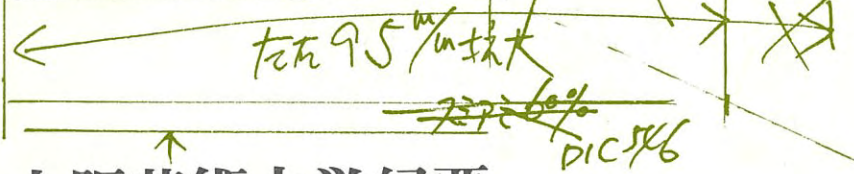


23/809/
NISHIO OSAKA
-26

芸術2 3

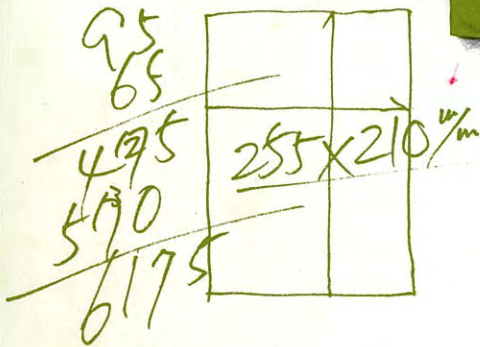


大阪芸術大学紀要

3



刷色 DIC373



DESIGN: NISHIO tyoc.

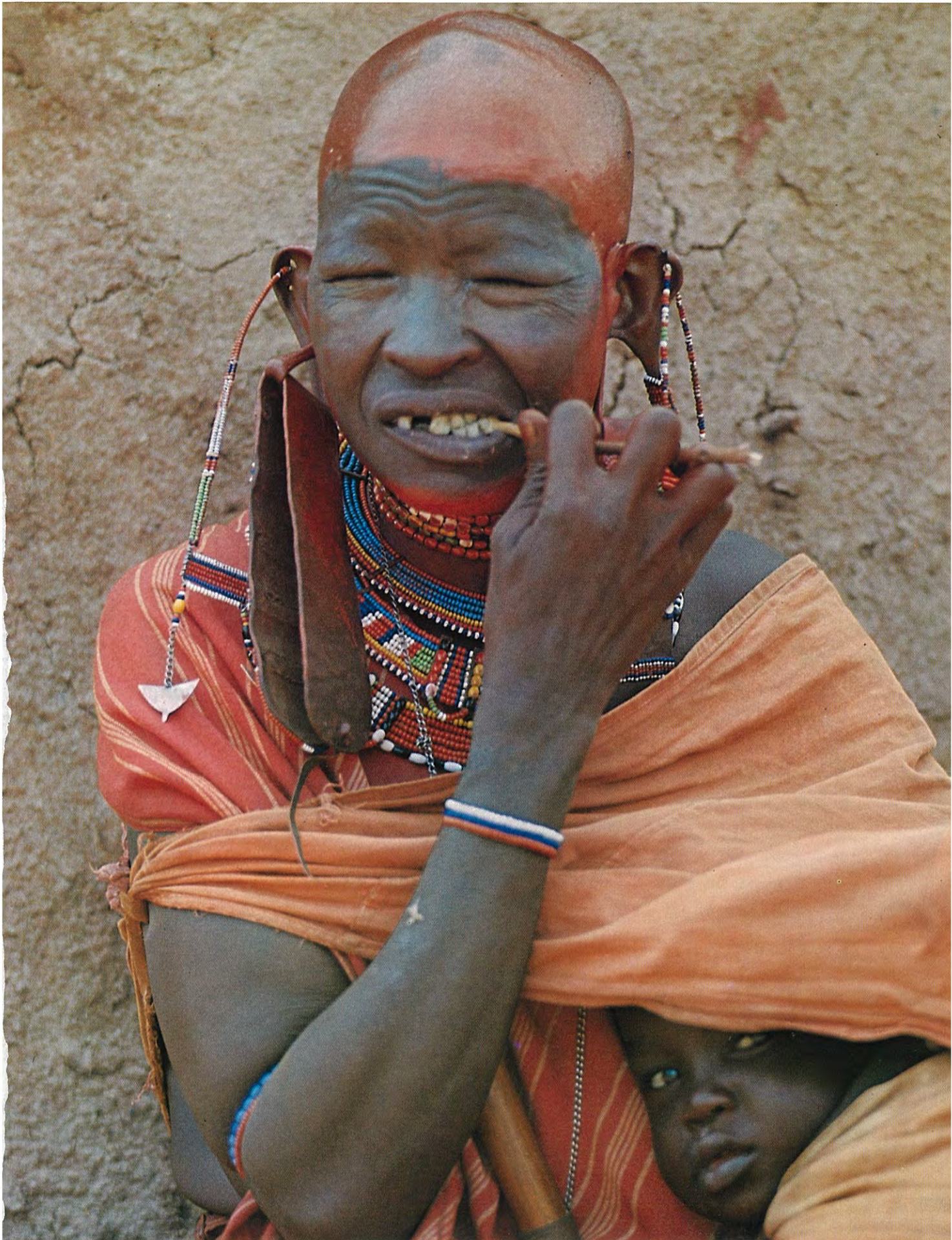


芸術3

大阪芸術大学紀要

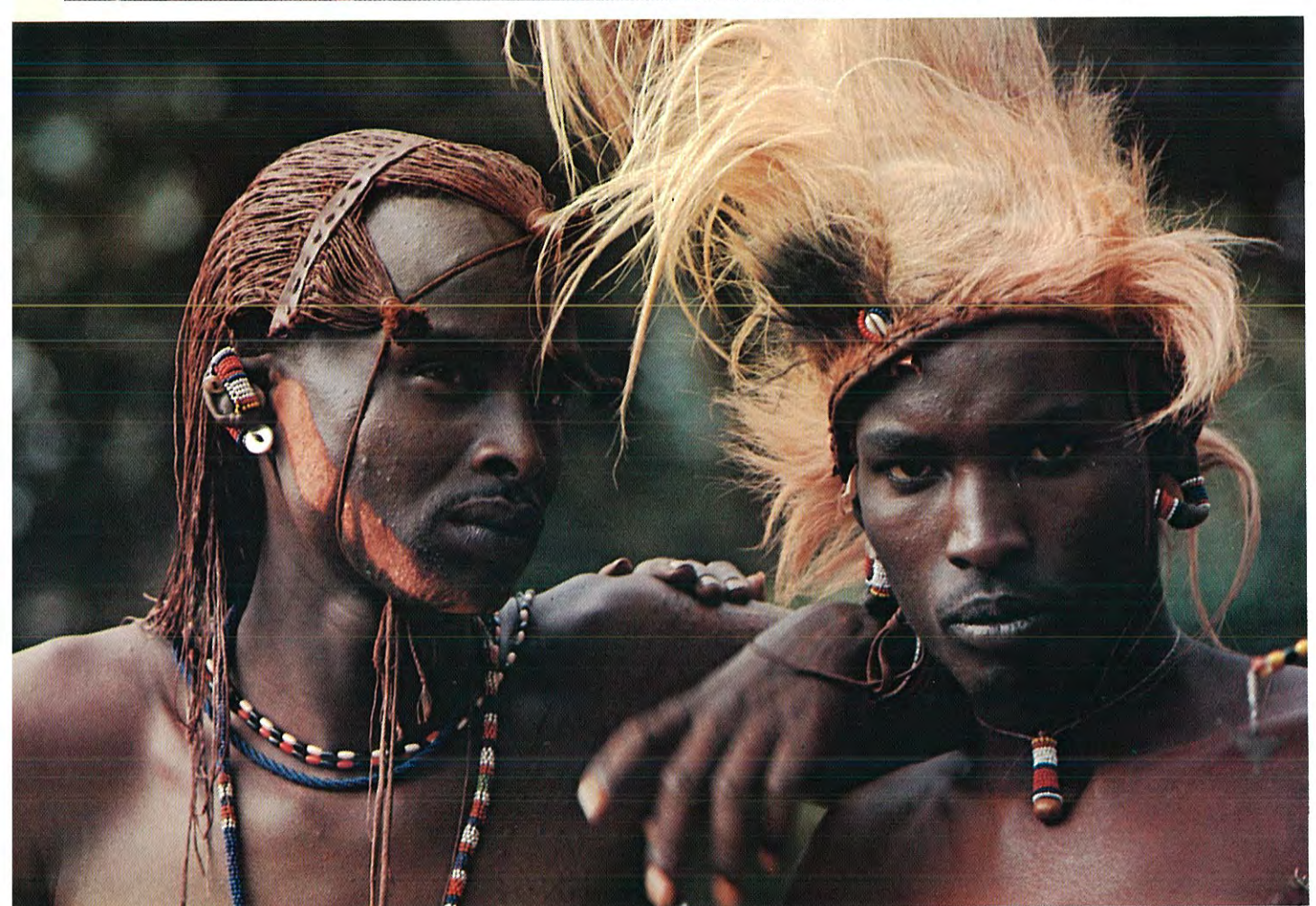
〈目次〉

外国における緑化計画と日本庭園	中根金作	1
飛鳥の歴史的景観の保全と利用に関する二・三の考察	渡辺達三	8
ジャンボ マサイ	坂本滋朗	16
現代絵画の動向調査と分析	高橋亨	21
李朝版画と巫符	足立真三	29
レコードジャケットにみられる '60年代の潮流	池田立雄	33
立体のシステム構造	宮畑岳司	40
現代モードの源流	村上憲司	48
15世紀のフーガの技法	ロベルト・プリーゲン	58
ヘーゲル精神現象学における自己意識の構造	片山弘基	79
ドライデン「劇詩論」と古典劇詩論	佐藤勇夫	87
芸術と呪縛	新井基祐	95
モーパッサンの怪奇小説	九野民也	107
異化の構造	稲垣栄一	118
アメリカ・セミナー日記抄	新井基祐	128
Documents of Modern Art 3	宮島久雄・訳・解説	132
コポーのシュランベルジェへの手紙	清水芳子・訳・解説	141





[前ページ] 食後の母と子 [上] ひとりひとり飛び上って踊るモラン達 [下] 凛々しい顔つきのモラン(少年兵)





① 文字絵「孝」 木版画
手彩色 33cm×47.5cm
大亜博物館蔵(晋州)



② 文字絵「弟」 木版画
手彩色 33cm×47.5cm
大亜博物館蔵(晋州)



③ 禁乱将(男女の浮気封じ巫符) 木版画 59cm×33cm
採集・EMILLE美術館(ソウル) 鄭 道和氏蔵



▲ シンガポール日本庭園星和園、小池とゲスト・ハウス



◀ シンガポール日本庭園、星和園小池の滝口

外国における 緑化計画と日本庭園

中 根 金 作

I 外国の都市緑化に導入される 日本庭園

日本の文化に対する研究と共に日本の庭園，建築の外国人による研究，観察はかなり早くから行われてきた。昭和10年頃に日本を訪れたドイツの建築家ブルノー，タウトの「日本文化私観」の著書は最も適確に日本の建築庭園の美しさと芸術性を理解し，称讃し世界に紹介した最も顕著な例である。昭和17年頃，私がまだ学校を卒業したばかりの若い頃であったが，政府の高官数人を案内して桂離宮，修学院離宮などを案内したことがある。その中の一人が，前記の日本文化私観なる本を持参している。この本を読みながら離宮を見学していた。時々高官達の中の最も上席の一人が離宮内の要所々々を見ながら「ここではブルノー，タウトはどういっているね」とたずねながら歩いていた。「何んのことはない，日本人が自分の国の文化を外国人に教えてもらっているようなものだ」とその時，私は変んな気持ちになったことを今でも鮮明に覚えている。

戦後，特に近年に到っては，外国人の日本文化に対する興味と研究熱が俄に高まってきている。欧米各国の大学では日本語学科の設置が増え，驚いたことには昨年訪れたオーストリアのウィーン大学にも日本語学科が設置されており，主任教授以下十人の職員がおって研究して

おり，主任教授の奥さんは，日本人で私のかつての教え子（裏千家茶道学園）であったりしてびっくりした。このような状況は当然として私の専門である造園学の方面でも外国人の研究者が増え，アメリカ，南米，メキシコ，東南アジア等からこの数年来，毎年の如く新しい研修生が私の事務所を訪れ勉強している。また毎年定期的に京都大学を訪れて日本文化の研究を続けているベルリン大学のハンス・エワカート教授は，私の著書をドイツ語に翻訳したいと申入れしてきた。このような研究家達は日本庭園を通じて，日本の文化の流れとその背景となった日本人の思想的流れ，そして併せて日本の自然と文化がどのように結び付いて一つの創作として表現されたかを知り研究したいらしいのである。

私は1昨年秋から昨年春にかけてウィーンに出張して日本庭園を作庭したのであるが，この仕事は，1974年4月18日から6ヶ月間ウィーン市に於いて開催された万国園芸博覧会(WG74)に出品する為に日本庭園を作庭することであった。この園芸博覧会は，1973年ドイツのハンブルグでも開催された。毎年ヨーロッパ各国で開催される仕組となっており，ハンブルグの博覧会にも日本庭園が出品された。WG74の会場は約二百エーカー（24万坪）にも及ぶ公園を新しく造って，これを会場とした。この敷地はウィーン市郊外の丘陵地であって，ウィーン郊外の田園地帯が一望に眺められる素晴らしい風景の処であ

る。これ迄は一帯が荒蕪地であり、自然林や沼、草地であった。これを開発して市民の新しい住宅地を建設した。そして新住宅地に隣接した眺望の地点を選んで、WG74の会場として公園を造り、且つ会期終了後は新住宅地の緑地公園とするのである。拡大な面積の公園内にはモノネールが設置されておりホテル、老人ホーム、レクリエーションセンターも設置されている。このWG74の会場である公園内中央部に於いて世界各国の特色ある庭園を出名させ、「ガーデンショウ」が催されたのであるがこのショウには十数ヶ国が出品参加した。日本はウィーン市の懇請により「JETRO」が窓口となり、私はJETROの依頼で設計作庭したのである。これら各国出品の庭園は永久に公園内に保存されることになっているので、当然ながら日本庭園も会期終了後、ウィーン市に寄附されたのである。

WG74に出品の私の日本庭園は作庭工事中から大変な評判で、神秘的な美しい庭として、しばしば新聞記事で報導された。作業中にも私はウィーン市の園芸協会から日本庭園について特別講演を依頼される仕末であった。WG74が開催されると、日本庭園には最も多くの見物人が押しかけ、庭園（三百坪余り）はさんざん荒され管理担当者は悲鳴をあげる仕末であった、と現地からの連絡であった。このWG74のガーデンショウでは、日本庭園は「銀賞」を、全オーストリア園芸協会からは金賞を獲得した。花が少ないという理由でWG74では「金賞」のハンガリーに破れたのである。しかし会場で最も多くの見物人を引き寄せたという。日本庭園への現地の観心を私は重視したいのである。作庭工事中から、しばしば訪れて来た数多くのウィーンの市民や報導記者達、また会場建設で働く造園技術者達が、異口同音に質問したことは、「日本庭園は精神的な芸術文化と聞かすが、その基盤となった精神思想を教えてください」ということだ。

私の作った庭園は、純日本庭園ではあるけれども現場が日本から遠隔のウィーンであるから、その材料も、主要部分に使う限られた数の庭石と石灯籠等を日本から運び、大部分は現地産の石と樹木で作庭したのであるから、日本に於いて作庭する庭園とはかなり形態の上に違いがでてくる。しかし、この庭を觀賞する現地の人々は

「美しい、神秘的で夢のような世界だ」と楽しんでくれた。特に熱心な興味を示めたのは、WG74の会場となった新公園全体の設計を担当した西ドイツの造園家エーリッヒ・ファンカ氏である。彼のこの公園の設計デザインは素晴らしいと私は考えている。自然の林、沼を取り入れて、各所に斬新なデザインをもち込んだ設計は見事であって、ヨーロッパの一流の専門雑誌にも紹介され、優秀な作品として定評がある。ファンカ氏には私は滞在中大変に世話になり、家族ぐるみの交際をして親しい友人となった。彼は私に欧州の古典的な庭園を紹介した立派な本をくれ、「日本庭園の歴史と思想との関係を知りたい」と熱心に話していた。彼は新しいデザインの公園緑地を設計するのであるが、また実に深い古典の研究者であることも、彼の他の作品を見て知った。私は仕事を終えて、帰国の為、ウィーンを出発する前日、朝から数時間を費して改めてWG74の公園全体を見て廻って、設計者のファンカ氏が、ヨーロッパの古典を深くさぐり、その上に立って創作をしている人物であり、その教養と人柄が公園の新しいデザインにも自然を主体とした部分にも込み出ていることを感じたものである。

さて、私がさらに外国で日本庭園の作庭を行ったもう一つに、東南アジアのシンガポールがある。シンガポールの日本庭園は、シンガポール市より南西に向って車で約20分の地点海岸近くに建設された重工業都市の緑地の中にも計画建設した。面積32エーカー（3万8千400坪）である。この日本庭園は、近代工業都市として建設されたジュロン・タウンの緑地の一環として計画されたものである。即ち、シンガポール政府は、ジュロン地区総合開発計画を樹て、シンガポール郊外南西の海岸沿いのジャングル地帯を開発して、近代的な形態を備えた重工業都市を建設したのである。この工業都市は、1980年には40万人の人口とする予定である。完成のあかつきには面積1万2,000エーカー。工場500、労働者7万人の見込みである。私が滞在した三年前の1971年の頃には工場264、労働者3万人が働いていた。

近代工業都市として計画されたジュロン・タウンには当然として、都市に不可欠な緑地が造られる計画となった。ジュロンの緑地計画は、タウンの東に寄って流れる

ジュロン川を中心として樹てられ、ジュロン川の中洲を利用して三つの島を造り、それぞれに中国庭園（40エーカー）、日本庭園（32エーカー）、熱帯植物園（45エーカー）、川の両岸はゴルフ場である。さらに緑地の入口近く、にカーシネマ劇場、ボーリング場、アイススケート場等が設置されている。拡大な緑地公園で、ジュロン・パークと名付けられ、この緑地一キロの近くには天然鳥類動物園（バードパーク）が設置されている。文字通り理想的な都市緑地であって、ジュロン・タウンの住民のみでなく、シンガポール市民外人観光客をも含めた広いレクリエーションの場所となっている。

シンガポールがマレーシアから分離独立したのは9年前のことであるが、国家建設の実績は着々と進み「東南アジアの眼」と言われる政治的、経済的比重は益々重みを増している。こうした国情の中で、為政者達の国民に対する文化教育、精神教育の面については、実に細心の注意が振われ、ジュロン・タウンの緑地計画の中に、中国庭園と日本庭園を造る計画がなされたのも、長い英国の植民地として統治されてきた過去から新しい国家民族を形造る上に、歴史文化を持たないシンガポールが、新国家の形態を備えると共に文化をも形造って行く意欲を持つに到るのは当然であって、その方法として、先づアジア諸国の中で古い歴史と文化を誇る中国と日本の文化を導入したいという念願の結果であった。

私が、シンガポール政府からの要請により、日本政府から派遣されて、日本庭園建設のための現地調査と基本設計を行うべく、現地に出張したのは、1968年9月であった。一ヶ月間滞在して、建設予定地及び素材の調査と基本設計を行っておるとき、つぎの如き出来事があった、いささか面喰った。それは、はじめ私はシンガポールが一世紀以上に亘る長い英国の植民地としての統治下にあり、教育、生活すべてヨーロッパ文化になじんでいる。従ってこのような事情の国であるから、ここに造る庭園は、少々考える必要がある。特に四万坪に近い面積である大庭園で公共的使用目的に供されるのであるから公共公園である。それが如何に日本庭園で、という要望であるとは言え、和洋衷的要素の部分も必要である。と考えた。

そこで、庭園の入口に近い部分に自然石を積み上げた

噴泉を造り、バタ臭い感じを盛り込んだ部分を計画した。年中30度を越す暑い熱帯地でもあるし、水の動きで涼味を加える要素も必要との配慮であった。ところが、設計平面図がほぼ出来上がった頃、ジュロン・タウン開発局長官が私の設計室を訪れて、日々の作業を労らってくれ、設計図を熱心に眺めつつ、私の設計説明を聞いて帰った。ところが翌日朝、長官は私の許に部下の建築技師を使いによこして、設計上の注文を伝えてきた。それは、「教授の設計は誠に結構で満足である。しかし、庭園入口近くの噴泉の部分は、申訳けないが洋風的にみえる我々は、教授に計画して欲しいのは、純粹の日本庭園である。枯山水庭や茶室も欲しい。我々が現実に日本に於いて眺める名園の如きものが欲しいのであって、新しい様式のものではない。どうぞ我々の希望を了とされたい」という内容であった。私は数ヶ月前合任任務で、中東の「クウェート」にも出張したのであるが、クウェートの公共事業大臣は私に、「日本の名園の如く美しく格調の高い庭園を欲しい」と希望を述べたのを思い出して彼等が如何に日本の庭園、そして文化を眺めているか、ということに思い当って感動した。決して安易な気持で彼等に接してはならないと肝に銘じたのである。そこで私は急遽、設計を変更し、新に純粹の日本庭園の形態にやり直しを行った。

でき上がった基本設計は長官をして満足させ、私は帰国した。そして、その後改めてシンガポール、及び日本両政府の依頼によって、実施設計を行って、1970年の初め、シンガポールに出張して日本庭園の作庭を行ったのである。

実施設計は国内で行い約6ヶ月を要した。私の事務所を主体として、生研建築部の要員技術者によってプロジェクトを編成して、百数十枚に及ぶ設計図を作成した。その内容はつぎのとおりである。

枯山水庭、大小二つの池、流れ、滝口、
四つの築山、橋4脚（長サ12.00米～8.00米）
八つ橋1、道路橋1、四阿4棟、ゲストハウス（和風様式100坪）、レストハウス（和風200坪）。
追加設計として、
表門、便所、ポンプハウス、腰掛。



シンガポール・ジュロン日本庭園の枯山水庭（写真はいずれも筆者昨年10月撮影）。

32エーカーの大庭園の施設であるからすべてが大規模である。材料は日本から、日本産庭石500トン、石灯籠10基を運搬し、現地に於て、ローカルの石1,300トンを集め、樹木は約一万本使用した。この日本庭園建設工事は施工監理のために私は三人の助手と共に8ヶ月間現地に滞在して指図した。工事請負者は現地の建設業者である。建物及施設物は大林組出張所が担当した。私の配下にはシンガポール政府の技術者（建築、土木、園芸、電気等）が6名、の他事務関係、運転手を含め6名が組み入れられた。

大世帯で編成された私の現地事務所は、フルに回転して、八ヶ月間に大庭園の工事を完了した。この仕事によって私は体力の大半を消耗した。私の配下となって働いたシンガポール政府の技術者のうち、4名は1昨年二班に別れて半年間、来日して、私の事務所で日本庭園の研修を受け、帰国後日本庭園の管理を行っている。彼等はよく日本の文化を理解し、完璧といえる形に日本庭園の管理手入れを行っている。

この日本庭園は昨年2月から一般公開されて、ジュロン・タウンの住民並びにシンガポール市民、外国観光客のレクリエーションの場として立派に使用されており、休日は1万6,000人の入場者を数え、公開されてから昨年十月迄の1年9ヶ月間に120万人に近い利用者を数えて

いる。この短い期間に人口230万のシンガポールでその人口の半数に近い入場者をみたことは、日本庭園が都市緑地として立派に役立っていることを示めている。最近のジュロンの日本庭園の様子を写真によってお目にかかけよう。（昨年10月筆者撮影）このジュロンの日本庭園は東南アジアの国々に大変な反響を呼んだ。隣国のマレーシアの首都クアラ・ランプールの市長は、ジュロンの日本庭園が公開されると直ちに見学に赴いて、クアラ・ランプールの市に同規模の庭園を計画したいと申し入れてきている。この計画について私は市長から二年越しに相談を受けつつある。

また、ジュロンの日本庭園を見学したクアラ・ランプールの建築家、ジェイム・リー氏は1昨年私に早速手紙をくれて、彼が設計中のホテルと新しい国立大学の緑化と庭園の設計を依頼してきた。ホテルの庭園はすでに実施の段階に入って、私は昨年7月から10月に亘って、ホテル周辺に日本庭園と洋風に和風を加味した庭園を設計作庭した。日本庭園は注文によって純粋の日本庭園である。面積は3エーカー（3,600坪）である。このホテルの日本庭園は、東南アジアに於ける純日本庭園の二番目である。この仕事に関して、私が幾度かクアラ・ランプールの訪れている間に、マレーシアの教育・科学省大臣と高等裁判所判事の邸宅に日本庭園を作っている。この高



シンガポール・ジュロン日本庭園の小池と滝口。



同日本庭園の流れと大池，磯浜の景観。



同日本庭園の滝口上より眺めた眺望。



同日本庭園大池の中島から眺めた磯浜とゲストハウス。

官二人も熱心な日本庭園愛好者である。その他市民の幾人かから、作庭の依頼があったが、その時点としては応じ切れないのでそのままになっている。

東南アジアについて、公園計画の一環として日本庭園の設計の依頼のあるのは、ブラジルとメキシコである。いずれも純日本庭園の計画である。いずれもが必ずと言ってよい程日本庭園に附随して、茶室を欲しいという要望である。シルーボガンに於いても日本庭園の中に茶室を造ることを強く希望されたが、これは費用の関係で第二次計画とした。このように外国での日本文化の研究熱愛好は益々盛んである。それと同時に日本に於いて研究したいという希望者が日毎に増えて、私の周辺は、日本の庭園を研究のため種々多彩な若い外国人研修者達が集まってきた。

日本庭園が外国で緑地公園として、多くの人々に利用し、親しまれ、研究されることは、結構なことであるし

今後さらに文化技術を輸出して、日本の文化水準を海外に示めたい。その為には日本人自身が、自国の文化とその技術を如何に理解し、身に付けているかという現実の問題を反省して欲しいものである。

2 外国人の日本庭園に対する理解

この稿のはじめに私は外国の大学に於ける日本語学科の設立の流行を述べた。外国では日本文化の伝統を理解しようとしている。私が8年前の夏にハワイ・ホノルルで日本庭園を作庭しているとき、ハワイ大学をしばしば訪れた。その頃、ハワイ大学の東洋文化研究室では、数人の教授が集って、毎週、日本の古典文化の研究会が定例となって行われていた。禅、能、美術、茶の湯、和歌俳句等の広範に亘っていた。夏には夏期大学が開かれ、この講座の一つに裏千家の家元、千宗興宗匠が招かれて茶の湯の講座を受け持っていた。この講座は現在も続け

られているはずである。裏千家ではその後、ハワイ大学に茶室を寄附している。茶室はハワイのみでなくアメリカ本土に於いても幾ヶ所かに造られており、茶道会の支部も各所にできている。

その頃、知り合って友人となった、ケネス・K.ヤスタ教授はいまインディアナ大学の日本語学科の教授であるが日本古典文学の研究で学位をとり、俳句の研究家で知られている。昨秋の叙勲で、日本文化の海外紹介の功学者として日本政府から勲三等を授与された。この九月中旬丁度私がマレーシアから帰国したとき、折よく京都を訪ねてくれた。彼の私への頼み事はつぎのことであった。「インディアナ大学で毎年定期的に日本庭園の講義をして欲しい」というのである。しかも単に学問として学んだだけの専門家では困るので作庭技術をも兼ね備えたつまり現場の解る人でないと最近の研究者は承知しないというのである。私自身は時間的にも無理であるので、変りに、一昨年私のところで勉強していたオハイオ州に住む青年を紹介してあげた。この青年は、オハイオ大学出身で、ハワイ大学の大学院で、禅と日本美術を専攻したので、ヤスタ教授も彼の事をよく知っていた。特にこの青年が、私の手許で作庭の現場と学問を平行して学んで帰ったことが何によりよい条件だと喜んで帰って行った。

このオハイオ州の青年は、デビット・スローソンというが、実に優秀であった。禅と日本美術を専攻しただけに日本の古典の味と美をよく理解することができた。彼は庭園のみでなく茶道も学び墨絵も学んだ。勿論古典文学もよく読んでいた。余暇には、九州から山陰地方にも足を運んで見学した。彼の研究態度と理解力は、私の事務所の所員の誰れよりも優れていた。日本人である所員より、外国人の青年の方が優れているということは、ちょっと可笑しい話であるが、現代の多くの日本人にはこのようなことが言えるのである。「もの」を見て知っているとということと「もの」を理解するということは異なるのである。見学に行って、これが何時代の名作といわれる芸術品だと観光してこることと、その芸術品と取り組んで内面から呑み込んで、その良さと美しさを真底から理解することとは根本から異なるのである。多くの日本人は文化財的芸術品や文化を観光して見てくるが、その

良さ、美しさを真から理解していない。私が所員を連れて文化財的芸術品を見学しているとき、彼等の眼のくばりと批評を聞いていると直ちに彼等の理解の程度と、心持ちの内容が解るのである。スローソンが帰国する直前、私は彼に「この事務所を中心にして在日中に接触した日本人々に対する感想は如何か」と質問した。彼は「誠に言いにくいだが、私の感じたところでは、日本の古典文化の良さを理解していない人があまりに多いので驚いた」と答えた。私は日本語の不自由な青年スローソンがよくもこれだけ鋭い観察をしたと感心すると同時に、彼の日本人に対するこの批判は手痛く恥しい思いがしたのである。

スローソンはハワイ大学で研究中に日本女性の留学生と結婚していた。京都で勉強中にはこの妻君も同行して生活していた。妻君も私の事務所に出入りしていたので妻君の人となりも見ていたのであるが、当時シンガポールからの研修生もあずかっていたので、外務省から、しばしば担当官が来所しており、この担当者はスローソン夫婦をみていて、私にこう感想をつげた。「アメリカ人のスローソンがとても日本的雰囲気身を付けていて、日本人である妻君のほうが変にアメリカナイズされた感じて変な夫婦だ」と。私はこの言葉を聞いて、現代の日本人の中に多く、みられるタイプの縮図をスローソンの妻君が示めているようだと思った。彼は私にしばしばつぎのように訴えていた。「家内は私の研究の手伝いを少しもしない。よく客を呼んでは会食したりして勉強ができない」。

日本語の不自由な彼は日本語の文献や、庭園の書物を熱心に読み、英訳しようと努力していたので、日本人の妻君の手助けが欲しかったのであろう。この妻君は夫の研究対象である日本の古典文化に興味もなく、理解する気持さえなかったのである。

一年数ヶ月間の私の許での研究を終えてアメリカのオハイオ州に帰ったスローソンは、昨年の秋、便りをくれて、「妻君とは離婚した、その理由は、彼女が自分の仕事と研究に対して理解もないし、尊敬の念をも持たないことだ」と言っていた。その後も彼は庭園の勉強は熱心に続け、昨秋オハイオ州で催された、ガーデンショーに日

本庭園を作庭出品して見事金賞を獲得したと、新聞の切抜きと、作品の庭の写真を送ってきた。この庭をみるとなかなかよくまとめており、日本庭園の作庭技術の基本をよく呑み込んでいることが解る。現在迄の私の事務所の所員の中で、一年数ヶ月の間にこれだけ作庭の基本と庭の美しさを造り得る才能を持ったものはいない。それ程にこのスローソンといふアメリカの青年は創作的感覚を身に付けて帰っている。これは彼が庭のことにのみ止まらず日本文化を広い部門に亘って観察し、研究しようとした態度の成果であると私は考えている。

彼と一緒に私の許で勉強していたシンガポールの研修生が、ある日京都植物園を見学して、植物園の中に近年に造られた茶室と庭園を見て帰り、「あれは日本庭園ではない。もしシンガポールであんなことをしていたらば、責任者は即座に首だ」と手厳しい批判をしていた。また、現在インドネシアから来日して研修中のジョジャカルタ美術大学講師である研修生は、先日京都国際会議場の庭園をみて来て、「どうしてあのような庭園を京都で造るのか、建物との調和を考えてのこととは思いますが、基本的に日本の庭を理解していない人の設計だろう」というていた。

以上は、私の身近での外国人の日本の庭に対する理解度と研究態度を例に述べたのであるが、想像以上に外国人の日本庭園と文化に対する観察は鋭く且つ進んでいる。そして彼等は日本の庭園を研究する目的であるが同時に日本文化の伝統を深く理解し、究明しようとしている。私は日本の若い技術者や学生達にも、こうした態度を持って欲しいと思うのである。多くの若者は先ず理解する。その良さを知るよりも、批判的にそれを見ようとする態度をとる傾向が強い。これは何時からか起った日本人の悪い面の研究態度である。これでは、「もの」は理解できないし、自分の民族の文化の伝統をさえ理解できないという妙なこととなる。

さきに御紹介した如く、私が幾つかの国々に出掛けて日本庭園を造っているのは、要求するその目的が、東洋の日本の古典的な珍しい形態の庭園を、その形態が自分の国では珍奇であるがために、見世物的にしたいので欲しいというのではない。

庭園の手法の中に、形の中にひそむ日本の文化を觀賞

し、理解したいのであって、その理解を通して日本という国を日本人を解りたいというのである。そして、その庭園文化の中で自国の文化の将来に利用できるものがあれば利用したいという望みからである。彼等は現在日本で行われている新しい“現代の日本の庭”というものを欲しているのではない。日本の造園家の幾人かが東南アジア方面に海外技術協力の形で派遣され、都市の緑化計画や公園計画の仕事に従事しているが、必ずしも好評でない噂を耳にする。それは招いた国の人々が日本の造園技術者の行う緑化計画や公園計画の中に彼等の憧憬する日本庭園のイメージを求めると、派遣された技術者達が自分の仕事が近代造園である都市緑化や公園計画であるとして計画する内容とに喰い違いがあるのかも知れない。しかし、現在の日本の造園計画の方向というか、感覚の上にも大いに反省を必要とすると思う。その例を一つあげると、京都市中を流れる加茂川の河原を緑化する計画が実施されたが、その形は古都の歴史と共に親しまれてきた加茂川の河原の緑地公園に新しく建設された都市に於ける公園と同じ形式の幾何学的なデザインがなされている。秀麗な東山連峯を近々と眺め、下加茂社の^{ただす}紵の森の風景を目の前にした加茂川の河原に日比谷公園にみるような幾何学的なデザインをなぜ延々としなければならぬのか、そのセンスには、山紫水明と歌った頼山陽も加茂川の風物変貌には地下で泣いていることであろうと思う。古い形態を旧態然と守れというのではないが、新しい取り入れるべき外国の文化は大いに学び取り入れるべきであるが、自分の国土、民族の本来の姿を根本から忘れてはならないのである。それは都市造りでも、造園の場でも同じである。

話しは少し飛路するが、先般ある週間誌を読んでいたら外国人記者が書いたという日本人を評した随筆が眼についた。その一節に「……料理が文化だとするならば、日本料理の味のわからない人間にフランス料理の味がわかってたまるか。国際人になる資格とは、まず日本人として一人前になること以外にないのだ。外人に対するコンプレックスは、自分の文化に対する無知から発していることに気づくべきだよ……」。(原文のまま)と誠に味うべき言葉である。

飛鳥の歴史的景観の保全と利用 に関する二・三の考察

〈飛鳥国営公園計画に関連して〉

渡 辺 達 三

1 はじめに

周知のように、飛鳥国営公園は、飛鳥地域の歴史的景観の保全とそこにおける観光レクリエーション的利用を図るための一の拠点として企画立案されたものである。歴史的景観の保全とその利用は、「開発と保存」にかかわるきわめて困難な、また環境計画のうえからは本質的で興味ある問題を多々かかえているといえる。

この小論は、飛鳥国営公園の基本計画策定に際し、当該公園の歴史的景観におけるそのような保全および利用

にかかわる位置・性格づけを試みる過程において行なった若干の理念的なスケッチを取纏め、成稿をえたものである。

もとより、本稿は、歴史的景観の保全とその利用に関する系統的な一般解を求むべく意図したものではなく、飛鳥という特定地域における、さらに公園計画というきわめて限定された視点からのケース・スタディの二、三の内容を提示したにすぎない。本稿が、飛鳥を含めて相当な地域におけるこの種の問題に対して示唆するところがあれば望外の喜びである。

2 飛鳥歴史的景観の性格と保全

2-1 飛鳥歴史的景観の性格

飛鳥地方は、八世紀初頭の飛鳥藤原京より平城京への遷都まで、長い期間にわたってわが国古代の大和文化の発祥および醸成の中心的な舞台として繁栄し、いくたの歴史的重要な文化的資産を集積させ、今日にまでつたえている。

これら資産の大半は、当地方の東および南側を画する青垣山たる山陵を背景とし、またこれをとりまく田園の自然的環境と渾然一体となって存在し、一帯はおおらかにして素朴な特徴ある歴史的風土・景観を呈しており、一千数百年を経た今日なお、当地を訪れるものに、万葉集や記紀にうたわれ、かたられた世界への幻影をかきた

て、彷徨・髣髴させずにはおかない。

大和は 国のまほろば
たたなづく 青垣
山隠れる 大和しうるはし

古代の大和をほめたたえた歌として、もっともよく人口に膾炙されたもの一つである。素朴でおらおらかな大和人の情感がわれわれをすなおな感動に導いてくれる。

元来この歌は、強力な政治的支配をいまだ知らない大和の農民の生活にむすびついた国見の歌であったという。春のはじめ、村人たちが郷土を見晴るかす山にのぼり、農耕をはじめるにあたって、豊作を祈り祝うために

土地をほめたたえ、うたったのである。そうすることによって、農民は、土地の繁栄と豊作がもたらされるものと信じていた。食物をたずさえて土地の神を祭る共同会食、丘の上で男女がたがいに相手をもとめ、むすばれる歌垣等の催しもまた国見にともなう重要な行事であったが、そのような機にふれ折にふれうたわれかたりつがれたものの一つが、この歌の原形をなしたのであろう。

飛鳥の歴史的風土といえば、ややもすれば、古代国家のそれに局限されがちであるが、以上にみたような、さらにそれをさかのぼる、この地における人々の営々とした生活とそれの空間への反映の長い歴史があったことにも相当の留意がなされなければならないであろう。

しかして、飛鳥の歴史的景観形成のうえで、決定的な影響を与えたのは、いうまでもなく、飛鳥時代である。飛鳥時代の範囲の上限、下限をどこにおくかは論のあるところであるが、いちおう、その上限を継体・欽明天皇による大和政権体制の整備をみた六世紀前半に、下限を平城京遷都直前の八世紀初頭におくことが可能であろう。この間、皇居は、大和にあるかぎり、飛鳥を中心として、横大路（竹内街道）以南、上津道以北、中津道以西、下津道以東に囲まれる地域内におかれるようになる。当該地域は、当時の王権の交通地理上の立地的拠点としても最適地であったのである。

こうして、約二百年の間、都はほぼこの地域におかれることになったが、それは、大和政権がようやく安定し、国家的な体制をととのえてきたことをも意味した。そしてそれはわが国にとっても、はじめての経験であった。

このような政情の安定にともない、高度に洗練された飛鳥文化がさかえることになった。飛鳥文化は、国家権力の強化により、貴族・官人層の生活に余裕が生じたこと、支配下の土地・人民より徴収した富を都に集中・集積することが可能になったことにその主なる成立基盤をおく、すぐれて貴族的色彩の濃い文化であったといえる。

都には、人々が、いまだかつてみたことのないような高層建築、五重の塔などが建設され、百濟などから渡来した博士・工人たちの伝えた技術によって作られた瓦が日にきらきらとまばゆく光り、丸輪・露盤が燦然と輝い

ていたであろう。このような建築の大部分は宮殿と仏教に関係するものであった。

飛鳥文化においては仏教文化が中心的な地位を占めていた。壮麗な建築群は、天皇の威光を示し、民衆をして感嘆させるに、十分の効果があったと考えられる。仏教文化はいうまでもなく、外来文化であったが、飛鳥には、その他、儒教、道教、陰陽五行説、讖緯説等の種々の外来文化が入りこみ、これらと、わが国在来の固有文化とが相互に反発し融合しあったと考えられる。飛鳥は、わが国在来文化と東アジア諸文化との出会いの場であり、融合のつぼでもあったのである。飛鳥の在来の歴史的風土は、そのような諸外来文化の受容および醸成母体として、そのうちに外少の矛盾を孕ませつつ、急速に新しい華麗な景観への変容を遂げていったものと推測される。

大君は神にし坐せば

赤駒の匍匐ふ田井を京師となしつ

飛ぶ鳥の明香の里を置いて去なば

君が辺は見えぬかもあらむ

飛鳥時代の歴史的風土形成のなかで、民衆がいかに参加し彼らの役割をになっただけについては詳らかではない。国家体制がととのい、天皇権力がたかまわっていくなかで、彼ら自身を社会や空間に反映させる機会もしいだいに少なくなっただけであろうことが推察されるのみである。しかし、飛鳥から都が去って後、飛鳥時代の歴史的景観を大切に守り、かつ彼ら自身の生活の軌跡を繊細にして遠慮がちにこの地に刻みつけ、今日の景観に築きあげてきたのは、まぎれもなく、この地の民衆であったといえる。

今では往時の都を華麗に彩り人々を驚愕させた宮殿や寺院、あるいは庶民の生産と消費のための地味な営々としたたたかひのなかから生まれた諸施設も、時の流れとともに、あるものは現代にうけつがれ、あるものは苔むしその渋さを増し、あるものは朽ちその一部を大地に眠らせている。飛鳥の地は、幾世代にもわたる人々の喜び

や悲しみの生活と、その空間的な軌跡を、そこに包容・醗酵させつつ、静かに佇んでいる。当地は、まさにそのような歴史をそのうちに滲ませた歴史的風土を形成しているといえるのである。飛鳥の場合、古墳や一部の地下遺構をのぞけばその顕著な遺物を地上においてはほとんどみることができない。記紀、万葉、学術的な考証あるいは伝説によって形成される想像と洞察の力をかりそれを媒介としつつ古代からの地形が残す現地の歴史的風土と対話することによって、はじめて、その歴史的・景観的追体験が可能であるような地である。

2-2 飛鳥歴史的景観保全の意義

歴史的風土・景観保全の意義について、それを一般的に論じるのは容易なことではない。この問題が、一部の専門家ばかりでなく、広く国民的な関心の対象となったのは最近のことであるが、それはつぎのことと無関係ではないと考えられる。

今日の、科学技術の発達や生活の近代化、都市の巨大化は、生活と生活環境をいちじるしく画一化しつつあるが、そのような画一化の進行は、他面で、人々に、かならぬ当該地域に住んでいることの自覚を反省的にうながさせ、地域独自の個性を要求されるようになってきている。そして、地域の個性とは、地域の自然およびそれと一体となった歴史的景観によって最もよく表現されるものであること、地域の個性を守り育てることとは、実は当該地域の歴史的景観を保存し創造していくことと表裏一体であることが認識されはじめ、そのような次元において、歴史的景観保存の問題が関心をひくようになったからと考えられる。すなわち、地域の生活環境の魅力・個性・アメニティの創出および保全の一環として、歴史的景観の保全の意義が認められつつあるものと推測されるのである。

さらには、歴史的景観を保全することによって、当該地域の人々が、地域の歴史を知り、誇りを感じ、地域の生活空間の歩みつつある方向に関心をよせ、その空間創造に意識的に参加し責任をもつようになることが可能である、すぐれた歴史的景観は、当該地域内外の人々にとって、学習、レクリエーションの格好の対象となること

ができる、等々におけるその意義もまた種々と考えられるであろう。

以上のことは、多かれ少なかれ、相当なすべての地域に対していえることであり、多くのすぐれた史跡をかかえ、古都保存法の適用を受け、「古都」としての特化的性格を与えられた飛鳥地域においても例外ではない。

しかし飛鳥の場合、その歴史的景観の保存は、当該地域のスケールにおいては勿論であるが、さらに国土的スケールにおける意義もまた大きな比重を占めている。その歴史的景観は、すぐれて、国土スケールにおける「古都」のそれとしても性格づけられているのであり、それは、当該地域住民の資産であると同時に、国民的規模における、人々の歴史の追体験、現代への反省のための対照地、歴史的資料の宝庫等にかかわる共有財産として性格づけられ機能しているといえるのである。

2-3 飛鳥歴史的景観保全のあり方

近時の国土の全般的にして急激な開発趨勢は飛鳥地方をも例外なく見舞おうとしている。飛鳥板蓋宮跡、飛鳥浄御原宮跡、大官大寺、飛鳥寺、天武・持統天皇陵、於美阿志神社、石舞台古墳、甘樫丘、飛鳥川等を主体としそれと一体となる自然的環境よりなる飛鳥の歴史的景観は、わが国民固有の第一級の文化的資産として相応しく、国民がひとしくその恵沢を享受し、後代に継承し、国土愛の高揚に資するとともにひろく文化の向上発展に寄与すべく、これを開発の波から守り、同時に総合的な計画のもとに、必要にして妥当な環境施設が整備され、地域住民の生活向上と調和させつつ、この地方の歴史的風土・景観が国民各層に理解され、心のふるさと、歴史的追体験の場として親しまれ訪問されるものとなるよう図られることが必要であるといえる。

しかし、他面で、国土の機能分担における如上の特化的性格が強調されるあまり、この地方が、凍結的・博物館的保存地としてその景観発展が著しく抑制されたり、あるいは、その結果、観光地としての比重を高めそこに経済的活路の基礎をみいださざるをえないような状況に地域をおいやすることは、地域の人々の生活の危機をまねき、歴史的景観それ自体の荒廃を招来する危険の可能性

が大きいことから避けられるべきであると考えられる。

個物保存と異なり、景観保存の場合、それを博物館的・凍結的に行うのはそれ自体不可能なことである。景観の場合、そのスケールが大きく、そこに人々の生活が反映されているものであることによって、それは、多かれ少なかれ変化するものとしてあらわれざるをえないからである。したがって歴史的景観保存においても、景観の変化を前提としなければならず、それを無理に固定・凍結化しようとする、地域生活・活動の種々の歪みをもたらし、かえって、歴史的景観の混乱を招くものと考えられる。逆に、地域の風土に根ざした人々のその創意と工夫による景観創造への意欲的活動が助長されることによって、歴史的景観が保全されるばかりかその質のより一層の進展が図られる可能性が大きいものと考えられる。歴史的景観といえども、結局のところ、創造によって、はじめてその保全が保証される存在であるといえるのである。

ひるがえって、飛鳥の景観をみると、飛鳥時代に急速に形成されたであろうそれが飛鳥の「歴史的」景観の内容のうちその重要な部分を占めることには異論がないにしても、われわれが、現実に目の前にする景観は、飛鳥時代のすぎ去った後、地域の人々によって守られ育てられ現代につらなっている「現代的」景観である。この景観には、明確にして顕著な歴史的遺構を多くみることができないにもかかわらず、われわれは、無意識のうちに、飛鳥時代およびそれ以降の地域の長くはるかな「歴

史的世界」への彷徨に誘われてしまう。このような不思議な魅力をもつ飛鳥の歴史的風土・景観は、まさに地域の幾世代にもわたる人々の自然で必然的な長い歴史的な営みのなかでおのずからにして継承され、醸成・創造されてきたものであろう。

歴史的風土・景観は、きわめて緩慢であるが、しかし着実に変化しつづられていく。歴史的景観・風土の保全は、そのようなダイナミックな過程の是認において考えられなければならない。そして、それは、その担い手であり創造主体である地域の人々の地域特性に即応した健全な生産および消費活動のうらづけを不可欠な要件とするものであることは論をまたない。

今日の観光・レクリエーション傾向の隆盛のなかで、多くのすぐれた歴史的景観が荒廃していった。当該地域の人々が、安易な観光にはしり、景観創造への意欲を失うことによりそのような結果に陥った例も少なくない。観光は、その特性として、一定程度までは、地域特性に刺激を与え、その進展をもたらす例も多いが、ある一線をこえると、逆に、地域特性を無性格・平準化し、通俗化する機能を有する。飛鳥の歴史的景観は、飛鳥固有の風土と地域の人々によって担われ醸成された地域個性の強い景観である。過度の観光活動によって、その地域特性が失われることのないような格別の配慮が図られる必要がある。このことは、さきの、地域特性に即応した健全な産業活動育成等の保証と深くかかわる問題でもある。

3 飛鳥歴史的景域における観光・レクリエーション的利用

3-1 飛鳥における観光・レクリエーション的利用の性格とそのあり方

わが国では、一般に、レクリエーションとは「余暇に営まれる自発的で、生活を明るく、楽しく、しかも心身を健全にする諸活動である」と理解されている。変化、非日常性、非拘束性を求めるのは人間の基本的欲求の一つであり、それをとうして人間は、意識的・無意識的に、生理的および心理的・精神的なバランスを保っていくことができると考えられる。レクリエーションが基本

的に、そのような欲求にかかわるものであるとするならば、レクリエーション欲求は人間に本来的に備わっているものと考えることができる。しかし一方、今日、レクリエーションが、かつてなかった異常なほどの隆盛をみ、しかも関心もたれているのは、そこにはそれなりの歴史的・具体的な理由が求められなければならないであろう。それを詳細に論ずる余裕はないが、それは、現代の人々の労働および社会における疎外構造と最も深くかかわり、それから派生する。あるいは、それとは直接関係のない、たとえば、余暇時間の増大、日常生活のフ

ィジカルな環境の悪化等の種々の要因と関連しあっていると考えられる。

さて、レクリエーションは、何らかの程度において、日常性、拘束性からの解放が、その前提条件となり、その徹底化が進むほど効果が大きい。そして、それは、ソーシャルなおよびフィジカルな自己の属する生活圏から離れることによって実現される場合が多い。ここに観光の位置づけができると考えられる。すなわち、観光は、まず、レクリエーション欲求を充足させるために、自らの生活圏を離れた場において行われるレクリエーション活動であるということができる。「観光」とは中国の易経の観掛の条の「観国之光利用賓于王」に由来するともいわれている。ここで「光」とは景色・文化・文物・威光の意であり、「観」とは、みる・みきわめる・考えるの意である。「観光」という言葉のもつ、人生・社会生活に対する、きわめて真摯で前むきの姿勢を読みとることができる。すなわち、「観光」とは、自己の日常生活圏においてとは異なる風土・景観および生活構造を発見し、驚き、感動し、自己および自己の属する生活圏を対象化し、再発見し、反省するという過程の総和を意味するのである。観光体験は、観光地における、種々の事象を媒介とする、旅行者の反応の積分値そのものであるといえる。そして、それを可能にする主要な契機は、もの珍しさと好奇心、人生に対する向上の学習的意欲と素直な感動でなければならない。自己が自身のすべてであるとき、自己の生活はその対象化される術をしらず、したがって反省もなくマンネリズムに陥りがちである。観光は自己を対象化する優れた方法の一つであり、それによって自己の生活の発展へのエネルギーが充たされる場合も少なくないのである。

飛鳥の地はまさに、このような観光レクリエーションの格好な対象地である。来訪者は当地の歴史的風土・景観にふれ、わが国民族の一の代表的な文化的遺産を目のあたりにし、それが一千数百年を経た今日、現代の風土・景観のなかに、妖しく溶けこみ、受けつがれている姿に深く感動し、とおく民族の歴史に想いを馳せ、あるいは、自らの生活域・郷土の生活と景観をかえりみ、明日の生活と景観形成への意欲と決意を新たなものにする

一契機とすることができるであろう。飛鳥の歴史的風土・景観は、このような、すぐれて学習的・向上的にして精神的な観光レクリエーション対象としてふさわしいのであり、刹那的・享樂的なそれとはなじみにくい存在であるといえるのである。

飛鳥の地。その広袤は大きいとはいえずむしろ小さく、その地形はおおらかであるとはいえ、繊細で陰翳にも富み、そこにおける人々の生活は、その風土・景観と調和し、つつましく平和である。この地における観光・レクリエーションは、そのような静かで平和な村落生活を不可欠の前提条件とし、また、そのうえにはじめて成立する。その観光客の入込許容量は、物理的・空間的にいっても、それほど多くは期待できないが、飛鳥の観光・レクリエーションの質の点からいって、さらに大きく制約されるであろう。それは、来訪者の観光レクリエーション体験の質を保証するうえにも、また、この地の人々の生活と歴史的風土・景観の質維持のためにも、ぜひとも守られなければならないであろう。当地は、必ずしも当該地域の日常生活とは密着しない通常の観光地とは異なり、そこにおける生活とその反映たる歴史的風土・景観等の日常性そのものが、観光レクリエーションの重要な対象とされる。地域生活が観光によって攪乱される危険性もきわめて高いのである。本来は、地域の生活等に影響を与えることのないように、来訪者の総量を極度に制限し、彼らが、飛鳥の地域の日常生活そのものに自然にふれられることができるように図られることが望ましいが、それが困難な今日では、入込者の総量のある程度制限することはもちろんであるが、観光・交通工学技術等の駆使によって、来訪者の動態をコントロールする必要があるであろう。その際、地域の人々のプライバシーを守り円滑な生活活動を保障する地域生活軸と、観光活動のための観光活動軸との設定によって両者の系の分断をはかり、少なくとも、マスの観光客が前者に流入することのないような特別の措置が構えられなければならないと考えられる。しかし、他面で、両者の相互交流・浸透も重要であり、それが保証される場も確保されなければならないことはいうまでもない。

つぎに、飛鳥の歴史的風土を構成している要素のうち

には、歴史的、文化財的、あるいは景観的に価値の高い史蹟等で、可及的に、現状のまま、あるいは復元的に保存されることが好ましく、空間的容量の拡張等が許容されがたく、また場合によっては、多人数の来訪者がそこに存在すること自体その資質の低下をまねく危険がある等の、その観光レクリエーション利用の質と量が著しく制約されるものも少なくないが、資源要素それ自体の保護、およびそこにおける観光享受密度の保証の観点からも、それへのアプローチの難易ランクの設定、要素間の系統化技術、総合案内施設におけるオリエンテーション等、ハードウェア、ソフトウェア両面からのコントロールが必要とされるものも多い。

3-2 飛鳥における観光レクリエーションネットワークシステムの性格

飛鳥の地には、観光レクリエーションの対象となりうる遺蹟や遺物、文化財など〔(観光レクリエーション)エレメント〕が数多く存在する。これらすべてを訪れることは困難であろう。しかし、一般に、観光客は、より多くの観光対象に接し、そうすることによって、その観光レクリエーション体験を、より深く、多様で豊かなものにしたいと望む。来訪の一瞥によって、いっきょに、その観光レクリエーション享受の全体に達する人もないとはいえないであろうが、一般には、それによっては漠然とした像をつかむにとどまり、その印象によって、またはあらかじめ予定した計画にしたがって、あるいは、気分の、足の、おもむくままに、いくつかの観光対象を訪れ、その積分的な体験を通して、第一印象の像の内容をより明確、多様なものとし、あるいは当初の印象を修正しつつ、総合的な観光レクリエーション体験・享受へといたることができるものとするからである。

さて、観光体験成立の基本的な契機には、観光体験の主体たる享受者、個々の観光対象・資源たるエレメントと、エレメントを連絡・系統化づける媒体たるメディウム、系統化・連絡づけられたエレメントの総体たるインテグレーションが考えられる。各享受者は、観光レクリエーションネットワークシステムのなかより、彼の必要なエレメントとメディウムを選択し、それを継時的に、

訪問し結びつけることによって、そのインテグレーションを得ることができる。ここで、エレメントおよびメディウムの選択とその方法は、享受者の完全な主体性に基づくものから、総合案内施設の生の情報と周遊ルート化されたコースにしたがって、他律的になされるものまで種々多様であるといえるが、観光レクリエーションのネットワークシステムは、前項に考察した趣旨にそいつつ、そのような多様性を可及的に許容するものとしてあらわれることが望ましい。

図は、飛鳥地方における望ましい観光レクリエーションのネットワークの概念模式を示したものである。その概要はつぎのようである。

イ) 観光レクリエーション系は、機能的に、地域の人々の生活のための系とは、可及的に、分離され、部分的にその接触がはかられる。

ロ) 各エレメントは、その性格、空間的位置等により適宜グルーピングされ、グループ内の各エレメントは相互に連絡歩道により連絡されている。ただし、グルーピングされずに単独に存在するエレメントもある。

ロ) グルーピングされている、または孤立しているエレメントは、アプローチルート、周遊歩道サブマслールト、マслールトを通じて、システム全体に連絡される。ただし、エレメントがマслールトに直接接続することは避けられる。

ニ) マслールトは、マスの観光客の流れに対応する、システムにおける幹線道路であり、主要なエレメントを系統化づけ、周遊ルート化しマスの観光客をさばくとともに、来訪者を各エレメント近くにアプローチさせる最も基本的なルートである。このルートでは歩行者のほか、定期観光バス、遊覧バス、マイカー、サイクリング車等の通行が認められる。

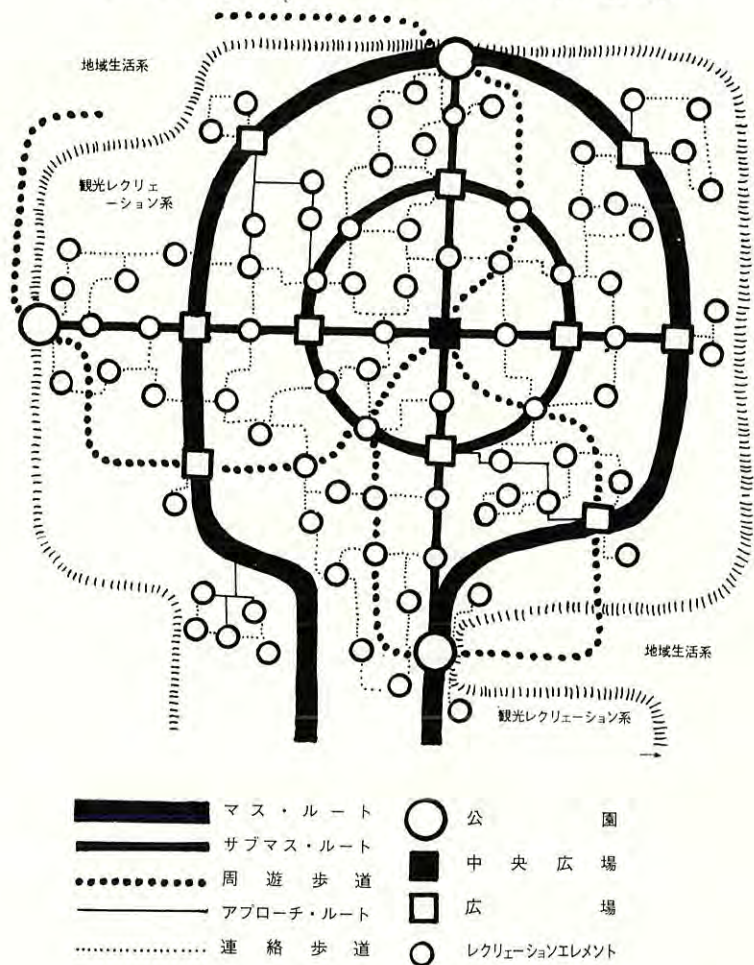
ホ) サブマслールトは、マслールトのオーダーによって系統化されることが望ましくないかあるいは系統化されることができないエレメントの相互間を結合・系統化させマслールトに連絡づけるルートであり、マслールトにつぐ基本的なルートである。ここでは、車の通行は認められないか、あるいは大幅に規制され、サイクリング車と歩行者の交通が中心となる。

へ) アプローチルートと連絡遊歩道は、エレメントをマスルート、サブマスルートに、また主としてグループ内の各エレメントの相互間を連絡づけるルートである。アプローチルートではサイクリング車と歩行者、連絡遊歩道では歩行者のみの通行が許容される。

ト) 周遊歩道は、エレメントの連絡機能をも有するが、それよりも、それ自体が飛鳥の歴史的風土の観光レクリエーション体験のための一独自の要素をなす。その沿道には、遺跡や遺物、文化財、日々の生活の香り等が、回遊式庭園における諸媒体の配置のごとく系統づけられるように、そのコースの設定が図られなければならない。その通行は歩行者を中心とし、サイクリング車の利用も部分的に許される。

チ) その他、システムの適宜の場所に、必要に応じて、総合案内施設、案内施設、パーキング(車、サイクリング車)、休憩・便益施設、歴史資料館および来訪者相互間ならびに地域の人々との交流のほかれる広場、公園等を設ける。

観光レクリエーションネットワークシステム模式図



3-3 飛鳥国営公園の性格と整備のあり方

飛鳥国営公園は、「飛鳥地方における歴史的風土及び文化財の保存等に関する方策について」(昭和45年12月18日閣議決定)によれば、飛鳥地方における住民生活の向上を図り、かつ、同地方における歴史的風土および文化財の保存・活用に資するための、環境整備の一環として、道路、河川、歴史資料館、宿泊施設、ごみ処理場、駐車場、周遊歩道、総合案内施設の整備等とともに、明日香村大字島之庄(石舞台)、大字豊浦(甘樫丘)、大字祝戸(祝戸)に設置されるものとされている。

公園の対象地は、いずれも、飛鳥の人々のほこりであり、また、来訪者に対して誇りうるような、地域を代表するシンボリックなあるいはそのポテンシャルを有する場

所であるといえる。甘樫の丘、祝戸の丘は、はるか上代の人々の国見、歌がいの場を髣髴とさせるような山姿をみせているが、地域の人々に、その精神的な共有財産として、日夜仰がれ、また時には、郷土を見晴らす丘として登られ、親しまれてきたであろう。石舞台も、また、その霊をなぐさめられつつ、あたたかく見守られ親しまれてきたものと推察されるのである。このような性格の地貌・資源を基盤とし、そのうえに成立する公園は、飛鳥地域の人々にとっては、郷土記念的な色彩の濃いものとなり、郷土の歴史的風土景観保存、郷土保護等にかかわる一の精神的および物的な砦・拠点たる機能をも担うものとなるであろう。

飛鳥地域の人々にとって如上の性格・機能を有する国営公園は、当地への来訪者にとって、その歴史的風土・景観の理解のための絶好のすぐれた要素をなすものであ

り、また彼らと地域の人々との自然な交流・交歓が保証され図られる場を提供するものであるが、それは、国家的スケールにおいても、スケールの相違こそあれ、基本的にはさきと同様な性格を有し機能を担うものでなければならぬであろう。

さて飛鳥国営公園は、地上権を取得して設置される都市計画・施設公園であるが、公園の内容としては、運動場や遊具などの人工的な施設は排除され、可及的に自然の地形をとどめた、来訪者の便益のための最少限の広場、園路、駐車場、便所の設置および修景的处理等におさえられる。これは、当該公園地区が、それ自体、飛鳥地方における歴史的風土および自然的景観のうえで重要な地位を占めるものであり、強度の人為的加工は歴史的風土保存の趣旨となじみにくいものであること、それらが、いずれも、人為的影響力に対しての抵抗力が弱くそれによってその資質の著しい低下が招来される可能性が大きいこと等の理由によるものである。

こうして、飛鳥公園は、都市計画公園でありながら、その実体として、古都保存法における「歴史的風土保存区域」、「歴史的風土特別保存地区」、都市計画法における「風致地区」のもつ地域保存・保全機能を、地上権取得により、都市計画的にさらに進めたより安定度の高い保存・保全の内容を有する公園であると考えられる。歴史的風土保全の観点から、公園の設置に際しては、歴史的風土を構成する重要な地区で、それ固有の性格として、あるいは市街化傾向が高い等の周辺の環境条件により、人為的影響力を受け変質されるおそれのある地区、あるいはより積極的に、周辺環境およびその圧力からの遮断を図るための媒体となりうる地区が考慮されているものと推察される。このように、飛鳥公園は、当地方の歴史的風土保全上の一大拠点たる機能をも担わされているといえるのである。

しかして、何度かふれたように、飛鳥公園は、それ自体、歴史的風土および自然的景観のうえで重要な地位を占めるものであり、歴史的追体験のための重要な要素をなすことは論をまたず、来訪者の当地方歴覧のための一大拠点たる地位を有するものであり、来訪者にそのような観点での便益をも与えるものでなければならぬ。公

園施設としては、園路、広場ならびに休養、教養、便益、修景、展望および管理の各施設が考えられるが、各公園の特性に合致するよう、それらが適切に配置されることによって、そのもてる顕在的および潜在的能力・資質が生かされ、ひきだされるよう図られることが望まれる。甘樫地区については展望および散策、石舞台地区については史蹟鑑賞、祝戸地区については展望散策および宿泊研修の、各拠点的功能の発揮・確保が重要なものとなるであろう。公園施設の性格と規模は、あくまでも、当該公園の属性と許容量に対応する、公園のオーダーとスケールによるものを旨とするが、飛鳥観光レクリエーションシステム全体からみて公園において分担されることが望ましく、その性格上、支障をきたすおそれの少ないものは、公園において受け入れるものとする。こうして、あるいはおのずからにして、公園は、「整備されている観光レクリエーションエレメント」としての性格にとどまらず、さらに、ネットワークシステム全体における人々の流れと淀みに対する節づけ、あるいは諸エレメントのグルーピング・相互関係づけ等の諸機能をも担うものであることが期待されるのである。したがって、公園の園路等の各施設は、ネットワークシステムにおける動線との関連において特に系統的に設定されなければならない。なお、各施設の設置にさいしては、その被眺望景観をも十分に考慮にいれ、現存の地形と植生を尊重し、周辺の歴史的風土と調和した景観構成とするものであることは論をまたないであろう。

参考および引用文献

- 1) 足達富士夫：『歴史的景観の保全と生活空間の整備』（『観光』No. 33, 27/31），1971.
- 2) 中部圏開発整備本部：『飛驒白川村』（昭和48年度文化財保全区域基礎調査報告書），1974.
- 3) 建設省都市局・奈良県土木部：『飛鳥地方都市計画基本調査書』，1971.
- 4) 直木孝次郎：『奈良』，岩波書店，1971.

