藝術14

大阪芸術大学紀要



藝術 14

大阪芸術大学紀要

Journal of Osaka University of Arts No. 14 December 1991 Geijutsu (Arts)

<	目	次)
\	\Box	11/

芝生論	化村	文雄	4
民家攷——造形·意匠再見——···································	吉村	堯	16
大阪の芭蕉・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	小西愛	之助	27
散文詩のポリフォニー ――ボードレール分身の術――	山田	兼士	37
バルザックの『従兄ポンス』――ポンスの美食癖について――け	九野	民也	47
科学と言語・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	架田	尚彦	54
ウィトゲンシュタインの非寛容の美学 木	公本	雅之	65
アウグスティヌスの秩序論とマルブランシュの秩序論の差異(2) アウグスティヌスの <i>De ordine</i> を中心として	衣田	義右	74
アミアン大聖堂のヘロデ像――そして典礼劇におけるヘロデ――… フ	水島ヒ	ロミ	84
カラヴァッジオ ――その冒瀆と神聖の原風景より―― ち	天野	正治	94
デザイン社会学〈デザインフラスト論〉――ケーススタディ1 通産省発・大阪経由・世界行			
		直	102
「琳派」そのデザインの今日性 コ	化端	信彦	110
コンピューターによるデザイン教育とカリキュラムについて テキスタイル・デザインの視点から	毎田	幸男	124
閉ざされた記憶 〈誌上作品発表〉 自	师岡	清高	142
鉄と音による空間構成――サウンド・インスタレーション(第1回芸術 芹澤 秀近・大橋 勝・			
ドクラの造形――インド部族社会ジャグダルプールの鋳金工芸――…	足立	眞三	159
Library of Congress Subject Headings, 11th edition における 複合主題標目の構造分析とその他の問題点・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	公井	純子	169
ライブラリー・インストラクション促進のために 実態調査の結果から	中嶌	通子	180
上海大学美術学院交流授業	富田	粛	189

CONTENTS —
Turf ·····Fumio Kitamura ···· 4
A Private House : Restudying its Form and DesignTakashi Yoshimura16
Basho of Osaka····· Ainosuke Konishi···· 27
Polyphony of Prose Poems — Baudelaire and his Doubles in <i>Le Spleen de Paris</i> ······ Kenji Yamada····· 37
"Le Cousin Pons" de Balzac —— Sur l'habitude chez Pons d'aimer la bonne chère · · · · · Tamiya Kuno · · · · 47
Science and Language·····Naohiko Fukada····· 54
Witgenstein: Rules in Aethetic Judgement Masayuki Matumto 65
De l'ordre de Malebranche et de Saint Augustin — Au Sujet de Sur l'ordre de Saint Augustin Yoshisuke Yoda… 74
Herod on the Jamb at Amiens Cathedral ——and in Liturgical Dramas················· Hiromi Mizushima······ 84
Caravaggio : on the Original Scenery of Blasphemy and SacrednessShoji Yano94
International Design Festival vs Osaka, 1983 - 1991 ·······Tadashi Nishio····· 102
On the Meaning of the "Rinpa" School in the Modern Graphic Design of JapanNobuhiko Kitabata110
Education and Curriculum of Computer Aided Textile Design
An Exhibition on Prints—— Closed Memorie······Kiyotaka Morooka····· 142
Sound Installation ——Space Construction by Steel and SoundHidechika Serizawa, Masaru Ohashi, Takaaki Kato·····152
The Plastic Arts of Dhokura: Indian Traditional Casting Crafts by Tribe in JagdalpurShinzou Adachi 159
Library of Congress Subject Headings, 11th ed.: Structual Analysis of the Compound Subject Headings and some other Problems
Promoting the Library Instruction of our College: Reserch Analysis of Library Science Instruction of our College
Alternating Tuition for Art College of Shanhai University

芝 生 論

北 村 文 雄

1. 序論

芝生は人と深い関係をもつ緑 である。近年人と植物とのかかわりに大きな関心がもたれているが、芝生は身近な緑、親しめる緑、楽しめる緑としてもっとも人の生活に近く、自然との共生を味うことのできる重要な存在である。一方では、それがあまりにも近くにあるために、かえってその実体が知られていない。本論は、芝生の本質的にもつ意義と、その人間生活に及ぼす影響について解明しようと試みたものである。

芝生の語のもつ内容については、「芝の生いたる一面の地。芝原」(大言海)、「芝の生えている地。しばはら(芝原)。しばち(芝地)」(広辞苑)などと説明され、これが一般的な解釈ということができる。「芝」 については、「イネ科の多年草、路傍・原野到る所に自生」などと述べられ、芝生を構成している草というよりも、ふつうにみられる野草の種類として扱われている。このことについては後にまた触れる。芝生についての説明を改めて見直すと、そこで述べられた内容はごく省略したもので、言い足りない部分が多く、また正確であるともいえない。ただこれから、自然に生じた草丈の低い草原を指していることが読みとれる。今日、芝生は庭園や公園のように人為的につくられた場所で見る機会が多いために、造成された芝生をそれと認識して、自然の中にある芝生を「自然的芝生」や「芝原」としてわざわざ区別することが多

い。また、芝生の存在する土地または地表面を「芝地」といい、同じ意味で「芝生地」という語も一部で用いられている。

芝生は前述のように芝が生じている場所を指すが、「芝」は「頻(しばしば)から由来し」(「東雅」、1717頃)、細かく繁っている状態またはそのものをいう。そこから芝生は草原(小低木を交えるサバンナ状のものを含む)をその状態から名づけた呼称となる。芝生をつくっている芝は、正確にいえば芝生(用)植物である。そのほとんどが草本であるために芝草 "とも呼ばれている。

本稿では、芝生を自然にあるものと人為的なものを区別せずに扱っている。また草原は広義の芝生に含み、強いて区別する場合は芝生の原型とみなし、それが低く密生した状態のものを狭義の芝生とした。

2. 芝生本質論

イ. 芝生の成立

草原は地球上各地に散在するが、その多くはそれぞれの地域の自然環境のもとに安定した状態で存続している。世界の草原分布をみると、その大部分が気候に左右され成立している。これは、草原が植物の成長を抑制する条件下に存在し、その条件として気候が大きく関与している故である。ケッペン(Köppen)の気候型分類によると、かなり進んだ乾燥気候が草原の出現に大きくかかわっていることが示され、さらに緯度の高い地域では、

低温が草原の形成に大きく影響していることが明らかである。他に土壌的要因として、土層の薄いことなどにより草原が生まれることもあるが、広い地域にわたることは少ない。また、気象災害や火山活動その他突発的事情により一時的に草原がつくられることがあるが、この場合は遷移によって短期間に樹林に変わることが多い。

長期間安定状態にある広い草原は、おおむね乾燥気候 の影響下にあり、しばしば乾燥の進んだ結果生まれた砂 漠に隣接している。乾燥気候を生む要因として、地球上 の大きな気流の動き、それに伴う前線の影響、さらに風 を妨げる地形の状態などがあり、これらが総合的に関与 している。その結果、雨量の少ない地帯に生まれたのが 草原であり、世界各地にその広がりがみられる。その主 なる地域を挙げると、ユーラシア大陸中央部を北はゴビ 砂漠周辺から始まり、西はアラル海付近に至る東西に帯 状に横たわる地域、その中頃からさらにイラン高原へ南 下する地域も加わる広大な広がり、アフリカ大陸のサハ ラ南方からエチオピアを経て南下し、南アフリカに至る 地域、北アメリカ大陸ロッキー山脈東方の大草原を中心 として南はメキシコに至る地域、南アメリカ大陸ではア ルゼンチンからブラジルに延び、さらにチリ西岸も含む 地域、オーストラリア大陸ではグレートビクトリア砂漠 周辺地域などがある。このうち狭義の芝生に該当する短 草型草原は、ユーラシア大陸のモンゴル高原から西南へ 大きく広がる地域、アフリカ大陸のサハラ砂漠南方とエ チオピア高原カリハラ砂漠周辺、北アメリカ大陸のグレ ートプレーンズからメキシコ高原に至る地域、南アメリ カ大陸のパンパ地帯西方およびチリ西岸地域、オースト ラリア大陸のグレートビクトリア砂漠周辺などが数えら れる。短草型草原に対して長草型草原があるが、この差 が生まれるのはおおむね環境の厳しさに原因している。 その分布状態などから、前者はより乾燥した場所に出現 することが多く、他に低温、不良土壌などが関係するこ ともある。また著名な大草原にはそれぞれ名称が付せら れている。ユーラシア大陸中央部とその周辺をステップ (steppe), 北米ではプレーリー (prairie), 南米ではパン パ (pampa) などがこの例である。

これら自然の草原の多くでは放牧が行われて、その地

[自然環境]



① 乾燥が過度になれば草原も成立せず、砂漠となる (エジプト、ギザ西方)



② 低温が進めば草原が湿原状ツンドラ地帯に移行する (ノールウェイ,中部山岳地帯)



③ 放牧により草原が生まれ、牧野地帯となる (オーストリア、ザルツカンマーグート)

域の人々の重要な生活の場となっている。放牧は二次的に草原の拡大を促進する。草原周辺の森林は後退し、牧地化が進む。今日ヨーロッパその他各地に存在する草原には、放牧による森林破壊の結果生まれたものも多いといわれる。さらに、このような生活する人々の影響を受けた草原は、家畜の過度の食草・踏圧などによって荒地化することもあるが、環境に恵まれ、家畜による刺戟が適当であれば、草原は密生し、均質化してよい芝生になる。このような芝生は人々にとって好ましいスポーツ、

レクリエーションの場となり、さらに効果的に利用する ために、整地や施肥などの管理が行われて、より良質な 芝生になる。このように改良された芝生は、さらに人々 の利用を促進させるようになる。

自然の草原は、上述のように主に気候要因の作用によって生成され、世界各地に広く分布する。その周辺では、さらに乾燥が進めば砂漠になるが、現在も砂漠化が進行している地域がある。それに関連して森林の草原化現象もみられる。逆に湿潤になれば、草原は低木を交えたサバンナ(savanna)を経て森林を形成するに至る。森林も気象災害など自然の力により破壊されて、一時的に草原に戻ることがある。人為的森林破壊、例えば焼畑農業や木材利用のための伐採なども、森林の草原化をもたらす原因となる。小規模な草原形成は、おおむね局地的な厳しい自然環境を生む乾風、塩風、土壌薄層などによるものであり、その結果班状や帯状の小草原がつくられる。日本のような森林型風土の国では、上記のような小規模な草原や人為的草原が各所に散在している。

すでに述べたように、大草原は大気候のもとで生まれた安定度の高いものであり、一方小規模な草原は局地的悪環境の影響下に生まれたものと一時的な事象からの力で形成されたものに分かれるが、後者は不安定で、遷移によってもとの植生に戻りやすい。景観としてみると、安定度の高い草原景観は正常景(自然景)であり、不安定な草原景観は異常景になる。このことはそこに住む人々の自然観、生活観に大きな影響を及ぼすことになる。

草原が地球上に出現した時期については明らかにすることが困難である。地球上に陸上植物が出現したのはおよそ4億2千万年前の古生代・シルリア紀であるが、そのうちにまばらな草原状の景観が生まれたと想像される。デボン紀(3億9千万年前頃)には草木混生状態となり、その後石炭紀には木本シダ類の樹林が優占するようになる。二疊紀(2億8千万年前~2億3千万年前)に至り、地球は寒冷化して松柏類が生まれる。今日のような草原を形成する被子植物が現われるのは次の中世代に入ってからであり、およそ1億5千万年前頃(ジュラ紀)になる。人類の祖先はさらに後の新生代に誕生し、最初に直立して歩いたラマピテクスが1400万年~1200万

[日本の芝生]



④ 強風の吹く乾燥した山岳地帯に芝生が広がる (秋田県寒風山)



⑤ 海岸・岩礁地帯に芝草が生じ、小面積の芝生となる (鹿児島県長崎鼻)



⑥ 放牧地帯は草原が整然とした芝生状になる (熊本県阿蘇・草千里)



① 都市近効に昔から芝生が維持された珍しい例。放し飼いされた鹿が重要な役割りを演じている(奈良県奈良公園)

年前頃(第三紀から第四紀にかけた頃)に存在が認めら れている。古生代から新生代に至る間、地球の環境はさ まざまに変化し、被子植物出現後も樹林で蔽われていた 時代、草原や砂漠が多くなった時代が交互にくり返され た。その間、火山活動や気象の変化によって樹林が破壊 され、復元の過程としての草原の消長もあったと考えら れる。この植生状態の大変化に大きく作用したのが、く り返し出現した氷河期である。氷河期が訪れると、それ まで豊富に存在した植物群がその成長を阻害されて衰退 し、全般的に植生が貧化し、あるものは絶滅し、あるも のはその分布域を移動させられた。樹林は減少し、草原 の多い時代となった。間氷期に入ると、植生は回復し、 ふたたび種類が豊富になり、樹林は増加した。この現象 がくり返されて現在の間氷期に至っている。草原は樹上 から降り立った人類の祖先にとって重要な場所になり、 その後の人類の進化に大きな影響をおよぼすことになる が、草原自体は氷河期にその分布を大きく広げている。 さらに草原自体も短草型に傾き、狭義の芝生に近づく。 人類と草原との関係、さらに氷河期との関連性について は、次項にて検討したい。

ロ. 芝生と人類

人類の祖先を特定することは困難であるが、前述のラ マピテクスが有力視されている。その後、長い時間が流 れておよそ200万年前後に、最初のヒト科であるオースト ラピテクスが当時サバンナであったと思われる東部およ び南部アフリカに出現する。初期の原始人類は、それま での樹上生活を捨てて地上に降り立ち、直立して歩くよ うになった。その原因は、地球の環境の変化による食物 の採取方法の革新によると考えられる。オーストラピテ クスの食生活は、植物食が中心で、それを肉食によって 補っていたと想定されている。具体的には、低木の交っ た草原(サバンナ)で弱い動物を狩り、また食肉動物の 食べ残しを探していたようである。動物の多い見通しの よいサバンナは食物を得るのに便利で、また危険な動物 から身を守るにも好都合であった。時代が下り、多くの 原始人類が現われ消え去ったが、その生活様式は同様に 植物と動物から食糧を得る雑食性が中心であった。その ためには、多くの場合草原に林が散在する環境が必要で あり、そこが生活の場となったようである。現代の人類 と同属になるホモ・エレクタスはおよそ80万年前に現わ れたが、この世界各地に住んだ原始人類は、その遺跡の 状況からみて生活の場が氷河に近く、おそらく草原と松 柏類の樹林のある場所で、獲物を待伏せて狩を行ったと みられる。そのような環境のもとに、寒さと戦いながら 人類は進歩の道を歩んだようである。遺跡からは火が使 用されたと推定される痕跡も残されている。さらに降っ てネアンダール人(10万年前頃)が出現した後、最後の 氷河の時代であるヴルム氷期が襲来し、その間にもっと も現存人類に近いクロマニヨン人(4万年前頃)が、さ らに引続いて現人類の祖先が登場する。これらの人々は、 寒さを防ぐために洞穴を住居とし、炉をつくり、毛皮の 衣服をまとうようになる。ヨーロッパ西南部に残るラス コーの洞穴(仏),アルミタラ洞穴(スペイン)など旧石 器時代の住居用洞穴に残る壁画から,草食獣であるウマ, トナカイ,シカ,パイソン,バッファロー,マンモスな どの姿が見出されることからも、人と草原との深いつな がりが感じられる。人類の祖先は、このように草原を生 活の場とし、狩猟に生きる手段を求めたと考えられる。

これまで述べたように、人類は草原と日常密接な関係を保ちながら生活してきた。知恵をもった人類は、その行動にもさまざまな工夫を加え、とくに草原の立地を有利に活用した。また、氷河期のような厳しい環境下にあっても、人類は優れた頭脳を駆使して快適な生活様式をつくり出した。寒冷化した結果草原が広がった氷河期は、人類の進歩・進化につながる契機を与えたように思われる。

有史時代に移り、人類は農耕生活を確立し、安定化した生活から文明が生まれ、生活内容も豊かになり多様化する。草原地帯は家畜を飼う放牧地になり、その規模の拡大とともに周辺の森林をも徐々に牧野に変えて行く。農地の拡大、さらに生活行動の活発化も森林を侵食し、その一部は草原化する。一方、文明の進歩に合わせて都市がつくられ、人が集中し、その規模も大きくなる。その結果、都市を中心として周辺に農地や放牧地を含む草原が広がる形となる。ここで草原がまた新しい役割を演

ずるようになる。

草原は放牧の場となる他に、農業に従事する人々にと っては草刈場となる。草原には家畜による食草、踏圧、 人による刈り取りなどの外力が加えられた結果、草丈の 低い密生した良質の芝生に変化し、そこに新しい利用法 が生まれるようになる。初めは、放牧に従事する人々が 余暇に芝生をさまざまな遊びを工夫して利用していた が、その後都会に住む人も加わって、芝生が新しくスポ ーツやレクリエーションの場と化して行く。芝生の原型 としての草原でもっとも古くから行われたスポーツ・レ クリエーションとしては、生活の糧を求めた狩猟の娯楽 化がある。紀元前から王侯・貴族は狩猟を最上の楽しみ とし、領地の中に狩猟園を設けて盛んに狩を行った。そ の際そこに森林があれば、その中の各所を切り開いて草 原状にして獲物を狩りやすくした。後代、英国では狩猟 園が開放されて公園となったが、そこから狩猟園を指す 言葉のパーク (parc, park) が後に公園の英名に使われ るようになる。また同様に狩猟園の林内の草原をいうロ ーン (lawn) が後に芝生の英名となったのも、言葉の歴 史を示すものとして興味深い。狩猟に関連して乗馬もま た古くから草原上で行われたスポーツである。放牧地な どの芝生上で行われるようになったスポーツとしては、 草原の多い西欧では古くはボーリングがあり、これにフ ットボール, ハンドボール, ホッケー, クリケット, ゴ ルフなどが加わる。 さらにラグビー, ローンテニスなど 新しいスポーツが続々と生まれた。そのために芝生は用 途に応じて仕切られ、草はさらに短かく刈り込まれ、表 面は平らにならされ、生育状態をよくするために施肥が 行われて、整然とした美しい芝生に変えられた。一方, 芝生は人々の憩いの場となり、気分転換の場としても利 用された。さらに時代を経て、芝生の利用はますます盛 んになり、既成の芝生だけでは間に合わなくなって、新 しく造成されるようになる。これが今日の競技場芝生や ゴルフ場芝生になり、また公園芝生に至っている。以上 述べたように、人類と芝生との新しい関係は紀元前に始 まり、徐々に拡大し、西欧ではルネッサンス時代以降に 急激に進展して今日におよんでいる。

草原の少ない地域でも人類と芝生とのつながりは決し

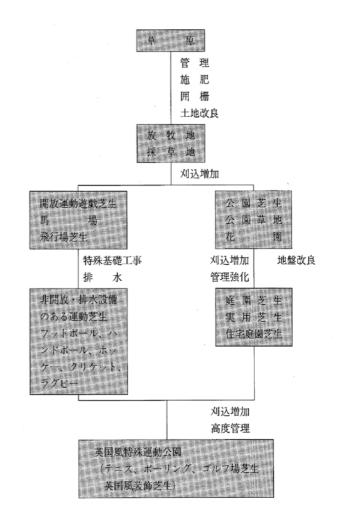


図1 西欧芝生の成立図 (Hansen, 1962)

て切れてはいない。乾燥した砂漠地帯では人々は緑への あこがれを庭園などに表現しようと試みたが、その場合 にもっともつくりやすい緑である芝生を重視した。庭園 には緑の芝生が美しい花壇と組み合わされて、景観の中 心となっていることが多い。逆に降雨の多い森林地帯で は、樹木の多い庭園の中で明るさと安息の空間として、 また珍しい景観創出の場として、芝生が用いられた。両 者ともそれぞれ芝生使用の様式に違いがあるが、草原地 帯と比較して実用的効用よりも景観的効用に傾いている ことに共通性がある。

人類はその生い立ちから草原ときわめて深い関係があり、これが草原を象徴する芝生へ思い入れと多様的利用へと結びついていると考えられる。芝生は、人類にとって精神的にも生活効用的にも大きな影響をもった存在ということができる。

3. 芝生文化論

イ. 芝生の利用文化

前節で論及したように、芝生は人類とともに歩み、その生活の中に深く投影している。当初草原は人類への食糧供給の場として、また安全・快適な生活の場として役立ってきた。人類は文明を生み、育て、生活の質を向上させてきた。草原は人々の生活の周辺にあって、農耕の地を与え、家畜放牧の場を提供し、生活を安定させる役割を担った。文明の進歩とともに草原は整備されて芝生(狭義)となり、さらに人類の生活の内容を豊かにするために利用されるようになる。観賞、修景、スポーツ、レクリエーションなど人々の精神的慰楽または身体的慰楽のための場として、芝生は改めてその重要性が認められ、盛んに利用されるようになった。

芝生利用を地域別にみると、風土や民族によってそれ ぞれの特殊性が認められる。芝生利用がもっとも大規模 に発達しているのは、草原地帯や放牧の盛んな地帯であ る。すなわち、アジアからヨーロッパに広がる大草原と その周辺では、古くは狩猟のスポーツ化が興り、武技の 鍜錬を兼ねて盛んに狩りが行われた。王侯貴族はこのた めの狩猟園をもった。古くは西アジアのアッシリア王・ センナヘリブ (705-681BC) の狩猟園があり、さらに古 くはギルマメッシュの敍事詩にも歌い上げられている。 一方、中国にも殷時代に「囿」という狩猟園があり、日 本でも日本書紀に雄略天皇の苑に禽獣を飼う記載があっ て、地域を越えた古代の王の共通的な慾求が感じられる。 ユーラシア大陸の草原地帯では、石器時代以降ウマの放 牧が行われ、そこから乗馬のスポーツ化が発生したこと は前にも触れた。これは騎馬民族と称せられた機動力を もった種族が、ウマを武器として勢威を振ったこととも 関連がある。西欧の草原地帯では球を用いたスポーツが 行われるようになり、中世以降各地に広がったことも既 述した。近代公園の起原も草原の利用に求められること も前出のとおりである。

砂漠地帯や森林地帯の芝生利用の特殊性についても前 節に述べたが,草原地帯に多い「使う緑」としての利用 は少なく、「眺める緑」、「飾る緑」つまり観賞・修景用に

[空港の芝生]



⑧ 成田・新東京国際空港はかなり整然とした芝生がある



⑨ エジプト、カイロ国際空港は砂漠にあるために芝生はまばらである



⑩ 米国、ロスアンジェルス国際空港は乾燥した風土の中で、芝生はよく 維持されている



① ポーランド、ワルシャワ、オケチ国際空港は原野状芝生の中に野生動物の姿も見られる

〔庭園の芝生〕



① エジプト,カイロのエジプト博物館前庭芝生はよく管理されて美しく、 観賞・修景用となっている



③ 京都, 天竜寺庭園の小芝生. 海洋風景を模した修景的効用を担ってい



(4) 京都,成就院庭園の芝生。草原風景を縮景的に示しているといわれる



19 インド、ジャイプール、アンベール宮殿の庭園芝生、装飾的効用をも



(6) ノールウェイ、オスロ、王宮庭園、風景式庭園の芝生は修景用を兼ねたレクリエーション芝生となっている



① オーストリア、ウィーンの森のベートーベン生家の庭園. 小じんまり とした単純な芝生中心の構成、ヨーロッパ庭園の芝生中心主義がよく 現われている

使われることが多い。さらに地表面を被覆する効用を利 用した地表面保護にも多用され、これは環境保全用に結 びつけられる。砂漠的風土では芝生は人々の生活の中に ある希望の象徴的存在で、貴重な価値をもつが、それ以 上に利用する段階になかなか至らない。大切に育て保護 するものと考えられている。森林的風土では、逆に成長 を抑制しなければ芝生は維持することが困難になる。芝 生が存在するためには特殊な環境が必要となる。日本に 例をとると、風が強く、土壌状態の悪い山岳や海岸、火 山活動の盛んな場所、放牧地、人の踏跡道などに辛うじ て芝生がみられる。それ故に芝生はあまり広く利用され ていない。日本庭園における芝生の使い方をみると、山 や平原の象徴、海洋風景の縮景的再現など修景的利用が 中心となり,池畔では地表面保護を兼ねた用い方もある。 西欧の庭園からみると、芝生の利用方法の特殊性が強く 感じられる。しかし、都市周辺にはときにまとまった芝 生があって、野遊びや草つみの場となることもある。こ

こは民衆の楽しむ場として貴重な存在であり、レクリエーション地として盛んに利用された。今日、演劇に「芝居」の名が残っているが、このような場で行われた歴史を示している。このような場所は草刈りや野焼きによって維持されることが多い。まれな例として、奈良公園ではシカの放飼により芝生状態が保たれてきた。このように芝生が特殊な存在であっても、そこにはそれぞれ特有の利用形態が生まれるものである。

ロ. 芝生の地域文化

芝生の地域的利用の違いに影響されて、そこに特有の 利用文化が生まれる。芝生がつくりやすく維持しやすい 草原地帯では、芝生は、観賞・修景用、スポーツ用、レ クリエーション用、環境保全用など広く多面的に利用さ れ、周辺の風景にもよく調和し、人々の生活にごく身近 な存在となり、その地域文化にも深く関与している。砂 漠地帯では、芝生は緑の復元に好適で、生活にうるおい をもたらす重要なものであるが、造成維持が困難で、そ の利用も精神的な方向に偏る傾向が強い。森林地帯では、 芝生はまれな存在であるために、その利用も限定され、 特殊化され、特有な文化的影響がみられる。利用規模か らみても、草原地帯は大きく、砂漠地帯、森林地帯は小 さくなるが、後2者間にもそれぞれの利用の質に違いが あり、砂漠では利用を進める方向、森林ではこれまでは 維持または抑制的傾向が強かったが、近年利用を進める 方向がみられるようになった。

芝生の利用をさらに詳細に検討するために、芝生に用いる草種について考えてみたい。芝草はそのほとんどの種類がイネ科に属し、草原植物の中から選ばれて芝生用に使われるようになった。末だに野草扱いにされているものも多い。分類上3群に大別される。これがウシノケグサ亜科(Festucoideae)、スズメガヤ亜科(Eragrostoideae)、キビ亜科(Panicoideae)である。ウシノケグサ亜科芝草は寒地型(冬型)芝草といい、温帯から亜寒帯に分布し、耐暑性やや弱く、冷涼地帯に適した常緑型芝草である。スズメガヤ亜科芝草は暖地型(夏型)芝草で、やや耐寒性があるので中間型芝草ともいう。温帯から熱帯に至る広い地帯に適する夏緑型(冬寒い地方では

[公園の芝生]



(8) 東京、皇居外苑の芝生、広い芝生も日本の伝統的芝生観である観賞・ 修景主義のため、柵を設け立ち入り禁止となっている



19 エジプト、ギザ、ピラミッド前の公園芝生、乾燥地帯で芝生維持困難なために、柵をつくり立ち入り禁止となっている



② 米国、テキサス州、カレッジステーションの公園芝生、自然風で野生 花も咲くおおらかさが感じられる



② ノールウェイ、オスロ、フログネル公園、芝生は広く設けられ、整然とした修景兼レクリエーション芝生である

表 1 日本におけるイネ科芝草の系統分類表

亜 科	連	亜 連	属	種	英 名
				A.alba L. コヌカグサ	Redtop
			Agrostis コヌカグサ属	A.canina L. ヒメヌカボ	Velvet bentgrass
	Agrosteae ヌカボ連			A. stolonifera L.	Creeping bentgrass
				A. tenuis Sibth イトコヌカグサ	Colonial bentgrass
			Phleum アワガエリ属	P.pratense L. オオアワガエリ	Timothy
			Dactlylis カモガヤ属	D.gromerata L. カモガヤ	Orchardgrass
				F. arundinacea Shreber オニウシノケグサ	Tall fescue
		Festucinae ウシノケグサ亜連	Festuca ウシノケグサ属	F.ovina L. ウシノケグサ	Sheep's fescue
				F.o.var.duriuscula Koch コウライウシノケグサ	Hard fescue
estucoideae シノケグサ亜科				F. rubra L. オオウシノケグサ	Red fescue
				F.r.var.commutata Gaud. イトウシノケグサ	Chewing fescue
				F.r.var.genuina Hack	Creeping red fescue
	Festuceae		23.00	L.multiflorum Lam. ネズミムギ	Italian ryegrass
	ウシノケグサ連		Lolium ドクムギ属	L.perenne L. ホソムギ	Perennial ryegrass
			Poa イチゴツナギ属	P.annua L. スズメノカタビラ	Annual bluegrass
				P. compressa L. コイチゴツナギ	Canada bluegrass
				P. nemoralis L. タチイチゴツナギ	Wood meadow-grass
				P. pratensis L.	Kentucky bluegrass
				P. trivialis L. オオスズメノカタビラ	Rough-stalked meadow-grass
	Chlorideae オヒゲシバ連	Chloridinae オヒゲシバ亜連	Buchloe	B. dactyloides Engeim.	Baffalograss
			ヤギュウシバ属	ヤギュウシバ C. dactylon Pers. ギョウギシバ	Bermudagrass
			Cynodon ギョウギシバ属	C. transvaalensis Burtt Davy	African bermudagrass
		Eragrostinae スズメガヤ亜連	Eragrostis	アフリカギョウギシバ E.curvula Nees シナダレスズメガヤ	Weeping lovegrass
Eragrostoideae		のハイイエ連	W C N / MB	Z. japonica Steud.	Japanese lawngrass
スズメガヤ亜科	Lappagineae シバ連			フ. macrostachya Franch.et Sav. オニシバ	
			Zoysia	Z. matrella Merr.	Manilagrass
			シバ属	フウシュンシバ Z.sinica Hance var, sinica Ohwi	72
				コオニシバ Z. tenuifolia Willd.	Mascarenegrass
	Andropogoneae		Eremochloa	コウライシバ E. ophiuroides Hack.	Centipedegrass
	ヒメアプラススキ連		ムカデシバ属 Axonopus	ムカデンバ A. affinis Chase	Carpetgrass
D			ツルヒメシバ属	チジミシバ P. dilatatum Poir. シマスズメノヒエ	Dallisgrass
Panicoideae キビ亜科	Paniceae キビ連		Paspalum スズメノヒエ属	P. notatum Flügge アメリカスズメノヒエ	Bahiagrass
			Penniseturn チカラシバ属	P. cladestinum Chiev. アフリカチカラシバ	Kikuyugrass
			Stenotaphrum イヌシバ属	S. secundatum Kuntze	St. Augustinegrass

(夏型) 芝草で、耐寒性弱く、亜熱帯から熱帯に至る地帯 に適する夏緑型芝草である。これらは生育適温に違いが あるので、それにしたがって高緯度地帯にウシノケグサ 亜科芝草、中間地帯を中心に低緯度地帯にスズメガヤ亜 科芝草, 低緯度地帯にキビ亜科芝草が分布する。地域的 にみると、ヨーロッパ中北部からアジア北部、北アメリ カ中北部, 南半球南部にウシノケグサ亜科芝草, アジア 中南部, ヨーロッパ南部, アフリカ, 北アメリカ南部, 南アメリカ中北部などにスズメガヤ亜科芝草、赤道を中 心にその南北の温暖地帯にキビ亜科芝草がみられる。ウ シノケグサ亜科芝草は常緑、葉色鮮緑で美しく、その中 に雑草が交っても目立たず、広い芝生は均一に美しく維 持しやすい。スズメガヤ亜科芝草は高温期に盛んに成長 し、逆に低温期に地上部枯れて、独特の変化に富む景観 をつくるが、異種草本が入るとみにくくなる。また乾燥 や他の悪環境に耐えて適用範囲が広い。キビ亜科芝草も 生態的にはスズメガヤ亜科芝草に近いが、適応性がやや 小さい。それぞれ地域により、そこに適した芝草が採用 され、その芝草のもつ景観がつくられる。しかし、同一 環境でも必ずしも同じ芝草が用いられるとは限らない。 例えば日本中南部と中国揚子江下流地域はよく似た風土 であるが、使われる芝草が異なる。日本で主に用いられ る芝草はシバ類 (Zoysia 属)で、中国ではバーミューダグ ラス類(Cynodon属)であり、同じスズメガヤ亜科芝草 ではあるが別属・別種である。これは地域による文化の 違い、具体的にいうと住民の生活慣習、自然観、歴史な どの違いが影響している。スズメガヤ亜科芝草使用圏は、 このようにシバ芝生文化圏とバーミューダグラス芝生文 化圏が存在する。世界的にみると、後者が圧倒的に大き く、世界中に広く分布している。芝生の利用状況と芝草

の種類との関連性について、先のシバ類とバーミューダ グラス類の場合を考察すると、一般的に成長の遅い前者 が成長抑型を好む森林型風土に、成長の早い後者が成長 促進型を好む草原型風に利用されやすいとみることがで きるが、先に挙げた日本と中国の場合はこれに当てはま

らない。ここでは文化の違いが大きく浮び上ってくる。

このことに関連して、中 村 は特定の社会集団や文化圏

地上部枯死する) 芝草である。キビ亜科芝草は暖地型

内

〔芝生内の芝草の種類〕



② 京都,無鄰庵庭園. 芝生が中心を占めているところが明治の庭園らしく,芝草はシバ類が使われている



② 韓国、ソウル、新羅野外彫刻公園、芝生はシバ類が植栽されている



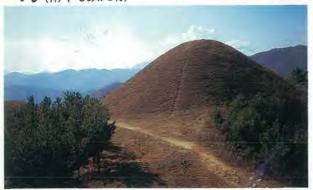
② 中国, 杭州, 西湖畔, 花港公園. 芝生はバーミューダグラス類が用いられ, シバ類がない



〔芝生と文化〕



② 日本では芝生は観賞・修景用ときに装飾用に用いられることが多く、 ここでは池にかかる橋の縁部に芝生を張り、自然との調和を強調している(神戸、しあわせ村)



② 韓国では芝生を墓の上に張りその保護用としているが、古墳も芝生で 蔽われていることが多い(大伽倻、樹石古墳)



② 欧米では墓地を美しい芝生で飾り、レクリエーション用にも供する (ノールウェイ、ボス)



② 世界各国で芝生利用が盛んになると、そこに公園芝生のように新しい 共通の文化が生まれる(東京、新宿御苑)



③ 芝生利用の共通性の例としてゴルフ場芝生がある (態本、阿蘇東急ゴルフコース)

に暮す人々が風景イメージを共有していると述べている が、芝生の風景イメージについても検討する必要がある かもしれない。

4. 結論

芝生について種々の角度から論じてきたが、これまで 述べた中で重要な点は、地球の歴史を通じて草原はかな り早くから存在し、とくにくり返し訪れた氷河期は草原 が広く分布した時であり、動物の進化やその過程で誕生 した人類の知的変化がさらに進んだ時代であると考えら れることである。食を求めて樹上から降り、草原で採取 生活を営んだ人類の祖先が、広がった草原を活動の場と し、大型化した草食獣を追い、火の使用を覚え、道具の 巧みな利用を考えるようになった。人類にとって草原は 生活しやすく親しみ深い場であり、逆に森林は危険の多 い避けるべき場になった。芝生の原型である草原に抱く 記憶が次々と出現した人類の祖先の頭脳の中に奥深く刻 み込まれ、伝えられた可能性がある。品田は次の調査 結果を示している。それは、公園、庭園、 景勝地などに ついて、緑の種類別に自然の中のやすらぎ感、雰囲気の 明るさその他項目の感じ方を調査し、それをまとめたも のをみると、四季を通じて上位に挙げられたのが芝生で あり、それに草原が続き、少し落ちて落葉樹林があり、 もっとも下位に照葉樹林(常緑樹林)がきた。この結果 から、人々の好む緑が明るく見通しのよい芝生や草原で

あり、逆に嫌われる緑が暗い常緑樹林であると理解できる。ここに人類の心に強く焼きつけられた芝生への思いの片鱗が感じられる。芝生の存在は、観賞、修景、スポーツ、レクリエーション、環境保全などの優れた利用効果ばかりでなく、人類の歴史を背景とした精神的安定感・充足感を満たす貴重な効用をもつとも考えられる。

緑の効用がよくいわれる。人々はその環境保全性に大きな関心をもつが、他の効用はとかく忘れ勝ちである。 精神的効用の重要性をもつと認識すべきであろう。人間社会は、文明が進み、豊かになると、他方では複雑化し、退廢する傾向が現れる。そこに文明のひずみが生まれ、その是正が求められるようになる。その方法の一つとして緑の効用が再認識され、緑が利用される。緑の効用は多様であり、複雑である。緑の中の特徴のある存在である芝生は、その効用にも特異なものがある。公園の芝生が何故好まれるか、ゴルフ場の芝生に何故魅せられるか、その手掛りを求めようと試みた本論ではあるが、充分な結果を得たとは言い難い。今後さらに追求を続ける必要があろう。

芝生の利用状況をみて気がつくことは、利用度の多い国に共通した性格がみられることである。それはいずれも先進国といわれる文明国であり、経済的にも力をもった国である。さらに重要なことは、国内が安定し、平和な文化の成熟した国である 1972 年、英国で芝生、芝草の研究者・関係者が集まり芝草国際会議が行われたが、そこに集った人々の所属する国はいずれも先進国であった。その後国を重ねて、1989 年日本(東京)において第6回の会議が芝草緑化国際会議の名称のもとに行われた。その参加国を挙げると、オーストラリア、オーストリア、カナダ、台湾、チェコスロバキア、デンマーク、フランス、日本、オランダ、ニュージーランド、中国、韓国、スエーデン、スイス、英国、米国、ソ連、西独であった。参加国が増加し、先進国に互してそれを目指す国々の姿もかなりみられるようになっている。

これまで述べたように、芝生は人類と深く結びついている存在であり、その利用には深い意味が含まれている。また、今日の芝生利用とその研究の進展状況にその国の文化度・安定度を示す指標的意義がみられることも興味

がある。一見平凡な姿をした芝生の内容の深さを, 改め て見直してみたい。

引用·参考文献

- [1] Gothein, M. L.: Geschichte der Gartenkunst I. Jena, Deutsche (London, 1928)
- (2) Hansen, R.: Rasenanlage und pflege. Garten und Landschaft. 72 (2), 29–46, 1962
- [3] Japanese Society of Turfgrass Science: Proceedings of The 6th International Turfgrass Research Conference. Tokyo, 1989
- 〔4〕 北村文雄: 芝生と芝生用植物. 東京, 1966
- [5] 同:日本芝の園芸的分類およびその成立に関する研究.東大農・園実研報(3),1-60,1970
- [6] 同:芝生観と暖地型芝草.芝草研究 10 (1),5-10,1981
- [7] 同: 芝草の重要性.北海道芝草研究会報(11), 5-13, 1987
- [8] 同:被覆植物. 長野, 1989
- [9] 中村良夫:風景学入門. 東京, 1982
- [10] 日本芝草学会編:芝生と緑化.東京,1988
- 〔11〕 岡崎文彬:造園の歴史 I. 京都, 1981
- 〔12〕 ライフ編:原始人. 東京, 1970
- [13] 佐藤 昌:欧米公園緑地発達史. 東京, 1968
- 〔14〕 嶋田 饒他:草地の生態学. 東京, 1973
- [15] 品田 穣:ヒトと緑の空間.東京. 1980
- [16] 鈴木秀夫:森林の思考・砂漠の思考. 東京, 1978
- [17] 山根一郎他:草地農業. 東京, 1980
- [18] 安田喜憲:環境考古学事始. 東京, 1980
- (注 1) 緑にはいろいろな意味がある。一般に色名を指す場合が 多いが、古くから若葉を指す語でもあった。現代では高等植物 の代名詞として用いられ、また植物の集団や種々の形で群生し ている状態をいうことも多い。ここでは後者の意味に用いてい る。
- (注2) 「芝」は古くは「シ」と呼び、「芝、今按比志利多幸」(「多識篇」、1688)、「日本瑞草にして今俗に霊芝というものなり」(「東雅」、1717頃) とあるように、古い時代には「ヒジリタケ」、「レイシ」などと呼ばれる担子菌類を指していた。今日のように「シバ(芝)」と読まれるようになったのは、それより後の平安末期以降と思われる。
- (注 3) 今日では芝草という言葉が定着した。この分野を研究する学会を「日本芝草学会」という。

民家攷ー造形・意匠再見ー

吉 村 堯

§ はじめに

民家という言葉には爽やかさと安らぎの響きがある。この言葉は中国の「史記」我国の「続日本紀」に登場して、現在と同じ「一般民衆の家」という意味で用いられていると言う。また一方では、江戸幕府の役人が収税の対象たる"土民の家"という意味で蔑称的に使ったのが「民家」の呼称の起こりなのだが、今では反対の意味で用いられるどころか、外国人愛好家の中には「ミンカ」を崇拝の対象のように言う人もいるそうである。尤もここで言われる「民家」とは、建築・民俗等いずれの分野においても、主として江戸時代の農家や町家及び下級武士の住居に明治期の洋風住宅を加えたものが対象とされている。言い換えれば伝統的手法によって建てられた庶民の家でかなり見ごたえのあるものと明治期の洋風邸宅が、共通定義としての「民家」であるらしい。

また民家を愛する人々には"形や規模から言っても神社仏閣や城郭は写真になり易く見栄えもするのに対して民家は泥臭く野暮ったいのだが、民家はあくまでも庶民のもので、日本人の生活と心、その時代、その土地の文化を伝えてくれる存在であることに惹かれて民家を撮り続けている"という写真家や、"最初は民家をいわば一つの風景として見たり訪ねたりしていたのだが、ふと「民家は滅びて行くのではないか」という予感に襲われ、それがきっかけで本格的調査を始めた"という民俗学者、更には定年後の「第二のライフ・ワーク」として少年期の

思い出に残る民家の姿を記録に残そうと、現存民家の総てを網羅せんばかりの意気込みで全国を行脚する人もある。そういった人々の存在が民家を支える強力な精神的支柱であることはいうまでもないのだが、近世民家が時の流れに棹さして数百年の歳月を乗り越えて来たのは民家自身の実用性に徹した自在な可塑性による、ということもできるのではなかろうか。そのことについて明快に定義づけをしている研究家がある。その概要は、

- ・民家とは再生機構をもつ住居である。
- ・再生機構をもつ住居とは、基本構造体(軸組)と造作体(造作)が各々の任務を明確に分離・分担している 住宅建築をいう。

の骨子に加えて「民家の再生機構とは、長期サイクルを分担している基本構造を骨格として、流動変化する生活の機能要求に柔軟に対応し、"変化することによって永続し得る"システムを発揮し得る機構をいう、とある。

(デザイン学研究 NO23[#]稲次敏郎「民家再生考」)

環境造形デザインを専門分野とする人の視座の確かさと論旨の爽やかさに感嘆しつつも,近年の余りにも急激な生活様式の変遷に、民家の再生機構より人間の意識の方が適応できなくなってから"庶民の歴史"がクローズ・アップされ民家の価値が認められ始めた「歴史の皮肉」が改めて回顧される。昭和30年代に"滅び行く民家"を憂えての緊急調査が実施され、40年代にはその中の価値のあるものに指定・保存の手がさしのべられたお陰で多くの民家が「文化財」として生き延び得たとはいえ、なお今後に数多くの問題点を残していることも事実である

し、今や、「住居としての民家」はどの観点からしてもほぼ完全に消滅したと言えるであろう。しかしそこに残された"無言のメッセージ"を意訳して「主観的真実」を語ることもまた、時として必要なのではなかろうか。虚心に耳を傾ければ最も声高く聞える"造形・意匠"について、多くの研究者の実績とは少しでも異なる角度からの考察を試みるにあたって、まず民家の辿った足跡の概略を確かめることから入って行きたいと考える。

§ 民家研究・民家指定・の足跡

白茅会の結成(大正6年-1917)と、今和次郎氏の「日本の民家」出版(大正11年-1922)とが日本の民家研究に先鞭をつけて以来、民族学・地理学の分野での関心が先行し、建築学・建築史の方向からの研究が本格化したのは昭和20年代以降だということである。そういえば若手研究者や建築専攻学生グループによる民家の実測研究が始まったのは昭和10年頃からであった。

また我国最初の民家指定は昭和12年(1937)で、以後昭和40年代(1960~70)の指定急増期に至るまでの民家指定は10件に満たなかった。殆どの民家が個人所有であることも大きな障害であったろうが、やはり建築史分野での本格的研究が軌道に乗る以前は、直接その衝に当たる人々の間でも民家に対する認識・理解が十分でない面もあったろうと思われる。旧国宝保存法による指定民家2件が、共に数寄屋風書院造の客室部を持つ農家と典型的な数寄屋建築の町家であったという事実はそれを裏付けるとも考え得る。つまり民家としての指定でなく書院造・数寄屋造としての価値を重く見る、社寺等の場合と同じ感覚によるものであったと思われる。

(尤も後日の側聞によれば、当時から民家の指定保存は集落全体を対象とするのが理想である、という程に民家指定の独自性を強調する意見も関係者間では強く提起されており、その影響でか民家の場合は部分指定でなく、少なくとも一棟全体指定が原則になっているという)

ともかくも最初の民家指定以来半世紀を越えた。「点」 指定から「線」となり漸く「面」(町並指定)にまで成長 したと見える程にもなった。しかし今後はその維持保存 等に関する様々な問題が次々と新たな問題点を提起し、 大きな渦ともなることであろう。

§ 民家保存の実態

文化財保護行政を主管する文化庁は、年代様式等様々 の面で特色を持つ近世民家を網羅して指定し、維持保存 に最大限の努力を傾けているというに違いない。だがそ の結果として復原修理された民家の殆どは人が住まな い、極言すれば凍結保存とも実物大模型設置ともいえる 状態に置かれているのが実情である。そこには今和次郎 氏や向井潤吉氏が、或はスケッチを添えた達意の文章、 または緻密な油彩表現で生活感に溢れた家々として紹介 した「常民の家」の姿は、全くといっていい程存在しない。 しかしそれは回避不可能な歴史的必然であった。急速に 変化する時代思潮や生活様式、それに伴う価値観の急変 等の人為的原因によって、凄まじい速さで「常民の家」 は変貌してしまった以上、その現実の上に立って考える のが当然の順序であり、民家はもはや建築史や民俗学や 愛好家のための参考資料でしかなくなったと断定すべき なのかもしれない。住居でなく、心の拠り所でさえもな くなった時の民家には、法人化・地方公共団体移管等公 有化への通しか残されていないのでは?と危惧の念を抱 いたりもする。

§対象の抽出と分類

現在国指定の重文民家総数は約560件に達している。 (昭和63年3月現在の文化庁調査資料によれば国指定重要文化財建造物総数3252件中,神社999件,寺院965件,民家554件,以後指定増数件)その中から造形・意匠を主体に代表例を選ぶとすれば,造形的個性の豊かな,維持管理状況の良いもので,生活実感の名残豊かなものが最も望ましいわけであるから,その条件を比較的多く満たし得る民家を代表例として選び出し,それらの特色を以 下のように分類・対比して,

1. 外観の構成=屋根・外壁(直線的構成=簡潔な構成) (曲線的構成=複雑な構成)

2. 内部の構成=土間 (架構・竈・その他)

室内意匠 (数寄屋の窓)

生活雑器 (日用器具・装身具等)

の各項としそれぞれに考察を進めることとする。

Ⅰ. 外観の構成ー≪屋根≫

茅・板・瓦・それらの混合、切妻・入母屋・寄棟、と 素材や様式の相違はあっても、近世民家の屋根には気候 風土に適応し自然素材を生かした柔軟な発想と積み重ね て来た体験を生かした合理性・機能性がある。特に屋根 の構造が持つ爽やかな近代性は素晴らしい。その中での 代表的な例を直線的構成(=簡潔な構成)と曲線的構成 (=複雑な構成) とに分けて対比して見よう。

A. 直線的構成 (=簡潔な構成)

近代的構成としてよく知られている「高塀造」の屋根 には、簡潔・端正な風格、茅葺・瓦葺の見事な調和、と いう造形意匠の洗練が見られる。18世紀末頃大和・河内 で完成し「大和棟」と俗称されている様式だが、これと 相似性を持つ屋根形式が、近江と美濃のそれぞれ本陣の 建物に見られるのは面白い。また、信州一帯に多い「本 棟造」は、平入りの大和棟に対する妻入り、茅葺に対す る板葺に置き石といった相違はあるが、直線的な構成の 簡潔さには相通ずるものがある。妻の棟飾りをも兼ねる、

「雀踊り」の抽象的な形態に至っては抜群の意匠美とも いえるし、冬季、雪を戴いた板屋根と置き石が構成する 抽象模様も面白い。尤も、保存修理によって復活したオ リジナル・デザインが却って近代性を強調しているもの もあるのは「歴史の皮肉」を感じさせるのだが、これら の屋根が持つ簡潔明快な構造は伊勢神宮や桂離宮の造形 感覚とも根源的に相通ずるものといえよう。

(写真-1/農家・大阪:写真-2, 3/農家・長野: 写真-4/製薬本舗兼本陣・滋賀:写真-5/本陣・ 岐阜)











B. 曲線的構成(=複雑な構成)

農家商家を通じて最も一般的なのが入母屋造である。 この屋根にもまた様々な変化例がある。まず、ともに地元で「八棟造」と呼ばれる2例を取り上げてみる。一方の町家は寺院の金堂や殿舎を思わせる重厚な破風の複雑な組み合せで権威を示し、他方の茅葺農家は見る角度で形が変わり、遠望の風姿が壮大である。素材と地域、町家と農家、等の相違があっても同じような発想が生まれることの実例であり、簡素で端的な切妻系に比べると、全体に装飾的要素の多い感じがするこの系列の特色を最大限に見せてもいる。また入母屋には瓦葺が多く、その大半は町家であるが数少ない農家にも相似の例がある。共に本瓦葺で居室部・客室部を玄関部が繋ぐ連棟形式で、瓦という素材の特質を生かした、洗練された造形感覚の窺える民家である。

対照的にうんと古風な構造であるために却って親近感の感じられるのが分棟型の茅葺農家である。最古の民家である一方(兵庫)は復原修理の結果再現したものだが、もう一つは地元で「釜屋建て」と呼ばれる様式の貴重な

残存例である。前者の客室棟は後世の増築だというが全 体の構成が「釜屋建て」とよく似ており、共に日本の民 家の原点を示すかのごとくである。軒先を低く垂れた総 茅葺屋根は竪穴住居の昔を、素朴な実用性に徹した屋内 の構造は造形意匠の原点を、それぞれに示しているとさ え思える。このように見てくると様式や素材が、地域を 越えた共通性を見せたり個性的な特色に変じたりしつつ 造形意匠に様々な影響を与え、その結果として多様な個 性,変化に富む造形を生みだし、社寺等とは全く違った 独特の魅力を発散している事実を改めて認識させられ る。茅葺屋根のように手作りの原点をそのまま引き継い でいるものを初めとして、殆ど機械と呼べるものを用い ない工法が数百年も生き続ける建物を作り出し、時代の 先端を行くコンクリートのビル建築の耐用年数がたかだ か数十年というのは、歴史の皮肉、現代文明のアキレス の踵でもあろうか。

(写真-6/町家・奈良) (写真-7/農家・愛媛) (写真-8/農家・和歌山) (写真-9/農家・三重) (写真-10/農家・兵庫) (写真-11/農家・愛知)





7





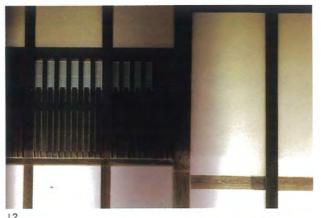


≪外壁≫

外壁の構成は実に変化に富む。限られた素材と手の技 だけでよくここまでの造形意匠が完成され得るものだと 感嘆させられる。殆どが直線的構成の領域に属するから、 分類せずに個々の対比で見ていこう。中塗り仕上げの農 家の壁面は斬新な抽象構成作品と見ることもできるし抽 象画家モンドリアンの作品を連想させもするが、これが 復原修理による創建時の様式再現なのは民家の「オリジ ナル・デザイン」の見事さを証明する貴重な資料でもあ る。また町家の白漆喰塗籠め壁は壁体補強と防火防犯を 意図したかとも想像でき、農家と町家の基本的性格の相 違が窺える。農家も町家も、その斬新な壁面構成に近世 工人の優れた造形感覚が躍動しているようである。

一方、地域の特性が窺える様々な様式の生子壁も見落 してはなるまい。目地を蒲鉾型に漆喰で詰める手法は同 じでも、全面を覆ったり部分的に配置したりと、色々に 変化をもたせながら瓦を張り付けた外壁は実に近代的な 意匠美を見せ, 白漆喰壁に四角な窓が並ぶ町家の外壁の 構成にも新鮮な魅力がある。試みに現代建築の外観と対 応させれば、その近代性はより強く印象づけられる。国 立歴史民俗博物館(千葉・写真-19)世田谷区立美術館 (東京・写真-20) 目黒区立美術館(東京・写真-21) 等の外観には幾多の民家と共通するデザイン感覚が感じ られ、造形・意匠の根源は時代を超越していることがこ れら現代建築との対置でより明確化するといえる。

(写真-12/農家・大阪) (写真-13/町家・奈良) (写真-14. 15. 16. 17/ 脇本陣・岡山) (写真-18 / 町家・山口)

















19

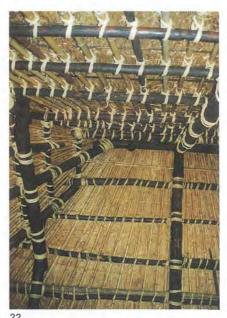


Ⅱ.内部の構成

内部については、幾つかの特色ある構造や構築物等に 代表させるのが最も適切と思われるのでその分類によっ て考察を進めることとする。

A. 屋内意匠 ≪屋根≫

天井裏を見せた吹き抜け構造は茅葺農家特有のものと いってもいい。分棟型農家(愛知)の屋根裏は構造材の 丸太と竹、それらを結び付けている縄、の織り成す模様 が素晴らしい(写真-22)。同じ茅葺でも竹を編んだ天井 を設け、竹と縄が抽象模様を構成している例(石川・写 真-23) もあるし、大和棟の「つし天井」など、丸竹を 並べた上に分厚く壁土を塗り込めて独特の意匠を見せて いる (写真-24) ものや、瓦葺では土間天井の吹き抜け 構造が、狭い空間であるためにより高さと梁組みの面白 さを強調している例(大阪・適塾/写真-25),農家風な 土間の趣が味わい深い町家の簡潔な梁組みの例もある。 (大阪・写真-26)。民家の造形意匠の面白さは梁や天井 の変化に尽きるとさえ言えそうである。



21

20







24





26

B. 屋内意匠一窯(かまど)・土間

年代の新旧、農家・町家の区別なしに、民家の窯には 煙突がない。そして直線形は三つ窯までで五つ窯などは 合理的な形の曲線を描く。これは古人の生活の知恵の現 れだというが、何事をも無駄にはしなかった昔の人達ら しい工夫で、煙は有効に屋根茅の乾燥促進と害虫駆除に 働き、曲線形の窯は大変管理し易かった筈である。非常 に古い型の二つ窯(写真-27),本陣の窯(写真-28), 町家と農家の五つ窯(写真-29.30)を取り上げたが、 復原修理を施され新しくなっているものの、実に優れた 機能性を持っていたであろうことは外形の意匠からも想 像できる。農家には内井戸と流し、手作りのテーブルと 長腰掛け、という組み合せの機能性豊かなダイニング・ キッチンを構成していた例などもあり、機械というもの に縁遠かった時代にも、機能的造形の感覚は生きていた ことを実感させてくれる。合理的な創造性といえば、単 なる土間空間の壁面飾りと見えて実は取り付け梯子であ る(写真31・32)という奇抜な意匠は、実生活での体験 が積み重っての発想に違いないが、このささやかな構造 物が暗示している内容は深く広く、民家の造形・意匠総 てに共通する要因を含んでいるとさえ思われる。

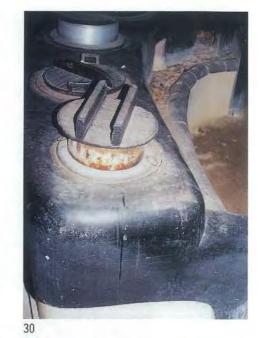
C. 屋内意匠一窓一

ここでは「数寄屋の窓」に絞ってみよう。それぞれ形の異なる窓は床の間脇や廊下の壁等に取り付けられたものである。片隅にあるものの意匠にまで数寄を凝らした工人の心意気が偲ばれる(写真33,34,35)。













29

32

33



34



D. 付録-日常生活を彩ったものたち-

民家の中で控え目に日常生活を支えてきた雑品にも, 色々な個性や機能性を潜めているものが見られる。

農家(長野)の台所にある塵取(写真-36)など、漆塗り仕上げの入念さと使い込まれた渋い艶が見る者の感動を誘う。大阪の農家にある板暦(写真-37)は円い板が回転すると文字が大から小に変わる仕組みで、閏月の多かった陰暦時代らしい実用的着想だといえる。同じく大阪の町家に所蔵されている携帯用の秤(写真-38)などは昭和初頭ころまで多くの家庭で使われていたのではなかったろうか。脇本陣土間の天井に掛けられた防火用水籠(紙張り竹籠)は丈夫で軽く甚だ実用的な上、名字の一部(草冠)を用いたマークが面白い。(写真-39)

最後に昔の女性達が愛用した髪飾りのうち「櫛」を上 げよう。

鼈甲製で一面に「蛇籠」を螺鈿で、もう一面には素材 そのものを示す海亀を浮き彫りにした意匠は、着想の奇 抜さといい表現手法の斬断さといい、捨て難い味わいが ある。(写真-40.41)



36



35



38



39



40



§まとめ

以上に挙げた例はごく一部に過ぎず、多くの研究者によって既に紹介された定評あるものを除いても、なお民家の片隅に眠る優れた意匠は枚挙に遑がないとさえ言えるであろう。日本近世の民家は殆どが重要文化財となって「凍眠」していることは事実であるが、そこに遺る造形・意匠の斬新な感覚は今も生き生きと脈動している。それは"変化することによって永続し得る民家の再生機構"のなせる業か、本当の伝統的造形のもつ、人間生存の根源から発した真の創造性の故かは図りがたいが。

由来、民家に心の故郷を求め、見出した喜びを語る人は多く、民家に対するときは、柱を撫でて歴史の重さを思い、生きた温もりを感じ取るほどの心構えであるべきだという、謙虚な意見も聞いたことがある。民家にとってはそれこそ無上の光栄であろう。しかしそこには歴史的回顧への偏向という虞れも生じる。文化財を凍結保存のみに終わらせないためにもその造形意匠の本質は、様々な角度から考察し追究されるべきであろう。そこから学び取れるものは実に数多い筈である。

参考図書

- ・日本の美術5民家 吉田 靖 ☆日本の民家 高井 潔
- ・日本民家の旅 杉本尚次 ☆近幾の民家 林野全考
- ・民家は生きてきた 伊藤ていじ
- ・民家再生考 稲次俊郎 (デザイン学研究 23)
- ·「重要文化財」編纂委員会編 解説版 新指定重要文化財 [12] 建物Ⅱ

一以上一

大坂の芭蕉

小西愛之助

この大坂と芭蕉とは非常に深い関係があります。何よりも芭蕉の最晩年の一月余りはここ大坂で過ごされました。そしてここ大坂の地で亡くなったのです。この因縁はよくよく考えて見るべき問題であります。

その芭蕉はその生涯のうちに前後二回,この大坂に来 ております。

最初の時は『笈の小文』の旅中のことであります。

貞享五年(一六八八)四月十二日,芭蕉と杜国は大和 国北葛城郡今市の孝女伊麻を訪い、ついで当麻寺に参詣、 竹内峠を越えて河内国に入り、太子を経てこの日は誉田 八幡に宿泊。翌四月十三日,道明寺、藤井寺を巡拝して のち、大坂に入っています。この時、芭蕉は四十五歳で ありました。

ところで、芭蕉の最も忠実な弟子でありました土芳の 『三册子』には、次の注目すべき記事があります。

ある旅行の時、門人二三子伴ひ出られしに、難波の すこしこなたより駕おりて、雨の薦に身をなして入 り申さるゝと也。その後、此事をとへば、かゝる都 の地にては、乞食行脚の身を忘れて成がたしと也。

「かゝる都」とは大坂を指しますが、この『三册子』 の記事は、貞享五年四月十三日の大坂入り直前の芭蕉の 心境を表現しています。この芭蕉の言葉を直訳いたしま すと、「このような大坂の地では、乞食として旅をしてい る身であることを忘れては風雅は成り立ちません」とい う意味になります。

当時の日本で三都といわれていたのは、「江戸」と「京都」と「大坂」です。「江戸」は政治の中心であり、「京都」は文化の中心であり、「大坂」は経済の中心であり、「大坂」は商人の都と見られていました。

芭蕉の芸術を通観するとき、その中心は「京都」にありました。旅もその「京都」を中心として考えておりました。「京都」には貴の頂点である天皇が存在し、「江戸」には士の頂点である将軍が存在していました。それにひきかえ、「大坂」は商人を中心とする都でありました。

当時は、いうまでもなく、徳川幕藩体制下であります。 その本質は「貴士農工商賤」からなる身分差別の体制でありました。このことは、その体制下に生きた芭蕉にとっても、また、芭蕉の芸術にとっても考えて見るべき重要な問題であります。

芭蕉はこの商都を是認をしてはおりますけれども決して肯定はしておりません。「かゝる都」との言葉には、むしろ、商都大坂への否定の意志さえも見うけられます。

ここで想起されますのは、『おくのほそ道』の中で「尾花沢にて清風と云者を尋ぬ。かれは富るものなれども志いやしからず」と芭蕉が記していることです。清風とは島田屋八右衛門といい、尾花沢(現在の山形県尾花沢市)に居住する紅花問屋の主人であり、当時の豪商のひとりです。「富めるものなれども志いやしからず」とは「富めるものは志がいやしい」ということを前提にして成り

立つ言葉であり、芭蕉の商人観が端的に示されています。 大坂は商人の都といっても、そこに居住する商人がすべて豪商というわけではありません。商人の階層も豪商から行商まで、その貧富の差はそれこそピンからキリまでありますし、豪商が必ずしも「志」がいやしいというわけではありません。しかし、芭蕉は富めるものは「志」がいやしいと考えておりました。

これより先の天和元年(一六八一)冬,三十八歳の芭蕉は「乞食の翁」の句文を作成し、その中で「閑素茅舎の芭蕉にかくれて、**首をご覧の * っぱい と記して「乞食」宣言をしております。ただし、この「乞食」は、現実の乞食ではありません。当時の身分制社会で「乞食」といへば最底の非人身分を指します。いくら「乞食」宣言をいたしましても芭蕉は現実の非人となったのではありません。この「乞食」は非現実の乞食であります。いうなれば「風雅の乞食」であるというべきでありましょう。このような視点から芭蕉は富めるものの多い商都大坂を「かゝる都」といったのです。

ともあれ、「かゝる都」大坂で芭蕉は六泊七日すごしました。その間、芭蕉は郷里伊賀上野の旧友で在坂中の保川一笑宅を訪問して、芭蕉・一笑・万菊(杜国)の三吟二十四句の連句を作ったとのことですが、現在知られているのは、貞享五年四月二十五日付、惣七(猿雖)宛芭蕉書簡に記された次の三句のみです。

杜若語るも旅のひとつ哉 愚句 山路の花の残る笠の香 一笑 朝月夜紙 干板に明そめて 万菊

この最初の大坂訪問では、一笑宅での句会があったの みで、まだ大坂蕉門の成立していなかったことがうかが われます。

これより先の貞享元年(一六八四)には蕉門の其角が 上方への旅に上り、大坂では西鶴・来山らと交遊してい ます。しかし、芭蕉はこれらの談林派の人々と接触をし なかったもようです。

もともと、この大坂は談林派の総帥西山宗因の居住していたところですが、その宗因は天和二年(一六八二) 三月二十七日に七十八歳で没しています。この宗因から 芭蕉は大きい影響をうけています。 貞門から談林へ, さらに蕉風の樹立へが, 芭蕉の詩人 (俳諧師) としての成長過程ですが, 後年, 芭蕉は「先師常に一首, 上に宗因なくむば, 我々がはいかい, 今以, 貞徳が 涎 をねぶるべし。宗因は此道の中興開山也となり」(『去来抄』) と高く宗因を評価しています。

しかし、その宗因を越えて、蕉風樹立へ前進している 芭蕉にとって、大坂の談林派の人々への関心はうすかっ たのでしょう。

それでは、この六泊七日の大坂滞在は芭蕉にとって何であったのでしょうか。

貞享五年四月二十五日付,卓袋宛の書簡で芭蕉は次の 通り記しています。

大坂へ十三日ニ着候而十九日発足, 久左衛門方ニ逗留いたし候。 尤せばくやかましく, 逗留之内さてさて難 義, ざっと大坂にて大事之旅之興失ひ申候。 気づまり候而方々見物ニ出候。

芭蕉は「大坂にて大事之旅之興失ひ申候」と報じています。そして最初の大坂滞在で得たものは「杜若」の句のみとなりました。

この書簡に記されている「久左衛門方」とは、さきほどの惣七(猿雖)宛書簡にも「つの国大江の岸にやどる、いまの八間屋久左あたり也」と記されていて、「大江の岸」とは、八軒屋附近を古名で呼んだものですが、「八間屋」は「八軒屋」で、大坂と伏見の間を通う三十石船の発着所でありました。現在、松坂屋の南側に永田屋昆布本店がありますが、その店頭に「八軒屋船着場の跡」の石碑が立っています。「久左衛門」「久左」というのはその八軒屋の船宿のひとつであったのでしょう。ここを、芭蕉は杜国とともに六泊七日の大坂滞在中の宿所としたのです。

後年のものですが、『摂津名所図絵』には「豊太閣御在城より市中になりて、京師上下のゆきゝ、夜の船、昼の船、出るあり着あり、群来る人の絶間もなく、賑しき事ならぶ方なし。むかしは大江ノ岸大江ノ浦といひしも、今ハ京橋筋三町目、四町目といふ。又八軒の「旅舎」あれび土俗八軒屋と地名す」と記され、『淀川両岸一覧』にも「終船は凡亥の刻に及べり。昼船の下りの遅きも初更を満ることあれば、其閑静なること僅二時に過ず」と記さ

れています。これらの記事から、芭蕉が「尤せばくやか ましく、逗留の内、さてさて難義」と卓袋に報じた状況 もうかがわれます。

それにしても, 芭蕉の最初の大坂訪問は, 芭蕉に悪い イメージを与えたようです。

後年、芭蕉は大坂を代表する作家兼俳諧師の西鶴に対して「或」人情をいふとても、今日のさかしきくまぐま 迄探り求め西鶴が浅ましく下れる姿あり」(『去来抄』)と きびしい批評を下しています。この「西鶴が浅ましく下れる姿あり」とは、そのまま、西鶴を通じて芭蕉の大坂 観となったのかもしれません。

芭蕉が元禄七年(一六九四)九月九日,「旅之興」を失なった大坂へ再び足を踏み入れたのは、その後、大坂に蕉門が成立し、その指導者である之道と酒堂との間が不和となり、その調停をするためでした。

大坂蕉門の成立を考える場合、何よりもその中心となりました之道の芭蕉への入門の時期を確定しなければなりません。

この点については、櫻井武次郎氏の「槐本諷竹年譜(改稿)」(『叢』第四号)が之道(のち諷竹)についての信頼すべき年譜です。それによりますと、之道の芭蕉への入門の時期は元禄三年と考えられています。

その理由は、元禄三年六月三十日付曲水宛芭蕉書簡に「去来・加生、数々状さし越候故、六月初メ出京、三五日と存候処二、おもひの外長滞留、十八日迄罷過申候。 美濃より如行と申者尋登り、大坂よりもいまだしらざる者尋問候而、是等二さへられ、五七日も外二滞留仕、山の清涼よそになし候事、無念二被存候」と記されていますが、この「大坂よりもいまだしらざる者」が「之道」であると推定されています。

この時、出京していた芭蕉は、小川椹木町上ルにあった加生(凡兆)宅に逗留しておりました。ここで之道は始めて芭蕉と会いました。従って、之道の芭蕉への入門は、元禄三年六月中旬のことと考えられます。

『猿蓑』には「はじめて洛に入て 雲のみね今のは比

叡に似た物か 大坂之道」としてのっておりますが、この句はその時の作と考えられます。

また、『歴代滑稽伝』には「猿蓑の比より随ひ、大坂之道、後号諷竹、洛にて「見ゆ」とあり、そのことを裏付けています。

さらに、元禄八年六月刊行『木がらし』は、壺中・芦 角の共撰で、芭蕉の追悼集ですが、この中で之道は「父 母は十才にておくれたのむ人達は年々なくなりぬ、たま たま誹道にたつさはりてさし合もしらぬ身の己と文台を のそきし事七年、曽てはせを老人は此道の長たり、外に たのむへきかたもなけれは、このすしの師としてより今 年六年春秋は過ぬ、此たひ浪華に下向を願ひあへなくそ の十月中の二日にをくれ侍りぬ、かなしきなきからを同 門にわたして舟を見をくり、人しれす棺にむかひて永き はなむけをささく、ちからなき御宿申せし時雨かな 之 道」と記しています。

この文は之道自身の俳歴をも示していますが、この文の執筆年次が元祿八年としますと、「このすしの師として今年六年春秋は過ぬ」とは元祿三年の入門を指すこととなります。すなわち、「元祿三年秋・元祿四年春秋・元祿八年春」と経過していますから、「今年六年春秋」とは、元祿三年から元祿八年までの「六年春秋」ということになります。

ともあれ、大坂蕉門は元禄三年六月中旬、之道の芭蕉への入門によりその成立の基点がおかれました。ところが、元禄六年夏、芭蕉の直門洒堂が大坂へ移住いたしまして後、之道と洒堂との間に不和が生じてまいりました。 洒堂は前号珍碩で、もともと膳所の住人です。芭蕉に入門したのは元禄二年冬で、翌元禄三年八月十三日には 撰者として『ひさご』(七部集第四)を刊行しています。その後、元禄五年には江戸に下り、芭蕉庵で越年して翌元禄六年二月には撰者として『深川』を刊行しています。 さらに、大坂移住後の元禄七年夏には撰者として『市の庵』を刊行しています。しかし、大坂出身で在坂の之道との間が不和となり、その調停に芭蕉が来坂いたしますが、芭蕉は遂に不帰の客となってしまいます。芭蕉の大坂客死の原因は洒堂が作ったとも言えますが、当時どう

したものか、芭蕉追善の席に洒堂の名が見えません。芭

蕉の死後、元禄十年冬ごろ、洒堂は大坂を去って膳所に 帰っていますが、その事情は明らかではありません。

なお、許六の『俳諧問答』(元禄十一年成)の「自讃之論」には、洒堂を路通と並べて「一生の行跡嘸々乱堕ならん」と難じ、さらに、膳所に帰った洒堂を「湖南の門人洒堂を本のごとくに用ひ給ふ事、翁存命においては、湖南の衆かくはちなみ給ふ事成まじ」と痛烈に評しています。

之道と洒堂との不和の原因はどちらにもあったのでしょうが, 許六が洒堂を「乱堕」と評しているところより見ますと, 洒堂の性格に根ざすところに不和の真因があったのかもしれません。

酒堂は、元禄七年九月二十八日の畦止亭における一座を最後に、芭蕉の周辺から忽然として姿を消してしまいます。そして、芭蕉の病床を見舞うこともなく、芭蕉追善の席にも姿を見せず、追善集の中にも、全くその名を見せていません。どのような事情があったのでしょうか。 之道との不和が、延いては師に対して平らかならざるものを感じさせたとしても、その没後、悼句一句寄せていないということはどうしたことでしょうか。或いは畦止亭の会合の席で芭蕉から何か注意されたのではないでしょうか。それは大坂蕉門における主導権について、なにか決定的なことが芭蕉の口からもらされたのではないでしょうか。それは之道を大坂蕉門における「主人」として位置づけ、酒堂を「主客」として位置づけることではなかったのでしょうか。

酒堂に対して、之道は門弟舎羅・呑舟とともに病床の 芭蕉をねんごろに介抱しています。このことについては、 其角の「芭蕉翁終焉記」に「人々にかゝる汚レを耻給へ ば、坐臥のたすけとなるもの、呑舟と舎羅也。これは之 道が貧しくて有ながら、切に心ざしをはこべるにめでゝ、 彼が門人ならば他ならずとて、めして介抱の便とし給ふ」 と記されていて、芭蕉の之道への信頼の情をも示してい ます。時に之道は三十六歳。酒堂はそれよりも年下の二 十七歳位でありました。

洒堂の大坂移住が、芭蕉の大坂客死の原因となったのですが、その移住した元祿六年の冬に芭蕉は洒堂に次の文と句を与えています。

贈洒堂

湖水の磯を 這出 たる 田螺 一疋, 芦間の蟹のはさ みをおそれよ。牛にも馬にも 踏るゝ事なかれ 難波津や田螺の蓋も冬ごもり

この文と句から洒堂の大坂進出へは芭蕉も声援を送っていることが感じられますが、同時に洒堂の自重をもうながしています。芭蕉には洒堂の性格についての危惧があったのでしょう。不幸にしてこの危惧は的中することとなりますが、これより先の、元禄五年九月、芭蕉庵を訪れた若い洒堂(当時は珍碩)に対して、芭蕉は次の句を与えています。

青くてもあるべき物を唐がらし

「田螺」といい「唐がらし」といい、芭蕉は青年洒堂 の将来性ある才気を認めながらも、「あせるな、あせるな」 といましめているようでもあります。

このように芭蕉が目をかけた洒堂は之道よりも年下ではありましたが、芭蕉への入門は之道よりも少しばかり先輩でありましたし、芭蕉との接触も之道よりも多く、年少気鋭の才気もありました。このようなことから、若い洒堂は之道なにするものぞとの意気があったのではないでしょうか。そして、芭蕉のバックアップも充分に意識していたことでしょう。

芭蕉も元祿六年十一月八日付の怒誰宛書簡で「連衆も そろそろ出来申由,珍重二存候」と洒堂に門人の出来た ことをよろこんで報じています。

酒堂は大坂移住の翌元禄七年閏五月に『市の庵』という小集を出していることはすでに述べましたが、そのうちの発句の大半は新居を祝っての句ですが、大坂の作者は「之道・車庸・蓑立・キ柳・敬之・呉華・委均・荘蘭・宵鳥・桃英・史庭」となっています。「之道・車庸」は大坂先住の蕉門の人々であり、その他の九人が酒堂のもとに集まった連衆の人々であったのでしょう。

「珍夕(洒堂)段々れきれきの弟子共」は前記の人々を指しているのでしょうが、「珍夕・之道」両人の招きに応じて芭蕉が大坂入りしたのは、元禄七年九月九日のことでありました。ただし両人は当時不和の状態にあり、この招請もおのおの別箇の立場からしていたのです。しかし、「しばしの逗留」の予定は遂に不慮の死となったのでした。

また、元禄七年六月二十四日付、杉風宛書簡で芭蕉は「大坂之道・洒堂両門人別々ニ京迄飛脚音物指越、之道ハ二上り参嵯峩ニ一所ニ居申候」と報じています。この文面は之道・洒堂両人の不和状態であったことを示しているとともに門人達の間にも違和感のあったことをも示しています。芭蕉は元禄七年閏五月二十二日より六月十五日まで京都洛外の落柿舎に滞在していますが、この間、之道も嵯峨の落柿舎に来ております。

芭蕉の来坂の目的である之道と洒堂との不和の調停は どうやら失敗に終ったようです。

元禄七年九月二十五日付, 曲翠宛書簡で芭蕉は「さて 洒堂一家衆, 其元御衆, 達而御すゝめ候ニ付, わりなく 杖を曳候。おもしろからぬ旅寝の躰, 無益之歩行, 悔申 計二御座候」と報じています。

宛名の曲翠は膳所藩の重臣ですが、「其元御衆」とはその膳所の人々を指しています。具体的には曲翠や怒誰や正秀などの人々を指しています。それらの人々が、大坂で門戸を張っている同郷の若い洒堂の後援のために芭蕉に大坂入りを懇請したのでしょう。

