

藝術15

大阪芸術大学紀要

藝術 15

大阪芸術大学紀要

Journal of Osaka University of Arts No. 15

December 1992

Geijutsu

(Arts)

<目 次>

企画時代のプランナー（企画マン）教育について……………	出原 栄一…………	4
狩野派の画人と大友宗麟……………	田中 敏雄…………	14
建築家笹川愼一をめぐって……………	山形 政昭…………	23
日本人の対環境態度……………	深田 尚彦…………	39
ティカール族の風土と宮殿空間 ——中央アフリカ・カメルーン共和国の現地調査より——……………	下休場千秋…………	48
抵抗詩人 艾青（Ai Qing）を育てた中国の大地……………	藤井 勇…………	61
淀川と与謝蕪村……………	小西愛之助…………	71
バルザックの『従兄ポンス』——人間の愚かさについて——……………	九野 民也…………	80
ジェルジ・ルカーチのリアリズム論 ——社会主義リアリズム批判——……………	田中 幸子…………	86
映画「利久」に於ける草庵茶室の撮影……………	森田富士郎…………	95
映画のリズム——「ストレンジャー・ザン・パラダイス」の作品分析より—— ……………	吉岡 敏夫・山崎 良介…………	112
メディア・テクノロジーと映像の拡散……………	豊原 正智…………	120
時間間隔ゆらぎにみる演奏者の独自性について……………	山田 真司…………	131
グリッドシステムによる簡易軸測図法……………	宮畑 岳司…………	141
和……………	荒木 正典…………	151
ファニー・メンデルスゾーン——その生涯と音楽——……………	渡辺 佐…………	164
1991年の学校のペレストロイカ……………	梅田 昌彦…………	178
音楽の授業におけるゲーム……………	高島 克己…………	187
大学生における軟式野球の現状 ——大学軟式野球選手の体格・体力についての一考察——……………	田中亮太郎…………	194
無名のアースワーク〈誌上作品発表〉……………	有野 永霧…………	203
Mozart 200——大阪芸術大学 モーツァルト 没後200年記念行事——……………	芹澤 秀近…………	209
A. Jenner 氏のピアノ教授法……………	高久 理恵…………	217
小津安二郎の構図……………	高木真理子…………	228
ミュージアム教育——現代美術館における教育プログラム——……………	宮本 知…………	233
『ヴェルナー・ヘルツォークの世界』報告……………	太田 米男…………	240
音触展……………	加藤 隆明…………	246
洞窟の腕手——第2回芸術計画学科展報告——……………	大橋 勝…………	253
エントランスプロジェクト……………	中東 達男…………	257

CONTENTS

Planner Education in the Age of Planning	Eiichi Izuhara.....	4
The Kano School and Otomo Sorin	Toshio Tanaka.....	14
On the Works of Architect Sasagawa Shinichi	Masaaki Yamagata.....	23
The Japanese Attitude toward the Environment	Naohiko Fukada.....	39
Landscape and Palaces of the Tikars in the Republic of Cameroon	Chiaki Shimoyasuba.....	48
The Solid Ground of China that raised a Great Resistant Poet (Ai Qing)	Isamu Fujii.....	61
Yodogawa and Yosa Buson	Ainosuke Konishi.....	71
“Le Cousin de Pons” — la bêtise des hommes	Tamiya Kuno.....	80
Theorie des Realismus von Georg Lukács — Kritik des sozialistischen Realismus	Yukiko Tanaka.....	86
The Shooting of SOUAN CHASITSU in the Motion Picture “RIKYU”	Fujio Morita.....	95
The Rhythm of Films — an analysis of “STRANGER THAN PARADISE”	Toshio Yoshida, Ryosuke Yamazaki.....	112
Media Technology and the Diffusion of Image	Masatomo Toyohara.....	120
A Music Performer’s Originality as seen through Time Interval Fluctuation	Masashi Yamada.....	131
A Simple Method of Axonometric Drawing using the Grid System	Takashi Miyahata.....	141
WA (Japanese)	Masanori Araki.....	151
Fanny Mendelssohn — her Life and Music	Tasuku Watanabe.....	164
Перестройка школы в 1991 г.	Masahiko Umeda.....	178
Musical Games in the Classroom	Katsumi Takabatake.....	187
The Present Condition of Soft Baseball among University Students — A study on the physique and physical strength of university soft baseball players	Ryotaro Tanaka.....	194
An Exhibition on Prints — Untitled Earthworks	Masanori Arino.....	203
Mozart 200	Hidechika Serizawa.....	209
A Teaching Method of Piano by Professor A. Jenner	Rie Takaku.....	217
How to Expose of Y. Ozu	Mariko Takagi.....	228
Museum Education	Tomo Miyamoto.....	233
Bericht : Die Welt von Werner Herzog	Yoneo Ota.....	240
ON-SYOK-TEN — An Exhibition of Sound and Sculpture ..	Takaaki Kato.....	246
A Report on Solid Frame Angles	Masaru Ohashi.....	253
A Document of Entrance Projects, 1987–1991	Tatsuo Nakahigashi.....	257

企画時代のプランナー（企画マン）教育について

出 原 栄 一

〔概要〕来る21世紀は、設計や製作よりも企画の仕事が重視される「企画時代」になるだろう。このような時代に対処するために、適切な企画力をそなえた専門の企画マンまたはプランナーを養成する必要がある。そのための教育方針について私見を述べてみるが、これは図的表現によるイメージづくりを主にしてきた従来のデザイン教育とは少し異なって、言語表現によるコンセプトづくりに重点が置かれるだろう。

序〔企画の時代〕

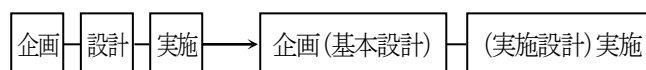
地域開発や商品開発などの「ものづくり」分野において「企画」という仕事が特に重要視されるようになった。もちろん企画という仕事は昔からあったけれども、企画を立てるだけで商売になり、企画書一枚で金が稼げるようになってきたのは、ごく最近のことである。しかも、この傾向は次第に他の分野にも波及して、来る21世紀を「企画の時代」と予想する人も少なくない。

普通、ものづくりのプロセスは「企画—設計—製作（または実施）」という三つの工程から成り立っている。けれども企画と設計（エンジニアリングデザイン、インダストリアルデザインなど）との境界はかなりあいまいで、従来は設計者の方が全体の主導権を握っていた。しかし、これからは企画を立てる側の方が優位に立って、立場が逆転しかねない情勢にある。

産業革命のころから、製作（または実施）と設計とい

う仕事が分化し、その後、設計自身がまた基本設計と実施設計に分化してきたことはよく知られている。インダストリアルデザインはこの基本設計の主要な一部とみられ、20世紀に入ってから一つの独立した職能として認知されるようになった。ただし、インダストリアルデザインがそれ単独で商売になるようになったのは、日本ではかなりおそく1950年代も後半からである。

しかし、設計という職能が誕生する以前から、実施に対立して企画（または計画）という仕事がすでに存在していて、この企画と実施という区分の方が、企画と設計あるいは設計と実施の区別よりも根本的である。したがって企画、設計、実施と三つに分割するよりも、企画と実施という二分割を先にして、設計はむしろ下位概念とみなして基本設計は企画の中に、実施設計は実施の中にめてしまう方が正しい考え方かもしれない。



企画は商品企画や催物企画だけに留まらない。美術のような純粋芸術の分野でも、最近では企画の重要性が認められている。なぜなら、これまでの絵画や彫刻の作品は、それ自体が閉じた小宇宙を形づくると考えられ、周囲の環境から切りはなして単独で扱われ、また制作に当たっても、最初から最後まで一人の作家が制作することが多かったから、他に対する気くばりが比較的少なかった。しかし、現代芸術の考え方はこれとかなり違って、純

粋芸術品もまた生活の場の一部を形成して、生活環境全体と密接な関係があると考えられ、一人よがりには許されなくなってきた。ことに総合芸術またはマルチ・メディア・アートなどの場合には、その全体を構成している音響や造形その他の各要素を作曲したりデザインしたりするより先に、全体の企画を立てることが決定的に重要である。また芸術制作も以前のように一人ではなく、集団によって行われることが多くなったために、制作に先立って事前に企画を立てておく必要が以前にくらべて格段に多くなってきた。

しかし、企画という職能がすでに社会的に認知され、市民権を得ているかという点、そうではない。早い話が、企画という仕事だけでは、まだ銀行も金を貸してくれないし、NTTの電話帳の中にも企画という職業分類はまだ載っていない。この辺の事情は、ひと昔前のデザイン事務所の場合と非常によく似ている。1960年代の前半までは、デザインという職能は税務所でも銀行でも正当に認知してくれなかったし、電話帳の職業分類にも載っていなかった。それが今では誰もが成りたがる時代の花形職能になっている。企画もまた近い将来、今のデザインと同じくらい魅力的な職能になるにちがいない私は思っている。

現在のところ、この領域で活躍しているプランナーの出身学部は法学部、文学部、経済学部、工学部、芸術学部など多岐にわたるけれども、専門的教育機関がまだ無いのだから止むを得ない。また呼び名もプランナー、企画マン、コンセプター、コンセプトメーカーと一定していない。この点もまた、20世紀初頭のデザイン界の様相と非常によく似ている。当時のデザイナーも専門的教育機関が無かったから、ある人は美術家、ある人はエンジニアと出身もまちまちで、名前も商業美術家、工業意匠家など色々に呼ばれていた。

現在は、企画の需要が非常に多いにもかかわらず、企画に適した人材が不足しているため、素人でも器用な人なら企画書を書いて稼げる時代である。百鬼夜行の時代と言えるかもしれないが、ここには危険な落とし穴がいくつもあることを見逃してはならない。

近頃は書店を覗くと、ビジネス書棚の一角に、企画に

関する新刊書が数多く並んでいるのが目につく。ただし、その多くは企画書の書き方というような素人向けのハウツーものである。そんな中であって、巽和夫(京都大学)他の共著「建築企画論」(初版は1990年だけれども、私が知ったのはごく最近のことである)などは、企画が果たす今日的な役割を理論的に説き起こした希少な著作というべきで、啓発されるところが少なくなかった。私が属しているデザイン界と比べて、建築界の人たちの視野はさすがに広く、時流の核心をつかむ洞察力も非常にするどいと感じさせられた。ただし、建築企画論に啓発されたからといって、こちらは「デザイン企画論」で対抗しようという考えなど筆者は少しももっていない。企画をめぐる昨今の問題は、建築とかデザインとかの縄張りを越えた横断的(またはボーダレス)な大問題であると私は認識している。

1. プランナーの条件

この提案自体が一つの企画にちがいないから、ここではプランナー教育のコンセプトづくりに重点を置いて、カリキュラムの具体的なイメージづくりには深く立ち入らないことにする。とにかくイメージが先行すると、そのインパクトが強ければ強いほど、それに幻惑されてしまって、その元にあるコンセプト自体はつまらないにもかかわらず是認してしまうことが少なくない。したがってイメージづくりに入る前に、まずコンセプトそのものをしっかりと固めておくことが大切であろう。

上で述べたようなニーズに応える新しいプランナーと従来のデザイナーとのちがいはどこにあるか。その一つは、デザイナーの仕事が主としてイメージをつくり、それを絵や図で表現することなのに対して、プランナーの主な仕事はコンセプトを考え、それを文書や図表で表現することである。ここでコンセプトというのは一般には概念または観念のことで、商品開発の具体的な例でいえば、従来の製品とはちがう新しい機能や使い方を言語で記述したものである。それに対してイメージとは、本来は心の中で描かれる像つまり心像のことで、商品開発の途上で行う「イメージづくり」とは、先に決ったコンセ

プトにふさわしい(商品の)形態を創造することである。

プランナーと実際に現場で製作したり施工したりする技術者とのちがいを認識しておくことも大切で、企画を立てることと実際に実施（施工，製作）することとの間には次のようなちがいがある。企画を立てるとき必要なものは、未来を予測する力，その前提となる知識，推論のための論理，結論を言語で表現する力などであって，これによって表現される内容は何かといえは，概念またはコンセプトといわれる抽象的な想像物である。それに対して実施という仕事に必要なものは，実地の経験，現場の判断力，臨機応変の決断力，事物をつくり上げる手の技術などであって，ここから生れてくるものは具体的な実物である。要するにプランナーには理論，情報力，創造力，表現力などが不可欠であるのに対して，実施する技術者には技術，応用力，決断力，管理力などが要求される。

企 画（計 画）	実 施
理論，情報力，創造力，表現力など	技術，応用力，決断力，管理力

ただし，企画の仕事を実際に行っている人たちの意見を聞くと，たとえ理想的な企画案を立てても，それを関係者に説得して認めさせなければ只の紙切れに過ぎない。つまり企画を立てることと通すことは別の仕事であって，そのための能力も自ずから異なっていて，後者には実施段階のそれに近い能力が要求されるのであろう。

ところが他方の実施段階の中にも，作業の段取りやスケジュールを前以って立てる仕事があって，これには逆に企画段階のそれに近い能力が必要となるだろう。実施の仕事を集団で行うときには，指揮または監督という仕事があって，これと企画の仕事との間にも少し似たところがある。こう考えてくると話がしだいに交錯してきて分りにくくなってくるので，企画と実施の中で行われる色々な仕事を，頭（心）で行う構想の仕事と，手（口，体）による表現(実現)の仕事に大別して，次表のように整理してみよう。

	企 画（計 画）		実 施
構想 (頭，心)	プランニング 発想，効果予測	デザイン，基本 設計，性能予測	実施設計，指揮監督 詳細設計，工程設計
表現，実現 (手，口，体)	言語，図表，調整 目的仕様，企画書	レンダリング 性能仕様，三面図	技術，技能，演技 加工，施工，工作

要するに，企画の中にも実施の中にもそれぞれ構想する作業と表現する作業があって，前者では頭や心の働きが中心になるのに対して，後者では手の描写や工作技術または口や身振り手振りによる表現力が主たる働きをすることになる。このように企画と実施を左右に分ける切り口と，指揮や監督と演技や工作を上下に分ける切り口とは，上表から一目でわかるように全くちがう次元の事柄である。ただ稀に実施の指揮者が企画の仕事も兼ねたり，逆に企画のリーダーが実施の指揮をとることもあるけれども，これが出来るのは万能の天才だけである。

2. カリキュラム

現代企画の特徴を示すキーワードとして，プランニング，イメージよりコンセプト，クリエイティブ，ヴィジュアルプレゼンテーション，コーディネート，環境アセスメント，そしてボーダレスが頭に浮かんでくる。これらはそのままプランナー教育のコンセプトにもなりうると思うので，その内容を私なりに解説してみよう。

a) プランニング——以前から色々な意味をこめて使われてきた言葉で，実施に対する企画という広義の意味もあるけれども，ここではデザインまたは基本設計とも区別して，これらの仕事すなわちデザインがイメージづくりを主たる目的とするのに対して，プランニングというのは，与えられた課題のコンセプトをつくる仕事であると定義しよう。

どんな企画にせよ(周期的にくり返される行事の企画は別として)新しい企画を立てて実施するということは，社会に新しい一石を投ずることに他ならない。それは未だ経験したことのない事件であるだけに，予期しない色々な反応や反響が起こりやすい。これらを事前に予測

して危険のない企画を立てるためには、十分な専門教育が必要であるし、場合によっては公的な資格認定も、これからのプランナーには必要になるかもしれない。

b) イメージよりコンセプト——イメージが絵や図で表現されるのに対して、コンセプトとは観念とか概念のことで、言葉または文字でもって表現される。これが企画との関連で意味する内容はかなり多様で、まず最初に、言葉で与えられる課題自体を意味することもあれば、課題をもっと論理的に明快に定義しなおした言語表現、または課題に対する新しい視点からの新しい解釈、または課題に対する新しい価値付け、または課題の解決方法を意味することもある。もちろん、文字の外に数字や論理記号も利用されるし、図表の類も言語の一種と考えられるから利用して一向に差支えない。ことに視覚型人間に情報を伝達するときには、図表その他によって視覚化されたコミュニケーションが有効である。ただし、コンセプトの図的表現と、コンセプトのイメージ化とを混同してはならない。たとえ図表でもってコンセプトを視覚的に表現しても、その内容はあくまでも上記のうちのどれかであって、イメージとは異なっている。イメージとは、心像とも言われるように本来は作者の心の中にある像のことである。現実には存在しない架空の形象でも心の中では描けるのでイメージと呼ばれる。だからコンピュータグラフィックスで創作した架空の形像をコンピュータイメージとも言い、これを他人にも分かるように視覚化した絵や映像もイメージということがある。なお、見慣れた形像（たとえば樹形や幾何形など）のイメージは言葉で表現することもできるけれども、これはコンセプチュアル・イメージ（概念化したイメージ）であって、やはりコンセプトではなくイメージであることに変わりはない。

与えられた課題のコンセプトがすでに決っていて、それにふさわしいイメージをつくるのはデザイナーの仕事である。それに対してコンセプトそのものを探究するのはプランナーの仕事である。これまでの時代のように、社会が要求していたコンセプトがスピードとか能率という概念でほぼ定まっていたときは、このコンセプトにふ

さわしいイメージを探すだけでよかった（これまではデザイナーが中心的な役割を果たしていた理由がここにある）けれども、これからは社会のニーズもハードウェアよりソフトウェアが重視され、生活者のメンタルなニーズを満たすようなコンセプトが摸索されている。新幹線ひかり号や新型のぞみ号は、今でもスピードをコンセプトにしているけれども、もはや時代おくれの感じがしないでもない。もちろん21世紀になってもスピードが否定されることはないだろうが、速く走るのは当り前のことで、もう人の注目を集めはしないだろう。人々の関心はもっとソフトで、もっとメンタルなコンセプトに向かうはずである。新しいコンセプトを考えると、新しい価値概念を考え出すことと言いかえてもよいだろう。来る21世紀に起こる不可避の現象として、高齢化、資源の枯渇、環境の悪化、南北の格差拡大、人口増加などがあるけれども、これらの現象を如何なる基準でもって評価するかがこれからの問題である。コンセプトを考えると、与えられた上記のような課題を、どのように解釈するか、どう解決するか、どんな価値付けをするか、どう認識するかと言えかえてもよいだろう。

c) クリエイティブ——与えられた課題にふさわしいコンセプトを考えだすには創造力が必要である。創造力の有無は先天的な素質に負うところ大であるけれども、それは適切な訓練によって如何ようにでも増幅することができる。この能力を養うための方法としてブレインストーミング、KJ法その他いろいろな手法が提案されているから、これらを実際の場面で試行してみるのが得策だろう。俗に発想法と呼ばれるこれらの手法は、今日のように企画が話題になるよりもかなり以前、すなわち1960年代の産業の高度成長期に工夫されたもので、企画のための技法とは必ずしも言えないけれども、人間の創造力を刺激し支援するための方法として実証済であるから、かえって安心して利用できる。

d) ヴィジュアルプレゼンテーション——すぐれたコンセプトがつくれても、これを正しく注文者やデザイナーや技術者に伝達できなければ、プランナーの役目は充分

に果たせない。コンセプトは企画書の形式で文書で表現するのが普通のやり方である。企画書を仕上げるには、まず企画の意図や方法を他人に伝える客観的な表記法が必要である。とくに企画と実施が完全に分業化するときには、実施の担当者に必要な情報が、プランナーが書く企画書の中に全部もり込まれていなければならない。このために客観的な文章表現力の習練が大切だし、ひと目で分かりやすくするには文書だけでは不十分で、図表による視覚的な表現力も養っておかなければならない。人間には視覚型と聴覚型という二つのタイプがあると言われていて、デザイナーや技術者には視覚型の人間が多いといわれる。また視覚型、聴覚型を問わず、企画の全体を大まかに概観するためには図的表現に勝るものはないから、図や表を利用した視覚的プレゼンテーションを心がけなければならない。図の中でも連結図や領域図などは図言語と呼ばれて言語の一種とみなされているから、本来コンセプトを表現するのに適している。この点で図言語はイメージを表現する絵や写真などとちがって、むしろ普通の言語に近いとも言える。ただし、最新のプレゼンテーション技法として注目を浴びている三次元コンピュータグラフィックス（3DCG）による立体映像まで図言語に含めてしまうのは少し行き過ぎであろう。これらの立体映像はラフなものにせよイメージにはちがいないから、企画の段階よりむしろ基本設計またはデザインの段階で使うのが正しい。けれども、ラフ・イメージはその元にあるコンセプトを一目で理解させる効用をもっているので、言語を主とする企画の仕事と、絵や図を主に用いるデザインの仕事との間のギャップを埋めるのに、かなり役立つことは確かなようである。

e) コーディネーション——何もかも一人でやりとげるときには起こらなかった様々な障害が、目的が異なる人たちが寄り集まって事業を起こすときにしばしば起こってくる。いわゆる呉越同舟と昔から言われているのがこれに当たる。たとえば商品企画を立てる段階で、営業マン、デザイナー、技術者などが様々な意図をもって関与しているとき、彼らの意見を調整して一つの商品企画案にまとめ上げる苦労は、単なる知識の豊富さや創造力の

有無とは別のものである。同じような苦労は、地主、銀行、地方自治体などが共同して行うリゾート企画などのときにもよく起こる。互いに目的も利害も異なる人たちの意向を一つの企画書にまとめ上げる専門家は、特別にコーディネーターとも呼ばれている。なお、調整という仕事は、いま述べたように企画段階で起こるだけでなく、実際には次の実施段階に入ってから色々と起こってくる。しかし、このような実施段階で起こってくる調整の仕事は、本来は実施の進行係がすべき仕事である。それにもかかわらず実際には企画担当者がその調整まで背負わされるわけは、多くの場合は企画自体に欠陥があって、そのままでは実施できないからである。

f) 環境アセスメント——生活者が求めている真に正しいコンセプトを探り出すには、人々の生活の実態を見つめ、生活者と肌でふれあいながら調査を進めるフィールドサーベイに勝るものはない。また企画はかならず未来に関係しているから、すべての企画は的確な未来予測の下で行われなければならない。毎年または毎月、定期的にくり返される行事を計画することも一種の企画と言えないこともないが、過去の経験がものをいう周期的な行事の企画と、新規の事業の企画との間には本質的なちがいがあがる。いまだかつて経験したこともない新しい状況の下で的確に未来を予測するには、自然や社会の動きの中に法則を見付け出すこと、あるいは予測のために独特の理論を立てることが必要である。また、企画した事業が実施されたとき発揮するであろう効果を的確に予測するには、情報収集力と直観力が必要である。効果予測と共に大切なのは、環境アセスメントといわれる予防措置で、企画が新規であればあるほど、周囲の環境に及ぼす予期しない影響についての事前のチェックが必要である。これらのチェックの中で真先にしなければならないのが、環境保全に関する様々な法律を調べることで、法律が課している条件を逐一クリアしていく必要がある。法規の学習は抽象的な知識の詰め込みに陥りやすいから、これを避けるために、法律で規制されている実態を、現場で体験してみる実態調査が好ましい。

g) ボーダレス——現代の動向を象徴的に示すのに、ボーダレス（専門と専門の境界があいまいになってきたというような意味）というキーワードがよく使われるが、これからの企画マンの性格を示すのに、これ以上の言葉は多分ないだろう。この点では現状のID, PD, GD, VD, EDなどと細分化されすぎているデザイン教育に比べると、まだ建築教育の方が勝っているし、更に優れていると思えるのは医学教育のシステムかもしれない。周知のように臨床医術は内科、外科、婦人科、眼科などと細かく専門に分化しているにもかかわらず、学部教育という場では全学生がすべての医学分野を一通り学ぶことになっている。これは人間という複雑な有機体を、個々の要素を知るだけでなく、全体としてのバランスや調和も総合的に把握させようという考え方によるもので、この医学教育のコンセプトは、これからのプランナー教育にも大いに参考にしてよいと思う。本学には、これに係る学科としてデザイン学科の外に建築学科、芸術計画学科、文芸学科を挙げることができる。新しいプランナーの養成には、これらの学科の協力が是非とも必要である。ただし、この内の芸術計画学科と文芸学科は、一般の通念では建築やデザインとはちがって純粋な芸術と目されているから、こんな誘いをかけると、かえって迷惑がられるかもしれない。でも、少しばかり別の観点から眺めると、今日の工業社会において主導権を握っているのは産業界であり、そこから生みだされる多種多様な工業製品こそ、現代文化を形つくる中核的な存在と考えられる。いわゆる純粋芸術が文化の中核とみなされていた時代は過ぎ去って、現代は「産業の芸術化」ということが叫ばれる時代である。ただし、未だに産業界の経営者の多くは、文化といえば西欧の絵画や古典音楽のこと、文化的貢献といえば音楽会を支援したり、高価な美術品を購入するメセナ事業のことしか頭にないようだが、これは考えちがいが甚だしい。そうではなくて、自分たちが生産している当の工業製品の品質を高め美化することこそ真の文化運動と言うべきであるから、新しいプランナー教育は、このような認識の下で行いたいものである。

付録 A 企画学会の設立・企画学の体系化

企画学会（仮称）の設立——プランナー教育をバックアップするために、教育者や研究者たちの学会を設立する必要がある。その目的は、これからの社会が求めているプランナーを養成するために必要なカリキュラムを立案し、それを理論的に裏付ける企画学の体系を確立することである。なお、現在のところは教育者はもちろん研究者も数少ないから、実際には、企画の現場で活躍している人たちの中で、この方向（教育、研究）を目指す人たちの集まりになるだろうが、将来を見越すと、いろいろなタイプの教育機関が新設されて教員のニーズが高まってくるとき、それに応える人材バンクあるいは人材斡旋の機能も兼ね備えることができるという意味で、これはかえって好都合とも言えるだろう。

企画学の体系——企画という仕事は、知識なしには成り立たないことを本文で述べた。もちろん実施の仕事（加工、製作、施工その他の技術）にも知識は大切だけれども、この世界では経験さえ豊富にあれば、無難に仕事を成しとげることは決して不可能ではない。しかし、これとはちがって企画という仕事は、未だ経験したことの無い未来に関係するから、未来を予知または予測するための知識がぜひとも必要である。企画学というもののニーズが、実施段階の加工、塗装、工程設計その他の技術学よりも遥かに高いのも、このような理由によるからで、期待される企画学の体系について簡単な私見を述べておこう。

1. 企画時代の到来

ものづくりの歴史の中で、画期的な変革が二度ばかりあった。その一つは19世紀初頭に起こった設計と加工の分業化であり、これによって設計を担当するエンジニアの地位が確立し、それまでのクラフトマンに代わって、エンジニアがものづくりの全体の主導権をにぎるようになった。建築の世界でも、鉄骨やコンクリート構造に詳しいエンジニアが登場すると共に、アーキテクトまたは棟梁の統一的な支配権が崩れて、建築術全体は設計と実

施（または施工）という二つの職能に分業化した。

もう一つの変革は20世紀初期に起こった近代デザイン運動で、これによって工業製品の美化をめざすデザイナーが新しい職能として誕生し、広義の設計者がデザイナーとエンジニアの二つに分化した。これにはほぼ照応して建築家の世界でも計画系と構造系という二つの職能が分化するようになった。なお、20世紀後半になって、情報化時代に即応する合理的な設計方法やコンピュータ応用の設計支援システム CAD が発達した。しかし、これは広義の設計（エンジニアリング、デザインを含む）の中の技術的な変革に留まって、新しい職能の誕生を促したわけではないから、前二者に比べて小さい変革と考えたい。

ところが、20世紀も終末に近づいた今、ものづくりの世界に第三の新しい変革が起こりつつある。それは発注者（または使用者）自身によるか、あるいは設計者（または建築家）に任されていた企画という仕事が、専門のプランナーの手に移行して、ものづくり全体の主導権を彼らが握るようになってきたからである。言いかえれば、それまで発注者の意図またはそれを受けた設計者の基本設計の中に埋没していた企画という仕事が、それ単独でも商売になる独立した職能に成長して、ものづくりのプロセスは、企画、設計、製作（または実施、施工）という三つの工程に分業化してきた。

2. 企画の歴史的背景

ものづくりの歴史を遡って調べてみると、企画という言葉こそなかったけれども、それに近い職能は昔からあって、実は設計という職能が誕生した19世紀よりも遙か以前から存在していた。しかも、実施に従属するだけでなく、ときには実施よりも優位に立ってそれを支配し、ときには実施と対等の立場で自己の権利を主張したと解釈できる事例もあった。この概略を筆者なりの解釈で簡単に箇条書きにしてみよう。

2.1 企画先史（企画と解釈できるプロフェッショナルな人たち）

會長（実施の中にまだ埋没していた潜在的企画）
長老（長年の経験にもとづく慣習的な催しの企画）

ミコ、神官、僧侶（神託または仏のお告げという形の未来予測型の企画）

学者（学術体系や理論にもとづいて立てられた企画）

議会、政党（行政に対する立法という形式の企画）

審議会、諮問委員会（学識専門家の意見を聞くという形式の企画）

設計者（加工や施工に先だつ設計という形式の企画）

参謀本部（作戦および国策という形式の企画）

旧ソ連の国家計画委員会ゴスプラン（計画経済の企画）

中国共産党（政府や赤軍を指導監督する政治局という立場での企画）

2.2 企画史（企画という言葉が用いられてからの日本の企画史）

企画院（企画という名がつく最初の公的機関で1937年の設立。来るべき戦争を見越して主として計画経済または統制経済の政策を中心とした企画）

経済企画庁（1955年に設立、国全体の総合的な経済政策の企画）

企画部または課室（1960年代以降、官公庁や地方自治体の中に設けられた部課室）

商品企画部または課室（1960年代以降、家電メーカーその他の民間企業が商品企画の重要性に着目して設置した部門）

企画事務所（1970年代以降、博覧会などのイベント企画を電通その他の広告会社が手掛けはじめたのを契機に誕生した企画専門の民間企業）

2.3 企画と実施の権力争い

呼び名は時代や地域によって異なっているけれども、企画者と実施者はそれぞれ集団化して、企画集団と実施集団を形成した。もちろん両者が一体化した時期もあったけれども、企画に必要な能力と実施に必要な能力は自ずから異なっているため、必然的に専門分化が起こった。しかし、両者が均衡を保った期間は比較的少なく、多くの場合どちらか一方が主導権を握って他を支配した。この権力争いと、その結果としての従属関係を類型化してみると、次のようになる。

・実施の中に埋没している企画（會長、DIY、クラブトマン）

- ・企画と実施が分化しても実施に従属する企画（長老，ミコ，学者，企画スタッフ）
- ・実施よりも優位を占める企画（参謀本部，エジプト神官，比叡山僧侶，ゴスプラン）
- ・実施と対等にわたり合う企画（アメリカ議会，企画院）
- ・設計と実施が分化したとき，設計の中に埋没していた企画（エンジニア）
- ・デザインと設計が分化したとき，デザインの中に埋没していた企画（デザイナー）
- ・単独で商売ができる独立企業となった企画（企画事業，企画事務所，プランナー）
- ・共同企画をまとめるコーディネータ（調整）が主な企画（コーディネータ）
- ・企画を立てることと通すことが分化して，企画を通し売りこむ専門家（プロモータ）

3. 現代企画の条件

現代的な企画または企画書が備えているべき条件とはどんなものか。このことを対立関係にある実施の条件と比較しながら洗い出してみよう。

- ・充分な情報——実施という仕事と比較したとき，企画を立てる仕事は遥かに多くの知識を必要とする。物事が実際に起こる前に，頭の中で事前に物事のコンセプトやイメージを想像し，その物理的作用や心理的效果まで予測するためには，関連する知識の体系がなければならない。実施という行動には直観的判断，決断，実際経験，統率力，行動力などが要るのに対して，企画を立てるには知識，理論，論理的判断，創造力という別の能力が要求される。
- ・コンセプトを創造する力——これまでは創造力といえは美術家やデザイナーやエンジニアたちが得意とするイメージを創造する力を指すことが多かった。しかし，これからはイメージの基になるコンセプトそのものを新たに創造する必要がある。イメージの創造が主として絵や図で表現されるのに対して，コンセプト（つまり概念）の創造は，その本性からして言語的であり，言葉や文書による表現が中心にならざるを得ない。
- ・客観的な伝達技術——注文者および設計者，デザイナー

一または実施を担当する技術者に企画のコンセプトを正確に伝えるために，日常言語とは異なる独特の表記法が必要になるだろう。18世紀末に図学（デスクリプティブ・ジオメトリー）に基礎を置いた三面図法や透視図法が完成し，設計を担当するエンジニアの地位を高めるのに大いに役立った。なぜなら，設計図が正確さを欠いては，製品に何らかの事故が起こったとき，それが設計ミスによるか，製作ミスによるかの判定が付けられないからで，この場合は製作担当者が責任を負うと共に主導権も握ることになる。これと比べると，企画には現在のところ，イメージを表わす三面図や透視図に匹敵するような正確なコンセプトの表記法はまだ開発されていない。コンセプトを表わすのだから，もちろん言語が中心になるだろうが，只の日常言語では意味があいまいになるから，意味の厳密性という点では法律用語を参考にするのもよいかもしれない。また一目で分りやすい視覚的表現という点では図や表に勝るものはないから，連結図（リニアグラフ，ネットワークなど）や領域図（地図，ペン図など）を利用してみるのも有望だろう。

- ・正確な効果予測（企画を立てるだけなら素人にもできるけれども，それが発揮するであろう色々な効果を事前に正確に予測するには専門の知識が要る。また，期待している効果の他に付帯的に起こる色々な影響についても出来るだけ事前に予測する必要がある。）
- ・分りやすい企画書（斬新なコンセプトを要領よく分りやすく簡潔に表現している企画書が最もよい企画書といえる。）
- ・説得力（企画を立てることと通すこととは別の仕事であって，決定権者から最終的にGO命令を引き出すまでの説得力を備えていなければならない。）
- ・調整力（企画段階での関係者間の調整。企画を立てる能力と同じくらい大切なのが，企画を通す能力だといわれている。ただし，この二つの能力には共通点より相違点の方が多いから，天才プランナーの場合は別として，実施にまでたどり着いた企画は，通す能力だけが特にくれたプランナーの手による場合が少なくない。）
- ・調整力（実施段階に入ってから調整の仕事は無くない。ただし，この種の調整は不可避というよりは，

企画書の記述のあいまいさが原因で起こることが多い。)

4. 企画と他の仕事とのちがい

企画に対する概念は、実施の外にもいろいろ考えられるので、これらと企画のちがいを一通り調べておこう。

・企画と実施とのちがい——物事を実際に行い具体的に仕上げる実施の作業に対して、企画とは物事の輪郭や筋道を事前に工夫して決める作業である。普通、実施を担当する人たちをラインと呼ぶのに対して、プランナーやその組織はスタッフと呼ばれる。企画には未知のものを想像する創造力が要るのに対して、実施には反復再生が可能な技術が要る。もちろん企画にもある程度の技術が要るし、実施にも冒険心や創造力は必要である。けれども実施段階に入ってから試行錯誤ばかり繰り返しては仕事が捗らないから、すでに経験済みの技術やノウハウを有効に利用しなければならない。それに対して企画には(周期的に繰り返される行事の企画は別として)再現性よりも新規性が求められるから、新しい問題解決に役立つ科学的知識やフィールドサーベイの知見や創造力が必要になる。

・企画と設計(デザイン)とのちがい——企画が主としてコンセプトを言語で表現するのに対して、設計は主としてイメージを図や絵で表現する。このイメージは新しければ何でもよいというのではなくて、所定のコンセプトにふさわしいものでなければならない。したがって原則としてイメージづくりよりもコンセプトづくりが先行する。コンセプトも場合によっては行列表や連結図のような図で表現することができるけれども、これらの図は長さや角度とは関係のない位相的トポロジカルな図であって、イメージを表わす透視図やスケッチのような数量的メトリカルな図とは異なっている。

・企画と計画とのちがい——この区別はあいまいだから無視する人もいるけれども、建築家の一部には、企画と計画を分けている人たちがいて、企画は建造物の目的や用途などのコンセプトづくりに関係し、主として言語で記述されるのに対して、計画は主としてイメージや構造に関わりをもつ点で基本設計にむしろ近いと考えられている。広義の設計作業は、形状または構造のイメージを

構想することと、それが発揮する性能を予測することから成り立っていて、このうちの構想が基本設計であり、性能予測が計画に当たる。設計がイメージを具体的に図や絵で表現するのに対して、計画は必要な性能項目を設定したり、性能の予測値を抽象的、理論的に言語や数量で表現すると言えば、もう少し分りやすいかもしれない。

・企画と調整(コーディネート)とのちがい——企画ができ上がって、次に実施の段階に入ったとき、実施作業に関与する様々な立場の人たちの意見を調整するのが普通の意味での調整である。しかし、これとは異なって、企画立案の途上で参画する様々な立場の人たち(彼らが新事業から期待するものは金銭上の利益、世間的な名声、特殊な権利などさまざまで、地域開発事業のように土地所有者、融資銀行、行政担当者などが共同して企画を立てるときに起こりやすい)の間を調整して、皆が満足するような企画に仕上げるという重要な仕事があつて、仕上がった企画書の主たる著作権は、最初にアイデアを出した人よりも、この調整をやりとげた人に捧げる方がよい場合も少なくない。このような調整の仕事は、創造力を中心にする本来の企画とは少々性質が異なり、そのために必要な能力もちがうようだけれども、現状では、このような調整作業を抜きにしては企画という仕事は勤まらないから、企画という概念と決して対立するものではなく、むしろ企画という仕事の主な構成要素と考えるべきである。

付録B ソフトウェア商品取引所

企画の価値は認められてきたけれども、そのオリジナリティその他の価値が正当な価格で取引されているとは言いがたい。なかでも日本は、この点で先進諸国の中では最もおくれている。だから、これから企画の専門家として巣立っていく人たちのために、彼らの仕事が正当に評価されるような社会の仕組みをつくってやることも、教育者に課された責任であろう。このような仕組みの一つとして考えられるものに、ソフトウェア商品取引所の開設がある。

企画案は現状ではどのように取引されているか。弱小

の企画事務所と大企業との間で結ばれる売買契約では、とかくプランナーは受け身の立場に立って不利な契約を強いられることが多い。また、フリーのプランナーが自発的に作り上げた企画案の多くは、買い手が見付からないまま、長い間眠ったままになっている。その反対に、大手の広告企画会社の中には、お粗末な企画案に法外な値段を付けて荒稼ぎしているという逆の例もある。

正当な評価がむつかしいのは、企画案の取引が秘密保持ということを理由に密室で行われ、限られた買い手と売り手の間でしか情報が流れないからである。これが評価の客観化をさまたげていると同時に、競争原理が働かないために、企画自体の水準向上をもさまたげている。また、今すぐに実施できない未来事業の企画案などは、すでに実在する製品や催し物を買うのとくらべて大きなリスクをとまうことも、企画案の価格が低く押さえられ、人によって評価がまちまちで不安定にならざるをえない要因の一つである。リスクが多すぎて実行に踏み切れないという理由だけで、価値ある企画案が金庫の中で眠ったままになっている。更にまた、国や地方自治体が行う公共事業の企画は、これまでは所管の役人たちとお抱えの御用学者や老人学者たちに独占されてきた。しかも公共性の高い企画ほど秘密裡に決められているのが実情である。よく見る例では、学者や専門家たちによる諮問委員会や審議会が設けられて企画が練られるけれども、その審議の実際はどうかというと、(私の経験から言っても) 原案は所管の役人たちが前もって作り上げていて、それを読みあげ承認を得るだけで、たいていの審議会は終わってしまう。異論を唱えて原案に反対するような委員は事前にチェックされて選ばれないのだから世話はない。公共性の高い事業だから国や地方自治体の役人に企画を立てる責任があるという考え方は、一見して正しいようにみえるけれども、これは経済・社会学者ハイエクが力説しているように大変な間違いである。彼によれば、計画や企画は何であれ(経済計画だけでなく文化事業の企画も含めて) 直接のユーザーに任せるべきであって、公共性が高い事業ほど不特定多数のユーザーが多くいるはずだから、彼らユーザーがそれぞれ自発的に企画を立て、その中から競争原理を働かせて最善の企画

案を選び出すべきである。

いろいろな企画がそれ単独で売買され、商品として取引されるとき、この商品性が有効に機能するためには、企画の世界にも「市場原理」を働かせる必要があり、もっとフェアな競争ができるような仕組み(または社会システム)をつくりだす必要がある。このためには、企画案その他のソフトウェア商品を取引するソフトウェア商品取引所(仮称)を開設して公開の場で正当な評価が行われ、同時に先物取引制度なども取り入れて、未来の企画に避けることのできないリスクを少しでも緩和するために保険的な機能を働かせることはできないだろうか。

Planner education in the age of planning

Izuhara eiichi

The 21st century may be the age of planning, when works of planning will be more valued than those of design or production. It is necessary to educate professional planners who have adequate mental power for planning in the coming century.

The following paper is my personal opinion on the philosophy of planner education, which will be for the concept making by means of languages, contrast to design education for the image making by means of pictures or diagrams.

狩野派の画人と大友宗麟

田 中 敏 雄

はじめに

室町後期から桃山時代の狩野派の画家達は禁裡や公家、将軍家や中央の豪族や寺院の僧侶といった人達と交流し、彼等の求めに応じて襖や屏風等の作品を制作していた。しかし、狩野元信が周防の大内義隆の注文に応じ屏風や扇を制作したり、狩野松栄が豊後の大友宗麟のもとへ赴いたり狩野派の画人達は中央のみならず地方の豪族とも関係をもち、その需要を満たしていた。筆者は狩野派と地方豪族との繋がりに興味をもち、大友宗麟について調査しているうちに、芥川竜男編『大友宗麟のすべて』に収録されている「大友宗麟関係年表」(芥川竜男・福川一徳)の中の“元亀二年五月、大徳寺怡雲宗悦、狩野永徳、医師牧庵等、豊後に下向”という記事に感心がむいた。この論は狩野永徳の豊後下向ということの検討と、桃山時代の狩野派の動向を地方に目を向けて、地方豪族の大友宗麟と狩野派との関係について検討を試みようとするものである。

一、大橋寺蔵の二祖対面図

大分県の臼杵市のほぼ中央を流れる臼杵川の河畔に大橋寺という浄土宗の寺院がある。この大橋寺については『豊後国志』に記載されているが、『臼杵小鑑』によると、「大橋寺は平清水森嶋に有て、法雲山と號す。(中略)大橋寺のはじめは、天文十七年のころ、祐範上人大和国南都より本尊春日作(割注略)弥陀の尊像を負載して臼杵に來り、今の産が島に安置し、行業清潔にして、専ら仏

名を唱へけるに、宗麟公その徳を感じられ、永禄年中産が島に一精舎を建立したまふ。」と記され、大橋寺は永禄年中(一五五八～一五六九)に大友宗麟によって建立されたとされる。

現在、この大橋寺に狩野元信筆とされる「二祖対面図」(対幅、絹本着色、八八・四×三六・三cm)が所蔵されている(図1)。二祖対面図は法然上人の伝記によると、法然上人がある夜に夢の中に、紫雲の中より腰から下が金色に輝き、その上が墨染の衣を着た善導があらわれ、善導が法然に専修念佛を相承するという場面を絵画化したものである。中国での浄土宗の大成者であり、日本の浄土宗に大きな影響を与えた善導と日本の浄土宗の開祖である法然を対面する図様で描かれる。大橋寺の「二祖対面図」においては善導像は蓮台に立って左を向き、合掌する姿で表わされている。開かれた口からは雲に乗った三体の化物が出現し、腰から下は、法然伝記に記されるように、金色に輝き(金泥で描かれている)、腰から上とは描き分けている。ただ、法然の伝記にあるような墨染の衣でない。善導像の対幅として、墨染の衣を着け、右を向いて善導に対面し、珠子をもって合掌し、専修念佛を相伝されている法然の姿をあらわしている。善導像、法然像ともに画面上部に色紙形があり、讃が施されている。

この善導像と法然像の二幅の「二祖対面図」を描いた画家については大橋寺では狩野元信と伝えている。しかし、この「二祖対面図」についての資料は大橋寺には何

も残されておらず、狩野元信筆とすべき確証もない。この「二祖対面図」の画家を推定すべき手がかりとして、法然像の向って右下隅に一顆の印がある(図2)。印は軸の一文字のすぐ上にあるが、多分改装時に天地を縮めたためと思われる。印は少し不鮮明であるが、従来狩野雅楽助之信の印とされていた「^(注1)□信」の壺印と同じ印文の印である。この印とよく併用される「輞隠」の長方印は捺されていない。「輞隠」と「□信」印を併用して捺された作品は近年研究が進み、多くの作品例が明らかにされるようになった。また、「輞隠」「□信」の印が併用された作品だけでなく、「輞隠」印や「□信」印を単独で用いた作品もある。大橋寺の「二祖対面図」のように「□信」印を単独で用いた作品に、「許由巢父図」(東京国立博物館蔵)がある。「輞隠」印や「□信」印を用いた画家については江戸時代の画論・画史資料である『和漢歴代畫師名印瀉図』では狩野雅楽助としている。この狩野雅楽助については『弁玉集』では「□信」印や「輞隠」印を掲

げ、「之信 古法眼弟」と記されている。江戸時代の画論・画史資料によって「輞隠」印と「□信」印を用いる画家は狩野元信の弟の雅楽助之信であると従来より考えられているが確証はない。「□信」や「輞隠」の印をもつ作品は管見では十数点を数えるが、これらの印を用いる画家の活躍年代の明らかな作品は永禄十年(一五六七)の玉仲宗琇の讃のある「靈照女図」(奈良国立博物館蔵)のみである。辻惟雄氏は「輞隠」や「□信」の印をもちいた画家について、「元信晩年の制作を助けたその周辺の有力画人の一^(注1)人」と推論されている。因に狩野元信が歿したのは永禄二年(一五五九)である。「□信」や「輞隠」の印をもちいた画家は十六世紀の中葉頃を中心に活躍した狩野派の画家と考えられる。

大橋寺の「二祖対面図」は絹本着色の人物画であり、「□信」や「輞隠」の印をもつ作品のうち人物を描いたものは知る限りでは墨画の作品であり、様式的に類似した作品を掲げることは難しい。「二祖対面図」を描いた画



図1. 二祖対面図 大橋寺蔵



二祖対面図(善導)部分



図1. 二祖対面図 大橋寺蔵



二祖対面図(法然)部分



図2. 「□信」印

家はここでは「□信」印のあることから、他の「□信」や「輞隠」の印のある画家と同一画家であると考えておきたい。

この「二祖対面図」が如何にして大橋寺の所蔵になったかの経緯を明らかにする資料はない。大友宗麟が永禄ごろ（一五五八～一五六九）に創建した大橋寺に狩野派の、それも辻惟雄氏の言を借りれば、元信晩年の元信周辺の有力画人の作品が所蔵されていることは大友宗麟と狩野派の関係を知るうえで、この「二祖対面図」は興味ある作品である。

二、狩野元信・松栄と大友宗麟

豊後の大友氏のはじめは初代能直が源頼朝の有力な関東御家人であった。大友家三代目の頼泰の頃には豊後国守護職として、豊後へ移住・土着していった。漸次勢力を拡大して大友家一族の力は肥後、豊前、筑後にまで広がった。大友宗麟の父義鑑の時には朝廷や足利幕府との関係を深めていった。大友宗麟の長姉は土佐の一条房冬に嫁している。宗麟の代には九州を大友・島津・龍造寺家で三分するほどの大きな勢力をもつようにもなった。

大友宗麟（一五三〇～一五八七）は戦国大名として、領国の拡大に尽力し、戦国の武将として名を馳せるとともに、キリシタン大名としても著名であった。宗麟は他の地方の大名が、即ち島津や大内が京都文化の摂取につとめたと同様に、彼も京都文化に高い関心をもっていた。例えば、大友宗麟は若い頃より飛鳥井家から蹴鞠を習い、足利義輝から「香之上」という蹴鞠の時に着用する服を送られている。宗麟はまた、絵画、茶道具類の蒐集にも関心を寄せ、『大友興廃記』の中には“宗麟公御所持之茶湯道具并絵賛之名物之事”という項がある。絵画類では牧溪の漁夫之絵、玉礪の青楓之絵（この絵は後に豊臣秀吉の所持となり、北野大茶会で飾られた）、玉礪の市絵（八幅の内）、その他舜舉、雪礪、李安忠、顔輝等の作品がみられる。また、茶道具では似たり茄子、二見たらひの水さし、志賀 葉茶壺、肩衝有明、瓢箪茶入（これも秀吉の所持となり、北野茶会で用いられる）等茶道具としては著名な品々が大友宗麟のもとに集められていた。

また、宗麟は京都から将軍の周旋によって観世大夫を

招い^(注2)たり、京都より来た画の職人に救世主の肖像画を写させたり^(注3)して、都の芸能人や画人を招き、当地で演能や作画をさせていた。大友宗麟は当時の権力者が関心をもった黄金に対しても興味をもち、臼杵の丹生島城に黄金の部屋をも構えていたのである^(注4)。また、日本の文化のみならず、外国の文化にも憧れ、経済的な理由もあろうが、ポルトガル・中国・朝鮮と交流し、異国の文化にも大いに興味をもったのである^(注5)。

以上のように大友宗麟は内外の文化に興味をもち、それを摂取しようとしたのであるが、ここでは特に前述したごとく京都から画人を招いていた、大橋寺に狩野派の作品が残されていることに注目し、宗麟と当時京都で最大の画派であった狩野派の画人との関係について纏めてみたい。

九州の大友氏と狩野派の関係を示す資料として、大友氏と狩野派の画人が直接に接触をもったという資料ではないが、大友宗麟の父の大友義鑑と狩野派の画人の関係が窺える。それは天文十二年（一五四三）に伊勢貞孝から大友義鑑に宛てた手紙が残されていて、それによると、

就御歸洛之義、御礼御申、尤以珍重候、仍、太刀一腰、鳥目千疋贈給候、御懇情祝着至極候、同一振^{康廣}、扇十本^{狩野筆}進之候、聊、表嘉瑞計候、委細、勝光寺可被演説候、恐々謹言

^(天文十二年)五月十日 伊勢守貞孝^{在判}

謹上 大友修理大夫殿

とある^(注6)。足利幕府の政所執事の伊勢貞孝から大友義鑑に歸洛の礼として、いろいろと贈られた中に狩野筆の扇十本があった。足利義晴の側近からの贈り物であることから、狩野元信筆の扇であったかも知れない。

次に大友家と狩野派の画家の関係を知る資料は管見では宗麟の代になってからである。大友宗麟は天文時代の末年に徹岫宗九を開山として、大徳寺に瑞峯院を建立している^(注7)。その瑞峯院の障壁画については『宝山誌鈔』に

瑞峯院 配分五十四石三斗余

普応大満国師徹岫和尚開基

天文年中建之今及百七十七年 大友左衛門

督義鎮^{号瑞峯院}建之

中ノ間 墨絵 七賢四皓 古法眼
 札ノ間 彩色花鳥 巢父許由 狩野松永
 壇那ノ間 薄彩色堅田ノツ 土佐光信

とあり、瑞峯院の中ノ間に狩野元信、札ノ間に元信の子の狩野松栄が襖絵を描いたと記録されている。この瑞峯院の狩野元信、松栄父子の襖絵については、作品が残されておらず、記録の上でのことで、狩野元信、松栄が描いたかどうか確定できない。しかし、次項で述べるが狩野松栄が大友宗麟の招きで、豊後に赴いていることから勘案して、瑞峯院の襖絵を、狩野元信、松栄が描いた可能性も考えられ、瑞峯院の襖絵を通して、宗麟と狩野家の関係を知ることができる。

また、狩野派の画人と大友宗麟との直接の関係ではないが、近年、相澤正彦氏^(注9)によって土佐光茂と大友宗麟の関係が明示されている。それは大友氏の代々の尊崇が厚く、宗麟も庇護した柞原八幡宮に伝わる“由原八幡宮縁起絵”(図5)が土佐光茂によって描かれていることである。瑞峯院の堅田図の襖絵が土佐光茂によって描かれたとされ、その制作の周旋をしたのが狩野元信であろうと宮島新一氏は推論^(注10)されている。瑞峯院の堅田の間の襖を描いたこともあって、相澤正彦氏は“由原八幡宮縁起絵”を土佐光茂が描いたとされている。土佐光茂と大友宗麟の間には狩野元信の存在があった。

さらに、大友宗麟と狩野家の関係を知る資料として、狩野一溪著『丹青若木集』がある。この著書の“大炊助



図5. 由原八幡宮縁起絵 柞原八幡宮蔵

幹信”の項に

(前略) 中年豊之後州赴大友館，巖島明神船中間近拝之，依寄舟詣社祠詠致景，誠无雙之地也，然俄暴風降，經二三日雖過十日不得風雨止，徒送數日，故凌時間二詣于社，拝殿有古板，新之船中爲祈禱畫羅城門鬼図備神前，須臾空晴，順風任于意出船，自是雖海路遥无程豊後着船，爲丹青規模哉乎矣 (後略)

と記されている。『丹青若木集』の著された年次は不明であるが、著者の狩野一溪の没年が寛文二年(一六六二)であるから、それ以前のことである。この『丹青若木集』の記述によると、狩野松栄は豊後へ赴く途中に安芸の厳島神社に立寄って神社に詣でた。突然に暴風雨が吹き、暴風雨を鎮めるために厳島神社に“羅城門鬼図”の絵馬を奉納したのである。この“羅城門鬼図”の絵馬は現存しないが、天保二年(一八三一)に刊行された『伊都岐島絵馬鑑二』に縮図が掲載されている。その図には“永禄十二年睦月三日 狩野民部丞藤原直信筆”と記されている。『丹青若木集』に“中年豊之後州赴大友館”，“无程豊後着船”と記され、松栄は中年に豊後の大友館に赴き、豊後に至っている。その年は厳島の絵馬の紀年より逆算して、永禄十一年(一五六八)の年末に京都を発足したと思われる。狩野松栄の豊後下向を証明する資料として、この厳島神社の絵馬の外に、辻惟雄氏の研究によると、厳島神社の宮司野坂家に伝えられていた“二十四孝図屏風”も、狩野松栄が厳島に立ち寄った際に制作したと推定されている。これらの厳島での松栄の作品制作は『丹青若木集』に記された狩野松栄の豊後下向を裏付ける資

料となる。

さらに、狩野博幸氏の研究によると、元亀元年（一五七〇）の策彦周良の讃のある“承天寺図”が残されていて、この図には狩野松栄の基準印がある。また、承天寺の境台がリアルに捉えられていることから、『丹青若木集』に掲がる松栄の豊後下向の機会に描かれた作品であるとされている^(注12)。松栄が筑前の承天寺へ赴いての作品制作は松栄の九州下向を証する資料である。因に、宗麟は永禄二年（一五五九）に筑前の守護職に補任され、さらに、同年に足利義輝に請うて、九州探題職に補せられている^(注13)。少し穿った考えをすれば、松栄が筑前の承天寺の境台図を描いたことは九州探題、筑前国守護の大友宗麟と何んらかの関係があったのではなかろうか。

三、狩野永徳と大友宗麟

前述したごとく、狩野松栄は永禄十二年（一五六九）の初め頃に豊後に着き、大友館に赴いていることから、大友宗麟と関係した何んらかの仕事をしたと思われる。そして、狩野松栄の嫡男の永徳も大友宗麟に招かれて豊後へ下向したとされる史料がある。この史料については既に、久多羅木儀一郎氏^(注14)や外山幹夫氏^(注15)によって論じられている。この史料は宗固^(注16)という人物から中江周琳^(注17)に宛てた手紙である。以下は手紙の一部である。

（前略）

一今度到豊後、久我殿様御下向候、紫野和^{ママ}堂様、
薬師牧庵、狩野源四郎、民部子にて候、後藤源四郎、
三郎四郎子にて候、めいじんそろへ下申候、土佐ま
て御供申候、

（後略）

朱カキ
「元亀二年」

五月廿一日 宗固（花押）

「中江周琳」
意温齋

まいる御宿所

この手紙によると元亀二年（一五七一）に久我殿、紫野和堂、薬師牧庵、狩野源四郎、後藤源四郎が豊後の大友

宗麟のもとへ赴いたことを記している。この手紙の差出人である宗固については明らかでない。宛先の意温齋と中江周琳は江州佐々木の一族で、京都半井驢庵につき医学を学び、近衛植家の紹介により薩摩の島津貴久に仕えた人物である^(注18)。

この手紙の中の久我殿は久我晴通のことで、『史料綜覧一〇』の元亀二年四月三日の条に、「義昭、久我宗入ヲ大友宗麟ニ遣シテ、豊藝ノ和ヲ促ス、是日、宗入、京都ヲ発ス」とあり、『言継卿記』の元亀二年四月三日の条に「久我入道豊州へ下向、今日発足之間暇乞に罷向、武衛同道、香駟散一包遣之、」と記されていて、久我晴通の豊後下向は大友と毛利の豊藝和睦を促すため足利義昭の命によるものである。晴通はこれ以前にも幾度となく豊藝和睦のために豊後に赴いている。久我晴通と大友宗麟の関係は永禄三年（一五六〇）三月に大友宗麟が上洛した際にも知遇を得たのか、同年六月には久我晴通は豊後遊覧のために大友宗麟のもとへ赴いている。その時、足利義輝の親書を持参している。また、晴通の五男の三休は宗麟の二女と結婚して臼杵に定住する。大友宗麟と久我晴通とは公私ともに関係が深かった。

次に、紫野和^{ママ}堂、薬師牧庵、狩野源四郎、後藤源四郎らであるが、同じく『史料綜覧一〇』の元亀二年三月廿九日の条に、「大友宗麟、才能ノ士ヲ招ク、吉田牧庵、大

徳寺宗悦^雲 怡等、之に應ズ、是日、宗悦、参内ス、」と記されている。手紙にある紫野和堂は大徳寺一〇六世怡雲宗悦のことである。『お揚どのの上の日記』の元亀二年三月廿九日の条に「むらさきの^(内親方)うんふんこへくたりとて。御いとまこいにさん申さるゝ。」と記されていて、元亀二年（一五七一）三月廿九日に怡雲宗悦は豊後へ下向するにあたって内裏に参上している。怡雲宗悦（図3）は大友宗麟（図4）の創建した瑞峯院の開基である徹岫宗九



図3. 怡雲宗悦像 瑞峯院蔵



図4. 大友宗麟像 瑞峯院蔵

の法を嗣ぎ、瑞峯院では着座であった。怡雲宗悦は永禄元年（一五五八）に正親町天皇の即位の資を徴するために勅使として大友宗麟のもとへ赴む^(注19)ている。大友宗麟がキリスト教に興味をもつまでは宗麟は学僧として著名であった怡雲宗悦のもとで修禅した。今度の怡雲の豊後への下向も宗麟が臼杵に新たに建立した寿林寺の住持となるためであ^(注20)った。怡雲は寿林寺以外にも豊後の文殊寺、海蔵寺にも住し、筑前の崇福寺の七十六世住職にもな^(注21)っている。怡雲は元龜二年三月廿九日に豊後下向の挨拶に参内しているが、怡雲が京都を発足した月日は明らかでない。ただ、『天王寺屋會記』の“宗及茶湯日記自會記”の元龜二年四月十四日朝の茶会に怡雲宗悦の名があり、怡雲の豊後下向は元龜二年四月十四日以降であ^(注22)ったと思われる。

薬師牧庵は医者^(注23)の吉田牧庵である。大友宗麟は元来虚^(注23)弱体質であ^(注23)ったから京都から著名な医者^(注23)を呼んだと思われる。吉田牧庵の豊後下向について、『縷氷集』に^(注23)今茲辛未季春、吾友^(吉田)牧庵公赴豊之後州、傳聞、國君以^(大友宗麟)

道愛人、施仁發政、故舉時行旅者皆欲出於此塗也、名一藝者無不庸也、（後略）とあり、辛未季春即ち、元龜二年三月に、吉田牧庵が豊後に下向するにあたって、雲間老衲が餞の詩を送っている。

狩野源四郎についてであるが、前述したように狩野松栄が永禄十二年に大友宗麟のもとへ赴む^(注23)ているので、そのことと、今回の源四郎の豊後下向と混同したのではとも考えられる。しかし、狩野松栄は俗名は文献では源七あるいは源七郎である。また、手紙の中でも“狩野源四郎、民部子にて候”とある。民部は先の厳島神社の絵馬の落款に“狩野民部丞藤原直信”とあるように狩野松栄のことである。この手紙に書かれた狩野源四郎はわざわざ“民部子”と但し書があるように、民部即ち狩野松栄の嫡子で俗名を源四郎と称した狩野永徳のことである。因にこの手紙より三年前の永禄十一年（一五六八）二月に永徳が近衛家の襖絵を制作した時の記録（『言継卿記』）に“狩野源四郎御座敷之絵書之間暫見学了。”とあり、永徳は源四郎と称していたのである。この手紙では狩野源四郎（永徳）が豊後へ下向したとあるが、他の同時代の文書、記録等は管見では見出し得なかった。ただ、少し時代は降るが、寛永十二年（一六三五）に書かれたとされる『大友興廃記』の“見山繪間談之事”に

大友宗麟公、臼杵丹生島御作事、改替られ出来の後、洛陽の能畫師、狩野永徳法印未だ源四郎と言ふ時兄弟共に召下し、御座敷の繪仰付けらるゝ。

という記事がある。この“見山繪間談之事”には内容的に齟齬をきたす部分もあるが、寛永期の史料であり、真憑性があるように思われる。

後藤源四郎であるが、後藤家で源四郎を称したのは後藤乗真、光乗、徳乗、栄乗と後藤宗家の人々は若名を源四郎と称した。元龜二年に源四郎と称したのはその時二十二才の徳乗であ^(注23)ったと思われる。しかし、手紙の中では“後藤源四郎、三郎四郎子にて候、”と記されている。徳乗の父は光乗で源四郎と称している。この当時三郎四郎と称していたのは光乗の弟の元乗であ^(注23)った。金工の後藤家の宗家は三代乗真が永禄五年に戦死をする。その後、光乗は家族ともども九州へ赴き、元龜二年に帰洛したとされている。元乗の子は二人いたが、一人は早世し、一

人は僧籍に入っている。九州に赴いた光乗の子の徳乗は京都にもどって元乗の子として金工の修業にはげんだのではなかろうか。そして、元亀二年（一五七一）に豊後の大友宗麟のもとへ赴き、帰途に父光乗をともなつて帰洛したのではなかろうか。

以上のごとく裏付け史料をみていきながらこの手紙の真憑性について検討を試みた。久我晴通は元亀二年四月三日に京都を発足。手紙に“めいじんそろへ下申候、土佐まで御供申候”とあることから怡雲宗悦・吉田牧庵・狩野永徳・後藤徳乗の名人達は元亀二年四月十四日以降に宗固とともに京都を発足し、大友宗麟の女が嫁している土佐の一条兼定のもとを経て豊後へ赴いたと思われる。狩野永徳の豊後下向については、この手紙以外の京都の文献史料は見られず、また、私が数回大分に行った時にも永徳の作品らしきものは見出し得なかった。だからと言って永徳が豊後へ下らなかったかと言うとそうでもないように思われる。永徳の画歴を見ると、永禄十一年には近衛家の襖絵制作があり、次に見られるのが、天正二年（一五七四）の信長の注文による洛中洛外図、源氏物語図の制作である。元亀二年の豊後下向はその間の

出来ごとであり、京都での永徳の画歴と重なることはなく、永徳は元龜二年に豊後へ下っていると思われる。

四、見山絵問談之事について

狩野永徳が豊後に滞在中、永徳と中国人の樹岩見山とが、絵画について問答をしたとする史料が寛永期に書かれた杉谷宗重著の大友氏四百年余りの間の興廃を詳しく記した『大友興廃記』に“見山絵問談之事”として掲載されている。少し長文にわたるが全文を記すと、

大友宗麟公、臼杵丹生嶋御作事、改替られ出来の後、洛陽の能画師、狩野永徳法印未だ源四郎と云ふ時、兄弟共に召下し、御座敷の絵仰付らるゝ。其頃大明人樹岩見山といふ大才広智の者、御内にあり。剰画道に至る迄、能く心得たり。或人見山に日本の狩野は、画道能く心得たるかと問ふ。見山曰く、狩野は上手なり。併唐絵を書くには少々そしる所あり。如何なる所ぞと問へば、日本にては、唐人は丈高きと心得て書により誤りあり。殊に官女を一入せひ高く書く故、にかね違ひ多しといふ。源四郎是を聞て、さもあるべし。唐絵書は、或は古語文書等を以て、其大円心得る。懇の事は大明人の言葉鑑なるべしとて、或人について見山に対面す。見山曰く、日本には唐絵をば、何を証拠にて書くぞ。狩野答へて曰く、某より三代以前玄信法眼入唐の時、大国の画法をうけ、忝くも天王の綸旨を戴き、印判を下し給ふ。我家の重宝是なり。其伝を継ぎ如此なり。知らざるを問は法なり。知て問ふは礼なれば、大国には何を画道の根本とするぞと言ふ。見山曰く、夫人形を画くにこまれる文字三つあり。一つ意の意、二に位の位、三に威勢の威なり。或は皇帝高官の形を画くには、位を面としてゆうけんに其位をあらわし、位意相對を専らとす。此心得なき画工の為所姿は、出まじき所に勢の威を出し、位の位を失ふ事あり。或は鋒利劍を帶する勇士の姿には自ら威を面に出す。其時も意こゝろは内にこもるべし。其形に依て、其文字の配当あり。此心得なき画工の為所は、或は賤しく、或は勢無く見ゆるは、文字の配り叶はざる故なり。狩野源四郎聞て、尤其儀御座あるべき事なり。草木以下には、如何やうなる心得候ぞや。見山答て、草木以下ありとあらゆる物に造化工あり。造化工とは天地未分の時は黄一団

なり。一徳の水已に黄一団を破り開闢す。其時山河大地忽に震動し、潮たゞへて揺り鎮むる時、山川の佳景備はり、大盤石を重ねて築く。形は唯まさるに出る。是を號て造化工とも、自然の天工とも言ふなり。草木に到る迄、本来の佛心をうけ、春は樹頭に緑し咲く。夏は滴、秋は粧、冬は眠。如此四季の分別あるべし。又、晴天風雨昼夜草木の姿替りあり。丈山尺樹寸馬豆人之法式は遠樹に枝なく、遠山に皺なし。遠水に波なく、高き事雲と齎しく、玉礪の曰く、遠山は低し、近山は高し。如し此の法式を用ゆるべきものなり。人工を以て、造化工を求む。是を根本として、画則佳景おのづから備るものなり。

陳簡齋が墨梅の賛に、

含章簷下春風面 造化功成秋兔毫。

章足不求顔色似 前身相馬九方臯。

一之句の心は、漢の元帝の後、含章簷と言ふ御殿に、昼寝してまします時、人日に梅花後の顔に散りかゝり、粧ひをなしたり。春の面と言ふにて、梅はよくこもれり。二の句は梅の木立、自然の天工にめ工まざる姿を写し、造化工筆勢に功なしたるとの作なり。三の句は、假令、黒画にても、其色を求めず共、心達したれば、尤殊勝なるべきとぞ。四の句は、昔九方臯といふ者、馬を能く見知たり。是も馬の骨組、かつこう見て、毛色のかまひは無きとなり。此等も皆画工の心得べき事なりと述ぶ。狩野聞て、尤も面白く覺へ候。自今以降、御指南をうけ候はんと、しきたいして退出す。其後、御殿の帝鑑の図、或は花鳥の下絵を、所々削りて是を直す。宗麟公聞召し、万事物の上手の心は斯程にこそ有るべけれ。狩野は天下第一の画工、内に威現を含み、外には上手をあらはすものなるが、心利根にして見出が教に随ふ。如此心得は、画工ばかりに限るまじ、諸勢は上手に成るべし。此心得萬事に渡らん。惣て上根の智恵は、人の教へざるに名譽奇特の工夫分別出来者也。中根の者は、教へを請ふて我心より出る智恵の如くに保つ。是も能き者となる。下根の者は、自身の知恵才覚もなく、結局人の教せに随はざるものなり。凡、利口、利根、利発の三段あり。利口と云ふは、若き侍の未だ我手にかけて、事にあらざれ共、譽ある人に付き慕ひ、物毎の功を聞て、手柄をするを云ふなり。利根とは学文を始として、諸藝何れの道にも、

器用に早く受取り、其心得能く似せなすを利根といふ。利発と云ふは、公儀へ出て、衆人の挨拶指出もせず、控へ過もせず、能き程にするを、公儀者とも利発者とも云ふ。狩野源四郎は利根なる者と感じ給へば、良將の御分別は人に替り、何となき事にも斯様に面白く御気を付らるゝと、御前伺候の侍、何れも感じ奉る。右は見山畫工の分別を伸る所なり。予私にいふ。河の砂嶋流洲は、河上は波一面に寄せかくれば廣くして形^{ナリ}は不定なり。川下は両方より波にせかれ、洲崎細く尖るなり。錐の先を研ぐが如し。此等も畫工の心得べき事共なり。洲崎尖りたるは河下なり。

と記されている。この『大友興廢記』が書かれたのが寛永十二年（一六三五）で永徳の豊後下向より約六十年程後のことである。この書の成立については帆足萬里が「井樓纂聞引用書目」中に「大友興廢記 寛永十二年。勢州人杉谷宗重口。宗重始事大神惟重、豊国除。居於勢州。家丁離散。獨有一老翁。年八十餘。宗重父亦八旬。常聞二老語豊事。因筆記」とあり、老人の話^(注24)を聞き書きしたものであるとする。「見山繪問談之事」は明人の樹岩見山と狩野永徳が絵画について問答をしたことを記している。内容は中国画の技法や精神性について見山が永徳に教えると言う内容である。しかし、文中の内容例えば「某より三代以前玄信法眼入唐の時」とあるように内容に齟齬をきたす部分もあり、聞き書き故に全て内容に信憑性があるとは思えない。永徳と問答をした明人の樹岩見山については知るところがない。大友家は正徳三年（一四五二）の勘合貿易に島津・大内等とともに参加し、宗麟の代には明と通交貿易を試みようとして二度にわたって使者を派遣したが成功しなかった^(注25)。また、少し時代が降るが宗麟の子の義統の代の文禄二年（一五九三）の検地帳には唐人町という町名が見られる。臼杵住人の陳元明・徳鳳が京都の方広寺の大仏造立に奉仕している。陳元明は戦国時代に明より渡来した帰化人である。宗麟は貿易船で渡来した明人を客として迎え、海外の事情を問い、大いに優遇した。樹岩見山もこのような人達の内^(注26)の一人ではなかったかと思われる。見山という人物が宗麟の時代に宗麟の領国に居たことを明らかにする史料がある。宗麟が寶成就寺（熊本県玉名

市・現在は廃寺となる）に宛てた手紙^(注26)が残されている。

見山長ニ以在國辛勞可有推察候、殊去春彼者上國之刻、金青五兩送給候、御懇志之儀、祝着候、從是^茂扇子三本狩野筆、進之候、表禮儀計候、恐々謹言、
(天正二年) 壬十一月十二日 宗麟（花押）

寶成就寺

この手紙は大友宗麟が領国にいる見山の辛勞を推察し、去年の春に上国（臼杵の丹生島城へ行ったと思われる）した時に青金五兩を宗麟に送ったので、その謝礼として宗麟が見山に狩野筆の扇を三本を進上するという内容である。この見山が永徳と問答をした樹岩見山かと思われる。見山は当時熊本県の玉名市にあった寶成就寺に住んでいたのであろう。この手紙の年代であるが、この手紙については『熊本県史料』にも掲載されていて、年代を天文十三年（一五四四）と比定している。しかし、『増補訂正編年大友史料』では田北 学氏は天正二年（一五七四）であると改めている。大友宗麟は見山に狩野筆の扇を送っており、この狩野筆の扇は京都で調達したとも、松栄が豊後へ下向した時に描いたものとも考えられるが、大友宗麟が永徳に描かせた扇を宗麟が見山に送ったものではなかろうか。

狩野永徳が豊後へ下向した目的は『大友興廢記』にあるように臼杵の宗麟の居城である丹生島城の障壁画制作にあった。松栄の豊後下向はその下見であったかも知れない。丹生島城は宗麟が永禄六年頃^(注27)に臼杵に造営した城で、『大友興廢記』には「丹生の島は、陸地をはかれ、西より東へ数町出たる島なり。岩壁の高さ、或は七八間、或九間、十間四方にめぐり、潮漲ては白浪岩壁を洗ひ」という島に建てられた城である。『両豊記』には「永禄七年に縄張して、城郭の経営ありけるが、今年、永禄九年の春、城郭結構成就せり。其地の絶勝なるや、錦宮城の水色清く、杭州の山容巧みなるに、五歩に一構、十歩に一閣を構へ、義鎮此所に移られり。」とある。しかし、この丹生島城も天正十五年（一五八七）十二月四日に『フロイス日本史』によると、臼杵の主要な街路で火災が発生した。^(注28)（中略）火は城に燃え移って、いっさいのものを焼き、国主が異教徒であった時に建てておいた黄金の部屋すら（中略）国主の蔵一つがかろうじて焼け残った

のみで、同所のありとあらゆるものは灰燼に帰した。」とある。この「見山絵問談之事」にある永徳の描いた帝鑑図や花鳥図もその時に焼失したのであろう。

おわりに

大友宗麟は天正十五年（一五八七）五月に病歿した。その後宗麟の男の義統は豊臣秀吉によって豊後の領国を改易され、大友家の鎌倉時代からの豊後支配が消滅した。

狩野派の画人と大友宗麟との関係について述べたが、狩野永徳の豊後下向については美術史の方面から取り上げることがなかったし、京都側からの史料がなく、筆者が調べた限りでは作品が見つからなかったことで一抹の不安を感じる。しかし久多羅木儀一郎氏や外山幹夫氏は当然のごとく永徳の豊後下向を論じており、筆者も永徳の豊後下向が信憑性の高いものと確信する。『本朝画史』の永徳の項で「當時諸侯大夫第亦營_二大廈_一設_二金壁_一則必求_二其畫_一」と記されるごとく、大友宗麟という地方の太守が永徳に城の障壁画を求めたという『本朝画史』の記事を確認することにもなる。

今泉淑夫氏が「地方」としての「小京都」の終焉が「中央」としての「京都」の瓦解を意味したことは、室町幕府の崩壊と守護大名の領国経営の倒壊が語っていると述べている^(注29)ごとく、一地方文化を支えていた大友家や大内家の瓦解はその地方文化を支えていた京都の文化人の意識の変革をもたらしたように思われる。地方へ活動範囲を広め、躍動的に活躍していた桃山時代の狩野派の画人も、京都にとどまり制作を行い、さらに後に徳川幕府の幕藩体制に組み込まれて、探幽様式的な作品が生み出されてゆく。室町末から桃山時代の絵画様式を考えるのに地方と中央のダイナミックな文化の交通もまた一つの要素となったのではないだろうか。

註

(注1) 辻惟雄「古狩野四季山水図屏風」(国華九百六十三号)で辻惟雄氏はこの印を「元」の装飾化されたかたちととれるとされている。

(注2) 外山幹夫『大友宗麟』(吉川弘文館・昭和六十三年)二百三十二頁

(注3) 「フロイス日本史 7」(中央公論社・昭和五十三年)百三十四頁

(注4) 「フロイス日本史 8」(中央公論社・昭和五十三年)二百七十七頁

(注5) (注2) 二百十五～二百二十七頁

(注6) 田北学編『増補訂正編年大友史料』

(注7) 武田恒夫「瑞峰院堅田の間襖絵考」(日本美術工芸五六四)

(注8) 『サントリー美術館二十周年記念論文集』所収

(注9) 相澤正彦「土佐光茂筆由原八幡宮縁起制作の周辺」(『日本の宗教と文化』)

(注10) 宮島新一「近江名所図の伝統一」滋賀県立近代美術館本の紹介をかねて(国華第一一〇四号)

(注11) 辻惟雄「狩野松栄筆 廿四孝図屏風」(美術研究二百四十三)

(注12) 狩野博幸「福岡・個人蔵狩野松栄筆承天寺図」(仏教芸術百六十六)

(注13) 宗麟の守護職・九州探題職は政略・任料を払ってのことである。松栄の九州下向の永禄十二年頃は北九州をめぐる毛利と大友が拮抗していた。しかし、元亀元年(一五七〇)二月には毛利が撤退し、豊前・筑前は宗麟の治めるところとなる。

(注14) 久多羅木儀一郎「大友宗麟伝雑考」(大分県地方史第13・14・15・16号)

(注15) 外山幹夫『大友宗麟』(吉川弘文館・昭和六十三年)二百二十八～二百二十九頁

(注16) 「大日本史料第十編之六」や外山幹夫『大友宗麟』では「宗因」となっている。

(注17) 『鹿児島県史料旧記雑録後編一』所収

(注18) 『本藩人物誌巻六』

(注19) 『史料綜覧十』

(注20) 『フロイス日本史7』百二十一頁

(注21) 福川一徳「大友宗麟関係人物事典」(芥川竜男編『大友宗麟のすべて』)

(注22) 『フロイス日本史』

(注23) 『大日本史料第十編之六』元亀二年三月二十九日条

(注24) 「大友興廃記」(大分県郷土史料集成)の解説

(注25) 外山幹夫『大友宗麟』二百二十一～二百二十七頁

(注26) 『増補訂正編年大友史料23』

(注27) 丹生島城の築城年代については永禄五年、永禄六年、永禄七年、永禄九年の異説がある。

(注28) 『フロイス日本史8』二百七十七頁

(注29) 今泉淑夫『安土桃山文化』(教育社・一九七九年)二百三〇頁

本文を草するにあたり武田恒夫氏、芥川竜男氏、大橋寺様、杵原八幡宮様、瑞峯院様、長田弘通氏、成澤勝嗣氏、菅村 亨氏等他多くの方々にお世話になりましたことをお礼申し上げます

建築家笹川愼一をめぐって

山 形 政 昭

はじめに

阪神間にあり今は成熟した住宅地となっている神戸市東灘区住吉山手に大正 14 (1925) 年に建てられたスペイン風スタイルの住宅旧小倉邸がある。この住宅の設計は、当時住友合資会社工作部に勤務していた建築技師笹川愼一によるもので、竣工の記録がその年創刊された建築雑誌『新建築』の創刊四号 (注 1) の巻頭口絵作品として紹介されている。その誌面に収録された写真、図面より、室内の家具、照明器具に至るまで、設計者の手で創作された個性豊かな住宅であることがわかる。そして



図 1. 笹川愼一

また、この住宅を特色づけていたものに居間の壁面にはめ込まれた小出櫛重による 7 枚の八角形の偏額をはじめとして、南薫造の絵、富本憲吉の陶板が室内装飾に用いられ彩りをそえていたことも知られている。

建築主は小倉商事の社主小倉捨次郎で美術愛好家、また小出櫛重の理解者であった。小出の伝記的資料である『聞き書き小出櫛重』(注 2) にこの住宅について小倉の談が収録されている。

「わしはその頃、住友と取引しとったし、津田君 (津田勝五郎・小出櫛重の市岡中学同窓生・津田鋼材) の紹介もあったんで、家のことは、みな、笹川君という住友の営繕部におった男に任せたんや。笹川君は津田君の家も建てとる。

そやから、こんな家具でも絵でも、みな、笹川くんが見立てて入れてくれた、というわけや。

そやけど、南薫造はんはその頃、もう大先生やけど、櫛重さんは、まだ売出し中のことやって、ワシ、あんまり知らんわな、ま、笹川君がこの部屋には一番似合うはずや言うんで、入れたけど、まあ、こないに値打ちがでるとは、思わなんだ。

で、やっと家が出来上がって、その頃は周りの家なんか全然あらへんよってに、海 (大阪湾) までずーっと見渡せて、景色ええさかい、よう櫛重さんら呼んで、庭へテーブル出して、昼御飯、食べたりしたもんや。観艦式の時なんか、そら、ええ眺めでな、航空母艦から巡洋艦から、一望の下に見渡せたもんや……。」



図2. 小倉捨次郎邸 大正14年



図3. 同邸 居間



図4. 同邸 書斎

この磊落な文面から39歳にして青年事業家の小倉をとりまいて、小出、南、富本、笹川ら、いわば同世代の芸術家が集うサロンの交流のあったことが想像されよう。そして文中にある津田勝五郎は榎重と中学以来の友で、早くより榎重の支持者、コレクターであり（注3）、かつ

笹川の設計による自邸を建てている。そして榎重は大正14（1925）年芦屋に転居した後、やはり笹川に設計を依頼して新しいアトリエを建てている。つまり、当時阪神間における笹川の住宅作品は、新進の洋画家小出榎重とその支持者の圏内に広がっていたらしい。そうした視点から筆者は先に笹川の建築を概観した拙稿「小出アトリエと建築家笹川愼一」（注4）を記述したが、本稿は、それをさらに発展させ、建築家笹川愼一を正面からとらえて、その建築の特色と、そこに投影された個性と美的世界について再考しようとするものである。

ところで大正4（1915）年より、笹川の没した昭和12（1937）年まで席を置いていた住友総本店営繕課、住友工作部、長谷部竹腰建築事務所での活動については後述する僅かの建築をのぞいて知られることは少ない。しかしそれを補って建築家笹川愼一を伝えるものに縁者によって昭和15（1930）年に発行された『笹川愼一追憶集』（注5・以下『追憶集』と略記する）があり、本稿のための資料は多くをこの『追憶集』に負っている。その内容については、後述することであるが、住宅作品のほか素描作品、コレクションの数々が記録され、独自の美的世界を築いた笹川の生涯が活写されているものである。

卒業まで

笹川愼一は明治22（1889）年11月29日、医師笹川純一の長男として東京都文京区本郷西片町10への1番地に生まれ、そこで学習院初等科から獨逸協会（中学校）そして、早稲田大学理工科建築科選科へ進んでいる。東京大学農学部筋向かいに接する西片町の環境は東京山の手の原形（注6）といわれ、明治初期より形成された学者、芸術家の多く居住する住宅地であり、偶然のことながら後に建築界で会うことになる田邊淳吉、武田五一、山本鑑之進らも同町の出身であった。父純一は謹厳にして闊達な性格で、家族を愛し、かつ文人、芸術家との交流を広くし、笹川家は町内でも知られた家であつたらしい。少年期よりの友で、美術史家となった鈴木治が当時の笹川家を次のように記している。

「西片町の笹川さんは子供と若い者の王國でした。

日曜日には母屋も離れもおもて庭も玄関前も、それぞれのグループがワアワアといふ騒ぎで、ご兄弟姉妹十人とはいひながら、實に明るい賑やかな御家でした。御庭のバラが満開の頃の賑はひは、今だに私達にとって實に楽しい思い出です。そこでお目にかかった方で今有名になられた方も澤山あり、西片町の笹川さんを知らない奴はモグリだといってもよいでせう。……」
(注7)

そうした笹川家に早くから出入りしていた画家に長原孝太郎(注8)、南薫造(注9)がいた。長原は後年、建築技師となった笹川に住宅設計を依頼する施主となり、画業を継いだ長男担、住友の建築技師となった次男玄ら笹川父子二代に渡って交流を深くした。

東京美術学校で長原に学び、明治40(1907)年に卒業した南薫造は、3年にわたる英仏留学から帰国した明治43(1910)年、有島壬生馬とともに白樺社主催による滞欧記念絵画展覧会を開いているが、笹川の家族はこの展覧会を訪れたに違いない。その時慎一は早稲田大学理工科予科から、建築科選科に進学した年であり、それ以来6歳年上の南は慎一にとって美の世界の指南役の一人となり、かつ南は慎一がそなえる直感力と人間性にききものを見いだしたようだ。後年慎一を次のように追想している。

「君は實に典型的な近代紳士であった。最も明朗で、加之神経は細かく働いた。其の中でも美に関する問題は最も鋭く、且つ非常に良心的であった。洗練された趣味にこの良心が加はって、斷定的と謂ふか直感的と云うか甚だ直截な判断が下されるのが常で、少しでも不純なものがあると思はれた場合には斷固これを退けた。此點は最もよい意味で貴族的であったと云ふことが出来る様に思ふ。君の風貌も亦同様であった。

かう云つては可笑しいが、其の愛好の範圍方向が私自身のものに酷似している場合も相當に在ったので、所謂話が合ふと云ふのか打てば響くと云ふ様な心的会話を取交はした事も少なくない。……」(注10)

笹川は後年、志賀直哉、富本憲吉、柳宗悦ら白樺派の作家と知己を得ているが、後述するようにそれも南を介しての出会いと思われるのである。

笹川家には慎一を頭に6男、4女、10人の子供が育ち、兄弟には絵画の道へ進んだ五男春雄、建築へ進んだ六男季男らがいる。次男達所の中学同級生で兄弟共通の友人であった一人に『子供の国』の童画で知られる、画家清水良雄がいた。慎一の学生時代の様子と人柄を清水は次のように記している。

「慎一さんは當時の新しいことは何でも先に立ってやって行った。スケートの如きもその一つで、あの銀色に光る蠱惑的なスケートを持つてる学生は當時幾人もあったものではない。また派手なパンツをはいてランニングもやってみた。運動の外に音楽も好きだった。レコードも澤山集めてみたが、カルソーの聲などは私には記憶が深い。餘り大きな聲を出すので私は耳がまぶしいや、といって笑はれた事を覚えてゐる。それらにまして敬意を表すべきは實に薔薇の栽培だった。薔薇はほんとに愛してゐた。その出来栄えも亦全く見事なものだった。数十株のそれは皆優良種で、花盛りには勿體ない位の立派な花束をふんだんにもらったものである。

かくの如く青年らしく新しい趣味を追つては、ひとり切った学生生活を送つてゐた。慎一さんは常に純粹で熱情的だった。……」(注11)

本節に引いた三編の慎一をめぐる追想の記から、笹川慎一の西片町における学生時代の家庭の環境、スポーツマンであり、美術、音楽への関心の深い芸術家肌で、繊細かつ闊達そして自然の草木を愛する性格と人柄が想像されよう。

建築家笹川慎一の略歴

- | | |
|----------------|--|
| 明治 22 (1889) 年 | 医師笹川純一の長男として、東京都本郷西片町に生まれる。 |
| 明治 43 (1910) 年 | 早稲田大学理工科建築科に入学。 |
| 大正 4 (1915) 年 | 卒業後、住友銀行東京支店建築工事現場の嘱託となる。 |
| 大正 6 (1917) 年 | 住友総本店営繕課建築係嘱託となり来阪。西宮市香炉園に居住する。翌7年に正社員となる。 |
| 大正 10 (1921) 年 | 住友営繕課、住友合資会社工作部となる。 |
| 大正 12 (1923) 年 | 橋本貞子と結婚。大阪市天王寺区茶臼山の住友社宅に転居す。 |

昭和 7 (1932) 年 豊中市熊野田 565 (上野西) に自邸を建て転居す。
昭和 8 (1933) 年 住友工作部より分離独立した長谷部竹腰建築事務所へ移る。
昭和 12 (1937) 年 享年 50 歳にて死去す。
昭和 14 (1939) 年 『笹川愼一コレクション』刊行される。
昭和 15 (1940) 年 『笹川愼一追憶集』刊行される。

建築の師と職場

早稲田大学建築科選科に入った笹川は、二人のよき師に巡り合う。当時学科主任であった佐藤功一と、清水組設計部技師長にして、早稲田大学の講師を務めていた田邊淳吉である。尤も田邊は西片町にて笹川家の近くに住まい、早くから面識があったと思われる。ともに建築意匠に抽んでた技量を有する建築家、教育者であった。後年の笹川の建築から想像すると、田邊からは豊かな趣味あふれる住宅建築を学び、佐藤の教えによって、西洋建築の歴史と文化に目が開かれたであろう。やがて笹川は、設計において意匠製図を得意とした技師として成長し、卒業した大正4 (1915) 年に住友銀行東京支店 (現在の住友銀行日本橋支店) の現場雇いの嘱託技師となる。就職の面談にて、営繕課技師長の日高胖が笹川に得意な分野を尋ねたとき、笹川は素直に「得意なことは何もないが、細やかなことは大嫌ひ、計算などは禁物、フリーハンドの仕事ぐらいなら幾分自信がある」(注12) と答えたという。ともかく住友の建築技師となった笹川は、この現場につづいて住友の目白別邸の意匠設計の仕事に携わったのち、大正6 (1917) 年10月に来阪、住友総本店営繕課建築係に転勤し、翌年正社員となった。

住友総本店営繕課の組織は、明治33 (1900) 年に組織された住友本店臨時建築部にはじまり、住友総本店営繕課 (明治43年)、そして住友合資会社工作部 (大正10年、以下住友工作部と略記する) と改組されてゆくもので、本店建築である住友ビルのほか、各地の支店建築、住友家の邸宅建築等を手掛けた我国有数の設計組織であった。笹川の入社当時は、技師長の日高胖 (東大、明治33卒) を筆頭に、次代を継いだ長谷部鋭吉 (東大、明治42卒)、先輩に小川安一郎 (京都高等工芸、明治40卒)、佐

間日出男 (兵庫工業、明治41卒) らが席を占め、同期に近く、竹腰健造 (東大、明治45卒)、高橋栄治 (東大、大正6卒) ら綺羅星の如く有能な技師を含めて、百数十名の所員がいたのである。この巨大な組織にあつて青年技師笹川の活動を、記録のなかから見出すことは困難であるが、住友工作部ではその当時、住友ビル (第一期大正14年、第二期昭和5年)、各地の支店建築のほか、中ノ島図書館の増築 (大正11年)、泉屋博古館 (昭和4年) など特色ある建築の設計を進めていた時期であった。

ところで笹川は住友勤務以来6年を経た大正12 (1923) 年、住友製鋼所の加藤榮の引き合わせにより橋本貞子と結婚、新居を天王寺茶臼山にあつた木造2階屋の住友社宅に移して新婚時代をむかえている。その頃から、住友での業務の合間に住宅設計を手掛け、そして骨董古美術の趣味を本格的に深めてゆくのであった。

長谷部竹腰建築事務所の時代

住友工作部は住友ビルを竣工させた後、世界的経済恐慌の余波をうけた不況期のなか、昭和8年に長谷部鋭吉を長として、竹腰健造、佐間日出生、高橋栄治、笹川愼一ら29名の建築技師達が住友から分離独立し、長谷部竹腰建築事務所が開設された。未曾有の不況のもとに衣替えしての再出発であったが、昭和10 (1935) 年には大阪証券取引所と新大阪ホテルの大作を世に出している。新大阪ホテルの建築は (注13) 笹川による意匠作品として知られるものの一つで、インテリアにみる家具、照明器具、装飾金物の多くが笹川の手によるものであった。この設計は大阪市土木部に置かれた臨時ホテル建築事務所が主体となり、それに長谷部竹腰事務所が協力してなされたもので、工事期間は3年に及ぶ事業であったことが記録されている。長谷部竹腰建築事務所の竹腰、河盛、笹川らこの建築に携わった2年半余り、粉骨砕身の努力を尽くしたといわれるもので、意匠設計技師としての笹川の全力が傾注されたものだった。

この新大阪ホテルが竣工した昭和10年2月の僅か2年後、笹川は病をこじらせて他界する。享年50歳それは余りにも突然のことであり、惜しまれてあまりある早逝で



図5. 新大阪ホテル 昭和10年

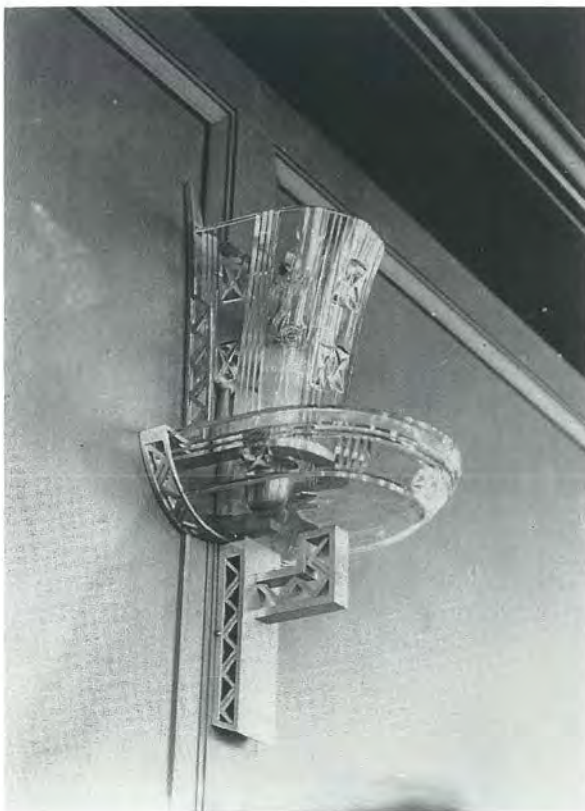


図6. 同ホテル 照明器具の一つ

あった。

以上住友建築部技師としての略歴をたどったが、ここから笹川の個性、人柄が窺えることは多くない。

『笹川愼一追憶集』

笹川没後の昭和15（1940）年に出版された『笹川愼一追憶集』（注5）がある。住友工作部の長谷部鋭吉、長原玄らの編集によるもので、A4版170頁余りの上製本、白地の表紙には銀文字にて長谷部の手による書名が美しい、品位ある作品集である。なかには笹川有縁の諸氏による31編の回想の記と、笹川の残した素描、建築、コレクションの写真が収められている。この誌面から、建築技師を職としながら、広く美術、工芸の世界を身近にしていた笹川の生活と個性が知れる。主なる寄稿者を列記すると、建築家では早大教授の佐藤功一、住友工作部の日高胖、佐間日出生。建設業の佐藤秀三、藤木正一。画家の清水良雄、南薫造、中村研一、鍋井克之、長原坦。陶芸家、研究者の富本憲吉、小山富士夫。歌人、数寄者にして実業家の川田順。古美術蒐集家の反町茂作ら著名な人士が連なっている。そしてそれぞれに意匠、装飾を得意とした芸術家肌の建築家の急逝を惜しみ、趣味の域を越えていた骨董美術品、支那、朝鮮古陶磁器のコレクションの見事さと研究の深さを讃している。こうした炯眼の持ち主であるのに加えて自然の草木を愛し、細事にこだわらない人柄、闊達にして合理を好む性格が友情深く追想されているのである。

『追憶集』の後半には建築として5棟の住宅作品と、蒐藏品として35点の古陶磁器の写真が載せられている。住宅は建築主のイニシャルが記されるのみで、建築名称、年代などは明示されていない。しかしこの資料を水先案内として笹川の住宅作品のおおくが後段に表記したように明らかにされている。一方蒐藏品については、この『追憶集』に先行して行発された『笹川愼一コレクション』（笹川昭雄 編集発行、昭和14年12月15日）、などにより、数点の重要美術品を含む146点に及んでいたものの全貌が知られる。

つまりこれらの資料から窺える笹川の活動は、住友工作部から長谷部竹腰建築事務所に勤務した建築技師としての仕事とともに、東洋古美術の世界を探究した住宅建築家ともいえる私的な素顔であり、建築から美術に至る

氏の創造活動を支えた造形精神の一つの在り処としての古陶磁器金石のコレクションなのである。

自邸と小出檐重アトリエ

先の『笹川愼一追憶集』の扉につづく数頁に自邸と、そこに憩う家族のスナップ写真が収められている。笹川が昭和7（1932）年、天王寺の住友社宅から脱して、宅地化が予定（注14）されながら未だ人家も疎らであった豊中市熊野田565（現在豊中市上野西）に建てた新居である。当時その周辺には竹林、溜池が点在し、野の風景が広がっていた。笹川はここで自然を身近にした生活の喜びを、住友社宅時代の知人で、当時ベルリンにあった竹内玄三吉に書きおくっている。

「花は知らぬ間に過ぎ、美しい若葉の季節になりました。何しても家は粗末でお話にならないのですが、茶臼山に居て狭苦しい思ひを永年忍んで居た頃に比べればこの頃の生活は實に幸福なものです。自然の移り變りには何しても贅澤になりました。隣へ二丁、野中の一軒家の事とて雑木雑草は思ひのまま、猶美しい竹林でめぐらされそれもこのあたり大阪近郊での筍の名産地と云ふので、思ひもよらぬこの美しさを味わひ得る幸福をえました。……驛からはかなり遠く、またかなり田舎なのですが訪ねてくる方は頗る多く、勝手な私ですが時間の不足を感じる程に客を迎へます。……」

（注 15）

自邸は木造二階建て、日本瓦葺（約6寸勾配）、切妻屋根、一部を板張りとした真壁式の工法で延床面積約40坪（昭和10年に食堂、ピアノ室など約8坪が増築されている）、書斎と食堂を洋室とする他は、概ね和式の街いのない住宅であり簡素な玄関構えが慎ましく、清楚な印象を与えるものである。建築的特色とすれば、柱、梁などの材を粗挽き、またはナグリ仕上げのうえに、ペンキ拭き取り塗装としていること、笹川が常用する縦棧打ちの板戸が目につく程度で、むしろ素朴な室内である。しかし写真に見る書斎の様子は、自作による家具が所狭しと配され、書籍と夥しい数のコレクションが飾られて、特有の雰囲気をつくりだしているのである。そのなかで先ず

目を惹かれるものに、笹川の座すべき椅子の背後の壁にかけられた横長の絵、小出檐重の代表作の一つである「横たわる裸身」（昭和5年）がある。この絵の所在が物語のごとく、笹川、小出の交友には深いものがあった。両者について鍋井克之は次のように記している。



図 7. 自邸 昭和7年

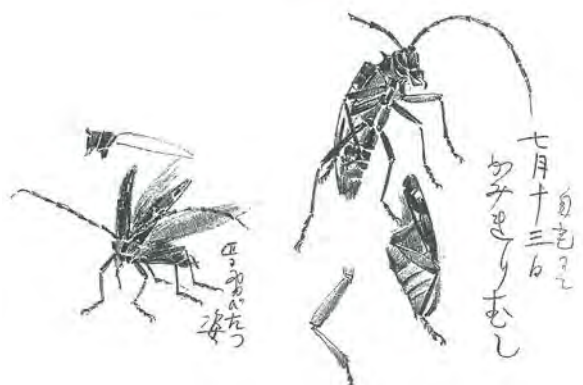


図 8.
笹川は身近の草木虫魚を愛情深く描いた夥しい数のスケッチを残している。それらは早き筆致ながら細部の形を見逃さず活写するものである。

「笹川氏と小出くんはまことにピッタリと融合した
愉快的交際であったと思う。小出くんの藝術に對して、
良き理解者であり、同時に良き保護者でもあったし、
こんなコンビを得た人々をあまり他に見受けない程で
ある。

多少ゲテものがかった和洋骨董品の鑑賞が好きだった
り、その他食物などについてもいろいろ笹川氏と小出
くんとは共通點があったのにちがひない……」(注 16)
遡ってって、この両者の出会いは、小出の市岡中学時代以
来の級友で支持者だった津田勝五郎の引き合わせによる
ものであろう。津田は当時鉄材商にて住友に關係しており、
自邸の建築に際して、住友工作部の笹川を知る機会
があったと思われる。津田、笹川の間には住友製鋼所の
加藤榮がいたことも背景として考えられるのである。因
みに加藤は笹川に嫁いだ橋本貞子の紹介者であり、共に
住友の茶臼山社宅に数年間住んだ知人であった。或いは
東京美術学校にあった長原孝太郎が笹川に直接、小出を
紹介したことも考えられる。長原は白馬会の原町洋画研
究所で小出を指導した(明治42年)關係もあったのであ
る。以上いささかながく笹川、小出の關係に触れたが、
笹川は小出を通じて氏の支持者や親しき画家達と知己を
得たのであり、やがてその交流から数件の住宅作品が生
まれている。こうした画家のアトリエ住宅といえるもの
に小出檐重アトリエ、辻本敬三邸、石丸一郎がある。共
通して日本瓦葺の通常よりやや勾配の強い屋根にして、
小屋裏まで吹き抜けの高い天井をもつ画室の空間構成を
有するものである。そのなかでも最も簡潔にして祖型と
みなせるものが小出アトリエであり、その系に属するも
のとして笹川自邸の建築が位置づけられよう。

小出檐重アトリエの建築

昭和2年、芦屋に建てられた小出アトリエの建築は一部
に二階を設けた木造平屋建て、建坪 11.5 坪余りで板間
20 畳ほどの広さのアトリエは、広い高窓を設ける北側は
吹き抜けで、南側にはアトリエ上部に8畳の部屋を備え
ていた。日本瓦葺にして矩勾配(45°)の切妻屋根をかけ
て、真壁造りの一部に古材を再利用するなど簡素で実用

的な建築であった。

小出檐重が大阪八幡筋(南区鍛冶屋町50)の町屋から
芦屋(精道村芦屋字平田)に移ったのは大正15年2月の
こと、大阪の呉服商白井忠三郎の別荘の一角にあった小
さな日本家屋を借りて住まいとしていた。阪神芦屋駅の
北の道に沿って、芦屋川を渡りまもなく神戸市深江に近
い所である。今は隙間もない住宅地へと環境は一変して
いるが、当時は松林の間にぽつぽつと住宅が建つ田園的
な郊外だったという。

大阪の商家に生まれ育ち、画家を志した檐重は、美術
学校生時代の東京、そして大正10年の渡仏にてパリの暮
らしも一時期経験していたが、檐重のキャラクターの奥
底には商都大阪の稠密な町の生活文化がのぞいていると
いわれる。六甲山麓の緑につづく松林が点在し、南には
明るい海を望む田園のなかでの生活は、愛憎なかばする
繁華なる商都の暮らしから脱して得たもので、日課のよ
うに出かけた散策で南仏に似るという芦屋の自然を満喫
したようだ。「穴から外へ出た」という新天地での檐重の
気分は、随筆『芦屋風景』(注17)などによく活写されて
いる。

そうしたなかで新たな画業に専念するためのアトリエ
の建築にとりかかり、転居の翌年春5月に竣工したので
ある。その画室に大正11年、パリから持ち帰ったランプ
や敷物、神戸の道具屋で手に入れたという家具を並べて
洋風仕立ての仕事場に設らえた。そのハイカラな世界は
檐重にとって最も充実した時代となり、その成果は昭和
初期の油絵作品群に結実していよう。実際、小出自身こ
のアトリエの雰囲気を楽しんで思っていたらしく、所々
にその様子が記されている。

「私の家を門の外から眺めてみると、温室があり様々
の草花が咲き乱れている。その少し奥にはガレージが
あり、二台のオートバイが並んでいる。それから小さ
な亭座敷があり、松の並木があつて、私の家の玄関が
見えその奥づまりに画室がある、というごく見かけは
立派な光景である。……」

(『芦屋風景』注 17)

「向かいが白井さんとこの家です、裏に広っぱや松
林があつて、池もあつてす、ええとこやったの。小ざ



図9. 再現された小出樫重アトリエ 平成2年

っぱりした洋館でナ、樫重さんもやっと本式のアトリエ持ちはったんで、喜んでやった。家族は、樫重はん、私、泰ちゃん、松井さん、お梅の五人。…そら、毎日にぎやかで、忙しかった。夏なんかナ、朝、コーヒーを一生ビンに二本ほど、井戸に漬けて冷やしとくの、ほいでもお客さんやら、新聞社の人やら、お弟子さんが相次いできて、もう二時頃には、みな無いようになってしもうて、……。」(小出竜太郎『聞き書き小出樫重』注2。120頁、重子の思い出の一文より)

文中に窺えるように樫重が好ましく思ったのは、自然を残していた芦屋の風致というものだけではなかったはずで、そこで知己を得た作家仲間、そして文化、芸術を語る事業家との交流を育んだ環境にあらう。そういう一人にアトリエを設計した建築家笹川愼一がいたのである。

