

藝術 13

大阪芸術大学紀要



藝術13

大阪芸術大学紀要

Journal of Osaka University of Arts No. 13

December 1990

Geijutsu

(Arts)

〈目 次〉

ANACHORITA : あるいは Napoli Biblioteca Nazionle, MS. VIII. C. 4 写本挿絵における隠修士	水島ヒロミ	5
陶淵明「桃花源詩并記」その後	森 博行	14
カフカのいくつかのモチーフについて	山田幸平・長尾達也	25
スケッチによる形態情報探索から文楽、舞台裏黒衣まで	佐々木侃司	32
映像における技術の意味	豊原 正智	42
パーソナル・コンピュータによる画像、音声、文字データの一体化 ——マルチメディアデータベース構築のための基礎技術——	芹沢秀近・海辺 舜	48
デザイン社会学の成立	西尾 直	56
モダニズムの最高潮は1950年代だった ビジュアルコミュニケーション・デザイン・モデルノロジー PART 4	池田 身	64
プロフィール——泉 茂	乾 由明	72
アウグスティヌスの秩序論とマルブランシュの秩序論の差異(1) ——アウグスティヌスの De ordine を中心として——	依田 義右	74
D.H.Lawrence and German Militarism, 1912-1916 (D. H. ロレンスとドイツ軍国主義, 1912-1916)	宮畑カレン	84
資料紹介 Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923 (ヴァイマル国立バウハウス1919-1923)	藪 亨	109
Document of Modern Art 10 ユーゲントシュティールと装飾芸術	訳・解説・藪 亨	110

CONTENTS

ANACHORITA : Or the Anchorites in the Illustration of Naples, Biblioteca Nazionale, MS.VIII. C.4.Hiromi Mizushima.....	5
“Peach Blossom Utopia” by T’ao Yuanming and afterHiroyuki Mori.....	14
On some Motives of Franz Kafka Kohei Yamada, Tatuya Nagao.....	25
Searching from Concept by Skech and Stage Skech of BunrakuKanji Sasaki.....	32
The Meaning of Technology in Image.....Masatomo Toyohara.....	42
The Unity of Graphics, Sound and Characters using Personal Computer—A Basic Study for Multi Media Data BaseHidechika Serizawa, Shun Umibe.....	48
Infrastructural Analysis of DesignTadashi Nishio.....	56
Trends in '50s on LP Cover DesignTadashi Ikeda.....	64
Profile—Shigeru IzumiYoshiaki Inui.....	72
De L'ordre de Malebranche et de Saint Augustin -Au sujet de <i>Sur l'ordre</i> de Saint Augustin.....Yoshisuke Yoda.....	74
D.H.Lawrence and German Militarism, 1912-1916Karen Miyahata.....	84
Book Review: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923Toru Yabu.....	109
Documents of Modern Art 10 : “Jugendstil” and Decorative Artstrans. and commented on by Toru Yabu.....	110

ANACHORITA:あるいは Napoli

Biblioteca Nazionale,

MS.VIII.C.4 写本挿絵における隠修士

水島ヒロミ

ランフランクスのを継いでカンタベリーの大司教となったベネディクト会士アンセルムス（1033～1109）は、後年精神の覚醒を訴えてこう述べなければならなかった。

「しばしの間、汝の仕事を逃れ、汝の騒がしい想念から少し身をひそめ、汝の重苦しい心配を払いのけ、面倒な気晴らしを後回しにせよ。そして汝の心の部屋に入り、……扉を閉じて神を求めよ。」^①

当時の修道院が、もはや「禁欲的な祈りと瞑想の場、霊的闘争の場」というイメージでは捉え切れない、生産と集積の場となっていたことは、現在ではよく知られている^②。回廊を中心に行われる数々の日常的雑事が生み出す喧騒、定時の祈禱、労働とそれがもたらす生産物への関心、知識の蓄積と集積、さらには祈りのための公的機関として外界から寄せられる期待、そしてまた世俗権力との政治的駆け引き。アンセルムスがかつて隠修士となるか、それとも修道士の道を選ぶかについて、その決断に逡巡した理由^③は、まさにこうした多忙な組織集団へと修道院が変貌を遂げていたところにあったのだろう^④。当時、組織化された共住修道士の集団とは別に、瞑想的生活を渴望して、南イタリアのカラブリアや、その他の地で隠修士となる人々が増加したという。隠修士自体の歴史は古いが、こうした隠修士たちを、共住修道士たちはどうみていたのだろうか。

I

教皇大グレゴリウス（ca.540-604）によって、のちに西ヨーロッパ修道院制度の根幹となり得たベネディクト修道会の会則第一章には、修道士の形態が四種に分けられ、*De generibus vel vita monachorum* のタイトルのもとに、こう述べられている^⑤。

「第一は共住修道士 *coenobita*、これは修道院で戒律と修道院長のもとで、努める人々である。次に第二の形態は、隠修士 *anachorita*、すなわち独住修道士 *heremita* であり、修道生活の最初の熱情によってではなく、修道院における永い試練と、多くの修友の慰安によって、彼らは、悪魔に対して戦うことを既に学び、充分鍛練され、共同体の列を離れ、無人の荒野での孤独な戦いに、他者の慰めがなくともたじろがず、神の助けのもとで、手や腕だけで肉欲や思念の悪徳に、立ち向かうことが出来る。しかし第三は忌まわしい修道士の形態、離脱修道士 *sarabaita* であり、彼らはかまどの中の黄金のように、戒律または経験の教訓によって試されておらず、鉛のように軟柔である。その行いは、彼らが世俗に信を置いていることを示しており、彼らの剃髪は、神に虚言者たることを示している。彼らは、牧者をもたず、二人、三人、あるいは一人で、神のではなく

彼らの牧舎に住んでいる。彼らの法 (lex) とするものは、快樂への欲求である。彼らが考えること、また適切とすることが何であっても、彼らはそれを神聖と言ひ、彼らが望まぬことは、それは許されていないのだと考える。第四の修道士の形態は流浪修道士 *girovagum* と呼ばれる。一生涯、一つの地方から他の地方へと放浪し、各地の修道院に、三日四日と常に浮浪し、一箇所に居を定めず自分自身の欲望のなすがまま、喰い意地の張るがまま。このすべての故にサラバイテスよりも忌まわしい。かかる者共の不品行については語るよりは黙したほうがよい。……」



図1 Monte Cassino, MS. 132, p.70

後に、ラバヌス・マウルス (ca.780 - 856) は、彼の百科全書 *De Universo* の「修道士について *De Monachis*」の項で、これを踏襲し、まさに聖ベネディクトゥスが良しとした最初の二形態についてのみ書き記している。^⑤

「……共住修道士 *Coenobitae* と、我々共同体に生きる者と呼ぶことが出来る。即ち、修道院 *Coenobium* は大多数の人々のものである。隠修士 *Anachorita* は、荒野での禁欲的な生活を渴望し、故に荒野で独居する。同胞から遠く離れ、これによりかくの如き名のもとに呼ばれている。ところで隠修士はエリヤやヨハネに、共住修道士は使徒に擬せられる。

独住修道士 *Eremitae*、彼らは、そしてまた隠修士は砂漠や荒涼たる無人の土地へと移り、同胞の視界から遠ざかる。……」

ラバヌス・マウルスの *De Universo* が記された写本の中には、何点か挿絵を含むものが現存している。モンテ・カッシーノ 132 番写本は、11 世紀前半にモンテ・カッシーノで作られた、その最も早い時期の写本である^⑥。上記のテキストとタイトルとの間に描かれた挿絵 (図 1) を見てみよう。ここには、三人の修道士が描かれている。左端には杖を手にした修道士が座り、それに相対して中央に頭を垂れた修道士が立っている。その背後の洞窟の開口部には杖を持った三人目の修道士が立ち、三人三様の



図2 Monte Cassino, MS. 442, p.12

手の所作によって会話が行われているかのような印象を受ける。しかし、テキストとの対応から、左の二人は共住修道士の、そして右の修道士は隠修士のイメージと見做すべきだろう。

しかし、このようなイメージで捉えられるべき根拠がテキストの内容自体にあるとは言い難い。モンテ・カッシーノに残る、会則の記された同時期の写本に含まれる挿絵の場合はどうだろうか。

モンテ・カッシーノ 442 番写本^⑦ (図 2) は様式的にはいささか稚拙ではあるけれども、四区画に分けられた画面のうち、上段二区画のそれぞれの画面に共住修道士と隠修士が二名ずつ描かれている。ここでは、上段左の修道院長が会則を書物として授ける場面が共住修道形態を表し、上段右のおそらく洞窟を意図した土坡でそれぞれ囲

まれた二人の修道士が、隠修独居形態を表している。修道士の所作がある方向性をもつことと合わせて、De Universoの挿絵との間に見られる類似性は、修道士に対しての典型的なイメージの集積：いわば *topos* が別のコンテキストからの借用と同時に出来上がりつつあった可能性を示唆している。De Universoの挿絵における左側の二人は、まさに修道院長と彼から教えを受ける修道士であり、指導者としての修道院長の役割を重視するベネディクト会の性格を反映していると言えよう。そうすると、隠修士を洞窟内の修道士として表すその根拠は一体どこにあるのだろうか。

修道院長の指導を仰ぐという共住修道形態のイメージは会則の条文によって説明されるが、隠修士と洞窟の結びつきに関しては、ベネディクト会則が作成されるに当たって、大きな影響力をもったことが知られる、ヨハネス・カッシアヌス (ca.355/365-433) の「教父対談 *Collationes*」にも直接的な記述は見出せない。しかしながら、カッシアヌスは隠修士として聖パウルスと聖アントニウスの名を挙げたのち、隠修士を洗礼者ヨハネやエリヤ、エリシヤの模倣者と見做し、ヘブル書 11 章 37-38 節を引用している^⑤。「或者は……羊・山羊の皮を纏ひて経あるき、乏しくなり、悩まされ、苦しめられ、荒野と山と洞窟 (*spelunca*)

と地の穴 (*caverna terrae*) とに徨へり。」これによって隠修士のイメージは、かなり具体化されてくる。

また、聖ヒエロニムス (ca.342-419/420) は「最初の隠修士パウルスの生涯 (*Vita S. Pauli primi eremitae*)」^⑥なる物語を書き残しているが、ベラスケスが描く四百年以上も以前、このテーマはスクリプトリウムの修道士たちの想像力にどう訴えていたのだろうか。この物語が明らかにそのテーマと分かる一例が、南イタリアの壁画に見い出される。

II

カプア近郊のサン・タンジェロ・イン・フォルミス教会の玄関間、ナルテックスは教会堂完成後に改築され、その結果今では二個の中央扉口の半円形壁面と、その両側にそれぞれ二個、計四個の尖頭形壁面が残されている。様式的に十二世紀後半の作とみられる、隠修士パウルス

と聖アントニウスの登場する四場面は、この尖頭形壁面内部の画面枠内に描かれている^⑦。壁画は、ナルテックスの天井部分によって覆われているとはいえ、西向きで外気にさらされており、腿色が進んでいるため、保存状態はかなり悪い。顔料の剥落した部分も多く、図 3-6 の写真を撮影した 1982 年 1 月には、壁画の画像はすでに判読し難くなっていた。それ故、1924 年に出版された G. de ジェルファニオンの記述は、現在では貴重な記録と言える。これを手掛かりに、聖ヒエロニムスのテキストに沿って、各画面のテーマを追ってみると、物語は北側、つまり向かって左から始まる。

(1)最初の画面 (図 3) には、フード付の修道服 (カップ?) にマントをまとう聖アントニウスが二度登場する。明らかに二場面が含まれており、まず、左半分では、聖アントニウスと半人半獣のサチュロスの出会いが描かれている。聖アントニウスは夢の中で啓示を受け、隠修士パウルス探究の旅に出発し、そしてその途上、サチュロスに出会うのである。サチュロスの画像は特に破損が著しい。おそらく頭の角や山羊の足という、サチュロスであることを特徴づける肝心な部分が、却って意図的な破壊の対象にされたのではないかと思われる。

聖アントニウスは杖で体を支えながら (... , *venerabilis senex infirmos artus baculo regente sustentans, coepit ire...*)、右方へ歩みを進め、それに向かい合うサチュロスは両手を上向きに広げている。G. de ジェルファニオンは、サチュロスが聖アントニウスに右手でなつめ椰子の実を差し出しているところ (... *memoratum animal palmarum fructus eidem ad viaticum, ... , offerebat.*)、と読み取っている。

画面右半分の空間には、椰子の葉を織合わせた修道服をまとう (*contextis palmarum foliis vestiebatur*) 隠修士パウルスと、彼のいる洞窟に到着した聖アントニウスが、扉を隔てて向かい合っている。聖アントニウスは扉の僅かな隙間から中を窺っている様子。岩に座る隠修士パウルスの右大腿部の後ろあたりからは、椰子の木が洞窟の天井を突き破って葉を茂らせている (... , *quod aperto desuper coelo, patulis diffusa ramis vetus palma contexerat, ...*)。洞窟内には、隠修士パウルス



図3 Sant' Angelo in Formis 教会・玄関間壁画



図4 Sant' Angelo in Formis 教会・玄関間壁画

の足元に水を表す波形の線が描かれた部分があり (... , fontem lucidissimum ostendens :), 水を飲む動物の画像が僅かに見て取れる。

隠修士パウルス伝によれば、サチュロスと別れて三日後、殆ど絶望しかかっていた聖アントニウスは、水に飢えた雌オオカミが岩山の基部へのろのろと這っていくのを目にし (... intuetur lupam sitis arderibus anhelantem, ad radicem montis irrepere.), その後を追って狼が入ったばかりの洞窟 (spelunca) に辿りつくのである。ところが、隠修士パウルスは物音に気付いて扉を閉ざし、容易に聖アントニウスの中へ入れようとはしなかった。そこで聖アントニウスはこう言うのである。獣を迎え入れた方が、何故人間を忌避なさるのですか (Qui bestias recipis, hominem cur repellis?) と。

(2)そしてついに聖アントニウスは洞窟の中へ招き入れられた。第二の壁画 (図4) は洞窟内での聖アントニウスと隠修士パウルスの抱擁を描き出す。洞窟が画面の殆どを占め、椰子の木と小さな池を中心に左右対象に人物が配置されている。

(3)さて、第三画面 (図5) では、第二と同様のセッティングによる構図が用いられ、聖人二人は岩の上に座り、それぞれ両側から片手を差し伸ばし、真ん中に切れ目の入ったパンをつかんでいる。隠修士パウルスの上方には、パンをくわえた一羽の鳥の姿が、洞窟内を示す白地の中に見て取れる。まず、パンをくわえた鳥によって、六十年の間、毎日隠修士パウルスのためにパンをくわえては飛来していた鳥が、この時は二倍のパンをもたらしたというエピソードが表されている。

「隠修士パウルス伝」によると、次に、このパンをどちらが割るかについて、澄んだ泉の辺に座り (... super vitrei marginem fontis uterque consedit.), 話し合い、そして双方同時にパンをつかんだところ、どちらかに偏るということもなく、それぞれの分が双方の手に残った (... , dum ad se quisque nititur, pars sua remaneret in manibus.) という。つまりこの画面は、物語の二時相を含み、最も代表的なエピソードの発端と結末を同時に表している。

(4)第四画面では (図6)、聖アントニウスが、天使によ

って天上へと運ばれていく隠修士パウルスの魂を眺めている。 (... vidit, inter angelorum catervas ... niveo candore Paulum fulgentem in sublime conscendere.) 画面左の三分の一の空間を建築モチーフが占めており、おそらく聖アントニウスの住まいを表しているのだろう。アタナシウスからもらい受けたマントを取りに戻り、隠修士のもとへ引き返す途中、聖アントニウスは隠修士の死を知る。

壁画はここで終わっており、二頭のライオンが手助けにあられる「埋葬」はここでは扱われていない。

この壁画のショート・サイクルでは、各画像は、聖ヒエロニムスのテキストにかなり忠実に従っていると言えるだろう。テキストへの依存度が高く、この場合一般的な隠修士のイメージ抽出するには、いささか過剰に副次的モチーフを含んでいる。副次的モチーフはそれによって再度物語がたどられるよう周到に描かれており、洞窟もここではその一つにすぎない。

次に、この壁画と前章でみた写本挿絵の中間に位置づけたい写本挿絵を見ておこう。

III

前述の壁画よりも少し時間を遡る。現在、ナポリ国立図書館に所蔵されるⅧのC4番写本には、その最後に全頁大の挿絵 (図7) を含む一葉の羊皮紙が綴じ込まれている。テキスト部分とは制作年代が異なることが、書体学の上から明らかにされており、挿絵の様式自体から、この一葉は1080年前後に制作されたと推定されている。本来のテキストと切り離されていたため、1966年に、C・ロレンツェッティの解釈に基づき、N・アコチェラによって否定されるまで、この挿絵は聖ベネディクトゥス伝の四場面を表していると考えられてきた。しかし、挿絵に書き入れられた標題 *De generibus vel vita monachorum* が、彼の言うようにベネディクト会則第一章のタイトルと一致することから、挿絵は修道生活の四形態を表している¹⁰と見做されるべきだろう。

図2の場合同様、挿絵は四区画に分けられているが、各場面の修道士の数が増加する他、殊に画面上段の二場



図5 Sant' Angelo in Formis 教会・玄関間壁画



図6 Sant' Angelo in Formis 教会・玄関間壁画



図7 Napoli, Biblioteca Nazionale, MS. VIII C.4 folio, 93r.

面において、注目すべき変化が見られる。

左上の共住修道士の場面では、やはり修道士への会則の授与が描かれているが、ここでは二本の円柱に支えられた建築物のファサードが修道院長と思われる修道士の周囲に描き込まれており、修道院長の姿は他の場面の人物像と比較してもことさらに大きい。修道院長が手にする会則の書の表は、いかにも立派な象嵌装飾の装丁板であるかのように幾何学模様で飾られている。修道院長の向かって右方には五人の修道士たちがあたかも別の建物から現れたごとく、建築モチーフの狭い開口部にひしめきあっている。先頭の頭巾なしの修道士は、跪き、両手を修道院長の方へのばしている。

このような画像の変化は、おそらく、当時の修道院が聖ベネディクト会則にあるように、実際に修道院長のもとで組織化され、それに従って修道院長の権威が高められていったことと無関係ではないだろう。位階の高低を表現されるものの大小で表現するという手法は当時においては珍らしくない。特にこの写本が制作されたモンテ・カッシーノでは、1071年に新教会堂の献堂式が行わ

れ、そのイニシアティブをとった修道院長デジデリウスの名は年代記や頌詞の中で称揚されている。このような画像は、旧画像の"同時代化"という過程の中で生み出されたと言えるだろう。とは言っても、ここに描かれた修道院長を聖ベネディクトゥスやデジデリウスという具体的な人物に限定して考える必要があるわけではない。この写本を描いた写字生は、モンテ・カッシーノ写本、Cod.99の説教集にも挿絵を描いており、Cod.99の folio 3r.では、デジデリウスや聖ベネディクトゥスにそれぞれ描き分けがあるが、それとこの写本挿絵とは関連性を持っていない^⑧。

それでは、隠修士を表す右上の場面ではどうだろうか。画面下方に二個の洞窟が描かれ、その内部にそれぞれ一人ずつ隠修士が描き込まれている。左の隠修士は左の場面と同様の修道服を纏い、跪いて頭を下げている。右側の隠修士は獣皮か樹葉で作られたような衣を身につけ、パンをくわえてくる鳥を、両手を挙げて待ち受けている。この上方には、岩場から半身だけを見せ、やはり空に向かって手を差し伸ばす隠修士や、樹木、鳥、岩山など、荒涼とした場所のイメージを作り出す幾つかのモチーフが描かれている。ここで表された三名の隠修士の中、少なくとも一人については単なる隠修士一般を表す画像とは言い難く、特定の隠修士を想起させる要素が加わっている。IIで見たような、テキストに忠実な隠修士パウルの物語が表されているわけではないが、パンをくわえた鳥、樹皮の衣は隠修士パウルスを特徴づけるモチーフであった。しかも、隠修士に関連して度々言及されているエリヤ(パンをくわえた鳥)や洗礼者ヨハネ(獣皮の衣)、をも連想させないわけではない。何故このような画像がここに描かれているのだろうか。

共住修道士の場面のような意味での同時代化はここでは考えられないように思うが、別の意味での同時代性と隠修士の集合的なイメージについて最後に考えて見なければならない。

IV

ビザンティン美術の影響をナポリの写本挿絵やサン・

タンジェロ・イン・フォルミス教会壁画の様式に見出すことは困難ではない。事実この問題は久しく研究者の関心の的であった。しかし、ビザンティン美術の南イタリアへの伝播が、ここで扱っている隠修士のイメージにも確認できるかという問題になると、実証的であろうとすれば、様々な保留付推定の結果、極めて控え目な推論しかでてこない。

一例を挙げるならば、ヨハネス・クリマコスの「天国の階梯」が記されている、ナポリ写本とほぼ同時期のプリンストン写本 (University Library Garrett Collection, No.16) に描かれた挿絵には、テキスト自体とは関連性を持たない洞窟内での隠修士たちのイメージが八箇所で見られている。ナポリ写本挿絵と同様の岩山から半身をのぞかせている隠修士や、また、洞窟内で祈りを捧げたり、読書や手作業に励む隠修士などが描かれており、隠修士パウルスのような人物は見出せないものの、共通したセッティングを見せてくれる。J・R・マルティンはこうした洞窟内での様々な隠修士の挿絵イメージがすでに何らかのコンテキスト——例えば、シリアの隠修士について書かれた、五世紀の *Religiosa historia* のような著作物——の中で形成されており、それらが転用されたと考えている。もしそうだとするならば、ナポリ写本の挿絵を描いた画家がその種の挿絵入り写本を目にした可能性が皆無だったとは言えない。画家はその様式のみならず、隠修士に対するより具体的で豊かなイメージに目を留め、別のコンテキストへ——この場合「ベネディクト会則」の挿絵に——その転用を試みたのではないかと、というのが現時点での推測である。

註

①R.W.サザーン「中世の形成」みすず書房 1978年 p.181

②修道院については、今野國雄「修道院」近藤出版 1971年、同「修道院」岩波書店 1981年、D.ノウルズ「修道院」平凡社 1972年 etc.

また、回廊を中心とした当時の修道院の日常を再現してみせた論文としては、P. Meyvaert, *The Medieval Monastic Claustrium*, *Gesta* XII, 1973, p.53-59

③R.W. Southern (ed.), *The Life of St. Anselm, Archbishop of Canterbury by Eadmer*, Oxford, 1962, p.10, cf., p.69ff.

④Monachorum quattuor esse genera manifestum est. Primum

coenobitarum, hoc est monasteriale, militans sub regula vel abbate.

Deinde secundum genus est anachoritarum, id est heremitarum, horum qui non conversationis fervore novicio, sed monasterii probatione diuturna, qui, didicerunt contra diabulum multorum solacio iam docti pugnare, et bene extructi fraterna ex acie ad singularem pugnam heremi, securi iam sine consolatione alterius, sola manu vel brachio contra vitia carnis vel cogitationum, Deo auxiliante, pugnare sufficiunt.

Tertium vero monachorum taeterrimum genus est sabbaitarum, qui nulla regula adprobati, experientia magistra, sicut aurum fornacis, sed in plumbi natura molliti, adhuc operibus servant saeculo fidem, mentiri Deo per tonsuram noscuntur. Qui bini aut terni aut certe singuli sine pastore, non domonicis sed suis inclusi ovilibus, pro lege eis est desideriorum voluntas, cum quidquid putaverint vel elegerint, hoc dicunt sanctum, et quod noluerint, hoc putant non licere.

Quartum vero genus est monachorum quod nominatur girovagum, qui tota vita sua per diversas provincias ternis aut quaternis diebus per diversorum cellas hospitantur, semper vagi et numquam stabiles, et propriis voluntatibus et guilae inlecebris servientes, et per omnia deteriores sabbaitis.

De quorum omnium horum miserrima conversatione melius est silere quam loqui. His ergo omissis, ad coenobitarum fortissimum genus disponendum, adiuvante Domino, veniamus.

尚、この拙訳にあたっては、以下の文献を参照した。

A. de Vogüé (trans.), *La règle de Saint Benoît*, vol. I. Paris, 1972, p.436-441, Don Paul Delatte (trans.), *The Rule of St. Benedict*, London, 1921, p.25-33, ファン・ストラーレン「平和の山」エンデルレ書店 1956年

⑤Hrabanus Maurus, *De Universo Libri IV* cap. VI, *Migne, P.L.*, Tom. CXI col.93

... Coenobitae, quos nos in communi viventes possumus appellare, Coenobium enim plurimorum est. Anachoritae sunt, qui propter coenobialem vitam deserta petunt, et soli habitant per deserta: et ab eo, quod procul ab hominibus recesserunt, tali nomine nuncupantur. Sed anachoritae Heliam et Joannem, coenobitae apostolos imitantur.

Eremitae ii sunt qui et anachoritae, ab hominum conspectu remoti, eremum et desertas solitudines appetentes. Nam eremum dicitur quasi remotum...

⑥MS.132 については A.M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Monte Cassino, 1896

⑦ *L'art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Roma, 1978, Tom. IV p.417, Tom. VI, Tav. CCXVII(c), ここでは、聖

ベネディクトゥス伝の挿絵とされているが、テキストはベネディクト会則であり、会則第一章のための挿絵と思われる。様式については、J. Wettstein, *S'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève 1960 p.107.

- ⑧E. Pichery (trans.), *Conférences*, XVIII-VI, p.17, ヘブル書の日本語訳は、日本聖書協会発行の「舊新約聖書」1977年版によった。
- ⑨Migne, *PL*. Tom. 23 col. 17-28 esp. 22-27. cf. 「黄金伝説」I 人文書院 1979年 p.218-221
- ⑩サン・タンジェロ・イン・フォルミス教会に関する参考文献については拙稿、「モンテ・カッシーノ周辺地域における受難伝図像について」『芸術論集』1号 1984年 p.44-74において述べた通りである。参考文献についてはとくに必要と思われるもの以外、ここでは重複を避けるために省略する。ナルテックスの改築と、壁画の制作年代に関する問題点は、以下の論文にまとめられている。近藤フヂエ「Sant' Angelo in Formis のナルテックスのフレスコ」『新潟大学教育学部紀要第20巻』1978. p.153-164 様式的問題が詳しく論じられている。
- ⑪G.de Jerphanion, *Le cycle iconographique de Sant' Angelo in Formis, Byzantion* I. 1924. p.341-366, esp.344-346
- ⑫これについては註⑭の小論末尾で既に簡単に触れている。E.A. Lowe, *Scriptura Beneventana*, Oxford 1929, pl. LXXVI., G. Ladner, *Die italienische Malerei im 11 Jahrhundert, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Wien 1931, pp. 33-160のうち p.50, n.35, J. Wettstein, op. cit., p.117, Aggiornamento..(G. Casadei), op. cit., p.420., N. Acocella, *La decorazione pittorica di Monte Cassino dalle didascalie di Alfano I (sec.XI)*, Salerno 1966, p.96-97, H. Toubert, Rome et le Mont-Cassin: Nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de saint Clément de Rome, *Dumbarton Oaks Papers*, 30 1976, p.3-33のうち, p.28, n.123, H. Toubert は N. Acocella を支持。サン・タンジェロ・イン・フォルミス教会のナルテックスに改築以前にも同じテーマの壁画が描かれていた可能性はある。
- ⑬F. Newton, Leo Marsicanus and the Dedicatory Text and Drawing in Montecassino 99, *Scriptorium*, 33, 1979, p.181-205
- ⑭この問題に関する参考文献については、拙稿「『聖ベネディクトゥス伝』挿絵 (Vat.lat. 1202) の問題点」, 『芸術論集』3号 1988年 p.205-246 の p.210, 註7においてすでに述べた通りである。
- ⑮J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, esp., p.125-127, この他の作例として, Sinai, gr. 418 番写本, Vat. gr. 394, Vat. gr. 1754 番写本があげられている。また, idem, *The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting, Art Bulletin*, 1951. p. 217-225

(1990. 5)

ABSTRACT

Hiromi MIZUSHIMA

“MS. VIII. C. 4” in the Biblioteca nazionale, Naples, includes a full page miniature. The illustrated leaf has been compiled into the Martyrology of a later date. Illustration style suggests that the work may be dated circa 1080 A.D. The miniature is titled “De generibus vel vita monachorum,” which is known to be the title of the first chapter of the “Regula Benedicti”. In keeping with that text, the four themes present in the illustration represent the four classifications of monks: the Coenobites, Anchorites, Sarabaites, and Gyrovagues.

From the panel depicting the Anchorites, an anecdotal nature which had not appeared in the antecedent works (ex. Monte Cassino MS. 132 or MS. 442) may be discerned. The eremites in these examples are mere monks in the caves, as they are referred to in Heb. 11, 37-38. However, one of the collective eremites in the Naples MS. might be identified with St. Paul, the first eremite, or Elijah.

This change leaves suspect the arrival of influential impact from the East and the implications from the lost illustrated text dealing with the life of the Anchorites. It is conceivable that the artist of this MS. might have interpolated motifs drawn from another earlier pictorial context.

陶淵明「桃花源詩并記」その後

森 博 行

一

山路を登りながら、かう考へた。

智に働けば角が立つ。情に棹させば流される。意地を通せば窮屈だ。兎角に人の世は住みにくい。

住みにくさが高じると、安い所へ引き越したくなる。どこへ越しても住みにくいと悟った時、詩が生れて、畫が出来る。

人の世を作つたものは神でもなければ鬼でもない。矢張り向ふ三軒兩隣りにちらちらする唯の人である。唯の人が作つた人の世が住みにくいからとて、越す國はあるまい。あれば人でなしの國へ行く許りだ。人でなしの國は人の世よりも猶住みにくからう。

越す事のならぬ世が住みにくければ、住みにくい所をどれほどか、寛容で、束の間の命を、束の間でも住みよくせねばならぬ。こゝに詩人という天職が出来て、こゝに畫家といふ使命が降る。あらゆる藝術の士は人の世を長閑にし、人の心を豊かにするが故に尊い。

上に引用した文章は、夏目漱石の小説「草枕」冒頭の一節である。「兎角に人の世は住みにくい」という慨きは、しかしながら何も漱石一人の専売特許ではない。今からざっと数えて千六百年前、中国は東晋時代（317-419）に、既に漱石と同じ詠歎の声を発し、「束の間の命を、束の間でも住みよくせねばならぬ」と「悟つた」「詩人」が

いる。その「詩人」の名は陶潛（365-427）。普通、字の

淵明を用いて陶淵明という呼称で親しまれている人であり、「生れて出来た詩」は「桃花源の詩并びに記」。

この陶淵明は、彭沢という町の知事をしていたこともあるが、「どこへ越しても住みにくいと悟つて」、人生の後半は郷里の潯陽で、晴耕雨読、読書と農耕の生活に明け暮れながら、風変わりな世捨て人として生涯を送った。彼がそれまで奉職していた知事の仕事を惜しげもなくあっさりと放棄し、さっさと隠者の世界に身を投じた時は、当時の年号で言えば、東晋の安帝の義熙元年、西暦で言えば405年、数え年の41歳である。彼が役人生活にみきりをつけて郷里に引込んだ理由については、彼の名作「歸去來辭」の序文の中で、彼自身が告白しており、また後世の人々から色々取り沙汰されているが、ここでは省略する。

隠遁後、農民に交って自ら額に汗し、自給自足の暮らしを続けていた彼は、窮乏生活には相当いためつけられたようであるが、その生活は、世俗の煩しい掟に縛られることもなく、至って自由、その上清潔なものであり、役人生活には、たとえ誘われることがあっても、二度と舞い戻ることはなかった。

ところで、今このように述べている私も、実はいかなる因果のめぐり合せか、陶淵明が公的生活を放棄して隠遁暮らしに入ったのと同じ41歳（1990年5月31日現在）。ただ私は淵明とちがって今だに世俗の世界にどっぷり漬かっている人間である。世俗に身を置く人間が、超俗の詩

人について語るというのも面映ゆいことだが、ともかく彼の件の作品を一読してみることにする。

二

桃花源詩并記

晉の太元中、武陵の人魚を捕うるを業と為し、溪に縁いて行き、路の遠近を忘る。忽ち桃花の林に逢う。岸を夾みて數百歩、中に雜樹無く、芳草鮮美、落英繽紛たり。漁人甚だ之を異とし、復た前み行きて、其の林を窮めんと欲す。林は水源に盡き、便ち一山を得たり。山に小口有り、髣髴として光有るが若し。便ち船を捨てて口従り入る。初めは極めて狭く、纔かに人を通ずるのみ。復た行くこと數十歩、豁然として開朗す。土地平らかにして曠く、屋舎は儼然として、良田美池桑竹の屬有り。阡陌交わり通じ、雞犬相聞こゆ。其の中に往來して種作し、男女の衣著は、悉く外人の如く、黄髮垂髻のもの、並びに怡然として自ら楽しみり。漁人を見て、乃ち大いに驚き、従りて來たりし所を問う。具に之に答うれば、便ち要えて家に還り、酒を設け雞を殺して食を作せり。村中此の人有るを聞き、咸な來たりて問訊す。自ら云う、先世秦時の亂を避け、妻子と邑人を率いて此の絶境に來たり、復たは焉より出でず、遂に外人と間隔せりと。今は是れ何の世なるかと問う。乃ち漢有るを知らず、魏と晉とは論無し。此の人一一為に具に聞ける所を言え、皆な歎惋せり。餘人も各おの復た延きて其の家に至らしめ、皆な酒食を出だせり。停まること數日にして、辭し去る。此の中の人語げて云う、外人の爲に道うに足らざるなりと。既に出でて其の船を得、便ち向の路に扶い、處々に之を誌す。郡下に及んで、太守に詣り、説くこと此くの如し。太守即ち人をして其の往くに隨いて、向に誌せし所を尋ね遣むるに、遂に迷いて復たは路を得ず。南陽の劉子驥は、高尚の士なり。之を聞き、欣然として往かんと規る。未だ果さざるに、尋いで病み終りぬ。後には遂に津を問う者無し。

- 1 嬴氏は天紀を亂し
- 2 賢者は其の世を避く

- 3 黄綺は商山に之き
- 4 伊の人も亦た云に逝けり
- 5 往きし迹は浸く復た溼もれ
- 6 來たれる逕も遂に蕪廢せり
- 7 相い命じて農耕に肆め
- 8 日入りて憩う所に従う
- 9 桑竹は餘蔭を垂れ
- 10 菽稷は時に隨いて藝う
- 11 春蠶に長絲を收め
- 12 秋熟に王税靡し
- 13 荒路は曖として交わり通じ
- 14 雞犬は互いに鳴き吠ゆ
- 15 俎豆は猶お古法
- 16 衣裳には新製無し
- 17 童孺は縦ままに行歌し
- 18 斑白は歡んで遊び詣る
- 19 草榮えて節の和するを識り
- 20 木衰えて風の厲しきを知る
- 21 紀歴の志無しと雖も
- 22 四時自ら歳を成す
- 23 怡然として餘樂有り
- 24 何に于いてか智慧を勞せん
- 25 奇蹤は隠ること五百
- 26 一朝に神界を敝わせり
- 27 淳薄は既に源を異にすれば
- 28 旋ちにして復た還た幽蔽す
- 29 借問す方に遊ぶの士
- 30 焉んぞ測らん塵囂の外を
- 31 願わくは言に輕風を躡み
- 32 高舉して吾が契を尋ねん

以上が「桃花源詩并記」の全文である。御覽の通り、ここに描かれているのは、「秋熟に王税の靡く」「怡然として餘樂有る」、一種の理想郷である。理想郷といつてすぐ思いつくのは、英国人トマス・モアが描いたところの「ユートピア」。モアによれば「ユートピア人が最も尊重するのは心の快樂である」(岩波文庫版)ということだが、「ユートピア」には上には支配者、下には奴隷がおり、

他国との激しい戦争さえ起っていることを知れば、私には却って恐怖の世界に感じられる。それに較べて「桃花源」は、なるほどここにはモアが描くような政治・経済・社会制度全般にわたる、細かいビジョンに基づく記述はないけれども、「黄髮（老人）垂髻（子供）、並びに怡然として自ら楽しみり」、「秋熟に王税靡し」というのであるから、この世の人間関係にヘトヘトに疲れ、何をしても税金を取られるこの世にツクツク嫌気のさしている人であるならば誰もが、「借問す方に遊ぶの土、焉んぞ測らん塵囂の外を」（ちょっとうかがいたい、憂き世に遊ぶ方々よ、この塵の世の外なる世界に思いをはせたことがあるかな——海知義訳「陶淵明」世界古典文学全集 25 筑摩）という淵明の批判を素直に受け入れて、一度は足を踏み入れてみたい誘惑に駆られる、夢のような別天地ではあるまいか。その証拠に、その後淵明の提言を受け、「桃花源」を夢想して探訪した中国人が、次々に輩出しているのである。私は章を改めて、唐の高名な詩人である王維（699—761）と劉禹錫（772—842）の作品を、手始めに紹介してみることにする。ともに「桃源行」と題する樂府形式の作品である。

三

先ず盛唐の詩人王維の「桃源行」（「王右丞集」巻 1 四部叢刊初編縮本 10 頁上 11 頁下）。

- 1 魚舟は水を逐い 山春を愛す
- 2 兩岸の桃花は去津を夾む
- 3 坐ろに紅樹を看て遠きを知らず
- 4 青溪を行き盡して人を見ず
- 5 山口より潜り行けば始めは隈隩
- 6 山は開け曠く望み 旋ち平陸なり
- 7 遙かに看る 一處雲樹の攢がるを
- 8 近づいて入る 千家花竹の散ずるに
- 9 樵客は初めて漢の姓名を傳え
- 10 居人は末だ秦の衣服を改めず
- 11 居人は共に武陵源に住み

- 12 還た物外に従いて田園を起こす
- 13 月は松下に明かるくして房櫳は静かに
- 14 日は雲中より出でて雞犬喧し
- 15 驚いて俗客を聞き 争いて來たり集い
- 16 競いて引いて家に還り 都邑を問う
- 17 平明に閭巷は花を掃いて開き
- 18 薄暮に漁樵は水に乗じて入る
- 19 初め地を避くるに因りて人間を去り
- 20 更に仙と成らんことを問ひ遂に還らず
- 21 峽裏に誰か知らん 人事有るを
- 22 世上より遙かに望むも雲山空し
- 23 靈境の聞見し難きを疑わざるも
- 24 塵心は未だ盡きず郷縣を思ふ
- 25 洞を出づれば山水に隔てらるること論無けれども
- 26 家を辭して終に長く游衍せんと擬す
- 27 自ら謂えらく 經過舊きに迷わずと
- 28 安んぞ知らん 峰壑今來たれば変ぜしを
- 29 當時は只だ記す 山に入るに深く
- 30 青溪幾度か雲林に到れるを
- 31 春來たれば徧く是れ桃花の水
- 32 仙源を辨ぜず 何れの處にか尋ねん

次に中唐の詩人劉禹錫の「桃源行」（劉夢得文集）巻 8 四部叢刊初編縮本 59 頁上）。

- 1 漁舟何ぞ招々たる
- 2 浮びて武陵の水に在り
- 3 綸を挖き餌を擲げ流れに信せて去る
- 4 誤ちて桃源に入り行くこと數里
- 5 清原尋ね盡くせば花綿々たり
- 6 花を踏み逕を覓め洞前に至る
- 7 洞門蒼黒として煙霧生じ
- 8 暗行すること數歩 虛明に逢う
- 9 俗人の毛骨 仙子を驚かし
- 10 争い來たりて詞を致す 何ぞ此に至れるやと
- 11 須臾にして皆な冰雲の顔を破り
- 12 笑言して委曲に人間を問う
- 13 因りて嗟く 身を隠して來たりて玉を種え

- 14 人世風燭の如くなるを知らざるを
 15 筵には石髓を差め 客に勧めて喰わしめ
 16 燈には松脂を爇し 客を留めて宿せしむ
 17 雞聲犬聲 遙かに相い聞こえ
 18 曉光窓籠として五雲を開く
 19 漁人衣を振り 起きて戸を出づれば
 20 満庭路無く 花紛々たり
 21 翻然として郷縣の處に迷わんことを恐れ
 22 一息すら桃源に住むを肯ぜず
 23 桃花は谿に満ち 水は鏡に似
 24 塵心は垢の如く 洗いて去らず
 25 仙家一たび出づれば 尋ぬるに蹤無く
 26 今に至りて水は流れ 山は重々たり

王維の「桃源行」、劉禹錫の「桃源行」どちらも、陶淵明の元の作品に対する、ある種の翻案であるわけだが、私がこの小論で問題にしたいのは、桃花源の住人である。王維の作品に「初め地を避くるに因りて人間を去り、更に仙と成らんことを問い遂に還らず」、「春來たれば徧く是れ桃花の水、仙源を弁ぜず何れの處にか尋ねん」とうたわれ、又劉禹錫の作品に「俗人の毛骨仙子を驚かし、争い來たりて詞を致す何そ此に至れるやと」、「仙家一たび出づれば尋ぬるに蹤無く、今に至りて水は流れ山は重々たり」とうたわれているように、彼らが描いた桃源境の住人は、「人間」の「俗人」でなく、仙人である。

陶淵明の作品の場合は、どうであったろうか。彼の作品に「奇しき蹤隠ること五百、一朝に神界を敝わせり」

とあるけれども、この「神界」は「神秘的な世界」の意味であって、「神仙の世界」の意味ではない。淵明が描いた桃花源は、確かに俗界と「源を異にし」、「外人と間隔」した「神界」ではあるけれども、ここに住む人々はと言えば、「酒を設け鶏を殺して食を作」し、「相命じて農耕に肆め、日入りて憩う所に従う」ごく平凡な人間、漱石

の文章を再度引用すれば、「向ふ三軒兩隣にちらちらする唯の人である」。淵明の作品には桃花源の住人が仙人であ

るとは、述べられていないのである。

他の唐代の詩人の作品はどうであろうか。私は試みに、「全唐詩」（復興書局印行）に収められている唐人の全詩

（詞も含む）を調査してみた。私の調査の結果によれば、桃花源をテーマにした作品で、桃花源の住人を「唯の人」として詠じているものは絶無である^{注①}。注釈①に引用した

韓愈は、「桃源の説は誠に荒唐」と述べているが、彼も要するに住人を仙界の人と考えているのである。

こういう変質が生じたのは、何故であろうか。以下この点について少し考えてみていくことにする。

四

陶淵明以後、南北朝時代の詩人たちは、桃花源をどのように扱い、詠じているのであろうか。次に示す作品が、私の調査した結果の全作品である（資料は速欽立輯校「先秦漢魏晉南北朝詩」（中華書局）である）。

陳・徐陵「山齋」

- 1 桃源 往客を驚かし
- 2 鶴嶠 來賓を斷つ
- 3 復た風雲の處有り
- 4 蕭條として俗人無し
- 5 寒山は微かに雪有り
- 6 石路は本と塵無し
- 7 竹徑は朦朧として巧みに
- 8 茅齋は結構新たなり
- 9 香を焼いて道記を披き
- 10 縣鏡は山神を壓す
- 11 砌水は何年か溜る
- 12 簷桐は幾度か春なる
- 13 雲霞一たび已に絶てば
- 14 寧んぞ漢と秦とを辨ぜんや

(1) 北周・庾信「擬詠懷二十七首」其26

- 1 懷抱獨り昏昏たり
- 2 平生何の論ずる所ぞ
- 3 由來 千種の意

- 4 併て是れ桃花源
- 5 穀皮 兩書帙
- 6 壺盧 一酒樽
- 7 自ら知る天下を費すを

8 也た復た何ぞ論ずるに足らん

(2) 庾信「徐報使來たるも止だ一見するを得しのみ」

- 1 一面 還た千里
- 2 相思 那ぞ論ずるを得ん
- 3 更に尋ぬるも終に見ず
- 4 桃花源に異なる無し

(3) 庾信「趙王の酒を惠まるるに報い奉る」

- 1 梁王 竹園を修め
- 2 冠蓋 風塵喧し
- 3 行人忽ち道を枉げ
- 4 直ちに進む桃花源
- 5 稚子は還って羞じて出で
- 6 驚妻は倒って門を閉ず
- 7 始めて聞く上命を傳うるを
- 8 定めて是れ中樽を賜うなり
- 9 野罏 樹葉を然し
- 10 山杯 竹根を捧ぐ
- 11 風池は還た更に暖かく
- 12 寒谷は遂に長く喧し
- 13 未だ知らず稻梁の雁
- 14 何れの時にか能く恩に報いるを

徐庾体という語に示されるように、徐陵（507—583）と庾信（513—581）は、南北朝最後を飾る二大詩人であり、上に引用した庾信の二番目の作品の題名「徐報使（徐陵を指す）來止得一見」が明示しているごとく、兩人は交友関係のある間柄でもあった。この両詩人のみが桃花源を扱っているのは、たいへん興味深いことであるが、徐陵の「山齋」詩中の「桃源」（桃花源）が仙界あるいは仙界の擬制として詠ぜられていることは、一読して明らかである。序でに言えば鶴は仙人の乗物である。少し問題であるのは庾信の三作品である。これらの作品全てが

陶淵明を直接意識して作られたものであることは、間違いないところであるけれども、庾信が桃花源を仙人の住む世界^{注②}と考えていたと速断することはできない。

この庾信の場合は一応除外するとして、淵明以後、最

初に桃花源を詩にうたい込んだ徐陵が既にもう桃花源を仙人の住む世界あるいはその擬制としてとらえていたということは十分に注意しておかなければならない。淵明以後の出発点から、桃花源は既に仙界を志向していたのである。しかしなぜ桃花源は仙界と結び付き易かったのであろうか。

五

初唐の詩人王績（584—644）は、唐人の中で陶淵明の人と文学に最も早く注目した人であり、彼も世捨て人であった。その彼に次のような作品がある。

王績「田家三首」其二（『全唐詩』第一函第八冊 302 頁—303 頁）

- 1 家は住す 箕山の下
- 2 門は枕す 潁川の濱
- 3 知らず今漢有るを
- 4 唯だ言う 昔 秦を避けしと
- 5 琴は伴う 前庭の月
- 6 酒は勧む 後園の春
- 7 自ら中林の土たるを得
- 8 何ぞ上皇の人を忝しめん

上の詩の最後の句の「上皇の人」は、陶淵明の「子の儼等に与うる疏」に「五六月中、北窓の下に臥すれば、涼風暫らく至るに遇う。自ら^{おも}謂えらく、是れ羲皇上の人」

とある「羲皇上の人」と同じであろう。「羲皇」は古代の純樸な時代の帝王の名である。王績の上の詩が淵明の文学の影響のもとに作られたものであることは、末句の「上皇の人」もさることながら、第三句第四句の「知らず今漢有るを、唯だ言う昔秦を避けしと」の一聯に至って一目了然である。

ところでこのような王績に「遊仙」（仙界に遊ぶ）と題する四首連作の、次のような作品がある（同上 305 頁）。

王績「遊仙四首」其三

- 1 衣を結んで 野路を尋ね
- 2 杖を負いて 山門に入る

- 3 道士は宅無しと言ひ
- 4 仙人は更に村有り
- 5 斜溪に桂渚横たわり
- 6 小徑は桃源に入る
- 7 玉牀に塵稍く冷め
- 8 金爐に火尚お温かなり
- 9 心に北極に遊ぶかと疑ひ
- 10 望めは西崑を陟るに似たり
- 11 愁いに逆いて舊里に歸り
- 12 蕭條として子孫を訪う

王績が描いた「桃源」が、俗界の時間の流れを超越した仙界であることは、最後の一聯に「愁いに逆いて舊里に歸り、蕭條として子孫を訪う」とうたわれていることから明らかである。我が国の話に例を求めれば、それは竜宮城から戻った浦島太郎ということである。

このように、時代の初期から唐人にとって桃花源は、時間の流れを超越した仙人の住む靈域と意識されていたのであるが、最初に述べたように、王績という人は世捨て人（隠者）であった。実は唐代以前から隠者という存在は、仙人と分ち難く結びついているのである。陶淵明より先輩である東晋の郭璞（276-324）の作品から一例を示そう。

郭璞「遊仙詩七首」其三（「文選」巻21）

- 1 翡翠は蘭苕に戯れ
- 2 容色更ごも相い鮮やかなり
- 3 綠蘿は高林に結び
- 4 蒙籠として一山を蓋う
- 5 中に冥寂の士有り
- 6 静かに嘯いて清絃を撫す
- 7 情を放ままして霄外を凌ぎ
- 8 藥を嚼いて飛泉を抱む

- 9 赤松は上游に臨み
- 10 鴻に駕して紫煙に乗る
- 11 左には浮丘の袖を掲り
- 12 右には洪崖の肩を拍つ
- 13 借問す 蜉蝣の輩
- 14 寧んぞ知らん龜鶴の年を

郭璞は同じ「遊仙」詩第一首の中で、「山林こそ隱遯の棲」と公言しているが、彼は上に引用した詩において、「綠蘿」が「蒙籠として一山を蓋う」（第4句）中に隱遯している「冥寂の士」（隠者）が交わりを結ぶのは、赤松子・浮丘公・洪崖先生たちであると、はっきりと述べている。赤松子等は「列仙伝」や「神仙伝」中の仙人である。

唐人の隠者に対する強力なイメージの一つに、郭璞の「遊仙」詩に描写されているような仙人たちと「鴻に駕し」て大空を自由に飛行する姿があったと判断されるのである。先程の徐陵の場合も、もとより同断である。

「隱逸詩人の宗」（梁・鍾嶸「詩品」）と評される陶淵明が、「桃花源詩」を「借問す方に遊ぶの士、焉んぞ測らん塵囂の外を、願わくは言に輕風を躡み、高举して吾が契を尋ねん」とうたい収めたとき、唐人の心に連想された桃花源が、例えば郭璞の「遊仙」詩に描かれているような別天地と一脈相通じるものであったとしても、不思議ではないのである。