それにしても、「おもしろからぬ旅寝の躰、無益之歩行、 悔申計二御座候」とは、 芭蕉のどうにもやりきれぬ悲鳴 をきく思いがいたします。「此道や行人なしに秋の暮」「此 秋は何で年よる雲に鳥」「秋深き隣は何をする人ぞ」「旅 に病で夢は枯野をかけ廻る」。これらの最晩年の絶唱は根 本的に考えなおすべきでしょう。 これらの句が「おもし ろからぬ旅寝の躰」の状態から生まれたことを考えて見 るべきでしょう。

「枯野」は「枯野の薄」として中世美学の極致の象徴でもありますが、それとともに、文字通り、芭蕉が直面した最晩年の人生の現実の象徴でもあるのかもしれません。

さらに、私の胸にグサリとささるのは、遺言状の「不 慮なる所に而相果」との文言です。これは死ぬ二日前 の元禄七年十月十日に「支考をめして遺書三通をしたゝ めしむ」(『笈日記』)とあるその中の一通で江戸の親しい 門人達に宛てたものです。この文言は芭蕉の断末魔の声 をきく思いがいたします。

芭蕉にとって大坂で死ぬことは、それこそ「不慮なる所」にて死ぬことでありました。「不慮」とは、思いがけないこと、不意、意外の意であり、伊勢参宮を予定していた芭蕉にとって、大坂で客死することは、まさに思いもかけなかったことでした。

芭蕉は大坂では死にたくはなかった。しかし、大坂で 死んだのです。「旅に病んで夢は枯野をかけ廻る」の句は、 十月八日深更八ツ(九日午前二時)の吟でありました。 「病中吟」でありました。辞世の句ではありません。そ こに芭蕉のどうにもやりきれぬ深い思いがこめられてい るがごとくでもあります。

三

元禄七年九月九日より同年十月十二日までの大坂滞在 中の芭蕉の発句を見てみますと、前半と後半とにおいて 随分とちがうことが感じられます。

九月九日、大坂着後、洒堂亭にて宿泊中の吟、

床に来て鼾に入るやきりぎりす

には、洒堂の鼾をかいて寝入っているところへ、きりぎりす(こおろぎ)がきて鳴き出したのを興じたものであり、この句はのちに「猪の床にも入るやきりぎりす」と改められていますが、若干のユーモアさえ感じられます。また、九月十四日、畦止亭での吟、

升買て分別かはる月見かな

にも、「分別かはる」という表現には、芭蕉のめざす風雅 とはちがう大坂的な世俗性への批判の意がこめられてい るがごとくでもありますが、芭蕉のはしゃいだ気持ちも 感じられます。

この句は、九月十三日の住吉神社の宝の市を見物して 升を買い求めたのを機縁にして生れた句でありますが、 この句碑は現在、住吉公園東入口近くの公園事務所の横 にあります。「元治元年甲子歳」,浪花月花社中の建碑です。

九月十九日, 其柳亭夜会の吟,

秋もはやばらつく雨に月の形 九月二十一日,車庸亭夜会の吟,

秋の夜を打崩したる 端 かな 九月二十二日朝, 車庸亭での吟,

おもしろき秋の朝寝や亭主ぶり

これらの句にはユーモアといったものは感じられませんが、しかし若干の余裕ある心境から出た句であることは感じられます。しかし、九月二十六日の「浮瀬」における十吟半歌仙の発句、

此道や行人なしに秋の暮

では、ころっと調子が変ります。芭蕉に心理的になんら かのショックを与えた事件のあったことが感じられま す。九月二十五日付の「おもしろからぬ旅寝の躰、無益 之歩行、悔申計二御座候」と曲翠宛に報じた何かが生じ たのでしょう。

ここで注目されるのは、九月二十五日の同日付の正秀 宛芭蕉書簡です。ここには「爰元衆俳諧もあらあら承侯。 之道・洒堂両門の連衆打込之会相勤侯。是ゟ外ニ拙者働 とても無御座侯」と記されています。

この「之道・洒堂両門の連衆打込之会」はいつひらかれたのでしょうか。九月九日の大坂入りから九月二十五日までの間に、芭蕉の一座した連句として知られているのは次の通りです。

○九月十四日, 畦止亭での歌仙。連衆は芭蕉・畦止・ 惟然・洒堂・支考・之道・青流の七人(『住吉物語』)。

□九月十九日,其柳亭での歌仙。芭蕉・其柳・支考・洒堂・游刀・惟然・車庸・之道の八人(『画兄弟』)。

②九月二十一日,車庸亭での半歌仙。芭蕉・車庸・酒堂・游刀・諷竹(之道)・惟然・支考の七人(『まつのなみ』)。

四日付不明。『柴橋』所収の芭蕉・諷竹(之道)・洒堂 の三物に四句目から正興・天垂・舎羅の三吟で歌仙を満 尾させたもの。

国日付不明。『柴橋』所収の洒堂・諷竹 (之道)・芭蕉 の第三までのもの。 上記のうち、○○○□はいずれも一座したメンバーから見て、「之道・洒堂両門の連衆」の「打込之会」とは考えられません。

洒堂編『市の庵』に大坂の作者として登場しているもののうち、「之道・車庸」はともに洒堂にとっては大坂蕉門の先輩であり、残りの「蓑立・キ柳・敬之・呉華・委均・荘蘭・宵鳥・桃英・史庭」の九人の人々が洒堂の門下の連衆と見られますが、そのうち、「キ柳・敬之」は俳席を提供した「其柳」と「畦止」と見られますが、その他の人々の名が見あたりません。また、之道の門下で、芭蕉の病床に介抱の労をとった呑舟や舎羅の名も見あたりません。

このような点から、○○○○のいずれも、「之道・洒堂両 門連衆」の「打込之会」には該当いたしません。

なお、○に登場する青流はのちの祇空ですが、○○に 登場する游刀は膳所の能太夫であり、このころ来坂して いたのでしょう。

四は、『柴橋』(正興撰、元禄十五年刊)所収の次の三物ですが、私はこの作品は九月十二日に作られたものではないかと考えています。

菊に出てならと難波は宵月夜 芭蕉 楓もよほす松かぜの鳴り 諷竹 初鮭に肩衣の角見渡して 洒堂

この『柴橋』は、芭蕉の臨終の床に侍した舎羅(之道の弟子)が後援した集といわれていますが、この三物はその集の巻頭におかれています。そして、四句目からは正興・天垂・舎羅の三吟で歌仙を満尾させていますが、四句目以下はもちろん後の添加です。舎羅は之道の弟子として、在坂以来の芭蕉の動静に通じていたでしょうし、この三物を捨て去ることができず、後年、『柴橋』の巻頭に据えたのでしょう。

この三物の発句は芭蕉であり、それは主客としての位置を示しており、脇句は之道であり、それは主人としての位置を示しています。とすれば、この三物は之道亭において作成されたものとも考えられます。恐らく両門和解の調停としての三者会談の席であったのでしょう。そして、舎羅も世話役として同伴したことでしょう。

国の作品は『柴橋』の巻末に追加として収録された次

の三物です。

秋風にふかれて赤し鳥の足 洒堂 臥てしらけし稲の穂の泥 諷竹 駕籠かきも新酒の里を過兼て ばせを

この三物こそ, 芭蕉が「之道・洒堂両門の連衆打込之会」の作品の冒頭三句ではなかったか, と私は考えております。とすれば, この作品の作成された日はいつかという問題がありますが, そのことについては後述したいと思います。

ともあれ、この三物の発句は洒堂であり、脇句が諷竹 (之道)であることは注目すべきことであります。芭蕉 の両門調停は、之道をあくまでも大坂における「主人」 として位置づけ、洒堂は「主客」として位置付けていま す。このことこそ、後日、洒堂が芭蕉より離れてゆく決 定的な要因となったものでありましょう。

ここで参考となりますのは、九月二十三日付の松尾半左衛門宛芭蕉書簡です。そこには「いまだ逗留もしれ不申候へ共、長逗留ハ無益之様ニ奉存候間、二三日中ニはせ、名張越ニて参宮可申と奉存候」と報じられています。「長逗留ハ無益」とは、すでに「打込之会」の終っていることを示しているとともに、その「打込之会」が失敗であったことをも感じさせます。ともあれ、「打込之会」は九月二十三日までには終っています。

ここで注目すべきは、同じ九月二十三日付の意専(猿 雖)・土芳宛書簡で芭蕉は「先日御連翰忝御無事之由珍重 奉存候、拙者も其元なまかべ指出候処、参着己後毎晩毎 晩ふるひ付申候而、漸頃日常の通二罷成候、爰元追付立 可申候、長居無益がましく存候而、早々看板破り可申候、 随分人しれすひそかに罷有候へとも何角と事やかましく 候而もはやあきはて候」と報じています。「なまかべ」と は痘疹・発疹のことのようですが、この書簡の最後に「秋 暮」と題して「この道を行人なしに秋の暮」の句が報じ られています。この句は、元禄七年九月二十五日付、曲 翠宛芭蕉書簡にも「此道を行人なしに秋の暮、人声や此 道かへる共、句作申候」として報じられています。

ともあれ、上記の書簡では、大坂着後の病状、之道・ 洒堂の大坂蕉門間の対立に関する不満を述べ、早々退去 の意思を明言しています。「長居気益」といい、「何角と 事やかましく候而,もはやあきはて候」と匙を投げています。このような現実に直面して「この道を行人なしに 秋の暮」の句が作られていることを考えて見るべきでありましょう。

この句は「之道・洒堂両門の連衆」が和合すべき「打込之会」の不成功に終ったことを比喩し象徴しているとも見られます。この句の別案である「人声や此道かへる」の「人声」は「之道・洒堂両門の連衆」の声でありましょう。「此道」はいうまでもなく、芭蕉が志向する風雅の道です。「この道を行人なし」といい「此道かへる」といい、ともに芭蕉の絶望のうめきをきく思いがします。

兀

それでは、「之道・洒堂両門の連衆打込之会」はいつ行 なわれたのでしょう。

九月二十一日は車庸亭で夜会があり、芭蕉の「秋の夜を打崩したる咄かな」を立句として、車庸・洒堂・游刀・ 諷竹(之道)・惟然・支考の七吟半歌仙が興行されています。そして、この夜、芭蕉は車庸亭に泊っています。

『笈日記』には「廿一日・二日の夜は雨もそぼ降りて静なれば」として、上記の句を記し、この句について「此句は寂寞枯槁の場をふみやぶりたる老後の活計、なにものかおよび候はんと、おのおの感じ申あひぬ」と付記しています。たしかに、この句には、蕉風開眼の句といわれる「古池や蛙飛こむ水のをと」(『春の日』)より通じているものが感じられます。しかし、「打崩したる咄」との表現には、多分に大坂的なものへの批判のごときものが、私には感じられます。

この句については、今栄蔵氏が「亭主への挨拶に和気 讃をたる談笑の場を描いて、しかも秋の夜の寂しさが言 外の余情として深く残る。複雑な陰影の宿る作。」(『芭蕉 句集』)と注されています。簡潔で的確な注で賛意を表し ますが、この「談笑の場」に「寂寞」の感を芭蕉はさら に深く感じていたのではないでしょうか。

この日の主人役である車庸は元禄四年九月,之道とと もに当時木曽塚に滞在していた芭蕉を訪問しています。 以後,大坂における蕉門の俳人として活躍していますが, 専門の俳人としてではなく遊俳としてでありました。

車庸亭については、飯田正一先生が「車庸は潮江氏、長兵衛。あるいは伊丹屋を称したか。富裕な町人で、茶人。その別墅が長町にあった。芭蕉を招じたのは、たぶんその松涛菴だったろう。菴は、「松涛菴記」(『まつのなみ』所収)によれば、「座間回頭、則勝鬘浮屠貫林樹」、「其□観音堂」、「其南逢坂泉」とある。勝鬘は勝鬘院(愛染堂)であり、観音堂は新清水、逢坂泉は一心寺の門前にあった逢坂の清水である。この三つの座標から位置を求めると、大体現在の下寺町四丁目あたりだったかと思われる。」(『大阪の俳蹟』)とされています。

元禄十六年の大坂の絵図を見ますと、長町は道頓堀川にかかる日本橋をまっすぐに南下するそれこそ南北に細長い町で一丁目から九丁目までありますが、先ほどの三つの座標から求められる位置は、その長町の最南端である「長町九丁目」と推定されます。

この「長町九丁目」から、芭蕉が旅寓したと伝えられる浄春寺東隅の「金竜庵」はさして遠からず、この旅寓は車庸が斡旋して借り求めたのかもしれません。

なお、現在の大阪市の地図と比較しますと、日本橋以 南の日本橋筋が長町にあたり、「長町九丁目」は現在の「日 本橋五丁目」のあたりとなります。現在は家やビルなど が建てこんでいて、勝鬘院の塔も見えませんが、元祿の 絵図によれば、長町の東はひらけていて、高台にある勝 鬘院の塔などが眺望できたのでしょう。

元禄七年九月十日付、杉風宛芭蕉書簡には「其元両替 丁かするが町酒店ニて稲寺や十兵へと申もの、爰元伊丹 屋長兵へ店ニて候」と記されていますが、この「伊丹屋 長兵へ」は車庸のことであり、江戸にも出店を持つ富裕 な酒屋であったと荻野清氏は推定されています。(『芭蕉 講座書簡篇』)とすれば、車庸は酒どころであった伊丹に 根拠地を持つ有力な大坂商人であったのでしょう。

0

九月二十二日の朝, 芭蕉は車庸に対して, 「おもしろき 秋の朝寝や亭主ぶり」の句を示しています。

『まつのなみ』(車庸撰, 元禄十五年刊)にはこの句に「あるじは夜あそぶことをこのみて朝寝せらるゝ人なり。宵寝はいやしく, 朝起はせはし」との前書が記され

ていて,この句には朝寝を楽しませてくれた車庸のもてなしに対する感謝の意もこめられています。しかし,所 詮,軽い即興の句というべきでしょう。

この日、芭蕉は「かめや・はかたや」へ見舞いに出かけています。

元禄七年九月二十三日付、松尾半左衛門宛芭蕉書簡には「大坂へ参候而、十日之晩ゟふるひ付申、毎晩七ツ時 ゟ夜五ツまで、さむけ・熱・頭痛参候而、もしハおこり ニ成可申かと薬給候へバ、廿日比ゟすきとやミ申候」と 記され、「漸かめや・はかたやへ今廿二日ニ見舞」と記されていますが、この「かめや・はかたや」は伊賀上野出身の大坂在住商人のようであります。「かめや・はかたや」への見舞いをすましてのち、この日の午後、「之道・洒堂両門の連衆打込之会」が開催されたものと思われます。 芭蕉の体調も「廿日比ゟすきとやミ申候」という状態になり、以前から懸案となっていた「打込之会」が、この二十二日午後に早急に設定されたのでしょう。

「之道・洒堂両門の連衆打込之会」は「之道・洒堂両門のみの会」と解すべきでありましょう。「打込」の「打」は「込」(混合の意)の接頭語であり、相対立する之道・洒堂両門の融合のための会合が「打込之会」であったのでしょう。従って、「之道・洒堂両門の連衆」以外の支考や惟然・青流・游刀などが出席していた、九月十四日畦止亭・九月十九日其柳亭・九月二十一日車庸亭の会合は、この「打込之会」には該当いたしません。

また、この「打込之会」を芭蕉の大坂到着早々の九月十二日に設定する説も存在しますが、ここで考えるべきは、九月十六日に膳所の臥高が正秀からの書簡を洒堂亭へ持参していることです。そして、臥高は九月十九日の其柳亭の夜会には出席していませんから、九月十七日か十八日あたりには大坂を出発して膳所へ帰っているものと考えられます。とすれば、臥高を通じて正秀は芭蕉の大坂到着以後からそれまでの近況を知ったことでしょう。だが、それには「之道・洒堂両門の連衆打込之会」がなかったからこそ、九月二十五日付、正秀宛書簡において芭蕉はそのことを報じたのでしょう。

恐らく, 臥高が膳所へ帰って以後, それと交代で游刀が来坂したのでしょう。 淀川の舟便を利用すれば膳所と

大坂の間は一日の行程であり、九月十八日までに来坂したのでしょう。とすれば、臥高は九月十七日あたりに膳所に帰り、それと交代で游刀が膳所衆を代表して曲翠がしたためた書簡をたずさえて来坂したものと考えられます。

游刀は、九月十九日其柳亭の夜会、九月二十一日車庸亭の夜会、九月二十六日の浮瀬での半歌仙興行にも出座していますが、九月二十七日の園女亭での歌仙興行にはその名が見えませんから、九月二十七日には膳所に帰ったのでしょう。

臥高も游刀も膳所衆の使者と考えられます。

ところで、この「打込之会」の作品の一部が、『柴橋』 の巻末に追加として収められた先述の三物が、それに該 当するものと思われます。

洒堂の発句「秋風にふかれて赤し鳥の足」の「鳥」は 洒堂自身をさしており、諷竹(之道)の脇句「臥てしら けし稲の穂の泥」の「稲」は之道自身をさしているがご とくでもあります。発句の「赤し」と脇の「しらけし」 とは対応していて、さながら源平合戦を想像させるがご とき感じもいたします。秋風にふかれて赤い鳥の足とい い、臥てしらけた稲の穂の泥といい、どちらも傷つき合 った感じがいたします。そして、芭蕉の第三の「駕篭か きも新酒の里を過兼て」の「駕篭かき」は芭蕉自身をさ すがごとくでもあり、洒堂と之道をさすがごとくでもあ ります。もし、洒堂と之道をさすものとすれば、この駕 篭に乗っている人が芭蕉自身をさすのかもしれません。 「新酒の里」はいうまでもなく蕉門の種がこぼれて年月 の浅い大坂の地そのものを指しているのでしょう。或い は、之道・洒堂のパトロン的位置にあった酒屋の車庸へ の配慮もこめられているのかもしれません。「駕篭かき も」とあり、この「も」は、駕篭にのっている人のみな らず、駕篭かき「も」との意味もこめられているものと 思われます。

この三物は本来は「連衆打込之会」の発句と脇と第三であって、第四以下挙句までは「両門の連衆」がそれぞれ付けていったのでしょう。しかし、それはそれこそ芭蕉の期待に反する駄作の羅列ではなかったのでしょうか。大坂蕉門に対する深い絶望が芭蕉の心内に黒々とし

た影をおとしていったのではないでしょうか。

『笈日記』によれば「廿一日・二日の夜は雨もそぼ降りて静なれば」と記されていて、この二十二日の会合はなかったようにも考えられますが、この日午後の会合は「之道・洒堂両門の連衆打込之会」であったのであり、大坂蕉門ではない支考は参加していなかったのでしょう。この「連衆打込之会」の場所は不明ですが、車庸あたりが手配したのかもしれません。或いは車庸亭であったのかもしれません。

九月二十三日付, 意専(猿難)・土芳宛書簡の後半で「委細に御報申度候得ども、いまだ気分も不勝、何 角 取紛候間、伊勢ゟ便次第二以細翰可申上候。右之気分故発句もしかじか得不仕候」と芭蕉は報じていますが、この「何角取紛候」の具体的な内容は前日の「之道・洒堂両門の連衆打込之会」ではなかったのでしょうか。

大坂蕉門における主導権の争いは、之道にとっても洒 堂にとっても、その師である芭蕉の軍配がどちらにあげ られるかにかかっていました。しかし、芭蕉はそのどち らにも軍配をあげず「駕篭かき」に託して、そのバラン スを求めたのです。それも之道を大坂蕉門における「主 人」とし、洒堂をその「主客」とする配慮をも、発句を 洒堂に、脇句を之道とすることによって示しました。こ れは主導権をにぎろうとした洒堂門の人々にとっては意 に満たぬ配慮であったというべきでありましょう。この 「打込之会」は失敗に終ったのです。芭蕉の調停案は水 泡に帰したのです。

五.

九月二十六日には, 芭蕉は新清水の料亭「浮瀬」に遊び, 「所思」と題して,

此道や行人なしに秋の暮

の句を示し、以下、泥足・支考・游刀・之道・車庸・洒堂・畦止・惟然・亀柳(其柳)の十吟半歌仙が巻かれています。

「此道を」の初案が「此道や」とかえられたことによって,この句は永遠の名吟として定着し,芭蕉の無限の深い思いが、いまも伝わってまいります。

また、この折、料亭「浮瀬」の主人四郎左衛門にのぞまれて、

松風の軒をめぐりて秋くれぬ の句を書き与えています。 また、同じ日に「旅懐」と前書のある 此秋は何で年よる雲に鳥 の名吟が生まれています。

「浮瀬」は当時の大坂を代表する有名な料亭でありま したが、この日、泥足が主催して芭蕉たちを招待してい ます。

泥足は「長崎勤務の江戸会所商人」(『俳諧大辞典』)とのことですが、長崎より江戸に帰る途中に芭蕉と接触する機会を持ち、この「浮瀬」で一席をもうけたのでしょう。江戸に帰ってのち、泥足は『其便』(元禄七年刊)を編集し刊行していますが、「浮瀬」における半歌仙もそのなかに収録しています。

芭蕉の名吟「此道や行人なしに秋の暮」の発想の契機は寒山詩の「無人行此道」(人ノ此道ヲ行ク無シ)によったのではないかとの指摘もありますが、「此道を」という平板な表現を「此道や」と変えることによって、「此道」が強調され、「此道」が芭蕉の志向した人生そのもの、芸術そのものをも象徴する極めてすぐれた作品として定着することになりました。

そして、この発句に脇をつけた泥足の、

岨の畠の木にからる蔦

もすぐれた付句となっています。或いは芭蕉の手直しがあったのではないかとさえ思われます。

『笈日記』にはこの日の「連衆十二人」と記されていますが、『其便』では、芭蕉・泥足・支考・之道・車庸・洒堂・畦止・惟然が各二句、游刀・亀柳が各一句となっており、十吟となりますが、この日出座しながら、句をよまなかった人が二人いたのかもしれません。

また、この日に発表された「此秋」の句について、『笈日記』には「此句はその朝より心に籠てねんじ申されしに、下の五文字寸々の腸をさかれける也。是はやむ事なき世に、何をして身のいたづらに老ぬらんと、切におもひわびられけるが、されば此秋はいかなる事の心にかなはざるにかあらん、伊賀を出て後は、明暮になやみ申さ

れしが、京・大津の間をへて、伊勢の方におもむくべきか、それも人々のふさがりてとどめなば、わりなき心も出きぬべし、とかくしてちからつきなば、ひたぶるの長谷越すべきよし、しのびたる時はふくめられしに、たぶ羽をのみかいつくろひて、立日もなくなり給へるくやしさ、いとぶいはむ方なし」とあり、「此秋」の名吟が、この日の朝より、「下の五文字寸々の腸をさかれける也」との苦吟の結果生まれたものであることが記されています。それにしましても、「何で年よる」との表現にも痛切なものが感じられ、それは大坂蕉門への絶望のごときものさえ感じられます。それとともにこの記事には念願の「伊勢」への旅の志向をも示されていますが、それは芭蕉の死とともに遂に果されませんでした。

『おくのほそ道』のラストシーンが「伊勢の遷宮おがまんと、又舟にのりて、蛤のふたみにわかれ行秋ぞ」であり、芭蕉にとって、伊勢参宮は終生の悲願であったのかもしれません。

また、『摂津名所図絵』によりますと、「浮瀬」には「芭蕉翁の一軸あり。松風の軒をめぐりて秋くれぬ、これは此翁、浪速津に旅寝し給ふ時、南御堂の前はな屋がうらにて逝し給ふ前、九月二十六日したゝめ遺されしとなり。今に松風会とてありとなん。又此翁の句に、此秋は何でとしよる雲に鳥はせを、これも此亭の什物なりとぞ」とあり、この両句の軸が「浮瀬」の「什物」として伝来されてきたことが記されています。

なお、「浮瀬」の跡は、現在、星光学院の敷地内にありますが、そこには「松風の軒をめぐりて秋くれぬ」の句碑のみならず、「浮瀬俳跡蕉蕪園」として、いくつかの句碑や記念碑が建てられています。

(この稿は、1989年11月19日、星光学院にて開催の大阪の文化研究会第30回例会において、「大坂の芭蕉」と題して講演した草稿の一部をまとめたものです。)

散文詩のポリフォニー

---ボードレール分身の術---

山 田 兼 士

(...) c'est surtout en sa polyphonie que la *poésie écrite* surpasse toute diction. (G.Bachelard)

ギリシャ・ローマをはじめとする古代文化においてそうであったように、中世フランスにおいてもまた、詩と歌はほぼ同義のものとして捕捉されていた。南仏のトルバドゥールや北仏のトルヴェールたちは、本来的に皆オルフェウスの子孫たちである。詩とは詞にほかならず、詩人とは作詞作曲家にして歌い手にして演奏家、要するにシンガー・ソング・ライター、にほかならなかった。彼らにとって、言葉と音楽は不可分のアマルガムを成していたのだ。言葉はそのままリズムでありメロディであり、同様に、音楽とは意味でありイメージであった。

だが、他のあらゆる芸術表現と同じく、歌もまた、次第にいくつもの要素に分化し専門化し、それぞれ異なった発展の道をたどり始める。詩人は言葉自体による音楽の可能性を志向し、音楽家は音のみによる意味の世界を一更にはイメージの世界をも一構築し始めたのだ。言葉による音楽への志向は種々多様な韻律を生み出し、声のみによるハーモニー、それも単一の声(単旋律)のみによりながら印象と記憶(余韻)に依拠することによってかろうじて存立する、時間差のハーモニーを彫琢していった。詩の<u>韻律</u>とは、この、時間差のハーモニーの謂である。詩における音楽性の追求は、16世紀プレイヤ

ッド派の詩人たちによって一挙に完成の域にまで高められ、 れ、 律動と韻律を伴うフランス韻文詩の様式がここに完成する。

次いで、詩そのものを疑問視する啓蒙思想・古典主義 の18世紀を経て、活字文化・文字文化の普及と共にエク リチュール(書かれたもの)としての詩の時代が始まる。 文字というそれ自体視覚的なメディアを介した詩の音楽 が探求され始めるのだ。19世紀におけるロマン主義が、 文字(視覚)と音(聴覚)の二重構造の上に「音楽的な 詩」もしくは「詩の音楽」の極限を求めて危うい均衡を 保ちながら、そこに無限に宙吊りになった耽美的世界を 繰り広げることになったのは、ちょうどロマン派の音楽 が意味を求めイメージの森を彷徨し始めたのと同様、失 われた互いの半身を求めるプラトン的エロスの欲動によ るものでもあるのだろう。音と像と意味の合一を企てた ヴァーグナーの総合芸術は、失われた原初的祝祭へのノ スタルジアと相俟って,たしかに一場の夢を実現したが, 所詮次の時代へと発展を促す契機となり得るものではな かった。なぜなら、詩が文字を介してこそ万人に読まれ 得る複製芸術の最初の範例となった以上、音から像への 決定的転換は, 詩人たちにとってあまりにも不可避的な, また不可逆的な必然として認識されるしかなかったから である。

ヴァーグナーの同時代人であったシャルル・ボードレールが,近代詩最後の大作というべき『悪の華』を<u>韻文</u>で完成させながら,同時に,<u>現代</u>詩最初の問題作『パリ

の憂愁』を<u>散文</u>によって世に問おうとした,という事実は,彼が音(朗誦されるもの)と文字(書かれるもの)の桎梏にある決定的な選択を下したことを示している。いわば<u>書かれた</u>詩の必然とその魅惑,その欲求に忠実たるべくひとおもいに詩の《音》を放棄して,像と意味のみによる詩の可能性を切り開くこと。その決断によってボードレールは,文字と音の間に宙吊りになった均衡美から免れて,言葉独自の美の世界——像と意味による暗示的な多元世界——の創出に向かうことになったのだ。

ボードレールの散文詩集『パリの憂愁』こそ、古代か ら中世、近代へと脈々と続いてきた詩と音楽の融和・離 反・相剋・葛藤の歴史に決定的とも言うべき変換をもた らした――その意味でまさしく詩の現代を切り開いたと いうべき――記念碑的作品である。それはなにもこの詩 集が、ロートレアモン、ランボー、マラルメ、そして象 徴派から20世紀に至る散文詩の数々の源流に位置してい るためだけではない。それと同時に、あるいはそれ以上 に、≪詩 poésie≫という概念が、≪詩作品 poème≫の閾 をはるかに超越して、いわば世界中に遍在する≪詩的な るもの poétique≫の枠にまで広げられることになった, その功績=元凶が、まさしく≪散文詩 poème en prose≫という磁場を設定した(してしまった)ボードレ ールに帰せられるためでもあるのだ。ボードレールの登 場によって、詩は初めて韻律を放棄して存立する。言い 換えれば、音の魅惑=呪縛を逃れて、像と意味のみによ る, 暗示的かつ逆説的な≪音楽≫を志向することになる。 だから、ボードレールは、ちょうどヴァーグナーとは逆 の方角から、「未来の音楽」を、万人によって創られる万 人のための音楽を、企図したと言える。例えば、散文に よるポエジーの正当性を認めることなしに、いったい誰 が、「映像のポエージア」などと言えただろうか。

この小論ではとても扱いきれる主題ではないが、19世 紀後半から20世紀にかけて生産された膨大な数の散文作品(勿論その中心となるのは小説である)が、多かれ少なかれ、また意識的にせよ無意識的にせよ、ボードレールの――あるいはボードレール的な――《散文詩》の影響を免れてはいない、と私は考えている。私はすでに『パリの憂愁』の生成を体系的に扱った拙論を上梓したが、

その書物の中で、少なくとも散文詩の理論的基盤だけは 明確にしたつもりだ。したがって次に論じるべき命題は、 ボードレールから始まる新たなる≪詩 poésie≫の領土 の具体的検証ということになるだろう。『マルドロールの 歌』や『地獄の一季節』が『パリの憂愁』の延長線上に 位置付けられることは、これまでも度々論じられてきた。 。が、20世紀小説にボードレールが――とりわけその散 文詩が――与えた影響の深さと広さ、という観点から論 じられた作品論および作家論は、私の知る限りではあま りにも少ないように思われる。本稿では、具体的にある 作家なり作品をとりあげてボードレールからの影響を 云々することはできないが、少なくともその布石となる べきいくつかのモチーフを、『パリの憂愁』の中から探っ ていくことはできると思う。結論めいた言い方を最初に 許してもらうなら、ボードレールの散文詩がまさしく≪ 散文の中の詩 poème en prose≫であるというその理由 によって, 散文作品, とりわけ物語作品の中に詩的言語 と詩的秩序を導入する意志を宣告するエクリチュールで あったことに注目し、現代小説の原型(のひとつ)と言 うべき≪ポリフォニー小説≫の萌芽を、二つの散文詩を モデルに証明してみたい、と考えている。

*

ボードレールの散文詩の多くは、様々な種類の《対位法》を構成原理として成り立っている。対話形式による対位法 (SP1, 24, 48) や、前半と後半が鏡状を成す対位法 (SP3, 5, 7, 45, etc.) や、複数の旋律が小刻みに絡み合う対位法 (SP12, 32, 34, etc.) などがその顕著な実例と言えるだろう。だが、ここでとりわけ私が念頭においているのは、「4声部からなる対位法」と呼ぶべき2つの散文詩――「天職」(SP31) と「情婦たちの肖像」(SP42) ――のことである。初めに、これら2作品の内容を簡単に要約しておこう。

「天職 Les Vocations」

ある秋の夕暮れ、4人の少年がそれぞれ自分の体験談を 話し合っている。第1の少年は、芝居に連れて行っても らった時の感動を語り、第2の少年は、雲の上にいる神 様のことを語り、第3の少年は、旅行に出た時に寝台が 足りなくてメードと一緒に寝たときのエロティックな気 分の高揚を語る。最後に、第4の少年がジプシーの音楽 家たちとの出会いを語り、自由気ままな旅への憧れとそ の挫折を語るのだが、他の3人はあまり興味を示さない。 これを聞いていた語り手(私)は、第4の少年にことさ ら興味を示し、自分の隠れた「弟」を見出だしたのかも しれない、と考える。

「情婦たちの肖像 Les portraits de maîtresses」とある賭博場の別室、4人の紳士がそれぞれ自分の過去の情婦について体験談を語り合う。第1の紳士は、恋愛の4段階について蘊蓄を傾けた後、何かというと男ぶりたがる愛人との確執と、その顛末を語る。第2の紳士は、従順この上ない不感症の愛人との生活とその顛末、そして他の男と結婚させたことについての悔恨を語る。第3の紳士は、大食いの愛人との滑稽ながら爽快な生活を語り、結局は見捨てられることになったいきさつを語る。最後に、第4の紳士が理想的な愛人をもったために息苦しいまでに窮屈な生活を強いられたいきさつを語り、自由と放縦への憧れのためについにその愛人を殺害するにいたった心理を説明する。愛する者の「完全さ」ゆえにこそこれを排除せざるを得ない必然をつきつけられて、他の3人は言葉を失ってしまう。

このような粗雑な要約を見ても、2作品の間に共通するポリフォニックな構成は明らかだろう。それぞれボー

ドレール自身の≪分身≫と言うべき4人の人物が、互い に他のキャラクターを侵害することなく、独自の旋律を 響かせながら、全体としてやはり「音楽的」というしか ない統合的な詩空間を――つまり対位法的音楽空間を― 生成せしめている、と言えるのだ。「天職」の4人の少年 は、それぞれ詩人の幼年期からの4つの嗜好=即自的実 存――演劇、宗教、エロティスム、それに自由――を具 現するキャラクターである。一方、「情婦たちの肖像」の 4人の紳士は、それぞれ詩人の壮年期の対他的実存(す なわち他者性)を具現するキャラクターとして、描出さ れている。紳士たちが関係を結ぶのは、男ぶる女、つま り演劇への志向をもつ他者と、不感症、つまり純潔にし て崇高なる他者と、大食いの女、つまり 食/性欲 の権 化というべき他者, そして自由放縦を妨げる他者, であ る。E・カプランは、最近刊行されたばかりの研究書の 中で、「情婦たちの肖像」の4人の紳士がそれぞれ「天職」 の4人の少年の成長した像であることを明言しているが , たしかに, 時期を接して書かれた両作品 (SP31は1863) 年末か64年初頃、SP42は1864年末か65年初頃)の間に は、様式上の類似にとどまらぬ深い類縁性が多くみられ るのであって、その主だった要因は、両作品に描かれる 人物がことごとく詩人の自画像――より正確に言えば詩 人の精神が描いた魂の肖像画――であることに拠ってい る。これら4組のキャラクターをより明確に把握するた めに、試みに次のような1編の長編小説のプロットを措 定してみよう。

		SP31の	少年 [性格]		体験A [少年	期]	体験B [壮年期]	SP42の紳士 [性格]
	少年1	[繊細・	感情移入が激しい]	\rightarrow	演劇体験	\rightarrow	芝居じみた現実→	紳士1 [虚無的]
	少年2	[瞑想的	・信仰心厚い]	\rightarrow	神秘体験	\rightarrow	処女性の不条理→	紳士2 [内省的]
-	少年3	[官能的	・現世的欲求が強い]	\rightarrow	性的体験	→	リビドーの具現→	紳士3 [嘲笑的]
	少年4	[孤独・抗	依(自由)への憧れ]	→ ₁	異邦人の発見	∄ →	自由への欲求 →	紳士4 [意志的]

要するに、少年期の4つの欲動がことごとく妨げられ 挫折に終わった顚末を、中年期の詩人が苦々しい思いで 告白している、ということだ。2作品の間に結ばれる相 互テクスト性 (intertextualité) は明白にして完璧と言え るだろう。例えば、繊細な感受性をもつ少年1は、芝居 に心を奪われて(体験 A), 演劇じみた人生を夢みるのだが、愛する女性との芝居めいた現実生活(体験 B) に幻滅し、今では「絶対的平隠を特徴とするはずの第4段階に憧れて」いる。「体験 A」と「体験 B」の間に「演劇じみた人生」の細部を補って物語的リアリティを付与すれば、立派に教養小説の1編が出来上がるだろう。つまり、

「始まり」と「終わり」だけで「中」を欠いた、原型と しての≪物語≫が提示されているわけだ。少年2以下の 場合も同様に、「体験A」と「体験B」の間に多様な人生 の諸相が暗示されており、その中間部を様々に想像する ことによって、我々読者はまるで1編の長編小説のよう な物語世界を体験することができる。しかもこの物語世 界は、4人の登場人物をほぼ均等に描き出すことによ って、作者の多元的な人格を一定の詩的秩序――詩的ポ リフォニーと呼ぶべき意図的な自己分裂の創出、つまり 分身の術――の相の下に、明確に表現することに成功し ている。織細・瞑想的・官能的・孤独な少年が、虚無的・ 内省的・嘲笑的・意志的な紳士へと変貌していく過程に は、ここに示した「体験A」と「体験B」以外にも数多 くの経験が含まれているはずである。だが、散文詩のデ ィスクールは、そうした経験の細々した経緯は一切省略 して、このように最小限の記述によって、いわば生のす <u>べて</u>を暗示しようとする。散文詩「窓」(SP35) で暗示的 に表現されているように――「この暗い、あるいは明る い穴の中で、人生が生き、人生が夢み、人生が苦しんで いる。」 ――, あらゆる《生》の可能性が, その暗示的空 間の中に潜んでいるのである。この場合、「この暗い、あ るいは明るい穴の中」とは、まさしく≪散文詩 poème en prose》, つまり《散文の/中の/詩》, の隠喩である, と断言してもいいだろう。

勿論、このようなプロットをもつ一種の「長編小説 roman」をボードレールが思い描いていたかもしれない、などと想像したいわけでは全くない。本質的に、この詩人の資質は長編小説の創作とはまったく掛け離れたところにあったのだから、そのような仮説はどうみても不可能と言わざるを得ない。私が注目したいのは、具体的な物語の内容ではなく、物語の発生する現場、もしくは物語の可能性――というよりむしろ可能性としての物語の所在――にほかならない。『パリの憂愁』の全50編の中でも特にその後半部(SP27~50)は、メタ=ポエジーとしての《物語》への欲動に充ちたテクストであって、いたるところに《長編小説 roman》の萌芽が見出だされる、という観点は既に拙著で提出した。いわば《物語》のモチーフがモチーフの状態のままに(線状の連結や時間軸に

そった通時的展開といった物語的要素をもたずに),一見 無造作にほうり出されているようでありながら、実は詩 篇相互の関係において共時的に連環することによって, 一種アンテルテクスチュアルな≪物語≫を形成してい る、という見方が成り立つと考えられるのだ。例えば「異 邦人」(SP1)と「Any where out of the world 世界の 外ならどこへでも」(SP48)、「老婆の絶望」(SP2) と「善 良な犬たち」(SP50)、「鏡」(SP40) と「港」(SP41) な ど、詩篇相互間に成立する相互テクスト性についてもす でに拙著で触れたが、これらの相互テクスト性が意味し ているものこそ、「可能性としての物語」にほかならない。 つまり、様々な物語のモチーフの断片が、線ではなく点 の断続によって、ということは動作や描写によってでは なくイメージの並列によって、いわば静止画像の重ね合 わせのような手法によって、一種独特な≪物語空間≫を 生成せしめているのである。詩的イメージの連鎖による ≪物語≫が、たしかにこうした手法によって誕生してい る、と考えられるのだ。

*

ところで、「天職」と「情婦たちの肖像」が織り成す相互テクストの編み目には、「可能性としての物語」という様式論的な特質とともに、もうひとつの重要なモチーフが秘められていると考えられる。それは、2つの散文詩のエクリチュールに込められた詩人自身の《現在性actualité》を穿つ、より切実で深刻な精神的課題を示唆しているように思われてならないのだ。ボードレール晩年の心理的課題というべき「母観殺し」のコンプレックスが文学的価値をもつものとして重要な意味を帯びてくるのは、実はこれら2作品の相互テクスト性においてなのである。

ここで改めて、2つの散文詩に登場する「第4」の人物に注目してみることにしよう。先に私は、両詩篇において4つのキャラクターが「ほぼ均等に」描かれている、と書いたが、これは言い換えれば、「全く均等に」というわけではない、ということだ。「天職」では第4の少年が他の3人の語りを受けて、

「ぼくの家ではあまり楽しいことはないし、芝居見物にだって絶対に連れて行ってもらえないことは、みんな知っているよね。ぼくの後見人はけちだし、神様もぼくのことやぼくの退屈のことなど気にかけてはくれないし、それに、甘えさせてくれるきれいなメードがいるわけでもない。」

と述べ, 自分がことさらに他の者たちとは異なっている こと, 他者との疎隔感を強くもつ者であることを強調す る。この少年は更に,

「ぼくがしばしば思ってきたことは、ぼくの楽しみというのは、どこというあてもなく、誰にもかまわれずに、前方めがけてどこまでも真っすぐ進んで行くこと、そしていつも新しい国を見ることにあるのかもしれない、ということなんだ。ぼくは、どこにいても心地よさを感じないし、いつも、今いるところじゃないところならもっと心地よいだろう、と思ってしまう。」

と述べ、未知への憧れ、新奇への欲動を宣言するのだが、 このようなディスクールは直ちに、『悪の華』巻末の詩篇 「旅」に描かれる「地図と版画が大好きな子供」という 詩人の幼年期の自画像に結び付くとともに、同詩篇の末 尾の叫び、「<未知>の底に見出だすのだ、新奇を!」と も共鳴し, 更に散文詩「Any where out of the world 世界の外ならどこへでも」(SP48)に言及される≪魂≫の 最期の叫び「どこへでも!どこへでも!世界の外である ならば !」とも響き合うことによって、ボードレール 晩年の脱出願望を直截に、いわば現在形で強調している、 と言えるだろう。他の3人とはどこかが違う、という認 識は、彼が偶然目撃したジプシーの音楽家が3人編成の 合奏――ヴァイオリンと携帯ピアノとシンバルによる, まさに対位法的と言うべき異化のポリフォニーを奏でる 代物なのだが ――によって完璧なまでに自足しており. 第4の人間の入り込む余地のないものと設定されている ことと相俟って、この少年にとっておそらく決定的な疎 隔感と孤独感の要因となっているようにみえる。彼はジ

プシーについて行かなかった理由を己の優柔不断のせい にして、「何事につけ決心するということはいつもとても 難しいからだし、それに、フランスの外に出る前につか まるのがこわかったからだろうね」と述懐するのだが、 この優柔不断と決定能力の欠如、それに「フランスの外」 つまりある意味での「世界の 外」への出発の困難、と いう課題は、まさしくボードレール自身の現在の――つ まりこれを書いている1863年現在の――心境そのものだ った、と言えるのではないだろうか。つまり、ボードレ ールは「天職」の4人の少年に幼年期の自画像を重ね合 わせると同時に、第4の少年にのみ徹底して現在の≪魂 の自画像≫を重ね合わせることによって、友人たちの三 角形から疎外された(と同時にジプシーたちの三角形か らも予め疎外された)孤独者としての自己像を創出した, ということだ。この点をより明らかにするために、「天職」 の末尾近く、話者が第4の少年について次のように語っ ているところに注目してみよう。

他の3人の仲間の、あまり興味を示していない様子から見て、この子供はすでにこの年にして、<u>理解されぬ者</u>なのだ、と私は考えた。私は彼を注意深く見詰めた。その目とその額には、概ねひとの共感を遠ざける類いの、何かはわからぬが早熟に宿命的なところがあり、それが、なぜかわからぬまま私の共感を刺激して、私自身これまで知らなかった一人の弟があったのかもしれない、という奇妙な考えが一瞬脳裏を過ぎったほどだった。(下線部分は原文イタリック)

「理解されぬ者」とは、ボードレールの用語にしたがって命名するなら、《異邦人 étranger》にほかならない。肉親をもたず友人ももたず祖国さえ知らず、美や富にさえ無関心で、ただ流れ行く雲の超自然的なまでに自由な影像に魂を投影する《異邦人》は、詩人の他者に対する隔絶感の喩として『パリの憂愁』のいたる所にあらわれているイメージなのだが、「天職」における第4の少年もまた、「他の3人の仲間」から疎外された者として、その《異邦人性 étrangeté》を強く刻印された存在と言

えるだろう。 詩人は、この少年に対してのみ心底からの 共感を表明し、ある種の兄弟愛さえ抱くのだが、それは この少年が、詩人自身の置き忘れてきた鏡像にほかなら ないからだ。詩人は今や、新たなる出発へのオプセッションにさいなまれながら、永劫の孤独者としての自己像 をあらためて確認している。この散文詩の執筆がおそら く1863年末か1864年初頃――つまりベルギー逃亡の直前 にあたる時期――であることに、もう一度注意を払って おく必要があるだろう。

一方,おそらく1864年の末かあるいは1865年の初めに 書かれたと推定される「情婦たちの肖像」では、語り手 はあまり叙述の中に介入せず、主として登場人物相互で の語り合いで話が進められていくのだが、その語り口や 心情表明の切実さなどからみて、第4の紳士がより直截 的に詩人自身の内面性を担っていることは明らかだ。例 えば、あまりにも完全で理想的な女性を愛人にしたため に生じた苦悩を、彼は次のように告白している。

「やりきれないほど平静な性格,芝居気も誇張もない献身,弱さのない優しさ,激しさのない活力,といったものを,思い描いてほしい。私の恋物語は,鏡のように磨かれて清らかな,目の眩むほど単調な水面を,果てしなく行く航海に似ていて,その水面といったら,私の感情と動作のすべてを,私自身の意識さながらの皮肉な正確さでもって映し出すほどだから,そのために,私が理に外れた動作や感情を自分に許そうものなら,たちどころに,私の別ち難い亡霊の無言の非難に気付かずにはいられないのだった。」

平穏無事なだけで何の刺激も冒険もない単調な生活は、まさに「鏡のように」彼自身の「感情と動作のすべてを」彼自身の「意識さながらの皮肉な正確さでもって映し出す」のであって、ここにボードレールのもう一つの《分身》が示唆されていることが直ちに了解されるだろう。ボードレールが自ら訳出した E・A・ポーの「ウィリアム・ウィルソン」の場合と同じく、この《分身》は、彼自身が犯してみたいと望む悪徳をことごとく妨害

し、身の破滅を防ぐとともに頽廃的快楽を妨げる、いわば彼自身の《良心》の化身である。「私の別ち難い亡霊」とは、「もう一人のウィルソン」そのものなのだ。ポーの作品の場合、主人公は最後に己の《分身》を殺害することによって自らの死をもまねくことになる。のだが、ボードレールの場合、主人公はやはりこの愛人=分身を殺害しはするものの、自分は生き残ってより峻厳な《生》を甘受することになる。だからボードレールの場合、その殺人行為は、ポーの場合に比べても一層深刻で複雑な意味合いを帯びているように考えられるのだ。今引用した一節の直後、第4の紳士の告白は次のように続いていく。

「私には、恋愛がまるで、後見を受けることのように思われた。どれほどの愚行を彼女に妨げられたことか!それをできなかったことが残念でならない。どれほど多くの借金を心ならずも支払ったことか!自分の無分別な個性からこそ引き出せたかもしれない幸運を、彼女がことごとく奪い去ってしまったんだ。冷やかな、越え難い規律によって、彼女は私のあらゆる気まぐれを封じてしまった。さらに恐るべきことには、危険が去った後で、彼女は感謝さえ要求しないのだ。「こいつめ!不完全な人間になってみろ、そうすれば不安も怒りもなしにおまえを愛することができるのに!」と叫んで喉元に飛びかかりたいのを、何度我慢したことだろう!数年間というもの、心に憎悪を抱きながら、私は彼女を称賛し続けた。結局、そのために死んだのは私ではなかった。」

この告白は、深層心理学で言うところの「母親殺し」のコンプレックスを示唆してはいないだろうか。「情婦たちの肖像」に登場する他の3人の愛人がそれぞれボードレールの生涯を彩る3人の恋人――ジャンヌ・デュヴァル、アポロニー・サバチエ、マリー・ドーブラン――の戯画である、というのはいささか乱暴な仮説に過ぎないかもしれないが、男ぶりたがる女や滑稽なまでに処女性にこだわる女、それにリビドーの強すぎる女というのは、ボードレール自身の実体験に照らしてみればすぐにわかるとおり、前掲の3人のイメージが少なからず投影され

て成立したキャラクターである、と言ってもそれほど荒唐無稽な仮説とは言い切れないように思う。これに対して、第4の紳士が経験した完全無欠な女性との生活とは、「恋愛がまるで、後見を受けることのように」感じられ、そのために生来の資質であるところの自由放縦を禁じられてしまうようなものなのだから、まさに詩人にとって最良の《慈母》にして最悪の《太母》でもあるところの《母性原理》の喩とは言えないだろうか。あるいはここに、遠い青春期の苦い体験――家庭内裁判による2つの有罪判決、つまり半強制的に決められた南洋旅行と、準禁治産者宣告による財産の凍結――の思い出と、その張本人である母カロリーヌへの愛憎が、密かに込められてはいないだろうか。

平穏無事なだけで何の刺激もない単調な生活を、無言 による寛容のうちに強いるこの理想的な愛人は、詩人が 書いているように、「私の感情と動作のすべてを、私の意 識さながらの皮肉な正確さでもって映し出す」等身大の ≪鏡≫であり、「私の別ち難い亡霊」 すなわち≪分身≫で あるところの詩人の≪母性≫にほかならない。だとすれ ば、詩人が、というより詩人自身の≪魂の肖像≫である ところの第4の紳士が、決行した「愛人殺し」とは、精 神的な意味での「母親殺し」にほかならないのではない だろうか。詩人(あるいは詩人の魂)は今や、自らの≪母 性≫を殺戮し、母国を捨て、「世界の外」へと出立した。 自由と放浪に憧れながら生来の優柔不断と決定能力の欠 如のために「フランスの外」に出ることを恐れて結局旅 立てなかった少年(SP31)は、20回以上もパリ中を引っ 越しして回った揚げ句に、ついに生涯でただ一度限りの 正真正銘の意志的な《旅》を決意したのである。では、 ボードレール自身が実際に行った正真正銘のただ一度限 りの≪旅≫とは何か。1864年4月24日に決行された、パ リ脱出=ベルギー逃亡こそ、そのすべてを物語っている ように思われてならないのだ。

*

ここで残された僅かな紙幅に、ベルギーでのボードレールの試行錯誤と発見、幻滅、喜怒哀楽、愛憎の数々を逐一描き出すことは、到底不可能である。ただ、一つだ

け強調しておかなければならないことは、ボードレールがパリを離れて異国での経験を積むことによって初めて、《パリの憂愁》に<u>構成</u>を与えることができた――つまり、ある意味での完成を実現した――ということだ。

「天職」の第4の少年がパリ時代最後の詩人の《魂の 肖像≫であるとするなら、「情婦たちの肖像」の第4の紳 士は、ベルギー時代の詩人の新たなる≪魂の肖像≫と言 うべきだろう。実際、ベルギーで書かれたと推定される 9篇の散文詩 (SP42~50) は、ことごとくこの「情婦た ちの肖像」が発する「母親殺しコンプレックス」の光芒 を受けることによって、それまでの作品にはなかった一 種独特のモラリティを獲得しているのであって、その新 しい表現倫理の確立が、散文詩のポリフォニーに一層生 き生きとした重奏低音を付与しているように感じられて ならないのだ。その旋律は、決して華やかな妙技や精緻 な節回しを誇示するような類いの独奏ではなく、主旋律 の底に深く沈潜しつつ絶えず思考し絶えず逡巡しながら 歌い続ける、あの「絶えず自問し続ける」憂愁の精神が 奏でる内面的な音楽だ。これら9編の散文詩で、ボード レールは、いわば重奏低音を歌っている、と言えるので

ここで、1865年2月にボードレール自身が記した、発表予定作品のリストを、次に掲げてみることにする(便宜上、順番を示す数字と『パリの憂愁』の通し番号を付与する)。

- 1 後光喪失 (SP46)
- 2 マドモワゼル・ビストゥリ (SP47)
- 3 ANY WHERE OUT OF THE WORLD (SP48)
- 4 貧民を殴り倒そう! (SP49)
- 5 月の恵み (SP37)
- 6 どちらが本当の彼女か? (SP38)
- 7 スープと雲 (SP44)
- 8 みやびな射手 (SP43)
- 9 射撃場と墓地 (SP45)
- 10 情婦たちの肖像 (SP42)
- 11 善良な犬たち (SP50)

5と6を除く9編がベルギーでの作と考えられるのだ が、その9編中、「善良な犬たち」を除く8編(つまり SP42~49) がボードレールの生前ついに未発表に終わっ たものである。「善良な犬たち」がこのリスト(以下「原 案」と呼称する)でも、また最終的な配列(以下「最終 案」と呼称する)でも、巻末に置かれているわけだが、 そのほかの作品についてみれば、原案と最終案の間には かなりの相違があることがわかる。主な相違のひとつは、 メッセージ性の際立って顕著な4作品(SP46~49)が原 案では前のほうに置かれているのに、最終案では巻末近 くに置かれたこと、これに呼応して、「愛人殺し」詩篇と も呼ぶべき4作品 (SP42~45) が巻末近くから前のほう に移動したことである。要するに、SP42~45と SP46~49 の位置が入れ代わっている、ということになる。このこ とは、ボードレールが最終的に己の散文詩集に付与した いと望んだ全体的構成が、やはり物語的というよりは詩 的なものであったことを想像させるに十分な手掛かりと 言える。なぜなら、最終的な配列は、直線的な展開や発 展の雰囲気を全面的に拒絶し、散文詩集に特有の≪蛇行 性 ≫を意図的に強調しているように思われるからである。 る。そしてまた、散文詩集におけるテクストの蛇行性は、 ここにきてたしかに一種の円環構造を描いていると言え るのだから――『パリの憂愁』の巻頭作品群と巻末作品 群について、たとえばSP1とSP48、SP2とSP50、SP4と SP46, といった作品の比較検討を厳密に行えば, 前半部 の作品群の≪質問≫に対する後半部の作品群の≪応 答≫、といった構造上の特徴が確認されるはずだ —— 最終案による配列にどれほど緻密な計算が働いていたか を想像することは、決して困難ではない。

詩篇相互間の関係を直進性においてではなく蛇行性において把握しようという最終的な姿勢は、 $SP42\sim45$ の4編相互の関係の中にも見られるのであって、原案($44\rightarrow43\rightarrow45\rightarrow42$)と最終案($42\rightarrow43\rightarrow44\rightarrow45$)を比較してみれば、直進性から蛇行性への転換は、一層明確に見えてくるだろう。

これら2通りの配列の相違をごく簡潔に述べるなら、 原案では、「スープと雲」から始まる詩篇の配列が、愛人 への憎悪の高まりを物語的な時間軸に沿って明示しているのに対して、最終案では「情婦たちの肖像」から始まって「みやびな射手」「スープと雲」「射撃場と墓地」と続く配列が、「愛人殺し=母親殺し」への欲動をより錯綜した複合体として描き出している、ということだ。試みに、これら2種の配列をもとにして架空の≪小説≫のプロットを思い描いてみることにしよう。そうすれば、次のように対照的な≪物語≫が想定できるはずである。

「物語A」(原案の配列による)

私は雲を眺めて自由で閑雅な時間を過ごしているのに、愛人はスープが冷えてしまうと言って私の夢想を妨げる(SP44)。戯れに射撃を試みれば私の腕の悪さを嘲笑して喜んでいる。私はたまりかねて、人形を愛人に見立てて思いのたけを込めて引金を引く。人形=愛人の首は見事に吹っ飛び、私は爽快な気分を味わう(SP43)。やがて私は愛人を葬った墓地に赴き、生と死の皮肉なアンビヴァランスを認識する(SP45)のだが、これまでの体験を人に打ち明けずにはいられない欲求に駆られて、自らの物語を創出することになる(SP42)。

「物語B」(最終案の配列による)

私は自分が体験した愛人殺しを人に打ち明けずにはいられない。これは私にとって存在そのものにかかわる重大な体験なのだ (SP42)。そもそも私が愛人殺しに踏み切ったのは、彼女が私の腕前の悪さをからかったからであり、別にそれ以上の理由があるわけではない (SP43)。だいたいこの女は、私が雲を見て自由な時間を過ごしたい時にわざわざスープを運んでくるような無粋なやつなのだ (SP44)、この女を葬り去った後で墓地を訪れた私は、生と死のアンビヴァランスを発見し、どうしようもなく執念深いメランコリーに身も塞がれる思いに駆られている (SP45)。

2つのプロット間の相違は直ちに明らかだろう。要するに、「物語 A (原案)」が直線的時間構造によっている

のに対して、「物語 B (最終案)」は円環的時間構造によ っている、ということだ。ちなみに、「物語 A」を19世紀 小説の典型(例えばゾラの長編小説)であるとするなら ば、「物語B」を20世紀小説の典型(例えばプルーストや ジョイスの長編小説)と見ることはできないだろうか。 1865年2月のボードレールは、≪物語≫への欲動に忠実 たるべく──ということはつまり、彼自身が≪物語≫的 現在にいたということでもある――《愛人殺し=母親殺 し》のフィクションにいわば全身でのめり込んでいた。 だが、やがてベルギーでの《現代生活》をある種のリア リティをもって実感するようになってみると、詩人は、 そのようなフィクションが実は≪幻影≫にほかならず、 己自身のアポリアとは「可能性としての物語」にあくま で留まり続けることにあるのだ、という認識をもつに至 った。最終案での蛇行性による円環構造――つまりウロ ボロス的構造──が示唆しているのは、いわば≪詩≫の 彼岸をも≪詩≫として自認し、また読者に対しても認識 させようという、 徹底して現代的な選択の結果にほかな らなかったのである。

『パリの憂愁』の巻末を飾る「善良な犬たち」が限りなく広い《他者》への寛大さと限りなく深い《自己》への峻厳さに満ち盗れたエクリチュールになっていることの意味は、私達現代人のニヒリズムを理解しこれを超越するための重要な問題提起となっているように思われてならない。この間の事情をよりよく理解し納得するためには、ボードレールが異国ベルギーでしたためた現代人(あるいは20世紀人?)への呪咀と希望の書、あの絶望的なまでに独創的な書物である『哀れなベルギー』に、もう一度立ち返る必要があるだろう。いずれ稿をあらためて再考したいと思う。

註

- (1)Gaston Bachelard: *L' Air et les Songes*, José Corti, 1943, p. 283.G.バシュラール『空と夢』宇佐見英治訳, 法政大学出版局, 1968 年, 373 頁。
- (2)ボードレールの音楽論(特にヴァーグナー論)と散文詩との関連については、拙著『ボードレール≪パリの憂愁≫論』(砂子屋書房、1991年11月刊行、以下「拙著」とのみ記す)中の「第1

章第2節 参照。

- (3)この観点からの代表的な研究書としてまず挙げるべきは、S.ベルナールの大著『散文詩、ボードレールから今日まで』(S.Bernard: *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.) である。
- (4) 『パリの憂愁』の対位法的構成については、拙著「第1章第1 節」参照。
- (5) 『パリの憂愁 Le Spleen de Paris』の通し番号をこのように略記する。以下同様。
- (6)E. K. カプラン『ボードレールの散文詩』(E. K. Kaplan: Baudelaire's prose poems, The University of Georgia Press, 1990, pp.135-136.)
- (7) 「天職」の初出は 1864 年 2 月 14 日付の『フィガロ』紙。また, 「情婦たちの肖像」の初出は 1867 年 9 月 21 日付の『内外評論』 誌だが, 1865 年 2 月 3 日付のルメール宛書簡に言及がみられる ことなどから, 執筆の時期はこの前まで遡ると考えられる。
- (8)ヒドルストンは「天職」の 4 人の少年のそれぞれが「同じ程度に」ボードレール自身である、と述べている(J.A.Hiddleston: Baudelaire and Le Spleen de Paris, Oxford University Press, 1987, p.27.ヒドルストン『ボードレールと「パリの憂愁」』 山田兼士訳、沖積舎、1989年、48 頁。)筆者としては、この断言にはいささか異論があるのだが、この点に関しては後述する。
- (9)散文詩「窓」が晩年のボードレールの≪物語≫への志向を示している, という論点については拙著「第4章」参照。

(10)同上。

- (11)拙著「第3章第3節」参照。
- (12) 例えばシャルル・モーロンは、この散文詩に明らかな「母親殺しの幻想」が見られる、としている。Ch.Mauron: *Le Dernier Baudelaire*, José Corti, 1966, p.125.モーロン『晩年のボードレール』及川馥訳、砂子屋書房、1982年、112頁。
- (3) この「叫び」がもつ「歌」の性質については、拙著「第3章第 1節」参照。
- (山)このジプシーたちが奏でる音楽の描写を、「天職」の第4の少年 の語りの部分から引用しておこう。私が「異化のポリフォニー」 と呼ぶ音楽はちょうど次のようなものである。

「一人は、ヴァイオリンに弓をすべらせながら、悲しみを語っているようだし、もう一人は、革紐で首につるした小さなピアノの弦の上に小さなハンマーを踊らせながら、隣の男の嘆きをからかっているようにみえるし、その間に、3番目の男は、時々とんでもない激しさでシンバルを打ち鳴らすのだった。その人たちは、自分自身にすっかり満足して、群集が散り散りになった後でも、まだ自分たちのワイルドな音楽を演奏し続けていた。」

- (助ボードレールにとって「世界」とは殆ど「パリ」と同義語だったのだから、「世界の外」がパリ脱出を意味しているとしても、 それほど強引な仮説ではないはずだ。この点に関しては拙著「第4章」参照。
- (16)「異邦人」の作品分析および散文詩集全体にみられる「異邦人」

のイメージについては、拙著「第3章第1節」参照。

- (II)「ウィリアム・ウイルソン」の末尾部分を、ボードレールのフランス語訳で引用しておこう。
 - Tu as vancu, et je succombe. Mais dorénavant tu es mort aussi, mort au Monde, au Ciel et à l' Espérance! En moi tu existais, et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même! (E.A.Poe: Œuvres en prose, traduit par Baudelaire, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1951, p. 310.)

- (18)ボードレール青年期の「家庭内裁判」については拙稿「詩集『悪の華』を有罪にしたパリ」(『鳩よ!』ボードレール特集号,マガジンハウス社,1991年1月号)参照。
- (19)ボードレールのベルギー体験と『パリの憂愁』との関連については、拙著「第4章」参照。
- (3)阿部良雄訳『ボードレール全集』第4巻(筑摩書房, 1987年) 所収の「解題」(445-446頁)参照。
- (1) 『パリの憂愁』における「蛇行性」の概念については拙著「第3章第3節」参照。
- (2)この点については拙著「第3章第3節」で詳述した。
- (3)1865年元旦付の母親宛書簡に、次のように興味深い記述が見られる。

「一連の<u>短編小説</u>と『赤裸の心』については、お母さんのそばで書くつもりです。そうすればそれは、母性愛に満ちた大いなる日々になるでしょう。ただしそれが、早過ぎる老年期にならなければの話ですが!(下線部分は原文イタリック)」

(Baudelaire: *Correspondance*, vol. II, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimamd, 1973, pp.433-434.)

この時期のボードレールが、たとえ一時期にせよ、《物語》への志向を真剣に考えていたことを示すとともに、それが母親への思慕と重ねられていたことをも示す一節とは言えないだろうか。

[付記]本稿は、先に上梓した拙著『ボードレール《パリの憂愁》論』(砂子屋書房、1991年11月刊行) への「補論」的性質をもつものであり、その性質上、拙著を前提とした記述を多分に含むものである。できれば併せてお読み頂きたい。なお、ボードレールの作品の引用は、プレイヤッド版『全集』(Œuvres complètes de Baudelaire, 2 vol., 《Bibliothèque de la Pléiade》、Gallimard、1975-76)を用い、訳文については概ね筆者自身の訳に拠ったが、阿部良雄訳『ボードレール全集』(筑摩書房、全6巻中第5巻まで既刊)をその都度参照した[4、7、1991]

バルザックの『従兄ポンス』

---ポンスの美食癖について---

九 野 民 也

Ⅰ ある日の午後……

1844年10月のある日,午後3時ごろ,60歳ぐらいの老人(老人というからには,今ならさしずめ70歳といったところだろうか)が,パリのとある通りを歩いている。1806年ごろの,帝政時代を思わせる,流行遅れの服装で。一見して身分はいいが,何かしら悪風に染まっているふうで,貧乏たらしく,それでいて,右手に高価な物らしいのを抱えこんで意気揚々としている。

この通行人、国立ローマ・アカデミー再興当時、学士 院から第一等賞を授けられたカンタータの作者、グラン・プリ受賞者であるシルヴァン・ポンス氏である。意 気軒昂な若かりし日、かれは偉大なる音楽家となるため にローマに派遣され、幸福だった。

1810年ごろ、ローマから美術骨董の趣味を得てパリに帰った。その年から数年のうちに、かれを招いてくれる家々で素晴らしいごちそうを食べるという習慣を身につける。ところがやがて徐々に、ポンス、招待されることがまれなこととなる。老音楽家シュムケと知りあい友情を結ぶ仲となって、ちょうどそのころ、ふたりはルームメイトとなっている。

この物語の始まる44年10月のある日の午後、ポンスはいとこ(じっさいには、またいとこ)のカミュゾ・ド・マルヴィル(パリ高等法院の部長)家を訪ねる。そこには、部長夫人と一人娘セシールがいた。マダム・ド・ポンパドゥールのためにワットーが描いた絵のある扇を土

産に持って(これは、ポンスが堀り出してきた骨董で、かれは美術品としての値段の百分の一も払っていない。のちに、ポンスがセシールの結婚相手として紹介することになるブルンネルが目利きしたところによると、この扇、5千フランの値打ちがあるらしい)。この扇の値打ちが分からない部長夫人とその娘セシールは、ポンスを笑いものにし手ひどく追い帰してしまう。

この日から、ポンス、下宿で、下宿の門番女シボ夫人の手料理でシュムケとともに食事をするようになる。シボ夫人は、ポンスとシュムケの死後、その遺産を貰えないものかと前々から空想していたが、このときから、それは単なる空想にとどまらないで計画に変わる。翌45年、ポンスは、セシールのために縁談をまとめようとして、失敗。このためにカミュゾ夫人の憎しみを買う。夫人は、縁談の不調をポンスによる復讐のせいだと言い触らすことで、ポンスを一族から追い出してしまう。このことが原因で、ポンス、病の床に伏す。

Ⅱ 習慣の恐ろしさ

60代の独身男ポンスは、死に瀕し、このときはじめて悟る――、下宿の門番女たちの陰謀(シボ夫人、古物商レモナンク、医者プーラン、弁護士フレジエ等による陰謀)によって、これまで長年月にわたってこつこつ集めてきた労苦の、全ての財産(全部で、70万から80万フラン、あるいは、100万フランとも値踏みされている)美術コレクションが、今まさにかすめ取られようとしている

depuis notre réunion! de renoncer à cette société.

のを。そこにかれは、いとこのカミュゾ・ド・マルヴィルの妻による、憎悪と復讐と貪欲をみた。

処女のようなこの男、食道楽のこのカトー、ほとんど罪のないこの正義の人は、部長夫人の心臓を形成している胆汁の嚢の中へ遅まきながら入り込んでいった。 (第59章)

Cet homme vierge, ce Caton friand ce juste presque sans péchés, pénétra tradivement dans les poches de fiel qui composaient le cœur de la présidente.

ここでポンスは、食道楽だけが欠点の、古代ローマの 謹厳な哲学者カトーになぞらえられている。美食癖こそ はポンスの愚かしい悪癖だった。

死を前にして、ポンスは渾身の力をこめて知力をふり しぼり、贋の遺言書を作成して陰謀者たちがそれをこっ そり盗むのを、ひとを疑うことをしらない親友シュムケ に見届けさせてから、シュムケを包括受遺者に指定する つもりで、ポンスはシュムケにむかって言う。

きみの忠告を聞いていたら、ぼくはまだ生きながらえたかもしれない。世間も捨て、いろんな習慣も捨てていただろうし、致命的な打撃もこうむらずにすんだろうに。 (第60章)

Si je t'avais écouté, je vivrais. J' aurais quitté le monde et mes habitudes, et je n'y aurais pas reçu des blessures mortelles.

この思いは、ポンスが病の床に倒れた当初からあった。

善良なシュムケ君, きみの忠告にしたがっていた ら, もっとうまくやれただろうにねえ。きみと一緒 になって以来, 毎日ずっとここで夕食をとっていた らねえ。上流社会と交際をやめていたらねえ。

(第30章)

J'aurais bien mieux fait, mon bon Schmucke, de suivre tes conseils! de dîner ici tous les jours シュムケの忠告とは、ほうぼうの親戚へ食客みたいに およばれに行くことはやめにして、下宿の守衛シボ夫人 の手料理で一緒に夕食をとることにしてはどうか、とい うものであった。この忠告は、ポンスがカミュゾ夫人に 二度と来訪できないほど酷い仕打ちで追い帰されたその 晩に、すでになされている。

しかしあわれにも、美味に慣らされた胃袋の悲しさは、ポンスがシュムケと夕食を共にすることを許したのは三月ほどのことで、三月目のおわりになると、マルヴィル部長夫人とそのひとり娘のセシールから、感じやすい心が破けるほどの手痛い侮辱を受けて追い出された残酷な痛みを忘れさせはじめ、かつておよばれにいった先ざきでの、吟味された極上の料理や酒や嗜好品や、ディナーの雰囲気やあれやこれやを、恋しく思い出させるのであった。

人生の下り坂になって、36年も続いている習慣を 断ちきるなんてわけにいかない。 (第15章)

On ne rompt pas au déclin de la vie avec une habitude qui dure depuis trente-six ans.

(下線,引用者)

この文章の主語は on という不定代名詞になっているが、文脈からポンスをさしているに決まっているにしても、不定代名詞であるからには、「人はだれでも」と訳せて、人生の下り坂にさしかかっている読者のひとりひとりにも当てはまるであろう。

なにも人生の下り坂にさしかかっていなくても同じことで、われわれはあらゆる面にわたって、そうとは気づかずに習慣の奴隷であるかもしれなくて、バルザックは別のところで諧謔めかして、こんなふうに言っている。

ある習慣に思いきって別れを告げるものは誰もいない。

自殺志願者の多くは、かれらが毎晩ドミノの一番 勝負をしにいくカフェのことを思いだして、死の瀬 戸際で自殺を思いとどまるのである。 (第4章)

Personne n'ose dire adieu à une habitude.

Beaucoup de suicidés se sont arrêtés sur seuil de la Mort par le souvenir du café où ils vont jouer tous les soirs leur partie du dominos.

ここで、モンテーニュの『エセー』を思い出すのは、 唐突であろうか。

モンテーニュはひじょうにしばしば、習慣の強力なること、身に染みた習慣の恐ろしさについて述べている、『エセー』の第1巻第23章「《習慣》、ならびに、世間で認められている法律をたやすく改めてはならないことについて」、第1巻第36章「服を着る流儀にかかわる習慣について」、第1巻第49章「昔の習慣について」、章のタイトルに習慣の文字こそみえないが第3巻第13章、等々で。二箇所から引いておく。

ある村の女が、生まれたばかりの子牛を抱いてかわいがることを覚え、そのことがやがて習慣となり、牛が大きくなっても女は牛を抱いて歩いたという話を引き合いにだしたあと、モンテーニュはこう書いている。

習慣は、じっさい、乱暴で油断すると危ない女教師である。習慣はわれわれの中で少しずつ、こっそりと、権力の足場を築く。そのうえ、時間の助けを借りて、しっかりと配置し据え付けてしまうと、習慣はやがてわれわれにたけり狂った暴君の顔をさらけだし、われわれはその顔に対して、もはや目をあげる自由さえもない。それは何かにつけて自然の法則を曲げる。《習慣は万物の最も強大な支配者である》 (第1巻第23章)

C'est, à la vérité, une violente et traîtresse maîtresse d'école que «la coutume». Elle établit en nous peu à peu, à la dérobée, le pied de son autorité; bien plus, l'ayant solidement placé et installé avec l'aide du temps, elle nous découvre bientôt un furieux et tyrannique visage contre lequel nous n'avons plus la liberté lever seulement les yeux. Nous lui voyons forcer à tous les

coups les règles de la nature. «L'usage, le plus puissant maître de toutes choses»

われわれの生活に、好きなように形を与えるのは 習慣である。習慣はこのことではすべてのことをな しうる。それはわれわれの生活を好きなように変え るキルケの魔法の水である。 (第3巻第13章)

C'est à l'habitude de donner une forme à notre vie, celle qu'il lui plaît; elle a tout pouvoir en cela: c'est le breuvage de Circé qui diversifie notre vie comme bon lui semble.

ここでは、習慣は魔法の女神キルケの、人間を豚にで も変えることのできる飲物にたとえられている。

Ⅲ ポンスと美食

◇美食と性愛◇

わたしは美食家でも大食漢でもないが、食べるとはこのように素晴らしいことなのか、いちど覚えた味をもう味わえないとはこのように切なく悲しいものなのか、という思いで、この文章に続く第15章のおわりまで、手もとのテキスト (la Comédie humaine, 5, éd. Seuil, 1966. 78の章にわけられ、それぞれの章にタイトルが付いていて、重宝しているこの seuil 版)で57行全部を引用したいほどだ。

およばれにいっては美味に舌鼓をうつ習慣と縁を断たれて、胃袋はいま無性に悲しい、ポンスの胃袋は無上の 悦楽を忘れてはいない。

もし世に埋もれた天才よりも悲しい何かがあると すれば、それは、理解されない胃袋の悲しみである。 (第15章)

S'il y a quelque chose de plus tritse que le génie méconnu, c'est l'estomac incompris.

ああ, 胃袋!・・・・

胃袋の苦しみには何ものも比べるものがない, 真っ先に、生命そのものだから。

ポンスは懐かしんだ、ある種のクリーム、それこ そまさしく詩だ!ある種のホワイト・ソース、それ こそまさしく傑作だ! トリュフ入り鳥料理、それ こそまさしく恋愛だ!

そしてとりわけ、パリでしか食べられない、かの有名なライン河の鯉、あの素晴らしい味つけの! (同前)

Mais l' estomac! ...

Rien ne peut être comparé à ses souffrances; car, avant tout, la vie! ...

Pons regrettait certaines crèmes, de vrais poèmes! certaines sauces blanches, des chefs-d' œuvre! certaines volailles truffées, <u>des amours!</u> et par-desus tout les fameuses carpes du Rhin qui ne se trouvent qu' à Paris et avec quels condiments! (下線,引用者)

いま「恋愛」と訳した des amours, それは情事, 性愛のことではあるまいか。生涯, 女性に恵まれなかったポンスにとって, 美味探求こそは, 性愛に匹敵する感覚的な悦楽であったのかもしれない。そのあたりの微妙なところをバルザックはこう書いている。

消化は(……),胃袋崇拝者にとって,恋愛のもっとも高度な<u>享楽</u>と同じ価値がある。 (第4章)

La digestion, (...), chez les gastolâtres, équivaut aux plus hautes <u>jouissances</u> de l'amour.

(下線,引用者)

ついでながら、いま「享楽」と訳したjouissancesには「性的快楽」の意味もあって、食道楽にとっての消化は、性的快楽に匹敵する官能を満喫するのと同じ、つまり、性的陶酔であることが指摘されている。

ここへきて、女性にもてなかったポンスの不幸について触れておかねばなるまい。

ポンスは生まれつき恐ろしく醜かった。(……) やさしい、夢みがちな、繊細な魂に恵まれたこの 芸術家は、醜い顔が押しつけた性格を受け入れるこ とを余儀なくされ、女にはけっして愛されないもの と諦めていた。 (同前)

Pons était monstre-né; (...)

Cet artiste, doué d'une âme tendre, rêveuse, délicate, forcé d'accepter le caractère que lui imposait sa figure, désespéra d'être jamais aimé.

独身であることは、かれにとっては必然的なことで、 そのかれに、

有徳の修道士がおかす罪, 食道楽の罪が両腕を差 しのべた。 (同前)

La gourmandise, le péché des moines vertueux, lui tendit les bras.

