少
時に御側御用を勤め、父同様に幕府関係の画業に励んだ。^(注6)
そして、元和2（1616）年に《伝教大師像》（久遠寺蔵）
を描く。また、此年頃に《二十四孝図屏風》寄合書に参
加し、《漢文帝・蔡順図》一幅を制作したと思われる。^(注7)
翌年の元和3（1617）年2月16日に父了承秀之が79才で
歿する。^(注8)

元和時代は大阪夏の陣で豊臣氏が滅び、翌年には徳川
家康も没し、元和偃武となる。徳川の幕藩体制も確立さ
れてくる時期であった。狩野家にとっても組織の確立さ
れてくる時で、元和3（1617）年に狩野守信（探幽）が
幕府御用絵師となった。反面、元和4（1618）年には光
信没後狩野派を支えていた孝信が没し、また、元和9
（1623）年には狩野宗家の貞信が27才の若さで歿した。
狩野家では対外的には幕府の御抱絵師としての地位を確
保しながら、宗家の貞信の若死という内憂を抱えていた。
そこで、狩野家では新しく宗家に安信（源四郎）を迎え、
家系の確立を計った。それが、元和9（1623）年9月19
日の起請文である。^(注9)

今度御遺言のこことく源四郎殿御跡
目もりたて惣領之家をそだて
可申候、代々家のさほうみだり
無之候様可仕候
一御公儀御作事時分御廣間の御繪
惣領被仰付候筈御座候 自然他人
被仰付義候ともたつて御せせう
申上源四郎殿被仰付候可仕候
右之條々於背は日本大小神祇
御ばつかうむり可申候 以上

元和九年 九月十九日

狩野休白 信
同 妥女 守信
同 甚之丞 玄

同 主馬 尚
 同 新右門 勝
 同 隼人 秀
 同 興以 以

とある。興以以外は狩野の親族であり、狩野家の親族として“隼人”（元俊）は最後であるが名を連らねている。この時、元俊は36才であり、年令的にも画業の盛りであり、狩野家にとっても重要な人物であったと思われる。

次いで、元俊の画業は元和10（1624）年の《涅槃図》（増上寺蔵）^(注10)である。この《涅槃図》は大橋乗保氏によれば大徳寺の狩野松栄（元俊の家祖秀頼の弟）筆の《涅槃図》を参考にしたのは当然であると述べられている。元俊の作画にあたっての軌跡が偲ばれる。寛永3（1626）年、元俊39才の時には幕府御用で、二条城行幸御殿には休白・探幽・安信等と共同制作をし、元俊は北之三の間に《琴碁書画図》を描いている^(注11)。寛永9（1632）年45才の時に台徳院靈廟の画工として、安信・休白・守信等とともに、^(注12)靈屋本殿床下石刻の銘に元俊の名がみられる。それには“狩野元俊秀信”とあり、管見では“元俊”という名の初出かと思はれる。画の内容については不明である。

寛永13（1636）年の49才の時に、《天台智者大師像》《伝教大師像》（本遠寺蔵）の双幅を描いている。寛永19（1642）年の55才の時に前述したごとく母妙安の菩提を弔うために《涅槃図》（本圀寺蔵）を描く。翌年の寛永20（1643）年に高野山の塔に彩色を行っている。また、松木寛氏の説によるとこの寛永の最末期に《三十六歌仙絵顔》（世良田東照宮蔵）を狩野源四郎（安信）や休白（長信）とともに合作している^(注13)。狩野家の惣領である安信と長老である長信ともに幕府関係の画業を行ったことは元俊は狩野家にとって重要な位置にあった人物であったと思われる。

正保・慶安期の伝歴・画歴については現在資料がなく明らかにされえない。承応2（1653）年の66才頃には《脇坂安元像》（麟華院蔵・個人蔵）三幅を描いたと思われる。さらに、明暦2（1656）年に《涅槃図》（蓮長寺蔵）を描く。そして、万治2（1659）年に江戸城御本丸御持仏堂に《蓮天人図》^(注14)を描く。この江戸城障壁画は狩野探幽・安信以下狩野家の主だった画人や門人並びに海北友

雪・長谷川等徹等の人達も参加している。その画人達の中に御客人としての筆者として“狩野隼人”の名も見られるが、この画人は元俊ではなく、元俊の子の信之（隼人を称する）のことかと思われる。この年は元俊72才であり、画家として晩年期でもあり、御持仏堂という場を受け持たされたのであろうか。

狩野元俊年譜

年号	西暦	年齢	伝歴・画歴
天正16	1588	1	狩野了承の長男として生まれる。 （『古画備考』）
文禄2	1593	6	母妙安歿す。（本圀寺涅槃図袂背銘）
慶長12 慶長末期	1607	20	本遠寺の日重・日乾像（讃） 1610年代の前半・通玄先生図（狩野寄合書並木説）
慶長19	1614	27	長男信之生まれる。（『古画備考』）
元和2	1616	29	久遠寺の伝教大師像（讃） この頃、二十四孝図屏風寄合書（『古画備考』）
元和3	1617	30	父了承没す。（『東洋美術大観』）
元和9	1623	36	安信跡目相続の請文に著名（『古画備考』）
元和10	1624	37	増上寺の涅槃図（袂背銘）
寛永3	1626	39	二條城行幸御殿北之三の間琴碁書画図
寛永9	1632	45	台徳院靈廟（靈屋本殿床下石刻銘）
寛永13	1636	49	本遠寺の伝教・天台智者大師像（讃）
寛永19	1642	55	本圀寺涅槃図（袂背銘）
寛永20 寛永最末期	1643	56	高野山大塔彩色 世良田東照宮三十六歌仙絵顔（松木寛説）
承応2	1653	66	この頃麟華院・個人蔵脇坂安元像（讃）
明暦2	1656	69	蓮長寺涅槃図（落款）
万治2	1659	72	江戸城御本丸御持仏堂蓮夫人図
寛文6	1666	79	本興寺寿老人図（落款）
寛文10	1670	83	久遠寺山釈迦如来図（落款） 柿本人磨像（『本朝画纂』）
寛文12	1672	85	7月11日病死（『古画備考』）

寛文6（1666）年の79才の時に《寿老人図》（本興寺蔵）を描く。寛文10（1670）年の83才の年に《出山釈迦如来図》（久遠寺蔵）を描く。同年には《柿本人磨呂像》を描いたことが『本朝画纂』の中で見られ、この二作品が管見による最晩年の作品である。

そして、寛文12（1672）年の7月11日に85才の高齢で歿した。法名常教院後日承居士で本法寺（注16）にて葬る。本法寺は震災・戦災にあったので過去帳は消滅したそうである。現在、昭和30年に建てられた元信の墓と明治45年に建てられた董川中信の墓のみで、元俊の墓は不明。

以上のごとく現在は元俊についての資料も断片的なものしか残されていない。残された資料を繋ぎ合わせて元俊の生涯を語ることはなかなか難しい。纏った話としては本圀寺の《涅槃図》に書かれた幼少の頃に死別した母妙安への哀慕の念による元俊の報恩の性格が垣間見られる。また、『芙蓉名画傳』の元俊の頃に所収されている『画事備考』の記述によると、「中比画工を止て、漸久しく、神職の家に行て勤む、年老て、神職を止て、又狩野を名乗て画用を勤む、江戸に下りて、松平家に仕ふ」とある。

母の哀慕や神職に就いた（真偽の程は定かでないが）事柄は元俊の性格のイメージを脹らませる少ない資料かと思われる。

元俊の作品について

今まで狩野元俊の作品として紹介されたものは数点をかぞえる程しかなかった。この度紹介したく思う作品は数年調査をして、管見に触れた作品で、長寿をまっとうした元俊のごく一部の作品かと思われる。ここで紹介する作品は既に紹介されている作品（掲載論文名）と管見に触れた作品を取り上げたい。

①日重・日乾・日遠聖人像 三幅 本遠寺蔵

日重聖人像 絹本着色 115.0×55.5cm（図①-1）

机の上に経巻と扇子を置き、右手の指二本を机に乗せて、左方斜めを向いて説法する姿に描く。机上の敷物や法衣の文様は細緻である。面相は目や鼻の廻りに隈取りを施している。画面中央にひげ題目を書き、



図①-1 日重聖人像



図①-1 部分



図①-2 日乾聖人像



図①-2 部分

左上方に“師範日重聖人五十九歳壽像”とあり、上方の色紙形に讃をする。下方左端に“日遠・(花押)”と右端に“慶長十二歳舎丁未孟夏後八”と年記がある。日重聖人(1549~1623)は豊臣秀吉の千僧供養会への出仕に関し、妙寛寺日奥と対立した。加歴されて久遠寺20世となる。

日乾聖人像 絹本著色 116.4×55.7cm (図①-2)

上畳の上に座し、手に扇子と珠数を持ち、斜め左方を向く姿に表わされている。顔には隈取りがあり、法衣の文様も丁寧に描いている。画上中央にひげ題目が書かれ、“先住日乾聖人四十八歳壽像”と左端に書かれている。画面上左右に讃があり、下左右に“慶長丁未孟夏後八”と“身延久遠寺第二十二嗣法日遠”とある。日乾聖人(1560~1635)は久遠寺二十一世、本満寺八世となり、本阿弥家の外護を受けて鷹峰檀林を開く。

日遠聖人像 紙本著色 95.2×46.3cm (図①-3)

聖人は斜左方に向いて床机に座し、高坐に経巻を置き、左手に冊子状のもの、右手に扇子(?)を持つ



図①-3 日遠聖人像



図①-3 部分

説法図に表わされている。修理の際に本紙に損傷があったのかさらに大きな表装に貼られている。日重、日乾像に比べて簡略的表現である。面相には隈取りが施され細かな写実性が見られる。画上には“身延峯念二世日遠聖人壽像”の書と讃文がある。中央にはひげ題目を書す。画面右に“漫掛伽陀一章聊讚其徳書 寂照老衲日乾走筇”の落款を有す。日遠聖人(1572~1642)は日重に代って飯高檀林に赴き、日乾の後を受けて久遠寺二十二世となる。

以上日重・日乾・日遠は日蓮宗中興の三師と称された人達である。本遠寺は日遠聖人が慶長十四年十月に開基し(本遠寺旧記に棟札には慶長十六年仲夏とあり^(注16))、養珠院(蔭山氏廣の女、水戸徳川頼房・紀伊徳川頼宣の母)の庇護を受ける。

これら三像には画家の落款・印章がない。箱表書に

重師 首題讚遠師

乾師 首題讚遠師 生御影 大野山藏

遠師 首題讚乾師

狩野玄俊画

とある。筆者については伝称だけであるが、元俊の他の肖像画の顔の表現に共通性があると思われるので、ここでは一応元俊筆と認めておく。また、これら三幅の制作年代であるが、《日重・日乾像》は慶長12年の年記並びに寿像としての年令が記されているので、慶長12年であることは確かである。残る《日遠像》については形状や讃の方法に違いがあり前二者と同時の制作とは考え難い。しかし、前二者の慶長12年をさほど隔たらない頃と思われる。三幅ともに裱背に修理銘があり、表現は異なるが内容は同じであるので《日遠像》の修理銘を記す。

甲州河内

大野山本遠寺常住

承応二年(酉)孟春辰

訴 養珠院日心大姉

奉修復焉

當山第4世 日近(花押)

②通玄先生図(『狩野寄合書』の内) 個人蔵

並木誠士『狩野派合作の一作例—新出の「狩野寄

合書」について一』参照

③伝教大師像 一幅 久遠寺蔵

紙本淡彩 126.2×65.5cm (図③-1)

如意を両手で持ち、右側を向いて椅子に座す像に描く。面相は鼻・口元に隈取りを施す。簡素であっさりした図像である。左端下隅に「藤氏」(重郭朱文方印)「秀信」(朱文壺印)がある(図③-2)。この「秀信」印は『古画備考三十九』に記載されている「秀信」(壺印)印かと思われる(別図)。袂背の貼付墨書銘に「傳教大師尊命畫工図之以修補者也元和二(圓)年孟夏日 日近(花押)」とあり、修補は修復ではなく、新しく補ったと解す。元和2(1616)年の作と思われる。

④涅槃図 一幅 増上寺蔵

大橋乗保『狩野元俊 増上寺「涅槃図」と二条城遠侍「竹虎豹図」を中心に』参照

⑤天台智者大師像・伝教大師像 双幅 本遠寺蔵

天台智者大師像 紙本淡彩 119.8×65.2cm

(図⑤-1)

椅子に座して、正面像に描く。画面上に首題讚あり、その後“于寛永十三龍集丙子仲冬四書之身延久遠第二
三二世葉樂阿興心院「日遠」印”とある。左下隅に「藤氏」(重郭朱文方印)「秀信」(朱文壺印)が捺されている(図⑤-2)。この天台智者大師像は椅子や手の組み方は異なるが、正面向きの顔貌表現が同じである本法寺(京都)の《天台大師像》を基にしたのではないかとも思われる。

伝教大師像 紙本淡彩 118.9×62.1cm (図⑤-3)

久遠寺蔵の《伝教大師像》と同じ図様で、袈裟の文様が異なっている。画面上に首題讚があり、その後“于年時寛永十三歳者丙子黄鐘念四書之身延久遠
阿興
葉樂法嗣心性院「日遠」印”と書されている。左隅に「藤氏」(重郭朱文方印)「秀信」(朱文壺印)の二つの印が押されている(図⑤-4)。天台・伝教両像とも寛永十三年十一月二十四日の讚があり、この年に描かれたと思われる。両幅とも袂背に紙貼付の修理銘があり“貞享元年之夏修飾之 甲子六月四日 一妙院 日暁(花押)”と書されている。



図③-1 伝教大師像



図③-1 部分



図③-2 別図『古画備考』掲載の印



図⑤-1 天台智者大師像



図⑤-1 部分



図⑤-2

⑥涅槃図 一幅 本圀寺蔵

土居次義「京の涅槃図一特に本圀寺の涅槃図について」参照

⑦脇坂安元像 一幅 麟華院蔵

「妙心寺隣華院展図録」(サントリー美術館)
松木寛「世良田東照宮の三十六歌仙絵額」参照

⑧脇坂安元像 一幅 個人蔵

絹本着色 98.6×37.6cm (図⑧-1)

麟華院蔵の作品と同じ図様であるが、この図の顔の方が面長に表現されている。白髪混じりの髪や眼光の鋭さ、顔貌の精悍さには戦国を生き抜いた武人の様子が偲ばれる。図上に林羅山の讚がある。

八雲軒脇坂安元君

衣冠儼飾文夫相

永使芳聲美譽揚

倭詠 君家文武曲

過雲哀慕白雲郷

夕顔庵窓拝書 印

この讚詩は『羅山文集』中に収録されている。脇坂

安元は承応2(1653)年に70才で歿した。羅山の讚に“過雲哀慕白雲郷”とあることから没後の讚と思われる、讚の内容も安元を顕彰する。絵もその顕彰の意によると思われるので、安元の歿した承応2年12月3日をさほど経ない頃に描かれたと思われる。落款はなく、印は「狩野」(朱文長方印)と「藤秀」(朱文方形内鼎印)で、麟華院蔵の安元像と同印である(図⑧-2)。箱に「八雲院殿御画像」と蓋裏に「安政七申年二月調べ」とある。

⑨脇坂安元像(武者姿) 一幅 個人蔵

絹本着色 116.6×53.0cm (図⑨-1)

箱書に「安元公御ゑい」とある。豹の皮を敷いた椅子に座し、軍扇を持って鎧を身に付けた武者姿に描く。林羅山の讚がある。

脇坂藤享君

食邑身陽家自肥

老齡歌曲古來稀

發行浪速義旗側

暨暨威容着鉄衣



図⑤-3 伝教大師像



図⑤-3 部分



図⑤-4



図⑧-1 脇坂安元像



図⑧-1 部分



図⑧-2

夕顔庵窓

印

この讚詩は『羅山文集』に収録されている。この像の制作年代あるが、讚に“老齡歌曲古來稀”とあることから、70才の時の像かと思われる。安元は70才で没しているの、東帯の安元像と同じく承応2年没後直後の顯彰像かと思われる。左端隅に「狩野」（朱文長方印）「藤秀」（朱文方形内鼎印）があり、前二者の安元像と同印である（図⑨-2）。

⑩涅槃図 一幅 蓮長寺蔵

紙本着色（描表具）355.5×244.9cm（画面のみ）（図⑩-1）

元俊の涅槃図は本圀寺・増上寺にも蔵されている。増上寺の作品に比べ上下の空間を広くとる。釈迦像の図様も異なり右手を頭に敷く図様にしている。しかし、個々の人物については図様を同じくするものが多く、筆法に類似性がみられる。本図の左端隅に「行年六十九歳狩野元俊筆 「藤秀」（朱文方形内鼎印）」の落款、印章がある（図⑩-2、図⑩-3）。

この印は《脇坂安元像》に押された印と同印である。元俊69才は明暦2（1656）年である。蓮長寺は奈良市内にあり、もと三論宗の喜見城院と称し、延暦年間の創立と考えられている。後に日蓮宗に改宗し、承応2年に本圀寺執事日便が再建した寺である。



図⑩-1 涅槃図



図⑨-1 脇坂安元像(武者姿)



図⑨-1 部分



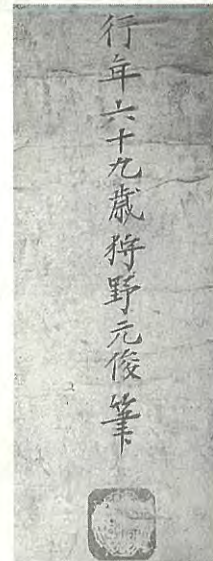
図⑨-2



図⑩-1 部分



図⑩-3



図⑩-2

⑪寿老人図 一幅 本興寺蔵

絹本墨淡彩 84.6×34.5cm (図⑪-1)

画面が汚れていて、あまり明瞭ではないが、寿老人・鹿を細い線で描き、口唇と扨子の柄に朱が点じられている。寿老人の面相の表現には元俊の他の肖像の顔に通じるところがあるように思える。左端隅に「年寿七十九歳 元俊筆」と落款があり、「藤秀」(朱文方形内鼎印)と思われる印がある(図⑪-2)。元俊79才は寛文6(1666)年である。



図⑪-1 寿老人図



図⑪-1 部分



図⑪-2

⑫出山釈迦図 一幅 久遠寺蔵

紙本墨画 104.7×41.3cm (図⑫-1)

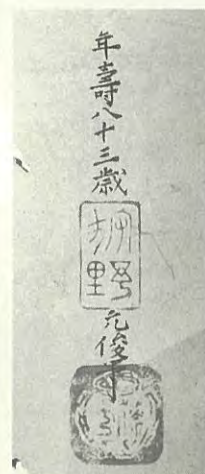
大きく円相を外隈で表わし、後ろを向く姿で、速筆で衣文を描き、顔もあっさりとし、元俊独特のねばりのある顔貌表現をとらない。画面左端に「年寿八十三歳 元俊筆」と落款がある。「狩野」(朱文長方形印)「藤秀」(朱文方形内鼎印)の印をもつ(図⑫-2)。この二印は《脇坂安元像》と同である。元俊は85才で歿するので、晩年の作で、年記のある作品では最晩年の作品である。



図⑫-1 出山釈迦図



図⑫-1 部分



図⑫-2

以下は年代未詳の作品である。

⑬日蓮聖人像 一幅 本遠寺蔵

紙本淡彩 142.2×90.4cm (図⑬-1)

画面いっぱいに斜左方を向き、経机に経巻を置き、手前に蓮華を生けた古銅の龍の水瓶を配す。聖人は左手に開いた経巻をもち、右手に払子をもつ。『山梨県百科辞典』に、寺伝では狩野大蔵卿筆とされ、ほぼ同じ絵が浄永寺（神奈川県）にあると記されている。本図と比べて置物は勿論、袈裟や掛の文様も似せている。『神奈川文化財図鑑—絵画編一』では浄永寺本を室町時代の作としている。この種の聖人像は時代が明確ではないが『考古画譜』に池上本門寺や相模国妙光院に蔵されていると記す。私は未見



図⑬-1 日蓮聖人像



図⑬-1 部分



図⑬-2



図⑬-3

である。本図は浄永寺本を写したかどうか不明であるが、本図より先行すると思われる浄永寺本系統を写したことは確かである。機会があれば資料を集めて比較検討してみたい。本図の右端に「秀信」（朱文壺印）があり、前出の《傳教大師像》や《天台智者大師像》と同印と思われる（図⑬-2）。袈背に「開山尊師一百遠忌之砌奉修復之者也 干時元文第六三月十二世 日孝（花押）」の修理銘がある（図⑬-3）。

⑭日蓮聖人像 一幅 本満寺蔵

絹本著色 147.4×85.2cm (図⑭-1)

本図は先の本遠寺蔵と同じ像容である。本遠寺本は淡彩であったが、本図には濃彩が施されている。本図には下絵のある色紙形が上部にあるが讀文はない。右端隅に「秀信」（朱文壺印）があり、本遠寺本と同印である（図⑭-2）。本図と同図で、元俊筆とされている作品の写真が『日蓮と法華経信仰』（読売新聞社刊・1985）に掲載されているが未見である。本満寺本は昭和13年大阪城天守閣での「元冠遺物展」に出品された由の書付がある。



図⑭-1 日蓮聖人像



図⑭-1 部分



図⑭-2

⑮蟠龍図

一面 土佐神社蔵
板・墨画 約218cm四方

(図⑮-1)

土佐神社の弊殿の天井に四角の画面に玉を持った龍が丸く巻くように描かれ、隈には雲を配する。向かって右端隅に「狩野元俊筆」の墨書落款と「元俊」(朱文壺印)の印がある(図⑮-2)。この印は《涅槃図》(本圀寺蔵)の「元俊」(朱文壺印)印とは異なる。土佐神社本殿は長曾我部元親によって元龜初年に再建され、弊殿も同じで、山内氏に領主が替ってから元和5年以降幾度も修理がなされている。本図については既に土居次義氏によって存在の紹介がなされている。^(注18)



図⑮-1 蟠龍図



図⑮-2

⑯群仙図屏風 六曲一双 個人蔵

紙本著色 150.0×354.6cm (図⑯-1)

通玄先生・蝦蟇仙人・鉄拐仙人・呂尚・王子喬等の仙人を描く。仙人達は背の低い、小肥りの姿で表わされる。松や樹木の枝はべきべきと折れ曲り、特徴的な枝振りを示す。元俊には管見に触れたのは宗教画が多く世俗的な作品が少なく、樹木の描法や岩皴法を比較することが出来ない。しかし各仙人の顔は口元・目元の線に限取りを施し、表情豊かに表わされていることや鼻の表現に元俊の他の作品との共通性がみられる。両隻の向かって左端隅に「元俊」(朱文壺印)の印がある(図⑯-2)。この印は《涅槃図》(本圀寺蔵)と同じである。



図⑯-1 群仙図屏風



図⑯-2

①⑦山路牛図 一幅 個人蔵

紙本墨画 64.4×26.3cm (図①⑦-1)

一日の仕事を終え、牧童が牛の背で山路が笛(草刈笛)を吹いて家に帰るところを写す。墨の濃淡で牛の量感を出す。牧童のあどけない顔が印象的である。左端隅に「藤秀」(白文隅切長方印)と「元俊」(朱文壺印)の印がある(図①⑦-2)。この「藤秀」印は初めてであるが、「元俊」印は《涅槃図》(本園寺蔵)と同印である。



図①⑦-1 部分



図①⑦-1 山路牛図



図①⑦-2

①⑧魚藍観音図 一幅 個人蔵

紙本墨画淡彩 117.4×39.3cm (図①⑧-1)

竹の下に魚をいれた籠を持す姿を写す。頭髮に彫り塗りの技法を用いている。左端墨に「秀信」(朱文壺印)の印がある(図①⑧-2)。図上に二人の禅僧の讚がある。

風姿綽約鬢雲新玉腕提籃
 售錦鱗苦海群生罔未度全身
 早是混埃園 瑞岡魯山璠老衲 拝題罔罔
 籃鮮如錦照難蘭然惹園
 氷雪腸身上白雲元是璠時人
 認作嫁衣裳 海雲百拙養拝題罔罔

前者は南禅寺第294世の魯山玄璠(1676~1751)であり、後者は黄檗宗の百拙元養(1668~1749)である。両者とも元俊没後に活躍した禅僧であり、後讚かと思われる。因に、本図の箱書には

雅楽助筆 讚 南禅寺魯山和尚
 黄蘗山百拙和尚

とある。



図①⑧-1 魚藍観音図



図①⑧-1 部分



図①⑧-2

以上管見に触れた狩野元俊の作品を紹介してきたが、各々の作品についてもっと詳細に検討を試みなければならないが、今まで元俊の作品の遺例が少なく、基準作に基づく様式比較を試みる事が出来なかった。今回は日蓮宗関係の寺院の所蔵作品がほとんどであり、元俊の宗教画はまだ日蓮宗関係寺院に蔵されていると思われる。また、寺院以外の一般にも、世俗的な作品が所蔵されていると思われるので、これからさらに機会あるごとに探索を続けたいと思う。

おわりに

狩野元俊の伝歴と作品をみてきたが、伝歴は断片的であるし、作品も宗教的主題に偏重している。元俊について述べるにはもっと文献資料や作品資料の全体像が明らかにされないといけないし、作品も世俗的なものを含めないと彼の画様は述べられない。しかし、現在判明していることだけで考察してみると、遺作の大半は宗教画である。これは調査が寺院を対象にしたのではなく寺院以外の所蔵者作品も探索を試みたが、作品の出現をみなかった。元俊の宗教画の多さを考えてみると、元俊の作品を所蔵する寺院のほとんどが日蓮宗関係の寺院である。狩野家は狩野正信以来日蓮宗の信徒であり、代々日蓮宗と関わりをもってきた。しかし、私の目に触れた限りでは、狩野家の画人で元俊程日蓮宗関係の寺院に作品を残した画人はいないのではないかと。もっとも狩野探幽は《滝之口法難図》(本法寺蔵)を描いているが量的に少ない。元俊の一面を考えるのにこの宗教的要素を見逃しえないと思う。このことは狩野家のうちの一家(山下狩野)としての家職として考えられるし、また、元俊の個人的な信仰の深さとも考えられる。江戸時代初期、狩野家も幕藩体制の中に組み込まれ、公的な仕事を遂行する中で、狩野家の法華信徒とし、関係寺院からの制作依頼があったと思われる。奥絵師でなく、表絵師の山下狩野家の元俊が日蓮宗関係寺院の仕事を多く受持っていたのではないと思われる。少し穿った考えかもしれないが江戸時代初期における山下狩野家の家職であったかも

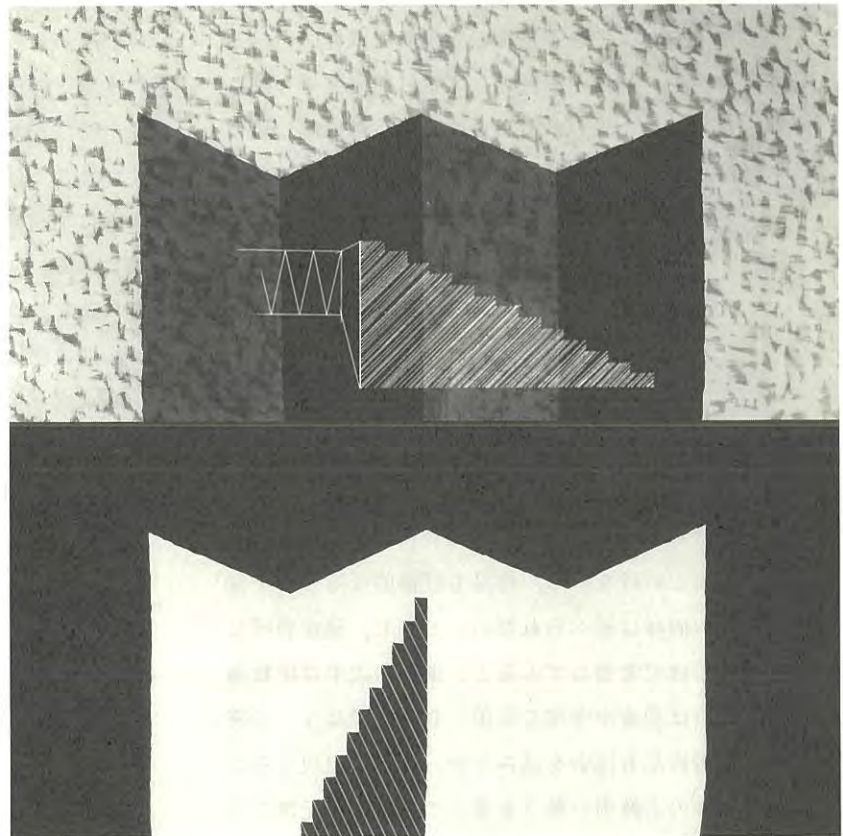
知れない。しかし、それとともに《涅槃図》(本圀寺)に窺える元俊の個人的信仰の深さも見逃せない。また『画事備考』に記されている元俊の“中比画工を止て、漸久しく神職の家に行て勤む”と言う言い伝えが元俊のことについていろいろ考えさせてくれる。江戸時代初期には狩野探幽・尚信・安信だけでなく狩野元俊のような画家も江戸時代初期に華々しくはないが活躍し、狩野派を支えていたことは確かである。

本論は昭和62年度の塚本学院教育研究費補助金による成果である。

この論文を草すにあたり土居次義氏、脇坂淳氏(常盤女子短期大学)木村重圭氏(兵庫県立歴史博物館)松木寛氏(東京都美術館)成澤勝嗣氏(神戸市立博物館)望月真澄氏(久遠寺宝物館)また、作品御所蔵の各寺院の御住職や個人御所蔵の方、その他御協力を下さいました方々に感謝致します。

- (注1)土居次義「京の涅槃図一特に本圀寺の涅槃図について一」『近世日本絵画の研究』
松木寛「世良田東照宮の三十六歌仙絵額」MUSEUM394号
大橋乗保「狩野元俊」日本美術工芸407号
並木誠士「狩野派合作の一作例」金鯨叢書第九輯
- (注2)土居次義「京の涅槃図一特に本圀寺の涅槃図について一」
- (注3)『東洋美術大観附属日本絵画史上』大正11年改訂審美書院
- (注4)《涅槃図》(本圀寺蔵)の袂背銘文
- (注5)並木誠士「狩野派合作の一作例一新出の「狩野寄合書」について一」『金鯨叢書』第九輯
- (注6)『古画備考』
- (注7)『古画備考』による説
- (注8)『東洋美術大観』による。『古画備考』には43才、76才歿の両説が記されている。
- (注9)『古画備考』所収
- (注10)大橋乗保「狩野元俊<sup>増上等「涅槃図」と二条城
遠侍「竹鹿豹園」中心に</sup>」『日本美術工芸407号』
- (注11)「二条御城行幸之御殿絵付御指図」(京都大学附属図書館蔵)
『古美術80号』所収
- (注12)田辺泰『徳川家の霊廟』
- (注13)『古画備考』
- (注14)松木寛「世良田東照宮の三十六歌仙絵額」『ミュージアム394号』
- (注15)『御本丸御座敷御廊下絵様の覚』古美術〇〇号松木論文に所収
- (注16)『東洋美術大観』
- (注17)『比叡山と天台の美術』展 図版9(京都国立博物館 1986)
- (注18)(注2)参照

■ プロフィール ■



「DRAMA B」

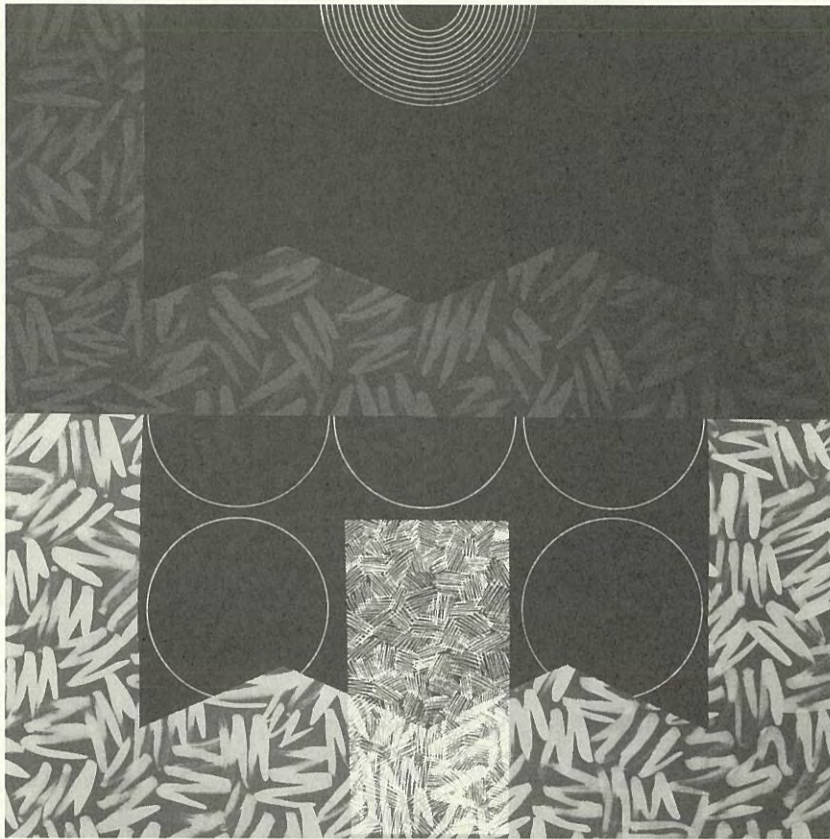
150×150cm

表紙は、本野東一教授にお願いした。上の二作は、表紙とともに教授の最近の仕事ぶりの一端である。

流政之の勧めによってモダンアート協会に参加した頃の本野東一には、およそ二つの作風があったことで知られる。一つは幾何学的抽象性の強い方向、いま一つは蠟の流れの偶然性に注目するという姿勢である。今は、主としてこの二つの流れを一平面でドラマ化しようとする動勢がある。

表紙の作の染めに関しては、「うまく流れてくれたかな」と微笑しながらも眼は醒めている。この作家は、ローケツ染めという伝統工芸の一ジャンルを、モダン・リビングの良き位相に置くためには、作風のゆらぎのもっとも少ない姿勢を持つことを念願していると見受けられる。

ただどこからこの境地が生れたのか。私見によれば、年中行事を中心にして伝統的な生活のシステムが幾重にも重なる京都で人になったこと、またこの京にあって、大正後期に建てられた方形の邸に住みついておられることが要因で



「DRAMA C」

150×150cm

はあるまいか。この家は、建築家である父君（本野精吾氏）がW・グロピウスの影響を受けて設計された。当時のもっとも合理主義的な作品であって、眼目は畳のないリビング・ルームを中心としたコンクリート・ブロックによる二重壁体構造である。

じつは筆者は、東一先生を知るはるか以前に、長兄、本野亨一氏の『カフカ』研究を愛読していた。これはわが国のカフカ研究のもっとも早い時期のものというばかりでなく、じつにゆるぎない平静な態度で凝視された研究であった。

本野東一のドラマは、この様な家と家族と都市のなかから生起しているに異^{ちが}いない。

ローケツの染めの持つ偶然のじみはこの作家にあっては、テキスタイル・デザインの領域で、近代と伝統のからみ合い、敢えて言えば、徹底した合理の圍い込みのなかで、どれだけ風土の侵入を許すかという問題を含んでいる。

山田 幸平

『おくのほそ道』 覚書

— 「死」 —

小 西 愛之助

1

『三冊子』(石馬本)に「或年の旅行道の記すこし書るよし物がたり有。是をこひて見むとすれば、師のいはく、さのミ見る所なし、死て後見侍らば、是とても又哀にて見る所もあるべし、と也。感心成ル詞也。見ざれ共哀ふかし。」との記事がある。

「或年の旅行道の記」とは、元禄二年の『おくのほそ道』の旅の記を指しているものごとくであるが、土芳がその閲覧を願ひ出たのに対して、芭蕉は「さのミ見る所なし、死て後見侍らば、是とても又哀にて見る所もあるべし」と答えている。「死て後見侍らば」とは意味深長な言葉であり、現存する五篇の紀行文(紀行文の体裁を借りた芸術作品)は、事実、いずれも芭蕉の死後の刊行である。「野ざらし紀行」は芭蕉死後四年の元禄十一年刊行『泊船集』に収められ、「鹿島紀行」は芭蕉死後十二年の宝永三年刊行『本朝文選』に収められ、『笈の小文』は芭蕉死後十五年の宝永六年に刊行され、「更科紀行」は芭蕉死後十年の宝永元年刊行『木曾の谷』に収められ、『おくのほそ道』は芭蕉死後八年の元禄十五年に刊行されている。

ここで想起されるのは、芭蕉の三十三回忌追善集『放生日』に記された杉風の「翁つねに申されけるは、死して亡せざるものはいのちながし、といふ古語をもてしめされける」との文である。これは「乾坤は古翁時雨のや

