

慶應義塾大学教養研究センター
2018 年度基盤研究「教養研究」
講演記録集

慶應義塾大学教養研究センター

2018 年度基盤研究「教養研究」 講演記録集

目次

シンポジウム no.2

藝術学関連学会連合第 13 回公開シンポジウム

「藝術と教養——藝術は教養たりえるのか」…………… 3

シンポジウム no.3

「クラシック音楽を“教養”から考える」……………49

講演会 no.3

「大地（Land）の芸術学——庭園と建築を歩む」……………85

シンポジウム no.2

藝術学関連学会連合第13回公開シンポジウム

藝術と教養——藝術は教養たりえるのか？

2018年6月2日（土） 13：00～17：00

会場：慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎シンポジウムスペース

ごあいさつ

小菅 隼人

慶應義塾大学教養研究センター所長・日本演劇学会副会長

講師

塚田 章

意匠学会・京都市立芸術大学教授

山下 純照

日本演劇学会・成城大学教授

山口 遥子

美学会・東京藝術大学専門研究員

佐藤 康宏

美術史学会・東京大学教授

討論

富田 直秀

日本デザイン学会・医師・京都大学教授

青木 孝夫

広島芸術学会・広島大学教授

シンポジウム no.2

藝術学関連学会連合第13回公開シンポジウム
藝術と教養——藝術は教養たりえるのか？

ごあいさつ

小菅 隼人

今日は、藝術学関連学会連合第13回公開シンポジウムにお集まりいただき有難うございます。私は、本シンポジウムを共催しております慶應義塾大学教養研究センターの所長で、今回のシンポジウムの幹事学会である日本演劇学会の副会長を務めております小菅隼人と申します。一言ご挨拶と本日の趣旨を説明させていただきます。

この慶應義塾大学日吉キャンパスは、関東大震災で大きな被害を受けた慶應義塾に対して東急電鉄が7万2千坪の土地を無償提供したことにより、東急東横線日吉駅開設とほぼ同時の1934年（昭和9年）に慶應義塾がこの地に大学予科を設置したのが始まりです。縄文遺跡も多く出土している古い土地ですが、第二次世界大戦中は海軍軍令部、連合艦隊司令本部などが置かれ、戦艦大和の出撃命令もここからなされたと言われてます。その為、敷地内には広大な地下壕が建設されて現在も残っています。キャンパスは敷地面積10万坪ほどありますが、貴重な自然が保存され、今日、みなさまが歩いてきた、日吉駅から工事中の日吉記念館に至る幅22m、長さ220mの中央道路脇には100本の銀杏並木があり、「横浜まちなみ景観賞」を受賞しています。このキャンパスには、慶應義塾大学の10学部のうち7学部が教養課程を置き、その他に慶應義塾高校、慶應普通部、三つの大学院、七つの研究所が設置されています。この建物は、福澤諭吉

の漢詩に由来して、「来往舎」と呼ばれますが、2001年に竣工し、教養研究センターが置かれています。

さて、今年度の公開シンポジウムは、「藝術と教養」とさせていただきます。「イギリス批評の父」と呼ばれるジョン・ドライデンは、1667年にイギリスにおける本格的な演劇論の嚆矢となる『劇詩論』(*Of Dramatick Poesie*)を著し、古代作家と現代作家、英仏演劇の比較、エリザベス朝演劇と王政復古期演劇の比較、演劇における規則の是非、劇の文体の優劣など、その当時の演劇界の重要トピックスを、四人の人物の対話形式で論じました。議論が白熱する中で、四人のうちの一人、リジディアスが、“劇がどのようなものであるべきかを知らなければ、誰が最高の劇を書いたかを論じるのは不可能だろう”と発言します。リジディアスがそう言うや否や、他の三人は、“それでは劇の定義を教えてください”と彼に懇願します。そこでリジディアスは、劇とは「人間性の正確で生き生きとしたイメージであり、人間のパッションとヒューモア、人間の従属する運命の変転を描いて、人間を楽しませながら教え導くもの」と述べます。

ドライデンに限らず、演劇の目的が“教えかつ楽しませるもの”(for the delight and instruction of mankind)とする言説は、古今東西に繰り返して唱えられてきた演劇理論の一つであることは言うまでもありません。そして、

おそらくそれは、藝術全般に当て嵌まることでありましょう。その根底にあるのは、藝術は、広い意味で楽しいもの、心地よいものでありつつ、豊かな人間性を涵養するために役に立つもの、言い換えれば、藝術は人間が人間であるために必須のものという確信であります。そして、藝術は、まさにこの意味において、人々にとってなくてはならないものであります。事実、デイヴィッド・シャルクウィックは、2014年、ウォリック大学で行われた、国際演劇学会IFTRでの基調講演において、かつて、全財産を奪われ監禁された南アフリカの政治犯が、音楽、美術、演劇、文学などの教養（Humanities）が、人間にとって不可欠なものであり、「食べ物よりも重要だったことを確信した」とする発言を紹介しました。

しかし、一方、藝術の本質に創造性（creativity）があり、創造性が革新性のことだとすれば、教養と藝術は対立概念かもしれないという疑いも生じてきます。なぜなら、教養の最大の特徴は、古典作品という形で生き残る過去と現在の我々を繋ぎ、また文化を異にする人々を繋ぐ、共通基盤のことであり、そうであれば、そこで求められるのは、革新性ではなく、共有性であるとも言えるからであります。創造性を核とした藝術という概念と教養という概念がどのように繋がるのかという問題に対して私自身は有効な解答を得られていませんが、今後、考究すべき問題として、（今も会場に見えられている）横山千晶教授と共に勉強会を立ち上げたところであります。

2018年度の藝文連公開シンポジウムでは、藝術は教養となりうるのか？ 藝術が教養の一部になるとすれば、教養としての藝術とはどのようなものを言うのか？ そもそも、藝術的教養は人間にとって必要なのか？ という問題をめぐり藝術の存在意義を「教養」という文脈において考えたいと思います。さらに、古典古代より、「教養」は「教育」と結びつき、その対象と役割が様々に論じられてきたことを思えば、藝術と「教養」の問題は、藝術と「教育」の問題でもあると考えられます。実際、藝術学関連学会に属するかなりの大学教員は、専門教育や職業教育としてではなく、教養教育として藝術を教えています。その際、私たちは、何を、何のために、どの様にして教え、研究と結びつけたらいいのでしょうか？ 今大会では、以上のような問題意識から、意匠学会、日

本演劇学会、美学会、美術史学会から四人の代表者による発表ののち、日本デザイン学会の富田先生、広島芸術学会の青木先生の司会によって活発な討論がなされることと思います。

私は、最初に申しましたように、この建物におかれております慶應義塾大学教養研究センターの所長を仰せつかっておりますが、これが教養「研究」センターであるという点には独自性があると思っています。しかし、これまで、実にしばしば、「教養研究センター」が「教養教育センター」と誤って呼ばれたり、「教養センター」と短縮して呼ばれる場面に遭遇しました。そこではいずれも「教養」や「教育」という言葉に重点が置かれ、「研究」という言葉は忘れられているか省かれています。これはたいへん残念なことと私は感じています。それは、先ほども触れましたように、「教養」が人間にとって必要なものでありながら、いまだその形式も機能も目的も性格も明確に答えられる人はいないからです。例えば、マシュー・アーノルドは1882年に著した『教養と無秩序』（*Culture and Anarchy*）において「教養」を「文化」（Culture）と捉えました。また、T. S. エリオットは、1944年の「古典とは何か」（“What is a Classic?”）というエッセイの中で、「教養」を「成熟」（Maturity）という言葉で表しました。さらに福澤諭吉のいう「学問」の勧めは、まずは学ぶ姿勢の奨励という意味で「教養」の勧めであると私は捉えています。いずれも、「教養」を直観的に規定したのですが、教養研究センターの最大の目的は、「教養とは何か？」「教養はどのような役割を果たすのか？」「教養は何のために必要か？」という疑問に明確な答えを与えられるだけの研究を行うことだと私は思っています。今回の慶應義塾大学日吉キャンパスで開催される藝文連公開シンポジウムにおいて、藝術という面から教養を考える、あるいは、教養という面から藝術を考える機会を与えていただき大変感謝しております。本日はよろしくお願いたします。

有難うございました。

シンポジウム no.2

藝術学関連学会連合第13回公開シンポジウム
藝術と教養——藝術は教養たりえるのか？

インダストリアル・デザインと教養

塚田 章

京都芸大の塚田と申します。よろしくお願ひします。今日は「インダストリアル・デザインと教養」という題でお話しします。

初めに私は京都市立芸術大学でインダストリアル・デザインを教育する立場にありますが、一方でデザイナーとしてインダストリアル・デザインを実践する立場にもあります。本シンポジウムのテーマを受けて、教育する立場とデザインを実践する立場からの異なった思いが生まれました。芸術大学で教育を受け、インダストリアル・デザイナーとして巣立つ間に形成される教養という切り口、インダストリアル・デザイナーが仕事をする中で涵養されていく教養という切り口です。

私は1970年代にインダストリアル・デザインを学び、大手家電メーカーにインハウスデザイナーとしてデザインを実践してまいりました。今日、その時代には存在していなかったコンピュータなどの出現で、デザイン開発現場の業務は大きく変化しています。産業社会と直結するインダストリアル・デザインは時代とともにどんどん変化し、過去の知識、技術など古くて役に立たないといった考え方を示す人もいますが、過去を振り返ると、変わっていく部分と変わらない部分があることに気がきます。従って、今日はインダストリアル・デザインを学び実践するという中で、デザインをする中で不可欠な教養とは

何かを、不易流行という観点から掘り下げていきたいと思ひます。

1960年代から今日に至るまで、インダストリアル・デザインに関するさまざまな書籍、雑誌が出版、刊行され、さまざまな情報が提供されてきました。その中で学生、デザイナーに影響されたと思われるものをここでは取り上げます。表1はそれらを時系列にまとめたものです。これはその時代に読まれ、あるいは読み継がれ、確実に強い影響を与えてきたものですが、1980年代以降になると雑誌が情報を吸収するとして重要な役割を果たすようになり、さらに1990年代以降はインターネット

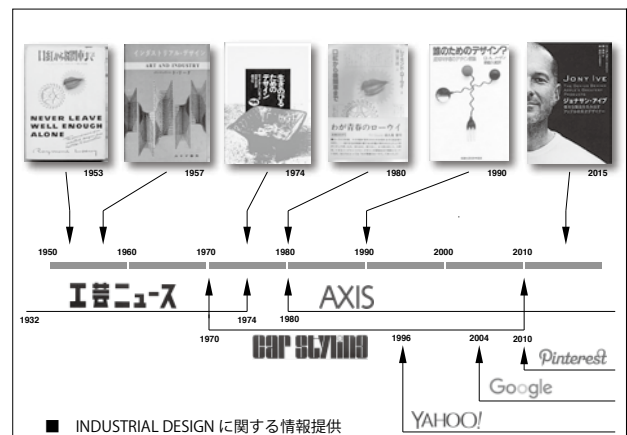


表1 INDUSTRIAL DESIGN に関する情報提供

トの普及から情報収集はブラウザーが主要なツールとなり、ウェブが大きな影響を与える存在になっています。

まず『工芸ニュース』です。『工芸ニュース』は1932年に商工省工芸指導所の編集で刊行されました。1951年に丸善株式会社が発行所になりますが、このころからインダストリアル・デザインに関する記事が多くなります。その年、松下幸之助の米国視察を機に、我が国初の企業内デザイン部門が松下電器産業に設立されました。

帰国早々、松下幸之助は、これからはデザインの時代だと語り、デザイン部門を開設し、真野善一が初代課長として採用されます。工芸ニュースは、デザイン、開発、プロセスにかかわる情報が乏しかった時代、貴重な情報源となっていました。プロの現場でデザイナーがどのようなスケッチを描くのか、アイデア展開とは何か、デザインモデルとは何か、デザインコンセプトとは何か、こうした情報は刺激的で、当時多くの学生はそれを下敷きに学んだと思われます。もちろん海外のデザイン動向、調査報告、デザイン開発にかかわる特集記事なども提供され、学生にとっては貴重な情報源であったわけです。

書籍では1953年に藤山愛一郎訳、レイモンド・ローウイ著の『口紅から機関車まで』が出版されます。日本商工会議所会長であった藤山愛一郎が翻訳に当たったということも興味深いことです。産業社会に深くかかわる立場から、先の松下幸之助と同様、企業活動にとってインダストリアル・デザインが重要な経営資源になり得ることに気付いたゆえであると思われます。

この当時、インダストリアル・デザインを学んだ学生にとって、この本はバイブル的な存在であったようで、『口紅から機関車まで』が1981年に復刊された際、GKインダストリアル・デザイン研究所長、榮久庵憲司が書籍の帯紙に「我が青春のローウイ」という文章を著しています。

帯の文章を読みます。「ローウイの名著、その旧版が発行されたのは昭和28年（家電電化元年）。彼の自伝的啓蒙の書である本書が発行された途端、みんながこぞって買い込み、持ち歩き、語り合い、また読み返した。本書が今でもインダストリアル・デザインの領域を示す標榜となっているが、私たちにとっては我が青春のローウイであった。旧版は時とともに書店から消えていった。

だが多くのデザイン学生が『口紅から』なしにデザインを学んでいるそれを残念に思っている。今その貴重な教書の復刊の快挙を見て、実にうれしい。商工業の文化化という原点に戻って、商業の役割を見つめ直すために、デザイン界にとどまらず広く政財界にも本書が愛読され、本書に“きらめく”フレーズが語り合われることを願っている」。引用終わりです。

レイモンド・ローウイはフランス人であり、第一次世界大戦のときにアメリカに渡り、商業デザインの仕事を開始します。本書は晩年に自伝、自叙伝的な体裁で、実践してきたインダストリアル・デザインの仕事を語っています。ローウイは、製品をもっと美しくしなければならず、また美しくすることによってコストも低下できると主張しております。ビジネスとしての視点から、インダストリアル・デザインという新しい仕事のプロセスが具体的に示されており、クライアントからの要望に応えていく姿勢、コミュニケーションの取り方など、実践する上でのヒントが満載されています。

本書でレイモンド・ローウイがどのような経歴から生まれたのかももうかがえます。フランスからの移民としてアメリカに移った当初、言語的なバリアーのため、環境、状況を自ら観察して理解するという資質が積み上げられたこと、学生時代、好奇心旺盛でビジネスに関する知識を貪欲に学んだこと、得た知識をすぐに実践することなどが記述されています。

職業としてのデザイン事務所にとって、デザインの価値を示すために魅力的なレンダリング、これは完成予想図のことですが、これを表現する技術は極めて重要です。このレンダリング技術はアメリカで開発され、さまざまな画材、技法が生み出されました。当時のレンダリングですが、当時は絵画用の画材、木炭紙、薄手のキャンバス、パステル、水彩絵の具、テンペラ絵の具などが用いられ、絵画の技法で描かれていました。製作にかかる時間は数日かかったと思われます。当然、非効率なのでスピーディーに描く手法、道具が開発されるようになります。ポスターカラー、エアブラシ、トレーシングペーパーなどが開発されたわけです。

一方、図1はウィーン工房のスタッフがデザインをする際に描いたスケッチですが、クライアントに見せるた

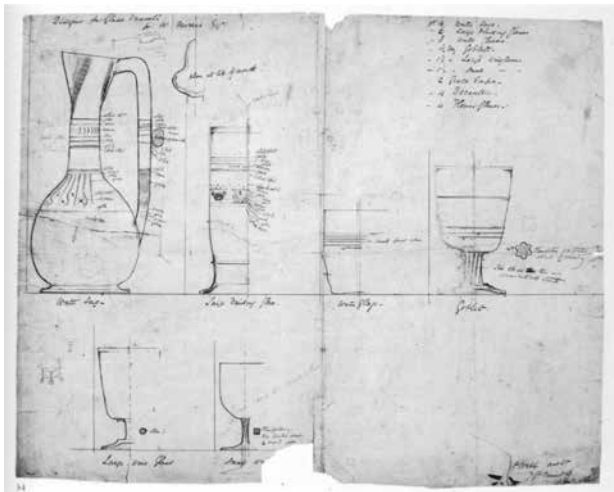


図1 スケッチ

めのスケッチではなく、実製作をするための覚書、あるいは製作に当たる職人への指示書的な役割があったと思われる、実素材で最終的に近いプロトタイプを作ることがウィーン工房ではなされていました。时期的にはアメリカでデザイン事務所が立ち上がった以前のものですが、ヨーロッパとアメリカでデザインのプロトタイプ、試作に対する考え方に違いがあるように感じます。

1957年にハーバート・リード著、『芸術と産業—インダストリアル・デザインの原理』が日本では『インダストリアル・デザイン』というタイトルで勝美勝、前田泰次の翻訳で出版されました。この本も1950年代、1960年代にインダストリアル・デザインを学んだ学生の多くに影響を与えています。ハーバート・リードは『インダストリアル・デザイン』の序説で、「芸術と工業の間に存在する区別を実際的に解決するためにまず必要とされることは、近代生産過程を知るだけではなく芸術というものの性質をはっきり理解することが必要である。まず第一になすべき点は、芸術の意義を明らかにすることであり、第二は芸術作品を生産する機械の能力を正しく計算することである」と述べています。

第1部 問題の歴史的側面と論理側面、第2部 形態、第3部 色とオーナメント、第4部 産業時代の美術教育という構成で『インダストリアル・デザイン』は著されていますが、そこには工業製品は芸術作品としてあるべきという強い主張を読み取ることができます。

ハーバート・リードは理論家であり、的確に当時の状況を認識して語られています。『口紅から機関車まで』

に比べデザインの実務者にとっては取っ付きにくく、読まれた度合いも少なかったと予想されます。しかし当時は純粋芸術に対してデザインは応用美術と位置付けられていた状況があり、工業製品は工業社会の生み出す美であり芸術作品であるというリードの表現に勇気付けられた人は多かったと思います。

リードのオーナメントに対する記述や、機能的造形主義のみでは美術表現に至らないという主張は興味深く、その時代にインダストリアル・デザインを学んだ学生が悩む表現という領域に何らかの示唆を与えたと感じます。新しい職業であるインダストリアル・デザイナーに付与されるべき教養とも言える内容であったと言えます。

この当時、インダストリアル・デザインの教育現場は、バウハウスにより構築された教育プログラムを下敷きとした教育が開始されていました。1951年に千葉大学工学部に工業意匠学科、東京藝術大学に工芸計画学科、京都工芸繊維大学に工芸意匠学科が設置され、私立の桑沢デザイン研究所が誕生しています。

バウハウスは純粋技術と応用技術の差別のない、すべての芸術活動の統合されたものを目指しています。工芸教師、形態教師が2人で1組となり、工業社会にかかわるデザイナーの実践的な技術、知識を学べるカリキュラムになっていました。工業実習、加工技術、工具学、材料学、さらに簿記、見積もり、契約にまで及ぶ実践的な内容で、計画に沿って的確に仕事を行える専門職の養成を目指しています。

インダストリアル・デザインと純粋技術で大きく異なる点は、製作の全サイクルと作業工程にかかわる情報の外在化が必要か否かという点です。図2にあるように、インダストリアル・デザインが的確に実践されるためには、デザイナーの意識下にある製作にかかわる情報を的確に外在化させ、それを第三者に欠落することなく伝達することが重要です。美術家は作家のイメージを第三者に伝えるプロセスはいりません。作品として結実するまで作家の意識下に置かれ続けても問題は生じません。バウハウスの教育プログラムはまさにこうしたデザインのプロトタイプを前提に構築されていました。

図3は1970年に創刊された『CAR STYLING』です。

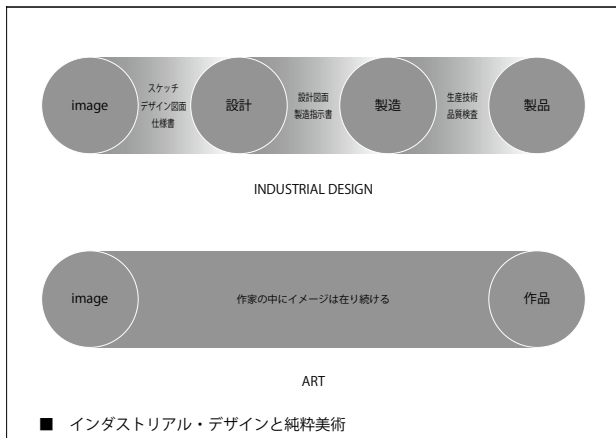


図2 インダストリアル・デザインと純粋美術

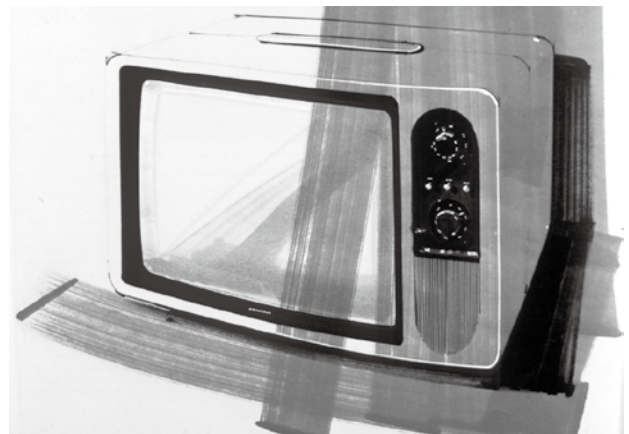


図4 テレビ



図3 car styling

この本はすべてのページがほとんどカラー印刷だったことも含め、スケッチ、レンダリングを学ぶ教科書として当時の学生から絶賛され受け入れられました。この雑誌の影響でアメリカのアートセンターで開発された表現技法および最新の画材が手に入るようになります。マーカー、PMパッド、ベラム紙、イラストレーションボード、さらにスクリーントン、パントーン、オーバーレイ、インスタントレタリングなどが容易に入手できるようになりました。このことに関しては、画材屋であった、現在は株式会社 Too になっている有限会社いづみやの果たした功績が、非常に大きいと言えます。

アートセンターで開発される表現技術のポイントは、スプリント、スピードです。それまでの絵画的レンダリングと決別し、効果的に手数を抑え表現する技法が開発されました。その当時のデザイナーにとって、誰よりも早くかっこいいスケッチを描くことが重要なテーマでし

た。手書きスケッチの黄金期は1980年代です。当時圧倒的な技術を誇っていたデザイナーがシド・ミードです。ハリウッドのSF映画の視覚イメージのデザインも多く手掛けている方です。

このオレンジ色のテレビ（図4）は当時のインハウスデザイナーによるスケッチですが、大きなマーカーでたぶんこの絵を描くのに、昔の技法だと1日や2日かかったのに対して、これは15分や20分くらいで描かれていたわけです。

さて、この時期、インダストリアル・デザインを学ぶ学生に衝撃を与えた書物が、ヴィクター・パパネックの『生きのびるためのデザイン』。日本では1974年に出版されました。デザインするに当たっての表現技術習得に腐心しているさなかに、突如としてインダストリアル・デザインに対する痛烈な批判を突き付けられたので、困惑した学生も多かったと思います。

引用します。「今日は、インダストリアル・デザインは、大量生産の上に立って殺人を行ってきている。くだらないものを常に新たに作り出して自然をめちゃくちゃにし、我々が呼吸している空気を汚すような材料や生産工程を採用したりする」という挑発的な文章だったわけです。

当時はベトナム戦争から生じた反戦運動、学生運動などが世界的に生じていました。そうした背景から、インダストリアル・デザインの社会に与える重要性を理解した上で、エコロジーの問題、福祉発展途上国のためのデザインといった新しい切り口から言及して、デザイナー

には社会に対しての批判的精神が重要であると気付かされる内容となっていました。今日でも通用する内容だと思います。

1981年に東京六本木にデザイン情報ネットワークを有するシンクタンクとして、株式会社アクシス (AXIS) が活動を開始しますが、AXIS ビルオープンと同時に創刊されたのが、デザイン誌『AXIS』でした。AXIS ビルとデザイン誌『AXIS』はデザイン情報を発信する両輪として機能し、特に AXIS ビルではメディアを介しての情報ではなく展覧会や講演会、ワークショップなど現物に接することができる、著名なデザイナーの声を直接聞ける、仕事ぶりを体験できるなど、デザイナーにとって極めて重要な情報源となったのです。セゾン・グループのパルコ (PARCO) もそうでしたが、実際の現場で体験することでしか得られない情報の重要性に気付かれたのは、こうした施設からでした。体験することで、確実にデザイナーの教養ははぐくまれたのです。

1990年にドナルド・A・ノーマン著『誰のためのデザイン』が出版されます。情報化時代から情報時代に突入する時期でもあり、多くのデザイナーに読まれ影響を与えています。認知科学という分野があったことをこの本から知ったデザイナーも多かったと思います。アフォーダンス、概念モデルなど真新しい言葉とともにそれまで感覚的に処理されていた事柄が整理されて、特に日常の営みに新たな視点から観察する手法が得られ、インダストリアル・デザインを実践するに当たって押さえねばならない教養が示された感がありました。インダストリアル・デザインにより新たに加わったユーザー・インターフェース・デザイン、UX デザインなどの入り口に当たるこの本は、2015年に増補改訂版が出版され、今日でも重要な位置付けとなっています。

1990年代に入ると、パーソナルコンピュータがデザイン支援ツールとして急速に活用されるようになります。Illustrator、Photoshop、Claris CAD などにより、スケッチ、レンダリング、デザイン図面、デザイン仕様書などがすべてパソコンで処理されるようになり、インクジェットプリンターも普及して、それに伴ってコンピュータリテラシーが資質として要求されるようになりました。さらにインターネットによる通信、情報検索の

スキル、ワープロ、Excel、PowerPoint を活用できる資質も要求されるようになります。ドラフター、デザインスコープ、写植機といったデザイン製作現場に当たり前にあった機器は廃棄されました。

2000年代になると3Dモデリングソフト、レンダリングソフトが活用されるようになり、そのリテラシーも要求されるようになります。3Dプリンターに代表されるデジタル機器が大幅に導入されて二十数年経た今日、デジタル機器のリテラシー教育の重要性から、世界中の大学のデザイン教育カリキュラムにデジタル機器の活用が組み込まれています。

ところが多くのデザイン製作現場で、デザイナーの素材に対する知識、製造方法や工作にかかわる経験不足が目立つという指摘がなされるようになりました。またインターネットで手軽に画像情報が得られることから、安易にそれらをコピー、ペーストしてしまう。自ら創造するというデザイン行為の根本的な部分も揺らいでいます。知識と実際に物を作るという経験を再びつなぎ直すことがインダストリアル・デザインにおいて切迫した課題になっており、海外も含めさまざまな大学で基本に立ち返るカリキュラム構築が進められています。

21世紀に入ってデザインを製品戦略の主軸に据え大きな成功を取めているのはアップル (Apple) です。そのデザインはインハウスデザイナーであるジョナサン・アイブが牽引しています。ジョナサン・アイブはニューカッスル・ポリテクニク、現ノーザンブリア大学、これはイギリスなのですが、でインダストリアル・デザインを学んでいます。彼の資質のバックボーンにはニューカッスル・ポリテクニクでの素材の扱い方、その加工法、実践的技能およびインターンシップによる実務経験などが組み合わされた教育で培われたといわれています。

現物素材で手を動かして物を作ることに時間を費やすという教育が、あらためて注目されています。3Dプリンターに代表されるデジタルファブ리케이션が一般化し、道具としてさまざまに実験される中、デジタルファブ리케이션機器は出力機器として極めて有用であることが確認されています。デジタル情報は一元化でき、デザイナーの発想段階での情報が最終のプロトタイ



図5 3D plinter

ブにまでそのまま活用され、情報の受け渡しによるデータの欠損は生じません。この机に並んでいるものは一つのデータがそのままいろいろ活用される例です。(図5)

このデジタルファブリケーションを活用する中で、インダストリアル・デザインの開発プロセスに大きな変化が生じています。これは3Dのソフトで作ったデータをいろいろな素材でレンダリングしてシミュレーションしたり、それから普通は寸法を決めてからモデリングするのですが、まずは造形してみて、それを調整するということが行われるようになってきているわけです(図6)。

まとめです。今デジタル機器が一般化した中で、逆にフィジカルな部分、観察する技術と表現する技術が大切であるということになってきています(表2)。観察する技術は、非常に分かりやすいのですが、まずオブザベーションといわれる観察力、それから実体験をきちんと体験するという、それからデザイン思考という言い方をされますが、問題を解決するプロセス、問題を発見して解決するまでの技術的なものが身に付いていることが要求されます。

それから表現する技術では、フィジカルプロトタイプング、要するに手で物を扱って手で表現するとか、それから第三者にそういった手描きのものを見せてコミュニケーションするようなコミュニケーションの能力、それから企画提案力といひまして、アブダクションといわれるものなのですが、イメージをきちんと的確な分かりやすい状態のものに置き換えてコミュニケーションを取る

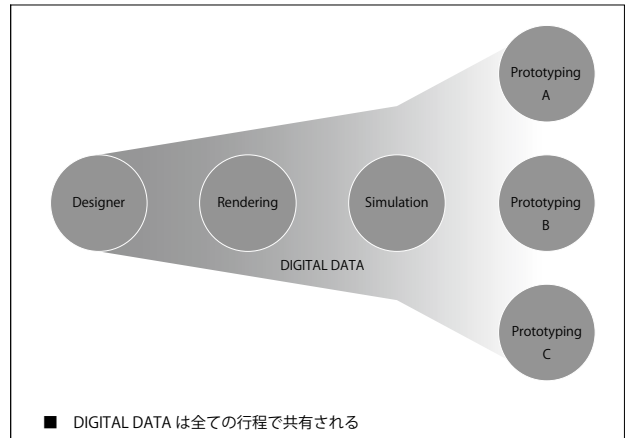


図6 DIGITAL DATA はすべての行程で共有される

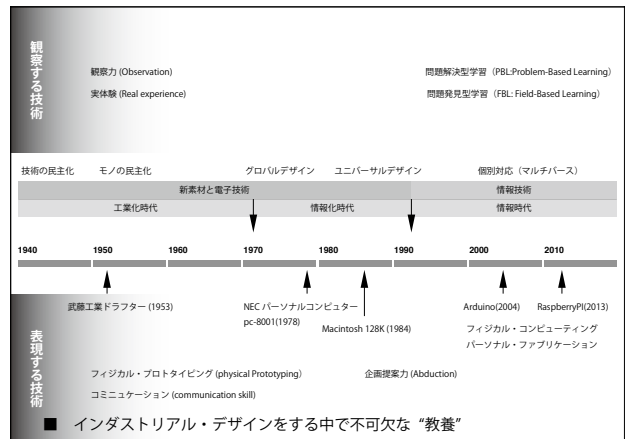


表2 インダストリアル・デザインをする中で不可欠な“教養”

という能力が求められています。

ですからコンピュータが今当たり前に使われるようになって、逆にこうした手描きの中でアイデアを表現できる技術というのが、今一番技術系のデザインの学生には求められている資質かなと思っております。以上で私の発表を終わります。ご清聴ありがとうございました。(拍手)

シンポジウム no.2

藝術学関連学会連合第13回公開シンポジウム
藝術と教養——藝術は教養たりえるのか？

教養の変貌——現代演劇における

山下 純照

日本演劇学会の山下と申します。ドイツの近現代演劇が専門で、「演劇と教養」といった大変大きなお題を与えられまして、現時点で関連性が高いと思われる言説や事例を紹介するというのが今日の私の仕事です。ただランダムに紹介しても意味がないので、自分なりに筋道を付けてみたいと思います。

このシンポジウムの副題が「藝術は教養たりえるのか?」、これを演劇に当てはめると「演劇は教養たりえるのか」ということなのですが、それ自体はある意味答えるのは簡単で、その答えはイエスであるということが出来ます。例えばファーガソン (Francis Fergusson) という学者が『演劇の理念』という基本的な書物の中で、演劇的感受性ということを行っています。これは役者にしてもあるいは観客にしても、誰かほかの人が演じているのを見ていると、自分は体を動かしてなくても、心の中で内的にそれを模倣する。模倣せざるを得ないので、それはちょうど、赤ちゃんがミラー細胞で親のやっていることを無意識のうちに模倣するということの延長で理解していいと思います。

模倣することによって物事を学んでいく、これはすべての教育の基本にあるので、その延長上にあらゆる教養の営みを位置付けることが出来ると思いますから、ファーガソンがここで言っていることで、すでに一応の

答えにはなっていることを前提としたいと思います。

それでは問題は何なのかということをいろいろ考えましたが、クリストフ・メンケ (Christoph Menke) というドイツの哲学者がこのようなことを言っています。「演劇がかかわるのは公共的な状態、言い換えると本質的に公共的なものの状態だからである」と。これはアラン・バディウ (Alain Badiou) という別の哲学者が演劇を国家的な事柄と呼んでいることを受けた議論です。メンケは「演劇は公共的なものに本質的にかかわるからだ。演劇が自ら正当化するよう挑発されているときにはほかの諸芸術の1つとの関係が問題なのではなくて、公共的なものへの演劇の作用が問題になっている。そして国家とは公共的なものの秩序である。(中略) 演劇が存続するためには、自己を正当化しなければならない」と、このように述べています。考えてみますと演劇の発祥が古代ギリシア悲劇でありまして、それは国家的行事でありましたから、そういうことから歴史的に見てもこれはまっとうな指摘かなと思います。

ここで時代は飛びまして近代ですが、フリードリヒ・シラー (Friedrich Schiller) がそのメンケの指摘にある意味では楽観的な形で、あらかじめこのような正当化を行っていますので引用します。これは1784年の講演を1785年に刊行したのですが、「人々の国民精神と私が

名付けるのは、対象に対する意見や感じ方における傾向の類似や一致であります。別の国民はそうした対象に別の意見や感じ方を抱きます。こうした一致を高水準で引き起こすのは、演劇にだけできることなのです。なぜなら演劇は人間の知の全領域に通暁しているからであり、生のあらゆる状況から残らずくみ取っており、心の隅々まで照らし出すからなのです。さらに演劇はすべての身分と階層を1つに結び付け、頭脳と心情への最もよく踏みならされた道を有しているからなのです。(中略)我々が国民劇場を有するならば、そのとき我々は1つの国民になることでしょう。」シラーは詩人で、ベートーベンの『第九交響曲』の合唱の歌詞を思い出してみるまでもなく、大変理想主義的な人物ですので、少し高揚しているところがあります。しかし、ここには彼なりのロジックがありまして、それは万人を頭脳と心情の調和によって統合していく力が演劇にはあるという確信ですね。

ご存じの方が多いと思いますが、ドイツにはどんな地方都市に行っても公共劇場があります。莫大な文化予算を使ってそれがずっと続いています。この出発点になるのが18世紀後半のこうした言説で、従ってこれは生きた言説だということが一応言えます。では先ほどのメンケの批判との関係はどうなのか、もう少し詳しく見るために、メンケがシアトロクラシーという、これは古代ギリシア由来の言葉ですが、を引用して論じているところに目配りしたいと思います。

引用します。「哲学は演劇が生モデルとなるかもしれない。それどころかすでにそうなっている。そして演劇都市アテナイはまさにそれゆえにスパルタに劣っているというおそれを駆り立てる。哲学的な概念は演劇の支配に向けられている。テュキュディデスとプラトンがこの支配をシアトロクラシーと呼びルソーからキルケゴール、ニーチェ、ベンヤミンとドゥボールに至る近代の著者たちの途絶えることのない系列にキーワードを残した」。つまりシアトロクラシーという言葉で彼らの批判がすべて統括できるということですね。

