

芸術7

大阪芸術大学紀要



芸術7

大阪芸術大学紀要

〈目次〉

アンデス文明の貝紫染	吉岡常雄	4
西アフリカ・北部ナイジェリア ハウサ族の藍染布 「アデレ・クロス」の製作技法について	井関和代	15
朱の記号—東アジアの予祝行事	上井輝代	28
多面体と空間正多面体	宮畑岳司	40
「ヴィジュアルコミュニケーション」における《場》の意識	吉田幸一	51
お・と・と・ひ・び・き・と・な・が・れ	上浪 渡	63
実験ドームにおけるパフォーマンス	豊原正智・芹澤秀近・近藤 大・志村 哲	67
<hr/>		
Documents of Modern Art 7		
ダルムシュタット芸術家村	藪 亨・訳・解説	78

アンデス文明の貝紫染

吉岡 常雄

貝紫。紀元前約1600年もの昔、地中海の東岸、フェニキアという古代国家において始められた貝による染色。それ以後、古代ギリシャ、ローマ帝国へ受けつがれていき、常に高貴な人々にだけその着用が許された、まさに帝王紫。

天然の染料や染織の技術史を主な研究対象としているわたしには、貝より抽出される液によって染められる魅惑的かつ高貴な色、帝王紫は最も大きな研究のテーマであった。

帝王紫の歴史と1967年より1969年までの旅行記については、同大学の紀要1に書いたもので、ここでは南アメリカ、アンデス文明の貝紫についてと昨年行なった調査旅行について書くことにしたい。

南アメリカのペルー共和国は、巨大な大陸の南北に長く聳える3～4000m級のアンデス山脈と西の太平洋岸に至る平野部から成っている。緯度からすれば熱帯地域に属しながら、高い山岳地帯と太平洋を南より流れるフンボルト海流の影響を受けて、比較的温暖な気候をなし、アンデス山系より流れ出て、太平洋に注ぐ約40本の川が造る平野部にかけて、紀元前2300年前より、エジプト・インダス文明など北半球の四大文明に比肩すべき偉大な文明が、15世紀にスペインの侵入によって滅ぼされるまでの長きにわたり、脈々と息づいてきたことは周知のことである。

この長く偉大なプレ = インカおよびインカ文明は古くより高度な文明を擁し、アルパカ・リヤマと呼ばれる羊

ペルー地図



毛を紡ぎ、木綿の栽培を行ない、色鮮やかな染料、織物の機や組織、刺繍など、あらゆる染織においても秀れた技術が発達してきたのである。

このアンデス文明と総称されるプレ=インカよりインカ帝国に至る約3000年にわたる長い歴史は別表1に記したが、現在のペルー共和国はアンデス山脈より流れる川が造る平野部以外は緑の全く生育しない乾燥した砂漠地帯で雨がほとんどないといった気候のもと、土の中に埋

葬された金銀銅の製品、土器、染織品などがよい状態で保たれており、19世紀より行なわれている発掘作業によって大きな歴史の流れが、わかるようになってきた。

そして興味あることは、古代地中海のフェニキア・ローマ帝国・東ローマ帝国など、地中海とオリエントにおいて行なわれていた、アクキ貝科の貝のパープル腺によって高貴な紫を染める帝王紫がここでも行なわれていたことである。

別表1 アンデスの染織品遺存文化略年表 (梶谷宣子作表)

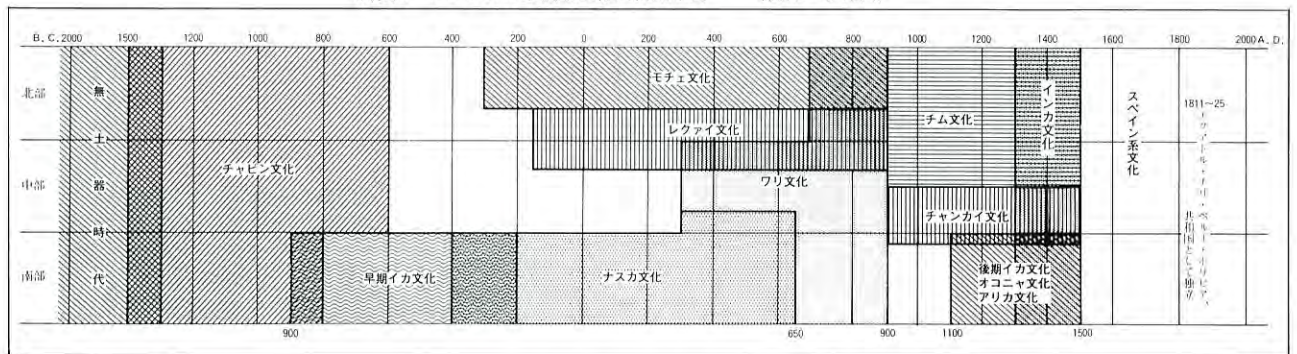


写真1
貝紫染裂 木綿
B. C. 12世紀汎
チャビン文化イカ様
式
イカ川流域出土
米国 ワシントン＝
テキスタイル＝ミ
ュージアム蔵

ここに入手が可能になった写真を見ながら、そのアンデス文明における貝紫の歴史をみていきたいと思う。

現在、発見されている貝紫の裂のなかで、最も古いものとされているのが、イカ川流域で出土した紀元前12世紀の汎チャビン文化の木綿布（現在アメリカ合衆国ワシントン＝テキスタイル＝ミュージアム蔵）で、白地に茶綿で輪郭を綴織によって表わし、その中を貝紫と辰砂で塗りあげている。(写真1参照) 註1

これより約10世紀ほどさがって、紀元前約1世紀、ナスカ文化のものとされている手のひら文様と丸い点を描いた木綿布がある。(写真2参照) さらに、パラカス半島カルワス出土で同じくナスカ文化紀元1世紀のものとしてされる多彩な儀式用の漁網がある。(写真3参照) これは天地2mあまり、左右の幅6mといった大きなもので、藍、赤、それに貝紫で幾何学文様が編み出されている。保存状態がきわめてよく、素晴らしいものである。写真4は紀元3世紀のナスカ文化に属するもので、ユーモラスなピューマ神が描かれている。このほか、ペルー、リマ市にある天野芳太郎氏が創立された天野博物館にはマラーより出土した10世紀のイカ=チンチャ文化に属する

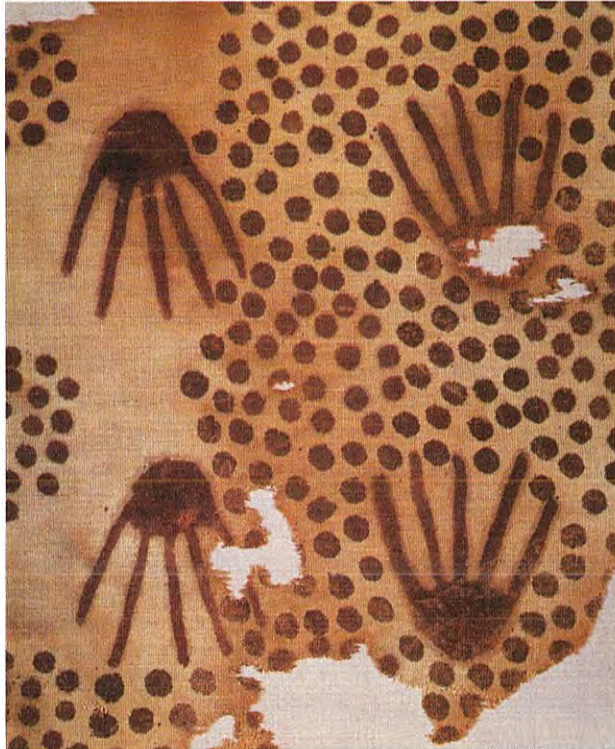


写真2 貝紫染手のひら文様裂 木綿 B. C. 1世紀 ナスカ文化
イカ川流域出土 じゅらく染織資料館蔵

貝紫の木綿布が2点、(写真14参照)さらには14世紀チャンカイ文化の鳥文様の網も所蔵されている。(写真5参照)
こうして約3000年近くにもわたる長いアンデス文明のなかの貝紫染の何点かの裂をかいまみても、これらの裂に見られる高い技術とその芸術性から見て、単なる民族習慣ではなく高度でかつ長い時間的経過を経た文明のもとで行なわれていたことがわかる。

このようにアンデス文明に古い貝紫の遺品があることを知り、初めてペルーの地におもむいたのは、1969年の第1回の中南米旅行の時であった。
その折、天野芳太郎

写真3
貝紫染幾何学文様漁網
木綿 A. D. 1世紀
ナスカ文化 パラカス
半島 カルウス出土



写真4 貝紫染外套衣 部分 木綿 A. D. 3世紀 ナスカ文化
リオ＝グランデ川流域出土 ペルー 国立人類学考古学博物館蔵

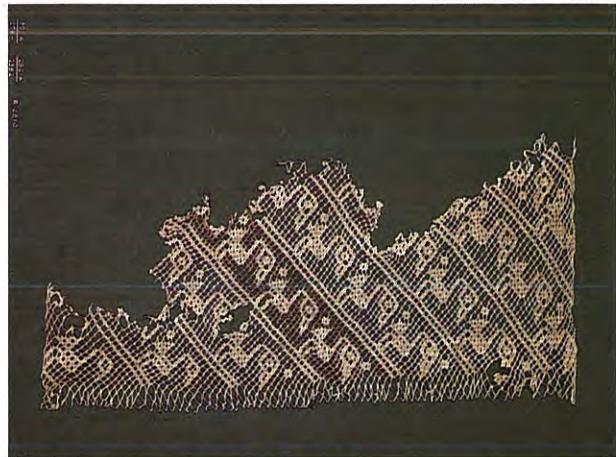


写真5 貝紫染鳥文様レース断片 木綿 A. D. 14世紀 チャンカイ文化 ペルー 天野博物館蔵

先生には写真5の裂を見せていただき、様々な御教示をえた。それ以来、日本で行なわれるその関係の展覧会、将来された裂、そして外国へ出かけた折にはその地の美術館に収蔵されるものなどを、事あるごとに見学して研

究は続けていた。メトロポリタン美術館の梶谷宣子氏から、ペルーで近年貝紫の裂がいくつか発見されていると伺い、ぜひもう一度現地へ出かけたいと考えていた。

一昨年に、インテリア＝デザイナーの秋山正先生を介して、ペルー在住の日系3世で実業家として日本とペルーにおいて活躍されるルイズ＝松藤氏と出会うことができた。氏の話では、パラカス半島から南へかけての海岸には紫を含む、現地でチャンケと呼ばれるアキ貝科の貝が多く棲息しており、松藤氏は時折り好きな海釣りを行なうため、この海岸近くで幾度かキャンプを張ったことがあるとのことであった。わたしが、氏にその地へ連れて行っていただくことを強くお願いしたところ、快く希望を受けていただいた。ただ、かつて偉大な文明が拓かれたこのパラカス半島から南へかけての海岸は、現在は全く

広大な砂漠がそのまま海岸へ落ち込んだように続く、人間の入る余地を示さない不毛の地であり、砂漠のなかを100km近く、何台かのジープで横断し、ようやく海岸にたどりつくという冒険を企てなければならないという。

今回の旅の行程はリマ市からチリに向かって、すなわち南へ約200km、アメリカ合衆国からアルゼンチンのブエノス＝アイレスまで南北アメリカ大陸海岸を延々と続く、南アメリカのパイプともいえるパン＝アメリカン＝ハイウェイを走りピスコ市へ出る。そこから西へとると、太平洋に突き出したパラカス半島に出るのである。ピスコ市から南にはオクカヘ、そして地上絵で知られるナスカがあり、この一帯は広大な砂漠であるが、ピスコ川・リオ＝グランデ川・イカ川などアンデス山脈から海に注ぐ大河の流れによって緑の平野部が形成され、古くより文明の拓けた地域として知られている。前述したようにこの地域からは、貝紫によって染められた裂が出土している。

わたしたちはピスコ市の南30kmにあるポソ＝サントという小さな村より砂漠を横断し、バロベントという海岸にキャンプを張るとのことであった。松藤氏が地図上のバロベントを指さされたとき、わたしの胸は高鳴った。まさに、パラカス・ナスカといったかつて偉大な文明の栄えた地で、しかも素晴らしい貝紫染の漁網が出土した地カルワスのすぐ近くの海岸で、貝紫の調査と復元作業ができるのである。

今回のこうした大がかりな旅には、今までのように一人で行くわけにもいかず、助手5名、カメラマン藤森武氏など大がかりな調査団を組むことになった。砂漠でのキャンプに備え、日本からも大量の機材を持ちこみ、成田空港を出発してペルーのリマ国際空港に着いたのは1983年1月21日の深夜のことであった。

以下、この旅行記については自著『帝王紫探訪』に書いたこの冒険旅行についての日誌を抜粋して記すこととする。

パン＝アメリカン＝ハイウェイを一路南へ

1月23日。リマ市に着いて2日目の朝を迎えた。日ざしの強さ、色鮮やかな花と濃い緑の樹々。暑い国の暑い夏





バロベント海岸への道 II

を訪れた実感が湧いてくる。今日は日曜日で、ホテルの庭にあるプールからは、子供たちの賑やかな声が聞こえてくる。明日の出発を控えて、今日は1日ゆっくりと休養しようということになったが、昼前にもなると、やはりどこかへ行きたくなった。前回このリマ市を訪れたときには、天野博物館で貝紫の裂に夢中になっていて、国立人類学考古学博物館は駆け足で見たのだったが、今日は日曜日でも開館していると聞いて出かけることにした。この博物館は建物そのものはあまり大きくはなく、お世辞にも立派な佇いとは言えないが、古代アンデス文明の発掘に力を注ぎ、ペルー考古学の父と呼ばれる高名なテーヨ博士の発見になるものをはじめ、無土器時代からインカ時代に至る4000年もの間栄えた各文化の、土器・織

物・石彫・木彫などが収蔵、展示されている。特に染織では、パラカス文化の多彩で豪華な刺繍のマントなどが数多く見られ、一巡するとたいそう見ごたえのある博物館である。

わたしの興味ある貝紫の裂もあり、さらに、リマ市から約150km離れたアシアという所から発掘された、紀元前20世紀という裂も収蔵庫にあるという。今日は見られなかったが、こうした興味ある染織品は、海岸のキャンプから戻ったところに見せていただくことになり、楽しみであった。

1月24日。いよいよキャンプに出発。当初の予定では早朝リマ市を出発して、その日のうちにバロベント海岸へ着くはずであった。しかし強行軍での体の疲労度も考え、それになにしる8日間総勢40名に及ぶキャンプ用の食料や水、荷物などを積み込むのに時間がかかったことから、ひとまずパラカスまで行き、半島にあるホテルに泊まって翌日キャンプインすることとなった。

灼熱の砂漠を越えて

1月26日。朝、やはり早く目が醒める。ホテルで朝食をあわただしくとって、合流した6台のジープに分乗。修理を終えて調子のよくなった大型車も、すでに砂漠の入口に向かっているという。すべて準備は整ったわけである。7時30分、ホテルを出発。パラカス半島を東へ進む。街はずれのガソリン=スタンドで給油し、さらにタンクに灯油やガソリンを詰めて、再びパン=アメリカン=ハイウェイを南へ、バロベント海岸の入口、ポソ= سانتに向かった。

午前9時、ポソ= سانتに着く。全くの砂漠の中に、寺院が一つと茶店のようなものがあるだけ。スペイン語で「神の泉」の意味だというポソ= سانتは、昔、一人の宣教師が旅の途中砂漠の中で道に迷い、渇きに死にそうになったとき、ここに泉が湧いていて助かったということである。確かに茶店の裏に井戸のような泉があった。ここで食べ物や飲物をいただいて、荷崩れしないように充分点検し、ジープのタイヤも空気を抜いて柔らかくした。

大型車を先頭にいよいよ砂漠の中へと進む。しばらく

して振り返ると、ポソ＝サントの町はもう見えず、眼に入るものは一面の砂ばかり、引き返すにももうどうしようもない。ただ海に向かって進むしかない、という気持ちになった。見渡す限りベージュ色の砂と褐色の起伏である。ここに来るまでは中近東あたりの平坦な砂漠を想像していたのだが、砂と小石が集まって固くなった所や、なだらかだがかなり高い起伏が続いている。まさに四方どちらを向いても地平線というか、砂の凹凸がどこまで続くか判らない。空は抜けるように青く、時折り走る小さな夏雲に、その下のあたりの砂が影を帯びる。



写真6 熱砂漠を走ってパロベント海岸へ向う

車は順調に走っているかと思うとどれか1台が柔らかい砂に突っ込み、それを救いに行く、ということを繰り返しながら進む。停まっている間車を出ると、太陽の光の強さは譬えようがない。下からの照り返しも強い。気温は50℃を越えているようだが、風が強く乾燥しているので肌は気持ちいい。ただ、喉はカラカラに乾いて、罐ビールやみずみずしいオレンジに、やっと生き返ったような心地になる。わたしの助手などは袖なしのシャツやショートパンツといった出立ちなので、ペルー在住の方から注意を受けている。日本の海岸で肌を焼くのととは比較にならないらしい。真っ赤になってすぐに水ぶくれになるという。

大型車は修理は完璧だというものの、時折り調子を悪くして止まり込む。

果てしなく砂漠が続く。ほんとうに何処まで行くのだろうか。

海が見えた。一瞬、そう思った。蟹気楼である。遙か

遠くの景色が砂漠の上にぼんやりと映っているのである。

砂の固い所を選んで進むため、結局、直線距離の倍近くを走ることになる。毎年の夏、幾度となくこの道なき道を走行しておられる松藤一家の人でさえ、迷ってしまうことがある、だから絶対に1台の車では砂漠へは入らないという。そんな話をされると不安になってしまう。「先生、白い雲が向こうに見えるでしょう。あそこが海岸ですから」と慰めるように言って下さるが、雲の向こうとは、まだまだ遙かな先ではないか。

砂漠の中へ入って6時間近く、車は走りに走った。柔らかい砂が堆^{うづたか}くなつた山のような所で、遅れてくる車を待つ。この山を越せば海だ、と聞かされた。

山を越すと、突然眼下に、まさに文字どおり紺碧の太平洋が広がっていた。思わず「海だ」と叫んでいた。ますます柔らかくなる砂の坂を埋まるように車は降りて行く。長く美しい海岸線に白い波が寄せている。鳥が群れている。厳しいけれど、まさに自然の楽園に着いたという感じがする。モロ山と呼ばれる400mほどの鋭く切り立った山が向こうの方に見え、山はそのまま直接海に突き出して、岩場を成している。その手前に砂の海岸線が続く。その中央の、比較的風が弱いと思われる所にキャンプ村を設営した。作業の最中はまだ陽が強く、わたしなどは影になるところを早速与えてもらったが、作業をする人たちはさぞ大変であったろう。



写真7 キャンプを張ったパロベント海岸

一行のキャンプ村が完成したころ、ようやく陽も傾き、東の空に、満月に近いことを知らせるような月がくっきりと出ていた。夜になると、昼間の乾きが嘘のように海

から霧がたれ込め、気温も下がってしっとりとしてくる。
わたしは、今までに経験したことのない砂漠の横断の
疲れのためか、明日からの貝の採集と染色作業が成功す
ることを祈りながら、テントの中で早々と眠りについた。

チャンケを採集。見事な紫色に

1月27日。朝、ニワトリの鳴く声で目が醒めた。食用
にするためはるばるリマ市から連れてきた6羽が、一夜
の眠りで元気を取り戻したらしい。時計を見ると4時30
分であった。あたりはようやく明るくなり始め、モロ山
は霧の白いベールに包まれている。聞こえてくるのは波
の音だけである。松藤氏は波は静かだとおっしゃったが、
日本近海の夏の波からみれば荒々しい。紫を出すチャン
ケはどの辺にいるか、一刻も早く手に取りたい衝動にか
られる。6時近くなると、海岸から見て右手の山の陰か
ら大きな太陽が昇ってくる。黄色に輝き、やがて赤味を
帯びた紫にと変わる。

朝食を済ませて、テントの中で準備を始める。松藤氏
の指揮で2脚のベニヤ板製の机ができ上がり、そこへ日
本から持ってきた筆や文鎮などを並べる。テントの外で
は助手たちが、砂を深く掘って杭を打ち物干台を造っ
ている。これではチャンケを待つばかりである。松藤
氏の話では10時近くにならないと潮が引かないとのこと。
もし浜に近い所で見つからなくても、連れて来た漁師は
かなり深く遠い岩場でも平気で行くから大丈夫です、と
安心させて下さった。

10時過ぎ、「そろそろ行くか」の声を合図に、ジープ3



写真8 荒海の中、貝紫を含む貝、チャンケを採集する

台に漁師や助手などが分乗し、まずモロ山の下にある岩
場に向かう。4 kmも続くという海岸線を走る。カモメ、
都鳥のような小さな鳥、動きの鈍いペリカンの群れが、
車が近付くと一斉に飛び立つ。白い波と遥かに広がる紺
碧の海、青い空、雄大な景観が続く。松藤氏が「目指す
岩場をさらに奥へ二つ三つ越した湾には、トドが数百頭
住んでいるが、先生が岩を越して行くのは無理でしょう」
とおっしゃる。

岩場の近くで車を降りて、岩と岩の間を歩いていると、
誰かが「トドがいる」と叫んだ。全長2 m以上もある巨
大なトドが1頭、我々を見て海へ逃げていった。通常ト
ドは群れをなしているが、仲間との戦いで敗れた1頭が
岩陰で休んでいたのだろうか。



写真9 チャンケを手にした筆者

漁師と松藤氏の案内で岩場から波打ち際に近付く。引
き潮なので海水は膝につかる程度だが、引く力は強く、
立っていると足元の砂がえぐられて倒れそうになる。

漁師が指さす所を見ると、貝が岩にくっついている。
殻の表面に岩と同じようにフジツボなどが付着して見分
けにくい。漁師はドライバーのようなもので採ってくれ
る。見る間に数十個の貝が集められた。早速その1つを
取り出し、パープル腺にメスを入れピンセットで摘み
出して絹布に塗ると、強い紫外線を浴びて、黄から緑へ、
そしてそれがやや茶色がかったと思うと、瞬く間に美
しい紫へと変化していった。予想していたよりもパー
プル腺の色素の含有量は多く、色も強い。わたしも助
手たちも、ほっと胸をなで下ろす思いであった。日本
から遥か遠くのこの地まで、わざわざ足を運んだかい
があった。



写真10 採集した貝を岩場で塗ると見事な紫に



写真11 貝のパープル腺を取り出す



写真12 強い太陽のもと、すぐに紫色に変化する

松藤氏に、「アンデス文明の長い歴史のなかでも、紀元前後にひときわ栄えたパラカス・ナスカ時代の人々が行なった貝紫染を、まさに2000年後に、同じこの地であなたが再現したのですよ」と言われ、感激した。いや、これはまさに、アンデスの歴史や文化に造詣が深く、しかも理屈や損得抜きで持ち前の男気を発揮して、この人間

を寄せつけぬ広大な砂漠を抜けた海岸まで、わたしたちを連れて来て下さった松藤氏の御好意の賜物にほかならない。

漁師はしばらくすると、大きな袋に2杯分、いとも簡単に貝を採ってきてくれた。海流は異変らしいが、チャンネルは十分に採れそうである。今度は我々が忙しくなる番だ。テントに帰り、早速パープル腺を取り出して日本から持ってきた絹布に描き始める。



写真13 チャンケの山

1月28日。朝、またニワトリの声で眼が醒めた。リマ市からはるばる行動を共にし、パラカスのホテルでも一緒に泊まり、松藤夫人から毎日餌を与えられているニワトリたちは、毎朝早く、元気に鳴いて目覚し時計の役をしてくれる。可愛くなってとうとう食用にはしないことにした。ただ、車の上に飛び乗って寝ているニワトリを狙ってか、砂の上には夜どこからか来るキツネの足跡が遺っていた。

今日は2日目、貝も充分すぎるほど漁師が採ってきてくれるので、作業は順調に進んだ。昼前、出発に先立ち、リマ市でお願いしたヘリコプターが到着。松藤氏の友人で、このヘリコプターのお世話を下さった日系人の田中氏、レストラン松栄の小西さんが一緒にやって来た。松藤氏、写真家藤森武氏、助手の川合君がヘリコプターに乗り込み、このバロベントの海岸をはじめ、インディペンデンシヤ湾、カルワス、パラカス半島、オクカヘ、イカ川、ナスカなどを空から撮影しようというのである。ヘリコプターは砂塵を巻き上げ飛んで行った。

夜、食事の後、今日ヘリコプターで収録してきたビデオ

オを見る。まさに雄大の一語に尽きる。アンデス山系からパラカス半島とナスカー帯へ流れ出る、リオ＝グランデとイカ川周辺の平野は、2000年も昔、偉大な文明が築かれたところと同じように豊かな緑を示しているが、少しはずれると全く砂ばかりの起伏が続いている。ただ、砂漠の中にもかつては川の流れておったと思われるような低い谷が、山から海へ向かって続いている所も見られる。このアンデス山系は新期造山帯に属するものであり、ある時期、強い風によって砂の堆積が変わり、また雨期の洪水によってにわかに川の流れて変わってしまい、かつて栄えた街が急激に砂漠化して滅んでしまったように思える。

1月29日。わたしの染色作業は順調に進んだ。今日から糸染めも行なう。心配したよりも上手くいくようである。11時にもなると、太陽は容赦なく真上から照りつける。熱いというところのものではない。裸足で砂の土を歩こうものなら、たちまち火傷をしそうになる。昼の暑い最中、休憩をしていると、「たまには岩場へ行ってみましょう」と誘われた。気が付いてみると、作業に追われてこの雄大な自然や海辺の生物にも、あまり関心を寄せていなかった。

ジープに乗って波打ち際を走る。小さな都鳥が、見事に隊列を組んでリズムをとるように歩いている。小さな赤いカニが無数に砂の上において、それぞれ穴を掘って住居を持っている。近付くと急いで穴に入るが、しばらくすると顔を出して周囲を見回しているのがユーモラスだ。岩には例年ならば日本の岩海苔のような緑色の海藻が付いているが、今年は海流の異変か、極めて少ないという。そのため生ウニが全く採れないらしい。日本から来た人々に存分に生ウニを食べてもらおうと思ったのに、と松藤氏は残念がる。大きなヒトデ、ムール貝、マイマイと呼ぶ赤と黄色の混じったカニ、少し深い所には、日本というワタリガニもいる。もっと大量にこれを探ろうと網のものどりを入れた。

松藤氏の息子さんのルチートさんやその仲間たちは、時間を見はからって遠くの岩場へ釣りに出かける。ペルー式の投げ釣りやルアーを使って、メロというシマ鯛やチャロと呼ぶ石鯛などを何匹も釣り上げてくる。彼は3歳のこ

ろからもうこの辺で釣っていたそうで、浜から見ていると魚が見えるという。まさに名人である。早朝と夕方には漁師とともに長い長い網を仕掛け、数時間後に引き揚げる。ロープを車で引きながら、10人ばかりの男たちが「ハラ、ハラ」と掛け声をかけながら引き上げると80cmぐらいのコルビーナ（すずき）が10匹から多いときは20匹ぐらい入っており、浜に上がると勢いよく水しぶきを上げる。

こうしたカニや魚はすぐに、刺身や揚げ物、ペルー風ブイヤベースとなって食卓に登り、我々の胃袋を満たしてくれた。大自然の中でキャンプを張ったものだけが体験できる特権であろうか。

2月1日。キャンプの最終日である。昨夜半から風が強くなり、寝袋の中に入って休んだ。朝になっても風は止まず、砂塵が舞い上がって遠くの方は雨のように煙っている。波は高く沖にも白いしぶきがひときり目につく。松藤氏に「こう風が強くては魚も貝も駄目ですな。最後だったからよかったが、初めのころだったら貝も出てくれなかったでしょう。満月を迎えるころに来てよかった。ついていましたね」と言われた。鳥がやけに多い。沖にキスの群れが来たのであろう。まるで胡麻を撒いたように飛んでいる。

荒い波を押して漁師が採ってくれたチャンケから、助手があわただしくパープル腺をとってくれ、最後の仕上げにとりかかった。記念にと、ポンチョ風なものを仕上げた。

夕陽が沈みかかっている。茫洋たる太平洋に沈む太陽。1週間のキャンプ生活も終わりを告げようとしている。長いようで短く、あっという間に時が過ぎてしまったようだ。

カルワスの遺跡を訪ねる

2月2日。長かったキャンプ生活に別れを告げて、一行はリマ市への帰路につくことになったが、わたしと藤森カメラマンなど取材班は、松藤氏と一石さんの案内で、砂漠を少し遠回りしてカルワス遺跡を訪ねることにした。

バロベントの海岸からモロ山の麓を通過してやや北東に向かう道は、往きに通った砂漠の道よりも急な坂を下らなければならない。松藤氏や一石さんは慣れたもので平

気で運転されるが、あまりの急傾斜にわたしは思わず体がすくんだ。

しばらく行くと美しい湾が見えた。バロベントとは対照的な静かな波。浜辺に白い細い波が立っているだけである。インディペンデンシア湾だ。「このほうがずっと静かですね」と無知なわたしの言い分に、松藤氏がすかさず「ここは時刻によっては静かですけど、意外と風が強いです。午前中はまだいいんですが、昼を過ぎると大変な強風が吹き荒れます。砂に飴玉くらいの小石が混じっているでしょう。これが飛んでくるんです。ですから危険でキャンプは無理ですし、車でも早く通過しないとガラスにひびが入りますよ」とおっしゃる。この朝の静かな風景からは想像もつかない。何度も砂漠を走った経験のある人だから言える事実であろう。急な坂道をまた2カ所越えて、車は海岸線を走る。鳥が多い。走っている車にぶち当たりそうになるほどである。人影は全くない。

インディペンデンシア島が見えた。巨大な軍艦のような台形状の島と、左側の対照的な、小さな三角形の鋭く尖った島から成っている。海の中ほどに、潮の干満によってできる細い砂の丘が、海岸と平行して日本の天の橋立のように走っている。

カルワスの丘に近付くころ、かなり風化が進み潰れそうになった簀の子で囲んだ小屋のようなものが見えた。時折り近くの村からやって来る漁師のものに違いない。風よけのために四方がきっちりと囲んである。

今度はカルワスに近い丘に登る。ベージュ色の砂の中に所々、白いものが集まった場所が点々と見える。貝塚である。今から約2000年も前、ここには緑が生い繁り、人々は海から魚や貝を採集し、木棉を植え、牛や羊が群をなす豊かな生活があったのであろう。貝塚には、その人々が食べたさまざまな種類の貝が1カ所に捨てられていた。

カルワスの地に来た。ここがカルワスです、と言われても、そこには他と変わらない砂漠が横たわるにすぎない。だがこの地は、紀元前約1500年もの昔に誕生したチャビンそしてイカ＝パラカス文化から、紀元前2世紀ごろからのナスカ文化までの壮大な文明が展開したひとつ

の地である。この砂の中から出土する陶器や染織品にはまさに見るべきものが多く、なかでも海岸近くで栄えた文化とあって、貝で紫に染めた漁網なども出土している。今は砂の起伏の中に僅かに見える貝塚ばかりが、かつての人々の生活の跡を偲ばせていた。

カルワスを後に、再び我々は1月26日に踏んだポソ＝サントへと向かった。砂漠の中に赤い小さな山があり、その色彩に驚いたり、点々と白い砂が造った小さな丘が並ぶ不思議な光景を眼のあたりにしたりした。ポソ＝サントに着いて、緑の樹陰で茶店のおばさんが出してくれた清涼飲料水を飲んで一息つく。熱砂の砂漠に別れを告げ、パン＝アメリカン＝ハイウェイを一路北へ、リマ市へと走る。夕方6時にホテルへ着き、バロベント海岸での砂埃りの体をようやくバスに沈めたのであった。

2月3日。一休みする間もなくリマ市内をうろつく。民芸店でアンデス山奥のインディオの織布などを求めたり、市場をのぞいたり。市場では薬草を売る露店が何軒かあって、染料になりそうな植物を何種類か買い求めた。



写真14 リマ市天野博物館で阪根博氏に、マラーより出土した貝紫の裂の説明をうける

翌日10時からは国立人類学考古学博物館を訪ねる。染織担当のエドワルド氏のはからいで収蔵庫の中の古い染織品を見せていただくことになっていた。前述したアジア発掘の木綿の編物、貝紫で染めたナスカのユーモラスなピューマ神、パラカスの素晴らしい刺繍のマント、不思議な絞り染など、長い時間にわたって存分に見学することができた。

その後、天野博物館へ。博物館はわたしが訪ねた12年前と変わらぬ佇みであったが、天野先生はすこし前にお

亡くなりになって、お写真でしかそのお姿を拝することはできなかった。わたしの長男が昨年取材に伺ったときは、お元気にいろいろ説明して下さったと話していたのに。出迎えて下さった夫人が「先生は12年前とお変わりになりませんよ。先生がおいでになるまで、何とか天野も頑張ってくれば……」とおっしゃる言葉が、胸に沁みだした。お孫さんの阪根博さんにお会いする。ペルーで事業を営む傍ら、天野博物館の事務局長をなさっており、自ら数々のアンデスの古い染織品を発掘されている。マラーから発掘された貝紫染の絞りと描絵の木綿布や、ナスカの遺跡から発掘されたヘビ文様の貝紫染の裂など、貴重な資料を閲覧させていただいた。阪根さんから「先生、今度ぜひ御一緒にマラーで発掘をしましょう」と言われ、再びペルーの地を訪れることを約束した。

その夜、大きな成果をあげ得た喜びと初めて体験したさまざまな思い出を胸に、わたしは熱帯夜のリマ空港を飛び立った。空港まで見送って下さった松藤夫妻や一石氏をはじめ、言葉に尽せぬほどの温かい御援助を下さったペルーの方々に、心からのお礼の言葉を繰り返しながら、遠ざかってゆくリマの灯をわたしはいつまでも見つめ続けていた。

註1 『染織の美』第20号特集アンデスの染織(梶谷宣子編)による。

西アフリカ・北部ナイジェリア ハウサ族の藍染布「アデレ・クロス」 の製作技法について

井 関 和 代

I はじめに

西アフリカ・北部ナイジェリア・カノの町には、いくつかのハウサ族 (Hausa) の伝統的な藍染場がある。これら藍染場で染色された布は、サハラ砂漠南縁⁽¹⁾に居住する多くの部族で用いられる。カノの藍染布の特徴は、黒と見紛うほどの濃紺色に染色されたものであり、その代表的な布にサハラの住民であるトゥアレグ族⁽²⁾の貫頭衣がある。これらの濃紺色の無地染の布の中にただひとつ、布を糸で括り防染し文様をあらわす「アデレ・クロス」と呼ぶ女性用の腰巻き布がある。

アデレ・クロス (Adire・Cloth) は、本来、ギニア湾に面する南西部ナイジェリアに居住するヨルバ族 (Yoruba) の藍染布の名称であり、「絞る」「括る」を意味する。ハウサ族のアデレ技法は、このヨルバ族から伝えられたものであるという。だが、ハウサ族とヨルバ族とは明らかに異なった部族起源をもっている⁽³⁾。ただ、両部族に共通しているといえることは、共に工芸品の製作にだけ、その製品をもって他部族との交易をおこない、西アフリカにあってはヨルバ商人、ハウサ商人の名で知られていることである。

西アフリカにおいて製作される藍染布の資料や報告⁽⁴⁾については、かなり多く接する機会はあるものの、それらは主として文様面についてのものであり、藍染液の製作技法について、詳しく触れている報告は少ないようである。しかし、これらの資料から西アフリカでおこなわれ

ている藍染技法を大別すると、ハウサ族が中心となる西スーダン系技法 (サバンナ型) とヨルバ族が中心となるギニア湾沿岸系 (熱帯及び亜熱帯型) の2タイプに分けることができるのではないだろうか。両部族間の民族的な結びつきについては、詳しいことは未だに不明ではあるが、明らかに異った起源や藍染技法をもつ部族に、人的交流または、物質文化の交流がおこなわれ、他部族から新しい技術がもたらされた場合、どのように受けとめられ、またどのように継承し、発展させているのかということが興味あるところである。