なお唐代の小説「遊仙窟」は、遊里を題材にしたものと思われるが、この中に主人公張文成と相手の女性崔十娘との間で遣り取りされた、次のごとき詩がある。

張文成

- 1 昔時 小苑を過ぎ
- 2 今朝 後園に戯る
- 3 兩歳 梅花匝く
- 4 三春 柳色繁し
- 5 水明かにして魚影静かに
- 6 林翠にして鳥歌喧し
- 7 何ぞ須いん杏樹嶺
- 8 即ち是れ桃花源
崔十娘
- 1 梅蹊に道士に命じ

- 2 桃澗に神仙を佇つ
- 3 舊魚は大劔と成り
- 4 新龜は小錢に類す
- 5 水湄に唯だ柳を見
- 6 池曲に且く蓮を生ず
- 7 賞心の處を知らんと欲するに
- 8 桃花 眼前に落つ

「杏樹山」は仙山であるが、別天地である桃花源は、男にとって都合のよい性の放恣の場でもある、という訳である。余談はさて置いて、王維や劉禹錫の「桃源行」の住民が仙人であるということは、総じて言えば、唐代は六朝時代の文学的支配から、まだ完全には脱却していないということを意味していると思われる。

さて唐代の桃花源を探索しおえた私の次の探索地が宋代であることは、言うまでもない。

六

唐代の総ての詩を収録した「全唐詩」のような便利な詩の全集は、宋代の詩に関しては、今だに存在しない。それで私は、宋代における桃花源を調査するにあたり、便宜上、手元にある四部叢刊初編縮本に収録されている宋人の詩集を使用することにした。

劉開 (948-1001) の「河東先生集」、王禹偁 (954-1001) の「小畜集」「小畜外集殘本」、林逋 (967-1028) の「林和靖先生詩集」、穆修 (979-1032) の「河南穆公集」、范仲淹 (989-1052) の「范文正公集」、尹洙 (1001-1047) の「河南先生集」、蘇舜欽 (1008-1048) の「蘇學士文集」、司馬光 (1019-1086) の「溫國文正司馬公文集」、李觀 (1009-1059) の「直講李先生文集」、文同 (1018-1079) の「丹淵集」、曾鞏 (1019-1083) の「南豐先生元豐類藁」、梅堯臣 (1002-1060) の「宛陵先生集」、邵雍 (1011-1077) の「伊川擊壤集」、歐陽修 (1007-1072) の「歐陽文忠公集」、蘇洵 (1009-1066) の「嘉祐集」と時代順に読み進み、王安石 (1021-1086) の「臨川先生文集」に至って次のごとき作品に行き当たった。

王安石「桃源行」(卷四 79 頁上)

- 1 望夷宮中 鹿を馬と爲し
- 2 秦人半ば死す 長城の下
- 3 時を避くるは獨り商山の翁のみならず
- 4 亦た桃源に桃を種うる者有り
- 5 此に來たりて桃を種え幾春を經し
- 6 花を採り實を食い 枝を薪と爲す
- 7 兒孫生まれ長じて世と隔たり
- 8 父子有りと雖も君臣無し
- 9 漁郎 舟を濠わせて遠近に迷い
- 10 花間に相い見て因りて相い問う
- 11 世上那ぞ知らん 古に秦有ることを
- 12 山中豈に料らんや 今は晉爲ることを
- 13 聞道く長安は戰塵を吹き
- 14 春風に首を回らせば一 巾を霑らす
- 15 重華一たび去りて寧んぞ復た得んや
- 16 天下紛々として幾秦を經たる

上の王安石の詩の7・8句に「兒孫生まれ長じて世と隔たり、父子有りと雖も君臣無し」とうたわれているように、王安石は桃花源の住人を、秦代にここに逃げ込んできた人々の子孫ととらえているのである。私が調査したところでは、陶淵明以降、桃花源の住人を仙人ではなく、普通の人間として描いたのは、王安石のこの作品が最初のものである。試みに王安石より少し先輩である梅堯臣の作品を示してみると、次の通りである。

梅堯臣「武陵行」(卷三 25 頁上下)

- 1 生事は漁樵に在り
- 2 居る所は亦た煙水
- 3 野艇 一竿の絲
- 4 朝朝 清泚に狎る
- 5 忽ち 自に藤陰に傍い
- 6 流れに乗じて山觜に轉ず
- 7 始めは景氣の佳きを覺え
- 8 潜り通る小溪の裏
- 9 常時 春を見ず
- 10 谷に入りて紅蘂に驚く

- 11 幽興 緑波を窮め
 12 芳を翫して心已む莫し
 13 花外 一峰明かに
 14 林間 碧洞啓く
 15 遙かに聞こゆ 雞犬の音
 16 漸く悟る 人煙邇きを
 17 舟を捨てて遂に潛行すれば
 18 石徑 劣かに屣を容るのみ
 19 豁然として田園有り

- 20 竹果 相叢り倚る
 21 厖眉鬢髻の人
 22 倏ち心顔の喜ぶに遇う
 23 尚お秦の衣裳を作し
 24 那ぞ漢の名氏を知らん
 25 自ら言う 世亂に逢い
 26 地を避け因りて此に居り
 27 來たりし時手づから桃を種え
 28 今日開いて綺の如く
 29 更に看る水上の花
 30 幾度か風を逐いて委すと
 31 競いて引いて彫胡を飯わしめ
 32 邀えて飲んで瓊醴を酌む
 33 復た童稚を呼んで前めしむれば
 34 緑鬢仍お皓齒
 35 翻って茅に還らんことを念わしめ
 36 歸りて鱸鮓を釣らんとする
 37 將に辭せんとすれば亦た言を贈り
 38 丘壑の美を道う勿かれと
 39 柎を鼓して僊源を出づれば
 40 繁英猶お灑迤たり
 41 薄暮に蒼洲に返れば
 42 微風は白芷を吹く
 43 他日重ねて過らんと欲すれども
 44 茫茫として何れの處か是なる

題名の「武陵行」が意味するところは、これまでしばしば引用した「桃源行」と同じであるが、第二十一句の「厖眉」(もじゃもじゃの眉毛)で鬢髻きんげい(たぶさを結ん

で垂らした髪)の人」は我々が中国の絵画によくみかける長い杖をついて立っている老仙人を髣髴させるものであり、第三十九句に「僊(仙に同じ)源」とある以上、梅堯臣が考えていた桃花源の住人が、仙人であることは明白である。宋初の梅堯臣もまだ唐人の認識から一步も外に踏み出ることができなかつたのである。^{注③}

気がついてみれば、これほど単純なことはないけれども、桃花源が歩んだこれまでの歴史の跡に目を向けるとき、いわゆる新法党の領袖として、次々に政治的改革を

断行して行った王安石は、誠に慧眼の人と言わなければならない。

王安石のこの再発見は、しかしながらいかにしてなされたのであろうか。

七

王安石の人と文学について無知に等しい私は、語るべき何の資格も持ち合せていないが、王安石の専門家でもある清水茂先生は、かつて次のように指摘された。「王安石は、南京半山にある自分の邸宅を、そのまま寄進して仏寺にしたほどの仏教信者であり、(中略)「半山寺の壁に題す」の詩に、衆生は仏に異ならず、仏は即ち是れ衆生なり、とあるが、これは、すべての人間が仏になり得ることをいうのであり、発展して、だれでも平等だという考えにまで達する^{注④}」。

思うに、唐人の描いた桃花源の住人が仙人であるということは、原則としてそこに立ち入ることが許されない俗人と仙人とを、全く次元の異なる別個の存在としてはっきり区別し、差別することであり、それは、この世界は本来不平等なものであるということを暗黙のうちに認めていることを、意味するのではあるまいか。こういう考え方は、貴族の時代である六朝時代に、最も典型的なものである。私が唐人の詩を論じたとき、「唐代は六朝時代の文学的支配から、まだ完全には脱却していない」と言ったのは、このことを意識してのことに他ならない。

それでは王安石に「だれでも平等だという考えにまで達する」ことができたのは、どうしてであろうか。やは

り清水茂先生は、別の個所でこう述べられた。「五代の戦乱は、官僚としての名門というものをなくしてしまったといつてよい。かくして、北宋初期の官僚たちは、親たちのおかげでなくて、自分たちの実力でのしあがってきた^{注⑤}」。王安石も無論、「自分たちの実力で^{注⑤}のしあがってきた」人物の一人である。そしてこの論稿のテーマに即して言えば、桃花源のごとき世界も、「自分たちの実力で」築き上げようと思えば不可能な事業ではないという、平等思想に支えられた一種の自信のようなものが、王安石にはあったのではあるまいか。

なお、王安石と政治的には対立関係にあり、また陶淵明の熱烈な信奉者であった蘇軾（1036—1110）も世、桃源の事を伝え、其の實を過つこと多し。淵明の記す所を考うるに、止だ先の世のひと秦の乱を避けて此に來たりと言うのみにして、則ち漁人の見し所は、其の子孫にして、秦人の死せざる者に非ざるに似たり（「和桃花源詩序」と、「桃花源」の住民が仙人でないことを、はっきりと指摘していることを付け加えておく。中国には古く、「四海皆兄弟」という言葉があるが、宋人の桃花源は、唐人の桃花源と比較するとき、一つの画期を示すものである。そして陶淵明の思わくとは別に、仙人たちへのみ開かれ、俗人たちには閉ざされてしまった桃花源が、宋代に及び、王安石や蘇軾によって地上の世界に開花するに至ったことは、陶淵明その人にとっても慶賀すべきことである。欧州の「失樂園」が今のところまだ最後の審判がくだっていない以上、現在も失われたままである^{注⑥}のに対し、中国においては人間の世界に蘇り、再生したからである。

宋という時代を欧州のルネサンスに喩えて「東アジアのルネサンス」と称した歴史学者が^{注⑦}いる。ルネサンスの原義は再生である。桃花源がたどった歴史を思うとき、この歴史学者の見解は、卓見であると言わなければならない。

八

小説の冒頭で「人の世を作ったものは神でもなければ鬼でもない」と明言した上で、一人の画家を通じて「非

人情の天地」を描いた「草枕」の結末は、いかなるものであろうか。

茶色のはげた中折帽の下から、髯だらけな野武士が名残惜氣に首を出した。そのとき、那美さんと野武士（那美さんの離婚した元の亭主—引用者）は思はず顔を見合せた。鐵車はごとりとごとりと運轉する。野武士の顔はすぐ消えた。那美さんは茫然として、行く汽車を見送る。其茫然のうちには不思議にも今迄かつて見た事のない「憐れ」が一面に浮いている。

「それだ!それだ!それが出れば晝になりますよ」

と余は那美さんの肩を叩きながら小聲に云った。余が胸中の畫面は此咄嗟の際に成就したのである。

「人間を離れないで人間以上の永久と云ふ感じを出」そうと思案した末、「多くある情緒のうちで、憐れと云ふ字は神の知らぬ情で、しかも神に尤も近き人間の情である」と、この画家は既に気づき、それが那美さんの顔に表われる瞬間を待っていたのである。

陶淵明は「塵囂の外」に、人の住む桃花源を描いた。そして彼は、「借問す方に遊ぶの士、焉んぞ測らん塵囂の外を」と詠歎した。夏目漱石はあくまでも「人の世」に踏みとどまりながら、しかも人情という「方」を越えた「非人情」の世界を描き、この「非人情」の世界にふさわしい美人を絵にしようとした。かくて「咄嗟の衝動で、眉宇にひらめいた」那美さんの「憐れ」の表情こそは、この要求を満たすものであった。そして「茫然として行く汽車を見送る」那美さんの顔に表われた「憐れ」は、漱石の桃花源であり、淵明の「借問」に対する、漱石の回答であったのである。

注釈

①本文に引用したものを除いた、唐人の桃花源をテーマにした詩は以下の通りである。

- (1) 武元衡「桃源行送友」（「全唐詩」第五函第七冊 1872 頁）「武陵川徑入幽遐，中有雞犬秦人家，家傍流水多桃花，桃花兩邊種來久，流水一通^{一作}道^{何時有}，垂條落葉暗春風，夾岸芳菲至山口，歲歲年年能寂寥，林下青苔日爲厚，時有^{一作}仙鳥來銜花，曾無世人此攜手，可憐不知若爲名，君往^{一作}從之^{從之}多所更，古驛荒橋平路盡，崩湍怪

石小溪行，相見維舟登覽處，紅堤綠岸宛然成，多君此去從仙隱，令人晚節悔營營。

- (2) 權德輿「桃源篇」(「全唐詩」第五函第八冊 1937 頁)「小年嘗讀桃源記，忽覩良工施繪事，巖崖初欣繚繞通，溪風轉覺芬芳異，一路鮮雲雜彩霞，漁舟遠遠逐桃花，漸入空濛迷鳥道，寧知掩映有人家，龐眉秀骨爭迎客，鑿井耕田人世隔，不知漢代有衣冠，猶說秦家變阡陌，石髓雲英甘且香，仙翁留飯出青囊，相逢自是松喬侶，良會應殊劉阮郎，內子閑吟倚瑤瑟，翫此沈沈銷永日，忽聞麗曲金玉聲，便使老夫思閣筆。
- (3) 韓愈「桃源圖」(「全唐詩」第五函第十冊 1995—1996 頁)「神僊有無何渺茫，桃源之說誠荒唐，流水盤迴山百轉，生綃數幅垂中堂，武陵太守好事者，題封遠寄南宮下，南宮先生忻得之，波瀾入筆

驅文辭，文工畫妙各臻極，異境恍惚移於斬，架巖鑿谷開宮室，接屋連牆千萬日，羸顛劉蹶了不聞，地坼天分非所恤，種桃處處惟開花，川原近遠蒸紅霞，初來猶自念鄉邑，歲久此地還成家，漁舟之子來何所，物色相猜更問語，大蛇中斷喪前王，羣馬南渡開新主，聽終辭絕共悽然，自說經今六百年，當時萬事皆眼見，不知幾許猶流傳，爭持酒食來相饋，禮數不同樽俎異，月明伴宿玉堂空，骨冷魂清無夢寐，夜半金雞啼曉鳴，火輪飛出客心驚，人間有累不可住，依然離別難為情，船開櫂進一迴顧，萬里蒼蒼煙水暮，世俗寧知偽與真，至今傳者武陵人。

- (4) 劉禹錫「遊桃源一百韻」(「全唐詩」第六函第二冊 2103—2104 頁)「沅江清悠悠，連山鬱岑寂，回流抱絕巘，皎鏡含虛碧，昏旦遞明媚，煙嵐分委績，香蔓垂綠潭，暴電照孤磧，淵明著前志，子驥思遠跡，寂寂無何鄉，密爾天地隔，金行太元歲，漁者偶探蹟，尋花得幽踪，窺洞穿隙隙，依微聞雞犬，豁達值阡陌，居人互將迎，笑語如平昔，廣樂雖交奏，海禽心不擇，揮手一來歸，故溪無處覓，綿綿五百載，市朝幾遷革，有路在壺中，無人知地脈，皇家感至道，聖祥自天錫，金闕傳本枝，玉函留寶曆，禁山開秘宇，復戶深靈宅，藥檢香氛氤，醞壇煙霧霽，我來塵外躅，瑩若朝星析，岸轉對翠屏，水窮留畫鷁，三休俯喬木，千級扳峭壁，旭日聞鐘鐘，絳雲迎躡躡，遂登最高頂，縱目還楚澤，平湖見草青，遠岸連霞赤，幽尋如夢想，綿思屬空闕，貧緣且忘疾，耽玩近成癖，清猿何曉發，瑤草凌寒峽，祥禽舞葱蘢，珠樹搖巧藥，羽人顧我笑，勸我稅歸輶，霓裳何飄飄，童顏潔白皙，重巖是藩屏，馴鹿受羈勒，棲居彌清霄，蘿葛成翠帟，仙翁遺竹杖，王母留桃核，姮娥飛丹砂，青童護金液，寶氣浮鼎耳，神光生劍脊，虛無天樂來，僊宰鬼兵役，丹丘肅朝禮，玉札工紉繹，枕中淮南方，牀下阜鄉寫，明燈坐遙夜，幽籟聽淅瀝，因話近世俗，聳然心神惕，乃言瞿氏子，骨狀非凡格，往事黃先生，羣兒多侮劇，誓然不屑意，元氣財帛隔，往往游不歸，洞中觀博奕，言高未易信，猶復加訶責，一旦前致辭，自云仙期迫，言師有道骨，前事常被謫，如今三山上，名字在真籍，悠然謝主人，後歲當來覲，言畢依庭樹，如煙去無跡，觀者皆失次，驚迫紛絡繹，日暮山徑窮，松風自蕭颯，適逢脩蛇見，矚目光激射，如巖三清居，不使恣搜索，唯餘步網勢，八趾在沙磔，至今東北隅，表以壇上石，列仙徒有名，世人非目擊，如何庭廡際，白日振飛翮，洞天豈幽遠，得道如咫尺，一氣無死生，三光自遷易，因思人間世，前路何狹窄，警然此生中，善祝期滿百，大方播羣類，秀氣肖翕鬲，

性靜本同和，物牽成阻阨，是非闕方寸，輩血昏精魄，遂令多天傷，猶喜見斑白，喧喧車馬馳，苒苒桑榆夕，共安緹繡榮，不悟泥途適，紛吾本孤賤，世業秋逢掖，九流宗指歸，百氏旁撝捩，公卿偶慰薦，鄉曲繆推擇，居安白社貧，志欲玄纁辟，功名希自取，簪組俟揚歷，書府蚤懷鉛，射宮曾發的，起草香生帳，坐曹烏集柏，賜燕聆蕭韶，侍祠閱琮璧，嘗聞履忠信，可以行蠻貊，自述希古心，妄恃千時畫，巧言忽成錦，苦志徒食藥，平地生峰巒，深心有矛戟，曾波一震盪，弱植忽淪溺，北渚弔靈均，長岑思亭伯，禍來昧幾兆，事去空歎息，塵累與時深，流年隨漏滴，才能疑木雁，報施迷夷跖，楚奏繁鍾儀，商歌鏗宓戲，稟生非懸解，對鏡方感激，自從嬰網羅，每事問龜策，王正降雷雨，環玦賜遷斥，儻伏夷平人，誓將依羽客，買山構精舍，領徒開講席，冀無身外憂，自有閑中益，道芽期日就，塵慮乃水釋，且欲

遺姓名，安能慕竹帛，長生尚學致，一漈豈虛擲，芝朮資糧糧，煙霞拂巾幘，黃石履看墮，洪崖肩可拍，聊復嗟蜉蝣，何煩哀地蝟，青囊耽架味，瓊葩亦屢摘，縱無西山資，猶免長戚戚。

- (5) 施肩吾「桃源詞二首其一」(「全唐詩」第八函第二冊 2972 頁)「天天花裏千家住，總為當時隱暴秦，歸去不論無舊識，子孫今亦是他人。
- (6) 施肩吾「同上其二」(同上)「秦世老翁歸漢世，還同白鶴返遊城，縱令記得山川路，莫問當時州縣名。
- (7) 李羣玉「桃源」(「全唐詩」第九函第三冊 3459 頁)「我到瞿真上升處，山川四望使人愁，紫雲白鶴去不返，唯有桃花溪水流。
- (8) 張喬「尋桃源」(「全唐詩」第十函第一冊 3823 頁)「武林春草齊，花影隔溪溪，路遠無人去，山空有鳥啼，火垂青靄斷，松偃綠蘿低，世上迷途客，徑茲盡不迷。
- (9) 曹唐「題武陵洞五首其一」(「全唐詩」第十函第二冊 3836 頁)「此生終使此身閑，不是春時且要還，寄語桃花與流水，莫辭相送到人間。
- (10) 曹唐「同上其二」(同上)「溪口回舟日已昏，却聽雞犬隔前村，殷勤重與秦人別，莫使桃花閉洞門。
- (11) 曹唐「同上其三」(同上)「却恐重來路不通，殷勤回首謝春風，白雞黃犬不將去，且寄桃花深洞中。
- (12) 曹唐「同上其四」(同上)「桃花來岸香何之，花滿春山水去遲，三宿武陵溪上月，始知人世有秦世。
- (13) 曹唐「同上其五」(同上)「渡水傍山尋絕壁，白雲飛處洞天開，仙人來往無行跡，石逕春風長綠苔。
- (14) 章碣「桃源」(「全唐詩」第十函第五冊 3990 頁)「絕壁相欹是洞門，昔人從此入仙源，數株花下逢珠翠，半曲歌中老子孫，別後自疑園吏夢，歸來誰信釣翁言，山前空有無情水，猶憶當時碧樹村。
- (15) 李宏阜「題桃源」(「全唐詩」第十一函第六冊 4482 頁)「山翠參差水渺茫，奏人音在楚封疆，當時避世乾坤窄，此地安家日月長，草色幾經壇杏老，巖花猶帶澗桃香，他年倘遂平生志，來著霞衣侍玉皇。

なお「全唐詩」(第十一函第八冊)に無名氏の「桃源行送友人」という作品があるが、これは(1)武元衡「桃源行送友」と全く同じ内容のものである。よって省略した。

また直接桃花源をテーマにした作品でなく、句中に典故とし

て桃花源（武陵源）を使用しているものは、枚挙に暇がないほどである。これらを全部掲示するのは煩雑である上に余り意味がないと判断して、今は省略する。ただ言えることは、それが単に仙界に限定されたものでなく、広く俗に汚されていない区域として使用されているということである。

②倪璠は、「庾子山集注」において、(1)の詩に対しては「搜神後記」、(3)の詩に対しては陶潜「桃花源記」（両記は実質的には同一作品）を引用し、(1)の詩句に対し、「言己平生懐抱、至此皆不足論、惟有避秦而已」と述べている。又(2)の詩に対しては、「述異記」「武陵源在吳中、山無他木、盡生桃李、俗呼爲桃花源。源上有石洞、洞中有乳水。世傳秦末喪乱、吳人於此避難、食桃李實者皆得仙」を引用している。

③梅堯臣には他にも一首「桃花源詩并序」（卷五十 411 頁下 412 頁上）と題する作品があり、やはり「俗骨^〇思歸一相送、慎勿與世言

雲霞」と、仙界として詠ぜられている。

王安石以前の宋人で、梅堯臣以外に桃花源をテーマに詩を作った人は皆無である。曾鞏に「桃花源」と題する作品があるが、これは、彼が洪州（江西省南昌県）の知事をしていたとき、麻姑山（江西省南城県）にある「桃花源」なる地に遊んだ折の作品であって、陶淵明の「桃花源」とは関係がないと思われる。試みにその作品を示しておく。「來時秋不見桃花、空樹寒泉瀉石涯、爭得時人見^〇鸞鳳、不見^〇身去憶烟霞」。

④「王安石」（中国詩人選集二集 岩波）。

⑤「北宋名人の姻戚關係一晏殊と歐陽修をめぐる人々——」（「中国詩人論叢」所収 創文社）。

⑥ミルトン作・平井正穂訳「失樂園（下）」（岩波文庫 298 頁）に、「その後、時みちてこの世界が破滅する時、救主は、生ける人と死にたる人を裁くために 栄光 と 権力 のうちに再び天より降り給うであらう。（中略）その時にはこの地上はすべて 樂園 となり、エデンの園よりさらに幸福な場所となり、さらに幸福な日々が続くはずである（以下略）」とある。

⑦責任編集・宮崎市定「世界の歴史 6 宋と元」中公文庫。

カフカのいくつかのモチーフについて

山田幸平 長尾達也

1 序論

カフカは振動する存在である。ある方向へ運動する力と、別の向きの力とが、それぞれほとんど同じ強度であるために、ぶるぶると振動しているのだ。これを停止させて正体を見ようとするのは、彼を破壊するに等しい。そこに見つかるのは、せいぜいのところ、昼間は保険局に勤務し、夜中に書いた作品をおずおずと雑誌に発表した、ゲーテやクライストやフローベールやを尊敬する、なぜか家族と離れられないユダヤ人の独身男といったポートレートだろう。こうして捉えることで、カフカは文学史の「謎めいた」1ページとして静止してしまうのだ。しかし、振動と、それに伴う画像を乱すブレこそが、カフカの本質的ななにかなのである。カフカに首尾一貫した解釈を加えようとするおおくの試みが、どれも部分的にしか成功しないのは、このためである。部分的とは、カフカの多様な力の、どれかひとつを取り上げているだけだからである。言いかえるならば、神学とか心理学とか実存主義とかを語る、ことのついでにカフカに触れているにすぎないのだ。そうでなければ、書誌的、文学史的な解説に無難にとどまるかである。つまり、それらの思想の、静的な解読格子のなかに、ふるえるカフカを収めようとして、失敗してきたのである。

奇妙な言い方になるが、カフカは部分的にしか一貫していない。ひとつの、一貫した解釈を成り立たせる力が

ある（一貫していなければ、むしろ解釈としては破綻している）。そしてそれと共に、同じくらい強力な、解釈を破壊せずに置かない別な力も働いているのだ。ということはまた、カフカに対して解釈を保留、または放棄するのも、やはり誤りではないが、正しくもないことになる。それはただ、あらゆる解釈が必然的に伴う恣意性のためばかりではない。先とは逆に、カフカの解釈を破壊させる力にのみ注目することで、解釈可能な方の力は無視することになるからである。解釈するにせよ、しないにせよ、カフカを静止させることに変わりはないのだ。

要するに、こういうことになる。カフカを「論じ尽くす」ことが、もしカフカを静止させることになるならば、そのことによって、カフカを逃してしまうことになる。そうでなければ、逆にカフカに引き裂かれることになる。とすれば、もし可能として、「十全な」カフカ論は、ひとつの矛盾ということに、つまり、互いに打ち消し合う言説が共存することにならざるを得ないのだろうか。しかしカフカの世界では、「全体的」というコトバは、どのような形であれ通用しないことを覚えておこう。そこでは矛盾さえも、振動する存在が時たま触れる、ある1点にすぎず、それと接触する言説を、分裂に追いやるのだ。

このような存在が、特定の解釈や断定を、すべて宙吊りにしてしまうのは明らかである。しかし、われわれにとっては、カフカは「不安」や「絶望」であるよりも、むしろコミカルなのである。朝起きたら虫になっていたセールスマンといい、誕生日の朝に逮捕され、ちょうど

1年後の夜に、なんと肉切包丁で処刑される——むしろ屠殺だ——される銀行員といい、だれもが目を血走らせてカフカについて何か言っていた、かつての状況とい^{*1}い。カフカの振動は、恐怖によるふるえではなく、たとえばあのオドラデクの「肺がなくても洩らすことができるような笑い」だとしても、身体をゆする笑いなのだ。そのような振動を、どうして止めようなどと望むだろう、われわれはカフカとともに揺れてみるべきなのだ。

2 ブランコ、馬、その他

<ほとんど同じ強度の多様な力によって振動するカフカ>は、恣意的に選んだ比喻ではない。振動する、あるいは震える身体や物体は、カフカのモチーフのひとつなのである。彼は意味論的、存在論的にあやふやなものを、物理的にも揺りうごかさずにはおかない。

たとえば『雑種』の語り手「ぼく」は、「自分の商売やそれに関連したことでどうにも手づまりになり、なにかも投げ出してやれとおもい、そういうやけそな気分」で、父の遺産である奇妙な動物を膝に乗せて、「家のゆり椅子^{*2}」に身を沈めている。「ぼく」が処分するかどうか迷っているこの動物も、半ばは子猫で半ばは子羊、それに加えて犬のようでもあり、人間のようでもある、ふしぎな「雑種」なのだ。つまり、この動物も、ゆり椅子に座っている語り手の膝に乗って、何種類かの動物のカテゴリーのあいだを揺れているのである。一方「ぼく」は、この動物を肉屋の包丁で片づけるかどうかで揺れているのだが。

また、「死んではいるが、生きてもいる」要するに幽霊になった猟師グラフスは、「舵のない小さな舟」に乗って、生と死のあいだをどっちつかずに揺れうごく。

『学会への報告』には、ふるえる身体が登場する。黄金海岸で捕獲されたチンパンジーは、「天井が低くて立つに立てず、幅が狭くて座るに座れず」という木箱の檻にいれられる。そのために、彼は中腰にしかねれず、たえず膝をがくがくと震わせているのだ（しかも、それは船の上でのことである）。この檻のなかで、彼は猿から人間になる、「この特別な出口、人間という出口」を見いだす

ことに成功し、檻から脱出する。としたら、彼は猿と人間のあいだにいて、震えているのである。

この「揺れ」が典型的にあらわれるのが、天と地のあいだにぶら下がり、しかも前後に揺れるブランコである。カフカの最も初期の作品集『観察』のなかの最初の断章『国道の子供たち』には、「うちの小さなブランコ」に乗っている子供が登場する。一方、再晩年の作品集『断食芸人』のなかの『最初の悩み』では、ブランコの役割はもっと明確になっている。ここではサーカスの空中ブランコの芸人が登場するが、彼は徹底して天と地のどちらにも着かず、宙吊りになったままでいるのだ。彼はブランコに乗ったまま、決して降りてこない。といって断食芸人のようには死にもしない。サーカスが町から町へ移動する間でさえ、列車の網棚のうえにいるのだ。そして、この芸人のブランコにはもうひとつの揺れが混じっている。彼は「並み外れたかけがえのない芸人」であるにもかかわらず、もうひとつブランコが欲しい、といってマネージャーに泣きつくような子供（『国道の子供たち』と同じく）であるが、この芸人の方は歳を取りつつあるようなのだ。「あどけなさの残ってすべすべした額に最初の皺が刻まれ始めてゆくのが、実際に目に見えるような気がした」ということは、ブランコに乗って、大人と子供のあいだを揺れてもいるのだ。これが恐らくは「最初の悩み」なのだろう。

しかし、どれよりも重要なのは馬である。馬はカフカに最も頻繁に現れる動物であり、どれも両義的な揺れ、または所属の曖昧さと切りはなせない。例をあげよう。

『観察』の14番目の断章『アマチュア騎手のための考察』では、競馬で1着になった騎手は、ほんとうなら称賛と栄光をうけるはずだが、滑稽だと言われている。「よく考えてみると、競馬で1着になりたいという気を起こさせるようなものはなにひとつありえない」のだそうだが、一体どんなことを「考え」とみるとそうなるのかは、どこにも書かれていない。まるで『変身』の冒頭のように、全く唐突に、優勝者が笑いものに変身する。「一国最高の騎手として称賛されるという栄誉は、オーケストラが勝者のための演奏を開始するときあまりに強烈な喜びをあたえるので、翌朝後悔に襲われるのは避けられなくなっ

てしまう」という。この変化も『変身』とおなじく、朝におこる。

馬の両義性をもっと明白なのは、『田舎医者』の最初の断章『新人弁護士』である。登場するのは馬でもあり弁護士、ということは人間でもある「ブツェファルス博士」である。彼はかつては「マケドニアのアレクサンドロスの召馬」だったが、「現今の社会体制の中では身の置き場所を定めかねている。」にもかかわらず、弁護士会の幹部たちの好意によって、弁護士として認められているのだ。ところがその好意の基づくところは「彼の世界史上の意義」なのである。これこそが彼の「身の置き場所」がない理由であるにもかかわらず。つまり、ある場所にいられないその同じ理由によって、そこにいることを認められているのである。

おなじく4番目の断章『古文書の一葉』では、馬は別なたちで両義性を担っている。馬は「わたしらの国」を、どうやら占領しているらしい「北方の遊牧民」たち（むろん「占領」して定住すれば、もう遊牧民ではあるまい）の乗り物なのだが、そればかりではない。馬と遊牧民とは区別されていないのだ。「連中の馬さえ肉を食う。時には人間が自分の乗馬と並んで横になり、1つの肉塊に別々の端から食らいついたりしている。」仲間うちでは「鴉のような声」で了解しあい、「わたしら」とはどのようにしても意志疎通できないこの遊牧民たちは、人間よりもむしろ動物に近い。さきのブツェファルスとは逆である。

馬の両義性は、その到着する所にも当てはまる。乗り手を希望か、少なくともその予感のある所へ運ぶこともあるが、目的地以外の、地獄じみた所へ運ぶこともあるのだ。

まず、馬が希望をもたらす例としては、『観察』の15番目の断章『通りに面した窓』がある。窓に近づいて「上の天と下の群衆」を眺めている孤独な独身者——彼はブランコに乗っているかのように、宙吊りになっている——は、下の道を通る馬車を見るだけで、現実か夢かかは判断できないが、「ひとびとの団楽のなか」に交じることができるのだ。

長編では、『アメリカ』に、馬が特別な意味を持って登

場する。アメリカに追放されたカール・ロスマンは、伯父の家で乗馬のレッスンを受ける。やがて彼はそこから追い出され、煉獄のような大陸を放浪する。その彼がユートピア的団体「オクラホマ野外劇場」に参加を認められるのが、「クレイトンの競馬場」で、なのだ。なぜ、野球場やフットボール場のような「アメリカ」らしい場所ではなく、競馬場なのか。あるいは比較的幸福だった伯父の家での乗馬のレッスンは、この劇場となにか関係があるのかもしれない。マックス・ブロートによるカフカ自身の言葉では、「この劇場で、カールはふたたび両親を、故郷を、友人たちを見い出す^{*3}」という。なお、このカフカの最初の長編では、主人公の運命の導き手としての馬と人間とが、別々に共存していることを指摘しておく。カールの運命は、ロビンソンとドラマルシュの2人組によっても変転するのである。彼らは——後でもうひとつの例を見るが——、人間化した馬と言えるかもしれない。

次に、馬が不幸に導くテキストを挙げる。『田舎医者』の「わたし」は、乱暴者の馬丁と女中をひとり家に残して、患者の家に出発するかどうか迷っているあいだに、どこからともなく連れてこられた「胴のしっかり張った巨大な動物」に、一瞬にして患者の家の前に運ばれてしまう。この断章の馬は、『学会への報告』の猿のような、動物／人間である。「外から窓を押しあけ、2頭がそれぞれ別の窓から首を突きだし、家の者たちが悲鳴をあげようがどこ吹く風といった様子で、患者をじろじろと眺めている……このとき2頭の馬が揃っていなくなるのだ。このやかましい鳴き声は、どうやらその筋の指令によって、わたしの診察を楽にするためのものらしい。」この2頭の馬は、『城』のアルトゥールとイエレミーアスのような、無能な助手2人組とも通じている。また、測量士Kが、村に来る前は医者もどきの仕事をしていたらしい「自分にはいくらか医学の知識がある。それに、さらに貴重なことには、実際に病人を診療した経験がある……故郷にいたころは、自分の治療が効果があるというので、いつもみなから<にがい薬草>と呼ばれていた」（『城』第13章、ハンスとの会話）ことを考えれば、「その筋」とは何のことで、患者の家はどこにあるか、見当がつく。医者

はあの城のある村に、有無をいわず連れて行かれたのだ。あるいは彼が、後の測量士でもあろう。この断章の馬は、先の『アメリカ』とは逆に、馬化した人間たち（カフカではおなじみの2人組）と見ることもできるだろう。

別の断片『バケツ騎手』では、その通り、バケツが馬になる。「おれ」はストーブの石炭を使い果たして、凍死するかもしれない。そこで、「おれは、バケツにまたがる。バケツの騎手よろしく、手でうえの把手をつかむ。……向きを変えるのは、ちょっとてこずるが、ともかくも階段をおりてゆく。しかし、下まで着くと、おれのバケツは、上昇をはじめ。」こうして「おれ」は石炭屋へと「暖と寒・生と死」のあいだを飛んでゆく。しかし石炭屋では「おれ」は幻かのように扱われて追い払われ、「氷の山々がそびえるあたりへのぼっていき、不帰の虚空に消えてゆく。」

3 振動の意味するもの

以上、馬について手短に見てきたが、どの例にも共通しているのは、乗り手が馬の行き先を決めるのではなく、むしろ馬が乗り手をどこかへ導いていることである。これは、カフカの世界では、どこかに到着することは、＜出発＞に伴う単なる結果にすぎない、ということに関係がある。馬は乗り手をともかく出発させるための手段であって、どこにたどり着くのかは、乗り手にも、人間的な馬にもわからないのだ。まさに『出発』と名付けられた断片では、馬に乗った「わたし」は、どこに行くのか尋ねる下男に、「セミコロンで区切られた^{*5}」、馬の歩行のようなリズムで答える（このリズムは、他の、馬が登場するテキストにも共通している）。

「ここを去るだけだ、ここを去るだけだ。どこまでも去るのだ、そうでなければわたしは目標に到達できないのだ……ここから去ること——それがわたしの目標だ。」この断片は、カフカのテキストでの、すべての「出発」と共鳴している。それはただコトバのリズムだけではない。「ここから去ること——それがわたしの目標だ」これは人間になった猿も、木箱の檻のなかでつぶやいたのではなかったか。引用文の少し前で、遠くから聞こえ

てきた「トランペットの音」は、『アメリカ』のクレイトンの競馬場の入り口で、天使の扮装をした女たちが吹いている「長い金色のトランペット」と響き合う。出発しない下男には、その音は聞こえないのだ。あるいは、馬を出すように命ぜられたときの、下男のおかしな応答の仕方からすれば、彼には馬そのものが見えないのかもしれない。さらに、もうひとつの興味深いテキストは、『観察』の16番目の断章『インディアンになりたい願い』である。「ぼく」は「疾駆する馬に打ち跨り、斜めに空を切って顫える大地の上で絶えず小さく身体を顫わせ」ている（ベンヤミン^{*6}によれば、「ぼく」は後に『アメリカ』のカール・ロスマンとして現れる）。ところが「ぼく」の乗った馬には、拍車も手綱もないのだ。そればかりか、やがて行く手の大地も、馬じしんも消えてしまう。

……ついには拍車を捨て、だってインディアンに拍車なんて要らなかったから、手綱を抛ち、だってインディアンに手綱なんて要らなかったから、行手の、たいらに刈られた荒野のような大地もほとんど目にとまらず、もはや馬の頸も頭も消えて。

この断片も、カフカの他のテキストと交流している。馬の消滅は、『アメリカ』の、馬のいない、例の競馬場と通じる。また、「ぼく」は馬に乗っているところを夢想しているらしいが、これはブツェファルスやバケツのような、実在するとは思いがたい馬と同じである。一見ロマン派的な、目標を定めない遠方への旅立ちと見える『出発』でさえ、馬は幻かもしれないのだ。もしも馬が実在しないとすれば、残るのは馬に乗っているかのような、はげしい身体の振動ばかりである。とくにこの断章では、振動がすべてを圧倒し、消し去ってしまう。これまでに見てきた様々な振動と合わせて、これこそがカフカの中心的なモチーフだといってもよからう。とはいえ、カフカの馬は、ただのモチーフではないのだ。それらは（彼らは、とすべきか）、存在と非在のあいだを揺れ動いているのである。カフカのテキストのほとんどは、何らかのかたちでの移動と関わっている。地理的な移動にせよ、猿から人間への移動にせよ、またテキスト間の移動にせ

よ、カフカの移動は移動することそれ自体を求める移動である。しかし、そのためには、身体のみならず、十分なのだ。移動（ある場所に到着すること）は、振動に伴う、必ずしも不可避的とは限らない結果にすぎない。つまり、存在/非在の馬やブランコのように、同じところで揺れているだけで足りるのである。

この運動を止めた者が、カフカにどう扱われるかは、『アマチュア騎手のための考察』で示されている。このテキストでは、希望はむしろ敗者たちの方にある。彼らはまるでインディアンのように、「地平線に向かって駆けて行く」、つまりどこかへ出発するのだ。競馬の騎手としては異常である。一方勝者は「得意満面なくせに、永遠に続く握手や祝辞やお辞儀や離れたところにいるひとへの挨拶に追われて途方に暮れている」のに、敗者たちは「口をきりっと結んで、たいていは嘶いている馬の頸をかるく叩いている。」馬に乗り続けている敗者には開かれた地平線があるが、優勝して馬から降りてしまった者は、運動を止めたがために「滑稽」であり、「翌朝、後悔に襲われる」のではあるまいか。静止するのは、たとえレースでは優勝しても、笑いものにされることなのだ——カフカは優勝者の上に、意地悪くも雨さえ降らせているのではないか。

カフカの世界——それは振動する世界である。だがこの場合、<世界>という比喩は余り適切ではない。というのもカフカの馬の乗り手には、自分の足元には大地があるという確証は、身体の振動にしかないからだ。大地と馬（とその他の揺れるもの）と乗り手とがあって振動があるのではなく、振動があるからこそ、それらはどうやら存在しているのである。この点からすれば、カフカは「読まれる」のではなく、民話のように、「語られる」べきかもしれない。文字として固定されるのではなく、空気の振動として現れ、消えてゆくのだ。（カフカが自作を朗読したときの絶妙な様子はプロットが報告している^{*7}。また、彼が自分の作品を「なぐり書き」と呼んでいたのは、それが「書かれたもの」だったからでもあるのではないか。）カフカの最初のテキスト『ある戦いの記録』は、彼の発話訓練とも呼べるだろう。それは不安定にふるえる世界、おそろしく若い思春期的な世界を、言葉

によって固定しようとする試み、「戦い」である。つまりこの頃の彼には、言葉は振動するものではなく、一種の錨か杭として捉えられていたわけだが、これは勝ち目のない戦いだった。だが、もし彼がそれに勝利を収めたとしたら、われわれがカフカを凝視することはなかっただろう。

以上のモチーフのうち、ブランコと馬は、サーカスにつながる。また、カフカには芸人がたびたび登場する。断食芸人、『ブリキの太鼓』の小人のような、空中ブランコの子供芸人、世界的に有名な芸人である、『学会への報告』の猿（人間のふりをする芸でも見せるのだろうか）、『田舎医者』の3番目の断章『天井棧敷にて』は、「肺病やみの曲馬団の少女」のスケッチである。ベケットでは、乗り手がうまくバランスを取らなくてはならない自転車道化のシンボルとして使われているが、カフカでは馬なのだ。加えて、右手に水かきのある『審判』のレーニヤ、シャムの双生児のような『城』の助手たち、子猫でもあり子羊でもある『雑種』の動物のようなフリークたちも考えに入れるならば、カフカの世界は、アドル^{*8}が言ったように、サーカスのテントの中に似ている。もしも「城」が舞台の書き割りに描かれた絵にすぎないとしたら、そこに到達できないのは当然だろう。このテントの中には、芸人や動物だけでなく、奇妙な機械も置かれている。ブルームフェルトを悩ます2個のセルロイドのボール。『流刑地にて』の機械は、拷問ショーを行っていた。子供たちがよく出てきたり、さまざまな個所にちりばめられている、登場人物たちの儀式めいた不自然な動作や、「奇妙なときにカフカの人物たちは何度も拍手をすることがよくある^{*9}」のも、そこが非・日常的なサーカスの舞台だとしたら、説明がつくだろう。

*本文中のカフカの引用は、新潮社版カフカ全集に拠ったが、原書参照の上、変えさせていただいた箇所がある。

《付記》

カフカと用心深さ

山田幸平

カフカは気がかりな存在であったので、折りにふれて作品を読み、評論、伝記の類もつまみ喰いならぬつまみ読みをしてきた。一番早く読んだのは、戦後すぐ京都で出版されていた雑誌『世界文学』に載った本野亨一のカフカ論、中盤ではM・ブランショのカフカ論が印象に残っている。最近では、坂上正の『審判』『城』『アメリカ』の3部作の評論が完成し、これをひろい読みをしているところへ、武蔵野美大の粉川哲夫の『カフカと情報化社会』が届いた。今日までカフカへの興味が持続しているのは、個体としての自分をめぐる環境の変化が、次々にカフカ認識の頃合の視点に恵まれるからだろうか。だがその視点はすぐに消える。だが、木曾路の山深さについてしみじみと語った藤村の筆致と、ナポレオンとクトゥーフの軍隊の激突するロシアの平原の厚みを描いたトルストイの世界は、微震を繰り返しながら限りなく続く都市化と情報化の世界の只中にいる者にとっては、確実に遠去かってゆく世界でもある。空間ばかりではない。直線的に未来にむかって伸びる西欧的時代の中へ、カフカが過去を未来に、未来を過去へ持ち込むヘブライの時制を持ち込んだことの意味は大きい。個体は、浮遊する記号となって、錯綜する時空間の中へまぎれ込んでしまう。ドストエフスキもまたカフカと同じく不安な時空間を作品に持つが、しかし無数の同心円状の世界の中心もしくは底辺を指すような個所に、ちらりとロシアの大地が顔を覗かせている。雪の村を彷徨するKを描く作品『城』は、坂上正も指摘しているように、安住の地を求めて彷徨するユダヤ同胞と、第2次大戦後の政治的社会的緊張の果てに現われてきた経済的発展にともなう、あらゆる領域で進行した機構、組織の細密化につれて生起する人間のアトム化、現代人のユダヤ人化という問題が重ね合せて理解されるに至った。実存主義の流行する昭和30年代(1960年代)の後半に、現代芸術の諸問題をあつかった論集を友人たちと出版したが、そこで私は『ドストエフスキの遺産』と題してドストエフスキと20

世紀文学の問題をあつかったが、論文の後尾に思いがけずカフカが接近してきて次のように書いた。「ドストエフスキの小説の主人公である、スヴィドリガイロフやスタヴローギンの醜悪な幻想は、きまって美しい事件や風景の存在とからみあいながらあらわれるが、『白痴』のイッポリート少年の毒虫の夢もまた、この小説の主人公である、病める美しい人格ムイシキン公爵と会合する直前に見るのだ。そして、明るい居室のなかにごどこからかしのび入った毒虫の形態のリアリスティックな描写は、おどろくほどカフカの小説『変身』の毒虫の描写に似ている。ただ『白痴』の場合は、イッポリート少年と毒虫の間に一定の距離が未だあるのだが、『変身』の場合にはなく、主人公グレゴールと毒虫は一体となる。ここにはもうラスコーリニコフのように、これは夢か現実かと疑う自由すらない。日常生活の真只中で、われ自ら毒虫と変じた世界の終末そのものの感覚なのだ。世紀末から第1次大戦後の世界の状況が、醜悪な幻想と現実が次第に近づきかぶさる過程がドストエフスキとカフカとの時代の差でもあるが、しかしカフカの場合は、ねばい観察によって、毒虫となったグレゴールとその異様な形におののく家族を描きながら、どこかに超越の意志を秘めている。」(『現代芸術七つの提言』やしま書房)

これを書いたとき、私は広島とアウシュヴィッツを想定していた。今は、ドストエフスキを小さきみに読み込むことによって、このドストエフスキ、カフカの距離をもう少し縮めることができる。しかし、「どこかに超越の意志を秘めている」と30年前に書いた問題はまだ明確ではない。超越の意志は、作品のどこにあるか、どの方向にむかうか、どのような回路を通過してゆくのか。少しいじましい考え方だが、いつか正面切ってカフカに出会うための準備として、これまで誰彼となくカフカを話題にしたがったのだが、最近では長尾君である。「カフカ的世界が現われた」と私が冗談を云うと、友人たちは微笑うが、長尾君は笑わない。彼はカフカの細部をよく読み、伝記も、カフカ周辺の芸術家についても知悉している。今回はプリン状のカフカとして、まず視野に収めて、ゆっくりと接近しようとするのだろうか。

注

- 1 アドルノ『カフカ覚え書』（『プリズム』所収） p.185
- 2 この「家の」ゆり椅子が、先祖代々伝わっていることを意味するとしたら、「父の遺産」は、雑種の動物だけではないわけだ。それらをどのように解釈する——たとえば、遠い祖先からのユダヤ性といった——にせよ。
- 3 クラフト『フランツ・カフカ』 p.118
- 4 ibid. p.40
- 5 ibid. p.42
- 6 ベンヤミン『フランツ・カフカ』（著作集第7巻所収） p.105～6
- 7 プロート『フランツ・カフカ』 p.149
- 8 アドルノ ibid. p.199
- 9 ベンヤミン ibid. p.96

参考文献

›Franz Kafka/Gesammelte Werke‹

S.Fischer Verlag. 1980

“The Complete Novels of Franz Kafka”“The Shorter Stories of Franz Kafka” Trans. by W. and T.Muir, T. and J.Starn Penguin Books, 1983

『カフカ全集』川村二郎, 前田敬作ほか訳 新潮社, 1984

『カフカの角糞』池田浩士, 好村富士彦ほか, 駸々堂出版, 1982

『フランツ・カフカのこと』本野享一 近代文芸社, 1982

『フランツ・カフカ』

『アドルノ, ショーレムあて書簡』 W・ベンヤミン, 高木久雄, 野村修ほか訳 晶文社, 1987

『フランツ・カフカ』 M・プロート, 辻ほか訳 みすず書房, 1987

『フランツ・カフカ』 W・クラフト, 田ノ岡弘子訳 紀伊国屋書店, 1971

『カフカとの対話』 G・ヤノーホ, 吉田仙太郎訳 筑摩書房, 1988

『カフカ』 K・ヴァーゲンバッハ, 塚越敏訳 理想社, 1967

『カフカ覚え書』 Th.W.アドルノ, 竹内豊治ほか訳 法政大学出版局, 1970

『カフカ・コロキウム』 C・ダヴィッド編, 円子修平ほか訳, 法政大学出版局, 1984

『カフカのように孤独に』 M・ロベール, 東宏治訳 人文書院, 1985

スケッチによる形態情報探索から文楽，舞台裏 黒衣まで

佐々木 侃司

はじめに

この投稿は1989年（平成元年）3月27日から4月1日まで大阪駅前第二ビル・ギャラリー田中でのグループ展「楽展・文楽症候群」と言う風変りな展覧会が話題となり、遂に4月1日発行の日本経済新聞に掲載発表されてしまったことからの報告である。