続けます。「彼らはこのキーワードの下に近代に政治、文化、社会が演劇のようになってしまったという批判的な診断を表現したのである」と。ですからシラーの楽観的理想主義的な主張にもかかわらず、そしてそれが実際

の文化、政治に影響を与えているにもかかわらず、それと並んで同時に社会、政治の演劇化——最近日本ではむしろ劇場化というのが普通かと思いますが——に対する懸念が絶えず表現されてきたという指摘です。

実際にもそのことは必ずしも杞憂ではなく、これはまったく別の方面からの研究ですが、野田宜雄氏によると19世紀にすでにこういう指摘がありました。ヴィルヘルム・ハインリヒ・リール (Wilhelm Heinrich Riehl) という学者によると、「18世紀以来、精神労働を過大に評価し、営業活動を軽蔑するところの大学出の市民、「das studierte Bürgertum」が急速に台頭してきたことを社会的病気としてとらえ、この排他的な階層の形成が国家と社会の制度に及ぼす不安定な効果に強い憂慮を示した」。

これは直接演劇には関係ありませんが、間接的にはポイス (Poiesis) の指摘にあるようなナチズム、つまり第三帝国における劇場型政治にそれがつながっていったという文脈がここにはあります。ポイスによると「しかし国家社会主義運動の顕著な特質を思い浮かべるとこう言ってみることはできるだろう。少なくとも人間のはつらつとした性格、つまり創造性によって定義される芸術は、確かに政治にのみ込まれてしまったかもしれないが、通常の政治生活そのものが美的活動、とりわけ演劇へと変容していたのだ」。

ここで創造性によって定義できるような芸術がのみ込まれたというのは、これはいわゆる退廃芸術 (entartete Kunst) というナチスによる命名、つまり表現主義その他の前衛的な芸術への弾圧のことを意味していて、その一方で政治そのものが演劇化したという、ゲッベルスのプロパガンダ政治のことを念頭に置いて理解することができます。

こうした問題情勢を前にして、私たちはどうしたらいいのでしょうか。教養と演劇の関係をシアトロクラシーという批判に答えつつどう考えたらいいのでしょうか。そのための手掛かりとして、まずは演劇のどこに焦点を定めたらいいのかということから始めたいと思います。

メンケ自身はこのような提案をしています。「演劇への批判においては、演劇が上演してみせる戯曲は問題ではない。少なくとも第一に問題ではない。シアトロクラ

シーへの哲学的批判は演劇性へと向けられており、演劇を常にあらかじめポストドラマ的に把握する。そしてそのことがまた演劇を正当化するのでなければならない」と。

ここは分かりにくいので、いくつか敷衍したいと思いますが、まず戯曲と上演という2つの演劇の側面が取り上げられています。常にこれが正しいとは限らないのですが、標準的な理解によるならば、まず劇作家が戯曲を書いて、それを劇団が稽古し、十分稽古が熟成した段階で舞台に乗せる。それが上演になります。だから戯曲がベースになって、それを観客の前で上演するという構図があるわけです。その構図のうち上演の段階こそが、このシアトロクラシー批判の問題に取り上げられるべきだというのがこの主張です。これは何でそのようになるのだろうかと思惑な気がしますが、これは後の方で少し考えていきたいと思います。その前にポストドラマ的に把握するというターミノロジーの説明を申し上げたいと思います。これはメンケの概念ではなくて、メンケと大変緊密に議論の相互構築をおこなった演劇学者のハンス＝ティース・レーマン（Hans-Thies Lehmann）が書いた書物のタイトルでもあり、そこで展開されている概念です。これは何かというと、さっき申し上げたように一応標準な演劇理解ではまず戯曲があって、これがいわばドラマになります。それを後で上演するので、その意味ですでに演劇にはドラマとポストドラマという構造があるのですが、その上演の部分、ポストドラマ的なところこそ演劇の豊かさがあり、その可能性こそが十全に展開されなければならないという立場です。近代的な理解では演劇は何となくまずドラマで、それが次に上演されるものだと考えられていますが、むしろ上演にこそ本質があり、ドラマと上演とをむしろ緊張関係に置くような可能性も含めて探求していくべきだと論じたのがレーマンです。

それと並びまして、これは後の布石になるのですが、ドラマを必ずしも必要としない演劇だってあっていいのではないかとレーマンは論じています。だから劇作家が最初に戯曲を書いてそれを上演するというのではなく、最初から台本などなくて、身体演技と舞台効果と効果音楽あるいはライブ演奏、そして観客そのものを巻き

込み、観客を参加させたりする、あるいは映像の投射、そうしたシアトリカルなさまざまな要素自体の組み合わせによって演劇をつくっていく。つまり戯曲に依拠しないという演劇というものもあっていいだろうと。そういうのも含めて、ポストドラマ演劇として概念化したのがレーマンです。それをメンケは援用し、シアトロクラシー批判はこのポストドラマ的な局面で浮上すると述べているわけです。基本的には私はこれを肯定したいのですが、ただ留保を付けたい。

それは戯曲のレベルであっても、私たちは十分にシアトロクラシー批判に応えられるような要素が見いだせるのではないかと考えるからです。そこで私が注目したいのはチェーホフという、ちょうど近代から現代への境界に位置する劇作家でして、この人は書いた戯曲そのものも非常に演劇的です。従って戯曲の演劇性ということが言えると思います。つまり先ほどの哲学者メンケは、戯曲 vs. 演劇性という構図で論じていたのに対して、私は戯曲そのものに演劇性があると見ていきたいわけです。

これについてはもう1人の日本の哲学者、中村雄二郎氏がすでに「演劇的な知とは何か」という論考を書いていまして、それを引用したいと思います。「チェーホフ劇は一見したところ近代リアリズムの対話劇に明らかにつながるように見えながら、劇的行動と劇的構造の点で原理的に言って反転し、むしろそれと反対でさえある。チェーホフ劇にあってはせりふは何と能動でもなければ行動でもないのだ。登場人物たちは一見中心的と見られる者としてさえ、基本的にはせりふを担って行動せず、せりふは他人に働き掛けない」。

中村はさらに、やはり同じ論考で、次のようにも書いています。「このようにチェーホフのノンセンス劇は一見近代リアリズムや対話劇のように見えながら、徹底的にそれを超え、深層において優れて演劇的知を体現している」ここで注釈しますと、セリフがいわば何も積極的なことを意味しない、セリフを言ってもそれが人物の内面や行動の目的を伝えてくれないということから、これはノンセンスであるという形容が生じてきて、チェーホフの劇を中村氏はノンセンス劇と名付けるわけです。

ではノンセンス劇はなぜ深層において優れて演劇的知

を体現しているのか。中村によれば、「チャーホフの劇をコロスの劇としてとらえるとは、それが劇的行動者としてのヒーローあるいは主役が不在な劇だということである」と。つまりここで主役が不在だということが重要だという指摘がなされるわけです。

つまり伝統的な演劇の理解では、ヒーローというものがいて、観客がそのヒーローに感情移入し共感を抱き、自分を重ね合わせてそれで感動する、興奮する、あるいは同情の涙を流す、それが楽しいのだと。アリストテレス以来の演劇理解というのはそのようなものだったわけですが、ここでは主役が不在の劇だということが伝わってくる。それがチャーホフだという指摘です。

中村はさらにこう続けます。「その代わりに普通言う意味での端役や脇役と見られる人物たち、例えば『かもめ』のメドヴェージェンコ、『桜の園』のエピホードフ、シャルロッタなど、こういった脇役たちが極めて生き生きとして、劇的空間の基本的トーンあるいは空気を形づくっている」。

これがチャーホフのノンセンス劇であり、コロスの劇であり、そしてそこに演劇的知があるというのです。

主人公は主人公として存在し得なくて、観客が本当の意味で自分の共感を注げる対象というのはまったくなく、つまりこの世界は何という、ある意味こっけいなちぐはぐな世界だろうという印象が最終的に残ることになります。

中村氏はそれでいいのだというわけです。それこそが実は演劇的知なのだ。つまりメンケが問題にしていたような、観客が主人公中心の劇を見てそれに影響されて、現実そのものをそのようなタイプの演劇のように知覚するという事態に対して、このような主人公不在のノンセンス劇を見ることで、現実をいわばナンセンスなものとして見るという一種の知が獲得されるというのが私の解釈です。

今までは戯曲論でしたけれども、ここからまったく別の観点から論じたいと思います。メンケはやはり上演の局面が重要だと言っておりまして、やはり私は基本的にはそれは支持したいのです。そのためには演出が問題になるので演出論に入っていきます。

佐々木健一氏は『演出の時代』という本の中で、古典

の演出についてこう論じています。

「古典の演出を支えたのは、近代の芸術愛好者たちの指導理念としての教養主義である。なぜならば、古典をそのまま上演するためには、観客の側に相応の教養が必要だからである。教養の距離によって初めて演出の次元が開かれる。戯曲もしくは台本（オペラの場合）と演出とが別個の精神的原理である、ということをも認めるのは、教養の遠近法である」大変明確な指摘であると思いますが、ここには2つの論点があって、1つは、ここで話題になっているのは古典の演出です。ですから観客には古典の教養がやはりないと、どんなに実は面白く新しい演出を見ても、そのオリジナリティーさえも十分には分からないので、あまり面白く思えないわけです。だから観客に古典の教養が求められるという、そのような意味での教養主義が1つあります。

もう1つは、必ずしも古典に限らず、常にどのような演劇であれ、演劇の演出には原作のレベルと今、現に舞台の上で見られる演出のレベルという2層構造があって、そのような遠近法が分かるということ自体が教養であるという指摘だと思うので、一応これを踏まえておきたいと思います。

そこで、観客には古典の理解という意味であれ、演劇の2層構造についての理解であれ、やはり教養は求められてくる。ですから先ほどから問題になっていたのは、演劇は教養になるかということなのですが、その議論のためにも、演劇のための教養、演劇を理解する教養がどうしても回避できないということです。ではそれをどのように考えていったらいいのかということに入っていきます。これがひいてはメンケの批判に対する回答になるのではないかと考えます。

2つの例を紹介したいと思います。1つはSPAC 静岡県立パフォーミングアーツセンターの宮城聡芸術監督の活動です。彼はオルタナティブということを言います。そこでどのようなラインアップでどのような演目をお客さんたちに見せていくかということが非常に重要なのだということを、いろいろなインタビューで、あるいはホームページでも発表しています。

宮城氏は、「オルタナティブの教養」をお客さんには付けてほしいという趣旨の発言をしております。例え

ば、「1960年代の半ばに早稲田小劇場、状況劇場、天井
棧敷、転形劇場、あるいは黒テントの前身の団体が活躍
し、日本のアンガラ小劇場運動がスタートしました。50
年目にしてその遺産がいかに継承されているのか、ある
いは発展を見せているのかを見ていただきたい。これが
1つ目です。もう1つは、日本のアンガラ小劇場ムーブ
メントと似た一種のシンクロシティーとして海外で登
場したオルタナティブな表現（を紹介したい—挿入、山
下）。（中略）そのようなものを共有している表現を海外
から集めたプログラムになっています」と言っています。
これは演劇祭についてのインタビューです。ここで言っ
ていることは、標準的な演劇を目指さないと言うこと
です。ここで標準的というのはギリシア悲劇やシェイク
スピア、あるいは日本の新劇がレパートリーとしてきたア
メリカのリアリズム演劇、テネシー・ウィリアムズやアー
サー・ミラーなどで、それらに対するオルタナティブと
とらえていだろうと思います。

それ自体、オルタナティブ自体が今現在ではすでにレ
ガシーになっていて、それを継承していくのが大事なこ
となのだということをここでは言っています。しかも日
本だけではなく、同じような問題は世界中にあり、それ
は1960年代的演劇の記憶継承と名付けられるもので
すが、それを引き受けていくという意思表示です。

ただそこには、それでは先ほどのシアトロクラシーの
批判に応えられるものがあるのかというと、それは簡単
ではありません。宮城氏はこうも言っています。「静岡
に来たら演劇は敷居が高い、自分には知識がないから見
に行っても分かるのかとすごく言われる」。つまりマイ
ナーなオルタナティブ演劇ファンしか来なくなることの
危険性を彼は十分に知っていて、そしてそれが、19世
紀のドイツで劇場が一部の教養市民層だけのものになっ
たという先ほどの問題に対応しているのですが、それ
に対して「私たちは劇場側から、私たちは常に民衆的な活
動をしていますよと言ひ張れるようにならなければいけ
ないと僕は思います。空気を読んですり寄るのではなく、
一定の距離を取った上で民衆的な活動をしていきます
よ、誰も排除していませんよと開いていかなければいけ
ない」ということをここで言っています (<https://www.cinra.net/interview/201504-spac>)。

次に、これがSPACのホームページに載っているライ
ンアップです (http://spac.or.jp/schedule_old)。確かにこ
れを見ていただくと、例えばこの『寿歌』（ほぎうた）
というのは不条理演劇で、オルタナティブと言ってい
であろう70年代の小劇場系の古典です。その下の『放
課後のおと』というのは、静岡県の中学生、高校生の
「劇団かいぞく」の作品です。それから『宮城能オセロ』、
これはシェイクスピアの『オセロ』を宮城聰流に現代的
な視点から翻案して上演しています。日本、海外そして
古典と現代、市民の創作とバランスよくラインアップを
構成していると思います。この辺にオルタナティブにマ
イナーを追求するだけではないバランス感覚がくみ取れ
るように思います。これを私は公立劇場のドラマトル
ギーと名付けて、戦略の1つ、演劇正当化の1つと位置
付けられると思います。

最後に、もう1つの演劇的教養の正当化の試みを紹介
したいと思います。それは永田靖氏が2017年の演劇学
会大会で講演なさった時に紹介された1つのパフォー
マンスです。

これは台湾の「林文中舞踊団」の作品『小南管』ですが、
この舞踊団が伝統音楽を伴奏として使う。ところがその
伴奏音楽は台湾の若いダンサーたちにとってなじみがな
いものとなっており、そこで同じ台湾の中で現代の若い
舞踊家が伝統音楽を学習するという場面が生じた。そこ
でいかに学びが行われるか、それ自体を非常に多様な演
劇的手法を用いて舞台化したというものです。

全体が9場で構成されているうちの前半の4場ほどを
永田氏は記述されていますが、ダンサーのウォーミング
アップの後、南管が歌われ（この南管というのが伝統音
楽）、そしてダンサーへのインタビューの映写の中で伝
統音楽についての彼らの感想が語られます。

南管奏者が舞台上でダンサーたちにティーチングをす
ると、さらにその記譜法などが観客への情報として映写
される。やがて観客も、呼び出されて学習するといった
形で巻き込まれていく。さらに関係する知識人たちの語
りが映写される。こうした多様な演劇的手段を使って、
まさにポストドラマ的演劇の形式で、現代において異な
る文化層に属する人たちの相互の学びが主題とされてい
きます。

そこには観客も含まれていくということで、多元性や演劇の可塑性があると指摘されています。特に異なる関心を持つグループからのパースペクティブが導入されているというところが、演出というのは教養主義なのだと、教養というのはパースペクティブを持つものなのだという佐々木健一の指摘が、現在ではこのような形で展開していくのかなと思わされるところであります。永田氏はこのような林文中の舞台を指して「新教養主義的演劇」と名づけています（詳細は永田靖「会長講演 演劇は教養になるか」『演劇学論集 日本演劇学会紀要』65、2017年、27-28頁を参照）。

私の発表の落とし所に代えて永田氏の講演から引用いたします。観客性という概念、これはまだ耳慣れない言葉ですが、それを使いつつこのように述べられています「共同体として文化的に均質であることや、共同体に切れ目なしに受け継がれている歴史や伝統といった概念そのものへの見直しを求めている作品だと思います。教養と演劇を考えるときには、作品の内容ばかりでなく、観客について考えることが有意義であると思われる。それはそれぞれの演劇が教養について社会的にどう考えているのかが、観客性に反映されているからだと思います。（中略）上演は舞台から一方的に観客に投げ渡すものになっておらず、観客と向かい合って共に作り出す種類のものとしてあります。現劇を本来、可塑的なもの、多元的なものと見なせば、あくまでも近代主義的な個人の営為ではなく、観客との交流で構築する社会文化的行為であるわけですから、今はかつてのような社会や文化全体を歴史的に体系的に見る教養ではなく、大きな物語への逆行を回避しつつ、またかつてのポストモダンの戯れをも退けているような、新しい、ここでいう可塑性の演劇こそが現代の教養に求められているのではないのでしょうか」。私はこの舞台は実際に見てないのですが、この記述と分析に基づいて、こういう形のポストドラマ的なドラマトゥルギー、演劇の考え方であれば、メンケが言うような、演劇が教養であろうとするまさにその局面において持ってしまうかもしれないシアトロクラシー、すなわち現実のあしき意味での演劇化というのを回避しうるのではないかと考えます。

ご清聴ありがとうございました。

シンポジウム no.2

藝術学関連学会連合第13回公開シンポジウム
藝術と教養——藝術は教養たりえるのか？

芸術を教養として学ぶこと

——1760～1770年代の『愛好家向け』アルファベット式芸術事典に即して

山口 遥子

山口遥子と申します。発表を始めさせていただきます。今日は芸術を教養として学ぶということがこれまで歴史的にどのように捉えられてきたのか、その一つの例として、18世紀ドイツに「アルファベット式芸術事典」というものをめぐってなされた議論を中心にお話しさせていただきたいと思います。

ドイツで普通「教養」といいますと、先ほどの発表にもあったと思いますが、19世紀的な、いわゆる「教養市民」“Bildungsbürger”という概念がまず頭に浮かぶだろうと思われます。「教養市民」というのは、大学教育を受けて官僚機構の一翼を担う一種の文化階級的なアイデンティティのことを指すと思いますが、18世紀末になってこうした教養概念が出てくるようになるまでは、“Bildung”という語はそうした意味を獲得してはいませんでした。例えば、今回扱います1760年から70年代のズルツァーの芸術事典を見ましても、“Bildung”という語は何度も出てきますが、“menschliche Bildung”すなわち人間の体の形成、物理的な形成という用法が最も多く、次に“Bildung der Sitten”（道徳の修養）、“Bildung des Geschmacks”（趣味の涵養）というふうに、Bildung単体ではなくて、必ず何かのBildungという形で用いられます。

では、19世紀の教養市民概念の18世紀における先駆

的な概念は何かといえますと、通常知識人（Gelehrte）という概念が用いられます。ですがこの発表では、むしろそれに対立する存在であった「愛好家」（Liebhaber、Dilettante）に注目したいと思います。といいますのも、19世紀的な大学制度と密接に結び付いた教養概念ではなく、現在よく使われておりますように、ある道の専門家以外にとっても必要な知識や実践といったような意味での教養というのを考えてみますと、18世紀にはその意味での教養をめぐる議論というのは、むしろ愛好家論の方に表れていると思われるからです。愛好家・アマチュア・ディレッタントというと、本職の学者や芸術家気取りの素人という侮蔑的な意味合いがありますが、その一方で、純粋な情熱を持って一生懸命芸術に取り組む人という意味もあります。ゲーテにも見られますように、18世紀当時この語は肯定的・否定的両方の意味合いで用いられていました。この愛好家という存在を読者として想定して、芸術理論書が18世紀後半になって初めて、アルファベット式事典形式で書かれるようになります。

アルファベット式事典というのは、つまり事柄の順序に即したのではなくて、事柄の秩序をいったん解体してアルファベット順に、ABC順に並べ直した事典形式の書物ですが、こうした書物はドイツでは17世紀末ごろから、先行するフランスでの流行を後追いつる形で、

社会科学や自然科学の分野を中心に盛んに出版されるようになります。しかし芸術の分野に限っては遅れており、ゴットシェートが初めて芸術のアルファベット式事典を1760年に出しまして、これが表紙ですが（図1）、続いてズルツァーによるものが1771年に出ています（図2）。この二冊は、共に愛好家向けに書かれたと表題や序文に記されています。今では芸術事典や美学事典というものは学者向けにも一般向けにもありふれていますが、この二冊に対する18世紀半ば当時の批評を確認すると、事典で芸術について調べて学ぶということに対し、知識人の間に根強い懐疑と反感があったということが伺えます。そうした中でゴットシェートとズルツァーは、共に哲学界、文学界の巨人ですが、アルファベット式事典という形式をあえて選択して芸術論を表しました。この発表では、この2つの事典に即しまして、18世紀のドイツで一種の教養として芸術を学ぶということがどのように捉えられていたのかを明らかにしたいと思います。

では、第1節に入ります。ここではアルファベット式事典、ABC式事典をめぐる18世紀当時の出版状況を簡単に確認しておきたいと思います。フランスではすでに17世紀の間に2つの大事典が公刊されていますが（1674年ルイ・モレリ『歴史大事典』*Le grand dictionnaire historique*; 1695-1697年ピエール・ベール『歴史批評事典』*Dictionnaire historique et critique*）、ドイツではこれに比するようなものは書かれませんでした。モレリとベールの大事典はドイツ語に訳され、その後のドイツの事典の模範となります。18世紀に入ると、ドイツでも時事用語事典（*Zeitungslexikon*）といわれるものが数多く出版されまして、とりわけ1704年に出た『実用国家・時事・会話事典』（*Reales Staats- Zeitungs- und Conversations-Lexicon*. 通称『ヒュブナー事典』*Hübnersche Lexicon*）というのが1732年までに14版を重ねるベストセラーになります。

このヒュブナー事典をきっかけに、一般的にドイツでは事典のことを、語学辞典（*Sprachwörterbuch*）に対して、実用事典（*Realwörterbuch*, *Reallexikon*）と呼ぶようにもなります。これからお話しするゴットシェートの芸術事典というのも、1つの“*Realwörterbuch*”であるとゴットシェート自身によって位置付けられています。



図1



図2

18世紀半ばに近づきますと、18世紀当時の最も包括的なドイツ語の事典として今でも参照されるツェードラーですとか、イギリスではチェンバーズの『サイクロペディア』、フランスでは1751年に『百科全書』の事典も刊行されますので、アルファベット式事典が啓蒙主義を代表する書物として存在していました。こうした事典形式隆盛の中、ドイツでも1760年までには、宗教ですとか政治、法律、商業、自然科学などさまざまな実学分野の、あらゆる個別分野のアルファベット式事典が出されまして、ゴットシェートによれば、ドイツ語の事典だけで「丸ごと1つの図書館をつくることも可能である」という状況だったようです。こうした時代の趨勢の中で、唯一後塵を拝したのが、芸術分野でした。ゴットシェートは自身の著作の中でこのように述べています。

「実用事典を持つことがこれほど有用であるならば、なぜ文芸や自由技芸だけ、実用事典がなかったのか不思議である。……しかし何事にも時があるように、我々の事典によって愛好家の知識を向上させるための時がついに来た。」（Gottsched, Johann Christoph: *Handlexikon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Zum Gebrauche der Liebhaber derselben.* (1760). Hildesheim und New York: Georg Olms Verlag, 1970. Vorrede. [S.4])

ここでゴットシェートは、芸術事典をドイツで初めて書くことの意義として、「愛好家の知識を向上させる」

という時代の要請をあげています。しかし実際は、こうした事典形式の書物に対しても、また愛好家という存在に対しても、いまだ根強い反感がありました。

では第2節に移りまして、当時の主要な学術雑誌に掲載された、芸術事典に対する批判を見てみたいと思います。初のドイツ語芸術事典をゴットシェートが刊行する数年前から、ズルツァーもまた、自分こそが初のドイツ語芸術事典を書くと言明し、予告文を雑誌に掲載していました。その予告に対して、1757年の『文学自由芸文庫』のある評者は次のように言っています。すなわち、事典という形式は単にフランス人の流行にすぎず、ドイツ人はこれに目をくらまされてはならない。アルファベット式事典というのは、「本を一度開いただけで知識人のように見えるようになりたいという彼らの傲慢」から生じた形式である (*Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1.1 (1757) S.222-229)。さらに1773年に書かれた別の批評を見ても、同じくフランスの事典熱が批判され、学問が「細切れに分断されてしまう」事典という形式がドイツで広まることに対する強い抵抗感が示されています (*Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. 15. 1 (1773) [Johann Jakob Engel] S. 33-35.)。こうした批評を見ても、ゴットシェートやズルツァーが愛好家のためにアルファベット式で芸術論を著したことは決してその時代の常識的な態度であったわけではなく、むしろ当時の学問状況に対して意識的に投げ掛けた1つの表明であったと考えられます。

では第3節に入りまして、ドイツで初めての芸術事典を著したゴットシェートが、どのように事典という書物を捉えていたのか、それについて、より詳細な検討に移ります。ゴットシェートは事典を次のように擁護しました。

「一体どれほどの新たな発見が、あらゆる学問分野を豊かにしたでしょうか。……現代において、これら全てのことがらに等しい熱意を傾けることがどうすれば可能だというのか。古代においても、完全な博学者と呼べる人は存在しなかった。ある一つの学問に熟達している人々の多くが、他の学問ではあらゆる段階で己の無知をさ

らしている。折々に助言を求めることができるような手引き書があったなら、どれほど役に立つだろうか。」 (Gottsched, op.cit., Vorrede. [S.2f.]

ここで注意しておきたいのは、ゴットシェートが「博学者」というあり方を理想としているということです。「ある1つの学問に熟達している人々」、つまり何らかの学問の専門家であったとしても、他の学問に無知であることは恥ずべきことであり、専門分野以外のことについて広く学ぶことは推奨すべきである、というゴットシェートの学問観が伺えます。専門分野以外のことについても広く学ぶこと、これは現代の教養という概念にも合致します。そしてこうした教養を身につけるために、アルファベット式事典が有用であるとゴットシェートは見えています。ゴットシェートの考えは、同時代の学問状況について良く似た形で述べているヒュブナー事典序文と比較してみますと、その性格がより一層明らかになります。ヒュブナーはゴットシェートに半世紀ほど先だつて、次のように述べていました。

「まず50年ほど前から学問の数がひどく増え、そのため大学では各分野が個別に教授される場合は専攻を複数修めねばならなくなった。その次に、それぞれの学問がきわめて増大した。そのため、仮に昔ながらの物理学、数学、歴史学がその真理を携えて再び現れても、拙劣な初級者用にしか通用しないほどである。そして、学識の帝国の民が増えに増え、学識ある人々が至る所に溢れかえるという事態となった。……そしてついに、この世紀は、あらゆる人が全てを知りたい、あるいは全てについて少なくともいくばくかを知りたいと望むほどの、好奇心を携えるようになったのである。」 (『好奇と実用のための自然・技術・鉱山・手職・取引事典』 *Curieuse und Reale Natur- Kunst- Berg- Gewerck- und Handlungslexikon. . . Welches als der zweyte Theil des Realen Staats- Conversations- und Zeitungs- Lexici . . . zu gebrauchen. Nebst einem ausführlichen Vorbericht Herrn Johann Hübners*. Leipzig 1712; Neuauflage, verbessert und mit einer Vorrede versehen von D. Georg Heinrich Zincken, Leipzig 1746. S. 3f.)

ヒュブナーはこの事典の編纂者ではなく、たんに請われてこの序文を書いたのですが、この事典を成立せしめた「あらゆる人が全てを知りたい」という教養に通じる考えを、「好奇心」(Curiosität)という時代の流行語でまとめています。これに対しゴットシェートは、「全てを知りたい」という学びのありかたを肯定し、そのツールとして事典を肯定したのです。先に見た事典批判者たちは、事典は見せかけの「知識人」を生むだけで、本物の知識人を生み出さないという議論を展開していましたが、この点についてもゴットシェートは次のように反論しています。

「このように辞書から作られた知識は、本格的な知識人[Gelehrte]を生まないという意見は真実である。しかしそう主張するのは誰だろうか？ 確かに、彼の専門分野については、その付属知識全体を含めて、アルファベット式ではなく、全く別の体系的なよりよい書物から学ぶ方がよいだろう。しかし、我々の主要な仕事ではないものについて、まったく無知蒙昧でいてよいものだろうか？ ……自分の専門分野は、根底から学ぶがよい。そして折々に、人間の認識の他の部分から必要となることからについては、事典から学ぶがよい。」(Gottsched, op.cit., Vorrede [S. 3.]

アルファベット式事典というのは、体系から切り離して、自分が知りたいキーワードの知識だけを得るものですから、体系立てて何かを学ぶことはできない。専門分野については、体系的な学びが必須であるとするゴットシェートは、その点で、真の知識人は事典によっては育たないと認めます。しかし同時に、知識人には専門分野以外の教養の学びも求められるのですから、事典による学びも同じく必須であるとして、事典を擁護するのです。

さらに、もう1つ別の観点からの事典批判についてもゴットシェートは反論を加えています。その批判とは、事典が見せかけだけのエセ知識人「Halbgelehrte」という存在を生み出すことはゴットシェートも認めているとおりであり、それが国家全体、または世界全体の学問状況に害をなすのではないかと、ということです。この点についてゴットシェートは、半・知識人という存在につい

て、極めて好意的な見方をすることによって事典を擁護します。

「事典の使用を叩きのめす、もう一つの理由がある。事典の使用は、知識の正しい核となる部分を得ることなく、時に非常に広いが底浅い知識しかもたない、半・学識者[Halbgelehrte]を大量に生み出してしまふ、ということだ。しかし私は問う。学問によって正しい作品を生む真の学識者でなく、いわゆる無学だが全くの無知ではないような人々が大勢存在することに、何の害があるというのか？ 普通の生活の中では、全くの無知の人間と付き合い合うよりも快適ではないだろうか？ 真の学識者、大学に居している少数の人間が世界を賢くし、国家全体を聡く上品にしているわけではない。むしろ、いわば無学だが、自由技芸や学問についていくらかの知識があり、自分の生活様式や、世間での取引や、礼儀良く知的な交際のために、そうした知識を必要としている人々が、世界をそのようなものになっているのである。」(Gottsched, op.cit., Vorrede [S. 3f.]

自由技芸や学問についていくらかの知識がある半・知識人、すなわち教養を身につけた人々が世間にあふれることを、ゴットシェートは歓迎しています。

以上のようにゴットシェートは、第一に知識人が専門分野以外の教養を身につけるために事典が必須であること、第二に一般の人々が教養を身につけ、それによって世界全体がよりよいものとなるために事典が必須であること、この二点において事典という書物の形式を強く推奨したのです。さてゴットシェートに次いで、1771年にズルツァーもまた事典形式で芸術理論書を公刊しました。1771年の出版に11年先だって公表された告知文には、芸術事典出版の理由が次のように述べられています。

「この著作での私の主たる意図は、芸術に対してより多くの識者[Kenner]と、より多くの真の愛好家を生み出すことである。なぜならば、こうした人々の数が多ければ多いほど、芸術は繁栄するからである。体系的な著作によっては、こうした私の目的が決して果たされないことは確かだ。芸術の理論を、体系的秩序に

したがって学ぶほどの忍耐力や能力を持っている愛好家というのは極めて稀なのである。」(*Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Vter Theil. Acht und Siebenzigster Brief* (17. Januar 1760) und *Verschuß des Acht und Siebenzigster Briefes* (24. Januar 1760) von Johann Georg Sulzer, Berlin 1760. S. 54f.)