また『追憶集』収録の住宅作品のなかにI氏邸こと、石丸一の住宅がある。日本瓦葺急勾配の切妻屋根を架け中央には北側に大きな採光窓を設けた画室をおき、その



図10. 樫重没後も芦屋に残されていたアトリエの建物は、戦災で屋根の一部を焼き、戦後は住宅として改修されていた。昭和62年、その旧アトリエ建築が撤去されるに際し、芦屋市伊勢町に建築中の芦屋市立美術博物館の庭内に再現するための計画が芦屋市と坂倉建築研究所によってたてられ、復元のための調査を継ぎ、平成2年秋その建築が再現され、内部には樫重の遺品を展示してアトリエの往時が再現されている。



図11. 石丸一郎 昭和9年

吹き抜けに接して階段を配し二階に物置を設けている。合理的な真壁式にして特有の雰囲気感を湛える和洋折衷式住宅は、笹川の自邸、小出アトリエの建築に連なる作品とみられる。石丸は、京都帝大医学部をでて医師を本業とする傍ら、信濃橋洋画研究所を場にして、画業にも名を止めたアマチュア画家であり、この別荘アトリエは石丸、小出、笹川の関係から生まれたものと考えられるものである。

伊太利瓦の家

笹川の住宅作品を、もう一つの作風によって特色づけているものに大壁構法によるスパニッシュスタイルの邸宅建築の一群がある。小倉邸、宮崎邸（大正15年）、阿部邸（昭和2年）、辻本邸（昭和8年）などに共通するもので伊太利瓦（黒色スペイン瓦）を用い、深い軒の出、滋味な外壁が穏やかにして沈深な風合いをもち、スパニッシュと呼ぶにはあまりに和風化された落ち着きを感じさせるものである。この住宅意匠は、当時の日本人の住宅様式として定着していた和洋折衷式住宅の典型とみなせるもので、こうした指向の和洋折衷式邸宅建築が大正昭和初期の阪神間住宅地帯に多く建てられ、近代特有の住宅地景観を生み出していたことはよく知られていよう。つまり笹川による一連の住宅建築は阪神間住宅地形成の一翼を担うものだった。



図12. 宮崎弥七郎邸 大正15年

本稿冒頭にあげた小倉邸は、こうした初期における代表作の一つと目されるもので、現在、居住者は替わり一部が改修されているものの当時の状態をよく留めているものである。

相当規模を有する住宅であるが、方丈で支えられた低い軒庇、慎ましく構えられた玄関ポーチ、そして階段を配した玄関ホールは瀟洒な構成ながら要所に木による工芸的意匠を有し、この建築の特色を垣間見せている。こうした個性的空間は邸内の所々に構成され、そこに笹川と親交深くした画家、工芸家の作品が持ち込まれ、特有のハーモニーを醸し出す密度の高い芸術的空間をつくりだしているもので、一種アーツ・アンド・クラフト的建築と考えられるものである。ところでこうした意匠的部分に、まず目を惹かれるのであるが、建築構成の全体に目を向けると、様式的表現や形式にとらわれない自由さと、健全にして控え目な建築空間の所在を見出すのであり、意外に機能的で慎ましい建築ともいえるものである。

小倉邸の建築に関連して、笹川は住宅設計の要点を次のように記している。

「生活の入れものを作るのに、プランにしる其他にしるあまり複雑に意匠して、結果を却て煩はしくしてすふ事、これはより多く費用をかけた建築に屢々見受けられることで、妙に遊戯的に又は数寄屋風に凝り過ぎた家と同様あまりいゝ感じの起らないものです。装飾のないといふ事が却て装飾的である場合が建築には殊に多く、技術家が其技工を楽しむ心から知らず知らず凝り過ぎて、却て嫌や味になること、殊にこれが我々日常生活を営む入れものに適用された場合、寧ろ不快を感じるものであります。尤もこれも好きずきで一概に斯う云ひ切て了ふことは無論出来ずまいが必要なだけの構造なり必要なだけの形なりの自然から生ずる天然のうま味が一番本物の面白さだらうと思ひます、必要な部屋を必要に応じて極めて公平に配置し、必要と必要の間に或る『休み』を置くこと、これは住宅設計には殊更取り入れなければならぬ要件でせう。必然的に要求する屋根と壁と窓とを、自然のまゝに配置して、前述の『休み』をも適當に調合して出来上がった姿には、必ず一種の天然味が添ふもので、なるべく技

工の省略を心掛けて設計すべきだと思います。……」

(「小倉邸概要」『新建築』誌 1925 年 11 月)

生活の入れものとしての住宅建築を考えると、技巧的表現と装飾の過剰を戒め、生活の機能に則しつつその間に「休み」を置くこと、すなわち空間的余裕の存在価値を説いている。そして笹川はこれと同様の趣旨を「要

の一点」(『建築と社会』昭和 6 年 9 月)と題する住宅論でも述べている。つまり笹川の住宅思想は、生活機能を熟知した経験をもとに導かれたもので、無用の装飾を排し、かつ合理化の乱用を避け、建築と生活が相俟て自然に醸し出される美の備わる住宅を求めたものといえよう。

笹川愼一による主要住宅建築

〈 〉は出典、資料など

1	津田勝五郎邸	大正 11 年	大阪市	〈藤木工務店資料〉津田鋼材
2	藤井卯兵衛邸	大正 12 年	神戸市	〈藤木工務店資料〉
3	長原孝太郎邸	大正 13 年 ／昭和 8 年	東京都	〈佐藤秀三作品集〉画家(白馬会)
4	小倉捨次郎邸	大正 14 年	神戸市	〈新建築・大 4/11〉小倉商事
5	宮崎弥七郎邸	大正 15 年	西宮市	〈藤木工務店資料〉
6	奥村博文アトリエ (平塚雷鳥邸)	大正 15 年	東京都	〈平塚らいてうと日本の近代一岩波ブックレット 67〉
7	西川安太郎邸	昭和 2 年	芦屋市	〈藤木工務店資料〉
8	山田啓之助邸	昭和 2 年	京都市	〈藤木工務店資料〉
9	阿部藤造邸	昭和 2 年	神戸市	又一商会
10	加藤榮邸	昭和 2 年	大阪市	〈新建築・昭 2/7〉住友製鋼所
11	小出栖重アトリエ	昭和 2 年	芦屋市	〈朝日新聞・昭 2/5/25〉
12	根津清太郎邸	昭和 3 年	西宮市	〈藤木工務店資料〉
13	辻本敬三邸	昭和 3 年	堺市浜	〈藤木工務店資料〉画家(二科会)
14	松山瓊次郎邸	昭和 4 年	芦屋市	〈藤木工務店資料〉
15	近藤七郎邸	昭和 4 年	東京都	〈追憶集 C 氏邸/佐藤秀三作品集〉
16	岸本吉左衛門邸	昭和 6 年	大阪市	〈藤木工務店資料〉
17	南薫造邸	昭和 7 年頃	東京都	画家(白馬会)
18	笹川愼一邸	昭和 7 年	豊中市	〈追憶集 自邸〉
19	井口春久邸	昭和初期	東京都	〈建築写真類聚 9 期 8 号〉東大工学部教授
20	寺西秀武邸	昭和初期	芦屋市	
21	富永覺邸	昭和 8 年	芦屋市	医師(提壺会)
22	高安道成邸	昭和 8 年	芦屋市	〈藤木工務店資料〉
23	辻本幸治邸	昭和 8 年	高石市	〈追憶集 Z 氏邸〉
24	石丸一邸	昭和 9 年	宝塚市	〈追憶集 I 氏邸〉医師、画家
25	富本憲吉邸増築	昭和 9 年	東京都	〈藤木工務店資料〉陶芸家、國畫会工芸部
26	川島震一郎邸	昭和 10 年	東京都	〈追憶集 K 氏邸/藤木工務店資料〉医師
27	江口治郎邸	昭和 12 年	箕面市	〈追憶集 E 氏邸〉
28	勝俣 英邸	昭和 12 年	東京都	〈追憶集 K 氏邸〉
29	中村研一アトリエ	昭和 12 年	東京都	〈追憶集の記述〉画家
30	西川浩一邸	不詳	芦屋市	
31	中江百合邸	不詳	東京都	新劇女優(東山千栄子の妹)
32	駒井憲邸	不詳	豊中市	〈追憶集の記述〉画家



図13. 江口治郎邸 玄関ポーチ 昭和12年

モダンデザインと古美術

笹川氏の没する昭和12（1937）年に『追憶集』に収められた二つの住宅、E氏邸（江口邸）とK氏邸（勝俣邸）が建てられている。共に木造2階建て、日本瓦葺切妻屋根の住宅で、長い軒庇を受ける緩い曲木の方杖と、凜然とした煙突が外観に趣を添えている他には、とくに個性、様式性を主張するものではなく、和洋が融合した近代日本式住宅といえるものである。しかしながら、玄関ポーチの空間に在る気配からして、力量ある建築家の作品であることを実感させる二つの住宅である。

この両建築の設計は、昭和10年1月に新大阪ホテルの工事を終えて間もない時期のもので、新大阪ホテルの意匠設計に際し蓄えたと思われるモダンデザインが所々に生かされている。E氏邸を例にのべると、洋室である居間、食堂の立体格子天井、建具の意匠、家具、照明器具、ストーブを囲う装飾的なグリルなどに見るもので、笹川氏によるモダンデザインの新しい展開とも言えるものである。その傾向と性格はアール・デコ、あるいは機械的デザインを指向したバウハウスのデザインに通じるものとも思えるが、最も共通性あるものと考えられるのが、1925年前後、ドイツのデュッセルドルフを中心に活躍した建築家ファールンカンプ（注18）の造形デザインである。例えば照明器具にみる金属、ガラスなど素材美を生かし、幾何学的にして、明快な形とリズムを有し、単純にして洗練されたデザインである。因みにファールンカ



図14. 同邸 居間

ンプのデザインの特徴を岡田孝男は次のように記している。

「氏の作品の構成的独創と絵画的感覚、偉大と優美、厳粛と快活、荘重と優雅、構成の熟練の軽妙、自然性、自明性は正にライン派を代表するものであります。……強調された水平線、広大な壁画、規則正しき殆ど単調にさえ見えるリズムはここにその存在理由を持つて居るのであります。……」（『新建築』1929年4月）つまり豊かな創造力を自制し簡潔、清新なデザインを目指すファールンカンプの作風に笹川氏は共感していたように思われるのである。

しかしこうしたモダンデザインに接近しながらも笹川氏独自の美的世界を保持させたものに、絵画と共に、鑑賞美術品としての古美術の世界がある。実際その造詣の深さは趣味の域に留まらないもので、笹川氏のコレクションも豊中の自邸を建築後ますます盛んとなっていたの

であり、笹川の目にかなう美術品を設計作品たる住宅の多くに持ち込み、主要室の飾りに不可欠のものとしていた。E氏邸居間の写真には、明の染付らしき壺がストープを納めた飾り台の上にあり、中央の飾棚には李朝の壺や古代朝鮮の石佛とおぼしき美術品がみられよう。実際笹川は住宅の設計をすすめる一方、しばしば建築主に対して古美術研究と鑑賞の師となり、同好の友となっていたのである。

陶磁器に親しむ同好の士として記すべき人物に医師富永覺がいる。氏との機縁は、昭和8（1933）年、芦屋に住宅を建てたことに始まるが、その年の春、富永ら古陶磁器を趣味とする人士にて、提壺会と称する同人の集いを持ち、会誌『壺』（注19）の発行を始めている。『壺』は、昭和8年4月創刊、隔月発行にて昭和10年1月まで、10号を限りに終刊したもののだが、当時芦屋を中心とした古美術趣味の動向が窺えるものであり、東京での柳宗悦らによる『工藝』（昭和6年1月創刊）との比較においても興味あるものと思われる。

笹川は『壺』誌上に数度寄稿し、同人諸氏との交流も広めていたことが知られる。その雰囲気は彷彿させるものに、同人による笹川邸見学の記事がある。

「この邸は、氏が建築家としての所産であって、私はふと正倉院の寶庫を想起した。壁の色はジョンナープルで、柱はグリ・ローズである。屋根の色は、夕暮のため判然とは解らなかったが、之もどうやらグリ・ローズであったかとも思ふ。そして是等の構成から醸し出される雰囲気は、古典の寂もあり、或は近代の華やかな感覚もあると言ふ真に立派な氏の藝術であつた。

私達は、玄関の突き當りにある畫像石に心を奪はれて、次の応接間では、六朝獅子像の嚴然たる勇大な姿には全く釘付けにされた。……

今私達の間では、特に朝鮮ものの陶磁に、熱中してゐるものが多い。それでその方の参考にと御願したところ、氏の次々に出される數多の壺や鉢などは、何れも皆垂涎措く能はざるものであつた。……

何時までも實物を前にして、氏の權威ある陶談を拝聴してみたのではあるが、夜も更けたので後日を約し

て私達は辭れした。」（『壺』注19、創刊号昭和8年4月、16頁～17頁）

提壺会同人に古美術を本業とする専門家はいない。しかし単なる趣味とは断じがたい素養の深さと熱意が伝わるものであり、確かにこの地において一つの文化圏をなしていたのである。

特命による建築工事

『壺』第3号（昭和8年8月）に載せられた提壺会同人の見学記として紹介されているのが笹川の設計による住宅建築工事の大半を施工していた藤木工務店の社主藤木正一の宝塚の住宅である。

当時藤木は、関西実業家のなかでも知られた美術古陶磁器の蒐集家で、「朝鮮ものの藤木さん」の名で通っていたという（注20）。氏は古美術趣味において先達たる笹川に兄事したことは想像に難くないが、両者の交流は笹川の住友建築部入社の時まで遡る。

大正9（1920）年創業された藤木工務店（注21）の母体となったのは、住友本店臨時建築部工務課長を務めていた山本鑑之進が独立し明治44（1911）年に起業された山本鑑之進工務店である。山本は建築技術者養成のため明治21（1888）年に設立された築地工手学校の第一期生となり、卒業後、日銀建築部の技手を経て、明治35（1902）年に住友入りしている。山本はやがて工務課長を務め、設計課長の日高胖らの信頼を得ながら建築請負業の確立を志して独立したのである。そうした経緯から山本鑑之進工務店は本拠を大阪におき、住友関連の建築工事を主とする有力な建築会社として知られていく。

ところで山本は幕末の元治1（1864）年、西片町に生まれており、同町出身で後年住友入りした笹川に特別の関心をいだいたのではなかろうか。大正4（1915）年に山本鑑之進工務店に入社した藤木正一は早々から笹川との交流をもっていたらしく（注22）、片や設計、片や工務として建築の分野で互いに切磋琢磨してゆく春秋に富んだ二人の間に山本の計らいがあったものと思われる。

そうした背景があり、笹川による関西圏での住宅建築の大半が特命によって藤木工務店のもとで施工されてい

る。

同様に東京での建築工事は、佐藤秀工務店（佐藤秀三）によるものが多い。佐藤は、大正4年より大正7年まで住友総本店営繕課に務めた後、独立して建築業を営んだ工務技師であった。

笹川コレクション

笹川の古美術によせる造詣の深さは、これまでも触れたところであるが、それに傾注された情熱と、その所産である蒐集品について述べ、氏の身近にした美的世界の特質を僅かながら考えてみたい。

今日、笹川の蒐集した古美術品の多くは散逸しているが、没後間もない、昭和14年に刊行された『笹川愼一コレクション』（注23）、の図版とその『展覧目録』（注24）に収録された146点の目録から、その内容が知られている。それらは北魏、漢に溯る中国の陶磁器、石彫。李朝から高麗時代に跨る朝鮮古陶磁器から成り、今日では重要美術品（注25）4点を含み、価値高い古美術品として知られるものも少なくない。しかしそれらは、当時から既に名品と称されたものを財力を頼りに蒐集されたものではなく、無名の骨董品といわれるものから笹川の有した眼力によって見い出された美術品であった。実際、笹



図15. 笹川コレクションの一つで自邸書斎に置き愛蔵されていた六朝黒石獅子

川の古美術蒐集はそれらの研究と建築の意匠設計という創作のなかですすめられたもので、氏の学識と創作活動のうちに挾扶され深化したものであった。美術古陶磁器の研究者、蒐集家である小山富士夫、反町茂作が笹川コレクションについてつぎのように記している。

「笹川さんのコレクションは僅々二三百點に過ぎず、その数において必ずしも優れたものとは謂えないであろう。又笹川さんのコレクションは世上の家寶珍什の類とはその趣を異にし、その市場価値は必ずしも高いものばかりではないやうである。然し私は嘗て笹川さんのコレクションほど旗色鮮明であり、明確な個性と逞しい精神力をもった蒐集を見たことがない。どんな碎片斷簡でも笹川さんの集められたものは光り輝いてゐる。又最も純粹で世俗的な屬性を伴はないことを一つの特徴と謂へるであろう。……」（注26）

「趣味の上から見た笹川氏はマニアと云うて差し支え無い程情熱を持って居られ、其の好みは矢張り専門の建築家らしく、總てドッシリとしてシッカリした量感の多い、又豊かな感じのするものを好まれた様である。同時に又流石に藝術家らしく不均勢の美や未完成の美とか、若しくは量感の美とか云ふ普通の人々の餘り感じない美しさにヒドく魅力を感じて居られた様で、氏の蒐集品は此の事を頭に入れて初めて良く理解されるものでないかと思ふのである。……」（注27）

笹川が骨董古美術世界へ誘い込まれたのに恩師佐藤功一存在は大きい。佐藤の記すところ、当時早稲田の建築家、学生の間で美術に関心のあるものの多くは、多少なりとも骨董美術に興味を寄せたものであり、エジプトの石像から西アジアの装飾タイル、ギリシャの陶壺、ベニスやボヘミヤのガラス、コプトの織物、マジョリカの陶壺、オランダの皿など西洋ものから東洋、日本の美術骨董におよぶ趣味が一種の教養として広がっていたという。そういう風潮の中心となっていたのが佐藤功一自身であり、氏によって見い出された感性の持ち主が笹川であった。両者は古美術愛好家として師弟としてはじまり、やがて同好の士となり親交は深まっていた。笹川が大坂へ転じた後、佐藤来阪の時には、しばしば両者は連れだって古美術店涉りをしていた。その思い出を佐藤は『追

憶集』のなかで次のように記している。

「住友銀行の東京支店が出来上がって、大阪の方に行かれたのはいつ頃であったかその記憶はないが、私大阪へ行った時は、埃及屋といふのへ私を案内した。これは西洋骨董だけをやってゐる家であつた。つまりあの鑑識家も最初はこんなところから踏み出したのである。……

埃及屋へいくことはほどなく止んで、次は今橋の小澤君の店（注28）へ数度案内された。その次が平野町の浅野君（注29）、此の順序に笹川くんの鑑識はだんだん高まっていったのである。浅野竹石山房へ誘はれた時は、もう推しも推されもせぬ一かどの支那工芸の鑑識家となって居られた。そのあとが六朝石佛と朝鮮の工藝であつた。朝鮮工藝の時代には高麗橋筋の村上君（注30）へよく案内されたことであつた。村上君は誠に人がらの人で、店がまた入りよく出来ていたためにここでは殆ど半日を費やしたり、少し離れている倉庫の中まで入ってその蒐集を見せて貰ったりした。……」（注31）

ここに記される笹川出入りの古美術商は、大阪船場周辺に店を構える老舗であり、北浜四丁目の住友ビルからも遠くないところに連なっていた。つまり住友工作部に勤務する日常の行動圏のなかに位置していたのであり、工作部では笹川ばかりでなく日高胖を筆頭に、佐間日出生、長谷部鋭吉ら、建築技師たちが連れ立って古美術店を徘徊していた様子が想像されるのである。そこで発揮された笹川の情熱と、指南役としての活躍は工作部内外にも知られていたらしい。住友にあった数寄者、川田順が笹川の働きを次のように記している。

「東洋の古美術が近來ことに東京及び大阪の知識階級の人々に愛好されるにいたつたのは、實に笹川氏の紹介及び指導與つて力ありと云つて過言でない。さうしてこの東洋古美術の愛好といふ事は、いかに多く東京大阪の紳士等を上品にし、高尚にしたことか。翫物喪志の弊に陥らず、各の分に應じて藝術に親炙する事の出来たのは、實に笹川氏の人格の感化であつたと斷定して誤らない。……」（注32）

笹川の鑑賞眼の確かさとその適切な批評によって周辺

の人士の目を美術古陶磁器の世界へ向けさせた力量を讃している。その功績と残されたコレクションは、建築活動と並んで評価されるものであり、そして建築と古美術が融合した世界を創出したところに笹川の独自性が認められるのである。

「白樺派」の作家との交流

古美術世界への門戸を笹川の前に開いたのは、大学での恩師佐藤功一であつたが、もう一つの美術、芸術への道を先導した師として南薫造（注9）の存在を考えたい。南は先述したように早くから笹川家と交流をもち、とくに明治43年、留学より帰国した頃より6才年下にあたる慎一と兄弟の如き親交を深めたという。

南は東京美術学校西洋画家時代に長原孝太郎に師事し、後年黒田清輝を中心とする「白馬会」に長原とともに加わっている。さらに英仏留学より帰国した明治43（1910）年、白樺社主催による「南薫造、有島壬生馬滯欧記念絵画展覧会」を開き、パリを中心とした印象派の影響を受けた清新な作品が注目されている。この南により笹川は、『白樺』（注33）にかかわった作家である有島壬生馬、志賀直哉、富本憲吉らとの交流が始まったと考えられるのである。武者小路、志賀らを中心として発



図16. 笹川コレクションの一つ。萬曆五彩龍繪罈

行された文芸雑誌『白樺』は、一面、美術雑誌ともみれる内容を有するものだったことは、知られるところであり（注34）、創刊年でのセザンヌ、ゴーガンの紹介、翌年のロダン、ゴッホの特集など、印象派の作品記事が誌面を埋めているのである。

さて興味深いのは、明治後期に泰西近代美術に目を向けていた『白樺』は、大正期に入ると、「踵を接して東洋の美術への親近を示したのである。後期の『白樺』は、この傾向をさらに助長し、また柳宗悦の朝鮮美術の発見や民芸運動とあい応じていく。」（注34）のであった。『白樺』の時代を通じて主筆の一人であった志賀直哉は、大正12年、奈良に居を移した頃より東洋、日本の古美術に関心を深め、やがて自ら古美術作品の撰集『座右寶』（大正15年、注35）を編集、発行するまでになる。その序文で志賀は次のように記している。

「東洋の古美術に心を惹かれ始めたのは、總ての事が自分に苦しく、煩はしく、気は焦りながら心衰へ、何かに安息の場所を求めてゐる時だった。自然の要求として私は動よりも静を希ひ、以前は餘り顧る事なかった東洋風の事物に心が向いて來た。……

私は大正十二年の春から此の關西に住んでゐる。前とは心の状態も變つたし、古美術に對する感じ方も變つた。かねてもっとよく見たいと希つてゐた私は此機会に出来るだけさういふものに親みたいと考へた。立派なものは幾らでもある。大體見尽したやうな氣であると、後から後から出て來た。」

つまり大正期には、西洋の芸術史、近代芸術を一途に学習した時代は去り、近代的な意識において我国固有の文化の所在を探る、所謂日本回帰が芸術家、作家をとらえつつあったのである。その一つが古美術の世界であり、また柳らによる民芸運動でもあった。先にみた笹川の実術古陶磁器の研究に傾注された情熱を支えたもののひとつに、彼ら『白樺』に参画した作家の活動があろう。そこで基盤とされる美的観点は、作家あるいは批評家自身の目であり、主観的価値感であつたことも特色の一つと考えられる。志賀の言葉を引くと、「選ぶ標準はその物によって如何に自分の心が震ひ動かされたかという事にある。そして作者がそれを作る時の氣持が如實に映つて

來る場合、私は格別の喜びと興奮とを感じた。」（『座右寶』序より）のであり、自己の美的感性にそつて独自の美的世界を生みだそうとする氣運が當時形成されていたのである。

おわりに

本稿は、笹川による住宅建築についての研究をテーマとしたものであるが、紙面の多くをその周辺についての記述に費やしてしまつたきらいがある。しかしそれによつて笹川の個性と素養、そして人柄を僅かなりとも映し出すことができたとすれば、笹川独自の作品である住宅建築の特色と、建築思想の傾向を把握し得たように思う。この紙数において、記述しきれなかつたことも少なくないが、建築家笹川愼一の事績と住宅作品歴についての大凡が確認されたと考へている。ところで資料としての建築記録は予期したように得難く、それらの多くは笹川有縁の方々から頂いた資料により明らかにされたものである。その途上で、現存する数棟の住宅を訪ねて、建築主が畏敬の念をもつて「笹川さん」を語る言葉を拝聴しつつ、住宅に備わる本質を捕らえて、誇らしく住われる住居の在り方に感動を覚えた。その魅力的な雰囲気が、意匠の巧手によつて技巧的意匠を排したところに現われる自然の妙味と天然の味であることをそれらの住宅より感取させられたのである。

謝辞

本稿を記述するにあたり、ご助言頂いた方は多い。一昨年夏、小出楯重アトリエの建築調査の機会を与えられ、筆者に笹川との出会いをつくつて頂いた太田隆信氏、この研究を勧めて頂いた河崎晃一氏、そして笹川愼一の経歴と家族について語つて頂いた愼一の御長女伊東渥子氏ら御遺子の方々の支援を得て、ようやくこの小稿にまとめ得たものであり、ここに厚く御礼申し上げます。また、調査に際し資料の提供など、ご協力頂いた方々を以下（敬称略）に記して謝意を表します。住友史料館神田郁夫、藤木工務店上出秀雄、佐藤秀工務店、執行商事大阪支店、小出泰弘、岡橋作太郎、長谷部朔郎、小西隆夫、小倉晴一、安江謙二、阿部謙

治、辻本達男、江口治郎、木村八重子、富永そひや、宮所伸一、小澤洋治、村上喜一郎、笹川昭雄、今井澄子、吉田洋子、中西浄子。

尚、本研究は平成3年度塚本学院教育研究補助費を充てたものであることを記して謝辞とする。

註

- (注1) 第1巻第1号、大正14年8月1日、新建築社発行。本誌は当時「住宅之研究雑誌」として大阪で創刊されたもの。
- (注2) 小出竜太郎『開き書き小出檐重』昭和56年4月、中央公論美術出版。117頁～119頁。
- (注3) 前注、同書113頁～142頁の小出檐重作品資料。
- (注4) 拙稿『小出檐重と芦屋—昭和モダニズムの光彩』1991年3月、芦屋市立美術館。96頁～101頁。
- (注5) 長原玄（編集代表）『笹川愼一追憶集』昭和15年3月5日、笹川昭雄発行。
- (注6) 西片町については山口廣編『郊外住宅地の系譜—東京の田園ユートピア—』昭和62年11月、鹿島出版会。48頁～60頁に詳しい。
- (注7) 前注5の『追憶集』25頁～26頁。鈴木治「笹川さんの愼ちゃん」より。
- (注8) 1864～1930。明治31（1898）年より主として東京美術学校にあり、師黒田清輝とともに白馬会を設立した。
- (注9) 1883～1950。明治40（1907）年、東京美術学校を卒業後留学、帰国後は白馬会会員、帝国美術院会員となる。
- (注10) 前注5の『追憶集』8頁。南薫造「笹川くんを懷ふ」より。
- (注11) 前注5の『追憶集』5頁。清水良雄「薔薇と梟と」より。
- (注12) 前注5の『追憶集』10頁。日高胖「故笹川愼一君の事ども」より。
- (注13) 新大阪ホテルの建築については、『建築と社会』（第18輯第3号、昭和10年3月、日本建築協会発行）に特集されている。同誌57頁に笹川愼一「新大阪ホテル装飾意匠に就いて」がある。
- (注14) 豊中の住宅地開発は、大正3年～昭和8年。笹川自邸に近い東豊中は昭和8年～昭和17年に宅地化が進む。（阪急電鉄資料より）
- (注15) 前注5の『追憶集』59頁～60頁。竹内亥三吉「笹川さんの憶い出」より。
- (注16) 前注5の『追憶集』37頁。鍋井克之「笹川氏の思出」より。
- (注17) 初出は『美の國』第4巻4号、1928年4月。
- (注18) Emil Fahrenkamp.『新建築』第5巻第6号、昭和4年6月では「エミール・ファーレンカンブ氏作品號」として特集されている。
- (注19) 編集兼発行人、吉田博一『壺』創刊号は昭和8年4月4日、提壺会（兵庫県、芦屋字樋口新田714）発行。
- (注20) 浦辺鎮太郎「美の遍歴」より。

- (注21) 藤木工務店史については『源流をたずねて—建築と人の100年—』平成2年5月、藤木工務店によった。
- (注22) 前注5の『追憶集』42頁。藤木正一「印象の深いお手紙」より。
- (注23) 編集兼発行、笹川昭雄、『笹川愼一コレクション』昭和14年12月15日。
- (注24) 金石会発行『展覧目録—笹川愼一コレクション』昭和15年3月、大阪美術倶楽部。
- (注25) 銅製人物形飾具（傳綏遠出土、現在天理参考館蔵）、漢の畫象石など。
- (注26) 前注5の『追憶集』31頁。小山富士夫「笹川さんのコレクション」より。
- (注27) 前注5の『追憶集』57頁～58頁、反町茂作「笹川氏を憶ふ」より。
- (注28) 溪苔堂（小澤龜三郎）今橋5丁目。支那古陶磁器の類を多く扱った古美術店。
- (注29) 浅野竹石山房（浅野梅吉）平野町4丁目。当時在阪屈指の老舗古美術店。
- (注30) 村上春鈞堂（村上民二郎）高麗橋5丁目。支那、朝鮮古陶磁器の類を扱った古美術店。
- (注31) 前注5の『追憶集』48頁～49頁。佐藤功一「笹川君の追憶」より。
- (注32) 前注5の『追憶集』64頁。川田順「故笹川愼一氏を憶ふ」より。
- (注33) 志賀直哉、武者小路実篤、里見トン、有島武郎、有島壬生馬、長与善郎らを同人として、明治43（1910）年～大正12（1923）年、発行された文芸雑誌。（広辞苑より）
- (注34) 紅野敏郎「白樺の人々と美術」『原色現代日本の美術＜第5巻＞月報、1977年10月。
- (注35) 編集発行、志賀直哉『座右寶』大正15年11月15日、座右寶刊行会。

図版出典及提供

- ・『笹川愼一追憶集』図1、図7、図11、図13、図14
- ・『新建築』第一巻四号、大正14年11月。図2
- ・『建築と社会』第18輯3号、昭和10年3月。図5
- ・伊東渥子 図3、図4、図6
- ・吉田洋子 図8
- ・藤木工務店 図12
- ・『笹川愼一コレクション』図15、図16
- ・筆者 図9、図10

（1992年4月、記）

日本人の対環境態度

深 田 尚 彦

序論

環境の危機： “地球の危機”とか“環境破壊”と言う言葉を新聞紙上でも TV においても我々は多々見、聞くが、危険に瀕しているのは人類、人間であって決して地球や環境、自然ではない。人類の生存に地球と環境は不可欠であるが、地球にとって人類は不可欠では無い。

日本人の環境意識： 日本人は西欧とは違う言語体系を持っているために、しばしば同一概念に対して西欧世界とは違う解釈や理解を託することがある。日本では“公害”と言う用語がまかり通っているが、こう呼ぶ事で我々は公害に対して、“避けられない”ものであるかのように考えやすく、人皆が寄ってそれを作っていて、我々も加害者の一部であるかに思ってしまう。事実は企業が儲けのために巨大な害悪を行っていることが多い。誰が何の為にしたものであろうと客観的に“汚染” Pollution の名で呼んで、その防止を考える事が必要だ。同じ現象にでも“汚染”と名をつけるとそれが除去できそうな気分になるのも誠に不思議だ。

60 年代の後半、水俣病や四日市喘息、イタイイタイ病裁判をキッカケに全国的に汚染、公害への認識と反対運動が高まったが、あの頃と比べると今ではそれも低調なように見える。環境破壊にブレーキをかけ環境を保護する事は、その危険に多々気付いた今では、人類にとって何時の時にも忘れてはならない重要事項だ。「流行が終

わった」とか、それが下火になる事などあつてはならない事象だ。熱しやすく冷めやすい日本人にあつては何時の時代にも、国民が熱くなる即ち流行的な“時の問題”があつて一時期熱くなつても、やがてそれも冷めるのが日本人の過去の事実であつた。今でも海外からの呼び掛けには応じ、また国際的な環境会議を主催もするが、今や日本の重要問題はコメや北方領土、対米自動車輸出台数の規制、等で、環境問題は政治的にはやや下火になつたかに見える。

人間と環境： 人類の過去の長い歴史を検討すると、そこには多くの問題が次々に起こつては消えたが、“環境保護”だけは“流行”に終つてはならぬ問題だ。国際的平和も貿易も、また紛争でさえ地球あつての話しだからである。

“環境に起因する人類の危機”という今日の問題、これもよく見ると人間の横暴が作り出した問題ではあるが、これは今までの人類の歴史には存在しなかった事項だ。これは“有無”の問題ではなくむしろ“気付かなかつた”と言う事なのだ。今日の自然資源は確実に枯渇に向かっている。人間の歴史には何時もそれ以前の過去にはなかった画期的な大問題が生じていた。過去にも世界を震撼させた大問題はあつた。それこそが人間の歴史の特徴だ。古くは火の発見、その後には大洋航海術の発見、コペルニクスの転回、コロンブスのアメリカ発見、キュリー夫妻による放射性元素の発見や原子爆弾製造、超音速航空機の開発、月面着陸、等、数限りないと言

たい程多くの事件が人間の歴史にはあった。これらによって人類は結果的には、概して恩恵に浴してきたので、生活が悪くはならなかった。我々の過去の生活はより“快適”を求めて絶えず向上してきた。しかし“文明生活が環境破壊を引き起こしている”と言う事実の発見、それに気付いた現在の人類の状況は、従来の進歩の歴史とは大いに違う。今日の我々は生活レベルを後退させねばならぬかも知れない状況にある。多くの歴史的発見や発明は多くの場合、望ましくまた快い進歩であったが、今日の世界における“環境破壊の認知”は我々に退歩、生活レベルの引き下げを求めている。この問題は一時的に過ぎ去るものではなく、また忘れてよい事ではなく更に、永遠にこれを心に留めて対処せねばならぬ種類の問題なのである。

日本人と環境： 日本は高温多湿な地理的条件にあって国に砂漠はなく植物の成育は盛んである。豊かな水と、高温は、植物をはじめとして“生命の発展”には好都合である。時には災害をもたらすが梅雨や台風は、我々の努力とはかかわり無く大量の水を南海から我々にもたらすので、我々には“自然を保護せねばならぬ”と言う観念が乏しい。災害は忘れた頃にやって来ると言う言葉もあって自然を“災害の源”と、恐れて見る事はあがるが、自然を保護すべき“恵みの主”と考える事は少ない。“自然の恵みを得るのに努力せねばならぬ”と言う観念も概して我々には乏しい。アラビア語には水や雨、雲、井戸、地下水路に関する単語が数百もあると言う。それ程、水は大切なのだ。それが欠乏しているからこそ、水への関心がこの様に高いので、日本とは事情が違う。

世界の国々の切手を見るとそれらを通してその国、国民性がよく見える。その国の偉人や、花、動物、風景、美術作品が切手になっているからである。イギリスでは国王も切手に刷られて消印されているが、日本では概して皇室を切手にはしない。イギリスでは切手で日々肖像を見るのを敬愛感の表れと思うのであろうに、日本では消印するのを不敬と見る。日本切手には“ふみの日”や“国土緑化”の切手があっても、“自然保護”とか“環境保護”をテーマとした切手は発行されていない。これを唯、郵政省のみの態度とは言えないだろう。ともかく日

本政府が環境問題に強い関心を持っているとは“見えない”。またそれを国民に訴えようとしてはいいない。たとえ政府に環境問題への関心があるとしても、海外の諸国からはまるで関心が無いかの様に見られる。これらは、既に述べたが、水の豊かなそれには困らなかった日本人の国民性に由来するのであろう。アメリカ、イギリス、カナダ、オーストラリア、スウェーデン、等の国々は毎年の様に、“環境保護を訴える”切手を発行して国民と世界に呼び掛けている。“環境問題への関心の低さ”は政府の態度では無くむしろ日本国民の態度であり、伝統なのであろう。しかもこれは外国と比べる時、始めて気付く問題で、国内にいては全く気付かない現象である。

環境問題の重要性： 環境の保護、保全は今や全人類の、“地球丸”という一つの船に乗り合わせている“世界人すべての運命の問題”であるのに上述の通り、水と温度にめぐまれてフンダンに緑を持つ日本人は環境に関して関心が薄い様に見える。自然に恵まれ過ぎた結果、伝統的に日本人には環境への関心が乏しい。「これを調査によって確かめよう」と言うのが本研究の目的である。序論で長々と考察したが、日本人の環境に対する態度には、他の外国人とは違うと思える節が多い。過去の歴史を見ると、日本人は自然を利用し、自然を深く愛好したが、自然を“保護すべきものと見る考え方”を持つためにはあまりにも自然環境に恵まれ過ぎていた。

研究の目的

“日本人の環境に対する態度は、他の諸外国人のそれとは違う”，この仮説を調査を通して実証，検討する事が、本研究の課題である。

方法

質問紙： アメリカのジョージ・イー・マックケチュニー博士(カリフォルニア大学、バークレイ、1974年)製作のERI (Environmental Response Inventory) を用いて日本人の環境に対する態度を調査する。その為にまずERIを日本語に翻訳し、名称は“対環境態度質問用紙”

とした（1991年）。この質問用紙の日本版はA4版、6ページから成り、184項目の質問から出来ている。対環境態度質問用紙”日米両版の表紙をここに示す（表1）。更に記入上の注意（表2）と、質問の例として日本版の第2ページの始めの12問（表3）、質問用紙の第6ページにあ

表 1, ERI 対環境態度質問用紙

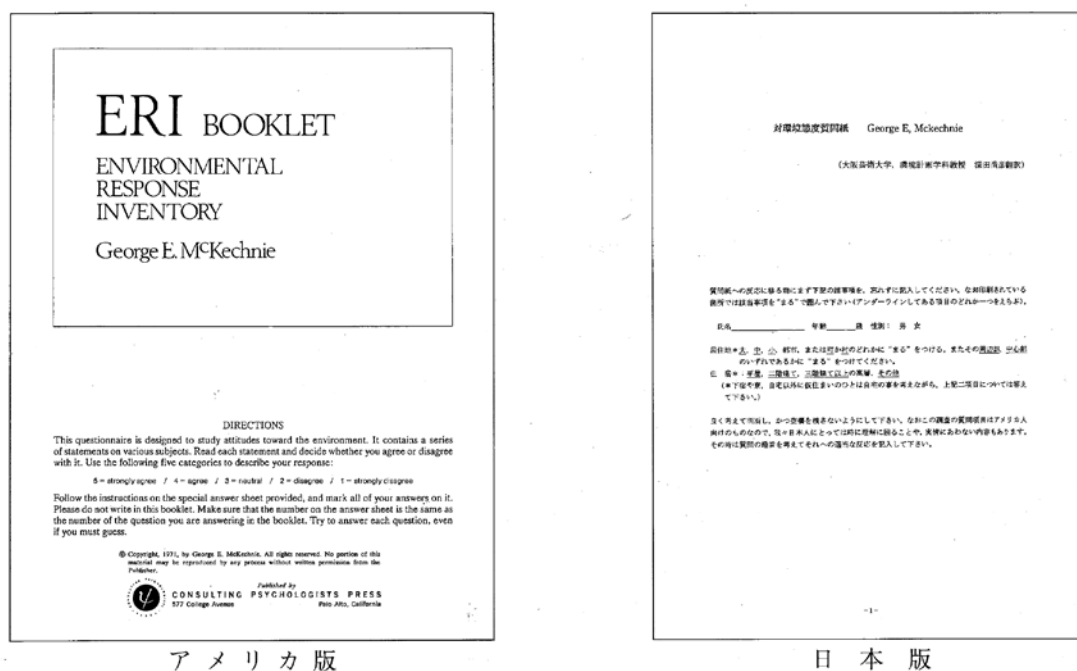


表 2, 表紙（表 1 の右側）に印刷された記入事項、及び注意

質問紙への反応に移る前にまず下記の諸事項を、忘れずに記入してください。なお印刷されている箇所では該当事項を“まる”で囲んで下さい(アンダーラインしてある項目のどれか一つをえらぶ)。

氏名_____ 年齢_____歳 性別： 男 女

居住地* 大, 中, 小, 都市, または町か村のどれか一つに“まる”をつける。またその 周辺部, 中心部 のいずれであるかに“まる”をつけてください。

住 居* : 平屋, 二階建て, 三階建て以上の高層, その他

(* 下宿や寮, 自宅以外に仮住まいの人は自宅の事を考えながら, 上記二項目については答えて下さい。)

良く考えて判断し, かつ空欄を残さないようにして下さい。なおこの調査の質問項目はアメリカ人向けのものなので, 我々日本人にとっては時に理解に困ることや, 実情にあわない内容もあります。その時は質問の趣旨を考えてそれへの適当な反応を記入して下さい。

表 3, 記入に際しての注意事項と質問例 (始めの 12 問)

この質問紙は人々の環境に対する態度を研究するために作成されました。各種の質問から出来ていますがそれらを読んでそれに対するあなたの態度を下記の 5 段階法に従って示して下さい。

5 : 強く賛成, 4 : 賛成, 3 : いずれとも言えない, 2 : 反対, 1 : 強く反対

先ず各項目を一読してあなたの態度を 1 から 5 までの数字で表現し, 各項目番号の左側の括弧 () の中に記入して下さい。

- () 1. 私は遊園地が好きだ。(3, +)
- () 2. 私は建築家の仕事が好きだ。(8, +)
- () 3. 機械は人間の自由を増加させる。(3, +)
- () 4. 私は隣家から干渉されない地域に住むのが好きだ。(7, +)
- () 5. 私はレーシングカーの運転が好きだ。(4, +)
- () 6. 森の中を歩き回るとか街の喧騒から離れた所に一週間住むという考えには引き付けられる。(1, +)
- () 7. 町に住むのは農場に住むよりもっと, 私にとっては興味深い。(2, +)
- () 8. ラジオの組み立ては私にとっては楽しみだ。(8, +)
- () 9. 旅行には, 骨折ってまでする程の価値はない。(9, -)
- () 10. 私は一人でいる時に最高の思案が出来る。(7, +)
- () 11. 私は本屋をブラつくのが好きだ。(6, +)
- () 12. 国中の違った場所を歩き回り, またそれらの土地に住むのは楽しみだ。(4, +)

表 4, 質問例 (終りの 12 問)

- () 173. 古い建物は概して陰気だ。(6, -)
- () 174. 宿泊設備付きのヨットに住んでみたいものだ。(4, +)
- () 175. コンピューターが世界を支配する日が何時か来るかも知れない。(5, -)
- () 176. 一箇所に縛られずにアチコチと動く方が私は好きだ。(4, +)
- () 177. 精神的な問題は, いなかよりも都市において一層多い。(2, +)
- () 178. 匂いは時に遙か昔の思い出を呼び戻す。(1, +)
- () 179. 私は動物の世話が好きだ。(1, +)
- () 180. 人はそのレジャータイムを家族と共に家で過ごすべきだ。(5, -)
- () 181. もし私にお金があったら高価なステレオセットを買う。(8, +)
- () 182. 私は海に大層魅力を感じる。(1, +)
- () 183. 寝るにはテントの中よりも野外の方が私は好きだ。(1, +)
- () 184. 十分な時間が与えられれば, 科学はたいいていの人間の問題を解決するだろう。(3, +)

調査対象： 青年層の調査から始め（集团的に施行）、以後、徐々に調査対象の年齢幅を高年齢に向かって広げる予定。この報告で扱うのは大阪芸術大学の学生に対する調査の結果である。

質問紙の構成： この質問紙は184の質問項目から構成され、これらの質問によって“環境に対する態度”を下記の通り9箇の領域に分けて測定する様に工夫されている。ただし9番目の尺度は質問紙の妥当性を調べるので、対環境態度について問うのは8領域である。8尺度は下に述べるそれぞれの内容、即ち態度を、個人がどの程度所有しているか、または愛好、了解しているかを測る。

1. 田園嗜好 (PA)：土地開発に対する反対、人口の増加に関する心配、自然資源の保護を望み、空間の保存を希望、人間生活を形成する力としての自然力を理解し、純粋な自然環境から得る体験に関しては敏感、また自然環境が（人力にはよらず）自然の力で保存されることを望む（尚、ここでは嗜好と訳したが、指向、志向と呼んでも意味的に差支えはない）。

2. 都会嗜好 (UR)：人口密度の高い場所での生活を好む、都市生活に見られる異様な、と同時に多様な種類の刺激の感受を好む、文化的生活に興味を持ち、対人関係の多さと、その多様性を楽しむ。

3. 環境利用 (EA)：生活上の必要や要求充足のために、また快適さと余暇利用の為に環境を改変する、個人の土地利用に対する政府の干渉に対して反対し、環境に対して高度なデザインを施し改良する事を好む、環境における諸問題の解決に高度な技術を使用する、環境の細部に亘っても形式の整っていることを好む。

4. 刺激探求 (SS)：珍しい場所の旅行や探検を好む、強くかつ複雑な身体的刺激を楽しむ、興味は広範にわたる。

5. 環境信頼 (ET)：概して環境を、開放的なもの、人間の信頼に応えるもの、信じるに足るものとする。自然は潜在的に危険なもの、従って家の近くにいるのが安全、自分一人になって無防備になるのは危険、等とは考えず、むしろ環境に対して、適当な共存の方法を発見する能力を持っている。

6. 伝統趣味 (AN)：古いものや歴史的な場所を楽しむ。現代風なデザインよりも伝統的なデザインを好む、人間が作った環境や風景に対して美的な感性を持つ、昔の文化的遺産に関して理解を持ち、感情的に意味のある事物の収集を好む。

7. 個人優先 (NP)：身体が各種の刺激にさらされる事を好まない。孤独を愛好し、近隣付き合いを嫌う。何ものからも妨害されない事が好きである。

8. 機械愛好 (MO)：各種の形式の機械を好む、自分の手で仕事をする事が好き、科学の基本原理解や機械的メカニズムに興味を持つ、事物の機能、有用性について関心が深い。

9. 社会共通性 (CO)：これは妥当性尺度で、誠実さ、注意深さ、及び細心にテストを受けたかどうかを試すものである。社会共通性とも言うべき内容、多くの人が理解したと同様に各項目に反応したかどうかについて統計的に検討する。

対環境質問紙の採点、評価： 表3の上欄に記してあるが、質問に対して、強く賛成の時は5、賛成の時は4、いずれとも言えない時は3、反対は2、強く反対は1、と記入する様に、被調査者は求められる。反応には重みがつけてあり更に、表3、4に例示した24質問の末尾の括弧内に示した様に+、-に従って反応値に+、-をつけて尺度ごとの総計を求めて粗点とし、換算表を用いて粗点を標準得点に換算し、プロフィール表示を行う（この調査報告はマニュアルでは無いので、これらの詳細を省きここには概略のみを記す）。

尚、表3、4に示した24質問の末尾の括弧内の数字は、言い換えるとその質問がどの尺度について問うているかを示している。尺度ごとに質問は19項目乃至22項目から出来ており、各尺度毎の質問数は不同である（表12参照）が、最終的には標準偏差値で表示しているから特に問題はなく、個人の尺度得点相互の比較はできる。

本調査ではアメリカ版の質問用紙を日本人に用いる試みをしたので、個人差の研究をしてはいない。下記の通り、集団としてのデータを作成し、日米のデータの比較考察を主として行った。

結果，及び考察

対環境態度質問用紙（以下には ERI と記す）は幾つかの学生群から収集したが，本稿では先ず1991年度，大阪芸術大学芸術学部学生で，「造形心理学」を受講していた学生に配布した資料だけを検討する（表5参照）。何かの参考になろうかと居住地は5分類で記入させたが，表5の通りに三項に分けて表示した。

表5, 居住地，性による非調査者

性別	居 住 地			
	大中都市	小都市	町村	合計
男	25	14	31	70
女	21	12	6	39
合計	46	26	37	109

表 6, 9 尺度相互間の相関

	PA	UR	EA	SS	ET	AN	NP	MO	CO
PA		-.26	-.11	.45**	-.05	.55**	-.13	-.04	.50**
UR	-.28		.54**	.13	.14	-.18	-.10	.16	-.10
EA	-.26	.55**		.44**	.07	-.23	.00	.37**	.14
SS	.34	.30	.39*		.08	.35*	-.21	.32*	.45**
ET	-.24	.39*	.18	.26		-.05	-.27	.07	.11
AN	.82**	-.07	-.09	.47	.02		-.30*	.00	.34*
NP	-.02	-.12	-.28	-.14	-.42*	-.18		-.07	-.22
MO	.06	.15	.21	.10	.12	.05	.17		.34*
CO	.40*	.01	.06	.28	.12	.49**	-.29	.36	

*相関係数の有意差検定： *1%level, **5%level.

表 7, 9 尺度相互間の相関（アメリカサンプル）

	PA	UR	EA	SS	ET	AN	NP	MO	CO
PA		-.26	-.35	.44	-.06	.44	.08	.19	.38
UR	-.36		.28	.08	.21	.02	-.22	-.03	.03
EA	-.38	.43		.13	.02	-.32	-.07	.27	-.07
SS	.42	.09	.05		.03	.26	-.02	.38	.12
ET	.01	.27	.03	.20		.00	-.27	.13	.26
AN	.57	-.18	-.29	.28	.04		.05	-.01	.24
NP	.19	-.19	-.15	.01	-.27	.08		-.01	-.14
MO	.25	.12	.13	.29	.11	.28	.03		.14
CO	.38	-.02	.09	.12	.07	.34	-.08	.16	

既に個人データの処理については“採点と評価”の項で述べておいたが，ここでは大阪芸術大学芸術学部学生のデータを集団として処理し考察する。サンプル数は少数であるが将来のための予備調査として日米サンプルの比較を試みる。

1. 尺度間の相関： 男女別に 9 尺度の得点相互の相関を調べた。その結果は表 6 の通り。ただし右上の三角配列の数値群は男子群 (n=70) についての相関係数であり，左下の三角配列の数値群は女子群 (n=39) についての相関係数である。サンプル数が男子 70 名，女子 39 名と少ないので今回は立ち入らないが，男女の相関係数が EA-UR, PA-AN, AN-CO, PA-CO, 等において “共に高い” のは興味深く，今後の検討の方向を示唆している。相関が高いと言うのはそれら高相関の二尺度が共に同じ因子，要素を測っているかも知れず，尺度の内容，質問項目に改定の必要があるのかも知れない。表 6 のデ

ータとの比較の為、アメリカのサンプルの尺度間の相関を表7に示す。右上の数値群は男子群（n=412）についての相関係数であり、左下の数値群は女子群（n=498）についての相関係数である。アメリカのデータには相関係数の有意差の検定がないが、原資料のまま、ここに掲げる。

日本の男女、アメリカの男女の相関係数を一瞥したところ、数値や正負の記号間にも類似があるように見える。日米の誰にとっても質問項目が同様な意味と価値を持っていることを示すのであろう。言い換えるとこの質問紙で“日米間の対環境態度の差異”は検出できないと言う事かも知れない。

2. 日米間の尺度得点の比較： 性別に行った日米間の尺度得点の比較の結果は表8, 9に示す通り。日米の対照表を作り平均値の有意差についてはt検定を行った。

表 8, 日米男性の ERI の尺度別, 平均値と標準偏差

尺度	日 本 (n=70)		アメリカ (n=412)		t
	平均値	標準偏差	平均値	標準偏差	
PA	75.86	6.84	77.00	10.10	-0.91
UR	55.29	7.64	56.60	10.30	-1.02
EA	68.67	7.60	68.00	10.10	0.53
SS	74.61	9.98	72.60	10.30	1.51
ET	54.21	7.40	64.50	7.80	-10.26**
AN	62.91	8.42	62.90	8.70	0.01
NP	59.96	7.08	57.20	7.90	2.74**
MO	67.41	8.89	66.60	10.80	0.59
CO	72.84	5.91	77.60	7.50	-5.04**

(t検定, **1%レベルの危険率での有意差)

t検定によって日米の9尺度別の平均値の差を見ると男性においてはET, CO尺度値において、アメリカが日本より高く、NP尺度値においては日本がアメリカより高得点である。女性においては(表9) ET, CO尺度値においてアメリカが日本より高く、SS, MO値においては日本がアメリカより高得点である。ET, CO尺度値においては男女ともにアメリカが日本より高いのは興味深く、日本がアメリカより高い尺度は男女によって異なっているのも検討に値する。興味深いと言う表現を本稿で何度か使用したが、科学的に言えば、“類似や差異が示唆

され、更に研究の必要が感じられた”と言う事である。

表 9, 日米女性の ERI の尺度別, 平均値と標準偏差

尺度	日 本 (n=39)		アメリカ (n=498)		t
	平均値	標準偏差	平均値	標準偏差	
PA	77.69	8.06	78.80	10.70	-0.63
UR	58.51	7.24	57.40	11.00	0.62
EA	70.00	5.40	67.40	10.30	1.56
SS	74.44	9.96	68.50	11.90	3.03**
ET	53.56	8.29	61.20	8.20	-5.59**
AN	69.21	8.36	68.80	9.50	0.26
NP	58.90	7.25	56.30	8.20	1.92
MO	65.21	8.10	57.70	8.80	5.15**
CO	73.62	7.22	80.30	7.30	-5.50**

(t検定, **1%レベルの危険率での有意差)

日米の男女の9尺度における標準偏差値をみると、女子におけるET尺度値以外の17個のすべての尺度値ではアメリカが日本よりも高い。多分、これは日本よりもアメリカの個人の方が自由に考えて反応しているので、個人差が顕著だと言う事であろう。しかし平均値を見ると標準偏差の大小に係わらず、似ていると言える。ET, CO両尺度の内容概念を見ると、日米間には差異があつて当然のように見える。“妥当尺度”では日本語に翻訳した点で問題があるかも知れず、また被調査者が理解困難を感じて態度が曖昧であつたかも知れず、従って日本人グループの妥当性の低さは大いに当然と思える。

狭い島国で穏やかに農業を営んできた日本人が自然災害を恐れるのも、家を安住の場と考えるのも共に了解可能だ。広い土地を求めて西部へ西部へと進んだアメリカ人が、開拓者魂を持って自然と親しんだ心情には大いに理解が可能だ。また彼等はもとヨーロッパで狩猟民であつたから自然の山川に親しみを持っているのも当然の事だ。日本人は自然を愛し、それに親しんだが、アメリカ人が野宿をしつつ大地に親しんだのとは根本的に違う。日本にある森はすべて人間の手が加わったもので、これが日本人の自然愛であるがアメリカでは手を加えず放置するのが自然愛の様だ。言葉は同じでも実践する行動がまるで違う。これらを考えるとアメリカ人のET尺度値が日本人のそれより高いのは納得できる。

3. 尺度別, 居住地, 性別の考察: 得点の尺度別, 群平均値に居住地, 又は性別による差があるか否かを分散分析法で検討した。結果は表 10 に示す通り。PA 尺度,

表 10, 居住地, 性別の尺度別粗点平均に関する分散分析

要因 尺度	性 別		居 住 地 別	
	F-値	有意度	F-値	有意度
PA	0.28	0.60	3.46	0.04*
UR	5.03	0.03*	1.44	0.24
EA	1.48	0.27	1.65	0.20
SS	0.00	0.96	2.50	0.09
ET	0.24	0.63	1.05	0.35
AN	11.20	0.00**	0.88	0.42
NP	0.10	0.76	1.02	0.36
MO	0.57	0.45	1.38	0.26
CO	0.08	0.78	4.76	0.01**

(有意度の表示は, これを100倍すれば%表示であるから, *付きは5%以下, **付きは1%以下の危険度で有意と言う事である。)

CO 尺度ではそれぞれ 5%, 1% レヴェルにおいて, 居住地によって尺度の得点平均値に差異のあることが見られる。UR 尺度, AN 尺度においては同じく上記と同様にそれぞれ 5%, 1% レヴェルにおいてであるが, 性別によって得点平均値に差異の生じる事が認められた。これら 4 尺度における差異を具体的に見るべく PA 尺度, CO 尺度, UR 尺度, AN 尺度における居住地, 性別の平均得点表を表 11 の a, b, c, d, に示した。

表 11, a を見ると 5% レヴェルの危険度で, 居住地によって尺度粗点が大都市から町村に向かって低下しているのが見える。即ち大中市居住者は, 小都市, 町村の居住者よりも “田園趣味” が高いと言う事になる。

b, CO 尺度によると 1% レヴェルの危険度で, 居住地によって尺度粗点が異なると統計値は言う。大中市住民は高得点, 小都市住民は低得点と見るべきであろうがその理由は今後のデータの蓄積によって考えねばならぬ

c, UR 尺度では 5% レヴェルの危険度で, 性別により尺度粗点が異なる。男子得点より女子の得点の方が高い。女子のほうが都会嗜好が高いと言う事になる。

d, AN 尺度では 1% レヴェルの危険度で, 性別によって尺度粗点が異なる。この尺度においても UR 尺度におけ

表 11, 尺度, 居住地, 性別による粗点平均

a, PA 尺度

性別	居 住 地			
	大中市	小都市	町村	合計
男	77.96 (25)	74.79 (14)	74.65 (31)	75.86 (70)
女	79.00 (21)	79.08 (12)	70.33 (6)	77.69 (39)
合計	78.43 (46)	76.77 (26)	73.95 (37)	76.51 (109)

ただし括弧内の数字は人数を示す, b, c, d 表に於いても同じ。

b, CO 尺度

性別	居 住 地			
	大中市	小都市	町村	合計
男	75.28 (25)	69.86 (14)	72.23 (31)	72.84 (70)
女	75.19 (21)	72.00 (12)	71.33 (6)	73.62 (39)
合計	75.24 (46)	70.85 (26)	72.08 (37)	73.12 (109)

c, UR 尺度

性別	居 住 地			
	大中市	小都市	町村	合計
男	56.04 (25)	53.93 (14)	55.29 (31)	55.29 (70)
女	59.29 (21)	55.42 (12)	62.00 (6)	58.51 (39)
合計	57.52 (46)	54.62 (26)	56.38 (37)	56.44 (109)

d, AN 尺度

性別	居 住 地			
	大中市	小都市	町村	合計
男	64.24 (25)	60.93 (14)	62.74 (31)	62.91 (70)
女	70.33 (21)	69.42 (12)	64.83 (6)	69.21 (39)
合計	62.91 (46)	69.21 (26)	65.17 (37)	65.17 (109)

ると同様に男子得点より女子の得点の方が高い。女子のほうが伝統趣味が高いと言う事である。保守的と言う点ではそうかも知れない。

ここでは4尺度だけについて検討したが更にサンプル数を増して検討を重ねたい。

4. 質問項目の分析： SPSS (Statistical Package for Social Science, アメリカの有名な統計パッケージで, American Psychological Association の投稿原稿は, これによったと書くだけで統計処理の妥当性が認められることになっているほど, 権威のある tool である) の項目分析によって検討した結果 (表 12 参照), 各尺度はおおむね各質問が共同して良い尺度を構成している様に見られるが, Alpha 係数の低い尺度, CO, EA, PA には改良の余地がある様だ。しかし上記の 3 尺度を構成している項目を検討してみると, とくに (効率, 検出力) が悪い項目は “SPSS による各項目の計算数値” に見付からないから, 将来さらに Alpha 係数を高めることについては検討と工夫が望まれる。

表 12. 尺度の有効性の検定

No.	尺度名	質問項目数	Alpha 係数
1,	PA	22	0.66
2,	UR	20	0.71
3,	EA	22	0.58
4,	SS	22	0.78
5,	ET	20	0.69
6,	AN	20	0.80
7,	NP	19	0.70
8,	MO	20	0.76
9,	CO	20	0.56

結論

環境に対する日本人の態度をアメリカ人のそれと比べるために, ジョージ・イー・マックケチュニー博士 (カリフォルニア大学, バークレイ) 製作 (1974年) の ERI : Environmental Response Inventory を日本語に翻訳 (深田尚彦, 1991年), 6ページ建ての「対環境態度質問

用紙」を作成した。

大阪芸術大学芸術学部学生で, 1991年, 「造形心理学」受講生を対象としてこの用紙を配布, 回収して分析検討した。男子70名。女子39名, 合計109名でサンプル数が多いとはいえないが, 今後の研究の手初めとして各種の検討を行い, 特にこの調査用具の効力を調べた。

SPSS の項目分析では, 9尺度のすべてがおおむね良好と見られたが, 社会共通性 (CO), 環境利用 (EA), 田園嗜好 (PA) 尺度においては更に改善工夫の余地もある様に見えた。

日米のサンプルの比較結果は概して類似している様に見えた。予備調査として行ったのでサンプル数が少なくあまり立ち入った事は言えないが, 性別, 居住地別によって対環境態度の異なる事もあるらしく, 将来の研究への示唆を得た。

環境信頼 (ET), 社会共通性 (CO) すなわち妥当性尺度値において日米間に差があるらしいのは興味深い今後の課題である。

予期した日本人の対環境態度の, 本質問紙によるアメリカ人との差異については現段階では何とも言えない。

参考文献

McKechnie, George E. 1974 ERI: Environmental Response Inventory Manual, Consulting Psychologist Press, U. S. A.
SPSS: Statistical Package for Social Science.

ティカール族の風土と宮殿空間

——中央アフリカ・カメルーン共和国の現地調査より——

下 休 場 千 秋

1. 序論

アフリカの伝統的住居様式は多様性に富み、それには狩猟採集民の簡便な半球形住居、遊牧民の移動テントやマサイ族 (Masai) の牛糞小屋、農耕民の住居などがある。さらに、農耕民の家屋形式は、(1) 円錐屋根で円筒壁を持つもの、(2) 切妻屋根で方形プランのもの、(3) 蜂の巣 (ビーハイブ) 型のもの、(4) テンベ (tembe) 形式のもの、(5) アラブ風のもの、に大別できる¹⁾。これらの多様性を説明する要因としては、自然環境や生業の相違、文化の伝播や変容などが考えられるが、特定の要因に限定することは難しい²⁾。

筆者は1986年11月より1987年3月まで及び1988年11月より1989年3月まで、2度にわたり西アフリカ、カメルーン共和国を中心とする地域において、アフリカ大陸の多様な伝統的住居と生活環境、特にその風土性豊かな人々の建築空間及び集落空間の構成原理に焦点をあてた現地調査³⁾を行った。

これまでの調査報告⁴⁾ではカメルーン共和国の西部に居住している農耕民、ティカール族 (Tikar) の伝統的住居の建築技術・使用材料・形態、そして建築空間や集落空間の意味、さらにこれらに関連する自然・社会環境の概要について述べた。ティカール族の現在の居住地域は、カメルーン共和国のギニア湾沿岸から約300km内陸部に入ったところの標高約1,000m以上あるサバンナ植生の高

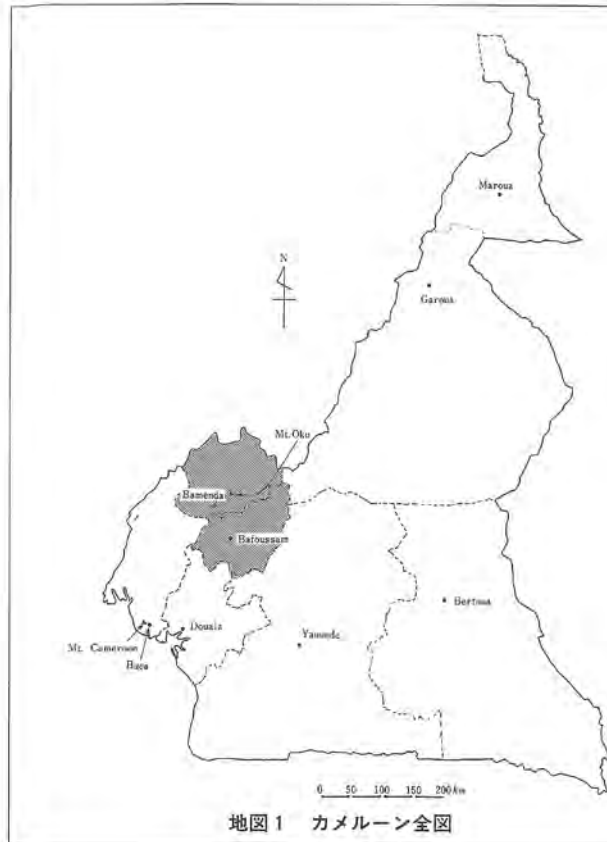
地である。文化的にはバンツー系部族の伝統を中心に、北方からイスラム文化の影響も受けてきた地域である。調査の結果、ティカール族の伝統的住居の家屋形式は四角錐屋根で正方形プランをもち、ラフィアヤシ (Palmae 科 *Raphia farinifera*, -koue) の葉柄を主な材料とした組立て式構法の独特のものであることが判った⁵⁾。これは、南部に隣接して居住するバミレケ族 (Bamileke) や東南部のバムン族 (Bamoun) のものとほぼ同様である。

これらの3部族は1人の最高首長をもつバムン族を除き、多数の神聖王を中心とする首長制社会 (chiefdom)⁶⁾ を構成しており、農耕を主な産業とする各首長国には、規模や様式が一般民家とは異なる宮殿がある。

本稿はティカール族の一村落、バメッシング村 (Bamessing) の宮殿空間の構成原理を中心に、同部族のバフツ村 (Bafut) を始めとする5つの宮殿と他の2部族の宮殿様式を比較検討することにより、一般民家との共通点と相違点を明らかにし、その風土に対する認識を深めることを目的としている。

2. 調査地及び調査方法

ティカール族が現在居住している標高1,000m 以上のグラスフィールドと呼ばれる高原地域は、東西約150km、南北約100kmの広がりを持ち、カメルーン共和国の西部、ナイジェリアと国境を接する地域にある。筆者が集中的に住み込んで調査を行ったバメッシング村⁷⁾は、このグ



地図1 カメルーン全図



地図2 調査地位置図

スフィールドの南西部に位置するンドップ (Ndop) 平原の中の一村落であり、ンドップ平原のすぐ南にはバミレケ族やバムン族が居住する高原地域が続いている。カメルーン西部高原地域におけるこれらの3つの部族は、首長制社会組織、ラフィアヤシ文化、伝統工芸などに関して、類似性の高い伝統文化を保持していると考えられる。

バメンダの周辺には調査を行ったバフツ (Bafut)、バリ (Bali)、ジャキリ (Jakiri)、クンボ (Kumbo)、オク (Oku)をはじめとして、ティカール族の首長国が数多く存在しており、いずれも主な産業は農耕であるが、土器⁸⁾、織物⁹⁾、木彫¹⁰⁾などの伝統工芸も行われている。また大規模な宮殿があるバミレケ族の一首長国、バンジュン (Bandjoun) はバメンダの南約70kmに、バムン族の王都、フンバン (Foumban) は同じくバメンダの東約90kmに位置しており、これらについても短時間ではあるが比較調査を行った。

調査方法は、バメッシング村では首長の許可を得て、

宮殿近くの民家に、2度の調査で合計3ヶ月間住み込み、住居空間や宮殿空間、さらに集落空間の構造や機能に関する実地調査や聞き取り調査を行った。またその他の調査地では、主に宮殿空間について可能なかぎりの立入調査を行い、歩測により平面配置図を作成し、それが不可能な場合は概略図のみを作成した上で、首長の使者達から空間機能についての聞き取りを行った。調査の中で特に感じた困難は、宮殿内に自由に立ち入ることができないことであった。しかしこのことはかえって、村の宗教・政治・行政・軍事機能の中心にある神聖¹²⁾王が居住する宮殿空間の機能的あるいは象徴的意味を認識するためには、役立ったように思える。尚、調査は英語を解する通訳を介して行った。

3. バメッシング村の風土と 伝統的住居様式¹³⁾

(1) バメッシング村の自然環境

伝統的な家屋形式はバメッシング村を含めたティカール族やその他 2 つの部族のいずれにおいても基本的には



写真1 建築部材としてラフィアヤシの葉柄を用いたティカール族独特の伝統的住居。

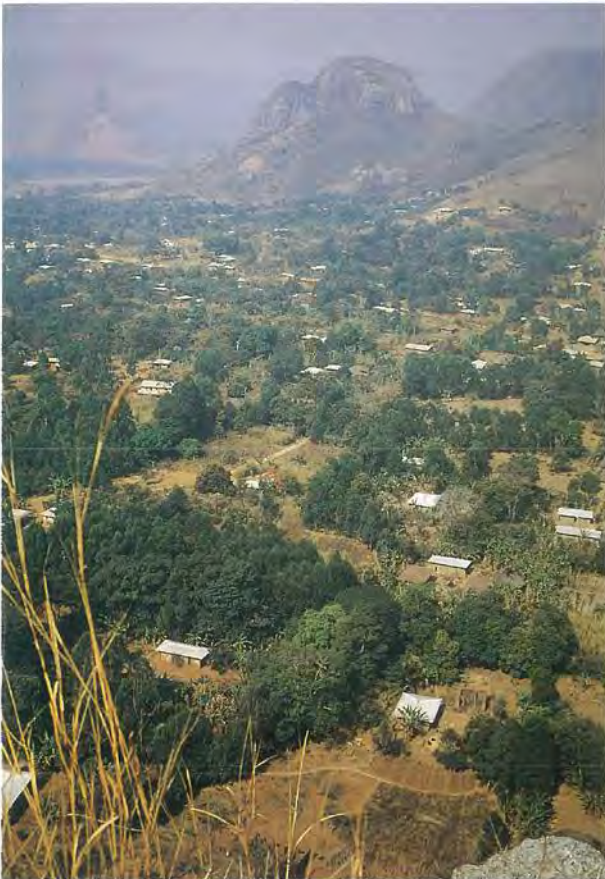


写真2 屋敷林と屋敷畑の中にトタン屋根の住居が点在しているバメッシング村の集落。

共通している（写真1）。このような独特の家屋形式がこの地域で成立した一つの理由としては自然環境が考えられる。この高原地域の気温は、年平均と月平均がともに20℃前後で変化が少ないのに対して、1日の最低気温は10～15℃、最高気温は35～40℃と格差が大きいため、家屋の壁には外気との遮断性が要求され、湿度は高くないので、泥壁、無窓、地床構造が発達したと考えられる。また年間降雨量は平均2,000mmとやや多いので、屋根の傾斜角度は急で、軒は深い。季節は月間降雨量が約400mm以上となる7月から9月に至る農耕期の雨季と、約50mm以下となる12月から2月までの乾季とに分かれている。乾季にはハルマッタン（Harmattan）と呼ぶ強い北東風が断続的に吹くため、家屋の新築時には風除けのまじないが行われる。この高原地域の植生は、沿岸部の熱帯降雨林と内陸部のステップ・砂漠との遷移地帯に位置しており、農耕や放牧により高地性常緑樹林が失われている。また土地利用に適さない河川沿いの低湿地や宗教的な場所、屋敷林以外はほとんどが草原である。そのため、建築材料として利用されてきたものは、低湿地に生育するラフィアヤシの葉柄が主で、屋根葺き材としては山地の斜面に自生するスピアグラスが用いられてきた。

バメッシング村の村域、東西約10km、南北約7kmのうち、北側と西側には山地があり、西から東のンドップ平原に向かっては主要ないくつかの河川が緩やかに流れている。集落は交通や水の便がよく、雨季の洪水に見舞われることのない西部の山麓に広がっており、宮殿もその集落内にある。各住居の周囲には屋敷畑があり、集落は散村形態を示す。道路は主に山麓部を通っており、村の中央部や南部はトウモロコシ、ヤムイモ、水稻などを栽培する農地である（写真2）。

バメッシング村をはじめとするティカール族の村々は、乾季には水不足と食料の欠乏に悩まされながらも、土器・ラフィアバッグ・木彫などを製作し、また家屋の新築・改築、さらには王を中心とする様々な儀礼を行っている。

（2）バメッシング村における生業の形態

ティカール族の主な生業は定着農耕である。昔は円形



写真3 日干し煉瓦壁の住居。より新しい様式はトタン屋根である。

プランの家屋形式もあったらしいが、現存する村の伝統的家屋は正方形プランのものであり、より新しい家屋形式は日干し煉瓦壁の長方形プランのものである（写真3）。

筆者が行った2度の住み込み調査はいずれも乾季であったため、稲の刈り取りを見ただけで、農作物の植えつけや収穫作業にでくわすことはなかった。屋敷には、複数の家屋によって囲まれた庭があり、収穫期にはそこで作物の乾燥などが行われると思えた。政府の政策により村で水稻が栽培され始めたのは1976年頃からである。水田で脱穀された米は近くに新しく建てられた近代的な倉庫に積み上げられ、大型トラックで出荷される。現金収入を得るために、自分たちの口には入らない米を村人は作り始めたのである。村人の主食はフーフーとよぶもので、トウモロコシの粉を湯で溶いて作った餅のようなものである。ティカール族の住居には農作物を貯蔵する専用の家屋がないので、トウモロコシは最も取り出しやすく、かつ乾燥しており、また煙のおかげで虫の付きにくい、料理用の炉がある部屋の天井裏に貯蔵される。ラフィアヤシの葉柄を用いて建てられた伝統的な家屋では、さらにその上の屋根裏の空間が、薪を入れておく構造になっており、軒下に開いた口から出し入れされる。

一方、農作業が少ない乾季には、男性は土器やラフィアバックを、女性はラフィアカゴを自分たちの住居内で製作する。これらの手工芸活動は室内だけではなく軒先や庭でも作業が可能で場所を取らないので、これらが住居様式に影響を及ぼしているとは考えにくい。

(3) バメッシング村の社会形態

村の住居様式は、家族構成、経済力、社会的地位などの居住者の特性により、多様な相違がある。ティカール族の社会組織において注目されるのは、多数の独立した首長制社会（首長国）が伝統的に組織されてきたことである。カメルーン共和国の近代国家体制の中においてもこれらの伝統的首長国はそれぞれの地域の行政機能の一部を担っている。バメッシング村は一つの首長国で、もとの名をンセイ（Nsei）という。現在の村の王は第28代である。以下では、首長制社会組織と住居様式との関係を中心として多々検討したい。

首長制社会組織の中で最も高い地位にあるのは神聖王（Fon）であり、ティカール族の住居様式の特徴が最も顕著に現れているのは王の宮殿である。宮殿はその他の一般民家と比較してみると大規模で装飾性に富んでいる。空間構造と機能の面においては両者の間に相違点があるが、部族の歴史と見られる伝統的住居様式の特徴には、共通するものがある。ここでは伝統的住居様式の特徴について考え、宮殿建築についての調査結果は次節において述べる。



地図1 バメッシング村の長老の屋敷

住居の基本的な空間単位は屋敷である。現在では屋敷は、村人の所有地であるが、バメッシング村の土地は農耕に適さない急傾斜の山地を除き、元来すべて村の王に帰属していた。屋敷には屋敷畑と家屋、庭、さらに屋敷林などが含まれるが、塀などで囲われることはない(図1)。一つの屋敷に居住する家族の基本単位は、夫婦と未婚の子供、場合によっては跡継ぎの息子家族であり、既婚の兄弟家族が同居することではなく、核家族に近い形態をとる。但し、一夫多妻制であるため複数の妻子が同居する場合が多い。

ラフィアヤシの葉柄で造られた伝統的家屋の間取りは一部屋構造で中央に炉があり、周囲の壁ぎわにベッドが置かれている。このように料理、食事、就寝などの機能が空間的に分離できていない家屋は現在ほとんど見られないが、その場合、同一家屋に思春期以上の男女が住むことはない。夫と複数の妻もそれぞれ別々の家屋をもっている。そのため屋敷には家族構成に合わせて、複数の家屋が庭を囲むかたちで建てられている。伝統的家屋に代わる日干し煉瓦壁の新しい家屋形式では、複数の家屋がもつこれらの機能を一棟の家屋内に造られる複数の部屋が受け持つことになり、屋敷内の家屋数は減少する傾向にあるといえる。

村の住居様式は家族構成以外に、首長制社会組織における社会的階級、生業、経済力、ライフスタイルの違いによって、一軒家から王の宮殿までそれには様々な形態のものがある。男性の空間(家屋、部屋)と女性の空間(家屋、部屋)が住居平面上においてより明確に区分されている住居ほど伝統的であるといえる。これは一般的にも言えるが、村においても就寝機能以外に女性の空間では妻子が料理や食事を行い、男性の空間では接客や儀礼を主に行う。女性の空間は家族の日常生活を行う内側の場所であり、男性の空間は外来者を迎え入れたり、次節において述べるように神々と交流する境界的空間を含んだ非日常空間である。このような二元的空間分割原理が村の伝統的住居様式の一つの特徴であり、この特徴は住人の首長制社会組織における階級が、一般階級、貴族階級、長老階級、王と高くなるにつれてよりはっきりとし、そこには次に述べるような共通する空間のコスモロ

ジーを読み取ることができる。

(4) バメッシング村のコスモロジー

住居はそこで生活している住人が平穏に暮らせるように、料理、食事、就寝といった機能を遂行する以外に、自然、社会及び超自然からの脅威を避けるための防衛機能と、それらが与える恩恵を住人が受け取るための交流機能を備えた場所の中心でもある。住居空間におけるこれらの防衛・交流という機能は、住居の内と外との境界である接客空間においてなされ、その対象は人間だけではなく、自然や超自然的存在としての神々までを含んでいる¹⁴⁾。このような意味において住居の建築は、聖なる空間を新たに造り出す行為であるともいえよう。

専門技術を必要とするラフィアヤシの葉柄を用いた建築部材の製作と屋根の草葺きを除き、その他の整地、壁・天井・屋根の組み立て、壁の泥塗りは多数の縁者や近隣の者が共同で行う(写真4)。ティカール族の伝統的住居



写真4 共同作業で組み立てられるティカール族の伝統的住居。

の建築工程において、女性は土を使う作業のみを手伝い、他の作業のほとんどは男性が行う。建築儀礼の一つとしての上棟式において、女性だけによって誕生歌が歌われるのは、あたかも子供の誕生を祝福するかのようである(写真5)。神聖な意味合いを持つ住居の建築行為においても、男性と女性の二元的な役割分担が認められる。

家屋を新築したとき、部屋の中の炉に火をつけることにより初めて、そこが人の住む空間になると村の人は理解しているようである。炉のない寝室、居間、物置は住居空間の一部として造られているが、それは機能分化が



写真5 棟上げの終わった家屋前で新築儀礼を行う女性達。



写真6 女性の部屋におかれている「双子の壺」。



写真7 男性の部屋の中央には立ち石があり、奥の壁際には頭骨が埋葬されている。

進んだ結果であって、村人が意味深い生活空間とするのは、あくまでも炉の置かれている場所である。炉のある場所が、人間と自然、及び超自然的存在としての神々との“境界をなす接客空間”である例を、女性と男性それぞれの空間を対比しつつ述べてみよう。

成人女性は、家族の料理作りや出産・育児などの俗なる日常生活に関する家事に責任を持ち、それに関する活動を行う。外部の男性が立ち入れない女性の空間(家屋、部屋)は、主に家族の生に対する機能を果たす場所であると考えられる。その一つの象徴として、子供をもつ村の女性が日常生活を営む炉のある部屋の、入口から少し離れた壁ぎわに置かれている「双子の壺」は、子供に病気や災難が起こったとき、母親がその問題の解決を祈願して儀礼を行うときに用いられる(写真6)。

一方、成人男性(家長)は住居生活の無事を祈って、家の先祖や屋敷神などの神聖な神を崇拝しそれに関する儀礼を行う立場にある。従って男性の空間(家屋、部屋)は、神や死に対する機能を担うところである。村では死者は屋敷に葬られるが、その場所は、嬰兒の場合は外との境界である人口付近、家長の場合は家屋内である。炉のある部屋の奥の壁ぎわには、死んだ家長の頭を象徴する小石が置かれており、外から入ってくる悪魔をさえぎる力があると考えられている。その家長が村の長老である場合は、同様の場所の地中に頭骨が安置されていて、先祖供養の儀礼を行う際には炉のところに据えられた高さ50cm程の立ち石とともに重要な意味を持つ(写真7)。またこれらの家長の生活空間とは別に、女性が立ち入れない男子の仮面結¹⁵⁾社の家屋が建てられていることがある。さらに屋敷には複数の屋敷神を祭る場所がある。

このように村の住居には女性と男性の炉を中心とする二元的な空間構成原理がみられる。

4. バメッシング村の宮殿空間¹⁶⁾

(1) 宮殿建築と一般民家

第28代目になるといわれる現在の首長が統治するバメッシング村の宮殿は、現在地に移動する以前は約1km北のントクエ (Ntukwe) 地区にあった。世襲の首長をもつティカール族において、宮殿の場所が移動することは稀ではない。

宮殿建築様式は、前述した伝統的住居様式を基本型として形成されてきたようである。ティカール族の住居様式の特徴を再度まとめると以下のとおりである。

- ①伝統的な家屋形式は、ラフィアヤシの葉柄を壁や屋根の部材として用いた泥壁、草葺き、無窓、地床構造から出来ている。
- ②家屋の新築・改築・修復は家族や共同体の人々の相互扶助によるので、棟上げ儀礼や風除けの呪術が行われる。伝統的な家屋の建築が専業とする職人はいない。
- ③屋敷林や屋敷畑を周囲におき、複数の家屋が庭を囲むような形に配置された多棟型住居を作るので、屋敷を堀で囲むことはしない。
- ④トウモロコシ等の収穫農作物を貯蔵する専用家屋をもたない。
- ⑤一つの屋敷に居住する家族は、結婚によって別に新しい屋敷を構える。父親を世襲した息子夫婦は父親の屋敷に居住する。
- ⑥男性の空間と女性の空間を平面的に分離する二元的空間分割原理が存在する。男性は自然、社会、超自然の力が日常生活に及ぼす様々な影響に対して、それらの力を防いだり、逆にそれらと交流する立場にあり、女性は料理や子育て等の日常的作業を行う立場にある。従って、男性の空間には聖なる非日常的な接客空間が存在し、他方女性の空間は、俗なる日常生活機能を果たしている。

ティカール族の住居様式は間取り、構造、意匠のいずれにおいても歴史的変遷を遂げつつあり、現地調査では様々な様式のものがみられる。宮殿建築に関しても例外



写真8 バメッシング村の現在の宮殿建築は、トタン屋根と煉瓦壁で造られている。



写真9 ドイツ人建築家の指導により1930年頃再建されたバフツ村の宮殿。



写真10 バムン族の王都・フンバンの宮殿。

ではなく、過去に火災で焼失したバメッシング村の宮殿内の建築物は現在ではほとんどが日干し煉瓦壁とトタン屋根である(写真8)。筆者が調査した他の宮殿の建築様式も材料的には多様さがみられる。バメッシング村から西北西へ約40km離れたバフツ村の宮殿建築は王の祠を除いて20世紀はじめにドイツ人建築家の指導により再建されたものである(写真9)。村から南へ約70kmのところにあるバミレケ族の一首長国・バンジュンにある宮殿

は伝統的様式をかなり留めているが、王自身の居住する家屋は鉄筋コンクリート造りである。村から東南へ約 60 km のバムン族の王都・フンバンにある宮殿の主要建築物もドイツ人が建築したものである（写真 10）。

一方、現在も神聖王を中心とする伝統的な首長制社会が存続しているため、全ての調査した宮殿空間の構成と機能の面に関して、共通する伝統的様式を読み取ることが可能である。前章において述べたティカール族の伝統的住居様式がこの宮殿建築の基本型となり、政治、行政、儀礼を行う公共空間が付け加わることにより、一般民家よりは一層複雑化・大規模化した現在の宮殿様式が形成されたと推測できる。従って、宮殿建築の様式と首長制社会組織は表裏一体の関係にあり、宮殿建築の空間的意味を知ることはその社会的・文化的背景としての伝統的首長制を理解する一つの方途ともなる。

(2) ティカール族の神聖王¹⁷⁾

村の中で最も大規模で、複雑な形態をしている住居は宮殿である。ティカール族の各村には王がおり、それぞれが独立した社会組織をもっているため、各集落には宮殿が建てられている。家長を中心とする家族組織がその家の管理・運営を行うのと同様に、王を中心とする村の社会的組織が村の管理・運営を行うため、この宮殿には王家の私的空間以外に様々な公的空間が配置されている。宮殿建築におけるこれらの空間的意味を知るには、村の首長制社会組織について概観しておく必要がある。筆者はこれまでの二度の調査によって村の首長制社会組織の全てを把握したわけではないが、宮殿建築や一般住居の空間構造を調査しつつ理解したことの要点は以下のとおりである。

王は社会的権威をもつと共に、神聖王として村人に崇められる存在である。その根拠として祖先崇拜という彼等の伝統的宗教観があげられる。王家の長が村の首長であり、村には新しい王を決める役割をもつ 7 人の長老がいる。さらに複数の貴族階級の本家の長も村の社会組織に係わりをもっている。これらの世襲の家長はそれぞれの歴代の家長を自分の住居内に葬り、毎年祭礼を行うと同時に、首長を中心として歴代の王を供養する祭礼を司

る役割がある。神である先祖の供養を行う立場にあるこれらの家長はいずれも神性をもつものと考えられており、なかでも首長は村社会において社会的、政治的な権威をもつだけでなく、宗教的にも最も高貴な存在として認められている。宮殿内の一部建物や家長が住む家屋内の男性の空間には祖霊を祭る一角があり、この場において祭礼が行われる。また、屋敷神や水の神のような精霊を祭ることも、首長や家長の役割である。村の首長制社会組織にはこのように祭政一致の姿が留められている。

また宮殿や家長の住居には女性が立ち入ることのできない仮面結社のための家屋や空間がある。そこには、精霊、祖霊、神霊などの超自然的な霊的存在を象徴する仮面や儀礼用の太鼓などの祭具が置かれており、首長制社会組織を成り立たせているもう一つの側面としての呪術的観念がこの秘密結社にみられる。

神聖王を中心とする祭政一致の首長制度は専制的に運営されることはなく、この秘密結社の力とのバランスの上に成立しており、それは宮殿空間の構成上からも読み取ることが可能である。

(3) 宮殿空間の構成と機能

宮殿空間とその他の住居空間とを比較して見ると、その様式や特質に主要な相違点が二つある。まず、屋敷が大規模になり、装飾性の高い、数多くの家屋が建っていることである。次に、家屋や塀で囲まれた多くの閉鎖的な中庭が構成され、隔離性の高い空間が存在している点である。このような特徴は長老階級の住居にもみられるが、村で最も高位である首長の身体はタブーとされている。よって食事をしているところを村民に見られたり、直接身体に触れられることが禁じられているため、首長は“世俗的な人々が自由に立ち入ることのできない居住空間”に生活しなければならない。また宮殿には、村の祖霊としての歴代の首長や大地の精霊を祭る神聖な場所や、さらに聖なる手さげバッグが保管された家屋があり、これらへ立ち入れる者は限られている。宮殿には首長の日常生活の場だけではなく、このような首長制社会の秩序化に役だっている聖なる祭祀のための空間が存在する

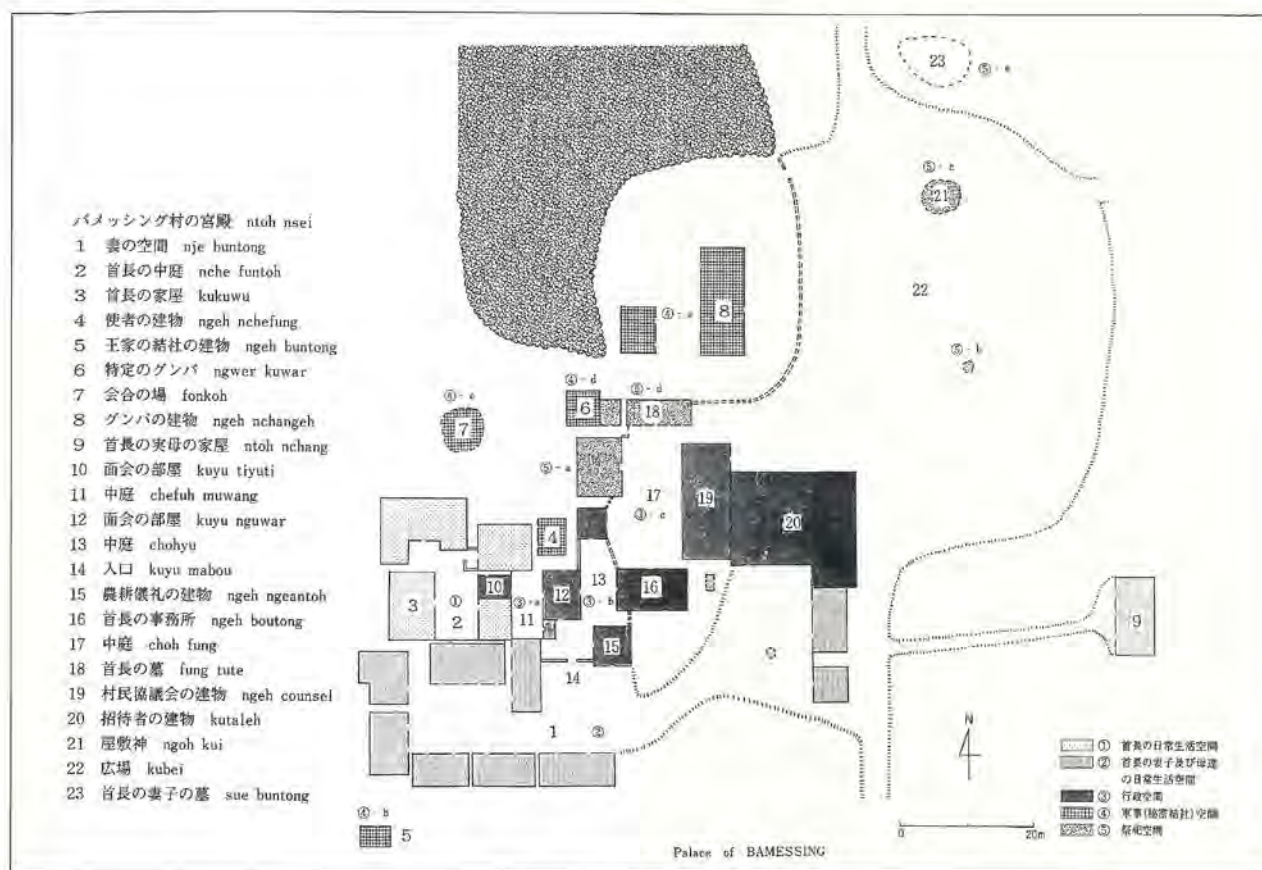


図2 バメッシング村の宮殿略図

のである(写真11)。

宮殿の北の部分には森を背にして2棟のグンバ (ngun-ba) と呼ばれる秘密結社の家屋の建っている空間がある(写真12)。これらの家屋は仮面や太鼓をはじめとする様々な祭具を保管し、会合のために利用され、成人男子である構成員以外は立ち入ることができず、特に女性と王家の男性がここへ入ることはタブーとされる。グンバは呪術的・宗教的な意味合いが強いが、昔は軍事組織としても重要であったと考えられる。グンバの構成員は王家を除く村の男性であり、毎年祭りの前になると村の各地区の代表者により、広場とグンバの間を仕切っている塀の作り替えが行われる(写真13)。その塀はエレファントガラスの茎を組み合わせで作られている。グンバの有力メンバーである長老・貴族階級の男性達はより高い呪術性、宗教性、政治性を備えており、王家の祖霊や村の精霊を祭り、首長と共に政治的な会合をもつ。秘密結社の空間は、宮殿においては最も奥まった所に位置し、そ



写真11 祭祀用の家屋内で王族の祖霊供養を行う村の長老達。



写真12 グンバの空間で、年に1度の祭礼、ヌキエの準備を行う村の男性達。



写真14 王の私的空間にある王自身が居住する家屋。



写真13 グンバの空間を囲んでいる塀は村の各地区の代表者により作り替えられる。



写真15 王族による祭礼、バングウェの行列が出発する際の宮殿内の女性達の生活空間。

れに接して祭りの行われる広場、歴代の首長の墓所、首長と長老達の会合の場所がある。

首長が村人と面会したり村民協議会を開催し、農耕儀礼を行う家屋群は、3つの中庭を囲む形で建っている。その広場に面する所には、祭りの際、来賓や招待者の見物席となる家屋が立つ。入口から首長の私的生活空間に近づくにしたがい、特定の者しか立ち入ることができない様に決められているこれらの公的な行政空間は、先に述べた祭祀空間の手前、宮殿の中央部にあり、日常的な首長の接客及び行政活動にあつては中心となる場所である。

公的な行政空間の最も奥まった場所にある“4棟の家屋に囲まれた中庭”を中心として、首長の私的な日常生活空間が配置されている(写真14)。この空間に立ち入ることができる者は首長の妻子や特定の側近に限られ、プライベートな場所として著しく隔離されている。

宮殿の中で最も広い面積を占める家屋群が、首長の妻子と母達の日常生活空間である。首長の妻達は各人が占有する家屋または部屋をもっていて、炉を共有することがないため、先代及び当代の首長の妻達の人数が多ければ多いほど家屋数も多くなる(写真15)。この空間は中央を境として二分割され、各々が先代と当代の妻達の空間となっている。また、この女性の空間は、首長の日常生活空間と行政空間により、祖霊を祭る祭祀空間や秘密結社の空間から隔てられている。このように宮殿空間においても、一般民家にみられた男性と女性の二元的空間分割原理を、一層顕著に見いだすことができる。

宮殿及び集落内においては乾季の12月から2月にかけて、主な年中行事だけでも、王族の祖霊供養、屋敷神や水の神などの精霊祭祀、男性の秘密結社構成員の祭り、王族による神聖王の再生祝賀祭、村人全員による新年祭典など、相々な祭儀が順次執行される¹⁸⁾。3月から11月に

かけての雨季の農耕作業は「ケ」の生活であり、神聖王が再生するまでの乾季の祭儀期間の前期は、死者の霊の再来と鎮魂、王の形式的不在など「ケガレ」の期間と考えることができる。これらの「ケガレ」をはらう行事を挙げる上で、中核となる空間は前述した祭祀空間であるが、神聖王が再生してから後の祭儀は主に、それらに隣接する宮殿の広場で行われる。そこは村人が全員集い、踊ることができるように整備されている。普段は空虚感さえ漂うこの場所が、新年祭典の時にはドラムと木琴のリズムに合わせて踊る溢れんばかりの人の波で埋まり、まさに「ハレ」の時・空間がそこに出現するのである(写真16)。筆者の2度の現地調査はいずれも農閑期の乾季に行ったため、宮殿空間を中核として執り行われるこれらの祭儀を観察する機会に恵まれ、宮殿の空間機能を理解するためにこの体験は、極めて有益であった。



写真16 村人が全員参加する新年祭典, クブンセ。

祭政一致の形態をとる首長制度の特徴を宮殿空間の構成上から推測する場合の要点は、次のように整理できる。

- ①首長は宗教的祭祀者として権威づけられているが、毎年歴代首長の墓所における供養儀礼には、首長だけではなく長老・貴族階級の者も加わる。
- ②これらの者はグンバの構成員であるが、王家の男性だけはグンバの構成員にはなれないから、その空間には立ち入れない。
- ③王家の男性を構成員とするンゲリ(Ngeri)と称する秘密結社がある。女性の空間の一部や首長の日常生活空間の後方部分がこの結社のための空間である。
- ④首長の日常生活空間の後方の屋外に、首長及びグン

バとンゲリの上層構成員が会合する場所がある。

以上のことから推測できることは、首長制社会組織の運営はその頂点にたつ神聖王としての首長が専制的に行うのではなく、実際には民主的に行われているのではないかということである。

さらに、これらの祭政に係わる祭祀・行政の空間、秘密結社のための男性空間は宮殿の入口から後方に位置し、入口の両側には首長の妻子や母達の女性空間が配置されており、聖なる男性の空間と俗なる女性の空間が明瞭に区分されていることが分かる。

以上のような宮殿空間の構成・機能原理は、村の長老・貴族階級の住居をはじめ一般民家においても基本的に適合し、住居空間に関するティカール族の一つの民俗性を示していると考えられる。

5. 考察

今回調査を行ったバメッシング村をはじめとするティカール族の5つの宮殿構造の様式からは、いずれもほぼ同様の空間構成原理を読みとることが可能であった。さらに隣接して居住するバミレケ族とバムン族の宮殿についてはいずれも一ヶ所だけの概略調査であったが、その平面構成はティカール族のものと酷似していることが確認できた。これらの3部族はいずれも首長制社会組織を構成し、地理的に近接して居住し歴史的にも相互の交流が深かったと推測されるため、この調査結果は他の所見と整合性を保つものと思えた。

ティカール族の一首長国・バメッシング村における現地調査を発端として、中央アフリカ、カメルーン共和国での筆者の伝統的住居と集落空間に関する研究は、漸く入り口にたどりついた。自然環境や生業への対応、さらに民俗の社会形態や精神的な宇宙観が率直に表現されているティカール族の宮殿や伝統的住居からは、近代的建築・都市空間が持つてはいない人間的に豊かな場所の意味を発見することができる。地域的に多様に相違する生活空間のこのような魅力を更に明らかにすることを目的として、今後も機会があれば現地調査を続けたい。

一方、日本では明治以降の急速な地域開発の結果、自

然、社会、文化的に豊かなイメージをもった過去の住居空間や集落空間が破壊され、近代的建築、土木と都市計画によって風土色のない、画一的な生活空間が作り出されてきた。本研究によって明らかになったような豊かなイメージを持ち得る居住空間を、今後我が国においてどのように見出し、地域特性の高い空間を創造するかが、環境計画において現在問われている一つの重要な課題ではないだろうか。

謝辞

本論文は1986年から1990年にかけて、文部省科学研究費補助金（国際学術研究）により編成された本学の共同研究「西アフリカにおける伝統工芸技術の比較研究」に参加して得られた成果の一部である。研究代表者の工芸学科、森淳教授及び研究メンバーの工芸学科、井関和代助教授からは現地調査中をはじめ、論文作成上においても多大なご指導をいただきました。また、本研究への参加の契機を与えていただきました学長、中根金作教授をはじめ、環境計画学科の諸先生方、塚本学院・大阪芸術大学事務局の方々からも諸種の御援助を賜りました。特に、環境計画学科、深田尚彦教授には草稿の段階で適切な御助言を頂戴しました。さらに、現地調査に協力していただいたカメルーンの人々にも色々とお世話になりました。以上の方々に、ここに心から謝意を表します。

尚、本稿をまとめるにあたり、平成3年度塚本学院教育研究費補助金を受けました。

注

- 1) アフリカの伝統的住居様式の分類に関しては、市川光雄 [1983: 443—445] を参照した。
- 2) アフリカの住居の多様性については Denyer [1978], Oliver [1971] が詳しい。また、多様性の要因については Rapoport [1969] が参考になる。
- 3) 本調査は文部省科学研究費補助金（国際学術研究）による「西アフリカにおける伝統工芸技術の比較研究」（研究代表者、大阪芸術大学工芸学科 森淳教授）の一環として行ったものである。
- 4) これまでの著者の調査報告としては、下休場 [1987: 58—71] [1991: 77—108] がある。
- 5) カメルーンの伝統的住居に関しては、Prost [1952] が参考になる。バムン族の住居に関する報告は和崎 [1979: 43—53]

[1990: 385—391] がある。

- 6) 政治的中心をもたない部族社会と、権力が中央に集まる国家社会との中間に位置する統治形態として、アメリカの文化人類学者 E. R. サービスによって導入された概念である。
- 7) バメッシング村はカメルーン共和国、北西州の州都、バメンダの東約 40km に位置する一村落である。
- 8) これまでのバメッシング村の陶芸に関する報告として、森 [1980: 19—30] [1987: 829—848] がある。
- 9) バメッシング村の織物に関する調査報告として、井関 [1989: 41—56] がある。
- 10) ティカール族の仮面結社について民族学の立場から報告したものに、端 [1987: 127—145] がある。
- 11) バメッシング村以外の調査地は比較的交通の便が良い幹線道路沿いの集落の中からアトラングムに選定した。
- 12) 神的なものを具現し、聖性を帯びた宇宙論的な力をもつとされる王を意味する。
- 13) 本章の内容は宮殿空間の特徴を明らかにするため、伝統的住居様式について報告した下休場 [1991: 77—108] の一部を整理し直し、再録したものである。
- 14) 住居のコスモロジーに関しては、関根 [1985: ⑦23—24] を参照した。
- 15) 精霊や守護霊を表す仮面を用いた祭礼を行う、男性を成員とする秘密結社。
- 16) 宮殿空間に関する本章の記述は、日本アフリカ学会第 28 回学術大会（1991、於：国立民族学博物館）において口頭発表した内容をもとに、まとめたものである。
- 17) 王権の意味については、Soh [1987: 105—126] が参考になる。
- 18) バメッシング村の宮殿の儀礼に関する詳細な報告を、森 [1992: 81—93] が行っている。

参考文献

Denyer, S.

1978 『African Traditional Architecture』 London: Heinemann.

端信行

1987 「王のダンス —カメルーン高地における王の儀礼—」『アフリカ民族学的研究』和田正平編、同朋社、京都。

市川光雄

1983 「衣・食・住」『アフリカハンドブック』松本重治監修、講談社、東京。

井関和代

1989 「バメンダ高原・バメッシング村に於ける「ラフィア染織」について」『藝術』11、大阪芸術大学。

1992 「ラフィアバッグの村」『季刊民族学』61、千里文化財団。

森淳

1980 「西カメルーン バメッシング・チーフダムの陶芸」『藝術』5、大阪芸術大学。

1987 「西カメルーン・バメッシングとその周辺地域における土器製作技法について —成形法を中心に—」『アフリカ民族学的研究』和田正平編、同朋社、京都。

Oliver, P.(ed.)

1971 『Shelter in Africa』 New York : Praeger Publishers.

Prost, H.(ed).

1952 『L' Habitat au Cameroun』 Paris : Publication de L' Office de La Recherche Scientifique Outre-Mer.

Rapoport, A.

1969 『House Form and Culture』 New Jersey : Prentice-Hall, inc.. (『住まいと文化』 山本, 佐々木, 大嶽訳, 東京, 大明堂, 1987)。

関根康正

1985 「住居」『平凡社大百科事典』 平凡社。

下休場千秋

1987 「カメルーン・バメンダ高原 ティカール族の住居」『藝術』 10, 大阪芸術大学。

1991 「ティカール族の首長制社会における伝統的住居」『西アフリカにおける伝統工芸技術の比較研究』 代表者森淳, 文部省科学研究費補助金 (国際学術研究) 報告書。

Soh, B. P.