この仕掛人は文楽人形画家の藤田佐和子を筆頭とした風間裕（写真）、川上潔（舞台美術）、佐々木侃司（スケッチ）の4人に人形つかいの吉田襄太郎が得意のイラストを持って特別参加したと言うシステムだった。

しかしこの中のこの稿の筆者である佐々木はただ文楽の舞台裏でスケッチをはじめただけの状態だった。しかし日経紙に発表した形は佐々木であったため、いろいろな方面から問い合わせが来るやらで汗顔のいたりであった。

しかしその時点で、朝日カルチャーセンターの講座でスケッチ講座を担当しているためにスケッチと言う行為にひとつの独立した分野としての思考を固めかけて居ったところ、前述の展覧会に参加の呼びかけがあり、当然スケッチとして自分の思考を固めてみたいと言う願いであった。

したがって本文構成は表題のように二編の構成となっている。

また掲載のスケッチ画は文楽舞台裏、舞台稽古のスケ

ッチで、舞台裏のスケッチは先述の「楽展・文楽症候群」に発表したものである。

スケッチ情報

ゆるやかな陽光を浴びながら初老の方たちが公園のベンチなどでスケッチをしているのを見かけると、激動の波乱人生をくぐり抜けてやっと安息の座について絵筆をとっている観がしてこちらもほっと息をつく。

近寄ると恥し気な表情ながら柔和な面持ちが光る。そこへ同年輩の方がそっと立って「いいご趣味があっというわねえ」とつぶやく。

昭和61年から私は朝日カルチャーセンターの絵はがきスケッチ講座を持つようになった。ほとんどが50才台を超す高年輩の人たちである。描きたいと言う意欲を20年30年とおさえ続けて来た人たちである。

当初は簡単なお絵描きのお手伝いと軽く考えて引き受けたのであるが、回を重ねるうちにそうとは言っておれないと言う気持ちが強くなり、またスケッチ行為に関する発見も出て来てこの辺で私のスケッチ考をまとめてみようと思いついた次第である。

私の仕事はグラフィックデザイン・パッケージデザイン・イラストレーション・漫画からアニメーションへと到っている。

この一連の仕事でそれを完結するためにはアイデアスケッチ・ラフスケッチと言う前提的な作業は欠かせない

ものである。したがってスケッチ技法に関するさまざまな手法の過程を通過せざるを得ない。

それはデザインの結果が相手方に見られ、使われる受手の世界が前提となるからである。

ある飲料商品のためのデザイン開発に当っては、担当者はこの商品開発のための多様な情報を入手しなければならない。

それを瓶に詰めるか、罐に詰めるかで瓶詰め業界、罐詰業界の持っている技術、あるいは新技術の開発の情勢情報を入手することが前提となってくる。

1. 結局、我々デザイン担当者に瓶詰め商品の開発と決まると、デザイン担当者は前述の瓶詰め業界の技術的情報から新しく魅力ある商品形態開発のためのデザインスケッチを数多く造りあげる。そしてこの中からそのデザイン形態を選択するという第一段階を径る。
2. 次にある形態情報が確定された場合、その形態がどのように視覚デザインされるかと言うチェックの対象となる。四輪車の図面が確定されると、その図面情報から派生するイメージ機能のさまざまなスタイルが想定され、それをスケッチしたものがアイデアスケッチとしてチェック対象となるものである。

以上の1. 2. はビジネスとしての客観的な視覚情報機能を確認するための存在である。

3. この場合の感応情報はスケッチとして描写する対象から受ける感動とか興味の発生から生ずる感応の取材であり、描写記録と考えられる。

以上の1. 2. は私が体験して来た日常の仕事からの結論だが、3. の感応情報の取材・記録は前述の絵はがきスケッチにおけるもので、私としては新たな喜ばしい体験の出発になったと言ってよい。

アートハンターズ

昭和61年、朝日カルチャーセンターのスケッチ講座で、始めてお会いする受講会員の方々に、これからはアートをハントしようと言う意味でカルチャーセンター教室外での活動はアートハンターズと称することを願ったものである。

描く対象の形態情報を捕捉する狩人の活動である。この活動はカルチャーセンター外での会合（忘年会・新年会）とか有志によるスケッチ合宿旅行などで、現在も喜々とした活動が続いている。

このスケッチ講座は春・秋の各2回ずつの屋外スケッチ以外は主として教室内でのスケッチ講座である。モデルは生花、食品静物が主体で、教室内に8～12のモデルポジションを設定して会員は堂々めぐりしながら描写するというシステムである。

前述のモデルはすべて当日購入したものをセッティングする。珍しい形態でなく日常生活の中に一番手近かに接する形態のものである。季節の花、鯛、鮭の切身、かぼちゃ、大根、トマト etc である。

購入先は教室近くのスーパーであるが、ここでひとつの発見がある。野菜、果物、魚介類はすべて自然の力によって育成した形態でそれぞれの特長を主張する情報を持った形態である。

しかしスーパーでの生鮮食品はすべて商品化され、パッケージされ、個々の形態情報は平均的にならされているのだ。にんじんの色彩は「にんじんA」「にんじんB」「にんじんC」ともに差のないカラーコンディションである。形態も調理に不用な葉はすべて同型に切られている。他の商品もすべてお客様の要望を平均化した形態に教育された情報を持っている。

しかしもう一方では、と言うのは別な粗末な八百屋さんに見える店で購入すると、スーパー規格外の商品があって、枝豆は枝がついたままで薄汚れたままで自己主張している。

大根もスーパーで入場拒否された形態、即ち根身が曲がっているとか、土の上にはみ出た大根の肩の部分が緑化しているとか、その形態情報は多様な発言発信をし感動的な景観を呈している。「俺たちは野菜だ」と土臭い強い声が聞えて来る。

これを教室内のモデルに入れると受講会員の多くがとびつく対象のモデルとなってしまう。

描く対象の形態情報が豊かであると、描く喜びもひとしおと言えるからだ。

視覚映像化

さて、日常目にしている、口にしているモデルをスケッチして絵として見ることは難しい。どんな人でもものを見て視覚認識することは容易である。豆腐と言われればその豆腐が眼前になくとも我々は頭脳の中でそのイメージを容易に映像化して視覚認識することは容易である。しかしこの映像を手描きとして描写することは困難である。ことに豆腐の質感を手で描くことは困難である。それは豆腐を触感としてその質感を認識していたわけであり、視覚上の捕捉がなかったこととなる。

ここで前述の視覚認識のからくりを覗いてみたい。

「見る→視覚映像化」

この視覚映像化後の我々の行為はどうであるか。

映像化されたその視覚形態情報から、それが何物であるかを言語認識におきかえるのが我々人間であろう。この言語認識は眼前の対象形態が何であるかを他に伝達する能力に転換されるのは人間のみの能力であろう。

動物の視覚映像化後はそれが食えるかどうかの求餌行為のための認識と、それが敵かどうかの逃避行為のための認識と判断されるだろう。

次にあげるのは私の推理暴論かも知れない。

肉食動物は主に草食性の動物を襲うが、一番先に食するのはその動物の腸を先に食うと聞く。それは腸の中の葉緑素であると言う。草食性動物は腸が長く植物繊維の消化能力に恵まれている。肉食の方は腸が短いため消化能力が低い。したがって草食動物の腸内の植物繊維が程よく消化されつつあるのだから、これが肉食動物の求餌行為の対象となっても不思議はないと思われる話だ。

私の推理暴論はこうである。

「ライオンから見るとカモシカの群はホーレン草？のおひたしが湯気をたてている野菜鍋の豊かな一群である。しかし困ったことにどれも速い四本足を持っている。これを捕えるには慎重に一計を案ずるしかない。そして風向きなどの状況を正確に把握し、ポジションニングも大事である」と。

これはもしこのライオンの視覚映像化からの言語認識におきかえられたとしたら話である。

次に人間の「見る→視覚映像化」後の行為のひとつに

美醜感度の認識があることも特長であろう。

物を見てその人にとって美しく快く見える感動のセンサーシステムである。

その感動の結果の映像を長く捕捉しておきたい意欲に我々はかられる。それは意識の中にその感動的な美の映像を長くストックする必要があるからである。記憶と言う記録である。そしてそのストックはいつでも視覚映像化しての再現が可能であることが条件となるだろう。

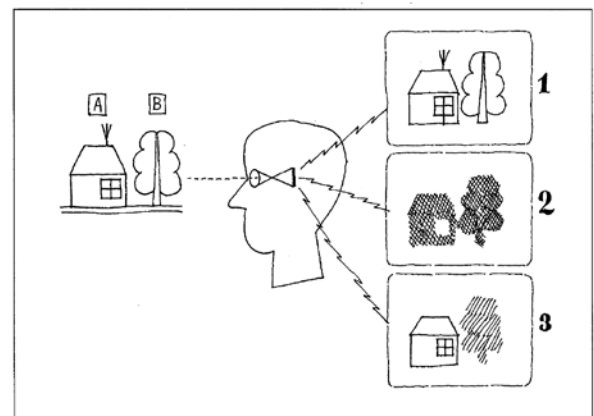
ここで再現能力と言う言葉が出たが、これはこれから述べるスケッチ行為の前提的な目的となる。

その前に「見る→視覚映像化」のからくりのもうひとつの面を考える。

例を<図-A1>とする。

目撃対象がA、Bとある。それは眼球レンズを通して脳の中に客観的な映像として像を映し出す。そしてこの視覚映像化によってその人の感覚・感性・知性認識のアクションがさまざまな形となって現れる。<図-A1>の中の(1)は対象ABの構造認識を追求するための映像である。(2)はシルエット状の認識で無感応的である。(3)は対象Aに強く感応してBへの感応が鈍い映像である。

次にこれがAB目撃後の再現行為になると(1)はABの構造を言語認識におきかえる言語的再現表現が可能であり、その映像の構造視覚再現が可能と考えられる。(2)は色の面、シルエット面の認識しか残像せずその再現能力は乏しくなるに違いない。(3)は対象Aの認識再現は可能であるがBの方はかすんだ残像としてしか残らないと考えられる。



[A-1]

以上の結果は目撃対象物への関心興味の強い視覚的行為か、対象認識のみの視覚的行為かで差が出て来るに違いない。

スケッチすると言うのは絵にする意欲であり、再現能力の結果を待たねばならない。つまりスケッチは視覚映像後の画像再現のために起こす作業となる。頭脳内の映像がそのストックのために「手」に与える描写行動の命令信号を発信する。しかしその描写行動がなかなかできない。

さて、話をカルチャーセンター教室のスケッチ講座の場にもどそう。

トマトとピーマンを描写する。これは視覚による対象認識が明確であり容易である。そして目撃あるいは観察しているトマトとピーマンがはっきりと視覚映像化している。その映像指令によって手を動かす。ここで描く人の目に2種類の映像が入って来る。

ひとつはモデルのトマトとピーマン（第1映像）で、もうひとつは自分が描きつつあるトマトとピーマンの画像（第2映像）である。（図A-2）

そして受信側の第1映像と発信側の第2映像がいちじるしくその形態が異って行くのにどなたも驚くのである。

これを一般的に人は「へただ」と簡単に認識して2度と描かなくなる。

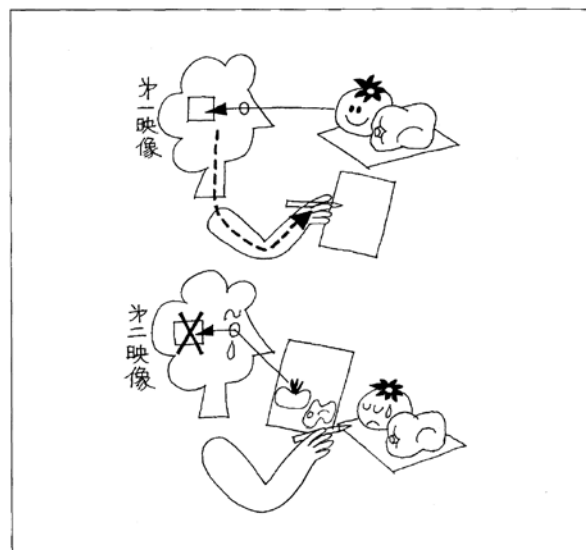
しかしこれは「へた」ではなく、前述の第1映像の形態情報の分析行為が欠落しているためである。

それから受信した第1映像と発信する第2映像の差を補うために、今目撃しているトマト・ピーマンの第1映像を意識的に消して、今まで頭の中でまとめていたトマト・ピーマンの普遍的な形態情報像を第1映像として呼びあがらせて再現に容易な形態情報を呼ぼうとするのは誰でも経験していることである。

今、カルチャーセンター内、アート・ハンターズのメンバーは着々と成果をあげつつある。

観察目撃によって対象物の視覚映像化された形態情報を読み出しつつあるからだ。

それはまず第一にその形態情報を読み出すことを防げつつあったものを排除することから始まって行った。



【A-2】

それは「描写能力が無い」という自己認識の排除と「図画工作で教育されたと認識していた種々のタブー」の排除である。

それは頭脳の中の視覚映像に長い間教育された、常識的な映像化現象に頼って来たことの排除である。

鮭の切身を目前にしてアート・ハンターズのメンバーの視覚映像は劇的ドラマとして拡大しつつある。切身の紅く見える色彩分析像はクローズアップした映像となり、そのアップされた切身の紅色の中にイエロー・オレンジの色の分布を拾い出している。

白く光る鱗の形状の配列を読みとることができる。切身がおかれた台との接点の影の太さなどの情報が手動操作に伝って来るのである。

今まで見えなかったもの、つまりそれぞれが持っている形態の多様な情報が引き出されつつあると考えられるのだ。

いわば視覚的情報を造るためのアイデア・スケッチと異なり、目前の対象から形態の感応情報を絵にして行くための形態情報探索をこうして続けられるためにスケッチの存在の独立性をたかめたいものとする。

また、アート・ハンターズのメンバーの中には形態情報の読みとりから、その情報の形態化に独特の動線とか描写の方法論が生まれそうな様相を今、呈しつつあると私は見ている。

それは表現としてのスケッチの個性化であると考え
る。つまりそれを描く人にとって、目の静物対象の中
のものの情報順位の選択である。

ニンジンとトマト、この2つのモチーフからその視覚
情報の分析が発生する。

「赤っぽい画面」「同色ながら両者の形態の差異」「フ
レッシュな感度」 etc と情報の整理が進行する。

以上の中からそれを描く人がどれを第1の形態情報と
して選択するかである。

文楽舞台裏でのスケッチ

1987 (昭和62年)、文楽の舞台・人形画家の藤田佐和子
の個展で、人形つかいの吉田簗太郎、吉田簗二郎と会い、
文楽の舞台裏のおもしろい話をいろいろと聞く機会を得
た。

そして文楽人形画家・藤田佐和子によってしばしばそ
の舞台裏・楽屋でのスケッチ取材・撮影取材することに
同行してよいと言う絶対的な機会にも恵れることになっ
た。

古い型の伝承となる伝承芸術・芸能に積極的にはなり
得てなかっただけに、全く知らない芸の中にどのような
情報があるのかが、非常に刺激的な誘いに思えた。

何としても文楽の視覚的興味は人形を操つる黒衣の神
秘的な姿態である。それと人形の後にある舞台のからく
りと空間の意味を探ることも関心のひとつだった。

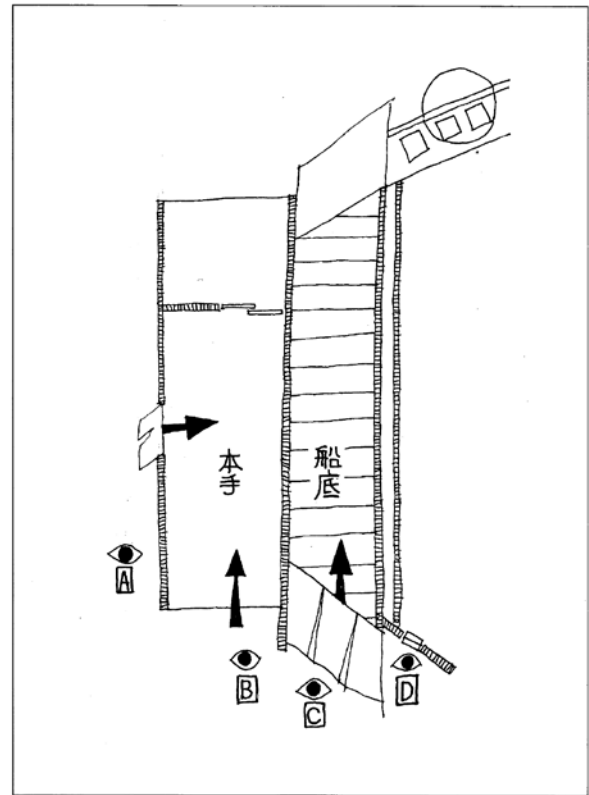
舞台は文楽独特の二段式の舞台である。(図B-2) 参
照

客席に近く、一段低い舞台が船底と言って座敷の庭と
なったり、通路を行く演技などの屋外の舞台である。
その船底の奥は一段高く本手と言う。ここは座敷内とか
主に屋内での演技の舞台である。

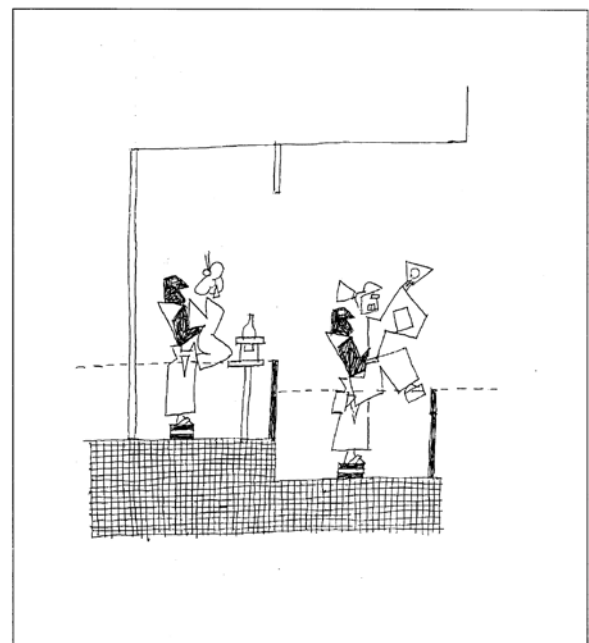
客席から見て右手を上手と言って、太夫・三味線の世
界である。左手の方を下手と言って主に人形つかいの出
入りの世界である。

上手は聴覚の舞台で下手は視覚の舞台と言えなくはな
い。

公演時の舞台裏でのスケッチは(図B-1)にあるA・



[B-1] 文楽舞台平面図、A B C Dはスケッチした位置



[B-2] 舞台側面図、左部分が本手、右部分が船底。点線下は観客席に見せぬ部分。

B・C・Dの下手からのポイントとなっている。背景の書割の間がスケッチする視点となる。照明のとどかない所でスケッチするにはいささか不便であるがまさに黒衣の世界になっている。

この舞台の特長は人形を見せるため、人形を操つる人形つかいを見せないと言う前提の舞台である。したがって舞台裏のスケッチはその舞台の不可視空間での人間の動態が第一のモチーフとなって来る。

人形つかいには一人つかいと言う詰め人形一体を一人で操つると、主づかい、左づかい、足づかいの三人で操る三人づかいの二様にわかれている。したがって舞台上の人形よりは黒衣の数が多く、舞台の空間はそのためにデザインされている。

黒衣も人形づかいと大道具、小道具の扱いとに大別されていて舞台裏は人形よりは黒衣のうごめく独特の空間である。音曲はすべて上手の太夫の床から発せられるから下手の舞台裏は静の空間である。

そして舞台の船底、本手の床に人形づかい以外に小道具を手渡したり、受け取ったりする黒衣たちがはいくばっている。そういう姿はいささかこっけいに見えるが、いずれも芝居の進行のタイミングを測っている裏方の姿である。

舞台裏でのスケッチはこうして黒衣たち、人形つかいの後姿を描くことになり、また顔の見えないと言うよりは姿を消している人形つかいの動態を描写することになる。

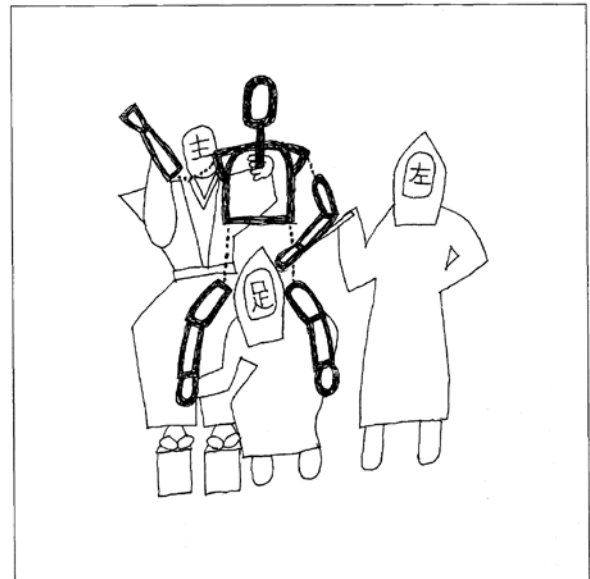
目から入って来る視覚情報はすべて黒いシルエットとしての映像でどれも同じパターンに見えて来るのである。

しかしここで人形つかいの本来の姿を確認してみたい。

主たる役柄はほとんど三人づかいの人形づかいである。(図B-3)のように人形本体はかしらと呼ばれる首、胸部の胴、手、足とあるが基本的にはつながってはいない。したがって三人づかいのチームワークがその人形の芝居の質を左右する。主な役割は次の通りである。

◎主づかい

その人形の主たるつかい手で、人形の顔となる「かしら」をつかい、人形の右手をつかう。その人形の芝居



【B-3】 人形3人づかいの仕組。



【B-4】 客席から見える部分、左から黒衣の頭巾が近づいて行く。

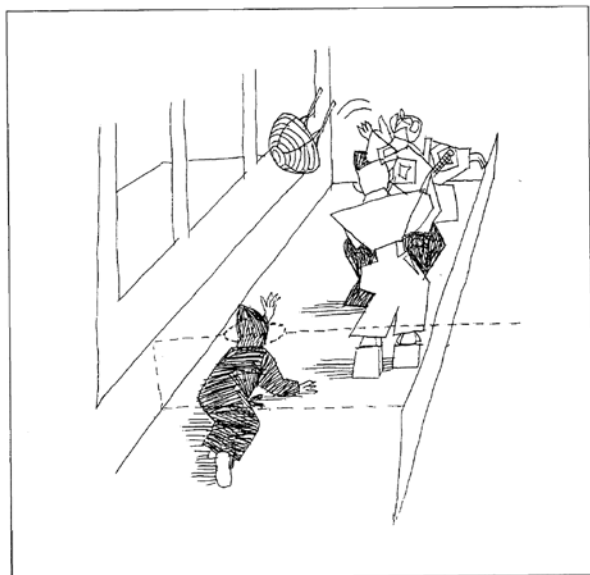
をリードする立場で主づかいは役どころによって黒衣姿にはならない。吉田簀太郎の師匠にあたる吉田簀助師匠が舞台に出ると、観客は簀助師匠と人形の二つの演技を見ることになる。

◎左づかい

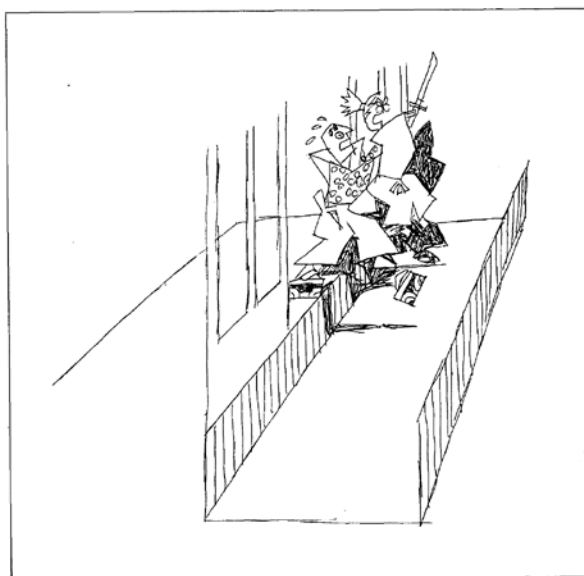
人形の左手をつかう。小道具の受け取りの役割も勤める。主づかいの右手づかい、その他をよく見て動きの姿を演じる。

◎足づかい

人形の下に位置して足を動かす。また舞台上での人形



【B-5】 B-4を舞台横から見る。



【B-6】 手本から船底へおりる3人づかい。ごくたまにトラブルも。

の出す音、つまり足音荒く下手から登場する人形の場合は足づかいの床踏みの音によるものだ。また女人形は原則的に足がないので着物の裾づかいが主たる役となる。

以上が三人づかいの役どころである。ところが万才などのコンビとは違って、その役・芝居によって三人のメンバー編成は一定していないのが今では普通である。したがって左づかい、足づかいは常に主づかみの呼吸をよく理解し、芝居中の無言の指示を把握していなければならない。黒く包まれた人達はそんな時どんな表情になるかを知りたいところだ。

さて、観客は三人づかいの人形の演技を見る。黒衣の姿は見えないか見ないと言うことを約束している。この不思議な契約とは何かが文楽の姿であろう。

それから人形づかいは自分達が操っている人形の姿を目撃することができない。つまり人形の後背から手を入れて動き、動かす。足づかいは人形の下におってかしの表情を目撃することができない。

長い修練によって舞台での役をこなせると言っているがしかしこの長い修練とはどんな意味か。足づかいは10年から20年と努めないとい人前になれぬと言うが、結局は自分の仕事の修練とは自分の役による人形像の動態

を頭脳内で映像化する能力に達した時と思われるのだ。

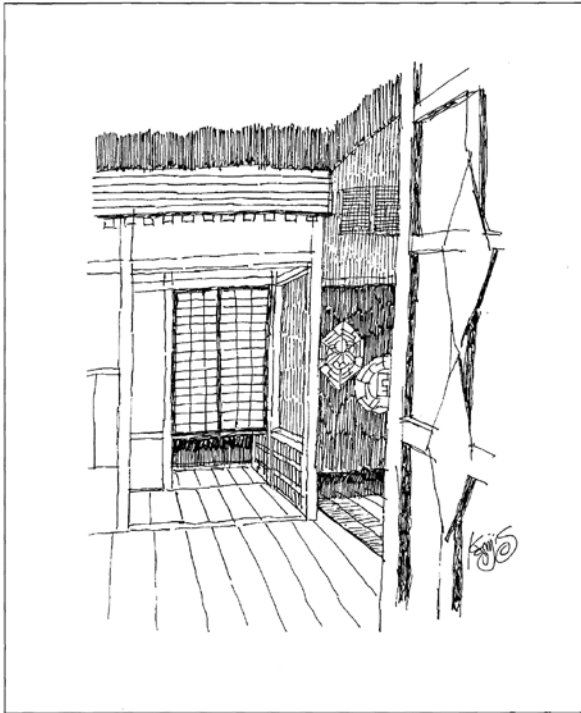
現在ビデオシステムによってチェックは可能にしても新しい芸の開発には自分の芸の領域を体で広げなければならないだろう。

人形の下で人形の足を持ちながらタイミングを測ってぐっと人形の右足をやゝ大きく出した時、人形がそれを機にぐっと大きくのけぞるかどうと言う単純な役でもそれが自分の頭脳にイメージとして映像化するかどうかと考えられるのだ。

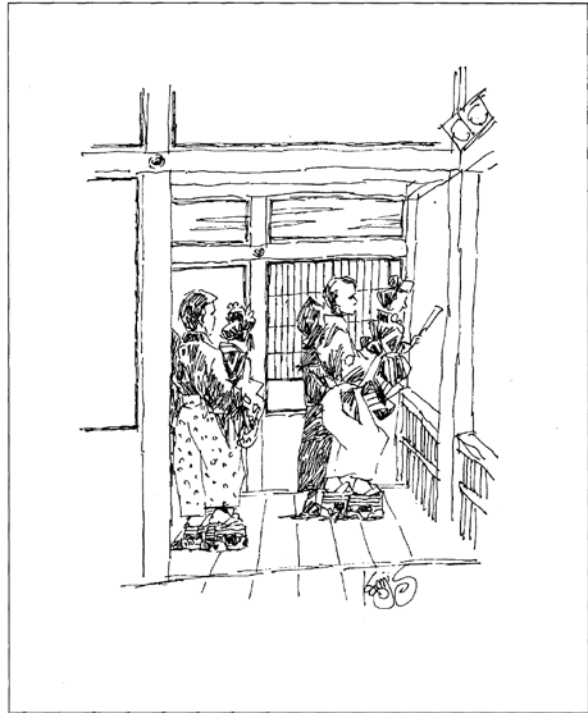
そうすると舞台裏、舞台船底の手前の二の手と言う手すりの下での黒衣たちのシルエットには次はどうであるかと言う動態情報が隠されているに違いないと考えられる。

つまりは文楽の姿は舞台上での華かな姿にあるが、それを浮上させている不可視空間の中に非常に奥深い人間の下積みの工夫の空間があって、そこから見えて来る姿が文楽の姿かと思われるのだ。

黒衣の後姿の肩の線、腰の位置、隠された足がどの程度開かれているか……を探索するのは次の動態情報をさぐることになるに違いない。それは文楽のある独特の形態情報を発信するに違いない。こうして私のスケッチは続けられて行く。



[C-1] 本手舞台裏, 上手の方を見る。視点回より。



[C-2] 本手舞台の人形づかい。視点回より。



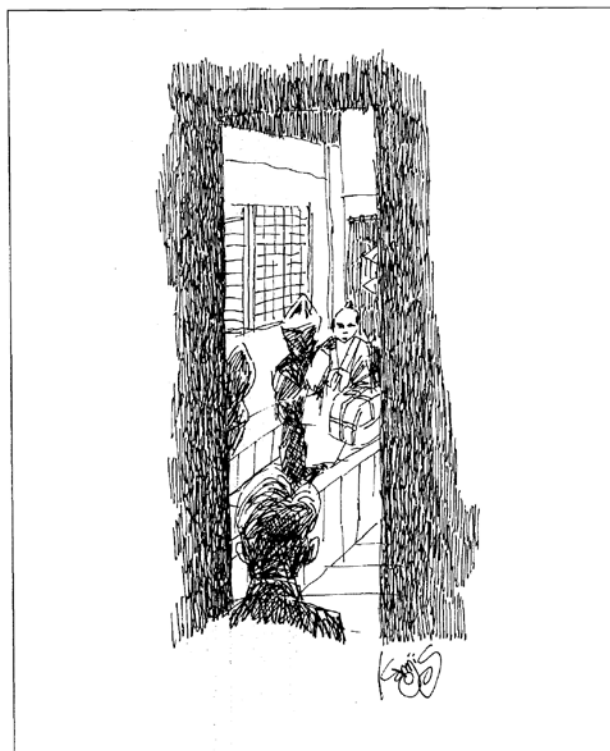
[C-3] 本手舞台の人形づかい。視点回より。



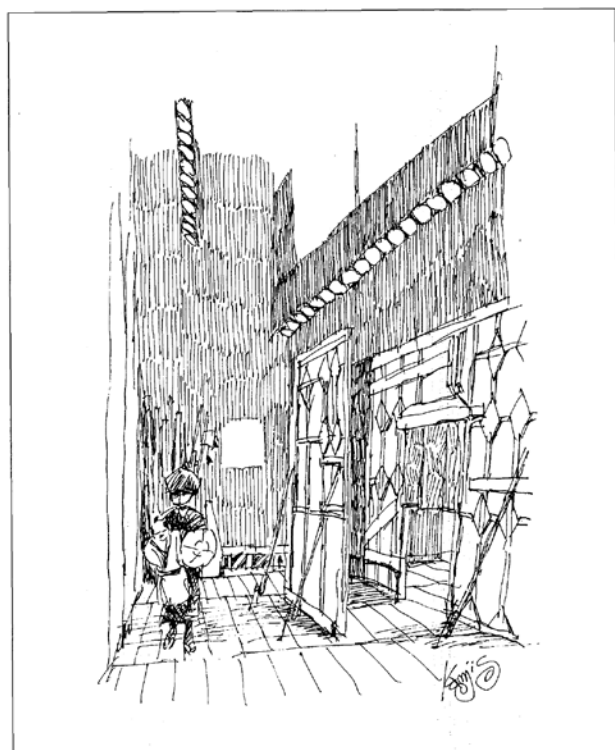
[C-4] 舞台船底へ出て行く人形づかい。視点回より。



[C-5] つめ人形一人づかいの出番待ち。視点[C]より。



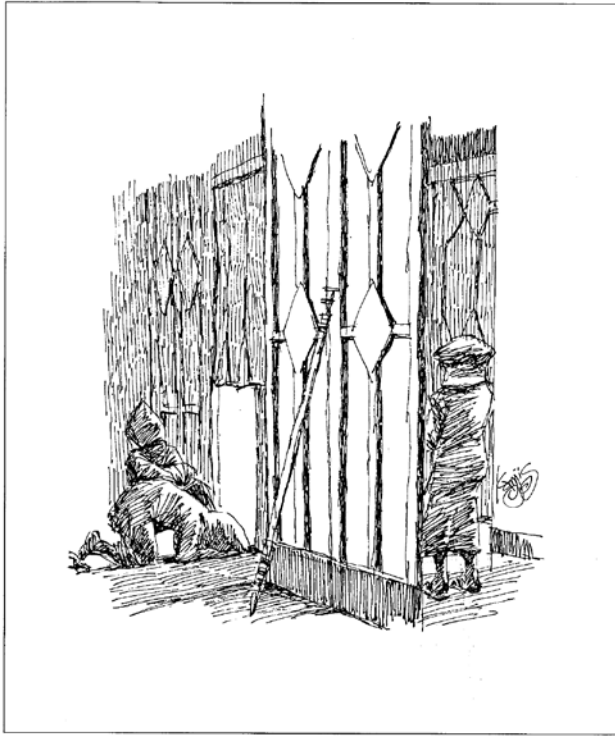
[C-6] 一人づかいの舞台を覗く。視点[D]より。



[C-7] 舞台から去る一人づかいと人形。視点[A]より。



[C-8] 出番待ちの小道具の黒衣。視点[A]より。



[C-9] 出番待ち。



[C-10] 出番待ち。



[D-1] 左、主づかいの吉田養助師匠。右端が左づかいの吉田養太郎。

参考文献

国立文楽劇場誌 国立文楽劇場発行・カラー文楽の魅力 文・吉永孝雄 写真・三村幸一 淡交社刊
 宮尾しげをの本1, 文楽人形図譜 かのお書房

ご協力いただいた方（敬称略）

国立文楽劇場
 藤田佐和子 文楽人形画家
 平島高文 国立文楽劇場主幹
 吉田養助 吉田養太郎 吉田養二郎 国立文楽劇場技芸員・人形の部
 吉沢俊夫 松尾幸 国立文楽劇場舞台監督
 川上潔 国立文楽劇場舞台装置家 大阪芸術大学非常勤講師

映像における技術の意味

豊原正智

はじめに

「技術」の概念については実に様々な立場から様々な議論がなされ、それらに統一の見解、普遍的な概念を求めることは不可能な観さえある。村上陽一郎氏は、「これまでの技術論の成果が、重ねられた努力の量に比してそれほど豊かでないゆえんは、まさしくあらゆる時代の技術、あらゆる文化圏における技術に共通、かつ普遍的な、変化のメカニズムがあるという前提にたつて、それを求めようとしたところにあつたと考えられる⁽¹⁾」とし、技術の文脈的性格を指摘している。つまり、「技術それ自体、などということを一一般化し、理念化し、さらにいえば純粋化して論じることは、そもそも諦めるべきであつて、ある社会的な文脈のなかで抽象化されてくる「技術」を個々に論じることができればよいのではないか⁽²⁾」ということになる。又オルテガは、技術は「人間がその諸必要を満足させることに関して自然に関する改造である⁽³⁾」と定義する。そしてその諸必要とは生物学的な生命維持のための必要ではない。それは前提であるが、人間が求めるのは、単に「在る」ことではなく、「よく在る」こと、即ち客観的に過剰なものであるところの必要であり、それによって人間は動物から区別されるのである⁽⁴⁾。しかしオルテガも又、この「過剰なもの」、「よく在ること」の概念が決して普遍的なものではなく、無限に変化する概念であり、従つて「技術も又一つのプロテウスのな、絶

えず変化する現⁽⁵⁾実」であり、「一つの独立的な全体として、あるいはあらかじめ知られた一つの推進力に動かされるものであるかのように考察しようとする試みは徒勞に終わらざるを得ないであろう⁽⁶⁾」という。村上氏の文脈主義との共通の技術概念の相対性が指摘される。オルテガは、そうした相対性の上で現代技術の役割の歴史的特異性を考察すべく、技術の歴史的三段階について述べている⁽⁷⁾。彼のいう原始技術であるところの「偶然の技術」、中世、ルネサンスの「職人の技術」、現代の「技術者の技術」は、それぞれ全くその概念を異にするのであり、「よく在ること」は決して同じではない。従つて、科学や技術がもたらす思考の枠組の変化や視覚の変容、いわゆるパラダイム・シフトも、歴史的コンテクストを明らかにしつつ議論されなければならないということになる。しかしながら、「偶然」の産物として、あるいは又「職人」のわざを通し、又「機械」技術を通して、それぞれにおいて、歴史的、社会的コンテクストの中で、人々は自分たちをとりまく世界や、自然の仕組みや、ものの性質などに対して、様々な表象を獲得し、世界に対する何らかのイメージを形成してきたことも確かであろう。

ここでは18世紀後半の産業革命以後の技術概念と、その所産としての映像の技術がどのような意味をもつてきたか、又最近のデジタル画像技術はどのような観念を映像に与え、どのような視覚の変容をもたらそうとしているのかをみていきたい。

1. 現代技術と映像の技術

オルテガが「技術者の技術」として他の時代の技術と区別する現代技術は、「道具」ではなく「機械」の技術として、それまでの技術に対する観念を根本的に変革することになった。

R・ロバーツによる最初の紡績機は、'selfactor'すなわち「自分自身で働くもの」と呼ばれた。つまり機械は、道具のように人間の生物学的機能の延長として、それを補助するものとして、そしてその限りにおいて、人間的世界の一部としてあるものとは全く異なり、一つの自律的な存在として、人間の世界から独立した一つの機能としてある。それは、いわば機械の論理ともいうべきものをもった自己自身の系列、機械的系列を形成する。そのような機械の発明、登場によって、それを實現するところの技術は、全く自然的世界の一部としての原始技術や、職人という人間を通して初めて意識されるような技術とは異なる技術観を生み出すことになる。つまり機械は、オルテガによれば、「技術が自然的人間から独立した、ほとんどかれに依存するところのない一個の機能であることを、また、技術がもはや人間の自然的限界に依存してはいないことを、人間に直覚的に認識せしめた⁽⁸⁾」のである。現代のテクノロジーとは、語源的にはテクネー (τέχνη) やアルス (ars) やクンスト (Kunst) との関連が認められるとしても、もはやその延長上に概念規定をすることのできない全く別の言葉である。

このような技術がもたらす我々の意識の変革は、これまでの科学や技術がもたらした様々な変革、世界像の転換や自然観の変革、価値観の転換すなわちパラダイム・シフトの一つの現代的形式として、技術が自然そのものでも、人間的世界の一部でもなく、その両者の間に一つの独立した世界を形成するものとしたことである。我々の時代の技術は人間—自然—技術の三角関係の一つの当事者である。

カメラは、少なくとも初期のカメラは、現代のような機械装置とは程遠い、恐らくは道具と言うべきものであろう。しかし、我々がこれを現代の技術、テクノロジー

の枠の中で考えようとするのは、即ち機械的系列として写真術を捉えようとするのは、その映像の自動描写のプロセスである。それは光学的プロセスによって集められた光が化学に像を描かせるプロセスである。どのような高度な機械も最初のスイッチは誰かが押さなければならない。つまりカメラの'selfactor'としての自動的機械的系列は映像の形成過程に求められるといえる。肉眼を通して見られた対象物が、手のコントロールによって像になる絵画的プロセスとは違うのである。

精密な機械的再現力や、提示されて初めて驚くことになる微妙な光の階調表現力、あるいは意識を通して見る故にその差に驚く映像、又前後に実に深く焦点が合わせられた映像、機械的プロセス故に、あるいは機械的プロセスによってのみ開かれるこの視覚的世界に、絵画的写真から訣別し、芸術の可能性を求めたA・スティエグリッツに代表されるストレイト・フォトグラフィについてB・ニューホールはその特質を、写真技術の機能を美的に使うこと、写真術をほかの種類グラフィック・アートの美学的原則の指導基準から切り離すこと、カメラとレンズと感光乳剤の基本的性質を厳格に生かすこととして⁽⁹⁾いる。このことは正に人間的な絵画的技巧を施さないことであり、その対極に、即ち機械的論理に正直にストレイトに従うことに他ならない。それは当然伝統的な芸術の基盤に対立する。しかしO・シュテルツァーも指摘しているように「今世紀の20年代以来、芸術的才能に恵まれた写真家達が、写真だけに可能な特殊な功績として情熱をそそいできた⁽¹⁰⁾」のも又確かである。ここでは技術の芸術的可能性を論じることが直接の目的ではないので、芸術性問題にはこれ以上立ち入らないが、もはや新しい芸術的基盤を設定しなければ議論はその入口から閉ざされることになるだろう。

又、カメラの視点の自由な移動は、人間の視覚の習慣的位置を容易にこわすことになった。即ち、最も忠実な遠近法の再現装置(カメラ)がその遠近法を破壊したのである。航空写真や顕微鏡写真、あるいは写真との関係がしばしば指摘される立体派や未来派、抽象絵画の方法と共に、遠近法的空間秩序は失われることになる。シュテルツァーは次のように述べる、「私たちの映像を五百年も

の長い間抱き育んできた観照空間、すなわち、遠近法によって私たちの立つ位置に左右されてきた映像空間はもはや存在しない。対象が失われると同時にこの空間も失われたのである⁽¹¹⁾。」

基本的に写真術を基盤にした映画技術は、具体的な視覚的空間の継起的な成立によって時間が構成され、逆に時間が流れることによってしかその視覚的空間は成立しないという時—空間の融合した性質と動的なカメラの視点によって極めて流動的でダイナミックな視覚を我々にもたらすことになった。A・ハウザーはこのような映画の与える意識を「同時性の意識」として20世紀の我々の時代の特徴をなしているとし、次のように述べている。

「映画の技術的諸手段と新しい時間概念との間に存する一致は実に完璧なものであって、現代芸術の時間範疇は映画という芸術形式の精神が生み出したのではあるまいかと思う程である。」⁽¹²⁾即ち、映画技術は、現実を見る目や思考の仕方や意識の在り様において、いわば「映画的意識」あるいは「映画的視覚」といった意識の習慣、視覚の習慣をもたらしたと言えるのではないか。その、技術が可能にした「映画的視覚」によって、空間の実に多彩な局面を、時間の実に柔軟さを我々は具体的に意識することができたのであり、又同時的な視覚を具体的に学ぶことができたといえるのではないか。

現代のテクノロジーの力を最も直接的かつ最も影響あるかたちで受けた映像の技術はテレビ及びビデオ技術であろう。その映像の性質は動的画像として映画との類似性を多くもつが、それは、電子工学技術を主要な基盤として、映像の記録と再現の同時性はもとより、広範的な映像の同時的搬送を可能にし、特にビデオ技術は、映像のパッケージ化をはじめ、様々な画像処理装置を介在させることによって表現の可能性を拡大し、又制作システムの多様化をもたらした。そのようなテレビ・ビデオシステムによって、映像は極めて日常的なものになり、従って強力にかつ直接的に、我々の思考のパターンや意識のもち様や世界に対する表象の形成の仕方に影響を与え、時—空間の飛躍や変容は何ら特別な意識とはなりえないほどである。又芸術的・形成としてのビデオの映像においては、しばしば現代人の高度なテクノロジーが視覚

的形成として具体化、顕現され、それはもはや我々の日常的な体験の積み重ねからは対応することが不可能な程であり、それ故に逆に新たな感性を喚起する刺激ともなり得るものである。テレビ・ビデオ技術に関しては、その映像が我々の日常の具体的生活と直接的な結びつきをもち、又マス・コミュニケーションの主要なメディアの一つであるという点から、メディア論としてどのようなくテレビ的意識を形成しているかという議論がなされなければならないが、ここでは写真、映画との延長において映像技術がもたらす映像の形成に視点を置いた。

ところで、これら映像の技術は基本的には外的世界の精確な記録・再現の技術であり、強度の現実類似の性格を、その結果としての再現映像はもっている。そこに様々な技術的手段によって映像の変形が行われ、空間的、時間的秩序の恣意的構成が可能にされる。そのような構成された映像によって我々の視覚的習慣に様々な変更が加えられ、新しい見る形式が与えられ、あるいは又、クロノジカルな時間や等質な空間の概念から脱却する意識がもたらされることになる。こうして映像の技術は、対象の視覚的認識や解釈、我々のまわりの世界をどのようなものとして意識するかといった事柄に関わる技術としての性格をもつといえるだろう。言い換えれば、この視覚の変容の可能性は、映像の技術が先ずもって現実の記録・再現であるということにあるといえる。つまり、現実との対決によって、カメラの視点が意識され、空間の流動性や時間の飛躍が、それがそれとして意識されることになる。Ch.メッツが、図像的アナロジーがコードを移転する上で強力な手段となり、現実のなかでのコードが類似性の力によって映像の中に移し換えられるとして、そこに映像の意味了解の基盤を置くのも同様の意味からである。⁽¹³⁾

写真、映画、テレビと続く映像の歴史の中で、映像の技術は一貫してカメラによる忠実な記録とその再現の歴史をとってきたのであり、正にその点に現代のテクノロジーが展開されてきたといっても過言ではない。様々な映像の加工・処理、編集や上映における技術革新もそのような前提の上でのことである。以上のような技術連関としての映像の技術が、これまで述べてきたような様々

な意識革命や視覚の形成の変容をもたらした。

しかし、これから第三の映像の技術と呼ぼうと思う(第一を写真、映画の技術、第二をテレビ・ビデオ技術) デジタル画像技術においては、これまでの映像技術の延長上に捉えることの出来ない問題をいくつか含んでいるように思う。そして、それは映像の概念、又意識や視覚の変容に新たな視点をもち込もうとしているのではないか。

2. 第三の映像の技術—デジタル画像技術

周知のように、digit とは0から9までのアラビア数字のことであり、従って digital 画像とは非連続的な数値によって構成され、デジタル・コンピュータによる離散的0と1の数値変換を経て具体化される画像のことであるということができる。一般にデジタル・プロセスには、今のようなデジタル画像を構成するプロセスと、画像のデジタル化、即ち離散的数値による、たとえばビデオ・ディスクの映像を構成するようなプロセスがあり、又最近のデジタル放送技術のように入口と出口をアナログの映像とし、その間の信号処理をデジタル化するという場合もある。

E・クーショは、ボンピドゥー・センターの発行による Traverses 誌 1982 年第 26 号で「画像のデジタル合成 (La Synthèse Numérique de l'Image) —新しい視覚的秩序に向かって—」という論文を発表しているが、その中で「デジタル画像 (image numérique)」を次のように定義している。「不連続な、数値によって決定された、完全に制御可能な、一定数の要素によって、構成された画像である⁽¹⁵⁾。」

写真や映画とテレビ・ビデオの映像技術はその中にかなり異質なものを含んでおり、必ずしも同様な技術論を展開するわけにはいかないが、いずれの場合もカメラによってそこに現前する対象を記録し、再現する技術であることには変わりはない。ここで問題にしようとするデジタル画像の場合、少なくとも像形成のプロセスには、先の映像技術による映像とは何のアナロジーもない。りんごの映像であろうと抽象形態であろうと、それは現実

の対象像のカメラによる記録及びその再現ではない。先の映像において前提とされた、現実の対象とその映像という関係は最初からなくなっている。その関係を、例えばオリジナルとコピーというように言い換えるならば、オリジナルのないコピーであり、それはもはやコピーではなく、そもそもの最初からすべて創作物である。従来の映像では少なくともカメラの前にはその対象が現前しており、それが記録されたという信憑性が我々の意識の変革や視覚の変容に有効に働いていたといえるだろう。しかし、今の場合数値的にコントロールされた(プログラミングされた)膨大な、例えば1000×1000の100万個の点即ち画素(ピクセル)の分布及び1600万色の色によって、画像は、クーショによれば、点の、数値による完全なコントロールの結果であり、又「情報テクノロジーによって実現可能となった非連続性と数的確定性の連合」であるということになる⁽¹⁵⁾。映像の形成は、それらの点を数値的に決定していくこと、即ちアルゴリズムによって構成される非連続的な点に与えられた情報の集積の結果である。(インタラクティブな画像形成の場合は省略) プログラム言語によるアルゴリズムが形成するこの映像は、いわば純粹に数学的形成的視覚的還元であるといえる。数学的にコントロールされたピクセルの集合体としての映像は、テレビ・ビデオ技術における水平走査によるものとも、ましてや銀粒子によるものとも本質的に異なる。「デジタル」とは本質的に非連続的なもののことである。しかし、そのようなアルゴリズムからは結果としての映像を直接表象することは出来ない。それは全く操作的な意味しかなく、文学の言語的形式からイメージが喚起されるといった種類のものではない。そして逆に又、形成された映像からアルゴリズムへ帰ることも不可能である。このような映像、即ち現実の対象物をもたず、作家の内的イメージがアルゴリズムを経て映像化されるといっても作家—アルゴリズム—映像の直接的連続性を持たない映像、さらにいえば、我々がこれまで考えてきた映像のように、被写体(現実)—カメラ—映像という関係をもたない映像は、「映像」という言葉を当てないほうが混乱しないのかも知れない。「画像」という言葉がしばしば用いられるのもそのような理由からかも知れな