ズルツァーもまたゴットシェートと同じく、愛好家すなわち専門家ではないより多くの人々が教養として芸術を学び身につけることは、芸術全体にとって良いことだと表明します。加えてズルツァーはここで、教養としての芸術の学びの方法論についても言及しています。愛好家すなわち非専門家にとっては、体系的に学ぶより、個々の事象に即して分析的に学ぶほうが適している。そのためには体系的書物よりも、知りたい事象をその都度調べることができる事典という形式が最もよい書物のあり方だというわけです。

ここまで、「芸術と教養」という今日のシンポジウムのテーマに即しまして、芸術を教養として学ぶということが18世紀ドイツにおいてどのように捉えられていたのかを、「アルファベット式芸術事典」というものをめぐって交わされた議論を中心にお話しさせていただきました。ゴットシェートとズルツァーは共に、教養としての芸術の学びに最適な書物の形式として事典をあえて選択し、愛好家、すなわち非専門家の人々が広く芸術の知識を身につけることが芸術全体、社会全体のためになると説いて、学問が一般へと開かれていくことを強く後押ししました。18世紀後期に始まったアルファベット式の芸術事典は、単なる一時的な知識の獲得手段に留まるものだったのではなく、そこには芸術を教養として学ぶことへの高い理想が込められていると言えたのではないのでしょうか。

以上で発表を終わらせていただきます。

シンポジウム no.2

藝術学関連学会連合第13回公開シンポジウム
藝術と教養——藝術は教養たりえるのか？

知識人の絵画——南画とその享受者

佐藤 康宏

琴と囲碁・将棋、書と絵画。その4つの芸事を知識人が楽しむありさまを描く「琴棋書画図」は、中国でも日本でも繰り返し描かれました（東京国立博物館の伝任仁發「琴棋書画図」など）。東アジアの知識人にとっては、藝術が教養の一部であるのは伝統的には当然のことでした（註1）。18世紀、江戸時代中期以降の日本では、中国における知識人のあり方に強い興味を抱いた人たちによって、南画と呼ばれる絵画が盛んになります。その制作と鑑賞において、中国的教養というのは彼らを結びつける基盤となっただけでなく、彼らが生きる現実を理解しなおす手段ともなりました。4人の画家の若干の作例をもとに、このことを説明してみます。4人のうち初めのふたりは庶民の家に生まれた職業画家です。あとのふたりは武士階級の出身で、画を描くことは本来の仕事ではありませんでしたが、実際にはそれによって生活のための収入を得てもいたはずですが。彼らは趣味で画を描いていたわけではない、ということをお断りしておきます。

(1) 池大雅（1723-1776）

池大雅の父は京都銀座の下級役人だったのですが、大

雅が4歳のときに亡くなります。しかし、母ひとり子ひとりとなっても、母は大雅にきちんとした教育をしました。幼い大雅は、しかるべき師から漢文を読むことを習い、書を教わりました。その書を7歳の年に萬福寺で揮毫してみせたところ、神童であると黄檗僧から激賞されます。南画を含め新しい中国文化を愛好する人たちにとってのスーパースターとなったのが大雅です。「楽志論図」（図1）は、後漢の仲長統の文章を絵画化した画卷です。この画卷には柳澤淇園（1703-1758）が題を書き、祇園南海（1676-1751）が跋として、つまり画卷の最後に、「楽志論」の文章を記しています。ふたりとも著名な儒者であり文学者であり、大雅とはまるで身分が違う武士たちです。ところが一介の町絵師に過ぎない大雅は、彼らから高潔な人格を賞賛され、こういう身分を超えた合作までしているのです。朝廷に仕えたりすることを喜ば



図1 池大雅「楽志論図」(梅澤記念館) 1750年

ず、自然の中の居宅で悠々自適の生活を送りたい——「楽志論」が説くのは中国の知識人の理想です。彼らは実際には官僚として働きながら、引退して自由な日々を楽しむことを想像の中で憧れていたわけです。柳澤淇園や祇園南海なら同じ理想を抱くこともできたでしょう。しかし、大雅にはけっしてかなわぬ夢です。「楽志論」を読み理解できる教養は、そこに述べられる世界とはかけ離れたところに住む自分の現実を教えてくださいましたはずです（註2）。

大雅にできるのは、彼がまるで中国の知識人であるかのように演技することでした。大雅自ら「渭城柳色」という篆書の題字（図2）を別にしたためた「渭城柳色図」（図3）は、王維の有名な送別の詩「元二の安西に使いを送る」を主題にしています。図様そのものも唐の時代の渭城の地で人々が別れるさまを描いています。そして実際には、この画は、画家の五十嵐俊明（1700-1781）が京都から越後に帰郷する際、餞別として送られたことが、款記から明らかです。つまりここでは、大雅と俊明との別れは、王維と元二との別れに重ね合わせられてい



図2 池大雅「渭城柳色図」(敦井美術館) 1744年



図3 池大雅「渭城柳色図」(敦井美術館) 1744年

るのです（註3）。現実の送別という事件が、絵画に描かれた過去の中国の送別によって暗示されることで過去の詩情と響き合い、ふたりの惜別の思いをいっそう増幅するとともに、その思いに高雅な文化の趣を添えたに違いありません。日本の現実を中国の文化の中に転位する、^{エレガント}そういう営みを喜ぶ人たちのために、大雅は中国趣味の横溢した商品を作り続けました。

〈瀟湘八景〉とは何かを知るのも中国的教養です。中国の洞庭湖の南の地域から8つのすばらしい景色を選んだ、東アジアの山水画が共有する主題のひとつです。大雅40代の「瀟湘勝概図」（図4）は、右の斜めに走る雨脚から中央には岩と柳が左に傾いて伸び、向こう岸の山が湖をぐるりと囲みます。ダイナミックな円環構図の中に瀟湘八景が巧みに配置されています。風になびく柳の葉を表す淡彩の点は、彼の筆に乗って踊り、水辺にあふれる日の光を、見る者の感覚に直接訴えかけてきます。現実的な視覚の歓びを優先したために、伝統的な瀟湘八景図とは違い、この屏風ではひとつひとつの景物がわかりにくくなっています。屏風の裏には大雅の描いた略図が貼られており、どの景物がどこに描かれているかを示しています（図5）。屏風を注文した人への配慮ですね。この屏風は京都の御典医、つまり大名などのお抱えの医者であった福井家に伝わりました。中国趣味とともに大雅の新鮮な表現を受け入れたインテリとして、そういう人物がいたのです。



図4 池大雅「瀟湘勝概図」

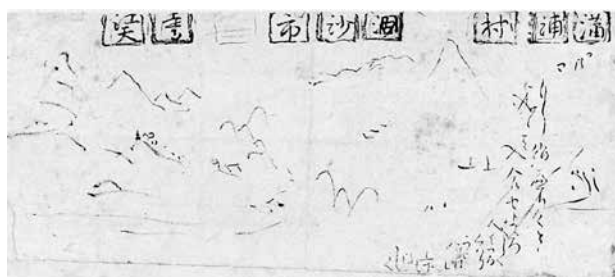


図5 池大雅「瀟湘勝概図略図」(屏風裏面)

(2) 與謝蕪村 (1716-1783)

「倣錢貢山水図」(図6)は、與謝蕪村が讃岐滞在中に描いた1幅です(註4)。金刀比羅に住む俳人菅暮牛のために描いたと考えられます。俗世間を離れて水辺で暮らす中国の高士は、菅暮牛をイメージさせるものだったでしょう。大雅同様に蕪村もまた中国趣味にあふれる商品を生産し続けた職業画家でしたが、それによって現実の交友を表象したこともあったのです。

晩年の水墨画の傑作、「夜色楼台図」(図7)なども中国的教養を共有する知人のために描いたのではないか。証拠はありませんが、この画の題からはそのように推測されます。「夜色楼台 万家に雪ふる」の題が、明の李攀龍(1514-1570)の七言律詩「宗子相を懐^{おも}ふ」に由来するらしいことが、近年明らかになりました(註5)。李攀龍は明代の古文辞派を代表する詩人で、江戸時代にもよく読まれた『唐詩選』を編纂した人です。宗子相は宗臣(1525-1560)という明の官吏であり詩人であった人です。李攀龍とは同じ結社の詩人でした。遠く離れたところにいる友人を思う詩の中の一句が、「夜色楼台雪万家」であり、それは李攀龍が暮らす北京の都の情景を詠む句です。ですから、蕪村の画も北京を描くと解する意見もあるのですが(註6)、おそらくはやはり、蕪村



図6 與謝蕪村「倣錢貢山水図」(京都国立博物館) 1766-1768年頃



図7 與謝蕪村「夜色楼台図」 1778-1783年頃

がなじんでいたなだらかな起伏を伴う東山の山並、その前に並ぶ家並、雪降る夜の京都を描いているのではないのでしょうか。李攀龍の詩を知る人がこれを見たならば、遠くに暮らす友人のことを京都で静かに考えている、そういう主題だと理解できたことでしょう。描写の斬新さについては説明を略しますが、漢詩という伝統的な文化、古めかしい枠組みの中にとっても新鮮な感覚が息づいているところ、むしろ固い殻があるからこそその中身の柔らかさがいっそう強く感じられるという構造は、大雅の画と共通しています。この画は江戸時代の最もすてきな絵画のひとつですが、中国の文化と日本の現実とをなまぜにして、それまでだれも描かなかったような光景を出現させた要因のひとつは、漢詩の教養でした。

(3) 浦上玉堂 (1745-1820)

蕪村自身も漢詩を作りましたが、その数はわずかです。彼は和漢の言語を自在に混ぜ合わせた詩人であり、純粹な漢詩を作ることは興味なかったようです。しかし、南画の画家たちの多くは中国の漢詩を愛読するだけでなく、自ら漢詩を作りました。岡山の鴨方池田藩を脱藩して七絃琴と詩書画に生きた浦上玉堂。彼の題詩を伴う「寒林間処図」(図8)を取り上げましょう。「寒林間處」の題は画面左下の余白に書かれています。「間處」とは閑という字を書くカンと同じ処、すなわちしずかなところ、またくつろいで休む私室をいいます。この画では、画面中心より少し右下の、ひとりの高士がいる山中の茅屋を、ひとまずは指すはずで

玉堂自身が書いた画面右上の七言古詩と題記は、こう読めます。姫井桃源(1750-1781)という人が、太守、すなわち藩主に呼ばれて東の方へ帰るので、別れを惜しむ心を詠じてみたものだといえます。桃源は、岡山藩の藩校の教授なども務めた学者・詩人で、二代の藩主に仕えました。玉堂をはじめ菅茶山(1748-1827)、頼春水(1746-1816)、頼山陽(1780-1832)らとも親交がありました。桃源が太守と家人のもとへの東帰という以上は、桃源は岡山より西に滞在していたことになり、各地を放浪していた玉堂ともそちらで会ったこととなります。桃



図8 浦上玉堂「寒林間処図」

源の出張は三か月に及ぶ単身赴任で、この年の暮れ、ようやく願いがかなって幼児や旧友の待つ郷里への帰還が許されました。幼児は孫ではなく、若い妻か妾との間に生まれた幼い子なのかもしれません。玉堂はそれを祝いつつ、知己と別れて自らの旅愁が深まることを詠じました。そして、この画を桃源に与えたのです。この送別の詩は、「寒林間処図」と相まって、きわめて親密な祝賀の意味を増幅させているようです。

玉堂の画には、その山水の形象の中に、陰陽——男女の性器が描かれていると、ときどきいわれます。「寒林間処図」の場合、画面右寄りに描かれる瀑布、滝が女陰に見えます（図9）。そして聳える山々は、まぎれもなく屹立する男根の形を示しています。この画の図様でひとつ注意すべきは、茅屋の中の高士が、瀑布をながめていることです。つまりこの画の主題は〈高士観瀑図〉という要素も含んでいるわけです。高士観瀑というのは中国・日本の絵画で繰り返し描かれてきた月並みな情景で、それゆえに玉堂のこの画で滝を眺める高士が小さく点景のように描かれていても何となく見過ごしてしまうかもしれません。しかし、滝は本来夏を中心とする季節の景物であって、しかも高士観瀑と送別の主題には何の関係もありません。冬景色を描き歳末の送別図として贈られた「寒林間処図」にはまったくふさわしくないモチーフです。そのような季節はずれの無意味な情景が、わざわざ画の中核に位置するモチーフとして描きこまれていることについては、何か特別な理由を考えるべきでしょう。

すなわち、陰陽の象徴が玉堂の画の中では最もあからさまな形で表されていること、そして高士が瀑布とじっ



図9 浦上玉堂「寒林間処図」部分

と向き合っていることの2点にこの画の制作意図が潜んでいると私は思います。高士がながめているのは瀑布であると同時に女陰なのです。高士の頭上に聳え立つ連峰は——小林太市郎風の言い回しをするならば——そういう瀑布をながめることによって、彼の淫らな男性の欲望がその極限までむくむくとふくれあがった姿と解することができます。ここで画の中の高士に擬せられているのは姫井桃源でしょう。3か月の長きにわたって岡山から遠ざかっていた桃源の鬱積した欲望が、郷里の妻ないし愛人によって解放される日が近いことを、玉堂は揶揄しながら山水画に表したと見えます。

そう解するとき、題詩の中の「囊を探れば白雪陽春溢る」という句にも裏側の意味がありそうです。文字どおり読めば、詩囊からは白雪と陽春の曲がふたつながらこぼれんばかり、という意味のこの一句、このような文脈で読みなおせば、既に老境に入った桃源の陰囊のあたりは白いものが混じるけれど、しかしその囊の中には陽春の力が溢れているという、めでたいことほぎの言葉として読むことができるでしょう。漢文学の専門家池澤一郎さんは、この詩が伝統的な詩句を踏まえて作られていることを教えてくれるのですが、詩画の解釈はあまりにも穏当、凡庸に過ぎて、あからさまな陰陽の造形を過小評価していると私には思えます（註7）。「寒林間処図」は、友人姫井桃源が、寒林の間の温かなぬくもりのある処、安らぎの場所へ帰還することを玉堂が陰陽の造形と題詩によって表現し、親密な祝賀の意をこめた送別図だと理解する方が、ほかならぬこの作品を解釈するには適当でしょう。江戸時代後期の知識人たちは、伝統的な詩画の

世界に、現実の自分たち男どうしの戯れを持ち込んで遊ぶ、そんな藝術も実践していたと考えるべきだと思います。

(4) 田能村竹田 (1777-1835)

最後に取り上げる田能村竹田は、大分の岡藩の儒者であったのを早くに隠退して詩書画に生きた人です。玉堂とも親交がありました。「暗香疎影図」(図10)は、1831年(天保2)、別府に遊んだ竹田が、浜脇の地の荒金呉石(通称たばこ屋儀八郎)のために描いた画です。呉石は梅を好んで梅亭と号した風流人であり、竹田は自賛の中で彼を香影主人と呼んでいます。別に書いて贈った「香影閣」の扁額には、この堂号が北宋の林和靖の句(「疎影横斜 水清浅。暗香浮动 月黄昏」)から2字を取ったことを付記しています。明らかに呉石は林和靖になぞらえられているのです。実際に画に描かれるのは梅と鶴を愛したこの孤高の詩人です(図11)。だがそれは林和靖であると同時に呉石でもあります。自題はそういう揺れを映して複雑な構造を呈します。

「知る汝従来老瓢を喜ぶを」という冒頭の句の「汝」とは、林和靖への呼びかけと理解できます。画の中の従者は瓢箪をかついでいます。後に続く詩句が歌う、夢の中で天女の簫の音を聴き、白鶴とともに仙人の棲むような山を下って、梅花の下で痛飲するという神仙的なイメージは、やはり林和靖を思わせます。ですが「汝」は

曖昧なままです。終り近くになって「我斯の境を想ひ、会する有るが如し」で、竹田自身が登場します。竹田は、いつか自分のためにこの「暗香疎影図」を広げ、1杯の酒を画の中の梅花に注いでくれるなら、魂は千里の道を越えて飛来し、ともに酔うだろうと述べます(「我が神」の飛来は前の段の夢を連想させます)。ここでそう呼びかける相手は林和靖ではなく、この画を与える相手の呉石だということがはっきりしています。同じ七言の句を連ねながらも、語りの位相は初めの部分のテキストの外部に出て、ふたりの将来の交遊が話題となるのです。最後に、ここまでの「詩」のまた外部にある為書の中で、この画を制作しているときは梅花が開こうとしている時節であることが告げられ、竹田は呉石に対し、彼の庭園でこの「暗香疎影図」を広げて痛飲することを勧めます。詩よりもさらに具体的に、ふたりの属する現実の時空に近いところで「暗香疎影図」が用いられることを期待するのですが、その状況設定、「痛飲」の語の繰り返し、「詩中に言ふ所の如くんば、幸甚なり」という曖昧な結びの句によって、呉石は再び林和靖にすり変わります。語りの位相が林和靖風の逸話から外部の現実へとずれて行くのに対して、内容は前の段を反復し、全体として林和靖と呉石の像を強く結びつける語り口になっていることがわかります。

濃淡の墨の荒い筆触を重ねて地面や山肌を象る描法は、竹田が長崎で見ることのできた中国画に由来するものでしょう。鑑賞者に新鮮な印象を与える明清風の画法であったはず。竹田には珍しく運動感に富んだこの



図10 田能村竹田「暗香疎影図」(大分市美術館) 1831年



図11 田能村竹田「暗香疎影図」(大分市美術館) 部分

画のタッチは、彼と呉石の気分がともに高揚していたことに呼応するのかもしれませんが。一方、別府の朝見山を浜脇のあたりから見上げると、この画の山容によく似た山と谷があると指摘されています（註8）。だとすると、これは呉石の暮らす土地の実景を組み入れた中国風林和靖図であり、林和靖と呉石のダブル・イメージは画の方でも周到に仕込まれていることになります。もちろんそうでなくとも、呉石が林和靖と同一視されていることは、自題から明らかです（註9）。

現実には片田舎の梅好きに過ぎない人物を林和靖に見立て、またそう見立てられて喜ぶのを、他愛のない遊びとってしまえばそれまでです。ですが、同時代の人物を過去の人物の扮装で描くことは、15世紀から17世紀の日本でも、17世紀の中国やオランダでも繰り返された行為でした（図12）（註10）。過去の文化が教養として共有され、過去と交流することに意味を見出す社会においては、目の前の現実を認識し、ときとしてそれをイメージの中で変容するために類似の手法が用いられるということです。初めの方で触れた池大雅の「涓城柳色図」（図2・3）もまた同様に、現実の送別を過去の送別と重ね合わせる絵画でした。江戸時代の南画で行なわれていたのは、けっして特殊な表現ではありません。中国的教養を身につけ、自らが中国の知識人であるかのようにふるまい、ときには理想と現実とのギャップに苦しみながらも、理想的な世界をただ遠いものとしてながめるのではなく、自分たちの方へ引きつけて、自らが生きる世界をイメージに変える。私の話では、わずかながらそうした実践例を示したつもりです。その実践を支えていたのがある種の教養であったのはいうまでもありませんが、教養という言葉が連想させる微温的な品のよさにはしばしば背くのが藝術でもあります。ここで言及する画家たちは趣味として画を描いていたのではない、と最初に申し上げました。理由は違っても彼らが絵画を描かずにはいられない動機を持っていたからこそ、またそういう絵画を心から歓迎する鑑賞者がいたからこそ、ただの教養を突き抜けた藝術のやり取りがなされたのではないかと思います。



図12 Jean de Bray, *A Couple Represented as Ulysses and Penelope*, 1668. Collection of the J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky

註

- 1 たとえば青木正兒『琴棋書画』（平凡社、1990年）所収の「琴棋書画」、「中華文人の生活」を参照。
- 2 「楽志論図」の画卷全体の図版は、小林忠監修・家田奈穂編『池大雅』（求龍堂、2011年）、京都国立博物館『池大雅』（2018年）などを見よ。
- 3 佐藤康宏「真景図と見立て」（『国際交流美術史研究会第12回シンポジウム 東洋美術における写実』、1994年）
- 4 佐藤康宏「與謝蕪村筆倣錢貢山水図」（『國華』1252号、2000年）
- 5 前田恭二「題詩に透ける蕪村」（『讀賣新聞』2008年12月4日）が紹介する安永実氏の指摘。それ以前の題に対する解釈とこの画の絵画表現についての議論は、佐藤康宏「雅俗の都市像—與謝蕪村『夜色楼台図』」（佐藤編『講座日本美術史1 物から言葉へ』、東京大学出版会、2005年）を見よ。
- 6 佐々木丞平「研究ノート 二題」（『学叢』39号、2017年）。佐藤康宏「日本美術史不案内94 夜色楼台雪万家」（『UP』532号、2017年）及びここでの議論は、描かれているのはやはり京都の景観と考える。
- 7 ここでの議論は佐藤康宏「雲雨の情景—浦上玉堂のエロティシズム」（『MUSEUM』491号、1992年）に基づく。これに対する異論は池澤一郎『江戸文人論』（汲古書院、2000年）、73-76頁。
- 8 『大分県先哲叢書 田能村竹田』（評伝、1993年）、239頁における宗像健一氏の指摘。
- 9 佐藤康宏「帆足家伝来田能村竹田関係資料」（『美術史論叢』12号、1996年）
- 10 同時代の人の肖像を過去の人物の扮装で描くことについては、James Cahill, *The Compelling Image* (Harvard University Press, 1982), pp. 106-145 が陳洪綬などによる明末の擬古の肖像というべきもの、Svetlana Alpers, *The Art of Describing* (The University of Chicago Press, 1984), pp. 14-15 が17世紀オランダの歴史的な装いをした肖像画（図12）、大西廣「肖像画における『擬』の問題」（『国際交流美術史研究会第6回シンポジウム 肖像』、1990年）、71-86頁が中世の日本の作例について、それぞれ興味深い考察をしている。

シンポジウム no.2

藝術学関連学会連合第13回公開シンポジウム
藝術と教養——藝術は教養たりえるのか？

討論

「自分事」であること

富田 直秀

富田と申します。私は医療工学という分野の研究をしております。アートとは畑違いなのですが、むしろ畑違いのところから、この題名（アート教育に学ぶ）が示しますように、特に工学の学生にぜひとも教養としての美術教育を実現させたいという立場からのお話をさせていただきます。

さて、私は工学研究科を修了してから医学部に再入学しまして、整形外科医になり、現在は医療工学の研究をしています。医療現場では、どんなに技術が進歩してもどうしようもない事態が発生します。たとえば私の家内は医療事故で、もう死ぬ直前にまで至りました。私は医療技術の開発を行っているのですが、医療技術は時として、私の家内の例のように、ヒトに危害も加えるわけです。あと、もう一つ、福島原発。このときもどうしようもない状態でしたね。

工学というのは、できないことをできるようにするのですが、技術をもってしてもどうしようもない状態になった時に、いったい何ができるかが現場では重要となります。要するに、他人事（ひとごと）ではなく、自分事として何ができるかどうかということが、皆さんも（福島原発事件の時には）体験されたと思いますが、とても大きな要素になります。

しかし、どうも最近、我々自身を考えても、または学

生を見ている、この自分事という姿勢がなくなっている。医療現場などでは、（医療技術は進んでも）その行為が他人事になってきていると思います。背景としてよく言われるのは「消費社会」です。昔は何か欲望があって、それに対して我々エンジニアが生産技術でものを作って、その欲望を満たしていく。そうして生産技術、生産効率が上がって、どんどんモノが増えていくと、資源が枯渇しますので、生産対象はモノから健康、個性、知性といった記号に変わっていきます。そうすると、資源が無尽蔵にありますので、生産効率がまた上がります。要するに何が起きているかということ、欲望があって生産をするのではなく、先に生産をして欲望をつくるということが常態化している状態ではないかと思います。J. ボードリヤールが「欲望が抑制されることによってではなく、むしろ、充足されてしまったということによって、われわれは、われわれ自身の欲望を、いわば接収されてしまった。」とか「モノの時代に生きている我々は、機能的人間になり、交換価値の法則によって支配されている。」と述べているように、我々は本当に何を求めているか分からなくなっているな、というのは自分自身にも学生にも感じることです。

このことの解決のためには、アート視点が必要なのだと思います。「アート」と「アート視点」とは分けて考

えなければなりません。アートそのものではなく、アート視点が、すべての分野の教養として必要であることを、このシンポジウムで、ぜひとも主張したいのです。

アート視点を持つとは、他人事ではなく自分事であることを重視するということですが、このアート視点を切に必要とする2つの場面があります。1つはものづくりです。日本のものづくりが今、どんどん壊れているといえます。これは、自分事としてもものをつくることができなくなってしまったためであって、そこにアート視点がどう教養として関与し得るかの問題です。

もう1つはメンタルヘルスです。たとえば、昔は「学校に行きたくない」だったのが、今は「なぜ学校に行かないのだろう」というふうに、学生の悩みの中身が変わってきているそうです。私は精神科医ではなく、整形外科医だったのでメンタルヘルスは専門ではないのですが、医師としてのトレーニングを受けましたので、大学に入学したばかりの新生生に対して、メンタルヘルスのガイダンスをする役割を担っています。そのため、ガイダンスの後にも学生がよく相談に来るのですが、やはりメンタルヘルスの場面においても、自分事ということを大切にするアート視点が重要であると感じます。

実を申しますと、本日ここまでの他の講師の方々のお話をお聞きして、今日私がしゃべろうと準備してきた内容は、アート分野にとっては当たり前のことなのだ、こんなことをここで言ってもしょうがないな、と思いました。ですから、準備してきたものとは少し異なった内容をお話ししたいと思います。今日、皆さんのお話をお聞きしていて、共通につながっているのが「多様である」ということではないかと思っています。ここで1つ、医学的な概念をお示したいのですが、図1を

ご覧ください（様々な表情の顔写真が並んでいる）。それぞれの顔に言葉を1つ当てるとしたら、どんな言葉を当てはめられるでしょうか。最初にぱっと頭に浮かんだ言葉を考えてみて下さい。

実は、図1はある本に載っていた写真で、その本にはそれぞれの表情に対する言葉が当てはめられています。最初の表情には「堅い」という言葉が当てはめられています。どうでしょうか。みなさんの感覚は少し違うかもしれません。これは「空虚」、この本では空虚という表情だと書いてあります。次は「悲哀」。次のこれは「落ち込み」と書いてあります。次は「上機嫌」、その次の表情は「爽快」、次が「混迷」。どんな本であるか、だいたい気が付かれたと思います。最後は「不安」です。これは昔の精神科の本に載っていた、それぞれ、患者さんの顔写真でした。今はこんな顔を載せることはできないのですが、昔の教科書にはこのように、患者さんの顔がそのまま載っていました。

ここで大切なことは、こんな表情の人を見たら精神疾患の患者さんだと判断するわけではないということです。私たちは、こんな表情の時もありますし、別の表情をすることもありますよね。それが多様に移り動いているからこそ正常なのですが、精神疾患を患った方たちは、ずっとある表情に囚われてしまっています。たとえば、診察室に患者さんが入ってきますと、医師は「どうしましたか、いつからですか」と聞くのです。どうして聞くのかというと、そこに悪循環がないかを探しているわけです。たとえば、快適な状態がいいと言いますが、ずっと快適は異常です。快適な状態もあるし、そうじゃないときもあるし、こういうときもあるというふうに、時間的な多様性があるから正常なのだと思います。1つのところに囚われて悪循環が生じてしまった状態は異常である場合が多いと思います。

例えばこれは「堅い」表情であると書いていますが、ある学生に聞いたら「笑いそうところ」と言いました。そう言われたらそんなふうに見えます。この「空虚」というのは面白かったのですが、「お金がない状態」と学生が言います。これも、そう言われたらそう見えてきます。「悲哀」は、「小言のちょっと前」。これから何か小言を言い出しそう。「落ち込み」は、「これから涙すると



図1 正常：悪循環

ころ」、高校生は「爽快」について、「お金を拾った時」と言いました。この「爽快」というのは、わざとらしくない。こっちの「上機嫌」に比べるとわざとらしくない。結構するどい意見かもしれません。「混迷」は「眠そう」、この「不安」というのもまた面白かったのですが、これは「くしゃみしそう」とか。

人の状態はいろいろですし、また、それをとらえる人もいろいろです。時間的、空間的多様性は、受け手の側にもありますね。

先ほど、山下先生が「ポストドラマ」や「可塑性」というお話をされました。ああ、そうか、これも正常を保ちながら多様性を捉えていくということが、教養には必要なのだろう。山下先生が表現された内容とは少し違うかもしれませんが、そう私は受け取ってしまいました。

また、佐藤先生は「目前の現実と過去を見比べる」とおっしゃいました。これは、我々がいろいろな感情の起伏やそういった中で、現状と過去を見比べる。そういったことが何か、時間的な多様性や正常性とかいったものにつながるのかな、と勝手に想像しながらお聞きしておりました。

レジュメに書きましたように、当初は「みる・きく」「やりたいことをみつける」といったことをご説明しようと考えていたのですが、これも塚田先生の話されたデザインの方法論にきちんと述べられているようですので、これも省かせていただきます。

図2は、京都市立芸術大学のビジュアルデザイン科が行っていました「病院のデザイン」という授業に、京都大学が参加をさせていただいたときの写真です。病院に

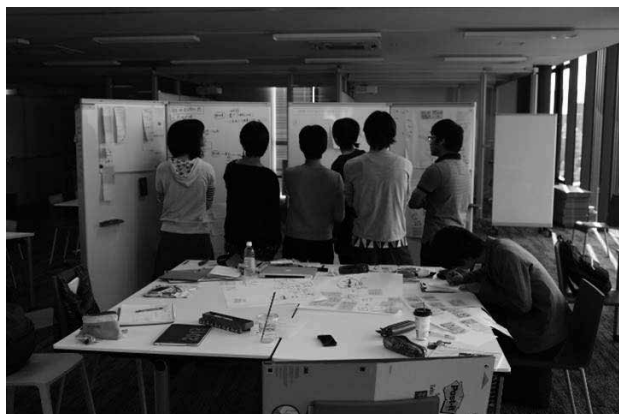


図2 まだ何をしたいかわからない

おけるさまざまなものづくりをする授業なのですが、京大生は「まず何を作りたいのかアイデアを出してみよう。」と言います。それに対して、芸大生は、「まだ何をしたいかわからない。病院に行かないと何をしたいかわからないじゃない。」と言います。そこで京大生は、「病院に行って何を見たいか、何を調べたいかわからなかったら困るわけだし。」と言います。このように、京大生と芸大生では最初に見るものの方眼がまったく違うわけです。芸大生が、何をしたいか、というポエムとか世界観を見ようとしているのに対して、京大生は最初から機能・ファンクションでものごとを見ようとする。特に工学の教育では、現実の様々な関係性、自分を含めた関係性を見る前に、まず、もとめられる機能・ファンクションを探してしまいます。このへんは先ほどの塚田先生のお話の中にも入っていたと思います。我々工学は、先ほども言いましたように、できないことをできるようにする。医学もそうですが、できないことをできるようにします。でも、アートの分野の方たちは、むしろ、できてしまうということにもものすごく悩んでおられるようです。できてしまうことによって、どこか他人事になってしまふ。ポエム的なものが消えてしまう。本当にやりたくてやっているのかが、わからなくなってしまう。そのあたりを、アート視点として、我々も教わりたいなあと思っているところです。具体的には、何を本当にやりたいのか、そのためには何が必要なのか、そうして、それがほんとうにやりたいことなのかと問い返してみるような繰り返しといったものを、専門領域に入る前に何とか教えるというか、一緒に体験するような場面が欲しいなという気がしています。

もう1つだけ、「矛盾」という言葉に関して、これは特殊な言葉ですので、お話ししておきたいと思います。本当に役に立つためには、「私」にかかわる矛盾を乗り越えなければなりません。たとえば入院した状態の人が、「1人になりたいけど寂しい」と感じたり、「死にたいけど死にたくない」とか、「安楽だと苦しくなる」とか、「無視されるとつらい、同情されるともっとつらい」、「本当に人に優しい人は自分を優しいと思っていない」とか、こういう矛盾したものは、我々の科学の世界ではなかなか扱えないのです。たとえば、アンケートをとったとし

でも、このような矛盾が出てきたら、それを避けるために場合分けをして矛盾を解消してから、分析や設計をします。これが、現代の科学的なものづくりの限界ですが、こういった矛盾したものを扱う練習をできるのがアート教育なのではないかと私自身は期待をしています。そうして、我々が陥ってしまっている、いわゆる傾向と対策的な方法論から離れるためにも、このアート視点教育といったものを何か教養としてできないだろうかということで、この場に來させていただいています。

先ほども言いましたように、アーティストの方々から矛盾の扱い方に関して、いろいろヒントをいただいているのですが、例えば図3は以前に京大で「病と雑音の香り」という催し物をしたときのポスターです。このときは、森悠子先生という、有名なヴァイオリニスト・教育者の方が、「きれいな音だけではなく雑音の中にもさまざまな響きがあるの」ということを言われていて、この言葉を中心にして、医療、工学、社会科学、デザインなどいろいろな分野の人が話し合いました。たとえば、実際にヴァイオリンを演奏していただいてギギギという音ときれいな音があるから、音の深みが出ることとか、わざと皆の嫌いな音で演奏をして、そういう何か矛盾したものを扱って、ものごとの奥行きを考えました。

これは例えば色でもそうですね。きれいな純粋な色というものがあるのではなく、いろいろな汚い色ときれいな色があるからこそ、奥行きがある。これは北斎の「祭り屋台天井絵浪図」、こちらは、北斎の娘の応為による、「吉原格子先之図」です。何かこういったものがあるのだ、と鑑賞してもらっただけでもいいのかもしれませんが、教養



図3 矛盾と奥行き

の若い学生に何とか、こういった矛盾や奥行きの実感を伝えて、そこから自分だけの独自の世界観を築くような、そんな方法はないだろうかと思っています。もちろん専門のアートは、専門家としての教育方法はあるとは思いますが、教養としてのアート視点教育ですね。

もう1つ、最後に、「生きることの迷惑を積極的に受け入れられる」ということをお話ししたいと思います。これは、うちの両親ですが、1年ぐらい前までは母親が料理を作っていました。大変な思いをして作っていました。だけど、少しぼけがきていましたので、火を付けっぱなしとかいうことがあったのです。ですから、危険でした。父親は耳が聞こえにくく、母親はすぐに忘れてしまうので、よく2人はけんかをしていました。そうして、よく疲れますし、ときどき私が家に帰りますと、ぶーんと独特の臭いがあったりもしていました。やがて、父親のどにがんが見つかり、今は施設に入っています。そこは、清潔ですし、安全ですし、快適です（贅沢なことですが）。だけれども、どうしても本人たちは帰りたいのです。事実上、帰れないのですが、だけでも帰りたい。それは分かります。我々もこの状態になったら、絶対に家に帰りたいと願うと思います。面倒で不快で疲れるし、危険だけれども、帰りたい。

社会全体の視点でこれを見てみると、社会全体も老人ホーム化していますよね。我々エンジニアリングは、世の中を清潔で快適で安全にしようとしています。それは間違っていない方向性だとは思いますが、この世界だからこそ、この時代だからこそ、アート教育を教養として深めたいという強い思いがあります。生きることの迷惑を積極的に受け入れられた人とは、実を言いますと、私が内心思っています「芸術家」の定義です。私自身もアート活動のまねごとをしているのですが、芸術活動というのは周囲の人からするととても迷惑ですね。

図4の右側の写真はうちのかみさんが、部屋を汚されて怒っている絵です。

左側の上の写真は、京都市立芸術大学の教室の写真です。いかがでしょうか？ 一見雑然としていますが、よく見ますと、それぞれが自由でありながら、他を蹂躪していない。これはアートの世界ではたぶん当たり前なのでしょう。私は最初に見たときにびっくりしたのです。



図4 自由でありながら他を蹂躪しない

それぞれが自由にいろいろなものを置いているのだけど、他の人の世界観や、他の自由空間を蹂躪していないですね。

図4の真ん中の写真は、芸大で、使った画材とかそういうものを次に誰か使ってくださいと、exchangeのために置いているのです。左側は「タグハグ」といって3年ぐらい前でしたか、学生さんが実際にタグを付けて「誰か使ってください」と公開し合うシステムだそうです。こういったことが当たり前のように行われています。

図4の左側の一番下の写真は、京都市立芸術大学の芸術学部一回生が全員受ける「総合基礎実技」の写真です。この授業は私も何回か参加させてもらいましたが、言葉では言い表しがたいですね。様々な科や専攻の先生が、毎年異なった、とてもユニークな課題を出して、学生も教員もうんうん楽しみ、そして苦しみながら創造していくのですが、たとえば、トラックいっぱい砂を渡して、これで何か表現しろとか、学生も屋根をぶっついた、むちゃくちゃやるのですが、人に迷惑をかけないのです。それがすごい。当たり前と言えは当たり前なのですが。

図5はご存じですか？ 我々京大で最近起こっています、いわゆるタテカン問題です。図5は大学が排除したタテカンを集めて、京都市芸大の学生さんがこれを美術品として扱って、展示しているのです。見に行ったのですが、美しかったですね。自由でありながら、他を蹂躪しない。京都大学はこれがまだ全然できていないのだなと感じました。タテカンは、やはり今のままにしておい



図5 京大のタテカン展@京都芸大

たら、風などで人に危害を加える可能性もあり、危ないのです。それぞれの世界観を大切に、その世界観をきちんと展示することによって、生きることそのものでありながら、その生きることの迷惑を積極的に受け入れられるアート作品になる。アート分野の人にとっては当たり前なのかもしれませんが、この自由でありながら他の世界観を蹂躪しないということは、われわれにとっては未だ当たり前ではない。この当たり前が自然に身につくようなアート教育をぜひとも教養として作っていきなと思います。

蛇足ですが、京都大学は教育に関する基本理念として「対話を根幹とした自学自習」を掲げています。しかし、多くの場合は、どちらが正しいかと相手を説き伏せる討論ばかりやっていて、関係し合って自分自身の土台を根本的に見直す「対話」は行われていません。対話があってこそその自学自習であることをもう一度思い出すためにも、それぞれの世界観を尊重し合って、その中でもまれて、けんかもして、そしてクリエーションをしていく、このような教養の在り方が欲しいなと思っています。以上です。(拍手)

シンポジウム no.2

藝術学関連学会連合第13回公開シンポジウム
藝術と教養——藝術は教養たりえるのか？

討論

「藝術と教養」の伝統と変容——東アジア・日本の観点から

青木 孝夫

ただ今、ご紹介にあずかりました、広島芸術学会の青木でございます。着席してお話しさせていただきたく思います。本日、私はコメンテーターということで、自分の発表の準備はしておりませんでした、そうは言っても、コメントするに当たり自身の立場があろうと思ひ、印刷は間に合いませんが、急遽作りました見取り図を後ろのスクリーンに示し、それを説明しつつ、コメントいたします。

私は、基本的な立場を現在の日本ないし東アジア、すなわち今、ここというふうにかけています。従って、研究対象としては日本の「芸術」ないし「教養」ということでしょうか、それを認識したり考えたりするに当たり、いわば一種のフィルターがすでに働いています。

「教養」は、今日では半ば以上、翻訳語と言うべきでしょう。その際、二つの言語の系譜が大切です。本日は、山口遥子先生によって、ドイツ語系のビルドング (Bildung) が話題に出ていますので、英語系のお話をします。英単語のカルチャー (culture) を辞書で引くと二つの意味が出てきます。一つは、「教養」や「培養」、そして二つ目に「文化」とあります。簡単に言えば、前者は人格形成、後者は所産としての精神文化や生活文化です。

日本のこの種の研究会にありますと、その研究会の色

に染まった目でどうしても「芸術」や「教養」を見がちです。そのところから話をさせていただきたいと思ひます。時間は限られておりますので、教養ないし文化という言葉の由来の簡単な紹介と、事例の提示から入ってまいりましょう。

教養という言葉には、どことなく西洋の匂いがいたしますが、これは、中国でも江戸以前でも用いられていた言葉です。スクリーンに示した用例で江戸以前の伝統を引くのは、幕末の広瀬淡窓 (資料②-2) ですが、そこで言う「芸術」は文武両道のことですね。これを修めて、更に立派な人間になっていくという訳です。従って、後に西周は、リベラルアーツを「芸術」と翻訳しています。女子教育に携わった永江正直の1892年の文章では、女子教育の目的は、子供を「教養スル」、つまり子供を教え養うに足るだけの学識才幹、これを女子に賦与することが主眼であるとしています。これは江戸以来の言葉づかいです。しかし、翌1893年、児童教育に従事した渡辺嘉重は、「美なる思想を教養する」と伝統的用法と西欧的な観念の結合を示して、教養概念が根付く文脈を拓いています。