1987 「カメルーン高地社会における王権の象徴 —その意味と役割—」『アフリカ民族学的研究』 和田正平編, 同朋社, 京都。

和崎春日

1979 「バムン族の住居」『季刊民族学』 10, 千里文化財団。

1990 「カメルーン・バムン王権社会のヤシ文化複合 —民族文化の創造と現代的展開」『国立民族学博物館研究報告別冊』 12, 和田正平編。

抵抗詩人 艾青 (Ai Qing) を育てた中国の大地

藤 井 勇

(一)

一九三二年四月、艾青は、三年に及ぶ画学生としてのパリ留学を切り上げて上海に帰ってきた。そこで目にしたのは“一・二八戦火”(上海事変)につづく“満州傀儡政権”(満州国)の成立などにゆれる騒然たる国内情勢であった。彼は“中国左翼美術家連盟”に加入、また江豊、力揚らと組んで《春地美術研究所》を設立し活動を始め、七月中旬に、危険人物として逮捕され、六年の刑を受ける。

三十六年十月末に出獄を許され、以降、江蘇省常州、浙江省杭州、湖北省武漢、山西省臨汾と、各地を転々としながら、臨時教員とか編集のわずかな収入で詩作をつづけていた。

彼は、この時期に、画家から詩人に、見事な変身をとげることになる。

艾青は、一九三八年七月下旬、武漢を離れて、湖南省の衡山に一時滞在の後、十一月に入って広西省の桂林に着いた。詩人仲間の紹介で《広西日報》の仕事と、文芸専門欄《南方》の編集責任を担うことになったからである。

この当時、艾青は『私はこの土地を愛する』(「我愛這う土地」)を書いている。(註1)

假如我是一只鳥，
我也應該用嘶啞的喉嚨歌唱：

這被暴風雨所打擊着的土地，
這永遠洶涌着我們的悲憤的河流，
這無止息地吹刮着的激怒的風，
和那來自林間的無比溫柔的黎明……
——然而我死了，
連羽毛也腐爛在土地里。

為什麼我的眼里常含淚水？
因為我對這土地愛得深沈……

私が 一羽の鳥であれば、
私は 喉が哽れても 歌わねばならない。
雨風に打ちのめされた この土地、
私たちの悲憤を沸き立たせて 永遠に流れる
この河、
怒りを劇発させて 止まることなく吹きすさぶ この風、
そうして 木立を洩れる この上なく柔和な
黎明……
——だが 私は死にいたり、
羽毛すら朽ち果て 土のなか。

私の眼は なにゆえに涙を含むのか？
私の この土地に寄せる深い愛のため……

(註2)

わずか十行からなる詩であるが、艾青の、中国の大地に寄せる熱いおもいが伝わる作品として、中国人のあい

だで広く親しまれてきた。

翌年九月、彼は《広西日報》と副刊の《南方》の編集の仕事辞して、湖南省新寧県衡山に出向く。衡山郷村師範学校の責任者が桂林を訪れ“学生たちが君の授業を受けることを望んでいる”と訴えて、国文の教師に招請したからである。この衡山郷村師範学校には、一九四〇年四月までの半年余を勤めたにすぎないが、この間に、彼は『詩論』と『詩人論』（註3）を書き上げるかたわら、『曠野』『冬の池』（「冬の池沼」）『解凍』『春の訪れよ早く』（「願春天早点来」）『丸木橋』（「独木橋」）『イヌ樺』（「山毛櫸」）『樹』などの詩作をつづけていく。

『曠野』は、百二十七行に及ぶ長詩である。（註4）

薄霧在迷蒙着曠野啊……

薄霧にもうろうと霞む曠野よ……

という導入部で始まる。

看不見遠方——

看不見往日在晴空下的

天边的松林，

和在松林后面的

迎着太陽發閃的巖岩了。

全面只隱現着

一条漸漸模糊的

灰黃而曲折的道路，

和道路兩旁的

鳥暗而枯干的田畝……

遠くが見えない——

かつて晴れわたっていた

空のかなたの松林と，

松林のうしろの

陽光にきらめく白っぽい石灰石が見えない。

前方はしだいにぼやけて

くすんだ黄土に折れ曲がる

たった一筋の路と，

路の両側の暗く干乾びた田圃が

見えかくれする……

と、地方の寒村の情景を農民の心像に結び付けて、更に広大な世界へのひろがりに詠み込んでいく。

一九四〇年の春に作られた『樹』は、短詩ではあるが、艾青の自然観とその裏面の農民との紐帯を、象徴的に表現した好篇である。（註5）

一棵樹，一棵樹

彼此孤離地兀立着

風与空氣

告訴着它們的距離

但是在泥土的覆盖下

它們的根伸長着

在看不見的深处

它們把根須糾纏在一起

一株，また一株と

樹木は互いに離れて屹立し

風と空氣が

その隔たりをそっと告げている

だが泥土に覆われた下は

根がずーんと伸びていて

窺いようもない深い処では

毛根をしっかりと結んでいる

それから二年余を経過して、一九四二年九月に、艾青は、革命の根拠地延安で『むらに捧げる詩』（「獻給鄉村的詩」）を書く。（註6）

我的詩獻給鄉村里一切不幸的人——

無論到什麼地方我都記起他們，

記起那些被山嶺把他們和世界隔開的人

他們的性格像野豬一樣，沈默而凶猛，

他們長久地被蒙蔽，欺騙与愚弄；

每個臉上都隱蔽着不曾爆發的憤恨；

他們衣襟遮掩着的懷里歪插着尖長快利的刀子，

那藏在套里的刀鋒，期待着復仇的來臨。

我的詩獻給生長我的小小的鄉村——

卑微的，沒有人注意的小小的鄉村，

它像中国大地上的千百萬的鄉村。

它存在于我的心里，像母親存在兒子心里。

縦然明麗的風光和汚穢的生活形成了对照，
而自然的恩恵也不曾弥补了居民的貧窮，
這是不合理的：

它應該有它和自然一致的和諧；

為了反抗欺騙与压榨，它将從沈睡中起来。

わが詩を　むらのあらゆる不幸せな人に贈ろ
う——

いかなる所に行こうとも　わたしは、
山嶺に囲まれ　世界と隔絶したかれらを思い
出す。

かれらの性格は野猪に似て　寡黙にして凶
暴。

かれらは目隠しをされ　瞞され愚弄されつづ
けて、

どの顔も　憤りの暴発を隠そうとしない。

かれらの懷奥深くには　鋭く尖った刀が隠さ
れ、

その刃は　復讐のときを心待ちにする。

わが詩を　生まれ育ったちっぽけなむらに贈
ろう——

卑賤で　だれも振り向かないちっぽけなむ
ら、

中国の大地に　幾百万とあるようなむら。

だが幼な児の心に母が在る如く　わが心にむ
らは在る。

明眉な風光と汚れた生活が　際立った対照を
みせても、

自然の恩恵が　むら人の貧しさを補おうとし
なかった。

つじつまがあわない。

自然との　和やかな一致こそ当然なのに、

欺瞞と搾取に反抗して　むらは深い眠りから
眼を覚ます。

この『むらに捧げる詩』では、『曠野』『樹』に見られ
たような力強い自然観と農村（農民）に寄せる思いに変
化はないが、そのわりには全体の詩的背景に微妙な違い
が生じているようだ。つまり、艾青が、素朴な自然観照

と暗い運命観から脱却するために、人為的な営みによる
社会の変革を求めたいとする強い姿勢が表面に現われて
くる。

一九三〇年代の後半から四十年代の初めにかけて、艾
青の身邊に生じていた変化、抗日戦争と革命根拠地延安
の文芸活動の実体験、とくに、毛澤東との出会い、及び
“延安文芸座談会”が、彼の詩作に深い影響を投げかけ
たことは、まぎれもない事実として知られている。（註7）

（二）

艾青の詩的世界を形成したものとして考えられるの
は、

幼少時の生活体験——貧窮にあえぐ農村と、人間愛
への目覚め。

少年期——父親との相克と、自然形象美への開眼。

パリ留学——近代西欧社会との接触と民族的自覚、
及び西欧文芸との関わり。

の三点である。（註8）

以下に、年代を追いながら、彼が詩人として位置付け
られるまでをたどってみる。

艾青は、一九一〇年三月二十七日に、浙江省金華県畝
田蔣村に生まれている。（註9）姓は蔣、名は正涵、呼び
名を海澄と称した。畝田蔣村は豊かな自然に囲まれた貧
農村であった。周紅興氏によれば、

「從村頭向南遙望，可以看到重巒疊嶂，崢嶸險峻的
南山；它随着春夏秋冬四季的更迭不断呈現多姿的画
面，随着朝霞夕照的交替不断交換自己的容顏。」

——村外れから遙か南を望むと、陰阻で高く聳える
南山が見える。それは、春夏秋冬四季につれて、
たえずさまざまな姿に移り変わり朝霞から夕照
へとその容貌を刻々と替えていく。（註10）

とあり、村の背面は、幽深な景色の北山が連なって、

「它，有時象一道道遮風挡雨的天然屏障，有時又象
大海狂怒時聳起的波瀾。」

——北山は、時には風雨を遮る天然の屏風のように、
ある時は大海に荒れ狂って巻き立つ怒涛ともな
る。

この北山の裾野に広がる赤褐色の丘陵に守られるように畝田蔣村は在った。山には樅の大木が茂り、秋になると楓が紅葉する。丘陵地帯は玉蜀黍畑が広がり、ナンキン樅と雷に裂かれた槐の老木が目に入る。村の周囲には大小の溜め池が点在する、といったごく一般的な中国江南地方の農村の風光が展開する。

ところで、今世紀初めの中国農山村の例に漏れず、この畝田蔣村の農民の疲弊は甚だしかった。周紅興氏は、

「正象旧中国千千万万的村庄一樣，畝田蔣“明麗的風光和汚穢的生活形成了对照，而自然的恩惠也不曾彌補了居民的貧窮”。這個不到百戶的村子，除了七戶地主之外，大多數村民都生活在餓凍交困的境遇之中。」

——旧中国の数多の郷村と同様に、まさに畝田蔣も“明眉な風光と汚れた生活が際立った对照をみせても、自然の恩恵が村人の貧しさを補うことはなかった”。この百戸に満たない村は、七戸の地主を除いて、大多数の村民の生活は飢え寒さの困窮の境遇に在った。(註 11)

と、『むらに捧げる詩』の一節から引用して、清朝末期、辛亥革命前夜の農民の苦しみを述べている。

艾青は、この七戸の地主の一人蔣忠樽の長子として生を受けた。これだけなれば、彼は蔣家の衆望を全身に集める祝福された幼少時代を送れたであろうが、難産で生まれたことが、当時の農民の無知蒙昧な迷信の災いを受けることになる。(註 12) 父親の蔣忠樽は、難産は不吉の兆しだとして、占い師の「這個孩子的命是‘克父母’的」(この子の運勢は‘父母に克つ’とある)の言を信じて、生まれてまもない艾青を、同じ村の貧農の乳母<大葉荷>の許に預けて養育させることになる。(註 13) この乳母役の大葉荷は解放前の貧村の典型的ともいえる農婦である。

「……很小的時候被賣到這個村做童養媳。丈夫也是一貧如洗的農民……過着艱難的日子。有了三個兒子之后，他患病死去。……為了生活下去，她又從隣村上姜村招贅，改嫁給姜正興。……大堰河為他又生下兩個兒子。」

——少女の頃童養媳（トンヤンシー）として売られ

てこの村に来た。夫は赤貧洗うが如き百姓で……苦しい日々を送っていた。三人の男子をもうけた後、夫は病死する。……生活を支えるため、隣村の姜村から婿を取るかたちで姜正興のもとに嫁ぐ。……彼女はここでまた次の夫のため二人の男子を生む。(註 14)

艾青が生まれたころ、この農婦は、五番目の女兒を出産して間がなかったが、乳母として艾青を自家に受け入れるため、わが腹をいためた娘を心を鬼にして小便桶に投げ込み溺死させるのである。後年になって、彼がこの痛ましい事実を知り「這種愧疚，促使我長久地成了一個人道主義者」（この疚しさがずっと長く私を駆り立て、人道主義者になるよう促した）と語っている。(註 15)

一九三三年、パリ留学から帰国して獄中にあるとき、艾青は、この幼少時代を回想して『大堰河—わたしの乳母』（「大堰河—我的保姆」）を書く。彼二十三才のときである。この作品は、彼が艾青のペンネームを使った最初の詩作であり、第一詩集『大堰河』は、茅盾・胡風たちから評価されることになる。(註 16)

葉櫓氏は、この艾青の一生に影響を与えた生活体験を、——生家での冷たく差別視された状況は、早くから家庭を離れる気持ち起こさせたが、養母の大葉荷は、むしろ農民だけが抱く深い愛情で艾青を育んだ。地主家庭出身の彼が、転じて、自己の運命を、広範な労働人民と同一の繋がりに置くことにより、幼年時代の思い出に、詩人としての最初のきっかけを刻んだ——。

と述べているのは、蓋し的を得ている。(註 17)

一九一五年、艾青が五才になると、父蔣忠樽は、彼を大葉荷の許から引き取った。学校教育を受けさせるためである。当時の父権に絶対服従の例に漏れず、父は何かとって艾青を自己の思うままにしようとした。わが息子に「望子成竜」（立身出世を望む）の思いを託す父は、将来を見越して艾青に、当時としては新しい算術とか英語とかを身に付けさせようとしたようである。辛亥革命後の世間の風潮に合わせようとしたのである。しかし、かれの眼は、父の思いとは裏腹に、家族に伝統的強圧的な家長権を振り回す暴虐な父への憎しみを募らせてい

た。

「不愉快的封建家庭生活……童年和少年時代的生活和環境の影響，使我對封建制度，對算命占卜和所有封建迷信深惡痛絕」

——不愉快な封建的な家庭生活……幼少年時代の生活と環境の影響は私に，封建制度と算命（陰陽五行による運勢占い）封卜の迷信に対して極度の憎しみを抱かせた。

と，後年に当時を回想して書いている。（註 18）

とはいうものの，わずか五六才の子供が父の意向に背けるわけがなく，私塾の啓蒙学館に入り，六才からは村が経営する喬山小学校に移るが，此所で艾青は，図画工作の指導に長けた教師に出会う。乳母大葉荷の許で養育されていた頃から，豊かな自然のなかにころがっている木の切れ端とか泥を捏ねて手遊びに興じていた艾青の隠された才能が顔を覗かせることになる。図らずも，彼は父蔣忠樽の教育方針に反抗する不肖の子になってしまう。父は，絵画きや工作は縁起が悪いとして「把你送到貧民習藝所去吧！」（そんな奴は貧民習藝所に入れてしまおうぞ！）と脅したが，はじめ艾青には，父の言う“貧民習藝所”が如何なる場所か判らなかった。後になって「廉価の工芸美術作坊」（廉価な工業美術品の手作業所）のことを軽蔑して口にしたことを知り，むしろ“工芸美術”に一層の“好感”を持つようになった。（註 19）

そののち私立の育徳小学校の高級小学に進学すると，いよいよ本格的に絵画と手工芸に興味を覚えて，授業中はこっそり隠れて教師の似顔絵を描き，自習時間には大自然の中でのスケッチに励むことになる。

一九二四年七月，十四才で高級小学を卒業。父親の要求を受け入れて，金華省立第七中学に進むことになるのだが，いわゆる受験勉強と無縁であった彼に，古典に則った作文試験ができるはずがなく，白紙を提出して不合格となる。蔣忠樽は，息子のために古文の家庭教師を招き《左傳》を暗記させるなど，一年の特訓のあと，翌年八月に省立第七中学に入学が決まり，故郷畷田蔣村を離れて県城の金華へ移る。（註 20）

周紅興氏によれば，少年時代の艾青は無口であったが，頭の回転の早い手先の器用な子供であったという。（註

21）思うに，感受性の強い多感な少年にとって，蔣忠樽の父親像は，少年の心を和ませるものではなく，いつも（誕生時の話を知ってから）容け入れ難い存在に映っていた。それは強者を代表するものであったが，少年のナイーブな心象には不向きであった。大葉荷は貧農の一女性に過ぎない弱者だが，彼の存在の全てであった。彼女に心の拠り所を求めたのは，大地にしがみついて生きるしかない小作農の生活の中に，より人間的な温か味があったからであるが，この面から単純に比較しても，地主蔣忠樽像は，冷酷な伝統的家権と父権の具有者として強烈すぎたようである。少年艾青の眼が，自分を育んでくれた極貧の農婦の一家の優しさと，彼らを支える大地——厳しさと美しさを兼ね備えた自然に向けられてもおかしくはない。それに大きく作用したのが，彼の鋭い造形感覚に訴えかけたさまざまな自然と農民の形象であった。

農夫が霧のなかから
竹箒を担いでやってくる
箒のなかは数束の葱とニンニクだけ。
かれのフェルト帽はひどく破れて
かれの顔は衣服と同様に汚れ，
かれは凍傷にかかった手を
腰帯に挟み，
かれのむきだしの脚は
霜で凍て着いた路を踏みしめて，
かれは無言で
担ぐ天秤棒のかすかなきしむ音が
ゆるやかに
もうろうとした霧の前に消える……

曠野よ——
おまえはいつまで憂いを容け入れ
不平をこぼし沈黙するのか。
薄霧にもうろうと霞む曠野よ……

『曠野』より

『曠野』は，後年の詩作に凝集された艾青の世界だが，これと同一の形象を，彼は，まず造形面から具象化していったわけである。

(三)

艾青は、二十五年（十五才）より二十八年（十八才）まで、金華省立第七中学に学ぶことになる。

時代は、大きな変換点に差しかかっていた。彼が中学に入学した年の三月には、孫文が亡くなり、五月に上海で反英運動が勃発、外国商品ボイコットと反帝闘争が全国の諸都市に波及する。翌年三月、学生たちの反封建反帝国主義のデモに対し、当時の段祺瑞臨時政府は、学生に発砲して弾圧する。（三・一八事件）二十七年蒋介石の南京政府樹立。二十八年には、日本の関東軍の陰謀による列車爆破で張作霖は爆死する。（六月四日）また、魯迅、陳独秀、胡適らの提唱による儒教的封建的な旧制度・旧文化の打破（五・四運動）の動きも、その影響が、地方にも浸透しつつあった。そのころ、毛澤東は江西省井冈山で革命の根拠地を固めていた。そうして、三〇年代に入ると中国の民衆は、十五年に及ぶ日本軍の侵略による抗日戦争の不幸な時代に巻き込まれていく。

艾青が、中学の語文の時間に、最初に与えられた作文課題は「自修室隨筆」というものであったという。彼は、文語文を学ぶことに反対することをテーマにして『一個時代有一個時代的文学』（時代にはその時代の文学がある）を書き上げた。この作文に対して、語文の教師は不満を表し、

「一知半解，不能把胡適，魯迅的話当作金科玉律。」
——生かじりで、胡適，魯迅的話を金科玉条にしてはいけない。

と批評文を添えた。艾青は

「老師的批語并没有錯，我却在他的批語上打了個‘大八叉’！」

——先生の批評は間違っていないが、私はその批評文にバツを付けて無効にした。

という。（註 22）

第七中学には、張書旗（註 23）という書画と篆刻に力のある教師がいたが、艾青は、その後もつばらこの張先生の影響を受けて、技を伸ばしていくことになる。この時期に、国内の政治的情勢に、彼が全く無関心でなかつ

たことは、国民革命軍の北伐の動きに感動して、広州の軍学校の試験を受けようと、本心で考えたことがあったことである。結局この企ては、父親が広州までの旅費を渋って出さなかったため実現しなかったという。（註 24）

中学卒業の年の春、学校が企画した杭州見学旅行に参加する。このとき彼は『游痕』と題する二首の詩を書いて、校友会の出版物に発表した。彼にとって最初の詩作である。これについては、

「最初被用鉛字印出来的詩，是兩首感嘆西湖的，吊友的詩。在每個感傷的詩句子的后面，她了一個疲乏的韻脚。那兩首詩，一定是受了當時正在流行的浪漫主義的影響的。」

——最初の活字になった詩で、一首は西湖を感嘆したもの、一首は友を悼む詩であった。どちらも感傷的な詩句の後に、疲れた脚韻を踏んでいる。二首とも、まぎれもなく当時流行っていた浪漫主義の影響を受けたものだ。

と、言っている。（註 25）

このことは別にしても、彼が、杭州の風光に心を奪われたことは事実であろうから、詩心が生じても不思議ではないが、志向の主体はあくまでも絵画表現にあり、その年の夏、杭州国立芸術院（註 26）の試験を受け、絵画科の第一回第二期生として入学する。

第一次世界大戦後、北京、上海、南京、杭州に芸術学院が設けられ、西洋美術の受容と伝統的な中国画の両面から指導を進められることになったが、そこに、ヨーロッパ留学の画学生が帰国して加わり、一九二〇年代後半から、中国の画壇は、新旧取り混ぜて活発な気風にあふれていた。当時の杭州国立芸術学院の院長に就任した林風眠は、パリ帰りの気鋭の画家のなかの一人で、まだ二八才の若さであった。林風眠は、フランスから画家を招聘するほか、呉大羽、李鳳白、李金發、孫福熙、潘天寿、王月芝など、内外から錚々たる人材を集めて、二十八年春に、絵画、図案、彫刻の三科を開設する。

艾青の教師は、中国画が潘天寿、水彩画は孫福熙、油彩と木炭画は王月芝であった。この恵まれた環境のなかで、彼の画才はぐんぐんと展開を見せていく。彼は、いつも朝食前に西湖畔に出掛け、何枚かの水彩画を描いた。

この艾青に、大きな転機が訪れる。

「在艾青学了不到一个学期的时候，有一次，林風眠来到艾青的宿舍，看了他的画，鼓動他說：“你在这儿学不到什麼。你到国外去吧。”」

——一学期の授業がやがて終りに近付いたころ、ある時、林風眠が艾青の宿舎を訪れ、彼の作品に目をとめ、励まして言った“君はもう此处で学ぶことは何もない。外国へ行きなさい”と。(註 27)

林風眠のこの言葉は、艾青の心を強く動かし、自己の新しい芸術境地を異境に求め探る期待感となる。彼は、外国行きを決心、父蔣忠樽に「我出去，将来会給你賺大錢的」(外国へ出て、必ず大金を儲けて来るから)と説得をつづけ、渡航費用として、蔣忠樽が床板の下に蓄えてあった一千元の墨西哥鷹様(メキシコドル)(註 28)を手にするのである。蔣忠樽が「你過幾年就回来，千万不可樂而忘返！」(何年か経って帰ってきて、遊び惚けて返す金がないなんて言わせないぞ！)と念を押したのはいうまでもない。

かくして、一九二九年の春、艾青は、上海黄浦港からフランス郵船の客となる。

(四)

艾青と同じ船でフランスに赴いた人物には、水彩画の教師の孫福熙、工芸美術家の雷圭元、魯迅の学生で艾青の友人でもあった孫福源(註 29)などがいた。二ヶ月近くの狭い三等船室暮らしののち、彼らはパリの地を踏むことになる。

艾青は、友人と二人で、パリ第六区の VAUGIRARD 通りにあるちっぽけなアパートを借りた。家賃は五十フランであった。(註30)家主は、ポルトガル人の人のよい老婆で、家賃を少しためても催促しなかった。ここをねぐらとして、彼の画学生の生活が始まる。だが、その生活は、たちまちにして逼迫することになる。二回ほど届いた父親からの送金が、その後まったく途絶えてしまうのである。“半工半読”(働きながら学ぶ)の窮留学生として、午前中は町工場で働き、午後から絵を描くという

日課を余儀なくされることになる。

この時期の、彼の収入源となった仕事状況について、楊匡漢、楊匡滿両氏の『艾青傳論』から引用すると、

——この工場は、中国の漆を専門に扱っていた。銅製の生地に漆を塗って、中国福建製漆器と同じように仕上げる。箱にはモダンなデザインが施してある代物だ。艾青は、最後の工程を請け負った。中国の漆を使って、ライターとかタバコケースの上に買い手の署名を模倣して書き込む仕事である。(中略)半日働いても、分け前はそれほど多くなかった。それでも午前中に十フランぐらいいは手にでき、腹を満たすには充分であった。(註 31)

仕事を片付けると、午後は、モンパルナスにある“自由工作室”(自由に利用できるアトリエ)で絵を描いた。おもに人体デッサンをして、油絵を画くことは少なかった。

艾青は、時間があると街に出て美術館、博物館に足を運んだ。後期印象派やモダニズムの画家の作品にひかれた。モネー・マネー・ルノアール・ドガ・デュフィ・モンドリアン・ピカソ等である。また、フランス語の学習を兼ねて多くの文学作品に接した。ランボーをはじめ、フランスの現代詩人の作品も含まれる。ロシアの作品は中国語訳で読み漁った。ゴーリキーの『外套』、ツルゲーネフの『煙』、ドストエフスキーの『貧しき人々』、アンドレエフの『仮面舞踏会』等があるが、彼が最も関心をもって読んだ外国作家は、ベルギーのエミール・ヴェルハーレンであった。

「我的詩里有些手法顯然是对于凡尔哈倫的學習——這位詩人如此深刻又広闊地描写了近代的欧羅巴的全貌。刻画了城市与鄉村的興衰的諸面相，我始終致以最高的敬仰的。」

——私の詩の手法で、ある程度はつきり判るのは、ヴェルハーレンに教わっている点である。この詩人は、近代ヨーロッパの全貌を、深刻かつ広範に描写したようである。都市と農村の盛衰の諸相を形象化したのだ。私はいつも最高の敬慕を抱いていた。(註 32)

と、最大の賛辞を惜しまなかった。魯迅をはじめとして、今世紀前半の知識人が、ヨーロッパの弱小国とか少数民族の文学に思いを寄せたことと、彼のヴェルハーレンへの思慕とは、共通点を見いだせる。近代文明に抑圧され続けてきた民族への思いである。

貧しいが自由な生活を、艾青は思いきり味わうのだが、無限に拡大する都市工業社会が生み出す貧富の差の拡大、疲弊の度を増す農村の姿は、先進国においても変わりはない。帰国して獄中にあるとき、パリ留学時を回想して『画者の行吟』と題する詩を作っている。

沿着塞納河

我想起：

昨夜鑼鼓冬冬的夢中

生我的村庄的廣場上，

跨過江南和江北的游芸者手里的

那方淒艷的紅布……

我——

這世上的生客，

在他自己短促的時間里

怎能不翻起他新奇的欣喜

和新奇的憂郁呢？

セーヌ河に沿いながら

わたしは思い出す：

ゆうべの夢にドラや太鼓がどんとどんと

わたしが生まれた村の廣場で，

江南と江北からの旅芸人の手の

色も鮮やかな紅い布……

わたしは——

此处では見知らぬ客，

限られた短い時間に

目新しい喜びや憂いの手のうちを

どうしてさらけだしてくれようか？（註33）

異国人としての艾青は、西欧社会を、高度に発達した物質文明と墮落した精神文明の両面から捉えようとしたようだ。特に、精神文明の墮落を、強者の弱者に対する抑圧のなかに感じとっていく過程は、当時先進国社会に身をおいた東洋からの留学生の共通のものであった。加えて、中国は、長年に及ぶ欧米列強の圧力のもと、東洋

の弱い大国という不名誉な称号を付けられてきた。先進国に学ぶ彼らに立ちほだかったのは、自国の現状に対する哀しみと、そこから鬱勃として起こる救国の念であった。これも共通している。

艾青がパリに来て二年半余が経過した一九三一年九月一八日、日本の関東軍は、遼寧省瀋陽北郊の柳条湖で鉄道爆破事件を起こし、満州事変が始まる。所謂“九・一八事件”である。この情報は、やがて彼らの耳にとどき、自国の命運に若者としての気概を燃やすことになる。

このころ、艾青の心を傷付けるエピソードが起きる。彼が、友人の誘いでオペラを見にいったときのことである。一人のフランス人から声を掛けられた。

「中国人，這裡是法国，是巴黎，應該講法国話！」

——中国人よ，ここはフランスで，パリなんだ。フランス語で話してもらわなくちゃ！

また，彼が写生に出向くと，

「喂！中国人，你們的国家都快亡了，你還在這兒画画！」

——オイ！中国人よ，お前さんの国はやがて滅ぶよ。お前さん，こんな所で，まだ絵なんか描いていて！

さらに、屈辱的であったのは、彼が喫茶店で朝食を摂っているとき、ケーキを買いにきた客が「給我幾個Chinois=‘中国人’」——（‘中国人’をくれ）といってケーキを買うのを目にしたことである。（註34）

この後、艾青は《世界反帝大同盟》（註35）の組織に加わり、民族の窮状の打開に、その生命をかけることになる。帰国前の三十二年一月十六日夜の《世界反帝同盟東方部》の集会に出席したあと、『会合』と題する詩を書いたが、この作品が、艾青の第一作と見做されている。反ファシズム詩人の誕生である。

每個淒愴的，鬭爭的臉，每個

挺直或彎着的身体的后面，

画出每個深暗的悲哀的黑影。

他們叫，他們喊，他們激奮，

他們的心燃熾着，

血在奔溢……

他們——来自那東方，

日本、安南、中国

他們——

虔愛着自由，恨戦争，

……

一人一人が 嘆き哀しみ闘う顔 一人一人が
背を伸ばし曲げた 身体のうしろに
は、

一人一人の 深く暗い悲哀の黒影を描き出
す。

かれらは叫ぶ，大声で，激しく，

かれらの心は 赤々と燃え，

血がほとばしる……

かれらは——東方から来た，

日本，安南，中国から

かれらは——

自由を心から愛し，戦争を恨む，(註36)

……

彼は，帰国を決心し，同年一月二十四日，パリからマルセイユ行きの汽車に乗る。

馬賽！

当我臨走時

我高呼着你的名字！

而且我

以深深了解你的罪惡和秘密的眼，

依戀地

不忍舍去地看着你，……

『馬賽』

マユセイユ！

いま別れに臨んで

大声でおまえの名を呼ぶ！

わたしといえは

おまえの罪惡と秘密の眼をよく知るゆえに，

名残り惜しくて

去り難くおまえを見る，……

『マルセイユ』(註37)

艾青が，マルセイユ港を後にしたのは，一九三二年一月二十八日，ちょうどこの日に，中国では“上海事変”の戦火が起こり，抗日戦争が本格化していた。

(五)

一九九一年八月二十五日，北京の大会堂で“艾青作品国際研討会”が催された。《人民日報》をはじめとする中国各紙は，王震国家副主席，賀敬之文化部長代理等の要人と，国内外からの二百余名の詩人研究者を集めて三日間にわたり熱心な討議が繰りひろげられたことを報じた。

また，専門誌《詩刊》は，九十一年十期号に，この艾青の国際研討会の特集記事を掲載している。

これらの動きにみられるように，今日では，艾青の評価は高い。

新中国成立後，五十八年の反右派闘争と，十年におよんだ文化大革命時を通じて批判にさらされ，二十年にわたる苦難の歳月を味わう。名誉回復後の艾青は，旺盛な詩作と並行して，国家の文化行政面での活躍と，二つの顔を見せてきた。八十一才の老詩人は，自身の国際研討会の席で，

「我是一個普通的詩人，研究我和我的作品并不重要，重要的是大家共同推動文学事業的發展。目前，新詩的創作与研究工作都存在着一些問題，……詩人和評論家們是不能消沈的，要跟上時代的步伐，要和人民同甘苦，共命運。

——わたしは普通の詩人です。わたしとか，わたしの作品の研究は重要ではなく，重要なのは，皆が協力して文学の仕事を促進發展させることです。目下，新詩の創作と研究業務には，いささかの問題が存在しています……詩人と評論家は意気を阻喪せず，時代に歩調を合わせ，人民と甘苦を共にし，命運を分かち合わねばなりません。

と，発言している。(註38)

(註1) 同年12月桂林出版《十日文萃》第1巻第4期に掲載される。

(註2) 艾青の詩作品の邦訳については，稲田孝氏の『艾青訳詩集』（勁草書房1987年9月），小野十三郎氏の訳『中国現代詩艾青詩選集』（法律文化社1956年9月）等があるが，

- この詩をはじめとして、本文中の訳文は、すべて筆者の拙訳を当てた。なお詩作品の原文は『中国新文学大系14集（詩集）』（上海文芸出版社1990年12月）、『艾青選集』（四川文芸出版社1986年3月）及び、葉櫓氏の『艾青作品欣賞』（広西人民出版社・1986年）から採択した。
- (註3) 艾青は、38年7月に『詩論掇拾』を発表して以来、39年にかけて『詩的散文美』『詩与時代』『詩与宣伝』『詩人論』等を著し、39年の冬に『詩論』『詩人論』として完成させる。
- (註4) この作品は、同時期の作品と一緒に1942年に詩集『曠野』として重慶生活書店から出版される。
- (註5) この詩は、初期の作品としては珍しく象徴性の強いもので、後年の『礁石』（52年）につながる作である。
- (註6) 発表は1942年12月11日の《解放日報》である。
- (註7) 延安での毛澤東と艾青との関係については、坂井東洋男氏が「艾青—その悲劇」（岩波講座＜現代中国＞第5巻）で触れている。
- (註8) この三点の他に、父親以外の家族及び艾青のパリ時代の友人関係等に触れるべきであるが、本文では省略した。
- (註9) 現在の浙江省金華市から、約70キロ北に位置する。
- (註10) 周紅興著『艾青的跋涉』（北京文化芸術出版社・1989年）の「詩人的誕生及其兒童時代」。なお、本文を著すに当たっては、周紅興氏の同書に負うところが多くあった。
- (註11) “‘畝田蒋’”の‘畝田’は田畑を指し、蒋氏一族の田畑のことで、当時の宗族社会の中国農村の一般的在り方である。
- (註12) 周氏は、二昼夜に及ぶ難産であったと記述している。
- (註13) 後述の『大堰河』と乳母の＜大葉荷＞は、この地域では同音であり、同一人物である。
- (註14) 当時の農村で、童養媳（トンヤンシー）の制度は、ごく普通のことであり、労働力確保のため必要視されていた。
- (註15) 艾青は『曠野的話—為兒童節写』（1942年）で、この事件に触れている。
- (註16) 茅盾『論初期的白話詩』（《文学》第8巻第1期）及び、胡風『吹芦笛の詩人』（《文学》第8巻第2期）による。
- (註17) 葉櫓著『艾青作品欣賞』による。
- (註18) 葉綿氏『艾青談他的兩首旧作』（《東海》1981年第4期）から。
- (註19) この“貧民習藝所”の話は、艾青自身が『母鶏為什麼下鴨蛋』（《人物》1980年第3期）の中で書いている。
- (註20) 省立七中では、この地方では学力程度の高い名門校として知られ、文革中に姚文元から批判された呉晗も、ここの出身である。
- (註21) 前出『艾青的跋涉』の「從大自然和美術中尋求安慰」中に、少年時代の艾青が、手作りでいろいろな玩具をつくって遊んだことに触れている。
- (註22) 『艾青詩選自序』（人民文学出版社・1979年）から。
- (註23) 周紅興氏は、この張書旗を、当時の上海画壇の重鎮呉昌碩（1842～1927）の学生であったと述べている。このことから、艾青は、美術界の清新の氣風に触れたとみてよい。

- (註24) 前出『艾青的跋涉』の「在大革命的風暴里」。このすぐ後ぐらいに、蒋介石がクーデターを起こし、南京政府をつくる。
- (註25) この二首の詩については、王志元氏が『關於艾青最早詩作的考訂』（《浙江師範大学学报》1988年第4期）で触れている。
- (註26) 現在の浙江美術学院の前身。
- (註27) 楊匡漢・楊匡滿著『艾青伝論』中の「“大堰河”的兒子」による。
- (註28) 当時、市場に流通していたメキシコ銀貨。
- (註29) この孫福源は、孫福熙の兄にあたる。
- (註30) 艾青が周氏に語ったところによれば、このアパートの建物は未だ残っているという。前出『艾青的跋涉』の「在巴黎半工半讀」中に掲出。
- (註31) 前出『艾青伝論』の「旅法三年」による。
- (註32) Emile Verhaeren（1855年～1916年）＝ベルギーの象徴派詩人。艾青の文は『為了勝利——三年来創作的一個報告』（《抗戰文芸》重慶出版・1941年第7巻第1期）から。
- (註33) 1934年獄中の作。その後、詩集『大堰河』に収められる。
- (註34) 前出『艾青的跋涉』の「参加“世界反帝大同盟”作《会合》一詩」の文中。
- (註35) 1927年に設立された世界的な反帝国主義運動組織。
- (註36) この詩は「東方部的会合」という副題で、《北斗》誌第2巻第3期1932年7月に掲載された。
- (註37) 1934年獄中の作。詩集『大堰河』に収められる。
- (註38) 《詩刊》誌269期・1991年10期から、『艾青的答辞』による。

淀川と与謝蕪村

小西愛之助

一

淀川は与謝蕪村の人生と芸術に大きい影響を与えました。なによりも、蕪村の代表作である「春風馬堤曲」は淀川の下流にある毛馬を舞台とした作品です。

その淀川の源流はびわ湖です。びわ湖は日本で最も大きい湖ですが、このびわ湖に流れこむ川は百十三本もあるとのこと。それに対して、流れ出る川はただ一本です。その流れ出る瀬田川は宇治川となり、途中で木津川・桂川と合流して淀川となります。

この宇治川・木津川・桂川の三川合流点より下流を一般に淀川と呼んでいます。

「淀川」という名称は、かつて巨椋池おぐらのいけを控えた淀の地が三川合流点にあたっていて、たえず「水のよどむ」という低湿地の地形をつくっていることに由来するもので、淀川は古くは「澱川」とも記されていました。蕪村の作品にも「澱河歌」と題する三首の俳詩がありますが、「澱河」とはいうまでもなく「淀川」のことです。

なお、巨椋池は周囲十六キロメートル、面積約八平方キロメートルの大きい池でありましたが、昭和八年（一九三三）より昭和十六年（一九四一）の間に干拓されて水田となりました。

淀川は近畿第一の大きい川で、全国でも第六位にランクされていますが、この淀川はその流域に住む人々にとって生命の源泉であることはいまでもありません。そ

れとともに、この大河は古代・中世から京の都と西国とを結ぶ水運が開かれていましたが、近世にはいって利用度はさらに増し、川船がしきりに上下して、大坂が瀬戸内経済の要地として繁栄する要因となりました。

蕪村の生まれて育った享保初年の船数は、淀船五百七艘、過書船六百七十一艘とのことですが、それに享保七年（一七二二）には伏見船大小二百艘の就業が許可されています。

淀船は淀二十石船といわれ、二十石積みの船です。蕪村の句に、

淀舟の棹の雫もほたるかな

というのがありますが、「棹の雫も」の「も」に一面の「ほたる」の明滅する乱舞も思いうかべられる美しい句であります。

過書船は三十石積み以上の船ですが、主力は五十石から二百五十石積みの船であったとのこと。この船は角倉すみのくら家の支配下にありました。

伏見船は十五石積みの船ですが、実際は三十石から四十石積みの船が大半を占めていたといえます。

なお、過書船のうち、旅客専用の「早登はやのぼり三十石船」は、一日二回朝と晩に伏見と大坂の八軒家との間を定期的に上下しました。この船は長さ約二十七メートル、幅約三・六メートルで船頭・舟子四人、乗客二十八人が定員でした。蕪村もこの船を利用していますが、『句稿屏風』には

「淀夜船」と題して、

霜百里舟中に我月を領ス

の句があります。この句は『蕪村句集』にも収録されていますが、「几董と浪華より帰さ」との前書があり、弟子几董とともに八軒家（大坂）より伏見（京）へ帰る船中の吟であることがわかります。この句について、清水孝之氏は「雲一つない淀川上空の冬の月、長い長い淀川上り舟にヒシヒシとおりる霜夜の冷気を、見事に表現し尽した壮絶な秀吟」（『與謝蕪村集』）と注されていますが、たしかに「霜百里」との表現には、「溪霜蕪村」「霜蕪村」と号した霜の詩人蕪村の深い思いが象徴されている感じがいたします。

また、蕪村に次の句があります。

蝙蝠や佐田にとまれと夕かな
窓の灯の佐田はまだ寝ぬ時雨哉

この両句に使用されている「佐田」（佐太）は淀川左岸の舟着場で、河内国茨田郡に所属し、佐太の渡しがありました。蕪村は画用などでたびたび淀川を上下しましたが、この両句はその船上より見た「佐田」の風景です。前句は蝙蝠の飛び交うなか、旅籠への客よせの声もまじる「佐田」の夕景であり、後句は夜船で淀川を上った時の「佐田」の深夜の景ですが、折からの時雨がその旅情をかきたてます。

なお、佐太天神宮の池のほとりに「窓の灯の佐太はまだ寝ぬ時雨かな」の蕪村の句碑が建っています。蕪村のころは、淀川を上下する船から佐太天神宮（佐太神社）の社殿が望まれたとのことですが、この佐太は京街道にも面しており、茶店や料理店なども存在して賑っていたとのことでした。

文禄三年（一五九四）に豊臣秀吉は、伏見城と大坂城を陸路で結ぶために、毛利輝元・吉川広家・小早川隆景に命じて、淀川左岸堤防を修築しました。世にいう文禄堤ぶんろくづつみです。その長さ、二十七キロ、京街道として交通の便は大きかったといえます。佐太はその京街道に面してい

たのです。

このように淀川はその堤防をも含めて交通の便に貢献をしましたが、しかし、その反面、たびたびの洪水で、流域に大きい被害をも与えたのです。

二

この淀川の下流の湾曲部に蕪村の出生地であり、その幼少のころを過ごした「摂津国東成郡毛馬村」が存在します。ここは、淀川の下流に位置する低湿地帯であり、水難の村でもありました。

「毛馬」は、もともと「ケシマ」であり、淀川の下流に出来た中州の島であって、それが、その後、土砂の堆積によって地続きとなり、中世には榎並庄（近衛領）の一部としてくりこまれていました。この榎並庄は近世に入って、貞享三年（一六八六）には、東成郡に所属することとなりました。

この地は、天和年間（一六一五～一六二四）より徳川氏代官の支配となり、文政十二年（一八二九）には大坂城代の役知となりました。従って、蕪村の生存中は一貫して天領でありました。

明治二十九年（一八九六）三月二十六日、淀川改修案が国会で可決し、明治三十一年に着工されました。この時、淀川改良工事のため、二十一町三反九畝二十一歩の地は買収せられて同川敷地となりました。

なお、毛馬村の旧幕時代の石高は、九百二十五石一斗五升七合であり、明治九年（一八七六）改正有租地反別は、七十七町六反四畝七歩です。明治九年一月一日現在の人口は、四百七十八人であり、その戸数は百軒前後と推定されます。この人口および戸数は、旧幕時代もかわりはなかったものと想像されます。

明治四十二年（一九〇九）六月一日には、新淀川の完工式がありましたが、これに先立つ二年前の明治四十年に大阪市を水害から守るための「毛馬のこうもん閘門」が完成しています。同地に淀川改修記念碑があります。

その後、昭和四十七年（一九七二）に淀川改修第四次五ヶ年計画で、淀川を二百年に一度の大洪水にも耐えられるようにと、毛馬で大堰と水門の工事が始められ、昭

和五十八年（一九八三）十一月に完成しました。この大堰は、わが国最大の径間五十五メートルのメーンゲート四門と調節ゲート二門から成り、その両端に魚のための魚道も備えています。上流の各地点から中央制御室に送られてくる水位や雨量の情報をもとに、ゲートを上げ下げして流量の調節を行い、水位安定に威力を発揮しています。

毛馬には堤防上に川に向いて「春風や堤長うして家遠し」の蕪村の句碑が昭和五十三年（一九七八）二月に建てられました。この句は「春風馬堤曲」のなかの発句です。

三

蕪村の出自については、従来、「郷民中の名門であり、父祖代々相当の産を有した旧家であった」（瀬原退蔵先生『蕪村全集』付録「与謝蕪村伝」）とか、「土地の名望家であった」（大谷篤蔵氏『蕪村集』解説）とか想定されていますが、そうではなくして、私は摂津国東成郡毛馬村の庄屋の奉公人の子であると推察しています。（拙稿「蕪村出自考」『連歌俳諧研究』第五十三号）

蕪村の唯一の師匠である夜半亭一世巴人は寛保二年（一七四二）六月六日に没していますが、当時内弟子であった蕪村（当時は宰鳥）は二十七歳でありました。その追悼文と句は次の通りです。

宋阿の翁、このとし比予が狐独
なるを拾ひたすけて、枯乳の慈
恵ふかゝりけるも、さるべきす
くせにや、今や帰らぬ別れとな
りぬる事のかなしびのやるかた
なく、胸うちふたがりて云ふべ
く事もおぼへぬ

我泪古くはあれど泉かな 宰鳥

ここに「宋阿の翁」とあるのは、巴人のことです。この追悼文には「狐独」と記されていますが、これは「孤独」の誤記であることはいまでもありません。しかし、

「狐」とあるべきところが「狐」と誤記されたことには深い意味がこめられています。

この追悼文と句は『俳諧西の奥』（巴人追善集）に収録されていますが、その原本は天理図書館に所蔵されていて、その誤記の事実を確認することができます。その筆蹟は蕪村のものではありませんが、蕪村の原稿がまちがって「狐独」と記したのか、或いは版下がまちがって記したものかはわかりませんが、誤記そのものが、そのころの蕪村をかいま見せてくれる思いもいたします。この『俳諧西の奥』の巻末には「寛保三亥仲夏、寺町通二条上ル誹書林 井筒屋 庄兵衛開板」と記されていて、巴人

の亡くなった翌年に刊行されています。

ところでこの追悼文に「宋阿の翁、このとし比予が狐独なるを拾ひたすけて」と記されていることは注目すべきことであり、蕪村が江戸に出てきて、巴人に「拾ひたすけ」られる元文二年（一七三七）までは「狐独」の状態であったことが、ここに示されています。それは、仕送りの充分な旧家や名望家の息子ではなかったことを示しています。

当時の身分差別体制では、農村を離脱した農民は「宗門改帳」（戸籍）から籍を抜かれて、自動的に最低の身分である非人（野非人）に転落する仕組となっていました。従って、享保十七年（一七三二）頃、すなわち蕪村十七歳のころ、大坂近郊の農村を離脱して、江戸へ流入した時は、蕪村は非人（野非人）身分であったと私は推察しています。それこそ、「狐」のごとき存在であったのです。「拾ひたすけ」られてとある以上、巴人の内弟子となることによって、蕪村は非人（野非人）身分よりの足洗いをしたとも見られます。

『俳諧西の奥』が、寛保三年の刊行であることは、巴人に近い人々も多数存在している状態であり、巴人とその内弟子である蕪村との関係も、それらの人々にとっては周知の事実であり、そのような点から、この追悼文には蕪村自身の事実と真実が記されたものと考えられます。

四

寛保四年（一七四四）春、二十九歳の蕪村は野州宇都宮において自撰歳旦帖を出していますが、その表紙の円形のなかには、

寛保四甲子
歳旦歳暮吟
野州宇都宮
溪霜蕪村輯

と題されています。蕪村の号の初出ですが、「溪霜蕪村」とは、いかにも、それまでに、蕪村が閲歴してきた人生を象徴しているがごとくでもあります。それとともに、この寛保四年（延享元年）は、徳川八代将軍吉宗の年貢増徴政策の取高がピークに達する年でもあったのです。「溪霜蕪村」の雅号には、荒廃した農村の意もこめられているがごとくでもあります。

蕪村は師巴人の死後間もなく江戸を去って、野総の間を十年間歴行し、その間、画家としてたつべく画業に励んでいます。まだまだ修業中の状況であり、俳諧師としてもまだ一家をなすまでには至っていません。この野総の歴行十年の間には、遠く津軽北端の「外ヶ浜」までも放浪し、また、江戸にも舞い戻ったりしていますが、芸術家としての素質と才能にめぐまれた蕪村は、かろうじて、僧体に身を託しながら、非人身分より浮上していたのです。

「蕪村」の号は「荒村・寒村」の意であり、それは享保改革期の関東農村の現実によったものと思われますが、それよりも水損の村である故園毛馬での原体験にも根ざしていることは当然に考えられるところです。屈折の多い人生をすごしてきた蕪村にとって、事は単純ではなく、複雑であると理解すべきですが、それにしても、「蕪村」の号にこめられた深い思いは、この号を、その後、終生かわることなく使用したことからも認められます。

「宰町→宰鳥→蕪村」と変遷した俳号は、「蕪村」に至って決定するのです。「宰町」や「宰鳥」の号には、町を宰領するとか、鳥を宰領するとかの意があり、青年蕪村の客気と気負いさえ感じられますが、「蕪村」の号にはそのような客気も気負いも消え失せて、さめた眼で現実を見つめているひとりの詩人のたしかな眼さえ感じさせます。

五

安永六年（一七七七）、六十二歳の蕪村は、その年の四月八日、亡母五十回忌のための百ヶ日の夏行を思い立ち、『新花摘』の稿を起しますが、この作品のなかには、暗いトーンでいるどられた「五月雨」の句の連作があります。

安永六年五月二十四日付、まさな・春作宛蕪村書簡中の文言に「さても霖雨こまりはて申候」とあり、この年は雨のよく降る五月であったことがわかりますが、その「五月雨」の句の連作は次の通りです。

さみだれや田ごとの闇と成にけり
右の句は去年の夏云ひすてたる
句也。百池月居が日記にも書もらしたるべし。あへてよき句といふにはあらねど、いさゝかおもふしさいあれば、かいつけ侍るなり。

うきくさも沈むばかりよ五月雨
ちか道や水ふみわたる皐雨
さみだれや鳥羽の小路を人の行
さみだれに見えずなりぬる径哉
五月雨や滄海を衝濁水
さみだれや水に銭ふむ渉し舟
濁江に鵜の玉のをや五月雨
撰あへぬはだし詣りや皐雨
さみだれや鵜さへ見えなき淀桂
皐雨や貴布禰の社燈消る時
小田原で合羽買たり五月雨

閑伽棚に何の花ぞもさつきあめ

この連作の前後にも「五月雨」の句はありますし、この安永六年の五月十日の夜半亭月並句会には、有名な

五月雨や大河を前に家二軒

の句が提出されています。このとしは「霖雨」の降りつづく年であり、それに触発されて、これらの「五月雨」の句が作られたのでしょうか。それにしても、現存する蕪村の五月雨の句が、『新花摘』に集中されている点は注目すべきでありましょう。

蕪村の故園毛馬村は淀川沿いの村落であるために、たえず洪水の危険にさらされていました。たとえば、蕪村が生まれ、徳川吉宗が将軍職についた、享保元年（一七一六）の六月には淀川は洪水となり、蕪村六歳の享保六年にも淀川は洪水となっています。そして、蕪村十歳の享保十年より蕪村十九歳の享保十九年までの間、享保十一年と享保十二年のみが豊作で、あとの八年間は淀川の洪水による水損引の凶作の年となっています。また、蕪村の江戸移住後の元文元年（一七三八）には淀川は大洪水となり、翌元文二年三月十八日には摂津・河内両国とも水難御救訴訟をおこしていますが、同年七月二十一日には水難御救願状はとりあげられず、御下ゲとなっています。つづいて、元文三年には「淀川之儀」についての訴訟事件が生じていますが、その訴状には、「淀川之儀近年常水高く罷成、摂州河州村々悪水抜け兼、内之御田永荒、同事ニ亡所年々ニ相増」（関西大学所蔵西田家文書）と記されています。周知のように、木津川・宇治川・桂川の三川が合して淀川となりますが、とくに木津川は土砂川であり、その土砂が下流に押し流されて、川底は上がり、淀川は「常水高く」なり、とくに、下流の湾曲部に存在する毛馬村は絶えず水難の危険状態にさらされていました。

蕪村の母は、蕪村十三歳の享保十三年に亡くなっていますが、その年も淀川は洪水となり凶作の年でありました。「五月雨」の連作の冒頭の句「さみだれや田ごとの闇と成にけり」の「闇」は凶作を意味していますが、それ

とともに母の死をも意味しているがごとくでもあります。母の亡くなった時はさみだれの降りつづくころであったのでしょう。

しかし、この句は左注に「去年の夏云ひすてたる句也」とあるように、安永六年の前年の安永五年の作であります。その年も「霖雨」の降りつづく年であったのでしょうか。

安永五年六月二十八日夜付、霞夫宛蕪村書簡中に「愚老義、去年⁵当春へかけ長病、既ニ黄泉之客と存候程之仕合にて、当春へ至り候ても一向画業打すて置候故、家内物入其外、生涯之困窮、御察可被下候」と報じていますが、この長病後にこの句が作られています。とすれば、この「闇」は凶作と母の死のみならず、蕪村自身の「黄泉之客」や「生涯之困窮」への思いもこめられているのでしょう。

だが、この句の原型は、安永四年八月十日、夜半亭句会の兼題句として、上五が「落水」となっており、

落水田ごとのやみと成にけり

として記録されています。それが、「さみだれや田ごとの闇と成にけり」と「落水」から「さみだれ」に力点がおかれ、さらに、几董著『蕪村句集』には、上五が、「さつき雨」と修正されて収録されています。この『蕪村句集』については、清水孝之氏が「最晩年（天明三年）の一時期に自撰し編集した発句集であった」（『與謝蕪村集』解説）と推考されていますが、私もその説に賛意を表します。とすれば、「田ごとの闇」の句は「落水田ごとのやみと成にけり」→「さみだれや田ごとの闇と成にけり」→「さつき雨田毎の闇となりにけり」と三転して治定していることになります。

原型の「落水」が、安永四年、蕪村六十歳の作であり、「さみだれや」は、翌安永五年、六十一歳の作であり、それは、安永六年、六十二歳の時になる『新花摘』にも採用されており、それはさらに、「さつき雨」と修正されて、天明三年、蕪村六十八歳の自撰句集に治定しているのです。

「さみだれ」も「さつき雨」も、ともに同じ意味内容

であり、「田ごとの闇と成にけり」のモチーフは、「落水」

以来、晩年の蕪村に一貫しているのです。

最初の「落水田ごとのやみと成にけり」の句の作られた安永四年とは、どんな年であつたのでしょうか。

安永四年（一七七五）五月五日には宇治川の洪水で豊後橋が水没しています。六月一日には鴨川が六七尺増水し下鴨南堤百余間が決壊しています。そして、八月十五日には淀川の洪水で淀大橋が破損しています。

この年も、五月雨が降りつづく年であるのみならず、秋出水の年でもあつたのです。

当時、京都在住の蕪村には、これらのニュースは耳にとどいていたことでしょう。

これらの凶作に直結する現実とは、何よりも農民出身の蕪村の痛切に感じるところです。

それとともに、この年三月以来、蕪村は病気で臥していましたが、安永四年閏十二月十一日付、霞夫・おとふさ宛蕪村書簡中に「扱も愚老義、当年ハ悪星の障碍ニ候や、夏冬を経て病に犯れ、漸全快いたし候処、又々霜月下旬ヨリこゝろあしく、壬月ニ至り候ては以之外ニ而、とかく老病と被存候」と報じていますが、「老病」との自覚は耳順となった蕪村の痛切な思いであつたのでしょうか。

「田ごとの闇」のモチーフのなかには、その「老病」も「黄泉之客」へと通じているように思われます。

それにしましても、「田ごとの闇」の呪文は、なによりも「蕪村」の号に象徴されているのであり、突然変異のごとく、晩年に生じたものではなく、さらに、『新花摘』の五月雨の連作に示されているごとく、故園毛馬での幼少の時代の母の死と凶作に根をおく暗い部分のトーンが尾を引いているのです。

「闇」は無限に深いといえましょう。

六

蕪村一代の傑作である「春風馬堤曲」は安永六年二月刊行の『夜半楽』に収められています。

この作品は発句四、漢詩四、長句十の十八首からなる次の連作の自由詩です。

余一日問耆老於故園。渡澱水
過馬堤。偶逢女婦省郷者。先
後行数里。相顧語。容姿嬋娟。
癡情可憐。因製歌曲十八首。
代女述意。題曰春風馬堤曲。

春風馬堤曲十八首

- やぶ入や浪花を出て長柄川
- 春風や堤長うして家遠し
- 堤^{ヨリテ}下 摘芳草 荊与棘塞路
荊棘何妬情 裂裙且傷股
- 溪流石点々 踏石撮香芹
多謝水上石 教農不沾裙
- 一軒の茶見世の柳老にけり
- 茶店の老婆子 儂^{ワレ}を見て慇懃に
無恙を賀し且儂が春衣を美ム
- 店中有二客 能解江南語
酒錢擲三緡 迎我讓榻去
- 古駅三両家猫児妻を呼妻来らず
- 呼雛籬外鶏 籬外草満地
雛飛欲越籬 籬高墮三四
- 春艸路三叉中に捷徑あり我を迎ふ
- たんぽゝ花咲り三々五々は黄に
三々は白し記得す去年此路よりす
- 憐ミとる蒲公英短して乳を^{アマセリ} 涸
- むかしむかししきりにおもふ慈母の恩
慈母の懷抱別に春あり
- 春あり成長して浪花にあり
梅は白し浪花橋辺財主の家
春情まなび得たり浪花^{フリ}風流
- 郷を辞し弟に負く身三春
本をわすれ末を取接木の梅
- 故郷春深し行々て又行々
楊柳長堤道漸くくだれり
- 矯首はじめて見る故園の家黄昏
戸に倚る白髪の人弟を抱き我を
待春又春
- 君不見古人太祇が句

藪入の寝るやひとりの親の側

萩原朔太郎はこの詩を「百数十年も昔に作った蕪村の詩が、明治の新体詩より遥かに芸術的に高級で、かつ西欧詩に近くハイカラであったということは、日本の文化史上における一皮肉と言わねばならない」（『郷愁の詩人と謝蕪村』）と高く評価していますが、まさに日本詩歌史上に特筆されるべき作品というべきでありましょう。

この詩の製作の事情については、安永六年二月二十三日付、柳女・賀瑞宛の蕪村書簡中に、「一、春風馬堤曲 馬堤ハ毛馬塘也。則余が故園也」と記し、「余幼童之時、春日清和の日ニハ、必友どちと此堤上ニのぼりて遊び候。水ニハ上下ノ船アリ、堤ニハ往来ノ客アリ。其中ニハ、田舎娘の浪花ニ奉公して、かしこく浪花の時勢粧に倣ひ、髪かたちも妓家の風情をまなび、口伝しげ太夫の心中のうき名をうらやみ、故郷の兄弟を恥いやしむもの有。されども、流石故園ノ情ニ不堪、偶親里に帰省するあだ者成べし。浪花を出てより親里迄の道行にて、引道具ノ狂言、座元夜半亭と御笑ひ可被下候。実ハ愚老懐旧のやるかたなきよりうめき出たる実情ニテ候」と記していることが参考となります。

また、清水孝之氏は「曲の製作は安永六年正月早々、最愛の一人娘を片附けた安心感と空虚感とを感じながら、比較的短い期間（一週間～十日間）に一気呵成に作ったものかと推察される。くの結婚が、あのような「容姿嬋娟、癡情可憐」な藪入娘に仮託して、みずからの郷愁の詩をうめき出させたのではなからうか」（『与謝蕪村の鑑賞と批評』）と一人娘くの結婚がその制作の動機になったとされています。

ともあれ、「春風馬堤曲」は蕪村も記すごとく「実ハ愚老懐旧のやるかたなきよりうめき出たる実情」であったのです。時に蕪村は耳順を二つ過ぎています。この前年、安永五年十月には蕪村は大坂に赴いて病み、東菴の家に逗留療養して「浪華病臥の記」を草していますが、蕪村の故園への懐旧の情はこの時より、とみにきざし「春風馬堤曲」の作品の誕生となったのではないのでしょうか。安永六年二月刊行『夜半楽』に「春風馬堤曲」は収録されていますが、この作品は、安永五年十月以降、安永六

年二月までの間になったものでしょう。この間、安永五年十月のみではなく、帰京後の安永六年正月月中旬より二月にかけても蕪村は病床にあり、身心の疲労衰弱は生命の危機をも感じさせたことでしょう。そうであればこそ、幼童時代の母や友だちと過ごした黄金の春の日々への回想と、「懐旧」のやるかたなきうめきとは、蕪村の「実情」として「春風馬堤曲」の作品のなかにこめたのでしょう。

この作品が、蕪村の「実情」をこめているとすれば、この作品のなかで蕪村はどこにいるのでしょうか。「余幼童之時、春日清和の日ニハ、必友どちと此堤上ニのぼりて遊び候」と記す幼童の蕪村はどこにいるのでしょうか。それは言うまでもなく「郷を辞し弟に^{そむ}負く身三春」の「弟」、「戸に^よ倚る白髪の人弟を抱き我を^{まつ}待春又春」の「弟」として幼童の蕪村は登場しているのです。とすれば、「白髪の人」は言うまでもなく蕪村の母親です。とすれば、「代女述意」とある「女」は蕪村の姉と推定されます。蕪村は姉に代ってこの作品を作っているのです。

「其中ニハ、田舎娘の浪花ニ奉公して、かしこく浪花の時勢粧に倣ひ、髪かたちも妓家の風情をまなび、口伝しげ太夫の心中のうき名をうらやみ、故郷の兄弟を恥いやしむもの有。されども、流石故園ノ情ニ不堪、偶親里に帰省するあだ者成べし」と蕪村自身が記す「あだ者」とは、蕪村の姉その人の姿でしょう。この「姉」は、すなわち蕪村の臨終の病床にいた「両姉」のうちのひとりと考えられます。或いは蕪村の「両姉」をこの女に仮託したのかも知れません。それはともあれ、「春あり成長して浪花にあり、梅は白し浪花橋辺財主の家、春情まなび得たり浪花風流」を、正木瓜村氏は「モデルの女を説明している。これに依り想像すると、この女はやはり何処かの廓の芋傭が何かを脳裡に描いていたのであろう。さうしてそれに相当する様な女が蕪村の少年時代は近所にも事実居たのであろう」（『蕪村と毛馬』）と述べられています。木瓜氏が記す「芋傭」の意は判然としませんが、この女が廓のものでないことは「梅は白し浪花橋辺財主の家」とあるところよりも明らかであり、また書簡には「田舎娘の浪花ニ奉公して」と、蕪村自身が明記しているところです。とすると、この女は「郷を辞し弟に負く身三春」とある通り、「浪花橋辺財主の家」に三年の年季

奉公に出ていたものであり、このことより蕪村の姉のひとりは蕪村の幼童の頃、大坂の財家の年季奉公人として出ていたことが想像されます。とすると、この作品は、冒頭の句「やぶ入や浪花を出て長柄川」により明白のように、やぶ入りで帰省する姉のすがたを蕪村はえがいているのです。この作品のしめくくりの太^祇の句「藪入の寝るやひとりの親の側」の「ひとりの親」とは言うまでもなく母親であり、すでに蕪村の父親は幼童の頃に死没していたものと想像されるのです。「白髪の人」との表現のイメージには、未亡人となった片親の生活の苦労がにじみ出ている感じがいたします。

「春風馬堤曲」が「懐旧のやるかたなきよりうめき出たる実情」であるとすれば、この作品の前文に記す「余一日問耆老於故園。渡澱水過馬堤。偶逢女婦省郷者。先後行數里。相顧語。容姿嬋娟。痴情可憐」とあるのもまた実情と解すべきでしょう。「澱水」は「淀川」であり、「馬堤」は「毛馬堤」ですが、この前文は、蕪村の故園（毛馬村）への訪問の事実をものがたっているのでしょうか。それは、安永五年十月より安永六年正月までの間のことではなかったか。恐らく、安永五年十月、大坂で病臥し、懐旧の情もだしがたく小康を得てのち、帰京の途上訪れたのではなかったか。とすると、蕪村が訪問した故園の「耆老」とは、蕪村の「両姉」を指しているのでしょうか。

「耆」は六十歳以上、「老」は七十歳以上を指しますが、「耆」は蕪村の下姉であり、「老」は蕪村の上姉ではなかったか。帰省する女は、とりもなおさず往年の「両姉」のすがたではなかったか。安永五年、時に蕪村六十一歳。この時、下姉は六十代後半、上姉は七十代前半の人でなかったかと想像されます。この「両姉」が蕪村終焉の枕頭に座したのは、これより七年後であり、弟（蕪村）の病状の悪化のしらせに故園（毛馬村）から舟便で京へ上ってきたことでしょう。蕪村の「両姉」は「浪花」（大坂）での年季奉公を終えてのちも、村長（庄屋）の家で奉公人としての生涯を終えたのではなかったか。

それにしましても、この詩のなかで最も注目すべきところは「むかしむかしきりにおもふ慈母の恩 慈母の懷抱別に春あり」との長句です。ここにこそ、「懐旧のや

るかたなきよりうめき出たる実情」の核心があったのです。蕪村には年代不明の「懐旧」と題した

遅き日のつもりて遠きむかしかな

の句がありますが、あるいは、この句は「春風馬堤曲」を作成したころの作であるのかもしれませんが。

それこそ、遠いむかしの「慈母」への思い出は、さらにその年の四月八日より亡き母の百ヶ日の夏行を思い立ち、『新花摘』の稿を起こす契機となったのでしょうか。

老蕪村にとって、亡き母は「慈母」であったのです。

この「慈母」はこの長句の前の「憐ミとる^{たんぽぽ} 蒲公^{アマセリ}茎短して乳を^{アマセリ} 咄」の「乳」から連想されたものであり、この「乳」はさらに前の「たんぽゝ花咲り三々五々は黄に三々は白し記得す^{こぞ} 去年此路よりす」の「白し」からみちびき出されたものでありましょう。

さらにその前の「春艸路三叉中に捷徑あり我を迎ふ」の「捷徑」は「近道」であり、『新花摘』の「五月雨」の連作の中に

ちか道や水ふみわたる^{さつきあめ} 皐雨

の句がありますが、「ちか道」を知っていることは、そのあたりを縦横無尽に遊び廻った蕪村の毛馬時代の幼童の頃の記憶が、回想としてよみがえってきたことを示しており、それを藪入の娘に託して表現したのでしょう。いや、藪入の娘が蕪村の姉であるとすれば、その姉も故園の「捷徑」を当然知っていたことでしょう。

「慈母の恩」といい、「慈母の懷抱」といい、「慈母」の語を重ねて表出していることはそれだけ深い思いがこの語にこめられているのでしょうか。

この「慈母の懷抱別に春あり」は後出の「矯首はじめて見る故園の家黄昏 戸に倚^よる白髪の人弟を抱き我を待春又春」の「白髪の人弟を抱き」と対応しています。さらにこの「白髪の人」は前出の「たんぽゝ」の「白し」とも対応しています。白いたんぽぽとは、すでに花の盛りを過ぎて、ほうけた、わたたんぽぽを指しています。

蕪村はこの「慈母」を『新花摘』では

ころもがへ母なん藤原氏也けり

と表現しています。

蕪村の母は丹後国与謝郡与謝村から摂津国東成郡毛馬村の庄屋へ奉公人としてきたのであり、また自分の娘を奉公人として出さざるをえない身分の出身です。どうして、それが「藤原氏」なのでしょう。「藤原氏」はいうまでもなく貴族です。

この句の「ころもがへ」がこの句の逆説的表現のキー・ポイントとなっています。

安永六年、「春風馬堤曲」や『新花摘』の作品を生み出したその年に蕪村は

人は何に化るかはしらじ秋のくれ

の句を作っています。

「ころもがへ」は「更衣」で春の衣服を夏のものに替えることですが、その「ころも」を粗末なものから立派なものにかえることによって、奉公人の身分も貴なる身分に転換することができるのです。外面的な変化です。人間であるという中味はかわりません。母は生まれによっては立派な着物をきて、その身分にふさわしい場所で「藤原氏」となりうるのです。

この句には、当時の身分差別体制に対する蕪村自身のさめた眼が感じられます。とともに、ここにその年の冬『春泥句集』の序文で示した蕪村自身の離俗論の実践が見られます。

蕪村の離俗論の骨子は「俳諧は俗語を用て俗を離るゝを尚ぶ。俗を離れて俗を用ゆ。離俗ノ法最かたし」という点にあります。この離俗論の根底はあくまでも「俗＝現実」であることは、なによりも蕪村自身が認識しているところです。

その離俗論の根拠となる詩句がこの「春風馬堤曲」のなかの「慈母の懷抱別に春あり」に認められます。

「慈母の懷抱」の「懷」は「ふところ」の意であり、「抱」は「綿入れ、上着、袋」などの意ですが、ここでは、母を意味する「お袋」の意が強いと思われま

す。そして、二字つづけて、「ふところ」の意となり、これでも十分に意味は通じますが、「懷抱」は「懷抱」の誤記と考えられています。たしかに「懷抱」の方がより具体性を持つことは事実です。しかし、この詩で「白髪の人弟を抱き」と蕪村は表記しており、「抱」の字を蕪村は知らなかったわけではありません。「孤独」を「狐独」と表記したように、蕪村は「懷抱」とすべきところを「懷抱」と表記して、母の「ふところ」へのより深い思いを託したのです。ここは「懷抱」のままで解すべきだと私は思います。

「別に春あり」とは、別天地の春、別世界の春の意ですが、「離俗」の世界をも意味しており、そのような存在を蕪村は夢見たのであり、「慈母の懷抱別に春あり」との詩句には蕪村の芸術の源泉が感じられます。きびしい俗なる現実を生き抜いてきた霜の詩人蕪村にとって、「慈母の懷抱」こそ、俗なる現実を遊離する離俗論の根拠となったのです。

この「春風馬堤曲」を生み出した安永六年の冬、蕪村は、

たんぽゝのわすれ花あり路の霜

の句を作っています。この句は最晩年に自撰した『蕪村句集』にも収録されていて、霜の詩人蕪村、離俗論の詩人蕪村の原点を象徴しているがごとくでもあります。

（この小論は、1990年10月26日に開催された芸術計画学科平成二年度特別講義の草稿をまとめたものですが、このテーマを与えて下さったのは九野民也先生であり、記して感謝の意を表します。）

バルザックの『従兄ポンス』

——人間の愚かさについて——

九 野 民 也

I ポンスの愚行

小説『従兄ポンス』の冒頭、1844年、主人公ポンスが、1808年ごろの帝政時代を思わせる流行遅れの服を身にまとい、まるでナポレオンがよみがえったような感じで、よほどの変り者でなくてはならないというふうに出る。町のなかを歩いている姿は、あたかも愚か者が都大路をのそりのそりと歩いているといった風情である。

愚かさというものを、われわれは当人の身に付けている小道具ひとつにも、たとえば、

ポンスは右手の小指に、帝政時代には大目に見られていたが、こんにちではばかげたものになったダイヤの指輪をいつでもはめている。(第6章)

Pons, qui portait toujours, au petit de la main droite, une bague à diamant tolérée sous l'Empire, et devenue ridicule aujourd'hui..⁽¹⁾

といった程度のことに感じることもある。

ポンスは、自分の言動が、第三者の目にどう映るかということにあまり頓着しない人であるらしい。

かれは、カミュゾ・ド・マルヴィル（パリ高等法院長の部長）を訪ね、部長夫人と一人娘セシルを相手に、骨董屋で掘り出してきた扇（マダム・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、いかにして手

にいられたか、手柄話を得意げに話して聞かせると、とどのつまりは、部長夫人に、

「あなたにはそんなことがおもしろいんですか」

(第7章)

—Ça vous amuse donc ?⁽²⁾

と尋ねられるだけのことだった、夫人とその娘から馬鹿にされて。

いまあげた例のうち、服装と指輪については奇癖、聞き手の思惑を頓着しない手柄話については浅慮にすぎない。しかしポンスは奇癖や浅慮ですまされない愚かさ、身の破滅に直結した愚かさが身にしみついてしまっている。美食癖である。

かれは美食癖のために、精神が鈍麻し、お呼ばれのためなら、小銭のようにお世辞をばらまくことが出来た。よその家庭の秘密を別の家庭で洩らすことも出来た。

とは言えポンスは、死に瀕して自分の愚かさに気づくだけの賢さと気力は残っていた。

長年月かかって集めてきた美術コレクション、ポンスの全財産が、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、弁護士フレジエたちによる陰謀）によって、今かれの手からかすめとられようとしているのを、ポンスはみごとに見抜いたのである。

死を前にして、ポンスは知力をふりしぼって、偽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、

ルームメイトである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する計画を立てる。

シュムケはポンスを上回る愚か者で、本稿の目的はシュムケの愚かさに触れることであるが、目的地に着く前にもう少し遠回りをしておきたい。

II 愚行の数々

バルザックの小説を読んでいて、時おりふと思うことであるが、——小説とは、人間の愚行について書かれたものである、といいたいくなるほどバルザックの世界は愚行に満ちている。

日常生活における愚行の一瞬が、わずか10行前後の文章にそれだけで完結した読み切りのように写し取られることがあって、たとえば、

セシールはとめどなくおしゃべりして、そして、これまで隠しておいたドイツ語の辞書とドイツ語の文法とゲーテの本とがフレデリックの目にとまるようにわざと並べ替えた。

「おや、あなたはドイツ語を習ってられるんですか」と、ブルネルは赤くなりながら言った。

こんな策をほどこすのはフランスの女しかない。

「まあ」と彼女は言った、「意地悪な方ねえ……、隠してたのをさぐるなんて、ひどいわ。ゲーテを原文で読んでみたいの。ドイツ語は二年ほど前からなの」「文法をものにするとずいぶん難儀なんですね、だって、ページが切ってあるのは10枚もないのでは……」と、ブルネルは正直の上にも正直に答えた。

セシールは、困惑し、赤くなったのを見られないようにふいと横を向いた。(第24章)

Cécile bavarda considérablement, et s'arrangea pour que Frédéric aperçût un dictionnaire allemand, une grammaire allemande, un Goethe, qu'elle avait cachés.

—Ah! vous apprenez l'allemand? dit Brunner en rougissant.

Il n'y a que les Françaises pour inventer ces sortes de trappes.

—Oh! dit-elle, êtes-vous méchant... ce n'est pas bien, monsieur, de fouiller ainsi dans mes cachettes. Je veux lire Goethe dans l'original, répondit-elle. Et il y a deux ans que j'apprends l'allemand.

—La grammaire est donc bien difficile à comprendre, car il n'y a pas dix feuillets de coupés... répondit naïvement Brunner.

Cécile, confuse, se retourna pour ne pas laisser voir sa rougeur⁽³⁾.

の場面は、商業劇場において寸劇として通用するのではないか。

セシールの子供じみた虚栄心のおかしさ。フレデリック・ブルネルの正直の上にも正直な間抜けぶり。

これはたいして罪のない笑劇にすぎないが、ポンスの美術コレクションをかすめとろうとする陰謀者たちが、それぞれの名利にとらえられ浅ましい欲望に突き動かされて、ポンスを相手に愚行としかいいようのない死闘を演じ始めると、ことは深刻であって、のんきに笑ってはいられなくなる。

すさまじい闘争が展開されるからには、陰謀者たちの狙う果実が素晴らしいものでなければなるまい。ポンスの財産は、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て、莫大といえ莫大といえるのかもしれない。⁽⁴⁾

それでは、陰謀者たち、その側にいる者たちは、どの程度の名利を求めているのだろうか。

シボ夫人の計画は、ポンスの遺言書に自分の名前を書き込んでもらうことである。

古物商レモナンの夢は、大通りに店を持つこと。金回りのいい骨董商になること。美術通の連中と直接取引することである。

プーラン医師の望みは、富裕な勢力家の患者に呼ばれること。医院長か、監獄医か、盛り場の劇場詰めの医師か、国立学校の首席医員か、あるいは、省づきの医師の

地位を得ること。

弁護士フレジエは、シボ夫人のもってきた事件から、老いの日々の糧・安楽・幸福・尊敬を探しだそうと考え、治安裁判所判事の地位を望んでいる。シボ夫人から1000エキュの謝礼、部長夫人から5000フランの謝礼も目先にちらついている。

カミュゾ・ド・マルヴィル夫人は、いよいよ自分も金持ちになれるのか、カミュゾは代議士になれるのだろうか、と夢を見始めている。

すごい、とも思えば、いっぽう、なんだ、この程度か、と思えなくもないほどささやかでもある。ところで、われわれにしても、わずかな名利を求めて（というか、求めることが出来なくて）、はらわたが錐揉みされているような苦痛を味わうことがあって、煩惱のとりこになっている陰謀者たちの行動が傍目にはどんなに愚かしくみえようとも、かれらをたやすく笑うことはできないであろう。

ポンスは死を前にしているそんな時でさえ、退職についての心の準備が出来ていなくて、

「代わりだって」とポンスは急に起き直っておそろしい声で言った。

がいして病人は、世に出ようとする若者が、地位獲得のために発揮するあの激しさをもって、自分の地位にしがみつく。（第54章）

— Remplacé! s'écria Pons d'une voix formidable en se dressant sur son séant.

En général les malades, surtout ceux qui sont dans l'envergure de la faux de la Mort, s'accrochent à leurs places avec la fureur que déploient les débutants pour les obtenir⁽⁵⁾

とあって、いささか驚かされる。若者が地位を得ようとして必死になるのは当然であるが、老いて、しかも死の影が目の前にちらついてなお地位にしがみつこうとするのは、愚かの極みといえよう。しかし、この愚かさを笑うことはできない。ポンスにとって、勤めは生き甲斐の一つだったのだから。

レモナンクは、シボ夫人の夫を殺して彼女と結婚した。新しい妻君まで殺そうとして、

オーヴェルニュのこの男は、結婚契約によっていずれか生き残った方に財産が与えられるということにしたあとで、硫酸を入れた小さなコップを、過ちが起きるのを当てにして、妻の手が届く範囲内に置いておいたところ、妻は、何やら勘が働いたのか、その小さなコップを別の場所に移したものだから、レモナンク自身がそれを飲むはめになった。

（第78章）

l'Auvergnat, après s'être fait donner par contrat de mariage les biens au dernier vivant, avait mis à portée de sa femme un petit verre de vitriol, comptant sur une erreur, et sa femme, dans une intention excellente, ayant mis ailleurs le petit verre, Rémonencq l'avalait⁽⁶⁾.

というわけで、逆に自らの愚行によって破滅するのである。

III 崇高な愚かさ

ポンスは愚か者であると、バルザックをはっきり言っているわけではないが、

ポンスは悪に対して善をむくいるという深い喜びにひたって、いとこの部長夫人の家に行った。

なんとあわれにも美しい魂だろう。……たしかにかれは崇高の域に達していた。

（……）

ポンスほど喜びにひたらない男なら、もっと社交なれした男なら、もっと疑い深い男なら、この訪問でしっかりと観察したことであろう。このあわれな音楽家はまるで子供、ナイーブそのままの芸術家だった。（第22章）

Pons alla chez sa cousine la présidente, en proie à la joie profonde de rendre le bien pour le

mal.

Pauvre chère belle âme! ... Certainement il atteignit au sublime,

(……)

Un homme moins absorbé que Pons dans son contentement, un homme du monde, un homme défiant eût observé la présidente et sa fille en revenant dans cette maison ; mais ce pauvre musicien était un enfant, un artiste plein de naïveté⁽⁷⁾,

とあって、これは、ポンスは愚者であると明言されているのと同じではないだろうか。

もっとも、愚者とか愚かしいとか愚行とかいうことはどういうことであるか、はっきりと言うことはきわめて難しい。

「愚か」の語義を定めようとすることは無謀に近いほど愚かしいことであるかもしれないが、定義とまではいなくても、愚かとはどういうことか、いささか触れておきたいという誘惑に勝てない。

愚かとは、ほどほど、中庸ということからはずれることではないだろうか。ある性分が激しいとか、ある癖が目立ちすぎるとか、良風美俗に反するとか、我欲が強すぎるとか、等々。

ほどほど、中庸からはずれている点では同じであるが、少欲・寡欲であるために、他者の餌食になりやすい、そんな愚かさもあるのではないだろうか。たとえば、謙譲と思いやりで終始し、徹底した善意のお人好し。人を疑うことを知らなくて、ナイーヴで傷つきやすく、いつまでも子供のような、だまされやすい善人。

ポンスとその親友シュムケは、まさしく後者の愚人といつてよい。

後者の愚人の典型は、フィクション上の人物であるが、トルストイ描くところの『イワンのばか』のイワンである。

わたしは『イワンのばか』を読みながら、

イワンの国からは、賢い人はみんな出て行ってしま

い、ただ、ばかだけがあとに残った。⁽⁸⁾

(9章、中村白葉訳)

の一節が目にとまったとき、『老子』の「小国寡民」の章として知られている第80章の一節、

人に什佰するの器有りて、用ひざらしむ。(たとい他に十倍、百倍する器量のある人があっても、その人をしてその賢知を用いしめる余地がない)⁽⁹⁾

(諸橋轍次訓読・訳)

を思いだした。

両者ともに国家運営には賢者はいらないというのである。イワンの国にいたっては、国家運営は愚者で十分だということである。

『老子』の著者は(といっても、著者ははっきりしてなくて、複数の隠者かもしれないということであるが)、自己が愚者であることを認識していて、

我は愚人の心なるかな。沌沌なり。(まことに自分は、愚かなる人の心そのまま、沌沌として何の知識もないもののように見える)⁽¹⁰⁾

(第20章、諸橋轍次訓読・訳)

といっている。

別のところでは、つぎのような言葉もある。

怨みに報いるに徳を以てす。(恨みに対しても、徳を以て報いるようにするがよいのである)⁽¹¹⁾

(第63章、諸橋轍次訓読・訳)

我無欲にして民自ら^{ほく}樸なり。(私に欲望がないと、民は自然に純樸な人柄になってくる)⁽¹²⁾

(第57章、諸橋轍次訓読・訳)

能く嬰兒たらんか。(あたかも赤子のようにしたらどんなものであろうか。それが一番よいのではないか)⁽¹³⁾

(第 10 章, 諸橋轍次訓読・訳)

『老子』のこれらの言葉は、ポンスについて語られている先の引用とひじょうによく似ていることに気づかされる。たとえば、「怨みに報いるに徳を以てす」は、「悪に対して善をむくいる」に対応している。「嬰兒」は「子供」に、「樸」は「ナイーブ」に対応しているとみて差し支えないであろう。

ポンスは自分のコレクションがシボ夫人に盗まれたことを知ってシュムケに言う。

「かわいそうな友よ、きみは気高い人間だ。神のうちに生きる 神の子供。ぼくを愛してくれた唯一の存在だ」(……)

シュムケは 子供のように 泣いた。(第 57 章)

—Pauvre ami! noble créature! Enfant de Dieu vivant en Dieu! seul être qui m'ait aimé! ...
(……)

Schmucke pleura comme un enfant ⁽¹⁴⁾ .

(下線, 引用者)

またしても子供である。シュムケはここで愚か者のレッテルを貼られていると同時に、バルザックの目に、シュムケは神の子供、神の子羊と映っていることが示されているのでもあろう。

それにシュムケは、疑い深さから縁遠いポンスから、

「きみは世間の連中を疑わなくちゃいけないんだ、
ところがきみはちっとも疑いをいだいたことがない」
(第 57 章)

il faut te défier de tout le monde, et tu n'as
jamais eu de défiance ⁽¹⁵⁾ .

と忠告されるほど、人を疑うことを知らない。

ポンスが死ぬと、シュムケはポンスを大事にしていたトピナール、貧乏なトピナールを救おうとしてゴーディサールに掛け合う。成り上がり者ゴーディサールもさすがに、シュムケの純朴な気高さに感動して、

生き馬の目を抜くこの残虐な成り上がり者はかれ
のこの気高さと感謝の念に心を打たれた。

(第 76 章)

Ce féroce parvenu fut touché de cette noblesse
et de cette reconnaissance ⁽¹⁶⁾

「結び」Conclusion と題された最後の章、第78章で、シュムケは、署名をすれば弁護士フレジエの主張に勝ちを与える証書に、いともあっさりとサインしてしまう、トピナールを豊かにしたいという子供みtainな考えから。

トピナールの家族のために金を得ることが、かれには嬉しくてたまらなかった、それに、子供のような考えから、ポンスを愛してくれたただひとりの人間を豊かにすることが楽しくてたまらなかった。

(第 78 章)

il fut si joyeux de voir l'argent pour la famille
Topinard, et si heureux d'enrichir, selon ses
petites idées, le seul homme qui aimât Pons, ⁽¹⁷⁾ ...

シュムケは、ポンスが命を賭けて陰謀集団と闘い、やつのことでシュムケに遺贈することができた財産を、こんなにもあっさりと手離してしまったのである。なんたる愚劣か。

しかし、この崇高なる愚かさ。

バルザックの世界では、『イワンのばか』のイワンがこの世で栄えるようには出来ていない。『老子』が教えるように、愚者であると自己認識することで、この世をしぶとくしたたかに生きていく、というふうにも出来てはいない。崇高な愚者は、バルザックの世界では、この世に長くとどまることは許されないのである。

シュムケは、弁護士フレジエの主張に勝ちを与える証書にサインをした日に、シュムケ宛の召喚状を読んで致命的な打撃を受けて脳溢血に倒れ、その十日後にこの世を去った。

注

- (1) Honoré de Balzac, *la Comédie humaine*, 5, éd. Seuil, 1966, *Le Cousin Pons*, p.173.
- (2) *Ibid.*, p.177.
- (3) *Ibid.* p. p.195～6.
- (4) 鹿島茂『馬車が買いたい!』(白水社, 1990年)によれば, バルザックの時代の物価をだいたい33倍すれば今日のフランスの物価に近いものが出てくるということである。1フランを30円とすると, 1フランが990円, 約1000円である。従って100万フランは10億円ということになる。この算出方法が正しいかどうか, 時代による生活スタイルや条件や価値観などの違いがあつて, 議論の余地があると思われるけれど, わたしはおおよその目安を得るのにこの方法を重宝している。
- (5) *Le Cousin Pons*, p. 240.
- (6) *Ibid.*, p. 277.
- (7) *Ibid.*, p. 192.
- (8) トルストイ『イワンのばか』(中村白葉訳)岩波文庫, 1991年, p.40.
- (9) 諸橋轍次『老子の講義』大修館書店, 昭和57年, p.151.
- (10) 同前, p.45.
- (11) 同前, p.124.
- (12) 同前, p.114.
- (13) 同前, p.22.
- (14) *Le Cousin Pons*, p.246.
- (15) *Ibid.*, p. 246.
- (16) *Ibid.*, p. 273.
- (17) *Ibid.*, p. 276.

ジェルジ・ルカーチのリアリズム論

——社会主義リアリズム批判——

田 中 幸 子

ジェルジ・ルカーチがリアリズム理論を確立するのは、1930年代、モスクワ亡命^①のことである。この時期ルカーチは、マルクス・エンゲルスの芸術論の編集に携わった。マルクスやエンゲルスがしばしば芸術に関して発言しているにも拘らず、マルクス主義の理論体系は、「美学」に相当する部分を欠いている。マルクス主義美学は、謂わば存在すると同時に存在しない。それはルカーチにとって、マルクス主義の古典の解釈を通して新たに創り出すべきものであった。だが当時、体系的美学はまだ遠い展望として、ルカーチの視野の地平線上にあったにすぎない。30年代のルカーチには、むしろ文芸批評が多く、それらの中から、後に彼の美学の根幹となるリアリズム理論が形成されてゆく。

ルカーチのリアリズム理論は、基本的に、古典的リアリズム文学（バルザック、スタンダール、ゲーテ、セルバンテス、シェイクスピア等）の分析に基づいている。ルカーチは、マルクス主義における遺産継承、つまり偉大な文化遺産を廃棄することなく有機的に我物としている点を、繰り返し強調する。古典的リアリズム文学の中にみられる創造行為の根本的原理を、明確に意識化し、且つ批判的に継承するルカーチの立場は、ここに由来する。

他方この理論の特徴は、芸術的資質の問題をイデオロギーから切り離そうとするところにも現われている。ルカーチにとって、バルザックの文学は、誤ったイデオロギーから質の高い芸術の生まれる可能性を、実証するも

のである。だが30年代のソヴィエト文学は、逆の可能性をルカーチに示した。この時期、ソヴィエトでは「社会主義リアリズム」が提唱され、その理論は、50年代のスターリン批判まで、謂わば公式見解としてソヴィエトの全芸術分野を支配する。しかし反論を許されない「教義」へと硬直した理論は、必然的に多くの月並みな作品や失敗作を生み、しかも駄作さえ「社会主義リアリズム」の名の下に擁護しようとする。ルカーチが自らのリアリズム理論を、社会主義リアリズムとしてではなく、リアリズム一般として確立する背景には、こうした事情があった。「リアリズム」と「社会主義」との結合は、イデオロギーが芸術的な質の基準にまで絶対化される危険性をはらんでいる。「イデオロギーが全く良くて悪い文学が生まれることはありうる^②」というルカーチの発言は、間接的とはいえ、社会主義リアリズム批判である。

従って社会主義リアリズムの批判は、古典的リアリズムの遺産と並んで、ルカーチのリアリズム論を構成する一要素であると思われる。こうした観点から、本論では『リアリズムの諸問題（Probleme des Realismus）』（1955年）に収められた30年代の諸論文を中心に、ルカーチのリアリズム論を考察してみたい。

〔1〕

この理論は、「現象と本質との弁証法」という認識論的問題に、一つの支柱をもっている。マルクス・レーニン

主義の認識論において、現実の正しい認識の基礎は、「外界の客観性」つまり「人間の意識から独立した外界の存在を認めること」である。外界のどのような把握も、意識とは無関係に存在する現象を、意識を通して「反映することWiederspiegelung」に他ならない^③。ルカーチによれば、存在に対する意識のこうした関係は、現実の科学的反映にも芸術的反映にも共通する、根本的事実である。

現実とは、直接的に感じとられる表層、偶然的・瞬間的・偶発的な諸現象、だけから成り立っているのではない。むしろ現実においては、現象と本質とが不可分の統一を成している。レーニンが、川の流れの「上の方には泡があり、下には深い流れがある。だが泡もまた本質の一つの表現なのだ」(『哲学ノート』)と述べているが、ルカーチも、現象はその根底にある本質を直接に表現し、本質は現象の中でのみ真の存在をもつと考える。

こうした統一をなす現象と本質を分離するのが、科学的反映の根本傾向である。「本質の正しい概念的把握」を可能にするため、科学的反映は、「直接的な現象形態」を止揚せねばならない。芸術的反映もまた、現象の直接的に与えられる個性性を超克する。芸術家は、現象の背後に隠された本質を、出来る限り深く探り追究せねばならないからである。芸術家が現象の直接性・個性性に固執する限り、現実の芸術的反映は、単なる機械的模倣に終る。しかし芸術家は、本質を現象から離れて抽象的に描いたり、現象に対立させて描くのではない。現象形態の個性性の止揚とは、本質が芸術作品において凝固し、自立的形象をうることではない。むしろこの止揚過程は、「破壊であると同時に保存」であり、「より高い水準へ高まる」ことを意味している。つまり芸術的反映は、科学的反映が現象と本質を分離し続けるのに対し、両者の「新しい統一」を作り出す。この統一において、本質は現象の中に「隠されたまま」含まれている。だが同時に本質は、すべての現象形態がたちあられるたびに、「それらの本質の明白な顕現としてあらわれる」といった仕方で、現象形態を貫いている^④。換言すれば、「弁証法的過程」を、本質が現象に転化し現象として外化する側面と、現象が動きながら自己の本質を発見する側面とから描き出すのが、客観的現実の反映としての芸術である。

ルカーチは、美学が普遍的な法則性の発見を仕事とするのに対し、批評はその法則性を個々の作品に適用することを仕事とする、と述べている^⑤。美学の仕事に相当する上述の「反映論」が、文芸批評ではリアリズム論として、より具体的且つ精密に展開されている。

ルカーチは、作家には二重の仕事が必要だという。第一に、直接的に感知されえない社会的現実の諸関連を、「思想的に掘み出し芸術的に形象化する」仕事。第二に、抽象的に捉えられた諸関連を、「芸術的におおい隠す」仕事、即ち「抽象化の止揚」である。この二重の仕事を通して、「形象化によって媒介された新たな直接性」が生まれる。「形象化された生活の表面」は、「その各々の契機において本質をはっきり透視させる」が、尚「直接性」として、「生活の表面」として現われてくる^⑥。そしてこの「新たな直接性」こそ、ルカーチがエンゲルスにならって「典型」とよぶ、人物や状況を描くための条件である。

エンゲルスは、小説の作中人物の性格描写に関して、「各人は典型であるが、しかし同時に特定個人、老ヘーゲルというところの「この人Dieser」である」(1855年ミンナ・カウツキー宛書簡)と述べている。典型は、決して個別的存在の特性を欠いてはいないが、しかし普遍的なものと何の関係もないもっぱら個別的なものでもない。作家はあくまで具体的な個人の生活を描きつつ、具体的な個人という媒介を通して、普遍的法則を提示する。つまり典型とは、個別的なものと普遍的なものとを有機的に統括する特殊な総合であり、そうした典型を創造するのがルカーチの考えるリアリストである。

リアリストが、時として、日常生活ではおよそありえない極端な人物や状況を虚構するのも、典型を創造するために他ならない。バルザックは、ブルジョア社会の諸々の矛盾を形象化するが、例えば『ゴリオ爺さん』の場合、一人の人物あるいは一つの状況におけるこの矛盾の現象形態は、「おそろしいまでに首尾一貫性をもって極端化されている」。それぞれ「破滅、反逆、征服欲、墮落といった特性を極端に表わす人物たち」が登場し、そして彼らの関与する事件も、「それ自体すでにほとんどありそうもない爆発」を、「とてもありそうにない程しばしば引き起

こす」。しかしルカーチによれば、各事例の極端さは事例

相互の関係、即ち構成によって「止揚」されている。こうしてバルザックの描く極端な諸事例は、全体として、通常把握しがたい「資本主義社会の社会的真実」を、「とりわけ完全に」明らかにすることが出来る^⑦。

ルカーチは、人物や状況を極端に向かわせる傾向が、「資本主義社会の生活の散文性に対するロマンティッシュな反抗」としても生まれるという。だがロマン主義の誇張は「自己目的」であって、「情緒的反対派の性格」「絵空事めいた性格」を伴っている。一方リアリストは、「典型的なものを至高のフォルムで形象化する」ために、誇張を用いる^⑧。バルザックにとって誇張は、それ自体が目的であるのではなく、典型を創造し、典型を通して、資本主義社会の矛盾をまざまざと描き出すための手段に他ならない。

さてバルザックの死の二年前、1848年をルカーチは一つの分水嶺とみる。この年を境に、ブルジョアジーの没落期、ブルジョア文化の衰退が始まるというのである。バルザックをはじめ、少なくとも1848年以前に創作活動を開始した作家たちは、最終的に成立するブルジョア社会を形象化する。それが可能であったのは、彼ら自身、謂わば社会的発展の共同体験者として、この発生の危機的移行を積極的に共に体験したからである。こうした生活態度故に、ルカーチは彼らを、ルネサンスの英雄たちの後継者とみなす。

マルクス・エンゲルスは、資本主義的生産様式のもたらす人間の解体や歪曲を、仮借なく批判するが、しかしその進歩的性格を決して否定してはいない。それは封建的な状態よりも、「人類の発展におけるより高い段階」を示している^⑨。この観点からすれば、ルネサンスは、搾取的抑圧の時代から人類を救い上げる解放闘争の出発点、という意味を帯びてくる。ルカーチも、ルネサンスの偉人たちは、生産力の発展と人間自身の生産的諸能力の発展とが、同じ意義を有することを明確に見抜いたが故に、あらゆる社会的な生産力の発展に貢献した、とみる。「自由な社会における自由な人間による自然の支配」こそ、「調和的人間というルネサンスの理想」であった^⑩。

だがエンゲルスが、「あの時代の英雄たちは、まだ分業の下僕に成り下ってはいなかった」(『自然弁証法』)と指

摘するように、ルネサンスにみられる個人の能力の高く多面的な発展は、未発達な資本主義の中でこそ可能であった。エンゲルスは続けて、「ところがこの分業の及ぼす一面化し限界づける作用を、我々は彼らの後継者たちのもとにしばしば感じる」(同上)と述べている。資本主義の生産力が発展するにつれて、「資本主義的分業の及ぼす奴隷化の作用も強まってゆく^⑪」。

19世紀に入り、調和的な生を求める人間のあらゆる努力は、社会によって無慈悲に踏みにじられる。バルザックは、政治的には王統派であり貴族政治の讃美者であるが、こうした資本主義の矛盾にみちた進歩的性格を深く認識していた。彼が見たものは、資本主義社会が、「人間のあらゆる生の現われの中に、不調和や醜さを生み出すさま^⑫」である。こうした現実を忠実に再現することは、バルザックの政治的確信と背馳する。にも拘らず躊躇なく確信を退け、非調和的な引き裂かれた生活を描くバルザックに、エンゲルスは「リアリズムの勝利」をみた。ルカーチによれば、「リアリズムの勝利」は、バルザックの「現実に対する渴望や熱狂」と「誠実さ」を明らかにする^⑬。社会の発展を共に生きることで、現実をその複雑さにおいて把握し、且つ自分が見たままに世界を描き出す誠実さを備えた作家こそ、真のリアリストである。

1848年以前のリアリストたちは、具体的な形は様々であるにせよ、共に「時代の偉大な社会的闘いに多面的積極的に参加」し、「多面的で豊かな人生の経験から」作家になった^⑭。彼らはまだ「資本主義的分業」という意味での「専門家」ではない。しかしフロベールやゾラの場合、彼らが創作活動を開始するのは1848年以降、従って既に成立し出来上ったブルジョア社会においてであった。彼らはこの社会の生活をもはや積極的に「共に体験する」ことはせず、むしろ拒絶の態度を示す。ルカーチは、人間の奴隷化や細分化、生活の醜悪さに対し、弁護的に目をつむるには、フロベールもゾラもあまりに偉大であり誠実であったと認めている。だが彼らは、社会的闘いに参加することなく、「資本主義社会の批判的観察者」になった。同時にそのことで、「職業的文筆業に専念する作家」、つまり「資本主義的分業の意味での作家」になった^⑮。

「共に生きる Mitleben」か「観察する Beobachten」

かは、「資本主義の二つの時期に属す作家たちの、それぞれ社会的に必然的な態度」である。そして参加者として「物語る Erzählen」か傍観者として「記述する Beschreiben」かは、この「二つの時期のそれぞれ基本的な表現方法」である^⑧。だが「記述」という表現方法の、発生の必然性は、決してその芸術的価値を保証するものではない。19世紀リアリズムから自然主義への展開、「物語る」方法から「記述する」方法への転換は、ルカーチにとって、明らかに文学の衰退である。

[2]

確かに社会的発展の原動力や大きな社会的矛盾が、日常生活の中で純粋な展開を示したり、明確な形態をとることはまれである。にも拘らず、バルザックをはじめ偉大なリアリストが、客観的現実の法則性を最高度の典型性において描きえたのは、極端なあるいは例外的な人物や状況の形象化に成功したからであった。しかしゾラは、バルザックやスタンダールの創造する典型の中に、ロマン主義や誇張しかみようとしない。人生をもっと単純なものと考えたゾラの目に、例外的なもの・極端なものの形象化は、極めて不自然に映る。つまり、あるがままの現実を客観的に描写することからの後退である。だがルカーチからみれば、ゾラのいう人生は「平均の日常生活」でしかない。ゾラは「日常的なものの最も日常的な形態」、即ち「平均的なもの」を文学の唯一絶対のテーマとすることで、より高次の客観性が提示されうると確信している^⑨。フロベールもまた、人生を平均的日常生活と混同する。ブルジョア社会における生活の現象形態を、「外面的且つ皮相的に観察する」が故に、フロベールにとっても人生は「等質的に流れる流れ」、「分節のない退屈な平板な平地」として現われてくる^⑩。しかし平均的なものは、謂わば社会の発展過程の残骸にすぎない。それは文学を「動的な生活の描写」から、「相対的に安定した諸状態の記述」へと変貌させてしまう^⑪。こうした状態の並列によって、文学の「筋」は解体され、その本来の機能を失うことになる。

ルカーチは、ゾラの名人芸的記述の輝かしい例として、

『ナナ』の競馬の場면을挙げる。確かにゾラは馬の姿から決勝の場面まで、競馬をあらゆる局面において、しかも同じように力強い迫力で記述している。だがこの場面は、『ナナ』の筋とはほんのゆるく結びつくだけで、筋の構成要素とはなっていない。『アンナ・カレーニナ』の競馬の場面が「一大ドラマの結節点」であり、筋全体の転換点であるのに比べれば、『ナナ』のそれは「一つの挿入場面」、それ自体で完結性を示す一枚の「情景画」にすぎない^⑫。

状況や事物は、具体的な人間関係を取り結ぶ不可欠の媒介として働いてこそ、詩的重要性をうる。人物の個別的及び典型的な諸特性も、筋の助けを借りることで、初めて生きいきとした動的なものとなる。つまり筋の本来の役割は、深層に隠された規定性を、人物や状況の中に掘りおこすことにある。だが『ナナ』の例にみられるように、一連の情景画から成る作品において、筋は、「ばらばらの情景画を糸に通して並べるためのその糸」程の意味しか持たない。確かに情景画は、題材の対象としてみれば、「相互に関係を持つ」であろう。しかし内的論理からすれば、それらは単に「並列している」だけであり、「連続する」のではなく、まして「相互の中から auseinander 生じる」のではない^⑬。

平均的なものはたやすく表層に見えてくる。それは単純な記述によっても叙述可能であり、「ファンタジーの薬味」も、「特異な状況や性格の虚構」も必要とはしない^⑭。そこにフロベールやゾラは、真に現実に応じた、より高次の客観性を提示しうる文学の可能性をみたといえよう。一方ルカーチは、この可能性が、直接に与えられた現実の写真的再現しか生まないことを強調する。従って彼らの求める客観性は、ルカーチにとって「見せかけの客観性」に他ならない。直接性を越えた客観的現実の本質や法則は、人間に対し決して閉ざされてはおらず、生活の表面に対しても絶えず影響を及ぼしている。正にこの点をフロベールやゾラは度外視し、「直接性」に固執して本質を掘り起こそうともせず、表面的現象を「抽象的に」固定してしまう。観察と記述という方法は、現象と本質との生きいきした弁証法を捉え表現することが出来ないのである。

ところで「直接性」と「抽象」とは、一見排除し合うように思われる。ルカーチも認める通り、「抽象なくして芸術はありえない」のであって、リアリストも、客観的現実の法則性に到達し典型を創造するためには、抽象化の手段を用いて「自らの体験的素材を加工」している。従ってルカーチにとって問題は、抽象化自体ではなく抽象化の「方向」である^⑧。体験を客観的現実と結びつけている諸媒介を排除あるいは無視するなら、直接的に体験された表面は、表面そのものとして固定される。ルカーチはこうした抽象化の「方向」の誤りを、「自然主義からシュールレアリスム」にいたる現代文学の諸流派における共通点とみなすのであり、例えば「表現主義」にも、自然主義と同様に抽象的な、しかし別種の、直接性を指摘する。

表現主義は、形象方法の中心として「本質」の抽出ということを強調する。その理論上のリーダーの一人クルト・ピントゥスによれば、表現主義は、「まわりの現実 *Um-wirklichkeit* を非現実 *Un-wirklichkeit* へと解体し、現象から本質へと押し進み、精神の突撃において敵を包囲し壊滅しようとする」。だがルカーチは、ピントゥスが問題を「現実自体の転換（実際の革命）」から、「現実についての表象の転換」へとずらし、主観的観念論的に解消したにすぎないと批判する^⑨。表現主義者が本質へと押し進むその「押し進み方」の中に、ルカーチは抽象的直接性をみている。

ピントゥスの言葉からも明らかなように、表現主義は資本主義社会に反抗する、文学上の反対運動であった。しかしルカーチは、これを「資本主義へのロマンティッシュな反対派」の一つに数え入れる。表現主義者が、資本主義経済の法則性を見抜くことなど試みようともせず、「ブルジョア性一般」に対し抽象的な反対を振りまわすからである。「ブルジョア的」という規定は、市民生活の様々なイデオロギーの現われ方のうち、「主観から共通とみえるもの」に与えられ、現実の経済・社会的規定からは切り離されている。換言すれば、具体的社会的諸規定は、取るに足らない非本質的な契機として省略され、「本質」は「時間的・空間的・因果的關係からつかみ出される^⑩」このように直接性を越えてゆく契機が現実から