ジャンボ マサイ

坂本 滋朗

羽田から直行の英国航空で9月下旬東アフリカ・ケニアにロケのため出かけた。

現代から失われつつある原始そのままの世界，それが今なお存続する大地，そこにワイルドな生活を営む部族，それらに惹かれ思い立った。

独立後約10年，青年期前の若々しい国，首都ナイロビ(Nairobi)はケニア(Kenya)の中心，1,500mの高原都市で爽やかであり，モダンな高層ビルが澄んだ大気の中に美しく映え，豊富な街路樹とよくつりあって大変美しい。花のシーズンにはまだ早かったが，うす紫の小さな花をつけたジャカランタという木が多くみられた。広々としたキャンパスの中，新生ケニアを表わすナイロビ大学もみごと，アフリカ人が世界で一番美しい町だと自慢するはずだ。

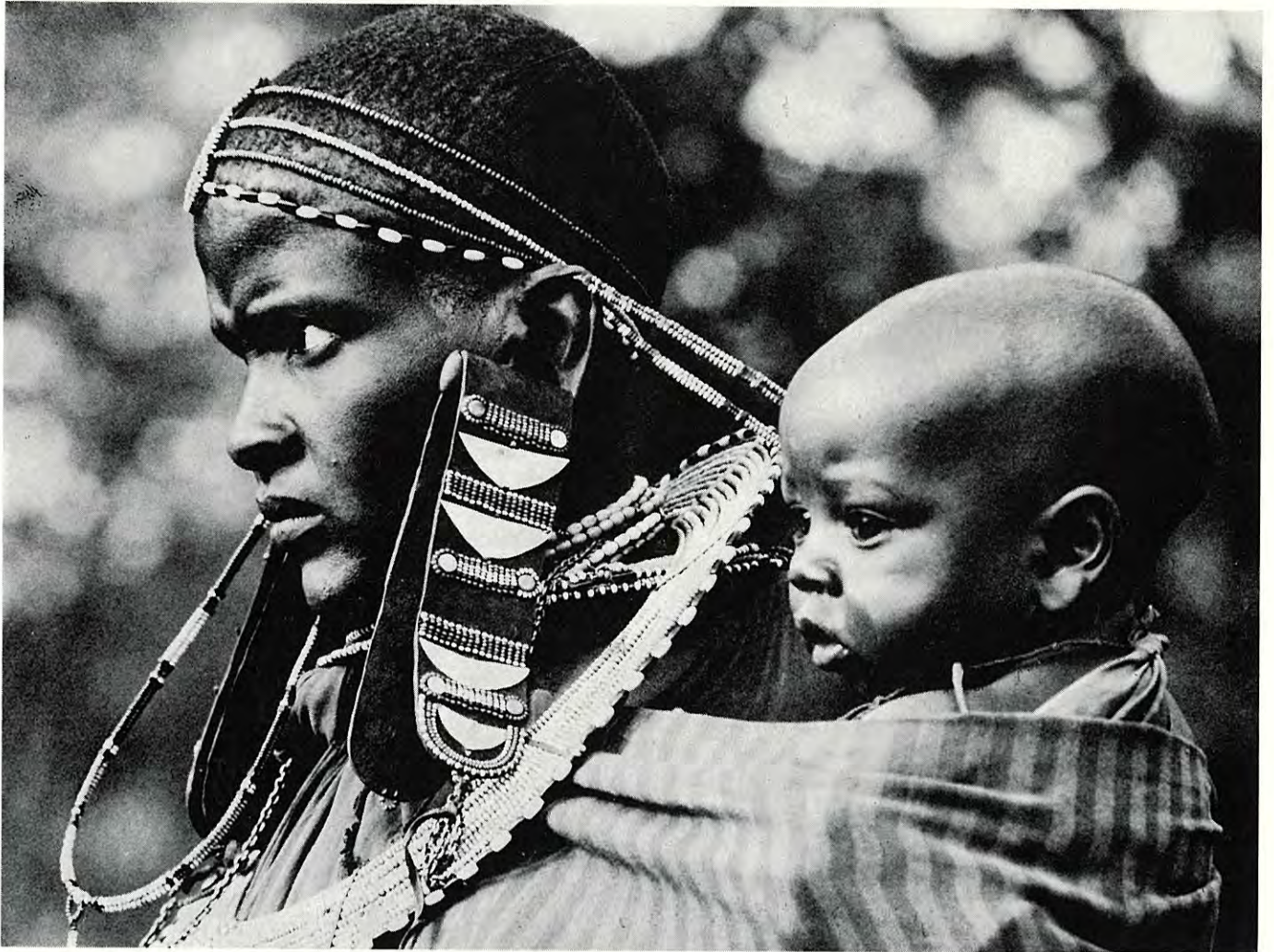
ここに来てウガンダ(Uganda)に行く事をあきらめねばならなくなった。日本商社の人がいうには，ウガンダのアミン大統領がタンザニア(Tanzania)に再び宣戦布告をしたため戦闘状態にあり，観光客特に写真取材などは入国がむづかしいとわかったからである。法初の目的を半減され気があせったが，ケニアをゆっくりロケハンし，少ない滞在を実のあるものにしようと覚悟を新たにす。

ナショナル・パークもツァボ(Tsavo)，マサイ・アンボセリ(Masai Amboseli)ケニア山とめぐり洛り，この

ロケ最大のやまば，大自然の中に住む人々の生命力溢れる生活のスナップにかかる。ケニア南西部とタンザニア北部地方に約11万5千人のマサイ族が住んでいる。彼らはマア(Maa)と呼ばれるニルオテック(Nilotic)語を話し，純粋な牧畜民族である。(ケニアの国語はスワヒリ語)スラリと背が高く角ばった頭をした八等身である。ナイロビから西へ約100キロ有名なりフト・バレーがある。大地が幅50~80キロにわたって陥波し，平らになって深く切れこんでいる。その谷あいには開墾された牧場があり，山羊や牛の群れがあちこちに見える。これらの山羊や牛はマサイ族が飼いながら流浪している姿なのである。

マサイ族の軍隊のバラック，マニヤッタ(Manyata)には18歳位のモラン(Moran)と呼ばれる少年兵が住んでいる。マサイ族の間では軍人は何も特別な職業ではなく，男にとっては軍人になる事は必然的で誇らしい事である。少年達は彼らの父の家畜の群れの番を忠実に守り，14歳以上になった時家を去って一団を成し，彼らのマニヤッタを新しく建設するため勇しく出かけて行く。そして約8年間マニヤッタで共同生活をし，実生活に必要な種族の習慣，踊り，歌，伝説などを学び，自主独立の基本，ライオン狩り，防衛などについて習得し一人前の男子となる。

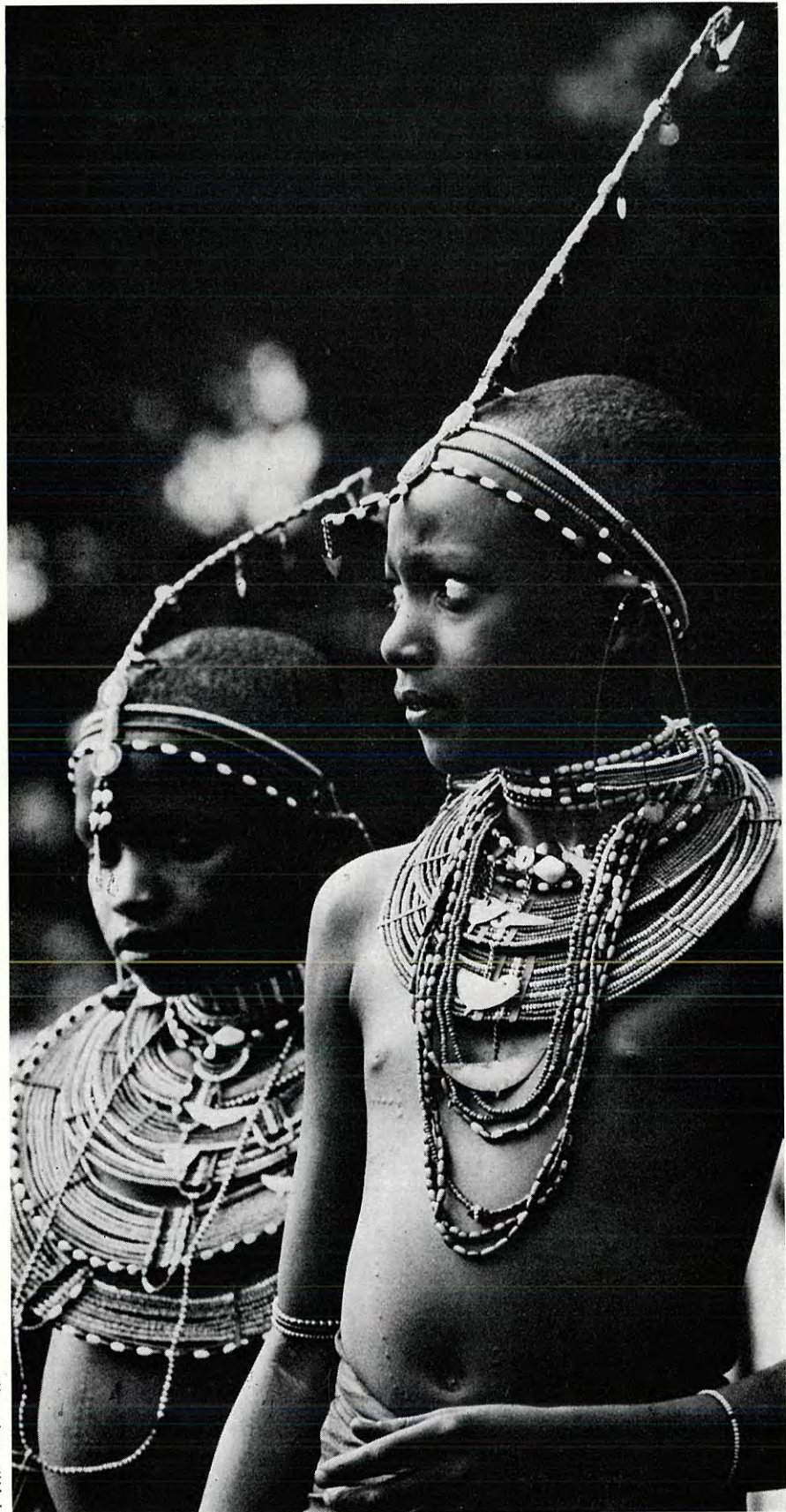
兵士は結婚する事も，家畜をもつ事も出来ない。食事



美しくデコレーションした
マサイ族の若い母親と子供



マンヤッタのモラン
(小年兵) 達の行進



美しく飾った美少女



◆マサイ族の母親、アクセサリーがみごと

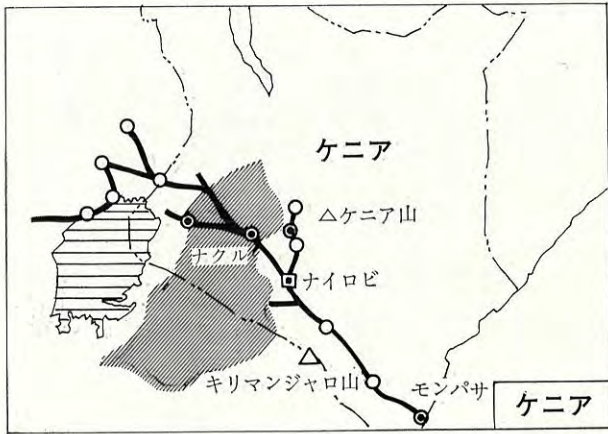
は牛乳、小牛の血が主で、山羊の乳は女性用の食物である。MISS はマニャッタに住む事が出来ないし、兵士達と一緒に食事出来ない。モラン達が青年兵になった時、父親達のキャンプ地に帰り、勇しくて踊り上手な者は彼女の父の承認をうけ、はじめて結婚する事が出来る。そのお返しは家畜、毛布、煙草などです。しかし青年兵はまだ家畜をもつ事が許されないので父親に頼らねばならず、父との共同生活をする。だからマサイ族の戦闘力は彼ら青年兵達による家族を守る力、もう一つはマニャッタにいる少年兵達の種族を外部より守る力の2つのグループからなる。

兵士達の皮膚、頭髮が赤味がかっているのは、赤い土を動物の脂肪でねったものを塗っているからで、彼らは戦いの時は敵をおどかすため、平和時には少女を魅きつけるために化粧する。これが大変フォトジェニックであり、各人各様個性があって面白い被写体である。女性は

絶体に髪を長くのばす事はない、きれいさっぱり剃った頭こそ「美しい女」と考えているからだ。群集の中ハッと驚くようなプロポーションの美しく、頭の格好のよい魅力ある少女がいた。私のレンズで執拗に追われてはにかむ、その動作は大変可愛いものであった。

一人の少年兵が一日に飲む乳は約 2.2l で 3～4 頭分の牛乳、乳が食事の大部分であるため沢山の家畜を飼育する必要がある。マサイ族は牛と草は神からの授かりものと信じ、野生の生物の肉を食べる事は神への侮辱であると信じている。畜牛への完全依存は彼らの生活の全てに影響しており、体臭など勿論牛そのものの臭いである。日常の挨拶でさえ「あなたのところの牛は元気かや?」といった具合だ。

マサイ族の文化は入念に創造されているので、彼らは非常に近代化を嫌う。それは一つの小さな変化でも社会組織全体に大きな変化を及ぼすからである。一般に写真



を写される事は命をぬき取られると信じていやがる。だから無断で撮る事は大変危険である。その旨の立札もたくさん町角に立っている。そこで彼らのご機嫌取りにポラロイドで先ず写してプレゼントする事を考えた。一枚手にすると彼らはわれもわれもと、一分間の仕上時間も待てないほど喜び大成功だった。そのかわりこちらの作品を撮るチャンスがなくなり、別の苦勞が生まれる。ズームレンズにモータードライブ・カメラを従横無尽に駆使用する事で、その少しの合間に撮りまくった。これが却ってリアルに、迫力あるものにしてくれたと思う。

短い滞在で、まだ撮りたい気持を残してナイロビを発ったが、必ずもう一度アタックしたいものである。

(☆ジャンボ=こんにちは。親しく仲間で交す挨拶)

現代絵画の 動向調査と分析

高橋 亨

表現における多様化がすすむにつれて、造形芸術の本質がなんであるか、ますます把握困難になりつつあるのが今日の美術である。その本質把握の困難さは再び迷いと試行錯誤をうみ、多様化に輪をかける、といつてよいだろう。そうした多様化の再生産もしくは悪循環は、ある時期ある流行様式によって、一種の歯どめがかかったようにみえることがある。たとえばアメリカ絵画における五〇年代の抽象表現主義、あるいは六〇年代におけるポップ・アートのように、時代様式的な一定のスタイルが支配することによって、時代の美術はひとつの方向をみつけ、その方向にむかって大勢がすすむかのようにみえる。だがそれは多様ななかのある表現様式がさまざまな要因にささえられて一時的に顕在化する姿にすぎず、歯どめとしての決定力をもたない。そのことはそうした様式の流行現象がおとろえるとともに、再び多様化の様相がみえはじめるという事実によって示されてきた。それどころか一時期の方向を限定したかに思われた流行様式自体が、つぎの多様化を増幅する力ともなり、バラエティのなかに組みこまれてゆく。ポップ・アートはアメリカにおいてもその様式的生命を終えたとみていいようだが、ポップ的要素はすべての画面から消えうせたのではなく、逆にさまざまな形と程度において他の様式のなかにはいりこみ、その結果ポップ以前の絵画状況と今日のそれとを、明らかにことなるものにしていくという事

実からも、そうした流行様式がつぎの多様化におよぼす増幅作用をみることができるだろう。

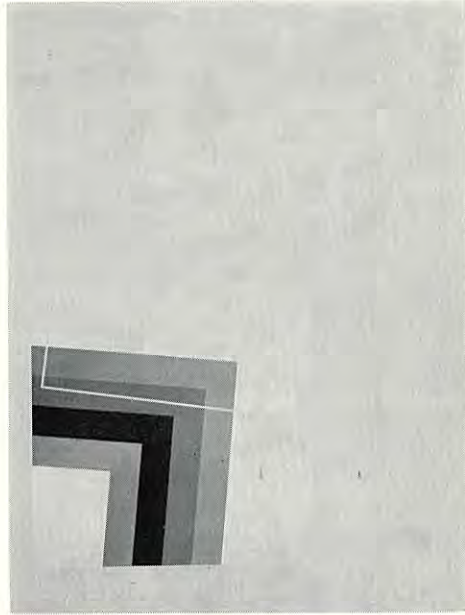
ある期間、多様化の現象に歯どめをかけたかにみえる流行様式が、つぎの段階ではかえって多様化を増幅する要因になるということは、流行という名でよばれるそうした時代の様式が、もっぱら皮相であり本質から遊離した根無し草であるからではない。流行という文字を冠せられていろいろなスキャンダルをうみ、ときには軽薄なものとしてながめられるそのような様式といえども、造形芸術に本質というものがあるとすれば、おそらくつねになんらかのかたちにおいて、その本質と思われるものにつながりを持ち、少なくとも本質と思われるのに相接し、あるいは本質そのものからそれは発している。しかしまたそれは芸術の本質部分と全的にかかわりあうものでなく、まして本質という根からただひとつ芽をのばす根幹ではない。抽象表現主義が肉体行為による純化をとおして存在の根元に迫るものだとすれば、それは芸術の本質部分へのアプローチとしてとらえてさしつかえないと思われるが、同時にそれは一面からのアプローチにすぎないということも否定できないだろう。かりに芸術の本質部分はひとつだとしても、それはおそらく一元的なものとして把握できない。あらゆるさまざまな芸術行為は芸術本質にたいする多元的把握のいとなみのひとつひとつであるにすぎない。逆にいえば芸術の本質はいわば

一個の多面体として存在し、それは無限の面をもつ無限の多面体である。それはそれぞれの局面をとおして現象に反映し、個々の表現行為につながりを持ち、けっしてその多面体のすべての局面をもって現象とかかわらない。だがそのことによって、またその多面性が無限であることによって、本質は現象のなかに無限の可能性をもたらそうとする。そうした本質が現象のなかにもたらす無限の可能性のあらわれとして、今日の美術状況における多様性があるというのが、この小文における前置きとしての仮説であるが、いずれにしても造形芸術の本質について空論をすすめるのは、もとよりここでの本旨ではない。

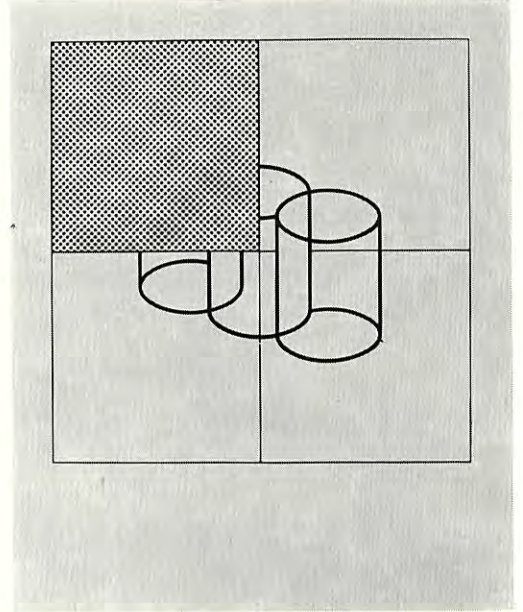
要するに、今日の美術がみせる多様化を一種の混乱ととらえ、その望ましい方向への展望を本質そのものから導きだそうとするのは妥当でなく、むしろ多様化の現実こそ芸術の本質から発するという考えかたにたって、そのうえで現象の多様さそのものについてなんらかの解明と整理の手がかりをつかもうとするのがこの試みである。そうするなかで本質の相貌が影をなげかけてくるということも考えられるが、ここではそれよりも、現実の生きた実相に近づいてゆくことを目的のすべてとする。そこからあるいは大学等における美術の専門教育について、今日的な方法論がうまれないとは限らない。今日の美術専門教育におけるある種の混迷の一因は、造形芸術の本質に関する把握認識の不足または錯誤にあるというより、現代の造形がいかなる生態と性向をもっていとなみをつづけているかという現状にたいする直視と認識の欠如に、最も大きな要因があると思われる。たとえばかく論議の的とされるいわゆる石膏デッサンの意義と必要性についても、美術の本質論から説きおこすやりかたが、必ずしも客観性をもつ論議の決着をもたらさないのが実情のようだ。むしろそれは、その種の技術的習練が今日の表現の具体例においていかに生かされ、あるいはいかに実用性を失っているかといった、いわば現実の状況を鏡とする検討にもとづいて論じられたほうが、より有用な結論がみいだされるのではないかと思われる。

調査の対象

以上の観点にたって、現代美術における表現の様態を実際に即してとらえる方法として、実態調査ないし動向分析といったことを試みた。今回は便宜上、調査の対象を絵画作品に限定し、286点のサンプルについて行なった。それらは美術出版社の月刊誌「みづゑ」が毎月掲載していた「アート・クロニクル」からぬきだしたもので一九七三年一月号から七四年十二月号にいたる期間について集計した。この「アート・クロニクル」欄は数名の美術評論家によって、各月開催される個人展を主とした美術展の出陳作品のなかから、めばしい作品をえらびだし、それらを写真によって収録するという方法をとっている。当然その選択のさい個人の主観がはたらくが、私自身この二年間関西方面についての選考を手がけた経験からすると、コメントをつけずに写真のみによって選択を示すというこの方法は、一種の批評であると同時に、より客観的な記録としての性格を保持できると思われる。通常の美術月評などでは、批評対象の選択にさいして客観性をとりいれようとしても、批評文は対象についての記述であると同時に筆者の自己表現を多分にふくむものであるから、いわば自己の主観的立場を本位に対象作品をえらぶことになりやすい。その点この「アート・クロニクル」は、文章を通じての選者の主張というものが不要なことによって、かなり幅広い客観的な視野にたてたと思う。東京方面については七三年度、佐々木静一、三木多聞（および一時期峯村敏明）七四年度は岡田隆彦、三木の各氏が選考にあたった。選択の結果からみて、各選者ともだいたい同じような姿勢で選考をすすめたように判断できる。とにかく日本における美術関係の定期出版物をとおしてこの種の調査を行なおうとする場合、この「アート・クロニクル」は最も適当な素材といえることができよう。写真に使用材料が付記されていることも便利な点であるが、ただし収録された作品全部について実見したわけではないので、写真をとおしてそれらの作品の様態を判断することが不当な結果を招くと思われた場合は、その分を除外することにした。しかしそれはほんの数点にすぎなかった。

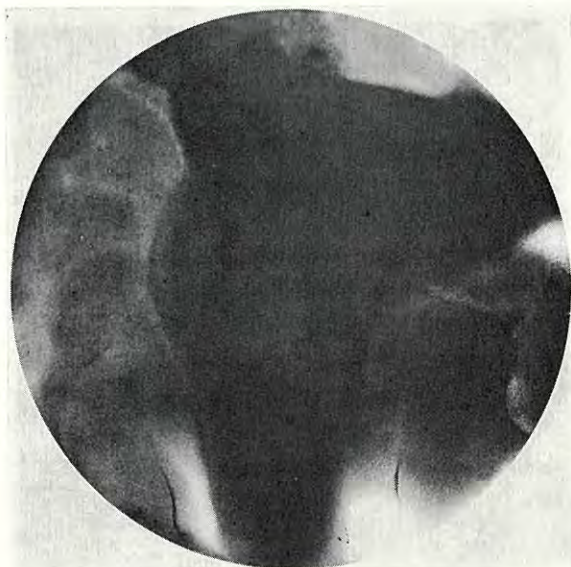


〔①-④の例〕 久保晃「Composition」(油彩)



〔①-⑤の例〕 船井裕「OSCILLATOR II」(シルクスクリーン)

このような調査と分析を、一部直接ながめた作品をふくむとはいえ、写真を手がかりに試みるのはもちろん最良の方法とはいえない。個々の作品にいちいち接したうえですすめてゆくことが望ましいが、実際上それは莫大な作業量を必要とする。そこでひとつの便宜的手段と考えられるのは独立、行動、二科展といった、ひとところに多数の作品が集積されるいわゆる美術団体展を対象とすることである。そうすれば飛躍的に大量の作品が、少



〔②-⑥の例〕 片山昭弘「作品」(油彩)

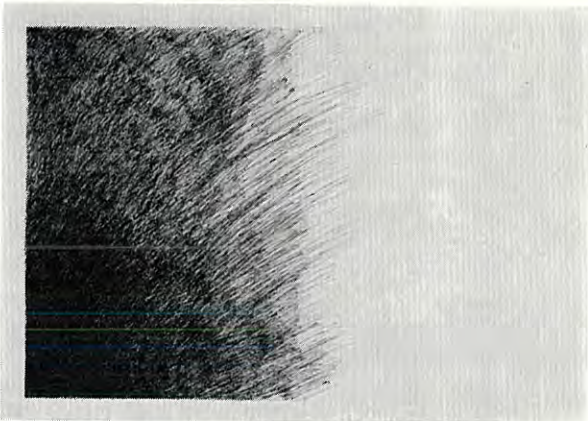
ない労力のもとにサンプルとして入手できるだろう。ただサンプルとしての適合性が問題になる。かつて文部省主催展对在野展といった比較的単純な関係のなかに美術界の大勢が納まっていた時代には、そうした団体展は動向の中心部に位置していた。ところが第二次大戦後それらは分裂を重ねて弱体化したうえに、美術界全体の変質が影響して、創造活動の主舞台ではありえなくなりました。そのような団体展を調査の対象とすればかたよった結果を招き、現代美術の動向の正しい反映とはいえないおそれがある。多数の作品の集合の場という同じ条件からつぎに考えられるのは、日本現代美術展とかあるいはシェル賞展などコンクール展であるが、こうした展覧会は最近特定のテーマをもって開催されることが多く、これだけを対象とすることは、これまた偏向のきらいが生じてくる。こうした点から結局いわゆる個展またはそれに類したグループ展などが、ふさわしい対象として浮かびあがってくる。個展は美術の状況のなかのさまざまな地点に位置する各種の作家が、思い思いの表現を世に問おうとするものであるから、それらの総体は多種の分野にひろくまたがるものであるし、作家個人が主体的に行なうものであるから、それだけ意欲的な創作活動を反映するものだといえる。したがって日常くりかえ



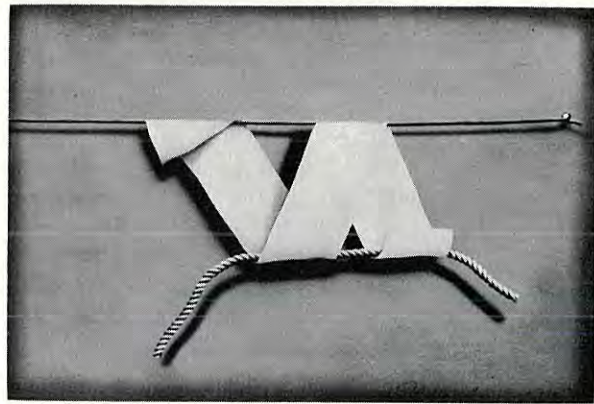
〔④-①の例〕 三輪なつ子「揺れる風景」(油彩)



〔⑤-②の例〕 櫃田伸也「風に触れる静物」(油彩)



〔④-③の例〕 小倉寛昭「'74. 3. 13. PM 3:36」(ボールペン)



〔⑤-④の例〕 山田信義「無題」(グワッシュ)

されるあまたの個展をトータルとしてみた場合、そこには日々呼吸をつづける現代美術の生きた姿が、抑揚の少ない日常的バランスをもってうつしだされるのではないかとと思われる。今日の美術がそのようにコンスタントかつステディに生動する状況こそ、調査の対象としてふさわしい。個展を主とした作品記録としての「アート・クロニクル」をここでとりあげたことの妥当性は、このような点からなっとくされると思う。

ただ、写真による再現では、彫刻など立体作品はその仕組みが十分にうかがえない面があるため、今回は絵画だけに限定したが、版画も当然ふくまれており、その数は最近の情勢を反映してきわめて多かった。コンセプチュアル・アートの系統に属する作品は平面の形式をとることが比較的少ないので、こうした傾向は今回の結果にはあまり現われていない。また七三・七四年という調査

の時点は、焦点なき時代といわれる七〇年代の美術が、そのことばどおりの進行をつづけている過程の一期間として、表現の多様さそのものと取り組もうとしたこの調査にとってふさわしい時期だと思われる。

調査の方法

調査は、作品のいちいちについて、その表現がみせる外見上の特色つまり形式面の特性をつかみ、いくつかの項目のなかに分類した。そしてそうした形式と不可分に内容としての表出があるわけだから、それについても多くの項目に分類した。形式面からの分類をタテの軸とすると、内容上のそれはヨコの軸となって相互にまじわりあい、個々の作品はいずれかの交差点に位置をしめることになる。ただそれらの分類項目はタテ、ヨコいずれも全体としての整理と統一を欠いており、きわめてあいま



〔⑥-③の例〕 富岡惣一郎の作品（油彩）



〔⑦-②の例〕 土屋良雄「チューリップ」(油彩)

いで煩瑣なものになった。もちろん様式論における類型概念のような意味の厳密さをもつものでない。そのへんのところはもう少し整理されるべきだと思うが、統一のかつ概念的整備をへたに行なうと、現実の作品がたたえているヴィヴィッドな表現性が、分類概念の適用にさいして失われるおそれもあり、概念としては未整理であるにしても、作品の特長をできるだけ具体的にあらわすようなことばを項目にたてた。この試みの目標が現代美術の様態を概念的かつ科学的に分類整理し、一定の法則性をみちびきだそうとするものでなく、いわばあるがままの分布図を地図のうえにかきこむことにあるからである。

ひとつの作品は必ずしもひとつの特色を示すとはかぎらない。いくつかの性格をあわせもつ複合的な表現も少なくない。そうした場合はいずれか比重の大きいものをその作品の性質として扱い、該当する項目に組み入れたが、その比率が半ばする場合、たとえば抽象的形式の部分と具象的なそれが画面をほぼ二分するといったときには、両方の項目にかぞえたこともあるが、そうした例は二、三にとどまった。

分類と分析

分類の結果は図示する方法が見やすいが、かなり注釈

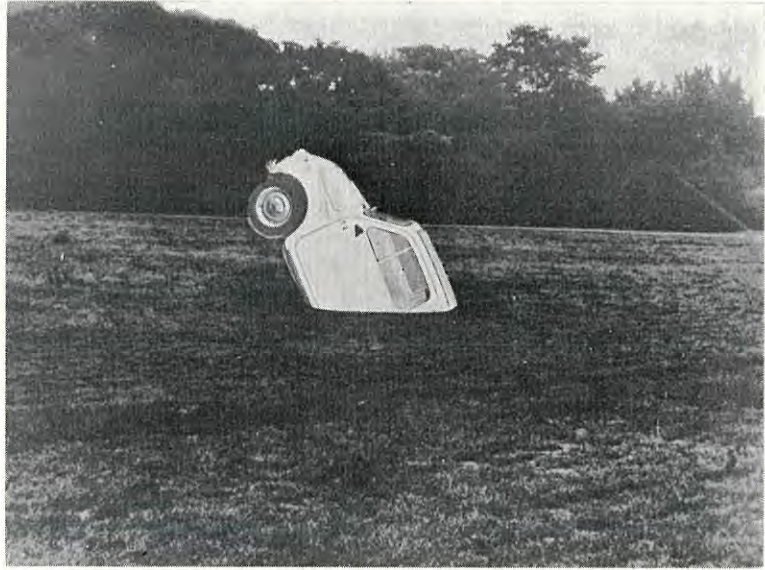
も必要なので、ここでは羅列的に説明する。まず形式の面について定石的に具象、抽象に大別し、それぞれのなかで細分した項目をならべていった。そのならべかたの順序もこれといった考えかたに立っていないが、以下はとにかく集計の結果である。

〔抽象絵画〕

①幾何学的抽象：これはもちろん円とか方形とか幾何学図形を構成要素としたもの。合計61点のうちでは、①構成そのものからうまれる美感などを追求するいわば造形主義的な作品が最も多く24点をかぞえた。そうした方向に可能性をさぐるものが依然数多いことを示しているが、印象としては類型的な感じのものが多い。つまり型にはまりやすいのがこの傾向のむずかしいところである。それにたいして同種のフォルムにたよりながら、その合理的空間にあきたらず、②一見、非合理的な空間の設定によって、存在の機微をひらめかせたり、不可視的なものを感覚化しようとするものが14点で①について多く、両者の中間的でどちらかといえば、③造形遊戯といった感じのもの4点。また②に似ているがむしろ、④幻想的なふんいきのつよいものが5点。ほかに、幾何学的な形そのものを無感動に提出するだけで、表現にともなう意味等を排除しようとしたようないわば、⑤客観主義的な態度を示すもの4点。⑥コンセプチュアル・アート



〔⑩-④の例〕 小林伸雄「作品」(油彩)



〔⑩-⑩の例〕 田中孝「LANDSCAPE 5」(シルクスクリーン)

の傾向を示すもの3点。以下は省略する。全般にこうした表現では色彩と形そのものが問題であり、マチエールの調子や変化はむしろ不必要だから、吹きつけなどをして均質な色面をつくる場合が多い。ハードエッジ風の単純な構成をもつものは少なくなっている。

②表現主義的抽象：かつての抽象表現主義やアンフォルメル、あるいは熱い抽象とよばれた類型で、そのうち単一ないしそれに準ずる比較的まとまったフォルムを示すもの12、画面いっぱいに拡散する傾向をもつもの7、いずれも、①フォルムや空間そのものに迫力やイメージを託するという行き方がみられる。アクションやオートマティスムとか、マチエールの強調などは少なくなった。

③非幾何学的抽象：もちろん②もこの部類にはいるが②を除外し、また①でもないその他の表現傾向をここにまとめた。たとえば円形のフォルムを用いるにしても厳密な幾何学的円ではなく、自然的あるいは恣意的なその変形にニュアンスをばらませたものなど。また描写的な対象表現が抽象化されてゆき、具象性をとどめなくなったもの等ここに入れた。21点のうち④にあたるもの6④が5④4④3ほか。なお①の形式と画面のなかで組み合わせられている4点もある。

④痕跡：そうとしかいえないような、たとえば鉛筆の

線描でただ画面を塗りつぶしていっただけのものなど。その結果はなにも意味せず、塗るとか描くということその始原にさかのぼって考える試みとでもいえる。合計11点もあるのは、やはり最近の新しい考えかたが敏感に反映されたといえる。④の態度が5、⑤が6。

〔写実的絵画〕

⑤基本的写実：パースペクティブやモデリングによって対象の事物を忠実に再現描写しようとするもので、かなりの幅をもって解釈されるリアリズムのなかで最も基本的なものとしてとらえられるもの。こうした方法をとるものは依然多く36点にのぼる。しかしここでは、対象にふくまれる個々の物体、あるいはそれら相互の位置関係などをあらわすさいの、むしろ技法的な形式面だけから分類しており、対象全体にかかわってゆく主観の態度、ないし内容としての世界観的な意味におけるリアリズムに限定していない。その点では一般のリアリズムの概念には従っていない。したがって③幻想表現14点④象徴的表現4点がこのなかにもふくまれている。注目をひくのは単に対象を描写したもの、いわば通俗的に考えられるところの写実画は1点もないことである。しいて入れれば、①漠然としているがなにかシリアスな感情がこもっているもの3点がそれに近いが、少数にすぎない。④の客観主義的態度としたものがここでは11点をかぞえ、

これがいわれるところの徹底したリアリズムに相当するかのように思われるかもしれないが、ここで客観主義的といったのは、対象の事物にたいして冷然とした無関心を示し、またはそれをよそおいつつ、しかも対象をリアルにえがきだしたものをあげている。その意味で対象の本質に迫ろうとする本来のリアリズムとは異質な性質を示しており、いかに描きだすかという絵画的関心も表面にでていない。現代の心情の特徴的なあらわれともいえる。

⑥主観的形式の写実：これは⑤の描写が対象自体の形や色彩に依存するのにたいして、主観的形式感覚による様式化の傾向をみせるものである。その様式化に必然性ないし普遍性を感じられないものが多く、したがって⑧対象の美観の反映にほぼとどまるものが8点をかぞえる。しかし⑨8⑩8など内面的表現も多く、またここでも⑪の態度が2点みられる。

⑦クールな形式化：これは⑥にふくまれるべきもののうち、特にクールな感覚の形式にまとめた表現をとりだした。23点とかなり大量のグループを形成しており、現代感覚を示すものと思われるからである。⑫13点の幻想も当然クールな印象をあたえる。⑬3⑭4および、⑮風刺的表現2ほか。

⑧変形と省略：対象の描写になんらかの変形あるいは細部の省略などを加えているが、⑥⑦のような一定の様式感を形成するにいたらないもの。3点。

〔その他の具象絵画〕

上記の写実的絵画は、対象の再現描写にさいして現実空間における遠近感や、明暗による物体の立体感の表出を試みるものであるのにたいし、そうした表現手段はぶきながら具象性を保とうとするものがある。場合により画面の一部構成要素として遠近法等をとり入れることもあるにしても、それは画面全体からみて補助的役割りをつとめるにすぎないとみられるものは、ここに包括した。

⑨フォーヴィスムの流れ：二十世紀初頭フランスのフォーヴィスムの流れをいまにうけつぐもの。文人画的境地などをまじえたいわゆる日本的フォーヴなど。あらあらしいタッチや変形など、大胆な主観の強調をおもな特

色とする傾向といえるが、計10点のうち過半数の6点がむしろ⑩なまぬるい単なる美しさとどまった。ほか抒情的なもの、風刺的なものなど。

⑩線の表現：狭義の絵画にたいする線描画、または絵画的にたいする線的という基本的様式概念によるものでなく、あるいは素描とか東洋画的な線の表現でもない。単に簡潔な輪郭線でなりたっている表現を一括した。ただし輪郭だけでなく面上に多少の線が加えられたものもふくんでいる。計9点の内容は一定しない。⑬⑭⑮各2など。なおこれに均質にえがかれた面の要素を加えたものが4点あり、うち2点は、⑯プリミティブな感情をたたえている。

⑪イラスト的表現：イラスト的とはどういうものか、はっきり規定できないが、ここでは一般に簡潔な手法をもって、内容的には一種の気分的な軽さをもってあらわされている点から他と区別されるものをあげた。したがって形式上は⑩と共通するところが多い。⑯象徴的なもの5、⑰抒情的表現が4⑱風刺的なもの2、ほか。

⑫折衷的：ここで折衷的というのは⑩の線の表現と遠近、肉づけなどによる写実的表現とのそれをいうもので、計7点は⑬⑭各2など。

〔写真を使った絵画〕

最近の絵画では、画面上への対象の客観的再現にさいして、手がきによる手段のかわりに、カメラ・レンズをとおして結ばれるイメージを用いるものがめだっている。具体的方法としては、撮影した写真からの転写という機械的工程をへるもので、そうした方法からも当然タブローより版画にその実例が多いが、ハイパー・リアリズム傾向のタブロー作品もここにふくめてある。これは絵筆あるいはエアブラシなどによってえがかれるようだが、それは単なる手段にすぎず、そのようにして拡大コピーされる写真のイメージそのものが主要な意味をもっているからである。写真による対象再現はリアリズムの手法としてその発明以来、⑩にあげた写実の基本的手法との競合関係が折りにふれて指摘されてきた。なかでもそのうちで⑪客観主義的としてあげた表現態度は、主観と対象とのあいだの冷やかな距離感や無関心を示すと同時に、描写再現のプロセスそのものにも特定の主

観的強調をふくめず、むしろ機械的にそれをすすめ、そのプロセスによる結果としてのイメージだけを目的とする態度がうかがえる。そうした点でカメラという機械によって対象のイメージを獲得しようとするこのフォト・プロセスによる表現と、つよい近似性をもつものであるが、しかし肉眼とレンズ、手技と機械操作という決定的なちがいは、かなり本質的な形式上の差異をもたらすと思われるので別項として扱った。なおこのなかには、版画やタブローに転写せず、写真パネルなど印画紙のままの作品もふくんでいる。それらと一般の写真作品とのちがいについては省略する。

⑩単独のイメージによるもの：これはひとつの写真をそのまま使ったもので、計15点のうち大多数の14点が㊦の客観主義的な傾向をみせている。この数字は⑤の㊦との関係を端的に示している。

⑪組み合わせないし変容：複数の写真像をモンタージュしたり、あるいは単独のイメージを、転写の過程で荒い網目を使ったりして変化を加えたものなど。したがって㊦と同じく計15点のうち㊦にあたるものは6点と当然の減少を示し、かわりに㊠非合理的空間を感じさせるもの5、㊧のコンセプチュアルな傾向をみせるもの4がある。

結果のまとめ

以上の結果を総括すると、まず抽象傾向116点にたいし、写真によるものまでふくめた具象傾向170点という比率が浮かびあがる。このところ具象画の復興を指摘するむきもあり、事実この数字は現代美術の最も活動的な部分におけるそれを物語るといえるだろうが、逆に抽象画の衰退をとらえうるほどの数字でもない。具象画というカテゴリーにおける問題はむしろ、それ自体の変質である。第一にこの数字には、ときに写実絵画の敵とさえいわれた写真にたよるものが30もふくまれている事実を見のがせない。それは遠近、陰影をそなえた写実の基本姿勢をとる36点とほぼ等しい勢力であり、そうした写実画がどこまで自己保存をまっとうできるか、予測を許さない感じがする。また、具象画についての最も一般的な通念は、単に描写的で対象世界の美しさを再現あるいは

反映するということであろうと思われるが、そうした表現を示すものは㊦の合計19に㊧㊨を加えても35点にとどまる。このことは今日の絵画が、そのような現実肯定的な楽観主義にはほとんど安住しえなくなっていることを語るものであろう。抽象画については、幾何学的造形が多数を示した事実がめだっている。

むすび

前口上にくらべ調査の本体がものたりず竜頭蛇尾のきらいはあるが、この調査と分析が現代絵画の現状把握とまた、美術教育における指導原理の検討のための基礎資料として、かりになんらかの有効性が認められるとしたら、さらに広汎な視野による調査対象の選出と分析方法の完備によって、よりすぐれた成果があとにつづくことを期待したい。これはそのためのささやかな試みにすぎない。今回は対象期間が2年間にとどまった。あらゆる表現ないし方法がでつくしたといわれる現在だが、それらのすべてがこの2年間の調査対象のなかにバランスよく現われたとはかぎらない。したがってこうした試みはなお繰り返される必要がある。また今回はモノクローム写真をさらに小スペースに印刷したものを表現分析の手がかりにしたから色彩についての観察は、実際に見た記憶にたよれる作品以外、まったく度外視されたわけである。形式面からの分類にさいして色彩観察はそれほど不可欠の条件であるとは思えないが、それでもなお完全を期するためにはそうした面への配慮が望まれる。

(掲載した写真は入手のつごう上、調査の対象としたもの以外の作品もふくんでいる。参考例として示した。)

李朝版画と巫符

足立真三

1 民画の根底

造形表現は、その時代の一般的社会理念に基づいて造形化される。韓国に残る李朝民芸及びその意匠を概括すると、中国大陸と地続きの朝鮮半島は、古くは楽浪の古代漢文化を持ち出すまでもなく、中国から道教、儒教、仏教等の宗教理念が伝わり、道教的長寿シンボルの十長生（十種の長寿シンボル）や、儒教の五福、等、外来文化を根底にしたモチーフが数多く発見される。

「韓文化の場合その根底となる思想的背景は 仏教、道教、儒教などの権威宗教観を主体として表現され、その学問的表現は漢字文化観に基づき、その芸術的価値は仏像的芸術尺度によって測られて来た。このような制服姿の韓文化を私達の祖先は高等文化だと考え、その結果、韓文化は外来文化の影響によってこそ形成されるような印象を与えて来た。

その反面、わが文化の母胎的姿はシャーマニズムをもって精神的背景となし、(中略) 韓文化の正体は実はこのシャーマニズム文化をその母胎として考えなおさねばならぬ。」(虎の美術・趙子庸) と問題を提起されている。

李朝、1849年に発刊された「東国歳時記」には、宮廷行事の歳画の項に、宮廷図画署で寿星、仙女、直日神将(道教の神)を描いて国王に献上し、又、鐘馗が鬼を捕

える図や、仏教の四天王と思われる金甲將軍二像の絵を門扉に貼り、悪鬼の侵入を防ぐ祈念とした。とある。

悪鬼排斥と、その反対の招福希求は、身分の上下を問わず、民族的な共通テーマであった。特に高麗王朝から、李王朝に代って、それまでの国教であった仏教から、儒教に信仰の対象を変更した。仏教の衰退で信仰のより所を失った民衆に「巫俗はますます歓迎され、僧侶は山間へ追いやられ、のち巫者の街頭進出が盛んになった。」(朝鮮の風土と文化、金思輝)

事実、李朝宮廷の年中行事に歳画の風習があり、道教仏教の辟邪思想が背景となっている。その反面、巫堂(ムーダン)が唱じる祈りの言葉は、仏教的内容が多くみられる。(朝鮮の巫覡—民間信仰・村山智順)

この様な、宗教的状况を眺めていると、巫俗を中心に、道教や仏教、儒教が重なり合った。李朝独自の民俗的背景が浮び上る。「宗教的多様性と、信仰生活の二重生活は朝鮮の特色である。」(朝鮮—風土・民族・伝統・中村 栄) この様に、李朝独自の風潮が基盤となって、民芸や意匠に大きく影響したと考えられる。

2 民画の特色

民画は、実用に供せられる絵画であるから文人画の様な文人的教養のある絵は少ない。

むしろその反対に、大らかで、無邪気で、そのくせ、



④ 三災符 (厄除けの呪符) 木版画
朱色11.5cm×13cm 提供金相游氏 (ソウル)



⑤ 辟妄符 (妄除けの巫符) 木版画
朱色8cm×11.5cm 提供金相游氏 (ソウル)



⑦ 守門神 虎 木版画 31cm×38cm
EMILLE 美術館蔵 (ソウル)



⑥ 文字絵 紙本着彩
高麗民俗工芸学院蔵 (釜山)

いやに落ちついた大陸的風貌が浮かびでてくる。画面の空間など、おかまいなしに描きなぐった感じの絵でも、妙に落ちついているから不思議だ。これは、民画にかぎらず、三島手の茶碗や、李朝の壺の形態や意匠にも同様の事が云える。この李朝民芸の不思議な共通性は、大陸のきびしい構成や、日本の潔癖さとは全く異質の尺度でみなければ理解しがたい。この点について、柳宗悦氏は、「朝鮮とその芸術について」木工品の項に、「誠実に作ろうと考えても、作り方がもともと作為でないから、そんな問題も消えて了ふ。かんだり、気をくばったりする機縁がないから、出来るものにゆとりが出る。

それもゆとりを出そうと企てたことがないから益々ゆとりが出て了ふ。(中略) 良い悪いを共に超えた境地から、品物が生れて来るのである。作るというより生まれ

るといった方が一層当る。」この言は、中央画壇とはなれた、地方民画の、山神図(山の神で虎と仙人が描かれている)や、寺院の壁画、巫譜(後述)にも当てはまりその他、ソウルの景福宮や、徳寿宮の石虎や、尾根の上に並ぶ磚造の人形にも同様の感をもつ。

この無邪気で、陽気で、ノン気そうで、ドンとかまえた気分は、画面構成のどんな所からくるのだろうか。その主だった一般的特徴をここにあげてみよう。

1. 余白をあまり残さず、画面一杯使う。
2. 輪廓線は画面に比して太く力強い。
 - ・ その線で、形をしっかりとらえる。
3. 強烈なコントラストを持つ配色が多い。
 - ・ (主な色彩, 朱, 緑青, 群青, 墨, 黄, 茶)
4. 表現様式は、文人画, 北宗画とも異なる写意表現



⑧ 守門神 神犬 木版画 33cm×43cm
EMIILL 美術館 (ソウル)

⑨ 巫符 百事動土 4cm×12cm
朱色
提供 金相游氏 (ソウル)



⑩ 巫符 所望成就 7.5cm×11.5cm
朱色
提供 金相游氏 (ソウル)



⑪ 巫符 官災消滅 8cm×11.5cm 朱色
提供 金相游氏 (ソウル)



⑫ 学問符 (入試合格祈念) 5cm×12cm 朱色
提供 金相游氏 (ソウル)

で、漫画の様式化。

5. くりかえし (REPETITION), 段階変化 (GRADUATION), 要素が多く, 画面にリズム感があふれている。

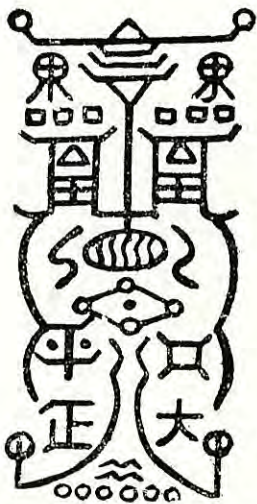
3 民俗版画と巫符

民画のテーマを分類すると,

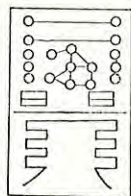
1. 文字絵 (儒教の徳目を絵と文字で表現) ①②⑥
2. 辟邪絵 (守門神, 虎, 犬, 天鷄, 三災符) ⑦⑧④⑫
3. 寿福絵 (十長生, 躍鯉, ザクロ, コウモリ, 吉祥文字)
4. 教養画 (孝子図, 文房具図, 説話)
5. 宗教画 (山神図, 仏画)
6. 巫籙画 (巫術に用いる呪術用の絵) ③⑨~⑫⑬⑭

以上のいずれをみても, 何らかの形で吉祥を願う庶民の願望がある。以上の内, 巫術画の中でも呪符は特殊なもので, 他の絵は何らかの形で, 絵画と関係のある者が描くが, 呪符は, 巫堂 (ムータン) 又は巫女が描いたマジナイ文で, 鋳字 WANJYA と呼ばれる 判じ文 の様な特殊な文字で表現される。辟邪絵と共に, 魔除けの符籙は全て朱色で手描き, 又は木版画によって印刷される。「呪文又は呪図を朱書し, 悪鬼の退去及び災厄の防禦として之を飲下又は貼付せしむる。」(朝鮮の巫覡・村山智順) 田舎へ行けば今もこの風習を見る事が出来る。

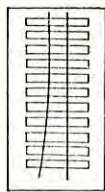
なお, 李朝版画の特徴は, 多色刷木版が見られない事だ。カラー写真の木版文字は, この系統の物では珍らしい作品で, 堂々とした骨太い文字の中に, 吉祥をあらわす双龍, 十長生 (長寿のシンボル) の一部分や, 鶴等が



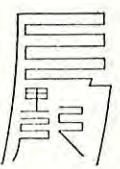
⑬ 巫符 玉根 6cm×11.5cm 朱色
提供 金相游氏 (ソウル)



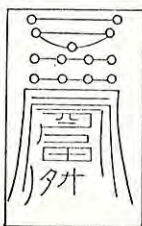
金銀自來符



能避争訟符



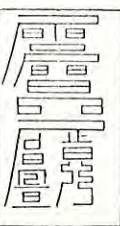
有官災替四上



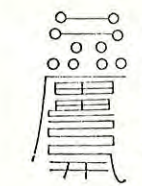
疾病消除増福壽



官災符



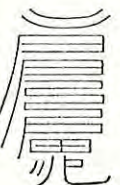
能産符(采書吞之即出)



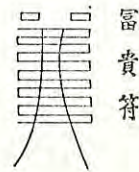
疾病消滅符



起官災符(佩則自滅)



救産符



富貴符



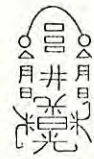
内田死



大將軍退去符



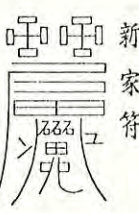
成造符



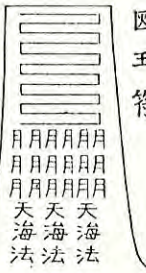
因王退去符



瘟瘧神退去符



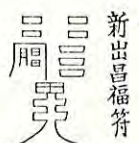
新家符



四王符



木神符



新出昌福符



大吉符



頭病符

⑮・⑯ 符籍 朝鮮の巫符・村上智順
朝鮮總督府調査資料36
P39, P41



⑭ 三災符 (厄除け) 45cm×45cm
EMIILL 美術館 (ソウル)

配置されており、手彩色で銀と朱が塗られている。民画の文字絵のほとんどが、文字の一部を絵に代え、それを一組の象徴文として表現する。この版画は逆に文字の中に文様が組みこまれたものだ。文字絵に出てくる絵画が、ボタン・蓮等の吉祥文から、民話の主人公、カササギ等、千差万別である。

それに反し呪術用符籍は、星座、易等の関連もある様だ。「版画、下情関、辟妄符」や「版画三災符」をのぞいて、そのほとんどが、原則的にシンメトリー構成である。これ等を使用する巫堂について、「わが朝鮮巫俗は道仏二教の強い影響によって、(略)他に比類なき特徴を以て構成され(略)恐らく如向なる民族のシャーマニズムよりも優れて発達した一の組織である儀礼(organised cult)の形態を具備するに至ったのであると思う。」(朝鮮巫俗の現地研究, 昭和12年, 秋葉 隆)この様に独自の風俗も姿を消しつつあるようだった。

おわりに

1967年、敬愛する版画家金相游氏に伴われて、ソウル南大門市場で手に入れたセンタク棒が、韓国民芸に興味を持つきっかけとなった。主な取材地は、慶州、釜山、晋州、長水、太田、ソウル、広州及びその周辺の地域で、未だに資料がとぼしく、その上、私は一介の造形作家であって民俗研究家でも美術史家でもない。したがって、その興味の対象が、視覚造形にあり、仮面劇等も面白いのだが、手が廻りかねる。今回の版画と符籍も、以上の様な特殊な観点からとらえたもので、資料も少く、考証も不足している。これを契機として、さらに調査研究を進める予定です。特に巫符の内容や由来について不明の点が多く、御教示を得たいと思います。

レコードジャケットにみられる '60年代の潮流

《グラフィックデザイン・モデルノロジー》

池 田 靖

はじめに

レコードジャケットの現状について、グラフィックデザインからの考察を試みるのが、この小論の目的である。残念ながら資料は完璧なものとは言えない、従って考案の域は越え得ない——過去10年程の間に入手したジャケット約1,000枚を資料としたが、それは趣味に始まり後に教材用の蒐集となったものである。

この事情の限りに於いても、ジャケットに'60年代的と言えるものは否定し難く存在した。それがグラフィックデザインでの新しい波であり、流れを変え得る動きと感じられたのである。完璧さを欠き、さらに未熟さも加わり我田引水的な独断に墮すやもしれない。だが針の穴から天覗く喩えになるとも見えるものは見えよう、それ位'60年代の波は大きい、少なくともジャケットではと言える。

前提として——レコードジャケットとは

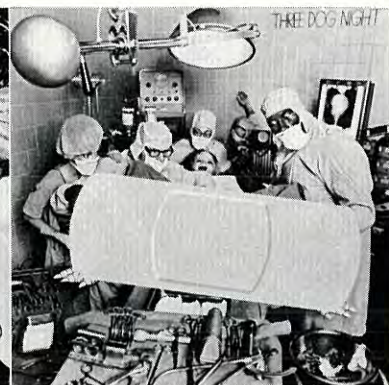
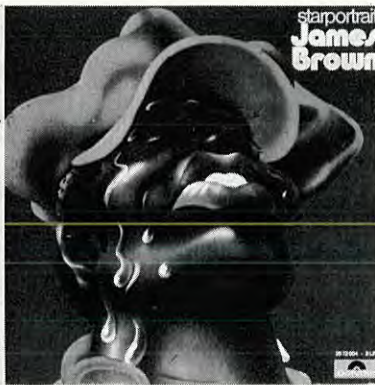
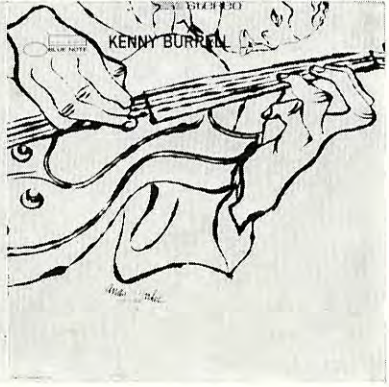
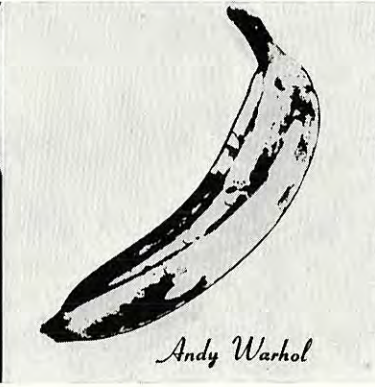
レコードジャケットを手掛ける者は、印刷媒体を専門とするグラフィックデザイナー、またはアートディレクターと称され、仕事としてはパッケージの範囲である。その条件として考えられるのは、まず商品であるレコードが収まる紙製容器であり、解説などを載せるためのエディトリアル要素が加わり、さらにブックカバーと同様

のセールス訴求性も必要と言うことである。

現在までのジャケットデザインの変遷は、SPからLPへの移推期1950年項が起源で、'50年代と'60年代の2過程が考えられる——'70年代的なものは、'74年末でもまだ見受けられない。そして特記すべきことが'60年代後半に起ったのである。元来レコードは音楽の缶詰とされる商品であったが、'60年代のフォークやロックではレコードをメッセージ手段とするものが生れ、一種のマスメディアと化したのである。これはジャケットが、パッケージ機能充足のものからマスメディア機能付加のデザインへと、構造的変化をも意味することになる。事実ロックのジャケットでは、ブックレット化の傾向が顕著なのである。もしロックが出現しなかったなら、'50年代と'60年代とのジャケットデザインに、自然発展的な差以上のものは生れなかったであろう。

既成の音楽が先行しそのレコード化と、レコードをマスメディアの前提で生出す音楽とでは、ジャケットに差が生じるのは当然なのかもしれない。これはユーザーの差によるマーケティング志向性からも言えよう——前者の例となるクラシックが、スクエアタイプ向きで格調高いデザインを好しとし、後者はロックで、ヒップタイプだから破格の面白さが求められる、と分類可能である。ただし作品としての、ルーティンワークとユニークさとの立地条件を意味するものではない、現在のレコー

《ポップアート傾向のジャケット》 註・上段3種はウォーホル作、右端は50年代作のイラストレーション、左端のズボンのファスナーは金属製実物貼付。
 3段目左端はアラン・オールドリッジのスタジオイオ作品。下段は特にキッチュの影響が見られるものでマニエリスム現象的作品例。



ド産業は幅としては、アングラから大企業まであり、実情としても、採算性にデザインを含めあらゆるものが集約され、作品の良否もコマーシャリズムに関連する故に。

レコードに関しては面白いタイミングの一致も存在する。技術革新では、'50年のモノラルから'60年代のステレオ、そして'70年代の4チャンネルである。その間の現象として、'50年代はビートニクがジャズを擁し、その後裔が'60年代のヒッピーと言われロックを生む。ポップアート美術は'60年代前半にニューヨークで起っている。つまり、これら全てが時代性・社会性として、必然的にレコードジャケットにも関係したと考えられるのである。

新しい波————ポップアート傾向

ジャケットの現状は、'60年代にポップアートと拘わったことで特徴が生れたと思う。デザインにポップアートの傾向が現われ出したのは'60年代後半で、それはロックのレコード誕生に伴う事象であった。少し前の'60年代前半にはポップアート美術は生れていたわけで、ともにレボリューション運動となったポップアート美術とロック音楽は、'60年代の新しい波と言える現象である。

そしてジャケットでのポップアート傾向は、デザインの新しい世界を開拓した観を持っている。その影響力はレコード全般に及び、作用・反作用的にジャケット全体を活気づけ、多種多様の創造性をも刺激したと言っても過言でない。現在もなお興味あるジャケットの多くを生出しているのは、ロックなのである。

ロックのジャケットでポップアート傾向が生れた事情は、自明の理に近いと思われる。異母兄弟と喩えられる位共通点が多く、ともに強く'60年代的事象の反映が見られ、時代の落し子と言っても良からう。両者の生れは、ニューヨークとロンドンであって、最も都市化時代を象徴する場所である。マスメディア時代を反映し、一朝一夕にして世界的に伝播した点も共通する。両者はレボリューション運動であったし、最も積極的なユーザーが若者世代だったとも言えよう。例えば、若者文化という'60年代生れの出来事では、ポップアートが視覚でロックが聴覚のメッセージメディアも生れた。その具現化

がレコードとそのジャケットを意味するわけである。

興味深い事実は、ウォーホルが傘下にロックミュージシャンを擁し、そのパブリシティー的ジャケットを手掛けていることである。さらに面白いのは、彼は'50年代にデザイナー側からのジャケットも残している。これがまた'50年代的イラストレーションの典型的作品なのである。

両作品を比べてみると、ポップアートとデザインとのある図式が浮びるように思える。'50年代にウォーホルがタッチしていた広告の、そのルーティンワークらしさを殊に、彼は'60年代に強調しオリジナル化することにより、ポップアートを誕生させた。そのポップアートをグラフィックデザインが逆輸入的に取入れ、消化し自家薬籠中のものとする。それにしても、以上のこと全ては印刷複製（グラフィックの意）とマスメディア（広告と同義的）の範疇内のことである。また、ポップアートのポップがポピュラーの略で、その意味をさす一典型例がロックでもある。こう考えると、ウォーホルの'60年代のジャケットは、彼独特の複雑怪奇なパロディー行為を示唆することなのだろうか？バナナ1本だけの表現で……。

ポップアート傾向がもたらした、付加価値的な創造と考えられるものの一つに、ポップ調イラストレーションがある。その一例は、ビートルズの広告で流行児となったオールドリッジ（英）で代表される。エアブラシ・タッチである。その軽味と完成度は、広告製作者側からでないと生出し得ないものだが、それ以外にはまた意味のないオリジナリティーと言っても良い。

ジャケットでの別の付加価値は、徹底した遊びの追求から生れる創造である。例えば、パッケージ機能からすれば最悪のデザインであるような、非合理性とか馬鹿馬鹿しさを極める類のジャケットを創ることである。やはりその軽味と完成度は上記と同じ意味を持つ。

美術からの借用以上のデザイン的に消化されたポップアート傾向、つまり付加価値的創造には、ソフトであるがパロディー化、ソフィスティケーション化への昇華も感じられる。勿も美術側から言えば、マニエリスム的なフェイント効果でしかないかもしれない。しかしデザイ

ンでのスマッシュ攻勢とは何であれ用を意味することで、他の問題はフェイントで良からう。ただややこしいのは、ロックのジャケットでは、合目的的にポップアート感覚と結びつく点である。

奔流——ネオ・シュールリアリズム運動

'60年代でポップアート傾向と対称的だが、同じく目立つ動きであったのは、イラストレーションに於けるシュールリアリズムの流行である。これは米国のアメリカン・プリミティブ・アート再発見と言えるものが中心で、全体としてはネオ・シュールリアリズムと名付けられる程の、大きな流れであった。その実質は、美術のあらゆるシュールリアリストやファンタジストが狙上へのぼせられ、ポップからスーパーリアリズムまでを数えることが出来る。

ジャケットに登場した場合も極めて種々雑多で——美術作品の転用、ダタのカラーズ、写真によるカムフラージュ手法、そして多種のイラストレーションでのネオ・シュールリアリズム派となる。言わば、シュールリアルやファンタジックな表現を目的として、手段は印刷複製の可能な限りが試みられる状況を示している。

ネオ・シュールリアリズムを派生させる契機となった、アメリカン・プリミティブ・アートのイラストレーターの代表は、デイビスとヘスである。その内容は米国の建国・開拓時代の絵で、非ヨーロッパ的な、土着の味を持つ素朴な技法によるものを意味し、むしろその生の再現を目差したイラストレーションと言える。従って、デイビスはアンティークさを狙ってキャンバス代用に難波船の板切れを使い、ヘスは巧いイラストを描くのではなくプリミティブを旨く利用した、などの創意が見られる、言わば温故知新的なオリジナル化なのである。

しかしこのプリミティブの意味がもたらしたものが、'60年代的なのである——ポップアートとも通じると思える。つまり'50年代までのイラストレーションでは考えられなかった、無個性化や技法の普遍化が明らかに感じとれる。それはポップアートが強調した、マスメディアや複製のセンスと異曲同音とさえ解釈できる。また一方、プリミティブの持つ土臭さ、ノスタルジック

性、ユートピア憧憬などは、都市化や技術革新の現代文明へのアンチテーゼ、またはアイロニーとして受取ることも出来る。

この多義的なアメリカ再発見的現象と考えられるものは含蓄を持つ。ポップ嵐の'60年代アメリカ美術の一収獲にワイエスが挙げられるが、それと無関係であろうか。蛇足に類するかもしれないが、1930年発表のウッド作《アメリカン・ゴシック》がジャケットに使われている、その技法やテーゼも共通する部分があると思えるのだが。そしてまた、ネオ・シュールリアリズムにルッソ風が多いのも、故なきことではなからう。

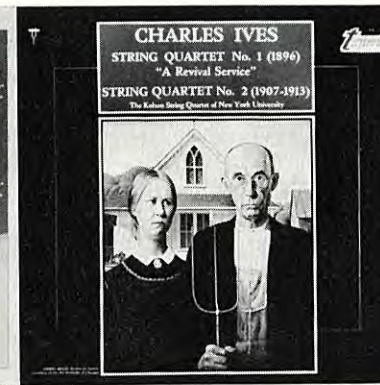
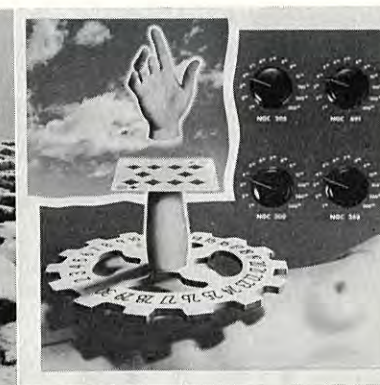
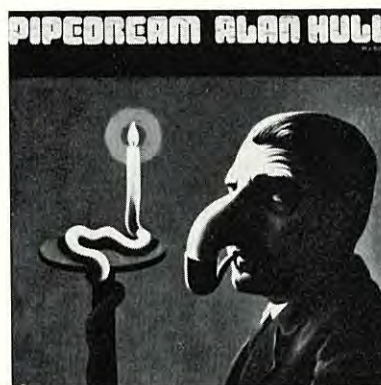
それにしても、グラフィックデザインでは厳密な分類は困難で、ネオ・シュールリアリズムとポップアート傾向も、表面的な現象と解釈しても良い。事実ジャケットでは、表がシュールリアルで裏がポップアート風なものもある、しかも同一手法の描き分けに依って。強か者ならその使い分けは可能であろうと思う。こう考えれば、両者は双生児または'60年代性の裏表と喩えられよう。美術での彼岸性から現実性への解放をポップアートが示したとすれば、それを受けたグラフィックデザインは、芸術性コンプレックスの解消を果したらしく、ポップアート傾向が新天地開拓を行い、ネオ・シュールリアリズムはその実り豊かな収獲らしいと言えるのである。

反撃——強かなソフィスティケーション

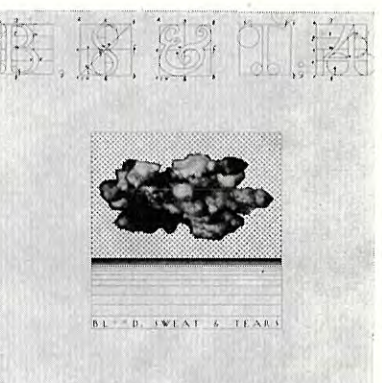
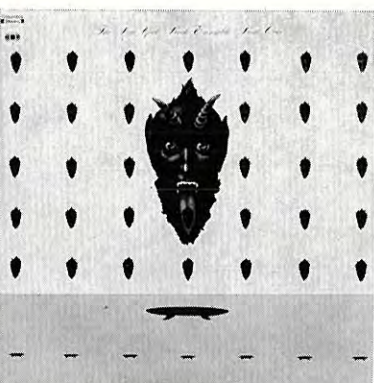
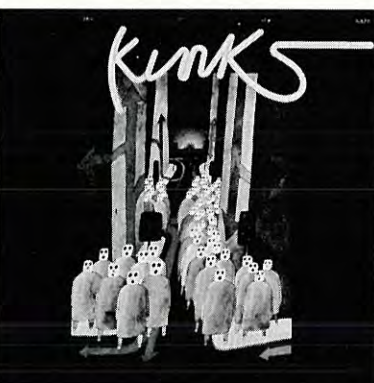
'60年代的なジャケットを鳥瞰すれば、ポップアート傾向やネオ・シュールリアリズム以外での、際立つ作品も存在する。それは、この2つの新しいものに対して、メインストリームからの反撃の態をなすと解釈しても良からう。俗っぽい言い方をすれば、ヤングパワーによる奇襲的戦術に対して、ベテランの味を活かした正攻法的戦略なのである。そこには造形的な完成度や商業的勝算での意味で、実に巧いパフォーマンスが感じられる。だから強かさを持つソフィスティケートッドなデザインとしか言いようがないのである。

別の面から考えれば、'60年代はメインストリームの作品は潜在化を余儀なくさせられる位、激動と変革の時代でもあった。つまり強かでなければ顕在化し得なかつ

《ネオ・シュールリアリズムのジャケット》註・上段はアメリカン・プリミティブ・アートの例、左端はポール・デビス作、最中はリチャード・ヘス作。
 2段目左端はマグレット作、右端はマグレットへのパロディー作品。下段右端はグラント・ウッド作のアメリカン・ゴシック。



《強かなソフィスティケーションのジャケット》 注・上段3点はポピー社のミルトン・グレイザー作。2段目3点はC T Iレコードのジャケット。下段左端はミッシェル・フォロンのカートーンを使用。



た状況だったと思える。例えば不思議なことだが、オブアートが流行、新しいタイポグラフィも現われているのに、そう言った傾向での目立つ作品はジャケットでは見られない。

強かなソフィスティケーションの意味で、最も典型的な例はグレーザー（米）の作品である。彼の作風は何を特色として良いのか分らぬ位多芸多才で、しかもその作品全てが際立っている存在と言え。さらに驚ろくべきは、作品を越えた次元で、付加価値的に'60年代性やアメリカと拘わり合うと思えることである。全部が彼のジャケット作品ばかりと考えられる《ポピー》社の、レコードのトータルがアメリカの一面を象徴するのである。デザインでの企業イメージ形成の卓越さは、彼なら当然としても、商品の全体がミッド・アメリカを意味しジャケットがその視覚的伝達を担うこと、これは驚嘆である。ミッド・アメリカとはニューヨークやサンフランシスコで代表されない、ディープルーテッドなアメリカなのである。実体としてはヤング世代対象の音楽であっても、付加価値的には、一種のアメリカ再発見的象徴が含まれているのである。