そこで、ハウサ族のアデレ・クロスがどのような手続きをへて製作されるのかということを中心とした調査と、また南西部のヨルバ族の藍染場にも赴き、ヨルバ族のアデレ・クロスの製作を観察する計画をたてた。

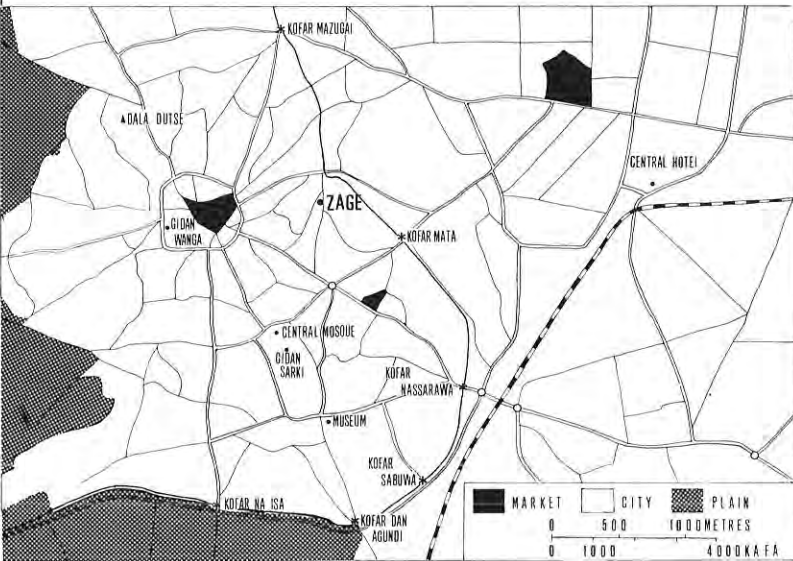
調査は、1982年12月末から翌年2月中旬まで約2ヵ月間、ナイジェリア連邦共和国カノ州 (Kano州—42・123 km²・人口577万⁽⁵⁾) カノ市を中心とするハウサ族の、藍染布及びアデレ・クロスの調査をおこない、調査の途中、南西部ナイジェリア、イバダン (Ibadan)、アベオクタ (Abeokuta) のヨルバ族の藍染技法も観察した。

ハウサ族における調査の中心地となったカロフィン・ザゲ (Karofin Zage) は、旧市街地にある伝統的首長の宮殿 (Gidan babban sarki) から西に約1キロの位置のザゲとよばれる一角にある。カロフィン・ザゲは、伝承によると17世紀には、すでに大規模な藍染場として存在し、現存する藍染場の中でもカロフィン・ダーラ (Ka-

地図1 ナイジェリア



地図2 カノ市内



がいます。

だが近年、工業製綿布の生産や流入によって繊維流通機構が変化し、今日では、大親方の監督下から離れて、独立採算の形をとる藍染職人（親方）が増加した。アデレ・クロスの染色は、この独立採算をとる親方たちの間で染

rofin Dala) につぐ古い歴史を持つ藍染場であるといわれている。

カロフィン・ザゲでアデレ・クロスの製作をする職人たちは、その工程操作に応じて、いくつかのギルド的な性格を持つグループに分かれている。つまり、絞り染に使用する木綿布の購入・注文、絞り作業、染色作業、仕上げなどの作業の進行に応じて、それぞれの職人によって処理される。

染色をおこなう職人はムルニ（Muruni）と呼ばれ、ムルナ（Muruna—組合）を形づくり、さらに、彼らを雇用して仕事を監督し、作業の調整を行なう監督者（大親方）

色されることが多いようである。

絞り作業をおこなう女性たちは、個別に親方の支配下におかれている。

また、このようなギルド的グループに属する藍染職人に、必要な資材や資金を出す資本家や商人たちも存在し、商人の中には市場（Kasuwa）に、染織布を扱う店を持ち、その店で販売する布等や、客からの藍染用の糸や布をあづかり、これらを親方に染色加工の注文に出す人もいる。

このカロフィン・ザゲにおいて、ハウサ族の藍染職人達の染色技術を観察し、そして、藍染場の一角に作業場

を持つ親方アル・ハジ・ダンハミ (Al-Haji-Damhami 75才) の監督下で、絞り作業をおこなう女性たちから、絞技法指導を受けると共に、親方から藍ガメを借り、自分でも伝統的な技法によるハウサ族の「アデレ・クロス」の製作を試みた。

本稿では、ハウサ族のアデレ・クロスの「絞り技法」・「藍染技法」についてのべたい。なお聞きとりは英語でおこなった。

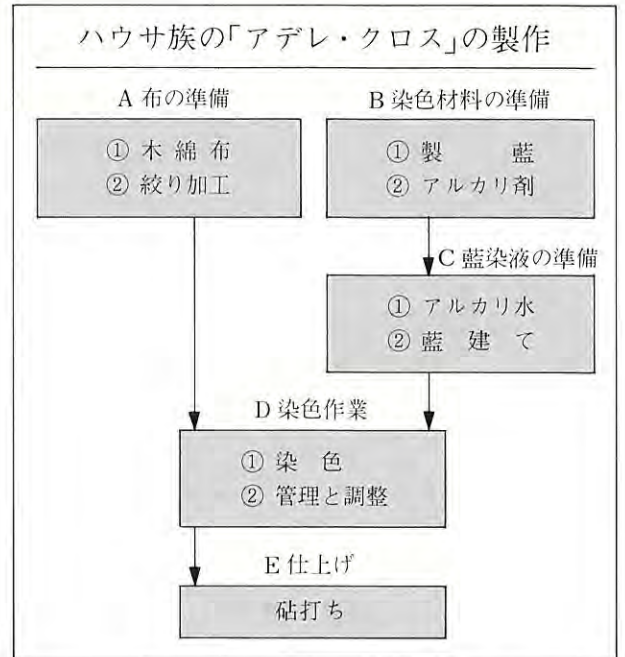
Ⅱ. ハウサ族のアデレ・クロスの製作法

A. 布の準備

① 木綿布

ハウサ族のアデレ・クロスに使用する繊維材料は、主として木綿布がつかわれる。カノの近郊の村々では、雨期に *Gossypium* 種のワタを栽培し、乾期になると農家の女性たちによって、紡錘車⁶⁾で撚りをかけて手紡ぎの糸にされ、男性織職人たちによって、高機⁷⁾の構造を持つ簡便な織機を用いて、約5センチ幅の平織⁸⁾の細長い布を織る。この布はファリ (Fari) と呼ばれ、縫合してタテ約1.8メートル、ヨコ0.8~1.0メートルの長方形に仕立てられる。

しかし、現在では、このような古来からの手法によって生産される木綿布によるアデレ・クロスは減少し、カノの藍染場では工業製綿布が多く使用されている。工業製綿布は主としてナイジェリア国内で産出する粗布であるが、まれにヨーロッパからの輸入綿布を使用することもある。



市場やザゲの一角には、この様な綿布を扱う店があり、アデレ・クロスは、通常、タテ1.8メートル、ヨコ0.9メートルに裁断したものを2枚1組にして売られている。

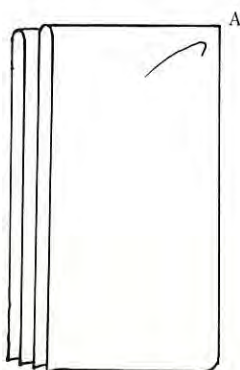
布の種類は2種のものがあり、晒し加工した白木綿布はアココ (Akwokwo)、未晒しの木綿布はアラワユ (Alawayu) と呼ばれ、1枚約2.5~3.0ナイラで売られている。(1ナイラ=370円・1982年現在)

② 絞り加工

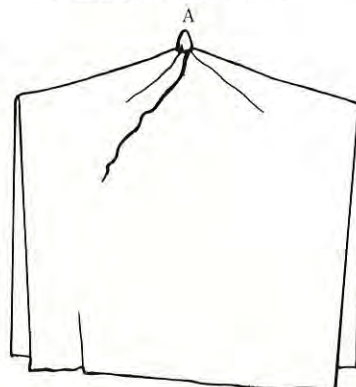
絞りとは、染色技法の一つで、布の一部を糸で固く括ったり、または巻き締めて、絞った部分に染料が浸透しないように防染して、文様を表現する方法である。

図1 アデレ・クロスの括り方

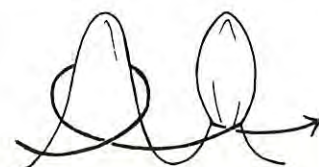
1. 布を四ツ折りにする



2. Aを中心として括りはじめる



3. 布に糸をまわして引く



藍染親方から絞り加工の注文を受ける女性の多くは、カロフィン・ザゲをとりまく住宅街に住んでいる。絞り技法は、母親から娘へと伝えられ、また遠方から嫁いできた人は姑から手ほどきを受ける。

絞り作業は、まず、タテ1.8メートル、ヨコ0.9メートルの布を四ツ折りにし、できた「わ」の重なりに、左手の人さし指を入れ、これを絞りはじめの中心点とする。(写真1)人さし指でおさされて山状になっている布の頂点から、約1センチの位置に長い木綿糸——ザリ (Zari) の一方をからめて固く巻きつけると、小さな袋状のものができる。次に、括った布の位置から約2センチずらせた位置に、再び人さし指をあてて山状にし、先に括った糸の残り一方をふくらんだ布の部分に回して巻き (Juya)、それを手前に強く引く (Ja) と、同時に人さし指を抜く。次々と、布に指をあてる位置を、時計の針を回転させるようにしてずらせ、この絞り作業をくり返していく。この時、布に巻きつけた木綿糸を引く力をゆるめると、前に括った部分がすぐにほどける。そのために、木綿糸は常に緊張させた状態にたもつ。次々と布を絞っていくと、中心部には小さな蕾が渦巻状に並んだようになる。さらに、絞り作業を続けると長方形であった布が、次第に姿をかえ、約2時間後、絞り加工をおえた布をみると、中世のヨーロッパの騎士たちが用いた鍔頭巾のようになった。(写真1.2)

ハウサ族は、この絞り技法を絞ることを意味するクウリイ (Kulli)、または単にアデレと呼ぶ。我国では糸を布に縫いつけないことから空絞り、または三浦絞りという。そして、ヨルバ族の絞り技法の中では、エジョ・ンゲン・アグゥバン (Ejo Ngun Agban) と呼ぶ絞り技法である。

ハウサ族はクウリイ技法のみを用いて、布を絞って表現する文様は、現在5種類のものが認められる。いずれも、布を回転させて渦巻状に括るものであるが、すでに括られて上段になった部分と、次に括る下段との間隔を変化させることで名称を変えている。例えば、マイウシリャ (Mai Wushirya) は、その間隔が広いことから、前歯が広く透いているとの意味を持つ。さらに広く間隔が開いているものをマイムチジ (Mai Miciji) と呼び、



写真1 アデレ絞りの風景



写真2 絞り作業を終えた布

蛇のとぐろを巻いた状態を示す。この中間の間隔をもつものをマイファイフェン・ガルマホー (Mai Faifen Garmaho) と呼び、ハウサ族がつくる盆状の編物の容器や、レコード盤を意味するもの。また、中心部の間隔を狭くし、途中から間隔を広く開けたものをメイチャルビ (Mai Charbi) と呼び、イスラムの数珠を意味するもの。そして、現在、カノの古老の藍染職人たちの間で、語りつがれているものにダン・ムンチ (Dan Munci) と呼ぶものがある。これはハウサ語の俗語で極細かい (Munci)

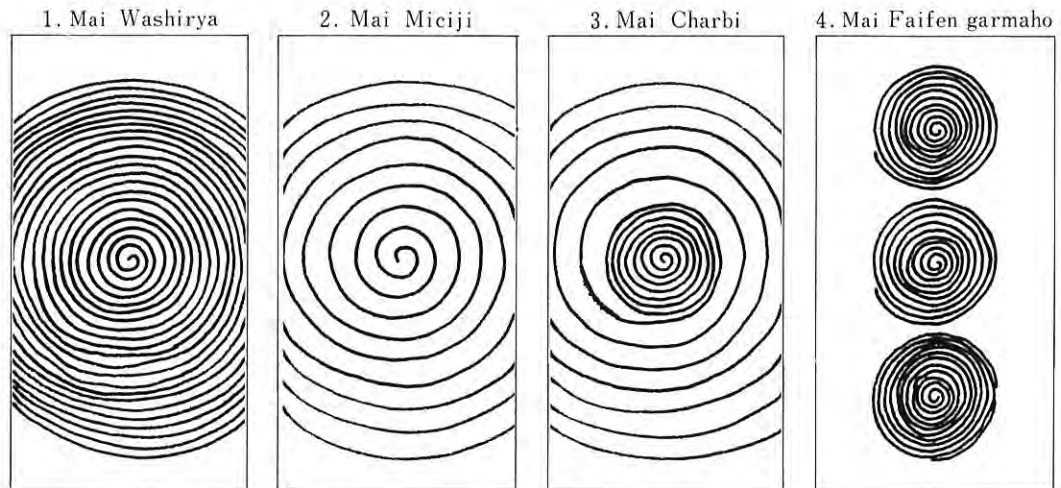


図2 アデレ・クロスの文様

という意味や、かつてザリア（Zaria）近郊のムンチ村から、絞り加工した布をカノに運んできたために、この名称が残っているという。(図2)

また、かつて農村部から藍染加工の注文布の中に、インダン・マタ（Idan Mata）と呼ばれる、布を大きくつまみあげ、その部分に糸を巻きつけて絞る方法（巻上げ絞り）があったという。しかしこれは絞り加工を専門とする女性たちの仕事ではなく、市場に出すための布としては生産されなかったという。

B. 染色材料の準備

① 藍植物と製藍

藍とは、藍の色素（インジゴチン）⁹⁾を含む植物の総称である。藍染をおこなう地方では、それぞれの気候風土の中で生育する藍植物を染色に使用する。例えば、西アフリカのギニア湾沿岸の亜熱帯・熱帯地域の藍染場では、マメ科ロンコカルプス種（Papilionaceae:Lonchocarpus）が利用され、内陸部のスーダンベルト・サヴェンナ地域では、マメ科インディゴフェラ種（Papilionaceae:Indigofera）の数種類を用いている。ハウサ族の使用する藍植物はババ（Baba）と呼ばれるインディゴフェラ・アルレクタ種（Papilionaceae:Indigofera:Arrecta）である。

染色に使用する藍植物は、採集後、すぐに使用することが望ましい。しかし、生葉を用いて藍染をおこなうに

は、藍植物の生育シーズン、または、一年を通じて藍植物を入手することが可能な熱帯雨林地帯に限られる。

そのため、我国や他の藍染を行なう地域においては、藍植物の生育シーズンに限られることなく、年間を通じて染色作業が可能のように、生葉（インジゴチン—Indigotin）を加工し、藍染料（インジゴ—Indigo）に製造する。これを「製藍」⁹⁾という。

北部ナイジェリアの気候は、雨期と乾期にわかれ、10月中旬から6月初旬までは長い乾期が続き、その期間中はほとんど雨が降らない。雨期は6月から始まり、8月にもなると植物が繁茂し、サバンナに生育するババも、十分に藍の色素を含むようになる。カノ近郊の農家の女達は、これを刈り集めて「製藍」作業をおこなう。

ハウサ族の「製藍」には、藍植物と同名のババ（Baba）、とシューニー（Shuni）と呼ぶ二種類の方法がある。

ババは、刈り取った生葉を5～6センチに小切りにして、これを十分に乾燥したものである。乾葉はそのまま染色に使用される場合もあるが通常、麻袋に詰められて、農家の土間や藍染場の使用されていない藍ガメの中に積み上げて、2～3年保存される。乾葉は長い保存期間中に、土間や空気中から適度な湿気を吸収し、除々に加水分解しはじめ、自然に繊維発酵して堆肥状になっていく。このようにしてできたババは、¹⁰⁾我國の製藍・染に似た状態になる。

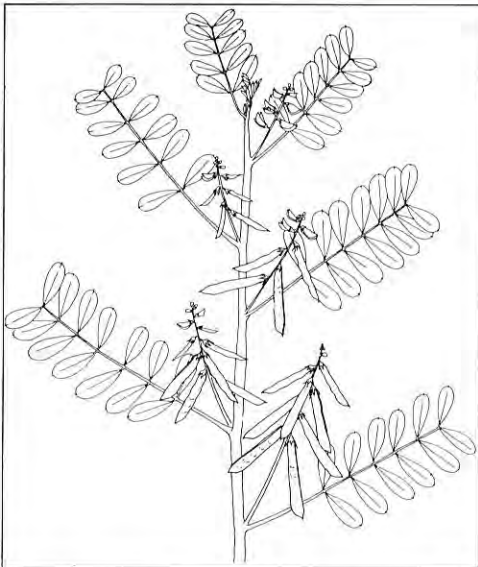


図3 ハウサ族の藍植物 (Indigofera Arrecta)

シューニーは刈り取った生葉を水と一緒にカメに入れて加温し、藍の成分を加水分解して溶出させた後、カメから生葉を取り除き、残った液の中に石灰乳を入れて強く攪拌して藍の成分を沈殿させる。そして別の加熱している皿の上に少量ずつ落して水分を蒸発させ、棒状に固めたものである。(写真3) このようにして、製藍されたシューニーはインドで製造される沈殿藍¹¹⁾に似ている。

このような旧来からの製藍方法による藍染料の他に、現在、シューニーの代用品として、ヨーロッパからの輸入による合成藍染料のインジゴ・ピュアー¹²⁾や硫化バット染料¹³⁾を利用し、これらもシューニーと呼ばれる。

② アルカリ剤

藍の成分インジゴは水には不溶性であるが、アルカリ性溶液の中では還元可溶する⁹⁾。そこで各地の藍染場では、その地方で手に入りやすいアルカリ助剤、例えば、木灰・ワラ灰・石灰等を用いてアルカリ水を得る。

ハウサ族が藍染に使用するアルカリ助剤には2種類の灰がある。ひとつはトカ (Taka) と呼ぶもので、煮炊用の燃料に使用された雑木の灰である。他のひとつはカヂイ (Katsi) と呼ぶ特別な灰である。1~3ヵ月染色に使用されていた藍ガメの中には、ババや木灰などが泥状になって沈殿している。この沈殿物——タボ (Tabo) がカヂイの原料となる。藍染職人たちは、乾期のハルマ



写真3 Shuni, ハウサ族の製造する沈殿藍

ッタン¹⁴⁾の頃になると、これを焼成してアルカリ度の高い灰をつくる。

C. 藍染液の準備 (藍建て作業)

藍の成分インジゴは、それ自体では水には溶けないが、灰などのアルカリ助剤を使用して還元発酵させると水に溶ける。それに加えて藍植物に含まれている還元菌の作用によって、不溶性の藍成分インジゴを可溶性の化合物インジゴホワイト (Indigo white) に変化させることを「藍建て作業」⁹⁾という。

ハウサ族が藍建てに使用する藍ガメ——ツクニャルババ (Tsukuyar·baba) は、地面を掘り下げてできたタテ穴に、裏込め石を厚さ約20センチに積みあげて井戸状にし、この内側に石灰とカヂイ、馬の毛、牛糞を混合したものを塗装したもので、口径約0.8~1.2メートル、深さ約2.5~3.0メートルある。この藍ガメの深さは、内陸部に位置する北部ナイジェリアの1日の温度差が著しいため、急激な温度低下や上昇に影響されることのないように、藍ガメを土中深く作ることによって、常に一定した液温を保つための工夫であろうと思われる。(図4)

現在、カロフィン・ザゲには数百の藍ガメがある。しかし、これらの藍ガメがいつ作られたものであるかは、明確ではない。これらの藍ガメは、代々男系の血縁者たちに貴重な財産として受け継がれ、また、他人がこれらの藍ガメを購入した場合は投資を意味したという。そのため、現在でも藍ガメの所有者と、それを使用する藍染職人が一致するとは限らない。

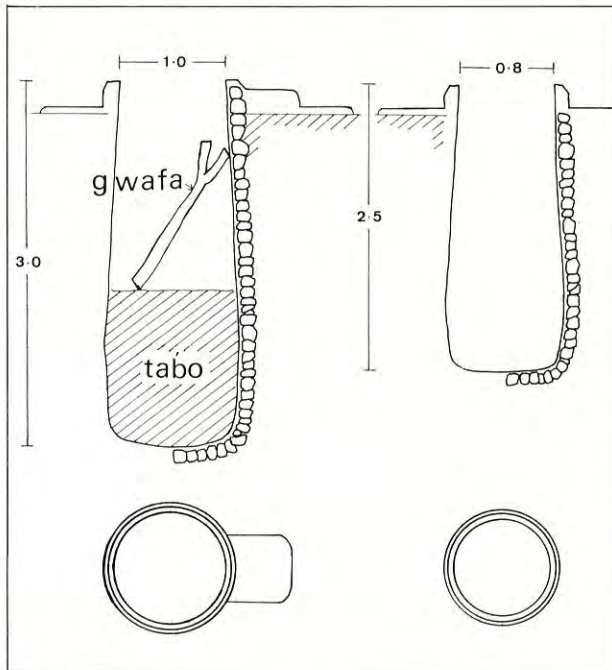


図4 藍ガメ (単位=m)



写真4 藍ガメの清掃。藍ガメの底部の沈殿物を汲み出して清掃する。

① アルカリ水の準備

ハウサ族の藍建て作業は藍ガメの清掃からはじまる。清掃作業は土木職人がおこない、まず、使用済みになった藍ガメから古い染液を、汲み出す。古い染液のなくなった藍ガメには、ババヤカヂィなどが泥状の沈殿物になって、まだカメの半分近く残っている。(写真4)

数日間、藍ガメの中の水分が蒸発するのをまって、長さ約1.5メートル、直径約10センチの先端がふたまた状になっている棒——グワファハ (Gwafa) を紐でくくって、



写真5 灰水づくり



写真6 攪拌作業

藍ガメに下す。職人は、これを足場にして藍ガメの中に降りると、シャベル (Tebir) や鋤 (Fatanya) を使用して沈殿物を掘り起し、これをバケツに入れ、地上にいる別の職人が外に吊り上げて運び出す。そして、清掃を終えた藍ガメの中に水を溜め、数日間、そのまま放置しておく。これは水道の水の中に含まれている漂白剤を抜くためであろうと思われる。

数日後、麻袋2本分の木灰を用意する。直径約50センチ、深さ約15センチの大きな金属の浅い皿 (Kowano) の上に、麻袋から取り出した木灰を八分目程入れ、これを藍ガメの中の水に沈め、皿の中に入ってきた水と木灰を手でよく攪き混ぜる。できた灰水のみを藍ガメの中に

戻し、また皿を水の中に沈めて灰水をつくる作業を3、4回繰り返すと、皿の中には土や石、釘、消し炭などが残る。これを取り捨てては、次々と、麻袋2本分の灰を藍ガメに入れて、アルカリ水をつくる。¹⁵⁾ (写真5)

次に、直径約5～8センチ、長さ約4メートルの棒の先端に、長さ約20センチ、幅約5センチの板切れ2本を十字形にして取り付けした攪拌棒——ムチア (Muchia) を藍ガメの中に入れ、藍ガメの底をつくようには振りおろし、水と灰がよく混ざるように攪拌し、一晚置く。(写真6)

② 藍建て作業

アルカリ水の準備が済むと、翌朝から、「藍建て作業」がはじまる。まず、貯蔵してあった半葉状のババ、麻袋2本分を、ムシロの上に広げて天日干しにしておく。昼過ぎ、攪拌棒でカメの中の灰水を攪き混ぜ、灰水のアルカリの濃度や液温を均一にする。次に、乾燥させておいたババを藍ガメの中に入れる。十分に乾燥したババは、藍ガメの中で浮かび、これを上から手で押し、ババ全体に灰水を行き渡らせる。夕方になると、直径1.2メートル、高さ約50センチの笠状をした竹製の被い——ダンボト (Danboto) でカメを覆っておく。(写真7)(図5)

ダンボトは、夜間の藍ガメの覆いだけでなく、日中の日差しによる気温上昇による液温の変化を調整する際にも使用される。通常、藍建て作業の適温は30℃前後であるとされている。藍建ての作業を進行させている間は、藍染料の発酵を促進させるために、日中はダンボトを取り除いて、藍ガメに強い日差しをあてて、液温を上昇させる。

2日目、さらに麻袋1本のババを前日と同じ行程で藍ガメに加え、夕方攪拌棒をカメの中に入れ、円を描くようにして静かに攪拌する。以後藍が発酵するまで、藍ガメに浮かぶババの減少に合わせて強弱の攪拌作業を朝・夕2回行う。また、この攪拌作業によって液が微妙に酸化し、それに加えて藍が発酵することによってアルカリ濃度が低下するため、途中で数回に分けて、木灰やカダイを追加する。¹⁵⁾

藍建て作業をはじめて10日目の朝、発酵作用が進んだ染液の表面に紺色の泡ができています。攪拌される液の色



写真7 babaの乾燥

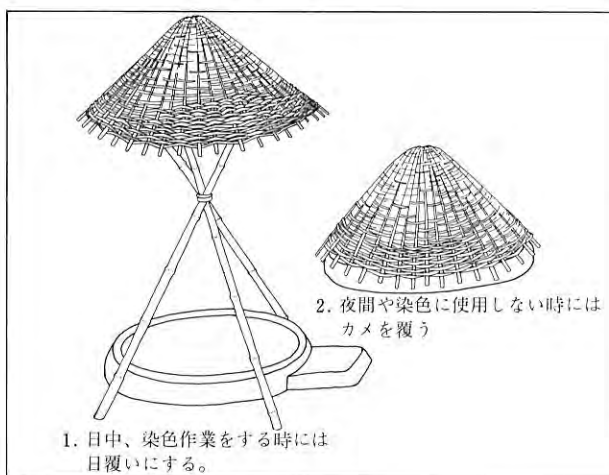


図5 ダンボト

をみると黄色くなっている。そして、攪拌棒を強く振りおろすたびに生じる泡が緑色になり、すぐに濃青色に変わる。泡はそのまま消えずに液面上に残る。この泡を藍華 (あいばな) と呼び、藍が建った合図となる。さらに、石油缶3本分のカダイを添加し、液面にわずかに浮んでいるババの茎や消し炭を取り除く。(写真8)



写真8 液面の清掃

次に、ココ (Koko) と呼ぶヒョウタンを半切りにしてつくった容器、または直径約25センチ、深さ約20センチのボールなどに、合成染料・インジゴ・ピュアー 1kg を入れ、これに少量の水を加えて、約1時間放置しておく。

前もって準備しておいた合成染料を、小さな棒切れ (Itachi) で掻き混ぜる。しかし、合成染料・インジゴ・ピュアーは不水溶性であるために、わずかに湿っているだけである。これを一握り取り出し、その手を染液の中に浸けた後、手のヒラの上で擦り合わせ、少量ずつ染液の中で溶く。漸次、残りのインジゴ・ピュアーをゆっくりと液の中に添加する。この合成染料を添加する方法は、約2、30年前まで使用していた沈殿藍シューニーを添加する方法と変化していないという。むしろ、シューニーは製藍作業の煮沸時に、染料の粒子が凝結をおこしているため、溶解が困難なものもあり、硯で墨を擦るように、手ごろな石にシューニー¹⁶を擦って溶いたともいう。(写真9)



写真9 藍建て

この作業でハウサ族の「藍建て」作業が終了し、すぐに染色作業が可能となる。しかし、さらに良い還元発酵状態にするため、2、3日間は、そのままにしておく。

D. 染色作業

① アデレ・クロスの染色作業

藍の「染色」作業とは、藍建て作業によってアルカリ液の中で黄色に還元発酵した藍染料インジゴ・ホワイトの液の中に、布や糸の被染物を入れてインジゴ・ホワイトを吸収させた後、染液の中から被染物を取り出し、空気酸化させて繊維上にもとのインジゴに再生させることをいう。

染色作業をおこなうためには、前処理として絞り加工した布を水洗する。これは、藍染料の吸収をよくするためと、また、木綿布に付着している不純物を洗浄するためである。アデレ・クロスの染色作業は、通常、2枚1組とし、4～5組を1度に染色する。(写真10)

水洗処理された布は、一枚ずつそろえて重ねられ、絞り加工した中心点を束ねて持ち、藍ガメの中に静かに入れる。藍染液に入れたアデレ・クロスは、順次、重ねた位置をずらせ、全部の布に染液を浸透させる。また、液の中で布を動かしている間にできる泡が、布の中に入らないように注意する。(写真11)

布に充分のインジゴ・ホワイトを吸収させると、藍ガメの外に出す。カメから出た直後の木綿布は黄色をしているが、空気(酸素)に触れると黄緑、濃緑、紺色と変化する。藍染料を充分に酸化発色させた後、また、布を



写真10 水洗い。染色作業前の布を水につける。



写真11 アデレ布の染色。藍ガメの中で布に染料を吸収させた後、空気酸化させて発色

重ねて藍ガメの中にもどして染色をおこなう。

染色後、軽く水洗いしたアデレ・クロスは、布の長方形の角にあたる部分を両手で引き、一部糸を解くと両手両足で布の角を押えて、さらに強く引くと、布全体に括られていた糸が、弾けるようにしてとれる。この布を、竿またはダンホトなどの平らな物の上ののせて乾燥させる。(写真12、13)

藍ガメの染液は、木綿布の染色量によって1日に使用される回数が異なるが、一つの藍ガメの使用回数は平均朝夕、2、3度に限られる。そのため藍染職人は染色作業を、順次、進行させるために、常時2～4基の藍ガメに藍染液を作り、これを調整管理して使用する。

② 藍染液の管理と調整

染色に使用された染液は、使用前とは異なった染液状態になる。そのため、常時、染液を調整して染色が行えるように管理しなければならない。

例えば、布を空気酸化させる際に、次第に変化する色が、すぐに緑青から紺色になる場合には、染液のアルカリ濃度が低下したためである。そのために木灰やカヂイを追加する。また、空気酸化させる際、変化する色が順次にかけているのに、発色した濃度が薄い場合には、



写真12 染色後、絞り糸を解き布を広げて乾燥させる



写真13 アデレ染

インジゴ・ピュアーを20g追加する。そして、藍植物が含有している還元菌も、菌の成育と共に消費されるため、栄養源¹⁷⁾として、ドーラワ(Dōrawa)と呼ぶマメ科のネムリグサ亜種(Leguminosae Parkia biglandulosa)の木になる種子¹⁸⁾を粉にしたものを染色直後の染液に一掴み添加する。(図6)

また、染色使用するしないにかかわらず、毎夕、攪拌作業をおこない藍ガメの中に沈んでいるババや木灰、カヂイを動かし、染液温度やアルカリ濃度を均一にする。時には、発酵還元状態が活発な藍ガメの染液を、還元状態不良の藍ガメの染液に汲み入れることもある。攪拌作業後、翌朝まで静かにおく。

このようにして管理し約1～3ヵ月間使用をされる染液も、次第に攪拌作業で生じる藍の泡が少なくなりすぐ消えるようになり、藍ガメからは一種の腐敗臭を発生し、

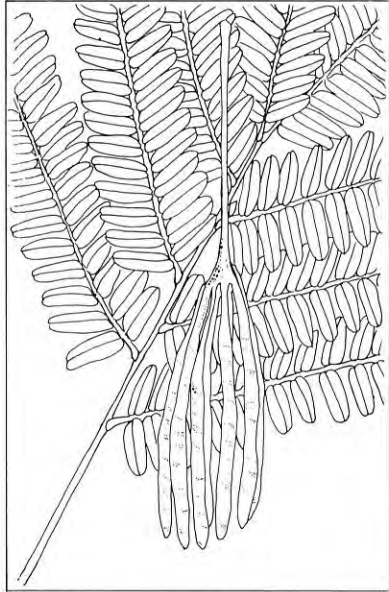


図6 ドーラワの木および豆 (Leguminosea Parkia biglandulosa)

底の沈殿物の一部が液中に浮遊するようになると、染色作業を終了する。

E. 仕上げ

染色後、乾燥された藍染布は固くなっている。そのため、木綿布の表面を砧(キヌタ)で叩き、布目を潰して柔かくし、また、布の表面に独特な光沢を出す、この仕上げ方法を砧打ちという。

ハウサ族は、この砧仕上げをブガ(Buga)と呼び、これをおこなう職人をマス・ブガ(Masu・Buga)という。職人たちは、藍染職人と同構成の組合を形成している。

カロフィン・ザゲには2ヶ所の砧打ちの作業場—ダキ



写真14 砧打ち風景

ン・ブグ(Dakin・Bugu)があり、うち1ヶ所が藍染布の仕上げを専門としている。作業場の床には、幅約30センチ、長さ約3メートル、高さ7・8センチの背板状の木台—ムブガ(Mubuga)がある。木台はカダンニャ(Kadanya)と呼ぶ、アカテツ科の1種、通称シア—バターの木(Sapataceae Butyrospermum Pardoxum)を、直径約0.8~1.0メートル、長さ約3メートルに丸太切りしたものを、地下に埋める部分に手斧(Gizaga)で荒く凹凸をつけ、地表に出して木台として使用する部分には、自然木の丸味を生かして細く削って整えたものである。

この木台を挟むようにして、二人一組に砧打ち職人が坐わり、アデレ・クロスをまずタテに3折にして、木台の上のせ、同じカダンニャの木で作った槌—ダンプゲ(Danduga)を用いて打ち叩く。アデレ・クロスの表面は絞り糸を解いた後も、まだ、凹凸すなわち、しぼが残っている。このしぼを完全になくした状態にまで砧打ちして仕上げる。(写真14)

Ⅲ. 注文と販売

カロフィン・ザゲで製作するアデレ・クロスは、市場の商人から渡された木綿布を、絞り加工し染色する注文制をとっている。また、経済的にゆとりのある藍染職人は、自分で布を買ってアデレ・クロスを製作し、市場の商人に売りに出す。アデレ・クロスは、通常、女性用の腰巻布—ザネ(Zana)として使用されるが、時には、男性用のシャツ—ジャンファ(Janfa)に仕立てて観光客に売られる。(写真15)



写真15 マーケットで売られているアデレ布

布サイズ 0.9×1.8m	1枚の 価格	絞り加工賃	染色加工賃	砧加工賃	マーケット 価格
白地木綿布 Akwoowo	3.0	0.75~1.5	1.0	0.5	10~15
未晒し木綿布 ALawayu	2.5	0.75~1.0	1.0	0.5	8~13

IV. おわりに

アデレ・クロスの製作の中心であるヨルバ族の藍染場では、今回の調査だけでも13種類の様々な絞り技法を確認した。そして、これらの絞り技法を使用して、伝統的文様を表現するのを観察した。ヨルバ族のアデレ・クロスの製作は絞り作業から仕上げまで、一人の職人(女性)によってなされる。

ハウサ族の藍染の特徴は、前述したように黒と見紛うほどの濃紺色に、木綿布を染色することであり、また、各作業別の職人たちによって、大規模な藍染がおこなわれている。そのため、一部のハウサ族の女性客のためにアデレ・クロスを製作するのではなく、むしろ、西アフリカ各地で通商をおこなっていた。ハウサ商人の交易品の一つとして製作されたのではないだろうか。ヨルバからの移入による絞り技法の中から、一つの絞り技法を選びそして、文様の単純化が今日のハウサ族のアデレ・クロスとして残ったのではないと思われる。

また、近年の傾向として、布を折り畳み、その折った部分にミシンをかけて防染する方法が、ヨルバ族からハウサ族に伝えられている。これも同様にヨルバ族の豊富な表現には及びもつかない。むしろ、最近カノで流行している男性用貫頭衣¹⁹——リガ(Liga)の衿から肩にかけて円形に濃く染め、他の袖口や裾の部分を淡く、二段の藍色に染め分けるハンカカ染(Hankaka)は、まだらのカラス=または、道化者を意味する名称である。この染色技法を観察していると、ハウサ族が最も得意とする。大きな布の染色や濃い色が生かされているように思われる。