どりにて」という杉風の句の前書の文であるが、「死して亡^うせざるものはいのちながし」とは、これもまた意味深長な芭蕉の言葉である。もちろん、この芭蕉の言葉は杉風も記すごとく「古語」をもって示されたものであるが、それは『老子』の「死而不亡寿」(死シテ亡ビザルモノハイノチナガシ)によっている。『老子』は芭蕉の愛読し味読した哲学書であるが、そういえば、『おくのほそ道』の「道」も、『老子』の「道可道非常道」(道ノ道トスベキハ常ノ道ニアラズ)との「道」の思想によっているがごとくでもある。ともあれ、芭蕉が心血をそそいだ『おくのほそ道』は、芭蕉が杉風に常に言っていた通り、芭蕉の死後も埋没することなく、日本文学史上の最高傑作として「いのち」ながく読みつがれてきている。

2

『おくのほそ道』は芭蕉の遺書であるが、ここにはメインのテーマとして、その作品の基底に「死」の幻影のつきまとっていることが認められるのである。

『おくのほそ道』における「死」(し)の用字は次の六ヶ所である。

(一)「月日は百代の過客にして、行かふ年も又旅人也。舟の上に生涯をうかべ、馬の口とらへて老をむかふるものは、日々旅にして旅を栖とす。古人も多く旅に死せるあり。」

(二)「さて、彼跡はいつくの程にやと、後の山によちの

ほれば、石上の小庵岩窟にむすびかけたり。妙禪師の死関、法雲法師の石室を見るがごとし。」

(三)「殺生石は温泉の出ル山陰にあり。石の毒気いまだほろびず、蜂・蝶のたぐひ、眞砂の色の見えぬほどかさなり死ス。」

(四)「はるかなる行末をかゝへて、かゝる病覚束なしといへど、羈旅辺土の行脚、捨身無常の観念、道路にしなん、是天の命也と、氣力聊とり直し、道縦横に踏で伊達の大木戸をこす。」

(五)「此所、太田の神社に詣。眞盛が甲・錦の切あり。其昔、源氏に属せし時、義朝公ふたまはらせ給ふとかや。げにも平士のものにあらず。目庇ふ吹返しまで、菊から艸のほりもの金をちりばめ、龍頭に鍬形打たり。眞盛討死の後、木曾義仲願状にそへて、此社にこめられ侍るよし、樋口の次郎が使せし事共、まのあたり縁起に見えたり。」

(六)「福井ハ三里計なれば、夕飯したためて出るに、たそがれの道たどどし。爰に等載と云古き隠士有。いづれの年にや、江戸に來りて予を尋。遙十とせ餘り也。いかに老さらばひて有にや、將死けるにやと人に尋侍れば、いまだ存命して、そこそことをしゆ。」

○

(一)は『おくのほそ道』の冒頭の部分であるが、芭蕉が「古人も多く旅に死せるあり」と記す時、その「古人」を字義通り解釈すれば不特定多数の「古人」を指すもののごとくであるが、「古人も」の「も」は芭蕉自身をも含めていることを示しており、そのことは、芭蕉の念頭にある特定の「古人」を指し示しているがごとくでもある。最近の注釈書は一致してこの「古人」を芭蕉の敬慕した「西行・宗祇・李白・杜甫」の四人にしぼって記しているが、さらに一人にしぼるとすれば、それは西行であろう。或いは、西行に代表される「古人」といってもいい。ともあれ、これらの「古人」とともに芭蕉は『おくのほそ道』の旅を始めるのであるが、そのことはすでに冒頭より旅に「死」んだ「古人」の幻影がつきまとうていることを意味する。

(二)は、雲巖寺の奥にある仏頂和尚の山居の跡を見学した時の一文であるが、「妙禪師の死関、法雲法師の石室

を見るがごとし」とは、その時の印象を対句的に表現したものである。「仏頂和尚」は、芭蕉の参禪の師であるが、「妙禪師の死関」とは、久富哲雄氏の全訳注『おくのほそ道』によれば「中国南宋の臨濟宗の高僧、原妙禪師が悟りを開いて後、至元十六年（一二七九）杭州天目山西峰の張公洞に入り、「死関」という扁額を掲げて十五年間こもり、学徒は毎日教えを受け、僧俗の受戒する者は数万人に及んだという（『高峰大師語録』『釈氏稽古略続集』巻第一）。」とのことである。「死」への関門は誰しも通過しなければならぬ。「死関」という扁額にこめられた妙禪師の思いは、また芭蕉の思いともなったであろう。

(三)は殺生石見学で目撃した印象を記した一文であるが、ここには殺生石の毒気（有毒ガス）にあてられた蜂・蝶等の昆虫類の累々と重なった死骸の描写のみで、芭蕉自身の感慨は記されていない。しかし、このシーンは後の末の松山の段の「松のあひあひ皆墓原にて、はねをかハし枝をつらぬる契りの末も、終にはかくのごときと、かなしさも増りて、塩がまの浦に入逢いりあひのかねきくを聞」との描写と感慨へと重なってゆくように私には思われる。「かさなり死ス」と強く断定した余韻は『おくのほそ道』の旅を通じて響いているのである。

(四)は飯塚（飯坂）の段の「其夜飯塚にとまる。温泉あれば、湯に入て宿をかるに、土坐に蓆を敷て、あやしき貧家也。ともし火もなければ、ゐろりの火かげに寐所をまうけてふす。夜に入て、雷鳴雨しきりに降て、ふせる上よりも、蚤・蚊にせゝられて眠らず。持病さへおこりて、消入計になん。短夜の空もやうやう明れば、又旅立ぬ。猶よるの名残、心すゝまず。馬かりて桑折の駅に出る。」につづく一文であるが、芭蕉の「持病」については疝気と痔疾とがあったことが指摘されている。しかし、『曾良旅日記』には「(五月二日) 昼ヨリ曇、夕方ヨリ雨降、夜二入、強。飯坂ニ宿、湯ニ入ル。三日、雨降ル。巳ノ上尅止。飯坂ヲ立。桑折(ダテ郡之内)ヘ二リ。折々小雨降ル。」と記されていて、芭蕉と曾良が飯塚（飯坂）に宿泊した五月二日の夜に強い雨の降ったことは符合するが、芭蕉の「持病」のおこったことは記されておらず、これは前後の関係より見てもフィクションである

可能性が強い。とすれば、このフィクションは「羈旅辺土の行脚、捨身無常の観念、道路にしなん、是天の命也」との緊張感を持った記事を効果的に強調するために布置されたということになる。「道路にしなん」との決意をこめた強い言葉は冒頭の「古人も多く旅に死せるあり」との主旋律と対応して、ここで再度、「死」(し)が高調をもってかなでられているのである。

(五)は小松の段の記事であるが、「眞盛」は「斎藤別当実盛」のことで、『奥細道菅菰抄』に「越前ニ生ル。始ハ、源義朝ニ属シ、後ニ平ノ宗盛ニ随ヒ、加州篠原ノ合戦ニ死ス。」と記されているが、実盛討死のことは『平家物語』に詳細に記されている。寿永二年(一一八三)、老武者実盛は白髪を染めて出陣し、木曾義仲の臣手塚光盛に討たれて死亡しているが、義仲と実盛との関係は、『源平盛衰記』によれば、久寿二年(一一五五)義仲の父源義賢が悪源太義平に討たれた時、当時二歳の遺児義仲を斎藤別当実盛・畠山庄司重能が助けて木曾へ逃がし中原兼遠に託したということである。この「眞盛討死」の「討死」はこれより先の平泉の段の「扱も義臣すぐって此城に籠り、功名一時の草村となる。」の「義臣」の討死からの余韻がひびいている。ここに「義臣」とは源義経に殉じた弁慶や兼房らの忠臣であり、この余韻はさらにさかのぼって、塩竈の段の「神前に古き宝燈有。かねの戸びらのおもてに、文治三年和泉三郎奇進、と有。五百年來の佛、今目の前にうかびて、そゞろに珎し。渠ハ勇義忠孝の士也。佳命今に至りて、したはずと云事なし。誠、人能道を勤、義を守べし。名も又是にしたがふ、と云り。」とある一文からもひびいてくる。「和泉三郎」とは義経をかくまった藤原秀衡の三男忠衡のことで、父秀衡の死後もその遺命に従って義経に味方して戦い、ついに文治五年(一一八九)自刃している。時に年二十三。さらにさかのぼって、佐藤庄司が旧跡の段からもこの余韻はひびいており、これらの軍記物語の重奏的な余韻がここ「眞盛討死」で一段落が告げられたのである。それにしても「勇義忠孝の士」への芭蕉の思いは深い。

(六)は福井の段の記事であるが、ここに芭蕉の旧知である等裁という隠士が登場する。「いかに老さらばひて有にや、將死けるにやと人に尋侍れば、いまだ存命して、

そこそことをしゆ。」との記事は、これより先の金沢の段の「一笑と云ものは、此道にすける名のほのほの聞こえて、世に知人も侍しに、去年の冬、早世したりとて、其兄追善を催すに、塚もうごけ我泣声は秋の風」との記事と対照的であり、一笑の死と等裁の生とはコントラストをなしている。さらに、等裁の「存命」はラストの大垣の段の「駒にたすけられて大垣の庄に入ば、曾良も伊勢より来り合、越人も馬をとばせて、如行が家に入集まる。前川子・荆口父子、其外したしき人々日夜とぶらひて、蘇生のものにあふがごとく、且よろこび、且いたはる。」へとつながってゆく。すなわち、等裁の「存命」が福井の段から大垣の段までのつなぎの役割を果たすとともに、「蘇生」のシーンを効果的にしている。そういえば、この「蘇生」のシーンは冒頭の「古人も多く旅に死せるあり」と対応しているのみならず、冒頭近くの旅立の段の「前途三千里のおもひ胸にふさがりて、幻のちまたに離別の泪をそゞぐ。」とか、草如の段の「若生て帰らばと定めなき頼の末をかけ」とかの記事とも速く対応しており、これらはすべて「死」を前提としての表現である。

以上、「死」(し)の字を使用した六例を中心として述べてきたが、『おくのほそ道』の旅は一貫として「死」の幻影のつきまとう旅であったのであり、芭蕉の「死」の場からの発想が、生の部分の描写をきわだたせているのである。

3

芭蕉につきまとった「死」の幻影の最初は、恐らくは、明暦二年(一六五六)二月十八日の父の死であろう。時に芭蕉十三歳。それより、藤堂新七郎家に出仕して、二歳年長の若君蟬吟の伽(小姓)として仕え、のちに士分に取り立てられているが、その蟬吟は二十五歳で死没。この直接の主君である蟬吟の死も、芭蕉にとって、終生、「死」の幻影としてつきまとったことであろう。

これよりのち、延宝九年(一六八一)刊行の『次韻』には、其角の前句に対して桃青(芭蕉)の注目すべき次の付句が示されている。

昼夢^(めし)の食たく程に夕ぐる、 角
人死^(まつ)を待て生たはいなし 青

前句の「昼夢」は昼寝の夢で、その夢が覚めると、はや夕食をたくころあいの夕暮れとなっているとの意であるが、それに対して、芭蕉は人は「死」を待つのみであって、「生」はたわいないものであると付けている。「昼夢」に「生」を対応さし、「夕ぐる、」に「死」を対応させての付句であるが、「死」の場からの発想を素直に表現している。時に芭蕉三十八歳。

父の死、蟬吟の死のみならず、それまでに古人をも含めて多くの人々の死を眞摯な芭蕉は見つめてきたことであろう。その感慨をこの付句はなんの技巧も用いず單刀直入にズバリといいきっている。

天和三年（一六八三）六月二十日、郷里伊賀上野で母死没。時に芭蕉四十歳。

その翌貞享元年（一六八四）八月中旬、芭蕉は帰郷をも兼ねて江戸を出発、「野ざらし紀行」の旅に出る。この最初の紀行文の最初の句が、

野ざらしを心に風のしむ身哉

であることは極めて象徴的であり、この句はいうまでもなく「死」を前提として成立している。そしてこの紀行文に収録された四十五吟のうち、次の二句は句中に「死」(し)の字を用いている。

僧朝顔幾死かへる法の松

しにもせぬ旅寝の果よ秋の暮

これらの作品から、母の死が、芭蕉の心におとした「死」の幻影を、今までよりもさらに色濃くしてつきまといていることが認められる。

『おくのほそ道』の旅は元禄二年（一六八九）芭蕉四十六歳の時であるが、作品としての『おくのほそ道』が成立したのはそれよりのちのことである。素龍筆芭蕉所持本の跋文の末尾には「元禄七年初夏」と素龍は記して

おり、「初夏」は当時の「四月」のことであるから、すくなくとも素龍が『おくのほそ道』を清書したのは元禄七年四月ということになる。

村松友次氏によれば、原本である曾良本を素龍が清書したとの推定であるが、そうとすれば、その曾良本（原本）の成立はいつかということになるが、それは元禄七年四月に近い時点ということが想定される。ともあれ、元禄二年の『おくのほそ道』の旅から、素龍筆芭蕉所持本の成立までには五年の歳月が経過している。この間、芭蕉は『おくのほそ道』の作成に推敲に推敲を加えていたことであろう。

この『おくのほそ道』に「死」の幻影がつきまといているのは、それまでの芭蕉から尾を引いていることでもあるが、さらにそれを色濃くしたのは、この間の元禄六年（一六九三）三月下旬の猶子桃印の死である。時に芭蕉五十歳。

元禄六年「卯月廿九日」付、荊口宛書簡に「拙者当春、猶子桃印と申もの、三十余迄苦勞ニ致候而病死致、此病中神魂をなやませ、死後断腸之思難止候而、精情草臥、花の盛、春の行衛も夢のやうにて暮、句も不申出候。」と記されていて、芭蕉の猶子桃印の死への断腸の思いが伝わってくる。この思いが、芭蕉が精魂を込めた作品『おくのほそ道』により深くこめられていることは考えられるところである。とすれば、その思いはどこに表現されているのであろうか。ここで想起されるのは飯塚（飯坂）の段である。

この段の「持病」のおこったことはフィクションの可能性が強いのであるが、そこに「道路にしなん、是天の命也」との記事がある。これは、『論語』子罕篇の「予縦不得大葬、予死於道路乎」（予タトヒ大葬ヲ得ズトモ、予ハ道路ニ死ナンカナ）を踏まえて「道路にしなん」との表現となったのであり、おなじく『論語』爲政篇の「五十而知天命」（五十ニシテ天命ヲ知ル）を踏まえて「天の命也」との断定的な表現となったのであろう。

それにしても、芭蕉に断腸の思いを与えた猶子桃印の死が芭蕉五十歳の大事件であることを思えば、たとえ、表現の裏に隠れてしまったとしても、出典に「五十」にしてとあるところは注目すべきであり、人生五十年を天

命とする思いもまた芭蕉の心に深く根ざしたことであろう。

元禄七年（一六九四）六月八日、京都の落柿舎に滞在中の芭蕉のもとへ江戸の猪兵衛より寿貞尼死亡の急報がとどいた。寿貞尼については、風律自筆稿本『小咄』に、野坡談として「寿貞は翁の若き時の妾にてとく尼になりしなり」と記されている。野坡は元禄七年六月二十八日刊『炭俵』の撰者のひとりであり、晩年の芭蕉に近く、この談は信憑性がある。すなわち、寿貞尼は芭蕉の内縁の妻であったのであり、この内妻寿貞の死は最晩年の芭蕉に決定的な影響を与えた。六月八日付、猪兵衛宛書簡には「何事も何事も夢まぼろしの世界、一言理くつハ無之候」と記されていて、芭蕉の茫漠たる思いが、「夢まぼろしの世界」から惻惻として伝わってくる。

この年九月九日以降、芭蕉は大坂に滞在しているが、九月二十九日夜、烈しい下痢症状となり、日ごとに容態は悪化し、十月五日には、大坂南御堂前の花屋仁右衛門方の貸座敷に病床が移され、各地の門人たちに危篤の急報が出されている。

その病床において、『去来抄』（大東急記念文庫本）には、

うづくまるやくわんの下のさむさ哉 丈艸

先師、難波病床に、人々夜伽の句をすゝめて、今日より我が死期の句也。一字の相談を加ふべからず也。さまざまの吟ども多侍りけれど、たゞ此一句のみ、丈艸出来たりとの給ふ。かかる時は、かゝる情こそうごかめ、興を催し景をさぐるいとまあらじとは、此時こそおもひしり侍りける。

と記されている。「今日より我が死期の句也。一字の相談を加ふべからず」との芭蕉の言葉は、『風俗文選』卷之六所収の去来の「丈艸が誄」には「けふより我が死後の句なるべし。一字の相談を加ふべからず」と記されている。「死期」といい「死後」といい、芭蕉が門人たちに臨終の床において求めた句境がどのようなものであったのかを、この言葉は切実に示すとともに、「死」の幻影が最後まで濃度を深めて、つきまどってきた事実をも

感じさせる。

元禄七年十月十二日申の刻、芭蕉死没。時に五十一歳。

芭蕉の遺書の文中には「好齋老よろづ御懇切、生前死後難忘候」とか、「杉風へ申候。久々厚志、死後迄難忘候」とか、「甚五兵衛殿。永々御厚情にあづかり、死後迄も難忘存候」とか、「生前死後」・「死後迄」との表現があり、芭蕉の詩魂がすでにあの世この世を越えて「死」の場に定着して存在していることが感じられる。

なお、芭蕉は晩年に「かるみ」説を唱えたことは事実であるが、その残した作品を見る時、「かるみ」説が成功しているのはごくわずがであり、その作品はむしろ「かるみ」説とは裏腹に次第に沈痛の度を加え、遂に、

旅に病で夢は枯野をかけ廻る

で終止符がうたれている。

付

昭和六十三年二月二十九日発行の村松友次氏の労作『曾良本『おくのほそ道』の研究』（笠間書院）が、現在、『おくのほそ道』の研究に大きい波紋を投じている。

詳細綿密なこの研究論文を精読して私もまた曾良本『おくのほそ道』を原本とする村松友次氏の説に賛意を表するものである。従って、この小論に引用した『おくのほそ道』の本文は曾良本によっている。

春眠曉を覚えず

—— 中国人の日本人観 ——

森 博 行

1

早春は頭の血行が悪くなり、毎年その季節になると厭世的になる、といった日本の現代作家がいるが、唐代の自然派詩人・孟浩然（689—740）の五言絶句「春曉」

春眠 曉を覚えず

处处 啼鳥を聞く

夜来 風雨の声

花落つること知んぬ多少ぞ

は、我々日本人には、おなじみのものである。ことに第一句の「春眠 曉を覚えず」は、一種諺のごときものとなっていて、この詩の創作状況はもとより、作者名についてすら知らない人でも、この季節になると春愁を感じて厭世的になるのか、よく口ずさむ名句である。

こうした日本の状況は、家元中国の現代人の間にも知られ、関心が持たれているらしい。

やや旧聞に属することである。中国の全国紙「光明日報」（1986年4月28日付）に

唐詩『春曉』為什麼在日本受歡迎（唐詩『春曉』はなぜ日本で歓迎されるのか）と題する記事が掲載された。

この記事はきわめて短いものであり、また学術的なものではない。しかしながら、私はこの記事を一読して、中国人の日本人あるいは日本に対する関心の所在・理解の仕方、および中国人特有の発想・思考、この二つの点

について興味深く感じながら、改めて中国人について考えさせられたものである。

それはいかなることか。先ずこの記事の筆者の、日本人が「春曉」を愛好する理由についての見解を、次に紹介することにする（引用文の番号は、引用者が付けた）。

2

1. 一千二百多年前孟浩然的優美詩篇至今仍在日本膾炙人口，仍能強烈地撥動日本人民的心弦，固然是因為孟浩然在詩歌藝術上有独特的造詣，更重要的是日本朋友認為詩人瀝心瀝血創作這首詩的境況與他們目前在激烈競爭的資本主義社會裏拼命學習·工作的情景頗有相似之處。

（千二百余年前の孟浩然の優美な詩篇が今に至ってもなお日本で人口に膾炙し、なお強く日本人民の心の琴線に触れるのは、もとより孟浩然の詩歌藝術における独特の境地による。が更に重要なことは、詩人が心血を注いでこの詩を作った状況と、日本人が現在激しい競争の資本主義社会の中で、勉強し仕事をしている有様とが、頗る似ている、と日本の友人が考えていることである。）

2. 日本朋友由衷地喜愛『春曉』的另一個原因，是這首詩表達了他們緊張學習·工作後珍惜春眠的微妙心理。（中略）不少日本朋友從這裏還找到了春眠醒後取得良好心境的秘訣。起床前十分鐘用手輕輕擰搓臉

蛋，再将『春晓』反復吟誦，便覺神志清爽，韻味無窮。

（日本の友人が心から『春晓』を好むもう一つの原因は、この詩が忙しく勉強し仕ごとをした後の春眠を惜しむ日本人の微妙な心理を表現していることである。（中略）日本人の多くの友人はこの中から更に、春眠より目覚めた後快適な気分を得る秘訣を見つけている。起床前の十分間、手で顔をこすり、それから『春晓』を何度も口ずさむと意識ははっきりし、味わいも尽きないのである。）

光明日報の記者が提示した二つの原因のうち、私が興味深く思うのは、1の文章（特に後半の部分）である。既に述べた通り、『春晓』詩の創作状況すなわち孟浩然がこの詩を作るに際し、「嘔心瀝血」するほどに苦吟したなどということは言うまでもなく、この詩の作者名さえ知らないで、日本人はこの詩を愛好しており、それでもこの詩を鑑賞する上で、一向に妨げにはならない。

光明日報の1の文章が、事実誤認であり、余計なものであることは、一目瞭然である。

しかしながら、上の記事は、簡単に看過できないものを含んでいる。なぜこのような、我々日本人にとって奇異としか言い様のない見解—詩人が心血を注いでこの詩を作った状況と、日本人が現在激しい競争の資本主義社会の中で、勉強し仕事をしている有様とが、頗る似ている—が出てくるのか、ということを考えてみるのも必要なのではないか。

なお「嘔心瀝血」という成語に関して一言付け加えておく。この成語に類似した表現に、「嘔心吐胆」「嘔心抽腸」「嘔心滴血」などがある。中国は漢字の国である。これらは皆、修辭学で言うところの「誇張法」であって、我々は「誇張された字句に拘泥しない」（陳望道著「修辭学發凡」）態度で臨まなければならないことは言うまでもない。

3

「春晓」詩が日本人に愛好される大きな理由が、光明日報の2の文「この詩が忙しく勉強し仕ごとをした後の

春眠を惜しむ日本人の微妙な心理を表現していること」にあるという見解は、それほど的外れなものではないであらう。

ここで思い出されるのが、林興宅編著「芸術魅力的探尋」（四川人民出版社 1985年 成都）。この書物はたいへん面白い論文集である。それは、少々あいまいな言い方になるが、この国の文学論が往々にして、社会科学の様相を呈しがちであるのとちがって、この書物は文学そのものを説いているからである。さてこの書物の中に『超脱・寧靜的意趣——孟浩然[春晓]』と題する一文があり、「春晓」詩の特徴について鋭い分析を加えている。それによれば、「春晓」の詩は、我々を人間世界の「紛擾」からしばらくの間「超脱」させてくれる一服の「清靜剂」（精神安定剂）のような効用を持っているということであり、我々日本人の見解との間にそれほど大きな懸隔はないようだ。その点については2の文章（微妙な心理）が明示している通り、光明日報の筆者にとっても同断である。

そして日本人がこの詩を愛好する理由については、恐らく以上のような理解で十分である。重ねて言えば、光明日報の1の解釈は、蛇足なのである。

光明日報の筆者は、そもそも何を主張しようとしているのであろうか。光明日報の記事は、以下のような一節で結び取められている。

3. 東瀛朋友認為，春天是應該大有作為的季節，他們從『春晓』裏吸取了很大的精神力量，不貪春眠，全力競爭，不作『寂寞空庭春欲曉，梨花滿地不開門』（唐代詩人方平句）的懶漢。

（東海の友人は次のように考えている、春は大いになすべき季節であり、彼らは『春晓』の中から大きな精神力を吸い取り、春眠をむさぼらず、力一杯競い、『寂寞たる空庭 春は曉けん^あと欲し、梨花地に満ち門を開けず』（唐代の詩人・方平の句）という怠け者になるまい、と考えているのである。）

結論は明瞭である。日本人の勤勉さに対する称賛、この称賛をテコにして、自国民を激励すること、これがこの記事の筆者の目的である。そして敗戦後の日本の驚く

べき急速な経済的復興と繁栄は、日本国民の「嘔心瀝血」とも形容すべき勤勉さに支えられたものであり、「嘔心瀝血」を避け、「懶漢」である限り、中国の経済的發展はあり得ない、これがこの記事の眼目なのである。

孟浩然の文学的創作態度こそ経済的發展の基礎である。文学論から経済論へ、我々日本人で「春暁」詩からこのような連想をする人間は恐らく絶無であろう。これが我々を奇異に感じさせた理由の根底にあるものなのである。要するに記事の筆者の関心は、経済にあるのであって、文学にはないのである。

4

もっとも、中国古典文学の研究を仕事にしている私としては、3の文章中に引用されている劉方平の詩句に関して、彼のために一言弁護しておかなければならない。このままにしておく、彼がまるで「懶漢」の代表でもあるかのごとくに誤解されかねないからである。

「唐詩三百首」(巻8)に収録されている劉方平のこの詩の全文は次の通りである。詩題は「春怨」。

紗窓 日は落ち 漸く黄昏
金屋 人の涙痕を見る無し
寂寞たる空庭 春は晩れんと欲し
梨花 地に満ち 門を開けず

詩中の「金屋」は、次の故事にもとづいている。漢の武帝が皇太子であったとき、伯母の長公主は自分の娘である阿嬌(後の陳皇后)を彼の妃にすることを目論見いた。そしてあるとき、武帝に向かって、

問いて曰く、(阿嬌を)好むや否や。

帝曰く、若し阿嬌を得ば、当に金屋を以てこれを貯くべし。(「漢武故事」)

劉方平の「春怨」は、この逸話を借用し、皇帝の寵愛を失い、そのまま打捨てられてしまった孤独な宮女のあわれな一場景をとらえて詠じたものである。

このようにこの詩と「懶漢」とは本来、全く無縁なものである。その上にまた、実は原詩は「欲暁」(晩春の意)となっており、「欲暁」(明け方)ではない(「全唐詩」第4函第8冊も同じ)。「欲暁」では、晩春の光景「梨花

地に満」つと呼応しないし、落花の時節である晩春こそは、この詩の舞台背景にふさわしい。

5

次に二番目の問題、中国人特有の考え方について考えてみよう。

勤勉な国民である日本人は、文学作品に対して作品の創作過程を重視し、「春暁」詩に作者の「嘔心瀝血」の苦心を読み取るであろうという推論は、たいへん短絡した論理である。問題はこういう論理がなぜ生まれるのか、ということである。私は次のように推測する。

この記事を書いた筆者の志向の中には、極く単純化して言えば、以下のごとき文学観が潜んでいる。芸術作品には、創作者の生活体験や創作体験が如実に反映されており、作品の価値は、作者の実生活や創作活動における誠実な営み、記者の所謂「嘔心瀝血」の度合いに比例して高くなり、優れた価値ある作品、換言すれば読者に深い感動を与える作品は、この点において必ず著しいものがある。そして、これが最も大事な点なのだが、読者が作品から受ける感動の内容は、読者の実生活と直接に結び付いたものであり、読者の実生活に積極的に役立つものである。

かくて孟浩然の「春暁」を日本人が愛好するのは、孟浩然の創作過程における「嘔心瀝血」に、日本人自身の現実の姿を認めるからである、という論理が成り立つ訳である。

これは、いわば文学功利主義とでも呼べるものであるが、このような考え方が正しいかどうかの議論は、大問題であって、私の能力の許容範囲を遙かに越えていること、またこの小論の目的が光明日報の筆者の立論の方法を分析することにあるので、これ以上の論述はしない。ただ上述したとき考え方が、この記者の思考を有力に支配していることを考慮することによって初めて、前述したはなはだ奇異としか言いようのない見解が生まれてきた理由の説明が付く、と私は考える。

更に注意すべきは、上述した考え方が、単に光明日報の筆者一人の特別な現象ではなく、普遍的な思考として

中国人の中にある、ということである。

きわめて個人的な体験に過ぎないが、私が中国の武漢市にしばらく滞在していたときのことである。私はこの町で、日本語を教えておられる中国人の先生たちの知遇をかたじけなくした。十名近くいたこれらの先生の中で、日本の古典文学に関心を示された方は、しかしながら、わずかに一人だけであった。中国の古典を研究している私には、これは少し意外であった。

彼らはどうして、日本の古典に関心を持たないのであろうか。これはその時の私の率直な感想であったが、思うにそれは恐らく、日本語教師としての彼ら自身の現実生活にとって、古典文学など殆ど重要でないという意識が無自覚的に作用しているからであろう。

あるいは中には日本語教育の仕事に忙殺されて、古典をひもとく時間的余裕がない人がいるのかもしれない。あるいはまた、わたしが中国の古典文学を学んでいる人間であることを考慮されて、日本文学については言及されることを遠慮された、慎しみ深い人もおられたかもしれない。いずれにしても、事実は上述した通りである。

日本語の専門家として日本語に精通するため、彼らはそれこそ「嘔心瀝血」、日夜努力している。それは無条件に称賛されるべきことである。しかし、日本語を立派に聞き読み書くことができる彼らの中に、たとえ現実にはすぐ役立たなくとも、日本の古典研究にじっくり腰を据えて取り組み、その国の人間の声にゆっくり耳を傾むける人達が、もっと現れてもいいのではないか。言葉を称して「心声」と言ったのは、この国の人である（「言、心声也」揚雄（前53—18）「法言」『問神』卷第五）。「心声」は、長い歴史の積み重ねであって、そんなに容易に聞こえてくるものではないであろう。

け、彼の「心声」をじっくり聴こうではないか。

春眠 暁を覚えず
处处 啼鳥を聞く
夜来 風雨の声
花落つること知んぬ多少ぞ

1989. 9. 1 記

6

孟浩然是古来、「五言詩は、其の美を尽す」（王士源「孟浩然集序」）と高く評価されている詩人である。この筆を執っている現在、まだきびしい暑さの残っている初秋である。季節はずれのそしりを免れないけれども、我々はもう一度、「啼鳥」のさえずり、「風雨の声」に耳を傾

談話分析における主題

兼 沢 純 子

1

M.A.K.Halliday (1985) の枠組みによると、彼の機能文法の柱となるのは、三つのメタ機能である。観念的機能 (ideational function), 対人的機能 (interpersonal function), テクスト的機能 (textual function) の三つである。

観念的機能は、発話者の外界、もしくは内界の経験を言語化するもので、他動性 (transitivity) のシステムにより表される。対人的機能は、言語伝達の場において、言語使用者が果たす役割に関するもので、法 (Mood) システムにより表される。テクスト的機能は、言語におけるメッセージの伝達に関するもので、文を越えた談話、もしくはテクストの構成にかかわるもので、主題-題述 (Theme-Rheme), 結束作用 (Cohesion), 新旧情報などのシステムで表される。この三種類の機能があいまって、言語構造にあらわれた意味関係を示す。

この小論では、三番目のテクスト的機能における主題 (Theme) の問題を重点的に取り扱い、Halliday (1967,1985) の枠組みに沿いつつ、主題の再定義を行う。

また、Halliday の機能文法の上記の枠組みを使用して、小説の文体分析の可能性をさぐる。

2

主題 (Theme) という概念に対する定義は必ずしも研究者の間で一致していない。

もともと、主題は、プラーグ学派が、その機能論的展望 (Functional Sentence Perspective—以下 F S P) の中で導入した概念である。プラーグ学派と Halliday の主題についての定義を以下、概観しておく。

主題は、Mathesius により、以下のように定義されている。

(1) 与えられた状況から既知であるか、少なくとも明らかであるもので、そこから話し手が始めるもの。⁽¹⁾

Firbas は、主題を文内の伝達上のダイナミズム (Communicative Dynamism) の度合いの最も低いものであると規定した。言葉をかえて言うと、主題は文内のコミュニケーションの展開に一番寄与することの少ない要素である。コンテキスト (先行談話と談話の状況) 依存の既知情報は常に主題になるが、すべての主題が既知である必要はないとした。Firbas は主題を文の出発点とはしても、必ずしも文頭の位置にくるものとはしなかった。主題を構成する要素は、伝達されるべき情報の核 (core of information) がその上に建てられる土台 (foundation) となるものと考えた。主題を文頭の要素

と規定しないことで、主題を持たない、情報の核だけを持つ文の存在を可能とした。そして動詞のある文だけが、常に主題を持つとした。

Trávníček は、主題が発話の時点で話し手の心にあるという心理的主語 (psychological subject) をあらわすとした。

これらのプラーグ学派の主題観に対して、Halliday は主題を次のように定義する：

(2) ある特定の単位 (通例は節) におけるメッセージの出発点で、これからそのことに関して、話し手がメッセージを伝えようとするものである。⁽²⁾

Halliday は、主題は節の冒頭 (initial position) にくる要素と定義した。そして、節の残りの部分を題述 (Rheme) とした。

Halliday の定義に従うと、主題になる要素としては、通常、文頭 (節頭) にくる、平叙文の主語、命令文の定形動詞、Yes-No 疑問文の操作語 (be 動詞、have 動詞、助動詞)、Wh 疑問文の疑問詞がある。

(3) I hate dreams like that.

(4) Stop asking me questions.

(5) Are you awake?

(6) What are you doing with my dog?

(下線部が主題をあらわす要素)

これらの主題は、無標の主題 (unmarked theme) である。これに対して、通常は文頭の位置に出現しない要素が文頭に出て主題となることがある。

(7) Really good cocktails they made at that hotel.

(8) a. Joe his name is.

b. Rich I may be.

(9) Relaxation you call it!

(10) Leave him I couldn't.

これらの、文頭に出現した目的語(7)、補語(8)(9)、述部(10)

といった文法的機能をもつ表層構造にあらわれる要素は、有標の主題 (marked theme) で、文生産の時点において話し手の心にあったこと、強調、対比、既知性による先行談話とのつながりなどの理由で、通常は文中にある要素が前置されたもので、変形文法などで話題 (Topic) として扱われてきたものにあたる。⁽³⁾

このほかに、主題となるものとして、副詞類 (adverbial) の存在がある。⁽⁴⁾ここでは、Halliday とは、少し違った観点から副詞類が主題となるケースを検討する。⁽⁵⁾

時、場所をあらわす付加詞 (adjunct) が主題となるのは、

(11) In the doorway stood my brother.

(12) In the nursery the children were playing happily but noisily.

副詞類がその文中において、義務的なもので動詞との結びつきが強い場合(11)は、前置されると、倒置を伴うが、副詞類が随意的である場合(12)は、その要素が前置されても、倒置はともなわない。主題の有標性の点から考えると、(11)のような主題は、有標性が(12)の主題より高い。この付加詞の有標の主題は、時、場所などの“場面設定” (Scene-setter) の働きをもつ。まず、場面を設定することで、聞き手に、その後に続く情報が、その場面の中で起こるというオリエンテーションを与える。(12)では、子供部屋という場面設定がまず与えられて (主題)、次にそこで起こったこと (題述) が語られる。

付加詞には、その他に、観点、焦点化、強意詞、過程、話題などをあらわすものがあるが、それらの付加詞が主題となる一文頭にあらわれる一時も、同じように、聞き手に対するオリエンテーションとなる、場面もしくは枠組み設定の機能を持つ。次例では、“突然”にという枠組みの中で題述が展開している。

(13) Suddenly, I felt free.

文体分立詞 (style disjunct)、態度分立詞 (attitudinal disjunct) とよばれる要素が主題になることもある。

- (14) Personally, I don't approve of her.
- (15) Obviously, nobody expected us to be here today.

この場合も、話し手が、それ以降に述べる命題内容（この場合題述に当たる）に対して、どのような条件下で話すのか(14)、どのような見解を持っているのか(15)についてのオリエンテーションを、あらかじめ聞き手に与えておき、その枠内で情報を効率良く与える。有標性の度合いは、目的語、補語となる要素の主題に比べて低い。

共立詞 (conjunct) は、連結機能を主な働きとしている故に、事実上、文頭の位置に出現することがほとんどである。その意味で無標の主題にきわめて近い。

- (16) He doesn't need any money from us. On the contrary, we should be going to him for a loan.

(16)では、“前に言ったことの反対のことをこれから言うよ”というオリエンテーションが聞き手に与えられる。

否定の語が文頭に来る場合も、同じ原則に従っていて、聞き手に対して、まず否定というオリエンテーションを与える。

- (17) Never again will I make that mistake.
- (18) Rarely does crime pay so well as Mr. Jones seems to think.

無標の主題であっても、否定語が文頭にくるのも、同じ原則に従っているといえる。

- (19) No one has ever said anything to either of us.

非定形動詞であらわされる副詞類が文頭にくる場合も主題であり、広い意味の場面設定の機能を持つ。

- (20) When ripe, these apples will be delicious.