他の強かなソフィスティケーションの例は、《CTI》レコードのジャケットに見られる。この場合はトータルでグローバル・アメリカを象徴する。強かなワンマン社長が個人のテストを押出して、商品と企業のイメージを創造し、その反映がジャケットに現われている（CTIとはクリード・テイラー・Inc.の略）。彼はジャズとロックとクラシックを合成し、技術革新による音響でシュガーコーティングする——イージーリスニングなる言葉も生んだ——そんな音楽を開発し、新しいユーザーを開拓した。その商品のパッケージがCTIのジャケットなのである。一定のフォーマットを採用した、秀れた写真と巧みなエディトリアルによる正攻法的デザインで、イメージとしては、新しさとユニークさ、そして趣味の良さの醸成に成功している。

以上はマイナー会社の特別例みたいなものだが、通常強かなソフィスティケーションは、メジャーの俊才アートディレクターの手で生み出されている——ジャケットではそう言える。コーポレートッド・イメージと関連し、

商業性との強い関係を意味する、つまり60年代の成熟した社会での、グラフィックデザインの成熟した現象として扱えられよう。

おわりに

ジャケットデザインで見ると、少なく見積っても明らかに'60年代に自然発展的以上のものが存在した。その背後に何があったに少々触れてみたいと思ひ、蛇足を加える。

'60年代前半のポップアート美術が、後半にロックのジャケットの傾向として現われた。その刺激が起爆剤となってジャケットデザイン全般に新しい様相が生れた。その間の時代的背景としては、都市化、技術革新、マスディア、マスプロダクトなどが直接反映する。そして最も特徴的な事象にヤングマーケットの成立がある。ジャケットでの現象の全てはこのヤングユーザー内の出来事と言っても良い。

ヤングマーケットは、レコードに於ては世界的チャンネルがあり、独特の価値観をも生み出しており、そしてそれは若者総体をさすかもしれないのである。ロックはその中心にありマスメディア的性格を帯びている。問題は若者が独特の文化や意識革命を生んだのにも拘わらず、その中で現象が治外法権的に扱われていることである。ただマーケットとしては大きい故に、コマーシャルベースのみで問題視されるだけである。

ロックのジャケットの新しい様相は、グラフィックデザインでの流れを変え得る問題提議をも含んでいる。本質的に造形や創造の変革性に関する点もある。例えばパッケージからメディア付加のデザインへの構造的変化もそうである。だが現在、メインストリーム側からは拒絶反動的にしか答が無く、まして新しいビジョンの問題とはされないのが実情である。

新しいビジョンでないから、何時までも'60年代のマニエリスムばかりが続き、ジャケットに'70年代性が生れないのかも知れないが。しかし構造的変化があらゆるものに及ぶ昨今、その意味からも何らかの変貌は予見できるのであるが。

立体のシステム構造

〈三角帯正多角形システム〉

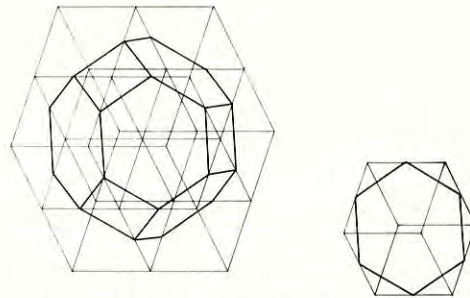
宮 畑 岳 司

はじめに

造形的に原理的な基本形態について考察する思考方法として三つの方法が考えられる。

第一にポジティブ・ネガティブ思考で、陽と陰、光と影、凸と凹等相対的に形態を考察する方法である。第二に分析思考で、分析と総合・分割と組立等により考察すると同時に別の形態を導き出す方法である。例えば、立方体からその六つの辺の二等分点を斜めに切り取ってそれをさらに組立て Truncated Octahedron を作り出すことができる。第三にシステム思考で、形態の持つ性格を一つのシステムで統一し新しい可能性を考える方法である。

原理的な基本形態に関しては、幾何学の世界で原理的状况・体系にまで高めた宇宙の姿として発達してきたが、数学的な記述や説明だけでは我々を取り巻くさまざまな生活空間の現象を把握するにはどうしても不十分である。造形を基本とする仕事に携わっている我々にとって戦略的に重要なことは、幾何学を単なる数学的な説明だけで理解して満足するだけでなく、積極的に利用し体験として学ぶ必要がある。そこに実り豊かな直感が在り最初に記述した思考方法によって、新しい創造力が満ちてくるものと私は信じている。あの偉大な Buckminster Fuller は、構造幾何学を基盤に、ジオデシック構造を導



分析思考により立方体から Truncated Octahedron を作り出すことができる。



MERO システム Space Grid Structures より転写

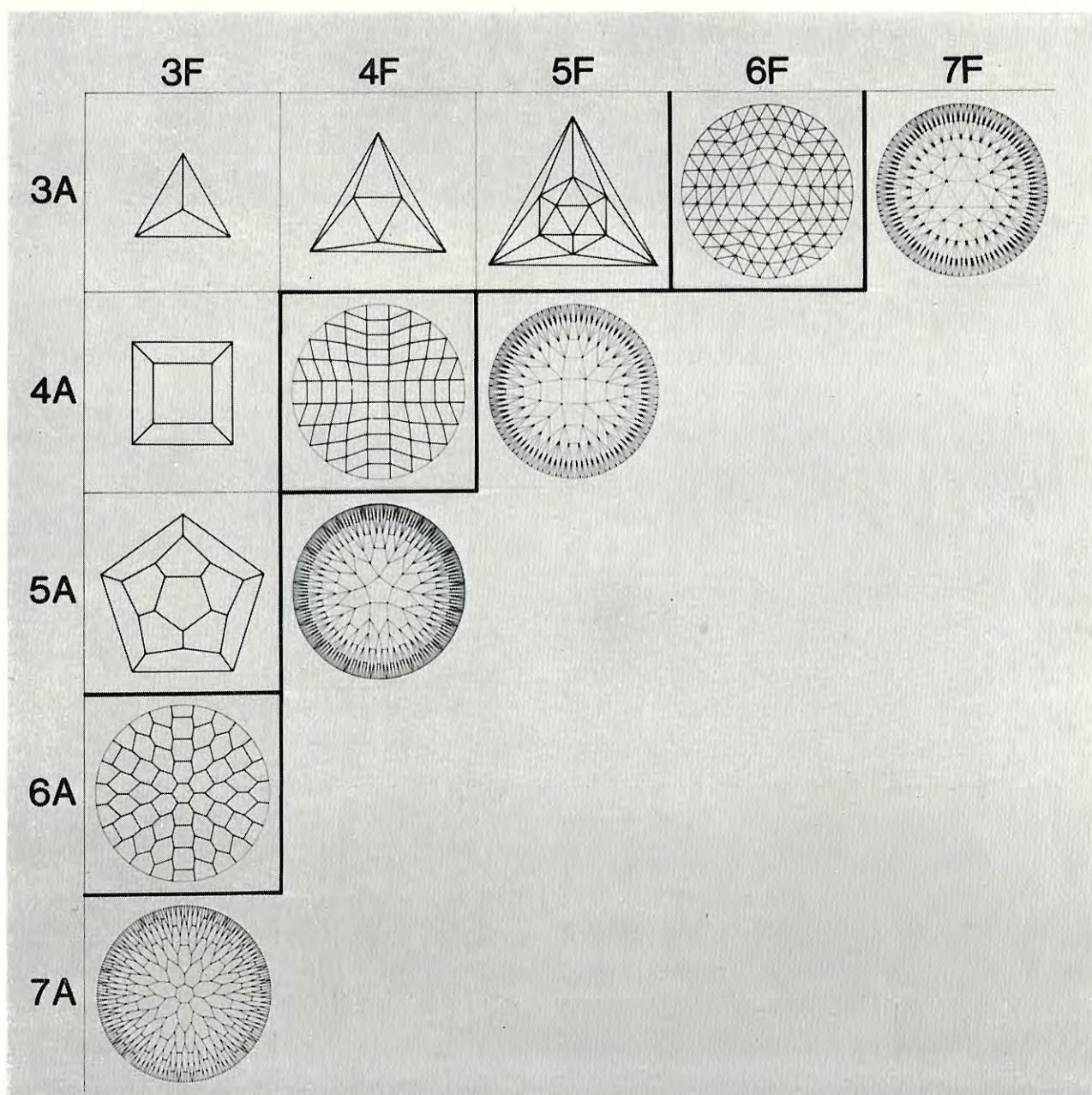
き出し、今日フラードームとして世界中至る所に見られるようになった。ドイツの Max Mengering hausen は、Rhombicub Octahedron を基本とした MERO システムを開発し、その有効なジョイントシステムは幅広く活用されている。幾何学は手段であり目的ではない。

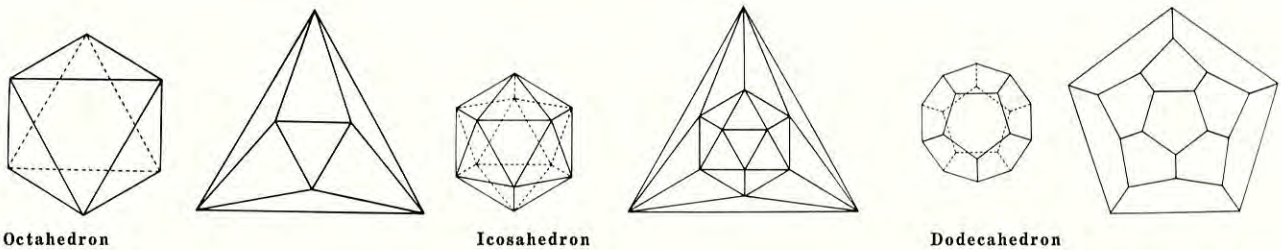
基本幾何立体のトポロジー的考察

私は手段としての幾何学をシステム思考で考察することからスタートした。

ギリシャ時代には既に発見されていたと言われ、宇宙の基本構造で自然界に存在し得る五つの正多面体で、いわゆるプラトンの立体についてその共通した性格（各頂点に集まる面の数は一定している。）をトポロジー的に考察した平面上に現わし、それをシステムとして図表化した。この図表において、横軸は各頂点に集まる面の数を示し、縦軸は正多角形の角数を示す。

この図表を考察するに、五つの正多面体 Tetrahedron Octahedron Icosahedron Cube Dodecahedron と、三つ

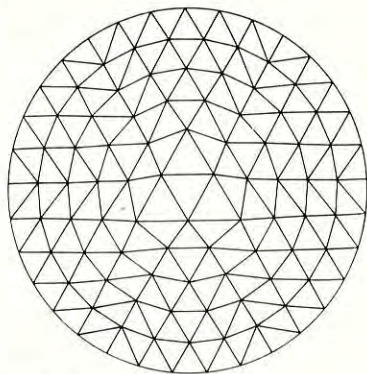




Octahedron

Icosahedron

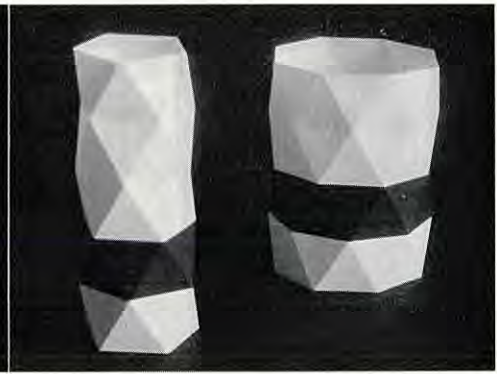
Dodecahedron



3A-6F 平面構造体



3A-6F 螺旋構造体



3A-6F 正多角柱構造体

の平面上に無限大に伸びる平面構造体は、その性格上から明解である。それ以外の構造体に関しては、トポロジ的に考察すれば図表のように簡単に平面上に表現でき、無限大に拡大する構造であることは理解できる。しかしその立体構造は、この図表から理解することは不可能である。ここに私は、ごく当たりまえの疑問を抱いたわけである。

この理解できない構造体は、いったいどのようになるのだろうか？

まず最初に宇宙を形成する最小単位の形態である正三角形における横軸の構造体について考察することから始めた。各頂点にそれぞれ3・4・5つの正三角形が集まる Tetrahedron Octahedron Icosahedron へと進み、各頂点に六つの正三角形が集まる構造体には、平面構造体の他に二通り有することを発見した。それは写真に示したように正三角形でできる帯を振り、螺旋状に無限大に構成できる螺旋構造体と、やはり同じ正三角形の帯によって構成された任意の正多角柱で無限大に伸びる正多角柱構造体である。この二者の構造体の性格を比較してみると、写真を見ても解るように正多角柱構造体は、螺旋構造体とは異なって正三角形の帯は独立しており、その

帯の積み重なりによって構成されている。この任意の帯によってできる形態を便宜上三角帯正多角形と名付けた。

もう少しこの図表に付いて考察すれば、Tetrahedron Octahedron Icosahedron までのその構造は、それ自体で完全な密閉された形態として独立しており、各頂点に六つの正三角形が集まる構造体、すなわち図表において3A-6Fの位置でその構造体は、あたかも生き物のように無限大に拡大して行くのである。その構造体が立体として存在する為には、先に示したように正三角形の帯によってできる螺旋構造体と正多角柱構造体の二通りがある。後者の構造体はあたかも螺旋構造体から分離して、三角帯正三角形から始まり三角帯正四角形・三角帯正五角形と順次無限大にまで可能性があるが、この三角帯正多角形を一つのエレメントとしてその同じエレメントの組み合わせによってできた構造体と考えることができる。以上のような考察に基づいて三角帯正多角形による構造システムを導き出したわけである。

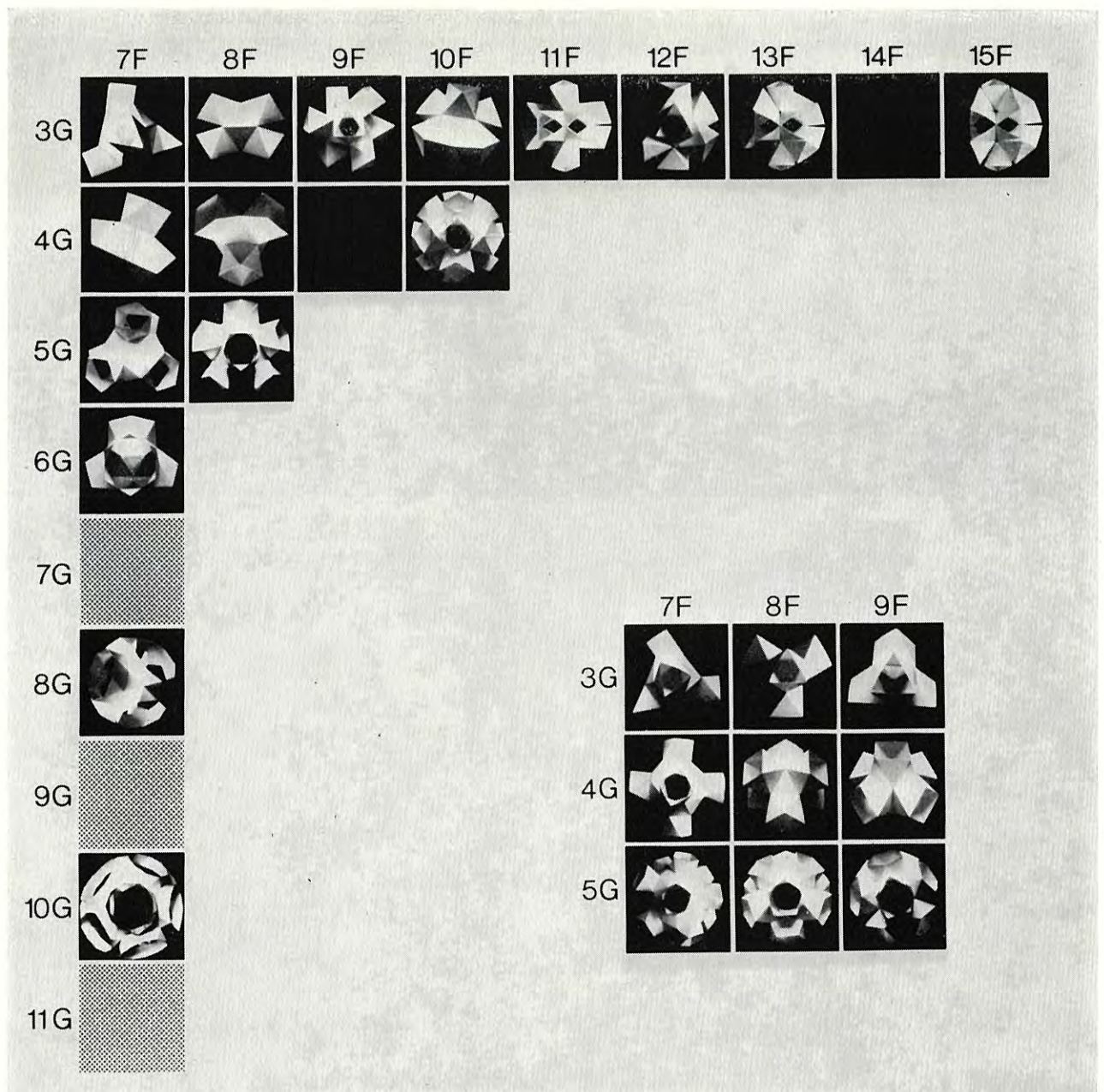
われわれは三次元の世界に住んでいると言う。数学の世界には四次元の世界も、又それより多い多次元の世界も存在する。幾何学においても理論的に四次元の世界を

説明しており、プラトンの立体に関しても四次元正多面体としてそれを二次面に図示することさえ可能なのである。実在としての四次元に時間軸を付け足した理論があるが、空間軸の他に動きの軸をつけて体験としての四次元を考えることも可能であろう。この同じエレメントの組み合わせによって無限大に拡大する構造体も体験的4次元の категорияに入り、さらにその先の 3A-7F・3A-8F……の構造体もこの魅惑的な次元の世界で活動していると考えることができる。図表において、3A-6F の位置

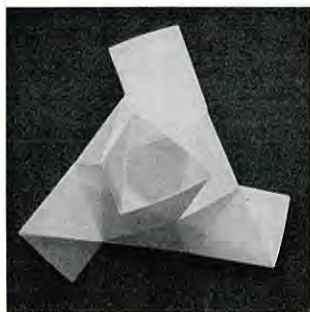
の3つの構造体、平面構造体・螺旋構造体・正多角柱構造体の持つ意味は、この位置で3次元から体験的4次元の世界への入口にも相当するのである。

三角帯正多角形システム

下の図表は、先に考察した三角帯正多角形による基本となるエレメントの図表で、各々同じエレメントの組み合わせにより無限大に拡大して行く構造体を持つシステムである。横軸は同じように各頂点に集まる面の数を示



し、縦軸は三角帯正三角形から始まる三角帯正多角形の角数を示す。このシステムにおいての可能性は、横軸は

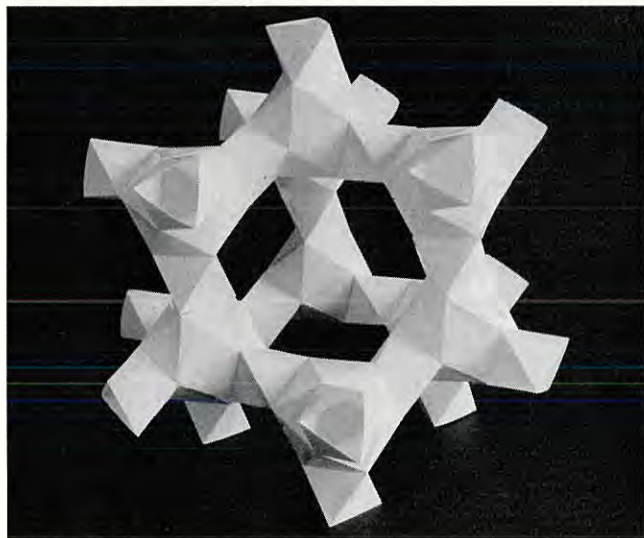


3G-7F エレメント

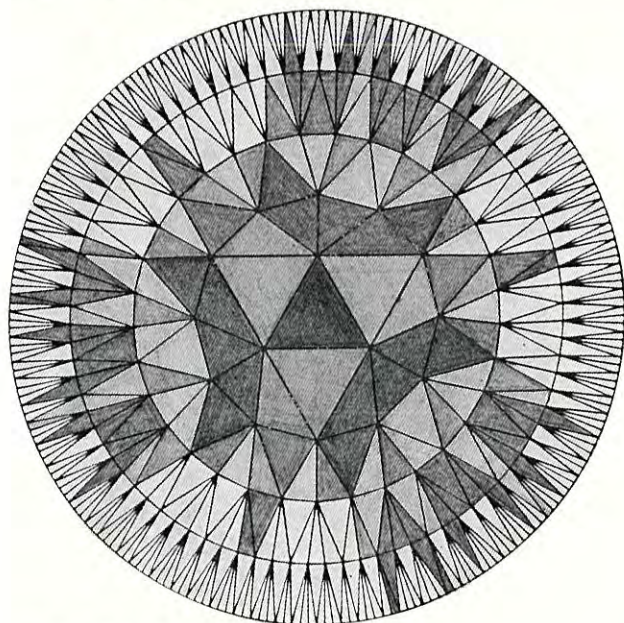
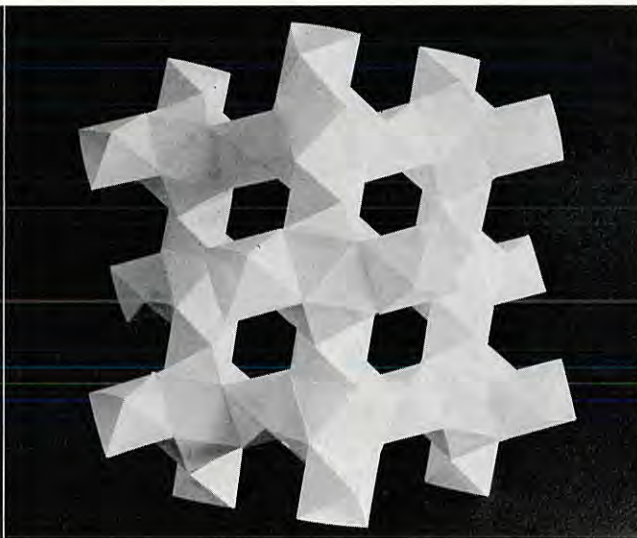
15Fまでで、縦軸は11Gまでとなるが、その証明は簡単にできる。そしてこのシステム以外の場所はさらに何か別の次元を加えた五次元の世界に発展して行くかも知れない。

図表において黒地の部分は、構成不可能で網目地の部分は三角帯変形多角形により構成可能となる。

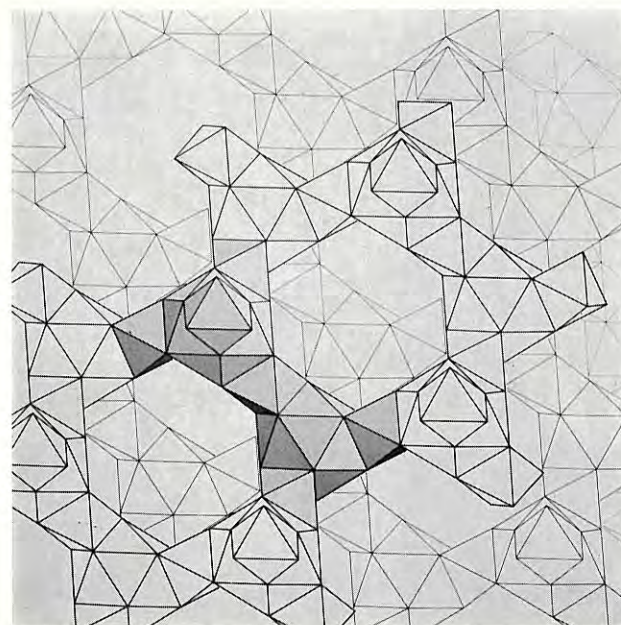
この三角帯正多角形システムによる構造体の模型を、ケント紙を素材として簡略に組み立ててみたが、その可能性の確証を得るために Axonometrie (方眼を利用した不等角投影図法の一つ) の図法でも試みた。又先に考察



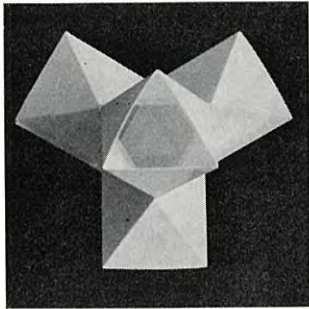
3G-7F 構造体 模型



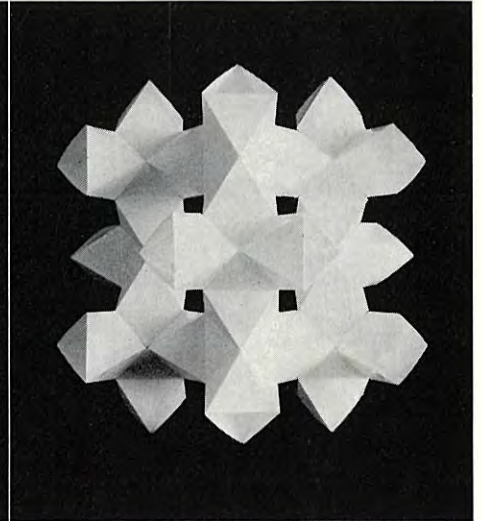
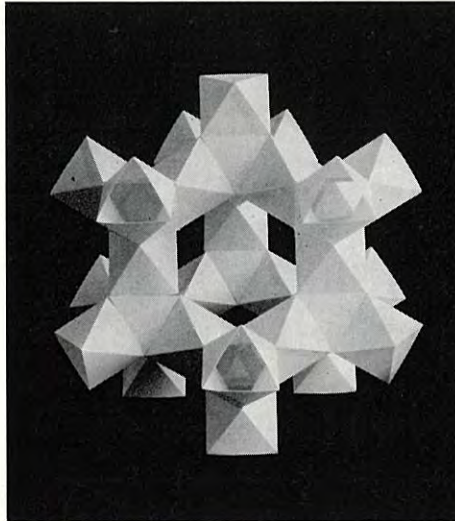
3G-7F 構造体 トポロジー展開図



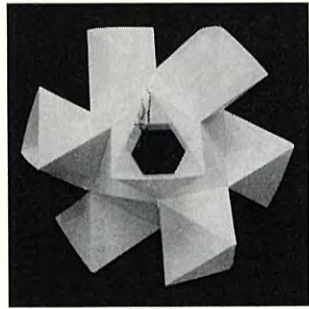
3G-7F 構造体 Axonometrie



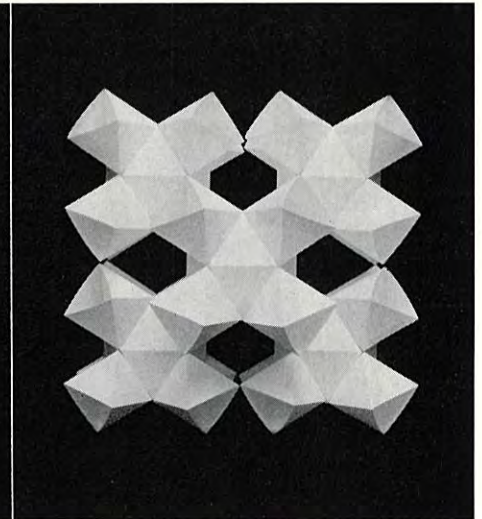
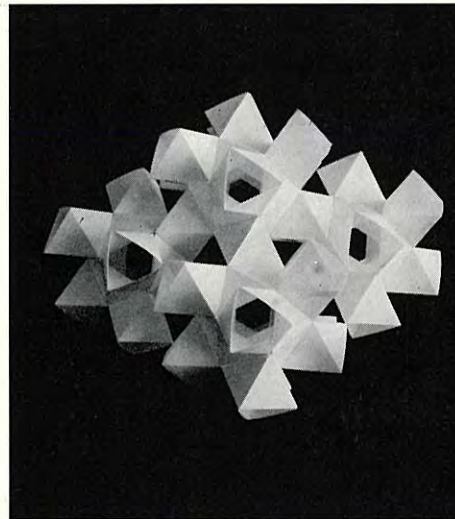
3G-8F エlement



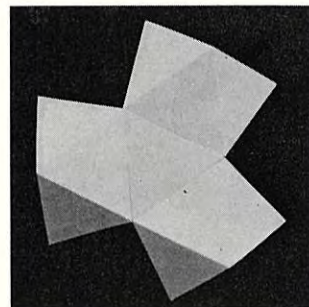
3G-8F 構造体 模型



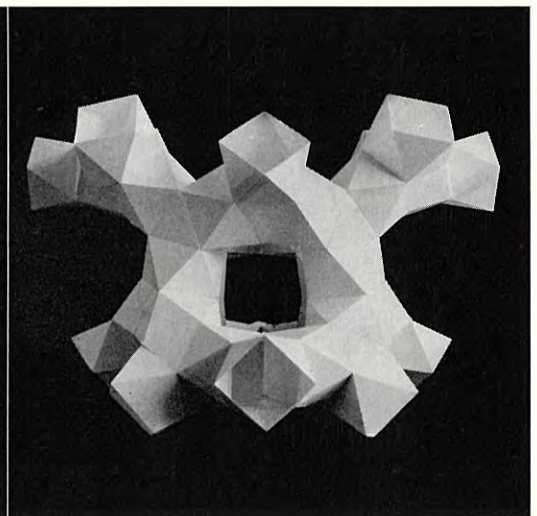
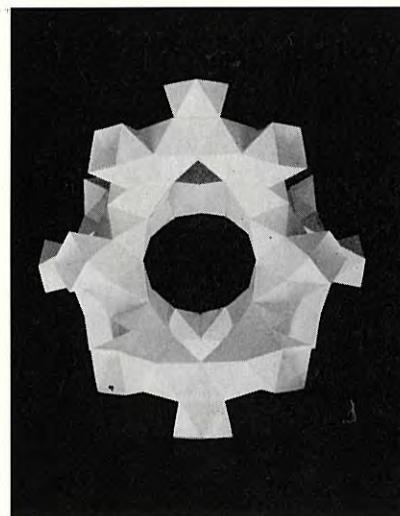
3G-9F エlement



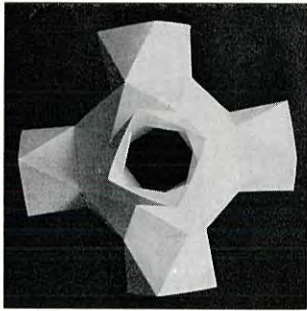
3G-9F 構造体 模型



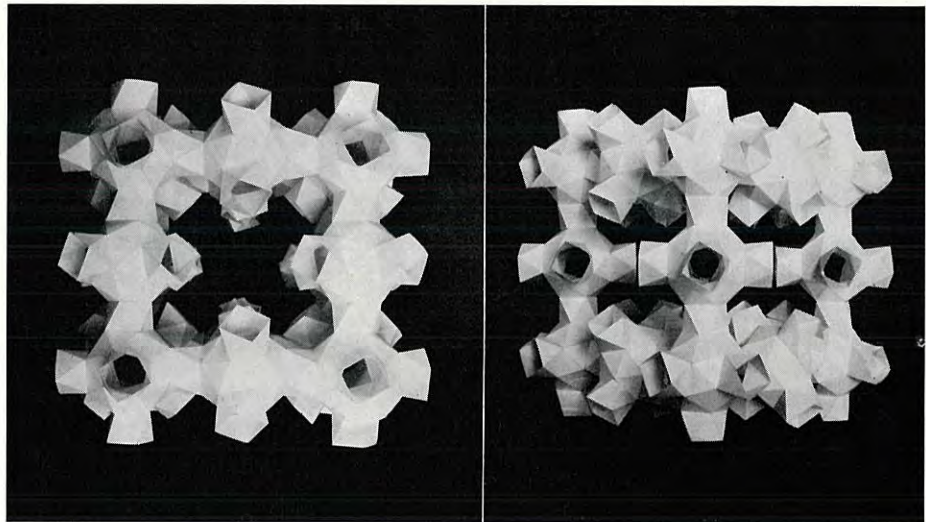
4G-7F エlement



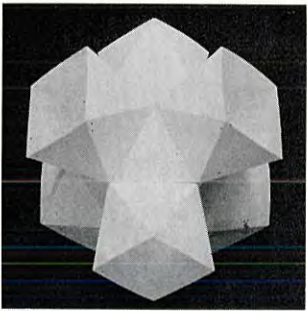
4G-7F 構造体 模型



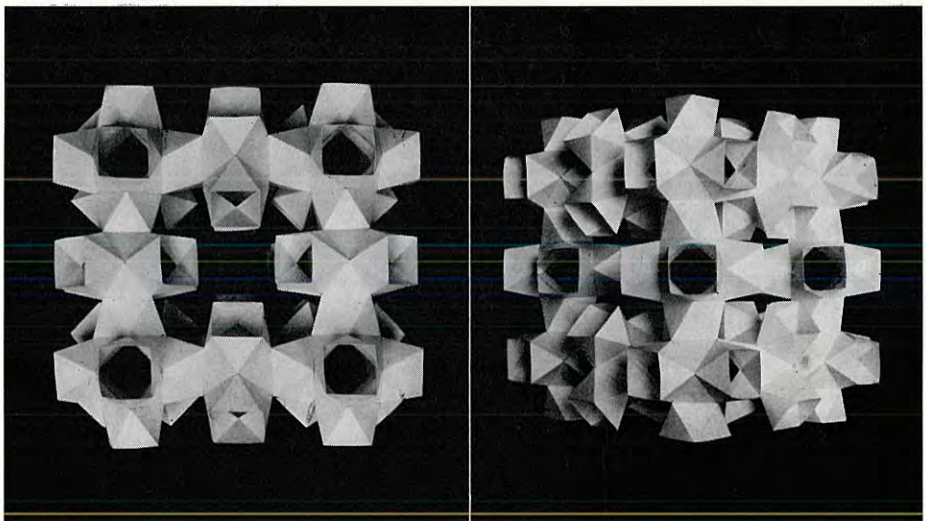
4G-7F エLEMENT



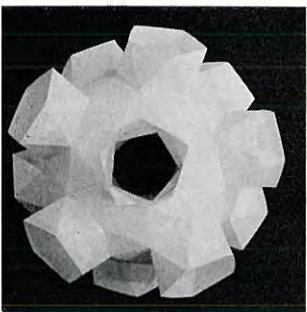
4G-7F 構造体 模型



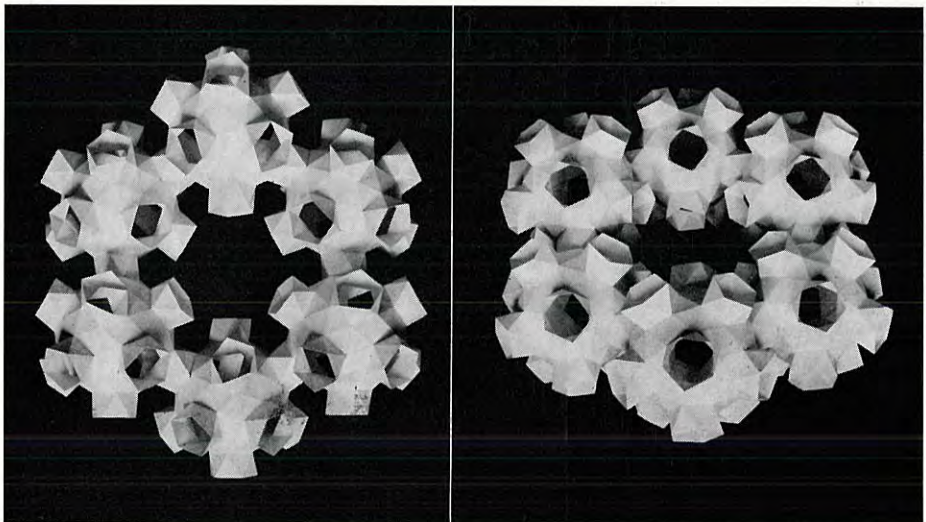
4G-8F エLEMENT



4G-8F 構造体 模型



5G-7F エLEMENT



5G-7F 構造体 模型



3A-8F Icosahedron をエレメントとした構造体



A-8F Snub Cube をエレメントとした構造体



3A-8F Snub Dodecahedron をエレメントとした構造体

したトポロジー的平面構造体を利用して、各構造体の展開図も簡単に表現でき得る。

おわりに

紙面の都合上、三角帯正多角形システムのすべての構造体を発表できなかったが、このシステムの概要は、これで理解していただけたと思う。そしてこのシステムの開開途上で、さらに別の可能性があることを発見した。それはやはり同様に体験的四次元の世界での同じエレメントの組み合わせによる無限大に拡大する構造体で、現次点では各頂点に集まる面の数が八つの構造体しか発見できていないが、何か別のシステムとして開発できそうである。

このようにして私は、とうとう抜けるに抜け出せない泥沼に嵌ってしまったようである。跳けば跳くほど深みに嵌って行く言葉通りの状態に陥った感には、いまだに抜け切らずにはいるが、幾何学は手段であり目的ではない。の格言に勇気づけられ、ここに未完ではあるが、あえて研究の過程を発表し諸兄のきびしい批判と助言をいただき、今後の研究の参考に致したく、紙面を借りてお願いする次第である。

現代モードの源流

ポール・ポワレの時代 (1908~1914)

村上憲司

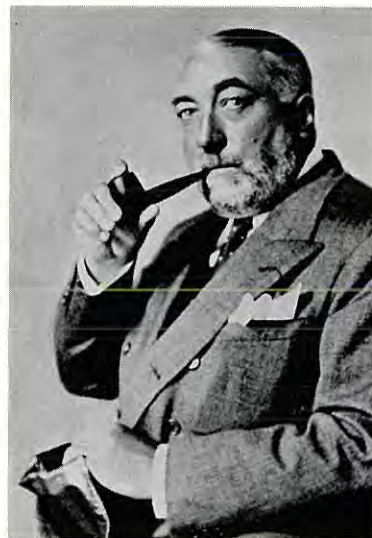
モードというものは、人々がもっている伝統的な習慣をゆさぶり、まったく新しい生き方とか存在の意味とかを人に与えるもので、ただ新奇な服を着るといったものではない。服をある女性に着せることで、その女性をまったく別な女に作りかえることだ (Emanuel Ungaro)

モード史のなかで、ポール・ポワレ(Paul Poiret. 1879~1944)は、20世紀が生んだ傑出した個性の一人である。かれの創造力と並はずれた行動力は、ファッションとか女性のエレガンスといった専門の分野に国際的な名声を獲得したばかりか、直接間接に装飾美術の幅広い領域に大きな影響を与えた。とりわけ1908年から1914年に至るモードを『ポワレの時代』と呼称されているように、この時期におけるポール・ポワレは前衛的な作家として、事実上、モードの世界の指導者となった(1図)

1

かれが青春時代を迎えたパリは、いわゆるベル・エポックの熱っぽい雰囲気につつまれ、モードの世界は19世紀末の華やいた残映に彩どられていた。かれがはじめて創作衣装のスケッチを当時のパリの服飾界でその名を知られていたマダム・シュリュイ (Madame Cheruit) に買い上げられたのが1898年、かれが19歳の時であった。そしてパリでは、ラ・ペー街に第二帝政時代以来のしにせを誇るウォルトの2人の息子ジャンとガストン(Jean-Philippe, Gaston Worth), マダム・パキヤン (Madame

Paquin), カロ姉妹 (Callot Soeurs), ジャック・ドゥーセ (Jacques Doucet) といったすぐれたデザイナーたちが、他のさまざまな分野の芸術と同様に新鮮で独創的な作品を競い合っていた。しかしながら、当時のモード界の主潮は『クリノリーヌ』や『パッス



1. ポール・ポワレ (1914)
Photo Lipnizkiによる

ル』といった19世紀歴史様式の流れからはっきり訣別した新しいモデルに従っていたとはいえ、身体をきびしくコルセットやペティコートで整型し、レース飾り、刺しゅう飾り、トリミングといった装飾手法で過度にデフォルメするといった旧来のデザイン原理から自由ではなかった。すなわち、豊かな胸を前方へ、腰を後方へ突き出す、その独特の容姿から kangaroo stance と呼ばれたS



2. S字型シルエットのためのファンデーション

字型シルエットが、1900年のパリ万国博覧会を頂点に1907年頃までの公認されたモデルであった(2・3図)。アメリカではいわゆるチャールズ・ダナ・ギブソンが描いて評判をとった肖像画からギブソン・ガール(Gibson Girl。胸を前方に張り、腰を小さく後方に突き出し、スカートの裾はゆるく広くうしろでわずかにトレーンをひく。衿は高く衿もとにリボンを結び、袖山にタックをとったゆるやかな袖で、うしろスカートを少しつまみあげて歩くファッションブルな婦人)と呼ばれたスタイルが世にもてはやされていた。

さてポワレの才能はマダム・シュリュイによって開眼されたが、それにもまして将来のポワレを画したのは、久しかれの偶像でありパリ服飾界の第一人者であったジャック・ドゥーセの知遇を得て、彼のジュニア・アシスタントとして正式に店に招かれた時期(1898年)であった。ドゥーセの店はヴァンドーム広場とオペラ広場の間、ラ・ペー街に在って、その一区画は当時のパリの良い趣味の中心地であり、インタナショナルな紳士淑女の出合いの場所、ファッションブルな麗わしのレディの崇拜に捧げられた神域であった。『言葉では言いつくされない富が、バラやゼラニウムで飾られたバルコニーをもった建物の中にみだされていた。ダイヤモンド、真珠、ルビー、絹、サテン、帽子、靴、羽根飾り、毛皮、そしてかわいいミディネット(お針子)の居る果樹園がそこ



3. 1905~6年ごろのデザインとポーズ
La Mode Artistique 誌による

にあった』とポワレは後年に回想録の中で書いている。かれはこれまでにない大胆なデザインでドゥーセの店に新鮮な血を通わせ、彼の信頼を得た。そしてポワレがこの店から学んだものは、伝統的な仕立の技術と、パリだけが受け継いでいる洗練された最高の贅沢であった。ドゥーセはポワレの努力に答えて名優サラ・ベルナルルにかれを紹介して舞台衣裳^{*}の分野に進出する機会をも惜しみなく与えた。^{*}Rostand『L'Aiglon』

ポワレは兵役を了えた年にウォルトの店にモデリストとして招かれた。というのもウォルトの店のマネージャーであったガストン・ウォルトは常々これまでのピロードやブロードを使った手のこんだ衣裳とはちがった、ずっとシンプルでカジュアルなドレスを創作できる人物を求めていた。『われわれの店はキャビアだけを出す高級レストランといった位置に在る。大事なことは揚げたポテトをたべさせる店を開くことだ』とするガストンの考えはポワレに創作のチャンスを与えた。しかしガストンの意図は店のトップデザイナーであるジャンの形式的な伝統擁護主義の批判にあってその成果を期待することは不可能となった。



4. アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドのデザインしたドレス (1896)



5. ポワレが妻 (Denise) と長女 (Rosine) のためにデザインしたドレス (1911)

ポワレはウォルトの店を辞し、1903年、オーベール街5番地に独立してアトリエを設立した。しかし富豪や有名なレディはラ・ペー街をすててまでかれのアトリエには来なかった。かれの大胆な試みが過去に評判を生んだことがあったにしても、それはかれの背後にドゥーセとかウォルトといった信頼のある店がバック・アップしていたからにはかならなかった。ポール・ポワレとは何者であったのか。かれは今では無名の人にすぎなかった。

2

ポール・ポワレは決して単なるドレスメーカーではなかった。かれの精神は常にあらゆる芸術的創作の動向や社会の情勢に鋭く向けられ、そこから時代の新しい方向を感得した。

19世紀の最後の10年間に社会生活のすべての分野で新しい世代の活躍が目立ち始め、文学、音楽、演劇、造形芸術の各分野においてもまた、新しい表現への若い力が結集されつつあった。そして徐々ではあるが人々の間にこのような前衛的な試みが理解されつつあった。

アール・ヌーヴォの旗手アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド (Henri van de Velde) は装飾美術に新しい造形言語

を發明し、すでに1896年、妻マリアのために簡潔な装飾と流れるような線のドレスをデザインしている(4図)。英国では1893年に『ステューディオ』(Studio)が、1895年にはベルリンで『パン』(Pan)の最初の一冊が、3年後にミュンヘンでアレクサンダー・コッホのもとで『ドイツ芸術と装飾』が発刊され新生活の造形的思考が披露されている。フランスでは印象派の画家たち、ヴェイヤールやボナール、それにマチスたちが色彩の解放を謳っていた。1900年の万国博覧会を舞台にエミール・ガレ(Emile Gallé)のガラス工芸、ルネ・ラリック (René Lalique)の宝石細工、ジャック・リュルマン (Jacques Ruhlmann)の家具、エクトール・ギマルド(Hector Guimard)の建築意匠が新しい世代の様式の創造に迫っていた。1905年、サロン・ドートンヌにおいて開催されたフォーヴ第1回グループ展は、誰よりもポワレに衝撃を与えた。そして当時の流行色であったやわらかなブルーやふじ色、うす茶やむぎわら色に対して、フォーヴの力強い色の爆発と大胆な色の配合による『ポワレの色彩』をファッションに導入する契機になった。かれのこのような流行色革命は、フォーヴの画家たちの影響に因るばかり

でなく、当時の殆んどすべての前衛美術家の関心の標的であった東洋趣味にその多くを負っている。ポワレ自身はペルシアのミニチュールの讚美者であり、ロンドンのケンシントン美術館ではインドの挿画、衣装、回教徒の頭巾や装身具の研究に一週間を費した。そして直接的には1909年から13年にかけてのロシア・バレエ団のパリ公演、とりわけレオン・バクスト (Léon Bakst) の東洋風の華麗なデコールとコスチュームが決定的な影響をかれに与えた。

ひるがえって、かれの衣装作家としての活動は、1906年を期して開始されたといえる。1905年、かれは19歳のドゥニーズ (Denise) と婚約した。かれにとってドゥニーズは単なる妻となる女性ではなく、かれが長い間おもいをつのらせて来た女性の新しい理想像であった。『彼女は私のすべてのアイディアの源泉だ』とかれ自身告白しているように、ポワレは彼女のイメージをとおして、20世紀の女性のモデル——細っそりと簡潔に造形された容姿——を創造した。ポワレの最初の創作の焦点は、これまでになくせまく優美に持ち上がったウエストにあった。そのためには旧来の硬いコルセットや脚にまつわりつくペチコートは必要ではなかった(5図)。

想えば過去において、革命後のディレクトワール(執政官政府時代)とこれに続くアンピール(ナポレオン第1帝政時代)を除いて、殆んど6世紀もの間、女性のドレスはぴっちり締めつけられた上半身と、円錐形の硬いペティコートで整形された下半身とに分離され、女性の自然の容姿は人工の枠のなかに閉じこめられ、デザインのバラエティは専ら過剰なまでの装飾手法のそれに依存していた。20世紀初頭の指導的なデザイナーたち、ドゥーセやランヴァン、ウォルト、シェリュイ、パキャン、レッドファンたちでさえ、基本となる旧来のモデルに従い、個人的な名声よりも共通の名声を各自の側において分配していた。各店がそれぞれの個性で店を特徴づけ名を挙げるようなことは決してしなかった。コクトーは当時のモードについて感想をきかれた際、『諸君、昼食をとっている2匹のコルセットをつけた牝のライオンを観察していると想像あれ。このレディを裸にすることは、家を動かすのと同様あらかじめ余程の計画を樹てておか

ないとひとすじなわではゆかないであろう』と答えたということである。コルセットは女性の身体を2つの部分、つまりバストとヒップに分離した。この結果、女性は背を伸ばして真直ぐ立って歩くことができなくなった。ポワレが最初に挑戦した課題は、この栲問器具を女性の自然の身体の輪郭に無理なく密着する軽くてゴムのようなガードル (girdle) に替えることであった。かれはボッティチュェリが描くヴィーナスの丸ろやかな胸を讚え、硬いコルセットの城塞に閉じこめることは自然の愛をうらぎることだと考えた。かれは胸をやわらかく支えるスーティアン・ゴルジュ (soutien-gorge) を発明して女性の下着革命に先鞭をつけた。

ここであらためて19世紀末から20世紀初頭にかけて生じた生活方法の大きな変動について指摘しておく必要がある。この時期に旧来の窮屈な社会の枠は目にみえて崩壊しつつあった。とりわけ社会と女性の身体との関係に大きな変動をもたらした事実注目しなければならない。すなわち1900年以来、上流階級の一部の女性の間にはひろまったスポーツの流行である。この女性のスポーティなタイプは1890年以前の生活の雰囲気には全く調和しないもので、20世紀の初頭によく実生活の中に場所を占め、新しい生活上の慣習や裸体の自由な体験をもたらした。上流社会の若い女性は進んで男性と一緒に各種のスポーツ(狩猟、乗馬、テニス、クリケット、ゴルフ、自転車、水浴など)に参加するようになった。たとえば1893年、パリのバッファローにおいて始めてフランス風の自転車競走が行われ、これがきっかけでサイクリングが大流行した。アメリカの進歩的な女学校ではホッケーが正規の授業に取り入れられた。このようにして特別にデザインされたスポーツ服が次第に幅広い層に着られるようになると、スポーツ服が女性の身体これまでの理想を変えてしまい、同時に、同性間の服装によるこれまでの階層的格差を弱め、このことによってモードの民主化に大きく寄与したことを見逃してはならないであろう。スポーティな美意識は、これまでの女性の外観を変えただけではなく、女性の内面的な生活観をも変えた。スポーティなドレスの生活化によって、女性の身のこなしはひきしまり、愛らしい歩調はどこかへゆき、細い腰、

しなやかな四肢が求められ、胸は小さくてかたいことが望まれるようになった。そして19世紀のロマンティズムが生き育てた女の羞らいつか貞淑とかいった美徳の観念は別のひびきをもつようになり、裸はもはや先天的に罪なものとはみなされなくなった。1900年頃、これまで女の身体を憶病におおっていた水着の丈は膝までとなり、袖なしで身体の線にぴったり合ったものになった(これまでの水着は、サテン、タフタ、サージ製で袖つき、ブルマー、ストッキング、ブーツが欠くことのできないもので、水浴の場合、海中に特別のテントを張って人目を防いだといわれる)。テニスの名手として知られたシュザンヌ・レングレンは短いブーツ・スカートで競技に出場して新聞の一面をにぎわした。20世紀の初頭、イサドラ・ダンカン (Isadora Duncan) はパリの劇場で単純なかたちのギリシア風のペプラム (peplum 腰まわり丈の短い飾りスカート) をつけ、裸足で踊って注目された。新進のデザイナー、マドレーヌ・ヴィオネ (Madeleine Vionet) は、1907年のコレクションで、始めて脚を露わに見せた自然な身体のマスカンを使ったショーを開いてスキャンダルを起した。というのもこれまでのマスカンは、彼女たちが見せる新型のドレスの下に、高い衿と長袖つきの黒服を着ていたと報告されている。英国のいわゆる『New Woman』の最初の外観上のシンボルはテラー・メイドのスーツであった。

ところでポワレにとって女性の最大の魅力はボッチェリ好みの自然な容姿にあった。女性の身体をコルセットという封印から解放するや、かれは旧来のモデル『S字型のシルエット』に挑戦を開始した。かれは古代ギリシア彫刻——かれは常々ルーヴルに通ってはギリシア彫刻の身につけているドレスの自然なドレーパリの美しさに心惹かれていた——に魅せられているうちに、ドレスの支持点をこれまでのウェストから肩に移すべきことを知った。肩に支持点をもったドレスは、ウェストで断ち切られることなく、ドレスを肩から足許に自然にハングすることができる。この発見は、旧来のドレスの基本原則に根本的な修正をもたらした。そして布はちょうど噴水からあふれ出る水のように肩から垂れ、身体を完全に自然の理法に従った方法でやわらかくつつむこと



6. ヘレニック・スタイルのドレス (1908)
Les Robes de Paul Poiret par Iribe

を可能にした。当時のジャーナリストは、この新しいスタイルを『アンピール』と呼んだが、ポワレが意図したことは、アンピール・スタイルの再現ではなく、時代精神の直接の啓示にあった。ポワレはこのスタイルを『ヘレニック・スタイル』(Hellenic style) と呼び、『私の考えでは、この細っそりした鞆型のドレス (fourreau) は、まともで合理的なドレスである。このドレスによって人人は服飾の始原的なスタイルにたちかえったのだ』といっている。さらに加えて、『女性にドレスを着せることは、装飾で身体をおおうことではない。それは女性の身体 of 自然の容姿を強調することであり、それを緊張させることである。つまりすべての芸術家の才能とは、時代の精神を啓示する方法にこそあるのだ。私は数世紀の間優勢であった過剰な装飾やトリミングを遠ざけた。新しい文化をになう今日の女性が自分の特徴を出すということは、このような意味で脱ぐことであって身につけることではない』と告白しているが、この点において、かれが現代モードの生起に本質的にかかわる積極的な姿勢をよみとることができるのである(6図)。

かれはまた客間だけでしか着れないようなドレス、街中で大胆に着てみせる勇気がないドレスは真の現代生活に通用するモードではないとして、自分のデザインした



7. ポール・ポワレのファッション・ハウスを象どったメダルの意匠
(G. Lepape 原案 1909-24)

ドレスをマスカンに着せて街の通りを散策したいと思った。大衆は必ずそれに注意をはらうに相違ないだろうし、この際の多少のスカンダルこそ、かれがめざす大衆へのアピールの第1歩にはかならないと考えた。或る日曜日、3人の魅力的なマスカンをロンシャンの競馬場にエスコートした。そこでは他人から見られることがファッションナブルであったから、マスカンたちは膝から下に大きくサイドスリットを入れ、ふくらはぎと踝をみせたギリシア風のドレスをそろいで着け、カラー・ストッキングをはいていた。今日では別に問題にするようなスタイルではないが、1910年頃ではこのスタイルに驚きと侮辱の叫びが起った。ポワレ自身はモラリストの攻撃から身を護るため杖をふりまわさなければならなかった。妻は夫を出口の方に連れ去り、内気な未婚の女はおおげさにポーズをして独身の男の腕のなかに倒れてみせた。フィガロ誌をはじめ多くの新聞はこのスカンダルを通じてポワレを非難したが、他面ではこの素直なドレスの下に健康な女の身体を感じとることができるとしてポワレに感謝の言葉を送った。『今日のファッションナブルな婦人の容姿は、ますます細っそりしたものとなり、小さな胸と腰、おどろくほど長くすなりと伸びた柔軟な手脚が求められている。パティコートは今や退化した

先史時代の遺物である。今日の婦人は、なんとスリムに、優美に見えることか！ 脚は今や、長い間の秘密のヴェールを取去ってファッションナブルなものの焦点になった』と1908年5月のヴォーグ誌は論評している。

こうしてポワレの名声はヨーロッパ中に喧伝され、かれのデザインはさまざまなスカンダルを巻きおこしながら新しい服装生活のイメージを浸透させていった。加えてかれは新しいモードのイメージを出版を通じて表明した。1908年、『ポール・イリヴの見たポール・ポワレの洋服』(Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe) が新進のイラストレーター、ポール・イリブの挿絵と構成で出版され、続いて1910年、『ジョルジュ・ルパップの見たポール・ポワレの作品集』(Les choses de Paul Poiret par Georges Lepape) がこれまた新進のジョルジュ・ルパップの挿絵と構成で出版された。そしてこの本のなかでかれは、サンダルから首飾り、夜会用のマントから浴衣、白粉容れから日傘、パンタロンからターバン、家具、客間のクッション、織物、宝石、演劇——およそ装飾的な興味と多少とも関係ある出来事のイメージ、その洗練された趣味の世界のイメージをイラスト化して見せた。ポワレのこの成功が、バル・エポックの最後のダンディといわれたルシアン・フォージェル (Lucian Vogel) を勇気づけ、『ガゼット・デュ・ボン・トン』(La Gazette du Bon Ton 1912~1925) 誌の発刊に導き、これが20世紀初頭のモードのイメージメーカーに果たした役割を高く評価すべきであろう。厚手の高級紙に色刷りされたこのぜいたくな本の目的は、パリの各分野の装飾美術家と芸術家を結び合わせることによって、モードの世界に影響を与えることにあった。ポワレをはじめドゥース、ウォルト、ランヴァン、パキャン、ラドファン、ヴィオネ、シェリュイ、ドゥーイエ、デュフイ、ルパップといった布地で婦人の美を高める人と、絵具でそうする人との間の密接な関係の基礎をこの本はつくった。

3

1908年、ポール・ポワレは18世紀のかげりを今に残しているアヴェニュー・ダントンにルイ・スュー (Louis Sué)

の助力でクラシック・スタイルの館を復元し、フォーブール・サン・トノーレに新しいアトリエを開いた(7図)。すでに19世紀半ば、シャルル・フレドリック・ウォルト(Charles Frederick Worth) はこれまでのドレスメーカーの店を新組織の生産工房にまで高めた。いわゆるオート・クチュール(Haute-Couture ハイ・ファッションともいう)とはこのような組織体を指し、モデル(店のオリジナルな作品)をプライベートな顧客に提供すると同時に、バイヤーや外国の特約服飾店にそれを売ることによってデラックス・オーダーの服飾を商品化した。出来の良いドレスを最高の状態で顧客やバイヤーに見せるため生きたマスカンを使ったのもウォルトであり、店のラベルを商品に使用したのもウォルトであった。彼はまたこの組織体のトップにクチュリエ(couturier 女性の場合はクチュール・リエール couturière)という新しい人事を設定した。そしてクチュリエの資格として、1. すぐれた芸術的センス, 2. 絶対に間違いのない趣味, 3. 将来への洞察力, 4. ぬきん出た商人的資質——が要求される。クチュリエの仕事は、1. ビジネス上の財政的計画, 2. 新型衣装のデザイン, 3. 布地の選別, 4. 仕事部屋, 倉庫, フィッティング・ルーム, ショー・ルームを包括して生産と販売の全局面を管理掌握することにあるとした。

ポワレはこのようなウォルトの基本的な考えを統合してクチュリエの活動を最大限の範囲にまで拡大した。かれに従えばクチュリエは、自分の創造的な夢を生かし、大衆の想像力を刺激して、そのために美の着想を間断なく発展させなければならないとした。かれ自身、休む間もなく旅に出て心をひろげ、すぐれた芸術作品を手に入れ、装飾のサンプルを収集した。仕事中は、冬はツイードまたはビロードのゆったりめのベルト付きのジャケット、夏には麻または中国絹のジャケットを着た。ズボンには薄茶色を好んだ。社交界では、小柄で肥りめの身体つきであったが、ディナー・ジャケットまたはテール・コートに大きな黒のケープをアンサンプルに装った姿は非常に品があったと伝えられている。つき出た大きな目とアシリア人のようなひげをたくわえた丸い顔はマンガ家や物真似芸人にもってこいの特徴を具えていた。かれはベージュ色の大型オープン・カー(Renault Torpedo)で

パリ市内を走り廻った。かれの仕事ぶりは、ペーパー・デザインを殆んど行わず、必要な布を直接に顧客またはマスカンにドレーピングして、その後にカットを入れ、ピンを使って整形した。そして顧客に対しては絶対的な服従を期待した。

ポワレはマスカンをひきつれヨーロッパの各都市を訪れ、時代の新しいイメージを人々に伝え、またその国の前衛芸術家と出会って創造の糧にした。1910年にはウィーンとベルリンを訪問し、ウィーンではゼツェション運動に惹かれ、『ウィーン工房』の有力なメンバーであるヨセフ・ホフマンと親しく交り、彼の設計になるストックレー邸を見学するだけの目的でブリュッセルに出かけ深い感銘を受けたことを後年の回想録に記している。かれはウィーン工房を通じて、artisan と artist の密接な出会いの成果を高く評価して、このことが帰仏後(1911年)のマルティヌ(Martine)装飾工房と附属学校の創設につながってゆくことになるのである。『建築家は家だけではなく庭からじゅうたん、家具、シャンデリア、食器、ナイフやフォーク、婦人服、散歩用のステッキ、ネクタイなどもデザインするようになるであろう』というかれの考えは、ひるがえってポワレ自身、幅のある装飾美術家として、服飾は言うに及ばず、建築や庭園、室内装飾、家具、織物など、生活造形全般にわたって深い興味をもち、それらの統一的なヴィジョンの創造こそデザイナーの務めであるという自覚にめざめていた証であると思われる。かれは画家のラウル・デュフィ(Raoul Dufy)と共同してテキスタイルのための木版や染めの下絵を作り、フランスの織物意匠の発展につくした(8図)。またクチュリエとして始めて香水の製作に情熱を燃やし長女の名を冠した『Rosine』の商名で発売して人気を得た。かれのオリジナルな香水はその容器やエレガントな包装、新しい販売方法——たとえば La chemise de Rosine と命名された香水はかれのデザインしたナイトガウンと合わせて売られた——でかれ以後のオート・クチュールたちに大きな影響を与えた。

ポワレがサン・トノーレ街のメゾンでくりひろげた数々の大宴会はそれ自体が大がかりなショーであり、アラ・モードの発表の場でもあった。『バッカスの祭り』



8. Martine 工房制作のテキスタイルによるデザインと
室内装飾意匠 (1914)



9. ホップル・スカート (左) とパンタロン・ガウン (右)
L'illustration (18 February 1911) 誌による

(Fête de Bacchus) と名づけられたパーティでは、ルイ15世が建てた狩場のロッジを借り切り、招待を受けた客は神話上の人物の装いをこらしてやって来た。招待客は燃え上る松明を高くかざして運ぶ巫子たちに従って暗い森を通って案内された。ユピテルとユノーに紛したボワレ夫妻が客人を迎え、やがて黄昏が迫るころには一同豹の毛皮やカーペット、ペルシア風のクッションの上に坐る。そしてスゴンザック描くところの麻のたれ幕をひいた18世紀風の舞台となる。かれは繁みの中に何台かの自動車隠しておき、舞台上にヘッドライトを一斉に集中して照明してみせた。オーケストラは17世紀のバレエ曲を演奏しコーラスがそれに和した。オペラ座所属の踊子がコミックバレエとパントマイムを演じ、明方近くに、イサドラ・ダンカンが即興のダンスを踊った。

4

1980年から1914年に至る時期を、とくに『ポール・ボワレの時代』(L'époque Paul Poiret) と呼ぶのは、この時期にかれは他のすべての人に先がけてモードの革命に寄与したという理由に因る。

1908年、シャリアピエンの主演する『ボリス・ゴドノフ』のパリ公演に始まり、1909年から13年にかけてはロシア・バレエ団の舞台がディアギレフ一座によって公演され、その色彩のひびき、エキゾチックな好色性、熱狂的な跳躍、それに荒れ狂ったリズム、なかでもレオン・バクストの東洋風のデコールとコスチュームがボワレに深い感銘を与えた。『シェエラザード』の舞台は、雲間から射す日光のようにかれの頭上に爆発した。ニジンスキーによって初演された新進作曲家ドビシーの『牧神の午後』、ストラビンスキーの『春の祭典』それに『火の鳥』——は、かれに信じ難い興奮を喚起した。ピカソ、ドラム、マチス、ルオー、ブラックたちも、ディアギレフに協力してステージ・デザインに参画した。レオン・バクストは舞台装置家としてだけではなく、マダム・パキャンのため夜会服のデザインを試み、ガゼット・デュ・ボン・トン誌は、彼のモード創作号を企画している。このような若い精神の高揚のなかでとりわけきわだった存在がポール・ボワレその人であった。

1909年、ボワレの東洋風のサロンはその華やかさでもってパリ社交界の中心となった。モードのアイディアは



10. ランプのかさ型チュニック (1912)
Gazette du Bon Ton (G. Lepape 画) 誌による



11. "Isadora" 命名されたドレス
(1910—11)

このサロンの中で生まれ、ポワレ夫人はそのアイドルであった。ポワレの服飾革命は、1910年に発表されたヘレニック・スタイルから一転して問題の『ホップル・スカート』(hobble skirt)に移る。ポワレがこの極端に裾がせままったスカートに意図したことは、何はともあれ数世紀間、婦人服の世界を支配して来た広いスカートを根本的に無視することによって、女性を自分の意志に従わせることにあった。新聞は劇しいキャンペーンを開始した。街中ではホップル・スカートに対する男性の非難が巻き起った。ホップル・スカートは街の往来の混乱の原因になるというのである(ホップル・スカートをつけた女性は脚かせをはめられたと同様の状態となって、よちよち歩くか、パンチ誌が「新しいスカートと詩的な運動」というタイトルで戯画化しているように、飛ぶように歩かなければならなかった)。スキャンダルの半年後、ポワレはコレクションで再びホップル・スカートを取り上げた。そしてこのコレクションは爆発的な人気を獲得した。一週間後、ローマ法王はホップル・スカートを公然と非難した。けれどもファッションナブルなレディたちはこのスタイルを熱狂的に支持した。ライバルのク

チュリエたちは内心はともかく、ホップル・スカートを受け入れなければ商売にならなかった。そして一年のうちにヨーロッパとアメリカのすべての女性はホップルを容認した(9図)。ベルリンでのホップル・スカートのコレクションは予想外の大成功をポワレにもたらした。1911年の訪問では、ベルリンのオペラハウスはポワレを『時の人』として三大アトラクションを企画した。すなわち、ボックス席にはドイツ皇帝陛下、舞台にカルソー、オーケストラボックスの第5列目にポワレ夫妻という膳立であった。

1911年6月に開催された『ペルシアの祭り』(1002d Night)と命名されたパーティでは、かれの東洋風なアイデアがふんだんに盛り込まれ、300人の招待客は古代ペルシア人のように扮して来場することを要請された。ポワレ自身はサルタンに扮して招待客を迎えた。ポワレ夫人は数人のかれんな付添に扮した乙女たちと一緒に大きな金の籠に閉じ込められていた。客人が集った時を見計って籠の扉が開けられ、彼女が中から飛び出した。彼女は動くときちょうど深紅色の花冠のようにゆれる短いフープ・スカート(hoop skirt 輪でひろげたスカート)を



12. チュニック・ドレスとパンタロン・ガウン (1911)
Art et Decoration (G. Lepape 画) 誌による

つけ、その下にハーレム・パンタロン(harem pantaloons) ハーレムの女たちのはく裾で大きくふくらませたズボンからヒントを得たデザイン)を着ていた。ポワレはこのスタイルのアイデアをランプのかさ型のチュニック(lampshade tunic)に発展させてその年のコレクションの人気をさらった(10・11図)。

1913年のアメリカ旅行では、ニューヨーク、シカゴ、ロスアンゼルスなど各都市を歴訪して作品を展示し、モードに関する講演やパリのメゾンにおけるコレクションの映画を上映した。そこで始めて短いスカートをつけ、ブーツをはいたマヌカンを披露して見物人をおどろかせた。というのも当時のイリノイ州には、婦人は床より8インチ以上の短いスカート丈を禁止する法律が生きていたからである。かれはショーに出品した新作デザインがいちはやく無断で商人の手でコピーされ安価で販売されている事実を知り、帰国するや仲間とデザインの保護委員会を結成してオリジナルな作品権を主張したことは、以後のオート・クチュールの組織に大きな利権を与えるきっかけとなった。かれこそシャルル・フレデリック・ウォルトの正統な継承者であり、現代のオート・クチュ

ールの組織とモラルを打樹てた最初のデザイナーであるということができよう。

ヘレニック・スタイルに始まり、ホップル・スカートへの大胆な変貌、そしてランプのかさ型チュニックへと一連の服飾革命は、1912年7月のパンタロン・ガウン(pantaloons gown)の再度の発表で頂点に達した(9・12図)。パンタロン・ガウンによって女性は再び脚を解放された。このコレクションの初日が終わらない間に100万フランの売上げが見込まれ、5ヶ月間に1,200万フランを越える注文を受けた。ポワレの創作は数多くのスキャンダルを生みはしたけれども、そのこと自体、かれの姿勢は現代モード史のうえで正しく前衛をなすものであり、かれが服飾界のみならずジャーナリストの間でも注目のまどであったことがうかがわれる。かれによって転換期のモードが進むべき方向を示唆され、その運命が告知されたといわなければならないであろう。

第1次大戦後、1925年の装飾美術展(L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes → Art Déco)の開催に当っては委員として参画し、その卓越した企画力と実行力で健在ぶりを発揮したが、かれの辿った道は必ずしも平坦ではなかった。かれは1944年、貧困と人々の忘却のうちに死んだと伝えられている。たしかにかれの素質は、この限りでベル・エポックの限界を越え切ることはできず、戦後の新しい時代の闕に入れ込めなかったけれども、かれの個性が果たした役割は、ドーセも述べているように、モードをつくり直し、今日のパリが誇っている女性美とエレガンスの本質的な魂を生み育てたと言えることができる。『かれによって着手されたモードの革命は、全体的で普遍的なものであったから、現代まですべての婦人は、すべての生活のモードをポワレによって影響されている』のである。

主要参考資料

- Palmer White, Poiret.
- Elizabeth Ewing, History of 20th century fashion.
- René König und Peter W. Schuppisser, Die Mode.
- James Laver, Taste and Fashion.
- Madge Garland, The changing form of fashion.
- Doris Langley Moor, Fashion through fashion plates.
- Ruth Lynam (by Edited), Paris fashion.
- 村上 憲 司, 西洋服装史 (創元社)

15世紀のフーガの技法

Ockeghem. 'Prolacionum'

ロベルト・ヴリーゲン

"At this time, consequently, the possibilities of our music have been so marvelously increased that there appears to be a NEW ART, if I may so call it..."