切り離されているため、「本質へと押し進む」表現主義の試みは単なる抽象に帰し、「本質」は純粹に主観的なものとなる。従って表現主義は、客観的現実のもつ普遍的な典型的諸特徴を、客観的に総括し強調するリアリズムとは、何んら共通性を持たない。

ルカーチは自然主義や表現主義の「直接性」を批判する。いずれも現象と本質との弁証法を捉えそこなっており、従ってリアリズムには及ばないというのである。この観点からみれば、社会主義リアリズムも同じ問題点をはらんでいる。

[3]

「社会主義リアリズム」という表現が初めて公に用いられ、その理論が定式化されたのは、1934年第一回全ソ作家大会においてであった。ソヴィエトでは、プロレタリアートの政権掌握以来多年にわたり、新しい文学の方向をめぐる議論が展開されるが、その総括が社会主義リアリズムである。「作家同盟憲章」には、「社会主義リアリズムは、芸術家に、革命的発展における現実を、忠実に、そして歴史的かつ具体的に描写することを要求する。この点では、現実の芸術的描写における真実性と歴史的具體性は、社会主義の精神において労働者をイデオロギー的に変革し、教育するという課題と結びつかねばならない」とある。またゴーリキーによれば、前途への見とおしを持ち、労働によって新しい社会を築きつつある、社会主義的個性の典型を描くのが、社会主義リアリズムである。

こうした定義からも明らかなように、社会主義リアリズムはあくまで「社会主義」に主眼をおく理論であり、「リアリズム」そのものに関する厳密な理論的考慮に支えられているとは考えにくい。そこに、社会主義リアリズムが図式化・教条主義化され、遂には「無葛藤理論」に迄ゆきつく要因があったと思われる。こうした経緯が、スターリン時代における社会主義建設のあり方と深く結びついていることは、いう迄もない。ルカーチは、自らのリアリズム理論と社会主義リアリズムとのずれ、更には自らのマルクス主義解釈とソヴィエトの現状との食い

違いを見抜いたであろう。だが30年代の諸論文に関する限り、社会主義リアリズムへの言及は極めて少ない。むしろ沈黙を守ったというべきであろうか。後にルカーチは、「スターリンの生時、ジダーノフが理論的支配者であった時代」には、沈黙以上に明確な反対の表明は不可能であった^⑧、と当時を振り返っている。

60年代にはルカーチもスターリン批判の立場を明確に表明し、その「経済的主観主義」を非難している。社会主義社会も客観的な経済的法則に支配されるが、これに反し、客観的法則性を無視して人間の意図や目標を押し通そうとするのが、「経済的主観主義」である。確かにスターリンはこれを鋭く批判した。しかしルカーチによれば、それをソヴィエトの生活の中に繁殖させたのは、他ならぬスターリンである。大きな原則の諸問題や世界史的な見とおしと、日常生活の実践的諸問題との、現実においては複雑な媒介を経た結合が、思想的に直接的に無媒介の関係に変えられる。つまり一般の原則と事実が直接結合され、両者の関係が単純化される。こうしてスターリン時代のイデオロギーの中に、新しい「自然主義」が世界観として根をはる結果となった。文学も例外ではない。客観的現実の文学的反映は、現実作用している諸媒介を、単純化することなく正確に把握し描写せねばならない。ところがその媒介が完全に消え失せる、即ち文学における「社会主義的自然主義」である^⑨。

ルカーチの30年代の諸論文は、スターリン及びその経済的主観主義には触れず、社会主義的自然主義を、ソヴィエトにおける資本主義イデオロギーの残存物、ブルジョア的残滓という角度から批判する。この残滓が多様且つ複雑な仕方で、発生しつつある新しい発展傾向と混じり合い、ソヴィエトの新しい現実を文学的に再現するには不適當な、一連の理論や創作方法を生み出しているというのである。

ソヴィエトの最上の作家たちがリアリストであるにしても、彼らは現実の豊かさ・意味深さに後れをとっている。ルカーチは、その原因がリアリズム自体ではなく、彼らが用いるリアリズムの「種類」にあるとする。上述の通り、リアリズムは19世紀が経過するにつれて衰退するのであり、自然主義は、ブルジョア生活の下降する文

化水準に対する文学の適応であった。そこには「テクニクの名人芸」はみられても、リアリズムの種類はより低次のものであり、「リアリズムの文化」は沈滞している^⑩。ルカーチが、「名人芸の表面性」に対し「リアリズムの文化」を強調し、併せてソヴィエト文学におけるその欠如を批判するのは、自然主義の伝統が、作家たちの意識する以上に深くソヴィエト文学の中に浸透しているとみるからである。

文学的文化の低い状態は、ソヴィエトの多くの作家が「テーマの社会的に正しい定式化」と、「筋の虚構」とを混同するところに現われている。確かに社会的に必然的な道を示すことは、むき出しのテーマにも可能であろう。だがその道が、「無限に多くの交差する偶然性の結果」として描き出されないとすれば、作品は当然抽象的、図式的なものとなる。作家はテーマの定式化、あるいはテーマに属す事物の素材的に完全に記述にとどまらず、個別的な筋を虚構せねばならない^⑪。無論ルカーチも、例えばファージェエフの中に個々の筋を作り出そうとする努力を認めている。だが間違った理論や伝統に囚われ、筋の心要性に気づかない多くの作家の存在も否定出来ない。

筋の欠如は、作家が「芸術の党派性」を通俗化しつつ単純化することとも関連している。ルカーチは、人生の豊かさ・汲み尽くしがたさを動的に生きいきと反映する形象化は、既に「党派的」であるという。従って「党派性」は、作家が特定の政治的・社会的見解を、作品を通して説明あるいは宣伝することを指すのではない。むしろ、現実そのものに内在する原動力を、現実の正しい弁証法的反映によって意識し把握することを意味するのであり、ルカーチはこれを「客観性という党派性 *die Parteilichkeit der Objektivität*^⑫」とよぶ。この党派性は、現実の無党派的模倣、つまり自然主義の「みせかけの客観性」とは明らかに無関係であると同時に、主観によって恣意的に持ち込まれるものでもない。

ルカーチによれば、エンゲルスが文学における「傾向」を肯定し、しかも主観的に持ち込まれ「取り付けられた」傾向を断固拒絶するとき、エンゲルスの念頭にあったのも、この「客観性という党派性」である。「傾向は、わざわざこれ見よがしにみせつけることなしに、状況や行為

の中から自然と出てくるものでなければならない」(ミンナ・カウツキー宛書簡)。

傾向は、現実を客観的芸術的に反映することから、謂わば有機的に生じるものである。ところがソヴィエトではこの「傾向」を、「日常の諸現象の写真的複製に「取り付けられた」スローガン」へと変貌させる単純化が行われ、その結果文学は、「直接的な日常的アジェーションの水準」に迄下落した^⑩。それは真の典型の創造とは無縁の、単なる絵解き文学に他ならない。典型的人物の創造には、個性的性格を作り出し、その運命や行為を通して複雑且つ多面的な生活の諸関係を解明してゆく能力が不可欠である。だが個性化の要求が無視され、現実の法則性のむき出しの抽象が典型的なものとして描かれるなら、人物は実在感のない単なる図式に終る。アジテーター＝作家は、あらかじめ与えられた公式を教条主義的に振りまわし、すべては理想通りに進んでおり、すべてがこういう成り行きにならねばならないと繰り返す。

このような「絵解き文学」は、社会主義リアリズムの重要な目的である、教育的役割を果たすことが出来ない。ルカーチは、作家が真の教育者、スターリンのいう「魂の技師」であるためには、模範的主人公が「いかにして」模範的人物となりえたか、その体験こそ読者に提供すべきだという。従って作家に求められるのは、新しい人間の発生過程を、「あらゆる困難と共に」、「狡猾さ全体において」形象化することである^⑪。だがそれは、「リアリズムの文化の遺産」を基盤として、初めて可能であろう。この関連でいえば、「遺産」問題の本質は、ある時代を適切に形象化するという文学の「基本問題」を、「ソヴィエトの作家に生きいきと直観させる」ところにある。作家は古典的リアリストの「根本的な創作方法の秘密」を探り出し、「リアリズムの文化を遺産として継承せねばならない^⑫」。ルカーチは、この文化のみが「我々の偉大な現実を適切に表現しうる」のであり、この文化は「彼らからしか学びえない」と断言する^⑬。無論その上で、新しい現実・新しい性格を描写する、新しい筋立てや構成が必要であることは、言う迄もない。

ラップ(ロシア・プロレタリア作家協会)が、新しい文化は先行するいかなる文化からも完全に独立し、謂わ

ばレトルトの中で培養出来るとするのは、ルカーチからみれば完全な妄想である。同様に形式主義者が、形式の革命を社会主義革命と同一視し、その唯一絶対のイデオロギー的表現だと考えるのも妄想でしかない。社会主義リアリズム理論は、こうした妄想の克服として登場したのではあるが、その実践は図式的・教条主義的方向に展開された。「理論」には、仮令儀礼的であるにせよ、挨拶を送るルカーチも、「実践」に対しては批判的態度を貫いている。後にルカーチは、この批判が、社会主義リアリズムにおいて「真に価値あるもの」、「成長しつつある新しい様式」を、失敗作のレベルから際立たせ、世間に認められるようにするための「支援行為」であった、と述べている^⑭。この支援行為には二重の意味が含まれるであろう。ルカーチは、社会主義リアリズムの「理論」としての欠陥を補うことで、「実践」が真のリアリズムへと質的に高まるよう支援する。だがそのためには何よりも先ず、自然主義の直接性が克服されねばならない。しかも自然主義が、資本主義イデオロギーの残滓であるのみならず、社会主義的自然主義としてスターリンその人に起因するなら、社会主義リアリズムの奉じる「社会主義」こそ問われるべきであろう。従って支援の本来の狙いは、社会主義をマルクス主義の原点に立ち返らせることにあった。無論この意味での支援は、スターリン時代の社会主義建設に直接携わる陣営からすれば、「修正主義」に他ならない。

[4]

ルカーチは、ギリシャ的な調和的人間の理想を再びかちえたいという憧憬が、ルネサンス以降、進歩を代表する人々の中に途切れることなく生き続けていると考える。人間性を歪め、人間の尊厳を攻撃する諸傾向に対し、彼らは「ヒューマニズム」の名の下に闘って来た。そして文学におけるリアリズムは、このヒューマニズムと分ちがたく融け合っている。資本主義社会において人間は、「出納係か脱税者、つまり搾取される馬鹿か悪党」になる他はない、と述べたのはバルザックであるが、こうした大胆な告発を行うところにルカーチは真のリアリズム

をみる。資本主義によってもたらされた人間性の破壊を、「それに対する闘い」と共に、「破壊されながらも何んらかの成果をもってそれに反逆する、人間的な力の崇高さや美しさ^⑤」と共に形象化するのが、リアリズムである。

勿論マルクス主義者ルカーチにとって、人間の奴隷化・細分化の問題を初めて根源に^⑥掘り下げたのは、マルクスとエンゲルスである。彼らは初めて、この問題が資本主義社会の物質的経済的構造の必然的結末であることを認識した。だがルカーチが、「階級社会の歪曲からの人間の現実的、实际的解放は社会主義においてのみ可能になる」という根本命題は、決して「硬直した反弁証法的、図式的対立」も、「階級社会の文化の総括的拒否」も意味しない^⑦、と強調する点に注目したい。恐らくこれは、「思想」としてのマルクス主義が本来内在させている柔軟性であろう。ルカーチはマルクス主義思想を、謂わばその本来の姿で捉え、その根幹にヒューマニズムをみる。

ヒューマニズムの観点からすれば、真の社会主義リアリストも、トーマス・マンに代表される資本主義世界の批判的リアリストも、共に古典的リアリズムの遺産を受け継ぐヒューマニストであり、決して互いに対立するものではない。確かに資本主義世界の作家は、歴史の必然的な発展方向という「パースペクティブ」を持たず、世界を人間に相応しいものにしてゆくことが可能だという社会主義的「見とおし」も欠いている。だがルカーチが作家に要求するのは、あくまでリアリズムであって、社会主義の立場に立ちこれを肯定することではない。ルカーチにとって、社会主義社会への移行は漸進的にしか行われえないものである。この過程で対立を示すのは、「社会主義リアリズム」と「批判的リアリズム」ではなく、「リアリズム」と「前衛主義」、つまり人間性破壊という帰結をそのまま芸術的形象化の基礎とする文学である。

「社会主義リアリズム」対「批判的リアリズム」という対立図式の解消は、ルカーチ理論の柔軟性の現われである。しかしその根柢であるヒューマニズム概念は、ブルジョアヒューマニズムの「伝統的形態」を継承し、且つ一般化したものであろう。とすればヒューマニズムの別の形態を包摂する可能性は、はじめから排除されてい

る。ルカーチにとって、前衛主義作家のヒューマニスティックな抗議など、客観的現実の法則性を追究する努力を怠った主観的なものにすぎない。自らのヒューマニズム概念に固執し、前衛主義の新しい試みを「頹廢的」の一語でかたづけけるルカーチの態度は、頑迷とさえいえよう。

こうした態度は、基本的に「古典的リアリズム論」として完結した理論の閉鎖性に起因する。変化する現実に対応する理論的生産力に乏しいリアリズム論は、常にリアリズムを一極とする新たな図式的対立を生むと同時に、「今日のリアリズム」を模索する作家たちに対し古典的リアリズムを強要する。作家アンナ・ゼーガース宛書簡の中でルカーチは、「正しい批評は、(…), 今日リアリズムにおいて客観的に何が可能かはっきりさせねばならないのであって、このことは批評が尺度(リアリズム一般)をもつ場合にのみ可能である^⑧」と述べているが、「尺度」がルカーチ自身の考えるリアリズムを指すことは明白であろう。「リアリズム一般」は「規範」に^⑨高められ、「今日のリアリズム」の可能性は、偏に「規範」に適うか否かに掛っている。ルカーチのリアリズム理論は「これから創られるべき作品」のための理論ではありえない、といわれる所以である。

リアリズム文化の遺産の批判的継承という観点は、図式的・教条主義的「絵解き文学」を攻撃するには効果的な武器となる。ルカーチのリアリズム論は、社会主義リアリズム批判の側面において、マルクス主義美学を教条化から救う役割を担ったといえよう。その反面、遺産を継承し且つ絶対化する理論は、当然規範的性格を伴っており、「今日のリアリズム」を形式主義的に規制する。その意味で、ルカーチのリアリズム論がマルクス主義美学の新たな硬直化を招いたことも否定できない。

註

ルカーチの著作中、30年代の論文及び書簡に関しては、アウフバウ社版『リアリズムの諸問題』(1955年)と邦訳『リアリズム論』(ルカーチ著作集8 白水社 1987年)の頁数を併記する。

1) ルカーチは1918年ハンガリー共産党入党、以後積極的に政治運動に関与する 1919年ハンガリーに右翼体制が生まれると共

- に、国外脱出を余儀無くされ、1945 年までウイーン、モスクワ、ベルリンで亡命生活を送る。モスクワ滞在は 1929 年～31 年と 1933 年～45 年。
- 2) 『生きられた思想——対話による自伝』(池田浩士訳 白水社 1984 年 187 頁。
- 3) Kunst und objektive Wahrheit, S. 5. (「芸術と客観的現実」 浦野春樹訳 9 頁)
- 4) 『美と弁証法』(良知力他訳 法政大学出版局 1970 年) 228 頁。
- 5) 同上 188 頁。
- 6) Es geht um den Realismus, S. 221. (「リアリズムが問題だ」 佐々木基一訳 376 頁)
- 7) Kunst und objektive Wahrheit, S. 27f. (48～50 頁)
- 8) Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestalten, S. 69 (「作中人物の知的相貌」 菅谷規矩雄訳 119 頁)
- 9) 『マルクス＝エンゲルスの美学論稿への手引き』(高橋義孝他訳 ルカーチ著作集 7 1987 年) 426 頁。
- 10) Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik, S. 49. (「ブルジョア美学における調和的人間の理想」 池田浩士訳 86 頁)
- 11) ibid., S.49. (同上 86 頁)
- 12) Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik, S. 53. (93 頁)
- 13) 『バルザックとフランスリアリズム』(針生一郎他訳 岩波書店 1955 年) 14 頁。
- 14) Erzählen oder Beschreiben?, S. 110. (「物語か記述か」 浦野春樹訳 185 頁。)
- 15) ibid., S.111. (同上 186 頁)
- 16) ibid., S.111. (同上 187 頁)
- 17) Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestalten, S. 74. (127 頁)
- 18) Erzählen oder Beschreiben?, S. 113. (190 頁)
- 19) Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestalten, S. 74 (127 頁)
- 20) Erzählen oder Beschreiben?, S. 103. (173 頁)
- 21) ibid., S. 134. (226 頁)
- 22) Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestalten, S. 76. (130 頁)
- 23) Es geht um den Realismus, S. 221. (375～376 頁)
- 24) „Grösse und Verfall“ der Expressionsismus, S. 159. (「表現主義の「偉大さと没落」」 菅谷規矩雄訳 272 頁)
- 25) ibid., S. 175. (同上 300 頁)
- 26) 『批判的リアリズムの現代における意義』(藤本淳雄訳 ルカーチ著作集 2 1986 年) 158 頁。
- 27) 同上 333～337 頁。
- 28) Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestalten, S. 92. (154 頁)
- 29) Erzählen oder Beschreiben?, S. 140. (237～238 頁)
- 30) Kunst und objektive Wahrheit, S. 19. (34 頁)
- 31) ibid., S. 40. (71 頁)
- 32) ibid., S. 45. (78～79 頁)
- 33) ibid., S. 42. (74 頁)
- 34) Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestalten, S. 102, S. 92. (169 頁, 155 頁)
- 35) 『批判的リアリズムの現代における意義』 160 頁。
- 36) Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik, S. 55. (96 頁)
- 37) 『マルクス＝エンゲルスの美学論稿への手引き』 431 頁。
- 38) Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács, S.256. (「ゼーガース＝ルカーチ往復書簡」 佐々木基一他訳 441 頁)

映画「利休」に於ける草庵茶室の撮影

森 田 富 士 郎

●はじめに

大正十五年（1591年）二月二十八日、千利休は自刃して七十歳の生涯を、京都の地で終えるが、戦国時代の中を駆け抜け、それを終息させ、天下統一を実現した織田信長・豊富秀吉の安土桃山時代にかけての、激動の時代に生きた一人である。

天正初年にかけて、五十歳前後の頃、信長の茶頭なるが、我々の知る茶湯者としての活躍は後半生二十年であり、その才能を発揮し、後世に大きな影響を及ぼすことになるが、信長について秀吉との関りが、利休にとって

決定的な意味をもっている。

映画「利休」は、野上弥生子原作「秀吉と利休」を映画化（1989年制作）したものであるが、利休四百年遠忌にあわせて制作されたものである。

映画制作にあたって、もっとも熱意ある推進役を果たした勅使河原監督は、「千利休を主人公にして、日本の美の問題、文化の問題を真正面から映像化してみたかったという年来の願いがやっと実現する」^{（注1）}と意図を述べられている。

時の権力者に反骨精神を貫ぬき、自刃して果てる千利



休、この偉大な芸術家に、傾斜していった監督の映像化への切なる願望は、裂帛の気合として私には響いてくるのである。かねてから監督と知己を得ていた私が、「利休」の撮影を担当することになったのは、1988年の夏であった。

●設定

作品を通して、茶室や茶湯の伴うシーン^(注2)が当然の事ながら多い。当時茶湯の席は寄合性のみならず、特有の機能が深くかかわっており、茶湯の政治学があり、必然的に起きる密室の寄合いとなっていた。茶湯を嗜み融和を計る場が、厳しい緊張と対立の場に変貌する。単なるコミュニケーションの場のみならず、激しく対立してゆく人間関係をドラマとして象徴的にとらまえている。

天下統一をほとんど成した秀吉が、最も恐れていたことは下剋上であった。自分の体験上その恐ろしさが良くわかっているだけに、いかに下剋上を押えつけるかであった。大名を統制するだけにとどまらず、下剋上を根絶やしするために農民を土地に縛りつける太閤検地なるものを施行したりしている。

一方利休は道具の世界、美の世界に急進的な考えを押し進めていた。即ち美に対する下剋上である。そんな利

休が秀吉の下剋上凍結政策と衝突するのは当然であった。この映画に於いても、利休が創造した山崎・宝積寺・待庵・二畳の茶室で両者は対峙、衝突、決定的な刻をむかえるのである。

「利休」をとおして、最も関心をもった草庵茶室については、先づ茶湯の虚構性にあつた。何故、茶を飲むという日常行為を様式化したか、その形態を知る必要があつた。湯をわかして茶を点て飲むという一連の行為に、約束事を求めることによって、規範化と美的表現を意図し、非日常的な要素を加え点前作法を形式化していった。さらに日常性を断ち切るために、外界から隔離する草庵茶室をもうけた。それは形式化したものを際立たせたための茶室という虚構の世界を作り出した。利休は四畳半から二畳、一畳半に隔壁を狭めていった。記録によると、利休は虚構の度合いが極端であつたとある。

虚構ということでは他のジャンルの芸術でも同じと言えるが、映画の構築も全て虚構の世界でなりたっている。だが映画の虚構は、中に示される様態が明確なだけに真実との矛盾が軽減されているのではないだろうか。

此处では、桃山時代の華麗な美術的所産と、精神文化の接点として登場する利休屋敷の茶室、それに宝積寺待庵、の茶室での撮影準備から本番撮影までを主に述べて



みたい。

●撮影計画、準備

映画全体のスタイルを明確に打ち出すことは、想像するより遥かに困難なことである。文字表現のシナリオ設計図を基に資料を収拾、監督と詳細な打合せを行なうが、芸術的意図と物理的かつ実質的な技術の問題が、必ずしも融合しないことが多い。他に事前にデュレーションの伝達は、どんな表現手段を使っても、はなはだ理解しにくい。言い換えれば、それぞれの思考や意図するものに落差が有るということである。

そこで出てきた幾つかの要素を、繋ぎ合わせて全体の様態を探り出す方策がとられるが、それらの問題に是非の審判を降すのが監督であり、その裁量が問われる由縁でもある。また撮影準備、撮影、後処理いずれの段階で修正が効果的、合理的に計れるかの判断をするのも監督であろう。要するに撮影準備の段階で映画のスタイルを決めるということは至難であるといえる。むしろ撮影準備は、それぞれの分野で教養を深める期間であると考えたい。

撮影準備の一環としてロケーション、ハンティングがある。シナリオに示された場所設定が、いかなる存在であるかの見極めは、撮影にとって先ず優先する問題である。演出（演技、行動）、美術（由緒、常態、環境）の観点からも好適な場所として選びだすことができて、撮影の技術的な諸条件がどの程度整っているか、否かの判断で左右される事が多い。日照時間、日射角度の確認、照明の光量、電源、電力、コンポジションとカメラ・ポジション、撮影日程の確保など、それらの条件が満足な答えであることを期待するのである。しかし何より大切な事は、その現場の空気や体感した臨場感を、忘れず記憶しておくことである。

先ず、劇の対照となる裏千家の又隠、次に山崎宝積寺・妙喜庵の待庵を見学させて頂いた。

◇裏千家・又陰

「千宗旦居士遺跡 今日庵」の石標が建ってる皮葺きの優雅な門（兜門）を潜ると街の喧噪は俄かに閉ざされて、塵一つ無い清められた別天地がひらける。絶妙な組

石の延段と植え込みの露地に見とれつつ、共待ちを過ぎ、やがて中門を通り、飛石（豆まき石）を伝いに北上し蹲踞に寄って、又隠に至る。

屋根は茅葺の入母屋造りで、ゆったりと重そうな感じで、庇中央部に突き上げ窓が切り抜かれてあり、正面を南に向け建っている。木々のこぼれ日の温もりを溜めて静寂のなかに悠久の姿を保ってる。天明八年（1788年）の火災で類焼後再建されたものである。躰口から入る、席の広さは四畳半である。茶席として格の整ったもつとも使いやすく、この又陰が草庵四畳半の基準とされているときく。数寄屋普請の粹であろう繊細で優美なその佇は、独特の空間でせまり不思議に緊張感を覚える。木々の陰りや漏れる陽光と内庭の反映が、二方の障子窓に射している。傾斜した天井の軒桁寄りに天窓が切られ、天空光が降りている。透くわれた光は、仄かな翳りとなって四方に届く。その陰りを暗いと想う。刻がすぎ、慣らされた目に塗込められた壁面、網代天井が、空間を透して柔らかに徐々に浮かんでくる。恐らく計測では換算できないであろうこの印象を、止めたいと懸命に思う。

◇山崎・宝積寺・妙喜庵の待庵

京都府大山崎町、JR 東海道線山崎駅前広場のすぐ東の台地にある。有楽苑（岐阜県）の如庵、大徳寺竜光院の密庵、西本願寺飛雲閣の憶昔亭と合わせ唯四つの国宝の内、最も優れた茶室とされている。明治初年には妙喜庵は無住で荒廃して、付近農家の藁小屋になっていた一時期があったとある。今日まで名席の史的価値を損なうことなく、その姿をよく止めたとおもう。

躰口は一回り大きく利休が淀川を上下する屋形の舟にあった、くぐりからヒントを得たといわれているが、二畳の狭さを入り口で緩やかにしたものだろう。室内はまさに狭いと感じず。壁は表に藁すさが浮く荒壁仕上げで、隅炉に向かった壁の入隅、床の間の天井や隅柱と回縁を塗込めて奥行きを出している。それらは経年変化で燻りの色合は微妙で計り難い。南側の連子窓は比較的に大きく、東に二箇所小振りの窓があり、見上げれば、わずか一坪の天井は竿縁と駆込の二段になっているが、煩わしさはなく一向に気にならない。

茶室について知るところは極めて希薄なのだが、いず

れを見回せど、利休の「わび」に徹した意匠にただ拱手傍観であった。

草庵の由来は、人里を離れて隠棲し、自然の事象やその根本の原因について思索する、遁世者の庵を模したものといわれているが、往時の堺で「市中の山居」と謂われ都市の喧噪を隔離して、閑静な草庵を創造、茶湯の様式を導いた先人達の精神文化の豊かさに改めて感心するのである。

成果あるロケーション・ハンティングを終えて、ロケーション撮影及びステージ・セット撮影の、技術的な実際面に沿って検討する。

①フレームとコンポジション

劇場用フォーマット（レシオ1：1，85）サイズを基準として、又隠の四畳半（実測2864mm×2864mm）にカメラを持ち込んでの撮影を想定した場合、日本の顕著な生活習慣である、座るを表現するには座っているフール・サイズのコンポジションを必要とする。被写体の人物と焦点面の距離が、標準レンズ（F：40mm＝遠近法に拠る標準）を使用した場合、最低約3mを確保しなければならない。パンニング、移動ショットの表現法も併せて考慮すると、カメラを設置するための、サービスヤード（引きじり）がある、ない、が絶対条件となる。

②照明

又隠の場合、S #1はシナリオ設定では虎の刻とある。早朝の映像表現は、トーンのデテイルをいかにコントロールするか極めてむづかしい。虎の刻はひろく解釈して四時から六時頃までの日の出前、天空が白みはじめるもっとも清々しい時刻の再現である。例えば、その状況下での室内光は実際には、ほのかに浮かぶ障子明りが確認できる程度で、他はまだ闇であるだろう。ましてフィルムにその全ては感光しない。しかし人間の知覚するイメージは、おぼろげであっても、なんとなく室内の様子が隅まで判る情景が脳裏に浮かぶ。映像スクリーン即ちポシティブ・フィルムには、実際には見えないはずのものも、その状況下で生理に無理なく、見えるに置きかえることを余儀なくされる。

昼夜いずれの設定にしても、微妙なニュアンスの照明技術が要求され、それには多数の照明機材を自由に配置

する十分な広さをもつ、サービスヤードの確保が絶対的条件である。

③美術

重要な国宝や文化建築財を、撮影現場に使用することは極めて可能性は薄いと判断、上記の撮影条件も含めスタジオ・セティングとする。建築の詳細図をもとに、寸法、使用材、仕上げ色調は勿論、全て忠実に再現することとする。ちなみに「利休」のロケーション地には、古文化財の寺院が数多く使われている。京都の御室仁和寺、大覚寺、建仁寺、東福寺、相国寺、滋賀県の西教寺、等である。

●ステージ・セットの建て込み

上記のデータから、条件の整うスタジオ・セットで撮影を行なうことになった。撮影に必要なサービスヤードの解決には、予測される撮影コンテニューティーをもとに、又隠（平面図A）に示した部分を取りはずし可能なようにした。待庵（平面図B）を二分割に切り離しセットして、狭隘な二畳の舞台を容易に撮影出来る工夫がなされた。

実物と外見上寸分違わぬセットとなると、寸法もさることながら、材質の選択が容易ではない。又隠、待庵、それぞれ二様であり、共通のモノはない。形容しがたい数奇な柱、複雑な網代天井、本塗の聚楽壁、襖や障子などの建具類、腰張りの和紙、これら吟味された素材をもとに、丹念な構築作業が繰り返された。

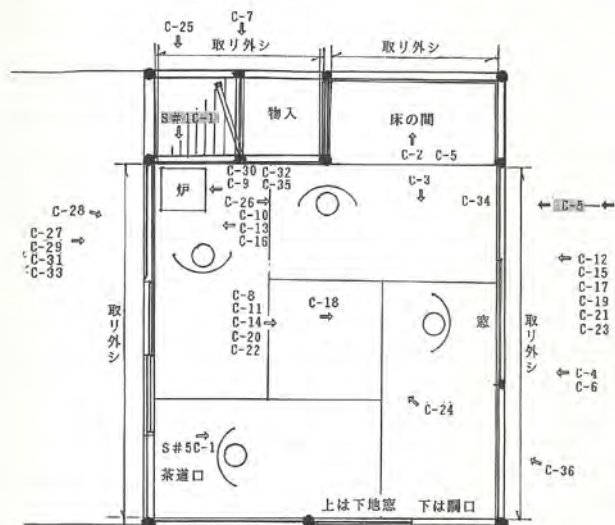
●撮 影

情景を視覚的に組織することは、意味深い要素を強調、複雑な要素を分類をなし、時には排除することである。コンポジションの一つの定義であろう。

「利休」では、全編シンプルな構図を基調に撮影した。フレームに対して垂直水平の直線の要素は、堅実な安定感を与える、その線の強弱により、暗示する内容を変化させるものを持っている。フィックスのショットを数多く繋ぎ合わせる連帯の効果も含め、「利休」では建造物にウエイトをもたせるよう光軸を隔壁の線と直角に近い、構えにしている。人物の動きにフォローするショットは、

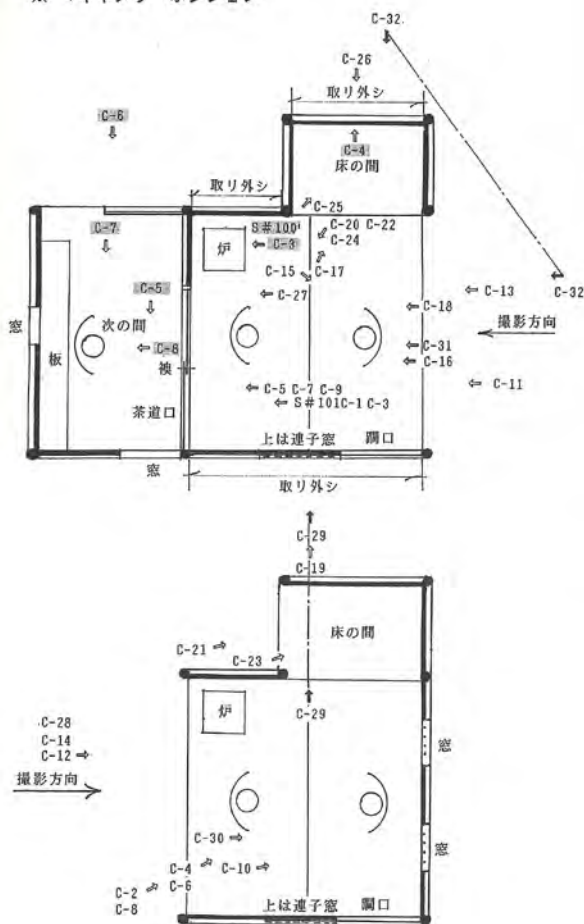
平面図 A：利休屋敷・茶室（又隠型）

※ ⇒カメラ・ポジション



平面図 B：宝積寺・待庵（待庵型）

※ ⇒カメラ・ポジション



動きの始まる位置と止まる位置を直角に納まるように配慮している。

映画表現で画面の鮮鋭度に関しては、一般に評価、批評の対称にあまりされない存在であるが、撮影技術の基本的な要素であり条件の一つである。フィルム感度と光量の相乗効果でレンズ絞りが決まり、焦点深度が生まれる。しかし使用レンズの性能と焦点距離によって一定ではない。鮮鋭度は被写体を鮮明明快に現わし、または曖昧混乱をまねく描写機能をもっている。全編一貫性ある画調を望むには必須項目である。感度 ASA250 フィルムを使用、標準レンズを平均値 f5.6 に設定、それに準じ異なったレンズの被写界深度を調節している。但し、暗部の多い茶室の撮影ではフィルムの粒状性を優先、ASA125 を使っている。

以下、撮影技術データーに基づく解説である。

S#1 聚楽第・利休屋敷・天正十六年・夏・寅の刻（資料①コンテ・リスト）

c₁室内の撮影で始まるが c₂戸外のショットが挿入されることを、計算しなければならなかった。戸外は、c₃別に組まれたステージ・セットと S#3C-1 ロケーションで撮影する計画であった。室内外のショットが交錯する様相には、均衡した画調の調整が必要であった。c₃戸外はスモークを流し朝靄の雰囲気醸成、天空光が柔らかく均一に降りてくるように配光をなし、茶室の奥を日の出方向として輝度を上げている。明るさの露出計測はスカイ・ライトを基準にするが、光量に対して f 値を 1/3 倍の絞り込みとした。

室内の照明は、二方の窓と天窓から入る柔らかな光が主であり、射す角度と光質を現実感をもたせるよう腐心した。従って c₁室内は戸外より更に一段と暗い表現となり、全てを間接光と反射板で柔らかな散光をつくり、無影ライティングとした。

光量の測定は、特に感色性に注意しての露出算定で、ネガティブの濃度を通常より 1/2 倍過度露出による濃度として、標準焼度より 3 ステップ前後の焼込みを基調にコントロールした。ポジティブの黒色の締まりを、より黒く表現する方策である。暗い表現をカラー・フィル

ムの特性としてみると、ノーマル露出から下方は発色は徐々にズレて記録される。明暗をもつ画面の影に見るように、それはズレとしては認識しないが、画面全体がズレ一色の場合は、みにくい汚ないの感じかたになる。明暗の面積比に拠る錯覚である。従って暗さの表現は、それぞれ色をもつモノが黒にズレこむ、フィルム濃度の位置に関係がある。その位置の測定は、被写体の受光角度や材質により変化する、その上、運動（映画の特殊性）を伴うと測定は容易ではない。被写体の入射光量、反射輝度をスポット測定、各段階の数値で総合判断するが、いまだ経験に負うところが大きい。

S#5 同・茶室（又隠型）（資料②コンテ・リスト）

S#4C-1 久し振りに朝の茶湯にやってきた秀吉は、C-2 前庭一杯に咲き乱れる評判の朝顔の花が、見あたらずので不思議に想いながら S#5C-1 茶室に入ると、C-2 薄暗い床の壁に、白く浮かぶ生けられた朝顔を C-3 見付ける。一輪の花も残さず摘み取られ、C-5 ただ一輪の朝顔の美しさを際立たせた C-4 利休の心にくい演出に驚き、C-6 秀吉は「目がさめたぞ」とつぶやく。C-8~C-36 やがて茶湯が始まる。C-6 秀吉、C-7 利休の蜜月時代のエピソードを盛りながら、静かに物語は展開する。

C-9 かすかに松籟の響きをたて、障子の薄明りに白い湯気が舞いあがる釜。C-8 扮する重厚な茶湯者三国連太郎・利休と C-10 狡猾な眼光貯えた為政者山崎 勉・秀吉、隙なく振込むような台詞が……いまこの空気が撮れればと念ずる。

36カット、7分30秒の編集仕上げとなっている。マスターショットにカットインされているショットを差し引くと、コンポジションの変化は30通り位である。

この場面では、C-24 主客が入れ替わり二度点前作法をする。作法の順に追うと延々と極めて退屈なものとなる。そこでかなり省略して描かれているが、違和感がないのはカット・バック編集によるスイッチ・マジックである。

人物のカメラ・ポジションはアングルを避けて殆ど平行視点としている。C-10.13.16.18.30.32 赤茶碗 C-15 切りびしやく C-35 茶釜と湯気、S#1C-1 風炉と炭火、などの茶道具のクロウズアップが多用されているが、材質感の表現には思わぬ苦勞をする。由来のある名物を持ち込みの撮影で、

その取り扱いに神経を使いながらの撮影であった。

S#100 山崎・宝積寺・待庵・水屋・冬の昼（資料③コンテ・リスト）

劇中、利休と秀吉が対立する最も過激な様相をむきだしにする。ドラマチックなシーンである。徐々に二人の間に確執が生れる経緯があり、この待庵の席で唐御陣の儀にからむ意見の対立が、決定的な破滅となって流れ出す。

C-6 水屋で待機する利休と室内をコントラストを高めにライティング、C-7 顔のアップでは流れ落ちる C-8 汗を強調するため、その部分に別詠の光を当てている。

C-1 躊躇、C-2 飛び石は裏千家の露地を現場にて撮影、インサートカットとしている。

S#101 同・茶室（資料④コンテ・リスト）

C-4 秀吉「思えば、明智討ちのすぐ後だった。この待庵は、わしが天下を取ったときに、お前が造ってくれた茶室だったな」

C-5 「硝煙の匂いが、まださめやらぬころでした」

C-8~C-15 懐疑的なセリフのやりとりから始まり、二畳に凝縮された茶室に、あやしげな空気を孕みつつ刻は移りゆく。

C-19 やがて秀吉は銅の平鉢と梅の小枝を、利休に差し出し「きれいな梅じゃ、さあ、見せてもらおうか」と生けることを命じる。利休はためらうことなく、C-17 平鉢に水を注ぎ、C-21 梅の花と蕾を右手ですーとしごき落とす。C-23 花卉と蕾は、ひろい水面に舞い散る。一瞬の意外な出来ごとに驚く C-24 秀吉。C-26 完全なまでの超越的なある力の美しさに C-28、C-29（資料⑤シナリオ）また一段と屈曲した怒りがふくらんでゆく、それは間もなく頂点となって爆発する。

C-32 秀吉「不屈者奴、面も見たくない。失せろ、失せろ」
落ち着きを失った秀吉を、悲しそうに見つめる利休、秀吉立ち上がり荒々しく、躡口から出て行く。

じっと座り続ける利休、寂寥たる想いが広がっていく…。

二畳の空間は狭いと感ずるが、二人の位置関係は、日常テーブルを挟んで会話を交わす距離と大差ない。とす

ると特別な環境ではなく、四方隔壁で仕切られた狭い空間は、まさにその立体構造に違いない。1×1.85レシオのフレームに狭さの表現を構図的には、絵画的な絵づくりの要素も大いに参考になるが、映画はフレームに対してレンズが絶対的支配をもっている。

ここでは標準レンズより縦構図に圧縮比の増す、焦点50ミリ・レンズを基準に、撮影を進めた。利休と秀吉の入れ込みのショットは両者の圧迫した距離感が、そのときの演技を少なくとも助長したかと思っている。

c-29の3分の51秒のショットは全編で最長であり、撮影は緊張の連続で神経的にかなり重圧であった記憶がある。絶妙な芝居の間合いは、編集技法を退けリアルタイムで記録、二人の演技を助長効果を狙ってフル・サイズから移動撮影とズーム・アップの併用でワン・ショットで撮影した。

一連の狭い茶室での撮影コンポジションは、座りフル・サイズを最大限の引きサイズとしている、にもかかわらず空間はフレームに対して広く見え違和感が生じる。つまり映画の視野や遠近法には矛盾があることの証明でもある。壁面を外す事が不可能な実在の現場撮影は、常識的な映画文法を否定した技法が存在するだろう。その時間空間に改めて挑戦する機会を得たいとおもっている。

●おわりに

激動の戦国時代よりも、むしろ美の桃山文化を背景にした作品であるが、撮影に当たって当時の多くの文化遺産に接して、多くの事柄を学んだことが大きな収穫であった。

全編を通じて由緒ある名物や道具類が数出演したが、それらは何処に存在しても、必然的に周りとの調和を求められた。建築物から部屋の佇と調度品、そして俳優までがその対称であった。それに光と陰影の調和こそが、フィルムへの有終を告げるのである。

一秒24コマの間欠の記録は、普遍的必然的要素を未だ持ち続けている。

撮影が完了すると、思う。フィルムの軌跡は修正再び

能わずだと。

資料① S#1 聚楽第・利休屋敷・茶室

No	カット内容	秒
C-1	風炉の炭火 UP→手元に PAN.UP 火入れをしている利休 C.UP	31
C-2	又隠の屋根 FULL	35
C-3	井戸から水を汲む喜作 M.LOG	11
C-4	水屋の利休 FULL	9
C-5	釜を風炉に掛ける利休 FULL 歩きにつけて PAN	29



C-1



C-2



C-3



C-4



C-5

資料② S#5 同・茶室

No	カット内容	秒
C-1	秀吉躡口より入ふ FULL	4.5
C-2	朝顔に ZOOM.UP	10.5
C-3	秀吉 UP, 朝顔見る	3.5
C-4	手前, 秀吉座る。向こう利休襖を開ける FULL	9
C-5	朝顔と花生け FIX	2
C-6	秀吉ナメ利休「目が覚めた」	15.5
C-7	秀吉 M.S, 立ち上がり風炉の前に座る	13
C-8	利休 B.S, 坐っている	3.5
C-9	雲竜釜 UP	3
C-10	赤楽茶碗を手にする秀吉 UP	26
C-11	利休 B.S, 見ている	4
C-12	利休ナメ秀吉（座り FULL）の点前	20
C-13	茶碗に湯が注がれる UP	3
C-14	利休 B.S, 見ている	2
C-15	利休ナメ秀吉の点前。切りヒシヤク	9
C-16	茶せんで点てる秀吉の手 UP	4.5
C-17	利休ナメ秀吉。茶を差し出す	22
C-18	茶碗を受け取る利休の手 UP	7
C-19	利休ナメ秀吉。利休一礼	6
C-20	利休 B.S, 茶を飲む	27
C-21	利休ナメ秀吉「結構で～こんな具合であ ったかな」	9
C-22	利休 B.S, 「はい、まあ」	5
C-23	利休ナメ秀吉。気を落とす	5
C-24	秀吉金足袋につけて、客の席え	12
C-25	利休正面 M.D, 風炉の前に坐る	14
C-26	秀吉 UP, 横目でみている	3
C-27	利休ナメ秀吉。利休の点前を見いる	9
C-28	利休 B.S, うつ向き, 点前最中	11
C-29	利休ナメ秀吉。利休, 湯をすくう	5
C-30	茶碗に湯を注ぐ UP	3.5
C-31	利休ナメ秀吉。利休湯を釜にかえす	7
C-32	茶筌で点てる利休の手の UP	10
C-33	利休ナメ秀吉。利休茶を差し出す	10.5
C-34	二人横位置「わしのは型に～	36
C-35	たぎる茶釜 UP	2
C-36	二人横位置「そちの茶を飲んで～五年に なります」	56



C-1



C-3



C-5・7・9



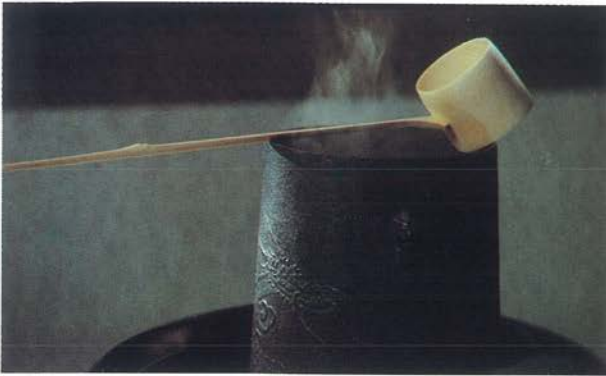
C-7



C-8 • 11



C-12 • 15 • 17 • 19 • 21 • 23



C-9



C-13



C-10



C-13



C-12



C-14 • 20



C-16



C-26



C-22



C-27 • 29 • 31 • 33



C-24



C-28



C-25



C-36

資料③ S#100 山崎・宝積寺・待庵・水屋

No	カット内容	秒
C-1	蹲	8
C-2	待庵の飛び石	4
C-3	茶釜の UP	3.5
C-4	一休の掛け軸	3
C-5	小窓に影よぎる	3
C-6	利休, 座り FULL	6
C-7	利休, プロファイル UP	8
C-8	利休正面 UP	7



C-1



C-2



C-3



C-4



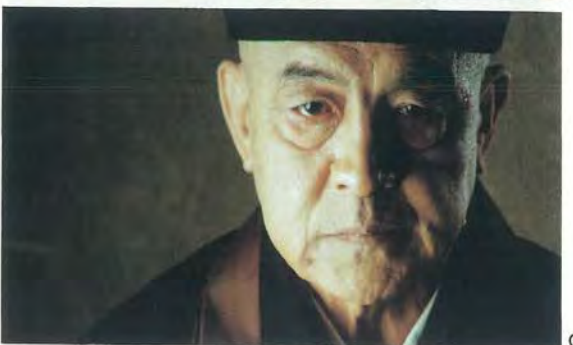
C-5



C-6



C-7



C-8

資料④ S#101 同・茶室

No	カット内容	秒
C-1	襖を開ける利休 B.S 見上げて一礼	15
C-2	立っている秀吉 M.S	10.5
C-3	利休 B.S, 顔を上げる	
C-4	秀吉 B.S, アオリ「おもえば ～茶室だったな」	21
C-5	利休 UP「硝煙の匂いが～」	6
C-6	秀吉 B.S アオリ「濃縮するとはな」	10
C-7	利休 UP「――」	9
C-8	秀吉 B.S, アオリ坐る。	15
C-9	利休 UP「痛み入ります」	7.5
C-10	秀吉 UP「さあー入れ」	7
C-11	秀吉ナメ利休 M.B「嬉しゅうございま す」	40
C-12	利休ナメ秀吉 B.S「～思い知らされたも のだ」	31
C-13	秀吉ナメ利休 M.B「～道を教えていただ いて」	13
C-14	利休ナメ秀吉 B.S 手をポンポン	13
C-15	躡口向け 銅の平鉢をとる秀吉	11
C-16	利休 UP	2
C-17	平鉢に水を注ぐ UP	5
C-18	利休 UP, 見ている	6
C-19	二人。梅の花を利休に打渡し生けさせる	29
C-20	秀吉 B.S, 窺う	2
C-21	梅ナメ利休 B.S, 梅の花を落とす	13
C-22	秀吉 UP, 見ている	3
C-23	平鉢に散らばる梅	3.5
C-24	秀吉 UP, のぞき込む	3.5
C-25	生けられた梅	4
C-26	驚き, 梅の前に座り込む秀吉 M.B	11.5
C-27	茶入れと利休の手 UP	22
	黒茶碗に茶を入れる	
C-28	利休ナメ秀吉「お前の指一本で～ ～気に入っている」	108.
C-29	利休(左) 秀吉(右) 緊迫の茶会 TUP	231.
C-30	秀吉 UP「だが要らぬ世話を焼くな	13
C-31	利休 UP「利休これだけは～」	10.5
C-32	二人横位置「失せろ～」 秀吉, 躡口を蹴飛ばし出て行く	33.5



C-1・3



C-2



C-4・



C-10



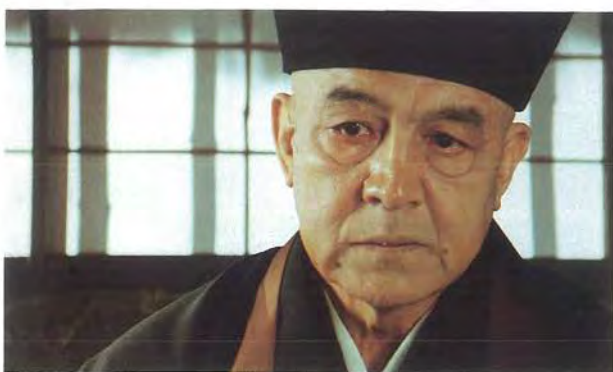
C-11・



C-12 • 14



C-19



C-16



C-20



C-17



C-23



C-18



C-22 • 24



C-25



C-30



C-26



C-31



C-28



C-32



C-29



C-32

資料⑤シナリオ S#山崎・宝積寺・待庵

C-28 秀吉「お前の指一本で花も器もすがたを変える。見事な奴じゃ。お前のような男はほかにはおらん」

利休「……」

利休は一段と深く頭を下げる。

秀吉「お前は指一本で世界が変わえられる、そう思っておるだろう。このおれも、その梅の枝のようなものだと思っているのだ」

利休「滅相もございません」

秀吉「滅相もない？ ないわけがない。それがあの不屈きな木像を楼上に飾り上げたのだ。おれにお前の足の下をくぐらせる気だ。お前はそれほど偉いのだな」

利休「うかつなことでございました」

秀吉「うかつですむと思うのか！」

利休「……」

秀吉「古溪は木像を刻ませたのも、三門に置いたのも、ことごとく自分の仕業だと申すそうだが、そちと彼奴のことだ、坊主は庇いだてをしているに違いない。どうだ」

利休は無表情に答える。

利休「ご賢察の通りにございます」

秀吉は丸ごと肯定されて、やや失速したように、表情は少し穏やかになる。

秀吉「いや、木像はいいんだ。それを大胆にも楼上に置く。それでこそお前だ。おれは気に入っている」

利休「……」

利休はちょうど茶を点て終り、それを秀吉の前に差し出す。秀吉はその茶碗を手前に置いて、両手で持ち上げる。それを口にしかけたところで、また口を開く。

C-29 秀吉「家康は、三河に帰ったそうだな」

利休「はい。殿下のお計らいで、心静まる茶会を開かせていただきました」

秀吉「そうか。わしもあとで気に病んでな、家康が無事に帰ったと聞いてほっとしたぞ」

利休に見守られながら、秀吉はその茶を飲

む。

秀吉「それで、唐御出兵のこと、何と申しておった……」

利休「はあ……」

秀吉「何といつとった！」

利休「……お話しできませんでした」

秀吉「なんだと」

秀吉の顔は赤くふくらんでくる。

秀吉「利休、そちは唐御陣は明智討のようにはまいらぬ、と吐かしたそうだが、しかとさようか」

利休は無言のままゆっくりと平伏する。

秀吉「しっせん、明智討ぐらいがわしに向いた合戦だ、と言いたいのだろう」

利休「それはあまりにも」

秀吉「いやいや、たしかにそうかもしれん。だがな、わしは唐討も、明智討以上には考えておらんぞ。いや、危ないといえど、あの時の方がよっぽど危ない綱渡りだ。寝耳に水の本能寺の御事変。下手をすれば、毛利勢の追い撃ちも必定だ。味方が背くことだって大いにあり得る油断のならぬ中でのイチかバチかの勝負であつた。それから思えば今度の唐討など用意万端整った膳の前に、あぐらをかいて飯食うようなもんだ。それでも利休、明智討のようにはいかぬと吐かしたいのか！」

利休ゆっくりと頭を下げる。

利休「唐御陣の儀は、今日までの合戦とは変わって相手はもろこしの異人戦場は外地、いよいよ後渡海となれば、洗海を犯しての御船出で」

秀吉「そんな心配は、女子供のすることだ」

利休「お言葉でございますが、これは、女子供に限りませぬ」

秀吉「そうかそうか。いや、たしかにお前のいう通りだよ。これまでとは勝手が違う。だがな、おのれの勝手通りに天下は取れはせんのだよ」

利休「畏れながら、大政所さまはすでに八十路の御老齢、いっぽう若君鶴松さまは、ようやくお

二つになられたばかり，これよりましても殿下の御身こそお大切にと存じ，利休，ご勘気を蒙りますようなことを口にいたしましたのも……」

秀吉「黙れ黙れ」

利休言葉を止め，平然と秀吉を見つめる。

秀吉「わしの体を，そちがそれほど心配するとは知らなんだ」

秀吉は苦しまぎれの皮肉な笑いを浮かべる。

C-30 秀吉「だが，要らぬ世話は焼くな。老いぼれは老いぼれらしくすつこんでいろ。少し眼をかけてやればいい気になって，何だ，怪しからん，言わでものこをつべこべ吐かす」

秀吉の顔面は怒張し，歯をむく。

撮 影 機・ムービーカム，スーパーアメリカ35mmカメラ

レ ン ズ・バルタール 20mm～100mm×5ズームレンズ
・シネバルタール 25mm～250mm×10ズームレンズ

フィルム・フジカラー，ネガティブフィルム

タイプ F250 (8550)

タイプ F125 (8530)

・フジカラー，ポジティブフィルム

タイプ LP (8816)

注

注1・東京新聞89年8月18日付，「芸術らいふ」より。

注2・S#1～5 聚楽第・利休屋敷・茶室（又隠型），S#18 禁裏の小御所・金の茶室，S #49 織部屋敷・茶室，S#53 聚楽第・座敷，S#62 小田原・利休の仮住・茶室，S#70 北政所の館・居間，S#80 聚楽第・離れ（高台寺，傘亭型），S#75.94.96 利休屋敷・三畳台の茶室（不審庵型），S#101 宝積寺・妙喜庵・待庵。

参考文献

- ・「千利休追跡」村井康彦著，角川書房，1990.5.25
- ・「京の茶室」岡田孝男著，学芸出版社，1989.6.20

映画のリズム

——「ストレンジャー・ザン・パラダイス」の作品分析より——

吉岡敏夫・山崎良介

—はじめに—

デンマークの映画監督カール・ドライヤー (Carl Theodor Dreyer) は、エッセイの中で「部屋の中から余分なものを取り除けば、そこにいる人の生理が残る」と記している⁽¹⁾。ジム・ジャームッシュ監督作品「ストレンジャー・ザン・パラダイス」は、まさに余分なものを取り除くことにより成功を収めた作品であり、'86年映画界の大きな話題となった。日本でも各地のミニシアターにより上映が行なわれ、一部の映画マニアだけのものではなく、作品を観に行くこと自体が新しいファッションの1つとして、若者達を中心に多くの観客を動員している。事実、本作品は、サービス過剰に陥って作りものになりすぎたハリウッド映画、そして情報過多の現代そのものに一石を投じた極めて意義のある作品と考えられる。

「ストレンジャー・ザン・パラダイス」における取り除かれた余分とは、そして最後に残る生理 (本質) とは、いったい何なのか。以下、本作品の表現手段として特徴的な4つのスタイルと、それによって成立する作品個有のリズムを分析することにより、映画芸術における新機軸の糸口を見つけ出すことができれば幸いである。

○分析に先立ちプロフィールを簡単に紹介しよう⁽²⁾。

ジム・ジャームッシュ (Jim Jarmusch) は、1953年オ

ハイオ州アクロンで生れた。17歳でニューヨークに出ると「デル・ビサンティス」という音楽バンドを結成、また作家志望だった彼は、コロンビア大学文学部に入学する。1974年、9ヶ月間パリに滞在し、シネマテークに通いつめた。翌75年、ニューヨークに帰り、ニューヨーク大学の大学院、映画学科に入学する。そこでニコラス・レイに学ぶ。その間、ヴィム・ヴェンダースがレイと共同で作った「水面に映る稲妻／ニックス・ムーヴィー」のプロダクション・アシスタントを務め、ヴェンダースと知り合った。在学中に1万5千ドルで「パーマネント・ヴァケーション」(16mm, 80年マンハイム映画祭ジョセフ・フォン・スタンバーグ賞, 82年フィゲラ・ダ・フォス映画祭国際映画批評家賞受賞) を発表するが、最終学期の授業料を作品に注ぎ込んだため大学院は卒業できなかった。

1984年作品「ストレンジャー・ザン・パラダイス」の第1部「新世界」は、ヴェンダースの作品「ことの次第」で余った40分の高度感フィルムを使い、ヴェンダース組の撮影機材が借りられる週末のわずかに2日間を利用して撮り上げられた。「新世界」はロッテルダム映画祭に出品されて絶賛され (ロッテルダム映画祭国際映画批評家賞受賞) 多くの人々の協力援助を得、2年の間に第2部「1年後」、第3部「パラダイス」が作られた。完成した作品は、カンヌ国際映画祭最優秀新人監督賞、ロカルノ国際映画祭グランプリ、全米映画批評家協会最優秀作品賞を受賞する。

○次に本作品のストーリーを紹介する。以下の作品分析に不可欠と考えられるからである。

ハンガリーからニューヨークへ移民したウィリー (John Lurie) の元へ、従妹のエヴァ (Eszter Balint) がたずねてくる。16歳のエヴァは、クリーヴランドに住むハンガリー人の叔母と暮らすことになっていたのだが、その叔母が10日間入院するため、その間会ったこともないウィリーのアパートで過ごすことになる。祖国と家族に縁を切ったつもりでウィリーに冷遇される彼女は、TV ディナーと罐ビールの“新世界”に戸惑いを覚えながらも次第に順応していく。ウィリーと仲間のエディ (Richard Edson) も、いつしかそんな彼女に惹かれていくのだが、10日後クリーヴランドへと出発して行く。

“1年後” 街を出ることになったウィリーとエディは、エヴァの住むクリーヴランドへと向かう。再会を喜ぶ3人だが、ニューヨークから来た2人にとって、一面雪で覆われたクリーヴランドでの生活は、やはり退屈なものであった。叔母の厳しさに嫌気がさしているエヴァを強引に連れ、暖かく天国のように思えるフロリダ、“パラダイス”へと旅立って行く。

ところがフロリダの三流モーターは、天国のイメージとは程遠く、ドックレースの負けを機に3人の仲は再び悪化しはじめる。競馬で取り戻そうとするウィリーとエディに、エヴァは1人モーターに置き去りにされる。その間、誤解から大金を手渡され、彼女は置き手紙を残してモーターをとび出して行く。2人は慌てて後を追う。しかし、エヴァを見つけ出すどころか、ウィリーとエディさえも生き別れてしまう。この後、理由なくエヴァは1人モーターに戻って来る。

(1)

「ストレンジジャー・ザン・パラダイス」には、作品を構成する上で重要な4つのスタイルが存在する。

- 1 ワンシーン・ワンカットによる撮影
- 2 一人称カメラの不在
- 3 高感度フィルム (モノクローム) による撮影
- 4 シーンの間に挿入されるブラックスクリーン

ここに示した4つのスタイル自体は、決して目新しいものではなく、また、革新的なものでもない。むしろ映画における古典的なスタイルと呼べるものである。しかし、ここで注意すべきことは、スタイル1~3が作品の冒頭から最後に至るまで一貫してつらぬかれることであり、スタイル4が、全67シーン中、その64シーンまでに挿入されているという事実である。つまり、ブラックスクリーンを映像と解釈しない場合、すべてがワンシーン・ワンカットの本作品では、映像によるモンタージュは、わずか3シーンに存在するのみと考えられるのである。また、スタイル3に起因する粒子の荒れたモノクロ映像も、精密な描写力という映画表現の大きな特徴をスポイルするものであることには違いない。4つのスタイルは、映画表現の上で重要な役割りを担うモンタージュ、そして本来映画がもつ記録的媒体としての働き、この2つの表現要素をまるで拒絶するかのようですらある。(ブラックスクリーンが挿入されないシーンに関しては、後に考察) もちろん、多くの時間やフィルムを投じることができないミニマム映画ゆえの制約と解釈することも可能であろう。しかし、ここで最も重要なことは、ジャームッシュは、あるいはマイナス要素とも呼べるこの制約を逆にプラスに転じている点なのである。このプラスに転じた方法、発想の転換が作品独自の文法となり、魅力の多くを担っているのではないだろうか。特に私が注目したいのは4番目のスタイルであり、その使用法は、映画芸術における新たな映像表現の可能性を示唆する極めて興味深い試みと考えられるのである。

'86年、ジャームッシュはインタビューに答え、次のように語っている⁽³⁾。「映画の勉強の中で一番大事なのは、映画を観ることはもちろん、それと同時に絵を見たり音楽を聴いたり、建築を見たり、人々の話に耳を傾けたりすることだ。映画はこれらをすべて統合しているからすべてが映画の勉強なんだ。例えば映画というのは音楽と似

た構造を持っている。両方ともリズムというものが重要な位置を占めている」

彼の言葉は自身のプロフィールを反映したものであると同時に、他の芸術ジャンルに関しても深い造詣が伺える。空間芸術である絵画や建築、あるいは時間芸術の音楽といったように個別に芸術をとらえたものではなく、映画が総合芸術（時空間芸術）であるという点を確信的に認識していると考えられるのである。

以下、前述した本作品固有の4つのスタイルが、ジャームッシュの映画表現の上で何を意味するものなのか、また、マイナス要素をプラスに転じる発想の転換とはいかなるものなのか、我々観客自らによる意味づけ、可能性を踏まえた上での考察を行なっていきたい。

(2)

スタイル1は、奥行きのある映像構成を伝える上で極めて有効な手段であると言えよう。また、高感度フィルムによる撮影（スタイル3にも関係するが）は、カメラの露出を絞り対応することにより、それだけ多くの焦点距離を得ることが可能である。ジャームッシュは、粒子の荒れた画面と引き換えに奥行きのある映像構成を手に入れることに成功している。

アンドレ・バザンは、ワンシーン・ワンカット、及び空間的深さに対して次のように述べている⁽⁴⁾。

(1)空間的な深さは、観客を、彼が現実との間に保持する関係により近い映像との関係の中に置く。したがって、映像の構造は、その映像の内容そのものとは関係なしに、より現実性をもつというのは正しい。

(2)空間的深さは、その結果、演出に対する観客のより能動的な精神態度を、また、積極な関与さえ引き出す。分析的なモンタージュの場合には、観客はただ案内されるままについて行き、彼の注意を、彼のために彼が見なければならないものを選んでくれる演出家の注意の中に、流しこみさえすればよいのに対して、ここでは、観客は少なくとも最小限の自分自身による選択を要求される。映像が意味をもつのは、ある程度まで、観客の注意と意志とによる。

(3)心理学的な範疇に属する上記の2つの命題から、形而上的などと呼ぶことのできる3番目の命題が生じてくる。

モンタージュは、現実の分析に際して、その本性上、劇的な出来事が持つ意味の単一性を前提としていた。多分、別の分析の形も可能だったろうが、その時は、映画は別のものになってしまっていただろう。要するに、モンタージュは、本質的かつ本来的に、表現のあいまいさ(ambiguïté)とは相反するものなのである。

もちろん、アンドレ・バザンの空間的深さ、及びワンシーン・ワンカットの礼賛をそのまま鵜のみにするわけにはいかない。すでに映画芸術の一手段と確立されたモンタージュを否定することは、いたずらに映画をD.W.グリフィス(David Wark Griffith)以前の原始状態へと逆戻りさせる結果となるだろう。ここで「ストレンジジャー・ザン・パラダイス」にとって最も重要なことは、形而上的などと呼ぶことのできる3番目の命題「あいまいさ」ということなのである。映画のリアリティを表現する上で、多面的で多義的な現実のあいまいさは避けられぬものであり、つまり、単一の意味に規定し局限する表現(古典的、分析的モンタージュ)は、現実そのものに対して明らかに矛盾するものなのである。これに反してスタイル1は、1つの可能性として「あいまいさ」を導入する。そして、このあいまいな両義的な表現を、観客が選り分けて解釈する自由を存在させるのである。

スタイル2は、以上のワンシーン・ワンカットに起因する必然的な結果として解釈することが可能である。つまり、ワンシーン・ワンカットの映像は、すべて客観の表現であり、これが一人称カメラであった場合、その主観(観ている人物)が誰なのか観客に理解させることは不可能である。(鏡等を使えば別だが)もちろん、前後のカットとのモンタージュにより表現することは可能であるが、本作品の場合、その前後がブラックスクリーンなのである。では、なぜ2番目のスタイルとしてここでとら上げたのか——元来、そのカットが主観カメラであるか否かは定義しづらいものであり、前述したモンタージュを前提とした場合、レフ・クレシヨフ(Lev Vlad

imirovitch koule chov) の実験からも明らかなように、主観、客観いずれにも解釈が可能である。そして、状況や設定等によっては、これを判断しかねる場合すら存在する。これは視覚的なものだけに止どまらず、映画の中の人物と観客の感性（観念）が微妙に重なり合うという映画芸術がもつ特徴であり、同時に大きな魅力の1つと考えられる。

しかし、ジャームッシュは、スタイル2により終始一貫これを拒絶する。作品中、ウィリーが車の中から、バスを待つ工員を呼びつけるシーンでは、撮影は車内から行なわれ、工員は不安気にカメラに近づいてくる。この場合、車というものを媒体に、ウィリーと観客の感性（観念）は重なり合い、一概に主観、あるいは客観と判断しかねる状態へと導くはずである。ここでジャームッシュは、敢えてウィリー越しに撮影を行なうことにより、あくまで第三者としての観客を自覚させる。少なくとも視覚上、作品の中で登場人物達と同化する要素はなにもなく、観客は個々による意識の主体としての自分を持った上で観賞することが可能なのではないだろうか。つまり、スタイル1によって導き出された“解釈する自由”とは、解釈する主体は登場人物達と「同化した観客」ではなく、あくまで個々としての「自我をもつ観客」なのである。

スタイル3は、ヴェンダースの作品の余りを使ったという、いわく付きのものである。結果として、空間的深さの獲得とは別に、視覚的情報量は限られ、作り手側の表現を制限するに至っている。しかし、この限られた視覚的情報は、同時に我々観客を能動的な状態へと導くものではないだろうか。前述したように映画（写真）芸術には、あるものをありのままに捕える精密な描写力という大きな特徴が存在する。それは絵画や小説等、他芸術が足許にも及ばない極めて秀れた力であるが、同時にこの精密な描写力は、すべてメカニックなカメラが撮った、何の言語も思い入れももたない無機的な状景にすぎない。そこに何らかの主張、あるいは意味を見出すのは、あくまで作る側、そして観る側の人間なのである。まるで水墨画の様な本作品の映像は、完成し閉ざされた映画としてではなく、個々の観客が完成させる“未完の開か

れた映像”として解釈することが可能なのではないだろうか。換言すれば作品観の変化ということであり、一義的に限定された意味や形態を示すものではないのである。クリーヴランドのエリー湖を3人が見つめるシーンでは、湖は実際には白くとび何も見えない。しかし、そこには個々の観客による個々の湖が見えていたのではないだろうか。

以上、3つのスタイルの方向性、その指し示すところは、作り手側がすべてを観客に与えるというかたちではなく、むしろ切り捨てる部分は意図的に切り捨て、観る者による積極的、かつ能動的な解釈を期待するアンガージュ（参加）の美学と呼ぶことのできるものではないだろうか。そして、最後のスタイル4、シーンの間に挿入されるブラックスクリーンとは、この3つのスタイルの上に成立してこそ初めて意味を持ち得るものであり、作品独自の文法を担う極めて重要なスタイルと考えられるのである。

ジャームッシュは、スタイル4によって、何を意図しているのか。彼はなぜモンタージュを拒絶しているのか。ここでブラックスクリーンが持つ意味について改めて考察してみたい。まず、問われねばならないことは、ブラックスクリーンは映像か否かという命題である。古典的に多くの場合、ブラックスクリーンは、フェードアウトやオーバーラップに使われた。しかし、本作品では、単に時間経過や空間の変化を表わすには止まらず、多義的、多面的な現実を表現する上での *ambiguïté* をもつ、映像表現の重要な要素の1つなのではないだろうか。具体例をあげよう。作品中、ウィリーが初めて出会う従妹のエヴァに10日間同じ部屋で過ごさなければならないことを告げる。エヴァは呆然と部屋を見つめ、ウィリーもそんなエヴァをただぼんやりと見つめる。この後に挿入されるブラックスクリーンによって、映像には表わされない、戸惑いや苛立ちという釈然としない感情が雄弁に語られているように思う。つまり、リアクションショットもクローズアップ（リアクションの表現としてのの）も一切存在させぬことにより、このリアクションを観客の選択に委ねていると言えるのではないか。ある意味で独立したスタイル1、ワンシーン・ワンカットに対し、「である」

「でない」という繋辞を見出すのは、我々観客自身であり、ブラックスクリーンは、個々の観客による個々の繋辞を導き出すための開かれた未完のモンタージュと呼べるものではないだろうか。換言すれば、ジャームッシュがミニマム映画において行なった、マイナス要素を逆にプラスに転じる“発想の転換”とは、以上、4つのスタイルによる未完の映像、そして未完のモンタージュに対する、観客自らのアンガー・ジュと考えることができるのである。

(3)

造形芸術に関してガントナー (Joseph Gantner) は、芸術家の形象完成に至る過程にこそ芸術の秘密が潜むと考へ、前形象化の状態、non-finito (未完成) の美学を主張している⁽⁵⁾。また、未完成であるデッサンが、今世紀になってから1つのジャンルとして認められたように、ジャームッシュが映画芸術によって行なった試みは、むしろ絵画、彫刻、建築等、造形芸術の世界で広く侵透する芸術観である。そして、この芸術観が極端化されたものとして絵具の流れにすべてを託す彩法や、公衆の参加によるハプニングを期待する演劇等、いわゆる“偶然性の芸術”が存在する。「ストレンジヤー・ザン・パラダイス」は、観客の能動的な解釈を期待するという意味で、“non-finitoの美学”すなわち“偶然性の芸術”として定義することが可能なのではないだろうか。

「Art」という言葉が、技術、技芸としての意味を内包するように、偶然性の芸術が真の芸術として存在しようとするならば、そこには必ず必然性が要求される。現代音楽やモダンジャズにおける即興演奏が、確かな技術、そして感性によって成立するように、あるいは東洋の書道がもつ、墨の滲みやかすれば決して計算されたものでもないにも拘らず、芸術を構成する上で重要な役割を担っていることから、芸術は作り出す側の技術、感性、そして経験という裏づけが存在して初めて成立するものである。ジャームッシュが行なった4つのスタイルも、単に偶然やハプニングを手放しで期待したものではなく、無論、そこには必然性が潜んでいるのである。

ジャームッシュ自身、インタビューの中で語っているように、時間を有する芸術にとって、リズムとは重要な役割を担う要素である。代表的な時間芸術である音楽においては、最も根本的なものであり、映画芸術においてもそれは重要な命題として存在する。次章では、このリズムを通じ本作品のスタイルの特徴を考察することにより、芸術としての必然性を明らかにしていきたい。

(4)

リズムとは、時間が存在して初めて生み出されるものである。したがって映画におけるリズムとは、継続された動き＝時間において初めて存在すると言えよう。映画における時間とは、その性質上、空間を有した時間であり、当然空間もまた、時間を有した空間である。以上を前提に、本作品のリズムを考察していきたい。

映画のリズムとして次の2つが挙げられる。

- A 時間経過に伴うワンカットそのものに生じるリズム。つまりは、被写体 (空間) そのものが有するリズムとも言えよう。
- B Aをモンタージュすることにより生じるリズム。

作品におけるスタイル1、ワンシーン・ワンカットによる撮影は、リズムAによって構成された映像である。

元来映画とは、バラバラに撮影したものを編集することにより、時間的、空間的連続を作り出す一種と詐術であり、この詐術が映画固有のリズムを作り出す。換言すれば、詐術という手段があってこそ映画芸術の存在価値が生じると言っても過言ではないだろう。ところが、こう考えた場合、リズムAに流れる時間とは実質そのものの時間であり、したがってスタイル1には時間的詐術は一切存在しない。作品中、ウィリーの部屋に掛ってきた電話を、エヴァがためらいながらも取り上げるまでの時間、また、プレゼントされたドレスをもたもとと脱ぎ捨てるまでの時間は、明らかに現実そのものの時間、すなわち、現実そのもののリズムなのである。しかし、ここで重要なことは、リズムAといえども、作家の手が加え

られた時間、演出を加えることにより作り出された被写体のリズムということである。我々観客が映画によって観ることが可能な映像とは、作り手側による何等かの演出が加えられ、選択された被写体の時間と空間であり、あくまで時空間が本来有するリズムを利用した詐術の時空間＝被写体のリズムなのである。

しかし、現実の時空間を重視するか否かは、演出の方法論であり、ジャームッシュは、リズムAを表現する上で空間詐術の最たるものの1つである一人称カメラを否定していることは前述した通りである。そればかりか、クローズアップや極端なロングショットという、その対象を客観的に写し出す空間詐術についても、終始否定的な表現手段がとられている。作品中、エヴァがウィリーの部屋で電気掃除機を探すシーンでは、一般的なハリウッド映画と照らし合せた場合、明らかに不自然なことに気づくだろう。つまり、ここでの詐術とは、非日常的なクローズアップやパンフォーカス、あるいはモンタージュを前提としてエヴァを撮影することであり、その時、我々観客は、全知の神の目としてエヴァを見つめるはずなのである。しかし、ここでのカメラの役割は、電気掃除機を探すエヴァをふらふらと追いかけるだけであり、カメラ（観客）は、エヴァの成り行きをその場で見つめる傍観者として存在するのみなのである。

以上のリズムAに関連した興味深いエピソードが存在する。作品は当初、男性2人の登場人物が予定されていたのだが、ジャームッシュは、エスター・バリント（エヴァ役）に出会い、彼女自身がもつ現実の時空間としての魅力にひかれ、彼女を加えたストーリーに書き直しを行なっているのである。そして、ジャームッシュは次のように記している。「私はロケーションのディティールと演技のタイプが本当らしくなるように努めました(中略)ほとんどの場合、芝居がかった部分は省きました。この映画は、わざとらしい小細工など行なわず本当の感性や生活を描いています。」⁽⁶⁾

つまり、ジャームッシュは、時空間が本来有する現実のリズムを、本作品を表現する上で積極的に利用したと言えるのである。そして、実はこのことが、スタイル4と密接な関係を持ち、彼の映画作品における独自のリズ

ムを導き出すに至っているのである。

(5)

我々が前後の脈絡なく、ブラックスクリーンのみに対峙した時、何を感じ得るか。ブラックスクリーンそのものからは、何の意味も見出すことはできないだろう。事実、映像としては、何も表現されていないのである。しかし、それが2つのシーンの間に挿入されることにより、初めて意味を持ち、1つの表現として成立する(つまり、リズムBが存在し、リズムAが成立する)ということ、本作品は極めて有効に証明している。このブラックスクリーンを考える時、前述したジャームッシュの音楽との関わり、リズム論が大きな手掛りとなる。結論を言えば、音楽家でもある彼は、ブラックスクリーンを映画における“休止”あるいは“間”として表現しようとしているのではないだろうか。そう思えてならないのである。

作曲家、芥川也寸志は、音楽での休止の概念を次のように記している。「休止はある場合、最強音にもまさる強烈な効果を発揮する。」「ヨーロッパ音楽では、音の鳴りはじめた瞬間をリズムの基準とするのに対して、邦楽にあっては音と音の間、つまり休止をもって基準とし、そこに第一義的な時間的秩序を求めようとする。」⁽⁷⁾すなわち、芥川也寸志の言葉を借りれば、2つのシーンの間にブラックスクリーンが存在するのではなく、むしろブラックスクリーンを基準とし、その間にシーンが挿入されるということになる。無論、邦楽における休止の概念をそのまま映画芸術に置き換えることはできない。しかし、ブラックスクリーンの時間とは、事実、前後のシーンに対して大きく影響するものと考えられる。つまり“休止”“間”が長すぎれば、文字通り間のびし、前後のシーンの表現力もそれだけ破綻する。逆に短かすぎれば間がつまって十分な充実感は得られないことになるのである。以下に具体例を記そう。

具体例①

ウィリーとエヴァがテレビを観るシーンは、同じカメラアングルにより撮影された、テレビプログラムの異な

る（時間の異なる）3つのシーンから構成されている。互いに興味を引かれる対象はまったく違い、2人の隔たりが端的に表現されている。ここで3シーンの間に挿入されるブラックスクリーンは、作品中最も短い2秒⁽⁸⁾間のものであり、通常のモンタージュ以上に映像の流れというものを意識させる。そして、このリズムカルな軽快さが、前後のシーンのウィリーとエヴァを、強いては東欧諸国とアメリカとの隔たりを、どこかシニカルに表現していく。

具体例②

クリーヴランドを後にする車中のウィリーとエディ。不意にフロリダ行きを思い立ち、勇んでエヴァを迎えに戻る。このシーンでは後に5秒⁽⁸⁾間のブラックスクリーンが挿入されている。作品の中でも極めて長い5秒間のブラックスクリーンによって、2人のフロリダに対する募る思いが、その募りいく様が如実に表現されていく。同時に次のシーンでの楽しげな3人の様子を印象づける。

具体例③

作品中、最も長い6秒6フレーム⁽⁸⁾のブラックスクリーンは、ラストシーンの後に挿入されている。（ストーリー参照）この最も長いブラックスクリーンは、我々観客を一層能動的な状態へ導くものであり、エヴァがモーターに戻った理由を、あるいはウィリーとエディの行方を観客自らに感受させる。つまり、本作品の真のラストシーンは、幾通りにも解釈が可能なこのブラックスクリーンそのものであり、同時にラストシーンがブラックスクリーンであることにより、作品全体の余韻というものが生じるのである。

次にブラックスクリーンが挿入されていない場合について考察を行ないたい。ブラックスクリーンの拒絶とは、換言すれば、観客によるアンガージュの拒絶でもあり、そこには作り手側による何等かのメッセージが予想される。4番目の具体例として以下に記す。

具体例④

クリーヴランドで退屈な日々を過ごすウィリーとエディ、雪で覆われた工場地帯を背景にエディが呟く。「You know, it funny. It comes something newly and everything looks just the same.」ここでのエディの言葉は、雪に鎖されたクリーヴランドに対する言葉であると同時に、作品を貫く1つのテーマと呼べるものではないだろうか。彼等にとってのパラダイスとは、国や都市、あるいは環境とは無関係に、実は自分自身の変化にそれは根ざすものなのである。同シーンでは、2人が立ち去った後もブラックスクリーンは挿入されず、真っ白な工業地帯が写し続けられている。

音楽における休止の表現が、本来、楽譜では表しきれない、演奏者の意識に依存するものであるように、24分の1秒単位（映画の1コマ）のブラックスクリーンの表現も、決して計算や理論によって推し量れるものではない。（したがって上記の具体例も、あくまで主観に基づいた一例である）それは、ジャームッシュが映画作家であると同時に音楽家であればこそ、成功を収めるに至ったと考えられる極めて感覚的なものなのである。

(6)

ウィリー役のジョン・ルーリー、そして、リチャード・エドソンもまた、音楽に深く携る人物である。ジャームッシュは、彼らと音楽を通じて出会い、共に本作品を作り上げた。（作品の音楽、弦楽四重奏はジョン・ルーリーが担当している）ルーリーは、自身のバンド「ラウンジ・リザーズ」が作り出す音を、“フェイクジャズ”すなわち“いんちきなジャズ”と皮肉を込めて呼び、既成の枠組、ジャンルを越えた音楽活動を行なっている。近代の西洋音様は、拍節を基にし、そこからリズムを割り出す方法が一般的なものとされてきた。しかし、元来拍節は、合理化されたリズムの認識であり、芸術としての必然性は一切存在しない。ルーリーが演奏する音楽のリズムは、この拍節を意識させることなく、時間の中を縦横無尽に駆け巡る。同時に聴衆自らが今までの価値感に囚われることなく、客観的に新たな意味を見つけだす、また、導

き出すための機縁を有する音楽なのである。つまり、本来リズムとは規制や枠組の中に収まるものではなく、時間を駆け巡るその中から、個々の人間が個々の形態を見出すものなのである。

そして彼らは、映画芸術においても様々な映画文法の常識や制約をとび越え、自分達の映画、あるいは観客達と共に完成させる映画「ストレンジャー・ザン・パラダイス」を作り出すことに成功したのである。4つのスタイルは、そのための表現方法であり、特にスタイル4に至っては芸術そのもののジャンルを越え、総合芸術である映画の特長を如何なく発揮した、まさに新機軸と呼ぶに相応しい試みなのである。

—結論として—

「画家が、白紙を最高の美としてそれを乗り越えようとしているように、作曲家は、静寂という状態を最高の美であると認めた上でそれに挑戦する。」⁽⁹⁾——前述した芥川也寸志は語っている。

単純に何も写しだされていない真っ白なスクリーンを、映画芸術における最高の美として認めることは無論できない。しかし、映画が時空間に及ぶ詐術である以上、我々人間が存在し、生きていく現実の時間、そして現実の空間は、映画作家にとって永遠の憧れであり、同時に乗り越えようと挑戦しつづける対象なのである。「ストレンジャー・ザン・パラダイス」における「最後に残る生理」とは、まさにこの現実の時空間を積極的に表現することではないだろうか。ブラックスクリーン、すなわち映画における休止とは、現実の時空間に挑戦しつづけるジャームッシュが導き出した1つの答であり、そして、我々観客がブラックスクリーンにアンガージュ、参加していくとき、彼の映像は限りなく現実近づいていくのである。

ウィリー、エディ・エヴァにつづく第4の登場人物として、我々観客は映画芸術のParadiseを探しつづけるのである。

- (1) Some Notes on By Jim Jarmusch「キネマ旬報」931, 1986, p.78
- (2) ibdi. p.77, 78
- (3) 「イメージフォーラム・インタビュー」ダゲレオ出版P. 6—8
- (4) André Bazin : Qu'est-ce que le Cinéma? I. Ontologie et Langage (Editions du Cerf, 1958)「映画とは何か」II, 小海永二訳, 美術出版社, p. 196
- (5) 今道友信「美について」講談社現代新書, p. 88, 89
- (6) Som Notes on By Jim Jormusch ibid.
- (7) 芥川也寸志「音楽の基礎」岩波新書, p. 2, 89
- (8) ブラックスクリーンの時間は、すべてVTR(1秒間=30フレーム)によって計測したものである。
- (9) 藤田龍生「リズム」風濤社, .p. 205

メディア・テクノロジーと映像の拡散

豊 原 正 智

はじめに

オルテガが歴史的に技術を三つに区別するとき、その基準の一つに生活における技術への依存の度合いをあげている⁽¹⁾。すなわち、原始的技術としての「偶然の技術」の段階では、技術的行為の系列は極めて小さく、従って圧倒的な自然的行為が支配している生活から「技術」が区別され、意識されることはない。そこでの技術的行為は自然的行為そのものであり、それ故生活における技術への依存度は極めて低い。しかし、中世の「職人の技術」の段階では、技術的行為は増大し、複雑化したため、原始的技術のように共同体の誰もがそれを行えるというものではなく、特定の人間、すなわち「職人」や「工人」によって引き受けられなければならないものとなった。そこから「技術」への特別な意識は、そのような特定の人間を通して芽ばえ始めることになる。しかしながら、その技術と生活の関わりは、根本的で重大な関係をもつまでには到っていない。つまり、そこでの技術は、それがなくなった場合に共同体の生活が不可能になる程には重要な役割を担っていない。そこには技術を用いる生活と技術なしの生活との間に根本的な差はなく、全体的には、生活の基盤は依然として自然的である。

18世紀後半の産業革命以後の「技術者の技術」、現代のテクノロジーは、偶然の産物でも、限られた特定の人間の能力、技能でもなく、「人間の自然的限界に依存しない」⁽²⁾

、「原理上無制限な人間の仕事の源泉」⁽³⁾であり、人間から独立した独自の世界を形成する存在である。そこでは、現代人の生活における技術的前提は極めて大であり、自然的行為の系列をはるかに凌駕することになる。その結果人間は技術的行為なしに物質的には生きることができない。オルテガは、ヨーロッパの人口が、5世紀から1800年までの間に、つまり13世紀間に1億8000万人以上に達しなかったが、1800年から現在（1929年）までの間の1世紀余りに5億人にまでなったこと、同じ場所でこのことが可能となった直接的な根拠が技術の完成であり、その技術を前提とすることなしに数億人の人間の存在は不可能であったことを指摘している⁽⁴⁾。

こうして現代のテクノロジーは我々の生活そのものとなり、技術的なものの基盤の上に生活行為は具体的に成立している。我々の生活におけるそのような技術の圧倒的な支配は、「技術」に対する独立した意識を形成しながらも、次には、そのあまりな日常性により「自然化」し、「自然の中の人間」から「技術の中の人間」を経て「技術という「自然」の中の人間」という図式を形成し、逆に技術は不可視的な様相を呈しているように思われる。このような技術の、生活に対する圧倒的な支配は、特に19世紀から20世紀に到る急速なコミュニケーション・テクノロジーの発達によって、今日では「物質的」にも去ることながら、「情動的」にも技術なしに生きることが不可能な状況となっている。そのことは、機械による「もの」の生産の時代から、「情報」の生産・伝達の時代への

移行、つまり、工業化社会から脱工業化社会、情報化社会への移行における技術の生活への不可避的な関与を意味している。特に映像メディア、さらには戦後の電子メディアの生活への浸透は、情報の伝達における著しい質的变化をもたらし、そのことが芸術の情況にも大きな影響を与え、又新たな芸術形式を生み出しつつある。

マス・メディアは、機械的大量生産を前提とし、新聞、雑誌の活字メディアから、19世紀の通信技術の革命を経て、写真・映画やラジオ、テレビといった映像メディア、電波メディアへと発達していく。このような活字メディアから映像メディア、さらには電波メディアへの発展過程において、情報の量は著しく増大し、量の増大は質の変化をもたらした。それは情報の受け手の急速な増大であり、そのことによる「情報の民主化」であり、又情報伝達の即時性である。それは又メディア自身の変質をもたらす。J・ウォーカーによれば、「新しい媒体はしばしば古い媒体を衰えさせ、その性質を変えてしまう。また古いメディアは新しいメディアにとり込まれてしまう傾向がある」⁽⁵⁾ということになる。そのことは本論の中で後に例証されることになる。今日の圧倒的な電子メディアの発達をみると、諸メディアの変貌と電子メディアへの収斂は正に進行しているように思われる。

ここでは、以上のような情況の中で現代のテクノロジーの発達、どのような映像の多様化とその拡散をもたらし、又そこに内在する技術的複製性によってそのような映像の情況にどのような意味が与えられようとしているのかを問題にしたい。

1. 「メディア」の概念

OED (Oxford English Dictionary) によると、‘medium’ (‘media’ の単数形) は主に次のような意味をもつ。

- 中間の (middle) 性質、程度、状態。
- ある力が一定の距離にある物体に働くとき、又印象が感覚に与えられるとき、その間に介在する (intervening) 何らかの物質。
- 仲介的な (intermediate) 作用、手段、道具、通路。
あるいは又、～を通じて (by or through the medium

of) という慣用句で使われる意味での媒介 (inter-mediation)、手段 (instrumentality)、特にマス・コミュニケーションの媒介体 (vehicles) としての新聞やラジオ、テレビ等を通じた場合。

つまり、元々二つのものの中間であること、あるいはその中間にある状態を意味し、又それら両者を繋ぐ媒介するもの、物質、たとえば空気やエーテル等を表わし、あるいは又その両者の間で働く作用、手段、方法、又媒介すること、特にマス・コミュニケーションにおける媒介体を意味している。すなわち、簡略化して言えば、「メディア」とは「媒介のための手段」と「媒介してくれるもの」の両方を合わせもった概念である。何らかの情報が伝えられるためには、その非物質的な情報を物質化する手段が必要であり、それによって外在化されなければならない。そして、外在化された情報はそれが運ばれる何らかの乗り物 (vehicle) が必要である。つまり一つは外在化の手段としてのメディアであり、もう一つは外在化されたものを運ぶメディアということになる。例えば、芸術的表現の場合、表現内容 (一種の情報) は物的手段としての素材 (媒材) ——絵具、石、金属等——によって外在化され、絵画や彫刻という形式をとる。ここでの物的形式をもった絵画や彫刻の作品も、さらに媒介のための手段と考えることができよう。つまり絵画というメディアであり、彫刻というメディアである。しかし、受容者が作品を観るということが具体的に成立するためには、作品は特定の時間、空間を必要とする。「メディア」が何らかの意味で「媒介すること」ないし「媒介するもの」であるとすれば、洞窟や礼拝堂、美術館や画廊は、観るということ、従って伝達が具体的に成立する場所であり、一つのメディアということになる。

作品が一定の形式をもった存在として表現されるということは、同時に潜在的に伝達性をもつということであり、外在化とはそういうことだろう。従って表現と伝達を明確に区別することは難しい。特に機械的手段によるメディアの登場は最初から同一のものを大量に伝達するものとして考えられている。新聞、雑誌、ポスター等の印刷メディア、写真や映画、テレビ等の映像メディア、ラジオやテレビ等の電波メディアにおいて、何らかの表

現は同時に伝達を含むものである。むしろ伝達を前提としているといえよう。

このようなメディアの中で特に写真、映画、テレビ等の映像メディアに注目し、それが、テクノロジーの発達に従ってどのような多様な形態をとり、質的变化をとげつつあるかをみることにする。

2.映像メディアの多様性

映像メディアの歴史は、19世紀前半の写真に始まる。1939年のL・J・M・ダゲールによる「ダゲレオタイプ」は、いわゆる銀板写真で、当初左右逆の鏡像であり、1枚だけの直接陽画であった。従って、ほぼ同じ頃ネガによるプリントという近代写真の原型を築いたH・F・トールボットによる「カロタイプ」からすれば必ずしも「写真的」ではない。しかしながら、像の鮮明さと後に網目凸版法に発展する写真製版への道を開いたためにその後しばらくダゲレオタイプは普及していくことになる。つまり写真という映像メディアは当初から印刷メディアとの結びつきを示し、大量の複製性をそなえていたということができよう。

既に1850年代には、写真は、木版印刷によって「ダゲレオタイプより」とのコメント付きで絵入り週刊誌に掲載され、又1880年代の網版印刷の発明により、日刊新聞「ニューヨーク・デイリー・グラフィック」紙に初めて直接印刷されることになる⁽⁶⁾。さらには、既に19世紀30年代から50年代にかけて設立されていた通信社⁽⁷⁾と結びついたニュース写真の専門化が進み、1888年にイーストマン社からロールフィルムの発表が行われ⁽⁸⁾、1930年代の初めには、ライカに代表される多くの高性能小型カメラが市販されるようになる⁽⁹⁾。又、ドイツやアメリカを中心として、グラフ誌が相ついで創刊される⁽¹⁰⁾。このように、1920年代から30年代にかけて、写真はマス・メディアとして、大衆を作り、彼らに新しい時代を意識させることになる。

こうした写真の大量複製技術としての社会的アクチュアリティは、印画紙の写真を1枚のネガで何枚も再生産できるという複製性より、印刷技術と結びつくことによって、写真集として、あるいは新聞、雑誌、ポスター等

の写真として、正にマス・メディア（大量媒体）として、大衆社会の形成のさきがけをなしたことにあるといえるだろう。

映画は最初から多くの人々の前で一度に観られるという社会性によってマス・メディアたり得えたとし、映画となったといえよう。リュミエールの「シネマトグラフ」公開の前年、1894年にTh・エディソンによる「キネトスコープ」は登場している。しかし、それはのぞき穴から一人で見るという装置のため、大量又は大衆（マス）のメディアになり得なかった。映画技術は写真術を前提にし、テクノロジーの発達により、1920年代末のトーキーやカラー化、さらに画面の大型化、立体音響等により、一層マス・メディアとして大衆化を進めていく。映画発明直後からフランスのパテ社やアメリカのバイオグラフ、ヴァイタグラフ社等の映画制作会社が登場し、特にパテ社は、20世紀初頭には「映画界におけるパテ映画時代」⁽¹¹⁾を形成し、それまでの職人的商売にすぎなかった映画を一大産業に成したのである。その後1910年代から20年代前半にかけて一貫した製作配給会社が次々と設立されていく。又映画の上映専門館もすでにリュミエールによって1897年に開設されており、1902年にアメリカで最初の映画館がロサンゼルスに生まれ、「映画館」の概念は1905年までに確立されるようになる。いわゆる「ニッケル・オデオン」は1908年までに全米で5000軒にものぼっている⁽¹²⁾。

当初映画は、作品というより現実の完全な模写として、数分の短いものであったが、後に物語性をそなえた1巻ものや2巻ものが登場する。しかし、バイオグラフ社から離れたD・W・グリフィスの『国民の創生』（1915年、12巻、3時間余）は最初の長編映画として大変な興業的成功を納め、その後の映画製作及び興業の方向を決定づけることになった⁽¹³⁾。1920年代から30年代にかけて、映画館数は世界で5万軒をはるかに超え、長編映画は年間2000本以上作られるようになり、観客動員数も急速に増加し、1960年代から70年代にそのピークを迎え、正に代表的なマス・メディアとなる⁽¹⁴⁾。

このように1920年代から30年代にかけて、写真や映画は、マス・メディアとして大衆社会の形成に大きな役割

を果たし、その中に浸透していくことになる。その頃「複

製技術の時代における芸術作品」(1936年)を著わしたW・ベンヤミンは、そのような大衆の時代の到来を敏感に受けとめ、複製技術(写真、映画)による「芸術の危機」の背景に、「平等に対する感覚」の発達した大衆の役割の増大を指摘しているのである⁽¹⁵⁾。

テレビの実験放送は、既に1929年のイギリスのBBCに始まり、30年代後半には、独、仏、米、伊、日本でも行われているが、マス・メディアとしてのテレビは、実質的には戦後のメディアといえるだろう。

写真や映画が、物的、化学的存在として、時間的、空間的な拡がりによって一定の限界をもっているのに対して(機械メディア)、テレビは、基本的には、像の形成、伝送は電気信号及び電波によって行われる(電子メディア)。1960年代以降のテレビ受信機の急速な普及によって、テレビの映像はその接触の場を私的、個人的な空間に移し、最大の特徴としての同時性を基盤に大量の情報を即時に伝達するメディアとして、まさしくマス・メディアの中心的な役割を果たすことになる。特に1956年のビデオ技術の開発は、空間に加えて、さらに時間の制約をも克服し、番組制作及びその放送に大きな革新をもたらすことになる。その後、テレビ放送における技術的システムは、その基盤を成しているエレクトロニクス技術、コンピュータ技術の急速な進歩により、飛躍的な発展をとげ、現在では次の世代の新しいHDTVシステムや映像のデジタル化へと進行している。

少なくとも、戦前から戦後にかけての以上のマス・メディアとしての映像の展開をみる限り、映像は、むしろ「写真」や「映画」や「テレビ」として、明確な個別的意識を形成していったと考えることができる。写真と映画は同じフィルムという物的、化学的手段を媒介としながらも、静止画像と動画像としてその区別は明確であり、同じ動画像でも映画とテレビは、フィルムという作品として、特定の場所で鑑賞されなければならないものと、電波によって番組として、常時複数のチャンネルを通して家庭という場に送られているものとは、意識の上で随分異質なものとなっているといえよう。いわば<映画意識>、<テレビ意識>というものが形成されており、ここでも明確な区別の意識は働いているといわなければ

ならない。一方で、それらマス・メディアとして、写真、映画、テレビを考えると、当然であるが、そこでの映像は極めて社会的、公共的な存在としてあり、提供される映像に対して私的な個人的な介入は排除されている。写真の場合は、技術的な進歩と共に、その簡便で廉価なシステムのため、いち早く映像の個人的な制作と私的な所有は可能となったが、映画やテレビの場合、既にみてきたように、膨大な製作費と組織的な配給あるいは設備、放送、運営システムのために、あくまで組織の映像であり、個人的、私的所有は不可能であった。

このように、これまでの段階において、映像は「写真」、「映画」、「テレビ」として個別的に区別され、それぞれの観念が形成された。そして、それらは社会的、公共的存在として、私的、個人的な意識からはやや離れたものとして意識されていたということができよう。しかし、映画の領域における戦後の小型映画システム(16mm, 8mm)の普及は、映像の個人的制作あるいは私的所有を可能にし、その日常化を促進することになると同時に、「組織の映画」に対する「個人の映画」として、芸術的表現の可能性を開き、1950年代から60年代にかけてのいわゆる「実験映画」の流れを形成する。他方、テレビに関しても1965年の小型ポータブルVTRの登場や1970年のカセット化、さらには1977年以降の1/2インチVHSビデオシステム等によって「ビデオ・アート」という新しい映像芸術の領域が開かれることになる。ここでは、テレビ放送ではないが、ほぼ同様なビデオのシステムを使って映像の個人的制作とその上映が行われるようになったのである。

ビデオ・システムは、さらに公共的な番組放送を録画という手段によって私的、個人的な時間の枠組に移行させることになり、その限りではあるが、私的なアクセスを可能にしている。又、ビデオカセットやビデオディスクという形で映画やビジネスや趣味の領域における、いわばミュージック・テープやレコードあるいは書籍等と同様な映像形態を可能にした。こうして、現代における映像に対する公共的あるいは与えられた映像という受動的な意識は次第に希薄化し、逆に私的で能動的な意識を拡大しつつあり、それと共に従来からの「写真」、「映画」、

「テレビ」といった三つの映像の区別も曖昧化しているといえるのではないだろうか。この区別の曖昧性は又、その三つの映像形式以外に、新しい映像メディアの登場や放送システムの多様化によっても促進されているといえよう。すなわち、コンピュータ・グラフィックスやディスクカメラ、ホログラフィ等の新しい映像形式、放送衛星（BS）や通信衛星（CS）、CATV 等による新しい放送システムの登場は、否応なく「映像」の概念を拡張し、又それらの多彩な融合体が増々その概念を曖昧にしつつある。

ところで、このような現代の急激に変化し、変質しつつある映像の状況をみると、写真に始まる映像メディアは、機械メディアから電子メディアへ移行し、次第にそれへ収斂していついていくとみることができるのではないだろうか。エレクトロニクスを中核とした現代テクノロジーが多様なメディアを産み出し、映像はそれらの中へ拡散していき、互いに融合し合い、従来の明確な映像のカテゴリーをもつことが極めて困難となるという状況が生まれつつある。

3.メディア・テクノロジー

これまで写真、映画、テレビと、明確に映像メディアの区別を行い、その社会性、公共性、マス・メディアとしての性質を獲得してきた流れを明らかにし、又特に戦後の電子メディアにおける技術革新によって、それらのメディアに対する個人的、私的関与とメディアの多様化による映像の拡散について述べてきたが、N・ネグロポンテは、このような多様なメディアの錯綜した時代にあって、その基盤をなしている技術を「メディア・テクノロジー」として捉え、従来のマス・メディアにその技術をもって介入し、その一方向性、公共性に対して、より個人的、私的アクセスの可能性を示し、より創造的な手段として、それによる豊かな人間生活の方向を探ろうとしている⁽¹⁶⁾。

ネグロポンテは、マサチューセッツ工科大学（MIT）におけるアーキテクチャ・マシン・グループを核として、1984年に「芸術とメディア・テクノロジーセンター

（Center for Arts and Media Technology）」の中にメディア研究所（The Media Laboratory）を設立した。

彼は、情報科学とコミュニケーション技術が、我々の日常生活——家庭や教育や仕事——に増々関わってきており、また人間とコンピュータのインターフェイスやコンピュータの人間的使用に対する創造的かつ感覚豊かな解決の必要を促しているという認識から、メディア研究所の目的を、「現在急速に成立しつつある研究活動を統合し、新しいメディアの発明とその創造的使用を目的としたすべての新しい研究活動を開始すること」⁽¹⁷⁾としていく。そして、その具体的な研究分野について次の10のグループを挙げている⁽¹⁸⁾。

1. 電子出版
2. テレコミュニケーション
3. コンピュータと学習
4. マン—マシン・インターフェイス
5. 進んだテレビ
6. 画像技術
7. グラフィック・アート
8. 映画とビデオ
9. コンピュータ音楽
10. コンピュータとドラマ

このような学際的研究において重要な役割を演じるのがコンピュータ技術の中核とするメディア・テクノロジーである。それは次のように捉えられている。「メディア・テクノロジーは、人々が視覚や音、心的イメージを使って意味や感情を伝達するための技術的発明のすべてを包括する。それは、印刷、写真、映画、ラジオ、テレビを含むが、最も重要なことは、そこにコンピュータが含まれているということである。コンピュータはメディアであり、それは受動的かつ大量のコミュニケーションという共通のメタファーをパーソナルで対話性のあるシステムに変えるだろう。そして、その能力によってシステムは個人化され、精神の創造的な拡張がもたらされることになる。」⁽¹⁹⁾つまり、ネグロポンテは、「メディア・テクノロジー」をマス・メディアを含むコミュニケーション・テクノロジー全体を意味する言葉として使っているが、しかしそこには、人間と機械のインターフェイスの

現状を、より人間の感覚的かつ対話的なものに変えるコンピュータの役割が重視されている。つまり、そういう意味で新しいコンピュータの概念がそこに含まれたテクノロジーとして考えられているといえよう。彼は現在のコンピュータにおけるヒューマン・インターフェイスは非感覚的なもの、つまり話し言葉や書き言葉によって入力できない、まだまだ使うのに不便なものだと考えている。我々の日常生活は——家庭や仕事でも——当惑される程エレクトロニクスで満たされ、面倒くささやしばしば起る故障や本業から絶えず脱線させられることが増えているように思える一方で、コンピュータは我々の能力を増大させ、生活をシンプルなものにし、我々をもっと楽しませ、満足させてくれるものだという考えがある。つまり、現在のコンピュータは、それが約束しているような効果的で創造的なツールにまだなっていないのである。しかし、それは一時的なものであって、余りにも速いコンピュータ科学の進歩が、人間とコンピュータの日々の関わりを普通の人々のレベルで考えることを迫り越してしまっているのである。ネグロポンテは、それはいずれ劇的に変わるだろうと考える。ただ、そのためには多様なテクノロジーが必要であり、その必要とされるテクノロジーこそ、「メディア・テクノロジー」だという訳である⁽²⁰⁾。そこには、20世紀後半の技術革新がもたらした、コンピュータを中核とするメディア・テクノロジーによって、一方的な大量の情報をばらまくマス・メディアの神話を破壊し、徹底的にそれを個人化し、人間化することによって、創造的なマン—マシン・システムをつくらうとする彼の思想がうかがえる。

映像に対する従来の社会的、公共的な意識は、メディアの多様化及びそれに伴う映像の拡散によって著しく変化しつつある。現代の様々なメディアが相互に融合し合う状況は、増々単純な映像概念の形成を困難にし、その意味する領域を拡大している。ネグロポンテのマス・メディアへの個人的、創造的なアクセスの探究や、放送・映画、印刷・出版、コンピュータの三つの産業の融合とその大きな一つのメディアへの収束という将来的予測⁽²¹⁾は、マス・メディアや映像に対する意識のさらなる変革、生活様式の変化をもたらすだろう。そこでの映像の果た