この文は“熟したらどうなるか”についてというオリエ

ンテーションが与えられている。

主題化 (thematization) は、普通は文中にある要素を文頭にもってくる操作をさしていると理解されているが、主題化は、必ずしも、そういった要素の前置の操作だけを指すのではなく、文生産の初めから、何等かの要素を文頭におく操作を指すといえる。その意味で、普通は文中にある、ある要素を文頭にもっていく操作は有標の主題化 (marked thematization) であり、平叙文の主語、Wh 疑問文の疑問詞、Yes-No 疑問文の操作語、命令文の定形動詞などで文が始められた時は、無標の主題化 (unmarked thematization) が行われたといえる。この場合は何を聞き手に求めているかという対人的機能を表現している。陳述、質問、命令といったオリエンテーションを与えているともいえる。副詞類が文頭にくる場合は、有標の主題化であるが、主題化の段階性においては、目的語、補語の主題化に比べて、無標の主題化寄りと思われる。また副詞類の中でも、主題化の有標性の段階があると思われる。変形文法において、話題化変形 (topicalization) として扱われているものは、有標度の高い有標の主題化を指している。

主題は文をどこから始めるか、どの視点 (観点) から始めるという談話を組み立てて行く戦略に関するもので、話し手により決定される。Halliday は主題を釘 (peg) という比喩を用いて、題述がそれらに引っ掛かって談話が進んで行くというように説明したが、これは、主題というものが、話し手が聞き手をどのような談話の方向に導いて行きたいかを示す標識、ブイのようなものであることをあらわしている。これを談話のオリエンテーションを与えるもの、方向指示器と言い換えても良い。談話を形成するとき、話し手が談話内の様々な要因を意識的、無意識的に考慮して、節のはじめの位置に何を持ってくるかによって、聞き手に対する談話の進め方を合図し、導いていくための標識の働きをするのが主題といってよい。従って、主題は談話の中で考えて行かなければならない。Halliday も、主題がテキスト全体の展開に関与すると言明している。また、プラーグ学派の Daneš も、一つの文の題述が次の文の主題となることや、同一の主題に異なる題述が続くことや、超主題

(Hyper-theme) が主題一題述を支配することなどにより、テキストが展開する“主題の発展” (thematic progression) の定式化をおこなっている。⁽⁶⁾

表層の文法構造上では、主題は節内の単位であるが、情報構造上は談話の単位ともいえる。そのため、節以上の単位における主題についても考える必要がある。複文において主節と従属節のどちらから文を始めるかという問題は、この節以上の単位の主題にかかわってくる。従属節から文が始まる場合は、その従属節が主題的性格を持っているといえる。

(21) If you don't like that teapot, give it away.

ここでは、“ティーポットが嫌いなら”という条件のもとで話しがはじまっている。

Halliday (1985) の用語で、従属の意味関係を示す投射 (projection) という伝達、意見、信念といった概念をあらわす、He said, I think, I believe, などの節も主題と考えることができる。

(22) I don't believe that pudding ever will be cooked.

(22)の主題分析を Halliday (1985) の分析とならべて表記しておく。

(23)	I	don't believe	that pudding	ever will be cooked.
a.	Theme	Rheme	Theme	Rheme
b.	interpersonal (modal)		Topical	
	Theme			Rheme

Halliday (1985)

(24)	I don't believe	that pudding	ever will be cooked.
	Theme		Rheme
		Theme	Rheme

Halliday の(23)aの分析は文字通りの解釈で、それぞれの節の中で主題一題述に分けている。(23)

bの分析では、文法的隠喩 (grammatical metaphor) の解釈で、I don't believe that pudding までを主題とし、残りを題述としている。さらにその主題の中で I don't believe の部分を、話し手の態度をあらわす対人的機能とし、that pudding をトピック的主题としている。Halliday は文字通りの解釈と、文法的隠喩の解釈の両者を必要とするとしている。⁽⁷⁾

それに対して、(24)の私の採用した分析では、I don't believe を主題、それ以外を題述とした。そして、この主題一題述それぞれに主題を設定することはしないで、題述だけに主題を設定する。話し手の戦略として、まず“私が信じていないことについて、これから話すよ。”と談話をはじめ、その次に“プディングについてだけ”というように話しを進めて行くと思える。この節としての主題はちょうど副詞類の主題と同じような働きをする。⁽⁸⁾

3

主題は、文をどういう形で提示するかという、伝達上の第一の戦略である。話し手が、伝えようとするメッセージを、一番効率のよい伝達が達せられるように、話し手による聞き手の理解の程度の査定や、先行談話、発話の場面のコクテキスト、共有の知識などを考慮にいたした上で、話し手が決定するものである。

ここで主題を私なりに再定義しておく。

(25)主題は文頭の要素で、情報としての文の出発点であり、題述に対するオリエンテーションを与える機能を持ち、談話の進む方向づけをする。

主題を文頭の要素とした場合に、文字によるか音声によるかのいずれかの形式をとるにせよ、どういう統語形式をとってあらわれるかということに

なる。その要素が、どのような意味内容を持っているにせよ、実際に表層構造で、どのような形をとってあらわれるかが問題となる。文頭の要素と規定した主題が、表層構造において、統語的に、単一語である必要はない。統語的に、節内では、ある意味内容をあらわすことのできる単一の構成素（名詞句、副詞類）で成り立っていると考えられる。さらに、節を越えた単位（文）の主題の場合は、構成素以上の単位、節でさえ主題になり得る。意味的にひとつの要素となっていればよい。この小論では、詳しくふれる余裕はないが、文学作品などの分析の問題ともなれば、文を越えた単位の主題というものの可能性も考えられる。

純粹に形式的な統語構造を取り扱い、分析対象も文を越えない変形文法の立場とは異なり、伝達的能力（communicative competence）を扱う機能文法の分析では、文を越える談話を取り扱う。また節（文）を論じるときも、独立した存在としてではなく、談話の中の一部として分析するのは勿論、談話外の要素、その言語を使用する社会が共有する文化、意識といったものも考慮に入れる必要がある。人間が言語使用者であり、その人間が社会的な存在であるかぎりにおいて、言語の社会的側面というものを無視することはできない。実際に使用される言語は、理想化された真空状態にあるものではなくて、なんらかの言語外の圧力を受けている。以上のような点から、形式的統語論にくらべて、分析に多少の揺れがみられる。また、分析の基盤となるものも、純粹に統語的なものばかりでなく、言語使用者としての人間の持つ常識—これには言語以外のものも含まれる—が大きな役割を果たすが、これを定式化することには多くの困難がともなうと思われる。

話し手は、ある意味内容を伝達するために、それに最もふさわしい言語形式を選択する。それは聞き手に対して最も効果的に伝達される言語形式といえる。そのために、話し手は聞き手に対してどの程度、話し手の希望する伝達が達成されているかを査定し、もし不足ならば、修正を加えていって、談話の流れをなめらかにしようとする。そのひとつの戦略として、主題化が行われる。ここでいう主題化とは、文の要素の前置に見られるような

有標の主題化ではなく、無標の主題化、平叙文の主語や疑問文の Wh 要素、Yes-No 疑問文の操作語や命令文の定形動詞などが文頭にくるものも含まれる。談話の流れを効率的にすすめ、情報伝達の効果をあげるための特別な動機（強調、対比、既知性による談話のつながりなど）があるときは、有標の主題化が選択され、そうでない場合は無標の主題化が選択される。いずれの場合も、主題は談話の方向づけとしての“～について”という機能を持つ。

書き言葉にせよ、話し言葉にせよ、主題の問題はいずれも何から始めるかという戦略の問題になる。発話の戦略としての主題は話し手主導であり、それを受けて、聞き手は発話理解のてがかりとして主題を利用する。したがって、主題を研究するときには、発話の戦略としての、文を生成する談話構成のための主題の側面と、談話、文を理解、分析する手段としての主題の両方の側面を考慮に入れなければならない。

4

最後に、機能文法の枠組みを用いた、文学作品（小説）の文体分析の可能性について、簡単にふれておく。

機能文法の観点からの小説の文体分析の方法論として Halliday の三つのメタ機能にもとづく、以下のような取り組み方が考えられる。いずれも、他の可能性があるにもかかわらず、ある要素をテキストにおいて、選択した要因をさぐり、その選択により達成された効果があるかを求める。ここでは文体は作者による選択の産物としてとらえられる。

1. 観念的機能

語彙の連鎖による分析—小説中で、どのような語が選択されているか。同じ語、関連のある語の連鎖により、どのような小説上の効果があげられているかを検討する。

他動性による分析—Halliday の機能文法の枠組みの中の、観念的機能に属するもので、節が表す意味関係を、過程（process）とその関与者（participant）と状況（circumstance）という形で表す。過程には行為、心的

過程、関係があり、関与者には、動作主、受益主などの機能がある。状況は時間、場所、様態などに関する機能をもつ。作者がある意味関係を表現するのに、他動性のシステムにおいて、どの過程、関与者をあらわす語を選択したかをさぐる。そして、その他動性システムの選択の背後にある要因と、その選択が小説上でどういう効果を持つかを検討する。

2. 対人的機能

法性による分析—小説における対人的機能には二種類ある。一つは、小説の中の登場人物間の対人的機能、もう一つは、作者と読者の間の対人的機能である。いずれの場合にも、勿論、それを操作するのは作者である。作中人物間の対人的機能を分析することにより、作中人物相互の関係をさぐることができる。また、作者と読者間の対人的機能—作者のコメントとして地の文にあらわれている—を分析することで、作者が読者に対して、なにを要求しているかを見いだすことができる。

3. テクスト的機能

結束作用による分析—代名詞、冠詞、指示詞などによる照応表現の選択に関する分析。他動性の選択が原則として、節を越えないのに対して、この結束作用の選択は、節を越えた談話（テキスト）と深いかわりを持つ。

主題による分析—主題を分析することで、テキストの流れを追っていき、作者が読者に対して、どの方向に導いていきたいと思っているのか、また、主題によって、読者にたいして、どのような視点を要請しているのかをさぐる。主題の選択は作者のテキスト構成の戦略の手段であり、ある主題を選択することは、作品全体の意図に添った効果を上げる働きをし、また、文を越えた談話のつながりを円滑にして、伝達の効果を上げる働きをもつ。また一方では、主題は同時に読者に対するテキスト理解のためのガイドポストとして働き、同時に読者への視点の移動を要請する標識であると考えられる。主題は必ずしも、一番重要なもの、作者が一番言いたかったこととは限らず、ただ有標の主題のときに、その可能性が高いと思われる。⁽⁹⁾

この三つのメタ機能が、作品分析の時に、それぞれ独立した別個のものとして働くわけではなく、お互いに影響しあうことを忘れてはならない。

短い例で、この分析の実例を示す。

(26) John and Mary stole a toy from my son. Their mother told them to return the toy, but they said it was theirs.

(26)において、第一文の文頭の要素—この場合は主語、John and Mary—は、観念的機能では、動作主を示し、対人的機能では、この文が陳述であることを表し、テキスト的機能では（無標の）主題であることを示している。他動性のシステムでは、stoleは肉体的過程（material process）を示し、さらにもう一つの関与者、a toyは目標（goal）をあらわす。from my sonは場所の状況をあらわしている。第二文の主題であるtheir motherには、前の文の主題との照応関係を示すtheirがあり、前の文との結束が達成されている。同様に、them, they, theirs, itという代用形が結束作用により、テキストを構築に寄与している。また、the toyの定冠詞も同じ機能を持つ。主題のつながりとしては、第一文の主題と第二文の主題はtheirの働きでなめらかにつながり、第二文の無標の主題化がテキストの展開にとって好ましいものであることがわかる。視点の移動もなめらかである。

機能文法の枠組みによる小説の分析としては、すでにHalliday自身がHalliday（1973）でWilliam Goldingの“The Inheritors”を題材として、他動性を中心とした分析をおこなっている。ハリデーの立場は、文学作品の文体は、作品全体の意味関係をあらわすために作者によって行われた言語的な選択であるとする。また、Hasan（1988）も三つの機能の枠組みを用いて詩の分析を行っている。

小説も日常言語と同じく、言語という手段で生産され、伝達されるものであるから、小説に対して言語分析を行うのは妥当なことと思われる。小説が伝えようとする内容、テーマが読者の目にふれるのは、表層にあらわれた言語を使用した表現形式による。その時に、その内容を

伝達するのに、いくつかある可能な表現形式の中から、ある特定の形式（文体）が選択される。意識的にせよ、無意識的にせよ、作者による選択がおこなわれている。その選択により、どういう効果があげられるか、また、その選択の背後にどのような理由があるかをさぐる事が、文体研究のひとつの方法になると思われる。

注

- (1)that which is known or at least obvious in the given situation and from which the speaker proceeds
Davidse(1987) Mathesius,V 1939 "O tak zvaném akutualnim členění větném", SaS 5.
- (2)The theme is being talked about,the point of departure as a message. Halliday(1967)
- (3)有標の主題化の要因については、兼沢（1982）参照。
- (4)副詞類の下位分類については関しては、Quirk,R. et al. (1972), クワーク&グリーンバウム（1973）に従った。
- (5)Hallidayによれば、分立詞、共立詞の主題は接続詞と共に、非認知的主題の一つである発話機能に属する法的付加詞であるとして、認知的主題（主語、目的語、補語、付加詞）とは別な範疇に属するとしている。したがって、二つ以上の異なる範疇に属する主題—複合主題（multiple theme）が文頭にあらわれることも可能であるとしている。

On the other hand	maybe	on a weekday	it would be less crowded.
conjunctive	modal	topical	
textual	interpersonal		
Theme			Rheme

Halliday (1985)

- (6)Daneš は、統語に対する三つのアプローチ—文の意味構造レベル、文の文法構造レベル、発話の構成レベル—を用いた。伝達に属する発話の構成レベルの中で、Theme—Transition—Rhemeを扱っている。
- (7)that,whenなどの節の接続詞は、節を越えた単位をつなぐ談話（テキスト）的機能を有する主題といえる。したがって、認知的意味をもつトピックの主題にはふくまれないことになる。
- (8)複文の主題の問題は、まだ十分に説明されたとはいえず、埋め込み文、分裂文など、まだ解決しなければならない問題がある。また投射関係以外の従属関係における各節内の主題設定の問題も決定的な解答が得られていない。
- (9)Fowler（1986）では、主題化を内容の最も重要な部分に注意をひきつけるテキスト構成であるとし、主題化の方法としては文頭にある要素をおくという操作以外にもあるとしている。
- (10)用例は Quirk et al. (1972), クワーク&グリーンバウム（1973）から採った。ただし、(21), (22)はHalliday（1985）。

参考文献

- Birch,D & M.O'Toole(eds) 1988 Functions of Style, Pinter Publishers.
- Daneš,F. 1974 'Functional sentence perspective and the organization of the text' in Daneš(ed) Papers on Functional Sentence Perspective, Academia.
- Davidse,K 1987 Halliday's Functional Grammar, in Dirven & Fried(eds)(1987 : 39-79)
- Dirven,R. & Fried V. 1987 Functionalism in Linguistics, John Benjamins.
- Firbas,J. 1987 On the Theme in Functional Sentence Perspective, in Dirven & Fried(eds)(1987 : 137-156).
- Fowler,R. 1986 Linguistic Criticism, Oxford University Press.
- Halliday,M.A.K. 1967 'Notes on transitivity and theme in English part II' Journal of Linguistics,3.
- 1973 Explorations in the Functions of Language, Edward Arnold
- 1985 An Introduction to Functional Grammar, Edward Arnold.
- Hasan,R. 1988 'The analysis of one poem : theoretical issues in practice', in Birch & O'Toole(eds)(1988 : 45-73).
- 兼沢純子. 1982 Some Factors concerning Marked Thematisation, Corpus no.14.
- Quirk,R.,S.Greenbaum.,G.Leech.,& J.Svartvik. 1972 A Grammar of Contemporary English, Longman.
- クワーク.R & S. グリーンバウム 1973 現代英語文法 大学編. 紀伊國屋書店

マルブランシュの『道徳論』における御秩序について

依 田 義 右

I 秩序と無秩序

この小論において、われわれは、マルブランシュの『道徳論』^① (*Traité de Morale* 1684) における、御秩序 (l'Ordre) という、一般に聞き慣れない思想の何たるかを、調べようとしている。この書を取りあげる理由は、言うまでもなく、この書で、マルブランシュが、御秩序について、従ってまた、一般に秩序について、最も内容豊かに且鮮明に語っているからである。では、何故、とりわけこの書において、御秩序が多く語られるのであろうか。あらためて言うまでもなく、御秩序の問題が、帰するところ人倫の問題に収束するからに他ならない。

ところで、「秩序」とは、何に対する秩序であろうか。もちろん、「無秩序」(désordres) に対置されるそれである。それでは、無秩序とは何であろうか。これについては、すでに、主著『真理の探究』^② (*Recherche de la Vérité*) で取り扱われている。そこでは、無秩序が、感覚機能 (sens) の誤謬等々^③として、現実に露呈していることが詳述されている。

さて、ここで当然問題になるのが、そういった無秩序の因である。明らかに、この因は、原罪 (péché originel) である。すなわち、われわれ人間の魂が、原罪以後、それまで保持しつづけてきた、身体へのコントロールを失い、逆に身体に囚われるようになったという悲しむべき事態が考えられている。そこには、後述するとき神の

実体たる御秩序に一致することによって、秩序性を与り、このことによって、原罪以前の秩序性を回復しようとする意図が、ありありと見受けられる。

II 御秩序と神

ところで、神は御秩序 (l'Ordre) といわれる。また、神は、御真理 (la Vérité) ともいわれる。けれども、言うまでもなく、決して、神が二つあるというわけではない。御秩序も御真理も、同じ一なる神の実体 (Divine substance) に他ならない。つまり、神の叡知の実体^④ (la substance intelligible) に他ならない。ということは、御言葉 (御言) (le Verbe) ということであり、マルブランシュが最も好んで用いる表現では、普遍的御理性 (la Raison universelle) [つまりラテン語で, ratio, ギリシア語で λόγος] のことである。従ってまた、神の御知恵^⑤ (la Sagesse) ともされ、また、神の御法^⑥ (la Loi) ともいわれるのである。

では、何故、神という同一の実体に二つの名称すなわち御秩序と御真理が区別されるのであろうか。それは、われわれの側で、神の在り方を分けて考えているからに他ならない。すなわち、まず、御真理は、われわれにとって、真・偽にかかわる模範^⑦ (modèle) であるのに対して、御秩序は、正・不正にかかわる模範的なものである。しかし、このことは、単に、われわれ人間にとってのみ、模範的な対象であるに留まらず、天使や神自らすらも含

む全ての知性的存在 (intelligences) にとってもそのようなのである^⑧。ただし、注意すべきは、神自身は、本質上、真^⑨であり、本質上、正しいということである。

いずれにせよ、御真理が、神が思惟をはたらかせる根源であるのと同じように、また、御秩序は、神が意志をはたらかせる根源となっているのである^⑩。従って、「神は、御秩序に従ってしか欲し〔意志し〕ない」といわれているのである。つまり、同じ神の実体たる御言葉が、神の知性の根拠であると同時に、また、神の意志の根拠〔拠り所又は動機〕でもあるのである。

Ⅲ 御秩序の実質

さて、御言葉に他ならないところの御秩序は、すべての知性的存在の対象であった。それでは、御秩序そのものがそれらの対象であるか。そうではない。対象は、いうまでもなく、御秩序に、つまり、御言葉のうち可能的に無限に含まれているイデ (idées) に他ならない。それでは、かかる叡知的イデ (idées intelligibles) そのものが、すべての知性存在が、御秩序において対象とするものであろうか。そうではない。個々のイデ (idée) と別のイデとの間の関係 (rapport) ^⑪こそが、それである。

まず、御真理が、同じ神の御言葉でありながら、「大きさの関係」 (les rapports de grandeur) であるのに対して、御秩序は、「完全性の関係」 (les rapports de perfection) ^⑫として表現される。換言すれば、同一の神の実体たる御言葉が、御真理即ち、大きさの實在的 (réels)、不可變的 (immuables)、必然的 (nécessaires) 関係であるとともに、御秩序つまり完全性の實在的、不可變的、必然的関係なのである。

ところで、われわれも、神すらもみる (contempler または voir) これらの「大きさの関係」すなわち「永遠の真理」 (les vérités éternelles) すなわち「思弁的真理」 (les vérités spéculatives) の具体的事例としての関係は次のようなものである。「2の2倍は4である」「同一の底辺をもち、同じ〔二つの〕平行線の内にある三角形〔の面積〕は等しい」^⑬等があげられる。

これに対して、われわれも、神も、み (contempler)、

見出し (découvrir) うる「完全性の関係」すなわち「実践的真理」 (les vérités pratiques) または、「実践の真理」 (les vérités de pratique) の具体例として、以下のごときものが好んであげられる。すなわち、「獣は、石より尊敬されるべきであるが、人間よりは尊敬されるべきではない。」「御者は、馬より尊敬されるべきである。」「石自体は、ハエまたは有機体の最も小さいものよりも尊敬されるべきである。」等であり^⑭、また、「富めることよりも、権力をもつことよりも、征服することよりも、正しいことの方がはるかによいことである。」^⑮等である。

前にも少し触れたように、この「完全性の関係」こそが、御秩序または不可變な御秩序 (l'Ordre immuable) に他ならない。この御秩序にこそ、神は、自らがはたらくとき諮る。その上、この御秩序は、上記のその具体的事例等より推し量りうるごとく、人間だけでなく、他のすべての知性的存在の尊敬 (l'estime) や愛 (l'amour) をも規正 (régler) する。

Ⅳ 御秩序と法

まさにその意味でこそ、御秩序はまた諸法 (les lois) ^⑯とか、また、御法 (la Loi) ともよばれる。つまり、神にとって、御秩序は自らを律するための御法 (sa Loi) ^⑰なのである。つまり、「神のはたらき方を規正する」^⑱ところの法なのである。しかし、決して神以外の何ものかが、神にとっての法となるというのではない。神自身たる御言葉であり、永遠の知恵 (la Sagesse éternelle) すなわち御理性 (la Raison) がそういわれる。こういうわけで、「完全性の関係」が、諸真理 (vérités) であるとともに、諸法 (lois) ともいわれたのである。

しかし、何故、わざわざ「御法」とよびかえられているのであろうか。明らかに、そこには、律法 (la Loi [Moïse]) が意識されている。いわく、「不可變な御秩序は、神のうちにある。それは、われわれのうちに絶えず刻印されている。それは、消し難い文字で書かれた法である」^⑲と。しかし、わざわざ法なる語が用いられるのは、それだけの理由からではない。まさに、ありとあらゆる物理的諸法則や、われわれの生の営みと不可分のあ

りとあらゆる法、法律の根源が、御秩序たる御法においてみられているのである。まさしく、御法は、すべての知性的存在にとって、彼らを規正する「法」の意味を有している。従って、われわれは、ここで、とりわけ知性的存在の一つたる人間と御秩序の間の関係の詳細な考察に向わねばならない。

V 御秩序と人間

(1) 御秩序と知性的存在としての人間

御秩序すなわち御理性は、神を含むすべての知性的存在の模範であるが、とりわけ、われわれ人間は、これに諮ることをしない限り、理性的 (raisonnable) に思惟することすらかなわないのである。^①ところで、これほど重要な御秩序は、われわれ人間によって知られるのであろうか。あらためていうまでもなく、われわれは、それを知りうる。しかし、御秩序が、われわれによって知られるのは、きわめて間接的な仕方である。^②従って、御秩序は、「漠然と」^③発見しうるといわれもする。

それでは、「漠然と」知られるとは、いかなることか。それは、間接的に、すなわち、事実在即して知られるということである。つまり、神は、すべての被造物を愛することにはちがいない。しかしながら、その愛の強さは、被造物によって異なる。神は、そのように被造物を創造した。事実、われわれ被造物のうち的一方が、他方よりも、ずっと完全 (plus parfaite) であり、ずっと尊重すべきであり (plus estimable)、ずっと愛すべきである (plus aimable) ということを知っている。^④こういう事実在即してこそ、御秩序は、われわれに知られているのである。

このように、確かに、不可変の御秩序すなわち諸精神の不可侵の法 (la loi inviolable des esprits) は、われわれに間接的に知られるといわれるし、また、「人間の心に刻みつけられている」とか、「われわれのうちに住いする」^⑦とかいわれるけれども、しかしながら、この御秩序をみつけることは、実際は、きわめて困難である。その困難さは、「天上に昇り、また地獄に下ること」に喩えられるほどである。それほどまでに、御秩序は、われわれに、「近づき難い」^⑨のである。

それでは、何故、われわれは、御秩序を間接的にしか、漠然としか知りえないのであろうか。いうまでもなく、われわれの身体性が妨害しているからである。詳細に示せば、感覚機能 (sens)、想像力 (imagination)、情念 (passions) が、われわれの魂 (l'âme) を「つねに外へと分散」^⑩させるからである。それゆえにこそ、御秩序が、われわれを正さ (réformer) なければならないのである。^⑪しかし、注意すべきは、われわれが、御秩序に諮るといっても、決して御秩序をわれわれとは別の所に存在すると思つて、われわれの外へ注意を向けたいけないということである。それこそ、忌避さるべき精神の分散を引き起す。御秩序が「刻みつけられた」われわれの魂のうちこそ向かわなければならない。ということは、「自ら自身に諮る」^⑫以外にわれわれに残されている通路はないのである。

それでは、御秩序を認識する仕方は、どのようなものであろうか。この仕方は、実は、「明白なイデア」 (idées claires) と「内部感覚」 (sentiments intérieurs) [または、単に「感覚」 (sentiments)] とが入れ子になったものである。従って分けて考えてみる必要がある。

さて、確かに、誰もが、富めることよりも、正しいことが、善いことであることを知っている。けれども、子供や無知なる人には、富めることに、不正や悪が伴うときに、その反対として、正しいことが善であることを知るというプロセスを踏むことがほとんどである。しかし、この知識は、彼らの努力等によって可能となったわけではない。いうまでもなく、何ものかに照らされなければ不可能である。しかり、御秩序といういわば御光 (la Lumière) に照らされたのである。にもかかわらず、注意すべきは、御秩序は、常に彼らを照らすわけではないということである。

この点が一層明らかにされるためには、二つのアスペクトで見られなければならない。正確にいえば、イデア (idées) と感覚 (sentiments) という、二つのアスペクトでの、御秩序の認識の可能性が確認されなければならない。

御秩序の第一のアスペクトは、「思弁的に、正確にいえば、それが完全性の関係を含むものとして解された秩

⑭であり、これは、精神 (esprit) を「照らす」(éclairer) ことができる。これは、イデの道による御秩序認識を可能にするといえよう。第二のアスペクトは、「神の法として、すべての霊の法として考察された、正確にいうと、それが法の力をもつものとして考察された秩序」^⑮である。何故このようにいわれるのか。いうまでもなく、被造物が愛されるべき強さに応じて愛されることを、他ならぬ神が愛し且欲するからである。従って、換言すれば、「魂のすべての動きの自然的、必然的根源にして規則としての秩序」^⑯ということである。これが、精神をゆり動かし (ébranler)、触れ動かし (toucher)、貫き通し (pénétrer)、納得させる (convaincre) ののである。これは、いわば、感覚 (sentiments) の道による御秩序認識を提供する。これは、明らかに、後に触れるであろう神の御秩序への愛 (amour) に基づいている。というのも、感覚を通じて人間に知らせてやることの方がずっと確実だからである。

(2) 不可変な御秩序と自然の秩序

ところで、人間の徳 (vertu) または完全さ (perfection) はいかにして獲得しうるであろうか。この徳をうるためには、なによりもまず、不可変な御秩序 (l'Ondre immuable) すなわち、正義の御秩序^⑰ (l'Ondre de la justice) に服従 (soumission, obéissance) しなければならない。徳は、自然の秩序 (l'Ordre de la nature) に服従しては得ることはできないのである。では、御秩序に服従することは、具体的にはいかに振舞えばよいのであろうか。殊更声高に言うまでもなく、御秩序に服従するということは、御秩序を愛するということでもある。また御秩序を認識することでもある^⑱。御秩序に服従するということが、或る箇所、御秩序に一致 (conformité) するといわれるのも、そうした愛や認識での神との一致、同化と連なっていることは明らかである^⑲。というのも、御秩序すなわち神の御法 (la Loi Divine) は、あらゆる意味で、徳そのものだからである^⑳。

しかし、御秩序への服従ということについては注意が必要である。われわれは、決して、これを、神への闇雲な服従と取り違えてはいけない。マルブランシュは、勿

論、神が全能たることを否定しない。とはいえ、神の全能への無闇な服従は慎むべきである。というのも、神の全能への服従は、後述するごとく神の無能性を際立たせることを助長するのみならず、神が、人間のかかるとに目をつけることができるのにそうしなかった等の理由をばつきりと説明できないことになろうからである^㉑。

従ってまた、神の意志〔決定〕(décrets) に無闇に服従してもいけない。この服従も、神の能力の場合と同様に、神の理性の、意志に対する優位を説くマルブランシュにとっては、避けるべきことであり、決して有徳の行為ではないのである。ましてや自然 (la nature) などという、近世に用いられる、神に汎神論的に重ねられた概念に服従することは、決して有徳 (vertueux) とはいわれえない。神の能力や意志への服従にしろ、決して徳 (vertu) ではなくて、むしろ必然 (nécessité) といわなければならない。

ところで、神の御言葉である御真理が、われわれが誤謬を避けるべきことを教えることは言う迄もない。しかし、同じ御言葉たる御秩序は、罪 (péché) を避けるべしと教える。これは、すでに触れた、正か不正かを教えることと連なっている。それゆえにこそ、御秩序は、すべての知性的存在に共通な善 (un bien commune) とよばれもするのである。

しかし、神自らの行いはどうであろうか。神は、動・植物の奇型を生み出すではないか。なるほど、神自身は、御秩序に反しているようにみえる。確かに、神は、「秩序に反した結果を生み出す」^㉒つまり、「しばしば御秩序に反してはたらく」^㉓。けれども、これは、決して、神の無能性〔とりわけ能力を重視しすぎる者にとっては〕を示すのではない。そうではなくて、これは、神が、「自らの意図を実行する仕方の単純性 (simplicité)」^㉔によることなのである。換言すれば、これは、むしろ、神の知恵を示しているのである。

とはいえ、雨が降り、風が吹き、地が乾くごとき、「自然の秩序」を考慮に入れずに、われわれは、われわれの生を営みうるであろうか。否である。やはり考慮に入れなければならない。しかし、決して自然の秩序に服従してはならない。しかも、自然の秩序を考慮に入れる

ことが許される時、許すのは、いうまでもなく、あくまで、「不可変且必然的な御秩序」²⁷に他ならない。それ故、自然の秩序に服従することは、古代の「ギリシアの賢者やストア学徒ら」にまかせておこう。われわれは御秩序に従おう。こう、マルブランシュは、言い切り、そして奨める。それにしても、古代の哲学者たちは、何故、自然に、また、自然の秩序に従うようなことに立ち至ったのか。マルブランシュは力強く答える。「彼らが、神の行為の単純性や不可変性について無知であった」²⁸からであると。ともかく、不可変な御秩序に服従しなければならない。服従しないということは、神の威厳を傷つけることに他ならない。

(3)御秩序への愛

(A)神による御秩序への愛

ところで、神は、自らの御言葉に他ならない御秩序をこの上なく愛する。御秩序への愛 (l'amour de l'Ordre) は、なによりもまず神によってなされる。つまり、神は、普遍的御理性、知恵に他ならないところの自らの実体をこよなく愛する。しかも、神は、自らの愛 (amour) や、動き (mouvement) に似た愛や動きを、つねに、われわれに伝えている。それゆえ、前にも触れたように、感覚 (sentiments) を通じて、間接的にはあるが、われわれは御秩序を知りうるのである。

それでは、何故、神は、かくも「打ち勝ち難く」²⁹御秩序を愛するのであろうか。それは、まさしく、「すべての無秩序を罰」³⁰せんがためである。例えば、世に生まれる子供らは、皆罪人であり、皆、神の怒り (la colère) の対象となる。何故なら、神は御秩序を愛するゆえに、子供らの心が両親から受け継いだ素質、すなわち身体に向い、乱れているという素質を正そうとするからに他ならない。その上、神は、善よりも悪の方に傾きやすい人々や、現実に放蕩している者たちに、決して、天国を与えない。というのも、神は、御秩序を愛するゆえに、天国を与えないのだからである。³¹

(B)人間による御秩序への愛

(イ)御秩序への愛と徳及び義務

さて、いうまでもなく、われわれ人間も、御秩序を愛

する。この愛は、われわれにとって、単に、道徳的な徳 (vertus Morales) のうちの主要なものであるのみならず、唯一の (unique)、根源的 (mère)、根本的 (fondamental)、普遍的 (universel) 徳である。この徳によって、はじめて、精神の習慣 (habitudes) や傾向性 (dispositions) は、有徳な (vertueuses) ものとなりゆくのである。³²

しかし、われわれのなす、御秩序への愛は、また、われわれの義務 (devoirs) のうちの主要な義務 (devoir principal) である。従って、この義務への愛こそが、また、根源的、根本的普遍的徳といわれもする。³³それ故、神は、この義務を目的として、われわれを創造したともいわれうる。³⁴要するに、御秩序すなわち普遍的御理性への愛こそが、われわれを正しくし、且また完全にするのであり、われわれをいつか幸福にするであろう徳をもたらすのである。というのも、われわれは、御秩序を愛することによって、神の完全性を与るからである。³⁵

従って、マルブランシュは言いたいのである。よく人々は、神を愛するというけれども、御秩序を、どんなときでも愛するということをしないでにおいて、どうして神を愛したことになろうか。御秩序を愛さぬ限り、神を愛することも、認識することすらも不可能であろうと。それ故、愛したり、尊敬したりする対象そのものは、当然、完全性 (perfection) を有していなければならない。そういう意味で、完全性を内に含む不可変な御秩序へのわれわれの愛は、具体的にいえば、御秩序への、後述するような、さまざまな愛に他ならぬことになるのである。³⁶

(ロ)御秩序への愛と自己愛

さて、石よりも獣が、獣よりも人間が、尊重されるべきである、馬よりも御者が尊敬されるべきである等々という完全性の関係をみる者は、普遍的御理性に諮っているのである。この態度こそ、神が打ち勝ち難く愛する法 (Loi) に従う態度であり、自分の愛 (son amour) を、これらの関係に合わせて規正する (régler) 態度である。こういう態度をとる人は、まさしく、神が認識するものを認識し (connaître)、神が愛するものを愛する (aimer) のである。そういう仕方で、かかる人は、神にできうる限り「似ている」(semblable) ののである。³⁷ともかく、わ

れわれは、決して、われわれ自身でわれわれの愛の原理ではないのである。⁴²

しかしながら、たとえ自らの行為や法の制定を恣にする君主といえども、人間よりも獣を、獣よりも石を尊重したり、馬を御者より愛したりするならば、彼は、自分が判断するように判断するよう導くところの個別的理性 (la raison particulière) しか、みていないのである。従って、一般に、かかる個別的理性にしか従わない者の有する愛は、自分が愛するものを愛するよう導くところの自己愛 (l'amour propre) に他ならない。⁴³

このように、自己愛または肉的労力 (concupiscence) は、御秩序への愛と相容れない。否、御秩序への愛に真向から反対し、抵抗していると言っても過言ではない。とはいえ、御秩序への愛は、自己愛が抵抗している当所を除けば、至る所を支配している。それ故にこそ、徳は、不可変な御秩序への支配的愛 (un amour dominant) にありといわれもするのである。そういう意味で、自己愛は、御秩序への愛を、決して、「無化し」(anéantir) えないのである。⁴⁴ だからといって、われわれは何もしないでよい、というのではない。われわれは、自己愛によって、御秩序への愛が、「弱まり、または、乱れてゆく」(s'affaiblir ou se corrompre) のを防ぐため、御秩序への愛を強める (fortifier) よう努力しなければならない。まさしく、われわれは、死ぬまで、自己愛または肉的労力を破壊するように努力しなければならない。⁴⁵ このような努力は、前にも少し触れたように、自分自身を省み内面的真理 (vérité intérieure) の声を聴くことによって成就しよう。

しかしながら、自己愛を有さぬような人間 (罪人や異教徒たちを含めて) はこの世にいるであろうか。いるわけがない。すべての人間が自己愛を有している。マルブランシュもそう認めている。⁴⁶

とはいえ、自己愛は、決して、それ自体で、取り立てて悪いわけではない。換言すれば、「自己愛すなわち幸福でありたいという願望は、徳 (vertu) でも、悪徳 (vice) でもない。」そういう意味で、われわれは、自己愛の動きを、差し止めることはできない。だから、御秩序たる御法に基いて、自己愛を規正せよとされるのである。従