“現代に於いて、我々の音楽の可能性はかくも素晴らしき発展を遂げたので新芸術が現れたように思える……”

Joh. Tinctoris, *Proportionale Musices*.

NOVA ARS. (新しい, 現代的芸術)

1476年に、Joh. Ockeghem の同時代の最も優れた音楽学者である Joh. Tinctoris は、*Proportinale Musice*⁵ という本の中に当時の音楽を “With much subtlety and ingenuity and with incomprehensible sweetness” (精妙を以て、巧みにそして比較する事の出来ない柔らかさ) という内容で作曲されたものとして紹介している。それは前時代に比べて数多くの重要な新しい可能性を秘めた音楽でありそれを NOVA ARS, (現代的, モダンな芸術) と言わなければならないと説明している。又 Tinctoris は、自分の教えを説明或いは証明する為に殆どの場合に Ockeghem と Busnois の例曲を上げている。これからの研究で Joh. Ockeghem の作曲である *Missa Prolationum* について彼の音楽の精妙、巧み、柔らかさを探し求める事にする。

この音楽はそれらの特徴をもっているならかならずそれらを作り出すはっきりしたそして明瞭に示される技法

1 写本に見られる曲の構成, リズム, テンポ

KYRIE I は写本に書かれている二つの旋律から成る二重カノンによる4声部の曲である。ルネッサンスに於

的な特徴があるはずである。又 Tinctoris によると、当時の ‘ars perfecta’(完全な芸術) には *suavitas*(甘美) と *varietas*(多様性) の特徴があると言っている。

この様な特徴を探し求める事は作曲の旋律的、リズム的、対位的、和声的そして形式的な分析をする事によって明瞭になるはずである。音楽的研究の土台である写本の研究は前の機会²で十分説明する事が出来た。

細かい分析に入る前に写本の研究によって明瞭になった構成のリズム、響き等をまとめて述べる。それらは後の研究の基礎的知識となり、そして色々な技法の要素を別々なものとして調べる事は不可能な為、始めに統一した作曲法におけるそれらの役割を説明する為でもある。

これからの分析のために使用するミサプロラツイオーヌムの現代譜は写本の研究によって明らかにされた原則に従う³、最後にこの曲をオケゲムの優れた作曲として又15世紀ルネッサンス時代の音楽の本質を築いた作品の一つとして評価する。

いて ‘フーガ’ と呼ばれたカノンはこの曲ではユニゾンのカノンであり “mensuration-canon” (定則カノン) よ

〔表1〕 Time Signature, Partial Signature (Codex Chigi)

	Kyrie I	Christe	Kyrie II	Gloria-Et in	Gloria-Qui
Superius	C	♩	C	C	♩
Contratenor	○	♩	○	○	♩
Tenor	♩	♩	♩	♩	♩
Bassus	○	♩	○	○	♩

	Credo-Patrem	Credo-Et	Sanctus	Pleni	Osanna
Superius	○	♩	○	C	C
Contratenor	C	♩	C	○	○
Tenor	♩	♩	♩	♩	♩
Bassus	♩	♩	♩	♩	♩

	Benedictus	Osanna	Agnus I	Agnus II	Agnus III
Superius	♩	○	○	♩	♩
Contratenor	♩	○	○	C	C
Tenor	♩	♩	♩	♩	♩
Bassus	♩	○	○	♩	♩

り始まる。即ち声部は同時に始まり異なった“time signature”(拍子記号)によって tempus imperfectum で書かれた声部は (Longa, Brevis, そして一つの mensura を作り出す二つの Semibreves の音符に於いて) tempus perfectum で書かれた声部より早く進む。一定の差が出来た時、両方の声部は同じ音符価値で進む、そして正確なカノンと成る。

Kyrie I に於いて Superius は C で Contratenor は ○ で、Tenor は ♩、Bassus は ○ で書かれている (表1)。これらの記号によって Superius と Tenor は他の二つの声部の前に進む ‘vox antecedens’ ‘dux’ である。又カノンにおける声部の差は12の Minima である。現代譜においては Minima = ♩ であるので $\frac{3}{2}$ 拍子に対し 12M は 2 小節間である。

各声部における異なった記譜法は声部のリズムに影響を及ぼす。それは特に名カノンの中で声部の間に 12M の時差が生れるまでそうである。

Minima は各声部にとって統一した価値であり、1 Semibrevis (C において 2M) は Tactus と一致する。従って現代譜の ♩ は 60MM のテンポで演奏する事は一番適当である。

CHRISTE の Superius と Tenor が休符をまもっている間に (pausans), Contratenor と Bassus は 2 声の対位法で Christe を歌い、次に Superius と Tenor が同じ旋律を (canon) 2 度高く (ascendit per unum tonum) 歌う。次の Christe も同じ様に出来ている。結局 Christe は 2 声部だけの曲で、Contratenor と Bassus, 次に Superius と Tenor の順序が 2 回まもられ、一對と一對と

の間に 2 度上のカノンが生れる。各声部は C ♩ で書かれているのでテンポは統一されている。しかし Kyrie と比較して、次に示された様にテンポをあげなければならない。

Integer valor	Tempus perfectum	Tempus perfectum	Tempus Imperfectum
no	diminutum [♩] no	diminutum [♩] no	diminutum [♩] no
♩	♩	♩	♩
MM 60 x 2 =	120 : 3 =	40 x 2 =	80

従って現代譜の ♩ = 80 MM で演奏すべきである。

KYRIE II は double mensuration canon による 4 声部の曲である。外声部の Superius と Bassus は vox antecedens で、Contratenor は Superius に対して 3 度下のカノン、Tenor は Bassus に対して 3 度上のカノンを作り出す。これは Kyrie I と同じ様に出来ているので、異なった記譜法によるリズム的影響もあり、又 tactus は ♩ = 60 である。

GLORIA-Et in terra は 4 声部の double mensuration canon で始まる。Superius と Contratenor は同時に始まり Superius は vox antecedens で、tempus perfectum の Contratenor との差は 12M と成る。Tenor は同時に始まるが、Bassus は 12M の休符の後に、Tenor と同じ音符価値で進む 4 度下のカノンである。Superius そして Contratenor の中に 26M の休符があり曲の間に 3 声部或いは 2 声部の部分が見られる。

GLORIA-Qui tollis は休符による mensuration canon であるので実際に Superius と Tenor は先に始まりそして 72M ($\frac{3}{2}$ 拍子で 12 小節間) 後に Contratenor と Bassus は同時に導入され、やはり 4 度下のカノンを作る。最初 12 小節の duo で始まり次に 4 声部の正格なカノンで進むが、Superius そして 12 小節遅れて Contratenor に 22S の休符があり、同じ声部にもう一度 Tenor と Bassus に部分的に休符が出てくるので曲の途中 duo と trio のところが多い。

Gloria-Qui tollis の Tenor と Bassus の音符では着色 (color) が使用されており Superius と Contratenor と同じ様に prolatio として binary (2 分法) である。又全ての声部には diminutio (縮小) があるので Christe と同じ様に ♩ = 80 MM である。

CREDO-Patrem の 4 声部は同時に始まり double men-

suration canon を作り出す。Contratenor と Bassus は tempus imperfectum で 18M の時差で vox antecedens として Superius と Tenor と共にそれぞれ 5 度上のカノンである。

Vox antecedens (Contratenor と Bassus) に於いては休符を使う事によって 3 回交代で Superius と Tenor, 又 Contratenor と Bassus の duo が見られる (m. 13 から m. 36 まで)。同じ様な原則に従って m. 49-m. 54 までの間には duo が見られる。これは Gloria の第 1 部と同じ様に ♩ = 60MM である。

CREDO-Et resurrexit の Tenor と Bassus は休符の mensuration canon を守る間に Superius と Contratenor は同時に始まり, Contratenor は vox antecedens で m. 85 に 12M の時差で正格な 5 度上のカノンである。m. 90 からまたその時差を増して, m. 98 では時差は 24M と成る。m. 105 で Contratenor は 24M の休符となるがその時に Bassus は Tenor より速くその休符が終るので導入される。又 Superius にはまだ 24M が残っているので Bassus と一緒に duo となる。Superius が終る時 Contratenor は (24M の休符の後) Bassus との duo を作る。そして Tenor が導入されもう一度 Contratenor, その後 Superius の 12M の休符によって短いトリオがある。

Credo は Gloria の様に 4 声部の曲であるが多くの異なった声部の組合せによるトリオ (Contratenor, Tenor, Bassus, または Superius, Tenor, Bassus 等) 又 duo (Superius と Contratenor, Contratenor と Bassus 又は Superius と Bassus) がある。Credo の第 2 部は第 1 部より速いテンポで ♩ = 80MM である。

SANCTUS は休符の mensuration canon で始まり tempus imperfectum の声部, 即ち Contratenor と Bassus が先に実際の音符による duo を作り出す。12 小節 (72M) 遅れて Superius と Tenor はそれぞれの声部に対して 6 度上の正格なカノンを作る。これは m. 13 から m. 25 まで 4 声部で ♩ = 60MM の曲である。

PLENI は休符の mensuration canon の後にラテン語の 'canon' (規則) にも言われている様に, 1 小節 (1

tempus perfectum, prolatio imperfecta ○) の時差 (6M) を守る Superius と Contratenor の 7 度下の正格なカノンである (m. 26-m. 43)。そしてその速さは ♩ = 60MM である。

OSANNA は完全に 4 声部で始めに 12M の時差を作り出す mensuration canon で, その後正格なそして 8 度下のカノンである。テンポは ♩ = 60MM である。

BENEDICTUS において, Superius と Tenor の旋律と同時に Contratenor と Bassus において休符があり tempus imperfectum diminutum ♪ のテンポ (♩ = 80) による duo である (m. 61-m. 80)。

次に 4 度下のカノンによる Contratenor と Bassus の tempus perfectum diminutum 中のテンポ (♩ = 80MM) での duo があり, それぞれのカノンの声部は同時に歌われない。両方の duo において prolatio imperfecta であり音符の価値は同じである。最後にまた Superius と Tenor の duo があるが tempus imperfectum diminutum (♩ = 88MM) は全中で部分的に proportio sesquitercia [○] によって変化される。即ち 3S の代わりに 4S が歌われる (♩ ♩ ♩ = ♩. ♩. ♩. ♩.)。

これをよく組合せる為に [M = ♩ = 160] を中心とし根本的に同じ時間の中で異なった動き (rhythm) を作り出す事に成る。次に OSANNA の繰り返しは 4 声部で (♩ = 60MM) 8 度下のカノンである。

AGNUS I は休符の mensuration canon で始まり tempus imperfectum の声部, 即ち Superius と Tenor が先に実際の音符による duo を作り出す。7 小節間 (42M) 遅れて Contratenor と Bassus はそれぞれの声部に対して 4 度下の正格なカノンを作る。これは m. 1 から m. 25 まで 4 声部で ♩ = 60MM の曲である。途中で Superius と後ほど Contratenor の休符によって二つの部分が見られる。

AGNUS II の Superius と Contratenor は同時に始まるが Superius は ♪ tempus imperfectum diminutum でありそれに対して tempus imperfectum の Contratenor が 5 度下で倍の時価の音符をもって拡大カノンを作り出す。この 2 声部の曲において Superius は vox ante-

cedens であるので Superius によってテンポをとるべきであり、♩=80MM である。これに対し Contratenor の S は倍の長さで (S=○) となる。

AGNUS III は休符の mensuration canon で始まり、tempus imperfectum の声部、即ち Contratenor と Bas-

sus が始めに時差の音符による duo を作り出す。6小節 (36M) 遅れて Superius と Tenor はそれぞれの声部に対して5度上の正格なカノンを作り ♩=60MM のテンポで最後まで (m. 85) 4声部の曲である。

2 写本に見られる響き、言葉、現代譜の問題

写本には又、全体の分析に必要な響きと言葉の付け方に関する別な要素が見られる。例曲として Missa Prolationum の部分を取り上げる Sebaldu Heyden *De Arte Canendi* の p. 154-155 に “*Exemplum Quinti Toni Johannis Ockegem. ET IN TERRA*” オケゲムの第5旋法の例曲として上げている⁴。

声部別調号

次の表によって明らかな様に多くの場合において partial signature (声部別調号) が取扱われている (表1)。

例えば Kyrie I では Tenor と Bassus に b^b があるのに対し Superius と Contratenor の調号には b^b はない。Gloria では Superius と Tenor に b^b があり Credo と Sanctus において全ての声部は b^b がある。又 Benedictus では Tenor の b^b と e^b に対して Superius と Bassus は b^b のみである。そして Contratenor には見られない。Agnus III での Contratenor は b^b と e^b, Superius と Bassus には b^b があり Tenor では見られない。

しかしこれを他の写本に残されている楽譜の調号と比較すると次の様な違いがある。

- 1) Wien Codex 11883: (Codex Chigi との差のみ述べる)⁵ Kyrie I の Sup. b^b; Christe の全声部 b^b; Kyrie II の Contraten. と Ten. b^b; Gloria の Ten. のみ b^b; Credo の Contraten. b^b, Ten. なし; Sanctus の Ten. と Bassus なし; Agnus の Contraten. b^b と e^b (=e^b), Bassus f^b(?)。
- 2) Seb. Heyden: Kyrie の Sup. と Contraten. b^b; Gloria-Et in terra, Codex Chigi と同じで Exemplum Quinti Toni と呼ばれている; Osanna の Sup. と Contraten. も b^b。
Wien Codex 11883 は Wien の Nationalbibliothek (国

立図書館) にありミサのタイトルと作曲の名前を上げないが、全ミサ曲を実際の演奏の為の ‘Resolutio’ (カノンの解決による楽譜) として記載されている。即ち4声部を一つづつ chorus-book の様に向い合うページに書いて現わしている。

Canon の問題などについて一切触れていないが、これは Codex Chigi のより後のものである。

MUSICA FICTA

Musica ficta の使い方に大変重要なものとして写本に書かれている臨時記号は次の様である。Codex Chigi において、

- Kyrie I, fol.(folio, 頁) 107r(recto), line(行)2, b^b =
現代譜: m. 15, Ten. b^b; m. 17 Bassus b^b
Christe, fol. 106v(verso. うら) l. 4, 終りに b^b (次の行の音譜の為に) = m. 32, Contraten. b^b
Et in terra, fol. 108r. l. 4, ‘Rex’ という言葉に, e^b = m. 31, Ten. e^b, m. 33, Bassus b^b.
Qui tollis, fol. 108v. l. 1, 最後の前の音符 b = m. 68, Sup. b^b (=m. 80, Contraten. f)。
Credo, fol. 109v. l. 6, ‘Sancto’ と語り言葉に # = m. 61, Contraten. b; m. 64, Sup. f^b. (大変うすく書かれていることに問題があるが)。
Benedictus, fol. 112v. l. 1, 休符の後, ‘venit’ という言葉に b = m. 63, Sup. e^b; m. 83, Contraten. b^b (Contraten. の調号に b^b はない)。
Agnus II, fol. 113v. l. 3, の第4音符の前に b = m. 40, Sup. e^b.
Wien Codex 11883 に於いて,
Gloria の Superius, m. 14, 1(14小節目の第1音符) b^b と m. 15, 2 b^b (=b^b); Contraten., m. 83, 2 e^b!; Ten.,

m. 64, 1-2 e[♯] と m. 118, 4 e[♯]!; Bassus, m. 47, 2 b[♯].
Gredo, Superius, m. 64, 1 # のない f; m. 61, 1 Contrat.,
のない b
Sanctus, Bassus, m. 54, 2 e[♯].
Agnus, Superius, m. 40, 7-8 ♭ のない e; Contrat., m.
27, 2 e[♯]! と m. 32, 1 e[♯]; Ten., m. 6, 1 e[♯]; Bassus,
m. 53, 5 e[♯](=e[♯])と m. 61, 3 e[♯].

後で旋律, 調号, 和声的響き, 演奏法について述べる
時にこれらの事を研究する事にする。

言葉

最後に写本の研究によって見られる事は言葉の付け方
である。

Kyrie, Christe において各部分の始めに 'Kyrie', 終り
に 'eleison' が書かれている。他の曲ではその長いテキ
ストは全体の楽譜の中で分けて書かれているが, 新しい
動機は(例えば休符の後で)言葉の始めと一致する様にな
っていない。そして細かく音節と音符があう様にされ
ていない。又 Credo の始めにある 'visibilium omnium
et invisibilium' のところに音節の数は音符の数よりも
多い。

Wien Codex 11883 の *resolutio*(解決)に於いて Codex
Chigi と比較すると細かい書き方の差は多い。たとえば
Chigi の二つの音符を一つにする様な方法, 又逆に長い
音符を分ける事, 飾色的かたちのかわりに一つだけの音
符を書く事等, その他当時の言葉の書き方に従って Co-
dex Chigi は多くの省略を使用している。例えば *dñe:*
domine; p̃r: pater; p̃cta: peccata; c̃osu b pri p̃ que
õmia f̃ac sunt: consubstantialem Patri per quem om-
nia facta sunt; sp̃tm sc̃tm dñm: spiritum sanctum do-
minum.

3 旋律性

オケゲムの全作曲において構成, リズム又は響きを作
り出す個性的な要素が多くみられるが, それらよりも第
1 に彼の独創的な美しい旋律を作曲の基盤と本質として
いる事に対し研究すべきである。難かしい構成によるミ
サプロラツィオーヌムの旋律はどの様なものであるか?

又ある言葉は全々書かれていない場合もある。Credo
の中で 'et homo factus est' が書かれてなくそして Cre-
do の終りに Tenor と Bassus の声部において 'catholi-
cam, in remissionem peccatorum, mortuorum, Amen'
としか書かれていない。

旋律と言葉の関係はその音楽と機能等を研究する時に
これらの事を考えてみる必要がある。

現代譜とスコ어링

次の研究のために現代譜に書かれた楽譜を使用する。
この現代譜については前の機会でも述べた通りであるが⁶,
出来るだけ学問的に正しく, 即ち写本の必要な要素をよ
り又正しく解釈し実際演奏にも使われる様な書き方に従
って出来ている。

各声部に統一である Minima(♩)は = ♩ とし全ての為
に同じ長さで数学的に正しくそして明瞭な楽譜が出来る。

写本にある臨時記号のみ五線の中に書き入れ, 他の必
要な臨時記号は楽符の上に書き, サゼッションとしての
み上げられる臨時記号は音符の上にカッコをして書かれ
ている。音符の時価は Plamenac による。同じ出版に従
って写本にない言葉はイタリクスで書かれている。音符
の上の ー は写本における *ligatura*(リガトゥラ) を見せ
ている。

写本の研究によるこれら全ての要素を見ても即ちオケ
ゲムのミサプロラツィオーヌムについて種々の重要な点
を理解する事が出来たが, 次にこの音楽自身も持っている
性質, 特徴等を研究する事によってその音楽性に対し
より深く追求する事にする。

色々なカノンの音程(3度, 4度等)は *vox antecedens*
に従う *vox consequens*(comes) の旋律に影響を及ぼす
が, 全曲の旋律は根本的に第5旋法, *Lydia* のものであ
る。

Lydia の *ambitus*(音域) は *finalis f* から *f* までで,

1 Kyrie I. Superius Ockeyhem prolacionum Cod. Chigi C. VIII. 236

2 Christe, Contratenor

secondary tonal center(旋法の第2の中心)である dominant は c である。Finalis に入るためにそれに subtonium e, すなわち finalis の下の音譜が付け加えられ, Lydia においてそれは finalis に対し下の半音, sensibilis である。即ちグレゴリオ聖歌の時代からこの旋法は 'tonus mixtus' として場合によって b(♭) または旋律的増4度をさけるために(特に上行の場合) b' を使っている。

声部の音域の関係で, 場合によって hypolydia も使われている。Hypolydia の特徴のある音符は finalis f, ambitus は c-c, dominant a である。

Hypolydia において finalis の前の音符として e は多く使われている。これらの音符は勿論旋律に強い影響を及ぼす。そして b と b' によって生れる変化は旋律に独特の響きを与える。

KYRIE I の SUPERIUS(例譜1)は finalis f' で始め次に音域を決める c', 又は f' を通してドミナントの a' で f の分散和音による荘厳な始めを作る。4度と3度から出来た arsis の動機に対し subtonium(e'-f' の半音)の含む thesis の動機がある。又 f' から小さな波で音階的に c" まで上がり第2の sensible b をもつて一時的な終止をつくる。m. 10 から下る動機があるが m. 12 に達すると大きな8度音程で b' を含んだリズム的に強い動機を作る。最後に m. 16 から音階的上がり b' で dominant a' まで柔らかな動機で終る。

Superius と Contratenor の組合せを旋律的に見ると

3 Gloria- Qui tollis. Tenor

12M の差で動くので, Superius の m. 8-9 の動機は Contratenor では m. 10-11 に繰り返される。そこで Contratenor を生すため Superius は Contratenor と交差して, 低い落付いた音程をとる。又 Superius の m. 12-13 の動機は同じ様に Contratenor の m. 14-15 において強められる。Superius と Contratenor のそれぞれの旋律はバランスされたもので, その組合せも旋律的に洗練されている。

CHRISTE I の CONTRATENOR(例譜2)はまず小さい波で f' から音階的に c' まで下り, 3小節のみ4度と二つの3度で高い c" まで上り, そこから m. 25-26 の動機を3度低く2回繰り返して低い c' に帰る。m. 31 から音階的に即ち Wien Codex が要求する様な b' へと進みそして主により速い速度(M=♩)で第2音(g)に一時的終止を作る動機がある。m. 35 ではドミナント a' を中心にして落付いているが m. 41 から対称的に早いリズムで lydia のドミナント c の終止に入る。この曲のテンポは ♩=80MM でありそして2声である為なを生き生きとした性質が明瞭になる。

KYRIE II の SUPERIUS の旋律は kyrie I に似た状態であるが, 特に m. 119 から同じリズム(♩ ♩ ♩)の繰り返しが続きそして同じ動機の繰り返して(e' f' d' c' f' g' a' m. 121-123)で大変リズム的に生き生きした終止を成している。

オケゲムはこの様な優れた旋律性を各声部に求めている。

GLORIA- Qui tollis の TENOR(例譜3)にもよくバランスされた長いエクスペレッシブな旋律がみられる。

4 Sanctus. Contratenor

5 Agnus III. Bassus

初めに b^b の繰り返しと下る 5 倍の音程による安定した第 1 フレーズ (m. 62-65) がある。始めの b^b 、及び Wien Codex に要求された e^b によってよくよく目立つ新しい響きが生ずる。m. 66 から旋律は柔らかな波によって次第に f から a , b^b , d' , と成り e^b へと上る。そして f' まで上行する。 f から f' までは Tenor の音域であり, lydia の dominant c (m. 70) では一時的に止り, 下る波 $d' c' a b^b a c', f e f a g$, そして $c' b^b f g f$ から finalis f におちつく。

はじめの e^b は Codex Chigi による Superius m. 68 の b^b に従い Tenor の m. 68-69 も当然 e^b である。

Gloria-Et in terra のはじめに於て Superius と Tenor は 8 度の音程で f から始まり, vox consequens の Contratenor と Bassus は 4 度下で f と c の組合せを作る。変化を見せている箇所として Qui tollis は Superius と Tenor の 5 度音程の f' と b^b で始り, あらためて m. 74 の Contratenor と Bassus に於いて c' と f の響きを作り出している。従って Qui tollis のはじめは変化された響きでよく一致するエクスプレッシブなものとなる。

SANCTUS の CONTRATENOR (例譜 4) は lydia の dominant c から f まで下り, c は付点のある音符で書かれ g は次の f より長い音符で憂うつそうに最初の動機を作っている。

m. 2 の f は pivot (枢軸) 音符で下る動機の到達点又次に上る動機の出発点でもある。それは c' にかえり, $a d'$ と上る 4 度で力を得, $c' b^b c'$ で新たな上行を順備し, subtonium e^b で第 1 回目, この旋律の頂点まで上る。そ

して 1 音づつ d', c', b^b と下る様な小さな波によって m. 6 の a に休止をとる。次に 4 つの平等な Semibreves (\downarrow) で第 2 の頂点 e^b に上り, c' と a を中心として下降と上昇をし第 3 の頂点 e^b からは同じ様な過程で m. 13 の a に落付く。

Hypolydia での Superius は dominant の a で始まる様に最も洗練されたイントログクッションである。

AGNUS III の BASSUS (例譜 5) において, 曲の構成を決める 5 度下の音程は大きな影響を及ぼす。最後の曲で lydia の響きを強調する為に 4 声部 (m. 8) は一緒に f と c の和音を作っているが, それは vox antecedens である Contratenor と Bassus の m. 1 で subtonium b^b と f を要求する。Hypolydia の Bassus の中で f と c は Tenor では $c g'$ となる。和音における Tenor の d , あるいは a を作る為にまず Bassus に於いて g と d があつたはずである。この様に Bassus では f と c 以外に B と d と g' の音は動機の始めや終りとしてよく使用されている。たとえば m. 51 f ; m. 54 B^b ; m. 56 f ; m. 60 C ; m. 66 G ; m. 72 d 。動機の終りに $C-f$ と特に $g-C$ の下る 5 度は多い。Bassus 声部としての機能は影響を及ぼすが, やはりこの Bassus の音階的, メリスマ的で上下の動きによって大変生きたものとなっている。例えば m. 1~2 において動機 ($f g a$) の繰り返しと延長で f から b^b まで上る。 b^b (m. 53) に対し完全 5 度を作る様に, e^b-f を通り B^b でフレーズの第 1 部分 (Agnus) を終る。第 2 部分 (m. 55-57; Dei) では音階的な動機で $f c f$ を強調し Superius と Tenor c の基盤として (f) を作る。わずか 7 小節においてバランスされた明瞭なそして大変声楽的な旋律が作られている。

この様な旋律は全曲を通して各声部にあるが, 全部分析する事は不可能なので次のいくつかの部分だけを記す事にする。

Gloria-Et in terra: Tenor m. 1-15.

Gloria-Qui tollis: Superius m. 62-75.

Gredo-Patrem: Contratenor m. 55-66.

Sanctus: Bassus m. 1-25.

Sanctus-Pleni: Superius m. 26-43.

Agnus | : Tenor m. 1-8.

上に記載した特徴は旋律の旋律的特徴、即ち旋法、音程、旋律の方向、フレーズのバランス等に関するもので

4 RHYTHM

MICRORHYTHM. 旋律におけるリズム

音楽において、リズムは時間における動きを整理するものである。多くの音符を異なったレベルの中で統一したグループに分ける事はアクセントによって行われている。アクセントのある音符とアクセントのない音符は色々な方法や理由で一つの統一したグループに結ばれる。そして同時に他のグループから区別される。このプロセスは細かい音符のレベル、動機のレベル、部分的フレーズ、そしてフレーズのそれぞれのレベルにおいて行われている。

ある音符をアクセントのある音符にする理由として次の様な状態があげられる。言葉のアクセントのある事、音符の時価、音符の比較的高さ(ピッチ)、旋法におけるあるピッチの役割 (finalis, dominant 等), 前後の音符に対する音程、旋律の方向における音符の立場、拍に対する音符の状態である。

アクセントのある音符とアクセントのない音符は次の様なグループを作り出す可能性がある。| - ∪ | (韻律における名前: trochee), | ∪ - | (iamb), | - ∪ ∪ | (dactyl 1), | ∪ ∪ - | (anapest), | ∪ - ∪ | (amphibrach)。

根本的な像きとして Semibrevis(♪) が主体となるため 2 拍、あるいは 3 拍を結ぶ方向は第一レベルとする。

Sanctus の Contratenor のリズムを分析すると次の様である (例譜 6)。

第 1 レベルに於けるグループ作りの理由は次の様であ

6 Sanctus. Contratenor

The image shows a musical score for the Contratenor part of the Sanctus. It consists of two staves of music. The first staff is labeled '1 Sanctus' and the second '2 Sanctus'. The music is in 3/4 time. Below the notes, there are rhythmic markings: vertical lines for accents and horizontal lines with '∪' symbols for groupings. The markings are numbered 1 through 12, corresponding to the list of rhythmic patterns in the text. The first staff has markings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The second staff has markings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

ある。オケゲムの旋律にはもう一つの重要な特徴がある。それは旋律としてのリズム 'micro-rhythm' であるが、声部の組合せによる 'macrorhythm' と一緒に述べる。

る。

m. 1 c' と g にアクセントあり—理由: 長い高い音符又下る状態 (次の音符は低い)。m. 2 c' アクセントあり—音階的上りの目的, 長い音符。

m. 3-4 c' と c' アクセントあり—旋法における dominant, 終止形的なかたち。

m. 4-5 d' と b' アクセントあり—前後の四分音符に対して d, そして拍における状態。

m. 7 e' アクセントあり—上る状態。

d' アクセントあり—音符の長さ, そして次の c' b' a はそこから下る音階的動きである。

m. 8-9 g アクセントあり—動機の最初の音符として。

b, c アクセントあり—長い音符, 下る状態。c アクセントあり—拍に対する位置。

m. 10 e' アクセントあり—高い長い音符装飾的と終止的かたち。

m. 11 c' アクセントあり—m. 10のかたちの繰り返し。

m. 12 a アクセントあり—a a は同じ音符であるのでその間に切目がある a g[#] a は終止的。しかるにリズムは音符の長さだけでなく、上に延べた様な多くの理由によって生れるのでそれは旋律性と完全に結ばれている。アクセントとアクセントの間の時価、又は 'tactus' (Semibrevis ♩ による) の数は色々であり、アクセントのある音符とアクセントのない音符は多くの異なったリズム的グループを作る事は特徴的である。これを micro-rhythm (第 1 レベルのリズム) と呼ぶ。そしてこの micro-rhythm は声部とその旋律に強い個性を与える。

Sanctus における Bassus のリズム的分析 (例譜 7) は次の様である。

m. 1 c アクセントあり—理由: はじめの音符として

又3つの Semibreves の長さで、その中にアクセントのない時価が含まれている。

m. 2 d アクセントあり一符点のある長い音符として。

e アクセントあり一上行の半音の緊張がアクセントを起す。

m. 3 d アクセントあり一中心となる音符として。

m. 4 f と m. 5 a アクセントあり一動機の始めて音符と同音符に帰るかたち。f e f, a g a。

m. 6 c アクセントあり一下る状態での一番低い音符, hypolydia の音域を決めるもの。

m. 8 d アクセント一中心なる音符(=m. 3)。

m. 9 A アクセントあり一大きな音程(5度)の第2の音符として新しい動機の始まりとなるAとして hypolydia の旋律的 dominant である。

m. 10 f と a アクセントあり一amphibrach に於る中心の音符—e f e, g a g。

m. 11 e アクセントあり一符点のある長い音符, 下る状態。

m. 12 b アクセントあり一旋律の終止を作り出す a と a の間の音符として。

上に述べた Contratenor と同じ様に Bassus の旋律は独特なリズム的グループによって出来ている。これらの旋律の第1レベルのリズム的グループは演奏において記憶力によって比較され、第2と第3レベルのリズム的グループを作り出す。

Contratenor の第2と第3リズム的レベル(例譜6) m. 1の2つのグループは同じ方向によって結ばれる。

m. 2-3-4: m. 2の逆行進行の次に4度音程及びドミナントの繰り返しによって強い緊張のある動機が生れる。

m. 4-5-6: 同じcを中心に結ばれる。

m. 6-7: アクセントのある頂点の e' を中心に結ばれる。

m. 8-9: 逆行進行, 上る旋律において, cの頂点まで4度音程によって次の動機との区別がある。

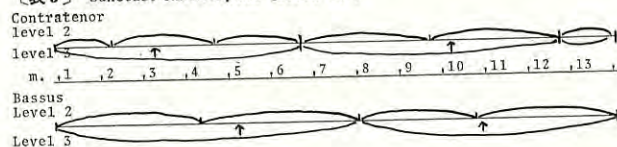
m. 10: 新しい頂点 e' を中心に。

m. 11: 下る状態における動機の最初の音符は前の動機のアクセントのない最後の音符と一緒にあまり動機を

〔表2〕 Sanctus. Microrhythm (level 1)

	m.1	m.2	m.3	m.4	m.5	m.6	m.7
	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
Contratenor	> (1)	> (1/2)	> (3)	> (1/4)	> (2/4)	> (2)	+ (1/2) > (1/2)
Bassus	> (3)	> (2)	> (3)	> (3)	> (1/2)	> (1/2)	> (2)

〔表3〕 Sanctus. Microrhythm (level 2,3)



区別する。これらは次に m. 7-8-9 と m. 10-11-12 の動機に結ばれる。

Contratenor の第3リズム的レベルとして6小節の2つの半フレーズが生ずる。m. 1の動機と m. 2-3-4の動機は m. 2の枢軸音符 f によって結ばれる。緊張感の最も強い m. 2-3-4の動機に中心に m. 1から m. 6までに | U-U | amphibrach のリズムが生ずる。

m. 6-7に一つの頂点があるが, m. 10の頂点はそれよりも生き生きしたもので(♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪),リズム的なアクセントをもっている。

m. 12-13を合わせてみると m. 7から m. 13まで amphibrach のリズムがあると言えるが, 最終の m. 12-13は全体のフレーズの明確な終止としてとられておりそれは別なグループにも見られる。

Bassus の第2と第3リズム的レベルは次の様である(例譜7)。m. 1-4の動機は c から c までの間の e-f を中心としている。m. 4-7の動機は f から f までの間に a g a を中心として出来ている。これらの2つのグループは m. 5-6を中心とするリズム的レベルによって結ばれ最初の半フレーズを作る。m. 8-10の動機は下行から上行する方向によって sensibilis にはさめられている finalis の f に導く。その緊張は m. 10-13の動機の始めに完成され, m. 8から m. 13までの第3レベルのリズムは m. 10-11を中心として出来ている。

7 Sanctus. Bassus

The musical score for Sanctus. Bassus, measures 7-13, shows rhythmic groupings and accents. It includes markings for 'Sanc.' and 'Bass.' and shows the flow of the melody with various rhythmic values and accents.

Sanctus の Contratenor と Bassus のリズムを比較するとそれぞれの声部のアクセントは独立したものである事が理解出来る。例えば m. 1 から m. 7 までの間に次の様な組合せとなる(表2)。(カッコの中にアクセントとアクセントとの間にある拍の数およびシンコペーション的杖熊(♯)が見せられている)。

又第2と第3レベルにおいて生ずる動機とフレーズもそれぞれの声部の独立したものである。たとえば第2と第3レベルのフレーズは次の様である(表3)。

上に述べた様な独立をした旋律の microrhythm の組合せによって生ずるリズムは poly-rhythm, 即ち多くの要素から生れるリズムである。Poly-rhythm はオケゲムの音楽の特徴でありミサプロラツィオーヌムの全体の曲の重要な要素である。

Sanctus のはじめる二つの旋律だけの組合せであるが, m. 13 から6度上のカノンによって Superius と Tenor が導入され, 4声部のリズムが生じる。細かい分析のかわりに各小節に目を向けると, 各小節における各声部の独立したリズムが見られる。例えば m. 16 は Superius として旋律の途中であるが, アクセントは2拍目にある。Contratenor のアクセントは1拍目に, Tenor の1拍目に動機が終り, 3拍目はアクセントをつけて新しい動機の始めとなる。Bassus の動機は2拍目に終る。

これらの細かいリズムの解釈について意見の違いがあるが, 各声部の microrhythm の独立, として全体としての polyrhythm は事実である。演奏に於てそれぞれの声部の中で同じリズムの解釈が必要であり, 全体のデリケートな polyrhythm の組合せによく注意すべきである。

MACRORHYTHM. 響きにおけるリズム

今までの研究によって発見された特徴は第一に旋律性, 第2に microrhythm であると言える。美しく横に流れる独立したリズムを備えた旋律の組合せである。しかしこの様な独立した要素を統一する原則もある。オケゲムの時代から作曲は基本的には4声部, あるいはそれ以上のものである。それかの旋律を統一する要素は勿論同時に聞える響きである。そこで 'Texture' 構造, 対位

法, 音程, 和声的響きを研究する必要がある。

作曲において完全に統一されているものを音楽的分析において区別する事は大変難しい事である。ここでは色々声部を結ぶ響きに関してその響きの中にあるアクセントそして明瞭に統一された部分についてのみ述べる。つまり時間における動きを整理するリズムは各声部における独立した microrhythm や同時に声部を響きによって結ぶ macrorhythm から出来ている。自由に動いている声部を響きに於いて統一するものとして次の二つの要素がある。

1. 全声部は同時に Semibrevis, 又は Minima の完全な協和音を作り出す時。
2. 声部の組合せによって Minima の不協和音はその次の解決と合せて響きの緊張と弛緩からなる目立つポイントを作る時。

響きは基本的には協和音的であるが, その中に全声部が合さって一定の長さの完全制和音を作る時に全声部を統一する様な一つのポイントが目立つ様に成る。ほとんど制和音的に結ばれている声部間に Minima の長さをもつ不協和音は作られた緊張によってアクセントの表情を現わす。その緊張は次の和音で解決される。この動きは統一されたもので, 自由な声部の動きの中で目立つものとなる。Minima より短かい不協和音は流動性を生かすものであり緊張感を十分現わす為にその不協和音の長さは minima であるはずである。

この二つの原則によって生ずるアクセントは一定の箇所に見られ, 曲においてレギュラルな harmonic accent (和声的アクセント), そして harmonic rhythm を作るより繊細で独創的な microrhythm に対しこれは全声部を結ぶ曲全体におけるレギュラルな macrorhythm である。

Sanctus における macrorhythm は次の通りである。4声部になるところからみると m. 13, 1 (m. 13 の1拍目) に Semibrevis の長さで完全な協和音(コニゾンと8度)がある。

m. 17, 3-m. 18, 1: Tenor の f' は (Bassus の c, Superius の g' に対して) 不協和音となり e' に解決され, m. 18, 1 で協和音となる。

〔表4〕 Sanctus. Macrorhythm

13, 14, 15, 16, 17, 18 | 19, 20, 21, 22, 23, 24 | 25 |

A a b B A a a a B

Harm. Rhythm Superius, Bassus

〔表5〕 Agnus I. Macrorhythm

m. 1 7m 8 4m 12 3m 15 4m 19 3m 22 7m 28,

2voc. 4voc. 3voc. 4voc. 3voc. 4voc.

Sup., T. Agnus qui tollis peccata miserere

C.T., B. Agnus qui tollis peccata coda 7m.

4m. 3m. 4m. 3m. 4m. 3m. 7m.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

A B B B A B A B B

a a b b a a a

Sup.+ Bassus Sup.+ Bassus (Bassus:C)

8 Agnus I

〔表6〕 Agnus III. Macrorhythm

m. 51 57 63 66 72 75 79 82 85,

2voc. 4voc. 4voc. 4voc. 4voc.

Sup., T. Agnus qui tollis dona pacem

C.T., B. Agnus qui tollis dona pacem

6m. 3m. 6m. 3m.

51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75

A B A B A B A B B B B

a a b a b a a a

Bassus C Bassus C Cadence Sup.+ Bassus Bassus Bassus C f, g, c, f.

9 Agnus III

m. 19, 1: 各声部は新しい音符によって完全な和音を作る (f, a, f', c'')。

m. 24, 3-m. 25: Superius の f' は不協和音と成り e' に解決され m. 25 の協和音に導く。

これらの4つのところでは m. 13-m. 25 までフレーズの最も強調されて結ぶところである。次にこれらに比較するとやや弱い、しかしやはり結ぶところなる部分を次に上げつ。

m. 14: Superius の二つの M(d', f') によって完全な

〔表7〕 Kyrie I. Macrorhythm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 |

A A A A a A a A a A a A Ab A

Kyrie II. Macrorhythm

106107108109110111112113114115116117118119120121122123124125 |

A A A bA B B a A baB baB A

Harm. rhythm 121 123 (motif Sup.+Bassus)

8] Gloria-It in terra. Macrorhythm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 |

A a bA bA A a A b a ba bA A a A Aba bA BA BA 333 bA

26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 |

B 3b33 B ba a A A A B ba A A ba a a 333A B A aa B baba aA (sup.cad.)

51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 |

aA B a B A ba BA/A a A a ba3ba Ba B

rhythm

76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 |

A a ABba ba ba ab BA B a A b A B baB 333 a bA ba bA (C.T.&B.cad.)

101102103104105106107108109110111112113114115116117118119120121122123124125 |

baBA a B ba B bA B ba ba A333 B A B B ba (bourd.)

126127128129130131132133134135136137138139140141142143144 |

ba b b A bAba baAbAA bB A a B Ba a a uba BA (rhythm.mov.)

和音(b', d', d')が生じる。

m. 15, 3-m. 16, 1 と 2: Superius の a' は不協和音となり, g' に解決される。その和音(g, b, e', g')は次の(m. 16, 1)に解決され、音符の Minima の動きによって m. 16, 2 の c, e', c'' におちつく。m. 20, 2: 完全な和音、しかし Tenor の動きによって時価は短い。

m. 21, 3 と m. 23, 2: Bassus の c の上の和音、時価は短い。

m. 14 と m. 15 において、不協和音によって和声的響きの変化は大きい。

m. 20-23 までの間は Superius と Bassus は平行 3 度で進む。そしてそれは同じリズムと 3 度によって結ばれ、ある程度まで統一されているが 3 度の音程は二つの異なった高さを明瞭に表わし(8 度, 5 度はユニゾンに近いもので) 中間部の声部と共に非常に動きの多い部分である。この 3 度のコルセットには強い生命が潜んでいる

様である。

Aは強い協和音, Bは強い不協和音と解決, aとbはやや目立つぐらいであり, 又 m. 13 から m. 25 までのフレーズには次の様なバランスされた和声的macrorhythmが見られる(表4)。

Agnus I の macrorhythm は次の様にまとめられ, バランスされた曲の構成との統一もはっきり見られる(表5, 例譜8)。

Agnus III の macrorhythm は(表6と例譜9)である。

Kyrie I と II の 4 声部による部分の macrorhythm は(表7)で示し Gloria の 4 声部による部分は(表8)で

5 構造, 対位法

各声部に於る旋律性とリズムの研究は声部の関係を作る構造の問題へと導く。全曲は場合によって四つ, 三つ, あるいは二つの独立した旋律(重平線)から成るものであり, 声部の独立したリズムによる polyrhythm を特徴とするものである。この曲の構造は完全な対位性的, ポリフォニ的構造である。

音程。PANCONSONANT. 様式

全曲を通じてオケゲムは新しい旋律を作曲し, 各声部は同じ価値をもつので声部と声部を結ぶ事において各声部と一番低い声部との音程関係が基礎と成っている。この関係は次の(表9)によって分かる事が出来る。

〔表9〕 Sanctus m.13-25

1) Superius-Bassus; 2) Contratenor-Bassus; 3) Tenor-Bassus

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
1)	6'	5'	358'	87353'	28368'	8'	38'	5'	8'	3'	5'	3'
2)	8'	3'	5'	3'	31568'	3'	55865853'	348'	58'	531'	3'	3'
3)	8'	3'	8'	633'	35'	3'	568438'	565'	3'	658'	856561'	3685653'

(x' = x+8)

Agnus I m.8-28

8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18		
1)	8'	3'	35'	53'	8238'	5'	65'	3375'	8'	3'	83'	
2)	5'	66'	8338563165231'	568535'	3'	56'	33'	56'	8768'	3'	387'	53'
3)	5'	3'	1368'	1'	3334636'	5333'	3'	8'	38'	63'	3533'	5'

19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	
1)	383'	8'	63'	8363'	35213'	8'	8'	3386533'	636333588768'	
2)	8'	65'	683231'	3'	5'	6583853'	6686883563'	5'		
3)	35331386568'	6838'	5'	3'	333143'	551'	3'	31'	15'	313135136545'

(x-Tenor, Bassus crossing)

以上表に見られる様に Bassus に対して 各声部は根本

示す。

曲全体の macrorhythm を通してみると, アクセントは場合によって二つの S, 又は二つの倍数ごとに, あるいは別な部分で三つの S, 又は三つの倍数ごとに書かれているのが分かる。したがって macrorhythm は多くの場合においてレギュラルであるが, イレギュラルな場合もある。記譜法の mensuratio (tempus と prolatio による音符の時価) による整理は各声部の旋律としての microrhythm, そして全体の声部の響きによる macrorhythm と一致する部分もあるが, 曲の時間的整時において統一と変化を作り出す独立的な要素である。

的に協和音程によって作られている。8度と5度は最も重要な拍に見られ3度, そしてある程度まで6度は多く使用されているだけでなく, Tenor と Bassus においても特に Superius と Bassus との関係には平行3度のところも多い。4度, 7度, 2度は少なく macrorhythm を作る終止的な部分にしか使用されていない。これはやはりこの音楽の 'panconsonant style' (全協和音による様式) の元である。(4声部の音程関係は第6項を参照)。

声部。音楽的響き。

ミサプロライオーヌムの対位法的構造において見られる声部の組合せも重大な要素である。これは4声部から成るもので各声部は根本的に声楽的な声部である。即ち音域はそれぞれの声に完全に合う様に主に音階的で歌いやすい3度, 4度と5度の跳躍しか作われない。リズム的には Semibrevis と Minima の動きによりデリケートなリズムの組み合わせは人の声のレガートによって一番自然的に作られている様に見える。4声部の音域は Bassus の F から Superius の f' までの3オクターブであり, 高い響きもみられ特に Bassus の深いしっかりした基盤でこの曲を声楽的響きの充実したものとしている。

これに対し, 写本の研究に於いて明らかにされた様に, 4声部の部分の間にある声部の休符によって3声と2声からなる部分もある。例えば Gloria に於いて m. 21-26 (propter magnam gloriam), m. 79-85, m. 90-98, m.

102-106(miserere nobis), m. 114-120(altissimus)。Agnus I に於いて m. 11-14, m. 18-22。この様な部分では色々な声部の組み合わせ(Superius, Tenor, Bassus 又は, Contratenor, Tenor, Bassus 等)を作り, ポリフォニー的構造は明瞭となりそしてよりデリケートな柔らかさによる表現力が生ずる。

4声部に対して完全に2声部だけの部分も色々な組合せによって使用されている。Christe に於いて Contratenor と Bassus は一対として Superius と Tenor から成る一所によって従われている。Gloria-Qui tollis, Credo-Et resurrexit, Sanctus, Agnus I と Agnus III は duo で始まる。この duo は場合によって Superius と Tenor, あるいは Contratenor と Bassus, 又は Superius Contratenor(Credo-Et resurrexit) の組合せである。Sanctus Pleni は Superius と Contratenor の7度のカノンであり Benedictus においては(Christe と反対に) Superius と Tenor の一対に Contratenor と Bassus の一対が返事するのである。又 Credo-Patrem において大変変化のある声部の組合せが見られる。

CANON.

写本の研究によって見られる様に, Missa Prolationum のポリフォニー的構造はカノンの様式によって出来ている。実際, 拡大カノンにおいて指導声部(vox antecedens dux)とその応答(vox consequens, comes) ははじめにある拡大以外に, 一定の幅で進める。この幅は Kyrie, Gloria において6Sであり動機の繰り返し, 模倣によって声部との間に強い関係を作る。この関係は最後まであり, カノンにおける特別な芸術的優美の理由である。即ち vox antecedens から聞える動機はすぐ後で vox consequens から聞こえる。又同時に vox antecedens に導入された新しい動機は次に vox consequens に現われる。

Sanctus と Gloria-Qui tollis を於いて dux と comes の幅は12小節(24S)で Agnus I において7小節(21S)。Agnus III において6小節(18S)である。Sanctus のはじめの様に dux は大変特徴的な旋律であり12小節遅れても comes として現れる時に前の旋律の模倣である事は十分理

10 Kyrie II
Sup. m. 111-112 (And. 114) Contrat. m. 113-114 (And. 116) Bassus m. 118 Tenor m. 120

11 Gloria
Sup. m. 5-7 Contrat. and Ten. m. 7-9 Bassus m. 9-11

12 Gloria m. 139 (Canon: 72 M) Agnus III m. 64-65 (Canon: 126 M)

13 Benedictus
Sup. m. 106 107 108 109 110
Tenor

解出来る。これは動機の繰り返しとしてよりも長いフレーズの模倣であり, より広い幅の要素と感じられ曲の構成の基礎と成る。例えば25小節の Sanctus の第1部は最初の12小節のフレーズとその模倣から出来ている。

オケゲムはカノンを色々な音程によって作るので次の二つの特徴も見られる。

まず Kyrie から Sanctus の Osanna まで1度から8度までのカノン, 次に又4度のカノンを作り全曲に大きな進行と統一を与える。又動機, あるいは旋律の繰り返しをそれぞれの音程で聞く事は, それぞれの異なった響きと美しさとエスプレッションを興すものである。Kyrie I は確実なユニゾンによるはじめを作り Christe の2度のカノンに於いてデリケートな進行を作る。又 Sanctus の Contratenor における下る最初の動機は, 後で Superius に於いて6度高いところから下行する時に特別な柔らかさと憂うつさ(美への望み)をもっている。Pleni において Superius と Contratenor は1小節だけの差で明瞭な7度の音程でカノンを作り異なった声部の音

色をもって大変エスプレッシブな音楽が生れる。Agnus IIは最後まで拡大のカノンで、はじめに動機の繰り返しは時間に近くだんだん遠くなる事によって独特な美しさを現わしている。

動機とリズムの繰り返し。統一の要素。

Superius と Contratenor, Tenor と Bassus のカノンによる音楽的統一以外に異なったグループの声部の間にたびたび動機的とリズム的關係がある。これはこの曲の難かしい構成を考えて音楽的統一を強め、新たな美的要素と言わなければならない。例えば Kyrie II に於いて動機とリズムの繰り返しがある (例譜10)。

Kyrie II に於いて m. 121-122 の Superius の動機 (c' f' g' a' g' f') は m. 123-124 の Bassus にもある。同時に m. 123-124 の Superius と Contratenor は平行3度で進行する。そして Superius にはまた c' f' g' a' f' の動機がある。Christe において m. 35 から m. 25 までの Contra-

tenor の動機は m. 37, 2 から m. 43 までの Bassus に繰り返されている。

Gloria に於ける動機の繰り返しは(例譜11)を参考の事。

同じ声部の組でカノンから生じた動機の繰り返しでないものは(例譜12)に上げる。

Benedictus の Superius と Tenor (カノンの関係はない)に於ける動機の繰り返しは(例譜13) (a は同じリズム, b, c, d は同じ動機に等しい)に示す。

Agnus I と III のはじめにおいて duo の二つの声部は明瞭な逆行進行をとり、それはカノンに於いて繰り返され美の要素だけではなく明瞭な構成的統一の要素となる。ここで上に述べた声部と声部の間、特に Superius と Bassus の間の平行3度によるところも統一の要素の一つとして上げなければならない。例えば Sanctus m. 19-24, Agnus I m. 9-10, m. 17-18, m. 20。Agnus III m. 69-71 等が上げられる。

6 構造, 和声的響き

“Puis d'Ockeghem l'harmonie très fine---” オケゲムの大変洗練された和声的響き⁷。

今まで構造に於ける色々と重要な要素(旋律性, リズム, 対位法的構造, カノン等)を研究して来たが、これら全ての特徴は Tinctoris の *Liber de Arte Contrapuncti* (対位法の技法)によれば, 'suavitas' (甘美)である。

Tinctoris にとって作曲はいくつかの旋律を結ぶことである。そしてこれを “compositio ex diversis partibus diversorum tonorum effecta”, (異なった旋法による異なった声部の組み合わせ)と呼ぶ。これかの声部を 'consonance' (協和音)と 'dissonance' (不協和音), そしてそれらの規則によって結ぶべきである。Consonance と dissonance を決める事はやはり耳で判断すべきである。(Diffinitorium Musices 音楽定義辞典1474?)⁸。

これらの結びによって生ずる協和を 'harmonia' (和声)と言う。Harmonia “est aemunitas quaedam ex convenienti sono causata”。(和声は調和した音から生れる心地良さである)⁹。

当時の Gafori は3声部の作曲に関して次の様に述べ

ている。Harmonia est extremarum contrariumque vocum communi medio consonantias complectentium suavis atque congrua sonoritas”。(和声は内声部によって結ばれた外声部と逆行の声部の甘美な協和そして調和ある響きである)。この立場からオケゲムの作曲における構造上の和声的響きを研究すべきである。それには次の様な問題がある。

1. オケゲムの曲の声部 (diversorum tonorum partes) はどの旋法のものであるか?
2. それらを結ぶ consonantia と dissonantia はどの様なものであるか? 又どの様な規則によって使われているか?
3. これらの規則に含まれている musica ficta はどの様に使用されているか?
4. 結ぶ事によって生じた convenienti sono はオケゲムにおいてどの様なものであるか? どの様な終止形が使用されているか?
5. これらの響きの suavitas は何であるか? この様な問題を解決する為に正しい用語の定義も必要である。そ

それぞれの必要なところで当時の定義を述べ、次にその定義に従って用語を取り扱うことにする。

旋法。MODUS.

この声部に使用された旋法に対して即ち部分的に述べたが、ここでは構造全体としての旋法性の問題について述べる。

Tinctoris は *Liber de Natura et Proprietate Tonorum* (音の本質と特性について) (November 6, 1476)¹⁰ の中で旋法の本質と特徴について次の様に述べている。即ちいくつかの異なった旋法による声部から出来た曲かどの旋法で出来ているかを知らべると、Tenor の性質によって返事しなければならない。なぜならば Tenor はどの曲においても一番重要な声部であり、全ての音程の関係の基盤であるから。

Pietro Aron は *Trattato della natura et congizione di tutti gli toni di canto figurato* (1525)¹¹ の中で同じ立場をとっている。しかし実際の例譜の中で彼は旋法の finalis を Bassus においているが、Tenor ではその上の3度、あるいは5度をおいている。そして Tenor によって旋法は 'authenticus' (正格) あるいは 'plagalis(定格) である事が決められると述べている。

オケゲムは1496年2月6日になくなり、Tinctorisの理論書は1476年のものであるが Aaron は次の世代の人としてもう一步進んだルネサンスの一人である事も考えなければならない。

Tinctoris の理論は上に述べた様に完全に論理的であり、オケゲムの作曲家としての立場はどうであろうか？ 又 Aaron は複雑な理論(15世紀後半の理論、形のあいだの討論は激しかった)の中でより明瞭な実用的応答を探したのであろう。

又 Tinctoris や当時の理論に従って、authenticus (正格旋法) より高く plagalis より低い音域を使う声部は 'tonus plus quam perfectus' のものである。Authenticus より低く plagalis より高い音域を使う声部は 'tonus mixtus' のものである。

これらの用語とその定義とでオケゲムの曲全体における旋法をどう言うふうにして説明されるか？ まず各楽章の各声部の旋法、音域、旋律形を知らべる必要がある。

〔表10〕

	finalis	ambitus	modus	melodic formula
Superius	(a)	c'-d''	lydia plagalis	Diapente, Diatesseron m.8 f'-c''; Dp.III
Contratenor	f'	c'-d''	lyd. plagalis	m.17 f'-c''; Dt.III
Tenor	f(+c')	B -d'	lyd. plagalis	m.16 f-c'; Dp.III
Bassus	f	B -d'	lyd. plagalis	m.10 f-c'; Dp.III

Kyrie I.(表10)

Tenor に従って曲の旋法は hypolydia である。f は finalis, c は ambitus (音域) の音符, a は dominant, b^b は Subtonium として重要な音符である。

〔表11〕

	finalis	ambitus	modus	melodic formula
Superius	f'	a -c''	lydia plagalis plusquam perfectus	m.114 g'-c''; Dt.III (ionia) m.119 c''-f'm121c'-f' m.116 a'-e''; Dp.I m.119 f'-c''/(aeolia)
Contratenor	c'	a -a'	"	m.115 a-e''; Dp.I aeol. m.120 c'-g'; Dt.III ion. m.121 c'-f'; Dt.III lyd.
Tenor	f'	c -e'	lydia plagalis mixtus	m.113 a-e''; Dp.I aeol. m.120 c'-g'; Dt.III ion. m.121 c'-f'; Dt.III lyd.
Bassus	f	A -e'	lyd.plagalisis plusq.perfect.	m.110 c-f;Dt.III lyd. m.111 f-c';Dp.III lyd.

Kyrie II.(表11)

Tenor に弟って lydia plagalis mixtus の曲である。Superius と Contratenor は3度下のカノンによって出来ているので Plagalisis は Superius において ionia, Contratenor に於いて aeolia の旋律形を興す。Tenor と Bassus は3度上のカノンによって出来ているので vox antedecens である Bassus は lydia plagalis で、Tenor は Bassus の f-c' を a-e' にし、Bassus m. 118 の1時的な aeolia a-e を c'-g(ionia) にする。この曲に於いて、はじめに f, c, 次に a と e, 終りに f, c, b^b, は重要な音符である。Gloria-Et in terra, Qui tollis(表12)

〔表12〕

	finalis	ambitus	modus	melodic formula
Superius	f'	d'-f'' (Qui)b -f''	lydia authenticus mixtus (+plagalisis)	m.14-16 f'-c'' m.17-18 c''-f'' m.68 b,c'-f' m.131 c'-f'
Contratenor	c'	a -c'' f -c''	lyd.plagalisis plusq.perfect.	m.13-14 g'-d';Dt.I (mixolyd.) m.20 g'-c';Dt.III ion. m.76 f'-c' lyd. m.80 c'-f'
Tenor	f	d -g' B -g'	lyd.authentic. (Qui tollis:) mixtus	m.1-3 f-c' m.72 c'-f' m.110 f-b ^b ;m.131 f-b ^b
Bassus	f	A -d' A -d'	lyd.plagalisis plusq.perfect.	m.77 f-c' m.79 f-c'

Tenor に従ってこの曲全体としては lydia authenticus mixtus である。Sebaldu Heyden はこの部分を "Exemplum Quinti Toni" とよんでいる。これは4度下のカノンで書かれてあり vox consequens Bassus lydia plagalis plusquam perfectus の基盤であるが Tenor は plagalis に対して authenticus である。そして plagalis plusquam perfectus に対して authenticus は mixtus と成る。従っ

て f, c, a, は重要な音符であり Tenor に於ける f-c' は Bassus では c-g(m. 18-20) ionia と成る。Bassus の f-c' は前の Tenor において b'-f' と成る。Bassus における f-b'-f' の関係は Tenor に対し b'-e'-b' である。又 Bassus の subtonium B^b は Tenor では e' である。

Credo-Patrem, Et resurrexit(表13)

	finalis	ambitus	modus	melodic formula
Superius	f'	d'-e''	lyd. plagalis	m.37-40 g'-c''
	(Et)c'-e''		plusq.perfect.	m.41-42 c'-g'
Contratenor	c'	f -a'	lyd.authentic.	m.33-36 c'-f'
		f -a'	plusq.perfect.	m.39-40 f -c'
Tenor	f	c -a'	lyd.authentic.	m.1-4 g-c' ionia
		f -a'	mixtus	m.25 c'-g';m.74 f-c
Bassus	f	B ^b -d'	lyd.plagalis	m.1-3 f-c';m.22-23 f-c'
		B ^b -d'	plusq.perfect.	m.71 B ^b -F

Credo は Tenor に従って lydia authenticus mixtus で、5 度上のカノンであるので f, c, a, 以外に Bassus の subtonium B^b は Tenor に於いて f であるが、Bassus の c と f は g と c' と成る。Plagalis の a は Tenor において e' と成る。

	finalis	ambitus	modus	melodic formula
Superius	f'	d'-c''	lyd.plagalis	m.13 a'-d'
Contratenor	c'	f -g'	lyd.authentic.	m.1 c'-f
			(dominant c)	
Tenor	f	f -f'	lyd.authentic.	m.13-15 a-d'
				m.17-18 c'-f'
				m.21-22 f-c'-f'
Bassus	f	A -a	lyd.plagalis	m.1-3 c-f
			plusq.perfect.	m.5-6 e-a
			(dominant a)	m.9-10 a-e'-a'

Sanctus.(表14)

Tenor に従ってみの曲は lydia authenticus であるが、6 度上のカノンであるので Bassus の f, c, は Tenor に於いて a と d' を要求する。Tenor では f-c がある為に Bassus で dominant a と e が要求される。

Osanna の Superius は finalis f' ambitus c'-c'', plagalis であり、Contratenor は finalis c', ambitus c-c', plagalis, Tenor は finalis f, ambitus f-f', authenticus である。又 Bassus は finalis f, ambitus G-f, authenticus である。これは 8 度上のカノンである為 Tenor と Bassus に従って lydia authenticus であり Superius と Contratenor は lydia plagalis である。

Agnus I.(表15)

これは Tenor に従って lydia authenticus mixtus であるが、4 度下にカノンを作っており f, c 以外に Bassus の f は前の Tenor で b' を要求し、Bassus の subtonium

	finalis	ambitus	modus	melodic formula
Superius	f'	b ^b -d''	lyd.plagalis	m.3 - m.5
Contratenor	c'	f -g'	lyd.authentic.	m.8 - m.10
Tenor	c'	c -f'	lyd.authentic.	m.1-2 f'-f
			mixtus	m.27 c-c'
Bassus	f	B -c'	lyd.plagalis	m.8-9 c'-c

B^b は Tenor に於いて e' を要求する。そして Tenor における c' は前の Bassus で g である。

	finalis	ambitus	modus	melodic formula
Superius	f'	c'-d''	lyd.plagalis	m.57-58; m.65
Contratenor	c'	f -g'	lyd.authentic.	m.1-2; m.58-59
Tenor	f	f -a'	lyd.authentic.	m.57-60 c'-f'-b ^b -c'
Bassus	f	B ^b -d'	lyd.plagalis	m.51-54 f-b ^b -d ^b -f

Agnus III.(表16)

Tenor に従って lydia authenticus の曲であるが 5 度上のカノンで書かれており f, c 以外に Tenor の f と b^b は Bassus に於いて B^b と e' を要求する。又 Plagalis である Superius の subtonium b^b は Contratenor において e' を要求する。そして Tenor の c'-f の関係は Bassus において g-c を要求する。

	Modus, Tenor	Modus, Bassus	finalis, domin., subtonium etc.
Kyrie I	lydia plag.	lyd. plag.	f, c, a, b ^b
Kyrie II	lyd.plag.mix.1.plag.pl.per.	f, c, a, e, g	(tenor)
Gloria	lyd.auth.mix."	"	f, c, a, g, b ^b , d ^b
Credo	"	"	f, c, a, b ^b , a, e
Sanctus	lyd. authent.1.plag.pl.per.	f, c, a, e, d	
Osanna	"	"	f, c, b ^b , e, d
Agnus I	lyd.aut.mix.	lyd.plag.	f, c, b ^b , e, g
Agnus II	"	"	f, c, b ^b , e, g
Tenor:			lydia authenticus mixtus: c - f - f'
Bassus:			lydia plagalis plusquam mixtus, authenticus
			perfectus: (F,G)A ^b , C-f - c
			plusq., plagalis perf.