かれの食道楽の罪はどうやら生まれながらの醜さに基因しているのであるらしい。

かれには骨董を集める習癖もあって、これも醜さに基づいているらしく、バルザックはこう書いている。

美食と骨董はかれにとって女の代用だった。 (同前)

La bonne chère et le Bric-à-brac furent pour lui la monnais d'une femme..

ポンスは50代の初め、

社会がかれに許す唯一の結婚契約を結んだ、かれと同じ老人で音楽家の、ある男と結婚したのだ。

(第5章)

Il contracta le seul mariage que la société lui permît de faire, il épousa un homme, un vieillard, un musicien comme lui .

シュムケとの同棲生活、これも基因するところは同じ

であろう。

ポンスの美味探求は、抑圧された性的欲望にかかわる 暗闇、生命の奥深い暗闇に根ざしていると言っていいで あろう。

◇食道楽と精神的腐敗◇

ここに、食道楽について深刻な指摘がある。ポンスは、 よく吟味された酒、デザート、コーヒー、豪華な食事を 供され、精一杯の心遣いと歓待を受けた。

このように教育された胃袋は精神の上に必然的に 反応を示し、胃袋が獲得する料理上の高度な知識に 比例して精神を腐敗させるのである。

心臓のあらゆる襞にひそんでいる美味への欲望 は、そこでは王のごとき物言いをし、意志や名誉を はげしく打ち砕き、なにがなんでも満足を得ようと する。

口腹の欲を描いたものはこれまでだれもいない。 それは生きていくための必然のために,文学上の批 判から見のがされている。しかし,食卓が滅ぼした 人の数は想像がつかない。

食卓は、パリではこの点で、高級娼婦にとって不 足のないライヴァルである。 (第4章)

Un estomac dont l'éducation se fait ainsi, réagit nécessairement sur le moral et le corrompt en raison de la haute sapience culinaire qu'il acquiert.

La Volupté, tapie dans tous les plis du cœur,y parle en souveraine, elle bat en brèche la volonté, l'honneur, elle veut à tout prix sa satisfaction.

On n'a jamais peint les exigences de la Gueule, elles échappent à la critique littéraire par la nécessité de vivre; mais on ne figure pas le nombre des gens que la Table a ruinés.

La Table est, à Paris, sous ce rapport, l'émule de la courtisane.

ポンスはまさに精神的に腐敗したのである。たらふく

食うためならずいぶんいやしいまねもできた。のどを餌で一杯にしたら、お礼として歌を歌う鳥だった。阿諛追従もお世辞も平気で言えた。人物評を表面的なレッテルを貼ることでよしとして、その人物の中身を判断することをしなくなった。門番や召使のような走り使いをするようにもなった。ある家から別の家へのスパイともなった。しかしこれらのことをどんなに誠心誠意つとめても、自分が歓迎されざる客、やっかい者となっていることさえ気づかないほどかれの精神は麻痺してしまっていた。

◇美食家の典型◇

バルザックはこういっている。「口腹の欲を描いたものはこれまでだれもいない。それは生きていくための必然のために、文学上の批判から見のがされている。」。

食欲は動物的充足の最も基本的・必然的であるために, これまでは文学から見のがされてきた。しかし,かれは 口腹の欲を見逃すことなく,これを描いたのだといえよ う。ポンスは美食家の典型といっていいだろう。ドン・ キホーテが,空しくも理想を追い求めずにいられない, 滑稽ではあるが高潔な人格の典型であるように,アルパ ゴンが守銭奴の典型,ボヴァリー夫人が《世紀病》患者 の典型,ハムレットが悪に満ちた困難な情況の中で悩み つつも快活にふるまう好青年の典型,世之助や光源氏が 好色の典型であるように。

IV 情状酌量の余地

牛を飲みこんだ大へびボアはすぐさま酔っ払って 殺されるがままになる。

40 歳をすぎて、どんな男が晩餐後にあえて働くだろうか。 (同前)

Les boas gorgés d'un taureau sont si bien ivres qu'ils se laissent tuer.

Passé quarante ans, quel homme ose travailler après son dîner?...

満腹したら働けないのは誰でも同じことで、先にみた

モンテーニュ『エセー』の中でも、

満腹すると、わたしの肉体も精神もおそろしく怠け者になる。 (第3巻第13章)

(...) l'un et l'autre deviennent cruellement paresseux en moi sous l'effet de la réplétion.

と書かれている。

ポンスはかつては偉大な音楽家を志した人物で、いまもなお音楽家ではあるが、食道楽によって精神が鈍麻し、骨董品収集にうつつをぬかし、つまるところ、浪費と消費型の生活に堕して、もはや音楽家という生計の道さえ、浪費と消費のための職業でしかなくて、生産のエネルギーに燃えているのではない。芸術創造の気魄は失せているのだ。バルザックは、先の引用「40歳をすぎて、どんな男が晩餐後にあえて働くだろうか」に続けて、

そんなわけで偉大な人物はだれでも飲食を節制している。 (第4章)

Aussi tous les grands hommes ont-ils été sobres.

と、書いているが、ポンスにはまさしく節制の徳が欠けている。ところで、なにも節制しているのは偉大な人物だけではないし、平凡に生きようとしているものにも節制は心掛けていいことの筈で、三たびモンテーニュ『エセー』を引くとこうある。

過度と不節制が非難されないような快楽は、いかに正当であろうとも、どれひとつとしてないのである。 (第1巻第30章)

Il n'y a, en somme, aucune volupté si légitime [soit-elle] dans laquelle l'excès et l'intempérance ne puissent nous être reprochés.

不節制は快楽に対する疫病である。節制は快楽に 対する災いではなくて、薬味である。

(第3巻第13章)

L'intempérance est une peste pour la volupté

et la tempérance n'est pas son fléau: c'est son assaisonnement.

しかし、ポンスに対して、美食を節制する徳が欠けていると非難することは控えねばなるまい。ひとは誰でも生まれつきの欠点、いかなる理性をもってしても制しきれない欠点をもっている。ときに、その性癖が目立ちすぎ、世俗の風習を破ることになって、ひとの目には腐敗していると写ることがある。いやたしかにポンスはすでに精神の働きがひどく怠慢になっていて、目立ちすぎる欠点から抜けだせずにそれがもとでついには身を滅ぼす。どうにもならない。それがポンスにとっての、生きるということの有りようだったのだ。他者を傷つけるような生き方でないかぎり、生まれつきの性分がどれほど異常であろうと、そのことで必要以上の咎め立てを受けることがあってはならないであろう。

作者バルザックは、美食癖をもったポンスの生き方を 大目に見ていて、こう書いている。

モラリストの目からすれば,このような生活には 情状酌量の余地があった。

たしかに、人間はなんらかの満足がなければ生き ていかれない。情念のない人間、すなわち完璧な義 人は怪物であって、翼のない半天使である。

(第4章)

Aux yeux du moraliste, il se rencontrait cependant en cette vie des circonstances atténuantes.

En effet, l'homme n'existe que par une satisfaction quelconque. Un homme sans passion, le juste parfait, est un monstre, un demi-ange qui n'a pas encore ses ailes.

註

- (1) Honoré de Balzac, la Comédie humaine, 5, éd. Seuil, 1966. Le Cousin Pons, p.259.
- (2) Ibid., p.253.
- (3) Ibid., p.204.
- (4) Ibid., p.184.
- (5) Ibid., p.170.

- (6) Michel de Montaigne, Essais, Adaptation et tradiction en français moderne par André Lanly, éd. Slatkine, 1987. Essais, I, p.131.
- (7) Essais, III, p.287.
- (8) Le Cousin Pons, p.184.
- (9) Ibid., p.184.
- (10) Ibid., p.170.
- (11) Ibid., p.170.
- (12) Ibid., p.170.
- (13) Ibid., p.170.
- (14) Ibid., p.170.
- (15) Ibid., p.169.
- (16) Ibid., p.170.
- (17) Essais, III, p.310.
- (18) Le Cousin Pons, p.170.
- (19) Essais, I, p.218.
- (21) Essais, III, p.317.
- (21) Le Cousin Pons, p.170.

科学と言語

深田尚彦

序論

日本は世界に冠たる出版王国で毎年の出版点数は多 く、更に世界中の古典の多くが国語で読める国である。 しかしこれを幸せと喜んで良かろうか、「否」とは言わな いが「用心が必要」である。外国語の翻訳はどの国にと っても難事業であろうが, 西欧語の日本訳は特に困難だ。 Far East と言われる日本は、西欧から地理的に遠いだけ でなく文化、特に言語においても西欧から著しく離れて いる。英米独仏伊語相互間における翻訳と比べると日本 語へのそれは段違いに困難だ。西欧の国は大雑把に見て ローマの孫でかつてははラテン語で統治されていた。相 互の単語に共通点があるのは当然だ。周囲の事象に対し て何故と問う伝統を持たなかった日本人が、明治以後短 期間に取り込んだ異質の西欧の学問を理解するのに、日 本訳だけを頼りにすると、理解は大いに困難、時には誤 解も有り得る。日本語の教科書がどの学問領域でも多く 出版されてはいるが、原書を読むことは今も重要、少な くとも西来の学問の伝達には(重要な)専門用語だけで も原語を使わねば学問習得の効果が失われると言うのが 本論の趣旨である。

大学卒業から今日まで40年余の間,心理学研究と教授 の為に筆者は英語文献を読んできた。勿論心理学からは 研究法や知識を得て論文や書物に纏めた。しかし国際学 会への参加、発表、シンポジュウムの組織構成、海外でのジャーナル、著作の共同執筆、翻訳作業を通して、また原著者、海外の学者に質問する等を通して学んだ事は多く、筆者にとりそれは本業の心理学から得た物より大きい。言い換えると心理学研究の手段である英語を通してヨーロッパ的思考法を学んだ様に思う。筆者は英語を日々の使用:手紙を書きその返事を読む、論文を読み、論文を書くから学んだ。筆者にとって英語は、文法を殆ど解せず、辞書を引く事から知った単語の知識だけのものである(多分以下に記す内容は英米独仏伊語一般にも共通であろう。西欧語と言い換えても良いのであろう)。これらの楽しかった驚きと体験が本論を書こうと思い立った動機である。

今や英語は世界の多数の人々が**語れる**言語で、**国際会議や旅行の用語**としては最適である。日本で二度開催された国際心理学会は共に英語で運営された。

英米製の英語辞典を使って見ると日本の国語辞典の出来は悪いと感じる。日本語では漢字と仮名が混用されているが、学術的用語、専門語はほとんど漢字表記である。西欧語の漢字化の際に過ちがあったものも、明治以後今日までそのまま使われている。不適当訳でもそのまま英和辞典には記載されている。日本語で読む学問書の難しさの根源は国語辞典、英和辞典(多分独仏伊語を日本語に変える辞典も同様な事情だと思う)の悪さに一因がある。国語辞典が悪ければ、外国語に悪い国語を当てるのだから、**外国語**一和辞典の出来が悪いのは当然である。

1. 日本式翻訳

英語, ドイツ語の Good morning, Gute Morgen と言 う挨拶は日本語で、「おはよう」と翻訳されるのだろうが、 原語では共に良いで、そこに早いの意味は無い。我々は 疑わずに「おはよう」訳を覚えた。辞書による訳では無 く使用環境の等時性による置換だ。フランス人は Bonjour!と言いイタリー人は Buon giorno で共に**良い日** だと言う。これをフランス人は暗くなる時まで使いイタ リー人は「さよなら」の意味でも Buon giorno を使う。 これらは天候を言うのではなく神の恵んだ良き日を喜ん でいる。日本人は別れに「さよなら」と言うがそれは「左 様ならばこれにてお別れ致す」が縮んで「左様なら」と なり、さよなら、さいならとなった。「でわこれで」が縮 んで「でわ」となるのも共に「これでおしまい」と言う だけだ。英語の Goodbye は神様があなたのお傍におら れる様にとの祈りだ。ただし日々のこの挨拶を言う時、 外人達が神を心に思い浮かべているのかどうかについて は尋ねた事が無い。1982年、エディンバラ大学で国際応 用心理学会が開かれ筆者はそこの学生寮に滞在した。あ る朝,アラブ風の白衣を纏った人が向かいの席に着く際, God bress you と言った。トルストイの民話になら出て 来そうだが、今でもこの様な挨拶が使われていると知っ て全く驚いた。我々にも最近まで女性の挨拶には「ご機 嫌よろしゅう」があった。今日では聞くことが稀だ。Have a nice day!はアメリカの若者も良く使うが良い挨拶 だ。彼等の挨拶には**神の意識や相手方の幸福を祈る**心が 今も生きている。

Good morning, Good afternoon, Bonjour に対して 我々が用いるのは「こんにちわ」、「今晩わ」だ、Today、 this evening と言うだけで良いとも雨だとも言わない。 **縮みの思想**の著者である韓国の教授が指摘された事で、 この話を聞くまで、日本の挨拶のこの特色に筆者は気付 かなかった。言われて理解するのは容易だが、自力でこ れに気付くのは難しい。日本は神国だとか仏教国だと言 うが、宗教心は日々の挨拶には少なくとも生きてはいな い。Good(良い)が God(神)から由来したと知って見 るとここに述べた西洋の事情は大いに納得出来る。神に 縁ある物が**良い物**と言うのは見事な羨ましい認識だ。

挨拶の訳を例にとったが西欧の挨拶を「おはよう」、「さ よなら」と訳しては原語の意味が正しくは伝わらない。 文学を通して我々はその国の風俗伝統を学べるのにここ に述べた訳では、それが出来ない。筆者は50才を越えて 初めて国際心理学会に参加し、その時、始めてヨーロッ パを見た。日本で読んでいた知識と実情が随分違う事に 気付いた。挨拶の訳の様な文学に於ける翻訳の悪さもあ るが、英和辞典も悪い。正確に言えば、英語に付けた訳 語が悪いので、問題は国語にある。同時に英和辞典は国 語辞典だと気付いた。その頃から筆者の英語への態度が 変わった。かつてペリカン叢書の心理学の一冊の翻訳を 終えた時, **真の心理学はこれだ**と感じたが, ヨーロッパ 旅行ではヨーロッパ的思考法の入り口を覗いた感じであ った。その時以後、長年かけて日本とは違うヨーロッパ を注意して見る事になった。長年の間には何度もハッと して、それ以前に気付かなかった事項を見付けたと思う ことがあったが、英語の単語を通してヨーロッパ的思考 法に触れ始めたのは、筆者の生涯での最も大きい驚きで あった。

明治の先輩はPhilosophy を哲学, Bibliography を文 献と訳した。 Philosophy は philos+sophia の二部合成 で意味は愛する+知る、愛知学の意味だ。哲と学の2文 字をたとえ大漢和辞典で探しても愛知学と言う意味は出 てこない。漢字に換えられたその時から西欧のもとの意 味は脱落している。Bibliography は Biblos+graphia で 聖書+書き物の意味だ。多分、昔、長者や高貴な人がた だ一冊の本を持っていたとしたらそれは聖書だったに違 いない。**本とは聖書**だと言うのは今日,妥当ではないが 素晴らしい理解だ。聖書が Bible と呼ばれた理由は周智 の通り、聖書を書き写す材料のパピルスがフエニキアの Biblos 港から輸出されたからだ。はじめ瀬戸で作られた 陶磁器が瀬戸物だったが、その後、どこで作られても瀬 戸物と呼ばれるのと事情は同じだ。御殿に住む人は殿, 亭の主は亭主, 本来家の奥にいる女性が奥様, 今は一間 限りの狭い家にいても奥様、寺院の主はいんじゅ(ごい **んじゅ**となり, **ごいんさん**と短くなる) である。人や物 の名が地名,場所名で呼ばれるのは日本だけの習慣ではない。エジプトのファラオはもと大邸宅の意であった。 人間の行動や習慣はその居住地や文化に影響されるが,いま述べた様にそれらに影響されない人間としての共通面もあって人間の行動は実に興味深い。

常識の原語は common sense で common は共通とか変わりないの意味だが概して空間的な広がりにも拘らず同じの意だ。訳語の常は時間的な広がりで昔も今も未来もの意味だ。時間と空間は同じではなく,自然科学の翻訳でこの入れ替えをしては大変な間違いだ。

比較の比は割り算的比べ方をさし、**較**は引き算的比べ 方であるのに日本人は漢字の持つこの差異を重視してい ない。知識は概して**差異の認識**である事から見るとこれ らの例は、我々の認識と習慣が、文化の進歩に逆行して いる事を示す。一般的に認識は、個人にあっては成長と 共に, 文化にあっては発展と共に**分化**する。漢字でも**絵** は彩り、画は線引きを本来さすのに、日本人はこれを無 視している。大和絵、油絵、鉛筆画、クレパス画、等は 正しい用法だが水彩画では間違っている。あれが犬だと 教えられて知るのは cognition, 翌日犬を見てあれが犬 だと知るのは recognition である。Remember (思い出 す), reflex (反対), repetition (反復), これらの単語は 皆、二度目を示すreが単語の頭についている。Cognition と recognition は知ると認める(目が止まるの意味で目 **止める**と言うのであろう) に区別されている様にも思う が、ここでも既に述べた様に、認知と言う一語を日本人 は愛用している。学問の精密な叙述には正しく定義され た多くの単語が必要だ。比較、絵画、認知、等の様な本 来区別されている別の文字を一括して使うのは日本文化 の型であろう。これは文化の差、価値観の差であるから 優劣をつける事は出来ない。

ここで考えたのは、日本語が精密な叙述に向きにくい 事、また西欧語に訳語を対合させる時、日本独自の方式 が取られたと言う事である。精密な叙述も可能なのに従 来そうはしなかった。

2. 日本語は芸術的表現を目ざして洗練されて来た

西欧の歴史を見ると古いギリシャには既にプラトン, アリストテレスの理路整然とした著作がある。プラトン の**対話編**はその題からして Dia+logos **二つの言葉**であ り「形が体を現している」と言える。科学の父と言われ るアリストテレスは既にその頃に知識の根源としての**観** 察の重要性を主張していた。

正確に言うには問題もあろうが日本の古典と言えば、記紀万葉である。万葉集は一種の詩集だ。記紀は歴史書だがその中に多くの短歌長歌を含む点では西欧の歴史書とは異なる。日本の史家は歴史叙述に際しても登場人物に美しい詩を歌わせようとしている。ヘロドタスの歴史、ツキジデスの戦史、ヘシオドスの神統記にもこの様な例は無い。初期の著作から既に日本の文書は芸術的であったと言える。史家はありのままの事実、行動記録だけではなく、歌謡を添えて登場人物の感情までを伝えようとした。歴史が scientific にでは無く、artistic に表現された。仏像にしても茶を飲む習慣にしても、日本に伝来されるとそれに黙々と芸術的洗練が加えられた。概して日本では言語記録を作る(scientific)よりも、手でする技(artistic)の錬磨に主力が注がれた。

我々は「分かる」と言い英語人は I see と言う。分かり 方までが東西では違う。分かるは本来、出来るであり、 語れる(伝達できる)であると思うが、日本人には「わ かってはいるが説明は出来ない」と言う人がある。日本 では伝達の内容が音声として聞かれるので、見られては いない。西欧は見る民族だから Insight と言う単語を持 っている。スペルを見ると in+sight は視野に入るで見 えたと言う事だ。日本人の分かるは複雑に入り組んでい たのが解けてきて見易いと言う意味であろうが、興味深 いことに日本では、解けてきた、分れてきたと対象の状 況を述べる。英語では私は見たと主観の状態を言う。日 本人が分かっていても説明出来ない事の理由はこれかも 知れない。

昔、筆者はイギリスの高校程度の本だったかと思うが、

Everyday English の本を読んだ。その第一章はインストラクションで「人間の日々の生活を見るとそれはインストラクションに満たされている」と始まっていた。その時、instruction は in+structure から出来ているのだと直観し、構造を作るの意味だと考えた。構造を作るとは手足の動作を構造化することで、手足をどのように動かすかと手足を動かす順序を決める事だ。確かに人生では何時も人は何かの行動をしており、その方法が分からない時には、親、先生、先輩から指導を受ける。それができなければ問題だ、時には生死にも関わる。人は教えられねばならずまた時には他に教えねばならぬ。これがインストラクションである。

その書の第一章には自転車のパンクの修理のことが書 いてあった。タイヤから空気が抜けてペッシャンコにな っているのを見たら次の作業をすべきだと言う。1. ま ずタイヤを外す、2. 次にはチューブを外す、3. チュ ーブに空気を入れて、4. ボウルに水を張り、5. チュ ーブをその中へくぐらせる、6. 泡が出るのを見たら、 その破れの回りをチョークでマークする、7. これだけ では止めず、更にチューブを一巡させる(パンクが一箇 所とは限らないからだ)、8.一巡させてマークし終わっ たらチューブの空気を抜く、この後、更に糊をつけたゴ ム片で破れを塞ぐ、空気を入れたチューブを再び、水を 張ったボウルの中に入れて一巡させ修理の完了を確かめ る,以下略するが、全過程を個々の段階に分けて説明し ていた。この様に語れば電話ででも、技術の伝達、指導 ができる。日本の学校には言語の**この種の指導**が無い。 日本では言語は実用と言うより感情表現法として教えら れていた(芸術的)のでは無いか。手紙文について習っ たから実用皆無と言うのは言い過ぎだが、少なくとも筆 者が小学校で習ったのは実用的言語では無かった。科学 用ではなく芸術用として教えられていた様に思う。

パンクについてのこの章を読んだとき、ステップ バイステップの意味を実感した。ここに述べた指導のステップの様なものを知らずにステップ バイ ステップ と語ってもそれは全くナンセンスだ。ナンセンス nonsense は本来感覚的に何の刺激もない、程の意味で用いられているが我々は滑稽!と嘲笑の意で使っている。フ

ァーストインプレッションのインプレッションも原語 im+press 心に強くプレスされるを知れば有効に使える のであるが、日本語として仮名書きになった日から、外国 語は日本化し原意を離れて、自由に歩き回る。これらの事 情はハイカラでも格好が良いのでもなく、むしろ言葉が 乱れている(正確な意味伝達が出来ない)と言うべきだ。 日本では言葉の正確な意味を気にせず、言葉は洒落の様 に語呂合わせの様にかっこう良く面白く使われる風があ る。テレヴィの広告を見ると日本語と英語を巧みに混用 して意味、サウンドを楽しんでいる。やはり日本人は芸 術家だ。

英語辞典で**構造**の語源を見ると pile up 積み上げるとある。今でこそ深く掘る,穿つ,吊る,等多様な技術があるが昔の構造は**積み上げる**から始まったのであろう。万里の長城,エジプトのピラミッド,いずれを見ても巨大だが方式は積み上げだ。語源には人類の文化史が保存されている。昔,その言葉にその様な意味があったとしてもそれは時代と共に変わる事がある。人類が進歩,進化を遂げるから,同じ単語でも時代に伴って意味が変わるのは,むしろ当然だ。昔から意味が変わらずに使われている単語,時代と共に変わった単語,単語間のこの相違もまた人間の歴史なので検討すれば興味深いと思う。語源を知る事は実に有用だ。日本語には欧米の様な語源辞典が無い。国中,ただ一つの日本語で通じた日本としては仕方の無い事だ。これは日欧両語間の著しい差である。

学問とは知見を言語化する事だと言っても良いほどに、それは言語と密接するが、芸術家には、"手で表現するので言語は不要"と考える傾向がある。日本では理論を述べる芸術家は好まれないのでは無かろうか。昔から武道修行は当然として歌舞伎、狂言の様な多くの芸道修行でも師匠は弟子に言葉で教える事無く見よう見まねによる習得を弟子がするのを期待した。高弟への免許皆伝状にも、書き現さず口伝とする部分があった。その口伝がどんな内容であったかを見たいものだ。一般的に日本では西欧の学問における様な客観的な文書表現は嫌われた。茶道の奥義が、水に映る月を詠んだ歌で象徴的に示されているのは周智である。芸道修行等で、門外不出として奥義

を文書に書く事を避けた事実も、今日の日本の言語の方式を作るに影響したであろう。日本の武士階級に大きい影響を与えた禅が**不立文字**を唱えて言語化を低く見たのも学問的な方向への言語発達を妨げたと思える。理論を排した禅が日本文化に与えた影響の大きさは、鈴木大拙の**禅と日本文化**がよく示している。

比叡山では昔、学僧達が教義問答を白熱して戦わせた と言うが、それが何故、消え失せたのであろうか。それ が学問一般の方法にまで洗練されなかったのは何故であ ろう。問答は禅的、象徴的で、理論的な論証ではなかっ たのであろうか。現代科学では研究成果が公開され、国 際学会では公開の場で講演され、質問され、討議されて いる。この方法によって科学は世界の衆知を集めて進ん できた。自己の経験、理解、意見を他人に伝達する事は、 知的な進歩の為には重要だが、日本の言語はこの様な方 向を取っては来なかった。禅寺の石庭見学に行くと今で も閉眼瞑想を求めて、合理的な説明等はしない寺がある。 我々にも幾らかはそれを有り難がる風がある。あまり尋 ねたり、疑問を呈すると日本では文句言いだと嫌われる。 社交会話を楽しんでも、難しい事は言わないのが日本人 風だ。答えが出来ず相手が恥をかき、または当惑する事 を避けるのは日本人の優しさかも知れない。コンピュー ター造りで日本人は世界の第一線を走っているのに、マ ニュアル造りは下手だと言われる(日本人はコンピュー ターのハード造りは旨いがソフト造りが下手だと言われ ている)。日本人は自分が実行しても、他人に実行の指導 をすることは下手だ。そばに行き手をとればキットうま く教えようが、紙にその手順を書いて他人に技術を実行 させる事は不得意なのだ。手足の動かし方を順に、ステ ップ バイ ステップ方式で述べれば良いだけの事だ が、日本語の教育伝統の中にはその指導が無かった。

日本人は外界を客観的に叙述するよりも、美しい自然 に圧倒されてまずは詠嘆を表明した。それも五七調や七 五調で響き美しく語った。日本人が好んだのは感情表現 で事実の叙述では無かった。先述した**分かり方**だが、日 本人は**対象**がほぐれ分かれてきたと言う。これは長い自 然鑑賞の伝統から生まれた。西欧は**私は見た**と**主観の状態**を報告する。自然優先と言える。合理主義に行き詰ま りを感じる欧米人は、今や日本文化に新しい可能性を見付けようとし、日本人の説明に期待を寄せている。もし我々の説明が閉眼瞑想を求めて以後沈黙では、彼等は理解出来ず困るであろう。ただし論理を尽くしてきた彼等が、日本の沈黙瞑想に、合理的理解の不可能なそれにむしろ魅力を感じる事も一つの事実だ。日本人にいるアメリカの若者には今、日本の武道を習っている人もある。

3. 漢字には長い中国の歴史が生きている

国破山河在 城春草木深 これは昔から日本人の好き な杜甫の詩だが、読み下して日本文にすると字数は増す。 漢字は一文字毎に意味を持っているので小字数でも含意 は深い。しかしこの解釈は読者の教養に従って解釈者相 互にかなりの相違がある。だからこそ我々の祖先は教養 を得る事に努めた。注釈者によって意味理解には差があ り、またそれは時代と共に変わった。漢学者達は数学に おける様な唯一、画一的な答えは望まなかったのであろ う。大海の潮の寄せるが如く明治時代日本に到来した洋 書を、その漢学者達が訳した。学者相互には協定も会合 も無かったろう。和魂洋才ならぬ漢魂洋才でこの難行に 取り組んだ。物理、化学、生物学、地質学、天文学等の どれを取っても従来の日本には無かった概念だから対当 語が無い。すべてを考え出さねばならなかった。言葉だ けを頼りに抽象的な学問の実態を考えるのは随分難しい 事であったろう。「蘭学事始」に書かれた杉田玄白の苦労 からも想像ができる。原書ターヘルアナトミアは人体を 扱っているから、政治、経済の様に抽象的な書物を読む のよりは具体的で理解が容易だったと思うがそれでも, 「蘭学事始」の示す通りだから、法律、経済、政治書に 至ってはその理解の大変言う方無しであったろう。

翻訳は大変だったに違いない。訳語の制作が初めに必要だからである。社会の原綴は society で仲間,人々の意だ。明治時代にヘボンが作った英和辞典は society を仲間,組,連中と訳した,この方が余程適切だ。西洋の学間輸入,翻訳には二つの難関がある。新しい概念の理解と、その説明用の正確に定義された日本語がある事だ。

我々が経済の文字を見る時、経国済民(国を治めて民を救う)を連想するが、原綴は Economy、語源は oikos + nomos、家事管理くらいの意味だ。政治 Politics にしても我々は祭りごとと読み、神武天皇皇祖を鳥見山に祭らる等の連想を持つが、語源は politikos(ギリシャの小都市、ポリスに住んだ住民)から由来しているから都市の管理が本来の意味であろう。政治の政はまつりごとと読むから日本人が政治を祭りごとと考えるのも無理ではない。漢字には長い日本での使用の歴史、中国から伝来した本来の意味もあるから、漢字表記を通して西洋の学問を習得するのは時には極めて難しく、また誤解を引きおこしやすい。

学術的用語の多くが漢字表記されているのも日本人に とっては誤解しやすい一因だ。

4. 西欧の考え方は分析的である

ここで分析的と言うのは、彼等がエレメントを作りそれを合成して単語を作っている現象を指す。巧みな合成の前には**既に多くの事項が要素として言葉化されている事が不可欠**であり、西欧はこれらを行っている。漢字においても朝日、夕日、新聞、旧聞、魔力、等、合成は可能だ。漢字は一文字毎に意味を持つが、アルファベットは一つでは意味が無い。数個集まって始めて単語を作り意味を持つので、漢字が有機的合成なのに対して無機的合成と呼べる。漢字は一文字でも生きているが、アルファベット一つでは生きてはいないのである。

漢字の兄弟姉妹は四つの異なる文字だ(special)が, 英語には brother,sister,elder,younger の四個の要素 (general)があり,その合成で兄弟姉妹を表示する。漢 字では幼児,小児と合成表示するところを,英語では生 まれたばかりの新生児を neonate その後も baby,toddler,infant,child等と区別して特殊用語を当てている。 違うものには違う名称を当てるべきだ。言葉は分類表示 法なので,これの出来方いかんでその後の効用に大いに 差異が生じる。

漢字は偏、くつ、かんむり、たれ、構え、等(**説文解** 字によると540の部首) から合成される、この要素によっ

て既に各文字は意味を持つ。要素の種類、機能が漢字と 英語(西欧語と一般化しても良かろう)では違う(?)。 漢字は部首から見て分かる通り、木、水、火、草、人、 等を含む同類文字を持っているが、それらは概して形態 的原理でまとめられている (?)。他方英語の構成要素, psycho, anthropo, mot, me, hydro (精神, 人間, 動く, 月,水)は**形態**と言うよりも抽象的な**機能**を指す(これ を言うには本来、多数の要素や文字の実例を挙げて比較 検討をして論証すべきであるが、検討なしのこの発言は あくまでも推論である)。しかし次の単語は日本語には見 られない造語法によっている。Im-press-ive, psychopatho-logi-cal, de-velop-ing, pre-school-er, はどれもが 三つ四つの部分から出来ており、構成部分はどれも他の 要素と結合して違う単語を作り得る。先の四単語と同じ 接頭語を持つ違った単語を以下に並べる, im-person-al, psycho-therapeu-tic, de-struct-ion, pre-nat-al, がそれ で、漢字の合成とはひとあじ違って、豊かな造語の可能 性を英語は持っている。学問の進歩にはこれが重要なの だ。

Piano, Harp, Violin を演奏する人は、末尾に-ist をつけて Pianist, Harpist, Violinist とすれば良い。テスト、試験、カウンセリングする人は tester, examiner, counselor, で、テストされる人、試験を受ける人、カウンセリングを受ける人は、末尾に-ee をつけて、testee、examinee、counselee、とすれば良い。漢字にも試験、試験一官、被一験者とか教育、教育一者、被一教育者と言う合成はあるが、末尾の-ing、-al、や頭につける sub-、post-、de-、等を考えると遥かに英語の方が活用応用が広い。

Verb, verbalize, verbalization (動詞,言語化する,言語化), interpret, interpreter, interpreting (解釈,解釈者一通訳,解釈) に見られる英語は,語尾変化で簡単に単語の機能が変わっている。括弧内の漢字表現においても同様な変化は可能だが,これらの言葉は明治以後に日本に入った科学的概念の訳語だと思う。現在の日本語は英語文法をとり込んでいると言っても良かろう。江戸時代以前の日本語とは働き方が変わったのではないかと筆者は思う。カウンセリングはそのまま日本語に取り込み、カウンセリングを受ける人も英語のまま仮名書きで

カウンセリーと言っている。概して日本語より英語の方 が科学記述用語としては便利に出来ている。日本語は英 語をカナ書きで借用しているが、内容機能までは取り込 めない。

たとえ新語を作ってもそれに**伝統的意味を持つ漢字**を使うと、従来の意味が残って**純粋に新しい**表現を妨げる。 ただし**奥の細道や太平記、平家物語**には漢文学からの引用が見られるから、読者にとって原著を知っている事は観賞力を高める。読者の教養として原著を知っていることが、作者からは期待されまた利用された。日本の作者には無機物を使用する気など無かったに違いない。伝統を担う意味深い言葉こそが、文学作品の必要要素でそれを知る事は日本人にとって教養であった。

ユークリッドの幾何学のような無前提(公理だけを認 **める) からの出発など日本にはない**と言ってもよかろう。 日本の文芸、日本人の考え方をこの様に言い切る事に不 安はあるが、西欧には非ユークリッド幾何学の様に過去 **の一切を否定しようとする試み**が少なくはなく、それが 科学を進歩させた。地球は球形だとか、地動説、万有引 力説、アインシュタインの相対性原理、非ユークリッド 幾何学,進化論等は皆,過去を否定する新説である。ま た科**学の進歩は新語作成の歴史**だと言っても良い。画期 的な理論は必ず今までにはなかった新語(新概念)を提 出する, エーテル, エントロピー, サイバネテイックス, 原子、素粒子、磁場、宇宙線、ビッグバン等がそれだ。 全く新しくては分からないのでギリシャ、ラテンの古語 を借りて新語を作るのが西欧の伝統だ。文字毎に意味を 持つ漢字で新概念を合成すると、漢字の持つ文字本来の 意味が連想されて、既述した経済、政治の様に、読者に 誤解をさせる事が生じる。

合成により新語が作りやすいか否かを西欧語と漢字で 比較するには、詳細な比較研究が必要であろうが、少な くとも過去には西欧語の様に巧みな科学的新語の作成例 を我々は見なかった。我々が見る今日の新語はほとんど が、外国語の仮名書きである。即ちほとんど全てが海外 からの輸入品の借用なのである。

多くの学問の名称は次ぎに示す様に合成されている。 Psychology 心理学: Psycho+logy, 心+理学 Biology 生物学: Bios+logy, 生命+理学 Geology 地学: Geo+logy, 地+理学

Geography 地理学: Geo+graphy, 地+図形

Logy は明治時代, 理学と訳されたが今なら科学とされよう。Bios は生命なので Biology は生物学と訳された。Geo は大地の女神の名 Gaia から由来,心理学の形式に倣えば Geology は地+理学と訳されて当然だのに何故か地学(何時,誰の手でこの言葉が定着したかを知るのは興味深い事だが,間違いを掘り返しても益はない)と訳された。そして大地の形を意味する Geo+graphiaには地理学の名が与えられた。何たる混乱,これらは合理的に考える人にとっては矛盾であり,理解に苦しむのであるが,日本人は悩んではいない(?)様に見える。矛盾を苦にしないのは,合理的に考えないからである。

物理学と生理学は日本人の考えでは親近関係には無い が、西欧ではこれらは Physics と physiology で類似のス ペルを持っている。この二語が共有する physio は nature を意味するからである。Nature は日本では自然, 天然と訳されるが本来、natura は生まれたまま、手を加 えないの意味だ。これに対する語は人工でart と言って も良い。日本人一般は**人工の有無**で自然を考えてはいな いと思う。平素我々が「当然だ」と言うのも英語では natural なのである。言われて見ると**自然、天然、当然**の 三語が同類であるのは明らかだが、自らこれに気付くの は難しい。これらの三語が一語で示されるのこそが西欧 の科学的精神なのだが、こんな事を我々は考えても見な い。考えれば分かるのは二番手で、こんな話題を思い付 **〈**事が学問では大切なのである。筆者は言葉に関する疑 間を持つ度に、いつも英米出版の辞典を開く。変な事だ が学ぶところは大だ。

接頭語や接尾語,語根を覚えるとたとえ初見の単語でも意味について概ねの見当がつく。Pro-logue, internation-al, astro-nomy, super-natural, imagi-nat-ion 等は分かりやすい合成だ。しかしすべてが整然といつも法則に適っているとは言えない。本来,言葉は慣習だから,何時も論理的とは言えない。理解に苦しむ様な非合理な現象も有り得るがそれは当然だ。言語学習に記憶が必要なのは言うまでもない。でも英単語のほうが日本語より

は整然としていて理解しやすい様に思える。ただしここで日本語と言っているのは主として漢字語の事で、**日本**語と言ってよいかどうかは気になる事柄である。

行動は英語では behavior, be+havi+or であり be と have から出来ている。人間の体で動く部分は手と足だけ、察するに have は手がする仕事で、be は足の仕事、存在である。この単語を見ると行動とは手足を動かす事の意だ。実に良く出来ていると驚く。生理学者は人体の動く部分を effector, 外界の刺激を感受する感覚器をreceptor と名付ける。人間はいつも外部の条件に合わせて適切に動かねばならず、時にはどうして良いか、分からない事(問題事態)も起きる。その時に考えてうまく手足 effector を動かせればそれこそ効果的「effectiveだ。effective とは effector が動く事だな」と思う。キット効果的と言う言葉は英語から由来したもので、明治以後の新語だと独り合点をしているがどうであろうか。

英単語の verbalization (言語化) には verb (動詞) と言う単語が含まれているが、これを筆者は**言語化出来る事とは、動作が出来ることを意味する**のだと考える。イギリスは経験主義哲学を作った国であり、またその人々がここで述べる英語を作ったのは意味深長だ。言葉はただ喋るものではなく、生きるために使う道具であり、生きるには活動、行動が必要だ。インストラクションを重視するイギリスは活動のために言語を使う国だ。言語の基本的用途はインストラクションを与えることだ。この様に考えると verbalization (言語化) が verb (動詞) を含んでいるのは理解できる。この様な単語を持っているイギリスは行動と経験の国だと、英語を見ながら思う。

5. 日本人独自の巧みな翻訳が時に は過ちを引き起こす

外国映画の日本表題は時には驚くほど原題とは違うものだが、経営的、商業的に、また日本人の心を引きつける為に、実に巧みな表題をつけている。**哀愁**の原題はウオータール一橋、翼よあれがパリの灯だはセントルイス 魂、007危機一発はロシアより愛をこめて、更に旅情はサマータイムと言う調子である。勿論、シェーン、ウ

エストサイドストーリー, 老人と海, 眞珠, 等, 原題通りの作品も多い。翻訳では発音や単語が違っても伝達する内容は原作者のために同じであるべくそれこそ良心的と言うべきだ。しかし日本人はこの際, 商業主義を優先させている。

Good morning, やGoodbye を「おはよう」や「さよ なら」と訳するのは間違いだ。Philosophy を哲学とする のもおかしい、これでは先ず名稱からして理解不能、誤 解が起こる。苦労された先輩には悪いが政治や経済も良 い訳とは言えない。地理学は Geography の訳語では無 い。森 鷗外の即興詩人は原作以上だと聞いた事がある が、それは翻訳ではあるまい。日本式翻案だ。芸術家で ある日本人のする翻訳は時に自由になり過ぎて本来の目 的を忘れる Student の本務は study なのだが何と訳す れば良いのだろう。スタディと書いてもう日本語、と言 う気があるから訳されず、さりとてその意味は分からぬ ままに我々は**感じ**と手探りでその単語を使う。日本語の つもりだろうが**仮名表示**は不消化の外国語で分かりにく い。この他に日本製英語もある。何時かの新聞はこう報 じていた一ベッドタウンの意味をアメリカ人に問うと、 「娼婦の家」かと答えたそうだ。仮名書きは日本語かと 思うが実は外国語、しかし英語かと思ったら時には日本 製で外国には通じない。こんな事では国際時代を口にす る日本としても困る。流暢でなくても良いが正確なコミ ュニケーションを心掛けねばならぬ。

6. 日本語辞典は出来が悪い

言葉の意味が不明な時、助けを求める道具が辞典で、それは問題となる疑問の言葉(見出だし)を説明する道具であり、易しく言い換えてくれる筈だ。国語辞典によると、本はかき物、書物、書籍とある。書物には本、書籍、書図とあり、書籍を引くと本、書物、図書と出る。図書は書籍、書物、本であるが、英語の辞典でbookは印刷した紙を、綴じて、表紙をつけたものの3項をどの辞典もが基本的に述べており、更に厚い辞典では読む為のもの、これによって知識を遠くに伝え、また後世に残せると教える。これこそ辞典であり、この言い換えこそ優

れた定義だと思う。辞典は究極的には**言葉に言葉を当てる**のではあるが、上述の本に関する国語辞典の説明は同語反復の悪い代表例だ。上記辞典の第三版を念の為に引いてみた、本、図書、書籍は上と同じ、不思議なことに書物だけには、"文章を、手で書き記したり印刷したりして、一冊に綴じたもの"とある。ここでは四語が類似しているから、本、図書、書籍については書物の項参照とするのが辞典の通例だ。英米の児童辞典が犬、猫については絵を見よと絵を掲げているのは実に適切。人間の初期の言葉の理解は経験によるべきものだ。その後の高級、または上級概念の説明は、初期に得た基本的語彙で置き換えれば良い、これ以外に辞典の方法、原理は無い。

Good morning については既に多々論じたが**挨拶**を国語辞典で引くと**人と会ったとき交わす儀礼的な動作,言葉**とあるが,ウェブスター学生辞典はこう記している。 **友好感情,喜び,尊敬,等に基いて,会った時に語り,または手紙の始めに書く言葉,健康を念じ歓迎を示す**と。優劣は言わないが,英米語の辞典から学ぶことは多い。 挨拶が,友好感情,喜び,尊敬,等,によるとの記載は意外,かつ心楽しい。**欠席者の言葉を伝える**との付記には感銘する。

僅かな単語の説明を見るだけで、国語辞典の出来が悪いとは暴論かもしれないが、幾つかの単語の例を見れば説明の方針が分かる、それらからはやはり悪いと言えそうだ。良い辞典ができる為には、言葉を詮索して文句を言う人が増えなければ駄目である。批判の声が高くなれば辞典も訂正をするだろう。今は辞典の権威がまかり通っている。説明は辞典の使命だのにそれをさえ説き明かすことと述べている。読み下だすだけで説明と心得る様では、その後は見るまでもないと思う。

中国伝来であろうが、**道徳**は昔から日本語として使われた。その説明は簡単では無さそうだが、Moral の語源が mores **人の歩く道**と知った時、筆者は大いに会得了解した。儒教の概念を間違いであろうが、英語辞典の語源を見て納得したのである。道徳は場所と時代で大いに変わるものだ。たとえ空き地に鉄条網が張ってあっても人は近道なら鉄条網を潜って空き地を対角線に歩む。**道徳**と言う文字には絶対不変の原則の様な感じがあるが、**人**

の歩く道と知れば時代と共に変わるのは当然だし,またこれこそ実状,また適切な説明だと思う。筆者は小学 5年の時の国語読本で孔子の章を学び道徳の語の理解に難渋した覚えがある。木山淳一(だったと思う)氏の参考書は人の道と教えてくれたがその後,4-50年間,道徳が頭のどこかに引っかかっていた。後年それが人の歩く道だと知ってヤット落着した。そして辞典は英米製に限るとの感をいよいよ深くした。

良い辞典が出版されねば思考力を付けることは出来ない。知能の機能で重要なのは言語だ。知能指数との相関が高いのは数学の成績では無く国語, 古典語の成績だと言われている。その国の辞典はその国の文化レベルを示すものでもあろう。

7. 日本人の伝統的考え方は風流である

何故かは今後の問題として、日本語で考えると、西欧とは違うことを考える結果になる。日本人は理工学と呼んで理学、工学を近い学問と考えるが、理学は Science でその語源は知ること、工学は Technology で語源はギリシャ語の technē、即ち art で織ることから由来した。我々は Art とは絵画彫刻だと考える事が多いが、西欧ではこれに建築も含まれる。多くの日本人は「絵画彫刻は芸術だが、建築は工学だ」と異なるものの様に考えるのではなかろうか。多分工学と芸術が仲間だとは考えないからである。しかし西欧の語源から言えばこの二者は同類だ。日本人の理工学や art の理解は西欧とは異なるが、この種の相違は他にも少なくは無い。Common sense を常識と訳した事等、これらを日本式変換と言っておこう。

定義を音読みにして, 意義を定めることだとする人も あろうが, 正しくは境界線をひくとか領域の終りを画する事だ。Definition を定義と訳したのも日本式変換である。経済学, 政治, 哲学を口にする時, 日本人と西欧人では理解, 概念が違い得るがこれは漢文学的教養から由来するものだ。漢文学的了解と呼べる。西欧の本を読みながら中国の概念によって考えることが我々には少なくない。無意識にそうするのである。 しかし**絵画**, **比較**の様に中国では区別されているのに 日本では一括して無区別にしている例もある。**認知**は二 語に別けるのが良いと思う。英語では博士論文 dissertation と修士論文 thesis は違う単語だのに日本語ではた だ一つの用語, **論文**の頭に, 博士, 修士をつけて区別し ている。これも日本式変換だが**日本的簡略法**と呼ぶのが 適切だ。

取りあえず訳語作りの三つの形式を仮に**日本式変換**, **漢文学的了解**, **日本的簡略法**と命名したが更に他の方式 もあろう。これらは単に語学の問題ではなく文化によって生ずる差異である。

化学組成の同じ雨, 天から降る水を日本人は時雨, 五 月雨、春雨、夕立、霧雨、等と区別するが外国人は雨に この様な区別をつけてはいない。幼稚園の先生から大学 院教授までを日本人は先生の一単語で呼ぶ。日本には秋 の虫の声を形容する可愛い多くの表現があるがフランス 人は虫の声を noise と考えると言う。日本には鳥の鳴き 声にも多くの擬声音表現があるが、英語なら鳥は歌う、 鳥は美しく歌う、囀る位で終わると言う。文化圏ごとに 価値観は違い、他国では一括される事項をこちらでは詳 細に区分する。日本には氷の語はただ一種、厚氷、薄氷 と言っても形容詞が付いているだけで日本には水は一語 あるだけだ。エスキモーは氷を精密に区別して数十の別 単語を作っている。自己の生存に重要な関係がある現象 を, 人間は精密に区別する。エスキモーにとって氷の状 態を正確に知る事は危険予知、食料としての動物の到来 を知る手掛かりである。漁業者は明日の天気や魚群の到 来予知の為、風向や天候の特徴に関して特別の名称を土 地土地で違って持っている。

風や雨を色々と呼び分けるのは文字通り風流で、日本人は鳥の声、虫の声、等、周囲のあらゆる現象、日々の微細な変化を感得し、それらが主体に与える印象を形容、命名した。天から降る同じ水にも秋の哀れと結び付けては時雨、音もなく降る春の雨は春雨と呼んだ。西欧は外の実在に価値を置いて、対象物として異なるものにはそれぞれ違う名称を、類似物には類似を示す記号(接頭語の様な)を付けた。これ程、基本原理の異なる日欧両言語相互間の翻訳が難しいのは、当然のことである。簡便

にして有用な変換法が作りにくいのである。

8. 考察、および結論

日本語は芸術表現,即ち対象物の叙述よりも主観の表明,詠嘆の表出を目指して洗練されて来た。豊かな自然に恵まれた日本人は「これは何故か」と問う前に、美に感動して五七調,七五調,等でそれを歌った。だから日本最古の歴史書にも登場人物はその詠んだ歌を添えて叙述された。日本人は言語を排して実技を求め(芸術的),西欧は何事も言葉に記録し、更にそれを何故かと考えた(科学的)。西欧は見ること、主体の変化を重視するのに対し、日本では「分かれる(わかる)」と言って、対象の変化(自然)を重視した。

エジプトの洪水が土地の測量を促して幾何学を生んだ様に、西欧のギリシャやアラブには何故と問わぬばならぬ理由があり、それ故説明の便宜上、すべての物や事に命名したに違いない。それがやがて理論的考察に資した。風流を好んだ日本では風、雨、鳥や虫の鳴き声の表現にも多くの言葉を作った。オノマトペイアの多いのもこれによる。西欧は客観的外界重視型、日本は感情重視型で、同じく自然を愛したが西欧はこれを記述、日本はこれを詩歌 (芸術) にした。

日本において自然は詠嘆の種であったから科学を生まなかったが江戸時代末期,日本人は西欧の科学に驚き,特に明治以後,欧米の大量の学問書を日本語に翻訳した。しかし当時,訳語の準備が無く,長年培った漢文学の素養を生かして西欧の概念を和語(特に漢字)に変えて日本式翻訳を試みた。翻訳者間に協定,連絡はなく訳語間には矛盾があり,適当とは思えぬ訳語が今も生きている。特に哲学や自然科学は当時の日本人にとって理解困難,訳語造成は大業であった。その結果,日本語になって長年を経たが今でも英語で学ぶ方が(少なくとも心理学は)理解しやすいと思う。多くの学問でもこの事情は同様であろう。問題は単語の説明で,日本語辞書の責任は大きい。分かるとはどの様な事かが理解できない間は,辞典への不満も出て来ようがない。

知ると言うのは命名ができて記憶できる事、次にそれ

を過去の知識、経験と照合し、矛盾の無いことを確かめ た時初めて理解と言える。人が「分かる」と言うのはこ の段階だ。**知る**から理解までの段階は多く,更に深い理 解もある。そこでは相互の(横の)関係のほかに、すべ ての事象を**法則や原理で説明できる**事(縦の関係)をも 見付ける。**知る**は名称から始まって形状,性質,用途, 関係の発見にまで広がる。学習の初期では区別を知り単 語が増すの一途だが、理解が進むと多数単語間の共通点 を見付けて纏め、上級概念で括る様になる。単語の獲得、 即ち知識の増加と、単語数の縮小(抽象化)はすべて言 語の働きだ。究極的には、学問するとは良い辞書を自作 する事であり、また良い辞書を作る方式の獲得が重要な のである。その初期の段階では辞書が学習者を助ける。 そこで説明法、定義法を習得し、やがてはその後のすべ てを自力で定義し始める。これが学問には不可欠だ。こ の様に考える時、日本語の辞典は悪いと言わねばならぬ。 日本文化が辞典を頼りにしなかったからだろう。心理学 をアメリカの良くできたテキストで自習すると説明叙述 の平易さには驚く。また、叙述の進め方の巧みさ、著者 がそれぞれに行っている章立ての工夫の巧妙なのに驚く。 明治以後百年余を経たが現状は尚、こうである。決して 日本語が悪いのでは無いが、「科学の習得には、日本語は 不向き、学問を手ほどきするのに、英語は有用」と繰り 返して本論を閉じたい。

参考文献

(この様な内容なので特に何かの証拠書類が必要とは思えないが、ここに挙げたのは**考え方、その表現、及び言葉の機能、等**について示唆を受けた著作の一部である。ただし、ここに述べた説はすべて筆者の責任に帰するものである。)

- (1) 板坂 元, 1971, 日本人の論理構造, (講談社現代親書) 講談社。
- (2) 板坂 元, 1973, 考える技術·書く技術, (講談社現代親書) 講談社。
- (3) 板坂 元, 1977, 続 考える技術·書く技術, (講談社現代親書) 講談社。
- (4) 江崎玲於奈, 1974, 創造性の対話, 中央公論社。
- (5) 江崎玲於奈, 1984, 創造の風土, 読売新聞社。
- (6) ボウルデイング, K. (大川信明訳), 1962, ザ/イメージ, 誠信書房。
- (7) イリン (八住利雄訳), 1966, 人間の歴史-先史篇, (角川文庫), 角川書店。
- (8) Chaplin, J.P., 1968, Dictionary of Psychology, Dell Books.

- (9) Drever, J., 1952, A Dictionary of Psychology, Penguin Books.
- (10) C.A.Mace, 1932, Psychology of Study, Penguin Books.
- (II) Guralnik, D.B.Ed., 1970, Webster's New World Dictionary, 2nd Ed., The World Pub. Co.
- (2) 鈴木大拙, 1940, 禅と日本文化, (岩波新書) 岩波書店。

追記 本論に用いた国語辞典は岩波のもので第二版と第三版であ る。

ウィトゲンシュタインの非寛容の美学

松本雅之

美学が経験によって、検証可能な学になるためには、 哲学者が陥入りがちな一般法則への渇望によって、個別 性を犠牲にせず、本質主義によって差異性を損うことな く、一つのジャンルにしか適用できないコンセプトをア ナロジーとして他のジャンルに使用することなく,経験 的に立証されない前提から立論しないこと。この四つの 原則は、1970年に出版された、ウイリアム・エルトン編 集による「美学と言語」に寄稿した十人の代表的分析哲 学者の共通の立場であった。これらの分析哲学者は、ウ ィトゲンシュタインの哲学から出発した人々である。リ チャード・シュスターマンは1987年に、「分析美学ーその 回想と展望」で、分析美学が、現在、ウィトゲンシュタ インの美学の中核である芸術の歴史性を把握できず,又, 本質主義に陥いり、作品の価値評価をさけ、批評家の使 用する言語の分析に熱中し、メタ・クリティシズムに堕 していると批判している。

人間が文化内存在であり、歴史的にしか存在しえないこと、芸術も又、そうであることをウィトゲンシュタイン程、明確に意識していた人も、二十世紀の普遍主義の時代にはめずらしいであろう。二十世紀に入って、あらゆる文化の芸術が、その文化的・歴史的背景を捨象して論じ始められた時、美学に致命的な危機が迫って来たといえる。現象面では、美術館や博物館で、あらゆる文化、あらゆる時代の作品が展示され、一般大衆の目にふれるようになった。美学者も又、これらの現象に多きく影響された。こういう状況、あらゆる芸術作品がその文化的・歴史的背景への洞察なく受容される時、あらゆる芸術作

品の価値を等しく認める美学が誕生する。1913年刊のクライブ・ベル『芸術』は、あらゆる文化的・歴史的背景を持つ芸術作品の共通の本質を明らかにしようという試みである。我々は彼の楽観主義におどろくのであるが、彼の楽観主義は現代の我々のものでもある。

彼によれば、「美学の全ての体系の出発点は、ある特殊 な感情の個人的な経験であらねばならない。この感情を 喚起するものを、我々は、芸術作品と呼ぶ。」「この感情 は "美的感情" と呼ばれる。そしてもし我々がその感情 をひきおこす全ての対象に共通で特有なある質を発見す れば、我々が美学の中心問題を解決したことになる。」「聖 ソフィア寺院とシャルトルズの窓、メキシコの彫刻とペ ルシャの鉢と中国のカーペットとパドゥアのジョツトー のフレスコ画、プッサンとピュロ・デラ・フランチェス コとセザンヌの名作に共通の質とは何か? 唯一可能な 答えと思えるものは "意義ある形式" (significant form) である。」我々は、この説が、分析哲学者が否定した一般 法則への渇望・本質主義・経験によって検証されえない "意義ある形式"という概念・そして彼はこの概念を音 楽にアナロジーとして拡張もしているから、全ての点に おいて分析哲学者にとっては問題であろう。芸術の普遍 性、或いは美の普遍性への渇望は、ジョン・ホスパーズ の1956年刊の『哲学的分析への入門』の第一版の美的判 断の分析に良くあらわれている。彼によれば「Xは、美 しい。」という判断は、他の人にも同意を求めることがで きるという出発点からはじめて、結論として、あらゆる 文化の、過去・現在・未来に渡る人々に同意を求めるこ

とができる判断であるとしている。この美の,歴史と文 化を越えた普遍妥当性への要求は,極めて空疎であり, ホスパーズ自身が、第二版以降この節を削除している。

クライブ・ベルやジョン・ホスパーズの楽観的客観主義に組みすることはできないが、現代の芸術現象のアナーキーな状態を反映しているのはむしろ美学上の主観主義である。その中心的なコンセプトは "美的態度" のそれである。美的原理を客観の性質に求め、美の客観的・具体的原理を樹立しようとした十八世紀のイギリス経験論の素朴な美学者、例えば、常にゆるやかに変化する曲線は美しいといったエドムンド・バーク。或いは、正多角形は、角数が多い程美しいといったフランシス・ハッチェソン。これらの美学者の生きた時代は、これらの具体的・客観的原理に普遍性を与える文化が存在していたといえる。このような美の具体的・客観的原理を求められない状況で、"美的態度"という概念が生まれる。

後述するように、ウィトゲンシュタインは具体的・客 観的原理を彼の美学に内在させた。彼はヨーロッパの近 代と現代における文化に自己が属していることを明確に 意識していた。クライブ・ベルのように汎美学主義をと らなかったのは、具体的に美について、或いは芸術につ いて語れたのであり、単なる記述的美学ではなく規範的 美学を示唆しえたのである。アナーキーな状況であらゆ る作品が芸術としての存在という特権を要求する。 又, あらゆるものは美しいという。このような状況で、"美的 態度"というコンセプトが美学の中に、重要な位置をも つに至るのである。美には、際限のないしかも一つの客 観的原理に還元できない具体例があるとすれば、客観的 原理を求めるより、主観の対象に対する態度に美的原理 を求めようというのは自然である。これは『判断力批判』 におけるカントの主観主義に遠因をもっているが、先験 的方法からはみだした経験的芸術観察の中で,カントは, 明確に当時の芸術に影響されており、その芸術のフォル マリズムは彼の先験的方法を支えている。もしカントが ロマン主義の文化の中で生きていたら、彼は、決して『判 断力批判』を書かなかったであろう。彼の生きたフォル マリズムの文化がフォルマリズムの美学を書かせたので ある。カントは、何について語っているのか自分自身で

知っていた。彼は美の理想を持っていた。二十世紀の多 くの美学者が、具体的客観的原理にふれないのは、理想 としての美や芸術を持っていないからである。従って、 あらゆる対象が、主観の美的態度によって、美的経験の 対象となるという理論が、広く支持されるのである。美 的態度の理論の代表的な例としてエドワード・バローの 説にふれてみよう。彼によれば、海上で霧が発生するこ とは船を航行させるのに危険である。実践的態度からす れば、それは、デメリットなものである。しかし海上の 霧は美しい。我々が、それを美しいと感じるとき、我々 は、我々のおかれている現実的状況と距離を保っている のである。そしてそれを美的に経験しているのである、 という。ジョン・ホスパーズは、『芸術における意味と真 理』(1946年刊)でバローのこの説を引くだけで、認識や 行為といった他の経験形式とは異なる自律的活動として の美的経験を基礎付けられると考えていた。

1922年に出版された『論理哲学論 考』で、ウィトゲンシュタインは、世界は事実の総体であり……世界の意味は世界の外にある。……世界の中に価値は存在しない。……価値があるとすれば、全ての事象・様態の外側に存在しなければならない。倫理学を言葉にもたらすことはできない。倫理学は、超越的である。倫理学と美学は一つのものである。表現できないものが確かに存在する。これは(世界の中に)出現する。それは神秘的なものである。語ることが出来ないものについては沈黙を守るべきである。論理的空間における諸事実が世界である。

ウィトゲンシュタインが価値と事実について述べている部分を引用したわけであるが彼は語ることはできないがしかし厳然として価値が存在することを認めている。ウィーン学団の論理実証主義者達は、この書に、価値の否定を読みとったのであるが、ラッセルによれば、ウィトゲンシュタインは、語ることが出来るものより、語ることが出来なかったものの方が重要であると語っている。彼が、沈黙を守った価値、即ち倫理的価値と美的価値について彼は後期哲学において語るのである。

ウィトゲンシュタインは、1938年の夏に、少数の学生 に対して『美学講義』をした。この講義は1966年に『美 学と心理学と宗教的信念についての講義と会話』というタイトルで出版された。これをみると、彼は1938年のこの時期までに美学は規範的価値哲学として成立することを示している。彼の哲学が行なわれた頃の思想的背景、価値と事実に関する考察の背景として、我々は1936年に出版された A.J.エアーの『言語・真理・論理』における価値論の考察についてふれなければならないだろう。

エアーは、その著書の前文で、自分の説がバートラン ド・ラッセルとウィトゲンシュタインの理論から派生し たものと述べている。エアーは、又、彼の説がウィーン 学団の論理実証主義と密接に関係していることも述べて いる。彼によれば、命題の真偽の決定は、観念の関係以 外の事実問題に関しては、感覚経験に基づくものとされ る。感覚経験によって証明され得ない命題はトートロジ 一か,そうでなければ形而上学的で,形而上学的な場合, 真偽が問題なのではなく、その命題は文字通り無意味な のである。エアーは、「我々の純理論的知識は、二つの異 った種類があって、一つは経験的事実の問題に関係し、 他方は、価値の問題に関係する。」という一般的な共通 認識があることを述べた上で、倫理学と美学の存在は、 彼のラジカルな経験論的命題に対する強い抵抗物である と述べている。そしてもし価値の陳述が意味のあるもの とすれば、それは社会学的であるか心理学的であって、 科学の命題であり、それ以外の価値判断は真偽にかかわ らない感情の表現であって、知識を与えるものではない とする。彼は、倫理的価値命題を経験的事実の命題にお きかえることができるかどうかを試みる。巧利主義は、 倫理の原理を快楽、又は、幸福におくから心理学或いは 社会学の一部門である。倫理的定言は、事実的定言に還 元されるかのように見える。しかしながら、実際の巧利 主義の理論は、経験的事実の理論として見た場合、様々 な矛盾を持っている。倫理学が可能ならば、それは、「絶 対的, 或いは, 本質的であり, 経験的に計算可能なもの ではないとみなされなければならない。」規範的な倫理命 題は、経験的命題に還元できない。G.E.ムーアは後にもふ れるが、美は知的直観の対象であって、経験的命題のよ うに観察されえないとする。それに対して、エアーは直 観主義のいう美は、検証可能な価値判断ではなく、普遍

性を持たないという。エアーは、「綜合的命題は、それが 経験的に実証可能な場合においてのみ、意味があるとす る原理を使用してきたことを考えれば、倫理学上の絶対 主義の理論をうけいれることは、我々の議論の全体をく つがえすことにな る。」と述べている。更に、彼によれ ば倫理的シンボルが使用された場合、そのシンボルが事 実に何かを付加するのではなく感情を表現しているにす ぎないのである。「お前が金を盗んだ。」というのと、「お 前が金をぬすんだのは悪いことだ。」というのとでは後者 が非難の感情を表明しているというだけが違うのだとい う。さらに、『金を盗むということは悪い。」という場合、 事実的意味を持った文をつくっているのではない。即ち 真であるか偽であるかという命題ではない。』倫理学上 の言葉は、 "emotive" (感情喚起的) である。「それは、 ある対象についての感情を表現するのに使われ、それの 対象について確言するものではな い。」「倫理的命題の 妥当性を決定する規準となるべき原理をみつけることは 不可能である。」「何故なら真正の命題はそれを表現しえ ないからである。」「ある価値の体系が前提されたとき のみ、倫理的問題についての義論は可能になる。」 かしながら、これらの価値の妥当性については論じられ ない。あらゆる既存の社会の倫理的規範の研究は、社会 科学に属する。エアーは同じ論法で規範的価値学として の美学を否定し、事実の世界だけが存在し、価値の世界 は、存在しないと確言する。

我々は、同じ思想界(ケンブリッジ大学の第一次世界 大戦の後の風潮)に属しながらも明らかに、ウィトゲン シュタインとエアーの価値に関する態度が違うことに気 付くであろう。「語ることが出来ないものの前では、沈黙 しなければならない。」とウィトゲンシュタインが語る 時、『論理哲学論考』の原子論的世界には包含できない価 値が実在するという確信をもっていたのである。彼の教 養、芸術に対する造詣の深さは、価値の実在を確信させ ていた。

さて、ウィトゲンシュタインは、1930年代の中頃から、1951年に没するまで『論理哲学論考』から離れて、徐々に、『哲学探究』がその頂点である後期思想へと成熟していく。彼は1935年迄は、美的価値論は記述的(descrip-

tive) であるという立場をとっていたが、1938年夏の『美学講義』には、既に規範の学としての美学の可能性を信じていた。

我々が、或るものが美しいという時、"美しい"という言葉が形容詞であるから、対象が美しい或る性質をもっているものと考える。我々は、テーブルを前にして、このテーブルには、丸いとか、白いとかいうとき"丸い"も"白い"も対象の性質をあらわしている。"美しい"も形容詞であるから、対象の性質であると考えるのは、ウィトゲインシュタインによれば、言葉のトリックにおちいっているのである。"beautiful"も"good"も同じファミリー言語に属する言葉で、対象の性質を語るものではない。

これは,過去の美学と倫理学をくつがえす視点である。 1903年にG.E.ムーアは、『プリンキピア·エティカ』を出 版し、ケンブリッジの先輩・同僚の尊敬を集めた。ウィ トゲンシュタインが、1912年にケンブリッジに入学した 頃、G.E.ムーアの思想的影響力が非常に大きかったので ある。ムーアは「This is good.」のgoodの意味の分析 から彼の倫理学を始めた。goodは、ムーアによれば、そ れ以上分析不可能な単純観念である。知的直観の対象で ある。我々は、"黄色い"という時、"黄色い"という言 葉を分析して目の見えない人に理解させることができる であろうか? "黄色い"を人に理解させるためには、そ れを指すだけで充分である。ムーアは"良い"という言 葉を現実の対象の属性であることを否定した。"良い"と いうのは、時間と空間を越えたものであるとするのであ る。自然主義的誤謬としてムーアが退ぞけるのは、巧利 主義や快楽主義の倫理学者ベンサムやミルが快楽を与え る事物の属性を探究し、これを良きものとして来たから である。ここで深くムーアに立ち入ることはできないが、 ムーアの、観念の分析によって哲学を行うという姿勢は 彼を分析哲学者の最初の人と呼ばしめるのである。とこ ろで先程ムーアが "良い" という質は現実の空間と時間 に帰属することなく、いわば、超越的であると考えたこ と、更にムーアは、 "good" と美を同義語として使ったこ とを考え合わせると、ウィトゲンシュタインの『論理哲 学論考』の§6,421「…倫理学は超越的である。倫理学と

美学は同じものである。」という思想に深く影響したと考 えられる。

さてムーアが "良い" "美しい"を分析したような形では、ウィトゲンシュタインは分析しなかった。彼はむしろランゲージ・グームの特殊な例として "美しい" "良い" という言葉を分析するのである。哲学とは言葉の使用法を明らかにする学であり、言葉の意味とはその使用法にあるのである。

ウィトゲンシュタインの後期の哲学は、"見る"ことと は何か, "感じる"とは何を意味するのか, "私"とはど ういうものか、等々の日常言語の分析についやされた。 "美しい" "良い" も又, その使用法を分析するという形 で論じられている。先に言ったように "美しい" "良い" は形容詞であるが、対象の性質をあらわさない。美学の 領域で、多くの混乱と無意味をもたらしたのは、それら の語が、何かを形容している言葉として理解されて来た からである。言葉を分析するもっとも良い方法は、いか にしてその語を教えられたかということを義論すること であると彼は言う。この方法によって多くの誤解が解消 されるのである。プリミーティブな言語における語の使 用法を知ること、これが多くの哲学上の問題を解決する。 いかなる種類のランゲージ・ゲームがなされているのか を知るとき、我々は言葉の意味を知るのである。ウィト ゲンシュタインによれば、"美しい"とか "fine"という 言葉を、我々は、間嘆詞として教えられる。我々は、 "美 しい とか "良い" とかを \$5「ジュスチャーや顔の表情 の代替物として教えられる。」 "美しい" とか "良い" とかという言葉は是認の表現であって、子供に、何をす べきかどうかを教えるものである。ウィトゲンシュタイ ンは、G.E.ムーアにもふれて、現代の哲学者の陥る誤謬 は、文の形式を見て、その語の使用法について注意を払 わないからであると語っている。

§8「現実生活において、美的判断がなされる場合、 "beautiful"とか "fine"のような形容詞はほとんど何の 役割も果さないという事実がある。」むしろ "right"とか "correct"といった言葉が使われる。 "right"とか "correct"という形容詞は、例えば、音楽の演奏の場合、客観 的な規則に合致していることを示す。ウィトゲンシュタ インは、特に音楽に造詣が深いこと、建築家でもあったことが、美的判断を客観的にする "correct" "right" を使わせるのであろう。ウィトゲンシュタインの生きた時代は、十九世紀の文化が、生き生きと現実の芸術の世界に生きていた時代で、音楽は伝統を規準として演奏され、聞かれた。彼の美学が規範的であるのは、生きた伝統の中で、それを引き継いで行く時代に彼が生きていたからであろう。

美的経験を記述する場合、形容詞を使うよりより豊かで適切なものにしようとすれば、顔の表情であろう。ウィトゲンシュタインは、「実際、我々が正確であろうと望むなら身振りや表情を使わねばならない。」と語る。

美的経験の記述だけではなく、その是認も又、身振りであるとするウィトゲンシュタインの美学は、カント以降の美学を根本的にひっくり反したと言えよう。カントは「X is beautiful.」という判断の、他の種類の能力が下す判断と区別すべき特徴を分析すれば、美学の問題は解決すると考えていた。その知性主義は、我々が下す現実の美的判断とは、異なることは明らかである。美的経験にしめる判断の要素は、ウィトゲンシュタインの考えたとうりであろう。我々は、名作を見て"あー"とか"ほう"とか言うが、「これは、美しい。」と言うことは、日本語の世界でも極めて少いであろう。もし「これは、美しい。」と言えば、対象の美的性格について述べているのである。あるカテゴリーについて述べているのである。

ウィトゲンシュタインは、美的価値判断における規則の役割を述べるのに際して、テーラーの例を引く。仕立屋は、スーツとはいかなるものか知っている。袖の幅、長さ等々の規則がある。そしてその規則(感性化された)によって、個々の人の仕立の寸法を決める。客も又そのルールを知っている。このルールに従って我々はスーツに関する美的判断を下すと、ウィトゲンシュタインは述べる。音楽の場合も同じことである。規則の知識が、我々の美的判断をよりせんさいにするのである。この規則に合致しているという感覚が美的判断を規範的にしているのである。

規範性と歴史性は,互いに矛盾する概念のように思われる。例えば、宗教的規範は非歴史的に普遍妥当なもの

と考えられているだろう。ウィトゲンシュタインは、美 的規範の歴史性について、どう考えていたのであろう か? 誰もが知るように、美術史は、規範が時代によっ て異ることを示している。しかし個人の美的判断という 行為について考察すれば、問題は、又別の様相を示すか も知れない。ウィトゲンシュタインは、我々が美的判断 において使用する "correct" とか "right" とかは彼の所 属する文化においては、普遍的であるが、他の場合には 不適切になることを認めている。彼は例として、ゴシッ ク聖堂を挙げる。ゴシック聖堂を見て、誰も "correct" とか "right" とか言わない。彼の属する文化の人々にと って、それはimpressiveであっても、その美的規範に合 致しない。彼の属する文化の人にとっては、それは美的 規範を越えたものである。ランゲージ・ゲームが全く異 なるとウィトゲンシュタインは言う。 "correct" とか "right" とかいうランゲージ・ゲームが、規範として使 われるのは、彼自身は、どこにも語っていないが、音楽 では、18世紀以降の古典音楽、建築や絵画は、ルネサン ス以降のものに対してらしい。彼は1951年迄生きていた が,現代音楽や現代絵画については一言もふれていない。 ウィトゲンシュタインの保守性、その趣味の保守性と伝 統に対する確信を示すのは、彼が表現について語るとき である。彼の規範、ルールに対する尊敬の念が強ければ、 そもそも表現は再現でしかすぎないと考えるはずであ る。ある文化が成熟すれば、その文化に内在する様々な 分野のルールは固定する。ウィトゲンシュタインは、い わば、不承不承表現の可能性を認めるのである。ある一 定の文化の中で、その文化を共有する人々の中にあって は、表現的演奏も可能であるかもしれないと。共通の文 化に属しその文化の音楽について熟知している人々にと っては、感情の表現も理解されるであろうと考えるので ある。しかしながら「魂の (soulful) 表現は、規則によ って認められない。 | 我々は、ここでウィトゲンシュタイ ンの形式主義に面と向うのである。現代芸術が、既製の 規則からはずれて、自己を表現しようとする試みである とすれば彼の反動性は明確である。

ウィトゲンシュタインは、又、原始芸術に対する芸術 家、特に造形芸術の分野の人々の共感に対しても否定的 であった。ピカソの1905年の「アビニョンの娘達」は、ネグロ彫刻の影響なしには考えられない。プリミーティブなものが原初的・普遍的であると考えた二十世紀の前半の風潮に彼は全く否定的だったのである。ネグロ達とヨーロッパ人との間には全く異なる規範があると彼は考えたのである。ウィトゲンシュタインは、文化の人類的普遍性という幻想を全く持たなかったのである。

さて、心理学が発展すれば、「芸術の秘密は、全て心理学的実験によって、明らかにされる」と、楽観的な科学信奉者は考えるかもしれない。しかし「美学上の問題は心理学の実験と何の関係もなく、全く異った仕方で明らかにされる。」「……美学的説明は、因果関係的(causal)ではない。」

美的判断を含む美学の問題は、因果関係的ではないというのは、ウィトゲンシュタインの哲学を継承した分析美学者のほとんど全ての意見である。ポール・ツィフは、しかし『ウィトゲンシュタインの哲学展望』という1981年刊の論文集で、芸術作品が我々に与える美的印象は、人間の脳神経の作用の研究で将来明らかにされると述べている。オップ・アートを見れば、目がくらくらするのは、絵画の客観的性質によってである……等々と。対象の性質がある美的印象を与えるというのである。芸術心理学は確かに個々の作品の印象の原因を説明するかもしれない。しかし、我々は、この因果関係的説明で満足するであろうか? ウィトゲンシュタインは、因果関係的説明をされても納得できないという。少くとも美学の課題ではないという。

ウィトゲンシュタインは、芸術をそれが与える感情効果のために享受する人々が多いことを述べる。美学は、主に、受け手の立場から書かれて来た。そして、一般大衆は、規範の知識がないため、芸術が与える感情への効果に注目する。楽しくなりたいために音楽を聞きたいというのならそういう効果を与える音楽はいくつもあってこのシンホニー或いはこの協奏曲をということではないのである。一番退廃した芸術への態度である。

ウィトゲンシュタインは、そもそも体系的な形で、思索を発表したのではない。彼の著作のほとんどは、アホリズムの集積である。美学の場合、四十ページ程の講義

録と他のテーマの本に散在するだけである。彼の美学思想を解説するのは極めて困難であった。ただ彼が自分の属する生活形式・文化・言語ゲームを徹底したとき非寛容の美学とでもいうべきフォルマリズムが誕生したのである。安手な国際主義、伝統の破壊、大衆の要求に決して妥協しなかったのである。ウィトゲンシュタインの生前の最後の論文の二ヶ所を引用してみたい。

「 "それは、このように見なければならない。それが意図である。" "それをこのように見た時に、どこがまちがっているか、分かる。" "この小節は、導入部として聞かねばならない。" "このキーで、聞かねばならない。" "このようにフレーズしなければならない"。」

「一つのゲームが何であるかを知るとは何を意味しているのだろうか? 知っていて語れないとは何を意味するのか? この知識は明確にされていない定義と同等物であろうか? もし明確にされれば、自分の知識の表現として認識できるのであろうか? 私の知識、ゲームに関する観念は、私の説明で表現されたのだろうか?…… [20]

「もし万が一、誰かが明確な輪郭を描けば、私も常に描こうと望み、或いは心の中で描いているものとしてそれを説明することはできないだろう。というのは、私は輪郭を描こうとは望まななったからである。彼のコンセプトは、その時、私のそれと似ているが、私自身のものとは同じではないと言えるだろう。類似は、二枚の絵画のそれである。一つは、はっきりしない輪郭の色の斑である。もう一つは、同じような形で、しかし明確な輪郭をもった斑である。類似性も差異性も同じく否定できない。」

「そしてもしこの比較を更にすすめるなら、明確な絵があいまいな絵に似ることができる程度は、後者のあいまいさの度会による。何故なら、あいまいな絵に照応するはっきりと輪郭づけられた絵を素描しなければならないという事態を想像してみて下さい。あいまいな絵には、ぼやけた赤い長方形がある。その長方形を、くっきりした輪郭で描く。もちろんーいくつかのこのようなはっきりとした輪郭をもつ長方形を、はっきりしないものに対

応させて描くことができる。一しかしオリジナルの色が 輪郭を暗示せずに混じり合っているなら、はっきりしな い絵に照応させて、明確な絵を書くことは、望みのない ものになるのではないか? その時、言わねばならない のではないか "長方形と同じように円やハート形もかけ る"と。何故なら、全ての色はまざっているからである。 あらゆるものが正しく、又、何ものも正しくない。美学 或いは倫理学における我々の観念に相応する定義を求め るとき、貴方がおかれている状況はそれのようである。

このような困難において、常にみずからに問いなさい。 (例えば "good") という語の意味を我々はどのように学 んだか? どのような種類の例から学んだか? どのよ うな、ランゲージ・ゲームの中で?……」

○結語

私は、本文において、ウィトゲンシュタインの美学の周辺を排徊して来たように思われる。但し、二十世紀の科学万能主義による、価値否定の、従って価値の学である美学や倫理学の否定の風潮の中で、価値の学として、美学が存在しえることをウィトゲンシュタインが示唆したことについては述べられたように思える。ウィトゲンシュタインは、四十数ページの『美学講義』と散在するアホリズムの他は残さず、体系的な理論を残さなかった。我々は、そこで羅列的にではあるがウィトゲンシュタインの美学の核となる諸概念を、本文を補足する形で論じようと思う。

まず、芸術における表現の問題がある。ウィトゲンシュタインは、芸術における表現の概念を消極的にとらえている。本文で述べたように、音楽を例にとると、ある曲の expressive playing (表現的演奏)は、その文化を共有している人々の中でのみ可能であるとか、又、これも本文で述べたことであるが、魂の表現は規則が許さないという風に考えていた。表現というのは個別的であり、特殊的であるから、"right"とか"correct"とかいう概念で美的判断を下すのだというウィトゲンシュタインにとっては、美的判断・美的経験の客観性(彼の所属する文化における)の否定につながると思えたのであろう。

表現という行為は、規準を前提としない、つまりウィト ゲンシュタインにとって、"right" とか "correct" とか いう判断を可能にする規準にはずれるから、彼は表現行 為に消極的な立場をとらざるを得ないのである。表現さ れた作品を評価する規準が客観的に存在しえないからで ある。この事実は、現代芸術の作品群を前にして、我々 が、日頃痛感するところであろう。芸術における表現行 為の概念をどう解釈するかは、ウィトゲンシュタインの 哲学の継承者である分析美学者の意見が分れるところで ある。アーサー・C・ダントは、芸術を創造することだけ ではなく、音楽でいえば、演奏することも表現行為だと 述べている。ダントによれば作曲家が、楽譜にいくら演 奏の仕方を指示しても、その指示には、解釈の幅があっ て、当然、演奏家は表現しなければならないと考えてい る。一般的な考え方であろう。これに対して、表現行為 は再現行為(representation)であるとする美学者もい

何回も述べているように "right" とか "correct" とかの言語ゲームによって美的経験を考えるウィトゲンシュタインは、それらの言語が想定する客観的規準に合わない作品、つまり彼の属する文化に内在する規準に合わない作品を彼はどうとり扱っているのだろうか。本文でも少し触れたが、彼が "right" とか "correct" とかいう語で評価できる現代建築 (単なる例であるが) は、彼の比喩を借りれば、礼儀正しくふるまう人ということである。しかし彼は、中世のゴシックについては印象的な人という風に譬える。つまり、ウィトゲンシュタインの属する文化においては、ゴシック建築は、その判断規準の内に入らないのである。

さて、美的経験における因果関係の問題である。ウィトゲンシュタインは、美的経験は対象の性質が刺激として我々の内に何らかの結果を引き出す因果関係的関係ではないという。これは、カントの場合についても言えることであるが、刺激一反応という関係で、美的経験を考えないのである。もし、そう考えれば、美的経験は、自発性のない感官の活動と同じことになるであろう。

"beautiful" というのが対象の性質をあらわすのではなく、対象の単なる是認の感嘆詞であるというウィトゲン

シュタインの説明からも、美的経験が、因果関係的では ないということが明らかであろう。

さて、ウィトゲンシュタインの言う規則、或いは規準は客観的であるが、それは概念によって把握できるものなのであろうか? 或いは、美的経験は、概念によって下される判断であろうか? カントは、美的判断は、概念によって行なわれるのではないとしている。ウィトゲンシュタインも、規準、或いは規則を唱えながらも、客観的概念が存在するとは考えていない。仕立屋の例を挙げれば、スーツには、規準がある。しかし、個々の人によって身長も異なれば、体格も異なる。彼は規準を持っているが、個々の人によって、具体的に長さや幅を決めねばならない。この個々の具体例にあわすということは、個々の場合に応用できるということであり、規準とはいえそれは客観的概念とは異なる。いわば、仕立屋は、直観的に判断しているのである。

ところで、美的経験、或いは規則の歴史性、芸術の歴 史性についてであるが、ウィトゲンシュタインは、『美学 講義』の中で、学生に退廃をどう考えるか、芸術におけ る退廃とは何か? と問われて、次のように答えている。 退廃とは、ゆるやかな変化である。それを否定的に見る 人には、まさに退廃であるが、それを新しい展開ととら えこともできる。ウィトゲンシュタインは規則を強調し ながらもそれが固定的ではなく変化の可能性を認めてい る。ウィトゲンシュタインが、音楽の規則について述べ ているところでは、バッハからマーラまでの変化は、極 くわずかであると考えている。文化の連続性を損なわな い程度の変化として、歴史を考えている。客観的規準を 唱えながらも、文化の普遍性と同時にその歴史性を肯定 しえたのである。

カントは、美的経験を、特殊な判断、美的判断として とらえた。「X is beautiful.」という判断は、その判断が 終れば、美的経験はそこで完結する。ウィトゲンシュタ インは、例えば、スーツについて美的経験をするという ことは、それを何度も着たいとか、着ているところを人 に見られたいという行為である。或いは、音楽について も、何度も演奏したい聞きたいという活動の全体を美的 経験として捉えている。カントによれば、美的判断を下 して、適意を感ずれば、そこで美的経験は、完了するのである。カントは、論理的判断とのアナロジーで、美的経験をとらえたのである。カントの場合、美的経験は生活から切り離された静観的観照なのである。ウィトゲンシュタインは、日常生活の一部として、しかも様々な芸術的経験を複合化した統合体として人の文化を考えていた。

既に何回も述べているように、ウィトゲンシュタイン は、価値の普遍性について述べている。カントは、美的 判断の普遍妥当性を共通感覚という理念を要請すること によって基礎付けた。カントは、美的判断を下すとき、 認識諸能力は作用的調和をなしており、その作用的調和 の意識が美的判断を下す時の基準としている。この考え によれば、文化の、芸術の歴史性については、全く論じ られないのである。イギリス経験論者は、趣味判断の普 **遍性の論拠としてコモン・センスをもちだす。この場合** コモン・センスとは人間の感覚の共通性であり、従って、 自然存在としての人間という視点から芸術を考えてい る。しかしながら人間は文化内存在であって、その普遍 性も文化の規準によって支えられるのである。18世紀 のイギリス経験論者の美学のように、普遍性を人間の自 然の性状に求める場合も, 又, 芸術の歴史性については 全く触れることができない。ウィトゲンシュタインは文 化の普遍性と相対性と歴史性の問題を解決しえたのであ る。

芸術において評価が問題となる。ウィトゲンシュタインは『美学講義』で、建築する時、窓の位置が、高過ぎると、或いは低すぎるという時、規則を知らない人は、単に不快 "discomfort" なのであり、規則を知っている人にとっては不満足 "discontent" なのであるという。私は、これこれの作品に不満足である時、あるいは満足する時、価値評価を下しているのである。

さて、我々は、美的経験を "right" とか "correct" と かいう言語で価値判断することはほとんどないであろう。我々は、最近では "おもしろい" という言葉で作品を判断する場合が多い。とくに現代芸術を批評する場合に、 "おもしろい" という規準で批評する。これは、多様な作品群を前にした時の、批評言語の貧しさからではな

sionへの序文。1971年刊 VII-VII

い。我々は「おもしろい形の石」とか、備前焼の無意図的なよう変をおもしろいと評価したり、規準通りではない絵皿の染付けをみても面白いという。この"おもしろい"は英語に訳せば"amusing"とか"interesting"というのであろうが、我々が挙げた事例からも"amusing"や"interesting"では表現できないコンセプトをもっている。"おもしろい"ものは"right"や"correct"という規準から、完全にいつだつはしないが、何か、規準との間にあそびがある。ウィトゲンシュタインは自分の属する文化の判断規準として"right"とか"correct"を使用するが、我々は自分の文化の中核となる批評言語を分析しなければならないであろう。我々は"おもしろい"という語の分析によって、我々の価値規準の一つを求められるのではないか?