って、また、自己愛が、徳の自然的動機 (le motif naturel) ともいわれうるのである。⁴⁷

従って、自らを導くために十分な光を有さぬ人たちでも、徳をうることができる。何故なら、感覚 (sentiments) という恩恵 (grâce) または、先行的歡喜 (la délectation prévenante) が、光を補充してくれるからである。しかし、注意されるべきは、正しくは、自分自身を、この上なく省み、自分の感覚機能、想像力、情念を沈黙させて、内面的真理の声を聴く人たちのみが、最も堅固な意味で、有徳であることを忘れてはならない。さらに、また、信仰よりも、御理性すなわち御秩序を根源とするところの、つまり、感覚よりも、光を根源とする御秩序への愛は、自己愛は言うに及ばず、他のいかなる愛よりも、はるかに堅固で、受けるに値する、尊敬すべき愛であることを忘れてはならない。⁴⁸ まさしく、こういう確信は、人間は、誰であれ、たとえ墮落していても、本性上、御秩序への愛を有しているという信念によって、つき動かされているのである。それ故、かかる愛は習慣的愛 (un amour habituel) といわれもするのである。しかし、自己愛は、御秩序に従う動機たる限り利益あるものであるが、しかし、あくまで、御秩序を愛さねばならない。そして、自己愛から、御秩序への愛への移行の努力をしている人々が、神によって報われぬはずないであろう。⁴⁹

(イ)御秩序への愛の種類

それでは、御秩序への愛には、どのような段階または、種類 (espèces) があるであろうか。まず、好意の愛 (un amour de bienveillance) とか、または、尊敬の愛 (un amour d'estime) とかよばれる愛がある。これに対して、自己愛ときわめて利害の一致する愛、すなわち、結合の愛 (un amour d'union) がある。

後者の愛は、何と「結合」するのであろうか。対象事物 (objets) である。というのも、この愛は、乱暴に振舞う人々の有する愛であり、彼らは、自分たちの情念の対象事物をこの愛で愛するからである。つまり、彼らは、なんと、これら対象事物を、自分たちを幸福にする因とみなすゆえに、この事物に結合されることを期待する。彼らは、幸福の真原因が、神のみであることを知らぬのである。神のみに愛が向けられるべきであることを知ら

ぬのである。従って、彼らは、御秩序を傷つけることになる。

これに対して、前者の愛は、すなわち、好意の愛は、善き行為をする人々が愛される愛である。彼らは、他の人々よりも多くの完全性や徳を有しているからであり、また、彼らが自分たちが、他の人々に尽すことができないときにすら、愛されるからである⁵⁹。事実、真なる完全性を有する神は、彼造物の各々に、それぞれ、それなりの完全性を与えるのである⁶⁰。従って、この愛の対象は、個人的または絶対的完全性 (des perfections personnelles ou absolues) に他ならない⁶¹。ということは、この愛は、御秩序を愛している人の愛に他ならない。これは対象事物に結合する愛ではなく、御秩序へいわば結合する愛である。それ故、御秩序への愛は、「一致の愛」(un amour de conformité) ⁶²といわれもするのである。

御秩序への愛は、神を対象として愛するところの慈愛 (charité) と同じことである。ところで、御秩序を愛するには、われわれは、自然的愛 (un amour naturel) で愛することはできる。しかし、それでは十分ではない。御秩序を愛するには、われわれは、自由な、照らされた、理性的愛 (un amour libre, éclairé, raisonnable) で愛さなければならない⁶⁴。この愛は、また、「真の徳すなわち、神の意志との一致は、まさしく、永遠的神的法すなわち不可変な御秩序への習慣的 (常なる) (habituel) 支配的 (dominant) 愛のうち存する。」⁶⁵といわれるように、習慣的、支配的愛でもある。

けれども、御秩序への愛が、われわれの支配的習慣であれば十分とはいえ、完全とはいわれえない。完全であるためには、やはり、この愛を、自分の義務の正確な認知によって規正しなければならない。それが、まさしく、⁶⁶理性的愛に他ならない。

さて、御秩序への愛にも、現在の愛 (un amour actuel) というのがある。束の間の (passager) 愛である。しかし、われわれの行為の正しさを証明するのは、この現在の愛ではなくて、御秩序への愛に、はるかにふさわしい習慣的愛である⁶⁷。もっとも、現在の愛といえども、秘蹟が授与されると、習慣的愛に変わるのである⁶⁸。

ところで、御秩序すなわち御法は、諸法とりわけ、身

心結合の法 (les lois de l'union de l'ame et du corps) の根源でもある。従って、御秩序への愛とりわけ習慣的、支配的愛を獲得し、または、保持 (conserver) するためには、身心結合の法及びこの法がたてられたときから定められているその機会因 (les causes occasionnelles) の理解が何よりも要求される⁶⁹。尤も、本稿の性格から機会因論を取り扱うことは差し控えなければならないが。

(二)御秩序への愛と恩恵

前に、御秩序への愛が、習慣的愛といわれたことに触れた。それは、当座の現在の愛と対立して、恒常的恒久的傾向を示している。しかしながら、この習慣は、実は、恩恵の救い (les secours de la grâce) によってこそ、恩恵の手段によってこそ、獲得さ (acquérir) れることに気付かれるべきである⁷⁰。

ところで、光そのものたる神が、われわれの精神の中へ打ち広げる光の恩恵 (la Grâce de lumière) ではなくとも、魂のみを打ち震わし、また、魂を真なる善 [神] へ動かすところの、感覚の恩恵 (la grâce de sentiment) ⁷¹でも、われわれは、御秩序を愛することができる。しかし、感覚の恩恵だけでは、御秩序を、愛し、徳を得るには十分ではない。この感覚の恩恵が、われわれの心に、その全効力でもって、はたらきかけるようにしなければならない。そのためには、この恩恵のはたらきに反抗し、これを、ときには、われわれの聖化 (sanctification) に、まったく役立たぬようにしてしまうところの「諸々の感覚や運動の機会因」(les causes occasionnelles des sentiments et des mouvements) を、注意深く避けなければならない⁷²。それ故、不可変な御秩序への、前述のごとき支配的愛を保持するためには、まず、精神と神との結合 (感覚の対象事物にかかわらない) を増大するために全力をあげ、ついで、できる限り、われわれより劣った実体たる物体との係わりをもつ結合を減らさなければならない。というのも、この低い実体たる物体は、われわれを完全にするどころか、それ自身で、われわれに、はたらきかけることすらできないからである⁷³。このように、われわれは感覚の恩恵の効力が減らないように努力しなければならない。というのも、罪人が神の加護を求める場合にすら、御言葉でもある御秩序は、恩恵を与えるよう

神に強いることはできないからである。⁷⁴

(ホ)御秩序への愛と秘跡

ところで、確かに、かかる恩恵の救いによって、情念を押し黙らせ、御秩序への習慣的愛を保持することができる。しかし、われわれの行為を習慣 (habitude) とするために最も手短かで且確かな方法 (la voie la plus sûre) がある。それは、「ためらうことなく、秘跡を授与してもらい、聖霊 (le Saint-Esprit) がわれわれに吹き込むところの、御秩序への愛の現在の動きによって、自らの罪を悔悛の秘跡 (la pénitence) によって、洗い流しに来る⁷⁵」ことである。

(ヘ)御秩序への愛の要求する三つの条件

ところで、「御秩序への愛は、或る行為が、御秩序に一致するように、三つの条件を強く要求する。第一の条件は、できる限り、行為そのもの及びその状況が吟味されること。第二の条件は、明証性が優位を占めるまでは、同意が差し控えられること、または、必然性がこれ以上引き延ばさないように強いるまでは、実行が差し控えられること。第三の条件は、われわれは、知られた御秩序に、迅速に、正確に、侵し難き仕方で従うこと。⁷⁶」

しかし、これら三つの条件は、実は、精神 (l'esprit) の三つの能力 (puissances) に対応している。第一の条件に対応する「[精神の] 強さ」(la force) が、精神に、注意の労力を、健気に、堪え忍ばせねばならぬ。第二の条件に対応する、「[精神の] 自由」(la liberté) は、精神に、同意の願望を、賢明な仕方、立ち止まらせ、規正しなければならない。また、第三の条件に対応する「[精神の] 服従」(la soumission) は、精神を、光に少しづつ従わせねばならない。決して光より先行しても、光より遠ざかってもいけない。まさしく、御秩序こそ、これら三つの能力を活発にするはずである。実際、これら三つの能力によって、心の奥底に隠されていても、御秩序への愛は、世の人々の眼に自らをあらわし、神の前で、われわれのすべての行為の仕方を、聖化する⁷⁷のである。

(4)御秩序への人間の服従

(イ)御秩序という苛酷な法

しかし、服従という精神能力は、いつも発揮されると

は限らない。とはいえ、御秩序に対してはそのようなことでは済まぬであろう。御秩序即ち神の御法 (la loi divine) は、「恐るべき、脅迫的で、苛酷な法」である。もし、われわれが御秩序に服従しようとしなければ、この御秩序を観想 (contempler) することは、恐しくてできないであろう。従って、もし誰かが、御秩序に諮らず、世の慣わしをお手本として振舞うならば、立ち所に、獣のごとき振舞いをするのと等しい、換言すれば、機械のごとき振舞うことに等しいことになるであろう⁷⁸。それ故、人間の行為が、御秩序に一致しなければならないことは、前に触れたが、「あらゆる点」で、一致しなければならないのである⁷⁹。

さて、この世で幸福でありたいと願う官能的快楽を好む人といえども、自然の法 (loi naturelles) に従って、まあいく分かは、幸福でもあろう。しかし、かの世では、そうはいかない。というのも、正義の不可変な御法に従って、すべては、規正されているからである。この御法によって、その者は、不幸となろう。ましてや、この者が正義の御秩序を重視せず、すなわち、普遍的御理性を等閑にし、換言すれば、神の理性的な振舞い方に留意せず、すなわち、神の能力のごとき神聖なものを悪用するならば、神聖な能力によって、永遠に罰せられることを欲する神の御法が、この者を、永遠に不幸とならざるえないようにするであろう⁸⁰。このように、神の御法は、すなわち、御秩序は、人間の法であらねばならない。また、人間の願望や行為の法則であらねばならない⁸¹。従って、神の法に服従することは、免れられないことである⁸²。

(ロ)御秩序への服従の可能性

このように、御秩序への服従は、何にもまして「厳格⁸³」(exact) でなければならない。しかし、この服従は、恩恵 (grâce) なしには、決して行なわれぬ。とはいえ、前に触れた精神そのものの能力も重要なのである。かの厳格さを増す上で、精神の能力とりわけ、強さ (force) や自由の正しい使用は、必須のものである⁸⁴。

ともかく、既に検討したごとく、御秩序に服従しないならば、われわれは、真の意味で幸福ではありえない。われわれすべての行為は、御秩序との関係で行われねばならない。というのも、そうしないと、御秩序を傷つけ、

神を侮辱し、不正を行うことになるからである⁸⁷。しかしながら、このような厳格な服従をなすには、われわれは、さまざまな困難に直面することはいうまでもない。例えば、われわれの想像力 (imagination) が邪魔をする。従って、例えば、君主の命令や権威の前では、外見上いわば肉の眼でみると、神の御法、不可変の御秩序、御理性は、「消え失せ、見えなくなるところの幻覚 (fantôme) でしかなくなる⁸⁸」ということになる。

(1) 御秩序と聖職者及び俗人

そういう意味で、マルブランシュは、聖職者 (ecclésiastique) や俗人 (civil) と御秩序の関係について述べているのである。

まず、良い行いをする人々は、慈愛で愛される人々であり、従って、御秩序から真に愛される人々である。彼らは、ふしだらな生活を送る人々に対しても、恩恵の助力を得ながら、忠告してやる人々である。これに対して、放蕩者 (débauché) は、御秩序を自らの行為の法とみなさず、むしろ、それを束縛とさえ感じるのである⁸⁹。

他方、王や高位聖職者たる司教も、他の人々への自分たちの権威 (autorité) を用いる場合には、不可変な御秩序、普遍的御理性との関係でみられる神からしか、用いてはいけない。従って、王が国家の基本法に諮る態度こそが、御秩序を御法として、これに従う態度に合致している⁹⁰。

また、父親についても例外ではない。子供を、父の意志に従わせるような仕方で、教育育ててはいけない。御秩序に従わせるように教育育てなければならない。御秩序をこそ教えるべきである。まさしく、これこそが、父親の義務である⁹¹。

VI 御秩序の要求し、許可すること

(1) 御秩序が強く要求し、または許可すること

さて、マルブランシュが、彼のほとんどの著作を通じて用いている特徴的表現の一つは、御秩序が、「強く要求する」(exiger) という言い方である。また、御秩序が、「強く要求し、許す (permettre)」または、「許す、または、「欲する」(vouloir) または、「要請する」(demander)

という表現である。しかし、一体、何を要求し、許し、欲するのであろうか。その内容は、実に広範囲に及び、また微に入り細に入っている。それらのうちのいくつかを紹介しておく。

精神が自らの義務を考察し、真理を探究する自由を保持することを^①。善人が、報酬を受けることを^②。幸福が徳に従って精神の完全性に釣り合っていることを^③。すべての善き行為が報われることを^④。人間が、神を愛することを、しかも、神を現在の生以上のみならず、また自ら自身の存在以上に、愛さねばならぬことを^⑤。イエス・キリストが、罪人の祈願を知らされていることを^⑥。聖人たちが、自らの徳を人々に感じさせる権能をもつことを^⑦。上位の存在が、下位の存在へにはたらきかけることを^⑧。人間の理性によって、愛されることを^⑨。被造物が創造主に依存し、表出されたすべてのものが、そのモデルにかかわり、あらゆる可能的仕方で、神に似せて、象って作られた人間が、神に従って生き、神と結びつき、神に類似していることを^⑩。神が無限に尊敬されることを^⑪。この罪ある身体が、御理性に敬意を表して、(罪ある身体が、われわれを、そこから引き離している当のもの〔御理性〕の名誉のために)、無化されることを^⑫。われわれが、身体を機会とする意志的罰によって、幸福——これの真原因は神のみであり、これをわれわれが奪われているのは、正しき神に対して、ふさわしくない仕方で強く要求した不正な快のために、しかるべくして奪われているのだが——を受けるに値することを^⑬。君主や司教に、自らの意志の実行のために必要なすべてのものへの絶対的権利を与えることを^⑭。悪魔が、御秩序を愛しえぬことを^⑮。罪人が罰を蒙ることを^⑯。罪人たちが、神の加護を求めても、神は救わぬことを^⑰。等である。

(2) 御秩序が禁じること

時々、マルブランシュは、御秩序がこれこれを禁じる (défendre) と、きわめてまれだが、表現している。例えば、罪のない人々が刑場へ連れて行かれることを^⑱。われわれが罪を犯すことを^⑲。等々である。

これら(1)及び(2)の内容は、広範囲に、微に入り細に入っていると云ったが、それは当然のことである。御秩序

は、御言葉即ち御法に他ならないからである。これらの内容のいちいちについて、検討するのは別の機会に譲るとして、御秩序と人間以外の知性的存在との関係について以下に少しみておきたいと思う。

VII 御秩序と墮落天使たる悪魔

いうまでもなく、前にも触れたように「御秩序は、すべての知性的存在——彼らが、幸福であれ、不幸であれ、どんな状態にありえようとも——の不可欠の法^①」であった。従って、人間に限らず、天使や墮落天使たる悪魔すら、御秩序を傷つけることはできない。そういう意味では、悪魔たちすら、御秩序へ向うところのなんらかの愛を有している。つまり、彼らも、御秩序と一致する準備は、できてはいる^②。しかし、彼らは、今はどうであろう。彼らは墮落している^③ので、もはや神を愛するどんな動機も有していない^④。

しかし、決して、神が悪魔に手を焼いて、どうにも抑制できないというわけではない。それは神の無能につながる。そうではなくて、まさしく、御秩序の要請する (demander) ところによるのである。いわく「悪魔たちは、墮落している^⑤ので、御秩序への美は、彼らを、少くとも、彼らの自己愛を傷つけるという理由で、もはや、彼らを触れ動かさない。この美は、彼らに〔すばらしく、感じられず〕、嫌悪の念を起させる。というのも、御法〔御秩序〕は、彼らをとがめているからである。』^⑥ そういうふう^⑦に、御秩序は、悪魔たちが、神を、その能力であれ、その正義であれ、その知恵であれ、何もかも、愛することはできぬように要請する^⑧。しかし、このような御秩序が、天使や悪魔に、なににもまして強く要請するのは、次のことに尽きる。即ち、彼らが、物体にのみ、はたらかかせるということである。しかし、この点に立ち入ることは本稿の求めるところではないであろう^⑧。

VIII 御秩序とイエス・キリスト

さて、われわれには、すべての知性的存在のうちのイエス・キリストと御秩序の関係が残されている。いうま

でもなく、イエス・キリストは、御言葉 (le Verbe) の受肉したものである。従って、御言葉たる御秩序 (l'Ordre) の肉化したものである。従って、「受肉した御理性」^① (la Raison incarné) ともいわれる。もちろん、御理性の受肉の目的は、人間を感覚機能を通じて御理性へすなわち御秩序へと導くためである^②。全人類の罪の償いとしての救世の行為は、御秩序との関係でいうなら、この世の秩序回復である。御秩序にとって、このように、秩序回復のために十字架に釘付けされた唯一の御子の光景がみられないならば、病気で死んでいる御子を見る方がましであろう^③。

無論、肉となった御法 (la Loi) でもあるイエス・キリストの行動や戒めによって、眼にみえて分りやすくされた御秩序は、われわれを導きうる。というのも、この肉となった御言葉つまり感じられて分るようにされた御秩序が、われわれの精神を、叡知的な御秩序の認識に高めるからである。ともかく、肉となった御秩序は、御理性とわれわれを一致させるための、また、最初の人間を創るための、または、われわれの行為を正すためのモデルである^④。さて、イエス・キリストは、マルブランシュにとっては、もとより、恩恵を分配するところの機会因である^⑤、とういうことが中心になっている。しかし、このような、イエス・キリストの位置づけを、御秩序が許さなければ、定めることができるであろうか。できないであろう。もっとも、本稿の性格上、イエス・キリストと機会因論の問題に立ち入ることはできないが、御秩序の問題として無縁ではないであろう。とはいえ、御秩序と自由との関係については一瞥を加えておくことは、それほど無益ではないであろう。

IX 御秩序と自由

(1) 御秩序とわれわれの精神の自由

マルブランシュが、われわれの精神の自由そのものについて、いかなる見通しを有しているかをここで徹底して調べることはできないが、中心的な、機会因論との関連を除けば (機会因論と御秩序の問題が無縁だということではないが) 御秩序との関連で取り上げることは、かな

り重要であるように思われる。

さて、御秩序そのものが、精神の自由を欲していることは、今までの論究から大体気付かされている。マルブランシュは、救いの必要性を認めつつ、人間が自由であると言い切っている。人間は、さほど容易ではないが、御真理を探究しうる。また、肉欲の労力の抵抗はあるが、御秩序に従うことができる。人間は自らの休息を、御真理にささげ、自らの快楽を、御秩序にささげることができる。逆に、人間は、自らの目下の幸福の方をとることができる。人間は、自らの義務よりも、誤謬や錯乱に陥ることもできる。つまり、人間は、報いられるべき良き行為をすることも、罰せられるべき悪しき行為をすることも^①さえてできる。

ところで、ここで、「できる」(pouvoir)ということは何を意味するであろうか。しかり、「能力」(puissance)しかも、精神の能力を意味する。前にも触れたように、マルブランシュにとって、自由(liberté)または精神の自由(la liberté de l'esprit)とは、精神の三つの能力の一つである。他の二つが、強さ(force)と服従(soumission)であることは、すでにみた通りである。大事な能力である。いわく、「真なる善しか愛しないために、御秩序に従って生きるために、御理性に侵すべからざるものとして、従うために、真で堅固な徳を獲得するために、精神の自由ほど必要なものは何もない」と。それが、動かし難い重要性を有していることは、精神の強さとならんで、この精神の自由が、徳(virtu)すなわち一般的、基本的(cardinal)徳とされていることでも明らかである。この徳を獲得するためには、精神の自由の使用(usage)とりわけ、その正しい使用(bon usage)が不可欠なのである。^③

(2)御秩序と神の自由

しかし、最も困難な問題は、神の自由と御秩序の関係の問題である。一言でいえば、神が御秩序によってその自由を束縛されているのではあるまいかということである。

ところで、これには、或る素直な答えがすぐ念頭に浮ぶであろう。いうまでもなく、マルブランシュは、神に

おいて、その理性を意志よりも優位においている。従って、御秩序は、普遍的御理性(la Raison universelle)とよばれており、つまり御言葉(le Verbe)に他ならない。それ故、神自身も御秩序に諮る以上、当然、神の自由が、いく分、窮屈になっていることは否めない。確かにその通りである。

とはいえ、この問題が神と御言葉との関係に限定されるかぎりでは、われわれが、この問題について、あれこれ詮索することは、無用の心配であるといわねばならない。実際、神と御言葉との間の関係は、キリスト教神学において、徹底的に論議され、われわれが口を挟む余地はほとんど^④どない。

その上、神の自由と、御言葉従って御秩序すなわち御法との関係を、マルブランシュにこれ以上詰問することは、われわれを、もはや、キリスト教的次元を越えて、太古より持ち越された、未解決の難問に引き摺り込むことになろう。例えば、周知のごとく、オリュンポスの不死なる神々に君臨する、クロノスの御子ゼウスは、全知全能で、至高の自由を有しているにもかかわらず、彼は、自らの決定を覆すことは不可能である。まさに、彼自身が、聖なる法であり、且、彼自身すら拘束している。以下に、ホメロスの『イーリアス』の一節を引いておこう。

「……〔アキレウスの父テティスが、息子の名誉回復を祈願すると、クロノスの御子(ゼウス)いわく〕……では、さあ、どうだね、おまえ〔アキレウスの父テティス〕が十分安心するよう、頭を下げて、うなずいてみせよう、これがつまり、私からの、不死である神々の間における、いちばん大事なしるしというものだから。なぜかというと、私が一度頭を下げてうなずいたならば、そのことはもう二度と取り返しがつかず、いつわることも許されず、かならず成就されるのだから」^⑤

このような難問について、われわれは、今、決定的解決を有していない。しかし、避けて通ることが、許されるとも思われぬ。これは、マルブランシュ自身にとっては言うに及ばず、哲学上の難問として、今後の課題としておきたい。

XI

さて、われわれは、マルブランシュの次のことばで、この小論を結ぼう。

「……真に且誠実に、御秩序を愛し、御理性を通じて神と結びつかなければならない。何よりも、神聖な法を選ばなければならぬ。何故なら、われわれが、この御法を軽蔑し、これと一致しないならば、われわれは、これを通じて神のそばに自由に近寄れなくなるからである。御秩序が、われわれの意志に合わせてくれることなど望んではいけない。このことは不可能である。御秩序は、不可変で必然的だからである。神は、墮落することなき裁き人であるのに、神がわれわれの無秩序を罰しないなどと望んではいけない。そんな望みこそが、われわれを墮落させる。そんな無礼な望みは、神の聖性、正義、不可変性を侮辱することである。これらの望みは、神〔性〕の本質的諸属性を傷つける。自分の無秩序〔ふしだら〕を憎まなければならず、御秩序にもとづいて、自分の心のすべての動きを生み出さねばならない。侮辱された御秩序^①の名誉を、どんな犠牲を払ってでも、回復しなければならぬ……夜も昼も、神の法をよく考察し、これに正確に従わなければならぬ。自らを御秩序と比べて、遜り、蔑め。……イエス・キリストを、われわれの模範とみなそう。……すべては、神に属し、慈愛に属している。すべては、神の御法すなわち不可変必然的な御秩序の名誉のために、そして、御秩序に依存して、保存され、用いられ、捧げられねばならぬ。」^②

註

I

- ① この書は、第一部、「徳 (vertu) について」第二部、「義務 (devoir) について」の二部からなる。
- ② *Recherche de la Vérité*, Oeuvres Complètes de Malebranche, Tome I, p. 76.
- ③ 『道徳論』では、「松明が星より大きい」、「一つの果実が救国の士より尊重される」等も挙げられる。(p. 66. 尚以後、このように、頁数のみ記すのは、André Robinet 等によって編まれた、Vrin 社の Oeuvres Complètes de Malebranche の第11巻 (Tome XI) (Michel Adam 編) の *Traité de Morale* の頁数である。)

る。)

II

- ① p. 19
- ② ibid.
- ③ ibid.
- ④ p. 17 passim
- ⑤ ibid.
- ⑥ p. 20 passim
- ⑦ p. 33
- ⑧ Cf., p. 17
- ⑨ ibid.
- ⑩ Cf., p. 19
- ⑪ ibid.

III

- ① マルブランシュにおいては、御真理における真理性は、「イデアとイデアとの間の関係」にある。この真理観が、そのまま、御秩序 (御真理と同じ実体) においても適用されている。
- ② p. 19
- ③ ibid. 「等」としたのは、その他の数学的幾何学的諸真理についてもいわれうるからである。
- ④ p. 21
- ⑤ ibid.
- ⑥ p. 68

IV

- ① p. 19
- ② ibid.
- ③ ibid.
- ④ p. 45.

V

- ① Cf., p. 33, p. 184.
- ② p. 19
- ③ ibid., confusément
- ④ ibid.
- ⑤ p. 33
- ⑥ ibid.
- ⑦ ibid.
- ⑧ ibid.
- ⑨ ibid.
- ⑩ ibid. toujours répandus au dehors
- ⑪ ibid.
- ⑫ ibid.
- ⑬ マルブランシュ自身は、la lumière と小文字にしているが。 Cf., p. 68
- ⑭ ibid.
- ⑮ ibid.
- ⑯ ibid.
- ⑰ p. 40 passim

⑱ 自然の秩序とは、例えば、雨や風のごときが、自然の秩序の一般的法（則）の結果であるといわれるときの自然の秩序のことである。（Cf. p.27）

⑲ Cf. ,p.24

⑳ Cf. ,p.113 尚「一致」ということについては *passim*。

㉑ Cf. ,p.24.

㉒ この点については、拙稿『マルブランシュの天使論と悪魔論』（「哲学研究」第555号）を参照されたい。

㉓ Cf. ,p.17.

㉔ P.25

㉕ *ibid.*

㉖ *ibid.*

㉗ p.26.

㉘ p.17.

㉙ p.40

㉚ Cf. ,p.68

㉛ p.81

㉜ *ibid.*

㉝ Cf. ,p.49

㉞ Cf. ,p.100,p.179

㉟ p.28,Cf. ,p.33

㊱ p.24

㊲ *ibid.*

㊳ p.23

㊴ p.39

㊵ Cf. ,p.41

㊶ Cf. ,pp.21-22.

㊷ Cf. ,pp.35.

㊸ Cf. ,p.21

㊹ Cf. ,p.46

㊺ p.47

㊻ p.46

㊼ pp.48-49

㊽ pp.51-54

㊾ Cf. ,p.101

㊿ p.270.

① Cf. ,p.260

② p.270

③ Cf. ,pp-34-35

④ Cf. ,p.57

⑤ p.91

⑥ Cf. ,p.270

⑦ p.55.

⑧ p.38

⑨ Cf. ,p.42

⑩ Cf. ,p.43

⑪ p.44, 相対的完全性（*perfections relatives*）の反対概念。相対的完全性の方は、恐らく、結合の愛にかかわるであろう。

⑫ p.195

⑬ p.92

⑭ Cf. ,p.47

⑮ p.102.

⑯ Cf. ,p.154.

⑰ Cf. ,p.98

⑱ Cf. ,p.91.

⑲ p.57

⑳ *ibid.*, 恐らく、習慣的愛は、いわゆる習慣的（常なる）恩恵（*grâce habituelle*）により、また、束の間の、現在の愛は、いわゆる現在の恩恵（*grâce actuelle*）によって、獲得されるのであろうが、この点について、マルブランシュは、特に触れていない。

㉑ Cf. ,p.116

㉒ *ibid.*

㉓ Cf. ,pp.119-120

㉔ p.108

㉕ p.92

㉖ p.155

㉗ Cf. ,*ibid.*

㉘ p.69, *une loi terrible, menacante, inexorable*

㉙ Cf. ,p.174. なお、マルブランシュでは、デカルトと同じように、獣は、機械にすぎない。

㉚ Cf. ,p.154

㉛ Cf. ,p.166

㉜ p.165

㉝ *ibid.*

㉞ p.81

㉟ *ibid.*

㊱ p.103

㊲ *ibid.*

㊳ p.198

㊴ Cf. ,p.217

㊵ Cf. ,p.221,p.244,p.255

㊶ Cf. ,p.225

㊷ p.238

VI

① p.27

② *ibid.*

③ p.45

④ p.103

⑤ *ibid.*

⑥ p.109

⑦ p.110

⑧ p.111

⑨ p.154

⑩ p.157

⑪ p.158

⑫ p.183

De l'«Ordre» dans le *Traité de Morale* de Malebranche Yoshisuke Yoda

- ⑬ ibid.
- ⑭ p. 223.
- ⑮ p. 105
- ⑯ p. 27.
- ⑰ ibid.
- ⑱ p. 54
- ⑲ p. 195

VII

- ① p. 105
- ② Cf., p. 42
- ③ p. 47.
- ④ p. 105
- ⑤ ibid
- ⑥ Cf., i bid.
- ⑦ Cf., p. 111
- ⑧ この点については、前掲拙稿『哲学研究』（第555号）をみられたし。

VIII

- ① Cf., p. 195
- ② p. 35
- ③ p. 41
- ④ p. 65
- ⑤ p. 91 尚『自然と恩寵の論』（*Traité de la Nature et de la Grâce*）1680をみよ。

IX

- ① Cf., p. 22
- ② p. 79
- ③ Cf., p. 72, p. 81
- ④ 例えば、トマス・アクィナスの『神学大全』では、御言葉は、神の知性に抱かれし概念（conceptus intellectus）（S.T.I.Q. 34, a. 1）または、被造物の典型的なものと、つまり被造物を作る際の理拠（ratio factiva）（S.T.I.Q. 34, a. 3, c）（Cf., S.T.I.Q. 12, a. 7; S.T.I.Q. 14, a. 2）と考えられている。
- ⑤ 呉茂一訳『ホメロス』世界文学大系、筑摩書房、p. 15

X

- ① イエス・キリスト
- ② pp. 271-273

L'Ordre est le Verbe de Dieu. Ainsi représente-t-il la Raison universelle ou la Vérité de Dieu même pour se servir des termes préférés de Malebranche. Le terme de l'«Ordre» est un concept contraire au «désordre» que cause le péché original. L'Ordre immuable est d'ailleurs la Loi immuable qui représente la source ou la modèle de toutes les lois en ce monde.

Le Verbe est donc à la fois la Vérité et l'Ordre. Celle-là ou les vérités spéculatives ne sont que des rapports de grandeur; par exemple “2 fois 2 font 4.” “2 fois 2 ne font pas 5.” etc. Mais celui-ci ou les vérités pratiques ne sont que des rapports de perfection; par exemple “Une bête est plus estimable qu'une pierre.” “Un cocher est plus estimable qu'un cheval.” etc.

Toutes les intelligences consultent l'Ordre immuable quand ils agissent. Dieu même le consulte pour agir. Car l'Ordre doit aussi régler l'estime et l'amour de toutes les intelligences.

Certes l'Ordre habite en nous. Mais comme nous sommes toujours répandus au dehors après le péché, l'Ordre immuable n'est pas de facile accès. Néanmoins nous devons rentrer en nous-mêmes, quoiqu'il faille tâcher de faire taire les sens, l'imagination et les passions, pour consulter l'Ordre immuable.

Pour être heureux il faut être parfait. La vertu ou la perfection de l'homme consiste dans la soumission à l'Ordre immuable, et nullement à suivre l'ordre de la nature.

Mais il n'y a point d'autre vertu que l'amour de l'Ordre. Cet amour n'est pas seulement la principale des vertus morales, c'est l'unique vertu, mère, fondamentale et universelle. Et en outre l'Ordre ou la Loi Divine est la vertu en tout sens. Par ailleurs Dieu aime l'Ordre invinciblement pour punir tout désordre.

Mais celui qui croit qu'une pierre en elle-même est plus estimable qu'une mouche ne voit point ce que peut-être il pense voir. Ce n'est point l'amour de l'Ordre; mais l'amour propre, qui le porte à aimer comme il aime.

Ainsi doit-on toujours travailler jusqu'à la mort à détruire l'amour propre qui se renouvelle sans cesse. Mais l'amour propre n'est ni vertu ni vice. L'amour propre, ou le désir invincible d'être heureux est le motif qui doit nous faire aimer Dieu, nous unir à lui, nous soumettre à sa Loi.