曲全体の旋法に関する要素を (表17) でまとめて現わす。

Kyrie I の lydia plagalis から Kyrie II の plagalis mixtus(plagalis は上の方で authenticus に入る) を通して Gloria から lydia authenticus, 又は lydia authenticus mixtus と成る。オケゲムのミサプロラツィオーヌムに於いてこの旋法性はカノンの様式と結ばれている。全曲の響きはこれによって統一されているが mixed modality (混合旋法) であるので、それぞれのところで異なった関係が強調され変化の要素となっている。又この lydia au-

thenticus mixtus に於いて、写本の研究に見られた声部別調号 (partial signature) に従ってBの音は場合によってB^b, 又はB^bと成る。原則としてこの声部別調号は守るべきものである。なぜならこれを通じて可能となる同じ根本的な旋法の二つの姿勢は横に流れる独立的な声部、又それらの組み合わせによって生れる響きに変化と特性を与えるからである。Kyrie I と Osanna に於いて (ユニゾンと8度のカノン) B^b のある二つの下事部に対してBの上声部の緊張がある。Gloria と Agnus I の4度のカノンに於いて vox antecedens の b^b は vox consequens における f の為にある。f-b^b-f の関係は他の声部では c-f-c となる。5度のカノンの Agnus III に於いて Superius の下る c^b-f^b での自然的な b^b は Contratenor で e^b を要求し, Bassus の音形, f b^b e^b f b^b は Tenor では c^b f^b b^b c^b f となる。

和音とそのつなぎ。

声部の組合せによって生れる縦の響きについては次の通りである。

Kyrie I と II に於いて Bassus の f の上に a, c, f と d, f, a からなっている和音がある。

g の上に: d, g, h,; e, g, c; 又は e, b^b。

a の上に: c, e; c, f; 又は d, f。

b^b の上に: f, d。

c の上に: g, e; a, e; 又は f, a。

d の上に: g, b; b, f; 又は a, f。

e の上に: b, g; 又は g, c, e。

従って e の上に a, c; f の上に d, b; b の上に d, g; b の上に e, g の響きをのぞいて旋法の各音符の上に色々な和音が作られている。又各和音に於いて音符を重複したり省いたりする事によって、響きの変化は多くなる。和音のつなぎでは Bassus と他の声部の旋律的動き、又対位法の協和音のつなぎに関する規則によるものである。Bassus は殆んどの場合音階的であるが、その中にはフレーズの重要なところに f, c, a, b^b(plagalis の重大な音符) の上の和音が見られる。

従って Bassus の中にも5度 (f-c^b, a-d, f-B^b) あるいは4度 (c^b-f) 等の音程はよく使用されており、この様

様なところは音階的な部分よりも強調された動きをもっている。又多くの場合にはこの様な5度や4度のつなぎの上に不協和音とその解決が見られる。全体として Kyrie 以外にも上に述べた旋法とその重要な音符に従って縦の響きの組合せが出来ている。

不協和音と終止形。

Agnus I の対位法的構造は lydia authenticus mixtus であり、その重要な音符として f, c, b^b, e^b と g に基いている。縦の響きとして旋法の各音符の上に変化の多い和音が見られ、和音と和音のつなぎは Bassus の音階的動きと対位法の協和音程による。Bassus の中で強調される音符として f, c, B^b と g 等がよく見られる。従って4度、あるいは5度の音程はよく使用され、その上に完全協和音あるいは終止形がある。基本的には 'panconsonant' (全協和音) 様式である。

主な声部間の consonance について簡単に記したが、Agnus I の m. 8-28 内にみられる不協和音程 (dissonance) について(表18)で示す。

それ以外に ♪ Semiminima, あるいは fusa の長さのある不協和音もよく使用されているが、時価の短かいもので旋律的、経過的なものである。例えば m. 11, 3 に於いて Contratenor の f^b と Bassus の g, m. 13, 3 に於いて Tenor の f と Bassus の e, Contratenor の e^b, m. 20, 2 に於いて Bassus と Tenor b^b, m. 27, 2 では Contratenor e^b と Superius の f^b 等は興味あるものとして上げられる。

〔表18〕 Agnus I : Dissonances

m. 8,3	Superius b ^b , Contratenor e ^b =	-5
m. 9,1	Superius a ^b , Tenor b ^b =	7
m. 10,3	Bassus f, Contratenor g, Superius g ^b =	2
m. 14,3	Contratenor c ^b , Bassus d =	7
m. 16,1	Contratenor, Superius e ^b , Bassus f =	7
m. 16,2	Tenor c ^b , Superius d ^b =	2
m. 18,2	Contratenor e ^b , Tenor b ^b , Superius b ^b =	-5
m. 22,2	Superius a ^b , Bassus g =	8+2
	Tenor b ^b , Contratenor e ^b =	4
	Tenor b ^b , Superius a ^b =	7
m. 23,2	Bassus g, Contratenor a =	2
m. 26,2	Contratenor e ^b , Superius b ^b =	-5
m. 27,3	Bassus g, Superius f ^b =	7
	Contratenor b ^b , Tenor c ^b =	2

m. 13, 2 では Tenor の a-g に対し Contratenor の e'-d', 即ち semiminima の平行 5 度, 同じく m. 14, 2 で Tenor の g-f, Contratenor d'-c', m. 8 では Contratenor と Superius の間に 4 度, 5 度, 4 度, 5 度音程がある。

上にあげられている不協和音は Minima(♪)あるいは Semibrevis(♩)の長さのものであり響きの中で重要な役割を果たしている。まずその数から見るとオケゲムの様式に於いて多くの不協和音が使用されている事が言える。そしてそれは割合と強調されて使われている。例えば m. 8, 3 は準備のない Semibrevis の長さのものである。m. 22, 2 は色々な不協和音の重なりである。

上に述べた様に macrorhythm 以外に不協和音は次の様な役割をもっている。

m. 8, 3 と m. 9, 1 の不協和音は duo の後で出発する 4 声部の響きを広げ緊張感を増す為である。そこから Superius と Bassus の平行 3 度と 8 度による柔らかい響きが生れる。

m. 10, 3 は一時的な終止と言える。Superius, Contratenor と Bassus に於いてフレーズの部分を区切り, 次の 3 声部の部分の導入を準備する為である。Bassus は f, e, f, (finalis, subtonium, finalis) の動きであるので終止の力はそれによって限定される。m. 14, 3 の不協和音は一時的終止で次の新しい 4 声部の部分に導く。Bassus は dominant c, d, c であり, Contratenor の b (声部別調号)を伴って lydia authenticus mixtus に含まれている新しい響きでもある。m. 8 の f', c', f' に対し m. 15 では c, g, c', g', の完全和音程を起こし, m. 16, 1-2 は m. 8-9 の反対で逆行進行に声部を結び, アクセントを付け, 新しい平行 3 度による大きな波の出発点と成る。m. 18, 2 はその流れを進めるものである。m. 22 は改めて 4 声部の響きの緊張を起こす。m. 23 の終止は再び新しい響きの中で声部を結ぶ。Bassus は g, f'(musica ficta)g で響きはユニゾンとなる。この点から 4 つの声部は動機的, リズミ的, 和声的動きの多いストレットに入る。

これらの独立した力は m. 27 の強い終止形に於いて完全に結ばれる。

この様な力の増加は各 4 声部から成るセクションの終りにある。Kyrie I の終止は Bassus の f-B'-f, Agnus I

の終止は Bassus の f-g-f により, 他のセクションは f-c-f, d-c-f 又は c, d, c, f の Bassus の動きによる。オケゲムは各セクションを相応しいストレットと最後の終止形をもって終る。

MUSICA FICTA

Lydia Authenticus mixtus の状態 (B と B'), 声部別調号, 写本に書かれている臨時記号, 各声部の旋律性, 協和音と不協和音等に関して musica ficta, (臨時記号)の使用は重要な問題である。この問題の実際解決として現代譜に musica ficta の仕様が書き入れられている。即ち五線の中のもの Codex Chigi の写本における musica ficta で, 音符の上のものは何かの規則に従って要求されるもの, 又音符上のカッコ内の臨時記号は 'ad libitum' のものとして書かれている。

声部の調号としても Codex Chigi の調号のままに現代譜に記譜されている。Musica ficta に関する色々な判断は次の様な原則に従っている。

写本に対する尊敬に従って Codex Chigi のものは写譜の明瞭な間違いを除きそのままを守られている。Codex Wien と Sebaldus Heyden 等も例曲に見られる他の musica ficta, あるいは調号の使用等は上で述べてあるので参考程度に記す。声部別調号法はこの曲と旋法性に於いて一つの主要な要素として見るべきもので, そのままを守られているが十分な理由 (例えば協和音に) があれば musica ficta によって全声部を統一する。又は一つの声部において臨時記号を使用する。

Tinctoris は協和音的な響きを好んでいるので不協和音の使用をより厳しい規則に従うべきものと述べている。そしてこの意見(より協和音的な響の使用)はモダンな新しい芸術の必要性を訴えているものである。しかし彼自身全ての増 4 度, 減 5 度の musica ficta によって完全な音程に直さなければならないことを認めていない事が分かる。なぜならばもしそうすれば彼は音楽家達を否定する理由がなくなるからである。事実この曲においても e と e' の交差 (cross-relation) を避けようとする際に他の部分では新しい cross-relation が生ずる場合がある。従って増 4 度, 減 5 度を協和音に直すところもあり,

原則としてそのままに残すところもある。これはオケゲムの生き生きした音楽の中で、もう一つの動きの要素、アクセントを作っている。同じく全ての cross-relation を避ける必要はない。又 musica-ficta の根本的な規則は歌い手によって守られたことの実態に対しても時代の関係を考へてある程度まで遠慮することが必要である。

SUAVIS ATQUE CONGRUA SONORITAS

(甘美な協和そして調和ある響き)

オケゲムの曲に於ける和声的響きはどの様にして生れ、どの様な要素が含まれているかを発見する事が出来た。Tinctoris のサゼッション“それは良い響きであるかどうか貴方の聞いている耳にまかす”に従って、オケ

7 音楽と言葉。ミサ曲

写本に見られる様に各声部に言葉が付いているが、大ざっぱに楽譜の上で分けられていて音楽と言葉の関係は細かいところ(音符と音筋の関係)に於いて自由の様である。これらは当時の多くの写本に見られる状態である。又カノンによって作曲されており、同時に異なった言葉が歌われている。

Agnus I, III と Sanctus に於いてカノンの声部の間に 6, 7 あるいは 12 小節の差がある時に、言葉は割合に短く、一つの統一したものの様である。Sanctus に於いて特に a の母音の上に長い vocalise があるので混同する事はない。

ミサ曲を作曲する目的に従って、エクスペッションとしては旋律と言葉は大きなフレーズに於いて一致して

8 アンサンブル

声部の組み合わせ、統一(4声部)と変化(duo と trio)について即ち述べた。言葉は写本の各パートに書かれている事によって、又特に各声部の声学的旋律性とリズムによってこの曲は全体として声楽的なアンサンブルの為に作曲された事がわかる。Heidelberg のカペラが持っていた楽譜はあまり良くないので、新しく正しいコピーを頼む為に Sebastian Virdung が 1540 年の 1 月 5 日に書いた手紙でも、この曲の声楽的な性質が強調されている。

ゲムの響きのハーモニーを演奏の中で味う事は一番直接的な方法であろう。しかし分析の上でこの響きの性質を理解する事が出来た。Lydia を中心に、響きは声部の旋律性に指導され、協和音の根本的な使い方によって結ばれる。また完全協和音あるいは終止形によって響きを統一する macrorhythm がある。これらの統一を作る要素は同時に変化の要素でもある。Lydia における authenticus mixtus の状態、B と B' の可能性、各音の上にてたてられるそして異なった形をとる協和音、不協和音によって生ずる動き、又はリズムもある。オケゲムの和声は流れから生れ、変化の多いしかし全体として panconsonant の理想を目差しているものである。たしかに“suavis atque congruonoritas”と言える。

いる。ある言葉は、ある特別な旋律形を要求すると言う事よりも、言葉の内容は大きなフレーズのエクスペッションと一致すると言う事が言える。たとえば Kyrie, Quoniam tu solus, Sanctus と Agnus に於いてもそうである。より詳細な部分では、ある言葉はある動機との結びによって大変エクスペッシブなものとなる場合もあるが、この様なところは割合に少ない。例えば Kyrie I, Superiu と Contratenor の m. 12-14 に‘eleison’の動機、Tenor と Bassus の m. 5-6 に‘eleison’, また Osanna の m. 48-49 にリズムの型。しかし写本の中での言葉の書き方の問題があるので(言葉は部分的にしか書かれていない場合もある)このつまぎをあまり強調することは出来ない。

しかしそれはそうだとでも‘colla parte’の楽器による演奏も行われたはずである。それは多くの絵画や文学的資料(本、手紙、カペラの経済報告等)によって証明されている。当時の‘Nederlanden’(現代のベルギー、北フランス、南オランダ)に使われたアンサンブルは 15 世紀中紀に於いて有名な Jan Van Eyck の弟子によって書かれた“生命の泉”と言う絵の中に見られる。塔の中にいる歌い手によって声楽的な演奏が行われているあいだ

に、その前にアルトガンバ、ポルタテヴァオルガン、ジグ、プサルテリ、ハープとリュートの演奏がある。又1451年の Artrais の J. Boignan による小画像の中に同じ様な楽器でボンバルド (pommer)、クルムホルンとリコーダが付け加えられている。オケゲムを称えた詩の横に、オケゲムと歌手を描いた小画像はパリの国立図書館の ms. franc. M 1537 にある。

9 形式。統一。構成のバランス

すでに写本の研究及び曲の構造の研究に於いて、全曲の形式的要素の基本を述べた。旋律的に見れば、曲を通して最後まで新しいものが作曲されているが、全曲は次の要素によって統一されている。

1. カノンの様式、そしてカノンに於ける音程の進行。
2. 基本的な統一構造 (旋法。声部の関係等)。
3. 多くのセクションのはじめにある遅いリズム (増加のカノン) による f, a, c 及び a, c, e の分散和音。

構成の為にもう一つの重要な要素は、各セクション及び全曲の長さとそのバランスである。ルネッサンスの記譜法においてテンパスとプロラッイオ, proportiones による音符の割合よりも Semibrevis にあたる tactus の数は曲の長さを決めるものである。各セクションでの tactus の数は(表19)にて現わす。ルネッサンスの建築に於

[表19]	Tactus + Longa	=	Tactus
	(tactus)		
Kyrie I	51 + 3	=	54
Christe I (27+27)	54 -	=	54
Christe II(16+16)	32 + 2	=	34
Kyrie II	57 + 3	=	60
Gloria-Et in terra	180 + 2	=	182
Gloria-Qui tollis	123 + 1	=	124
Credo-Patrem	225 + 3	=	228
Credo-Et resurrexit	144 + 1	=	145
Sanctus	72 + 2	=	74
Pleni	51 + 3	=	54
Osanna	48 + 3	=	51
Benedictus	60 + 1	=	62
[Osanna]	[48] + [3]	=	[51]
Agnus I	81 + 3	=	84
Agnus II	42 + 2	=	44
Agnus III	102 + 2	=	104
	1322 + 31	=	1353

この小画像ではオケゲムを中心にして9人の歌手が見られ、これは曲の構成の立場から考えてみても理想的なアンサンブルと言える。

即ち各パートの独立 (リズム的自由, 音色の変化) と、全体の統一 (声楽的統一, 声とよく一致する楽器の音色) がオケゲムのポリフォニーの明瞭な演奏の為に必要なのである。

いて構成のバランスは最も基本的な特徴であった様に、“時の空間”の中で建てられた音楽的建築にもバランスされた構成が見られる。又その構成に於けるバランスは場合によって音楽的芸術の特徴である事だけでなく、シンボルとしての意味をもっている事がある。

ARS PERFECTA.

完全な芸術としての ‘OCKEGHEM PROLACIONUM’

現在までの研究によって Ockeghem Prolacionum¹²に於ける多くの要素を見付け出す事が出来た。又色々な分析を長く続ける事によって、より多くのデータを得る事が出来るだろうが、今は分析より実際の演奏によってその多くの細かな要素が生きた響きとして理解する事が出来るだろう。又正統な演奏はその多くの美的要素を一つの偉大な芸術品としてきとめて表現してくれるであろう。この統一した作品はその役割として、霊的なものを表現する為に作曲されたが、作曲のプロセス及びその芸術性に於いて音楽自体の論理に従っている。この二つの傾向はルネッサンス時代の芸術性において統一されている。又ルネッサンスの音楽の芸術性を創り出す事において最も重要な人物であったオケゲムの創作の結晶であり、芸術性と役割、時代と個性に基づいている ‘Ars Perfecta’ と言える。

カペラを指導しているオケゲムの責任を果たす事はこの曲のインスピレーションの理由作曲の必要性及び作曲の事実) と成り、又その外面的な形式 (ミサ曲, 言葉) 及び旋律, リズム等における霊的な表現を作り出す。ルネッサンスの時代に於いてその霊的な表現はヒューマニズムと実際の経験によるものである。知識的な態度より

も、神秘、黙想、自由な語り（長い波による旋律性、独立したリズム、動機の繰り返し）によるものである。又ヒューマニズムの暖かさ（リディアの施法、panconsonanceの様式）で情熱的、感情的な表現を現わしている。ミサ曲はルネッサンス時代の一番必要な、そして最も発展した形式であった。

音楽的芸術はそれを独立的に発展させたのである。音楽は演奏される目的と場所等に合う様に出来ているが、音楽としてはそれ自体の論理に従っている。

Tinctoris が述べた様に、この時代の音楽は“最も多くの、そして重要な新しい可能性を秘めている音楽であるからそれを Nova Ars, 現代的、モダンな芸術を言わなければならない”。歴史的立場で当時の音楽に基いて彼は初めての理論家として音楽を一つの自主的然立した芸術として認めている。そしてその原則として上に述べた consonance と dissonance（耳の判断によるもの）及び harmonia（よく合う音の快さ）の定義に基いている。それはルネッサンスの芸術性の意義を現わしている。これを作り出す芸術品はまず第一にオケゲムの作曲である。

新しい作曲の必要性によって動かされたオケゲムは彼自身も持っている芸術性の新しい可能性を作り出す。新しい時代の芸術を創っている作曲家自身の可能性である。形式の統一、旋律性、リズム等はオケゲムの音楽的論理である。オケゲムが感じている作曲への刺激によって生じ、彼の表現力の手段と成っている。音楽の響き自体を完成し、それを人間の表現力の完全な手段とする事は‘Ars Perfecta’完全な芸術である。音楽の‘Ars Perfecta’の本質は‘suavitas’と‘varietas’である。Suavitasは旋律、構成、響きの協和である。しかし同じ音楽的要素に varietas, すなわち変化の原則も含まれている。音楽は自らの必要性に従い、自らの力によって発展し、独立した完全な芸術として認められた。音楽は完全に意識しながら自らの喜びを発見したのである。

‘Musica auditu digna’（聴くに値する音楽）である。

〈註〉

1) Joh. Tinctoris, *Proportinale Musices*, ca.1476, in Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, Norton N. Y.’

- c. 1950, p. 195. (Proportionale 比例数論)
- 2) Robert Vliegen, 15世紀のフーガ技法技法, 大阪芸術大学紀要“芸術”2, 大阪芸術大学, 昭和48年 p.15. 曲の構成. 写本の研究. Transcription と scoring, リズム, テンポ (全曲) 本研究の目次: Nova Ars, 新芸術.
①写本に見られる曲の構成, リズム, テンポ (全曲) ②写本に見られる響き, 言葉, 現代譜の問題. 声部別調号, Musica ficta, 言葉, スコア, 現代譜. ③旋律性. Kyrie I の Superius, Christe, Christe I の Superius, Claria-Qui to lis の Tenor, Sanctus の Contratenor, Agnus III の Bassus. ④リズム. Microrhythm, 旋律に於るリズム. (Sanctus の Contratenor と Bassus). Macrorhythm, 響きに於るリズム. (Sanctus, Agnus I, Agnus III.) ⑤構造. 対位法. 音程, panconsonant 様式. 声部音楽的響き. カノン. 動機とリズムの繰り返し, 統一の要素. ⑥構造. 和声的響き. 旋法, Modus (全曲) 和音とそのつなぎ (Kyrie I, II) 不協和音と終止型 (Agnus I) Musica ficta. Suavis atque congrua sonoritas. ⑦音楽と言葉. ミサ曲. ⑧アンサンブル. ⑨形式. 統一. 構成のバランス. Ars Perfecta. 完全な芸術としての Ockeghem Prolacionum.
- 3) Robert Vliegen ed., “Ockeghem Prolacionum”. 音の時価とピッチは D. Plamenac ed., *Johannes Ockeghem, Collected Works*, II, A. M. S., 2/1966 によるが, 音符の並び方, scoring, musica ficta 等は上の研究 (注2参照) による.
- 4) Sebaldus Heyden, *De Arte Canendi, Norinbergae*, 2nd ed., 1540, in D. Plamenac ed., op. cit., Editorial Notes p. XXVI.
- 5) Wien, Nationalbibliothek, Codex 1183, in D. Plamenac ed., op. cit., Editorial Notes p. XXIII.
- 6) Robert Vliegen, art. cit., p.48-49.
- 7) Le Maire de Belges, quoted in Ch. Vanden Borren, *Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden*, I, Antwerpen, De Nederlandse Boekhandel, 1948, p.141.
- 8) Joh. Tinctoris, *Diffinitorium Musices*, quoted in F. Blume *Renaissance and Baroque Music*, transl. H. Norton, Faber and Faber, London, c. Norton 1967, p.19.
- 9) Ibidem.
- 10) Joh. Tinctoris, *Liber de Natura et Proprietate Tonorum*. Cap. XIII, (Coussemaker: *Scriptores IV*, p.24) transl. in H. K. Andrews, *An Introduction to the Technique of Palestrina*, Novello, London, 1958, p.23.
- 11) Pietro Aron, *Trattato della natura e cognizione di tutti gli toni di canto figurato*, 1525, in Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, Norton N. Y., c.1950, p.205.
- 12) Joh. Ockeghem, *Missa Prolationum*, title in Codex Chigi C. V111. 234, fol.106v.

ヘーゲル精神現象学における 自己意識の構造

片山弘基

1

現代が人間喪失、人間不在の時代であると言われて久しい。人々が自己に目を向けつつ自己と共に居ることから逃亡し、自己忘却・自己不在の地平で、自己の代用品を求めて迷う、現代の状況については多く語られてきた。しかし、こうした現代の状況が哲学につきつけている問題に対して、哲学は十分に自覚し、答えているのだろうか。ともあれ、こうした問題は本質的に自己意識の問題であると筆者は考える。

自己意識は端的には「私」Ichの意識である。人間の一切の営為は、この私、つまり自己意識に伴なわれており、そこに一つの根柢を有している。人は教育され学習し、各々の私を形成しつつ人になる。人と人との交りは各々の私を通じてのみなされる。社会は各々の私の体系であり、その法は各々の私にのみ、つまり自己意識にのみ及び、自己意識なき者（心神喪失者、幼児、等）には及ばない。しかし、一体この私とは何であり、如何なるものなのか、私とは、単独者・個別者として一般化し得ない実存なのか。あるいは、私とは、意識一般・純粹意識として超越的普遍者なのか。この私が一定の文化生活を営む者として、現実に歴史的・社会的存在であり、且つ又同時に一個の個性として交換不可能な存在である時、この私の共同性（社会性、普遍性）と個性（単独性、個

別性）この併存の事態は一体如何なるものなのか。本小論の主要なテーマは以上のようなものである。こうした包括的なテーマは、直接に解答がなされるべき課題というよりも、むしろ議論を動機づけ、貫ぬいている主題である。そのようなテーマへの解答は小論の全体を通じておのずと表現されていくことになるろう。

第二に、表題より明らかな如く、ヘーゲル精神現象学における自己意識について整理しつつ、以下の3点が明確になるようにしたい。

(1) 精神現象学の二重構造を場 Element としつつ、その二重構造を内的に関連づける内的論理、したがって内的運動が自己意識であることを明らかにしたい。精神現象学の二重構造とは、大きく言えば書名に代表されるものである。この書は「精神現象学」die Phänomenologie des Geistes という書名と、「意識の経験の学」Wissenschaft der Erfahrung des Bewusstseins という書名との二つの書名を持っており、各々の書名がこの書を貫ぬく異なる立場を表現していると考えられる。つまり、前者は学的体系の立場を、後者は学的体系へと歩む導入的・予備的な立場、したがって意識の立場を表現しており、そして又、前者の立場は序文 Vorrede に、後者の立場は緒論 Einleitung に代表されている。

しかし、序文においては「意識の立場、対象物については自己自身との対立において、自己自身については対

象物との対立において知る、意識の立場は学にとって他者として妥当し、つまり、そこにおいては意識が自己自身のもとにあると知っているものが精神の喪失として妥当するが、他方意識にとり学の場合は遠い彼岸であり、そこでは意識は自分自身をもっていない。これら二つの部分のいずれもが他方にとり真理の転倒であるように見える。」(G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, von Hoffmeister. 6. Auf. S. 25. 以下は *Ph* で示す) と述べられ、そして「絶対他在における純粋自己認識、このようなエーテルそのものが学の土台であり地盤であって、知一般である。」(*Ph*. S. 24) とされて、意識と学との二重構造において、統一的に現象する学が精神現象学であるとされている。他方、緒論においても、意識の経験について説明された後、「こうした必然性により、学へのこの道がそれ自身すでに学である。」(*Ph*. S. 74) と述べられ、学への道と学との内的関連として、意識の経験の学が提唱されているのである。筆者はこうした二重構造を自己同一的に内的に関係づける作用として、自己意識を特徴づけたいのである。

(2) 自己意識は既に述べた様に「私」Ich である。ヘーゲルが私として表現したものが、筆者の私(したがって又、読者の私)として共体験されるところに自己意識究明の非常な興味とダイナミズムがあると考えたい。したがって、自己意識の究明を筆者の私の主体的体験の地平でなしたい。

(3) 以上2点より明らかに導かれることは、自己意識が構造として究明されるということである。ここで構造という語を用いるのは以下3点の理由による。(a)自己意識が精神現象学の内的運動・内的論理であるという筆者の前提による。自己意識は、精神現象学という二重性の場において、その二重構造を自己自身のあり方として体現しつつ、しかも、その二重性を自己同一性において体現するからである。(b)自己意識はそれ自身としては無であるような関係作用であり、したがって、常に関係項、関係性の地平との相関する対応構造を有するものとして現われ、そうした構造に即して自己意識は形成されつつ、自己を形成するものだからである。(c)既述の様に、自己意識は常に同時に筆者の自己意識(私)を通路とし

て開示されるのであり、主体的にして客観的、個的にして普遍的であるという根源的構造を有しているからである。

2

精神現象学はさしあたり意識の経験の学である。この学において意識は自分の対象知についてその真偽を吟味・検討する。したがって、現象学は「現象知の非真理性への意識的洞察」(*Ph*. S. 67) であり、又「現象する意識の領域の全体に向う懐疑主義」(*Ph*. S. 68) である。意識は常に何かある対象についての意識であり、対象意識である。したがって、意識は対象意識として、対象についての一定の意識内容、つまり知を持っている。この知について、吟味・検討がなされ、又洞察・懐疑がなされるのである。

では、このことを行う主体は誰かと言えば、同じ意識なのであり、「意識が自己自身を吟味する」(*Ph*. S. 72) とされている。このように意識の自己吟味が可能となる根拠は意識の自己超越にある。「意識は自己自身に対して自己の概念であり、それ故、直接に制限づけられたものの超越であり、そしてこの制限づけられたものは意識に所属しているから、自己自身の超越である。」(*Ph*. S. 69)

したがって、意識は第1に自分の他者である対象を本質としている。第2に、意識自身はこの対象への関係である。そして第3に、意識は意識の意識として目覚めており、自己を超越して、自己自身へと向い、自己自身を吟味・検討するのである。意識が対象へと関係する限りでこの関係そのものへと関係する意識は、自己自身に関係する意識であり、自己意識である。したがって、自己意識は自己超越する意識である。この超越は対象意識に即してのみなされる。対象意識とは自己以外の他者に関係する意識である。

このものに即してのみ成立する自己意識は、純粋に超越的な意識ではなく、他者との関係に即して超越する意識である。それ故、自己意識は超越論的な意識と考えられなくてはならない。つまり、自己意識=私は、私以外の他との関係に即して私であり、他との関係から超越して私=私の自己同一性を保ちつつ、私自身を脱出して他

との関係へと超越していく。この自己意識の超越論的な超越のあり様が現象学に即して見られなくてはならない。

さて、現象学において、意識の自己吟味は最も直接的な意識、つまり感覚的確信から始まって、具体的に進められる。意識の場面、つまり、対象意識の場面にあつては、意識の経験である意識の自己超越は新しい対象の成立として結果し、対象意識が新しい形態の対象意識へ移行することとして結果する。何故ならば、意識は対象にのみ向っており、自分の根拠にある自己意識を無自覚に、唯、潜在的に持っているにすぎないからである。意識は無自覚な潜在である自己意識に駆りたてられるようにして、感覚的確信、知覚、悟性の段階を遍歴し、悟性の終局において意識と対象との決定的な関係を開示する。その関係が「無限性」die Unendlichkeit (Ph. S. 124~126) と呼ばれるものである。意識は対象へと関係しつつ、この関係を超越し、関係そのものへと関係する。意識の超越論的超越である。この結果は意識にとり新しい対象の成立である。このことは意識の超越として彼岸の、したがって、無限の定位でもある。しかし、この無限は又新しい意識の超越により越えられていくことになる。だが、ここに一つの決定的な関係がある。その関係は対象的な関係ではなく、意識と対象との全関係として現象している関係である。この関係は唯一、意識の超越論的な自己超越を通路としつつ、意識の当の営為そのものがこの関係の現われに他ならないと自覚・洞察されるような関係である。この関係が無限性である。

(1) 無限性は、意識の自己超越を通路としつつ、その意識の作用が既に無限性の実現であると自覚されるものである。したがって、それは自覚の地平でしか論じられ得ない。それ故、無限性は筆者の自覚を介して論じられるのでなくてはならない。

(2) 無限性は「生の本質」・「世界の魂」(Ph. S. 125)とも呼ばれるように、意識と対象との関係そのものを貫ぬき、現われ、両者の対立により一層豊かになり、實在Daseinを得つつ、対立に即した意識の超越を通路として、自覚的に開示される。そこで「無限性」というこの概念が意識にとり対象であることにより、意識は区別の意

識でありながら、そのまま又、止揚されたものである区別の意識なのである。意識は自覚的であり、意識は区別されないものの区別作用であり、自己意識である。私は私自身から私を区別する。そして、その場合直接に私に自覚されることは、この区別されたものが区別されていないということである。」(Ph. S. 128) と述べられ、意識は自己意識へと転換する。

自己意識は無限性の意識である。それは自己同一なものとして、その端的な存在は私Ichである。私はいつでもどこにおいても自己同一を保つ統一主体である。しかし、私が自己同一を保ち貫ぬくためには、私は絶えず他者を産出・指定し、この他者を否定することにより、私=私の自己同一を保ち、確証しなくてはならない。したがって、自己意識は私として、無限性を場としつつ、無限性から超越して、これを区別・規定し、そのことが既に無限性の実現であり、そのより豊かな具体化であるとして、無限性を実現しつつ、自覚的に無限性へと超越・還帰する運動である。このような二重の運動、つまり、～からの超越、～への超越が自己意識の構造をなしている。この運動は反省 Reflexion と呼ばれる。

自己意識の端的なあり方が私である時、対象は生Leben とされる。つまり、無限性であるところの「この概念が自己意識と生との対立へと分裂する。前者は区別されたものの無限の統一であることを自覚している統一であり、これに対して後者はこの統一そのものにすぎず、したがって、統一であることを自覚してはいない。」(Ph. S. 135) のである。ここに自己意識の直接的な対象として規定される生が明らかとなる。

(1) 生は一切の区別の止揚された無限性であり、自己同等な流動する実体である。

(2) 生が区別を止揚した流動であるためには、生には区別がなくてはならない。この区別が生命態、つまり生の自立的な諸形態、諸部分である。

(3) 「自立的な諸部分は自立的である。この自立的存在は、しかし、そのまま諸部分の統一への反省であつて、それはこの統一が自立的諸形態への分裂であるのと同じである。」(Ph. S. 136) とされ、無限性の区別による、自立する諸生命態の登場と、それらの相互の運動

が、無限性のより豊かな現われとしてとらえられる。

(4) 最後に、生は全体的円運動であり、「自己を展開し、その展開を解消しつつ、この運動において自己を単純に保つ全体である。」(Ph. S. 138)とされるのである。

さて、生に即して、生の個体と生の過程を通り、生の全体に反省・帰着した自己意識は、自立する個体を内に含む類、しかも自己自身の類的存在を自覚しつつ、それを実現せんとする自己意識を開示する。このものが純粹自我 *reines Ich* である。

3

純粹自我・単純な自我は類として自己同一性一般であり、一切の区別の廃棄である。しかし、区別の廃棄として自己同一を確認するためには、区別がなくてはならず、他者がなくてはならない。他者とは自立的な形をとり現われる生に他ならない。したがって、自我は欲求 *Begierde* である。何故なら、自我は欲求として、否定的な存在者であり、他者を否定することを通じてのみ、満足としての自己同一を確認し得るからである。自己意識が欲求であり、欲求としての自己同一を確認するという自己意識の態度に即して、事態は一変する。

(1) 自己意識がそこから生じた無限性は、自立する自己意識と、それに外的で疎遠な外界(外的自然、外的世界、等)との対立へと分裂する。

(2) 自己意識は欲求として、自己に対立する外界の否定を通じて、自己の自己同一、自己の絶対的自立を確認せんとする。それ故、自己意識は純粹自我として、自己が主体であることを確認し、一切のものを否定して、自我の全的自己同一を確認し、自由な主体であろうとする。

(3) しかし、自己意識は自分が自己同一的な自立存在であることを確認し得ない。何故なら、その確認は他者、つまり外的対象の否定によってのみなされ得るのであるからして、外的対象に依存しており、自己が自己であるためには、常に同時に他者がなくてはならないからである。しかし、自己意識が純粹自我として、自己同一な自立存在であることは実現されなくてはならない。しかし、この実現は他者の存立なしには不可能なのであ

る。この矛盾が解決されるためには、他者が他者自身において否定を遂行する以外にない。純粹自我の自立は、それ故、他者自身に即して否定をとり行う他者において成就されることになる。それ自身において否定をとり行う他者とは他の自己意識に他ならない。こうして、「自己意識はある他の自己意識においてのみ自分の満足に達する」(Ph. S. 139)のである。

(4) 以上のことから次のことが明らかである。欲求としての自己意識に即して、対立の地平が形成されていること、対立の一方の項は外的対象・外界であり、他方の項は自己意識であり、このものは外的対象を否定する作用であること。そして、自己意識が自己同一な自立的主体であることを確認せんがためには、他者である対象そのものが自己否定を行うことを必然にし、他の自己意識との関係において自己確認を得んとする。そして又明らかなことは、欲求として自己意識は行為する主体であり、ここに実践の領野、行為の世界が問題となっていることである。欲求として自己意識は自己の行為を通じて、生起している自己と外界との対立を統一せんと努める。しかし、無限性という普遍性の場より超越し、それを他者とし、その否定を通じて、自己の主体性を確立せんと努める、この自己意識の行為は個別的であり、普遍性を餌食にして個別性を享受する個人の個的行為に他ならない。個人の主体の満足は唯、他の個人との関係の内のみあり、相互主体性において実現されるのである。

以上の4点を通して達せられた、自己意識と他の自己意識との関係は、相互承認の運動であり、一方は承認されるもの、他方は承認するものである。何故なら、自己意識は欲求として他者へ関係しつつこれを否定し、自己の自己同一的自立という満足を求めるのであり、その他者が他者自身に対し否定的態度をとり、自己意識の自立を承認してくれなくてはならないし、同時に、この点で自身に否定的に振舞う他者も自己超越であり、その自立性が承認されることになるからである。各々の自己意識は、自己の自立性を実現せんとして否定の運動を行う。

つまり、各々は他方の死をめざす。各々にとり他方は自己確認のための本質であるからして、他方の死を目指すことは、自己の生を賭けることである。この生死を賭け

た戦いにおいて、各々の自己意識は一定の関係に帰着する。

4

その関係が主 Herr と奴 Knecht との関係である。主は生死をめぐる戦いにおいて何にも依存しない自由な自立的存在であることを示したのであり、承認されたものである。奴はこの戦いにおいて、生死を賭けることができなかつたのであり、外的存在物から自由であることができず、それにつながれつつ、主を承認する。「主は自立的存在する意識であり、もはや単なる意識の概念なのではない。かえって、その自立意識は、ある他の意識によって自己と媒介されているのであり、即ち、その意識が自立的存在つまり事物性一般と一緒にされていることが実在となっているような意識によって媒介されているのである。」(Ph. S. 146)

こうして、主は自己の自己同一な自立性の確証を媒介的に実現する。主は外的な存在者を介して奴を支配する。奴は外的な存在者からの自由を確証できなかった自己意識として、外的な存在物につながれ、それに否定的に関係する。奴のこの関係が労働である。他方、主は奴を媒介にして外的存在物に関係する。主は外的存在物の自立を奴にまかせ、純粋な否定を受けとる。主として自己意識は、欲求としてのそれが達することのできなかつた、自己同一な自立の主体の自己確証に達したように見える。ここに、無限性の媒介関係が実現されているように見える。

しかし、主と奴とは互に不等なものとして関係し合っている。この関係において、非本質的なものとされる奴は、自己意識として自分でこの関係をひきうけ、労働を行うのである。したがって、主を主にしているのは奴であることになる。「自立の意識の真理は、したがって奴の意識である。……(中略)……しかし、主が示したことが、主の実在は主がやりたいとしたものの転倒したものであったように、奴も又その実現において、自分の直接態の反対に転ずるであろう。」(Ph. S. 147~148) とされ、無限性の自己意識における媒介の実現と見えた、主・奴の関係は反対へと転倒することになる。

奴は絶対的自立性に達することができなかつた自己意識であり、自立意識に支配され、外的な存在物につながれている。奴は自己意識として、外的存在物に依存しつつ、これを否定する。このことが奴の行う労働である。労働は、奴が自己自身においてとり行う行為であり、主の自立性と外的存在物とを媒介する行為である。この労働に即して、三つの契機——主・奴・外的存在者とそれらの関係は全面的に転倒する。

(1) 主は純粋自我の本質である自己同一な自立的存在としての自己確証を対象的に追求している。こうした自己の自立の追求は、それ自身他者の否定によってのみ可能であり、他者への依存である。自己意識の自己確証への唯一の通路である自覚は、対象的に追求されることにより、完全に見失しなわれ、転倒した関係となって現われる。つまり、自己意識の自立性をみずから否定し、労働する奴は、自己の意志をすて、主の自立性に服従し、自分のすべてをうちこんで労働する。ここに、自立存在を対象的に追求する態度が根本より否定され、その態度の否定が労働として実現されることにより、奴の労働において自己意識の自覚が可能となるのである。

(2) 労働は外的存在物に対する否定的関係として、外的存在物の変革であり、それに新しい形式を与える作用である。したがって、外的な存在は形式づけられ、自己意識の自立的存在の意味を持つ世界となり、主体的にして対象的な“世界”となる。

(3) 労働は以上の様な転倒として、無限性のより豊かな実現であるが、無限性は労働を介して形成的に自覚されていく。この形成的自覚は自己意識そのものの自覚的形成であり、世界の形成でもある。両者を媒介する労働は対立する両者を統一する行為として個別的である。そこで「この否定的媒語つまり形成する行為は同時に個別性であり、つまり意識の純粋な自立存在であるが、その存在は今や労働において自分の外に出て持続の場に入る。それ故、労働する意識はこのようにして自立する存在を自己自身と直観するようになる。」(Ph. S. 149) のである。

労働を介して、自己意識の対自存在 Fürsichsein と対象の即自存在 Ansichsein が一体となっている自己意識

が「自由な自己意識」(Ph. S. 151) 又思惟 Denken と呼ばれる。「何故なら、抽象的的自我としてではなく、同時に即自在の意味を有する自我としてみずから対象であることが思惟と呼ばれるからであり、言い換ると、対象的存在を意識しているその意識の自立存在という意味を対象的存在が有しているというようにして、この対象的存在に関係することが思惟と呼ばれるからである。」(Ph. S. 151)

5

自己意識は思惟になる。思惟として自己意識は、対象に向いつつ、Ich denke の自己同一性を貫ぬく。したがって、対象はもはや思惟の他者ではなく、思惟の自己同一性に貫ぬかれ、その同一性を有するものであり、即自的には思惟と対象とは一致している。対象は労働によって形成された、外的な世界である。したがって、思惟として自己意識は外的世界を自己と確信し、この確信において自己が自己同一な実在であると確証せんとする。それ故、この自己意識は世界観の形態をとる。その素朴な直接の形態はストア主義 Stoizismus である。ストア主義は世界の一切を自己と見、自己の思惟の自己同一性を真理とし、善と確信する。しかし、ストア主義は、思惟がある対象の思惟として、一定の内容を有することに無頓着なまま、思惟の自己同一性に止りつづけ、内容なき抽象的思惟に止る。

この思惟の自己同一性を、つまり、常にどこにおいても自己が自己であり続けるという思想の自由を、具体的対象に即して実現せんとするのが懐疑主義 Skeptizismus である。懐疑主義は対象に対する完全な否定として、自己が不変の自己同一な実在であることを確証せんとする。この点で、懐疑主義は「絶対的な弁証法的不安定」(Ph. S. 156) と呼ばれる。

つまり、対象の否定により自己の実在を確証する懐疑主義は、その本質において対象という他者に依存し、この他者を否定して自己同一の不変に達するのである。したがって、懐疑主義は、変化(対象に向いこれを否定すること)と不変(自己同一の確証)との止ることのない交替運動なのである。そこで「懐疑主義において、意識

は真理においては自己が自己自身において矛盾した意識であることを経験する。この経験から新しい形態が生じてくる。その形態は、懐疑主義がばらばらにしている二つの思想を綜合する」(Ph. S. 158) ことになる。

この自己意識の新しい形態が「不幸な意識」das unglückliche Bewusstsein (Ph. S. 158) であり、それは自己が一でありながら、二つに分裂した意識なのである。不幸な意識は人間的自己意識の本質的なありさまを全的に表現するものであり、今までの自己意識の総括でもある。人間の自己意識は純粋に超越的な自我なのではない。それは対象や他者との関係において自己同一を貫ぬくものとして現れ、一度この自己が求められれば、それは個別者に転落し、そのことに悩むが如き主体である。不幸な意識に即して明らかなことは、

(1) 不幸な意識は自己の意識の一、意識の同一において、自己分裂している意識である。テキストでは、思惟としての自己意識の不変性を不変なものとし、この不変性が他者の否定により確証せられることをもって可変なものとして、das Unwandelbare と das Wandelbare とが一なる意識に同時に共存している意識を不幸な意識としている。

(2) 不幸な意識は一時も安らぐことなき運動であり、自己が不変であることが既に変化に基づいており、自己が変化するものであることが、自己の不変性に基づいている。不幸な意識という名が示すように、この意識は自己のこうした矛盾・動揺を潔しとしないで不幸と感じる。したがって、自己そのものを見、自己を問題にし、自己を省察する意識なのである。

(3) 不幸な意識は自己の矛盾よりの脱出を行う。それは不幸な意識の自己自身よりの解放として、不変者へと自己を高めようとする行為である。それは対立に即した行為として、個別的行为に他ならない。不幸な意識の自己超越的な運動が個別であることに応じて、不変なものも、形づけられた不変者、つまり、個別者として現われてくる。そして、個別としての意識と、対立する他方の個別、つまり、形づけられた不変者との運動として現われている普遍 das Allgemeine が自覚されてくることになる。そこで「しかし、この運動において、不幸な意識

は正しく、不変者に即して個別性が出現し、個別性に即して不変者が出現することを経験する」(Ph. S. 160)とされる。

不幸な意識は個別者として、形づけられた不変としての世界へと現われている普遍と一体となるべく努める。意識は世界に現われている普遍を心情において確信しつつ、この普遍に憧れつつ、それを手に入れようとする。しかし、達せられるものは具体的存在であり、普遍のぬけがらにすぎない。意識は普遍を対象的に固定化してとらえることを断念し、心情において、自己と世界の一切が普遍であると感じる。しかし、不幸な意識は行為として個別性であり、世界に対立しつつ、世界に働きかけ、それを否定して享受している。このことは、普遍を心情において感じている意識には、世界は普遍が自己をつき離し、それを個別性にゆだねた賜であり、普遍がつき離れた表面を享受する個別性の力そのものも普遍の賜である、ととらえられる。こうして、個別性は自己自身の内にも、世界にも普遍が貫ぬき現われ出ているのを自覚し、普遍に感謝しつつ、賜を享受する。

しかし、このように個別的意識が普遍に感謝しつつ、普遍の賜を享受するのは、それ自身個別を保持することに他ならない。そこで、個別的意識は自己の不幸に悩みつつ、自己の個別性を止揚して普遍と一体となるには、普遍の自覚を媒介にした自己止揚以外にないと気づく。こうして「媒介的關係が、そこにおいて意識が自分の個別性に刃向うところの否定的運動の本質をなす。この運動は、しかし、同様にそのまま肯定的であり、意識自身に対してその統一を生み出すであろう」(Ph. S. 169)とされるのである。このようにして、自己自身が普遍の現われであるという自覚に媒介され、促されて、個別性は自己犠牲・自己滅却を行い、不幸な意識の不幸そのものが既に至福であり、祝福であったという転倒を自覚するのである。この自覚の表現は「意識が把握した、個別的意識がそのまま絶対的実在であるという思想において、意識は自己自身に帰る」(Ph. S. 175)である。

6

以上のように、自己意識は自己同一・自己統一の自己

確証を確立せんとして、自己超越の運動を行い、奴の労働を介して自己と世界とを形成しつつ、自覚して自己の労働が成就しているものを知る。この自覚を介して、自己意識は世界を自己と見、このものへの否定的関係において自己を実現せんとする直下に、矛盾に陥り、不幸な意識となる。その不幸を介して、自己意識は自己自身が表現し、実現せんとしてしているものを自覚し、自己が個別性として行う個別的行為が正に普遍を実現している行為であり、個別が普遍と対立しつつ行っているかに見えた個別の運動が、普遍により貫徹された普遍のより豊かな生成に他ならないと自覚するのである。このようにして自己意識は自己を全的に意識し、自分の運動の知られなかった根拠を開示する。

その結果、意識は、自己でありながら全実在であるという確信を持つ。そのような意識が理性なのである。理性は到達された自己意識と存在との一致という真理を範疇として展開する。この展開において、獲得された自己意識の自己確証はより明確な姿をとる。つまり、自己の個別性がそのまま普遍的実在の実現であるという自己意識の自己直観は、同時に実在の確な実現であり、したがって、精神の生成なのである。そのようにして確証された自己意識の自己は、(1)私の自己として追求され、他者に対立して、個別性であり、(2)その個別性は労働により実現され形成されるが、(3)そのように個別性として実現され、形成されているのは、むしろ普遍的実在(生、習俗、精神、歴史、等々)であると直観され、(4)この直観を介して、自己意識の自己確証の運動の全体に表現され、実現されている自己 *das Selbst* が自覚される。この自己は普遍的自己として精神の自己であり、このものが自己意識の全体を貫ぬく主体にして実体なのである。それは概念へと実現され、学の概念となる。

本小論はヘーゲル精神現象学における自己意識に忠実に即しつつ、自己意識を超越論的な自己意識と特徴づけて論述してきた。超越論的自己意識として自己意識は、対立に即して働き、他者への関係においてのみ自己であることができ、異質なものを相異なるものを関係づける。実に、自己であるためには他者がなくてはならないのである。したがって、自己意識は自己を脱出し、自己を超

越する存在、自己外存在である。このように自己外存在であることにおいてのみ自己意識は自己であり続けることができる。自己意識は自己外存在 *Aussersichsein* と自己存在 *Fürsichsein* の併存を本質としている。この相矛盾し対立する二つのものの共存を本質とする自己意識こそ人間的自己意識に他ならない。この自己意識は二重性を、したがって、曖昧性を本質としている。しかも、二重性に即して自己意識の一を貫ぬくのであり、曖昧性に即して自知の明証性を確認するのである。それ故にこそ、この自己意識は無限の可能性を有し、豊かな創造主体たり得るのである。

精神現象学において、自己意識は現象学の二重構造を内的に関連づける通路となっている。自己意識が個別的自己を確認せんとして展開する運動が自己性を有しているが故に、自己意識はその運動の尖端において、その運動の全体として現われているものを自覚する。

この自覚は直観である。しかし、この自覚的直観は、自己の行っている運動を通じて、その運動が全運動の一契機であるとして、いわば内側を貫ぬいて全体を洞察するのである。したがって、他者を立て、他者を否定しつつ自己確認していく自己意識は、その自己意識自身を内的な通路として、自己意識とその対立者の全体に現われ、実現されている絶対者の自己を自覚するのである。このようにして、意識の立場と学の立場とは内的に関連づけられる。その内的関連の主体的自覚への通路となるものこそ自己意識である。

既述の様に超越論的自己意識は二重性・曖昧性を本質としている。「真理は全体」(*Ph. S. 21*)の立場をとるヘーゲルは、それ故、超越論的自己意識の曖昧性に完結性を与えなくてはならなかった。この曖昧性の突破は、絶対者の自覚的直観によりなされる。しかし、精神にしる、絶対者にしても、自己意識と別個に存するものではなく、自己意識との内的関連においてのみ存する。したがって、超越論的自己意識と絶対者とは構造となしているものであり、その曖昧性と相応する絶対者は生きた全体であり、個別者が個として実現されればされるだけより豊かになる全体であるといえよう。

〔付記〕

本小論が基調とした試みは以下のものである。ヘーゲル精神現象学の自己意識を超越論的 *transzendental* な自己意識として共体験すること。超越論的自己意識は自己の一において二重性を本質とするから、それは自己性が同時に世界性であるという本質を有していること。この自己意識の矛盾とその解決—止揚は、自己の確立・形成（主奴関係、労働）が世界の確立・形成であり、この確立・形成される自己と世界とが絶対的に根拠づけられているという自覚（不幸な意識とその解放）に、それ故、精神の生成・実現の自覚にあること。したがって、超越論的自己意識の展開とその突破—絶対的根拠づけというあり様を、ヘーゲル精神現象学の全構造の中心軸に読み取ることである。

こうした基調は、R. Kroner: *Von Kant bis Hegel*. 1924. や M. Heidegger: *Hegels Begriff der Erfahrung*. (Horzwege. 1950) において展開されているものである。しかし、前者は、ヘーゲル精神現象学を超越論的な事態の純化・絶対化としているにせよ、精神現象学の展開に即して具体的に詳論することを残している。又、後者は精神現象学の意識を「両義性」*Zweideutigkeit* という超越論の本質において把握した卓越した論究であるが、論究の範囲を緒論に限っており、自己意識に関しては直接問題とはせず、その究明を後に残している。

このような基調において自己意識を究明する課題は、自己意識の自己性と世界性、及びその両者の根源的関係としての根拠の体制・地平を究明する課題であり、自己を歴史的に形成される文化世界の全体へと解放し、その世界を主体化するという包括的な課題である。ヘーゲルは哲学体系を樹立することにより、その課題を遂行したのであるが、ヘーゲルとは質的に異なる仕方で、例えばマルクスやキルケゴールの営為が続いたことは周知の通りである。それ以上に、誰もが自覚的、無自覚的にこの課題を遂行しているのである。現代の文化は非常な圧力をもって、こうした課題を自覚的に究明せよと我々に迫っているように見える。本小論はそうした問題究明への歩みの一步にすぎないものである。

ドライデン 「劇詩論」と古典劇詩論

— 伝統への位置づけをめぐって —

佐藤 勇 夫

I はじめに

ドライデン没後の英国詩壇に古典主義の旗幟をおし立て¹⁾ たボウブが詩人の師表と仰ぎ、さらに“copious Dryden”²⁾ と称賛した英国古典主義の巨匠ドライデンが「劇詩論」(*An Essay of Dramatic Poesy*)³⁾ を発表したのは1668年であった。これより数年前、1652年頃ロンドンに最初のコーヒー店 (coffee house) が開店⁴⁾ して以来、随所に店が設けられ文人や政客が集まるようになった。特に、Covent Garden Market の東、Russell 通りと Bow 通りの交叉点附近にあった William Unwin 氏経営⁵⁾ の Will's Coffee-house は当代文人の溜り場⁶⁾ でドライデンは此の店の常連客であった。サムユエル・ジョンソン博士はその模様を、

...the appeal upon any literary dispute was made to him (=Dryden); ... his armed chair, which in the winter had a settled and prescriptive place by the fire, was in the summer placed in the balcony, and that he called the two places his winter and his summer seat.⁷⁾

と述べている。また英国の歴史家マコーレイは此のコーヒー店における主な話題について、

There the talk was about poetical justice and the unities of place and time. There was a fac-

tion for Perrault and the moderns, a faction for Boileau and the ancients. One group debated whether *Paradise Lost* ought not to have been in rhyme. ... To bow to him (=Dryden), and to hear his opinion of Racine's last tragedy or of Bossu's treatise on epic poetry, was thought a privilege.⁸⁾

と記している。つまり、ドライデンを中心にして三一致の法則、近代と古代の演劇作品、押韻詩形、さらに当代フランス演劇等の諸問題をめぐって議論が交わされていたのである。言わば、当代英国文学が当面する懸案事項であった。ドライデンはこれらの懸案事項を三つの論にまとめた。つまり、①古典演劇と近代演劇の優劣論、②フランス演劇とイギリス演劇の優劣論、③押韻詩形是非論、である。

次にドライデンが「劇詩論」を発表した直後、彼の義兄で劇作家のサー・ハウアド (Sir Robert Howard, 1626—1698) は自作の悲劇「レルマの公爵」(*The Duke of Lerma*, 1668) の序文で「劇詩論」に反駁して、

To shew therefore upon what ill grounds they dictate Lawes for *Dramatick Poesie*, I shall endeavour to make it evident that there's no such thing as what they all pretend; ...⁹⁾

と述べたために、ドライデンは早速「劇詩論の擁護」(*A Defence of an Essay of Dramatic Poesy*, 1668) を発表

して、「劇詩論」における自らの態度を、

... , in vindication of myself, I must crave to say, that my whole discourse was sceptical, according to that way of reasoning which was used by Socrates, Plato, and all the Academics of old, ... (Ker, p. 124)

と明らかにした。ドライデンの此の発言は「劇詩論」に4人の論客, Neander, Lisideius, Eugenius, Crites等が登場する事, さらに「劇詩論」では何ら結論めいたものが導き出されていない事等と相俟って, 筆者は「劇詩論」の構成が “Cicero’s *De Oratore*, ... , is a dialogue of this sort: there is no real argument in it.”¹⁰⁾であるという見解に従うよりも, むしろ “The Dialogue is Socratic, or Platonic, in its arrangement; ... ” (Ker, p. xxxvii) という見解を支持するのである。

さらに筆者は, ドライデンが「劇詩論の擁護」で明らかにした,

Those propositions which are laid down in my discourse (= *An Essay of Dramatic Poesy*) as helps to the better imitation of Nature, are not mine (as I have said), nor were ever pretended so to be, but derived from the authority of Aristotle and Horace, ... (Ker, p. 125)

という彼の告白に注目したい。「劇詩論」において展開された演劇論は悉くアリストテレス (Aristotēlēs, 384–322 B.C.) とホラティウス (Quintus Horatius Flaccus, 65–8 B.C.) の理論を典拠として, 自然の姿を舞台上で再現するのに役立つようにということを目的にして数々の提案を試みた旨をドライデンは告白している。

筆者は本論考において, 「劇詩論」が全体の構成面でソクラテスおよびプラトンの対話形式の伝統に従い, 内容面でアリストテレスおよびホラティウスの文学論を規範としている点に焦点を据え, 「劇詩論」の成立にアリストテレスの「詩学」が如何なる役割を果し, さらに後章で「劇詩論」に及ぼしているホラティウスの「詩論」の影響を探り, 第17世紀古典主義文学の理論的根拠となったギリシャ・ローマの古典劇詩論の伝統と「劇詩論」との関連性を明確にしたい。

II 「劇詩論」とアリストテレス「詩学」 との関連性

ドライデンは「詩学」¹¹⁾を正しく理解し, その教える所に忠実に従った詩人であり, 「詩学」の伝統を継承した詩人である。ケンブリッジ大学のPotts教授が彼の著書¹²⁾の序文で, “... the influence of the *Poetics* was at its height during the ages of Dryden and Pope.”¹³⁾と述べている言葉を踏まえて「劇詩論」と「詩学」との関連性をめぐって筆者は本章で逐次検討を試みたい。

1. 演劇とは何かに就いて, 「劇詩論」の冒頭で, Lisideiusを通じて,

... a play ought to be, *A just and lively image of human nature, representing its passions and humours, and the changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind.* (Ker, p. 36)

と演劇を定義している。即ち, 演劇とは情熱や気質, 運命を含めた人間性全体を如実に再現するものである, と解される。「詩学」に依れば, 模倣の対象は人間の行為(第2章), 運命の変転(第13章), 憐れと怖れの劇的感情(第14章), 性格(第15章)と思想(第19章)であると論ぜられている。ドライデンはこれらの模倣の対象を各々包括的に把握して演劇を定義したのである。さらに, 模倣の対象には行為の源泉となる人間の心理をもドライデンが考慮に入れていたことは論を俟たない。

2. ドライデンは喜劇をNeanderを通じて,

... Comedy, which is the imitation of common persons and ordinary speaking, ... (Ker, p. 100)

と定義している。さらに悲劇に就いて, 「悲劇とは人間の本性を表現するものであるが, この本性は高度に引き揚げられたものである」と前置きして,

The plot, the characters, the wit, the passions, the descriptions, are all exalted above the level of common converse, as high as the imagination of the poet can carry them, with proportion to verisimilitude. Tragedy, ... , is wont to image to us the minds and fortunes of noble persons, and

to portray these exactly, ... (Ker, pp. 100-101)

と定義する。此の定義に従うと、下賤な人物は喜劇に、高貴な人物は悲劇に登場することになる。従って、悲劇は喜劇よりも高尚な演劇として位置づけされる。「詩学」第2章では悲劇と喜劇の別を示して、「後者は世間並みの者よりも劣った者達を模倣しようとし、前者は遙に勝れて良い人達を模倣しようとする」(村治訳)と述べている。

3. 当代の英国演劇で行われていた悲喜劇に内在する矛盾に就いて、Lisideiusは「詩学」第6章で、悲劇は哀憐と恐怖とを作興する出来事を含み、それを通して、かような情緒の其〔トラゴディアの〕カタルシスを行う」(松浦訳)と述べられている言葉に論拠を求めて、

The end of tragedies ..., says Aristotle, is to beget admiration, compassion, or concernment; but are not mirth and compassion things incompatible? and is it not evident that the poet must of necessity destroy the former by intermingling of the latter? ... (Ker, p. 58)

と質問している。この問いに対してドライデンは、アリストテレスが音楽の効用と目的に就いて「音楽は高尚な楽しみのために、或いは緊張を緩めて休養するために用いなければならない」¹⁴⁾と述べた言葉に論拠を求めて、

A continued gravity keeps the spirit too much bent; we must refresh it sometimes, ... A scene of mirth, mixed with tragedy, has the same effect upon us which our music has betwixt the acts; ... (Ker, p. 70)

と答えている。ドライデンに依れば、悲喜劇に含まれる喜劇的要素は、丁度、緊張と疲労を解きほぐす音楽の役割を果すと同時に後続する悲劇におけるカタルシスの効果を一層高めることになる。だからこそ、

... we (=the English) have invented, increased, and perfected a more pleasant way of writing for the stage, than was ever known to the ancients or moderns of any nation, which is tragi-comedy. (Ker, p. 70)

と、ドライデンは英国演劇が有する悲喜劇を賞揚する。彼

が悲喜劇を賞揚する根拠として考えられる点は、英国の悲喜劇がアリストテレスの前掲の音楽の効用に関する論に依っているからであると筆者は考える。

4. Neander が悲劇において押韻詩形の採用を提議した問題に就いて、Critesは「詩学」第4章において、「トラゴディアは、とにかく、即興詩に端を発した。(中略)そうして、その韻律も長短脚から短長脚に変わった。(中略)なぜなら、短長脚は最も話しよい韻律だからである。」(松浦訳)と述べられた言葉に依拠して、

..., says Aristotle, 'tis the best to write tragedy in that kind of verse which is the least such, or which is nearest prose: and this amongst the Ancients was the iambic, and with us is blank verse, ... (Ker, p. 51)

と押韻詩形に反対し、短長脚にふさわしいのは無韻詩形であると述べている。此の押韻詩形反対論に対抗してドライデンはNeanderを通じて支持論¹⁵⁾を4つの理由を挙げて主張する。此の支持論を支える論拠となるのは「詩学」第5章における「喜劇とは下賤な者達の模倣である」(村治訳)と、第15章「悲劇は平均の人間以上にすぐれた人達の模倣である」(同)の2つの論述である。此の論述を踏まえてドライデンは、

... heroic rhyme is nearest Nature, as being the noblest kind of modern verse. ... Blank verse is acknowledged to be too low for a poem, nay more, for a paper of verses; ... (Ker, p. 101)

と述べ、喜劇には無韻詩形を、悲劇には押韻詩形を用いるべきであると結んでいる。

5. おわりに、三一一致の法則に就いて「劇詩論」ではEugeniusが、

... the Unity of Place, however it might be practised by them (=the Ancients), was never any of their rules: we neither find it in Aristotle, Horace, or any who have written of it, till in our age the French poets first made it a precept of the stage. (Ker, p. 48)

と述べている。つまり、場所の一致に関してはフランス劇作家が定めたことでアリストテレスもホラティウスも

全く言及していないと論じている。「詩学」第5章には「トラゴードシアは出来得る限り太陽の一めぐり、乃至は、それから程遠からぬ時間内の出来事を求める」（松浦訳）とあり、第7章では「トラゴードシアとはそれ自身まとまりの付いた全き一つのを形作り、しかもある大きさを持った人間の行動の模倣である」（同）と述べられ、前者は時間の一致、後者は筋の一致に関する言及であって、場所の一致に関する言及は「詩学」に見当たらない。Butcher 教授も彼の論文で、此の点を指摘して、

... it (=the Unity of Place) is nowhere even hinted at in the *Poetics*, and, as a rule of art, has been deduced by the critics from the Unity of Time.¹⁶⁾

と述べている。ドライデンの「詩学」の理解の深さと正確さが此所に認識されると筆者は考える。

III 「劇詩論」とホラティウス「詩論」 との関連性

前章で筆者は「劇詩論」とアリストテレス「詩学」との関連性を検討したが、同様の手続を経て、本章でホラティウスとの関連性を調べたい。

ケンブリッジ大学の Brink 教授は彼の著書 *Horace on Poetry* (1963) でホラティウスの「詩論」(*De Arte Poetica*)¹⁷⁾ がもつ一般的な性格について、

The *Ars Poetica* not only sets as much store by poetic craftsmanship and sophistication as any of the smaller critical writings, but it allows technical considerations more space and greater importance in the 'teaching' of poetry.¹⁸⁾

と述べているが、ドライデンも「詩論」に此の性格を見出していた事が「劇詩論」における「詩論」への言及と随所に見られる「詩論」からの引用等によって理解されると筆者は考える。

1. Crites が主張する古典演劇優越論、

Dramatic Poesy had time enough, reckoning from Thespis (who first invented it) to Aristophanes, to be born, to grow up, and to flourish in maturity. It has been observed of arts and

sciences, that in one and the same century they have arrived to a great perfection; ... (Ker, p. 36) に対して Eugenius は此れに反論を唱え、ギリシア古典演劇が完成の域に達していたどころではなく、幕の区切り方さえ一定していない、

... the Greek poesy, ..., was so far from it (=perfection), that the distinction of it (=the Greek poesy) into acts was not known to them; ...

(Ker, p. 44)

と述べて、ホラティウスの言葉

Neve minor neu sit quinto productior
actu fabula, quae posci vult et spectanda
reponi; (A. P., ll. 189-190)

を踏まえてローマ文学時代には幕の数が一応示されたがギリシア文学時代には演劇の概念そのものさえ未成熟であったと論じ、近代演劇の優秀性を主張している。

2. Eugenius は、さらに、近代演劇の優秀性を支持しながらも当代の英国詩人が言葉を誤用したり、また、難解な表現を好んで用いる傾向を、

The not observing this rule is that which the world has blamed in our satyrist, Cleveland: to express a thing hard and unnaturally, is his new way of elocution. 'Tis true, no poet but may sometimes use a catachresis: ... (Ker, p. 52)

と述べ、比喩の乱用で知られる王党派詩人クリーヴランド (John Cleveland, 1613-58) を名指して非難する。彼が此の非難の中で "this rule" と発言している言葉はホラティウスが詩における用語のあり方をめぐって、

At vestri proavi Plautinos et numeros et
laudavere sales, nimium patienter utrumque,
ne dicam stulte, mirati, si modo ego et vos
scimus inurbanum lepido seponere dicto
legitimumque sonum digitis callemus et aure.
(A. P., ll. 270-274)

と述べ、さらに

Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma
loquendi.

(A. P., II. 70-72)

と述べ、言葉はすべて慣用に支配されると論じている点を論拠としている。なお、ドライデンは前者の引用文の第1行にある“vestri”(複数形2人称代名詞)を“nostri”(複数形1人称代名詞)に書き改めている点が注目に値する。偉大な思想は最も平易な言葉によってのみ伝達されるのである、という論理が此所で展開されている。

3. ホラティウスは詩における題材の配置と種類をめぐって、

Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quisvis
speret idem, sudet multum frustra que laboret
ausus idem: tantum series iuncturaque pollet,
tantum de medio sumptis accedit honoris.

(A. P., II. 240-243)

と述べ、さらにアリストテレスが「詩学」第7章で筋の構成に就いて論じた事柄に依拠してホラティウスが真実と虚構とを混合して統一された筋を構成する必要性を、

atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
primo ne medium, medio ne discrepet imum.

(A. P., II. 151-152)

と述べた言葉を足掛りとして、Lisideius は

I have noted one great advantage they (=the French) have had in the plotting of their tragedies; that is, they are always grounded upon some known history: ... He (=the French) so interweaves truth with probable fiction, that he puts a pleasing fallacy upon us (=the English); ...

(Ker, pp. 58-59)

とフランス演劇は歴史に取材して真実と虚構を巧みに融合させて楽しい演劇を制作しており、ホラティウスの精神にも合致するから英国演劇を凌いでいると主張する。

4. 続いて Lisideius は場面の性質上舞台裏で進行させるべき筋を英国演劇は観客の面前で上演しているがあれは観客の失笑を買うばかりであると英国演劇を批判して、

... the French avoid the tumult which we are subject to in England by representing duels, battles, and the like; ... (Ker, p. 62)

と、フランスの演劇を賞揚している。彼がこのように論じる時、ホラティウスが、

Segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quae sunt oculis subiecta difelibus, et quae
ipse sibi tradit spectator: non tamen intus
digna geri promes in scaenam, multaque tolles
ex oculis quae mox narret facundia praesens,
ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcunque ostendis mihi sic incredulus odi.

(A. P., II. 180-188)

と、舞台上で演ずる苦勞に比して観客の間に感動を誘発しない場面もある。むしろ此のような場面は観客に語り聞かせるだけで上演するべきではないと論じた点に論拠を置いているのである。

5. 前章第4節で筆者が明らかにしたようにドライデンは「劇詩論」において Neander を通じて押韻詩形の使用を提唱する。特に悲劇においては推奨されるべき詩形であると主張している。ドライデンは、さらに、ホラティウスが題材の適正なあり方をめぐって、

Versibus exponi tragicis res comica non vult;
indignatur item privatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae.

(A. P., II. 89-91)

と述べ、まづ「喜劇にはそれにふさわしい題材」がありまた、

Effutire leves indigna tragoedia versus,
ut festis matrona moveri iussa diebus,
intererit satyris paulum pudibunda protervis.

(A. P., II. 231-233)

と述べ、「悲劇は高貴な演劇に属するから低級な詩(台詞)は不向きである。丁度、サテュロスの群に貴婦人を連れて来て踊らせようとするのに似ている。つまり悲劇にもやはりそれにふさわしい題材がある。」と論じている言葉に論拠を置いて悲劇には押韻詩形を、喜劇には無韻詩形をそれぞれ推せんしている。

ドライデンの此の説に対して、Crites は

... rhyme is unnatural in a play, because dialo-

gue there is presented as the effect of sudden thought: for a play is the imitation of Nature; and since no man without premeditation speaks in rhyme, neither ought he to do it on the stage. (Ker, p. 91)

と述べ、脚韻を踏まねばならないということが舞台における人間の自由な舌戦や応答を拘束すると押韻詩形反対の理由を述べている。所で、Neanderは脚韻を踏んで舌戦を自由に展開させる所にこそ観客に満足感を与える所以があって、ホラティウスが、

... .. Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
(A. P., II. 9-10)

と述べて、画家と詩人に対して認めた題材の自由選択の権利を何ら侵害することにならないと論じている。

6. 筆者が前章第1節で論じたように、「劇詩論」の冒頭で Lisideius が演劇を定義したとき演劇の目的を、

... a play ought to be, ..., for the delight and instruction of mankind. (Ker, p. 36)

であると定義している。つまり、観客を楽しませると同時に教えることであると論ぜられている。演劇の目的をめぐる此の見解は、

Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
Quidquid praecipies esto brevis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles;
omne supervacuum pleno de pectore manat.
(A. P., II. 333-337)

と、ホラティウスが詩人の任務に就いて述べている事柄を論拠としていると筆者は考える。ホラティウスに依ると、詩人は読者を楽しませるとともに利益を与え、かつ読者に（倫理に関する）教訓を与えることを目的にしなければならないと論ぜられている。

7. おわりに、Lisideius が英国演劇が有するさまざまな欠点を挙げてフランスの演劇の優秀性を論じた時、Neander は

We have seen since his Majesty's return, many dramatic poems which yield not to those of any foreign nation, and which deserve all laurels but

the English. I will set aside flattery and envy: it cannot be denied but we have had some little blemish either in the plot or writing of all those plays which have been made within these seven years ... (Ker, p. 89)

と述べて英国演劇の名誉を擁護しているが、他方、ホラティウスが些細な欠点を非難することを戒めて、

Verum ubi plura nitent in carmine, non ego
paucis
offendar maculis, quas aut incuria fudit
aut humana parum cavit natura.
(A. P., II. 351-353)

詩人も人間であるから或る程度の不完全さは容認されるべきであると述べている。此の理論が英国演劇の名誉を擁護するドライデンの精神的な拠り所になっていると筆者は考える。

IV むすび——伝統への位置づけ

アリストテレスの「詩学」は古典ギリシア演劇作品を模範的典型として補捉し、これを規準として主に詩作の技法、ならびに詩的形成の法則を与えることを目的としているが、これを根底において支える思想は自然の形姿を、可能な限り自然の形姿に近く、模倣することに尽きている。此の点に就いてアリストテレスは「詩学」第4章の冒頭で詩が生じる原因として、①人間は模倣する動物であること、②人間は模倣された物に悦びを感じる、という2つの原因を指摘している。此の指摘は同時に、「詩学」が模倣理論を背景にして成立していることを示すものである。

ドライデンが、他方、「劇詩論」で展開した3つの大きい問題も、結局、それらの根底においては如何にすれば自然の姿に近く自然の形姿を表現することが出来るかという思想に帰結する。

此の帰結の真実性を端的に示す証左として筆者は次の事実に言及したい。すなわち、「劇詩論」における押韻詩形支持論に反駁してサー・ハウアドが自作の悲劇「レルマの公爵」の序文で、当面する問題は2つの詩形の是と非とを決定するというのではなく最も自然の姿に近く対

象を表現することが出来るのは何か、ということであるとして、

... 'tis not the question whether Rhime or not Rhime be best or most Natural for a grave and serious Subject, but what is nearest the nature of that which it presents.¹⁹⁾

と述べている。

此の発言に対してドライデンは「劇詩論の擁護」で

...whether it (=verse) be natural or not in plays, is a problem which is not demonstrable of their side: ... I am satisfied if it cause delight; for delight is the chief, ..., end of poesy: ...