註

- (1) the journal of Aesthetics and Art Criticism 1987年 p.p. 115-24
- (2) Clive Bell Art 1913年 p.p.16-17
- (3) Clive Bell 上掲書 p.p.17
- (4) Clive Bell 上掲書 p.p.17
- (5) Witgentein. 1922年

Tractatus Logico-philosophicus C.K.Ogeden 訳 本論8頁に引用されたのは上書からである。以下慣例に従って、ウィトゲンシュタインからの引用は、頁数によらず、節を挙げる。

- (6) 上掲書 § 1, 1
- (7) 上掲書 § 6, 421
- (8) 上掲書 § 6, 522
- (9) A.J.Ayer Language, Truth and Logic p.p.124
- (10) 上掲書 p.p.107
- (11) 上掲書 p.p.109
- (12) 上掲書 p.p.110
- (13) 上掲書 p.p.111
- (14) 上掲書 p.p.119
- (時) Witgenstein Lectures and Conrersation on Aesehecics, Psychology & Relgious Relief 1966年刊 § 5
- (16) 上掲書 § 10
- (II) Wittgenseoin: Zettel § 147「哲学探究」の一部と二部の間の断章である。
- (18) Witgenstein: "Lectures and Conversations..." § II 36
- (19) 上掲書 § II38
- (2) Wittgenstein, Philosophical Investigations 1953年刊p.p.202e
- (21) 上掲書 § 77
- (2) Arthar C.Danto Alan Tomey 著 The concept of Expres-

アウグスティヌスの秩序論と マルブランシュの秩序論の差異(2)

──アウグスティヌスの *De ordine* を中心として──

依 田 義 右

(承前)

VIII

アウグスティヌスは、我々を無秩序から脱せしめ、秩序へと導く二つの道[仕方](duplex via)を示す。理性(ratio)という道と、権威(auctoritas)というそれである。理性は、哲学によって促される。権威とは、奥義(mysteria)のことである。真のつまり正しく受け継がれた哲学(vera et … germana philosophia)は、単に、理性の真理すなわち万物の始めなき始め(principium sine principio)、万物に宿る知性(intellectus)及びこの知性から我々の生存のために何ら衰えずに生じ来るもの等々について我々に教えるのみならず、奥義をも、その「始めなき始め」とは、唯一全能の神にして、父と子と聖霊の三権能(unus Deus omnipotens … tripotens、Pater、et Filius、et Spiritus sanctus)に他ならないというふうな仕方で、正しく理解させる。(II、16)

ところで、同じ、権威と理性の道[仕方]で、神的秩序のもとに一切があることを教える学問を学ぶ準備が出来ていて、しかも、学究心を持ち合わせている人たちを教育することが出来るのである。時間(tempus)の点では、権威の方が、理性より優れ、現実的効用(res)においては、その逆である。権威は、神的権威(auctoritas divina)[真の、確固たる、最高の権威すなわち奥義の権威〕と人間的権威(auctoritas humana)とに分けられる。

神の権威は、行為(factum)によって、権能(potestas)を教え、謙遜(humilitas)によって、慈愛深さ(clementia)を教え、掟(praeceptio)によって、本性(natura)を教える。これらは、秘蹟(sacrum)によって伝えられる。(II、26—27)

さて、アウグスティヌスは、この理性を通じて学問を見ている。その上、自由学科(liberalis disciplina)[①「文法」grammatica(「歴史」historiaを含む)、②「論理学」dialectica、③「修辞学」rhetorica、④「音楽」musica(「詩」poesisを含む)、⑤「幾何学」geometrica、⑥「天文学」astrologia、⑦「数学」numeriの七学科で、アウグスティヌスのころは、まだ古代の名残で中心的だったが、後には、とりわけスコラ哲学全盛期には、「神学」theologiaの下に位するようになる]の個々の学問そのものの構造や成立のプロセスに理性の必然的関与としての秩序を見ているのみならず、これら七つの学問が上記のような順序[秩序]で成立したということにも秩序性を見ている。そういう仕方で論が進められる。さて理性は、以下のごとき学問の順序と、その構成に関与して、学術(artes)を産み出したのである。

まず第一に、「文法」こそが、理性が最初に気付き、産み出す学である。この学は、秩序を最も多く含んでいて、それ故、我々に秩序の存在を最も的確に教える。この学が「文字($\gamma \rho \alpha \mu \mu \alpha$)の学」(literatura)と呼ばれるのでも分かるように、理性は、何よりも文字を、母音、半母音、子音に分けたりするが、他方、数(numerus)や、大

きさ比 (dimensio) も重視して、音節や、動詞の分類や、 長音節や単音節の大きさ比などに注目してそこに規則性 を見た。 (Π , 36)「文法」の一部たる「歴史」も、記憶 に値するものが「文字」化されたものとして、同様に考 えてよい。 (Π . 37)

第二に、「論理学」はどうか。これは、「学問中の学問」 (disciplina disciplinarum) と言われる。この学は、順 序として、「文法」が完成されて後に誕生する。理性自身 が、自分の力(vis)に気付き、これを探求し、これを区 分し (digerere), つまり, 秩序付け (ordinare) た。区 分とは、三つの区分、すなわち、定義する (definere)、 分類する (distribuere), 集める (colligere) である。理 性の力とは、これらの区分のことである。このようにし て、虚偽(falsitas)は、排斥された。つまり、理性は、 自分自身の有している言わば機械 (machinamenta) や道 具 (instrumenta) を, 区別し (distingere), 印付け (notare) 区分し (digerere) て、この「論理学」を産み出し た。しかも.理性は、自らが産み出したところのこの「論 理学」によって、自分の本性、自分の欲求対象、自分の 目指す対象を, 開示する (aperire)。(Ⅱ, 38) まさしく, この学は、教えること (docere) を教え (docere), 学ぶ こと (discere) を教えるのである。従って、アウグステ ィヌスが、随所に、事象を、順序正しく、枚挙したりす る学の方法論としても、秩序に言及しているが、まさに、 この学の一つの成果といいうるのである(Cf, II, 23; 24;29) さらには、「学問の秩序」なしには、魂の起源等々 を知ることは出来ないと言われ(I, 17), また, 対話そ のものの連鎖について学問の秩序の必要性が説かれる (I, 27) 場合も例外ではない。

第三に、「修辞学」は、感覚や習慣に従い、最も深い真理に従わない愚かな人間(stulti homines)を教える理性自身の部分(pars)である。我々に、有用(utilitas)と必要(necessitas)を教える。(II、38)

第四に、「音楽」を、理性が産み出すようになった経緯についてはどうか。さて、「文法」、「論理学」、「修辞学」を経て、理性は、神的事物のこの上なく至福な観想(rerum divinarum beatissima contemplatio)へと一気に行こうとする。しかし、理性は、その時、かかる観

想への方法(via)と秩序を整え、全体として穏やかに段 階(gradus)を踏むようにした。とはいえ、感覚の妨害 は激しい。そこで、理性は、まず耳 (auris) を探求する。 というのも、理性が、「文法」、「論理学」、「修辞学」を作 る元とした言葉(verba)の所有権を、耳が、主張したか らである。しかし、理性は、ちゃんと、音 (sonus) と、 音の意味(signum)とを区別して、耳の支配力の及ぶの は、音だけということを知った。また、理性は、音に三 種あることを知った。すなわち、第一に、生きもの (animans) の響き [声] (vox) {悲劇役者 (tragoedus), 喜劇役者 (comoedus), 合唱隊 (chorus) 等々。} 第二に, [管] 楽器 (organum) で息 (flatus) が生ずる響き {笛 に類する楽器 (instrumentum) }, 第三に, 打撃 (pulsus) によって産み出される響き {竪琴 (cithara) リュラ (lyra), シンバル (cymbalum) 等々。} である。続いて、 理性は、これらの内容が、時間(tempus)の一定の大き さ比 (certa dimensio) や、音の尖った鋭さ [高音] (acumen) と重さ[低音] (gravitas) との適正な (moderatus) 交互変化 (varietas) で形成されて初めて価値があ ることを知った。(Ⅱ, 39—40)

「音楽」の一部である「詩」についても、理性こそが これを生んだ。まず,理性は,「音楽」を通じて,韻脚(pes) や音調(accentus)も、時間の大きさ[長さ]比や高音 や低音の多様な変化で作られることを知った。そこで、 理性は、syllabaの長短のバランスが人間の日常の言葉に うまく保たれているので、pesを一定の順序に (in ordines certos)配列し(disponere), 結合する(conjungere) ことを欲した。そして、発音において、節 (articulus) をおき, 句切り (caesus) や句 (membrum) を命名した。 秩序の一つの現れとしての制限[限度](modus)を、こ れまた或る意味で、秩序の現れである [pesの] 流れ (cursus) に設け、行 (versus) と命名した。理性は、さ らに、一定の限り(fines)で規定されながら、しかし、 秩序付けられた(ordinatus順序付けられた)pesで、 rationabiliterに、流れているものを、リズム (rhythmus) すなわち数 (numerus) と命名した。さらに、理性は、単 に、sonusのみならず、また、言葉の内容 (res) について も, 詩人たち (poetae) の大きな力量を見たので,

rationabilisな虚構 [嘘] の能力 (mendaciorum potestas) を詩人に与え、その故にこそ、文法学者 (grammaticus) が、詩人の、言わば閻魔様のような裁き手であることを許可した。 (II, 40)

このようにして,理性は,リズムや音声の抑揚 (modulatio) において、数が支配し、全体を完成させる ことを理解した。さらに、理性は、とりわけ数の助け (auxilium) によって、こういったこと一切を、組み立 てた故に、数が神的で、永遠的な(sempiternus)ものだ ということを見出した。続いて、理性は、かくのごとき、 数の清澄さ(serenitas)と光輝き(splendor)が、身体 的要素によって、色褪せさせられているのを悲痛な思い で忍びぬいて、こう気付いた。すなわち、音の数とは全 く異なると。つまり、音は、感覚事物(sensibilis res) 故,過ぎ去りし時 (praeteritum tempus) へと逃げ去る (praeter fugiere) のに対して、数は精神 (mens) が見 る (videre) ものとして、常に、現前し (praesens)、不 死的(immortalis)であると。かくして詩人たちの rationabilisな虚構(嘘)は生まれることになる。 すなわ ち、ユピテル(Juppiter)^①と記憶の女神(Memoria)と の間に生まれしムーサの女神たち(Musae)である。そ れ故にこそ,感覚 (sensus) と,知性 (intellectus) に関 わる学問がムスィカ (musica) と呼ばれるのである (Ⅱ, 41)

第五に、「幾何学」についても、理性がこれを産み出したプロセスは、次のごとくである。理性は、以上の四つの学問を産み出した後、目(oculus)の働き(opus)へと進み行き、天と地を精査して知ったことは、理性が悦に入るのは、美(pulchritudo)であり、この美においては、形(figura)、形においては、大きさ比(dimensio)、大きさ比においては、数(numerus)がそれぞれ悦に入るということである。それで、理性は、自分自身に次のように問うた。すなわち、そもそも、理解されたもの[思い抱かれたもの](intelligentia)が含んでいる線(linea)、円形(rotunditas)等の図形(forma)や形(figura)が存在するかと。そこで、理性は、目が見る(videre)ものは、精神が知る(cernere)ものと比べると、はるかに劣ることを見出した。そして、これらのことを区別し按配

して一つの学問にして、これを「幾何学」と命名した。 (Π , 42)

第六に、敬虔な人々にとって、重要な論拠(argumentum)であるが、強い好奇心のある人々にとっては、苦しみ(tormentum)に他ならない「天文学」は、幾何学を産み出した理性が、今度は、天体の運動(motus caeli)に関心を移し、詳しく調べてみようという気を起こしたことから始まる。その結果、理性は、次のことを理解した。すなわち、コンスタントな時間の変化(vix)、星の一定の定まった軌道(cursus)、星間距離(spatium)等において、大きさ比(dimensio)や数のみが支配しているのに他ならないことを。かくして、理性は、こういったことを定義したり、区分したり(secernere)して、秩序正しく組み合わせ(in ordinem nectens)、「天文学」を産み出したのである。(II、42)

第七に、「数学」はどうか。さて、今や理性は、これま で見てきた学問において、一切が数的なものとりわけ大 きさ比に関わっていたことに気付いた。この大きさ比を、 理性は、自分自身のうちに、思惟(cogitare)し、且つ、 そして、思い巡ら (volvere) してみて、最も真なるもの として、眺める。ところが、理性は、感覚されるものに おいては、大きさ比の影 (umbra) と跡 (vestigia) を、 再考していることになる。ここで理性は、大いに元気づ き、大きさ比そのものに関わる魂そのものが不死である ことを大胆にも証明しようとした。こういうふうに、理 性は全てを論究した。その結果、理性は、自分が、多く のものを正確に出来ること、しかも、なんであれ出来る ことは、数によって出来ることを理解した。かくして、 或る不思議(miraculum)が、理性を動かしたので、理 性は、次のように考え始めた。すなわち、理性自身が数 ――これによって、全部が、数えられる――であるか、さ もなくば、理性が苦しみぬいて到達しようとするところ に,数があるかである,と。そして,いずれにせよ,理 性は、全力で、数を理解した。というのも、数は、全て の真理の試金石 (index) だからである。しかし、数は、 常に次の事態に直面している。すなわち、我々が数える 事物の虚偽の像 (imagines falsae rerum) が, 我々が数 える基とする、かの最も隠された (occultissmus) もの [単 一且つ叡知的な数 (numerus simplex atque intelligibilis; Π , 44)] から離れ去って,それら自体で思惟を占有し,かかる隠された数を,それが今すぐにも把握されようとしている時に,しばしば逃れさせてしまうのである (Π , 43)

さて、アウグスティヌスの以上の諸学問の秩序性やそ れらの間の秩序性を目の当たりにしても、なお、我々に は次の問題が未解決のまま残されていよう。すなわち、 第一に,理性と秩序の関係の問題である。理性が,学問 を秩序付けたお陰で、学問は構築されてきた。しかし、 「理性が秩序付ける」と言われているけれども、一体、 理性と秩序とはいかなる関係にあるのであるか、という 問題である。第二に、アウグスティヌスによれば、例え ば、魂についての諸問題つまり魂の起源の問題等が学ば れるようになることは、秩序(少なくとも学問の秩序) に属する(Ⅱ, 17) と言われている。すると、予め「秩 序」を知っているから、これらの問題や、これらの問題 を取り扱う学問及びその他の学問もスムースに構築され るのではないであろうか。かのプラトンは、オルペウス 教の秘密結社の一員であったなどというわけではない が、彼においては、何よりも前に信仰が哲学の前にあっ た。すなわち、イデアは、何よりも前に、理屈抜きで、 神的世界に生きて存在するものでなければならなかっ た。ちょうどそのように、アウグスティヌスについても、 キリスト教の信仰が、何よりも先に、秩序を教えるはず である。事実、アウグスティヌスは、信仰によって秩序 へ至ることの可能性を示唆している(Ⅱ, 15)

しかも、アウグスティヌスは、信仰の祈りを含む秩序 把握の手続きを、ピュタゴラスを想起させるような手法 で述べているのである。まず、前述の諸学や諸問題を理 解するための二つの知識(scientia)を示す(II、47) すなわち、正しい論証(bonae disputationes)と数の力 (potentia numerorum)とである。そして、少なくとも、 後者、とりわけ、我々が、日常、至る所で、感じ(sentire)、 取り扱っている(agere)事柄における1とは何かを完全 に知るべきとされる。まさしく、かかる知識を有するこ とこそ、知恵の学究のための秩序(ordo studiorum sapientiae)なのである。この秩序によってこそ、我々は 事物の秩序(ordo rerum) — 叡知的世界(mundus intelligibilis)と感覚的世界(mundus sensibilis)の二世界や、宇宙の父自身(ipsus parens universitatis) — を理解するに相応しいものとなる。さて、哲学は、かかる数とりわけ1を他の学問よりもはるかに高貴(longe alitius)で、はるかに神的な(longe divinius)仕方で見出す。

ところで、哲学の問題とするところは、二つある。すなわち、魂(anima)と神(Deus)の問題である。この二つの問題が、秩序を保ちつつ調べられる。前者は、我々自身(nosmetipsos)を知る(noscere)ようにさせ、我々を至福な生(beata vita)を享受するに相応しいものとする。またこの問題は、我々にとってより快く(dulcior)、且つ、今学んでいる者(discens)にこそ相応しい。他方、後者は、我々の起源(origo)を知るようにさせ、我々を至福な者(beati)となす。またこの問題は、我々にとってより貴重(charior)であり、すでに学識ある者(doctus)に相応しい。

第一に、魂の問題はどうか。かの知恵の学究のための 秩序を保持し(hunc ordinem tenens)すでに哲学に自 分を委ねている魂は、自分自身を吟味する。(Ⅱ、48) そ の結果、魂は、理性が自分に深く関わり、数に深く関わ ることに気付く。つまり、魂は、学ばれるべき対象を、 分析したり (discernere), 総合したり (connectere) す るのであるが、分析されるべき対象は、1のようで1で ないものなのに対して、総合されるべき対象は、出来る 限り1なるものなのである。従って、魂は、分析におい ては、「純化された 1」 (purgatum unum) を、総合にお いては、「全体を完成せしめる 1」(integrum unum) を, 欲し且つ愛するのである。(ibid.) それ故, 理性的動物 (rationale animal) である私が, 燕 (hirundo) や蜜蜂 (apicula) より優れているのは、まさしく、私が、数を認 識する (numeros cognoscere) という点においてに他な らない。(Ⅱ, 49) それでは、どれだけの間、私は、動物 より上に置かれるべき (praeponendus) か, つまり, 秩 序付けられるべきか。言うまでもなく、私が、動物の振 る舞いを見てそれと区別している間である。また、私は、 「理性的」という理由で、動物より上に置かれるのである。

さて、第二に、神の問題についても、まず我々の魂自 身が秩序付けられていることが前提されている。つまり、 前に触れたように、この問題は、doctus の魂にこそ相応 しいのである。従って、魂が、自分を一つにまとめ (componere), 秩序付け (ordinare), 均斉のとれた美し いもの (concinna pulchra) であればこそ, 美 (pulchritudo) そのものであり、且つ、全ての真なるものが流 れ出るもとの泉 (fons) たる真理の父 (Pater Veritatis) でもある神を見ることを欲しもするのである(Ⅱ,51) このようにして、かの美そのものたる神を見る人[すな わち正しい人、つまり、よく生き、よく祈り、よく学ぶ 人] は誰であれ、我々が前の章で取り上げた数々の無秩 序に何ら動ずることも悩むこともなくなり、神において (apud Deum) 存在しないものは、将来もまた存在しな いということから, 万物が秩序によって生ずることの必 然性が知られ、しかも、にもかかわらず、我々が神に祈 ることが無駄でないことを自信をもって悟りうるのであ る (Ⅱ, 51)

ところで、こういった学問の秩序を重視するアウグス ティヌスとは違って、一切を神の御言葉のうちに見るマ ルブランシュは、秩序を把握するために、殊更学問を修 めることを必要とは考えていない。「認識」の次元でのか かる神内観(la Vision en Dieu)は、「愛」の次元での 秩序すなわち法としての摂理の諸法則の思想と対応し合 い、且つ整合性を有する。従って、彼にとっては、学問 に諮るよりも、むしろ自分自身のうちに立ち帰り、神の 御言葉すなわち神の叡知的実体たる御秩序に直接諮るこ とによって、言わば秩序正しく振る舞い、従って、より 完全になることができるとされているのである。むしろ、 神こそが,不可変且つ必然的な御秩序の表示(manifestation) によって諸霊を照らすのである。マルブランシュ にとって、愛の源泉である御言葉たる御秩序こそが、同 じ御言葉たる真理として、アウグスティヌスの言うよう な学問ないし学問の秩序の知識の源泉である。違った本 性をもっている存在[神の御言葉のうちのイデ]の間の 関係たる完全性の関係としての「秩序」は、決して、同 じ本性の存在 [御言葉のうちのイデ] の間の関係たる大 きさの関係としての「真理」のような「数学」の対象で

はなく、敢えて言えば、「倫理学」のそれである。しかし、マルブランシュにとって、全ての霊は、本性上御秩序への愛を有しているのだが、この愛がなければ、さらには、この愛で我々を動かす聖霊(le Saint Esprit)がなければ、倫理学も成り立たない。

IX

ところで、アウグスティヌスが秩序と我々の理性 (ratio) との関係をどのように考えているかは、前の章 において大体明らかになったであろう。理性が学問を秩序付けた。すなわち、理性こそが学問の秩序を産み出したのである。こう言って良ければ、理性は、秩序そのものではないが、秩序性を有していたのである。しかし、我々の関心事は、アウグスティヌスが、マルブランシュのように、神の御言葉として、「理性」(ratio) と「秩序」 (ordo) とを同じものと考えているかどうかということである。

確かに、アウグスティヌスは、理性としての神を示唆 している。いわく、「・・・理性の印 (signum)・・・「喧 嘩をしている鶏の] 逆立った毛 (inflata coma), 激しい 攻撃 (vehemens ictus), この上なく用心深い回避動作 (cautissima evitatio)・・・理性を分かち与えられてい ない動物の全ての動きのなかに、美しく (decorus) ない ものはなにもない。・・・[このことは] 間違いなく,全 てを上方から (desuper) 制御する (moderans) 他の理 性によってである。」(I, 25) と。この「他の理性」(alia ratio)が、神としてのratioすなわち御言葉 (verbum, ロゴス) であることは言うまでもない。このratioは、は たして秩序そのもの、すなわち、マルブランシュの言う ような「御秩序」であり得るであろうか。かくして、我々 は、アウグスティヌスが神または神の御言葉を秩序と考 えているかどうかの考察に進まねばならない。結論を先 に言えば、彼には、神の御言葉を秩序としている言説は 見当らないが、しかし、詳細に見てみると、彼が、御言 葉を秩序と考えていなかったとは言い切れないように思 われるということである。

まず、上記の引用箇所は、単に、理性が神であること、

従ってまた、神の御言葉であることを示すのみならず、 また、秩序を回る問題について語られているコンテキストから考えて、その神の御言葉が、秩序に他ならないことを示唆している。しかし、あくまで「示唆」であって、 アウグスティヌスが、御言葉は秩序だとはっきり言い切っているわけではない。

続いて気付かれるのは、「秩序自身」(ipse ordo)という表現である。例えば、弟子リケンティウスとトリゲティウスに語りかけているところで、アウグスティヌスとの討論に参加していた多くの人たちがその場に偶然居合わさないので、秩序に関しての中身の濃い鋭い討論となるという喜ぶべき事態に出喰わして、「こうなるように要求した(poscere)のは、彼らが居合わないことに気を配った(procurare)秩序自身である。」(I、27)と言っている。しかし、「要求し」たり、「気を配っ」たりするのが、単なる事物の秩序に用いられる表現であろうか。そうではなく、人格を有する神、否、御言葉のことが考えられていると解し得るのではないか。

また、こうも言われている。「・・・私[アウグスティヌス]が、[秩序立ったすばらしい事柄を]ますます信じるように導かれるために、神が、且つまた(atque)、事物の、何かは知らねどかの隠れた秩序(occultus ordo)自身が、[討論相手の]あなた方を通じて、答える(respondere)、」(II、12)このケースにおいても、「秩序自身」ということに関して、atqueを単なる列挙を示す接続詞をと解しても、ましてや、「すなわち」hoc estに近い意味で解すればなおさら、神と並列されるか、または神と同等のもので神そのものでないものと言えば、ふざけて大天使を持ち出す不真面目な人を除けば、我々には、御言葉しか思い浮かばないであろう。

また、神の秩序 [神的秩序] は、善と悪を、とりわけ後者を含むかということが問題にされているところで、アウグスティヌスは言っている。すなわち、「秩序自身は、善(bonum)であるか、または、善から生じるかである・・・」(II、23)と。ところで、ここで言われる善が、神または御言葉でなければ、秩序を説明するうえで、一体どんな意味があるというのであろうか。というのも、もしそうでなければ、「神的秩序」(divinus ordo)(II、

24) とか、「隠れた神的秩序」(occultus divinus ordo) (II, 54) とか、「あのこの上なく隠れた神的秩序」(occultissimus ille divinus ordo)というような、秩序に与えられた、神との結びつきを示す言葉の使用理由も説明できないであろうからである。事実、「秩序自身」は、我々を、「筆舌に尽くしがたき神の威厳 [卓越さ] の理解」(Dei ineffabilis majestatis intelligentia)(II, 24)へ至らしめるとされている。神の威厳(majestas)が御言葉にこそあることを誰が否定しようか。

さらに、若きアウグスティヌス自身に問い尋ねなければならない。リケンティウスに言わせている次の言葉、すなわち、神が「秩序によって全てを統御する (administrare)」(I、14)において、秩序とは、神の何であるのかと。神が、自ら以外のものに頼ることなど、唯一なる神の独立性を損なうこと甚だしいし、ましてや、その能力に補充を求めるがごとき、能力のなさ、完全性のなさは、信仰の基礎を揺るがすこと火を見るよりも明らかである。従って、この点においても、秩序は、神の御言葉と考えるべきである。

彼は、また言う。「音楽においても、幾何学においても、 天体の運動においても、数的必然性においても、秩序が 支配しているので、もし誰かが、秩序の、いわば、源泉 (fons) や奥の院 (penetrale) そのものを見たいと願う ならば、これらの学において見出すであろうし、また、 これらの学を通じて秩序へと迷いなく導かれるであろ う。」(Ⅱ, 14) と。ここで、「これらの学において」とは、 各々の学の学修やそれらの学の成り立ちの研究におい て, まず相対的秩序を見出し, 続いて, 秩序自身に至り 得ることを示していると思われる。しかし、「源泉」は、 各々の学を通じて諸々の秩序の連鎖を辿って遡って行く ならば、行き着くところは、一つでなければならない、 すなわち、唯一なる神でなければならない。しかし、秩 序のごとき理屈 (ratio) の源泉としての神は、神の理性 (ratio) としての御言葉 (logos; verbum) に他ならな いはずである。また、「奥の院」とは、神の住まいすると ころである。それは、存在そのものたる神自身ではない にしても、神の御言葉であるはずである。

また、こうも言われる。すなわち、「秩序は、常に、神

において存在していた。(Semper erat ordo apud Deum)」(II, 23)と。これは、コンテキストから、神が善である故、秩序も善であることを言いたいのであろうが、我々は、この言葉を、独立に解釈する権利を有する。ところで、apud Deum とはどういう意味であろうか。これは、上記の「神の秩序による統御」のところで触れたように、秩序が、神とは別の、神に比肩し得る存在として傍らに(apud)立ちはだかっていることを意味しない。ましてや、秩序が、天使のように、神の傍らで、神を讃えながら待っているごとくに存在しているのではない。秩序は、まさしく、「神において」(apud Deum)存在しているのであり、その存在の仕方は、御言葉のそれと言わざるをえないのである。

しかしながら、リケンティウスに言わせている次の言 葉は、以上の我々の解釈を、大いに勇気づけるものであ る。「神は秩序を愛する。秩序は、神自身から発し(manare), 神自身とともに存在する。(Amat. [Deus amat ordinem.] Vere a mat... ; ab ipso manat, $% \left(1\right) =\left(1\right) \left(1\right) =\left(1\right) \left(1\right) \left(1\right) =\left(1\right) \left(1\right) \left($ est.)」(I, 17) 第一に、神が秩序を愛するということは、 単に、その正義と善故に、無秩序(悪等々)を憎むとい う意味のみならず、正義と善そのものに他ならない自ら 自身を、従ってまた、自らの御言葉を愛する「御父が御 子を愛することは当然のことではあるが〕ということを 意味する。従って、第一巻で、リケンティウスに、「それ 故, もし, 神が, キリストを, 秩序によって (ordine) 我々 に遣わし (mittere) [たことを信じ], しかも, 我々が, キリストが神であることを否定しないならば、単に、秩 序が全てを支配するのみならず、また、神もまた秩序に よって支配されることになろう。」(I, 29) と言わせて いる言葉も、自ずと理解されよう。とりわけ、「秩序によ って」ということが、「御言葉を受肉(incarnatio)させ ることによって」と読まれ得ることは、我々の上記の解 釈から導かれ得るのである。ましてや、「神もまた秩序に よって支配される云々」なる事態は、秩序[自身]を、 御言葉と考えたときのみ理解され得ることは明らかであ ろう。第二に、cum Deoという言葉は、apud Deumとい う言葉より一層、秩序自身つまり神の秩序が、御言葉に 他ならないことを示している。第三に、神自身から

manereするということは、いわゆる流出説というように解すべきではなくて、『83問題集』第46問2節における、「神の精神(mens)の内の[つまり神の御言葉の内の]諸々のイデア(rationes)」同士の間に見られる秩序性の模範が、言わば国家の法のように、この被造的世界に布告されるごとくに考えるべきである。ここに、秩序が法の性格を有することが気付かれる。いずれにせよ、我々は、若きアウグスティヌスの『秩序論』に、秩序自身が神の御言葉であることを直接にはどこにも語っていないにもかかわらず、その可能性を探ってきて、その可能性の大なることに驚くとともに、まさに論の「秩序」が、秩序と法の関係を調べるように我々を促していることにも神秘を感じざるをえない。

X

ところで、マルブランシュは、秩序とりわけ御言葉と しての御秩序(l'Ordre)を、法とりわけ御言葉としての 御法(la Loi)と言っている。なぜなら、御秩序は、神、 天使、人間等々のあらゆる霊の、意志の実行の、または、 行為の、規則であり、且つ、この世界のありとあらゆる 法 [則] の源泉だからである。ところで、法と言えば、 アウグスティヌスも、この『秩序論』で、法という言葉 を多く用いている。例えば、魂は、その身体所有によっ て、外へと分散化、多様化することなく、言わば、自分 自身が一化することによって一性 (unitas) そのものたる 宇宙(universitas)の美を理解し得ることを示している 箇所で、魂を、円 (circulus) にたとえて、1 (unus) を 円の中心点(centrum)にたとえて次のように言ってい る。中心点は、円周 (ambitus) を「言わば或る平等法 (aequalitatis jus)」(I, 3) によって支配していると。 また, 或る箇所で, 鶏がたたかって, 勝った方の鶏が, 敗れた方を見下した鳴声等々をするさまが、勝者の法 (lex victoris) (I, 25) と呼ばれている。そのような 法は、どこにも存在する。従って、また法は、規律 [尺 度,大きさ,限度] (modus) (I,26) とも言われる。 なるほど、これらの「法」は、明らかに、「秩序」である。 しかし,あくまで,事物に内在する相対的秩序であって,

必ずしも、神を、ましてや、神の御言葉を示すような秩 序としての「法」などではない。

ところが、この同じ後にヒッポの司教となる人は、次 のような興味深い表現を用いている。それは、奴隷(servus)にたとえられるところの記憶〔感覚とともに智者ま たはその魂に仕える〕が、智者の魂または理性にたとえ られるところの主人 (dominus) が知恵自体について教え る義務 (officium ... sapientiam ipsam docendi) を, 果たすならば、教える目的や段取りをきちんと按配する (秩序付ける) ためには、この秩序付けを記憶という奴 隷に一時的に任せることがなければ、智者の教えは失な われてしまい、秩序性を欠くことになろうという、アウ グスティヌスの言葉に、リケンティウスをして答えさせ ているところである。これに対するリケンティウスの答 えは、こうである。いわく、「・・・もし智者が、神を常 に注視している (infixus) ならば [秩序付けを記憶とい う奴隷に任せることはしない。あくまで、奴隷(記憶) は、主人に忠実に仕えるのであるが〕・・・このように仕 える場合も、奴隷(記憶、または、感覚)は、「魂、ま たは、理性と異なり] 推理を用いること (ratiocinari) に よってではなくて、かの最高の法 (summalex) すなわ ち,かの最高の秩序 (summus ordo) が命じる (praescribere) ことによって [仕えるの] である。」(II, 7) と。

ここで、「最高の法すなわち最高の秩序(summa illa lege summoque ordine)が命じる」と言われている言葉のうち、一que を「すなわち」と訳した。その理由については、後に触れるとして、まず、「最高の法すなわち最高の秩序が命じる」とはどういうことを意味するのか。明らかに、その言葉は、理性(ratio)または知性(intellectus)が、感覚(sens)や記憶(memomia)よりも高貴な、魂[広義の]の機能であるという秩序性を示すのみならず、また、後者が、前者に忠実に仕えるという従属関係としての秩序をも示している。

それでは、最高の法とは何であろうか。神の御言葉ではないか。では、最高の秩序とは何であろうか。これも神の御言葉ではないか。従って、もしそうであれば、上記の、「魂[広義の]の機能であるという秩序性」なる我々

の表現は、正確には、「魂 [広義の] の機能であるように神によって御言葉を模範として創造されたものであるという秩序性」に変えられ、「前者に忠実に仕えるという従属関係」は、「前者に忠実に仕えるという、神によって御言葉を模範として創造された従属関係」に変えられねばならない。

しかし、最高の法や、最高の秩序が神の御言葉である という論拠はどこにあるか。それは、一que を「すなわち」 と訳したこととも関係を有している。つまり、最高の法 も、最高の秩序も、いずれも神の御言葉であれば、その 意味でこの両者を「すなわち」で結びつけることの正し さが証明される。ところで、アウグスティヌスは、「神の 法自体」(ipsa Dei lex)ということを言う。彼は、これ を、一切が、神的秩序(divinus ordo)のもとに存在する ことを教える「学識 [学問]」(disciplina) だと言う。こ の学識は、智者の、知性の認識による観想 (contemplorari) の対象であるとともに, 生きる上で守るべき (custodire) 対象である。智者が、かかる観想を完全にすればする ほど、また、かかる遵守を忠実にすればするほど、智者 に、よりよき (melius) より崇高な (sublimius) 生きる 術を教える。観想の対象とは、「秩序」に他ならないであ ろう。従って、かの、言わば聖なる学識、すなわち、神 の法自体とは、智者によって、最高度に、理想的に、観 想された場合の秩序の雛型と言えよう。また、守るべき 対象とは、「法」に他ならないであろう。実際、この学識 は、これを知りたいという者が、次の二つの秩序に従う べしと命じると言われる。すなわち、怠惰のような心の 緩みや、名誉や権力への野望、人々から褒めそやされた いという法外な望み等々から離れ去るための、生活の秩 序(ordo vitae)と、前に触れたように、理性に関わる学 問の秩序 (ordo eruditiones) とにである。(II, 25) 従 って、神の法自体も「最高の秩序」に他ならないのであ る。それ故にまた、最高の秩序は、「最高の規範」(summus modus) と呼ばれもするのである(Ⅱ, 14)

ところで、神の法自体たるこの学識は、数の合算 (summa)など確実とは言えないほどの確実さを我々の 所有とするとされる(II, 24)ということは、アウグス ティヌスは、真理自体 (ipsa Veritas)であり、真理の父 たる(Pater Veritatis)(II, 51—52)神を,この「神の法自体」と重ね合わせていることは明らかである。否,正確に言えば、神の法自体は、真理自体たる神の御言葉でなければならない。それ故にこそ、御言葉のうちの、さまざまなrationesが、秩序の根本として、一なる神に包含され得るのである。さもなくば、「神の法自体は、神のもとに確固不動にとどまっている」(II, 25)などとは言われ得ないであろう。従って、「かの筆舌に尽くし難く且つ永遠なる法」(illa ineffabilis et sempiterna lex)(II, 11)も、そのように解さねばならない。以上のように、我々は、かの最高の法と最高の秩序が同じものであると考えざるを得ないのである。何において同じものであるか。然り、御言葉においてである。

ところで,アウグスティヌスは,或る箇所で,「万物の, 最高の法と最高の秩序とにおける一 (unum)」(II, 47) という言葉で、一なる神を示している。このことは、我々 に、単に最高の法と最高の秩序とが同じ神の御言葉であ ることを示唆するのみならず、また、彼が、秩序の根源 を一と考えていることをも示唆している。つまり、多な るもの、すなわち、無秩序は、外見だけであって、言わ ば、常に、見えざる聖なる一性が万物を投網のごとく覆 っているのである。ちょうど、一なる存在そのものたる 神が、存在を投網のごとく投じて外見上多数の存在を表 してみせるが、投網は畳むと一つであるごとくである。 ともかく、この一性が、神の属性としての一性であるこ とは明らかであり、しかも、神の一性を損なうことなく、 この世界の外見的な多なる存在の根拠 (ratio, idea) を同 時に説明することを可能ならしめているのが、御言葉で あることは言うまでもないであろう。

従って、我々が、本稿の冒頭に示した秩序の定義の中の、「これを所有しているならば、我々を、神へとつれていくところのものである。」なる言葉は、秩序を神の御言葉と解し、これを我々の知性が観想する場合を想定したときのみ正確に理解され得ると思われる。もちろん、「秩序とは、これによって、神が造った全てが支配されるところのものである。」という定義の場合は尚更である。理性が学問等を秩序付けるというアウグスティヌスの考えは、第一義的には、まず御言葉としての理性が秩序付け

るという意味に解すべきであろう。理性は、御言葉であるかぎり、秩序そのものである。我々が、問題を提起したごとく、秩序を予め知っているからこそ、学問も理性に秩序付けられて構築される。しかし、秩序を予め知っているということは、とりわけ智者によって観想される御言葉としての最高の秩序を考慮に入れてこそ理解される。何故ならば、御言葉は、学問を構成するさまざまな言葉の源泉であり、さらには、これらの言葉で表され得る全ての被造物の雛型の間に見られる秩序の根源だからである。つまり、御言葉は、御理性として、我々の理性と貫き続いているからである。

しかし、以上に述べてきたことを今一度振り返ってみ て、少なくとも我々に確認できたことは、アウグスティ ヌスには、マルブランシュのように、神の御言葉を、秩 序そのものとする言及はどこにもないということであ る。その上、彼は若い頃の著作では、御言葉ということ を余り口にしない。しかも、彼は、のちの著作で御言葉 について語るときも、御言葉において、被造物が創造さ れたということには言及しても、それが秩序の根源だと か、ましてや、それ自体が秩序そのものであるとどこに も言っていない。あくまで、神自身が、「自然的な全ての ものを秩序付ける者 (ordinator) であり、且つ、創造す る者 (creator) である。」 (Confessiones I, X, 16) と 語られるのである。とはいえ、アウグスティヌスにおい て、最高の法としての秩序が御言葉であるということは、 我々が見てきたごとく、当然の帰結であろう。その意味 で、オラトリオ会士マルブランシュの秩序論は、アウグ スティヌスの秩序論の正しい解釈であり、惑る意味では その正しい発展であるということが出来よう。

しかし、この問題は、神が「自らと永遠を共にする (coaeternus) 御言葉において、(in verbo)、可知的と可 感的被造物、または、霊的と物体的被造物を造って」 (Conf, XII, XX, 29) 言わば、そのまま陳列棚に置いた ままであって、それら被造物相互に、何の秩序も関係も ないままにしておいて、後になって、これを後悔し、に わかに秩序付けた(例えば、人間が、他の生きた被造物 を支配するようにする)と考えるか、或いは、初めから 御言葉において、秩序があり、否、御言葉自身が秩序自 身であり、従って、創造されたばかりの被造物やそれらの振る舞いやそれらの間の関係等にも、不完全ではあるが分与された秩序が存在すると考えるか、いずれにせよ、「創世記」冒頭の聖書解釈に関わってくる。そして、さらには、「ローマ人への手紙」に、語られる、「およそ存在するものは、神によって秩序付けられている。」(quae sunt a Deo ordinatae sunt)(Rm 13、1)の、聖書解釈に関わるのである。

註

- ① ここでは、数の不死性の象徴としてのみならず、恐らく、偽誓者を罰する者としても考えらている。
- ② V, p.201
- ③ Cf, X, p.151

完

L' «ordre» chez Malebranche et chez Saint Augustin

Au sujet de *Sur l'ordre* de Saint Augustin

Yoshisuke Yoda

Selon Malebranche, l'Ordre est les rapports que renferme la substance intelligible du Verbe Divin, ou les rapports de perfection, qui sont entre les idées intelligible que Dieu renferme. En un mot l'Ordre est le Verbe Divin que Dieu aime invinciblement.

Dans Sur l'ordre, une de ses œuvres de jeunesse, Saint Augustin traite le problème suivant : 《L' ordre renferme -t-il tous les biens et tous les maux de la Providence divine?》 Il insiste sur ce que Dieu met toutes ses créatures en ordre <code>[ordinare]</code>. Mais il ne soutient point que l' ordre est le Verbe Divin, encore qu' il ne se serte presque jamais du mot 《le Verbe (divin)》 dans ses œuvres de jeunesse.

Cependant puisque son élève et son porte-parole Licentius dit 《L' ordre est la raison dont Dieu régne tout ce qu' il a fait.》, nous ne pouvons nous empêcher de penser que l' ordre est le Verbe Divin chez Saint Augustin. Car il n' est pas possible que un autre être qui égale Dieu en sa puissance, en son essence et en sa sagesse ne soit point son Verbe, mais un autre être que Dieu même ou son Verbe. Par conséquent nous ne pouvons comprendre cette phrase 《Dieu même est régné par l' ordre》 que quand nous comprenons que l' ordre est le Verbe Divin. Donc cette phrase 《Sapiens est cum Deo》 représente 《Un sage sait toujours contempler des idées dans le Verbe Divin》. En fait, Saint Augustin dit 《Dieu aime l' ordre… l' ordre émane de Dieu et l' ordre est avec Dieu》.

アミアン大聖堂のヘロデ像

----そして典礼劇におけるヘロデ----

水島ヒロミ

はじめに

確かに、大聖堂が今日でも非日常的空間であることに変わりはない。しかし、それが建造された頃の大聖堂は、いわばある種の、多目的空間を包含する巨大建築物として、より多くの機能を担う、非日常的で、しかもより現実的な「場」であったように思われる。今日に至るまで、その「場」に接近する人間に対して、大聖堂の西正面は徐々に大きさを増し、眼前に立ちふさがり、その度ごとに、ある種の揺らぎを人間の心の中に呼び起こしてきた。その動揺を、人は、いわゆる宗教的感動として説明することもあれば、人間の作り出した「技」への賛美へと転換させることもあった。

パリからドーヴァー海峡にむかって列車で約一時間余りの距離にあるアミアンの大聖堂は、ゴシック建築の代表的大聖堂の一つであり、保存状態の良い扉口彫刻が残ることでも知られている。従来、1218年の火災によって焼失したロマネスク聖堂の跡に、1220年、新しい大聖堂の建設が始められ、1233年頃には西正面を含む身廊部分が完成したと推測されていた。これに対し、近年、A. エルランド・ブランダンブールは聖堂建築のための場所の確保や作業の中断などの理由から、西正面の彫像は1236年以前には着手されなかったと推測している。

大聖堂西正面の三個の扉口は三艘のボートの舳先きを 真上から見下ろした時のように奥に向かって後退してい る。この西正面に接近するにつれて、高々2メートルに満たない人間が目にすることのできる範囲は、浮き彫り彫刻の施されたこの扉口の腰壁部分と、彫像のある側柱部分に徐々に狭められていく。さらに近づけば、この石の構築物は、いかに建築物としての有機的統一が図られていようとも、順に読み進んで行かなければならない、または読み解いて行かなければならない様々なモティーフの集合体としての姿を明らかにし始める(図1)。

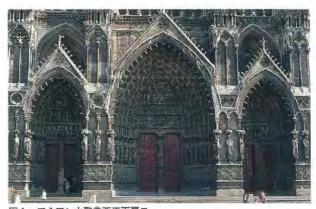


図1 アミアン大聖堂西正面扉口

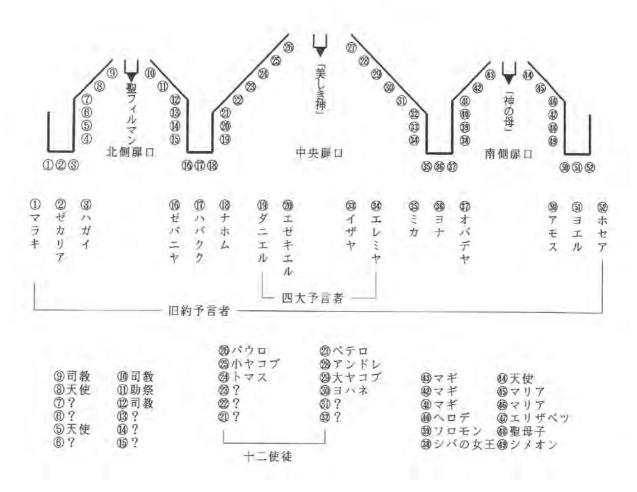
中央扉口の尖頭形壁面〔Tympanum〕にはゴシック聖堂に多い「最後の審判」が表されている。このテーマを中心に、この壁面を囲む重層アーチや扉口側柱には様々なテーマが展開されており、さらに審判者キリストへの仲介者として、北の扉口にはアミアンの初代司教である聖フィルマンに関連するテーマが、南の扉口には聖母マリアに関連するテーマがそれぞれ表されている。

この三個の扉口を水平方向に連続させているのは正面を向いた12の小預言者の彫像である。つまり過去から来たるべき終末までの時間的広がりが中央扉口の4大預言者の彫像と共に示されているということになる。さらに彫像下方の腰壁部分に水平に二層に連続する四葉形壁面のうち、それぞれの預言者の下に位置している箇所では各預言者のテクストに基づく様々な事蹟が刻まれており、預言者の幻視や行ないが示されている(参考図 I)

南の扉口,つまり聖母に当てられた扉口の左右6体ずつ,計12体の彫像は、中央柱の聖母子から向かって左へ、三人の「マギ」、「ヘロデ」「ソロモン」「シバの女王」と続き、向かって右には二体の彫像が一対となってそれぞれが一テーマを表すように、「天使」と「マリア」(=「受胎告知」)、「マリア」と「エリザベツ」(=「マリアのエ

リザベツ訪問」),「聖母子」と「シメオン」(=「神殿奉献」)と続いている(参考図IIと図2,3)。つまりキリスト幼児伝に関連する人物像が立ち並んでいるのである。幼児伝という連続する物語のテーマに関してだけの問題であれば、「ヘロデ」が登場することには何の不思議もないのだが、キリストの敵対者である人物が西正面の人像円柱というかたちで登場している例は、今のところ他に例がない。ヘロデがマギやソロモンと比べて遜色のない彫像として表現されていることに、この扉口を行き交った往時の人々は果して違和感を覚えなかったのだろうか。

〈アミアン大聖堂西正面扉口・彫像配置図〉



<参考図 I >

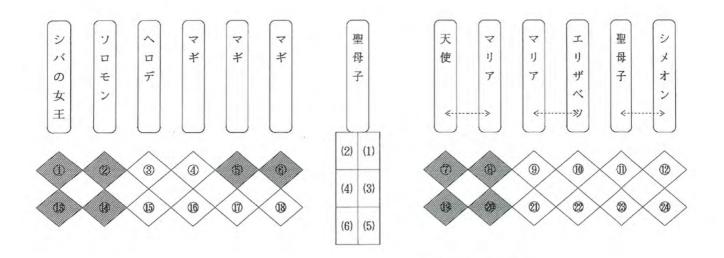


アミアン大聖堂西正面南側扉口・左側



アミアン大聖堂西正面南側扉口・右側

〈南側扉口:側柱彫像・中央柱基台・四葉形壁面の主題〉



①ソロモン王の宴

③幼児虐殺

④ヘロデと律法学者

⑤ミカの予言?

⑥バラームの予言

⑬ソロモン王とシバの女王 (1)アダムの創造

②玉座のソロモン王 ⑭神殿の前で祈るソロモン王 (2)エヴァの創造

(5)船の焼却を命じるヘロデ

⑥船の焼却

⑪船上のマギ

®眠るマギへのお告げ

(3)禁断の木の実

(4)原罪

(5)追放

(6)アダムとエヴァの ⑫偶像の墜落

⑦切り出された石

⑧ギデオンの羊毛

⑨ザカリアへのお告げ

: 旧約主題

⑪エジプト逃避

⑩燃ゆる芝

20アロンの杖

②ヨハネの誕生

⑩口のきけないザカリヤ 203ハネの名を記すザカヤ

◎学者とキリスト

②ナザレへの帰還

〈参考図II〉

労働

I 典礼劇について

M. R. リッカードは、この「ヘロデ」の顔に現われた表情から、中世の大聖堂内部で行われていた典礼劇での「ヘロデ」役の変化に着目し、これによってアミアン大聖堂の「ヘロデ」についての説明を試みている。

図像と宗教劇との間の距離を近づけることは、片方がもう一方の着想を得る際の唯一の源泉であるというような、限定された厳密な影響関係を考えるのでなければ、このような彫像をめぐって私たちが抱いてきた空間概念に、ある種の膨らみと弾力を与えてくれるだろう。 教会という建物は、「演技空間」を内包するいわば視覚的な祭儀の場、すなわち教会の祝祭日には彼らにとっての歴史上の出来事を再現する場でもあったからである。

本来、ミサの内的な意味自体が、可視的に表現される事を要求していたためだろう。キリスト教の礼拝には行列、歌、象徴的身振り、祭服といった再現的要素が強く関与している。K. ヤングやO. B. ハーディソンによれば、メッツのアマラリウス[Amalarius (780?—850)] 以来、教会堂はある種の劇場であるという考え方が徐々に形作られていったという。例えば、オータンのホノリウス [Honorius Augustodunensis] が1100年頃に著した「霊魂の宝玉Gemma animae」での次の一節がその例証として挙げられている。

「劇場において悲劇を詠じた人々が、観客の前に身振りで相手役の動きを表したことは知られている。それと同じように、私たちの悲劇の役者(すなわちミサの執行者)は教会の劇場においてキリスト教徒の前で彼の身振りによってキリストの闘争を再現し、彼の贖いの勝利を彼らに教える。それゆえ、ミサの執行者がOrateと言うとき、彼は、私たちのために苦悩の中におかれ、キリストの弟子たちに祈るよう命じたキリストを表わしている。Secretaの沈黙によって、彼は、声なく犠牲にされてゆく子羊の如きキリストを表わしている。彼の手を拡げることによって、彼は十字架上で手を拡げているキリストを再現する。彼は、序唱によっ

て十字架に架けられたキリストの叫びを表現する。というのは彼は10の詩篇を、つまり Deus meus respice から In manus tuas commendo spiritum meumまでを歌って死んだのであるから。ミサ典文の密唱を通して彼は聖土曜日の沈黙を暗示する。Paxと平和の抱擁によって彼は復活の後に与えられた平安と喜びの享受を再現する。供儀が完了すると平安と聖体はミサ執行者から会衆に与えられる。これは、我々の告発者が我々の擁護者によって闘争の中で打ち砕かれた後、平安が審判者によって会衆に告げられ、彼らが祝宴に招かれたからである。そして Ite missa estによって彼らは歓喜と共に家へ帰るよう命じられる。彼らはDeogratiasと大声をあげながら歓喜の家にもどる。」

ミサが執り行われる度に、キリストによる贖罪が、視覚的聴覚的要素を備えたドラマによって繰り返されていたのである。しかも、これは、農耕暦と密接に結びついた、キリストの過去の出来事を記念する各祝祭日において拡大していく傾向をもっていた。ミサの式文のうち、聖書からその詩句が採られ、メロディーが付けられた入祭唱や奉献唱は、復活祭や降誕祭の主日といったそれぞれの祝祭日に合わせて入れ換えられ、さらに、いわば「対話形式の台詞」による典礼音楽劇がミサの枠外へ移されて、各祝祭日の重要な部分を占めるようになっていくのである。

Ⅱ 「マギの礼拝」劇

記録された文書の年代と初演された年代が必ずしも一致しないというやっかいな可能性を留保した上で、K.ヤングの記述に基づいて「マギの礼拝」劇の展開を見ていくと、他の典礼劇とも共通するある傾向が明らかになってくる。年代は明らかではないが、ブザンソンに残る記録によれば、クリスマスから12日後の1月6日、公現の主日(エピファニィ)のミサにおいて、福音書が読み上げられる前に、色とりどりのamictus、alba、paratus、stola、tunicaに身をつつみ、cappaとcapellusと王冠を被った三人の王たちがまず列を作って現れる。彼らは聖

母マリアの祭壇の前で四連の詩句を吟じ、聖母の祭壇から説教壇へ向かう。さらにこの後、王の扮装に身をやつしたマギ役の三人の聖職者は、聖歌の歌い手たちと、マタイ伝第2章1節―12節のテキスト部分を交互に歌い上げていく。

たとえば、ある箇所では次のように行われる。

聖歌者たち:・・・わが民イスラエルを牧せん(6節 終わり)

王1:「ここでヘロデ密に博士たちを招きて星の現れ し時を詳細にし」(7節)

王2:「彼らをベツレヘムに遣わさんとして言う」

王3:「『往きて幼児のことを細にたづね, 之にあはば 我に告げよ。』」

聖歌者たち:「我も往きて拝せん」(8節)®

しかし、これでは K. ヤングの指摘する通り、福音書では本来へロデに属する台詞が、マギに振り当てられることになる。

ルーアンの「三王の儀式 (Officium Regum Trium)」ではこの点はどうなっているのだろうか。エピファニィの日の第三課の後、ミサに先立ち上級の聖職者三名が、それぞれ王の扮装で教会の三箇所から、祭壇の前に集まる。それぞれの名前はプラカード(?)に書き記され、三人のマギが区別されるようになっている。

三人のマギのうち、中央の一人が東から現れ、彼の杖で星を指し大声で歌う。

「この星はひときわ明るく輝いている。」

二番目のマギは右から答える。

「王の中の王がお生れになったと知らせている。」

三番目のマギが左から言う。

「彼の到来を預言者たちは古より告げていた。」 そしてマギは祭壇の前で互いに抱擁し合って挨拶し、 共に歌う。

> 「行こう、そして尋ねよう、彼への贈り物、金と乳 香と没薬とを捧げて。」

これが終了した後、聖歌者が応唱を始めるように。

東方から来る(マギはイエルサレムに至る、尋ね、 探しながら、生まれた方は何処に? 私たちはあの 星を見、主を拝すべくやって来た。)

さらに行列を進めるように。

(イエスはヘロデ王の時, ユダヤのベツレヘムに) 生まれた。

(見よ,マギは東方から来て言う,何処に在すか。 と)

そこで他の応唱が必要ならばこう続けるように。

彼はマギに尋ねた、(生まれた王の如何なる徴を見たか?大いなる光を放つ星の、その輝きは世界を照らしている、それ故我らは知り、主を拝みに来ている。・・・)

この例では、マギに扮する聖職者にその役に相応しい 台詞が割り当てられている。しかしながら少なくともこ の箇所では、マギ以外の個別の登場人物については指定 がない。つまり、ヘロデの台詞は聖歌者によって歌われ るのであって、ヘロデ役の人物は登場しない。

ところが、上記ルーアン本と多くの点で共通するヌヴェール大聖堂の例では、ヘロデがRex [王] として登場し、マギはMagiと表記され、ヘロデには2個の台詞が用意されている。ヘロデ役の人物が

「いかなる徴によって王の誕生せしを知るや? その王の治めるを信ずるならば, 我らに告げよ。」

と述べると、マギ役の人物は、

「東方で星がひときわ輝き, その誕生はその故に知られた。」

と答え、さらにヘロデ役の人物はこう述べることになっている。

「『往きて幼児のことを細にたづね, 之にあはぼ我に 告げよ。』 『 ここで、ヘロデはついに発話者となった。 典礼音楽劇 は次にドラマとしてのストーリー性と登場人物の性格への関心を示し始める。

例えばストーリーとしての一貫性への関心は、上記の 台詞にも向けられた。多くの写本で見られるのはむしろ 次のような台詞構成である。

ヘロデからマギへ:

「いかなる徴によって王の誕生せしを知るや?」 マギ:

「東方で星がひときわ輝き、その誕生はその故に知られた。」

ヘロデ:

「その王の治めるを信ずるならば, 我らに告げよ。」 マギ:

「その王が治めると明らかにしながら, 我らは遠路 はるばる神秘の贈り物を携え,かれを拝しに来てい る。三種の贈り物と共に三位一体の主に敬意を表し て。」

彼らは贈り物を示すように。最初のマギがこう言うように。

「金によって王が(示される)」

二番目は:

「乳香によって神が」

三番目は:

「没薬によってその死すべきが」

これは11世紀のコンピエーニュ本からの抜粋である。 この前後にヘロデの使者とマギ,また律法学者とヘロデの対話が用意されており,登場人物も増え,コンピエーニュ本では一段とストーリー性が増していることが分かる。前述の「『往きて幼児のことを細にたづね,之にあはば我に告げよ』」の台詞は律法学者とヘロデの対話の後に置かれている。

このようなストーリーの展開と関連して、ヘロデに与えられた性格は七大悪徳の一つ、憤怒だった。しかしこれによって典礼劇は後に大きなジレンマと直面せざるを得なくなる。憤怒を表現することが典礼劇にそぐわない

情況を生み出したということらしい。

Ⅲ 浮上した脇役―ヘロデ

マタイ伝によれば、確かに、マギがヘロデの許に戻らず帰国したことを知ると、『ここにヘロデ、博士たちに賺されたりと悟りて甚しく憤ほり・・・』(16節) 二歳以下の幼児虐殺を命じるのであるが、それ以前の『ユダヤ人の王とて生まれ給へる者は何処に在すか・・・』というマギの問いに対して、ヘロデは『これを聞きで悩みまどふ』(3節) にすぎない。

モンペリエの「星の儀式 Officium Stellae」では、既に引用したコンピエーニュ本の台詞と同じ台詞の後に続いて、やはり祭司長や律法学者らが登場し、ヘロデの問いに答えることになっている。

王は:

「汝ら, 律法学者よ, 問われている故, このおさな子について何事か書物に書かれているかどうか, 言え。」

律法学者らは彼に:

「我らは預言書の中に、王よ、キリストはダヴィデ の都市、ベツレヘムにて生まれるとあるを見る。 預言者はこのように預言している。」

このあと、聖歌隊が言うように:

「ベツレヘム、最も小さきものにあらず。」 終わりまで。これを聞いてヘロデは預言の書を怒って 投げ捨てるように。次いでマギにこう言うように:

「『往きて幼児のことを細にたづね, 之にあはば我に告げよ。我も往きて拝せん』

ヘロデ役の人物は、預言の書を投げ捨てることによって、ヘロデの怒りをさらに印象づけるよう指示されている。このような指示は今までに取り上げた例では見られなかった。

ベルギー、ビルセンの修道院に由来する12世紀の写本では、マギとヘロデとの間の緊張感がさらに高まるようなストーリーの展開が見られる。ここで取り上げている

箇所でみれば、「その王の治めるを信ずるならば、我らに告げよ。」というヘロデは、怒りで興奮し、預言の書の代わりに剣を投げ落とすのであり、また、「没薬によってその死すべきが」と聞かされるとマギを投獄するよう命じることになっている。その上このビルセン本では、「『往きて幼児のことを細にたづね、之にあはば我に告げよ。我も往きて拝せん』」と命じる前にマギへの尋問が用意されており、ヘロデが三人のマギー人一人に対して、こん棒をちらつかせながら順に「おまえは一体どこから来たのか」と問うのである。

へロデの性格は、その好ましからぬ振る舞いによって 一層明確にされている。おそらく、見物する人々の眼に は、演じられているヘロデが単なるキリストの敵対者に とどまらず、居丈高な世俗の王として、一種のおかしみ を誘いつつ、より現実的な人物に映ったことだろう。

ヘロデという役柄がマギ劇において浮上してきたその 証左として、台詞や朱書き以外に既に指摘されているの は、サン・ブノワ・シュール・ロワール本のマギ劇のタ イトルである。"Ordo ad representandum Herodem" つまり「マギ劇」でも「星の儀式」でもなく、「ヘロデ上 演の次第」となっているのである。

IV アミアン大聖堂のヘロデ像

図4の彫像自体は、確かに眉をつり上げ、眉間にしわを寄せ、王冠を被り、王笏を手にしているが、ヘロデと限定出来るような特別な持ち物を持たない。それが明らかにヘロデであると考えられるとすれば、旧約預言者の場合同様、四葉形壁面の浮き彫りに表わされた主題との対比によってであろう。 (参考図II)

少なくとも南扉口の向かって右側では、彫像は一対をなし、それぞれが一テーマを表すことは既に述べた。左側の場合、旧約世界に属する「ソロモン」と「シバの女王」の組み合わせは、ひとつには「マギの礼拝」の予型と見倣し得る。 ヘロデとマギの4体の彫像を見ると、ヘロデの横に位置するマギは、顔をヘロデの方へ向けている。それに対して、ヘロデと他の2人の視線は中央柱の聖母子に向けられている。ヘロデの視線が聖母子に向け



図 4 アミアン大聖堂・「ヘロデ」

られているとはいえ、マギと対話する王と言えば、マタイ伝にその根拠を見い出すことの出来るヘロデしかいない。しかも、その足元の四葉形壁面には、上段に「幼児虐殺」が、下段に「船の焼却を命じるヘロデ」が表されており、ヘロデの隣に位置するマギの下の四葉形壁面には、上段に「律法学者にキリストの誕生地を尋ねるヘロデ」下段に「船の焼却」が表されている。このような四葉形壁面における、ヘロデ関連の物語場面の多さは、M. R. リッカードの述べる通り、やはり典礼劇との関連において説明されるものなのだろうが。確かに、ヘロデヘの関心が増しているという点では両者は共通する。



図 5 アミアン大聖堂西正面南側扉口 参考図IIの①-④と③-⑥

しかし、この扉口でヘロデの彫像に典礼劇でのヘロデを投影するとことが可能であるとすれば、それはあくまでヘロデ像自体の形態上の特性からではないだろうし、一例えばヘロデは典礼劇に見られるように座っているわけでも、予言書を投げ出しているわけでも、また、剣を振り回しているわけでもない一、さらに厳しい顔をしているというような、むしろ観者の直観性に依存する理由からでもないように思われる。もっとも、モデリングや衣襞の表現に固さがあるとはいえ、このヘロデ像が何らかのイリュージョンを誘発するとしても不思議ではない。しかし、このヘロデ像の存在が典礼劇によって説明されるとすれば、それはヘロデ像のその配置場所に大いに関係している。

迂遠な話であるが、キリスト教がその教義の確立に迫られた時、旧約聖書を如何に新約に対比させて読み解くかが大きな課題であった。当然解釈上の方法としての「対比」や「組み合わせ」は絵文字として機能していた視覚芸術に持ち込まれた。モニュメンタルな建造物や小規模の表現媒体自体の、物質としての様々な制約と折り合いながら、図像の様々な配置は、その都度新しいコンテクストを作り出してきた。その背後にはそれを根拠づける様々な、しかも年代が下ればさらに膨大な量となるテクストと視覚的な実例が蓄積されていくのである。図像配置を論じる難しさはここにある。

南側扉口の中央柱には聖母子が置かれている。北側扉口には聖フィルマンの像が、そして中央扉口にはいわゆる「美しき神」の像が置かれている。つまりそれぞれの扉口の中央柱には各扉口に振り当てられたテーマの中心人物が表されている。南側扉口の場合、この聖母子は扉口の左右の彫像との組み合わせによって、キリスト幼児伝というコンテクストの中に読み込まれる可能性を示す一方で、中央柱の基台部分に表された原罪に関する6場面との対比において、キリストの贖罪を暗示する。さらには上方の尖頭形壁面に表されたマリア伝のテーマと連繫して「神の母」としての性格を明らかにする(図6)。

このような「対比」や「組み合わせ」は、扉口左右の 彫像に関しても、テーマを読み取る上での重要な鍵となっている。扉口右側の彫像は既に述べたように二体ずつ



図6 アミアン大聖堂西正面南側扉口・尖頭形壁面

の組み合わせによって三テーマを表している。一方,扉 口左側では,「マギの礼拝」は扉口左側のマギの彫像と 中央柱の聖母子像によって表されている。三人のマギと 聖母子の彫像によって読み取られるべき「マギの礼拝」 は,ここではヘロデの参加と,既に述べたマギの視線の 方向によって,扉口右側同様,二体ごとの彫像の組み合 わせに組み替えて読み取られる可能性を示している。つ まり,マギを二度読み取りながら,「ヘロデの前のマギ」 から「マギの礼拝」へ,キリスト幼児伝としての物語の 連続を見いだすことが,観者の手に委ねられていると言 えるだろう。

「マギの礼拝」という図像は、ヘロデに関する図像に 比べ、はるかに多義的な図像であり、教会内部のアプス や、西正面の半円形壁面の中心テーマとしてしばしば用 いられてきた。聖母子を礼拝する異教の王という構図は、 キリスト讃美のプロパガンダとしては有効な図像だった のだろう。インパクトの強いこのマギのテーマに、ヘロ デ像が側柱の彫像という形で関与するとすれば、それ相 応の何らかのテクストがあったとしても不思議はないと 思われる。その意味で、典礼劇においてヘロデ役の比重 が増していった事実は看過し難い。ただ既に述べたよう な典礼劇、もしくは宗教劇が、アミアンの場合どう演じ られていたか、この肝心な点に関しては現在のところ明 らかではない。 ① W. Sauerländer, Gothic Sculpture in France, 1140-1270 (trans., New York 1972), esp. pp. 460-3; A. Erlande-Brandenburg, "La façade de la cathédrale d'Amiens," Bulletin monumental, 135 (1977), pp. 253-93, esp. p. 284; M. R. Rickard, "The Iconography of the Virgin Portal at Amiens," Gesta, (1983), pp. 147-157, esp. p. 147. 修復に関しては次の論文を参照。

Luu-Van-Hoa-Richard, "Les sculptures des portails de la cathédrale d'Amiens et leur restauration", *Bulletin trimestriel de la société des Antiquaires de Picardie* XLIX (1961-2) p.21-35.