い。

ここで映像と画像という言葉の関係について触れる余裕はないが、そのような画像は、絵画的、イラストレーショナル的、アニメーション的映像の、作画が特殊なプロセスであるところの映像と考えればよいのだろうか。確かに現前する対象物がないのだから、複雑であるがコンピュータ作画装置による自由な創作映像であることには違いない。しかし、ここでは二つの問題が生じると思われる。一つは単に作画装置が特殊であるということではなく、その特殊性ゆえに従来の映像ではみられない特殊な映像形式が可能であるということである。それは、ある意味で、高度なビデオ画像処理装置が我々の経験的なイメージの集積及びその延長からは生じようもないイメージの合成を可能にすることと似ている。しかし、現実の対象物からの処理でないことは依然としてそれと異なる。もう一つは、この映像は全くの創作であるが、従来の映像の現実類似の性格とは別な意味で現実との類似物を極めて精巧に表現する可能性をもつということである。特に後者の問題点において、これまでの議論の脈絡から従来の映像との比較検討を行うならば、従来の映像は、そのパラダイム・シフトの根底に現実と映像との関係というものがあつた。現実—カメラ（主観）—映像の連続的な関係である。映像の模倣性故に、現実類似の性格故に、又映像の信憑性故に、我々の意識は常にそのような映像と現実との間を往復するのである。そのことが又映像の了解性の基盤でもあり、視覚的習慣を変革する可能性をもち得たといえる。そのことに関して、クーショは写真についてであるが次のように述べている。「スナップ・ショットは、写真家自身の時間性の流れによって採取された現在へと人を送り返し、時間的には後になってその現在を自分自身のものとして受け入れる。写真を見る人は被写体、その写し、写真家がわかちあっているこの共=現存 (co-présence) を見出すことになる。それが写真的コミュニケーションの理解可能性の条件⁽¹⁶⁾だ。」今の場合、現実とカメラの部分が欠落している。その映像はすべて創りものであり、模倣性を基盤にした、映像と現実との往復はないと考えられる。それでもなお、それは別な意味での現実類似の性格をもつことによって、我々

の意識に別種の現実との関係を形成しうるといえるのではないか。そこでは、常に現実にはカメラを向けなければならないという拘束性から解放されるために、その関係をかなり恣意的に設定することができるように思える。つまり、映像を組織化し、視覚的秩序を形成する仕方に、これまでの映像形成の場合とは違った自由度が生まれるのではないか。従来カメラの視点というものは表現主体の視点としてあり、映像の組織化の中心と考えられている。そして、これを中心として視覚的秩序の形成が行われる。それは、現実の方からも又映像の方からも通過しなければならない中心であり、現実と映像とのすべての関係が通過する視点、組織化の中心である。しかし、デジタル画像の場合はそのような中心はなくなっている。むしろ逆に、アルゴリズムによるその完全に自由な設定が可能となるといえよう。それは、物理的な規制、外的要因による制約から離れて、これまでの視覚的組織化の方法とは異なる、いわば別な世界の視点を作り出す可能性をもつ。それは又、従来の映像による視覚的習慣を変容させるべく、イメージの再構成の可能性をもつのではないか。クーショはそれについて次のような言い方をしている。「再現表象の光学的秩序が、収束のトポロジー… (中略) …へと人を送り届けるのに対して、新しい視覚的秩序は、そこからすべての組織化の中心が排除されるであろうまったく異なったトポロジーを採用する⁽¹⁷⁾。」ここでの「収束のトポロジー」とは、即ちカメラの位置であり、主体の位置であり、「そこから出発すれば現実の全体が一度にみえるような視点⁽¹⁸⁾」である。現代の映像 (映画やテレビ) がそれ程単純に構成されているとは思われないが、視覚的組織化の中心として、カメラと対象との関係が重要な意味をもっていることは確かであろう。今の場合はそのようなトポロジーはない。彼は最後に次のように述べている。「五百年前からの芸術や科学、さらには我々の組織形態をつらぬく構造的モデルを持つ再現表象の光学的テクノロジーが示すように、映像テクノロジーが、世界に対する我々の関係のトポロジーを創設する、世界を見たり知覚したりする仕方であるなら、… (中略) …これらの新しいイメージが、今度は我々の文化と社会を深く変容させることを覚悟しなくてはならない⁽¹⁹⁾。」

おわりに

これまで、いわば現実の「複製」としての映像技術（写真、映画の技術、テレビ・ビデオ技術）から、「産出」としての映像技術（デジタル画像技術）ともいうべき映像の技術を問題にしてきた。そこに様々な質的相違を見出し、その意味を考えてきたが、現代のテクノロジーは、もはや個別技術ではなく、技術連関としてあり、技術のネットワークを形成しているといってもよい。そのような視点から改めて映像の技術全体を問題にすることが必要であろう。又、圧倒的な技術環境のなかで別な意味で技術が自然化している。今日では、我々がある一つの技術的行為を行うということは、単独の技術的行為ではなく、大きな技術のネットワークの一端にアクセスしているということになるであろう。その大きなネットワークは必ずしも可視的ではない。日常化していくことによる技術の自然化と不可視的様相を、改めて意識の上にあるいは可視的に浮かび上がらせるのは、やはり芸術の役割ではないかと思う。

- (13) Ch. メッツ；アナロジーの彼岸，三浦信孝訳，現代思想，1981年8月，青土社，p. 165
- (14) E. Couchot；La Synthèse Numérique de l'Image, Traverses, no. 26, 1982, Centre Georges Pompidou, p. 57
E・クーショ；画像のデジタル合成，管啓次郎訳，季刊GS, 1987年4月，（株ユー・ピー・ユー，p. 52
- (15) *ibid.*, p. 58, 同上, p. 52
- (16) *ibid.*, p. 60, 同上, p. 53
- (17) *ibid.*, p. 62, 同上, p. 56
- (18) *ibid.*, p. 62, 同上, p. 56
- (19) *ibid.*, p. 63, 同上, p. 56

註

- (1) 村上陽一郎；技術とは何か，日本放送出版協会，1986年，P. 19
- (2) 同上，pp. 206-207
- (3) J・オルテガ・イ・ガセット；技術とは何か，前田敬作訳，創文社，1955年，p. 15
- (4) 同上，pp. 21-23
- (5) 同上，p. 26
- (6) 同上，p. 26
- (7) 同上，pp. 79-100
- (8) 同上，p. 90
- (9) B・ニューホール；写真の歴史，佐倉潤吾他訳，白揚社，1956年，p. 173
- (10) O・シュテルツァー；写真と芸術，福井信雄他訳，フィルムアート社，1974年，p. 92
- (11) 同上，p. 75
- (12) A・ハウザー；芸術と文学の社会史，高橋義孝訳，平凡社，1968年，p. 1098

パーソナルコンピュータによる 画像，音声，文字データの一体化

——マルチメディアデータベース構築のための基礎技術——

芹澤秀近 海辺 舜

I. はじめに

チューリングが1936年に行なった「万能計算機」に関する論文⁽¹⁾の発表，1946年のコンピュータの誕生⁽²⁾，それ以来，第1世代から第4世代へ至るコンピュータテクノロジーの発達は著しい。1970年代に入り，マイクロプロセッサ技術が実用化されると，普通のコンピュータよりもはるかに小さなコンピュータ，すなわちマイクロコンピュータが生まれた。

我々が個人的に使うことのできるマイクロコンピュータ，すなわちパーソナルコンピュータは，1970年代前半にはCPUとして4ビットのマイクロプロセッサを用い，ICやLEDなどがむき出しのまま，ボードコンピュータとも呼ばれ，簡単に使いこなすことのできる代物ではなかった。1970年代後半に入り8ビットのCPUが広く使われると，Basicインタプリタが開発され，キーボード，ディスプレイモニタなども付属し，なんとか実用に耐えるようになった。しかし主記憶は64キロバイト以下，外部記憶装置といえば音楽用のカセットテープレコーダを流用したテープ装置か，コンピュータ本体よりも高価なフロッピーディスク装置であった。

それが現在，CPUは16ビットまたは32ビットになり，1秒間に百万回以上の命令を実行し，主記憶容量は数十倍に拡張された。また十倍以上の容量になったフロッピーディスク装置もコンピュータ本体に内蔵され，さらに

数十メガバイトのハードディスク装置，数百メガバイトの光ディスク装置などが外部記憶装置として簡単に拡張できるようになった。こうしたコンピュータテクノロジーの進歩は，パーソナルコンピュータで扱う情報の量，質にも多くの変化を与えた。当初，大型コンピュータであっても，扱えるデータは英字，数字，カナ文字などであったが，7，8年前からはパーソナルコンピュータで漢字や平仮名なども扱えるようになった。そして現在パーソナルコンピュータで，このようなキャラクタと呼ばれる文字だけではなく図形，画像，音声などさまざまなデータを処理することが可能になってきた。

こうした背景をふまえ，ここではパーソナルコンピュータを用いたデータベース管理システム⁽³⁾ (Data Base Management System:以下DBMSと略す)において，「画像」「音声」「文字」の一体化を実現しようとする場合，どのような技術的問題点が生ずるのか，データベースの構築を通じて考察する。

II. マルチメディアとデータベース

マルチメディアという言葉が我々が耳にするようになって久しいが，マルチメディアとは一体何なのであろうか。この用語は情報処理，通信，記憶媒体など様々な分野で使われており，明確には定義されていない。しかし，メディアが情報を表現し伝えるための媒体であるとすれば，メディアを多重化することによって，情報を一層正

確に伝えることができる。したがってマルチメディアとは、異なるメディアを組み合わせ、伝えたい情報を効率よく伝達、表現できる媒体であると考えられる。だとすれば、本や雑誌の文字、絵、写真を組み合わせた表現、テレビやビデオの静止画、動画、音声そして文字をも組み合わせた表現も情報伝達におけるマルチメディアといえる。それでは、コンピュータをベースにしたマルチメディアとはどのようなものなのだろうか。

コンピュータを用いて実世界をモデル化し、データの蓄積および検索を行なう技術としてデータベースがある。従来のデータベースは、企業における売上管理、図書館における貸出業務や蔵書管理など、文字や数値を主としたデータの処理が中心であった。しかし最近では地図、医療用画像、CADシステムにおける設計データのような図形や画像を扱うデータベースが構築、運用されている。これらを各メディアごとのデータベースだとすれば、それらのデータベース技術を基礎として、複数のメディアを用いて表現される、拡張されたデータベースをマルチメディアデータベースといってもよい。

複数のメディアをコンピュータを使って統一的に扱う方法は大きく2つに分かれる。第一にレーザーディスク、コンパクトディスクなどランダムアクセスが可能なハードウェアに画像や音声などを蓄え、コンピュータで検索された文字や数値のデータに対応した画像や音声を、コンピュータからの制御により、これらの機器から出力させて情報を得る方法であり、第二に画像や音声などをすべてデジタルデータに変換し、コンピュータの記憶装置に取り込み、コンピュータで扱う文字や数値と同様、データの蓄積、変換、検索、伝送など、すべてをコンピュータ内部で処理し情報を得る方法である。この場合、データベース内で表現されるメディアは、先に述べたメッセージ伝達の道具としてのメディアとは異なる。すなわち、データベースを構築しようとする場合、対象とする実世界を分析し、必要な情報の種類や構造をどのように表現するかを概念モデルとして設計するが、この時、概念モデルを作るために、実世界を何らかの形で記述する記号系を規定するものとしてメディアが定義される。具体的には文字と数値、図形、画像、音声などが挙げら

れる。

III. データベースの構築

パーソナルコンピュータ上に構築されるデータベースは、文字や数値による情報だけを扱う場合が多かった。そこで今回、「画像」および「音声」のデータをすべてAD変換し、パーソナルコンピュータ上で文字データと関連させ、両者を一体化して出力させようと試みた。扱うデータを「画像」と「文字」、「音声」と「文字」の2つに分け、前者では画像とその名称や解説などの文字データ、後者ではあらかじめ収録された音声とそのタイトルや内容などの文字データを用いた。そしてこれらを対象にしたデータベースの構築を行なった。今回、実験に用いたパーソナルコンピュータの構成(図1)を示す。

(1) 文字データ

2つのデータベースに共通するのが文字データを扱う部分である。画像データと組み合わせる文字データは約100件、音声データと組み合わせる文字データは約3000件である。このように多くの文字データを扱うため、データベースとして構築する場合、その設計が容易で、運用と操作が簡便であり、大量のデータの中から必要とするデータの検索速度が速いDBMSが望まれる。こうした条件からDBMSのソフトウェアとして「informix」を

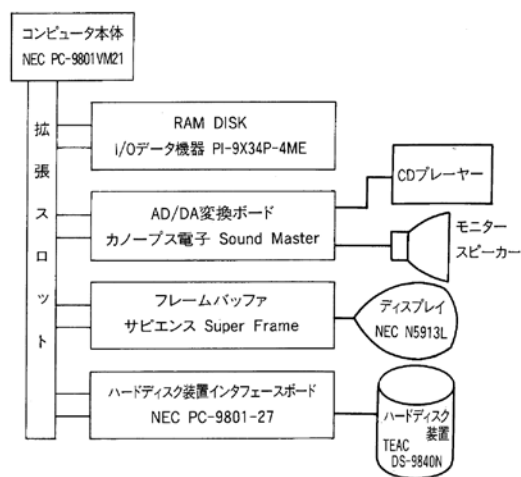


図1 パーソナルコンピュータシステム構成図

```

database GLDB
file data
field u_no      type character length 3  index      {整理番号}
field sname     type character length 60          {作品名}
field k_sname   type character length 60  index dups {作品名カナ}
field painter   type character length 14          {画家名}
field kPainter  type character length 15  index dups {画家名カナ}
field syear     type character length 4           {制作年}
field museum    type character length 30          {所蔵}
field type_1    type character length 20          {区分1}
field type_2    type character length 10          {区分2}
field product   type character length 16          {版元}
field culture   type character length 4           {文化財指定}
field height    type character length 4           {縦サイズ}
field width     type character length 4           {横サイズ}
field p_file    type character length 11          {画像ファイル名}
end

```

表1 画像データベース スキーマ1

使用することにした。informix は、パーソナルコンピュータ上だけで使用されているソフトウェアではなく、汎用コンピュータ、ミニコンピュータ、ワークステーションなどでも広く使われており、今後、大規模なデータベースを構築する場合でもシステムの移植性が高いと考えられる。このリレーショナル型 DBMS は、スキーマと呼ばれる、データベースに蓄積されるデータの定義により、データベースの枠組みが決められている。そのためデータの取り扱いに先立ってスキーマを定めておかなければならない。

次に画像データと組み合わせる文字データのスキーマ(表1)を示す。各々の画像に対する作品名や画家名などの情報を文字データとして記録するための項目として各フィールドを設定する。このスキーマでは画像1枚について、14のフィールドを定めており、このフィールドの集まりを1レコードと呼ぶ。ファイルとは、これらのレコードの集合であり、100枚の画像に対する文字データであれば、ファイルに100レコードの情報が蓄積されている。ファイル内でのレコード数、データベース内でのファイル数は、ハードディスク装置など、外部記憶装置の容量によってのみ制限を受ける。また1つのレコードを構成するフィールドデータの合計が2048バイトを越える場合、フィールドをいくつかのファイルに分割し、データを連結することができる。一度構築したデータベースに新しい項目を追加したり、フィールドの文字数を変更したい場合、いままでのデータを失うことなく、データベースの再構築が可能である。

画像や音声のように画面の大きさや収録時間が一定でないデータは、フィールドサイズがデータの大きさによ

り動的に変化する可変長レコードとして扱うのが便利であるが、このソフトウェアで扱うことのできるデータは固定長レコードのみである。また、フィールドのデータ型としてバイナリーデータを扱うことはできない。このような制限は、informix だけに限らず、現在パーソナルコンピュータ上で動く DBMS のソフトウェアは同じような状況にある。しかし informix には C 言語で書かれたプログラムを informix 内にユーザー定義の関数として組み込むことができるので、蓄積されたデータをユーザーが新しく作成した関数に対して送り、このソフトウェアで元来サポートされていない処理を付加することができる。この機能を利用して「画像」「音声」を文字データと同様に扱うことが可能になる。

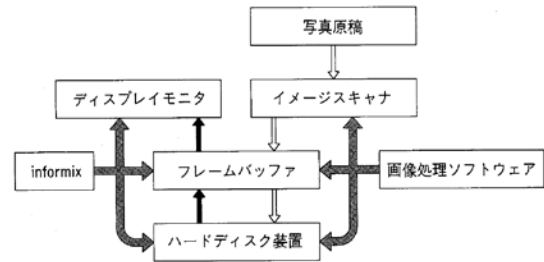


図2 画像入力におけるデータの流れ (→)
画像表示におけるデータの流れ (⇨)

(2) 画像データと文字データ

今回実験の対象にした画像は、コンピュータで人工的に創りだした画像ではなく、風景や絵画など自然画と呼ばれるもので、それらをイメージスキャナでデジタルデータに変換して蓄積していくのである。そのため自然な色で表現される画像が前提となるが、現在使用しているパーソナルコンピュータでは、同時に表示可能な色が8色もしくは4096色中16色しかないため、画像本来の色を再現することは到底できない。そのため同時表示色が1600万色をこえるフルカラー表示が可能なフレームバッファ⁽⁵⁾と呼ばれる拡張ボードを使用した。これにより、色

```

database GLOB
file doc
field s_no type character length 3 index {整理番号}
field s_doc type character length 1360 {画像説明}
end

```

表2 画像データベース スキーマ2

の再現だけではなく、画像データのフォーマット互換が保たれることになり、現在流通している多くのソフトウェアで画像の加工、解析などを行うことができ、画像データの有効利用がはかれる。

データベースの構築に用いた画像データは、画集として出版されている江戸時代の浮世絵を用いたが、絵のサイズが大きいいため直接イメージスキャナでの取り込みが難しい。そこで一度写真に撮影し、絵のサイズをスキャナに合わせて使用した。これを画像処理ソフトウェアで、絵の大きさや向きなどの加工修正を行ない1枚の画像を1つのデータファイルとして保存した(図2)。

フルカラーを扱うデジタルデータは、1画素ごとにR(赤)・G(緑)・B(青)と色を分解し、RGBの各色について各々8ビットの数値データとして扱われ、256階調を表現できる。したがって1画素あたりRGB3色で24ビットのデータ容量が必要となる。パーソナルコンピュータのディスプレイモニタは、最大横640画素、縦400画素の解像度を持ち、1画面で256,000画素となる。各画素を24ビット(3バイト)のデータで表現するので、フルカラー1画面のデータは768,000バイトとなる。

記憶装置へ保存される画像データのフォーマットは、RGBの画素が順次並んでいるシーケンシャルファイル形式(図3)で保存されており、画面の大きさや表示位置などを示す情報はこのデータの中には含まれていな

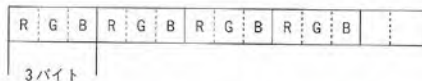


図3 画像データのフォーマット



図5 画像データの表示例 1

	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D		
	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0
00DE	DON'T CARE								モードレジスタ (W)							
00DC	読み出し禁止								ブルーレジスタ (R/W)							
00DA	読み出し禁止								グリーンレジスタ (R/W)							
00D8	読み出し禁止								レッドレジスタ (R/W)							
00D6	DON'T CARE								Y軸レジスタ (W)							
00D4	DON'T CARE								X軸レジスタ (W)							
00D2	DON'T CARE								コントロールレジスタ2 (R/W)							
00D0	DON'T CARE								コントロールレジスタ1 (W)							

図4 フレームバッファのレジスタ構成 (Super Frame: サビエンス)

い。現在広く一般に使用されている 2HD フロッピーディスクは、フォーマット後の記憶容量が約 1,200,000 バイトあるが、このフロッピーディスク 1 枚にフルカラー画像は 1 枚しか保存することができない。実験に使用したハードディスク装置は、約 40 メガバイトの記憶容量があり、640 画素×400 画素の解像度を持つ画像であれば 50 枚程が保存できる。今回文字データをコンピュータ内のテキスト画面に表示し、画像データはフレームバッファに表示して、ディスプレイモニタ上で合成した。すなわち画面の左半分には文字が、右半分には画像が表示されるようにした。そこで画像データを 320 画素×400 画素の解像度に固定することにし、その結果、画像約 100 枚が保存可能となった。

informix から画像データを画面に表示する方法は、①データベースの文字データ(表1, 表2)の中に画像デ

ータのファイル名を入力する項目を作り、イメージ
 スキャナで入力した画像のファイル名を登録してお
 く。②画像データのファイル名が識別子の役目をは
 たし、データベースで検索した画像のファイル名を



図 6 画像データの表示例 2

ハードディスク装置から検索する。③informix に組み込
 んだ画像表示の関数に画像ファイル名を引き渡し、
 フレームバッファ上に画像出力を実行させる。④画像デ
 ータファイルから、1画素分のデータを読み出し、フレ
 ームバッファ上の RGB 別のレジスタ (図 4) に書き込
 む。⑤レジスタに書き込むプロセスを画素の数だけ繰り
 返す。

こうすることにより、フレームバッファ上の指定され
 た画素ごとに、RGB が同時発色するので画像の表示が
 できる (図 5, 図 6)。このような一連のプロセスにおい
 て、最も重要な③④⑤の部分で実行されるプログラム (表
 3) を作成した。

(1) 音声データと文字データ

コンパクトディスクに収録された効果音を、データベ
 ース構築の素材音にしたが、今回の実験では一般にアナ

```
#include <stdio.h>
#include <supframe.h>
#include "perform.h"
#include "dbio.h"
extern perfvalue gload();
struct ufunc userfuncs [] =
{
  "gload",gload,
  0,0
};
perfvalue gload()
{
  FILE *fp;
  int xsize,yysize,i,x,y;
  char *name;
  pf_getval("gdata",name,CCHARTYPE,10);
  xsize = 320; yysize = 400;
  if ((fp=fopen(name,"rb"))==NULL){
    pf_msg("画像データがありません。",1,0);
    fclose(fp);
    return;
  }
  else{
    initsf(BOTH,CLR);
    pf_msg("画像を出力しますか? (Y/N)",1,1);
    if(getch()!='Y'){
      pf_msg("画像を出力しません。",1,0);
      fclose(fp);
      return;
    }
    for (y=0;y<yysize;++y){
      for (x=0;x<xsize;++x){
        outpw(0xd4,x+310);
        outpw(0xd6,y);
        outp(0xd8,getc(fp));
        outp(0xda,getc(fp));
        outp(0xdc,getc(fp));
      }
    }
    pf_msg("検索画像です。",1,0);
    fclose(fp);
    return;
  }
}
getch()
{
  return(bdos(8)&0x00ff);
}
```

表 3 画像データベース 画像表示関数

ログ信号である音声情報の扱いが目的のため、コンパ
 クトディスク再生装置のデジタル信号出力は使用してい
 ない。音声をデジタルデータとしてコンピュータの外部
 記憶装置に取り込む場合、アナログ信号とデジタル
 信号を互いに変換する AD/DA 変換ボード⁽⁶⁾ (図 7) を
 使用した。アナログのステレオ音声信号は、LR 2つの
 チャンネルで一組になっており、実験に使用した 44.1
 KHz のサンプリング周波数で 1 秒間の音声をデジタル
 データに変換する場合、44,100 回のサンプリングが行
 なわれている。この時、1つのサンプリングされたデー
 タは、L 信号として 2 バイト (16 ビット) のデータ、R
 信号としても 2 バイトのデータに変換され、コンピュ
 ータ内ではステレオ信号として 4 バイトのデータで扱わ
 れる。すなわち 10 秒間の音声を 44.1KHz のサンプリング周
 波数で AD 変換すると、441,000 回のサンプリングが行な
 われ、それを記録するためには約 1,764,000 バイトの記憶
 容量が必要となる。

記憶装置へ保存される音声データのフォーマットは、
 画像データと同様、L 側と R 側が順次に並ぶシーケン
 シアルファイル形式 (図 8) である。このデータには収録
 時間数や収録サンプリング周波数などの情報は入ってい
 ない。前述した画像データであれば、1 画面を 1 枚のフ

ロッピーディスクへ保存することが可能であったが、音声データの場合10秒間の音声すらそこに保存することは

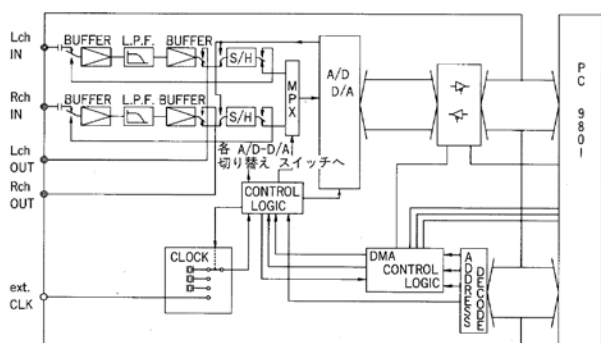


図7 A/D/D/A変換ボード (Sound Master : カノープス電子)

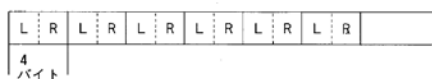


図8 音声データのフォーマット

```

database SLDB
file sound
  field cdno    type character length 10 index {CDトラック番号}
  field im     type character length 11 index dups {イメージ}
  field title  type character length 50  {タイトル}
  field katitle type character length 50 index dups {カナタイトル}
  field desc   type character length 100 {内容}
  field cdtime type character length 5   {CDでの収録時間}
  field sdata  type character length 20 index dups {音声ファイル名}
end
  
```

表4 音声データベース スキーマ

できない。実験で使用した40メガバイトのハードディスク装置には、1つの音声データの長さが10秒間であれば、約22種類の音声保存できる。

画像データは、それが画面に表示される速度が速かろうが遅かろうが、表示された画像の視覚的な情報としての意味は損なわれない。しかし音声データの場合、大量のデータが途切れることなく、収録された時と同じサンプリング周波数でDA変換され、連続して再生されなければ、出力された音声は変質し音声情報は損なわれる。それを防ぐには連続した高速のデータ転送が不可欠であり、蓄積された音声データをAD/D/A変換ボードに転送する場合、CPUの管理下でデータの入出力を行なうのではなく、入出力制御装置が入出力に使われる主記憶を直接管理するDMA (Direct Memory Access) による転送が必要となる。

DMAは、非常に高速なデータ転送を行なうことがで

きる反面、一度に転送できるデータが64キロバイト以内に制限される。そこで、音声データを64キロバイト以上連続して転送できるようにするため、次のような手法を用いた。①主記憶内に64キロバイトのDMA用のバッファを確保する。②RAMディスクから音声データをDMA用のバッファに読み込む。③バッファ内の音声データをAD/D/A変換ボードへDMA転送するとき、バッファの半分まで転送が終り、残り半分の音声データを変換ボードに転送している間に、前半のバッファに対してRAMディスクから音声データを読み込む(図9)。このようなプロセスの繰り返しによって64キロバイト以上の音声データを連続して転送することが可能になる⁽⁷⁾。

音声データをフロッピーディスク装置やハードディスク装置などの外部記憶装置から、音声として連続再生するのに必要な速度で、主記憶へDMA転送しようとして

も、データ転送速度が追従しきれず転送を中断してしまう。そこでアクセス速度の速い半導体メモリを使ったRAMディスクに一時的に音声データを移し、そこから主記憶へDMA転送してやらなければならない。パーソナルコンピュータに実装可能なRAMディスクの容量は、バンクメモリを利用した場合、最大32メガバイトまでで、すべてを実装した場合、約3分間の音声データを再生できる。今回の実験では、4メガバイトのRAMディスクを実装し、約20秒間の音声データを連続して扱うことが可能であった。

informixから音声データを再生出力する方法は、①データベースの文字データ(表4)の中に音声データのファイルネームを入力する項目を作り、デジタルデータに変換した音声のファイルネームを登録しておく。②音声データのファイルネームが識別子の役目をはたし、データベースで検索した音声データのファイルネームをハードディスク装置から検索する。③informixに組み込んだ音声出力の関数に音声データのファイルネームを引き渡し、音声データをRAMディスクに転送する。④RAMディスクからDMA転送方式でAD/D/A変換ボード

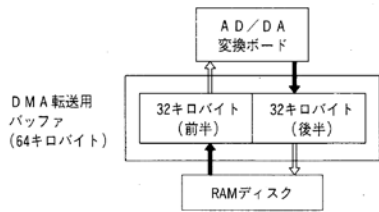


図9 DMA転送における音声データの流れ (前半⇒) (後半⇒)

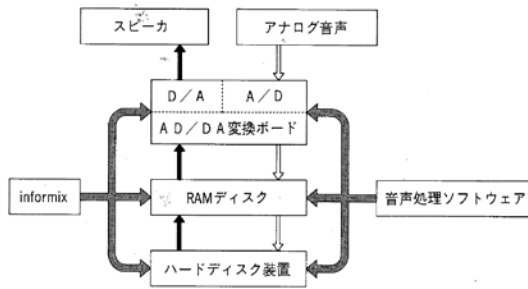


図10 音声入力におけるデータの流れ (⇒)
音声出力におけるデータの流れ (⇨)

```

#include <stdio.h>
#include <iio.h>
#include "perform.h"
#include "dbio.h"
extern pervalue sload();
struct ufunc userfuncs [] =
{
    "sload",sload,
    0,0
};
extern long get_file_size();
static char far DFILE[10]={"F:TMP.DAT"};
long DSIZE = 0;
int TWORD = 0, DMA_CH = 3,SNDM_FQ = 0,SNDM_PO = 0x00d0;
pervalue sload()
{
    int i,k;
    long s;
    if( ( k=makeamp())==--1){
        pf_msg(" サウンドデータがありません。",1,0);
        return;
    }else if( k==2){
        pf_msg(" サウンドデータの再生を中止します。",0,0);
        return;
    }else if( k==0 ){
        pf_msg(" データの準備ができました。",1,1);
        getch();
        pf_msg(" サウンドデータ再生中 ",0,0);
    }
}
if( dma_buff_init() ){
    pf_msg(" DMA用テンポラリバッファが確保できません",1,0 );
    return;
}
do{
    DSIZE = get_file_size( DFILE );
    ERROR( sndm_da( DFILE, DSIZE, SNDM_PO, TWORD, DMA_CH, SNDM_FQ ) );
    pf_msg("もう一度、再生しますか? (Y/N) ",1,1);
    }while(getch( )!='Y');
    pf_msg("次のコマンドをどうぞ。",0,0);
    unlink("F:TMP.DAT");
return;
}

makeamp()
{
    FILE *fp1, *fp2;
    int c,a;
    char name1[20];
    pf_getval("datas",name1,CCHARTYPE,20);
    if(( fp1=fopen(name1,"rb") ) == NULL ){
        _fclose(fp1);
        return(-1);
    }
    else{
        pf_msg(" サウンドデータを再生しますか? (Y/N)",1,1);
        if (getch()!='Y'){
            _fclose(fp1);
            return(-2);
        }
    }
    fp2=fopen("F:TMP.DAT","wb");
    pf_msg("ただ今、サウンドデータを転送中です",1,0);
    while (( c=getc(fp1))!=EOF) putc(c,fp2);
    _fclose(fp1);
    _fclose(fp2);
return(0);
}

getch()
{
    return(bdos(8)&0x00ff);
}

```

表5 音声データベース 音声出力関数

のDAコンバータに音声データが転送され、アナログ信号になった音声スピーカーから再生される(図10)。こうすることにより、デジタルデータとして蓄積された音声信号を扱うことができる。このような一連のプロセスのうち、inmixに組み込んで③④の部分を実行させるプログラム(表5)を作成した。

IV. 結び

以上述べてきたように、文字データを識別子として、デジタルデータに変換した画像や音声を直接パーソナルコンピュータから出力させることが可能になった。しかし同時にいくつかの問題点も残された。

文字データによる検索終了後、それに対応する画像または音声のデータを、ハードディスク装置からフレームバッファやRAMディスクに転送するのに時間がかかりすぎる点がある。これは、画像表示関数と音声出力関数のプログラムを、実行プロセスが明確に表現されることを第一にした、アルゴリズムを用いて設計したためと考えられる。そこで、アルゴリズムを改良し、表示や転送がより高速に行なえるプログラムにすればよいのであるが、プログラムのサイズが大きくなりすぎると、パーソナルコンピュータの主記憶上では実行できない場合も生ずる。

今回「画像」と「音声」をデジタルデータに変換した際、画像では一画面あたり約390キロバイト、音声では一秒間につき約180キロバイトのデータ量となった。これは、パーソナルコンピュータで扱うデータ量としては極めて大きい。例えば、1000件の画像データを蓄積しようとすれば390メガバイト、長さ10秒の音声データを1000件蓄積しようとすれば1800メガバイトの外部記憶装置が必要なのである。現在パーソナルコンピュータに接続できるハードディスク装置は、1台あたり最大128メガバイトのものが6台まで増設でき、合計768メガバイトの記憶容量となるが上記のデータ量からみて充分とは言えない。また、データを蓄積する外部記憶装置を単に増設するだけではなく、ソフトウェアまたはハードウェアを用いたデータ圧縮を行なうことで、蓄積される画像や音声を増やす方法もある。現在フルカラー画像のデータを、10分の1にまで圧縮することが可能になっており、この時、データ圧縮に多少時間がかかったとしても、あまり問題はない。しかし、圧縮されたデータを復元するのに時間がかかりすぎる場合が多く、データベース構築にこの技術が活用できるかどうか検討の余地がある。また、圧縮

されたデータを使って、画像の合成や変形などの編集作業を行ない、別の媒体に変換して利用する場合、復元されたデータの正確さに問題が残る。

さらに、色彩や音質など、極めてデリケートな表現を満足させるAD/DA変換技術に係わる入出力システムの改良も、芸術作品を対象にした高精度かつ高信頼なデジタルデータの作成には欠かせない。

作成した2つのデータベースは、扱うデータが対照的であった。画像データベースでは、浮世絵という具体的な作品を対象にしたため、文字データとの関連は明確であった。しかし音声データベースでは、音のイメージという曖昧な情報を、文字データとして扱おうとしたため、情報入力者と情報検索者との主観の違いが大きく作用し、データ検索がスムーズに進まなかった。音に限らず、色、かたちなど、曖昧な表現をデータベースのなかでどう扱うのか、知識工学、認知科学といった立場からの研究も加えてゆく必要がある。

今回のシステムでは、データの出力部分はDBMSの一部として扱えるように設計した。しかし、文字の入力、画像の取り込み、音声のサンプリングという3つのデータ入力作業は、互いに独立したままになっている。今後、画像や音声データの入力に関してもDBMSの一部として扱え、さらに入力情報の矛盾や誤りを、対話的にチェックできるようなシステムに改良してみたい。

この研究で用いた画像、音声、文字データの入力に関して尾田辰哉、高橋広記、白井貴子、宮崎初美の諸君に協力していただいた。ここに記して感謝の意を表する。

註

- (1) Turing: On computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem, 1936/37
- (2) ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Calculator) をさす。
- (3) 本論ではDBMSと、それが扱うデータの総称として用いる。
- (4) informix: 米国リレーショナル・データベース・システムズ社が開発し、株式会社アスキーから販売されている日本語対応のDBMSのソフトウェア。
- (5) フレームバッファ: 株式会社サピエンスから販売されている「Super Frame」を使用した。

- (6) AD/DA 変換ボード：カノーブス電子株式会社から販売されている「Sound Master」を使用した。
- (7) 文献[12] [13] [14]

参考文献

- [1] James Martin 著, 成田光彰訳：「データベース：理論と手法」, 日経マグローヒル社, 1987
- [2] 坂内正夫・大沢裕著：「画像データベース」, 昭晃堂, 1987
- [3] 木戸出正継著：「画像データベース」, オーム社, 1986
- [4] 中原啓一・三次衛著：「情報の検索とデータベース」, 電子通信学会
- [5] 原田勝・今井恒雄・平木茂子：「データベース構築の理論と実際」, コロナ社, 1985
- [6] 大須賀節雄編著：「知識ベース入門」, オーム社, 1986
- [7] Computer Today, 「マルチメディアデータベース」, サイエンス社, No. 15, 1986-09
- [8] Computer Today, 「ハイパーメディア」, サイエンス社, No. 38, 1990-07
- [9] Computer Today, 「リレーショナルデータベースシステム」, サイエンス社, No. 7, 1985-05
- [10] PIXEL, 「ハイパーメディアとマルチメディア」, 図形処理情報センター, No. 87, 1989-12
- [11] 岩菜忠：「図形・画像データベース技術」, 情報処理, vol. 23 No. 1, 1982-10
- [12] 「Sound Master ハードウェア・マニュアル」, カノーブス電子, 1988
- [13] 「Sound Master ユーザーズ・マニュアル」, カノーブス電子, 1988
- [14] 「DAIS-98 ユーザーズ・マニュアル」, カノーブス電子, 1989
- [15] 「Super Frame 基礎・ハードウェア編」, サピエンス, 1987
- [16] 「informix3.3GUIDE」, アスキー, 1986
- [17] NTT 関西データベース研究会編著：「実践 Informix」, 電気通信協会, 1989
- [18] トラ技コンピュータ：「計測制御とプログラミング」, CQ 出版社, No. 2, 1990-01
- [19] information, 「informix」, インフォメーションサイエンス, No. 27, 1989-05
- [20] 長尾真・石田晴久 他編集：「岩波情報科学辞典」, 岩波書店, 1990

デザイン社会学の成立

西尾 直

I 芸術学を拒否する デザイン論のすすめ

——デザイン社会学またはデザインプラスト論について——

この研究を始めるに当たって DESIGNINFRAST (デザインプラスト) という新語を創作した。DESIGN と INFRASTRUCTURE を結んだ造語だが、さしあたって、大学で新しい講座を開講するためには、それなりの普遍性が必要だから、この名称のゴロはそう悪くないにしても、初めからデザインプラスト論では意味が通りかねる。当面、デザイン社会学という平易だが、いささか構えた表題に落ち着くことになったのは、だから先の見通しも心もとないこの研究の権威づけのために、社会学という老舗の廂を借りようというのではなく、まして社会学の一角に新しい旗を押し立てようなどというつもりはない。その意図するところは、もっぱら造形作法の展開を通例とする既存のデザイン論との間に、明確な一線を画したかったからである。

デザイン社会学にせよデザインプラスト論にせよ、この研究では INFRASTRUCTURE (基盤構造) が主題だから、当然、対象はデザインの表面的な造形の部分ではない。ただそのために、一般的なデザインの概念からかけ離れた、輪郭と内容の何やら漠然とした曖昧さを印象づける結果になった。新しい研究分野の宿命というだけ

ではなく、デザイン研究が、学術的にはきわめて未熟な分野であることもその理由のひとつであろう。

たとえば、文部省の学術研究分野では、デザインは芸術学の一部である。「芸術工学」という新しい概念を持った名称が導入されたのは小池新二はじめ諸先輩の見識によるものだが、専門研究課題コード (昭和63年度) にいたっては、ほとんどその存在すら無視されているに等しい。因みに [部→文学] [分科→哲学] [細目→美学 (含芸術諸学)] という項目があって、どうやらそれがデザインの正式な戸籍らしい。これに従えば、社会学を名乗るデザイン研究などは所属不明の私生児になりかねない。しかし、これが学術上のデザインの位置なのである。

デザイン研究ないしはデザイン教育が芸術学の範疇にあること自体、疑問がないわけではなく、いずれこの研究のひとつのテーマとしてとり上げなくてはならない。このことは日常的デザイン活動に見られるさまざまな現象とも無関係ではなく、それらに共通するエレメントの大きな部分を占めている点では、むしろこの研究の最もベーシックな課題と云えるかも知れない。

このようにデザインプラスト論とは、デザインにおける造形作法上のノウハウを論ずるのではなく、デザイン構造の成立基盤を構成するもろもろの社会環境や社会機能、あるいはデザインのかかわるさまざまな社会現象を、それらを構成する諸要素との関係において分析するデザ

イン研究であり、社会学における STRUCTURAL FUNCTIONAL ANALYSIS をその枠組みとしている。つまり、大ざっぱに云えば、さまざまな社会現象を通じた側からデザインをとらえ直してみようという試みである。

社会現象から拾っていくわけだから題材はいくらでもある。しかし、高度な情報化を志向する現代の産業社会において、デザインはあらゆる分野のすべての活動にわたって作用する。だから、とうていその範囲を特定できるものではない。さしずめ学問としては、散文的な記述による推論の展開に頼らざるを得ないのだが、この点では、社会学全般に共通する基本的な体質のように思える。

これまでのデザイン研究に社会学的アプローチが全くなかったわけではないが、少なくともデザイナーの視点から、デザイナーにとって最も重要な造形の過程を（その結果を含めて）あえて切り離れたデザインの構造分析は例がない。

この研究の目指すところは、社会通念上のデザインの持つ華やかなイメージとは、およそ無縁の領域であり、おそらくデザイナーをも含めて、一般的な関心は望むべくもないのだが、デザイン研究に携わる者として、あるいはデザイナーとして手つかずのままでもいい分野ではないように思う。

II デザインは生活の ノウハウである

——デザインの社会的機能とその領域について——

当然のこととして、デザインは、当面する社会の、とりわけ経済の動向に敏感な反応を示す。

わが国で云えば、1970年前後を境とする工業社会から情報化社会への大きな、しかも急速な流れは、人々の価値観を物質的欲求から精神的充足へ移行させる確かなエネルギーとなった。その結果、デザインは、情報化、ソフト化を指向する経済の矢面に立つことになるのだが、デザインが産業におけるヒト、モノ、カネと並ぶ経営資源としての位置と評価を予測される前提には、デザインの持つ情報開発ないしは情報生産機能に対する認識と、期待がある。しかし、それは云うまでもなく、デザイン

における造形自体の情報価値に対する評価のみを意味するものではない。このことは、あらためてふれることにする。

これらをデザインの経済への側面とすれば、その一方、人々の生活に対する直接的貢献や影響はデザインの精神的な文化への側面と云えよう。もとより現代産業社会のシステムにあっては、この二つの側面が別々のものではあり得ないのだが、これを情報の生産と消費と置きかえればこの関係が成り立つ。こうした人々の日常におけるデザインへの一般的認識は、従来、一部の特殊な技術者による職能的あるいは芸術的行為の所産としての理解であった。しかし、今や人々の生活意識の中には、知識とかイメージではない実感として、いわば一種の生活技術としてのデザインが定着しつつある。

このことは、マスコミのデザインに対する扱いを見ても明らかのように、たとえば新聞のデザイン記事が、従来の学芸欄ではなく、つまり学術、芸術としてではなく、経済、家庭、あるいは社会面にしばしば登場するのは、ここ数年の顕著な傾向と云えようし、したがって、デザインの造形的評価ではなく社会的意味を問う論説が見られるのも稀ではない。いずれも社会環境や経済環境の転換に当面して、その機能と領域への認識が飛躍的に増大したデザインの新たな位置づけを物語るものであろう。

「デザインの機能と領域の拡大」という表現がこのところデザイナーの間で、しばしば用いられている。これは現象としては間違いではないが果してそうであろうか。「拡大」したのではなく、これまでデザイナーやデザイン関係者が見落していたか、または無視してきた部分がもともとあったのではないか。正しくは「再認識」か、あるいは「デザインの」ではなく「デザイナーの」と云うべきであろう。いささか不用意な表現と云わなくてはならない。

このようなデザイン環境にあって、デザイン研究が（デザイン教育を含めて）特定分野における専門技術のノウハウ、すなわち高度に創造的だが、しかし、きわめて感覚的な造形表現技術の追究に止まることは、したがって重要な部分の欠落を意味する。

このことは、戦後の経済の高度成長に伴う急激な発展

段階において、目まぐるしく変動する社会環境に対する目先の対応に追われつづけたわが国のデザイン界が、デザインの定義すら定かでない学術的未開発分野であったことの証明と云えるのではない。

ここ数年来の、今竹翠の「比較デザイン学」(1987年日韓交流セミナー講演)や小松左京の「理論デザイン学」(1988年松本デザインキャンプ基調講演)の提唱は、こうした認識に基づくデザイナーへの問いかけと思えるのだが、少し遡って1965年文部省の国立産業芸術大学設置に関する専門委員会(これが後に九州芸術工科大学の設立に結ぶ)での小池新二、梅棹忠夫らの「芸術工学」の思想は、デザインにおける技術と社会との関係におけるシステム化であり、同じメジャーとは云えないが、ある意味ではデザイン社会学・デザインプラスト論の源流と云うべきかも知れない。

Ⅲデザイナーにとって造形は命だが デザインにとって、造形は部分である

——デザインの社会性と造形性について——

はじめに述べたように、基本的には造形とその応用技術の展開作法が、これまでの大方のデザイン論であった。それは日本におけるデザインの生成発展過程や、ある意味ではその根源となる基礎的なデザイン教育に由来する現象と云えよう。

これに対して、造形過程の前提となるデザインの社会的機能をもってデザイン成立の最重要基盤とするこの研究の視点は、きわめて常識的な発想と思えるのだが、しかし、デザイナーの間では、この常識は、明らかにマイノリティなのである。その源には、デザインの成立が、造形感覚と表現技術の成果に帰するという、デザイナーにとって、この上なく魅力的な造形至上の哲学が、デザインとデザイナーの歴史を支えてきた事実がある。

ただ、その背景には強大な経済力と全盛をきわめた工業社会があった。モノとエネルギーが支配する工業社会においては、デザイナーへの評価、ないしはデザインへの期待は造形過程の結果にあってそれ以上のものではない。すべてに優先するモノの価値に対して、それにふさわしい形と色を与える機能としてのデザインである。

しかし、高度な情報化社会においては、これらの関係が次第に逆転することは明らかである。そして同時に、デザインへの認識とデザイナーへの期待が必ずしも一致しない時代が到来する。

つまり、前節でふれた「デザインの機能と領域の拡大」とは、デザインが持つ情報開発機能の、造形以外の部分への普遍なのである。

しかし、時代の傾向と社会の動向にかかわらず、たしかにデザインの完結は限りなく個人の領分に近い造形感覚と表現技術がものを云う。いかなる科学的分析や学術的論理をもってしても解明できないデザイナー独自の聖域がそこにある。それは余人の介入を許さないデザイナーそれぞれの存立を賭けたアイデンティティの根源と云えよう。このことを前提とするならば、造形以外の部分は、専門外のこととして興味を示そうとしないか、あるいはデザインの、(正しくは造形のと云うべきだが)純粋性に相反する要素として排除する考え方も成り立つであろう。そして、これらを過去の思想とか、ごく一部の主張として一方的に否定も無視もするわけにはいかないように思う。

だから、デザイナーにとって、デザインにおける造形が、目的なのか、手段なのかは、デザイナーひとりひとりの理念に基く選択であつてもかまわないと実は思っている。何故ならば、皮肉な意味ではなく結果としてのデザインの優劣は、必ずしもこのことの結論によるのみ導かれるものではないからである。

しかし、ひとつの社会機能であるデザインにとっては、そして、その理論的解明においては、結論はひとつしかない。

デザインを「人々の暮らしに機能する物質的要素と、人間の思考や行動に影響を与える精神的要素とを、一定の目的に従って構成する計画、および、それを実現するための創造的造形行為」と定義するならば、いかに重要と云えども、造形はデザインにとって手段であり、一部分なのである。

かつて、美と用というきわめて古典的な、このテーマの原型があった。今はそれほど素朴でも短絡でもないにせよ、デザインにおける造形性と社会性の、これを感覚

と理論のと置きかえてもいいのだが、デリケートな、しかも宿命的な対立は、単にデザインに対するアプローチの選択やスタンスの違いだけではない。実際のデザイン活動と学術的なデザイン研究とを問わず、又、デザイナーと一般の人々とを問わず、このことは、ひるがえってデザイン教育のありようにまでふれなければならないように思う。

それにはまず、デザイン教育と造形教育（美術教育）との区分すら定かでない現行の一般普通教育課程におけ

る基礎的なデザイン教育のシステムを糾すことから始めなければならないのだが、少なくとも、今後デザインを志す人々には、造形作法の習得に優先する必須条件として、デザインの社会的構造基盤の理解と、デザイン周辺環境の把握を望みたい。

このことを前提としてこの研究を始めようと思う。これは、芸術学の一部ではないデザイン学の成立を標榜するひとつのアプローチである。

I デザインはさまざまな社会機能との コーオペレーションによって成立する

——デザインプラストを構成する諸要素について——

デザインプラスト論が、さまざまな社会現象を通じて、デザイン構造の分析を試みるフィールドワークであることは前章で述べた。

デザインは、人々のいとなみのすべてに作用するひとつの社会機能だから、したがって、この研究では、社会のあらゆる分野にわたる社会環境、あるいは社会機能を、デザイン成立の基盤構造を構成する要素と考えている。それらが、デザインに対応する仕組みを確認する作業の手始めとして、それを次のように分類してみた。

1) 生活（文化） 2) 産業（経済） 3) 行政 4) 地域 5) 教育 6) デザイン業界 の6項目である。もとより、このそれぞれが別々に存在し、機能しているわけではないから、デザインのかかわる社会現象を、つまりこの研究のモチーフのひとつひとつを、この項目毎に整理したり系統づけたりしようというのではない。又、それができるものではない。

そうではなくて、これらとデザインとの、今、最も重要な接点を明らかにしておくことによって、分析のための、ひとつのモノサシを用意しておこうという前提である。おそらく、このモノサシは単位となる目盛り自体に、疑問と異論が少なくないと思う。たとえば造形のプロセスに対する解釈などは、その最たるところだろうが、前

章で述べたコンセプトに基いて推論を進めようと思う。

1) 生活（文化）

もろもろの社会環境あるいは社会機能が、それぞれ共通する構成要素の、複雑に入り組んだコーオペレーションによって成立していることは言うまでもない。はじめにあげる「生活」とは、実は、それらの総合的な結果であって、本来、ひとつの項目にあげるべきではないかも知れない。つまり、2)～6)を結ぶ横系のような基本的要素なのである。したがって、ここではこれを文化という言葉におきかえてはどうだろうか。その方が適切なのではないかとも思う。