教養は、親が子を養い育て、教師が生徒を教え育てることでありますが、そこに動物と異なる点があります。それは教材内容に人間的要素としての文化が関わることです。

或いは、他の動物と人間を区別して、人間を文化的に特別な存在とする文化理想が関わります。教養の場合、他の教育と比べて教育の中身が独自だけでなく、生徒或いは学ぶ者が、自分自身を育成・形成する面を強調することも特徴的です。この教え・育て・養うことに関わる師弟や親子という通常の教育的な人間関係だけでなく、自分で自分を教育するという教育スタイルがまた教養的なのです。私は、自分で自分を教育する点に、伝統的な「修身」や「修養」の影響を感じます。

ところで草木を育てるには、陽光や水や養分が必要なわけですが、人間を人間として育成する際の精神的な糧が、今日では文化のカタログないし常識として教養とも呼ばれています。文化には、簡単に言って、文化人類学で言う生活や生活様式を意味する幅広い文化もありますが、哲学・宗教・倫理・芸術等、人間精神の生み出す高級な文化もあります。この精神文化や高級文化を、時に芸術が代表することも多いのです。手っとり早く言いますと、今日の教養観の直近の源としての大正教養主義では、読書や受験勉強などを通じて学んだ高級文化が教養になるわけです。この手の知識は、生存の欲求や物欲の埒外にあることで何となく高尚ですが、一方役に立たないものとみなされています。この役立たずこそが、人間らしさとか、人間性の形成に関わるとか言われ、ある意味胡散臭いわけです。このタイプの教養は、学習にせよ自習にせよ、その学びの内容は高級文化・精神文化ですが、本や言葉に象徴される知識中心の学習スタイルが問題なのです。

私は晩御飯の時、たまにテレビを見ることがありますが、クイズ番組をよくやっているのですね。最近少し変わった毛色の番組が出てまいりまして、それは何かと申しますと、『プレバト』です。これはTBS系のクイズ番組です。普通のクイズ形式を押し進めた番組ですと、クイズクラブのメンバーや東大とか京大の受験エリートが出てきて、その番組を作る人たちも大学受験まがいの知識を寄せ集めて出題し、そのクイズで知識を競う。この文化のカタログ的知識の二つの焦点は欧米と日本です。歴史上の著名人や芸術作品のタイトルなど覚えていても、大して役に立たないのですが、しかしながら受験的な知識を競うものです。

これに対し、『プレバト』には、例えば夏井さんという俳人とやりとりをしている梅沢富美男さんが出てまいります。彼は学歴がありません。中卒です。それにもかかわらず、俳句はなかなか上手。料理の腕前も盛り付けも上手。もちろん芸能人としてはピカールでございます。

ところで我々が持っている教養のイメージというのは梅沢富美男なのか、それとも京大を出たのにわざわざお笑い芸人になったと言われるロザンの宇治原なのか。例えばそういうふうには聞えませんが、どちらでしょうか。我々は知識クイズに強い宇治原タイプのを教養として受け入れてきたけれども、本当かということなのです。もう一方の梅沢タイプは普通、教養とは言わないかもしれないが、しかし、たしなみや素養として、習い事として学んでいるのではないかと。学校教育とは別のところでの、独自の教養として修得もし納得していてもいるのではないかと。その意味では、宇治原よりも、梅沢の方が一層教養豊かという考えもあるのではないかと、まずは、そのお話をさせていただきたい。(資料⑦)

私は40年ほど前、もっと前ですね。東京の大学に入りました折に、上野の森に行つて何をしたか。美術館回りはしました。オペラは見ました。私は田舎の人間でしたから、そういうことをするのが自分の教養体験だと思つて一生懸命学習しました。あまり楽しんでない。しかしながら、勉強した。一時期の我々にとって教養というのはこういうものであったわけです。上野には動物園もあります。アフリカに行ったことがないが、アフリカ象なら図鑑で見たことがある、いや、動物園で見たことがあるというのが教養体験ならば、西欧芸術に関する教養もこれに類したところがあった訳です。それでは、本来の教養とは何か。(それは分かりませんが、しかしながら、話せるものなら話してみようということです。)

教養と申しますのは、本日、山口先生が述べられましたように、一般的に個別のジャンルに必要な技術、技量、知識ということよりも、やはり人間一般にとって必要な、その当時の社会において考えられた文化理想に即した人間性の涵養に関わる知識や弁えや嗜みだろうと思うのです。

ところで、「美育」という言葉が日本にはあり、最近、廃刊されましたが、約半世紀『美育』という雑誌が刊行

されていました。この美育というのは、パネリストの塚田先生がハーバート・リードについて述べられました。が、元来、単なる美術の教育、才能や技術の教育には取まらないものですが、日本では、結局のところ、芸術の一分野としての美術教育に縮約されました。一方、現代の東アジアでは、何らかの意味で芸術の教育を通じて、人間が本来持っている、備えている才能を開花させ、更には人間性一般を涵養するという意味において、中国や台湾などでは「素質教育」と呼ばれています。これは人間本性を全的に美的に開花させる概念に置き換えられる場合、その点で「博雅教育」とも呼ばれます。博雅とは、この字を見ても分かるように、リベラルアーツに風雅を加えているということです。

そのような形で、本来、教養には一ジャンルでの教育を超えた人格や人間性の涵養といった側面がありますが、私に与えられた課題は、パネリストの皆様方はおおむね個別の芸術ジャンルに即してお話しされましたので、私は芸術一般に沿って語ってみようと思います。その意味では、山口先生と同じ路線ですが、コメンテーターとして、東アジアの視点から述べてみるということです。

ところで、前に検討した「教養」もこれから触れる「芸術」もどちらも翻訳語として通用しております。しかし漢字の用語としては、共に1,700年、1,800年の歴史を持っている言葉です。「教養」の場合、英語の culture、ことに培養の意味では関連後の cultivation またドイツ語の Bildungs の翻訳語として使われていることは、先に述べました。

「芸術」もまた同様に翻訳語ですが、近代以前の用例として、さきほど広瀬淡窓という豊後の漢詩人にして教育者のテキスト（資料②-2）を示しておきました。彼は咸宜園という塾で厳格な教育を行っていたのですが、将来に向けて身分制の縛りを緩めた開かれた教育というものをも主張いたしました。その教育方針を書いたテキストに、「教養の術」、「文武の両学」や「芸術」という言葉が用いられています。

江戸時代にも「芸術」という言葉があり、これは「国用」に武士を育てるためのリベラルアーツのことでした。ただし、西洋のリベラルアーツはもっぱら知的なものです。江戸の芸術は、知的なものも当然含むのですが、往々

はだいたい武術と同一視され、刀や槍の使い方の如き身体技能だと思われてきたのですが、それだけではありません。

このテキストで彼はどんなことを言っているのかというと、勉強をしっかりとやっている者はそれはそれで見分けるが、最終的には何かというと、「時々相見シテ目ニハソノ相貌ヲ視、耳ニハソノ言語ヲ聴キ、進退周旋ノ度、軽重疾徐、気象ヲ知ルベシ」。要するに適宜、面接をして勉強の進捗の具合だけではなく、面構えを確かめ、物の言い様から発言内容も考慮し、立ち居振る舞い行状を見て、人物判定せよということです。進級には技術や知識の習得を超えて美德の有無、人柄の重要性を明確に認めていたのです。

すなわち、広瀬に於ける教養としての芸術というのは、文武両面の芸術（技術、技能、知識）を身に着けるだけでなく、習得のプロセスや姿勢を通して人間性の涵養を考えていたということです。実のところ、立派な人柄だから教育効果が上がるのか、しっかりした教育に伴って、性格や人柄も改善されるのか、微妙な所です。ともあれ、そういった背景があればこそ、19世紀の半ば以降、西洋の学術を受け取るに当たり、先ほど触れたように西周はリベラルアーツのことを「芸術」と最初に訳したのです。芸術にはもともと園芸・栽培の技術から人材の育成方法に転用された概念的背景があったわけです。

ところで、西欧から輸入、移植された翻訳型の教養概念や教養文化を考える上で、大正時代の文化人・知識人が使った教養という概念があらためて注目されます。和辻哲郎や阿部次郎は大正期の教養人を代表する人物ですが、その前に、当時の歴史的背景や精神的土壌に関連して、「修養」でも知られる新渡戸稲造に触れておきましょう。

新渡戸稲造（1862年-1933年）からは、女性ないし非エリートに向けた文章（資料③）を選んでみます。彼は、学校は特定の技術技芸を教える所ではなく「人生の理想を養う」所と考え、漬物や味噌汁よりも英語による詩文や聖書の勉強を推奨しています。

特定の技能技術の習得ではなく、高尚な思想や人格を養うことを主張する点で、これは、今日に至る教養の主張です。その題材は、英語による文学や聖書です。教養

習得の方法は、第一に読書であり、加えて「ああ此処だな」という実地の納得、自得です。つまり、英文を通して学んだ知識、思想、観念を日本の現実の中で、自己の体験を通し、或いは身近な状況に照らし合わせて納得し、自分のものに消化する、ということでしょう。

新渡戸は、この「ああ此処だな」という了解を社会の中で、また日々の生活の中で実践し、体得することを強調しているのです。この点で彼の主唱する「修養」はより深く日本の現実社会に根ざし、また「修身齐家」の儒教的文脈と適合する所があった訳ですし、後に来る西田天香らの宗教思想運動とも、通底する所があったと思われます。新渡戸の「修養」の特徴の一つは、外に向かう実践という点にありました。新渡戸は、修養に関して読書と思想だけでなく、実践と具体を重んじます。実践は、「実際的かつ具体的なもの」ですが、高尚な「学理や思想」の契機と分離しがちです。新渡戸は、修養のこの二つの側面、つまり「修身」と「養神」が、ともすれば分離しがちであることを、懸念していました。

新渡戸よりも四半世紀年下なのが、大正教養主義の世代です。和辻(1889年-1960年)は例に示したテキスト(資料④)中で、「青春の時期に最も勤むべきことは、日常生活に自然に存在しているのではないいろいろな刺激を自分に与えて、内に萌え出でた精神的な芽を培養しなくてはならない」と述べています。

当時の、そして今もなお、教養が何を学習や教えの対象にしているかということ、国家の枠を超えた人類の精神的な宝で、そこに芸術、哲学、宗教、歴史などを数えるのですが、その筆頭に芸術が挙げられています。一方、教養は学習の中味だけでなく、学習の持つ作用としては精神ないし人間性の培養であり、英語なら culture や cultivation や nurture です。人類の精神的宝を一生懸命学び、そうして、その刺激によって自己の内に芽生えた「精神的な芽」を培養しましょうと言っているのです。それはいいのですが、そのとき、「人類の精神的な宝」が日常生活に自然に存在しているのではないという点は、当時の文化状況や文化力学を考える必要があります。精神文化は、身近な東にもありはするのですが、何よりもまず遙か遠くの西欧を中心とする高級文化のことです。和辻はエリートでしたから、西欧に行き、直接西欧の文化

文明に接することになるわけですが、その彼にしても若いころは、書物を通して、日常の生活から遊離した知識や文化や情報を吸収していた訳です。それ以外の人々は農民や商店の奉公人をしたり、大工の見習などいろいろな仕事をやっていて、和辻のイメージするような精神的な刺激に触れることができない。もっとも、当時、先に触れた一灯園の運動や新渡部の修養活動などもあったわけですから、時代は、精神的なものを求めるところがあったことはたしかでしょう。それはともかくとして、エリートにしても、西欧の芸術や文化を直接体験できる人種は、おのずから限られていました。

このようにして、教養というのは近代日本においてはブッキッシュに入ってくるのです。読書を通して入ってくる。当時のことを考えますと、これはメディアや交通の問題だとも言えるのですが、しかし他方で私は、視角を換え、四書五経を勉強するに当たり本を何度も読んで我がものにするという江戸以来の読書の学習の伝統が和辻世代の中に生きていたことの証左とも考えるのです。

この読書主義の逆説。頭で読んで知識を覚えるだけでは、まだ教養にはならない。本物の教養というのは、身心に浸透して初めて活きるもの。その身にしみるほどの知の体得とは何か。それは単なる学びではない。心が感じて動くほど、そこまでいかなければいけない学び。字句や文章の型通りの意味を知り、その理解を支える具体的文脈を知り、或いは想像するだけではなく、それに一体化する。これは江戸時代の儒教で徹底して教育したやり方ですが、大正教養主義は、こういった学習のスタイルを、西洋の学問、芸術の受容にも適用したのです。しかし、マシュー・アーノルドが指摘していることですが、普通は、自国の伝統の源泉を形成している古典を学習するのが、教養の正統イメージです。しかし、我々は、近代化以降は、日本や東アジアを形成してきた古典ではなく、人類の古典と称しつつ、その実、西欧の古典を自国自文化の伝統に優先させ、教養として勉強するという逆さまなことをしてきたわけですが、それがどの程度のものであったか。

この点に関して、唐木順三(資料⑤)はそういった本での学習に関し、例えば江戸時代以来培ってきたものを考えると、明治を通してあなた方が身に付けてきた振舞

いや物の考え方、これが様になっておらず、従来の伝統と断絶していませんか。なるほど横文字が読めて立派そうですが、例えば箸遣いもできない。横文字が読めることと行儀作法がなっていること、そのどちらが教養ある人の振る舞いに相応しいのだろうか云々という批判が出てくるでしょう。唐木（資料⑤）は、箸遣いの例を挙げている訳ではありませんが、明治以来の型、儒教、仏教、武士道を挙げずとも日々の生活によって媒介された型、それによって鍛え上げられた身心の作法、感性から精神に及ぶ種々の型を言っているのです。唐木の場合にはさらにまた、当時の大正知識人が個人と人類を無頓着に接続していると懸念するのです。社会や歴史によって形成され継承されてきたもの、それをどう考えるかということが問題なのです。大正知識人の教養観には、個人と人類を繋ぐ具体的なもの、媒介となるものへの考慮が不十分なのです。これが国際主義を謳い、西欧志向の一方で、自己の足元つまり日本社会という共同体への顧慮が欠けた大正教養主義世代への唐木の批判的な省察でした。

この国民とか個人の問題というのは、先ほど演劇に即して山下さんも述べておられましたが、国民とか国家とか社会というものも考えてみれば共同体であり、その最後に「体」が付いています。すなわち私たちは大きな身体、歴史的社会的性を帯びた共同体という身体を分有して、我々の身に体得しているわけです。思想知識の如き観念的なもののみならず、あいさつの仕方、ものの言い方、服の着方、立ち居振る舞い、そうした具体的・身体的なものに漂う微妙な調和や響きに、我々は感じる場所があるのです。身体化した素養が大事です。身についた嗜みに代わり、活字による知識の取得によって教養を測りあるいは表象するようになったのはいつからでしょうか。おそらく近代でしょう。それ以前はどうであったか。ひと昔前、「教養」に関する議論のはやった時代に新書版の阿部謹也の『教養』という本を読みました。ほとんど中味を忘れていますが、テキスト（資料⑦）をごらん下さい。今になってみると、ノートを取っておいでよかったかと、少し喜んでいるわけですが、これは何かというと、文化は知識を持っていることではなく、我々が文化というものを人において感じるの、一種身に漂うオーラ、身振りや着こなされた服装に体现されている

文化の力だということです。言ってみれば、家族を通じて伝わってきているような身についた躰、たしなみ、立ち居振る舞い、ものの言いよう、そういう作法的に体现されているものが身体から匂い出す。それこそがいわば我々にとっては文化であり、教養なのです。近代以前の教養が、知的読書的なものというよりむしろ、身心的に体现される学や芸や礼儀作法であることは、ノルベルト・エリアスが指摘するように、西洋も同じことです。この時、日本近代では文化と教養に微妙な差異が感じられます。教養はより普遍志向であり文化はしばしば土着志向だということです。しかも、普遍が西欧に置き換えられてきたのが、日本を含む非ヨーロッパの近代です。ここで軽視ないし見捨てられたのが、近世以前からの伝統的な生活、とくに土着の生活の教養です。学校での勉強や学歴とは異なり、個人が家族や身分を通して体得している教養を文化資本——これはフランスのピエール・ブルデューの用語ですが——と言います。西欧でも近代以前の宮廷文化では、ダンスなどは芸術でもあったのですが、貴族のたしなみ、文化資本でしたが、江戸の武士にとっての武道同様、今日の文化的位置づけは変化しています。

果たして、慶應がお坊ちゃまの集団かどうか知りませんが、代々立派な土族や江戸の町民のお育ちで、賢く立ち居振る舞いも結構というのと、東大のがり勉で勉強はできたかもしれないが、がさつな男というのと比べれば、どっちが教養人か。慶應に決まっている。唐木順三が言っているのはそういうことでしょう。

このように、身体に備わった文化資本は大切なが階層表徴的なものです。あるいは所属階層によって教養が変容することも普通です。先に江戸の武士の芸術や文武両道について触れましたが、江戸の武士の教養について熊沢蕃山は、興味深い、しかし、伝統的な考えを示しています。「文武の道をよく心得て、武士をみちびき、民を撫おさめ、其余力を以て月花にも野ならず、歌をもてあそばれ候はゞ、花も実もある好人たるべく候。」江戸の武士は、戦士というより、為政者また、その補佐役人でした。そういう武士の志の根幹には、政治を司るものに相応しい仁義の徳の修得が大切です。その基礎の上に枝葉の芸能として「弓馬書数礼楽詩歌のあそび」がある

わけです。ここに挙げられた芸能は、日本的六芸プラス・アルファですが、江戸の武士として蕃山は、日本の武士を古代中国の政治的貴族に見立てたのです。日本的な土壌で「弓馬書数礼楽」と置き換えられた武士版六芸の上に美的教養としての詩歌が開くわけです。政治を担う武士には、仁義の徳が備わることが肝腎ですが、これに加えて、詩歌を理解し、詠める素養が望ましいのです。しかし、詩歌は、あくまでもあらまほしき能力であり、山の頂きの教養だが、仁義以上に必須というほどではないのです。

武士の六芸的陶冶は身心両面に渡りますが、西洋においては culture とか cultivate と関連して、cultura animi や cultura mentis つまり魂の訓練とか心の耕作が言われます。その重心は精神や心にあります。日本でも、二宮尊徳が心の田、「心田」を耕すと述べています。

二宮尊徳（資料⑤-2）が、当時の地方政府から登用の話がありました折に、たしかに私は田んぼを耕す人々を助けて功績を挙げてきたけれども、地方官僚になって田畑の収穫量を増やすことは本来の任務ではない。人々の心の田んぼを耕すことが自分の使命だ、と言うのです。「天の善種」つまり天が授けた仁義礼智という人に備わる心の善の種を培養し、その種を収穫し、これをまた蒔き返し、育成し国家に善種、即ち仁義礼智を播き広めることが、自分の使命だ、と。その辺の1町歩、2町歩を開拓することよりも、私の使命は、国土を開拓する人材の志を養うこと、人の魂の開墾だと尊徳は言うわけです。

このように考えますと、カルティベーション、あるいは心を耕すことというのは、何も知識を得ることだけではない。むしろ、知識を得ることが人間性を培うことになるような営為が大切なのです。京セラの稲盛和夫の言う「心の庭」を耕すことです。仁義礼智に関する知識の修得は、辞書的説明よりも、もっと深いところに達し、人間本性の理解に至り得る場合もあれば、或いは、理解が技術の実践を超えて徳の実践に至る場合もあります。そのような種類の知識は、他にどのようなものがあるのでしょうか。すぐに思い出すのは、日本の伝統的教養を形成してきた和歌の道です。この歌の道で重要なのは、単にものを知っていることではありません。善悪を認識し、それを勧めるだけでもありません。そうではなくて、風

雅・風流や恋心をわきまえることです。それこそが人間として必要なたしなみではないでしょうか。ここで、我々は、「もののはれを知る」ことの重要性を語り、それを実践も、考察もした本居宣長を思い出すわけです。（資料⑥）をご覧ください。

宣長は日本の文化の中に深く浸透している恋や人情の尊重から発想を展開しています。恋は、どの文化でも大切ですが、宣長は、江戸の中国崇拜に対し、日本の伝統をもっと重んじるべきだ、もっと言えば、中国は理において発達しているが、日本は恋心に代表されるあわれを大切にしてきた。そして、親子の情愛や男女の恋情は、人間の自然であり、この自然な人情の発露を抑制、抑圧しているのが、文化や制度というものである、と。

宣長の先生の一人に堀景山（1688-1757）という人がいます。彼は、漢詩も和歌も人情を叙べ、どちらも人情を抑圧するよりも心を培う面があると述べるのですが、これを承けて宣長は、漢詩は勉強が必要、和歌にも必要なのですが、漢詩を勉強して、分かるだけではなくて味わいえるところまで行くのは大変だ。和歌の方が楽だよ。それこそが母語の持つ力だということです。

外国語の学習は徹底してやらねばならないが、人間性の奥あるいは心の琴線に到達するためには、自国語の伝統、それも伝統の源泉であり母型でもある古代を勉強することが大事である。人の情は、しどけないが、自然本性の発露として大切だ。人情には、惻隠の情や親子の情もあるが、何と言っても恋心がしみじみと胸をうつ。この恋心の尊重が和歌の特徴であり、日本文化の特徴であると考えます。人間の恋心というのはどういうものかということ、犬や猫の恋ではなく、本能や性欲よりも一層浄化されたものです。宣長は、源氏物語を奨める書物の一節で、藤原俊成の「恋せず人は心もなからまし物のあはれもこれよりぞ知る」という和歌に触れています。この歌の限り、心というものはそもそも恋によって初めて生まれる人間らしさなのだということです。

この心は、ただ単に思春期になれば到達するものではなく、恋を体験し文学も読み感性を高めて、ようやく生まれる心なのです。その心があればこそ、人の恋路に触れて、感動することができるのだ、と。この宣長は、同じ書物の中で「後見の方の物の哀れ」即ち、家政にも物

の哀れがあるのだと述べた上で、風流の物の哀れを知ることこそが、もっとも肝心なものと述べています。この美的教養は、国家にとって有用無用というより、政治家でもない一庶民として、つまり人間として美的教養を考えたというべきでしょう。この美的教養は、政治から切断された文化理想としての風流に即した教養として、やがて大正教養主義の脱政治志向の中に反響を見出すこととなります。

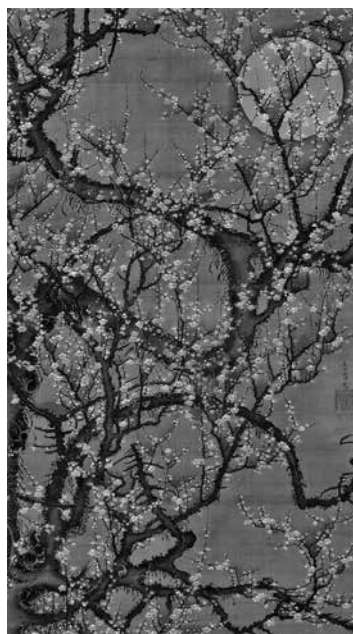
そのように考えてまいりますと、我々の知識習得型の教養観は、何しろ遠い西洋の文化文明に憧れ、その距離が遠いがゆえに、せめて読書を通して学ぶことがありがたく、身につけるべき典型的教養のように思われてきました。今日の教養観も、基本的には、この延長線上にあります。しかし脚下照顧、自分たちの足元には恋やものあはれを知ることを尊重する風流の伝統があり、これと隣接する別種の教養もある。それは習い事的教養です。しばしば、近代の学校教育とは別の所で教えられる各種の習い事、作法です。そこには、高級な文化資本もあれば、ただの躰や伝統的教養もある。以上の次第で、作法的また習い事的な教養を扱うテレビのクイズ番組である『プレバト』の梅沢富美男にたどり着くわけです。

身体的教養を更に考えてみましょう。宣長は、和歌や『源氏物語』への親炙を通じて「ものあはれを知る」ことを熱心に説きましたが、この時、問題となる芸術的素材は、言葉による和歌でした。視角を換えて、身体的素養、肉体の問題となる芸術として、演劇に一言だけ触れましょう。大正教養主義の時代に活躍した代表的演劇人に小山内薫がありますが、彼に対して桂春団治を挙げましょう。前者は、台本や脚本、本読みなどを通して役作りをする。読書を介して遠く西欧に関する知識を得る。知識を通しての役作りは小山内薫らの新劇に共通です。後者は俳優というより芸人ですが、歌舞伎の役者の如く、身体的芸の放つ力がどれだけものを言うか。囃家の芸人は、歌舞伎の女形ほどではないが、役を作るのではなく、役になる。芸人修行が問題です。芸人にとっての教養科目に匹敵する小唄や都々逸、場合によっては三味線なども勉強する。様々な生業、身分、年齢、人物の物の言い方、心遣い、女心、そして振る舞いや声色などを本で勉強するのではなく、師匠に教わり、また様々な場面や状況で実

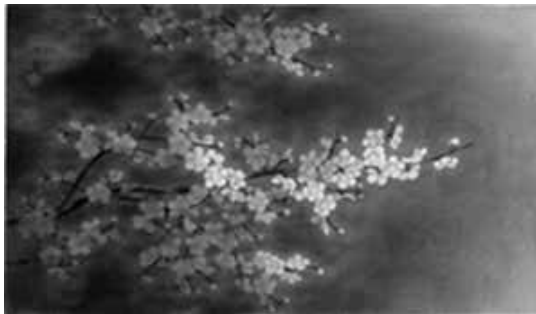
地の体験を積んで学ぶ。個々の技を超えて、役のらしさや江戸の雰囲気を実現すべく、全生活を芸人修行に捧げる。その結果、「芸のためなら、女房も泣かす。」(1983、浪花恋しぐれ)という日本的芸術至上主義の一つのモデルに至るわけです。

教養や芸術を個人の心や身心ないし人格を培うという視角から話してきましたが、同時に、そのように個人を培う文化は、社会や共同体に共有され、人々を結びつける側面を有します。それは、縦としては歴史的多様性、横では多元的文化の形で考えられます。そうした縦横の展開を通じ、近代では西欧が中心となりがちでしたが、教養は、本来は人類の宝としてもっと開かれたものでしょう。東アジアの伝統に触れましょう。

まず佐藤先生が、江戸以前から脈々と続く教養の伝統として扱った「暗香疎影」を取り上げてみます。因みに佐藤先生は、田能村竹田の《暗香疎影図》を挙げられました。暗香疎影は杭州西湖に住んだ林和靖由来の画題・詩題ですが、この中国的教養は日本を場所として演奏・変奏されます。共通の教養は個人の心を耕すだけでなく、友人・知人、要するに他者とのコミュニケーションに於いて仲立ちとなり、国も超え時代も超えて文化が響き合います。この側面から教養の話を展開し、また補いたいと思います。例えば文部省の唱歌に「夜の梅」(岡野貞



伊藤若冲『梅花皓月図』



児玉希望『夜梅』



松林桂月『春宵花影』

一 (1878-1941) 作曲、1914) があります。歌詞を示しますと、1 番は「梢まばらに咲き初めし／花はさやかに見えねども、夜もかくれぬ香にめでて、／窓は閉ざさぬ闇の梅。」という形で、「夜もかくれぬ梅の香」が主題です。つまり暗香がテーマです。2 番の歌詞「花も小枝もそのままにうつる墨絵の紙障子。かをりゆかしく思へども、窓は開かぬ月の梅」は月光のお陰で窓の紙障子にくっきりと浮かぶ梅樹の枝ぶりや花を焦点化していますから、こちらは「疎影」がテーマです。絵画を取り上げますと、これは伊藤若冲の《梅花皓月図》(1760 年頃、宝暦 10 年¹⁾) で、複雑に張った梅の枝越しに、皓々と照る月が見えています。こちらは広島の子玉希望という作家の《夜の梅》です。この時、こういった梅にまつわる表現の伝統は文人画家の松林桂月が桜に適用して、《春宵花影》(1939) という作品を作っています。桂月は何枚かこの種の作品を描いております。桜越しに月、あるいは月が照ってくるのを枝越しに透かした眺めている。ここにもまた暗香疎影中の「疎影」の展開があると思います。しかし、それだけではありますまい。はるかにいろいろな日本の感受性の系譜がここに及んでいます。

「浅みどり花もひとつにかすみつつおぼろに見ゆる春の夜の月」(菅原孝標の女)の「花」が何を指すのかはいささか不明ですが、この種の感性の型は、林和靖に先立ち 1000 年前には日本に既にあつたと思われます。その話がうまくできるかどうか分かりませんが、続けましょう。



一炉庵『夜雨最中』

先ほど触れた陰影を尊重する暗香疎影瀟湘八景は、北宋 11 世紀末に成立した瀟湘八景と合流します。この八景型の陰影礼賛は、12 世紀には中国から日本に八景の題、また風景の見方として移入されました。瀟湘八景はこの近くですと神奈川の金沢八景。それから滋賀の近江八景。近江八景では唐崎の夜雨というのが有名です。イメージをご覧に入れると、別の流れで夜の雨を銘にいただいたお菓子「夜雨最中」があり、こちらはお酒です。夜雨は中国・北宋の八景だけでなく、唐の詩人たち、例えば白楽天や李商隱にも由来します。そもそも菓子に銘をつけて客に出すのは、日本の茶道に由来します。風流



銘酒『青柳の夜雨』と虎屋『夜の梅』

韻事に故事つけてお茶やお菓자에銘をつけた風流の文化が商業主義と結びついて今日に及んでいます。これは瀟湘八景に倣った隅田八景というお菓子のパッケージです。浅草満願堂の芋きんというお菓子ですが。これは虎屋の「夜の梅」という羊羹です。鈴木春信にも同名の作品があります。虎屋では『古今集』の「春の夜の闇はあやなし 梅の花 色こそ見えね 香やは隠るる」の和歌を挙げて、次のように講釈しています。「『夜の梅』は、切り口の小豆を夜の闇に咲く梅に見立てて、この菓銘がつけられました。とらやを代表する小倉羊羹です。』¹⁾と餡子ならざる暗香を示しています。因みに「夜の梅」は虎屋の専売特許で、その銘を使えない広島菓舗に「宵の梅」という羊羹があります。熊本には「香梅」という菓子舗があり、また大宰府には、さだまさしの歌をはじめ各種の銘菓「飛び梅」があります。冬の梅や雪中梅や越の寒梅は和菓子というよりも銘酒。これらの飲食物を嗜む時、古くから伝わる教養が、江戸時代を経由して、我々の胃の腑はもとより頭脳にも到達し、詩心を動かします。梅は甘い香りが際立つ『夜の梅』だけでなく、冬の寒さの中、道徳的節操が身に沁みる「寒梅」もあります。謡曲の「鉢の木」では、梅もまた忠義の心となって燃え上がります。このように梅に関する共通の教養を媒介として、我々の心は共鳴し、感受性が鳴り響き始めます。こうした意味で、教養は共感や共鳴の基盤、話題のベースなのです。先ほど文部省の唱歌〈夜の梅〉を示しましたが、近代に於いて過去の教養は西洋の音楽文化とも混合して、いろいろな形でリバイバルし、また変奏されアレンジされて、現代に伝えられ、少なくとも我々の祖父母世代の身心に染み入っています。この種の知識ないし感受性を下敷きに、大芸術も小作品も、そして和菓子の如き商品名も現代まで伝わっていると思います。こんなふうに種々の源泉をもつ文化が合流し、我々の日々の生活にしみ込んでいるのです。

作品というのは作品それ自体で完結するのではなく、その時代に受け入れられることによって、次の時代、また次の時代へと伝わっていくのだということです。そこには、目に見えない共有の人間らしさを培う、そして人間らしさに培われた文化があります。例えば近代主義的な作家ならば、作品と自己との関係において自己のアイ

デアを作品において表現することに命を懸けるかもしれませんが、本日最初に発表された塚田先生は、少し別の角度から考察されました。インダストリアル・デザイナーでは当然のことながら、作品はそれ自体で完結するのではなく、それを受ける受け手、コンシューマーかもしれませんが、オーディエンスかもしれませんが、そういう受け手を想定して、いわばそれらの人々と協働して作り上げる。そうして作られた作品は同時代の中で人々の感受性を振幅させながら生きていく。その感覚そのものがいわば教養につながるというお話をされたように思いました。山下先生についてもお話したいのですが、それはまた後の話の中で触れさせていただければと思います。割り当ての時間を過ぎておりますので、以上をもちまして、とりあえず私の発表とコメントにさせていただきます。

注

- 1) <http://imgcc.naver.jp/kaze/mission/USER/20160905/92/968932/14/800x1435x789095d80131507ea9d41cb.jpg> アクセス 20190112
- 2) https://www.toraya-group.co.jp/toraya/products/yokan/extra_large/yoronoume/ アクセス、20190112

藝術と教養 シンポジウム

2018年6月2日 慶應義塾大学（日吉校舎）
コメンテーター 青木 孝夫 広島芸術学会

見取り図と資料

- ① 日本・東アジア・現代の立場から、個別ジャンルの技術ではなく藝術一般の共通性（人格の培養）を考察
例：東アジアに於ける美的教育・美育の両面
○個別領域（美術）での教育…日本の美育の縮小
○個別領域を超えた美的教育（人格養成・博雅教育）としての美育（戦前日本、現代中国）
「藝術」・「教養」：漢語とアルファベットの双方の言語・文化に跨がる概念。歴史的社会的性を帯びる。
色眼鏡の力学：脱亜入欧の文化力学。指標たる先進文明の模倣学習 vs 後背文化（近代以前の伝統）の軽視
- ② 教養と芸術：用語・概念の伝統的背景と翻訳語
教養も芸術も今日では、西欧語の翻訳語として通用しているが、1500年以前の中国の古い漢語であり、江戸時代

にも用いられた。この両概念を培った歴史的土壌は、今なお距離がある。

例、江戸の芸術≒教養≒「文武両道」「文武両学」「文武両芸」という表現の背景にある教育伝統。

用語としての＜教養＞

1) 英単語 culture の二面：

○教養・培養 cultivation は、culture の訳語として、裏面。

○文化(所産) culture の本義として、現代では表面に浮上。

2) 広瀬淡窓：江戸以前の用例

「夫賢ヲ進メ不肖ヲ退クルハ、国ヲ治ムルノ本ニシテ、… 人才ヲ教育スルノ法、学校ニ如ハナシ。但シ前二述タル如ク、今時学校ノ制宜^{よろしき}ヲ得ザルガ故ニ、教養ノ術行届カズ、古人学ヲ設ルノ本意ヲ失ヘルモノナリ。…学校の制ハ、文武ノ両学ヲ分テ之ヲ建ツベキナリ。文学ニテハ経学・歴史学・諸子学・文章学・兵学・医学・天文学・和学・職原学・蘭学・書学・数学・諸礼学ナド、一切文字言語ヲ以テスル事ノ国用ニ供スベキコトハ、皆教官ヲ置テ科目ヲ分テ研究スベシ。武学ノコトハ後二載タル故ニ此ニ出サズ。…扱其人稽古ノ次第、芸術ノ差等、皆教官ヨリ奉公ニ達シ著帳スベシ。…又奉公タル人ハ唯芸術ノ高下ヲ考ル而已ニハ非ズ。生員ヲバ時々相見シテ、目ニハ其容貌ヲ視、耳ニハ其言語ヲ聴、進退周旋ノ度、軽重疾徐ノ氣象ヲ知ルベシ。…教官ヨリハ文武両芸ノ差等、此位マデハ^{のぼ}升リタルコト相違ナキ由ヲ書シ、奉公ヨリハ其人柄迄モ見届ケタル由ヲ書シテ、而後判ヲ加ベシ。」(広瀬淡窓「迂言(学制五)」『日本思想大系』、岩波書店、p.317-318)