す役割も現在とは随分違ったものになるように思われる。M・マクルーハンが「メディアはメッセージである」と指摘するよう⁽²²⁾に、メディアはメッセージを運ぶ単なる媒介体(vehicle)ではなく、それ自体新たな「メッセージ」をもつ。その「メッセージ」とは、それによって人間生活にもたらされる尺度や進度やパターンの変化であり、新しいメディアやテクノロジーの登場は、既存のものにそれ自体を付け加えるだけではないのである。例えば、鉄道というメディアは、「走ること、輸送すること、あるいは車輪、線路を人間社会に持ち込んだのではなく、それは従来の人間の機能を促進し、その規模を拡大して、全く新しい種類の都市や仕事やレジャーをつくり出した」⁽²³⁾のである。マクルーハンはこのような思考の特徴は電気時代(electric age)に到って初めて生れてきたと考える⁽²⁴⁾。現在はこれよりさらに技術革新が進んだ、むしろ「電子時代(electronic age)」にある。新たな電子メディアあるいはメディア・テクノロジーは、古いメディアによって形成された尺度とは全く異なる尺度をもち込み、新しい社会的関係をつくろうとしている。今日我々は、それらがもたらす新しい尺度、規準を理解する必要にせまられているといえよう。

4.映像における複製

テクノロジーのもたらす映像の拡散のもう一つは複製の問題に関わっている。

よく知られているように、W・ベンヤミンは「複製技術の時代における芸術作品」の中で、1900年を境にして一定水準に達した複製技術が従来の芸術作品の有効性に対して極めて深刻な変化を与え、又その技術自身が芸術方法の中に独自の地歩を占めるようになったとし、特に写真や映画によって従来の芸術がいかなる逆作用を受けたかを論じている⁽²⁵⁾。ここでの複製は原作品の模写あるいは模造という意味ではなく(手工的複製)、コインの鑄造や刻印、版画や文字の印刷のように同一のものの大量生産、ここでは特に機械技術的複製(reproduction)を意味する。

従来、絵画や彫刻、建築や音楽といった芸術作品の存

在形式は常に特定の時間・空間と密接に結びついていた。最初から宮殿や教会の内部のための絵画であり、それらのファサードを飾る彫刻であり、特定の時期に特定の場所で演奏される音楽であったわけである。つまり、同じものは二つとない、二度と聴くことはない、つまり「いま」、「ここに」しかないという「一回性」を本質とした。それが芸術作品の権威を支えている大きな理由の一つである。ところが、写真や映画の場合は原理的には全く同一の作品を無限に再生産することができる。このような技術的手段が一定の新しい芸術領域を開くようになるということは、一つしかないこと、特定の時間・空間においてしか存在しないことを拠り所とする伝統的芸術の権威は当然ゆらぎ始める。ベンヤミンの指摘するように「芸術の危機」である⁽²⁶⁾。写真は既に述べたように、当初から印刷技術と結びつき、写真集としてあるいは新聞や雑誌等を通して大衆の前に広く存在させ得るし、映画は映画館の増加によって、様々な場所で多くの大衆の鑑賞に供することができる。テレビは受像機を通した電波による番組の供給として、ここでも同一番組が大量生産されるということでは、写真や映画と本質的には同じ複製技術といえることができる。

ところで、このような大量複製性を本質とする映像テクノロジーは、さらに別な複製の問題を生じさせる。つまり既存の芸術作品の映像による大量複製の問題である。先の複製においては最初から原作品とその複製（copy）という関係は成立しない。そのような意味での複製（reproduction）であることは既に述べた。しかし、ここでは原作品（オリジナル）とその複製という関係が生じる。厳密に言えば複製（copy）の複製（reproduction）ということである。それは「オリジナル」と「コピー」あるいは「ほんもの」と「にせもの」の関係についての問題である。ところで「オリジナル」や「ほんもの」とは何だろうか。それは「コピー」や「にせもの」によって実質が与えられる概念であろう。つまり、「コピー」によって「ほんもの」が成立するといえるのではないか。ベンヤミンは次のように述べている。「中世の聖母像は、それが完成された当時は、まだ「ほんもの」ではなかった。それは、その後の数世紀を経るあいだに「ほんもの」

になったのである。」⁽²⁷⁾

ベンヤミンによれば、手工的な複製においては明らかに「ほんもの」は「にせもの」から区別され、「ほんもの」としての権威、すなわち芸術の権威は完全に保たれるが、技術的複製の場合はそれが危うくなるという。その原因の一つはその技術のもつ高度な独立性、すなわち人間の手から独立した機械の精確さと客観性であり、他の一つはその技術による複製品の、オリジナルのもつ時間的・空間的制約からの解放である⁽²⁸⁾。つまり逆に言えば、芸術の権威は「いま」、「ここに」しかないという「一回性」によって与えられた「ほんもの」の権威であり、そこに含まれる「実質的な古さをはじめとして歴史的な証言力にいたるまで、作品の起源からひとびとに伝承し得る一切の意味」⁽²⁹⁾を支えとした作品の権威である。それは「アウラ（Aura）」を形成する。彼は複製技術の時代においてこの「アウラ」が滅びていくプロセスこそ現代の特徴なのだという。複製技術はこのような芸術作品のもつ「アウラ」を消滅させた。ベンヤミンは、その「アウラ」の消滅の社会的条件として大衆の役割の増大を指摘する。すなわち「事物を空間的にも人間的にも近くへ引きよせようとする現代の大衆の切実な要望があり、他方また、大衆がすべて既存の物の複製をうけ入れることによってその一回かぎりの性格を克服する傾向が存在する。」⁽³⁰⁾大衆のこのような「平等に対する感覚」の非常な発達⁽³¹⁾が、すでに述べたように、伝統的な芸術の危機をもたらし、裏返せば、人間性の革新、芸術の大衆化あるいは芸術における民主化につながっていく。

今日、芸術作品の鑑賞や研究に関して、それがオリジナルな作品に直接接することによってしか行われたいとするならば、それは極めて限定的にならざるを得ないし、果たしてこれ程までの発展や成果を生むことができたか疑わしい。A・マルローが「空想の美術館（le musée imaginaire）」として、このような複製の意義について述べていることはよく知られている⁽³¹⁾。又O・シュテルツァーも「写真を度外視した現代の美術史などあり得ない」とし、さらに「美術史家はフォトテークを持たずには研究ができないし、写真による図版を添えなければ、論文に説得力をもたすことはできない。写真資料を欠いた美

術史の講義など、いったい考えられるだろうか。」と述べている⁽³²⁾。

ところで、テクノロジーが「原理上無制限な人間の仕事の源泉」⁽³³⁾である以上、オリジナルとその複製との間の様々な差異を無限に最小化する可能性をもつとはいえ、今日、例えば、絵画におけるテクスチュアやタッチすなわちマティエール等、作品のもつ物質的条件や作品の大きさの問題、あるいは色彩の再現性等、依然として複製の限界は存在し、「にせもの」に支えられる「ほんもの」という関係の有効性は残り、複製は真の芸術作品の鑑賞にはならないという議論は成立し得るだろう。そして又、マス・メディアによる芸術作品の大量複製はオリジナルの体験の意義を希薄化し、逆に複製のもつ現実性が増大し、それによってオリジナルが確認されるという逆転現象が起るとすれば、それは憂慮すべきことかもしれない。複製は常にオリジナルによる検証を受けることによって複製であるのだが、そのような検証なしに複製が現実性をもつことになる。しかし、芸術作品は常に変貌し、様々な芸術形式をとり得る。マティエールをむしろ拒否すること、そこに主観性、特異性を認めることを否定し、あくまで普遍性を追求しようとする抽象絵画の考えもあり⁽³⁴⁾、大きさの無視、色再現の不完全性についても、それ程大きな技術的制約とは思われず、オリジナルの鑑賞との間に果たしてどれ程の有意的な差異が生じるか疑問であろう。むしろ「ほんもの」性、オリジナルを強調することは芸術における「アウラ」の復活をまねき、「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」への逃避へ向うことにもなる。J・バージャーは、「複製には多かれ少なかれ歪曲がつきものであり、それゆえ原画にはまだ特有の意味が存在していると、ある人は言うかもしれない。(中略)しかし、いずれにしろ、今その原画が持っている独自性とは、それが「複製の原画 (the original of a reproduction)」であるということのなかにある」⁽³⁵⁾といい、もはや複製の対象にされた元の絵画という存在様式にしかオリジナルの独自性は見い出せないものであり、それはその絵のイメージが見せるものではなくなっていると考え。つまり、絵画の複製可能な時代では、絵の意味はもはや絵と共になく、それは情報の一種となり、物質的条件か

ら解放された意味は多目的に利用される。彼は、そこに意義を見出し、そのことを可能にしたのが複製技術である⁽³⁶⁾と考える。

これまで、芸術作品の複製技術による複製を問題にしてきたが、ベンヤミンのいうようにその技術自体が芸術の中に独自の地歩を占めつつある。つまり、写真や映画という複製技術による芸術表現である。これらにおいては、既に述べたように当初からオリジナルとその複製という関係はない。しかし、ここでこのような映像に関して、これまで述べてきた「原画の複製」という視点から映像作品の、複製技術による複製を考えることによって新たな映像の拡散の問題を採り上げたい。それは、たとえば絵画の複製ということ以上に急速に、我々の生活の中に映像芸術の日常化を進め、「メディア・アート」という新しい概念の下に芸術のコミュニケーション・ネットワークへの解放という現象を形成しつつある。

既に述べたように、写真は当初から印刷技術との結びつきを示し、その進歩と共に新聞や雑誌、写真集という形でオリジナルの写真の大量複製生産が行われるようになる。写真家がネガフィルムから印画紙へプリントした銀の粒子によって構成された作品をオリジナルとすれば、その新聞や雑誌や写真集へのインクによる印刷は原作品の複製であり、先の絵画の複製の場合と同様である。しかし、マティエールや大きさや色の再現という点で明らかに作品の全体性を伝えることはできないという先の絵画の複製と同じ程度に、写真の印刷への複製を、オリジナルの全体を再現していないということではないのか。マティエールは写真には最初から存在しない。白黒の階調も含めて色彩の再現性は、その技術の進歩によって極めて高くなっており、物質的なものとしてマティエールを形成する顔料を一端写真に撮り、スライドの映像として、あるいは又さらに印刷することによって図版として複製させるプロセスに比べると、写真の印刷への複製は直接的であり、印刷のプロセスの一部とすら考えることができる。大きさの問題も、絵画の場合と比べると、その意味するものは非常に異なる。つまり、天井や壁面等ある一定の空間、場所と密接な関係の下に、ある種の大きさの必然性をもった絵画に

対して、写真の大きさはそのような必然性をもたない。写真は、そもそも、外界の対象の記録から出発しているのであり、その精確な記録・再現性、言い換えるならば対象性、あるいはL・モホイ＝ナジの言葉を使えば「描写形成 (Gestaltung der Darstellung)」⁽³⁷⁾ をその本質としているといえよう。従って、複製において欠落すると思われる先の様々な条件は、報道写真や、雑誌のための写真等においては特に、芸術としての写真の場合も、絵画の複製と同様の有意的な差異は生じないと考えるべきであろうし、又本質的な問題ではないといえる。写真の原作品を数枚限定的にプリントし、ネガを破棄することによるオリジナルプリントの美術館やギャラリーでの展示は行われるが、むしろ写真のアクチュアリティはそもそも複製にあり、特に印刷メディアへの転換が最初から意図されている場合がほとんどであり、芸術としての写真の場合も、写真集として最初から表現が行われる場合が少なくない。「オリジナルプリント」という、一部で「アウラ」への執着が見られるものの、写真は今日、様々なメディアへ変換され、芸術としての写真も含め、そのことによって我々の日常生活の中へ拡散・浸透しており、それによって写真はマス・メディアたり得ているといえよう。

映画作品も同様に、映画それ自体が複製技術として、同一の作品が大量に生産され、同時に多くの映画館で鑑賞される。映画は、既に述べたように、他のメディアとの技術的連関はほとんどなく、映画独自の存在形式を維持してきた。従って、動画像として共通の性質をもつテレビが登場するまでは、映画作品が他のメディアに変換・複製されることはなかったのであるが、ビデオ技術の進歩により、今日では過去の映画作品がしばしばテレビで放映される。あるいは又、ビデオカセットとして、又ビデオディスクとして、映画作品がレコードや図書と同様に販売され、個人的に所有され、家庭のテレビ装置で鑑賞される。このようなテレビ・ビデオ技術の発展は映画の観客の減少につながっていった。写真による絵画の複製についてシュテルツァーが述べたように、映画においても、初期映画作品を実際のフィルムによって鑑賞することは非常に困難であり、又古い作品でなくとも、

映画館で上映されたものを再び映画館で数ヶ月後、数年後に観ることは容易ではない。従って、ビデオやビデオディスク等によって、又テレビの放映 (CATV、衛星放送、通信衛星なども含む)、又その録画によって、上記の障害を克服し、家庭で、個人的に、時間的空間的制約から解放されて作品の複製を観ることができることの意義は少なくない。今日では又、最初からテレビで放映されることを意図して映画が制作されることも珍しいことではない。ここでもオリジナルのフィルムとしての映画作品から確実に失われていく複製の問題は生じる。それは画質 (解像度、階調再現性、色再現性等) の問題や画面の大きさ、音響的問題、さらには作品を観る場の問題等である。テクノロジーはそれらのギャップを原理的には無限に最小化していくと考えられるとすれば、重要なことは、複製によるギャップより作品の内容の問題であり、作品が時間的空間的制約を越えて、容易に大衆に供されることの意味の大きさである。逆に、初期の映画作品を非常なノイズの下でフィルムで観ることは、厳密に言えばむしろ「オリジナル」を観たことにはならないとも言えよう。今日の電子メディアの技術はより精確に最初の状態への復元を可能にしている。HDTVや映像のデジタル化等、電子メディアの今後の発展及びそれらの技術的連関を考えると映画とその複製としての電子メディアの映像との有意的差は大きな意味をもたなくなるのではないだろうか。やはり、ここでもモホイ＝ナジが言うように、写真と同様、映画もまたその本質は対象の描写性、記録・再現性を基礎としているのであり、その点では造形芸術の複製とは異質なものであると考えるべきであろう。

映像作品の複製に関して、原作品とその複製が全く問題にならないものはビデオ・アートの作品 (テープ作品) であろう。そもそも映像形成の技術的プロセスにおける、変換、複製される電子メディア (ビデオディスクやテレビ) とのギャップは全くないといってよい。問題は作品そのものに生じる差異よりは、それが鑑賞される場の質である。

ビデオ・アートは、一般にしばしば美術館や画廊において鑑賞された。しかし、そのメディアの特性からして、

当初からそのような従来の芸術的コンテキストをもつ場からの解放は内在されていたというべきであり、既に1968年、N. J. パイクは“Electronic Opera No. 1”をWGBH-TV（ボストン）とWNET-TV（ニューヨーク）で放映している。ビデオ・アートはパイクをその先駆者として、その後70年代後半から80年代にかけて、ビデオ・アートのための基金の開設や、美術館でのフェスティバルが数多く開かれるようになり、又ニューヨーク近代美術館やホイットニー美術館、ロングビーチ美術館など主要な美術館がビデオ作品の積極的な収集を行い始め、80年代後半にかけて国際的な拡がりを見せるが、最近では多様なテレビ放送ネットワークとの結びつきを示し、それらのメディアの特性を考慮した様々な作品制作がなされている⁽³⁸⁾。そこは、「ビデオ・アート」というような、もはや従来の芸術的なニュアンスをもった概念ではカテゴライズできない状況を呈しており、「メディア・アート」として、新たに映像芸術の拡がりを捉えようという意識がすでに生れている。

結語

19世紀の前半の写真の発明以来、映像メディアは様々な技術革新の恩恵を受け、1世紀半という短期間に、実に多様な存在形式を示してきた。その根底には、そのメディア自体が技術的所産であるということ、すなわち先づ技術的手段として在るということがある。従って技術的進歩の影響は直接その手段に及び、具体的な表現に反映される。技術的な大量複製性、機械によって精確に記録・再現される視覚的な映像、そこには既に述べてきたように、活字メディアをはるかに凌駕する「大衆性」が内在されていた。あるいは、映像メディアは「大衆」を形成するメディアであったのである。中でも、テレビの登場は、その場を私的な家庭という空間に置くことによって、映像の大衆化を急速に促進し、まさしく実質的なマス・メディアの代表として「映像の時代」を築くことになる。その技術的基盤が、写真や映画の機械的メディアと異なり、電子工学にあり、その開かれた技術的特性によって、テレビは表現及び放送形態における多様な技

術的連関を生み、映像の多様化をもたらすことになる。マクルーハンが指摘したように、新しいメディアの登場は、ただ単に既存のメディアに付加されるのではなく、そこに新たな社会的関係や生活意識の変化をもたらし、同時に既存のメディアを変容し、それらとの新たな関係を形成する。コンピュータ技術を中心とする現代のメディア・テクノロジーは様々な新しいメディアの登場を促し、又それらの間の関係を多様なものになっている。映像はそれらの中へ拡散していき、その存在形式も又多様化している。写真は印刷メディアに取り込まれ、あるいはテレビの映像として、又映画はテレビ放送の中へ入り、あるいはビデオパッケージとしてその存在形式を変化させる。テレビの画面は写真のプリントとして取り出され、印刷物として雑誌や新聞の写真となる。それらのメディアの融合、錯綜した状況の中で我々はどの時点で写真や映画やテレビとして捉えることができるのだろうか。ここでは必ずしも「写真」や「映画」や「テレビ」として、それらの範疇を明確にすることはできないのではない。むしろ、それを明確にすることの必然性が薄れているということができるかもしれない。従って「映像」という、ある意味では漠然としたそれらを包括する言葉の積極的意義がそこにあるように思われる。又、複製されることによる映像の拡散は、複製における有意差の技術的解消により、「作品（オリジナル）」のアイデンティティを喪失させ、それをどのような場所にも成立させ得ることになる。そのことは、特に芸術としての映像作品に関して、その場所が美術館やギャラリー、映画館、あるいはそれらに類した特定の空間に限定されることなく、そこから広く解放されることを意味し、作品はますます大衆の前に開かれることになる。

以上のような現代の映像の状況の中にあって、それを作り出している様々なメディアについて、我々は、それらが我々にどのような新たな社会的関係をもたらそうとしているのか、どのような生活様式あるいは生活の質を実現しようとしているのか、又どのような新しい芸術意識を形成しようとしているのか、すなわち、映像メディアの人間にとっての意味を改めて問う必要があるように思える。

註

- (1) J・オルテガ・イ・ガセット；技術とは何か，前田敬作訳，創文社，1955年，p. p. 79-93。
- (2) 同上，p. 90。
- (3) 同上，p. 92。
- (4) 同上，p. p. 94-95。
- (5) J・ウォーカー；マス・メディア時代のアート，梅田一穂訳，拓植書房，1987年，p. 25。
- (6) Newhall, B. ; The History of Photography, The Museum of Modern Art, New York, 1964, p. p. 175-176。
- (7) アヴァス (仏, 1835年, AFPの前身), AP (米, 1848年), ヴォルフ (独, 1849年), ロイター (英, 1851年)などの通信社が設立される。
- (8) Newhall, B ; op. cit., p. 89。
- (9) ibid., p. p. 155-156。
- (10) ibid., p. 183。代表的な写真雑誌「ライフ」の創刊は1936年。
- (11) G・サドゥール；世界映画史，丸尾定訳，みすず書房，1964年，p.38。
- (12) Monaco, J. ; How to Read A Film, Oxford University Press, 1981, p. p. 201-205。
- (13) G・サドゥール；前掲書，p. 99。この『国民の創生』は制作費10万ドルで作られ，純利益2,000万ドル，総観客数1億人，15年間にわたって上映された。
- (14) 同上，資料編p. p. 322-325，1930年における世界の映画館数58,000軒，長編映画2,137本，1960年頃の観客総数200億人，年平均入場回数7回。
- (15) Benjamin, W. ; Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936 (Zweit Fassung), in Gesammelte Schriften Bd.I.2, Suhrkamp, 1990, S.479-480。
W・ベンヤミン；複製技術の時代における芸術作品，高木久雄他訳，ベンヤミン著作集2., 晶文社，p. p. 16-17。
- (16) カタログ；The Media Laboratory, Center for Arts and Media Technology, Massachusetts Institute of Technology, 1984。
- (17) ibid., p. 1。
- (18) ibid., p. 3。
- (19) ibid., p. 4。
- (20) ibid., p. p. 5-6。
- (21) ibid., p. 7., Brand, S. ; The Media Lab, Viking, 1987, p. 10。
- (22) McLuhan, M. ; Understanding Media : The Extensions of Man, Mentor, p. p. 23-35。
- (23) ibid., p. 23。
- (24) ibid., p. 28, この著書が出版されたのは1964年である。
- (25) Benjamin, W. ; op. cit., W・ベンヤミン：前掲書。
- (26) ibid., S. 477-478, 同上，p. 14。
- (27) ibid., S. 476, 同上，p. 47。
- (28) ibid., S. 476, 同上，p. 13。
- (29) ibid., S. 477, 同上，p. 14。
- (30) ibid., S. 479, 同上，p. 16。
- (31) A・マルロー；東西美術論1，空想の美術館，小松清訳，新潮社，1957年。
- (32) O・シュテルツァー；写真と芸術，福井信雄他訳，フィルムアート社，1974年，p. p. 11-12。
- (33) J・オルテガ・イ・ガセット；前掲書，p. 92。
- (34) Mondrian, P. ; Plastic art and pure plastic art, in The documents of Modern Art, vol. 2, Wittenborn, 1945, p. p. 28-29。
- (35) Berger, J. ; Ways of Seeing, BBC & Penguin Books, 1972, p. p. 20-21
J・バージャー；イメージ，伊藤俊治訳，PARCO出版，1986年，p. p. 25-26。
- (36) ibid., p. p. 24-25, 同上，p. 31。
- (37) Moholy-Nagy, L. ; Malerei Fotografie Film, Florian Kupferberg, Mainz und Berlin, 1925, S. 6。
- (38) そのような例を，KQED-TV (米)，チャンネル4 (英)，カナール+ (仏)，カナールX (独) 等のテレビにみることができる。

(附記) 本稿は，平成3年度文部省科学研究費補助金（一般研究(C)「映像の技術と芸術」）による研究成果の一部である。

時間間隔ゆらぎにみる演奏者の独自性について

山 田 真 司

1. はじめに

音楽の演奏は楽譜の機械的な再現ではなく、むしろさまざまな側面において楽譜からの逸脱を含むものである。このことをSeashoreは“artistic deviation¹⁾ (芸術的逸脱²⁾)”と呼んだが、この問題は現在もなお、音楽心理学における重要なテーマのひとつである。

芸術的逸脱は、もちろん時間的側面においても顕著にみられ、実際の演奏は、楽譜に記された時価をそのまま機械的に再現したものとはかなり違うものである。

Skinner はショパンの夜想曲を題材に、芸術的に感情を込めて演奏した場合と、メトロノームのように機械的に演奏した場合とでは各小節の所用時間のパターンがかなり異なることを示している³⁾。

演奏家によって、楽譜からの時間の逸脱のパターンが異なることが Povel によって報告されている⁴⁾。Povel は J. S. Bach の Prelude 1 (1種類の時価のみの連続で構成されている楽曲) の3人の演奏家によるチェンバロ演奏について各音符に対応する時間間隔を測定し、1小節を単位として繰り返されるリズム表現のパターンを、最後の3小節を除いた32小節にわたる平均で表し、平均時間構造と名付けた。Povel は、この平均時間構造が3人の演奏家の間でかなり異なることを示している。

また、同一の演奏者が複数回演奏を行ったときの演奏の一貫性については、Skinner が、同じ演奏家の2回の同

一曲のピアノ演奏において、小節単位、および楽句単位³⁾の所用時間のパターンが非常に似ていることを示している。

以上のように、音楽演奏は時間的側面において、楽譜に記された時価を機械的に再現したものとはかなり違い、また、このような逸脱は異なる演奏家どうしの間では異なるもので、同じ演奏者の複数の演奏の間ではあまり変わらないことが示されている。

さらに進んで最近、1種類の時価の連続で構成されているような楽曲の演奏を各音符毎の時間間隔を測定し、この時間間隔のゆらぎについてスペクトル分析や時間的逸脱の大局的な性質を調べる一連の研究が行なわれている。池内らは、ギター演奏における時間間隔ゆらぎのスペクトルパターンが、演奏家によりかなり異なることを示した⁵⁾。また佐々木らは、簡単なピアノ演奏を題材に、メトロノームのような機械的な演奏と芸術的に感情を込めて演奏した場合との比較を行い、機械的な演奏の時間間隔ゆらぎはほぼホワイトノイズ状の平坦なスペクトルパターンを持つのに対し、芸術的演奏は周期の長いゆらぎを多く持つことを示している⁶⁾。

一方、最近このような時間的逸脱のある部分は、人間の時間知覚に関する特性によって説明できることが、中島らや、中村によって指摘されている。中島らは、時間間隔の長さの比が物理的に計測される長さの比より 1:1 に近い比に知覚されるという人間の時間知覚の特性によってリズムパターンの演奏の時間間隔を説明している⁷⁾。

中村は、楽句の終わりなどにみられる休符部分で丁度良いと感じられる長さ（間）と、無記時呈や呼吸リズムとの関係を示唆している⁸⁾。

また音楽演奏のなかには、演奏家の運動機能の制御限界によるゆらぎや、人間の知覚限界以下のゆらぎが含まれていることが、山田⁹⁾ら、および Musha¹⁰⁾らのデータから推察される。

このように、実際の演奏の楽譜からの時間的ずれには必ずしも「芸術的」ではない要因からなる部分が含まれており、いままで「芸術的逸脱」と呼ばれてきた内容について、用語法も含めて今後検討していく必要があると考える。

さて、Skinner の小節単位、楽句単位のような大きな単位での測定結果は、運動機能の制御限界や知覚限界からくるゆらぎが相殺しあって、演奏の毎回性が不当に過小評価されている可能性がある。したがって、もしひとつひとつの音符に対する時間間隔を測定するならば、同一演奏家の演奏の一貫性が減少する可能性がある。また、Skinner は同じ曲を異なる演奏家に演奏させていない。もし、何れの演奏家も同様の時間パターンを示すなら、これは同一演奏家の演奏の一貫性を示しているのではなく、楽曲に関する演奏表現の一貫性を示していることになる。

逆に、Povel は各演奏者について1度ずつの演奏の分析を行っているのみであり、彼の示した演奏家による平均時間構造の違いが、たまたまその演奏のみに見られた構造である可能性もある。このことは、平均時間構造の持つ標準偏差がかなり大きい事からも疑ってかかる必要のある事柄である。

以上のことから分かるように、音楽演奏における各音符の所要時間パターンに演奏者の独自性が見られることを示すためには、同一楽曲を複数の演奏者に複数回ずつ演奏させ、以下の二つの事柄を定量的に同時に示す必要がある。

- 1) 異なる演奏家の間で所要時間パターンが異なる。
- 2) 同一演奏者の演奏の間で所要時間パターンが似ている。

上記二つの事柄が示されれば、演奏者による独自性が存在することになる。このとき更に、演奏の中での特定の表現箇所について同様の分析を行い、この表現箇所に関する演奏者の独自性を調べ、演奏全体についての演奏者の独自性との定量的比較を行うことにより、演奏者の独自性はどのような演奏表現の中で、どのような割合で含まれているのかを推定できる。

本研究は、以上のような方法で、音楽演奏のアゴーギグに演奏者の独自性が見られるか、また独自性が見られるとしたら、それはどのような表現箇所で大きく発揮されるのかを解明することを目標として、1 音符毎の所要時間量から定量的推定を行ったものである。

2. 研究目的と方法

この研究は、音楽演奏の1 音符毎の所要時間のパターンを対象に、

1. 演奏者の独自性がアゴーギグ表現の中に見られるか、
2. 見られるとすると、その独自性は、演奏の中のどの様な表現部分にどの程度見られるのか、
3. これらの関係は、演奏する楽曲によってどのように違うか、

を定量的な方法により明らかにすることを目的としている。

さて通常、楽譜にはさまざまな時価（time value）の音符が混在しており、これらによって複雑なリズム構造が構築されている。今、このような多くの種類の時価から構成される楽曲の場合を考える。例えばメトロノーム速度♩=240 のとき、メトロノームどおりの機械的演奏においては4 分音符の所要時間は250ms であり、2 分音符の所要時間は500ms である。このとき、ある演奏者の演奏において特定の4 分音符の所要時間が300ms であったことと、他の特定の2 分音符の所要時間が550ms であったこととは、同じ50ms のずれでも意味が違うと思われる。また、2 名の演奏者の間で、4 分音符の所要時間

に 50ms の差がある場合と、8 分音符の所要時間に 50ms の差がある場合の意味は、違うと考えられる。本研究では、このような複雑な問題を解消するために、楽譜上等しい時価の連続で構成されているような楽曲を選び、各音符に対応する所要時間のパターンを時間間隔ゆらぎとしてとらえて、これを対象に分析を行うこととした。

各音符の所要時間を分析の対象とするとき、この音符に対応する音が実際に鳴っている間の時間(duration)を扱う場合と、この音が鳴り始めてから次の音が鳴り始めるまでの時間間隔 (Inter-Onset Interval, IOI と略記する) を扱う場合とがあるが、本研究では、後者の IOI の系列を分析対象とする。

2-1. 演奏曲と演奏者

以下の 3 曲のピアノ小曲を 3 名の演奏者に複数回演奏させ、その中から演奏者自身が満足のいく演奏を 3 回ずつ選ばせた。

演奏曲

1. J. S. Bach, “Prelude 1,” BWV. 846.
2. R. Schumann, “Kleine Studie,” Op. 68. No. 14.
3. R. Schumann, “Wiegenlied,” Op. 124. No. 6.

いずれも、1 種類の時価の連続で構成されている楽曲である。

演奏者

M : 27 才, 芸術大学でピアノ演奏を専攻。ソロ, デュオ, 伴奏など年間 10 数度の演奏会に出演している。

T : 31 才, 芸術大学のピアノ実技教官。年間 20 度以上の演奏会に出演している。

R : 36 才, 総合大学教育系学部のピアノ実技教官。長年にわたり、伴奏活動を行っている。

なお、各演奏者へは収録の 1 月前に上記演奏曲を指定し、十分演奏練習を行うよう指示した。また、演奏はスタジオまたはホールにてグランドピアノにて行わせ、PCM 録音機にてサンプリング周波数 48kHz で収録した。

2-2. IOI 系列の測定

収録した演奏から以下のような手続きで、IOI を測定した。

まず、収録した音響記号をサンプリング周期 $40\mu s$ で A/D 変換し、積分時間 10ms の実効値を 2 ms ごとに計算したものを記録して、演奏者のレベル変動とした。このようにして求めたレベル変動から各音の立ち上がり時刻を検出した。2 ms 前より 3 dB 以上レベル上昇がみられた時刻でのレベルを L dB とし、それに続く 50ms でのレベルが、L dB レベルより大きくなることも、L-18 dB より小さくなることもないとき、この時刻を立ち上がり時刻であると決定した。隣合う各音の立ち上がり時刻から各音符に対応する時間間隔を計算し、これを IOI 系列とした。

以上の測定は電子計算機により自動的に行った。

2-3. IOI 系列の加工

山田らの研究⁹⁾のなかで、

- I) 音楽演奏の時間間隔ゆらぎのスペクトルパターンが、リタルダンドの部分によって大きく決定されることが示唆されている。
- II) また、音楽演奏のゆらぎに、1 小節以下の周期で繰り返されるリズム表現がスペクトルパターン上にスパイク成分（周囲の成分に比して非常に大きなパワーを持つ成分）として現れることが示されている。

このうち、II のスパイク成分は、Povel のいう平均時間構造とほぼ同様の内容を表現していると考えられる。そこで今回の研究では、演奏を特徴づける表現の候補として、リタルダンドの部分と、平均時間構造（以下、繰り返し構造と呼ぶ）を挙げ、これらの演奏表現にあたるデータを独立して抽出する、あるいはもとの IOI 系列からこの部分を除去するなどして、演奏家による演奏の独自性にどのように貢献しているのかを調べることとした。

「リタルダンド部分」および「繰り返し構造」には、以下のような操作的定義を与えた。

リタルダンド部分

- 楽段の終了部において通常部の 1.5 倍以上の長い時間間隔が二つ以上続く小節（複数小節にわたる場合もある）、および次の楽段の最初の 1 音符（これを長く演奏する演奏者がいたため）。
- 何れかの演奏においてリタルダンドと認められた部分は、他の演奏者の演奏においてもリタルダンド部分と規定する。

繰り返し構造

- リタルダンド部分以外の音符の時間間隔を小節内での音符の位置毎に平均した値。

3. 相互相関係数による分析

演奏の一貫性を評価する測度として相関係数を用いることとした。相関係数は以下の 6 通りの系列について求めた。

- 1) オリジナルの時間間隔系列
- 2) オリジナル系列から繰り返し構造を差し引いた系列
- 3) リタルダンド部分を除去した系列
- 4) リタルダンド部分を除去し、更に繰り返し構造を差し引いた系列
- 5) リタルダンド部分のみ
- 6) 繰り返し構造

具体的な計算方法は以下のとおりである。

- 1) 2 つの演奏からそれぞれ得られた時間間隔系列（オリジナル系列） $x(i)$ と $y(i)$ に対して相関係数 ρ を以下のように求めた。

$$\rho = \frac{\frac{1}{n} \sum_{i=1}^n (x(i) - \mu_x)(y(i) - \mu_y)}{\sqrt{\frac{1}{n} \sum_{i=1}^n (x(i) - \mu_x)^2} \sqrt{\frac{1}{n} \sum_{i=1}^n (y(i) - \mu_y)^2}} \dots (1)$$

ここに、 μ_x : $x(i)$ の平均
 μ_y : $y(i)$ の平均

- 3, 5) オリジナル系列をリタルダンド部分とリタルダンド以外の部分に分けておのおの相関係数を計算した。

- 6) 繰り返し構造の相関は次のように計算した。簡単のために、以下、1 小節 6 個の音符からなる楽曲に限定して話を進める。2 つの演奏における繰り返し構造をそれぞれ $x_m(1), x_m(2), \dots, x_m(6)$ と、 $y_m(1), y_m(2), \dots, y_m(6)$ とすると相関係数は

$$\rho = \frac{\frac{1}{6} \sum_{i=1}^6 (x_m(i) - \mu_{x_m})(y_m(i) - \mu_{y_m})}{\sqrt{\frac{1}{6} \sum_{i=1}^6 (x_m(i) - \mu_{x_m})^2} \sqrt{\frac{1}{6} \sum_{i=1}^6 (y_m(i) - \mu_{y_m})^2}}$$

ここに、 μ_{x_m} : $x_m(i)$ の平均

μ_{y_m} : $y_m(i)$ の平均

となる。

- 2) オリジナル系列から繰り返し構造を差し引いた系列の相関は、(1) 式において $x(i)$ の代わりに、

$$x(i) = x(i) - x_m(i \bmod 6)$$

（ここに、 $x_m(0) = x_m(6)$ ）

として計算した。

- 4) リタルダンド部分を除去し、更に繰り返し構造を差し引いた系列の相関係数は、2 の計算をリタルダンド以外の部分においてのみ行うことによって求めた。

それぞれの条件のもとで、同じ演奏者の間での相関、および異なる演奏者間での相関にまとめ、相関係数の平均と標準偏差を示したものが Fig.1 である。

それぞれの条件のもとで計算した相関係数の値が、同じ演奏者の間では 1 に近く、異なる演奏家の間では 0 に近いとき、その条件に演奏の独自性が現れていることが示される。また、同一演奏者間でも、異なる演奏者間でも相関係数が 1 に近いときには、その条件は何れの演奏者にわたっても、その楽曲演奏に共通の性格を持つことを示し、逆に何れの相関係数も 0 に近いときには、その条件は毎回性の強いノイズのような性格を持つことが示される。

以上を考慮しながら、Fig.1 を見ると、以下の事項が考察される。

まずオリジナル系列について見ると、何れの曲でも、同一演奏者間での相関は高いが、異なる演奏者間の相関は曲によってかなり異なっている。“Prelude 1”では、相関が高いのに対し、“Kleine Studie”では相関が低く、

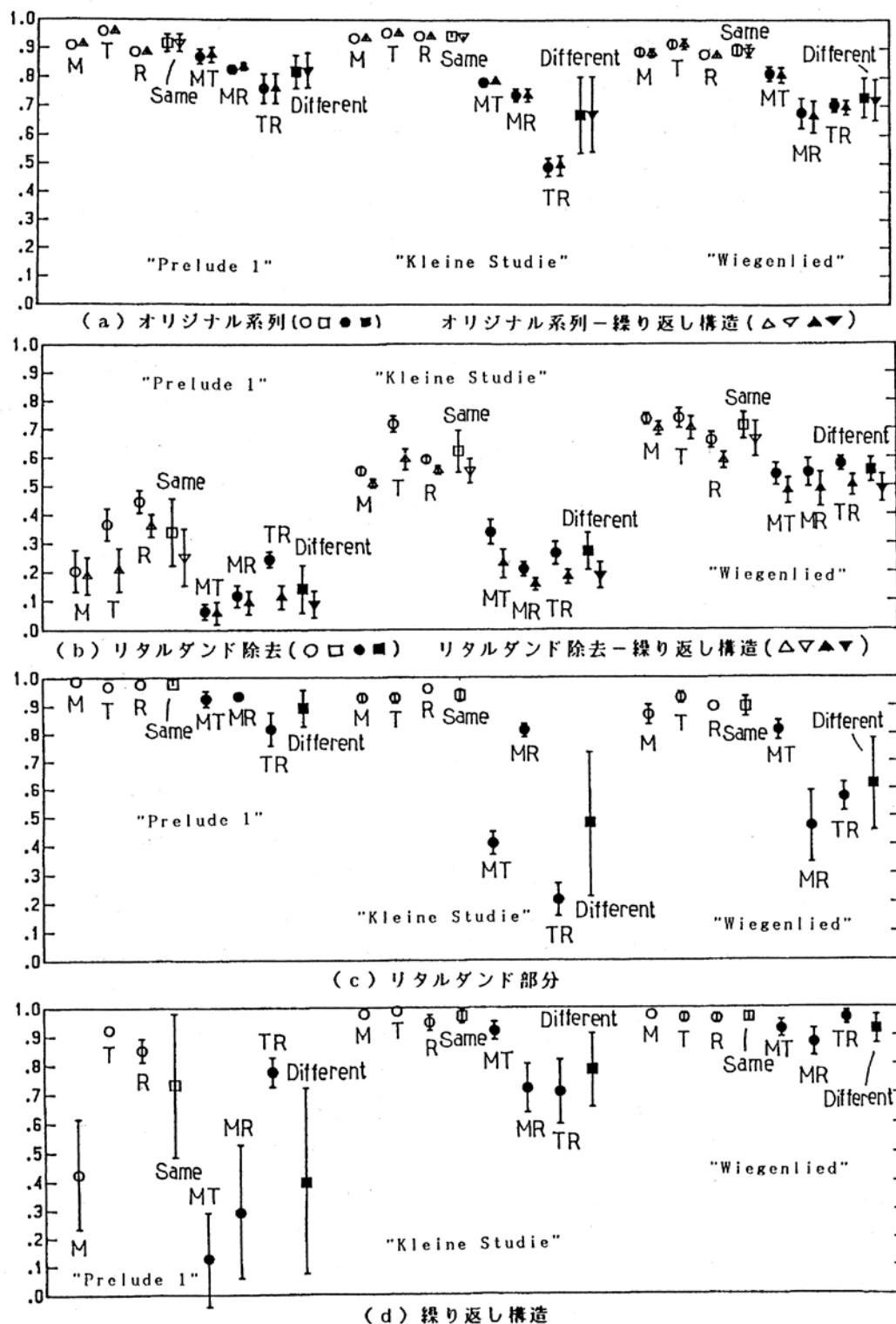


Fig.1 各条件下で計算した相関係数。図中 M, T, R の白抜き記号はそれぞれ、演奏者 M の 3 回の演奏の間の相関係数の平均、T のなかでの平均、R のなかでの平均を表す。MT, MR, TR はそれぞれ、演奏者 M と T の間の相関係数の平均、M と R の間の平均、T と R の間の平均を表す。Same は、同一演奏者による演奏の相関係数全体の平均、Different は異なる演奏者の間での相関係数全体を表す。記号の上下の線分はそれぞれ標準偏差を表す。

“Wiegenlide”では、両曲の中間の値を示している。これは、“Prelude 1”は、異なる演奏者間で同様の演奏が行われるのに対し、“Kleine Studie”では、演奏者によりかなり異なる演奏がなされることを示唆している。

リタルダンドを除去すると、同一演奏者についても異なる演奏者についても相関が低下する。このことは、リタルダンド以外の部分に毎回性の要素が含まれることを示している。特に、“Prelude 1”においては顕著である。

繰り返し構造を差し引いてもほとんど相関係数の値に変化がないことから、この要素による変動が演奏の時間変動全体に占める割合は、非常に小さいと考えられる。繰り返し構造の相関において、“Prelude 1”で同一演奏者のなかでも相関が低い場合があることから、この構造が演奏者の独自性を表す要素と考えるのは不適當であることがわかる。

またリタルダンド部分の相関から、“Prelude 1”では、どの演奏者も同様のリタルダンドを行っているが、他の2曲は演奏者によりリタルダンドの仕方が異なることが示唆される。

4. 因子分析法による分析

相関係数による分析では、毎回性のノイズの影響で、リタルダンドや繰り返し構造による相関への影響が、直接分かりにくい。ここでは、因子分析法を用いることによって、毎回性のノイズを取り除いた、共通因子のなかでの位置関係を見ることにする。

- 1) オリジナルの時間間隔系列
- 2) オリジナル系列から繰り返し構造を差し引いた系列
- 3) リタルダンド部分を除去した系列
- 4) リタルダンド部分を除去し、更に繰り返し構造を差し引いた系列

以上4通りの処理を施した時間間隔系列について各曲毎に因子分析を行った。ただし、リタルダンドを除去した系列は、除去したリタルダンドの部分に直前の小節の変動の様子をコピーすることにより、オリジナル系列と系列長をそろえた。このようにコピーを行った系列どう

しの間での相関係数の関係は Fig.1 (b) とほとんど変わらなかった。因子分析に用いた系列は、各曲毎に、演奏者3名×演奏3回×条件4通りの36系列である。

これら36系列間の相関行列を(1)式により計算し、主因子法(ヤコビ法^{12,13)})による因子分析を行った(反復回数5回)。分析結果を各曲毎に Fig.2～Fig.4に示す。各曲ともに3次元までで、固有値の累積度数が固有値全体の99%以上を占めた。なお、図の回転にはバリマックス回転を用いた。

Fig.2～Fig.4ともに、I軸とII軸を使って、リタルダンド部分の有無を表現しており、III軸が演奏者による違いを表現していることが分かる。Fig.2～Fig.4で考察される事項を以下に示す。

まず、何れの曲においても、リタルダンド部分を除去したものと、そうでないものの隔たりが大きいことが分かる。すなわち、リタルダンド部分を取り除くと、オリジナル系列から非常に離れることから、リタルダンド部分がその楽曲の演奏の特徴を大きく決定づけていることが示唆される。

次に、繰り返し構造を差し引いたものと、差し引かなかったものとは非常に近い関係にあることから、繰り返し構造は、演奏における時間間隔変動の相関に大きく影響しないことが確認される。

第三にIII軸方向の、演奏者間の距離の広がりによって、演奏者の演奏の独自性がどの部分に依存しているかが分かる。この様子は、曲によって異なっている。“Prelude 1”ではリタルダンドを除去したときの方が演奏者間の距離が広がっていることから、演奏家の独自性は、リタルダンド以外の部分(かつ繰り返し構造以外の部分)に依存していることが示唆される。

“Wiegenlied”では、リタルダンドを除去したとき、演奏者TとRが近づくことから、少なくともTとRの間の独自性はリタルダンドの表現の差に大きく依存していた事がわかる。

“Kleine Studie”では、リタルダンドを除去しても、演奏者間の距離の関係が変わらないことから、リタルダンドの部分にも、それ以外の部分にも演奏者の独自性がみられることが示唆される。

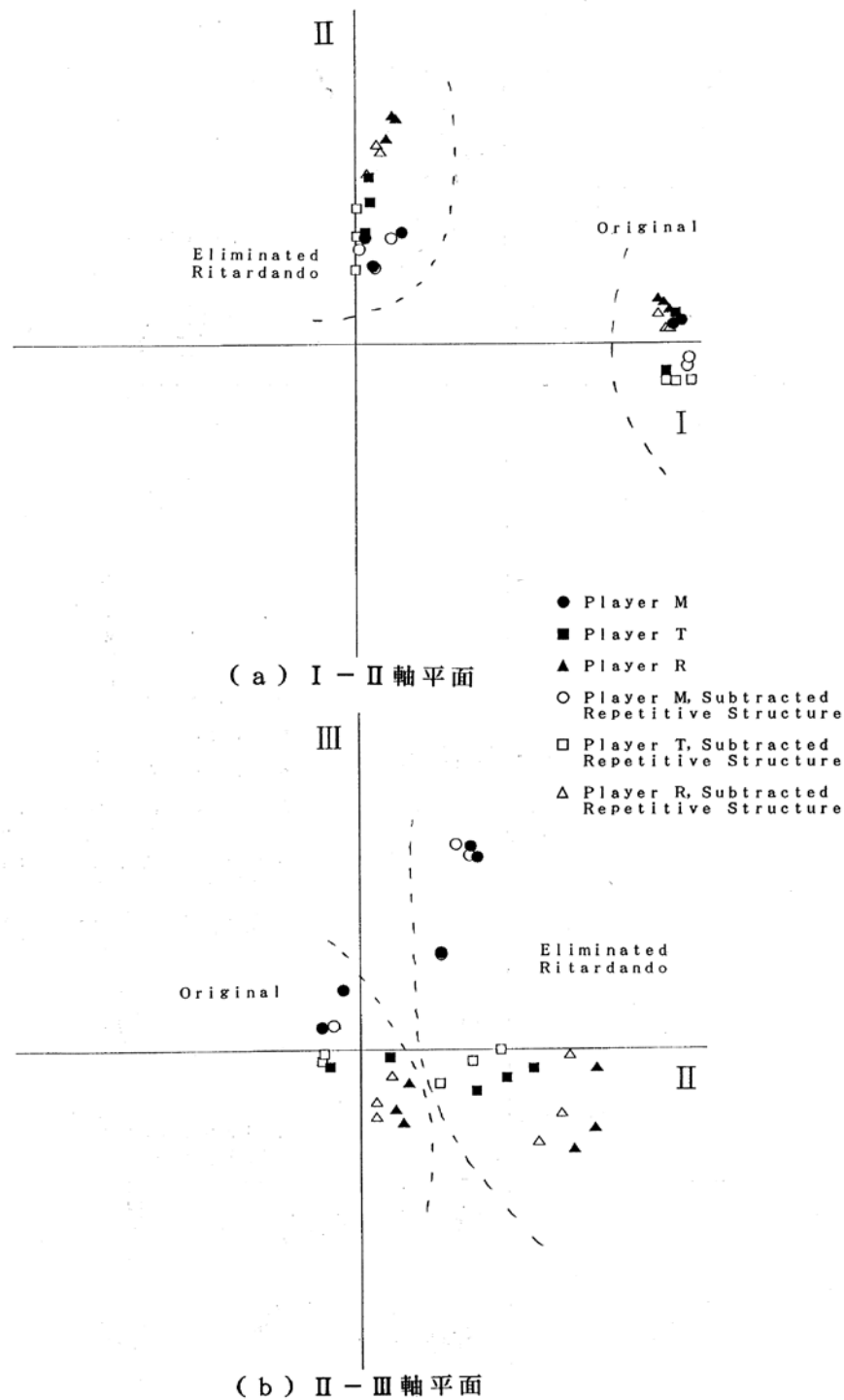


Fig.2 “Prelude 1” の因子分析結果。図中の Eliminated Ritardando の領域にある記号は、リタルダンド除去を行った IOI 系列をあらわし、Original の領域にある記号は、リタルダンド除去を行わない系列をあらわす。また、図中の記号●、■、▲は、それぞれ演奏者 M、T、R による系列をあらわし、○、□、△は対応する記号の IOI 系列から繰り返し構造を差し引いた系列をあらわす。したがって、オリジナル系列は Original 領域内の黒く塗りつぶした記号で示され、リタルダンドを除去しさらに繰り返し構造を差し引いた系列は、Eliminated Ritardando 領域内の白抜きの記号で示されている。

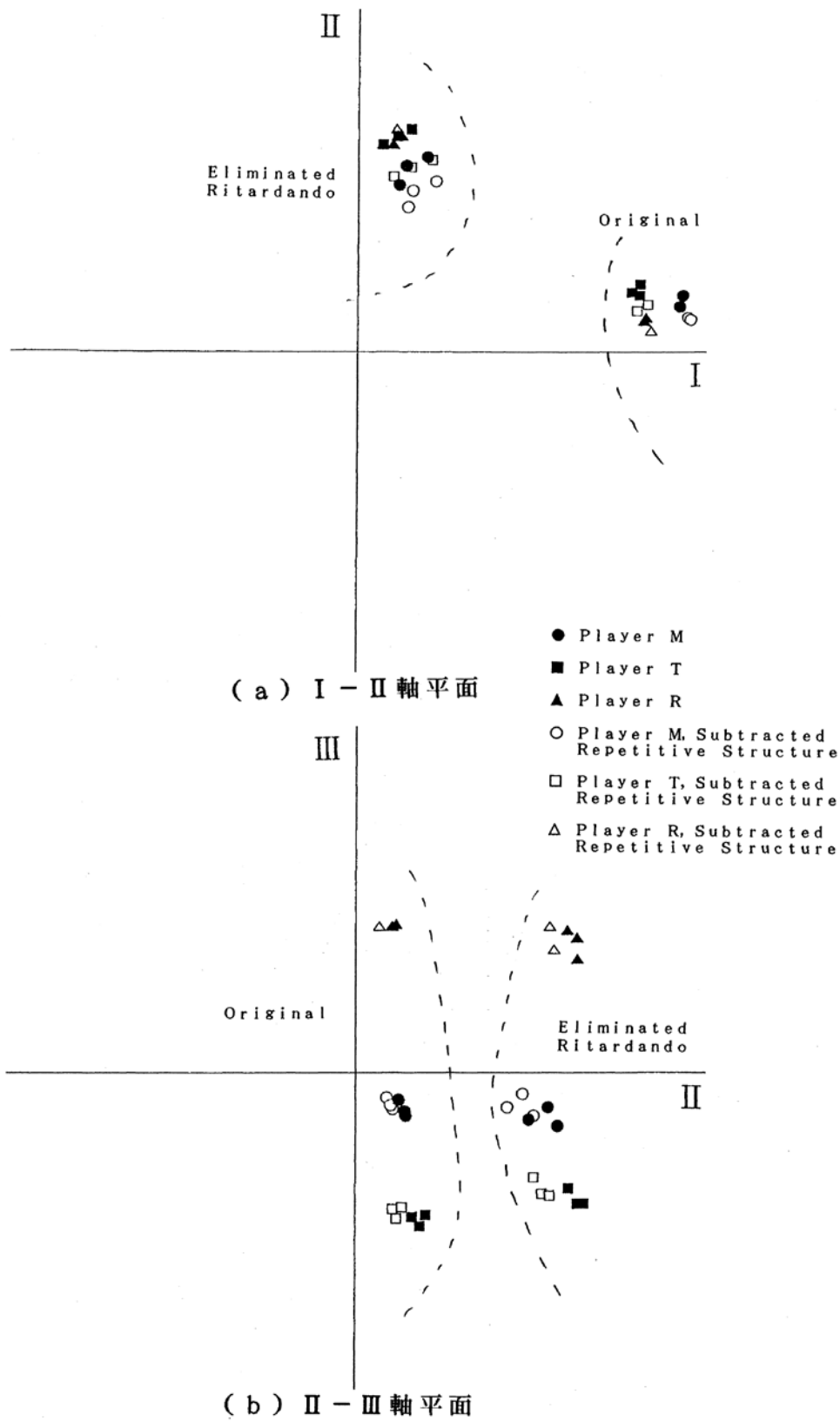


Fig.3 “Kleine Studie” の因子分析結果。図中の記号の示す内容は、Fig.2 と同様。

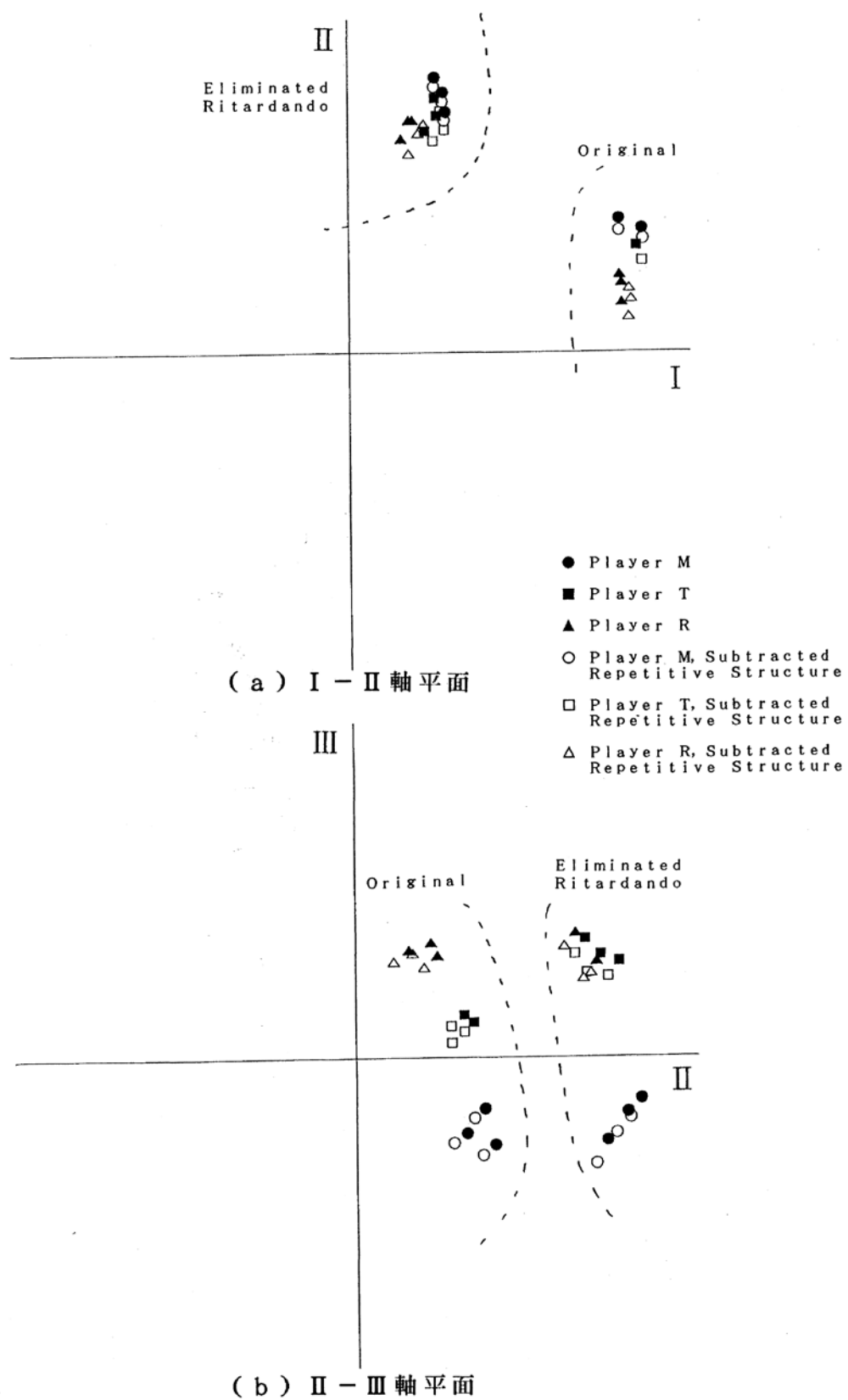


Fig.4 “Wiegenlied” の因子分析結果。図中の記号の示す内容は、Fig. 2 と同様。

5. 考察

“Prelude 1”では、演奏者の独自性が、リタルダンドでも繰り返し構造でもない部分に依存することを述べたが、それでは、これはどの様な表現部分に依存するのであろうか。まず第一に、非常にゆっくりとした緩急法による表現が考えられる。第二に、局所的なアクセント表現が考えられる。これらの何れが、どの程度演奏者の独自性に寄与しているかについては、今後他の曲の場合と共に、ケーススタディ的に検討する必要がある。

今回の結果は、あくまでも比較的簡単な3つのピアノ小曲について3名の演奏者の間で分析して得られたものであるから、ここから一気に一般的な結論を導くのは性急に過ぎる。演奏曲が変われば、もっとさまざまな様相を呈するであろうし、また、現代的解釈を行う演奏家による演奏などさまざまな演奏を分析に加えることによって、もっとバラエティ豊かな結果が得られることも想像に難くない。

一方で、時間間隔系列の相関が、どの程度演奏の「近さ」を表しているかについても検討する必要があるであろう。例えば、山根¹⁴⁾ら、末岡¹⁵⁾らは、音楽演奏の知覚印象を大きく左右する要因の一つが演奏テンポ、すなわち楽曲全体の平均的速度であることを心理実験より示しているが、本研究で用いた相関係数という測度では、このような平均速度は無視されている。今後、このことについても検討を加え、どのような物理的測度が、聴いた感じの「似ている、似ていない」を正當に評価できるかについて調べる必要がある。

6. まとめ

3名の演奏者による、3回ずつの、小曲3曲のピアノ演奏について、各音符に対応する時間間隔について相関分析と因子分析を行った範囲内で、以下の事柄がわかった。

1. 楽曲の演奏の特徴は、リタルダンド部分に大きく依存する。

2. 演奏者による演奏の独自性は、繰り返し構造にほとんど依存しない。
3. 演奏者による演奏の独自性が依存する表現部分は、楽曲によって異なる。

謝辞 本研究に用いたデータの基礎部分は著者が九州芸術工科大学大学院時代に収集したものである。このさいご指導くださった九州芸術工科大学佐々木実教授に謝意を表します。

文献

- 1) C. E. Seashore, *Psychology of Music* (McGraw Hill, New York, 1938).
- 2) 梅本堯夫, 音楽心理学 (誠信書房, 東京, 1967), p. 318.
- 3) L. Skinner, “Some Temporal Aspects of Piano Playing,” (Thesis, Univ. of Iowa Lib., Iowa City, 1930).
- 4) D.J.Povel, “Temporal Structure of Performed Music : Some Preliminary Observations,” *Acta Psychologica* 43, 309-320 (1977).
- 5) 池内智, 佐々木実, 北村音一, “リズム並びにテンポのゆらぎの数量化に関する研究,” *日本音響学会誌*, 40, 228-234 (1984).
- 6) 佐々木実, 石川智子, 山田真司, “等時価からなる楽譜のピアノ演奏における時間的ゆらぎ,” *日本音響学会誌*, 45, 743-747 (1989).
- 7) 中島祥好, 西村直人, 寺西立年, “楽譜に記された時価と演奏家の実現する長さとの系統的なくい違いについて,” *日本音響学会誌*, 43, 478-487 (1987).
- 8) 中村敏枝, “音楽, 音声における“間”について,” *日本音響学会音楽音響研究会資料*, MA88-22 (1989).
- 9) 山田真司, 佐々木実, “等時価からなるピアノ小曲演奏およびタッピングにみられる時間間隔ゆらぎについて,” *日本音響学会音楽音響研究会資料*, MA86-24 (1987).
- 10) T. Musha, K. Katsurai and Y. Teramachi, “Fluctuations of Human Tapping Intervals,” *IEEE Trans. Biomed. Eng. BME-32*, 578-582 (1985).
- 11) A. Gabrielsson, Timing in Music Performance and Its Relations to Music Experience, in *Generative Processes in Music*, J. A. Sloboda, Ed. (Oxford, London, 1988).
- 12) 芝祐順, 因子分析法 (東京大学出版会, 東京, 1979).
- 13) 奥村, パソコンによるデータ解析入門 (技術評論社, 東京, 1986).
- 14) 山根亜紀, 大串健吾, “ピアノ演奏者の心理的・音響学的分析,” *日本音響学会聴覚研究会資料*, H-88-62 (1988).
- 15) 末岡智子, 大串健吾, 田口友康, “ピアノ演奏におけるペダリングとアゴーギグ,” *日本音響学会聴覚研究会資料*, H-90-68 (1990).

グリッドシステムによる簡易軸測図法

宮畑 岳司

I

あらゆる造形芸術の分野で立体を創造する場合、造形作家やデザイナーが、アイディアを展開したりそれを正確に伝えようとする時、フリーハンドのスケッチも含めて数多くの表示図法を利用して平面上に立体的な図として表現している。多くは、アイディアの最終段階としてのプレゼンテーションを除き、そのプロセスにおいてはフリーハンドスケッチをもっとも頻繁に活用しているが、時には、より正確なプロポーションの図を必要としたり、フリーハンドスケッチでは形態の考察や表現が困難な場合があり、そのような時には表示図法としての幾何学的な図法を利用することになる。

今日、コンピューターの発達で、造形芸術の分野にもCGやCADが広く参入し、この幾何学的な表示図法もそのソフトが各種開発され、より簡単に正確に表現できるようになり、プレゼンテーションのいろいろな場面で活用されている。また、形態の変更や手直し、さらに各種シュミレーションには抜群の威力を発揮している。しかし、アイディアの初期の開発段階において、数多くのアイディアスケッチをコンピューターで表現するには、そのインプットに時間を取り過ぎ適切な方法とは言えないだろう。ましてや、学生や個人レベルでの造形家にとっては機器の設備費用とノウハウをマスターする労力を考えれば、まだまだコンピューターは有効な手段とはな

らない。そこで、このような幾何学的図法は、特に時間上の問題で、より簡便な軸測投象図法が各種利用されることになるが、やはりこの方法もアイディアの開発プロセス上では作図に時間がかかり、アイディアを形にまとめる手段としては結構やっかいなものである。また、表示図法の作図時間を節約するために、各種技術紙も市販されているが、今回本論で取り上げる軸測投象図法に関しては、等角投象図法の斜眼紙1種類だけである。

創造的な造形活動のプロセス上における初期のアイディア開発段階から、最終的なプレゼンテーションにまで利用できる。この軸測投象図法とほとんど同じ効果を持ちながら、特別な用具も図法も必要としない、より簡便な方法を今回まとめてみたが、基本的なアイディアそのものは私のオリジナルではない。私が、旧西ドイツのカッセル美術工芸大学でHans Bauer教授のもと、建築とI Dの基礎研究室の助手をしていたころ、Bauer教授がよく使っていた方眼紙を利用した一種の軸測図法(図1-1)があった。その後この図法を私も便利に活用したり授業に利用したりしており、その図法をもとに同じ原理でいくつかのバリエーションも発展させた。この方眼紙を利用した軸測図法の原理は非常に簡単ではあるが、少なくとも我が国ではまだ紹介された文献は見当たらず、私の新しく発展させたバリエーションも合わせて、現在使用されている各種軸測投象図法との比較を試み、その有効性を明らかにし、この図法を『グリッドシステムによる簡易軸測図法』と名づけ、この機会に本論で発表し

たい。

II

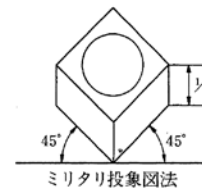
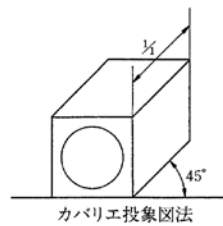
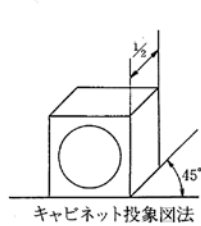
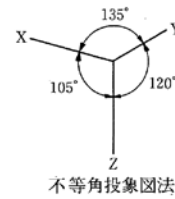
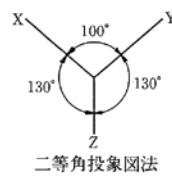
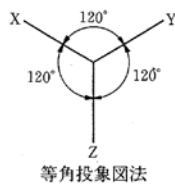
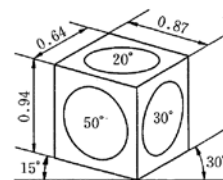
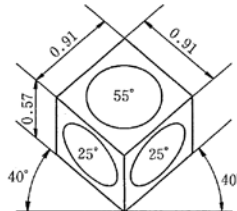
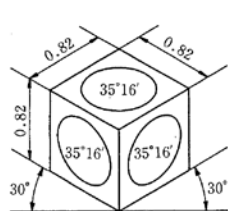
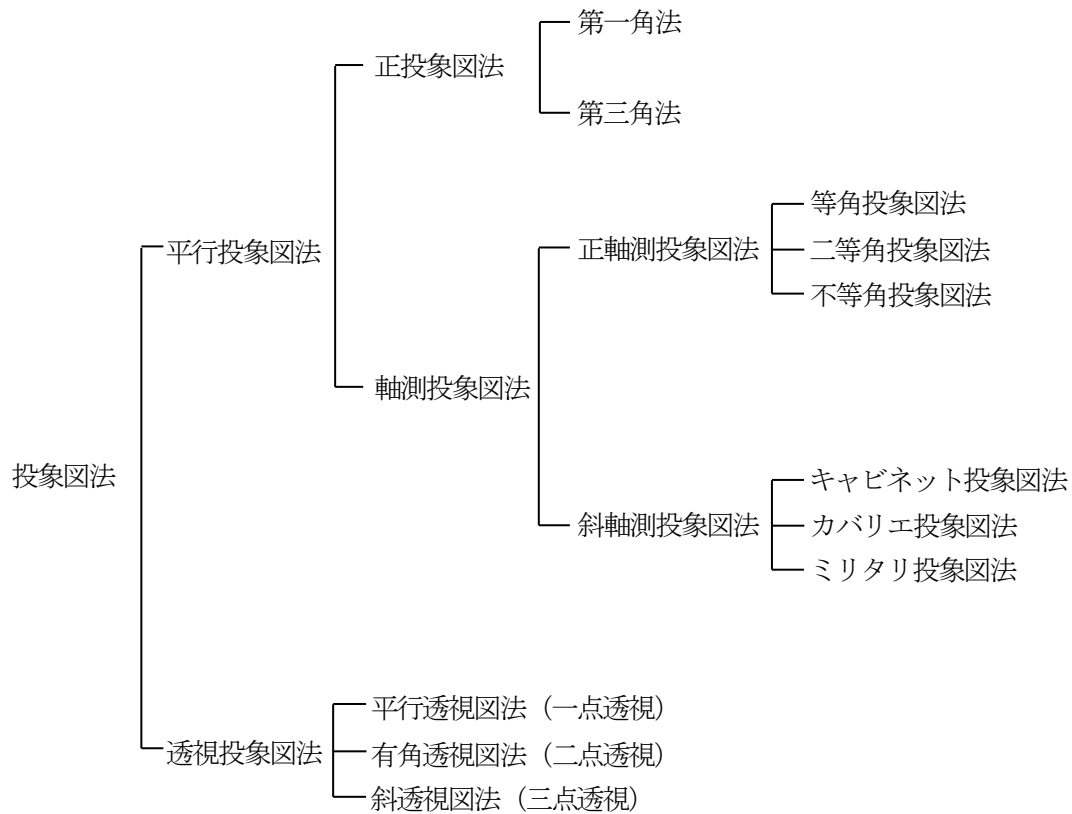
『グリッドシステムによる簡易軸測図法』を紹介する前に、現在一般に使用されている表示図法について整理しておきたい。また、各表示図法の名称も、我が国においては研究者によってその使い方（原語の訳し方）もまちまちで統一されていない現状であるが、その中で本論はもっとも適切で理解しやすいと思われる名称を使用した。表 I は、この表示図法の分類で、まず描こうとしている立体を平行な光線で画面に投象する平行投象図法（Parallel projection）と、立体を画面に透視する透視投象図法（Perspective projection）とに大きく 2 つに分類できる。平行投象図法は、立体の各面を垂直に投象する正投象図法（Orthographic projection）と、立体を傾斜させて 3 面がひとつの図に表現できる軸測投象図法（Axonometric projection）とに分類される。透視投象図法は消失点の数によって、平行透視図法（Parallel perspective・一点透視）、有角透視図法（Angular perspective・二点透視）、斜透視図法（Oblique perspective・三点透視）、の 3 つに分類される。本論で発表する簡易図法は、平行投象図法に分類される軸測投象図法との比較を試みるので、それ以外の図法についての説明は省略し、ここでは軸測投象図法についてのみ触れ、それぞれの図法での立方体の図と各面の円の投象である楕円の角度、各辺の縮み率、そして 3 軸のなす角度の関係図等を共に表した。

軸測投象図法は、さらに正軸測投象図法（Orthogonal axonometric projection）と斜軸測投象図法（Oblique projection）との 2 つに分類される。正軸測投象図法は、投象面に対する 3 軸（3 面）のなす角度によってさらに分類され、3 軸のなす角度がすべて等しい、すなわち各角度が 120° の等角投象図法（Isometric projection）、3 軸のなす角度のうち 2 角が等しい二等角投象図法（Dimetric projection）、そして、3 軸のなす角度がすべて異なる不等角投象図法（Trimetric projection）の 3 図法に分かれる。等角投象図法は 3 軸のなす角度がすべて

等しいので、1 種類しか存在しないが、二等角投象図法と不等角投象図法に関しては角度の関係で、その種類は数多く選択できる。二等角投象図法は立体の回転角を 45° 、すなわち正面から左右対称に描く場合と、回転角を 45° 以外の非対称に描く場合があり、市販されている楕円定規の関係で、そのうちの 6 種類が良く利用され、その 1 例として表 1 では回転角 45° で等しい 2 つの角度が 130° 、傾斜角 $40^\circ - 40^\circ$ の立方体を図示した。不等角投象図法は、同じく 3 種類が良く利用されているが、3 軸のなす角度がそれぞれ 105° 、 120° 、 135° で傾斜角 $15^\circ - 30^\circ$ の立方体を図示した。斜軸測投象図法は、投象面に対して正面からある角度で傾斜して奥行きを表現する図法で、基本的には 3 種類ある。奥行きの寸法を実寸の $\frac{1}{2}$ に取る図法のキャビネット投象図法（Cabinet projection）と、奥行き寸法を実寸で描くカバリエ投象図法（Cavalier projection）があり、この両者は一般的に定規の関係で傾斜角は 30° 、 45° 、 60° の 3 種類が使用される。そして平面図に実寸の $\frac{1}{2}$ の高さを加えたミリタリ投象図法（Military projection）があり、これは傾斜角 45° と $30^\circ - 60^\circ$ の 2 種類が使用される。表 1 ではそれぞれ傾斜角 45° の立方体を図示した。

正軸測投象図法の中では、いわゆるテクニカルイラストレーション（Technical illustration）として、等角投象図法がもっとも良く利用されており、この等角投象図法の作図用として $35^\circ 16'$ の楕円定規や、一定した縮み率に対応する 0.82 倍の縮尺定規が市販されているし、技術紙の 30° 斜眼紙も市販されている。これらの器具を使用すればより簡単に作図できるが、我々造形の仕事に携わるものが必要とする図は、正確な寸法ではなく正確な形状の把握が要求されるので、立体を投象したときの縮み率（0.82 倍）を無視してそのまま実寸で描いても 1.22 倍の大きさの図になるだけで、形状の認識にはまったく問題はない。この縮み率を無視した図法を等角投象図法と比較して等角図法（Isometric drawing）と呼び、一般的に広く使用されている。本論でも同じ意味で今回発表する図法は、『投象』という文字をとり『簡易軸測図法』と名づけた。しかし軸測投象図法の範囲で、より自然に見える自由な表現ができる図としては、等角投象図法より二等

表 1 表示図法（投象図法）の分類



角投象図法、さらには不等角投象図法の方が優れているが、図法上は複雑になっていく欠点がある。斜軸測投象図法は、正投象図法の正面図をそのまま使用でき、もっとも簡単な表示図法で、説明図等に良く利用されるが、正確に投象した図でないで形状の表現に自然さがかけられる。また、その中で特にカバリエ投象図法は奥行き寸法も実寸で描くため、奥行きが実際より長く見え不自然なので、寸法を必要とする技術者以外は一般に利用されない。

III

一般的に、立体を平面に表現する表示図法を用いるときは、表現しようとする図が、できるだけ自然な状態に見えるようなプロポーションと方向で描くわけで、その基本となる単位として立方体で考察するのがもっとも適切である。すべての表示図法において、それぞれ正確な立方体が作図できれば、後はその立方体の拡大と分割法の応用で、ほとんどの必要な図が正確に描ける。そこで、軸測投象図法における平行投象の特徴である、『立体における平行線は図法においても平行に表現される。』ことを生かすことのできる方眼紙を利用して、そのグリッド上でもっとも立方体として自然に見えるようなメモリの取り方をいろいろ試みた。そしてその立方体の最小単位を見つけ、それを基本の 1 単位の立方体として位置づけ、そこからグリッドのメモリを読み取り、拡大と分割を行うことで必要な図が簡単に作図できる。これが『グリッドシステムによる簡易軸測図法』の原理である。

最初に述べたように、Bauer 教授が使っていた方法は、方眼紙のグリッド上で水平軸の X 軸をメモリで横に 3 つと縦に 1 つの方向、同じく Y 軸を横に 2 つと縦に 2 つの方向に取り、垂直の Z 軸は縦に 3 つ取った立方体を 1 単位の基本立方体 (図 1 - 1) とした方法である。これは正軸測投象図法に分類される不等角投象図法の 1 つで作図した立方体に相当するもので、3 軸のなす角度を計算すると、それぞれ $108^{\circ}26'$ 、 135° そして $116^{\circ}34'$ で傾斜角 $18^{\circ}26' - 45^{\circ}$ となり、各軸のそれぞれの辺の長さの割合は、Z 軸の高さを 1 として計算したとき、X 軸の辺の長さは

1.05、Y 軸の長さは 0.94 となる。そしてこの立方体にもっとも近くてよく利用される不等角投象図法で作図された立方体は、3 軸のなす角度が 110° 、 135° そして 115° で傾斜角 $20^{\circ} - 45^{\circ}$ の立方体 (図 1 - 2)であることを発見した。この不等角投象図法で作図した立方体の各辺の縮み率は、それぞれ高さの Z 軸が 0.82 倍、水平軸の X 軸が 0.91 倍、Y 軸が 0.71 倍となり、これを図 1 - 1 の立方体と比較するため Z 軸の辺を同じく 1 として計算すれば、それぞれ X 軸の辺は 1.11、Y 軸の辺は 0.87 となる。またこの立方体の 3 面の円の投象図として、それぞれ 45° 、 25° そして 35° の楕円となるが、図 1 - 1 の『グリッドシステム』による立方体にもその角度の誤差の少なさを考慮すれば同じ楕円定規を使用して作図することができる。

同じ原理で、二等角投象図法においても考察したが、グリッド上で 2 種類の基本となる 1 単位の立方体を発見した。ひとつは水平軸の X 軸と Y 軸をメモリでそれぞれ横に 3 つと縦に 2 つの方向、垂直の Z 軸を縦に 3 つ取った立方体 (図 2 - 1) で、3 軸のなす角度は $123^{\circ}41'$ 、 $123^{\circ}41'$ 、 $112^{\circ}38'$ で傾斜角 $33^{\circ}41' - 33^{\circ}41'$ 、各辺の長さの割合は、Z 軸を 1 とした時、X 軸と Y 軸はそれぞれ 1.20 となり、これに相当する二等角投象図法の立方体 (図 2 - 2) は 3 軸のなす角度が 125° 、 125° 、 110° で傾斜角 $35^{\circ} - 35^{\circ}$ 、各辺の縮み率は、Z 軸が 0.71 倍、X 軸と Y 軸がそれぞれ 0.87 倍で、同じく比較のため Z 軸の辺を 1 とした時、X 軸と Y 軸の辺はそれぞれ 1.23 となり、この 2 つの立方体の形状はほとんど一致する。また 3 面の楕円は 30° 、 30° 、 45° である。他のひとつは水平軸の X 軸と Y 軸をメモリで横に 3 つと縦に 1 つの方向、垂直の Z 軸を縦に 4 つ取った立方体 (図 3 - 1) で、3 軸のなす角度は $108^{\circ}26'$ 、 $108^{\circ}26'$ 、 $143^{\circ}08'$ で傾斜角 $18^{\circ}26' - 18^{\circ}26'$ 、各辺の長さの割合は、Z 軸を 1 とした時 X 軸と Y 軸はそれぞれ 0.79 となり、これに相当する二等角投象図法の立方体 (図 3 - 2) の 3 軸のなす角度は 110° 、 110° 、 140° で傾斜角 $20^{\circ} - 20^{\circ}$ 、各辺の縮み率は Z 軸が 0.94、X 軸と Y 軸がそれぞれ 0.77 で、同じく Z 軸の辺を 1 とした時、X 軸と Y 軸の辺はそれぞれ 0.82 となり、この 2 つの立方体もほぼ形状は一致する。また 3 面の楕円は 40° 、 40° 、 20° である。正軸測投象図法に分類される残りの等角投象図法に関しては、3 軸のなす角度がそ

れぞれ 120° ですべて等しく 1 種類しか存在しないので、この『グリッドシステム』には馴染まない。しかしこの図法には、先に述べたような各種用具も市販されているし、縮み率を無視した簡便な等角図法もある。

次に斜軸測投象図法に分類される、それぞれの図法についても考察を進めた。この図法は正確に投象した図ではないが、『グリッドシステム』にもっとも適しており簡単に作図できるので、多くの人が無意識に方眼紙を利用して作図している。しかし、ここでは『グリッドシステムによる簡易軸測図法』の一連として位置づけ、同じくそれぞれの図の基本となる 1 単位の立方体をグリッド上で考察した。

まずキャビネット投象図法は、正面図の正方形（X 軸と Z 軸）をメモリでそれぞれ 3 つ取り、奥行き（Y 軸）を横に 1 つ縦に 1 つの方向、すなわち対角線上に 1 メモリ取った立方体（図 4-1）が一般的考えられる。これは傾斜角 45° で奥行き寸法は実寸の 0.47 倍となるから、キャビネット投象図法の傾斜角 45° で奥行き寸法は実寸の $\frac{1}{2}$ の図の立方体にほぼ一致する。またキャビネット投象図法には傾斜角が 45° 以外に 30° と 60° の図も利用されるが、それぞれ『グリッドシステム』に当てはめれば、正面図の正方形（X 軸と Z 軸）をメモリでそれぞれ 4 つ取り、奥行き（Y 軸）を横に 2 つ縦に 1 つの方向に取った立方体（図 4-2）は、傾斜角が $26^\circ 34'$ で奥行きが実寸の 0.56 倍となり、傾斜角 30° のキャビネット投象図法に相当する。また正面図の正方形（X 軸と Z 軸）がメモリでそれぞれ 4 つと奥行き（Y 軸）が横に 1 つ縦に 2 つの方向に取った立方体（図 4-3）は、傾斜角が $63^\circ 26'$ で奥行きが実寸の 0.56 倍となり、傾斜角 60° のキャビネット投象図法に相当する。

カバリエ投象図法については奥行きを実寸で取るため、形状のプロポーションが不自然に見えるのでこの『グリッドシステム』からはずした。

次にミリタリ投象図法については 2 種類の基本立方体が考えられる。ひとつは平面図の正方形（X 軸と Y 軸）を対角線上にメモリでそれぞれ 3 つとり、高さの Z 軸を 2 つ取った立方体（図 5-1）となり、これは傾斜角 $45^\circ - 45^\circ$ 、高さは実寸の 0.47 倍で、傾斜角 $45^\circ - 45^\circ$ 、高さは実寸

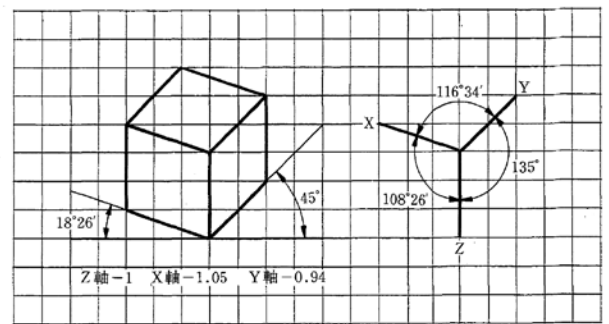


図 1-1

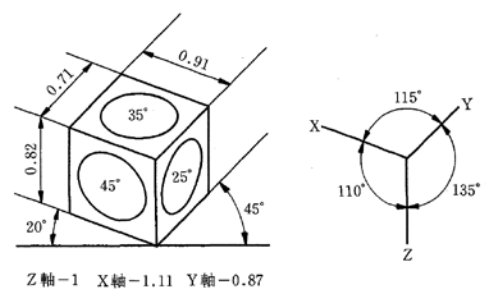


図 1-2

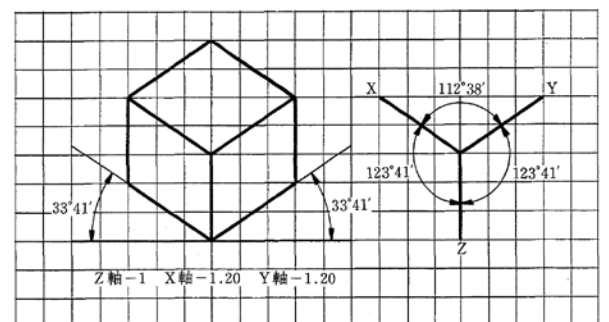


図 2-1

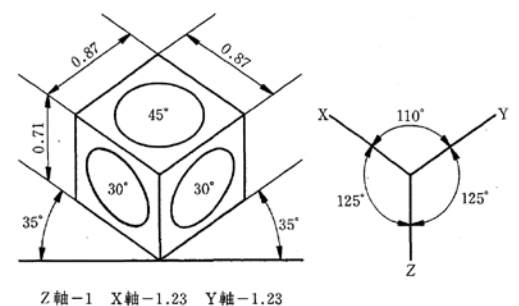


図 2-2

の $\frac{1}{2}$ のミリタリ投象図法に相当する。他のひとつは平面図の正方形をX軸の方向へメモリで横に3つ縦に2つ、Y軸の方向へ横に2つ縦に3つ取り、高さのZ軸へは2つ取った立方体(図5-2)となり、これは傾斜角 $33^{\circ}41'$ — $56^{\circ}19'$ 、高さは実寸の0.55倍で、傾斜角 30° — 60° 、高さが実寸の $\frac{1}{2}$ のミリタリ投象図法に相当する。

以上で、軸測投象図法に分類される各種投象図法に代わり得る図法としての、方眼紙を利用した簡易図法を考察したが、次にそれぞれの図法で作図した具体的な立体図の形状を比較して、その有効性を検証した。まず具体的な立体図として、方眼紙のグリッド上で1メモリを1単位として、4単位の立方体の中央に1単位の幅の隙間がある立体の中心に、長さ8単位で直径3単位、肉厚 $\frac{1}{2}$ 単位の円柱が貫通している立体を、正投象図法で正面図と側面図に作図した(図a)。この正投象図をもとに『グリッドシステムによる簡易軸測図法』と、それに相当する軸測投象図法のそれぞれで立体図を作図し、その形状の視覚的差異を比較検討した。図1-1-1から図5-2-2までの図は、その具体的な立体図をそれぞれの図法で作図したものである。

図2-1と図2-2の基本立方体で作図した図2-1-1と図2-2-1の立体図、そして図3-1と図3-2の基本立方体で作図した図3-1-1と図3-2-1の立体図は、それぞれ2種類の『グリッドシステム』とそれに相当する二等角投象図法で作図したもので、形状の視覚的差異はほとんど認められない。また図4-1のキャビネット投象図法に相当する『グリッドシステム』で作図した図4-1-1の立体図と、傾斜角 45° のキャビネット投象図法で作図した図4-1-2の立体図もその差はほとんどない。

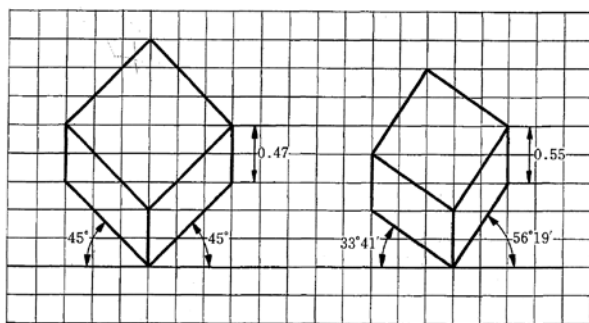


図5-1

図5-2

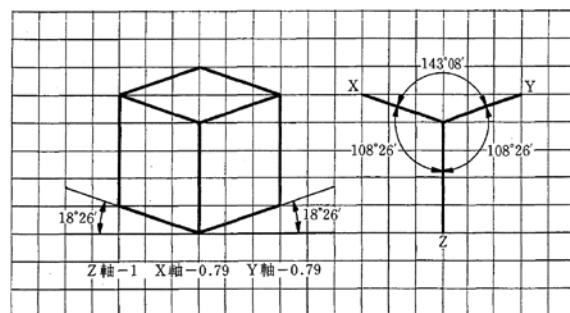


図3-1

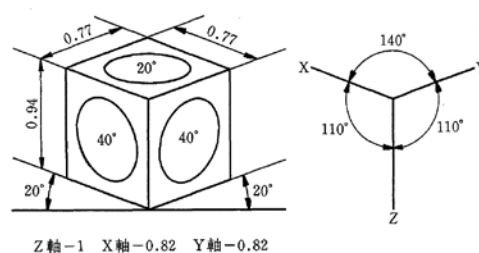


図3-2

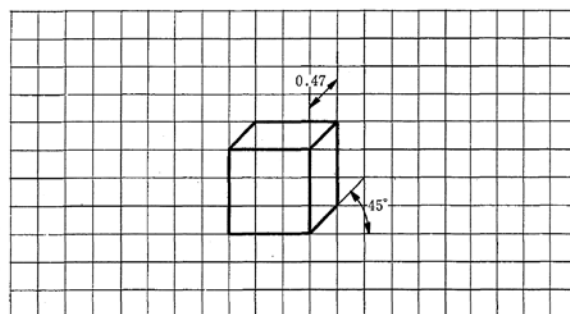


図4-1

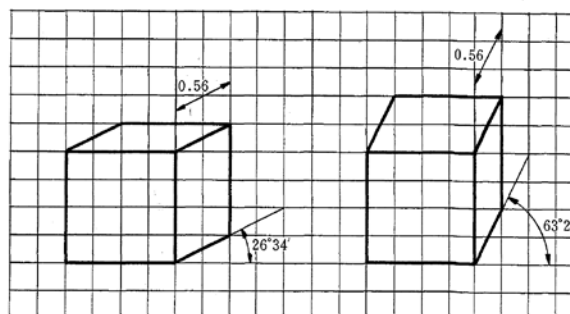


図4-2

図4-3

さらに図5-1と図5-2のミリタリ投象図法に相当する『グリッドシステム』で作図した図5-1-1と図5-2-1の立体図と、それぞれ傾斜角 45° のミリタリ投象図法で作図した図5-1-2の立体図と傾斜角 30° のミリタリ投象図法で作図した図5-2-2の立体図も、その差異は同じくほとんど認められない。図1-1と図1-2の基本立方体で作図した図1-1-1と図1-2-1の立体図は、『グリッドシステム』とそれに相当する不等角投象図法で作図したもので、『グリッドシステム』で作図した立体図が若干Y軸の方向に長く見えるが、形状の認識にはこの程度の誤差は問題ない。また図4-2と図4-3のキャビネット投象図法に相当する『グリッドシステム』で作図した図4-2-1と図4-3-1の立体図と、それぞれ傾斜角 30° のキャビネット投象図法で作図した図4-2-2の立体図と傾斜角 60° のキャビネット投象図法で作図した図4-3-2の立体図を比較すれば、どちらも『グリッドシステム』で作図した立体図がY軸の方向に0.06倍長くなるが、同じくこの程度の誤差は形状の認識にまったく問題はない。

以上で、本論で考察した『グリッドシステムによる簡易軸測図法』のすべてを、それぞれ対応する軸測投象図法との数値的誤差を明らかにすると共に、具体的な立体図でもその形状を視覚的に比較すれば、ほとんどその差は認められないので、この『グリッドシステム』による図法は、軸測投象図法に代わる簡易図法としての役割を十分なし得るものである。

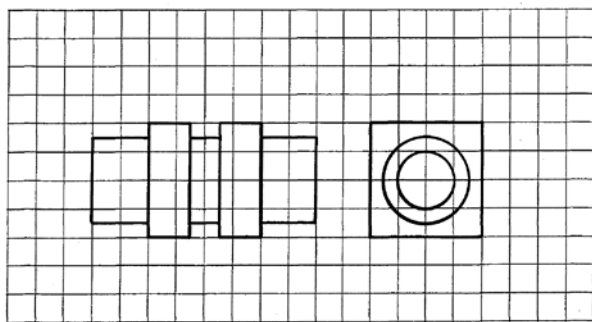


図 a

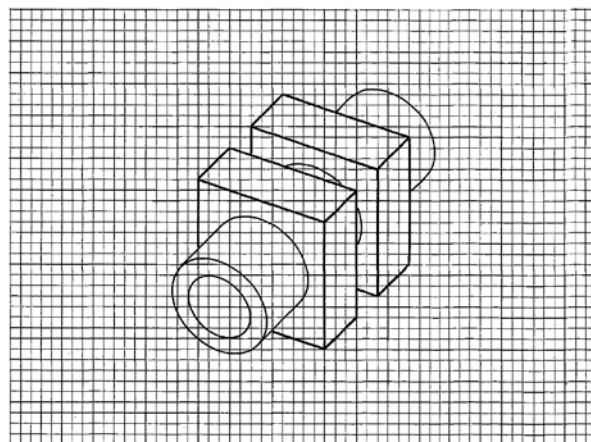


図1-1-1 グリッドシステム・不等角図法

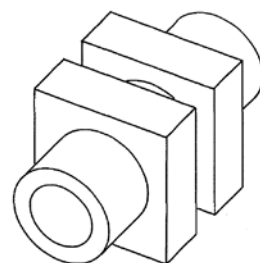


図1-2-1 不等角投象図法 (20° ~ 45°)

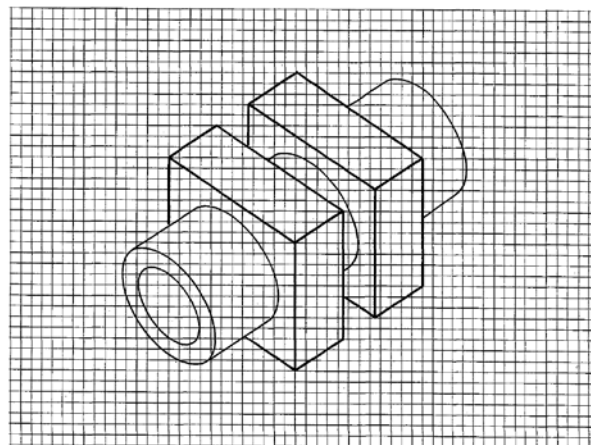


図2-1-1 グリッドシステム・二等角図法

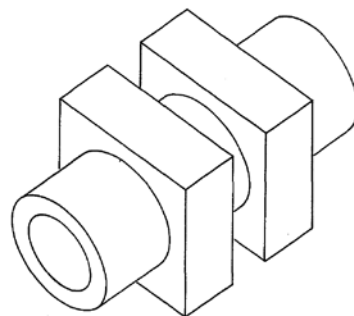


図2-2-1 二等角投象図法 (35° ~ 35°)

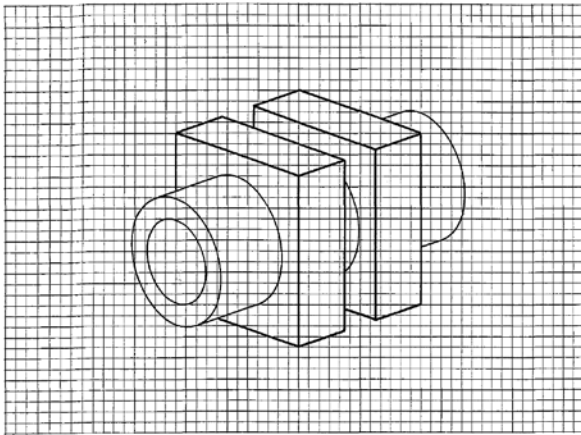


図 3-1-1 グリッドシステム・二等角図法

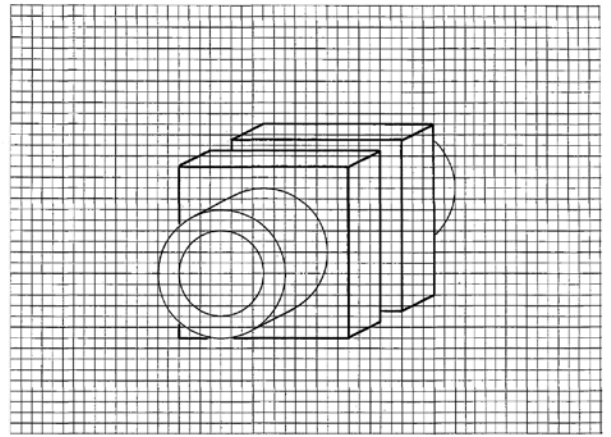


図 4-2-1 グリッドシステム・キャビネット図法

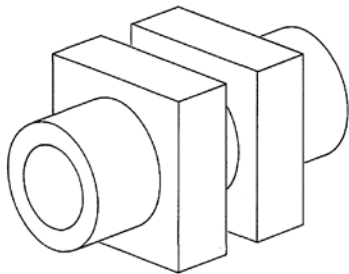


図 3-2-1 二等角投象図法 (20°-20°)

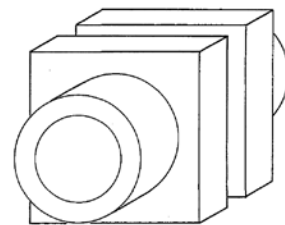


図 4-2-2 キャビネット投象図法 (30°)

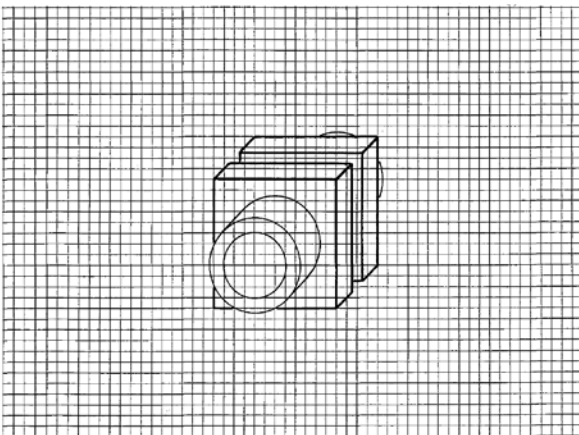


図 4-1-1 グリッドシステム・キャビネット図法

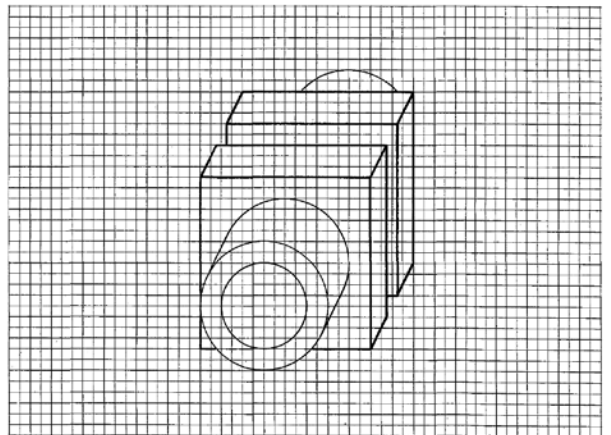


図 4-3-1 グリッドシステム・キャビネット図法

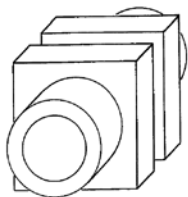


図 4-1-2 キャビネット投象図法 (45°)

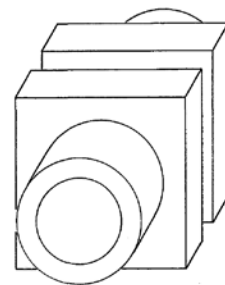


図 4-3-2 キャビネット投象図法 (60°)

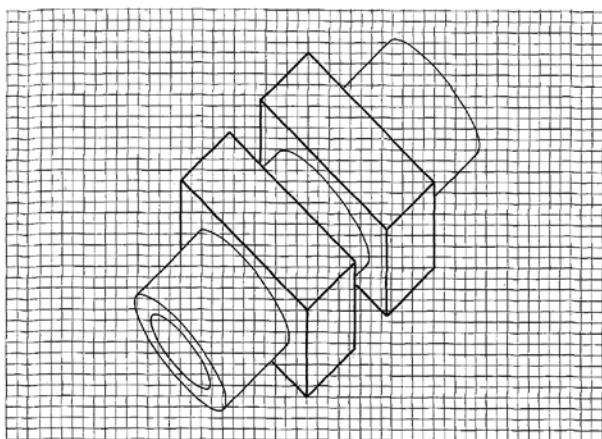


図 5-1-1 グリッドシステム・ミリタリ図法

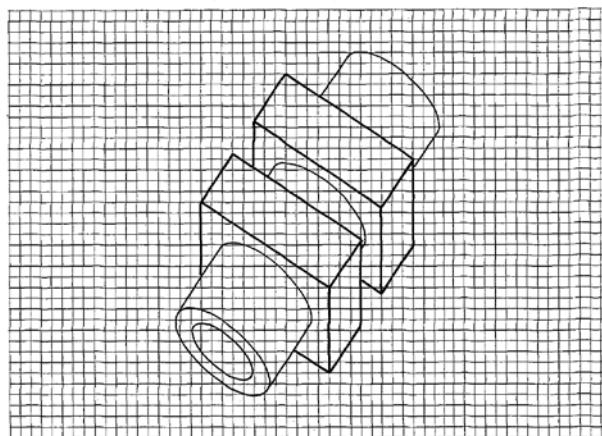


図 5-2-1 グリッドシステム・ミリタリ図法

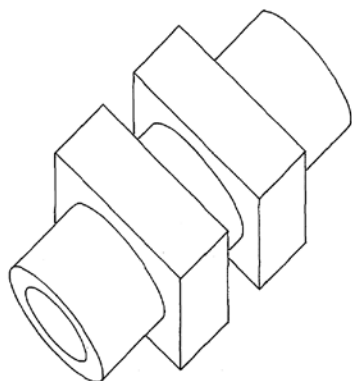


図 5-1-2 ミリタリ投象図法 (45°-45°)

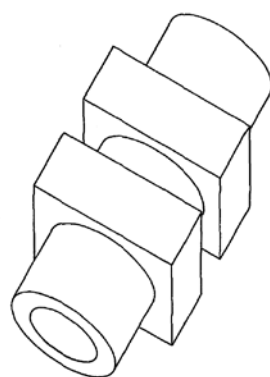


図 5-2-2 ミリタリ投象図法 (30°-60°)

IV

最後に、『グリッドシステムによる簡易軸測図法』の応用例を紹介して、本論の締めくくりとしたい。

基本的に、この簡易図法は方眼紙を利用するが、各種方眼紙が市販されている中で、一般的に 5 mm 方眼の用紙がサイズも種類も豊富で手に入り易く、作図にも適当な大きさのグリッドである。この方眼紙のグリッド上で、1 メモリを 1 単位として正投象図法による正面図と側面図があれば、その図をもとにこの『グリッドシステム』で、1 単位の立方体を基本に、後はグリッドのメモリを読み取るだけで簡単に立体図が作図できることはすでに示した。もちろん、この簡易図法は特別な用具も必要とせず、フリーハンドでも正確な作図が可能である。また、

この『グリッドシステム』による図法は、幾何学的な形態を考察する上でさらに有効な手段となる。例えば、『原理的思考法』¹⁾ 中の 1 つである『分析思考』で、立方体をその 6 つの辺の 2 等分点を斜めに 2 分割すれば、その断面に正 6 角形が現われる (図 b)。そして、この立体をさらに組み立て、多面体の Truncated octahedron (図 c) を作り出すことができるが、この多面体はカナダの現代数学者 H. S. M. Coxeter が紹介する 3 種類の空間充填形の正則スポンジのひとつ (図 d) であることが、簡単にこの『グリッドシステム』の図法で立体図として表現でき、その証明も図上でできる。このような立体モデルや幾何学的な表示図法でしか考察できない形態の考察には、時間上の問題で、この『グリッドシステム』は抜群の威力を発揮してくれる。また、図に表現するとき、同じ立体を描いても、その立体の見る角度で感じや効果

が違って見えるが、本論で発展させた『グリッドシステム』のバリエーションが、立体を効果的に美しく見せるアングルの選択にも十分対応できるだろう。

私が進めている一連の多面体の研究に、この『グリッドシステム』による図法を有効な手段として大いに活用しているが、まだまだ、この図法の可能性を広げることにはできそうである。

註 1) 『厚理的思考法』は筆者が考案した、基本的な形態やデザインを考察する思考方法で、3つある。第1に『ポジティブ・ネガティブ思考』で、陽と陰、光と影、凸と凹等、相対的に考察する方法で、第2は『分析思考』で、分析と総合、分解と組み立て、分割と統合等により考察し、等3は『システム思考』で、形態の持つ性格や要素をシステムで統一し、新しい可能性を考察する方法である。

参考文献

- ・前川道郎、宮崎興二；図形と投象 朝倉書店 1979
- ・近藤 巖；作図と解説 テクニカルイラストレーション 三共出版 1976
- ・定松修三、定松潤子；デザイン表示図法入門 オーム社 1982
- ・小出清男、面出和子；造形の図学 日本出版サービス 1982
- ・清水千之助；造形の科学 朝倉書店 1988
- ・日本図学会；図形科学ハンドブック 森北出版 1980
- ・宮畑岳司；立体のシステム構造 大阪芸術大学紀要芸術 3 1975

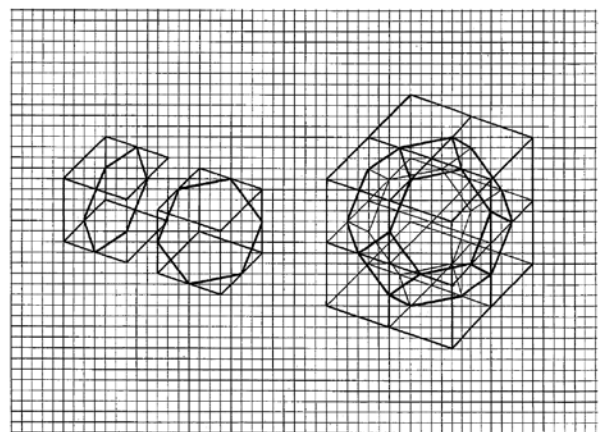


図 b

図 c

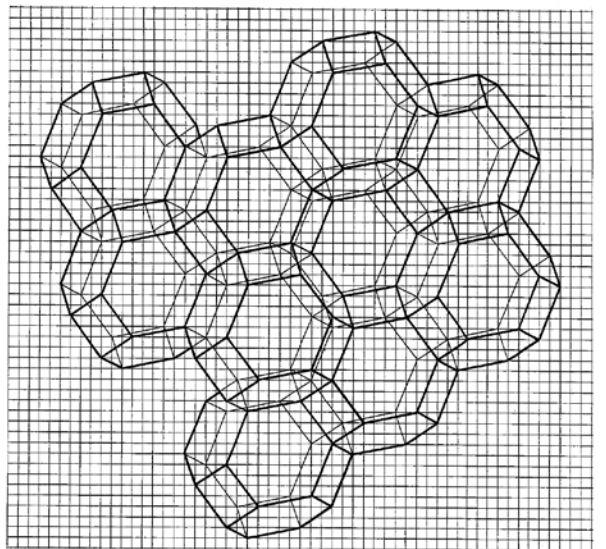


図 d

和

荒 木 正 典

1. 序論

『近代和風の家〇〇〇』或る住宅メーカーのキャッチコピーである。他に『現代和風住宅・〇〇〇』と、不動産会社の広告。昨今の住宅業界は和風大賑わいの様相である。住宅に限らず建築、いやその他の世界でも『和』を冠した名称を数多く見かける。改めて和風とは、和様とは。