今回の調査は、乾期のハルマッタンシーズンに行なった。そのため藍の成育期である雨期の製藍技法や藍ガメの管理調整等については聞き取り調査であるにすぎない。また、藍染は染色が行われる土地の気候風土が大

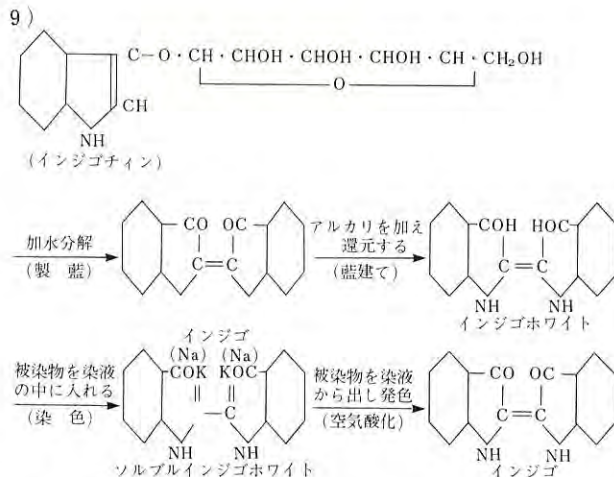
きく影響する技法である。そのため、年間を通じてのハウサ族の藍染技術を観察して、ヨルバ族や他の部族との技術比較が可能であろうと思われる。

謝辞

この調査にあたっては、実に多くの方々に教えをうけ、また、御迷惑をかけた。特に、(株)西沢のナイジェリア駐在員の方々や和田正平(国立民族学博物館助教授)、森淳(大阪芸術大学教授)の各氏には、調査は言うに及ばず、本稿に対しても適切な助言をして下さり、深謝する次第である。

注

- 1) サハラ砂漠 アフリカ大陸の北部にあり、大陸総面積の約4分の1を占めて、東は紅海から西は大西洋まで、北は地中海とアトラス山脈からニジェール川とチャド湖を結ぶ線までにおよぶ大砂漠。
- 2) トウアレグ族 アルジェリア、リビア、ナイジェリア、マリなどの砂漠やサヴァンナに住む白色系ベルベル族の遊牧民。北部の部族は、砂漠に住み、ラクダ、羊、山羊を飼い、南部の部族は、サヴァンナでコブウシを飼育する。成人男子は、長い青いヴェールを被り、目だけ残して顔を覆っている。古代のリビア文字に似た、変った文字を使用する。
- 3) ハウサ族は、チャド湖の付近から、現在の北部ナイジェリアに移動し、11世紀頃からハウサの都市国家を築き、サハラ砂漠横断の隊商貿易を中心に栄えた。ヨルバ族は、ギニア森林地帯からヨルバ族の一部が移動し、13世紀頃にナイジェリアのベヌエ川流域にベニン王国を建設し、その後、ニジェール川中流域にもオヨ王国をたてた。彼らは北方の部族と交易をさかに行なった。
- 4) Venice Lamb & Judy Holmes, 1980, Nigerian Weaving, Roxford books, London Dale Idiens & K. G. Ponting, 1980, Textiles of AFRICA, The Pasold Research Fund LTD, Lodon 等
- 5) Nigeria Years Book, 1980, より。
- 6) ハウサ族の紡錘車は約2センチの陶製の丸い紡錘形のおもをつくり、この中央部に細い竹軸を差し込んだものである。紡ぎ方は上皿方式をとる。
- 7) 高機 手織機のひとつで、織手の位置など、全体の構造が原始的な坐機より高いのでこの名前がある。
- 8) 平織 タテ糸、ヨコ糸が1本ずつ上下して、布を組織する織物をいう。



10) 藍 (すくも) タデ科タデ藍 (Polygonaceae・Polygonum・Tinctorium) を製藍したもの。夏季に十分に成熟し開花する直前に刈取り、十分に乾燥させ、これを打ち、茎を取り除き、乾葉のみの状態にしたものに水を打ち、繊維発酵させたものをいう。

11) インド沈殿藍 通常、インド藍と呼ばれるマメ科の藍植物 (Indigofera・Tinctoria) を刈り取った生葉を水の中に沈ませて、藍成分を溶出させ、これに石灰乳を入れて強く攪拌し、藍の成分を沈殿し、煮沸して乾燥させて、製藍したもの。インドにおいて製造されたものが、ヨーロッパや我国等に輸出されていたためにこの名がある。

12) インジゴ・ピューア 合成藍。1883年にアドルフ・フォン・バイエルが天然藍の化学構成を究明し、合成した。その後、この工業的製造の基礎を確立したのは、1890~1897年にわたるホイマンらの研究による。これらはバイエルの合成法の改良で、現在の工業的製造法はホイマン法と呼ばれる。これが、インジゴ・ピューアである。

13) 硫化バット染料 水不溶性であるが、硫化ナトリウムで還元すると水可溶性のリューコ化合物となり、繊維に吸着させた後、空気酸化させると、もとの不溶性染料にもどり染色される。種類は少なく青色系が数種類ある。

14) ハルマッタンは乾期の12月から1月にかけて、サハラ砂漠から吹く季節風で、空が白い砂塵に被われ、太陽が輝きを失くしてしまうこともあり、気温も湿度も急激に低下する。

15) 我国では、この「藍建て」を行う仕込み時に使用するアルカリ助剤を元石といい、アルカリ濃度はpH11~12がよい。その後の発酵の進行具合に応じて、アルカリ濃度が低下するために途中で中石、ついで最後に止石と呼ぶアルカリ剤を添加する。

16) かつては棒状のシューニーを10本使った。天然藍を使用して「醗酵建て」を行う場合、通常、止石を添加した時点で染色作業を始める事ができる。しかし、ハウサ族は、さらに、沈殿藍シューニーを藍ガメに添加する。これは我国の宮古島で観察される方法と同様に、薬状のパパによる「醗酵建て」によってできた染液を染色に使用するよりも、むしろ、その染液の中に含まれている還元菌の働きを利用して、シューニーを還元させる方法をとっているのではないと思われる。

17) 我国では、これを「はらし」と呼び、フスマや小麦粉など

の澱粉質類を使用する。

18) 西アフリカのサバナで生育するマメ科のネムリグサ亜種。樹高は10~20メートルぐらい。乾期の終りに赤い毛糸の球のような花が咲き、その後、20、30センチのササゲの莢を太く長くしたような実がなる。この実の中にダイズ大の黒い種子が入っている。この黒い種子を食用とし、特に種から作るスンバラ味噌が知られている。ハウサ語ではダーダワ (Dāudawāa) という。

19) ハウサ族の貫頭衣は、約3~5センチの細幅に織った木綿布を、ヨコ約250センチ、タテ約3メートルの長方形に縫合し、長方形の中央部に頭を通す襟割(えりぐり)を開口した後、布をタテ半分折り重ね、重なったヨコの縁に袖口を残して仕立てたものである。

参考文献

- F. R. Irvine, 1961, Woody Plants of Ghana, Oxford University Press, London.
- Jbne Barbour & Doig Simmons, 1971, Adire cloth in Nigeria, The Institute of African studies University of Ibadan, Ibadan.
- 後藤捷一, 山川隆平, 1937, 染料植物譜, はくお社, 京都
- 板倉寿郎他, 1977, 原色染織大辞典, 淡交社, 京都
- 在日本大使館編, 1982, ナイジェリア連邦共和国, 国際問題研究所, 東京.
- 吉岡常雄, 1983, 日本の色, じゅらく染織資料館, 繁紅社, 京都.
- 井関和代, 1983, 北部ナイジェリア・カノ・ハウサ族の藍染と「灰づくり」染織α10月号 No.31, 染織と生活社, 京都
- E. J. H. Corner, 渡辺清彦, 1969, 図説熱帯植物集成 廣川書店, 東京
- 小此本照明, 1980, 「藍建法」季刊染織と生活No29, 染織と生活社, 京都.

朱の記号

東アジアの予祝行事

上井輝代

日本の文化が、仏教と共に流入して来た外来文化の影響を多く受けている事は、全ての人々の認めるところである。しかしそれだけが伝播したものでないことも人々の認めるところである。

新疆省博物館の伏羲女媧の額と両頬には、朱で丸く紅がかかれていた。同じく俑の女達にもそれがあつた。これらは唐代の宮廷の女達の花鈿とは全く違ったものである。

朝鮮半島の高麗時代の古面にもそれがあつた。現代の結婚式での女性の顔にも同じものがある。

それは日本の若狭の宮座行事をはじめ、近江、出雲、大阪、沖縄の各地の行事にもみることが出来る。この朱の記号をもつものに共通しているのは何であろうか。

日本のものと朝鮮半島のものとは同じ意図で行なわれていた行事である。これらの共通した儀礼について考察し、併わせて日本文化の底にあるものについても考えてみたい。

1. 島根県美保関・美保神社に伝わる 青柴垣神事

美保神社の青柴垣神事は、祭りの研究上から特筆すべき神事であると云われていて、昭和18～9年にかけて、和歌森太郎博士と堀一郎博士のお二人で徹底的に調査・研究され、中でも和歌森博士の「美保神社の研究」は祭祀組織と祭儀を丹念に、広い視野で叙述され、現在もこの本を越える神社祭祀史の業績はないと云われている。



—美保神社・青柴垣神事の神船の中の供人—
資料では小忌人の供人であつたが現在は、小忌人の替りをつとめている。頭人・小忌人・供人の三人が同じ化粧をしていた。
小学館「日本民俗文化大系」品田佳彦氏 撮影

今、この本を抜すいしながら祭りの全貌をみてみたい。

美保神社に対する氏子の神事は、古風な伝承を含み、これを運営する祭祀組織が厳重に維持されている。宮座の祭祀組織が一般に含んでいる種々の要素は、ほとんどみなここにみられる。宮座組織があつて、そこに頭屋がいて、神事をとり行なう。

頭家神主をつとめる条件としては、頭筋の家に属すること、長男であること、である。

4月7日に頭家神主の頭指しをうけ、翌8日の後宴祭には新旧頭家神主共に出席し、翌9日に新両頭家の煤払い大掃除をし、仏具を払い拭ってから、10日に御注連掛

けを行う。

10日には世話人も含めて11名が集合する。羽織袴である。幣で払い、酒三献を注ぎ、塩で清めた注連を、神棚の前と、家の入口、裏口と三ヶ所にかけて。不浄を除ける結界の領域は頭家の邸全体であった。この注連掛けによって神の家となった感を人々に与えるのである。

4月6日は、大棚に神宝神具をつけ供饌する。中央には日、月像のついた鏡板を立てる。祭りの渡御の時には小忌人の背後について行くものである。小忌人とは頭家の女房の役である。

大棚飾りの後、頭家神主・小忌人・供人がその前で静座瞑目する。神主は大紋、白赤黄三重ねの衿、チョークイの扇を手にして絹綾の大座蒲団の上に座る。大祭の終るまで白粧を塗り額と両頬に紅を丸く押して化粧する。

小忌人は同様の化粧に髪飾りをつけ、黒羽二重の紋服に白地金襴の帯を前側で結び、褂を被り座蒲団の上に座る。衿は神主と同じであり、そこに供人も同じく赤色紋付で座る。

7日、祭礼。午後頭家から迎いの行列を神社に出すと、宮司以下清めて廻る。頭家が神船に乗り込む。つぎに御供物、各小忌人が白いかつぎを被り、達者に負われて、鏡板を捧げて乗船する。(カラー写真参照) 神船は灘の適当なところまで離れてまた戻る。その間船内では御船番が頭人に礼拝し、白彩をとって化粧し、紅を額に一つ両頬の一つずつ丸く押す。また髪の毛も櫛けずる、それから神主と小忌人に禮酒三献を供え強飯を供える。船から上ると行列を整えて神社に行く。神殿では御供献上・刀取り・奉幣の儀があり、頭指し・祝詞・祝い舞・座り相撲がある。あと強飯若布つきを食べ例により禮酒三献がある。

8日、後宴祭、御供下げ等があり、注連つき瓶子と、餅類・御飯が配られる。席に欠けるものも重箱を提出しておいて分けて頂くようにする。分配ののち、いか・昆布・甘酒・芋膳・赤飯・若布・黍しとぎはんじきを頂く。

まなばし式ののち、鯛の刺身を頂き、「注越し」という特殊な作法で、宮司や一年神主以下各上官に酌をして廻る。直会終了後頭家の挨拶まわり、手伝人振舞やら始末のことがある。

この祭礼には紅で額と頬に丸印を押すことがあった。頭家神主と小忌人と供人である。この三人については、頭家神主は神そのものであると和歌森氏は論じておられ、他の人々の異論をみない。頭家は神の降りますべき齋家である。大棚・鏡板などにその焦点がある。とされ、小忌人との関係については昔の齋宮的な御杖代としての神懸る人のような存在と考えるのである。

紅をつけることについては古代埴輪の中の巫女の像などにもみられるように神がかりするものが、そうしたのが本来であろう。神のより代であるとされているが、埴輪や顔付壺に紅をさしているのは、今までの説の通りであろうが、額と両頬に丸く紅を押すのは、それとは違った意味をもつものではないかと思うのである。

頭家と小忌人については社会的には、神主を勤めあげて後に、直に一人前として世間に通ることになったと思うと記しておられるが正にその通りで、二人は一人前の男女であるということなのである。

2. 若狭・近江・大阪の予祝行事

福井県三方郡三方町田井にある多由比神社の祭礼をみると、現在は五つの小字に分かれ、一年に一集落ずつ頭屋を勤める。各集落に神役の家があり、当番が回ってくると、順番に頭屋を勤める。頭屋の主人が頭人となり、ミコリカキ・御幣振り・王の舞・獅子などの役があり、田楽が奏される。ミコリカキは長女で少女、この両親が祭りに必要である。御幣振りには10歳までの長男、この父親も祭りに参加する。4月の18日が祭日である。4月のはじめから祭りの準備が始まり、浜に出てコリを取り、玄関にしめ縄を張って、この家が頭屋であることを示す。

17日には7合の粳米を蒸し、これを二つの曲物に入れ、二段に重ねて櫃におさめる。この櫃の四隅に竹を立て、神をさし、幣をさげる。櫃の上に洗米を少しのせたお鏡餅一重、その前に御供と1升3合の米、鯛2尾、これがミゴクサンで、床の中央におく、この前に小豆のおこわと神酒、燈明をおく。床に祀られている神は、多由比大神と若狭彦大神である。

祭日には村人が頭屋の座敷に集合し、ここで御幣振りや幣を振り、上座からミコリカキ・その両親・御幣振り



福井県三方郡三方町田井のミコリカキと嫁入りの姿をした母親



八日市市西市辺の御供かけの少女。額と頬に赤い丸がみえる。

二人・神役・ササラ・太鼓・若い衆の笛が順に座につく。ここで一献ののち昼食、のち楽があり村立ちとなる。行列は、潮水まき・御幣・ミゴクサン・ミコリカキと母親・御幣・ササラと太鼓・榊・笛・巫女の順である。(カラー写真参照) ミコリカキは晴れ着の上に赤い着物をはおり、頭に赤いはちまきををし、額と両頬に紅をつける。母親は自分の嫁入りの時と同じ姿をする。ミゴクサンを勤める頭人とは夫婦である。神社の参拝がすむとお旅所に向かう。ここで神輿にミゴクを供え、この前で芸能が奉納され、行事は終る。また同様の行事が同じ三方町の藤井でも伝承されている。ここではミコリカキが化粧をし、額と両頬に小さな丸い紅をさし、白鉢巻を締めている。(後頁写真参照) この他に三浜町新庄に類例がある。

滋賀県八日市市の市辺にある若宮神社では、1月7日に宮座の神事があり、頭屋の記録がある。祭の準備は前日から行なわれ、鏡餅は大きいのが一重ね、小さいのが20枚ばかり、御供の白蒸が12個、洗米、五菜と称する鯛を土器に盛る。ここでも「御供かけ」の少女2人がいて、一人は頭屋の娘で、一人は親戚のものがあたる。御供を運ぶ意味のものであるから、これは御供かきであろう。服装は紅絹で鉢巻をし、腰にも紅絹の腰帯をしてい

る。顔は白粉をつけ、頬紅、口紅を施し盛装であると記されているが、『近江¹³⁾における宮座の研究』に掲載された写真を見ると、額と頬に丸く紅を塗っている。

この行事も若狭のものの一連のものである。やはり御供を神社まで持って行列し、神社で頭人がふるまう。あと頭屋に帰り、床の前に荒菰を敷き、これに御供と鏡餅と鯛・洗米・御飯・芋のかんを供え、この前で神主が祝詞をあげる。この時に脇座には、頭人とその妻が本膳を前にして座についている。頭人は袴、妻は綿帽子を被っている。次に神主は神酒を頂き、「右両主エ頂セ貳タ切ノ餅薬包ニテ是ヲ與フ」という。続いて女装した男性が、帯を前で結び綿帽子を被り手に箕をもって庭で祝詞をのべる。村では祝言といっている。これは年頭に行なわれる予祝儀礼を、宮座儀礼の中心をなす形で伝承された一形態とみることができる。(写真参照)

大阪市平野にある杭全神社では、4月中旬の日曜日の午後、「御田」と云われる行事が伝承されている。昭和7年に大阪府が刊行した『府社現行特殊慣行神事』の中に、明治42年の朝日新聞の記事がひかれているのでそれをあげてみることにする。

群集がどよめいて待つてると、綿入のどんつく布子を着た一人の男、これも「水利掛」と記した提燈を提げて牛を引いて来る。と、シテは

シテ「あゝ肥えたり〜牛も畜類なれども、某祝言の申さう」

と謠ひながら、犁を牛につけて、田を耕す形よろ

しく舞臺に上る。牛は張貫きで胡粉で彩色してある。一人の男がそれを冠り、黒脚袴甲掛で這うて出る。農具は眞物を用ふる。シテは牛を使ひ、謠ひながら三度舞臺を廻つて入る。この間群集の喜は譬ふるにものがない。牛が入ると今度は、シテが米桶を提げて舞臺に戻り

シテ「和泉の國いち森長者の福の種子をまかうよ。

河内國松浦長者の福の種子をまかうよ 大和國せ、なけ長者の福の種子をまかうよ」

と三度、あきの方（寅卯）に「モミ」を蒔き、「當所もまかうよ、宮の前もまかうよ」と云つて四方の群集の面を目掛けてモミを蒔く、群集はこの時、又、どよめき立ち、皆々口を一杯に開いて、福の種子を口中に受ける。これは、此福の種子が少しでも、多く口に入れば、その年の福を授かるといふのである。シテは蒔き終ると、扇を開いて

『太郎坊ヤイ、次郎坊ヤイ』

と呼ぶ。すると橋が、りから、松竹梅模様の笠を被つた二人の神樂女が小松（稲の苗に形取る）を手にして、チョコ〜小走りに出て来る。次に白木綿の後鉢巻した、若い神官が緋縮緬の着物を着せた可愛らしい人形を負ひ、これも小松を持つて出て来る。シテはこの人形（太郎坊）を抱き取つて、可愛がる姿を見せた後、舞臺正面に前み、そこに供へられたる三寶の米を南天の箸にて掬ひ人形に食べさせる眞似をし、再び男の脊に負はせて傍に控へる。二人の神樂女と人形を負ひたる神官は、齊しく神前に向つて小松を以て田植の眞似をして入れば、シテも又神前に一禮して續いて入る。これで式は了る。群集は、めでたいな〜と囃し立て、境内を出る。まことに古雅な神事である。面白い風俗である。

この祭りの由来について、慶長15（1610）年の銘がある「神翁面由緒巻」には次のように記している。建久元（1190）年3月3日、紀州熊野の山伏が来てこの笈を松の木に掛けたまま消失した。その笈の中に二個の面があつて、そのうち熊野権現の面が一莖の稲を含んでいた所から、農耕の奨励をする儀式を行うことになったという。



女装した男性が、額と頬に朱を入れた子供を連れている。祝言である。「近江における宮座の研究」所収



大阪市平野の杭全神社のお田植祭
この人形に御供を食べさせ、小便をさせる。

他所でも見られる御田植行事であるが、ここでは他で見られない「太郎坊」という人形が登場する。この人形に御供を食べさせ、小便をさせ、神官が負って田植をする。「太郎坊」というのであるから男性であろうが、赤い着物は女性のものである。他の例に洩れず男性が女装をしているのであろう。（カラー写真参照）この額と両頬に

丸い大きな紅をさしていることが注意される。

3. 沖縄イザイホーの神事

イザイホーは、沖縄本島島尻郡東南のサイハ岳御岳から東南にみえる久高島で行なわれる神事である。

これについては鳥越憲三郎博士が、

「琉球¹⁴⁾は我国古代の原始的形相を今も幾多伝承しているが、とりわけ琉球人の最初の渡来地として知られている久高島は、その古格を純朴に伝来して来ている点において他のいかなる島や村にも優る価値多き島である。

神の島意識の濃厚な島であり、またそれだけに学的には貴重な資料を豊富に伝えているともいえる。その中でも13年目の午年に1回行なわれるイザイホーの神事こそは、その優たるものといえよう。

このイザイホーの神事の本義は、巫女の資格授与の儀礼にある。」と記しておられる。

簡単に行事次第をまとめると、

この神事に参加し得る資格は必ず島の出身者であるこ

と、また島内に嫁いでいる女性に限られる。島に生まれた女性でも、他村の男のもとに嫁いでいる人、また他村からこの島に嫁いで来た女性も、イザイを受けることは出来ない。

神事に参加するものは、新参者のナンチュとなる者とヤジクである。ナンチュは初の参加であるだけに厳重な制約を受けるが、2回目の参加者であるヤジクはある程度寛恕され、新参者達の教育的意味を多分にもって儀式に参加する。またタモトになる者は一切神事に参加せず、傍で監督し、見物している。

部落のはずれに神アシャギが設けられ、神事は、ここを中心に行なわれる。

祭日の昼過ぎ物的準備は完了し、夕方までにナンチュ・ヤジクは各々所属するノロの家に集合する。脈装はナンチュは洗髪を垂らし、ヤジク・ノロ・根神・掟神は巻髪で白鉢巻をし、すべて白衣である。ノロと根神は曲玉を首にかけている。皆跣足である。ややたそがれかけた頃、神アシャギの広場に通じる道路から掟神・ノロ・根神・ヤジク・ナンチュの順に一行で、掛声と手拍子と共に広場に向かって疾走してくる。神アシャギの入口まで来ると、ナンチュはノロ・根神・ヤジク達が両側から囲むように並ぶなかを二列になって七つ橋を渡り、前進・後退を7回したあと、ナンチュを先頭に一同建物になだれ込む。

神アシャギ内での神歌が終わるとナンチュはイザイ家にはいり、この時から神事の期間中完全な隔離の行事が始められる。ノロ・根神・ヤジクは建物の左手からイザイ家に向かう。ナンチュのように建物の中を通らず、一度入口から外に出て、建物の外側から森にはいる。イザイ家で皆が揃うと、解散し帰宅する。これで神事の初日は終了する。この行事は翌日の夕刻にもくり返される。

3日目になると、ナンチュの兄弟達が団子を作り、膳にのせて各々祭場に集まる。部落からノロ・根神・ヤジク達の一行が列をなして出場し、イザイ家にはいる。太鼓を叩いて一行の誘いの神歌を歌う。これに呼応して彼女達は集合地から徐々に歌舞しつ、出場し円陣をつくり唱和しつ、歌舞、やがて突如、ナンチュ・掟神・ノロ・根神・ヤジクの順でイザイ家の森に疾走して消える。こ



イザイホーのナンチュ
祭の三日目に根人から朱で額と両頬に印をつけてもらう。
日本民俗文化大系7「演者と観客」所収 撮影 比嘉康雄

の時の彼女達は、すべて巻髪に白鉢巻でイザイ花という紅白の紙切れで作った花を前髪に飾っている。谷川⁵¹建一氏の方は紅白黄とある。ひきつづき誘いの太鼓で、掟神・ノロ・根神・ヤジク・ナンチュの順に一行で出場する。彼女達はまず一人一人朱肉を持って立っている根人の前に進み出て、根人の指先で額と両頬に朱印をつけてもらう。根人は神事一切の総指揮権をもつ。朱印がすむと、ナンチュは白に腰掛け、外間ノロはその兄弟の作った団子の一つを取り、その団子で朱印の上に重ねて押しつける。あとイザイの森にはいってから解散する。この晩、ナンチュからノロをはじめ神人全員とタモト以上の老婆へ餅と握飯が配られる。

第4日は祝の祭である。イザイ家の森から一行で静かに出場する。ナンチュは参加しない。服装は前日と同じ。男達もイザイ花を頭にさし、網を持って寄り添い、彼女達と向き合って網を取る。これはニライ・カナイから順次祖先が辿って来た道順を、船を曳いて島から島へ、港から港へ漕いで行くのを儀礼化したものである。

つぎに太鼓の誘いで彼女達は森から出場する。ナンチュはカムリ（蔓の一種）を頭に巻いている。ノロを先頭に一行の隊形となり、ナンチュの各家を一軒一軒巡る。各家の座敷の真中には奠座式のタモトと呼ぶカヤの一束を敷き、膳が置いてある。膳には神酒を入れた椀二つがのっている。

この一行がナンチュの家に着くと、ノロとその家出身のナンチュの二人だけが座敷に上がり、ナンチュをタモトの座に坐らす。ナンチュとその兄弟とは向き合い、兄弟は膳を捧げて神酒を献上する。二つの椀は吉事を現わす。ノロはナンチュのカムリと鉢巻とをはずし、膳の上にのせ、家での儀礼は終る。

ナンチュがこの膳を受けている時、庭で待つ一行はつぎの神歌を歌う。

天の大神が、お降りになられて、兄弟と寄り（結び）合わされる。

ついで島の草分けの家である根所の庭でも行なわれる。島の元祖に対し無事に神事の終了した報告とお礼の歌舞を捧げる意味をもつ。

ナンチュは白鉢巻の上に蔓のカムリを巻き、カムリに

は両耳の辺りにアンチャーギーの葉を一枚ずつ差し込んでいる。他は白鉢巻だけをし、手には扇を持つ。これは祝賀の服装である。ノロ・根神は曲玉を吊している。根所の庭の中央には神酒入りの樽があり、その上には箸がのせてある。彼女達はこれを取りまいて歌舞したあと、円陣のまゝ座して祈る。あと午年のナンチュが長い箸で樽中をかきまぜ、他のナンチュが膳の椀を出すのに、注いでやる。彼女達はその膳を持って先づ男達に、ついで女達に順次配って歩く。これでイザイホーの神事は一応終了する。

翌日は午前中に根所とノロ家へ連れ立って挨拶廻りをし、ナンチュとヤジクは米一合ずつを所属のノロ家に持参する。他方この日の朝男子15歳から49歳までの者が海で漁をし、とれた魚を刺身とし、御飯をたき、酒もそえて、翌日の神事参加の女達全員が食べる。鳴物も入り、はじめて和気藹々たる歡樂の宴会が開かれる。

イザイホーの神事は鳥越博士によって詳細に報告され、この神事の本質・意義等も紹介されて、それに異議をさしはさむ余地のないものとされている。

結論を要約すれば「巫女の資格試験であり、職業的巫女の出現に先行する村落の全女性によって、祭祀が行なわれていた時代の面影を伝えるものである。彼女達が巫女の資格を授かるということは、神の立場に立つ巫女になることを意味している。それは人間的属性から神的属性をもつ者に移ることであり、この神事に合格した者は根神から神名をもらうのである。」

沖縄の社会機構および宗教を把握せずに論を立てるのは憚られるが、今、ナンチュの朱印だけをとりあげてみると、3日目の行事でイザイ花を髪に飾り巻髪に白鉢巻をして歌舞したあと、全員が根人の指先で額と両頬に朱印をつけてもらう。先にのべた島根県の青柴垣神事と同じではなからうか。青柴垣神事は男女二人と子供であったが、沖縄は成人全員である。青柴垣神事は小忌人にぴったりと、日・月の鏡板がつくが、沖縄は朱印が太陽を意味し、朱印の上に重ねた団子が月だという。

4. 朝鮮半島の洞祭

額と頬に紅をさすのは日本だけでなく、朝鮮半島にも



河回仮面，閩氏，高麗時代のもの。よくみると額と頬に朱が残っている。
「古面の美」京都国立博物館 刊 昭和55年10月 所収

ある。昭和12年に村落祭祀に関する調査を行なっているなかに、当時の写真で額と両頬に丸くかいているのがみえる。

安東河回の洞祭の写真がそれである。調査の内容は、戊辰生義城五土山金氏という女子が15歳の時に、夫に死にわかれ、後にここの城隍神となったものであると云い伝えられ、神体は山上の洞堂中に安置してある神鈴をつけた三丈半の神竿で、これを城隍竿という。

また伝説によればこの城隍任は、洞内にある三神の嫁神である。三神はこの洞の創設当時からある部落神であるが、城隍任が来てから洞神たる地位をこの嫁神に譲ったものである。毎月1日・15日にこの城隍任と三神とおがみ仕える山主がいる。洞祭の例祭は正月15日と4月8日である。

この洞では新羅時代から一人ずついつも神名を解する者が出た。広州安氏である。その出る時機は洞祭の末日神竿を堂に納めて、その前祭壇で巫女達が神舞を奏する時であった。祭儀に使用する仮面の製作者も安氏の一人で



山台仮面，李朝時代のもの。「古面の美」京都国立博物館 刊 昭和55年10月 所収

ある。この仮面に額と両頬に丸く何かがある。写真を見ると額と頬に輪郭が残っているのは朱であろうと思われる。

これらの洞祭は部落には災害がなく、幸が多いことを祝願する為のものである。祭物は各戸配分するが、子供達や老人は、これを頂くと風邪をひかぬという。調査書には洞祭神楽の表があって、「山上に行きて神竿に降神し、それを奏楽裡に部落に迎える。迎えた神竿を部落内にかつぎ廻りながら神遊ばせをする。奏楽しながら部落内を踏み廻る。」とあって、慶山郡の所には安東郡のものと同様という記述があるから、慶尚北道に限らず、朝鮮半島の各地域でこれらの祭儀が行なわれ、額と両頬に丸く紅をつけた女性の仮面をつけたことと思われる。調査者の報告では祭神舞楽は、巫楽も農楽も目的は同様であって、祭神を慰安し、邪悪を祓うことである。部落の除災招福をねがうのが本義であると記されている。

祭神に関する村民達の関心は、神への接近心身の神聖化、遂に神と共に飲み遊ぶという人間の神化・神人合一の行事に終始するのであるとも記されている。(カラー写

真参照)

この安東郡豊川面河回洞には現在でも伝わっていて、毎年旧正月のはじめころ部落の守護神を順次まわって、仮面劇をしている。

この仮面劇にグツという役割を演じる女性の額と両頬に紅がある。この村の他にも江陵・楊州などにもみることが出来る。江原道・江陵では5月5日¹⁷⁾に豊饒儀礼があって、男の神と女の神の性的結合による豊饒祈願であると記されていた。

紅をさした仮面劇にはコット閻氏というのがある。コットとは、人形の古語であり、閻氏は花嫁か既婚女を指す言葉である。コット閻氏は容貌の醜い女で朴僉または洪同知（この名は古老またはもっとも多い官職名のドンジ、同知を用いたようである。）の本妻役を演じる。

現在では¹⁸⁾伝統芸能として、これらの仮面劇が行なわれているし、結婚式の時に女性の顔の額と両頬に丸く大きな朱がさされている。

5. むすび

祭礼というのは、物忌みを充分して、その場所に注連をはって清浄にし、神を迎える条件を満たすこと。神に奉仕する頭屋を中心にして、神に供物を捧げ、歌舞を行ない、神と人との直会ののちにおさがりをわけ合う。

これらのことの目的は神と人との合一をはかり、神の前で行なうしぐさは、神をもてなす為のものと今まで理解されて来た。

しかし島根県の青柴垣神事をはじめ、沖縄に至る祭りを、額と両頬に丸く紅をつける祭礼にしぼって追ってみると、婚礼との相似点の多さに気付かれるであろう。

青柴垣の神事を婚礼として考えてみると、4月5日から神楽や神能が奏でられ、夜にはトーローが出て町を廻り、太鼓を打ち、弓張提燈をかざして、口々にはやす。6日には、神前に供饌し、大棚の前に大紋・白・赤・黄の三重ねの衿・扇を持ち大座蒲団に男女と子供一人が座る。夕方潮掻きをする。男である頭家は袴、小忌人である妻は角隠に黒紋付、子供は赤紋付、祭り当日は頭家が町内を歩きまわる。あと列を作って神船に乗る。この行列は多くの人々の神楽や田楽も含めて、美しく賑やかな

ものである。いか・昆布・礼酒三献。おこわを供し、慶辞を述べ、祝舞がある。翌日宴があって赤飯などを受けて終る。とみるとつい先ごろまで行なわれていた村をあげての結婚式と同じではあるまいか。

美保関の旧家で上官（頭屋組織の中で宮司とならんで神事の主宰者である「一年神主」を三年がかりで勤め終った人をいう。）の一人であった故野村五松氏が上官の家々に伝わって来た旧記を集めたものを、和歌森博士が注解をつけてまとめておられるが、それによると

「¹¹⁾当屋未婚者の場合は小忌人となるべき妻女を娶るを例となせり、また小忌人は黒羽二重の紋服に白地金襴の帯を前にて結び上に美しき打掛を着て当屋に準じたる座蒲団を敷かせて着座す、(衿、白赤黄の三重、紅を挿す事当屋に同じ) 供人は髪飾をなし、赤色紋服にて白彩にて化粧し当屋同様に紅を押しして小忌人に準じたる座蒲団を敷かせて着座す。但し小忌人の下座に着く（紅を挿す事小忌人に同じ）。」

頭屋神主の有資格者として、15歳以下は候補者となり得ない。すなわち、成年でないと駄目であり、その妻は小忌人とよばれて、この祭礼には不可欠なのであるから妻をもつことが必要条件である。昔は頭指しをうけると共に未婚のものは配偶者を見つけて結婚したと云われている。物忌をし潔斎断食をしたあと、頭家神主と小忌人と供人らが青柴垣の船に乗り、港内を往来する。本社殿に参り、田楽などを舞って奉幣する。農村民が農事の豊穰を願うことを、二人にさせているのである。

注によると以前は一般に婚礼の披露が簡素であったが頭家神主の小忌人を勤めるときに大いに張りこんで、さかんにした。小忌人には里方からの祝儀がたくさんに寄せられた。なお婚礼後の3日かえりに神社に参ることは、他村から入嫁したものだけがするが、小忌人と同様の姿になって参るものがあった。イザイホーの条件に他村から来た者は、イザイホーのナンチュにはなれなかったとあった。そうすると、この記述も他村から来た嫁は、小忌人と同様の姿になって神社に参るとあるから、これでこの村の嫁になったのである。

宵祭にあたる日には、頭家は袴を着、小忌人は角隠しに黒紋付を着ることになっている。祭りの宴会が終った

9日には、一度祭の儀、または神去り祭ともいう祭りがある。最後に浴衣に桶木を包み小忌人に抱かせる。このしぐさをめぐみの舞という。これは「子孫繁栄の祈禱なるべく又、嫁の飯とて小皿に只三粒の飯を盛りたるは嫁姑の不仲を諷して家庭の円満を教へたるべし。」とある。やはり婚礼なのである。村の中で選ばれた人達が、家を清めて村を代表し、村中をあげて結婚の儀式をするのである。従前から云われているように、神と特殊な人との婚礼、または神が特殊な人に憑りつくのではなく、祭礼とは一組に代表させた婚礼でありそれが予祝なのである。