(Ker, p. 113)

と述べ、どちらの詩形が演劇に適するか否か論証できないから、それが観客を楽しませることになるならば、いずれの詩形でもよいと論じている。ドライデンの此の答弁はアリストテレスが挙げた2つの原因を十分に満たすものであると筆者は考える。

次に、ホラティウスの「詩論」に就いて検討を加えたい。これはピソー父子に宛てた書簡である。「詩論」は一般に3つの部分から成る²⁰⁾と考えられている。すなわち、①詩作に関する一般的概念、②劇的に関する一般的概念、③劇作家の資質に関する概念、である。

ドライデンは「劇詩論」の巻頭にホラティウスの言葉

... Ergo fungar vice cotis, acutum
reddere quae ferrum valet exors ipsa secandi;

(A. P., ll. 304-305)

つまり、「自分は砥石の役割を果したい」という意味の論述を「詩論」から引用している。ホラティウスは此の言葉を前置きとして「詩論」の第3部である劇作家の資質に関する論を展開している。ドライデンが「劇詩論」の巻頭に此れを引用した意図は、ホラティウスが「詩論」で此の言葉を前置きとして使った意図と、次に筆者が論じる点において、相通じる所があると筆者は考える。

英国の哲学者ラッセル伯爵が著書「西洋哲学史」(*History of Western Philosophy*, 1961) で、

When the Romans first came in contact with Greeks, they became aware of themselves as comparatively barbarous and uncouth. The Greeks

were immeasurably their superiors in many ways: ... To the end, Rome was culturally parasitic on Greece. ... They (=The Romans) made good roads, systematic legal codes, and efficient armies; for the rest they looked to Greece.²¹⁾

と、つまり、ローマ人は武力でギリシア人を征服したが文芸面ではギリシア人がローマ人を支配するに至った、という意味のことを述べているように、当時のローマ人であるホラティウスは此の点を極めて残念な事と痛切に感じていたのである。

此の点をホラティウスがローマの詩人にとって誠に恥かしい不名誉な事と考えていたことは、

Nil intemptatum nostri liquere poetae,
nec minimum meruere decus vestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
vel qui praetextas vel qui docuere togatas.
Nec virtute foret clarisve potentius armis
quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemque poetarum limae labor et mora.

(A. P., ll. 285-291)

と「詩論」で叙述し、ローマ詩人達の奮起を求め、劇作面におけるギリシア人への追従を止めて、軍事面における武勲の輝かしさと同様に、推敲を重ねてローマ詩人の手に成る立派な演劇作品を発表することが出来るようにと訴えている。

他方、ドライデンは「劇詩論」に添えた一文「読者へ」(To The Reader)の冒頭で、

The drift of the ensuing Discourse was chiefly to vindicate the honour of our English writers, from the censure of those who unjustly prefer the French before them. (Ker, p. 27)

と述べ、フランス劇作家が勝れているという英国の当代世論に対抗して英国劇作家の優秀性を訴えて後者の名誉を守ることが彼の「劇詩論」の一般的趣旨であると論じている。

ギリシア古典演劇作品を吟味したアリストテレスのようにドライデンはベン・ジョンソンやシェイクスピアの作品を主たる典型として捉えて、しかもアリストテレスが古典演劇作品から導き出した自然への模倣概念を演劇

が守るべき唯一の法則として見做し、英国演劇の真のあり方を当代英国詩人に問うていること、つぎにホラティウスがアリストテレスの模倣概念を継承しながら、他方ギリシア演劇の方がローマ演劇よりも勝れているという当代ローマの文芸批評に対抗してローマの詩人に奮起を促しその名誉を守ろうとした「詩論」の精神に則してドライデンが英国演劇、ならびに英国劇作家達の名誉を守り、英文学の批評史上最初にシェイクスピアの真価を発見し英国詩人の優秀性を論じたという以上2つの点に「劇詩論」の意義が認められ、また「劇詩論」はアリストテレスならびにホラティウスによる古典劇詩論の伝統という直線上に位置づけられることが出来ると筆者は考える。

本論文は筆者が「ドライデンの『劇詩論』とアリストテレスの『詩学』」と題して昭和41年度・日本比較文学会関西支部第2回大会において、また、「ドライデンの『劇詩論』とホラティウスの『詩論』」と題して昭和42年度・日本比較文学会東京支部第5回大会において発表した2つの研究成果をまとめて加筆したものである。

註

- 1) 斎藤 勇, 「イギリス文学史」東京: 研究社, 1960, 247頁.
- 2) Pope, Alexander, *Imitations of Horace*, Bk. II, Ep. i, l. 280.
- 3) Ker, W. P. (ed.), *Essays of John Dryden*, New York: Russell & Russell, 1961, Vol. I, をテキストとして使用. なお, 筆者による本書の引用には Ker と本論に略記する.
- 4) *Encyclopaedia Britannica*, 1963, Vol. VI, p. 26.
- 5) 斎藤 勇(編), 「英米文学辞典」東京: 研究社, 1961, 1208頁.
- 6) Johnson, Samuel, *Life of Dryden*, Sec. 206, notes.
- 7) *Ibid.*, Sec. 206.
- 8) Macaulay, T. B., *History of England*, London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1957, Vol. I, p. 277.
- 9) Spingarn, J. E. (ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, London: Oxford University Press, 1957, Vol. II, p. 109.
- 10) Watson, George (ed.), *John Dryden, Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1962, Vol. I, p. x.
- 11) 松浦嘉一(訳), 「アリストテレス: 詩学」東京: 岩波書店, 昭和28年. と村治能就(訳), 「詩学」(「アリストテレス」世界の大思想, 第2巻所収)東京: 河出書房新社, 昭和41年.

の両書をテキストに使用. 引用箇所それぞれ(松浦訳), (村治訳)と略記.

- 12) Potts, L. J., *Aristotle on The Art of Fiction*, London: Cambridge University Press, 1959.
- 13) *Ibid.*, p. 2.
- 14) 山本光雄(訳), 「アリストテレス: 政治学」東京: 岩波書店, 昭和40年, 第8巻第7章379頁.
- 15) 拙論「ドライデン『劇詩論』とコルネイユ『演劇三論』をめぐって」大阪芸術大学紀要「芸術」第2号, 昭和48年, 122頁を参照.
- 16) Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and The Fine Arts*, New York: Dover Publications, Inc., 1951, Ch. VII, p. 291.
- 17) Wilkins, Augustus S. (ed.), *Q. Horati Flacci: De Arte Poetica*, London: Macmillan and Co., Ltd., 1947. をテキストとして使用. 以下本文中の引用文には A.P. と略記する.
- 18) Brink, C. O., *Horace on Poetry*, London: Cambridge University Press, 1963, p. 217.
- 19) Spingarn, *op. cit.*, p. 107.
- 20) Fairclough, H. Rushton, *Horace: Satires, Epistles and Ars Poetica*, London: William Heinemann Ltd., 1966, p. 443.
- 21) Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, London: George Allen & Unwin Ltd., 1965, pp. 283-284.

芸術と呪縛

—「月と六ペンス」再考—

新井基祐

I 序

モーム (1874~1965) 生誕百年を記念して彼の傑作、『月と六ペンス』をとりあげて見る事にした。

この物語 (*The Moon and Sixpence*, 1919) はヨーロッパ絵画に不滅の名を留めた天才画家 Paul Gauguin の数奇な生涯に暗示を得て書いたものである事は作者自身小説の序文¹⁾ の冒頭で断わっている通りである。然し内容は事実とは違い飽く迄も作者 Somerset Maugham の創作小説である。

主人公 Charles Strickland が長年、連添った妻や可愛い二人の子供を捨て或る日、突然失踪する。しかも地位財産等一切の人間的羈絆を断ち切り株式仲買人から絵かきに転じる。

こうした無軌道にも等しい狂熱的行為に彼を駆り立てた動機や主人公の心の中に働いた心理的力学を解明して行くのが本稿のねらいである。しかしその前にモーム特有の人生観やその人柄等、当時の時代的背景を絡ませ乍ら論を起すもあながち無駄ではあるまい。

何故ならばモーム自身

Since I think that to know what sort of a person the author was adds to one's understanding and appreciation of his work.²⁾

「ある作者が果たしてどんな人物であったのか知

っていた方が、その作品をよりよく理解し鑑賞する事が出来ると私(筆者註モーム)は考えているからである」。

と主張していればこそである。

従ってその手がかりともなる彼の半自叙伝風小説「人間の絆³⁾」はその限りでは欠かせぬ重要な作品となる。

幼なくして両親を失ない一家解体から叔父の家に引きとられたモームの投影 Philip Carey が孤児と跛(モームのドモリが跛として描かれている)のため二重の十字架を背負い乍ら内気な魂が如何に悩み裏切られ如何に人生に開眼して行くかの魂の記録が「人間の絆」(*Of Human Bondage*, 1915)の大筋である。その中で主人公が偏見と固定観念から脱却し混沌と遍歴の中から会得した人生哲学とは、

it was this: he was born, he suffered, and he died. There was no meaning in life.⁴⁾

「それは人は生れ、苦しみそして死ぬという事だ。

人生には何の意味もない」。

だから一切の欲を棄て混乱したあるが儘の人生を各自が好きに生きて行けばよいのだという絶対無用の思念であった。

しかもその執筆の動機が「要約すると」に見られる如く過去の様々な不幸な思い出が付きまとい。

it became such a burden to me, that I made

up my mind that I could only regain my peace by writing it all down in the form of a novel.⁶⁾

「それが耐え難い重荷となって来たので私は小説という形でこれら全てを書きしるさない事には心の安静を再びとり戻せないと思った。」

つまり自分の胸中にもだもだしたものの心情内部に深く巣喰う耐え難いつきものから自己を解放する感情の浄化作用⁶⁾として書きあげたのが「人間の絆」であった。そんな背景をもったモームが当時、パリで話題となるゴーギャンの生涯、特にその劇的な失踪の原因が絵をかかずにはおられない緊迫感から妻子や家庭を放擲、臆ては倦怠と偽善に満ちた文明社会を棄て芸術の別天地を求めて流浪した画家-内面の魂を誠実に追い求めた美の求道者 Gauguin に作家として興味を覚えたのも当然である。

彼のこうした個人的な関心と相俟って、たまたま「今世⁷⁾ 紀初頭、天才を主人公とする小説が流行したのと、その流行にニーチェ（の思想）が影響していた事」は見逃せない背景の要因であった。

人の進化は最も内面的に真の自由を生き抜く人——超人——即ち全く個性的な生の形式として先ず、あらゆる束縛を大胆に押し退け得るだけの強靭さがなければならぬとし安易な平等化は人間の「生命」の発露を失わせるもの「生の退廃的形態」と捉えその弱いニヒリズムを超えて人間に根源的な生を自覚させる道を力の限り追求したのがニーチェ (Friedrich Nietzsches) ならば、ゴーギャンは、そのニヒリズムを自らの中に生き抜こうとした個性的、強烈な芸術家であった。

その Gauguin への興味とモームが若い頃に傾倒していたニーチェの思想との融け合いによってモームなりの超人像 Strickland が創り出された。

ところで Strickland が彼の内に潜んでいた芸術への呼び声に従い失踪する件りは大きな社会的問題を投げかけた有名なイブセン (Henrik Ibsen, 1829~1906) の、「私は一人になって私というものと外の世間というものを正しく知る必要がある」。と言って Nora が三人の子供と夫を家に残して出て行く「人形の家」(A Doll's House, 1879) の幕切れとは逆に対照的である。

夫の失踪を扱ったものに、Rip Van Winkle (Washin-



William Somerset Maugham

gton Irving) や Wakefield 等もあるが夫の蒸発は暴虐で支配的な「かかあ天下」の終焉である。然し、

Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and system, to one another and to a whole that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe.—N. Hawthorne: *Wakefield*

「見たところ混乱をきわめているこの神秘の世界にあって……一瞬でもその中から踏み出すと人は永遠に自分の位置を失うという危険にさらされる。ウェイクフィールドのように人は宇宙の追放者になるかも知れないのだ」。

で終るこのホーソンの結びの句は皮肉な偶然にせよ妙に「月と六ペンス」の主人公 Strickland の運命を象徴的に暗示しているように思える。

免角、モームの絶えざる興味の追求の対象は人間であった。

Porteous:.....that in life it matters so much what you do as what you are.—S. Maugham: *The Circle*, III

「この世では人間の行いよりも その人間の性格の方が大切だ」

つまり何をしたよりもどんな人間であるかが大切だとし先ず人間性に深い興味と関心を示したモームは特に昔も今も変わらぬ矛盾撞着⁸⁾に満ちたあの把握し難い人間の諸相、個人の痴愚、偽善、意外性という人間の不可解性“Unaccountability”に注目し「永遠の相のもと」にその普遍的実相を追求した。

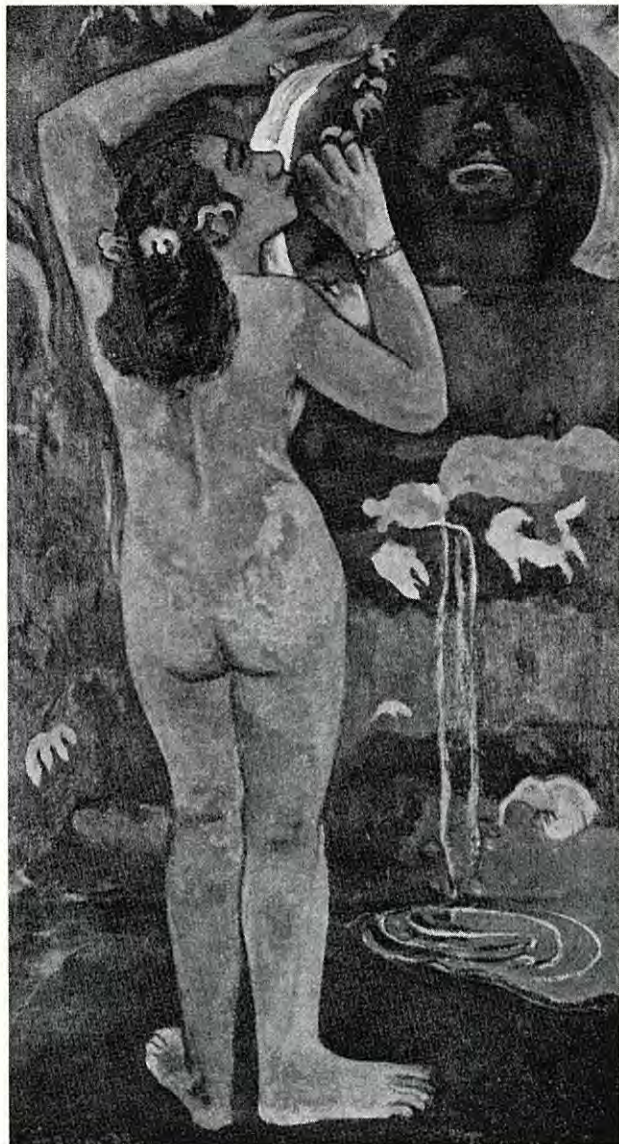
II 呪縛の構造「家」

Strickland が出奔する迄は極めて平凡な良き父であり温厚な夫であった。ところが実はその為に、その代償として彼の純粋な個人的自我がそれだけ損われていた。そればかりか全ての行為が定例化され半既製品化された平穩で狂いのない毎日の生活は丁度目隠しをされ、粉礮場の軸棒をひたむきに回すロバ同様にそれは「生」の退廃であった。そこで自己の主体性を解体されるにまかせるのではなく「生」の自覚にやっと目醒めた Strickland が自らの中に潜んでいた芸術への呼び声と共に自己のアイデンティティを積極的に求め始めた。

つまり Strickland の生来の芸術性が次第に募り内より激しく迫まる創作衝動に駆り立てられ飢える Strickland の魂は、その圧迫する重荷から解放する為、自分の個性を外に表現せずには、いられなくなって来たのである。

こうした心境にある彼にとって「家」は彼の行動の主体性を代償とし、また人間の主体性を解体させる「呪い」の場であり彼にとって「家」はあらゆる束縛の根源的発想の原点となる。

It was this: I asked myself whether there was not in his soul some deep-rooted instinct of creation, which the circumstances of his life had obscured, but which grew relentlessly, as a cancer may grow in the living tissues, till at last it took possession of his whole being and forced him ir-



ゴーキョーン作「月と大地」1893, 112×61cm
Hina tefatou (*La lune et la terra*)

resistibly to action.—S. Maugham: *The Moon and Sixpence*, (Heinemann, 1962) p. 57

「彼の魂の中に深く根ざした創造本能が……丁度癌の生命組織の中で生長するように容赦なく大きくなり彼の全身を占領し否応なしに行動に移させた」。

こうした飢える魂はモーム文学の重要なテーマであると同時に作者の信念の一つに「人間性は測り難いものであるという事から人間の心情の秘奥の場所は見破れるものではない⁹⁾とする思想から来ている。

He's very quiet. He's not in the least interested in literature or the arts.—*ibid.*, IV, p.

「主人はとても無口なの、文学だの芸術だのに、ちっとも興味がないのよ」。

と女房に全く野暮な男、芸術のわからぬ俗人だと決めつけられていた夫、Strickland が実は、人も驚く真の芸術家であったという意外性である。まるで人が変わったかのように美の創造の為の表現の解放を求めて血みどろに苦斗する芸術の巡礼者になり代るといふ主人公の外見と現実とのくい違いから来る人間の不測性こそモームの得意とする題材であった。

美の悪魔に魅入られた狂人のように芸術の為、ある日突如、一切の世俗的愉しさを棄てて「絵かき」に転向する激しさといふ人並みはずれたところが彼にあるなんて事は誰にも予測出来なかった。

I confess that when first I made acquaintance with Charles Strickland I never for a moment discerned that there was in him anything out of the ordinary.—*ibid.*, I. p. 1

「告白するが初めてストリックランドと知り合った時、彼に人と変わったところがあるとは私には夢にも考えられなかった」。

と作者の「分身」¹⁰⁾のような「私」なる人物が述懐している通り正にそれは人の意表をつく不測の変であり人間の不可解性を持論とするモームに相応しい劇的な導入部である。

免角、憑かれた彼の美への凄まじい追求には狂信家のひたむきさと使徒の過激さとがあり因みにこの小説のフランス訳は「のろわれた人、*L'Envoute*」¹¹⁾でありドイツ訳では「憑かれた人、*Der Besessene*」であるようにStrickland は美の悪魔に魅入られた男に変わっていた。

I tell you I've got to paint. I can't help myself.—*ibid.*, XII, p. 52

「言っとくがね、僕は絵をかかなければならんのだよ。そうする他にないのだ」。

と家出の動機をパリで「私」なる人物に語る緊迫した用語に見るように内にこみあげる創作衝動に駆り立てられたStrickland が、やむにやまれず主体的生への第一歩として呪縛の構造なる「家」を脱出した事は彼の個人的

自我の実現、即ちストリックランドの知的、感情的な諸能力の表現という積極的な意味での本来の自分をとり戻し自由を獲得する為の行動であった。

家を脱出、パリで新しくとり戻した自由をよろめくようにむさぼり一切の因襲や常識にこだわらず、みすばらしい乍らも常に奔放気儘に暮らす時、彼には最早や「家」を持つ者が盲信する名誉とか財産という妙な偶像はなく超然としたその不敵な振舞は、まるで聖書の放蕩息子のよう周囲から嫌われ恐れられた。

然し只、ひとつ疑いの余地なくはっきり言える事は彼が個性豊かな天才だといふ事であった。従って

To my mind the most interesting thing in art is the personality of the artist; and if that is singular, I am willing to excuse a thousand faults.—*ibid.*, I. p. 1

「私にとって芸術で最も興味あるのは芸術家の個性なのである。それが非凡なものであれば数多くの欠点もよろこんで許すつもりである」。

と語り手は芸術家への理解を示している。

扨てパリでの生活は大変な苦勞であったが、芸術への情熱が彼の精神を支え豊かにした。しかし彼の精神を充実させた一見、純粹である芸術も高邁な理念も実は多くの下らぬものを必要とした。絵具やカンヴァスを買うためペンキ塗りやガイドをしなければならなかったし。

勿論、本人は衣食住には、一向にこだわらなかつたけれども所詮、そこは生身の人間である。先ずパンに事欠き半ば飢えるような極貧と斗い乍ら創作にうちこむ強じんな身体も不幸にして病魔には勝てなかつた。

皮肉にもこうした苦境の時、彼をいたわり病気の彼を回復させてくれたのは芸術や理念ではなくそれは「友」であり、かつて彼が幣履の如く投げ棄てて来た「家」であり「家庭的保護」であった。

こうして見ると「家」という呪縛に満ち溢れた構造の中で共同体という名ばかりの虚構の世界から自分が生きて行く為に妻子を捨て家庭を破壊する事が彼の主体的実践的生への最初の第一歩であった筈だったのに今、病に倒れ生きる事に憔悴し疲労感を覚えた人間にとって、「家」は切り離す事の出来ない、なつかしい「なごみの地」で

あり、そこは再生の可能性を秘めた場であった。こうした所に「家」がもつ二面性という矛盾があった。

I'm not taking any, he replied.—*ibid.*, XIII, p. 56

「女は、ほしくない」。

That sort of thing makes me sick, he said roughly.—*Loc. cit.*

「ああいう事は胸くそが悪くなる」。

と言って家にまつわる「女」やその欲情を軽蔑し拒んで来た彼が例え病気で疲れていたとは言え、これまでに抑圧していた性的本能を突如、むき出し

Damn it all, I wanted her.—*ibid.*, XLI, p. 163

「ええ いまいました、あの女がほしかった」。

と自分の窮状を救った友に感謝する事に欠いて看病して、呉れた友の妻 Blanche を非情にも奪ってしまうのは何故か。

それまでの美によする狂信家のあのひたむきや芸術の使徒の如き厳しさは一体、どうなったのか。矢張りここにも「家」の核となる「性」の問題は避けては通れぬ大きな課題として横たわっていた。

抑制出来ぬ感情の前に無力と化す人間の運命を描くのは「人間の絆」以来、最もモームの好んだテーマであるが、免角「あんな人はきらいです」と極端なまでに、Strickland を憎んでいた人妻 Blanche が逆に情欲の虜となり夫を捨て Strickland のもとへ走り馳て彼に棄てられると彼女は、毒を飲んで自殺してしまう。

ところで人妻を自殺に追いやり友の家庭の幸福や人生を完全に破壊しても尚、超然とする残忍なまでの Strickland の生き方に厳しく非難し乍らも時折、見せる語り手の憐憫の情は芸術家の苦悩に対する彼の理解を示すものであろうか。

Strickland が如何に芸術の為、理想の為、禁欲を標榜しスティックな生活態度で処して来たつもりでも一旦、人間の下劣な欲情に見舞われると気高い理想や芸術至上主義は脆弱な よろいにすぎず、もろくも崩壊した。

と言って、簡単にそれを彼の放縦とか好色とかの結果であると断定する事は難しいだろう。

それは自然に滲み出る人間性に裏づけされた本源的な

焰であり、そこに本質的に変わらぬ解決されぬままの生身の人間の悲劇的宿命がある。

此処に作者の制作に対する態度なり問題意識が暗示、提起されているのである。

ところでフロイト (Sigmund Freud, 1856~1939)¹²⁾によると一見、偶然とも見える事柄に問題の本質を明らかにするような重要性が含まれているという事らしいが。

「月と六ペンス」の題名はロンドン・タイムズに出た「人間の絆」に対する書評から取ったとモームは言っている。Philip Carey の事を評して書評家は、

‘Like so many young men he was so busy yearning for the moon that he never saw the sixpence at his feet.’¹³⁾

「多くの若者と同じく彼は憧れる事に気を取られ足もとの六ペンスを決して見なかった」。

と評した。モームは、この言葉が気に入って彼の新しい書物の立派な題名になると考えた。

こうして「月と六ペンス」は小説の表題となったが「月」と「六ペンス」の対比は理想的、高邁なものに対して現実的卑近なものとの対比を象徴している。言い直せばある意味での霊と肉であり理想と現実との確執である。

理想と現実との不一致は人間存在の条件に内在する最も基本的な矛盾である。これは Plato の昔から一貫した正統的な対立でもある。

Ovid が

Video meliora proboque deteriora sequor.—
Ovidius: *Metamorphoses*, VII, p. 20

「我はより善きものを見てこれを可とす。されど我はより悪きものに従う」。

と、ずばり人間を喝破し分析した通り生物学的人間の弱さ、もろさとも称すべき欲情の絆を理性がどう乗り超え調和させるか。という根源的テーマをモームは提起した。つまりこうした問題は Strickland が常に新たに体験し直さなければならぬ試練であり課題であった。

III 自由の二面性

宇宙の混沌から美の新しいパターンを創造すべく理想に燃え我に目醒めた Strickland が「呪縛の家」から逃亡

する事に依って外面的には一応、解縛され自由を手に収めたものの巨視的に見た場合、即自的な存在であった家が崩壊してもその「家」に代る対自的な世界である制限づくめの社会があり、そればかりか依然として彼自身、人間という「ワク」の中に生きる人間であるという冷厳な事実である。

それだけに内面的にはむしろ彼、個人の内在的矛盾が露呈する。

You seem to walk with your head among the stars. And then, all of sudden you can't stand it any more, and you notice that all the time your feet have been walking in the mud.—*ibid.*, XXI, p. 90

「頭を星の間に置いて歩いているような気になるのです。すると突然、そのような事にこれ以上、耐えられなくなり今までずっと自分の足は泥の中を歩いていたのだという事に気がつくのです」。

こんな具合に“人生は理想と泥とで出来ている”ためか何をやるにせよ何処へ行くにせよ一度は必ずこの泥くさい「性」の問題に舞戻らざるを得ない人間の矛盾に気づいた表白である。いい換えれば観念と実存の対置からより客観化された実体性をモームは繰り返し提示している。

即ちファウストが「二つの魂、ああわが胸に宿る」と叫んだ、その二つの最も根本的、人間の欲求である霊と肉とが反撥し合い乍ら共存している矛盾である。

凡そ生存は二元と対立に基づいて常に一方をあがなう為には他方を失わねばならず、その両者を同時に体験する事は決して出来ない。

しかもその孰れも同様に人間にとっては重要で欠かせぬものである。

呪縛の家から自由になった事は一応、Strickland に独立の新しい感情と喜びを与えたが、同時に彼に不安と孤立の感情をもたらしたのも事実である。家の脱出は、家族や「家」を軸としたこれまでの同一性、帰属性が失われみんなから分離、孤立して行く過程、いい直せば個性の誕生が逆に孤独の苦しみを生むという「ズレ」の関係も実は自由に内在する二面性という根本的矛盾から来るも

のであった。

従って「精神や創造の自由」を求めて家を脱げ出しても今度は孤独という耐え難い新しい斗いに直面する。

家にまつわる呪縛の絆から自由になってもそれは所詮「……からの自由」という消極的な自由にすぎず彼に自己を支配しその理想芸術を実現する事への自由は全く約束されてはいなかった。そこで積極的に自我の実現「への自由」を確立しようとする、その実現過程で人は異なる新しい敵に対自する。その新しい敵とは「病魔」もさる事ながら本質的には外的な束縛ではなくパーソナリティの自由を十分に実現する事を妨げる自からの心の中に芽生える孤独の恐怖という敵である。要するに孤立感そのものに侵され自我を内面の根底から危くし彼を弱め脅かし癒へは無力感、孤立感、耐え難い極度の不安や動揺となって現われ、本能的にそうした境遇から逃避せんとする心理的メカニズムである。其後 Strickland が人妻、Blanche と関係をもったのも所謂、淋しさからの一種の逃避行であった。

病に倒れ心身共に疲労し Strickland の心が弱く沈んだ時、意識の濃が表面にまで昇って来てそれまでの画家として「生」を貫くためのストイックな断念の生は悉く破綻し挫折してしまうのである。

「人間はあらゆる時代のそしてあらゆる文化に於ける人間はひとつの、しかも同じ質問、即ち如何にして孤立分離感を克服するか如何にして合一を成就するか、如何にして自己だけの個体的な生を超えて和らぎ (at-onement) を見出すかという問題に直面させられる」。¹⁴⁾

そこで人はその克服方法として積極的に自発的に創作活動に熱中しその仕事を通して自己を外部の世界に合一するか、又は愛による結合に依ってその孤立分離感を解消しようとする。

確かに創作に舞中の時の Strickland は“女”を否定し女に目もくれなかった。然し創作も出来ずに病床に横たわっている彼の疲れた心の裂け目について忍びよる孤独感、それを除去する手段として彼は本能的「性愛」に訴え、Blanche との短絡的な結合を図ったのである。

Strickland が友人の妻 Blanche に溺れた事に対する語り手の口を借りると、

Perhaps it is Truth and Freedom that you seek, and for a moment you thought that you might find release in Love. I think your tired soul sought rest in a woman's arms, and when you found no rest there you hated her.—*ibid.*, XLII, p. 173

「恐らく、君の求めているのは真理と自由となのであろうが暫くの間、恋愛に解放が見い出せるだろうと考えた。君の疲れた魂は女の腕の中に休息を求めたが、そこには休息なんてものは全然、ないのを知って女を憎んだのだと思う」。

とある。こうした二律背反性、男と女、自由と呪縛、霊と肉は人間存在の条件に根ざす矛盾に基因する問題であった。特に家にまつわる女に対する Strickland の言葉に

When a woman loves you, she's not satisfied until she possesses your soul.—*ibid.*, XLI, p. 165

「女が恋すると、こちらの魂までつかんでしまわないと満足出来ないのだ」。

しかも男の理想を家計簿のレベルにまで引きずりこみ閉じこめ鎖りをつけようと願う「巣ごもり」の本能を縛り最も深い対立的矛盾が出てくる。

Do you remember my wife? I saw Blanche little by little...prepared to snare me and bind me.—*Loc. cit.*

「俺の家内を憶えているかい。ブランシェも少しづつ俺を罠にかけて縛りつけようと、とりかかった」。

一旦、Strickland が「女」や「愛」や「家庭」に安らぎを求めると、きまって起る問題、一方をあがなうと他方を失わねばならない矛盾であった。

従って Strickland が非情にも二人の女性を棄てたのもそれは女性の捕縛本能に対して彼のエゴが破壊的本能を發揮したからであった。

Perhaps she knew with intelligence that the chains she forged only aroused his instinct of destruction.—*ibid.*, XLIII, p. 177

「彼の破壊本能は彼女がつくりあげた鎖りによ

て駆り立てられるばかりだという事を彼女の知恵は悟っていたのだろうか」

とする発言には単純な反抗以上にそれは束縛を加える要素である女性に対する積極的な憎悪の表明が示されている。憎悪は破壊を求める欲望であり「愛」はある対象を肯定しようとする情熱的欲求である。即ち愛は好むことではなくその対象の幸福、成長、自由を目指す情熱的な追求であり内面的な連がりである。

Strickland が冷酷非情にも二人の女性を結果に於て棄てたのも自己の冷静さを奪い自分を欲情の虜にするなど最早や「美の完成」という目標のある彼の自我とはかわりのない目的に使われる道具となるから憎んだのである。つまり自己の知的な拡張が妨害されたからである。束縛を加える女を破壊する事は、その圧迫から逃れ不断の自己伸展を目指し創造の高貴さを放棄しない為の攻撃、積極的反応であった。

モームの創作態度には「人間の絆」以来、一貫して人間の「情念¹⁵⁾の支配下」にある悲しい人間の宿命的絆をどのように超刺するかに強い問題意識が見られる。が然し「性愛」の描写やその扱い方が、どうも一方的でロマンスに欠けているせいとその為を受ける印象として“皮相的で安っぽ”さ¹⁶⁾は免れ難い。

扱って、Strickland の犠牲となり妻を奪われた Dirk Stroeve というお人好しの「ヘボ画家」は再三に亘る屈辱の体験にも拘らず尚も献身的な愛の限りをつくし、時には「自虐の悪魔」に憑かれたかの如く被虐的にさえなる。自分を裏切り他の男に走った Blanche の亡霊を祓う事が出来ずに悩み苦しむその有様は痴情の極みとも言うべき正に痴人の愛である。

その彼も臆て妻 Blanche が Strickland に捨てられ自殺するや心に受けた傷や苦しみをいやすためか淋しく故郷オランダの母のもとへ帰郷して行く。

but now I feel it's my only refuge.—*ibid.*, XXXVIII, p. 147

「今の僕の避難所はそこだけのように感じられる」

Erick Fromm¹⁷⁾は孤独の苦しみ等から逃れて自由になり度いと思える時、人は自分の生れ故郷——自然又は自分達の祖先へ戻ろうとする退行的 (regressive) 傾向があ

ると述べているように現に妻を奪われ、おまけにその妻に、自殺されるといふ破滅的打撃を受けた悲劇の画家 Stroeve の思いが、必然的に故里のやさしい母の愛情へと帰巣して行くのも自然の帰結である。

It's a preposterous attempt to try to live only for yourself and by yourself. Sooner or later you'll be ill and tired and old, and then you'll crawl back into the herd... Sooner or later the human being in you will yearn for the common bonds of humanity.—*ibid.*, XLI, p. 167

「全く自分だけの力で生きて行こうとするのは途方もない試みだ。遅かれ早かれ病気になり疲れ果てて年もとると、その時にはみんなの所へ這いもどってくるようになる。遅かれ早かれ君の中にある人間が人間として共通の絆に対して憧れる事になる」。と言う「私」なる人物の暗示的な弁にもある通り同じような事が其後、Strickland にも起る。

食いつめた彼はパリからマルセイユに流れ馳せて倦怠と偽善にみちた文明社会に背を向け心の故里、文明以前の島タヒチへ流浪して行く。言わば、秘境の彼方の母なる自然のふところへ還元して行くのも一種の退行的解決であり逃避のメカニズムによる原初的回帰であった。

IV 原点回帰と芸術

I saw the outline of the island. I knew right away that here was the place I'd been looking for all my life... I seemed to recognize it... it all seems familiar.—*ibid.*, XLIX, p. 206

「この島の輪郭が見えた。おれが生涯、通じて探し求めてた場所はこれだとすぐわかった。……どうも見覚えがあるような気がした。……何もかもなじみがある見たいな気がする」。

初めて見る土地をして「なじみ」があるとする時、彼がこの南海の楽園タヒチに惹かれ憧れたのも「家」を棄て帰るべく「家」のない流浪民 Strickland が人類の故里である発祥の地として先祖の生れ育った「場」を遙かに遠ざかり乍らそれ故に一層、故里なる自然に憧れた始原的衝動、つまりそれはエデンの楽園を追われた者のエデ

ンの楽園によする望郷の念であり原点回帰への郷愁であった。

Here is the home he sought.—*ibid.*, L. p. 207

「ここに、彼が探し求めた故里があった」。

しかもその島の娘 Ata と共棲、文明以前の生活様式である人類本来の始源的な姿に近い楽園帰還による土から生まれたる者、土に帰るが如く自然の中に深く溶けこみ我執にとらわれぬ原初的純粋な「生」に Strickland は歓喜した。

She leaves me alone, he said. She cooks my food and looks after her babies. She does what I tell her. She gives me what I want from a woman.—*ibid.*, LIII, p. 223

「彼女は俺の事をほっておいてくれる。彼女は俺の食事を作ってくれ赤ん坊の面倒を見てくれる。俺の言った通りやってくれる。女から俺の望んでいるものを与えてくれるんだ」。

だから死ぬ迄、ここにいたいと言うエデンの美しさを想わせるタヒチで彼は初めてこれまで切実に求めて来た全てを手中に収め文明社会では感得出来なかった幸福や共感を味わう。

とりわけ創造の高貴さを束縛しない生活、それでいて生活を犠牲にしない創作の出来る理想の原型を見出した。

然し彼が上にあげた条件の孰れもが実は「家」や「女」に象徴される属性ではなかったろうか。

とすれば、家を棄て家庭の囚徒をも否定して来た Strickland のそれは矛盾である。なのに思わず喜びを口にしたところを見ると疲れ果てた孤独な魂の屈折した心の声、つまり、それはこれまでの彼の強者と支配の構造を完全にくつがえす保護と確実性を保証する母親の化身のような女の愛、親身の情に飢えた Strickland の「内なる私」の声であったし、まるでくたびれた子供が母の胸に帰って来た時の姿であった。

芸術の為、飢えと孤独な悩みにも超然と耐え抜いて来た強引で粗野や Strickland の「外なる私」の中に潜んでいるもう一人の「内なる私」の意外な一面、退嬰的小児のわがままな声であった。

I think what has chiefly struck me in human beings is their lack of consistency.¹⁸⁾

「私は最も矛盾する特性が同一の人物に宿っている事がおもしろかった」。

とモームが言うように Strickland の利己的、要求的愛は全く子供の愛と大差のない幼児性のものであり母親への依存度の高い小児様の「甘え」が集約された表象である。自己中心的なエゴをむき出し自分の思うままになる事だけを一方的に求めようとしているその意識構造は無条件に自分を優しく包み保護してくれる母親のような女への逃避的傾斜である。まるで Ata に母の代りを半ば意識的に求めた Strickland の態度こそ実は作者モームが幼児の憧憬を再体験しようとした願望投影¹⁹⁾であり期せずして語ったモームの低音部でもあった。

「ボヴァーリ夫人 (Madame Bovary) は、私自身だ」というフローベル (Gustave Flaubert, 1821~80) のあの有名な言葉の意味するものは作品の女主人公を見る事が作者の情念、憧憬の構造をも見る事を指したものであるように Maugham も、また

He has admitted, too, that the model he has most often used for his characters is Somerset Maugham.²⁰⁾

「人物を描くために最も頻繁に用いたモデルはモームである事を認めている」。

何はともあれ Strickland の願望が文明の倫理から遠く離れた南海の孤島で初めて達成された事は事実である。これまで逃げつづけて来た西洋の女性とは違い Ata は芸術の邪魔にはならず、すっかり解放され自由に創作に打ちこめた Strickland は人間のもつ「分化と統合」という相反する欲求をタヒチの Ata に依って遂に叶えたのである。

彼の要求の全てを満たし、彼の意志に完全に服従した Ataこそ奔放気儘な Strickland の心を完全に捉え彼を「逆」に自分のものにしたかのようである。

文明社会の女性とは違い「彼²¹⁾をして孤独と分離の感覚を克服せしめる。しかも彼をして彼自身とさせその本来の姿を保持するようにさせてくれた」。Ata の愛こそ純粋で成熟した愛であった。

何故ならば成熟した愛は本来の全体性と個性をもった儘の状態での合一であるからだ。真の「愛に²²⁾於ては二人はひとつとなり、しかもふたつに留まるという矛盾した」ものである。自我を相手の中に解消するものでもなく相手を自発的に肯定し個人的自我の確保の上に立って個人を他者と結びつける愛だからである。

然し我々の内に持続的に宿り我々から最早や絶対に離れる事のない完全な平和が先ず存在しないように愛とて同じであった。

愛の持続と性の歓喜とが本来、一致しないところ、持続の困難に愛の一つの問題が宿っている。

それはライ病にかかった Strickland が彼女に別れ話を持ち出した時、顕著に現われる。

but I will not leave thee.—*ibid.*, L. p. 233

「私はあんたを放しはしないわ」

と決然と言い切る Ata に象徴されるように、女性の大部分にとって couple の本質は形式ではなくその意図、何よりも永続的であろうとする意図であった。

勿論、アタの愛情は本能的又は独占的なこれまでの西洋女性とは非常に違うものであるにせよ男女が一緒になる事とはどうやら文明、未開を問わず排他的で閉鎖的な世界、それは男が女を所有し女が男を所有する世界になるらしく。

Thou art my man and I am thy woman.—*Loc. cit.*

「あんたは私の男で私はあんたの女だ」。

とアタが明言する時、かつての Strickland の妻 Amy や人妻 Blanche と全く変らぬ同工異曲の女であった。Ata とて所詮は女、矢張り例外ではなかったのである。

In the end they get you, and you are helpless in their hands. White or brown, they are all the same.—*ibid.*, LV. p. 234

「結局、女からののがれっこはないな。男て女の手にかかってしまうとどうする事も出来なくなってしまう。白であろうと、かっ色であろうと女は皆、同じだ」。

と悲痛な叫び声となり Strickland の幻想は手痛い復讐を受けるのである。

女の如何に甘き者と雖，なほ苦い。男は女に於て常に頽廢と墮落に引き入られる危険に遭遇する。「家庭は諸悪の源だ」と言ったのは太宰治だったが，そこには修飾せられた小さな偽，女の奴隸としての男があった。ここに自己を征服し更に偉大なる自己を築こうとする芸術家 Strickland の闘い，創作衝動と激突するドラマがある。

男と女のこうした葛藤と相剋は人間の歴史が人間と自由との斗争する記録であるように太古の昔から既に繰り返されて来た確執であり宿命である。この二人の戦いと調和こそ Strickland が常に新たに体験し直さねばならない永遠の課題であった。

《智に働けば角が立つ。情に棹させば流される。意志を通せば窮屈だ。免角に人の世は住みにくい。住みにくさが高じると，安い所に引越したくなる。どこへ越しても住みにくいと悟った時，詩が生れて，画が出来る》。

最も人口に膾炙された夏目漱石「草枕」の冒頭の句でもあるまいが，最早や逃げて行く土地をもたない Strickland は空間にではなく専ら創作活動に今度はその活路を見い出す事になる。

ところで一体，こうした両性間の葛藤が発生してくるのは何故か。その原因ともなる問題の所在は。どうも男と女の本質的に異なる生理的条件にその謎を解く「鍵」概念があるようだ。

「女は天性，快樂からおのずと実を結ぶ愛の幸福から子供が生まれるように出来ているのに男の場合は，この単純な受胎の代りに永遠の憧れがある」。²³⁾

つまり女の捕縛本能が女に於ける懐妊への絶対要件となる男の確保であれば，それに対する男の何か永遠なものへの憧れや満ち足りなさ逆は逆に女の鎖りの下での生を墮落より防ぎ自由な創造を可能ならしめる為の拘束よりの脱出である。この事が Strickland の

She was willing to do everything in the world for me except the one thing I wanted: to leave me alone.—*ibid.*, XLI, p. 165

「只，ひとつ俺の望んでいるのは，つまり俺をほっておくという事だ」

に見る表現に集約されて来た。

Strickland の場合，「永遠への憧れ」それは

“And the passion that held Strickland was a passion to create beauty. It gave him no peace.—*ibid.*, LIV, p. 225

「美を創造しようとする情熱であった。それが彼の心に平和をちっとも与えなかった」。

大きな死の舞踏 (Memento Mori) の中からせめて何か永続的なものを創らずにはいられない魂の欲求が芸術への根本衝動ならば，その衝動が彼を捉えて離さなかったのである。従って彼はそうした情熱と自分との間に割りこもうとする「女」に一方では惹かれ乍らそれ故に一層，憎んだのである。

女性が陣痛の苦しみと共に胎内から「新生」児を生むあの厳粛な誕生の瞬間に代るものとして男の創作過程の厳しさがある。自己の内面的充実を図るべく満たされなさから迫る創作衝動に駆り立てられ混沌とした世の中から自分の魂の苦しみを以って完成された高度なものを創り上げて行く作品こそいわば Strickland の魂の分身であり彼の貴い「新生児」なのである。

Strickland が死ぬ前に最後の情熱をふりしぼって畢生の大壁画をかきあげたのもその為であった。しかし彼の魂の中にふるさとをもつ芸術家の精神が彼の内にあるその精神に絶えず訴えつづけ彼の心に一瞬の休息をも与えぬところに，この天才画家 Strickland の悲劇的運命，「天才の悲しさ」(melancholia ingenii) があった。

彼は壁画を完成しそれが傑作だという事を知りつつ，満足出来なかった。

He had made a world and saw that it was good. Then, in pride and contempt, he destroyed it.—*ibid.*, LVII, p. 244

「自分の世界をつくりあげ，それを良しと見るや彼は誇りと悔蔑をもってそれを焼きはらった」。

のも常に創造者である彼にとって満足感を受け入れる事は敗北に身を委ねる「生の退廃的傾向」と捉え彼の本性に反したからであった。

「完成さ²⁴⁾れた美とは山の頂上のようなもの再びおりて来るより他にする事なく」又，降りると再び頂上を目指す如く完成は出発であって終着駅ではなかった。

いい換えると完成した壁画を破壊するのもそれは，

Strickland の新出発への構えであり前提であり既に新たな芸術創造の秘密への参入であった。それこそ生命に満ち溢れた生理学的アナロジーで言えばそれは女性の受胎に代る画家Strickland の懐妊のよるこびであった。

つまり芸術家 Stricklandにとって唯一の大事な点は、それが今日、只今の彼に美的感動を与えその美的感動が彼を仕事に駆り立てるという事であった。決して慢心、満足する事なくいつも何かへ自己を駆り立てたのも、より激しく生き度いという欲求、自己維持のための無意識の中に自分に与えた感動であった。

それはStrickland のエゴ、自己に対する深い執着、誰よりも自分を愛した自己愛の変形でもあった。

そもそも「天才²⁵⁾とは完成する事よりも、むしろ意欲する事の中に、支配するよりもむしろ征服する事の中に顕現するものである」らしくStrickland の世界は永久に自ら自己を創造し自らを破壊し、その止まる事の知らない不断の創造活動に現われる純粋な魂の維持こそStrickland の見た「生」の本質であり彼の「原点」だった。

結局、Strickland を縛っていたのは「家」でもなく、「女」でもなくそれは「彼自身に対してあるもの」つまり彼の内に燃える芸術的創造への狂熱であった。従って彼自身が「呪縛」より解脱出来るのは自己の滅亡の時であった。

「肉体から抜け出し住み家を求めていた彼の魂が、恰かもこの遙かなる国で、とうとう肉体の衣をまとう事が出来た」²⁶⁾かのように、己に憑りついていた美の悪霊を退散させ、やっとその飢える魂も解放され永遠の休息を見出すのである。思えば人間の苦悩を浮彫りにした画家Strickland の一生は美の聖書であり、その姿はゴルゴタの道を歩む芸術家の孤高な姿であった。

然し翻って思うに「家」を棄て帰るべき「家」のない流浪民Strickland が執念と憧憬に生涯、追いかけられ夢に描いた「約束の地」への心の旅路は恐らくこの世に永遠に存在しない涅槃^{ニルヴァーナ}への巡礼であったろう²⁷⁾。

付記：この論文は東京主婦会館（四谷）で研究発表したものに追加、補筆したものである。

〔註〕

- 1) This novel was suggested by the life of Paul Gauguin.—*Preface, to The Moon and Sixpence*, (Heinemann, 1962)
- 2) *Op. cit.*, W. Somerset Maugham: *Ten Novels and Their Authors*, (Heinemann, 1954) p.18.
- 3) Richard Cordell: *Somerset Maugham; A Biographical and Critical Study*, (Heinemann, 1962) pp. 93-4. Karl G. Pfeiffer: *S. Maugham; a candid portrait*, (Gollancz, 1959) p.74. "It means reaching for the moon and missing the sixpence at one's feet."
- 4) *Op. cit.*, S. Maugham: *Of Human Bondage*, (Penguin, 1969) CVI, p. 523 et seq.
- 5) *Op. cit.*, S. Maugham: *The Summing Up*, (Heinemann, 1961) 51, p.187
- 6) 拙稿参照 サモセット・モーム再考〔人間の絆〕Vol. XIX, 1971, 日本大学英文学会々報。〔モーム考〕 No. 133, No. 136, 浪速短期大学学報。
- 7) *Op. cit.*, Laurence Brander: *Somerset Maugham; a guide*, (Oliver, 1965) p.65 et seq. There was a fashion at the beginning of the century for novels about men of Genius. Nietzsche was no doubt responsible for it…… He is the great man, Nietzsche model.
- 8) Karl G. Pfeiffer: *ibid.*, p.98. for one theme runs through almost everything he wrote: man is a bundle of contradictions,
- 9) *Op. cit.*, Richard Cordell: *ibid.*, p.84. that human nature is unpredictable, that the secret places of man's heart and mind are rarely penetrated.
- 10) Anthony Burgess (ed.): *Maugham's Malaysian Stories*, (Heinemann, 1969) XII, But the "I" is not necessarily Maugham himself. Sometimes it is, but more often it is Maugham as he likes to imagine himself.
- 11) Klaus W. Jonas (ed.): *The World of Somerset Maugham* (1958). 田中睦夫訳『モームの世界』p.81〔北星堂〕
- 12) *Op. cit.*, John Brophy: *Somerset Maugham, writers and their work*, (London, 1952) 青木雄造訳 サモセット・モーム p.5〔研究社〕
- 13) *Op. cit.*, Richard Cordell: *ibid.*, pp. 93-4.
- 14) *Op. cit.*, Erich Fromm: *The Art of Loving; an enquiry into the nature of love*, 1956. 懸田克躬訳『愛すること』p.13〔紀伊国屋〕
- 15) 拙稿参照「モーム考」No. 135, 浪速短期大学学報。
- 16) M. K. Naik: *W. Somerset Maugham*, (Oklahoma, 1966) p. 153. Maugham's chief limitation—his lack of poetry and emotional intensity—is again in evidence in his attitude toward love. It is……that give a certain air of cheapness and superficiality to Maugham's picture of love on the whole, though love is the chief theme of his works. K. G. Pfeiffer: *ibid.*, p.68.

- 17) *Op. cit.*, Erich Fromm: *The Heart of Man: its genius for good and evil*, (Harper & Row; N. Y., 1964)
鈴木重吉訳『悪について』p.157〔紀伊国屋〕
- 18) *Op.cit.*, S. Maugham: *The Summing Up*, 17, p. 55
- 19) Wilman Menard: *The Two Worlds of Somerset Maugham*, (Sherbourne Press, 1965), p. 17, her affection and love too short-lived for the sensitive younger son, and Maugham never recovered in his lifetime from the shock of her wasting death by tuberculosis in 1882.
- 20) *Op. cit.*, Richard Cordell: *ibid.*, p.93. Garson Kanin: *Remembering Mr Maugham*, (Hamish Hamilton, 1966) Nevertheless the old truism that a writer's character is usually reflected in his work is particularly applicable when discussing Willie Maugham. (*Foreword by Noël Coward*)
- 21) *Op. cit.*, Erich Fromm: *The Art of Loving*, p. 28
- 22) *Loc. cit.*
- 23) *Op. cit.*, Hermann Hesse: *Narziss und Goldmund*,
高橋健二訳『知と愛』p. 233.〔人文書院〕
- 24) *Op. cit.*, S. Maugham: *The Summing Up*, 76, p. 293
It seemed to me that beauty was like the summit of a mountain peak, when you had reached it there was nothing to do but to come down again.
- 25) *Op. cit.*, Max J. Friedländer: *Kunst und Kennerschaft* (Bruno Cassier, 1942), 千足伸行訳『芸術と芸術批評』p. 120.〔岩崎美術社〕
- 26) *Op. cit.*, S. Maugham: *The Moon and Sixpence*, (Heinemann, 1962), XLV, p.182.
- 27) 拙稿「私の好きな主人公」英語研究 2月号〔研究社. 1974〕

モーパッサンの怪奇小説

——『ル・オルラ』を中心に——

九野民也

I はじめに

ギ・ド・モーパッサン Guy de Maupassant は、人間存在の孤独を痛感して、目に見えない超自然の魔的でかつ神秘的な威力にうちひしがれ、ついには、狂気にまでいたり、狂える眼で、この世が怪奇な相貌をおびてくるとを見た。モーパッサン文学の本質はここにある。かれのすぐれた作品は、狂気から最も遠いところに位置する作品でさえ、狂気なる中心の主題に収斂される。もっとも、狂気そのものをテーマにした作品は数えるほどしかない。全体のごく一部である。しかし、この小さな部分はモーパッサン文学の心臓にあたる。その血液は、ここから流れ出て、からだのすみずみにまで行きわたり、最後にはここに帰る。

かれの作品は日常生活に題材を得たものが多く、その底には、救いがたい、深刻なペシミズムが潜んでいる。ひとの世の非情・愚劣・残酷を見すえた果ての厭世観は、諦観と同時に狂気をうちにはらんでいる。しかし、かれの狂気は、酷薄・無情な人世を観察したのちにおちいったペシミズムに根ざしているのではない。かれの狂気は、不可解なる大自然のなかに孤り存在する自己の、その存在自体におびえるところから発している。モーパッサン文学の核心はここにあり、それを最もよくあらわしているのは、数の多い自然主義的な作品ではなくて、数

こそ少ないが、むしろそれとはまったく正反対に位置する超自然主義的な一連の怪奇小説群である。

II 目に見えない存在と恐怖

その晩、ぼくは長いことある作品を読んでいた。

すでに真夜中だった。と、とつぜん、ぼくは恐怖にとらえられた。

何んの恐怖に？それはわからない。しかし、身の毛もよだつおそろしさだ。

おびえのせいであえぎおのきながらぼくは知った、何かおそるべきことが起こりつつあるのを……

そのときぼくのうしろにだれかが立っているように感じられた、残忍な笑みを浮かべ、動きもしないで神経質そうに。

しかし、何も聞こえなかった。ああ、何んたる苦しみか！そいつがぼくの髪に触れようとして身をかかめ、いまにもぼくの肩に手を置こうとするけはいを感じて。そいつのしゃべるのを聞いて死にそうな思いで！……

やつはひっきりなしにぼくのほうに身をかたむけてくる、さらに、いっそう近く。

ぼくは、永遠に救われるのなら、微動だもしなかっただろうし、頭をめぐらすこともしなかっただろう……。

あらしに襲撃された鳥たちに似て、ぼくの思いは、恐怖のあまり狂ったようにうずまくのだった。

死の汗が四肢を凍らせた。

ぼくの部屋には何んの物音も聞こえなかった、こわくて
噛み合わないぼくの歯の、ガタガタ鳴る音のほかには。

もののすりあう音がした、とつぜんに。

驚いて気が転倒し、

生きているものの胸からは決して発せられないような、
この世のものとは思われないとてつもない恐怖の叫びを
あげて、

あおのけさまにのけぞった。硬直して、身じろぎもなら
ずに⁴⁾。

この『恐怖』Terreur と題された詩は、モーパッサンの
文学的活動の最初期に書かれた。かれの全作品をひとつ
の館にたとえるなら、この詩は、玄関、あるいはそれに
通じる前裁の役割をになっている。

ここでは、恐怖の原因となっているものは何ひとつな
い。じっさいにも音が聞こえたり、ものの影が認めら
れたり、得体の知れない出来ごとでつくわしたりして、
おびえたりふきみに思ったりしたというのではなく、あ
るいは、心にやましいところがあってその責め苦にあっ
たというのではなく、何んの前ふれもなしにわけもなく
とつぜん恐怖が襲ってくる。この恐怖は、かれの存在自
体から発生したものである。

晩年の名作『ル・オルラ』Le Horla は、この詩のテ
ーマをいっそう深くほりさげている。もはや一時的な精
神錯乱ではなく、かなり長い期間にわたって神経症の世
界にさまよい、狂気におちいる男の行動と、心の動き
が、主人公の日記をとおして描出されている。

この名作は、怪奇小説群の白眉であるばかりではなく、
モーパッサン文学の最高峰に位置する。

「それじゃ……それじゃ……ぼくが死ななくちゃなら
ないんだ、このぼくが⁵⁾」の一句でおわるこの作品は、
人間存在の窮極まで、つまり、生きていれば狂気におち
いるほかはなく狂気から脱出するにはみずから死ぬほか
ないところにまで肉薄している。それにくらべて、有名
な『女の一生』Une Vie は、暗いペシミズムを宿して
いて、おきみな狂気のけはいが感じられはするが、死の
一歩手前で宿命に堪え得る女の悲劇をえがいているば
かりだ。『女の一生』は、生を、目にみえる現実の面で

とらえている自然主義的リアリズム小説にすぎないが、
『ル・オルラ』は、生を、目に見えない世界にまではい
りこんで、現実とは別の次元でとらえている。『女の一生』
は、たしかにいちおうの傑作ではあるが、いまとな
っては、19世紀の遺物にすぎない。『ル・オルラ』は、
こんにちの文学に精気をあたえ、未来を指し示す生きた
古典となるであろう。モーパッサンと言え、すぐに、
『女の一生』、自然主義の作家、ああ！ もう、うんざ
りだ。

『ル・オルラ』の開巻第一ページ5月8日は、「なんと
すばらしい日だっただろう⁶⁾」という感嘆文で起筆さ
れて、主人公は、この日いちにちの楽しかった思いを回
想している。ここには、ふだんは健全な精神状態にあっ
て、はじめから妄想患者であったのではないことが示され
ている。とはいっても、その四日後12日に「ここ、二、
三日来、すこし熱がある。苦しい。というよりむしろ、
ゆううつな感じだ⁴⁾」と書いていることから、9日から
11日までの日記の書かれていないあいだ、健康のすぐれ
ていなかったことが推察される。健康がすぐれないせいで
ゆううつな感じがすることはごくありふれたことで、
まず、話は何げなく進行する。ところが、前の文章にす
ぐ続くつぎの一節で、主人公は不思議な力を感じて、
はやくも神経症の世界へわけいりかける——「われわれ
の幸福を失望に、われわれの自信を悲痛に変える神秘的
なあ威力はどこからくるのだろうか？ 空気、目に見
えない空気は人智のおよばない力⁵⁾に満たされていて、
われわれはまるでこの神秘的な存在にとりかこまれてい
るかのようだ。ぼくはハミングしたいほど陽気な気分の
うちに目ざめる。——どうしてなんだろう？——ぼく
は川の流れてそってくだって行く。と、とつぜん、ちょ
っと散歩しただけなのに、家で何か不幸が待ち受けて
いるかのような、ゆううつな気分にしずんでもどるの
だ。——どうしてなんだろう？——皮膚をぞくぞくさせ
る悪寒が、ぼくの神経にさわり、ぼくの魂を陰うつにし
たのだろうか？ 雲の形か、日の色か、それとも変わり
やすい事物の色が、ぼくの間からはいつてきて、ぼくの
思いをかきみだしたのだろうか？ だれにわかるだろ
う？⁶⁾」

この短い文章のなかに、快活さとゆううつさがめまぐるしく交錯している。ふいにゆううつな気分にしずむとき、この原因のない気持の、とうとつな変化にとまどいながら、主人公は神秘的な「力」の存在を直観する。その「力」は目に見えない。しかも、空気のように、身のまわりのいたるところに存在している。

同じく12日、「目に見えないもののこの神秘は、どんなにか深遠であろうか⁷⁾」と記しているが、日本の文庫本に相当する Le Livre de Poche ポケット版で2ページにもたらないうちに、「神秘」なる語 *mystère, mystérieux, mystérieuse* が3回（代名詞によって置きかえられている箇所をふくめれば4回）、「目に見えない(もの)」なる語 *invisible* が2回もつかわれていることにじゅうぶん注意してよいであろう。いったいこの作品のなかに、「目に見えない(もの)」*invisible, imperceptible* という語は、どのような文脈のなかでどれくらいつかわれているのか調べてみたところ、このポケット版でわずか40ページのうち、数にして15回（*invisible* が13回、*imperceptible* が2回）。このことばがもちいられている文章では、多少の例外はあるがほとんどの場合、主人公は、目に見えない存在との格闘のうちに、恐怖におちいり気も狂わんばかりのもようがえがかれている。

ほかの作品にもこの語は多用されていて、ほんの一例をあげると、初期のコントに『水の上』*Sur l'eau* なる小品があって、その主人公であるボートの達人は、アシの先端のそばに舟をとめているうちに、「河は とても 静かだったが、自分をとりまいていて異常なほどの沈黙に心のたちさわぐのをおぼえ⁸⁾」、やがて、舟のかすかな動揺にさえ、不安になってきて、「そして、何かある存在が、何か目に見えないある力が、舟をゆっくり河底に引きこみ、こんどは引きあげ、ついで、また底に落とそうとしているように思われるのだった⁹⁾」（傍点は論者）。

『ル・オルラ』にもどって、5月16日、主人公は病気であることを自覚。同25日、ばくぜんとした恐怖にとりつかれる——「そこでぼくは、眠りにたいするこわさ、ベッドにたいするこわさみたいな、あいまいな、それでいて、抵抗しがたい恐怖で息苦しさを感しながら、客間のなかをあちこち歩きまわる。2時ごろ、ぼくは寝室に

あがる。部屋にはいるやいなや、カギを二重にかけ、カンヌキをおとす。ぼくはこわいのだ……何が？……これまでこわいことなんかなかったんだが……衣裳戸棚をあける、ベッドの下をのぞきこむ、耳をすます……何に？……¹⁰⁾」。

ここでも恐怖は外からやってくるのではない。しかし主人公は、外界に何かしらこわいものがあるのではないかと、戸棚をあけたり、ベッドの下をのぞきこんだり、耳をすませたりする。かれはまだ自分自身の存在自体が恐怖の原因であることを自覚していない。その晩、かれはおそろしい夢を見る。

6月2日、容態は悪化。6月3日、気分転換のため旅にでることを計画。7月2日、快適な旅から帰る。同月4日、悪夢を見る。翌5日、またも悪夢。かれは、夢魔の連続に悩まされ、おどろきと恐怖にうちのめされながら、自己をこう診断する——「あのとき、ぼくは夢遊病者だったのだ。そうとは知らずにぼくはあの不思議な二重生活を営んでいたのだ。あの二重生活は、われわれのなかに二個の存在があるのだろうか、と疑わしめる。それとも、未知の、不可解な、目に見えない存在が、われわれの精神のまひしているあいだに、その不思議な存在にとらえられて、従順になっているわれわれのからだを、ときどき、われわれより、もっとうまく動かすのであろうか¹¹⁾」。

ここでかれは、ようやく自分自身のなかに、自分の意志によってコントロールできないもうひとりの自分がいることに、はっきりと気づいたわけではないが、きわめてぼんやりと、そんなこともあるかかと疑い始める。

さらにしばらく悪夢に悩まされるが、12日、パリにきて小康を得る。8月6日、妙な白昼夢を見る、というより幻覚に襲われる——「三輪のみごとな花をつけている闘いの巨人なるバラをよく見ようとたちどまったとき、ぼくは見た、はっきりとぼくは見たのだ、ぼくのすぐそばで、一本の莖が、見えない手でよじられたかのようにまがり、その手でつみとられたかのように折れるのを¹²⁾」。

その日かれは、自分のそばに、見えない何かが存在していると確信する。同月14日、ついに理性で制御できな

くなつた自分を発見する——「ぼくはだめだ！ 何ものかがぼくの心にとりついている、ぼくの心を支配している！ 何ものかが心にとりつき、心を支配しているんだ！ 何ものかが、ぼくのすべての行動、すべての動作、すべての思考を命じる¹³⁾」。

しかし、かれの理性を狂わせているものが、自分自身であるとは、かれは認めていない。翌15日の日記をみると、かれは超自然界からやってきた怪物が自分のなかに住みついているのだと思っていることがわかる——「ぼくを支配しているやつは何ものだろう、この目に見えないやつは？ 超自然界の、このわけのわからない悪党は？¹⁴⁾」。

かたり手は苦悩に気も狂わんばかりになってほとんど理性をうしなう。生き霊ということばは、ふつうには、生きているものの霊が他人にとりついてたたりをする怨霊を意味してもちいられるが、ときおり、理性を喪失した人間のこの世のものとは思われない妖怪じみたすさまじい形相や行動に接すると、このことばが想起される。この日記のかたり手の場合もそれで、ほかのだれかの怨霊がのりうつってこの男にたたりをしているのではないが、あたかも怨霊に悩まされているかのように、超自然界のわけのわからない悪党にとりつかれて奇妙な言動をし、まるで、生き霊だという感じを与える。かれ自身、自分は狂人だと確信している。

8月19日、かれは、科学雑誌を読んでいて、そのなかに自分と同じ症例が記述されているのを見つける——「ひじょうにめずらしいニュースがリオデジャネイロから届いた。ある狂気が、中世のヨーロッパ人を襲った伝染性精神錯乱に比較されるべき狂気の伝染病が、現在、サンパウロ州に猛威をふるっている。狂乱した住民たちは家を去り、村を離れ、作物を捨てた。かれらは、たしかにいる筈なのに目に見えない吸血鬼らしきものに、人間とはいへ、家畜のように、追いまわされ、とりつかれ、支配されているのだ、とみながみな言っている。その吸血鬼らしきものは、かれらの眠っているあいだに、かれらの生き血を吸い、また、ほかのものには目もくれずに、水と牛乳を飲むとのことである¹⁵⁾」。

読後、主人公はおどろくべき感想を書きつける——

——「ついにわかったぞ、ぼくは言いあててやる、とうとう、人間治世の時代がおわるのだ¹⁶⁾」。

自分ひとりの狂気を、そのままこの世の終末と結びつけるというのは、どういうことなのだろうか。考えてみれば、人間ひとりの魂は、宇宙を写している鏡だと言っている。その魂が病めば、そのものにとっては、宇宙が病んでいるも同然であろう。自分ひとりの不安から時代全体の不安を予言したり、あるいは、自分に宿った狂気から世界全体の狂気を警告したりするのは、いちいちシェストフだのニーチェだのと名前を列挙するまでもなく、すぐれた思想や深い感情は、古来そのようにして世に伝えられたのであった。

この日記の書き手は、さきに紹介した狂気の伝染病がブラジル船で自分のところまでやってきたのだと想像する。そしてその見えない存在をオルラと名づける。かれは、自分のなかへもぐりこんで自分の魂になろうとしているオルラを殺そうと考える。それ以外に狂気からの脱出はない。

オルラを部屋にとじこめて家に火をはなつ。オルラは死んだであろうか。9月10日、最後の日記、——「やつは死ななかつたんだ……それじゃ……それじゃ……ぼくが死ななくちゃならないんだ、このぼくが¹⁷⁾」。

死ななかつたオルラはどこにいるのだろうか。かたり手自身のなかにいる。狂気の原因はかれ自身に根ざしている。しかし、それだけだろうか。先入観なしにすなおにこの日記を読めば、かれは、目に見えない存在が自分のまわりをうろついたり、ときに、自分のからだのなかにはいりこんだり、心に住みついたりしている、というふうに感じていたことがあきらかだ。自己は、すべてのものから切りはなされて、自己だけで存在しているのではない。自己の心のなかには全体が反映されている。自己は、そのようにして全体のなかにあり、そのようにして全体を自己のなかにくみこんでいる。全体即自己であるところの自己に、狂気の原因である「目に見えない存在」は生動しているのである。この目に見えない存在のことを、妖気とでも言ってみればわかりやすいだろうか。妖気はいたるところに漂よっている。自己のなかにも全体のなかにも。しかし、妖気を感じとらない人間に

とってはどこにも漂ってははいない。かれのなかにも全体のなかにも。

III 幻想

前節で、ごくあたりまえの人間が生き霊のような奇怪な姿にかわり、かれとそのまわりにはあやしげなけはいが漂っているのを見た。そこでは、日常の世界が別次元の世界に変形している。コント『愛』Amourにおいて、モーパッサンは「沼は地上における全世界、別の世界だ¹⁸⁾」と書いているが、これは、ごくふつうの沼が、モーパッサンの目をとおして別次元の世界に変形していることを言っている。もとより、じっさいに変形しているのではなくて、作家の目、その感受性において、別世界がきずかれたのである。さらにことばをかえれば、それは、モーパッサンの目に見える世界とはちがって、かれの見た世界なのだ。幻想とは、そのようなことを意味している。そして、モーパッサンは、さきの文章に続けて、沼をこう幻想している——「そこには、沼個有の生命、そこに住みついているものたち、とおりの旅びと、声、響き、ことに、神秘がある。沼地以上にざわざわして、落ちつかなく、ときにおそろしいものはない。水におおわれた低い原っぱにたちこめているこの恐怖は何ゆえであろう？ 静かな夜につつまれているアンのかすかなつぶやきや奇妙な鬼火や深い沈黙のゆえだろうか？あるいは、トウシグサの上を^{きょうえ}経衣のようにひきずっているあやしげなもやのせいだろうか？ それとも、かすかで、やさしい、聞きとれないほどのせせらぎ、ときには、人間の咆哮や天の雷鳴よりもおそろしい波のざわめきが、沼を、夢の国そっくりに、知られざる危険な秘密をかくしているおそろべき国そっくりにしている、その波音のためだろうか？¹⁹⁾」。