3) 永江正直：江戸以来の用例

一、兒子ヲ完全ニ教養スルニ足ルノ学識才幹ヲ賦与スルヲ主トシ兼テ一家内ノ事務即チ衣食住ニ関スル事柄ヲ尤モ経済的ニ処辨シ積極的ニ夫ヲ助ケサルモ消極的ニ家事ヲ整フコト…節儉儲蓄ニヨリテ間接ニ一家ノ所得ヲ増加スルコト

二、自然ニ女子ニ適スル職業ヲ習得セシメ自活ノ方法ヲ講セシムルコト

三、浮華ニ流レズ虚飾ニ陥ラズ身分相応ニ容色ヲ整ヒ以テ自然ノ美ヲ發揮シ小ニシテハ一家内大ニシテハ社会ノ緩和劑タラシムルコト

永江正直、『女子教育論 全』、博文館、1892年、p.13

4) 渡辺嘉重：新しい近代の文脈に於ける用例

美育とは、児童をして、美の思想を発達せしめ、以て品位と精神とを、高尚ならしむるを以て目的とするものなり、故

に別に美育の一科を設けず、唯諸学科に附帯して、美なる思想を教養するにあるのみ。渡辺嘉重、『美育論』、普及舎、1893、p.27

③ 新渡戸稲造の＜教養＞観

女子教育と教養 高尚な人格と読書

1) 「読書」による「人生の理想」「人格」の養成

然らば学校にいる時に最注意することは、技術芸能でなくて人生の理想を養うことである。飯をたいたり漬物をつける位は何処でも習える。然れど理想は学校でなくば容易に得られぬ。それ故に学校にある間に善い詩や文やまたは聖書などによって大に理想を養わねばならぬ。新渡戸稲造 「女子教育に就て」〔一九〇四年四月七日『基督教世界』一〇七五号〕

2) 読書(高尚な思想・観念的知識)と自得の方法

良い書物を読んで心を養うと言っても、即ち人格を養うと言っても思想を高尚にすると言っても、これには最も英語を学ぶより良いものはなからう、ということをお話があったが、私も頗る同感である。……

予てこの学校でお読みになった書物あるいはさっきからお話するところの日々に二十分なり三十分なりお読みなさる書物で学んだところの、即ち高尚な思想を応用するという事を始終考えておつてからに、即ち此処だなど考える。少しうるさい事があつた時には、セキスピヤの文句にこういう事があつた此処のことを言うのであろう、とこう思う。私は自分でも力めておるが、ああ此処だな、という観念を失っちゃアならぬ。

…

この言葉を以て今日卒業せらるる方々を送る。如何なる困難に遭つても逃げないでかえつて自分の人格を養う一つの道具として行く、即ち英文学を利用して人格を高める、ということに心を用いられんことを切に希望しておきます。「人格の養成」 新渡戸稲造〔一九〇五年四月一日『をんな』五巻四号〕

3) 修養は「修身」と「養神」、両者の結合・分離が問題。修養の工夫は「実際的かつ具体的なるもの」、「社会に対する行状」であるが、「唯我独尊なる個人の涵養」への傾斜には注意を要する。

いったい修養といえは個人の人格の向上を旨とし、すなわち孟子のいわゆる心の大を養うが主眼であるは論をまたぬが、一方には養われたる精神が実行に現われ、すなわち身を

修むるに至るに重きを置くから、修養の工夫は実際、かつ具体的である。ところが、実際のかつ具体的なものは、学理や思想の立場から見れば、第二義に属するものであるから、何となく浅薄なるかの観を呈する。そこでいわゆる思想家は修身と養神を分解して、養神法を取って修身法を捨つるをもって、かえって高尚なるがごとく信ずるようになろう。なお、これに類した一種の説も起ころう。それは修身とは主として、他人すなわち社会に対する行状であるが、養神は天上天下唯我独尊なる個人の涵養であるゆえ、養神を努むる以上は、修身はさほど努める必要はない。約言すれば品行とか義理とか、外に現われる相対的のことはどうでもよい、都合によっては世を去って隠遁するに優ることないと思う傾向も必ず起ころう。『修養』（初版、明治44年）、タチバナ教養文庫（平成14年、新仮名遣いに改め）、Page. 37

○読書と自得 朱子学的学問修養：居敬窮理：居敬のために
静坐、窮理のために読書（経書中心）
英文学での陶冶→実用を超えた意味→個人的修養と社会との
調和→個人と社会との乖離を認める個人主義が登場。

④ 大正教養主義の〈教養〉観—和辻哲郎他

翻訳語：西欧志向、実利・実益からの遊離、人間形成（『人格主義』）…阿部次郎

生活文化（日本の日常）から乖離・遊離した西欧的精神文化・藝術の受容

文化資本の獲得手段：学歴・読書 教養主義 自己教育（self-cultivation）

背景：憧憬の文明の転換：中国から西欧へという転回以前は中国が模範。教養の材料：四書五経

西欧が表となると日本・東アジアが裏、つまり脱亜入欧の文化力学。

1) 「青春の時期に最も努むべきことは、日常生活に自然に存在しているのでないいろいろな刺激を自分に与えて、内に萌えいでた精神的な芽を培養しなくてはならない、という所に集まって来るのです。これがいわゆる『一般教養』の意味です。数千年来人類が築いて来た多くの精神的な宝—芸術、哲学、宗教、歴史—によって、自らを教養する、そこに一切の芽の培養があります。『貴い心情』はかくして得られるのです。全的に生きる生活の力強さはそこから生まれるのです。」（和辻哲郎、『中央公論』「すべての芽を培え」『和辻哲郎全集』第十七巻、「偶像再興」岩波書店、大正6年、132p）

大正教養主義への唐木順三による批判：文化力学による教養の表裏：教養形成の媒介・媒材となる文化の二重性：

表 西欧的近代	vs	裏 日本ないし中華文明の伝統
知識・書物文化		型の文化
藝術（西欧）		藝能・藝道
読書・学歴		実践・習い事・稽古

2) 「明治以来の型、儒教、仏教、武士道によつて媒介された型、それによつて鍛へ上げられた型は大正、昭和にいたつては殆ど残存しなくなつた。そしてさういふ型に代つてあらはれた教養人が知識階級の大多数をしめてゐた。彼等は普遍と個別、人類と個性、自然と人生を問題にしたが、国家、社会、政治を軽蔑し、或はそれに無関心であつた。（略）大正期以来の教養人は確固たる媒介を欠いた。』『唐木順三全集』第3巻、筑摩書房、1981、142頁。

⑤ 文学的教養と為政 詩歌による情性の耕作——中国の伝統、日本でも例えば仁斎¹⁾

文学は、人の心を、人情の側面から耕し人間性を理解させる。人情の理解は、政治を適切に行う為政者にとっての人間の教養。

英書による人格養成（新渡戸）：四書五経による人格形成
蕃山の文化理想として「好人」：伝統的武士の素養に花冠としての美的教養。国家有用の教養プラス美的精神の培養。宣長にとって詩歌は、人間性そのものの耕作。

1) 熊沢蕃山 日本的六芸と花冠としての詩歌

歌道は我国の風俗なれば、少しなりとも心得たき事にて候。されども、いにしへの歌人は、本ありての枝葉に歌をよみたるよに候。本と云は学問の道なり。学問の道に文武あり。文武に徳と芸との本末あり。文の徳は仁なり。武の徳は義なり。仁義の本立て後、弓馬書数礼楽詩歌のあそびあり。弓馬書数礼楽詩歌、又文武の徳を助くるものなり。文武の道をよく心得て、武士をみちびき、民を撫おさめ、其余力を以て月花にも野ならず、歌をもてあそばれ候はゞ、花も実もある好人たるべく候。（中略）いづれにても、あそびを専として本なきは、あしき事にて候。（『集義和書』「卷第十三 義論之六」263頁）

文武には、根本の徳と枝葉の芸がある。仁義を磨き、「あそび」の芸（日本的六芸と詩歌）を補完すれば「花も実もある好人」になる。

2) 二宮尊徳一心田 国家有用、共同体のための教養：儒教的道德性の培養、cultura animi (魂の耕作)、cultura mentis (精神の耕作)：西欧の伝統←→稲盛和夫「心の庭」

我が本願は、人々の心の田の荒蕪を開拓して、天授の善種、仁義礼智を培養して、善種を収穫し、また蒔返し蒔返しして、国家に善種を蒔きひろむるにあり。……それ我が道は、人々の心の荒蕪を開くを本意とす。心の荒蕪一人開くときは、地の荒蕪は何万町あるも、憂うるに足らざるが故なり。(夜話五九) ページ236

⑥ 本居宣長 国家や社会の繁栄のためではなく、「物のあはれを知る」ことが人間らしさ。

「よき人」：宣長：「もののあはれを知る」心=人の存在意義としての教養、国家無用、非為政者の教養。

1) 後のことなれど、俊成三位の「恋せずは人は心もなからまし物の哀れもこれよりぞ知る」とよみ給える、この歌にて心得べし。恋ならでは、物の哀れのいたりて忍びがたきところの意味は知るべからず。(『紫文要領』、新潮日本古典集成、p.141-2)

2) さて「事が中になのめなるまじき人」とは、上品の人にして、いふ事する事、あらゆる事が中に、なのめなる事はあるまじきはづの人なり。さやうの人は、ただ後見の方ばかり知りてもいと口惜しき、となり。さて物の哀れといふことは、万事にわたりて何ごとにもその事その事につきてあるものなり。ゆゑに「後見の方の物の哀れ」といへり。これは家内の世話をすることにつきて、その方の万事の心ばへをよく弁知したるなり。世帯むきの事は、ずいぶん心あるといふ人なり。世帯むきさへよくば、花紅葉の折節の情、風流なる方はなくても事欠くまじきやうなるものなれども、何ごとにもすぐれてよき人とするには、風流の物の哀れを知らではいと口惜しき、となり。(『紫文要領』、新潮日本古典集成、p.106-7)

⑦ 身体的教養のイメージ・らしさ

読書の知識的教養 vs 習い事的身体的素養

クイズ番組：学歴エリート・知識・読書中心

受験知識・生活から遊離…有為の人材 宇治原史規

プレバト：習い事・藝事(俳句・生け花・料理・画…)・生活に立脚した習い事、躰や作法 梅沢富美男

1) 身体的教養観

「今でも身振りは人間の魂が外に現れたものと見られているのである。人々は言葉や文字よりも身ぶりを遥かに深く信じているのである。近代になると文字が重視され、外見上は形式や身ぶりは相対的に価値を下げているような印象を与えているが、身ぶりや儀礼の位置は深く沈潜し、人と人の関係の根底で変わることなく強い働きを見せている。」(阿部謹也『「教養」とは何か』、1997年、講談社、p90)

肉体的な教養の迫力・魅力の尊重。小山内薫・桂春団治(芸のためなら女房も泣かす、反一近代的)

⑧ コミュニケーションの基盤としての教養

耕作としての教養から媒介・トポスとしての教養。

コミュニケーションの美的な基盤としての教養

風流・風雅のたしなみ

暗香疎影

瀟湘八景

夜の梅

夜雨

日常の中に浸透している教養 共鳴・響の基盤

注

1) けだし人情は詩に尽き、政事は書に尽き、事変は易に尽き、世変は春秋に尽く。詩を読まざるときは、すなわちもって教養を立つことあたわず。書を読まざるときは、すなわちもって政を善くすることあたわず。(中略) 故に教養を立て政を施す者は、必ず詩・書を読まずんばあるべからざるなり。(字義・総論四経1)

講演者略歴

塚田 章 (つかだ あきら)

- 1978.3 京都市立芸術大学美術学部工芸科デザイン専攻卒業
- 1978.4 シャープ株式会社総合デザイン本部入社
- 1992.9 シャープ株式会社総合デザイン本部退社
- 1992.10 京都市立芸術大学美術学部デザイン科着任
- 1998.4 京都市立芸術大学美術学部教授 現職
- 2017.4 ~ 意匠学会 会長

受賞歴

- 1985 ~ 95 通商産業省グッドデザイン選定商品 (11点)
- 1989 第1回国際デザイン・フューチャーコンペ (入賞)
- 1990 ポパイ・デザイン・オブ・ザ・イヤー賞 (銅賞)
- 1991 通商産業省グッドデザイン情報機器部門賞
if Design Competition (if賞) ドイツ (2点)
ポパイ・デザイン・オブ・ザ・イヤー賞
大阪デザインセンター選定グッドデザイン賞
- 1992 Biennial of Industrial Design (BIO賞) 旧ユーゴ
if Design Competition (if賞) ドイツ
- 2000 第5回札幌国際デザイン賞

山下 純照 (やました よしてる)

東京大学教育学部卒業。大阪大学大学院文学研究科芸術学専攻博士課程後期単位取得退学。文学修士。成城大学文芸学部・大学院文学研究科教授。ドイツ近現代演劇、日本現代演劇、演劇理論。主要論文：「記憶としての演劇」(大阪大学大学院演劇学研究室編『演劇学論叢』第3号、2000年)、「ジョージ・タボリ『記念日』の創作過程に見るユダヤ的アイデンティティの構築——最終場の決定と解釈をめぐって」(日本演劇学会紀要『演劇学論集』45、2007年)、「Die Theaterkompanie Ku'Nauka und die Imago der Überfrau」(Eiichiro Hirata und Hans=Thies Lehmann (Hrsg.) Theater in Japan, Verlag Theater der Zeit, 2009) など。訳書にエリカ・フィッシャー＝リヒテ『演劇学へのいざない』(石田雄一らと共訳)、国書刊行会、2013年など。

山口 遥子 (やまぐち ようこ)

1984年生まれ。早稲田大学第一文学部独文学科卒業。東京大学大学院総合文化研究科修士課程修了、修士(学術)。東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程修了、博士(美術)。現職：東京藝術大学専門研究員、早稲田大学非常勤講師。18世紀ドイツ美学、近現代欧州人形劇、大正期以降の日本人形劇史。主な論文：「文芸批評と観念連合論——ヒュームを中心に——」『日本18世紀学会年報』、第31号、2016年、「外延的明瞭性と観念連合論——バウムガルテン、マイアー、エーバーハルトに即して——」『東京藝術大学美術学部論叢』、第13号、2017年、「日本の人形劇としてのファウスト——1949年の人形劇団ブーク『ファウスト』初演に即して——」『カリスタ 美学・芸術論研究』、第24号、2018年等。

佐藤 康宏 (さとう やすひろ)

1955年生まれ。東京大学文学部美術史学専修課程卒業。同大学院人文科学研究科修士課程（美術史学専攻）修了。東京国立博物館学芸部資料課、文化庁文化財保護部美術工芸課を経て、現在東京大学大学院人文社会系研究科・文学部教授。日本美術史、特に室町時代末から江戸時代の絵画史を専門とする。近年の著書に『日本美術史（改訂版）』（放送大学教育振興会、2014年）、『湯女図』（ちくま学芸文庫、2017年）、『絵は語り始めるだろうか』（羽鳥書店、2018年）、『若冲伝』（河出書房新社、2019年）など。雑誌『UP』439号（2009年5月）から「日本美術史不案内」を連載中。文化審議会専門委員（文化財分科会）、美術史学会常任委員、『國華』編輯委員などを務める。

富田 直秀 (とみた なおひで)

アートにかかわる略歴

- 1981年 早稲田大学大学院理工学研究科博士課程前期修了
- 1987年 佐賀医科大学医学部医学科卒業 奈良県立医科大学整形外科学教室及び関連病院にて研修
- 1993年 奈良県立医科大学大学院医学研究科外科系専攻修了 博士（医学）取得
- 1994年 京都大学生体医療工学研究センター 助教授
- 1995年 京都大学国際融合創造センター 教授
- 2007年 京都大学工学研究科医療工学分野 教授
- 2013年～ ANSHIN デザインプロジェクト (<http://anshin-design.net/>)
- 2015年 上野の森美術館大賞展入選「メルトダウン melt down」（出品作家名：町井直秀）
- 2016年 アート論文「詩的空間について」Journal of Integrated Creative Studies No. 2016-023-a, Nov. 2016
- 2017年 国際文化フォーラム：「病と雑音の香り」@京都大学時計台記念ホール
<https://youtu.be/m2rdNVVCRSA>
- 2018年 上野の森美術館大賞展 入選（賞候補）「もくてきはない 1 no purpose1」（出品作家名：町井直秀）

青木 孝夫 (あおき たかお)

1955年生まれ。東京大学文学部卒業。同大学院人文社会科学研究科博士課程単位取得満期退学。現在、広島大学大学院教授。

専門は、比較美学、日本の美学芸術学。

青木孝夫他編『芸術教養シリーズ 27 芸術理論古典文献アンソロジー 東洋篇』（幻冬社、2014年）、雑誌『比較美学研究』（ISSN 2188-157X）主宰、“On the Somaesthetic Culture in Japan Focusing on Pleasures and the Care of the Self from Confucian Text in Edo Era by Ekiken KAIBARA,” *Comparative Aesthetics*, vol.3. 2016、「花与状況の美学—以夜櫻の気圍為中心」『中国美学』第5巻、（社会科学文献出版社、2018）など。

シンポジウム no.3

クラシック音楽を“教養”から考える

2018年10月6日（土） 13：00～16：30

会場：慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎シンポジウムスペース

昭和初期から高度成長期にかけて、日本ではクラシック音楽が“教養ある中間層”の、必須ではないけれどもかなり重要なアイテムとして求められました。1960、70年代には多くの大手出版社がレコード会社と組んで、“家庭名曲全集”のようなセット物のレコード+書籍を販売しましたが、それは百科事典とまさにパラレルでした。それから、“教養小説”というときの“教養”は、“教養豊か”や“教養ある”などと使われるときの“教養”と違って、人間の魂が教え養われ成長するという意味ですが、そのイメージは、ひとり自室で交響曲やピアノ・ソナタや弦楽四重奏曲を聴いて沈思黙考する姿と、とてもよく被るのです。クラシック音楽はかくも“教養”と幅広く結びついてきたのです。そこを考えたい。しかも社会学的に客観的に考察するのではなく、クラシック音楽、いや、そのみならず広く音楽をご自身のお仕事の内容に強く引き付けてこられた、ロシア文学者と小説家のお二方に語っていただくことで、考えたい、というのが今回の企画です。

講師

平野 啓一郎

小説家

亀山 郁夫

名古屋外国語大学学長

コーディネーター・司会

片山 杜秀

慶應義塾大学教養研究センター副所長・法学部教授

シンポジウム no.3

クラシック音楽を“教養”から考える

小説の中の音楽

平野 啓一郎

こんにちは。平野啓一郎です。「小説の中の音楽」というのをタイトルにさせていただきました。僕には、『葬送』という、ショパンとドラクローを主人公にした小説があります。『マチネの終わりに』というクラシックのギタリストを主人公にした作品も書きました。そういうわけで音楽好きな作家ということにはなっているのですが、クラシックの趣味は非常に偏っております。

ショパンという音楽家は子供のときから好きで、特にショパン生誕 200 年のときに、東芝 EMI からショパンのコンピレーションの CD をつくる機会があり、そのときにかなりいろいろな演奏家を EMI のアーカイヴの中から聴くことができました。

そのときは「平野さんの好みで、もちろん EMI から出しますから他社の音源は使えませんが、EMI の昔のショパンの演奏の中から自由に 1 枚のベスト盤をつくってください」というお話で、これは楽しそうだなと安請け合いをしてしまったのです。そうしたら、Excel ファイルで 3,000 曲分ぐらいぼんと渡されました。まずそのリストの整理から始めなければならなくなりました。

古い音源というのは、同じ演奏でも、音をよくしては何度も再発売されています。そこでダブっているものをまずリストから除外し、同じ音源は一番最近の発売されたものだけに整理します。さらに、たとえば昔のアル

トゥール・ルビンシュタインの演奏で興味深いものではあっても、やはり今は CD として出すのが難しい音質の録音も除外する、というような曲の整理から始めて、とても大変な思いをいたしました。ただ、そのおかげでまったく聴いたことがなかったショパンの演奏をすいぶん聴く機会がありまして、少し僕のショパン観も変わりました。

そういう自分の好きな何人かの作曲家はいろいろな演奏を聴いている一方で、ほとんど CD も持っていない作曲家もたくさんいます。例えばブルックナーが僕はどうしても苦手で、ほんの数枚しか CD を持っていません。

また僕はクラシックだけではなくて、ジャズやロックなど一通りいろいろな音楽が好きなので、そういう意味では広く浅くかもしれません。ただクラシックばかり聴いていてクラシックを聴くのと、ジャズやロックなどのいろいろな音楽を聴いた後で、クラシックにまた戻ってきて聴くのとでは、戻るたびに聴こえ方がすごく違うのです。

逆に、ジャズばかり聴いた後に、しばらくクラシックばかり聴いていて、またジャズを聴くと、いろいろな発見があるということもありますし、そういう意味では、僕はいろいろなジャンルを聴くことによって、自分の好きなジャンルの見え方が少し変わってくるという経験を

よくしています。

教養ということにうまく結び付くかどうか分からないのですが、もともとクラシック音楽との出会いは、家にレコードがたくさんあったからです。母やおじはクラシック好きで、そんなにマニアということではなかったのですが、大正3年生まれ之母方の祖父は、歯科医で裕福だったので、SPのレコードプレーヤーとSP盤をたくさん持っていました。

母やおじは子供のころ、そのSP盤を聴いていて、子供だからベートーヴェンがどうかよりも最初はその機械が面白くてよく聴いていたのですが、それでクラシックが好きになったようです。僕が子供のころには、もうさすがにSPではなくてLPでしたが、それこそカラヤンやルビンシュタインやグールドなど、非常に有名な演奏家のレコードが家にそろっていました。

ただ、うちの母親は結局そんなに深いクラシックファンだったわけではなく、僕は1975年生まれですが、戦後の高度成長期の中産階級の教養としての三種の神器みたいなものとして、いろいろそろっていたわけです。

その一つは、平凡社の『百科事典』ですね。僕の育った実家の居間にありました。しかもほとんど開かれた形跡がありませんでした。僕が少し関心を持つようになって、ラ行とかを引っ張り出して見ると、ページもくっついていて、これは買って以来1度も見た人はいないのではないかという状態でした。

もう一つは、中央公論の『世界の文学』という文学全集です。非常に野心的な内容で、ムージルやカフカなどの20世紀の非常に実験的な作品も収められたシリーズでしたが、これも僕が高校生ぐらいになって読み始めるまで、おそらく誰も読んでなかったのではないかという感じで、応接間に飾られていました。

それらと同じように、やはりカラヤンなどのクラシックのレコードが置いてあったという印象です。あとは、CD100枚くらいのクラシックの選集がありました。

もう一つは、アップライトのピアノが置いてありまして、姉が8歳年上なのですが、姉と僕は小さいときからピアノの練習をしました。それもあまり深い理由もなく、ピアノはやるものではないかというくらいのことで、

ピアノの練習をしていたのです。

姉は非常にまじめな人で、小学生ぐらいからピアノの練習を始めて、高校生ぐらいまでやっていたので、ショパンやベートーヴェンのソナタなどを高校生のときにはさらっていました。それで、小さいときからクラシックのピアノの曲にはなじみがあって、モーツァルトやベートーヴェンなどのピアノ曲は、学校で音楽の時間に出てきても、これは姉がよく弾いている曲だという感じで、親しみを持っていました。

僕自身は保育園に行っていたころからピアノを習い始めたのですが、ほとんどものにならずに早々にやめました。あまり面白いと思わなかったせいですが、それだけではなく、僕は北九州という土地で育ったのですが、荒っぽい土地柄で、男の子がピアノを習っているという段階でものすごくばかにされ、「あいつは男のくせにピアノを習っている」と言われるのです。ピアノ教室に行くときに楽譜の入ったかばんを持ってピアノ教室まで行くのですが、途中で友達に会うのがいつも恐ろしくて、誰かに見られないかなと思いつつ通っていました。

特に上級生に会って、お前はこれからどうするのかと声を掛けられたときに、今からピアノに行くと言うと、ものすごくばかにされるのです。楽譜をぺらぺらめくられて、お前はこんな女みたいなことをするのかと言われました。

それが本当に嫌で、当時は水泳も習っていたので、あるときからスイミングスクールのバッグに楽譜を入れて、途中で人に会うと今からスイミングスクールに行くんだと言いながら、ピアノ教室の前まで行くとぼっと周りを見て、誰も見てないのを確認してからピアノ教室に入っていました。

そういうことをしている間に、自分も熱心ではなかったからあまりうまくもならなかったし、それが恥ずかしくて嫌だというので、ピアノは早々にやめました。『バイエル』が終わって、『ブルグミュラー』を少しやったころ、耐えられなくなってやめたのです。ただ、それぐらいまでやっておきますと一応楽譜が読めますから、中学生になってから、また自分自身で弾きました。

ピアノの曲では、僕はやはりショパンが好きでした。ピアノをもう1回練習しようと思い始めたときに、意外

とそれぐらいまでやっておくと、難しい曲はもちろん弾けませんが、中には非常に簡単な曲もあって、ショパンでも結構弾けるのだなということが分かりました。そのときから、自分でまたピアノの練習をし直し始めました。

ただ、日本でその当時にピアノを習っていた人の多くがそうかもしれないのですが、ピアノと一緒にソルフェージュをきちんと習っていなかったので、楽譜に書いてあることをその通りに指でなぞることはできるという程度でした。

僕が行っていたその小さな田舎のピアノの教室は、国立音大を出た先生が教えていて、ピアノ教室とエレクトーン教室のどちらもあって、エレクトーンを習っている友達もいたのです。僕はエレクトーンにあまり興味がなかったので全然やりませんでした。エレクトーンをやっている子の方が、コードとスケールのような非常に簡単なGマイナーセブンスなどを、一応テキストで勉強しながら習っていたのです。

そのときは「へえ」と思ったぐらいだったのですが、後に僕はギターを買ってギター少年になり、大学時代はバンドを組んで音楽生活に明け暮れるようになると、ジャズやロックなどの軽音楽をやろうというときに、クラシックのピアノをやってきた人よりも、エレクトーンをやっていた人たちのほうが、即戦力になると分かりました。

まずコードに対する知識があって、耳が非常にいい。バンドで今度はこの曲をやろうというときにテープを渡していると、誰よりも正確に耳で楽譜に起こしてこられるのです。僕と一緒にやっていたバンドのキーボードの子ですが、やはりずっとエレクトーンをやっていた子でした。

自分に子供ができたときには、ピアノよりもエレクトーンをやらせたほうが、将来はバンドでもやりたいと思ったときにいいじゃないかと長年思っていたのですが、結局子供が生まれたら、普通にピアノを習わせています。

僕はピアノを習っていても、あまり楽理的なことは分からないままずっとやっていたのですが、十数年前に1年間パリに住んでいたことがあって、現地に向かうの友達と話していると、やはりピアノを習うときに一緒にソル

フェージュもやっていたと、何人かから聞きました。そのときに、当時の日本の田舎のピアノ教育は、ヨーロッパの教養としてのピアノ教育とは、その辺が違うのかと感じました。

僕自身はピアノの練習は小学校の早い段階でやめてしまいましたが、姉はピアノをまじめに練習しながら一方洋楽が好きで、『ベストヒットUSA』などを深夜にいつも見ていました。それを見ている間に、僕はだんだんロックが好きになっていって、小学校6年生の終わりにエレキギターを買いました。

ギターは本当に我流で、見よう見まねで練習していたのですが、ギターの練習をしだすと、やはり先ほどの話みたいにコードやスケールなどの理屈が多少分からないと、本当に何をやっているのか分からなくて、自分で音楽理論の本を買うようになりました。

そのころからCDも買いはじめました。クラシックだけではなく、ロックなども含めてです。家にあったショパンやモーツァルトのレコードを、小学生のころまでは何となく聴いていたのですが、中学生のころから自分で買うようになり、初めて自分で買ったCDはやはりショパンで、それも、今から思うとなぜそれを選んだのか不思議ですが、ボレットという、どちらかというリストの演奏で有名なピアニストが、ちょうどそのころデッカからショパンの『バラード集』を出していました。当時は演奏家がどうこうということはまだよく分かっていなかったのですが、ショパンのCDを買いにレコード店に行ったらそれがあったので買ったという具合です。リスト的なショパン演奏ですが、当時はそれを何度も繰り返し聞いたので、愛着のあるCDの1枚です。

そのころからCDを集め出して、そのうちに『レコード芸術』などの雑誌を見て、「ショパンを聴くのなら誰」というふうに自分なりに学んでいきました。そういうクラシックの基本的な教養というか知識は、僕の場合はほとんど雑誌から得ていたような気がします。音楽雑誌がいろいろ教えてくれたのです。

あとは、やはりレコード店です。レコード店に行ったら店員さんの熱い宣伝文に影響される。ずいぶん仕様のないCDもだまされて買いましたが、レコード店ならではの発見がずいぶんありました。あとは、CDの中に入っ

ているライナーノーツです。そういうものが、教養としての僕のクラシック音楽の知識を形づくっていったような気がします。

音楽との関係で言いますと、姉は医者になりまして、本もほとんど読まないですし、僕とはいろいろな点で性格的に非常に対照的な人ですが、彼女は僕よりはるかにまじめにベートーヴェンのソナタを弾けるぐらいまでピアノを練習していたのです。学校ではプラスバンドに入って、クラリネットを吹いていました。そういう人だったにもかかわらず、ほとんど自分でクラシックのCDを買いませんでした。姉がCDを買ってきて、それをすごく感動しながら聴いているという姿を1回も見たことがありません。

プラスバンドでクラリネットを吹いていて、それは中学生の間だけでしたが、3年間よくこんな遅くまで練習をしているというぐらい毎日部活に行き、夏休みも冬休みも練習をしていました。最近、そういう部活の仕方はブラック部活じゃないかと社会問題になっていますね。とにかく非常に情熱的にクラリネットの練習をしていたのに、中学校を卒業した途端まったく吹かなくなって、今に至るまで吹いているのを見たことがありません。

それは姉に限らず、プラスバンドに入っていた僕の友達もみんなそうで、中にはプラスバンドでサクスを吹いていたから、その後で大学に入って軽音楽部に入ってジャズをやっているという人たちもいますが、多くの人はプラスバンドをやめた途端に一切楽器を演奏しなくなっています。

僕はそのことが不思議で、その種の友人に「プラスバンドでそこまでクラリネットを吹けるようになったり、フルートが吹けるようになったりしたのに、そのあとどうして趣味として続けないのか」と聞くと、そのこと自体がものすごく不思議な質問のような感じで受け止められて、部活でやっていただけで、部活が終わったから終わったみたいな答えが返ってくるのです。姉もピアノをずっと習っていてそこまでうまくなったのに、ピアノ教室に行かなくなって高校でやめてしまいました。

受験の前ぐらいにやめて、大学生になってから趣味で楽譜を買ってきていろいろな曲を今でも弾くかという、まったくそういうことがなくて、ピアノ教室の終わ

りとともに姉のピアノ人生も終わったみたいな感じですよ。それが僕には不思議です。

そういえば、パリに十何年か前にいたときに、日本から音楽の勉強のために留学している若い人が結構たくさんいました。僕はその人たちと友達になる機会があって、いろいろ話をしたのですが、本当に人によるとは思いますが、僕がそのときに話をしていた人たちが意外なほどCDを持っていませんでした。

ショパンだったら、アルゲリッチもポーリーニも、もつといろいろな演奏家もいるわけです。音大に行きパリにまで留学しているのに、持っているCDの数が、ピアノをまったく弾けないクラシックマニアの人よりも、はるかに少ないという人がたくさんいる。かりにも音大まで行って、パリにまで来ていてそうなのかという人と少なからず出会いました。

ロックなどを演奏するために我流でギターを練習していくとなると、先生もいませんからみんなとにかくたくさんCDを買って、見よう見まねでまねをしながら練習していく。軽音サークルに入っても、みんなCDをたくさん持っていました。ほとんどバイト代が、CDを買うことに費やされているほどでした。

一方で、体系的な練習が教室を通じて確立されているジャンルになると、たとえばクラシック音楽ですが、先生と生徒との関係の中で楽器がうまくなっていくので、逆にたくさんCDを収集するという点に関心が向かない人がいるようです。

僕自身は、雑誌を通じてどういうCDを買うべきかという情報を得ていく中で、当時はやはりショパンを聴くなら、ほとんどの雑誌でアルゲリッチがベスト3ぐらいに必ず入っている。協奏曲にしてもソナタにしてもアルゲリッチを聴くべき、あるいはポーリーニの練習曲などは定番であるわけです。

そのころから作曲家だけではなく、演奏家を非常に意識するようになって、アルゲリッチのCDを買おうとか、作品よりも演奏家で買うようになりました。僕はアルゲリッチの演奏がとても好きだったので、アルゲリッチを通じてプロコフィエフやシューマン、あるいはメシアンなど、なかなか聴かないような作曲家の曲も、どんどん聴くようになっていきました。

これは余談ですが、アルゲリッチは伊藤京子さんという北九州出身のピアニストの方と非常に親しくて、伊藤京子さんがプロデューサーとして別府でアルゲリッチ音楽祭というのを20年ぐらい前から始められました。たまたま僕が北九州出身であるということと、小説家としてデビューしたときから、アルゲリッチが好きだということをいろいろなところで公言していたというのもありまして、ご縁ができました。アルゲリッチのファンなんていくらでもいるような気がします、僕がデビューをしたころの文壇ではアルゲリッチが好きという人はあまりいなかった気がします。

僕は1990年代にデビューして、文壇に属する人たちと、クラシック音楽のピアニストの話をする、圧倒的にみんなグールドなんですね。浅田彰さんが象徴的ですけども。バレエだとフォーサイス、ピアノだとグールド。だいたい話題になるものが決まっている。文壇での会話はグールドのバッハ。アルゲリッチのショパンは、音楽ファン一般では定番と思うのですが、なかなか出てこないのです。

別府でアルゲリッチのフェスティバルが開催されるようになって、最初はプログラムに寄稿して下さいという依頼でした。次に実際にフェスティバルに招かれるようになり、ご本人にも何度かお目にかかるようになりました。僕の人生にとって本当によかったと思える出来事です。

余談ですが、アルゲリッチは3人子供がいて、三女がステファニーという、コヴァセヴィッチというクロアチア系のピアニストとの間にできた子供で、僕と同じ1975年生まれなのです。ラヴェルの『夜のガスパール』というレコードは、アルゲリッチの数ある録音の中でも名盤ですが、あれはちょうどステファニーがおなかにいたころにレコーディングをしたらしいのです。

1974年ごろに録音をして、1975年に発表したの、僕もそのころちょうど母親のおなかにいましたから、そんなこともあって、別府でそのステファニーと仲よくなりました。

彼女は数年前に『Bloody Daughter』というアルゲリッチのドキュメンタリー映画を撮って、それが題材もつくり方も面白かったので、さまざまな映画祭で賞を取りま

した。そんな彼女が有名になる前に、ドキュメンタリー作家として、ドキュメンタリー映画を撮る練習をしたいというのです。僕がパリに居たとき、「パリにやってきた日本の若い小説家」というテーマで、僕のドキュメンタリーを撮らせてほしいとお願いされましたので、パリにいた1年間は彼女の密着取材を受けていたことがあります。

そのときずいぶん撮影をいたしました、そのビデオはたぶん彼女の部屋のどこかにまだあると思います。お母さんは少し恐れ多すぎて、僕は今でも目の前に出るとあまりきちんと話ができません。