美術科教員養成教育の実地に関する一考察

吉 村 堯

はじめに

感性・知性の調和した人格を育てることが最大の目的である「教育」の本質に直結した、創造性の育成・人間的感性の充実、を担当する部門の代表たる美術教育においては、より深くより幅広い実践が積み重ねられなくてはならないし、それらは即ち美術科教員養成教育の基本でもある。その実践に関しては、多くの人々の実践報告や美術教育論の形での貴重な意見が数多く発表されている。野島光洋氏は多年に亙る中学校での美術教育実践を基に「今日の状況下で美術教師が最も腹を据えねばならないことは何かを考えた時、高邁な理論を振りかざすより、むしろ地を這うほどに辛抱強く体を張ってこの教科でしかやれない使命を自分が納得出来る迄に取り組むことしかない。その主要な課題を端的に挙げれば以下の3点に絞ることができる。それはいいかえれば生徒に期待しようとする教科の学力に結び付くねらいとなる」として以下3項目の実践を主張する。

- (1) 価値ある作品づくりの創造的活動に立ち向かわせること
- (2) 価値ある造形作品の味わいかたを学ばせること
- (3) 美的態度のある実践的人間の基盤を育てあげること(註1)

東山明氏は美術教育の今日的課題として「悪化する教育環境の原因」に過剰と豊かさ、過剰な情報とテレビの

影響、遊びや体験の不足、受験競争による歪み、家庭の教育機能低下と学校教育の無力化、をあげ、対策として「手の復権と文化の薫り豊かな学校づくり、民主主義・人権・平和を基盤にした美術教育運動の展開」を説くと共に、国民一人々々の教育レベルが高い日本の教育の良さをしっかり認識した上で、国際的な視野からも日本の教育全般並びに美術教育のありかたを見詰めて行くことの大切さを強調する。(註2)

これら実践型に対して大勝恵一郎氏は「われわれは美術教育を「学」として完成する道を歩みだしたことに誇りをもつのであって、教育は常に低次元の「術」に自己閉鎖したり、現場実践の熱意に解消したり、発声や机間巡視や板書の技術だけに低迷すべきではないと考えている」と断定する。(註3)

いずれも美術科教員養成の実地に携わる者として肝に銘ずべき至言と思えるが、どんな考え方を基本として進めるにせよ、教職過程を履修する学生達自身の意欲・意識・能力等の実態を知ることを出発点にしなければ、確実な指導成果は期待できるものではない。

そのような観点から、毎年同時期に共通課題によるレポートを教職課程履修生に作成させそれらを通じて履修生達の意識・意欲等を探ると共に、その結果から美術科教員養成教育に関する何らかの方向づけを見出すことを考えて実施してきたが、まだ蓄積が浅く結論づけるには至らないものの、少なくともそれらを通じて本学における傾向についての一考察を試みることは可能であると思

われるので、まず主体をなしている履修生達のレポートを「表」の形で分類し、次いで代表的なものや特色豊かなものをなるべく原文のまま（中には相当修正を要するものもあったが）抽出することを通じて行間に浮かぶ学生達の素顔をも紹介した後、彼等の「教材研究」の成果を「表」を中心に要約し、両者を通観することによって本学での美術科教員養成教育の一側面について考察を試みたい。

（註 図表等資料は総て最新の資料である昭和63年度の美術教職課程履修生レポートより抽出・作成）

1. 履修生の基本的認識・意欲・等の調査を兼ねたレポート

（三回生夏期休暇中課題）

◀提出総数93通（内訳—美術学科57 工芸学科23 デザイン学科13）▶

課題—1. 「美術教育の本質」について

課題—2. 「学校教育としての美術教育」について

a. どのような方針や姿勢（心構え）が望ましいか

b. どのような指導の展開が基本的な方向として望ましいか

c. 近い将来自分が教職についたとしたらどのような指導を心掛けるか

課題—3. 自分の思い描く理想的な教師像について

課題—4. 自分は何故教員免許状を取ろうとするのか率直な理由を。併せて、教職単位をとることはどれほどの負担増か、正直な実感を。

（註 各課題とも具体的な叙述、簡潔・平明な表現、を心がけるよう指示）

A. レポート分類集約表（学科別傾向別に分類・「%」表示）

◇課題1 「美術教育の本質」について

おおまかな傾向による分類	美術学科	デザイン学科	工芸学科	総計%
a 概念型(建前論,抽象論,硬直性等)	35%	31%	48%	38%
b 普通型(具体性,着実性,常識的等)	44%	54%	48%	46%
c 積極型(斬新性,可塑性,可能性等)	11%	8%	4%	9%
d その他(非論理性,支離滅裂型,等)	11%	8%	0%	8%

◇課題2 「学校教育としての美術教育について」

a. 望ましい方針、姿勢（心構え）

・抽象論(受け売り,建前論,等)	35%	46%	48%	40%
・具体論(実質,明確,具体例,等)	61%	54%	48%	57%
・その他	4%	0%	4%	3%

b. 基本的に望ましい指導展開の方向

・建前論(公式的,概念的,等)	40%	53%	47%	44%
・実質論(建設的,説得力,等)	54%	46%	52%	53%
・その他(我田引水,視野狭窄等)	5%	0%	0%	3%

c. 教職についたとしたらどんな指導を心掛けるか

・抽象的(建前論,受け売り,等)	26%	38%	4%	23%
・実質的(イメージ,説得力,等)	67%	62%	96%	73%
・その他	7%	0%	0%	4%

◇課題3 自分の思い描く「より望ましい」教師像

・抽象論(漠然,定形,建前,等)	33%	38%	35%	34%
・実質論(建設的,説得力,等)	61%	62%	61%	61%
・その他	5%	0%	4%	4%

◇課題4 教職課程選択理由&負担増加の実感

a 教員免許状取得希望の理由

イ・教職希望(熱望~機会あれば)	44%	46%	43%	44%
ロ・親の希望(親との約束を含む)	7%	15%	0%	6%
ハ・理由漠然(なんとなく?)	7%	0%	13%	8%
ニ・その他(集約分類不可能)	32%	38%	43%	35%
ホ・無回答	11%	0%	0%	7%

b 教職単位を取るための負担増実感（実技科目との関連において）

1. 重い(現実,心理的,を含む)	37%	92%	83%	56%
2. やや重い(同上)	26%	8%	9%	19%
3. 軽い(同上)	11%	0%	4%	8%
4. 感じない(同上)	14%	0%	4%	10%
5. 無回答	11%	0%	0%	7%

☆表に現れた結果中比較的特徴ある傾向等を要約してみると以下ようになる。

- 課題－1. 普通型約1/2, 概念型がこれに追随, 斬新・可能性型はもっとも少ない。(美術係教職課程履修生の理論嫌い, 実践本位, の一般的傾向を反映か?)
- 課題－2. 実質的が優勢。建前論・概念論の多さも顕著だが「望ましい方針～」では抽象論具体論が拮抗する。「教職に～」工芸学科では実質論が完全制覇。
- 課題－3. 「個性的実質論」(ユニークな論法だが舌のもつれや矛盾等あり)が各種登場。造形芸術専攻学生らしい一面を処々に展開している。
- 課題－4. 教職希望者(機会あれば含む)が約1/2近い。また一方デザイン学科・美術学科で親の希望や親との約束が目立つのも印象的である。
教職課程履修の負担についてはやや重い以上がデザイン科100%, 工芸科90%, 美術科のみ63%とやや低いがこれらは例年ほぼ同じ数値である。履修者数が例年美術1に対し工芸約1/2, デザイン約1/4の数値と併せて考えてみると, 同じ造形芸術系でも学科毎の性格や実技内容によって時間の拘束に馴染まないとか実技課題の量の相違, 等の反映もあると思われる。

2. 代表例抜粋

(各項目の特色あるもの抽出・末尾に学科名のみ付記)

◎課題－1. 美術教育の本質について

- これからの美術教育の在り方。正直に言う。よく判らない。はっきり言って難しい。
知ったかぶりして書くことは, できないのである。この場で無難な文章をかくことはたやすい。無難だが無益だ。受験地獄と相反するもの。美術は“心のゆとり, 潤い”。

結果がこの有り様だ。「美術は心のゆとり」というのは悲しいと思う。(本気でレポートに“ゆとり”と書く人間がいるなら, それも悲しいことだが…)教育の本質。美術に限ったことではないと思う(美術・芸大生型というべきか?一種独特の魅力あり)

- 美術教育の本質とは, 人間の豊かな心情を養い, 美的体験を豊かに, 美術作品を愛好する心を育てることだろう。生徒を温かい目で眺め, 励ますことが大切だと思う。

子供は, 絵で話をしている。その話を素直に聞いてあげられたら, 少しでも心が通じるんじゃないかな?心の絵に上手下手は, ないんだと私は思う。結果だけを見て, これは良いこれは悪いなどというのは間違っている。また, こう描きなさいと指示したり, これはいけないと言って手を加えたり, 教師が何もかも教え込むのは生徒の能力を伸ばさないのではないか?結果が問題でなく描くこと自体に大きな意味がある。私は絵を中心に, 見えない心をとらえ, 声なき声を聞くことが大切だと思う。心の豊かな子供は豊かな表現へのつながりを持つ。それを伸ばす場を作り, 完成できたことをともに喜ぶところから相互の信頼や連帯感が強化され, 生徒は自信が持てるようになるのではないかと思う。(工芸・素朴に本質を述べているのがよかったが文章は相当修正)

課題3 より望ましい教師像

- 教師として子供達に近すぎず遠すぎない, いつも冷静な目をもって接することのできる立場にありたい。また生徒が何故, 何を考え, 思い, その行動に至ったのか, など自分の経験から理解出来るよう心がける。子供達に対しては, あくまでも私情が入ることのないよう接することを心がけるべきである—教師達よりも生徒の方が教師というものをよくみているものだ—。教師になると自分が生徒であった頃の感情を忘れてしまう人達も多いと思う。時代が違うのかも知れないが今現在, 教師をしている人達も今の生徒と似たようなものであった筈なのだ。ただ, 今の子供達は自己表現の仕方を知らないだけの違いに過ぎないのだといえるだろう。それを表現できるようにしてやれるのが, 両親

の理解であり、学校・教師の正しい形での指導なのだと思う。(工芸・やや模範答案的ともとれそうだが、率直な指摘、明快な意見、であるところが良い。)

課題4 教員免許状取得希望の理由

●私が教職単位を取っている一番の理由は、漠然とした不安によるものである。確かに、実習時間に制約されるし負担にならないわけではないが、それでも作品ばかりを作っているより自分を見失わない。自分の可能性を知る良い機会であると思う。少なくとも、教えられる側だけで終わるよりも教える側を知ることによって、自分に対して行われて来た教育というものがどんなものだったのか理解出来るし、納得もゆく。何よりも人間相手の学問であり仕事であるから面白い。特に心理学等は、自分を知る上でも、作品を作る上でも見る上でも興味深いものがある。あきもせず履修を続けているのは、自分なりの疑問や不安にそれなりの答えの見付かることが楽しいからだと思う。

(工芸・芸大生らしい端的で率直なクールさが捨て難い、というべきだろうか)

3. 美術科教材研究レポート

(冬季休暇中課題)

実践に直結する事前指導の一環としての、中学校・高校向け美術教材研究レポート(自分が教育実習協力校で実地指導するという前提で、施設設備・素材経費等にも配慮し、必ず自作の参考資料を添付する、等の付帯条件の下に)のデータを以下に掲げる。

◀註 総数86(男子50 女子36)内訳ー美術科53(男30 女23)デザイン科10(男9 女1)工芸科23(男11 女12)ー(夏季より美術科4名;デザイン科3名減少)ー▶

◇表に現れた顕著な傾向

a. 美術学科では専門的工芸分野を除く全領域にまたがって教材が設定されているが、他学科では自己の専攻分野に集中の傾向が顕著である。

§ このことは美術学科の学生の創造性が幅広いというのではなくて、他学科の学生は大半がそれぞれの専攻を生かそうと心がけたことの証明と見るべ

きであろう。

b. 全体の約3/4を平面造形分野(絵画版画, 平面デザイン, 染・織)が占め, そのまた約3/4が絵画・版画領域, というように, 平面教材, 特に絵画領域の教材が占める割合が大変大きい。

§ この事実は中・高の現場における一般的傾向と見事に相似している。指導の難易度のみならず材料入手, 経費, 場所, 等様々に障害になる要因が多いために教材選択が制約されざるを得ない現実を傍証するものとも見ることができよう。

☆◀分類・集計表▶

領域名	美男	美女	計	デ男	デ女	計	工男	工女	計	男計	女計	総計
絵画・版画	13	11	24							13	11	24
彫塑	6	1	7							6	1	7
デザイン平面	6	8	14	8	1	9				14	9	23
デザイン立体	1	3	4	1	0	1	1	0	1	3	3	6
工芸的分野	4	0	4							4	0	4
工芸ー染色							3	7	10	3	7	10
工芸ー織							0	3	3	0	3	3
工芸ー陶芸							5	0	5	5	0	5
工芸ー金工							2	2	4	2	2	4
総計	30	23	53	9	1	10	11	12	23	50	36	86

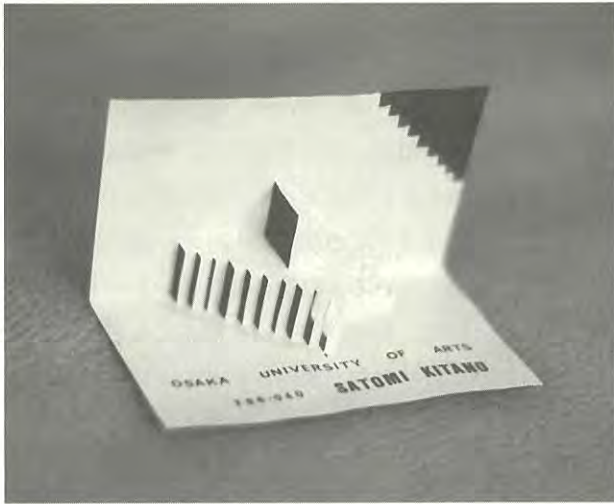
☆各領域ごとに, A. 普遍性のあるもの, B. 専門的内容のもの, の内から各々数例を抽出し, 題名, 摘要, 参考作品(写真またはコピー)等, 概略について紹介する。

A. 普遍性のある教材と見なし得るもの

§ 「飛び出すペーパー・クラフト」

ー名刺・カード等を作るー(美術)

ケント紙・和紙を用いた, 変化があり立体的要素も兼ね備えた造形活動の教材。複雑な例のプリント配布, 刃物の取り扱い方, 参考書コピーや参考作品(写真A)の準備等, より早い理解の工夫・安全教育への配慮等が行き届いており, 未経験の実習生でもある程度の成果を期待し得る, 立体造形の要素をも併せ持った確実性安定度の高い教材。自作作品例を幾種類も作っているのは, 積極性と真摯な取り組みを窺



写真A. 飛び出すペーパー・クラフト

わせる。欲を言えば、一歩進んで市販手引書のコピーでなく、自分で構成した独自の「指導テキスト」を作るべきであった。

§ 「仮面作り」-厚紙と和紙による- (美術)

厚紙をホッチキス止めで成形、新聞紙・和紙を貼り重ね彩色、ニス塗り仕上げ。

材質の特徴を生かす工夫を生徒が自発的に試みるような“態度作り”とシンナー使用に当たっての注意(事故・安全)が行き届いている。(写真B) 一般的教材の範囲内だが、生徒に様々な創意工夫、変化の多い造形効果を体験させ「変身願望の心理的満足」をも与える幅広い教材といえようか。

状況に応じて紙粘土・布・木片・金属片等異質の素材を追加させるのも面白い。

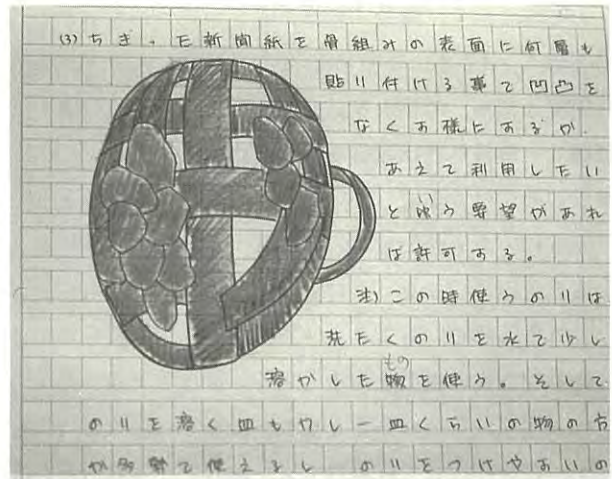
B. 専門的内容の教材とみなし得るもの

§ 日本画-水彩絵の具と水干絵の具の違い- (美術)

日本画の材料用具を用いた本格的技法を指導する。

(写真C.) 制作を通じ日本画顔料の特色や他の描画材料との基本的共通性への理解と認識を深め、作品完成後植物性、動物性、鉱物性顔料の特質や、昔の画家達の「絵具手作りの苦勞」等を伝え、絵画芸術について違った角度からの興味や意欲を喚起することを目的としている。

ともすれば絵画表現の中で特殊な領域と受け取られがち技法・材料等を身近な親しめるものに、と積極的



写真B. 「仮面作り」-原文の一部

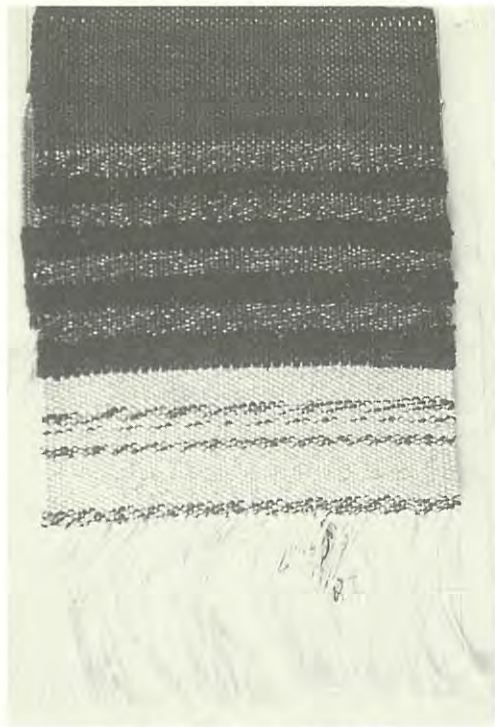


写真C. 「解説イラスト」-原文の一部

に努力する姿勢が頼もしく思えた。

§ 織り-布のしくみを知る- (工芸)

簡単な手織り機を手作りさせ小品の織物を織らせる一貫した個人的活動。個人の内部で生起し完結する仕事であることが最大の特色であり魅力であろう。(現代の高校生にはかなり歓迎される教材と思われる。) 準備物等の配慮も入念、制作手順の解説も丁寧で、美術



写真D.「織り」-自作参考作品



写真E.「絞り染め」-自作参考作品

・工芸の垣根，中高の区別を越えたこのような教材は機会あるごとに実地されることが望ましいと思われる。(写真D)

§ 染色ー藍染め・絞り染めー (工芸)

専門的内容を多人数対象の授業として実施した時の予測し得る困難点・問題についての配慮も行き届いており，参考資料の準備も入念である(写真E)作業工程としては簡単明瞭の感じでありながら様々の方法が工夫できる，中・高共通の良き教材であり，織りと共に手作りに親しませるのに最適のもの，といえよう。

4. まとめ

教育実習未経験の者に「美術教育の本質」というような問題について書かせれば，生硬な或は稚拙な表現や受け売りの概念論などが多くなるのがむしろ自然な現象であろうと予想したが，確かに自分自身のこれからの問題として実感が持てる，中・高での被教育体験をもとにして或程度推測できる，といった項目での圧倒的な実質論優勢の陰に隠れて目立たなかったものの着実な基礎的資質を見事に証明しているものも意外に多かったし，いい意味での造形芸術専攻学生らしい気質・傾向の現れと前向きな意欲が見られたといえる。紙数の都合上各項目1～2例しか抽出できなかったが，底を流れる「美術教育」に対する考え方，取り組む心構えは他のレポートの大半にも共通である。また，課題3. 4. では中・高における良き教師との出会いを言う学生が多かったのは，当然のこととはいえ教師の果す役割の大きさを改めて深く認識させるものでもあった。

後期の課題である「教材研究レポート」の場合は併行する「教育実習I」で学習指導案作成や模擬授業等の基礎トレーニングを体験した後であったことも，専攻分野を生かしてプランを立て得る利点と共にプラスの作用をしたと思われるが，大半が緻密な計画，周到な配慮の下に作成された実践的内容であった。普通教育としての美術科授業では一般性と技術的難易度，等を勘案すると絵画・平面デザイン，の領域が必然的に多く取り上げられるし，特色ある教材をと工夫すれば専攻分野の内容にな

っていくのもまた、当然の流れであろう。専攻を生かした教材研究には自作の参考作品のみならずイラスト入りの「手作り解説書」まで添えられているものもあったが、ここでは総て概略の紹介にとどめた。

ただ専攻分野での見事な計画案を数多く見ていると裏返しに、例えば高校での油絵や孔版の指導、中学校工芸領域での糸鋸ミシンの使用等、近年普及度の高い教材や使用頻度の高い用具についての幅広い体験や知識が不足している一面が憂慮される。同時に近年声高にいわれる「管理教育の弊害」がここにも影を落としているという不安感も生じてくる。幼時から定型の枠に閉じ込められて育ってきた世代に共通の「優等生的要素」をより豊かに持った学生達が本学にも増加しつつあって、特に教職課程履修者に集中してきている一面をこれらのレポートが示していると見るのは単なる偏見だろうか。また一方で気付くのは「格に入って格を出ざるは狭く、格に入らざるは危うし」という芭蕉の至言に鑑みる時、学校教育の基本と称して格ならぬ枠に嵌め込もうとする指導を知らず知らずのうちに展開してきてはいないかという反省・戒心と同時に、埋め難い世代間落差・隔絶した意識構造等への認識も教師としては不可欠の心構えであるとの思いも切実である。毎年、学生諸君が提出してくれるレポートは自分にとって貴重な鏡でもあり他山ならぬ自山の石でもあると痛感させられるが、反面、美術教育に限らず「教育」という営みは、時の流れに応じた表面的な変化はあっても、骨格と脈動は不変であることもそれらは語っていると思える。

(註1) 野島光洋著 中学美術教科論の開拓—表現授業の検証と一般化—明治書院

(註2) 東山 明著 美術教育と人間形成 —理念と実践—創元社

(註3) 大勝恵一郎・鈴木寛男監修 美術教育概論 黎明書房

デザイン学の確立へ

福田 肅

はじめに

デザインという活動分野が認められ、デザイナーという職業分野が確立されて久しい。が、学としてのデザインの確立は未だ不明確である。独自の立場を明確にすべく、芸術工学という新しい分野が設けられたが、一方では産業デザインといった他分野との結合も進められている。

デザイン学科が属する学部も一定ではない。芸術学部を主として、美術学部、工学部、芸術工学部等である。希な例としては教養学部にも属する場合もあるが、デザイン学部はまだ存在できない。が、環境デザイン学として地域計画・都市計画・建築・インテリアデザイン・プロダクトデザイン・グラフィックデザイン等の全分野を大系付けしようとする考えもある。

様々な分化または新しい動向がある中で、その基盤となるべきデザイン学の理論が確立されなければならない。

デザイン学は人文科学・社会科学・自然科学という大系の内では、芸術学・哲学・人文科学に属すると考えられているが、純粋芸術とは明らかに立場が異なる。同じように視覚的な形態を扱い、人間の主観性にうったえるという分野ではあるが、純粋芸術と最も異なるところは機能（用途）を有するという点、そして各種工学的な技術を伴うという点にある。そこで、工学・自然科学的

な要素が必要になる。

したがって、デザインが人文科学的な立場のみではなくて、自然科学的方法でもって説明されること。また、デザインが社会的活動である以上は当然社会学的方法でもって説明される必要もあると考える。デザインに独自の理論体系が確立されていない今日、デザインを人文科学的な方法のみではなくて、自然科学・社会科学的方法でもって説明することによって、デザイン学の確立・体系付けの助けになるのではないかと考える。

デザイン学の現状

いずれの学問分野においても、「基礎的な領域と各論的、先端的、応用的な領域とがある」⁽¹⁾。一方その研究・展開の方法には、理論的な立場と経験を主とする実験的な立場が生じる。⁽²⁾これをデザインの場合にあてはめれば、以下のようなになる。

基礎	{	理論デザイン
		実験デザイン
応用	{	理論デザイン
		実験デザイン

応用と基礎を明確に分けることができない部分もあるが、デザイン活動の現状は応用分野の中でも特に具体的で、最先端的な傾向が強く観られる。したがって、以上の分野に以下の実用領域を加えることが適当である。

実用 { 理論デザイン
実験デザイン

他の領域であっても、ある分野の基礎的な役割を有する場合は、それらも基礎分野に含めることができる。このような分野をも含めて、現在デザイン系各大学において開講されている科目を基にして、デザインの各分野には次のようなものをあげることができる。

基礎理論デザイン

芸術学、美学、造形芸術論、芸術社会学、芸術心理学、芸術形式論、現代美術論、日本美術史、東洋美術史、西洋美術史、工芸史、造形原理、造形心理学、造形論、推測造形、創造論、

創造工学、システム工学、情報理論、デザイン論、意匠論、デザイン原論、デザイン・アナリシス、生活デザイン論、視覚文化論、

デザイン史、意匠史、造形文化史、生活論、人間論

基礎実験デザイン

図学、デッサン、基礎造形、平面構成、立体構成、

応用理論デザイン

構成論、デザイン・メソッド、デザイン各論（環境デザイン論、都市デザイン、スペースデザイン、造園、建築デザイン論、インテリア・デザイン論、室内意匠論、インダストリアル・デザイン論、I. Dプロセス、プロダクト・デザイン、機械芸術論、工芸デザイン、視覚伝達論、グラフィック・デザイン論、画像工学、ディスプレイ・デザイン論、芸能デザイン論、繊維工学）、様式・装飾、各デザイン史、文様史、工芸装飾史、服飾史、色彩学、環境工学、照明学、材料学、機構学、機械工学、プレファブリケーション論、

解剖学、視覚神経回路論、

マスコミ論、マーケティング・リサーチ、

応用実験デザイン

人間工学、照明計画、色彩構成、製図

実用理論デザイン

各デザイン計画論（家具意匠論、生産デザイン論、製品デザイン論、商業デザイン論、動態デザイン論、商業空間計画、展示造形論、宣伝計画、展示技術論、舞台デザイン論）、色彩計画論、照明計画論、建築施工、

建築設備、生産加工学、

広告論、情報流通計画論、意匠法、デザインマネージメント、

実用実験デザイン

各実例デザイン（環境装置設計、環境造形デザイン、家具・デザイン、商業空間、製品デザイン、機器デザイン、パッケージ・デザイン、グラフィック・エレメント、印刷、タイポグラフィ、タイプフェース・デザイン、サイン・デザイン、ピクトグラフィ、アド・アート、エディトリアル・デザイン、イラストレーション、アドバタイジング、コンピューター・アート、映像デザイン、ビデオ表現技術、展示造形、テキスタイル・デザイン、メタルクラフト・デザイン、セラミッククラフト・デザイン）、印刷、写真、レンドリング、プレゼンテーション

以上にあげたものの全てが、必ずしも一般的に認められている分野であるとは限られない。が、その必要性が認められ、少なくとも名称が固定化されているものも多い。このように、項目としてあげることができるのは、かなりの量になる。これらの内には、分化したというよりは、自然発生的な必要性に基づくものも含まれている。

分化が著しいのは主に応用、実用分野であって、基礎分野における理論デザインはほとんど未開拓である。

基礎実験デザインは、実際に形態として表現するための基礎的な分野で、教育の方法論を含めながらほぼ確立されているといえるが、一部応用芸術的な立場が残されている。

建築学における工学的体系は確立されているし、都市計画学における応用分野は、かなりの範囲で確立されているといえる。が、インテリア、グラフィック・ビジュアル、ディスプレイ等の各デザインでは実用的立場の範囲をこえていない。インダストリアル・デザイン、プロダクト・デザインでは、理論化の活動が、最も活発であるが、やはり実用的な立場が主となっている。

応用実験デザインでは、小原二郎の家具に関する人間工学的研究とそれによる椅子のプロトタイプ⁽³⁾の作成が著名である。

実用分野の分化は著しいが、現象的な変化と商業・経

済的な要素が大きいために応用分野への発展がない。

日本デザイン学会発行の「デザイン学研究総目次集」⁽⁴⁾と、「デザイン理論」⁽⁵⁾をみると、やはり応用・実用分野のテーマが多く見受けられる。そこには明らかに、基礎的な研究と体制の欠如を感じ取ることができる。

基礎分野で明確なものは、現在のところデザイン史とデザイン論（デザイン原論、デザイン概論等）のみである。デザイン史は各応用理論分野においても、活発である。これらが体系付けされたものとしてのデザイン史の確立は真近に感じられるところである。デザイン論という名称が固定化されつつあるのは当然のことではあるが、未体系化のままに一部、分化が観られる。未だデザイン学概論としての体系化には至っていないのであるが、その大きな原因は、基礎分野と応用・実用分野の交流がほとんど無いことによる。基礎分野が主に人文学（芸術学・美学）・歴史学（美術史）からの分化として確立されたことによると思われるが、今後、実用分野から応用分野へ、応用分野から基礎分野への発展・進出が望まれるところである。そして、全分野にわたる研究体制とその活動が確立されることと、人材の育成が必要である。

基礎理論分野の確立

実用・応用分野での実験と理論付けは、各領域で活発に進められつつある。デザイン学が独立した学問として体系付けられるためには、これら分化された各領域から普遍的な原理を求め、理論的な解析を加えることが必要である。実用・応用的な経験性が主となっているデザインに、理論で展開できる分野が確立されなければならない。

デザインは様々な要素がからまりあった、学際的で複雑な分野であるといえる。「デザインはいくつもの部分複合から成立しており、その部分複合内の各要素の相互関係あるいは相互作用を分析することによって、またさらに、そうした別の部分複合を分析し、最後には全体としてのデザインの実体を明らかにすることが可能である」⁽⁶⁾。それには、「それぞれの分野における理論的モデルを、そのデザインの現実の説明の手段として利用し、かつそれらの諸デザイン間の相互関係についても考察を

巡らさねばならないであろう」⁽⁷⁾。このためには、分化した各実用領域のデザインを、応用理論化しなければならない。そして、それらの相互関係を分析することによって、デザインの全体像が得られる。普遍化された基礎理論デザインがはじめにあって、各領域のデザイン論が分化されるのではない。

デザインが地理学でも自然科学でもなく、独自の領域であるためには、当然これらの科学的方法が導入できる範囲は限定されるであろう。が、主観的な観察と変化の表現を主体とするのでは、実用的な現象論に終始するのみである。基礎デザインに科学的方法を導入することによって、デザイン現象の基本（実体・構造）を解明し得るのではないか。特に、デザインに主観的な変化ではなくて、累積的で進歩・発展的な概念を与えるためには科学的な姿勢が必要である。

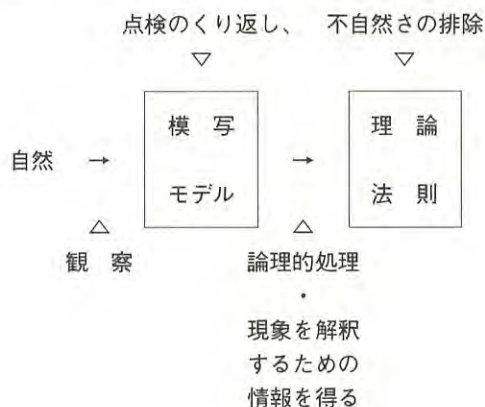
将来の新しいデザイン活動のための理論を展開するためには、「非経験的、あるいは経験から遠ざかった概念も必要になる」⁽⁸⁾だろう。これは理論分野でこそ、可能なことである。自然科学における創造性は、あくまで自然現象を「説明」することを根底においているが、デザインにおける創造性は新しい生活様式の「提案」にある。ゆえにおのずから、自然科学における客観性は明らかである。これに対し、デザイン学においては主観的要素が含まれなければならないのではあるが、論理的な裏付けに基づいた提案が求められなければならない。この客観的な理論の展開に、科学的方法を用いることができるのではないだろうか。すなわち、デザインの普遍的な要素を理論的に説明するのである。そこから提案に結びつく予測が生まれるのではないだろうか。

モデル化

科学的な理論の展開方法を導入することによって、基礎理論デザインを確立し、デザイン学の体系化を行おうとする。これがこの論文の要旨であるが、デザインが最終的には人間の主観にうたえるものであると同様に、理論も主観的に分かりやすいものでなければならない。そのために記述による説明のみではなくて、なるべく主

観的に判断し得るように理論の視覚(モデル)化を行う。ただし、ここでいうモデルとは実験デザインでいうところの模型制作ではなくて、模写・模式・図式化という意味である。デザイン学における理論の表現方法として、今後積極的に検討されるべきであろう。

モデル化について、「—前略—自然科学者は多くの場合、まず、この方法によって自然認識を始めるのである。さて、自然科学的認識において次の段階で行われるのは、こうして組み立てたモデルに対して論理的処理(思考を含む)をほどこすことである。モデルとその論理的処理、これによって現象を解釈するための情報が得られる。そうして、この情報を土台にして理論が創られ、あるいは法則が発見されるわけである⁽⁹⁾」。と述べられている。この記述をモデル化すれば、以下ようになる。



デザイン学の場合には、上記の自然が「人間の生活」となり、理論・法則を最終的に視覚化・空間化する作業が応用・実用分野となる。

モデルの利用は単なる概念の視覚化というのではなく、「対象とするモデルをより細かく、より細かくと『分割』し、それを再び『統合』してもとのモデルを再現することにより、理解を深めてきた。—中略—モデルの分割—再統合の方法のすぐれた点は、分割した要素概念を、モデルの理解に役立つように再構成することができ、そこに創造の入り込む余地があるという点にある⁽¹⁰⁾」。とあるように、理論を組み立てるためのフローチャートになり得る。すなわち、全体的な理論の流れと部分的な分析の関係を、常に視覚的に確認することができるのである。モデル化の目的は、デザインの構成要素・

因子の記述を視覚化し、その規則性・構造によってデザインのシステムを認識する、ということである。

基礎理論デザイン

デザインとは何かということを説明する。そして、どのようにあるべきかという基本理念を確立する。

「人間の生活を論理的に解析して普遍的原理を求め、人間への理解を深める⁽¹¹⁾」。すなわち、「生活環境における人間のドラマを明らかにする⁽¹²⁾」のである。そして、人間の生活とはどんなものかという疑問に答えようとし、どうあるべきなのかという仮説をたて、視覚的なデザインとして提案を行う。すなわちデザインは、「人間が、自分自身をより幸福に、より快適に、より自由に、より生産的にすべく環境操作である⁽¹³⁾」。

デザインは形態、すなわち、物質文化を扱う分野である。デザインされた形態が、直接的に人間の日常生活に関わりを持つことは明らかである。各分野においてデザインされた形態は、生活の部分に対応するのであろうが、それらは複合され相互的に反応し生活空間を形成する。すなわち、生活空間は様々なデザインされた形態をもって、構成されるのである。人間は、部分的な形態を視覚的に感じることによって、生活空間を把握するだけではない。その全体像(空間のイメージ)を感じ取って、心理的な反応を示す。生活空間を構成する要素は、決して視覚的な要素だけではなく、光・音・空気等も含まれ、当然それらが視覚的な形態となって現れ、影響力を持つ。そして、部分的な要因が総合化された生活空間は、人間の生活の仕方をデザインすることとなり、文化的景観をも表現する。

あらゆるデザイン活動は、人間の生活環境を操作する行為である。「美(学)的知識と原理、それに工学的手法を駆使して、人間の力や物質を利用することを考え、人間に役立つ生活環境を創り出す⁽¹⁴⁾」、のである。

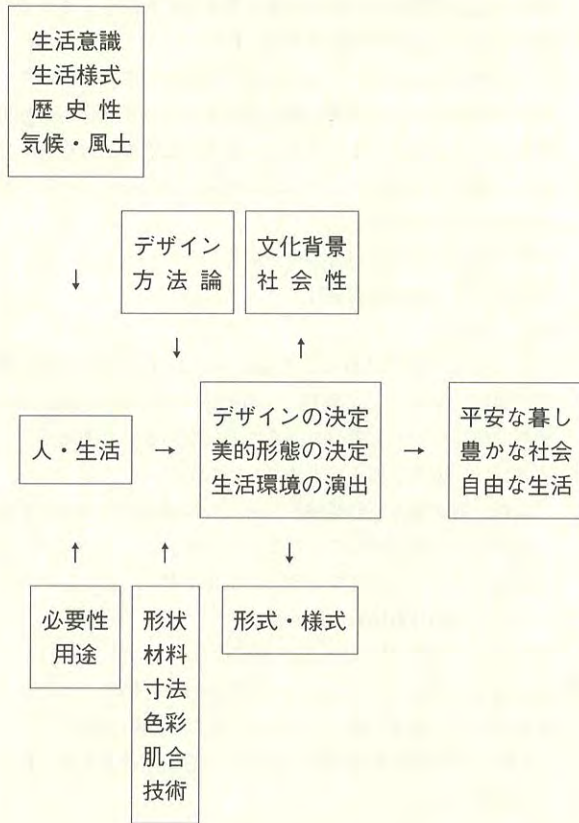
基礎理論デザインの分野

ここでは化学理論における構造論と反応論をデザイン学に当てはめてみる。

構造 デザインがどのようなメカニズムをもって決定され

るか。

構成要因の分析、決定要素の分析
(デザインの構造モデル)



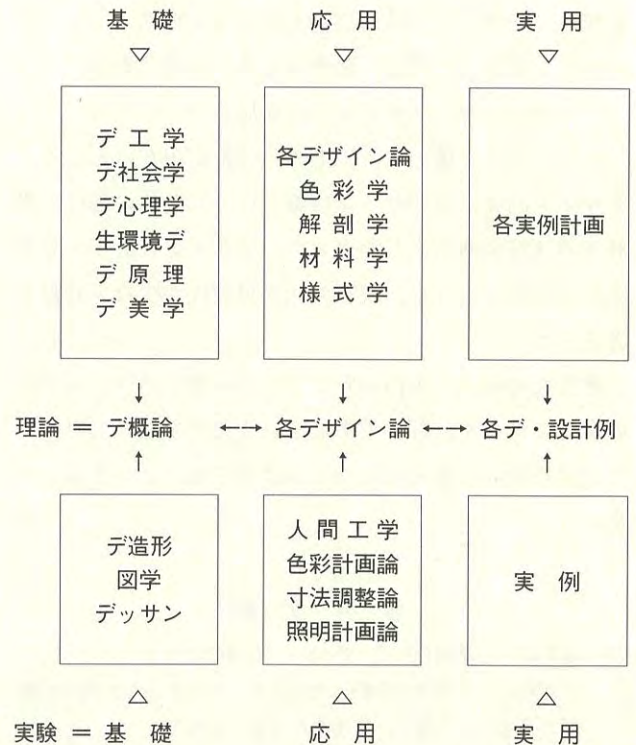
構成要因をより細かく分割・細分化し、分析が加えられるのが、分子構造論に相当するであろう。各構成要因が、整理統合または独立し、それぞれの分野を形成する。そして、デザイン学体系に組み込まれる。

構成要因を再構成して、得られるのが、デザインの決定要素である。これもまた、整理統合・独立そして分化のための課程である。

- 目的 何の為のデザイン
豊かな生活・社会を創る。
自由な生活
- 原理 いかにデザインするか
デザインの意味
- 表現 何を表現するか
美しい形態

- 生活環境の演出
- 機能 必要性・用途
- 技術 工学的手段
- 反応 デザインが人間の生活にどのような影響を持つか
デザイン形態のあり方
日常生活における反応
生活環境を構成する要素としてのデザインのあり方
- 社会的反応 社会的位置付
デザインが社会にあってどのように機能しているか
社会的な意味、影響力
文化の創造・文化的景観
国際社会での位置付

デザイン学の各分野 (体系化)



基礎理論デザイン各分野の概略

- デザイン概論 デザインとは何か
構成要因・要素の分析

	デザイン活動の目的 創造性
デザイン美学	デザイン形態の美 機能的形態 形式・様式
デザイン原理	デザイン行為の裏付け 人間の生活意識・生活様式 必要性・用途 方法論
生活環境デザイン論	生活環境におけるデザイン デザインの意味 デザインの各分野
デザイン社会学	デザインの社会的な位置づけ 文化的背景
デザイン心理学	デザイン形態の心理的反応 計測心理学概論
デザイン工学	工学的技術とデザイン形態
デザイン史	民芸・装飾→芸術→応用芸術→ デザインへの発展

デザイン史を除いて、以上の各分野が現在のところ、デザイン論またはデザイン概論といった名称の基に、未整理の状況にある。したがって、デザイン社会学・デザイン心理学のように、現在分化の可能性が少ない分野も考えられる。

重要なのは、一専門分野がデザイン学というシステムの全てではなく、部分であるということ認識したうえで、体系付けが進められなければならないということである。

参 考 文 献

- (1) 福井謙一 学問の創造 P-108- 基礎学のすすめ
「前略、一つの学問分野の内部にも、おのずから基礎的な領域と各論的、先端的、応用的な領域とがある。」
1987年6月 朝日新聞社・朝日文庫
- (2) 福井謙一 同上 P-159- 創造性から生まれる自信
「前略、いろいろと理論を立てて思考し、それを実験と比較し、中略—新しい実験結果を解釈するための理論となり得るわけである。」
- (3) 小原二郎他編集 建築・室内・人間工学