- ② フランス・ゴシック建築のファサードについては、木俣元ー「ペーター・クルマンによるランス大聖堂西正面クロノロジー」 『美学・美術史研究論集』第8号 1990 pp.137-162 特に pp. 146-7
- 3 A. Katzenellenbogen, "The Prophets of the West Facade of the Cathedral of Amines," Gazette des Beaux-Arts, (1952), pp.240-61
- ④ M. R. Rickard, op. cit., p. 151 ヘロデの表情は、扉口中央 柱附近から見上げないと、よくわからない。
- ⑤ 図像と宗教劇の関連については以下を参照。E. Mâle, L'art religieux du XIIe siècle en France, 7 ed. (Paris, 1966), pp.126-150; idem, "Les Rois Mages et le drame liturgie," Gazette des Beaux-Arts, (1910), pp. 261-70. 教会の外に出た「マギの礼拝」の山車行列についても言及している。K. M. Swoboda, "Die romanische Epiphaniezyklus in Lambach und das lateinische Magierspiel," Festschrift für J. Schlosser, (Vienna 1927), pp. 82-87; A. Watson, The Early Iconography of the Tree of Jesse, (London 1934), pp. 9-36; O. Pächt, The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth Century, (Oxford 1962), esp. pp. 33ff; M. A. Skey, "The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and the Visual Arts," Comparative Drama, XVII, (1983) pp. 55-78
- (6) K. Young, The Drama of the Medieval Church, vol. i, (Oxford, 1933), p.83; O. B. Hardison Jr., Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages, (Baltimore, 1965; paper ed. 1969), p. 39.
- The Migne P. L. CLXXII, col. 570, Lib. I cap. LXXXIII De tragoediis: "Sciendum quod hi qui tragoedias in theatris recitabant, actus pugnantium gestibus populo repraesentabant. Sic tragicus noster pugnam Christi populo Christiano in theatro Ecclesiae gestibus suis repraesentat, eique victoriam redemptionis suae inculcat. Itaque cum presbyter Orate dicit, Christium pro nobis in agonia positum exprimit, cum apostolos orare monuit. Per secretum silentium, significat Christum velut agnum sine voce ad victimam ductum. Per manuum expansionem, designat Christi in cruce extensionem. Per cantum praefationis, exprimit clamorem Christi in cruce pendentis. Decem nam-

que psalmos, scilicet a *Deus meus respice* usque *In manus tuas commendo spiritum meum* cantavit, et sic exspiravit. Per Canonis secretum innuit Sabbati silentium. Per pacem, et communicationem designat pacem datam post Christi resurrectionem et gaudii communicationem. Confecto sacramento, pax et communio populo a sacerdote datur, quia accusatore nostro ab agonotheta nostro per duellum prostrato, pax a judice populo denuntiatur, ad convivium invitatur. Deinde ad propria redire cum gaudio per *Ite missa est* imperatur. Qui gratiat Deo jubilat et gaudens domum remeat."

拙訳は O. B. ハーディソンの英訳に基づく。O. B. Hardison Jr., op. cit., p. 39-40.

K. Young, op. cit., vol. ii, pp. 37-40, "In Missa, ante euangelium, fit processio Trium Regum, qui induuntur amictis, albis, paratis, stolis, et tunicis colore differentibus.

Apponuntur etiam humeris cappae, dantur capelli cum coronis, et vnicuique famuli, qui deferant phialas...

Cantores: Qui regat populum meum Israel

- 1. Rex: Tune Herodes, clam vocatis Magis, diligenter ab eis didicit tempus stellae quae apparuit eis.
- 2. Rex: Et mittens illos in Bethlehem, dixit.
- 3. Rex: Ite et interrogate diligenter de puero; et cum inueneritis, renunciate mihi.

Cantores: Vt et ego veniens adorem eum."

- 9 ibid., p. 42
- ⑩ ibid., pp. 43-44, 14世紀の写本, Rouen, Bibl. de la Ville, MS 384 より, "Die Epyphanie, Tercia cantata, tres de maiori sede more Regum induti et debent esse scripti in tabula ex tribus ante altare conueniant ...

Ex tribus Regibus medius ab oriente ueniens, Stellam cum baculo ostendens, dicat alte :

Stella fulgore nimio < rutilat>.

Secundus Rex a dextra parte respondeat:

Que regem regum < natum demonstrat>.

Tercius Rex a sinistra parte dicat :

Quem venturum olim < prophetiae signauerant>.

Tune Magi ante altare sese osculentur, et simul cantent :

Eamus ergo et inquiramus <eum, offerentes ei munera : aurum, thus, et mirram>.

Hoc finito, cantor incipiat responsorium:

Magi ueniunt <ab oriente, Ierosolymam quaerentes, et dicentes: Ubi est qui natus est, cujus stellam vidimus, et venimus adorare Dominum>.

Et moueat processio. Versus:

Cum natus <esset Jesus in Bethlehem Judae in diebus Herodis regis, ecce Magi ab oriente venerunt Ierosolymam dicentes. Ubi est>.

Sequatur aliud responsorium, si necesse fuerit:

Interrogabat Magos < Herodes : Quod signum vidistis

super natum Regem? Stellam magnam fulgentem, cujus splendor illuminat mundum ; et nos cognovimus et venimus adorare Dominum ...>

訳にあたっては、J. Q. Adams, *Chief Pre-Shakespearean Dramas*, (Boston, 1924), pp.28-31を参照した。尚,本文中の()と註の< >内は、K. ヤングが他の写本から推測される台詞によって補った部分である。

- ① K. Young, op. cit., vol. ii, pp. 50-51, 11世紀の写本, Paris, Bibl. Mazarine, MS 1708より,
 - ...Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis? Si illum regnare creditis, dicite nobis.
 - ...Illum natum esse didicimus in oriente stella monstr <an> te.
 - ...Ite et puero diligenter inuestigate, / Et inuentum redeuntes michi renuntiate.
- ⑫ ibid., p.54, 11 世紀の写本, Paris, Bibl. Nat., MS lat. 16819より.

 $\label{eq:Regen} \textit{Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis?}$ Magi:

 ${\it Illum\ natum\ esse\ didicimus\ in\ oriente\ stella\ monstrante}.$ Rex:

Si illum regnare creditis, dicite michi.

Magi:

Hunc regnare fatentes, cum misticis muneribus de terra longinqua adorare uenimus, trinum Deum uenerantes tribus in muneribus.

Primvs:

Auro regem.

Secvndus:

Ture sacerdotem.

Tertivs:

Mirra mortalem.

同じ台詞は, Madrid, Biblioteca Nacional, MS 289; London, B. L. Add. MS 23922; Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine, MS H. 304 などに見られる。

- (3) グリン・ウィッカム,「中世演劇の社会史」筑摩書房 1990 年,特にpp.14-76 参照。
- ⑭ K. Young, op. cit., vol. ii, p.70, 上記モンペリエの写本より, Quibus Rex:

O uos scribe, interrogati dicite si quid de hoc puero scriptum uideretis in libro.

Huic scribe:

Vidimus, Domine, in prophetarum lineis nasci Christum in Bethleem, ciuitate Dauid, propheta sic uaticinante.

Quo finito, chorus dicat:

Bethleem, non es minima.

Vsque in finem. Quo audito, Herodes prospiciens in libro prophetie iratus proiciat. Deinde dicat Magis:

Ite et de puero deligenter inuestigate. / Et inuento, redeuntes mihi renunciate, Ut et ego / ueniens adorem

eum.

- - ... Ira tumens gladios sternens <Rex> ista <red> undat ...
 - ... Rex, his auditis, iubet hos in carcere trvdi ...
 - ... < Primo > Regi cantet rex fuste minando :

Tu michi responde stans primus in or < dine, fare> :

Tu, ergo, vnde es?

Magus:

Tarsensis regio me rege nitet Zoroastro.

<Rex> :

Tu alter, vunde es?

Magus:

Me metvunt Arabes, mihi parent vsque fideles.

<Rev

Tu tercius, unde es?>

Magus:

Inpero Caldeis dominans rex omnibus illis.

また,カルミナ・ブラーナにおけるヘロデも尊大である。cf.「カルミナ・ブラーナ」筑摩書房1990年,pp.296-320の「降誕祭劇」

- ⑯ K. Young, op. cit., vol. ii, pp.84-89, Orléans, Bibl. de la Ville, MS 201 写本。
- むらに、このヘロデ像の真下にある迫持受飾りには、油の風呂に漬けられるヘロデの姿が表されている。ヤコブス・デ・ヴォラギネ「黄金伝説」I、人文書院1979年、p.154; E. Mêle、*The Gothic Image*、(trans. New York. 1972) p. 216参照。
- ® 「ソロモン」と「シバの女王」に関しては、M. R. Rickard, op. cit., p. 153; A. Chastel, "La rencontre de Salomon et la reine de Saba dans l'iconographie médievale," *Gazette des Beaux-Arts*, (1949), pp. 99-114
- ⑨ M. R. Rickard, op. cit., p. 151; 「黄金伝説」, 前掲書p.152
- ② K. Young, op. cit., vol. ii, p. 88, ヘロデとその息子は出発 したマギの背後で剣を手に威嚇する。

Qua uisa, Herodes et Filius minentur cum gladiis.

② 南扉口の尖頭形壁面に三層にわたって展開されているテーマは、契約の櫃とモーゼ、アーロンを含む旧約人物(下段)、「聖母の死」と「被昇天」(中段)、「聖母の戴冠」(上段)であり、三層の重層アーチに刻まれているのは、天使とエッサイの木である。

※参考図の作成には、M. Crampon, La cathédrale d'Amiens, (Amiens, 1987) と、A. Katzenellenbogen, op. cit. を参照した。もともとは、G. Durand, Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens. 3 vols, (1901-3) のうちのvol. Iに基づく。

1991. 6

カラヴァッジオ

その冒瀆と神聖の原風景より

矢 野 正 治



図(2) 「キリストの埋葬」 1604 300cm×203cm 油彩 <LA DEPOSIZIONE NEL, SEPOLCRO> Pinacoteca, Citta del Vaticano

10月2日(金) メッシーナにて

12 Ottobre 1990 (金) 晴 パレルモ発 午前8 時30分地中海に沿って2両連結の旧式のディゼルカーは、メッシーナに向かって走り出した。

空席の目立つ車両は乗客も少なく、列車は小さな駅をいくつか通過した。シチリアではこの時季、まだ海で泳いでいる人もいる。なだらかな山や丘、小さな村や教会、果樹園や畑の中を遊園地の汽車のように、のんびりと走りながら3時間ほどかかりメッシーナに到着。 駅前の案内所の勧めで近くの二星の安ホテルに落ち着く。そして少し静養、バールで軽食、駅前よりバスにて海岸近くの州立美術館に行く。めざすはカラヴァッジオの大作二点。

ここの美術館はこの地で活躍した作家の中世より近世までの作品が多く展示されているが、近年度び重なる地震で破損したものや、補修中のものがあるようだ。奥の暗い一室に、500号の「ラザロの甦り」と「羊飼いの礼拝」は、無言のまま時間を超え、遠い東洋から旅してきたひとりの画家の目に異様に輝いて見えた。「ラザロの甦り」は、暗い画面の左方より強い逆光線が、画面の効果を引き立て、指さすイエスの姿態が生々しく象徴的に浮かびあがる。その戦慄・・・・これはカラヴァッジオの絶筆に近い最後の作品であろうか。それにしてもまるで地下墳墓のように、全んど闇の空間と、この聖書のドラマを劇的に描き上げた描写力の凄味。私は旅の疲れも忘

れ、だれも居ない美術館の一室で、このドラマチックな 主題を感得しようと時間を過ごしていた。再びカラヴァ ッジオに巡りあうことが出来た。・・・・・

これは私の昨年大阪芸術大学海外研修中に於ける, イタリア, シチリアでの日記の一ページである。

17世紀最大の天オカラヴァッジオ。

近年まで悪意に充ちた評価が定まらず、彼に対する全ゆる誤謬が沈殿して、今日カラヴァッジオの絵画は再び 私達の前に甦ってきた。

私は当時のカラヴァッジオの逃亡のコースと同じ路を イタリア鉄道で逆行しながら、旅をしていた。これと同 じ海、同じ風景の中を1609年、カラヴァッジオもメッシ ーナからパレルモに向かい逃走していたのであった。



図(1) 「ラザロの甦り」 1609 381cm×274cm 油彩 <LA RESURREZIONE DI LAZZARO> Museo Nazionale, Messina

巡礼 光と影のドラマ

1989年、京都国立近代美術館に於いて、ヴァチカン美術館展に出品されたカラヴァッジオの「キリストの埋葬」と、私の出会いは運命的であった。その衝撃と感動は生涯忘れることは出来ないだろう。

私はかねてからこの異端の画家、カラヴァッジオは画 集や映画で興味を持ちながら、実作に接する機会がなく 時間が過ぎていた。以前から昨今の現代美術の内容の空 虚な作品を周囲に見て、そのパターン化した軽薄なるおびただしい作品。偽装されたポストモダンの氾濫、概念だけの実体のない不毛の物体、美術ジャーナリズムが生み出す一過性の空虚な行為。これらに私は以前から疑問を持っていた。このような心理状態の私の内部にこの「キリストの埋葬」の与えるインパクトは、私の作画態度を一変させることになった。それは、リアリズムの極限を超越した、言い知れぬ表現の重さと衝動が、私の内部を激しく変化させて、過去を断絶させてしまった。

私のレアリズムは、このカラヴァッジオの光と影のドラマが動機となって、更にのめり込んでいった。この目で、カラヴァッジオを確かめたい。聖地巡礼のような気持ちで、イタリアに出発した。

ここで少し謎めいたカラヴァッジオの生涯について記録をみて見よう。

ミケランジェロ メリージ カラヴァッジオ (Miccelangero Merisi Da Caravaggio 1573~1610)

私達は、あの有名なダビデ像や、システィーナ礼拝堂の天井画で有名な、ルネッサンスの巨匠ミケランジェロは知っている。これより少し遅れ、同名のミラノの近郊のカラヴァッジオ村に生まれ、たった38才の若さで、生を終えた画家カラヴァッジオ。

現在残っている数少ない作品から、レンブラントや、 ルーベンス、オランダ北部の絵画に[カラヴァッジオ様式]という決定的な影響を与えたバロック絵画の先駆者 であった。

当時,調和のとれたルネッサンス美学が衰退しはじめ, ルネッサンス芸術は確かに品位のある優美な理想化され た芸術で,一つの最高点に達したと解釈出来るが,同時 に形骸化した絵空事の技術の到達点にも達していたと思 う。

この時代は神聖化されたルネッサンス美術も、斜陽の時代をむかえていた。この新しいマニエリズムの時代に、突然彗星のように現れ、生々しい肉体を持ったキリストやマリア、よごれた農夫のようなヨゼフなどの登場人物が、現実の底辺の肉声の叫びのなかより、突出して現れたのであった。真に近代を予感した現実主義的な画家であった。画面からその鬼々迫る迫真的で、キャロス

クーロの劇的な光線や構成は、従来の絵画を革新させる ものだった。

その短い生涯は暴力事件や殺人事件までおかし、血なまぐさいスキャンダルに充ちている。カラヴァッジオがその感動的な宗教絵画の傑作を次々生み出しながら、実人生に於いては放蕩や事件の数々の落差を起こし、波瀾に充ちたものだった。

それ等の絵は、暗い教会の電灯のない時代に、蠟燭の神秘的な光明のなかで、アルビノーニやコレルリの音楽が、天使の声のように流れる雰囲気のなかで、カラヴァッジオの画面が異様な現実感を出して甦り、礼拝者に聖なる宗教的感動を与えたに違いない。

ローマに遊学時のルーベンスもカラヴァッジオの「キリストの埋葬」を模写している。同時代の画家にこのカラヴァッジオの戦慄的な画面は、決定的な影響を与え、スペインのリベラ、フランスのラートウル等のローマに遊学中の若い芸術家を激しく鼓舞していたのであった。カラヴァッジオの「光と闇」のなかより象徴的に、舞台照明のようにドラマチックに光を浮かび上がらせた数々の感動的な画面が残されている。

しかし何故カラヴァッジオはあれほど私生活に於いて, 反逆的な生き方をしたのだろうか。当時の文化の中心地ローマで画家として有数のパトロンにめぐまれ, 歴史に残る名作を残しながら。

その生涯に幾度も暴力沙汰をおこし、重傷し、警察に告訴され、投獄、脱獄、そして殺人犯として逃走、当時のローマ警察には13件の事件が書き残されている。しかも異常な愛欲と情念をもち、気性は激しく断罪の美を求め孤独であった。それでも流浪の先々で、カラヴァッジオの名声は既に広がり、次々と各地の教会や貴族達から作品の依頼をされ、その逃亡の足どりを証明するように、南イタリアには点々と各地の美術館や教会に、作品が残されている。

カラヴァッジオは、殺人犯としてローマから逃亡、ナボリを経て地中海に浮かぶフランス領のマルタ島まで逃走。マルタ島のバレッタの大聖堂の祭壇に大作を残しながら、そこでも事件を起こし投獄、そして脱獄してシチリアに逃げ、各地で名作を残し、再びローマをめざしナ

ポリ近くの海辺で熱病の為悲惨な人生に幕をとじる。

私はもっとこの謎めいた画家を知りたいという好奇心を生んだ。私は丁度、南イタリアとシチリアのギリシア 遣跡を求めて、スケッチや調査と共に、このカラヴァッジオを巡礼のように各地の美術館に、彼の作品を求めて この目で確かめようと旅に出た。



図(3) 「聖ペテロの礫刑」 1600 229cm×177cm 油彩 <LA CROCIFISSIONE DI SAN PIETRO> Santa Maria del Poporo, Roma

逃亡と放浪のシチリア

中世のままの石畳, 乾いた古壁の家, 迷路のような階段, 小さい城壁の町タオルミーナ。ここのギリシア劇場 遺跡は, コバルトブルーのイオニア海を背景に, 気の遠くなるような時間に耐えている。

私はこの遺跡のドローイングに数日をかけていた。この街より近いシラクーサのサンタルチア教会のカラヴァッジオの大作「聖女ルチアの埋葬」を一目見るのに、ボローニアよりはるばるやってきたのであった。旅の途中の僅かな余った時間にここにかけつけた。薄暗い教会の内陣に、この大作は悪い光線の中に架けられていた。画面の主題は聖女の殉教であるが、カラヴァッジオが死を予期していただろうか。画面の全んどの暗闇は、不気味な静寂がひろがり彼のこのころの絶望感を表しているよ

うだ。晩年の作品はやや陰惨な雰囲気が支配している。 それは未完の人生ながら、この世の苦渋をなめつくし、 一つの頂点をなした芸術家が精神の深まりと、内省的な 人生感より、次々と歴史に残る名作を生み出す結果となった。

カラヴァッジオの波瀾に充ちた血みどろの冒瀆と暴力,その破滅的な人生・・・・。そして,罪の意識,きっとキリストを裏切ったユダの位置に自分の視点を置き,その自己嫌悪の心理と,懺悔と悔恨の救いを求める行為が,あの宗教画を生み出す「動機」となったに違いないと私は思った。

逃亡者のカラヴァッジオはシチリアやマルタ島などを 点々と逃走し、手早く各地の教会に祭壇画を残し、ロー マの有力な支持者に恩赦をとりつけ、期待を胸にいだき ローマに帰る心積もりであった。

私はシチリア内陸部をシラクーサよりカターニャ経由でアグリジェントに向かっていた。車窓から手の届きそうな近くまで大型のサボテンが密生している。もうここはアフリカに近い。エーゲ海辺の貧しい村や町をいくつか通り過ぎて、アグリジェントからパレルモに。私は異邦人の群れやギリシア遣跡を取材しながら、漠然とカラヴァッジオのシチリアでの逃亡と私の旅を二重にオーバラップさせていた。カラヴァッジオの苦難の心を、400年後のいま、日本からはるばるこの地を巡りきて想っている。

カラヴァッジオの反逆の人生は、当時の封建社会のギルド制の低い職人の位置に対する反逆か。仕事を依頼する聖職者や貴族の不正や欺瞞に対する反逆か。この世の欺瞞と差別に対する反抗や軽蔑。カラヴァッジオは中世の暗部より真実をみたガリレオのように、決して嘘を描くことができない宿命の芸術家であった。それにきっとカラヴァッジオの制作の根源に、過去の罪、その断罪にたいする悔やみがあったに違いない。

私はマルタ島まで足をのばせなかったが、シチリアでメッシーナの州立美術館にて、「ラザロの復活」と「羊飼いの礼拝」の500号の大画面の前に立っていた。「ラザロの復活」は冒頭の日記のページで語り終わった。「羊飼いの礼拝」は暗い誰もいない美術館の一室で、それよりも

更に深い暗闇の空間に、聖母と幼いキリストが貧しい馬小舎で、農夫の人達の祝福をうけている。きっとこれはカラヴァッジオの最後の作であろうか。それにしても波瀾を生き抜いた人生の最後の絵画は、なんと慈愛にみちた人間愛が表現されているではないか。これが制作されたのは1609年。翌年ローマで殺人事件の免罪が得られると確信し、ローマに戻る途中マラリア熟にかかり、あっ



図(4) 「聖ルチアの埋葬」(部分) 1608 407cm×300cm 油彩 <IL SEPPELLIMENTO DI SANTA LUCIA> Chiesa di Santa Lucia, Siracusa



図(5) 「羊飼いの礼拝」(部分) 1609 314cm×211cm 油彩 <L' ADORAZIONE DEL PASTORI> Museo Nazionale, Messina

けなく港町ポルト・エルコーレで死亡。40才に満たない早世の画家であった。

「キリストの埋葬」

「キリストの埋葬」は1602~04頃祭壇画としてローマで制作され、一時ナポレオンに持ち帰えられるが、その後ヴァチカンに返還された。カラヴァッジオの最も成熟期の傑作として、数多い名作のなかで、最も称賛を浴びた代表作である。

私はシスティーナ礼拝堂でミケランジェロの天井画 「最後の審判」を見て、大観衆で疲れていたが、一昨年 京都国立近代美術館で初対面以来の再会であった。私の 心の動揺は激しく、精神の内部を揺さぶられる思いであ った。

構図の流れな右上方より、キリストが十字架より石板上に降ろされる瞬間を描写した画面である。キリストを中心に動的な構図は、墓室に運ぶ瞬間を一瞬ストップしたショットが、映画の中でも撮影されていたのが想い出される。アリマタヤのヨゼフ、ニコデモ、聖母、マグダラのマリアなど、左方より舞台照明のような人工的光線が当てられていて、その悲しみの表情が、象徴的に見事に浮かびあがる。背後の真っ黒の闇のなかより、キリストを中心にその現実的な迫真力が圧倒的にせまる。聖書の原点を象徴するこの宗教的な深い精神を表現するカラヴァッジオの世界。カラヴァッジオの作品に共通する点は、不思議と殆ど画面左方より、人工的にライティングされている。登場人物は生き生きと脈打ち、驚くべき画中人物の心理や精神まで描き出されているのである。

カラヴァッジオの絵画の聖人達は何故, 生き生きと共感を呼ぶのだろうか。その凄味のある鬼々にせまる描写 カや表現力だけではない。

ルネッサンスからマニエリズムに流れる西洋絵画に於ける「キリストの受難」の名画は、余りにも伝説が理想化され、美化され、キリストが超人的な存在となって表現されている。しかしカラヴァッジオの描くキリストやマリアは、巷の何処にでも居る薄汚れた衣をまとい普通の平凡な「男」として「女」として描かれている。マグダラのマリアも当時の普通の女性の衣服と髪型のまま、

ヨゼフも貧しい武骨なありふれた男として描かれている。時には天使も登場するが、これも若い肉体を持った人間的な天使として描かれている。頭に戴せる円環は(古典絵画の神聖を象徴)数点描き入れられているが、殆どは描かれていない。これらは当時の批評家には、野卑で俗悪な作品として悪評をあびることになったらしい。キリストが伝説化された奇跡を生み出す聖人としてではなく、現実の赤い血と肉体を持った一人の人間として描かれているのである。このことが強い衝撃となって共感を呼び、当時の人々にも衝撃を与え、私達にも深い感銘を与えるのであろう。

独特の空間構成と左斜めからの劇的な光線、そして反 逆的な人生と共に聖書の精神を現実の舞台の上に引き戻 すことになった。

カラヴァッジオの成熟期はローマでの活躍であり、最も人物の交流も広く、裕福なパトロンとの出会い、聖フランチェージ教会の「聖マタイの召命」の大作の成功で、世間の注目をあび、一躍ヨーロッパ中に知られる。

闇と光の空間,カラヴァッジオ光線と呼ばれる劇的な光は,映画の中で,啞の従者イエルサレム(本名,バトルロメーオ)が金属板で外光を反射させ、光線を集中化してモデル達に投光しているシーンが想い出される。この闇の空間,バロック絵画のレンブラント(1606~1669)に与えた影響は決定的であった。

レンブラントの生涯は、画家としての名声を持ちながら、肉親の死、破産宣告など逆境の中に自己を見つめる 厖大な数の自画像など、カラヴァッジオの人生と重なる 事多く、この二人は近世に於ける孤独な画家として最初 の典型と言えよう。

レンブラントはローマに遊学したことがなく、また時代も少しずれるが、だれからこのカラヴァッジオ光線を学んだか定かでないが、初期の修業期(アムステルダム時代)にローマ遊学の経験のあるピーテル・ラストマンの工房で学んだのか、オランダのユトレヒト州ではこの照明効果の影響の画家達の活躍(ヘリット・ファン・ホントホルストや、鑑賞家のアールナウト・ファン・ブヘルム、コンスタンティン・ホイヘンス)などから取り入れたのだろうか。



図(6) 「聖マタイの召命」 1600 324cm×340cm 油彩 <LA VOCAZIONE DI SAN MATTEO> Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma

伝説と創造の断面

カラヴァッジオの生涯と評伝は、同時代の画家でライバルの伝記作家ジォヴァンニ・バリオーネ(1571~1644)が、悪意を込め書き残したものによるところが大きい。モーツアルトを毒殺したと伝えられているサリエリのように。

しかしカラヴァッジオの絵画は、あらゆる中傷や非難をくぐり、再び暗い歴史の闇より私達の目前に甦ってきた。バリオーネはカラヴァッジオの優れた才能に嫉妬して憎み、意図的にさまざまな悪評を書き残した。以後今日まで教会関係者にそれが信じ込まれ、又当時の保守的な評論家には、このカラヴァッジオの現実を直視した表現が理解できず、卑俗で生々しく、美意識に欠けると批判されたのであった。調和のとれたルネッサンス美学に固守した古典主義者や評論家には、それが耐え難いことだったに違いない。(ヴァチカンの「キリストの埋葬」のみが評論家に称賛された唯一の作品である)

カラヴァッジオは聖女のモデルに娼婦レナの溺死体を モデルに使ったり、乞食やよごれた農夫などを画面に登 場させる。あるいはモデルを剣で脅しながら制作を続け たとか、彼の反逆的な日常の生き方と共に戦慄的なエピ ソードである。それにデッサンや下絵が殆ど残されてい ない。これは何を意味するのだろうか。普通、画家は無数のデッサンの集積でイメージを組み立て、想像を膨らませてゆくのである。

私達,現代作家の場合でも,イメージデッサンという ものは非常に重要な作業である。スペインのエル・グレ コやフランスのヴァトーなどは,たくさんの人物素描の 資料を駆使して華やかなイメージを画面に描き上げてい った。

カラヴァッジオは各地を安住することなく転々として、下絵やデッサン、素描もなく、常にモデルを前に置き、直接に正確に描写するという方法がとられていた。 それは、あらゆる宗教画の掟を無視し、日常的で現実的なモデルの姿態をそのまま画面に直接登場させたのであった。自分のレアリズムを徹底的に追求するということだった。このことは、世間の常識に挑戦するという、近代に於ける芸術家の原点となるタイプを象徴している。

当時の評論家には、これらが醜悪で俗悪な絵画と悪評され、ルネッサンス風の典雅な絵画にはならなかったのである。しかも特定の弟子も持たず、工房も持たず、ひとりで全体を完成させていった。当時としては、大画面は弟子との分業作業が普通であったにもかかわらず、数少ない残されている作品は全んど自力で描き上げている。それは作品の質の優劣のない、完成度の高いものになっていった。又、材質的には、フレスコは一点も制作していない。

光と影のドラマの効果は、フレスコのような部分仕上げを繰り返す技法には適さなく、油彩画の技法のみが、カラヴァッジオのキャロスクーロ(明暗効果)が発揮できたのであろう。

カラヴァッジオの最初の経歴については、父は貴族の裕福なお抱え建築師であった。叔父と弟は神父という環境であったが、5才の時、父は病死する。12才の時ミラーノの画家シモーネ・パルツアーノ(1573~1596)に4年間の契約で徒弟生活をおくり、そしてローマに野心をもち赴いたのであった。そして少しの期間は父の遺産などで生活し、再びダルピーノの工房に入り機会をまっていたのであった。このミラーノからローマの放浪時代に、カラヴァッジオの暴力的な性格や権威への反抗は、この

時代の無法地帯で培われたらしい。カラヴァッジオの青年期の作品は、静物画を中心に修行を積み、それと風俗画が中心で、宗教的テーマはまだ描かれていない。

しかし、その後の大作「エマオの晩餐」など、最盛期の作品でも、机上の静物などの写実的な描写は、その存在のリアリティは恐ろしいまでに、事物の核心を表している。カラヴァッジオは「果物とキリストを描く時も同じ気持ちで制作する」と有名な言葉を残しているが、すでに近代人の視覚と実存的な思考性が予感されたのであろう。



図(7) 「エマオの夕食」 1606 141cm×175cm 油彩 <LA CENA IN EMMAUS> Pinacoteca di Brera, Milano

落差の原風景

ミラーノ中央駅の自動両替機に日本の一万円札を一枚いれ、リラのボタンを押すと84000リラが簡単に出てくる。ここのマルペンサ空港より直行便で成田まで12時間。日本は近くなった。

ミラーノ、カラヴァッジオの生きたこの時代、この地は無法地帯で周辺諸国との紛争や戦乱相つぎ、30年戦争の前ぶれと宗教改革の激動の流れがあった。それに異端審問から発した魔女裁判で、いったいどれだけの人間が焼き殺されたことであろうか。そしてペストが襲いカラヴァッジオの父親もこれに罹り1577年あっけなく病死。続いて1590年母親もこの世を去る。

少年のカラヴァッジオは少しずつ屈折していっ

た。・・・・

私は帰国直前ミラーノのブレラ美術館の「エマオの夕 食」の前に立っていた。これは死の4年前の作品である。 画面は静かな沈黙が漂い,復活したキリストと弟子達の 質素な夕食の光景である。最盛期の激しい劇性はなく, 左からの光線も弱々しく厳粛で静謐な深い精神性を感じ る。カラヴァッジオの晩年は,象徴性と精神性の完全な 一致による神の世界に到達したのであろう。

ミラーノのアンブロジアーノ美術館にある有名な「果物かご」は現在、イタリアの10万リラの紙幣の裏側のデザインに使われている。表のデザインは「女占い師」とカラヴァッジオの肖像のデッサン(オッタヴイオ・レオーニ作)が印刷されている。このことが今日イタリア国内でのカラヴァッジオの存在が、この謎の画家に捧げられた再評価であるとおもう。



図(8) 10万リラ紙幣

「女占い師」はローマのカンピドリーノ美術館に陳んでいる。これは初期の代表作であるが、初期には若い美しい肉体美の青年像を多く制作している。同名の作品がルーブル美術館(Paris)にも所蔵されているが、これ等の後に展開する宗教画の内面性の表現がすでに芽生えている。

フィレンツェのウフィッイ美術館「バッカス」やローマのボルゲーゼ美術館の「果物かごを持つ少年」などで見た若い男性と果物の静物など、初々しい若い肉体とメランコリックな青年像が彼の26歳の作として、すでにその才能が見事に発揮されている。それは、同性愛か男色か、確かではないが謎めいた性癖があったらしい。



図(9) 「果物かごを持つ少年」 1594 70cm×87cm 油彩 <RAGAZZO CON CANESTRO DI FRUTTA> Galleria Borghese, Roma



図(III) 「女占い師」と筆者 1990 <LA BUONA VENTURA> Museo Capitolini, Roma

8月のローマ,街中が各国のヴァカンス客であふれている。この坂道の多い古代と現代が同居している国際都市。

ポーポロ聖堂の「聖ペテロの礫刑」をめざすが、休館 していて断念する。

ボルゲーゼ美術館とカンピドリーノ美術館を見て廻り 疲れ、私は強い西日の午後、コンセルヴァトーリ宮殿に ある巨大な手や足の彫刻にもたれ腰を下ろしていた。

今,見てきた幾つかのカラヴァッジオの作品を想いな がら,私は自分の才能と試行錯誤の繰り返しの半生の作 家生活を後悔していた。

カラヴァッジオがこの街で生きた17世紀, 当時のローマは頽廃と乱熟と化した巨大欲望都市。

カラヴァッジオの放蕩無頼の行動と清浄な聖像を描く という,アンビバレントな倒錯した行為と矛盾の中で生 きたローマのカラヴァッジオ。

そして失意と不安を秘め、すざましい創造力を生みな がらの逃避行とシチリアの眩しい太陽の乾いた風景。

私にはどの専門書を見ても、この次元の異なる落差が 結びつかず、以前としてカラヴァッジオが謎であった。

1991 Aprile

参考文献

- ・「カラヴァッジオ」アルフレッド・モアール著 若桑みどり訳 BSS ギャラリー
- ・「カラヴァッジオ」中山公男監修 週間グレートアーティスト
- ・世界名画の旅 3 朝日新聞日曜版 イタリア編 ・ヴァチカン美 術館特別展カタログ 編集 国立西洋美術館 1989
- ・「CARAVAGGIO」 Giorgio Bonsanti 著 SCALA 出版
- · 「CARAVAGGIO」 Nuove Riflessioni 著

FRATELLI PAROMBI EDITORI ROMA 出版

・VIDEO「CARAVAGGIO」1986年ベルリン国際映画祭 銀熊賞 受賞

> Producer—Sarah Radclyffe written and Derected—Derek Jarman cast Caravaggio—Nigel Terry

註 1. 各参考図版のイタリア語については、集英社発行世界美術全集 11 「カラヴァッジオ」を参考

註2.図(2)「キリストの埋葬」 Deposizione(伊)について イタリア語の Deposizione は「キリストの十字架降下」の意で あり,ラファエルやリューベンスもこれと同じ題名の用例がある が,本文中の使用の題名「キリストの埋葬」は,BBS ギャラリー 若桑みどり氏訳の既版「カラヴァッジオ」又,ヴァチカン美術館 展カタログ(国立西洋美術館編)を参考にして引用した。

デザイン社会学≪デザインフラスト論≫ — ケーススタディ1

通産省発・大阪経由・世界行

国際デザインフェスティバルと大阪の10年

西 尾 直

はじめに

デザインフラスト論がデザインの造形面、技術面に対 する研究ではなくデザインの社会的基盤構造と、それを 構成する諸要素との関係における分析の試みであること は序説(紀要13)で述べた。ケーススタディとして、国 際デザインフェスティバル (International Design Festival、以下IDF)をとりあげたのは、したがって過去4回 開催されたこの事業の具体的な業績に対する評論が目的 ではなく、その成立をめぐる背景と、推進の間に見られ たもろもろの現象への関心がその理由である。とりわけ、 IDFとその恒久開催地に選ばれた大阪との関係は、デザ インフラスト論の恰好のテーマとなった。その意味でこ の研究は、「大阪とIDF」を軸に、背景としての「デザイ ン行政」そして「デザイナーの社会的意識」の三つのア プローチを考えている。IDFを主催する財団法人国際デ ザイン交流協会 (Japan Design Foundation, 以下, 協 会) が発足して10年を経過した。1983年IDFのスタート に当って協会内部の合意は、ひとまず10年5回分の流れ を意識している。その区切りとなる1991年の第5回目の 開催を前に、いま一度、大阪におけるIDFの位置とその 意味を再確認しておきたい。

国際デザインフェスティバルとは

はじめに IDF の概要を協会の刊行物から要約する。正式にはここにあげた事業に加えて関連する講演会、シンポジウム他を含めた総合的なデザインプロモーションの

総称であり、開催年のほぼ年間を通じた事業である。

国際デザインフェスティバルは、デザインの振興を通じて国内外の文化の向上・交流を促進するために、通商産業省、大阪府、大阪市、大阪商工会議所によって1981年11月に設立された財団法人国際デザイン交流協会が、その目的達成のため「国際デザインコンペティション」「国際デザインアオード」を中心に1983年以降、隔年毎に大阪で開催する。

- 1) 国際デザインコンペティションは、豊かな未来へのビジョンと、デザインの役割を問う隔年毎のテーマに基づき、世界のあらゆる分野のデザイナーを対象として実施する。
- 2) 国際デザインアオードは、すぐれた活動、研究などを通じて、世界のデザインの向上、発展に貢献した個人や団体を顕彰する。
- 3) 国際デザイン展は、広くデザインへの関心と理解を深めるため、コンペティション受賞作品、アオード受賞者の業績をはじめ、世界各国の優秀デザイン、企業・団体のすぐれたデザイン活動などを総合的に展示する。

新たな局面を迎えたデザイン行政

デザインは産業の文化的側面をフォローする

概要に記した通りIDFは通産省のデザイン振興政策 のひとつであり、輸出検査およびデザイン奨励審議会の 答申による国際的なデザインコンペティション構想の拡大展開である。元来、通産省貿易局所管で明らかなように、わが国のデザイン行政とは、輸出促進を旗印とした経済振興政策の一部分として、輸出商品の模倣チェックに始まる産業界向けの技術的指導奨励が原則であった。したがってその目的は、あくまでも産業の活性化でありこの事業のようなデザイン自体、あるいはデザイナーを直接の対象とする政策はこれまで例がない。その意味でIDFの成立は、わが国が当面した経済環境の重大な転機を背景とする通産行政の画期的な試みと云えよう。

70年代以降,高度工業先進国に共通するモノの生産か ら情報の生産への経済の構造的変革をもたらした急速な 情報化の進展は、もはや理論上のパラダイムではなく、 例えば「モノからココロへ」の合言葉に象徴される人々 の価値観の移行や、それを証明するもろもろの社会現象 によって否応なしに現実の認識となった。その結果、デ ザインは従来の概念に基づく造形性に加えて、経済と文 化の融合を促進する創造的複合機能としての新たな役割 と期待を担うことになる。そして一方、予測を上回る国 際経済摩擦に当面した通産行政は、貿易振興に代る新た な指針として、経済・社会にわたる文化への関心が重要 な位置を占める。IDF はその表われのひとつであり、方 向転換を迫られた日本経済の、デザインを通じた文化的 貢献のアピールなのである。これを主催する国際デザイ ン交流協会という格調高い名称自体が、その表明と云え ようし、少なくとも産業の活性化のみを目的とした従来 のデザイン行政からは異例の発想であった。たしかに世 界的なジャパンバッシングの中で経済政策の一環である この事業が、海外の多くの国々から好意的に迎えられた 最大の理由は、国際的に経済環境の如何を問わず共通の コトバをもって交流しうるデザインの、恐らく通産省が 初めて認知した文化的側面であった。

産業デザインはデザインのすべてではない

行政上のデザイン認識が、人々の生活のすべてに作用 ・・・・・ するデザイン本来のありようを問うものではなく、経済 への直線的な貢献を目的とする産業デザインであること は以上述べた通りだが、こうした「デザイン」と「産業 デザイン」の使い分けに関心を持つ人は、あるいは少ないかも知れない。

例えば、1981年発表された通産省構想における仮称、 「国際産業デザインビエンナーレ」から「国際デザイン フェスティバル」への移行は、変更ではなく名称の正式 決定だから、現象的にはさほど重要な意味はないし、産 業デザインから産業が消えたのも、〈産業デザイン→Industorial Design→工業デザイン>というわが国の社会 通念が、あらゆるデザイン分野を包含するこの催しにな じまないことが直接の理由であり、その根底に、デザイ ン行政の見直しと、文化への関心があったにせよ、通産 省の本質的機能が変るわけではないから「デザイン」の すべてが経済に貢献する「産業デザイン」ではないとい う認識が、行政面に反映するきざしと短絡するわけには いかないのである。もとよりこのふたつは明快に色分け できるものではないし、しかも今後の企業経営が従来か らの経済行為に止まらず、社会性や文化性をも問われる とするならば、すでに「産業デザイン」の概念そのもの に大巾な修正ないしは再構成を迫られていると云えるか も知れない。

デザインの持つきわめて感覚的な文化現象というイメ ージは、デザインの完結に最も重要な造形性の作用であ り、そのことによってデザインは経済と文化を結ぶ接点 として、具体的には経済効率と文化イメージを同時に推 進する機能として,企業にとってはきわめて貴重な経営 資源となるのだが、しかし、この期待には当然のことと して経済原則が優先する。今や、スポーツや芸術をも含 むあらゆる分野にわたる経済の支配は、まさしく現実の 姿となった。それは、われわれ自身が築き上げた産業社 会の営みであり、とりわけ経済効率最優先を基本とした わが国の、もはや変換不能かに思える体質だから、多く の矛盾と摩擦を内包しているとしても、これに反対も否 定もするわけにはいかない。しかし、経済原則が人間社 会の本来的秩序と完全に同調することは、もはや至難で あり、環境や公害にかかわる多くの実例をあげるまでも ないのだが、大事なことは、その時「産業デザイン」の 創出するイメージが、それらを美化もしくは正当化する 現象を人々がしばしば体験してきた事実であろう。

このことは「産業デザイン」と人々の暮しのすべてに かかわる「デザイン」とのきわめて悲劇的な対立を意味 するのではないか。こうしたデザイン機能の相反する可 能性のどちらを優先させるかは、企業あるいはデザイナ 一のそれぞれの理念と状況に委ねられるテーマと云えよ うが、ここで最も重要なことは、本来、デザインの成果 を享受する人々に与えられるべき選択の自由が、実際に は、経済効率を優先するデザインの提供者側の手に一方 的に握られている事実であろう。したがって、経済原則 の運用に対する適切な均衡を行政に期待したいところな のだが、少なくともデザイン行政に対する通産省の文化 的傾斜とは,新たな社会環境への必然的な転換とは云え, 実際には、文化を媒体とする形を変えた経済振興への戦 略的展開であり、それを超える文化への介入は、本来の 目的からの逸脱を意味する。すなわち、人々の生活にお ける文化的領域や、教育研究などの学術的分野への直接 的関与は、行政区分と予算の名目上、明らかにナワバリ 外なのである。

例えば、はじめに記した国際デザインアオードに対し て1981年7月発表された通産省構想は、「過去数年間に製 品化された優秀デザイン」の表彰であった。いわばGマ ークの国際版である。この発想は従来のデザイン奨励政 策の延長であり、あくまでも産業に直結したモノ(商品) を対象とする通産省の正に常識であった。これに対して、 産業界のみならず、デザインを通じた文化的、学術的分 野に及ぶ貢献、あるいは指導力や影響力といった無形の 価値に対する評価を基本とする協会審査実行委員会の提 案は(担当委員は筆者)明らかに通産行政の原則になじ まないばかりではなく、多分に他省庁の領分を侵害する リスクを伴なうものであった。結果としては通産省原案 の全面的変更によって, デザイン行政に新たな一面が加 えられたと云えるのだが、このことは通産省の無理解を 指摘するのではなく、行政における構造上の問題であり 少なくとも「産業デザイン」と「デザイン」との間の厳 然たる区分が、ここには存在するのである。

デザインへの新たな期待

ここまでに述べてきた IDF を成立に導いたもろもろ

の要因は、経済性と文化性とを問わずデザインの社会的機能に対する新たな期待を示唆している。云い代えれば産業における経済原則の推進と、人々の生活に対する文化的貢献とを両立させる貴重な機能としての自覚を、デザインは今、問われているのである。デザイナーへのこの問いかけが、例えばIDFの成立であり、そしてIDFの成果は、このことへのデザイナーからのひとつの解答と云えないだろうか。

IDFの基本理念 "Design for everybeing" とは、実は デザイン発生以来の本来的使命であり、あえてスローガ ンとして強調しなければならない理由は、このこと以外 にはないように思えるのである。

文化に目覚めた大阪

1981年7月23日木旺日, IDFの大阪開催決定

その翌日、大阪の朝刊各紙は、「大阪、産業デザインのメッカに(毎日新聞)」「大阪でデザイン五輪(読売新聞)」といった大見出しと共に、経済面に登場するデザイン関連記事としては異例のスペースをさいて、通産省が発表した「国際産業デザインビエンナーレ」の大阪における恒久開催の決定を報じた。以下各紙の要約によって当初の構想と経過を確認しておく。

大阪市を中心に大阪府,関西財界が誘致に乗り出していた通産省の国際産業デザインビエンナーレの大阪市での恒久開催が23日正式に決定した。

この催しは、文化面からの産業交流をめざす通産省が計画し、大島靖大阪市長らが猛運動の結果、この日同省が決定したもので、構想では文化的、公共的テーマを設定 1)数年後に製品化できるようなデザインを世界から募集するコンペティション 2)過去数年間に製品化されたデザインの優秀作を選ぶアオードの二本立てで、審査には国際的有名デザイナーが当り、優秀作には皇室関係の賞の他、副賞として総額10万ドル(2300万円)を贈る。併せて作品展、セミナー、講演会も行う。

運営は年内に設立する財団法人国際産業デザインビエンナーレ協会(仮称)が担当、法人基本財産8億

円のうち4億円を同市、大阪府、財界が負担する。 大島大阪市長の話―産業の知識集約化に刺激となり国際文化都市オーサカの名を世界に広めるチャンスだ。開催市としての役割を十分に果したい。 佐伯大阪商工会議所会頭の話――これを契機に優れたデザインが集まるようになりデザイン振興、大阪の国際化に大きく役立つ。四百年まつりを始め21世紀への長期的イベント計画の中でフェスティバル機運がいっそう盛り上ることを期待する。

こうした報道で明らかなように最初に手を挙げたのは 大阪市だが、それだけではなく大阪誘致の成功は、前年 の暮れから展開された行政と財界、くわしくは大阪市に 加えて、大阪府、大阪商工会議所、関西経済連合会、関 西経済同友会、大阪工業会、関西経営者協会、そして財 団法人大阪デザインセンターの8者連名による強力な誘 致作戦の成果であった。実際には取沙汰されたほどの有 力な対立候補がなかった結果とは云え、主要各都市での 巡回開催案を退けて、大阪での恒久開催に決着したのは 資金面の裏付けを含めた誘致運動の熱意とスケールに由 来するものであった。

こうして大阪は念願のこの事業をひとまず手に入れた のである。

大阪は産業デザインのメッカをめざした

大阪がこの事業に積極的な関心を示した直接の動機は 佐伯勇の談話の通り、後に大阪21世紀計画となる長期的 なイベント計画、とりわけその初頭を飾る大阪400年まつ りとの結びつきにあった。そしてその機運と準備態勢が そのまま誘致作戦にも有効に作用した結果と云えよう。 したがって、彼等の関心が必ずしもデザイン自体にあっ たわけではないことは事実である。ただ確実に云えるこ とは、これらのイベント計画が、情報化に向う社会的構 造変革への布石として、今後、産業資本と並ぶ貴重な文 化資本の蓄積を目的とする地域運営レベルの投資であ り、その意味でIDFが博覧会やオリンピックのように、 一過性の行事ではなく隔年開催の長期的連続イベントで あることの意義はきわめて大きいのである。そして同時 に注目しておきたいことは、デザインが産業の枠を超え て地域を単位として動きはじめた現象であり、それはデザイン機能に対する新たな評価の証明でもあった。

その後の経過を追えば、8月20日準備委員会の初会合が通産省で開かれ、代表委員に岸昌大阪府知事、大島靖大阪市長、佐伯勇大阪商工会議所会頭の三氏、事業の推進に当る運営委員長には佐治敬三が大阪に本拠を置く社団法人総合デザイナー協会 (DAS) 理事長として就任し、地元主体の体制が整えられたのである。

そして9月2日,準備委員会の当面の事務局が,財団 法人大阪デザインセンター(以下 ODC)内に開かれる。 この日,大島靖が報道陣を前に晴れやかに掲げた看板は 粉れもなく「大阪ビエンナーレ準備室」であった。大阪 はトリエンナーレの歴史を閉じることになったミラノに 代って,すべての分野を包含する「産業デザインのメッカ」をめざして高らかに名乗りをあげたのである。

IDFは大阪のために用意された事業ではない

こうしたここまでの経過を見るかぎり、大阪はこの事 業の主役の座をしっかりと確保したかのように思える。 そして新たなステージに立つ大阪の意気込みを実感した 人は少なくなかったはずである。この見方は決して間違 いではないし、形の上では10年後の現在も変ったわけで はない。そうなのだが、しかし、この事業を運営する組 織が、準備委員会から国際デザイン交流協会として正式 に発足した同年11月前後を境に、それまでの大阪色は、 次第に後退を余儀なくされる。例えば、行事名の正式決 定段階では、通産省の強い要望によって「大阪」の文字 は少なくともこの事業の日本語名称から抹消されること になるのである。さし当って「大阪ビエンナーレ」は、 もともと仮称の略称だから、とりたてて問題ではないに せよ国家的見地を強調する通産省の基本姿勢とは、いさ さか趣きを異にする発想であり、そしてそれは単に名称 の次元に止まる問題ではなかった。それを一言で云えば、 国際的視野に立つこの事業の国家的見地と、地元の経済、 文化への波久効果を見越した地域メリットという, いわ ば通産省のタテマエと大阪のホンネとのきわめてデリケ ートなギャップであり、それはそのまま今後の課題とし て残されるのである。もっとも、この事業の成果は、具

体的な数字や形に表われるものではなく,国の内外を問わず抽象的な評価の積み重ねだから,このことによる摩擦が表面化することはない。つまりIDFは地域にとって経済的利益やその波久効果,あるいはハード面の遺産を期待するような事業ではなく,第一,デザインにはそれだけの力はない。結論するならば,大阪は実益を伴わない無形の価値,すなわち「文化的イメージアップへの期待」を4億円で買いとったのである。

協会の正式発足以降の経過として、東京、大阪のデザ イナー, 学識経験者を中心とする実行委員会(発足当初 は総合計画―委員長新井真一・テーマ―同清家清・審査 同栄久庵憲司・広報―同橘豊の4部門) によってこの事 業は推進されるのだが、準備作業として先行するコンペ ティションやアオードにはもともと地域性の介入する余 地はなく、したがって行政と財界をあげた大阪の期待を 担うのは国際デザイン展であった。先に述べた大阪400年 まつり、具体的には大阪城博覧会に隣接する会場の設定 や同時日程等の条件は、当然地元の意向を反映したもの だが、実施への具体的作業に当面するこの段階には、国 家的見地や地域メリットといった観念の交錯はもはや何 の影響もなかった。それは膨大な業務に追われたことと 同時に、水面下はともかく、現実にはこの事業が大阪の 行政や財界から離れて協会とデザイン界の一部の手に委 ねられたためであった。

一方、誘致運動に関与しなかった大阪デザイン界と、この事業との直接的な関係は、この実行委員会の編成から始まるのだが、しかしそれは、実行委員に指名されたごく一部を除いた多くのデザイナーにとって、その以前には、あるいは期待したかも知れない身内意識とも云うべき感触ではなく、ましてひとりひとりの問題意識に直結する要素とはなり得なかったのである。このことは、項を改めてとりあげたい。

IDFが2年足らずの準備期間の後,皇太子殿下(現天皇)御夫妻のご臨席を仰いで幕を明けたのは,1983年10月7日であった。

通産省発·大阪経由·世界行

IDFは大阪の活性化に貢献できるのか

IDF, 1981年当初は国際産業デザインビエンナーレと呼ばれたこの事業の誘致運動から, 1983年秋の開幕に至る経過の中で, 大阪の演じた役廻りをごく大まかにたどってみた。ここまでの現象が示すように結果として大阪が手に入れたのは, この事業自体ではなく, 実はこの事業の開催地名儀だったかも知れない。たしかに直接の動機が大阪21世紀計画の一行事としての誘致には違いないのだから, ひとまず成功を納めたと云えようが, しかし, 隔年毎の恒久開催地とは, そして貴重な税金を含めた投資に見合う成果とは, ただ単に名儀と軒先を提供するだけのものだろうか。

大阪がこの事業に重大な関心を寄せた理由をもう一度 ふり返ってみたい。

誘致運動の建前としては、新たな局面を迎えた経済の 発展に大きな貢献を期待される産業デザインとその振興 に対する画期的な試みを高く評価すると共に、大局的な 見地から、わが国の経済、文化両面に見られる東京偏在 の是正、あるいは産業デザインの振興に対する多年の実 績など IDF の開催地にふさわしい大阪の適性があげら れているのだが、本音を云えば、70年代以降、大阪の行 政と財界に共通する合言葉となった関西の復権と活性化 への呼び水になり得る素材としての期待に他ならない。

しばしば口にされるこの復権の意味はさておき、その 狙いは、東京に比較して明らかにおくれをとった国際化 と情報化への対応、そして日頃貧困さを指摘される文化 的イメージ回復への布石である。

一方,通産省が IDF に託した思惑をくり返すならば第一にデザインへの理解と投資によって日本経済の文化的側面を内外にアピールし,同時に経済摩擦緩和へのバックアップを図ること,第二に国民のデザインに対する関心と理解を深めると共に内需拡大の一助とすること,このふたつに要約される。したがって大阪が主張する開催地としての適性は、今後の国際的経済環境と全く無関係とは云えないまでも,この事業の目的達成に直結する条

件ではない。他の都市、とりわけ東京ではなく大阪開催がこの事業の評価を高める要素は実際には何もない。つまり大阪が選ばれた理由は、誘致運動に見せた熱意と活力への期待以外にはなかったのである。

大阪誘致の成功がこの事業の成功ではない

この期待に対して、過去4回開催されたIDFへの大阪の対応は、たびたび述べた通産省のタテマエと大阪のホンネとの微妙な対立を表立てることなく、この国家的事業の平隠無事な運営を、開催地としてひたすら見守ることであった。たしかにデザインを通じた国際化の促進と産業のソフト化に対する情報環境の開発という意味では国と自治体とを問わず、その認識に差異はない。しかもこの事業は隔年毎に大阪を発信地とする情報メディアとして確実に機能している。その蓄積がそのまま地域メリットへの大きな貢献となることは時日の経過が証明するであろう。云い代えれば、大阪は何もしないことが、実は国家的見地と地域メリットを最も無難に両立させる解答のひとつであることも否定はできないのである。

しかし一方で、IDFの開催地が何故大阪なのかの論議は正式決定で終ったわけではない。例えば、予測ほどに高まらない国際的評価や影響力への不満、あるいは東京の一流企業に見られる企業展示への消極的姿勢など、大阪開催のデメリットを指摘する声は絶えることがない。いずれも東京イコール日本という国民的錯覚に基づく不用意な発言として無視できない問題を含んでいる。少なくとも外向けには、これらに対する明快な答えを大阪は持っているだろうか。そして内向けには、多くのイベントが出揃った大阪21世紀計画の中で、最初の意気込みとはウラハラなIDFの位置づけを見るまでもなく、はたして大阪の人々は、4億円の投資に見合う配当をアテにできるのだろうか。

短絡な結論を急ぐつもりはない。しかし、誘致の成功を事業の成功と早合点した大阪の錯覚は否定できないのではないか。このことが、世界を対象とし地域を単位とするプロモーションに必要な人々の共感を呼ぶ仕掛の欠落に表われる。デザインプロモーションとは例えば美術館や博物館に集まるような趣味の人が対象ではない。そ

の点、OBP一帯を総合会場に設営した第5回のIDFには人々との接点の拡大という意味で大きな期待がかかるのだが、このIDFを、今、人々の印象がそうであるように、単に大がかりな業界行事として終らせるのではなく、その成果を大阪の人々の間に定着させることが出来るかどうかは、恐らく、この先大阪が負いつづける宿題であり、そして人々は、やがてその解答を大阪のデザイン界に求めるであろう。

ここまでの経過で地元のデザイナーたちの動きにあえてふれなかったのは、実は彼等の大多数が IDF に対して、自らの業界行事という意識すら持ったことがない事実を認めなくてはならないからである。

デザイナーは今やマイナーな存在ではない

誘致運動の輪から落ちこぼれたデザイン界

例えばオリンピックに政治と経済が先行するのは今や 常識だが、その誘致にスポーツ界が無関係でありうるだ ろうか。

ここまで述べてきた「大阪」とは IDF 誘致運動の主導者たちに代表される行政と財界の「一部」であり、大阪のすべての人々を意味するわけではないが、仮に彼等を大阪の代弁者とするならば、きわめて興味深い現象がここにある。この事業が大阪のデザイン史上最大の行事であるにもかかわらず、この「一部」の中にデザイン界が含まれていなかったのである。オリンピックと IDF を同列に論じるつもりはないが、少なくともこの時大阪は、中央への働きかけに並行する地元デザイン界全体への根回しに手抜かりはなかったか。

大阪誘致の直接的動機がデザイン自体への関心からではなかったことは先に述べた通りだが、誘致運動におけるデザイナー不在の現象は、そのためだけではなく、ふたつの理由があった。そのひとつは、この当時、大阪デザイン界には全体の窓口となる組織が存在しなかった物理的条件である。したがって仮に、行政と財界がアプローチを試みたとしても、それに対する態勢が用意されていなかったのである。これをフォローする意味で、準備

委員会運営委員長佐治敬三の肩書きが DAS 理事長であ ったことは前項に記したが、DAS は大阪デザイン界を代 表できる立場にはなく、せっかく地元デザイン界の参加 という形式を整えた政治的な配慮もほとんど無意味であ った。しかし単に事前の根回しの問題だけではなく、常 識的には不可解なこの現象には、決定的なふたつ目の理 由があった。それは明らかにデザイナーに共通する体質 的な要素とも云えるのだが、長年それと意識せずに経済 と文化の両面でマイナーな位置づけに甘んじてきた彼等 には、社会的もしくは地域的活動に対して、とりわけ出 資を伴なう参加という意味では実績もなければ習慣さえ ない。それはまさしくマイナー業界の証明であり、同時 に地域社会の成熟した一成員としての役割に対する無関 心を意味する。このことが、誘致運動に際して形の上と は云えデザイン界が無視された最大の理由と云えはしな いか。事実、誘致に携わった人々の筋書きでは、多額の 資金的裏付けと社会的訴求力を要する誘致運動に加える いくばくかの効果よりも、大阪開催決定後デザイナーた ちが喜々としてこの事業をもり立てるはずであった。こ の思惑は見事な空振りに終るのだが IDF と大阪デザイ ン界とのかかわりは、こうして始まったのである。

オヤジの貴重な手土産を無視したコドモたち

「せっかく大阪へひっぱってきたのに、デザイナーたちは一向に盛り上らんやないか。どないなっとるんや」とぼやいたのは佐治敬三だが、たしかに地元デザイン界の IDF に対する関心の低さは関係者の間にしばしば話題となった。地元デザイナー団体代表者の肩書きで、運営委員長を引き受けた佐治敬三にすれば、まさしく貴重な手土産を家族たちから無視された虚しい父親の心境だったに違いない。この現象は、開催に当って多くの労力を費やした一部のデザイナーには、きわめて不本意ながら事実であり、しかもそれは決して予測できない事態ではなかったのである。もとより大阪のデザイナーたちが、はじめからこの事業に背を向けていたわけではなく、80年末から翌年前半にかけて大阪デザイン界は運動会前夜の少年たちのような期待に満ちたざわめきの中にあった。この控え目だが確かな興奮は、やがてIDFの全容が

明らかになるにつれて次第に冷静な傍観者へと表情を変えて行くのである。皮肉にも IDF とデザイン界との直接的なかかわりのきっかけとなった協会実行委員会の編成が、そのターニングポイントになった。それは一見、実行委員に送り出した地元デザイン界の代表にすべてを委ねたかのような形だが、事実は全くそうではない。

この実行委員会の構成は多分に東京中心とは云え、決して不当な人選とは思えないが、その前提にある国家的事業に対する東京中心もしくは肩書き依存の人事は今や常識であり、そしてこの常識に忠誠を誓う地方の姿勢も又常識と云えよう。しかし、誇り高き大阪のデザイナーたちには、この常識の何れもがとうていなじみ難いものであった。その根底には、彼等が再三体験してきた国家的行事における中央対地方の宿命的構造とその作用に対するきわめて鋭敏な、むしろ本能的な忌避反応があって先に指摘したデザイナーの社会的活動への消極的体質とも無縁ではないにせよ、それは過去の貴重な経験に基づく生活の知恵と云えるものであった。

このことは、あえて非難されるまでもないひとつの選択なのだが、しかし問題はIDFが隔年毎に大阪で開催されるデザインイベントに違いないのだから、本来の動機はともかく長期的展望のもとに大阪のデザイン環境への投資をあえてした地域社会に対するデザイン界としての答えにはならないのではないか。

きわめて観念的な云いようだが、長年、大阪の文化的 国際的イメージの貧困が、大阪のデザインもしくはデザイナーへのいささか不当な評価を強いてきた原因のひと つとするならば、今、大阪デザイン界は、国際性と文化 性を併せ持つ情報メディアを、資金と労力の両面で何の 負担を負うことなく、ある意味で手に入れたのである。 しかも、今やデザイナーたちは、経済的評価と社会的位 置づけの両面で、もはやそれを訴えつづけたかつてのマイナーな存在ではない。だから、現代文化をリードするデザインという華麗な自負が、人々からあたたかく見守られている間に、この事業を契機とする行政や財界のデザインに対する関心の高まりを、デザイン界自らへの必然的なメリットとして享受するに止まらず、それを地域社会に敷衍する役割への、ささやかな投資が、やがて自 らのより大きなメリットを生むきっかけと考えるべきで はなかったか。**3

たしかに IDF は大阪のために用意された事業ではないし、大阪デザイン界が自ら誘致したわけでもない。

しかも、基本財産わずか8億円、開催1回当りの総経費3億円足らずの、さして大事業とも思えぬIDFの、地域社会への貢献など、はじめから幻だったかも知れない。しかし、幻→Illusion→Imageの創造は、そしてそれを形に表わす作業は、デザイン機能の大きな部分ではなかったか。それだからこそ人々は、その実りの拡がりに地元デザイナーたちのパワーを待望するのである。

- ※1 DES'INFRAST=Design と Infrastructure を結んだ筆者 の造話(大阪芸大紀要13—56p)
- ※2 筆者は、財団法人大阪デザインセンターの創設以来、その活動を通じてデザインおよびデザイン業界の振興に参画、IDF の発足に当っては財団法人国際デザイン交流協会審査実行委員会委員として第1回より関与。又、大阪デザイン団体連合の結成以来、常任あるいは代表幹事の立場から、協会とデザイン界、IDF と大阪との連携活動に盡力。これらの活動のすべてが、デザインフラスト論の貴重なフィールドワークとなっている。
- ※3 大阪のデザイン界が IDF の大阪開催に当って、何の行動も 起さなかっただけではなく、これを契機としてデザイナーの 手によるデザインプロモーションがいくつか実施されてい るのだが、これらに関しては稿を改めて発表したい。

「琳派」そのデザインの今日性

北端信彦

日本は季節に明確な四季をもつ。おおむね3カ月で入れ替るこの気候風土は、良きにつけ悪しきにつけ、日本人の生活の基盤に深くかかわり、ひいては日本文化の特徴に多大の影響を与えてきたことは、周知の事実である。

酷寒酷暑といえども、海に囲まれたその海洋性気候は 温帯の範囲内にあり、地形風景は大陸のそれの峻厳さを もたず、人間を圧倒し萎縮させる苛酷さはない。また変 化に富んだ四季は、多湿とあいまって肌目こまやかな情 感と、やさしさといたわりのある世界を美術・工芸の世 界にも生んだ。冬には零下30度にもなり、あまりの寒さ に雪も降らないとか、昼と夜で温度差が40度以上にもな るとか、雨量が年間20ミリ以下であるとか、そういった 自然の非常に厳しいところが地球上にはあるが、そうし たところでは今から述べる「琳派」のような世界は生れ ない。

それでいて甘いのかというと決してそうではなく、格調の高い雅やかさの中に、美の本質を厳しくもった4人の作家達による仕事——今日のように絵画とデザインがはっきり分かれている以前の世界、つまり造形が工芸という広大な分野で自由に行われた——が江戸時代の初期にあった。

これを後世の人々は「琳派」と呼んでおり、一般的な 様式にまで発展させられ得るその普遍性は、日本美の特 質として、いろいろな分野で今日にも脈々と生きている。

そうした中から本論では、グラフィック・デザインの 分野で活躍している現代作家と作品をとりあげ、「琳派」 との関係について述べることとしたい。

1. 「琳派」とは

「琳派」とは、その4人のうちの1人尾形光琳の一字をとってつけられた呼称である。

4 人とは、本阿弥光悦、俵屋宗達、尾形光琳、そして その弟である尾形乾山をいう。彼等の仕事は、絵画が主 体であるが、表現されるのは、襖、屛風等の大きなもの から、扇、団扇、経本、料紙、漆芸の蒔絵、染もの、陶 芸の茶碗といった小さなものにまでおよんでいる。

今日、本職以外の他分野にも、多才ぶりを発揮している芸術家は珍しくないが、彼等の活躍ぶりは既に400年前にこうした先駆者がいたことを印象づけるものである。また「琳派」は日本の絵画史上、本流に位置するばかりでなく、世界の絵画史においても重要な位置を占めている。光琳を世界最大の装飾画家と呼んだのは、明治時代に来朝したフェノロサである。それ以来、「琳派」の芸術は次第に海外の注目を集め、正当な評価を得るに至っている。

彼等の作品に最大級の賛辞が与えられたのも当然で、これほど質の高い装飾画の創造を、ヨーロッパの画家達はなし得ていないからであり、権威からのおしつけではなく、民衆の間から生まれた芸術というところにも、大きな意義があると思われる。

当時、西洋の17世紀、18世紀はまだ王侯貴族が支配し

ていて、民衆の中からこれだけの絵画・デザインは生まれていないからである。

2. 「琳派」発生の時代背景と 町衆文化

「琳派」の発生に限らず、歴史に足跡をとどめるほどの文化の興隆の背景には、戦乱からの解放と民衆のエネルギーの蓄積があることは、我々は多くの事例によって知ることができるが、この場合における前者は1467(応仁乱)年に始まり1477(文明9)年に終った応仁文明の乱であり、後者は、貿易をやったり、酒造業、金融業をやったりして蓄えた経済力である。室町末期以来の京都上層町衆の文化人たちがそれを担った。

そのメンバーは、宮廷文化人後水尾天皇を中心とする、近衛三藐院、烏丸光廣、一条兼遐、青蓮院官尊朝法親王、 八條宮智仁親王らのサークルに加わった本阿弥光悦、茶 屋四郎次郎、角倉素庵、灰屋紹益、千宗旦、観世黒雪等 の人々であった(水尾比呂志:「琳派の流れ」別冊太陽・ 琳派百図、1974)。

この京都文化人サークルは、先にみた大乱以後、経済 力によって京都の支配的地位に実質的にのし上った町衆 の活力と、平安以来の宮廷文化の伝統との結合による、 新しい文化の創造者として、近世日本の芸術を生み出し た重要な存在であった(水尾比呂志:前掲書)。

彼ら町衆は、その財力を背景にして宮廷文化を咀嚼することにより、独自の文化を築き、そして高めたのである。

彼等の仕事は、イラストレーションにスポットを当て て、グラフィックデザインの歴史的な流れの中で観た場 合、それはこの分野の草分的な存在といえるのである。

彼等の作品——全部を一括してはいえないが、その 華麗なる装飾性は、だれにでも好かれる大衆性となり、 まろやかなあたたかみのある形は観る者の心を和ませ、 描きすぎることのない象徴性は、コミュニケーションの 受けてのイマジネーションを豊かにふくらませてくれる のである。光悦の出版、宗達の伊年印工房、光琳の模様、 乾山の焼物の場合もそこにデザイナーである彼等と、そ のデザインを受けて具現化する職人の存在があり、これ は今日のデザインの分業性、あるいはアート・ディレクター・システムの元祖とみることもできよう。

光悦や宗達の芸術は、こうした町衆文化の量のうえに 佇つピラミッドの頂点ということができるのである。

琳派の発生をみるとき、戦乱からの解放、民衆のエネルギーの蓄積とともにもう一つ、重要なファクターがある。それは、今までの狩野派や、土佐派、あるいは当時の官学である宋とか明の"お手本"、つまりアカデミズムからの解放である。琳派は、そうした時代背景と、個々の天才の精進の波のうねりが重なり、偉大な足跡を残し得たものであろう。

そしてまた、彼等の創作活動の精神的な背骨に「法華」 信仰があったことは、知られてはいるが、多くの研究書 はそのことを指摘するのみで、深く論及したものがある ことを寡聞にして知らない。

「法華」とは、釈尊一代の聖教・五時八教のうち、最終時近くに説かれた「法華経二十八品」を依教とする仏教で、日本での開祖は日蓮上人である。

いわゆる「日蓮宗」は、日本の仏教の中では最も多くの諸宗諸派に分かれるので、「琳派」の人々がかかわったのが何派であったか今となっては特定するのは難しいが、日連の六大弟子・五老僧の1人日朗の流れをくむ派であることが推測される。当時の僧の多くが名門名家の出自であるのに対して、日蓮の出自は安房(千葉県)の漁師である。そのことからも理解できるように、晩年、身延山に入山するまでその一生は反権力で貫かれ、栄達を求めることなく、市井にあって、個人・社会・国家の救済のために費された。

「自行」だけでなく「化他」をも求めるその積極的実践行動は、激しい性格もあって多くの脱落者を生んだが、しかしまた弘教の組織に留まる者はその結束が固く、あるプロジェクトに向うとき、組織外の者には不可能とされることをも可能にする。400年近く経た後世、光悦の活躍したこの時代にも、こういった精神は引継がれているとみるべきで、後述する「琳派」の業績をみるに、光悦もこの信徒の組織のある程度の地位であったとすると、すんなり理解できることは多いのである。アート・ディレクターとして個々のアーティストの力を引きだし得た

前提には、光悦の人物の大きさもさることながら、同じ信徒としての強固な連帯感があったのではなかろうか……。

3. 「琳派」の人々

1) 光悦

光悦の生れた本阿弥家は刀剣の鑑定・研磨・浄拭を家業とする町衆の名家で、代々足利将軍に仕えていた。刀剣は工芸の粋であり、刀身はもとより、鞘や柄の木工、鐔の金工、また漆工、皮細工、紐細工等、あらゆる技術がここに集約されている。したがって、幼少の頃より、それらを目にし、手に触れ、長ずるにしたがっての磨きがかかった目利は、刀剣の美を通じて工芸の美とは何かを直接に光悦に会得させ、豊かな教養は鋭敏な感覚をさらに大きく育てたと推測するに難くない。

光悦の造形活動はたいへんジャンルが広く、金工、漆、陶器、紙、書、出版に及ぶ。光悦流と言われる一派を開いた彼の書は、青連院流から出て、平安の和様や王義之の唐様を吸収した豊麗なものであるとされるが、今日の識者から見て、その書は書家の文字というより、絵画的であるといわれており、筆者の浅い知見で鑑ても、平安の和様や唐様ははともかく、王義之の影響は、その流麗さに埋没して表面には出ていないようである。

光悦の仕事で特筆すべきは、先にもふれたように、そのアート・ディレクターとしての資質にある。すなわち、角倉素庵と組んでの出版——木版刷の豪華本・嵯峨本・角倉本と呼ばれる謡本、物語本がそれで、角倉素庵の経済力をバックに、アート・ディレクションと文字(光悦の書を木版に写したもの)を光悦、版下の飾絵(イラスト)を俵屋宗達というものである。

宗達の下絵+光悦の書の共作になる作品は2人の代表作として,今日数多く残されているのをみることができ,金銀泥絵と呼ばれる豪華絢爛たる作品群がそれである。「四季草花和歌巻」,「鶴和歌巻」,「鹿和歌巻」,「蓮和歌巻」,「新古今集色紙短册」等の名作が次々に作られていったが,光悦はイラストに宗達という名手を得て,それらの作品の理想を実現したのであった。

2) 宗達

宗達の生没年については今のところ、これについての 資料がないため詳かではないが、1560年代の中頃に生れ、 1630年代の中頃までの約70年の生涯であったとされてい る(源豊宗氏他)。光悦が永録元(1558)年に生れ、寛永 14(1637)年に没しているから、2人は年齢的にほぼ同 時代を生きたことになる。

光悦の書状は今日おびただしく遺存されているが、宗 達に宛てたものが1通もないことから、両者の関係があ まりにも親しかったため、書状がやりとりされずに終っ たとされている。

関ガ原の戦いが丁度1600年であるから、この時代は、 江戸幕府が全国統一の基礎を固めて、封建幕藩体制を 着々と整えていく時期にあたり、江戸文化の花がまさに これから花開こうとしつつあった頃である。

これに対し、室町末期から桃山期にかけて京都の画壇 には、狩野派や土佐派の官画派とは別に市井にも、注目 すべき絵画活動があった。

京都の町衆文化の興隆とともに栄え、装飾絵画の分野にさかんな制作を行った町絵師たちの活動がそれである。お伽草紙系統の絵巻物や冊子本挿絵、扇絵、風俗・風景・草花の屛風、あるいは色紙短册の下絵等、きわめて多種多様に及んで、今日に残っている。

それらには、正統的な画法とは異なる町絵師様式とも言うべき、共通の特徴がみられる。独特の様式化を遂げている形象、また単純で強く闊達な描写、豊かな色彩、なかでも宗達における他者に比べての特長は、その空間処理の美事さ、いうなれば計算された緻密さと大胆さを合せもつことである。代表作の一つ「舞楽図屛風」における上部の松の株――この描き過ぎない木の表現が、下方の4人の人物、また右下の2人の人物にかけての空間の広がりに、どれだけ素晴らしい効果をあげていることか。

宗達が「伊年印」の絵屋から画家として、世にその巧 筆が知られるようになったのは、慶長7 (1602)年の厳 島神社の「平家納経」の修理を行ってからだといわれて いる。その頃、本阿弥光悦等上層町衆との関係が密接に なり、彼等の書の料紙下絵を描くようになってから、活 発な働きを示すようになった。画期的な出版である「嵯峨本」へのきっかけである。

伊年印工房等町絵師の絵画も平安以来の大和絵を底流とする様式を持っている。この様式が、当時の町衆の活力と宮廷風な品格によって粧いを新たにし、洗練されて宗達の芸術となったのである。従って宗達の芸術には、庶民的な親しみ易さ、力強さと、貴族的な格調が同居し、伝統的な古典性と近代的な造形性とが美事に融合され、それらはやがて光琳へと引きつがれることになる。このような宗達の芸術は、宗達という天才1人の力のみで成ったのではなく、下部で俵屋=「伊年印」というエネルギッシュな町絵師達の、厚く力強い技が支えたことは先にもふれたとおりである。

3) 光琳

光琳は公家や上層町衆を顧客にもつ特権的呉服商雁金屋の次男として万治元(1658)年に生れた。三男には後の乾山がいる。父宗謙は能をはじめ、光悦流の書、狩野・土佐両派折衷風の絵も描く趣味人であった。鷹が峰光悦村にも屋敷を構え、光悦・宗達の芸術的雰囲気に親しく接していた。しかし、光琳が育った頃の雁金屋は全盛期を過ぎて斜陽となりつつあった。

このような光琳の生いたち期の環境は、画家となって の作品に深い翳を落さぬはずはなく、法橋以前の光琳の 作品に見受けられるシニックな表情は、斜陽の町衆名家 の誇りと、新興の成り上り趣味への冷視と、社会一般へ の屈折した反**揆**が感じられる(蹴鞠布袋図、維摩図)。

光琳の画質への大きな要素として考えられることに, 生家雁金屋の衣装模様がある。その装飾・デザインは, 彼の装飾感覚と色彩感覚に豊かな栄養となり,瀟酒華麗 な画質を培う役割を果した。

後に光琳が光悦・宗達の世界に惹かれ、それを自己の 表現に巧みに換骨奪胎し得たのも、子供の頃から親しん だ、こうした素地があったからだといわれる(水尾氏・ 前掲書)。

現在残されている光琳の作品のほとんどは44歳の法橋 叙任後のものである。

画家として立つ決心をし、本腰を入れて取組みだした

のが39歳頃といわれるから、わずか5年ほどで法橋位を 得たのであり、その才能と精進ぶりがうかがわれる。

光琳は墨絵の作品にも非凡なものをみせているが、本 格的な画業は何といっても、華麗な草花絵の分野であろ う。草花絵は光琳の本領を発揮できる本舞台であった。 光琳の装飾画の世界は、宗達の自然性に比べて装飾性が より顕著である。また光琳の宗達への傾倒は、数多くの 宗達作品の模写をさせている。代表作といわれる「紅白 梅図屛風」から中央の流水紋のかたちを除けば、左右の 梅の枝ぶりはそれぞれ、かって模写したこともある宗達 の「風神雷神図屛風」の風神と雷神の構図になることは 専門家によって指摘されるところである。だからといっ て作品の価値は少しも減ずるものではない。1991年2月, 筆者は熱海のMOA美術館で初めて本物に接したが、閉 館の時間が来ても、立去り難かったのを憶えている。代 表作の雄「燕子花図屛風」ほどの直截性はないが、抽象 と具象、明と暗、老と若等さまざまな対立的要素が画中 に提示され、観る者を飽きさせない。他にも「槇楓図屛 風」「中村内蔵助像」等が光琳の代表作である。