文化人類学者の定義による「特定の社会の成員によって共有され継承される、学習された行動と、行動の諸結果の構造的配置」という文化の概念（R.リントン）を、ひとつの社会を構成する人々の生活のありようとおきかえても、間違いではないと思うからである。

したがって、人々の生活とデザインの、もしくは文化とデザインの接点は、特定の部分に限定されるものではない。公共的と私的とを問わず、又、物質性と精神性の両面において、人々が享受し得るアメニティのきわめて大きな部分が、デザインの成果にかかっていることは、今や人々の実感であろう。第一、それがデザインの本来的な最終目的なのだから。

2) 産業（経済）

2つ目にあげた産業は、現代の社会構造に決定的な影響をもっている。とりわけ自由主義経済のシステムのもとに、工業生産を基盤として構築された現代の産業社会においては、経済が人々の生活を支配すると云っても云いすぎではない。

一方、デザインの源流が、人類の歴史と共にあったのは事実だが近代デザインの成長は、まさしく工業の発生とその発達によってもたらされた。そしてそれは、造形作家たちの工業への参加、ないしは協力という形で始まっている。この考え方には多少の異見もあるが、そのことによってデザインは、単に産業におけるモノづくりの技術としてではなく、結果としての造形の成果によって、人々の生活に文化的な、時には芸術的な貢献を果たしてきたと云えはしないか。

しかし今や、全盛をきわめた工業社会は、みずからの繁栄の結果がもたらした物質的飽和によって、経済の主流を情報へ明け渡すことになる。いわゆる工業社会から情報化社会への移行である。このことは、云いかえれば工業生産から情報の生産へという産業構造の革命であって、単なる経済環境の変化ではない。

理論的にはこの時、情報化の一方のスーパースターとなるコンピューターと並んで、デザインは、それまでの傍役から主役の座を与えられることになる。「ありあまるモノとエネルギーを、どのように組み合わせるかが情報の生産であり、それがデザインである。」(梅棹忠夫・情報産業論)とするならば、そして、それをデザイナーという職能とするならば、このことは単に理論的には、と云うだけではなく、きわめて現実的な仮説なのである。

しかし、それは、かつての造形作家、あるいは造形技術者の姿であり得るのだろうか。より多くの期待と評価がよせられる、デザインの造形以前のプロセスに、これからのデザイナーは的確に対応しなければならないのである。

3) 行政

行政とデザインの接点を3つ目の項目にあげた。

行政の枠の中には、当然、国と地方自治体の両方が含まれる。本来、一体のものであり、これを別々に考える

わけにはいかないのだが、ここではあえて地方自治体を次にあげる「地域」の項目にゆずることにしたい。地域と地方自治体のかかわりは、それぞれ別々のものではあり得ないからである。

デザイン行政には、産業界へのデザイン振興行政と、デザイン業界に対する産業行政の2つの側面がある。あるはずなのだが、実際にはそうと云えないのがこれまでの実態であった。その前提にある行政のデザイン認識を確認しておかなければならない。

周知のようにデザインの行政所管は通商産業省貿易局にある。このことで明らかなように、行政のデザインへの関与は、戦後の経済復興に際して、貿易振興を錦の御旗とした通産行政の一環として、具体的には輸出促進におけるデザインの指導もしくは奨励から始まっている。通商産業省の名の通り、事業者の立場を守るこの基本はその後にも変ることはない。つまり、人々の暮らしの中にあるデザイン本来のありようを問うものではなく、経済振興、産業活性化の一手段としてのデザイン奨励なのである。

やがて経済は、相次ぐ貿易摩擦から国内需要の拡大へと転換を図る。それは同時に峠をすぎた工業社会の必然とも云える経済もしくは産業の情報化、ソフト化へのきっかけともなった。戦後の高度成長を支えてきた貿易振興の旗印は、早々に染めかえなければならない。

情報化、ソフト化の象徴として、同時に国際的な経済摩擦にも効果的な媒体として、デザインがようやく陽の目を見ることになる。そのはずである。少々奇妙な云いようだが、これまでデザイン振興と云いながら常に裏方だったデザイン業が舞台へ上るチャンスが来たのだが、簡単にそうはいかないのが行政のしきたりだから、この間、デザイン業界に対する直接的産業政策措置は、ついに不在のままであった。このことは、通産省自身が認めていることだが、(通産省・1990年代のデザイン政策・第4章2-2)これにはデザイン業界側にも大きな要因がある。そのことはデザイン業界の項目で改めてふれることにする。

4) 地域

地域とデザインの接点はさまざま切口が考えられるが、その重要性が、今後ますます増大することは明らかである。

情報化への転換は、産業界だけのテーマではない。むしろ、人々の生活に対する基本的なコンセプトの変革がその源にある。そのことへの、地域を単位とする対応にデザイン機能の有効な普遍が期待されるいわれがここにある。情報化への具体的な政策のひとつとして、今や、地域の文化振興は地方自治体に共通するキャッチフレーズになった。個々には、地域に特有する環境整備・開発、あるいは地場産業の高度化、そして人々の文化志向に対応した大規模イベント事業などにおける直接的なデザイン機能の効果もさることながら、これらを総合した地域のグランドデザイン構想、云いかえれば地域のCI戦略の展開は、ここ数年来の際立った傾向と云えよう。

こうした現象のすべてに深くかかわり、その方向を左右するのが地方自治体の地域経営政策であり、その部分としてのデザイン行政である。近年、「民活」を表看板とする行政主導型は、ますますその色を濃くしている。国に増して生活の細部にわたる地方自治体には、だから、大きな期待と同時に、かつての“お役所仕事”というイメージに対する人々の不安と不信を全く無視するわけにはいかないのである。とりわけ、行政の業務区分と予算の名目にコントロールされる現場にあって、官と民との間にしばしば起り得る無用の摩擦と緊張は、古今東西に共通する永遠の課題のように思える。このことに言及するのは、デザイン研究という立場から見れば、いささか部分にこだわる度量のせまい印象を免れないのだが、しかし、デザインファストの構成に、きわめて大きな比重を持つ「地域」とデザインのかかわりの上では、これは、けっして些細な、といえる問題ではない。

5) 教育

教育の目的は、きょう明日の成果を問うものではない。社会の動きに対する教育の、いささか鈍感な反応は、その意味では常識なのかも知れぬ。したがってデザイン教育も例外ではなく、デザインの社会性に対比してむしろ際立った印象を与えるのも、止むを得ない。

デザイン教育には2つのプロセスがある。

一般教養としての普通教育課程におけるデザイン教育と、プロを育成する専門課程としてのデザイナー教育である。この両者は2つながらきわめて大きな課題を抱えている。

前者の、まず絵を描くことから始まるカリキュラムに、何の疑問も持たなかった現行のシステムでは、第一この区分すら定かとは云えないのではないか。デザインの日常活動の問題であれ、研究上の争点であれ、その根底には常にこの基礎的な段階での影響が深くかかわっている。前章でそれには度々ふれた。

しかし、このことを、単にデザイン教育の問題としてではなく、日本の文化の、あらゆる領域に共通するタコソボ文化の例証として考えられないだろうか。つまり、さかのぼれば、すべてが共有する根源から、それぞれに枝分れした細分化——それがタコソボ型に対するササラ型文化（丸山真男「思想のあり方について」）なのだが、そうではなくて、システムあるいはカリキュラムの、でき上がったカタチをやみくもに輸入して築き上げた日本の近代化のツケなのである。そこには人間としての基本的なものの考え方が欠落している。

その例にもれず、プロを育てるためのカリキュラムを、そのままデザイン教育と錯覚して、一般普通教育課程に敷衍してきた歴史を否定するわけにはいかないように思う。他の多くの社会機能とのコーオペレーションによって成立するデザインを、生活の知識として身につけるのではなく、美術教育のごく一部の、表現技術教育に終始することは、例えば、絵の不得手な子供たちからデザインに親しむ機会と環境を奪い去ることではないか。

これがひとつ目の課題である。ふたつ目は、専門教育における確証とは云えない推論なのだが、産業革命以後勃興した工業の、造形過程に対するスペシャリストというデザイン観は、ヨーロッパにおける近代デザイン成立の根本と云えなくはない。だから、造形至上のデザイン哲学は、決して日本だけのものではない。

もとより造形作法の習得はプロとしての基本的条件には違いないのだが、ただ、それだけではなく、かつて工業生産に注いだと同様のエネルギーを、情報の生産に向

ける用意をしなければならないということなのである。

工業生産時代のデザイン観では、今後の社会環境におくれをとるのは明らかである。しかも、デザイン教育界のきわめて多くの人々が、そのことに実は無関心なのである。

そうではないと云い切れるだろうか。

6) デザイン業界

この項目は、あるいは1) にあげた「生活」と同様、他の項目と並列すべきではないかも知れない。しかし、デザインが産業活動の中で、ひとつの定位置を獲得しつつある今、デザインの成立に最も直接的な基盤構造であることには間違いはない。

云うまでもなく、業界とは同種の事業を営む人々の集合である。

しかし、デザイナーが集ればデザイン業界かと云えば、実はそうではない。仮に、1960年代の大阪を代表するデザイナーをあげてみる。たとえば、グラフィック―早川良雄、ID―真野善一、インテリア―樋口治、パッケージ―斉藤重孝。この中でデザイン業界と云えるのは早川良雄ただ1人である。あとはそれぞれ電気製品業界（松下）、百貨店業界（高島屋）、酒造業界（寿屋―現サントリー）の人たちなのである。

彼等のデザイナーとしての活動や評価は各ジャンルで早川良雄に比肩する存在であるとしても、しかし、デザインを事業として営む人たちではない。

つまり、企業に所属するデザイナーとデザイン業とは、産業的成立と、したがって経済的基盤が全く違うのである。しかし、世間一般のデザイナーという概念には、この基本的成立に対する差別化がない。しかもかつては、デザイナー自身にもそれを区別する意識はなかった。というよりも、デザイン業は、フリーランスデザイナーとして、むしろ経済体制外の存在という自覚であった。

1950年代の後半には、ジャンル別のデザイナー団体が続々と誕生する。それらは、その頃から急激な進展を見せ始めた経済環境への対応によって、次第に形を整えてきたそれぞれの分野毎の集合であり、こうした団体の発生は、デザイナー同士の結合や、デザイナーの社会的認

知という点では効果的な現象ではあったが、行政の項目でふれたように、通産省の産業行政の対象となる業界としての認識や体制とは異質なものであった。

彼等の親睦、交流、研究を主目的とした構成は、産業的ないしは経済的な背景を前提とする業界組織としての意識ではなかったのである。

デザイン業界の正常な成立を妨げてきた決定的な理由がもうひとつある。たびたび述べてきたように、華麗な造形活動に夢を託してきたデザイナーたちにとって、業界とか業者といった意識は、その言葉にすら、とうていなじめるものではなかった。したがって、事業所を経営するデザイナーと云えども、社長ではなく先生と呼ばれるのが通例であり、又、その多くが産業人としての実績よりも文化人的評価に意義を求めてきた事実は否定できないように思う。

これはリクツではない。職能的保証よりも作家的、造形的評価がはるかに優先するデザイン界の基本的体質の問題なのである。

しかし、やがて時代の背景が変わる。産業の情報化が進行し、デザイン活動の実態は、もはや個人的造形成果の提供ではなく、組織的な産業活動への参加という形がとってかわる。企業内デザイナーにとっては一部分の専門職から総合的な企業活動へのシフトであり、そして、フリーランスデザイナーは、アトリエから事業所へという意識革命を迫られることになったのである。

そのことは同時に、デザインのジャンルを越えた交流又は合流を促進した。事業所を持つデザイナーたちの間に、共通するデザイン業の意識が生れるのである。それが、たとえごく一部の人々であったとしても、それは業界成立のきざしであった。

1970年代に入ってこうした機運は次第に高まる。1975年には、大阪におけるデザイン振興の中枢機関である財団法人大阪デザインセンターの提唱と協力によって、デザイン界では最初にして唯一の業界組織として協同組合大阪デザインオフィスユニオンが誕生する。しかし、これをもってしても、デザイン業界のまっとうな成立と云うわけにはいかないのは、この組織の正当な評価はもとより、業界という考え方自体が、行政を含めた外部にも、

デザイン界の内部にも侵透するのに、まだまだ時を貸さなければならなかったからである。事実、その後15年を経過しながら、この組合への加盟事業所が、大阪府内の10%（推定）に満たないのが現状なのである。

デザインへの社会的評価と期待の高まりに比較して、デザイン業の存在は、たとえば、通産省の産業分類によれば、サービス業の中の一業種にすぎない。このことと、文部省における芸術諸学のひとつという学術分類とは、どう結びつくのだろうか。

II デザインは社会現象を忠実に反映する

——デザインプラスト論序説のまとめとして——

デザインプラスト論の序説に加えて、デザインプラストを構成する基本的なエレメントとしてのさまざまな社会環境と、デザインとの接点を大まかに展望してみた。

ここまでの段階においても、デザインの成立には、もろもろの社会現象がことごとく忠実に反映していることが実証されている。

とりわけ、工業社会から情報化社会への文明史的推移とその展開は、経済環境や文化環境の革命的転換の要因となった。当然、それらがデザインの基盤構造に根本的な見直しを迫る契機となっている。

わが国における情報化への理論的な先がけを梅棹忠夫の「情報産業論（1962～3年）」とすればその普遍化の表われが、たとえば「第三の波（A・トフラー）」や、「豊かな社会（J・K・ガルブレイス）」がベストセラーになった1960年代後期であり、1970年代には、それが、日常的な社会現象に見られるようになる。そして、工業生産から情報の生産へ、産業構造の変換がカタチに表れはじめたのが1980年代であった。

この間、デザイン界は、そうした展開に敏感に反応しつつ、しかも経済の高度成長の波に乗って、ひたすら馬車馬の走りをつづけてきた。その結果、日本の経済と同様に、世界水準の頂点をきわめるまでに成長を遂げたのである。

しかし、その反面、理論的裏付けとも云うべきデザイン研究の分野では、30年前に比較して、さほど際立った

進歩あるいは変化があったとも云えぬ。1990年代を迎えた今、この30年間に蓄積された貴重な実績とエネルギーを、デザイン研究の面にリフレクトしなければならないと思う。

芸術学から独り立ちするデザイン学の成立はそう遠くはない。これは、期待ではなく確信である。

モダニズムの最高潮は 1950 年代だった

ビジュアルコミュニケーション・デザイン・モデルロジー PART4

池 田 靖

1960 年代が PART 1, 1970 年代が PART 2, 1980 年代が PART 3, そして 1950 年代を PART 4 とて, LP カバーのデザインの考察を終える。

この 4 ディケードは, くしくも LP レコードの生存期間になってしまった。1990 年現在, 少なくとも日本では新しい LP レコードは 1 枚も生産されていない。

LP レコードが出現したのが 1950 年代初めであり, 消滅したのは 1980 年代の終りとなった。1950 年代初頭に SP レコードが消滅し, 代替として LP が誕生した。同じく 1980 年代末期に LP が退場し, 代って CD が登場した。

この小論文に取上げるカバーのデザインとは LP レコードのものをさし, それは 1950 年代から 1980 年代の 4 ディケードに, 4 つの特徴を顕在化させたものである。

繰返しになるが, LP カバーのデザインだけで, ビジュアルコミュニケーション・デザインの全貌が見えるとはおこがましい。だが欠落はあるにせよ, 大雑把に現象を概観することとは可能であり, その点では悪くないメディアである。

この小論文の PART 1 は 1974 年だった。それ以前も含め, この小論文の資料とした LP のコレクションは現在数千枚を数える。その大部分はカバーデザインのためだけに収集した。

現在 CD の時代になり, CD カバーのデザインといえるものは存在するが, 12 センチ平方では 30 センチ平方の LP に対し, デザインのメディアとしては存在感は薄い。30 センチのためのデザイン 12 センチに現在は単なる縮

小で用いているだけにすぎないので, まるで競争にならない。もう 12 センチ平方のためのデザインも試みられているだろうが, デザイナーの立場からは, 12 センチと 30 センチでは次元が全く違う。12 センチでは殆んどやりがいがなく, 30 センチなら存分に腕がふるえるのである。12 センチ平方ではただ機能的にデザインするしかないが, 30 センチ平方なら付加価値的なデザインがいくらでも可能なのである。

CD に適うデザインも生れようが, LP のデザインとでは, スペース的に創造性の発揮の差で敵うはずはないと思えるのである。

昔の SP 時代にも, LP カバーのデザインに敵うものがあつたのだろうか。少なくともカバーデザインと言えるものが存在したのだろうか。否といっても誤りではなからう。

かつてポピュラーカルチャー研究の源泉, ボーリンググリーン大学を訪問し, その SP レコードの大コレクションをカバーデザインといえるものがあるかどうかで, 検索したことがある。レコードカバーらしきものは存在し, それが 1950 年代初めのデザインとつながるかもしれないと感じたが, LP カバーデザインに敵うものではなかった。1940 年代のデザインという意味では興味はそそられ, もし 40 年代のデザインを知る必要があれば再訪問しようとも思った。その時速断であるとは感じながらも, レコード以外のポピュラーカルチャーの資料の山を目前に思ったのは, 問題点はあるが, LP カバーデザインでも

時代を観察することは可能であり、特に1950年代から1980年代までの4ディケードなら、単なる機能を越えた付加価値の創造が多い故に、LPカバーはデザインで時代もカバーするのではないかと考えたのであった。

SPからLPへ移ったのが1950年代初めであるが、単にメディアの新旧交換だけだったのではなく、それはテクノロジーによるパラダイムシフトまでに及んだのである。SPにしるLPにしる、CDでさえ原則的には音楽の缶詰であることに変わりはない。SPは25センチと30センチの2種類があり、25センチは3分、30センチは5分という録音時間の制限があった。一般にはクラシック音楽は3分や5分で終る曲は少ないので、SP何枚かのセット物になるのが普通だった。一方一般的にポピュラー音楽は、3分間芸術とも言われ、3分を目安に曲がつけられセット物は例外だった。セット物は30センチまたは25センチ角の本の様な形をした箱であった。従ってブックデザインに近いものはSP時代に存在した。一枚物は殆んどレーベルの見える丸窓あきの丈夫なクラフト紙袋入であった。

クラシック音楽は原則として既製の曲の缶詰であり、ポピュラー音楽は生れては消えてゆく、3分の曲を裏表に入れたものであった。SPレコードは重く割れるものであり、ノイズが大きく、言わばノイズの中から音楽成分を選別して聴く。こういう骨の折れる作業を通して感動は伝わり、趣味の世界が開拓されていった。古典と流行という、文化の2極化もSPをコレクションすることで促進する。クラシックは保存品であり、ポピュラーは消耗品という図式も生れていく。多分SP時代のカバーデザインとは、保存品にふさわしいデザインと消耗品にふさわしいデザインと言う、機能的なデザインであった。SPレコードはマスプロダクト商品となり、ラジオというマスメディアがセールスプロモーションとなる時代と共に育っていった。

LPも誕生時には25センチと30センチの両方があり、30センチは30分が標準となり25センチはその分だけ少ない時間の音の缶詰だった。同時に3分のためのポピュラー音楽のためにEPレコードも生み出された。その後は30センチLPとEPの2種に集約されていった。

LP時代になってセット物は原則として不要になった。LP1枚裏表に1時間の録音が可能であり、長い曲のクラシック音楽も殆んど1枚でおさまるようになった。逆にポピュラー音楽は1時間を必要とするにはベスト物位しかなく、後にLP1枚のトータルアルバムが生れる契機にもなった。特にジャズの場合は1950年代にトータルアルバムも誕生している。このベスト物またはトータルアルバムの出現がLPカバーデザインを、単にパッケージ機能から独立したメディアに育ててゆく。LPは傷つき易いビニールの薄い円板であるので、厚紙の袋を機能的に必要とした。SP時代の薄手の穴あき袋はLPの内袋と変化し、カバーは表面を表紙デザインとし、裏面はクレジットやコメントを入れるスペースとなっていく。表面のデザインはタイトルとミュージシャンだけを文字として扱えば、他は自由にデザインすることが出来るわけで、ベスト物はミュージシャンのパーソナルイメージを、トータルアルバムはそのトータル性を視覚化し、イメージ豊かに単なる機能を越えたユニークなものが生れる結果となっていく。一方、裏面もタイポグラフィデザインとしての腕がふるえるわけである。

CDはまさにコンパクトで、LPの30センチ両面1時間を、サイズにして12センチにしてしまった。CDシングルは8センチである。テクノロジーとしては、LPではどうしてもつきまとうノイズの問題を解放した、少なくともノイズに気を使わずに音を楽しめるようになったが、また逆に全くノイズのない世界も現実には存在しない意味での蒸留水的味のなさが取沙汰されている。ともあれ、ノイズから解放され澄んだ音を楽しめる良さは強味である。しかしデザイン面からすれば12センチ平方のスペースは30センチ平方と比べようもない論外のデメリットである。もう残念ながらカバーデザインでの付加価値の創造はもはや望めないであろう。勿も30センチLDが新しく生れており、あるいはLDがもっともっと普及すれば、30センチのスペースというLPと同じなもので面白いものが創造される可能性はこちらにある。

ともあれ、ハードウェアのテクノロジーの進歩は急激である。加えて資本主義経済社会では必然的な利益追求のため、凡てに効率第一主義が優先し、人間的要素が多

分に含まれるソフトウェアとは無関係のところ、ハードウェアが先行してしまい、ソフトウェアが追従するパターンとなってしまふ。世の中から消えて欲くないものまでも姿を消してしまふ。LPを出現させ、SPを消滅させた1950年代について、ビジュアルコミュニケーション・デザインの面から眺めてみる。

まず1950年代にはテクノロジカルの面で2つの大きな変革がある。1つはオフセット印刷の普及、他の1つはカラー写真の普及である。この2つは1940年代を通じて進行し1950年代に完了したものだと考えられる。オフセットの原色版写真印刷は、石版刷とモノクロ写真のテクノロジーの変革として、SPからLPへの変換と同じ位の意味がある。音の缶詰であることは変わらないのにニュアンスは別となってしまふ。イラストレーションを例にしても、目に見えない変化が起っているのは明らかで、1940年代のイラストと1950年代のイラストのニュアンスの違いは、構造的変化であり、石版からオフセットとモノクロからカラー写真への変換を伴っているのである。

また1950年代の終りにはTVが登場するが、これもまた印刷から映像への変革をもたらすのである。1950年代は入口と出口で2度構造的変化をテクノロジーの面で経験するわけで、このハードウェアの大きな変化は、1960年代になってビジュアルコミュニケーション・デザインを一新してしまふのである。

印刷を意味するグラフィックデザインは広告の主役として1950年代まで君臨したが、同時に映像を意味するTVという強力なライバルの出現で、1960年代には主役を交代してしまわざるをえない。1950年代には絶対的な意味を持っていたグラフィックデザインという言葉も、1960年代になるとすぐ間尺が合わなくなり始めてしまふのである。

美術の世界で、1950年代を象徴する現象に抽象表現主義がある。LPカバーのデザインで見る限り、抽象表現主義の影響が見られるものは1950年代だけである。1960年代だけにサイケデリック・デザインが存在したのと全く同一の現象である。

一般に1950年代は沈滞の時期といわれているが、抽象表現主義はそのイメージにまさにぴったりである。全世

界の二極化、核兵器の恐怖、戦後の荒廃、1950年代の前半はまだ第二次世界大戦の影を引きずっていた。実存主義や禅のイメージの色濃い抽象表現主義絵画は、特にペシミステックな面が強調された。それは1960年代のポップアートのオプティミステックな面とは対極をなすものであった。

その抽象表現主義のイメージを、殆んどそのままデザインに置き換えた感のあるLPカバーが多く1950年代に生れた。その多くはフェイント効果としかいいようのないものだが、中には洗練さを加えたあまり暗くない、デザインへの好い応用例といえるものもある。

デザインが純粋美術に対してコンプレックスを1950年代はまだ残しており、応用美術・商業美術という言葉で死語にしつつあったが、本当の意味で完全に捨て去ったのは1960年代であろう。ポップアートを誕生させ、1950年代はイラストレーターであったワーホルが触媒となっている。そして1950年代はグラフィックデザイナー、アートディレクター、タイポグラファー等々の職能が確立し、専門家組織が続々誕生した時期でもあった。

アメリカン・ドリームという言葉が本当の意味を持っていたのも1950年代だったと思う。アメリカ以外のデザインにかかわる凡ての国は、まだ戦後から完全に立直れない状態であり、映画や広告のイメージで見せつけられるアメリカン・ドリームに、少しでも近づき追いつこうという目標が、経済を中心にデザインの方向も決定していた時期が1950年代であろう。アメリカの中流家庭には電気冷蔵庫と電気洗濯機と電気掃除機があり、さらに1950年代末にはTVも現れた。デザインのトレンドが凡てアメリカ型であったのは当然であった。

もう一つ、デザインでアメリカが1950年代世界をリードした原因がある。それは当時のデザインのパラダイムを築いた大物達はバウハウスからの亡命者が多く、アメリカで大活躍したからである。これはニューバウハウス運動と呼ばれており、このニューバウハウス運動はアメリカを中心に世界中に起った1950年代的現象であるといえる。20世紀の基調といえるモダニズムの最高潮に達した時期でもあった。LPジャケットでは、やや類型的だが、幾何学的構成とタイポグラフィにその典型が見ら

れる。'50年代の終りから'60年代の初めにかけて、ノイエグラフィクと呼ばれた、禁欲的で厳しい構成主義がヨーロッパ中心に起った。ロシア構成派からバウハウス派、そしてニューバウハウス運動からウルム派と、1910年頃から始まり1960年頃まで断続的に連なる、モダニズムの昇華といえるものであった。1950年代のLPのカバーのデザインで見る限り、この傾向のものは、後のポストモダンの建築で騒がれた、LESS IS MORE とも、LESS IS BORE のどちらにもあてはまるものである。禁欲的に厳しい構成主義も人によっては創造的にもなり、類型的なものにもなり易いものと思われる。

モダニズムという言葉は、バウハウス流の機能主義の傾向でだけでなく、同時に近代的にする、現代的にする、今日的にするという意味もあると考えられる。1950年代のLPカバーのデザインでは、この方向での洗練化のものが多く見られる。何々派とか何々スタイルと分類するのに困難なもので、様々な派やスタイルのミックス、または色々な要素のコラージュともいえるものである。このモダニズム的洗練のデザインは1950年代にある極地に達したといえる。1960年代に、軽み、遊びの方向へ昇華していくことになるが、これも才能次第で創造的にもなり、類型的にもなる傾向がみられる。洗練という言葉は多義で曖昧であるが、1950年代に起ったテクノロジーの変革、特に写真と印刷の面での新しい試みを通じてのモダニスト的洗練は特徴的である。テクノロジーの限界からくる20世紀前半の未成熟から、20世紀後半の成熟の始まりといえる。20世紀後半は特に技術革新のめまぐるしい時代で、1950年代はその加速の始った時期にあたるのであった。

1950年代のLPカバーのデザインに、数多くの作品を残しており、しかも1950年代をリードしていったアーティストは多い。そういうアーティストを列記していくと、自然に1950年代性が浮上してくると思う。

1950年代はカラー写真が実用化された時期である。LPカバーのデザインで見る限り、50%はモノクロ、50%はカラーといってよく、モノクロ・カラーともテクノロジー的なエクスペリメントが多く試みられたことが読みとれる。写真が1970年代にポストモダンを迎え、1980年

代に、「とる写真からつくる写真へ」変化したのも、あるいは写真のテクニカルなプロGRESSが1950年代に頂点へ達していたのだと考えられないこともない。1960年代以後は写真というよりは映像の時代になってしまう。ライフの廃刊もその象徴的事象であろう。1950年代のLPカバーの中で特に目立つ存在はリチャード・アベドンである。

アベドンは1950年代にポートレートフォトを確立し、現在まで頂点にあり活躍し続けている人物である。LPカバーにミュージシャンのポートレートが使われるのは当然のことであり、そのポートレートフォトの頂点を極めたアベドンが多用されるのは自然の成りゆきであろう。当時既にアベドンはエスダブリッシュド・パーソン（地位の確立した人物）しか撮らないこと、自分のスタジオでしか撮らないこと、誰であろうと気に入るまで時間をかけてシャッターを押すこと等々で有名になっていた。またファッション写真家として多くの仕事をしてきた。1950年代はカラーが実用化したが、逆にアベドンはモノクロで自分の世界を確立させた。例外的に必要に応じてカラーも撮るが、現在に至ってもその姿勢を変えていない。

アベドンが自分の世界として確立させたポートレートフォトは、洗練の極致といえるモダニズムであり、写真が1950年代に達した頂点の一つであると考えられる。アービング・ペン、バート・スターン、ユージン・スミス、デニス・ストック等の特徴ある写真家のLPカバーも数多くはないが存在する、彼等凡てがモダニズム写真を生んだ人々であろう。

カラーが大部分だが、1950年代的コマーシャルフォトといえる、アメリカン・ドリームをイメージした類型的な写真がLPカバーに溢れている。豊かなアメリカの家庭、華やかなハリウッドの夢の世界、この2つのイメージがコマーシャルフォトの底流に流れている。

アベドンと同じく1950年代から現在まで活躍している人物にソール・バスがいる。彼も1950年代のLPカバーに作品を多く残しているが、彼はハリウッドの映画と結びついた独特のモダニズムも生み出した。

ハリウッド映画のタイトルデザインを創始したのであ

る。それまでに映画のタイトルデザインは存在していたが、典型的で少なくともオリジナリティを生み出すだけの手間をかけたものはなかった。ソール・バスは彼の才気煥発の凡てを注ぎ込みユニークな映画タイトルを多くつくった。サウンドトラックの LP カバーとして映画の数だけ残っている。

全ゆる手法を自由に駆使して、動くグラフィック作品を創造した。1950年代の終りにはTVが登場し、当然ながら彼はTV コマーシャル製作のリーダーにもなり、オリジナルムービーさえつくっている。現在はCI ビジネスの最先端にあり、日本のCIの多くも担当している。

1950年代のLPカバーに見られる彼の作品は、写真、イラスト、構成派、タイポグラフィ等全ゆる手法をモダニズムでミックスさせたコラージュといえる。しかも動くグラフィックもある。彼は1950年代に既にグラフィックデザインの枠を拡大させた人物といえる。禁欲的で厳しいモダニズムと違い、洗練された、軽みや遊びの加わったモダニズムである、それは1960年代に満開となるものである。1960年代のミルトン・グレーザーとある意味では似た才気煥発さといえる。

1950年代のイラストレーションを代表する人物は、ボブ・ピークで、彼も現在まで活躍し続ける大物である。

1950年代のイラストレーションは2つに分けられる。1つは1910年代から活躍しているノーロン・ロックウェル例のもの、もう1つはベン・シャーン例である。

ロックウェル例のボブ・ピークのイラストは能才タイプのもので、天才タイプのベン・シャーンの、天才しか持てない強烈な個性と神技に近い技術に対し、個性や技術は第二義となり、どんな企業のどんなデザインにも使えるイラストである。ベン・シャーン例は特殊なものにしか使えないのと対極をなす。

1950年代のカバーデザインにベン・シャーン作品もボブ・ピークの作品も数多い。1950年代にアンディ・ワーホルはベン・シャーン例のイラストレーションをLPカバーに残している。ベン・シャーンが巨匠として存在している以上ワーホルでもその方向では勝目がない。むしろ1960年代にワーホルはこのことを逆手にとってポップアートを生みだしたと見るべきである。

ボブ・ピークは1950年代のLPカバーに秀作といえるものを多く残しているが、1960年代のLPカバーは秀作とはいえない、彼の資質と60年代の風潮がまるで合わない感じである。1970年代以後は復活して秀作のカバーデザインを多く残している。資質と時代の合致はイラストレーターの宿命と思える。

もう1人ビッグネームではないが、特定のレーベルの仕事を通じて大量のLPカバーにイラストを残している人物に、デビット・ストーン・マーチンがいる。彼は現在もLPカバーに作品を残しているが、秀作と凡作が著しく目立つ。普通は、一つの道を歩み続ければ年をとるにつれて枯れた良さがでてくるものだが、彼の場合はそうではない。枯れるだけで良さはでてこない。'50年代のある時期が絶頂であった。イラストレーターは資質と時代の風潮との噛み合わせだけでなく、年令との問題もあるように思われる。因みに彼の作品はベン・シャーン例の典型である。イラストレーターの資質と時代と年令の問題はノーマン・ロックウェルにもあてはまろう。

1950年代にアンディ・ワーホルのイラストを使い、アートディレクターとして大量のカバーデザインを残し、現在は写真家がレイド・マイルスである。アートディレクターという職能も1950年代に確立したものだが、彼こそその典型である。イラストや写真を用いてレイアウトの手本ともいえる秀作を多く生み、タイポグラフィ作品も、構成作品も、抽象表現主義作品さえも残している。1950年代的モダニストの化身といえる存在であった。その彼が1970年代の写真のポストモダン時代に、写真家へ変身、今やエスブリシュド・パーソンであるが、その写真はアメリカン・ドリームを描き続けたノーマン・ロックウェルの、イラストレーションをそのまま被写体に代替したものである。長年写真をレイアウトして得たものをアイデアと化し、実にあざやかな変身ぶりを見せてくれている。

LPの寿命が4ディケードであったが、1950年代にそのカバーデザインを多く残した連中が、今1990年どうしているかを回顧してみるとビジュアルコミュニケーション・デザインの変遷が見えてくるようである。

リチャード・アベドンは不変であるが、彼にも1970年

代ガンで死ぬ父を冷徹に撮したのを契機に、エスタブリッシュド・パーソンしか撮らない主義を変え無名の人々を撮るようになり、新境地を見せてくれた。しかしアベドンはアベドン、まさに不動である。1950年代に地位を確立、その後時代に常にコミットしながら巨匠の地位を保ち、新境地もポストモダンに対する彼の回答なのだろう。1980年代の終りにカルフォルニアで偶然アベドンとアービング・ペンの2人の近作展を見たが、ライバルといえる両人とも不動に見えた。因みに1950年代のLPカバーに両者のポートレートフォトの作品が残っている。枚数ではアベドンは大量、ペンは小量であるが、内容としては門外漢から見ても同格と思わざるをえない。アベドンのLPカバーは私のコレクションでも4ディケードで百枚近い。見つける度に常に軽い興奮を覚えたものだが、それがもう経験できなくなるかと思うと私事だが残念至極である。

ソール・バスも不動には違いないが、1950年代に映画のタイトルデザインで独創を誇り、その後映像時代と共にTV・映画に領域を拡げ、最近ではCIビジネスの最高峰の1つである。勿論最近のLPカバーも存在する。彼のこの4ディケードの生き様はビジュアルコミュニケーション・デザインの変遷と同じである。多分彼のCIビジネスはコンピューターでコントロールされているはずである。彼の所ではないが、ライバルのランドー・アソシエーツを最近訪問し、デザイン・マネジメントが全てコンピューターライズされているのを目の当りにした。

ボブ・ピークは1950年代のLPカバーにみられる、「マイフェアレディ」のサウンドトラックのイラストで彼の1つのピークを示している。その後時代がプッシュピン・スタイル全盛となり、彼の資質は時代と合わなくなり、不遇といえないがLPカバー作品ではスランプと見える。1970年代不死鳥の如く、「地獄の黙土録」のサウンドトラックのLPカバーでは絶好調を再現し、その後は秀作ぞろいである。彼の資質が多分70年代スーパーリアリズムのイラストの流行とともに、時代と同調したのであろう。

デビット・ストーン・マーチンの場合は1950年代中ばに絶頂期を迎えたとLPカバーデザインで見てとれる。

その後プッシュピン・スタイル全盛の時代には姿を消し、1970年代後半にLPカバーに再登場する。勿論これは彼のイラストがある特定のレコード会社と結びついていたのが原因であろう。問題は再登場後の作品の内容で、明らかにレベルダウンである。ボブ・ピークと比べるのは問題であるが、ピークは好調、マーチンは不調である。見つける度に少々がっかりするのが常である。ピークの場合は1950年代のイラストとは明らかに変質しており、時代が彼を再要請したと思える。がマーチンは1950年代と全く変化していない。時代の要請に応えていない分だけ退化なのだろう。

最後に1950年代のLPカバーのデザインを総括してみると、まず1950年代だけにしか存在しなかったものとして、抽象表現主義をそのままデザインに置換えたものがあつた。

イラストレーションが職能的に確立し、技術は抜群だが強烈な個性のないイラストの典型としてボブ・ピークの例があり、個性は天才で技術は神技に近い例としてベン・シャーンが存在した。

コマーシャルフォトも職能的に確立し、1つはアベドンやペンのようなアート・フォトがあり、1つはアメリカン・ドリームを撮すコマーシャルフォトがあり、もう1つはテクノロジーに対してのエクスペリメンタル・フォトがあつた。そして1950年代とはモノクロ写真からカラー写真への移行の時代であり、両者が共存する時期であつた。

禁欲的モダニズムの典型といえる、幾何学的構成派とタイポグラフィーのデザインも1950年代のLPカバーで多く見られた。

ソール・バスに見られるような、写真・イラスト・タイポグラフィー等にモダニズムでコラージュした作品で、洗練の極みといえるLPカバーも数多く生れた。これはオフセット印刷術の実用化による製版テクニックの妙味に依る部分が多いと思える。

もう1つ目立つのはカートーンの作品である。カートニストも1950年代に職能的に確立したと思える。これはイラストレーションと同一にするわけにはゆかないが、強い個性と独特の技術のうえに成立するものである。し

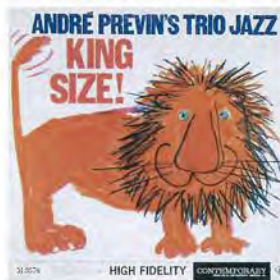
かしこれにも比較的何にでも向くものと、特殊なものにしか使えないものに分類可能である。

1950年代に上記の如く多様で実り多いビジュアルコミュニケーション・デザインが、LPカバーで観察できたことは、カラー写真とオフセット印刷が実用化し完成度を高めたのが原因であろう。この意味ではグラフィックデザインが絶頂期を迎え、モダニズムが満開の時代であったといえる。

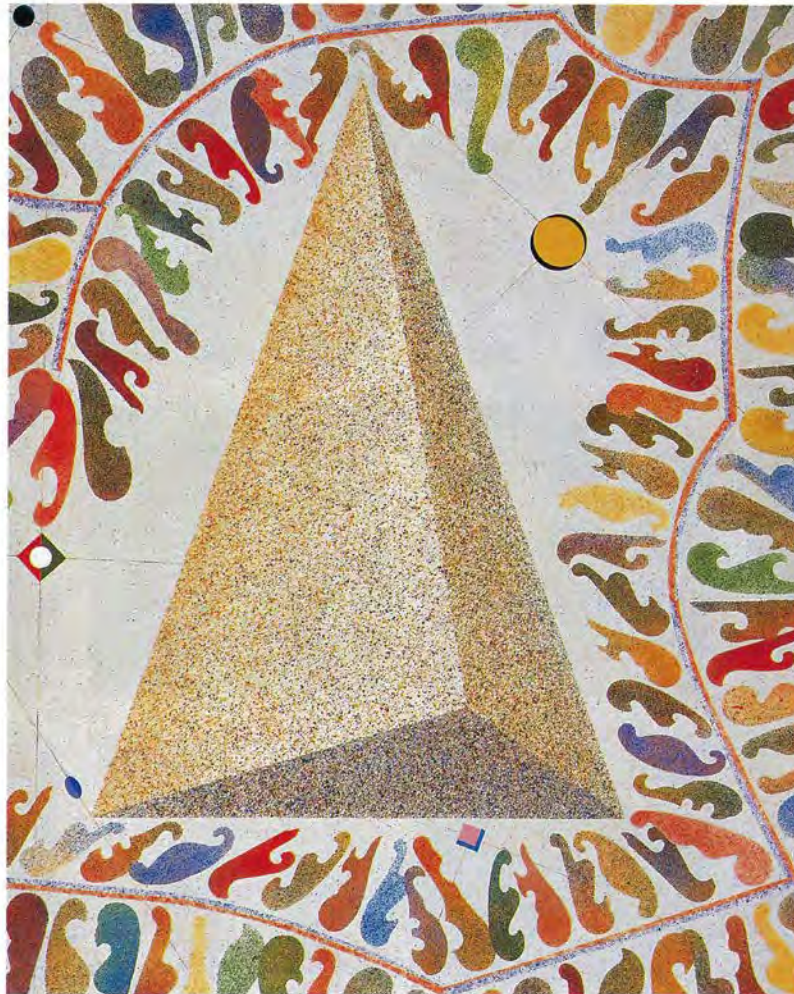
しかし1950年代末にはTVが登場する。印刷メディアがマスメディアの頂点にあった時に、映像メディアが主役交替をうかがっていたのである。ソール・バスの生き様が象徴しているように、グラフィックデザインという言葉は成立したと思っている内に間尺が合わなくなってゆくのである。便宜的にグラフィックデザインという言葉は使えても、実体は拡大の一途、ビジュアルコミュニケーション・デザインという言葉に置換えざるをえなかったのが実情なのである。

蛇足であるがCDが生み出したレーザーで音をトレースする方法で、LPの音を出すプレーヤーが最近開発され、超高価で発売された。LPが消滅する以上、大量生産によるコストダウンはあり得ない。サーフェイスノイズや磨耗を気にしないでLPを楽しめるわけだが、高嶺のあだ花で終るだろう。勿もCDも同時期に登場の映像つきのLDに競合するかもしれない。コンパクトという意味の簡便さだけがCDのメリットとなりかねない。面白いことにLDはLPと同じ30センチである。ソフトはムービーとライブミュージックが主であるが、その内にLDのカバーデザインで秀作が生れ、LDのカバーデザインで腕をふるうデザイナーが出るかもしれない。

LPカバーデザインのコレクションで知ったことは、デザインには不滅や不変という言葉は不向きであることで、流動的が本質らしい。



最上段左より B. シャーン作, A. ワーホル作, D.S. マーチン作, B. ビーク作。最下段左より2点は R. マイルズ作, 残2点は抽象表現主義の作例。



森の唄(1988)
アクリル
162.0×130.5

…………… (泉茂) の近年のアクリル絵具による一連の作品は、それまでの抑制された禁欲的な仕事にくらべると、きわめて明るく、多彩で、動的である。しかしそれにもかかわらず、絵画の内的な構造は、すこしもかわっていない。……………同じ方法論によって描かれながら、これらの近作は、何と新鮮な感覚的魅力に溢れていることだろう。多色の雲形のパターンは、華やかな装飾的效果をもって観衆の眼を惹きながら、決して固定化することなく、

活力に溢れて躍動し、正方形や三角形の安定したフォルムと対立しつつ結びついている。人間的な感情をすべて封印したような、非個人的、無機的な吹きつけの作品の画面に対して、ここにはふたたび……………豊かな感覚の悦びがみずみずしく謳い上げられているのである。

……………泉茂は、一見したところ、飄々とした風格をもつ超俗の画家のように見えるが、実際はきわめて合理的、



プリズム現象(夜)
(1988)
アクリル
194.0×162.0

知的な思考の持主である。そうでなければ、このように確固とした独自の的方法論をもって、今日まで仕事を継続できるはずがないだろう。しかしそれにもかかわらず、知的なタイプの作家によくあるように、この画家の絵は、決して貧しくなったり、痩せたりすることがなかった。

……ヴァレリイは、白と黒という限られた造形手段によって、自然の本質的な美しさを表現する版画家に対

して、ローマ時代の^{しんげん}箴言、“Intelligenti pauca”（知ある人には僅かなる物にて足る）を贈っている（ポール・ヴァレリイ「版画家に寄す」）。私もまた——ヴァレリイとはまったく異なる意味においてだが——最少の手段によってもっとも豊饒な絵画を創造している画家、わが敬愛する泉茂に、このことばを捧げたいと思う。

乾由明「泉茂の世界—かたちの方法論」(『画業 泉茂』講談社1989年より)
泉茂・表紙及び上の二作品 (同書より)

アウグスティヌスの秩序論と マルブランシュの秩序論の差異（1）

—アウグスティヌスの *De ordine* を中心として—

依田義右

I

マルブランシュの秩序論を取り扱う者が必ず通らねばならぬ難所の一つは、アウグスティヌスの秩序論との比較研究であろう。言うまでもなく、マルブランシュは、デカルトから大きな影響を受けた。主として、物心分離説と、その一つの帰結としての延長によって構築される新自然学説とにおいてである。しかし、聖職者マルブランシュは、アウグスティヌスから、デカルトよりはるかに大きな影響を受けた。事実、彼の所属していたフランスのオラトリオ修道会（P. Bérulle によって創設された）の精神は、神の恩恵による救いを重視するアウグスティヌス主義で貫かれていた。はるかに大きな影響と言った理由の一つは、マルブランシュは、どうやらデカルトを驚嘆すべき新自然学者と見ているとともに、また、アウグスティヌス主義者の一人と考えていた節もあるからである。

II

さて、アウグスティヌスには、『秩序論』（*De ordine*）という二巻から成る書物がある。彼は、これを、西暦 386 年 11 月頃に著した。しかし、この年は注目すべき年である。彼が、異教であり、偽のキリスト教然としていたマニ教から真のキリスト教へ、善悪二原理から唯一の父な

る神の方向へ心をいわばユーターンさせた（*convertere*）年である。すなわち、彼は、この年の 8 月に周知のいわゆるミラノ回心（*conversio*）を経験した。その後、彼は、友人ウレクンドゥスの所有するカッシキアクムの山荘において、受洗準備をしながら、哲学の諸問題について弟子たちをプラトンの想起説にならって教え導き、自分も思想的な完熟をめざしていた。従って、これは、彼の 30 代前半の若いときの作品である。実際、この書を一読しただけでも、我々は、プラトン（新プラトンの著作は彼に霊的世界の存在を合理的に確信させたとはいえ）趣味、否、古代ギリシャの異教かぶれと外見上見誤るほどの表現に気付かざるをえない。例えば、プラトン風問答対話形式、ピュタゴラスへの称賛の言葉、神々の名の言及等々である。しかし、アウグスティヌスは、晩年になってからは、これらを恥じて、自分がそれまでに書いた 232 巻 93 に及ぶ著作に再度目を通し、補強、訂正した部分のみを集めた『再論』（*Retractiones*）で反省しているのである。にもかかわらず、この『秩序論』こそ、マルブランシュの秩序論を解明するために大いに役立つのである。

ところで、上記の『再論』で、アウグスティヌスは、『秩序論』の狙いを記している。いわく、この書では、「神の摂理の秩序は、全ての善や悪を含んでいるか。」（*utrum omnia bona et mala divinae providentiae ordo contineat*. Tom, 12, p. 284^①）という問題が取り扱われている。この問題が難解なものであることは、アウ

グスティヌス自身が、『秩序論』第一巻の冒頭で認めている。いわく、「事物の秩序を理解し、事物の各々に固有なものを把握すること、さらには、この世界を包含し且つ支配する宇宙の秩序に注目したり、これを説明したりすることは、人間にとってきわめて困難であり且つそうすること自体〔人間にとって〕きわめてまれである。」

(I, 1) と。

III

それでは、秩序とは何であろうか。アウグスティヌスは、『秩序論』において、意図的に2度に分けて定義している。最初の定義は、次のごとくである。いわく、「秩序とは、もし我々が、この現実的生において、これを所有しているならば、[我々を]神へと連れていくところのものである。しかし、もし我々が、この現実的生において、これを所有していないならば、我々は、神に到達しないところのものである。」(Ordo est quem si tenuerimus in vita, perducet ad Deum; et quem nisi tenuerimus in vita, non pervenimus ad Deum.) (I, 27) と。第二の定義は、弟子のリケンティウスに語らせているものである。いわく、「秩序とは、これによって、神が造った全てが支配されるところのものである。」(Ordo est per quem aguntur omnia quae Deus constituit.) (I, 28) と。アウグスティヌスは、これらの定義を、検討し、厳密化し、その意味を深く理解するように、弟子たちを導いていくのである。

しかし、いずれにせよ、この定義を一瞥して気付かれることは、秩序は、なにか至高で神的なものだということである。神的秩序 (ordo divinus) (II, 24) という言葉がしばしば使われることでも明らかである。しかし、これだけでは、秩序が神といかに関わるかということは詳らかではない。それは、我々がのちに見てゆこうとすることである。

さて、これに対して、マルブランシュの秩序の定義は、はっきりしている。はっきりしているというのは、主として神との関係においてである。まず、『自然と恩恵の論』^①において、「御秩序^②は、神が抗し難いほどに愛するところ

の、神の不可侵の法であり、神の本性的法であり、神の御言葉であり、または、神の知恵である。」と定義されている。さらに、『道徳論』^③においては、神が、自らの御言葉たる叡智の実体のうちを含む「叡智的な諸々のイデオ (idées) の間にある完全性の関係 (rapports de perfection), これらの関係が、神がはたらくとき諮る不可変な御秩序 (l'Ordre immuable) である^④。」と定義される。実例として幾つか挙げられているが、例えば、御者 (cocher) と馬 (cheval) との「関係」が挙げられる。御者と馬とは、本性を異にするが、御者は御者なりに、馬は馬なりに完全性を有している。しかし、両者の間には、関係としての秩序がある。「御者は、馬より尊重されるべきである」という「関係」は、正しい (juste) が、この逆は、正しくない (injuste) である。このように判断するのは、我々が、御秩序に諮っているから可能なのである。もちろん、これは、『物理的予動についての反省』^⑤で、不可変な御秩序が、「神の完全性の間にある必然的關係^⑥」といわれるのと同じことを意味する。