これは前節でいちど触れたことのあるコント『水の上』のイメージときわめて類似して、この話のかたり手であるボート好きの男によれば、河で生活するものにとっての河とは、「神秘的で、深遠な、不可解なるもの、空想と幻影の国²⁰⁾」であり、そこでは、「夜になると、見えないものが見え、何んだかわからないもの音が聞こえ、まるで墓地をとおるときのように、わけもなく身ぶ

るいしてくる²¹⁾」のである。ここでも、「神秘的な」*mystérieuse*、「深遠な」*profonde*、「不可解な」*inconnue*とといったような、『ル・オルラ』で引用したのと同じ語、あるいはそれに類した語のもちいられている点が注目されるが、こうした字句のことなどよりもっと心のひかれ点、ここに引用した『愛』と『水の上』のふたつながら、水にまつわる心象であることと、沼や河では、夜になって、見えないものが見え、聞こえないものが聞こえてくるという思想である。

モーパッサンの文学において水にまつわるイメージはおびただしいほどあるが、さしあたっての問題は、モーパッサンは水を前にしてなぜ神秘的な幻想をいだくかという点だ。かれは、水の上に漂よう深いきりのなか、ぐっしょり湿った地面のなかから、最初の生命がきざすのを、天地創造の神秘を、見たのだった²²⁾。水と、その上に漂よう大気とは、創造の神秘の根元であることを、モーパッサンはつとに承知していたわけで、そして、だからこそ、水は、かれにとってさまざまな幻想のイメージをつくりだす源となるのだった。

見えないものが見え、聞こえないものが聞こえてくるという幻想については、ドーデーの、水とは関係がないけれども、『風車小屋だより』*Lettres de mon Moulin*における『星』*Les étoiles*なる小品の一節を想起させる——「もしきみたちが露天で夜をあかしたことがあれば、ぼくたちの眠っている時刻に、ひとつの神秘的な世界が、孤独と静寂のなかで目をさますのを知っているだろう。そのとき、泉はいっそう澄んだ声で歌い、池は小さなほのおをとすのだ。山のあらゆる^{すだま}精霊たちが気随気儘に行ったり来たりして、まるで枝々がのびたり^は生えたりするのが聞こえてくるかのように、大気のなかでは、もののふれあう音や聞きとれないほどの響きがざわめいている。昼間は生物の世界だけれど、夜は、無生物体の世界なのだ²³⁾」。

ここで「無生物体」と試訳した語は *choses* 「事物」の意であるが、数行前の *les esprits de la montagne* 「山のすだま（精霊あるいは魑魅）たち」なる語句とならべてみると、いっそのこと思いきって、「ものけ（怪）」とでも訳してみたい誘惑にかられる。——「昼は生物の

活躍する世界であるが、夜はもののけの跳梁跋扈する世界である」と。ドーデーはしばらくおくとして、モーパッサンの場合、例の『ル・オルラ』は、具体的にだれかの霊がとりついていてたのではないにしても、もののけでも言ったらよいと思われる不可解なものにとりつかれていたのであることは、すでに前節で見たとおりである。

IV 予感と不安と孤独

——ムンクと対比しながら——

『ル・オルラ』の主人公が病気を予感するのはかなり早い時期である。

5月16日、「ぼくは病気だ、絶対に²⁴⁾」と思ひこみ、そのときすでに、死を予感する。この日の記述の数行からは具体的にどのような病気なのかかわからない。18日、かれは医者にみてもらうが「憂慮すべきいかなる症候もない²⁵⁾」のであって、かれの予感には合理的な裏づけは何もない。からだに変調はないのに、25日、「夕方が近づくにつれて不可解な不安がぼくを襲う²⁶⁾」と書きとめている。かれの予感や不安は科学的にはほとんど説明不可能で、それは、何かぼくせんとしたものというよりほかはないだろう。この、あいまいもことしたうちに不安や予感を感じる内面の動きは、コント『水の上』にわりあいくわしく描出されている。

『水の上』のかたり手の男は、舟を岸辺にもやってひと息ついていた晩のこと、ふいに不安に襲われる。高くしげっているアシの群れが異様に思われたり、カエルの鳴き声にぎょっとしたりする。愛煙家なのに二服目のもうとしても、気がかわってやめてしまうほど気持がおちつかない。神経はいらだってくる。「そのうち河は、水面低くたれこめていた白い濃霧に、徐々におおわれていった²⁷⁾」。

そして、かれにも、もののけめいたものの存在が感じられてきて、こうものがたる——「もはや見わけのつかなくなったぼくの舟にだれかが乗りこもうとしており、この深いきりにつつまれた河にはきっと、奇妙なものたちがうようよしていて、そいつらは、ぼくのまわりを泳いでいるのだと想像された。気味のわるい不安を感じ、

こめかみはしめつけられ、心臓は激しくうっていまにも窒息しそうだった。そして、ぼうぜんとしながらも、この場を泳いで逃げだそうと思った。が、そう思っただけでぼくは身の毛がよだった。(……)ぼくは理性的になろうとつとめた。恐怖なんて感じるものか、と決然たる意志をかためた。ところが、ぼくのなかにはこの意志とは別のものが住まっていたのだ、そしてこの別のものが恐怖心をいだいているのである。いったいぼくは何をこわがっているのか、と自問した。勇敢なぼくが憶病なぼくをばかにしたのだ。われわれのなかにあるふたつの存在、いっほうは意欲し、いっほうは抵抗し、たがいに勝ったり負けたりするこのふたつの対立を、ぼくはこの日ほどはっきりと把握したことはかつてなかった。このばかばかしい、説明のできないおそれが、ますますふくらんでいって、恐怖となった²⁸⁾」。

人間のまわりに姿を見せないでうようよしている奇妙な存在、自分のなかに勇敢な自己と恐怖心をいだく憶病な自己とのふたりが存在しているという自覚など、この最初期の作品に、すでにモーパッサン独自の世界がよくあらわれていて、このコントも詩『恐怖』のように、後年の怪奇小説群の、先駆のひとつとなっていることがわかる。

あけがたちかく、かたり手はいっそうの舟に気がついて呼びとめ、その男の力を借りていかりをあげようとするがもちあがらない。

「やがて、うすぐらくて、どんよりとした、雨をふくんで身を切るような冷たい朝がやってきて、それは、陰惨で不吉な事件のもちあがりそうな日だった²⁹⁾」。また別の舟がとおりがかり、この舟の男の加勢を得て、三人の男たちははくさをひっぱる。いかりは、重くて黒いかたまりを引っかけていた。

「それは、首にでっかい石をくくりつけられた老婆の死骸だった³⁰⁾」。

『水の上』はこの短い文章でおわる。これはかならずしも意外な結末ではない。むしろ、不吉な予感が適申していて、とうぜんそうあっておかしくない結末であるが、それでいて、あまりにもとうとなおわりかたなので、落語の落ちが思いだされてくる。石川淳は『短篇小説の

構成』なる一文のなかで、しゃれたかたりくちで、「コントとは多少とも奇抜な思ひつきをはなしの筋に生かして、地図上の裏を搔きながらひとをひやりとさせたがるものだ³¹⁾」と言っているが、『水の上』の結末は石川淳のいう「奇抜な思ひつき」に相当しているだろう。

この結末はひとつのコントをしめくくる意味ではおもしろいが、予感と結末とのあいだに科学的な因果関係はないのだから、何ひとつ事件が起こらなくても、外界のわずかな印象から不安を感じ、やがて不吉な事件を予感するにいたった心の動きをかいたものとしてじゅうぶん楽しむことができる。

『ル・オルラ』における不安は、外界から得た印象によってかきたてられたものではない。存在のもっと深いところからやってきたものである。6月2日の記述にこうある。

「戦慄がとつぜんぼくをとらえた。寒さによる戦慄ではなくて、苦悩からくる不思議な戦慄が。

底深い孤独のために、ぼうぜんとなり、この森のなかにひとりであることが不安で、わけもなくこわくて、ぼくは足を速めた。ふいに、だれかがぼくとすれすれになってぼくのとをつけ、ぼくにつきまとっているように思われた。

ぼくはいきなりふりむいてみた。だれもいなかった。ぼくのうしろには、高い木々のつらなつらな広い並木道が、閑散として、ぞっとするほど閑散として、まっすぐに続いているのが見えるばかりだ。それは、前方にも、目の届くかぎり、ふきみなまでに閑散として続いていた。

ぼくは目をつむった。いったいどうしてなんだろうか？ かたっぽうのかかとで、ぼくはこまのようにまわり始めた。あやうく転倒しそうになった。目をあけた。すると、木々が踊り、大地がゆれているではないか。ぼくはすわりこまずにはいられなかった。ついで、ああ！ ぼくはどこからどうやってきたんだか、わからなくなった！ 何んと奇妙な！ 変ちくりんな！ じつに何んたる奇妙なことだ！ もう何が何んだかさっぱりわからない³²⁾」。

この一節を読むたびにムンクの『叫び』（図版1）が思いだされるのであるが、この連想は、ムンクがモーパ



図版1；《叫び》（油彩，1893年）

ッサンと同時代人であり、その若き日、自然主義文学を信奉するボヘミアンたちとまじわり³³⁾、のちには、モーパッサンを敬愛するマラルメの肖像をえがくにいたっているほど、その生涯を文学的雰囲気の中かですごしたことを考えてみれば、あながち不自然な連想とは言えないであろう。この文章とムンクの絵に共通するものは、不安の体験である。その原因となっているのは、ともに孤独である。『ル・オルラ』では、底深い孤独のため、ひとりであるのが不安で恐怖にとりつかれている。『叫び』では、ふたりの友だちと歩いている男のなかに、とつぜん、孤独が、友人といっしょにいるときでさえ他とわかちあうことなく孤絶している自己の存在の寂寥が、不安と恐怖を呼び起こす。ふたりの友人は、ふつうの、ごく正常な人間としてえがかれているが、不安を体験した男と、かれの目に映った自然はひどくゆがんで、怪奇なる姿を呈している。『ル・オルラ』のほうでも、不安をおぼえると、ただちに精神は錯乱し、かれの見た自然はといえば、地震でもないのに、木々は踊り、大地はゆれている。かくて、かれらのえがいた自然は、正常な人

間の目に見えるのとは別の世界であって、そこには狂気がみなぎっている。

『叫び』は複数の人間のあいだにおける孤独が表現されているが、『人間ふたり（孤独なひとたち）』（1899年木版）にも同じテーマがみられる。後者には、前者の狂気はないが、磯辺にたつふたりが同じ光景を前にして別々の思いをいだいており、そのたがいに孤絶した思いは共にうめあうことができない。これは、モーパッサンの『孤独』Solitude なる佳品を絵にしているのではないだろうかと思われるほどで、この佳品のかたり手は、抱擁しあっている恋びとたちをながめながら、連れだって歩いている友人に、自己の孤独を告白し、友だち同士でも恋びと同士でも、その内面は他と絶対的に孤絶していることを説く。

ムンクとモーパッサンを関連づける物的証拠はまだ発見されていないのだから、あまり勝手な想像はつつしむべきであるかも知れないが、ふたりの作品と、かれらに関する伝記を前にすると、どうしてもふたりの類縁性について、いささかなりとも触れておきたいという誘惑に打ちかつことができない。

モーパッサンは1850年、フランスのノルマンディーに生まれ、ムンクは、その13年後ノルウェーのロイテンに産ぶ声をあげた。モーパッサンの母と、母方のおじは、しばしば異常なヒステリー症に襲われており、ムンクの父は、先天的な神経症に悩まされ、ほとんど精神病のぎりぎりのところにたっていた。モーパッサンにしろ、ムンクにしろ、自分のからだのなかに、そのような先祖からの先天的な体質が遺伝しているかも知れないことに、恐怖したことであろう。スタング著『評伝エドワルド・ムンク』（稲富正彦訳）からの孫引であるが、ムンクは、父の狂気や肉親の死に際会して、「病魔と狂気と死が、私のゆりかごを見守ってくれた黒い天使の群であった。以来、この黒い天使の群は、わたしに一生つきまとい続けた³⁴⁾」と言っている。ムンクは、神経をとがらせていらいらしたり、被害妄想にとりつかれたり、精神病院にはいったりしたが、モーパッサンもまた、しばしば精神が錯乱し、さいごには精神病院で狂死するのであって、かれにも、母のヒステリー症やおじの狂気が一生つきま

とっていたのだ。

青年期のムンクは、オスロで芸術を愛好する仲間たちと、ボヘミアン生活を送り、この仲間は、自然主義の巨匠ゾラを賞讃していたのであるが、ゾラをかこむ「メダンの夕べ」のグループの、ゾラをふくめてわずか六人のうちの一人であったモーパッサンの名が、ムンクの仲間たちに知られていなかった筈はあるまい。22歳のムンクがパリにおもむいた1885年には、モーパッサンは『女の一生』のほか、数々の作品を発表してすでに有名作家となっており、この名がムンクの目に触れていないと考えることは不自然であろう。まして、ゾラ崇拜者たちの仲間であってみれば。しかし、残念ながら、ムンクのエッセイのなかに、モーパッサンの名は、いまのところ見つかっていない。ムンクの邂逅した作家で、かれに多大の影響を与えた同国の偉大な劇作家イブセンのほか、ムンクのエッセイした作家は、ドストエフスキー、ゾラ、ストリンドベリ、ヤコブセン、ハイネ、ニーチェ、ショーペンハウアー、ケルケゴールたちであるとされているが、ゾラは別としても、かれらの著作には、共通して、孤独からくる深い憂愁やペシミズムや狂気や神秘なる思いや不安の翳が、色濃く流れているのであって、同じ色あいをもつモーパッサンが、かれらといっしょに名をつらねていてもすこしもおかしうはないであろう。

ムンクが、フランスの象徴主義文学に関心をいだいたことにも注目せざるを得ない。かれのパリ滞在中は、ボードレールの万物交感の思想を核としたサンボリスムの時代だった。

文学史上自然主義の流派にくみいれられているモーパッサンも、このサンボリスムの詩運動に強い関心をよせていて、かれはボードレールの中心的思想である万物照応の思想に共鳴していた。このことは、とくに紀行文『放浪生活』La vie errante によってあきらかである。万物照応の思想の系譜をたどると、幻想家バルザックや、あるいはスウェーデンの神秘的思想家スウェーデンボリにまでさかのぼらなければならないが、ここではとりあえず、ボードレールとモーパッサンに話をかぎれば、ボードレールが、万物の交感を、思惟的に直視し、かつ、超感覚的に魂の奥底でとらえていたのにたいして、モーパ

ッサンは、主として前掲紀行文でみると、森羅万象の照応しあっているさまを、自己の感受性と神経とにおいてとらえているにすぎないことがわかる。かれは、ボードレールのような思弁的な能力をいちじるしく欠いていたのだ。ムンクはどうかといえば、机辺にごく限られた資料しかなく、ましてノルウェー語を解さない論者には、かれが万物照応に関してどのように理解していたか知るよしもないが、数すくない手もとの画集を仔細にみるに、ムンクは、万物がたがいにこたえあう微妙な瞬間を、たとえば、『星月夜』（油彩、1893年ごろ）においてえがいているが、天地と人間の心がはなれがたく溶けあっているこの絵は、観念的というよりは感覚的であって、ムンクにおける交響的照応は、モーパッサンに似て画家の感受性においてつかまれていたのではなからうか。また、たとえば、『叫び』における虚空の叫びは、超感覚的・思弁的に把握し得た大自然の絶叫ではなくて、画家の孤独がほとんど本能的に聞き届けた宇宙の叫び声、すなわち、画家の生来そなわったほとんど体質的神経に鳴り響きわたってきた幻聴だったものと思われる。

ムンクはサンボリスムの中心的存在であるマラルメの肖像画をえがいているが、かれがその青年期ナチュラリスムの洗礼を受けながら、サンボリスムに近接していったのは、時代のいきおいであったとともに、かれ自身の内的必然性によるものだろう。かれは、事物を正確に描写することだけに満足するには、その幼少期から、内心に蠢めく不安や狂気の黒い天使を制御しかねていた。かれがナチュラリスムから入ってサンボリスムに学んだものは、外観を直視する自然主義的な描写によって、内心の思いを象徴することだったと推察される。ナチュラリストのゾラを崇拜する仲間と青春時代をすごしたムンクではあったが、あくまで仮説にすぎないけれども、ムンクは、ナチュラリストの巨匠でオペチミストのゾラよりは、ムンクの幼少期の暗いかげとかれの作品とから判断して、おそらくは、狂気をひそめたペシミストのモーパッサンのほうにこそ、親近感をいだいていたであろう。

いつまでも、伝記的事実や、あるいは、仮定の上に立った伝記的推測にこだわるのはやめよう。伝記的事実が解明されたからと言って作品の理解が深まるわけではあ

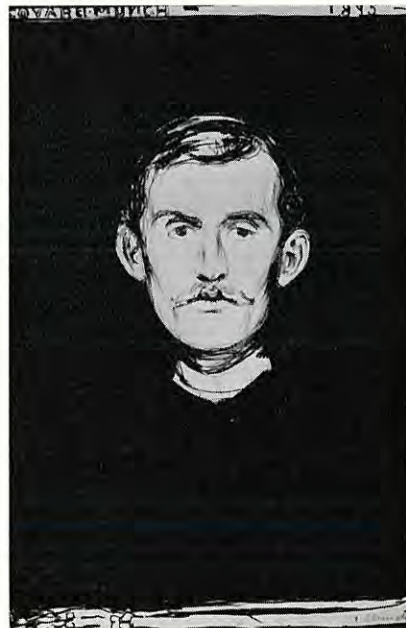
るまい。『叫び』や『ル・オルラ』から受ける感銘は、その作者が狂人であったとかなかったとかいうことを知ることによっていささかも変化することはない。狂人でなくても狂的な異常世界を表現することができようし、逆に、狂人だからといってつねにそのような異常世界を表現できるわけではない。作品こそが、作品理解の最初にして最後の手がかりなのであって、その作者の生涯について知ることは、作品からじかに芸術的感銘を受けることは別のことだと言ってよい。それなら、いつまでもまわり道をしていないで、作品そのものに立ちかえろう。

人間はひとりでいるときにだけ孤独を感じるのではないことはすでに述べたが、不安や恐怖とて同じことで、むしろ不安や恐怖は伝染しやすく、ひとりの不安や恐怖が他の不安や恐怖を呼び起こし、たちまちにして群衆や集団にひろがる。それは一種の集団幻想であるが、モーパッサンは、集団幻想の原型とでも呼ぶべきものを、『恐怖』なるコントにえがいている。モーパッサンに『恐怖』La Peur なるまったく同一の題のコントはふたつあるが、1882年のコントのなかで、ある森の番人が幻覚を見て不安と恐怖におののくと、たちまち、その家の住人も飼いイヌまでもが、主人に刺激されて感情がたかぶり精神に錯乱をきたす話がものがたられている。その場にいあわせたかたり手とその案内人の男も不安と恐怖のるつぽにまきこまれる。そのパニックは、ひとりの男の幻覚から始まったものだ。

ムンクは、このような群衆における不安と恐怖を『不安』と題して表現している。そこには、不安と恐怖におびえた群衆のだれもが、正常な平衡感覚を失なって、乱れた列をなして行くえきだまらぬ方向に歩んでいる。そこにはまだパニックは起こっていないが、うつろな目をした、生きたしかばねのごときひとの群れは、観るものにぶきみな感じを与えないではおかない。ムンクのほとんどの作品には、生の不安におびえている魂のおののきが描出されており、それは、かれの生の本質に根ざした病める魂と絶望的なペシミズムとによって神経症の世界に直結している。そして、その世界は、神秘なるものに触れてもいる。



図版 2 ; 《マドンナ》(石版, 1895~1902年)



図版 3 ; 《骸骨の腕のある自画像》(石版, 1895年)

ムンクもまた、目に見えない神秘なる存在を感知していたのだ。かれは、肉体の消滅のちにもなお生き続ける霊の存在を信じて、『豊饒』なるあかるい絵をえがいているが、これはかれの生得の世界とは認めがたいのであって、ムンクの内部に生まれながらに住まっている霊は、むしろ、不吉なそれではなければならない。たとえば、受胎をテーマにして生の誕生を描いている『マドンナ』(図版2)の、左下すみで生をあざけているかのような妖怪。『骸骨の腕のある自画像』(図版3)において、骸骨を前にしている、悪霊にとりつかれて生き霊のような相をおびた男の顔。『肉欲』で、裸の女にかがみこんでいる怪物のごとき三人の男たち。『嫉妬』における亡霊と、亡霊にたいする嫉妬に身をこがしている男の苦悩の表情。『浜辺の神秘』のなかの、切株の根がぼうずあたまのタコのように、石が人間の頭のように見える、自然そのものの変幻。『生命のダンス』の中央で、女の魔性にとらえられた死人のような男と、その背後にある月。こうして、ムンクの絵には、いたるところに不吉な霊が漂っており、こうした生命の破滅にかかわる霊の見え隠れしている世界こそが、ムンク生来の舞台である。この舞台に出没するこれら霊は、見ようによっては幽霊ともおぼしい。ムンクは、イブセンの劇『幽霊』

上演のおり、演出家に刺激を与えるためのスケッチをかいているが、幽霊をテーマにしたこの仕事はムンクにふさわしいものと言えるだろう。モーパッサンの怪奇小説にも、『剥製の手』*La main d'écorché*, 『死者のかたわらで』*Auprès d'un mort*, 『幽霊』*Apparition*, 『墓』*La tombe*, 『手』*La main*, 『凄惨』*L'horrible*, 『けいれん』*Le tic* などにおいて、しばしば幽霊が登場していて、ふたりの世界の類縁性にはおどろくばかりだ。

それにしても、ムンクがモーパッサンから影響を受けたという確証のないまま、こうしてふたりの類縁性を書きつらねてきて思うのであるが、ムンクがモーパッサンよりやや遅れて生を受けた同時代の、同じヨーロッパの芸術家であってみれば、直接的でないまでも何んらかの形で影響されていると考えるのはあたりまえすぎるほど自然なことで、大事なことは、そのような影響関係よりもっと別のところにあるだろう。ふたりの類縁性は、ふたりの、生の根源がほとんど同質であり、同じような姿勢で生を凝視してきたことに求められるべきであろうと思われる。

とまれ、かれらが幻想的な絵をかき、怪奇的な小説をかいたのは、繊細な神経と鋭敏な感受性とでこの世界に触れ、自己の絶対的な孤独から、不安におびえ、恐怖

にさいなまれ、あるいは、神秘的悪霊にとりつかれ、ついには、狂気にまでいたって生き霊のごときならざるを得なかったことによる必然の結果ではなからうか。

〈注〉

- 1) Maupassant: Œuvres Complètes de Guy de Maupassant ("Des Vers"), p.15-16, Louis Conard.
- 2) Maupassant: Le Horla, p.47., Le Livre de Poche.
- 3) Ibid, p.7.
- 4) Ibid, p.8.
- 5) 傍点を付したこの語は、原文で大文字で書かれている。とくに断わらない場合は、以下、訳文に傍点を付したときは、原文において大文字で書かれているか、斜字体で書かれているものとする。
- 6) Maupassant: Le Horla, p.8-9, Le Livre de Poche.
- 7) Ibid, p.9.
- 8) Maupassant: Contes et nouvelles, p.56, Tome I, Pléiade.
- 9) Ibid, p.56.
- 10) Maupassant: Le Horla, p.10-11, Le Livre de Poche.
- 11) Ibid, p.18.
- 12) Ibid, p.29.
- 13) Ibid, p.33.
- 14) Ibid, p.34.
- 15) Ibid, p.37-38.
- 16) Ibid, p.38.
- 17) Ibid, p.47.
- 18) Maupassant: Contes choisis, p.326, Albin Michel.
- 19) Ibid, p.326-327.
- 20) Maupassant: Contes et nouvelles, p.54, Tome I, Pléiade.
- 21) Ibid, p.54.
- 22) Maupassant: Contes choisis, p.327, Albin Michel の記述に拠る。
- 23) Daudet: Lettres de mon Moulin, p.47, Le Livre de Poche.
- 24) Maupassant: Le Horla, p.10, Le Livre de Poche.
- 25) Ibid, p.10.
- 26) Ibid, p.10.
- 27) Maupassant: Contes et nouvelles, p.57, Tome I, Pléiade.
- 28) Ibid, p.57-58.
- 29) Ibid, p.59.
- 30) Ibid, p.59.
- 31) 現代日本文学全集(第90巻), p.159, 講談社.
- 32) Maupassant: Le Horla, p.12-13, Le Livre de Poche.
- 33) この節におけるムンクの伝記的事項の理解は、すべてつぎの書に負っている。
スタング: 評伝エドワード・ムンク(稲富正彦訳), 筑摩書房。
また、ムンク理解のために参考にした画集は、
ムンク画集, 筑摩書房。

エドワードムンク展, 神奈川県立近代美術館.
現代世界美術全集(第21巻), 集英社.
ムンクの版画, 岩崎美術社.

である。

34) 上掲評伝, p. 23.

異化の構造

〈詩的言語分析の一基礎的方法〉

稲垣 栄一

日常語であれ、詩的言語であれ、構造を考えれば、弁別特質という同時成分の束をなす音素、最小の有意単位の形態素、文の構成要素、さらに文、文の連鎖というように、二重分節に基づく階層的、及び線的配列をなしていることにはかわりない。文学的作品もまた言語要素の組み合わせ方は、われわれが日常行なっている言語活動と必らずしも一致することはないにしても、単語どころか音素の組み合わせに他ならない、という観点もあり得るのである。そうした組み合わせの中で、潜在的な生命を保っているメッセージが文学作品であるといってもよい。

いい換ればあらゆる文はその下に階層をなす下位のコードとして諸記号をもち、それぞれのレベルで、上位のコードは下位のもの脈絡をなしている。例えば「さんま」は「さんまをやいた」という文の一部となり得るが、このとき「さんま」は *cololabis saira* という動物学的话题でなく、家庭的なそれであることをわれわれは知る。さらに {samma} + {o} + {jai} + {ta} に分節しうるし、これはまたそれぞれ弁別特質の束からなる七種の音素に還元できよう。もちろん一つの文そのものも全体のメッセージという、より大きな脈絡の中に位置づけられる。したがって

やんまにがした
ぐんまのとんま

さんまをやいて

あんまとたべた

(谷川俊太郎「ことばのあそび歌」)

という脈絡の中で「さんまをやいた」は直感的にも「やんま」「ぐんま」「とんま」「あんま」とのユーモラスな関連の中でメッセージを形成する。

またわれわれが記号を理解したというときは、発話という現象に参加する二人、①発信者、②解読者、そして③解釈用具 *interpretant* が機能していることを意味する¹⁾。③のうち、一つはコードであり、他は脈絡である。後者は上例のようにコード内におけるものと、コード外にあるもの、例えば「さんま」という語が、漁業資源に依存する日本民族に対して持つ意味と、*cololabis saira* という学名は知り得ても、生活の実感が伴わぬ民族のちがいかからも明らかなように、発話のコード形成の条件となるような、即ちコード外の脈絡、も考えられるだろう。

コードの面で脈絡がどの程度の自由度をもってあらわれるかを考えると、日常の言語、文学の言語どちらにしても、いくつかの弁別特質を音素に結合するときには、例えば「両唇性、閉鎖性、無声性」が結合して、音素/p/になるが、日本語では氣息性は関与しない、というように、われわれには選択の自由はなく、コードは固定している。即ち新しい音素をつくりだすことはできないとい

う意味で自由度ゼロである。形態素へと音素を結合するときは、われわれが属する言語社会の音韻論的規則（たとえば日本語の CVCV という音素配列の規定、従って英語 /strayk/ は /sutoraiku/ あるいは /sutoraiki/ になる）や言葉目録に制約されて、新語をつくる時以外は、音素を結合し得る範囲は限られている。もっとも萩原朔太郎「時計」の「じぼ、あん、じゃん、じぼ、あん、じゃん、♪）や

火星人は小さな球の上で
 何をしているか 僕は知らない
 (或いはネリリし、キルルし、ハララしているか)
 しかしときどき地球に仲間を欲しがったりする
 それはまったくたしかなことだ
 (谷川俊太郎「二十億光年の孤独」)

のような一回しかメッセージに現われない例もあって、このとき結合はかなり自由である。形態素から構成要素や文をつくる時には、統辞規則に縛られるとはいえ、制約ははるかにゆるやかになり、文の結合の段階ではさらに自由になる。今、私が書いている文章が、厳密には「かって誰にも書かれたことのない文章」であるとすればそれはこのような理由による。このように階層を昇るごとに新しい脈絡をつくる話し手の自由度が増大する。

文をつくる時、われわれは選択軸と結合軸という二つの配列様式を利用していることに注意しなければならない。例えば先の例を音素配列に書きなおしてみると、

jaNma niŋafita
 guNma no toNma
 saNma o jaite
 aNma to tabeta

音素の用い方が、きわめてかたよったものであることがわかる。これは①で {nara, kobe, saitama……} という選択可能なパラダイムの中から /guNma/ を選択し、さらに②の部分で {manuke, baka, usunoro……} というパラダイムの中から /toNma/ を選択するというよう

に、選択と結合をくり返した結果である。

明らかに、多様な選択の可能性を作者は意識的に限定して、結合軸に表われた音素配列には同じ音のくり返しが目立っている。特に /Nma/ のくり返しは「やんま、ぐんま、とんま、さんま、あんま」の間に意味的にも連関が生じて、ユーモラスな取り合せの面白さを支えている。このような場合を選択軸から結合軸へ（この場合は音韻論的側面で）「等価性をポジティブ」に反映させた。といえるだろう。

また等時拍音という日本語のリズムの特質はいくつかの音の集まりが、一つのグループとして、ゲシュタルト的に把握される七五調などの音数律を生みだしたが、この例の場合、七・七、七・七のモーラ数の連続は、よくみると三、四、四、三、四、三、四、三という四、三のくり返しが基本となっていることがわかる。リズムの面でも、このように等価性が結合軸へ反映している。

英詩の押韻も、同じ音素又は音素群を規則的に繰り返して、その音素が含まれている単位の間の意味上の粘りをもたせる工夫であるが、ローマン・ヤコブソンが指摘する “I like Ike” という選挙用スローガンの効果は次の通りである⁽²⁾。

/ay layk ayk/ に明らかのように /ay/ の繰り返しが母音の部分を含め、それに子音 /…I…k…k/ が後続してゆく規則性をもつ。二つのコーロン、I like と Ike は意味上、主体と客体の関係にあるが、①脚韻と②頭韻という等価性がこの序列を貫ぬく原理であり、そのことによって、①の場合アイクは愛する主体（選挙民）の行為という表象の中に包み込まれるという親和性を獲得する。また②の場合は愛する主体の選挙民がイメージの上の次期大統領アイクに包まれるという構造をもつ。

どちらの場合も、マスメディアによって世界のイメージを構築するしかない現代の大衆と政治家という社会心理学的な関係性に、当時の少なくとも平均的アメリカ人にとっての、アイゼンハウアーの個性を合致させたといえる。

類音法の典型的な例として、ヤコブソンはヴァレリィを驚嘆させたポーの “Raven” の最終連をあげている⁽³⁾。

一例をあげれば、

And the Raven, never flitting, still is sitting,
still is sitting

On the pallid bust of Pallas just above my
chamber door;

の第一行はわれわれの見方によれば never flitting という句の /lit/ が次の /still/ の /til/ にポジティブに結合しさらにそれが /sti...-/sit-/sti...-/sit.../ のもっともポジティブな連鎖に共鳴している。こうして不吉な訪門者は決して眼前から去ることはない、という象徴的なイメージを支える有力な技巧となっている。同様に /pæləd-/pæləs-/bást-/ʒást əbáv/ という序列へ等価性の反映も加わって、意味的にも像的にも（青白きパラスの胸像＝死）、この序列は有機的な連関をもつメッセージとなっている。

選択軸から結合軸へ等価性が反映するのは音韻面に限らない。語句のくり返しが、例えば「ネリリ、キルル、ハララ」のように音韻レベルから、「その声は遠いところからきた、その声は非常に遠いところからきた」のように語彙レベル、句レベル、文レベルに及ぶようなものまで考えることができるだろう。

そして別の興味深い等価性を意味的側面で考えることができる。たとえば「かかえきれぬ荷物は別便で送った」のような発話において、形容語句「かかえきれぬ」の後に続き得るものとして、{荷物、柱、身体…} という意味的な等価性（すくなくとも具体性をもった普通名詞という語彙項目）に基づいて選択を可能にしているパラダイムがある。これらの語彙項目を通して、「かかえきれぬ荷物」のように、日常、ノーマルとされている隣接が生じるのが、とくに指示機能⁴⁾を主としたできごとの報告などにおいてである。このように選択と結合をくり返して言語メッセージは形成される。詩における言語も、このプロセスからはみ出ることはないのだが、

かかえきれぬ暗黒が

あなたの身体のように
重たくぼくの腕に倒れかかる
(鮎川信夫「淋しき二重」)

というような「発話」からわれわれが驚きを感じるのは、或いは日常の「かかえきれぬ荷物は別便で送った」という直線的な発話（もっともこの語句が適当な脈絡の中で果たす詩的機能を否定するものではないが）に比べて、それと説明しがたいふくらみを感じるのは、その結合の仕方、隣接軸の「異常」にある。なぜなら個々の語彙、統辞的側面、いずれも日常われわれが行う様式と同じなのだから。

日常生活でも、「かかえきれぬ重荷」が「苦難」と等価に用いられる、という死隠喩のような場合もあって、言語コードの「生命の掟」としての隠喩が一般に受容されてゆく過程をもちろん無視できないが、（そしてここ以後でふれる困難な問題があるのだが）現代の言語水準からみれば、「かかえきれぬ」ものが「暗黒」であったような驚きを、日常経験することはない。いわば後者のような発話は、社会の既成コードによる表現に不可避的な疎外から、言語構造に本質的な表現の可能性を奪回しようとする試みとってよいだろうが、言語の機能論からいえば、「メッセージそのもの」に注目させる作用が、指示性を従えているということになる。

この詩の場合、「暗黒」という抽象語が、「荷物」や「身体」のように、「物質的」、又は「肉体的」という語彙項目をもつ語と、あたかも等価のように扱われることによって、われわれは予測可能性として蓄えている語彙群、{荷物、身体…} に対する心的態度でその「解釈」に参加する。さらに、「あなたの身体のように」という直喩に補強されて、「肉体をもった暗黒」という日常ありうべからざる心的経験をすることになる。いうまでもなくこの「異様」な組み合わせによる発話は、「倒れかかった」という事実の報告とは異なる次元のものであって、問題はそれをわれわれが受け入れるかどうかである。つまり想像力という統合作用を駆使するほど意欲的であり得るかどうか、ということになる。

このような場合を、意味論的側面において、「等価性

がネガティブに押しつけられた」といってもよいだろう。そして逆説的には、「かかえきれぬ」に後続しうる語群の予測可能性が隠喩の働きを一方で支えている、という点に注意するなら、日常的な配列様式（「あなたの身体のように」のごとく顕在化した隣接、及び「荷物」「身体」のような潜在的パラダイム）が、「異常」な隣接と相補的に機能していることになる。もっとも、解釈作用は個人及び集団の言語経験に依存するから、厳密には、「異常」という用語は相対的なものである。日常語の異化 *deviation* の理論の欠陥もまたここにあるのだが、基礎的方法として小論はこの方向で進めたい。

相対の意味での「異様さ」、(したがって相対的に「ノーマル」な隣接関係は次の詩の場合、その程度がより鮮明となるだろう。

ぼくがぼくの体温を感じる河が流れ
 その泡のひとつは楽器となり^①②
 それを弾くことができる無数の指と
 夜のちいさな太陽が飛び交い
 ぼくのかたくなな口は遂にひらかず
 ぼくはぼくを恋する女になる。

(清岡卓行 「セルロイドの矩形でみる夢」)

①と②のように文レベルから、全体のメッセージに到るまで、ネガティブな等価性の負性が極度に増大している。と私には思える。「ノーマル」な隣接関係は後退して、主としてネガティブな等価性が「解釈」を要求する。従ってその指示的意味をたどって現実につながるような感覚に到ることなしに、幻想の領域でのみ、そしてそこにとどまりつづけることによってのみ、メッセージを受け取り得るということになる。意味的側面において考えても、選択軸における可能性を、どのようにも隣接軸に作用させ得る、という言語構造の開かれた側面に注目すれば、いわゆる「難解きわまる」詩から、「意味」が日常的発話の領域にとどまるものまで、多様な詩の領域を想定できる。そのような意味で、もしも、いわゆる「詩的空間」を幻想の領域にのみ限定したり、逆に日常的

な発話様式のみを詩に要求したりすれば、詩的発話の多様性を減殺することになる。即ち、言語構造が本質的に開いている表現の可能性を極限することになるだろう。言語の指示性、制度性に依りながら、それを超えた表現が選択軸と結合軸という枠組みの中で保障されているともいい得るのである。

The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination

ヤーコブソンの「言語学と詩学」の中の有名な定式であるが、この等価性原理には、弁別特質から文の組み合わせに到る言語構造の全要素が関与する。したがって、「形式」対「内容」という対立は無意味となり、「形式」そのものが作品の重要な「意味」の部分となる。そしてこれはネガティブな等価性と、ポジティブな等価性が相互に関連することによって実現していると思える。

次にディラン・トマスの100語からなる詩をこの方向で分析してみよう。

This bread I break was once the oat,
 This wine upon a foreign tree,
 Plunged in its fruit;
 Man in the day or wind at night,
 Laid the crops low, broke the grape's joy.
 ① ② ③

Once in this wine the summer blood
 Knocked in the flesh that decked the vine,
 Once in this bread
 The oat was merry in the wind;
 Man broke the sun, pulled the wind down.

This flesh you break, this blood you let
 Make desolation in the vein,
 Were oat and grape
 Born of the sensual root and sap;
 My wine you drink, my bread you snap.
 (Dylan Thomas, "This Bread I Break")

blood に隣接して, wine, bread の表象と重なる。これは {Pronoun+Noun + (I/you) + Verb} という文法的くり返しのポジティブな等価性によっても補強される。そして grape's joy や the oat was merry, blood knocked in the flesh, sensual root というように, animate/inanimate の意味論的対立を無視しての grape, oat の活性化, 擬人化がくり返される。(ネガティブな等価性がくり返されて, この詩のシンタグム中ではそれ自体ポジティブな等価性として働く。)

このようにして oat—bread—flesh, grape—wine—blood という超意味論的な詩的結合が最終スタンザに致って完了する。即ち最終行で my wine you drink, my bread you snap では wine と「血」, bread と「肉」の連想を払いのけることができない程になっていて, 「取って食べよ, これは私のからだである」, 「みなこの杯から飲め, これは罪の許しを得させるようにと, 多くの人のために流す私の契約の血である」(マタイ伝26章)という, イエスの声と反響する。

音韻構造が CVCV の構造に制約されないこの英詩の場合, 単音節語が wind, broke, grape, bread などのくり返しもあって, 100語中95をしめ, それの子音(群)+母音+子音(群)という閉音節であり, しかもほとんどの単音節語は母音の後の子音に, /p//t//k/ といった無声閉鎖音や /d/ という有声閉鎖音がくる, という簡潔だが共鳴しにくい響きをもっている⁽⁵⁾。それがおそらくは, この詩の「意味」の一部をなしていて, 例えば summer, sun, merry は必ず break などの表象で打ち消され, snap, plunged のような不協和な表象がキリストのイメージと共に, 現代人の作者の表象と重なるというように。

こうして I と you を「作者」対「読者」とも受けとれるし, また任意の「私」対「他者」のように感じる時 my wine you drink, my bread you snap が

my (blood) you drink, my (flesh) you snap

と重なって「弱肉強食」ということばが文字通りによみがえる。という複雑な意味構造をもっていることを知ら

される。それぞれの受け取り方では, 過去形の神話的イメージは lost childhood や, 失われた神のものの秩序といった連想に転化しうるだろう。

音韻的な工夫がもち得るこのような効果は, 日本語の開音節の音韻構造では絶望的であるように思える。(もちろん日本語書記法の効果は別に議論されねばならない。)

英語散文の場合にも, 例えば単音節語を意識的に多用したヘミングウェイの文体も, その作品の「内容」の重要な一部となっている。

'You can't come in now.' one of the nurses said.

'Yes, I can,' I said.

'You can't come in yet.'

'You get out,' I said. 'The other one too.'

But after I had got them out and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying good-bye to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain.

(A Farewell to Arms)

不協和でしばしばグロテスクな現実を, できるだけ感情を抑えて再構成しようとする, hard-boiled realism の文体は, 音韻の面からも支えられていることがわかる。なお "like saying good-bye to a statue" の statue が "good-bye" と呼びかけられる恋人キャサリンと等価的な扱われ方をするとするというネガティブな原理が,

statue	Catherine
animate (-)	animate (+)
human (-)	human (+)

おそらくはこの作品全体のモチーフの凝縮となっている。上の二つの例におけるような効果が不可能な日本語の, CVCV という音韻構造は, 音数律というリズムをもたらし, そのことが「意味」との関わりを可能にしているように思われる。

とくに短歌という縮約された形式に、現代人の散文的発想を強いられた情念を歌い込もうとすると、必然的に像的、意味的転換が鋭く行われる傾向をもつが、次のような場合、

はつなつのゆふべひたひを光らせて
保険屋が遠き死を売りにくる^①

むしろ転換はゆるやかで、隣接軸は①を除けば、きわめてなめらかに展開している。伝統的リズムでは、五、七、五、七、七というモーラ数が等価性の序列への適用を実現させているのであるが、この場合、「ゆふべ」の部分は散文的な意味では「はつなつのゆふべ」というように前に引かれる。しかし、伝統的なリズムとしては、ここを五、三に分けて「ゆふべひたひを光らせて」と三、四、五の漸増するモーラ数が一つのまとまりを成すと思える。とすれば散文的な意味では、ネガティブな等価性になる序列を、伝統的リズムの記憶がポジティブな方向に引っ張ることによって生まれる緊張がある。以下のモーラ数の異常についても同じことがいえる。こうして、「初夏の夕べに額をひからせて」という写実的な冷静な目と、「ゆふべひたひをひからせて」というリズムに裏打ちされた潜在的な高まりが重なるわけである。

さらにパラダイム中の「生命」保険にかわる反義性「死」、しかも抽象性/具象性の意味論的対立を超えて用いられて、売りに来たものは「死」、それも遠い死（この言葉の多義性に注意）であるというイロニカルな効果があらわれることになる。従って全体のメッセージは、少なくとも苦笑を誘う市井の風景と、日常生活の、それも、日暮れという裂けやすい「夜と昼のあはひ」の中に、鋭く死を感じとる、というように分裂して、決して単純とはいえないメッセージとなる。

言語構造の各要素が、量的にも質的にも、「どの程度」参加するかによって、連鎖の軸に反映する等価性の多義性への貢献は、様々なヴァリエーションをもつ。例えばこの短歌と、死の予感に満ちた次の抒情詩のリズム及び古語、下線部に顕在化した「不安」を較べてみるとよい。

今歳水無月のなどかくは美しき。
軒端を見れば息吹のごとく
萌えいでにける釣りしのぶ。
忍ぶべき昔はなくて
何をか吾の嘆きてあらむ。
六月の夜と昼のあはひに
萬象のこれは自ら光る明るさの時刻。
遂ひ逢はざりし人の面影
一茎の葵の花の前に立て。
堪へがたければわれ空に投げうつ水中花。
金魚の影もそこに閃きつ。
すべてのものは吾にむかひて
死ねといふ。
わが水無月のなどかくはうつくしき。

（伊東静雄 「水中花」）

等価性が連鎖の軸に反映するのを次の詩では語彙、句、文レベルで（もちろん音韻的にも等価性は顕在化する）みてみよう。

石を煮て暮らすなり
ぐつぐつと石を煮て
石を煮て石を煮て
石を煮て暮らすなり
飢餓に非ず
愛に非ず
憤怒に非ず
もとより ことがれの故に非ぬなり
ただの石子
ただぐつぐつと煮るにて候
わけもなく
当てもなく
もとより正気の沙汰にて候

（高野喜久雄 「石を煮て」）

四行目までの等価な連鎖を、(a)石を、(b)煮て、(c)暮らすなり、(d)ぐつぐつと、のように符号化してみると、abc, dab, abab, abc, となつてきわめてリズムカルである。

しかもモーラ数は五，五，五，五，五，五，五，五，と定型詩になっている。

このように、表面的にはあまりにもポジティブな等価性は、その中心の構造 ab のネガティブな等価性によって、歯止めが掛けられているようである。語彙項目を考えれば、すくなくとも、「石」は（食物(-)，熱(-))，「煮る」は（食物(+)，熱(+)) であるから、その連鎖「石を煮る」は典型的なネガティブな等価性の結合である。そしてこれがくり返されて、シンタグム面でポジティブな等価性としてあらわれるという二重構造をもつ。

「煮る」という本来、日常的な行為は「煮て暮らす」で、いっそう日常的であることを、この連鎖の指示的意味は暗示する。しかも「石を煮る」という反日常的で不毛な行為がである。このような両義性を abab のポジティブな連鎖は、詩的機能の面から強調する。

五行目から十行目までをみると、「飢餓」「愛」「憤怒」「こがれ」の語群は、「非ず」のくり返しという等価性に引かれて、一種の意味上の等価性、「日常性に対立するもの」しかも不条理な行為の「わけ」である可能性を、(あるいは「石を煮る」ことがそれらのイメージ化である可能性を) もつ。それが指示的意味では「非ず」に否定されるのだが、論理言語とは異って、詩的言語の「メッセージそのものに対する注目づけ」の面からいえば、それらは依然として、そこに「在る」。それはキャンパス上の絵画の部分を否定形で打ち消すことの不可能であるのと似ている。

このように指示的意味では否定された可能性が、この詩行の中では、指示的意味に引かれながらも、「存在」するという両義的性格が、次の「ぐつぐつと煮る」に暗示される異様な情念を経て、「わけもなく/あてもなく」でも同様に持続する。

また「ただの石子」は主格、対格いずれとも受け取り得る。つまり石に象徴される不毛の子である「私」が煮るのか、「石ころ」を煮ることであるのかという分裂したメッセージである。「煮る」は牧畜民族の「焼く」に対立する、すぐれて日本的な料理法であるが、それが石の連想が呼び起すシジフォスのイメージと融合して、日本の土俗イメージとして結晶しているようにも思える。さ

らに「候」で示される冷笑的な態度も加わって、「正気」である人が石を煮るという不条理なイメージは、異質な風土で超現実的な何かを待ちつづける人の不気味なイメージとなる。

このようにみえてくると、表面的には単純な等価性の結合軸への反映とみえるこの詩は、かなり複雑な「内容」をもっていることになるだろう。

次にこの詩人のシンメトリイというもう一つの等価性の効果があらわな作品をみてみよう。

鏡

何という かなしいものを

人は 創ったことだろう

1 その前に立つものは

2 悉く 己れの前に立ち

3 その前で問うものは

4 そのまま 問われるものとなる

しかも なお

5 その奥処へと進み入るため

6 人は更に 逆にしりぞかねばならぬとは

短い詩行中に、「人は」は二度もあらわれている。この格助詞「は」の用い方は、日本語固有の表現を詩的形式に生かしたものと見える。たとえば、三浦つとむによれば、日本語格助詞「が」と「は」はそれぞれ、個別の判断と特殊判断をあらわす。この詩の場合、もしも「人が」となっていれば、判断の対象は「人」「神」「動物」などの内で、「人」のみが個別的に取りあげられて、「人は」のように「神」「動物」との比較による人の特殊性は表現され得ないであろう。

また、三上章によれば、助詞「は」は主題をあらわすものであって、「が」のような主格の表現とは区別される。それ故、日本語では「～は～が～だ」のような、「主題+主格+述部」という構造が可能である。いづれの議論もヨーロッパ語の S + P の構造とは異なり、認識の二重構造の表現が可能であることを指摘したものである。

この点に注目すれば、この詩の「人は」はテーマとして、人の性が「何か他のもの」との対比においてとりあ

げられていて、その「何か」は、潜在的に重要な詩的機能を果していることになるだろう。

また1と2の「その前に立つものは/ことごとく己れの前に立ち」のポジティブな連鎖は、像的にシンメトリーを形づくる。3と4の「問う」、「問われる」は文法が参加して意味的にもシンメトリーを形成する。さらに5と6の「進む」、「しりぞく」もまた意味的、像的なシンメトリーである。

1と2の静的イメージは「問う」「問われる」に媒介されて、5と6の動的イメージに転化するが、これは「立つ」→「問う」→「進む」と行為の強度が漸昇的に展開することでもある。しかも強度が最高度に達したとき、その分だけ後退しなければならないというパラドキシカルな表現で終わっている。こうして最初から懸垂の状態にあった「かなしいもの」が「とは」をまわって、しかも対照性が極点に達して投影する。

いわば鏡の硬質な光りは「かなしみ」そのものとなって、シンメトリカルな牽引の関係が、無限に把握をひきのばされる何かを暗示する。さらに「人は創った」に対置され得る何かは鏡の向う側にあることをわれわれは知っている。このメッセージの「意味」はやはり多義的である。このようなシンメトリカルな構造は、伝統的な日本人の精神構造とは異質の、たとえばキリスト教的な、それも現代生活者のニヒリスティックな心情をも構造化した信仰、またはその希求、が基底にあるといえるかもしれない。

“what's Hecuba to him or he to Hecuba”のように文法が直接的に参加して abcba とシンメトリーをつくらせたり、

He spake me fair, this other gave me strokes
He promised life, this other threatened death
He won my life, this other conquered me.

のように a (-a), b (-b), c (-c) となるのを mirror image と呼ぶなら、この詩人のこれは文字通り「鏡のイメージ」である。

以上、等価性が選択軸から隣接軸へと投影するとき、コードのあらゆる要素が関わり合い、それ自体「意味」を

形づくるので、形式/内容という対立は無意味であることを、言語構造の面から論証する可能性を指摘した。そして多義性という詩の生命を、言語学的アプローチという意外な面からも浮びあがらせ得ることを示唆したかった。

文学は観念でなく、言葉によって書かれるという言葉に導かれて、文学性を言語の面から考えようとするとき、まず日常言語との差異に注目する方法が考えられても不思議ではない。ロシアのフォルマリストたちもこのようなディオコトミーから出発して、実際の伝達の目的に用いられ、表現手段そのものは省りみられることのない日常語の体系を「自動化」と呼び、伝達性が背景に退き、音、形態的要素などが自立的価値をもつ詩的言語を、脱自動化の体系、異化の体系として想定した。

「詩の言葉は、その音声において組織された言葉である」というトマシェフスキーのように、彼らはまず言語音に自立的価値を求めたのである。彼らによれば、芸術は見る、感じる過程が目的であるから、それはできるだけ引き延されねばならず、詩の場合それは、日常慣れ親まれ、意識されることのきわめて少ない言葉を異化することに他ならなかった。「見慣れたもの」を「異様なもの」にする手法が主役となり、知覚を困難にし、長びかせるようなフォームそのものが芸術の全内容であるという彼らの主張は、散文はいづこかへの到達を目的とする歩行であり、詩は足の運びの織りなす紋様そのものが価値をもつ舞踊であるという比喩や、透明なガラスとステンドグラスとに分ける比喩と響き合う発想とみなすことができよう。またランガーは語や隠喩を絵画と同じように、現示的なシンボル presentational symbol とし、文を継起的に何ごとかが述べられる論弁的シンボル discursive symbol としてそれらが交叉する言語を考えたが、小論ではその論弁的なシンボルが現示的なものに転換するのは、いかえれば「異化の構造」は、どのようなプロセスを通じて可能であるかを概観したことになる。

なおこの小論での私の考えは、次の文献に負うところが多いことを付記しなければならない。

吉本隆明「言語にとって美とは何か」(勁草書房,1965)

三浦つとむ「日本語はどういう言語か」(季節社,1971)
シクロフスキィ, ヤーコブソン, エイヘンバウム他,
新谷敬三郎, 磯谷孝編訳「ロシアフォルマリズム論集」
(現代思潮社, 1971)

Philosophy in A New Key by S. K. Langer, 1941
邦訳矢野万里他「シンボルの哲学」(岩波書店, 1969)
ローマン・ヤーコブソン「一般言語学」(みすず書房,
1973)

Linguistics and Literary Style: Donald C. Freeman
(ed.) New York, 1970

桑原武夫編京都大学人文研究所報告「文学理論の研究」
(岩波書店, 1968), 特にその付論, 竹内成明「文学の
言語」

Essays on Style and Language, Roger Fowler (ed.)
(London, 1970)

Style in Language (New York, 1960), T. A. Sebeok
(ed.)

注

- (1) ヤーコブソンが C. S. Peirce, Collected Papers 中の概念を借用して, “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances” の中で用いている。前掲邦訳書 p. 27
- (2) ヤーコブソン 前掲邦訳書 p 193
- (3) opcit. pp 212-3
- (4) もちろんこの場合にも言語の他の機能, ①心情的, ②動能的(受け手を志向する。顕在化したものは呼格や命令法), ③交話的(接触への志向「もしもし聞えますか」など), ④メタ言語的(コードそのものに焦点がある。“ドヤ”って?“宿のことだよ”など), さらに⑤詩的機能(メッセージそのものを指向する)という各機能が重層的に作用する可能性があり, この場合は, 指示的機能が他を従えているといった方が正確である。詳しくはヤーコブソン “Closing Statements: Linguistics and Poetics” in Style in Language, 前掲邦訳書「言語学と詩学」参照。
- (5) Geoffrey Leech は “This Bread I Break-Language and Interpretation” in Linguistics and Literary Style の中でもっと詳細な分析を加えている。

アメリカ・セミナー日記抄

新井基祐

7月21日(1974年)、総勢33名の迷える羊の群とも怒れる若者ともつかぬ人達を連れてアメリカの姉妹校 CCAC に旅立つ。伊丹空港で塚本学長に見送られ東京の羽田に着いたもののエンジンの故障で離陸が出来ず予定より遅れること五時間、早速、緊急処置として Ford 学長に Flight 変更の電報を打つ。

期待に胸をふくらませサッソウと乗りこんだジャンボ機に裏切られ一同イライラする。

アメリカより学生を迎えての芸大セミナーが、とかく一方通行で終わっていたのを今回、このセミナーによって充実したプログラムとして具体化出来た事は嬉しい。従来片道ではなく愈く往復切符を手にし文字通り大学間の交流の道が開けた事は交渉の任に当って来た者として感慨無量である。待っている間、いろんな事がとめどもなく思い出される。夜10時、やっとエンジン始動、空港を後に機首は急ぐように一路アメリカへ向う。

だれかがアメリカ(大陸)が見えると叫ぶ。その声につられ人波がその方向に大きく揺れる。機体がグルッと旋回し高度が下がり始めた。Fasten seat belt サインに人影が小さきぎみに動く。

サンフランシスコの空港には副学長 Robert Forth, Arthur Okamura 先生が出迎えていた。早速、大型バスに乗りこむ。待望の国アメリカに着いたのに、みんな口も効かずに興奮を静かに内に秘めた神妙な顔つきである。バスは学校目指して広いまっすぐな Highway を突走る。

窓越しに絵本でよく見かけたオモチャのような家がどんどん視界にとびこんで来る。みんな黙ったままだ。躡て前方に太陽に白く映えるサンフランシスコの美しい町

が現われた。あれがシスコだと私が言うのを合図にこれまでの沈黙の壁が破れ俄然、さわがしくなりシャッターの音がしきりに聞える。昔、咸臨丸で勝海舟がこの町の港に入港したのが1860年、今ジャンボ機で一気に太平洋を横断してきた私達、時は変り歴史の流れに今昔の感を深くする。

高層ビルや Coit Tower を横目にバスは Bay Bridge に入る。この橋はシスコと対岸のオークランドを結ぶ全長 13.2 km の世界一の鋼鉄製の橋で金門橋よりも一年先の1936年に完成した。

CCAC の所在地、Oakland は最近、工業都市として急速に発展した町で市の中央には静かな水をたたえた「メリット湖」があって……いや、こんな説明よりもむしろかって学園騒動やヒッピーで世界に話題を投げた University of California のバークレイ (Berkeley) 校が近くにある処だと記述した方が遙かにわかり易いかも知れない。

学校に着いた。懐かしい顔がチラホラ見える。旅装を解き、シャワーを浴びせわしく歓迎パーティの会場に出かける。女性の大半がロング・ドレスという盛装である。華麗な変身にとまどい慌わてて彼女らの顔を見直し教室で見慣れた「おぼこい」面影をまさぐる。

近くの Restaurant Art がパーティ会場で薄暗い照明の落ち着いた店である。隅に立てられた星条旗が大きく目に入る。卓上には赤いテーブル・クロスがかけられ晚餐に備えてグラス、ナイフ、フォークの類がものものしくきちんと並べられている。

Ford 学長の歓迎の辞に応じて私も丁重に挨拶する。そして食事が運ばれる少々みんな緊張気味の様子だ。殊

CALIFORNIA COLLEGE OF ARTS AND CRAFTS

SUMMER SEMINAR FOR STUDENTS FROM OSAKA

PROGRAM

Sunday, July 21

9:45 A.M. - Students arrive JAL 002 (to be met by Peerless Stages, Inc. Mr. Bob Hays) and transported to CCAC (Mr. Forth in charge) (444-2900)

a. At CCAC, students will be assigned rooms and given time to unpack, bathe, etc.

12:00- 1:00 P.M. - Transportation via Peerless to Lakeside Park. Tour of park, Fairyland; band concert; lecture at bird sanctuary, lake cruise, etc. (Tour optional--some may want to stay at Dorm to rest) (Ivan Lee in charge).

a. Lunches will be purchased individually at concession stands, etc. at the park. Those staying at dorm will have access to restaurants and lunch counters near campus.

4:30 P.M. - Transportation from Lakeside Park to CCAC via Peerless.

6:30 P.M. - Transportation from CCAC to Art 's (40th and Broadway) via Peerless for welcome party.

8:30 P.M. - Return to CCAC via Peerless

Monday, July 22

9:00 A.M. - Students assemble at Dorm Lounge area for orientation and campus tour to be conducted in 3 groups.

11:00 A.M. - Reception for students and faculty at Isabelle Percy West Gallery.

1:00 P.M. - Course assignments, planning and registration: Room B1

3:00 P.M. - I.D. (Identification) photos: Student Lounge

4:00 P.M. - Lecture by Professor Arthur Okamura, Nahl Auditorium (G1)

SUMMER SEMINAR PROGRAM...cont'd

Tuesday, July 23 thru / Osaka students - classes as assigned A.M. & P.M.

Thursday, July 25 / Naniwa students - lectures A.M.; projects as determined P.M.

Thursday, July 25
4:00 P.M. - Crafts lecture in Nahl Auditorium (G1)

Friday, July 26

9:15 A.M.-Noon - Tour of San Francisco via Gray Lines ending at the Oakland Museum

Noon - 1:00 P.M. - Bag lunch in the Museum gardens

1:30 P.M. - Tour of Oakland Museum
Return to CCAC via Bay Area Rapid Transit (BART)

Saturday, July 27 & Sunday, July 28 - Free time

Monday, July 29 thru / - Classes as assigned

Thursday, Aug. 1

Wednesday, July 31

4:00 P.M. - Lecture by Mr. Wally Jonason on Design in Nahl Auditorium (G1)

Thursday, August 1

7:30 P.M. - Party at Art Neilson's.

Friday, August 2

9:15 A.M.-Noon - Tour of Muir Woods

5:00 P.M. - Western Baroque, Home of Mr. & Mrs. Don Dunlop
16 Snow Ct., Orinda

Saturday, August 3 and Sunday, August 4 - Free time

2

アメリカ・セミナー日程表

にアメリカ人と同席の連中は実に気の毒な程、みんなコチンコチンのまるで氷の塊みたいである。御馳走のロースト・ビーフも只、黙して喰べる様は沈黙の儀式さながらである。

それでもアイス・クリームが出る頃には雰囲気にも幾分、慣れ舌先でクリームがとろけて行くようにコチン・コチンの固さもとれていた。

寮に帰ったとたん恰かも囚人が牢獄から解放されたかの様にみんな活気づく。それでも愈々、明日から始まる授業が心配なのか、期待と不安が錯綜しアメリカの第一夜はなかなか寝つかれぬ様子である。一人二人と寮のロビーに集まって来る。誰れかがテレビのスイッチを入れた。とたんに早口の英語(米語)がまくし立てる。みんな一斉に画面に見入る。ふとNHKの語学教育番組を思い出す。

どうもなじめないらしく集中していたみんなの視線が約束でもしたかの如く画面からそれる。このTVから受けた印象は今尚、強烈である。それは其の後米国史上の

大事件ともなる Nixon 大統領の「辞任」の弁を私が聞いたのも実はこのTVであったからだ。不思議な運命のめぐり合せである。私が Nixon 大統領「当選」のニュースを聞いたのは1972年11月 Philadelphia にいた時だった。

扱てロビーが急に賑い言語、習慣、皮膚の違いを超えて国際親善、交流の場に早変わり、色々な話題に花が咲き見ていてまことにほほえましい。臆て夜も大部ふけて来た一人二人と部屋に消えて行く。そして人気のないロビーは再び静かになる。テーブルの灰皿には日本製、アメリカ製の煙草の吸殻だけが一杯になっていた。

団長としての責任を意識し過ぎてか一向に寝つかれない。Ford 学長よりの、書類一式に目を通す。時計の短針が12より右にどンドンズレていった。思えば二度迎えた7月21日(日附変更線による)という本当に長い長い一日がやっとこうして終わった。

22日 一番に目醒める。夏のさ中なのにヒヤリ肌寒い朝である。セータをひっかける。学生に食堂での要領

SUMMER SEMINAR PROGRAM...cont'd.

Monday, August 5

9:15 A.M. - Ruth Sano in charge. Leave for Ice House (151 Union St) San Francisco via Gray Lines for tour as guests of Mr. Stuart, President.

Lunch: - Bag lunch to be provided by cafeteria

1:30 - 3:00 P.M. - Tour of Walter Landor Associates (Design Studio) Pier 5, San Francisco. Contact Harriet Levin of Landor Associates upon arrival.
NOTE: NO photographs permitted.

4:00 - 5:00 P.M. - Tour of San Francisco Bay via Harbor Tours, Inc. Pier 41

5:30 - 8:30 P.M. - Free time: visit Fisherman's Wharf and eat. Bus returns to CCAC at 8:30 P.M.

Tuesday, August 6 thru) Classes as assigned.

Thursday, Aug. 8)

Wednesday, Aug. 7)

7:30 P.M. Evening with Vincent Perez at his studio.

Thursday, August 8

4:00 P.M. - Exhibition of student work - reception (Classrooms G8 & G9)

Friday, August 9

? - Sayonara picnic at Tilden Park. Transportation by private auto. Cafeteria provides foodstuff.

Saturday & Sunday, Aug. 10 & 11 - Free time and departure for optional tours.

ADDITIONAL PROGRAMS FOR OSAKA STUDENTS AND FACULTY

Thursday, August 1 - 1:30 p.m.

English Class

Departs with Ruth Sano to Holy Names College for tour of campus and meeting with students to practice English conversation.

Friday, August 2 - 1:30 p.m.

Mr. Araf, and six students and faculty

to go with Mr. Ford to visit Mr. Martin Snipper, Director of the San Francisco Art Commission, representing Mayor Alioto, Mayor of S.F.

Tuesday, August 6 - 4:00 p.m.

Lecture on Crafts by Lillian Elliot, Nahl Auditorium.

Wednesday, August 7 - 3:30 - 7:00 p.m.

Mr. Araf, 2 students from Osaka U. and Art V. 1 student from Naniwa College

- 1) to go with Mr. Forth for taped television interview (KTVU, Channel 2)
- 2) after dinner Mr. Forth will transport group to Mr. Perez' studio

Wednesday, August 7 - 3:00 p.m.

English Class

Meet with CCAC students in Student Lounge to practice English conversation.

を教える。終りかけた頃別のグループが押しかける。小さな食堂はたちまちにして芸大・浪速短大勢が圧倒する。料金精算でない為か学生の洋盆には見る見る内に juice, milk, corn-flake, orange, melon, egg, hot-cakes, toast, bacon, sausage, ham, coffee 等が所せましと並ぶ。食堂のオバサン、みんなの食量と旺盛な食欲に驚く。そしてその殆どがそのまま棄てられるのを見て二度驚く。もったいない限りである。みんなに注意する。問題の量も次第に調節され無駄がなくなる様になった。

朝食後、Forth 副学長のガイダンスを受け履習届を済ませ3クラスに編成、教室も教授陣も次のように決まる。

英語は二世の Mrs. Hess, Keiko Hiramoto

ドロウイングは Miss Judith Foosaner

Miss Judith Linhares

絵画は Mr. Harry Krell

23日 授業開始、英語組は会話を主とした口頭練習だった。兎角、教室の内外を問わずアメリカでの生活自体

が生きた語学的環境だけに言う事なし。

芸大組は孰れのクラスも人体画が主であったが殊に素材やテクニックを次々に変えての drawing の授業は印象的だった。何はともあれ午前・午後とモデルが変わり男のモデルまでいる。モデルのオン・パレードであるだけに日程連絡の為、通う足もせわしく不思議と精が出る。

授業は大体こうした内容の繰り返しである。毎朝、私は Ford 学長室に出かけメモを受取る。時には打合せや連絡を密にする事もある。兎角、Ford 学長の熱心さに私も負けじと最善をつくす。

実習の不足は講義に依る理論で補充した。CCAC の依頼で四回の講義も、勿論 私が通訳する。

それだけでなく実習と理論に加えて美術館巡りや作品展会場 (Ice-House)、デザイン・スタジオ (Walter Landor Associates)、作家達を訪ねる等、学外研修を組み入れ立体的、有機的に教科内容の充実を図り完璧を期するを目標とした。

尚かつ専門学習の他に広く一般にアメリカの文化・事情に明るくなって貰う意味からも家庭訪問、パーティを日程表に取り入れる。それらを通してアメリカの生活をつぶさに観察出来、また人情の機微に触れ得た事は何よりも大きな収穫であった。

28日 理事長御夫妻 Mr. and Mrs. Bruno Stolley が全員を招待して下さいました。御家族総ぐるみの温かい歓待に心がなごむ。ハンバーグがおいしかった。

8月2日 学長秘書 Mrs. Marian Dunlop さんの牧場でのチキンの味も格別だった。土の香りは、都会人の忘れていた大自然の臭いだ。遠くの山の陵線が果てしなくつづき見上げる空には雲一つなく、立派な Oak の木が点在するなだらかな牧草地に二、三頭の牛が憩うのどかさは平和であり一幅の牧歌的風景面を見るような景色である。Mr. Don Dunlop さんに別れを告げる頃には大きな丸いお月さんが顔を出していた。夜と言えばかん高い金属性の音楽に合わせてみんなでおもしろおかしくゴーゴーに踊り興じた Arthur Nelson, Sam Moya さんとこのパーティも素敵だった。Harry Krell 教授宅でのwaiter waitress 付きのグット落ち着いた優雅なパーティ。

これら楽しい思い出の数々はみんなの「心のアルバム」として終生 消え去る事はないであろう。

8月9日 セミナー最後の日である。名前が呼ばれ Ford 学長より 修了証が一人一人に手渡され、固い握手が交される。CCAC 側の観客から大きな拍手が起る。みんな最早やかっの Cochinchin さんとは違い自然に Thank you と英語が口に出る。そして笑うその口元に白い歯がのぞいていた。全員、修了証授与の栄に輝く Tilden Park での野外修了式はフィナーレを飾るに相応しい幕切れだった。あの日のバーベキューとビールはまた格別だった。終りよければ全てよし

All's well that ends well.—Shakespeare

10日 作品展示会を学内に催しセミナーの成果を内外に問う。一方、アメリカ研修の総決算として Oakland の TV 番組に Robert Forth 氏と出演、アメリカ市民に今回のセミナーの意義と国際的協調の必要性を強く訴える機会に恵まれた事は望外の喜びであった。

12日 名残り惜しみつつ adieu CCAC! サヨナラ!