紅梅白梅の左右の間に位置する流水の様式化された形象は、400年近くを経た今日の目で見ても、少しの古くささも感じない表現であるばかりでなく、流水のかたちの古典といってもさしつかえなかろう。

光琳はまた、波を主題とした作品を蒔絵の手箱等にも 残しているが、1989 年福岡市美術館で観た「波涛図屛風」 を忘れることができない。光琳江戸在住期の作といわれ るこの作品は、3 つの波頭が円を描くように配されてお り、見る者をして海底に引きこまれるような不気味さを はらんでいる。

それまで画集等で観た限りでは、波頭のかたちが様式 化されて整い過ぎ、リアリティがないように感じていた が、本物を前にして、その迫力に圧倒された。作品には、 やはりそれにふさわしいサイズというものがあるのだろ う。

4) 乾山

乾山は寛文3 (1663) 年,兄光琳の6歳下に生れた。 光琳と乾山は兄弟ながらその性格は正反対で、光琳が派 手好みで放蕩者であったのに対し、乾山は世俗的な栄華を嫌い、隠逸を好んで1人静かに読書を楽しむタイプであった。深省とも名のったあたりにそれがよく表われている。その他にも乾山は多くの号を用いている。

乾山は陶工として名高いが、その真価が発揮されているのは、形よりも絵付と書においてである。この分野では日本最高の作家といわれている(水尾氏、満岡氏)。

乾山の書は、若い頃の「過凹凸窠記」から晩年の野州における「手控帖」に至るまで、唐様の格調正しい書体と、和様の装飾的優雅な書体の二面性を持っているが、 唐様の美事な美しさは本阿弥光悦の先例を追おうとしたものといわれる(水尾氏)。乾山の作品は陶画でも紙・絹の絵でも、必ずその得意の書を伴わせて、乾山芸術における大きな魅力となり、特色となっている。

5) その他の琳派の人々

以上述べてきた4人が琳派としてはその中心をなし、よく知られた人々である。同じ時代を生きた琳派の画家には、渡辺始興、深江蘆舟、立花何帛等がいるが、光琳の直系の後継者は酒井抱一である。抱一は宝暦11 (1761)年、姫路城主酒井忠仰の次男に生れ、文政11 (1828)年に没しているから、光琳には直接顔を合わせていない。36歳で剃髪得度し、等覚院文詮暉真と称している。抱一がどのようにして、琳派、中でも特に光琳に傾倒するようなったかは定かではない。出家以後は生涯書画や俳諧等趣味の世界に生き、化政期の琳派を再興した。遺作は多く、代表作に「夏秋草図屛風」、「武蔵野図屛風」がある。人間性も光琳に通じる伊達者であり、酒落な性格であったらしく、光琳の「風神雷神図屛風」の右の風神の裏側に風に吹かれる秋草を、左の雷神の裏側には雨にうたれる夏草を描いている。

ところで、この「風神雷神図屛風」は、宗達、光琳、 抱一の3人の作品があり、宗達の作品を光琳が模写し、 抱一もこれに倣って光琳の作品を写したことは、よく知 られていることであるが、この絵が、抱一の「夏秋草図 屛風」とあわせて、法華信仰の仏画であることを、多く の研究書はふれていない。筆者もごく最近、林進氏の「研 究ノート」により知った(酒井抱一筆『夏秋草図屛風』 について/大和文華館美のたより・春・1991)。

同「研究ノート」によると、一見 仏画には見えないこれ等の絵が、法華経の第五の「薬草喩品」の経意「一雨等潤」、すなわち、一味の雨(仏の慈悲)が大地をわけへだてなく潤し、「三草二木」、つまり、いろいろな性質を持った草花や木々(あらゆる衆生)を繁茂させること、またその慈雨を降らせるのが、雷神とその分身である風神であることをテーマとした仏画であるというものである。

宗達画に画家の落款印章がないのはそのためであり, また, 法華信仰を持つ者がそれらの画を見たならば,即 座にその意味, その趣向を理解したのではないか, とさ れている。

林進氏は他にも石川県立美術館蔵の宗達筆「槇檜図屛風」も、単なる景物画ではなく、「薬草喩品」の「三草二木」の比喩を象徴的に描いたものと考えられている、とされている。

同じ法華信仰の門徒であっても、二祖を日興上人とする筆者等の一派にとって、「薬草喩品」は重きをなす経典ではなく、信仰6年目の新参にはその意味と趣向を「即座に理解し」得なかった。

いずれにしろ、宗教の弘宣流布の機能から離してみても、これ等の作品が芸術性の高いことにかわりはない。

抱一はまた、光琳や乾山の研究にも力を入れ、小西家 文書を調査したり、「光琳百図」、「尾形流印譜」、「乾山遺 墨」等の画集を刊したり、光琳の墓を立てて法要を営ん だりしている。

江戸時代末期から近代にかけて、画家達が伝統として 再発見し、摂取しようとしたのは主に、光琳と抱一であった。西洋に対する日本を意識するとき、光琳の極限ま でつきつめられた様式美と、抱一の繊細な叙情性は、時 代を越えて学ぶべき多くのものを含んでいるからであろう。

これに対して現代の作家達は、宗達をより意識する。 宗達作品に見る空間処理の普遍性は、現代においても豊かなイメージの喚起剤として、その方法論の価値はますます高い。絵画らしい絵画が求められる現代は、まさに宗達空間復権の時代ということができよう。 絵画のみならず、芸術一般について言えることだが、 それが古典であるためには、独創性と、普遍性という2 つの条件を備えなくてはならない。いつの時代に接して も新鮮であるためには、この二律背反するとも言える条 件が必要不可欠であり、そのことは絵画のみならず、あ らゆる分野の芸術の先例が示している。

それでは「琳派」における独創性、普遍性とは何か

4. 「琳派」の独創性

1) 美の構成要素の抽象

「琳派」の独創性の一つに、今までの官派である狩野派や土佐派、外来文化であった宋とか明の手本、そしてアカデミックで厳格な技法の追従を止めて、独自の技法もしくはやまと絵の復活を志ざしたことは先にみた。田中一光氏は水尾比呂志氏との対談(「意匠としての琳派」別冊太陽・琳派百図 1974)の中で"解放"という言葉を使っておられる。「琳派」と一括して言ってはいるが、個々がアーティストであるからには、現状への"不満"があったはずである。それが創造のエネルギーとなり、工夫を生み、高められた質を他者である一般の人々も認めたのであり、したがって"解放"は結果であり、過程には既存の価値に対する苛酷な戦いがあったはずである。体制への抵抗といってもよい。

被等「琳派」の絵と対比の意味から、雪舟の「四季山 水図」や山楽の「牡丹図襖」を観てみよう。

これらの絵画の岩や山の描き方はあきらかに漢画のヴァリエーションであって、気候風土の隠やかな日本の岩や山を観察して絵にしたものではない。日本の山はすぐ草がはえ、木が生い繁り、またその陵線は、特に京都や奈良の市中より見られる山はまろやかな形をしている。探幽の「松鷹図襖・壁貼付」を観る。この絵のある部屋を、二条城では「松の間」と呼んだという。権威の象徴である部屋らしく、ここに飾られた絵は威圧的で、その部屋の人間に沈黙を要求する。同じ松を描いても、宗達の「松原図屛風」や「松図金襖」はどことなくユーモラスでリズミカルであり、何よりも注目すべきは、松と岩

の他は何も描かれておらず、土坡も池も遠山も描かれず、 金雲さえも描かれていない。これは主題=抽象された美 の構成要素であって、金箔面をただ画面のスペースとし て受けとめたことを示している。同時代に対抗した長谷 川派や、海北派も同じであって、背景的空間への意識、 具体的には、雲や土坡を捨てきれなかったのである。こ の抽象性は、宗達を師と仰ぐ光琳にも引継がれ、「伊勢物 語」を題材にして「八ツ橋」から想を得たといわれるそ の代表作「燕子花図屛風」にも、抽出された燕子花のみ が描かれてあり、八ツ橋すら存在しない。この何という 説明の無さ、モティーフだけによる美なのである。

対称を鋭く観察し、自然の生命の真髄だけを描き出して様式化し、金箔上に華麗に展開される美は、今日の絵画にも積極的に用いられる表現方法である。

同時期のヨーロッパの絵画に目を転ずるとき、それらは未だ、純粋に美としてのモティーフの独立はなく、絵画は、他の建築、彫刻、音楽も含めて宗教の弘宣流布を旨とする従属物である。今日、あらゆる芸術は、従属させられていた主たる権威や宗教を離れて独立した位置を得ているが、「琳派」の人々が生きていた時代を思うとき、やはり、その進歩性を評価しなければならない。

2) 自然との美しい交感——花と四季

「琳派」が日本の絵画の本質的なものを具現している ことを意味するもう一方の柱は, 花をモティーフとした 作品が多いことである。

時代・老若男女を問わず、花を嫌いだという人は少かろうと思う。春・夏・秋、そして冬にさえも、日本には四季折々にその季節を象徴する花々が咲く。「琳派」の作品の中から目ぼしいものを拾えば、春の梅・桜・椿・牡丹・桜草、夏の燕子花・立葵・朝顔・芥子、秋には最も種類が多く、薄・萩・菊・龍胆・桔梗・女郎花・藤袴そして蔦や楓等、ざっとみただけでもすぐこれだけは浮かぶ。

これ等季節の花・草花をモティーフに、小は料紙、扇、 団扇に、大は金背の障屏に、時に様式化されて、あるい は没骨描法で、静謐にまた豪華絢爛にと、必要に応じて 自在に描かれて、施主や顧客の要望を満たしたのであっ た。

それは花・草花を美の化身ととらえ,作者と自然との 美しい交感を証明するものに他ならない。

今再び、草花絵の傑作といわれる、伊年印の「草花図襖」を思い起してみよう。芥子、立葵、海棠、薊、鶏頭に混って、竹笹にまといつく蔦とともに、左の端には黍が描かれている。蔦と黍は秋の季節感を出すために選ばれたものであろう。ここで我々は「秋の七草」に、菊のような華やかなきれいな花が入っていないことに気付かねばならない。菊は早くから人間生活とともにあったがために、「造られた花」になり、自然から遠くなったからではなかろうか。いけ花が日本だけにしかないことを思うとき、この問題を解くキー・ワードとして、やはり「季節」があるような気がするのである。

5. 「琳派」的表現と印刷

今日、「琳派」的表現を引継ぐためには、洋画や日本画ならともかく、グラフィック・デザインにおいては、印刷を抜きにして語ることはできない。繊細華麗あるいは豪華絢爛な感性の表現には、巧緻な製版・印刷の技術の協力がなくては、ことがかなわない。今の日本はオフセット印刷が主流であるが、その技術の先進性は素晴らしく、デザイナーの手としてそのイメージの定着に、充分応えるものである。こうした技術に精通したデザイナーがいてはじめて、「琳派的」をものは表現が可能となるのである。

一品製作の「琳派」に対して現代の「琳派」は、マス プロの技術で成立する。

6. 「琳派」の流れをくむ現代作品

以下「琳派」の影響を受けていると思われる現代作品 を筆者の目に触れた資料の中からランダムにとりあげ る。

1987年6月「4—G・D展」が大阪ではナビオ阪急に おいて開かれた。メンバーは亀倉雄策,永井一正,田中 一光,福田繁雄氏等,現代日本,否世界を代表するグラ フィック・デザイナーの4人で、その会場は、それぞれの充実した個性が壁面を占有し美事なものであった。そこに4人の共通の「JAPAN」をテーマとするポスターがあり、田中氏の作品は背を極度に丸めた鹿をイラストに配したものであった(図1)。その時はまだ、「琳派」に特別関心を持っていなかった筆者は丸めた鹿の背のフォルムにユニークさを認めたのみで、次の作品へ歩を進めた。その形象が「やまと絵」から「琳派」の宗達を経てもたらされた、意味のあるかたちだとは、不勉強にも知らなかったのである。

1 年ほど過ぎた頃か、何気なく開いた「琳派」に関す る書籍中にその「鹿図」(平家納経・願文見返し)(図2) を発見したときの驚きを忘れない。これが NARA のポ スターであったら驚かなかったかも知れない。JAPAN がテーマのポスターとして、リ・デザインされて登場し たことに田中氏の「やまと絵」から「琳派」を経ての継 承者としての自負と、また光悦、宗達への傾倒ぶりがう かがえるのである。田中氏は近著『デザインの仕事机か ら』(白水社1990)の中「平家納経」の項で、以下のよう にしるされている。「(前略) 願文一巻の見返しの鹿の絵 は、まさに宗達そのものである。すべて円型で分割でき そうな、丸味をもったおおらかな鹿である。一方の厳王 品の見返しに見られる散り蓮弁に美女の図は、源氏物語 にみられるようなかっての古典的大和絵であるのに対 し、宗達の鹿には、いかにも桃山文化を通りぬけた近世 の息吹をもっている(後略)」。

こうした "すべて円型で分割できそうな"造形方法は、時にはテーマを得て、田中氏デザインになるマークにも応用される。図3の「粟辻博デザイン事務所」のシンボル・マーク1979や、「田辺美術館」のマーク1979(図4)等である。氏の円を用いたマーク作品は他にも多く挙げることができるが、この2点が特に「琳派」の影響の色濃いものであることを指摘しておきたい。「田辺」は漢字の田がモティーフであり、「粟辻」はアルファベットのAがモティーフであるが、いずれも暖かく大らかにくるむような処理の方法が共通している。氏の言葉を借用すれば「ふくらみ」である。

このマーク2作品と同様のふくらみを、本来の京都・







図 3

奈良市内近郊の山として扱ったかにみえるポスターに、同氏作の「上方芸の会」1973がある(図5)。落語、舞、狂言とジャンルは異なるが、同じ上方に活動の根拠地を置く三人の上方芸の人達をタイポグラフィと色彩のベタによって表現したものであるが、色分けのベタの帯に上部からかぶせた山状の形に、やはり前期のマーク2作品と通ずるものがある。色彩は光琳、画面上部に大胆にあけられた白いスペースは、宗達の空間処理を思わせられる。また同じ頃にデザインされた作品にポスター「結城人形座」1973がある(図6)。画面は赤3本、白2本の帯状に分割されており、その白い帯状の部分の両端に、画



図 2

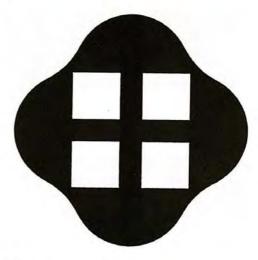
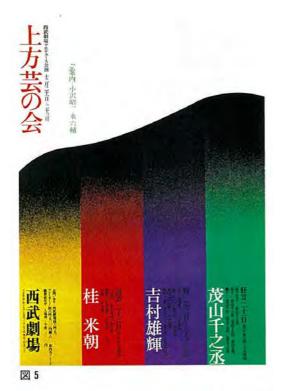


図 4

面の外から中央に向けてそれぞれ1人ずつの人物が配されている。これも人物と人物の間・中央の空間を大胆にあけ、人物、特に右側の人物は、顔と肩の一部が画面に出るだけで、他の体の大部分はトリミングで除かれている。こうした処理法は、どの作品であるかを問わず田中氏の血となり、肉となった技法であるが、同氏に宗達の「舞楽図屛風」(図7)の画面上端の松の描きすぎることのない空間処理を賞讃した言葉がある(別冊太陽・琳派百図1974)ことから、やはり、この作品を含め他の宗達作品に共感して学びとったものであろうことが推測される。





他にも田中氏には、光琳に傾倒した江戸後期の人、酒井抱一の作品「夏秋草図屛風」(図8)の画面右上端の流水を採り入れ、生命を吹き込んだ作品が散見される。図9、10のポスター「ミュージック・ツデイ'85」1985、ポスター「クーパー・ユニオン田中一光展」1986等である。しなやかに流れる水を音楽にみたてたり、また個展のポスターのイラストに持ってくるのは、無理のないアー



ト・ディレクションといえる。

佐藤晃一氏の「カレンダーのためのイラスト」1982, 1983 (図11, 12) は、ずばり宗達下絵+光悦書の「金銀泥下絵和歌色紙」をコンピュータ・グラフィックスにより、リ・デザインしたものである (図11)。

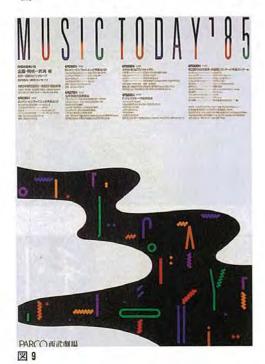
もののあわれの形象として、秋草は日本人に最も好まれたモティーフである。それに加えて、月、また、楷書や隷書ではなく、遊子連綿体としての草書体は、「琳派」のみならず、広く、古典芸術作品に登場する。「金銀泥下絵和歌色紙」は、宗達+光悦になる数多い共作の中でも代表的なものである。その作品を今日的な文明の利機を用いてリ・デザインする方法は、田中一光氏とはまた違った「琳派」へのアプローチであり、単なる実験作品に終らず、それなりの結果を出すのは、やはり、40代半ばのヴェテランらしい安定ぶりである。これらの作品の主役をなす芋名月・栗名月、また満月は、花とは異なるモティーフの中では、最も「琳派」らしいモティーフであり、よく用いられる。三日月のような鋭利なかたちは、「琳派」の作品にはまちがっても登場しない。

芋名月は同氏作のポスター「アイ」1984にも、雄大なスケールをもって登場する(**図13**)。他にもポスター「国民文化祭・文芸大会」や竹尾の「ペーパー・ショウ」1982等の作品にも芋名月は登場し、佐藤氏のお気入りのエレメントであるようだ。





図 8







February 2nd to 20th The Cooper Union 3rd Avenue & 7th Street New York City 図10



図12

狂気を演じる俳優が狂人であってはならない。演出者としてのもう1人の自分が、たえず、演ずる自分から離れて、理性でコントロールしていなければならない。けれども、このコントロールする理性が勝ち過ぎると、何だか醒めてしまって、演じられる狂人像はつまらなくなるのが常である。

佐藤氏の作品には、この演出者と演技者の自分への出たり入ったりが美事であり、その振幅の広さに脱帽させられる。

勅使河原宏監督の映画「利久」のためのちらしは、同じく佐藤氏のデザインによるものである(**図14**) 1990。 **B5**サイズの小品ながら、画面中央に置かれた黒い茶碗が、主人公の美意識と運命を象徴しているかのようで、単純である分だけ、見る方のイマジネーションを換起してくれる。またB面は緻密でタイポグラフィカルな構成になっている。

ポスター「国民文化祭態本」は遠藤亨氏の1987年の作品である(**図15**)。薄とおぼしき夏草をバックに、下半分がバックと同化した大きな円は、コンセプトの短歌、俳句、川柳を象徴する月であろうか。狂言衣裳の「秋月模様」や、抱一の「秋草図」、「秋草鶉図」を思わせる表現である。

また同じく遠藤氏の「カレンダーのためのイラスト」 1982 (図16) は、図15と同系列に属するもので、秋草、 薄、落葉樹の□等の写真をバックに、C・Gによる抽象 形態がオーヴァラップして、不思議な空間が静まりかえ っている。

遠藤氏はグラフィック・デザイナーとしてはヴェテランの部類に入るが、ここ10年ほどは、版画家として国内外ともに数多く受賞して地歩を固められた。禅や俳句との関係をよく質問されるそうであるが、筆者は「琳派」と観たのである。電話でそのことを告げると、そう観られてもかまわない、ということであった。表現の結果が立立があるというところに落ちつくが、遠藤氏の意図は、自然もしくは器物を借りて、実像と虚像が構築する位相空間に、クールでクリスタルな叙情をこめたいかのようである。

図 17 はイラストレーションを大ヴェテラン早川良雄

氏,アート・デイレクションおよびレイアウトを田中一 光氏の共作になるきもののポスターである。筆者は20年 余も昔,本学の教授であられた早川氏の助手を勤めた。 学生に直接指導される機会は少なかったが,教えながら

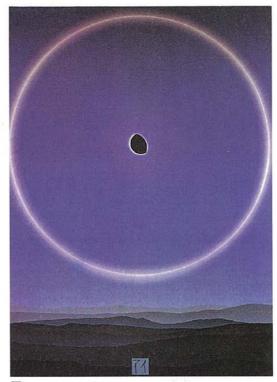


図13



図14



図15

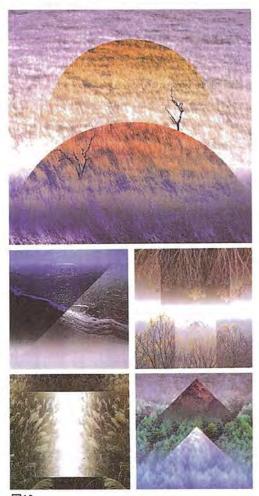


図16



学生の作品からも、何か新しい手法はないかと渉猟されるその貧欲なまでの精進ぶりには驚かされた。またその謙虚な聡明さは筆者の知り得た人々の中では最も抜きんでたもので、教えられることの多い日々であった。早川氏の書かれたものを読めばわかるように、特に言葉に対する感性の鋭さは、他の並のグラフィック・デザイナーのおよぶところではなく、会話のたびに、かけだし時代の筆者はピリピリしていたものである。70 才を越えられてなお、第一線でみずみずしい作品を発表されている舞台裏では、常人の及ばぬ努力のあることを筆者は垣間見ている。

この作品。原画のきもの美人の頭部は完全な形であったと思われるが、レイアウトの名手のトリミングによって画面の外にカットされ、右端にもってきた1行のコピーとの間が空間として素晴らしい効果をあげている。宗達的空間の生きた見本というよう。

最後に、イラストレーターとみて、童画家のいわさき ちひろ氏を挙げたい。

いわきき氏は、戦後30年間を童画家としてまた母親として生きぬき、約4000点の作品を残し、1976年故人となられた。やさしくロマンに満ちたその絵は、確かなデッサン力にささえられ、子供から大人までファン層は幅広く、筆者もいつの頃からか、その1人となった。

晩年の作品の多くは、パステルによる線描と水彩が用いられているが、その水彩絵具の扱い方が、宗達や光琳の作品に多く観られる、たらしこみ技法なのである(図18、19、20、21)。数多く習作を試みているうちに、水彩絵具はたらしこみが効果をあげることを体得したものか、宗達作品に感じて、意図的に学んだものかは、今となっては確認のしようもないが、人を包むようなそのやさしさや、追憶を誘うそのロマンは、片や著作権獲得の闘いにみせた、正義感と妥協を許さない、透明な精神の表白を秘めているのである。



図18 「ぎんいろの童画集」岩崎書店 1976所収



図19 「ぎんいろの童画集」岩崎書店 1976所収



図20 「うたの絵本②・おかあさんといっしょ」 リブロポート 1986所収



図21 「うたの絵本②・おかあさんといっしょ」 リブロボート 1986所収

本来「琳派」継承は日本画の分野が本流となるのが順当かと思われるが、抱一以後から近世へ、近世から近代へと、思惑どおりその流れをくむ画家達がおり、乾山の流れを伝える人々も、現在活躍中である。そしてまた、そうした継承のすがたを、メインに据えて開催された展覧会もいくつかあり、同じテーマの論文も散見されるが、グラフィック・デザインの中にも、「琳派」が生きていることを伝える論文のあることを寡聞にして知らない。

限られた紙数と拙ない筆力では意を尽せないが、筆者 の立場から敢えて筆を執った次第である。

図版掲載等にこころよく了承をいただいた関係者の皆 さまに、厚く御礼申しあげる。

この論文は塚本学院の1990年度教育研究補助金の報告 論文に訂正・加筆をしてまとめたものである。

参考文献

- ●別冊太陽・琳派百図 水尾比呂志・田中一光 平凡社 1974
- ●日本の美「琳派」 福岡市美術館 1989
- ●日本の美術10 やまと絵 家永三郎 平凡社 1964
- ●日本の美術18 宗達と光琳 水尾比呂志 平凡社 1965 (初版)
- ●日本陶磁大系24 乾山 満岡忠成 平凡社 1989
- ●日本絵画館7 江戸 I 田中一松監修 講談社 1970
- ●原色日本の美術14 宗達と光琳 山根有三 小学館 1969
- ●原色日本の美術13 障屛画 武田恒夫 小学館 1967
- ●俵屋宗達 日本美術絵画全集14 源豊宗+橋本綾子 集英社 1980
- ●尾形光琳 元禄町人の造型 赤井達郎 平凡社 1979 (初版)
- ●太陽やきものシリーズ 仁清乾山 林屋晴三他 平凡社 1976
- ●光琳・乾山 名宝・日本の美術24 執筆・西本周子 小学館 1990
- ●日本美を語る九 絢爛の装飾美 辻邦生・河野元昭編 ぎょうせい 1989
- ●古美術76 特集・尾形光琳 仲町啓子他 三彩新社 1985
- ●古美術92 特集・日本の美「琳派」展 中山喜一郎他 三彩新 社 1989
- ●デザインの仕事机から 田中一光 白水社 1990
- ●田中一光のポスター その発想と造形 講談社 1981
- ●現代世界のグラフィックデザイン ポスター, コンピュータ・ グラフィックス 亀倉雄策他 講談社 1988
- ●吉村貞司著作集六 いけ花の美学 吉村貞司 泰流社 1980
- ●ぎんいろの童画集 岩崎書店 1976
- ●うたの絵本②・おかあさんといっしょ リブロポート 1986

コンピューターによるデザイン教育と カリキュラムについて

---テキスタル・デザインの視点から---

梅田幸男

はじめに

いま,テキスタイルを取り巻くデザイン界ではさまざまな意識革命と地殻変動が起こりつつある。商品企画にしても,デザイン提案にしても,素材から織物生産にいたるまであらゆる過程のところどころにコンピューターの重要性,必要性が認められてきた。

特にコンピューター時代の到来といわれた1960年代後半から産業界に少しずつ浸透しはじめた CAM&CAD の発達はソフト,ハードの両面においても著しいものがある。

テレビを初めとして、あらゆるビジュアル、グラフィックのデザイン分野、また建築やインダストリアルの世界でコンピューターは、いまや必要欠くべからざるものとしてその重要性、必要性が高まる中でまだまだ遅れをとっていたのが CATD (Computer Aided Textile Design)であった。

しかしながら、ここ数年の間にテキスタイルのデザインを取り巻く環境は大きく変わり始めてきた。従来通りの商品企画、デザイン提案では到底激しい変化と競争について行くことが出来なくなってきたのである。

そうした背景には、情報化時代における創造性とか「モノ」社会から「トキ」社会への移行といった諸々の条件があったとしてもテキスタイルの産業革命ともいえる今日の短サイクル供給体制の確立、加えて企画、生産、流

通システムの合理化ならびに効率化、そして難しい販売 予測に照らし合わせたデザイン提案といった観点から も、また21世紀をまじかに控えて情報化時代におけるデ ザイン創作の旗手という意味からもコンピューターによ るデザイン制作が必要になってきたのである。

テキスタイルデザインの変遷 1950年代 デザインへのめざめ

テキスタイルデザインの教育について考えるとき、そのファッション性からも知っておかなければならないのは、戦後から今日にいまるまでのテキスタイルデザインの変遷である。戦後の日本経済は、連合軍総指令部の指導と監督の下におかれ、当初は政府間貿易で1947年(昭和22年)8月から制限付きで民間貿易が再開された。繊維業界も物資の不足により統制経済下での操業であった。

しかし、1949年(昭和24年)から1950年(昭和25年)にかけて、繊維製品の統制が絹織物を初めとして、スフ、毛織物、綿織物とつぎつぎに解除されて自由経済の方向に進んでいく中で人々は少しづつデザインというものにめざめていったが、当時はまだ食べることがまず第一の時代で衣住は二の次であった。しかし、1950年(昭和25年)6月に勃発した朝鮮動乱は、日本の経済に著しい影響を与え、あらゆる市場の拡大に伴い輸出も年々伸びてゆき、特に繊維業界の再建および拡大発展への基盤はこのころに培われたものといえる。

1945年(昭和20年)8月,第二次世界大戦が終わるま

では軍需産業優先の時代であり、繊維業界は特にそれによる打撃が深刻であったが、戦後、大阪府立貿易館が繊維デザインの考案、制作の助成事業として1948年(昭和23年)10月に第1回「輸出染織意匠図案」の公募を行ない、繊維業界に新風と活力を注いだ。また、京都では1949年(昭和24年)3月、京都絹人絹織物協議会(京都織協の前身)主催による、第1回京都染織見本市が開催され服地プリントが世に出てくるきっかけとなった。

世情が次第に落ち着きを取り戻し、服飾や、身の回りのものに目を向け始めた消費者に対して1950年(昭和25年)第2回京都染織見本市において、白無地のスプを加工してキャラコの風合い仕上げたパステルカラーの婦人服地が爆発的人気を集めブラウスやワンピースとなって一躍時代の脚光をあびるのである。また、時を同じくして大阪府立貿易館が1949年(昭和24年)6月「輸出染織意匠図案発表展」を開催し懸賞募集方式を取り入れ繊維デザインに対する啓蒙運動を展開した。

こうした一連の動きが相互に作用し人々はデザインというものに関心を持ち始めてきたのが 1950 年代であった。

また、プリント服地の爆発的な人気は、戦後の貧しい 衣生活に対する庶民の反動からであり、デザインやファッションに対する庶民のめざめでもあった。

1951年(昭和26年)3月、綿製品のキップ制が廃止となり、一般消費者のあこがれは当時「銀シャリ」と並んで「純綿」に対する要求が大変強く、統制廃止を期待したように服地業界では綿プリントに人気が集まってくる。同時にこれまで呉服業界の染織図案家が服地プリントの図案(デザイン)を供給してきたが、この綿プリントの人気と共に現在のテキスタイルデザイナーの前身といえる服地プリント専門の図案家(染織デザイナー)が誕生してきたのである。

1953年(昭和28年)には、大阪府立貿易館の仲立ちで朝日新聞社会事業部と共催で、綿糸布輸出組合、絹化繊輸出組合などの協力をえて、大阪の三越百貨店で第1回「輸出染織デザイン展」が行なわれ、広く市民に対して染織意匠図案の理解を深めることになった。

註

- 注1) ステープルファイバー 人造短繊維を紡績した糸の総称。
- 注2) キャリコともいう。経(タテ),緯(ヨコ)に30~40番綿糸を用い経緯それぞれ1in間61~92本の密度で織り,純白に漂白し、強いのりつけ、ロール仕上げをして織り目をつぶした、布面の平滑な平織綿布。

この時期の社会的背景には、8等身美人の誕生、ディオールの来日(ファッションショウ、NHK テレビ放送開始、日本流行色協会の発足、そして「君の名は」ブームによる真知子巻きがファッション界に旋風を巻き起こした。

朝鮮動乱後,輸出市場は拡大し繊維の輸出も急速に伸びていった。しかしその反面海外バイヤーの指示のままに英国の意匠を無断使用するという問題が持ち上がり,英国綿業界から強い抗議が寄せられ,日英意匠会談が行なわれた。

このデザイン盗用事件, 意匠問題は我が国のデザイン, 意匠に対する安易な考え方を反省させ, デザインの重要 性を認識させることとなった。

繊維産業の復興と共に、さまざまな問題を抱えた業界は、1955年(昭和30年)3月、日本紡績協会、日本化学 繊維協会、日本綿糸布輸出組合、日本絹化繊輸出組合、 日本繊維製品輸出組合、日本染色協会、日本綿スフ織物 工業連合会、日本絹人絹織物工業会、の繊維輸出関連8 団体と政府が基本資金を拠出して、財団法人「日本繊維 意匠センター」を設立した。

日本繊維意匠センターでは、意匠保護のためデザインの保全登録や認定業務を行なうかたわら、テキスタイルデザイナー育成の講習会や、意匠創作助成のため繊維デザインコンクールの開催、月刊誌「カラーデザイン」の刊行、デザイン資料室の開設等、繊維産業活性化のためつぎつぎと新しい事業を推進していった。

1960年代 化学繊維の時代

1960年代は、テキスタイル産業の世界では化合繊維の時代だと言われている。我が国の経済事情は高度成長時代に入り所得倍増計画、そして反面求人難の時代でもあ

った。しかしテキスタイルデザインを取り巻く環境は、 新しい時代の流れとともに大きな変化をみたが、その社 会的背景にはレジャーブームの到来、ダッコちゃんブー ム、安保闘争などがありファッション界ではラインの時 代が終わりルックの時代が始まった。

1955年(昭和30年)に設立された財団法人「日本繊維 意匠センター」を初めとしてデザイン関連機関がつぎつ ぎと設立されたのもこの時代である。この繊維意匠セン ターの設立と前後して、繊維産業各社は企業内意匠部門 の充実を計り、意匠室、企画室を独自に設けデザインの 重要性、必然性に対処する方向へと進んでいった。また 企業内のデザイナーを育てるために繊維意匠センターは さまざまなデザイン講習会を催すとともに、1956年(昭 和31年)に「第1回輸出繊維デザイン展」を開催した。

このデザイン展には全国のテキスタイルデザイナーから628点もの応募作品が集まり、この年以来毎年行なわれたデザイン展は1961年(第6回)以後、輸出という文字をはずして「繊維デザイン展」と名を改めて1987(昭和62年)まで32年間の長期にわたり開催され続けたのである。そしてこの間には数多くの優秀なテキスタイルデザイナーを育て育んできたと同時に、その歴史はそのままテキスタイルデザインの変遷といっても過言ではない。

意匠センターのデザイン展が嚆矢となって年を追うご とに年々この様な展覧会が盛んになり繊維製品の商品企 画の形態が少しづつ変化してきた。

昭和30年代後半、いわゆる1960年代からマーケッティング戦略が注目されはじめ、意匠業務も商品企画から販売促進までのマーケッティング活動の一環として組み入れられ、企業デザイナーはデザイン・ディレクターへと役割が変わると共に、デザイナーとしても豊かな知識と感性、高い見識が要求されてきたのである。

一方,繊維業界におけるこの時代の特筆すべきことは, 合成化学繊維の商品化と一般消費者への急速な浸透であ る。これまでの繊維は、絹、綿、毛織物にしてもすべて 農業生産物であった。しかし化学工場で石油から繊維が 作られるようになり、いままでとは違った新しい素材の 誕生は、テキスタイルのデザインは勿論のこと商品企画 についても大きく変化していくことになった。 ナイロン,ポリエステルなど化学繊維の開発にもっとも熱心に取り組んだのは,東レ(東洋レーヨン),帝人などであるが当時東レは1959年(昭和34年)10月,静岡県三島に「テトロン」フィルム工場を完成させテトロンの本格的な量産体制に入った。

東レはこの新しい化学繊維「テトロン」の販売促進に 積極的で1962年(昭和37年)京都の服地会社,丸増株式 会社と提携して,この新しい繊維「テトロン」を売り出 すために一大キャンペーンを展開させたのである。

コンビナート・マーケッティング

東レはこの新しい繊維「テトロン」のカラーイメージを「シャーベット・トーン」というキャッチフレーズで 丸増㈱と組んで新素材の販売促進を全国的に華々しく展 開したのである。

この新素材「テトロン」の販売促進に対して、当時自動車(トヨタ)、化粧品(資生堂)、菓子(森永)というファッションとは関係の薄い異種企業も当時の流行色「シャーベット・トーン」に便乗した。

ファッションを中心にして自動車から化粧品, さらに はシャーベットの菓子業者までも参加させ,「色」に関係 ある商品を「シャーベット・トーン」に統一させ, 互い の相乗効果を利用しあったこのキャンペーンをマスコミ は「コンビナート・マーケッティング」となずけた。

全国的なこのキャンペーンを成功させたのは、東レと 丸増㈱のファッションに対する研究開発の努力に負うと ころが大きいが、当時はまだポリエステルは品質的、性 能的には優れていたが色が染まりにくく、また薄い色で もキラキラしてなかなか思うように染まらなかった。とこ ろがこのころ世間ではパステルカラーという言葉が使わ れだし、淡い色調にしか染まらなかったテトロンのプリ ント技術をうまく利用して、その色調からくるイメージ を「シャーベット・トーン」と名づけて成功したのである。

「シャーベット・トーン」という流行語の知名度およびその浸透度は当時全国民の80%以上に達したと言われている。

コンビナート・マーケッティングというファッション

を中心にした商品企画の成功は、これ以後さまざまな商 品企画に大きな影響を与え、メーカーのキャンペーン合 戦が盛んになっていった。

同じくこの時期は、マイカー時代の到来と共に、車の 色も化粧品の色やセーターの流行色とよく比較、関連さ れてファッション化の傾向をたどるのである。

1960年代の後半(昭和40年代)には、合繊織物の着実な成長が続いて、繊維産業はいよいよ成熟期を迎え、既製服の急速な伸びと共にアパレル産業に新しいファッションビジネスが台頭してくる。そして繊維産業各社も意匠担当セクションがそれぞれ会社の個性化をめざしてファッションをビジネスとしてとらえる動きが出てくるのである。

しかしながら、まだこの時代の流行はマスコミやメーカー側から消費者に向かって投げ掛けられていたが、カラーテレビの出現や、ツイギーブームに乗せられて、色やファッションに対して一人一人が自覚をもってくると同時にマスコミが流行させたものでは面白くないという若者たち(ヒッピー、アングラ、サイケ族)らが、既成の作られたものより自分達で作り出したファッションをいままでとは逆方向のユーザーから一般消費者へと流れ始めたのである。

メーカー側もこうした変化をいち早くキャッチして、 以後いかに流行を作り出すかではなく、消費者が何を求めているかをすばやく感じ取り、それを新しい商品企画 に結び付けるようになり、「NEEDS」(必要なもの) の商品戦略から「WANTS」(望むもの)への商品戦略 に変わって行った。

1970年代 情報化時代

1950年代をあらゆる面でデザイン元年と称するならば、1960年代は新しい素材の時代、化学繊維の時代であったといえる。

そして、1970年代はテキスタイル業界のみでなく、あらゆる産業界で「情報化の時代」といってよいだろう。 1969年(昭和44年)パンタロンやスケスケルックの流行と共に、我が国では沖縄が返還され、世界ではアポロ11 号が月面着陸に成功した年である。翌1970年(昭和45年) は、日本万国博覧会が大阪で開催され、日本のGNPが 世界第2位にランクされた年でもある。

この時代の社会的背景を振り返ってみると、モーレツ 社長、ウーマンリブ、カセット時代、といった言葉がも てはやされ、ファッション界ではファッションビジネス が台頭し始めてくる。だが繊維業界では対米繊維輸出規 制の日米交渉が始まり、日本経済が急速に発展する中で、 相対的にアメリカの経済力は低下しニクソン大統領は金 とドルの交換を停止して「ドル・ショック」がおこった。

1ドル=360円の固定レートが崩れ、変動相場制へと移行する中でテキスタイルの業界も構造不況という難題を抱えてデザイナーは新しい商品企画に取り組んでいく。

このような背景の中で、テキスタイル・デザインは、 従来通りのペーパーデザインによる図案作成の企画から 一歩突っ込んだトータル的な商品企画の構成へと変化し ていった。

また,新しい言葉でトータル的な商品企画を「コーディネート」という表現のもとに,同じ柄,同じ色による 多品種同一柄の構成が多くなっていった。

コーディネートによる商品構成が数多くなってくる と、同じ色、柄での構成だけではものたりなくなり、素 材や色、形や色という組合せにまで発展した企画が主流 をなしてきた。

これまでのファッション情報はアパレスのメーカー側から一般消費者へと流れてきたが、1970年代には女性誌「アンアン」「ノンノン」が刊行され、さまざまな角度から違った情報が飛び交うなかで、テキスタイルデザイナーは商品ポリシーを打ち出し、購買層の年齢や地域を設定し総合的な商品を提供していく一連の企画の組み方が使い捨て時代、余暇時代と云われていたころはよかったが、一転大きく時代の流れを変えたのが1973年(昭和48年)のオイルショックであったことはまだ記憶に新しい。このオイルショック以後のテキスタイル・デザイン界は、デザイン提案の方法も大きく変わると共に、デザイナーの仕事内容そのものも大きく変化させ、テキスタイ

ルデザイン業界の地図も今日のように京都中心型から地

域拡散型に塗り替えられてきた。

そして、狂乱物価や円高不況を迎えて、テキスタイル の商品企画は総合的な企画商品のうち出し方に変わり、 売れる商品を企画することは勿論のこと、物を売る仕組 みから売り方まで企画しなければならなくなった。

また、情報過多の中で何が真実なのか、消費者は何を 求めているのかを探りつつ、情報化時代における「モノ 作り」社会からの脱皮をはかって行った。

とりわけ1956年からテキスタイルデザイナーの育成ならびに新人の登龍門として全国的に展開されてきた日本繊維意匠センターが主催する「繊維デザイン展」も、1969年には募集作品の編成替えを行ない、13年間続けてきたデザイン展の内容自体を新しい時代に即応させるよう大きく変化させていった。

この「繊維デザインコンクール」も例年、全国から数 多くの応募作品を集め若きテキスタイル・デザイナーの 登龍門であり、入選、入賞することは、テキスタイル・ デザイナーの大きな目標であった。

オイルショック以後テキスタイル・デザイン事情が量 産体制からの脱皮と共にその応募作品も年々落ち込んで きた。

これらの原因はいろいろ考えられるが、1955年(昭和30年代)から1970年(昭和45年)にかけての15年間は、 捺染織物輸出(プリント業界)が最も活気のあった時代 である。この時期にはテキスタイル企業内ではデザイン 部門の充実を計り、欧米市場向けのデザイン需要が大い に必要とされ、それらに携わるフリーのテキスタイル・ デザイナーも京都、大阪を中心に数多く活躍していた。 なおかつ企業内デザイナー達もフリーのデザイナーに負 けじとこぞって「繊維デザインコンクール」での入選、 入賞を目指していた。

しかしながら、前述したように、オイルショック以後の繊維産業の構造不況、石油パニック、物価急上昇、円高不況といった数多くの要因がテキスタイル・デザイナーを冬の時代へと落とし込み、以後この「繊推デザインコンクール」も衰退の一途をたどることになる。

ちなみに1960年からの応募作品数を比較すると次のようになる。

1960年 1798点 1970年 954点

1961年 1651点	1971年 889点
1962年 1775点	1972年 896点
1963年 1554点	1973年 787点
1964年 1597点	1974年 559点
1965年 1451点	1975年 674点
1966年 935点	1976年 643点
1967年 946点	1977年 659点
1968年 798点	1978年 608点
1969年 674点	1979年 601点

これらの統計が示すように、オイルショックを境にして京都を中心としたテキスタイル・デザイナーも経済的な基盤の崩れから転職を余儀なくされた人達も少なくなかった。

新しい波

オイルショックとそれらにまつわる物価急上昇,円高 不況,繊維産業の構造不況といったさまざまな要因がテ キスタイル・デザイナーの激減につながり,また彼らの 仕事内容を根本から変えていく事態が生じると共に,繊 維産業自らも企業内において構造および体質の改善を計 り質的変化,すなわちテキスタイルの企画に重要な三つ の要素。

- · Textile Management
- · Textile Art
- Textile Technology

を備えた企画部門の改革へ取り組んでいった。1970年 代のテキスタイル・デザイン界での新しい波といえる大 きな動きは、次に記す三社が企業内意匠部門をファッシ ョンビジネスを主体とした新会社を設立したことであ る。

1971年4月

伊藤忠ファッションシステム株式会社

1976年1月

株式会社 東洋紡ファッション プランニング インターナショナル

1978年12月

株式会社 カネボウ ファッション研究所

こうした動きの中で、他のテキスタイル各社もデザイン部門の見直しを図ると共にオイルショック後の新体制に備えて、企画開発の独立採算に力を入れ始めた。

また、テキスタイルに携わるデザイナーの仕事や役割 もこの時期からコーディネーターとディレクターを兼ね た仕事内容へと変化していった。

デザイナーの「質的変化」「量的変化」の兆しの中で、 デザイン提案や商品企画も「図案」を考案することに加 えて、商品企画全体も大きなプロジェクトで構成され、 デザイナーは商品開発からセールスプロモーションにい たるまで商品全体を水平思考、垂直思考の両面でとらえ て提案するようになり、繊維各社を取り巻く外部のフリ ーデザイナー達も「図案」提案から企画の総合提案に重 点を置かざるをえなくなった。

1980年代 天然繊維の時代

情報の洪水とまで云われた1970年代、繊維産業の構造不況、石油パニック、物価高、円高不況とあらゆる経験を積み重ねてきたテキスタイルの業界も1980年代(昭和55年)に入ると、政治的、軍事的問題が世界の情勢を変え、我々の生活にも直接影響を与えるようになってきた。1977年(昭和52年)戦後最大の不況を乗り越えてきた国民は、新しい時代に対する自信とその経済力から当時の国民意識は、総理府の調べで国民の90%が中流意識を持っているとの結果がでている。まさに1980年代以後の消費者像は、政治、経済、文化、芸術、そしてスポーツとその知識の幅は広く、深く本格的なものを求める方向へと向いていった。個人の感覚や感性、知性のレベルも一段と高くなり、情報の洪水に流されることなく「本物指向」へと走りだすのが1980年代であった。テキスタイ

オイルショック、ドルショックで被った低迷から減量 経営、企業内体質改善を行ない、繊維業界はその企業独 自の差別化商品の開発、オリジナル商品の展開と新しい 機能開発を目指す方向へと進んで行ったのである。

ルの分野でも、この傾向が強く、「素材の見直しの時代」、

または本物指向という意味から「天然繊維の時代」と言

われている。

いずれにしても商品開発に対する意識改革は、テキスタイル・デザインにも多大の影響を与え、商品企画の最大のポイントは、商品イメージを一つの大きな流れにまとめ、今何故この素材なのか、この柄なのかという一定の方向づけをしながら、モチーフ、カラー、レイアイトなどの設定から二次製品にいたる最終製品までも見渡した企画、いうなれば、テキスタイルは、世界のファッションのトレンド収集に始まり素材や副資材の決定、生産のシステムづくりはもとより品質管理、納期管理におよぶ総合的視野にたっての企画構成が必要とされてきた。

さらに加えて一連の流れにストーリー制が求められ、 デザイン開発からセースルプロモーションまで、従来の 平面的な視点から立体的観点、虫瞰図的展開(部分的) から鳥瞰図的展開(総合的)といった商品思想の統一が 大きな課題になってきたのである。また、テキスタイル・ デザイナーの資質についても各方面の知識、政治、経済 を含め社会情勢は言うに及ばず、芸術、文化、歴史、ス ポーツにいたるさまざまな分野における高い見識が必要 となり、さらにその仕事内容もテキスタイルにとどまら ず、自ら企画した商品のセールスプロモーションを実行 するという意味から、グラフィック的デザインセンス、 すなわち販売方法、販売宣伝という幅広い感覚も合わせ て重要視されてきた。

時代の変化、そして時代の要求がテキスタイルのデザインに向けて絶え間なく新しいものを求めている今日、従来の方法による企画の組立では到底対処できないだけでなく、時間的制約にも応えられなくなり、加えて多くのアイテムで小量生産という課題と商品多様化の現況にあわせて本格的に求められてきたのがコンピューターによるテキスタイル・デザインであり、コンピューターによる生産体制の確立であった。

1990年代 コンピューターの時代

先年,電通が発表した「生活大予言1990」によると,物の豊かさを追及することから,自らを知的に鍛えて個性を表現することになる,と記されている。一時期言われていた商品づくりは,「NEEDS」(必要なもの)を刺激

した戦後の時代から「WANTS」(望むもの)を呼び起こ した物づくりに変わり、その後、商品に「ENJOY」(楽 しさ)が加味されなければ売れなくなり、これからはそ れらに加えて「PLAY」(遊び)的要素が必要となってく る。

1990年代は仕事がすべてという規範が緩み、消費を楽しむ方向へ向かうと言われている。これからの社会情勢は仕事に臨む姿勢も生活のためでなく自己啓蒙の観点から、自分の能力開発に重点が移り人材の企業間移動が活発になってくる。

またこの前、電通から発表された「1991年のキーワード」によると「量」から「質」、「モノ」から「こころ」への変化のなかで"ゆとりある豊かさ"が提案されているが、いまの管理社会では効率第一主義という大前提の前に、人間は"物"化され、そして"モノ"の背後に潜むさまざまなシステム社会の網にがんじがらめに締め付けられていた人々が、「トキ」の大切さを感じる時代になったのである。

いままでの豊かさの時代には、豊かさの中にあわただしさがあったけれども、どんどん「モノ」が増えて「モノ」を選択し「モノ」を自分の周りに配置して第二の自分を形勢していく中で、"ゆとりある豊かさ"を提唱する今日では「トキ」のゆとりであり、「空間」のゆとりの大切さに気付いてきたのである。なおかつ消費するものは"物"ばかりと考えていた人々は、それに伴う大事な「トキ」も同時に消費していたことにきずきはじめたのである。「モノ」の消費は次から次へと新しい物が作られていくが、「トキ」の消費は再生産されないのである。

このことに気付きはじめた人達は、何が大切かを再認 識するようになり「トキ」と「空間」のゆとりを求め、 本物指向へと流れが変わってきたのである。

1970年代の後半にも自然指向や本物指向といった傾向が見られたが、今日(1990年代)言われている"自然への回帰"は環境破壊に対する提唱であり、ファッションだけでなく、音楽やレストランなどの各分野にも見られるフォークロア(Folklore)の動きも、エコロジーに対する新しい情熱と受けとめられる。

コンピューターの時代を迎えた今日、新しい情報機器

や高速交通手段は我々の生活を便利にする一方で、その 反面、生活を分断しこまぎれにしてきたことも否めない 事実であった。ゆとりを求め、自然の偉大さ、大切さに 気付き始めた"いま"は「過去が新鮮さを持つ時代」と して登場してきたのである。

テキスタイル・デザインの分野でもこうした考え方が 浸透し、21世紀に向けての商品企画は、生活環境や社会 情勢の変化、それにも増して人々の「こころ」の変化を も考慮してファッショントレンドの傾向を探りつつ、消 費者への「ゆとりある生活への提案」といった形に変わ ってきた。

コンピューターによる デザイン教育

21世紀をまじかにひかえた1990年代は、テキスタイル・デザインのみにとどまらず、あらゆるデザイン分野で活躍する人達に言えることは、デザイナーがその専門領域だけでなく、他のさまざまなジャンルの違う領域、すなわち政治、経済、文化、芸術、歴史、スポーツなどにも積極的に進出して、新しい生活の創造、提案を心掛けなくてはならない時代にきている。

また、多様なデザイン要求に対応するには、それらを 鳥瞰図的、虫瞰囲的に透視し、なおかつ総合的なプレゼ ンテーション (Presentation) も可能にしたコンピュータ ーによるデザイン構築は、まさに1990年代を代表する新 しい商品づくりの旗手として重要性を増すに違いない。

昔からデザインは学校教育から生まれるものではなく、環境や知識から生まれてくるものだと云われてきた。 最近、アメリカでは、perception(知覚)という言葉がよく使われているが、デザイン教育になぜコンピューターが必要か、ということを正しく認識させる必要がある。 このことをはっきり確認しておかなくては"コンピューター教育"か"デザイン教育"か判らなくなってしまう。

コンピューターのデザイン教育というのは、デザイン づくりの一環としてコンピューターを一つの「道具」と して使うことにある。

コンピューター"の"教育ではなくコンピューター"で" デザインを学ぶことが目的である。 これからのデザイン提案は、「生活そのものへの提案」ということが大きな課題であり、テキスタイルを素材として人々の生活を演出し、より良い環境を創造していかなければならない。そして、今日のファッションの世界は、テキスタイルも含め世界同時制というところまで発展してきた。

ファッションの世界も, テキスタイルの世界もグロー バル化した文化となってきた。

いまやデザインは、電話回線によって空を飛び、世界を駆け巡り、電波で運ばれる時代なのである。こうしたデザインの動きと変化の早さ、加えて遠くへ、確実にデザイナーのイメージを届けなくてはならない。このような要求に的確に、すばやく応えてくれるデザイン制作にコンピューターという新しい「道具」の必要性が高まったのも事実である。

これからのデザイナーは、資料や情報の入った新しい「道具」「情報機器」として私達人間より客観的で、反応の早い判断を下すことも可能なコンピューターとの触れ合いが始まる。そして伝統と現代感覚とがあいまって、新鮮でなおかつデザイナーのイマジネーションを超えたところで創造される(可能性もある)デザインとしてテキスタイル業界にコンピューターによるデザインのジャンルが確立してきたのである。

以上のような観点から、従来の筆や絵の具に替わる新 しい「道具」、コンピューターによるデザイン教育のカリ キュラムを構築してみた。

なお、コンピューター活用方法と基礎理念を以下の項目に分けて構成した。

- 造形基礎能力の開発
- 色彩教育/色彩構成
- ・ 画像処理システムによるデザイン構成
- ・ 情報処理およびそれらの蓄積
- ・ 情報,言葉の視覚化
- 織り組織の構築
- ・ 画像移動による複合デザインの構成
- 画像 透視,反転,反復の応用
- ・ 視覚デザインの立体化
- プレゼンテーションの組立

- ・ デザインの鳥瞰図的, 虫瞰図的展望
- スキャナー入力によるデザイン構成
- シミュレーションによるデザイン構成
- イメージのデザイン化

今回ここに報告するカリキュラムは、JUN 4 D—BOXのソフトを基盤として使用した。

CURRICULUM その1

コンピューターのデザイン教育、特にここではテキスタイルのデザインに焦点を絞ってカリキュラムを構成してみた。しかし、デザイン教育でもいろいろな分野でさまざまな機種のコンピューターが使われている今日、各学科の違いや、使用目的、用途別により使われるソフトメニューは千差万別である。実際、著者はテキスタイル・デザイン専攻とインテリア・デザイン専攻の学生とではカリキュラムの構成を幾分変えながらもデザインを学ぶという本質のところでは同じである、という姿勢をもってとりくんでいる。

コンピューターでのデザイン教育で、まず最初に大切 なことは機械に対する拒否反応の排除である。(もともと 当芸大ではコンピューターデザイン実習は選択科目とな っているから拒否反応を示す学生は少ない)

機械に対する拒否反応をどう取り除くかは、物事を憶えるとか、考えるとかの前にまずテレビ時代の学生には "遊び"という感覚でコンピューターに触れさせること が大切である。そして、その"遊び"が考えること、作品をクリエイトすることにつながるのである。

この、JUN 4 D—BOX によるソフトメニューからまず最初に線画による描写である。描写の方法はいろいろとあるが、ここでは2 DATA(線描きデーター)、あるいは PAINT(フリーハンド描画)を使用する。

- 1 線画による平面分割を行なう。
- 2 平面分割をPAINT機能で色分けする。(参考資料1)

(ここで大切なことは、単なる平面分割に終わらず、デザイン構成にも十分力を入れること。)

3 映像画面が0 PAGE (主画面) と1 PAGE (副画面) の2画面あるので、両画面の認識をはっきり

とさせておく。

4 0/1 PAGE の画面移行の練習。

この項では、0 PAGE (主画面)、1 PAGE (副画面) の画面認識を十分理解させること。

CURRICULUM その2

0 PAGE/1 PAGEの認識をはっきりさせた上で、 ソフトメニューは先染め織物、HI—TEXをつかってチェック作りを行なう。 (参考資料2)

- 1 このメニューでは、チェック作りは勿論のこと、その種類、作成方法、名称等まで把握させる。
- 2 組織のサンプルをいかして、いろいろなチェック を知るとともに、WEAVE のメニューでオリジナ ルチェックの作成。

この項目では、HI—TEX のメニュー (User's manual) で十分マスターすることができる。

- 3 出来上がったデザインの配色替えをおこなう。
- 4 4—COLOR での配色替えを行なう。
- 5 NO INPUT による配色替えを行なう。

配色取りのメニューにも、いろいろその違いがあるので、用途別にかなったメニューが選択出来るように訓練すること。

ダイヤルによる色変換、NO INPUT(数値入力)による色変換をしっかりと確認しておくこと。

- 6 作られた作品のデーター登録の実行。
- 7 データー登録の呼びだし実行。

作られた作品をフロッピーディスク (A ディスク, B ディスク) へ登録する。

- 8 GSAVEディスクへの登録と呼びだし。
- 9 HDISKへの登録と呼びだし。

この項目では、作品のデーター登録、呼びだしを繰り返し練習する。0/1 PAGE の画面交換、また、KEEP PAGE を使って3 画面交換の実行。

データー登録もいろいろな方法があるので,使用目的 にそった登録の仕方を十分に練習しておく。

CURRICULUM その3

PAINT (フリーハンド描写)では、"遊び"感覚を十







分に生かしてコンピューターの面白さ、楽しさを知り、 そして機能の誤タッチによる失敗の繰り返しなど、幾度 となく経験することにより、この"道具"の使い方を覚 えることが大事である。また、失敗して出来た作品の予 期せぬ効果も違った意味で、デザインの面白さを発見す る「目」を持つことができる。

機能の誤タッチによる失敗が多いほどコンピューター の理解度が早いともいえる。

- 1 PAINTシステムによる自由画の制作。
- 2 これらの機能把握。

PAINT機能には、拡大修正、混合、テクスチュアなど、 さまざまな機能が含まれているので、これらを合わせて 練習させる。

PAINT システムと HI—TEX を理解した後は、これらの情報を複合使用してのデザインづくりを行なう。

- 3 0 PAGE から 1 PAGE への転送
- 0 PAGE には HI—TEX で作成したチェックを, GDISK から呼びだす 1 PAGE には PAINT (フリーハ ンド描写) あるいは, 2 DATA で作成した平面分割の画 面を表示する。
 - 4 平面分割の一部分(あるいは一色部分)に 0PAGE のチェックを転送(CTRANS) させる。

(参考資料3)

- 5 転送される側 (1 PAGE) の色部分を変えて、何度も繰り返し練習すること。
- 0 PAGE から 1 PAGE に転送されたデザインの変化 の面白さ、早さ、そして自分のイメージ以外のところで 作られる作品の偶然的な発見など、コンピューターの可 能性の広さを十分予知させること。

コンピューターによるデザイン教育で、もう一つ大切なことは、機能、システムの理解度と共に、それらをどう応用するか(APPLICATION)にある。

CURRICULUM その3で画像の転送を試みたが、このメニューを生かして転送の方法の数々を実験、応用してみることである。

例えば

6 0 PAGE から **1 PAGE** へ転送した画像を, 今度 は逆に画面交換させてみる。



0 PAGE を 1 PAGE へ 1 PAGE を 0 PAGE へ移す。

7 画面交換した後, 0 PAGE のデザインを 1 PAGE の適当な一色に CTRANS させる。

(参考資料 4)

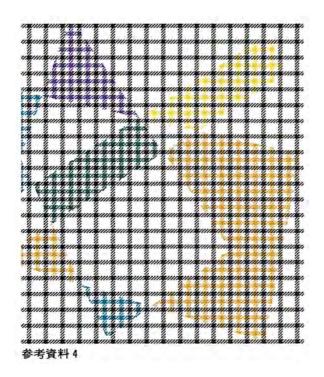
この項目で注意することは、AUTO PACK の機能を理解させておくこと。

この(6)と(7)を繰り返し実行することによって、従来からの手作業のみのデザイン制作では成しえなかった様々な変化を瞬時に見ることができる。

ひとつひとつ頭でイメージする間もなく、CTRANS (転送)による作品の変化は、コンピューターのデザイン制作を"遊び"の段階から実際の「物づくり」「デザインづくり」の方向へと意識改革されていく。

これまでの過程では、実際のデザイン制作によりコンピューターをいかに道具として使いこなせるか、従来使っていた鉛筆や筆に替わって、スタイラスペンがどんな機能を持っているか、また、個々のソフトメニューを使って次々と変化するデザインのイメージについていけるかどうかを十分訓練し知ることが大切である。

0 PAGE から 1 PAGE への転送では、使い手のデザイナー側のイメージとコンピューターの画面表示とがある程度一致するようになれば、コンピューターを"道具"



として使いこなせる第一歩をクリアしたと解釈してもよい。

CURRICULUM その4

PAINT (フリーハンド描写), 2DATA, HI-TEX, そしてこれらの転写, 転送をマスターした後, ストライプ (STRIPE), 水玉 (POLKA) のメニューで制作実習を行なう。

- 1 ストライプ, ボーダー, バイヤス等の作成。
- 2 水玉の作成。 (参考資料 5)
- 3 RAINBOW のメニューでストライプ,ボーダー のグラデーションの作成。 (参考資料6)

応用作業として、水玉の上にストライプを転送したり、 ストライプの上に水玉を転送させたりして、いままでに 学んだ機能を自由自在にアレンジしてみる。

4 メニューの CHANGE—NO を使って、カラーテーブルの交換をする。

画面で使っている色番号の変更、交換等によるデザインの変化、イメージ変化についていける様にする。

この項目では、PAINT (フリーハンド描写)、STRIPE (ストライプ&ボーダー)、MIX/POLKA (タタキ調、水玉)、RAINBOW (グラデーション)、そして CHANGE —NO (カラーテーブルの交換) を繰り返し練習すると共



に、0 PAGE から 1 PAGE への CTRANS (転送) メニューをマスターさせる。また、これらのメニューを一通り理解したあと、PAINT システムに戻り、このメニューにあるさまざまなソフトを使って、いままでに作成したデザインの修正(拡大修正)や加筆を試みる。

- 5 TEXTURE を使って、指定範囲のモチーフを自由にコピーする。
- 6 EDIT機能を使っての拡大修正の実行。
- 7 拡大修正での様々な機能の理解。(これは、後に出てくる、PRINT や SCANER 導入時における重要な機能なので十分に理解、把握に努めること。)

CURRICULUM その5

これからの項目では、SCANER (スキャナー入力) と PRINT (プリントデザインの作成) に入る。

ここで、特に注意しておきたいことは、スキャナー入力による安易なデザインづくりに陥りやすいことである。適当な雑誌や写真からの入力で簡単に、早く物づくりをできるメリットが一歩間違えればデザインの生命であるオリジナリティはもとより、安易な模倣によるデザインとして、そのデザイナーの信頼性まで失いかねる危険性を十分知っておく必要がある。

こうした意味からも、スキャナー入力でのデザインづくりの第一歩は、まず自分で描いたスケッチやデザイン 画をスキャナーに取り込み、それらを今まで勉強してき たメニューを使ってコンピューターで加筆しながらデザインを完成させていく。

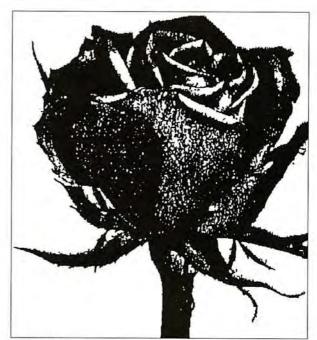
- 1 自分で描いた白黒の花柄をスキャナー入力する。
- 2 入力後,適当に部分修正,加筆する。

(参考資料7)

自分のイメージどおりになるまで、 PAINT システム で学んだ拡大修正, リタッチ, テクスチュアなどを試し ながらデザインを完成させていくこと。

3 多色づかいの花柄(幾何柄)のスキャナー入力。(参考資料 8)

単色、白黒入力から多色デザインの入力では、色数を うまくイメージどおりに整理することが大切である。特



参考資料7



に、色の整理には、CHANGE—NOの機能をフルに活用して、最初のイメージのままに色数を整えることが出来

SCANER (スキャナー入力) のところでは、もう一つ の入力方法がある PRINT (プリントメニューでのスキャナー入力) も実行させてみる。

4 取り込んだ多色づかいのデザインを、CTRIMの機能を使って全体の色調を変えてみる。

るように練習する。

CURRICULUM その6

PAINT (フリーハンド描写), STRIPE, HI—TEX (先 染め), MIX (タタキ調), POLKA (水玉), RAINBOW (グラデーション), CHANGE—NO (カラーテーブル交換), そして SCANER (スキャナー入力) と PRINT メニューの一部分をマスターしてきたが, 次の段階ではこれはの画像の縮小, 拡大, そして変形と合成といった機能を使ってデザインをその用途, 目的にそってより実際的な作品に近付けるようにする。

- 1 画像の縮小 (SMALL)
- (参考資料9)
- 2 画像の拡大 (ZOOM)
- 3 縮小した画像を LAYOUT (モチーフの変形と合成) とによって組み合わせる。 (参考資料 10)
- 4 組合せの方法は、LAYOUTの中にあるソフト、機能を繰り返し練習する。

カリキュラム その3で行なったCTRANS(転送) と、この項目でのLAYOUT(モチーフの変形と合成)の 違いをはっきり理解させること。

- 5 一色を選んで合成。
- 6 1 PAGE の一色をターゲットにして合成。
- 7 角度を変えて転送。

(参考資料 11)

8 変形させて転送。

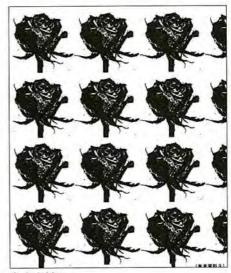
(参考資料 12)

この項目では、単独情報から複数情報の組合せによる デザインを作っていくということを念頭におきながら、 情報の組合せ方を自分なりにいろいろと工夫させること が大切である。

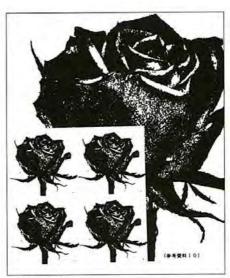
また、CTRANS(転送)の項目で、0 PAGE から 1 PAGE への転送で、デザイナーのイメージとコンピューターの画面表示とがある程度一致すれば良いと説明したが、ここでは転送する前にデザイナーのイメージをはっきりと自分の頭に描いた上で、そのイメージどおりの画面転送ができるようにすること。

CURRICULUM その7

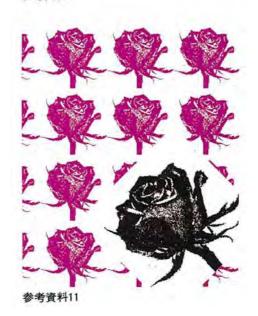
デザインというものはアートとは異なり、その素材、 用途、使用目的にそっていろいろと変化するものである。 また、それらの変化に対応するだけでなく、テキスタ イル・デザインはファッションという人の心の変化まで



参考資料 9



参考資料10



136

読み取ってデザインする必要がある。

この項目では、より現実的に、用途、目的、素材に照 らし合わせたデザイン制作を実行していく。

1 REPEAT (リピートをつける)

(参考資料 13)

2 MIRROR (画像の反転と回転)

(参考資料 14)

いままでに数々作ってきた作品を REPEAT (リピート) の機能を使ってリピートづけをしてみる。また、自分で写生した花柄などを、スキャナー入力して取り込みリピートを付けてデザイン作成を実行する。

ここでは、リピートをつけた実際的なデザインづくり、個々の用途に沿ったデザイン、例えば、アパレル(服地)、カーテン、壁紙、寝装、ネクタイ等、いろいろと具体化したものにデザインを当てはめていくようにする。

3 スタイル画にデザインを転送。 (参考資料 15)

スキャナー入力した花柄や、幾何柄などデザインの反転と回転による転送では、ハンカチ、スカーフ、タイルデザイン等を実際に制作させる。また、いままでいろいると試みてきたテクスチュアでそれらの素材にあった質感をどう表現すればよいかも考えてみる。





参考資料13



参考資料14



参考資料1

シルクには、シルキーなタッチが表現できるように、 タオルにはタオルの質感を表せるように、ウールには純 毛の肌触りを感じさせるように。

さまざまなテキスタイルの表情を織り込めるようにす (参考資料 16)

これら素材の質感や、それぞれのテキスタイルの違い による肌触りなどの表現は、いままでのソフト、機能を 応用することにより十分可能である。

CURRICULUM その8

これまでのテキスタイル・デザインでは、素材の質感, あるいは織物の素材感をペーパーデザイン上に表現する ことが難しいとされてきた。しかし、この項目では、HI 一TEX2のソフトメニューを使って、織物(先染め)の 糸づくりからデザイン制作を行ない, テキスタイルの質 感表現を試みる。

1 糸の作成。

コンピューターの画面上でさまざまな糸づくりをす る。

2 作成した糸を登録する。

テキスタイル・デザインは、ファイバーやヤーンづく りから始まり、布地を作り上げていく過程を知ることに より、素材とデザインの一致が得られるのである。

特に、先染めの場合には、糸と織り方(組織)、糸番手 の設定、糸の撚り具合、糸の打ち込み具合等の違いによ りデザインが大きく異なる。これらの違いも画面上で十 分確かめながら、織り上げていくとよい。

3 作り上げた糸で、先染めデザインを作成。

(参考資料 17)

この HI—TEX 2 では、タオルにはパイルヤーンを作 りタオルの風合いを表現出来るようにし、カーペットに はカーペットヤーンを作成してその質感を感じさせる様 デザインすること。 (参考資料 18)

ここでは、いろいろな繊維の質感を HI-TEX 2 を使 って、自分なりに創意工夫し、なおかつこれまで学んで きた機能、ソフトを応用しながらオリジナルなデザイン 制作に努めること。そしてそれらのオリジナルな糸を用 途、目的にあった使い方が出来るように数多く登録して







おくことが大切である。

CURRICULUM その9

用途、目的、素材、それにそれぞれの質感までコンピューターで表現出来るようになると、次の課題は、それら個々のデザインをいかにうまく、相手側(クライアント)に PRESENTATION(プレゼンテーション)するかにある。

ここ数年,テキスタイル・デザインの世界は大きくその性格を,また,仕事内容を変えつつあることは周知のとおりである。ひとつひとつのデザイン(図案)を提案してきた古い形の企画の組み方から,総合的に「一つの企画提案型」が主流となってきた今日,プレゼンテーションの課題,役割はより重大となってきた。

この項目では、コンピューターの情報、機能をいかんなく発揮して、制作されたデザインをシミュレーション提示、マップ提示等を含めて総合的な情報の視覚化を進めていく。

- 1 FREELAY (自由変形)
- 2 WARP(画像変形)
- 3 WRAPING (パッケージのシミュレーション) インテリアのパースを作成する。

カーペット,カーテン,壁紙などのデザインを FREELAY (自由変形)の機能を使ってシミュレーショ ンさせてみる。 (参考資料 19)

WARP(画像変形)でデザインの形を変えてみる。

テキスタイル・デザインが商品化され、個々の商品の 展示方法、あるいは WRAPPING(包装)されたデザイン効果など、セールスプロモーションにいたるまで幅広 くプレゼンテーションが出来るようにすること。

これらのプレゼンテーションは,情報の視覚化は勿論 のこと,言葉の視覚化も含めてデザイン提示の総合的な ドレスアップである。

どのようにして効果的に一番見せたいものを正確に伝えるかを考えながら、コンピューターを"道具"として使いこなせるようにすることである。

CURRICULUM その10

一つ一つのデザインづくりに始まったコンピューターによるデザイン教育も、総合的なプレゼンテーションまで進んできたが、ここで改めて考え直さなければならないことがある。いま、テキスタイル産業界ではデザイン面も含めて大きな意識革命が進んできているが、しかし、まだまだコンピューターは万全ではない。われわれが使っているコンピューターもオールマイティではないのである。ここで大事なことは、コンピューターの素晴らしさを知り、道具としての価値観を認め、処理能力の速さ、情報量の豊富さなどを十分認識したうえで、従来からの手作業でのデザイン制作の重要さも合わせて再認識させるべきである。

テキスタイルのデザインでも、この二極分化の中にあって、お互いの価値観を知り得たデザイナーこそ、21世紀を目指す本当のテキスタイル・デザイナーと云えるのではないかと考える。

一歩間違えると、コンピューターによる安易なデザイン制作は、デザイナー本来の五感による物作りの根底をくつがえし、コンピューターによるデザイン教育の最大のガンとなる危険性をはらんでいるということを十分知っておかなければならない。

そうした危険性を十分認識させたうえで、この項目では、デザイナーのイメージをどうコンピューターに表現するかを勉強していく。

- 1 デザイナー自身のイメージをいろいろ描き出す。 例えば、石、雲、光、風、土、海、水、といったイメージをどうコンピューターの画面に表現するか。
- 2 イメージからの発想をどうデザイン化するか。
- 3 イメージの質感表現に挑戦する。 (参考資料 20) コンピューターによるデザイン教育は、人間本来から ある五感教育を高めるものでなければならない。

コンピューター教育ではなく、あくまでもデザイン教育であるという姿勢を持ち続けてコンピューターに接しなければならないと考える。



参考資料19



参考資料20

これからの問題点について

JUN-4D-BOX を使って "コンピューターによるデザイン教育のカリキュラムについて" の一考察を述べてきたが、これから始まる21世紀に向けての新しいデザイン教育に問題点はないだろうか?