しかし、マルブランシュには、もう一つ、忘れてならない定義がある。御秩序が、ありとあらゆる法則や、法律の源泉であり、また、神自身をはじめ、ありとあらゆる知性的存在の意志行使の、または、単に行為の規則 (règle) でもあるという意味で、御法 (la Loi) とも呼ばれるのであるが、この御法、すなわち、御秩序は、『物理的予動についての反省』で、次のように定義される。いわく、「神が抗し難いほどに愛するところの、そして、当然悦に入っているところの自らの諸々の属性 (attributs) の間にある関係^⑦」と。それ故、「神の属性の不可変な御秩序」(l'ordre immuable des attributs divins)^⑧のごとくしばしば語られるのである。しかし、決して、神の属性の間の関係としての御秩序と、上記の、神の完全性の間にある関係としての御秩序とは、違ったものではない。何故なら、「神の完全性」と、「神の属性」とは、同じことだからである。例えば、一方、「善」という神の属性は、被造的世界における諸々の善 (つまり、これこれのものは、善い、または、善さを有している) とは比較を絶した最高度に善いのである。しかし、他方、被造的世界のそれらの善いものは、それなりの完全性を有している。例

えば、馬は、馬なりに、善さすなわち完全性を有している。もし、馬が、海老の脚を有しているなら、馬としては、完全ではなく、また、善い馬ではない。これに反して、神は、被造物と比較を絶して、最高度に完全であり、従って最高度に善いのである。しかも、神の叡智の実体すなわち御言葉に含まれるイデは、例えば馬のイデ (idée) は、最高度に馬である、すなわち最高度に完全な、最高度に善い馬としての馬の雛型なのである。従って、上に触れた御者と馬の関係でも、神の御言葉の実体に含まれている限りは、御者や馬のイデであり、つまり最高度に完全で、善い御者や馬の雛型なのである。いずれにせよ、神の属性と、神の完全性とは、決して矛盾しないのであり、事実、「永遠的、不可変的、根源的御法は、[すなわち、御秩序は、] 必然的不可変な本性 [神] の諸々の属性の間や、諸々の完全性の間にある不可変且つ必然的關係のうちのみありうる。」^⑩と言われもするのである。

他方、マルブランシュは、晩年、とりわけ、最後の著作である、上記の『物理的予動についての反省』で、「正義の不可変な御秩序」(l'ordre immuable de la justice) と、しばしば言うようになる。「正義」が、明らかに神の属性の一つである以上、すでに触れた定義を大きく逸脱しているわけではない。しかし、正義を強調するということは、つまり、正義を重視することは、特別の意味を有している。なぜ重視するかを詳述することは、本稿の目的から離れるので差し控えざるをえないが、手短かに言えば、神の能力すなわち全能重視に対する批判からである。もちろん、マルブランシュも神の全能を決して否定しない。しかし、重視しすぎることの弊害は、看過しえない。というのも、神は、創造直後に、全てを無化しうるのに何故そうしなかったか等々を説明できないであろうからである。実際、マルブランシュは、御秩序を、「本質的正義」(la justice essentielle) とか、「全ての正義の源泉」(source de toute justice) とか定義してさえている。否、それのみか、御秩序、または、正義の御秩序、または、御法と表現すべきところを、単に「正義」^⑪とだけ表現しているところすらある。そして、マルブランシュは、正義について善 [性] (bonté) を重んじる。従って、御

秩序は、「神の無限な善と神の無限な正義との間にある、

永遠不可変な関係^⑫」と定義されもするのである。

IV

ところで、アウグスティヌスは、この被造物における「秩序」の内在についての確信から説き進む。まず、確信をもつことの必要性が説かれる。さて、モザイク状の (vermiculatus [虫食い形の]) 床 (pavimentum) において、自分の眼差しが、床を構成している一個の四角い小石 (tessella) の大きさ以上に、及びえない者は、かのモザイク品 (emblema) 全体の姿 (facies) を知らない。無秩序な (perturbatus) ものと思ってしまう、床の作者の秩序 (ordinatio) や構成 (compositio) についての無知を咎めるであろう。このような者は、万物に内在する相互適合 (coaptatio) や相互同調 (concensus) を知りえないのである。(I, 2) つまり、秩序の内在に気付いていないのである。彼が、このようなことに気付くためには、全体を見渡せる精神を有さねばならない。そのためには、自分自身を知り (se cognoscere)、身体性を離れることに慣れ、自分自身へと集中 (colligere) し、且つ、自分自身において保持する (retinere) 心 (animus) を有さねばならない。そして自分の思い込みを避けるためには、独り隠棲するか、自由学科 (liberales disciplinae) を学ぶべきである。また次のようにも説かれる (I, 3) 魂を円にたとえると、一なる中心点 (centrum) に至る者は、宇宙の美 (pulchritudo univertitatis) の何たるかを知りうる、つまり秩序を理解しうる (ibid.) 云々と。

ところで、アウグスティヌスは、以上の言説からも、予想しうるごとく、誰しもが容易に秩序に気がつき、秩序を理解しうると考えているわけではない。しかし、被造物における秩序は、いろんな仕方で我々にその内在を知らせようとしているのである。第一の仕方は、学問の秩序 (ordo disciplinae) (I, 4; I, 27) である。これには、問答体の継起 (successio) (I, 27) や、学問の順序 (ordo) (II, 29) も含まれる。また、魂 (anima) について真に理解するためには、その起源 (origo)、この

世でなすべきこと、神からの距離、その固有の本性

(*natura*), その可死性の程度, その不死性 (*immortalis*) の証明等々が知られねばならないが, 実際学問の秩序に則って見事に知られてゆく事実も含まれる。第二の仕方は, 原因なくして何も生じないという意味での因果の連鎖 (*causarum series*) の秩序性である。これには, 万物が相互に関係を保っている (*tenere*) ことや, 一定の仕方で継起していること (*ratae successiones*) (I, 14) や, 予言すること (*divinare*) (I, 14) も含まれている。

さて, マルブランシュも, この被造的世界に秩序が内在していることを知ることは, 容易でないと言っている。いわく, 「秩序や真理は, 感じることでできるような諸々の美しいものの内に, ちゃんと存在するのではあるが, 人間がそれらの内に見出すことは非常に困難である。というのも, この種の美しさは, 比例[均斉] (*proportions*) すなわち, 秩序立てられた諸々の真理 (*vérités ordonnées*), すなわち, 正確で, 規則正しい諸々の関係 (*rapports*) でしかないからである。」^①と。現象に目を奪われて秩序の内在に気付きにくい例として, 画家の手になる絵の構図, 社交的な集まりでの振る舞い, 声の美しさが挙げられている^②。明らかに, マルブランシュは, 全ての人々が, 美を愛する理由は, 精神の対象である全ての美しさだが, 「御秩序の模倣」(*une imitation de l'ordre*) だけだか
らだと言いたいのである。しかし, この点については, 我々は, 今はこれ以上触れない。

V

それでは, アウグスティヌスは, この被造的世界に存在する事物において, 秩序の具体的な現象としては, どのようなものかを考えているか。確かに, 蚤 (*pulex*) 等の小動物の四肢が驚嘆すべき仕方で配置されているさま (I, 2), 浴室へ引かれている水路の水音の規則性 (I, 1) 等々が挙げられている。しかし, 『秩序論』でとりわけ指摘されているのは, 諸学問すなわち自由学科 [いわゆる自由七科 *septem artes liberales*] の各々に見られる秩序性である。この時, アウグスティヌスは, 秩序性を

人間の理性 (*ratio*) との関係で見ている。しかし, 我々は, これについては, のちの, 理性と秩序の関係につい

て取り扱うところで述べるであろう。いずれにせよ, アウグスティヌスの秩序の定義で見られたごとく, 彼にとって, 秩序とは, いわば, 神がこの被造的世界に投じた網のようなものである。つまり, 各々の事物には, 神自身の摂理でもある, いちいちの網の目が内在している。それは, 神が被造物の各々に, 自らの存在を網を投じるように分かち与えたことに類似している。つまり, 秩序とは, 神がこの被造的世界を統御するための道理, または, いわば聖なる手段のようなものである。それ故, アウグスティヌスの『秩序論』における秩序は, ピュタゴラスへの称賛の態度でも明らかのように, 「数」, 「数式」, 「数的比例」, 「線」, 「図形」等のような数学的, 幾何学的なもの, とりわけ, 多に対する「一」をモデルにしているように思われる。言うまでもなく, 宇宙すなわち秩序としての一なる神と, 唯一の父なる神とが重なった意味で考えられている。しかも魂の方も「自らに [言わば自らの一性に] 立ち戻って (*redditus*)」(I, 3) こそ一なる宇宙の美 (*pulchritudo universitatis*) を享受し得るのである。マルブランシュでは, 真理 (*vérité*) にあたる。実際, マルブランシュの真理とは, 「大きさの関係」

(*rapports de grandeur*) なのであり, 神の御言葉のうちに含まれている。マルブランシュでは, 御秩序 (*Ordre*) と御真理 (*Vérité*) とは, 御理性 (*Raison*) すなわち御言葉 (*le Verbe*) なのであり, 秩序 (*ordre*) と真理 (*vérité*) と理性 (*raison*) とはその意味では連なっているのである。ともかく, アウグスティヌスでは, 秩序とは, 理性, または, 認識に関わる。

これに対して, マルブランシュでは, 秩序とは, 意志, または, 愛に関わる。すなわち秩序とは, 人間の行為の, 否, 神を含む全ての知性的存在の行為の規則としての, 「関係」(*rappports*) に他ならない。或る行為が正しいといわれるのは, 御秩序に一致しているからである。従って, 御秩序は, また, 同じ御言葉として, 御法 (*la Loi*) なのである。このように, 御秩序は, 前にも触れたように, 「完全性の関係」(*rappports de perfection*) なのであ

る。従って、その具体例は、次のようなものとならざるをえない。すなわち、「富めることよりも、最高権力を有することよりも、征服して勝ち誇ることも、正しい

ことの方がずっとよい。」、「獣は、石よりも尊重されるべきである。」、「獣は、人間よりも尊重されるべきではない。」、「御者は、馬よりも尊重されるべきである。」、「蠅または有機体のうちの最小のものでも、石よりも尊重されるべきである。」、「魂は、葡萄酒よりも高貴である。」等々である。このように、「より高貴でないものは、より高貴なものに、関係づけ (rapporter) される。」ということ

である。これらの関係を、神の「御言葉の叡智的実体」(la-substance intelligible) 内に見る (voir) 者は、「個別的理性」(la raison particulière) によって判断せず、「普遍的御理性」(la Raison universelle) によって判断する (juger) 者であり、また、「利己愛」(l'amour propre) によって愛さず、「御秩序への愛」(l'amour de l'Ordre) によって愛する (aimer) 者である。これらの正しい関係

を見ない者は、逆に言えば、例えば、「馬は、御者よりも尊重されるべきである」というような関係を見る者は、誤った関係すなわち「想像上の関係」(le rapport imaginaire) しか見ていないのである。こんな関係で自分の愛や尊重 [評価] を規正する者は、誤りや錯乱に陥ることは明らかであろう。

VI

さて、我々は、上記のごとき秩序の内在や秩序の内在している諸現象や諸関係を見てきたけれども、これらは、気付かれることきわめて困難なものであった。それだけではない。その現象や関係には、必ずやその反対の現象や関係すなわち「無秩序」が見出だされた。否、正確に言えば、この無秩序こそが、却って目立って、我々に、真つ先に、しかも、容易に気付かれるように見えるのである。しかし、本当にそうであろうか、本当に無秩序は、大手を振って闊歩しているのであるか。それを調べるために、まず、両思想家において無秩序としてどんなも

のが挙げられるか一瞥しておこう。

アウグスティヌスは、何よりもまず、悪 (malum) を挙げる。諸悪 (mala [I, 1]) を問題とするのは、最善なる神が、摂理の秩序で、被造物を支配するとき、無秩序すなわち悪も支配するかということの解明のためであ

る。最善なる神による悪の創造に関わる難問たるいわゆる悪の起源の問題とも重なっている。この悪に、魂の誤謬 (error animarum) (I, 4) も含まれる。また、大きな悪 (tantum malum) とすべき愚かさ (stultitia) (II, 8-11) も強調される。さらには、浴室の裏の水路の流れの音の変化 (I, 7) や、欠陥の母 (vitii mater) たる驚き (admiratio) (I, 8)、闘鶏で敗けた方の鶏の醜さ (deformitas) (I, 12)、それだけを見るなら、見るに耐えない生命のあるもの (animantes) の四肢 (membra) (I, 12)、演説 (oratio) 中の低い声 (summissa) (II, 13)、また、論争 (disputationes) 中の虚偽の結論 (mentientes conclusiones)、動かされること (moveri) (II, 19)、詩の中に見られる文法上の誤り (soloecismus) (II, 13) 等々も含まれる。しかし、アウグスティヌスにとって、物凄く恐ろしく (horrendus) 最も錯綜した (involutus) 悪、いわば闇 (caligo) と混乱 (commixtio) は、次のような問題である。子供がほしいと思っているのに授けられない人があるかと思えば、他方子供が多くて困っている人もあるということ。惜しみなく多くのものを施す心の準備ができてお金に困っているかと思えば、他方、瘡だらけで痩せこけた金貸しが、施しなど一切せず、お金に埋もれて寝ていること。放蕩 (luxuries) が、親からもらった多くの財産を、散財させているかと思えば、逆に丸一日かかってやつのことで一銭を手に入れて泣いている乞食 (mendicus) もいるということ。名誉が、これを受けるに相応しくない者を高めているかと思えば、他方、美德は群衆に隠されていること。(II, 14) イタリア人 (Itali) は、冬、常に澄み切った晴天を懇願しているのに、逆に、アウグスティヌスが住んでいる北アフリカのゲトゥリア (Getulia) は、常に、からからに乾いて (sitire) いること。(II, 15) 以上のような問題である。

さて、マルブランシュにとって、無秩序とは、何より

もまず、罪 (péché), 狭義には、原罪 (péché originel) に他ならない。原罪は、何故無秩序とされるのであろうか。原罪以前、最初の間人アダムは、神の御法たる御秩序に一致して、「最も高貴でない身体は、最も高貴な魂に従属していた。」^③まさしくこの秩序の関係すなわち完全性

の関係のままに、神は、魂を身体に依存させず、従って、魂は、身体をコントロールしていた。詳細に言えば、最初の間人は、自分の感覚機能 (sens) や情念 (passions) をうまくコントロールし、沈黙させていた。しかし、原罪以後、人間は、自分の身体に対して有していた権能を一挙に失った^④。魂が身体をコントロールできなくなった。換言すれば、かの秩序の関係がなくなった、つまり無秩序となった。

従って、原罪以後に生まれてくる人間の子供は、みな罪人として生まれてくるのである。それでは、この原罪という無秩序の名残すなわち広義の罪は、どのようにして子供に伝わるのか。伝わる罪とは、まさしく、コンキユピサンス (concupiscence, 肉の霊への交渉欲) に他ならない。そして、「無秩序は、コンキユピサンスにしか存在しない^⑤。」といわれる。それは次のような意味においてである。『キリスト教徒の対話』で、いわく、「子供たちの罪は、彼らの選択の余地のないものであり、免れない。というのも、神の方向に向かうどんな精神も、もし、神が、物体よりも愛されることを欲することが確かであるならば、神の秩序の内にはないからである。だが、コンキユピサンスは、善行の人たちにおいては罪ではない。何故なら、彼らには、コンキユピサンスに反対する選択の愛 (amour de choix) があるからである。コンキユピサンスは、彼らを支配しないが、子供たちを支配する。子供たちの有する自然的愛 (amour naturel) は、悪しきものである。しかも、子供たちはこの愛しか有していない。……眠っている間ですら、我々の魂は、コンキユピサンスの運動に従うとき、無秩序に陥らず、神の恩恵は失われない。何故なら、先在している選択の愛は、魂のうちに、魂を神の方に至らせ、向かわせるところの傾向を残しておくからである。しかし、神を決して愛しなかったし、しかも、現実には、物体の方に向かっている

ひとりの子供には、乱れていないものはなにもない。その心は、墮落している。……というのも、神は秩序を愛するが、この子供は無秩序の状態にあるので、神がこの状態においてこの子供を愛するとは考えにくい。云々^⑦」と。

さて、マルブランシュで、もう一つの特徴的な無秩序の具体例は、自然の無秩序である。とりわけ、人間を含

めた、動植物の奇形 (monstres) の問題であり、しばしば取り上げられる。人間の場合、これらの奇形は、母の想像力 (imagination) と、母が自分の胎内に抱いている子供との間の交渉の結果である。この結果が、ときどき、奇形を引き起こす^⑧。自然の無秩序の具体例の今一つは、自然現象である。例えば、雹が果物を、熟す前に無茶苦茶にすること^⑨。好色な人間の振る舞い^⑩。地震などで、家が善行の人すら押しつぶすこと^⑪。等々である。宇宙において起こっている、相矛盾するおびただしい変化についても言及されている^⑫。ところで、マルブランシュでは、無秩序の他にカオス (cahos:chaos) という言葉が用いられる。しかし、カオスは、我々が、ここで問題にしている無秩序のように被造的世界において用いられずに、神の世界創造で振る舞い方を変えたと仮定した場合の混沌状態を示すのに用いられる。実際、彼は、この言葉をこの使用の仕方の延長線上で述べている。いわく、「もし神が、[一般的原因として、その本性のままに、一般的意志によって、単純な仕方ではたらずに] 個別的原因のごとく、限られた知性のごとくはたらくならば、自然学に確かなものはなにもなく、経験のいかなる原理もないであろう。一言で言えば、我々から見れば、一切はカオスの状態—ここでは、何も理解されえないであろう—に陥るだろう。」と。

VII

このような無秩序の問題は、放置されるべきではないと、アウグスティヌスは、考える。しかし、この問題の解決は容易ではない。一方、無秩序たる悪が神の統治 (gubernare) のもとにあるとすれば、次のような問題に直面する。「神は、人間に関する事柄に気を配っている」

(I, 1) ことは、言うまでもない。にもかかわらず、このような無秩序たる悪が現に多く存在することは、不敬虔な考えを誘発せざるをえない。最も不敬虔なのは、神が直接これらの悪を自らの意志 (voluntas) によってなしたというものである。言うまでもなく、もしそうなら、最も正しく、最も善い神が悪の源泉ということになってしまう。善行の人の祈りは、聞きとどけられず、救われ

る保証もなくなる。ついで不敬虔な考えは、無秩序たる悪が存在するのは、神が、この被造的世界を、軽視したり (negligere), 侮ったり (contemnere) しているからだというものである。だからといって、他方、悪が、神の統治の手の及ばぬところにあるとすれば、悪の源泉としての、神と同格の権勢を有する悪神の存在を認めることになり、人々が、いわば浮気して、これを崇拜することを止める理由はなくなるであろう。キリスト教の唯一の父なる神への信仰の根幹が揺るがされることになる^①。

この難問をアウグスティヌスはどのようにして解決したか。結論を先に言えば、彼にとって、無秩序は、或る意味で存在しないということである。存在するとしても、相対的に存在するにすぎない。かのモザイクの床の比喻でも分かるごとく、床は、細部しか見ない者には無秩序に見えても、視点を変えて全体として見る者には美しく秩序立っている。この点を、前に挙げた無秩序の各々について見てゆくことにしよう。まず、悪一般についてはどう解決されるか。弟子リケンティウスに次のように言わせている。いわく、「悪は、神によって愛されないということ自体が、悪の秩序である。……神が愛さない悪は、秩序の外にあるわけではない。にもかかわらず、神は、[それら悪を含む] 秩序そのものを愛する。すなわち、神は、善を愛し悪を愛さないということ自体を、愛する (diligere)。このことは、偉大な秩序 (magnus ordo) と神の配剤 (divina dispositio) に属する。」(I, 18) と。つまり、そういう意味でのみ、善は言うに及ばず、悪すらも秩序に含まれる。このように、善、悪に限らず、一切は、秩序のうちに含まれるのである。

続いて、前述の個々の悪については、どう解決されるか。まず、誤謬について見てみよう。誤謬については、

弟子リケンティウスに語らせている。いわく、「私は、因^② (causa) なしに誤謬に陥る人は誰もいないと思う。他方、因果の連鎖 (causarum series) は秩序に含まれる。」(I, 15) と。従って、誤謬は、秩序に含まれ、決して、秩序に反していないのである。

また、愚かさについても、同様の仕方で解決される。まず、ディレンマ的結論 (complexio) が示される。すなわち、愚かな者 (stultus) は、無秩序に属すゆえ、愚か

な者が、秩序に従って行動すると主張すると可笑しいことになる。さりとて、愚かな者の行動に秩序が存在しないということになれば、秩序が支配しえないものが、この世に存在することになってしまう。このディレンマ的結論を、弟子のトゥリゲティウスに解かせている。いわく、「愚かな者たちの全ての生きざまは、彼ら自身によっては、決して、確立しているわけでも、秩序付けられているわけでもないけれども、しかしながら、神の摂理によっては、必然的に、事物の秩序に含まれている。……視野の狭い心 (angustus animus) で以て、愚かな者たちの生きざまだけを、考察している者は誰であれ、その生きざまの、ものすごい醜くさに跳ね飛ばされて、遠ざかる。しかしながら、もし、精神の目 (oculus mentis) を、緊張させ、視野を広げる者 (diffundens) が、全体を同時一緒に、観察するならば、この者は、秩序付けられ (ordinatus) ていないようなものや、常に、言わば、定まった席に、区別され (distinctus), 且つ、配置 (dispositus) されていないようなものを何も見出ださないであろう。」

(II, 11) と。尤も、この解き方は、『秩序論』第一巻冒頭近くの、前述のモザイクの床の比喻 (similitudo) から、大体予想されたことである。

闘鶏で敗けて、羽が抜け落ちたり、羽がばさばさになつたりした鶏の醜さについても同じように考えればよい。つまり、「この醜さそのものによって、この闘い (certamen) の美しさ (pulchritudo) は、増大し、より完全となった。」(II, 12) と考えればよいのである。動物の醜い四肢についても、自然の秩序 (naturae ordo) のためには必要なのである。(II, 12)^④

当時、自由学科の内の一学問であった音楽 (musica) の一部分にすぎなかった詩 (poesis) の中に見られる無秩

序についても同じことが言える。つまり、詩の中に見られる文法上の誤り、反ラテン語(反ラテン語)的表現 (*barbarismus*) 等々は、これらだけを見れば、まさしく悪と呼ばれても仕方がないであろう。しかし、詩全体から見ると、これらは、全体の秩序、調和を保つのに役立っている。いわく、「もし、我々が、これらを取り去って詩を作る (*carminare*) ならば、我々は、最適に甘美な利かせ (*condimentum*) がないので物足りなく感じるであろう。しか

し、だからといって、これらが、数多く、しかも、一ヶ所に集まっているならば、全体が、きつ過ぎて、悪乗りし過ぎて、鼻を突いて、私は嫌でたまらないだろう。」(II, 13) と。何故なら、秩序が、これらを統御し、片寄りのないようにして (*moderari*) いて、これらが別な風にあることを許さない。(*nec……pati*) からである (II, 13)

演説の中に見られる無秩序についても、全く同様に考えてよい。低い声や失礼になるような声が演説に挿入されるや、この演説は、元来盛り上がりのある箇所や、優雅な箇所自体を一層引き立てる。何故なら、「もし、挿入されるものだけなら、汝は、それを価値のないものとして、捨てるであろう。しかし、もし、挿入されるものがないとなれば、かの諸々の美しいものは、目立たないであろうし、その、言わば、支配区域や支配地で支配しないということになるであろうし、さらには、それら自身の固有の輝き (*lux*) で妨害し、従って、全体を混乱させることになるだろう。」(II, 13) からである。

論争の中の奇弁的結論についても、こういう仕方と考えてよい。奇弁的結論も論争の中で、これといった位置に配されると、欺瞞 (*deceptio*) そのものでさえ、魅力的なものにする (*dulcescere*)。 (II, 13)

我々は、動かされる (*moveri*) ということ、無秩序の中に組み入れていきたいのであるが、とりわけ、智者 (*sapiens*) も、この世に生きている限り、彼の身体 (*corpus*) が動かされざるをえないということについてはどうか。このことは、智者の智者たる所以のもの、すなわち、精神 (*mens*) または魂 (*animus*) の不動なること (*immobilis*) を奪い取りはしまいか。次のような比喻が示される。つまり、身体が、船 (*navis*) に、智者の精神が、船の中に乗っている人々に、たとえられる。すると、

船が動いても、その中にいる人々は、船を操るこそすれ、彼ら自身は不動である。しかし、これには、船全体が動いている以上 船の中の人々は、それでもやはり、必然的に動かされることには違いないという反論が当然なされる。アウグスティヌスの解決はこうである。いわく、「神は、至る所に存在する (*ubique esse*) ゆえ、智者は、どこへ行こうとも、彼は、神を見出だすであろう。言うまでもなく、彼は、神と共に存在すること (*cun Deum*

esse) ができるからである。」(II, 19) と。かくして、智者の身体が放浪する (*vagari*) さまは、これだけを見れば、無秩序で、智者らしくないように見えるが、智者の魂の不動性とは、全体としては、矛盾なく両立する。

最後に、前に、闇と混乱の諸問題として挙げられた諸悪のうち、我々は、秩序を見出だしうるであろうか。ちょっと俄に見出だしえないであろう。それには、学問と信仰の力が必要である。しかし、これについては、次の章で取り上げることとし、とりあえず、同様の無秩序の存在についての、マルブランシュの解決を見ておくことにしよう。

マルブランシュは、無秩序を、「真の無秩序」(*désordres vrais*) と「見かけの無秩序」(*désordres apparents*) とに分けている^⑤。しかし、アウグスティヌスと同様に、いずれの無秩序も、言わば、相対的であり、従って、秩序の埒外にはない。神の統治がどうにも及ばないということはない。神の予見は無限であり、無限の因果の連鎖をたどり無限にまで及ぶ。真の無秩序とは、言うまでもなく、原罪のことである。まさしく、前に触れたように、狭義に無秩序は、コンキュピサンスだけである。しかし、原罪が生じたプロセスそのものには、決して無秩序は見られない。母から子供へ罪が伝えられるプロセスは、神のみによってきわめて正確に、きわめて賢明に立てられている自然法 (*lois naturelles*) に従っている。例えば、「脳の痕跡や [動物] 精気 (*esprits*) の運動には、……物体は、神を目的としてしか作られないところの精神が専心するのに値しないというのが主な理由で、魂の思惟 (*pensées*) や情動 (*émotions*) が伴っていないければならなかつた。」^⑥のごとくである。

見かけの無秩序には、動植物の奇形や、家が善行の人を押し潰す場合や、いわゆる食物連鎖等々が含まれる。自然の無秩序、例えば、人間の奇形にしても、このことが創造主への我々の尊敬を減少させるなどということはない。神の無限の予見は、母の想像力と胎内の嬰兒との間のコミュニケーションが、時として無秩序を引き起こすことにも及ぶのである^⑦。いずれにせよ、これらは、神の自然法〔則〕の必然的結果である^⑧。神は、自らの本性のままに、単純な仕方ではたらき、一般的意志ではたら

くがゆえにこそ無秩序が生ずる。しかし、神が、奇跡で、これら無秩序を癒すのは、御秩序が要請したときのみである^⑨。

このように、無秩序の問題は、凡そ解決された。つまり、無秩序は、ある意味で存在せず、秩序のみが存在することがはっきりした。それでは、この秩序を、正確に把握するためには、我々は具体的にどうすればよいとアウグスティヌスは言うのであろうか。然り、学問(eruditio, I, 4)によって把握せよというのである。言うまでもなく、自由学科のことである。勿論、アウグスティヌスは、晩年には、この『秩序論』における学問の重視し過ぎを反省しているのであるが、(Tom. 12, p. 286) いずれにせよ、学問によって、我々の魂は、浄められ(purgare)、改良され(excolere) (ibid.) て、我々を秩序へと至らしめる。というよりも、学問そのものが、秩序によらずして成立しえないと考える。学問の秩序(ordō disciplinae) (I, 27) という表現がこのことを告げている。この当たりの事情について、いまいし詳しく見ておくことにしよう。 [(2) に続く]

註

II

- ① アウグスティヌスの *Retractationes* のテキストは、DDB版、第12巻を用いることとする。アラビア数字の次は、そのページ

数である。

- ② アウグスティヌスの *De ordine* のテキストは、ミーニュの編んだ *Patrologia Latina*, Vol. XXXII を用いることとする。従って、ローマ数字は、*De ordine* の巻数であり、アラビア数字はその節の数である。

III

- ① *Traité de la Nature et de la Grâce*, 1680
② ここでは、頭文字が、小文字で *ordre* となっているが、以降、明らかに神の御言葉としての秩序である場合には、御秩序と訳すこととする。l'ordre qui est sa loi inviolable, sa loi naturelle, son Verbe, ou sa Sagesse, qu'il aime invinciblement; (V, p. 34)
③ *Traité de Morale*, 1684
④ VI, p. 19; なお、同書 p. 22 には、「神の御言葉の実体が含む

関係」(rapports que renferme la substance du Verbe Divin) とか、「完全性の実在的、不可變的、必然的關係」(rapports réels, immuables, nécessaires de perfection) とか、大体同様な仕方で定義されている。(Cf., IV, p. 82)

- ⑤ *Réflexions de la Prémotion physique*, 1715
⑥ les rapports nécessaires qui sont entre ses perfections (XVI, p. 84) (Cf., p. 82; p. 99)
⑦ le rapport qui entre ses attributs qu'il aime invinciblement, et dans lesquels il met nécessairement sa complaisance: (XVI, p. 27)
⑧ XVI, p. 72; Cf., ibid, p. 96; p. 103 passim
⑨ ibid, p. 94
⑩ ibid, p. 53 passim
⑪ ibid, p. 27; p. 72
⑫ ibid, p. 164
⑬ ibid, p. 55; p. 119; p. 158 [ここでは、「真の不可變な正義 (la vraie et immuable justice) といわれる。]
⑭ le rapport éternel et immuable, qui est entre sa bonté et sa justice infinie (ibid, p. 106) Cf, p. 121

IV

- ① X, p. 42
② ibid. pp. 41-42, 「もし、技量において巧みな或る画家が、絵の全ての人物を次のように配したならば、すなわち、主要人物がこの絵の中で最も目立つように、また、この主要人物の服の色が最も鮮やかなように、また、彼を取り巻く全ての人物の様子や身体の姿勢が、彼を注視せざるをえないように、そして、彼をきっかけとした魂の揺れ動き——これによって、取り巻いている人物たちが動揺させられたに違いない——を示しているように配したならば、そこに存在する秩序のために、全ては、鑑賞者に気に入られよう。[マルブランシュ (1638-1715) は、絵画の「秩序付け」(ordonnance 構成) は、主要人物以外のものが、この人物の「下に秩序付けられた」(subordonne 従属した) 時に全うされると考える。XVI, p. 144]; 「社会的な集まりにおいて、各人が自分に相応しい席を占め、そこで最もすぐれた肩書きや功績を有している人物を尊敬し、彼に気に入るようにしているとき、だれも憤慨しない。[しかし、振る舞いや

言葉において不作法な男が、でしゃばって、自分の方に注意を引き付けたりするならば、秩序は乱れる。];「声が美しいのは、この声が空中に産み出す震えまたは揺れが、それら同士で釣り合っているときである。」

③ *ibid.*, p. 41

V

① XI, p. 19

② *ibid.*, p. 68

③ これらの例については、XI, p. 21を参照。

④ XIV, p. 84

⑤ *ibid.*

⑥ XI, p. 19

⑦ *ibid.*, pp. 19-22

⑧ *ibid.*, p. 22

VI

① かの『再論』では、驚きを悪く言ったことを反省している。

Tom. 12. p.28

② ミーニユの版では、書物 (*liber*) となっている。

③ XIV, p.123

④ V, p.95

⑤ 一般には、単に、肉欲とか、情欲とかいう意味で用いられるが、マルブランシュでは特別の意味を有する。普通は、霊が肉に命じて、人間は、さまざまな営みをするのだが、コンキユピサンスという肉の法 (*loi charnelle*) に従うと、この法は、肉が霊に対して戦いを挑むようにし、霊(精神)に可感的な幸福なものへの愛を吹き込む。Cf, V, p.95 ; IV, pp. 100-102

⑥ IV, p.101

⑦ IV, pp.100-101

⑧ IV, p.53

⑨ X, p.74 ; p.121

⑩ XVII-1, p.408

⑪ III, p.219

⑫ XVI, p.123

⑬ III, p.304 ; こういう、神が最初から別世界を造ったり、すっかり別法則で支配するような仮定としての混沌状態については、XI, 166 ; XVI, p.147にもある。

VII

① 「他方……」と記したような言説は、アウグスティヌスの『秩序論』では直接言及されていないが、当然付加されてよいであろう。

② 善や悪は、*bona* や *mala* のごとく、複数形で用いられる場合が多い。

③ 以降、アウグスティヌスにおいても、マルブランシュにおいても、*causa* (仏語では *cause*) が、直接神を指示していないときは、因と訳す。因果の連鎖を遡れば、いずれは「原」因に至るとはいえ。

④ アウグスティヌスには、4世紀から5世紀にかけての政治や社会慣習や法律や社会制度等について精通していないと理解しにくい言説が多い。(Cf, II, 12)

⑤ III, p.219

⑥ IV, p.101

⑦ *ibid.*, p.53

⑧ III, p.219

⑨ X, p.76

依田義右教授の折角完結していました論文を、編集の都合から、2部(1)と(2)に分けて(2)を次号にまわすことになりました。おことわりします。

D.H.Lawrence and German Militarism, 1912-1916

- I. Lawrence and Germany
- II. The Aristocratic Officer as Antihero
- III. The Revolt of the Common Soldier

Karen Miyahata

At the time of publication of my study on D.H. Lawrence and the shell motif in the eighth issue of this journal, there remained a considerable amount of source material which did not find its way into the discussion for a number of reasons: much of the evidence appeared to have the serious drawbacks of being conflicting, equivocal, inconclusive, repetitious, or unclassifiable. Where the image did not present itself problematically, however, and where there was enough coherency to merit a separate and protracted study, was in three short stories about the German military called the "military tales," or the stories of the "German cycle." Since then, as additional material emerged to broaden the range of the motif, the whole began to fall into more predictable patterns and gathered fresh insight from the profusion of research published on the occasion of Lawrence's centenary in 1985. As the method did not prescribe a strict chronological approach, the analysis opted for a thematic arrangement which could more justly describe and circumscribe the manifold stages of development and metamorphosis of the symbolic meaning. In taking up this segment at a later date, I have encountered numerous problems of transposition, for the appearance of the shell in these stories of 1913-1914 antedated all other sources hitherto

examined and carried with it the heavy assumption that here was to be found the critical starting point of its evolution. Another concern was to place in proper perspective the two major novels, the inclusion of which has been imperative for this study. *The Rainbow* and to great extent *Women in Love* are works of the same time, and the striking affinities between both genres, in theme, in characterization and in the extensive use of the shell symbolism, attest to the underlying unity of a steadily maturing vision, fused in the abstractive, synthetic, yet profoundly analytical structure of his private symbolism. As previously, the themes of the divided self, of consciousness and being are persistent, and while they continue to be a dominant preoccupation, they are nonetheless eclipsed by the shift of emphasis to the German question. The symbol voices Lawrence's strong convictions, drawn from actual experience and observation, and achieves autonomous purpose at moments when, intimate knowledge betraying artistic objectivity, the author comes to the fore: the shell probes the psychological maelstrom of Prussian militarism and evokes the essential problems of the somewhat ambivalent and perplexing nature of the German element in his work.

I

That Lawrence's writings in general reflected an attitude unfavorable toward the Germans, and this with the accent placed expressly on their form of militarism, had often led to the opinion that he was fervently anti-German. The reverse side of the coin, when defended energetically to the limit of argumentation, would reveal instead, a strong attraction to the people with whom his sentimental and ideological bonds were deep and intense. Fortunately there is hardly any need to force the issue, so to speak, for the trend at present is to attenuate, or even, in many cases, to reverse that view, through a significant realignment of his ideas with those of eminent names in the main tradition of German thought and literature. In "*Women in Love and the German Tradition in Literature*" Ronald Gray affirms that "Lawrence's relationship to Germany was both more intimate and more critical than that of any writer," but at the same time cautions that "he instinctively recoiled both from the German nation and from the very atmosphere of Germany."¹ Perhaps here too was at play, as in a great part of his fiction, the polarity of the opposing forces of attraction and repulsion, and thus any criticism of Lawrence's stand on German militarism should not overlook the basic principles of his dualist universe. Another factor contributing to the clouded picture is the prismatic influence of Frieda Lawrence. The German experience gravitates around the German aristocrat, the union with whom, apart from being the single most important event of his life, was nonetheless continually strained by the conflicts, tensions, and contrarities of an affiliation with a country that was both his wife's homeland and his own nation's bitter war-time enemy. For this reason Lawrence's judgements could never be totally

objective; his ambivalence, ambiguities and sometimes hesitations were a psychological inevitability, just as his personal hatred of the German military bordered more than often on the idiosyncratic. Paradoxically these contradictions had not detrimental, but prodigious effects on his artistic development, and thus clearing Lawrence of the charge of "anti-Germanism" being neither an academic necessity nor by any account the point at issue, I would like, in this study, to expand on that paradox, by assessing the impact of his stay in Germany from 1912-1914, which fostered the great synthesis of 1915-1916, in all an incredibly brief yet prolific period and one that produced, all commentators seem to agree, the greatest achievement of his writing career.

Biographical sources of the early months of 1912 reveal that the beginnings of Lawrence's German adventure were of a surprisingly conventional, even commonplace nature. When the idea of going abroad first came to the mind of the young school teacher in Croydon, Germany was his first choice. This fact alone provides ample evidence of the absence of any prejudice or enmity and suggests instead that Lawrence had a high regard for the country that, according to Richard Aldington in his biography of Lawrence, was then more than France or Italy, the vogue with the British intelligentsia.² He also informs us that Lawrence had friends and relatives there; an aunt having married a German lived in the Rhineland. Lawrence first mentions Germany in a letter dated January 19, 1912, to Edward Garnett, in which he expresses a desire "to get away from here" (L20), his purpose being to visit friends. That the intention was more than a mere visit is evident in view of the fact that Lawrence was earnestly seeking a lectureship in a German university, and for this purpose had solicited the help of Ernest Weekley, a professor at Nottingham University who was known

to have useful contacts in Germany. Although the lectureship never materialized, it led to Lawrence's fortuitous meeting with the professor's wife, Frieda von Richthofen Weekley, issue from a prominent military family of the German aristocracy.³ It would seem that all conventionalism, both in this episode and in Lawrence's life, came to an end with this meeting, for the attraction between Lawrence and Frieda was mutually instantaneous and after a matter of weeks, on the landmark date of May 4, 1912, they crossed the Channel together to Metz.

Indeed his first impressions of Germany, conveyed in letters from Trier, Metz, and Bavaria show that Lawrence was enchanted, often even elated: "Germany is delightful"(L32); "The Rhineland is nice"(38); "Bonn and Drachenfels—so magical"(38); "The world is wonderful and beautiful and good beyond one's wildest imagination"(41). No doubt the initial complacency owed much to Frieda's presence and the newlyfound love and happiness at her side. There is also the factor of the sheer fascination of being in a new land, as Germany was understandably an exhilarating change from the dreariness of Croydon. So thrilled was he in his new environment and implacable in his rejection of England that we are led to conjecture that behind his flight with Frieda there was a real need and desire to escape: "I'll never teach again"(L32), he resolves; "I shall live abroad I think forever"(42); "I don't want to come back to England"(42); "I loathe the idea of England, its enervation and misty miserable modernness"⁴(46).

Lawrence's enthusiasm was soon dampened by the discovery, through his peregrinations and after actual contact with the people, of that part of the German psyche which was clearly anathema to his fundamental beliefs. A disquieting negativity surfaces in his writings as he begins to brood on a shortcoming that he felt was endemic to the Germans, their proclivity

to duality, an unsalutary divorce of body and soul which engendered feelings of unwholeness and emptiness. "German Impressions" of August, 1912 finds him deploring the "tiresome split" between the animal and spiritual nature of the Germans as opposed to the French "in whom the two are fused," and with whom he was more at ease.⁵ Here he also uses the metaphor of a nave to project emptiness: "The Cathedral seems very German. It is nothing but nave: a tremendous lofty nave and nothing else."⁶ In a letter of September, 1913, he recounts his impressions of an exhibition in Munich of European painters: "The Germans are vigorous, and brutal, and get simply amazing technical effects, but the real feeling is not there"(L37). Even the "floundering" German language, "alien to my psychology and very tissue" (L120), met with disapproval, for he states, "I should never be able to use German, if I lived here forever" (120).

The growing disillusionment with Germany was confirmed by the discovery and revelation of Italy, whose captivating appeal played even more to Germany's disadvantage, for by comparison, all that Italy was, Germany was not. Lawrence's letters and writings henceforth are filled with great praise for Italy and disdain for Germany. In the Italians he had found the qualities of a national character truly harmonious with his temperament: they are "natural," "free," "non-moral." No doubt the country which "leaves the soul so free"(L116), prompted the enunciation of his theory of "blood consciousness," because after living five months in Italy, his famous letter of January 17, 1913 is written: "My great religion is a belief in the blood, the flesh as being wiser than the intellect"(L94). Lawrence relinquishes the mind and all its trappings, the intellect, knowledge, and morals, for the spontaneity of a non-intellectual and untrammelled existence. He announces

a new life purpose, the real way of living” being “to answer to one’s wants” (95). In the same letter, and almost as an afterthought he adds, “That is why I like to live in Italy. The people are so unconscious. They only feel and want: they don’t know. We know too much”(94).

When circumstances compelled the Lawrences to return to Germany his displeasure becomes even more magnified: “After Italy, I can’t bear Germany, even Bavaria—so tidy, so arranged”(L122); “I have suffered from the tightness, the domesticity of Germany”(116); “The very agricultural landscape here, and the distinct paths, stifle me”(116). Curiously enough this sense of entrapment bears resemblances to the claustrophobic anxieties which had haunted him in Croydon: “The tightness of England is horrid” (L106); “that beastly, tight Sunday feeling which is so blighting in England”(124), and it is at this moment that he begins to voice his well-known dislike of mountains.⁷ However marked Lawrence’s disinclination for Germany, the fact remains that he had through marriage inadvertently adopted it as a second country, a commitment which he respected and maintained throughout his lifetime. Frieda’s close ties with her mother, sisters and cousins obliged them to make frequent visits there, notably to Baden-Baden, and they received letters, books, and magazines regularly from his “many relatives in Germany,” some of whom he spoke of fondly.

Although by temperament wholly incompatible with Germany, Lawrence surprisingly was receptive to many of its ideas. Far greater than with Italy or even with England his thinking was more in line with the current of cultural malaise brewing among the intellectual elite of the late nineteenth and turn-of-the century Germany, where in spite of the prodigious advancements from industry and technology, a profound sense of discontent created a spiritual vacuum

and fostered a reaction against the belief in science and rationalism.⁸ Lawrence’s intellectual awakening was deeply rooted in Arthur Schopenhauer, Ernest Haeckel, Friedrich Nietzsche, and Richard Wagner. His views shared the greatest affinities with the irrationalism, mysticism, covert anti-Christianity and ethical nihilism of Nietzsche, the thinker who gave “philosophical expression to the times” in his call for a reevaluation of all values.⁹ Emile Delavenay sheds light on the significant influence of Houston Chamberlain, the renegade Englishman thoroughly imbued with Germanic ideas, son-in-law of Richard Wagner, and pro-German propagandist during the war, who was granted German nationality in 1916. The common features of Lawrence and Chamberlain, he cites, are Wagnerian and Symbolic aesthetics in the Germanic and Goethean tradition, 19th century mysticism, a mystical belief in race and blood, anti-humanitarianism and the criticism of 18th century rationalism in science and politics.¹⁰ Chamberlain’s ideas contributed overwhelmingly to the formulation of Lawrence’s political philosophy from 1912 to 1915 which further accentuated the latter’s alienation and isolation from the mainstream of thought in England. Lawrence’s rejection of egalitarian democracy and humanitarianism was clearly a cross-current to the social evolution in tune with the political and economic development of the industrialized nations of his day. Becoming increasingly intolerant and estranged from his friends, among them Bertrand Russell, the liberal, and E.M.Forster, the humanist, it is to the former that Lawrence delivered one of his most stringent declarations against the democratic conception of social progress:

You must drop all your democracy. You must not believe in “the people.” One class is no better than another. It must be a case of Wisdom, or Truth. Let the working classes be working classes. That is the

truth. There must be an aristocracy of people who have wisdom, and there must be a Ruler: a Kaiser: no Presidents and democracies.¹¹

Lawrence's contempt of the masses made him turn to authoritarianism and a belief in the need for a great and supreme leader. The German system of government therefore, undemocratic and politically backward, with power vested in a strong king and a powerful feudal aristocracy was closer to his ideal than the English parliamentary system. His admiration for German, notably Prussian, history is evident in *Movements in European History* where, beginning with Ancient Rome, he exalts Teutonic warriors, disdains the "muddled" French Revolution, lauds the rise of Prussia, and concludes with the unification of Germany in 1811.¹²

Intellectually then, Lawrence's artistic development drew largely on Germany's political, cultural, and philosophical heritage and it would be pertinent to evaluate the stories of the "German cycle" in a much broader perspective of what could aptly be called the "German period" of his life. However brief his stay on the continent, from May 1912 to June 1914, the whirlwind and eventful two years of intense production saw not only the completion of *Sons and Lovers* but also the birth, in first form, of his greatest novels, *The Rainbow* and *Women in Love*. From the moment of his arrival on German soil, German places and characters are ubiquitous in his writings. This propensity was not stifled by his abrupt return to England; the German influence intensifies and peaks in *Women in Love*, thereby extending the sphere of the "German period" to 1916, the date of its completion. Ronald Gray sees in *Women in Love* a novel "almost cast in a German mould" for its predominant German structure, the prevalence of many German words and the central Nietzschean themes of nihilism and despair.¹³ On an equal footing

the Italian experience was also a fountainhead of creativity, yet it could be argued that Italy represented an ideal while Germany was a disturbing reality which reflected if not incarnated Lawrence's own struggles with dualism. For this reason much of his writings on Italy may appear impressionistic when compared with the magnitude of the German influence which gave birth to his supreme achievement.¹⁴

The term "German cycle" refers to the trilogy of military tales, "The Prussian Officer" and "The Thorn in the Flesh," written in Germany in June 1913, and "The Mortal Coil," written in Italy in 1914. Besides the general tone of disapprobation of the German army, manifested clearly and chiefly in these tales, other common traits attest to the unity of the trilogy: they all take place in Germany, the characters are German officers and common soldiers, set against the background of military training and manoeuvres. As remote as the German stories are from the Brangwens and the Criches of the Midland mining country in *The Rainbow* and *Women in Love*, the fact that Lawrence was working simultaneously on the two genres explains the striking similarities: the identical scenes in "The Mortal Coil" and *The Rainbow*, the close parallels in characterization, the pervasiveness of the shell as dominant image, metaphor, or symbol, and above all, the appearance of a new typecast in the portrait of the aristocratic German officer.

Lawrence's contempt of German officers had been adumbrated in his earliest "sketches" of the German army in Metz, two of which, a letter of August, 1912 tells us, were rejected for publication by the *Westminster Gazette* for being "too anti-German." Making no distinction between aristocrat and non-aristocrat, understandable when considering that in 1913 the nobility accounted for only 30% of the entire officer corps, Lawrence's comments reveal that for him it

was a question of mentality and comportment rather than of class: “I wonder to myself if my dislike of these German officers is racial, or owing to present national feelings or if it is a temperamental aversion. I decide on the last.”¹⁵ And yet in “Twilight in Italy” he alludes to the privileged status of Prussian officers, a solidly entrenched tradition that went back to the establishment of the Junker nobility as a military elite by Frederick William: “The Swiss do not look very military....They were very republican and very free. The officer who commanded them was one of themselves, his authority was by consent. It was all very pleasant and genuine; there was a sense of ease and peacefulness, quite different from the mechanical, slightly sullen manoeuvring of the Germans.”¹⁶ As late as 1923, in the chapter “Nightmare” in the novel *Kangaroo*, he recollects with dread, “how much he detested the German military creatures, mechanical bullies they were.”¹⁷ The aspects of German militarism that Lawrence found particularly repulsive were thus from the very beginning unquestionably patent: the nature of its officers and the mechanical aspect of its discipline.