今まで云われて来たように紅をつけた人が神の憑り代であると解釈すると、頭屋も小忌人も供人も憑り代になってしまう。神主が神がかりをして村の豊穰を祈るということになるのはいろいろと考察の進んだのちの理屈であって古い時代はもっと大らかに婚礼、イコール豊穰と考えていたのではないか。今は供人が小忌人の役をしているが、一般に神により近いものが、神に近づく適格者であろうと考えられていたから、人間の中で最も邪心のない子供を選んで、神のよりましたにしようになった。美保神社では祭における供人が、古い時代のよりましたになっていたのではないかと考えて、現在はこの供人を小忌人の代役とし、本来そうであったと考えられているのであろうが、聖婚なのでやはり供人は付添いであり頭家と小忌人の結婚が豊穰をもたらすのである。若狭・近江の一連の行事では、頭人夫婦がミコリカキと称する子供の介添役になり、名称もコシモトと変わっている。今は子供が中心であるが、宮座行事の一般的にみられるように女性が神事の場合から遠ざけられるようになり、この子供に中心が移っていったと思われる。もともとは若狭の行事は頭人夫婦の婚礼を形どった行事であろうし、大阪の平野の場合は、一片だけが残ってお田植神事が表面に出て、豊穰を祈ったものと思われる。

村々の祭礼の目的は豊穰を願うことであろう。その年の稲の出来が良くなくては、暮しが立たないのである。一方人々は子孫の繁栄を願うものである。これらが一つになって祭りが成立するのではないかと考えてみた。

氏神に豊年であることを祈る儀礼は一年のうち何度か行われるが、なかでも春の祭りにおいて、その豊かさ

を予祝する行事を行ない、神にも豊穰を約束させ、村人もそれを認めたい。そして、また村祭りに夫婦の姿をし、あるいは夫婦の盃をし、行事そのものをも婚礼であると云い伝えていることが、幾つかの村々であったことが報告⁹⁾されている。

沖縄のイザイホーの神事についても、イザイの花を頭につけて、根人から朱印を押してもらい、餅と握飯を配り、あとこの島に祖先が辿って来た道順、すなわち、この島のいわれを語って聞かせる。ひき続き、ナンチュの家々には神酒と膳が置いてあり、そこでナンチュと兄弟とが神酒をくむ。この時の神歌に兄弟を結び合わされて、とあって、ナンチュの婚礼である。そうするとこの行事は巫女の資格式ではなくて、むしろ結婚資格式ではあるまいか。あとふるまい酒がある。

イザイホーの神事については⁵⁾谷川健一氏が初日の朝、ナンチュは泉で身をきよめ、それぞれの祖母の家の香炉から灰を分けてもらい、新しく仕立てた自分の香炉に移す。昔、沖縄では女はめいめい自分の香炉をもって、嫁に行く時もそれをたずさえていったと記されている。婚礼の為のものである。そしてはからずも記されているように、第1日目と第2日目は祖霊神のセザを受け、聖なる世界へ入る為の儀式であり、第3日目は祭祀共同体への加入のための認証式であり、第4日目はナンチュと兄との聖婚式であるとされている。

イザイホーが女性の為の結婚資格認証式であるとすれば、男性の為の結婚資格認証式も必要であろう。それはイザイホーと同じく、13年目に1回午年の旧8月10日から3日間、根所の庭に於て、部落合同で行なわれる。女性が、イザイホーの神事に初めて参加する時、根所へ行き、火の神の前で神名を授かった。男性も同じく第1日目は新しい名前が、根人によって神に奉告される儀式がある。全員白装束、白鉢巻である。3日目は共同作業としての漁師である。根人を頭とする男子協同員の一人となったこと、すなわち成年式なのである。成人式をすませた男性と、イザイホーをすませた女性とが、お互いに成人と認め合ったのである。だから家で兄達から祝福を受けるのであろう。兄達はすなわち男性集団である。

イザイホーと美保神社と対比させて考察してみると共

通する所が多い。

村中こぞって祭りに参加すること。頭家にあたる家は沖繩では神アシャギであろう。婚礼にのぞむ本人は身を清め、他の俗なる人とは違った境遇におかれることである。

婚礼の式次第も美保神社と同じことなのである。イザイホーの神事の中で朱印をつける時に妊婦は、朱印も団子もつけないことになっている。それは胎児に障るためと理由づけられているが、朱印も団子も胎児に障るわけではないのであって、妊婦はもうそれだけで豊穰なのである。

これらの行事は朝鮮半島でも行なわれている。仮面で見ると男と額と両頬に紅をさした女とが一对で豊穣の予祝を演じている。ここには子供はいない。日本のようによりましと云われるのではなく、そのまま夫婦なのである。現在も婚礼には、女性の額と両頬に丸く紅がかかっている。これは結婚式の印であり、村祭りの場で演じられた閨氏の仮面劇と同じである。

6. 東アジアの朱の記号

人の額と両頬に赤く丸くかく記号は日本の本島では島根県・福井県・滋賀県・琵琶湖の南部、大阪市の平野にあった。これらの地域は比較的伝統的な神事をよく残していて、古くは書紀などにも記されている地域である。

伝説と歴史とを一緒にするわけではないが、この地域を眺めていると、天の日矛伝説を思い起さずにはいられない。

書紀では天の日矛が播磨をまわって、近江若狭を経て但馬に留まるのであるが、これらの地域は伝説からみて大陸から渡って来た人達の移住した場所と考えることが出来る。

横田健一博士は「アメノヒボコの神話は垂仁紀3年条の『一云』のヒボコの経歴譚に出て来る地名では近江國の吾名邑に入ってしばらく住んだという伝説がある。吾名邑は、坂田郡河那郷、今の近江町箕浦にあたる。近江國鏡村の谷の陶人は、天日矛の従人である。」とっておられる。今市辺村は鏡村の隣村である。

また天の日矛の妻であった姫許曾の社のアカル姫がとどまって祭られていたのは、大阪の比売許曾神社と云わ

「シルクロード文物展」中華人民共和国 刊 所収
新疆省博物館所蔵、トルファン出土のもので、地方色の強いものである。



唐代・帷帽をかぶる女子騎馬泥俑

れているが、不明な点は多いとは云いながら、平野の近隣である。

美保神社の所在地は、出雲八束郡であり、出雲國風土記にみえる国引伝説にゆかりのある地方である。四地域とも古墳があることから、すでに古墳時代には集落があったことが想像される。さらに考えれば近江も難波も帰化系の文化を持っていた事は考古学的にも明らかである。若狭も島根半島も朝鮮半島と海上交通が行なわれていて、外国系の文化圏をなしていた事は想像に難くない。

先に記したように朝鮮半島にも朱の記号がある。さらにさがせば新疆ウイグル自治区の博物館所蔵トルファン出土の俑と伏羲女媧の画に朱の記号があった。トルファン出土の俑の中で「唐・帷幅をかぶる女子騎馬泥俑」(カラー写真参照)と名づられているものは帽子の前には網がさがり中の顔の額と両頬に赤い丸がえがかれている。



唐代・労働女子泥俑群

盛装をしてお嫁に行く姿ではあるまいか、また「唐代・労働女子泥俑群」(カラー写真参照)と一応名づけられているものは、立杵で脱穀をしている女性、箕でそれとふるっている女性、多分粉をひいている女性・ナンとかチャパティと云われるものを焼いている女性の四人の顔の額と両頬に赤く丸をえがいている。俑とは云え、楽しい雰囲気が感じられる泥の人形なので、婚礼の為のお料理を作っているのではないだろうか。四人の額と両頬に丸く紅がつけられている。

唐代には花鈿と云って、額に紅で模様をつけるが、トルファン出土の中にも花鈿をつけているのがある。唐張雄夫婦墓出土のものである。しかし図版の泥俑は唐代のものと同様のものであるが、製作方法が特殊なものである。少数民族の様子を示していると解説されている。

またトルファンの伏羲女媧絹画にも朱の記号がみられる。伏羲と女媧は中国に伝わる神話伝説上の帝王の名で、二皇が交って宇宙を創造し、豊饒をもたらしたものである。(カラー写真参照) どちらも蛇身で下身をからませ、交会の秘儀の行なわれているのを示すものである。この図版のものは人物の形象と画の技法は明らかに新疆地区の特色を帯びたものであると解説されている。

これらの例以外のものには朱の記号がないところから唐代の漢民族には花鈿はあっても額と両頬の紅はなかったものと考えられる。とすると、額と両頬の丸い紅は新疆ウイグル自治区の少数民族の持っていた風俗ではなかろうか、例にあげたものは婚礼の風俗なのであろう。

今の所、稲のルートと云われ、日本の祭りの源流を雲



伏羲女媧

南方面に求めているし、照葉樹林帯の理論もあって、どうしても中国の南部、中部の影響が多いと思われ勝ちではあるが、朱の記号からみると北方の方からの影響もあるのではないかと。少なくとも新疆地区に住んでいた少数民族の風習と、朝鮮半島の閏氏の面と、出雲・若狭・近江・摂津とつながっていくものではあるまいか。さらに沖縄でみたように、それが日本の古い風習の一部を残していたのではあるまいか。

* *

天保14(1841)年に風俗・調度・飲食・俗諺などを考證した随筆である「用捨箱」につぎのことが記されている。

「七」椿頬燕脂一 中の巻一

今の少女何にもあれ花のちりたるを取て、頬あるひは額へ唾にて押戯れをする事あり。是は頬紅をつけし頃、そのまなびをなしたるが、頬紅廢れて後も童あそびに残りしにて、一 略一

花おふで、享保14年刻当陽撰

草足袋売の帰る鴈かね 素流

頬紅も額も椿盛りにて 豆花

一 略一

少女が頬と額に椿の花を唾で張りつけて遊んでいる様子を記し、これは子供がおとなのしている事をまねたものである。すでに頬紅をつける風はすたれていたが、そ



インド・ニューデリー博物館蔵 「死後の饗宴」アスターナ古墳出土 スタイン将来品 主人公に朱の記号がある。六朝時代の様式をよく伝えるものと説明にあるので、その頃のものであるか。「世界の博物館・インド国立博物館」講談社所収



アスターナ古墳出土 伏羲女媧のすべてが朱の記号をもって
いるわけではない。新疆省博物館蔵

れが子供の遊びの中に残っていて、茄子の皮を口に含んで、かねをつけたまねをするのと同じであるというのである。

さらに享保14（1729）年の「花おふこ」という俳諧集を引いて、頬と額に椿の花びらをつけている有様をのべている。しかし頬紅の説明はこの後に続いて記しているが、額に紅をさす説明はない。作者である柳亭種彦が江戸の人であるので額に頬と同じ紅をつける風習を知らなかったのであろうか。この少女がどこでこの風を憶えたのか。子供の遊びはおとなの儀礼の中ですたれたのが残っていると今でもいわれている。

頬と額とに紅をつける風習を、私はおとなの生活のまねごとで、すでにおとなが行なわなくなってしまったものの一つとして見たい。嫁入りの習俗は少女にとっては憧れの最たるものなのであるから一度でも目にすれば決して忘れることはないし、また祭礼で見たのなら、これまた忘れがたいものであろう。

柳亭種彦は続いて、椿の葩頬紅に似たる故、此戯れこ



福井県三方郡三方町藤井、祭礼の当日、当屋の家での儀式。

の花に起りしなるべしと記し、頬に紅をつけて粧うことの次第を述べ、今乙御前といふものを書きても、假面につくりても、頬を赤く隈どるは此余風なりと記している。

- 注1 『和歌森太郎著作集』第3巻 祭祀集団の研究 美保神社の研究 1955年9月 弘文堂
- 注2 上井久義・上井輝代著『日本民俗の源流』昭和44年5月 創元社
- 注3 肥後和男著『近江に於ける宮座の研究』東京文理科大学 文科紀要 第16巻 昭和13年6月
- 注4 鳥越憲三郎著『琉球宗教史の研究』昭和40年3月 角川書店
- 注5 日本民俗文化大系7『演者と観客』昭和59年1月 儀式の演劇性 谷川健一
- 注6 朝鮮総督府編『朝鮮の郷土神祀』部落祭 昭和12年4月 国書刊行会
- 注7 日本民俗文化大系（月報2）
- 注8 韓国伝統芸術団日本公演のビデオを芸大の今駒清則氏の好意で見せてもらった。内容は高僧が里におりて来る。そこへ輿に乗った女性が来て、二人が仲良く肩を組む。この女性に朱の記号がある。そこに遊び人がからんで、その女性が子供を産むという、假面劇であった。
- 注9 注2と同じ
兵庫県城崎郡上ノ郷付近の「ババやき」では、裾模様の着物に綿帽子をかぶった男、その後には厚化粧をした嫁が晴着を着、頭にはカンザシと角隠しをし、後から菅笠に脚絆姿の人足が餅のはいたハンギリを担って出て来る。祝い唄が流れるなかを客と嫁達との酒のやりとりがある。続いてハンギリの餅を土産として、陰陽を彫った二組の箸で配る。これらは繁栄・豊稔を意味するものである。
- 注10 横田健一著『日本古代神話と民族伝承』1982年4月 塙書房
- 注11 中華人民共和國『シルクロード文物展』昭和54年5月
- 注12 森 豊著『シルクロードの化粧史』
六興出版には、朱で額や頬などに画く化粧法に随分関心を持たれて、絵画は勿論のこと詩なども含めて考察している。

多面体と空間正多面体

宮 畑 岳 司

I

原理的な基本形態を、造形的に立体として考察する手始めに、次元の問題を考える必要がある。

0次元の点から、1次元の線、2次元の面、そして3次元の立体へと進み、さらに数学の世界では研究分野として存在する4次元以上の世界へと次元は発展する。

もちろん、造形の世界でも、3次元空間に住む我々にとって、4次元以上の世界は実体として把握することはできないが、空間の次元とは違ったまったく異質な次元を1つ加えることによって、体験としての4次元の世界へ踏み込むことはできるだろう。いずれにせよ、造形的に形となって現われるのは、2次元の平面からで、3角形がその最小単位となる。平面の3角形から、4角形、5角形と、順次角数を増して行って、無限大の円にまで無数の多角形が存在するが、それぞれに空間次元を1つ加えて3次元立体になった時、3角形が4枚集まってできる立体の4面体から、4角形が6枚集まってできる6面体と、順次立体の面を増す多面体となり、無限大の球体にまで発展する。4面体から球体の間には、無数の多面体が存在しているが、数学の世界ではその立体を体系的に、純理論的に、幾何学として研究されている。

造形を基本とする仕事に携わる者が、このような多面体を積極的に利用する過程で重要なことは、単に数学的理論を理解するだけでなく、造形家自身がその立体の内包された性格を理解した上で分類を試み、体系的に考察することである。そこから新しい形態を発見し、初め

てそれらを有効に活用することができるのである。

しかしながら、このような幾何学的形態は、数学上の理論の面においてさえも、まだまだ定義が不安定な上に、現象が十分説明できない立体はいくらでも身近に見付かる。このような状況の中で、造形的な側面からのアプローチで、その新しい形態や可能性を研究することは、多面体の未来にとって数学家にも造形家にも意義深いことであろう。

II

多面体を体系的に研究していく上で、まず1種類の同一の正多角形で、各頂点回りの状態が一定に構成される凸多面体、いわゆる正多面体 Regular polyhedra の性格を考察することから出発した。この立体は、ギリシャの哲学者プラトンが発見し、5つしか存在しないことが解っており、これが宇宙の基本構造であるという思想を展開した。すなわち、宇宙の4つの元素、火、土、空気、水、をそれぞれ正4面体 Tetrahedron、正6面体 Hexahedron、正8面体 Octahedron、正20面体 Icosahedron に当てはめ、それらを閉じ込めている宇宙を正12面体 Dodecahedron であるとして、この5つの正多面体を美の象徴と考えた。現在プラトンの立体 Platonic solids とも呼ばれている所以である。

この1種類の正多角形のみで構成されるプラトンの立体が、5つしか存在しないことは簡単に理解できる。すなわち、凸の立体の条件として、各頂点に集まる面の頂点回りの角の合計は、常に 360° 以下でなければならない

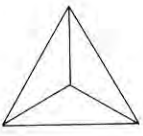
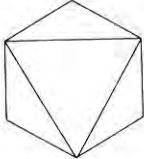
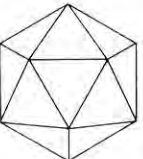
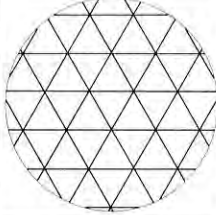
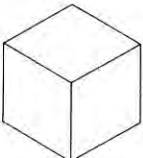
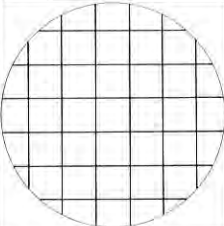
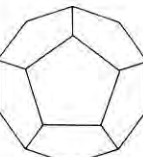
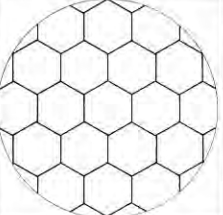
ことから、正3角形のみで構成される正多面体は、正3角形が各頂点に集まる数が3枚のTetrahedron、4枚のOctahedron、5枚のIcosahedronの3種類で、6枚集まれば頂点回りの角の合計は 360° となり平面構造体となる。正方形の場合は、各頂点に集まる正方形が3枚で構成できるHexahedronの1種類で、4枚集まれば頂点回りの角の合計は 360° となり、やはり平面構造体となる。正5角形の場合は、同じく各頂点に3枚集まるDodecahedronの1種類で、各頂点に4枚集れば頂点回りの角の合計は 432° で 360° 以上となり、凸の多面体としては存在しなくなる。正6角形の場合は、各頂点に3枚集まれば頂点回りの角の合計は 360° となり平面構造体となる。正7角形以上の正多角形が各頂点に3枚集まれば、それぞれ頂点

回りの角の合計は 360° 以上で凸の多面体としては存在しなくなり、結局正多面体は5種類しか存在しないことが理解できる。

この5つの正多面体と3つの平面構造体の関係を解り易く1つの体系表にした。(表1)表の横軸は各頂点に集まる正多角形の数で、3枚集まれば3F、4枚集まれば4F……と示し、縦軸は正多角形の角数で、正3角形を3A、正方形を4A……と示す。

この(表1)の考察から、正3角形が各頂点に7枚以上集まればどのような立体になるのか?という素朴な疑問から、先にこの同じ紀要の「芸術3」で発表したように、無限に広がって行く正3角形のみで構成できる空間構造体を発見し、そのシステムを開発した。そしてその

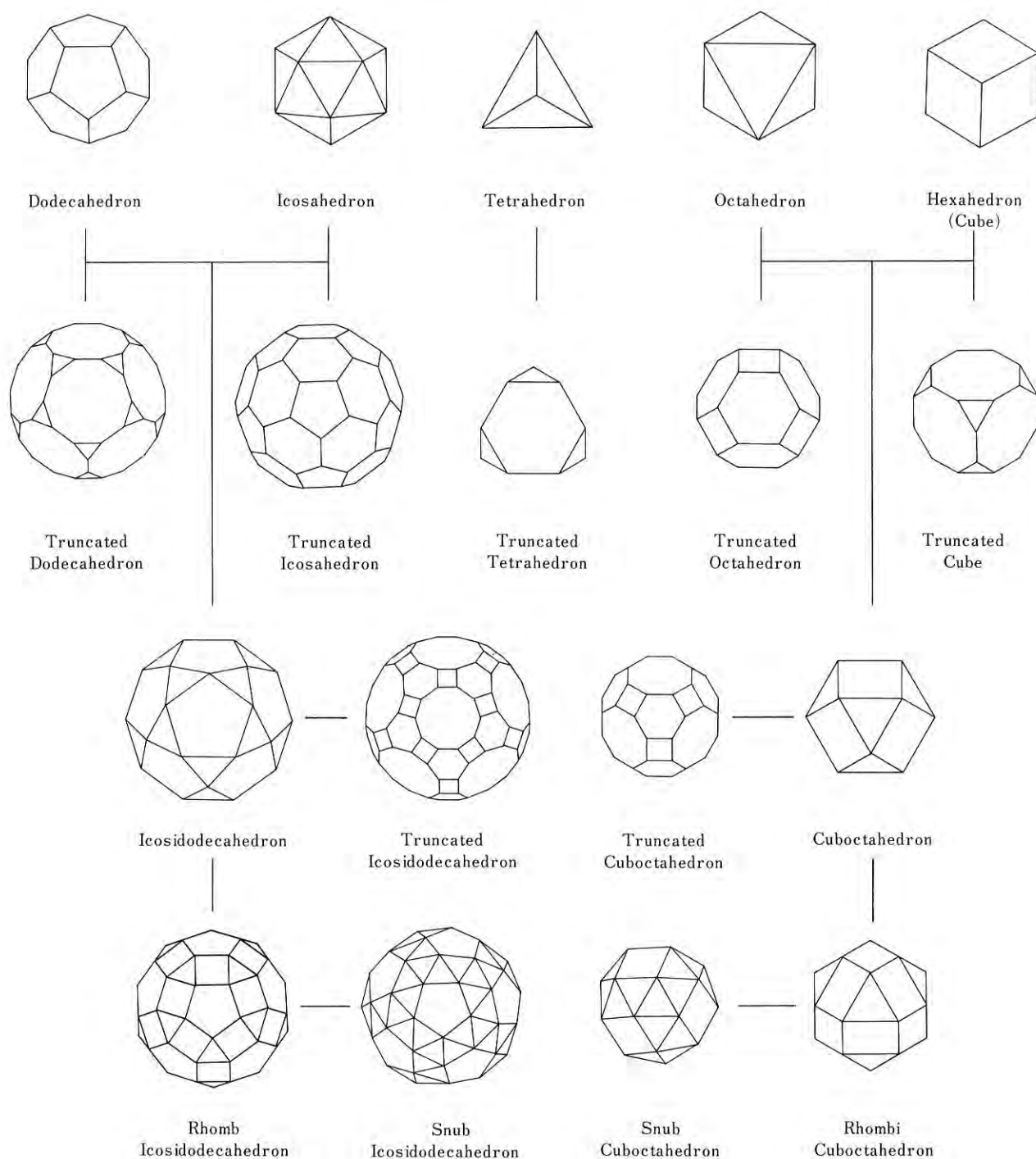
表1 5つの正多面体(プラトンの立体)と3つの平面構造体

	3F	4F	5F	6F
3A	 Tetrahedron	 Octahedron	 Icosahedron	
4A	 Hexahedron			
5A	 Dodecahedron			
6A				

空間構造体のほとんどが、正多面体と2種類の正多角形で構成される多面体を含んでいることが解り、今回その多面体と、各頂点に集まる同一の正多角形が、同じ状態

で集まりながら無限に拡大する空間正多面体との関係を考えて、正3角形で構成できるものだけでなく、すべてのこの秩序ある空間正多面体の模型を作って検証を試み

表2 正多面体(プラトンの立体)と準正多面体(アレキメデスの立体)



た。

この空間正多面体の性格から、自ずと今回扱う多面体は、5つの正多面体と、2種類以上の正多角形で、各頂点回りの状態が一定に構成される多面体で考察することにした。

Ⅲ

1種類の正多角形で各頂点回りの状態が一定に構成される多面体は、正多面体のプラトンの5立体であるが、2種類以上の正多角形で、同じく各頂点回りの状態が一定に構成される多面体は、アレキメデスによって発見され、アレキメデスの立体 Archimedean polyhedra、又は準正多面体 Semiregular polyhedra と呼ばれ、現在13種類あるといわれている。

この13種類の準正多面体は、5つの正多面体を単純に操作することによって作り出すことができる。その作り方は、すでに数多くの書物によって紹介されているので、ここでは省略し、その関係だけを図表に表わした。(表2)

さらにこの13種類のアレキメデスの立体以外にも、同じ条件で構成される多面体がある。Snubcuboctahedron と Snubicosidodecahedron の2つの立体は、それぞれ正方形と正五角形の位置によって、右回りと左回りの2種類がある。(図1, 図2) これは後にも触れるが、明らかに性格の違う立体である。Rhombicuboctahedron は、正方形によってできる正八角形の帯の上下どちらかを45°回転させることにより異なった多面体生まれる。(図3) Rhombicosidodecahedron は、正五角形を中心とした頭の部分を回転させることにより異なった多面体生まれるが、この立体は、各頂点回りの状態が一定である条件と外れてしまう。Cuboctahedron と Icosidodecahedron も、中央の2分割線で回転させ別の多面体を作れるが、これも各頂点回りの状態が違って来るので、条件の異なったこの3つの多面体は今回の研究グループから外した。

結局2種類以上の正多角形で各頂点回りの状態が一定で構成される準正多面体は、アレキメデスの13種類の立体と、それから派生する3種類の立体の計16種類の立体があり、さらに正方形の帯によって構成される角柱 Prism と、正三角形の帯によって構成される準角柱 Antiprism の無限のグループ (図4, 図5) を加えることができる。

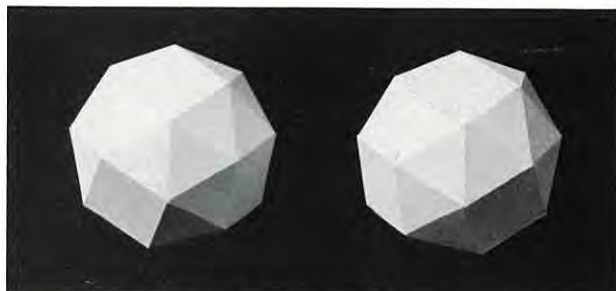


図1 2種類のSnubcuboctahedron

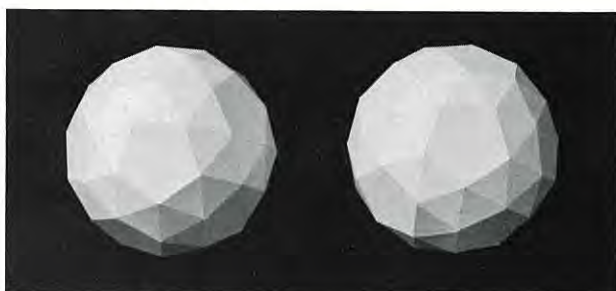


図2 2種類のSnubicosidodecahedron

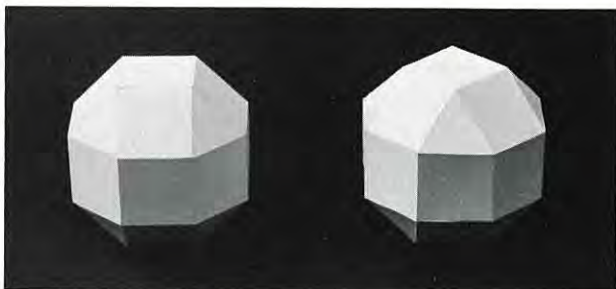


図3 2種類のRhombicuboctahedron

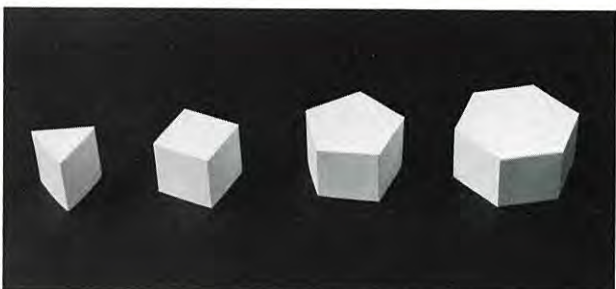


図4 角柱Prism

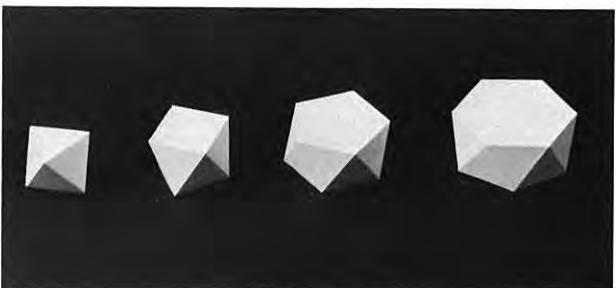


図5 準角柱Antiprism

IV

ここでもう一度(表1)を考察してみると、同一の正3角形が各頂点に6枚集まる場合の構造体は、頂点回りの角の合計が 360° となり平面構造体となるのは明らかで、それ以外の構造体として無限に伸びる螺旋構造体の立体と正3角形の帯によって構成される立体、すなわち準角柱が積み重なってできる正多角柱構造体がある。この平面構造体と、無限に伸びる立体構造体を持つこの位置から、各頂点回りに集まる正3角形が7枚以上の無限に広がる空間構造体へと広がる。この正3角形による空間構造体のシステムは、先の記要「芸術3」で発表したのを参照していただければ幸いである。

同じことが正方形の場合にも現われてくる。すなわち正方形が各頂点回りに4枚集まれば、その頂点回りの角の合計は 360° で平面構造体となる。又それ以外に、正方形の帯によって構成される角柱が積み重なってできる正多角柱構造体の無限に伸びる立体構造体もできる。正3角形の場合と同様に正方形においても、この位置から各頂点回りに集まる正方形が5枚以上の空間構造体へと広がるのが想像できる。

正5角形の場合は、各頂点に3枚集まった時、正12面体 Dodecahedron となりそれ自体で完全に閉じた立体となるが、各頂点に4枚集まった時、その頂点回りの角の合計は 360° を越えてしまい、正3角形や正方形の場合のように平面構造体も、無限に伸びる立体構造体も構成できない。結局正5角形では、無限に広がる空間構造体への入口となるべき位置が(表1)には現われてこず、空間構造体を構成できそうにないことが想像できる。

正6角形の場合には、正多面体は構成できず、各頂点に3枚集まった時点で、頂点回りの角の合計は 360° となり平面構造体となってしまふ。又無限に伸びる立体構造体も存在しない。しかしながら、その平面構造体の位置が、正6角形においても各頂点回りに4枚以上集まって無限に広がる空間構造体が構成されるその入口を示唆しているようでもある。

以上の考察と模型による検証から、1種類の正多角形によって各頂点回りの状態が一定で構成できる無限に広がる空間構造体、すなわち空間正多面体は、無限に広が

る平面構造体を持つ正3角形、正方形、正6角形に存在することが解った。さらに正3角形と正方形においては、無限に広がる平面構造体と同時にその位置で、正3角形では準角柱の、又正方形では角柱のそれぞれ無限に伸びる立体構造体が存在し、その準角柱と角柱を多面体と組み合わせることにより空間正多面体を構成できることも発見した。

模型による検証の手掛りとして、準角柱と角柱をそれぞれ多面体と組み合わせて構成できる空間正多面体の基本となる多面体による体系的な表を作った。(表3)は正3角形のみで構成される空間構造体の基本となる多面体の体系表で、それぞれの多面体と準角柱を組み合わせて空間正多面体の可能性を考察した。(表4)は正方形のみで構成される同様な体系表で、それぞれの多面体と角柱を組み合わせて空間正多面体の可能性を考察した。

それぞれの表で横軸は、構成される空間構造体の各頂点に集まる面の数で、7枚集まれば7F、8枚集まれば8F……と示し、縦軸は表のそれぞれの多面体と組み合わせる準角柱あるいは角柱の角数で正3角柱は3P、正4角柱は4P……と示す。

V

この体系表に基づいて、まず正3角形のみで構成できる空間構造体について考察すると、各頂点回りの状態が一定で無限に広がる空間正多面体が構成されるのは、準角柱が正3角柱の場合、すなわち3Pの横列のみで、(表3)の太い黒棒で囲った6種類が可能なが解った。この準角柱が正3角柱の場合 Octahedron と同じ形態となり、正3角形のできる Tetrahedron Octahedron, Icosahedron の3種類の正多面体の組み合わせだけで空間正多面体が構成できることになる。

Icosahedron との組み合わせの時、各頂点に集まる正3角形の数に奇数、すなわち7枚、9枚の2種類で、Octahedron との組み合わせは偶数、すなわち8枚、10枚、12枚の3種類である。そして Tetrahedron との組み合わせは各頂点回りに9枚集まる場合の1種類となり、この表における正3角形により構成される空間正多面体は計6種類である。(図6～図11)

次にこの(表3)とは別に、すなわち準角柱と多面体との組み合わせとは別に、多面体のみでの組み合わせの可能性

表3 準角柱と組み合わせて正3角形のみで構成できる空間構造体の基本多面体

	7F	8F	9F	10F	11F	12F	13F	15F
3P								
4P								
5P								
6P								
8P								
10P								

表4 角柱と組み合わせて正方形のみで構成できる空間構造体の基本多面体

	5F	6F	7F	8F	9F	10F
3P						
4P						
5P						
6P						

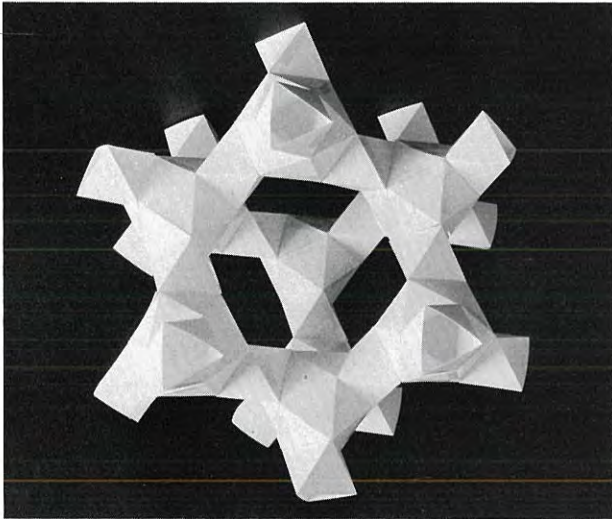


図 6 Icosahedronを基本とする3P-7F空間正多面体

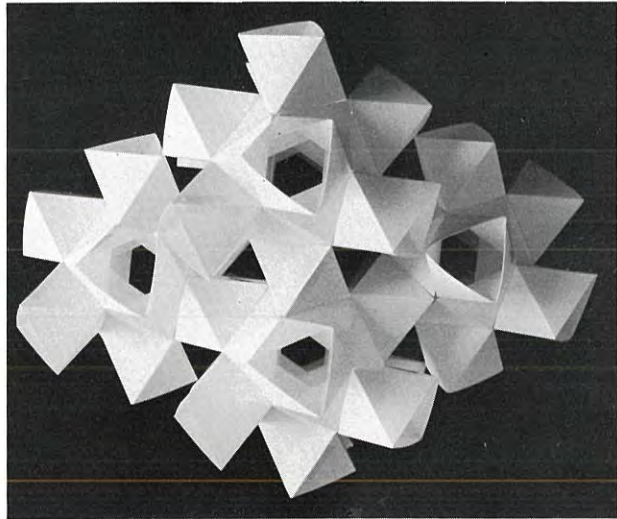


図 9 Icosahedronを基本とする3P-9F空間正多面体

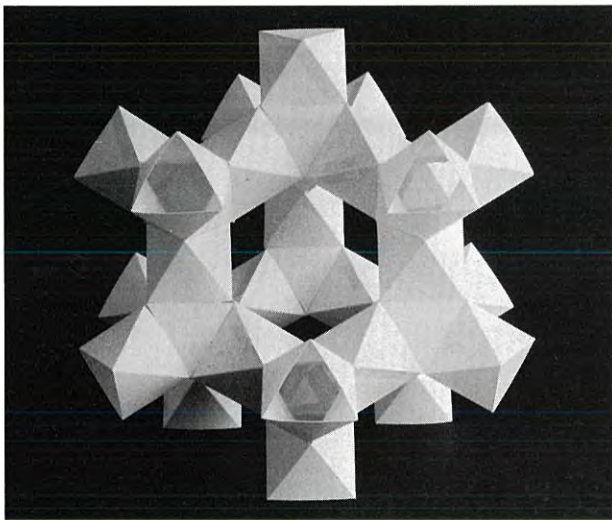


図 7 Octahedronを基本とする3P-8F空間正多面体

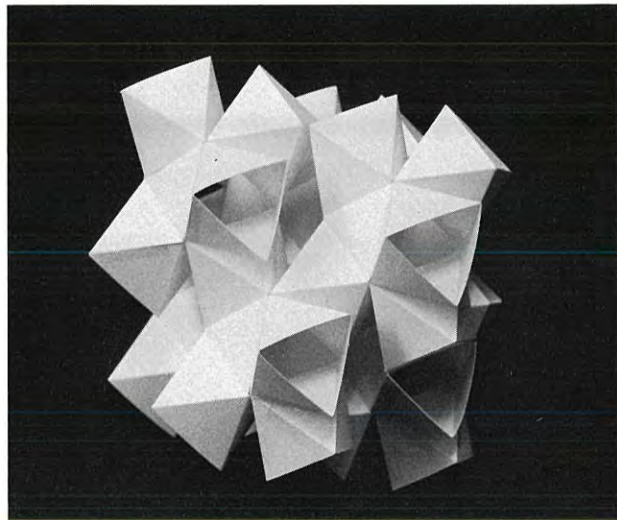


図10 Octahedronを基本とする3P-10F空間正多面体

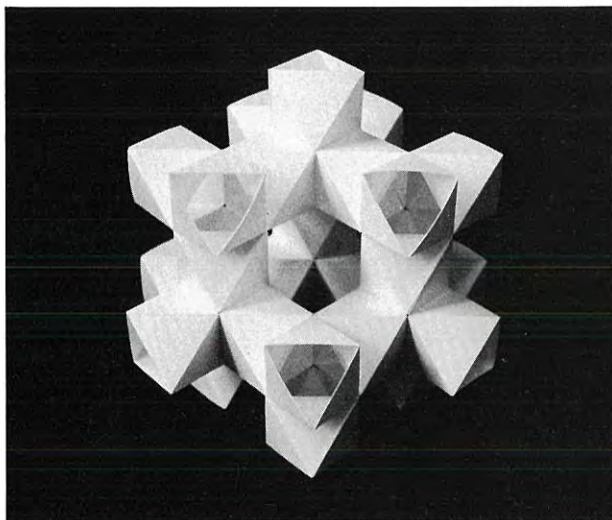


図 8 Tetrahedronを基本とする3P-9F空間正多面体

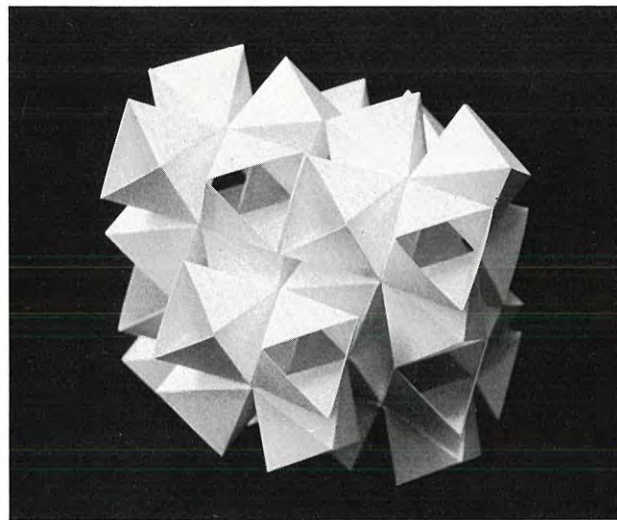


図11 Octahedronを基本とする3P-12F空間正多面体

を考察した。Icosahedronや、Snubicosidodecahedronのように、各頂点回りの状態が一定であるという条件を外せば、無限に広がる空間構造体(図12、図13)が存在するものや、CuboctahedronやTruncatedcubeのようにそれぞれで組み合せてできた空間にさらにOctahedronを組み合せると、完全に閉じた空間Solid packingになるような構造体もできるが、条件通りの構造体である空間正多面体は、唯一Snubcubeの組み合わせのみである。