アルゲリッチの娘さんの話を続けます。アリゾナ州立大学にアンソニー・チャンパーズという谷崎潤一郎の翻訳で有名な研究者がおりまして、もう退職されましたが、その方と以前から親しくしていたことから、今から10年ぐらい前、アリゾナ州立大学に招かれました。そこで講演して、懇親会になりましたら、ものすごくデュトワに似た顔の人が歩いてきて、「私はあなたのことを知っているのよ」と言うので、よく話を聞いてみると、アルゲリッチとデュトワとの間に生まれた娘で、次女のアニー・デュトワでした。「妹からあなたのことを聞いている」と。今度はアルゲリッチの次女と親しくなりました。

彼女は戦間期のフランスのファシズムの研究をしていた人で、ジョルジュ・バタイユで修士論文を書き、その後、セリーヌの研究で博士論文を書いたということでした。プリンストン大学を出て、最後はコロンビア大学で博士号を取りました。非常にインテリですが、少し変わった面白い人です。

アルゲリッチは、もともとおばあさんがユダヤ系で、アルゼンチンに行ってからカトリックに改宗したという家です。つまり彼女にはユダヤ系の血は流れている。にもかかわらず、次女のアニーはセリーヌが非常に好きなんです。彼の「反ユダヤ主義」というのが何だったのか。そこのあたりが面白い人です。

どうしてそういう話をしているかといいますと、教養としてのクラシックという見方と、もう一方ではクラシック音楽家の持っている教養や政治性を、彼女の家族を見ているときによく感じるのです。

アルゲリッチはいつも世界中をツアーでまわっていて、しかもレコードも出ていますし、周りにはさまざまな国の演奏家たちがいるわけです。旧ソ連の音楽家もいれば、イタリアの音楽家もいてという中で、やはり音楽家として生きるということと、政治的なものというのが、不可分に結び付いていると感じます。決して音楽だけでは生きていけないのです。

チェリストのマイスキーのように非常に政治的な理由で苦勞をした人とも、彼女はそういう会話をするのです。僕が別府で一緒にいたときに印象的だったのは、アルゲリッチはイランの核査察のことについて熱心に娘さんと議論をしていました。

一般的なアルゲリッチのイメージは、野性的で情熱的な天才肌というイメージで、理知的なイメージとは少し違う印象がありますが、実際には政治問題に関しても敏感で、あいまいな意見に対しては、どういうことなのかとすごく聞いてきます。

少し前の会話ですが、今はちょうどアメリカとイランとの関係がよくなってきているからと話しかけると、「So?」と彼女にすぐに突っ込まれました。娘さんが研究をしているということもありますが、家族の中で日常的にそういう会話があるのです。

それは翻って考えますと、やはりショパンのような音楽家にしても、当時のワルシャワというのはロシアとドイツとオーストリアに三国分割をされており、ショパン自身は貴族ではありませんが、貴族的な上品なサロンの中のスターのように見えていますが、政治的には非常に過酷な運命を経験しているわけです。

これは『葬送』の中でも書きましたが、手紙を読んでも、ジョルジュ・サンドはショパンのことを、もうあの人は音楽のことしか頭になくて、現実的な生活の中に生きていないかげろうのような人、というような描き方をよくしていて、ショパンがサンドの家庭の問題に口を出すと、あなたなんかは何で現実的な家庭の親子の問題なんか分かるのか、と反発するのです。ショパンははっきりとは書いていませんが、手紙をちらちら読んでみると、やはりサンドに対して、自分に対するそんな理解は間違っているという思いをいただいていたのではないかと想像されます。

政治的にはフランスで一種の左翼として活動をしていたサンドですが、彼女たちが知的な関心から興味を持っていたポーランド問題よりも、はるかに具体的で深刻な経験をショパンはしているのです。彼の友達、親友と呼べる人たちは、ワルシャワ蜂起のときに何人も死んでいます。

具体的な情報網についても、チャルトリスキなどによる実質的なポーランド亡命政権は、パリのオテル・ランベールにありました。ショパンはその人たちと強いつながりを持っていましたので、ポーランド問題に関してもかなり細かな情報を得ていたはずで。

ショパンは、1848年の2月革命のときはロンドンに滞在していて、パリで蜂起が起こったというので、ヨーロッパ中にその革命の火が広がりかけたときに、友達から「自分もその武装蜂起に参加しようと思う」と相談をされている。それに対して非常に現実的に「今はそのときではないから行ってはいけない」という、諫めるような手紙を書いています。政治をリアルにみられる人だったのでしょ。

そういうショパンですから、サンドがみていたようなあるいは多くの人がショパンの音楽を聴いたときに感じるような、何かふわりとしたかすみの中に生きているような、ただ美の世界だけに生きている住人とは、本当はかなり違っていたのではないかと思います。

僕がショパンという音楽家に強い関心を持つようになったのには、そのあたりが関係しています。一方では、19世紀のパリに生きた音楽家として、きらびやかな生活をしているのですが、その一方で19世紀の様々な政治的、民族的、社会的な問題もショパンを通じて考えられる。ナショナル・アイデンティティや、ブルジョワの問題も考えられますし、芸術の問題や、あるいは非常に若くして亡くなっていますから、生と死という主題を取り上げることもできる。書けることがたくさんあると思ったので、『葬送』という小説を構想しました。

文学との関連に少し突っ込みますと、僕は音楽も好きですが、こんな仕事に結局は就いているというのも、十代のころから文学好きになりまして、音楽を聴くのと並行しながら小説を読んでいました。

ショパンの伝記を読めば、リアルな人物としてバル

ザックやドラクロワなど、その当時の文学者や芸術家がたくさん出てきた。一方ではバルザックの小説を読んできましたから、自分が今まで単に好きで聴いていた音楽と、好きで読んでいた文学が、ここで何か一つの接点が出てきたことに、興味をそそられました。

ショパンは演奏会が嫌いでしたから、基本的にはレッスンと楽譜の出版で生計を立てていました。ショパンの楽譜を出版した有名な出版社が三つぐらいありますが、そのうちの一つの出版社の社長が、フロベールの『感情教育』で、主人公が片思いするアルヌー夫人の夫のモデルになったといわれています。当時のことを調べていると、そういうことがどんどんつながってきて、面白いと思うようになっていったのです。

あと、文学の題材としてショパンに興味をひかれた理由には、ショパン好きといわれる文学者や思想家の見解に面白いものが多いと気付いたこともあります。

意外な人がショパン好きなのです。ニーチェはワーグナーを崇拜しましたが、ある時期から袂を分かちます。そして晩年の手紙を読むと、ショパンに対する熱烈な賛美の言葉を残しています。ショパンのためだったらほかの音楽は全部捨ててもいい、自分の中にはポーランドの血が流れているなどと言っています。

その一方で、「もしワーグナーという人間がこの世に存在しなかったら、ワーグナー的な問題を論じるのに最適な芸術家はドラクロワだ」と手紙に書いているのです。ドラクロワが本当にワーグナー的かどうかは異論があるかもしれませんが。しかし、ボードレールが三つの素晴らしい熱い批評を残してしまして、文学ではエドガー・アラン・ポー、絵画ではドラクロワ、音楽ではワーグナーについて書いているのです。ワーグナー的なものとドラクロワ的なものは、今だとそうかという感じがしますが、当時の人たちの中にも、ある類比があり得たのではないかという感じがします。

それから、アンドレ・ジッドはピアノが上手で、ラジオ・フランスのアーカイヴには、ジッドの演奏したショパンの音源が今でもあるということです。僕は、とあるショパン研究者の人から、それが名演奏だと聞いているので、音源を探しているのですが、まだ聞いたことがありません。ジッドも、ワーグナーとの対比、対照的な音

楽としてショパンを非常に高く評価をしています。『ショパンに関するノート』という本も残っていますが、ショパンに対する賛美に満ち溢れています。ショパンは、ワーグナー的な大仕掛けなものではなく、ピアノ1台であるにもかかわらず、ワーグナーと同じか、あるいはそれを凌駕する感動を与えることができると、ニーチェもですが、ジッドも言っている。ショパン好きだった僕は、心強い援軍を得たような気がしてそのくだりを読んでいたので覚えています。

ショパンについては、トーマス・マンも非常に意味深い使い方を小説でしています。トーマス・マンは、作曲家を主人公にした『ファウストゥス博士』という小説を書くほど、音楽好きであると同時に、ドイツ人の中にある音楽好きな精神を、デモーニッシュなものとして厳しく批判した、音楽に対してアンビバレントな感覚を持っている人です。

そんなマンの『道化者』という短編に、ショパンは顔をのぞかせます。これはいかにもトーマス・マンらしい作品です。父親が北方系の厳格な血を引いていて、母親は南方系の明るさを持っていて、少しデカダンスの兆候もある。そんな両親の子として生まれた主人公は、精神的には豊かなものを持っているが、現実には適応できないという。『トニオ・クレゲル』的な主題をもっと惨めにした感じの短編ですが、十代のころの僕はそれを読んで共感していました。そのお母さんについての描写を少し読んでみたいと思います。

「その家は町の中央にあって裕福で徳のある家族が四代もそこに住み続けていた。祈れよ、働けよというラテン語の文句が門の上を書いてある。上の方には白塗りの木造の回廊がぐるりと取り付けられた広い石畳の玄関から入って、幅の広い階段を上り尽くしてもなおその上り口の広い床と小さな暗い廊下とを通り抜けなければ、高い白い扉の一つをくぐって居間に達することはできなかった。

そこで俺の母親がグランドピアノの前に座って何かを弾いていたものである。母親は薄明の中に座っていた。まだ窓には重たい紅色のとぼりが掛かっていたからである。そして、壁にある白い神々の姿は彫刻のように青い背景から盛り上がって、ショパンのあるノクチュルヌの

あの重たい低い出だしの出始めの音に耳をすませているかのようなのだ。

それは母親の何よりも好きな曲で、あたかもいちいちの旋律の憂鬱をあくまでも味わい尽くそうとでもするように、いつもごく緩やかに弾くのであった。ピアノは古くてもう音量は足りなくなっていたが、高い方の音をいぶし銀を思わせるほど柔らかにする弱音ペダルを使えば、ずいぶん不思議な効果を上げることができたのだ」云々。

病気がちの繊細な感受性豊かな母親が、もともとはビジネスマンが代々住んでいた家に嫁いできて、その薄暗い居間でいつもショパンを弾いているという場面が描かれています。この重たい低音から始まるノクターンは何かという議論がありますが、おそらく、作品27の1の、ノクターン第7番ではないかと、僕は思うのです。

トーマス・マンには『神童』という短編もあります。これは神童的なピアニストの演奏会の場面を描いています。「神童が入ってくる。会場はシーンと静まる。静まったと思うとやがて人々は手をたたき始める。どこか脇の方の席である生まれながらの支配者、統率者である人がまず初めに拍手をしたからである」というところからコンサートが始まり、終わるまでの描写がなされています。僕はコンサートシーンの描写を何度か小説の中でやりましたが、『神童』という短編のコンサートの描き方は参考になりました。コンサートシーンの描き方がたぐみな短編だと思います。

さて、残りの時間でいくつか、小説の中の音楽の描写に言及したいと思います。まず例にしたいのは、森鷗外の『文づかひ』という小説です。鷗外はご存じの通りドイツ3部作という初期の3部作を書いておまして、一般的には『舞姫』という最初の作品が有名で、教科書にも載っていますし、今でもよく議論になる小説です。

ほんの数年前ですが、高校生がツイッターに、鷗外の『舞姫』が教科書に載っているから読んでみたのだけど、あの主人公は何だと、出世のために妊娠までさせた女の子を捨てて日本に帰って、なんてひどいやつだということを、怒って書いていて、それにまたいろいろなりプライが付いて、ものすごく議論が盛り上がっていました。

僕はそれを読んでけっこう感動しました。教養として

読まれるべきとされている多くの古典的小説は、今の若者をこんなに感情的にさせないです。読まなければいけないと思って読むもので、読んでみたけれどあまり面白くなかったという程度のことが多いと思うのです。

でも、『舞姫』に関しては、これは許せない、あるいはこれは分かるなど、今の人の心にも触れるような感情の問題を提起していて、明治の文語体を読み慣れているとは思えない若者たちが、それについてものすごく活発に議論をしているのです。

鷗外は、太田豊太郎というあの主人公を、美化して理想的な人物として描いていません。彼は一つの問題として、太田豊太郎という人物を描いているのです。彼が問題として豊太郎を描き、その問題提起に対して今の十代の若者があんなに激しく感情的になって議論をしているのを見て、やはり鷗外は立派な小説家だと僕は思いました。

『舞姫』だけを読むと、彼が書こうとしたことの全体像は見えません。僕は鷗外の初期の3部作というのは三つのセットとして構想していたのではないかと思います。

日本の官僚の卵である太田豊太郎が現地の踊り子と恋愛をして、結局先ほど言いましたように、その踊り子を置いて帰ってしまいます。本人の主体的な決断というよりも、子細に小説を読んでもらいますと、友達が太田というのは立派な人間でこんなところでくすぶっているような男ではないからというので、一生懸命大臣に口を利いて回っている間に、もうにっちもさっちもいかなくなって帰らざるを得なくなりました。

とにかく主体性がないというか、どうしようもない状況になって帰ってしまうという話で、小説の終わりには、その友達を少し恨む気持ちがあるということで終わっています。そういうことも含めていろいろ問題のある小説です。

2作目は『うたかたの記』という小説で、それこそワーグナーで有名なルードヴィヒ2世が湖に入水して死んでしまった事件と、日本から留学中の若い画家とカフェで働いている女の子との悲恋をテーマにした小説です。

3作目が『文づかひ』です。これは日本の官僚の卵のような人が、ドイツで、ある貴族の家に行ったときの話

です。そこにイイダ姫という女性がいて、彼女はお金持ちの女性で、ある人と結婚をしなければいけない約束をしていたのですが、その相手とどうしても結婚したくありませんでした。その状況から脱出するために、さる王室に使えている伯母さんのところへこの手紙を届けてくださいと、主人公に頼むのです。

その主人公が彼女の伯母さんに手紙を届けると、その伯母さんから宮廷に使えるようにとお達しが来て、彼女は宮廷に使えることになり、意に沿わない結婚をしなくて済んだというのが全体の筋です。主人公はイイダ姫という彼女に、ほのかな恋心のようなものを抱いているのですが、イイダ姫は彼のことを人間的に信頼できる人だと思っているのですが、恋愛関係になるという感じはまったくありません。

鷗外は4年間のドイツ留学体験の中で、漱石とは違って彼なりに深くヨーロッパ社会を理解していたのではないかと思います。それはどういうことかという、日本の官僚の卵としてヨーロッパに滞在して、社会的には階級の低い踊り子や、美大でヌードモデルをしているようなカフェの女給と恋愛関係になることはあるかもしれないという感じを持っていたと思うのです。実際にそういう人たちとの付き合いはあり得たのです。

そして、ある貴族階級の世界に入って、あこがれの女性を目にしたとき、そこはもう自分が絶対に足を踏み入れることのできない、恋愛関係なんて決してあり得ないような世界に住んでいる女性たちがいることを、おそらく痛切に感じたのだと思うのです。

踊り子と恋愛をして、その踊り子を捨てて帰ってしまうような話がある一方で、人間的には信頼されましたが、恋愛の対象としてはまったく相手にされない『文づかひ』のような作品も書いていて、その3作を通して鷗外は、自分のヨーロッパ体験を描こうとしていたのではないかと思います。ドイツ語も達者でなじんでいたつもりだったヨーロッパの世界に、ついに自分が足を踏み入れることのできないヨーロッパがあったという感じを、『文づかひ』を読んでいると受けるのです。

その3人の女性を見ていますと、最初は踊り子というのがテーマになっていて、次は、美大の生徒が主人公で美術がテーマとして扱われています。3番目の『文づか

ひ』では音楽、特にピアノが効果的に小説中に挿入されています。では、その演奏シーンを少し読んでみたいと思います。日本文学のピアノの描写としては、かなり早い方ではないかと思います。

「姫、つと立ちて「ピアノ」に向かいぬ。下部いそがわしく燭をみぎひだりに立つれば、メエルハイムは「いずれの譜をかまいらすべき。」と楽器の傍らなる小卓に歩み寄らんとせしに、イイダ姫、「否、譜なくても」とて、おもむろに下す指先タステンに触れて起すや金石の響き。しらべしげくなりまさるにつれて、あさ霞のごときいろ、姫が験際にあらわれきつ。ゆるらかに幾尺の水晶の念珠を引くときには、ムルデの川もしばし流れをとどむべく、たちまち迫りて刀槍ひとしく鳴るときには、むかし行旅をおびやかしこの城の遠祖も百年の夢を破らせやせん。あわれこの少女のころはつねに狭き胸の内に閉じられて、ことばとなりてあらわるる使なければ、その織々たる指さきよりほとぼしり出ずるにはあらん」

彼女は意に沿わぬ結婚をしなければいけないのですが、そのことを言うことはできないのです。その感情はこの指先を通じて、非常に繊細な音楽となって奏でられています。ロマン主義のころの曲でも弾いていたと思うのですが、繊細なピアノの演奏と指先の描写が表現されています。

この部分が興味深いのは、鷗外はこの小説の中で3回イイダ姫の手について描写しています。1度目がピアノを演奏している場面です。主人公はピアノの演奏の後もこの音楽が頭の中で鳴り響いていて、たぶんピアノの演奏で、こんな美しいものを間近で聴いたのは初めてという経験をしたわけです。非常に手の印象が強い場面です。

この後、彼は婚約中の男性がいるイイダ姫にほのかな恋心を抱いてしまうのですが、彼が夕方に城の近くで現地の人たちとクロケットをしているときに、イイダ姫が婚約者と一緒に見物に来ます。そのときに「イイダ姫メエルハイムが肘に指さきをかけてかえりしが、うちとけたりとおもうさまも見えず」と、婚約者の肘に指先だけをかけているのですが、それが婚約者のわりには打ち解けているように見えないと。本当は腕を組んでいるはずなのに指先だけをかけていると言って、ここでもう一度、指の描写をするのです。

最後に、手紙を届けることによって、結局イイダ姫は王室に仕えることになります。その後、主人公は彼女と会っていなかったのですが、さる晩餐会に招かれたときに思いがけずそこにイイダ姫がいて、あなたのおかげで意に沿わない結婚をしなくて済んだと、お礼を言われるのです。

そのときにも指先の描写がありまして、「イイダ姫、あわただしく坐をたちて、こなたへ差し伸ばしたる右手の指にわが唇触るとき、隅の観兵の間に設けたる夕餉で急ぐまろうど、群らだちてここを過ぎぬ。姫の姿はその間にまじり、次第に遠ざかりゆきて、おりおり人の肩のすきまに見ゆる。きょうの晴着の水いろのみぞ名残りなりける」

結局彼は彼女にほのかな思いを寄せていたのですが、文づかいのお使いだけで終わりました。最初に美しいピアノの演奏で注目していた手があり、それが婚約者の肘に申し訳程度に触れるだけで、あまりあの2人はうまくいってないじゃないかと注目していた手、最後はほんのちょっとだけ接吻をさせてもらって、彼女が舞踏会の群衆の中に消えていく背中を見ているところで終わります。この三つの場面で、印象的に手の描写が表現されています。同時にピアノという楽器が、効果的にその人たちの生活の中にとけ込んでいるさまが見えます。

最後に、三島由紀夫の『仮面の告白』の中に出てくるピアノの描写を読みます。

……下手なピアノの音を私はきいた。

近々特別幹部候補生で入隊することになっている友人の家でだった。草野というこの友人を私は高等学校でいささかでも精神上の問題について語り合うことのできた唯一の友人として大事にしていた。

(中略)

「あのピアノ巧いのかい？　ときどきつかかるとうだけど」

「妹なんだよ。さっき先生がかえったばかりで、おさらいをしているんだ」

私たちは対話をやめてまた耳をすました。草野の入隊は間近であったので、おそらく彼の耳にひびいているものは、音に隣室のピアノの音ではなく、やがて彼

がそれから引き離される『日常的なもの』の、一種不出来なもどかしい美しさであった。そのピアノの音色には、手帳を見ながら作った不出来なお菓子のような心易さがあり、私は私で、こう訊ねずにはいられなかった。

「年は？」

「十八。僕のすぐ下の妹だ」

と草野がこたえた。

……きけばきくほど、十八歳の、夢みがちな、しかもまだ自分の美しさをそれと知らない、指さきにまだ稚さの残ったピアノの音である。私はそのおさらいがいつまでもつづけられることを願った。(後略)

主人公は、園子という小説の中で重要な役割を果たす女性と、まず彼女の弾くピアノの音で出会うのです。

僕が今挙げた三つの作品は恣意的にピックアップしたにすぎませんが、トーマス・マンの小説の中で描かれたような、19世紀にピアノが広まって、生活に密着してきたとき、孤独な人の心をピアノで表現するようになってきました。道化者のお母さんのような描かれ方です。また同じように鷗外の作品では、1880年代のドイツが描かれていますが、それはトーマス・マンの小説が書かれる少し前のドイツであり、いい生活をしていながら自分の中にうつつとしたものを抱えた女性が、ピアノの調べに自分の感情を込めている場面を描いています。

三島由紀夫の『仮面の告白』の中では、戦中のいよいよ戦況が悪化していく中で、主人公が豊かな家庭を訪ねたときに、そこでピアノを演奏している少女の姿とピアノという楽器が描かれています。しかし、それは感情を込めるどころか、いかにもお稽古事という感じの演奏です。この辺が、日本人にとってのピアノのレッスンというのは何だったのか、という疑問に繋がります。

そういうところから、自分自身の小説の中で音楽、ピアノという楽器がどういう意味を持っているのかという話をしようかと思ったのですが、時間が来てしまいました。後ほど鼎談の時間にそのようなことも含めながらお話ししたいと思います。ありがとうございました。(拍手)

シンポジウム no.3

クラシック音楽を“教養”から考える

私のショスタコーヴィチ

亀山 郁夫

はじめに 音楽こそ教養の原点

こんにちは。これから1時間、おもにドミートリー・ショスタコーヴィチについてお話をするつもりですが、せっかくの機会ですので、その前置きとして、私自身の音楽との出会いについて少し詳しく語ってみようと思います。私がなぜ、今もって文学と音楽という二足の草鞋を履いているか、といたら少しおこがましいのですが、なぜ、この2つの異なる領域を行きつ戻りつしながら現在に至っているかという話は、若い学生のみなさんにとっても何かしら生きたヒントになるのではないかと、そんな思いがあるのです。

過去70年、私はひたすらクラシック音楽を聴き、文学の世界に浸りながら生きてきました。まさに2本のレールのように音楽と文学はどこまで一体をなして私の人生を導いてくれました。そのレール上を歩いていくことに、私自身いっさい迷いや疑いといったものを経験することはありませんでした。とても幸せな人生だったと思います。しかし、私がいちばん幸せで豊かだったのは、高校時代です。まるで夢の中に暮らしているような幸せを感じていました。マリーナ・ツヴェターエフという女性詩人の詩に「祈り (Молитва)」という、彼女の17歳の誕生日に綴られた、すばらしい作品があるので

すが、そのなかで彼女は神に祈るのです。すべてが本のようにあるうちに、私を死なせてほしい、と。私にはこの気持ちがとてもよくわかるのです。現実の世界から逃避といってもむろん間違いではありません。しかし、意図して逃避しているわけではない。何というのでしょうか、ことによると一種の快感ホルモンがこんこんと湧き出でていたのかもしれないね。ともかく限りなく甘い空想に耽り、果てしもない感傷の世界をさまよい続けていたのです。

当時の私にとって、ブラームスとシェークスピアがすべてでした。ブラームスとシェークスピアはまさに一体だったのです。あれから半世紀以上のときを経て、当時の自分を改めて振り返りながら、思うことがあります。どうやら、私の脳は、左の脳が平均より少し下、右の脳は平均より少し上のレベルにあるらしいということ。知人、友人たちよりも、一種のシンクロ力が強いらしいということ、その分、批判的思考力はかなり低く、ゆえに客観的に世界を眺めることができない、ということです。いずれにしても、音楽は、長いこと、私が理想とする世界のモデルでありつづけました。今もって安いオーディオ関連の製品を買いつづけ、各部屋にオーディオ機器を備えつけておかななくては気がすまない、そんなわがままな生活を送っています。気が向けば、チェロケースを開

き、同じ大学仲間の、たいへん奇特で、優れたピアノ弾きのアメリカ文学研究者の好意に甘えて、ラフマニノフの「ヴォカリーズ」を演奏したり、ロシア歌曲やドイツ歌曲を楽しんだりしています。

ちなみに最近のマイブームは、レジーヌ・クレспанというフランスのソプラノ歌手によるフォーレの歌曲「夢のあとに (Après un rêve)」です。これほどにも美しい声と美しいフランス語の発音を聴いたことはありません。私にとっての理想の母の声のイメージを体現しているのが、このクレспанの声です。みなさんにもぜひ、YouTube にアクセスして聴いてほしいと思います。

ところで、皆さんは、『ハーバード大学は「音楽」で人を育てる』という本をご存じでしょうか。ハーバード大学ではじつに65%の学生が何らかの形で楽器を得意とすると書いてありました。やはり、というか、さすがとか、とてもよいヒントをもらいました。じつは、私の大学人としての隠された理想は、すべての大学が音楽学科をもつことです。慶應大学にもぜひ芸術学部音楽学科を作ってほしい。そしてその学科を出た彼ら、彼女たちが、将来、けっしてくいつぱぐれることがないよう(その心配はないと思います)、音楽の勉強と並行して英語も徹底して学んでほしい。じつは、先日、脳科学者茂木健一郎さんとお話した機会に、「亀山さんは、名古屋外大をどんな大学にしたいですか」と問われ、「とっさに、音楽学科を持ちたい」と冗談半分に答えたのでした。一瞬、口が滑ったと後悔したのですが、そこにははしなくも本音が出ていたような気がします。いま、私は、中央教育審議会の委員をしているのですが、私の唯一の主張がそこにあります。今、さかんに取りざたされている文理融合の議論もいいのですが、少しは音楽のことを真剣に議論してほしいと心のなかでひそかに思っています。ですが、中央教育審議会は、そんな能天気な発言ができるような会議体ではありませんから、私自身は、本音を隠し、ほとんど沈黙しつづけているありさまです。でも、いつかは。

さて、私が学長を務める名古屋外国語大学では、来年4月に、一連の大学改革の仕上げとして世界教養学部 (School of World Liberal Arts) を立ち上げます。「グローバル教養」とか、「国際教養」とかいうのではなく、あ

くまでも世界の多文化性・多言語性に立脚した教養を追求する学部ですね。世界教養学科と国際日本学科の二学科から構成されるのですが、私の夢見る外国学を、小規模ながら体現してくれる学部です。

3年前になりますが、現在の学長に就任してまもなく、大学に管弦楽部も創設しました。法人が資金を出してくれ、過不足なく楽器を揃えることができました。ついであるながら、最近では、グランドピアノを2台購入し、2つのカフェテリアにそれらを設置して、いつでもコンサートが開けるようにしました。また、音楽を専門に語れる教員も来年の4月に1人採用する予定です。彼は、シェンベルクと日本映画が専門で、今後の活躍をとても楽しみにしています。また、私自身も、大学では、半期1コマですが、世界のオペラに関するリレー方式の講義を受け持っています。学生は、結構、熱中して聴いています。それにしても、音楽教育にこれだけ情熱を持っている学長も少ないのではないかとわれながら呆れています。

ところで、先ほどの茂木さんの言葉に「音楽を聴かなければよい脳が育たない」という名言がありまして、日ごろから学生たちへのメッセージとしています。私自身は、フリードリヒ・ニーチェの言葉にならって、「音楽の精神からの教養の誕生」ということを口を酸っぱくしていい、ともかくクラシック音楽を聴くように学生たちを説得しています。

それでは、いったい「良い脳」とは何なのか。それこそ、教養ということなのでしょうが、それでは、教養とは何なのか。東京大学で英文学を講じている斎藤兆史さんが『教養の力 東大駒場で学ぶこと』という本で、1. 知的な技術または情報処理能力、2. バランス感覚を意味するセンス・オブ・プロポーション、3. 自らを良くしようとする願い、を教養の3要素として挙げています。最初はなるほど、と思ったのですが、そのうちだんだん釈然としなくなりました。最近、T人材という言葉を目にするのですが、教養と専門は対立しあう概念ではなく、たがいに補完しあう関係にあります。Tの縦線が、専門なら、横線は、高いレベルにおける教養ということになると思うのです。斎藤さんは、英文学の研究者なので、彼の教養のイメージには、どこかイギリス的なものの考え方を感ずります。もしかすると、フランス的教養、ドイ

ツ的教養、ロシア的教養というものがあるのかもしれませんが、つまり教養にはきっと国籍があるということです。これはべつに、それぞれの地域に固有の知や文化の蓄積の違いを言っているのではなく、教養そのものに対する理解の中身が違うということです。ことによると、それぞれの地域の文化を研究することによって積み上げられていく教養の形というものがあるのかもしれませんが。今日、平野さんのお話を聞きながらも、やはりそこにフランス的な教養のコアのようなものを感じました。

私の持つ教養のイメージですが、私自身、自分が常識人であると思ったことは一度もありません。むしろ、常識に欠けているといったほうがふさわしいかもしれません。ただし、教養人の末席を汚しているくらいの自負はあります。中国には、「桃李成蹊」という有名な諺がありますね。この「桃李成蹊」という言葉は、桃や李のイメージに象徴される教養がある人のまわりには、おのずから輪ができ、道ができて、人が寄ってくるという考え方です。そうすると先ほどの斎藤さんのセンス・オブ・プロポーションという考え方はとても大事になってきます。

しかし、プロポーションやバランスだけではだめで、やはりそこにひとつ非常に深い渦といたしましょうか、人格的な何かに通じるものがないと、いけない。Tの縦軸は、何も、専門性ばかりを言うのではなく、そこには何かしら人間力とでもいうべきものが入っているような気がするのです。「桃李成蹊」の語源と関わりのある李將軍というのは、將軍でありながら、けっして部下より先に箸をとることのなかったたいへんな人格者だったとされています。では、プロポーションやバランスとは違う、深い渦とは何か、ということです。私はそれこそが「音楽」だと思うわけですね。人間が生きていくためには、批判的な思考力が不可欠ですが、それだけではダメで、他者の心や、あるいは芸術に共感できる能力が大事です。教養とは、共感と批判的思考力が融合した最高レベルの精神状態だと思います。しかし、長い人生を豊かに生きるには、共感力が重要です。そこに音楽の役割と意味が生まれてきます。そこで、今日は少し私自身が、世界とどう共感しあって生きてきたか、というお話をしたいと思うわけです。

1 ブラームスとシェークスピアが好き

私のクラシック体験の原点にあるのは、チャイコフスキー『くるみ割り人形』です。当時、兄が制作したポータブルプレーヤーで何度も聴きました。45回転のドーナツ盤です。小学校2年生ぐらいだったと記憶しています。とても甘かった。しかし、何一つ華やかな世界を知らない幼い私にとって、音楽は純粋な美しさそのものでした。思えば、音楽を聴いて、何かを連想するという悪い癖がついたのは、はるか後のことです。

次に思い出されるのが、1960年、11歳のときにですが、深夜のラジオでフルトヴェングラー指揮バイロイト祝祭管弦楽団によるベートーヴェンの交響曲第9番が放送されたときのことです。『レコード芸術』の大ファンだった兄が、「一緒に聴こう」というので夜遅くまで起きていたのですが、第1楽章が始まると間もなく寝入ってしまいました。兄に対して申し訳ないような、少し恥ずかしい思いをした記憶があります。

同じ頃、兄がベートーヴェンの『序曲集』を買ってきました。みなさんはおそらく、ベルギーの指揮者アンドレ・ヴァンデルノットなんてご存じないと思いますが、私にとってはとても思い出深い指揮者なのです。演奏は、ベルリン・フィル。冒頭に収められたレオノーレの序曲第3番に完全に魅了されてしまいました。とりわけ、有名なフルートのパッセージですね。フルートを習いたい思いが高じて、一念発起、貯金を始めたのです。当時、フルートは8,000円ぐらいだったと思います。ちなみに、その当時、私がもらえたお年玉は、たったの200円でした。

結局のところ、1,500円ぐらいまで貯まったところで、諦め、こうなったら中学校のブラスバンドに入ってからがんばるしかないと思って、クラブに入ったのですが、フルートのパートはすでにふさがっていて、担当の先生から「クラリネットをやれ」と命令され、それから2年半を過ごしました。隣でフルートを吹いている親友をずっとうらやましく思いながらの辛い日々でした。

やがて、そのブラスバンド部とも決別する 때가来ます。中学校3年生の夏に読んだドストエフスキー『罪と罰』がきっかけです。あまりの衝撃から、クラリネット

なんかを吹いていられないといった気分になり、その年の秋の芸術祭の直前に「やめます」と宣言します。

当時の私の趣味は、先ほどの、ヴァンデルノートではありませんが、世界中の指揮者の名前を覚えることでした。最終的には、当時の世界の国の数の半分ぐらい、指揮者の名前を憶えることができたので、兄を驚嘆させたことがあります。

高校時代に入ってからクラシック音楽熱が続きました。何とんでもブルームスです。中学生のときに入った会員制のレコード通販「コンサート・ホール・ソサエティ」から毎月、送られてくるレコードの1枚に、カール・シューリヒトが指揮するブルームス「交響曲第4番」がありました。これをずっと愛聴しつづけていたのです。カップリングされていたのが、ブルームスの『悲劇的序曲』で、ご存知のように、その曲にもやはりフルートの素晴らしいパッセージがあるのですね。でも、この時点ではもうフルートに強い未練を感じることはありませんでした。交響曲第4番は、当時の私の音楽体験のすべてと言っていいほど魅了されつくした音楽で、しかもシューリヒト以外の演奏はまったく受け付けませんでした。第4番と『悲劇的序曲』はワンセットの世界を形づくり、この2曲を連続して聴きながら、私はいつもシェークスピアの『ハムレット』の物語に思いを馳せていたのです。

私は、本好きの子どもでした。小学校時代こそ偉人伝やジュール・ヴェルヌの冒険小説ぐらいしか読まなかった私ですが、中学校に入ってから徐々に「名作」の類にも親しむようになり、中学校3年生のときに、当時、中央公論社版の「世界の文学」でドストエフスキーの『罪と罰』とブロンテの『嵐が丘』を読みあげ、決定的な影響を受けます。『罪と罰』を読了した後は、もうほかの小説は一切読むまいと決意するくらい、主人公ラスコーリニコフとの一体化が起きました。

ほぼ、これと同時に生じたのが、シェークスピア熱です。きっかけは、英語の副読本として読んだチャールズ・ラムの『シェークスピア物語』です。英語がよくできたので、辞書を引けば何とか読めると思い、挑戦したのです。ことによると、東大の大学院でアメリカ文学を研究していた兄への対抗意識がすでに芽生えていたのもし

れません。当時、文学をやるなら、シェークスピアと思い定めていたところがあり、中3の終わりには仲間内で小さな劇団を作り、卒業時の学芸会では、なんと『ジュリアス・シーザー』の三幕一場を演じたりしたものです。そのとき私が演じた役は、「ブルータス、お前もか」で知られるジュリアス・シーザーです。