This abhorrence of the German military however, must be analyzed from the viewpoint of Lawrence’s deep-seated aversion for militarism in general, which the German military not only reflected, but came to epitomize. If, as Emilio Willems has pointed out, anti-militarism in England, where civilian authority remained undisputed since Oliver Cromwell, was a distinct trait of British society, Lawrence’s stand would be an unostensibly conventional, even conservative mode of thinking were it not for the association that he made of militarism with industrialism, that it was a parallel evil to industrialism.¹⁸ Richard Aldington remarks that Lawrence’s “instinctive horror and fear of the industrial machine, so acute as to be almost insane, was transferred to the military

machine.”¹⁹ In this light, no other country in Europe would have been a better object of criticism than militaristic Germany, for although Germany’s industrialization had a late start in the mid-nineteenth century, it had, by the turn of the century, not only equalled Great Britain in industrial production but had surpassed her in total output.²⁰ Accordingly, the German military, in Lawrence’s time still very much in effect the Prussian army, was for its legendary discipline the most vulnerable to Lawrence’s condemnation of what he considered to be the paramount evil of militarism—military discipline. The essence of traditional Prussian military virtues were all anti-Lawrentian, beginning with the Hegelian concept of the state as an all-embracing absolute, the Protestant capacity for organization, the willingness to sacrifice, and the zealous belief in duty as the highest call, all of which assumed blind obedience and which for Lawrence constituted a flagrant denial of the self and the degradation of the individual.²¹ The theme of the adverse effects of regimentation, mechanical obedience, and subordination to “warped authority” finds expression in countless other works, and became, it would seem, a lifelong preoccupation. In *Sons and Lovers*, Arthur resents “the authority of the petty officers” and “having to obey as if he were an animal,” yet there is a sense of vindication because, “The army had disciplined his body, but not his soul”(SL301). For Durant in “Daughters of the Vicar” subordination meant humiliation: “For years he fought with himself under the military discipline, for his own self-respect, struggling through blind anger and shame and a cramping sense of inferiority.”²² Kingsley Widmer observes that the hero of “England, My England” feels “bodily and spiritually corrupted” by the army’s “uncleanness, mass dreariness and mechanism,” all attributes which could have described the grim aspects of the industrialized cities

of Lawrence's day.²³ The heroine of *The Rainbow* voices Lawrence's "tin soldier" phobia when she declares, "I hate soldiers, they are stiff and wooden" (R311), and in *Women in Love* Lawrence transposes the theme to the civilian sphere in descriptions of the industrialization of the mines, the total submission of the miners to "the perfect inhuman machine" (WL257), and the spiritual depravity ensuing from "the destruction of the organic purpose, the organic unity, and the subordination of every organic unit to the great mechanical purpose"(260). Perhaps this revulsion for military discipline is best evoked in the recollections of his personal experience with conscription. From June, 1916 to September, 1918 Lawrence was regularly summoned by the drafting authorities, subjected to medical examinations, and even spent the night on two occasions in barracks. Although his frail health gave him total exemption from military service, he recalls the traumatic experience with bitterness: "It is the annulling of all one stands for, this militarism, the snipping of the very germ of one's being"(L355).

II

A cogent and reliable point of departure for any discussion on what is heroic according to Lawrence lies in his dialectic prescribing individual salvation. For the prophet of spiritual renewal this assuredly meant salvation not in the Christian sense of heaven and hell, but a firm and secular belief in leading a meaningful existence in this life. To achieve this end, the Lawrentian hero must undergo a formidable test of integrity, before he can emerge, in words borrowed from Mark Spilka, "from some partial or mechanical state of being into organic wholeness."²⁴ George A. Panichas defines true heroism for Lawrence as "essentially an inner heroism that influ-

ences conscience and character, and fortifies mind and soul."²⁵ Keith May expounds that self-realization, or "becoming what one is" is the supreme value and "the one factor that separates Lawrence's heroes and heroines from the rest of his characters."²⁶ All of these critics however agree that only a select few of Lawrence's characters ever attain the privileged status of hero;²⁷ the heroic impulse is brought to test in a regenerative process which involves a revelation, conditioned by a spontaneous, almost innate predisposition to the irrational callings of the unconscious. In the absence of a paragon, there is only a norm, the hero being characterized essentially by the following features: (a) inner division, or psychological imbalance caused by contradictory impulses, counterpoised by a vitalistic awareness of his condition (b) a striving to break through this psychological barrier to achieve wholeness, or "maximum of being" which entails freeing the self from the spurious bondage of society, tradition and ideals (c) a kinetic transformation through love, which is not an end in itself but which, under the right conditions, engenders a total reconstruction of the individual (d) a recognition of the death of the "old self" and the birth of a new, with full acceptance of the unconscious and a readiness to venture into the unknown. The polar opposite of the hero on all of these points would conveniently and schematically define the antihero, a character whose deficiencies prevent him from exploring all of the life-giving facets of consciousness, deny any growth and awakening, and relegate him to a vacuous life of stagnation and spiritual bankruptcy. By his tragic nature, his immersion in feelings of remorse, guilt, despair, and futility, the antihero at times comes exceedingly close to being a tragic hero but misses the mark for his lack of the Lawrentian virtue of a supremely transcendent inwardness. The antiheroes of the German period who fall into this category are

the aristocratic officers, Captain Hauptmann in “The Prussian Officer,” Baron von Friedeburg in “The Mortal Coil,” the German-like Polish aristocrat Anton Skrebensky in *The Rainbow*, and the Germanophile industrialist Gerald Crich in *Women in Love*. Although neither German nor an officer, the analysis cannot preclude Gerald Crich, the Britishman who symbolically rejects Oxford for a German education, the negative apotheosis of the Nordic male in whom we find echoes of a Wagnerian hero and of Nietzsche’s “blond beast,” and who in embodying most resonantly the Teutonic strengths and weaknesses, appears in the final analysis perhaps the most Prussian of the Prussian officers.

(A) Dichotomy of Body and Soul and the Theme of Inadequate Manhood

The striking feature of the aristocratic German officer is his virility. Tall, handsome, slender and well-built, his forceful exterior is complemented by a refined demeanor and an air of superiority which set him apart from others: Captain Hauptmann, “haughty and overbearing”(PO8) is also a gentleman with “cultivated movements”(10); Baron von Friedeburg with “an aristocratic fineness of physique”(MC218) considers himself “an aristocrat, good-looking, the sensitive superior of most men” (218); Anton Skrebensky, possessing “the nature of an aristocrat” is “so distinct, self-contained”(R292); Gerald Crich has “a strange, guarded look, as if he did not belong to the same creation as the people about him”(WL15). F.B.Pinion has commented that “the sexuality of Gerald and Skrebensky, both masterful riders, is associated with horses.”²⁸ This view is easily substantiated: Hauptmann, “one of the best horsemen in the West” (8) spends most of his time on horseback; Skrebensky has “some of a horseman’s sureness and habitual definiteness of decision, also some

of the horseman’s animal darkness”(443); Gerald’s dead body reminds Birkin of “a dead stallion he had seen, a dead mass of maleness, repugnant”(540). When juxtaposed with Birkin’s earlier musings on Gerald, “the physical, animal man.... as if fated, doomed, limited.... a sort of fatal halfness”(232), it is evident that the horse is both a symbol of the officer’s virility and a negative symbol of animality. The officer’s masculinity is asserted yet arrested; his seductiveness brings him initial success with women, but his form of love is only physical, and the inevitable consequences of such a relationship eventually lay bare his inadequate manhood. Parallel to the horse is another equally negative symbol—the shell. Destitute of spirituality, the officer is just a shell, a body with no core, or soul, and by this the symbolism is extended one step further to project the hollowness of a purely physical existence. In *The Rainbow*, Ursula reflects on Skrebensky:

And she restored the whole shell of him. She restored the whole form and figure of him. But the core was gone. His pride was bolstered up, his blood ran once more in pride. But there was no core to him: as a distinct male he had no core.(323)

In “The Mortal Coil”, when Friedeburg awakens in the morning:

He felt as if someone had stolen away his being in the night, he was moving about a light, quick shell, with all his meaning absent. His body was quick and active, but all his deep understanding, his soul was gone.(227)

In a scene almost identical with the one above, Ursula watches Skrebensky as he goes through his toilet, “his movements intent and quick” and by this he seems “added up, finished”(R473). The words “light,” “quick,” “quickly,” “active,” project an imagery of energy, but if we take as a guideline John Beer’s elucidation that such words “hint at qualities that can be caught only in movement and are essen-

tially elusive and fugitive,” we would have to conclude that the imagery is not one of life-enhancing vitality, but rather a negative implication of non-being, of the lightness because devoid of substance, of an empty shell unhampered by the weightlessness of the core.²⁹

Lawrence’s emphasis on the need for something beyond the physical, expressed aphoristically, “The body is immediate, the spirit is beyond”(L361), defies the vitiation of the association of his name with sexual freedom and “immoralism,” for the truth is, there was no sterner advocate of balance between the physical and the spiritual in a “pure” and healthy relationship, this wholeness in love being in turn an essential step to achieving maximum of being. Emile Delavenay comments, “The puritan in Lawrence cannot surrender to so exclusive a cult of the body” and adduces a passage from the author: “Passion is an instrument, a means; and to mistake the means for the end is to leave oneself at last empty.”³⁰ This new attitude to love reflects a radical shift in mental attitude which ostensibly is not the Lawrence of *Sons and Lovers*. An antipodal character of the all-too virile officer with no soul, Paul Morel, Lawrence’s autobiographical self in the novel, is mother-fixated and recoils from physical contact with women. The same typecast reappears in “Daughters of the Vicar,” but in this story of 1913, the protagonist meets a woman who helps him to overcome his inhibitions; they marry and set forth to Canada. Clearly this is a retelling of Lawrence’s own union with Frieda which presumably had delivered him from his deep “split” of the Croydon years. Yet the stories of the German cycle find Lawrence still agonizing over a dichotomy, not the conflictive dualism of mind and body, but one rephrased and given new meaning, that of the dualism of body and soul. Paradoxically once reconciled with the physical Lawrence rejects the purely physi-

cal as being another form of imbalance and presents, in somewhat hegelian fashion, to his thesis of the psychically impotent, emasculated male, his antithesis of the sensual and virile male, incarnated in the German officer. Lawrence had again reached a bitter stalemate. His concern with “halfness” arising from either physical or spiritual depravity became almost an obsession, and to prove his point he explored many variations on the same theme. His later fiction will see yet another typecast, the personification of the mental consciousness blocking “blood prescience” in the repressed intellectuals of “The Blind Man” and “The Lovely Lady.”

In order to reach a turning point in his quest for wholeness, it was imperative for Lawrence to define the spiritual, or the soul. While his theoretical writings were to appear a decade later in 1921 and 1922, and then even in generalized and vague terms: “the soul being that ever unknowable reality which causes us to rise into being,” “by the unconscious, we do mean the soul,”³¹ in this period from 1912 to 1916, Lawrence worked chiefly through imagery and symbolism. Of capital importance to this study is the short story “New Eve and Old Adam,” written in 1912, where the shell to my knowledge appears for the first time as a personal symbol and in conjunction with Lawrence’s attempt to unravel the mysteries of the soul. The couple Peter and Paula portray Lawrence and Frieda, and Paul’s search for “the elemental male” and “the intrinsic being”(NE180) mirrors Lawrence’s own search for a more integrated manhood. Reflections of this preoccupation appear again and again in the novels and military tales, in the elusiveness of Friedeburg’s “naked self” (MC10), “the free indomitable self-sufficient being”(MC218), in Hauptmann’s “innate self”(PO10), and in Skrebensky’s “intrinsic,” or “distinct male”(R323). For Peter Lawrence, the shell appears at a moment of

unresolvable conflicts and the seemingly imminent breakdown of his marriage, just as it appears in *The Rainbow* and “The Mortal Coil” to sound the end of a relationship. The shell also appears specifically upon awakening from a night’s sleep, or the morning after the lovers’ night together, implying that the soul emerges in the darkness of sleep, or in sexual consummation. After a heated argument with Paula, Peter, whose body “had gone meaningless to him” and which “felt like a piece of waste”(NE179), turns off the light to go to sleep:

It was his blood, and the elemental male in it, that now rose from him.... whilst that dark, unknown being, which lived below all his consciousness in the eternal gloom of his blood, heaved and raged blindly against him.(180)

Peter awakens, though completely oblivious to this vital, spontaneous under-life, his mind “limpidly clear” (181):

In the morning he got up, thin and quiet, without much movement anywhere, only with some of the clearing after-storm. His body felt like a clean, empty shell. (181)

Like Friedeburg who upon awakening moves about “a light, quick shell, with its meaning absent”(227), Peter’s opaqueness to the unconscious is imaged in the “clean, empty shell” and he returns to his “day-time consciousness” or “the everyday life where one knows nothing of the underneath”(180), resuming his daily routine much in the same way that Friedeburg does, mechanically. While all of the antiheroes fail to grasp the unconscious, the character who comes closest to acknowledging it is, ironically, a woman. For Ursula in *The Rainbow*, the unconscious which invades her “daytime consciousness” transforms her, and this inability to clearly demarcate the body and the soul indicates that she is on the road to wholeness:

Her everyday self was just the same. She merely had another, stronger self that knew the darkness.... This

curious separate strength, that existed in darkness and pride of night, never forsook her.... The world existed only in a secondary sense: she existed supremely.... She continued at college, in her ordinary routine, merely as a cover to her dark, powerful under-life.(452)

(B) Theme of Nullification and Identity Crisis

More than his failure in love, the aristocratic officer is shattered by the crumbling of the belief in his profession as the essence of his being. Statements like Friedeburg’s, “My career is my life”(MC217), and Skrebensky’s, “I belong to the nation”(R311), are revelatory of their having no other higher spiritual values for life apart from the army. Lawrence firmly believed that profession alone did not make the man, and parenthetically, did not assure his being, especially when blind devotion to career, duty, or nation was pursued at the expense of individuality.³² He writes: “Don’t let your nation be a symbol of your manhood.... We must have the courage to cast off the old symbols, the old traditions...What we want is the fulfilment of our desires, down to the deepest and most spiritual desire...”(L361). Thus Friedeburg, a stranger to his “naked self,” has “no belief in himself, as a separate isolated being...apart from the social fabric he belonged to, he felt himself nothing, a cipher”(MC218), and Skrebensky, ignoring his “intrinsic self,” is “just a brick in the whole great social fabric” (R328).

In the Lawrentian gallery of undeveloped male protagonists, there are many other examples of those chasing after “false gods.” The “monomania” for Gerald Crich, his “exalted activity” is the machine; for the intellectuals it is erudition, the earliest prototype being the German scholar in “New Eve and Old Adam” who “had never come into touch with life save through literature”(185). Whatever the nature of monomania, the common denominator for all is the same: the individual is cancelled out and the hope

of attaining the Lawrentian virtue of independence, or "isolate self-responsibility" lies far beyond reach. These misplaced goals engender consequences which Lawrence deems are inevitable. The officer's self-esteem suffers, he becomes demoralized and thus vulnerable to either external factors or inner reaction which ultimately bring on an identity crisis: not knowing who he is and what he stands for, and sensing his meaningless existence, the officer comes face to face with his nullity. When Friedeburg risks expulsion from the army for his gambling debts he reflects, "...cut him off from all this, and what was he? A palpitating rag of meaningless human life" (MC218).³³ When Skrebensky is abandoned by Ursula, he laments, "only the cipher of him was there, nothing was filled in...He had no being, no contents" (R458). On the other hand, Gerald's reaction comes from deep within himself: "Once or twice lately, when he was alone in the evening and had nothing to do, he had suddenly stood up in terror, not knowing what he was"(WL261). Because like all of the anti-heroes he is "limited to one form of existence, one knowledge, and one activity"(232), Gerald feels "utterly hollow"(300) and confronts in the end, "the misery of nothingness" and "the stress of his own emptiness"(300).

The women play a primordial role in confirming the officers' nullification, for issue from "the people," they are, Lawrence seems to say, more self-sufficient and psychically balanced.³⁴ Marta and Ursula sense their lovers' deficiencies and do not hesitate to communicate their dissatisfaction. They mock at the officers' adherence to the army and their identification with "the uniform," but even more remarkable is their piercing insight which enables them to see through their men, assess the flaws and realize the futility of the relationship. Their perception exists on two planes: that which is seen, the body, or shell,

"the blank figure," and its elusive movements, and that which is unseen, the part of the man which amounts to his nothingness, his non-being. Marta is "not aware of any presence...How could one lay hold of him? Where was he? What was he?"(MC227). Ursula is baffled by Skrebensky's vague and unreal presence: "What was this nothingness she felt? The nothingness was Skrebensky. Was he really there? Who was he?"(R322).

(C) Theme of Awareness and Fatality

The realization of his nullity and meaningless existence fills the antihero with dread, despair and a sense of fatality, yet resignation is the only reaction of which he is capable. His limitations are compounded by the fact that the awareness of the abjectness of his condition amounts only to a subtly deceptive view of the dire consequences rather than the cause. This partial awareness ignores the psychic process of individuation and thus the officer is a static, vacuous character. While symbolizing emptiness, or hollowness, the shell for him does not seal, trap, or isolate, and feeling no compulsion to escape, there is correspondingly no hope of ever breaking out. However, in the quantitative and qualitative aspects of his awareness, in other words, how much the character knows and how he deals with it, there are similarities and contrasts.

Friedeburg exemplifies utter helplessness and pure fatalism, for in spite of rueful monologues about his destitute condition, he resolves that his body must move on "through misery upon misery, as is our fate. There was no emergence, only this progress through misery unto misery, till the end"(MC234). This tragic sense of life is not perceptible in Skrebensky who cannot surrender to such a total resignation. Although he realizes that his service to the nation would not give him "the vital fulfilment of the soul,"

he makes the supreme sacrifice of his self to “serving what he had to serve, enduring what he had to endure”(R328). With “a sense of fatality about him” (291), Skrebensky seems almost predestined from the start to adversity, and of all the antiheroes will experience most painfully the destruction of his complacency and the complete breakdown of his everyday self. Ursula’s rejection of him is the cataclysm and his disintegration is depicted in the words “horror and “madness”: “the horror of not-being”(458), “the cold horror gradually soaked into him”(457), “the madness accumulated in him”(458). Losing all composure and almost deranged, he becomes desperate, and in his desperation his defense mechanism functions wildly; his will broken, he nonetheless clings to the “life of his body”(481), to “immediate things”(483), by turning to drinking and women.

Gerald is also attributed with “a strange sense of fatality”(WL232) and while like his counterpart feels “sterile horror, that his mystic reasoning was breaking”(262), he exhibits more self-control than Skrebensky because in his “sterile way” he is able to remain outwardly “calm, calculative and healthy”(261). Although Gerald’s will holds strong, “the stress” and “the strain” of the contradictions tearing him apart will not be able to deter the crisis which will inevitably set him on a fatal course of self-destruction. Hauptmann, the prototype of all of the German officers, is the least developed, because the most hardened. He is the most successful in suppressing his instincts because, Prussian to the core, his iron will commands his every thought and feeling in the same way that he commands his men: “He did not choose to be touched into life”(PO9); “He was not going to allow such a thing as the stirring of his innate self”(10). The suppressed passion for his orderly however, betrays Hauptmann’s sang-froid when the latter begins to show signs of going “irri-

tably insane,” “mad with irritation”(12), and when it finally flares up in bullying, sadism, and in physical violence towards the youth. Hauptmann’s breakdown is described in multiple terms, as “a counteraction, a horrible breaking down of something inside him, a whole agony of reaction, a chaos of sensation” (15), but he falls back on his rigid will to help him to “fight off,” “prevent,” “suppress,” “refuse,” and “deny” (16), and the man who is always “successful in his denial”(16) emerges “firmer and prouder with life”(18). Both Hauptmann and Gerald attain a certain degree of success in preserving intact the conscious man, but the results of their efforts are clearly self-deceptive because both are literally torn apart by their warring halves.

In Friedeburg and Skrebensky this dead-end awareness is manifested in the symbolism of the mechanical, the characters becoming, in words borrowed from Daniel Schneider, “a dead mechanical nullity.”³⁵ In the scene preceding Friedeburg’s thoughts of death, his actions are all automatic or mechanical: “automatically he got up...He went over to her automatically(MC227)...‘Yes’, he said, mechanically” (229). The next scene finds him marching in the night, where the word “cold”, associated with death, is all-pervasive: “his heart was cold, cold mud,” “he almost wept with cold, stark despair”(233), “a frozen dead country,” “his face deadened by the cold air,” “His life was to him like this dead, cold bread in his mouth,” “the cold, formless, hideous grey structure of hell”(234). When Skrebensky first senses “the death towards which they were wandering”(R456), the order is reversed. First comes the imagery projected by the word “cold,” followed by that constructed around the word “mechanical”: “a cold feeling of death”(456), “the cold horror,” “the ghastly cold sordidness of the tram-car,” “cold, ashen sterility,” “cold world of rigidity,” “dead walls and mechanical traf-

fic," "his life was a dry, mechanical movement"(457), "mechanical registering took place in him," "only the mechanism of his life continued"(458). Besides "cold and "mechanical," the symbolic associates of death are "ashen," "sterile" , "dry," "rigid," "fixed," and "stiff. "

(D) Theme of Death

The imagery of the mechanical, its metaphorical heightening leading to and inseparable from the theme of death, is the central imagery of the persona of the aristocratic officer. The antihero is defined in terms of death, and all four characters die, either physically, by murder or suicide, or figuratively, a spiritual death of the soul. Lawrence's metaphysics of death however, which is not that of the antihero, postulates the mystical belief in death as a precondition for life renewal, the essential step to achieving true being, and is an idea close to Nietzsche's theories of death and rebirth in *Thus Spoke Zarathustra* : "There must be much bitter dying in your life," "The way to achieve true nobility is to learn to die the death that consummates."³⁶ In the same vein, Lawrence writes in "The Reality of Peace": "The man I know myself to be must be destroyed before the true man I am can exist. The old man in me must die and be put away."³⁷ The tragedy of the officer, his fatal flaw, is that he lacks the faculties conducive to this regenerative process and thereby inadvertently relinquishes transfiguration, transcendence, and ultimately, salvation. The officer intuitively confronts death as the horror and dread of non-being, but as devastating as his awareness is, it leads only to the death of his soul, a figurative death in life. The shell of his body moves on, but he is divorced from life and becomes what Lawrence calls "the living dead."

Even before he is killed by his orderly, many symbolic associates of death allude to the fact that

Hauptmann is one of the "living dead": the "tense, rigid body that had become almost unliving, fixed" (PO9), "his stiffened discipline"(10), "rigid with a will"(15). At the end of *Women in Love* Gerald seeks his own death in the icy alpine peaks, a symbol of self-denial, but even before this, he has a taste of death in the deathly progression of his inner conflicts. The shell here is not an ontological symbol of unfulfilled being, but a metaphor of life and death:

He went on more or less mechanically with his business...The real activity was this ghastly wrestling for death in his own soul...But as the fight went on, and all that he had been and was continued to be destroyed, so that life was a hollow shell all round him...and inside this hollow shell was all the darkness and fearful space of death, he knew he would have to find reinforcements, otherwise he would collapse inwards upon the great dark void which circled at the centre of his soul... Something must come with him into the hollow void of death in his soul, fill it up, and so equalize the pressure within to the pressure without...(WL363)

Friedeburg is similarly tormented by a death instinct and "like a man condemned to die"(MC231) wishes for death as the only solution to his crisis. His death wish is a soldier's chimera: "...the hard activity of mock warfare. Would to God it were real: war, with the prize of death"(233). The end comes upon him unexpectedly, when he hears of Marta's death: "This was the end of him. The quick of him was pierced and killed"(236). The fact that Skrebensky experiences most vividly the interrelatedness of his nullity, non-being and death of the soul would dispute the view held by several critics that as a character, he is not realised fully enough.³⁸ Skrebensky knows that the army would never give him the fulfillment of the soul: "At the bottom of his heart, his self, the soul that aspired and had true hope of self-effectuation lay as dead, still-born, a dead weight in his tomb" (R328). Distressed by this his vision becomes more and more apocalyptic: "To his own intrinsic life he

was dead. And he could not rise again from the dead,” and finally, when rejected by Ursula, he experiences death in life: “...this death of himself came over him, when he walked about like a body from which all individual life is gone”(462). While displaying the most heightened awareness Skrebensky is the most pathetic of all of the antiheroes because, in a reaction typical of the “living dead,” he fights to salvage his daytime self by quickly marrying someone else, an act contrived to “screen himself from the darkness, the challenge of his soul”(483).

III

Lawrence’s revulsion for military discipline is nowhere more emphatic than in “The Prussian Officer” and “The Thorn in the Flesh,” tales of revolt and desertion in the German army. After having lived nearly a year in Germany, with firsthand experience of its officer milieu, the author reports completion to Edward Garnett in June 1913, of “the best short story I have ever done—about a German officer in the army and his orderly” and “three good short stories—two about German soldier life”(L125)³⁹. Little did Lawrence know that he had written one of his most controversial pieces of shorter prose fiction, and that “The Prussian Officer,” easily one of the most commented of all of his stories, would suscite a grand polemic, dividing his critics into fiercely antithetical positions: Gerald Ford regards it as one of his best short stories;⁴⁰ Keith Cushman applauds it as an “artistic breakthrough,”⁴¹ Daniel Weiss as “a masterpiece of observed reality”⁴²; on the other hand, Virginia Woolf criticized it for its “forced obscenity,” Harry T. Moore for its “homosexual-sadistic frenzy”; Graham Hough calls it a “repulsively powerful story of a sadistic, quasi-homosexual relation”⁴³; F.R. Leavis, one of Lawrence’s earliest and staunchest

supporters commented that it was “in an early Lawrence vein that he soon outgrew, sultrily overcharged emotionally and sensually, unpleasant and immature.”⁴⁴ Assuredly, Lawrence had depicted not only “soldier life,” but the worst of German militarism, the darker aspects of which grew to be synonymous with Prussianism: the severity of its discipline, the excess of corporal punishment, and the exigencies of mechanical obedience.⁴⁵ The stories were published in the *English Review* in the crucial months of June and August 1914, which ironically coincided with the events leading to Britain’s declaration of war on Germany on August 4th.⁴⁶ Lawrence’s purpose, however, was neither to undermine the celebrated Prussian discipline, nor to sanction defiance and rebellion against any given order to bolster the ideological baggage of future revolutionaries, but to demonstrate revolt as an expression of selfhood. The Lawrentian hero emerges in the common soldier: an orderly kills his commanding officer in an act of pure vengeance; a fresh recruit knocks his sergeant down into a moat in the course of routine military manoeuvres, and both embark on a fateful voyage inward, answering only to their inner selves, venturing to go out of the everyday world into the unknown, to find themselves in the end, completely transformed. Their processes of self-realization will be examined from the angles of characterization, motivation, action, and denouement.

The subtle differences in characterization between the two young soldiers of peasant origin reflect new sensitivities in the development of Lawrence’s thinking. While his portrait of the aristocratic officer could hardly be called favorable, Lawrence seems to commend the virtues of the lower classes in the common soldier. Bachmann’s innate gentility, and Schoner’s animal spontaneity (not to be confused with “animality”) are mirrored in their

physical features, which in themselves are often a reliable guide, if not the key, to understanding Lawrence characters. Bachmann in "The Thorn in the Flesh" is tall, limber, handsome, blond with blue eyes, and "not quite a common soldier." Coming from well-to-do farming stock, he has "a native, fine breeding," and is "a gentleman in sensibility, though his intellect was not developed"(TF41). In appearance and demeanor then, Bachmann shares resemblances with the aristocratic officer, although the allusions to his Teutonic features and refinement serve a different purpose. Keith Cushman comments that this description of Bachmann, with resonances of a "natural aristocrat," was added only to the final version and finds it somewhat strange when at the same time the author was deemphasizing class in "Daughters of the Vicar."⁴⁷ Enlightening as Mr. Cushman's opinion is, it could also be argued that Bachmann, whose "innate gentility" has nothing to do with social class, is one of the earliest examples of "the heroic soul," a concept akin to Nietzsche's "higher man" whose deepest impulse is to create a new selfhood and new values. Like Nietzsche, Lawrence believed that to obtain "true nobility the higher man must accept the death of the old self and rebirth, a requirement which Bachmann fulfills by his revolt and later through love and passion.

By contrast, the protagonist in "The Prussian Officer" typifies a plebeian. He is short, heavy, swarthy, with a "warm, full nature" and "dark expressionless eyes that seemed never to have thought, only to have received life direct through his senses, and acted straight from instinct"(PO9). The magnanimity with which Lawrence describes Schoner, and the importance given to his qualities of innocence, spontaneity and unconsciousness reflect again a sudden shift in tone from that of *Sons and Lovers*, where the brutal father, Walter Morel is scorned for his primi-

tive mindlessness and his unconscious and instinctive vitality. In "The Prussian Officer" Lawrence exposes in full view a conviction that had been latent in *Sons and Lovers*: "Only from the middle class one gets ideas, and from the common people—life itself, warmth"(SL313). Although the problem of the Oedipal relationship in that early novel was never fully resolved, Lawrence here shows definite signs of accepting the father, for what was an object of derision in Walter Morel becomes an object of envy in the orderly.

As his physical features seem to imply, Bachmann does not possess Schoner's "natural completeness in himself"(PO9). The "self-conscious strain in his blue eyes"(TF30) is the tip of an iceberg concealing all of the classic symptoms of a malignant split: "this was in suppression now," "something held him down," "bound in a very dark enclosure"(31). His military consciousness creates a polarity of body and soul:

He marched with his usual ease...But his body went on by itself. His spirit was clenched apart. And ever the few soldiers drew nearer and nearer to the town, ever the consciousness of the youth became more gripped and separate, his body worked by a kind of mechanical intelligence, a mere presence of mind.(31)

The body opposes the core, which in the case of the common soldier signifies not emptiness, but a potential self, and the shell appears in both stories at the crucial moment when the soldier, who feels the body as a threat to his being, acknowledges "the core" as his real, instinctive self.

Despite their opposite natures, both soldiers are analogous in their motives for revolt, their resistance being not so much against subordination as against the brutal authority and physical debasement of military discipline. Bachmann hits the face of the officer when the latter "hauls him like a sack" (TF34), and later reflects: "He could not bear his shamed flesh to be put again between the hands of

authority”(35). The orderly is driven beyond the limits of his tolerance when his Captain brutally beats and kicks him. His immediate reaction is a feeling of nullification; he feels himself “as nothing,” “put out of existence”(PO17), “made empty, like an empty shell”(18). The shell, a forceful symbol of non-entity, is followed by the equally important imagery of the “gap” which symbolizes alienation, a final divorce from society, and which invariably sets him on the path to revolt: “Nothing, however, could give him back his living place in the hot, bright morning. He felt like a gap among it all”(18); “They seemed like dream people, as if all the other things were there and had form, but he himself was only a consciousness, a gap that could think and perceive”(19). The motivating feeling for Bachmann is shame, “blind, deep shame and ignominy”(TF34), and after the revolt, he experiences the same sense of alienation, expressed by “a gap”: “He could not gather himself together. There was a gap in his soul. The shame within him seemed to displace his strength and his manhood”(39). Like the aristocratic officer, the common soldier falls prey to a sense of inadequacy which threatens his manhood but instead of accepting it fatalistically, he acts spontaneously on his deepest impulse.

Perhaps the most significant aspect of the revolt is its nature, that the soldiers act without reasoning and in spite of themselves in what can be interpreted as a purely physical and instinctive reaction, and their first direct link with the unconscious.⁴⁸ Bachmann describes the driving force behind his action as “a shock”: “He raised his arm, involuntarily, in self-defence. A shock of horror went through him, as he felt his forearm hit the face of the officer, a brutal blow”(TF34). For the orderly, the word expressing the instinctive and the involuntary is “flash,” which recurs six times from the onset of the thought to the

completion of the murder: “A hot flash went through the young servant’s body”(PO18); as the Captain approaches, again “the great flash flared over the body and soul of the orderly”(20); and again just before he leaps to his attack, “the flash of flame” goes through him and “the instinct which had been jerking at the young man’s wrists suddenly jerked free”(22).

The second parts of both stories recount their flight, an action which proves to be just as instinctive as the revolt, and which more than just an act of desertion represents a symbolic and fateful voyage inward of self-imposed outcasts from a society to which they have become irreversibly indifferent. After the assault, both find initial relief, followed by an “immediate instinctive decision”(TF35) to flee, yet their flight only accelerates their sense of alienation and leads them to the unknown:

He knew he must go...For him, a change had come over the world...He had gone out from every day life into the unknown, and he could not, he even did not want to go back.(PO24,25)

He was leaving it all, the military world, the shame. He was walking away from it...He was going to leave this land, this life. Already he was in the unknown. (TF35,39)

The “unknown” in Lawrence’s dialectic is associated with the unconscious, and the protagonist who does not resist being swept into its flux is on the road to individual fulfillment. As the revolt is a manifestation of their instinctive selves, the common soldiers accept the unknown as a natural consequence. For the orderly, however, the awakening into consciousness is fatal because he moves toward a death agony; the more he advances into the forest, the more real becomes his encounter with nothingness; he experiences complete alienation, and finally dies delirious in the wilderness. Bachmann projects a healthier Lawrence, because he flees to his sweetheart by

whom he is “restored and completed”(TF44) through love and passion: “He had won to his own being, in himself and Emilie, he had drawn the stigma from his shame, he was beginning to be himself”(47). The basic distinction that “The Prussian Officer” is a loveless tale and “The Thorn in the Flesh” is a story of a love-consummation is a view that must be nuanced in the light of Daniel Weiss’ psychoanalytical interpretation. With its strong overtones of covert homosexuality, “The Prussian Officer” is also a story of love and erotic completion: the aggressivity and masculinity of the Captain complemented by the orderly’s feminine qualities of submissive self-surrender and passive acceptance, the sadistic beating and retaliation by strangling as disguised forms of sexual encounters, the relationship between the two men being a love relationship in which the outcome of the struggle, the strangulation, is an abnormal substitute.⁴⁹ The end of the story is thus a consummation in death, or a love-death.

Lawrence’s central message, however, is the kinetic transformation of the individual, the chronicle of an inward journey from fragmented to total being. The sense of alienation, the price they pay for remaining true to themselves, is compensated by newlyfound selfhood. The orderly who had felt himself as an “empty shell” will experience the hollowness giving way to substance:

It was only the outside of orderly’s body that was obeying so humbly and mechanically. Inside had gradually accumulated a core into which all the energy of that young life was compact and concentrated...But hard there in the centre of his chest was himself, himself, firm, and not to be plucked to pieces.(PO21)

When the military authorities finally come to take Bachmann away:

He stood at attention. But only the shell of his body was at attention. A curious silence, a blankness like something eternal, possessed him. He remained true to

himself. (TF48)

That the common soldier has finally achieved self-realization is indicated in the word “himself,” a newly discovered and a truer self, and what Lawrence calls elsewhere “the naked,” “the intrinsic,” “the innate,” selves. In recognizing “the core” as their true selves, as something that was always there, waiting to be acknowledged, Schoner and Bachmann are rendered whole, above a purely mechanical and physical existence, and military discipline or authority can only touch the body, or shell, but not the man.

1. The shell is a dominant image and symbol of Lawrence’s “German period,” a radically new and momentous phase of the author’s life. His flight with Frieda Weekley, their subsequent marriage, the joys and disappointments of conjugal life, all had genuinely constructive and positive effects on the man and artist, yet from beneath the semblance of a newly-achieved balance arose far more complex and compelling problems which dramatically altered Lawrence’s views on male and female relationship. His being for the first time in a foreign land had the impact of a cultural, intellectual, and emotional awakening, which transformed him from naïf provincial to observant cosmopolitan, as testified in the contrast of the stark regionalism of *Sons and Lovers* with the satirical worldliness of *Women in Love*. These two currents undoubtedly nurtured the advent of a maturer and a more composite Lawrence, helped or hindered by the fact that he was in a perpetual state of inner conflict, going from crisis to crisis, and like Quixote, condemned to a relentless quest for self-discovery. The appearance of the shell as a personal symbol in “New Eve and Old Adam” is indicative of a prolonged crisis; the unresolved and residual problems of *Sons and Lovers*, the famous Oedipal split which devastated Paul Morel, resurface

to treat the old theme of duality in an entirely different light. Lawrence now puts a premium on the non-physical, the spiritual, or more specifically, the unconscious, as the link to wholeness, or integrated being. Love and passion only subserve this ultimate goal of life, a principle which amounts to saying that the individual is preponderantly more important than the couple. The force of his revelation runs parallel to his choice of image, for while his earlier novels were obscured by complex symbols with all too often hidden implications, the shell is blatantly simple and clear in its message. In his portrait of an antihero, the aristocratic officer, the shell represents the unfavorable association of a body depossessed of a soul; the individual is thus a non-entity. The shell is a more favorable image for the common soldier, whose physicality does not go against the grain of the "full, spontaneous self," the body in his case merely housing and not entrapping the core.

2. While Lawrence in later years will focus on the plight of women, particularly in his many highly rated short stories of the early to mid-1920's, the main preoccupation of this stage of his life is the sense of inadequacy in men. Reflecting his own inner divisions and henceforth symbolizing a male crisis, it can be safely concluded that the shell is essentially a male symbol. Its usage is not only extensive, cutting across all social barriers to include aristocrats as well as plebeians, but will span Lawrence's entire writing career, reappearing with renewed urgency in the stereotype of the repressed intellectual of "The Blind Man" in 1918, and as late as 1927 in "The Lovely Lady" three years before his death. Women, however, are not totally precluded, for the shell is a pervasive image throughout *The Rainbow*, where it plays a primordial role in important scenes of Ursula's self-discovery. Coupled with its associates, "like a

nut from its shell" and "all husk and shell"(R493), the shell represents bits and pieces of Ursula's external reality, such as a view from her window, a landscape, "the vast encumbrances of the world"(492), these being clearly metaphysical symbols of unreality. Another variation of the motif is found in "The Lovely Lady," where the allusion to worms of Pauline "squirming inside her shell," projects another discrepant imagery of inertia and decay.⁵⁰ But the rigid demarcation between the physical and the spiritual, the paramount feature of the shell, is used exclusively to portray Lawrence's male characters, a rendition that complied with his view at the time that men are generally more divided and polarized than women, who are more balanced.

3. Although Lawrence could hardly be called a crusader for social reforms, intent on eradicating inequality and class distinctions, the sociological implications imbedded in the confrontation between officer and soldier, that is to say, in the themes of common soldiers succeeding where aristocrats fail, and of aristocrats envying common soldiers, there is strong evidence that the inclination of this writing phase is one marked by sympathy toward the lower classes. Other supportive evidence are "Daughters of the Vicar," in which class is the villain and which ends in the triumph of "life" over class, and the testimony of the multitude of characters that crowd the fiction of this period who possess the innate potential of the lower classes for "full, spontaneous being." We have seen how, besides Bachmann and Schoner, all of the female characters, Marta, Ursula, and Emilie, are seen in an affirmative light because "coming from the people," they are endowed with the unconscious and instinctive vitality essential for wholeness.

This however, goes far from saying that Lawren-

ce was a champion of the people. His stand on the issue of class was always an extraordinarily complex and ambivalent one. He could treat the lower classes with reverence as well as with satirical condemnation and there is perhaps no other area in which he needs to be more justified and defended than on the issue of class. Born the son of a miner, his aristocratic wife and his literary success gave him access to the gentile world of letters and brought upon him the charge of "class consciousness" or snobbery; for his reluctance to rally to the cause of the betterment of the political and material condition of the working class, he was criticized for having turned his back on his own social class; for his repudiation of democracy, egalitarianism and humanitarianism, his distrust and hatred of the masses, and his belief in the need for a strong leader, he was called a reactionary. Before all of these counts of reactionarism or pure indifference, two salient tendencies clearly emerge in the works of 1912-1916 which help to explain the absence of any definite commitment as compared with other "engaged" writers of his day. The first is that Lawrence was concerned with the individual rather than with society. He was preoccupied with exploring all facets of human consciousness rather than in seeking practical solutions for material progress in an industrialized world. Shunning progress and materialism he could offer in its place only a highly abstract, mystical and esoteric philosophy for self-realization, or "organic wholeness," which understandably led to his being often misunderstood, or not understood at all. Secondly, parallel to the evolution of his increasingly spiritual quest, Lawrence moved more and more towards misanthropy. Already apparent in *The Rainbow*, the social criticism became universal in *Women in Love*, where no social class is spared of his bitter irony and contempt. The reason for his hatred of society and

his contempt for all classes is best summarized by Emile Delavenay: "The satire is not that of a child of the people directed against the upper classes and the aristocracy, but an attack upon society as a whole by a man rejecting en bloc, in an access of self-mutilation, a society to which he feels himself a total stranger."⁵¹ The period of social maladjustment of 1914-1916 will lead to total alienation, culminating in his final break with England in 1919, when he leaves to travel the world.

4. How to interpret Lawrence's disapproval, on one hand, of men zealously devoted to the nation and the army in a time of intense nationalism and utilitarianism, of men dedicated to the advance of the machine and technology in a time of mounting industrialization, and his approval, on the other, of men driven in the name of integral selfhood to rebellion, murder and desertion, is a concern that necessarily raises the problem of the moral issue. While it could be easily argued that Lawrence does not completely condone murder and desertion, and that there is indeed much conventional moralism in the denouement of "The Prussian Officer" and "The Thorn in the Flesh"—the orderly becomes delirious and dies in the forest, and Bachmann is taken away by the military authorities — the central message, affirmed in his basic negations and seemingly ironical inversion of values, remains controversial and provocative. Understandably Lawrence's unconventionalism did strike a discordant note with the Western sensibility of his day, and if taken at face value perhaps even would in ours. For a man who was never intentionally a moralist, the issues of vice or virtue, reward or retribution, were among the least of his concerns, but he became increasingly constrained to forge his own ethic as he became increasingly committed to his role as prophet of individual regeneration. The

Lawrentian scale of values, far from being a measure of good and evil is determined by the impulses of the soul, the integrity of the individual being dependent on the ability, or inability to live accordingly with one's deepest promptings. What is important is to answer to one's wants, even if the fulfillment of one's deepest desires means defying conventions and shunning established views of normality. For the common soldier this waywardness not only remains outside the sphere to which moral judgements apply, but is also a manifestation of his attempt at transcending morality, a reaching beyond good and evil in the Nietzschean sense. So often in this way Lawrence has dramatized the tensions between conformity and non-conformity in powerfully negative themes of extremity, rebellion, nihilism, demonism, and perversity, yet these were always discourses on the extreme exploration of consciousness and of the recalcitrant realities buried in the soul.

WORKS BY D.H.LAWRENCE CITED AND ABBREVIATIONS USED

- All editions from Penguin Books Ltd., Harmondsworth, England unless otherwise stated
- PO — "The Prussian Officer" from *THE PRUSSIAN OFFICER AND OTHER STORIES*, 1975
- TF — "The Thorn in the Flesh" from *THE PRUSSIAN OFFICER AND OTHER STORIES*, 1975
- MC — "The Mortal Coil" from *THE MORTAL COIL AND OTHER STORIES*, Edited by Keith Sagar, 1982
- NE — "New Eve and Old Adam" from *THE MORTAL COIL AND OTHER STORIES*, Edited by Keith Sagar, 1982
- L — *THE LETTERS OF D.H.LAWRENCE*, edited and with an Introduction by Aldous Huxley, London: William Heinemann Ltd., 1932

- SL — *SONS AND LOVERS*, 1975
- R — *THE RAINBOW*, 1982
- WL — *WOMEN IN LOVE*, 1973

NOTES

1. Ronald Gray, "WOMEN IN LOVE and the German Tradition in Literature," in *D.H.LAWRENCE: THE RAINBOW AND WOMEN IN LOVE, A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS*, ed. Colin Clarke (London: Macmillan Press, 1969), p.188.
2. Richard Aldington, *D.H.LAWRENCE: PORTRAIT OF A GENIUS, BUT* (New York: Collier Books, 1961), p.106.
3. The von Richthofens, a Silesian family of the minor Prussian landowning and military nobility, was impoverished by a disastrous grandparental investment in sugar beet. Frieda's father, Baron von Richthofen, a high-ranking officer in the army, held an important military post in the garrison city of Metz, then within the boundaries of the Reich, and Frieda had thus grown up in the military circles of occupied Lorraine. Philip Callow points out in *SON AND LOVER: THE YOUNG LAWRENCE* (London: The Bodley Head, 1975), p.183, that being the daughter of a German aristocrat "Frieda was automatically a baroness," but what he means by "she was not an heiress, which meant that she was unable to marry one of the dashing young officers who came courting," is not clear.
4. Combining intriguing fieldwork with brilliant psychological insight, John Worthen writes in "Lawrence and Eastwood," in *D.H.LAWRENCE: CENTENARY ESSAYS*, ed. Mara Kalnins (Bristol: Bristol Classical Press, 1986), pp.4-5: "Lawrence was born in Eastwood in 1885, at what is now 8a Victoria Street. I suspect, but cannot prove, that he never went further than ten miles from Eastwood market place until he was seventeen years old... Finally, in September 1908, he was interviewed for a teacher's job on successive days in Stockport (near Manchester) and in Croydon; and got the job in Croydon. That October, he finally left Eastwood. He was just over twenty-three years old." It is easy to conclude from this that Lawrence's first experience away from the Midlands, in an unfamiliar outer suburb of London, would be of crucial significance to his developing personality. The overall negative aspects of this highly complex period of his emotional life, the loneliness, the acute despair, the dissatisfaction over his job, his unsuccessful love affairs, and the illness and death of his mother, would justify his

desire to escape. See Philip Callow, *Ibid.*, Chapter 8, *The Teacher in London*, p.131-163, and Emile Delavenay, *D.H. LAWRENCE, THE MAN AND HIS WORK: THE FORMATIVE YEARS:1885-1919*, tr. Katharine Delavenay (London:William Heinemann,1972), Chapter 4, *The Croydon Years 1908-1912*, pp.55-85; hereafter cited as *D.H. LAWRENCE: THE MAN AND HIS WORK*.

5. D.H.Lawrence, "German Impressions" in *PHOENIX: THE POSTHUMOUS PAPERS OF D.H.LAWRENCE*, ed. Edward D. McDonald (Harmondsworth: Penguin,1978,first published 1936), p.71. All subsequent references are to this edition, hereafter cited as *PHOENIX: THE POSTHUMOUS PAPERS*.
6. *Ibid.*, p.71.
7. The polarity of the symbolism of the sea as essentially life-giving and the icy mountains representing life-denial and death derived from the state of Lawrence's health: his outright preference of the sea to the mountains owed to the fact that the sun and the sea had salutary effects on his "suspected" chronic tuberculosis (in England it was not until 1911 that doctors were obliged by law to report all cases of tuberculosis). There was also an irrational, psychological element in that Lawrence found mountains too overbearing and wrote of them with almost claustrophobic aversion: "Bavaria is too humid, too green and lush and mountains never move—they are always there. They go all different tones and colors, but still, they are always there" *THE LETTERS OF D.H.LAWRENCE*, ed. with an Introduction by Aldous Huxley (London,William Heinemann,1932), p.122, hereafter cited as *LETTERS*. "I can't do with mountains at close quarters—they are always in the way, and they are so stupid, never moving and never doing anything, but obtrude themselves" (*LETTERS*,p.147). In direct contrast to the immobility, the "mountain darkness" and the cold solitude of the mountain peaks, he marvels over the radiance, warmth, and the vitality of the seaside: "The Mediterranean is quite wonderful...I love living by the sea, one gets so used to its noise, one hears it no more...the ships that pass...are beautiful" (*LETTERS*,p.169). Emile Delavenay, in *D.H. LAWRENCE: THE MAN AND HIS WORK*, pp.181-182, has focused on this inclination in the early Tyrol sketches of 1912: "The menacing Alpine peaks had already made their deep impression on Lawrence, but a long time was to pass before he extracted the whole of their symbolic content, before high mountains and eternal snows became the scene of a triumphant spirit of death and dissolution."

R.E.Pritchard, in *D.H.LAWRENCE: BODY OF DARKNESS* (London:Hutchinson University Press,1971), sees a definite symbolic content in the psychic landscape: the descriptions of the Alpine mountains in *TWILIGHT IN ITALY*, a work of 1915, "the very quick of cold death," "immunity from the flux and warmth of life," "the radiant negation of eternity," are symbolic of the "inhuman abstraction associated with Gerald and modern civilization" (pp.55,103). Perhaps Kingsley Widmer has analyzed at greatest length the significance of the recurrent icy-mountain image in *THE ART OF PERVERSITY:D.H. LAWRENCE'S SHORTER FICTIONS* (Seattle:University of Washington Press,1962), pp.8-10. He states: "Perhaps inherited from the romantics, where it was an image of defiant withdrawal (as in Byron and Stendhal), it also represents for Lawrence the icy idealizing and dutiful conscience of northern Europe and its Christianity, in contrast to the warm pagan south." See also Gerald Ford's interpretation of the image of the death-slope in his *DOUBLE MEASURE: A STUDY OF THE NOVELS AND STORIES OF D.H.LAWRENCE* (New York:Norton, 1969), pp.200-201; hereafter *DOUBLE MEASURE*.

8. Diether Raff, *A HISTORY OF GERMANY FROM THE MEDIEVAL EMPIRE TO THE PRESENT*, tr. Bruce Little (Oxford:Berg Publishers,1988), Chapter 9, *Wilhelmine Germany*, pp.184-185.
9. Although Lawrence did not elicit the enthusiastic response that Nietzsche did in Germany, where the latter was regarded by many as a messiah, the affinities in their thinking have been recognized by many scholars. Daniel J. Schneider, in *D.H.LAWRENCE: THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST* (Kansas:University Press of Kansas, 1984), affirms that the indebtedness to Nietzsche is "indeed so profound that to trace all of the parallels in their thinking would require a book comparable to Delavenay's *D.H.LAWRENCE AND EDWARD CARPENTER*"(p.450); see also Chapter 9, *Lawrence's Psychology, II: Schopenhauer and Nietzsche*, pp.45-57; hereafter *THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST*. It is interesting that Gertrude Himmelfarb, the eminent scholar on the Victorian Age observes in her *MARRIAGE AND MORALS AMONG THE VICTORIANS AND OTHER ESSAYS* (London:I.B. Tauris and Co.,1989), p.75, that the Englishman who came closest in temperament to Nietzsche, "most Germanic in his rhetoric and most demonic in his thought," was Thomas Carlyle; see pp.71-72 on why most English intellectuals were so un-Nietzschean: resistant to atheism,

nihilism, and “anything that resembled an apocalyptic mode of thought.”