私はこのコンピューターによる「デザイン教育とデザイン制作」との両面で二つの問題点を提起しておきたい。 まず、デザイン制作という面では、コンピューターという量産機械を介在させての創作活動から生まれるデザインの著作権問題とその類似性問題である。

コンピューターによる創作物が放送,出版,ニューメディア,芸術,広告宣伝,音楽,映像などさまざまな世界で重要視され,価値観を高めている今日,その創作デザイン,アートなどに著作権問題がどう対処されていくか,ということである。

コンピューターはプログラム技術さえ習得すれば誰に でも簡単に同じような作品を作り出すことができる。

さらに類似の創作品によるトラブル問題もおこりかね ないだろう。

コンピューター時代における創作とは、"何か"という 大きな問題を抱えつつコンピューターによるデザイン制 作を考えて行かなくてはならない。

また一方,デザイン教育という面では,人間本来の五 感教育に新しいコンピューターという"道具"を使って の勉強であって,コンピューターの教育ではないという ことを明確にしておくことである。

コンピューターに頼り過ぎることにより大切な自分の 感性やデザイン感覚を見失う危険性があるということ, 言い換えるならば,一歩間違えれば新しい創造を生む力 が安易な模倣となりかねないし,開かれた未来に対する 感性豊かなデザイン教育が虚像と化して腐敗するガンと なる危険性をも秘めているということを十分認識してお なかければならない。

デザイン教育は、人間本来の五感をもって、豊かな感性を磨き、豊かな感受性をもつデザインセンスを育てることにある。五感教育の発達にコンピューターによるデザイン教育が必要なのであって間違ってもコンピュータ

ーを使うことにより五感教育の減退につながってはなら ないのである。

謝 辞

本稿は1990年の塚本学院研究補助金を受けた研究論文である。この研究に対して多くの方々にお世話になった。特に、大阪芸術大学・森淳教授には本稿をまとめるにあたり、多大なご指導、ご助言を頂きここに心よりお礼を申し上げます。

また、この研究に対して援助を受けた塚本学院にもあらためて感謝の意を表すものであります。さらにまた、ハード、ソフトの両面において数々のご協力を頂いたJUN 4D—BOXの守島常務をはじめ、スタッフの皆様にも心より深謝の意を表します。

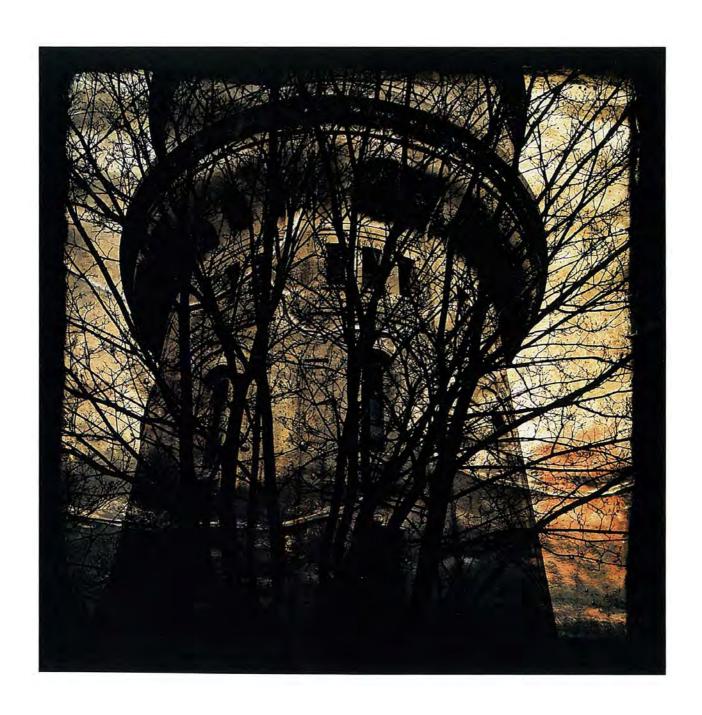
参考文献

「カラーデザイン80 増刊号」 財団法人 日本繊維意匠センター 「Fashion Creator」 ダイヤモンド社 「コンピューターの創作物」 柳田邦男編 文芸春秋



意識の影に封じこめられた過去の時。 記憶の中で揺らめき薄らいでゆく気配。 過去の視覚,人間の意識。 脳裏にきざまれた様々な表情は, その時々の精神のありように作用され 多様に変化する。 降り積もる、おびただしい時の間を行き交う 混沌とした過去の時間。 時は心やすます沈黙を破り、閉ざされた 記憶が露頭をのぞかせ脅かす。 閉ざされた記憶とは……。



















鉄と音による空間構成

――サウンド・インスタレーション(第1回芸術計画学科展)――

芹澤秀近 大橋勝 加藤隆明

はじめに

芸術計画学科は、現代の芸術について多面的に考える 学科であり、そのため各々芸術の専門領域が異なる教員 によって構成されている。このことは現代の芸術が抱え る様々な問題について、既存の芸術のジャンル分けを越 えて考察し、また実践することが学科として可能である 事を意味している。今回の学科展もそうした学科の特徴 を踏まえて計画された。

第1回芸術計画学科展は1990年10月24日から10月27日まで、大阪芸術大学・芸術情報センター展示ホールで開かれた。この間10月25日には同展示ホールを会場としてシンポジウムが開かれ、全期間を通じて多くの方々の参加を得ることが出来た。このような学科展という試みは、芸術計画学科が1974年に大阪芸術大学に誕生して以来はじめての経験であり、運営上至らぬ点も多々あったが、我々にとって多くの良い刺激や知識を与えてくれる場となった。

学科展計画の骨子となる空間構成のアイデアは、学科内で基本的に了承されたあと、さらに練り上げられていった。そして具体的な展示計画として≪サウンド・インスタレーション≫をデザインすることになり、様々な試作や実験などを繰り返しながら10月の展示に向けて制作されていった。そこで芸術計画学科展を計画し制作した立場から、その内容についてまとめておくことにしたい。



芸術情報センター展示ホール

I サウンド・インスタレーション

サウンド・インスタレーションというと、ルッソロや デュシャン、ケージ、バッシェなどの芸術家、そして音 響彫刻、音具、音響体、環境音楽など様々な事項が思い 浮ぶが、ここでは今回の展示に絞って述べることにする。

芸術計画学科展の会場となった展示ホールは、芸術情報センターのエントランスホールとアートホールに隣接した広さ約450㎡の平土間の空間で、この中に音が据え付けられて行く。サウンド・インスタレーションのために音を発生させる装置は、鉄とピアノ線を素材として合計20基を製作した。装置によって生み出される微かな音が、展示空間に新しいサウンドを付け加え、音空間を構成するのである。これらの装置には音源の構造が少し異なる

竪型 (270×60×12cm) と平型 (16×500×30cm) の2つ のタイプがあり、その概念図を示しておく(図1、図2)。 装置は音が発生する構造すなわち発音のメカニズムをそ のまま見せており、それ自体音源であるための最小限の 形態しか持たない。それはこの装置が音を発生する状態 のみを必要とするからである。

展示ホールの空調設備から流れ出る風は、天井に張り 巡らされたビニール製の幕に誘導され、揺らめく力にな

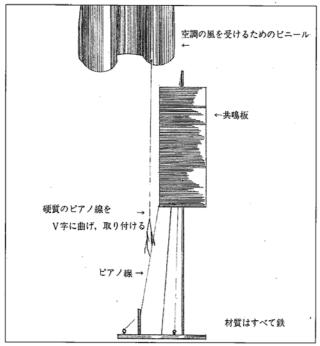
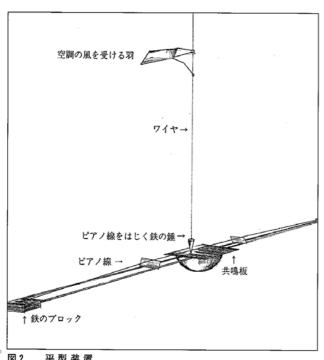


図 1 竪型装置



平型装置

る。その力によって錘のついたワイヤが揺れピアノ線に 触れ、触れられたピアノ線は僅かに振動し音を発生させ る。ワイヤに吊られた錘は、ピアノ線を叩くというより サワル,フレルに近い状態にあり、それが「不規則な手」 に姿を変えることによって音の装置を奏でるのである。

展示ホールの空間、音源、参加者(観客)などすべて は互いに影響を及ぼし合う。音源から放たれた音は、観 客からの音や空調の音、エントランスホールからの音な どと混ざりあい、無意識の中に沈んでいた音を私達の許 に浮かび上がらせる。音を生み出す錘をつけたワイヤの 揺れさえも、偶然の重なり合いの中で空間を埋めて行く。 この展示空間では、音も形態も同じ姿を留めることなく 刻々と変化し続ける。今ここで感じられるのは過去から 現在そして未来という時ではない。それは今という現在 でしかない時空であり、この瞬間に我々と共に在る音な のである。今回のサウンド・インスタレーションはこの ような考え方を持って制作された。そして音を発生させ る装置は搬入後2日間をかけ組み立て調整され展示ホー ルを新たな音体験の場とした。

空間構成における時間の問題 大橋 勝

今回のサウンド・インスタレーションは、私にとって 幾つかの興味ある問題に触れる試みであった。現在、私 は映画フィルムやビデオなどの「動く」映像を素材にし て、その基本的性質や表現の研究を行っている。そして 映像における種々の問題は、単に映像の中に留まるもの ではなく、普遍性をもって人間が表現することや体験す ることと関わっていると私には思われる。このことを検 証するため、普段とは異なる素材~鉄と音~を用いた作 品構成に臨んだのである。

(1) 時間の二重性

最初に取り挙げた問題点は、映像における時間の二重 性ということである。映像はその本来の機能として、記 録メディアである。つまり、ある映像が存在するという ことは同時にそこに写っている事柄が、かって何処かに 存在していた。或は、かって何処かで起こっていたことの証拠でもある。たとえ時間と場所を特定できなくても映像になっている以上、それが実在のものである、またはあったと言うことが出来るのである。言い換えると、映像で表される内容は常に撮影された過去なのである。

この過去の時間に対して、映像は同時に現在の時間とも関わっている。このことは動く映像についてのみあてはまるのであるが、記録された内容を再現するプロセス、即ち映写とか再生とかが常に映像を「今」のこととして意識せずにはいられない状況を作りだすのである。映画フィルムやビデオテープの中に記録されているのは過去であるが、それが映写機やVTR、ビデオモニターなどで再現されるのは今現在なのである。しかし、そのことを意識して映像作品が作られることはあまりない。通常、映像における時間の二重性は、下部構造として作品の表面には表れないからである。

しかしながら、あまり多くはないが映像が再生されるプロセスそのものを主題とした作品例もないわけではない。例えば、ペーター・クーベルカの「アルヌルフ・ライナー」(1960)やトニー・コンラッドの「フリッカー」(1966)などの映画作品は、具体的な像はフィルム上には写ってなく、白コマと黒コマの交替だけで映画が構成されている。このフィルムが映写機にかけられると、白コマは完全に光をそのまま透過し、黒コマは光を遮断する。そしてこの映画を見た人は、明滅による視覚効果を体験すると同時に、映写機が作りだす光というものを意識せずにはいられないであろう。

もっと極端な例を挙げると、アンソニー・マッコールの「円錐を描く線」(1973)では、像のもつ意味はさらに希薄になっている。彼は映写機とスクリーンとの間の空間に、光の軌跡を作るための道具としてフィルムと映画のシステムを用いているのである。日本の実験映画作家、奥山順市の「ノー・パーフォレーション」(1971)もまた映写機の存在を際立たせた作品である。彼は映写時のフィルム送りを機械の自動送りではなく手動で行った。そして、映写機のランプの熱でフィルムが実際に溶けて燃えていく様を像としてスクリーンに投影したのである。こうなると映画の定義そのものが揺らいでしまう程の極

限的な試みであるが私自身の関心は「どこまでが映画か」 という挑発的な問いよりもむしろ、今映像が生成されて いるという現在性にある。

このサウンド・インスタレーション展が行われた後、 私は同じ会場でビデオ装置を用いた映像インスタレーションを発表した。この作品の中で、私は2つのTVモニターを並列に展示した。このうち1台(モニターA)には、VTRから再生された天地逆転した映像を写し、もう1台(モニターB)にはモニターAの画像を水の入った球形フラスコを通してTVカメラで撮影された映像を写し出した。この作品における私の狙いは、映像が生成されている「今」を見ている人に意識させることであり、同時にそのことを私自身が確認することでもあった。

モニターBに写っている映像はカメラで撮影されている生の映像であり、しかもその中に写っているフラスコの表面には、周囲の人間の状況までも映り込んでいる。この映像に対して、モニターAの映像はただ再生されただけの映像である。これらを同時に並べることによって、再生像もまた「今」のものであることを見る人が気付くというのがこの作品に仕掛けた私の意図の 1 つであった。

サウンド・インスタレーションでは映像に代わり音が 取り挙げられている。そしてこの音はあらかじめ用意されていた音ではなく、その場で生成されている音なので ある。これは単に、録音された音ではないという意味で はない。音と映像とでは特に受け手にとって著しくその 性格が異なるので、映像における時間の二重性という問 題がそのままあてはまるわけではない。しかし、次のよ うな言い方は出来るだろう。サウンド・インスタレーションは音を鳴らす装置であるが、その音が最終的な作品 の形態でも内容でもない。私はある音を想定し、それを 実際に鳴らすために様々な試みを行ったわけではないの である。結果として発生した音は、あくまで1つの結果 であって本当に重要なのはそれを聞く人の体験そのもの なのである。

私はこのインスタレーションを用いて、音による表現 を行ったのではなく、音を体験する空間を提示したので ある。この空間に訪れた人は音を聞くわけであるが、音 の内容そのものを聞くというよりも、音が生成されている現場に立ち会うといった方が、私の狙ったニュアンスに近いだろう。また、ここでの体験には、鉄の装置が出す音だけではなく、空調が発する音、人の息使い、足音、外から聞こえてくるざわめき、さらには外から入ってきたときの照明の変化や空間的広がり、装置の持っている形態や質感等も不可分のこととして含まれている。

芸術作品のあり方として、作り手のメッセージや意図を伝えるメディアとしての存在の仕方があるが、サウンド・インスタレーションでは逆に鑑賞者の主体的な行動によって作品を体験することが求められている。作品の内容が作者に遡るのではなく、作品との出会いによって鑑賞者自身が感じたり気付いたりすることの方が大事なのである。そしてそのことこそ音が生成されている「今」を意識することなのである。

(2) メディアの透明性

次の問題点として、メディアの透明性の問題がある。 映像が再現される仕組みは一種のブラックボックスとして映像作品の表面には表れない。しかしメディアについての反省的な態度をとるためには、それをブラックボックスのままおいていてはいけないだろう。現代において表現の問題を扱う以上、どんな形であれメディア自身に対する自覚的・反省的な姿勢が必要であると私は思う。そして、それこそが作品の現代性が問われるキーワードの1つではなかろうか。

例えば、ジョージ・ランドウの映画作品「スプロケットホールやエッジ・レターや汚い粒子が現れる映画」 (1966) は、そのタイトルが示す通りイリュージョンとしての映像がスクリーンに上映されるのではなく、映画フィルムそのものが投影されるのである。この種の映画は「映画についての映画」あるいはメタ映画と呼ばれているが、メディアに対する厳しいまでの反省的姿勢にポイントがあると思う。

そして、メタ映画とは異なるがメディアに対して自覚的な態度をとっている重要な映像作品もある。例えば、アンディ・ウォーホルの「眠り」(1964)や「エンパイヤ」(1964)。延々と変化しない対象が上映されているのを見

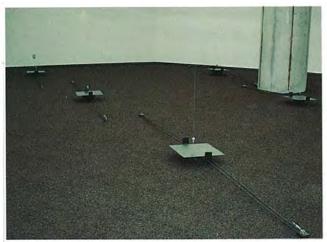
ていると被写体の意味はなくなり、そこにはウォーホル自身の映画に向かう態度が見えてくるのである。あるいはマイケル・スノウの「波長」(1967)。この作品は約40分かけて、部屋の壁に貼ってある波の写真にズーム・アップしていくだけの映画なのであるが、その間フィルムを交換したりカメラのフィルターを替えたり、撮影後の編集作業などの作り手の行為が多層的に映画の表面にみえてくるのである。言い換えると、どのようにしてこの作品が出来上がっているかということが作品の中で語られているのである。これらの映像作品に共通しているのは、まず対象としての映像メディアがあり、そしてメディアに対する作り手の態度や距離そのものを作品の構造の中に収めていることである。

もっと興味深い作品を挙げると、ウッディ・ヴァズルカの「アーティファクト」シリーズ(1980)がある。この作品はヴァズルカ自身が開発したビデオ信号処理装置の言わばデモンストレーションの体裁をとっている。作品そのものはビデオテープなのであるが、その映像には彼自身が写っており、何かの装置を操作している。そして、その操作の動作にあわせて自分が写っている映像が変形していくのである。それはちょうどエッシャーの球体に映る自画像を連想させる。自らが描いているという行為そのものをまた描くというメタ的な構造がそこにはある。

サウンド・インスタレーションにおいて、私は音の鳴る仕組みそのものを形態として示した。仕組みを見ることによって鑑賞者は音が鳴る原理を理解し、手に触れることのできるものとしての音を実感するのである。そして同時に、我々が何を作業として行ってきたかということが、そこには隠さず現れている。何が作られ、それがどのように組合わされているのかが明示されている。しかしそれは造形的形態として完了しているのではなく、音を出すための仕掛けとして存在しているのである。

このサウンド・インスタレーションは、以上述べてきた問題点をいつもとは異なる角度から考察することが出来た意義のある機会であった。確認出来たことは、素材が変わると、それに対する人間の意識も変わるということがひとつ明らかになったと思う。当たり前のことかも

しれないが、素材の中に既にコンセプトそのもの、ある いは少なくともコンセプトに対する方向付けが含まれて いると強く実感した。



時間への欲望 Ш

加藤 隆明

普段音というものは生活空間の中に満ち溢れている。 今この文章を作成していても、空調から出る音、鳥のさ えずり, 石を叩く音そして人の声, それらが不規則にそ して、否応なく聞こえてくる。人は、聞く姿勢をもって 聞く音と無意識に聞く音では、その人の態度が違ってく る, さらに, 音に対する印象の鮮明度や記憶も, 受動的 に音を聞いた時より敏感になり、その音についての言語 化も可能なはずである。しかし人は常に音に対してその ような、能動的な生活をしているわけではない。無意識 の中で聞き流され、特別な状況の時だけ印象として残る。 人はその印象を感情化しまた言葉にさえ表現できる。

(1) 時間の体験

私自身、音を題材に作品を発表したり研究している訳 ではない。10年来彫刻という分野で作品を作ってきた。 素材は主に木材を使用してきたが、最初は製材された木 から、製材される前の丸太材、それから自然の形をその まま利用した流木や立ち木など,素材の形態の変化とと もに、私の素材に対する概念も少しずつ変化してきた。 その流れの中で、時間と言うものを気にしだした時期が



ある。ただその頃の時間ということには音は含まれてい なかった。音を通して時間を感じるのではなく、生死と 言うような生々しい時間であったように思う。

1985年頃、作品の素材として流木を使い始めた時期、 それが流れついた河原で制作を試みた。自分のイメージ を素材に押し付けるのではなく、素材が持つ形、素材か ら受けるイメージを大切にし、即興的にその場で作品に する。その後完成された作品はその場に置き、場と作品 の関係を確認する作業を続けてきた。この作業は作品と 場、作品の在り方の検証だったと考える。芸術作品が置 かれる場を問うことであった。当時私は、作品を美術館 やギャラリーで展示する事に疑問があった。制作した場 所と時間を切り離して、まったく異質な時空間で作品を 発表することで、その事に強い違和感を抱いていた。

さらに具体的な時間との関わりを持つ作品に、1983年 の直径30センチ、長さ4メートルの丸太に、ミゾを彫り 水を浸し生きた金魚を数匹泳がしたものがある。この作 品では、金魚は水の中で泳ぎ回り視覚的に時間を感じる 事ができるが、それ以上に金魚が成長する事に大きな意 味をみいだしていたように思う。また同じような丸太に やはりミゾを彫り稲を植えた作品も同時に考えた。発表 した時期が夏であり、ギャラリーには冷房がきいていた。 稲のためには冷房はよくなく、スイッチを切るはめにな った。稲(作品)のために人間がこの暑さを我慢するという状態ができてしまった。稲を育てることが芸術行為であり生物と私が関わる事を目的とした彫刻作品である。

彫刻作品(稲,金魚などを含めて)に私自身が関与すること、そのことで彫刻が変化する。時間を視覚化しようとしていたのである。だが今からその作品の事を考えると、あまりに即物的な作品であるような気がする。しかし私にとって今でも好きな作品の1つになっている。このように、私はある時期、必要に時間を意識していたころがある。

これまで述べてきたことは、私のいままでの彫刻作品 が、時間をどのような形で含んできたかということであ る。しかしそれは時間であって音ではない。

今回のサウンド・インスタレーションの展示会場に足を踏み入れれば、ゆっくりした時間を実感することができる。そのような時間を感じることができるのは、音があるからである。音をメディアとし、時間を感じることができるのである。

私自身が過去に制作してきた彫刻、そして現在制作している彫刻を見ても、作品と音の関係はほとんどない。しかし彫刻と音は無関係ではない。もちろん具体的に、彫刻と音が関係した音響彫刻と言われる作品は、数多くの彫刻家が手がけてきている。しかし、そのような作品以外でも彫刻は音と関わっている。彫刻家は、作品制作工程において、否応なく音を体験している。なぜなら彫刻家は、素材を加工するのに様々な機械を利用しているわけだが、その機械と素材の接触により発せられた音、その音を常に聞いていることになる。そして、その音は、素材が持っている質を、制作者に教えてくれている。

私が持っている道具の中に、チェンソーと言うものが ある。樹木を伐採する時使用する道具であるが、私にとって一番魅力的な道具である。ガソリンでエンジンを動 かすチェンソーは、耳をつんざく音を発生させ、使用す る人間の体にかなりの、しかし心地よい振動が伝わる。 その強烈な音と振動、そして排気臭が一体となり、私を 包むことになる。聴覚と言う事だけではなく、触覚、嗅 覚など身体的レベルでの快感、道具と言うものは、多少 そのような性質があると私は思う。道具の持っている性質の話になってしまったが,道具と素材,素材と音,そして音と道具は密接な関係にあると考えられる。

(2) 美術における時間の概念

私が彫刻の仕事を続けてきて、いままで述べたような時間と音の体験があった。それが今回共同制作という形で、サウンド・インスタレーションを実施するにあたり、自分なりに美術史の中から時間というものを含んだ絵画及び彫刻を調べてみようと思った。

私が、最初に気がついた芸術家は、レンブラントである。彼の作品の中に「マノアの犠牲」(1641)と言う絵画がある。その絵画の中に描かれている天使の羽の輪郭は、筆ではいた様にぼかされている。これはレンブラントがこの作品以前に描いた天使の羽とは明らかに異なっている。それらの天使の羽は瞬間的にとらえられ、動きを感じることのない「瞬間作画法」によって描かれている。しかし「マノアの犠牲」の天使の羽は、今日で言われる画像がぶれると呼ばれるような方法、そのような技法を使用し運動を現そうとしている。

写真発明後,写真のブレと言う現象,そこから直接影響を受けた画家がクロード・モネである。印象浜の代表的な画家であるモネの表現,そして印象派の画家達の技法,その印象派独特の技法は時間を絵画に導入する1つの方法でもあった。印象派の画家たちは、田園や都市等の風景を描いたのではなく、光を描いていたと言われている。物体に反射し刻刻と変化しようとする光を、絵画の中で捕らえようとしてきたのである。

そしてより運動と関わりを強くしていったのが、20世紀初めにイタリアを中心に広まっていった未来派であろう。未来派の名称は、詩人マリネッティがパリのフィガロ紙上で行った「未来派宣言」(1909)によるもので、観察者から名づけられたものでなく、自分達が宣言したものである。その宣言文の中に、速力の美がもりこまれている。これはいままで述べてきたような、緩やかな時間ではなく疾走する馬から機関車や飛行機にいたるスピードを、絵画や彫刻の形態に現していくことであった。いままでの彫刻のような凍結された場面ではなく、形体の

枠を超えて連続する運動を表現している。たとえば、ウンベルト・ボッチョーニの「空間の中のユニークな連続の形態」(1913)などが代表的な彫刻作品であろう。またボッチョーニの絵画にみられる時間軸の力線は、スピード感を表現するだけでなく、画面を時間の軸により分割し、テレビモニターの走査線のように時間の線の中に人影らしき像を浮かばせている。

ダダイズムの代表的な芸術家、マルセル・デュシャンは「階段を降りる裸婦」(1912)なとで人体が連続して動く様子を描いている。キュビズムの影響のある絵画だが分析的絵画に時間を取り入れたものと考えられる。

ボッチョーニのように、彫刻の中に運動と言う概念を 取り入れたものから、さらに直接彫刻を動かす事への発 展が見られる。キネティック・アート等がそうであるが、 自然の力によって彫刻を動かす作品にアレキサンダー・ カルダーのモビールと言われているものもそうである。 これは在来の彫刻概念では律しきれないもので、構成さ れている素材は針金と金属板でそれに着色をしている。 高い所から吊り下げられ、平衡の原理で安定した形をと りながらも、微風にて軽やかに運動する。これなどは、 まさに抽象化された時間ではなく、現実的な時間であり、 作品を見る人と同じ地平に存在している彫刻である。

時間の概念をもつ絵画にアクション・ペインティングがある。代表的画家にジャクソン・ポロックがいる。彼まキャンバスを床に置き、そのキャンバスの中に制作者が入り絵の具を垂らしながら絵画を制作していく。キャンバスの中で、彼がアクションをおこすことで、絵画が成立する。アクションすなわち時間に直接関わり、時間に委ねることによってポロックの作品は出来上がっているとも言える。このように画家や彫刻家は作品の中に時間というものを多かれ少なかれ意識していたのである。

以上のような美術の文脈を確認しながら、この展覧会を制作していった。いままで述べたことはやはり、時間という観点からみたものであった。音を出す彫刻や音を感じる絵画を取り上げなかったのは、私がこの展覧会の根底に意識していた物に、時間があったからである。音と言う言葉を用いだしたのは、この展覧会のコンセプトの過程において、時間と言う抽象的な形態を、現実の世

界の中で、具体化しなければならなくなった時である。 そしてなによりもこの展覧会の根底にあるものは、音を メディアとして時間の質を理解できたら、ということで ある。

おわりに

サウンド・インスタレーションのために、音を発生させる装置を制作した二人に、各自の芸術上の立場からこの展示について考えをまとめてもらった。互いに共通する点、また各々別の見解もあったが素材、メディア、時間、空間などについて述べてくれた。また今回の学科展では上浪渡教授の司会でシンポジウムも開かれ、そこではメディアの多様性、芸術における新しいテクノロジーの問題、芸術の限界など現代の芸術を抱える様々な問題点について活発な意見の交換があった。

そしてこのサウンド・インスタレーションやシンポジウムにおける体験が、これに参加した多くの人々にとって芸術について何か考えるきっかけを与えたとすれば、それだけでもこの学科展を開いた意味があったと我々は確信している。

参考文献

- [1] ローズリー・ゴールドバーグ著,中原祐介訳,「パフォーマンス」,リブロポート,1982
- [2] 山口勝弘著,「ロボット・アヴァンギャルド」, PARCO出版, 1985
- [3] 松平頼暁著,「20・5世紀の音楽」,青土社,1984
- [4] 浅沼圭司他編著,「新映画事典」,美術出版社,1980
- [5] 波多野哲朗著,「アンダーグラウンド映画」,三一書房, 1969
- [6] オットー・シュテルツァー著、福井信雄・池田香代子訳、「写真と芸術」、フィルムアート社、1974
- [7] 辻成史編著,「美のパースペクティブ」, 鹿島出版会, 1989
- [8] 竹内敏雄編,「美学事典」増補版,弘文堂,1974
- 「9〕 坂根厳夫著、「境界線の旅」朝日新聞社、1984
- [10] ハーバード・リード著, 滝口修造訳,「芸術の意味」, みすず書房, 1966
- [11] 中原祐介著,「見ることの神話」,フィルムアート社,1972

ドクラの造形

インド部族社会ジャグダルプールの鋳金工芸

足 立 眞 三

(1) ドクラ鋳金造形の特徴

3 か月のインド放浪の末、雨期のカルカッタで猛烈な湿度と蒸し暑さで食欲不振と半ば栄養失調でフラフラになり、帰国を前に広大なマイダン公園の片隅で催されていたインド国内勧業博覧会を旅の最後の見納めに行った。1964年7月末の事である。

場内ビハール州の民芸品即売場に入って目に留まったのが(図 1)のブロンズで、直径 7cm 位の丸い平面的な頭の下に、太さ約 1mm 程の細い線で格子に編まれた球形のシンプルな胴体。その下に逆円錐形の足が浅い半球状の台の上にシッカリと立ち、質の悪いブロンズながら今までに見た博物館、寺院、民芸のブロンズ像と全く違い、素朴でありながらデリケートな線と可愛くて力強い造型に引きつけられた。それがドクラとの出合であった。

これまで見慣れていたインドの歴史的・伝統的ブロンズ像や寺院のランプ、ないしは儀礼用の鋳造製品は表現様式の多彩さを別にして、インドのイメージ造型とドクラの造型を概観すると全く相反する造型処理に気づいた。(表 1)

表1 ドクラ/インド伝統鋳金の比較

	ドクラの造型	インド伝統鋳金の造形
1	線を基本にした意匠	塊・曲面・曲線を主にした意匠
2	並列による集積の美学	複雑な形、及び集積
3	アルカイックな造型	写形を基礎にしたイメージ造型



図1 ふくろう

大袈裟に言うと、インド造型美術の歴史的常識をひっくり返す事実を目の前にしてボーゼンとしたのである。

今回の調査地、マデヤ・プラデッシュ州と、1984年、 '86 年調査した西ベンガル州のドクラを比較すると(後述)、製品の原型材料に違いが認められる。しかし、原型制作上の製法及び部分の線を基本にした意匠的処理はほとんど同じだ。

(2) ドクラの居住区域

ガンジス河の南側、デカン高原の東北に位置するビハール州の丘陵地帯ラジマハール高原から南の東ガーツ山脈の山間部にまたがる広大なエリヤは、アーリヤ民族侵

入以前から住んでいた原住民の居住区域である。(図 2) インド独立後も一部では狩猟生活や焼き畑農業をしていた。彼等には後から入ってきたアーリヤ民族と異なり、独自の伝統文化があり、習慣や生活基盤も違い、当然の事ながら生活用具やアクセサリー等の身装品類、村や家の守護神の他嫁入り道具等を、生活基盤の異なる他の高地民族――彼らは鋳金細工を作る伝統が無く現在も作れない。そのようなアディヴァシイの各種族の村々を巡りながら、鋳造に関する製品を一手に引き受け、それを生業としてきたのがドクラである。(*1)

今回の調査地,バスタール県コンダゴン地区ジャグダルプール周辺については、その周辺に住むアディヴァシイ,即ちコンド族ゴンド族マリア族ムリア族らの為にドクラは鋳造を生業とし、数家族がグループになって村から村を移動しながら生産してきた。

1945年インド独立後,政府による保護対象の部族として、ドクラ達も他の部族同様焼き畑の禁止と共に定住化が進められた。

1990年12月24日インドのカルカッタ市パークストリートで開催された〔バスタールの部族芸術展〕会場で会った出品者の一人ジェイデヴ・バガエル氏(バスタール在住)は「われわれはアディヴァシイの一員で,種族はガドウワ。われわれは鋳金細工を生業にする種族で、ドクラとは私たちの事だ」と証言した。(*2)

非アーリヤ系の部族社会の中で、何故ドクラだけがいつ頃、どこで鋳金の技術を習得したのか。一説にはガンジス中流南部の高原地帯ビハール州の一部が本来の根拠地であった。異説にはバスタール地方こそ発生地だとの意見もあり、本当のところ良く分からない。

(3) ドクラの脱蠟法 ジャグダル プールの場合

a. 原型成形上の特徴

インドの伝統的鋳造製品の原型制作は脱蠟法(Cire Perdue)による。ドクラも同じだがドクラ造型を特徴づける〔線〕の造型は、彫金や鋳金細工一般に見られる陰刻と違い、ソーメン状の陽刻線である。ジャグダルプールの場合、原型制作時に太さ1ミリ前後の糸状ないしは

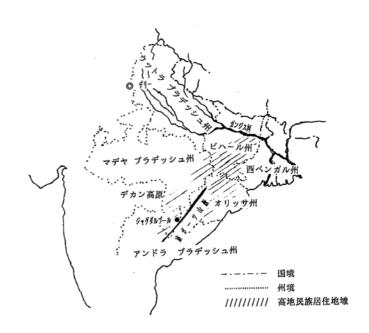


図2

ソーメン状の〔100%密蠟〕をベースに原型を作る。

脱蠟法はインドからネパール、チベットまで伝統鋳金ではごく一般的な技法だが、蠟糸を用いて原型作りをするのはドクラをおいて他にない独特の技法だ。

b. 原型材料の使い捨て

インドの伝統的脱蠟法は原型造りに密蠟又は前述の樹脂ワックス乃至は樹脂ワックスと密蠟を混ぜた混合ワックスを使用する。原型成形後、外形を作り乾燥し、この鋳型を温めて密蠟乃至は樹脂ワックスを抜き取り再使用する。

ドクラの場合は抜き取りしないで鋳込む。鋳込み時に 高温の為、外形にしみだし流出燃焼し、その隙間に溶解 した真鍮が流れ込み鋳物ができる。鋳造温度が低いと外 型の粘土に滞留してバリが出来やすい。しかしジャグダ ルプールではふいごの使用と半トネンル状の窯で鋳造温 度が高く高密度の鋳造が可能だが、それでもバリが多い。 この事からも彼等の鋳造法がかなり古い形式を残してい るものと推定される。

c. 外形 (鋳型) 材料

ドクラ以外の伝統鋳金では、ガス抜きのため牛糞や木 綿を粘土に混合して使用する。ドクラの場合は全て籾殻 である。籾穀等は燃え、鋳型はスポンジ状になる。

d. るつぼの使い捨て

インドの伝統的鋳物は、ルツボと鋳型は別べつが一般 的であって、ルツボは何回も使用される。ドクラの場合 は、鋳形とルツボが一体になって鋳造される点である。 鋳物を取り出す為に外形と共に壊され捨てられる。るつ ぼと鋳型の一体鋳造という特殊な鋳造法に驚かされた。 但し現在は大形の鋳造物に関してのみ、町からるつぼを 買ってきて何回も使用するようになった。彼等には耐火 煉瓦を作る技術は無い。

ドクラの場合,鋳物の大きさに見合った一つ一つのル ツボがオーダーメイドである。これも他の伝統鋳金工芸 に見られないドクラの特徴だ。 (表 2)

表2 ドクラとインド伝統鋳金材料 比較

		ドクラの鋳金	インド伝統鋳金
原型材料	ジャグダルプール	100%密蠟	
	その他の 地域	密蠟+種油	密蠟+種油/DAMMERの樹脂
		沙羅の樹脂+種油	
鋳型 粘土	ジャグダルプール 他	河砂入り粘土 土器砕粉 モミ殻 混入	河砂入り粘土 地域により異なる ; 牛糞/木綿/ ジュート/籾殻など混入
	オリッサ州	白蟻の巣	補助材に針金を使用
るつぼ		使い捨て 鋳型と同時成形 (図6)	鋳型と別途使用

e. 製品のデザイン

デザイン的にも最近でこそヒンドゥ教の神像やマスコットを作るようになったが、現存する19世紀末ないしは20世紀初期の品にヒンドゥ教と全く関係のない民族神や守護神、婚礼の持参品や身装品が主体であり、奥地の部族では現在も生きている。この点でも際立った対比がある。

又,動物や神像に付けられた文様は殆ど密蠟や樹脂ワックスの線,又は線から作られた点や渦巻き文,格子等極めて特徴のある独特の文様を生み出している。

(写真1~7, 18~23)

*製品の種類

祭祀・儀礼用 神像・女神(写真 21) ラッパ(写真 1) 香炉(写真 23) コブラ(シヴァ神の象徴, 高地民 族はナーガ神 (写真19) 鈴(写真2)

部族神 騎上の戦士像 (写真3) — 製造工 程写真のモデル

動物 牛,象・亀(写真4,22) 魚(写真5) 鹿 孔雀 虎 馬(部族民にとっては精霊や守護神) その他 角笛(写真6) 穀物計算マス20 灰 皿 足飾り(写真7)

(4) ジャグダルプールのドクラ

マデヤ・プラデッシュ州 (M.P.州) はインド半大陸中央にあり、デカン高原北部と東ガーツ山脈西側を抱える広大な区域である。特にバスタール県ジャグダルプールやコンダゴンの町周辺は未開のジャングルを残し、非アーリヤの部族原住民が多く、バスタール県のドクラ(ガドウワ族)だけでも家族を含め約1万人、職人は75名 (1990年12月現在) 定住している。

ジャグダルプールはバスタール県でも最南端に位置 し、東は東ガーツ山脈を挾んでオリッサ州の山間部と、 南にアンドラ・プラデッシュ州の山に挾まった盲腸の突 端のような位置にある。(図 2)

今回の調査について生産工程を見せてくれたのはパドム・ガドワ氏。兄のマニイク・ガドワ氏(インド政府認定伝統工芸作家)はニューデリーのクラフト博物館で実演の為留守であった。パドム氏は弟でジャグダルプールでは兄と共にトップクラスの技術者である。

調査地 M. P.州 ジャグダルプール市 ゴンガムンダパラ, チットラコート路 (ジャグダルプール市の北はずれ)

対象者 パドム・ガドワ氏 (Padom Ghadwa) 兄弟 4人。全家族30名。うち職人5名。 この地域の職人 45名 生活苦で農業,大工左官等 転業多い (1987年2月現在)。

憲法で禁じられているとはいえ、職業選択を制御する (時には失業を救済する)カースト制の中で、鋳金職人 が大工や左官になるのはインドでは奇異な感じを受ける が、ドクラの仕事の中に鋳金に使われる道具に木製や真 鍮製品がある。これを全部自分達で作る。又、土壁、木

造家屋も自分たちで作る。使用する材料も同じ。従って



1 ラッパ 104mm φ×H185mm 丸に三日月マークはシヴァ神のシンボル,高地民族にとっては太陽と月の 象徴。細い方に竹筒を差し込み笛にする。婚礼等の祭事に使用する



2 鈴 H120mm×70mm φ 祭礼用



3 騎乗の戦士 W55mm×D185mm×H215mm 部族社会の英雄





5 魚 W40mm×D140mm×H70mm いずれもジャングルの動物,元来は部族社会の家族神や森の精霊。最近は ヒンドゥの神の象徴や眷属とドッキングして理解されている。



6 角笛 L252 ${
m mm} imes$ 60 ${
m mm}$ ϕ 元来は戦闘用。現在は祭りや芝居に用いる。ときにはインテリア用。



7 足飾り残欠 アルミ製 極めて精巧な作りである。高地原住民の女性足飾りとして 2 ~30年前まで 使われていた。直径 1 ミリ程の球状の粒や米粒状の意匠はこの地域独特の デザインである。

家作りに必要な技術も持っているからだ。

ごたぶんに漏れずジャグダルプールも開発の波でジャングルを伐採,宅地化が進み,焼き畑の禁止令と高地民族の定住化が進められ,アーリヤ文化の浸透と重なって高地民族の生活は変容していった。ドクラも保護対象となり定住している。

ドクラのよい客であった高地民族は、ヒンズー教化が 進み、女性達が好んで着けたブロンズのアクセサリーは、 より安いプラスチックに取って代わられ、生活機具も同 じ運命にさらされて、ドクラ達は生活基盤を急速に失っ た。

この窮状を救うため州政府のきもいりで、買いつけと 販売を司る協会を作り、協会が全作品を買い上げて生活 を支えてくれたが、ジャグダルプールでは現在、商人の 直接買い付けで買いたたかれ生活は極めて苦しい。トッ プクラスの職人で年収約1000ルピー(約一万円——1987 年現在)

「昔,この周辺にジャングルがあった頃,燃料の薪は 牛車一杯が4ルピーだった。現在は人力車一杯で10ルピー。原型用の密蠟もキロ4ルピーが60ルピーに、原料の メタルもキロ1ルピー50パイサが45ルピーに・・・。2 ~30年ぐらい前までアディヴァシイの女性は一人で8キロ近いアクセサリーを足や首、耳に着けていた。現在は ほとんど着けていない。」パドム・ガドワ氏の嘆きである。

事実,彼等の鋳金材料は真鍮の他,アルミニウム,ニッケル,金,銀まで守備範囲だが,現実に依頼があるのはほとんど真鍮製品である。それもヒンズー教の女神ドルガが現在では売れ筋と言う。

ちなみに今回の調査対象の家族の庭の中心にヒンドゥ 教の神ヴィシュヌ,またはクリシュナのシンボル,トルシの木が中庭の一段高い祭壇に植えられていた。彼等は ヒンドゥ教徒であった。西ベンガルのドクラも同じだ。 したがってドクラは高地民族とヒンドゥとの接点である。

(5) 製造工程

a. 作業期間

(乾期) 8月~4月 作業期間でデカン高原は海岸 部やアッサムの熱帯雨林地帯と 異なり比較的乾期が長く作業が はかどる。

(雨期) 5月~8月 素形及び鋳型乾燥の関係や鋳物窯が外庭にあり、湿度が高く乾燥しない。雨も多いので仕事にならないが、高原地帯のジャグダルプールでは他地域と違い比較的作業日数が多い。

b. 工 程

*素形制作(中子)

- ① 粘土 (MATI) は町外れの川まで取りにゆく。乾期は水がない。(写真8) ドクラの家の壁土と同じ砂まじりで腰の強い粘土。
- ②まな板 (IRA) 上で水を少しずつ入れながら耳たぶぐらいの柔らかさになるまで丁寧に混ぜる (KUTON)。(写真9)



写真8



写真9

- ③ イメージのおおまかな素形を上記混合粘土で成形 する。(写真 10)(約 30 分) さらに 1 日乾燥させる。
- ④ 乾燥した素形を土器のカケラで表面を磨く。次に 道端に生えている雑草のような草チョロタ(CHOR-OTA)の葉(写真11)で素形表面の荒い砂粒等を取 りながら磨く。

此の草で磨くと蠟の付きが良い。



写真10



写真11

*原型材料制作

⑤ 町で買った 100%密蠟 (CHACHA) を火で温めながら柔らかくし、真鍮の密蠟押出機 (PICHKI・図3) も温め、密蠟を詰め、太股のつけねに真鍮の押出機を挟み、密蠟押し出し機の上端穴にテコ棒 (PICH-KIPARNI・図4) をあて、体重をのせ力一杯押すと押出機の下の穴からそうめん状の蠟糸がトコロテン式に押し出される。(写真12)。 原型材料完了

*原型制作

⑥ 素形上に⑤の蠟糸を隙間のないようにキッチリ詰めてグルグル巻き(写真13)にする。さらに馬上の戦士は密蠟だけで作る。手綱や馬の装飾、湯道を付ける(一目)。これによって均一な厚みの原型が出来る。蠟糸の着きが悪いときは鉄ごて(SUJA)を火鉢で温め、蠟の着きを良くする。鉄製ナイフや木べらを使用するのは、このような原型成形時である。(図5)

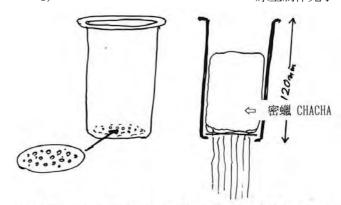


図3 密蠟押L出L機 真鍮自家製替えプレイト 穴のサイズは $0.3\phi \sim 3$ mm ϕ PICHKI

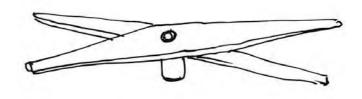


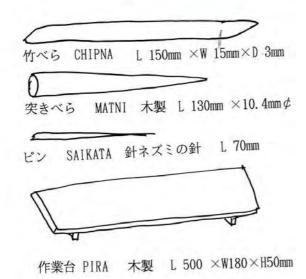
図4 密蠟押し出しテコ木製 PICHIKIPARNI



写真12



写真13



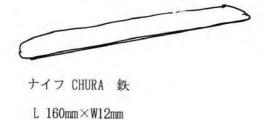


図5 道具の名称

*外形制作順序(図6)

① 一回目 粘土だけで万遍なく原型の上からくっつける。

同時にルツボをつくる。 約1時間。 乾燥。

二回目 ルツボに目分量の真鍮片を入れ蓋を し、籾殻入り粘土をさらにその上から被 せる。乾燥。 (写真14) 三回目 籾殻の量を多くしてさらにその上から 覆う。乾燥。

四回目 籾殻をさらに増やした粘土で覆う。

乾燥。 以上一日半の工程 (写真 15)

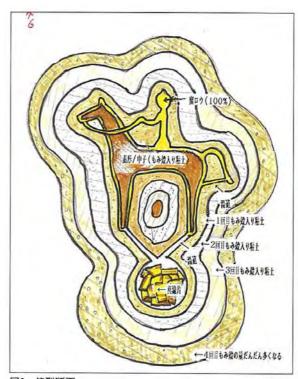


図6 鋳型断面



写真14



写真15

*鋳込み

⑧ 縦穴式窯 直径約60cm×深さ50cmの穴。底にふい ごの通気孔あり。窯の底に消し炭(KOELA)を敷き 木片を置き、ルツボを下に垂直に鋳型を立て、その 周囲に薪をつめ着火する。

穴周辺の地上部分に煉瓦を約30cm 程積む。天井部分はドーム状に煉瓦で蓋をする。

ユックリふいご (DUKUNA) で風を送る。30分間隔 ぐらいに薪をつぎたす。

その間約2時間。(図7)

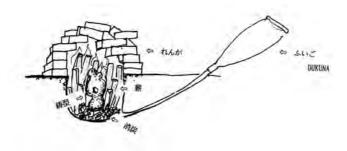


図7 鋳造窯断面見取り図

⑨ 真っ赤に焼けたルツボを確認してから鉄バサミ (ICHIMTA)で鋳型を取り出す。ルツボを上にして 壁にもたせ掛け、溶けた真鍮の自然流入を待つ。(写 真16)



*徐冷・割り出し

冷却 約2時間後, 乾いたところに水を振りかけな がら時間をかけて冷やす。

形割り用鉄棒 (SUJA) やナタ (KADRI) (図 8) で 慎重に割り出す。(写真 17)

*仕上げ

金属ブラシで煤を落とし、ヤスリ(RETI)でバリを取る。 (図 8)





(6) ジャグダルプールの特殊性

他の仕事を平行しているとはいえ,一個の製品を作るのにこれだけでタップリ三日半もかかっている。一個の製品を作るのに原型は勿論,鋳型も全て一回ポッキリの使い捨てである。他地域のドクラは同じ形の素形を数個ないしは十数個作り,平行して蠟糸による原型も鋳型も作る。鋳造は窯の大きさに応じて,数個同時に焼き上げる。目分量と手加減だけで同じ形を作る。

ときには鋳型の量に応じてレンガを積み上げ窯の容積 を大きくする場合もある。

全工程を通じて見ると、西ベンガルの樹脂ワックス (DHONO) を使用するバンクラやドリアプールのドクラに比べ、極めて慎重であり仕事も丁寧であった。 細部の意匠までハッキリ出る密蠟の性質が良く出ている。

密蠟を原型に使用する同じマドヤ・プラデッシュ州 バスタール県の他のドクラや、オリッサ州のドクラも 同様に細い蠟糸を使用するが、地域により製品の種類 も意匠も微妙に違う点が興味深い。

特に都市近郊に住むジャグダルプールのドクラは、 アディバシイ(高地民族)との接点も切れかけている が、同じバスタール県のコンダゴン地区のドクラは、 未だ周辺にジャングルも多く昔のスタイルが残ってい るようだ。距離にしてわずか100キロ程だが。

いずれにしても都市近郊でありながら,昔の素朴な造形から洗練化されつつ今日に伝統工芸を残す特異な造形は,製法と共に極めて興味深い。〔線〕を基本にして形態を形作る造形は,ある意味で現代美術に通ずる原点を見る思いがする。

此の原稿を纏めるに当たり、敬愛する立教大学小西 正捷教授より永年にわたり文献資料の提供を受け、又 元カルカッタ大学教授ダス博士を御紹介頂き、かずか ずの助言を得ました。又、旅具や資料の保管等でお世 話になったカルカッタの日本寺(日本山妙法寺)の皆 さんに末尾ながら厚く御礼申します。

注

(*1) Meera Mukherjee ; Metalcafts Man of India p $40\sim41$, Anthoropojical Survey of Inida : 1978

(*2) ジョーティドラ ジャン/小西正捷・本間正義訳;失われ 生み出される形―インド部族のブロンズ像: p.48~49; インド 部族芸術展図録: 読売新聞社: 1988

各地のアディヴァシー高地民族に鋳金作品を供給してき たのは以下の種族である。

ビハール州・西ベンガル州…マール (Mal) 又はマラール (Malar)

オリッサ州……テタリ ラナ (Thethari Rana) もしくは

テタリ ネイクス (Thethari Naiks)

マダヤ ブラデッシュ州……カセール (Kaser)

ガドウワ (Ghadwa) またはジャラ (Jhara)

「バスタール地方のジャグダルプール パフル・ペール (中略) の諸地域はガドウワ (Gdhwa) またはガシャ (Ghasia) と呼ばれる職工が、やはり蠟糸成形法を用いて制作している場所として重要である。」

参考文献·資料

―ドクラ・インド民芸関係―

小西正捷; インド民芸, 木耳社: 1977

(財)日本民芸館編:インドの民芸、(財)日本民芸館:1988

Smt Kamaladevi chattopadhaya ; Chitra-Deep : A Crafts

Council of Andhra Pradesh Publication: 1989 購入

MINISTRY OF INFORMATION AND BROADCASTING

Gov. of INDIA: 1980

Stuart Cary Welch; INDIA Art and Culture 1300-1990,

Metropolitan Museum of Art: 1985

PARMAMPARIK BASTAR SHILPEE PARIVAR 編 ;

TRIBAL ART OF BASTAR 展パンフレット

Development Commissoner (Handicrafts) Govt. of India: 1990 GEETR DOCTER; Madian Express Madrass: The spirit of

Bastar: Madras 1990, 11, 26

ROBERT F. BUSSABARGER & BETTY DASHEW ROBINS; THE EVERYDAY ART OF INDIA: DOVER PUBLICATIONS, INC. N. Y.: 1968

一高地民族関係—

小川 弘;コンド族の真鍮工芸:東京かんかん:1988

寺田和夫・吉田禎三監修;世界民族大百科:日本メールオーダー 社:1984

佐々木高明;インド高原の未開人:古今書院:1968

編集 石川榮吉他;文化人類学辞典:弘文堂:昭和62年

R·I ムーア編 中村英勝訳;世界歴史地図:東京書籍:昭和57年 K. C. DUBEY; CENSUS OF INDIA 1981: SERIS-11, MAD-

HAYA PRADESH; PART (iii): 1981

—鋳金関係—

鹿取一男;美術鋳物の手法:アグネ:1983

工業教育研究会編:図解機械用語辞典:日刊工業新聞社:昭和 45 年

秋田吉祥・鷺坂健一編;ネパールの金銅仏技法と仏画技法:みろく会: Kathmandu 1990

M. V. KRISHNAN ; Cire Perdue CASTING IN INDIA : KANAK PUBLICATIONS BOOKS INDIA : New Delhi 1976 一その他一

上野照夫;インド美論論考:平凡社:昭和48年 ※写真23香炉以外の真鍮製品は全て著者のコレクション



18 象 腹部 中子と外形の貫通接点で支柱を兼ねる



21 高地民族の神ダンテシュワリー神 ヒンドゥは戦闘の女神ドルガとして理解している



19 コブラ シヴァ神の象徴 高地民族は蛇の神



22 カメ



20 計量升



23 右からベル, 香炉もしくはランプ, 鈴, ラッパ, いずれも高地民族の儀礼用

Library of Congress Subject Headings, 11th edition における複合主題標目の構造分析とその他の問題点

松井純子

1. はじめに

近年、オンライン目録における主題検索機能の重要性について認識が高まるにしたがい、件名標目表の機能・構造を見直し、オンライン検索に適したツールへ改善を図ろうとする動きが見られる。これらは、件名標目表とシソーラスの組織・構造を比較してその方法論を借り受ける、いわばシソーラス化することによって、その改善を果たそうとしている。1988年発行のLibrary of Congress Subject Headings,11th ed. (以下、LCSH第11版)に見られる参照構造の表示方法の変更も、その1つの表れであると言える。

LCSH 第11版の参照表示記号の変更は、具体的には次のように行われた。すなわち、See に代えて USE を、x に代えて UF (Used For) を、sa (see also) に代えて NT (Narrower Terms) を、xx に代えて BT (Broader Terms) をそれぞれ採用し、さらに sa と xx の両方に表示されている語に対し RT (Related Terms) を付与したのである。

この参照構造の表示方法の変更については、次の2つのレベルから捉えることができる。

① LCSH の参照構造の表示による曖昧さを解消するため、別の記号に置き換えた。つまり、従来のLCSH によせられていた記号のわかりにく さ、参照構造の曖昧さなどに対する批、判解消のため、シ

ソーラス・コードを採用したが,結果的には従来の 記号を新しい記号に単純に置き換えただけである, という捉え方。

② 用語間の関係(等価関係・階層関係・連想関係)をシソーラスなみに厳密に構築するため、これを見直し、表示し直す。つまり、これまで構築されてきた用語間の関係、特に階層関係と連想関係を修正し、それにふさわしい記号としてシソーラス・コードを採用して表示し直した、という捉え方。

きちんと整備された用語間の階層関係・非階層関係は、 オンライン検索において包括的検索を可能にし、再現率 を高める手段となる。また、より特定的な語に導くこと で,適合率向上の役目をも果たしうる重要な要素である。 したがって, オンライン検索用ツールとしての役割を LCSHに期待するならば、用語間の関係をシソーラスな みに厳密に構築することは必要不可欠である。しかし LCSHを実際に通覧してみると、①のレベルに対する対 応ではあっても、②の階層関係・連想関係の見直しまで 行ったわけではないように思われる。このことは、少な くとも2つの面から指摘できる。1つはNTとRTの捉 え方, すなわち階層関係と連想関係の区別が曖昧なこと, もう1つは、非優先語から優先語へ導くためのUSE参 照の用い方に問題点が見受けられることである。論旨展 開の都合上,これらの詳しい説明は後の章に譲るとして, ここでは、オンライン検索用ツールとしてのLCSHのあ り方を明らかにするため、LCSH第11版について、②の

立場から階層関係・連想関係の分析を行い、問題点を指摘することにした。

具体的には、LCSH の中でも階層構造上、特に問題点が多いと思われる複合主題標目(2 以上の主題や概念間の関係を表わす標目)を取り上げる。そして、シソーラス構築に関する国際的ガイドラインである ISO2788の中で扱われている階層関係・連想関係と比較し、複合主題標目の階層関係がどのように構築され、どのような問題点が含まれているか、その実情を分析・考察した。

なお例示に採用した件名は、特に断わらない限り、LCSH第11版から採ったものである。またISO2788を補足したり訳語を参照するため、AitchsonとGilchristの共著書*Thesaurus construction*、2nd ed.と、その日本語訳である『シソーラス構築法』を併せて用いた。

2. 用語の形式と用語間の関係

2. 1 複合主題標目と複合語の形式

LCSHでは、2以上の概念間の関係を表わす複合主題標目は、主として次のような形式で表現される。

- (1) 主題や概念を in や for, as, of などの前置詞で結合した前置詞句標目
 - 例)Television in education Children as artists
- (2) 2 つの主題または概念を接続詞 and で結合した 接続詞句標 目
 - 例)Literature and science Art and religion
- (3) 2以上の主題や概念を細目形を用いて結合した細 目形標目
 - 例)Agriculture—Accounting
 Libraries—Automation

一方、ISO2788では複雑な主題は単一概念を表わす用語の組み合わせで表現することを原則としており、 LCSHのような接続詞句や細目形の例は ISO には見られない。しかし、(1)の「名詞+前置詞句」形式の複合語については、「名詞句は複合語のカテゴリーに属し、次の 2 つの形式(形容詞句と前置詞句)が見られる。」として、次のような例とともに言及されている。

例)Hospitals for children [ISO2788 \sharp り] Philosophy of education

[Thesaurus construction \(\mathcal{L} \) \(\extrm{J} \)

2. 2 用語間の関係

LCSH の階層構造を分析する前に、ISO2788では用語間の関係がどのように定義されているのか、見ておきたい。

ISO2788は、用語間の関係として等価・階層・連想の3 つをあげ、それらをさらに細かく規定している。

- (1) 等価関係 The equivalence relationship 「2 以上の用語が、索引目的のため、同一の概念を表わしていると認められるところの優先語と非優先語の関係」と定義されている USE, UF (use for) によって示され、同義語と準同義語の 2 つに分けられる。
 - 例)Aves USE Birds; Birds UF Aves 「ISO2788 より〕
- (2) 階層関係 The hierarchical relationship ISO2788は、この関係を「体系的なシソーラスと非構造的な用語リスト(例えば用語集や辞典など)をもっとも区別するもの」と捉えている。また、「それ(階層関係)は上位・下位のレベルに基づく。上位語はクラスまたは全体を表わし、下位語はそのメンバーまたは部分を示す」。さらに、「すべての下位語は上位語と同じ基本カテゴリーに帰するべきである。すなわち、上位語・下位語とも1つの事物・行為・性質などを表わすべきである。」と定義され、BT(broader term)、NT(narrower term)で示される。以下の3つの関係に分かれる。
- ①類種関係 The generic relationship

「類またはカテゴリーと、そのメンバーまたは種との間の結びつきを同定する関係」

例)BirdsとParrots [ISO2788より]
VertebrataとAves,Mammaliaなど
「Thesaurus constructionより]

[ISO2788 より]

②階層的全体部分関係 The hierarchical wholepart relationship

「この関係は、どのような文脈においても、部分の名称がその部分を所有する全体の名称を含むという限られた状況」にある時、すなわち、次の4つの場合に成立する。

- a. 身体の組織と器官
 - 例)Ear と External ear,Middle ear など *Thesaurus construction* より
- b. 地理的位置
 - 例)Canada と Ontario、 Ontario と Toronto など [ISO2788 より]
- c. 学問分野あるいは研究領域
 - 例) Biology と Botany, Zoology など

「同上]

- d. 階層的社会構造
 - 例) Armies と Corps など [同 上]
- ③事例関係 The instance relationship

「普通名詞で表わされる事物・事象の一般的なカテゴリーと、そのカテゴリーの個々の事例(このとき事例は、固有名詞で表わされる単一クラスを形成している)との間の関係を同定する。」

- 例) Mountain regions と Alps, Himalayas など [同 上]
- (3) 連想関係 The associative relationship

ISO2788には、「それ(連想関係)は、用語の組み合わせが等価でない用語間の関係を含み、または一方の語が他方より下位である階層として成立しうるが、にもかかわらず、索引作業や検索のために用いられうる別の語を示すという理由から、用語間の結びつきがシソーラス中に明示されるべき範囲に、心理的に連想される。」用語間の関係である、と定義されている。RT (related term) で示される。同一のカテゴリーに属する場合と、異なるカテゴリーに属する場合とがある。

- ①同一のカテゴリーに属する語
 - 例) Ships と Boats

(※上位語はそれぞれ Vehicles である)

- ②異なるカテゴリーに属する語
 - a. 学問分野や研究領域と、研究対象や事象
 - 例) Forestry と Forests,

Aesthetics と Beauty など [同 上]

- b. 操作や過程と、その行為者や道具
 - 例)Temperature control と Thermostats,
 Data processing と Computer systems
 など 「同 上
- c. 行為と、その行為の産物

[Thesaurus construction \(\dagger \theta \)]

- d. 行為と, その受動者
 - 例)Harvesting と Crops [ISO2788 より] Art therapy と Psychiatric patients [Thesaurus construction より]
- e. それらの性質に関する概念
 - 例)Poisons と Toxicity, Perception と Acuity など

[ISO2788 より]

- f. それらの起源に関する概念
 - 例)Dutch と Netherland [同 上] Water と Water wells

- g. 因果関係によって結び付けられた概念
 - 例)Bereavement と Death,
 Diseases と Pathogens など
 「ISO2788 より〕

h. 事物と、その対立する行為者

例) Plants と Herbicides.

Aircraft と Anti-aircraft weapons など

[同 上]

- i. 概念と, その測定単位
 - 例)Electric current と Ampere 「同 上]
- j. それ自身独自の意味をもたず命題との関連において用いられる語句と、それに組み込まれた名詞
 - 例) Model ships と Ships,

Fossil reptiles と Reptiles など

[同 上]

これに対し、LCSHでは用語間の関係がどのように規定されているか、一応見ておきたい。

(1) 等価関係: USE 参照

USE 参照は、オーソライズされていない語または 非優先語から、オーソライズされた語または優先語 へなされる。記号 UF (Used For) は、使用されな い語に先行する。。

(2) 階層関係:上位語と下位語

件名標目は、現在は上位語(BT)と下位語(NT)のように表わされる相互参照を通じて、他の件名標目に結び付けられる。記号BTは、その件名がメンバーであるところのクラスを表わす件名標目に先行する。記号NTは、ほとんどの場合、NTのもとにある件名によって示されるクラスのメンバーを表わしている件名標目に先行する。

(3) 連想関係:関連語

関連語を意味する記号 RT によって示される連 想関係は、階層より、他の何らかの方法で連想され る 2 語を結び付け る。

用語間の関係については、ISO2788の方がより厳密に、 かつ詳細に定義されているという点を除いては、定義上 での両者の食い違いは見られない。

2. 3 複合語の構造と階層関係

ところで、複合主題標目の階層関係を分析する上で直接参考になるような前置詞句(2.1参照)の階層関係等の例示は、ISO2788の中には含まれていない。しかし、複合語の構造を説明する中に、次のような記述がある。

「大多数の複合語は、それ全体として指す事物あるいは事象の上位クラスを示す中心部(focus)と、(中略)中心部に付加されて複合語の意味を限定し、その下位クラスの1つを特定する差異部(difference)とに分解できる。」

●中心部 上記 2. 1 の例における'Hospitals'と 'Philosophy'

●差異部 上記 2. 1 の例における'for children'と 'of education'

すなわち、中心部はその複合語全体の上位語となり、 差異部は中心部の下位クラスを特定する役割を果たしている。このことから、'Hospitals for children'の上位語は'Hospitals'、また'Philosophy of education'の上位語は'Philosophy'であるというように、階層関係を設定しうる。これは、*Unesco thesaurus*を見ても、それが妥当なことを確認できる。(下記の例参照、下線は筆者による)

例) <u>History</u> NT <u>History</u> of archives

NT History of psychology

NT History of science

[*Unesco thesaurus* \(\mathcal{L} \)]

Philosophy NT Philosophy of action

NT Philosophy of history

NT Philosophy of mind

[同 上]

このように、LCSHの複合主題標目の階層関係を検討するには、複合主題という性格や、複合主題標目と複合語の形式の違いなどから見て、内容面から直接アプローチすることは困難なので、ここでは主として構造面から検討を行うことにする。

3. 構造面から見た階層関係の分析

最初に上記2.1の(1)~(3)に相当するLCSHの複合主題標目のうち上位語を持つものを上位語とともに抜き出し、構造面から見た場合のグループ分けを行った。その後グループ間の比較・検討を行い、問題点を指摘した。

3. 1 前置詞句標目

前置詞句標目は、2.3 で述べた複合語の構造にしたがって、次の5つにグループ分けした。(資料1)

- A. 中心部が標目全体の上位語となっているもの
- B.「中心部の上位概念+差異部」が上位語となっているもの

- C. 差異部が標目全体の上位語となっているもの
- D.「中心部+差異部の上位概念」が上位語となっているもの

E. その他

前置詞句標目には、2.3で述べた複合語の構造とその定義に沿ったもの(ここではAとB)以外に、CやDのようなシソーラスでは許容されない階層関係にあるものが非常に多く見られる。例えば C の'Automobiles in moving-pictures'の上位語が、'Automobiles'ではなく Moving-pictures'であるのは、複合語の下位クラスを特定するという差異部の役割を逸脱して、差異部自体が複合語全体の上位語を特定している。E においても同様で、'Communication in chemistry'の上位語が中心部の'Communication'ではなく差異部の上位概念の'Science'を中心部に付した'Communication in science'であるのは、階層関係の定義上から"Chemistry BT Science"が成り立つと認められるほかは、このような階層関係が成立する構造上の理由さえないと言わねばならない。

また、CのFamily in mass media'を上位語とし、他方、BのFamily in literature'はMarriage in literature'を上位語としている。差異部が別の語に入れ代わっただけで、上位語の構造まで一変しているが、この違いは一体どこからくるのか。しかも'Family'とMarriage'はBTではなくRTの関係であり、階層関係は両者が同一の基本カテゴリーに属している場合に成立することを、2.2の(2)ですでに確認している。"Family in literature BT Mariage in literature"は、仮に構造上の問題がないとしても、定義上からも正しく階層関係と認めうるかどうか疑問の生じる所である。

さらに、A の'Boating for women'の上位語が'Boats and boating'であるのに対し、'Bodybuilding for women'の場合は'Sports for women' (B) が上位語、'Television programs for women'の場合は'Women' (C) が上位語、という具合いに、差異部が共通していても、標目全体として見た時には、構造上の一貫性はあり認められない。同様に A の'Children of anthropologists'と'Children of coal miners'、B の'Children of alcoholics'と'Children of physicians'はそれぞれ

'Anthropologists' children', 'Coal miners' children', 'Alcoholics' children', 'Physicians' children'の意味であるにもかかわらず, 前二者の上位語は'Children', 後二者のそれは'Alcoholics' と'Physicians'になっているのである。このような不統一は本来あってはならないものであり, オンライン検索における検索語の予測のしやすさという点からも, 構造上の一貫性はできるだけ保持されるべきではないだろうか。

3. 2 接続詞句標目

接続詞句標目は、前置詞句標目のように中心部・差異部といった構造を持たず、各主題または概念の「相互関係を表わず」ところから、各主題または概念を等位と考え、次の3つにグループ分けした。(資料2)

- A. 2 つの主題または概念のうち一方が上位語になっているもの
- B. 一方の概念に他方の上位概念が組み合わさったもの。

C. その他

Chanは接続詞句標目について、「事象や概念間の関係 (影響・原因・結果など)を表わす」もの、すなわち相 (phase)関係と捉えているが、この概念間の相互関係を 表わす複合主題標目のさらに階層関係を設定するのに、 はたして何らかの規準が存在しうるのだろうか。

例えばAは2つの概念のうち一方を上位語に設定しているが、このうち'Art and religion'という、'Art'と'Religion'の相互関係を主題とする標目では'Religion'を上位語とし、'Religion and science'という 'Religion'と'Science'の相互関係を主題とする標目では'Science'を上位語に設定している。このように、ある時は'Art'ではなく'Religion'が上位語になり、ある時は'Religion'ではなく'Science'が上位語になる理由は、一体どこにあるのか。たまたま後にきた方の概念が上位に設定されているという表記上の統一性だけが、ここでは階層関係を決定しているように思えるのだが。

一方 Television and children'という件名に着目して みると、A から C まで 3 種類 5 通りもの階層関係が設定 されていることがわかる。1 つは'Children'をそのまま上 位語にしたAの場合,2つ目はTelevision'の上位概念である'Arts', 'Mass media', 'Radio'という各語に'Children'を組み合わせた'Arts and children', 'Mass media and children', 'Radio and children'を上位語としたBの場合,3つ目がTelevision'を主標目に細目を組み合わせた'Television—Psychological aspects'を上位語にしたCの場合である。ここには "Television and children BT Television"という階層関係は設定されていないことと, 'Radio'は'Television'の上位語かという定義上の疑問など,LCSHの構造上の非一貫性と階層関係の非論理性がともに表れている。

他にも、Literature and morals'の上位語に 'Arts and morals' (B) と'Religion in literature' (C) は設定されていてもReligion and literature'はなく、逆にReligion and drama'の上位語に'Religion and literature' (B) が設定されているという状況も、やはり規準のなさを感じさせるものである。

3. 3 細目形標目

細目形標目(前述のとおり主題細目に限定)は、次の4つにグループ分けできる。(資料3)

- A.「主標目の上位概念+細目」が上位語となっている もの
- B.「主標目+細目の上位概念」が上位語となっている もの
- C. 細目が上位語となっているもの
- D. その他

この細目形標目における主題細目について、Chan は、主題細目には2種類あると指摘している。1つはWages —Minimum wage'、'Airplanes—Wings'などのように、主標目がその種類や部分を表わす細目をともなって、類種関係や全体部分関係などの階層関係を形成するもの。もう 1 つは'Agriculture—Accounting'、'Construction industry—Taxation'などのように、主題の観点やファセットを表わすものである。前者は'Wages'と'Minimum wage'、あるいは'Airplanes'と'Wings'との間に明らかに階層関係が成立しているが、これはあくまでも主標目と細目との標目内部における階層関係であり、これまで見

てきたような標目全体に対する階層関係ではない。また後者の場合, 'Accounting'や'Taxation'は'Agriculture'や'Construction industry'の種類または部分ではなく, 'Agriculture についての Accounting'あるいは'Construction industry についての Taxation'を表している。換言すれば、'Accounting of agriculture'や'Taxation of construction industry'という主題を、別の形で表現しているのである。

このように考えると、ここで取り上げた細目形標目とは、前者ではなく後者に相当するものであり、しかもその上位クラスは主標目ではなく細目の部分によって示されていると考えられる。したがって、構造面から4つにグループ分けされた細目形標目の階層関係も、どちらかといえば \mathbf{C} や \mathbf{B} が本来の形であり、構造上の定義からも望ましいと言えるが、 \mathbf{A} は前置詞句標目の \mathbf{C} 、 \mathbf{D} と同様、容認すべきではないと思われる。

4. その他の問題点

さてこれまで、複合主題標目の構造面に重点をおいて LCSH の階層関係を分析・批判してきたが、シソーラス として用語間の関係を厳密に構築する上での問題点は、他にも見受けられる。第1章で触れたとおり、LCSH 第 11 版における参照表示記号の変更に際し、シソーラスとしての役割を果たすための充分な検討・見直しが行われていないことの根拠として、以下の2点をあげた。

- ① NT と RT の捉え方, すなわち階層関係と連想関係の区別が曖昧である。
- ② 非優先語から優先語へ導くための USE 参照に問題がある。

これらのことを、もう少し具体的に検討してみたい。

4. 1 階層関係と連想関係:NTとRT

すでに見てきたように、ISO2788 における用語間の関係に関する定義は厳密であり、特に階層関係は、上位語・下位語ともに事物や種類・行為・行為者・性質などを表わす同一の基本カテゴリーに属する時に成立する関係である。例えば、'Museums'という上位語から見た時、

資料 1 前置詞句標目					
A.	中心部が標目全体の上位語となって Blind, <u>Globes</u> for the <u>Blindness</u> in literature Boating for the physically hand	BT BT	Globes Blindness		
	Boating for women Body and soul in literature	BT BT BT	Boats and boating Boats and boating Mind and body		
			body <u>Farm life</u> Children		
	<u>Children</u> of coal miners	BT	Children		
В.	「中心部の上位概念+差異部」が上 Actors in literature Birds in the Bible Boating for the physically hand	BT BT	Occupations in literature Animals in the Bible		
			for the physically handicapped		
	<u>Body, Human</u> , in literarue		Body and soul in literature		
			•		
	Bodybuilding for women	BT	Sports for women		
	Family in literature	BT	<u>Marriage</u> in literature		
	※ Family RT Marriage Farm life in literature	ВТ	Country life in literature		
C.	差異部が標目全体の上位語となって	こいる	560		
	Aids to navigation	ВТ	Navigation		
	Automobiles in moving-pictures	BT	Moving-pictures		
	Bark as fuel	BT	Fuel		
	Blacks in the performing arts	BT	Performing arts		
	Blind, Workers for the	BT	Blind		
	Bodybuilding for the aged	BT	Aged		
	Books in church work	BT	Church work		
	Children as actors	BT	Actors		
	Children of alcoholics	BT	Alcoholics		
	Children of physicians	BT	Physicians		
	Family in <u>mass media</u>	BT	Mass media		
	Farmers as consumers	BT	Consumers		
	Library catalogs on microfiche	BT	Microfiche		
	Sports for <u>children</u>	BT	<u>Children</u>		
	Sports for the aged	BT	Aged		
	Television programs for women	BT	Women		
	Women in <u>business</u>	BT	Business		
D.	「中心部+差異部の上位概念」が上 Communication in chemistry	位語 BT	となっているもの Communication in science		
	Fathers in the Bible	BT	Fathers in <u>literature</u>		
	Religion in <u>drama</u>	ВТ	Religion in <u>literature</u>		
E.	その他	D.T.	D'I I I I I I		
	Bible in literature	BT	Bible and literature		

BT Bible and literature

Religion and drama
BT Televison and children

BT Facism and art

BT Fear in children BT Literature and history
BT Literature and medicine

Bible as literature

History in literature Medicine in literature

Television programs for children

Facism in art

Fear of the dark

Religion in drama

資

資	料2 接続調句標目				
A. 2つの主題または概念のうち一方が、上位語になっているもの Art and literature BT Literature					
		_	eligion		
		T <u>Y</u>	<u>outh</u>		
			hilosoph <u>y</u>		
		_	<u>rt</u>		
			usic		
			echnology cience		
		_	ivilization		
		_	hildren		
	Television and history B	_	istory		
В.	一方の概念に他方の上位概念が組みる	合わる	さったもの		
	Atrs and youth B1	ΓAr	rts and <u>children</u>		
	※ Youth RT Children				
	Bible and science B		eligion and science		
	Feminism and art Bi		eminism and <u>the arts</u>		
	<u>Literature</u> and medicine Bit Literature and morals Bit		edicine and <u>the humanities</u> rts and morals		
	Religion and drama B		eligion and <u>literature</u>		
	Brama BT Literature	1 110	origion and <u>irrediatare</u>		
	Television and children Bi	ΓAr	rts and children		
	Mass media and children				
	Radio and children				
	※ Arts and children NT Radi T. T				
	™ Mass media and children N		on and children		
	Mass media and children N		elevision and children		
C.	その他		TOTTOTT AND STITTED OF		
	Art and morals Bi	Γ <u>Ε</u> 1	<u>thics</u>		
			eminism—Religion aspects		
			eligion in literature		
	refevision and diffuren by te	ievi	STOIT—PSYCHOLOGICAL ASPECTS		
資	料3 細目形標目				
۸	「主標目の上位概念+細目」が上位語	i	マーナルスナ <i>の</i>		
A.	Aeronautics, Militaly—Psychology		_		
	Color—Physiological effect	ВТ	Light—Physiological effect		
	High school students—Employment	BT	Children—Employment		
	<u>Girls</u> —Portraits		<u>Children</u> —Portraits		
В	「主標目+細目の上位概念」が上位語	シナ	っていろもの		
	Architecture—Psychological aspec				
		BT			
	Children—Preparation for dental	care	BT Children—Dental care		
C.	細目が上位語となっているもの				
	Children—Costume	BT	Costume		
	Literature— <u>Aesthetics</u>	BT	Aesthetics		
	Soccer— <u>Statistics</u>	BT			
	Agriculture— <u>Economic aspects—Ma</u>				
	В		conomics—Mathematical models		
	Hospitals—Sociological aspects	BT			
	Soccer— <u>Statistical methods</u>	ВТ	<u>Statistics</u>		
D.	その他				
	Children—Portraits	BT			
	History—Mathematical models	BT			
	History—Statistical methods	BT			
	Literature—Psychplogy	ВТ	Psychology and literature		

'Archaeological museums'や'Ethnographic museums' は'Museums'の種類を表わす下位語であるが、行為を表わす'Museum techniques'や行為者を表わす'Curators' は'Museums'の基本カテゴリーである事物や種類には属していないので、'Museums'の下位語とはならない。これらは原則的には、階層関係(NT)ではなく、連想関係(RT)として位置づけられるべきものである。

しかし実際にLCSH第11版を見てみると、次のような 例が存在している。(資料4)

例 1 では'Ethnology'の下位語として'Ethnomusicology', 'Ethnozoology', 'Ethnobotany'などの各種下位学問領域があげられているが,この他に'Art, Primitive', 'Costume', 'Ethnic groups', 'Ethnic relations', 'Society, Primitive'などの研究対象や'Ethnologists'という行為者など,当然 RT として扱われるべきものも同時に含まれている。また例2では'Museum techniques'が'Museums' の下位語として位置づけられているなど,現在の LCSHは ISO2788 の定義から見て,NT と RT が明確に区別されておらず,シソーラスとして甚だ不十分と言わざるを得ない。

4. 2 USE参照

件名標目表やシソーラスでは、1つの概念を表わすのに2以上の語(同義語や準同義語)や語の形式がある場合、再現率を高めるため、いづれか1つに統一して索引作業や検索を行う(語彙統制)。この索引作業や検索段階で、使用されなかった語(非優先語)から使用する語(優先語)へ利用者を導くのがUSE参照であり、2.2で見たとおり、ISO2788でも、優先語と非優先語は等価関係にあると定義されている。

ところでLCSH第11版には、次のようなUSE参照の例が見られる。(資料5)

ここで取り上げた4つの例はいづれも1つの非優先語から複数の優先語へ導かれている。例3は'Agricultural experiment attion'という語に代えて、'Agriculture—Experimentation'を用いるよう指示しているが、3-2を見ると、'Agricultural experiment stations'は'Agriculture—Experiment stations'は'Agriculture—Experiment

mentation'の下位語として位置づけられていることがわかる(ただし,正確には階層関係ではなく連想関係である)。 'Agriculture — Experimentation'の 方は, 'Agricultural experimentation'の語の形式を変えただけと考えられるので特に問題はないが, 'Agricultural experiment stations'は等価関係ではなく連想関係にある語 (RT) への参照であり,定義上からも,また2つの異なったレベルへの参照という点からも,混乱を招くことになろう。ここでは,次のように表示すべきである。

例 3' Agricultural experimentation

USE Agriculture—Experimentation Agriculture—Experimentation

RT Agricultural experiment stations

例 4 も同様であるが、例 3 と異なって、'Agriculture—Statistical methods'と'Agriculture—Statistics'には、用語間の関係が特に明示されていない。しかし両者が同義語でないのは明白で'Agricultural statistics'と'Agriculture—Statistics'を等価関係、'Agriculture —Statistical methods'と'Agriculture—Statistics'を連想関係と位置づけて、これもやはり次のように表示すべきだろう。

例 4' Agricultural statistics

USE Agriculture—Statistics
Agriculture—Statistics

RT Agriculture—Statistical methods 例 5 は、これらをさらに複雑にしたものである。

最後の例6は前の3例と異なり、'Attachés'という上位語からその種類である下位語へ導くための参照である。ここでは上位語の'Attachés'は件名に採用せず、代わりに個々の下位概念を用いよという意味で、上位語を特に標目に採用する必要性がない時、まれに見られる方法である。この場合、'Attachés'とその他の語は階層関係ではなく、等価関係として扱われていると考えることが出来る。ISO2788にはこの逆の手法、つまり、上位語のみを優先語に採用することで用語数の増加を抑えるとともに、下位語を上位語と等価に扱うことで特定の下位概念からの検索をも可能にするという手法が述べられている(アップワード・ポスティング)。

資料4 NTとRT

例1. Ethnology

BT Anthropology Geography

History

RT Archaeology Civilization Man, Primitive

NT Anthropo-geography Anthropometry

Art, Primitive

Costume

Ethnic groups

Ethnic relations

Ethnobotany

Ethnologists

Ethnomusicology

Ethnozoology

Man, Prehistoric

Photography in ethnology

Society, Primitive

Tattooing Totemism

例2-1. Museums

BT

NT Aeronotical museums

Agricultural museums

Art museums

Museum techniques

Music museums

Performing arts in museums

Textile museums

2-2. Museum curators

UF Curators, Museum

BT Museums—Employees NT Art museum curators

.