広辞苑によると、和風：①わが国在来の風習。日本風。「——建築」↔洋風。②略。和様^(注1)：①日本在来の様式。日本風。日本流。(中略)↔唐様。と有り、前者は西洋に対し、後者は唐(中国)に対して用いられたのは、それぞれの時代背景に因っているが、いずれも『和』は日本の、という意味である。

そこで日本の建築とは、と云う問い掛けになる。縄文・弥生時代の竪穴住居や倉は別として、例えば大社造り、神明造り、寝殿造り、書院造り、数寄屋造り等は時代により盛衰が有るにせよ何れも日本建築の各様式を代表する名称であるとする事に異論を唱える余地はない。が、日本の建築史を詳述する事が本論の目的ではなく、各様式に共通する、或いは特質を浮び上がらせる事で『日本の』とは何かを見極めようとする試みであり、飽くまで感性の範疇である。但し感性の範疇だからと云って視座が偏狭にならない様次の例を挙げる。

建築大辞典(彰国社刊、金春国雄編集)によると、『か

つらりきゅう／桂離宮 八条宮智仁・智忠親王によって近衛家の山荘を核として京都下桂の地に営まれた別荘。1620～25年に第1期工事があり、瓜畑の茶屋、挽河台および古書院、月波楼などが建てられた1645～48年に第2期工事があり、中書院・松琴亭・笑意軒などが造られ現在の形式が完成した。広さ約56,000㎡。池泉回遊式庭園としては最古の遺構。桂御所・桂山荘といわれていたが、宮家断絶後の1886年に宮内省預りとなり、以後桂離宮と称されるようになった。単に「桂」ともいう。』

『につこうとうしょうぐう／日光東照宮 栃木県日光市にある。徳川家康の霊廟1617年東照社として創建後、1634～43年の造替工事で現在の形式が完成。工費は金56万8千両、銀100貫目、米10,000石という。奉行は秋元泰朝、作事方大棟梁甲良宗広が建てる。1645年に宮号が与えられて東照宮となる。』(・印点筆者)とある。

引用文中・印点を付けた年号に注目してみると、造営は全く同時代である事に気付く。片や素木^{しらぎ}造りで日本を代表する建築群であるとされ、殊にドイツ人、ブルーノ・タウトが「桂」を世界に紹介し、日本人が逆教示を受けてからは、それ以前から言われていた日本文化説明のキーワード「侘び」・「寂」等と相俟って、「桂」こそが日本文化であると言われて久しい。

一方「日光」は300年続いた徳川幕府の三代目将軍家光が初代祖父の遺徳を讃え、権勢を誇示するため、時の建築関連技術の粋を結集させた建築群である。「桂」を賛美しすぎる人によって一時、その華麗を装飾のために、「日

光」は日本でないとの強引な意見も聞かれたが、「日光東照宮本殿」は桃山時代の「北野天満宮社殿」等と同じ流れの権現造りの最たるものであり、勿論権現造りは『和様』の一つである。それにしても近世の同じ時期に日本の中で、本州内で、斯くも異なる？かに見える建築群が生まれているのである。その違いの源泉は西の文化と東の文化、公家の文化と武家の文化等々様々な説明が必要であろうが、事實は相方共粉れもなく『日本の』なのである。

2. 日常の中の日本文化

現在、我々が日常生活の中で、ごく当り前の事として受け入れ、使用し或いは使用せざるを得ない身の回りのものの多くは、欧米に於てルネッサンス期に端を発した科学的知見と19世紀後半の所謂、産業革命の結果生れたものか、それをアレンジしたものと云える。

独立した専用住居が社会一般に広がる（近世都市のごく一部を除いて）のは近代社会、産業革命以後のことである。近代以前の社会では住居は住まいだけでなく、生産や管理の機能を含む複合的なものであった。例えば農家は住宅であると共に、農作業のためのスペースをその内に含み、商人は店の上に住み、職人は家に作業場を持つというのが、普通の生活であり、領主の館でも住まいのための空間はその一部であり、集会のため、政治、行政あるいはホテル機能を含んでいた。しかし産業革命により工業化した社会が生まれ、工場やオフィスなどの生産施設の分離独立が進み、その結果職住の分離した現在の生活スタイルとなる。つまり独立専用住宅の形態は近代社会の産物であり、その成立のきっかけは産業革命にあると云える。

日常の生活はつい長い間続いてきたものと思ひ勝ちであるが、鉄やコンクリートといった新建材、電力がもたらした照明、電話、ラジオ TV、他の通信機器、そして自動車、電車、飛行機その他、今やもうこれらなしの生活を考える事は不可能な程しっかり現代生活に溶け込んでいるが、その発明は今から遡って200年足らずの間に起った事であり、日本の生活スタイルの変換に至っては未

だ100数十年前の事である。

而るに筆者の世代には実体験として普通に存在した住宅内の空間、土間・茶の間・床の間などの名称は今やその概要から説明しなければならない世代が増えている。果して土間・茶の間・床の間は時の流れに従って消えてゆくもの、いや消し去ってしまつて良いのだろうか。これらの名称には住宅内の他の室名、例えば寝室、食堂、台所、浴室、便所等々の様にその空間の用途を表わすだけでなく、何か不可思議な機能を合せ持っている。

学生が住宅関連のテーマに取り組んでいる時、必ず言う事は、住宅の設計・デザインとは概念的に決められている用途の部屋の配置では無い。用途を表わす部屋名に多少の大小を加味し、その繋がりをレイアウトするだけなら少々複雑なパズルゲームであり、その程度の事なら、今や人間がする事もない。事實、大手と云われる住宅メーカーの多くはコンピューターを使ってパズル（設計と称しているが）をし、その上に建築主（＝顧客）の好みの外観を被せるという方法で住宅を建てている。

以上の事は何も現在の住宅産業の悪口を云っているのではなく、寧ろ遅れていると云われる住宅産業界が自動車産業並みに近代化、量産化の方向への一過程と捉えるべきであり、その背景には多数の日本人の住宅に対する考え方が、乗用車並とまで行かなくても、それに近づいている事が挙げられよう。

先に示した室名の内、寝室、食堂、等々は比較的用途、機能がはっきりし『ベッドルーム』『ダイニングルーム』さらに『リビングルーム』等の英名に対応し、言わば西欧的な空間、即ち壁に囲まれた一つの目的を決められたスペースと云える。

これをたとえば『茶の間』で考えてみるとその間（室）の実体は西欧流の考え方では不可思議と云う他はない、あいまいな空間である。こたつを囲んで家族の食事、だんらん、親しい客とのつきあいの場、ごろねの場、寝室、と云うように時間帯のオーバーラップした様々な行為が行なわれる空間である。『茶の間』を字づら通りティールームと翻訳してもはじまらない。あるいはこれを少しひねって『ダイニングルーム』としたところで、茶の間のすべてを云い表わした事にはならないであろう。床の間

にいたっては、まったく不思議なスペースであろう。歴史をたどれば、そこに仏画を飾り、花香を具えた場、あるいは貴人が上段に坐った場とか、様々な注釈はつけられるが、現在の床の間の持つ精神的なスペースとしての存在を云い表わす事は出来ない。

これは土間についても同じであろう。土間は単に土で出来ただけの空間ではない。農家であれば農作業の場であったりもする。

この『間』と言う言葉は空間にとって、西欧流の解釈では理解し得ない多くの問題を持つことがわかる。稲田は『間』について次のように述べている。

「日本語ではよく“間”と言う言葉が使われる。“間あいをとる”“間ぬけ”“間が悪い”等々。

この“間”はおそらく英語には翻訳のしにくい言葉の一つであろう、それは西欧で云う“スペース”でもなく、“エンプティ”でもない。

これは西欧流の“空間”でもなく、無でもない。実体と実体の“すきま”そしてその実体は西欧流の強固な物理的な壁のような実体ではなく、自己を持ちながら他へ働きかけを持つような精神的な存在としての実体である。

“間あいをとる”と言う言葉は西欧流の“ディスタンス”と言う言葉では説明が出来ない。人と人との“間あい”にしても西欧流の人と人との距離と言う言葉ではあわせない。

西欧流の人と人とのスタンスは、たとえば互の目をじっとみて、目の表情を互に確認出来る距離、たとえば親子や夫婦同志しか示さない距離を“インティメイトディスタンス”と呼び、次は一人が他の一人に片手をのばせば、ふれあえる距離、さらに二人が両方から手をさしのべてふれあえる距離となり、これ以上を“ソーシャルディスタンス”と呼ぶ。こうした明確な距離の感覚では日本人の間あいは説明出来ない。はたしてこの、“間”とはなんだろうか。前述した“精神的な実体”とともに西欧から見れば不思議な存在であろう。

“窓”と言う言葉は“間戸”から出ていると云う。柱（実体）と柱（実体）の“すきま”に入った“戸”だからと云う。

これは西欧流の風の吹きぬける“ウインドウ”と云う言葉と同意義に解釈するならば、日本的イメージから出発した“窓”への解釈を“間違う”であろう。“間が悪い”“間ぬけ”と云う言葉をどう言葉であらわしたらよいのか、日本語でもなかなかむづかしい。この間は“空”でもなく“無”でもない。あえて云えば“間”と云う有的存在の方がみとめやすい。

これは前述の実体とは反対に空や無にみえながらある“間”と云う実体を示しているとも思える。たとえば空間と云う言葉をエンプティスペースと英語に翻訳してみてもはじまらない。なにもないスペースと云うことでは日本語で云う“空間”の概念は伝達しない。

“間ぬけ”と云われて日本人がも一れつに怒るのも、“間”以外の実体よりも、あるいは“間”自身に対する重要性を感情的に受取る民族性によるものと思われる。

（中略）

ただスペースにとっても“間”が只単に無でもエンプティでもない実体的な場であることがわかる。

日本の建築は、実体以外の精神性をもつ柱と無でなくて実体を持つ空間の緊張関係によりなりたっていると云えよう。（後略）。『間』についてはさらに、清家清が同意の語句を用いてその著「日本の木組」の第一章の一部で解釈している。稲田はこの後、西欧文化に対して日本語そのものが持つ特異性に触れ言わば比較文化論的に箸（スプーン、フォーク）、着物（洋服）、風呂敷（ハンドバック）、帯（ヴェルト）、下駄（靴）、邦楽（洋楽）、と取り上げている。中で箸については、「日本人の食事は2本のシンプルな棒ですべてを口へはこびこむ。西欧のそれらは魚、肉、野菜、等々それぞれにおうじたスプーン、フォーク等が数々とならぶ。（中略）」とし、「一つだけ理解出来る事は、日本人はシンプルな道具を多用に使いこなせる習慣を持つと云う事であろう。」としている。

箸の日本文化論に関しては割り箸がその頂点で有ろう。箸そのものは日本だけのものではなく、中国大陸、朝鮮半島、ベトナム等、東アジア諸国で使われ、その起源も日本ではないとされている。それらの国の食の特色は米飯文化、特にふっくらと炊き上がった柔らかく粘りのあるご飯、ジャポニカ型の米飯圏であり、調理法に於

ては特に『切る』ことを重視（＝完成料理。これに対し西洋料理は食卓でナイフ、フォークを使い、切って刺して食べる＝未完成料理）、（日本料理は『割烹』と称し、材料を『割いて 烹る』ことを重んじた）した。一方中国、朝鮮半島では箸と共に匙を併用した食べ方に対し、日本的合理精神の働きとでも云うべきか、匙を使わず器を直接口につけて飲食する『椀型文化』が発達し、従来団子やそばがき形式の食物を線加工した、うどん、そば、そうめん、きしめん等、日本の粉食を代表する食品群が広まり、（安土桃山～江戸時代）食生活を豊かにした。箸の単独使用は日本人独特の美意識を刺激し、自然の素材のもつ良さを生かした料理、例えば「鮎の姿焼」等に見られる立体的・視覚的料理を生み出す。焼き魚は尾頭付きで、姿形を良くするために串を打ち、ヒレには化粧塩をほどこす。こういう波形につくった魚は、ナイフ、フォークより箸を使うところに良さが有る。さらに、中国、朝鮮半島との違いは箸の材料である。中国でのそれは象牙が最高とされ、（木、竹も用いられているが）朝鮮半島では銀、銅、ステンレス、等金属製である。日本での箸のルーツは二種類あるとされている。一つはピンセット型の折箸であり、弥生末期から連綿と継承されているという天皇の神事、新嘗祭、大嘗祭には今日でも、竹を細く削って折り曲げ、麻あるいは木綿で結んだ長さ八寸の竹折箸が使われている。もう一つは伊勢神宮の檜箸や春日大社の柳箸のように今日の箸と同じ二本箸である。伊勢、春日に限らず出雲大社、熱田神宮他でも神饌の供進にあたり、真っ先に箸台に乗せた二本箸が供えられる。神がこの御箸を使って神饌を召し上がるということは、その箸に神の霊が宿るという事で、箸は神の依代である。折箸は手食から二本箸へ移行する過渡期に現われ、中国やその他の国では見られないという点では、日本独特の箸文化と云えなくもないが、その後、日常生活から姿を消している事でここでは取り上げず、木製の二本箸について述べる。

樹が豊かであった日本で普通の生活をしている人々が初めに手にした箸は、今も九州、佐賀の山奥に残る、栗の木を剪定した後の枝を皮つきのまま割った箸、のようなものでなかったかと思われるが、前述の柳箸は意外に

古く、王朝時代から『正式の箸』『ハレの箸』として神事・正月・祝儀などに使われていたようである。木ではないが竹箸も南の方を中心として多く使われている。意外なのは日本人は縄文時代からすでに漆を使い始めているが、塗箸が登場するのは江戸初期のことである。そこには何回も漆を塗ってケガレのつきやすい塗箸より、白木づくりの柳・檜箸の清浄さを大切にする独特の美意識が基盤に有ったからであろうか。時代は遡るが利休（久）箸は箸の一つの頂点であろう。利休は茶会のある日は、大和吉野杉の赤身で自ら箸を削り、客に出したと伝えられる。茶懷石では、今もこの利休箸を前もって水に漬け布巾で水気を拭き取ってから出す。乾燥した杉材に水分を含ませ、食べものが付着するのを防ぐためである。割箸は飲食店が発達した江戸中期に登場する。木や竹の割裂性を利用したもので『割りかけ箸』『引裂き箸』と呼ばれ竹製が多く、本格的な木の割箸は明治10年吉野杉の本場、吉野郡下市町で生れている。種類は天削、先出の利休、元禄、小判、丁六、等あるが、ハレとケいづれにも用い、使い分けられている。割箸は木目の美しさを云う人もいる。素木である事が日本人の美意識に合致するとも云う。しかし、それにも増して一回限りの使用で捨てられるという最高に贅沢な日本人の価値観。それは割られていない限り未使用、清浄さの証明でもあるのだ。

今、地球資源を憂う人々が割箸を俎上に載せている。熱帯林木材の7割が日本に運ばれている状況を耳にすると尤もかもしれない。しかし、箸は元来その昔『ハシ』が示す様に、先例の栗の剪定後の材料の様に、杉樽やその他のハシキレで作った、それでも完成品は贅沢なものではなかったのだろうか。

3. 建築に使う材料

何が美学上優れているか、という問いに対しては非常に広い範囲の答えが用意されるであろう。が、最初にして、最も重要な、人間にとっての経験の場は自然環境であった。自然界は常に『率直』であり『正確』である。自然界で見られる形は、過去につくられたか、現在なお進行中のある過程の直接的結果であり、云う迄もなく、

我々人間に見られるためにアレンジされたものではないが、常に論理的である。時折例外に出会ったと感じるとしても、そこに何か理解出来るものが生じさえすれば、自然環境は絶対の美として感受されるに至るであろう。

人間が最初に自然界から直接受け取った建築材料は石と土とそして木であった。石は当初適当な形で岩塊から剝離している自然石を無加工のまま配置し積み上げるだけであったが、銅の鑿^{のみ}を手にしてから事情は一転する。(それ迄にも硬い石器で比較的軟らかい石を削ったり、岩塊の割目に石や木の楔を打ちこんで石のブロックを切り取ってはいたが、石は常に風化され浸食されかかった形態と質感でしか受け取られなかった。)石の物理的不変性である『硬さ』と『重さ』に挑んだ人間はヴォールト形態を生み出し、フライング・バットレスを用いてゴシック建築という型で、石造建築の頂点を見る。その後、人間の石に対する造形的追求が弱くなり、空間を囲む構造主体でなく、上貼り形態とでも云うべき、床や壁の表面的な仕上げ材となった。

土については、人間が自然と接触する最も原始的な生活の始めから、土に神秘的な有機的性質を感じ、さらに土の中に生命を醸成する能力すら見出そうとした。土器に描かれた文様や土偶がそうであるが、同時にこの材料の可塑性と固体化という性質を人間生活の必要に結びつけたのである。更に付け加えるなら、植物の遺体の分解した物質である腐植土と砂礫の粘土が合体して、高等植物の定着、生長に都合の良い土壌がつくりだされる。即ち生物学的循環が成立する。そのことが地球を無機風景から今日の自然と呼ぶ有機風景に変えたのであり、それが土である。人間が土で建築を考えた時、土は人間の造形意図を何の抵抗もなく受け入れる物質であり、また逆に云えば人間は意図する形態を得るために、自然における土のあり方と対抗する必要はなく、そのあり方の中に同化してゆけば足りた事を意味する。

しかし、人間には土の自然な性質に対して人為的な抵抗が同時に含まれている。それは粘土でつくられた形態に、出来る限りの耐久性を、自然に存在している粘土塊には期待出来ない不変性を与えようとする人間の努力で

あり、それが日乾煉瓦を経て焼成煉瓦を作り、テラコッタやタイル、漆喰、瓦を生み出した。

木について。例えば現在の巨大都市東京と武蔵野の原風景を想い浮かべてみる。太田道灌が居を構え町を拓いてから約500年、先人は都市文明を築くため、木を切り、草をはらって林を拓き、池を埋め、道路や建物を造り続け殊に最近数10年の変貌は目まぐるしい。

しかし、もし何らかの理由で千数百万の人間がその活動を停止したら、数100年の後には再び武蔵野の風景が現われるであろう、と生態学者は云う。鉄やコンクリートで造られた建造物の遺跡の間には、かつてそこにあったものと同じ種の樹木が育ち、同じ色の花が咲き、かつて生存していたものと同じ種の昆虫や小動物たちが、それらの花や実^みに群がって繁栄するだろうと。

アメリカの建築家、F・L・ライトは木の本質を次のように詩的に要約している。「木は、光一すなわち成長のために貯えられた熱一が外に向かつて形象化された物質である。この意味で、木は、光の花である」と。この言葉は、木の形態や組成が、光をエネルギー源とするその生活機能の純粋な形象化である事の本質をついている。

因みに木の物理的特性を数字で表わすと、木材の圧縮強度は、その性能が最大限に発揮される繊維方向で1平方センチあたり500〜800キログラムであり、これは砂岩や石灰岩の強度である。また引張強度は、同じ繊維方向で1平方センチあたり1500〜2000キログラムであって、これは鋳鉄や銅や真鍮の強度に匹敵し、構造用鋼に比べても、その3分の1に達する。自然材料の中で、これ程の抗張力と耐圧力とを同時に持っている材料は、他に存在しないし、木材の軽量を考えると、材の曲げ性能(曲げ強度/自重)としては、鋼筋(鉄筋)コンクリートや鋳鉄よりも優れているのである。

このように曲げ材としての高い構造性能が、石や銅や真鍮に比べてはるかに柔らかい有機的物質から出来ているところに木の組成の独自性がある。辺材、特に春材部分は人間の爪あとさえ残し、木質部はその繊維方向に人間の手で引き裂くことも出来る。このような方向性の有る、非等質な柔らかさは、一定の方向に優れた加工性、成形

性を意味する。

容易に加工し成形することの出来る材質の柔らかさと、強靱な曲げ材としての構造性能を合わせ持つ木材は建築材料としても、古くから広範な地域で用いられた。世界のあらゆる処と云って良い程、何らかの形で木材は建築に使われたが、木造の架構で見ると大きく二つの流れがある。勿論、木材独自の性質は同じである点から同じ構造原理で類似点も多く有るが、それでも木造建築には北方型と南方型があり、前者は西欧系、主に北部ヨーロッパで花開き、後者は中国・日本系の建築にその典型を見ることが出来る。両者の詳細は割愛するが、その差違は端的に云って、壁面の閉鎖性と開放性であり、もう一点は小屋組の相違である。前者は、水平の陸梁を用いず、棟材から軒桁へ直接に合掌材を架けているが、後者では水平の陸梁の上に束を立て母屋を支えて、その上に檼を架けて屋根面を形づくっている所謂、和小屋の形式である。

南方型木造建築を代表する一つである日本建築における木の伝統については、その単純な骨組構成や自然の材料を生かした表現について数多く語られているが、再びF・L・ライトの言葉を引用すると、「さまざまな文明のなかでも、とくに日本人は、木をもっとも良く理解していた。彼らは決して木を侮辱しなかった。『清浄』という理想を持つ日本の原始宗教である神道は、木を理想的素材と考え、美しい建築のなかで、それを理想的に用いた……日本人が、木材の脂分を磨きこみ、ちょうど流水が岩山から砂を洗い去ってゆく大平原の『浸食作用』のように、木理の柔らかい部分をふきこみ、硬い繊維の高まりを残すにつれて、木材特有の性質の可能性は、ゆたかに現われてくる」と述べている。

日本の伝統的木造建築の美しさは、日本人だけが理解出来るという範疇の郷愁とか、趣味・嗜好の問題ではない。

金属類について。ここでは金属の代表である鉄（鋳鉄）や建築に多く用いられ、特に今や構造材として欠かす事の出来ない鋼鉄に敢えて触れずに、（その一部ではあるが）一般に錆びない鉄と云われる（実際には錆び難いとい

う表現が正しく、中に含む炭素量により異なる）ステンレス（鋼）とアルミ（ニウム）について少し触れる。

ステンレスにしてもアルミにしても人間との接触は極めて短い。これらの材料が大量に供給出来る様になった時期を考えると、自明の事ではあるが、今迄揚げた三つの材料とは比較にならない短期間の付き合いである。その使われ方が模索中の一過程であり、時には首を傾げなくなる場面に遭遇したとしても当然なのである。とは云え今日の地球の自転スピードは以前より相当速く、方向を誤まれば即、資源枯渇やゴミの島を招きかねない。

ステンレス・アルミで表現したかった事は、回りの物を映し、その存在を時には消し去る事である。それも鏡の様な広い面ではなく細い線によってである。勿論ステンレスやアルミにはその重量感から出るものの存在感は有る。それにしてもステンレスには、錆びにくい耐候性の有る材料を云うだけで過大なボリュームを与えすぎた扱いが多すぎるのではないか。一方、アルミは住宅用アルミサッシで代表される様に軽く扱われすぎてはいないだろうか。アルミの比重は鉄の $\frac{1}{3}$ ではあるが鉄のそれは7.86、アルミも塊で持てば充分重い。それぞれの存在を強調したり控え目に添わせたりできる優れた材料である。

4. 結論と例示

結論の前に、現代の和風とは斯く斯く然々であるとか、現代和様の条件は○と○と○である等と云うつもりは初めから無かったし、又斯様な表現で言い表わせるものではないが、材料の項の前に『日常の中での日本人の美意識』とでもいう項目を入れて実証したかったが、字数と写真・図版を秤に架け、美意識の論証は又の機会に譲ることとし後者を選んだ。

ともあれステン・アルミの項で可成り結論導入したつもりであるが、まとめとして云うなら、日本の伝統は材料を『いとおしんで使う』ということである。

アルミも決して安価な材料ではない。よく云われる企業努力と称するもので、多少コストが下がったところで、原料のボーキサイトは100%輸入に頼っているし、その精

錬には大量の電気と水を要するのであり、それは即ち大きな環境問題の要素を孕んでいることを意味する。伝統とは過去の材料に固執するだけでなく、移り変わる時代背景の影響を受けて適材が変わるのなら、形も素材に素直な加工・成型をすべきである。いかなる材料に接しようと、日本の先人達が、いかにそれぞれの材料を『いとおしんだ』かを学ぶべきである。

具体的には『寸法』(dimension)の操作である。比例・比較して寸法を扱うことであり、勿論これは何も日本だけのものではない。馴染みのある名称で古くは黄金分割、ル・コルビュジェのモデュール(Modulor)等は寸法を操作し美しいプロポーションを造る為の法則とされている。日本には江戸時代初期にその名が使われた『^(注2)木割』が有るが、しかしこれらは何れも寸法を扱う際のガイドラインにすぎない。その意味では尺・寸は単位自体がモデュール(Module)であると云える。

而るに、ここで云う寸法の操作とは手引書に忠実に従う事を指しているのではなく、あくまで感性の範疇であり、その目指す処は、嘗ての多くの日本人が持っていた『繊細な感性』である。

以上の考えに基づいて試みた具現例を写真と極、一部ではあるが図面で以下に示す。

(注1) 和様: 建築史上の一様式を示す言葉として用いる場合に、厳密な意味では和様^{ときよう}斗拱に代表される組物などの部材、及びその位置等の特色が規定される。現存最古の建築物例として唐招提寺金堂(奈良時代)が挙げられ、中国建築様式を原形として日本化し、奈良時代に完成された建築様式を指す。鎌倉時代に新しく導入された『天竺様』(禅宗様)・『唐様』と共に鼎立し、和様(大仏様とも称する)が生まれた。

(注2) 木割: 木割術と云う使い方、一定の形式化された設計技術方式とも云える。一般に使われる様になったのは江戸初期の17世紀初め頃で、それ迄は「^{かまえ}構」・「^{きくた}木砕き」・「木配り」・「規矩」等、(多少意味の異なるものも有るが)と称される。鎌倉中期(13世紀中頃)の『枝割』もその一つであり、『論治極木』の制等も含めると奈良時代迄遡る。現存する木割手引書で著名なものに、平内^{へいのうち}政信が1608年に編纂した5巻ものの『匠明』が有る。

引用・参考文献

- 1) 金春国雄編: 建築大辞典, 彰国社, 1974
- 2) 藤島亥治郎: 住居, 光村推古書院, 1981
- 3) 近藤豊: 古建築の細部意匠, 大河出版, 1975

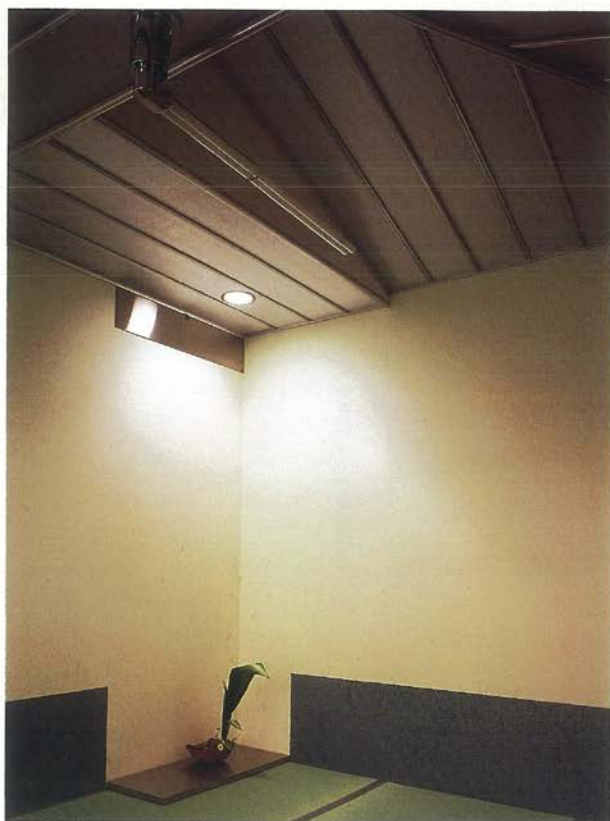
- 4) Arnold Friedmann 他, 漆原美代子訳: Interior Design 環境構成の基礎, 1973
- 5) 稲田尚之: ^{スペース}空間と実体: 京都市立芸術大学研究紀要第17号, 1971
- 6) 荒木正典: 茶の間考, 住宅建築, 1990. 1
- 7) 吉村貞司: 日本美の特質, 鹿島出版会, 1967
- 8) 同: 日本空間構造, 鹿島出版会, 1989
- 9) 清家 清: 日本の木組, 淡交社, 1979
- 10) 白洲正子: 日本のたくみ, 新潮社, 1981
- 11) 本田総一郎: 食の科学 75, 丸ノ内出版, 1983
- 12) Norman Davey, 山田幸一訳: 建築材料の歴史, 工業調査会, 1969
- 13) 宮川英二: 風土と建築, 彰国社, 1982
- 14) 大阪建設業協会編: 建築もののはじめ考, 1974
- 15) 山本学治: 素材と造形の歴史, 鹿島出版会, 1977
- 16) 泉靖一編: 住まいの原型 I, 鹿島出版会, 1971
- 17) ハンス・ユルゲン・ハンゼン編, 白井晟一研究所訳編: 西洋木造建築, 形象社, 1976

写真撮影: 松村芳治









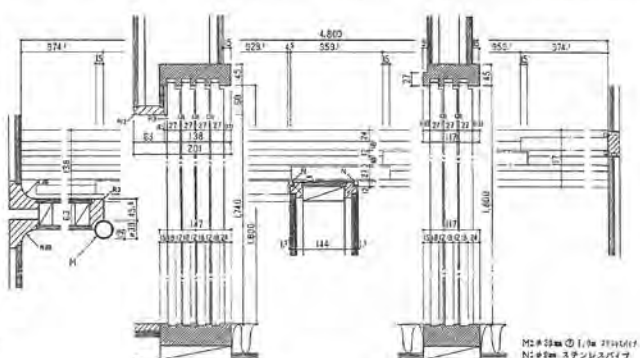
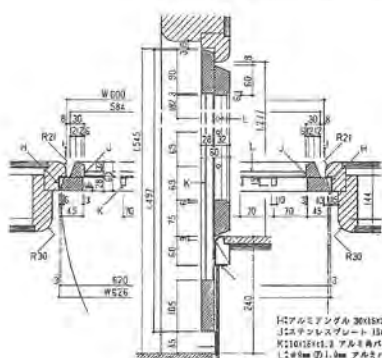
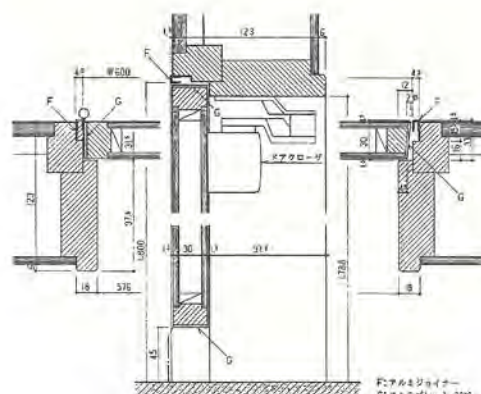
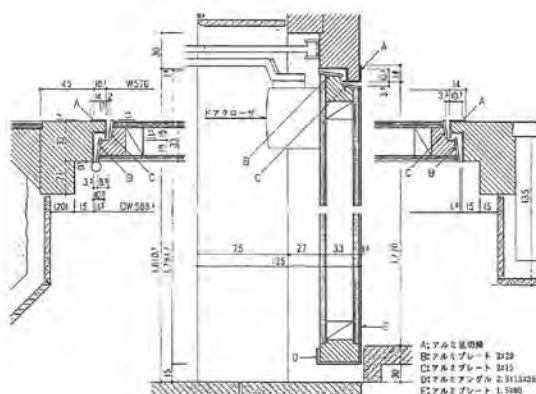
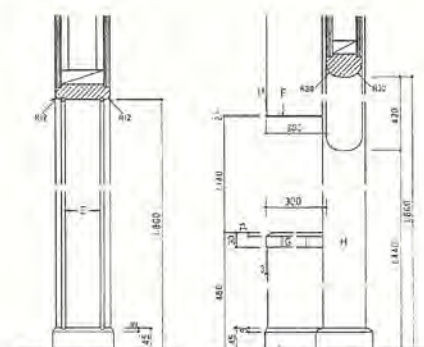
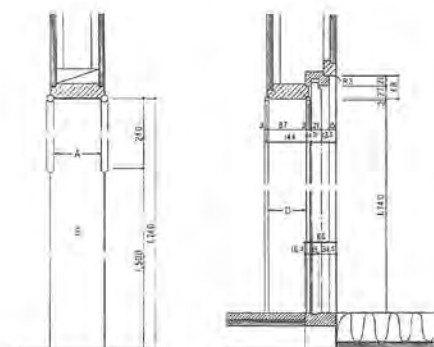
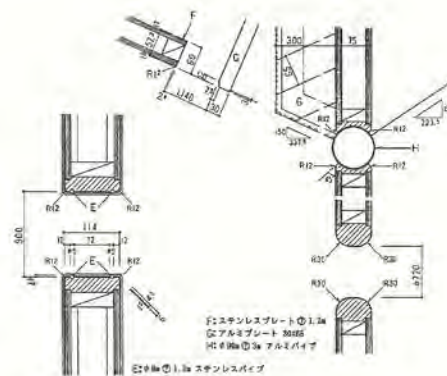
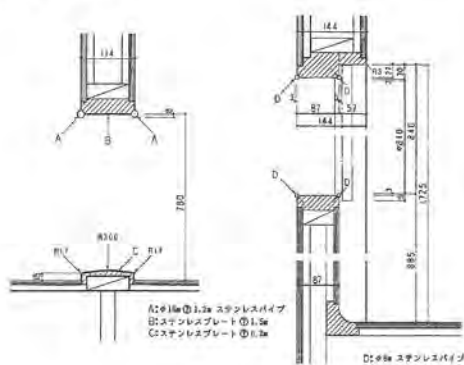


The image displays a set of architectural drawings for a building's structural frame, specifically focusing on the second floor and its supporting columns. The drawings include:

- Top Floor Plan:** Shows the layout of the second floor with various rooms and structural elements. Dimensions are provided for room sizes and overall floor dimensions. A legend on the right identifies components: A: アルミアングル 20x20, B: アルミアングル 1.5x15x10, C: アルミアングル 3x3x20, D: アルミ角切端, F: アルミプレート 10mm.
- Column Section:** A detailed cross-section of a column, showing its internal structure and reinforcement. Dimensions include a total height of 5,000mm and various internal offsets.
- Beam Section:** A detailed cross-section of a beam, showing its internal structure and reinforcement. Dimensions include a total height of 5,000mm and various internal offsets.
- Roof Section:** A detailed cross-section of the roof structure, showing the slope and internal components. Dimensions include a total height of 5,000mm and various internal offsets.
- Foundation Section:** A detailed cross-section of the foundation, showing its internal structure and reinforcement. Dimensions include a total height of 5,000mm and various internal offsets.

The drawings are presented in a technical, line-art style with precise dimensions and labels. The overall layout is organized to show the relationship between the different structural components and their dimensions.

枠廻り詳細図



ファニー・メンデルスゾーン

その生涯と音楽

渡 辺 佐

序

19世紀ロマン派の作曲家フェリックス・メンデルスゾーンの伝記を読むと、彼の音楽が成熟する過程で、四歳年上の姉ファニーが果たした役割が大きかったことが解る。弟の作曲、演奏活動の良き理解者であっただけでなく、自身も優れたピアニストであり、作曲に意欲を燃やしていたことも、最近の文献では知ることが出来る。しかし、これまでの彼女は「女性であるがゆえに芸術活動に制約を加えられた人」として、フェミニズムの立場から取り上げられて来た。ファニーがどんな曲を作ったか、またそれらが音楽の歴史にどのような意味を持つのかという点については、殆ど言及されていない。

この小論では、これまでフェリックスの陰になっていたファニー・メンデルスゾーン*という女性の音楽活動を紹介するが、主に作曲家としての業績に焦点を当て、音楽史に位置付けることを試みたいと思う。彼女の作品は1975年の国際婦人年大会で、その歌曲が初めて披露されて一般に知られるようになったが、ベルリンの壁が崩壊する少し前から、膨大な未出版楽譜があることが判り、ドイツ統一後の新しく興味ある研究対象になっている。プロイセン国立図書館のメンデルスゾーン・アルヒーヴに、草稿のまま保管されていた約400曲と言われる作品は、今150年の眠りから覚めて、考証校訂を加えられ次々と初版譜が出版されている。

これらの事実は日本の音楽界ではあまり知られていない。著名な大作曲家の業績研究が精密に進む一方、彼らの陰に埋もれた無名の人たちの先駆的業績は、ともすればマイナー扱いされ、忘れられがちである。ただファニーは既に歴史の洗礼を受けた作曲家ではなくこれから評価の対象とされる人であるだけに、ここに紹介する意義はあると思う。研究者の一人、バーバラ・ヘラーによれば「ファニーの研究は今始まったばかり」なのである。

別掲作品表は、1992年夏までに筆者が入手した楽譜、資料により整理を試みた。今後更に研究が進み、やがては目録が編集されるだろうから、それまでの暫定的なものである。現段階で判断すると、彼女の名を歴史に留める代表作は、13曲の性格的小品より成るピアノ曲集「Das Jahr／一年」であると思われる。この小論はⅠ～Ⅲと作品表を渡辺が執筆し、Ⅳ～Ⅵはファニーの「ピアノ三重奏曲ニ短調」を日本初演した演奏学科・岡坂恭子非常勤講師の別稿による。

* Fanny Cäcilie Mendelssohn-Bartholdy (1805-47)

ファニー、ファンニーと二通りに訳されているが、ここではファニーを取った。結婚後は夫の姓を取り、Fanny Hensel として扱っている文献もある。

I. ファニーの生涯

ファニーは、銀行家の父アブラハム（Abraham Mendelssohn-Bartholdy 1776—1835）と母レア（Lea Salomon 1777—1842）の長女として、1805年11月14日ハンブルクに生れた。祖父モーゼス（Moses M. 1729—86）は18世紀の著名な啓蒙思想家、父も青年時代に個人的に文豪ゲーテと親交があり、実業家としての成功者であると共に、学問と芸術を愛した知識人だった。母はフランス語、英語など語学の才能に優れ、ホメロスの詩をギリシャ語で朗読出来る程であった。またチェンバロやピアノも演奏する教養豊かな女性であった。

メンデルスゾーン家は父系、母系共にユダヤの家系であったが、祖父モーゼスはユダヤ人のキリスト教社会への同化を熱心に唱えていた。1812年一家はベルリンに移住、ファニーは、弟フェリックス（Felix 1809生）妹レベッカ（Rebekka 1811生）末弟パウル（Paul 1812生）と共に1816年ベルリンの福音派教会で洗礼を受けた。

Mendelssohn-Bartholdy と聖者名を付すようになったのは、キリスト教に改宗したことを示すものである。

ファニーはピアノの手ほどきをまず母レアから受けた。レアの師キルンベルガー（J. L. Kirnberger）は大バッハに師事したことがある。次にファニーは弟と共にベルガー（L. Berger）にピアノを学ぶ。この人はクレメンティ門下である。更に姉弟はパリで短期間だがマリー・ビゴ・ド・モローグ（Marie Bigot de Morouges）のレッスンを受けた。彼女はフランスの外交官夫人でウィーン滞在中にベートーヴェンと親しく「熱情ソナタ」を草稿のまま演奏したことがある。

このようにファニーは間接的ではあるが、バッハ、クレメンティ、ベートーヴェンといった鍵盤音楽の大家と繋がりのある、理想的な教育環境のもとで弟同様にピアノの腕を磨いた。彼女は13歳の時に、バッハの「平均率クラヴィーア曲集」全曲を暗譜で演奏して周囲を驚かせたが、母レアによると「バッハのフーガを弾くのに最適の手」を持っていたと言われている。フェリックスも後に「ピアノは私より姉さんのほうが巧かった」と友人に

書いている。

1819年、父はゲーテの信頼篤かったツェルター（C. Zelter 1758—1832）を姉弟の作曲の師として招いた。14歳のファニーは弟より早く作曲にも才能を現し、この年の12月10日、父の誕生日に歌曲を作曲し献呈している。姉弟の子供から大人への成長期に当たる1820年代、ベルリンのメンデルスゾーン家は、家長のアブラハムとゲーテの親交を軸として多くの学者、芸術家が頻繁に訪れ、さながら知的エリートのサロンの感があった。自然科学者フンボルト、哲学者ヘーゲル、歴史学者ランケ、ドロイセン、言語学者のグリム、詩人ハイネなど、音楽家ではツェルターを中心にウェーバー、モシュレス、マイヤーベーア、シュポーアらが訪れている。

ベルリンのLeipzigerstrasse 3の広大なメンデルスゾーン邸の、緑深い庭園にあるホールでは毎日曜日、和やかな雰囲気音楽会が開かれた。若い姉弟はそのような日常生活のうちに、豊かな教養を身につけ音楽的にも成長してゆく。ファニーの作曲も1820年代になると、サロンの小品や歌曲の世界からピアノ・ソナタや室内楽曲の大きな構成の曲へと広がってゆく。弟フェリックスの作曲活動が本格化するのも、ほぼ同じ時期である。

思春期の一時期、肉親に異性を意識することは珍しいことではないが、ファニーは弟を優しく可愛がった。旅先の彼に宛てた手紙に「私は貴方の肖像に5分おきに接吻し続けました」とあるのもそうだが、一族の一人が「ファニーとフェリックスはいつ結婚するの」と冗談を言った程の親密さだった。フェリックスのほうは、やがて姉の愛情や音楽的な忠告を、時にはうとましく感じるようになる。彼が姉につけたニックネームはバッハに因んで“カントール”であり、また“審問官”であった。急速に才能を伸ばしてゆく弟への羨望が、ファニーの側にあったことも否めないところであろう。こうして仲の良い姉弟はやがて別々の人生を歩むようになる。

父アブラハムは1825年、フェリックスが作曲家の道に進むことを最終的に許可した。しかしファニーが作曲に打ち込み過ぎることに、かねてから危惧の念を抱いていた父親は、再三彼女が家庭的な女性として女らしく振る舞うことを忠告しており、それは手紙で残されている。

ファニーは父の命に従って、自作を出版することを断念せざるを得なくなる。いかに知的な上流階級とはいえ、19世紀の始めは家長の意見が絶対的な重味を持つ男性優位の社会だった。ファニーは1829年、交際していたプロシヤ宮廷の肖像画家、ウイルヘルム・ヘンゼル（*1）と結婚することになる。この年ファニーが友人のクリンゲマンに宛てた手紙で「私が普通の妻になるだろうと想像してくださったことには感謝します。私はずっと前からこうなると判っていました。女の人生はいずれ男たちのいいようにされてしまうのです」（*2）と怒りの感情を控え目に表現している。親しい姉の境遇の変化についてフェリックスは「姉さんの作品が優れていることは評価しています。しかし出版するということは、生涯それで生活を立てる者のみがすることです」と母レアに書いている。彼もまた、女性が芸術を生涯の仕事とすることには懐疑的であり、父と同様の見解を持っていたと推測出来る。



* 1 Wilhelm Hensel (1794—1861) メンデルスゾーン家一族の肖像画を多く描いている。ここに掲載したファニー像は 1829 年の作。

* 2 参考文献②

フェリックスとファニーの仲は、モーツァルトと5歳年上の姉ナンネル (Anna Maria Mozart 1751—1829) に似ているところがある。共に姉のほうが先に音楽的才能を開花させながら、やがては弟の良き理解者、引き立て役に甘んじている点である。しかしファニーはナンネルのように、平凡な主婦として一生を終えたわけではなかった。結婚の翌年、男の子が生れ、大バツハに因んでセバスティアン（*3）と名付けられた。子供が出来て

からも彼女は好きな作曲を止めなかった。レアの死後彼女はメンデルスゾーン家を取りしきる主婦となったが、恒例の毎日曜日の音楽会も主宰し続けた。彼女は出版の当たらない数々の自作を、この日曜音楽会でごく限られた人たちを聴衆として披露した。それらが今日脚光を浴びることになったのである。彼女はまたフェリックスが主宰するライン音楽祭にも協力したが、それはあくまで裏方の役割を果たしただけであった。公開の席でピアノを弾いたのは、1838年2月27日ベルリンの慈善演奏会で、弟の「ピアノ協奏曲ト短調」を独奏したのが一度きりであった。1839年のイタリア旅行はファニーの創作力を更に刺激し、ピアノ曲集「Das Jahr／一年」という彼女の代表作を生むことになる。

ファニーと同時代の女流ピアニストには、ヨーロッパ中に令名を馳せたクララ・シューマン (Clara Schumann) がいる。クララも一時は作曲に情熱を燃やしたが、生活上の理由から演奏旅行に追われ、また夫ロベルトへの気兼ねから作曲活動を制約された。クララと異なり裕福な生活を保証され、出版とは無縁だったファニーは、自由な立場で作曲することが出来た。それらの作品は草稿のままメンデルスゾーン家の書庫に眠り続けた。第二次世界大戦中、ヒトラーはユダヤ人作曲家の上演を禁じ、フェリックスの楽譜の焼却やライプツィヒにあった銅像の撤去を命じたが、無名の作曲家ファニーの作品は社会の激動の圏外にあり難を遁れた。

1847年5月14日、ファニーは日曜音楽会のリハーサル中、脳卒中のため41歳で亡くなった。突然の訃報をイギリス旅行からの帰途、フランクフルトで知ったフェリックスは大きなショックを受けた。彼は姉の死を悼んで「弦楽四重奏曲第6番へ短調」を作曲したが後を追うかのやうに同年11月4日、38歳の人生を終えた。

フェリックスの音楽は、節度あるロマン主義の理念と古典の形式美を融合させた前期ロマン派という位置付けが今日与えられている。ファニーの音楽にも同様の評価があるだろうが、彼女は史上最初といってよい女性作曲家（*4）である。自ずから別の考察がなされてよいだろう。次にその作品と作風について記すことにする。

＊3 Sebastial Hensel (1830—1898) Die Familie Mendelssohn.を1879年出版した。

＊4 女性が作曲した記録は中世からあるが、作品が大量に残されている点ではファニーが最初であろう。～参考文献①③

II. ファニーの音楽作品

ファニーの作品は広い分野に及んでいるが、これまで判明している段階から判断すると①室内楽曲、②ピアノ曲、③声楽曲（リート、合唱曲、宗教曲）に比較的多くの作品が集中している。交響曲や協奏曲はなく、管弦楽を用いた曲も少ない。このことは同時代少しあとのクララ・シューマンにも共通するところであって、19世紀の様々な制約のもとにあった女性作曲家の限界を示している。

室内楽曲では17歳の時の「ピアノ四重奏曲 変イ長調」はまだ習作であり、古典派の域を脱却しているとは言えない。しかし、亡くなる前年に作られた「ピアノ三重奏曲 ニ短調」は、格段に円熟した作風を示していて、彼女の代表作品の一つに数えられる。ピアノスティックな技巧とロマンティックな情感がよく融け合ったこの曲は、最近の演奏会やCD録音で見直されつつある。またファニーの音楽の特徴は叙情的な旋律の美しさにあり、彼女は本質的にはシューベルトに匹敵するメロディ作家であるだろう。全作品の三分二がリートであるから、その音楽を語る際には、当然声楽曲の考察が必要であるが、紙数に限りあるここではピアノ音楽を重点的に扱った。

優れたピアニストだったファニーはピアノ曲の分野に最も重要な業績を残した。1822年の「ソナタ楽章 変ホ長調」は未完の習作ではあるが、シューベルトを思わせるような初々しい叙情性に溢れている。2年後の「ソナタ ハ短調」は3楽章の完成された形をとり鋭いリズムと豊かな歌を聞くことが出来る。この曲を初演したブカレスト出身のピアニスト、リアナ・セルベスクは“小さな悲愴ソナタ”と評している。それから19年後の「ソナタ ト短調」は4楽章構成であり、ここに聞かれる憧れと詠嘆の歌、重厚な和音の響きはブラームスの音楽を思

わせる。ファニーの音楽の後期ロマン派への先駆性を探ることが出来て興味深い。（このソナタの完成した年、ブラームスはまだ10歳である）

ファニーのピアノ音楽の美質は、他のロマン派作曲家同様、性格的小品の分野に見出さう。弟フェリックスが8巻48曲の「無言歌／Lieder ohne Worte」を作曲したことはよく知られているが、ファニーも同じような趣向のピアノ曲をほぼ同数残している。フェリックスの「無言歌」は上声部の叙情的旋律を伴奏する、単純な3部形式の歌曲ふうの作品が多い。現代のピアノ界では初心者が音楽性を知得するための学習用の曲として扱われているようだ。ファニーには平易な曲もあるが、構成がより複雑、転調も頻繁で分析の難しい曲がある。技術的にはクレメンティやモシュレスの流れを汲む名技主義の傾向も見られる。女性の作品集をアメリカに紹介したモーリス・ハンソンは「無言歌の創始者はフェリックスであるか、ファニーであるか断定出来ない」と述べている。姉弟がこの種の作品を初めて書いたのは共に1829年頃と見られ、どちらが先か前後関係は判定出来ない。

III. 代表作「Das Jahr」

フェリックスが他の作曲分野や演奏活動に大きく羽ばたいていったのに対して、ファニーはピアノ小品の分野を集中して掘り下げ、弟とは別の世界を築いたように思われる。そのような小品が13曲まとまった曲集になっていたことが判ったのは、ごく最近のことである。死後約150年を経て1989年に初版が出された「Das Jahr／一年」こそは、ファニーの名をピアノ音楽の歴史に刻む代表作であるだろう。その理由を次に列記する。

①全曲演奏に約55分を要し、ロマン派のピアノ曲集では最大の規模である。

②一年の各月に作曲した作品としては、史上最初である。ヨーロッパの自然や習俗を、季節感を織り込んで歳時記ふうに表示した発想はユニークであり、ヨーロッパの四季を多少とも知っている聴衆には、親しみ深く思える。（同趣向の作品ではチャイコフスキーのものが知られているが、それより35年も前に作

られている)

- ③ロマン派時代に流行した標題音楽の性格を備えている。イタリアやスイスの風物にヒントを得た曲ではリストの「巡礼の年報」があるが、表面的描写や技巧の誇示に留まらず、音楽的内容が豊かである。
- ④全13曲の配列に調性上の配慮があり、有機的に構成されている。また1月を新しい年の始めとするのではなく、12月のキリスト降誕からの連続と考えるのは、ヨーロッパ人の常識であるが、コラールの動機

を循環的に用いて全曲を統一している手法は斬新である。

- ⑤フェリックスの「無言歌」を13曲続けて弾くことは殆どないし、聞くほうも相当の忍耐が必要だが、ファニーのこの曲集は一曲ごとに変化があつて、ピアニストの演奏意欲を刺激するものがある。ヨーロッパでもまだあまり知られていないが、CDは既に抜粋を含めて3種類出ており、ベルリンでは既に演奏会のレパートリー*取り上げられている。

*1992年6月 須賀阿弥子他が演奏

《ファニー メンデルスゾーン 作品表》

ファニーの作品は少数の既出版は別として、殆どが未だ清書されていないスケッチのまま発見された。1980年代以降進められた検証と校訂により、初版が出されるようになったが、中には録音が先行し楽譜の出版が遅れているものもある。(※印はCD録音がある)

1. 弟の作品として出版された歌曲

ファニーが1820～22年頃作曲した次ぎの6曲の歌曲は、弟Felixのop.8及びop.9の作品として、1827年、Breitkopf u. Härtelから出版された。

帰郷/Das Heimweh (詞・F. Robert) イタリア/Italien (詞・F. Grillparzer)

二重唱曲 ブライカとハテム/Sleika und Hatem (詞・W. Goethe) →以上op. 8

あこがれ/Sehnsucht (詞・J. Droysen) 喪失/Verlust (詞・H. Heine)

尼僧/Die Nonne (詞・J. Uhland) →以上op. 9

2. ファニーの生前出版された作品

※ピアノ伴奏付6つの歌曲 op. 1 6 Lieder mit Stimme u. pf.

※ピアノのための4つの歌 op. 2 4 Lieder für pf.

四重唱のための6つの庭園歌 op. 3 6 Gartenlieder für Sp. A. T. u. Bass

以上3曲は1829年頃作曲, Bote Bock社より1846年出版

3. ファニーの死後家族が出版した遺作

			(作曲年)		(出版年)
※ピアノのための6つの旋律	op. 4	6 Mélodies	?	Schlesinger	1847
※ピアノのため6つの旋律	op. 5	6 Mélodies	?	"	"
※ピアノのための4つの無言歌	op. 6	4 Lieder für pf.	?	Bote Bock	"
※ピアノ伴奏付の6つの歌曲	op. 7	Lieder	?	Breitkopf Härtel	1848
※ピアノのための4つの無言歌	op. 8	4 Lieder für pf.	1840	"	1850
※ピアノ伴奏付の6つの歌曲	op. 9	Lieder bg. pf.	"	"	"
※ピアノ伴奏付の5つの歌曲	op.10	Lieder bg. pf.	"	"	"

※ピアノ三重奏曲 ニ短調 op. 11 Klaviertrio 1845 // //

*Mélodie op. 4, op. 5 は Lichterfelde 社より 1982 年再版。

*ピアノのための無言歌 op. 8 は Furore 社より 1989 年再版。

*ピアノ三重奏曲は Walter Wollenweber 社より 1978 年再版。

4. 1980 年代以降初めて出版された作品

(室内楽曲)		(作曲年)		(出版年)
ピアノ四重奏曲 変イ長調	Klavierquartett As-dur	1822	Furore	1990
弦楽四重奏曲 変ホ長調	Streichquartett Es-dur	1834	//	//
ヴァイオリンとピアノのためのアダージョ	Adagio	1823	//	//
(ピアノ曲)				
※ピアノ組曲「一年」 I II 巻	Klavierzyklus Das Jahr	1841	//	1989
※ソナタ楽章 ホ長調	Sonatensatz E-dur	1822	//	1991
※ソナタ ハ短調	Sonate c-moll	1824	//	//
※ソナタ ト短調	Sonate g-moll	1843	//	//
プレリュード	Prelüde für Klavier	?	//	//
2 つのバガテル	2 Bagatellen	1835-6	//	1988
4 手のための 3 つの小品	3 Stücke zu 4 Händen	?	//	1990
4 つの練習曲	4 Übungstücke	1822-5	Henle	1986
ノットウルノ	Notturmo	1838	//	//
ローマへの別れ	Abschied von Rom	1840	//	//
若者の夢	O Traum der Jugend	1846	//	//
(オルガン曲)				
プレリュード	Prelude für Orgel	1829	Furore	1989
(声楽曲)				
※無伴奏世俗合唱曲	Weltliche a-cappella Chore/Texte von Goethe, Lenau			
5 巻 17 曲	Eichendorf, usw.	1846	Furore	1989

5. 未出版の主要作品 (©印は近刊) (作曲年)

チェロとピアノのためのカプリッチョ	Capriccio für Cello und Klavier	1829
歌曲集 ファニーからフェリックスへ	Liederkreis von Fanny für Felix	//
◎カンタータ ヨブと賛歌	Kantaten Hiob und Lobgesang	1831
※オラトリオ 聖書の物語より	Oratorium nach Bildern der Bibel	//
ソプラノと管弦楽のための劇音楽	Dramatischen Szene Hero u. Leander	//
◎管弦楽序曲 ハ長調	Orchesterouverture C-dur	1834

IV. 成立の事情 〔岡坂恭子〕

ファニーの「Das Jahr／一年」は、自筆譜に書き込まれた日付によると、1841年12月16日に全曲が完成した。イタリアから帰国した翌年である。この旅は、夫ウィルヘルム・ヘンゼルと、当時9才の長男セバスティアンと一緒にであった。1839年9月ベルリンを出発、ライプツィヒ、バンベルク、ニュルンベルク、ミュンヘンを経て、アルプスの難所ステルヴィオ峠を越え、イタリアに入った。コモ湖、ミラノ、ヴェネツィア、フィレンツェ、ナポリ、ローマなど各地を巡ったが、とりわけ彼女にとってローマの印象は強烈であった。1840年11月、旅からベルリンに帰った彼女は、翌1841年8月から12月までの期間に、一年の各月に作曲、後奏を加えて全13曲を完成した。この曲集に、彼女がイタリア旅行で得た印象が織り込まれていることは明らかである。たとえば、2月はローマの謝肉祭、4、5月は陽光まばゆい南国の風光、6月はナポリの舟人の歌からヒントを得たことなどが、旅先から母や家族に送った書簡や日記に書かれている。しかし13曲のすべてが「イタリアの印象」であるとは考えられないようだ。例えば、9月の曲はアルプス越えの際に見た清流の描写のようであるし、又、勇壮な狩猟の情景を想像させる10月や、晩秋の寂しさを感じさせる11月の曲などは、彼女の生活基盤であったドイツの風土を考えるほうが自然であると思う。

ファニーはこの曲集に、コラール旋律の断片を幾つか使用していることにも注目したい。代々ユダヤの家系であったが、ルター派のキリスト教に改宗、同化したことが彼女の教養と音楽形成上、かかわりがあったと思われる。この曲集への巧みなコラール導入の例は、3月、12月と後奏に見られる。

ところでこの曲集は1月から着手されたのではない。「Ein Traum／ある夢」と題された1月の曲は全曲が完成する直前に作曲されたことから見ても、一年への前奏曲と解釈するのが良いようだ。ここでは後に続く各月の主題動機の断片が挿入され、オペラの序曲のような趣きがある。このように季節の移り変りと、自然や風俗を女

性独特の感性で描いたこの曲集は、ロマン派時代に流行した通俗的なサロン音楽とは、明らかに違っている。作曲者の教養の豊かさ、気品と格調の高さのようなものが感じられる作品である。

V. 全曲の構成

次に全13曲が単なる思いつきで作られたのではなく、調性的な関連を持って作曲されていることを考察してみたい。一年の各月と後奏の全13曲の曲頭の調号だけを下記のように並べてみると、二ヶ月ずつ平行調で連結された中心の部分を含んで、その前後がほぼ近親調によるシンメトリックな構成になっている。

1月	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	後奏
H→Fis	→fis	E→A	d→F	D→h	As→f	→c (C)→a						
属調	同名短調	下属調	平行調	平行調	平行調	属調	同名長調	平行調				

ファニーは一年の各月を全部異なった調性を用いて作曲しているが、それは無作為に選んだのではなく、近親調を配列することによって、季節の微妙な変化と連続性を表現しようとしたように思える。このことから、彼女がアマチュアの域を超えた高度の作曲技術の持主であったことが判る。

VI. 各曲の分析

《1月・ある夢 Januar／Ein Traum》

1841年12月11日

ロ長調	$\frac{4}{4}$	拍子	A		B		A'
			H-gis-cis-H	fis-A-fis-E	H-Fis		

と即興的なプレスト。

冒頭にアダージョ クワジ ウナ ファンタジアと指示されていて、形式、調性の自由な幻想曲ふうの音楽である。これから始まる一年の前奏曲であって、ファニーは後続各月の主題動機の断片をしばしば意図的に挿入している。感動的だった前年のイタリア旅行の回想が蘇り、夢の世界に遊ぶように神秘的ですらある。その際多様な調性変化を伴うので、調性的に不安定である。

A は左手オクターヴの主題動機が *pp* で下降するが既にロ短調への変化を示している。〔譜1〕 この動機は12月のコラル旋律と関連があり、循環的な作風を意識していると考えられる。主題は更に嬰ト短調でバスに、嬰ハ短調でソプラノに現れるが、他の声部と絡み合ってロ長調のクライマックスを形成する。ここで右手オクターヴに出る音型は3月の主題動機の断片〔譜2〕である。

B の感傷的な嬰ハ短調の経過部は 2 月の動機〔譜 3〕を用い、それに続いて明かるい 5 月の主題旋律がイ長調で現れる。〔譜 4〕

更に嬰ハ短調メストの4小節は11月の深い悲しみの旋律を思わせるが、唐突にホ長調で8月の序奏部分〔譜5〕が現れる。

譜 1 .

譜 2 .

譜 3 .

譜 4 .

譜 5 .

A' は始めの主題がアダージョで再現するが突然プレストに転じ、ホ短調、嬰ト短調の16分音符のパッセージが、めくるめくように駆け巡る。更に嬰ト・嬰ヘ短調・イ長調と変化する即興的な流れは、嬰ヘ長調の爆発的なコードに突入し、右手分散音型、左手トレモロの厚い響きで激しい興奮を盛り上げ、そのままアタッカで2月の曲となる。最後の2小節は既に2月の序奏であり、嬰ハ音の連打は、カーナヴァルの開始を告げる時鐘であろう。浅いまどろみの中から過ぎし日の思い出の断片が浮んでは消える。非現実的な夢の世界を描く曲はロマン派には多いが、この曲は一際秀れた作品である。

《2月・スケルツォ Februar/Scherzo》 8月28日
 嬰ヘ長調 $\frac{6}{8}$ 拍子 A (a ; a) B (a . b)
 Fis D-h Cis-e
 A'(a . a') C(a . b) A'(a.b) B'(a. b) コーダ
 e- h cis Cis Fis Fis fis Fis
 ローマの2月、謝肉祭の熱狂を躍動感溢れるプレストで描いた作品。ファニーは「私は危うく理性を失いそうになったほどです」と家族への手紙に書いているが、陽気な民衆のざわめきに身を委ね、日常の束縛から解放された自由な気分を味わったようだ。

A は前の月から切れ目なく続いて演奏される。一オクターヴ低い嬰ハ音の劇的なアウトタクトで謝肉祭の幕が開く。スタッカート主題はスピードの速いタッチが要求される。

B のリリックな主題旋律が pp・mp で浮かぶ。鋭いアルペッジョのパッセージが左右交互の打鍵で駆け抜けたあと、突然荒々しいアクセントで和音が強打される。仮面を被った人物の出現を思わせる。

C のめまぐるしく動く8分音符の音型は、1月に挿入されている。滑稽感のあるこの動きは pp から一気にエスカレートする。

再現部分 A''・B' では主題が変形され、左手オクターヴ、半拍遅れて右手が追いかける激情的なユニゾンへと突入する。そのクライマックス B' で、カーナヴァルの終りを告げる時鐘が、低い嬰ハ音のオクターヴで7回奏される。朝の到来と共に、人影のまばらになってゆく情景を、アルペッジョの単音のとりとめない動きで巧く表現している。

《3月・März》

11月17日

嬰ヘ短調 $\frac{4}{4}$ 拍子 A (経) A' (経) 推移 B
 fis fis-cis cis cis
 B' (経) C (経) コーダ
 cis Cis Cis

アジタートの主題で始まる A は、憂いの感情の濃い多声的な旋律の歌である。ソプラノとバスがよく響き、左手内声の8分音符は淡々とリズムを刻んでゆく。途中3小節に限り内声部がユニゾンで動き、不安な内面描写に効果的である。

A' は内声部の伴奏型が変わり、デューナーミクの変化に加えて、調性も嬰ヘ短調を指向してゆく。続くアダージョの短い推移部は深い溜息にも似ている。

B はアンダンテ、復活祭のコラール「キリストは復活し給えり」〔譜6〕が、そのままの形で挿入されている。

B' はコラールの変奏であるが、音域を高低にそれぞれ1オクターヴ上げ、右手は4声と和音に、左手はオクターヴに、内声を16分音符の重音伴奏型に変えているために重厚壮麗なオルガン音楽の世界へと引き込まれてゆく。

C は嬰ハ長調、アレグロ・モデラート マコンフォーコ、主題は左手オクターヴで扱われ、更にソプラノに新しい主題が加わる。内声も3連符の重音伴奏型になり、響きは一段と豊かになる。敬虔な祈りと春を待つ心はシンプルな嬰ハ長調の和音で結ばれる。



《4月・カプリツィオーソ April/Capriccioso》

10月7日

ホ長調 A ($\frac{9}{8}$ 拍子) B ($\frac{4}{4}$ 拍子) A' B' (経) A''
 E a A D E
 B'' コーダ
 a a

Aはアレグレット、春の陽光を浴びて幸せ一杯といった気持ちに溢れている。優しいソプラノの旋律を受けてテナーが歌う。

Bはアレグロ、イ短調。気紛れな雨や突然の春の嵐に見舞われて人々が逃げ惑うようなユーモラスな感じである。このAとBが多少の変形を施されて、交互に繰り返されるだけの単純な構成であるが、早春の季節感がよく現されている。カプリツィオーソは、気の変わり易い、むらっ気な、の意味である。

《5月・春の歌 Mai/Frühlingslied》 10月16日

イ長調 $\frac{9}{8}$ 拍子 A (a. b) B (a. b)
 A h-e A A-fis fis
 A' (a. b) A'' (a. b) 後奏
 Fis-fis h-e A A A

ファニー自ら表題を付けているように、春の賛歌である。ファニーは、お気に入りのローマ滞在が残り少なくなったことを日記で嘆いているが、その惜別の気持ちも合せ持つ感性柔らかな美しい作品である。

Aのアレグロ・ヴィヴァーチェ・ジョイオーソ（陽気に）の主題は、新緑に萌える春の幸せな気分を現している。弟フェリックスの無言歌によくあるような旋律と伴奏型である。ロ短調、ホ短調と転調を重ねて原調に戻る。

Bは左手が16分音符のトレモロに変わり、右手は大らかなオクターヴの旋律をfで歌い対称的にpの旋律が寂し気に続く。

A'は主題が嬰へ長調から幾つかの短調変化の後原調で再現する。曲尾は主題の旋律が、pからppへと消え入るように終る。

《6月・セレナーデ Juni/Serenade》 10月29日

ニ短調 序奏 ($\frac{4}{4}$ 拍子) 主部 ($\frac{6}{8}$ 拍子)

d
 A (経. a. b. c) A' (a. b. c) コーダ
 d d f g a-Des-d d Des-d d

ナポリで聞いた舟歌にヒントを得て作曲したと言われ全曲中最も情感豊かな曲である。

序奏はラルゴで始まり、哀愁を帯びた旋律を左手16分音符が静かに揺れる波の感じで伴奏する。

主部はアンダンテ、舟歌のリズムに変わり、4小節の推移部が右手に重音で伴奏型、左手オクターヴの下降で舟歌の始まりを暗示する。Aの主題は右手に移され情感を盛り上げてゆく。cからは新しい旋律が現れ頻繁に転調、デュナーミクもf. dim. p. pp. mp. mf. f.と変化する。

A'ではAの旋律はそのままに、伴奏がバスに移動して単音で動く。また新しく右手に16分音符3連符が絶え間なく流れ、寄せては返す波頭の透明な響きを聞かせてpp.の後奏で終る。

《7月・セレナーデ Juli/Serenade》 11月9日

へ長調 A ($\frac{2}{4}$ 拍子) (a. b) B ($\frac{6}{8}$ 拍子) (a. b)
 F-As d-F f f

A' ($\frac{2}{4}$ 拍子) (a. b. コーダ)
 F d-F

6月と同じくセレナーデの題が付いているが、6月がバルカローレ調であるのに比べると、ラルゲットの指示のある7月はエレジーの趣きがある。

Aの四声体で書かれた主題はメランコリック、調性的に不安定で変イ長調を指向し原調に戻る。

Bはへ短調、主題はソプラノとテノールにユニゾンで現れる。憂いの表情は一層濃くなりbでは、左手のトレモロが遠い雷鳴のように聞こえ不安感を増す。

A'はAの変奏、旋律は変化せず、テノール部分が16分音符スタッカートに変形する。bではソプラノとバスの下降旋律が重苦しく、コーダは、うつろなアルペッジョの断片に続いて主題の後半が溜息のように現れて、はかなく消え入るように終る。ファニーは今より愛すべき生

活はもう決して味わうことが出来ないだろうと、手紙で書き送っている。

《8月・August》 11月15日

ニ長調の序奏($\frac{3}{4}$ 拍子)とA($\frac{4}{4}$ 拍子 a . a' . b . a'')

D D D D D D

ト長調のB($\frac{6}{8}$ 拍子) (a . a' . b . b' . a . a' . コーダ)

Gr e Gr B D C G G

ファニーはこの曲に2種類のスケッチを残しているが、ここでは短いほうの草稿Iについて述べる。全曲を通じて陽気な気分が溢れ、楽しい夏山登山を連想させる。

序奏はアレグロ、曲の始まりはヨーデルの歌声、左手オクターヴの和音は、アルペン・ホルンの響きであろうか。

Aはマーチのテンポでと指示がある。軽快な主題が反復されるが最初はp.で、2度目はmf. 3度目はf. 4度目はff.と次第に興奮の度合いを増してゆく。

Bはアレグロ・アッサイ、10小節のアルペッジョによる推移部に続いて現れる主題は、しばしば転調を重ねる。右手左手の旋律が会話するように進行する中間部b b'では右手の柔らかいスタッカートを左手に繋ぐ技巧が求められる。

《9月・流れに September Am Flusse》 11月15日

ロ短調 $\frac{6}{8}$ 拍子 A (序奏. a . a') B (a . b)

h h h Fis e-fis Fis-es

A' (a . 後奏)

h h

ファニーはこの曲集を完成して5年後、この曲だけをOp. 2-2、即ち、4つの無言歌のうちの1つとして出版している。その初版譜と草稿には若干の違いがあり、初版譜には副題も記されていない。アンダンテ・コン・モトの全曲を通じて右手の16分音符が川の流れを描写している。

Aは4小節の序奏に続いてアルトの声部に主題が現れる。

Bは調性の変化と、bにおける左手右手のカノンふうの進行を織り込んで盛り上がる。

A'はAの再現であるが短く変形され、序奏と同じ後奏で静かに結ばれる。

《10月・Oktober》 12月1日

変イ長調A($\frac{4}{4}$ 拍子) (序奏. a . a') B($\frac{6}{8}$ 拍子)

As As As

(a . b . 経) A' (a . の変形) B' (a . の変形, 経)

C-C-Es-f As Des-B-d. f

C($\frac{4}{4}$ 拍子) コーダ

As As

Aはアレグロ・コン・スピリチュオ。秋空のもと、勇壮な狩りへの出発を告げる角笛の響きで序奏が始まる。生き生きとしたリズムに乗った主題が何度も繰り返される。

Bは拍子は変わるが、そのままのテンポに乗って、16分音符のすばやい動きで軽快さを増す。A' B'を通じて頻繁に転調とデュナーミクの変化を織り込んで進行する。

Cはテンポを次第にプレストに速め、ff.の華々しいフィナーレとなる。左手オクターヴとトレモロの伴奏を伴う主題の重厚な響きは、狩りの成果への満足感のように思える。

《11月・November》 12月4日

ヘ短調 A($\frac{4}{4}$ 拍子) (a . b) B($\frac{6}{8}$ 拍子) (a . a' . b)

f f f b

.b . a' . b') A' B' コーダ

b₁, b₂ f f f b f

B-Ges-b-C

晩秋の寂しさを切々と感じさせる印象深い曲である。やがて訪れる厳しい冬への予感とファニー自身の過ぎ行く若さへの哀惜の念がオーバーラップされているように思える。

Aはメスト(悲しげに)の指示があり、主題は重厚な和音の昇と、続いて右手に強いアクセントで出るオクターヴの動機より成る。(譜7) この動機は以後何度も繰

り返され嘆きの気分を強める。

劇的にアツチェランドし、アレグロ・モルト・アジタートのパッセージとオクターヴ3連音のレチタティーヴ的進行で絶望の極に達し、Aを終る。

Bはアレグロ、モルト、a, a' の16分音符6連音のとてもでない動きは、激しく枯葉の舞い落ちるさまを連想させる。bの部分では2つの異なる旋律が始めは変ロ長調で左手に、続いて変ト長調で右手に現れる。この哀愁を

譜 7. Mesto
(♩ ca. 54)



《12月・December》

12月16日

ハ短調 A ($\frac{4}{4}$ 拍子) (a. a' . b. a'' . b') ハ長調
c c es

B ($\frac{6}{8}$ 拍子) (序奏. コーラル a . a' . a'' . コーダ)
C C

Aはアレグロ・モルト、3度和音のトレモロに始まるが、窓外に舞う雪を思わせる。スタッカートで軽やかな動きが加わって、b, b' では妖精の姿が浮び、ソリの鈴の音も聞かれる。巾広いレガートでクレッシェンドした後、静かにリタルダンドする末尾は、銀世界の広がりであらうか。そのままppでBのアンダンテの序奏に入る。

帯びた2つの旋律の動機が左手から右手へと組み合わされて、ハ長調の旋律を作る。bにおけるそれぞれの旋律は、過ぎし思い出を懐古するかのように、はかなく断片的である。

A' はアダージョ、8分の6拍子のまま、Aの動機が短縮されて戻り、悲嘆は更に深くなるが、突然B' になって速いパッセージが走り、ダイナミックなオクターヴのユニゾンの下降で曲を閉じる。

神秘的静寂の中に、 $\frac{4}{4}$ 拍子でコーラル「神は高きみ空より」[譜8] が奏され、変奏されてゆく。

変奏1. (a') は $\frac{6}{8}$ 拍子、ピウ モッソ、コーラル主題は右手4声体でそのまま現れ、左手は8分音符の伴奏型。たつぷりとテヌートして上昇し、f.へ盛り上がる。

変奏2. (a'') は $\frac{4}{4}$ 拍子、アレグロ・マエストーソ、右手4声は変わらず、伴奏がオクターヴの3連符連続の後、3声と音、4声と音と変形し、重厚な響きの中に宗教的な感情の高まりを聞かせる。右手に新しい旋律が現れると、コーラル旋律は左手に移され、コーダにクレッシェンドしてゆく。

譜 8. 71



《後奏・Nachspiel》

イ短調 $\frac{4}{4}$ 拍子 A B の対話
a a

コラールと題されたこの終曲は、4 声体で奏される部分 A に始まり、コラール「古き年は過ぎ去った／das alte Jahr vergangen ist」の部分 B との壮麗な対話形で構成

譜 9 .



【使用楽譜について】

本稿執筆に際しては、下記の楽譜を一部引用した。

「Das Jahr / 12 Charakterstücke für das Forte-Piano」

Herausgegeben von Liana G. Serbescu und Barbara Heller

1989 Furore Edition Kassel

この曲の初版譜を共同編集したリアナ・セルベスクとバーバラ・ヘラーは共に女性ピアニストで音楽学者、ヘラーは作曲家でもある。ドイツのカッセル市を本拠とするフローレ出版は、女性の作品の出版を専門としている。「ベルリンのメンデルスゾーン・アルヒーヴに所蔵されている自筆譜のマイクロフィルムにより編集した」と序文にある。

1 巻、2 巻より成り合計 99 頁、ファニーは 8 月の曲には 2 種類のスケッチを残したが、その両方とも掲載されている。各曲の精密な楽曲分析はされていないが、ファニーの自筆譜の部分的な書き誤りの指摘、現代譜の再現に当たっての適切な省略についてはその理由を明示している。またアーティキュレーションとペダル記号に関しては詳細な註解が付けられている。特にファニーの使用したピアノと現代のピアノのペダル機能の相違を考慮し

されている。ファニーが 2 小節だけ引用したこのコラール〔譜 9〕は、1588 年のエアフルト賛美歌集に見られるもので、バッハも自作に用いている。

1 年が無事に過ぎたことを神に感謝するコラールに託して、ファニーはこのチクルスの完成を静かに顧みる。そしてコラールの動機は又、新しい年 1 月の夢に繋がってゆく。

て、大小 2 種類のペダル記号が使用されている。それらも作品研究上の興味深いテーマである。

又、この曲集の各月の曲想を知る上で参考になったファニーのイタリア日記と書簡は、ファニーの一人息子であるセバスティアン・ヘンゼル編集による「Mendelssohn Family」(1729—1847) II 巻によるものである。

【終りに】

19 世紀女性作曲家のパイオニアとも言うべきファニー・メンデルスゾーンの代表作「Das Jahr」は形式的には一定の枠にはまらず、序奏・後奏を多く用い、変奏も取り入れ、更に半ば即興的に展開するものも多い。調性も多様に変化を重ねて、四季風物描写とファニーの心理描写の両方を微妙なニュアンスを含んで巧みに表現している。又旋律は抒情性豊かで美しく、弟フェリックスよりも創造性に富み、ロマンティックで芸術性高い佳作であると思う。同時代のクララ・シューマンよりも多彩な才能の持ち主であったかも知れない。演奏上から見た場合、各月の曲想を良く把握し表現するには、テンポ・音色の変化・ペダル等の高度のテクニックと深い音楽性を必要とする。ファニーは又、自らも優れたピアニストであったと推測出来るのである。各曲は細部の分析、演奏上の解釈、それに伴う種々のテクニック等、更に明記す

べきであるが、本稿では余裕なく省略する。

尚、簡単にテクニック上と音楽表現上の2点に分けて難易度(◎難、○普通)を表記してみる。

1月 2月 3月 4月 5月 6月 7月 8月 9月 10月 11月 12月 後奏

テクニック ○ ◎ ○ ◎ ○ ◎ ○ ○ ◎ ◎ ◎ ◎ ○

音楽的表現 ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ○ ○ ◎ ○ ◎ ◎ ○

【参考文献】

◎ファニーの一人息子セバスティアン・ヘンゼルが一族の手紙、日記など約8000を編集し1879年に出版したDie Familie Mendelssohn / Nach Briefen u. Tagebuchern 3巻は最も重要な基礎資料であり、以後のメンデルスゾーンの伝記や研究書の殆どに引用されている。同書は1882年 Carl Klingemann によって英訳版が出されているが、本稿はその第二版 The Mendelssohn Family / from Letters and Journals by Sebastian Hensel 1, 2巻 (Haskell House, New York, 1969) を参考とし、同書からの引用は註を省略した。

◎ファニーの作品の成立時期の考察と作品表の作成は、伝記などの文献では不十分であるので、主に Furore 社から最近出版された楽譜の解説文を参考にした。それらの筆者名のみを列記する。

Barbara Heller, Liana Serbescu, Renate Kupsa, Rosario Marciano, Barbara Gäbler, Eva Rieger, Maurice Hinson

◎ファニーを19世紀の男尊女卑の社会の犠牲者として、フェミニズムの立場から取り上げた文献もあるが、それらからの引用は文中に註を記した。

①Komponistinnen aus 500 Jahren. Eva Weissweiler, Frankfurt 1981

②Frau, Musik und Männerherrschaft. Eva Rieger, Berlin 1981/Kassel 1988

(初版の邦訳 石井栄子他 1985 思索社)

③Komponistinnen eine Auswahl. Barbara Heller, Kassel 1988

◎フェリックスの伝記類、近代ヨーロッパ文化に果たしたユダヤ人の役割に関する文献は19世紀から多く出ているが、下記の比較的新しい研究書を参考にした。

Mendelssohn Leben u. Werk in neuer Sicht. Eric Werner, Zürich 1980

Felix Mendelssohn A Life in Letters. Rudolf Elvers, New York 1986

Die Mendelssohns. H. Kupferberg, Tübingen 1977 (英文より横溝亮一訳 1985 東京創元社)

The Music of the Jews. A. M. Rothmuller, Cranbury New Jersey 1975

近代ドイツ・ユダヤ精神史研究 山下肇 有信堂 1980

ユダヤ人音楽家・その受難と栄光 牛山剛 ミルトス出版 1991



*ファニーの自筆譜。「Das Jahr」5月の冒頭の部分。

ベルリン在住の Ayako Suga Maack 氏提供のファクシミリ版よりコピー。

1991 年の学校のペレストロイカ

梅 田 昌 彦

はじめに

1985年は、当時大方の人々の予想もできなかった世界的な転換の幕開きの年であった。この年ゴルバチョフがソ連共産党書記長に選出された。これまでにない新しいタイプの指導者として、世界から期待を持ってむかえられる。翌1986年、第27回党大会でペレストロイカ路線を提唱。1990年2月、一党独裁の放棄。同年3月にはゴルバチョフはソ連邦大統領に就任する。新思考外交による世界政治の舞台では、東西の冷戦構造を打破し国際緊張を緩和して、多大の成果をあげた。しかし、改革は国内では容易に進展しない。1991年7月、改革派に支持されたエリツィンがロシア共和国大統領の地位に就く。そして8月19日。一部保守派指導部によるクーデターが発生する。ゴルバチョフ大統領はエリツィン大統領によって救出される。24日ゴルバチョフ大統領は共産党解散を勧告し、自ら書記長を辞任した。ソ連の体制を支えた共産党は瓦解し、事実上、ソ連邦は崩壊した。

1991年12月25日 CIS (独立国家共同体) が結成される。ソ連から CIS への移行は、民族対立をはじめとして、幾多の困難な課題を残したままである。

こうした状況の中で、これまでのソビエト教育とソビエト教育学はいかなる運命を辿ろうとしているのか。1991 年という歴史的転換点で、その姿の特徴をとらえるとともに、今後の方向を探ってみた。

資料として、教育の現状や教師の意見などを多彩に伝える『教員新聞』と、教育科学アカデミーの学術誌『ソビエト教育学』の主として 1991 年分を利用した。なお、かぎ括弧内以外は要約して用いた。

I ソビエト教育の動向

(1) 「学校の非政治化」

1991 年、特に論争的な問題となったものに「学校の非政治化」を巡る問題がある。この年の 8 月のクーデター事件を契機に共産党の支配体制は一挙に崩れた。しかしそれ以前から教育の分野でも、教育と政治、教育とイデオロギーの関係、実質的には学校と共産党の関係を巡って激しい攻め合いがなされていた。

1991年1月の『教員新聞』2号に、「学校の非政治化」に関連した意見がいくつか掲載された。モスクワ888番学校の歴史の教師の提案では、教育と政治の新しい関係について、一、生徒の関心を惹き起こしている諸問題を検討する、二、ステレオタイプとドグマをなくす、三、人類的利害と価値に政治を従属させる、の三点が挙げられる。つまり、従来の硬直した教条主義による政治的イデオロギーの注入ではなく、現実には生起する諸問題を生徒とともに考え、支配政党の政策に従属するのではなく人類的価値を優先すること、をもって「学校の非政治化」がいわれる⁽¹⁾。カラミェンスク教育大学の教授は、教育と政治の議論について三つの異った傾向が存在するとし

て、一、伝統的なイデオロギー教育をさらに強化する、二、イデオロギーの多元主義を導入し、教師の自主的選択に任せる、三、学校の非政治化、の潮流を指摘する。その上で、これらの傾向すべてに賛成できないという。

「学校の非政治化」も否定しているのは、これまでの特定のイデオロギー教育を批判しつつも、それに代る精神的基盤を与える教育が必要と考えるからである。その基盤とは何か。人類的価値すなわちヒューマニズムと民主主義の諸原則であって、これを人類的イデオロギーと呼ぶことも可能である、との見解である⁽²⁾。

このように、前者と後者の論のたて方は異なるものの、伝統的なイデオロギー教育を排除し、人類的価値の教育を求める点で、両者に共通認識がある。

「学校の非政治化」の動きは、共産党の外部からだけでないことが、『教員新聞』の同号に載せられた共産党員でもある校長からの手紙によっても知り得る。——複数政党制の下では特定のイデオロギーではなく人類的価値を教えるべきであり、子どもにとって大事なことは、自ら考え、行動し、あらゆる独裁に反対して闘い、人間的尊厳の感情を持つことである。そこで自分たちは、学校の党員会議で「学校の非政治化」を決定した。同時に、自ら党員の資格停止も決めた、と自分たちの考えと行動を伝えている⁽³⁾。

ペレストロイカ開始以前には考えられないこうした行為の新聞による公表は、ペレストロイカの一定の前進、就中、グラスノスチの成果をよく表わしている。ただし、この時、『教員新聞』の編集部は、この校長から手紙の後に、規約以外の資格停止は党に有益なものでなく、諸君たちは党内にあるか、それとも党外にあるかのどちらかだ、との論評をつけ加えている⁽⁴⁾。党発行の新聞という性格がそういわしめている。

いずれにせよ、「学校の非政治化」は共産党の国家機関における活動停止、ゴルバチョフ旧ソ連大統領による共産党解散宣言を待たずして、すでに進行していたのである。

他方、「学校の非政治化」に反対する勢力もむろん存在する。同月の『教員新聞』4号に、その一つの典型がみられる。「なぐり合いは学校のためにはならない」と題し

た意見はつぎのように「学校の非政治化」を批判している。——学校、軍、行政機関の「非政治化」の支持者たちは、それが任意の組織に加入できる市民的権利の侵害であることを忘れている。学校を政治から隔離できるものと考えている。学校は社会的、国家的機関であり、教師は国家公務員である。国家の教育プログラムに従わねばならない。ソ連の憲法と法律を守り、国家の政治の遂行者であるべきだ。国家の政治というのは、通常は政権政党の立場と一致するものである、と⁽⁵⁾。基本的に、これまでの教育と政治の一体化された関係を擁護し正当化しようとする見解である。

このように、「学校の非政治化」を巡ってさまざまな形を取り、改革派と保守派の攻防が繰り広げられる。

(2) ロシア共和国教育法（案）

1991年の教育事情の中でも、特筆されるべきことからの一つは、ロシア共和国（現ロシア連邦）教育法（案）の公表（7月の『教員新聞』29号に掲載）である。

その前文では教育の目的を、「家族、社会および国家に対する責任を自覚し、他の市民の権利と自由、憲法と法律を尊重し、人々、民族、さまざまな人種的、宗教的、社会的集団間の相互理解と協力のできる、自立的、自由的、文化的、道徳的人格の形成⁽⁶⁾」と定めている。社会主義、共産主義という言葉はここにはない。社会体制や特定のイデオロギーを超えたところに、教育目的を設定したのである。

戦後日本は、教育基本法第一条で教育の目的を定め、民主的な人格の形成を目指した。それは、平和を求める国際的な世論を背景とし、戦前、戦中の軍国主義、国家主義教育の深い反省と教育の民主化への希求の表れであった。この教育基本法とロシア共和国教育法（案）の生まれてきた背景と教育目的には相似たものがある。

ゴルバチョフ旧ソ連大統領によって提唱されたペレストロイカは、旧ソ連の社会的、経済的制度に大きな変容を持たらしつつある。これまでの教育もまた根本的な改編が企てられつつある。

第一章総則の第四条教育分野における国家政策の原則は、以下に示す六項目からなっている。

1. 教育のヒューマニズム的性格。人類的価値、人間の生命と健康、人格の自由の発達の優先
2. 民族的、地域的文化伝統との結合
3. 国家の教育規準内の教育の機会均等
4. 教育の国家システムの非宗教性
5. 教育管理の民主的な社会的、国家的性格
6. 教育の自由と多元主義。国立教育施設の政党や社会的、政治的運動のイデオロギー的指令や決定からの独立⁽⁷⁾

1 では、マルクス＝レーニン主義に基づくイデオロギー教育からの訣別。それに代るべき価値としてのヒューマニズム、人類的価値がいわれている。個人の生活が国家や集団の名の下で犠牲にされてきた過去を断ち切り、社会や国家に対する個人の権利を優先しようとするものである。8月のクーデター後、9月5日の臨時人民代議員大会で採択された、「人権と自由の宣言」に結がっていく価値観が表明されている。

2 では、深刻な民族的衝突と対立が背景にある。民族的伝統が教育において考慮されてこなかったことの反省からきている。これと関連して、つぎの第五条教育における市民の権利の3項で、「教育施設と学習言語の市民の選択の自由」がうたわれている。

5項と6項は、従来の指令的＝行政的教育システムからの解放がいわれている。先にみた、「学校の非政治化」の議論の成行きが表われている。

法案は以下、第二章教育システム、第三章教育システムの管理、第四章教育システムの経済、第五章教育システムの社会保障、第六章教育システムにおける共和国間、民族間の活動、によって構成されている⁽⁸⁾。

(3) 8月クーデター事件と『教員新聞』

1991年8月のクーデターは、旧ソ連国内だけでなく世界中に大きな驚きと衝撃を与えた。旧体制への回帰は、しかし、ペレストロイカの下で育まれた市民的意識を戦車と銃弾によってはもはや押え込むことができずに成功しなかった。

クーデター直後の『教員新聞』34・35合併号は、特派員イーゴリ・アフナーシェフの「我は人間なり！」と

題する記事を掲載する。戦車に立ち向った市民たちの怒りの声を代弁したもので、クーデター事件の根は、ソビエトの全世代の人々が育てられてきた教育にあり、ソビエト教育は過去数十年に渡って、「歯車のネジ」の感情と軍隊に対する恐怖感を人々の心の中に養ってきた。だが、もはや民衆は黙っていない。民衆は коммунист たちの党に正当にも怒りを投げつけた、と事件を分析している⁽⁹⁾。

同じ号に、『教員新聞』の編集部から読者へのアピールが発せられている。その内容は、2年半前、この新聞はソ連共産党中央委員会の発行となった。それは新聞存続のための唯一の道であった。一つの党の政治的出版物としない訳にはいかなかった。党からの直接の検閲はなかったが、自主規制はあった。だから、一定の政治的傾向の記事を載せざるをえなかった。クーデター事件後、社会の民主化の波が編集部自体の民主化を促進し、独立性、公開性、広範な教育界との連携への傾向が強化された。8月23日、編集会議がもたれ、編集部が『教員新聞』の発行者となる。同じ日に、編集部は党組織の自主解散も決定した、ことなどである⁽¹⁰⁾。

以後、『教員新聞』は独立系新聞としての活動を展開することになった。それは新たな可能性と新たな困難をもたらすことになる。

(4) 私立学校の増加

経済のペレストロイカは、競争原理に基づく市場経済の導入となった。この競争原理とも関連して、つぎつぎと私立学校が誕生してくる。

多様な私立学校が生まれている一例に、9月の『教員新聞』37号の写真のモデルの学校の紹介記事がある。それによると、「ルネッサンス」と名づけられたこの学校の設立者は、生活必需品を生産している小企業である。生徒たちは競争入試で入学し、サンクト・ペテルブルクでは600人もの応募があつて合格したのは7人だけ。朝7時から夜11時まで授業。スポーツ、バレエなどがあり、英語は一日に3時間半。一ヶ月の共通過程の後、二ヶ月間の個人別プログラムによる授業がある。年齢は16歳から30歳まで。定員は30人で寮生活を送る。学校は卒業証明

書を発行し、卒業生の就職の世話をする、とのことである⁽¹¹⁾。

あるいは、私立クラスというのがある。11月の『教員新聞』45号によれば、国立学校のイルクーツク3番学校には特別のプログラムで学んでいる子どもたちがいる。この子どもたちは、ロシア語、外国語、数学、世界文化史、チェス、スポーツなどを特別に学んでいる。他の教室に比べて設備も良い。このクラスは私立クラスで、一人当たり月120ルーブルの有料制で、工場がスポンサーとなっている、とのことである⁽¹²⁾。記事に添えられた写真には、この学校の校長の授業風景が写っている。

1992年2月の『教員新聞』7号の、ユジノサハリンスク市にある私立幼稚園の訪問記は極めて興味深い。記事によると、3年ほど前にコーペラチフ（共同組合）が作られ、現在、幼稚園、小学校、バレエ学校などを保有して、500人を超える子どもたちを抱えている。この経営者が幼稚園を市当局から10年間のクレジットで購入した次の日には、その窓ガラスがことごとく割られ、盗難にもあう。経営者の家族を抹殺するとの威しもあった。個人経営者に市当局が幼稚園を売り渡したということで、ある筋の人たちが、町の人たちにストライキを訴えて回ったこともあった。既存の幼稚園と新しい幼稚園の違いは雰囲気にある。ここでは子どもたちと大人の関係が友人どうしのように、大きな家族といった雰囲気がある。若い経営者で、1月のロシアテレビの番組「私立学校、賛成と反対」にも出演したエレナ・ニクチェムナヤによれば、子どもを恐がらせる先生には出ていってもらふ、とのことである⁽¹³⁾。

子どもと大人が一緒になって創造していこうという「協同的教育」の理念を実現したいとの願いが、私立学校創設へと向かわせている。

今後、市場経済導入の進展に伴い、ますます私立学校の増え続けることが予想される。国立学校の旧態依然たる教育に強い不満を持っている親の要望も、私立学校の増加の背景にある。

1992年の1月の『教員新聞』2号は、「教育は有料であるべきか」のテーマで、賛成・反対の両論併記の意見欄を組んでいる。ここで、賛成する立場からいわれている

のは、親が私立の有料の学校に魅力を感じるのには、なによりも親と教師、子どもと教師の相互関係の性格にある。教師は選抜され、絶えず職業的自己完成に取り組むので、私立学校の優位性は疑いない。国立学校のように、一生懸命働いても、そうでない人と同待遇では教師としての情熱は長続きしない、との意見である⁽¹⁴⁾。

こうした意見は、社会への競争原理の導入とその考え方が、教育分野でも支持され広がりを見せていることを示している。

II 教育思想の現状

(1) ペレストロイカの子どもたち

ペレストロイカは子どもや青年たちの意識にいかなる影響を与えたのであろうか1991年2月の『教員新聞』8号の「文化と憎しみ」と題した文でこう述べられている。——人々は人間的な感情を見失い、「恥知らずの文化」と逆説的に呼ぶ人もある。今や環境と道徳のカタストロフィーの縁に立っている、と。この筆者は、そうした状況を打開する力として教育と学校に期待を寄せている⁽¹⁵⁾。

ペレストロイカが順調に推進できなかった悲劇が子どもたちを苦しめている。

同様の状況把握は、И. アファナーシェフの主宰による「円卓会議」の声にもみられる。1991年1月の『教員新聞』3号によれば、「子どもたちは攻撃的になってきている⁽¹⁶⁾」、「今日、子どもたちはペレストロイカ、指導に強烈に批判的な気分にある⁽¹⁷⁾」といった懸念が表明されている。「長年に渡ってレーニンの理想の正しさを授業で語ってきた教師が、今日ではその体制を罵るのを、子どもたちは赦せない⁽¹⁸⁾」との、教師と生徒の痛ましい関係も指摘されている。

ペレストロイカによって生じた社会の大転換とそれに付随した社会的混乱と生活上の困窮は、子どもたちの意識に計り知れない影響を与えている。ニヒリズム、絶望、道徳的無関心、エゴイズム、いわば価値観の喪失状態に多くの子どもたちが陥っている。「ペレストロイカの子どもたち」と呼ばれる世代の一面ではあろうが、社会変動が持たらしめた不可避免的ともいえる犠牲もまた小さくな

い。逆にそれだけ、教育の重大な任務が自覚され、教育への期待も高い。

(2) ソビエト教育学の見直し

ソビエト教育学の再検討は、1991年の段階でどうか。教育科学アカデミーの学術誌『ソビエト教育学』によって、その一端を考察しよう。

まず、『ソビエト教育学』1991年5月号のA. A. ボダリエフ、B. A. カラコフスキー、Л. И. ノヴィコヴァの共同論文「現代の条件下での教育の心理学的＝教育学的諸問題」と、これを意識して批判的に書かれている同年10月号のИ. Ф. ハルラモフの論文「教育の危機と教育学」とを取り上げ、比較検討してみる。

前者は、現時点での教育の状況をつぎのように把握する。「残念ながら青少年の多くが学習や知識に対して、ピオネールやコムソモール組織での活動に対して関心を失っている⁽¹⁹⁾」、「子どもと大人を結びつける相互作用、協同や友情の考えは、事実上無視されてきた⁽²⁰⁾」。これまでの教育は「基準通りの教育」、「要求の教育」であった。したがって、「現在では、過去に形成された行政的な教育システムが作動しなくなったのも驚くべきことではない⁽²¹⁾」、と。古い教育はその有効性を今日失ってしまったとの判断を下している。

子どもや青年に対して有効な働きを機能しえない現状に関して、心理学と教育学に罪はあるのかと問い、ボダリエフたちは「罪はある」と答える。しかも、その罪は「小さくない」と考える。筆者たちは、教育のひどい状態を持たらした主たる原因の一つは教育の科学的基礎が十分でなかった、ことにあると考えている。

ボダリエフたちは、その不十分性の中でも重要なものとして三点を挙げる。

——教育の方向を定める、人格の教育学的モデルの確立

——現代の心理学＝教育学の位置からの「ヴァスピターニエ」(教育、訓育)の概念の本質的再検討

——教育学的社会へと転化しようとしている社会における教育的潜勢力を現実化する基本条件の抽出
教育学のモデルについてのボダリエフたちの論拠は、

シャツキー、マカレンコ、スホムリンスキーらの優れた教育者は自己のモデルを持ち、それに基づいて教育していた。こうしたモデルがあるからこそ指導でき、目的に適い、意識的になれる、という点にある。それには、「全面発達とか調和のとれた個人といった一般的なスローガンの枠を出なければならない⁽²²⁾」そしてこのモデルの「基本的パラメータ」となるものとして、市民的意識と自己意識、教養と知性、ヒューマニズムと集団主義、進取の気性、自立性などを挙げる。

「ヴァスピターニエ」(訓育)の概念についてボダリエフたちは、これまで、「学校は学習施設」との見方が強く、「訓育は知識伝達的手段によって自動的に、ないしは目的意識的に実現されるプロセス⁽²³⁾」として見なされてきた。その結果、「教授化された」訓育、例えば、平和の授業、勇気の授業が生じた。今や多くの教育者は途方に暮れてしまっている。ある者は、教会へ向かい、若者の道徳面での仕事を教会に委ねる積りでおり、ある者は、「放任主義の理論」を信奉し始めている、と指摘しつつ、ボダリエフたちは教育とは何かと問うて、これまでの「権威主義的教育」から「自由教育」への極端な移行ではなく「人間性を育てる学校」への転換、を説く。

「自由教育」を否定的に評価するのは、ボダリエフたちが教育とは個人の発達過程の明確な目的を持った「ウプラヴリェニエ」(管理)、とみる立場に組するからである。この教育は同時に子どもの個性、才能、要求、興味などを出発点とする。この観点から、生徒の素質や才能に応じようとする新しいタイプの学校、ギムナージアやリツェイなどを評価している⁽²⁴⁾。

ボダリエフたちの論文に対するハルラモフの見解をつぎにみる。

「生徒たちの学習への興味の低下、学力の低下が依然として続き⁽²⁵⁾」、「法律違反と反道徳的行為が増加し⁽²⁶⁾」、「教育の危機は歴然としていてまことに心配である⁽²⁷⁾」とハルラモフはいう。教育の現状認識の厳しさではボダリエフたちと同じである。ただし、その責任の重大な一端を教育学に求めたボダリエフたちとは見解を異にする。

教育学の停滞、教育学の保守主義、実践からの遊離との見方は、「ステレオタイプの思考」と結びついている、

とみる。つまり、ペレストロイカの新思考による分析ではないという訳である。ハルラモフによれば、「この15—20年間に教育学の理論水準は非常に高まり豊かになった⁽²⁸⁾」。しかし、社会的・政治的雰囲気は大きな意義を持ち、良好な雰囲気なしには教育の仕事における意見の一致は困難である。教育危機は正に社会的危機から発生しているのであり、今日の社会的危機の下ではマカレンコでさえも成功を収めえないだろう、という。

これまでの教育については、例えば「多くの外国の活動家と教師にとってソ連の社会と教育の魅力的側面であったのは、集団主義的関係の強化であった。マカレンコによって仕上げられた集団主義教育の理論は世界的承認を受け、外国の学者たちによって綿密に研究されている⁽²⁹⁾」と、積極的にその肯定的側面を評価しようとする⁽³⁰⁾。

このようにソビエト教育学の評価を巡って、教育科学アカデミーの会員相互に鋭い意見対立がある。ここでみた限りでは、ボダリエフたちは教育学の分野でより改革的立場にあり、ハルラモフよりも急進的である印象が生じる。

しかし、ハルラモフが、ボダリエフたちが教育を個人の発達過程の「ウプラヴリェーニエ」（管理）とみなしたのに対し、「ウプラヴリェーニエのカテゴリーによって教育を定義づける必要はなく（ついでながら、このカテゴリーは教育学のカテゴリーではない！）、活動と態度の概念を介してすべきである⁽³¹⁾」、というとき、両者の立場は入れ替ったかの感がある。

ボダリエフたちの論文は多くの研究者たちから反響を呼び、『ソビエト教育学』1991年12月号にそのいくつかが紹介されている。ボダリエフたちの論文は綱領的な論文でその見解は完全に正しいとみる意見、現実的な見解であり広範な議論の対象となるのを望むとの意見、学校は社会の否定的な影響を免れる力のないことを無視しているというハルラモフと同様の見解もある⁽³²⁾。

今日では、多様に異なる見解が公表され、相互に批判し合い、複雑な様相を示している。教育学研究の民主化の表われとして受け止めるべきであろう。

ソビエト教育学の具体的な見直しの例を、規律の問題にみよう。『ソビエト教育学』1991年6月号のΦ. A. フラ

トッキンとM. Γ. プラホーヴァの「ソビエト学校の規律の諸問題」と題する論文で、ソビエト教育学が中心テーマの一つとしてきた集団主義教育の構成要素である規律の問題が論じられている。

そこでは、1920年代、30—50年代、50年代後半からの雪どけの時代に大別して規律の変化が考察されている。

20年代にシャツキー、ブローンスキー、ヴィゴツキーらの提唱した子どもの要求と関心に基づく自覚的規律、20年代末の社会的危機の時代の規律の乱れ、マカレンコの罰に対するクルプスカヤとルナチャルスキーの批判的対応、30—50年代のスターリン体制下の厳格な規律——授業終了後、教師の「一、二、三、四」の号令による生徒たちの一斉退室が提案されたり、五分前の着席、ベルと同時の授業が実行されたりした——、第20回党大会以降、クルプスカヤ、ルナチャルスキー、シャツキーの理論の復活、スホムリンスキーによる新たな方式など、具体的な教育の姿を通して分析がなされている⁽³³⁾。

ソビエト教育史の隠されてきた事実の解明が待たれる。クルプスカヤとマカレンコの評価がソビエト教育学の見直しの重要なポイントである。また、「協同の教育」がすばらしい遺産として評価するスホムリンスキーの研究も深められるべきである。

教育のペレストロイカの中で生まれてきた新たな課題は、教会と宗教への対応の問題である。『ソビエト教育学』1991年6月号で、「学校と教会 新しい関係は」と題してB. T. リハチョフが指摘する。トルストイやドストエフスキーの作品、その他優れた芸術作品は神学の教養なしには十分に理解し評価するのは難しい。ロシアの教会＝宗教文化を教えないで、社会、人々の生活、そのイデオロギーの十分な認識は不可能である、と⁽³⁴⁾。これまでの無神論教育のあり方の根本的転換も求められている。

市場経済と教育の関係も焦眉のテーマとなっている。教育科学アカデミーの副総裁であるB. B. ダヴィドフは1991年7月号の『ソビエト教育学』で、「新しい社会的＝経済的条件下での青年の教育」と題して市場経済への移行期の教育を論じている。多くの生徒のモラルの低下、いかに働きどこへ向かうべきかで困惑している教師のパニック的状况を指摘しながらも、同時に新しい可能性の

発生をみる。すなわち、市場関係システムへの若者の生活のオリエンテーションは教師にとって困難な課題ではあるけれども、市場が人間の自立性、独立精神の発達に新しい可能性を引き出す、ことをみる。教育に対して、市場形成とそこでの活動に積極的に参加できる人材の養成が要請されている、と主張する。

ダヴィドフはまた新しいタイプの教育施設、リツェイ、ギムナージア、教育センター、教育学習システムへの援助を呼びかけている⁽³⁵⁾。

リツェイ、ギムナージアに関しては、H. C. デュジニコヴァが「学校民主化への道」(『ソビエト教育学』1991年12月号)で、新しいタイプの学校、リツェイ、ギムナージア、カレッジなどが生まれているものの、「今のところ科学的根拠づけと法的整備が欠けている⁽³⁶⁾」と述べている。それぞれのカテゴリーが社会的に確定していない現状のようである。革新的な教育を行っていると宣伝したいがためにギムナージアなどと便宜的に名乗っている例もある、との別の指摘もある。

いずれにせよ、1991年のソビエト教育学は、B. Γ. コストマーロフが『ソビエト教育学』2月号の巻頭論文「社会的転換の反映としての教育学」で、「教育と教育学の厳格なイデオロギー化の克服、それらの本質と方向、教育過程の中身の本質的再検討、教育の民主化と人間化が迫られている⁽³⁷⁾」、と主張した線に沿って研究が進められてきたと認められる。

(3) 「協同の教育」

1986年の秋、モスクワ郊外のペレゲルキノでの革新的な教師たちの最初の会合から始められた教育運動は「協同の教育」と名付けられ全国に広がった。6年目の1991年の実情はどうか。6月の『教員新聞』25号が1ページ半の紙面を使って特集している。

それによると、「協同の教育、学校の人間化、民主化の新しい観念を最初受け入れなかった論者も、今では日常的にその言葉を用いている⁽³⁸⁾」、「しかし、多数の学校は本格的な変化のないままである⁽³⁹⁾」との様子である。

これまでの教育の根本的転換をはかるに相応しいそれらの観念を、今日では誰も拒否できないまで教育界で

の意識変革が一定進展してきた、ということであろう。しかし、新しい観念が示されても、その観念を現実化する方法論となると、一挙には創造しえないものである。方法論が確立し、法則化されるにはまだ多年の具体的実践の積み重ねが必要とされるであろう。

大人と子どもが一緒になって協力し合い教育を創造しようとの意味を表わす「協同の教育」は、この時点ですう特徴づけられているか。それは従来の教育との対比によってなされ、これまでの学校はここでは「権威主義的学校」と呼ばれている。

——「権威主義的学校では子どもは作用の客体である。

子どもの個性の独自性、内面の世界、要求と関心は考慮されない。

——子どもの自然の改造という目的を持つ作用であり、その改造とは愛国心、国際主義、労働愛とかの子どもへの注入である。

——この注入の主たる手段となったのは教師の要求と、それが満たされない場合の罰である。

——権威主義的学校では子どもには権利がない。

他方、

——真実の教育学の中には教育の客体は存在せず、主体のみがある。

——協同の学校は生徒たちにあれこれの知識の総和を与えるのではなく、個人の全面的発達、個人の完全な自己展開と意識的な生活の自己決定への準備をする⁽⁴⁰⁾。

教育においては主体のみがあつて客体はないという理解は、子どもを権利の主体としてとらえ、その権利を最大限尊重していこうという点にその趣旨はあろう。生徒を教育の主体としてみる考え方は、これまで「自由教育思想」として否定的、批判的にみえてきたルソーからデューイへと結がっていく教育思想の流れの再評価、それへの接近とみることもできる。

ただし、「この教育学は最高の価値としての人間のマルクス主義の概念から出発している⁽⁴¹⁾」との考えを裏付けるかのように、「全面発達」論がここでもいわれている。

マルクスの思想に基づく「全面発達」概念についても再検討すべきとの意見もあり、例えば、「多面的発達」が

よいとの意見などがある。この「全面発達」概念に限らず、「協同の教育」運動内部でも多様な意見の分岐が今後ますます生まれてこよう。

(4) 文化の対話の学校

指令的＝行政的教育システムに対抗し、子どもを教育の主体としてみる立場では、「協同の教育」と共通しつつも、新たに創造すべき教育観については、「協同の教育」とはやや異った教育改革の動きもある。

1992年1月の『教員新聞』1号での「文化の対話の学校」にそれが窺われる。「文化の対話の学校」という新しい教育理論の創始者であるヴラジーミル・ビーブレエル自身が解説している。その解説によれば、現代学校の危機は全世界的であり、「あれこれの教授方法の欠点とか、学校生活のあれこれの組織化（「協同を宣言せよ、愛と友情をうち立てよ、そうすればすべてが良くなる」）に秘んでいるのではない⁽⁴²⁾」。かれは時代の変化を指摘し、「現代という時代は、教育の一つのタイプが終ろうとしていて、学校生活の別の意味が生まれつつある⁽⁴³⁾」という。かれのいう時代の変化とは「中世から現代への変化と同じ位⁽⁴⁴⁾」の変化であって、教育もそれに対応すべきだとする。教育に求められる変化とは「教養ある人間」の形成から、「多様な活動の形態、価値的、意識的スペクトルを自己の思考と活動の中で結びつけることのできる⁽⁴⁵⁾」、「文化の人間⁽⁴⁶⁾」の形成への変化だという。

この考えのもとで、すでに8年間に渡って哲学者、文化史学者、心理学者、教育学者からなるグループが研究していて、「文化の対話の学校」プログラムによる教育実践が生まれている、とのことである⁽⁴⁷⁾。

世界的発展のグローバルな観点から将来を展望して教育をすすめることの一つの重要な見識である。

おわりに

以上、簡単に1991年のソビエト教育、ソビエト教育学を概観した。ソ連邦の消滅とともにそれらの名称も過去のものとなろうとしている。名称が消えていくばかりか、その内実も大きな変化をみせている。ペレストロイカが

目指そうとした当初の予想をはるかに超えたものであったとしても、基本的にはペレストロイカの同一線上を進もうとしていると考えられる。一言でいえば、教育の人間化ということであろう。ペレストロイカの終焉がいわれるなかで、今後、どのような展開をみせていくのか興味深いものがある。

最後になりますが、ロシア語資料からの翻訳については天理大学のオリヴィエ・ジャメ先生から多くの助言を頂きました。ここに感謝の意を表します。(1992.4.27)

付記 本稿は昨年10月25日学内の「第11回人権セミナー」で「教育のペレストロイカーズ連の教育事情と改革の方向」と題して口頭発表した内容をもとに、新たな内容をつけ加えて執筆したものである。

註

- (1) Г.Плоткин.«Не Выссовываться»?//Учительская газета.8-15 января 1991.№2.С.1.
- (2) М.Анисов.Учительская газета.8-15 января 1991.№2.С.3.
- (3) В.Киселев.Исключительный случай? //Учительская газета.8-15 января 1991.№2.С.1.
- (4) Учительская газета.8-15 января 1991.№25.С.1.
- (5) Н.Миронов.Кулачный бой - не для школы // Учительская газета.22-29 января 1991.№4.С.5.
- (6) ЗАКОН Российской Советской Федеративной социалистической Республики об образовании//Учительская газета.16-23 июля 1991.№29.С.2.
- (7) Там же.
- (8) Там же.С.2, С.5.
- (9) Игорь Афанасев.Аз емь Человек//Учительская газета.20 августа -3 сентября 1991.№34-35.С.1.
- (10) Обращение коллектива редакции «Учительской газеты» к читателям// Учительская газета.20 августа-3 сентября 1991.№34-35.С.1.
- (11) Учительская газета.10-17 сентября 1991.№37.С.5.
- (12) Учмсья в частном классе//Учительская газета.12-19 ноября 1991.№45.С.6.
- (13) Владимир Жуков.Новая буржуазия ищет выход // Учительская газета.18 февраля 1992.№7.С.16.
- (14) Ольга Кармаева.Должно ли оброзование быть платным?// Учительская газета.14 января 1992.№2.С.2.
- (15) Б.Неменский.Культура и ненависть//Учительская газета.19-26 февраля 1991.№8.С.1.
- (16) Школа-гарант гражданского согласия//Учительская газета.15-22 января 1991.№3.С.7.
- (17) Там же.
- (18) Там же.
- (19) А.А.Бодалев, В.А.Караковский, Л.И.Ноавикова.Психолого-педагогические проблемы воспитания в современных условиях//Советская педагогика.1991.№5.С.11.
- (20) Там же.
- (21) Там же.