(図14)準正多面体の1つであるこの立体は、前にも述べたように、右回りと左回りの2種類があり、条件通りの空間正多面体を構成するには1種類では不可能で、この2種類の組み合わせで可能となり、明らかにSnubcube

には2種類あることが解る。

次に正方形のみで構成できる空間構造体について考察すると、(表4)の体系表、すなわち角柱との組み合わせによって構成される条件通りの空間正多面体は、(表4)の太い黒枠で囲った3種類のみが可能であった。角柱が正4角柱の場合Hexahedronとなり、横軸が4Pの位置の2種類はHexahedronのみの、すなわち立方体のみの組み合わせとなる。(図15・図16)

正3角形の場合には、準角柱が正3角柱の場合のみが可能で、正4角柱以上の正多角柱では空間正多面体は構成できなかったが、正方形の場合は、唯一角柱が正4角柱以外の正6角柱で空間正多面体が構成できた。(図17)



図12 Icosahedronのみで構成される空間構造体



図14 Snubcubeのみで構成できる3A-8F空間正多面体



図13 Snubicosidodecahedronのみで構成できる空間構造体

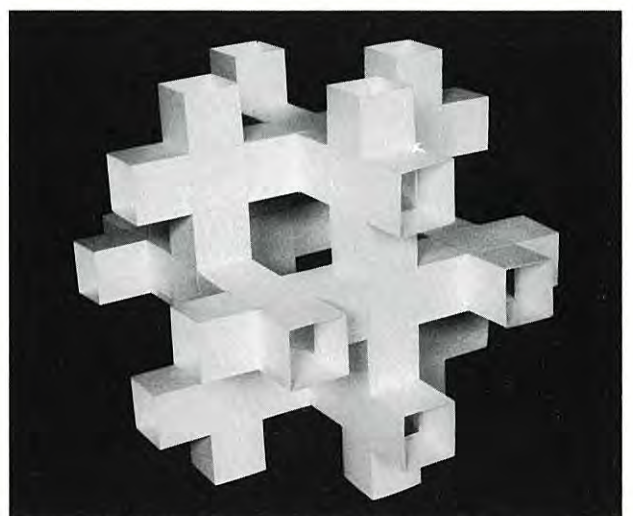


図15 Cubeを基本とする4P-5F空間正多面体

この立体の基本となる多面体は Truncated octahedron で、後に正六角形によって構成できる空間正多面体にも現われてくる。

(表4)で3P-6FのTetrahedronと、5P-6FのDodecahedronの正多面体を基本とする空間正多面体が、模型では構成できそうだが、これは基本的にはDodecahedronを面で接合した構成となり、Dodecahedronのみで完全に閉じた空間 Solid packing の構成はできないことから、この組み合わせはある種の空間構造体ではあるが、空間正多面体としては構成できない。(図18・図19)

正方形においても角柱との組み合わせとは別に、多面体だけの組み合わせの可能性も考察したが、空間正多面体は

構成できなかった。

正五角形については、(表1)の考察から想像できたように、模型による検証でも空間正多面体は構成できなかった。

正六角形については、正三角形や正方形のように準角柱や角柱の構造体が現れないので、多面体だけの組み合わせで考察した結果、正六角形が各頂点に4枚集まって構成できる空間正多面体(図20)と、各頂点に6枚集まってできる空間正多面体(図21)の2種類が構成できた。前者は Truncated octahedron の組み合わせで、後者は Truncated tetrahedron の組み合わせでできる空間正多面体である。

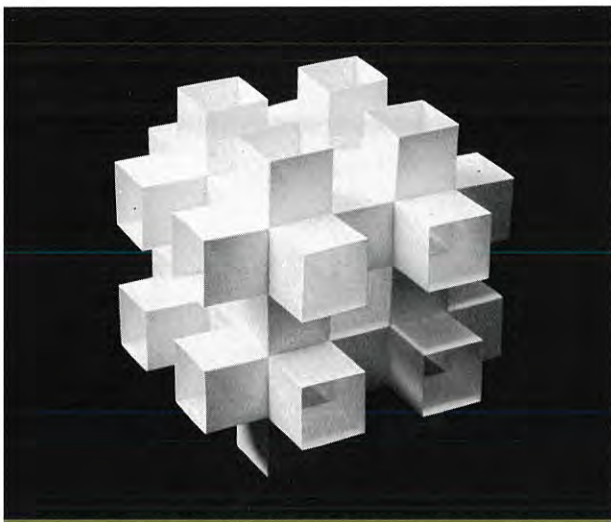


図16 Cebuを基本とする4P-6F空間正多面体

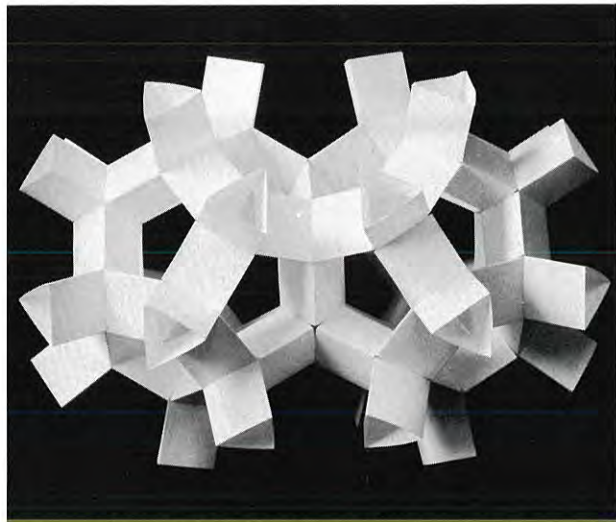


図18 Tetrahedronを基本とする3P-6F空間構造体

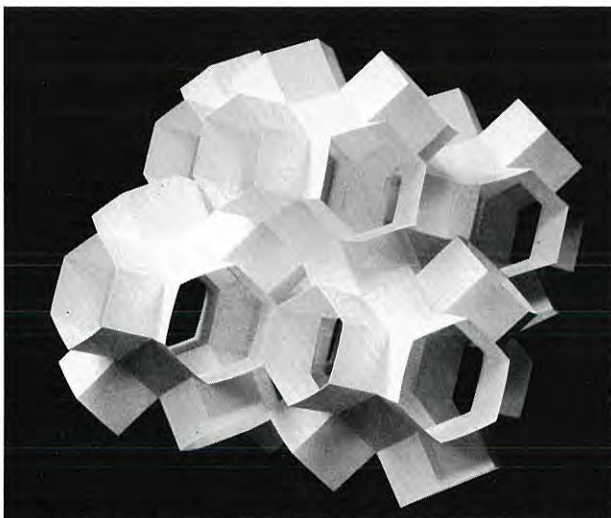


図17 Truncated octahedronを基本とする6P-5F空間正多面体



図19 Dodecahedronを基本とする5P-6F空間構造体

以上の考察の結果を（表5）のように整理すると、正3角形のみで構成できる空間正多面体は、IcosahedronとTetrahedronがOctahedronと組み合わせてできる3種類と、Octahedronのみの組み合わせでできる3種類と、Snubcubの組み合わせでできる1種類の計7種類である。

正方形のみで構成できる空間正多面体は、立方体のみで構成できる2種類と、Truncated octahedronと正六角柱との組み合わせでできるものとの計3種類ある。

正六角形のみで構成できる空間正多面体は、Truncated octahedronのみの組み合わせと、Truncated tetrahedronのみの組み合わせでできるものとの2種類で、結局1種類

の正多角形で各頂点回りの状態が一定の無限に構成できる空間正多面体は、12種類となった。

この12種類の空間正多面体の内、宇宙を完全に2等分するもの、すなわちネガティブとポジティブの空間がまったく合同な空間正多面体が3種類含まれているが、(図16・図20・図21)これはカナダの現代数学者H, S, M, Coxeterがすでに紹介している。

このように数学上の純理論的研究は、その専門家の手に委ねなければならないが、造形的側面からは、一応正多面体と準正多面体及びそれらの立体の組み合わせによってできる空間正多面体の体系的な整理はできたと思う。



図20 Truncated octahedronのみで構成できる6A-4F空間正多面体



図21 Truncated tetrahedronのみで構成できる6A-6F空間正多面体

表5 1種類の正多角形で構成できる空間正多面体の基本多面体

3A-7F		3A-9F		4A-5F		4A-6F	
3A-8F	3A-10F	3A-12F		6A-4F		6A-6F	

VI

人類の歴史が始まって以来、数多くの偉大な芸術家たちが、体系的に研究された多面体の形に魅せられ、それらを利用してきた。私も今回の研究プロセスで、数多くの造形的美しさに触れ、秩序ある構造上のおもしろさに夢中になることもしばしばであった。すべての多面体の母なる立方体であるその可能性の一面にも触れ、準正多面体の1つである Truncated octahedron が、空間正多面体を構成する上で想像以上の役割を持つ不思議さに触れたりもした。このように、体系的に研究される多面体の幾何学的な美しさに、その中に秘められた数多くの解明できない部分に悩まされながらも、その形態から逃げ出すことができないでいる。

今回は、1種類の正多角形で、各頂点回りの状態が一定に構成される無限に拡大する構造体を持つ空間正多面体を研究したが、同じく1種類の正多角形で、条件を変えて構成できる空間構造体や、2種類以上の正多角形で、条件を同じに構成できる空間準正多面体も体系的に研究できるかも知れない。これは今後の課題にしたい。

参 考 文 献

- 宮崎 興二 多面体と建築 そのなぞとカタチ 彰国社 1979
朝倉 直巳 紙による構成・デザイン 美術出版社 1982
朝倉 直巳 ジェオメトリックアート入門 現代の造形と幾何学的形態 理工学社 1975
高山正喜久 立体構成の基礎 美術出版社 1982
戸村 浩 基本形態の構造 立方体はブドウ酒の味がする 美術出版社 1974
戸村 浩 次元の中の形たち 日本評論社 1982
都筑 卓司 四次元の世界 講談社 1969
Magnus J. Wenninger, Polyhedron Models, Cambridge University Press, 1971
茂木 勇・横手一郎 共訳 多面体の模型 教育出版 1979
Keith Critchlow, Order in Space, Thames and Hudson, 1969
Peter Pearce, Structure in Nature is a Strategy for Design, The MIT Press, 1978
A. F. Wells, Three-dimensional nets and Polyhedra, John Wiley, & Sons, 1977
Zodiac 22, Light structures, Edizioni di Comunità, 1973

「ヴィジュアルコミュニケーション」に おける《場》の意識

吉田 幸一

ヴィジュアルコミュニケーションは、人間の精神の本質的な行動のひとつとして、あらゆる対象に対し、あらゆる時代に標されてきた。そして過去から現在に至るまでそれに関する研究が、数多くの分野において様々な形で行われてきた。

一方20世紀初頭以来の近代科学の発展は、ヴィジュアルコミュニケーションに対しても、否応なく影響を与えて、その存在の意味とそれに対する我々の意識を大きく転換させてくると同時に、所謂新しい形式の視覚芸術を台頭させる結果となった。

そのような意識の変革に触発されて書かれた、ワシリー・カンディンスキーの「抽象芸術論——芸術における精神的なもの——」(1912年刊)⁽¹⁾及び「点・線・面——抽象芸術の基礎——」(1926年刊)⁽²⁾は、単に新しい絵画の要素の分析と方向に理論的省察を行ったという狭い範囲内に収まる問題だけでなく、形態と色彩及びそれらの運動について、創造行為のなかで今もなおあらゆるジャンルの視覚芸術に対して大きな足跡を残してきており、勿論映像におけるヴィジュアルコミュニケーションの世界に対しても基本的な理論のひとつとなっていることは衆知のことである。

私はこれらの著作を基に、《形態》とその運動を受けとめている《場》の意識について考察を進めたいと思う。

視覚創造におけるヴィジュアルコミュニケーションの表示物としては、形態と色彩そして空間及びそれらの運動が存在するが、ゲオルグ・ケペッシュは彼の著書「視

覚言語」のなかで「二次元である画平面は、空間的な場という観点からは中心の役を果し、視覚的ユニットは、いずれも、この中心から進出したり後退したりするように見える。画面上の点にせよ、線にせよ、空間的性質をいろいろと備えているように見える。」⁽³⁾と述べている。また一方ニコラ・シェフェールは、「新しい芸術精神」のなかで「網膜こそ、われわれ造形的環境のたえざる進展という巨大な映画のスペクタクルを映す背影布の役をするものであり、その改良は網膜に映るイメージの改良を意味する。網膜に映るイメージを媒介とした造形的環境の影響は精神的、物理的、エネルギー的、生理学的に多様である。」⁽⁴⁾と述べている。この多様なメカニズムのなかで視覚創造は、一瞬の内に視像のもつ本質を見極め、その内的な意味を把握し、それによって視覚から精神に語りかける存在を発見して行くのである。

映像にとって、静止の状態から運動の状態へというのは非常に大きな欲望であり、その欲望が達成されたときには、叶えられた喜びと満足感、そして動的刺激による或る種の衝撃と興奮が、観者にとって静止の映像の時に所有していた空間的領域の力の意識が希薄になって行き、時間的構築の力の意識とドラマチックな意味性がそれに取って替わるように感じられる。それによって網膜に映じる視像の本質的な意味が徐々に奪われ、視覚の形態に対する意識が欠落して行くように感じられる。

我々の「創造の魂と呼ぶことのできる内的必然性の法則」⁽⁵⁾に基づいて、視覚的な存在に転換する際に必要なこ

とは、我々の内面にある創造するための心の動きにふさわしい、肉体や精神、或いは形態や宇宙における様々な性質の運動に応ずる視覚言語を発見して行くことである。

我々は通常、視覚の《場》の存在を意識することはほとんどないが、視覚の空間領域がもっている力の意識を捉え直し、視覚の運動——時間への移行——と我々の内面に直接伝わってくる視覚的な意味の結びつきを再度見なおし、言語をもたない視覚の《場》が内在的に存在し、その《場》にあるイメージを増幅させて行くことにより、単に形態そのものだけの空間的・時間的移動ということだけでなく、形態を受けとめている《場》そのものが、視覚の揺動の行為として様々なイメージを湧出させてくる様子を抽出し、形態とそれを受けとめている《場》のそれぞれの関係について考察を加えて行くことにする。

そしてこの考察を進めるに当って、これからの考察はそれを知覚する観者自身の経験や環境、発見しようとする意味や認識の違い、或いはその他諸々の条件によって知覚のされかたが様々に変化するという断を断つて置きたい。このことはカンディンスキーも繰返し強調しているように、我々の視覚に対して絶体的なものは存在せず、あくまでも相対的ななかでの考察であると言うことを前提として考察を進めて行くことにする。

I. 形態の力

1. 線

画面の中央に一本の水平線を置く。この水平線は、通常点の運動の軌跡としての視像として知覚されているわけではなく、単に動かない、最も単純な視覚形態のひとつとして知覚されているにすぎない。(図 1-1) この一見無感動とも見える静的で無限に冷淡な性格を有している水平線に、視覚の《場》の存在を意識しはじめると、この一本の水平線は徐々に様々な表情を見せはじめる。

そしてまず我々の視覚の《場》に、様々な形態をした傾いた面の存在が知覚されるようになる。(図 1-2) その面が視覚の《場》のなかに漂い出すと、一本の無性格に見える二次元世界の水平線が、三次元の空間を知覚させる。それは観者の様々な想像力によって、例えば台形

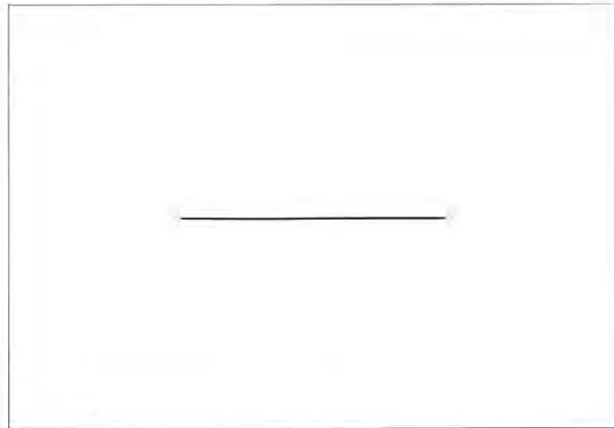


図 1-1



図 1-2



図 1-3

や正方形、円やその他の形態にと実に多様な表情を見せはじめる。(図 1-3) その視覚の《場》が無限に拡がり出すと、単なる一本の水平線が無限の緊張を示し、やがて全く別次元の時・空間の一端を垣間見せるようになる。(図 1-4 ~ 5)

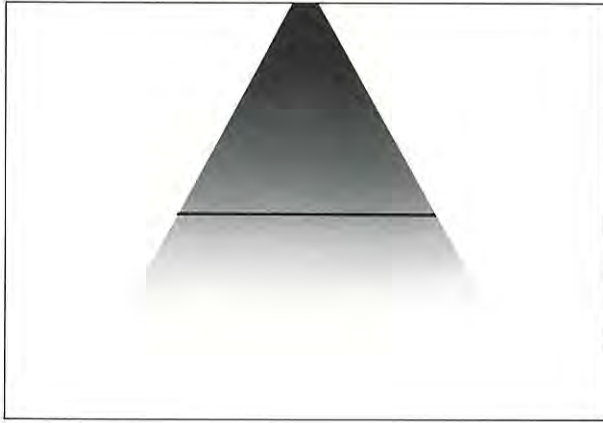


図 1-4

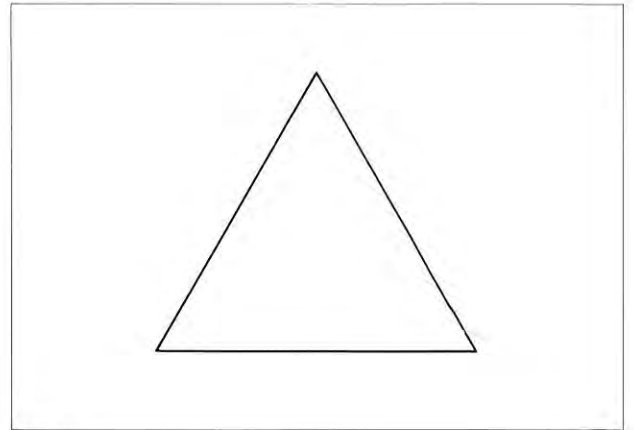


図 2-1

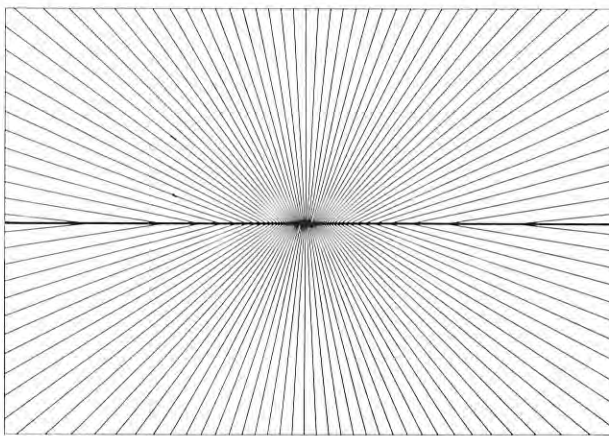


図 1-5

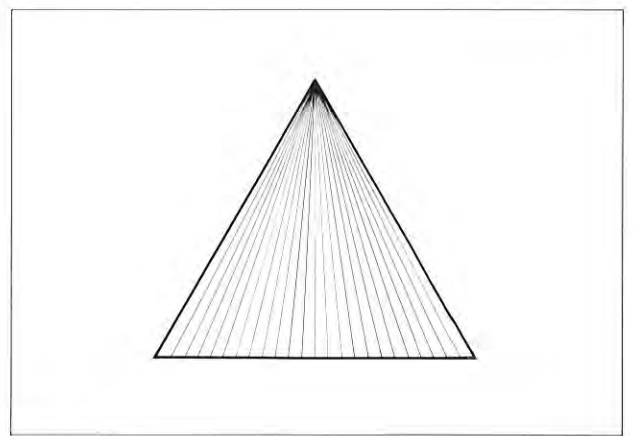


図 2-2

2. 三角形

ここに示す三角形は、幾可形態としての三角形のなかで最も基本的な正三角形であるが、この正三角形を底辺が水平線と平行で、頂点を上方向の形で視覚の《場》に解き放す。(図 2-1) そのときこの正三角形は、最も単純で安定した視覚形態のひとつとして知覚されるだけでなく、水平線の例のときよりは、はるかに顕著に限定されたある奥行を感じる視覚形態として、空間の彼方に向かって倒れて行き、或いは遠ざかって行こうとする無限の運動を続けるかのように知覚される。(図 2-2)

もう少し注意深く観察すると、底辺は左右の両端に向かっておよそ均等に、視覚の運動の力とでもいうべきものが移動しはじめ、その力は左右の頂点へ近づくほど加速度的に強く感じられるようになる。一方上向きの頂点は左右から傾く各々の辺に平行移動運動を起すように、斜め上方向への力が加えられ、頂点に接近するにつれて加

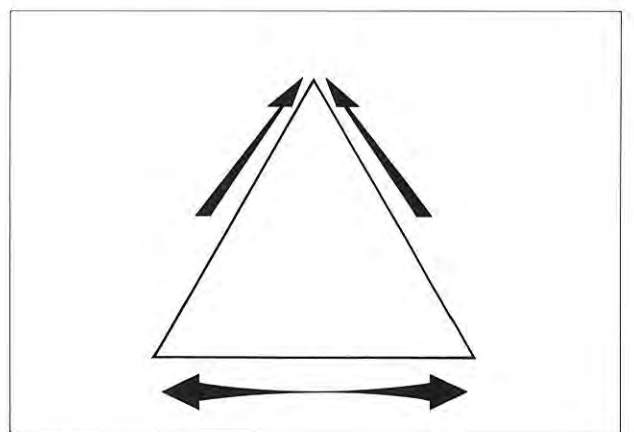


図 2-3

速度を増し、空間の彼方へ永遠に遠ざかって行くように知覚される。その結果、この正三角形は一見安定して静止しているように知覚されながらも、視覚の移動運動が行われると同時に、時・空間の彼方へ向かって倒れ去って行くような視覚運動を示す。(図 2-3) そしてこれは頂

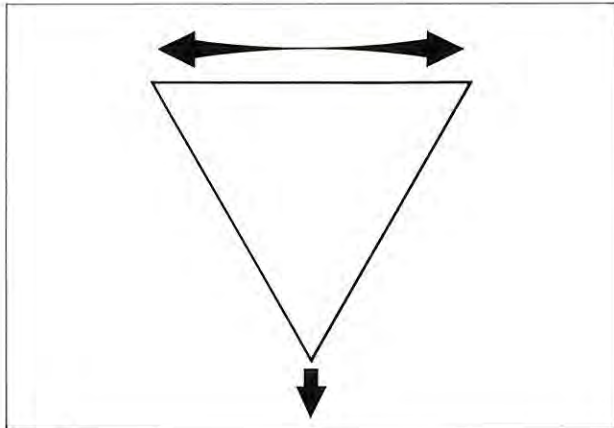


図 2-4

点が上方を指す三角形であれば、およそどのような形態の三角形であっても見られる視覚運動である。

これが下向きの正三角形、つまり底辺が水平線と平行で頂点が下方向の正三角形の場合はどのように知覚されるかを考察してみる。

上側に位置する水平線と平行の底辺は、頂点が上方の正三角形と同様に左右へおよそ均等に運動の力が加わり、視覚の平行移動運動を繰り返す。しかし下向きの頂点は、その角度の二等分線と同じ垂直下方向に視線の移動が行われ、その運動の力は頂点に接近するにつれて加速度的に力を強めて行く。従って正三角形は下方に向かって永遠に視覚の落下運動を続け、上向きの正三角形の場合のようには時・空間の彼方へ向かって永遠に倒れ去って行くような視覚運動はなくなるか、たとえ存在したとしても微量になる。(図 2-4)

次に左向きの正三角形の場合は、垂直の底辺が上から下に向かって徐々に重く落下して行き、視覚運動の速度が遅くなって行くように知覚され、逆に下から上に向かって軽く上昇し、その速度を上げて行くように知覚される。その結果、上の部分が微量に我々から遠ざかり、正三角形が時・空間の彼方に傾く。左側に位置する頂点は、それを取り巻く《場》を上下に引き裂くようにして、しかも引き裂かれた上下の《場》の意識の違いを微妙に受けながら、全体として左の方へ滑り込むように視覚の移動運動が行われる。もう少し注意深く観察すると、微量に奥の方へ、しかも微量に上方へ移動運動をはじめるとかのように知覚される。(図 2-5)

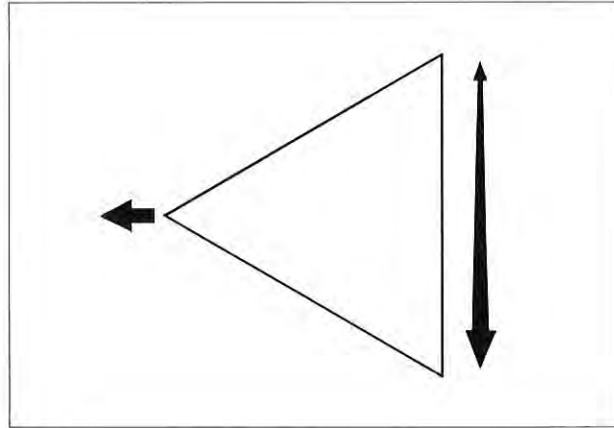


図 2-5

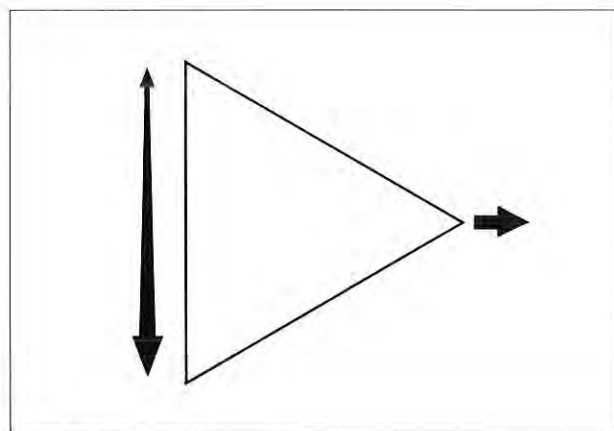


図 2-6

右向きの正三角形の場合も、左向きの正三角形と対応しながら、およそ対象的な移動運動が見られる。しかし左方向への運動に比較して右側にある《場》の重圧を受け、その速度を徐々に^{しゅんじゅん}逡巡させて行くように知覚される。(図 2-6)

三角形はそれぞれの辺の長さ、或いは頂点の角度の違いによってその形態は様々に変化するが、三角形の形態としての特徴は、基本的には角度の鋭い方向に向かって加速度的に遠ざかり、角度の鈍い方が我々に近づいてくるような視覚運動を起す。(図 2-7)

そして幾可形態のなかで最も単純な形態でありながら最も強いイメージを訴えかけてくる三角形は、その形態の大きさ、或いは方向の違いによるだけでなく、それが置かれる視覚の《場》の違いによって、その三角形の有する力や性格が大きく変化し、或るときは傾き、^{たじ}振れ、遠ざかり、或るときは逆に近づいてその存在を誇示する

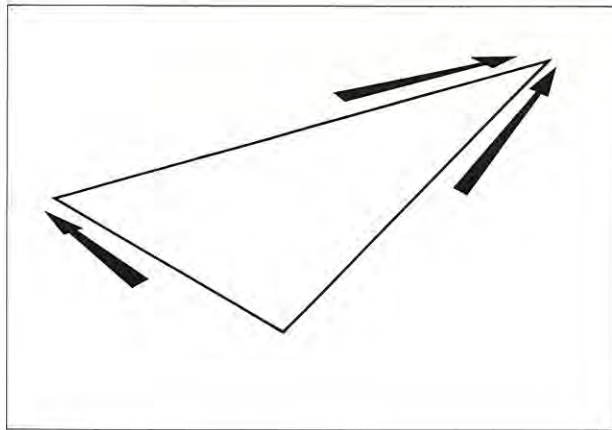


図 2-7

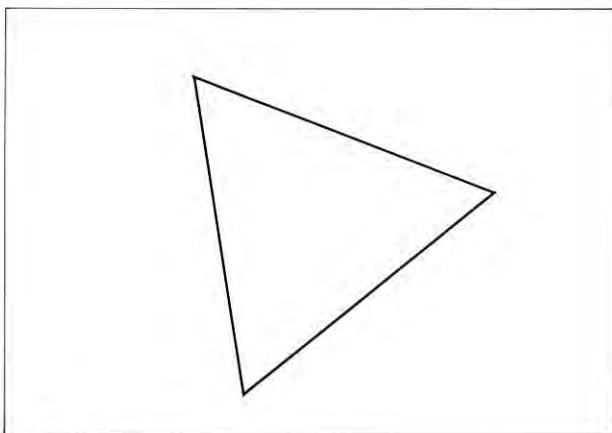


図 2-8

運動性を示す。またそれだけではなくその視覚運動の速度を多様に変化させてくる。

先程の正三角形にしても、その中心の位置を変えずに辺の角度を移動させて、水平線や垂直線との平行の位置からずらして見ると、明白な天地や左右への移動運動が見られなくなり、ゆっくりとした回転運動が始まるかのように知覚される。(図 2-8)

これらのことから、単に形態がその形態の内に本質的にそのような運動機能を潜在させているということだけではなく、形態に対して視覚の《場》の意識が存在し、形態の位置や方向によって《場》の意識の密度や重力が変化して、それが視覚形態に働きかけ、その結果として視像としての形態が傾き、振れ、或いは上昇し、下降し、近ずき、遠ざかる視覚運動を起すのではないかと考えられる。

3.正方形

正方形はそれを構成する四辺の長さや角度が全て等しい視覚形態である。すなわち四方に向かって全く等しい拡がりや力を持っている。その意味からは我々が通常想定している《場》に近いイメージをもった視覚形態として認識することができる。このことをカンディンスキーは、作品の内容を受け入れる「もっとも客観的な基礎平面である」と称している。基礎平面とは「無限に冷たい、静かで平坦な運動形態である二本の水平線と、無限の暖かい感じの、高揚した雰囲気をもつ運動形態である二本の垂直線により限定され、それによってその周辺のスペースから独立の存在として区画されているもの。」⁽⁷⁾であると規定している。

この正方形は、通常我々に対して何の訴求力ももたず、全く受動的な視覚形態に見えるが、これを視覚の《場》の意識のなかに曝すと、実に多様な表情を見せはじめ、視覚のなかで正方形を構成するそれぞれの線や角度が変化し歪みだす。

(図 3-1) に示されている錯視図によって明らかのように、同じ長さを有している水平線と垂直線は、それぞれの長さが明らかに違って見え、水平線に比べて垂直線の方が長く知覚される。この錯覚は、水平線の中央に垂直線を置くことによってはじめて知覚される性格のものではなく、垂直線を水平線の端の方へ移動させても、この錯覚の状態は徐々に知覚され難くはなるが、全く消失してしまうことはない。従ってこの錯視図を二つ組合わせた形の正方形はこのために微妙に縦長に知覚される。

(図 3-2)

また(図 3-3)は菱形に見える視覚形態である。この菱形は実は正方形を 45度回転させたものであるが、正方形を構成する条件である各頂点の角度が直角であるとはどうしても知覚できず、従って菱形として知覚せざるを得ない。これはこの正方形を受け止めている《場》の意識の力、つまり天地へ伸びようとする《場》の意識の力と、左右へ拡がろうとする《場》の意識の力の強さの差異が、我々に正方形を微妙に垂直方面に長く、つまり縦長の長方形や菱形に知覚させているのではないかとと思われる。

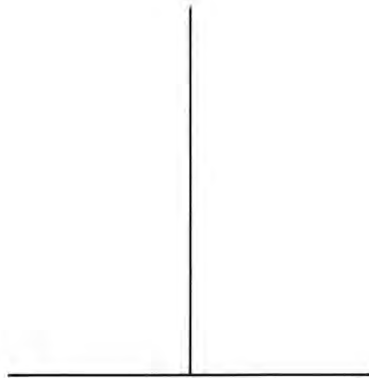


図3-1

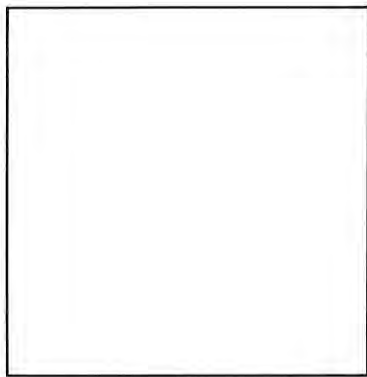


図3-2

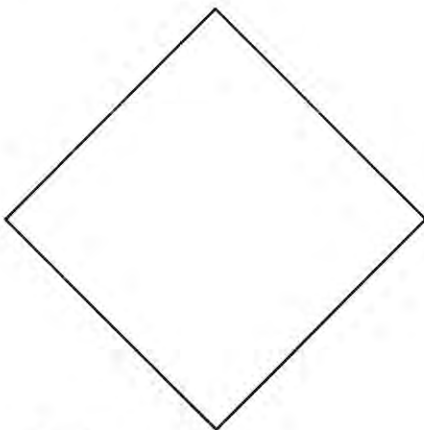


図3-3

また正方形自体にも上と下、左と右といった視角の《場》の関係が存在する。そして天地左右の《場》をカンディンスキーは、「生物」であり、「《息吹き》を感じる」¹⁸⁾と述べ、さらにそれぞれの《場》の《息吹き》を具体的に以下のように述べている。