- 1969年5月 鹿島研究所出版会
- (4) 日本デザイン学会文献部会編集
デザイン学研究・別冊1986
1986年12月 日本デザイン学会
- (5) 意匠学会誌編集委員会編集 デザイン理論27 P-195-
意匠学会沿革資料集—昭和53年4月から昭和63年3月まで—
- (6) 藪内芳彦 地誌学の理論的基礎 P-3-
「一つの complex はいくつもの部分複合から成立しており、その部分複合内の各要素の相互関係あるいは相互作用を分析することによって、またさらに、そうした別の部分複合を分析し、最後には全体としての complex の reality を明らかにすることが可能である。」
故藪内先生記念文集刊行委員会編集 そして人を
1986年3月 藪内成泰発行
- (7) 同上 P-5-
「それぞれの分野における理論的 models を、その地域の現実の説明の手段として利用し、かつそれらの諸 models 間の相互関係についても考察を巡らさねばならないであろう。」
- (8) 福井謙一 広範な理論を求めて P-134-
「前略、何か新しい非経験的、あるいは経験からより遠ざかった概念が必要になってくると思います」
三浦賢一 ノーベル賞の発想 1987年1月
朝日新聞社・朝日選書
- (9) 福井謙一 前出 P-82- 広く学ぶ心
- (10) 福井謙一 同上 P-170-1- 独創性をはぐくむ
- (11) 江崎玲於奈 創造の風土 P-61- 科学、技術の違い
「前略、自然現象を論理的に解析して普遍原理を求め、自然への理解を深める。」
1987年11月 三笠書房 知的生きかた文庫
- (12) 岡田節人 生命科学の現場から P-11- はじめに
「科学が明らかにしてきたものは、いわば自然のドラマです。」
1987年 新潮社・新潮選書
- (13) A・ラビアン ヒューマンスペース ii はじめに
岩下豊彦/森川尚子訳 1981年3月 川島書店
- (14) 江崎玲於奈 前出 P-121- 応用に向かう科学者
「科学的知識と原理、それに数学的手法を駆使して、自然の力や物質を利用することを考え、人間に役立つ機械装置をつくりだす—。」

実験的映像の課題

吉岡敏夫

実験的映像とは、いわゆる実験映画やビデオ・アートなどのことを云っているのであるが、それらは映像におけるモダニズムを担った領域であると思える。ポスト・モダンという言葉が叫ばれて久しいが、この領域の課題を改めて問うことが、そこから脱出するにせよ、飛躍するにせよ、映像が自己反省的、自己批判的、自己指示的となるために、必要なことであると思う。

1. 映像

映像という言葉は外国語の訳語として使われる場合は、心的な、心の中のイメージという意味で用いられることもあるが、ここで問題とするのは、もちろん写真、映画、テレビあるいはビデオなどの画像のことを指している。それらの共通する特質は肉眼で捉えられた視覚像に類似していることである。しかも、その像は物質的な、あるいは物理的な現象として固定されていることである。鏡や水面に映った像とシルエットは、再び繰り返して見ることができないので、映像とは区別されるであろう。記録は映像の主要な特徴である。

かつて、写真が「記憶を持つ鏡」^(注1)と呼ばれたことがある。鏡に映った像はフィジカルなプロセスによって形成されているという点で、人間の手によって描かれた画像よりも映像的である。つまり、視覚像との類似性を保証するカメラの機能こそが映像の重要な特質である。写真と映画の映像は対象の表面で反射した光がカメラのレン

ズを通過し、フィルム面に結像し、化学的処理を経て固定される。ビデオの場合は電氣的になされるが、基本的には機械的プロセスによって固定されると言ってもよいだろう。

映像が形成されるプロセスには光学的なプロセスと像を固定させるそれとの二つのプロセスがある。前者の基礎となる原理の発見はレオナルド・ダ・ビンチにまで溯ることができ、また、出版された記述としては16世紀とされている。それにもかかわらず、写真の発明は18世紀初めに像を固定する技術^(注2)が発見されるまで待たねばならなかった。

今日、写真、映画、ビデオの映像がさまざまな高度な技術によって作りだされている。

先の光学的プロセスに関して、可視光線を越えた光による映像も存在する。例えば、X線や光以外の音波などといった波動による映像も存在する。それらは肉眼でとらえることができない。また、長時間露光の写真や瞬間に露光された写真はわれわれの視覚的印象と非常にかけ離れている。映画についても、微速度撮影、高速度撮影、逆転撮影など、不可視的波動による映像と撮影技術によってつくられた映像との相違にもかかわらず、われわれの印象としては映像の記録メディアにたいする信頼から、そこにまぎれもなく、写されたものは存在するだろうと信じている。そのような意味で、それらの映像も先の映像にふくまれるだろう。しかし、われわれは、日常的にその定義では把握できない映像を目の当たりにし

て、それを映像とよんでている。コンピュータ・グラフィックスはカメラを介在しない。しかし、われわれはそれを映像とよぶ。その理由はテレビ・モニターに映っているからなのである。また、写真や映画についても、同様のことがいえるだろう、例えばマン・レイのレイヨグラフィやモホリ・ナギーのフォトグラムはカメラを用いない写真である。カナダの映画作家ノーマン・マクラレンはフィルムに直接傷をつけたり絵を描いたりして映画を制作した。それはスクラッチ・フィルムとかシネマ・カリグラフィとか呼ばれたりする。実験映画の作家トニー・コンラッドはなにも映っていない映画を制作している。

それは「フリッカー (1966)」という作品であるが、それは白いコマと黒いコマのみからできている。それが映写されると、眼に直接チカチカした明滅効果がおこる。それは視覚に直接に刺激を与える点でオプティカル・アートに似ている。その映画を制作するには白い画面と黒い画面をコマ撮影すればできるわけであるが、そのとき、カメラの使用は便宜的であって、透明のフィルムに所定のコマを黒く塗りつぶせばよいわけである。その意味でカメラの機能は無視されていると言えるだろう。しかもフィルムの感光性も無視されている。このことは広く、アニメーション映画にもあてはまるだろう。フィルムの一コマ一コマに一定の連続した画像を定着するために、カメラを使っているだけで、その使い方はカメラの機能から遠いところにある。それでもわれわれはそれらを映画と呼び、そこに映った画像を映像と呼ぶ。

以上のことをまとめてみると、二つの定義が考えられる。第一の定義と第二の定義を述べると、①映像とは機械的プロセスによって形成された現実の画像である。②その画像を再生する装置によって、映しだされたすべての像である。

その映像の定義から、映像にかかわるさまざまな活動領域の所産の特性は、映像が提示される媒体（プロジェクターとかスクリーンとかテレビ・モニターとか）の特性に多少とも影響されたり、関連づけられたりすることが予測されるだろう。

2. 実験映画とビデオ・アート

20年代において、アヴァン・ギャルド映画として知られている運動はこの種の映像の先駆けであった。前衛映画は同時代の前衛芸術との関係において、捉えなければならぬだろう。抽象絵画の映画解釈である、ハンス・リヒターやヴァイキング・エックリングの絶対映画やルネ・クレールとフランシス・ピカビアによる「幕間 (1924)」やフェルナン・レジェによる「バレエ・メカニック (1924-25)」などに代表される純粋映画はダダイズムの映画解釈であり、ルイズ・ブニュエルとサルバドール・ダリの「アンダルシアの犬 (1928)」はシュールレアリスムの映画版である。

アヴァン・ギャルド映画の後継者である実験映画は、特にアメリカにおいて40年代マヤ・デーレンの活動を発端として、60年代に活発な展開を示した。一般に、実験映画という用語が広く使われるが、主張の差異を伴ってさまざまな呼称がある。シェルドン・レナンによれば地上の映画にたいしてアンダーグラウンドフィルムと呼び、ジーン・ヤングブラッドは拡張映画と呼ぶ、またインデペンデント・フィルムとかアーティストの映画という言い方もある。それらの特徴として反商業主義と集団制作にたいして個人制作が挙げられるだろう。前者については、商業主義が見捨てたり、無視したテーマを取り上げ、映画が商品としての価値を持つためにとった映画のスタイルやテーマを拒絶することである。

後者については、個人にとって意義ある世界、作家の内的、主体的世界の表現をすることである。

そして実験性それ自体の意義、敢えて言い換えるとそれは映画それ自体への問いかけと言うことが出来るのではないかと思う。映画を支えるさまざまな要件や要素や手段について、また、映画そのものの概念について問題とすることであると思う。それは現代芸術が芸術そのものについての問題意識を持ったことと呼応することであるだろう。

ビデオ・アートは60年代の始めナムジュン・パイクが白黒テレビに磁石を使ってイメージをデフォルメする作

品を発表したのが最初とされている。そのとき彼はビデオテープを使っていなかったが、その後ポータブルのビデオテープレコーダーが発売され、その世界は活発になった。このジャンルは60年代末から比較的衰えを見せた実験映画に取って替ったように思える。そして実験映画の発展としてのそれであれ、ビデオ独自の世界を探究しようとするものであれ、それらはテレビモニターの中の映像に関心がある。

しかし、テレビモニターは映像を再生する装置でもあるが、直方体の物体でもある。それは明るい所で見られるから特にそのことを強調することができる。複数の映像の上映は劇映画においても古くから試みられ、実験映画でもなされたが、ビデオの場合は複数の映像を同時に提示したり、他の物体や作者や観者などと映像とを同時に提示することは比較的容易である。そのためビデオ彫刻とかビデオ・インスタレーション(状況設定)と呼ばれるものや環境的にテレビモニターを構成配置した作品がつくられた。

映画の歴史を概観すると、つねに難問にぶつかる。すべての映画が一つの流れでは捉えきれないということを、ドキュメンタリー、ロベルト・ロッセリーニ、ハリウッドなどが同列で語れるだろうか。

ロイ・アーメスは「映画と現実」において映画を三つのタイプに分けて、現実との関わりにおいて説明する。第一のものは映画リアリズム、その内容は現実暴露、第二のものは映画の幻影、その内容は現実模倣、第三のものは映画のモダニズム、その内容は現実探究である。アーメスがとりあげる第三のタイプにアヴァン・ギャルド映画や実験映画がすべて含まれるかという点、それは疑問である。しかし、多くのアヴァン・ギャルド映画や実験映画が含まれるであろうと予測することはできるであろう。アーメスが映画のモダニズムと呼ぶからには、一般的な意味でモダニズムの意味を問わねばならないだろう。それは現代芸術の問題といいかえることができるだろう。

3. 現代芸術

現代芸術とはキュービズム以降の20世紀の芸術動向を指しているのであるが、その動向に共通した一つの問題意識が読み取れるのではないだろうか。それは「芸術とはなにか」ということである。芸術にたいする問題意識であり、自らのなかに「自問」あるいは「自問自答」を取りこむことである。

現代芸術は特に20年代を最盛として、抽象美術とダダを発端とするシュール・レアリスムの二つの流れがある。

抽象美術とは、外界の眼に見える対象を否定し、具象形態を描くことや文学性をも絵画から排除し、絵画の純粹化を企てた。それはキャンバスという平面空間に、純粹に絵画的要素である色彩と形態のみによって絵画世界を形成することであり、絵画の自律を目論むことであった。絵画の理想を実現することである。そこでは理想と純粹とは同義語であるように思える。そのために、絵画にとって不純な要素を排除していくことであった。

シュール・レアリスムについて、それは意識下の世界を開放し、その夢想的領域を表現しようとした。その方法として心的自動法あるいは自動筆記法がとられたとされている。

その自動法によって絵画の世界を描くために、常に具象的イメージを構想し、現実にはあり得ない世界でなありながらも、伝統的な再現描写という表現がとられた。それは、既存の芸術観念にたいする破壊という意識を担っているが、その方法と表現が一つのものにならなかった。第二次大戦後の美術において、特に、アンフォルメルや抽象的表現主義においては、その自動法はそれ自体が目的化された。ジャクソン・ポロックのアクション・ペインティングに至って、偶然性を重視し、行為の軌跡としてとらえられた絵画は先にのべた「芸術とは何か」あるいは「絵画とは何か」という問いから排除法は徹底される。

その傾向はポップ・アート、オップ・アートなどにおいて、またミニマル・アート(形態と構造の還元)やコ

ンセプチュアル・アート（情報媒体としての作品）においても一層徹底されたのではないだろうか。

20年代の抽象美術が純粋化や自律化を企てたことは、絵画にとって不要な要件を排除する必要があったが、その段階では絵画の理想を実現すること、「絵画がかくあるべきそれとなること」である。

しかし、絵画に関するあらゆる局面で、例えば制作の段階・材料や手段や方法、絵画空間のイリュージョン性、鑑賞する観者の役割、あるいは知覚の問題、作品の社会的地位などにおいて、絵画にとって不純であったり、夾雑物であったりするならば、すべてが排除の対象となり得るだろう。そういった排除のプロセスが現代芸術の展開に、常に介在しているように思われる。

現代絵画が目の前にあるとする、それは難解な作品である。観者はおそらく、何故、これは、これでなければならぬだろうと思う。もしかしたら、それは、それだけでなくよいのであるが他の、あるAであったり、あるBであったり、あるCであったり、……であったりするわけにはいかないし、それではありたくない。それらではない何かを選びだすこと。そのような空気がみなぎっている。

芸術が理想の実現であろうとしたのであったが、排除のプロセスにおいて、自己実現は自己証明で十分でないだろうか、と考えられたとしたら、その証明は当然であるが、芸術外の条件によっても、既存の芸術が持つ条件によっても証明の根拠としてはならない。それは自己の在り方で証明しなければならぬ。排除のプロセスがより進み、「それがそれであること」がたた単に示されればよい。言い換えるならば、「それ以外の何ものでもないそれとなること。」である。現代芸術の展開はそのような事態にまでもすすんでいるのではないだろうか。

以上のことが実験的映像の場合にはどのような事態となるかということを考えてみなければならない。

4. 実験的映像の課題

実験的映像のテーマは結局、映像そのものを問うこととなるだろう。映画は映画を問うこと、ビデオはビデオ

を問うことであって、しかも、それらの映像を規定している媒体の特質と関連するだろう。映像は、現実の模像的性格によって定義され、それが現われる提示媒体によっても定義された。言い換えれば、それらは現実の模像はそのまま一つの要因として残しておき、他の要因はすべて、物質的手段に置き換えることができる。つまり、それはカメラや他の映像形成手段、そしてプロジェクター、フィルム、スクリーン、ビデオテープレコーダー、ビデオテープ、テレビモニターあるいはビデオプロジェクター、スクリーンである。

映像が映像を問うということは、映像が映像であるということを示さなければ、その問いを発したことにはならないであろう。言い換えれば、映像が映像の中に映像として現われるところである。映像が現われるということは、映像が定義もされ、保証されている提示媒体によってしか現われようがない。

そこで、いま、映像がその提示媒体によって成立していることが観者に認められるような映像が映っているとする。そのとき観者は媒体の存在を認めることになる。そうであるならば、観者にとって映像は見えなくなるのではないだろうか。つまり、観者が映像を見ているときは、映像を成立させている媒体は見えるはずはないのである。例えば、映像を見ているときは、プロジェクターの存在は認められず、プロジェクターの存在を認めているときは、映像は見えないという事態になるのだろうか。それ（下線部）は矛盾したことになる。しかし、意識的に、その事態が繰り返されて、そのようにされてあるということが観者に認められているとすると、映像が映像であると示しているという感じを持つかもしれない。

このことはプロジェクターのみにかかわらず先にあげたすべての物質的手段についてもいえるだろう。例えば、スクラッチ・フィルムについて考えてみると、何かの映像がスクリーンに映っている。ところが、あるときからフィルム上の傷がスクリーンに現われ、映像を見ることを妨げだしたとする。少々の傷がついているときは映像を見つづけることができるが、あまりにもひどくなってくると、映像は見えなくなってくる。映像を見ているのか、傷を見せられているのか、混乱させられながらも、

映像と傷を同時に見ることは、先のプロジェクターの場合より容易であるかもしれない。そのとき、映像が傷に類似した形態を映しだしていれば、効果的かもしれない。観者がそれが意図されて映しだされていると認めたとき、フィルムという物質の上に映像があらわれているという感じを持つかもしれない。傷を見るということはフィルムの存在を認めることとして話を進めてきたのであるが、そのような意図でつくられてあるということが観者に了解されていなければならないわけで、それは作品のできばえにも関わるかもしれないが、他方、観者がそのような態度である程度見ようとしなければ、それは認められないことかもしれない。

以上のことをもう少し一般化して考えてみると、映像を見ているということは、映像が創りだす世界、物語であるとか、ドラマを見ているのであって、映像を成立させている物質的手段は見えていないということである。物質的手段が見えているということは、映像を見えなくさせる障害となるノイズが現われることである。あらゆる映像制作上の技巧、例えばカメラワークやモンタージュ^(注4)は映像にとって、観者に気づかせないようにすることが理想とされる。それは映像の中の世界、映画劇の世界に没入させるためであるから当然である。したがって、あらゆる物質的手段や手法はつねに見えなくしなければならない。いわばそれらは透明でなければならない。ところが映像がその中に現われているという感じを与えるために、それらを不透明にする必要があるのではないかと思われる。

そのような作品において、不透明にされたさまざまな要素は映像に没入することを妨げる要素となり、鑑賞は奇妙な感覚を持った体験となるだろう。

実験的映像の課題として、映像が自問するために、あるいは自答するために、自らを示すために、映像を支える物質的手段をいかに不透明にするかということが問題となるのではないかと思う。

注

(1)アメリカの物理学者 Oliver Wendell Homes (1809-1894) の言葉

- (2)現存する最も古い写真は1827年にNicephore Niepceによって撮影された Heliograph とされる。
- (3)Abel Gance は1927年に「Napoleon」において3台の映写機をつかって大画面をつかった
- (4)ハリウッドの映画では「目に見えないカッティング (invisible cutting)」が目標とされた… James Monaco, HOW TO READ A FILM, Oxford University press, 1981 p.184

参考文献

- Beaumont Newhall, The History of Photography, The Museum of Modern Art, 1982
- Roy Armes, Film and Reality, An Historical Survey, Penguin Books, 1974
邦訳 映画と現実 歴史的展望, 瓜生忠夫他訳, りぶらりあ選書, 法政大学出版局, 1985
- Malcom Le Grice, Abstract and beyond, Studio Vista, 1977
- Sheldon Renan, An Introduction to The American Underground Film, E.P.Dutton & Co., 1967 邦訳 アンダーグラウンド映画, 波多野哲郎訳, 三一書房, 1969
- 河本敦夫, 現代造形の哲学, 岩崎美術社, 1973
- 神林恒道 他, 現代芸術のトポロジー, 勁草書房, 1987

中国墨絵による日中合作動画映画 『童年的故事／猿酔描月』と『百猫図』の撮影について

— 動きのコンポジションを中心に — 太田米男



「童年的故事／猿酔描月」

はじめに

— 昨年（1987年6月～8月）、中国西安市の文宝齋（西安市美術広告総公司）の専属画家である蔡小楓（ツイ・シャウフォン）さんが、大阪のパッケージング・クリエイトの代表でデザイナーの奥村昭夫氏の招待で来日され、三ヶ月の滞在期間に、中国古来の水墨画の手法を使った斬新な猫や猿、鶯、鶴などたくさんの動物画を描かれた。その成果は、東京と高知、大阪（府立現代美術センター）に於いて「蔡小楓現代墨絵展」として発表された。

蔡小楓さんの描く動物たちが余りにも表情豊かで活々としており、今にも動きそうな印象を与えたことは、新たな感動と発想を呼んだ。「この墨絵の動物たちがアニメーションのように動き出したら、どんなに面白いだろう」と言う発想である。蔡小楓さんも興味を示し、にわかには動画制作の話が持ち上がった。しかし、蔡小楓さんは画家であり、当然アニメーションの原理や制作など映画についての専門的な知識がない。そこで、大阪芸術大

学映像学科の佐々木侃司教授が企画から絵コンテに至る動画指導にあたることとなり、撮影および制作全般が私の担当となった。

1

これまでに水墨画をアニメーションにした例としては、1960年代以降、中国において数本の優れた作品が発表されている。「牧笛」（63年、特偉（トウウェイ）監督）や「鹿鈴」（82年、唐澄（タンチェン）鄔強（ウーチェン）共同監督）などである。しかし、これらの作品も純粋に墨絵だけで動きを作り出したのではなく、剪纸と呼ばれる中国切り絵の手法を取り入れたり、背景は墨絵を使い、その上に墨絵のように描かれた透明フィルム（セル）を使って、墨絵の人物や動物があたかも動いたかのように見せているのである。あるいは、墨絵の効果を出すために敢えてピントをぼかして撮影すると言った方法などである。中国では、このような水墨動画の独自のノウハウを誇っている。伝統的な墨書や墨画の技術が、新しい動画の世界にも生かされているのである。だが、これは上

海のことである。上記の水墨アニメーションはすべて上海美術電影製片廠で制作され、中国水墨動画の粋を極めている。最近こそ、映画「古井戸（呉天明）」や「紅いコーリャン（張芸謀）」「子供たちの王様（陳凱歌）」などの中国第五世代の監督たちの新しい波によって、西安映画が脚光を浴び、話題になって来ているが、映画やアニメーションなど映像に関して、西安はまだまだ後進地域である。しかし、水墨画は違う。西安は昔の長安である。水墨画は国画と呼ばれ、長い歴史と伝統を持ち、優れた逸材には事欠かない。それなのに、そのノウハウを動画映画には向けなかった。「国画を動画にするなど、それは墮落だ」と思ったのか、西安では今までに水墨動画は作られなかった。

墨絵をアニメーションにするには、技術的な点で問題がある。原画となるその絵がアニメーションの手法（コマ撮り撮影）に適しているかの問題である。アニメーションの原始的な手法は、個々に描かれた絵を一コマないし数コマずつ撮影し、それを連続して映写すると残像現象によって、あたかも動いた印象を得ると言った原理の利用である。しかし、どのようなものでもコマ撮りすれば、すべてアニメーションのような動いた印象が得られるかと言うと、そうではない。特に水墨画は、和紙や画箋紙など手漉紙の上に描かれた水彩である。墨と水の分量によって黒から白までの間の灰色の濃淡は無限に表現出来る。その灰色の濃淡は、「にじみ」や「ぼかし」「かすれ」と言った味わいを生み出す。また、同じ絵を描こうにも、にじみや濃淡が微妙に異なり、全く同じものにはならない。その一枚一枚の微妙な味わいの変化が水墨画、墨絵の良さである。そう言った原画の持った素材の特性を無視して、アニメーション撮影（コマ撮り）すると墨の濃淡はちらちらした「フリッカー現象」を起こしたようになる。マンガ映画のような、動きや線を極端にデホルメされたものの場合、そう言った「ちらつき」を生かし、その意外性を面白がり、楽しむことも出来るが、蔡小楓さんの作品のような具象的な墨絵の場合は、その良さが損なわれ兼ねない。要するに、その手法が、その素材に適したものであるかが問題なのである。

蔡小楓さんが物語を作る。その物語から動画プランが組まれ、画面構成や動きの指示を絵コンテにし、その絵コンテを基にして、蔡小楓さんが墨絵を描く。その原画は百数枚にも及んだ。そして、蔡小楓さんは、ここで自分の仕事はほぼ終わったと感じた。後は専門のスタッフが策を練って、自分の描いた絵を動かしてくれるものと思った。動画の原理や映画的な構成など理解する必要はない。自分の描く一枚の絵にすべての神経を集中すべきであると考えた。

この原理をベースにして、我々が動画映画を制作するには、幾つかの方法が考えられた。一つは、前述したような、墨絵原画から動かない部分（例えば背景など）と動く部分（目や口、手足、体など）に分け、動く部分はセルを使い、セルにぼかし部分を作ったり、ラインのはっきりした部分で動きを作るなど、セル・アニメとの組み合わせで構成する方法である。ただこの場合、動画の知識と蔡小楓さんの筆の運びとその墨のタッチが再現できる技術を持ったアニメーターがいなければならないし、作業が込み入っており、普通のセル・アニメよりも数倍の時間と労力が必要となる。もう一つの方法は、蔡小楓さんにアニメーターを兼ねてもらい、ペーパー・アニメと言われる（セルを使わず）紙だけで動画にする方法である。しかし、この場合も1秒間に24コマのスピードで画が動く映画の原理から、3コマ撮りで撮影するとして、1秒間で8枚、10秒で80枚、1分で480枚、10分の動画にするには4800枚と、単純計算をしても膨大な数の原画が必要になる。勿論すべてを蔡小楓さんに頼れない。それに何よりも、画のちらつきをどう対処するかの問題が解決されない。そこで、第三の方法を模索することになる。これは、最も単純でありながら、映画が「動いて見える」と言う意味において、映画の原点に立ち返ることであった。

蔡小楓さんが描く動画の物語は、「孫悟空を親戚に持つ猿が住みついた古寺にある大甕の酒を飲んでしまう。酔い潰れて寝ていると、そこへ親子の猿がやってきて、

この寺に井戸があるから、酔い冷ましに、その水を汲みに行こうと言う。三匹が井戸へ行き、中を覗くと、底に月がある。それは地の底で光り輝いている。“よし、あの月を取って花菓山への土産にしよう”と、三匹の猿が深い井戸の底の月を取りに行く」と言ったストーリーである。題名を『童年的故事／猿醉描月』と名付けられた。この物語は、蔡小楓さんが子供の頃、お祖母さんから聞いた話が基になっている。

この物語の原画を前にして、どのように撮影すれば、蔡小楓さんの墨絵の良さが引き出せるか。墨絵の猿が活々として、如何にも生きていくような印象が得られるかが映像表現の重要なポイントとなる。その原画自体を生かし、それを素材と考えて新たな画面構成を練る。絵の猿は動かない。それを動いたように見せる。絵が動かないから、カメラを動かして見せる。テンポとか、サイズの変化、ドラマチックな盛り上がり考えたカメラ・ワークなどを練る。カメラを固定した絵の変化だけで表現するアニメーションではなく、技術的なことにはこだわらず、自由な発想で、カメラを動かし、絵にも変化をつける。ここから新しい形態の動画作品が生まれるかもしれない。

3

この『猿醉描月』の準備の間にも、蔡小楓さんの描いたたくさんの動物画を見せてもらった。その中に『百猫図』と言う作品があった。この『百猫図』は題名通り、可愛い百匹の猫たちを一堂に集めて活写した18メートルにもおよぶ一幅の絵巻ものである。悪戯っぽい猫やシャ

イな猫などが、その動きの瞬間瞬間をとらえてユーモラスで楽しい。「この猫たちの表情や仕草を撮影するだけでも面白い」と言うので、これも急に制作することになった。

この『百猫図』にはストーリーがない。猫の遊ぶ情景だけである。初め、この百匹の猫の中から様々な部分を抜きとって撮影し、リズムやテンポを付けて編集すればと考えた。が、『百猫図』は横に長い絵巻ものである。それを生かしてワイドな画面にし、ずーっとパンニングして動かして行く。ある所では引いたまま、ある所では寄せて、クローズ・アップにし、その画面を様々なサイズに構成しながら、いつも動いて行くのはどうかと考えた。しかし、この『百猫図』は、準備中の『猿醉描月』とは違い、映画にするために描かれたものではない。重要なことは、この絵巻ものが途切れることなく、繋ぎ目一つない一枚の紙によって描かれていることである。サイズを変え、カットを割って構成して行くと、この絵の実体が分からなくなる。映画は画面構成の仕方によって独自の時間や空間を作り出し、実際より長く見せたり、短くも感じさせたりする。また、何枚もの絵を構成して一枚の絵画作品に見せることも可能である。18メートルにもおよぶ一枚の絵を、映画も途切らず、そのまま見せる。忠実に記録することこそ重要であると考えた。

この考え方は、映像の持つ記録性と言う点で、重要な意味を持っている。もし、カット繋ぎと言う映画的なテクニックを使って撮影すれば、その絵のディテールや作者の表現力を克明に見せることが出来、記録性の上からも有効な方法である。しかし、この一幅の絵巻ものの全体像を見せることにおいては優れた方法とは言いがた



「百猫図」

い。だからと言って、全体をフル・サイズで撮影すると画面に細く白い帯が一本を横切っているだけで、絵の内容まで見る事が出来ない。映画と絵画は違う。映画は所詮コピーである。映画独自の利点を生かせば、どのような撮影の仕方でも良いではないかと言った考え方もある。しかし、作者の意図と作品の主題を尊重してこそ、映像にする意味がある。ここではモンタージュと言う映画の技法を使わないで、忠実に記録して忠実に再現する。ただじっくりと鑑賞できるように見せる、それだけを心掛ける。だからこそ感動がある。映画としての感動ではなく、絵画としての感動である。この一幅の絵巻ものに接したと言う芸術的な感動である、と考えた。

4

映画『百猫図』は、35ミリのフィルムで、画面はビスタビジョン・サイズと呼ばれている画面比1:1.66のフォーマットを使用。横長の画面は絵巻ものの構図としてバランスが保たれ、横位置の画面の緊張が得られると考えた。これは、絵巻ものの見方でもある。少しずつ送り出し、少しずつ巻き取って行く。ただ問題は18メートルの横移動をどのように作り出すかである。同じ速度でゆっくりと観て行ける速度に保たなければならない。カメラをパンニングするのも、移動させるのも不可能である。巻もの自体がゆっくりと移動するような機械が必要となる。モーター仕掛けで巻き取っていく、作品を痛めないように巻き取って行く。中国画箋紙は和紙ほど強くないし、18メートルもの紙は相当の重量になる。モーターの力が強すぎると紙に負担がかかる。力が弱過ぎると摩擦で止まってしまう。この点に注意を払って、巻き取りの際、紙に少しでも負担のかからないように、摩擦のかかる部分をなくし、ローラーを付けて、滑り良くする工夫をした。

この場合、注意しなければならないことは移動するスピードを決めることである。勿論、猫の絵をじっくり観て行ける速度であることには違いないが、具体的にどのくらいの速度であるのか。だから、画面に対して絵のサイズがどのくらいの大きさに描かれているか、同じ画面

の大きさであっても、細密画のように細かく描かれたものと大胆に大きく描かれたものでは同じ動きでも移動するスピード感が異なる。また映写される場合のスクリーンの大きさが影響される。画面を横切る時間は同じでも、映像を見る位置による視覚の違いによってスピード感が変化する。例えば、フレームを10秒で横切るとする。テレビなどの小さな映像、40~50センチくらいを10秒で横切るスピードと劇場の大きなスクリーンの映像、5~10メートルの距離を10秒で横切る、その物理的なスピードは違って当然である。ただ見る視角が同じであれば、目で追う角度は同じだからスピード感に変化はない。と考えられるが、環境から受ける感覚は視覚だけでない。要するに同じ映像をどの距離から見るか、どのような大きさの画面を見るか、どのような環境で見るかによって移動するスピードの印象が変わる訳である。当り前のことではあるが撮影する時には、どのくらいの大きさの映写画面を想定するかによって移動する速さを考えなければならない。また、移動する速度によって軽い印象を与えたり、重厚な雰囲気を出したりもする。例えば、ミニチュア撮影が示すように実際の大きさは比較するものがなければ、映像を観た印象だけではその大きさを認識することが出来ない。

移動に関する問題はまだある。フリッカーの問題である。紙の白い地に墨の黒というコントラストが大きな場合の動きには、画面のちらつき（フリッカー現象）が起こりやすい。カメラの精度にも関連しているが、カメラがパンニングしたり、移動したりする場合は、このフリッカーを注意しなければならない。映写時には1コマに2回シャッターが切れる構造にして「ちらつき」を防ぐ工夫がなされているが、画面に白の面積が多く、高いコントラストの場合は、動きが速いと起こりやすい。このフリッカーの問題は、止まった絵を一コマ一コマ撮影するアニメーションと連続した動きをノーマル・スピード（1秒24コマ）撮影する実写とでは、写された画面の状態が異なる。ノーマル・スピードで撮影された画面（フィルムに定着された一コマ）は静止していない。円運動をするシャッターの半分が露光している関係で48分の1秒の時間分だけ画面内の動きの瞬間は流れている。（あ

るいは「ブレ」ている。) 流れているからこそスムーズな動きに見えるのである。余談になるが、ディズニーが試みたように実写で撮影した動物の動きを1コマずつトレースして、フルアニメーションで再現しても、どうしても実写の滑らかさが出せない。これは流れた画面とはっきりしたラインで描かれた画面の違いである。白地に墨の場合のちらつきは、動いてブレた部分が白の発色によって痩せて黒の面積が少なくなる分、コマ撮りに近い状態になる。画面内の一部が動く場合にはさほど気にならないが、画面全体が動く場合は深刻である。

撮影される際の移動やパンニングする速度だけでも、機械のメカニズムと上映される条件や環境、そして作品の意図や内容を加味して決定しなければならない。

5

記録性を重視した『百猫図』に対して、『童年的故事／猿酔描月』では、映画的なテクニックを駆使して出来る限りドラマチックに映像化しようと考えた。ここでの映画的なテクニックとは、組写真のような画面構成をリズムカルに展開させると言った意味での「モンタージュ」だけを指しているのではない。被写体が動き、カメラが動くことで、画面の意味や表情が変化して行く。そのような撮影による演出技術をも含めてである。『百猫図』と『童年的故事／猿酔描月』が同じ作家の墨絵原画でありながら、全く異なった手法を使い、全く異質な作品に仕上げる。それらに対比しながら創作することは、被写体となる撮影の対象が動かない絵であるだけに、アニメーションと映画の違い、絵画や写真などの静止した構図と映画の構図(動くコンポジション)の比較、あるいはカメラ・ワークによる撮影の動きとそのショットの意味などを再考する上で最良の機会となった。

ここに、井戸の中を覗く三匹の猿の絵(原画①)がある。この絵を例にあげて、映画的な表現がどのような意味と働きを持つのかを説明してみたい。これは写真や絵画など静止したものと比較でもある。原画①は、三匹の猿が深い井戸の底の水に映った月を目を丸くして覗き込んでいる絵である。この一枚の絵には幾つかの要素と

意味が込められている。三匹の猿。目を丸くして見下ろしている。深い井戸の底。月が水に浮かんでいる。構図としては、俯角で、深い井戸の底を覗き込む客観的な視



(原画①)

点で描かれた絵である。

絵画や写真は、それを鑑賞する者に時間的な制約を持たない。見たい時、見たいものに、自由に視線を動かして行ける。三匹の猿を見、井戸の底の月を見、再び猿に戻ろうと、興味の向くまま自由に見て行けば良い。絵の内容だけでなく、墨の濃淡や色彩、筆の使い方などを目を凝らして見るのも一向に差し支えない。しかし、映画は時間的な制約を持っている。例えば、10秒の間でこの絵のどれだけの部分を見ることが出来るのか。予め見る対象を明確にして置かないと、その時間を有効に使えない。三匹の猿を見、月を見、猿に戻る。絵の中の部分に視線が動く。また前のカットで画面の下の部分に視線が残っていれば、先に月を見、猿に視線が動く、少し時間が残れば他の所にも目を遣ることも出来る。そのカットの長さによって、絵をみて考える時間も得られるし、その画面を見る対象や目的も変わる。一枚の絵(画面)の中に、見たい要素が多くなると、それを整理しておかなければ見たい部分を見逃し兼ねない。そのためにも、画面内のテーマを一つにし、そのカットの意味を明確にしなければならない。そのカットの狙いが曖昧であったり、画面内の要素が多くて整理されていないと散漫になり、見る者の興味の対象が分かれて混乱を引き起こす。映画的に処理する、あるいは整理すると言うことは、時間的な制約の中で、そのカットの興味の対象を一つにし、見る者の視線を導くことである。

6

この一枚の絵（原画①）を、映画的に整理し、再構成して行く場合、典型的な幾つかの方法が考えられる。まず、カットの構成によって見る者の興味を導いて行く方法である。例えば、カットの構成として、

- (1) 三匹の猿が見下ろしている。
- (2) 井戸の底の水に月が映っている。
- (3) 目を丸くして覗き込んでいる猿たち。
- (4) (フル・サイズで全体を見せる)

このように幾つかのカットに割り、構成することが出来る。この利点は、見る対象の要素をフレームに抜き取り、そのカットの意味を具体的に示して、リズムやテンポをつけて導いて行く。特に、ここでの映画的な特徴としては、カット(2)が主観的なカットとして意味付けられていることである。猿たちの興味の対象として、「水に浮かぶ月」に集中していることを原画作者は意図している。ここでの画面構成も、その点を強調している。要するに、カット(1)での猿たちが見たものとしてカット(2)の「月」が示され、「月」を強調することになる。しかし、この同じ(2)のカットも構成する順序が異なると意味も変わる。カット(1)を抜き、カット(2)から入ると、この(2)の「月」は客観的なカットとなる。この構成の場合には、客観的に示された「月」よりも、それを見つめる「猿たち」を強調することになる。同じ画面でもカットの構成（編集）によって、客観的にも、主観的にも表現される。カットの繋がり、サイズの変化やカットの長さで、めりはりや強弱がつき、テンポやリズムが生まれる。これが映画のモンタージュである。このように主観的なカットを巧みに取り入れて観客の視線を登場する人物（この場合は猿）の目に同化させ、感情移入させるのである。カットに割った構成は軽快なテンポを生み、映画的なリズムを作る。その半面、例えば芝居の余韻や重厚な雰囲気と言った表現を求める場合にはカット構成だけが優れた方法とは言えない。この原画①の場合も、カットを割ることで、月と猿たちの距離感や井戸の深さが出しにくいと言った点が考えられる。そこで、井戸の深さや距離感、