資料5 USE参照

例3-1. Agricultural experimentation

USE Agricultural experiment stations Agriculture—Experimentation

3-2. Agricultural experiment stations

UF Agricultural experimentation

BT Agriculture—Experimentation

Agricultural statistics 例4.

USE Agriculture—Statistical methods Agriculture—Statistics

例5-1. Agriculture-Equipment and supplies

USE Agricultural implements Agricultural instruments Agricultural machinery Farm equipment

Farm supplies

5-2. Agricultural implements

UF

Agriculture—Equipment and supplies

BT Agricultural machinery Farm equipment

5-3. Agricultural instruments

UF Agriculture—Equipment and supplies

BT Agricultural machinery Farm equipment

5-4. Agricultural machinery

UF Agriculture—Equipment and supplies

BT

RT Farm equipment

NT Agricultural implements Agricultural instruments

5-5. Farm equipment

UF Agriculture—Equipment and supplies

Farms—Equipment and supplies

RT

Farm supplies

NT Agricultural implements Agricultural instruments

5-6. Farm supplies

UF Agricultural supplies Agriculture—Equipment and supplies Farms—Equipment and supplies

RT Farm equipment

例6. **Attachés**

USE Agricultural attachés Commercial attachés Labor attachés Military attachés

5. LCSH の今後の課題

これまで LCSH の複合主題標目の階層関係を分析し、あるいは他の問題点を個別に指摘してきた。その結果、LCSH の複合主題標目には構造上の一貫性がなく、その階層関係も ISO2788 の定義からはずれた所に多く構築されていることがわかった。また、それ以外にも階層関係と連想関係の位置づけや USE 参照のあり方に混乱が見られるなど、LCSH には多くの問題点が内在することが明らかになった。

したがって、最初に述べたとおり、LCSHにオンライン検索用ツールとしての役割を期待するならば、LCSHはまず次のような改善を行う必要があろう。

- ① ISO2788のような国際規格に基づいて用語間の関係 を徹底的に見直し、等価・階層・連想の各関係を厳密 に、正しく構築する。
- ②標目の形式をできるだけ統一し、特定主題に対する標 目の形式を予測しやすくする。

しかし、LCSHに内在するさまざまな問題点のうち最も大きなものは、用語間の関係の曖昧な構築にあるのではなく、むしろ複合主題標目のような用語の事前結合形が多種多様に用意されているところにあるのではないかと思われる。

というのは、用語間の関係には先天的な関係と後天的な関係の2種類があり、ISOには「この国際規格は、特にア・プリオリ(先天的)な関係に関するものである」と、記されているからである。

a) ア・プリオリ(先天的) な関係

文献に付与された語と他の語との間の関係であり、例えば'Amsterdam'と'Netherlands'、'Computers'と'Data processing'のように上位語を暗に示し、参照の枠組みを形成するものである。これらは、文献非依存の関係とも言う。

b) ア・ポステリオリ (後天的) な関係 文献主題を要約した語同士の関係であり、例えば 'Computers in banks in Amsterdam'に関する著作 に付与される3つの索引語'Computers'、'Banks'、 'Amsterdam'の間の関係である。これらの語は通常、一般的な参照の枠組みによっては付与されず、したがってこれらの関係は文献依存の関係とみなしうる。

つまり ISO が前提としているように、シソーラス構築においては特定の文献に基づいたア・ポステリオリな用語間関係は扱わず、特定文献に依存しないア・プリオリな関係のみを扱うのであるが、LCSH に見られる複合主題標目、特に接続詞句標目と細目形標目は、ここでア・ポステリオリな関係または文献依存関係と呼んでいるものに他ならない。換言すれば、LCSH には特定の文献に関してのみ成立する用語間の関係が事前結合として数多く取り込まれており、その結果、複合主題標目の階層関係も特定の文献に対してのみ成立するものとなり、当然、構造上の一貫性も保てないという状況を招いてしまっているのである。

文献数の増加が著しい今日、特定の文献に依存した複合主題標目を数多く設定することは、用語数を際限なく増加させることにつながる。実際、LCSH第11版は、優先語だけでも162,750個を収載し、これにUSE参照130,000個とUF参照162,000個などを合わせもつ膨大な量の件名標目表になっている。しかも事前結合形の標目は長いため、入力段階での綴りのミスマッチが増加し、検索者はこれをもてあましているという指摘もある。

そこで、LCSHの今後の課題の3番目として次の項目を掲げ、本稿の締めくくりとしたい。

③ 特定の文献主題に基づいた文献依存関係の取り扱い を放棄し、複合主題標目を可能な限り分解して取り除 く。そして、単一概念の組み合わせによる事後結合方 式で検索を行うようにする。

注

- (1) Chan, Lois Mai. "Library of Congress subject headings as online retrieval tool: structural considerations." In: Cochlane, Pauline A. *Improving for use in online catalogs*. Littleton, Colo.: Libraries Unlimited, 1986, pp.123-133.
- (2) 吉田暁史 オンライン時代の件名標目表:基礎的考察 『図書館界』40 (2):98-102, 1988.
- (3) Library of Congress, Subject Cataloging Division. Library of Congress subject headings, 11th ed., 1988, 3 vols.

- (4) Ibid., p.x.
- (5) Dykstra は、下位語と関連語が sa という記号のもとに表示され、さらに上位語と関連語が xx のもとに表示されていることを 理解するのに、自分自身長い時間を要したと記している。

(Dykstra, Mary. "LC subject headings disguised as a thsaurus." *Library Journal*, March 1, pp.42-46.)

また LCSH 第 11 版の序文にも x, xx, sa などの記号が「図書館員には理解できても、利用者には難解であると一般に受け止められていた」とある。

- (6) Mischo は、LCSH を用いた主題検索の失敗に対する 4 つの原因の 1 つに「see と see also 参照の非体系的なネットワーク」をあげている。(Mischo, William. "Online catalogs need A & I subject access features. In: Cochlane, Pauline A. "Modern subject access in the online age," 4. American libraries, May 1984, pp.336-339.)
- (7) Hildreth は「新たな典拠フォーマットが定められる前に、LCSH を上位語・下位語をともなった階層的シソーラスに再構築することの呼びかけに応えなければならない」と述べ、LCSH の階層的再構築の必要性を説いている。(Hildreth, Charles. "LCSH needs hierarchical restructuring." In: Cochlane, Pauline A. "Modern subject access in the online age," 6. American libraries, July/August 1984, pp.527-529.) また Mandel と Herschman は、LCSH を階層的シソーラスに構築し直し、その結果生み出されたシソーラスを、オンライン検索のツールとして用いることを示唆している。(Malndel, Carol and Herschman, Judith. "Online subject access: en-
- (8) International Organization for Standardization. ISO2788: documentation—guidelines for the establishment and development of monolingual thesauri, 2nd ed., 1986.

ship, 9:148-155, 1983.)

hancing the library catalog," Journal of academic librarian-

- (9) Aitchison, Jean and Gilchrist, Alan. *Thesaurus constraction*, 2nd ed., London: Aslib, 1987.
- (11) 内藤衛亮 [ほか] 訳 『シソーラス構築法』丸善 1989.
- (11) ここではあくまでも 2 つの概念間の関係を表わすもののみに限定し、'Children's encycropedias and dictionaries' や 'Boat and boating'のように、1 つの著作内でしばしば同時に扱われるような類似した概念どうしを結合したものは含まない。
- (12) 細目形標目について、LCSH は「その標目によって表わされる概念を、特定の下位主題に限定するもの」と捉え、主題細目・形式細目・地理細目の4種類があげられているが、ここでは、2以上の概念間の関係を表わす複合主題標目の分析ということから、主題細目をもつものに限定した。
- (13) ISO2788は、「用語は、できる限り単純または単一の概念で表現されるべきであり、複合語は、利用者の理解を妨げるような場合を除いては、より単純な要素に分解すべきである。複雑な主題は、分解語の組み合わせによって表わされるべきであり、これらは事後結合システムにおいて、独立した探索キーとして付与してもよいし、あるいは事前結合の索引記入の構成要素として機能することもできる」と述べている。

(International Organization for Standardization. 前掲(8) p.9.)

- (14) Ibid., p.5.
- b) Ibid., p.13.
- (16) Ibid., p.15.
- (17) Ibid., p.15.
- (18) Ibid., p.15.
- (19) Ibid., p.15.
- (20) Ibid., p.16.
- 21) Ibid., p.17.
- (2) Ibid., p.17.
- ② Library of Congress, 前掲(3) p.x.
- (24) Ibid., p.xi.
- (25) Ibid., p.xi.
- (3) International Organization for Standardization, 前掲(8)p.10.
- (2) Aitchson, Jean. UNESCO thesaurus: a structured list of descriptors for indexing and retrieving literature in the fields of education, science, and social sciences, culture and communication. Paris: UNESCO, 1977, 2 vols.
- ② Library of Congress, 前掲③ p.ix.
- (2) Chan, Lois Mai. Library of Congress subject headings: principles and application, 2nd ed. Littleton, Colo.: Libraries Unlimited, 1986, p.52.
- (3) Dykstra はこのうちの "Television and children BT Mass media and children" を例に取り上げて、件名標目表とシソーラ ス、件名標目と term との性格の違いから、「"Television BT Mass media" が唯一可能で有効なシソーラス・コード "BT" の 使い方である」と批判している。(Dykstra, 前掲(5) p.44.)
- ③ Chan, 前掲(3) p.66.
- ② International Organization for Standardization, 前掲(8) p.14.
- (33) Ibid., p.1.
- (34) Ibid., p.1.
- (35) Ibid., p.1.
- (%) Chan, 前掲(1) p.132.

ライブラリー・インストラクション促進のために ―実態調査の結果から―

中嶌涌子

I はじめに

本稿はライブラリー・インストラクションが学生の図 書館利用に、どのような効果をもたらしているかを実証 するためにアンケート調査を行い、その結果を分析した 報告である。ライブラリー・インストラクションとは図 書館利用指導, 図書館利用教育, 図書館利用者教育, 図 書館利用法とさまざまに訳され、またその活動範囲も一 定化されていない。たとえば、日本の図書館付帯調査概 要報告 「利用指導の実情」では、ライブラリー・イン ストラクションとは新入生の入学時に実施される新入生 ガイダンス(オリエンテーション)を含めず別にグルー プ指導の形で実施されているものを、その活動範囲とし ている。大野友和氏は「歴史的にみて、ライブラリー・ オリエンテーションはライブラリー・インストラクショ ンより前段階に行われた利用者に対する教育的働きかけ の形態である。一般的には新入生を一堂に集め、概括的、 総合的に図書館の場所、開館時間、資料の探し方等を説 明するものである。 ライブラリー・インストラクション とは、オリエンテーションの機能に加えて特定の者、つ まりゼミナールの学生、大学院生、研究生に対して資料 の探し方, 二次資料の使い方, その内容の解説, 抄録の 使い方等のいわゆる文献探索法を指導することである。」 とその2つの差異を述べている。

ジェーム ス。・ライスはライブラリー・インストラクションとは、図書館の概略等を説明するライブラリー・

オリエンテーション,文献探索方法を主とするライブラ リー・インストラクション,かなり高度な専門分野の書 誌学を含むビブリオグラフィック・インストラクション とその内容を3つに分けている。

現在各大学が実施しているライブラリー・インストラクションは、ライブラリー・オリエンテーションのみの大学もあれば、正規のカリキュラムの教科目として文献探索を中心としたインストラクションやさらに論文の書き方等を含む文献探索法、コンピューター目録の用い方、オンライン検索法と高度な内容で実施している大学もある。

いずれにせよライブラリー・インストラクションの必要性については年々高まりつつあり、多くの大学では教育的機能を高めるために必要不可欠であることを認め、試行錯誤しながらその活動に取り組んでいる。その活動についての各大学の実情報告もあり活発な実践報告もなされている。ここで扱うライブラリー・インストラクションとは、図書館員が行なう新入生に対するガイダンス(オリエンテーション)や館内でのレファレンス・サービスそして講義における一般基礎参考資料、書誌解説に重点をおいたインストラクション等の組織的な活動を含めて考えることにする。

本学におけるライブラリー・インストラクションは、 全学的な態勢では新入生に対する図書館のオリエンテー ションのみであり、教科目としては一般教養科目の中で 「情報論 I 、情報論 II 」が図書館資料と、その利用技術 の基礎を身につけることを目的として開講されている。 しかし、これらは選択科目であり、司書資格取得課程も 全学科対象でないため、受講できない学生が多く、また、 大学入学以前にも図書館の利用方法を習ったことがない 学生は、図書館の有効利用を知らずに、独自の方法で図 書館資料を利用するか、あるいは、あまり利用しないで 卒業していくことになる。そこでライブラリー・インス トラクションを受けた学生と受けていない学生との間 に、図書館利用にどれ程の違いがあるかアンケート調査 の分析結果から、今後どのように学生の図書館有効利用 を、推し進め発展させていくべきかを考察したい。

Ⅱ 調査の概要

アンケート方法は質問紙法により、学生には必須授業である英語の授業時間中に各教員の協力を要請し、1989年10月9日から同28日までの3週間にわたりアンケート用紙を配布し、その場で回収をした。

調査対象者は本学の6学科(芸術計画,放送,舞台芸術,文芸,音楽,音楽教育)に在籍するすべての学生2460名とした。これらの6学科では4年に卒業論文を課題としているため、図書館利用の必要に迫られるものと推測し、これらの学科に絞って調査を行った。在籍学生数2460名のうち1350名(54.9%)から回答を得ることができた。最も多く回答を得られたのは音楽学科の63.6%で、ついで放送の57.3%とつづき音楽教育を除いたすべての学科が50%以上の回答を得た。学年別でみても3年の48.8%を最低にして、どの学年も50%以上の回答が得られた。在籍学生数と回収結果は(表1)のとおりである。

表 1. 在籍学生数と回収数(括弧内は回収数)

辨粹	芸術計画	放 送	舞台芸術	文 芸	音 楽	音楽教育	計
1年	99 (56)	124 (48)	117 (77)	125 (93)	94 (68)	51 (38)	610 (380)
2年	93 (53)	139 (71)	104 (39)	121 (58)	101 (73)	52 (48)	610 (342)
3年	106 (41)	122 (85)	99 (56)	146 (67)	66 (44)	66 (2)	605 (295)
4年	111 (65)	123 (87)	88 (53)	158 (96)	80 (32)	75 (0)	635 (333)
合計	409(215)	508(291)	408(224)	550(314)	341(217)	244(88)	2460(1350)

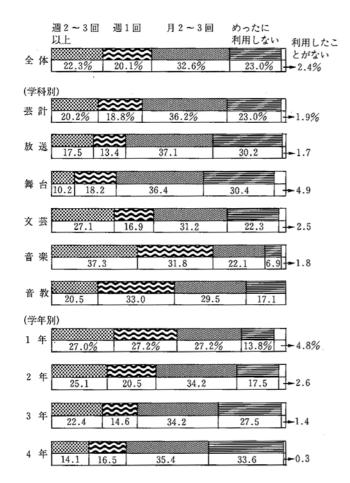
Ⅲ 調査結果とその分析

(1) 図書館の利用頻度

学生がどの程度図書館を利用しているか5段階に分けてその集計を行った。(表2)

「めったに利用しない」「利用したことがない」と回答した者は全体の25%である。つまり残り75%の学生は、何らかの目的で図書館を利用しているという結果が出た。東京経済大学の分析にならい週1回以上を利用定着層とみると、全体では42.4%となる。学科別でみると最も利用定着層の率が高いのは音楽の69.1%、つづいて音楽教育53.5%である。それに比べて司書課程が受講できない舞台芸術28.4%、放送30.9%とその率が低い。学年別にみると1年54.2%、2年45.6%、3年37.0%、4年30.6%と、学年の進行に従ってその率が低くなり利用頻度が少なくなる。大学の教育課程から考えると、一般教養から専門課程へと進むにつれ、それぞれ専門分野にお

表 2. 利用頻度



ける専門書や雑誌記事・論文の文献探索のため書店では 得られない情報を、図書館で求めなければならないにも かかわらず、本学では図書館利用が減少している。4年 では卒業論文の課題があることを考えると、この結果は 意外であり、図書館の資料提供サービスという点で大き な問題がある。図書館資料の利用、非利用が、論文の出 来、不出来につながる事は言うまでもなく、4年の利用 定着層が最も低い原因を追求する必要がある。しかし、 「利用したことがない」と回答した学生は4年では0.3% とその率が低く、過去には利用経験があるが何らかの理 由で利用頻度が減り、あまり利用しないで卒業していく のである。そこでつぎに利用しない理由をたずねてみた。

(2) 利用しない理由

アンケートのQ1で「めったに利用しない」「利用したことがない」と、回答した学生に対してQ2では利用しない理由を7つの選択肢で尋ねた。(表 3)

4年の利用定着層が低い理由を知るために、学年別の 4年の非利用の理由(表3(3))を見ると、「必要とする資 料が図書館にない」38.1%と回答した学生が最も多く、 資料不足が非利用の原因となり、利用頻度を少なくして いる。これは本学の図書館所蔵資料が、学生の求める資 料と一致していないのか、あるいは所蔵しているにも拘 らず学生が探しだす基礎的知識、技術がないため検索で きず、資料不足になった結果である。学生が効果的に図 書館を活用するための知識をもたず,図書館サービス(購 入希望図書の申請、大学図書館間の相互利用)等を利用 していないためである。つぎに「必要な資料は購入する」 35.4%が2位を占めている。この非利用の理由は学生全 体(表3(2))では1位を占め、必要な時には自分で資料 を購入するから図書館を利用しないという考え方であ る。学生は研究レポートの課題が与えられた時、購入出 来る範囲の資料だけで済ませているとも考えられる。つ まり、身近な資料は図書館よりも書店でという考え方が 浸透している。書店では手に入れられない資料の探索は 図書館に頼らねばならないにもかかわらず、その方法を 知らないため図書館を利用しない。これらの潜在的利用 者の開拓をするのも、ライブラリー・インストラクショ

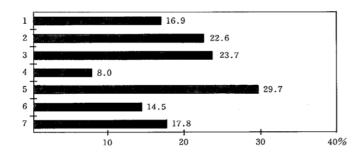
表 3. 利用しない理由

(1) 学科別

学科別(学生数)項 目	芸計(53)	放送(93)	舞台(79)	文芸(78)	音楽(19)	音教(15)
1 自分の学科は図書館の 利用を必要としない	15.1	24.7	22.8	2.6	5.3	33.3
2 図書館についてよく知らない	18.9	22.6	19.0	25.6	36.8	20.0
3 必要とする資料が図書 館にない	15.1	30.1	19.0	34.6	10.5	0
4 図書館は落ち着いて勉 強や研究ができない	15.1	5.4	2.5	14.1	0	6.7
5 必要な資料は購入する	32.1	25.8	25.3	34.6	42.1	26.7
6 他の公共図書館等を利 用する	13.2	14.0	8.7	26.9	5.3	0
7 その他	28.3	20.4	11.4	17.6	10.5	6.7

(2) 全体 (学生数 337 人)

- 1 自分の学科は図書館の利用を必要としない
- 2 図書館についてよく知らない
- 3 必要とする資料が図書館にない
- 4 図書館は落ち着いて勉強や研究ができない
- 5 必要な資料は購入する
- 6 他の公共図書館等を利用する
- 7 その他



(3) 学年別

学科別(学生数) 項 目	1年(70)	2年(69)	3年(85)	4年(113)
1 自分の学科は図書館の利用を必要としない	17.1	23.2	17.9	12.4
2 図書館についてよく知らない	35.7	30.4	17.9	13.3
3 必要とする資料が図書館にない	18.6	11.6	19.0	38.1
4 図書館は落ち着いて勉強 や研究ができない	1.4	2.9	10.7	13.3
5 必要な資料は購入する	17.1	26.1	35.7	35.4
6 他の公共図書館等を利用 する	8.6	11.6	14.7	20.4
7 その他	22.9	15.9	19.0	15.0

ンの目的の一つである。

全体の非利用の理由の中で「図書館についてよく知らない」が22.6%と比率が高く、学年別でも1年、2年の非利用の理由の1位を占め、共に30%以上で最も高い率となっている。これは現在行なわれている入学時の、ライブラリー・オリエンテーションや学生に配布する「図書館利用案内」だけでは図書館について、充分知ることができないため利用方法がわからず、それが非利用の理由となり、図書館を利用しなくしている。図書館をよく知ってもらうためには、新入生を対象としての1回かぎりのオリエンテーションとせず、各教員の理解と協力を得て、適当な時期、たとえば各授業の初回のときに図書館職員が教室に出向き、図書館のガイダンスをするなど、もっと能動的に図書館のPRに努め、図書館と図書館員に親しませ、学生の図書館に対する認識度を高めることが、今後の図書館利用につながることになる。

つぎにくる非利用の理由は「自分の学科は図書館の利用を必要としない」である。全体では16.9%、学年別で

も想像以上に高い率を占めている。学科別では音楽教育 は非利用の理由の 1 位に舞台芸術では 2 位にあげてい る。つまり学生は図書館を利用しなくても授業を受ける だけで充分であり、自ら資料を探し、意見をまとめると いう能動的研究は必要がないと考えている。これに対し て教員は「自分の講義(演習)において図書館資料の利 用を勧めている。と回答したのが90.4%で、教員が図書 館利用の必要を認め勧めているにもかかわらず、学生は その必要性を認めていないのである。その原因の一つは、 大学教育における授業形態が大きく関係していると考え られる。授業形態が講義中心で学生たちが、自分の意見 をのべるために情報を集めまとめていくといった能動的 研究が要求されない授業では、図書館の利用は必要とし ないかもしれない。学生の図書館利用動向は、教員の授 業の仕方により大きく影響される。学生の図書館利用を うながすためのライブラリー・インストラクションを推 し進めるには、まず教員がライブラリー・インストラク ションの必要性を認め、全面的に教育システム内に組み 込み、図書館員と教員が連携をとり図書館の活性化に努 力し、学生が効果的に図書館の機能や資料を利用できる ように教育を施さなければならない。

(3) 利用目的

アンケートのQ3ではどういう目的で図書館にやって くるのかという利用目的について、9つの選択肢で回答 を求めた。(表4)

表4 利 用 目 的

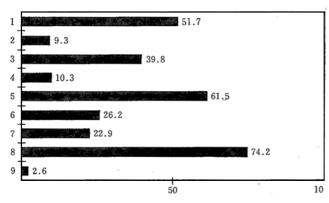
(1) 学科別

学科別(学生数) 項 目	芸計(160)	放送(198)	舞台(146)	文芸(236)	音楽(198)	音教(73)
1 学科の勉強ため	46.9	49.7	47.6	53.4	66.2	31.5
2 コピーのため	11.3	6.0	8.3	4.7	18.2	6.8
3 教養、娯楽のための読書	48.1	45.2	34.5	51.3	23.7	23.3
4 資料検索で図書館員に 尋ねるため	13.8	9.2	8.3	9.7	12.1	5.5
5 研究レポート作成のため	78.1	60.8	44.1	61.4	77.3	19.2
6 図書館資料の館外貸し 出し	27.5	22.6	27.6	19.1	33.8	32.9

7 場所を利用するため	26.3	28.1	21.4	26.3	17.7	8.2
8 視聴覚資料の利用	68.8	76.9	78.4	66.5	78.3	97.3
9 その他	4.4	3.0	1.4	3.4	0.5	2.7

(2) 全体 (学生数 1,011 人)

- 1 学科の勉強のため
- 2 コピーのため
- 3 教養、娯楽のための読書
- 4 資料検索で図書館員に尋ねるため
- 5 研究レポート作成のため
- 6 図書館資料の館外貸し出し
- 7 場所を利用するため
- 8 視聴覚資料の利用
- 9 その他



(3) 学年別

学科別(学生数)項目	1年(308)	2年(273)	3年(211)	4年(219)
1 学科の勉強のため	45.5	45.4	63.0	57.5
2 コピーのため	3.6	10.6	13.7	11.4
3 教養、娯楽のための読書	39.3	42.1	37.4	39.7
4 資料検索で図書館員に尋ねるため	3.6	5.9	14.7	21.0
5 研究レポート作成のため	44.5	58.2	71.1	80.4
6 図書館資料の館外貸し出し	17.9	26.4	28.9	35.2
7 場所を利用するため	28.2	24.9	22.3	13.7
8 視聴覚資料の利用	87.7	81.0	60.7	59.8
9 その他	1.6	2.9	3.8	2.3

全体(表 4 (2))でみると「視聴覚資料の利用」74.2%で1位を占める。学科別でみても芸術計画学科を除いたすべての学科が1位にあげている。これは本学が芸術大

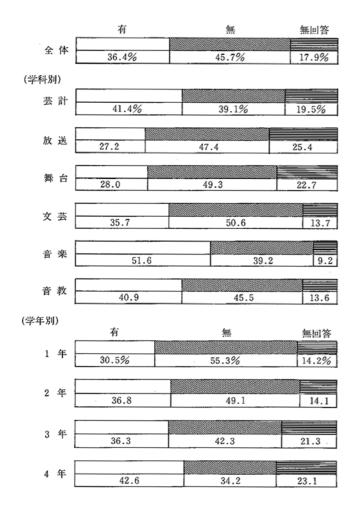
学であり、視聴覚資料の収集に力を注いでいる結果であ ると考えられる。2位に「研究、レポート作成のため」 61.5%,「学科の勉強のため」51.7%とつづきその率が高 い。つまり図書館でなければできない「情報センター」 の機能を、利用することが主目的となっていることがう かがえる。つぎに学年別にみた利用目的には違いがみら れる。1年、2年では「視聴覚資料の利用」が80%以上 を占めて、利用目的の1位に挙げているのに対し、3年、 4年になると「研究、レポート作成のため」が1位を占 め、しかも4年では80.4%とその率が高くなる。これは レポート、卒業論文の作成のため図書館利用の必要に迫 られ、情報ニーズが高まり、利用目的に変化が生じてい るのが判る。これらの学生の情報ニーズに応えるため図 書館では、卒業論文のテーマが出された段階で指導教員 からそのデータをもらい, 要求される資料の予測をし, その準備をしておかねばならない。図書館は常に学生の 情報ニーズをキャッチしておく必要がある。学生のニー ズに応えられることが、大学図書館として教育活動と密 着した学習センターとなり研究活動に役立つことになる。 これが学生の利用頻度を増し、有効的利用につながる。

(4) カード目録の利用情況

アンケートのQ4では館内資料のアプローチ手段の一つであるカード目録がどの程度認識され、利用されているかを集計した。(表 5)

利用したことがあると回答したのは全体で36.4%と少ない。これは学生が館内で求める資料を、的確に探し出す唯一の方法がカード目録の利用であり、図書館資料と利用者を結びつけるのがカード目録であることを知らないか、あるいは使い方がわからない結果である。本学の学生にはまだ図書館の利用法が熟知されておらず、ライブラリー・インストラクションが必要であると言える。学年別でみると予想どおり1年が目録を利用しない学生が多く55.3%を占め、学年の進行に併なって目録の利用率が高くなるが、それでもまだ4年で42.6%とその利用

表 5. カード目録の利用状況



館を利用する学生は、自ら図書館の利用技術を身につける努力をしていることがわかる。つまり図書館の利用方法を知っている学生は、よく利用しているとも言える。図書館員によるインストラクションが多い学科は、音楽と音楽教育であるが、これは教員の依頼により楽譜等資料の検索方法を、図書館員が学生に指導している結果である。講義によるライブラリー・インストラクションを受けた学科は芸術計画、文芸と多く、これは司書課程の受講生が多い学科であるためと言える。

表 6. ライブラリー・インストラクションの内容別実施状況

/ 項	学科	芸術計画	放 送	舞台芸術	文 芸	音 楽	音楽教育	計
1	オリエンテー ションによる	59 (48.8%)	60 (59.4%)	62 (66.7%)	48 (49.5%)	51 (38.6%)	13 (50.0%)	293 (51.4%)
2			15 (14.9%)	10 (10.8%)	20 (20.6%)	27 (20.5%)	7 (26.9%)	97 (17.0%)
3	図書館員の指 導		17 (16.8%)	11 (11.8%)	11 (11.3%)	34 (25.8%)	5 (19.2%)	86 (15.1%)
4	講義による	36 (29.8%)	9 (8.9%)	10 (10.8%)	18 (18.6%)	20 (15.2%)	1 (3.9%)	94 (16.5%)
	計	121	101	93	97	132	26	570

率が低い。学科別ではやはり司書課程のない放送, 舞台 芸術がカード目録の利用率が低い。

カード目録非利用の理由は、図書館資料の検索をカード目録によらず、他の方法をとっているためか、あるいは図書館資料以外での図書館利用をしているため、資料検索の必要がないためとも考えられる。

(5) ライブラリー・インストラクションの内容別実施状 況

6 学科の学生がどういう内容のライブラリー・インストラクションを受けたかをたずねたものの集計である。 (表 6)

オリエンテーションによるインストラクションを受けた学生がどの学科でも一番多いのは当然である。「自ら図書館ガイドを利用」して利用方法をマスターした学生は音楽教育,音楽,文芸が多く他の学科よりその率が高い。 これら3学科は利用定着層の率が高い学科で,よく図書

(6) 学生の情報検索方法

アンケートの Q5 では学生が図書館で資料を探す必要が生じた時、どのような方法をとるか、7 つの選択肢に分けて学生の情報検索方法を探った。その検索方法がライブラリー・インストラクションの内容別によりどんな違いがあるか、またライブラリー・インストラクションを受けていない学生はどんな方法で情報検索をするかを調べてみた。(表7)

ライブラリー・インストラクションを受けていない学生は、情報検索を行なう場合「書架で直接検索をする」行動が48.3%で1位を占め、他の検索方法に比べてその差が大きい。本学は全面開架式ではなく、書庫にも資料があり、各研究室にも資料がおかれている。また求める資料が貸し出されている場合もある。それにもかかわらず、学生はカード目録を調べないで直接書架に行って資料を探す方法をとる。そのため書架に求める資料がなく資料不十分ということになり、図書館に対する資料不足

の不満が増し非利用につながる。学生は容易な検索方法を選択し、確実な方法をとっていないことがわかる。図書館のオリエンテーションによるライブラリー・インストラクションの場合も「書架で直接資料を検索する」方法が多く、カード目録の利用指導が充分なされていない事がわかる。ところが図書館員による個別指導を受けた学生や講義によるライブラリー・インストラクションを受けた学生は、情報検索方法としてカード目録の利用を

表7 学生の情報検索方法

インストラ クションの 内容別 情報検索方法	オリエンテーション	図 書 館 ガイド	図書館員の指導	講議	司書課程受講生	ライブラリー・イン ストラクションを受 けていない学生
1 教員の推薦	14.7%	11.3%	12.8%	9.6%	6.9%	11.3%
 図書館員にたずねる 	35.2	30.9	45.3	24.5	34.7	33.8
3 参考図書の利 用	24.6	28.9	34.9	38.3	34.7	22.9
4 直接書架へ	46.4	53.6	38.4	59.6	62.5	48.3
5 目録利用	44.4	53.6	51.2	62.8	70.8	31.9
6 二次資料	21.5	34.0	23.3	34.0	26.4	13.0
7 その他	1.7	2.1	2.3	2.1	1.4	1.1

1 位にあげている。特に司書課程受講生では目録利用が 70.8%とその率が高く、ライブラリー・インストラクシ ョンの効果が表われていると見ることができる。「図書館 員による指導」では、「図書館員にたずねる」という行動 が多く2位の率を占めている。「図書館員による指導」で ライブラリー・インストラクションを受けた学生は、図 書館員の情報検索に関する知識技術を認め、それが信頼 にかわり探し方が判らなければ尋ねるということで、よ り一層の指導を受けることになり、学生と図書館員との 良い信頼関係が生れ、それが図書館への親しみにつなが ることになる。図書館サービスについての学生の意見の 中には、「図書館員は不親切である」「明るくて親切丁寧 な対応をしてほしい」「図書館のレファレンス・サービス をもっと前面におしだすべき「司書は何を聞かれても親 切に正確に全て答えられなければならないと思う」等、 図書館員には厳しい意見があり、今後図書館員は学生に 充分な指導が出来るように総合的なライブラリー・イン

ストラクションを教員との協力で計画し、組織的に実施することにより、効果のあがるインストラクションにつとめる必要がある。これからの図書館員の主たる業務は、閲覧デスクに立って利用者が満足のいく閲覧サービスに力を注ぐことにある。

講義の中でライブラリー・インストラクションを受けた学生は、情報検索を行う時、まず目録を調べ書架へ行き、必要とする資料がなければ、参考図書を利用したり、二次資料を調べたりして自分の力で検索を進めていることがわかる。表の結果からライブラリー・インストラクションを受けた学生は、受けていない学生と比べ明らかに情報検索方法に違いがあり、さらにインストラクションの内容別にもその違いが表われている。

(7) 図書館利用の変化

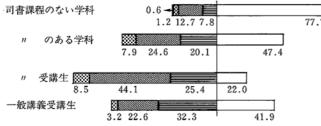
アンケートの Q8 で「大学に入って図書館資料の利用について、指導を受けたことがある」と回答した学生を対象に、アンケートの Q9 で「利用指導を受けてから、あなた自身の図書館利用に変化がありますか」の質問を5 つの選択肢に分けて回答を求め、これらの集計をさらにライブラリー・インストラクションの内容別に分けて、その違いをみた。(表8(1))

グラフの右辺が学生自身図書館利用について「以前と 変らない」と答えた率である。オリエンテーションによ るインストラクションの場合、回答者の73.1%がその効 果を認めていないが、講義によるインストラクションで は図書館利用に変化があったと認めているのが、約70% で最も効果が高いことを証明している。図書館利用の変 化のうちでオリエンテーションによるインストラクショ ンを除いて、その他の内容のインストラクションでは「情 報検索を自分で行なう」ようになったという変化が最も 多かった。「図書館員による利用指導」では予想どうり「図 書館員に相談するようになった」という変化が、他のラ イブラリー・インストラクションよりも大きく、これは 表7の「学生の情報検索方法」においての効果と一致す る。図書館員によるライブラリー・インストラクション は、今後ますます重要視される図書館サービスの一つで あるため、図書館員はその研究と努力が課せられ、それ が図書館員の能力や評価を高め、サービスの充実につな がって、学生たちに文献情報リテラシー(基礎的活用能 力)を付加価値として身に着けさせていくことになる。

(表 8 (2)) のグラフはアンケートの Q8 「大学に入って図書館資料の利用について指導を受けましたか」の質

表 8. 図書館利用の変化

(1) ライブラリー・インストラクションの内容別による ■ その他 🐼 図書館員と相談 🌌 検索を自分でする ■ 以前より利用する □ 以前と変らない オリエンテーション 0.3% - 8///// 73.1% 3.4% 10.7% 12.4% 図書館ガイド 47.3 14 図書館員の指導 2.3~ *** /////// 38.4 17.424.4 17.4 30.6 36.1 28.7 (2) ライブラリー・インストラクションの経験の有無による



間に対して、「はい」と答えた学生435名を対象に放送、 舞台芸術(司書課程のない学科)と音楽、音楽教育、文 芸、芸術計画(司書課程のある学科)に分けてグラフに したものである。司書課程のある学科と、ない学科との ライブラリー・インストラクションでの図書館利用の変 化の差は大きく、司書課程のある学科は52.6%がその効 果を認めているのに対し、司書課程のない学科は「大学 に入って図書館資料の利用指導を受けたことがある」と 答えているにもかかわらず、77.7%が図書館利用におい てその変化を認めていない。すなわち、ライブラリー・ インストラクションの効果がでていない。ところが、司 書課程のある学科のうち、司書課程を受講した学生の 78.0%が図書館利用に自分自身変化を認めている。その 中でも「情報検索を自分で行なう」ようになったという 変化が大きくライブラリー・インストラクションの効果 が裏付けられた。

一般教養課程の教科による、ライブラリー・インスト

ラクションでは58.1%の学生が図書館利用に変化があったことを認め、ここでもその効果があらわれている。

これらの結果からライブラリー・インストラクションを教科目としてもうけ、図書館全般に関する概括的な知識、閲覧目録の使い方、レファレンスブックの種類と特徴、書誌の使い方等についてのインストラクションを組み入れ、学生がより効果的に図書館を利用出来るように、検討すべきである。

(8) 教科目としてのライブラリー・インストラクション

Q7 で「大学の学習において、図書館資料の利用技術 は必要だと思いますか」の質問に必要か否かの回答を求 め(表9), さらに Q10 で「カリキュラムに図書館利用法 が設けられたらどれを利用しますか」の質問に対し、4 つの選択肢で回答を求めた。(表 10)

どの学科とも大学の学習において、図書館の利用技術 の必要性を認めており6学科すべてが80%以上の高率を 占め、教科目として「図書館利用法」の設置を望んでい る。その設置方法として、専門課程で専攻分野の「情報 検索」「論文の書き方」などと、答えた学生はどの学科も およそ50%を占め、必須の教養科目としてあるいはその 両者でと望む学生もあり、必要でない「その他」と答え たのはどの学科も6%以下であった。学生の多くはライ ブラリー・インストラクションを教科目として設けるこ とを望んでいる。一方、教員は、大学のカリキュラムに 「図書館資料の利用法」を設ける必要があると、答えた のは51.9%で学生ほどその必要性を認めていない。必要 としない理由の1位に「必要に応じて図書館員に尋ねれ ばよい」41.5%があげられる。しかし尋ねることに抵抗 のない学生は図書館員に質問するかもしれないが、その 質問も時と場所がまちまちであるため図書館員は、満足 した十分な説明ができなかったり、あるいは、初歩的な 質問のために時間をとられ、本来の図書館員が行うレフ ァレンス・サービスに応じることが出来なくなる。それ ゆえ組織的に計画されたライブラリー・インストラクシ ョンを施すことにより、図書館員にくる初歩的な質問の 件数を減し、質的に高度なサービスに力を注ぐことがで き、大学図書館の総合教養育成の場としての役割を果せ ることになる。

表 9 大学の学習における図書館資料の利用技術の必要性につい

回答	蝌	芸 計	放 送	舞台芸術	文 芸	音 楽	音楽教育	計
1 は	V	181 (84.2%)	247 (84.9%)	189 (84.0%)	259 (82.5%)	202 (93.1%)	71 (80.7%)	1149 (85.1%)
2 V	いえ	29 (13.5%)	39 (13.4%)	33 (14.7%)	55 (17.5%)	12 (5.5%)	14 (15.9%)	182 (13.5%)
3 無	回答	5 (2.3%)	5 (1.7%)	3 (1.3%)	0	3 (1.4%)	3 (3.4%)	19 (1.4%)
1111111	+	215	291	225	314	217	88	1350 (100%)

表 10 カリキュラムに「図書館利用法」が設けられたらどれを利用 しますか

学科回答	芸 計	放 送	舞台芸術	文 芸	音 楽	音楽教育	計
1 必須の教 養科目	40 (18.6%)	39 (13.4%)	45 (20.0%)	50 (15.9%)	22 (10.1%)	21 (23.9%)	217 (16.1%)
2 専門課程	105 (48.8%)	154 (52.9%)	109 (48.4%)	159 (50.6%)	124 (57.1%)	48 (54.5%)	699 (51.8%)
3 両 者	42 (19.5%)	67 (23.0%)	46 (20.4%)	70 (22.3%)	57 (26.3%)	14 (15.9%)	296 (21.9%)
4 その他	11 (5.2%)	14 (4.8%)	8 (3.6%)	17 (5.5%)	8 (3.7%)	1 (1.1%)	59 (4.3%)
5 無回答	17 (7.9%)	17 (5.9%)	17 (7.6%)	18 (5.7%)	6 (2.8%)	4 (4.6%)	79 (5.9%)
計	215	291	225	314	217	88	1350 (100%)

その他の理由としては「カリキュラムには不適当であ る」「自らその方法を身につけるべき」「図書館の広報活 動として行なえばよいと思われる」等があげられる。本 学における、ライブラリー・インストラクションをいっ そう充実させていくためには、まず教員のライブラリ ー・インストラクションの必要性に対する理解と認識が 問題となる。大学など高等教育の在り方を検討している 大学審議会では、平成5年度より入学者減に伴い各大学 に個性的なカリキュラム編成や、ゼミナール形式の授業 導入などにより、教育機能を高めることを求めているこ とから、これからの大学教育は講義中心の教育形態では なく、できるだけ情報・資料を活用した学生の自主的研 究,学習の方法が導入されることが要請されるであろう。 それに伴ない学生自身が大学図書館の資料を十分に活用 して、必要な情報検索利用をおこない研究課題の達成の ためには、図書館資料の利用技術を会得していなければ ならない。しかし学生が独学で一般参考図書の使い方,

文献探索について知識を得ることは、この情報化の時代において、情報専門家の援助なしでは、かなり大変なことである。このようなことを効率良く学ぶためライブラリー・インストラクションの必要性が要求されるのである。

IV まとめ

図書館利用実態調査から、学生の図書館に対する意識、 利用状況を知ると同時に、またどのような方法で情報検 索をしているかを、ライブラリー・インストラクション の内容別によりその効果を確認することができた。

分析結果から、最も効果的なインストラクションの内 容は、小林矩子氏の論 文 でも述べられているように、 正規の教科として単位を取得する目的で、履修する講義 方法であることがわかった。この結果を率直に受けとめ、 全学生に対するライブラリー・インストラクションの必 須科目を設ける必要性を認めなければならない。大学教 育における学生のレベルアップのため、各教科目が大学 図書館と結び付き、学生自ら与えられた課題の研究調査 が出来るよう図書館資料の使い方に関する知識を、しつ かりと身につけさせるべきである。学生が自ら求めたい 情報を自ら探すことのできる知識、技術を修得すること は、生涯的な次元で図書館利用者としての検索能力を高 め、生涯教育につながることになるだろう。そのために は図書館員と、それにたずさわる教員が積極的に働きか け、図書館員が行なうガイダンス、レファレンス・サー ビス等を含めた組織的な計画を企てその内容を検討し、 充実したものにするための行動を起さなければ発展しな い。この調査結果がそれらの働きかけの突破口となり、 本学のライブラリー・インストラクションの促進につな がることを望みたい。この調査のため、鳥取大学におけ る アンケート調査を参考にさせていただいたことをつけ 加え本稿のまとめとする。

注

(1) 利用指導の実情-4年制大学-日本の図書館付帯調査概要報告現代の図書館26(2) p116-120, 1988.

- (2) 大野友和 アメリカ大学図書館における図書館利用者教育 ——オハイオ州立大, 州立オレゴン大等の事例を中心として——図書館界 37(5) p249-254, 1986.
- (3)Rice, James.: Teaching library use:a guide for library instruction, Westport, Greenwood, p5-8, 1981.
- (4) 菊地しづ子,野村恵子 本学における図書館利用教育 学習院 女子短期大学紀要 28 p137-155, 1990.
- (5)西田文男 図書館利用指導について 帝塚山学院大学研究論集 17: p72-78, 1982.
- (6)阪田蓉子 国際基督教大学における図書館利用法指導 図書館 雑誌 74(6) p264-265, 1980.
- (7)これからの図書館サービスを求めて――東京経済大学図書館利用実態調査報告――
- (8)1990. 1. 8~31に実施した本学専任教員(教授,助教授,講師,助手)に対するアンケート集計結果より
- (9)小林矩子 大学生に対する図書館利用指導 ——最近の米国の 動向についての一考察——武蔵野女子大学紀要 14 p51-63, 1979.
- (10)宍道 勉 大学図書館に対する利用者の意識と行動 ――その統計的考察――東京大学図書館情報学セミナー 研究集録 17 p1-57, 1982.

上海大学美術学院交流授業

福田粛

はじめに

1986年11月25日,大阪芸術大学と中国上海大学の間で 姉妹校としての「交流協定」が取り交わされた。それ以 来1987年より毎年, 浪速短期大学デザイン美術科・大阪 美術専門学校を含めた学生の作品を中心とする交流展 が、上海と大阪で交互に持たれている。1990年11月13日 からは、大阪芸術大学・芸術情報センターで、第4回の 交流展が持たれた。そして今回、交流活動の一環である 「教員の相互派遣による特別講義」のため、1991年3月 本学から初めての交流教員として、筆者が上海大学美術 学院に派遣されることになり、美術設計系学生を対象に 4週間の実習授業を持つ機会を得ることとなった。ここ に交流活動を記録し上海大学美術学院受講学生の現状を 報告するとともに、今後の交流方法について述べる。

上海大学・学院(学部)構成

本部・国際項目及び商学院

(中国 200041 上海市新閘路1220号)

国際商学院・文学院・工学院及び美術学院

これらの学部が現在上海市内に散在しており、国際商 学院においては、日本語の講座が持たれている。

美術学院学科構成

(李天祥 学院長,任意・張自申 副院長)

油絵系・彫刻系・国画系・漫画系及び美術設計系(デザイン学科)

美術設計系(王—先 主任教授)専攻構成

1年生 共通基礎課程

2年生以降 室内デザイン・工業デザイン

商業デザイン各専攻

他に、専門学校・研究所(油絵・陶芸)・成人学級を持っているとのことである。成人学級では企業から依頼されて、デザインの研修的な教育を行っている。

上海大学美術学院所在地、及び周辺環境

中国 200042 上海市凱旋路30号

市内西部に位置し、中山公園西側の住宅地内に正面入口を持っているが、敷地最奥は中山公園に接する。中山公園前(徒歩15分)がバスターミナルになっているために、市内各地からの交通の便は良い。近辺には華東政法学院、華東師範大学がある。中山公園前から学院正門近辺にかけて、各種商店がならぶ商業地域になっている。

合作(共同)講師

黄 建平 美術設計系(商業デザイン専攻)講師 浙江美術学院美術設計系卒

お互いに共通の言語を有しないために、金通訳を通じ てのコミュニケーションであったが、授業の進行を助け ていただいた。特に、滞在中未着手であった模型制作を、 後日指導完成(4月15日)させていただいた。予想以上 の完成度に、指導の手腕を再認識させられた。

通訳

金 芝仁 黒竜江大学文学院講師 東海大学大学院博士課程在籍

日本で授業を担当された経験もあるとのことで、現代 日本の外来語を含む日常語の理解はむろんのこと、日本 文化の理解が深いために言葉・意志疎通の障害をほとん ど感じることがなかった。専門的な作品制作においても 学生に誤解が全く生じていないことは、作品を観て明か なことである。授業に直接携わったのは、私と黄講師そ して金通訳であるが、王学科長を含めたコミュニケーシ ョンがスムーズに進んだのは金通訳の努力に負うところ が大きい。また、公私にわたる世話を受けることとなっ た。

対象学生

美術設計系(デザイン学科)本科88級(三年生) 商業美術設計専業(商業デザイン専攻)14名

商業デザイン専攻は、わが国のグラフィック・デザイ ン、視覚情報デザイン等に相当するが、商業デザイン全 般についての実習が行われるとのことである。したがっ て、今回本学デザイン学科インテリアデザイン・コース から、商業空間を担当することになったようである。

宿舎

華東政法学院 · 外国人教員宿舎

中国 200042 上海市万航渡路1575号

一般的に中国の大学では、教職員・学生用の宿舎を設 ける。外国人学生・教員を受け入れる場合には、専用の 宿舎が用意されなければならないということである。上 海大学美術学院は外国人用の宿舎を持たないために、現 在外国人留学生を受け入れることは不可能で、交流教員 の宿舎も外部に用意されなければならない。私の場合に は、北側(徒歩10分程度)にある華東政法学院内の外国 人教員用宿舎が用意され、食事も付属のレストランで取 った。なお、宿舎はバス・ルーム付き2DK程度の面積 第2週 部分設計

で、寝室にはウィンドゥ型エア・コンディショナーが備 えられていた。椅子・ベットを用いる生活の伝統のため、 天井が日本の場合よりも高く快適であった。

教職員・学生用宿舎の規模が小さいために、収容人員 も少ない。私が受け持ったクラスの学生達全員は、自宅 からの通学をする者であった。大学内に居住する場合に は、「外の世界」を知らないという傾向があるらしい。デ ザインの場合には都市の日常生活による刺激が必要であ るため、自宅通学が適しているとも思われるので、デザ イン系では宿舎の完備が必ずしも良好とは言えない。

日程概要

3月1日 大阪空港発 上海空港到着

張 副院長, 黄 講師, 金 通訳, 許 事 務職員出迎え。

華東政法学院内宿舎入り

タ 上海大学美術学院にて、李 学院長・

王 学科長に面会

夜 市内レストランにて歓迎パーティー 出席者 曹 仲賢 上海大学副校長 李 天祥 美術学院長・張 自申 副院長 王 一先 美術設計系主任教授・黄 建平 美術設計系講師・金 芝仁 通訳

許 萩萌 事務職員

2日 午前 課題内容・日程等打ち合わせ 王 教授・黄 講師・金 通訳 午後 設置場所候補地等市内見学 新華書店, 上海商城等

3日 市内観光 外灘付近

第1週 計画案作成

4日 実習授業開始 課題「ショッピング・センター」の設計 概要説明

5日 参考資料「上海商城」見学 空間量の体験、建築構造・空間設計計画講義

6日 計画案作成開始 設置場所 · 立地条件設定

11日 基本計画案各自完成・発表 基本計画案整理変更・一案決定 デザイン要素・共同制作分担決定

12 日 部分設計開始

第3週 プレゼンテーション

18日 基本設計終了・プレンテーション書式決定第4週 各図制作続行

27日 夜 美術設計系主催パーティー 出席者 李 学院長・王 主任教授夫妻 黄 講師・金 通訳・顧 事務職員 美術設計系職員・大学職員・福田 妻

29日 実習授業終了・作品写真撮影・学生送別会 夜 上海大学主催パーティー 出席者 孟 宪勤 党委書記 李 明忠・林 炯如 副校長 鈡 国祥 国際項目責任者 金 通訳・福田 妻

30 日 早朝 杭州旅行出発 金通訳、妻同行

4月1日 夜 上海帰着

2日 夜 美術学院主催送別会 出席者 学院党委書記・任 副院長 張 副院長・王 主任教授・黄 講師 金 通訳・許 事務職員・福田 妻

3日 午前 上海発 帰着

実習授業時間

月~金曜日,午前8時開始11時45分終了。

実習授業内容

上海大学からの依頼では、「商業空間」または「展覧空間」をテーマとする 3~4 週間の実習授業をとのことであった。訪中前に商業空間設計をテーマに3週間の日程を予定したが、対象学生が建築系製図作成未経験の商業デザイン専攻であったために、1週の余裕を取り模型制作を含めて合計4週間の授業に訪中後調整した。しかし製図・等角投影図・透視図の作成に時間を要し、模型制

作に着手できなかった。

課題は制作範囲を広くするとともに空間量も大きくし、共同制作として学生個人個人が参加の方法を選択できるように、ショッピング・センター(商場)の設計を取り上げた。そして、実習作業に具体性を持たせるために、設置場所を都市部の再開発計画地、または郊外の開発地に設定することにして、上海市内に適当な場所を探した。

実習授業開始前の打ち合わせの中で、具体的な参考例 として、近年建設された「上海商城」に案内された。ア メリカの設計・日本の施工管理・上海の施工によるもの であるが、展示場・ホテル・劇場・事務所ビルとそれら をとりまく商店群からなる商業施設で、日本料理店も設 けられている。中国的な形式を意識しすぎたきらいはあ るが、総合的にデザインされた商業空間としては、おそ らく市内唯一の施設であろう。その他市内には外資系合 弁企業によるホテルが各所に建築され、現在建設中のも のもある。上海空港(紅橋機場)より市内に至る途中に 計画されている,「紅橋経済技術開発区」には高層事務所 ビルも建設中である。が、上海商城は空間量のうえでも 学生に参考例として、刺激を与え得た。なお、上海商城 内の日本料理店見学の機会が得られたので、美術学院学 生に日本の空間形式の紹介ができたが、彼らには全く初 めての経験であり日本の伝統文化に対する知識は全く無 いことを認識させられた。

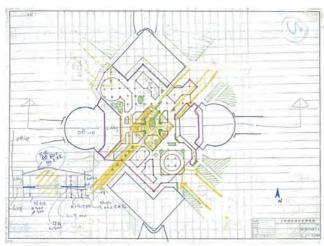
上海に「浦東開発」という大きなプロジュクトがあることを知り、設置場所を黄浦江対岸の浦東地区に設定した。市販「浦東新区図」には、現市街地内における経済・技術開発区も記載され、それらの一部では先述のように開発が実際に進められている。浦東開発に上海人は、大きな期待と希望を持っているということである。浦東地区へは現市街地側からトンネルが一本通じているが、市民の主な交通手段はフェリー・ボートで、橋の完成が待たれている。滞在中、工事中の橋に最後の橋梁がかけられたニュースがテレビに放映されたが、今年の夏頃には開通するらしい。このような状況から、浦東の開発地区を設置場所とすることを学生達に発表したところ、歓声がでるほどであった。帰国後、日本との合弁事業による

浦東地区での中国最大規模のショッピング・センターの 建設が契約されたこと。日本がアジア開発銀行に対して、 中国への融資再開を働きかけることによって、上海の橋 粱建設等への経済援助を行うことが報じられた。

立地条件は浦東地区内「金橋出口加工区」に隣接する 区画とし、四棟の建築物(国内企業用事務所棟・海外企 業用事務所棟及び2棟のホテル)に囲まれ、国内企業用 常設展示場・国際見本市会場・陸路交通ターミナル・水 路交通ターミナルを結ぶ中心部に設けるショッピング・ センターとした。これらの立地条件を、学生達とのディ スカッションによって決定する予定であったが、言葉と 時間の問題を考慮して、設計条件として用意した。

設計部分は、共有部分と各店舗部分とし、共有部分のデザイン要素をサイン計画・各店舗ロゴタイプ・色彩計画・照明計画・休息空間・シンボル造形物・家具類を取り上げた。各店舗の業種は学生が自由に選択し、6名が各自1業種の店舗をデザインした。13項目のデザイン要素を各1名が受け持ち一名が基本計画図・外部透視図を作成、A0全紙合計15枚のプレゼンテーヨンを作成した。

実習授業開始時または終了前1時間程度,スライド映写による参考資料によって補足的な説明を加えるとともに、様々な空間を紹介した。なお、スライド映写は通訳を通じての説明になるので、当然のことではあるが日本での場合よりも倍の時間を要することになる。したがって、一時間に70~80枚程度の映写で、通常の約3分の2~半数量の提示しか可能でない。



1. 基本計画案 林勇作成



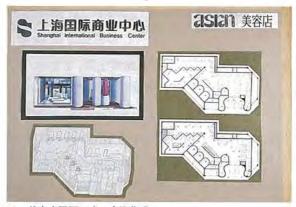
2. 外観透視図・1 階平面図 盧曉紅作成



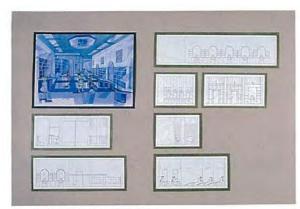
3. シンボル・ゾーン・平面図・透視図 盧暁紅、林勇作成



4. マーク・ネーミング・サイン 夏軍民作成



5. 美容店図面一式 唐浩作成



6. 美容店図面一式 唐浩作成



7. 外観模型 林勇, 盧曉紅, 顧榮慶, 荘磊, 周巍制作



8. 外観模型 同上 黄建平講師撮影

持参資料

贈呈図書 商業建築企画設計資料集成 1 ・ 2 商店建築社

テクニカル・イラストレーション

贈呈資料 店舗設計製図一式3例

株式会社大阪陳列提供

南海サウスタワー・ホテル照明デザイン 製図及びスライド写真一式

飲食店(京都市) 照明計画プレゼンテーション・スライド一式

ショッピングセンター(鈴鹿市)照明計画プ

レゼンテーション一式

以上3例小泉産業株式会社LCR 部提供 ショッピング・センター開発計画プレゼンテ ーション一式

シブヤエンジニアリング

&コンサルティング株式会社提供

スライド写真 (授業中映写・福田撮影作成)

ショッピング・センター, モール

(Enbarcadero center, Crocker gallery S.F Hubour center, Underground mall V.C / Carmel plaza C.m / Janes house L.A / Watertower place Chi / IDS Center, Nicolett mall M.p / Crown center, ATT Town pavilion, Oakpark mall, Bannister mall K.C / Trunmp tower, City coop center, Bloomingdale's dep. Galleria at white plane, Paramus park mall N.Y / Quincy market B.t / Orchard road,

Marina city S.p / Landmark H.K /

戎橋 心斎橋 梅田 三宮 新宿)

スーパー・マーケット

(Safe way, Price chopper, Path mark, Emporium)

ディスプレイ・デザイン,サイン・ボード (アメリカ・ヨーロッパ各地)

博覧会

(筑波科学博,名古屋デザイン博,Vancouber 交通博)

ホテル

(Holiday inn C.m / Hyatt regency S.F / H.l) 美術館

(Guggenheim, Whitney, Modern art N.Y)

概評

実習授業を通じて感じられたことは、学生個人個人が 有するデザイン的な感覚が日本の学生達と何らかわるこ とがなく、現代的で非常に優れたものであるということ である。これは、特に基礎課程で国際的に共通なカリキ ュラムを導入されていること等、教授陣の日常的な努力

をうかがい知ることができる。近年の開放政策によって、 学生自身が外国の情報を積極的に取り入れていることに もよる。日常的には、テレビ番組の映画・ホームドラマ に、香港ばかりではなく欧米のものも吹き替えによって 多数放映されている。小数ながら、デザイン写真集等の 市販もある。訪中前に最も興味を持ち、且つ心配してい たことは、中国の伝統的な「左右対象的な構成」がどの ように表れるかということと、社会主義体制における「モ ニュメンタルな形態」についてである。特にこれらのて んについて基本計画段階で注意をして観察したが、左右 対象的な構成は全く表れなかった。それどころか、平面 図において斜めのグリッドを用いるなど新しい方法を積 極的に試みる姿勢が全ての学生に明かであった。反面、 対象的な構成を利用すれば簡単に整理ができる部分にま でも工夫を凝らすあまり、まとまりがつきにくくなった ものがあった。立地条件として用意した建築群の構成に も、デザイン的にみて不適切なモニュメンタルな形態は 全く表れなかった。これらの現象を観ても、国際的な状 況を認識した現代感覚を身に付けていることと, 新しい デザインを生み出すための積極的な意欲を感じることが できる。互いに社会制度が異なるのではあるが、デザイ ンに対する姿勢には全く違いを感じない。

また、学生がたいへん意欲的であることから、建築系の製図作成が初めての経験であったにも関わらず、私が持参した基本計画・図面類等の参考資料を熱心に観るとともに有効に活用したために、基礎的な指導の時間がかなり省略できた。また、デザイン・プロセスについても細かい説明を行うこともなく、学生が自ら作業を進めた。したがって、デザインの内容についての指導に集中することができ、質の高いデザインが生まれる可能性を感じた。自宅における制作にも意欲的であり、休日明けに進行状況が同じであることはほとんどなく、平日においても作業の後が見られた。

残念でかわいそうに感じたことは、優れた感覚を有しながら物質的に恵まれていないことである。そのため特にプレゼンテイションの段階において、表現の限界が感じられる。各種の材料が生産されていても、いつでも入手が可能であるとは限られず、ものによっては十日程度

前から手配することが必要である。日本製等の輸入品は 高価であるために、学生が利用できることはない。ポス ター・カラーの質も異なるようである。特に、学生が参 考資料として入手できる印刷物の色彩が悪いことが目立 つ。そのためか色彩計画に少し問題を感じたが、指導の 時間を取ることはできなかった。配色・色名帳等を用い た色彩構成・計画が望まれる。今後、これらの物質面で の協力・援助も必要である。

基本計画においては、商店の配置にともなって必要と される各種商店の業種が現れることになるが、産業・商 業の発展と都市化、国際化がまだ学生達の日常生活に伴 っていないために、業種の設定に問題を感じた。商業空 間の指導に当たっては、具体的な業種とそのデザインの 例を多数提示するとともに、その必要性を講じなければ ならないと感じた。

現在上海市内には近代的で大きなホテルが、次々と建設されている。上海商城のような複合商業施設の例は少ないが、いずれこのような空間を体験することによって、学生の空間・環境に対する創造力が刺激されるであろう。しかし実例がまだ少ないために、大きな空間量を自由に創造することが実感できない。様々な空間を紹介するために、ホテルや美術館のロビー・ホールのスライドも用意した。

多量の製図を作成したのが初めてのことであったため に、プレゼンテイション・ボードの構成に苦労した様子 である。次の機会には、計画性を持った制作が望まれる。

上記のような問題があるものの、基本的には優れた感覚を持っていることから、日本・欧米の先端的なデザインを受け入れるための充分な基盤が育っていると感じられた。印刷物・用具・材料等の物質的な援助・協力も必要ではあるが、各種各様のデザイン例の紹介を通じて、デザインの必要性とあり方・社会性を認識すること、及び実現化の方法等を考慮した、上海におけるデザイン・コンセプトの確立を助けることが必要でないかと感じた。したがって、日本の進んだデザインを教えるというのではなくて、上海デザインの発展に間接的に協力するという立場で望むことが良好でないかと考える。

日本に対する期待

今後本学と上海大学美術学院を通じてデザインの交流 が継続されることを期待するが、先述の浦東開発が具体 的に始まれば、経済・技術面ばかりではなく建築・都市・ 環境デザインの各分野でも交流が求められると考えられ る。特に、上海大阪間の距離が近いことと、姉妹都市で あることからもますます多方面での交流が深くなるだろ う。現在の上海のデザインには部分的には優れたものが あるが、人工密度の異常な高さから良好な生活空間・環 境としてのデザインを表現出来得る可能性が低い。上海 大学在学生・若いデザイナーの夢が浦東開発を通じて実 現できることを期待するが、日本のデザインがこれを機 に上海デザインの発展に貢献できるものになって欲しい と思う。上海大学美術学院では、この点にも期待がある と感じた。物による経済交流のみではなく、人材の交流 が求められている。

参考図書

上海及び中国での日常生活・大学の様子を知るために、 様々な書籍を参考にした。下にあげる書籍は、その内で 教員として大学で授業を持たれた方の執筆である。

「上海の日本語専科」 平島 成夫

(元光州外国語学院大学院日本語科)

1983年9月10日 株式会社リブロボート

華東師節大学外語系教授(1979年夏~1982年春)

「北留桜先生上海だより」 古賀 嘉之

(長崎県立佐世保西高校教諭)

1988年3月20日 株式会社マルジュ社

復旦大学外文系日本語担当

(1985年3月~1987年3月)

「好きやねん中国」 石東 直子(石東・都市環境室) 1987年10月10日 株式会社学芸出版社 天津大学建築学科3年生に住宅地計画設計,大学 院生に都市・住宅環境整備の講義(1984年9月~1 年間),武漢・華中工学院(1985年9月~半年間)

「六人家族の中国ノート」 中岡 義介+ファミリー

(福井工業大学建設工学科教授)

1989年3月10日 株式会社学芸出版

湖南省長沙・中南工業大学(1987年4月~1年間) これらの書籍から大学の全体像・学生の様子など大い に参考にはなったが、それらの全てが上海大学美術学院 とその学生達にあてはまったということではない。特に、 日常生活ではかなり異なる部分が多々あった。中国は広 大な面積を有しているために、地域的な違いがかなりあ るということである。上海は開放的で先端的な大都会で あるから, 上海の現象が中国全土に当てはまるというこ ともない。そして、最も強く感じられたことは中国の発 展・変化の速度がかなり早いということである。「滞在中 にもかなりの変化があり、五年もすればすっかり変わっ てしまった感がある」と、いずれかの著者が述べていた が、日常生活の状況はこれらの本で読むよりも快適なも のであった。デザインや芸術を志す人間を,一般の人達 と同様の尺度で判断することはできないだろう。が、先 述のように上海大学美術学院の学生達の感覚が、かなり 優れたもので国際的であることは、実習授業を通じて完 成された作品から伝わる。

今後の交流活動

期間 本年は気候不順のため、3月といえども気温が低 く、行動量がかなり制限された。滞在中晴天の日は2日 間ほどで、20日に22度まで上昇した気温が21日には約10 度低下するという状況であった。暖房設備がある宿舎を 用意していただいたが、一般的に現在の上海での暖房条 件は良好な状態ではない。大学実習室・研究室にも暖房 設備がなく、午後の交流活動はほとんど不可能であった。 服装についても、上海の状況に適応すべき充分な配慮と 準備が必要である。必要な交流活動は午前中の実習授業 のみであったが、それ以外の活動も考慮すれば、期間は 4~5月または、9月10月頃が適当かと思われる。なお、 今回の3月は正月(旧暦)休み明けの後期開始時期に調 整したものである。したがって、中国の新年度は9月開 始であり、6・7・8月は年度末休暇に入るとのことで ある。訪中前課題の準備、資料の収集・作成のために実 質一か月間の作業が必要であった。また、帰国後の整理・ 休養にも3~4週間が必要であった。これらの期間を含 めると、一か月間の実習授業といえども前後を含めて三 ケ月程度の期間(半期)が必要である。この点も考慮し た計画が立てられなければならない。

中山公園前はバス・ターミナルになっており、美術学 院は交通の要所近辺に位置する。が、上海市街地では鉄 道がなく, 唯一の公共交通機関であるバスは一日中大変 な混雑状態であり、交通事情は良好であると言えない。 一般的には自転車(自行車)が用いられており、片道一 時間程度の通勤時間は決して例外ではない。筆者も王学 科長より自転車の提供を受け、毎日の通学にはこれを利 用した。一週に一回程度, 遠出をしたが寒風のために思 うような行動量と距離はとれなかった。上海では公道で の自転車運転は16才以上でなければならないということ で、日本での原動機付自転車の運転に相当すると思われ る。路線バスによる遠出も行ったが、事前に計画すれば 大学所属の乗用車を利用できる。したがって、交流活動 以外の行動上からも上記の期間が適当かと思われるが、 事前に充分な計画と打ち合わせが必要である。なお、地 下鉄の工事が始まっているとのことであるが、路線・完 成時期等の詳細は未確認である。

活動内容 実習授業のみの交流を考えれば、お互いに不 足している分野の授業を担当することが可能と考えられ る。例えば、上海大学側からは国画(主として墨を用い る伝統的絵画),漆による壁画,クロッキー (線の質が異 なる)、水彩画(筆の使い方が日本の場合と異なる)等の 授業が本校で持たれることが考えられる。逆に大阪芸大 側からは、日本画、デザイン、キャド、コンピューター・ グラフィックス, イラストレーション等の授業を担当す ることが適当と考えられる。しかし、今回の場合もそう であったが、教員一人が持参出来得る資料や材料には限 りがある。以前に、上海大学でアメリカの姉妹校からの 交流授業として、コンピューター・グラフィックスの実 習が持たれたということであった。この場合にも、アメ リカから持参されたコンピューター一台のみで、プリン トアウトも不可能であった。したがって、こういった実 習授業を担当側の大学で開講し、それを姉妹校側の学生 が渡航し受講することが望ましい。デザインの例でいえ ば、日本で開講すれば日常的に様々な参考資料を観ることができるし、各種の材料を実際に手に取ることが容易である。上海大学側の国画や漆による壁画についても同様で、日本で開講されるよりも日本人学生が上海で受講することによって、実物を観る機会が多いし画材も入手しやすい。

毎年大阪芸大では、デザイン・美術関係学科学生を対象に、アメリカの姉妹校に夏期セミナーのツアーを送り出している。最近では募集開始と同時に、定員が満杯になるということである。学生寮に約3週間滞在中実習授業を受け、観光旅行後帰国という約一か月間のスケジュールである。

現在上海大学美術学院では外国人学生を受け入れる宿舎を持たないことは述べたが、夏期休暇中華東政法学院の外国人留学生楼が利用できるとすれば、上記のアメリカ姉妹校へのツアーに準じたセミナーを上海大学で開講可能ではないかと考えられる。他校の宿舎を利用することは、予算的には有効ではないことであろうが、近距離であることとその他の物価を考慮すればアメリカの夏期セミナーに要する費用よりも安価になるだろう。この場合、主として美術関係学科の学生が対象となるだろうが、学年を3年生以上とすれば、かなり高度な実習授業が可能と思われる。学年の指定が不可能であれば、水彩画等基礎的な実習も可能である。

筆者は本学のアメリカでの夏期セミナーに2度の参加(1987 年 Kansas City Art Institute. Mo,及び1981 年 California College of Arts and Crafts. Oakland)をしたが、宿舎での生活が日本での夏期休暇中(観光的な気分が多分にある)でもあることから、午前8時の授業開始は無理であろうと思われるので、昼食をはさんだ時間帯とするのが適当であろう。そして、夜と土日曜日を利用した見学・観光等を行えばよい。なお、アメリカでの夏期セミナーでは、午前中が実習授業で午後が自由時間であったが、午後の時間を利用した見学・観光等が準備されることがある。オークランドのように大学の所在地が観光都市(サン・フランシスコ)に近い場所であれば、午後の毎日を自由時間とすることもできるが、そうでない場合には毎日でなくとも見学・観光等の設定をする必

要がある。

なお、夏期セミナーの実習単位数を、通常授業単位数 に組み入れることを検討する必要があるのではないかと 考える。このことによって、授業内容の充実と学生の受 講意欲の刺激になるのではないかと思われる。

教員の研究交流 上海大学の学生諸君が大阪芸大へ来ることは、現状では不可能に近いことである。現在大阪芸術大学・大阪美術専門学校のデザイン学科に、合計3名の中国からの留学生が在学している。本人の学習にとっては有益であり、帰国後の活動を通じた各方面への影響も期待できる。が、これらの学生個人が帰国後与え得る影響範囲は、間接的で限られたものであると考えられる。現段階では、留学生による交流活動を大きく期待することは不可能であろう。上海大学側の若い教員が大阪芸大で研究活動(契約では3か月以内の期間)をする方が、帰国後の授業により直接的で広い影響を持つのではないかと感じる。したがって、この場合には交流活動が実習授業を主とするものでなくても良いのではないか。同様のことは、大阪芸大から上海での国画・漆の研究についてもいえる。

上記の研究活動のような交流方法も今後検討した方が、時間を有効に使うことができると考えられる。現状では、一般の教員に姉妹校の組織・学科・専攻構成の認識がない。カリキュラムの内容についても、知られていない。これらの資料交換のための時間も、持たれなければならない。また、研究紀要の交換も、最近始まったばかりである。

われわれが上海大学美術学院に対して、学会・協会その他団体組織の交流促進のお世話も可能であろう。そのためには、そういった組織や交流の現状を知るための時間を持つことも必要である。日本での各種学会・団体の年会費が、一般教員のほぼ三か月分またはそれ以上の給料に相当するようである。本学の教員の中には、学会・団体の主要メンバー・役員でおられる方も多い。そういった方々の協力で、上海大学内または関係の場所に支部組織をつくることも可能である。そうすれば、団体間としての交流が可能であり、高価な会費による個人的な交

流の必要が無くなるだろう。

残念ながら、お互いに相手国の現状の正確な認識が不 足しているように感じられる。われわれに何が求められ ているかということを知ること、そして日本の現代デザ インの状況を理解してもらうために、歴史を正確に伝え る必要も感じた。また、学生に対する本学・学院等の紹 介も、授業時間外に機会をつくるべきであったと思う。

謝辞

滞在中直接的には、学科長、担当講師、通訳、事務職員の方々からたいへんお世話・ご心配・協力をいただいたが、それらの家族の方々からも歓待を受けた。近年われわれは恵まれた生活環境になれ、中国滞在中には不便を感じることもあった、というのが正直なところである。短い間ではあったかもしれないが、無事交流活動を終えることができたのは、上海大学及び美術学院側の人たちの親切と学生達の情熱のためであった。われわれの容姿がほとんど同じであるために、お互い言葉の障害がありながら違和感を感じることなくコミュニケーションを保てたことにもよるだろう。授業終了後の妻との杭州観光も用意していただいたばかりか、金通訳の同行まで心遣いいただいた。また、美術学院国画系王講師には、土曜日の一日を嘉翔に案内していただいた。私的にも数多くの楽しい思い出ができた。

本学の舞台芸術学科に研究員として滞在された、姚振中(上海戯劇学院)先生からは帰国後の休暇も満足に取れない中を何度もご心配の訪問・電話をいただいた。そればかりか私の訪中直後、先生の帰国前でありながら婦人からの訪問も受けた。その際には、陳建華先生(上海戯劇学院)が通訳として同行された。多くの親切に報いるだけの実績が残せたかどうか心配である、というのが現在の正直な心境である。

上海大学及び美術学院、塚本学院及び大阪芸術大学の 直接・間接的に協力をいただいた方々、そして、持参資料の提供に協力していただいた大阪芸大卒業生の方々に 末尾ではありますが謝意を表します。

〈 筆者及表紙作者紹介 〉

足立 眞三 大阪芸術大学教授 (基礎造形)

梅田 幸雄 大阪芸術大学助教授 (テキスタイル・デザイン)

大橋 勝 大阪芸術大学助手 (実験映像)

加藤 隆明 大阪芸術大学助手 (彫刻)

北端 信彦 大阪芸術大学助教授 (グラフィック・デザイン)

 北村
 文雄
 大阪芸術大学教授
 (造園学)

 九野
 民也
 大阪芸術大学教授
 (仏文学)

 小西
 愛之助
 大阪芸術大学教授
 (書誌学)

 辻
 司
 大阪芸術大学教授
 (絵画)

 芹澤
 秀近
 大阪芸術大学講師
 (音楽工学)

中嶌 通子 大阪芸術大学講師 (図書館情報学)

西尾 直 大阪芸術大学教授 (グラフィック・デザイン) 深田 尚彦 大阪芸術大学教授 (地域計画論,造形心理学) 福田 粛 大阪芸術大学助教授 (グラフィック・デザイン)

松井 純子 大阪芸術大学助手 (図青館情報学)

松本 雅之 大阪芸術大学助教授 (美学)

水島 ヒロミ 大阪芸術大学講師 (西洋美術史)

師岡 清高 大阪芸術大学講師 (写真)矢野 正治 大阪芸術大学教授 (絵画)山田 兼士 大阪芸術大学講師 (仏文学)吉村 堯 大阪芸術大学助教授 (美術教育)

依田 義右 大阪芸術大学教授 (哲学)

≪ 編集後記 ≫

『藝術』第14号ができあがりましたので、お手許にお届けします。 『藝術大学』の紀要として、多様性をもちたいという編集委員会 の願いにこたえて、多くの研究者諸氏から貴重な成果を頂戴しまし た。その結果、かなり大部のものになりました。しかし編集の方法 やその他に問題がないとは言えず、まだまだ試行錯誤の道を行く感 を深めるとともに、責任の重さをかみしめています。当然厳しい御 批判が出るものと思います。学外学内の皆様からの一層の御指導と 御鞭撻をお願いいたします。

表紙のために、今回は、美術学科の辻司教授の作品をいただきま した。

編集・発刊にあたって、惜しまぬ御協力と御骨折り下さいました 諸氏に、心から感謝します。 (山崎茎子)

大阪芸術大学 紀要〈藝術〉14

平成 3 年 12 月 1 日発行 発行/大阪芸術大学 大阪府南河内郡河南町 TEL 0721-93-3781 編集/大阪芸術大学紀要編集委員会 印刷/日本写真印刷株式会社