10. Emile Delavenay, *D.H.LAWRENCE: THE MAN AND HIS WORK*, p.299.
11. *Ibid.*, p.275. Bertrand Russell and E.M.Forster belonged to Bloomsbury, with which Lawrence had a brief acquaintance through Lady Ottoline Morrell; see pp.251-254 for Lawrence’s encounter and rift with Cambridge and Bloomsbury intellectualism. Gertrude Himmelfarb in *MARRIAGE AND MORALS AMONG THE VICTORIANS AND OTHER ESSAYS* gives almost the same account and has cited a letter of 1915 to Edward Garnett in which Lawrence rejects the entire Bloomsbury,(p.47):

To hear these young people talk really fills me with black fury: they talk endlessly, but endlessly-and never, never a good thing said. They are cased each in a hard little shell of his own and out of this they talk words. There is never for one second any outgoing of feeling and no reverence, not a crumb or gram of reverence. I cannot stand it.
12. See Gamini Salgado, “Lawrence as Historian,” in *THE SPIRIT OF D.H.LAWRENCE: CENTENARY STUDIES*, ed. Gamini Salgado and G.K.Das (London:Macmillan Press,1988), pp.234-246; hereafter *THE SPIRIT OF D.H. LAWRENCE*.
13. Ronald Gray, “WOMEN IN LOVE and the German Tradition in Literature,” in *D.H.LAWRENCE: THE RAINBOW AND WOMEN IN LOVE, A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS*, pp.188-198.
14. I do not wish to suggest that the Italian experience was of lesser significance than the German, but that in his handling of the ill-defined yet tormenting sense of inadequacy inherent in the German psyche, and especially in the German male, Lawrence was working closer to the bone. Daniel Weiss, in *OEDIPUS IN NOTTINGHAM: D.H. LAWRENCE* (Seattle:University of Washington Press, 1962), lends support in his statement: “Gerald Crich is psychically closer to Lawrence than Birkin...that Gerald is Lawrence’s practical involvement in the world, and Birkin merely, perhaps totally, his dialectic personified” (p.103). W.H.Robson has also suggested in *D.H.LAWRENCE AND WOMEN IN LOVE*, in *THE MODERN AGE*, ed. Boris Ford(1961), p.296, that Gerald was done “from within,” and is Lawrence himself “in important ways.” There is also the fact that although Italy was Lawrence’s spiritual home for a considerable number of years, this too was not enduring, as he reveals in a letter of 1921: “Italy has for

some reason gone a little rancid in my mouth”(LETTERS, p.527).In *PORTRAIT OF GENIUS,BUT—*, Richard Aldington affirms that by 1928 “the long-beloved Italy was now distinctly out of favor”(p.313), while on the other hand, “through all his many changes, waverings and self-contradictions,” Lawrence was still clinging to Richard Wagner’s ideas in *ARTWORK OF THE FUTURE*, and “nowhere are these essentially Wagnerian theories worked out more thoroughly by Lawrence than in *LADY CHATTERLY’S LOVER*”(p.312).

15. D.H.LAWRENCE, “German Impressions,” in *PHOENIX: THE POSTHUMOUS PAPERS*,p.72. By Lawrence’s time, the officer corps of the German army was composed predominantly of the middle classes: in 1806, in an officer corps of over 7,000, only 695 were non-nobles; an order of 1808 opened the officer corps to the middle classes and in 1865, of 8, 169 officers, 4,172 were nobles; in 1913, 70% of the officer corps as a whole, and 75% of the lieutenants alone, were bourgeois, while the percentage of noble generals and colonels had dropped from 80% to 52%. Statistics from Gordon A. Craig, *THE POLITICS OF THE PRUSSIAN ARMY, 1640-1945*(Oxford:Oxford University Press,1955), pp.17, 233-235.
16. D.H.Lawrence, *TWILIGHT IN ITALY* in *D.H.LAWRENCE AND ITALY*, Introduction by Anthony Burgess (New York:Viking Press,1985), p.127. The observation on the gulf between officers and soldiers in the German army, which Lawrence finds non-existent in the Swiss army is accurate. Lawrence’s dislike of German officers, aristocratic or non-aristocratic, could not ignore the fact that the elitist spirit of the officer corps had undergone little change from the days when the nobility had an absolute monopoly of commissions in the high ranks of the army. In *THE POLITICS OF THE PRUSSIAN ARMY, 1640-1945*, Gordon Craig says that it was the wealthier sections of the middle class that entered the officer corps, and they not only accepted its feudal philosophy, but maintained its conservative spirit: “The wealthy sons of bourgeois families exaggerated the modes of thought, the manners, and even the vices of their aristocratic brothers-in-arms. The new officer tended to cultivate, in all his public dealings, what he considered to be a proper aristocratic arrogance” (pp.237-238). What drove the wedge deeper between officers and soldiers was the fact that the prestige associated with being an officer also remained intact. Emilio Willems, in *A WAY OF LIFE AND DEATH: THREE CENTURIES OF PRUSSIAN-GERMAN MILITARISM* (Na-

- shville:Vanderbilt University Press,1986) states that although the traditional privilege of the Junkers gave way, "The German officer corps retained its privileged status as a self-recruiting body...and derived its power from close association with the monarch and ultra-conservative nobility"(p.206), and this triple alliance between monarch, officer corps, and Junker nobility explains "the extraordinary stability of which ought to be considered the prime determinant of the longevity of Prussian militarism"(p.23).
17. D.H.Lawrence, *KANGAROO*(Harmondsworth:Penguin, 1981),p.237.
 18. According to Emilio Willems, another reason for Britain's anti-militarism was its insularity. He does not fail to mention, however, the basic contradiction that this "domestic" antimilitarism was inconsistent with Britain's imperialism and the means it used to become a world power. See *A WAY OF LIFE AND DEATH: THREE CENTURIES OF PRUSSIAN—GERMAN MILITARISM*, p. 156-159.
 19. Richard Aldington, *PORTRAIT OF A GENIUS, BUT*, p. 157.
 20. The Germany that Lawrence saw was not any different from Britain in terms of industrialization and urbanization. Germany had become the leading industrial and economic power of Europe and its economy the second largest in the world after the United States; a result of this was rapid urbanization with especially huge industrial centers along the Ruhr and of a population of 50 million in 1900, 54% lived in industrial cities. Diether Raff, *A HISTORY OF GERMANY FROM THE MEDIEVAL EMPIRE TO THE PRESENT*, pp.177-178.
 21. *Ibid.*, p.61. Hegel wrote of the state: "Only through the state does man's existence become reasonable. Man owes all that he is to the state and in this is his essence. Man derives his value and spiritual reality from the state..." As cited in Joseph Boesch, *WELTGESCHICHTE* (Zurich, Stuttgart.1966), vol.IV,p.126.
 22. D.H.Lawrence, "Daughters of the Vicar" in the collection *THE PRUSSIAN OFFICER AND OTHER STORIES* (Harmondsworth,Penguin,1975), p.80.
 23. Kingsley Widmer, *THE ART OF PERVERSITY: D.H. LAWRENCE'S SHORTER FICTIONS*, p.20.
 24. Mark Spilka, in *THE LOVE ETHIC OF D.H.LAWRENCE* (Bloomington:Indiana University Press,1955), p.5, thus defines what Lawrence means by "passionate struggle into conscious being."
 25. George A. Panichas, "D.H.Lawrence: the Hero-Poet as Letter Writer" in *THE SPIRIT OF D.H.LAWRENCE*, p. 263.
 26. Keith May, *NIETZSCHE AND MODERN LITERATURE* (London:Macmillan Press,1988), p.111.
 27. Daniel J.Schneider shares this view. In his discussion on problems of characterization in Lawrence's fiction in *THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST*, pp.93-96, he provides valuable guidelines for pinpointing heroism or the lack of heroism in Lawrentian characters: (a) Serving Lawrence's didactic purposes, his characters are allegorical types exhibiting moral imbalance and only a few achieve moral excellence; as exemplifications of his psychology, they are divided. (b) The fundamental opposition is between developed and undeveloped characters. (c) Weaknesses and imperfections in his heroes arise from Lawrence's honest naturalism which is "unwilling to ignore the divisions within the psyche and to eliminate evidence of ugliness and perversity in his characters." (d) The deepest source of motivation is the character's desire to achieve integral being and the most intense psychic and moral suffering arises from the frustration of that desire.
 28. F.B.Pinion, "The Extension of Metaphor to Scene and Action, Chiefly in Lawrence's Early Novels" in *THE SPIRIT OF D.H.LAWRENCE*, p.41.
 29. John Beer, in "Lawrence's Counter-Romanticism" in *THE SPIRIT OF D.H.LAWRENCE*, writes: "For Lawrence, it was not just the display of energy as such that marked the operation of life; certain qualities in that display were to be seen as essential. To express this connection he devised a particular dialect...(p.64). The negative implication of the words "quick," "intent," with "animality," is clear when we compare the description of the male Italian servant in the same scene from *THE RAINBOW*: "The face of the Italian flashed with a non-comprehending smile...He did not understand: he would understand nothing: he disappeared from the door like a half-domesticated wild animal. It made Ursula shudder slightly, the quick, sharp-sighted, intent animality of the man" (p.473).
 30. Emile Delavenay, *D.H.LAWRENCE, THE MAN AND HIS WORK*, p.184.
 31. D.H.Lawrence, *FANTASIA OF THE UNCONSCIOUS AND PSYCHOANALYSIS OF THE UNCONSCIOUS* (Harmondsworth:Penguin,1981), pp.215,133. Perhaps one of the most lucid interpretations so far of the meaning of Lawrence's unconscious is Mara Kalnins' "Symbolic Seeing: Lawrence and Heraclitus" in *D.H.LAWRENCE: CEN-*

TENARY ESSAYS, ed. Mara Kalnins.

32. Inadvertently or not, Lawrence is storming the most hal-
lowed of Prussian virtues—for the officer there could be
no other value higher than service to the army. Gordon
Craig, in *THE POLITICS OF THE PRUSSIAN ARMY, 1640-1945*, p.16, cites Marwitz's famous description of the
officer corps of Frederick II which served as a model for
subsequent generations:“ ...the renunciation of all personal
advantage, of all gain, of all comfort—Yes! of all desire if
only honour remains! On the other hand, every sacrifice
for this, for their King, for their fatherland, for the honour
of Prussian weapons! In their hearts, duty and loyalty; for
their own lives no concern!” *AUS DEM NACHLASSE
FRIEDRICH AUGUST LUDWIGS VON DER MARWITZ*
(Berlin,1852), i.307. Accordingly, *Todesverachtung* (con-
tempt of death) became the supreme virtue of the officer.
See Emilio Willems, *A WAY OF LIFE AND DEATH:
THREE CENTURIES OF PRUSSIAN-GERMAN MILI-
TARISM*, p.22.
33. Here again Lawrence was a keen observer of social real-
ities and undoubtedly aware that gambling was a serious
problem among the officer corps. Philip Callow has
mentioned that Frieda's father was known to have gam-
bling debts; and Hauptmann in “The Prussian Officer”
having “made too many gambling debts when he was
young, he had ruined his prospects in the army, and
remained an infantry captain” (p.238).
34. Perhaps more than the sociological factor these qualities
would fall somewhere under the range of the female
principles in the table of classification that H.M.Daleski
has provided in *THE FORKED FLAME: A STUDY OF D.
H.LAWRENCE* (Madison:The University of Wisconsin
Press,1987), page 30. The important points of the male-
female duality which Professor Daleski has underlined
are: a) Lawrence's fundamental identification with the
female principle b) his stress is on the value of the female
c) his lifelong battle against the male principle, the
abstraction, idealism, and what he called, generically, “the
mental consciousness” (p.35).
35. Daniel J.Schneider, *THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST*,
p.125. It is significant that this description refers to Sieg-
mund in *THE TRESPASSER*, an early novel of 1911, who
throws off “the dead mechanical nullity of his old life”
after having been completed by Helena's love.
36. Friedrich Nietzsche, *THUS SPOKE ZARATHUSTRA* in
THE PORTABLE NIETZSCHE, ed. Walter Kaufmann
(New York:Viking Press,1964), p.199.
37. D.H.Lawrence, “The Reality of Peace,” *PHOENIX:THE
POSTHUMOUS PAPERS*, p.676.
38. The controversy, if one exists, over the character Skrebens-
ky, centers around the validity or the implausibility of his
personal nullity. S.L.Goldberg in “THE RAINBOW:
Fiddle-Bow and Sand” in *D.H.LAWRENCE: THE RAIN-
BOW AND WOMEN IN LOVE, A SELECTION OF
CRITICAL ESSAYS*, p.129, argues that Skrebensky is
“little more than an illustrative collection of attitudes; he
is certainly not realised fully enough to bear the weight of
implication Lawrence tries to erect upon him.” Daniel J.
Schneider in *THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST* writes
that “Lawrence provides virtually no background of vital
experience for Skrebensky,” and “although Skrebensky
acts consistently as a man who has no faith and no inner
self, it is difficult to accept that he would inevitably
choose the African way of sensation in his reunion with
Ursula” (p.95). I am inclined to agree with F.R.Leavis'
antipodal opinion which sees Skrebensky's case as a
matter of “explicit analysis” implying thereby that the
reader is thoroughly convinced: “The relation between
Skrebensky's inadequacy as a lover and what may be
called his ‘public spirit’ his good-citizen acceptance of the
social function as the ultimate meaning of life, has been
fully done—bodied forth, one might say.” *D.H.LAWREN-
CE:NOVELIST*,p.166.
39. “The Prussian Officer” may have been based on a real-life
incident, that of a sensational trial in Austria of a captain
who had kicked his orderly to death and had been acquit-
ted in 1912. See Emile Delavenay, *D.H.LAWRENCE:THE
MAN AND HIS WORK*, p.196. Daniel Weiss, in *OEDIPUS
IN NOTTINGHAM*, pg. 69, has also pointed out: “...sev-
eral notorious instances of brutality had aroused indigna-
tion throughout the Reich...and rumours about the overt
and suppressed homosexuality in the Prussian army were
prevalent at the time.”
40. Gerald H.Ford, *DOUBLE MEASURE*, p.75.
41. Keith Cushman, *D.H.LAWRENCE AT WORK: THE
EMERGENCE OF THE PRUSSIAN OFFICER STORIES*
(Charlottesville : The University Press of Virginia, 1978), p.
168.
42. Daniel A.Weiss, *OEDIPUS IN NOTTINGHAM*, p.72.
43. Gerald H.Ford, *DOUBLE MEASURE*, pp.75-76.
44. F.R.Leavis, *D.H.LAWRENCE, NOVELIST* (Harmond-
sworth:Penguin,1981), p.297.
45. For a more accurate definition of Prussianism see Hans
Rosenberg in “The Bureaucratic Class and the Military

State” in *FREDERICK THE GREAT AND THE MAKING OF PRUSSIA*, ed. Thomas M. Barker (Huntington: Krieger Publishing Co., 1976), pp. 82-83, excerpt from *BUREAUCRACY, ARISTOCRACY AND AUTOCRACY: THE PRUSSIAN EXPERIENCE, 1660-1815* (Cambridge: Harvard University Press, 1958). He describes the essence of Prussianism as a sociopolitical phenomenon rooted in Frederick the Great’s aristocratic-militarist policy of not only sustaining the nobility, but also of indoctrinating them to embrace the “Prussian Spirit”: the nobility were ideal servants of his state and possessed superior, ingrained qualities which justified their privileges; born to lead a “heroic” life, they cultivated a longing for glory and the martial virtues; they identified themselves with the monarchical state and adhered to a habitual sense of obligation and an exalted conception of their dignity, rank, and mission. See also Gerhard Schilfert in “Junker Militarism: An East German View,” in *FREDERICK THE GREAT AND THE MAKING OF PRUSSIA*, pp. 93-99, for the effects of Junker rule on the “oppressed classes. Lawrence evokes this gulf in the tensions between aristocratic officer and peasant soldier.

46. Moreover Emile Delavenay writes of rumours circulating at the time, “of possible police intervention to stop the sale of *THE PRUSSIAN OFFICER*.” The themes of homosexuality and of an orderly killing his captain were obviously not good for army morale and “may have been considered potentially harmful in time of war,” p. 232, *D.H. LAWRENCE: THE MAN HIS WORK*.
47. Keith Cushman, *D.H. LAWRENCE AT WORK: THE EMERGENCE OF THE PRUSSIAN OFFICER STORIES*, p. 183.
48. This corresponds roughly to what R.E. Pritchard calls “the dark body of life, the impersonal true being, the non-human source of life...The reality and power of what is suppressed by conscious living...” in *D.H. LAWRENCE: BODY OF DARKNESS*, p. 64.
49. Daniel Weiss, *OEDIPUS IN NOTTINGHAM: D.H. LAWRENCE*, pp. 69-97. R.E. Pritchard, *Ibid.*, p. 64, seems to share this view when he observes that “the officer displays a perversity that includes the homosexual,” and that the officer’s physical assault is “a displaced sexual assault.”
50. D.H. Lawrence, “The Lovely Lady” in the collection *LOVE AMONG THE HAYSTACKS* (Harmondsworth: Penguin, 1974), p. 67.
51. Emile Delavenay, *D.H. LAWRENCE: THE MAN AND HIS WORK*, p. 523.

資料紹介

Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923,
hrsg. vom Staatliches Bauhaus in Weimar
und Karl Nierendorf, Weimar München
Bauhausverlag, 1923.

(ヴァイマル国立バウハウス 1919年-1923年, ヴァイマル国立バウハウス/カール・ニーレンドルフ編, ヴァイマル・ミュンヘン・バウハウス出版部, 1923年)

創設4年後の1923年夏に「ヴァイマル国立バウハウス」は、初めての大規模な展覧会を開いた。この折りに最初の出版物としてバウハウス出版部から刊行されたのが、本学図書館所蔵の「ヴァイマル国立バウハウス 1919年-1923年」である。

本書では、ヴァルター・グロピウスの綱領的な論文「国立バウハウスの理念と組織」が巻頭を飾っている。これに続く第一章「課業」は、基礎教育や形態教育に照明を当てており、ゲルトルート・グルノウの「色彩、フォルム、調子による豊かなフォルム構成」、パウル・クレーの「自然研究の方法」そしてワシリー・カンディンスキー

の「フォルムの基本要素」および「色彩コースとゼミナール」といった優れた小論文を伴っている。また、第二章は「建築」であり、その第1節「工房」では専門教育活動が特集され、ラーズロー・モホイ＝ナジの「新しいタイポグラフィ」、ワシリー・カンディンスキーの「抽象的総合舞台について」、そしてオスカー・シュレンマーの「バレエ？」といったユニークな小論文も添えられている。さらにその第2節「空間」では、グロピウスなどの建築活動が紹介されている。最後の第三章は、「親方、職人そして徒弟の自由な絵画・彫刻の活動」であり、バウハウス人たちの自主的な創作活動が採録されている。

かくして本書では、初期バウハウスの活動と研究方法が、8編の論文と147枚の白黒図版と20枚のカラー図版によって総合的に提示されており、当運動に関する貴重な手引きとなっている。そのみならず、本書は書物デザインとしても優れた質を誇っており、タイポグラフィとレイアウトはラーズロー・モホイ＝ナジによって、また装丁デザインはヘルベルト・バイヤーによって、それぞれ手掛けられている。その構成主義的な斬新なデザインは、20年代におけるモダンな「美しい書物」の創造に先鞭をつけたのである。(藪 亨 記)

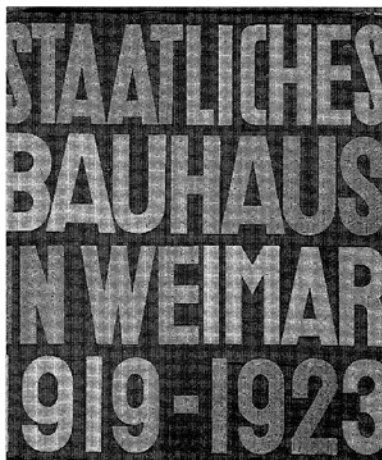


図1 ヘルベルト・バイヤー、「ヴァイマル国立バウハウス1919年-1923年」の表紙, 1923年



図2 ラーズロー・モホイ＝ナジ、「ヴァイマル国立バウハウス1919年-1923年」の目次, 1923年

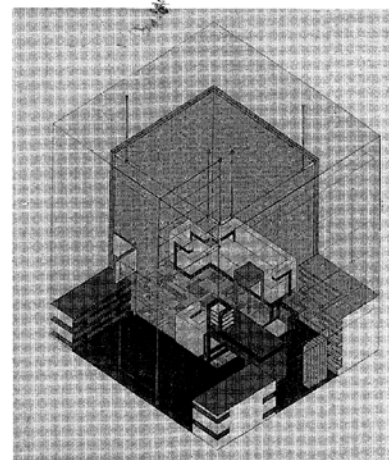


図3 ヴァルター・グロピウス、仕事部屋, 1923年 (平行透視図の製図はヘルベルト・バイヤー)

ユーゲントシュティールと装飾芸術

訳・解説 藪 亨

(無記名)

(無題)

(「ユーゲント」誌 1896年創刊号)

ユーゲント！ユーゲント！

このことばは、意味するところをよく考えるその前に、たちまちにわれわれの心を晴れやかにする呪文のひとつである。どの国のことばにも若干のそうしたことばがある。ドイツ語においては次ぎのようなことばであり、すなわち、ユーゲント、春、愛、母そして故郷だ！——これらが受け入れられると——これらは鳴り響き、われわれの目前にひとつの世界が開ける。これらの世界すべての中でも最も広いのが、ユーゲントと言うことばが開くあの世界である。その世界には、善良で喜ばしいもの、明るく親しみのあるもの、清く気高いもの、これらすべてのものが含まれている。

それというのも、青春は30歳や35歳の特権ではないのだ。それは年少者に欠けているかもしれないし、年長者が持っているかもしれないのだ。もはや若くはない4歳の都会人がいる。痛風のために耳までフラノをつめこみ、ひじ掛け椅子から抜け出せない——それなのに彼としては心の内に青春を抱きしめている——80歳の人間がいる。

ユーゲントは生の喜びであり、喜びの能力であり、希望と愛であり、人間への信頼である——ユーゲントは生であり、ユーゲントは色彩であり、フォルムと光である。(anonym),(ohne Tietel), in : Jugend, Nr.1 und 2, München 1896,S.4.)

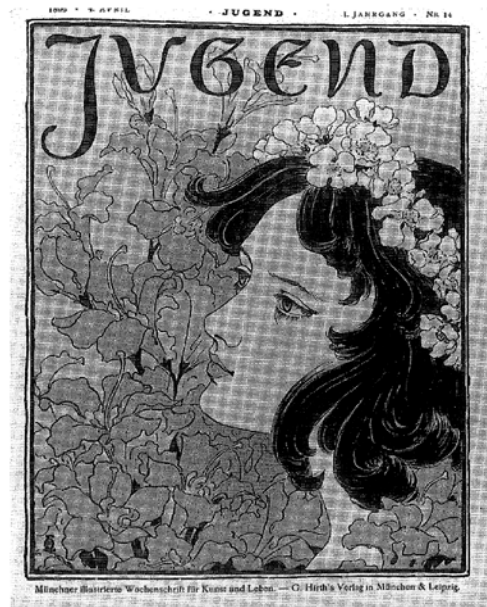


図1 オットー・エックマン、「ユーゲント」誌の表紙デザイン、1896年第1巻14号

アウグスト・エンデル フォルム的美と装飾芸術 (1897年—1898年)

1 フォルムの喜び

建築と産業美術における新様式、ひいては新しい独自の自律した装飾法がいよいよ強く要請されているときに、調子外れに戒める声が慎重な人びとの間から聞こえてくる。彼らは、絶壁の高所から、自分たちの熟した経験から、広範囲な歴史研究によって明らかにされ深められた見解から、後輩たちの愚かな行いを哀れんであざ笑

い、たぐいまれなる文字どおりの方法を世間に示さんとさえている。もはや新しいフォルムは存在せず、すべての可能性は過去の諸様式において使い尽くされており、すべての芸術は個々に色合いをつけられた古いフォルムを利用することにあると、彼らはわれわれに教示するのだ。なんと最近10年間の惨めな折衷主義を新様式として売り込むまでに及んでいるのだ。

事情に通じた者には、この臆病さはただもうくだなく思うことができる。というのもわれわれは新しい様式の時代の始まりに在るのみならず、まったく新しい芸術の出発に立ち会っていることに、彼は気付いているからである。この新しい芸術におけるフォルムは、何も表さず、なにも描写せず、なにも思い出させず、音楽が楽音でもってそうする力があるように、われわれの魂を深く強くかきたてるのである。

未開人には、われわれの音楽は不快である。彼らを喜ばせるには、文化と教育を要する。同じように、フォルムの喜びも獲得されねばならない。見ることと、フォルムに没頭することとを学ばねばならない。われわれは見る能力に気づかねばならない。なるほど長年にわたって無意識的にフォルムの喜びが人びとの間に存在し、その発展は造形芸術の歴史に明確にたどる事ができる。しかしながら、それは確かな失われることのない財産になってはいない。画家たちは多くのことをわれわれに教えた。だが、彼らの目的はいつもまず第一に色彩であった。フォルムが追究されるとしても、ほとんどの場合に美的な特性ではなくて、知識的な特性が対象の精緻な再現によって追究された。画家が用いるようなそうした次元では、自然はごくまれにたまたまにしか美的な特性を差し出さないのである。

形態美を理解し享受したいと願うならば、ものを他と切り離して見ることを学ばねばならない。1つ1つのものに、木の根元のフォルムに、莖における葉の芽に、樹皮の構造に、湖岸の濁った泡を形作っている線に目を向けねばならない。フォルムをうっかり上滑りに見てはならない。それらを正確に目で迫わねばならないのであり、すべての屈曲、すべての歪み、すべての拡張、すべての収縮、つまりフォルムの変化すべてを共に体験しなけれ

ばならない。というのも、われわれは自らの視野においてただ一点をはっきりと見ており、われわれの知覚に有効となるのははっきりと見たものだけであるからだ。しかし、こういう風に見ると、法外な富みをもつ未知の世界が面前に生じる。何千何万の情趣がわれわれの内に目覚める。新たなニュアンスと予期しない推移を伴う常に新鮮な感覚。自然が生きているように見えてくる。本当に悲しげな木立、陰険な腹黒い枝、すがすがしい草そして恐ろしい身の毛もよだつ花があることを、今やわれわれは理解する。もちろんすべてのものがそうした印象を与えることはない。単調なもの、取るに足りないもの、不活性なものにも事欠かない。しかし注意深い目は、そこらじゅう至るところで、素晴らしい魅力で精神の全体を揺さぶるフォルムを見いだすであろう。

これがわれわれの心に対するフォルムの力であり、中間に入るもののない直接的な感化であり、擬人観、人間化の結果といったものでは断じてない。われわれが悲しげな木立について語るとき、悲しげな生き物として木を考えているのでは決してない。そうではなくて、木がわれわれの内に悲しみの感情を呼び起こすことについて考えているだけである。あるいはモミの木が上昇しようと努めているとわれわれが言ったとき、モミの木が生命を吹き込まれるのではない。「努める」という出来事の表現が、聞き手の心に次第に生起する直立のイメージを生じるだけである。そうしたものが言語的な応急手段であり、不足する言葉を補って、機敏な直感を生じるだけなのである……。

「しかしそれではどこにフォルム感情の説明があるのか」と、それを味わったことのない者が大声でたずねる。私は答えることができよう、それはこの問題ではない。和音とその連続がわれわれを激しくかき立てるのはどうしてか、このことを知らなくても人は音楽を楽しんでいる。しかし、懐疑家を安心させ、彼らがフォルムの世界に近付くのを容易にするために、フォルム要素の感情作用とそれらの組み立てとの記述を試み、そして手間のかかる説明なしに可能な限りで、少なくともその心理的な説明の輪郭を示したい。

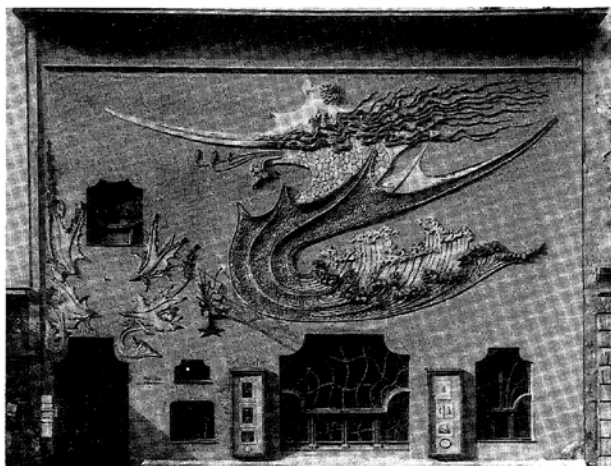


図2 アウグスト・エンデル、エルヴィラ写真スタジオ、1896年-1898年

2 直線

直線は、数学的のみならず他のすべての線よりも優れている。直線、例えば垂直線を目でたどると、常に一方向が視界にも保たれる。これに対して、曲線、例えば円状の門のアーチは、前進するにつれて方向を転じる。まず垂直、そして斜めに上昇し、それから水平、そして斜めに、最後に垂直に下る。また、曲線の連続では絶えず新しいものを把握しなければならないが、これに対して直線はいつも同一のイメージを差し出す。それによって直線の知覚はより迅速に生じる。しかも、いよいよ長く伸びるほどにより迅速である。すべての新しい瞬間が、既知のものに従った性質を生じるからである。しかも、よく知られているものは一般に速やかに把握され、他のものにとってかわられていく。それによって直線の把握の速度は、絶え間なく高まっていくであろう。

すべての素早い活動は、さしあたって速度感と呼びたい特別な感情でわれわれを満たす。直線はわれわれの内にこの感情を生じる。直線は長いほどに速く見える。これに対して直線の中は減速の働きをする——ここで語るのとは実際的な線であって数学的な線ではない。太い線は、多くの感覚要因を含んでいるので、細い線よりも判断に時間を要する。したがって、直線は細いほど速さが増し——太いほど速さが減じる。

方向の働きは、まったく別の性質を持っている。垂直に下がる線、すなわち上から下へと走り抜ける線は、軽快で安易であるとの性質をもっている。また、水平線は、

なにか落ち着いた力強い性質をもっている。さらに、だんだんと垂直に上昇する線は力強い緊張の感情を生じる。斜めに下がり上がりする斜めの状態は、その間にあるニュアンスを生み出すので、ごくわずかの緊張から最高に強い緊張までの一連の特性を含み持つのである。恐らくこの感情作用の基礎になっているのは、目の上昇方向は下降運動よりも緊張を要するということである。

……

どうであろうと、直線は速度の感情を生じ、これは中がひろくて長さが短いほど弱く、狭くて長いほど強い。同時に、緊張感情は、直角に下がるときに最も弱く、直角に上がるときに最も強い。したがって、すべての感情における2つの構成要素は、緊張と速度（テンポ）である。……

(August Endell, Formenschönheit und Dekorative Kunst, Band 1, München 1897-1898, SS. 75-77, SS. 119-125)

サミュエル・ビング

どこへとわれわれは押し流されているのか
(1897年-1898年)

1

輝かしい過去に恵まれた今日の産業美術に、その決定的な没落を予防しうるであろう新しい生の源泉を開くためには、ひとつのことが必要であった。まず見ることを学んで重大な危機を明らかにしなければならなかった。この重大な危機は平穏な物憂さに宿っていたのであり、これとともに過去のもを受け継いでまどろんでいたのであり、ひとつの世代がそれ独特の痕跡を遺さずに別世代の後をどのようにして追うかを黙して傍観していたのである。

それは今やもう終わった。住まいの装飾を目指したあの芸術を渡って、新風が吹いてきている。春風が眠りこんでいる片すみの場所にさえもピューピューと吹いており、いとしい古い伝統を揺さぶり、そのためにそれはた

めらってよろめき始めている。新芽が方々で出てきているのに、それが何をもちたらすのかを今まで誰も知らない。それは復活なのだろうか。新しい精力が古い根を開花させたり、あるいは、過去の総てに異論をとらえてその物狂おしい性急さで恐らくさらに勢いよく成長するところの、何か全く新しいものを大地から直に芽生えさせたりする復活なのであろうか。

そこにこの問題の危難がある。時機は決定的だ。芸術の歴史における危機的な時機は希である。事態を冷静に熟慮する必要がある。偶然の移り気や良かれあしかれ善良な思い付きの気まぐれに委ねるか、——あるいは論理的で健全な法則の首尾一貫した真剣さに委ねるか、そのどちらかによって、われわれがその成立に立ち会っている運動は、それが奉仕しようとする事柄にとって幸せをもちたらすのか不吉なものかに分かれるだろう。

どのような規範がこの法典には含まれているのか。あの論理の要素はどこに隠れているのか。……未来を測り知るための唯一の手段は、過去を明らかにすることだ。有害な要因を探し出し、それらを有害でないものにできるかどうかを調べて見るのが大事だ。どの方向が間違っているかを知ったときには、正しい道に近付いているだろう。

装飾芸術を全面的に無視することへの最初の抗議は、今から約半世紀前にイギリスから生じ、そしてその先覚者はラスキンであった。彼の感傷的な詩人の魂は、眺望をいたるところで毒する醜悪さに苦しみ、当代を輝かしい様式の時代と比較しては恥ずかしく思った。優れた能力、活発な活動意欲そして全く独立した社会的な立場のお蔭で、彼は自分の意のままに時を過ごし、新しい救済活動の先達となったのである。……

ひとつのことが、まずラスキンを支援した。ラスキンは彼と同様に熱心な人びとを見いだした。ダンテ・ガブリエル・ロセッティ、マドックス・ブラウン、バーン＝ジョーンズ、ウォルター・クレイン、そしてウィリアム・モリスであった。

これらすべての芸術家たちがラスキンとともに認めさせたのは、純粋な美の調和、深遠な理想的な芸術創作が過去の世界に見いださうと言うことであった。この点

においては彼らは正しかった。

しかしそのために、彼らのすべては、時代の違いを気にかけることなく、先祖の歩んだ道をたどることに、偉大な先人たちをそれぞれが見習うことに、彼らの時代の救済を認めたのである。この点においては彼らは間違っていたのだ。……

ラスキンは、現代への敵意から過去に逃避し、そして当代の人びとすべてを一緒に連れて行きたいと願った。すべての人間は、貧しい者でさえも、住まいに芸術の息吹を持つべきだと、彼は説いたのであった。

このとき彼は、自らの願いを實現する物質的な唯一の可能性を、自らの理論によって、現代的な補助手段のすべてを拒絶することによって、断ったのである。彼が一番望んだのは鉄道の廃止であっただろう。鉄道は田園の美しさを脅かすからである。

彼の仲間の画家たちの夢想は、輝かしい形態でこの風潮を図解し、現代からさらに遠く離れて英雄の時代に後戻りした。しかし、この時代の英雄的精神は現代に活気を与えることはできなかった。ロセッティその他の画家たちの絵の中でまどろんでいる精彩を欠いた思想には、人が追想に耽ったあの時代の力強さはなかったのだ。

ウィリアム・モリスは、この芸術の工芸的な精髓になった。モリスは、彼の尽きることのない造形力、彼の全く純粋で不可解な精力をもって、友人ラスキンの思想を一般に普及した。彼はイギリスの住宅と装飾芸術全体との偉大な改革者になった。ステンド・グラス、織物、壁紙、家具、陶器そして印刷製本、これらすべてを同一の芸術的な愛着で包みこんだ。簡素で堅実に、芸術的にそしてあらゆる部分が常に厳格に加工材料の性質に一致して、すべてのものが彼によって調和のとれた全体へと統一された。

モリスは意識をよびさます人物である。ごく最近に没した彼が近代工芸運動を発起したのであり、その最初のきっかけに生き続ける力を与えるには彼のような気質の人間が必要であったのだ。

しかし、モリスの優れた創作物は、それが由来したところの、その芸術の刻印を携えており、モリスを通して創造的に作用していたのは過去であった。そしてモリス

作品の好古趣味は、今日の時代を寄せ付けず、これを本来の子孫として迎え入れることはない。……イギリスがこれから先その運動を先導していきたいと願うなら、新しい風がその弛んだ帆のうしろで生じねばならない。

2

われわれは前号でイギリスにおける近代装飾運動の始まりを追求した。そこにはひとつの出来事が共同決定的に作用しはじめていた。日本が突然に新しい地平を開いた。われわれの遺産がそれに示した限界を越えて、美の領域がさらに広がっていることを気付かせたのである。……

12年から15年の後にそれは人びとの心に明らかになり始めた。個別的な手本の後を追うのではなくて、これらに活力を与えた精神にならうとすれば、日本の芸術原理を全く違った風に役立てることができたということ、そのことに気付いたのである。日本的なものの主要な特徴が次のように理解された。すなわち、この永遠に若々しい構想は、ただただ自然にのみ従っており、その偉大な名匠の精巧な調和をうまくまねること以上のなんらかの高い目標を知らない。……

大きな思い違いが感じられるようになり、有害な結果をもたらした。日本の芸術の魅力は自然との緊密なつながりにあるという、そのことの見聞をもって人はその秘密を手中にしたと考えた。そして、見たところ簡単なこのやり方を食物にして、考えられる限りの自然形態をすべて出来るだけ忠実に模倣することに新たに取り組んだのである。

奇妙な思い違いである。人造物で宇宙の驚異に太刀打ちしようとする試みよりも愚かなことはない。日本人は心から自然を崇拜することによってこの錯誤からいつも逃れていた。彼らの見るところでは自然は常に永遠であり、美のあらゆる形態にとっての原材料である。この原材料は啓発された忠実な従者に与えられるのであり、彼らはこれから新しい創作物を、日常生活に適合した製作物を、無限に引き出すことができるのである。この原則を外れた企ては誤らされるにちがいない。それというのも、この世のものならぬ創造物の全体に、真の光彩を与

えて改めて見るごとに心を歓喜で満たすのは、魔術的な生のきらめきであるからだ。この財で自らの製作物を満たすことは、生あるものには許されてはいない。現実の生を模倣することを芸術が試みるやいなや、芸術はいつも幻影しか生み出さないであろう……

真理は別のところにある。芸術が自然から得た実り豊かな芽から新しい形態を獲得するためには、生み出そうとする製作物の部門に従ってこれをいろいろに形作って、別の領分に、まさにそれ自身の領分に移さねばならない。……

しかし様式化は、形態の意識的な変成に限られることはない。様式化は、まず第一に単純化を、すべての落ち着きの悪い細部の除去を結果として生み出し、適切な線と色彩の配分に基づくのである。日本人はまさにそこにおいて最も成功したのである。……

3

重大な危機の時代に、知らぬうちに陥った衰退に気付

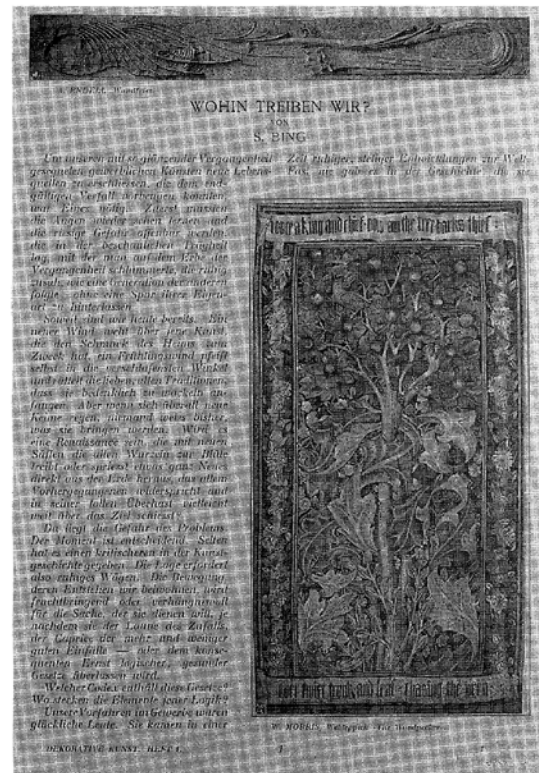


図3 サミュエル・ピング、どこへとわれわれは押し流されているのか、「装飾芸術」誌 1897年第1巻1号、第1頁)

き、固有の能力を麻痺させた災いの原因が明らかになると、新理論の形で応急措置が生まれ、早速に反駁できない原則となる。そのような応急措置の過度な利用ほど危険なものはない。第二号の私の論説で確かめたのは、自然への回帰によって芸術を若返らせるという誤解された救済論がどこに帰着したかということであった。もうひとつの理論がその帰結において少なからず危険なものとなった。その理論とは、すべての芸術活動はひとつの科に属するという原則にたつて、それぞれの分野への芸術の分割を非難し、大芸術と小芸術との間を区別するという考えに反論するものであった。

すべての芸術が同じ価値を持ち互いに関連しているとの原理から結論づけられたのは、すべての芸術が同一の目的に向かって努力しなければならないということであり、同一の理想を有していたということである。そして、芸術活動のすべてを満たすのは全く異なった才能であるとの考えから、ひとつの芸術が最終的に他の芸術を侵害していくのは、ほんの一步であった。

画家や彫刻家たちが彼らのヒエラルヒー的な偏見から逃れたことを、われわれはみな歓迎している。そして、彼らが工芸の向上のために自分たちの勢力を動員し、工芸の没落防止のためにわれわれに手を差し出したいと願ったことをわれわれは感謝している。一団の芸術家たち、それも名望のある芸術家たちが、フォームやモデルを創作するのみならず、実用に仕える物品を自らの手で造るために、彼らの考え方の現実離れした方向づけに見切りをつけたのである。今やこの動きの開始から数年が過ぎ去り、すでに具体的な成果が十分に存在するので、この方向のもたらした結果の性質がすでに見分けられる。

その成果は、当初の期待に達しなかったと言わねばならない。上昇する太陽への期待ですべての人の心を満たしたその動きは、なるほどディレッタンティズムの楽しい考えをすこしばかりもたらした。現実離れした芸術の美学で判断すればすぐれた価値をもつが、しかしそのごくわずかしが本来の実際的なプランに沿っていないような、そうした作品をなるほど人は手にするのだ。こうした幻滅の根本原因を追及しようではないか。非常に簡単なので敢えて書き留めようとしないう原理を、まず第一

に直接目的の厳格な法則性に各物品の構造が服従しなければならないとの規則を、いよいよ複雑になり理想的なものに向けられた芸術精神は、まさにその単純さのゆえに見逃しているように思われる。実用品の創造ではその実用性に関して最も有効と思われる製作方法と取り組み、その基本的な本質を生み出すのが必然であるということ、ひとたび生み出された物品が経済的な方向で再生産されるかどうかの問題。こうしたことのすべては、芸術的な独創の価値や象徴的あるいは文学的な意味を考える前に、解決されねばならないのである。だが、世事にうといのが常である精神に彼らの本来の気質を傷付けることなく徹底的にこれとかかわり合うことを期待するには、明らかにこれらはあまりに日常的な考慮である。

2つの種類の質の対立は明らかである。自然から天賦の才を与えられた構想力のあるあの特権者に、理想形態を生むために物質的事物に授けるあの高められた意味、あの深い意義を、いかに要求することができるのか。あの夢想家に実際生活の細かい条件の理解をいかに求めることができるのか。彼らの手掛けたすべてにおいて、夢想的なやり方、根絶できない習慣となった伝統の刻印が、意に反して常に現れるだろう。そうした芸術家のすべては、自らの貴重な天与の妙想によって、しかし厳格に手仕事の規律に服従することなく、工芸の復活に従事し、限られた愛好家集団を自分たちの顧客としてもつだろう。彼らにとって大切なのは、個々の見本が最高に洗練された価値をもつことであり、これらの作品が同時に実用価値の模範を示しているかどうかには彼らは無関心である。……

ここからの教訓は、分類法を変える新しい要因が見込まれるという期待だけを抱いて、2つに厳格に区切られた領域への芸術の古来の分割を堅持することに戻込みすべきではないということである。一方の側に「芸術のための芸術」という原則が生み出したものすべてを、目や精神だけを楽しませようとするあの芸術を考えよ。そこには、従来の区分に応じて、まず第一に大彫刻や画架絵画が属する。そしてこれに続くのは、どのような名で現れようとも、空想的あるいは詩的な構想力から生じるいろいろな物品すべての領域である。もう一方の側に属

するのは、これらに対立するものとして「実用芸術」（それに当名称を与えようと、装飾芸術や応用芸術という名を与えようとも）、この芸術はもっぱら装飾的あるいはまったく実用的な目的を満たすことをより所としており、道理的には建築をも含むべきであろう。

それぞれの事物をそれが属する領域にきちんとこのように配分することで、事物がはっきりと把握されようだろう。それぞれの芸術家が、作品を始める前に、その作品が意図に応じてこの二つの領域のどちらに属するかを正確に認識するならば、未来を曇らし、今世紀末の誇る美的運動を容易ならぬことにする無数の誤りがなくなるだろう。

(S.Bing, *Wohin treiben wir?*, in: *Dekorative Kunst*, Band 1, München 1897-1898, SS.1-3, SS.68-71, SS.173-177)

解説

今回のドキュメントとしてわれわれが採録したのは、世紀転換期に装飾芸術の再生とその新たな飛翔を歌ったアール・ヌーヴォー (Art Nouveau) のドイツにおける変わり種、すなわちユーゲントシュティール (Jugendstil) をめぐる3点の史料である。

第1の史料は、ミュンヘンの絵入週刊誌「ユーゲント (Jugend, 1896-1940)」(図1参照)の創刊号を飾った宣言文風の小論の一部である。ここでは、「ユーゲント」という呪文的な言葉が、古い歴史的な世界からの離室にむけて唱えられ、新生の希望がこの言葉のイメージを膨らませている。やがて、この言葉にちなんで「ユーゲントシュティール」という呼称が、今世紀直前に大衆向けの売り言葉として誰ともなく口にされ、ほどなく専門用語ともなっていくのである。

第2の史料は、ユーゲントシュティールの代表的な建築作品のひとつ「エルヴィラ写真スタジオ (Das Photoatelier Elvira, 1896-1898)」(図2参照)の作者アウグスト・エンデル (August Endell, 1871-1925)の芸術論の一節である。当初に哲学や心理学を専攻した彼は、ユーゲントシュティールの先駆者の一人ヘルマン・オブ

リスト (Hermann Obrist)の感化で産業美術に転じ、テオドール・リップス (Theodor Lipps)の感情移入美学をくみ取って、独自の近代的装飾芸術論を展開した。そして、自然の手本に頼ることなく、「なにも表さず、なにも描写せず、なにも思い起こさせず、われわれの魂を深く強くかきたてる」ような抽象的なフォルムの解放を主張し実践したのである。

第3の史料は、アール・ヌーヴォーに関する国際的な情報を提供したミュンヘンの「装飾芸術 (Dekorative Kunst)」誌の創刊号の巻頭論文 (図3参照)であり、その論者はハンブルグ出身の画商サミュエル・ビング (Samuel Bing, 1838-1905)である。彼は、一八九五年末からパリに新しい芸術の店を開いており、「アール・ヌーヴォー」という様式名称は、周知のように、この店の名に由来している。また、近代産業美術のすぐれた理論家でもあった彼は、装飾芸術の復活への兆しを、ジョン・ラスキン (John Ruskin)とウィリアム・モリス (William Morris)を先頭にしたイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動 (Arts and Crafts Movement)に見いだしている。しかし、この運動の先駆的な意味を認めながらも、理想を過去の世界に求めていくその非近代的な側面を批判し、これを乗り越えていくよう鼓舞した。さらには、日本の美術や工芸に対する彼の博識と鋭い洞察力を駆使して、浅薄な知識としての「日本趣味 (Japonismus)」の乱用を戒めたのである。なおさらに、彼は、ユーゲントシュティールの芸術家・デザイナーたちのあまりに夢想的な現実散れした活動に苦言を呈している。そして、目的、構造そして技術などの実用品創作の原点に立ち返るべきだと強く主張し、モダン・デザインへの進展を逸速く示唆したのである。

このように世紀転換期におけるドイツでは、新様式の創造を目指したユーゲントシュティールが、芸術とデザインの世界にあまねく新風を吹き込んでいった。そして、一九世紀のヒストリスムス (Historismus)から20世紀のモダニズムへの進展において、その橋渡しのすぐれた役割を果たしたのである。

〈筆者及表紙作者紹介〉

池田 靖	大阪芸術大学教授(グラフィック・デザイン)
泉 茂	大阪芸術大学教授(絵画)
乾 由明	京都大学教授(美学)
海辺 舜	大阪芸術大学副手(コンピュータ・グラフィックス)
佐々木 侃司	大阪芸術大学教授(映像)
芹沢 秀近	大阪芸術大学講師(音楽工学)
豊原 正智	大阪芸術大学助教授(映像デザイン)
長尾 達也	大阪芸術大学副手(文芸)
西尾 直	大阪芸術大学教授(グラフィック・デザイン)
水島 ヒロミ	大阪芸術大学講師(西洋美術史)
宮畑 カレン	大阪芸術大学助教授(英文学)
森 博行	大阪芸術大学助教授(中国文学)
藪 亨	大阪芸術大学助教授(デザイン史)
山田 幸平	大阪芸術大学教授(芸術学)
依田 義右	大阪芸術大学教授(哲学)

≪編集後記≫

『藝術』第13号をおとどけします。

表紙に泉茂教授の作品を使わせていただき、その「プロフィール」のために、乾由明京都大学教授の論文の一部を引用転載させていただきました。この場所をかりて御礼申し上げます。

依田義右教授の折角完結していました論文を、編集の都合から、(1)と(2)に分けて(2)を次号にまわすことになりました。おことわりします。

山田幸平教授、芹沢秀近講師それぞれの御指導の結果、長尾達也、海辺舜各副手との協同の論文になりました。

4月に編集長が交代しました。前任の山田幸平教授によって既に進められていました構想と準備をひきつぎ、執筆者、編集委員諸氏の御協力を得て発刊の運びになりました。これらの方々に謝意を表明します。次号からの『藝術』の内容充実のための御助力御指導をお願いします。

(山崎茉莉)

大阪芸術大学 紀要〈藝術〉13

平成2年12月1日発行

発行／大阪芸術大学

大阪府南河内郡河南町 TEL.0721 - 93 - 3781

編集／大阪芸術大学紀要編集委員会

印刷／日本写真印刷株式会社