あるいは視線の誘導を操作する撮影法が要求される。これがカメラ・ワークで観客の視線を誘導する方法である。例えば、原画①をカメラ・ワークで構成して見ると、

- (1) 三匹の猿が下方を覗き込んでいる。その視線の方向に向かって、カメラを下方へ動かす（ティルト・ダウン）。やや早めに動かし、井戸の底へ行く程ゆっくりと。そして底に浮かんだ月で止まる。
- (2) (カットを割り) 目を丸くして、井戸の底を覗く猿たち。

カメラがティルトするスピードの変化によって、視線の方向にあるものを示すだけでなく、井戸の深さも出そうとしている。この場合、カットを割ってテンポで展開させるのではなく、カメラを動かすことで視線の向こうに何があるのかを知りたいと言う心理的な欲求に合わせて、観客の興味を誘導するのである。客観的な表現から主観的な表現へカットの中で示される。この同じティルト・ダウンと言うカメラの操作も、その動きの速さによっては表現する意味が異なる。前述したように、井戸の深さを感じさそうとする速さと猿たちが見つけた「月」を強調する動きの速さは違っている。これは演出の狙いの相違である。このようなパンニングやティルトと言ったカメラの動きだけでも画面内の強調される部分や要素は異なり、見る者の感情を刺激し、高揚させることが出来る。カットの繋ぎによるモンタージュと同じように、このカメラの動きによる映像表現が、映画が時間的に制約されていることを逆手に取って観客の心理や感情をコントロールするのである。

勿論、現在の映画はサイレントではないので、視覚的な要素だけで画面が構成されることはない。セリフや音声、音楽、効果音などによる心理や意識の誘導も当然考えられる。この原画①の画面も、カットも割らず、カメラを動かさなくても、セリフや音声などで画面内の視線の位置を誘導させることも出来る訳である。

映画は時間的な制約を宿命としている。絵画や写真が一枚の画面の中を思いのまま自由に見たいものを見ることが出来るのと同じように、限られた時間の中ではあるが、どのようにも画面構成をして見る者の視線を誘導することが出来るのである。その方法は人それぞれの見方

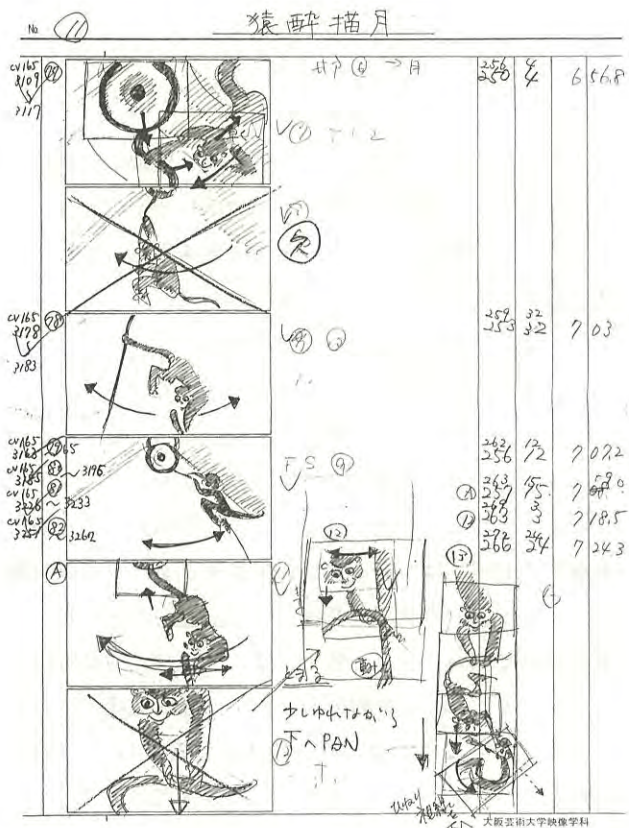
があるように、その映像表現も千差万別である。これが絶対などと言う決められた表現方法などはない。だからこそ、そのカットを表現する意味や意図を明確にしておくことが大切である。「モンタージュ」や「カメラ・ワーク」は、そのための表現手段であり、これは映像によるレトリックの相違でもある。

7

原画を一枚一枚じっくりと見直し、それぞれに適応した画面構成を練り直す作業に入る。全体の調子や流れを踏まえて、それぞれのテーマに適した動きを作っていく。その動きとは、カメラが動くことであったり絵が動くことであったりもする。サイズを変え、フォローしたり、オーバー・ラップやフォーカス・イン・アウトしたり、ズーミングしたり、時には画面をスライドさせ、回転させ、あるいはそれらの技法を併用しながら、新しい動きと変化を作る。これらは実写で言う移動効果やクレーン撮影などと同じような表現効果を生み出す。それらをモンタージュしながら、リズムをつけ、テンポを作っていく。

(撮影設計コンテ、参照)

蔡小楓さんの絵は、映像を意識して、猿たちの表情や仕草の、それぞれの動きの一瞬をとらえて構成している。頭の中で動きを想像し、そのイメージから最も動きを感じる、あるいは最も表情豊かな瞬間をとらえて筆を取り、墨絵に定着させる。それは動きの一瞬であり、まさに「決



(撮影設計コンテ)

定的瞬間」でもある。

原画②は、寺に住みついた猿が大甕の酒を飲んでしまい、辺りをうかがう場面の原画である。「辺りを見る」と言う絵コンテの指示から蔡小楓さんは、この二枚の原画を描いた。一連の動きの中の二つの瞬間である。甕を抱いた手や体の位置は同じで、首だけを振り、左と右を見ている。蔡小楓さんが頭の中で描いたイメージは、自



(原画②)

由奔放に広がった想像上の動きであって、事物の個々の瞬間の連続ではない。その一連の動きの中から最も動きを感じさせる瞬間を捉えて墨絵に描いた。しかし、そこにはもう動きはない。動きを感じさせる一瞬があるだけである。アニメーションは変化する瞬間の連続であり、原画②の二枚の原画だけでは、一連の動きを作り出すことも、蔡小楓さんのイメージ通りに再現することもできない。映画が如何に動きを捉えて記録し再現する能力に優れていても、もう消え去ってしまった想像や空想に勝るものではない。もし、この二枚の原画から敢えてアニメーションを試み、交互に撮影してみると、首は左右に動き、辺りを見る印象は得られるが、甕や猿の胴体の部分もちらちらと動いて、観客の目は「辺りを見る」と言う猿の顔に集中しない。当初我々が動画を作るために求めたものは、右と左を見た別々の二つの瞬間の絵ではなく、その絵の瞬間と瞬間の間の動きであって、その省略された部分、「決定的瞬間」と「決定的瞬間」の間の消え去った連続する瞬間のたくさんの絵であった。ここには、構図のバランスを考え、一枚の絵に集中しようとする画家と、動きの連続としての一コマを考えるアニメーターの本質的な違いがある。これは絵画と映画の本質的な相違でもあり、表現メディアの相違でもある。そして我々がたくさんの墨絵の原画を前にして、アニメーションを捨て、動画映画にしようとした試みもまた、瞬間と瞬間の間の欠落した時間のイメージを埋めることではなかったし、元のイメージに戻ろうとすることもなかった。目の前に呈示された静止した絵から、映像独自の動きを作り出すことであった。ここにアニメーションではなく、映画にしようとする我々の主張があった。

これらのたくさんの原画を組写真のように撮影し構成しても、絵本や紙芝居のような墨絵動画として形作ることは出来る。しかし、動く映画にしようとする観点から、一枚一枚の原画を見直して行くと、すべての絵が動くことに適したものばかりとは言えない。蔡小楓さんの原画は、あくまで絵画として安定した構図をもち、整った画面構成がなされているからである。カメラが動けると言うのは、画面のバランスがある方向にくずれているか、被写体としての対象が動くことで、カメラ操作をする切

っ掛けがある時だけである。だからフル・サイズの絵画作品と考えれば、画面は安定したままで動きを作り出せない。あくまでその絵を素材と考え、絵画的な構図や構成をくずすことで、映画としての新たな動きを作り出すことである。そうすること（いつも画面が動いていること）で、逆に静止した絵がストップ・モーションのように強調され、全く違った意味と印象を持つことになる。同じ絵が、カメラの動きやモンタージュの構成によって、意味も動きも異なって来る。これが動くコンポジションの考え方なのである。

8

静止したものを一コマずつ撮影して、それを上映すると動いて見える。これをアニメーションと呼ぶなら、『百猫図』も『童年的故事／猿醉描月』もアニメーションではない。しかし、このコマ撮りの手法はアニメーションだけではなく、オプティカル処理などのマスク合成や特殊効果として、実写撮影にも多く使われる映像表現技術の一つである。また、動画映画やアニメーションと呼ばれるものの中にも、「流し」と言ってノーマル・スピードで撮影することもあれば、アニメと実写を合成した映画もある。この作品がアニメーションだ、そうではない、と言った風に、あまり技法だけにこだわるべきではない。技術は、その作品の持った内容や意図を適切に表現するためのものであり、特定の手法や表現形態にこだわることで、自由な発想やイメージを限定するのは馬鹿げたことである。

ただ、このような表現技術である撮影と言う行為が、創作性と記録性と言う二つの働きを同時にすることの方が重要な意味を持っている。自由な創作と言う中に、いつも同時に現実をリアルに記録をすると言う働きを持っていることである。これは根本に、映像と言うメディアが持つ多面的な問題である。今回の映画が、動画映画であると同時に、蔡小楓さんの墨絵を記録すると言う働きを持っていることでもある。映画と絵画は違う。メディアも表現形態も動きも全く異なる。とは言え、純粋に水墨画を鑑賞しようとする人から見れば、映画が如何に記

録性に優れ、独自の表現性を持っているとは言え、モニター jude と称して絵画の作品を切り張りしたようなことをするのは、他の芸術作品に対する冒瀆ではないか、と言った意見を持つかもしれない。これはもう姿勢の問題ではない。映像は所詮幻影であり、本物には成り得ないことを痛感しながら、映像とは何か、映像におけるその表現性と記録性とはどう言うことなのか、映像メディアの意味と働きを考察しながら映像独自の表現の可能性を追究するものである。言い換えれば、映像独自の創作の中にも記録性が存在するし、記録を目的としたものも映像と言う時間的な表現の中では作家の姿勢としての創作性が成り立つと言うことである。今回の我々の仕事も記録だけを目的としたものでもないし、まして、墨絵の猿が単に動けば面白いと喜んでいるのでも毛頭ない。我々が蔡小楓さんに求めたものも、蔡小楓さんが我々に期待したものも、そんな単純なものではない。『童年的故事／猿酔描月』に関する限り、蔡小楓さんは自分の作品が映像になることで画家としての仕事に新たな広がりを感じていただろうし、全く別の角度から墨絵と言う素材をアプローチすることで、全く新たなイマジネーションを喚起することになったからである。それにまだ、蔡小楓さんにとっては墨絵が映画になろうが墨絵はそれ自体、作品として存在する訳で、逆に我々がどのような映像にするかを試して楽しむような余裕すら感じられた。だから、自分の墨絵作品として、より完成度を求めて描く。媚びたような絵や映画に都合の良い絵も描いてはくれない。絵コンテによって構成上必要な絵を要求されても、「分かった」と言っただけで、全く違った絵を描く。前後のつながりなどは眼中にないのである。こちらも発奮して、その絵からもう一度練り直して、もう一つ新たな映像を提示する。それはもう蔡小楓さんが想像したイメージの一通りの再現では済まされない。たとえ再現出来たとしても、蔡小楓さんは満足しない。これなら自分でも想像出来るし、想像出来るものは自分で作れると思うからである。我々が映像にしようとする時、原作者の想像以上の映像か、想像の範疇から離れ、全く新しい映像を作り返さなければ、作者は満足しないものである。一つの発想からスタートし、互いに違った観点からアプロ

ーチすることで、新しい発想を喚起する。互いに刺激し合い、誘発し合うことで、全く新しい地平を開いて行くのである。ここに蔡小楓さんの墨絵を動画にする意味があった。

9

撮影に関する仕上げでの問題は、画箋紙と言う中国の手漉紙の質感をどう出すかである。墨の質もあるが、紙の材質を再現することの方がずっとむづかしい。白ではなく、微妙にくすんだ白である。和紙と違い、紙の繊維が平行に並んだ縞になっている。手漉紙の味である。これをフィルムやビデオなど映像による色再現は、鮮かに発色し過ぎて質感が出し難い。絵具による色再現と透過光による色再現の違いである。それに、同じ猿の絵の部分でも絵によって墨の濃淡は全く違っている。濃いものや薄いもの、その墨の濃度にばらつきがあって一定しない。一枚一枚見て行くと気付かないが連続して繋ぐと、画面の濃度のバランスとしてまちまちであることに気付く。紙の白い素地の多いものと墨の黒の部分が多いものとをマッチングさせる場合、画面内を平均濃度にしてしまえば、画面が変わる度に紙の濃さが変化してしまう。墨の濃淡は無視しても、いつも紙の素地が一定になるように注意しなければならない。撮影に関しては容易なことである。いつも同じ光量でライティングして、カメラの絞りを一定に保てば良い。ただ、その素材感を出すために、あえて画箋紙には裏打ちせず（しわのあるままにして）、光を斜めから滑らせるライティングをした。この方が画箋紙の質感と墨の濃淡が出やすいと考えたからである。問題は焼度と色補正（タイミング）に係っている。ネガ・フィルムからプリントする段階で、現像所のタイミング担当者が、実物の色や素材をどう感じるかである。画箋紙の色をどう設定するかである。素材の画箋紙の色が忠実に再現されれば良いが、基準になるものは紙の質しかない。これを真っ白く発色させれば、色のバランスがくずれたことになる。これは墨の色にも影響してくる。アナライザーでの画面濃度のバランスがまちまちでありながら、単純な色彩であるだけに、素地の色や

濃度を一定に保つと言うことは困難なことである。そこで、物語の内容に係わることであるが、古風な中国画箋紙の質感を出すためにも、シアン系の色が出るのを避け、アンバー系の色に寄せて、暖色系でまとめるべきであると考えた。

そして……

映画『百猫図』の完成フィルムと、まだ未完の『童年的故事／猿醉描月』のラッシュ・プリントを持って中国西安市を訪ねた。蔡小楓さんの脚本を基にして、声優によるセリフとナレーション、中国古典音楽の選曲と、その演奏の録音をするためであった。

その際、西安美術学院を見学する機会があり、その資料展示室で齊白石（チー・パイシー）の水墨画と出会うことが出来た。1957年に94才で他界した、この偉人の晩年の作品群が多く陳列されている。水の中を泳ぐ海老が、繊細で滑らかな線でありながら、力強い筆致で描かれている。山水画にみられるような伝統的な水墨画が多い中で、この齊白石の絵は格別瑞々しく斬新に見えた。動画映画によって訪問する機会を得ただけに、観る水墨画がすべて動けばと考えてしまう。齊白石の絵は特に触手を掻き立てる。このことが、動画映画を作ろうとして中国を訪れながら、中国水墨動画の知識がないことを曝け出すことになった。1960年に中国で初めて水墨画のアニメーションが作られたのは、実はこの齊白石の絵を元にしたものであった^(注*)。これにより水墨アニメーションがスタートしたのである。新しい墨絵による動画映画を作ろうとすることが、実は動画映画のルーツを遡って行くことでもあった。

注*

「水墨動画片断」(集体=グループ演出、特偉・銭家駿(チャン・チャチュン)が中心)

「小蝌蚪找媽媽(お母さんを探すオタマジャクシ)」(集体、唐澄・鄒強が中心) 共に1960年作品。

参考文献

小野耕世「中国アニメーション」中国美術電影發展史 平凡社(1987)

○動画映画「童年的故事／猿醉描月」(1987—88年)

製作……………パッケージング・クリエイト(日本)

西安市美術広告総公司・文宝斎(中国)

企画…奥村昭夫／佐々木侃司／太田米男(日本)

周 懷諤／王 丕義／蔡 小楓(中国)

原画／脚本……………蔡 小楓

題字……………茹 桂

動画デザイン……………佐々木侃司

撮影／監督……………太田米男

撮影スタッフ…吉川幸夫／千光士義和／山本浩史

琵琶演奏……………郭 小紅

声優……………查 燕／朱 宏

録音……………西安市影像芸術公司

整音……………大阪芸術大学映像学科

編集……………太田米男

ネガ編集……………遠藤賢治

監修……………依田義賢

製作協力……………大阪芸術大学映像学科

現象……………IMAGICA

(16mm／12分／イーストマン・カラー7291)

○動画映画「百猫図」(1987年)

製作……………奥村昭夫

企画……………奥村昭夫／蔡 小楓／佐々木侃司

原画……………蔡 小楓

撮影……………太田米男

撮影スタッフ……………吉川幸夫／千光士義和

音楽……………憂 歌 団

監修……………依田義賢

製作協力……………大阪芸術大学映像学科

現象……………IMAGICA

(35mm／5分／イーストマン・カラー5247)

16世紀－17世紀のネーデルランドにおけるハーブシコード製作

講演者 フェルディナンド・デ・ヘン

訳・解説 ロベルト・ヴリーゲン 加藤由紀

本稿はゲント大学の Ferdinand J. de Hen 教授が1988年10月17日、本学 A V ホールにおいて行なわれた講演の前半である。同じ内容の講演は、10月19日大阪大学でも行なわれた（通訳は前川陽郁氏。なお前川氏の好意により、氏の翻訳も参照させていただいた）。後半では、ハーブシコード修復の問題点を学生とともに考えようという主旨で、いくつかの問題を提起された。

最近の古楽ブームのおかげで、ハーブシコードについての著作や研究論文が公刊されるようになった。しかしその多くは楽器の構造や作り方、奏法に関するモノグラフィであり、非専門家のための入門として役立つものは少ない。デ・ヘン教授の講演は、ハーブシコードという楽器そのものの説明だけでなく、その代表的製作地であるアントワープの当時の経済状況、政治状況、楽器製作者の組合組織、製作の実際、そして楽器の例というように、楽器をその環境と関連付けて述べたものである。また、学生を対象とするせいもあって、ポイントを適切に押えた概論である。したがって、教授の了承を得て訳出することにした。

活字化にあたり、講演原稿にない説明の要約を〔〕内に示し（訳者が補った部分もある）、小見出しと関連文献、リュッケルス＝クーシェの家系図を付け加えた。家系図は、文献14に基づいて作成した。リュッケルス一族に関する公文書は組織的に探索されておらず、また出版されたものについても、史料の扱いが不正確なものが多かったため、R. Russell や F. Hubbard といったハーブ

シコード研究の第一人者から不満の声が出ていた。文献14は、その不足を補うために出版されたものである。また、講演では内容に即したスライドも提示されたが、割愛した。

(1)はじめに

この講演のタイトルはネーデルランドにおけるハーブシコード製作ですが、それよりはむしろ、アントワープにおけるハーブシコード製作と言った方が良いでしょう。というのは、世界的に有名なフレッシュ・ハーブシコードが作られたのは、ほとんどもっぱらこの町においてだからです。そこで問題になるのは、「なぜそこにおいてなのか」ということです。

この問題について考えるために、まず最初に16世紀のフランドルの経済状況、次に政治状況、さらに芸術家と楽器製作者の組織について少しお話ししようと思います。このようにして枠組みを設定した後で、アントワープにおけるハーブシコード製作についてお話ししたいと思います。

問題自体への前置きが長いと思われるかもしれませんが、結局、かの地の文化は皆さんが慣れ親しんでいる文化とは異なっており、前置きがある方が問題をよりよく理解できるでしょう。さらに、もし私がベルギーで、例えば江戸時代の琴や尺八製作について学生達に話すとしても、彼等にも同様の前置きが必要でしょう。だから、

まず16世紀のフランドルの経済状況から始めます。

(2)経済状況

当時のアントワープは西洋世界の中心だと言えます。つまり、商業の一大中心地でした。そしてお金のあるところには、芸術が栄えます。この世紀のアントワープには多くの偉大な建築家、画家、音楽家が住んでおり、非常に裕福で繁栄していました。金持ちにとってはまさに地上の楽園でした。ところで、周知のようにアントワープブルージュもまた、芸術の盛んな、非常に裕福な町でした。では、なぜ特にアントワープなのでしょう。

13世紀-14世紀にはブルージュの方がアントワープより豊かでした。そのすぐ後にアントワープが続きます。アントワープは10世紀初頭に建設された古くからある村でしたが、当時は恐ろしく田舎でした。変化が起こったのは自然現象のためです。14世紀の間に北海の水位が突然上がりました。ブルージュへの主要な交通路であるズェイン川に泥が溜まってふさがり、ブルージュは徐々に寂れていきました。反対に、この同じ現象のせいで海を運行する船が、スケルト川をアントワープ港まで遡れるようになります。このアントワープ港には、経済成長を待ち望む大「後背地」が控えていました。

同じ頃、アントワープは絶えずフランス王に反乱を起こし、特に経済上の自由を求めて戦っていました。繁栄の源であったイギリスとの羊毛貿易は、急速に衰えていきました。そこで徐々に、また自然とアントワープの重要性が増すこととなります。政治状況もまた非常に有利に働きました。時の権力はドイツからブルゴーニュ公国に移り、その政権下でアントワープは国際港となりました。富みの隆盛は芸術と結び付きます。そして商業を、またそれゆえ外国人をも引き付けます。アントワープに事務所を持つスペイン、イタリア、ポルトガル、ドイツ、イギリス、そしてフランスの商人はさておいて、ロシア人やターール人も姿を見せました。チュニジアのバルベル人の商社さえ1580年に設立されています。アントワープは真に四方八方に広がった町なので、地図付きの詳細な都市案内がひっぱりだこでした。このような都市案内は1532年

に書かれました。当時、こうした案内書はロンドン版もパリ版も、ローマ版さえまだありませんでした。

また多くの書物も印刷されました。最も重要な編集者は、クリストフェル・プランタン Cristophel Plantin です。彼はネーデルランド国内だけでなく、スペインやイタリア向けの印刷も行なっていました。楽譜出版者としては、ヒュベール・ワーラント Hubert Waelrant とペトルス・ファレシウス Petrus Phalesius がいます。彼等は二人とも有名な作曲家です。さて、出版された書物のいくつかは困難なできごとを引き起こしました。これについては後で見ましょう。

美術に関して、アントワープには当時、最高の画家が揃っていました。二三名前を挙げてみましょう。ピーテル・ブリューゲル Pieter Breughel, フラン・フロリス・デ・フリント Frans Floris de Vriendt, ルーベンス Rubens。他にもヨルダンス Jordaens やオットー・ヴェニウス Otto Venius などの大画家がたくさんいます。

音楽に関しては、オケゲム Ockeghem, オブレヒト Obrecht, バルビロー Barbireau といった作曲家の存在を誇ることができます。彼等はすべてアントワープで働いた経験があります。また、有名なイギリス人の作曲家、ジョン・ブル John Bull も亡命中はアントワープに住んでいました。

ルネサンス後期とバロック初期には、非常に美しい建築物と小美術品も作られました。例えば、聖母教会、アントワープ市役所、ルーベンスの家、カロルス・ボロメス教会、グリムベルゲン大修道院の礼拝堂、装飾された金メッキの缶、陶製のムーア式クリスチャン・プレート。

お金に関して豊かであり、芸術においても豊かです。それゆえ1477年から1585年にかけての時期は、まさに黄金時代と呼ばれます。アントワープは西半球における、まさに第一の資本主義都市となります。商いはロンドンの4倍に達し、毎年スペイン語圏アメリカ保有船団の12倍のトン数が輸入されました。この結果、人口は爆発的に増えました。1490年の市の人口は33000人でしたが、1568年には114000人を数えました。言い換えれば、芸術家と楽器製作者にとってこれ以上の事態はありえないのです。しかし…

(3)政治状況

政治状況はどうでしょうか。

豊かさゆえに、アントワープはマールテン・ファン・ロッセムのような強盗の攻撃に、常時さらされていました。そして1520年以降、ルター主義が浸透し始めます。聖書が各国語に翻訳されました。そしてアントワープにおいて様々な国語の聖書が出版されました。

しかし、これらの書物の出版とともに、この町にとって現実の問題と困難が始まります。つまり宗教戦争に巻き込まれるのです。いくつかの「できごと」を挙げますので、自分で考えてみてください。

- ①1521年、ルター派に改宗した聖アウグスティノ修道会の修道士が生きたまま、火あぶりにされる。
- ②市壁のすぐ外側で、垣根ごしに説教をするものが増え、聴衆も増える。プロテスタントは日ごとに強くなっていく。[市中での説教は許されていなかったため、垣根で姿を隠して説教をし、警官などが来ると逃げた。]
- ③アナバプティスト（再洗礼派）といった特定のプロテスタントの宗派が迫害される。
- ④1566年、民衆が反乱を起こし、恐るべき聖像破壊が起こる。ほとんどすべての教会が破壊される。[プロテスタントでは聖像に向かって祈ることは認められていない。]
- ⑤市に駐屯していたスペイン軍が給料を支払われなかったため、反乱を起こす。これは第1回スペイン猛威と呼ばれる。1574年には兵隊達は町を破壊し、市民たちに賠償金を要求した。1577年、いまやアントワープ市民は、宗主国スペインのフィリップ2世に対し武装して立ち上がった。この年アントワープは第2回スペイン猛威を受ける。
- ⑥1578年、ルター派ではなくカルヴィン派が指揮を取るようになる。そして1581年までには、アントワープは完全なプロテスタントの要塞と呼ばれるようになる。
- ⑦1583年、フランスのアンジュー公爵がアントワープに入る。フランスは伝統的にスペインとは敵対関係にあったため、公爵とその軍隊は熱狂的な歓呼をもって迎

えられる。しかしながら、フランス軍も賃金を支払われなかったため、アントワープは今度はフランス猛威を受ける。フランス軍は市民達に追い払われる。

- ⑧一方、スペインが反撃してくる。アントワープを兵糧攻めにするために、スケルト川が封鎖される。反乱軍ゴイツェン[スペインに対して戦ったプロテスタント]の艦隊が救出しようとするが、スペインの技術者が建設した舟橋に妨げられる。
- ⑨最後の必死の努力で、爆薬を満載した船に火をつけて舟橋に向かって送り出すが、逆風で無駄に終わる。
- ⑩1585年、アレキサンダー・ファルネーゼという名のバルム公爵がアントワープに入る。そして自由の夢と町の繁栄は、この後3世紀のあいだに過ぎ去ってしまった。

実際アントワープにとっては不幸な時代です。しかしながら、市の内外でのこうした暴力、掠奪、暴行、残虐行為、戦争のさなかにも、ルーベンスの設計による新しい市庁舎や新しい証券取り引き所が建てられています。言い換えれば、避けがたい衰退が迫りつつあるということに、だれもすぐには気付かなかったのです。それどころか…

同じ頃、スペインの国教、カトリック教会は再び勢力を盛り返し、わずか数マイル北方へと追い遣られていたプロテスタントに対するとりで、真の防波堤としてアントワープを使うようになります。そして豪華なバロック様式の新教会が、アントワープで建設されています。祭壇の背後の壁飾りや祭壇画が何十、何百となく作られねばなりません。というのは、聖像破壊以来、教会は荒れ果て、空になっていたからです。画家のなかには社会的関りを持ち、政治的に目覚めていた者もいます。例えば、ピーテル・ブリューゲルは拷問や処刑の恐ろしさを描いています。一方、ピーテル・パウル・ルーベンスなどの他の画家は、こうしたことには無関心で、礼金にしか興味がありませんでした。

作品があり、それを求める人もいます。というのは、掠奪が蔓延していたにもかかわらず、まだまだ金持ちはいたからです。プランタンのような出版者にとって、この時代は真の黄金時代でした。

他方インテリの国外脱出が目立つようになります。かれらはアムステルダム（オランダ）へ行きます。お金もほとんどが北へ流れ、貧困がやってきます。

人口は突然、劇的なほど減少しました。1568年に、アントワープの人口は114000人を数え、これにより西洋世界の最大都市のひとつになっていました。それがスペインの統治が始まってから4年後の1589年には、42000人しか残っていませんでした。21年間に全人口の3分の2にあたる差ができたのです。

しかし、それすらもこの町を灰にするには不十分なようです。購買力は低下し、穀類の値段は天文学的に高騰し、疫病やペストが数回起こりました。一方、スペインは極端に高額な罰金を課します。1574年だけでも、アントワープは200万ドル支払わねばなりません。200万ドルといえば、当時は信じられないほどの高額でした。

(4) 芸術家と楽器製作者の組織

以上が、そのハーブシコードが作られた町の政治状況と経済状況の概略です。この場合のハーブシコードは、まさに定冠詞付きのハーブシコードです。というのは、これらは国際的にも有名で、海外から、南アメリカからさえ注文がきていました。フランスでのハーブシコード製作は当時まだほとんど始まっておらず、イギリスも似た状態でした。ドイツではイタリア式のハーブシコードが作られていました。イタリア式のハーブシコードは、通奏低音の演奏には優れていましたが、独奏には向かず、非常にわずかの可能性しか持っていませんでした。[当時のイタリアン・ハーブシコードはほとんどが1段鍵盤で、ストップも少なく、弦も8フィートだけであった。]

しかしハーブシコード製作そのものについて話す前に、芸術家と楽器製作者の組織について、二三付け加えなければなりません。納税記録によれば、1585年（スペイン統治の年）には10176人の成人男子が残っていました。そのなかで、画家は105人（ついでながら25年前の納税簿ではまだ300人いました）、彫刻家が10人、ハーブシコード製作者6人、リュート製作者4人、オルガン製作者2人、フルート製作者は1人です。

アントワープの芸術家達は、自己防衛のため、早くも1382年には一種の組合を作っています。これは聖ルカ・ギルド（組合）と呼ばれ、4つの階級とその下にある約20の階級からなっていました。そのなかには宝石細工人、彫版工なども含まれています。ハーブシコード製作者が組合員として登録するには、なんの義務もありませんでした。1568年には、まだ何人かのハーブシコード製作者やオルガン製作者が入会を申し込んでいます。そのなかにはケルンからのヨース・カレースト Joos Kareest やルドフィク・テウヴェス Ludovic Theeuwes がいます。

「徒弟になる方法」や「ハーブシコード製作の親方資格を取る方法」に関する規則を定めるのは、これらの人々です。彼等はアントワープで作られる楽器の品質を守ること、そしてどのようにして守るのかということを決めました。そうして、歴史が証明するように、彼等は素晴らしい仕事をしたのです。

さて、ようやく、アントワープにおけるハーブシコード製作はどのようなものだったのかです。ハーブシコード製作者はクラヴィコードも作っています。しかしクラヴィコードの注文はめったになく、ごく少数の楽器しか残っていません。[ハーブシコードでは鳥の羽軸（現在はプラスチック）で作った爪（プレクトラム）で弦をはじいて音を出す。クラヴィコードでは、タンジェントと呼ばれる金属性の薄い小板で弦を打って音を出す。]

ギルドのリストから、現存する楽器よりも多くの楽器名を知ることができます。ハーブシコードという名前（イタリア語ではチェンバロ）は、1353年にジョヴァンニ・ボッカッチョの〈デカメロン〉の中で出てきます。もっと後の史料（1385）には、ドールニク（南ベルギー）からの“エシキエ echiquier”という楽器が出てきます。しかしハーブシコードの平面図とデッサンは、1440年まで待たなければなりません（ヴァイマールで出された奇談本 Weimarer Wunderbuch、そしてアンリ-アルノー・ファン・ズウォレ Henri-Arnout van Zwolle の写本を参照）。これらの楽器は非常に小さく、限られた音域しか持っていませんでした。他方、弦をはじく機構はそれ以降、今日にいたるまで正確にそのまま残っています。文献によれば、“クラヴセノン clavecnon”という楽器が、

1512年にアントワープのハンス・ファン・クーレン Hans van Keulen によって作られ、4年後にアントン・モール Antoon Mors が同様の楽器を作ったということが知られていますが、彼等の手による楽器は残っていません。現存する最初の楽器は、多角形のヴァージナル（一種のハーブシコード）です。これは1548年に前述のハンス・ファン・クーレンの息子、ヨース・カレストによって作られました。ハンス・リュッケルス Hans Ruckers も1591年にヴァージナルを作っています。[ハーブシコードでは弦は鍵の延長上に張られている。それに対してヴァージナルでは鍵に直角に張られている。ヴァージナルにストップを付けるのは難しいが、価格は安くなる。]

(5) リュッケルス一族

ここで私は“ハンス・リュッケルス”の名前を出しました。このひとは、ハーブシコード製作者の有名なアントワープ派の真の創設者だと言えます。ヴァイオリンのアマティヤストラディヴァリウスにたとえてもいいでしょう。1579年に、ハンス・リュッケルスは聖ルカ・ギルドに親方として登録しました。しかし実際には、ハンス・リュッケルスが作った楽器で現存するものは多くありません。ですが、この町の受けた絶え間ない掠奪や強奪を考えてみてください。

ところで、ハンス・リュッケルスはカトリックであり、またカトリックであり続けたので、人口の3分の2がオランダに逃げた運命の年、1585年以後もアントワープに留まることができました。

ハンス・リュッケルスの作った楽器はアントワープ様式の典型的な特徴を示しています。

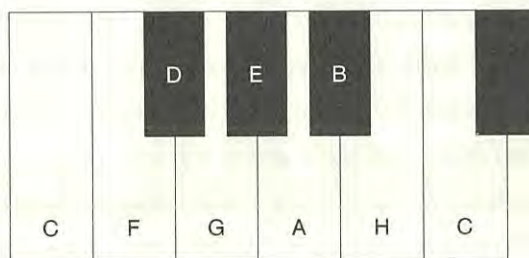
- ① イタリアの楽器よりも長い弦
- ② より強い弦張力
- ③ [②の結果として] 分厚い側板をもつ堅固なケース（イタリア製では非常に薄い）
- ④ 響板に描かれた花の装飾画
- ⑤ “タツノオトシゴ” 模様の紙を使った装飾
- ⑥ 製作者のイニシアルと常に天使像を伴う金色のローズ

[響孔。響板のまん中にある。]

ハンス・リュッケルスは最初のミュゼラール、これはヴァージナルと呼ばれる四角のハーブシコードで、その中でもフレミッシュの典型とされる楽器ですが、このミュゼラールを作ったとも言われています。標準的なヴァージナルでは鍵盤の左の方に付いていますが、ミュゼラールでは反対に右の方に付き [鍵盤が左の方に付くと駒（ブリッジ）の近くをはじくことになる。鍵盤が右の方に付くと弦のほぼまん中をはじくことになるので、より柔らかく、丸い音がでる]、さらにアルピコルドン・ストップが付いています。

[さらに、フレミッシュの楽器の特徴をふたつ付け加える。ひとつは鍵盤の位置に関してである。フレミッシュ・ヴァージナルでは、鍵盤の手前の線がケースの外側の線と同一線上にある。つまりケースの内側に鍵盤が入っている。イタリアのヴァージナル（めったにないのだが）では、ケースの外側に鍵盤が飛び出している。

もうひとつの特徴はショート・オクターヴである（以下の図参照）。



低音域では黒鍵の音はめったに使われないので、本来の白鍵の音が黒鍵に割り当てられている。同時代の、例えば〈フィッツウィリアム・ヴァージナル・ブック〉中の曲では幅広い跳躍進行を含むパッセージが現われる。これをモダン・ハーブシコードで演奏すると、左手を左右に忙しく動かさなければならないが、ショート・オクターヴの楽器では楽に演奏できる。また、ショート・オクターヴを用いると、弦の本数も少なくなり、その結果、弦の総張力を低く抑えることができる。これは金属フレームを使わなかったことを考えると、重要である。]

さて、アルピコルドン・ストップは、（すずと鉛の合

金で作られた) 鉤のついた薄く細長い小幅の板です。この板は移動可能で、演奏の際には弦の下に移動し、[鉤が弦に触れることによって] ブンブンうなる音を作り出します。[アルピコルドン・ストップは低音側の約半分の弦 (C/E-f) に作用する。]

では、アルピコルドン・ストップの目的は何でしょうか。アルピコルドン・ストップについては、ドイツの作曲家で、また音楽理論家でもあるミハエル・プレトリウスが、1619年に〈音楽大全 Syntagma Musicum〉で述べています。

ブンブンうなる音は、バグパイプの音を模倣しています。これは当時人気のあったジャンル、「戦争描写音楽 Battles」を演奏するのに非常に有益でした。また、教会のオルガンのように2つの音色が出せます。オルガンでは一方の鍵盤はラビアル・パイプに、そしてもうひとつの鍵盤はリード・パイプにつながっています。アルピコルドン・ストップを使えば、ミュゼラルで似た効果を得ることができます。

2種類の音色を得ようとする試みは二重のヴァージナル、いわゆる親子ヴァージナルにも見られます。[これは、小型のヴァージナルを付属に持つ楽器である。子ヴァージナルは、通常母親ヴァージナルの鍵盤の左の方の響板の下に収納されており、引き出して、または母親ヴァージナルの上に乗せて演奏する。]

アントワープのハーブシコード製作者による楽器の革新として、他に移調楽器が挙げられます。これは2段の手鍵盤をもつ楽器で、各鍵盤は互いに5度間隔で調律されます。この目的は恐らく移調が楽にできるようにする(例えばソプラノとアルトの両方を伴奏する場合)、もしくは教会でオルガンと一緒に演奏できるようにするためだと思われます。オルガンとハーブシコードとは違う方法で調律されていました。しかし、この楽器は不純な5度の問題を引き起こすので、調律は困難でした。国外ではこれらの移調楽器は不評で、伝えられるところによれば、送り返されたこともありました。

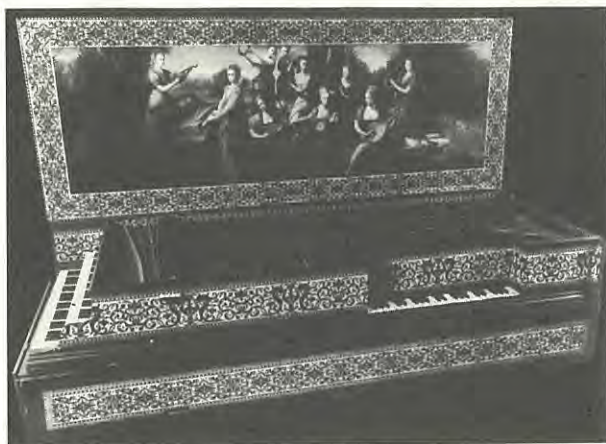
リュッケルス作の楽器は、非常に良い音質を持っていましたが、例えばヴァージナルのようなより安い楽器では、たいてい最終仕上げが略されました。非常に安い木

(ポプラやライム) が使われました。リュッケルス一族は「大量生産方式で」製作しました。というのは、注文が非常に多かったからです。

リュッケルスと彼の息子達、そして義理の息子のヤン・クーシェ Jan Couchet は、前述のイタリアン・チェンバロに典型的な、通奏低音のためにハーブシコードではなく、モダン・ハーブシコードの創造者だと言うことができるでしょう。彼等の作った楽器は、ヘンデルやシャンボニエールのような大家によって、彼等の死後もずっと長く演奏されました。

これらを真似たものが、国外で作られました [例：トゥールーズのヴァンサン・ティボー作の楽器]。リュッケルスの楽器は、作り直して使われました。その場合、音域を拡大する [リュッケルスの楽器は4オクターヴの音域しかないので、後の音楽でも演奏できるように、鍵盤の右の部分(高音部)を鋸で切り、新たに鍵盤を付け加える]、または有名な画家が装飾画を描く、そしてその両方が行なわれることもありました [例：1612年にハンス・リュッカーズにより製作され、18世紀に、フランスのパスカル・タスカンにより改作され、有名な宮廷画家ファン・デル・ムーレンによって装飾された楽器]。また、異なったストップが付け加えられることもありました。例えば、8フィートの2段、8フィートと4フィートなどです。

リュッケルス一族は実験も試み、同時に2人(例：ハーブシコードの高音側に、ハーブシコードの鍵盤とは直角に鍵盤を付ける。つまり、一組の弦を共用するハーブシコードとヴァージナルの組み合わせ。以下の写真) やそれ以上の人数で演奏できる楽器を作りました。1566年には、アウグスブルクの銀行家であるフッガー家の業務代理人が、4人の奏者によって演奏される巨大なハーブシコードを見たとき彼の主人に書き送っています。



Brussels, Musée du Conservatoire, no.2935.