「《上》は、稀薄といった観念、軽やかさとか解放といった感じ、さらには自由の感じを呼びさします。⁹⁾ この稀薄感と解放感が、上昇の雰囲気をつくり出し、自由で軽やかな運動の《場》を知覚させる。そして《上》に置かれた形態の緊張は、その形態の本質をあからさまに現す。そのために上昇する形態が有する緊張は、その速度をはやめて天空高く翔び去ってしまうかに見える。また下降する形態が有する緊張は益々その存在感を強めて行き、終には自らの重みに堪え兼ね、或いは《場》はこの形態の重みを支えきれずに落下して行くかのように知覚される。

また《場》の《下》についてカンディンスキーは、「《下》は、完全に逆の作用をする。すなわち、稠密さと重さ、束縛といった感じを呼びさします。基礎平面の下辺に近づけば近づくほど、雰囲気はいっそう稠密感を増し、一つ一つの微小な平面は、しだいに接近し合う。そしてその度合に応じ、それらは、かなり大きく且つ重い感じの形態にも、らくらくと耐えるようになって行く。¹⁰⁾」と述べている。《下》に置かれた形態の緊張は、それ自体が有する性格を維持し難くなり、運動の自由を束縛され、上昇できずに重く漂い収縮する。

さらに基礎平面の《左》と《右》についても、《左》は正方形の上辺の性格に近く、「稠密の要素をより多く含むが、《下》に較べれば、もちろんその比ではない。《軽やかさ》の点でも、《左》は、《上》に較べて劣るが、ただ《左》の重さは、《下》に比較すると、問題なく軽い。¹¹⁾」《左》に近づく——自由を求めて出る——のは、遠方をめざす運動。¹²⁾と述べている。左方に置かれた形態は、その形態が有する緊張と《場》の意識のあいだで断えず不安に怯え、その存在感を誇示しながら出発の時を待つ。左方へ向かう形態の運動は、徐々にその緊張と速度を増し、期待と未来への不安感を残しながらも未知の時・空間へ向かって旅立って行こうとする。

《右》は正方形の下辺の性格に近いが、その稠密さ、重さ、束縛の度は少なくなり、「《右》に近づく——束縛を求めてゆく——のは、家へ戻る運動。この運動には、一種の疲労が伴う、それがめざすのは休息だ。《右辺》に近づけば、それだけ、この運動は生気を失い、緩慢になる——」¹³⁾とカンディンスキーは述べている。形態の緊張

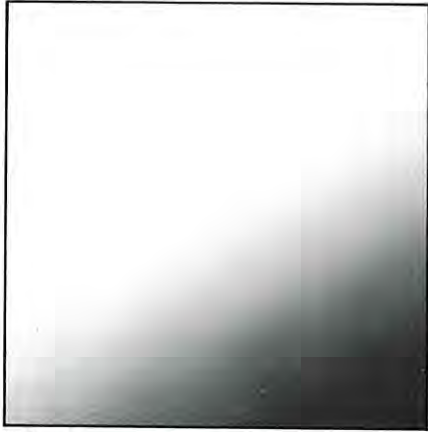


図3-4

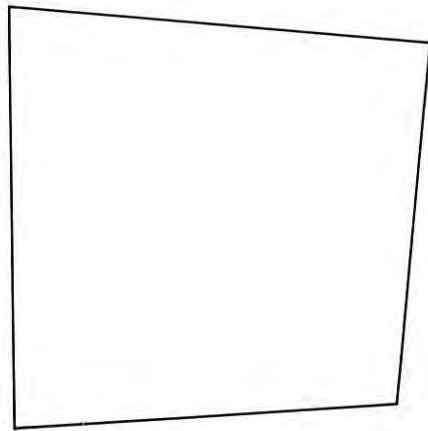


図3-5

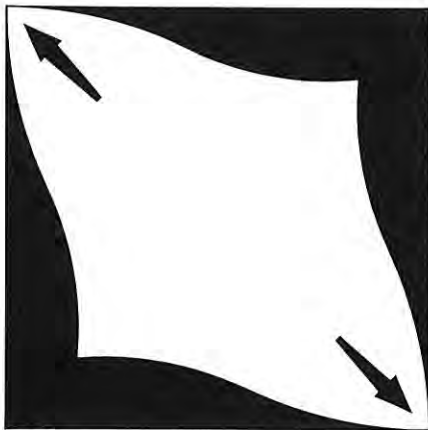


図3-6

と《場》の意識が互いに釣り合いを保ち、やがて安定した位置を得るように見え、その安定が形態の有している可能性を奪う。右方へ向う形態の運動は、しだいに《場》の重圧を受け、形態の緊張を微妙に失って行きながら安住の地を求めてその速度を遅滞させて行くように見える。

このような結果、正方形の《場》の意識は《場》の位置や方向によって、そこに置かれた形態の性格、密度、運動等に微妙な影響を与える。正方形の《場》が有している密度や重力といったものの強さの度合いを、明暗の段階に置き換えて視覚化してみると、(図3-4)のように知覚されるのではないかと考えられる。またカンディンスキーは「正方形の外面的表現、四つの角ともそれぞれ90度」「正方形の内面的表現、たとえば、角はそれぞれ——60度、80度、90度、130度」と図解している。この偏差はあまりにも極端であるように思えるが、この角度をもっと緩やかに修正してみると、正方形の《場》の位置におけるそれぞれの意識がよく判るようになると思われる。(図3-5)

四方に向かって全く等しい拡がりと力を有していると見られる正方形に、《場》の意識が見えはじめてくると、正方形はしだいに(図3-6)のような方向に伸長し、歪みだしてくるような運動の意識をもつようになる。

そしてこの《場》の意識は、正方形やその他の形態の基礎平面の枠内だけに止まることなく、視覚の枠の外にまで拡がり、《場》の意識を拡大して行く。このことは例えば、下辺や右辺に近づく形態の運動が基礎平面の枠に辿り着くと同時に、その運動が立ち止まったり消滅してしまうという性質のものではなく、実際の視覚の《場》から、視覚の枠を越えた意識の《場》に移り、実際の視覚の《場》の影響を受けながらも運動を継続し、遠ざかり、やがては拡散しながらも永遠の運動の意識をもち続けるように思われる。

II. 《場》の意識

前項で述べたように、《場》の意識は、視覚の枠を越えて存在するという事を考察してきたが、次の試みとしてこの《場》の意識のなかに、視覚形態のなかで、最も簡潔で無言のイメージを有し、しかも視覚に対して最大限の注意を引きつける形態としての《点》を置いてみる。

視覚の《場》の意識の中心に《点》を置いてみると、この《点》は一方では拡大し膨張しようとする力、もう一方では収縮し求心しようとする緊張がはじまる。そして拡大、膨張しようとする力と、収縮、求心しよう

とする緊張が互いに均衡を保持し、永遠にその場に止まる。(図4-1)

この《点》を視覚の《場》の意識の中心からどの方向へ移動させても《点》は勿ち中心に存在しているときの均衡を失い《場》の或る場所に移動すると拡大、膨張しようとする力が強く働いたり、或いは軽くなって浮遊しようとする運動が生じるように知覚される。また別の或る場所では収縮しようとする緊張が生じたり、重圧感を受けて重く落下して行くように知覚される。(図4-2)

この《点》を《場》の意識の上下に、それぞれ大きさを変えて配置してみる。

まず《場》の上部に小さい《点》,下部に大きい《点》を置くと、互いの《点》は安定し、落ち着いて見える。そして互いに相手の緊張を認め合い、片方は上昇して遠方に去り、片方は落下しながら近ずき、《場》に奥行をもった三次元の空間の存在を発見する。(図4-3)

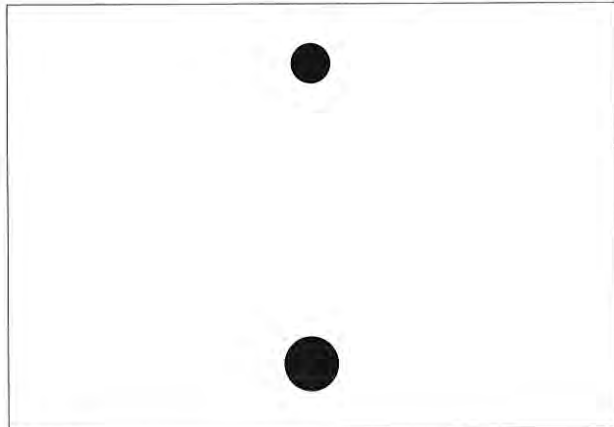


図4-3

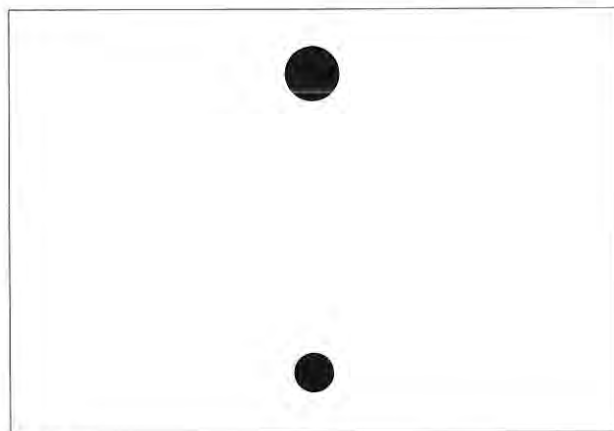


図4-4

この《点》の位置を互いに交換して、上部に大きい《点》,下部に小さい《点》を配置してみると、互いの《点》は反撥し、そうかといって無視できず、相手の存在を意識しながら、大きい《点》はより大きく拡大、膨張しようとする力が強くなり、自ら重圧を受ける。また小さい《点》は《場》の意識の重圧を受けて益々求心的になり、その存在感をより強く求めてくる。そして互いの《点》のあいだに感情的な遊離感が高まり、不安定で落ち着かなくなる。(図4-4)

次にこの《点》を《場》の意識の左右に配置してみる。そして視覚の意識の力を増幅させて行くと、この左右にある《点》はそれぞれ違った力もちはじめ。そしてこの場合、通常左側にある《点》の方が右側に比較して強く印象づけられ、その結果として微妙に大きく知覚される。(図4-5)

そこでこれらの《点》の大きさを変化させて、左側に

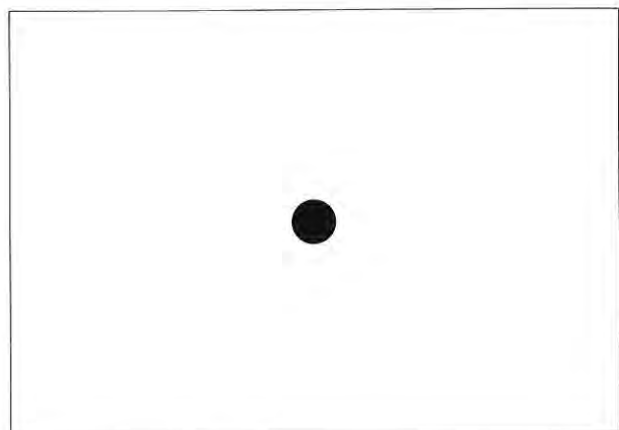


図4-1

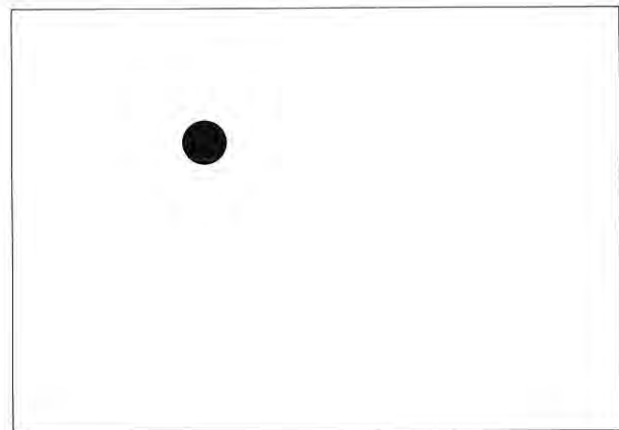


図4-2



図4-5

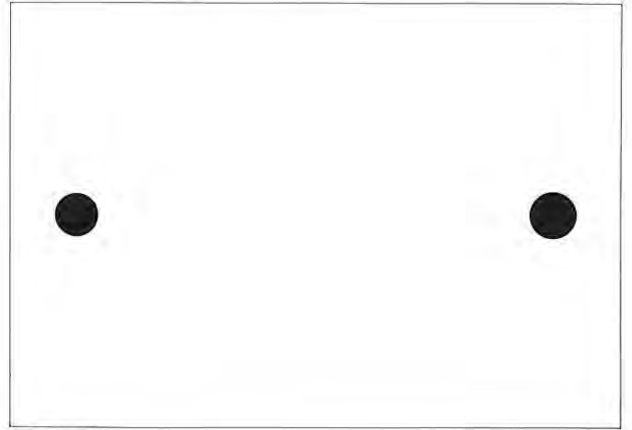


図4-7



図4-6

ある《点》を右に比較して微少に大きくして見ると、その瞬間に当然のことながら左の《点》が右に比較して顕著に印象づけられ大きく知覚される。(図4-6)

次にこの《点》の位置を互いに交換してみる。そうすると本来ならば先程の左にあった《点》の力と対応するように、右の《点》が印象強く、大きく知覚されなければならない。がしかし、相対的に前の位置のときの場合よりは互いの《点》の力が、微妙に均衡しているように知覚される。(図4-7)

繰り返して強調するが、この試みは視覚の《場》の相対的な意識を探る目的であるから、これらの《点》の大きさの視覚上の印象や均衡の関係は絶対的な値や意味を有するものではなく、あくまで相対的な関係における考察であるということ断って置く。

この結果推定できることは、左にある《場》の意識は右の《場》に比較して軽く、左の位置に置かれた形態は、

そのために内在している形態の力を十分に発揮し、強く印象づけられその存在を微少に大きく知覚させる。

また右の《場》の意識は左の《場》に比較して重く感じられ、そこに置かれた形態は、その内在している力を減殺され、印象を弱められ、その大きさを微少に小さく知覚させる。

次に我々の視覚の感覚のなかで、最も遠い位置関係にある対角線上に存在する《場》の、それぞれの位置に《点》を置く。通常視覚の意識のなかで、我々は四隅の上下関係や左右に存在する視覚の関係よりは、より対立する位置、つまり対角線上に存在する視覚の関係により強い視覚行動を働かせるものであるが、その対角線上に互いに大きさの違う《点》を配置し、互いの《点》が響き合う様子を考察してみる。そしてこの《点》の大きさの違いは比喩的にその《点》が置かれている《場》の意識の力の差の関係を或る意味で示している。つまり(図4-8)の方が(図4-9)より《場》の意識の力に対する《点》の有する力がよりふさわしく安定して知覚される。同じく(図4-10)の方が(図4-11)よりも、よりふさわしい力の関係を保持しているように知覚される。

この《場》のふさわしい関係とは、視覚創造における構成上の関係ということではなく、あくまでそれぞれの《点》が置かれている《場》の意識の力の差と、《点》の大きさの差位が有している視覚上の力の差の、相対的な関係のことである。

対角線や斜線の位置関係にある《場》の意識の力は、平面的な視覚認識から空間への拡がり、或いは静止の状態から運動の状態への移行の意識がよりダイナミックに

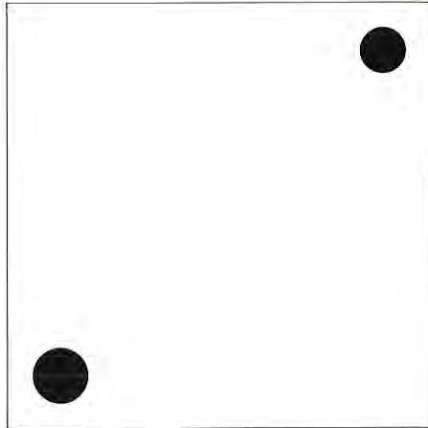


図 4-8

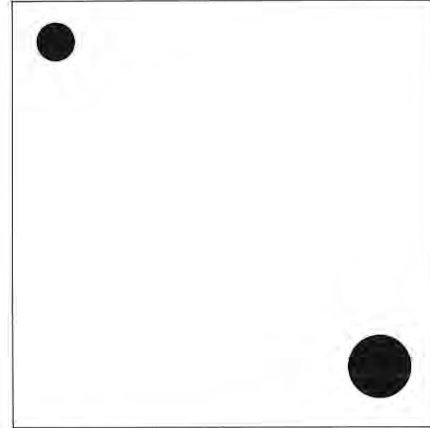


図 4-10

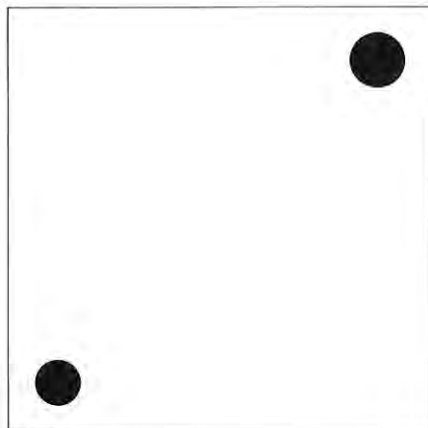


図 4-9

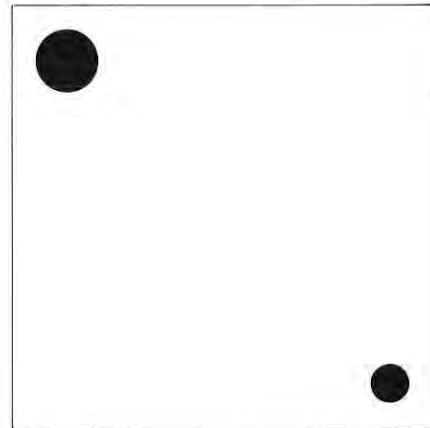


図 4-11

知覚されるが、その二次元から三次元への意識の移行が行われるとき、或いは静止の状態から運動の状態へ移行の意識が働く瞬間に、時間の意識、つまり第四次元の世界を視覚のなかに垣間見せる。そしてそれは均衡の取れた、互いに安定した関係からよりも、均衡の崩れた不安定な関係に対してより顕著に知覚される。

そして上下、左右、対角の《場》の意識のなかで、大ききの違う《点》を配置してみる試みによっても、我々は単に形態の力や、形態に対する意識の働きを知覚するだけでなく、視覚の《場》においても、その《場》に置かれた形態に対して微妙に働く《場》の意識の力が存在し、《場》の位置や方向によってその力の性格が様々に異なり、その異なった性格が形態に対して様々な影響を与えることを歴然と感ずることができる。

Ⅲ.《場》の意識の力

これまで《場》の意識の力は、《場》の位置や方向によって微妙に異った性格の力が存在することを考察してきたが、最後にその《場》の意識の力が有している性格の差異をまとめてみることにする。

まず《場》の上方、或いは上方に向かう意識は、カンティンスキーも述べているように、稀薄で解放された《場》であり、我々の精神の内に入りながら徐々に軽くなって行き、遠ざかり、上昇しながらやがて我々の肉体を離脱し、精神をも越えようとする運動が生じ、崇高な或る力でもってそれは天上に向かい、神秘的な高揚にまで到達する気配を感じさせる。

《場》の下方への意識は、あくまでも重く我々に迫り、

肉体を蹂躪し、我々の精神の内深く重圧として浸入し、巢くい、やがてその難渋のときを過ぎると僅かながら上昇の気配を見せ、《場》の上方へと昇華して行く憧憬を委棄できずにいる。

《場》の左方への意識は、透明で低抗感がなく、冒険を求め、未知の空間へ出発する不安感を伴いながらも解放されたイメージを有し、《場》の上方が所有している意識とやや対応しながら我々と対峙し、客観的な外界の意識の世界のなかで拡がり、自由になり、永遠に離反して行こうとする。

その反対に《場》の右方への意識も、左方と同じように我々の外界に位置しながらも、視覚の内にあるあいだは左方に比較してやや重圧を受けて凭れ掛ってくる。そしてより確かな存在への帰順に安心感と一種の充実感が伴う。やがて視覚の枠から外れて行くにつれて、右方向向う《場》の意識は、左方向向う《場》の意識と対応するように外界への拡がりを見せはじめる。そして我々の身边からいつまでも離れずに存在するよう見えながらも、我々の周囲を廻り込むように徐々に拡がり続け、遠ざかって行く。

次に第三の《場》として、斜め方向への《場》が存在する。この斜め方向の《場》の意識は、互いに水平方向に接近する角度を有しているか、或いは垂直方向に接近する角度を有しているかによって、接近した方向の《場》の意識の性格を比較的強く帯びてくるように思われる。そして対角の位置の《場》の意識は、それぞれ次のような性格を有している。

まず右上方向への《場》の意識は、やや身軽に或る向上感をもった喜劇的な状況で上昇し、速度を上げて行くが、視覚の枠から離れて行くに従ってやや重みを感じ、やや減速しながら放物線を描いて遠ざかる。

左下方へは、やや重圧を受けて下降し、一種の不安感と無力感をもった虚脱状況の内に沈み込んで行くように思われる。

また左上方への《場》の意識は、自由と冒険を求め、尖鋭的で英雄的な雰囲気の中で加速度的に速度を上げ、飛翔し、瞬く間に永遠の彼方に離れ去ってしまう。

反対に右下方へは、最大の重圧を受け、その苦痛に耐

え兼ねるように悲劇的な様相を帯びながら我々に迫り、重々しく落下して行く。

斜め対角方向の《場》の意識は、それだけでなく我々の客観的な外界の世界と精神的な内面の世界のあいだに存在して、その間を往復し、漂いながらも所謂第四次元の意識と言うべきもの、つまり瞬間的に視覚空間のなかに時間の世界を発見する。

そしてこれらの三方向の《場》の意識は、それぞれ上昇と深下、及び人間の精神の内面の世界——垂直方向の《場》、——拡がり、我々と対峙する客観的な世界——水平方向の《場》、——空間と時間の世界——斜め対角方向の《場》、でもってヴィジュアルコミュニケーションにおける創造の《場》の意識を形成して行く。

当然《場》の意識というのは、画面をただ漠然と眺めているだけでは存在し難く、そこに創造の意志をもって相異なる様々な性質——形態、質感、色彩、明暗、位置方向など——が、同一の平らな画面に存在することによって、創造への行為を開始することからはじめて成立するのであるが、そのような《場》の意識の存在は、繰返し強調するが、単に現実に知覚している視覚の範囲内だけに存在するのではなく、視覚の枠を越えて我々の意識の世界のなかで、止まるところなく拡大し、膨張して行く。そして形態や色彩自体が所有している力や響きやその配列に影響されながらも、それらをも包含して行き、恣意的に言うならば、宇宙が或る重力や磁場や時間といったものを持ち、それでもって世界を構築しているように、《場》の意識は我々に無限の創造世界を構築して行く。それが《場》の実現であると思われる。

ヴィジュアルコミュニケーションにおける《場》の意識は、我々の内に、或いは外界の世界のどこにも現実に存在していないものが勝手気ままに創り出されたり、見つけ出されるということはある得ないことであり、我々の創造行為の様々な手段を通じて、それらの手段の内に視覚化されている心臓の鼓動、呼吸、瞬、自律運動や肉体運動など人間本来の精神や肉体の活動における揺動のどこかに、或いは宇宙に存在するであろう様々な力といったもののどこかに、或いは人間の本能や過去に経験してきたもののなかに蓄えられているものであり、それらを結合

したり、除去したり、変形したりしながら、創造のプロセスのなかで、最も相応しく純粋な構築性を探究して、新しい「視覚の旅」に出かけ自ら創造して行くこと、それが新しい視覚への発見であると考ええる。

この小論は、1958年12月17日に関西学院大学で行われた日本映像学会・関西支部研究会において発表した拙論から、《色》についての考察の部分を割愛してまとめたものである。

注1 西田秀穂訳 美術出版社 1958年

注2 西田秀穂訳 美術出版社 1959年

(本書の紹介のなかでマックス・ビルは、副題として《絵画的要素の分析のために》となっている。)

注3 G・ケヘッシュ「視覚言語」グラフィック社編集部訳
グラフィック社 1973年 21頁

注4 N・シェフェール「新しい芸術精神—空間と光と時間の力学—」渡辺淳訳 法政大学出版局 1975年 81頁

注5 W・カンディンスキー「抽象芸術論—芸術における精神的なもの—」西田秀穂訳 美術出版社 1958年 93頁

注6 W・カンディンスキー「点・線・面—抽象芸術の基礎」
127～128頁

注7 同 61頁及び127頁

注8 同 129頁

注9 同 129頁

注10 同 130頁

注11 同 133頁

注12 同 135頁

注3 同 134～135頁

注14 同 137～138頁

お・と・と・ひ・び・き・と・な・が・れ

上 浪 渡

僕の目の前に長い1枚の紙きれがある。NHK電子音楽スタジオのミニ・コンピューターが、プリント・アウトした、NHK電子音楽スタジオでつくられてきた作品の一覧表である。

スタッフによる試作・黛敏郎作曲「素数の比系列による正弦波の音楽」……に始まって、吉松隆作曲オレンジ・ママレード・サーキットにいたる迄、百曲近い作品が並んでいる。

この流れを見ていて今思うことがある。この電子音楽作品、或いはテープ音楽、ミュージック・コンクレート、ライブ・エレクトロニック、コンピューター・ミュージック、こういった作品の流れが、音楽の歴史、戦後の創作の道程と見事に重り合うことに驚く。

1950年代になっていくつかの重大な試みがなされた。

1949年、ピエール・シェフェール、ミュージック・コンクレート発表。

1951年、アインメルト、電子音楽発表

1952年、ジョン・ケージ、「ウィリアム・ミックス」発表。

1952年、メシアン、ブーレーズ、ミュージック・コンクレートの実験に参加。

1953年、シュトックハウゼン、習作I・II、発表。

1953年、日本初のミュージック・コンクレート「X・Y・Z」、黛敏郎作曲、発表。

そして、

1955年、黛敏郎作曲、

「素数の比系列による正弦波の音楽」

「素数の比系列による変調波の音楽」

「鋸歯状波と短形波によるインヴェンション」発表。

これが日本で初の電子音楽作品である。黛さんが「X・Y・Z」を文化放送で発表した後、黛さんから、「ドイツでは何か発振器から音楽を作っているらしいよ」ときかされた。

諸井誠さんと手さぐりで、エクスペリメントをつづけ、諸井さんはヨーロッパへ。

そしてN・W・D・R、現在のW・D・Rから発表された習作の制作コンテとそれを中心としたパンフレットを入手。

ドイツ語をたどり、たどり、何とか電子音楽がどのようにして作られていたのかが分ってくる。

黛さんが本格的な作品にとりかかった。

彼はこの作品のコメントにこう書いた。

「これは日本において作られた最初の電子音楽作品である。私はこの作品を作るに当たって、部分音構成の基準に、素数の比をえらんだ。つまり基音に対する倍音の周波数の比率が、3、5、7、11、13、17……のような比をとることによって、従来の楽音に近い響きを出るだけさけられると考えたためである……。」

僕等は、今迄の音楽と違う響きを作り出すことに注意をうばわれていた。

ある基音の上にある比率の音を、そしてそれをある定められた持続に——、そして黛さんのむしろ、音を一つ一つの響きとして把握しようとする姿勢にかくされたのか、セリエールの美学との関連を忘れていたようだ。

然しこの作品を作る時に、参考にしたたシュトックハウゼンの習作、IIは $25\sqrt{5}$ を基準にくみだてられた音をもとにつくられた、正しくセリエールの極の音楽だ。「数」

の支配・戦争で失われた美の基準を、不変である「数」の論理に求めるのは、もともと数学と音楽の関係、或いは「数」と芸術の関係といった西欧流の考からすれば当り前のことだったのかも知れない。

そしてウェーベルンが終戦間もなく、アメリカ兵に誤殺された。ナチスが排した12音の音楽、ナチスによってアメリカに渡らざるをえなかったシェーンベルク。

いくつかの心情的なものもあったろう。

終戦後のある時期、少くとも新しい音楽をめざした作曲家は、殆ど何らかの形で12音の洗礼を受けている。

そして、何よりもウェーベルンだった。シュトックハウゼンに開いた事がある。

「制作作業に入る前、スタッフ一同、ウェーベルンの音楽を開いてから仕事を始めたのさ、あの時は」、それが習作だったのだ。

そして、日本にも12音、セリエールの音楽の波はおしよせていた。1949年頃から入野義郎・柴田南雄等は12音の研究会を開いて、1950年には入野義郎は「弦楽六重奏曲」を発表している。

そして1956年、これぞ「数」をもっとも精緻に扱った、諸井誠・黛敏郎共作の、「 $\text{シ}7_{\text{シ}}$ 」のヴァリエーションが作られた。その時の音楽の流れと、新しく開発された音楽、メディアは違っていても、その美学は全く同じであった。

あるいは、こうも言えるかも知れない。

全てを得ることが出来る。そう確信して始まった電子音楽のアーナキズムが恐しかった。それにある規制を与えるために、セリエールな音楽の方法論を導き入れたとも。

電子音楽より少し先行した「ミュージック・コンクレート」は、これも先駆するいくつかの運動をもっていた。ルッソロなど未来派による騒音音楽、そして未来派は音で家迄建てていた。

そして、これは電子音楽とも無関係ではないけれども、ヴァレーズがいる。

そして前に書いたウィリアム・ミックスが発表された時、ジョン・ケージは「これは吾が国で作られた最初のテープ音楽である」といった。1952年のことだった。

このテープという言葉が大事だろう。

シェフェールは、ディスクでミュージック・コンクレートの実験をはじめた。

ヴァレーズのサイレン迄含めた打楽器のアンサンブルのための「イオニゼーション」が発表されたのが1931年。

ヴァレーズは、絶えず音楽にテクノロジーの関与を考えていた。そしてそれを果たす事が、ヴァレーズにとっては、ポエム・エレクトロニック、デザートとの二つの作品を産み出しはしたものの、その理想とする所には至らなかった。それはテープ録音機の入手が遅れた。つまり1950年代、テープ録音機は個人でもつには余りにも高価な存在だったのだ。ウサチェフヌキーが、アメリカで比較的早い時期に電子音楽の制作に着手出来たのも、コロンビア大学で、学生の演奏を録音するという名目で購入した録音機を自由に使用出来たからだとも言われている。僕がいたいことは、テープ録音機が音楽の創作に参加したことが、音楽の歴史がこれから辿り始める音楽とテクノロジーの出発点のように思えるからだ。勿論その前に、マイクロフォンがありアンプがあり、スピーカーがあった筈だ。

然し録音機の参加迄はただ単なる補助でしかなかった。録音された音を再生することでアンプの意味を知り、小さな音量を大きくすることの意味をさとったわけだ。楽器の音量のバランスが変わろうとはしはじめたのだ。

又、NHKのプリントアウトされた紙片をみってみる。 $\text{シ}7_{\text{シ}}$ のヴァリエーションの次は「葵の上」、1950年代の後半から、日本の創作の大きな一つの特長ともなってくる、松平頼則の雅楽と12音のイデウムでのオーケストレーションの成功を始めとする伝統の見直し、或いは伝統が、近代音楽語法を身につけたからこそ、自分の音楽語法となることを知ったことと対応してくる様にも思う。

1967年は又、軽井沢、現代音楽祭の開かれた年でもあった。高揚したもの、ある心のたかぶりをもって、ウェーベルンをシュトックハウゼンを、ブーレーズを己が手で演奏をする最初の時でもあった。

又この年、黛敏郎作曲、「カンパノロジー」の作られた年でもあり、この「カンパノロジー」は、58年に「涅槃交響曲」の第一楽章となり、50年代をしめくくる大き

な成果となるのである。

セリエール、伝統、テープの流れと、音楽の流れは、ここ迄はむしろ音楽の流れが、少し先行していたようだ。

然し1956年に、シュトックハウゼンが「ゲザング・デア・ユンクリンク」でそれ迄物理的に発振された音のみを素材とするしてきた電子音楽の中に人間の声、それは勿論、分解、再合成することによって、一つの音素とされているけれども、具体音が、取り入れられて、ミュージック・コンクレートとの区別が曖昧となってくる。

寺院の鐘から黛の「カンパロジー」が、ラジオのための音楽詩「ビリー・ザ・キッド」から武満の「空・馬・死」が生れる。

これは面白いことだ。黛も武満もどちらかという、ミュージック・コンクレート風な音響の連続の積み重ねに、その音楽の在り方を負っている作曲家だからだ。

そして、その当時その反対の極にいた、諸井誠の、セリエール技法との訣別をつげるかのような、セリエール技法の最高の傑作「ヴァリエテ」が生れたのが、1962年。この年は又、高橋悠治の「フォノジェーヌ」、一柳慧の「パラレル・ミュージック」も作られた。テープを人間がもって廊下を走った人間生理の不確定が、確定の要素に変わろうとする。そして又この年は、ジョン・ケージの初来日の年でもあった。

後に、柴田南雄が、ジョン・ケージ・ショックとよんだ。ショックはゆっくりとしかし、確実なダメージを音楽に与えた。

1964年に湯浅譲二が「プロジェクション・エセム・ブラスティック」を制作する。1950年代の終りから1960年の初めにかけて、ヨーロッパでは、ペンデレツキー、リゲティが、電子音楽制作の体験から、トーン・クラスターの技法を見つけ出したように湯浅譲二も次作の「アイコン」を経て、湯浅独特のオーケストラの音色合成を見出してゆく。そして彼の記譜が、そうであった様に、或る種のグラフィックな発想が、音楽の中にめばえてゆく。

クセナキスが線の合成でなく、分布の状態として音をとらえ、ストカスティックな語法の発見に至ると同じではないけれども、音の塊り、それも日本的な造型、デザインのセンスが、テープ音楽を作る時に導入され、それ

が、やがてオーケストレーションに及んでゆく例が、日本でも見られたわけだ。

1964年に、ケージが再来日した。

マース・カニングハム、ラウシェンバーグと手をたずさえての再来日であった。劇場空間から脱しようとする新しい空間が、音空間、動きの空間、造型の空間と平行して存在してゆくの僕等は眺めていた。

そして余りにも知らなかったアメリカの現代音楽が、僕等の関心をひくようになってゆく。先にのべた、一柳の作品なども、アシユレーその他のかげがあったのかも知れない。

アメリカ中心ではあったけれども「ライブ・エレクトロニック・ミュージック」と呼ばれるスタジオで作られるのではなく、生で電子音楽を演奏しようとする試みがなされていた。舞台の上の無人、スピーカーのみの置かれた無味乾燥さを救うものとして又全てのパラメータを決定してしまう代りに、人間の善意の過誤、演奏の美学を持ちこもうとするものだった。これはテープ音楽或いは電子音楽の新しい展望の一つであり、又音楽が演奏も含めてテクノロジーと深く係り合っただけでなく、プロセスの始まりでもあった。

その後コンサートに定着する。テープ再生を伴う音楽作品もその一つだ。

1965年に石井真木の「波紋」が生れた。これは、弦楽四重奏とテープのための作品である。

1966年に、シュトックハウゼンが来日し、NHKのスタジオでテープ音楽を制作する。「テレムジーク」と「ソロ」の2曲が生れた。ヨーロッパ人のもつ対位法的な思考の強さと、又、当時の彼のモメント・フォルムがテープ音楽の制作に生かされるその方法論が余りにも簡単、明快であるのに驚きもした。