それぞれ自由研修旅行に出る。みんなを見送る Mrs. Ford の目に真珠のようなものがキラッと光る。それを見てしまつてか胸がグッと熱くなる。

Parting is such sweet sorrow, that I shall say
good bye till it be next year.—Shakespeare
(Italics is mine.)

21日 自由研修旅行も終え最終集結地 Hollywood の Holiday Inn に向うべく、これまでの宿 *The Ambassador Hotel* を引きはらう。このホテルは、かつて世界を震撼させた事件、Robert Kennedy が凶漢に襲われたあの世紀の劇的瞬間を実況テレビ・カメラが捉え生々しく放映された歴史的ゆかりの地である。

5回目のアメリカ旅行であり乍ら珍らしくこれまでとは違う強烈な印象を受けたのも思えば、先きの Nixon 辞任劇をまのあたりに見、今また Kennedy 家、二番手の犠牲者の舞台となるホテルに偶然、宿泊する事になり否応なしに激動するアメリカについて考えさせられたからであろうか。感慨に耽る事、暫し。

突如、先生! と懐かしい聞き覚えのある声に呼びかけられ振りむく。懐しい女の子の顔は黒く日にやけ白い歯だけが笑っている。

一月余りのアメリカ・セミナーを学生達は一体どのように受けとめているのだろうか。

敢えて聞くまい。各自それなりの受けとめ方をし、それはそれで貴重な体験になっているに違いない。

ネオンが付き始めた。映画産業が斜陽とは言え Hollywood のこの一角には、まだまだ旅人の夢を誘う何かが残っている。銀幕の美女のウインクのように、まばたくネオンの明りにつられ、連れ立って *Sunset* 通りをアメリカ最後の夜の“プロムナード”としゃれこむ。

22日 全員帰国の途につく。東京の夜はうだるように暑く出発の時と同じような長い夏がまだ続いていた。

大過なく日程の全てを消化し予想以上の成果をあげ得たのもひとえに Ford 学長御夫妻を初めとして Forth 副学長、Mrs. Dunlop, Ruth Sano さん、Okamura 先生、そして CCAC 側の多くの皆様の絶大なるご協力の賜物と心得、この紙上を借り衷心より厚く御礼申し上げる。併せて今回のセミナーを応援、空港で夜遅く迄、わざわざ全員の帰りを迎えて下さった塚本学長の御芳情に心より深謝する。

立体主義と未来主義から絶対主義へ 絵画における新しいリアリズム

カジミール・マレーヴィチ

絵のなかに自然の片隅、マドンナ、わいせつなヴィーナスを見るような習慣がなくなつてはじめて純粋で生きた芸術作品に立ちむかえよう。

私は形態のゼロに変身し、アカデミー芸術のがらくた一杯のプールから身体を引っぱり出した。

私は地平線の環を破壊し、事物の循環、芸術家と自然形態を閉じてめる地平線の環からのがれ出た。こののろわれた環は次々により新しい展望を開いてはいるが、破壊目標から芸術家をそらすことにもなっている。この欺瞞にだまされるのは意識の臆病な、創造力の貧弱な芸術家だけであり、彼らは自らの芸術の基礎を自然形態におくので、原始人やアカデミー会員がよつたつような基礎を失うことを恐れるのだ。

最愛の対象や片隅の自然を再現するのはちょうど足枷をはめられた足にみとれる泥棒のようなものだ。

愚鈍で虚弱な芸術家だけが自らの作品を誠実さでおおう。だが、芸術において真実は必要とされるが、誠実さは必要でない。

事物は煙のように消えてしまった。いまや新しい芸術文化を獲得するために芸術は創造を目的そのものとし、自然形態を威圧するのだ。

原始人の芸術とその原理

初めて自然主義の原理を発見したのは原始人である。一つの点と五本の小さな棒で彼らは自分自身の像を再現しようとした。これが基礎となって自然形態の意識的な模倣が始まった。ここから出来るだけ自然の外観に近づくことが目標となった。すべての芸術家の努力は自然の創造的な形態の再現に向かうことになった。

集団芸術ないしは模倣芸術の起源は、原始人が最初の素朴な像を発見したことにある。なぜ集団というかという、感情、心理、骨格という微妙な領域の本当の人間はまだ発見されていないからだ。原始人は自分の外的な像も見なかったし、内的な状態も見なかった。彼の意識は人間一般、動物一般の形を見得たにすぎない。やがて意識が発達するにつれて自然の描写計画も複雑になった。意識が自然をとらえればとらえるほど彼の仕事はますます複雑になり、彼の知識と能力は一面だけ、自然創造の面だけで発達し、芸術の新しい形態の面では発達しなかった。だから彼の素朴な絵は創造的な作品とは考えられないのだ。絵の中の形の悪さは技術上の欠陥のせいである。技術は意識と同じく発展の途上にある。——だから彼の絵は芸術とは考えられないのだ。なぜなら無能は芸術ではないから。彼は芸術への道を示しているだけなのだ。

つまり元々の計画は、ある世代が自然の中に発見したものをぶらさげる枠組だった。この計画は一層複雑となり、古代世界とルネサンスに花を咲かせた。この両時期の巨匠は人間を内と外との両側からみて完全な形で表現した。人間は組立てられ、その内面の状態まで表現された。だが、驚くべき熟練さにも拘らず、鏡に写すように自然をキャンバス上に写すという原始人の理想を彼らは達成しはしなかった。彼らの時代に芸術が非常に明るく開花し、より若い世代がすべてを犠牲にしてこの理想をめざしたと思うなら、それは誤りである。こういう考えは間違っている。それは青年の力を現代の生活の流れからそらし、混乱させている。体は飛行機で空を飛ぶが、芸術と生活はネロやティツィアーノの古い衣をまとっているのだ。こうして彼らは近代的な生活の新しい美を見

られなくなっている。なぜなら、彼らは過去の時代の美を喰って生きているのだから。

写実主義者、印象主義者、立体主義、未来主義そして絶対主義が理解されないのはこのためである。上述の芸術家は過去の衣服を捨てて新しい美を見出そうと現代の生活の中へ入って来たのだ。アカデミーの拷問部屋は時代の流れに逆らえない、と私はいいたい。形態は動き、生まれ、われわれはより新しい発見をしていく。私の説明を包み隠すな。現代を過去の古い形態の中へ引きずりこむことは馬鹿げたことだ。

現代の生活の巨大な構造物やテンポは過去の穴の中には入らない。技術においてわれわれはサラセン人の使った船を使えないように、芸術においても近代的な生活に応じた形態を求めるべきである。

現代の技術的側面は一層前進しているが、芸術はより一層後退しようとしている。それだから、時代に従うすべての人々はますます高貴で偉大で立派になる。19世紀の写実主義はルネサンスやギリシャの美的経験にみられる理想的形態よりはるかに偉大なのだ。

ローマやギリシャの巨匠は、ひとたび人間の解剖学的知識を得、ある程度まで写実的な像をつくったあとでは、美的感覚によって打倒され、彼らの写実主義は美的趣味によって化粧された。線の本当らしさ、絵のぐの小さきれいさがここから生まれた。美的趣味が世界の真実主義から、彼らの気をそらし、彼らは理想主義という袋小路に入りこむことになった。彼らの画作は絵を装飾する一手段である。彼らの知識は自然から切りとって閉ざされた工房の中へとじこめられて、そこで何世紀にもわたって絵がつくられてきた。彼らの芸術が切りつめられるのはこのためである。彼らは後ろで戸をしめ、自然との接触を断ちきったのだ。

形態の理想化が彼らをとらえたときが本当の芸術の滅亡だと考えられる。なぜなら芸術は縮小や単純化へ向わず、複雑さへ向うものだから。ミロのヴィーナスは衰退のよい例である。それは本当の女性ではなく、パロディである。ミケランジェロのダヴィデ像は怪物である。その頭や胴体は二つの矛盾した形態から彫り出されているかのようだ。頭は幻想的、胴体はリアルというわけ。

ルネサンスの巨匠は解剖学では相当な成果を達成した。しかし、真の体の印象はつくらなかつた。彼らの絵画は体を再現せず、風景画は生きた光を再現はしていない。絵の中の人物の体には青い静脈は見えるのだが…。自然主義の芸術は原始人の考えだが、それは見えるものの再現ではあっても、新しい形態の創造ではないのだ。彼の創造的意志は未発達だが、彼の印象力はもっと発達しており、だからこそ現実を再現できたのだ。

創造的意志の天分は古典の中で発達したと考えるべきではない。彼らの絵画は原始の先祖のそれより豊かな周囲の生活の現実形態の模写にすぎないからだ。

配置することが創造だと考えるべきでもない。なぜなら大多数の場合人物の配列は王の行列、法廷といった主題によるからだ。王や裁判官はキャンバスの上で二次的にしか重要でない民衆にくらべて場所は決まってくる。

その上、構図は配列の調和という純粹に美的な基礎に支えられている。だから部屋の中の家具の配置はまだ創造的な過程ではないのだ。

自然形態を模写することによってわれわれは誤った芸術の理解で意識を育ててきた。原始人の作品も創造だとみなされ、古典のそれも創造だと考えられた。机の上で一つの同じコップを立てることも創造である。芸術は見たものをキャンバス上に再現する能力と同じく創造とよばれる。机の上にサモワールを置くことが本当に創造だろうか。私はまったく考えが違う。現実のものをキャンバスに移すのは上手な再現の技術であるが、それだけのことだ。創造の芸術と模写の技術の間には大きな違いがある。

創造とは生きること、永遠により一層新しい形態を造ることである。部屋にいかにも多くの家具を配列したところで部屋を大きくしたり、新しい形態を与えたりはできない。芸術家がいかにも多くの月明りの風景を描き、放牧の牛や日没を描こうと、それは牛や日没以上のものにはならない。外観はもっと悪くさえている。それなのに今日なお芸術家の偉大さはその描く牛の数によって決められている始末だ。

芸術家が創造家であるのは、絵の中の形態が自然と無関係なときだけである。なぜなら芸術は組立ての能力で

あって、それは形態と色彩の相関関係によるのでもなく、構図における美という美的基礎によるのでもなく、重量、速度、運動の方向という基礎によるのだ。形態にも生と個別存在の権利を与えなければならない。

自然は生きた絵であり、われわれは自然を賞賛する。われわれは自然の生きた心である。われわれはこの巨大で生きた絵の中のもっとも価値ある構造である。自然の生を拡大する生きた脳でもある。自然を模写することは盗みであり、模写する人は盗人、与えることが出来ないで、ものをとり、自然のものだと言い繕うつまらぬ人である。べてん師なのだ。芸術家は自由な創造家でなければならないが、略奪者であってはならない。芸術家の才能は、生に創造の役割を与え、生の流れを増量するためにある。彼は絶対的な創造においてのみ権利をもつのだ。

これは、低級な主題問題からわれわれの芸術全体を解放し、われわれの意識に自然の中のすべてのものが真の形態やものではなく、形態をつくり、自然とは無関係な物質的量塊であることを教えるときにのみ可能である。

こうして絵の中に丸々と肥っていたずらっぽいキューピッドを伴ったマドンナやヴィーナスを見るという習慣はなくなる。

絵の中の色やテクスチャーが目的そのものとなる。これらが絵の本質であり、この本質はつねに主題によって破壊される。ルネサンスの巨匠が絵の表面を発見しておれば、マドンナやジョコンダより貴く、価値があったろう。切り出された六角形や五角形の石があればミロのヴィーナスやダヴィデの彫刻よりすぐれた作品となっていたらう。

原始人の原理は現実の自然形態を模写する芸術をつくることだ。彼らは生きた形態を再現しようとして絵の中に死んだ像を再現した。生きたものが死んで動かない状態になってしまった。すべては昆虫の標本のように生を奪われ、キャンバスの上に糊づけされた。だが、これは芸術の概念におけるバビロンの塔の時代であった。彼らは創造すべきだったのに模写をやった。形態を意味や内容から解放せずにこの荷を背負わせたのだ。彼らはこの荷を投げ捨てるべきであったのに、創造的意志ののどもとに

それを巻きつけてしまった。言語、絵画、彫刻の芸術はオダリスク、サロメ、王子に王女といったがらくたを乗せた一種の浮箱だった。絵画は糊のついた紳士用シャツの上のネクタイ、胃をしめつけるピンクの婦人用コルセットだった。それはものの美的側面だった。しかし、それは目的そのものではなかった。

芸術家は自然の財産目録をつくる役人、動物学、植物学、考古学の標本の素人蒐集家であった。現代に近づけば近づくほど春画に専念し、絵画をわいせつながらくたにしてしまった。

実生活にかかわらない純粋な絵画そのものという試みはなかった。形態そのものためのリアリズムはなかったし、創造もなかった。

アカデミーの写実主義者は原始人の最後の子孫である。彼らは過去のすり切れた衣服をつくろう。この汚れた衣服を投げ捨てた者もいる。彼らはアカデミー出身のくず屋に未来主義宣言で顔に平手打を喰わせた（訳注・マヤコフスキー、クルチョーヌイフらの未来主義宣言「大衆の趣味への平手打」1912年12月のこと）。石の壁に釘を打つように意識を打つ強力な運動を始めた。カタコンベから現代のスピードの中へ諸君を引き出すために。近代的な生の代表者たる未来主義の道を歩かなかった者は永久に古代の墓の中をさまよひ、過去の堅いパンを食べざるを得なくなると断言する。

未来主義は近代的な生に「新しさ」つまりスピードの美を開いた。スピードによってわれわれはよりすみやかに動く。たった昨日未来派だったわれわれはスピードによって新しい形態、自然ともとの間の新しい関係に達した。われわれは未来主義という抜け穴を通して絶対主義に達した。いまや未来主義を放棄し、その芸術の祭壇につばを吐いたのだ。

だが、偶像につばを吐くのは臆病者だ。ちょうどわれわれが昨日やったように!!! 諸君はつばを吐く決心ができなければ新しい美や真実を見られないだろう。

現代以前にはすべての芸術形態は古いブラウスだったが、それはいまや絹のドレスに変わる。それらを投げ捨てることによって諸君は新しいものを得る。白粉をつけて飾りたてた像の絵を前にして恍惚になれるのなら、な

ぜ祖母の衣服をつけないのか。これらは、すべて諸君の体が現代に生きているのに、心は祖母の古いボディを着ていることを示している。諸君がソモフ（訳註・1869～1939ロシア・アール・ヌーボーの作家）やクストディエフ（訳註・1878～1927）や他のくず屋を好むのはこのためだ。

私は過去の行商人を憎む。昨日われわれは頭を誇らしげにあげて未来主義を論じた。いまや誇りをもってそれにつばを吐く。つばを吐いたことは認められよう。諸君もまた古いドレスにつばを吐きかけ、芸術に新しい衣服を着せなければならない。

われわれが未来主義と絶交しなかったのは、それが衰弱し、その目的が接近したからだ。否。未来主義の発見したスピードの美は永遠であり、新しさはなお多くの人に提示されている。われわれは未来派のスピードによって目標を達したので、思考はすみやかに移動し、未来主義の中に自己を見出す者は誰でもこの目的に近づき、過去から離れるのだ。諸君の無理解はまったく当然だ。いつも二輪馬車に乗っている人がどうして急行列車や飛行機の旅を経験できようか。アカデミーはかびの生えた地下室であり、芸術はそこで鞭打たれている。大戦争、大発明、空の征服、旅行の速度、電話、電報、弩級艦——電気王国。だが、わが国の若き芸術家はネロや半裸のローマの兵士を描く。

女性の尻の絵画、月夜の肖像やギターの絵画を禁じた未来派に敬意を表す。彼らは巨大な歩みを踏み出し、肉をあきらめ、機械を賛美した。だが、肉も機械も生の筋肉である。ともに生命が動く体なのだ。

ここで二つの世界が衝突した。肉の世界と鉄の世界が。両者の形態とも功利的理性の器官である。芸術家とものが生を得る形態との関係は説明される必要がある。今まで芸術家はつねにものを追求した。こうして新しい未来主義も今日のスピードの機械を追求する。これらは新旧二種の芸術で、現在の形態の背後にある。問いが生ずる。この絵画における目的はその存在を正当化できるか。否。なぜなら、飛行機や自動車の形態を追求すれば、つねに技術的生活という新しい解放的な形態を予想するだろう。そして次にものの形態を追求しても目的そのもの

としての絵画、創造へ向う道を発見することはできない。絵画は生活形態のこれやあれやの状態を再現する手段にとどまろう。しかし、未来派は裸を描くことを禁じたが、それは絵画や言語に目的そのものとして振舞う自由を与えるためではない。生活の技術的側面における変化のためなのである。鉄と機械の新しい生、自動車の騒音、電光の輝き、プロペラの回転音は、古代理性のカタコンベの中で窒息し、地と天の間に織り出された路上に姿を見せた心の眠りを覚した。すべての芸術家がこの天の道の十字路を見、これらの巨大な走路及び空の雲のあるわれわれの体の織物を理解するならば、菊を描こうとはしないでらう。

運動の力学は造形的絵画の力学の制作という考えへ向った。しかし、純粋に造形的絵画そのものをつくるという未来派の努力は成功しなかった。主題を放棄できなかった。主題は彼らの仕事を容易にしたのだった。未来派は理性の操縦を絵画表面の途中でやめた（すべてを自然主義的に見るという古い無神経な習慣）ので、新しい生活と新しいものの絵画を描けたのだ。が、それはそれだけのことだ。

運動を描写する際、ものの全体は瞬時の部分として消え、他の走る物体の中に隠れてしまう。走るものの部分を組立てる際に彼らはただ運動の印象だけを描こうとした。だが、近代生活の運動を描こうとするためには、その形態を扱わなければならない。これが絵画の目標達成をもっと困難にしたのだった。

だが、意識的無意識的をとわず、運動のため或いは印象描写のためのいずれであれ、いかになされようと、ものの全体は犯されている。この全体の解体、侵害には自然主義的な目的が隠してきた密かな意味がある。この破壊の底にある目的はまずものの運動を描写することではなく、純粋な絵画の本質のために、つまり無対象の創造へ近づくために破壊することである。

ものすみやかな継続が新しい自然主義・未来主義者を驚かし、彼らはその表現方法を求め始めた。諸君の見てきた未来派の絵画の組立ては平面上の点の発見から生じたのであって、そこでは現実のものをその爆発か衝突の瞬間に置いて最高の速度に達するのを待つのだ。こ

これらの点は遠近の自然物理学的法則には関係なく発見されうる。こうしてわれわれは未来派の絵画に自然とは対応しないような位置の雲、馬、車輪、その他のものが現われるのを見る。ものの状態がそれらの本質や意味より重要となったのである。

われわれは異常な絵画をみる。新しいものの秩序が理性を身震いさせる。暴徒は叫び、つばを吐き、批評家は門口から飛び出る犬のように芸術家に突進する。彼らに恥をかかせよう。未来派は大きな意志の力で古い精神習慣を破壊し、アカデミズムの硬化した皮膚をはがし、古い常識につばを吐きかけた。

未来派は理性を打倒し、潜在意識として直観を主張した。しかし、絵画は直観という潜在意識の形態から創造せず、功利的な理性の形態を採用した。結局芸術の新旧二つの生の間の相違を発見することだけが直観の役割となった。われわれは現実の絵画の組立てにおける潜在意識を見ない。見るのは構想という意識的な計算である。未来派の絵画には対象のマスがある。それらは生活に不自然なしかたで表面にばらまかれている。対象の集塊は直観によってではなく純粋に視覚的な印象によって受容されるのに対して、絵画の構想や組立ては印象をつくるべく計算される。潜在意識の感覚は消え去る。その結果、絵画には純粋に直観的なものはなくなる。その美も、もしそれに会おうとすれば、美的趣味から得られるのだ。

直観的なものは無意識的で、無反応的な形態をとるものだと思う。芸術における直観的なものは対象に対するわれわれの選び抜いた感情をめざすということを理解する必要がある。それは純粋に意識的な道に従い、芸術家を通じてその道を断固として押しつける。それは相争う二つのレベルの意識の争いとして現われる。しかし、意識は功利的理性の訓練に訓らされているので、対象の世界を破壊に導く感覚とは調和し得なかった。芸術家はこの目的を理解せず、この感覚に屈服し、理性を裏切り、形態を損った。功利的理性による創造は特別の目的をもつ。しかし、直観的創造は功利的目的を持たない。いままで芸術におけるこのような直観が宣言されたことはなかった。芸術においてすべての絵画は功利的秩序の創造形態から出現する。すべての自然主義絵画は自然における

のと同じ形態を持つ。直観的形態は無から生れるだろう。日常生活用のものを創る理性が無からそれを創り、完成させるのと同じなのだ。こうして功利的理性の形態は絵画におけるどんなイメージより優れたものとなっている。なぜなら、それは生きており、新生活に新しい形態を与えた材料から生れたものだから。ここには他の形の生活を引きうける神の定めた水晶球がある。ここには奇蹟がある。芸術の創造にも奇蹟はあるべきだ。

だが、写実主義者は生きたものをキャンバス上に写して、運動から生命を奪う。わが国のアカデミーも生命のない、死んだ芸術の学校だ。いままで直観的感情はより一層新しい形態を底なしの深みからわれわれの世界へ引き入れるよう指図されてきた。だが、芸術においてそうであるべきだろうが、こうだという証拠はない。これはすでに現実の形態には、しかも非常に意識的に存在していると私は感じている。

芸術家は自分の絵画の中でどういうことが、なぜ生じているかを知るべきだ。以前彼は気分で生きた。月の出、黄昏を待ち、電灯に緑の笠をつけ、これらすべてが彼の気分をバイオリンの調子に合致させた。だが、この顔がなぜ曲っているのか、緑なのかと聞かれても正確な答はできなかった。「そうしたかったのです。そういう風なのが好きだからです。……」結局この希望は直観的意志にまで高められた。その結果、直観的感情ははっきりとは表われなかった。この場合、その状態は潜在意識的なばかりか無意識的なのだ。絵画はこれらの概念の絡りであった。絵画は半分リアルで、半分デフォルメされたわけだ。

画家である私は絵の中で人の顔がなぜ緑や赤なのかを言うべきだ。絵画、絵のぐ、色彩はわれわれの有機体内存在だ。その爆発は大きく強要的だ。私の神経組織はその爆発によって色づけされている。私の脳は色とともに燃える。だが、色は常識によって圧迫され、奴隷にされた。色の精神は弱められ、死んだのだ。だが、色が常識を征服したので、色は現実のものへの憎まれた形態の上に流れ出た。色は成熟したが、その形態は意識の中で成熟しなかった。顔や体が赤、緑、青なのはこのためなのだ。だが、これは目的そのものである絵画における形態の創造に導く前兆

であった。いまや体に形を与え、現実生活の中に生きた形態を提供することが必要である。これは絵画のマスから形態が生ずる時、つまり功利的な形態が生ずると同じように生ずるのだ。このような形態は生活の中の生きたものの模写ではなく、それ自体生きたものとなろう。塗られた平面は現実の生きた形態なのだ。直観的感情はいまや意識的となり、潜在意識ではなくなる。他のいい方をする時、つねに意識的だったが、芸術家はその要求を説明できなかつたのだ。

絶対主義の形態、絵画における新しいリアリズムは、直観的理性の発見した、無からの形態の組立ての証拠である。

立体主義における、現実の形態を變形し、対象を解体する試みは、それが創造した形態の独立の生への意志を表わしている。

未来派の絵画

未来派の絵画に何らかの特徴を求めるとすれば、それは出発点あるいは到達点、あるいは狭苦しい空間だろう。だが、それは独立の個性的な絵画平面ではない。ここでは絵画はものの外観にすぎない。もののすべての形態はそれが存在するためにその形態が必要である限り絵画的であり、それ以外ではない。

未来派は三次元形態の力学を絵画における第一に重要なものとみなした。だが、彼らは対象の世界を破壊しえず、ものの力学を達しただけである。それゆえ未来派の絵画と過去の芸術家のすべては二十色を一色にただけで印象をなくしはしなかつた。レーピンの絵画「イワン雷帝」は色を欠くが、なお色によるのと同じ恐怖の印象を与えるものとなっている。主題はつねに色を殺し、われわれはそれに気づかない。緑や赤に塗られた顔はある程度主題を殺し、色はもっと気づかれる。色は絵画を生かすもので、この手段はもっとも重要である。

ここに私は純粋な色の形態に達した。絶対主義は純粋な絵画芸術であり、その独立性は単色に減らすことはできない。ギャロップで走る馬は一色の鉛筆で描くこともできるが、赤、緑或は青のマスの運動は鉛筆では描けない。画家は純粋な画家になろうと思うなら主題や対象を

捨てるべきである。

このような造形的絵画の力学に対する要求は、絵画におけるマスが対象から離れ出て、内容やものに対する形態そのものの優勢に、無対象の絶対主義に、芸術における新しいリアリズムに、絶対的な創造に達する必要を示している。未来主義は形態のアカデミズムを通じて絵画のダイナミズムに近づく。両勢力の道は絵画における絶対主義に至るのだ。

立体派芸術を検討し、対象におけるどんなエネルギーが直観的感情を喚起させるかを問うならば、絵画におけるエネルギーが二次的なものであることがわかる。対象そのものは、その本質、目的、意味、その表現の完全さ、立体派の思想とともに不要なのだ。いままで対象の美は、対象全体が絵の中に移され、その本質がとくに線の未熟さや単純さに現われる時保持されるように見えた。だが、対象のより多い状況が発見され、新しい美として現われるということが起った。つまり直観的感情が対象の中に二つの対立する形態の衝突から得られる不調和のエネルギーを発見したのだ。対象は多くの時間の契機を具現している。それらの形態は多様であり、結局それらの描写も多様である。ものにおける時間の相やその解剖（年輪）はものの本質や意味よりもっと重要になった。この新しい状況を立体派は絵画を組立てる手段として採用した。同時にこれらの手段は、二つの形態の意外な衝突が最大の張力の不調和を与えるように組立てられた。各形態の大きさは任意である。現実の対象の部分の外観を位置の点で正当化するものは自然には関係ない。われわれは新しい美或は単純なエネルギーを達し、対象の全体性の印象から脱出したのだ。絵画の首のまわりの石臼は砕け始めた。立体派の原理に従って描かれた対象は不調和がなくなった時完成したと考えられる。だが、繰返し出てくる形態はすべて模写として芸術家は無視しよう。しかし、もし芸術家が絵画の中に少しの張力も見出さないなら、自由に他の対象からそれを取って来るだろう。結局、立体派においては対象の移行の原理は崩壊するのだ。絵画はつくられる、が対象は移らないのだ。

ここから次の結論が生れる。もし何千年にもわたって芸術家はできるだけきちんと対象を描写し、その本質や

意味を表わそうとしてきたとすれば、立体派の時代の芸術家は対象をその意味、本質、目的とともに破壊してしまったのだ。新しい絵画はその破片から生れたのだ。対象は、新しい芸術文化のために煙のように消えてしまった。

立体派、未来派、移動展派はその目的を異にするが、事実上絵画の特徴は同じである。立体派はその絵画を線の形態や多様な絵画表面から組立てるが、そこには単語や文字が絵画の中にいろいろな形の対決として入ってくる。これの図的意味は重要である。それはすべて不調和のためなのだ。これは絵画の目的が少しも影響していないということを示している。こうして、このような形態の組立てはそれらの色よりも現実の絡まりに基づいており、それは単に黒、白の絵のぐで、或は線描でも達せられるのだ。私は次のような結論に達する。描かれた表面は卓抜な絵画的レリーフとなり、さらに表面となり、そして絵画となる。絵画芸術における直観的創造の立証は誤りだった。なぜなら、デフォルメは現実の形態における直観の内的闘争の結果であるから。直観は新しい理性であり、意識的に形態を創造する。しかし、芸術家は功利的理性の奴隷となって無意識の闘争をやり、自らを対象に従わせ、それをデフォルメしている。

ゴーギャンは文化から未開へ逃げ、アカデミズムより素朴さに多くの自由を見、直観的理性に従った。彼は単純で、ゆがんで、粗野なものを求めた。これは創造的意志を求めたのだ。つまり、決して常識の目が見たものを描かないことなのだ。彼は色を発見したが、形態を見出しはしなかった。なぜなら、常識は自然以外のものを描くことの愚かさを証明していたから。こうして彼は偉大な創造力を人間の骨格にぶらさげたが、それはしなびてしまった。多くの軍人やすぐれた才能の持主はフェンスに洗濯物を干すようにそれをぶらさげた。これはすべて自然の片隅を愛するがゆえになされたのだ。権威者が非常に愛し、彼らを暖かに保ってくれる衣服かけからこの世代をわれわれが守ろうとすることを権威者に妨げさせてはならない。

芸術を常識の道に沿って導く芸術の権威者の努力は創造を無にする。現実の形態はもっとも強い人によって歪

められるのだ。歪形はこの強い人によって消えるまで続けられたが、無の限界を越えはしなかった。だが、私は自ら形態のゼロに変身し、無から創造に、つまり絶対主義に、絵画における新しいリアリズムに、無対象の創造に到達した。絶対主義は新しい文化の開始であり、原始は類人猿のように征服される。もはや自然の片隅への愛はないし、芸術の真理が裏切られるようなものへの愛もない。正方形は潜在意識の形態ではない。それは直観的理性の創造なのだ。それは新しい芸術の顔である。正方形は生きた、国王の子供である。それは芸術における純粹創造の第一歩である。素朴なデフォルメと自然の模写とはそれ以前のものだった。

現代芸術の世界は新しく、無対象的に、純粹になった。すべてが消えたが、物質のマスは残っており、これから新しい形態が組立てられよう。絶対主義の芸術において形態は、自然の生きた形態のように生きている。これらの形態は、人間が平衡を得たのは単独の推理の状態から二重の推理の状態に達したときであることを示している。つまり功利的推理と直観的推理がそれである。絵画における新しいリアリズムは大したリアリズムである。なぜなら山、空、水等のリアリズムを含まないから。いままで対象のリアリズムはあったが、塗られた色単位のそれはなかった。色は形態にも、色にも、相互の位置関係にも依存しない。各形態は自由で個別的である。各形態は一つの世界である。絵画の表面は目や歯のつき出た顔より生きている。絵画の中に描かれた顔は人生の哀れなパロディであり、この風刺は生きものを思い出させるものにすぎない。だが、表面は生きており、それは生まれたのだ。墓は死者を思い出させる。生きものの絵もそう。或は反対に生きた顔、自然の風景は絵を、つまり死んだものを思い出させる。赤や黒で塗られた表面が奇妙に見えるのはこのためだ。新しい運動の展覧会を見てくすくす笑い、つばを吐きかけるのもこのためである。芸術とその新しい目的はつねに痰壺だった。しかし、猫は場所になじみ、新しい場所にならすことはむずかしい。そのような人にとって芸術はまったく不要だ。祖母やリラの森のお気に入りの片隅の絵さえあれば。

すべては過去から未来へ移り行くが、すべては現在に



「0,10 最後の未来派展」を報じる新聞(?)。1915年12月17日から1916年1月19日までペテルスブルグで催された。マレーヴィチはこの時初めて絶対主義絵画を出品した。

生きるべきだ。なぜなら、未来にはりんごの木は花を落すだろうから。明日は現在の痕跡をぬぐいとり、生の歩みをつかめないだろう。過去の泥は石臼のように諸君を泥ぬまにひきずりこもう。私が死者にモニュメントを与えるすべての人を憎むのはこのためだ。アカデミーや批評家はこの石臼だ。諸君の首のまわりには古い写実主義や生きた自然の再現をめざす運動がある。それらは宗教裁判の行われた時代同様にふるまっている。それらの目的は笑うべきものだ。なぜなら、すべてを犠牲にして自然からとったものをキャンバス上に生かそうとするから。すべてが走り息づいていた時と同様に、絵画には凍った姿勢がある。この拷問は車裂きより悪い。彫像は息をふきこまれ(つまり生きていうこと)通路の上に立ち、運動の中でポーズする。これが拷問でないだろうか。大理石の中に心を入れる。それは生きものをからかっているのだ。だが、諸君の誇りは拷問の方法を知っている芸術家なのだ。小鳥を慰むのために籠の中に入れ、知識のために動物園で動物を飼う。私は幸いにもアカデミズムの宗教裁判所の拷問室から抜け出すことが出来たのだ。私は表面に達し、生体の寸法を計ることができる。だが、私はこの寸法を用いて新しいものを創造する。私は永久の籠からすべての鳥を解放し、動物に動物園の門を開けてや



クルチョーヌイフ作詩、マチューシン作曲のオペラ「太陽の征服」の台本表紙。1913年ペテルスブルグ刊。マレーヴィチは絶対主義絵画への展開を予示する挿絵を描いている。(写真はともに1970年の展覧会カタログよりとった。)

った。彼らが諸君の芸術を切りきざみ、残ったものを食べてしまうように。自由になった熊が凍った北海の氷で体を洗うように、アカデミーの園の温水水族館の中で元気をなくさぬように。

諸君は絵画の構図に喜ぶかもしれないが、構図は芸術家によって永遠のポーズにとじこめられた人像にとって死の宣告なのだ。諸君の喜びはこの宣告の確認なのだ。絶対主義者グループ、マレーヴィチ、プーニ、メンコフ、クリューマン、ボグスラフスカヤ、ロザノワは対象を芸術の義務から解放する闘争を行ってきた。アカデミーに自然の研究の中止を求めている。拷問の道具は理想主義と美的感情の要求である。人間形態の理想化は生きた筋肉を苦しめる。唯美主義は直観的感情のごみである。諸君は壁のかぎにかけた生きた自然の断片を見たがる。ちょうどネロが人間や動物園の動物の体が裂けるのを賛美したのと同じなのだ。

すべての人に言う。私は愛を拒否し、唯美主義を拒否し、知恵のトランクを拒否する。なぜなら、新しい文化では諸君の知恵は笑いもので、無意味になるから。私は知恵の結び目をほどき、色の意識を解放したのだ！ 何世紀にもわたって硬化した皮膚を取り去れ。われわれをもっと容易にとらえるために。私は呼吸との間にできた

信じられない裂け目を克服した。諸君は魚のように水平線の網の中に居る。われわれ絶対主義者は諸君に道を開けよう。急げ！ なぜなら、明日になれば諸君はわれわれを認めなくなるから。

解説

白いカンバスの上の黒い正方形の絵で有名なカジミール・マレーヴィチ (Kasimir Malevich 1878~1935) は、自分の絶対主義絵画の開始を1913年としていたが、最近の研究によれば1914~15年とされている。絶対主義絵画の初出品は1915年12月の「0,10 最後の未来派展」(ペテルスブルグ, 0,10 は演劇雑誌の名) で、その時に「立体主義から絶対主義へ、絵画における新しいリアリズム」という小冊子が出版された。ここに翻訳したのは、この小冊子の改訂版(1916)で、全面的に書き改められているが、とくに前三分の一と後三分の一には1916年1月の講演が採用されているという。テキストは Troels Andersen 編の英訳によった (K. S. Malevich, *Essays on art 1915-1928 Vol. 1*, Copenhagen 1968)。

マレーヴィチも20世紀の口数の多い芸術家の一人であるが、その遺稿は捨てられたり、未公開だったりして、すべてが分っているわけではない。現在までの資料は次のように大別できる。

(1) 1915年前後 絶対主義誕生当時のもの。ここに訳出した「立体主義と未来主義から絶対主義へ」がその代表。

(2) 1918~19年 革命後「アナキスト」誌等にのせられたもの。美術行政関係。

(3) 1920年前後 ヴィテブスクのウノヴィス時代のもの。「芸術における新しいシステムについて(1919)」「絶対主義(1920)」がその代表で、芸術における経済性の原理、造形言語としての役割と建築への応用を強調する。

(4) 1922年前後 ヴィテブスク時代後半とレニングラード時代前半の時期のもの。「無対象の世界」「絶対主義」等の題がみられるが、その中の一つが1927年パウハウス叢書の一冊として出版され、これまでの絶対主義の解釈の基本となってきた。純粹感覚、純粹認識としての絶対主義というのがそれで、全体的に経済、技術に対決する

姿勢がみられ、これまでとかなり違ってきている。

(5) 1927年以降のもの 美術史的なもの (Andersen 編の Vol. 2 に「新しい芸術」としてまとめられている) とその他、例えば「色の社会学(1931)」など。失意の時期ともいわれ、遺稿も少ないが、回顧的ないしは総合的な視野の展開がみられる。

アンデルセンの研究によって (T. Andersen, *Moderne russisk kunst 1910-1930*, Copenhagen 1967; Malevich, *Stedelijk Museum, Amsterdam 1970*), 1920年代以降の作品も若干知られるようになったとはいうものの、或はそれだからむしろますます、マレーヴィチにとっての絶対主義の意味は重要になってきている。彼にとって絶対主義は生涯変らぬ世界観、人生観だったようで、その頑固さにはいささか辟易させられるが、いまから見れば彼にとってそのような態度をとることが強力な美術政策のもとで前衛的である唯一の方法であったと思われる。

ここに訳出した小論は多くの論文の中の一つであり、しかも絶対主義誕生の頃のもののゆえ、絶対主義という無対象絵画の成立理由に多くの語が費されており、絶対主義絵画そのものの説明という点からはいささかも足りないかもしれない。たしかにのちの絶対主義の建築や惑星といったファンタジーはユニークではあるが、その発想の源とエネルギーを知ることこそきわめて重要である。マレーヴィチはある時はイタリアの未来派から、ある時はフランスのレジェから、またある時はロシアの前衛運動からヒントを得て、直観的理性による無からの創造、無対象の絵画、純粹な色の面の芸術に達したのである。もっとも、彼の筆の運びはスムーズだが、意味の流れはそうでもない。正直いって何度読んでも分らぬ所が多々あった。そこは分らぬまま直訳しておくほかなかった。分らぬといえばリアリズム、リアルという概念も説明もなくあいまいである。われわれは全体からそれらを推量するほかないだろう。

最後に原文(といっても英訳ののだが)は組みかたがやや違う。ほぼ一文章ごとに行を変えているのだが、訳では普通に流した。なお訳注は Andersen の訳注を参考にして簡単につけておいた。(翻訳・解説・宮島久雄)

コポーのシュランベルジェへの手紙

清水 芳子 解説・訳

はじめに

ここに訳出したのは、ジャック・コポーの若い頃からの友人であるジャン・シュランベルジェに宛てた手紙で、⁽¹⁾ 第一次大戦が終ってアメリカから帰国して間もなく、ヴィユ=コロンビエ座の再開を準備していた時期に書かれたものである。

商業主義のもとに腐敗していたその頃の演劇と、自然主義演劇の行過ぎに対して、演劇批評を通して糾明をつづけてきたコポーは、1913年に、自らの手でフランス演劇の未来を開こうと決意し、ヴィユ=コロンビエ座を創設したのである。彼は、二〇世紀文学の開花に大きい役割を果たした「N・R・F」誌の編集に、創刊当初からたずさわっていた。同座の創設は、ジッド、シュランベルジェ、ジャック・リヴィエール、ガストン・ガリマール、マルタン・デュ・ガールなど、同志を通じて結ばれた友情に負うところが大きい。特に、シュランベルジェには、創設の決定を二人で行うなど、同座の陰の力として預っている。

コポーは劇作品の詩的生命と等質な舞台的生命の創造を求めて、次のような方針を掲げた。「劇的質」をそなえた作品、劇作品の詩的世界の感受と理解、そしてその全き形象化としての演技、外的手段にたよる演出の否定、簡素な舞台など。つまり、彼の「演劇の再演劇化」という言葉が示しているように、演劇についての根本的諸法則をたずねようとしたといえよう。そのために、何よりも先づ彼は演劇人の精神の方向づけを最も重要なものとして考えているのである。「自己犠牲と規律と熱意の精神」を共有財産とする仕事の上に、演劇の未来が開かれ

ると確信し、ヴィユ=コロンビエ座の存在理由も、勿論、そこに見出される。

1914年、同座の活動は、わずか一シーズンに過ぎなかったが、フランス演劇の「生命がそこから輝き、そこを中心に拡がっていく」と期待された時に、第一次大戦の勃発が、同座の正常な発達を阻むことになるのである。

国民総動員から解れたコポーは、ある日の同座再開を夢想しながら、演劇についての研究と思索の日を送り、戦時下にあっても精神は高揚していた。1917年、政府の要請もあって、フランス文化使節としてアメリカへいくことを快諾したのも、この頃の彼の精神状態と無縁ではなかったと思われる。この機会を、根づきかけたヴィユ=コロンビエ座精神の試練の時とし、さらに強力なものとしてパリでの再開にそなえるという、将来への展望の中でアメリカ行が決定されたのであった。そして、離散した同座が再組織されて、ニューヨークのガーリック劇場で二年間を過ごすことになるのである。だが、結果的には、コポーの意図に反して、同座の精神も、また、コポー自身も身心ともに傷つくことになったのである。予想もしなかった激務の日々と、異国にあるという不安が、全員の疲労と焦立ちを極度に昂じさせることになったのであろうか、コポーに対する「共同謀議」が企てられ(デュラン解雇にみられる)、肉体的な疲労に加えて、この一種の裏切行為がコポーを徹底的に打ちのめすことになるのである。マルタン・デュ・ガールもいうように、多分に思い過ぎがあったと思われるのだが、コポーはアメリカから持ち帰った疲労から終生回復することがなかった。この時期より、絶望と不信に悩むコポーに神を求める思いが去来し始めるのである。

1919年6月下旬、コポーは、ル・アーブル港にジッドとシュランベルジュの家族に迎えられて帰国したのであった。キュヴェルヴィユのジッドの家で、しばらく休息を取った後、周囲の期待の中で早速ヴィユ=コロンピエ座再開の準備が始められた。1920年2月、パリ左岸の本拠へ戻った同座は、コポーの翻訳による「冬物語」で再び幕をあげたのである。再開後の「スカパンの悪だくみ」、「商船テナシティ」（ヴィルドラック）、「聖体秘蹟の四輪馬車」（メリメ）などの舞台は大変成功を納めた。パリでの6年間の空白をのりこえ、同座は甦ったのである。だが、1924年5月、「現代フランス演劇の歴史において重要な試みが展開されること」が期待されていたにもかかわらず、〈年次休暇〉に入ったまま同座は再び開かれなかった。従って、ヴィユ=コロンピエ座は、事実上この時に閉鎖されたことになる。

その年の秋、コポーは、彼に従う旧座員と生徒たち、及びその家族らと共に、パリを去ってブルゴーニュの小さい村に落ちついたのである。ここに、コポーのブルゴーニュでの生活が始まり、若いグループ〈コピオ〉が誕生することになるのである。

コポーは、何故ヴィユ=コロンピエ座を閉鎖し、パリを去ってブルゴーニュへ出発したのだろうか。彼が後に「ヴィユ=コロンピエ座の思い出」の中で、閉鎖について語りながらも、あえて発言をひかえているところがあって要領をえない。この頃のコポーは健康がすぐれず、休息を必要としたことは確かであろうが、閉鎖の理由がそれだけであったとは思われない。閉鎖をめぐって、健康状態、俳優教育への専念、仲間の離反、金銭上の問題、カソリックへの回心につながる内面的苦悩、また閉鎖への直接的な誘因となったと思われる彼の戯曲「生まれた家」の失敗などが考えられるが、それでは何故ブルゴーニュへなのかと併せて考えようとする時、瞬味さが払拭し切れないのである。そこで、結局、コポーの「内面のドラマ」という暗示にとどまってしまうのである。⁽²⁾ だが最近の研究でこの「内面のドラマ」を構成したのものとして、カソリックへの回心と〈新喜劇 Comédie Nouvelle〉の坐折が指摘されている。⁽³⁾

ここに訳出したコポーのシュランベルジュへの四通の

私信は、この様な「内面のドラマ」のあったことを知る上で極めて貴重な資料であると同時に、ヴィユ=コロンピエ座（1913-1914, 1917-1919, 1920-1924）及び、コピオ（1925-1929）を含めたヴィユ=コロンピエ座運動の展開を、その全体において把握するための重要な手がかりとなるものである。

コポーの最も謎の部分であるカソリックへの回心については、今後の研究に待たねばならないだろうが、⁽⁴⁾ これらの手紙は、文面全体に、傷ついた、だが野心を捨て切れない人間の傲岸さと気弱さを反映していて、この頃のコポーの人間的な混迷を伺うことができる。そして、彼がすでに神を志向していたらしいことが、思考における芸術（演劇）と宗教の混交にみることが出来よう。

〈新喜劇〉の坐折ということについてであるが、今まで良く知られていないが、〈新喜劇〉の創造によって、フランス演劇に新しい局面を開くという夢を、コポーはヴィユ=コロンピエ座創設当初の頃から抱いていたのである。この点については「コポー/マルタン・デュ・ガール往復書簡」の中に明らかである。⁽⁵⁾ 彼が、同座創設において求めた一致協力の精神といい、実験室的な性格といい、すでにこの夢が同座に託くされていたからであろう。しかし、同座創設期の一シーズンで、すでに夜毎、観客を集める劇場が実験室的な性格を維持することの難しさを味わい、さらにアメリカ体験を経て、彼の夢がますます遠ざかってしまったことを痛切に感じていたと思われるのである。この手紙の中では、〈新喜劇〉という言葉は全くみあたらないが、長年の夢である〈新喜劇〉実現への思いが、彼を捉え、それ故にこそ原点への回帰を求めるのであり、また、彼が創設当初から同座の課題としながら果せなかった研究、実験、教育の仕事に専念したいということは、そこに彼の夢の実現の可能性をみるからではなかろうか。従って、パリやニューヨークでの成功は、最早やどうでもいいことで、彼の仕事の本質とは何ら関係がないばかりではなく、むしろ、「共同による真の仕事」のためには、物質的にも芸術的にも偶発的なものに支配されやすい都会をさげなければならないとすら考えるのである。だが、周囲の再開を期待する現実の前に、この夢は譲らなければならなかった。

ヴィユ=コロンビエ座再開後も、〈新喜劇〉への夢を追うコポーは、翌1921年秋、ヴィユ=コロンビエ学校を開設する。そして、そこでの実践を通して、〈新喜劇〉の実現のために、研究、実験、教育が不可欠であるということ、あらためて痛感したのであろう。かくして、四〇才半ばのコポーはブルゴーニュへの出発に、最後のチャンス賭けるのである。

閉鎖・ブルゴーニュへの出発ということは、外から唐突・奇異にみえようとも、少くとも、アメリカから帰国した頃にすでにコポーを捉えていたものであった。突然決意されたものでもなく、状況に押しつけられたものでもなく、永い間コポーを捉えてきたことの回収であり、帰結であったことが、これらの手紙から知ることができる。

註

- 1) <Lettres à Jean Schlumberger>, Reveu d' Histoire du Théâtre No. 4, 1963.
- 2) Clement Borgal: Jacques Copeau p.191, L'Arche 1960.
- 3) Denis Gontard: <Introduction>, Le Journal de bord des Copiaus, Seghers 1974.
- 4) 1971年、コポーの娘マリ=エレーヌ・ダステとシュランベルジュの娘アンヌ・グルネによって、〈ジャック・コポー友の会〉が結成され、批評、評論、注釈、日記、手紙など全6巻から成る記録資料類の刊行が準備されている。
- 5) Jacques Copeau/Roger Martin du Gard Correspondance I, Gallimard 1972.

1919・8・2

親愛なるジャン。君にとっても、僕にとっても、様々な問題が、〈演劇〉と〈金銭〉との両方に横たわっていることは確かだ。あらゆる僕の努力は、われわれの仕事の直接的なインスツルメントを、自由なものにすることにあり。だから、僕は現在の状況に自分を合せようとすら努めている。そのやり方について、僕は君が持たない、また、君にはみえないものが僕には見えるという経験を持っているのだ。どうか、僕を空想的な人間とみなさないで欲しい。一つのヴィジョンを持つことが、空想的だろうか。僕が大きな野心を抱き、当世風な生き方を嫌って焦立っているのは事実だ。あらゆることが、僕の意のま

まになるなら、僕は自分が何をすべきかを知っている。僕は、芸術について宗教的な概念を持っていることを認めるのにやぶさかではない。平和が僕のもとに下り、僕の精神が求めているところのものに向って上昇するのを感じるのは、ただ、教会においてのみだといえ、君は笑うだろうか。僕が建てたいと望んでいるのは、多分教会なのだろう。自然に、次第に、運命的に、こんな地点に到りついてしまった。だから、新しい世代を育てないかぎり、この新しい祭式のために、われわれは何も為し得ないだろう。(中略) 君も知っているように、僕が現代の演劇を否定してから20年になる。僕の心の中では、少しづつ、大きなイメージが形づくられつつあって、ただ、僕に自由に仕事をする日があたえられさえすれば、そのイメージに最初の輪郭をあたえることができると分かっているのだ。

僕には君が頼りであり、君が出来るかぎりのことをして僕を助けてくれるであろうことは分かっている。君は、すでに充分そのことを示してくれた。1913年から14年の時期に問題であったことが、最早や問題ではないということ、そしてわれわれが非常に厳粛な何ものかを前にしているということを君に理解してもらいたいのだ。正しい道を歩んでいるのは、われわれだけだと思う。だが、1918年の時のように、われわれは最早や強力ではないし、多人数でもない、数もへり力も弱まっている。

僕は、真の共同体、共働による真の仕事の思い描いている。それは、われわれがほんとうは今まで知らなかったものだ。つまり、それは、君が賞讃した理性の優先する美しい友情の全き活用、規則と目的としては、ただ共有の仕事をもつだけで、無名にしてかつ総力を結集した共同体における一致協力の実践なのだ。僕は君たちに、僕に仕えることを求めているのではない。仕事に仕えることを求めているのだ。僕が、最早や協力者を望んでいるのではなく、奉仕者を望んでいるといったのは、この意味においてなので、この言葉が、人々に懸念をおこさせたようだが、僕の信念の最も素朴な表現でしかないのだ。僕は目的を明確にすること、そこに達するために方法を鍛えること、あらゆるエネルギーを出来るだけ上手に使うこと以外の、いかなる野心も持っていない。(中略)

さよなら、ジャン。君の旧友が、頭が変になったと思わないでくれ給え。ニューヨークの石くれの土壌で、あらゆる卑俗さと戦い、あらゆる汚濁と嘲笑を拭って2年間を過したのだ。彼はこの地獄から、純化されて出てきたのだ。(中略)

われわれは、人生を代償として甦り、征服することができるかも知れない。だが、われわれの使命の現実をよく見極めなければならない。ある者は、すでに嘲笑或は侮辱して、僕に面と向って使徒という名を投げつけた。僕がそうでなければ、何者でもないということだ。僕が僕のプランのもとに生き、考え、行動したいのだということ、君は分ってくれるだろうか。

君のジャック・コポー

1919・8・6

親愛なるジャン。

夢想家とみなす以上に、僕を気まぐれ家、移り気者とみないで欲しいのだ。僕は、ただ、不幸な出発を心配するあまり苦しんでいる者なのだ。何かに縛りつけられる前に、頭の中で思考と計画とを繰返し検討しているのだ。すでに、多くの経験をもったメチエに、四〇才にしてデビューしようとする者なのだ。何を為すべきか、また、その第一歩が必ずそれを約束するというを知っている初心者なのだ。二年以来、この回帰の時を夢みてきた。特に、この一年というものは、ただ一人で、わがフランス演劇の将来にかかわると思われる——僕の思い違いでなければ——、解決しなければならない様々な問題について考えてきた。そして、今、ここに君たちの間に帰ってきて、君たちがあまりにも大げさな様子なのに、僕の思想にあまりにも重きを置こうとしているのに、僕自身にあまりにも大きい地位を求めているのに、僕は恐れを抱いている。卒直にいうが、僕がフランスへ帰ってきてからというもの、皆は僕自身をではないが、僕の計画の全面的な実現を危ぶませる傾向にある。僕が未来に対して持っている考えを弱めようとしている。私の行動力と創造力に水をささない日はない。それを押し返すのだが、また戻ってくるのだ。僕が出发点としようとする宗教的な、この大いなる準備計画について、皆は

考えてみようとはしたくない様子だ。(中略)

親愛なるジャン、真実、僕はパリに大きい信頼を寄せてはいない。大分前から、パリ以外のところで、ヴィユ=コロンビエ座を再開するのが正しいのではないかと自問してきた。ますますそう思っている。だが、空想的と思われることを恐れて、それに構想の自由な働きと対立する様々な物質的問題——出来るかぎりよい組織を、という実的な見地に立つかぎり、この問題をさけるわけにいかない——を正視する時、あえてこの問題にほとんど触れようとはしなかったのだ。しかしながら、この点に関する僕の思念は、君にはっきりと説明しないではいられない程、僕をしっかり捉えて離さないのだ。

われわれの役割、機能が、無関心と腐敗に対して戦うことであり、精神を征服することであり、そして、また、フランスの体質の現状のもとでは、われわれの影響がパリに及んでこそ決定的なものになるということを知っている。だが、戦うためには生きなければならない。戦い勝つためには、強くなければならない。われわれが決して忘れてはならないこと——アメリカ行きを承知した1917年には、その点について余りにも無知だった——がある。それは、われわれの精神の発現が、物質的基盤の確立や社会的根つきとバランスが、全くとれていなかったということだ。精神的に偉大で強力だが、実際には弱くちっぽけだということだ。精神的な影響といっても、われわれが、力強く存在していると信じていたことから生まれたようなものだ。熟慮に欠けたアメリカでの冒険は、たとえ私を鍛え、ヴィユ=コロンビエ座をその本質において純化し、高揚させるものであったとしても、同座の何らかの肉体的力を破壊し、私自身の肉体にも打撃をあたえたのであった。1913年から14年のパリで、1917年、18年、19年のニューヨークで、いささか大風呂敷を広げていたわけだ。つまり、われわれは自分を提示し、相応しく、正常に、健康的に実現すべきところを、それ以上にやってしまったのだ。これまで二つの冒険——人は成功というが——やってのけたのだ。だが、僕が許せないのは、今、第三番目の冒険を前にしているということだ。自分がそのことを知りながら、また危険を冒そうとすることは、僕には許し難いのだ。われわれには為

すべきことがある。いわば生まれなければならないのだ。組織が長く生きつづけ、正常に発展するためには、肉体的構造においても、精神の伸長においても、正常な発展を遂げるような状況に組織を置かなければならない。或る個性を売り出し、かぎられた期間に成功するようにしなければならぬような、如何なる劇場経営も最早や問題ではないということを繰返していいたくはない。そんなことは、最早や僕にはどうでもいいことなのだ。(中略) 劇場は、僕の心の中で常に、あらゆる劇の問題を再検討する手段、わが芸術に関するあらゆる活動のための真の学校であった。こうした考えは、単に僕がその様な考え方をしていたからというだけではなく、ますます価値ある唯一の真実として僕を捉えているのだ。1913年に、僕が学校について語ったとしても、鼻先で笑われ、そっぽを向かれたことだろう。だから、注目と共感を得るために、何よりも先づ〈或る効果〉を手に入れることが先決だと思ったのだ。効果は獲得された。だが、成功へと突走る気は更になく、その効果が成功を思いとどまらせるのだ。われわれが、これまでに僅かしか為し得なかったことについて、僕は考えている。それは、研究、実験、教育するという、まさに最も重要なことをだ。ヴィユ=コロンビエ座のフランスとアメリカとにおける三つのシーズンは、僕には〈パレード〉でしかなかったのだ。僕が大風呂敷を広げたといったのは、このような意味においてなのだ。複雑な理由があるが、アメリカでの二シーズンは、あきらかにわれわれは、次第次第に出発点から遠ざかり、精神を離れてしまった。(中略)

1913年にわれわれが立ち上った時、皆の一致した意見とはどの様なものであったか。それは先づ、巷間を遠ざけて、地形的にわれわれの違いを示し、広場の縁日をさげ、劇場のありきたりな観客ではない観客を求めなければならないということであった。だから、われわれが左岸に落ち着くことになったのも、それがユートピア的にみえたにもかかわらず、正当にして且つ有効なものとなるような影響の小島を見出さなければならないということからであった。パリで小さくつくったものを、ニューヨークでは大きくすることを余儀なくされ、大げさなやり方を喜ぶさわがしいアメリカの観客が相手だった。だ

が、やがてその人工的な観客集団が消滅し、今いった影響の小島が形成されて、われわれのこの異例の性格の中に、真の存在理由を再び見出した日に、われわれの生命と意味を感じたのだ。(中略)

従って、「もっと大きくしよう」という人たちに対して、「より純粋に、より堅固にするために、もっと小さくしよう。今日のわれわれの丈と力に合せよう」と、僕は答えるのだ。より小さくすることによって、より自由になるように努めよう。(中略) 今、われわれが生きることができるのは、劇場経営によってではなく、われわれを鼓舞する精神によってなのだ。先づ、新しい組織が、精神を活気づけるのに最も適したものであることだ。精神こそがわれわれの唯一の力であり、財産なのだ。

「右岸へ渡ろう。沢山の観客が集るところへ行こう。われわれを理解しなくとも、食べさせてくれるスノップと接触しよう」という人たちに対しては、「戦術的に、もっと遠ざかろう。左岸では、まだそれ程遠ざかってはいない」と答えるだろう。(中略)

では、われわれの観客はどこにいるのか。至るところにいるといってよい。われわれの観客はパリと地方の数千のフランス人、ニューヨークとその隣接都市の数千のアメリカ人、1914年の短い巡業で接したイギリス人、ジュネーブとローザンヌのスイス人である。同じような比率で、今度はイタリア、スペイン、ベルギー、ドイツ、或はルーマニア、ロシア、南アメリカで観客を増すことができるであろう。将来、国民演劇、或はフランス民衆演劇を樹立しようとするわれわれの野望がどのようなものであれ、わが観客がコスモポリテックなエリート、或は共に文化的絆で結ばれている、様々な国のエリートによって構成されるということ、と同時にこれらのエリートを結集できなければならないということは事実だ。地球上、この結集化が実現されるチャンスの最も多いのはパリだ、と君はいうだろう。だが、パリとの接触を失うことも問題ではないのだ。(中略)

われわれが、限られた資力と精神的に強い伝播力を持つ小さな企てであるということを忘れないようにしよう。われわれが置かれている戦いの状態、観客を征服する必要性、及び、われわれの征服が離れた静かな場所

で、不純でない観客の上に、よりよく果されると考えるに至った、1913年の健全な見地を思い起してみようではないか。出発し、ゆっくり前進し、健全に発展することが問題なのだ。それ故に、われわれの出発は、他所よりもパリの方がずっと困難だし、われわれを引きずりこむ卑俗の重圧が、パリの方が常に、ずっと重いのではないかと考えてみよう。換言するなら、パリでは物質的拘束と商業主義的動機の比率が、われわれの精神的伝播力に優っているのではないかということなのだ。(中略)

パリには、他所より、より多くの、且つ、感受性に富んだエリートがいる。だが、それは割合の問題だ。物質的困難、悪影響、知的混乱、道徳的放埒などの割合が、エリートがわれわれにあたえてくれる利益とは、バランスが取れていないではないか。

パリよりも小さく、人口の少ない、だが、知的芸術的生活、大学のあるフランスの或る町を、仮りに考えてみよう。この町には劇場がないのだ。一つ二つあったとしても、平凡な劇場だ。そのような町に、われわれは腰を据えるのだ。

そこに行き、パリにおけるよりもっと力強くわれわれを確立する機会を、早く持つことはできないのか。僕がいたいのは、このことなのだ。余り高くない費用でもって、パリと同数の観客を集める機会を持つことができないものか。

正確なデータを持っていないが、数の上からいってリヨン、マルセイユ、ことに復活しつつあるランスを考えてみた。特に念頭にあるのはストラスブールだ。2日前からこの着想がこびりついている。(中略)

多分パリよりもっとよい場所が、そこで得られるだろう。そして、われわれはきっと最もよい、しかも余り費用のかからない棲み家を持つことができるに違いない。ストラスブールからミュルーズ、コールマル、メッツへ、さらにドイツへと放射状に広がっていくのだ。年に一度、2、3ヶ月の短いシーズンを持つためにパリにやってくるのだ。われわれがドイツの面前で、真のフランス文化を代表し、ブルヴァールのヴィールスが侵入するのを防いだなら、ストラスブールの町も、われわれのために何かをしてくれるであろう。要するに、僕は

拡散化の未来を信じている。国民的状況が拡散化を強いるであろうし、また、すでに解放された地域の行政管理のために、そのような未来がやってきているのだ。パリよりもストラスブールにおいて、より訓練された観客と出会うであろうと考えている。もうこれ以上説明しない。僕は疲れた。十分な推稿と熟考に欠けるが、どうかジャン、このプランを無視しないで欲しい。(中略) 余り早く返事を寄越さないでくれ給え。もし、君がこの方向で何かが出来ると考えたら、近いうちにわれわれの知人に会うために一緒にストラスブールへ行ってくれるだろうか。(中略)僕は成功の道を歩みたくない。僕を脅かし、不随にするのはそれなのだ。僕は、仕事そのものとしっかり結びついた、純粋な晴々とした、持続的な栄光を夢見ている。もし、学校をつくることができたなら、それを生かせ、また、遠くから外国人をやってこさせる方法を見出すだろう。宗教的な演劇が蘇生する場所を見つけなければならぬ。それは、瞬時たりともパリではない。

基礎ができ、大きくなった時、われわれは存在し、強くなっているであろう。その時、どこへでも出かけていくことができるだろう。(中略)

君が、僕の計画を一笑に付さないで、根本的な不可能さ——僕にはみえないが——はないと考え、同意してくれるなら、ガストンに伝えて意向をきいてくれ給え。

君の返事を心配でふるえながら待っている。

君の変わらぬ友、ジャック・コポー

1919・8・9

親愛なるジャン。

受取ったばかりの君の手紙は、少なからず僕を動揺させた。いや、焦立たせたといおう。君に対してではない。君にうまく説明することが出来ないという不可能さと、われわれをへだてる埋めようのない距離とに対してである。

君の反論とストラスブールの件を受諾できないという理由は良く分った。それに従う。これらのことは予め分っていたのだ。君に手紙を書きながら君の反対を求めていた。こんな考えは、むしろ追払うべきだったのだが、

自分と向き合って僕が感じていることを明確にする必要があったのだ。それに、拡散化とパリの不都合さについては、僕の考えを放棄しているわけではない。それをまた取りあげることになるだろう。(申略)

ジャン。僕が「現実の中でではなく、抽象的完全さの中で演劇」を考えているという君の言葉に、僕は侮辱でふるえた。ペギーがいったように、僕が為す全てのことは、実験にのみあるのだ。5年前から今日まで、実験によって刻まれなかった時は、1分たりともないのだ。僕の様々な思考の各々は、ただ一つのことにも結びついているのだ。それらの思考は、僕の骨の髄にまで浸みこんでいる演劇の現実を通して、練り上げられたものなのだ。(申略)

僕が企てていることの必要性を、僕に疑わせるようなことをすべきではない。ジャン、君には分かっていると思うが、僕は是が非でも劇場を持ちたいとは全く思っていない。僕は自分を表わしたいのだ。そのために僕のインスツルメントが、僕には必要なのだ。劇場が僕のインスツルメントであることはできないし、そうあるべきでないとするなら、彼らは(俳優)手馴れた実際家の手の中で、正統派の連中を楽しませる玩具にとどまることになるのだ。だからこそ、われわれに存在の方法を獲得させなければならぬと考えてくれていると思われる人たちのもとに行きたいのだ。そして、次のようにいいたいのだ。私が考えているのはこれなのです。私とはこれなのです、貴方がたは私を必要としますか、と。もし、僕を必要としないなら去るだろう。

人が夢とよび、僕の腹具合を狂わせ、眠りをさまたげることなのだが、そのことを直ちに実現できるとは思っていないばかりか、君たちに対しては、実現を性急に求めてはならないと叫ぶだろう。われわれは、そうできる状態ではない。今日まで、われわれは大風呂敷を広げてきたのだ。(申略) 僕の力と良心に従って自分を表わしたいのだ。僕の手で産みだすものが、そうあるべきものとしてある真物でありたいのだ。その上演が真物でなく、僕が望むものを実現できないので、片隅で涙をのむことが分っているのに、シェイクスピアの作品を上演したいと思わないし、また何んと素晴らしいといわれることも望

まない。それは僕が僕の手の中にインスツルメントをもっていないからだ。僕は、時間をかけて、謙虚に、誠実に、質素にインスツルメントを形成したいと思っているのだ。(申略)

そのインスツルメントをつくることについて、僕のいたいことを君なら分ってくれたらどうか。だが、悲しいことに、この恐しい2年間というもの、君と一緒にいる時間がなかった。そのことを何時も気にしていた。少くとも、われわれは会って、時間をかけて話し合ねばならないだろう。(申略)

われわれは、どのようにしてうまく切り抜けようというのだ。僕には全然分らない。どのような俳優を補充することができるのだ。僕には何も分らない。どのような資金を集めるのだ。何も分らないのだ。(申略)

乱暴なやつ、狂ったやつと思わないでくれ、ジャン。僕のいうことをよく聞いてくれ。

では、近いうちに。

ジャック・コポー

日曜日 朝

昨日は怒っていた。許してくれ給え、ジャン。少々錯乱気味だった。僕は理性ある気遣いだ。大変 理性のある。だが、僕を捉えている或るムーヴマンに逆うことが出来ないでいる。今朝、長い冥想をし、次のようなオーギュスト・コントの美しい言葉について、子供たちに説いてきかせた。「従順が、完成の原則である」と。(以下略)

J.C.

〈筆者紹介〉

足立真三	大阪芸術大学	助教授 (絵画)
新井基祐	大阪芸術大学	教授 (英文学)
池田 鷗	大阪芸術大学	助教授 (グラフィック・デザイン)
稲垣 栄一	大阪芸術大学	専任講師 (英文学)
ロベルト・ ヴリーゲン	大阪芸術大学	教授 (音楽史)
片山弘基	大阪芸術大学	専任講師 (哲学)
九野民也	大阪芸術大学	専任講師 (フランス文学)
坂本滋朗	大阪芸術大学	教授 (写真)
佐藤勇夫	大阪芸術大学	助教授 (英文学)
清水芳子	大阪芸術大学	助教授 (演劇史)
高橋 亨	大阪芸術大学	教授 (芸術理論)
中根金作	大阪芸術大学	教授 (造園)
宮島久雄	大阪芸術大学	助教授 (芸術理論)
宮畑岳司	大阪芸術大学	専任講師 (インダストリアル・デザイン)
村上憲司	大阪芸術大学	教授 (芸術理論)
渡辺達三	大阪芸術大学	助教授 (造園)

〈編集後記〉

「芸術」第3号(大阪芸術大学紀要)が発刊の運びとなった。第1号が1970年、第2号が1973年と隔年刊の形になって来たが、創刊号以来の大学紀要としては相当贅沢ともいえる大冊を、無事続刊するためには止むを得ない点もあるのでお許し願いたい。ともあれ高物価時代を無視したといえるこの我儘について塚本学長のご配慮に感謝する。

編集は従来通りいわゆる紀要の型に捉われないで進めたつもりであったが、出来上ってみるとその方針が十分活用されたとはいえないように思う。次号からは企画的な目標を定め広く各科の協力を得て、その点で悔いのないものにしたいと考えている。どうか学内外を問わずご批判とご支援を期待する次第である。

(芸術研究所・村松記)

大阪芸術大学 紀要〈芸術〉3

昭和50年5月1日発行

発行／大阪芸術大学

大阪府南河内郡河南町 Tel. 07219-3-3781

編集／大阪芸術大学芸術研究所

表紙／西尾直(大阪芸術大学教授・デザイン科)

印刷／日本写真印刷株式会社