- (22) Там же.С. 12.
- (23) Там же.С. 13.
- (24) Там же.С. 11 - 19.
- (25) И.Ф.Харламов.Кризис воспитания и педагогика//Советская педагогика. 1991. № 10. С. 23.
- (26) Там же.
- (27) Там же.
- (28) Там же.С. 28.
- (29) Там же.С. 29.
- (30) Там же.С. 23 - 29.
- (31) Там же.С. 29.
- (32) О статье Бодалева, Караковского, Новиковой//Советская педагогика. 1991. № 12. С. 144 - 146.
- (33) Ф. А. Фрадкин, М. Г. Плохова. Проблемы Дисциплины в советской школе//Советская педагогика.1991.№ 6.С.91 - 99.
- (34) Б.Т.Лихачев. Школа и церковь : новые отношения? // Советская педагогика.1991. № 6. С. 33.
- (35) В.В.Давыдов. Воспитание молодежи в новых социально - экономических условиях//Советская педагогика.1991.№ 7. С.3 - 14.
- (36) Н. С. Дежникова.Пути демократизации школы//Советская педагогика. 1991. № 12. С. 4.
- (37) В. Г. Костомаров. Педагогика в зеркале общественных перемен//Советская педагогика. 1991. № 2. С. 1.
- (38) Педагогика сотрудничества//Учительская газета.18-25 июня 1991.№ 25.С.3.
- (39) Там же.
- (40) Там же.
- (41) Там же.
- (42) Владимир Библиер. Школа диалога культур//Учительская газета. 7 января 1992. № 1. С. 4.
- (43) Там же.
- (44) Там же.
- (45) Там же.
- (46) Там же.
- (47) Там же.

参考文献

- Новое педагогическое мышление/Под ред.А.В.Петровского. - М. : Педагогика.1989.
- ジム・リアダン編著, 天野恵訳『ペレストロイカの子供たち—ソビエトの若者文化』ティービーエス・ブリタニカ, 1990年4月10日
- 村山士朗・所伸一編『ペレストロイカと教育』大月書店, 1991年8月6日
- 福田誠治著『—ペレストロイカにみる教育改革—教育の再編』(印刷) ぎょうせい 平成2年5月10日
- 柴田義松「ソビエト 教育のペレストロイカ」『現代教育科学』1989年6月号, 明治図書
- 川野辺 敏「教育のペレストロイカと社会主義教育—八四, 八八年改革との比較において—」, ソビエト研究所編『ソビエト研究』創刊号, 白石書店, 1989年1月31日

音楽の授業におけるゲーム

高 畠 克 己

1. はじめに ―問題提起―

これまでの日本における学校音楽教育においては種々な指導法が試みられてきた。しかし、その多くは教師による一方的な音楽の知識・技術の伝達（教え込み作業）で終わってしまいがちであったと言えるのではなかろうか。一方、ようやく最近になって「創造的音楽学習」や「音楽ゲーム」の導入等、児童・生徒にその学習の主体を置くことをねらった指導が見られるようになってはきた。しかし、残念ながらそれらの指導は単発的な指導にとどまる例が多く、それらの指導の展望がいまだ確とはしない状況と言えよう。

ところで文部省は平成元年3月に学習指導要領の全面改正を告示したが、その際、音楽科では中学校第2学年における授業時間数を、従来の年間70時間から35～70時間に変更した。このことについて、文部省は“幅を持たせた”と説明し（注1）、35～75時間についての時間配分を現場に任せている。

一方、学校教育の場においては教科としての「音楽」が軽視されがちであるという指摘がこれまでしばしばなされてきた。このような指摘がなされる現実の中では、新しい時間配分は「幅を持たせる」とは言うものの、音楽科の時数減に直接につながると考えられるのではないだろうか。すなわち、音楽の授業が現状よりも一層困難を増すことが考えられるのである。それ故に、これまで

よりも更に効果的な授業形態が考えられねばならないだろう。「効果的」という点に焦点を絞るなら、学習の動機付け、学習者の学習に対する主体性が重要な側面として当然浮かび上がってくる。

私は、音楽科の授業は児童・生徒の主体的な学習姿勢があつてこそ成立するものであると思う。子どもたち一人ひとりの表現を重んじる音楽科で、子どもたちが主体的で積極的な学習態度を養うことができれば、その学習態度は又、他の学習活動にも影響を及ぼしていくのではなかろうか。音楽科では主体的学習がとりわけ大切であると私は考えている。この点で、授業の場での音楽ゲームは効果的に主体的学習に結びついて行くものと考ええる。そこで、私は音楽の授業へゲームを導入することを提案したい。今回の研究では、提案に先だって、現在までに公けにされている音楽ゲームを整理・分類し、その概要を明らかにしようと思う。

2. 音楽ゲームの定義と効用

ゲームとは広辞苑によれば“勝負、競技、あそび”となっており（注2）、一般に“何らかのルールに従って互いの能力を競い合うこと”をいう（注3）。従って、このことから音楽ゲームの定義を引き出すなら、音楽ゲームとは“音楽の何らかの要素あるいは音楽全体を対象に音楽上のルールに従って互いの音楽的能力を競い合うこと”を指すことになる。

ところで、ゲームは勝ち負けにとらわれすぎない限り健康的に楽しい雰囲気なので行うことができるので、どの教科においても自己を高めあえる良い手段であると考えられる。従って、数学や国語をはじめ他教科でもゲームによる学習が頻繁に行われ、「授業づくり」の類の書籍が頻繁に出版されるなど、その導入方法や用い方についての研究も最近では活発に行われている（注4）。

音楽ゲームの効用について言えば、例えばクイズを例にとると、次のような視点から考察できる。

日本人は昔から、ゲームの中でもとりわけ“なぞかけ・なぞとき”すなわちクイズを好む民族であったように思われる。その傾向は今も変わっていないのではないだろうか。新聞のテレビ番組欄を見ると、クイズ番組のない日を探すのが難しい。また、小学生を対象としたクイズの本も限りなく多く出版されている。これらのことは、日本人とりわけ日本の子どもたちがクイズを大変好んでいることを表しているように思う。小学生や若者同士の会話の中で、話題が的中すると“ピンポーン”はずれると“ブー”というようなやり取りが良く見られるが、これは、クイズが互いのコミュニケーションに欠かせない大切な働きをしていることを良く表している例であると言える。ここでは正解・不正解はそれほど重要ではなくクイズの要素を用いることによって互いのコミュニケーションを円滑にし、活性化しているのであると言える。このことから、クイズの価値は、雑学博士的とも思える多岐にわたる知識の量や記憶力にあるのではなく、クイズ的コミュニケーションがいかにか人と人とのコミュニケーションをスムーズにするかという点にあることがわかる。それ故に、授業へ導入する場合にはこの点を重視して、クイズの持ち味を活かすことが重要と言える。言い換えれば、学習におけるクイズの持ち味は競い合うこと自体にあるのではなく、競い合うことを手段として人間相互のコミュニケーションを円滑・活性化するという点にあるのである。

音楽科は、個人的な学習だけでなく合唱や合奏など人間相互の関係を抜きにしては考えられない教科である。それ故、人間相互のコミュニケーションを円滑・活性化するクイズ的要素を含むゲームを音楽の授業のなかに取

り込むことによって、子どもたちの学習に対する興味関心を喚起し、更に音楽上のルールをゲームに適用することによって学習に対する子どもたちの主体的学習を促すことができるのではないだろうか。

3. これまでの音楽ゲームの分類

既に述べたように、最近では音楽ゲームに関する研究が盛んになりつつある。それらの多くはゲームに対する哲学的・心理学的研究と言うよりは実践的な性格の強いものである。すなわち、それらは海外のゲームの日本への紹介か、あるいは新しいゲームの創造である。音楽ゲームについて考えるにあたって、私はまず音楽ゲームの現状を把握する必要があると考えるので、ここではこれら既存の音楽ゲームを整理するとことから始めようと思う。

その手掛りとして、現在公刊されている下記の書籍に掲載されたゲームを中心に次の5点の書籍に注目し、分析の手始めとした。

- a. 音あそびするものよつといで1（トレヴァー・ウィシャート著、音楽之友社）
- b. 音あそびするものよつといで2（同上）
- c. 視点をかえた音楽の授業づくり（千成俊夫・竹内俊一編著、音楽之友社）
- d. 音楽の授業40のアイディア（八木正一著、国土社）
- e. たのしい音楽 授業づくり4つの方法（八木正一著、日本書籍）

これらの本の中にあるゲームは、名前は異なっているもののその内容が同じものがあつたり、まったく同一のゲームが複数の本に紹介されていることもある。それらを整理すると次の48種のゲームが掲載されていると言える。なお、紙面の都合上内容が同じであると判断したゲームについて、ゲーム・タイトルはその内の1つを挙げて代表させた。また、ゲームNo.は順不同である。

では、これらのゲームを考察するためにまず分類をしよう。音楽ゲームの分類には次のような方法が考えられる。なお、個々のゲームは重複構造を持っているので、

ゲームNo.	ゲーム・タイトル	出典
No.1	題をつけよう	d
No.2	シャープ君の音楽探検	de
No.3	チャルメラコンクール	de
No.4	テーマ歌しりとり	d
No.5	歌連想ゲーム	e
No.6	音楽クイズ	acde
No.7	べんけいがいっぱい	c
No.8	ハロー・ゲーム	a
No.9	手拍子まわし	a
No.10	リズムサイコロ	d
No.11	音ぬきドングリ	d
No.12	お手あわせ	a
No.13	わけっこ	acde
No.14	穴うめゲーム	a
No.15	穴うめゲームパート2	a
No.16	くっつけっこ	a
No.17	メロディーの輪	b
No.18	私の名前でメロディーを	d
No.19	ジャズ風なリフ	a
No.20	鍵	b
No.21	転調ごっこ	b
No.22	ヘアカット	b
No.23	オスティナートで遊ぼう	d
No.24	親亀・子亀	a
No.25	ハーモニーの隠れんぼ	a
No.26	キャプテン探し	e
No.27	エコー	a
No.28	指揮者	a
No.29	ハエぶんぶん	b
No.30	パートナー探し	abc
No.31	ジャンプ音符	b
No.32	パーキング	b
No.33	からだ楽器	be
No.34	音楽のなぞなぞ	b
No.35	この音何だ	d
No.36	おまじない	a
No.37	物まね鳥	b
No.38	音の風景画	b
No.39	モティーフを使って	b
No.40	切り抜き楽譜	b
No.41	赤白ロンド	cde
No.42	じゃんけん和音	d
No.43	蚊のカノン	cde
No.44	パートナーソング	e
No.45	秘密の音まわし	a
No.46	テレビの音を作ろう	a
No.47	イスとりゲームで和音	c
No.48	あつという間にアンサンブル	e

ある特定のゲームがここで述べた複数の分類項目があてはまるのは当然である。

(1) 分類法

- 分類法 1 A 興味を持たせることを目的としたもの
 B 技術を体得させることを目的としたもの
 B-1 リズム感を養うことを目的としたもの
 B-2 メロディー感を養うことを目的としたもの
 B-3 たての響きを体感することを目的としたもの
 B-4 その他（音作り・楽典的要素のもの等）

分類法 2 A 個別で行うもの

B グループで行うもの

分類法 3 A 道具を用いて行うもの

B 道具を用いないで行うもの

分類法 4 A 体を固定したままでできるもの

B 運動を伴うもの

(2) 分類結果と考察

分類No.	項目	件数	%	含まれるゲームの番号
分類法1	A	6	12.5	1・2・3・4・5・6
	B	42	87.5	7～48
	B-1	9	18.8	7～15
	B-2	4	8.3	13・16・17・18
	B-3	12	25.0	19～26・28・32・47・48
	B-4	23	47.9	21・26～31・33～48
分類法2	A	6	12.5	1・2・6・7・11・41
	B	42	87.5	3・4・8・9・10・12～48
分類法3	A	23	47.9	3～7・10・18・22・25・26・29・31・35～42・45・47・48
	B	33	68.8	1・2・5・8・9・66～17・19～28・30・32～34・36・43～48
分類法4	A	42	87.5	1～23・26～30・32・34～46・48
	B	7	14.6	24・25・26・31・33・46・47

***分類法1から考えられること。**

結果的に、数値上は「興味を持たせることを目的としたもの」が12.5%、「技術を体得させることを目的としたもの」が87.5% となつてはいるが、技術を体得させることを目的としているとはいえ、それらはすべて“ゲーム”感覚で行われるため、子供たちは「強制された訓練」といった感覚を持たずに済む。

トレヴァー・ウィシャート発案のゲームでは、常に「音とのふれあい」から自然に音楽の法則を体得していく性格が感じられる。すなわち、どのゲームにおいても子どもたちは何らかの形で“個々の音”を持つことが要求され、同グループの人達の、時には全員の“音”を感じながら、与えられた規則に従って“音”を創作していくのである。

日本で考案されたものにも外国のものの要素を取り入れた形で「音創り」を大切にしているものが見受けられるが、純粋に「音を創ること」を楽しむというより、「音創りを競い合う」ことで興味を持たせようとしているのではないかと感じられるものが多く見られる。また、海外のものと比較してクイズの要素を用いたゲームが多いことから、日本で考案されたものが「日本人がクイズをたいへん好む」ことを考慮して作られていることがわかる。

***分類法2から考えられること。**

手作り楽器を楽しむ類のものや、正答を出すことにポイントを置いたクイズ形式のものに個別で行うものが若干数見られたが、元来、ゲームが競い合って楽しむ性格を持つこともあり、約9割がグループで行うものであった。

これまでの日本の学校音楽教育では、“みんなです”と言えば即「合唱・奏」「レコード鑑賞と感想文の提出」といった図式になりがちであった。しかし、分類法2Bのハロー・ゲームをはじめアイデア次第でみんなで楽しめるものが数多くある。みんなです音楽学習は決して合唱や合奏ばかりではないことがわかる。

また、これまで行われてきた学習では、表面上は「全員で音楽をしている」ようであっても実際にはこどもた

ち自身は「おもしろい」という感覚や「協力しあって音を創りだしている」といった意識を殆ど持っておらず、また指導する側もその点をあまり重視してこなかったのではないだろうか。音楽ゲームは、子どもたち自らが積極的に学習に取り組もうとする意欲を喚起し、子どもたちに「クラスの仲間たちとゲームを通じて音楽の仕組みや楽しさを共有する」喜びを味わわせることができると私は考えている。音楽ゲームを授業に導入することによって、これまで指導が困難であった部分を十分に補えるのである。

***分類法3から考えられること。**

これまで日本の学校音楽教育で使用する道具といえば、たいていが「既成の楽器」やオーディオ機器であり、この限られた道具を使って与えられた課題を消化するだけの作業になってしまいがちであった。

ウィシャートのゲームでは、手作りの楽器はもちろんのこと、教室にあるもので“音”を出せるものなら全てが楽器になり、単なる紙袋までもが活用されている。他の分類結果にもあったように、「学習のスタイル」に対する考え方がかなり自由で幅を持たせたものである。そうでなくては学習者の主体性や創造的な音楽学習への積極的な姿勢は望めないと言えよう。

***分類法4から考えられること。**

分類結果では「体を固定したままでできるもの」が87.5%と大半を占めているが、海外のものやそれを参考にして日本で作られたゲームでは、実際に歩行等の運動を伴わずに、こどもたち全員が黒板に向かって座ったままでできるものであってもその多くが輪になって座る形をとっている。従って、常にともだちの顔を見てそれらの様子を感じながら音楽を楽しむことになり、「みんなで音を創る」という意識が自然に身につくのである。

また、これらのゲームが行われる情景を想像すると、きちんと机が整列した状態で授業が行われる多くの日本のスタイルにはない“自由で創造的な空間”を確保しておかねばならないことに気づく。

こどもたち全員が、黒板に向かって整列された机椅子に座って受ける日本のこれまでの平均的授業スタイルでは、「教師から生徒へ」の伝達作業や教師による生徒管理は容易であっても、「みんなで創造する」といった雰囲気や「みんなで“音”を楽しむ」ことを味わうには不向きであると言えよう。

以上、4種の分類法を用いることによってこれまでの音楽ゲームを概観した。どの視点から音楽ゲームを見ても「音楽」の教室はゲーム以外の題材を扱う場合を含めて、そのスペースのあり方がある程度柔軟に対応出来るように考えるべきだと言う結論に到達する。また、当初は分類の観点の1つに「実施するに適した場所（室内か屋外か）」を設定していたが、今回参考にした文献の範囲内では“特に屋外でしか行えないもの”は0件であったことを付け加えておく。

4. 音楽ゲームの効果

これまでの日本の学校音楽教育は、技術重視の教育であった。即ち「興味を持たせること」よりも「技術・知識を体得させること」を優先した偏った指導になりがちであったと言えよう。そのため、学習者の主体性や「発達段階に即して個性的、創造的な学習活動を活発に行う」

（注5）ことが阻害され、学習者の自主性を奪ってしまう結果になっていたと考えられる。これらを踏まえたくて、今回は分類1として「興味をもたせるもの」と「技術の体得を目的としたもの」という分類も試みた。その結果は先に挙げたように、数値上は、純粋に「興味をもたせる」ために作られたと考えられるゲームは12.5%に止まり、「技術の体得を目的としたもの」が全体の約9割となっている。しかし、その内容は単に技術を体得させることのみを目的とした訓練的要素の強い偏ったものは少なかった。また、クイズの要素を用いたゲームの場では、回答が必ずしも正答でなくても構わないのである。先に述べたように、クイズの持ち味は人間相互のコミュニケーションを潤滑・活性化するところにあるとするならば、単に正答を追求するのではなく、むしろ正答にとられずに色々な回答が出るほど良いと考えられる。自

由で楽しい雰囲気のなかで、“個性的、創造的な学習活動”

（注6）が行われ、色々な発想が生まれてこそ“個性を生かす教育”（注7）が実現できると言えよう。

私は、授業にゲームを導入することには学習者の「やる気」を喚起するという点でかなりの効果が期待できている。なぜなら、授業の進行がゲーム感覚で行われるため、従来の技術の体得のための学習に見られるような訓練の色合いも薄れ、楽しみながら知らず知らずのうちに技術が身に付くと同時に、新たなものへ積極的に取りくむ姿勢が生まれると予想できるからである。また、ゲームではこれまでただひたすら“与えられる側”にしか立ったことのなかった子どもが“指示を与える側”にまわることもしばしば起こる。今までと逆の立場を経験をさせることで興味を持たせることができるのは言うまでもないが、子どもたちがただ回答を出すことだけではなく出題者になることによって得る学習効果は大きい。

5. 展望 ―主体的で効率的な音楽学習を目指して―

音楽の授業へのゲームの導入を提案するにあたって、これまでに公刊されているもののいくつかを紹介した。これらのゲームの中には今すぐにも授業で活用できるものもあれば、若干ルールを変更するほうが良いのではないかと考えられるものや、単発で導入したのではあまり効果的ではないものもある。実際に、海外のものの中にはそのままでは日本の子どもたちにとって馴染みにくいのではないかと思えるものがあつた。例えば「No.8 ハロー・ゲーム」は、“全員で手拍子を3つ打つというパターンを繰り返す。この1回の休みに1人ずつ自分の名前を言っていく。”という簡単なものだが、手拍子が3つであることから3拍子が基準になっていると考えられる。この3拍子は、どちらかという日本人があまり得意ではない拍子であると言われている。日本には以前からこのゲームと良く似たルールで言葉をまわす遊びがあるが、その際に基準となるのも3拍子ではなく2拍子か4拍子である。これらのことから、手拍子はまず2拍子ま

たは4拍子で始め、そのあとで3拍子にするほうがより親しみやすくなると考えられる。実際に、奈良教育大学および和歌山大学に於いて大学生を対象に、2拍子と3拍子の両方で「ハロー・ゲーム」を行ったところ、参加者全員が“2拍子の方が馴染みやすい”と回答した。同様に日本の子どもたちが取り組みやすいことに焦点をあてるならば、本研究でとりあげた音楽ゲームのほとんどが西洋の音階を用いてしまっていることにも注目し、その音組織を日本のわらべうたに見られるような伝統的なものに置き換える等の工夫も必要ではないだろうか。また、「No.19 ジャズ風なりフ」は“リーダーが歌う低音のリフレインにあうようなリフレインを順に重ねていく”ゲームであるが、これまで即興的な音楽学習の習慣がない子どもたちにとって、このようなレベルの高いゲームをいきなり導入したのではかなり抵抗が大きい。これらはほんの1例であるが、このように学校音楽教育の場に音楽ゲームを導入する場合、ルールに若干の修正を施すなど“ゲーム自体の改良”と同時に、大切なことはその“体系化”を計ることだと言えよう。なぜなら、前述のようにそのゲーム自体がいかに学習に効果的だとしても、そのゲームによって学習できる内容やレベルを基準とした順序を踏まえないで導入したのでは、いかにも“その場凌ぎ的”で学習のつながりを無視した指導に陥ってしまうからである。従って、私は系統だった導入がなされてこそゲームの持つ要素を活かした学習が実現できるものと考えている。

ところで、今日の日本の学校設備は充実しており、物質面においては他の先進諸国に比べてみても非常に恵まれている。音楽教室にはカセット・デッキやCD等の教材提示用のオーディオ機器やグランドピアノ、学習のための机・椅子等が整然と並べられ、中には机の代わりに子ども一人一人にオルガンやエレクトーンが与えられている所もある。このようにハード面での豊かさは枚挙をいとわないが、はたしてそれらはどのような学習効果に結びついているのだろうか。機器が満ち溢れ、そのため自由なスペースを確保しにくいような状況で行われる学習は、仮に合唱等の学習の際に教室の前方に集まる機会があったとしても、多くの場合、他の教科、たとえば国語

や数学の授業と同様、学習者は黒板や教師に向かって固定され一方的に教授される形を強制される。従って、歌唱の際にも子どもたちは椅子に座ったままかその場で立つだけで、身体をほとんど静止させた状態で歌唱に相応しくない姿勢をとることになる。

“音楽する”という行為は、自己の感性を音を媒介して表現することであり、一般に、その表現欲求が高まった時には、単に音を出すことと身体的パフォーマンスが、互いに相乗効果を生み出すと考えられている。逆接的に言えば、日本の音楽教室に見られる“物質的に恵まれた環境”はかえって学習者の自由な幅広い創造性の育成を妨げているのではないだろうか。私は以上の観点から、音楽教室は学習者が自由に動き回ることが出来る広いフロアと楽器（現時点ではピアノが一般的と考えられる）、それに音づくりに適した道具が最低限あれば良いと考えている。

これまでの日本の音楽教育は、多分に教師の独りよがりの指導になりがちであったのではないだろうか。私は、子どもたちが主体的に自らを表現できる能力を身につけ、スムーズにコミュニケーションが行われる中で、“互いが相手の立場になって考える”という人間として基本的な姿勢を養うことは、学校教育のみならず生涯に渡っての大切な課題のひとつであると考えている。その観点では、数ある学校教科の中でも音楽科は最適の教科と言えよう。競争のための技術・知識の獲得ではなく、個人の音楽性の育成と他者との精神的連帯感を深めることを目的とした音楽教育が、今こそ行われるべきであり、その観点からも音楽ゲームの持つ意味は大きい。

本稿の最後に、今後の課題として次のことが考えられる。ここで紹介した音楽ゲームは、その1つ1つがこれまでの“子どもたちは一方的に教えてもらうだけ”といった好ましくない“パターン化された学習”の殻を破る良き手段となり得る。しかし、学習とは切り離された単なる興味付けとしての「あそび」として単発的に取り入れるのは好ましくない。あくまで指導者は、「あそびを通した音楽学習」という観点での研究を進めることも大切な課題であると言えよう。

この研究にあたって、構想時よりご助言いただき実験の場を提供していただいた和歌山大学の奥 忍先生に心からお礼申し上げますとともに、数々の音楽ゲームの試みに快く参加して下さった奈良教育大学と和歌山大学の学生の皆さんにこの場をお借りして感謝いたします。

注および引用文献

1. 文部省 文部時報 6月号 No. 1349, 平成元年
2. 岩波書店 広辞苑 1991.
3. 藤岡信勝「ゲーム・クイズは授業に何をもたらすか」『授業研究』11月号 No. 287, 1985 P.11 明治図書
4. 例えば『授業研究』では、臨時増刊で国語科や理科などの学習ゲームを特集するなど、ゲームを導入した授業づくりの書籍が数多く刊行されている。
5. 「学習指導要領音楽科における改善の基本方針」『教育審議会答申』平成元年度
6. 文部省「音楽科における改訂の観点」『小学校学習指導要領』平成元年度
7. 文部省「教育課程編成の一般方針」『小学校学習指導要領総則』平成元年度

参考文献

- ジョン・ペインター, ピーター・アストン共著 山本文茂・坪能由紀子・橋都みどり共訳『音楽の語るもの』1982年 音楽の友社
- マルコム・テイト, ポール・ハック著 千成俊夫・竹内俊一・山田潤次訳『音楽教育の原理と方法』1991年 音楽之友社
- 奥 忍「教員養成大学学生の日本音楽のとらえかた」『音楽科における日本音楽のありかた』1990年 奈良教育大学
- ベネット・リーマー著 丸山忠璋訳『音楽教育の哲学』1987年 音楽之友社
- ドミトリ・カバレフスキー著 坪能由紀子訳『子どもの心をひらく——カバレフスキーの音楽教育論——』1989年 音楽之友社
- 文部省『中学校指導書 音楽編』1990年 教育芸術社
- 文部省『小学校指導要領 全文と改訂の要点』1989年 明治図書

大学生における軟式野球の現状

——大学軟式野球選手の体格・体力についての一案——

田 中 亮 太 郎

I. 緒 言

現代の我が国におけるスポーツは、余暇時間の増加・経済的なゆとりなどの社会生活の変動により、大衆化、多様化、日常化と多様な様相を呈している。春・夏の全国高等学校野球選手権大会の熱闘は、地元出場校の応援団、テレビ中継、新聞紙面などを見ると国民的支持を受けていると言っても過言ではないだろう。また、プロ野球の観客動員数もセ・パ両リーグ合わせて年間延べ2000万人に達しようとしている。小学生・中学生から高校生・大学生・社会人、そしてプロと人気の層が厚く競技人口も極めて多いスポーツである。日本人にとって数多いスポーツ種目の中でもあらゆる面で定着度の高いスポーツであるといえよう。

その人気の要因としては、野球は投手がボールを投げることによって始まり、それを打者が打ち、ダイヤモンドを走る。いっぽう守備側は打球を捕り、必要とあらば送球して、攻撃側の得点を防ぐ。「投げる」・「打つ」、「捕る」・「走る」の基本的技術が組み合わされてプレイが構成されている¹⁾。守備面では、投手・捕手・内野手・外野手と、それぞれの守備位置ごとに役割分担がなされているのが特徴で、その役割に応じた Skill (技術) が必要とされ、その技術追求の深さがあげられる。また、打者に対する投手と捕手の綿密なかけ引きなども興味を沸かしたすものである。攻撃面においては、1 番打者から 9

番打者まで役割分担がなされ、状況に応じた Batting Skill (打撃技術) が必要とされ、豪快なホームラン攻撃や、犠牲バントなどのチームプレーに徹した攻撃など、人々を魅了するものがある。走塁面においては、Base-running Speed (走塁スピード) と Base-running Skill (走塁技術) が必要とされ、ゲームをスリリングに展開し楽しませてくれる。

その日本の野球人気を支える要素は、軟式野球に負うところに大きいものがあると思われる。軟式野球は日本で生まれたものであるが、そもそもは子供の野球遊びから始まったものと言われている。

我が国で野球が初めて行われたのは、アメリカで野球が誕生してから 34 年目の、明治 6 年 (1873 年) 開成学校 (現在の東京大学) でウィルソンとマジエットという 2 人のアメリカ人教師によって学生に伝えられたものと言われている²⁾、^{注1)}。もっとも今の野球と比べると、野球用具だけでなく野球規則も随分と違うものであった。明治 16 年頃には、第一高等学校 (旧制一高) や帝国大学 (現在の東京大学) の学生によって行われ、用語などの訳にも適した言葉が生まれ、俳人 正岡 子規が「ベースボール」を「野球」と訳したのもこの頃であった³⁾。明治の終り頃 (1910 年前後) になると、一般の人達にも野球が広がっていき、子供たちの間でも、野球の真似ごとが遊びの中に取り入れられるようになった。軟式テニス用の「赤 M ボール」や、硬式テニス用のボールを使用した「三角ベース」や「折り返しベース」などがそれである

4)。大正時代に入り、子供達の野球熱は益々高まり、より野球を楽しめるボールが望まれるようになり、大正7年には京都少年野球研究会の手により、少年野球用ゴムボールが作り出され、子供の野球遊びから「少年野球」へ本格的に成長を始めたのである。少年野球が盛んになるにつれて、野球を愛好する大人の中にも、少年野球用ゴムボールで野球を行うようになってきたので、当時、東京で雑誌「野球界」の主幹をしていた横井 春野がボールに改良を加え、軟球を使用しての野球ということから「軟式野球」と名づけたのが、軟式野球誕生の歴史である⁵⁾。その後、軟式野球は危険性が少なく、比較的狭い場所でもでき、野球を充分に楽しめるという特徴から、急速に全国に普及していったのである。

現在は、全日本軟式野球連盟のもとに、小学生から中学生・高校生・大学生・社会人まで組織され、日本の野球発展の基盤をなしている。近年では、硬式野球が1992年バルセロナオリンピックから正式競技として実施されるようになり、諸外国においても軟式野球が野球普及のために実施されるようになってきた。

軟式野球は、日本において歴史的・社会的背景から根強い人気をもったスポーツではあるが、一般的には硬式野球にくらべて軟式野球を軽い気持ちで見がちで、野球における価値観は低い現状である。私は、そのような価値観について検討することは、軟式野球の発展にとって重要ではないかと動機づけられ、着目する。

II. 研究目的

大学生における軟式野球の現状を検討する方法として、大学野球選手の体格・体力を検討することの必要性を認識し研究に着手した。スポーツ選手の体格・体力に関する報告は、いろいろな形で数多く報告されている。

しかし、その反面、野球選手の体格・体力に関する報告は少なく、軟式野球選手の体格・体力に関する報告となると、きわめて少ない現状である。そこで軟式野球選手及び硬式野球選手について種々の体格測定及び体力テスト・運動能力テストを行い、軟式野球選手と硬式野球選手の体格・体力を比較検討し、軟式野球の特性を見い

だすことを本研究の目的とした。

III. 研究方法

1. 測定対象者

被験者は、軟式野球選手については、全日本学生軟式野球連盟^{注2)}主催の第14回全日本学生軟式野球選手権大会に出場した、大東文化大学・東京経済大学・仏教大学・大阪経済法科大学と、全日本大学軟式野球連盟^{注3)}主管の第8回西日本大学軟式野球大会(A号球使用)^{注4)}に出場し、準々決勝(ベスト8)に進出した四国学院大学・奈良産業大学・姫路独協大学・大阪国際大学・大阪芸術大学の軟式野球部員178名を対象とした。

硬式野球選手については、全日本大学野球選手権大会に出場した、大阪体育大学の硬式野球部局86名を対象とした。

軟式野球・硬式野球共、1991年度の各大会に出場した大学野球ではレベルの高い野球部を対象とした。

2. 測定期間

1991年9月

3. 測定方法

測定は、各大学体育施設において、本研究者並びに各大学体育教員及び測定方法を熟知した学生によって実施された。

4. 測定項目

体格測定は、身長・体重・胸囲、座高の4項目、体力テストは、反復横跳び・垂直跳び・背筋力・握力・伏臥上体そらし・立位体前屈・踏み台昇降運動の7項目、運動能力テストは、50m走・ハンドボール投げ・懸垂の3項目について、全国大学体育連合体力テスト委員会の簡易体力テスト及び要因別体力テストの実施要領で行った。

5. アンケート調査

軟式野球選手に野球経験及び軟式野球を選んだ理由を質問紙により回答。

VI. 結 果

1. 軟式野球選手と硬式野球選手・一般学生との体格・体力の比較

表 1～3 は、軟式野球選手と硬式野球選手・一般学生の平均値・標準偏差を示したものである。一般学生の資料⁶⁾は大学2回生の体力標準値より求めたものである。

Table 1. Physique, average and standard deviation,

	soft baseball		baseball		general student	
	average	standard	average	standard	average	standard
standing (cm)	171.87	4.04	172.40	4.48	171.22	5.45
body (kg)	65.66	6.28	67.06	5.60	62.67	8.50
chest (cm)	90.46	5.80	92.50	3.87	87.05	5.70
sitting (cm)	90.43	3.91	92.23	2.45	90.50	3.44

* standard : standard deviation, standing : standing height, body : body weight, chest : chest girth, sitting : sitting height,
表 1 は、体格測定的身長・体重・胸囲・座高の 4 項目について平均値・標準偏差を示したものである。身長は、軟式野球選手・硬式野球選手・一般学生ともにほぼ同値で、有意な差は認められなかった。体重は、軟式野球選手と硬式野球選手はほぼ同値であったが、野球選手と一般学生とでは有意な差が認められた。胸囲は、軟式野球選手と硬式野球選手とでは僅少ではあるが有意な差が認められた。野球選手と一般学生とでは有意な大きな差が認められた。座高は、軟式野球選手・硬式野球選手・一般学生ともにほぼ同値であった。

Table 2. Physical Strength, average and standard deviation,

	soft baseball		baseball		general student	
	average	standard	average	standard	average	standard
side step (po)	50.31	6.61	55.78	4.04	47.59	4.78
vertical (cm)	64.20	9.07	69.28	6.78	62.90	7.32
back (kg)	161.07	15.31	169.88	30.73	144.71	24.64
grip (kg)(ri)	51.44	5.95	54.14	6.44		
(le)	49.53	5.82	52.21	5.79		
(ave)	50.48	5.62	53.18	7.54	48.14	6.24
extension (cm)	56.78	8.01	60.86	6.90	57.12	8.19
flexion (cm)	10.74	4.35	14.77	5.65	13.09	6.36
step test (in)	71.61	6.28	74.05	12.43	61.25	10.25

* vertical : vertical jump, back : back strength, grip : grip strength, extention : trunk extension : flexion : stand-ing trunk flexion, po : point, ri : right, le : left, ave : average, in : index,

表 2 は、体力診断テストの反復横跳び・垂直跳び・背筋力・握力・伏臥上体そらし・立位体前屈・踏み台昇降運動の 7 項目について平均値・標準偏差を示したものである。反復横跳びは、軟式野球選手と硬式野球選手とでは有意な差が認められた。軟式野球選手と一般学生とでは僅少ではあるが有意な差が認められた。垂直跳びは、軟式野球選手と硬式野球選手とでは有意な差が認められた。軟式野球選手と一般学生とではほぼ同値であった。背筋力は、軟式野球選手と硬式野球選手とでは有意な差が認められた。軟式野球選手と一般学生とではきわめて有意な差が認められた。握力は、軟式野球選手と硬式野球選手とでは有意な差が認められた。軟式野球選手と一般学生とでは有意な差が認められた。軟式野球選手と一般学生とでは僅少ではあるが有意な差が認められた。伏臥上体そらしは、軟式野球選手と硬式野球選手とでは有意な差が認められた。軟式野球選手と一般学生とでは、僅少ではあるが軟式野球選手の方が低い値であった。立位体前屈は、軟式野球選手が一番低い値であった。硬式野球選手と一般学生とでは、僅少ではあるが硬式野球選手の方が高い値であった。踏み台昇降運動は、軟式野球

選手と硬式野球選手とでは僅少ではあるが有意な差が認められた。野球選手と一般学生とではきわめて有意な差が認められた。

Table 3. Exercise Ability, average and standard deviation,

	soft baseball		general student	
	average	standard	average	standard
50m run (se)	6.94	0.44	7.50	0.77
handball (m)	30.70	4.83	27.44	3.97
chinning (re)	11.24	2.69	8.20	3.83

*handball : handball throw, se : second, re : repeat,

表3は、運動能力テストの50m 走・ハンドボール投げ・懸垂の3項目について平均値、標準偏差を示したものである。硬式野球選手の測定は、時間の都合上不可能であった。3項目全てにきわめて有意な差が認められた。

Table 4. Physique of the soft baseball players, classified by their position. average and standard deviation.

	pitcher		catcher		infielder		outfielder	
	ave	stan	ave	stan	ave	stan	ave	stan
standing (cm)	174.29	5.60	169.82	5.15	170.71	4.76	171.59	4.06
body (kg)	67.31	7.83	67.48	9.16	63.13	6.33	65.30	6.42
chest (cm)	90.35	5.74	94.20	7.92	88.28	5.75	88.69	5.78
sitting (cm)	91.42	3.40	88.10	4.44	88.55	6.06	89.54	4.38

*ave : average, stan : standard deviation,

2. 軟式野球選手の守備位置別体格・体力の比較

表4～6は、軟式野球選手の守備位置別（投手・捕手・内野手・外野手）に平均値、標準偏差を示したものである。

表4は、体格測定の身長・体重・胸囲・座高の4項目について平均値・標準偏差を示したものである。身長は、捕手・内野手・外野手はほぼ同値であったが、投手は他の守備位置より有意な差が認められた。体重は、投手・捕手が有意に高い値であった。胸囲は、投手・内野手・外野手はほぼ同値であったが、捕手は他の守備位置より

きわめて有意な差が認められた。座高はほぼ同値で有意な差は認められなかった。

Table 5. Physical Strength of the soft baseball players, classified by their position. average and standard deviation.

	pitcher		catcher		infielder		outfielder	
	ave	stan	ave	stan	ave	stan	ave	stan
side (po)	51.63	4.92	49.05	4.14	51.07	5.58	49.23	5.69
vertical(cm)	65.26	8.69	60.84	7.36	64.66	9.11	63.41	10.23
back (kg)	183.53	28.40	151.70	21.62	146.19	24.97	155.06	32.25
grip(kg)(ri)	52.74	7.33	54.42	5.65	50.54	7.60	50.16	6.75
(le)	52.22	6.25	51.15	6.87	48.28	7.70	49.11	6.78
(ave)	52.48	6.58	52.78	5.75	49.41	7.17	49.63	6.46
exten (cm)	60.87	12.29	50.40	11.27	56.30	15.95	57.87	13.38
flexion (cm)	11.50	8.23	12.73	7.25	9.64	6.33	11.34	7.90
step (in)	68.56	9.71	75.52	8.44	72.96	14.45	70.89	10.72

*ave : average, stan : standard deviation, side : side step, back : back strength, grip : grip strength, exten : trunk extension, flexion : standing trunk flexion, step : step test, po : point, ri : right, le : left, in : index,

表5は、体力診断テストの反復横跳び・垂直跳び・背筋力・握力・伏臥上体そらし・立位体前屈・踏み台昇降運動の7項目について平均値・標準偏差を示したものである。反復横跳びは、投手・内野手が高い値で他の守備位置より有意な差が認められた。捕手が最も低い値であった。垂直跳びは、捕手・内野手・外野手はほぼ同値であったが、投手は他の守備位置より有意な差が認められた。背筋力は、捕手・内野手・外野手はほぼ同値であったが、投手はきわめて高い値を示し、他の守備位置よりきわめて有意な差が認められた。握力は、投手・捕手が高い値を示し有意な差が認められた。投手の投球腕別握力は、右投げ投手54.26kg・左投げ投手54.33kgという値で投球腕が高い値を示した。伏臥上体そらしは、投手が最も高い値で他の守備位置より有意な差が認められた。捕手が最も低い値であった。立位体前屈は、捕手が最も

高い値で内野手が最も低い値であった。踏み台昇降運動は、捕手が最も高い値で内野手が最も低い値であった。踏み台昇降運動は、捕手が最も高い値で投手が最も低い値であった。

Table 6. Exercise Ability of the soft baseball players, classified by their position. average and standard deviation.

	pitcher		catcher		infielder		outfielder	
	ave	stan	ave	stan	ave	stan	ave	stan
50m run(se)	6.87	0.34	7.06	0.43	7.01	0.49	6.86	0.45
handball(m)	32.86	3.93	34.20	5.34	29.44	5.45	30.38	4.92
chinning(re)	13.32	5.96	10.80	4.72	11.03	5.33	11.12	2.54

*ave : average, stan : standard deviation, handball : handball throw, se : second, re : repeat,

表6は、運動能力テストの50m走・ハンドボール投げ・懸垂の3項目について平均値・標準偏差を示したものである。50m走は、投手・外野手が高い値で有意な差が認められた。ハンドボール投げは、投手・捕手が高い値で有意な差が認められた。懸垂は、全ての守備位置がほぼ同値であった。

アンケート調査では、硬式野球選手は全員が高校時に野球部に所属していたのに対して、軟式野球選手は高校時に野球部に所属していたのは全体の67.4%であった。体育部(野球部を含む)に所属していたのは全体の75.8%で、軟式野球選手には大学の野球部に入学してから体育部活動を始めた初心者が多い結果となった。

※アンケート調査結果

1. 野球経験(中学・高校時について答え 人数 して下さい。)

- (1). 中学・高校と野球部所属。 82 (46.1%)
- (2). 高校で野球部所属。 38 (21.3%)
- (3). 中学で野球部所属。 16 (9.0%)
- (4). 草野球チームなどで、よく野球をした。 19 (10.7%)
- (5). ほとんど(まったく)野球をしたことがない。 23 (12.9%)

2. 質問1で(3)・(4)・(5)と答えた人は、高校で野球部以外の体育部に

- (1). 所属していた。 15 (25.9%)
- (2). 所属していない。 43 (74.1%)

3. 貴方の大学に硬式野球部があれば、(あるも含む。)

- (1). 入部する。 28 (15.7%)
- (2). 入部しない。 150 (84.3%)

4. 質問2で入部しないと答えた人は、その理由を。

- (1). 体力的に自信がないから。 51 (34.0%)
- (2). 硬球に対して恐怖感がある。 19 (12.7%)
- (3). 軟式のほうが野球(技術など)として面白く思うから。 68 (45.3%)
- (4). その他。 12 (8.0%)

V. 考 察

1. 軟式野球選手と硬式野球選手・一般学生の体格・体力の比較

野球選手は、体格測定において身長・座高の長育面に関して一般学生とほぼ同じであるが、これは野球そのものが「投げる」・「打つ」・「捕る」・「走る」という基本動作の構成でゲーム展開され、バスケットボールやバレーボールのようにジャンプした空中での攻撃技術・防御技術の動作を必要とされる競技ではないために、高身長が勝敗に関してきわめて有利な影響を与えるという特性はないと言える。しかし、野球関係者から大型選手という言葉をよく聞くことがある。大型選手=高身長と手っ取り早く考えてしまいがちだが、たしかに守備位置によっては、身長が有利な影響を与える要素も考えられるが、野球の技術構成から考えて、大型選手=Power(瞬発筋力)を有する選手と理解すべきと思う。体重・胸囲の幅・量育面に関して一般学生に比べ高い値であったが、これは野球のより高いレベルの技術追求をするために、Powerの向上を目的としたトレーニング効果によるものとする。中学・高校の成長期におけるトレーニングの累積によって筋肉・骨格の発達をうながした結果と言

える。軟式野球選手と硬式野球選手の差については、軟式野球選手にはトレーニング経験の少ない者が多いのも要因のひとつと考えられる。

体力診断テストでは、野球選手が一般学生より敏捷性・瞬発力・筋力・持久力で大きく上回る優れた結果で、これはトレーニングの累積された結果と考える。しかし柔軟性では、軟式野球選手は一般学生より劣り、硬式野球選手も一般学生とほぼ同じであった。これについては、西大立目⁷⁾氏の研究報告でも野球選手やオリンピック選手が一般人よりも低い結果であったことが報告されているが、この点については今後の研究を要するであろう。柔軟性については、静的柔軟性と動的柔軟性とが言われるが、今回の体力診断テストにおける柔軟性は全て静的柔軟性についてであります。「動的柔軟性は、運動成就のなめらかさ、優美さなどに関係」⁸⁾と表現されるように、リズムカルな連続動作における滑らかな動きは、野球選手にとっては、きわめて必要なものと考えます。動的柔軟性を一般学生と比較すれば野球選手の方がきわめて優位な結果が得られるものと思いますが、動的柔軟性については適当な資料・方法がありませんので、検討することができません。この点についても今後の研究を要するであろう。野球選手にとって静的柔軟性の向上は、動的柔軟性をより高め、傷害防止の為に必要なことなので、トレーニング計画の中で改善を考えていかなければならない。

軟式野球選手と硬式野球選手とでは、敏捷性・瞬発力・筋力・持久力・柔軟性の全てについて軟式野球選手の方が低い結果であった。この点に関しては、トレーニングの累積度・野球ボールの規格・野球の技術的な差などが考えられる。トレーニングの累積度については、アンケート調査で初心者が多い結果に表れているといえるだろう。野球ボールの規格^{注5)}は、軟式ボールに比べ硬式ボールの方が約10g重たい為、投球・打撃時に軟式野球以上に硬式野球の方がPowerが必要とされる。野球の技術的な面では、ボールの特性から投手の投球において変化球も曲がりやすく、打球の飛距離も伸びにくく、打球のバウンドも変化しやすく、Batting skill（打撃技術）・Defense skill（守備技術）が必要とされる。アンケート

調査でも軟式の方が野球（技術など）として面白いという意見が多いのもこの点にある。一般的に硬式野球より軟式野球を軽い気持ちで見がちですが、硬式野球よりもむしろ軟式野球のほうが技術的に難しいように言われています⁹⁾。硬式野球よりPowerは低い、技術面での面白さが軟式野球の魅力とも言えるのではないかな。

運動能力テストでは、一般学生を大きく上回る優れた結果であったが、これもトレーニングの累積による顕著な効果の表れである。近代野球は、足と肩と言われ、Base-running skill（走塁技術）とStrong-shoulder（強肩）とを必要とされている。また、これが野球の基本であり、野球の魅力のひとつとも言われている。攻撃では、まず走者をScoring position（得点圏）に進めることが定石となっていて、走塁が未熟であると強い攻撃力があってもその得点は最小限に終り、走塁技術が優れていれば多くの得点の機会を作ることができる。したがって走塁は攻撃技術の中で重要な役割を果たす¹⁰⁾。このようなことからして、走塁技術の基本となる走力の向上の必要性は高い。また、攻撃側の優れた走塁技術に対し、守備側の優れた走力での守備範囲の広さや、強肩によるClose-playなど野球をThrillingに展開し魅力あるものとなる。

2. 軟式野球選手の守備位置別、体格・体力の比較

体格測定では、投手の身長が他の守備位置に比べ高い値を示したが、投手はマウンド上（規格¹¹⁾では高さ25.4cm）から投球することにより、投球角度が大きくなり、打者には打ちづらくなるが、投手の身長が高い方が、ボールが投手の手を離れる位置がより高くなり、より大きな投球角度を得ることができる。投球動作の技術にもよるが、Over hand throw（上手投げ）では、投手の身長が高い方が有利に影響する特性があると考えられる。

体力テストでは、投手が敏捷性・瞬発力・筋力・柔軟性にきわめて優れた結果であった。投手の投球動作は、体のひねりとWhiplike action（ムチ動作）にあると言われている¹²⁾。投球動作開始時にステップ足の膝を引き上げることにより体幹にひねりをあたえ、そのひねりの反発力でステップを踏み出すことで体幹を中心として足

首・膝・腰・肩・肘・手首を大きくそらすことにより、より大きな反発力を得て投球することができます。投球スピードに関する研究報告でも、「腰・肩・肘・手首・ボールの順に各部位の最大速度が表れると言われてきた」¹³⁾。また、「上体・上腕・前腕・手首というように、中心部から順にねじりもどされることにより、スピードボールを投げることができる」¹⁴⁾と表現されている。投手が投球動作時に軸足で地面を蹴る時間は0.5秒程度であると言われていることからして、下半身のバネ・体幹を中心とした反発力など、瞬発力・筋力がきわめて必要とされるのも投手の特性と考える。捕手は、全体的に低い値であったが、握力・踏み台昇降運動に優れた値を示した。右手握力がきわめて高い値であったが、全員が右投げで、低い姿勢からの捕手独特のOne step throwを有利に行うには、Wrist（手首）の強さと共に必要と考える。踏み台昇降運動では、研究開始前には、試合中の運動量の多い投手が一番高い結果が得られるものと予想していたが、予想とは反対に一番低く、捕手が一番高い結果であった。上下動の激しい捕手の運動負荷による結果と推測されるが、この点については今後の研究を要するであろう。内野手は、投手と同じく反復横跳び・垂直跳びに優れた値を示したが、内野手の適性条件と言われる、打球に対する方向の変換・姿勢の変換などのすばやい動きを行うのに必要な敏捷性・瞬発力と守備位置の特性を表している結果と言えらる。

運動能力テストでは、50m走で投手・外野手が優れた値を示したが、投手の投球動作時における軸足の瞬発力の必要性から考えると、下半身のバネを表す結果と言えらる。外野手の守備において、その適正条件として守備範囲の広さがあげられます。守備範囲の広さが、試合の勝敗に大きく影響することもあります。守備範囲を広げるには選手の走力が重要なポイントになります。この点からして足の速いのも守備位置の特性と言えらる。ハンドボール投げでは、研究開始前には外野手の遠投力から考えて、外野手・投手が高い結果になるものと予想していたが、捕手が一番高い結果となった。これは、投球動作の相違による影響も大きいものと推測する。捕手・投手は定位置からOne step throwを行うが、外野

手・内野手は、Running throwを行うことが多い。ハンドボール投げの、直径2mのサークル内での投球動作が、捕手の投球動作に有意な関係があると考えられる。また、計測に使用したハンドボール2号球（外周54～56cm、重さ325～400g）と軟式野球A号ボール^{注4)}が外周・重さが異なる為に、平素の投球時より異なった筋肉負荷の影響も推測される。懸垂は、筋持久力の測定であるが、投手が優れた値を示した。これは試合中における投手の投球数から考え、筋持久力の高い結果と考える。

まとめ

一般学生との比較では、軟式野球選手の体力は、全体的にきわめて優れていた。しかし、硬式野球選手との比較では、軟式野球選手の体力は、全てに僅少差ではあるが劣っていた。これは、初心者が多いだけでなく、高校時の野球経験者の中にも体力レベルが低いために、軟式野球を行っている傾向もある。

軟式野球選手の守備位置別体力の比較では、ほとんどの項目において投手が優れていた。守備位置別の体力特性については、今回の測定項目だけでは不十分で、今後の研究を要するであろう。

大学軟式野球では、守備位置別のトレーニング方法があまり確立されていないので、今後、守備位置別特性を考慮したトレーニング方法の導入が必要である。

最後に、軟式野球の技術面での難しさは、野球関係の人達に認められているが、高い体力レベルでの技術追求が成されてこそ、軟式野球の魅力がより高められ、その価値観も向上するものと考えらる。

附 記

この研究に対して多くの方々にお世話になりました。本学・中島 達教授には、研究を見守って頂きここに心よりお礼申し上げます。

また、この研究に対して数々のご助言・ご協力を頂いた各大学の先生方、各大学の野球部員の皆様に末尾ではありますが心より謝意を表します。

注

- 注1). 他説には、明治6年開拓使仮学校（現在の北海道大学の前身である札幌農学校の前身）でアメリカ人教師ベーツによって学生に伝えられたと言う説や、明治4年熊本洋学校でアメリカ人教師ジョーンズ大尉によって学生に伝えられたと言う説もある。
- 注2). 一般的に言われる軟式野球で、A号球を使用する連盟。
- 注3). 一般的に言われる準硬式選手で、H号球を使用する連盟。
- 注4). 日本軟式野球連盟規格により、外周がゴム製で中空ボールです。直径は71.5～72.5mm、重さは134.2～137.8g、反発力は高さ150cmから大理石の板の上に落とし跳ね上がる高さ85～105cmです。H号球は、外周がゴム製で中に充填物が入っているボールです。直径はA号球と同じ、重さは141.2～144.8g、反発力は50～70cmです。
- 注5). 軟式ボールは注4参照。硬式ボールは、コルク・ゴムまたはこれに類する材料の小さい芯に糸を巻き付け、白色の馬皮または牛皮二片で包み、頑丈に縫い合わせて作る。重さは141.8～148.8g、周囲は22.9～23.5cmです。

引用・参考文献

- 1). 平野祐一著者「野球のトレーニング」大修館書店 pp9, 1984.
- 2). 旺文社編集「野球大観」久保田高行：学生野球及び少年野球 旺文社 pp49～50, 1949.
全日本軟式野球連盟編集「軟式野球史」ベースボールマガジン社 pp11, 1976.
広瀬謙三著者「日本の野球史」国民体育振興会 pp1～5, 1957.
- 3). 全日本軟式野球連盟編集「軟式野球史」ベースボールマガジン社 pp12, 1976.
- 4). 前掲3), pp13.
- 5). 前掲3), pp18.
横井春野著者「軟式野球コーチ」博進堂書店 pp1～2, 1930.
- 6). 全国大学体育連合体力テスト委員会「大学生の体力テストハンドブック」道徳書院, 1987.
- 7). 西大立日永・白鳥金丸・藤牧利昭「大学野球選手の体力特性」早稲田大学研究紀要 第19号, pp71～79, 1987.
- 8). 松浦義行著者「体力の発達」朝倉書店, 1982.
- 9). 大島信雄著者「解説野球ルール」成美堂出版 pp27, 1991.
- 10). 羽鳥好夫「野球における走塁に関する研究(第1報)」東京学芸大学紀要 pp173～178, 1977.
- 11). 名取幸一著者「図解軟式野球ルール」成美堂出版 pp17, 1990.
- 12). 尾県貢・中田順造・山本章雄・熊安貴美江「成人女性におけるオーバーハンドスロー動作の検討」体育学研第34巻第1号 pp63～72, 1989
- 13). 桜井伸二・池上康男・矢部京之助・岡本敦・豊島進太郎「野球の投手の投動作の3次元動作解析」体育学研究第35巻第2号 pp143～156, 1990.
- 14). 前掲13) .
- 15). Margaret. J. Safrit 著者「体育アセスメントと評価」泰流社 1977.

- 16). 松浦義行著者「体育・スポーツ科学のための統計学」朝倉書店 1985.
- 17). 日本体育学会測定評価専門分科会「体力の診断と評価」大修館書店 1977.

The present condition of soft baseball among University students.

—A study on the physique and physical strength
of university soft baseball players.—

Ryotaro Tanaka

Abstract

In Japan, baseball is a very popular sport.

However, it is soft baseball that supports the foundation of the Japanese baseball.

In this study, it is my purpose to find the characteristics of soft baseball by comparing both physique and physical strength between the soft baseball and baseball players of Japanese universities.

- (1) Comparing both physique and physical strength, between the soft baseball and baseball players.
- (2) Comparing both physique and physical strength of the soft baseball players, classified by their position (pitcher, catcher, infielder, outfielder)

「無名のアースワーク」

UNTITLED EARTHWORKS

有野永霧



1. 白浜（和歌山）1988

ロバート・スミッソンは塩湖に岩石や土砂で渦巻き型の突堤をつくった。

クリストは砂漠にナイロン布のフェンスを 24.5 マイル走らせた。

リチャード・ロングは山や岡などいたる所に石や木で己の存在を記録した。

...

日本の風景の中からアースワークを発見することができる。

しかしそれらは実用が目的でありアースワークを意識して作られたものではない。

単に日常生活のためや土木工事のために作られたものである。

作業をした人は無名であり作られたものにも作品名は付いていない。



2. 紀ノ川 (和歌山) 1986



3. 湯浅 (和歌山) 1990



4 (上). 琵琶湖 (滋賀) 1992
5 (下). 淡路島 (兵庫) 1991



6. 琵琶湖 (滋賀) 1992



7. 小豆島（香川）1989

Mozart 200

——大阪芸術大学 モーツァルト没後 200 年記念行事——

芹 澤 秀 近

はじめに

1991年はまさに激動の一年であった。1月には湾岸戦争が勃発し、揺れ動く世界情勢は遂に12月のソビエト連邦崩壊をもたらした。国内的にはバブル経済に破綻が訪れ不景気の風が吹き始めた。

音楽界ではプロコフィエフの生誕100年、ドヴォルザークの生誕150年、マイアベーアの生誕200年、モーツァルトの没後200年、ヴィヴァルディの没後250年など多くの大作曲家記念の年であったが、こうした作曲家の中で特にクローズアップされたのがモーツァルトであった。

モーツァルトゆかりの地であるウィーンやザルツブルクで、多くの演奏会やシンポジウムが開かれたのは当然として、ニューヨークのリンカーンセンターでは2年がかりで彼の全作品の演奏会が行われている。日本でも、東京の国立音楽大学で国際モーツァルト・シンポジウムが開かれたし、来日演奏家によるモーツァルト時代の演奏様式を再現したコンサートなど、様々な催しが開かれた。

大阪芸術大学においてもモーツァルト年に記念の催しを開こうと約3年前から芸術計画学科の上浪渡教授を中心に計画が立てられ、音楽学科、演奏学科、音楽教育学科、デザイン学科、芸術計画学科、芸術情報センターなどの協力を得て、そのうちの幾つかが実現した。そこでこの計画に参画した一人としてその概要を報告しておきたい。なお文中での敬称は略させていただいた。



ポスター

Mozart 200

大阪芸術大学で催すモーツァルト没後 200 年記念行事全体の統一タイトルを「Mozart 200」とし、その中で2回の演奏会、3回の講演会とパネルディスカッションを開催することになった。記念行事のロゴタイプおよびポスター、チラシ、パンフレットなどのデザインはデザイン学科グラフィック・デザイン研究室に依頼した。そこ



プログラムホルダー

では富里重雄、伊賀幸雄の手によりすべてのデザインとポスターの制作が行われた。

今回の「Mozart 200」では試みの1つとしてプログラムをバインダー型のホルダーに挟み込む形式にした。これにより全ての演奏会や講演会で配布されたプリントを1つにまとめられるようになったし、演奏会での曲目解説も読みやすくなった。ポスターについても従来別々に制作していた2つの演奏会を「Mozart 200」として1つにまとめ、併せて講演会のインフォメーションも加えて制作した。

演奏会

Mozart 200の先陣をきる演奏会は、大阪芸術大学ウィンド・オーケストラ第13回定期演奏会として、1991年10月1日森ノ宮ピロティールホールで藤川敏男の指揮により開催された。ここでは今回の記念演奏会のために古賀博樹がモーツァルトの原曲をもとに作・編曲した、モーツァルト・トルコ風 K・627 (1991) が初演されたが、この曲について、北 洋の解説から一部引用しておく。

「……モーツァルトの管楽アンサンブルは多数遺されている。しかし、その没後200年を大編成でプロに加えるべく、大阪芸術大学出身の若い作曲家・古賀博樹がふったアイデアは、＜後宮よりの誘拐＞＜トルコ行進曲＞そしてトルコ軍楽を原曲とするロンド形式で、モーツァルトのトルコ趣味を拡大、またやや誇張するものである。同時に、一応の意味はあるが、K・627が正しいケツヒェ

ル番号ではないことも、モーツァルトに親しみをこめ、また彼のユーモアを偲んでのことである。」

1991年10月31日には、大阪のザ・シンフォニーホールでMozart 200のメインコンサートとなる、大阪芸術大学演奏会が開かれた。この演奏会はすべてモーツァルトの作品で構成されており、芹澤尚子による曲目解説を参考にしながら演奏会をふり返っておく。

コンサートは藤川敏男指揮、大阪芸術大学管弦樂團による、ドン・ジョヴァンニ序曲 K.527 で始まった。重厚な序曲が華やかなコーダで終ると、フルートの山本恭平、オーボエの河野正孝、ポストホルンの森下治朗が加わり、セレナード第9番ニ長調「ポストホルン」 K.320 の演奏となった。この曲は7つの楽章とその前後に付く2つのマーチ (K.320a) から成るが、今回はその中から最初のマーチと第4、第6、第7楽章が演奏された。

続いて、2台のピアノが互いに相手の弾いたフレーズを模倣しながら始まって、3つの楽章により構成される、2台のピアノのための協奏曲変ホ長調 K.365 (316a) が、第1ピアノ藤本渥子、第2ピアノ金澤益孝によって演奏された。

休憩の後、ミサ曲ハ長調 K.317 「戴冠式ミサ」全曲を牧村邦彦の指揮により、独唱をソプラノ美山節子、アルト眞野悦子、テノール月岡卓雄、バス富岡順一郎、合唱を大阪芸術大学混声合唱団、管弦楽を大阪芸術大学管弦樂團で、この記念コンサートの締めくくりとして力強い盛り上がりを持って演奏した。



1991年10月31日 戴冠式ミサ

講演会

モーツァルトをテーマにした講演会を3回にわたり、大阪芸術大学芸術情報センターAVホールで開催したのでその内容を要約しておく。要約にあたり、紙面の都合上省略した部分や文体の変更などがあることをお断りしておく。

1991年10月26日 「今、なぜモーツァルトか」
芸術計画学科教授 上浪 渡

今年(1991)はモーツァルトの没後200年にあたり、これを記念して世界中でさまざまな催しが開かれている。ところがバッハの生誕300年(1985)、ベートーヴェンの生誕200年(1970)の時は、雑誌で特集が組まれたりはしたものの、あまり騒がれることはなかった。また今年が生誕100年にあたるプロコフィエフ、生誕150年にあたるドヴォルザーク、没後250年にあたるヴィヴァルディなどの作曲家もあまり騒がれていない。しかしモーツァルトの場合、ケッヘル第8版の完成、新モーツァルト全集の刊行など学問的成果に限らず、世界中で何故これほどまでに取り上げられ、騒がれたのか考えてみようと思う。

これから2つの音楽、モーツァルトの交響曲第41番「ジュピター」とベートーヴェンの交響曲第1番を聞いてもらい、モーツァルトが流行る理由の1つを探ってみよう。……(演奏)……

ベートーヴェンの1番の交響曲はハイドンやモーツァルトの影響を受けたとよく言われる。どちらもハ長調でたしかにモーツァルト的であるが、どこかが違うことに気がつくと思う。形式的にはベートーヴェンの作品のほうがずっと凝っている。前者が1788年、後者は1799年に作曲され10年程の隔たりしかない。モーツァルトの作品はたとえば、はだかの赤ちゃん、ものすごくかわいい赤ちゃんをそのまま見ている感じで、そのまがが一番よいのだけれども、ベートーヴェンの場合には美女に着せるすばらしい洋服をデザインしている。そのデザインがすばらしく凝っている感じだ。モーツァルトの音楽が何



1991年10月26日 今、なぜモーツァルトか

もしてはいけない音楽、天から授かったすばらしい才能そのままの音楽なのに対し、ベートーヴェンの音楽は作曲上の意匠を凝らすことを考えた音楽だ。だからモーツァルトの音楽がBGMとしてデパートの売り場で流れても違和感がないのに対して、ベートーヴェンはBGMにならない。音楽の仕掛、すなわち音楽がどのようにデザインされているか、またどのような佇まいなのかが気になってしまう。バッハもBGMにはなりにくい。彼は平均率で調にこだわり、調の持つ可能性をとことん考えた。だからグールドのように色々な演奏が可能になるのだ。一方モーツァルトは生まれたそのまががいちばん音楽になりやすい。このようにモーツァルトの音楽はBGMとしても、またイージーリスニングにもなるため、放送局、レコード会社、旅行会社などのマスメディアや商業資本が多く使用した。そしてこれがモーツァルトが流行るひとつの理由なのである。

第2の理由としてあげられるのがモーツァルトにはミステリアスな謎があり、それにまつわるエピソードが多い点である。しかもその謎はそれほど深刻ではなくカラッとしている。たとえば彼の誕生日や命日はわかっているても本当のお墓がない、遺骸が見つからないのだ。また映画アマデウスで描かれたようなサリエリとの関係、絶筆となったレクイエムのこと、彼の日記やその他の資料から考えて偽作や未発見の曲が多いことなど、周りがモーツァルトで騒ぐのに都合がよい事も多かった。新全集

の刊行では様式研究だけではなく、インクや紙などの専門家も加わった楽譜の改訂がおこなわれた。たとえば「フィガロの結婚」の第2幕における伯爵、伯爵夫人、スザンナの三重唱では伯爵夫人とスザンナの声の高さが入れかわったし、装飾音の位置なども多くの曲で改訂されている。こうした研究が学研的にだけではなく、天才モーツァルトにまつわる話題としてジャーナリスティックに扱われた事もあった。

BGM が本格的に使われたのはここ 20 年のことだし、CD による作品全集の完成、旅行業者によるザルツブルク、ウィーンなどへのモーツァルト詣でも、今だからこそ出来るのであって、生誕 200 年の年には不可能であった。こうした話題に事欠かない材料を持っていたのがモーツァルトであり、その話題を商業資本が広げていくのが今の時代のあり方なのであろう。

ところでモーツァルトの魅力とは一体なんなのだろう。他人がたとえモーツァルトのスタイルでモーツァルトのやっていたような事を真似してもモーツァルトにならない。それが生まれたそのまがが一番素晴らしいモーツァルトの本当の意味だろう。逆に言うところ作曲家にとってモーツァルトはすこしも自分の技術の参考にならないし、またどうやってもモーツァルトらしい世界は作れない存在なのである。

モーツァルトにとって一番大切であり、かつ書きたかったのはオペラである。事実彼はヨーロッパではオペラ作曲家だとみられているし、オペラこそモーツァルトの真髄なのである。また彼は当時としては珍しく、ピアノ、ヴァイオリン、フルート、オーボエ、ファゴット、クラリネット、ホルンなどほとんど全ての楽器のための協奏曲を書いている。それは協奏曲でのオーケストラとフルートやオーケストラとオーボエ、そしてオーケストラとピアノともう 1 つ木管楽器などとの対話が、オペラに登場する様々な人間が互いに対話し絡み合いながら芝居を形作るのと同じだと、モーツァルトがいつも考えていたからなのである。そこで最後に彼にとってとても大切なオペラ作品の中から「フィガロの結婚」の第2幕のフィナーレと二短調のピアノ協奏曲を聞いていただき、今日の話の締めくくりとしたい。……（演奏）……

1991年11月9日 「モーツァルトの宗教音楽」
音楽学科教授 Dr. R. ヴリーゲン

モーツァルトには、ミサ曲、リタニアと晩課、オラトリオ、カンタータ、そしてキリエなどの小品まで多くの宗教音楽がある。ここではこうしたモーツァルトの宗教音楽の様式について話してみたい。

モーツァルトの宗教音楽における旋律の特徴は、叙情的なもの、ダイナミックなもの、民俗音楽的なもの、構成的なものが互いに組み合わせられ自然な魅力的な旋律になっていることである。それはモーツァルトの旋律が、ことばを乗り越えて独立的な動きの可能性を持ったこと、旋律はたいへん明瞭な動機によって出発するが半音階的な発展や倚音を用いることによりアクセントが置かれたこと、オペラのようなダイナミックな感じや、一般市民がよく耳にするような民俗的旋律をよく用いたことによるのだ。だからこそ普通18世紀の旋律にはない人間的な涙、よろこび、微笑み、力づよさ、理性など人間の内面に見られる価値観や考え方をどこかに見いだすことができる。

モーツァルトはそれほど個性的な和声を用いたわけではなく、当時一般に用いられていた和声とほとんど同じである。V→I の関係、すなわちドミナントからトニックへの関係は強く、たとえ転調しなくても借用和音として D→T が使われる。しかし突然の転調もあり、そこでは響きの内面性が変化する。旋律の半音階的進行はいろいろな和音の使用を可能にする。たとえばレクイエムの最



1991年11月9日 モーツァルトの宗教音楽

初の6小節においてもC♭→C♯, C♯→C♯, F→F♯, G→G♯, にするだけの変化が和声の構造を広げている。調性はそんなに広がっていない。しかし二短調であれば心の深いところの情熱, ト短調であれば内面的な不安の情熱, ハ短調であれば悲劇的背景と, その中にエトスがあり, オペラにおいて人物の心理を表現する場合に使われている。

モーツァルトは死にいたる最後の10年間でバッハやヘンデルの研究を行い対位法が作品の中に多く使われるようになった。これによりホモフォニック的な面と対位法的側面が均衡を持った音楽が構成された。モーツァルトが用いた音楽の形式にはあまり新しいものはなく基本的にその時代のものであった。たとえばジュピター交響曲で彼は, シンプルで明瞭な動機を展開して曲の中でテーマを発展させ, それがひとつの楽章にとどまらず曲全体を形作ることを考えたが, そうした曲全体をバランスよく構成するのに形式を利用しその中に自由をもとめた。モーツァルトにおけるオーケストラの役割すなわち伴奏は, 表現力を強めるために描写的になることがあった。モーツァルトの音楽は, 音楽以外の個人的に考えているもの, 感じているものを明瞭に伝えるものであり, 音楽の絶対的な美, すなわち響きの理想を伝えるという両者を兼ね備えたものである。言い換えれば彼の音楽は古典的であり, 落ちついていて明瞭でバランスあるものであるが, 同時に情熱的表現をあわせ持つものであると言えるだろう。

モーツァルトは父レオポルトの影響が生活面で少しナイーブな所があったが, 反面作品に対しては作曲家としてきびしい態度をとった。彼にとって愛とは深いテーマであるもののあまり情熱的にはならなかった。そして苦しみ悲しみなどを音楽によって乗り越えていった。彼は神を認め信仰を持ち教会の決めるものに従ったが,それほど信心深くはなかった。彼はフリーメーソンであったが, モーツァルト時代のフリーメーソンは決して反宗教的なものでなかった。しかし自分自身の宗教に対する不安に対して, より人間的なより深い理想を得ようとして互いの平等, 互いに深く愛すること, 互いに尊敬することを宗とした。

モーツァルトは死の意味を全ての終わりではなく目的であると考えていた。人が生きることによって死に合い, 死を通してその永遠の生命に入る, 人が自然に一度通るべき段階としての死であり, それは反対すべきものではなく人の生活において自然なものであると考えていたのである。こうしたモーツァルトの死に対する考え方を述べた上で次のレクイエムの話に移りたいと思う。

＜ レクイエム KV.626 について, 新モーツァルト全集と自筆譜のファクシミリ版を用いて, 作曲の経緯に係わることが語られ, そしてレクイエムを構成する各曲の分析が音楽を聴きながら行われた。 (中略) ＞

モーツァルトの内面的な音楽の紹介と, 彼が宗教音楽において人間的にまた宗教的にどれほど深い音楽を書いたかということについて, ここでお話することが出来て幸いであった。

1991年11月30日 「モーツァルト演奏の変遷」
芸術情報センター オーディオ資料室 坂野博之

レコードの発明により, 実際に演奏された音によって演奏様式を論ずることができるようになった。ここでは演奏の個人様式の比較ではなく, 演奏の時代様式の変遷について話そうと思う。一般に西洋音楽史では楽譜を用いて, 作曲された作品の時代様式の変遷をあつかうが, 演奏様式の変遷にはあまり関心が示されなかった。近年モーツァルトの演奏をオリジナル楽器を用いて当時の演奏様式で行う試みがなされているが, それらの多くは19世紀はじめの頃までの演奏様式にとどまっており, 19世紀中頃以降の演奏様式の変遷にはあまり研究が進められていない。作曲家の柴田南雄は「私の名曲・レコード探訪」という著書のなかで演奏様式の変遷について触れている。ここではこの考えに基づき大阪芸術大学が所蔵するSPレコード・コレクションの中からモーツァルトのオペラから3曲のアリアを選び, その演奏様式の変遷をたどってみる。



1991年11月30日 モーツァルト演奏の変遷

レコードの発明は、それまで楽譜などでしか記録できなかった音楽を、発音された音の状態で記録することを可能にした。1877年エジソンのシリンダー型レコードに続き1887年ベルリナーのディスク型レコードの発明とその普及は、演奏様式の研究にとって重要な録音を残した。これによって演奏様式の変遷を音でたどれるようになった。レコードに残されている演奏家のうちで古い人は1830～40年生まれにまでさかのぼり、彼らが成人に達する頃、つまり1850～60年当時の演奏様式を我々は今聴くことが出来る。

今日ここで紹介するレコードは主に表現主義と新古典主義の二つの様式に重点を置いて比較することを目的とする。表現主義と新古典主義の時代は、前者が19世紀末から第1次世界大戦の終わりごろまで、後者は第1次世界大戦から第2次世界大戦までの間続いた。そして第2次世界大戦以降を戦後の様式とよぶことにする。

表現主義が主観的であり情緒的で虚飾的なものに対し、そのアンチテーゼとして生まれた新古典主義は客観的で即物的であった。となりあう二つの様式は相反する音楽観を持っており、その違いを演奏の特徴で比較するとおよそ次のようになる。①表現主義においてメロディーやリズムは主観的に変更されるが、新古典主義では楽譜に忠実である。②音程は前者では不安定で捉え所がなく楽譜に無いポルタメントや過剰なヴィブラートがつけられるのに対して、後者では音程は正確でポルタメントがつけられることはなくヴィブラートはおさえられてい

る。③前者が抑揚のあるうねるような表情を付けるのに対し、後者は端正で直線的である。④テンポは前者が楽譜に書かれたテンポに対して速い遅いを極端に演奏し、またテンポの変化を楽譜の指定に係わず主観的に行うのに対し、後者は楽譜に忠実なテンポを設定する。⑤拍子が前者では曖昧で拍節感があまりわからないのに対し、後者は明確である。⑥アンサンブルは前者では独奏者がオーケストラに合わない事がしばしばあったりアコードがアルペジオになったりして混沌とした響きを持つものに対し、後者は整然として透明な響きとなる。すなわち表現主義の演奏ではテンポが頻繁に変わり、旋律が主観的に歪められ、形式感が失われることが多いのに対し、新古典主義では明快で形式感を捉えた演奏であるといえよう。

< ここでレコードを再生してこの講演の中心をなす音による演奏の比較を行った。再生には蓄音機、テープ、CDを用いた。以下に比較した曲名および演奏者とその演奏様式を示しておく。なお使用したレコード等の詳細は文末資料参照のこと。>

I 歌劇「魔笛」より 夜の女王のアリア

復讐の心は地獄のように胸に燃え

- | | |
|-----------|---------|
| 1. ドナート | (戦後) |
| 2. ベルガー | (新古典主義) |
| 3. ヘンペル | (表現主義) |
| 4. ガルヴァニー | (ロマン主義) |

II 歌劇「魔笛」より パミーナのアリア

愛のよろこびは露と消え

- | | |
|-----------|---------|
| 1. プライス | (戦後) |
| 2. スティーバー | (新古典主義) |
| 3. シェーネ | (表現主義) |
| 4. シューマン | (表現主義) |

III 歌劇「フィガロの結婚」より ケルビーノのアリア

自分で自分がわからない

- | | |
|----------|------|
| 1. トロヤノス | (戦後) |
|----------|------|

- | | |
|-----------|---------|
| 2. サヤン | (新古典主義) |
| 3. スペルヴィア | (表現主義) |
| 4. シューマン | (表現主義) |
| 5. シュターデ | (現在) |
| 6. バルツァ | (現在) |

以上聴いていただいたように、同じモーツァルトの音楽であってもその演奏のされ方にはずい分違いがあることにお気付きと思う。その違いは演奏の時代様式の違いによるもので、限られた期間ほかにも類似した演奏が多数あらわれている。Ⅱ - 3, 4 あるいはⅢ - 3, 4 のような表現主義的、つまり楽譜にはあまりこだわらない主情的な演奏様式が一般的であった時期がある。またⅠ - 2, Ⅱ - 2, Ⅲ - 2 の新古典主義的、つまり主知的な演奏様式が一般的であった時期もある。現在は新古典主義的な演奏様式とはちがひフェルマータが伸ばされたり、表情に抑揚がついたり、テンポのゆれがあったり、発声が変わったりしている。ロマン主義の音楽観は新古典主義の登場によって途だえてしまったが、今また新しいロマン主義的演奏や音楽観が復興してきたとも考えられている。

いろいろな世代によって様々なモーツァルト像が考えられ、演奏されてきたにも係わらず、我々はモーツァルトの音楽が簡素で明解な性格を持っているためどうしても 1 つの普遍的なモーツァルト像を想像しがちである。しかしそうではなく、ロマン主義の時代にはロマン主義の音楽観によるモーツァルト像があり、20 世紀はそれとは異なるモーツァルト像が考えられるようになった。ところが我々は、各時代の演奏式の違いを念頭に置かず、個人様式の比較を行いあのモーツァルトは面白いとか、つまらないとかを判断してしまう事がある。それでは過去の演奏家達による歴史的な録音の数かずが誤解されてしまうだけである。各時代の演奏様式の違いや特質を認めたうえで時代考証をしながら享受しなくてはならないだろう。そして、その音楽のなかに何が伝えられているのか、改めて考えてみなければならない。

パネルディスカッション

モーツァルト200回目の命日であった12月5日のすぐ後、12月7日に3人のパネリストを迎え「モーツァルト・しめくくり」と題して、モーツァルトの音楽が持つ魅力や特徴、モーツァルトらしさとは、自分が好きなモーツァルトの作品、1991年のモーツァルトはどうだったか等について、演奏する立場、それを受け取る立場、音楽を伝えようとする立場などから話し合っていたが、その内容は紙面の都合で略させていただく。

パネリスト	演奏学科教授	北 洋
	指揮者	牧村 邦彦
	芸術計画学科教授	上浪 渡

大阪芸術大学で行われたモーツァルト没後200年記念行事「モーツァルト200」についてその概要をまとめておいた。今回の企画が実行できたのも、学院本部、各学科をはじめとして多くの方々のご理解とご協力のおかげであったと感謝している。

〈写真撮影〉

ポスター、プログラムホルダー	: 小栗一紅
戴冠式ミサ	: ザ・シンフォニーホール
講演会	: 芹澤秀近

資料＜演奏比較で使ったレコード一覧表＞

演奏者名に続く [] 内の数字は 1991 年における年齢（故人も生存として換算）

I DIE ZAUBERFLÖTE 「魔笛」 K. 620 (1791)

No.14, Der Hölle Rache 「復讐の心は地獄のように胸に燃え」
(夜の女王のアリア)

1. Zdislaw Donat (1939-) [52]
VPO/James Levine Rec. 1980
RVC RCA. RCL-3006~9
2. Erna Berger (1900-1990) [91]
BPO/Thomas Beecham Rec. 1937
VICTOR. 12561 (2RA 2458-3)
3. Frieda Hempel (1885-1955) [106]
Orch. Rec. 1911
Nimbus NI 7802/HMV. DB-365 (2386c)
4. Maria Galvany (1878-1944) [113]
Orch. (in Ita.) Rec. 1906
VICTOR. 87059 (4728h)

II DIE ZAUBERFLÖTE 「魔笛」 K. 620 (1791)

No.17, Ach, ich fühl's 「愛の喜びは露と消え」
(パミーナのアリア)

1. Margaret Price (1941-) [50]
Staatskapelle Dresden/Colin Davis Rec.1984
PHILIPS. 411459~2
2. Eleanor Steber (1916-1990) [75]
Victor Orch./Erich Leinsdorf (in Eng.) Rec.?
VICTOR. 11-9114 (?)
3. Lotte Schöne (1891-1977) [100]
Berlin State Opera Orch./Leo Blech Rec. 1930
Nimbus NI 7822/ELECTROLA. EJ-262 (2D 257-2)
4. Elisabeth Schumann (1885-1952) [106]
Orch. Rec. 1923
Pearl GEMM CD 9445/POLYDOR. 65811 (1260as)

III LE NOZZE DI FIGARO 「フィガロの結婚」 K. 492 (1786)

No. 6, Non so più cosa son 「自分で自分がわからない」
(ケルビーノのアリア)

1. Tatiana Troyanos (1938-) [53]
Orch. of the Deutsche Opera, Berlin/
Karl Böhm Rec. 1968 JpPOLYDOR DG. MG-2089
2. Bidú Sayão (1902-) [89]
Orch./Fausto Cleva Rec.?
AmCOLUMBIA. 72092-D (Xco 34956)
3. Conchita Supervia (1895-1936) [96]
Orch./A. Albergoni Rec. 1928
PARLOPHONE. R-20077 (XXPH 6323)
4. Elisabeth Schumann (1885-1952) [106]
Orch. (in Ger.) Rec. 1920
Pearl GEMM CD 9445/POLYDOR. 65654 (269as)
5. Frederica von Stade (1945-) [46]
London po./Georg Solti Rec. 1981
LONDON. 410150~2
6. Agnes Baltsa (1944-) [47]
Academy of St. Martin-in-the-Field/
Nevil Marriner Rec. 1985 PHILIPS. 416370~2

A. Jenner 氏のピアノ教授法

—A. Teaching method of piano by professor A. Jenner—

高 久 理 恵

I

ハイドン・モーツァルト・ベートーヴェンに代表される、いわゆるウィーン古典派のピアノ音楽を今日の様に解釈し演奏するか。演奏、教育の現場はもとより、近年急速に実証的研究の進んだ音楽学の領域において、国際的に様々な論議が展開されている。そこから提起された問題の数々は、極めて精密かつ多岐に涉っている。その総てを紹介するのは、この小論の目的ではないが、主な問題点を次に整理してみると、

- ①楽譜……原作曲家の死後、19～20世紀のピアニストや学者が解釈を付け加えた校訂版や学習版と、近年の自筆譜・初版譜の研究に準拠した各種原典版との比較対照の問題。
- ②楽器……原曲が作曲・演奏された当時とは構造・機能の全く異なる現代ピアノによる再現の問題。
- ③伝記……作品成立時の時代背景と音楽習慣・誤って伝えられた作曲家の人生、偽作やそれらに対する学術的考証の問題。

以上の三点に集約して考察できると思う。ピアニストやピアノ教師・学習者にとって最も関心の深い①に関しては、注目すべき原典研究が近年相次いで出版された。G. Feder校訂による「ハイドン・ソナタ全集——Henle1972」「モーツァルト新全集——Bärenreiter1986」児島新編集「ベートーヴェン・ピアノソナタ全集I・II巻・(未完)

——春秋社1985」等が挙げられる。しかし、これらの版にしても必ずしも絶対的とはいえない。また、来日する著名なピアニストの演奏、各国際ピアノコンクール参加者、LP、CDによる録音を聞いても解釈は様々である。学術的研究が進めば進むほど、演奏教育の現場にいる教師や学習者の疑問と混迷は深まる……という傾向が見られる。

1991年5月に来日したウィーン国立音楽大学のアレクサンダー・イエンナー教授は、本学3号館ホールにおける公開講座と学生への実技指導で、上記の問題点に関して、頗る明快で有益な実践的教示を展開した。同教授の指導理念を集約すれば、

『古典派の演奏には、絶対的に守るべき一線（例えばテンポは指示された所以外ではむやみに変えないとか、デュナーミクも基本的には連続的に変化する展開デュナーミク・曲線デュナーミクの方法をとる等）はあるが、それがクリアーされれば、細部の表現は個人の自由であって、その個人の自由な表現こそ個性的演奏となる。日本のピアニストはどれが正しいか、間違っているかと規範を求め過ぎて画一的になる傾向があるが、そのほうが問題だ。』

と、いうことである。以下、2日間にわたる同教授の指導から、守るべき一線と個性的表現に委ねられた個所を要約して記すことにする。

II

公開講座（1991年5月15日）の冒頭で述べられた事柄は氏自身の演奏に対する姿勢にも通ずる事であると思われるが、以下の様なものである。

『実践的なレッスンの前にまず基礎的な事を述べるとしよう。

それぞれ音楽を指導する者は、コンピューターのように画一的な事を言うのではなく、教える側と教わる側の個性によって教えることだろう。もちろん間違った音を直すという様な基本的な事は、皆同じだが……。今から私が述べようとする問題は個性的なもの、個々の問題である。これはこうだ、これはこう弾かねばならない等という事はとても言い切れるものではない。例えばコンクールの審査などにおいても、ある者はその演奏を素晴らしいと評価し、他の者は同じその演奏をとんでもないと評価することもある。ウィーン古典派の音楽をいかに演奏するべきかという規則というものはないのである。例えばモーツァルトのソナタ K331, A Dur の ALLA TURCA とされたⅢ楽章も、どう弾くのが正しいかということは、今日未だ判っていないことなのだ。ウィーン国立音大の音楽形式学の授業で教えるその奏法の解釈は次の様である。



しかし、演奏する側の解釈はそうではないというので、バドゥーラ＝スコダ氏を始め会議を持ったが、結局結論は出なかった。こういったものは演奏を試みる者、全ての個々によって違うものであり、結局の所は秘密主義的なものなのだ。現在の時点では、皆が皆自分の考えが正しいと思う所に留まっているに過ぎない。装飾音符についても、ある有名なピアニストが、所謂、皆さんが先生から教わったことと違う奏法をしたとしても、それはそのピアニストが理解していないのではなく、そう思うから為されたことなのだ。

日本人はいつも「こうでなければならない」とか「何が本当なのか」と追求ばかりしがちなので、今私が述べた事は皆さんにとっては耳新しいことかも知れないが、これからの実技レッスンにあたっても、例えば装飾音符を上音から弾く様にというようなことを言うけれども——もちろんそれは私にとって正しいことであって欲しいと願っているが——それが絶対的なものではない、ということをよく覚えてほしい。』

続いて本学演奏学科の学生によるハイドン・モーツァルト・ベートーヴェンのソナタの演奏に対してレッスンが行なわれたが、その中からハイドンとモーツァルトを取り上げ、それらの曲を、①テンポ ②デュナーミク ③装飾音の三つの観点に絞ってそれぞれの楽章ごとにまとめたものを報告する。

III

ハイドン：ソナタNo.38 Hob. XVI/23

受講者 久保 智子

①テンポについて

〈Ⅰ楽章〉

版によって **Moderato** の表示があるが、 $\frac{2}{4}$ 拍子という事も考え合わせると適切なテンポだと思われる。速過ぎないことがポイント。（譜例1）



(譜例 1)

〈Ⅱ楽章〉

Adagio又はLargehetto。どちらでも良いと思われるが、Largehettoで弾く場合は、Adagioの設定で弾く場

合よりも速めで。またAdagioの性格は全体をespressivoで弾くことによってより強調されることを考慮した方がよい。(譜例 2)



(譜例 2)

〈Ⅲ楽章〉

Presto.歯切れよく、軽快に。(譜例 3)



(譜例 3)

②デュナーミクについて

基本的にはバロック時代におけるテラス状表現ではなく、山の様になめらかにできることが望ましい。同じフレーズが繰り返される時は、デュナーミクによって対比をつけた方が良いと思われるが、演奏者がどこで

どうしたいか、したくないかをはっきりさせる事が大切で、「何もしない」というのはおかしい。

〈Ⅰ楽章〉

例えば、同じフレーズが繰り返されるときに、次のような試みはどうだろうか。(譜例 4、5、6)



(譜例 4)



(譜例 5)



(譜例 6)

これらのデュナーミクが逆に $P \rightarrow mf$, $mp \rightarrow mf$, $P \rightarrow f$ となっても構わないと思うが、その根拠を自分なりに持つことが大切である。以下 II・III 楽章についても一

例を示す。

〈II 楽章〉

全体に余り大きすぎない様に



(譜例 7)

〈Ⅲ楽章〉

基本的には、**cresc.**のはじまりは **P** から。**dim.**のはじまりは大きい音から弾き始めること。中途半端に **<**

> しないように。聴いている人にはっきりわかるようにすること。

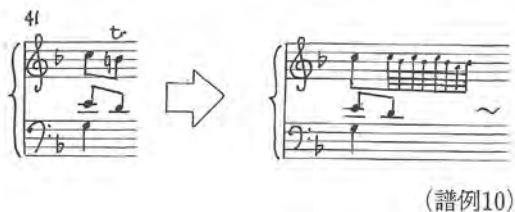
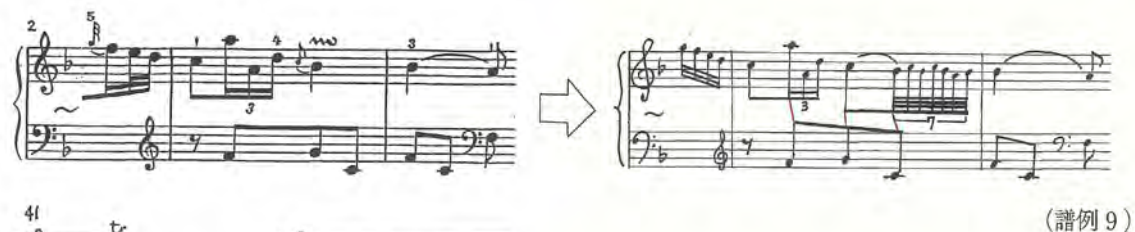
The musical score is for a piano piece, marked **Presto**. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: **mf** (measures 1-6), **mp** (measures 7-12), **p** (measures 13-19), **mp** (measures 20-22), and **f** (measures 23-25). There are also articulation marks, including accents and slurs. A red handwritten note "ひびきを大七カに" is written above measure 13. A red wedge indicates a crescendo from measure 20 to 24. A red "f" is written below measure 23. A red squiggle is written below measure 25.