(6)おわりに

何百というハーブシコード、ヴァージナル、ミュゼラールが、1550年頃から1640年頃にかけてアントワープの工房で作られました（そのときアントワープは徐々に死につつあったのですが）。しかし、元のままで今日まで残っている楽器は多くありません。なぜそうなのでしょうか。

答えはこうです。ほとんどの楽器は非常に良いものだと考えられていたので、新しくでてきた欲求に応じるように、後になって作り変えられたのです（たとえばもっと多くのストップをつける、音域を拡大するなど）。この作り変えは18世紀にはラヴァルマンと呼ばれました。多くの楽器はまたフランス革命の間に失われました。このとき、新しく作られたパリ音楽院で薪として使われたのです。実際この高貴な楽器はもはや役に立ちませんでした。美学はピアノ支持に変わっていました。ハーブシコードは貴族のシンボルと見なされ、それゆえ彼等とともに廃れていきました。その音域とダイナミクスの可能性では、新しい音の理想に対処できませんでした。

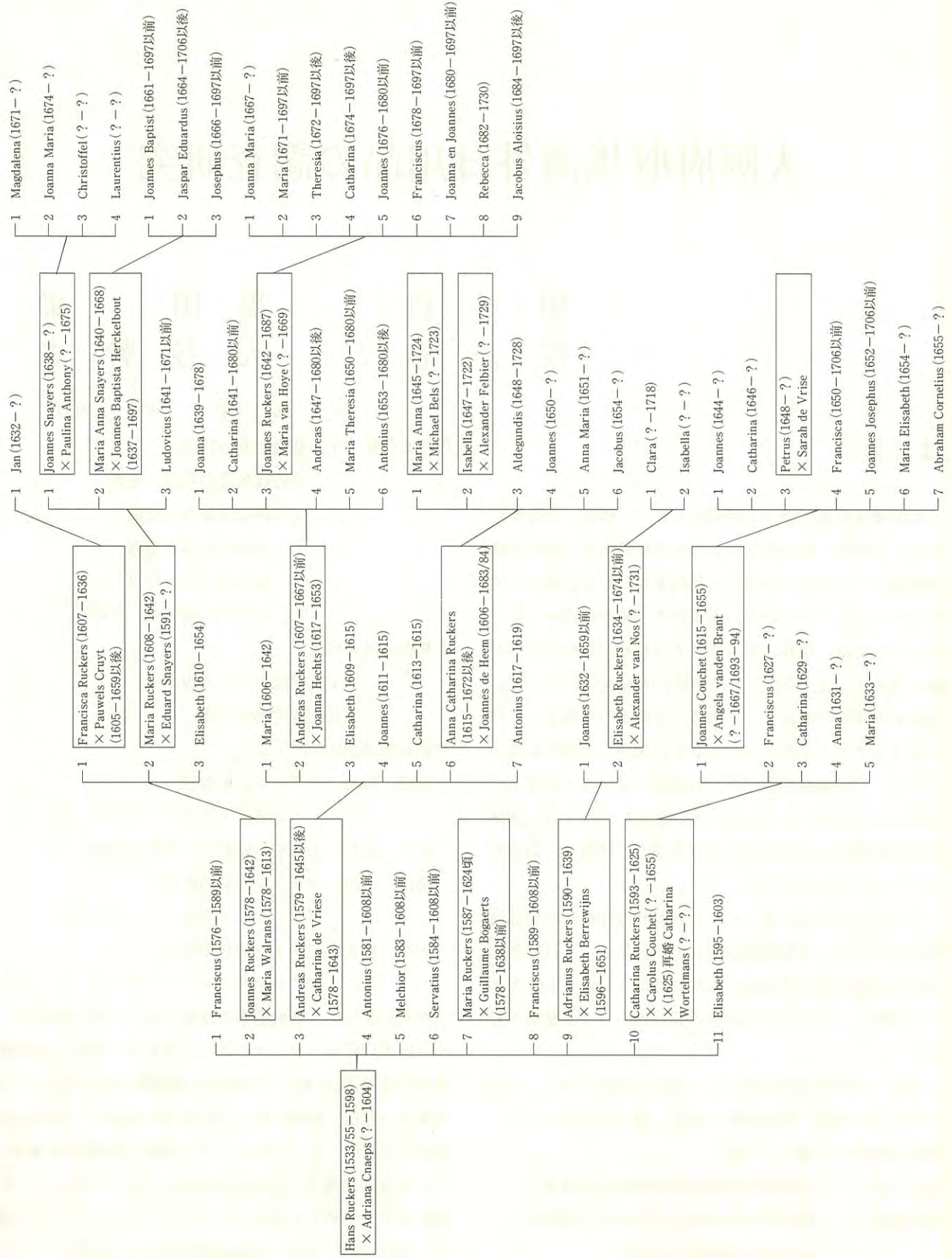
主要関連文献

1. Kinsky, G.: Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten, in Zeitschrift für Musikwissenschaft, Vol. 2, No.2, 1919.
2. Le Cerf, G. & Labande, E.R.: Instruments de musique du XVe

Siècle : les traites d' Henri-Arnout de Zwolle et de divers anonymes, Paris, 1932.

3. Marcuse, Sibyl : Transposing Keyboards in exstant Flemish harpsichords, in Musical Quarterly, No.38, New York, 1952.
4. Boalch, D.: Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440—1840, London, 1956, 2/1974.
5. Russell, R.: The Harpsichord and Clavichord, London, 1959, rev.2/1973.
6. Hubbard, F.: Three Centuries of Harpsichord Making, Cambridge, Mass., 1965, 2/1967.
7. Leonhardt, G.: In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century, in Keyboard Instruments : Studies in Keyboard Organology, ed. E. M. Ripin, Edinburgh, 1971, 43.
8. van der Meer, J. H.: Beitrage zum Cembalobau der familie Ruckers, in Jb des staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, 1971, 100.
9. Ripin, E. M.: On Joes Karest's Virginal and the Origins of the Flemish Tradition, in Keyboard Instruments : Studies in Organology, Edinburgh, 1971, 65.
10. Meeus, N.: La facture de virginales a Anvers du 16e siecle, in Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin, Vol. iv, 1974, 55.
11. Lambrechts-Douillez, J.: Archief documenten betreffende de Ruckers familie, in Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin, Vol.iv, 1974, 33.
12. Lambrechts-Douillez, J.: Catalogus Ruckers : documenten en instrumenten, in Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin, Vol.iv, 1974, 65.
13. Colloquium Ruckers klavecimbels en copieen : universele instrumenten voor de interpretatie van de muziek uit Rubens tijd, Antwerpen Museum Vleeshuis 30 september - 2 oktober 1977, Antwerpen, 1977.
14. Lambrechts-Douillez, J., m.m.v. Bosschaerts-Eyken, M. J.: Mededelingen van het Ruckers- Genootschap I. Stamboom der klavecimbelbouwersfamilie Ruckers-Couchet, Antwerpen, 1982.
15. Lambrechts-Douillez, J., m.m.v. Bosschaerts-Eyken, M. J.: Mededelingen van het Ruckers-Genootschap II. Klavecimbelbouwersfamilie Hagaerts, Antwerpen, 1982.
16. Lambrechts-Douillez, J. m.m.v. Bosschaerts-Eyken, M.J.: Mededelingen van het Ruckers- Genootschap III. Hans en Joannes Ruckers, Antwerpen, 1983.

リユッケルス＝クシーエ家系図



大阪府収集海外日用品の調査研究

加 村 耕 二 福 田 肅
桜 井 忠 彦 大 谷 幹 夫

代表 西脇 友一 デザイン学科長

はじめに

大阪府立産業デザイン研究センター（所長・今竹翠）では、1959年（昭和34年）より毎年海外の生活用具を調査収集してきた。1976年（昭和51年）からは、府内のデザイナーに協力をあおぎ、直接調査収集を定期的に行うようになった。現在、旧大阪府立貿易館から引き継いだ物を含めて、約8,000点の収集品を所有保管している。毎年その年の収集品を、大阪市内及び堺市で展示（世界のグッドデザイン展・ゆたかな生活用具）公開する他、センターで常設展示を行い、解説書「豊かな生活用具」を刊行してきた。しかしその後の活用については、団体等の貸出希望に応じる程度で、管理上の問題から限定されているのが現状である。

このような状況にあって、われわれは今後の収集品活用の基になるべき整備調査研究の依頼を受け、1988年10月作業内容の検討を開始、同年12月より1989年3月末までの期間に、主として収集品の記録作成による整備を行った。

なお、大阪府を委託者として契約を結ぶために、本学デザイン学科内に受託団体を設立、研究事業を行った。主な内容は次の通りである。

- ◎名 称 大阪府海外収集品整備調査研究事業
◎受託者 大阪芸術大学芸術学部デザイン学科内
大阪芸術大学商品学研究会

- ◎作業仕様
1. 整備基準の作成
 2. 海外収集品の移送、整備
 3. (1) 海外収集品の検品
(2) 未整備資料の整備
(3) 記録カードの作成
(4) 収集品の再梱包、収納

- ◎報告書等の作成
1. 記録カードの提出
 2. 報告書の提出

- ◎調査研究参加スタッフ
- 加村 耕二 デザイン学科教授
(インダストリアルデザイン・コース)
- 桜井 忠彦 工芸学科助教授 (金属工芸コース)
- 福田 肅 デザイン学科助教授
(インテリアデザイン・コース)
- 大谷 幹夫 デザイン学科講師
(インダストリアルデザイン・コース)

作業仕様の内、整備基準の作成とそれに伴う記録カードの書式作成がスタッフによって行われ、検品、未整備資料の整備、記録カードの作成を福田が主として行った。収集品の移送、整備、および収集品の再梱包、収納は運送会社に依頼した。記録カードの作成に参加（研究補助）した者は加島篤子（工芸学科金属工芸コース副手）、並河唯希子（デザイン学科インテリアデザイン・コース副手）、浜川郁子（同）、山脇砂織（デザイン学科インダス

トリアルデザイン・コース3回生学生)である。

整備基準の作成

検討内容

収集品の保管と検索の方法は、当然それらがいかに活用され得るかということが前提にならなければならない。その方法は立場の違いによって様々に生じるが、それらを産業(デザイン・製造・販売等)、学問(デザイン学・形態学・道具論・商品学等)、一般生活者(デザイン知識)とすることができるであろう。具体的な活用の方法は、検索・分類・公開ということになるが、この内分類作業が全ての基準になる。このために、分類基準を作成することが大きな比重を持つことになった。

分類基準

分類の方法も立場の違いで様々あり、一定基準に固定化することは不可能である。様々の分類はコンピューターによる検索時に可能であるから、将来コンピューター入力を前提としたコード化を各収集品に行うことにした。したがって、基本的な分類の検討とコード化による分類項目数の決定を、同時に考慮した。また、分類やコードその他の記入に際して、簡単明瞭で誰にでも分かりやすいものでなければならない。

最初、分類基準としてあげられたものは、品目・用途・使用室・使用対象・主材料・副材料・色彩・構造・形状・断面形態・加工・成形・表面処理・操作方法・設置状況などである。

「品目」は物の一般的分類であるが、「用途・使用室」は生活行為との関連性を分析しようとするもので、インテリア・デザインの考察に基づく。「使用対象」はその生活用具を使用する人間で、これらの分析を加えることによって、新しい生活用具の開発を行おうとするものである。「材料」から「設置状況」までは形態を説明するための分類であるが、デザイン行為において最終的に形態を決定するための分析資料となる。

以上の分析・分類では項目数が多く誤記入が生じる可能性も考えられる。カード整理の際には、デザインを専門としない者の参加を求めなければならない場合も考え

られる。カード内にカラー写真を併用することによって、形態的な判断の正確さは増すので、項目の省略を行った。

収集品の性格

産業デザイン研究センターとしての組織が発足してまだ日が浅く、現在の収集品のほとんどが旧大阪府立貿易館から引き継がれた物である。そのため収集品には様々な形態が含まれており(民芸・装飾・芸術)、デザインの資料として用いるためには、これらを形態的に区別・分類する必要がある。これを分類項目に加えることとし、コード化を検討(大谷)、分類項目を決定した。

コード化

一般的な10桁コードを用いることを前提とし、検討を加えた(別図表面右上・分類番号)。

- 0,1 収集年度(西暦年下2桁)
- 2 分類1
- 3 分類2
- 4 分類3
- 5,6,7 各年度収集品連続番号
- 8,9 シリーズ番号

シリーズ番号は同一資料で色彩違いの物、または異なる用途であっても同系統デザインの物に付けられる。

0,1,5~9を除いて、3項目の分類記入が可能になる。

分類1. 品目 各種生活用具の分類方法は様々であり、図書分類のような基準はない。特に日用品の細々とした物の分類基準を設定することは大変むづかしい。日用品を多く扱う組織としては百貨店であることから、各階の売り場構成を参考にした。参考としたものは、大阪市内中心部に位置する各店舗である(桜井収集)が、品目の内には、販売上の名称等も含まれているために改めた部分があった。得られた分類は以下の通りである。

- A. 余暇・趣味用品, 嗜好品 B. 装飾品
- C. 衣料品, 衣料用品 D. 化粧品, 装身具, 旅行用品
- E. 雨具, 歩行装具 F. 寝具 G. 玩具
- H. 文具, 読書・机上用品 J. 教育用品
- K. 育児用品 L. 掃除・洗濯・裁縫用具
- M. 調理用具, 台所用品 N. 食器, 食卓用品
- P. 生理・衛生用品, 医療用品
- Q. 工具, 左官・塗装用具 R. 家具 S. 照明器具

T. 建築装備品, 通信・設備機器 U. 計量・計測機器
 V. 移動・運搬用具 W. X. その他 Y. 不明
 (I, O, Zを除く)

分類2・主材料 産業的な利用を考慮したもので、各種製造業種が、主に扱う材料によって分類できることによる。また、形態的にも材料的な特色が大きいことによる。なお、主材料は外形を形成する主な材料とし、判断が付きにくいものは、機能上の主な材料とした。

1. 金属
2. 木材・植物・紙
3. ガラス・陶磁
4. プラスチック・ゴム
5. 繊維
6. 皮革
7. その他

分類3・実用性 デザイン・非デザインの区別。

1. 実用
2. 装飾
3. 実用+装飾
4. その他

この内、2. 装飾は分類1のB装飾品に分類が重なる。

以上のコード化による分類の他に、資料としての記録と補助説明的な記入項目を以下のように設け、A5版横位置表裏両面にカード化した(別図参照)。

寸法 幅・高さ・奥行き(単位mm)

重量 (単位g)

現地価格 購入時の現地単位価格

日本円 上記換算価格

収集 国・都市・購入店名, 購入店所在地

デザイン 国・都市名, テザイナーまたは団体名

生産者 国・都市名

製造業者名, 所在地, 製造年月日

賞その他 デザイン賞等受賞名, 保存美術館名等

取扱店 日本での輸入代理店名

参考文献 資料・解説などに、取り上げられた図書名

これらの項目の内、コード化に伴う分類1,2,3を旧カード写真・記入事項により判断して記入、写真のないものと判断不可能なものについて実物から確認した。新しく写真撮影したものは、退色性もかなり改善されたのでカラープリントを用いた。モノクローム写真の場合よりも材料などの判断が付きやすいことから、今後順次カラー写真にかえることが望ましい。その他の記入項目については、旧カードからの転記としたために未記入のものが大半で今後の検索・研究時などに記入することとした。

商品番号	保存箱	分類番号	0 / 1 2 3 4 5 6 7 8 9																					
商品名																								
商標																								
分類1	品目	A	B	C	D	E	F	G	H	J	K	L	M	N	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y
分類2	主材料	1 金属		2 木材・植物・紙		3 ガラス・陶磁・石		4 ゴム・プラスチック		5 繊維		6 皮革		7 その他										
分類3	実用度	1 実用		2 装飾		3 実用+装飾		4 その他																
寸法	幅	高さ		奥行		mm																		
重量																	g							
現地価格	/																円							
合計 枚の内 枚目																								
大阪府立産業デザイン研究センター																								

記録カード表面

取 集 国・都市	備 考
店名	
所在地	
デザイン 国・都市	
名	
生産者 国・都市	
名	
所在地	
年・月	
賞その他	
取扱店	
参考文献	

記録カード裏面

収集品の検品

写真撮影及び実物による確認を行った際に、収集品の検品を行った。保存は主に薄鋼板製の箱(衣装缶)に、紙またはエアークラップによって包装され、収納されている。空気調節設備のない倉庫内に保管されていたために、決してよい状態であったとは言えない。特に、箱外の大型収集品は包装状態も悪く汚れがあり、部品が欠落しているものもある。しかしながら、箱に収納されていたものの多くはほぼ良好な状態で、ガラス製品の破損が少々、部品の欠如が少々あった程度である。紙製品及び皮革製品にはかびによる汚れがみられたが、皮革製品は拭き取り程度で復元可能である。が、紙製品のシミは取れない。ガラス・金属・プラスチック製品の表面的な

くもりは、洗剤による拭き取りで復元可能である。金属製品には錆が全く無く、プラスチック製品にも退色が全く無い。これらは加工や材料の質の問題であり、日用品の耐久性能に関わる問題で、長期間にわたる実物の収集によってのみ明らかになることである。

デザイン的な点では、構造・使用方法・機能などについて、やはり実物でなければ判断できないものが多々ある。異なる材料の組合せによって、写真では装飾性として感じられたものが、実物の確認でそれが機能性に基づくことが明らかになったものもある。

以上の作業を通じて、収集品は現在大阪市東淀川区相川・旧大阪分所に各年度毎の棚を設け、保管されている。記録カードより年度・保存箱番号・商品番号をリストアップすれば、収集品を取り出すことが可能である。

新記録カードは大阪市中央区本町・大阪府立産業デザイン研究センターに保管されており、年度毎にファイルし、3月31日現在総数7,748枚である。

収集品・カードとも、当初は何等かの分類にしたがって保管することも検討されたが、一定の活用方法に決定することが不適當であるために、検索・取り出しを簡単に行えるよう年度毎に保管することとした。

収集品の意味

海外の生活用具の調査は他の機関・様々の分野でも行われているが、長期間にわたって実物をコレクション・保管している機関は他にない。写真等による表面的な形態資料ではない実物資料は、製造加工、構造、材料・材料力学・耐久性、人間工学のみならず、道具論、形態学、生活環境との対応性、生活文化・考現学、近代デザイン史、商品学等々、あらゆる分野に活用され得る可能性がある。生活用具である限り実際に手に取ることができなければ、そのものが持っている意味が明らかにならないから、これらの収集品は大変貴重な資料であるといえる。

今後の課題・提案等

「大分類表の提案（加村）」

現在約8,000点に達する大阪府立産業デザイン研究センターの海外収集品整備調査研究に当たって、その全容の把握と確認のために、①新規記録カードの作成と②記録・記入作業を完了した段階で今後の展望と展開を述べたい。

各年度の収集品はその収集年度分だけセンターに常設展示されているが、過去のものは殆ど梱包保存されているのが現状である。収集品は当初より欧米の一般的な日用品が中心である。当センターではこの膨大な収集品の活用を望んでいる。過去数件外部からの要望で収集品の一部を貸し出した例もあったと聞くが、30年間に亘る「ストーリー」なき収集活動（大阪的で好評とか）による収集品に「ストーリー」ある活用を強く呼びかけたい。更に今後も収集活動の継続をも希望するものである。

このような現状にあたり、収集品の内容紹介と活用のために、新規記録カードに基づく大分類表の作成を提案したい。この大分類表によって収集品の全容の確認を計り、広くユーザー、メーカー、デザイナー、工芸家、関係教育者等々への効果的な情報伝達と活用を促し、更に今後の収集活動の参考資料としたい。

大分類表の内容

1. 生活行為に基づく分類。
2. 国別分類。
3. 材質・加工技術に基づく分類
4. 年度別分類
5. 人間の機能に基づく分類
6. その他

などが考えられる。大分類表の表示はいずれも新規整理カードとの対応上記号表示とする。その形態は系統樹形式とし簡明で親しみ易いものとする。

さて、収集品の「ストーリー」ある具体的活用方法であるが、ご諸賢から卓抜なご提案を期待したい。

「収集品の一般公開（桜井）」

大阪府立産業デザイン研究センターが母体となり、昭

和34年から、今年度まで、約30年間にわたる諸外国の生活用具の収集品を調査、整理した。我々との生活様式の違いはあるが、人間との生活、生活から生まれる用具の形に、面白さ、おかしさ、の共通点が見い出されて、今回は収集品の単純な整理が目的であったにもかかわらず、個々に興味を持つことができた。

今後、生活用具のただ単なる収集だけではなく、それぞれの生活文化、様式を理解するためにも収集活動を続けてゆく必要があると思います。

そして、昭和30年代から50年代中頃までの収集目的は、生活用具、様式の質の向上、及び消費の拡大のために、大阪府、企業、その他多くのデザイナー、作家たちが指導的な役割を果たすのが目的のために、諸外国での収集活動をした様子である。しかし今日では、世界中からの文化情報と共に、多種、多様な生活用具が過剰と思えるほどに町中に溢れ切っており、又、材料や技術力の背景も画一化されている時代においては（生活用具の生産、技術力は日本が最も進んでいると思う。）今後、収集方法も内容と共に新しい方法を考えていかなければ成らないのではないかと。音楽、文学、絵画、工芸の文化が生まれ育つには、読者と作家の関係のように、けっして一方通行では文化は生まれてこない。生活用具も使う人が選択し育てる時代になってきているのではないかと。

今後、海外での収集方法も、企業、販売業者、デザイナー等の供給する側でない、家事をも含め、多種多様な仕事にたずさわる人達や、若い女性も含めたあらゆる年齢層にも海外収集に参加できる機会をつくるように努力する必要があるのではないかと。

8,000点にも及ぶ収集品の中には、面白いものも数多くあるが、単なる個人趣味や思いつき、展示だけを目的としたと思われる物も多くある。収集点数だけを30年間の実績としてただ単に倉庫の中に整理、保管、するのではなく大阪府立産業デザイン研究センターが中心となり収集品の内容を整理し、〈生活用具博物館〉〈生活道具資料館〉等を設立して、一般公開することが最も大切な今後の仕事であり、長期間にわたる収集活動の目的が達せられることになると思います。

「海外収集品と日本製品のデザイン比較（大谷）」

今回、海外収集品の分類等に参加することになった。いままで年1回の展示でその内容を知るくらいであったが実際にこれだけ多数（約8,000点）の資料があまり一般に活用されずに眠っているとは思っていなかった。また収蔵場所も大阪府の各地に分散してどういうふう保管、管理されているのか理解するまでにずいぶん時間がかかった。しかし、これら収集品の保存の状態はきわめて良かった。これが最初の収集品に対する実感であった。

分類、記録

当初、これらの収集品をどの様に分類していくか？また記録としてどの様に残していくか？今後の利用方法等について検討し、産業デザイン研究センターの希望などからできるだけ現状の方法を生かし、将来はコンピューターで管理できるように収集品をコード化する方法を採用入れることになった。10桁の数字に置き換えて管理する方法である。基本的にはIBMの方法であるが、この方法は現在各所でつかわれており、膨大な商品を管理したりするのに向いている。現在は予算の都合でこの程度の事しかできないが将来的には光デスク等の新しい媒体に写真や内容を記録することが可能であり、検索などがもっと容易になると思われる。

収集内容

収集品は日常生活用品が主体である。年1回、海外で収集されているが派遣されるメンバーや、テーマ、地域等によって、収集品は毎年異なる。その種類は日常生活用品であるため、非常に幅広い分野にまたがる。

その年どしの背景も感じられるし、ユニークな商品も多い。個人的な希望ではあるが、定点観測的な収集がおこなわれたら、あるいは一部分だけでも共通のテーマが持てたらと思う。

せっかくの収集品をどう生かしていくか、どうするかは産業デザイン研究センターの今後の大きな課題だと思う。

今後の展望

新しく整理し直された収集品の情報を基に、「海外で収集された日常生活用品と日本国内で製造販売された同

様のものとの比較研究」を今後の研究テーマとしたい。日常生活用品は従来の日本の文化が築いてきたものに諸外国の様式を採り入れたものが少なくない。これらについてオリジナルというか、収集品と同様のものについて比較研究するつもりである。はたして MADE IN JAPAN はコピー製品なのか？日本製品はよく物まねであると言われるが、工業デザインの立場から類似点と相違点について確かめたいと思う。

「研究材料としての拡充（福田）」

収集資料の補充 収集品を様々に分類することによって、資料としてのある傾向がみられる。過去約30年間という収集の期間は資料を平均化する時間として充分である。特に、一定のものに専門化しないという姿勢は貴重である。現在の傾向はそのまま過去30年間における生活用具のあり方を示しているといえるが、今後デザインのみならずあらゆる分野の利用を考慮すれば、資料としてより平均化された収集が必要ではないかと考える。例えば、今回の「品目」分類では、装飾品、食卓用品、玩具といったもので多くが占められている。装飾品の中には、デザイン的ではない形態も含んでいる。玩具には遊具が多く、教育玩具が少ない。また、食卓用品が多いのに対して、調理用具が比較的少ないといった傾向がみられる。収集品の多くは日常生活上、よく目立つ物である。生活行為による分類では、家事、生理衛生、就寝に関するものが少ない。デザイン活動の範囲を拡大発展させる意味から、目立たない物にまで収集の範囲を広げるべきである。また、新たな組織である「産業デザイン研究センター」の性格をより明確にするために、民芸的装飾品の収集は除いてもよい。

収集地域の分布からみれば、明らかにアメリカ・西ヨーロッパの物が多いのは、当初からの意図である。しかし、東欧諸国にも優れたデザインが存在することは容易に想像ができるだろう。

保管・管理方法 長期間にわたる保存にもかかわらず、破損等によって原形が不明な物は少ない。が、貴重な資料が原形のまま保存されるためには、機械的な装置によるのではなくとも空気・気温的条件がより良好に保たれるべきことは言うまでもないことである。また、利用の

頻度が高くなれば、出し入れや梱包不備による破損が起り得る。保管体制を確立しなければならない。

研究・公開 収集が始まった当初は一般に貸出が行われ、実際に使用することによる、体験を通じた啓蒙活動がなされた。昭和38年～53年には材料分析や意匠分析（資料リスト参照）が行われ一般に公開され、産業界にも多大な貢献をした。大阪府立関連高等学校に寄付をし、教材としても利用された。また、新しい収集品の展示を通じて、輸入産業への貢献もあったようである。現在では、わが国のデザインが向上し、独自のスタイルを確立した分野もあるから、新しいデザインを知るというような意味が薄れ、文化的意味が大きくなる傾向にある。今後はデザイン学や商品学の確立といった分野、歴史、形態学の資料としての意味が大きくなると思われる。いずれにしても、収集品の活用方法は多岐にわたる可能性が大であり、そのためにはより多くの人の目に触れることが最も重要なことであると考え。したがって、資料館・博物館等による組織だった研究と公開が望まれる。

なお、昭和54年度より、「家庭訪問」による住居調査も行われている。資料の形態はスライド写真であるが、これらの資料整理が一部を除いて未着手である。今後の課題として、付け加えたい。

あとがき

この報告は、調査研究事業終了時に提出した報告書（福田・作成）を基に、福田が執筆し、「今後の課題・提案」は参加スタッフ各個人が執筆した。

参考資料リスト

中小企業事業団 中小企業情報センター情報サービスカード
大阪デザインセンター 選定商品分類
昭和63年度Gマーク選定対象商品部門
平面の形成・住居内生活活動一覧表ほか
（建築設計資料集成・丸善）
建物一室一行為から人体寸法をひくための表
（デザイナーのための人体・動作寸法図集
小原二郎編集 ディテール別冊 彰国社）
時間経過と生活用品・職業別分類による家具、生活時間と関係家具道具（加村作成）

大阪市内各百貨店の売り場における商品分類
資料システムコードNo (IBM)

旧大阪府立貿易館発行資料リスト

海外収集品試験研究報告書 意匠・破壊分析

大阪府立貿易館振興部デザイン課編集

年度	シリーズ・品目
昭和38年度	1 ミシン 2 電気コンロ 3 ホーロー鉄器 4 かばん類, 造花・果物, 眼鏡枠, 画筆, 歯刷子, 鏡, ペンチ類, ガラス製品・魔法瓶
39年度	5 電動歯ブラシ 6 建築金物, 日曜大工道 具, ステンレス厨房刃物, 7 ミシン 8 作業工具
40年度	9 ガラス製品, 魔法瓶 10 かばん類, レインコート, スキージャケット, シャワーカーテン 11 作業工具, はさみ 12 自転車 13 ミシン
41年度	14 照明器具 15 ガラス器

42年度	16 厨房用品 17 プラスチック製品
43年度	18 厨房用品 19 刃物
44年度	20 自転車 21 洋傘
45年度	22 照明器具 23 自転車
46年度	24 ホーロー製品 25 照明器具
47年度	26 ガラス製品 27 プラスチック製品
48年度	28 洋食器製品
49年度	29 玩具
50年度	30 装粧品 (机上小物・カレンダー ・インテリアアクセサリ)
51年度	31 装粧品 (灰皿・クリップ)
52年度	32 タオル製品
53年度	33 折りたたみ三輪車, 玩具 (三輪車) ショッピングカート

大阪府立産業デザイン研究センター連絡先
〒542 大阪市中央区南本町4・3・6
大阪府商工会館内4階
電話 06-281-0327



第1回出品目録



第29回 (昭和63年度) 解説書「豊かな生活用具」



昭和63年度収集品 プラスティック・ダンベル
水か砂を入れて重さを調節できる 西ドイツ製



昭和63年度参考出品 カセット・プレイヤー
中国(上)・香港(下)製造, オランダ・フィリップ社

JUGEND—Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, Herausgeber: Georg Hirth, Redaktion: Fritz v. Ostini, München 1896—1901.

(ユーゲント—芸術と生活のミュンヘン絵入週刊誌, 発行者: ゲオルグ・ヒルト, 編集: フリッツ・フォン・オスティニ, ミュンヘン 1896年から1901年まで)



フリッツ・エルラー, 創刊号の表紙, 1896年



オットー・エックマン, 第1巻第9号の緑どり装飾, 1896年



ハンス・クリスチアンゼン, 第2巻第52号の表紙, 1897年

19世紀末のドイツにおいては、新しい芸術運動の台頭と軌を一にして、斬新な絵入芸術誌が各地で創刊され、その黄金時代を画した。ミュンヘンの「ユーゲント」誌はその代表的な存在の一つであり、当該のタイトルに因んでアール・ヌーヴォーのドイツにおける変り種が「ユーゲントシュティール」と呼ばれ始めたのである。

当該週刊誌は、進取の気象に富む出版人ゲオルグ・ヒルト(1841—1914)によって1896年に始められた。本学図書館に所蔵されているのは、その草創期にあたる1896年から1901年までの全6巻分であり、12合本に集成されている。さらに当該は、引き続いて1940年まで刊行されている。

すでに本欄で紹介したベルリンの「パン(Pan, 1895

—1900)」誌が愛書家向けの豪華本であったのに対して、「ユーゲント」誌は質素な装丁になっている。ここでは、純粋美術、装飾美術、流行の風習、スポーツ、政治、音楽そして文芸が広く取り上げられ、戯画を交えて大衆向けに編集されたのである。

当該の週ごとに変わる表紙デザインには、オットー・エックマンやハンス・クリスチアンゼンなどのユーゲントシュティールの主要な芸術家たちのほとんどがこれに協力している。そして、彼らの色鮮やかな新しい感覚のデザインが、青春、愛、母そして故郷といったユーゲントシュティールのモチーフと相俟って人々の間に一大センセーションを巻き起こしたのであった。

(藪 亭記)

〈筆者及表紙作者紹介〉

ロベルト・ヴリーゲン	大阪芸術大学教授 (音楽学)
太田 米男	大阪芸術大学講師 (映像)
大谷 幹夫	大阪芸術大学講師 (インダストリアル・デザイン)
加藤 由紀	大阪芸術大学非常勤講師 (音楽学)
金沢 純子	大阪芸術大学講師 (英文学)
加村 耕二	大阪芸術大学教授 (インダストリアル・デザイン)
桜井 忠彦	大阪芸術大学助教授 (金工)
田中 敏雄	大阪芸術大学助教授 (日本美術史)
福田 肅	大阪芸術大学助教授 (インテリア・デザイン)
本野 東一	大阪芸術大学教授 (染色)
森 博行	大阪芸術大学助教授 (中国文学)
藪 亨	大阪芸術大学助教授 (デザイン史)
山田 幸平	大阪芸術大学教授 (芸術学)
吉岡 敏夫	大阪芸術大学助教授 (映像)
吉村 堯	大阪芸術大学助教授 (美術教育)
依田 義右	大阪芸術大学助教授 (哲学)

《編集後記》

1989年は、2冊の紀要を出すことになった。昭和の最後の月と、平成の秋と。芸大紀要は順調で豊かな季節を迎えている。とは言え、少し気をゆるめるとすぐ何処かで地すべりが始まる。あせらず、ゆっくりと、しかも注意して歩いていこう。この号の編集直前、すべての学科の編集委員の顔ぶれが揃った。これからは更に多彩な企畫と仕事ぶりが期待される。

表紙、その他方般にわたってお世話になった岩宮武二教授が逝去された。映像学会の企画で敦煌調査におもむいた時、バスの停車しているわずかのすきに、全速力で走り回ってひとつの廃墟をさまざまの角度から撮影しておられた姿が脳裡を横切る。莫高窟では、懐中電燈を照らして岩宮先生の助手を勤めた。なつかしくまた重い記憶となった。

(山田幸平)

大阪芸術大学 紀要〈藝術〉12 —論文集—

平成元年11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／大阪芸術大学芸術研究所

印刷／日本写真印刷株式会社