高校に入るとすぐに管弦楽部に入り、ヴァイオリンを始めたのですが、自前の練習よりも、『ハムレット』の魅力が優りました。夏休みが終わると同時に演劇クラブに入り直しました。『ハムレット』を演じたい一心でした。しかし、友人たちの圧倒的な演技力と記憶力に圧倒され、それに輪をかけて私自身、滑舌も悪いことを悟らざるをえませんでした。そうして半年間で演劇クラブも退部してしまいます。出演したのは、明治期の立憲運動をテーマにした清水邦夫のデビュー作『署名人』。私に与えられた獄吏の役は、セリフが2つしかありませんでした。この2つのセリフのために何と半年もの時間を犠牲にしたのです。(笑)

『ハムレット』上演など、夢のまた夢であることを思い知らされた私は、1人で英語のセリフを覚えることにしました。図書館で原書を借り、三幕一場のセリフを暗記したのです。思いがけず、救いの手が現れました。この時期、ソ連の映画監督グリゴリー・コージンツェフによる映画『ハムレット』が封切られたのです。1964年に制作された映画なのですが、私はもうオフィーリヤを演じたアナスタシヤ・ヴェルチンスカヤという若い女優に完全に魅了されていました。同時にその映画で、ハムレット役を演じたイノケンティ・スモクトゥノフスキーにつよい嫉妬を覚えた記憶もあります。

今にして思うと、あのとき私は、『ハムレット』の音楽にもつよい衝撃を受けていたのですね。ブルームスとは違って、ドラマティックながらひどく乾いた響きに強烈なインパクトを受けました。そのとき私はおそらく作曲家の存在をまったく意識しておらず、後でそれがドミートリー・ショスタコーヴィチの作曲であると知って彼を見直した記憶があります。

2 アヴァンギャルドの方へ

大学に入るとすぐに管弦楽団に入り、チェロを選びました。実は高校3年のときにすでにチェロを始めていました。音楽大学でピアノを勉強していた姉の副専攻がチェロだったのです。そこで私も見よう見まねでチェロを始めました。2年目には、バッハの「無伴奏チェロ組曲」に手を出していました。教則本代わりです。バッハの無伴奏は、もちろんきちんと弾こうとすれば、とてつもなく難曲ですが、同時に、かぎりなく楽しい最高の教則本でもあります。一番の「プレリュード」を弾くだけで、なんだかプロのチェリストになれたような錯覚を覚えることができます。当時、私は岩崎洸というチェリストに憧れ、彼の影響もありました。私は、齋藤秀雄の門下だった彼のそのデビューリサイタルにも行っています。すばらしくかっこよかったです！

私が大学に入ったときはまだブラームスカぶれが残っていたのですが、ある時、クラブの後輩たちがしきりにグスタフ・マーラーの話をしていることに気づきました。「きみたち、ろくにブラームスを知らないで、何がマーラーだい」と内心不愉快に思いましたが、それから十年後、私自身がマーラーの熱狂的なファンになっていました。全国の大学に学生運動が吹き荒れたあの時代、私は、政治的に完全にノンポリで通し、大学では、チェロ、自宅では、ドストエフスキーと、まるきりあべこべの暮らしをしていました。「造反有理」を叫んだ友人たちが次々とキャンパスを去っていくなか、音楽に熱中することについ罪の意識があり、3年生になったときに、半年間、休部することになります。

大学4年間、管弦楽団での活動を通して出会った指揮者は、矢崎彦太郎さんと小泉和裕さんの2人です。小泉さんは、現在名古屋フィルの音楽監督ですが、カラヤン国際指揮者コンクールで優勝したあと、彼は我々のオケをやめることとなります。矢崎彦太郎さんの指揮でショパンのピアノ協奏曲を演奏しましたが、そのとき独奏を受け持ったのが、高橋アキさん。また、小泉さんのときには、後にベルリン・フィルのコンサート・マスターになる安永徹さんがソリストとして招かれ、モーツァルトのヴァイオリン協奏曲第4番を演奏しました。

自分の口から言うのもなんですが、幼いころから私はすさまじいロマンティストでした。貧しい現実から逃避したかったのです。逃避した先が、文学では、アンドレ・ジッドとドストエフスキーだったわけです。このカップル、一見して水と油のように思えるかもしれませんが、2人は強い縁で結ばれていると勝手に感じていました。最初、私は大学でフランス文学をやりたいと思っていて、フランス文学ばかり読んでいました。ドストエフスキー以外、ロシア文学はなかなか好きになれませんでした。というのも、ゴーゴリやドストエフスキーの初期の作品で描かれる小役人たちの話が大嫌いだったのです。あまりにみじめすぎるといふか、夢がなさすぎるように感じられたのです。また、そうしたみじめな小役人たちを笑いの対象にするような、アイロニカルなまなざしが嫌いでした。私は総じて、「笑い」の世界が苦手だったのです。しかし、シベリアから帰還したのちのドストエフスキーはまったく別人でした。『死の家の記録』や『地下室の手記』などに見るように、ジッドの言う「コペルニクスの転換」を徐々に遂げていくにしたがい、私のドストエフスキー熱は本物になっていきました。『白痴』のムイシキン公爵に憧れ、『悪霊』のニコライ・スタヴローギンに魅入られました。大学3年生の夏には、50日かけて『罪と罰』を原書で読み通しました。私がドストエフスキーの文学に抱いた最大の関心は、「使嫉」とか「黙過」といったテーマです。「見捨てること」「見捨てられること」、このテーマをめぐって私は『悪霊』について卒論を仕上げましたが、私の自信作に対して指導教官の原卓也先生が下した評価は無残なものでした。「論文は文章が硬い。誤字や脱字がたくさんある」という内容です。ものすごいショックを受けました。本音として、もうこれ以上ドストエフスキーと付き合えない、出口がないという思いもありました。そこで、ドストエフスキーからもっとも遠い地点にある文学をやろうと思って、ロシア・アヴァンギャルドの詩をテーマに選びました。まず、ウラジーミル・マヤコフスキーの詩を読み、その後まもなく関心は、ヴェリミール・フレブニコフという超難解で知られる未来派詩人に移りました。

ドストエフスキーからロシア・アヴァンギャルドへのパラダイムシフトを実行するのは、並大抵ではありませ

んでした。もはや、ブラームスなんかは聴いていられないという思いが強くなっていました。アヴァンギャルド時代の時代精神を学ばなくては、勉強しなくてはとの切羽詰まった思いから、ストラヴィンスキーの音楽を聴くことにしました。ほとんど強制的にです。当時、私が影響を受けた人の1人が、慶應大学の英文学を講じていた鍵谷幸信さんです。彼が、ストラヴィンスキーの熱狂的なファンで、『春の祭典』のレコードはすべて揃えているといったような方だと知って、私も負けまいと思い、それぞれレコード盤が擦り切れるくらい『春の祭典』を聴きました。さまざまな演奏を聴き比べるうち、いろいろなかたちの『春の祭典』があることを知りました。その時から半世紀近くが経ちましたが、これまで聴いてきたなかで、いちばん気に入っているのが、ワレリー・ゲルギエフの演奏です。ゲルギエフは評価の分かれる指揮者ですが、少なくとも『春の祭典』の終わり方に関するかぎり、面白さの点でこの人の演奏にかなう演奏に出会っていません。皆さんにもぜひ聴いてほしいと思います。

しかし、ロシア・アヴァンギャルドの音楽は、むしろストラヴィンスキー1人ではありません。ロスラヴェツツヤルリエー、モソロフといった傍流の作曲家もいて、彼らなりに無調音楽、十二音音楽の実験を行っています。当時、彼らのレコードを入手するのは困難でしたから、早稲田大学の伊東一郎さんをお願いしてダビングしてもらいました。しかし、結局のところ、まったく受け入れることができず、繰り返し聴こうという気にもなれませんでした。私が当時研究していたフレーブニコフと交流があり、彼の戯曲に音楽を書いたことのあるアルトゥール・ルリエーの音楽など、まったくちんぷんかんぷんでした。こんなので、はたしてアヴァンギャルド研究を続けられるのか、と真剣に思い悩んだ時期もあります。

ヴェリミール・フレーブニコフとは、17年間お付き合いしました。難しく、本当に狂いそうでした。ブラームス好きのロマンティズムなどが入り込む余地のない監獄です。そこに、17年間閉じ込められていたのです。自分の資質との完全なミスマッチを自覚しながら、戦い続けました。でも、結果的にはそれがよかったのかもしれない。1989年に『甦るフレーブニコフ』という評伝は、当時、中沢新一さん、今福龍太さん、西谷修さん、

石田英敬さん、岩波の名編集者、中川和夫さんらから高い評価を頂くことができて、次のチャンスが生まれました。とてもハッピーでした。

そしてその監獄での17年間、不断に私を与えてくれたのが、グスタフ・マーラーの音楽だったのです。フレーブニコフとマーラーは、生きた時代も重なっていて、当時の私にとっては、一種のセットでした。ぼくの心のおかげで、2人は持ちつ持たれつの関係にあったのです。マーラーがブラームスよりはるかに20世紀に近いという事情も、安心感を与えてくれました。マーラーの交響曲でもっとも熱中したのは、第9番です。演奏はいろいろありますが、私が一番好きだったのは、なぜか、ジェームズ・レヴァインの指揮するフィラデルフィア管弦楽団の演奏です。とくに第3楽章の「ブルスケ」に熱狂しました。あの「ブルスケ」に勝る狂騒に出会ったことはいまだにありません。しかし、この第9番を愛するようになるまで、私はほんとうに長い道を歩きました。「習うより慣れろ」ではありませんが、ともかく耳に馴染むまで聴きつづけたのです。

3 馴化について 音楽の聴き方1

さて、幼いころから聴き続けたクラシック音楽は、私にいったい何を教えてくれたのかということを考えてと思います。

第一に、「謙虚さ」と「生きる喜び」の2つです。非常に単純です。優れた音楽、優れた演奏に接すると、何でこんなものが生まれるのだろうか、どうしてこんな演奏ができるのか、そんなその驚きの前に自分の存在の卑小さを思い知るということがあるのです。すぐれた芸術を前にすると、おごり高ぶることがなくなります。私が、「音楽の精神からの教養の誕生」ということを口を酸っぱくしていうのは、そうした偉大な力が音楽に備わっているからです。ベートーヴェンの「第九」に、どれほど胸を掻き立てられ、勇気を与えられたことでしょう。「第九」は、音楽と文学という2つのジャンルの理想的な融合体だと思うのですね。

指揮者では、カルロス・クライバーとクラウディオ・

アバドの2人に惹かれました。彼らの音楽もそうなのですが、2人の、とくに晩年における対照的な生きざまが私の心を揺さぶるのです。正直言って、頭が下がります。音楽的なヴィジョンの完全な再現を求めて、いっさいの妥協を許さず、実質的には指揮棒を捨てたクライバー、重いガンから立ち直り、それでも、最後の力を振り絞ってマーラーを必死に指揮したアバド。

第二に、音楽を言葉にすることの大切さも言えると思います。先ほどから何度も申し上げていますが、私は小さなころから月刊誌の『レコード芸術』を読んでいます。今もって愛読中です。アメリカ文学を研究していた兄が、たいへんなクラシックファンでオーディオマニアだったのです。その兄が大事にしている『レコード芸術』を盗み読みしていました。ところが、ぼくが雑誌に触れることすらも嫌がっていた兄が、風邪で寝込んでいるぼくの部屋に、何冊か、雑誌を持って来てくれたのです。非常にうれしかったですね。今でも、そのうちの1冊の特集記事を覚えているくらいです。たしか、カレル・アンチェルに率いられて来日したチェコフィルの記事が載っていました。

当時の私にとって『レコード芸術』は聖書みたいなもので、同時に文学的なレトリックの宝庫でした。絵画を言葉にするのとは違って、音楽は具体的なイメージがありません。それを言語化したレコード評を読みながら、ぼくは文章表現の勉強をしていました。

音楽の聴き方そのものについていうと、すべて勉強とあって聴くという態度を貫いてきました。私自身、若干、マゾヒスティックなところがあるのか、最初は感動しなくてもなんども聴くことができる。そのうち慣れが生じてきて、必ず感動が訪れてくる。これまでとくに深い出会いをもった作曲家は、自分なりに意図的に出会いの場をつくって親しんできた作曲家たちです。ドストエフスキーが言っている通りです。「人間とは、どんなことにも、すぐ慣れる動物である。私には、これこそ、人間の最上の定義であると思える」と。しかも、同じドストエフスキーが、「愛なしにはなにも認識できない。愛によって多くのものを認識できる」と書いているのです。私の信念では、愛情は慣れから生じるということ、音楽もまた然りです。

最初の意図的な勉強が、すでに述べたストラヴィンスキー。それから5年後の1978年に、マーラー病にかかり、8年間か9年間熟中します。次に集中的に聴いたのが、1989年、40歳のときのスクリャービン。ちょうどヨーロッパを旅しているとき、なぜか私のところに中井正子さんという人の弾いたCDのライナーノートの依頼が舞い込みました。それでロンドンのピカデリーサーカスでスクリャービンのカセットテープを手に入れ、携帯していたウォークマンで何度も聞いて勉強しました。アンドレイ・ガヴリーロフの演奏でした。

その後、1994年にショスタコーヴィチと出会うことになるのですが、交響曲のジャンルはともかく、彼の弦楽四重奏曲の価値が私にはよくわかりませんでした。しかし、みんなが異口同音に凄いというので、何が凄いかを確かめようと思って、2002年ぐらいから集中的に聴き始めました。東日本大震災のとき、車で東北の三陸海岸まで往復1,500キロの道のりを移動する中で、エマーソン・カルテットによる弦楽四重奏曲全集を何度も聴いたことが思い出に残っています。

今年の夏は、27曲の交響曲を書いたニコライ・ミャスコフスキーの前半の交響曲を集中的に聴きました。これも勉強です。理由は、彼が、20世紀の交響曲作曲家としてこれほどの数の交響曲を書きながら、本国はおろか国内でもまともに論じられることのないのを残念に思ってきたからです。せめて、文学者、文化史家の立場からこの作曲の国内での再評価に力を尽くすことができれば、という思いが余ってということですが、ただ、残りの人生の短さを思うと、モノグラフィーを書くところまではいかないかもしれません。27曲の交響曲を、各々10回聴き、はたしてそれらをすべて記憶に叩きこむことができるかどうか自信がないのです。

4 ロシア圏と非ロシア圏 音楽の聴き方 2

私の音楽の聴き方の特色として、ロシア圏、旧ソ連圏の音楽を聴くときと、欧米の音楽を聴くときの態度がまるきり異なっている点があります。前者の音楽を聴くときは、自分の持っている文学、歴史、社会に関する知識

をフルに動員して、その音楽から歴史的なコンテクストを聴きとろうとしているようです。

例えば19世紀のロシア音楽を聴く場合には、主としてロシア正教の異端派とのかかわりをよく意識して聴きます。チャイコフスキーでもそうですし、特にムソルグスキーを聴く場合がそうです。1861年のアレクサンドル二世による農奴解放後、社会は破局的な混沌へと突き進み、ついには政治テロの時代へとなだれ込んでいきますから、一人一人の作曲家が同時代の政治に対してどういうポジションをとっていたかということが視野に入ってきます。その点、チャイコフスキーは徹底的にノンポリを決め込み、欧米を股にかけて活躍し続けるわけですが、彼の政治的姿勢を音楽の向こう側に読み込んでいくと、何か新しい側面が見えてくるかもしれません。

ところが、これが、欧米すなわち非ロシア圏の音楽となるとまったく違ってくるのですね。つまり時代状況とか、伝記的背景といったことをいっさい考えたりせず、純粹の音の構造体として耳を傾けている自分に気づくことが多いです。好きな作曲家は誰かと聞かれるのですが、いろいろな作曲家を好きになってきました。桁外れに凄いと思うのは、モーツァルトでもベートーヴェンでもなく、やはりブラームスです。ベートーヴェンがブラームスを聞いたら、きっとショックを受けて寝込んでしまったかもしれません。趣味的には、シューマンが結構好きです。最近、目覚めの音楽として毎日、バッハのカンタータを聴いています。鈴木雅明さんの指揮バッハ・コレギウム・ジャパンによるカンタータ全集を買い、半分ぐらい聞きこんだところで飽きてしまい、それから2年ほどしてカール・リヒターの演奏で聴きはじめました。人生の総仕上げともいうべき時期に、バッハのカンタータに素直に耳を傾けられるなんて、人生も捨てたものではありません。

いずれにせよ、どんな音楽を聴くにしても、やはり全体的かつ全身的な体験としてのクラシック音楽ということ常々考えます。何かしら全体的なものに圧倒されたという、マゾヒスティックな願望が底に潜んでいるのです。それはどんな繊細な音楽でもそうなので、何かしら全体的なものが経験できないと魂に届いていないような気がする。つまり陶酔できないとだめなんですね。モー

ツァルトの「ヴァイオリンとヴィオラのための二重協奏曲」や、チャイコフスキーの「ロココ・バリエーション」は、繊細の極みみたいな音楽ですが、そこには確実に全体があると感じられる。これは不思議です。

ここで、改めて、ロシア音楽をどう聴いていくのか、あるいはドイツ音楽とどう違うのか、フランス音楽とどう違うのかという話題についてお話ししようと思うのです。先ほどの平野さんのお話の中でも、「ドイツなもの」への言及がありましたが、これは、私にとってもきわめて興味深いテーマなのです。

2017年、つまり去年の4月、私は、東浩紀が主宰するゲンロンカフェで、著名な音楽学者である岡田暁生さんと、「オーケストラと近代市民社会のみた(悪)夢」というテーマで2時間半ばかり激論を戦わせたことがあります。最終的な結論として、まったく私と岡田さんは、水と油であるということがわかりました。簡単に議論を紹介すると――。

亀山「でも、僕には根本的なところで音楽というのは何か圧倒的な力、ある種の、のし掛かってくるような力であってほしいという、そういうマゾヒスティックな願望がある。ものすごく繊細な音楽の中にも、そうした全体的な力が感じられる音楽と感じられない音楽がある。全体的な力は時として崇高の代名詞でもある」

岡田「さっき少し音楽の根源にある種のボルノグラフィ、エロスのようなものがあるべきであろうという話をしたけれども、僕にとってモーツァルトというのはエロスの音楽の極致です。そう感じるのは僕だけではなくて、現にケルケゴールが『ドン・ジョヴァンニ』に究極のエロス、純粋なエロスがあり得るという話をしています」

正直申し上げて、私は長い間モーツァルトが苦手で、ごく最近になって何とか耳になじむようになりました。逆に、大のモーツァルティアンである岡田さんに、シヨスタコーヴィチの中で最も全体主義的ともいうべき交響曲第4番をどう思われますかと尋ねたところ、こういう答えが返ってきました。

岡田「僕は昨年の夏に京都市交響楽団の素晴らしい演奏で聴いたとき、仲のいい友達と行ったのですが、終わった途端に、これはもう狂っている、これに比べたらマー

ラーも全然普通の音楽、正気の音楽だ、マーラーにはまだ愛が宿る空間があるという話をしました、でもここにはないです」

そこで話題になったのが、「親密圏」という問題です。この親密圏というのは、ある意味、まさに戦後の日本の我々が育ったドイツ的な規範としての教養をつくり出す空間なんですね。そしてこの親密圏にドイツ音楽の根本があると主張するのです。ところが、私自身はこの親密圏からかなり逸脱したところに音楽の喜びを求めているところがあるのです。

岡田「例えばワーグナーというのは器楽であろうが音楽であろうが、すべての音楽のパートを雄弁術の要領でとらえようとした。雄弁術は一定の波打つような拍動が土台に備わっているべきだけれど、あとはその上で自在に間断なく時間が伸縮し強弱が変動しなくてはいけない」

つまり、この雄弁術的な拍動にドイツ的なものの本質が隠されているというわけです。

では、フランス的な音楽、フランス的な本質とは何か、ということです。ここは、片山杜秀さんの本から引用させていただきます。

片山「正確で細密で機械で脈打つようなリズムへのこだわりがある一方、少なくとも記譜と演奏に関して言えばロマン的な揺れを嫌悪し、(ドイツ的なものです。)重箱の隅にもメトロノームを持ち込まなければ気が済まないといった人たちだった」

では、ロシア音楽、ソヴィエト音楽はどうか？

そもそも、ソヴィエト全体主義の音楽は、私が音楽に求める全体的なものないし全体的ヴィジョンを再現できているのか。そこで、いよいよ話は、20世紀のロシア音楽へと移っていくわけですが、今日の話のテーマであるショスタコーヴィチに入る前に、少しだけ、彼のライバルだったセルゲイ・プロコフィエフの音楽について触れておきたいと思います。

今から10年ほど前になるでしょうか。日経新聞の文化欄で「人生最後の一曲」つまり「死ぬ直前に何を聴きたいか」というテーマをめぐる比較的長いエッセイを書いたことがあります。「離れ小島に行くときにどんな本を持っていきますか」という古典的な質問があります

が、あの設問は、もう完全に時代錯誤ですね。Kindleなら1,000冊でも持っていける。ただし電源と通信設備があればの話ですが。そこで「人生最後の一曲」という新たな設問を立ててみたわけです。

当時の私が、人生の最後に聴きたいと思っていた一曲は、プロコフィエフの『アレクサンドル・ネフスキー』でした。好きな演奏はいろいろありますが、リッカルド・ムーティのフィラデルフィア管弦楽団のもの、ネーメ・ヤルヴィのスコッティッシュ・ナショナルがかなり気に入っています。期待外れは、アンドレ・プレヴィンのロンドン交響楽団、かなりプロフェッショナルな話になってしまいました。

ところで、なぜ『アレクサンドル・ネフスキー』が好きかということ、プロコフィエフには、ものすごく繊細な書法で、すさまじく全体的かつ暴力的なヴィジョンを構築できるすばらしい才能があるのです。ストラヴィンスキーのプリミティヴィズム時代の3大バレエに劣らない何かです。モーツァルトの音楽に発現する暴力性と同質の何かです。その最大の傑作が、映画音楽の『アレクサンドル・ネフスキー』だと思うわけです。とくに第一曲「アレクサンドル・ネフスキーの歌」には、恍惚の極みともいべき全体性の世界が現出している。

5 ロシア音楽の4大要素

ロシア的な音楽精神は何なのかということ、これらの上に照らし合わせると、非常によく見えてくるものがあります。

私はロシア音楽を聴くときに、4つぐらいの要素を常に意識しています。1に熱狂的なもの、2にユーフォリックなもの、3にノスタルジックなもの、そして4にアイロニックなもの。暴力的なものも入れたかったのですが、これはおそらく熱狂的なものの中に入ってしまうでしょう。

この4大要素は、もちろん、ロシア音楽に固有のもの、というわけではありません。ドイツの音楽にも、フランスの音楽にも、熱狂的なものがあり、ユーフォリックなもの、ノスタルジックなものがあります。問題は、その強度であり、濃度であり、質感の違いであり、あるいは、

音楽形式との関係性ということなのだと思いますが、音楽学者でない私は、ほとんど直感でしか語れません。

第一に、常軌を逸して熱狂的なものという点、例えばロシアのグリンカの『ルスランとリュドミラ』の序曲やボロディンの『イーゴリ公』の「鞭打人の踊り」などのように非キリスト教的なモメントないしキリスト教がロシアに入り込んでくる以前のスラブ異教の世界と深く結びついています。典型的なのが、ストラヴィンスキーの『春の祭典』やプロコフィエフの『アラールとロリー』です。キリスト教では、ロシア正教から分離した人々の表象として熱狂的な要素が表れるとみてよいのではないのでしょうか。非キリスト教という流れのなかでは、1917年のロシア革命をきっかけに共産主義的なモメントが新たに熱狂的な音楽を生み出していきます。

それに対してユーフォリア的なもの、これはやはりロシア正教の本流との結びを考えなくてはなりません。ノスタルジックなものというのは、時々、ロシア的な旋律、ロシア民謡を土台にした独特の節回しから醸成されていますが、そこに時おり、大地信仰的な要素が混じることがあります。他方、とても面白いと感じるのは、ロシア音楽には、きわめてアイロニカルな要素が強いということです。ロシアの思想家のベルジャーエフが「分極性」という言葉でロシアの精神性を見事に言い表していますが、ロシア精神というのは、しばしば両極に振れる。

なぜロシア音楽なのか？ それは言うまでもなくロシア的なものをずっと勉強しているからです。私は『君が代』を聴いても何も感じないのですが、かつてロシア国歌を聴いて涙が出そうになったことがありました。インターナショナル・アイデンティティとでもいうのでしょうか。とても不思議な感情です。以前、佐藤優さんと対談をしたときに、その話をいたしました。理由は簡単です。一種の靖国問題が含まれているのですよ。独ソ戦では、ソ連人が約2,700万人犠牲となったわけですが、この国歌に耳を傾けると、その事実が、何かしら凄まじく悲劇的な情念を伴って経験されるのです。私は最近、加賀乙彦さんの『帰らざる夏』を読んで、非常に強い感銘を受けたのですが、太平洋戦争終結時にクーデターを起こそうとして失敗し、切腹する陸軍幼年学校の生徒たちの皇国への思いが、スターリン時代、そして独ソ戦とい

うフィルターをかけるとまた非常によくわかってくる。独ソ戦で、ソ連は決して勝ったわけではなく、むしろ敗北したとってよいと思うのです。何といても、2,700万人の犠牲者を出したのですから。

若干逸脱しましたが、最近の安倍、プーチン会談で、一切の前提抜きで日露平和条約を結ぼうという話が出てきました。日本側はそれをちゃぶ台返しと言いました。ずいぶん失礼な言い方をするなと思いましたが。プーチンの「一切の前提抜き」とはきわめてロシア的なメンタリティなんです。ロシア人の発想は、基本的に二進法的です。ゼロ、一、ゼロ、一の繰り返しなんです。少し行き詰まると、ゼロに戻ろうとする。原点回帰の志向が強いのですが、おそらく、そのメンタリティはロシアの過酷な自然と密接につながっていると思います。

そのメンタリティがあるからこそ、ロシア革命が起こり、ソヴィエト連邦も成立しました。「終末」と「始原」は感覚的に同じ起源をもっています。

ところで、私は先ほど『アレクサンドル・ネフスキー』が好きだと言いましたが、この音楽は、ロシアの中世を舞台に、最古の首都の1つプスコフとドイツ騎士団の戦いを描いたエイゼンシュタインの映画につけた音楽なのです。この音楽にすでに「靖国」のイメージが投影されています。ソ連とナチスドイツの来るべき戦争を想定しつつ作られた国策映画なんですが、音楽がすばらしい。プロコフィエフにしか書けない真にノスタルジックな心情が面々と流れ続けます。でも、この曲が「最後の一曲」だった時代はもう過ぎて、今は誰が好きかといわれたら、はまる怖いラフマニノフなんです。私は二十代に4年間ドストエフスキーを研究し、その後はロシア・アヴァンギャルド研究を20年間やりましたが、そのロシア・アヴァンギャルドの芸術家たちが一番軽蔑したのが、ラフマニノフです。ラフマニノフに『死の島』という交響詩があるのですが、アヴァンギャルドの詩人たちは、なぜか、ラフマニノフを猛烈に敵視した。私も、じつは彼らの影響を受けて敵視していたのですが、老いというのは恐ろしいもので、焼きが回ってしまったのか、今はラフマニノフはかなり好きで、今もっとも聴く頻度の高いのがラフマニノフですね。

ラフマニノフがあるとコンサートに足を運びたくな

ります。例えば『交響的舞曲』などは一押し音楽です。あと『2台のピアノのための組曲』は純ロシア的な田舎くさい音楽ですが、じつはすばらしく近代的方法で書かれています。また、『バガニーニの主題による狂詩曲』という重要な曲がありますが、実はこれもかつては本当に嫌いな曲だったのですが、ニュアンスという点に凝りだしたら、これもはまる音楽で、なんと聞いても聞き飽きるということがありません。一押しは、中国生まれの若い女性ピアニスト、ユジャ・ワンですね。神がかりのニュアンスを醸し出している。ラ・フォル・ジュルネ 2012 の際に、NHK-FM で2時間番組のすべての選曲を任されたのですが、『バガニーニの主題による狂詩曲』を誰の演奏で紹介しましょうかというので、NHK がいろいろなCDを持ってきました。その中で聴いたユジャ・ワンに驚嘆しました。

なぜラフマニノフが好きかというと、やはり彼の音楽の底に眠っている、鬱々としたノスタルジックな世界です。ノスタルジーはいい言葉ですが、ロシア語ではノスタルジーという言葉は使わず、「タスカー (тоска)」という独特の言葉を用います。タスカーは、根本的には、鬱です。甘いタスカーは、「あこがれ」と訳すことができますし、重いタスカーは「ふさぎの虫」でしょうか。「もの哀れ」という日本人的な感覚にも通じる場所があります。重度の鬱病もタスカーですね。私の持論では、ロシア人はもう全員が鬱的です。だからこそ、彼らはお酒のウォッカを飲み、その鬱を克服しようという衝動が、彼らの芸術的な創造意欲に結びついていくのです。ロシア人にとって芸術というのは、ある意味、命がけの戦いなんですね。ヴェネディクト・エロフェーエフが、「ウォッカはロシアの神なり」といっていますが、ウォッカに代わる鬱を押し返す力が、彼らの芸術的なエネルギーの根源にあるということです。

ラフマニノフはまさにこの鬱との闘いのなかで音楽を書き、ロシアに帰りたいたいと思いつつ、ついに帰ることができませんでした。今年の夏に、一度訪ねてみたいと思ったラフマニノフの故郷のノヴゴロドを訪ねて、彼が聴いたという聖ソフィア寺院の鐘の音も聴いてきました。話がようやく今年の時点まで来ました。

6 ショスタコーヴィチとの再会

いよいよ、本番です。

1975年の夏のことです。旅行社の添乗員としてモスクワに滞在中、私は、ホテルのロビーに設置されたテレビで彼の死を知りました。記憶はおぼろげなものと化しつつありますが、そのとき画面に映った彼のむくんだ顔を見て、御用作曲家の末路と、冷やかにテレビの前を通りすぎたのを記憶しています。ただ、何かしら気にはなっていたのでしょうか。モスクワから日本への帰路、ハバロフスクのホテルで彼の交響曲のレコードを買いました。交響曲第15番でした。帰国してからしばらくそのままにしていたのですが、あるときふと思い立ってレコード針を落としみると、何と、ロッシーニの「ウィリアムテル」序曲に似た旋律が出てくる。とっさにこれは大した音楽じゃない、と判断し、聴くのをやめてしまいました。それから彼の音楽に再会するまでにじつに20年の時が必要となりました。

ショスタコーヴィチを徹底してやろうと決意した最初のきっかけは、オペラ『ムツェンスク郡のマクベス夫人』を聴いたのがきっかけです。1990年代の初めのことで、私が指導する卒論ゼミに、今では日本のショスタコーヴィチ研究のリード役の一人といってもいい梅津紀雄君がいました。その彼が、このオペラの内容を教えてくれたのです。一気に好奇心を掻き立てられました。その流れのなかで、1994年6月のサントペテルブルグ白夜祭での私のショスタコーヴィチ体験が生まれるのです。ショスタコーヴィチの息子で指揮者のマクシム・ショスタコーヴィチが指揮をした交響曲第8番に驚嘆しました。その爆発的なエネルギーと、抒情性と、何よりスキゾフレニア的な音楽的構成に圧倒的な働きかけを受け、これはただごとではないと思い、帰国しました。日本に帰ってから、彼のCDを集めはじめ、『磔のロシア』という本の一章として、「二枚舌とテロル ショスタコーヴィチの闘い」という長い論文にまとめたのです。当時、私は、後に「スターリン学」(Stalinology)と私自身が名付ける新しい学的な分野を切り開けないかと空想していました。つまり、スターリンにまつわる、インターディシiplinaryな文化学とでもいうのでしょうか。この『磔

のロシア』は、その最初の成果で、2001年に出るのですが、そこでは、劇作家ミハイル・ブルガーコフ、詩人ウラジーミル・マヤコフスキーとオーシプ・マンデリシターム、作家のマクシム・ゴーリキー、映画監督セルゲイ・エイゼンシュテイン、そしてこのショスタコーヴィチらが独裁者スターリンとどういう関係にあったのか、「二枚舌」を手掛かりとしながら、明らかにしました。また、スターリンの没後50年にあたる2003年には、その中間報告として、『熱狂とユーフォリア』という相当に分厚い論文・エッセー集を出したことがあります。もう、図書館の隅に埋もれて埃を被っています。最近では、ロシアでもそうした研究の数々が出ていますが、じつは、私がこのテーマに着手した1990年代半ばの段階では、自分で言うのも口幅ったいのですが、かなり先駆的な仕事だったと自負しています。

さて、『磔のロシア』の中で扱った6人の詩人、作家、芸術家のうちの一人に、なぜ、ショスタコーヴィチを選んだかという理由は簡単です。ショスタコーヴィチとスターリンの関係については、『ムツェンスク郡のマクベス夫人』に対してショスタコーヴィチが、「荒唐無稽(сумбур)」の一言で上演禁止に処した事実を知る位でした。彼が自分のDSCHのモノグラムをそのまま音型にして何度も使用している事実さえ知りませんでした。しかし、何ととっても、彼の文学的な趣味の良さにすごく関心を持ったのです。オペラ『鼻』は、ニコライ・ゴゴリの原作、『ムツェンスク郡のマクベス夫人』は、ニコライ・レスコフの原作ですね。晩年には、アレクサンドル・ブローク、マリーナ・ツヴェターエワといった詩人たちの詩に音楽を書いている。すべて、私の趣味の範囲ですが、しかし決め手は、ドストエフスキーでした。じつは、ショスタコーヴィチは、かなり早い時期に、ドストエフスキーを読んでいる、どうやらオペラ『罪と罰』を構想したこともあるらしい。しかも、彼が死の直前に書いた歌曲集が、ドストエフスキーの『悪霊』に取材した『レビヤートキン大尉の四つのロマンス』でした。何事か、という思いでした。それまで、私がこの作曲家に抱いていたネガティブなイメージ、御用作曲家としてのイメージが払拭され、ここには何か底知れず深いものがあるという直感が働きました。私自身、若い頃ドストエ

フスキーの中で最も好きだったのが、『悪霊』だったこともあります。嗜好が同じだと思った瞬間に、自信が湧いてきたんです。つまり、ショスタコーヴィチの内面に入れる、という自信です。

では、御用作曲家ではないとしたら、何なのか、という新たな疑念が浮かびあがりました。何ととっても「父殺し」です。あるいは「スターリン殺し」と言ってもよい。フロイト的な理論をどこまで利用できるか、考えました。「スターリン学」が駆動しはじめるのを感じました。私は、ショスタコーヴィチの音楽における二枚舌の存在に疑いを持ちはじめました。まさに、私自身、ソ連の悪名高い検閲官になったようなものです。折よく、ショスタコーヴィチの生誕百年が近づいており、『レコード芸術』にすでにプロコフィエフの没後50年との結びつきで続いていた連載(「ソヴィエト全体主義における抒情の運命プロコフィエフとスターリン権力」1~18)が終わりに近づいていることもあり、私は、この連載をしているとき、NHK出版から出る『ドストエフスキー 父殺しの文学』上下二巻を書いていました。そして、『レコード芸術』からの要請で、今度はこのショスタコーヴィチを相手に同じテーマで連載を開始しようということになりました(「20世紀ソヴィエト音楽における抒情の運命ショスタコーヴィチとスターリン権力」1~24)。2年間、毎月、20枚近い文章を書いていくのは大変な作業でした。なぜなら、連載開始とほぼ同時に、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』の翻訳を依頼されていたからです。面白いことに、ショスタコーヴィチの連載は、『カラマーゾフの兄弟』の翻訳とほぼ同じ時期に終わりました。