(譜例 8)

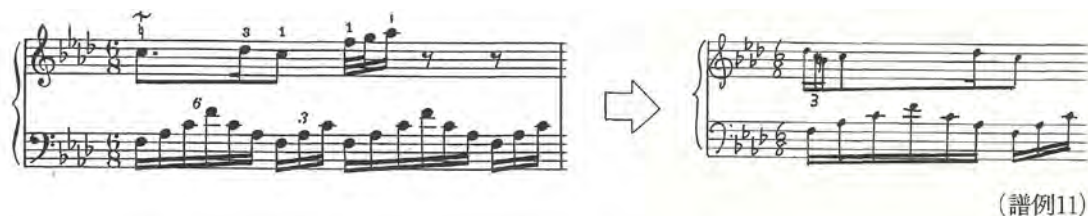
③装飾音符について

装飾音については先にも触れたように、どう弾くべき

〈Ⅰ楽章〉



〈Ⅱ楽章〉



或いは



でも良い。

7・8小節の *tr* は、後打音を入れてもよいし、入れなくてもよい。(譜例 13) また、39小節の *tr* も、プラル

トリラーでもよいし、モルデントでもよいと思われる。
(譜例 14)



モーツァルト：ソナタ KV. 311 (284c)

受講者 中野 佐和美

①テンポについて

全楽章を通じて指定されたテンポを守ることはもちろん

〈Ⅰ楽章〉

んであるし、指示のある所以外でむやみにテンポを変えることは望ましくないが、テンポは呼吸のようなものであるから各曲想に応じて自然なものであるように心がけてほしい。

Allegro con spirito ♩ = 135 ~ 140 45 いで

(譜例15)

10 ていき 11 ついて

(譜例16)

51 Poco rit. a tempo

(譜例17)

109 Poco calando tranquillo

(譜例18)

〈Ⅱ楽章〉

Andante con espressione ♩ = 69 ~ 72 65 いで

(譜例19)

〈Ⅲ楽章〉

RONDEAU *Allegro* → ということも 頭において

(譜例20)

②デユナーミクについて

〈Ⅰ楽章〉

曲の冒頭部分、展開部のはじめの部分では次の様な事が試みられる。(譜例 21・22)

(譜例21)

(譜例22)

私ははじめての試みの方が良いと思われるが奏者の好みでいろいろの解釈があつてよいと思う。また、展開部のはじめの部分も、譜例23・24の様な試みができる

が、演奏がより即興的にきこえることが大切だと思う。くり返しをしない時は、どちらを選んでも良いと思う。

(譜例23)

(譜例24)

〈Ⅱ楽章〉

16小節2拍め裏の *f* から 25小節の *P* までもっていくのに、行きついた先の *P* が生かせるように。(譜例25)

(譜例25)

譜例の 26・27 のような試みもどうかろうか。以下Ⅲ楽章についても一例を示す。

(譜例26)

(譜例27)

〈Ⅲ楽章〉

(譜例28)

(譜例29)

(譜例30)

③装飾音について

〈Ⅰ楽章〉

小さく書かれた音で和音外音は、装飾音符とする考え方もあるので、短打音のように弾く方法もあると思う

が、108小節（譜例31）のように、和音外音でも大きな音符で書かれている個所も沢山あるので、私は小さく書かれた音を、16分音符で弾く方法をとる。（譜例32）



（譜例31）



（譜例32）

ただし、小さく書かれた音符がとても重要だと思うので、その音に少しアクセントをつけて、はっきりと弾く。

56小節の和音に、次のようなアルペジオの試みはどうか。もちろんアルペジオなしでも構わない。（譜例33、34、35、36）



（譜例33）



（譜例34）



（譜例35）



（譜例36）

〈Ⅱ楽章〉

トリルは後打音を入れても入れなくても良いが、どちらかに統一して弾くようにした方がよい。又、37小節と73節のトリルは上の音から弾いた方がよい。（譜例37、38）



（譜例37）



（譜例38）

16、17、48小節のトリル等はターンのように弾いても構わない。(譜例39、40)



〈Ⅲ楽章〉



冒頭部の小さい音符は譜例41のように、12～14小節の小さい音符はⅠ楽章同様、少しアクセントをつけて(譜例42)



また、76小節の tr はターン又はプラルトリラーの様にひいても良い。

その後、ベートーヴェンのソナタ op101、op81-a、op109 等のレッスンも行われた。通訳は、本学卒業の上田久美子。氏の積極的なレッスン展開は、受講した者には、もちろんのこと、聴講していた学生達にとっても様々な刺激を与えた様であった。

使用楽譜

Haydn : Sämtliche Klavier sonaten Band2 C. Landon 校訂／
Wien Urtext Edition 音楽の友社

Mozart : Klavier sonaten Band 1 E. Herttrich 校訂／G. HEN-
LE

小津安二郎の構図

高木 真理子

1

小津安二郎は、今や世界的に有名な映画監督である。1903年（明治36）12月12日東京深川に生まれ、1927年に第一作『懺悔の刃』を出して以来、1962年の遺作となった『秋刀魚の味』まで、戦前・戦後を通して54本（未公開の『菊五郎の鏡獅子』を含む）の映画を製作し、1963年（昭和38）12月12日満60歳の誕生日にこの世を去った。

今日機械技術の発達により、小津映画がビデオやレーザーディスク化され鑑賞することが可能になり、改めて小津作品が平凡な日常生活を独特な構図で繰り返し表現している事を感じた。それは、求心的構図のラストシーン（図①・②・③）と肉親との別離を描く遠心的テーマの関係である。この方法論の繰り返しに徹することで、小津安二郎は何を表現しようとしたのか考察してみたいと思う。

また、小津が一貫した方法論で撮った家庭劇は戦後からであり、戦前は学生もの、小市民もの、サラリーマンものと、どちらかといえば社会派の傾向の作品である。戦後の作品をピックアップすると、1947年『長屋紳士録』・1948年『風の中の牝鷄』・1949年『晩春』・1950年『宗方姉妹』（新東宝）・1951年『麦秋』・1952年『お茶漬の味』・1953年『東京物語』・1956『早春』・1957年『東京暮色』・1958年『彼岸花』・1959年『お早よう』・同年『浮草』（大映）・1960年『秋日和』・1961年『小早川家の秋』（宝塚映



図① 『晩春』 1949年（昭和24）



図② 『東京物語』 1953年（昭和28）



図③ 『秋刀魚の味』 1962年（昭和37）

画)・1962年『秋刀魚の味』の15本であり、松竹大船製作がほとんどである。今回は、この作品の中から独自の方法論に徹した最初の作品『晩春』と代表作といわれる『東京物語』、そして遺作となった『秋刀魚の味』の3本を取り上げ、構図とテーマについて考察する。

2 構図 (画面構成)

求心的構図とは、図④・⑤に見られる様な一点遠近法(正確には一点透視図法)で描かれた構図である。遠近法は美術の世界で生まれ、ルネサンス期に成立した現実再現的表現(図6参照)を基本としている。三次元世界を二次元で描く時に奥行きを表現する有効な方法であり、日本では江戸時代の浮世絵に見る事が出来る。(図⑦参照)

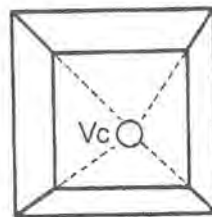
この様な経緯から、小津が二次元のスクリーンに三次元世界を表現する為に一点遠近法を取り入れた事は容易に理解出来る。しかし移動撮影やオーバーラップ、フェードイン、フェードアウトの方法を構図が乱れるからと使用せず、ローポジションの固定撮影(フィックス)と接続はすべてストレートカットにこだわり始めたのは、作品を観る限りでは戦後からである。

ただ例外として、『晩春』では七里ヶ浜でのサイクリングの場面撮影は、ゆっくりしたテンポでパンニング(カメラヘッドの横移動)をしているし、『お茶漬の味』ではドリーイン(カメラ本体の前進移動)とドリーバック(カメラ本体の後退移動)を使用している。それらは独自の表現スタイルをいろいろな撮影方法を取るにより確立していったプロセスだと思えるし、それがうまくいかなかった為それ以後一切同じ撮影方法を使用しなかったのだと考えられる。

また、構図へのこだわりを俳優・笠智衆氏のエピソードから抜粋すると――

“昭和二十二年の『長屋紳士録』という映画では、こんなこともありました。

易者役の僕が、机の上の手相の図に、筆先でチョンチョンとツボを書き込む場面があったのです。これを正面からカメラで撮っている。筆を使うと、当然、頭が下



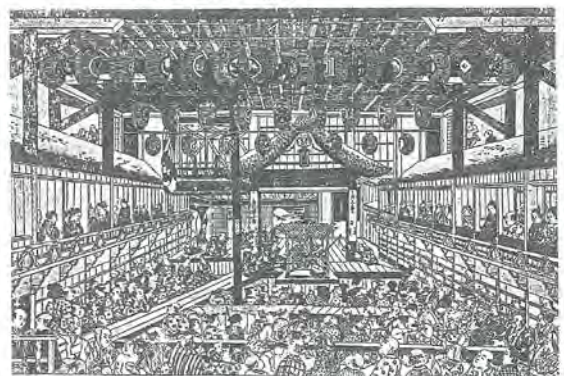
図④ 一点透視図法
Vc=消失点
線がすべて正面中央奥に規定された消失点に向って収束する。



図⑤ 小津作品「秋刀魚の味」より



図⑥ ティントレット『聖マルコの遺体の運搬』16世紀後半
求心的な遠近法構図



図⑦ 奥村 政信『芝居狂言舞台顔見世大浮絵』1740年頃
「浮絵」とは、西洋画の線的遠近法をやや誇張気味に用いた浮世絵のこと。

がるわけですが、先生は「顔はそのまま」とおっしゃる。僕が、「そりゃあちょっと不自然じゃないですか」と思いきって抗議してみたら、「笠さん。僕は、君の演技より映画の構図のほうが大事なんだよ」と一蹴されてしまいました。”

また、松竹大船で戦後から遺作『秋刀魚の味』まで一緒に仕事をした女房役でもあるカメラマンの厚田雄春氏にも、ローポジションの技法への執着を理論的に語ることなく他界した為、今日では作品から考察するより他はない。どの映画監督もフレームを意識して構図を決めるし、表現スタイルとしてこだわるカメラポジションはあるはずだが、一つのカメラポジション（ローポジション）に固執し続けた監督は、小津安二郎だけである。

これは、日本の伝統芸能である能や歌舞伎が“型”に徹することで“心”を伝えようとした事から考えていくと、小津のローポジションでの静観法は、日本人もしくは日本を表現する形式美・視覚美への追求から生まれたと考えられる。また、戦後からこの傾向が強い事から1945年（昭和20）の敗戦による、新しい制度・文化と古い制度・文化の混乱の中で生きていく日本人を、庶民生活をモチーフに表現したとも言える。すぐには変わらない生活様式として、日本間での生活を描写するショットと新しいものを描写するショットを3作品からピックアップしてみた。

(1) 『晩春』1949年（昭和24）

図⑧・茶室のシーン

図⑨・コカコーラの看板

図⑩・父の書斎

図⑪・二階の娘の部屋

(2) 『東京物語』1953年（昭和28）

図⑫・中学生が英語の勉強をしている

図⑬・近代化してゆく大都市—東京

(3) 『秋刀魚の味』1962年（昭和37）

図⑭・テレビの野球中継（テレビ本放送開始は昭和28年）

図⑮・サラリーマンがゴルフの練習

図⑯・月賦でゴルフクラブを購入

以上のショットを見るとそれぞれ時代に応じて、語るの

ではなく画面構成で新しい制度・文化と古い制度・文化の中で生きていく日本人の生活や姿を表現している事が理解できる。

故にフィックスのローポジションで描かれた世界は、特別な家族や人物の描写ではなく、平凡な日常生活を過



図⑧



図⑨



図⑩



図⑪



図12



図13



図14



図15



図16

ごく平凡な人生を作為的な撮影技法を排し、常に客観的に見据える視点から生まれた世界であり、ラストシーンにおける求心的構図が意味するものは、それがひきのロング・ショットであればある程、残された者への悲哀をより一層感じさせる効果……“余韻”となっている。

3 テーマ

まず、3作品のあらすじから

『晩春』

北鎌倉を舞台に父と娘の関係を描いた作品
結婚適齢期を過ぎた娘を結婚させようと伯母が見合い話を持って来る。娘は父と二人きりの生活が楽しいからと見合いを断る。そして京都のおじさんの再婚、父の部下の結婚、同級生の離婚を導入して、父の再婚話で娘が結婚をする気になればと思ったが、かえってこじれてしまう。やっと娘も父との京都旅行で決心をし嫁いで行く。そして明日からは、父一人の生活が始まる事を予期してドラマは終わる。

『東京物語』

尾道に住んでいる老夫婦が、すでに結婚している長男・長女を訪ねて東京へ行く。しかし、子供達のもてなし様はがっかりするものだった。子供たちはそれぞれ自分たちの暮らしに忙しい為、慰安旅行ということで両親を熱海へ厄介払いする。そんな老夫婦にただ一人心からの思いやりを示し、東京見物に同行したのは戦争で死んだ次男の嫁だった。

老夫婦が帰郷したあと、子供たちは母の病気を電報で知り、皆が尾道に着くが間もなく母は死ぬ。葬儀が済むと子供たちは慌ただしく帰ってゆくが、次男の嫁は残る。彼女は、未亡人として生きてゆくのはつらいと告白する。そんな彼女に、父は再婚を勧める。そして、父はたった一人でがらんとした家の中で遠くを見つめ、明日からの生活を予期してドラマは終わる。

『秋刀魚の味』

東京を舞台に娘が嫁いで行く様子を描いた作品。妻を亡くし三人の子供を育てた父親。長男は結婚し別居している為、家にはOLの長女と学生の次男と三人で暮らしている。父は学生時代の友人から娘の縁談話を持ちこまれまだまだと思っていたが、同窓会で恩師から一人娘を便利に使ってとうとう嫁にも行けなかったと親のつらさを聞き、考え始める。娘の方も気に入った男性がいたのだが、すでに結婚が決まっていた。娘も家の事が心配だが父の願いもあって嫁ぐことになった。結婚式の夜、泥酔した父は台所でいつかは一人ぼっちになるであろう事を予期して終わる。

以上の3作品の家族関係はすべて欠損家族である。『晩春』と『秋刀魚の味』では母の不在、『東京物語』では次男の不在。そして、『晩春』・『秋刀魚の味』では結婚による父と娘の生別。『東京物語』では妻との死別で、ラストシーンはすべて残された者の日常シーンで終わっている。(図①～③参照)

ストーリーはどの作品も単純なストーリーに徹し、事件らしい事も起こらず淡々と時間は過ぎてゆく。敗戦により、新しい様式と古い様式の混乱の中にあって、取り残されて行く世代と新しい感覚や様式を取り入れていく若い世代を家族関係の中で分かり易く描いている。そして、テーマは一貫して肉親との別離といった遠心的テーマである。

4

求心的構図と遠心的テーマを分析した結果、小津安二郎が家庭劇で表現したかった世界は、構図という“型”に徹する事で、どんな時代にあっても日本人の“心”を伝えようとしたことであつた。それは、劇作家の久保田万太郎が明治維新によるすべての西欧化のなかで、浅草と文体の黙点「……」に固執し、明治・大正・昭和にわたり日本人の心情を表現し線けた事と同様である。

日本人の“心”とは、伝統文化に根ざしたもので、「花はさかりに、月はくまなくをのみ見るものかよ。」で知ら

れる兼好法師の『徒然草』においては、満開の花よりも梢や散ってしまった花に美を感じ、満月よりも雨や雲などでしぐれてかくれた月に美を感じる様に隠されているところや表現されていないところをよいとする美意識。そして俳句では、言葉をおしみ意味づけを排することによって徹することで17文字の小宇宙であるが、無限の広がりをもっていること。

そうしたきわめて日本的な美意識に根ざした小津映画のラストシーンは、求心的な最小限の表現であるがゆえに多くの思いを伝える。それは植民地化されつつある戦後という時代背景が、小津を長い歴史と文化を持つ日本の“心”に固執させたに違いない。そして、小津の家庭劇は平凡な日常の繰り返しであるが、これは小津が創り出した非日常メディアにおける日常である。スクリーンに投影された世界はポジティブであって、ネガティブの余白に小津の思いがこめられている。小津がいつも「僕はトウフ屋だからトウフしか作らない⁽²⁾」と語っていた逸話にも、小津安二郎の不変で強固な美意識を見出すことができる。

小津安二郎亡きあと、今日に至る世界の情勢は著しく変化し、価値観や制度の崩壊は、世界中の人々に大きな変化をもたらした。そして経済大国という名のもとに海外へ進出していく多くの日本人。反対に国内では年々増加していく外国人。この様な情勢の中で、私達は小津安二郎が固執し続けた日本人の“心”をドラマを通して伝えることは可能だろうか。この様な情勢だからこそ、あえて日本人の“心”を伝えていかねばならないのではなかろうか。

※本稿は、平成元年度～3年度の塚本学院教育研究補助費をうけて研究した結果をまとめたものである。

【註】

(1) 『大船日記 小津安二郎先生の思い出』

(扶桑社・1991年)

(2) 『秋刀魚の味』映画パンフレットより

図④ 『絵画空間の図学』

(美術出版社・1980年)

ミュージアム教育

現代美術館における教育プログラム

宮 本 知

I. はじめに

高度情報化社会と呼ばれて久しい現代において、情報や情報を扱い媒介する道具は、私たちが許容できないほどあるが、「モノと自己」や「社会と自己」との関係を明確にすることができない状況がたびたび起こっている。つまり、急速に高度化し、複雑化する情報化社会の中で自己発見が困難になり、コミュニケーションのあり方や方法が基本的なところから問われているのである。

これらの社会変容がもたらす問題を解く糸口を模索すべく、以前から米国を中心としたミュージアムにおける教育プログラムに注目していた。ミュージアム教育とは、博物館や美術館が独自の手法で展示物やキュレーターまた芸術家自身によって行われる体験教育の一分野と解しているが、いずれにせよ、その独創的な手法で行動と思考を結び付けるコミュニケーション・ツールなど開発された教材は、子供の視野で捉えるものばかりではなく、我々が現実直面している問題に対しても大変興味ある影響をもたらすものであることに気付いたからである。

美術館で行われているミュージアム教育の中でも、特に米国ロスアンゼルス現代美術館（MOCA）で行われている教育活動の視覚芸術教育プログラムとの出会いは、その理念とともに多くの示唆を得るものであった。

この小論は、MOCAの芸術教育プログラム・ガイドブックの基本的な考え方・プログラム構成・教育フォーマ

ット、美術館の利用等に関する調査資料を要約したものである。

II. MOCA における芸術教育プログラムの考え方

現代芸術には、そこに住む人々の文化が特に反響されている。現代芸術を研究し、観察し、体験することは、直接自己分析と自己開発のための有効な手段となり、視覚芸術は、自己を通じ世界を的の大きなきっかけを提供してくれる。現代社会においては、自己を定めるためにより多大な知覚と理解が要求されており、美に対する能動的な観察力と態度が人生をより豊かにするはずである。

より高度な知覚と理解は、人々の心理的なイメージを表現したり、創造力と想像力に刺激を与える。実際に、低学年の生徒にとって自己の発見、独創的な表現、また様々な疑問に対して、解決へのよい機会を作ることになる。

また美術の研究は、歴史的、多文化的な貢献をもたらすものであろうし、それは才能の開発、言語以外の表現手段にもつながり、異文化の理解や学習にも役立つものである。

教育目標:

美的感覚：生徒のビジュアル・イメージの表現・分析・理解する能力を助長し、体験学習によって自信の評価づ

けまでに達する能力を養う。

美的遺産：

生徒に芸術家とその作品について過去から現在へ、その文化と社会、また人々への影響の移行などを理解させる。

創造性と表現法：

生徒は、創造活動を通じてまた、様々なメディアの視覚表現の中で、作品の社会的価値を見極める能力を養い、そのことが自己の開発を直接助けるものとなる。さらに、生徒にもたらすより明瞭な理解は、現代芸術のみならず個々の人生における人間関係にも役立つものである。

また、ガイドと一緒に巡る美術館ツアーでは、現代芸術の独創的な見方を養う。これらの経験は生き生きとした新鮮な感覚と想像力を生徒から引き出させ、芸術は刺激的でかつ重要な人間の営みであり、個人の人生において芸術は発見・体験されるものであるということを学び取らせることができる。

Ⅲ. MOCA 芸術教育プログラム／現代芸術入門編について

現代芸術入門編は、教師及び生徒に現代芸術の形態・内容そして概念を教えるためにデザインされた教育プログラムの入門編である。

プログラムの構成要素は：

教師研修▶担任の教師こそが現代美術教育の要である。よってプログラムは集中的なワークショップにより始まり、教師はそこで美術館スタッフ、アーティスト、アシスタントそしてアート・ディレクター達と共に作業する。教師はまず、MOCA の設備や特定のギャラリーやアトリエを使って初歩的な美術作業を体験する。そこで、教室で実行するカリキュラムの計画を立てていくのである。最初のワークショップは、学期ごとのミーティングでの意見交換プログラムに対するより慎重な検討などを中心に行われる。

カリキュラム▶現代芸術入門編のカリキュラムは、現代

芸術の探求を基本として、一般的に芸術の核となるものを養うためにデザインされている。芸術を通じて、広い領域での体験を教師と生徒に効果的にもたらしよう計画されている。教育カリキュラムの中の課目は、基礎部門 5 課目、発展部門 10 課目とに分かれ、各々の部門の各課目ごとにテーマやコンセプトを説明した指導マニュアルやスライド写真が添えられている。現代芸術の例作の多くは、MOCA のコレクションを利用している。

基礎部門：

この部門はこのプログラムを通じて美術的言語や概念を展開していく。ここでは美術の、特に色・線・形・質感などの要素を作業しながら学んでいく。そこで生徒は美への理解を通して視覚的・言語的能力を開発していく。ビジュアル的な例は伝統的な、また現代的な美術のどちらにも渡り、美術の移り変わりや進歩的な感覚を得ることができる。

基礎部門は、またアートの本質自体にも疑問を持たせることになる。(アートの目的やアーティストのアイデアの発想の仕方など) これらの疑問点は答えを探すためではなく、むしろゴールは思索したり、仮定したり、異なる考えを推し進めたりするプロセスにある。これらの疑問は繰り返し新しいアーティストやアート・フォームを学習する度に浮かび上がるものである。

以下は、基礎部門カリキュラム「指導マニュアル」の一編を紹介するものである。

テーマ：「想像する」

指導方法

芸術家とは何をするのか、芸術とはどのように見え、何を意味するか、芸術家はどこでアイデアを手に入れるのだろうか。生徒に思索させ、考えを記述させる。

概念…芸術は生活に関連する。

目標…生徒は→別の時代と現代のイメージとを区別する特質を確認する。
→芸術家が自然や日常生活や夢からのひらめきを描いていることを理解する。

教師側の準備…語彙：環境・現代

#1, 2, 3, 4, 6, 7, 8 を見せる。

以上の芸術家は、どこでアイデアを仕入れたと思いますか。それぞれのスライドの後で、端的に答えを出させる。

（生徒たちに、自分たちがここで挙げるアイデア、人物・場所・物質もしくは出来事など、全て生活の中に見いだせるものであることを注目させる。）芸術家は、アイデアを生活の中から仕入れているのである。

上記のスライドを順番にゆっくりと繰り返す。この時、Harnett の#9 を含める。そして視覚的イメージについて討議する。

O'Keeffe の#1 を見せる。

O'Keeffe が表現しているアイデアは何だと思いませんか、生徒の思索の後、芸術家の背景を討議する：

O'Keeffe は常に花のように、自然の中に発見したものを好んだ。花の器官と動物の頭蓋骨である。彼女は、その形が特に興味深く感じていた。（彼女が絵の題材とするような、自然の中で見つけることができる他の形を考えてみよう。）彼女のアイデアは現実の生活から来たものであるが、現実にあんなに大きく観えるだろうか。それならば、なぜ彼女はそんなにも大きくしたのだろうか。

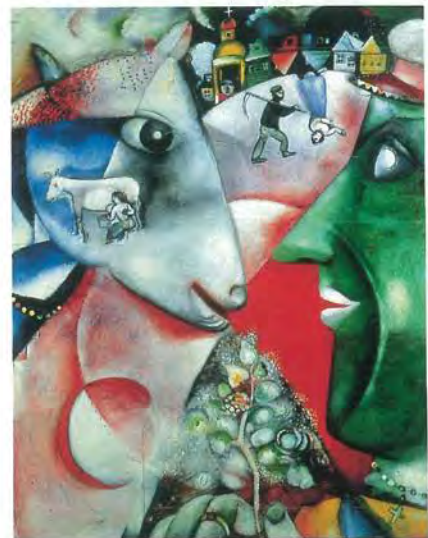
（生徒の思索。）O'Keeffe は、人々に彼女の作品を観て驚いてほしく、また形や色を注意深く観てもらいたかったのである。

Chagall の#2 を見せる。

どうやって Chagall はこれを思いついたのだろうか。現実生活で目にするものだろうか。生徒の思索。何故だろう。非現実的ないし想像的なものがあるのだろうか。（討議。色彩、配置、大きさを考える。）芸術家の背景を討議：Chagall はロシアの子供達のように成長する夢や記憶にアイデアを見いだしたのである。彼の子供時代から何が見えるか言って下さい。（人々、村や子供の頃に聞かされたお話は、彼の記憶の一部になっている。）時に、夢では現実にはありえないことが起こる。現実生活には起こり



1, Georgia O'Keeffe
Black Iris, 1926



2, Marc Chagall
I and My Village, 1911



3, George Segal
Bus Riders, 1962

えないことを、夢に見た覚えはありませんか。

Segal の#3 を見せる。

これらの人々が何をしているのか描写する。何処にいるのだろうか。この芸術家のアイデアは日々のありふれた活動をする人々の観察から得たものである。もしあなたが彫刻家ならば、どんなアイデア／光景を見せますか。

Almaraz の#4 を見せる。

Almaraz の背景を話し合う：Carlos Almaraz は、彼の住んだ環境に非常に影響されたのです。環境とは何を意味するのでしょうか。人が住む地域／取り巻くものは、周りの人々、場所、物を含んでいます。学校の周りの環境を表現して下さい…やかましいですか。平和的で静かですか。近所に何が見えますか。Almaraz が創造した環境を表現しなさい。何が見えますか。これはどこだと思いますか。

Echo Park の写真#5 を見せる。

これは Almaraz が実際に見たものです…Echo Park です。実際に見える Echo Park と Almaraz が描いたものとはどういう点が違いますか。何が同じですか。

上記のそれぞれの芸術家について、インスピレーションのもとを復習する。

Siqueiros の#6 を見せる。

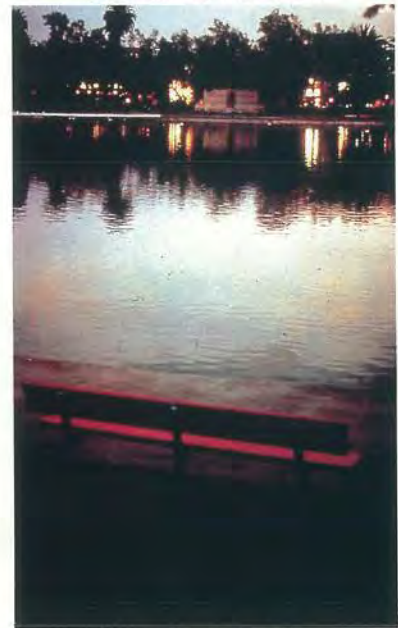
このイメージは、実際の出来事についてのもので、芸術家である Siqueiros は、これに大変強い感性を抱きました。それは彼の人生に実際に関係した何かです。それは何だと思いますか。(戦争)

Oldenburg の#7, 8 を見せる。

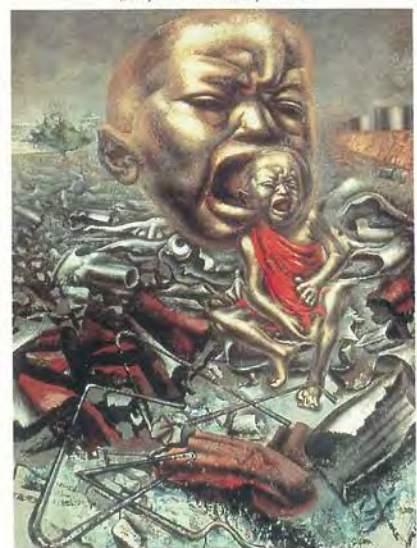
貴方は何を見えていますか。この彫刻は Claes Oldenburg という名の芸術家によるものです。彼はどこでこのアイデアを得たのでしょうか。貴方はこれらの物をどこで見つけましたか。(芸術家の背景を話し合う。) Oldenburg は、私達が日常生活で見つけられる、ありふれた物を選びました。しかし、彼はそれをどのように変えたのでし



#4, Carlos Almaraz
Echo Park Boathouse, 1980



#5, Echo Park, 1986



#6, David Siqueiros
Echo of a Scream 1937



#7, Claes Oldenbourg
Dual Hamburoers, 1962



#8, Claes Oldenbourg
Pepsi Cola, 1961



#9, William Harnett
Emblems of Peace, 1890

ようか。もし貴方が芸術家ならば、貴方が創り出す日常のイメージとは、何でしょうか。(生徒たちに討議させる。) 芸術家が、今日の生活の一部である人々、場所、物、出来事について創作するとき、彼らを **Contemporary artists** (現代芸術家) と呼びます。そういうわけで、**contemporary** とは、今日の生活・現在を意味します。

Harnett の#9 を見せる。

Oldenburg と比較する：これは現代芸術だと思いますか。今日の生活について何かを語っていますか。(生徒の答えはおそらく「ノー」だろう。) なぜ。過去の生活について語っているのだろうか。現代絵画に有り得る何かが、この絵にはあるだろうか。

省略

SUGGESTED ART ACTIVITIES

1. 葉、花、草、小枝、樹皮、種のように、簡単ではあるが、おもしろい形をしている自然の物を選ぶ。生徒にその物の一部に焦点を当てさせ、そのクローズアップしたイメージを、絵に描いたり、写真を撮ったりして拡大させる。雰囲気、形、構造の特色についての規模の効果を話し合う。

中略

2. 生徒に覚えている夢、またはお気に入りの夢について考えてもらう。その色、音、雰囲気の特徴を表現するように言う。下に述べる、他の子供達を書いた夢の詩の例を読み、生徒に自分の詩を書かせる。

中略

3. 日本の俳句か、自然の変化に関する他の種類の詩を書く。詩を書き、選んだ材料を使ってふさわしく挿絵を描く。

後略

発展部門：

この部門は、現代芸術のより広いテーマやアイデアに関わる10レッスンから成り立っている。各々のレッスンは、現代芸術のより深い見方を示す基礎部門から派生されて構成されている。生徒は、具象彫刻・都市風景・環境芸術など、様々な現代芸術アーティストによるコンセプトを学習する。多くのレッスンは学術的に構成され、カリキュラム間の相乗効果が期待できる。特に、言語の発達・創造的な文章の書き方・一般教養においても同様である。

構成要素：

各々のレッスンは、

- 全体的なコンセプトの説明
- 独自の目標
- 教師用ビジュアル教材の準備
- スライドや質問に対するディスカッションや作業動機づけなどの際の教師の提案
- 美術・言語・一般教養を含む提案の際のフォローアップ

を目的として計画されている。

各々のレッスンには、与えられたトピックを一元的な取り扱いではなく幅広い思考を提供している。レッスンの多くは、アイデアをいくつか含んでおり、各レッスンにはいくつかの目標テーマが設定されている。レッスン中のどの目標テーマに対しても教師は生徒の興味次第によって展開を広げたり、徹底したりできる。

提供された作業は、教師の指示によってクラス全体であるか少数人数なのか、特定の個人的集まりの中でその利用方法を決める。レッスンから広げて教師はより意義のある、画期的な作業を発見していく可能性があるし、生徒にも作業やより進んだ探求のためのアイデアやアドバイスが浮かぶかもしれない。ノートブックは型にはまらず、教師のレッスンの繰り返しや作業の追加、またはより広がったレッスンのためのアイデアのアレンジなどのために委ねてある。

制作品業は、実践することにより身近に、内面的に実感できるよう、各々のレッスン中に組み込まれている。これらの作業は芸術家を生み出すためではなく、生徒に

よりよい美術理解を、このプロセスに参加することによって有効にもたらすためである。

これらの体験はクリティークという評論・批評ディスカッションを行い、教師を含む生徒たちが、芸術作品への感じ方や社会的意味などを対論する。

例えば、線のエネルギー・混合された色の微妙さ・暗いムード作家のスペースの埋め方・また、作品に対する無数の興味をユニークな見方でコメントできる。

よく洗練されたクリティークでは、子供たちはみんな自分の作品に自信を持つことができる。そのため、成績表的な評価は作品自体とは全く関係なく扱われることが重要である。全てのケースにできあがった作品から拡張されるフォローアップを考えるべきである。

IV. 美術館の利用

芸術を勉強する生徒にとって、強く印象に残ることの一つが「本物」の絵画や彫刻と実際に会うことである。原作の絵画の前にたたずんだり、視点を色々変えて彫刻鑑賞を楽しんだりすることが、より発展した研究やクラスでの体験をより身近に体感させてくれる。

よって、美術館への訪問は、このプログラムに必要な要素である。このプログラムに参加している生徒はすべて幾度か学期中に美術館を訪問し、美術館ガイド（MOCAではキュレーターの仕事）が指導するミュージアム・ツアーで体験する。

美術館での観覧は絵画・彫刻などだけでなく、パントマイム・演劇表現・詩の朗読・対論・独創的な文章やドローイングなども含まれる。

生徒には無料で、授業外にも家族などと一緒に特別企画やその時々展覧会を見に再来できるメンバーシップが与えられる。これにより、生徒は一度得た知識を家族と分かち合うことができ、家族もこれらの美術館設備に慣れ親しむことができる。

親子ワークショップと呼ばれる、現代芸術についての対話の機会を持つために、親子で参加する形のプログラムも用意されている。

さらに、MOCA資料センターでは、芸術教育プログラ

ム・現代芸術入門編の特定の部分を、さらに調査・研究を望む教師のためにMOCAの研究資料（書籍・フィルム・スライド・ミュージアムカタログetc.）を用意している。これらの資料は貸り出すこともできる。美術館の教育部のスタッフも、必要に応じて常設作品や展覧会、また教育プログラムの内容に関しての質問に答えたり、アドバイスを行なっている。

V. 芸術教育プログラム総論

MOCAにおける芸術教育プログラムは、芸術作品を見たり、体験を通じて芸術について熟慮したりする多くの機会を統合する指導的機関として機能している。

この芸術教育における参加体験型のアプローチは、教師や指導者である大人と生徒が共に芸術の探求のため、このプログラムに参加体験するという教育方法をとっている。ありがちな、教訓的で押し付けがましい指導者主導型のやり方とは異なり、教師と生徒の双方の自主的な責任においてプログラムを達成させる。この相互的な関連は、ソクラテスのメソッドに基づき対話モデルが構成されている。この対話では、双方に能動的にアイデアの表現を引き出させる疑問点を提案する。疑問は、情報・記憶・意見・仮説などを引き出し、さらにまた新たな疑問を生み出す。最も重要なことは問題の解決ではなく、アイデアの探求である。

MOCAの芸術教育プログラムの本質は、生徒の興味や芸術との関わり合いでつかむモデル・レッスンをを行い、自発的に疑問や発見を生み出させる……各々のレッスンは生徒たちが考えや感情を、言語や視覚において各々に表現できるように、また様々な現代芸術との関わりを通じて、互いに意見を出し合い、討論することによって、さらなる感情や考えを呼び起こさせるところにある。

このような芸術に対する、能動的な観察と分析は直接に自己分析の手段となり、より高度な知覚と理解は個々の心理的なイメージを表現したり、創造力と想像力に刺激を与えることになる。

さらに、このことが現代社会における、自己発見と Social Communication の問題を解く鍵になるのかもしれない。

れない。

本稿は1991年度、塚本学院教育研究補助金の報告論文を基にまとめたものである。

掲載写真資料：MOCA 芸術教育プログラム教材より転載

「Curriculum Guidebook」

『ヴェルナー・ヘルツォークの世界』報告

太 田 米 男

はじめに

昨年（1991年）10月23日より25日の3日間、本学芸術情報センターAV ホールに於いて開催した『ヴェルナー・ヘルツォークの世界、映画上映とシンポジウム』は、これまでの本学映像学科と大阪ドイツ文化センターとの一連の催しに一步前進したものとなった。これまで、例えば、女性映画のシリーズに於けるヘルケ・ザンダー監督の特別講演会についても、ゲーテ・インスティトゥート（ドイツ文化センターの正式名）本部からの企画であり、大学側の主体的なプログラムの内容ではなかった。しかし、共同で事業を行なう場合には、互いの立場と役割に沿ったものでなければならない。本学で開催する以上、学術的な研究の場としての意義は勿論、一般の方々にも参加して戴く市民講座としての役割、さらに芸術情報発信の場にもしたいとの考えから、以降のプログラムを企画、運営することになった。特に映像学科では、映画や作家を紹介するだけでなく、映像史的な考察と映像論的な分析、映像メディアとしての社会的な役割、更に芸術系の大学での催しに相応しい観点から、創作的な映像へのアプローチを主体に置いたものでなければならない。そして今回の催しはこの意図に沿ったものであった。

まず、これまでの2年間に映像学科と大阪ドイツ文化センターが開催して来た「ドイツ映画」に関する催し内容を列記しておく。

『映画に携わる女性たち～ドイツ映画製作の現場』
(1990.3.19)

映画：「全面的に制約された人間性」（監督：ヘルケ・ザンダー）上映

講演：レナーテ・メアマン「近年のドイツの映画事情について」、ヘルケ・ザンダー「女性映画特有の観点について」

『ワーグナーとフィルム～映画にあらわれるワーグナーの音楽』(1990・3・26-27)

講演：Dr. ハンスユルク・パウリー

「無声映画作品の場合—理解と誤解」

「トーキー映画作品の場合—特に「ニーベルングの指輪」の新解釈、並びにワーグナー～バイロイト～ヒットラーという図式の再考」

無声映画：「パルツィファル」（1904年 監督：エドウィン・S・ポーター）、「リヒャルト・ワーグナー」（1913年 監督：カール・フレーリッヒ）のピアノ伴奏

演奏：ヨアヒム・ベーレンツ

『マルガレーテ・フォン・トロッタとドイツの女性監督たち』映画祭（1990.4.23-28）

映画：「カタリーナ・ブルームの失われた名誉」（シュレンドルフ、トロッタ）、「つかの間の情熱」（トロッタ＝脚本）、「本題に入ろう」（マイ・シュピリス）、「グレーテ・ミンデ」（ハイデイ・ジュネー）、「アル中女の肖像」（ウルリーケ・オ

ッテンガー)、「第二の目覚め」(トロッタ)、「エリカの煩惱」(ウラ・シュレットル)、「ドイツ、青ざめた母」(ヘルマ・サンダース・ブラームス)、「理性のまどろみ」(シュレットル)、「全面的に制約された人間性」(ヘルケ・ザンダー)、「マルー」(ジャニー・メアアプフェル)、「心の中で」(ドリス・デリー)、「ペパーミント・ピース」(マリアンネ・ローゼンバウム)、「エミリーの未来」(ブラームス)、「メン」(デリー)、「ローザ・ルクセンブルグ」(トロッタ)

『FILM STUDIES ドイツの大学における映像創作の現状』(1990.10.5-6)

講演：ゲルハルト・レッヒェナウアー

学生映像作品紹介

『80年代ドイツ映画の新しい旗手たち』映画上映(1991.4.24-26)

映画：「右手のためのコンチェルト」(ミヒアエル・バートレット)、「ウォークマン・ブルース」(アルフレッド・ベーレンス)、「ロック・アンド・キー」(ハイディ・ウルムケ)、「リッチー・ギター」(ミヒアエル・ラウクス)、「ジャーマン・ドリームス」(リーンホルト・ヴァフツィン)、「夢は大空のかなたへ」(エルヴィン・コイシュ)

『ヴェルナー・ヘルツォークの世界』映画上映とシンポジウム(1991.10.23-25)

今回は、戦後ドイツ映画の流れを知る上で重要な作家であり、現代ドイツを代表する映画監督の一人であるヴェルナー・ヘルツォークに焦点をあてた作家研究の場であった。



「フィッツカラルド」撮影中のヘルツォーク監督

ヴェルナー・ヘルツォーク*

1942年、ミュンヘンに生まれる。61年に大学入学資格を得て、ミュンヘンで歴史、文芸学、演劇学を学んだ後、フルブライト奨学金でアメリカのビッツバーグで、映画とテレビの勉強をした。62年、まだ在学中に短編「ヘラクレス」を発表。64年に「のしろ」のシナリオによって、カール・マイヤー賞⁽¹⁾を受賞。これはのちに若いドイツ映画推進委員会の助成⁽²⁾により「生の証明」として映画化。ドイツ連邦共和国映画賞、ベルリン映画祭銀熊賞に輝いた。以降、アレクサンダー・クルーゲ⁽³⁾、フォルカー・シュレンドルフ⁽⁴⁾に次ぐ、ニュー・ジャーマン・シネマの旗手として注目されるようになる。74年の「カスパー・ハウザーの謎」で、カンヌ映画祭審査員特別賞、「フィッツカラルド」⁽⁵⁾でも同じく監督賞を受賞。その他の代表作として「小人の饗宴」(70)、「アギーレ、神の怒り」⁽⁶⁾、「緑のアリが夢見るところ」⁽⁷⁾などがある。

映画上映

10月23日(水)～25日(金) 会場：大阪芸術大学芸術情報センターAVホール

『生の証明』Lebenszeichen (1967年、白黒90分) 原作：アヒム・フォン・アルニム『ラトノ要塞の狂乱の傷病兵』、脚本：ヘルツォーク、撮影：トーマス・マウ

ホ, 主演: ペーター・ブログレ。

第二次大戦中の1942年, 負傷した降下部隊員のシュトロツェクは, 療養を兼ねた任務として数人の仲間と, エーゲ海のコス島の弾薬貯蔵所の警備を任れる。この新しい任務は退屈そのものであり, 何とか順応させようとするが……。何百という風車を目の前にして最初の発作が起こす。送還を知らされた時, 被害妄想から錯乱状態に陥り, 一人城塞に立て籠もって, すべての人間に対して戦闘を開始する。

『小人の饗宴』 Auch Zwerge haben Klein angefangen (1969/70 年, 白黒 96 分) 脚本: ヘルツォーク, 撮影: トーマス・マハウ。

辺ぴな荒涼とした土地に, 小人のための特殊な施設がある。遠足のために, その施設に残されたのは, 謹慎処分を受けた13人の小人たち。普段の謹慎はこれを機に一気に爆発する。小人たちの遊びの反乱は, 次第にエスカレートし, 狂暴性をおびてくる。盲目の仲間を弄び, 奇形のらくだをあざける。本能と化した動物や人間の赤裸々な残虐性はアナーキーに, より弱者へと向けられて行く。

『カスパー・ハウザーの謎』 Jeder für sich und Gott gegen alle (1974年, カラー109分) 脚本: ヘルツォーク, 撮影: イェルク・シュミット=ライトヴァイン, 主演: ブルーノ・S, ヴァルター・ラーデンガスト。

この映画は, 19世紀に実際にあった「野性児」の謎の物語を素材にしている。それまで地下牢に閉じ込められ, 他の人間がいることすら全く知らずに生長したカスパー・ハウザー。ある日, 彼のところへ見ず知らずの男が現われ, 街へ連れ出す。手に祈禱書と一通の手紙を持たせたまま, カスパーは広場に放り出される。純真無垢なカスパーを異端として抹殺する論理の描出はファシズムへの警鐘か。

『ヴォイツェック』 Woyzeck (1978年 カラー80分) 原作: ゲオルク・ビューヒナー, 脚本: ヘルツォーク, 撮影: イェルク・シュミット=ライトヴァイン, 主演: クラウス・キンスキー, エーファ・マッテス。



映画「カスパーハウザーの謎」

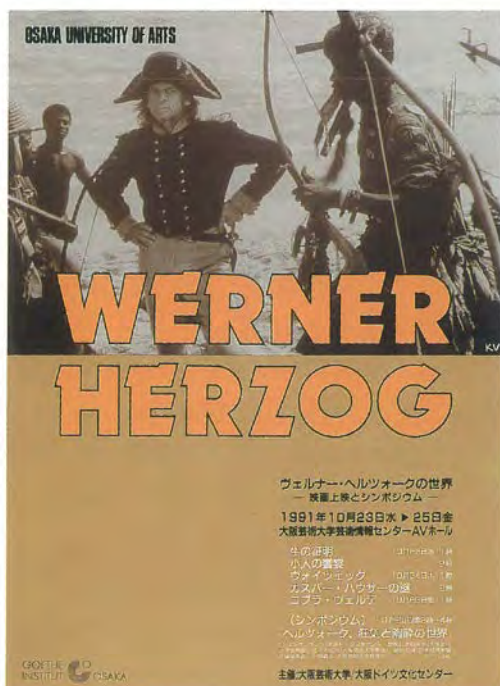


映画「ヴォイツェック」

19世紀の中頃、ある駐屯部隊の射撃兵ヴォイツェックは、上司である大尉のどんな無理難題にも、じっと堪えているような愚直な男である。彼はエンドウ豆だけを食えるという医学上の実験台になり、その手当てで妻のマリーとその私生児を養っている。マリーは、他の男と関係しているが、ヴォイツェックは何の疑念も抱かない。しかし店頭妻の不貞を知った時、彼は錯乱状態に陥り、破滅へと駆り立てられて行く。

『コブラ・ヴェルデ』Cobra Verde (1987年、カラー113分) 原作：ブルース・チャドウィン、脚本：ヘルツォーク、撮影：ヴィクトール・ルウィッカ、主演：クラウス・キンスキー、キング・アンパウ。

19世紀初頭。ブラジルで山賊と恐れられ、自ら《コブラ・ヴェルデ》と名乗ったフランシス・マヌエル。彼はある農園で奴隷監督として雇われ、そこの3人の娘を揃って妊娠させた。怒った主人が、彼を葬り去ろうと仕掛けたワナは、奴隷商人としてアフリカへ行くことだった。そこの王は白人を見れば皆殺しにする狂人で知られていた。彼は何も知らず、自分の王国を築くという野望を抱いて、単身乗り込んで行く。



シンポジウム

10月25日(金) 会場：9号館101教室

テーマ『ヘルツォーク、狂気と陶酔の世界』

出席者：大阪芸術大学教授佐々木侃司(司会)、大阪ドイツ文化センター館長ゲルハルト・エンゲルキング、日本経済新聞社編集委員嶋田邦雄、大阪芸術大学助教授太田米男。(通訳＝大阪ドイツ文化センター 荒西麻記子)。

【エンゲルキング】 彼は(『コブラ・ヴェルデ』で)奴隷制に対して批判的に映画を作っていると云っております。ところが、この映画を見ますと違った印象が残ります。最後のシーンで“奴隷制はひどい、大変ひどいものだ”と云うセリフがあるのですが、この一言だけで、この映画が奴隷制に対する反対の政治的なメッセージにしようとしているように思えます。この社会の非常に入り組んだ複雑な問題を、一人の個人の問題に摩り替えて理解しようと云う次元にまで戻して考えようとしている訳です。—— 芸術家、映画監督というものが全く個人のレベルで判断して作品をつくるということは非常に危険だと思います。それらは大勢の人の目に触れる訳で、それによってどのような影響が出るかと云うのは責任問題でもあると思います。

【太田】 本物のオペラを聞きたい、聞かせたいという発想と蒸気船の山越えという二つの事柄だけを並べると、全く結び付かない発想なのです。これが、フィッツカラルドの論理の積み重ねで行くと結び付く訳です。この映画は二重の構造を持っている、と僕は考えています。それは、フィッツカラルドという男が、たかがオペラのために、蒸気船を山越えさせる訳です。この映画「フィッツカラルド」を単に冒険映画として、スペクタクルだけの見せものの映画として見るのもいいでしょう。ですが、ヘルツォークにとって、映画はオペラと同じなのです。彼は、たかが「フィッツカラルド」という映画のために、本物の蒸気船を山越えさせる訳です。浪費のように見え



船が山を越す——『フィッツカラルド』

ますが、これは映画に対するプライドであり、映画の豊かさの問題です。

【嶋田】 「カスパー・ハウザーの謎」の冒頭に“魅せられるものは美しい”と自分で耽美的に、その映像を紹介している所がある訳なんですけれども、そういう形で陶酔も要求する。その陶酔というのは、人間の合理的な判断力あるいは理性と云うものを奪い去って、その大きな力、大きな流れに身を委ねて行くということを正当化する、そういうような作用がある訳なんです。それに対して私は非常に危険なものを感じる。と云うのは、ナチズムへの接近と云うものを見て取れる訳です。これはファスビンダーにしてもシュレンドルフにしても、ナチズムを如何に克服して行くか、そういう大きな課題を自分に据えているんだけど、ヘルツォークの場合は逆に、これは結果的ではあるんですけども、ナチズムに接近していると云う風に考える訳です。

【佐々木】 どうもヘルツォークの作る映画に出て来る異

質なキャラクターですね、ちょっと我々の生活に思い付かない醜いものが前面に出て来る。あるいは差別されているか、区別されているかの存在、そういう異質に見えるキャラクターが発信する一つの情報信号と云いますのは、実に人間らしい、人間の本能的なモラル、これがずっと貫かれているように思えますけれども、このハウザーが言葉を覚えて行って、自分の言葉を発信し自分のロジックを展開する声がですね、僕らが小さい時にニュース映画で見て聞いたヒットラーの声に、そっくり似ているなど。これは非常に暗示的なんですね。ハウザーの後ろから“ジーク・ハイル、ジーク・ハイル”と云う言葉が聞こえそうなんです。

※シンポジウムの内容については採録あり。参照のこと。

今回のシンポジウムに於いても、このような短い時間内で一人の作家について十分に討論し、分析し得るものではない。また内容的に深められたとも考えていない。ただ、このような催しをくり返すことで、新たな研究の糸口を見出すことが出来れば、我々の目的に叶ったものとなる。当然今回のヘルツォークの作品研究や現代ドイツ映画については、この秋に予定している「ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー⁽⁸⁾」の回顧特集の際にも継続討論され、少しでも進んだ内容のものとなると考える。

また、今回のシンポジウムで何よりも重要であった点は、次回に予定している「ナチ時代の映画」の主題となるべき問題が提起された点である。耽美的映像への陶酔とナチズムへの接近と云った指摘と、非政治的なものも政治的メッセージを持ち得ると云った重大な問題の提起があった。レニ・リーフェンシュタール⁽⁹⁾の「民族の祭典」の例も出たが、作者の手から離れた作品は、作者の思いとは別に一人立ちしてしまい、政治的メッセージを含んだ形で多くの観衆を熱狂させることになった。映画は多くの人々を洗脳するために利用され、多くの人々の生命を奪うに至った。しかし、戦時下でのプロパガンダ政策は決して映画だけを利用した訳ではない。新聞やラジオなどのメディア、教育、経済政策すべてがこの目的のために利用されたとも言える。ただ民衆の覇気を高揚させ

る上で、映像はその絶対的な表現力によって、より有効に利用されたことは間違いがない。今回の発言の中にもあったように、そのような映画を作る監督や製作者の責任は重大ではあるが、映画の始めに逆説的な字幕を入れることで、その作品を否定的に見られるとしたら、それもまたプロパガンダの逆利用として新たな問題提起ともなり得るのではないか。それは映画自体の持った思想ではなく、その作品を取り巻く時代や社会の状況によって、その作品の意味を決定することである。曖昧な表現作品は、先入観が植え付けられることによって、作者の意図したものとは別のものとして、為政者の目的に沿うように意味付けられ、利用され得ることをも証明している。このような映像の政治利用は決して過去のものではない。現在、そのメディアは益々多様化し、より強力になっていると云える。

本学映像学科は映像を創作する立場にある。映画の功罪ばかりを評論し分析すると言ったことでは映画が萎縮してしまう。我々は、そのように映像メディアを受身で捉えるのではなく、映像のもつメカニズムや働き、カメラ・アイや編集によって如何に映像が作られ、観客の意識をコントロールして行くかと言った映像表現の構造を明確に捉えることが出来る。それは具体的に映像の持つ写実性と虚構性を正確に分析し考察することでもある。これは、映像学科として責任のあるところであり、重大な使命でもある。次回の「ナチ時代の映画と日本の戦意昂揚映画」は、その意味に於いて重要であり、貴重な機会であると考えている。

今回の催しに限らず、講演者の派遣やフィルム、資料の提供など、大阪ドイツ文化センターの全面的な協力がなければ、このような企画を続けることが出来なかった。特に G・エンゲルキング館長のご尽力に対して、深く感謝の意を表したい。また、今回は日本経済新聞社文化編集委員の嶋田邦雄さんにもご参加を戴き、意義深い催しとなった。この紙面を借りてお礼申し上げます。

* 資料提供、大阪ドイツ文化センター

註

- (1) 「カリガリ博士」Das Kabinett des Dr. Caligari (19), 「最後の人」Der Letzte Mann (24) 「サンライズ」Sunrise (27) のシナリオ・ライター Carl Mayer に因んで、ミュンヘン映画ジャーナリスト・クラブによって与えられる賞。
- (2) 「若いドイツ映画助成委員会 (クラトリウム)」が 1964 年に、連邦内務省の布告によって設立された。この助成によって、クルーゲ、ファスビンダー、ヴェンダース等がデビュー出来た。
- (3) Alexander Kluge (1932-)。オーバーハウゼン宣言に参加。最初の長編「昨日からの別れ」Abschied von gestern (66) ヴェニス映画祭銀獅子賞, 「サーカス小屋の芸人達, 処置なし」Die Artisten in der Zirkuskuppel : ratlos (67) 同金獅子賞受賞。ニュー・ジャーマン・シネマの指導者的な存在。
- (4) Volker Schlöndorff (1939-)。「テルレスの青春」Der junge Torless (66) でデビュー。代表作に「カタリーナ・ブルームの失われた名誉」Die verlorene Ehre der Katharina Blum (76) 「とどめの一発」Der Fangschuß (76) 「ブリキの太鼓」Die Blechtrommel (79) 「スワンの恋」Eine Liebe von Swan (83) など。最新作は「ボージャー」Homo Faber (90)。
- (5) Fitzcarraldo (81) カラー158分。脚本: ヘルツォーク, 撮影: トーマス・マウホ, 主演: クラウス・キンスキー, クラウディア・カルディナーレ。
- (6) Aguirre, der Zorn Gottes (72) カラー93分。脚本: ヘルツォーク, 撮影: トーマス・マウホ, 主演: クラウス・キンスキー。
- (7) Wo die grünen Ameisen (84) カラー100分。脚本: ヘルツォーク, 撮影: イェルク・シュミット=ライトヴァイン。連邦映画賞。
- (8) Rainer Werner Fassbinder (1946-1982)。1965年, 「都会の浮浪者」Der Stadtstreicher でデビュー。代表作に「自由の代償」Faustrecht der Freiheit (74), 「マリア・ブラウンの結婚」Die Ehe der Maria Braun (78) 「ヴェロニカ・フォスの憧れ」Die Sehnsucht der Veronika Voss (81) など。82年, 麻薬中毒による心臓発作のため死亡。
- (9) Leni Riefenstahl。もとは舞踊家で, アーノルド・ファンクの山岳映画に出演していたが, 32年「青い光」で演出デビュー。ナチ・ニュールンベルグ党大会の記録「意志の勝利」Der Triumph des Willens (34) とベルリン・オリンピックの記録「民族の祭典」Fest der Völker-Olympia (38) 138分は, ナチ時代のプロパガンダ映画としてあまりにも有名。戦後, 写真集「ヌバ」など発表。

音 触 展

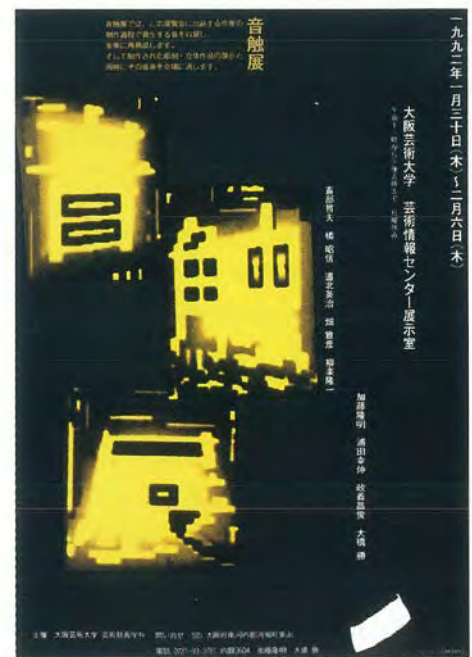
加 藤 隆 明

はじめに

学科展として、1990年10月、鉄と音による空間構成(サウンド・インスタレーション：大阪芸術大学紀要 芸術14に掲載)、1991年10月、洞窟の腕手(フレームということを意識した実験映像)を行なってきた。そして、学科主催の展覧会として1990年11月、五つのイデオム(写真を考える展覧会)、そして1991年11月、コンピュータ・グラフィックス展を行なった。これらの展覧会は、現代の芸術が抱えている諸々の問題を芸術計画学科という立場から検証してきたものである。

今回、第三回芸術計画学科主催 音触展は、1992年1月30日から2月6日まで、大阪芸術大学・情報センター展示ホールで開催された。

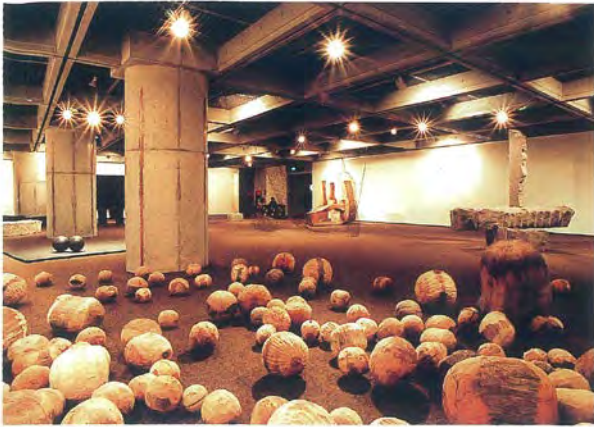
この音触展という展覧会は、彫刻家8名と音の製作者1名で構成されており、音の製作者は彫刻家が作品制作中に発生する音を収録し、再構成する。展覧会会場では彫刻作品と同時に、再構成された音を流す。そして会場を訪れた人に彫刻作品を鑑賞してもらうとともに、その彫刻が内在している音や時間を、体験してもらおうという企画である。音触展というタイトルは、音と彫刻の展覧会ということで名付けた。



ポスター

音触展を企画した動機

私は、十年来彫刻を制作してきている。素材としては自然木、流木、鉄、そして麻袋などを使ってきた。それらの素材を道具を使い、ときには素手で加工してきた。素材を加工する時、たとえば木をチェーンソーで切断する時や、鉄をグラインダーで磨く時、布を裁断する時など、制作中は素材と、それを加工する道具とのぶつかり合い



会場風景

である。製作者は、そのぶつかり合いによって発生する多種多様な音を聞いている。私はそのような状況が、ずっと気になっていた。制作中発生する音、その音によって、視覚的にとらえられない素材の特質を感じることができる。そしてそのような、視覚的に捕らえることの出来るものとできないものとの積み重ねの体験が、制作過程にあると考える。

私が作品を制作している時、必ず私の身体と素材の間で共鳴し合っている音の存在を無視することはできなくなった。ある意味で彫刻と、制作過程で発生した音は双子の兄弟のものである。だから彫刻が完成した時、もう一度一緒にならないだろうか、その切り捨てられていた音を彫刻と同じ空間で、私自身体験してみたい、そのような欲求からこの展覧会を企画した。

彫刻と感覚

古代ギリシャでは、五感に対してひとつの位置付けをしていた。美というものや芸術作品というものに関して、特に鑑賞する場合上級感覚を優先し、下級感覚を排除するという考え方があった。上級感覚とは、視覚と聴覚を指し、下級感覚とは嗅覚、味覚、触覚を指していた。この五感の区別、視覚、聴覚の優先の考え方を疑問視したのが、ヘルダーである。むしろ下級感覚と考えられているものの方に、重要なことがあるのではないかと考えていた。そして具体的に彫刻と触覚を結びつけたのも彼である。彼の著書の中でも語られているが、人間の外と内

にわけ、外に在るのが、平面—音—立体である。そして内に在るものが、視覚—聴覚—触覚というように人間の外と内を関係づけた。それが平面—視覚—絵画、音—聴覚—音楽、立体—触覚—彫刻というような芸術作品が持っている特性とも結びつけていったのである。

彫刻ということが常に絵画との比較にあり、彫刻と絵画の比較が五感の比較にまでなっているのである。五感の優位性を問題にすること自体ナンセンスであるように私には思えるが、諸感覚の機能、性格を考えるには諸々の感覚を比較することも必要だと考える。

なぜ、彫刻作品が触覚的と呼ばれているのか。私たちは事実彫刻作品にさわることができる。しかし彫刻作品にさわることができるといった意味合いで、私たちは、絵画にさわるといことは不可能なことである。

美術館などに展示してある彫刻作品などの前には必ず「作品にお手をふれないでください」と注意書きがある。触覚的であることの作品が、さわることを拒否しているのである。私も、彫刻作品の前に立つとさわってみたいくなる誘惑にかられる。きらきら冷たく光るステンレスの肌を見たとき、その素材の持っている感情を手のひらで知りたくなる。石の彫刻を見たとき、石の重さを感じてみようとするときがある。もちろん両手で支えるものではないことを頭では分かっているのだ。このような彫刻作品を鑑賞している人にこのような衝動を起こさせることも、「彫刻とは触覚的だ」ということのひとつではあるような気がする。それでは「作品にお手をふれないでください」これは間違いなのであろうか。私にはそうは思えない。「なめるように見る」という言葉



素材の音を収録



斉部哲夫（上下とも）



浦田幸伸



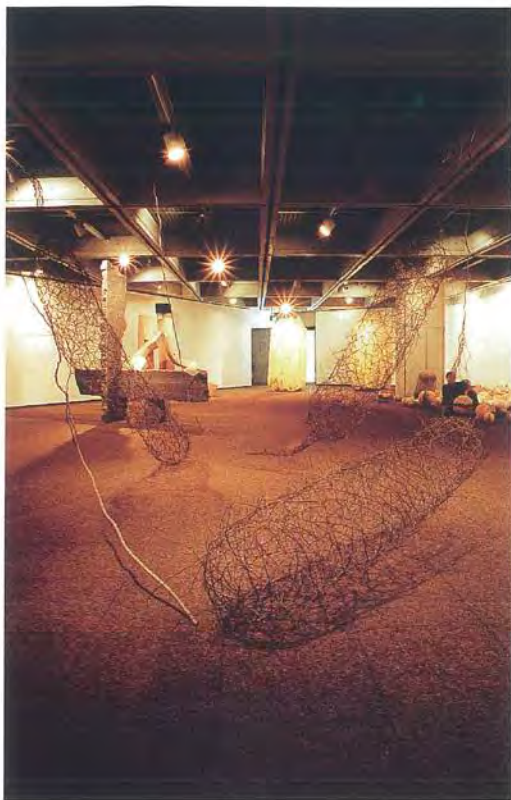
柳楽隆一



加藤隆明



畑 雅彦



橋 昭信



道北英治



政義 昌俊（左右とも）



撮影・明星 守

がある。なめるとは触覚的な行為であるがそれと視覚をたしたおもしろい言葉である。つまり視覚を触覚化させるのである。人間は、上級感覚といわれた視覚、聴覚は下級感覚であるといわれた触覚の機能のなかである部分を担っているので、彫刻作品を直接さわらなくても見ることによって触覚としての体験を持ち合わせることができるのだ。そして本来、触覚の範囲は五感を区別してその一部の役割として存在するようなものではないのである。

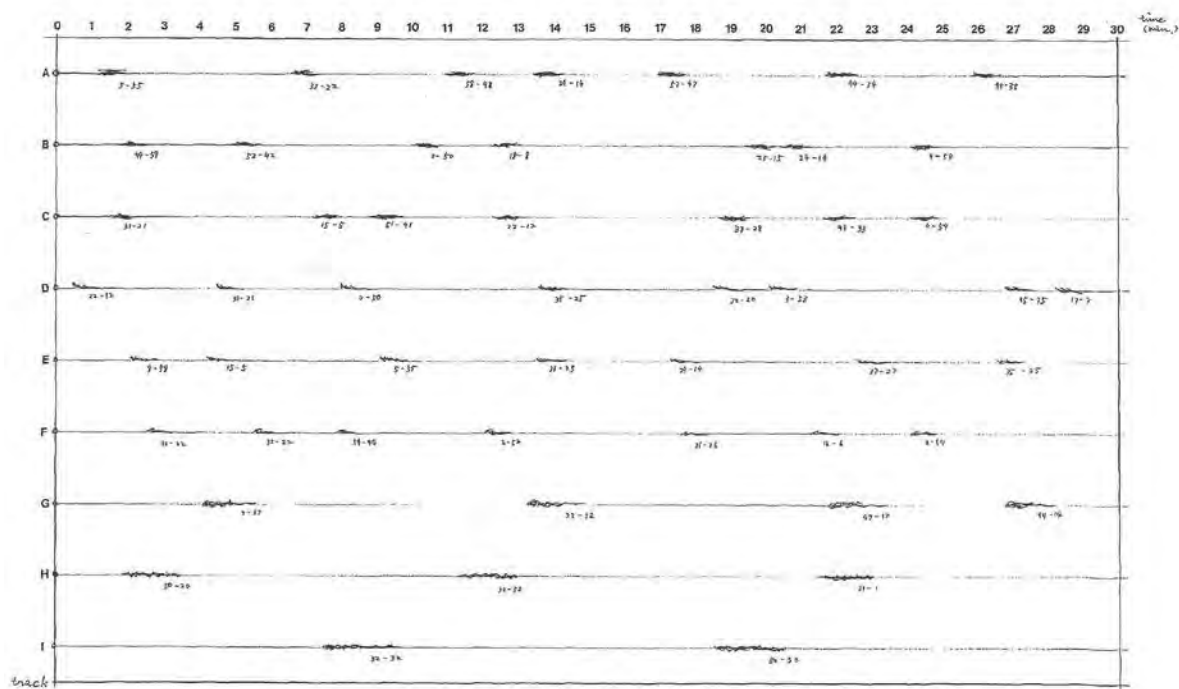
ふれるについて

私は、作品の制作には数多くの道具を使用する。たとえば、木を素材として選んだ時は、鋸、のみ、チェンソーなどである。その道具とは単に素材の加工をするのに手助けするものだけではない。私は拡張された感覚として道具の存在を考える。道具は必ず素材と私の間をつなぐものであり、その手の延長によって触知されるものは直に私の手で素材をさわることとなら変わりはない。

さわるという言葉の他に、ふれるという言葉がある。基本的に同じ意味を持っているが、私はさわるというよ

りふれるという言葉が好きである。ふれるとは日常的に使う内容として、(私はあなたの肩にふれた)というような具体的なものとの接触に対して使う事が多い。しかし(神にふれる)(きがふれる)というような使い方があるように、{もちろんさわるに関しても同じ言い回しはある}抽象概念にも使われる。ふれるということは、対象物が人間であろうと、自然であろうと、抽象的な存在物であろうと、交感できそれがなされた時のことを指すのではないかな。

人にとってふれるということは危険な行為である。鋭利なものにふれた時、毒性の強いものにふれた時、ふれてはいけないものにふれた時人はおおきな代償を支払うこととなる。生まれたばかりの嬰兒の頃、興味の対象になったもの、自分の手の届く範囲のものそれがなんであろうと口に入るようとしてしまう。このような危険な行為は何なのだろうか。嬰兒にとって自分の身の回りを理解するため、おおげさに言えば世界を認識するための感覚器官は口にあるといえる。もっと細かく言えば唇と舌にあるのだ。対象を認識するのも、食べる行為も同じ器官を使用するのである。嬰兒と呼ばれる頃の諸感覚で一番発達しているのが唇と舌であるといえる。生まれてす



断片の静謐「音触展」のための音響彫刻

ぐのこどもが、母親の乳房を求めることができるのは口の部分の感覚が敏感であるからこそ、生きていくための基本的行動を本能的にできるのである。もし嬰兒が不機嫌で泣き止まないとき、本物ではない乳首を与えても安心したように泣くことをやめる。唇や舌に何か接すること、それが嬰兒にとって安心できる要因を作っているのだろう。

嬰兒の世界では、すべての対象が接していなければいけない状態にあり、接触できていないものは嬰兒にとって自分の世界外にあるもので、彼にとっては存在していないことになる。つまり距離ゼロの世界である。その時期を過ぎ、自分の身体がこの世界にあることが理解されてくる、たとえば眼に見えているものが、実際自分の手によって掴むことができることに気が始めた時から、唇や舌の接触しなければならぬ感覚器官から、接触しなくてもよい視覚とか聴覚など、距離を持つ感覚器官を発達させる。世界の中で、自分の身体が関係していることが分かるのは視覚的機能がおおきい。さきほど説明した眼に見えているものを自分の手で掴めることができることが分かる。というのは対象物を手で掴んだことを実感できるのは触覚的機能であるが、視覚によって目的である対象物をほんとうに掴んでいると言う確認をしているのである。その視覚と触覚の共同作業によって触知という高次の次元に人間は昇華すると考える。

そこから徐々に接触しなくては感受できない感覚器官から、距離を持つ感覚器官へと移行し、ふれることでの身体の危険が、ある程度の距離を持った状態でその危険を回避するようになる。ただ常に諸感覚は独立して各々の器官を担当しているのではなく大きな意味での触覚の裏付けがあるからこそ人間の外部センサーとして視覚なり聴覚がある。そして大きな意味での触覚はふれるということばで日常的に使用している。ふれるとは、原初的行為から抽象的世界そして想像力などの多くの次元の世界を貫くふしぎな言葉でもある。

音にふれる

普段の生活の中では、必要な音 unnecessary 音が入り交じ

って雑然と聞こえてくる。その中で私にとって必要な音だけを抽出して、それを理解し対応するようにできている。

聴覚は音にのみ対応するための器官であることな間違いない。しかし私には聴覚も、視覚と触覚の関係の逆転のような状態になっているのではないかと思う。つまり私たちの音に対する捕らえ方には触覚が大きく関与していたが、それがいつからか触覚と聴覚の逆転が行なわれついに触覚の忘却へといきついたので。

聴覚の生成には触覚が必要であった。なぜなら、聞くための構造として具体的に鼓膜という皮膚がなければ音を捕らえることは困難になる。何度となく鼓膜が音とさわっているうち、ふれるという状態になってくるのだ。

しかしそれが視覚と同じように、聴覚が生成していく途中に本来基礎にあったはずの触覚が失せていったのだ。もちろん「視覚と触覚の関係」のように明確ではないが、人間の聴覚の生成段階でゆっくり体験していった音を、ある時期から自分の目的のため区別するようになったのではないか。ある音は自分のために必要となり、注意して聞く姿勢を作り、ある音は雑音となり聞くことをやめるようになる。人間は瞬時にその区別をしてしまうそれが生成した聴覚だともいえるが、触覚を忘れさった聴覚は視覚と同じ立場にたたされる。つまり聞こえている音が根拠のないものになり、幻聴と同じものになっていく。これではほんとうに音にふれているとはいえない。音を触知することが必要であり、肉体を持った聴覚を回復することが重要なのである。

おわりに

展覧会会場を歩き回るもちろん通常おこなわれている彫刻の展覧会のようにである。わたしの視線は、一つの作品の形に止まる。しっかり作品の全体をみようとして、二歩後ずさりをする。みえてきた作品の後ろに、別の作品がみえてくる。私の視線が移動するにつれ、重なりあった質の異なる素材が形とともに変化していく。私は彫刻の膚を感じようと作品に近づく、視線は皮膚に焦点を合わす。作品は素材の表面をはぎとった後がつづき、

水の表面のような跡を残し木目が歪みながら列をなす。次に目を別な作品に向け、その周囲を回る。先刻とは別な彫刻同士の重なりが見え、独立しているはずの彫刻同士が一体となる奇妙さに、驚きと新鮮さを感じる。そのような空間に、ときおり素材と道具の発する音が思わぬ方向から聞こえ、一瞬身体の動きをとめることとなる。そして音に注意をむけると視線は一瞬宙を舞うのだが、各彫刻作品と関連性を持つことに気がついた時、それは元にもどる。私がこの展覧会を体験して、彫刻と音という要素が違うもので構成されているこの会場では、私自身又は観客自身が、その素材の異質なものを一致させる存在であるのに気がついた。

今回行われた音触展と言う展覧会は、批評家先導型の展覧会でもなく、現代というキーワードを振り回した展覧会でもない。つくり手自身から発生した素朴な試みであったと思う。

この試みの提示にあたり、私の個人的な考えに賛同し作品を出品していただいた彫刻家の方々、展覧会全体の構成に関わっていただいた持田総章教授（美術学科）、音触展ポスターを制作していただいた富里重雄助教授（デザイン学科）、展覧会の運営で大変ご迷惑をおかけしました大阪芸術大学芸術情報センターの職員の方々、そして作品展示の時、大変お世話になりました、芸術計画学科副手の小栗一紅さんと同じく北市記子さん、そしてこの展覧会の企画段階から、一緒にコンセプトを練り上げてきた同僚の大橋勝さん、以上の方を含め、多くの方々の協力を得てこの展覧会が開けたことを感謝します。

参考文献

視覚の法則, W・メッツガー（盛永四郎訳）、1968, 岩波書店
行為と美（芸術のモナドロジー）、小田部胤久1990, 岩波書店
新視覚新論, 大森荘蔵, 1982, 東京大学出版会
感覚の分析, エルンスト・マッハ（須藤吾之助・廣松 渉訳）1971, 法政大学出版局
共通感覚論, 中村雄二郎 1979, 岩波現代選書

洞窟の腕手

第2回芸術計画学科展報告

大 橋 勝

はじめに

芸術計画学科は現代の芸術とメディアについて、抽象思考と様々な具体例から考察することを目的としている。これに対して、特定の形を有する解答を出すことは虚しいことかもしれない。具体的な形態を持つと同時に、それは限定され、多くをとりこぼし、そのもの自体が一人歩きをしてしまうのである。しかし我々は人に対して語るときには言葉を用いなければならないし、何かを示す場合にはやはり具体的な物を提示しなければならない。このような限界を自覚的に反省しながらも、我々は芸術計画学科のスタッフとして、芸術計画の一つの具体的な形を提示する試みである学科展を行ってきた。第1回は1990年10月24日から27日まで、芸術情報センター展示ホールにて“サウンド・インスタレーション”の展示を行った。これについては、「芸術14」に掲載されている“鉄と音による空間構成”で述べているので、そちらを参照していただきたい。そして第2回学科展として、今回の“洞窟の腕手 Solid Frame Angles”を1991年9月27日から10月3日まで大阪芸術大学9号館スタジオで発表した。

展示会の展示内容としては、3台のスライド・プロジェクターから投影される映像を、鏡を仕掛けた3基のアーチで反対側の壁面に映し出す単純な構成であるが、これを手掛かりにして「フレーム」という普遍的な問題に

ついて考察することが出来ればと考えた。

フレームについて

「フレーム」という言葉が持つ意味は、大変広範で多岐にわたるが、物事に構図＝価値・意味を与える際に必要な装置であることには間違いないだろう。フレームがなければ全ての事柄は、それぞれ個々のものとしてしかとらえられない。フレームがあって初めて（フレームで囲まれた）全体像と、その内部における個々の事柄とその間の関係性を認識することが出来るのである。

先史時代の絵画表現、例えばラスコーやアルタミラの洞窟壁画にはフレームはない。そこで展開されているのは、動物などの個々の事物に対するきわめて直接的な関心と断片的なイメージである。このイメージは、視覚的というよりもむしろ岩面と触れあうときに生じる触覚的イメージであったのではなかろうか。触れるものと触れられるものという境界のあいまいな状態で成立したのが洞窟壁画の表現であり、それは当時の人間のものの感じかたとらえかたの反映であったに違いない。

絵画に明確なフレーム＝額縁がつくようになったのは、線遠近法が体系化されたルネサンス以降のことである。線遠近法の厳密な理論は、視覚によりものの形を空間的に理解するプロセスを分析し、現実再現をテクノロジーとして体系化したいという人間の欲望から生まれたと思う。そこには明らかにフレーム以前の世界観とは異

なるイデオロギーが働いている。見るものと見られるものの、主体と客体、私と世界という二項分立による世界観である。私という主体と、他者としての世界という認識の仕方がそこにはありありとあらわれている。

更に写真という完全に機械的な画像生成技術が発明されるが、それはある意味で人間の意識や身体から開放された像であった。絵画表現は、人間（画家）の眼と手を経た表現であるので、そこには必ずその人間の身体や意識が表象している。それは言い換えればある種の解釈であり、必然的にその人間が属している社会や文化、制度などによって規定されるものである。ところが写真をはじめとする機械映像は、純粋に自動的な視覚の再現プロセスであるので、人間的な意味という身体性や意識とは無関係に成立する。解釈や世界観が入り込む余地はない。そして映像のフレームはそこで価値を区切るためのものではなく、機械的な過程で不可避なものとして生じるに過ぎないのである。

このようにして誕生した映像のフレームではあるが、これは絵画のフレームとは全く異なる機能を持っている。絵画のフレームは支持体の境界であり、その中で展開されるコンポジションの座械であった。これに対して映像のフレームは、対象の無作為の切り取りである。対象の意味や価値に左右されない機械的切り取りなのである。これによってそれまでの線遠近法的な世界観が揺らぎ、全く新たな世界の見方が生まれたのである。この新たな視覚は、世界を再び混沌の状態に回帰させるクールであるがダイナミックな世界観である。

以上述べたようなフレームに関する歴史的考察を踏まえたうえで、新たなフレームの意識を生み出す試みとして、学科展の企画を行った。

洞窟の腕手

「洞窟の腕手 Solid Frame Angles」は大橋勝の基本プランをもとに学科内で了承され、さらに教員による意見と考察が出された。そして実際の展示制作は大橋勝と加藤隆明が共同で行った。

3基のアームは、メトロノームのメカニズム部と鉄製

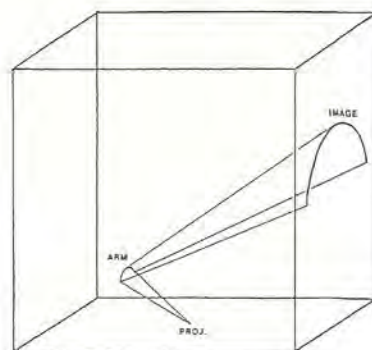
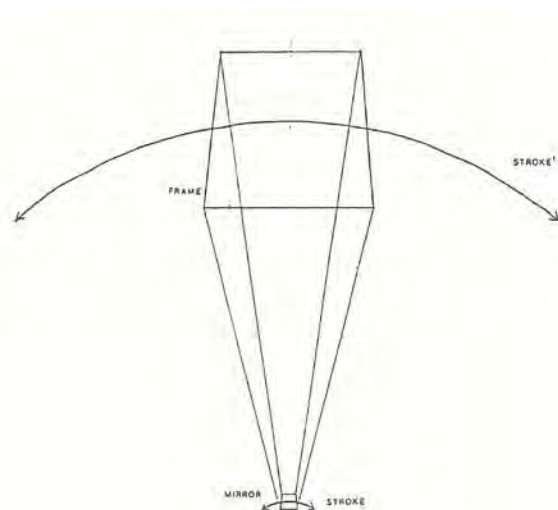


図1 「洞窟の腕手」のためのイメージ・デッサン

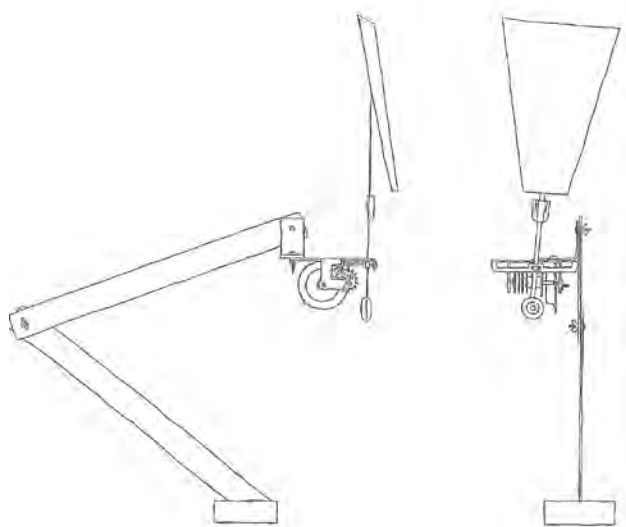


図2 「洞窟の腕手」のスタンド

のスタンド（図2）を組み合わせ、針の先に不規則な形の鏡を取り付けた。このアームに映像を映写すると鏡の形に切り取られた映像が、メトロノームの運動に対応して円弧を描きながら反対側の壁面に映される。メトロノームの運動は、眼球運動（人間の眼は常に微細な運動をしており、そのダイナミックスの中で視覚が成立している。網膜上の像が固定されると、人間は即座に視覚を失ってしまう。）の隠喩であり、洞窟壁面を描く先史人の手のストロークを想うものである。同時にメトロノームと眼は、マン・レイの“永遠のオブジェ”からの引用でもある。このアームは、映像の切り取り・運動・拡大投影を行うための仕掛けであるが、アーム自身が作品の重要な要素である。この作品においては、変形された映像だけが問題になるのではなく、映像が変形される仕組みを理解することにむしろ重要性がある。

会場は1辺約10mのほぼ立方体の空間で、通常は録音と撮影スタジオを兼ねたホールである。「洞窟」という言葉は、このスタジオ空間が持っているがらんと武骨な印象からきている。また同時にプラトンの洞窟の比喻を自戒的に想起させる言葉としても使用している。

写真に関しては、古今東西の様々な美術と書からの引用、自然物、人工物など240点を使用した。1台のプロジ

ェクターに対して80枚の写真を充て、1枚の写真を約60秒間提示し、80分程度のサイクルで全ての写真が映写されるという時間構成で、これをエンドレスに繰り返している。スライドの送りは、パーソナル・コンピュータによる自動制御で行った。

当初の展示計画ではほとんど考慮に入れていなかったが、音もこの展覧会における重要な意味を担っている。メトロノームの時間を刻む音、プロジェクターのファンのうなり、パソコンがパルスを出す音等が、映像の運動・変化と対応したリズムを構成する。「洞窟の腕手」は映像インスタレーションであるが、同時に自動演奏装置でもある。

結語

第2回芸術計画学科展「洞窟の腕手 Solid Frame Angles」について、企画・展示構成を行った立場から報告した。なおこの学科展では展覧会の内容に合わせて、「フレーム」をキーワードに学科教員のそれぞれの考えを一冊にまとめた「フレーム考」という冊子を出版した。これには特別に鳴門教育大学の小川勝先生の御厚意をもって「非平面性と没枠組み性」を「第29回大学美術教育学会研究発表大会・研究発表概要集」（1990年11月20日）から転載させていただきました。また展覧会最終日には、音楽におけるフレームの取り付けと取り外しをテーマとするパフォーマンスが、サキソフォン奏者である野田療先生によって行われました。ポスターのデザインと制作をひきうけて下さった富里重雄先生、その他にも様々な意見や批判を寄せて下さった多くの方々にこの場をかりて感謝の意を表します。

参考文献

- ・ジョン・バージャー、イメージ Ways of Seeing 視覚とメディア、伊藤俊治 訳、パルコ出版、1986
- ・オットー・シュテルツァー、写真と芸術、福井信雄 池田香代子 訳、フィルムアート社、1974

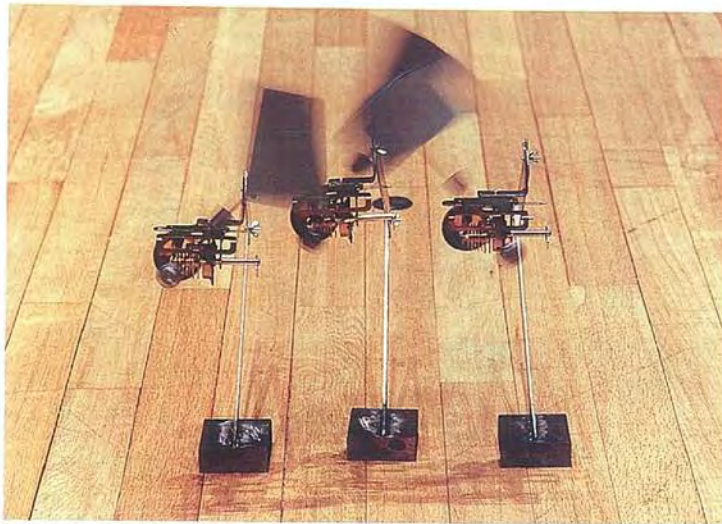


写真1「洞窟の腕手」のスタンド



写真2 映像を投影されたスタンド



写真3「洞窟の腕手」展示風景

エントランスプロジェクト

中 東 達 男



Photo 絹巻 豊

◎はじめに

“エントランスプロジェクト” それは、エントランスゲートに携わる学生達によってそう呼ばれている。

エントランスゲートとは、学生達の手になる行事の筆頭を飾る、秋の大学祭「フライパンカーニバル」の為の入場門なのである。

本学大学祭そのものの歴史は古いと思われるが、エントランスゲートと呼ばれる程のものが製作されたのは1986年である。この年、工事仮設用の鋼管足場を組み

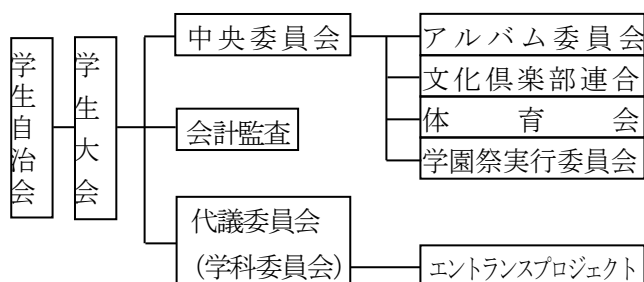
上げ、表面に装をつけた「カルチュアルスクラップ」と銘打った簡素なゲートが製作されている。その後87年から91年まで（Project II～Project VI）の5年間は、一貫して「木」を基調テーマに木構造のゲートが製作される事になる。この間に製作されたゲートには関係した学生達の永い周到な準備と過酷な労力が秘められ、素人の域を離れた木工技術が駆使され、素晴らしい作品として仕上がっている。しかしながらゲートは学祭終了後直ちに解体撤去されるため、華の期間は数日間のみで終り更にこ

の期間は休学となる。従って、この作品の機能する姿をご承知頂いていない教職員の皆様の数多い事を思い、些かの協力をして5年を経過し、一応の節目を迎えたとも思える今、本誌をお借りし、建築学科教員を代表して、これら作品の紹介をさせて頂きたい。

◎プロジェクトチームの組織・構成・活動

チームの組織

プロジェクトチームは、大阪芸術大学学生自治会の下、次の組織に属して活動を行うものである。



チームの構成

チームの構成は、建築学科の学生によることが慣例となっており、コアスタッフとサブスタッフの諸君とで構成される。コアスタッフの諸君は年間を通じて企画、広報、設計、資金調達、等の活動を行い、学祭の2ヶ月程前からは、短期的に募集したサブスタッフの諸君と共に製作活動に入る。

活動概況

スタッフ学生諸君の活動状況の概要を1991年の例で以下に紹介する。

12月……次年度ゲートの内容・デザイン検討

1月～3月…テーマ及び形状・デザインの概要決定

4月……コアスタッフの新人募集活動

デザイン・規模の決定及びディテールの検討開始
スポンサーへの第一回広報資料の作成及び発送

5月……木材に関する加工・防腐・技術の調査

基本設計の完了

見学旅行

6月……防腐処置をした木材の強度実験

第二回広報作成・発送（広報活動主体となる）

7月～8月・1/3 模型製作

設計図作成・数量積算・工法検討・施工図作成

工作用具調達・現地測量

スポンサーとの接触・募金活動

9月……材料発注・公報活動 サブスタッフの募集

10月……材料入荷・加工開始、製作活動入る

24日 6枚のパネル加工開始

30日 仮設足場組立て

31日 下段5枚のパネル組立て

11月…… 1日 レッカー吊り上げにより上部パネル組立

資金の調達

製作資金は基本的には学科委員会が支出する。しかし所要額が一桁程度異なるため、必然的にスポンサーに頼っている。

◎各年度作品の紹介

以下に Project II より、各年度の作品について、テーマ、コンセプト等を各項目毎に、随時解説を加えて紹介を進める。

☆Project II（1987年度作品）[fig-1] ～ [fig-3]

造形のテーマ

造形のテーマは「飛べない鳥」、コンセプトは以下の通りである。

「コンクリート、ガラス、金属、…冷たいイメージの学内に舞降りた暖かみ、安らぎ、潤い、自由を象徴する巨大な鳥。450本余の木材を格子状に組み、木組みの構造美を強調し巨大な鳥をイメージする。」

形状と製作

完成された作品を [fig-1] に示す。この造形は [fig-2] の如く、地上で 3cm×6cm の杉材を直角の格子状に結合ボルトによって組み上げ [fig-3] の如くクレーンで持ち上げた後、必要な構造的処置を施して完成させたもので、表面の形状は一次曲面の円錐面である。

この造形手法は、理論的には加力時に交差する材相互の角度を変える事を許さなければ一方向のみ曲率を持つ曲面（一次曲面＝円筒面・円錐面等）を造り、角度の変更を許せば二方向に曲率を持つ曲面（二次曲面＝球面・回



〔fig-1〕



〔fig-2〕



〔fig-3〕

転楕円面等)を造る事が出来る。しかしながら、材の曲げによる変形を限界にまで期待する必要がある、工作時の応力と後に発生する構造物としての応力の合計をクリアしなければならず、特に二次曲面の場合は高度な部材設計と細心の施工技術を必要とする。本作品の場合、当初は学生諸君が二次曲面を希望したが、初めての取組

みであり経験不足でもあることを説得し、一次曲面に変更されたものである。

背景

この企画は前年(1986年)建築家 葉 祥栄 氏が設計した熊本グリーンピック'86'内**緑のパビリオン**に刺激されたものである。緑のパビリオンは680㎡にも及ぶ規模で、二次曲面となっている。二次曲面の場合、造形後に格子間の角度の回転を許せば元の平面形状に戻ることであり、造形後の角度変更を許さない何らかの処置が必要である。緑のパビリオンは鋼材によって至る所この処置が施されており、玄人の技術と機械力・資金力による処が、本作品と異なる点である。

緑のパビリオンの源流はフライオットーによるマンハイムの多目的ホール(1974年)と見られ、その後同様の建築が**ならシルクロード博**(1988年)で建築されている。何れも**木造格子シェル**と呼ばれる構造によってであるが、この2件と、緑のパビリオンや本作品とは大きく異なる点があり、それは後者が「平面からの立起し造形」を行っている点にある。これは非常に大胆な構造物の造形手法として注目されるがしかし、前述のように構造設計上施工上の課題は多く、未だ確立した技術に至っていない。

規模及び諸元

高さ	約5米	幅約	15米	長さ	22米
木材	米松材 478本				
製作日数	26日	作業人員	15名		

☆ProjectⅢ (1988年度作品)〔fig-4〕〔fig-5〕

造形のテーマ

テーマは「一誕生前夜」

コンセプトは次の通りである。

「日常生活で人々はシステムにはまり、イライラや不満はやがてその捌け口を求めて動き始める。・略・ストレスは表面に盛り上がり今まさに新しい知識が生まれ出ようとしている。・略・一誕生前夜 新たなる期待と不安と可能性を持って……新たなる生命を木格子による母なる地球**一球面**で表現し、日常生活を画一の大きさの**まくら木**で表現する。」

形状と製作

完成作品を〔fig-4〕に示す。この造形は地球をイメージしたもので、球面を縦横方向共、経線のような放射状に木造格子を組んだものである。前年に経験した木造格子の技術を応用したもので、節点間距離の計算プログラムを作り、ポケットコンピュータで算出して部材を製作し、これを組み上げると自動的に安定した球面が出来る。本作品に関しては構造耐力上の問題は無く、曲げ変形に許容範囲で追随する材断面を選定する事のみが設計上の要点であった。球面製作の一番の問題点は、直径10米の球面を足場なしで造り上げる方法を考えることにあった。結果は〔fig-5〕の組立て工程に示すような半割りを採用し、レッカーのお世話になって製作は完了した。また、まくら木の積み上げは、体力との戦いに勝ち抜いた結果である。

規模及び諸元

高さ	約4米	幅	約20米	長さ	10米
木材	杉材334本	コンパネ	14枚	まくら木	274本
製作日数	29日	作業人員	20名		

☆ProjectIV (1989 年度作品) 〔fig-6〕〔fig-7〕

造形のテーマ

造形のテーマは「シルエットー光と影のたわむれー」コンセプトは以下の通りである。

「コンクリートの塊の中で現代を過す我々は、光との対話が極端に少ないのではないか？ 我々は太陽の光を**めぐみの光**と感じず、唯明るい暗いだけで反応する縛られた生活をしていないか？ 空気の色とも呼べる光を、影を、木の折板構造に表現し、光・影、との対話を充分に楽しんで頂きたい。」

形状と製作

完成作品を〔fig-6〕に示す。この造形は一般に折板構造



〔fig-4〕



〔fig-5〕



〔fig-6〕



〔fig-7〕

と呼ばれるもので、しばしば建築の造形演習に折紙模型で登場する安定した美しい構造である。

全体の形状は大小の三角形平面版計71枚で構成されるが、その三角版は6cm×6cm 及びその半割の杉材を用いた平面トラスで構成されている。組立てには、今回はレッカーのお世話にならない事を前提として詳細設計を行っており、折紙模型に習って地上平面で三角版を折たたみ可能なように大型の蝶番で接合するディテールとなっている。これを人力で運搬可能な程度の枚数を接合し、現地で斜めに立てかけ、基礎と接合し、これを繰り返し、すべて人海戦術で完成したものである。

規模及び諸元

高さ 約4米 幅約20米 長さ 15米
木材 杉材 1783本
製作日数 34日 作業人員 19名

☆Project V (1990年度作品) [fig-8] [fig-9]

造形のテーマ

造形のテーマは「ゆらぎの中で」

コンセプトは以下の通りである。

「心地よい風が吹き出した初秋。 森へ出かけた……。 ……略……しばしの間一息入れるための場所。

森全体が作り出す“ゆらぎ”の中で、あなたは何を感じますか？」

形状と製作

作品と製作過程を [fig-8] [fig-9] に示す。形状は、集成材を円筒状に加工した素材を用い、直径20米高さ2.4米の円形骨組みを構成したものである。ひろばの雰囲気を作るためにこの円形の骨組みの梁から、細いラミン棒約900本を天蚕糸で簾ふうに吊した作品である。

この作品は同年9月、インテックス大阪で開催された第13回大阪木工機械展に、スタッフの力を確かめるために出品したものを、アレンジし再製作したものである。

規模及び諸元

高さ 約2.5米 直径 約20米
木材 集成材 (筒材50本, 丸材80本) 間伐材 200本
製作日数 20日 作業人員 12名



[fig-8]



[fig-9]

☆Project VI (1991年度作品) [fig-10] [fig-15]

造形のテーマ

造形のテーマは [Little Cosmos]

コンセプトは次の通りである。

「空間の定義とは？ 建築が空間を定義できるのは、壁があり屋根があり機能を持つことによるからなのか？ では空間の定義を建築という枠だけに収まらず宇宙全体として考えるとき、宇宙は建築として定義できるのだろうか？……小宇宙を我々の前に構造体として現出させその中に空間を感じるための装置を組み込んだら、宇宙を感じられるのではないだろうか。」

形状と製作

組立て直後の作品を [fig-10] に示す。間伐材シリーズの第二作であり、B.フラーの球面分割について筆者が調査中、その分割法の1つにフラクタル幾何学の手法が用



〔fig-10〕



〔fig-12〕



〔fig-11〕



〔fig-13〕

いられていることを知り、フラクタルパターンのCG作図が非常に斬新に感じられた事から始まったものである。(フラク分割とフラクタルについては後記)

このパターンは開口部の材が抜けているため、構造的に不安定となりそのまま適用することは出来ない。安定にする方法は他にも考えられたが、ここで採用したのは開口部の三角形に沿って補強材を挿入する方法である。これによれば、目的の半球面は6枚に分割することが出来、6枚の**球面5角形**を別所でパーツとして作成し、現地でこれを組立てれば良い。

下部5枚の組立て作業途上を〔fig-11〕～〔fig-12〕に示す。この部分の組み立ては、円が最後に閉じる部分の接合に多少手間取った程度で問題はほとんど発生しなかった。〔fig-13〕はレッカーの援助により、上部一枚のパーツの取付け作業を示す。一枚のパーツは不安定であるため、夫々勝手な変形をしており、これを矯正しながら

の接合作業であるため思いの外時間を費したが、粘り強く作業を進め、接合が完了した瞬間完全な半球体が現れた。〔fig-14〕～〔fig-15〕にその内部空間を示す。

規模及び諸元

高さ 6 米 幅 12 米 長さ 12 米
木材 杉間伐材 240 本
製作日数 20 日 作業人員 15 名

フラク分割とフラクタル図形

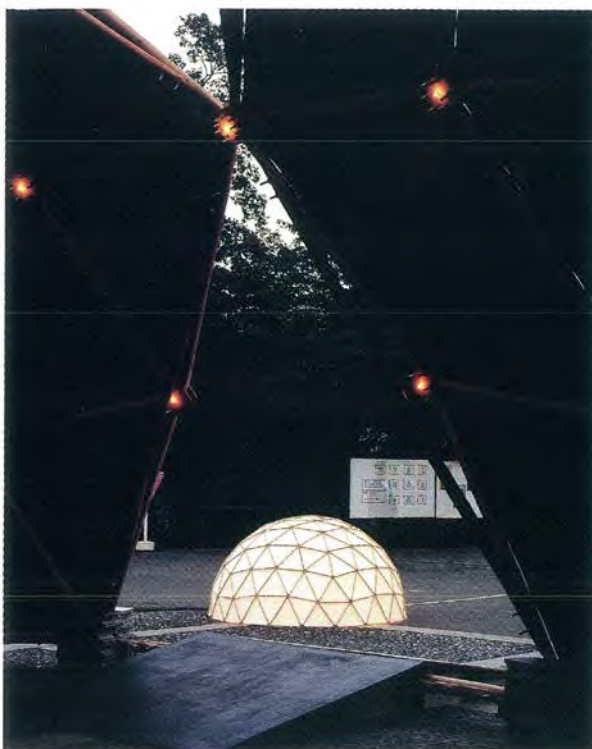
(本文は筆者が学生の広報のために作成したものである)

フラク(Richard Buckminster Fuller 米・1895～1983 1967年モントリオール博アメリカ館設計者)による球面分割法は、正20面体の面(平面)を分割し、この分割点を外接球に球心から投影し球面上に節点を求める**投影法**が主である。分割のパターンは《オルタネイト》《トリアコン》の2種類であり、手法は夫々3法、合計6つの手



〔fig-14〕

Photo 絹巻 豊



〔fig-15〕

Photo 絹巻 豊

法がある。ここで採り上げたのは**オルタネイト**パターンの**第三分割法**で、この手法は唯一投影法を用いず次記のように直接球面を分割する方法によっている。

1) 球表面に設定した内接正20面体の12の頂点。各頂点を結ぶ大円が構成するジオデシック正20面体を基本とし、これを**分割次数1**とする。

2) **分割次数2**ではジオデシック正20面体の1面の**球面3角形**について、各辺の2等分点を求めて分割点とし、各

分割点を3本の大円で結ぶ。分割数は2となり4個の小球面3角形を得る。

3) **分割次数3**では**次数2**で出来た4個の小球面3角形の各辺を更に2等分して各中点を求めてそれぞれを大円で結ぶ。分割数は4となり16個の小球面3角形を得る。

4) 以下、**分割次数**を進めて1/2への分割を繰り返す。

分割次数RDと**分割数N**との間に次の関係が成立する。

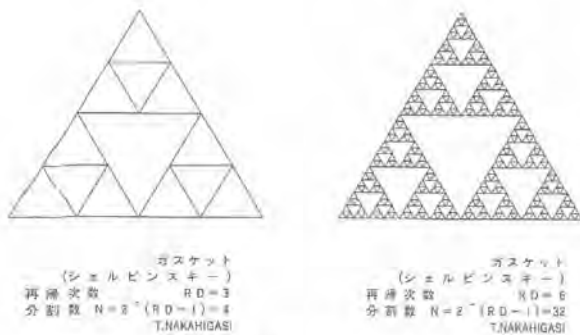
$$N=2^{\wedge} (RD-1)$$

この**2分の1への分割**を繰り返すことは**自己への相似**を繰り返すことであり、マンデルブローが体系化した**フラクタル**の手法に相当する。〔fig-16〕は**シェルピンスキーのガスケット**と呼ばれるフラクタル図形であるが、この図は平面に画いた正3角形について2分の1への細分割を繰り返し進行させながら、全面に分割線を描くのではなく、それぞれの過程以降の中央部を抜く事によって自己相似性を強く印象づけることに成功している。これに習ってオルタネイト第三分割の**中抜き**を作成してみたのが〔fig-17〕である。(以降は分割次数を**再帰次数**と呼ぶものとする)

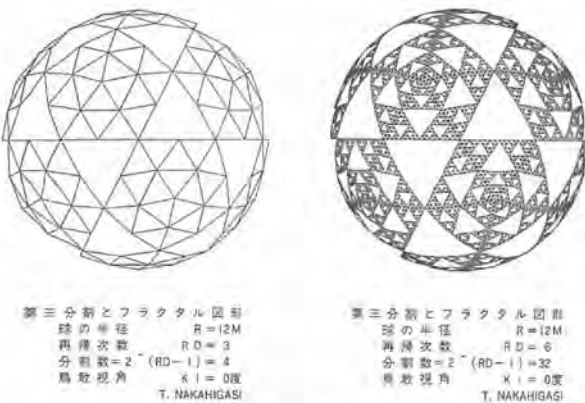
〔fig-17〕の図形について、**完全な大円**は図中の瘦せた楕円に重複して2本、これと直角の太った楕円に重複して2本、赤道及び右60度方向に直線が各1本ずつ、**計6本**が画かれている。**6本の大円**はフラーのオルタネイト分割を象徴するもので第一及び第三分割に表れ、その生成過程は、再帰次数**2**の時、球面3角形で最初の辺の2分点を結んで出来る3本の大円が、隣接する球面3角形の3本の大円に繋がって連鎖的に国際的な大円に発達するものである。なほ**6本の大円**の画くパターンは12・20半正多面体のジオデシック線である。その他の線は総て部分的・局部的な大円であり、再帰次数の少い時点に生成したもの程長い大円となる。

このように〔fig-17〕の図形は、〔fig-18〕に示す原形よりも顕著にその特徴を表現しており、球面分割に於てもフラクタルパターン化することによって、微妙な特徴を元の図形よりも遥かに明確に視覚出来るのが興味深い。

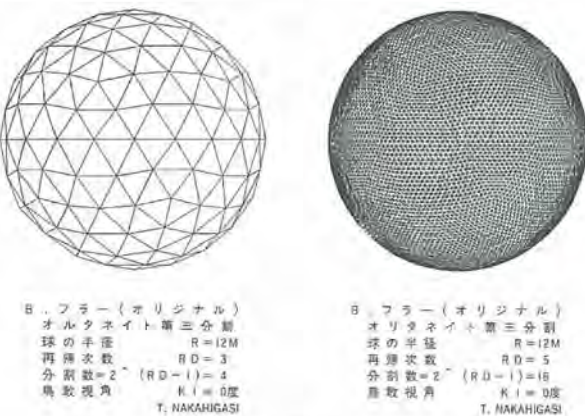
本学では毎年大学祭のエントランスゲートを、建築学科の学生が「木」をテーマとして製作するのが恒例となっており、この図形は初見とCG作画の過程を見た後と



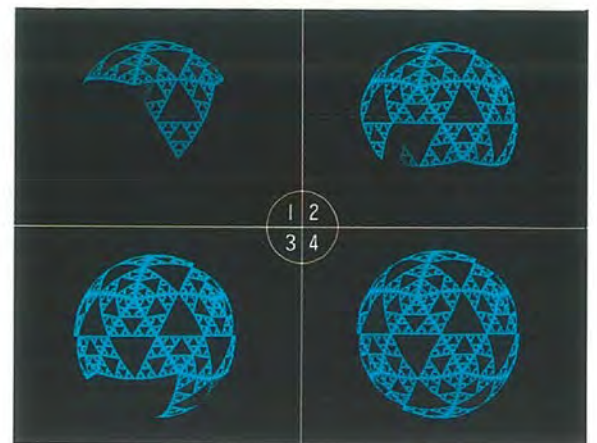
[fig-16]



[fig-17]



[fig-18]



[fig-19]

CG 作画途上のフラクタル図形
(RD=7)

◎おわりに

以上、5年間のプロジェクト成果の紹介を行ったが、これらの企画、広報、資金調達、設計、製作、資料作成等、全てチームのスタッフの学生達が自分たちの手で行ったものであり、建築学科の教員は多少の便宜を図り、僅かの指導を行ったものに過ぎない。プロジェクトは正課の間を縫って進行したにも拘らず、正課に含める事が困難でしかも非常に大切で有益な領域の学習が行われている。これらの学習を何らかの形で正規の履修と認める事を考える時期ではないかと思う。しかしながら、このプロジェクトチームを5年間支え推進して来たのは少数のコアスタッフ特に91年度建築学科卒業生の山口英樹君の力によるものが大きい。今後どのような形でチームが存続するか、どんな彼等の後継者が出るかは不明であるが、スタッフの確保が徐々に困難になっている昨今、一つの区切りを迎えたのかも知れない。

なほ91年度のドームは、骨組みのパターンが美しく構造的にも非常に安定しており更に杉材に防腐処理を施しており、長期保存を計画したが、実現に至らなかった。当方の熱意不足と反省し、学生諸君にお詫びする次第である。

以上

では印象が異なり、あれこれ考えることができるとの評価を得、1991年度のデザインとして採用されることになったものである。

〈筆者及表紙作者紹介〉

荒木 正典	大阪芸術大学助教授（環境デザイン）
有野 永霧	大阪芸術大学助教授（写真）
出原 栄一	大阪芸術大学教授（デザイン論，コンピュータ・グラフィックス）
梅田 昌彦	大阪芸術大学助教授（教育学）
太田 米男	大阪芸術大学助教授（映画）
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）
九野 民也	大阪芸術大学教授（フランス文学）
小西 愛之助	大阪芸術大学教授（俳文学）
下休場 千秋	大阪芸術大学講師（地域空間計画学）
芹澤 秀近	大阪芸術大学講師（音楽工学）
高木 真理子	大阪芸術大学講師（ドラマ）
高久 理恵	大阪芸術大学助手（ピアノ）
高畠 克己	大阪芸術大学助手（音楽教育学）
田中 敏雄	大阪芸術大学助教授（日本美術史）
田中 幸子	大阪芸術大学助教授（美学，文芸学）
田中 亮太郎	大阪芸術大学助手（体育方法）
豊原 政智	大阪芸術大学助教授（映像学）
中東 達男	大阪芸術大学教授（建築構造計画）
深田 尚彦	大阪芸術大学教授（心理学）
藤井 勇	大阪芸術大学教授（中国語学）
宮畑 岳司	大阪芸術大学助教授（工業デザイン，造形）
宮本 知	大阪芸術大学講師（デザイン）
森田 富士郎	大阪芸術大学教授（映画撮影）
山形 政昭	大阪芸術大学助教授（建築史，建築計画）
山崎 良介	大阪芸術大学副手（映像表現）
山田 光	大阪芸術大学教授（陶芸）
山田 真司	大阪芸術大学助手（音楽心理学，音楽音響学）
吉岡 敏夫	大阪芸術大学助教授（映像表現）
渡辺 佐	大阪芸術大学教授（西洋音楽史）

《編集後記》

『藝術』第15号をお手もとにお届けする運びになりました。

諸学科にわたって、予想をはるかにこえる多くの研究や活動の成果がよせられました。論文や作品発表や報告の内容も形態も、一層多彩になってきました。これを通して、『藝術』が、今強く要望されている専門の境界をこえての学際的な、知識の交換や新しい研究の交流の場になればと切に願っています。《芸術大学》の紀要のこの歩みは、学外に対しても、一歩先んじたユニークな研究成果を提供することになるものと期待してもよいのではないのでしょうか。

それと共に、編集の方法など検討を重ねるべき課題も増えてきました。学外学内の皆様からのますます厳しい御批評御助言をお願いいたします。

表紙には、工芸学科の山田光教授の陶芸作品をいただきました。工芸学科からの作品発表になりました。

編集・発刊のためにひとかたならぬ御盡力をいただきました各方面の諸氏に、心から深謝いたします。
(山崎基子)



表紙：山田 光「銀泥陶壁」1991年
(47.0×14.0×62.5cm)

大阪芸術大学 紀要〈藝術〉15

平成4年12月20日発行
発行／大阪芸術大学
大阪府南河内郡河南町 TEL 0721-93-3781
編集／大阪芸術大学紀要編集委員会
印刷／日本写真印刷株式会社