そして「ソロ」で先程のライブ・エレクトロニック演奏の一つの解決をみたようにも思ったし、又、ヨーロッパ流のアレアトリーの一面もみた。

もうこの辺で、電子音楽、ミュージック・コンクレート、は特殊な存在ではなくなってきた。普通のコンサート・ホールにテープを伴った形で、又、ライブの形で存在するようになってくる。

然しここで大きな問題があった。

ポップスの世界に、余りにも安易にとり入れられた、
電子的な音が、吾々の聴覚の審美感覚を鈍化させてくる。

そして、電子音楽、或いは音楽とテクノロジーの関係
は、暫くの間何の解決もみないまま、むしろ日常化して
しまい、又埋れて全く無為の時を過す。

そしてそれが再び、生命をとり戻すのは、最近のこと
かも知れない。

その間、NHKスタジオは沢山の作品を作り出してい
る。

それはテクノロジーとの関係というよりも、あのスタ
ジオの機能、よくも悪くも、そのファンクションのため
の作品でありつづけた。

新しさよりも、その中での苦闘であり、すばらしい作
品が、いくつも生れたと思っている。

然し、音楽多様化とともに、音楽史の流れと、電子音
楽の流れは、一時同じ流れとなり、今度は沢山の流れに
分れて流れ出していったようだ。

その一つ一つの流れを追うのは、まだ少し時間が必要
の様だ。

実験ドームにおけるパフォーマンス

豊原正智・芹澤秀近

近藤大・志村哲

大阪芸術大学芸術情報センター竣工記念として1981年10月15日、実験ドームにおいて最初のパフォーマンスが行われて以来、1983年11月9日、10日には二回目のパフォーマンスが試られた。「パフォーマンス」とはそもそも「行為」であり、「上演」であり、「演奏」である。即ち、その時点において生成し又消滅する生まの「行為」をさす。未来派、構成主義、ダダイスム、シュルレアリスム等のルーツにパフォーマンスを置くR. ゴールドバーグによれば、それは“Live Art”であり、その歴史は演劇の歴史と同様、台本、テキスト、写真、観客の記述によってしか構成できないものである¹⁾。従って元々それ自体は造形芸術のように形としては残らないものであり、そのような在り方をむしろ拒否する形式として在るといえよう。二回のパフォーマンスを経て、しかしながら、何らかの記述を残したらどうかということが言われ、今回は第二回の『音と映像の風景』を中心に、今後の在り方に

対する展望も含めてその表現意図、内容が音と映像のそれぞれの実務担当者を中心にまとめられることになった。

第一回のパフォーマンスでは、『洞窟と宇宙』というテーマで、正しく「映像と音と舞台芸術、この三つを極めて実験的な感じで試みてもらおう」(高橋誠一『芸術6』より)という期待を担って、「生の人間の生のパフォーマンスと、映像、音の三つが一体となる芸術的な疑似空間」

(同)の創造への実験が試みられた。われわれは、この試みを実験ドームの在り方を象徴するもの、大阪芸術大学の未来への意欲を象徴するもの、芸術の未来を象徴するものとして捉えパフォーマンスを行ったのである。

第二回は、音的にも映像的にも極めて具体的な当大学そのものを素材とし、ここでも又同様に、象徴的な疑似空間の音と映像による実験を試み、それらが新たな時一空間体験として現実化することを企図した。

『音と映像の風景』

映像制作

ドーム空間におけるマルチ映像の展開

マルチ映像はスライドのもつ鮮明な静止画像によって強烈な説得性、スペクタクル性などの創造的な美的効果の広がり発揮できる映像表現であり、近年目ざましい発展をみせている。今回の『音と映像の風景』ではその

近藤大

マルチ映像を大阪芸術大学芸術情報センター実験ドームの半球形スクリーンに展開させたスライドパフォーマンスであり、表現方法並びに技術面に関しては将来のコンピュータ操作をも採り入れる、総合的なミクストメディアのパフォーマンスとしての第一段階である。

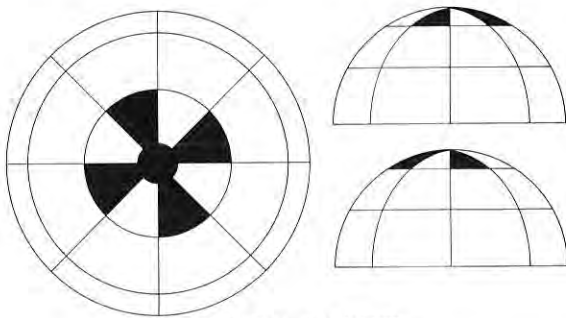


図1 実験ドーム映像分割図

今回の映像全体構想としては、特色のある大阪芸術大学キャンパスに焦点を合わせ、その実像を人工造形物と大自然という対照化により展開させ、そこに流れる人間の本質的な創造性を美と愛、又は欲求や恐れという形で表現し、二重構造で助長させ、また、それらを意識的に大阪芸術大学の一日の移り代わりの状況として設定したものである。

映像の具体化

実験ドームは観る側にとって制作側にとっても神秘性、空間性を感じさせ、そこで展開する物事に大きな期待感を抱かせる。この『音と映像の風景』ではそうした心理的な面からも当初より音と映像は制作内容面で一切連絡を断ち、合致するのは時間のみで、連絡は本番上映の時だけという試みがなされた。その中で映像は実験ドームの立体感を最大限に利用し、大阪芸術大学からのアプローチを基本として具体化は進められ、大阪芸術大学の一日であること、自然と造形の葛藤の意味も含めること、さらにドーム空間を利用するにあたり、視覚の心理的効果を強調するため特殊な造形的処理によるクリエイティブ映像も導入すること、そしてそれら

全体的な映像の意味を含めたものとして(又は各映像の接点役として) 人体・モデル等を採用することとなった。

実験ドーム・スクリーン分割方法

通常マルチ映像は、スライドプロジェクターの光学的見地より平面スクリーンを用い、映像と映像の重なりはシームレスマスクを取り入れ解決しているのだが、実験ドームは球体なので映像画面周囲が全てに歪んでしまい、ドーム映像用のシームレスマスクを新しく製作するとすると、当初よりドーム内面分割を正確に定め、プロジェクター映写位置を的確に固定設置し、なおかつその分割方法だけのシームレスマスクを作る必要があり、多様性が認められないため割愛した。又、実験ドーム天頂部の映写はプロジェクターの位置がドーム壁面外部にある為、映像の歪みが極端となり、又、プロジェクター映写角度も大きく、機能低下を伴う為行なわないこととした。結果は図1の分割方法となり、水平360度八分割、垂直二

No	映像名称	分岐点	備考	映写時間
			音響開始	
※1・	序章	↑	場内の光を徐々に消す	10"
※2・大阪芸術大学建造物	↑		ライントーン映像・映像開始	0'00"~0'17"
3・太陽と水平線			全画面	0'17"~0'24"
4・日射し			上層部	0'24"~0'34"
5・大阪芸術大学夜明け			上層移行	0'34"~0'58"
6・色光		AM	全画面	0'58"~1'10"
7・峡谷			縦二段、水平一つおき	1'10"~1'33"
8・真昼の太陽、雲		↑	上層部	1'33"~1'47"
※9・砂浜と水平線	自然	—	下層部	1'47"~2'02"
10・波、岩盤			下層部	2'02"~2'16"
※11・大地と人間			画面内容上下転回	2'16"~3'18"
12・暗黒		PM	暗転	3'18"~3'33"
※13・大阪芸術大学建築物			ソラリゼーション	3'33"~3'49"
※14・大阪芸術大学造形各種			各種カラー、モデル、アトランダム	3'49"~5'25"
※15・顔			レリーフ・ソラリゼーション	5'25"~5'38"
※16・眼			モノカラー、特殊配列	5'38"~6'13"
※17・口			モノカラー、カラー、特殊配列	6'13"~6'57"
※18・全身転回	造形	↓	下層移行	6'57"~7'19"
19・全身分解			アトランダム	7'19"~7'32"
※20・高層建築群			特殊処理カラー・全画面	7'32"~7'48"
※21・太陽			特殊転換・全画面	7'48"~8'03"
22・落陽、水平線			下層部	8'03"~8'20"
※23・大阪芸術大学慕情	終章	↓	順序よく消す、映像終了	8'20"~9'16"
			音終了	

図2 映像展開内容表

※は写真を掲載

段、計16台のプロジェクターによるものとなった。

映像内容（映像展開内容表参照）

映写時間は約9分間で構成されており、その中に一度照明を消し暗転させる効果（前回の『洞窟と宇宙』と同方法）を取り入れ、映像全体の内容としては「暗転（No.12）」を境に前半を自然系、後半を造形系と分け、又、「真昼の太陽・雲」（No.8）にて午前と午後とに区別した。簡単に映像の展開を説明すると、先ず実験ドーム場内がゆっくり暗くなるとともに妊婦が亜空間を泳いでいるように出現しており、この映像は今回の『音と映像の風景』を含めた実験ドームの未知たることなど全てが象徴され、これから何かが新しく誕生するという意味が込められている。（写真No.1）そして映像の展開開始である。

まだ夜明け前の眠りについてはいるアウトラインだけの大阪芸術大学。（No.2）ようやく海から太陽が登ってきた。しかしまだキャンパスに光は届いていない。（No.3）強烈に素早く光線が射してきた。（No.4）柔らかな光がキャンパスに注ぎ、全生命の活動開始である。（No.5）キャンパスから自然界へ移行する一瞬である。（No.6）大自然の圧倒的な驚異。（No.7）太陽もまた大自然の驚異となる。（No.8）しかし自然は時として素晴らしい場も提供してくれる。（No.9）海もまた素顔を見せ始める。（No.10）不毛の地、その様なところでも人間は奥深く入り込んでゆく。（No.11）無に帰り人間は造形的創造活動を始める。（No.12）大自然に打ち勝つべく大きな造形物を創りだす。（No.13）造形美に執着し自らも溶け込んでゆく。（No.14）存在的な恐怖、大自然の驚異、一時的なものであろうか。（No.15）自己への回帰を促す。（No.16）喜怒哀楽。（No.17）最もバランスの良い時、美と愛の原点である。（No.18）強大な造形は破壊の恐れを持つ。（No.19）大自然に勝ったがごとく誇らしげである。（No.20）自然のもとへ送る異次元の太陽。（No.21）人工造形物に静寂が戻ってきた。（No.22）静寂の中の造形物。実像も虚像も無い一日の終りである。（No.23）

映像制作展開

今回の『音と映像の風景』では新たな実験が数種試みられた。それはドーム映像特有の水平 360度展開、高位

置映像展開、全体映像調整等である。それに視覚に訴える心理効果（視覚実験の展開）を促す映像である。

先ず、水平 360度展開だが現実の風景を本来のカメラワークで撮影すると、ドームの水平 360度展開を念頭に置いていても両端の継ぎ目が仲々合致しない。又、太陽の位置づけによって太陽及び太陽の対面側のコントラストが極度に強くなり難しく、そして超広角レンズによる 360度撮影は無理な光学設計のため歪みが著しく、つまるところ映写不可能となる。そこで今回使用したパナソニックカメラは広角であるが周辺歪みもなく、撮影原板も大きくとれ、それによって太陽の位置を注意さえすれば、無理のない水平 360度風景が可能となる。（写真No.9）尚、写真を見て解るように映像内容の水平線に変化をつけてあり、これはドーム場内にて映像を観ると理解できるのだが、海と砂浜は立体的に感じる映像でもある。

次に高位置映像の展開ではスクリーン上で正しい像を得るには、スライドの映像自身をデフォルメさせる必要があり、今回は形が一番良く解る人体フォルムで行ってみた。尚、モデル映像を回転させ、そのプロポーションを検討した結果、ドーム内で観る限りほぼ正常に目に映った。（写真No.18、図3）

次に全体映像の調整であるが、ドーム映像は立体空間性を利用した三次元的映像が試みられ、それはまだ未知の可能性を秘めた楽しい映像である。しかし、それと同

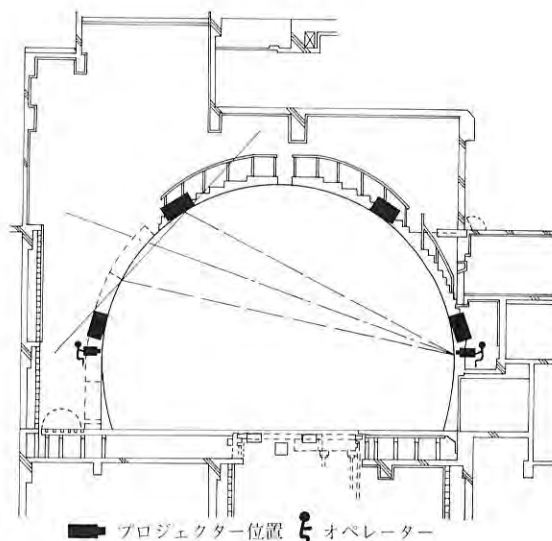
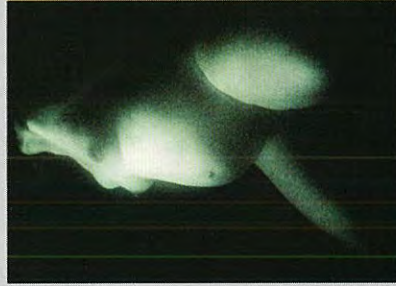


図3 実験ドーム 断面展開図

『音と映像の風景』

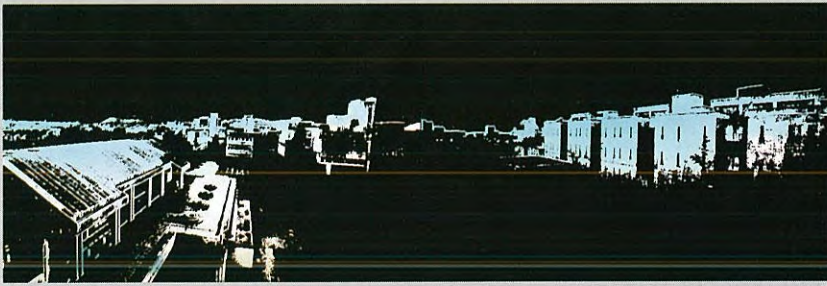
映像展開



1



15



2



16-1



9



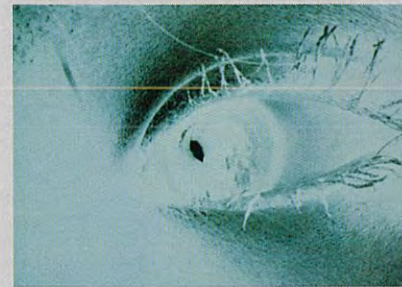
16-2



11-1



11-2



16-3



13



14-1



14-2



14-3



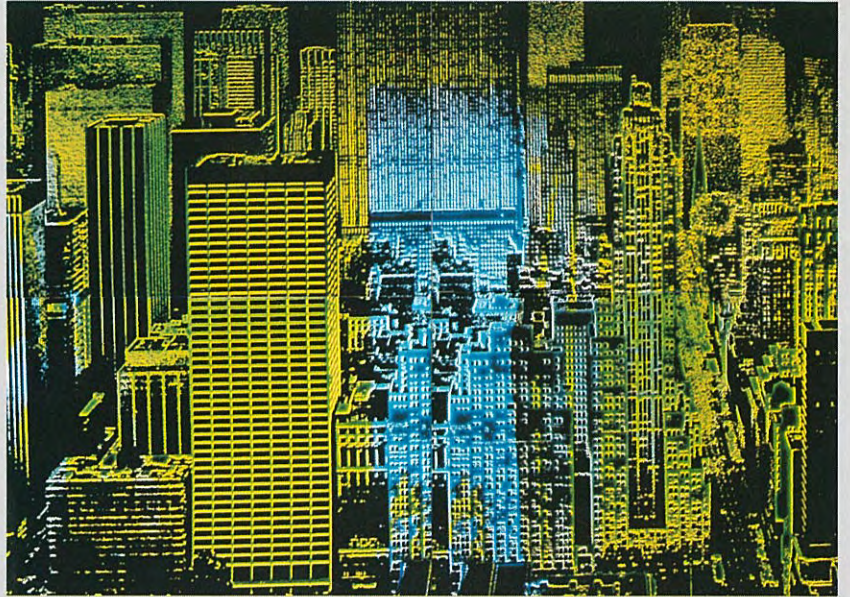
17-1



17-2



17-3



20



18-1



21



23-1



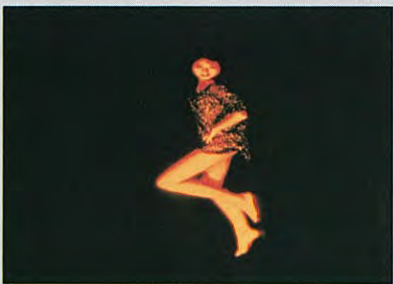
18-2



18-4



23-2



18-3



18-5



23-3

時に二種の問題点も踏えておかねばならない。場内がドームである為、予想以上のハレーションを発生させ映像が白けてしまう点。それに球面をスクリーンとしている為、現在使用しているプロジェクターでは映像周囲の歪みが著しい点である。これらの問題点を極力さける方向で映像を制作するとなるとそのほとんどが抽象的あるいは幾可学的映像となり、本来の映像パリエーションの意図を狭める結果となる。またある程度それが感じられないように映像を創ることは可能であるが、それらを踏えたうえでの映像制作は現状の写真作成とは少し異なってくる。(写真No.20)

今回の『音と映像の風景』では映像制作者としての内容そのものが映像内容につながってしまった感も認めざるを得ない。しかしそこには内容表現としての映像選択は厳に行ない、ドーム映像としての神秘性、立体感などを最大限に利用し、また新たに各種の映像が与える心理

的効果(写真No.15, 16, 17)や、画面操作として一つの風景を上下移行させる方法(写真No.11)。映像の素材は同一でありながらその各部を交換することにより別の映像内容となる方法(写真No.21)など、まだ数多くの映像実験がなされた。今後ドーム映像として理想とし得る映像は、微細なグラデーション、ディテール等でもって、叙述的あるいは詩的にできあがったものであり、それらの映像は無理なく撮影され、構成され、ドームスクリーン上の再現性を必修として、早急に科学的に探究されなければならない。

映像展開の可能性を多大に秘めた大阪芸術大学芸術情報センター実験ドームは、ソフト面にしろハード面にしろ、まだ映像実験の場として未完成ではあるが、今後の設備導入に期待されるものでもあり、それに伴い我々の芸術性あるいは創造性に拍車がかけれ、そして映像を含むミクストメディアの新たなる方向性をもった新分野が生まれる場所となることを確信する。

音響制作

音響部分の制作は、1983年9月から11月にかけて約2ヶ月の期間に、主に実験ドーム及び、実験ドーム調整室で行った。この音響システムで作品を制作する上での興味のひとつは、音楽の空間性の問題であろう。しかし、空間音楽制作の為には、その音楽の為の空間や、使用する音響システムに対し、さまざまな基礎研究が必要である。そこで、作品を大きく3つの部分からなる3部作構成とし、制作期間を分けて、1部分ずつ制作することにした。それはこの実験ドームと実験ドーム音響システム全体を把握すること、そして作品の制作と平行して、音楽の空間性、音楽のテクノロジーの問題についての今後の方向を、順次探っていく為である。そしてそのことは、ドームという特殊な音響空間をどう扱っていけばよいのか、また音響システムを含む実験ドーム全体を、新しい音楽空間創造の為の、言わばトータルな意味で、ひとつの楽器のようなものにまで使いこなしていく手掛かりにもなるのである。¹²⁾

志村 哲

今回は、その第1部分の制作を行なった。

作品の構想と内容

芸術研究の場としての、大阪芸術大学の音風景。その音の環境の中で、我々は生活している。我々の活動は、環境に支配され、またのみ込まれる。今回その音風景を、同大学内で発表する作品の素材とした。作品全体のテーマは、上演時のパンフレントの中で、次の様に述べられている。

「人間をとり囲む自然的風景、人間による自然の克服の象徴としての人工的風景、これらの風景は、あるときは親しみのあるものとして我々をつつみ込み、又あるときは圧倒的な驚異として我々の前に立ちはだかる。そのような風景の円環的営みを手掛かりとして、それらは抽象化され、変形され、あるいはダイナミックでリズムカルな空間としてこのドーム空間に再構築される。それは、新たに我々をとり囲む、象徴的空間としての音と映像に

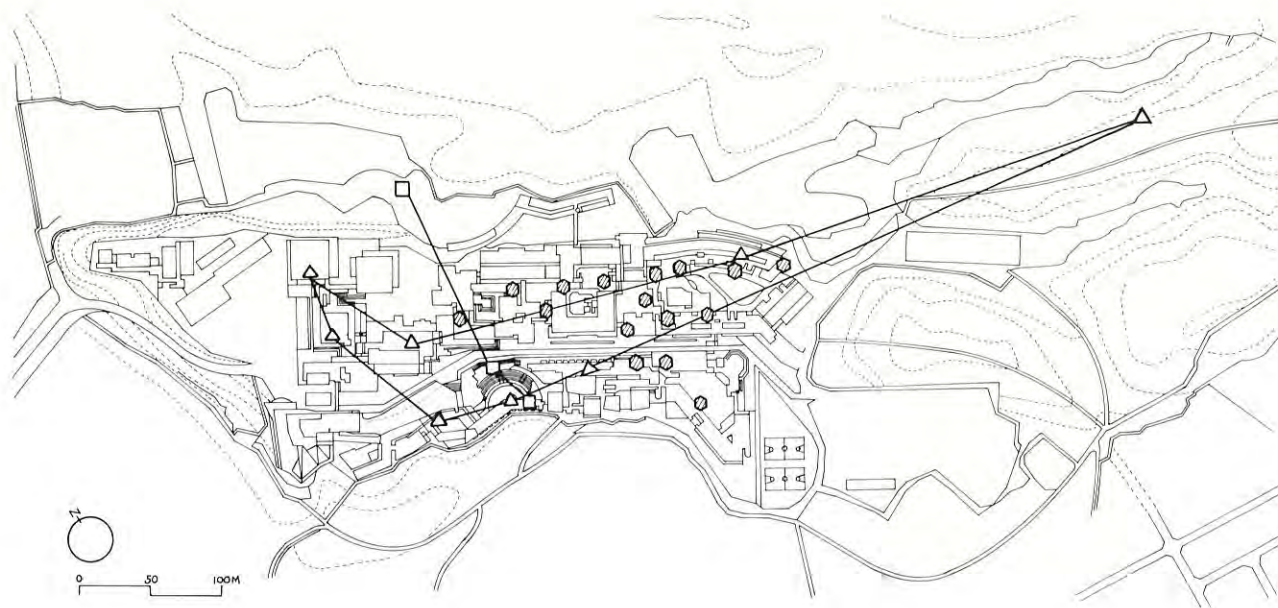


図4 素材収録位置(大阪芸術大学構内)

△…正午のカリヨンを8か所で同時収録
 □…午後1時から、ピアノの調律音を、ピアノの近くと屋外2か所で収録
 ⊙…午後5時台に、16か所で手をたたき収録

よる風景の創造である。ここで体験される象徴的空間は、もはや現実の空間の疑似像などではなく、それは全く新しく体験される空間の現実である。¹³⁾

①素材

大阪芸術大学構内で、ある1週間を選び、午前9時から午後6時までの音を記録した。その記録を、9時台、10時台といった1時間ごとに整理し、環境の音、人の仕事の音、そして計画的に発した音に分類して素材とした。素材収録位置の例を、図4に示す。

②構成

ひとつの伝統的な仕事、また優れた職人の仕事(家を1軒建てる、ピアノを調律する、楽器を初めて手にし、やがて上達していくなど)の過程の始めから終わりまでをすべて記録し、時間軸を加工してみる。またさまざまな響きを持つ空間に、同じ音を発し聞いてみる。それらを、自然の流れに並べ風景にする。

作品内の素材の時間配置を図5に示す。これらの素材は、収録時間帯ごとに、1分または2分間になるように、

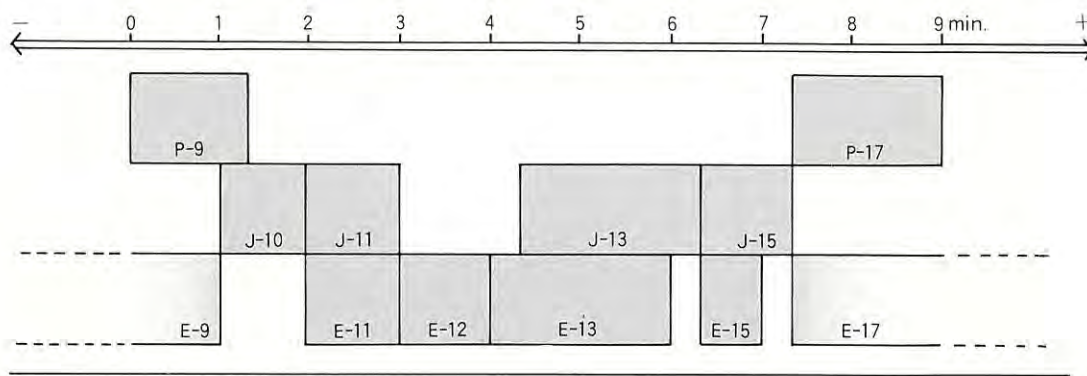


図5 作品内の素材の時間配置

E：環境の音、J：人の仕事の音、P：計画的に発した音
 (枠内の数字は、素材の収録時間帯を示す)

それぞれ適した方法（たとえば、60倍に加速したり、全体から $\frac{1}{10}$ の部分を選択したりといったように）で時を編集し、順に当てはめてある。

③空間処理

今回の制作では、大学構内のさまざまな音響空間を使用して空間処理を行った。その基本的な考え方は、ペアマイクにより収録し、2台のスピーカで再生するという、ステレオフォニックの方法によっている。この方法を実現するだけのシステムと、所要の空間が有れば、多様な空間処理が可能である。またこの方法は、素材のもつさまざまな特性を、総合的に加工処理することにもなる。

上演時はそれらを、再構成し配置するわけであるが、その音像はドーム壁面から外の自然環境へ無限大に広がる仮想空間の各所に定位するようになっていく。またこれとは別にドームの中心に近い所に、フロアスピーカを置き、ドーム内に設置した音像調整卓により、即興的に音を出せるようにした。

制作過程

制作の過程について、環境の音(E), 人の仕事の音(J), 計画的に発した音(P), それぞれひとつずつを例に取り説明する。

①E-12の制作

素材は、正午のカリヨンである。我々は、大学構内のどこかでこの音を耳にしている。この時、いつもだいたい同じ場所に居る人と、居場所の定まっていない人がいると考えられる。ゆえにいつも同じ音色で聞いている人

と、居場所によって異なった音色で聞いている人があるはずである。しかし、通常そのようなことは、我々の意識に上らないだろう。そこで、大学構内の8ヶ所を選び、カリヨンを同時に収録する。そしてそれぞれの音像を、実験ドームの中心と、収録地点とを直線で結んだ方向に配置してゆく。

制作プロセスのファンクショナルダイアグラムを、**図6**に示す。F(t)は、素材の発生である。それに、8種類の空間処理をし(MULT₁₋₈)、いったん記憶させる(MEM₁)。そしてそれを、あらかじめ用意したチャートに従い構成し(MULT₉₋₂₄)、再び記憶させておく(MEM₂)。

②J-13の制作

素材は、ピアノを1台調律するすべての音である。この仕事は、だいたいの手順が決まらされていて、熟練してくると、仕事の流れが快いリズムをもつようになる。それをよく観察し、音の運動や、通常のパiano演奏では聞くことのできない音色変化の推移パターンなどを読み取る。そして今回は、全体が2分間になるように時の流れを空間化しようとした。

制作プロセスのファンクショナルダイアグラムを、**図7**に示す。F(t)は、素材の発生である。それを同時に3種類の方法で空間処理し(MULT₁₋₃)、いったん記憶装置に格納する(MEM_{1,3})。MEM₁の出力を、20のグループに分け(MULT₄₋₂₃)、グループごとに連続に出現するように整理する(MULT₂₄₋₄₃)。そして再び記憶させておき、あらかじめ用意したタイムチャートにより、音量を制御する(MULT₄₄₋₆₅)。

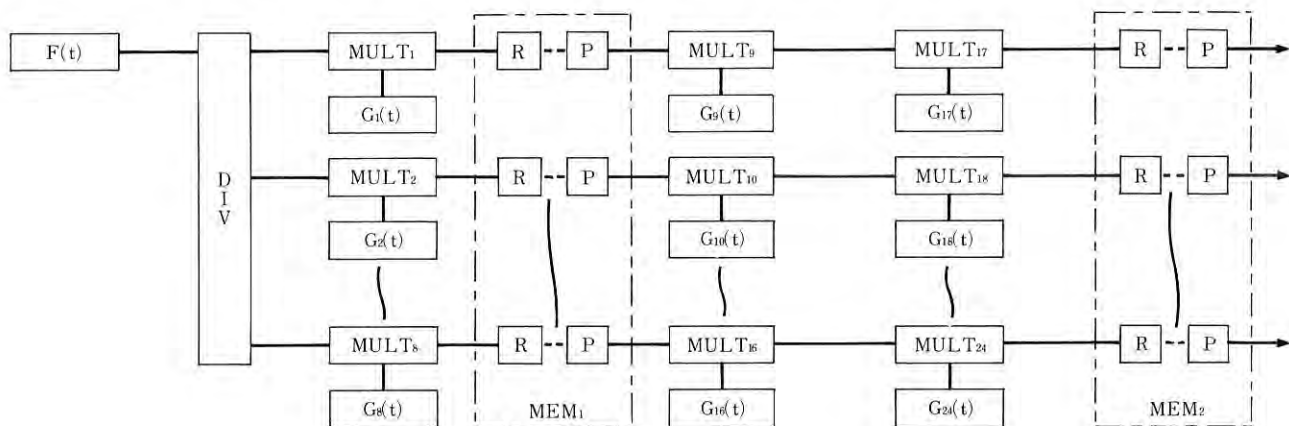


図6 E-12の制作プロセス

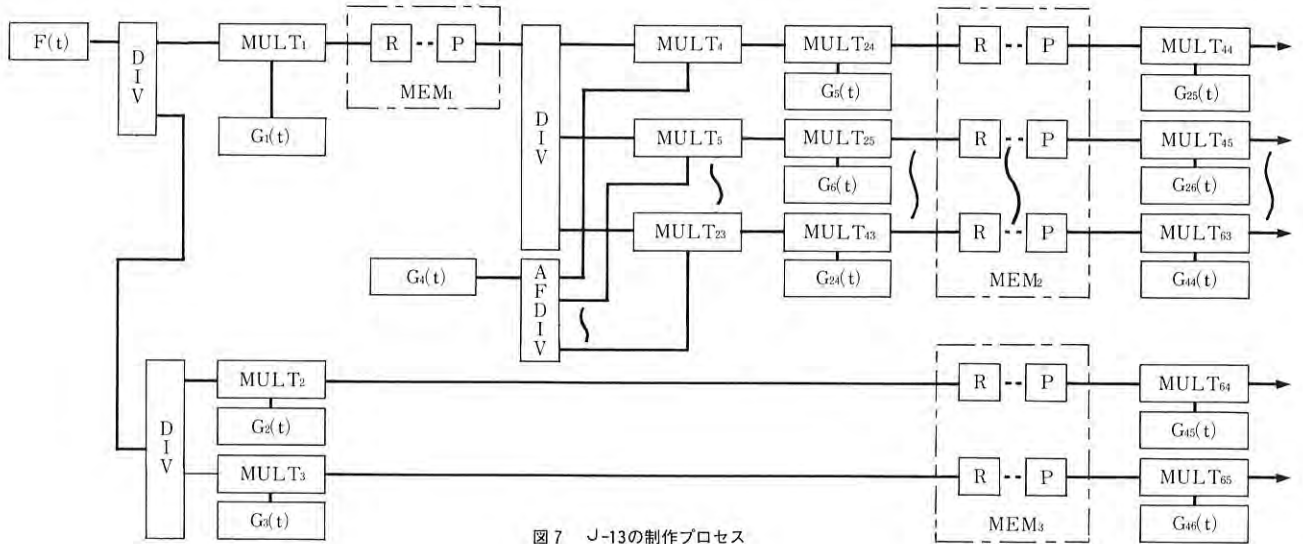


図7 J-13の制作プロセス

③ P-17の制作

いろいろな性質をもつ空間を知るひとつの方法として、その場で手をたたいてみる。もっと良く知る為に、手をたたきながら歩いてみる。それらを記録し、ドーム空間に配置する。

制作プロセスのファンクショナルダイアグラムを、図8に示す。大学構内より16ヶ所を選び出し、それぞれで同じ調子で手をたたく。また、その響きを聞きながら移動する ($F_1 \sim 16(t)$, $MULT_{1-16}$)。それを、いったん記憶させる (MEM_1)。そのひとつずつを、ドーム内で実際に響きを聞きながら配置を決め ($MULT_{17-32}$, $MULT_{33-48}$), 再

び記憶させておく (MEM_2)。

上演の為のシステム

制作のシステムでは、発想→素材収録→加工処理→構成→空間形成の各段階で、全体として、また部分的に、常に前段階の練り直しが行われるが、最終段階として、作品を上演する音響システムの為に、再び検討が必要である。それは、時間、空間の制御、また演奏の為のシステムの設計である。

今回の上演の為のシステムを、図9, 10に示す。制御の部分は、6名のオペレーターが、図11に示すオペレーシ

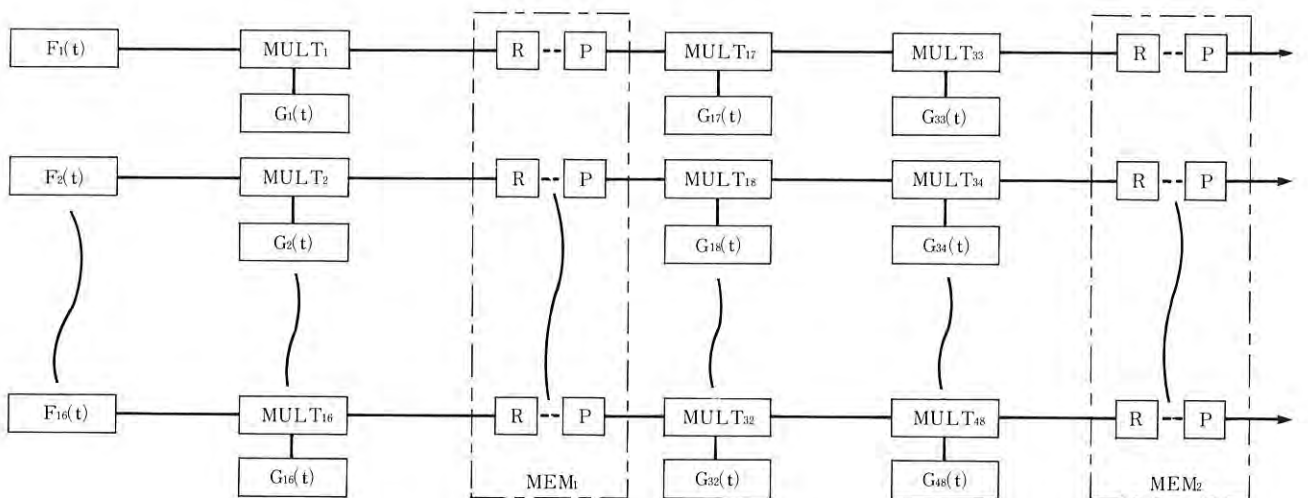


図8 P-17の制作プロセス

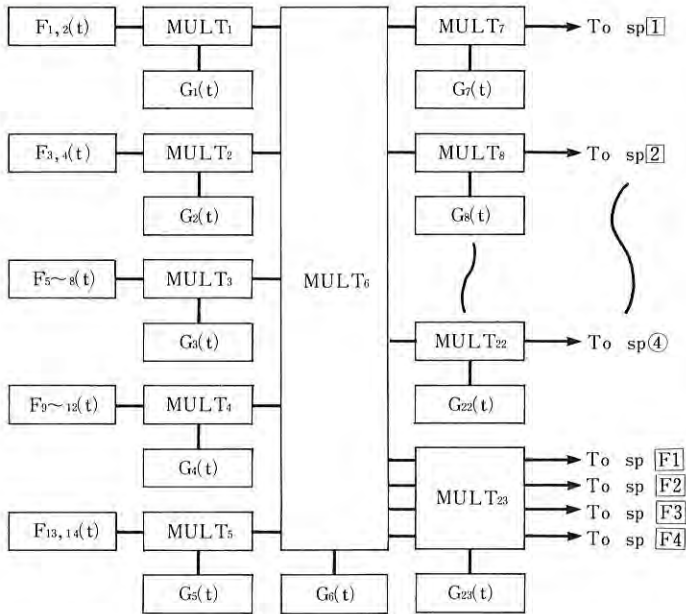


図9 ファンクショナルダイアグラム

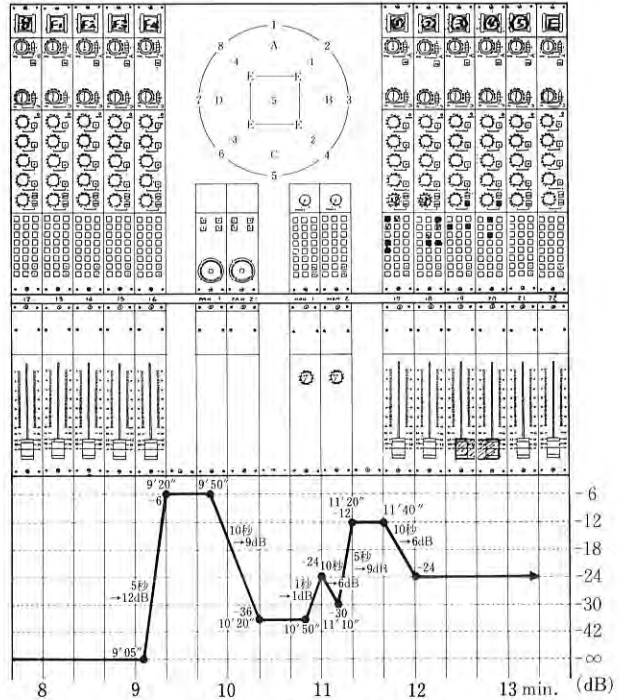


図11 オペレーションマニュアル (部分)

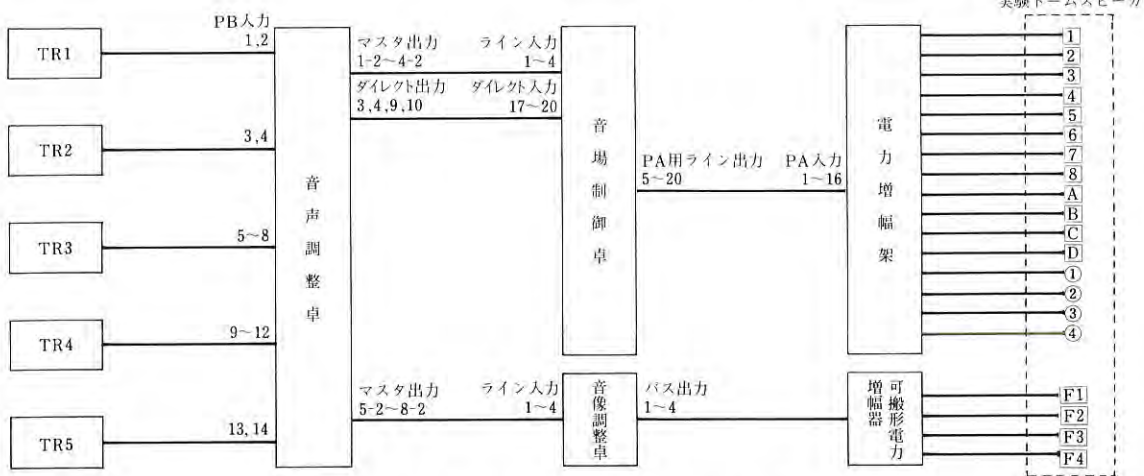


図10 インストゥルメントコネクションダイアグラム

ンマニュアルにより行った。その内容は、テープレコーダTR1~5のスタート、ストップのくり返し(MULT_{1~5})、音場制御卓のスピーカマトリクス切り替え(MULT₆)、各チャンネルのフェーダによるレベルコントロール(MULT_{7~22})、そして実験ドーム内に設置した音像調整卓での各機能の即興的な操作(MULT₂₃)などである。スピーカと音像調整卓の位置を、⁽⁷⁾図12に示す。

程で、記載できなかったその他の部分について、また再演の為のマニュアルも、作品テープと共に、芸術情報センターに保管してある。

ドーム調整室での加工処理の各部分(例えば、J-13のMULT_{4~43})は、発想の段階から、コンピュータを利用し、制御データを変更しながらくり返し動作させ、実際に聞きながら決定していくというシステムの使用を意図した。しかし今回すぐに実現不可能な部分については、同様の仕事を十数人の制作スタッフにより手作業で行っ

この報告では、音響部分制作の概要を述べた。制作過

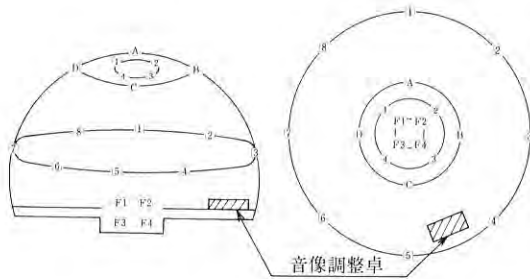
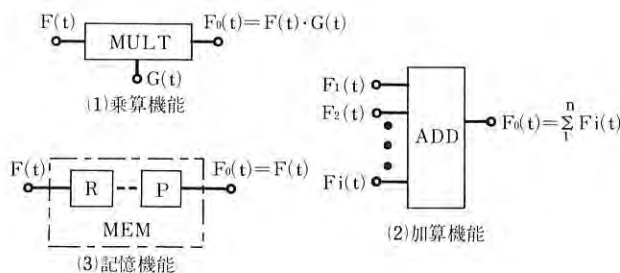


図12 実験ドームのスピーカ及び音像調整卓配置図

た。前にも述べたが、作品制作に、音の方向性、運動性及び広がり感といった、空間音響の問題を持ち込む場合、個々のアイデアに対し、膨大な基礎実験が必要であり、今後、長期的な研究の計画が望まれる。

註

- (1)R.ゴールドバーグ：パフォーマンス，中原佑介訳，リプロポート1979，pp.6～7
- (2)音楽工学の体系の基本的な考え方は、塩谷宏，上浪渡：音楽とテクノロジー，大阪芸術大学記要芸術1，1970，pp.57～66，に示されている。
- (3)豊原正智：大阪芸術大学芸術情報センター第2回実験ドーム・パフォーマンス「音と映像の風景」のパンフレット，テーマより抜粋
- (4)ここでは、音素材の加工処理のプロセスを、次のような基本形で表わすことにする。塩谷宏，上浪渡：前掲書，p.63



また機能の各論については、塩谷宏編『芸術のための工学シリーズ』第1編，大阪芸術大学音楽学科音楽工学研究室，1979，を参照されたい。

- (5)塩谷宏，上浪渡：前掲書，p.61
- (6)実験ドーム音響システムの全系統については、芹澤秀近：芸術情報センター実験ドームの音響システム，大阪芸術大学記要・論文集2，1983，p.62～72，に示されている。
- (7)芹澤秀近：前掲書，p.65の図1，2を参照されたい。
- (8)塩谷宏，上浪渡：前掲書，p.66

実験ドーム・パフォーマンス・スタッフ

●第一回 洞窟と宇宙

映 像

前田達郎
宮畑岳司
豊原正智
三木幹久
近藤大

音 楽

黒瀬政男
森本祐一郎
七ツ矢博資
藤本由紀夫
芹沢秀近

舞 踊

志村哲
横井茂
山田ゆかり
中瀬貴美
小牧隆子

●第二回 音と映像の風景

映 像

前田達郎
豊原正智
近藤大

音 楽

上浪渡
芹沢秀近
志村哲

制作協力

藤本由紀夫
乾陽子
鳥居愛優美

モ デ ル

井田克義
黒田清一
中島栄子
一色洋輔
吉田文子
長江正容
広田英人的
場仲次
大橋敦子
山田博子
山田麻里
森田敦子

ダルムシュタット芸術家村

アレクサンダー・コッホ ドイツの芸術家と芸術愛好家へ (1897)

われわれの国における芸術の営みは、諸外国すなわちイギリス、アメリカ、フランスにより一段と依存しているように思われる。購売力のある知識層が外国製の家具、壁紙、織物、照明器具、貴金属加工品そして陶器を自国製品よりも好むというだけでなく、ドイツの芸術家と工芸家が外国の形態言語 (Formensprache) に呪縛されている。自国固有の独自のドイツ的芸術言語の語法 (Das Idiom einer heimischen, individuell deutschen Kunstsprache) が失われようとしているのだ。

われわれは、この恥ずべき現象の根本原因をとりわけ次のことにいよいよはっきりと認める。すなわち、60年代初めにわれわれの芸術運動が復活して以来、2流芸術家の特殊な集団が「工芸」(Kunstgewerbe) 概念の導入によって生み出されたこと、このことにその根本原因を見出すのである。この誤まった職分あるいは活動の分離は、ドイツ芸術とドイツ工芸を傷つけてきたもっとも手痛い打撃であった。なぜならばこの分離は、すべての造形芸術に本来の連帯意識、つまりすべての芸術家が「互いに結びつく」ということの必然性に対する自覚を、公衆と芸術家の間において根絶したからである。建築家、彫刻家、画家そして工業芸術家 (Technische Künstler) すなわちいわゆる工芸活動家、こうした人々すべてが緊密に結びつき、ひとつの場で自ら考え、しかし協力して偉大な全体のために創造していくべきだ。

先述の国々は、近代の国際競争における明白なその成果をこうした芸術家たちの協力に何よりも負っている。

大芸術の恩恵をうけ創造力豊かで創案の才に富んだ芸術家たちの助力を封じること、このことによってわれわれの芸術言語は精神的にも芸術的にも貧弱になってきた。しかしそれ自体としては芸術的才能も、産業と手工業におけるすぐれた技術力もわれわれには欠けていないのだ。

それゆえにとりわけ重要なのは、この2つの分野を再び活動的に結びつけ互いに関連づけることである。小芸術のための実際的な大芸術家 (Wirkliche, grosse Künstler für die—Kleinkunst) が大切なのだ。この主張は、「すべての古いものを捨て去れ」という急進的な進歩主義者の合い言葉と同義ではない。しかし、多数の新しい工夫や構造、新しい素材そして新しい技術は、これにまったく適した近代的な形成と完成が真の芸術家の手によってなされることをさらに要求している。確かにわれわれの国でもすでに多くの素晴らしい新時代の創造が生じた。しかし、「The Studio」、「The Artist」そして「Art et Décoration」などの諸外国の美術雑誌において見てとれるような、また「ユージュント」(Jugend) 誌が他領域で努力しているような、集合場所、目的を意識した指導がこれまで欠けていた。

この理由から、念入りな熟考ののちに、下に署名した編集者は、次の任務に立ち向った。すなわち、「工業芸術の領域におけるドイツの芸術活動のための雑誌」の発刊である。そしてこの雑誌は、装飾品と家具調度からなる暮らしの中でわれわれを取り巻くものすべてにおいて、新しい時代の考え方で真のドイツの芸術言語と形態言語を助長することに努めるのである。

この企ては次の課題に立ち向う。すなわち、あらゆる領域で自国の芸術の流儀を奮起させ新たに授精させるこ

とであり、これによってドイツ芸術に対する評価を外国から闘い取ることであり、いやその上、ドイツとドイツ語圏の国々が他国との競争において勝利を勝ち取ることに協力することだ。われわれのこれまでの出版物と同様に、われわれはこの出版物においても再び芸術家と購売力のある公衆との仲介に努めるのだ。しかし、芸術を愛好する公衆、芸術家そしてまた出版人の喜ばしい犠牲的精神なくしては、将来における本質的な改善は期待できない。

下に署名した編集者は、すでに一連のすぐれた芸術家たちと接触し、そのすべての人々のこの計画への熱狂的な同意をとりつけた。そこでさらにわれわれは、独自性を自覚するドイツのすべての芸術家をお願いしたい。われわれの企てを活発な協力によって精力的に強化し支援して下さい。そしてまた、最新の考え方にもとづく完成作品一より新しいものが特に喜ばれます、しかもとりわけ「家庭」(Das Heim)の役に立つような物品や美術品、こうした事物のスケッチ、デザインそして写真を親切にも提出し、われわれを楽しませて下さい。(なお、妥当な方法によって製作する簡潔な、しかし独自の芸術観によってなされたデザインが特に観迎されます。)

われわれは次にわれわれの綱領をくわしく説明して、またわれわれが望みそして努力するそのことを多彩な絵と本文で最もうまく示めすことを願いながら、ここに「ドイツの芸術と装飾」(Deutsche Kunst und Dekoration)の創刊号を公表するのであります。

アレクサンダー・コッホ

(Alexander Koch, An die deutschen Künstler und Kunstfreunde, in : Deutsche Kunst und Dekoration, Oktober 1897)

アレクサンダー・コッホ 建白書 (1898)

しかしダルムシュタットにとって特に大切なことは新たによび起された応用芸術である。この応用芸術はたいへん繁栄しており、イギリス、ベルギー、オランダそしてフランスの手本が示しているように、近い将来に国民

生活において重要な役割をはたすだろう。指導的な芸術家たちと才能があり修業したいと願う若者たちとに、彼らが願うところのものをちょうどよい時に提供する者、そうする者は誰であろうとも、永続的な価値ならびにすぐれて理念的な実質的な有用性を備えた機関を手に入れるだろう。情況は、約一世代前に技術においてそうであったと同じように近代工芸 (Neuzeitliches Kunstgewerbe) において切迫しているのである。当時その発達を予見して技術大学を設立した都市は、今日これによって金のなる木をもっている。工芸においてまさにその通りとなるだろう。ヘッセン州は君主を尊敬の念をもってふり仰ぐもつともな理由をもっている。近い将来かならず幸福をもたらすであろう新時代の芸術家による工芸 (Neuzeitliches Künstler-Gewerbe) のための場を首都の中に置くべき時が今や到来したということ、そのことをヘッセン大公はすぐれた慧眼でめざとく見抜いたからである。この協力者としてヘッセン州に招かれた者はすべて互いに直ちに行動することを常に意識してほしい。恐らくきつとわずかな月日のうちに、ミュンヘン、カールスルーエ、ドレスデンあるいはベルリンにおいてあれこれの形式でそうした施設が出現するだろう。そうなればこれはダルムシュタットにとって遅すぎるのだ。そのような遅延の責任をとることはできないとわれわれは考えるのであり、われらの尊き領主から出された計画にわれわれは心から熱心に賛成するのである。そして大公の計画は、新しい精神にみちた真の芸術家の指揮のもとに応用芸術のアトリエを設立することへとわれわれを導いているのだ。

有能な「若い」手工作家が支援されるべきである。もつとも有能な幾人かは、芸術家の工房と直接に結びつけられる必要がある。また有能な指物師、木彫師、かじ屋そして陶工などを地方のいたるところにさがし求め、彼らに手本 (Muster) と請け負い仕事を与えるべきであろう。もし手工作家が型にはまった見切品だけを製作するならば、工場と競争するのは不可能である。この時には、手工作家は経済的にも精神的にも破滅するにちがいない。しかしまた他方において、その発展の動きを引き戻すことはできないし、また今日の工業の隆盛を手工

のために少しばかり抑制することもできない。もし手工が救われるべきならば、それはわれわれが足を踏み入れようとしており、大公の手が示したような、そうした方向でのみ救うことができよう。手工作家は芸術教育と芸術的手本によって指導されるべきだ。そうすれば、知性、趣味、独自の趣向そして最大限に国民性に基づいた精神がそこに示されるところの個性的な仕事をなしとげることができよう。これを機械はなすことができない。もちろんすべての手工作家がこれをなすというのではない。才能の劣る者は工場にいくしか打開策がいずれにせよ残されていない。とはいえ、われわれは才能のある者を助けることはできるであろう。彼らに芸術的センスを吹きこむことによって彼らの経済情況の著しい改善を引き起すことはできよう。

この際に芸術家と手工作家とを緊密に結びつける努力がなされるならば、そうすれば今日の工芸を悩ませていた創案と製作との分離という根本悪が解消されるであろう。

(Alexander Koch, Denkschrift, 1898, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 1899, SS. 413-415)

ヨーゼフ・マリーア・オルブリヒ われわれのなすべき次の仕事 (1900)

情熱的な働く喜びに満ちた小さな共同体が、ついにあるひとつの町に生じた。この町には幸いにも水晶宮もアカゼミーも存在せず、それゆえさらに幸いにも、今日の美術を窮屈にする規則や条例が欠けている。これこそわたしがいつも願っていたものだ。広々とした草地、花が咲き乱れる野原、ひとつの土地、ここにおいては新しい芸術精神が話に伝え聞かれて広まった。古いものと新しいものとなお激しい取っ組み合いが続いている戦いの場ではなくて、自由に感じ取りながらなごやかに考え、さらに建設できるような、そうした活動の場が生じた。この平穏さ、この静けさの中へ不意に一群の生々とした若い力が入りこんだ。各自の経験を交換し、考えを積んで、個々の能力を緊密に結びつけるよう努力することが、ここでは申し付けられたのであった。この働く喜

び、能力そして意志の総体に大きな課題が持ち出されるに違いなかった。正しい方向をとり、つねに個の自由を擁護しながら、なまけたり分裂することなく、激しく湧き出る泉の無用なほとばしりを避けることが重要であった。そこで、当代にあった芸術感覚にもとづき、近代文化を確固としたフォルムに反映させ、これによって生の更新への進路に標石をうちたてるという、こうした理念が意志と能力とのまじめな表出としての一連の思考から生じた。この思考は、産業組合にしぼられず、芸術担当の各省にわずらわされず強制されず、新しいか古いかのあの争いをのがれて、素朴に感じとる民衆と自分の能力を信じて、今日の慣習的な方法をうけ入れないでさらに先を急ぎ未来を含みもっているようなそうしたフォルムにおいてよみがえる必要があった。芸術が量と質においていかにほどに達成されたかを示そうとすると、この企ては年毎にこの成果をひきうけ売り出しているあの例の商業活動においてのみ可能であった。だがわたしは、大きな叫び声をあげる人だけが飾りけのない色彩の歌い手に比べて利益をうるような、あの広いホールと長い廊下においては、芸術創作の価値が正しく示されうとは思わない。たとえとして視覚と聴覚をとりかえるとすると、ギャラリーにおけると同様な愚鈍さと無関心さで歩き回るために、さまざまなテンポと強弱における叫び声、ささやき声、怒声そして泣き声がそんなに広いホールと長い廊下で同時に起りうるだろうか。わたしはそうは思わない。そうした建物に吐気をもよおす視覚のあの繊細な感覚を含むなんと多くのことが欠けているかの仮借のない証拠なのだ。だがしかし芸術はなんと美しくなんと簡潔に感動的に享受されることか。まず第1に見本市を現今の例のプログラムの枠外に置くことだ。こまやかな美しさに対する基準が失われる大きな広いホールを捨てよ。そうした空間をつくり出す誤った感情を捨てよ。天井をおおう大きな空洞を捨てよ。すばらしい女魔術師である光を左右から呼び入れて、人を消え入りそうにさせない空間の広がりを作りだせ。美しくしなやかな歌や力強い英雄の歌への思いの中で、和音と拍子へとひとつになる調和的な響き、芸術的意味を即座に選びとり、善をよりよきものによって支えるがよい。そうすれば芸術作

品は他のものと並んで普遍的な高次の作用に結びつき、さらには「大芸術」と「小芸術」のような言葉が相対立する序列価値として通用しなくなるだろう。環境として人間の要求に真になつた建築的統一体において、歌が歌につらなるように、空間が空間にともにつらなることができるだろう。そのときには美が生じ、清純さと厳肅さが同時に生じ、美への喜びがフォルムと色彩を差し出すだろう。自らをとりまいていて高貴さと純粋さへと人間は気高く清らかに調子をあわせるだろう。簡潔な美しさが実際の用を気高くするところには戸口や窓から多くの幸福がひろがる。そしてそこで必要に応じて統一が簡潔な住居に関する統一へとつらなる。しばしばぎょうぎょうしくされて重荷と腹立ちになり、またおそろくしばしば口をきけないほどの驚きで外から見られて内部はいつわりの死したる装飾で彫作られているといった、そうした住居に関してではない。そうではなくて、内的感覚によって生じ、その簡潔さが非常に豊かであり、多くの穏やかな幸福がそのすみずみに宿り、至福の金の糸をたくさんつむぐことのできるあの住居に関してである。芸術家村は、もっともすぐれた感覚と簡潔さによって幸いな生活原理に表現をもたらすような、そうした完結した芸術作品の創造を自らの目標および課題として見いださねばならない。広くて木と花に恵まれた地区である大公のマチルデンヘーエがその敷地になる。最高地帯の上部に仕事場がそびえ立つだろう。そこでは仕事が、神殿におけると丁度同じように、聖なる勤行としてみなされる。マイスターの小室を伴う8つの大アトリエ、小劇場、体育室と剣術室、来客室そしてシャワー室と浴室が、ひとつの長い建物の中に設けられる。傾斜地には芸術家たちの住居がある。そこは安らぎの場であり、芸術家は人々と交わるために毎月の勤勉な仕事を終えて精励の神殿からここに降りるだろう。フォルムをとりまくすべてのこれらの小住宅は、独自の通路、庭園、照明具、泉そして花壇と統一体をかたちづくる。小住宅自体がそれ独自の居住原理を有している。大広間は（居間として）住みごこちが大変によい。そこでは、芸術が面とフォルムによって表現され、音楽が聴かれ、談話が始まり、来客が迎えられ、美しい時間がすごされるだろう。他の室内構

成のすべては、もっとも簡潔な美においてその目的を極立たせる。穏やかな小夜曲にも似て寝室は寝るための場所である。食事には快活な酒のみ歌の間があてられる。浴室はまろやかな清き清潔さを有する。天井の下にいたるまでその全体に一連の調子がみなぎっている。それぞれの事物が自らの目的にこたえ、自らの役割を十分に主張して所期の成果をあげるために、実用性がそこでは絶えず考慮に入れている。これをなすとげてすべてを造り出すことが、芸術家村の活動への参与を幸いにも認められた大胆な精神の持ち主の断固とした決意である。この喜ばしい恵まれた仕事の完成。

これこそわれわれのなすべき次の行動なのだ。

ヨーゼフ・マリーア・オルブリヒ

(Joseph Maria Olbrich, Unsere nächste Arbeit, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Band VI April 1900~September 1900, SS. 366~369)

ヨーゼフ・マリーア・オルブリヒ ドイツ芸術のドキュメント (1900)

プログラムの内容に従ってそこに提起された諸理念の実現が急速にすすめられた。広さ10,000平方メートルのマチルデンヘーエの東側の土地が、大公閣下のすばらしい気前のよさによって、芸術家村の自由に供された。建築計画の主要な目印として芸術家村の館が主軸(南―北)に置かれた。大広場をとりまいて、この軸を囲んで芸術家の住居といくつかの個人住宅が集まり、これらは十分に家具調度が備えつけられる。ロシア教会の中心線上に切符売場と携帯品あずかり所を備えた正門が、西側入口として計画された。これを通して人々は、噴水池の広場に入る。そこには左側にレストラン、喫茶店、オーケストラボックスそしてプラタナスの林があり、右側には小展示館と美しいつるだながあり、これらとあいまってそこは施設の前広場となる。簡潔で豊かに飾り立てられた小住宅の建設を通して、また道路と庭園、照明具そしてかき根の施設と保守を通して、これらのすべてを芸術が引き受けるのはまことにもっともであることが実際に示されるだろう。平方センチメートルのごく小さなところも

芸術的精神で満たされていない色彩とフォルムをもつことではないだろう。絵画・彫刻も個人的に依頼してその最高作品をここに展覧し、今日の展覧会の規範に応じることのない最新の方法で公衆に提供されるだろう。さらに最新の劇場装飾や都市全体の祝祭的装いの問題の解決、あらゆる種類の娯楽、講演と会議が加わる。宣伝組織が事柄の重大さに応じて新たにつくり出され、娯楽的な目的に対して芸術的な助力が引き入れられよう。こうした枠の中には人間的な思いと感情とのすべての分野が考えに入れられており、したがってこの総合活動を「ドイツ芸術のドキュメント1901年」として表現するという芸術家村の計画はあらゆる分野にあてはまるだろう。この活動はすでに始められた。大公閣下は、芸術家村工房棟の定礎式に自ら列席して、精励と勤勉な努力によって完成されるであろう総合計画の除幕式を行った。生活向上のために、今日の美術のためにすぐれた君主が授けた気高い思想、これに永続的な証しを与えるというこの高尚な使命の遂行と完徹からはなお一年の時がわれわれを分っている。大公閣下が芸術家村にかけた期待は、まもなく豊かに立派に開花し、「ドイツ芸術のドキュメント1901年」において見事な成果が国と都市のためにもたらされるであろう。

ヨーゼフ・マリーア・オルブリヒ

(Joseph Maria Olbrich, Das Dokument Deutscher Kunst, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Band VI April 1900- September 1900, SS. 370-370)

ペーター・ベーレンス

ペーター・ベーレンスの住宅 (1901)

建築 (Architektur) は建築芸術 (Baukunst) であり、その名前には2つの意味を含みもっている。そのひとつは技術の術 (die Kunst des Können) すなわち実際的で実用的な事柄に熟達することであり、もうひとつは美の術 (die Kunst des Schönen) である。今日においては残念なことにしばしば敵対している2つの観念、すなわち実際的な用と現実離れた美、これらをひとつにすることに救済があるのだ。これらがほとんど逆のことを

意味した時代をわれわれは体験してきた。この時代を乗り越えて、和解のきざしがいよいよ認められるということ、われわれは満足をもって言明できよう。実用品はもはや単なる用にだけ仕えるのではなく、その用に喜びを結び付けるのだ。以前にはやたらと飾り立てることで日常品の味気なさをとりつくろう努力がなされ、そぼくな実用品に装飾がつけくわえられ、ぶざまな日常用をかくすために多くの装飾がさらに施された。物品は不必要なもの無目的なものをつめこまれ、そのために価値を失った。しかもなおこの添加は他の点においても損失を招いた。人々はもはや物品の合目的性を感じとり認めようとはせず、そのために実用性への喜びがしらずしらずにそこなわれたのであった。それでもやはり実用性と合目的性への精神的な喜びが認識された。人々は用に注目し、合目的性を認めることを願った。この願いが創作活動にもちこまれると、物品の構造と素材が尊重された。さらに進んで、目的と構造が強調されると、これらがきわだたされ、建築方法が示され、実用性に通じる諸形態が作り上げられ、必然的にこれらの内に芸術的な要因を見い出すにいたった。この芸術的認識の必然的展開は、今日の技術的進歩や新発見の材料とひとつになって、近代様式の生産力と権能とを保証するのである。したがって今やこの2つの術概念をひとつにすることによって、最高の意味で当代に適った建築芸術をわれわれはふたたびまた正当な確信をもって論じることができよう。

(Peter Behrens, Katalog, Darmstadt, Mai 1901, Einleitende Bemerkungen, in: T. Buddensieg, H. Rogge, Industriekultur, Peter Behrens und die AEG, Berlin 1979, D274)

解 説

世紀の転換期のドイツ工芸界に彗星のごとくあらわれたダルムシュタット芸術家村 (Die Darmstädter Künstlerkolonie, 1899~1914) は、その頃全盛を極めたユーゲントシュティールの華であった。そしてこの芸術家村の設立計画は、当代切つての芸術奨励者であったヘッセン大公エルンスト・ルートヴィヒ (Großherzog Ernst

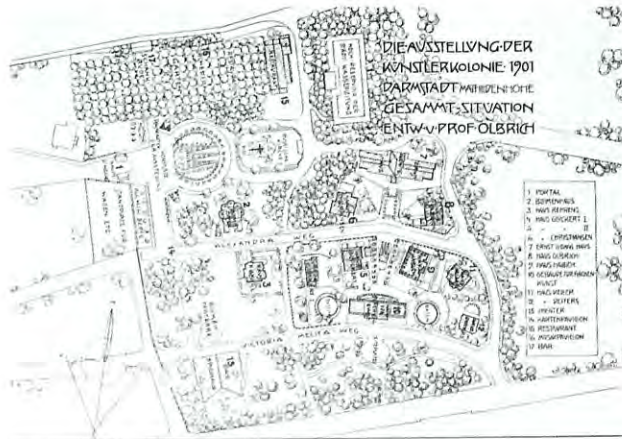


図1 ダルムシュタット芸術家村展覧会1901年、全体配置図、ヨーゼフ・マリーア・オルブリヒ

Ludwig von Hessen, 1868~1932) に負うところが大きかった。大公は、自らの居住地でありヘッセン州の首都であったダルムシュタットを芸術の新しい中心地に高めることを思い立ち、ユーグントシュティールの芸術家たちを広く各地から招いて芸術家村を組織させたのである。

今回われわれが取りあげたドキュメントは、この芸術家村の設立をめぐる5点の史料である。

第1の史料は、新しい工芸の発達を先導するとともに活動家たちの意見交換の場ともなった美術工芸誌「ドイツの芸術と装飾」(Deutsche Kunst und Dekoration)の創刊号において、その巻頭にかかげられた声明文である。ここでは、ドイツ芸術の危機が叫ばれ、工芸と諸芸術との再統一によるドイツ的芸術の再生が鼓舞された。また第2の史料は、この声明文の起草者であった美術出版人アレクサンダー・コッホ (Alexander Koch) が芸術家村の設立に関して大公に提出した建白書である。芸術家村の国民経済的な意義を強調したこの建白書は、これに対する州政府や産業界の理解と協力をも引き出した。

芸術家村のメンバーの人選は、1898年末から大公によって進められ、その翌年にかけて次のような芸術家たちがまず招聘された。すなわち、フレンスブルク出身でアメリカなどの諸国を遍歴して当時パリにいた画家・工芸デザイナーのハンス・クリスティアンゼン (Hans Christiansen, 1866~1945)、ダルムシュタット出身の彫刻家・メダル製作者であったルートヴィヒ・ハービヒ (Ludwig Habich, 1872~1949)、ブランデンブルク出身でその頃パリに滞在していた彫刻家・メダル製作者のルドルフ



図2 エルンスト・ルートヴィヒ=ハウス(共同アトリエ棟)正面入口、1901

・ボッセルト (Ludolf Bosselt, 1871~1938)、シュトウトガルト出身でその頃ミュンヘンで活動していた室内装飾家・工芸デザイナーのパトリッツ・フーバー (Patritzz Huber, 1878~1902)、シュトラースブルク出身でミュンヘンに滞在していた装飾画家のパウル・ブリュック (Paul Bürck, 1878~1947)であった。これらの5人の芸術家たちは、大公によって提供された仮アトリエに集まって芸術家村の母体を結成したのである。そして1899年の9月にはこれに2人の芸術家がさらに加わった。ウィーン・ゼツェションの設立メンバーとして活躍していたオーストリアの建築家ヨーゼフ・マリーア・オルブリヒ (Joseph Maria Olbrich, 1867~1908)と、ハンブルク出身でその頃ミュンヘンで活動していた画家・工芸デザイナーのペーター・ベーレンス (Peter Behrens, 1868~1940)である。以上総勢7人の若い芸術家たちが、「ダルムシュタットの7人」とやがて称された芸術家村の設立メンバーを構成したのであった。

芸術家村の活動は、1901年の芸術家村展覧会「ドイツ芸術のドクメント」(Ein Dokument Dentscher Kunst)において最高潮に達した。この時、展覧会場の建築計画(図1参照)を一任されたのがオルブリヒであった。かねてより彼は、何も無い土地の上に新しい街を、それもスプーンから街並にいたるそのすべてを近代的な統一様式によって創り出したいと願っていた。今やその夢が、ダルムシュタットの北西部に位置した小高い丘マチルデンヘーエにおいて具体化されていくのであった。第3および第4の史料は、当展に関してオルブリヒがその基本構



図3 クライネス・グリュケルト=ハウス、ヨーゼフ・マリア・オルブリヒ、1901



図4 ハウス・ベーレンス、ペーター・ベーレンス、1901



図5 結婚記念塔、ヨーゼフ・マリア・オルブリヒ、1907-08

想をのべた声明文と計画書である。

当展の眼目となったのは、共同アトリエ棟(図2参照)と芸術家たちの住居(図3, 4参照)からなる芸術家村の建設であった。そしてそこでは、家具調度を含めてそのすべてが展示され、芸術家たちによる新しい生活様式の創造が提示されたのである。第5の史料は、当展において例外的に自己の住宅のすべてをデザインしたベーレンスが、その住宅建築(図4参照)についてのべたものである。90年代中頃に絵画から工芸へと転じた彼は、当展において実用的フォルムの美的再検討に取り組むとともに、初めて建築デザインにも着手したのであった。

かくして、芸術と生の統一という耽美主義的な指導理念のもとに、工芸から建築までの広い範囲において総合的な造形活動が芸術家村のメンバーによってくりひろげられたのであった。ところが当展覧会の財政面での失敗は、芸術家村の存続を早くも脅かした。そしてメンバーのほとんどが1903年までにここを去っていった。しかしオルブリヒはここにとどまってさらに芸術家村の建設に努めており(図5, 6, 7, 8参照)、芸術家村の組織自体もメンバーを補充して1914年までその活動が続けられたのであった。

(訳、解説 藪亨)



図6 結婚記念塔入口、ヨーゼフ・マリア・オルブリヒ、1907-08



図7 展覧会棟、ヨーゼフ・マリア・オルブリヒ 1907-08



図8 ロシア教会堂、展覧会棟そして結婚記念塔が立ち並ぶマチルゼンヘーエの近況

〈筆者紹介〉

- 井関 和代 大阪芸術大学講師（染織）
上井 輝代 大阪芸術大学教授（日本史）
上浪 渡 大阪芸術大学教授（現代音楽）
近藤 大 大阪芸術大学助手（写真）
豊原 正智 大阪芸術大学講師（映像デザイン）
志村 哲 大阪芸術大学副手（音楽工学）
芹沢 秀近 大阪芸術大学講師（音楽工学・音響デザイン）
宮畑 岳司 大阪芸術大学助教授（インダストリアル・デザイン）
藪 亨 大阪芸術大学講師（デザイン史）
吉岡 常雄 大阪芸術大学教授（染織）
吉田 幸一 大阪芸術大学助教授（映像デザイン）

〈編集後記〉

今回の紀要は、吉岡常雄教授の積年の色彩研究を軸に、芸術各ジャンルの充実した論稿があつまった。次第に紀要の編集も落ち着き、芸術の学園らしい研究の底流が見え始めているのを、編集委員会の一同は嬉しく感じている。

芸大紀要としては、まず個人研究の充実した発表の場を形成することが第一の目標であって、これが持続される目処がつきはじめた今、新しい企画の実現に向かいたい。すでに散見しているが、数人の共同研究および共同制作、また更に、各学科のもつエネルギーの様々な各度からの特集である。これについては、大方のお知恵をぜひ拝借したいと考えている。

今回、研究発表を寄せられた先生方には、厳寒と酷暑にまたがる季節に執筆の労をとって頂いた。おかげで無事に第七回の船出をすることができたのを感謝するものである。

（山田幸平記）

大阪芸術大学 紀要〈芸術〉7

昭和59年11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／岩宮武二（大阪芸術大学教授・写真）

印刷／日本写真印刷株式会社