連載が終了する頃には、私の関心はすでに完全にドストエフスキーの翻訳に移っていました。『カラマーゾフの兄弟』に始まる翻訳シリーズは、この夏の『白痴』の完成で、四大長編すべてを終えることとなりました。そのプロセスのなかで、かつて書いたショスタコーヴィチ論の連載を単行本にしようという企画が持ち上がったのです。はじめは、新書で出すつもりが、膨大に膨れ上がり、ついに400頁近い「大著」となっていました。この「大著」は、『白痴』の翻訳と同時並行して行われました。私は、同時にいくつもの仕事をするのが好きな

のです。気分転換になるのです。ただ、一番つらいのは、締め切りが重なることです。今回、3つの本の締め切りが同時に来るといふ、まさに悲劇的な状況に立たされました。一つは、この岩波書店から出た『ショスタコーヴィチ 引き裂かれた栄光』と、慶應義塾大学出版会から出たソロモン・ヴォルコフ著『ショスタコーヴィチとスターリン』、そして『白痴』の翻訳です。しかし、これほどにも殺人的な締め切りはもう二度とないだろうと期待しています。けっしてそんな仕事の仕方をしてはいけな、と今もなお思います。著者だけではなく、編集者の負担がものすごいものになるからです。(笑)

7 ショスタコーヴィチとドストエフスキー

何か、裏話ばかりになってしまいましたが、本論に入りましょう。「ショスタコーヴィチと私」は、「ショスタコーヴィチとドストエフスキー」という副題もっています。といて、私がドストエフスキーというわけではありません。2年ほど前、『新カラマーゾフの兄弟』という長編小説を書いて、自分をドストエフスキーに擬したことはあります。(笑)

私のショスタコーヴィチ論は、ドストエフスキーとの関連でいうと、一つの仮説から始まります。自分なりに気に入っている仮説です。ショスタコーヴィチが、ドストエフスキーの小説と同じ「悪霊」というタイトルの歌曲を書き始めるのは、1936年夏、7～8月のことです。思い出してください。彼が、「ムツェンスク郡のマクベス夫人」で批判されてから、まだ半年しか経っていません。ところが、彼は、この歌曲を2ページほど書いたところで、突然、ストップさせてしまいます。ストップさせたということは、問題あり、と作曲家自身が判断したことを意味します。彼は、その後まもなく、すでに初演の時期も決定していた交響曲第4番の初演も諦めます。身の危険を感じたからでした。といっても、彼が、選んだ「悪霊」は、ドストエフスキーの反革命小説『悪霊』(Бесы)ではなく、プーシキンの書いた「悪霊」(Бесы)という詩でした。私は、そこで推理を重ねました。ショスタコーヴィチは当時、『プーシキンの詩による4つの

歌曲』の作曲を目論んでおり、最初に手掛けたのが、「悪霊」だったわけですが、突然、作曲をストップさせた理由とは何だったのか？ 当時、作家、詩人、作曲家たちは、プーシキンの没後100年にあたる1937年という記念すべき年に向けて、プーシキンを題材にした作品を書いていました。ショスタコーヴィチは、まず、歌曲集の作曲から始めたのですが、よりによって、プーシキンの「悪霊」を取り上げようとした意図は何であったのか。彼はその詩の存在をどこで知ったのか。それが私の関心の出発点でした。

ヒントは、同時期にソ連で発行されたドストエフスキー『悪霊』にありました。何と、『悪霊』のエピグラフに、プーシキンの「悪霊」の詩の一節が掲げられているのです。ショスタコーヴィチは、どこかの段階でその事実を知ったにちがいません。あるいは十代で初めて『悪霊』を読んだ時点ですでに何がしかの問題性に気づいていたのか。

ドストエフスキーの『悪霊』とスターリン権力の関係はさわめて微妙です。もともとが反革命小説として構想された小説ですから、社会主義ソ連の覚えがよいはずはありません。ところが、1930年代に入ってまもなく、『悪霊』の完全版が、スターリンの盟友だったレフ・カーメネフのイニシアチブで刊行されるのです。1935年のことです。「ソヴィエトの知識人がこれを読んで、いかに反革命の小説には問題があるかということ、公平に議論しよう」というのが目的でした。ところが、『悪霊』の刊行が導火線となり、カーメネフは肅清され、銃殺刑に処せられます。非常に悲劇的です。じつは、このカーメネフら、スターリンの盟友たちに対する大肅清の開始を告げる第一次モスクワ裁判が開かれるのは、1936年8月のことなのです。ほかでもありません。ショスタコーヴィチがプーシキンの「悪霊」の詩の作曲をストップさせた時期と重なります。つまり、すでに『ムツェンスク郡のマクベス夫人』で味噌をつけた彼が、ここで「悪霊」の歌曲を書けば、モスクワ裁判で裁かれた「トロツキスト」と同一視されかねないという恐怖が台頭したのではないか、ということです。これが私の立てた仮説でした。この仮説がないと、じつは、ショスタコーヴィチが最晩年に、ドストエフスキーの『悪霊』に取材した「レビヤー

トキン大尉の四つの詩」を作曲する動機が見えてこないのです。

すでにスターリンはなく、スターリンを批判したフルシチョフも政権の座を追われて雪解け時代が終焉し、新たな凍てつきの時代が訪れるなか、ショスタコーヴィチは作曲家として真の内省の時期を迎えつつありました。晩年のショスタコーヴィチは、文句なしに20世紀を代表する作曲家とってよいと思います。交響曲第13番以降のショスタコーヴィチです。彼は、いかにスターリンから「荒唐無稽」の烙印を押されたとはいえ、その烙印を押したのは、あくまでスターリン権力であって、スターリンその人ではありませんでした。スターリンを擁護して言っているのではなく、ショスタコーヴィチは事実、スターリンの寵愛を一身に受け、無言のうちにそれを受け入れていたのです。何よりも彼が受賞したスターリン賞の数と膨大な賞金、さらには住居の提供などの事実それが表れています。独ソ戦勃発の折にも、彼は特権的な待遇を受けてレニングラードからの避難が遂行されました。つまり、ショスタコーヴィチという、社会主義ソ連のサラブレッド的天才を国家が総動員して守らなくてはならないというスターリンの意思を遂行するものであったのです。たしかに、独裁者の寵愛は鬱陶しいものであったかもしれません。しかし、自分の天才を信じるショスタコーヴィチは、恐ろしくウェットでかつドライでした。その割り切り方の異常さは、プロコフィエフに勝るとも劣らないものがあったと思います。優れた芸術家は得てしてそうなのかもしれません。つまり、どれほど輝かしい世俗的栄光も、自分のミューズから下賜される栄光には及ばない、だから独裁者による好意はいくら受け入れてもとくに恥じることはない、ということなのです。

ところが、スターリン亡き後、ショスタコーヴィチは、国家的な庇護よりも、むしろ国家的な利用の対象となりつつある自分を発見します。その最たるものが、共産党員への推挙です。フルシチョフ以後、とりわけ、交響曲第11番（1958年）に与えられたレーニン賞は、一種の罨でした。国家による、愛情なき、囲い込み、むき出しの政治利用が始まったのです。ショスタコーヴィチはそれに気づいていなかったとはいえないと思います。いず

れ、共産党員への推挙が来ることを、恐れながら、放置するようなかたちで待っていたはずですが。いや、来ないだろうというオプティミズムに賭けていた、というか、ソヴィエト権力もそこまで愚かではないだろう、と読んでいた、つまり甘く見ていた可能性があるのです。しかし、現実はやってきました。共産党員になれば、彼がそれまで音楽のなかにひそかに仕掛けてきた秘密が、すべて意味をなさなくなる可能性がありました。芸術家としての最大のアイデンティティ表明だったDSCHの利用についても、まるで逆の解釈が施される可能性すら生じていたということができるのです。共産党員作曲家ショスタコーヴィチでは、まったくさまになりません。そこで彼は、完全に過去の自分を吹っ切る必要があると感じたに違いありません。スターリン権力ではなく、ソヴィエト権力と一線を引く覚悟です。交響曲第13番がその最初の試みでしたが、それでも、即座にというわけにはいきませんでした。用意周到に、一步一步、権力の目を盗むようにして、自分の音楽的世界に沈潜しはじめたのです。と同時に、彼は、かつて自分が寵愛を受けたスターリン権力の犠牲者となった人々へのレクイエムを一曲ずつ書きはじめたといってもよいのです。その思いは、とりわけ歌曲集に現れました。

ショスタコーヴィチの表だった反抗はつねに歌曲のジャンルに現れました。最初にふれた「プーシキンの詩による4つのロマンス」をはじめとして、「ユダヤの民族詩より」、そして最晩年の「英国詩人の詩によるバスのための6つの歌」、とりわけ、「アレクサンドル・ブローク」の詩による7つの歌曲」と「マリーナ・ツヴェターエワ」の詩による6つの歌曲」はまさに贖罪の音楽といってよいものです。では、なぜ、贖罪なのか。それは、彼らが、作曲家であるショスタコーヴィチに過大な栄光と寵愛を授けたソヴィエト権力の犠牲者だったからです。最晩年、身体面で著しい障害を抱えるなかで、彼のなかに芽生えはじめた弱者の思想があると思います。それまで、ショスタコーヴィチにとって弱者とは、抑圧されたナロードでした。しかし、今は、20世紀ロシアとソヴィエトの文化のもっとも良心的な部分にあった詩人たちが最大の犠牲者、最大の弱者として浮かび上がってきたのでした。勝者ショスタコーヴィチは、死力を尽くして追悼の儀式

に励まなくてはならなかったはずで。

8 ショスタコーヴィチの『悪霊』

では、そんなショスタコーヴィチが、最後に向かいあった歌曲集はなぜドストエフスキーだったのか、しかもよりによって『悪霊』だったのかという問題を取り上げなくてはなりません。なぜなら、彼の最後の歌曲集「レビヤートキン大尉の4つの詩」のレビヤートキンとは実在する詩人ではなく、ドストエフスキーが『悪霊』に登場させた酒飲みの道化、へぼ詩人だったからです。しかも、作曲された4つの歌曲のうち、最後の一曲は、レビヤートキンの作曲ですらありません。

結論から言うと自己の追悼です。自己への、凄まじくアイロニカルなレクイエムです。

そもそもレビヤートキン大尉は、『悪霊』のわき役であり、したがって『悪霊』のなかでどういう役割を果たしているかを考えるには、彼の主人公たちとの関係性を考え直さなくてはなりません。『悪霊』の主人公は、おそらく古今の文学が創造しえた最大の悪のヒーローともいべきニコライ・スタヴローギンです。知力、美貌、腕力、三拍子揃い、登場するすべての女性たちを魅了し、裏切り、時には殺害するこの悪魔的人物について、「ロシアの負のファウスト」と呼んだのが、象徴派の詩人ヴァチェスラフ・イワノフでした。そして酒飲みの道化で詩人のレビヤートキン大尉とは、このスタヴローギンの妻である「びっこ」であるマリヤの兄であり、なおかつ、彼の欲望の模倣者でもあるのです。

私は、今回この『ショスタコーヴィチ 引き裂かれた栄光』を執筆する過程で、ロシアの何人かの音楽研究者にメールを書き、私の仮説についてどう考えるか、と質問しました。私は、このレビヤートキン歌曲を、完全に自伝的な作品とみなしている、この歌曲は、作曲家が自らをレビヤートキンに擬して、なおかつ自分と独裁者スターリンの関係をなぞった音楽に違いない、それも極めて巧妙なやり方で、というものです。この曲には、そうしたスターリン時代を生き延びた作曲家自身の自虐があるはずであり、その自虐を表明せずには、さらにいえば、

同時代の犠牲者を弔う音楽を書くだけの「よい子」で死ぬことはできなかったと考えたのです。

ロシアの音楽学者の答えはこうでした。あれほどの高潔な作曲家が、最後に自分をレビヤートキンのような酒飲みの道化に重ねるなどあり得ないと。音楽学者というのは何も分かっていないのだな、全然作曲家の心が読めていないのだな、と思いました。ショスタコーヴィチが、レビヤートキンが書いた詩と仮定して（そもそもその仮定自体間違いなのですが）書いた歌曲の名前は、「輝ける人（Светлая личность）」です。驚くべきことではありませんか。『悪霊』に収められたこの詩は、実作者がおりました。その実作者は、同時代のある革命家をイメージしながら、この詩を書いたのです。

改めてショスタコーヴィチとスターリンの関係を洗いなおしてみましょう。『ムツェンスク郡のマクベス夫人』を批判されたショスタコーヴィチは、失地回復を図るべく交響曲第5番「革命」を書き、大成功をおさめます。私自身、この交響曲には、反社会主義、反スターリン主義のアイロニーを見ることができると書いていますが、けっしてそんな一面的な音楽ではない。あの交響曲こそを、そうしたアイロニーも含めてショスタコーヴィチは、スターリンに聴かせたかった。初演を撤回した交響曲第4番ですら、直接スターリンに聴かせたいと思っていたに違いないのです。かりに反社会主義的に響く部分もあるかもしれないが、それでも神、わが父スターリンは喜ぶだろう。喜ばないのは、スターリン主義者たちだ、という思いがあったにちがいない。つまり、ショスタコーヴィチはスターリンを信じていた。

このように、彼のスターリン・コンプレックスは、やはり異常なものがありました。スターリン自身も、彼を神の子としてとらえていて、飴と鞭どころか、飴ばかりです。思うに、ショスタコーヴィチ自身は、スターリンのことを全然恐れてはいなかったと思います。なぜなら、彼を信じていたからです。スターリン権力は恐れていたとしても、スターリンのことは恐れていなかった、これが私の持論です。

そこで、今度はドストエフスキーの問題にいったん戻ってみましょう。ドストエフスキーは、反革命小説『悪霊』を、時の皇帝アレクサンドル2世に読んでもらいた

いと思ひ、その側近に寄贈しています。作家は、自分に死刑宣告を下したニコライ2世の代替として、アレクサンドル2世をさながら自分の父とをイメージをし、齒の浮くような贅辞を手紙などで書きつらねていくのですが、逆にアレクサンドル2世は、ドストエフスキーの二枚舌を最後の最後まで警戒していました。彼の側近は、もしもドストエフスキーが革命の側についたら、若い世代がぜんぶドストエフスキーについてしまうとの恐怖感を持っていたほどです。この2人の関係とショスタコーヴィチとスターリンの関係がとて重なるのです。

そろそろ結論に入りましょう。私の最後の仮説を述べることにしましょう。ドストエフスキーの小説『悪霊』で描かれたレビヤートキンとニコライ・スタヴローギンの関係性を、ショスタコーヴィチは、「レビヤートキン大尉の4つの詩」で、自分＝レビヤートキンとスタヴローギン＝スターリンという関係性としてとらえていた。スターリンの欲望の模倣者として自分は存在し、69年の生涯を無事生き延びることができたという自嘲です。客観的事実としてそうなのだ、という認識として理解することも可能でしょう。そうして客観的に、ありあまるほどの栄光に包まれてきた彼は、おそらく病み衰えた自分の肉体を持て余し、苦痛をいやすために大量のアルコールを飲む。その姿は、酒飲みの道化レビヤートキンと少しも変わるところがない。たとえ、どれほどすばらしい傑作を残すことができても、彼は否応なくみずからの内面の荒廃を意識していたにちがいません。生き延びた自分自身への自虐と自己嫌悪を、これをやはり吐き出さないことには、死ねなかつたはずなのです。

この結論は、一見、あまりにも奇異に感じられるかもしれません。しかし、実際に、最終曲「輝ける人」を聴いていただきたいと思ひます。構造としてみると、ショスタコーヴィチは、この「輝ける人」においてレビヤートキンは他人の詩を剽窃していると見ていたことになりまふ。そしてそれを裏付ける驚くべきディテールが存在するのです。全体で3つの連からなっており、輝ける人＝革命家を賛美する内容となっているのですが、歌い手であるレビヤートキンは、一連を歌い終るたびに、「エッフ」という、酔っぱらいのおくびにも似た間投詞が発します。つまり、嘲りと自嘲の表明なのですが、こ

の「エッフ (Эх) !!」が、どういう構想のもとに書き添えられたのか、ということが問題なのです。そう、これこそはまさに、レビヤートキン＝ショスタコーヴィチによるスタヴローギン＝スターリン礼賛に隠された「二枚舌」の証なのです。そもそもレビヤートキンの詩ではない原詩を、ショスタコーヴィチは、強引にレビヤートキンの作としたという事実、しかしそれにもまして、この詩をレビヤートキンの歌に託したところに強烈なアイロニーが生まれたといつてよいでしょう。つまり、この「エッフ (Эх)」という間投詞の意味するところがカギなのです。

長くなってしまひましたが、もう一つ、「輝ける人 (Светлая личность)」というタイトルそのものにも注意を向けておきまふ。「輝ける人」とスターリンを繋ぐ糸を、スターリン (Сталин = Stalin) の語源の語源に見ようというわけです。知られているように、スターリンの本名は、ヨシフ・ヴィサリオノヴィチ・ジュガシヴィリ。その彼が、ある時、スターリンと改名する。スターリとは、すなわち、鋼鉄 (сталь = steel) です。ところが、このスターリンは、驚くべきことに、「太陽 (солнце = solntse)」のアナグラムをなしているのです。Stalin と Solntse をためしに比較してください。ショスタコーヴィチがこのアナグラムにまで気づいていたかどうか分かりませんが、いずれにせよ、スターリンという言葉の響きから「輝ける」何かを感じ取っていたことはまちがいないのです。

これらの事実は、若干、脚注に入るべき内容ですが、敢えて補足的にお話をさせていただきました。いずれにせよ、ショスタコーヴィチは、徹底して自伝的な作曲家でした。そもそも、自分のイニシャル DSCH をあそこまであからさまに使用するということ自体、常識的にはありえないことです。自伝的であるということは、徹底的に自己の弱さを自覚しながら、なおかつどこまでも自らの傲慢を捨て切れない人間の特徴です。その分裂は、その引き裂かれ方は、恐ろしいほどドストエフスキーに似ているといわなくてはなりません。

ただ一言つけ足しておきまふ。作曲家は果たして、このレビヤートキン歌曲でもって死ねたか、という疑念が残るのです。先ほど私は、この曲を書かなくては死ね

なかったといいました。私は、ショスタコーヴィチの本音をこうとらえています。すなわち、この曲を書かずに死ねなかったが、この曲で死ぬわけにはいかなかったと。いかがでしょうか。でなければ、彼は、この歌曲のあとに最後にもう一曲を書くことはなかったでしょう。すなわち、自己の魂のレクイエムとして書かれた音楽が「ヴィオラソナタ」です。この曲には、ベートーヴェンのピアノソナタ「月光」のモチーフがちりばめられています。ショスタコーヴィチは、夜の静かな月明かりの下でこの世の別れを告げることを望んでいたとしか思えません。

蛇足ですが、私が死ぬときどんな曲を流してほしいか、といったら、もちろん、レビヤートキン歌曲でも、「ヴィオラソナタ」でもありません。私の願いとしては、まず、アルフレド・ブレンデルの演奏で、バッハのBWV639を流してほしいと思いますね。そして、最後は、タチアナ・ニコラーエワが弾くショスタコーヴィチの『24のプレリュードとフーガ』で締めくくってほしい。どうぞよろしく願い申し上げます。

ご清聴ありがとうございました。(拍手)

シンポジウム no.3

クラシック音楽を“教養”から考える

鼎談

平野啓一郎、亀山郁夫、片山杜秀

片山 お二方に大変内容豊富なお話をいただきました。もう1時間ずつあると、ちょうどよかったくらいですね。

また、お二方には期せずしていろいろと共通点があり、先ほど控室でも話していたのですが、亀山先生は今年70歳で、平野さんはまだ40歳代で、親子くらいの年齢差があるにもかかわらず、それだけ戦後の日本の社会が安定的に中間層を保ちながら、強固に持続していた時代があったということなのか、クラシック音楽体験についてはとても似ているところがありました。例えば、『レコード芸術』を読むとか、楽器、おけいこ事をする、クラブ活動ではクラリネットというところも同じで、平野さんのお話でも亀山先生のお話でもお兄さま、お姉さまが重要な役割を果たしておられる。そういう同じものが何十年の差を乗り越えて、繰り返されています。

でも、そこから先はお二方の個性がすごく違って、亀山先生はロシア文学、ロシア語に進まれ大家になっておられる。しかも、亀山先生は、大きいものに押しつぶされたいという欲求、偉大なもの、圧倒的なもの、壁画が倒れてきて押しつぶされるような、そういうヴィジョンに支配されている。ショスタコーヴィチの音楽だったり、『アレクサンドル・ネフスキー』だったり、壁画的な音楽が得意なロシアの作曲家たちやソ連の作曲家たちに押しつぶされてしまうことを、たぶん亀山先生はいつ

も妄想なさっているのだと思います。

そういう大きいものにやられてしまうと言ってしまうのは悪いのですが、そこに亀山先生の情熱がおありだとすると、それに対して、平野さんはアルゲリッチの話をしてくださいましたが、個人や自由、1人でピアノを弾いて自分の世界を守るなど、そういうものに対するあこがれがあるのではないかと思います。もちろん亀山先生もさまざまな音楽の遍歴や文学の遍歴がありますが、人間としての嗜好性という点では非常に対照的になっておられます。

それでは先に平野さんからお話しいただきたいと思います。先ほど最後のところで三島由紀夫がちらっと出てきまして、ご自分の小説のところにつないでいくところで時間切れになってしまいました。その件を少しフォローしていただけますでしょうか。

平野 三島の先ほどのお話は『仮面の告白』の一場面ですから、1942～1943年ぐらいの出来事です。そのときに一種のブルジョワの教養として、ピアノを練習するというようなことがすでにありました。でも、そういうものを日本人が模倣しようとするのですが、園子という女性を決してピアノはうまくなくて、結局、うまく弾けないというような形の描写でずっと終わっています。

そのことはトーマス・マンとか鷗外が描写したヨーロッパの女性たちが自分の中の非常に孤独な感情の唯一の表現方法として、ピアノという楽器を手に入れて、それによって真に迫った表現をしているというのと、ある意味では対照的です。その後、結局、戦後になってずっと我々もピアノを家で習うということをやってきましたが、『文づかひ』とか『道化者』という小説に描かれたような、ある孤独な人たちの感情表現としてのピアノ、それを通じて何かを訴えているということに、ピアノをけいこしていた我々はあまり繋がっていないのではないかという思いをあらためて抱きました。

テレビをつけると中古ピアノの買い取りのCMがたくさん流れてきます。「ピアノ売ってちょうだい」というのですが、あれは実際に膨大な数のピアノが日本の各家庭にあり、しかも、まったく弾かれていないという現実があって、そのピアノを買い取って中国に輸出しているのだという話を聞きました。

僕は純粹に音楽を楽しむ気持ちがある一方で、小説を書くときに小説と音楽は時間芸術というところでは類比的に考えられる部分があって、もちろん小説は、ワーグナーではないですから、数時間から数日間ですし、同じ時間のスケールでも、音楽よりも一般的にはかなり長いです。それでも、冒頭から始まってどのように盛り上がってという全体の構成を考えるときには、音楽のイメージがかなり役に立っています。

それはそんなに難しい理屈ではありません。そうではなくて、かなり単純で比喩的に文学をイメージするときに、例えば、主人公というのが非常に重要で、それにどういうふうに脇役を配置するかというのは、楽器編成を決めるようなイメージで、僕は考えます。ですから、高音部ばかりの楽器になるとそういう小説になるし、こういう人物も必要ではないかということで低音部の楽器などを脇役に見立てたりして考えていたりします。

あと、僕はショパンが好きというのでも分かるように、単純に言うと、わーっと盛り上がって終わる曲が好きです。メロディーが美しい音楽が好きで、自分の小説でもだんだん、だんだん盛り上がって、最後わーっと盛り上がって終わるというのが、単純ですけど好きだというのがあります。

もう少しいうと、僕の小説は情報量も多くなって複雑になってきていますが、その整理をつけようとするときには、音楽の流れに乗せるつもりでやると、うまく形づくれます。物語の起伏を非常に音楽的に考えるのです。

しかし、場面、場面を想定するときには、最近の僕の小説は原稿用紙で15枚から20枚ぐらいの長さで章を区切っていることが多いのですが、その場面、場面で何の話強く描いて、何の話をここでは引っ込めておくかということを考えるときには、絵画の遠近法みたいな形で考えた方が、うまく物語を整理できます。ここではこの主人公の話強く出そうとか、ほかの話は奥の方にかすかにちらっと見える程度でいいというのは、音楽的に考えるよりも絵画的に考えた方が、うまくまとめられるということです。けれども、全体の流れは音楽的に考えます。

それとの関連で少し言いますと、これも全然難しい話ではなくて、すごく単純なことです。僕は短調と長調というのがすごく不思議なのです。つまり、ドレミという3度の音が半音下がるとどうして悲しいというか、明るい曲に聴こえない感じを人間がもよおすのかというのがとても不思議なのです。短調が暗くて、長調が明るいという言い方自体に異論のある人は相当いると思いますが、でも、短調というのはそれこそ崇高という概念と結びつくような、あるいは、悲壮なものというのをうまく表現できて、長調の曲はどちらかというとなっぴーな曲を表現できるということになっています。

それがどうして長3度なのでしょう。短3度になると、どうして悲しいのでしょうか。半音足りないとなぜ悲しい気持ちになるのか、すごく不思議なのです。

それは、ドミナントではなくて、サブドミナントでファから考えても、ファソラと上がっていくときに6番目の音までが長3度であると長調に聴こえて、4番目から数えてそこが短3度になると、ラの音が半音下がっているのだから悲しい気持ちになります。子供のときからそういうものだと思っていますが、僕にとってはすごく不思議なことなのです。

それは、最初が長2度なのにその通りに反復されないからだろうかといったんは思いますが、でも、和音でいきなりドミソと弾いたときにも、やはり3度が長3度だ

と明るく聴こえるし、短3度だと暗く感じます。

それはそういうものだと教え込まれているからそう感じるのか、それとも、何か理由があるのか。こういうことを考えるようになったのは、どちらかというところクラシックというよりはジャズの理論のモード奏法からです。ドレミファソラシドという我々が知っているハ長調というスケールをアイオニアンスケールと呼び、レから始めてレミファソラシドレと弾くと、それはDのドリアンスケールと呼びます。それぞれの音階のインターバルがいわゆる長調とか短調とかのスケールと違った音階を使います。

それが短3度下がっていると、その並びでも結局ちょっと暗く感じてしまうし、3度が長3度だとやはり明るい感じがします。その不思議な感じというのが、小説を書くとき、物語の中で何かが起こって、それが同じように反復されると読者は安心して、何かが半音分足りないとそこで読者は不安な感じをもよおすのだろうか、音楽の手法で比喩的に物語を考えるとき、この長調と短調のことがいつも気になります。

ですから、音楽はすごく数学的で論理的で厳密なもののようにバッハなどを聴いていると感じられますが、実際は音楽理論をちょっと読んでいくと、例えば、代理コードというのがどうしてよしとされているのかというように似ているからというような理由で、ものすごく厳密なようであって、最後の最後のところで音楽が豊かになっているのはわりと感覚的な話なのだと感じます。

そこが音楽は面白くて、感じ取っていることが真実というところや、これは悲しい感じがするということとその理屈づけとの関係を考えていくところなど、僕にとっては小説という同じような時間概念の中で成り立っているジャンルを考えていくときに、すごくヒントを与えてくれるような気がします。

片山 重要なお話をいただいたと思います。ここからいろいろ展開することが多いと思います。亀山先生は長年楽器もいろいろおやりになっていますし、いろいろな音楽を聴かれていますお立場から、今の平野さんのお話の長調と短調、悲しい、うれしいというようなことはどう思われますか。

亀山 転調と言いますね。私たちの大学は今年30周年を迎えて、今の私たちの大学歌が、私のイメージする大学歌からかなりずれているところもあり、学長に就任した際に「これは変えたいな」と思って、理事長にお話をし、30周年記念に新しい式歌をつくりました。作詞は私自身が行い、作曲は笠松泰洋さんをお願いしました。

笠松さんに注文するときに、必ず転調があるように注文いたしました。転調によって、1つの世界からより高次の世界にいっきに突き抜けていく感じが欲しいと思ったわけです。

実は単に転調するだけで、世界が開かれる感じが生まれる理由は何だろうかということを思っていて、転調が上手いか下手かということは作曲家の能力にじかに関わる問題だとも思えるのですね。

先ほどの茂木健一郎の「音楽を聴かないといい脳はできない」ではないですが、音楽は厳密な意味での数学的な構造を持っていると同時に、不可解、かつ、非常にあいまいな、そういう2つの部分を総合的に包括している。左の脳と右の脳の関係ですね。ただ、チャイコフスキーの弦楽セレナードなんかを聴いていると、長調で悲しい感じを、単調で楽しい感じを出したりして微妙な境界領域を追究しているように思えるときがあります。

片山 ありがとうございます。平野さんの言われた短3度と長3度の問題は、簡単には結論の出せない問題でしょうが、より安定しているように聴こえるか、不安定な音階なのか、和音なのかということで、悲しいかうれしいか以前に、よりスタビリティの有無、突き抜ける感じと突き抜ける手前みたいな感じというのがあるとは思っています。それは刷り込みなのか、先天的にもそういうことが言えるのか。

古代ギリシャでは短調に相当する音階、あれは楽しい音階とされていたと戸田邦雄さんの『音楽と民族性』という本に書いてあります。だから、人間は本来、短調は特に不安定で悲しいと思っているわけではないのだと。

いずれにせよ、長短増減、半音の揺らぎで、音を聴く者の心象は大きく動く。平野さんとしてはそういう揺らぎみたいなものを文学に反映させることを意識して、ある種の思想と作品が対応するようにいつもやっておられ

る印象があります。音楽の揺らぎのようなものと文学の揺らぎのようなものは、例えば、文体やストーリー、起伏、センテンスの長さを変える、使う形容詞の由来を変えるなどありますが、いつもそうとうに自覚的に設計されておられるのですか。

平野 それは本当に感覚的です。僕は最近になってバッハを好きになったのですが、かなり長い間、バッハというのは自分から遠いなという感じがしていました。ショパンが好きだったのはポーランド人とフランス人のミックスで、そういう意味では僕は遠いのですが、やはり彼は近代人だなという感じがします。

ロマン派以降の音楽家はそういう意味ではちょっと近いものを感じます。それ以前の音楽家が情動的なものや、大きな神、神に対しての信仰というものがあって、音楽があると考えていたのに対して、彼らについては、現代人的な孤独や心情の移ろいという部分がよく分かるからです。あえて乱暴な言い方をすると、日本人の僕にも分かるということです。

例えば、ショパンの音楽を聴いていると、いつの間にかかなり遠い調に転調しているということがあって、ショパンの転調も当時、生前は非常に批判されたり、とんでもない調に転調をしていると言われたりしていました。

小説に関していうと、結構近いところがある気がしていて、普通に楽しい会話をしていたはずなのに、何かの具合でだんだん会話が深刻さを帯びていって、気がつけば非常に暗い会話になっているというのは、ちょっとしたそのときそのときの言葉遣いを少しずつ転調させていくことだと思います。シャープを付けたり、あるいは、フラットを付けたり、それまでに使っていた言葉とちょっと違う言葉、例えば半音下がったような言葉を使うことで、ふっと場面の切り替えをすることができるような、そういうところがイメージとしてはちょっと類比的に考えられるように感じます。

あとは、3部形式やソナタ形式など、全体のストラクチャーをどうしてあれがいいとみんなが思ったのか。第1楽章はこうで、第2楽章はちょっとゆったりしてというようなものの必然についてはよく考えます。分からな

い曲もあるし、第2楽章ぐらいになると僕なんかは眠くなる曲がいっぱいありますが、これを当時みんなは面白いと思ったのかなと考えたりします。

だから、形式的な安定感というのを最終的には小説も求めるのですが、あまりそれをがちがちにするとみんなが面白いと思わないし、そういう意味では20世紀の音楽家がいろいろやっていたことはすごく参考になるところがあります。そういうようなことをかなりあいまいに自分の関心に引き寄せながら解釈して、小説を書くときの参考にしています。

片山 ただいまの平野さんのお話から広げるべきことも多々ありますが、今日、亀山先生には、何といても「私のショスタコーヴィチ」というお題で話しいただきまして、もちろん最後はショスタコーヴィチで締めていただきましたが、もう少しスターリン、ショスタコーヴィチ、父殺し、ドストエフスキー、亀山郁夫というところから、補論的にここで伺えたらうれしく存じます。

亀山 では、手短にお話いたします。今、平野さんの話を聞きながら、村上春樹の小説の構造のことを思い浮かべていました。音楽的な構造を意識しているという点からいうと『騎士団長殺し』などが思い浮かびます。揺らぎという点については、平野さんの小説の魅力は文体だと思います。ものすごく揺らいでいます。もしその揺らぎがなくて、きれいに書いたら、逆にインパクトがなくなると思うので、それを失わないでほしい、きれいな文章にならないでほしいと思います。

特に平野さんがすごいのは、さまざまな多層的な文体、それは地方の方言からインターネットの言葉まで、ありとあらゆる文体がポリフォニックに駆使されているということですね。そういうところがすごく魅力的で、読者にインパクトを与える根源になっている。平野さんの文学の魅力の秘密はそこにあると私は思っています。

今、片山さんがおっしゃった「私のショスタコーヴィチ」ということでいうと、今回、慶應義塾大学出版会から『ショスタコーヴィチとスターリン』というヴォルコフの本の翻訳を出しました。これは本当に訳したくて10年がかりで1人で訳そうと思いましたが、最終的に

は力及ばず、私自身は3分の1ぐらいしか担当できませんでした。

ヴォルコフという人は、あまりよく言われることがないので、この本で、彼の名誉回復を図ろうと私なりに決意しました。つまり、ヴォルコフを引用する際、決して彼がいいかげんなことを言っていたのではない、引用が可能だということを示したかったのです。

ただ、ヴォルコフには一つ欠陥があります。私は日本人なので「ショスタコーヴィチ殺し」ができます。つまり、彼を過剰に理想化したりする必要はまったくくないということですね。ところが、ヴォルコフの場合、同国人であるということもあり、さまざまな事情が働いてショスタコーヴィチを殺すことができません。つまり、彼の弟子たちが、「トランス状態のやつつけ仕事や」だとか「ゴミだらけ」といった批判を正面から受け止めきれない弱みがある。

オマージュの意識を消せていないという意味において、ヴォルコフは、「ショスタコーヴィチ殺し」ができていないのです。スターリンとの関係についても、スターリンに寵愛されているという側面、それを彼自身がありがたがっていたという側面、そういう父と子の関係の中に現れるアンビバレントな感情が、文化史的な枠組みとしては書かれていても、内的なドラマとしてはとらえきれない、つまり突っ込みが足りないのではないかと思うところがあります。

スターリンというのは全民族の父でしたから、絶大な権力の持ち主である父に、子として絶対に従わなければならないという側面がありました。ところが、自立した人間にとってかわいがられるというのは時としてうっとうしいものなのですね。ショスタコーヴィチが自立していたかどうかというのは別の問題ですが、自立していない人間にとってもかわいがられるということは、ありがたい気持ちとうっとうしい気持ちとの二重の反応を引き起こすものです。

そうした極めて典型的な例として、ショスタコーヴィチがあります。そこにはかなりエディプ的な葛藤が含まれています。ところが、プロコフィエフはそれがありません。完全に自立しているというか、非常にクールに権力と付き合っていくところがある。ショスタコーヴィ

チは、結局、熱く権力と付き合っていくわけです。その付き合い方がものすごく切実なので、そこがプロコフィエフにはない凄みが生み出される要因だと思います。父的なものを、ものすごいヴォリュームとして前面から受け止めようとしているところがあります。

ところが、1953年にスターリンが死にます。ショスタコーヴィチにとってはその存在の喪失というのはものすごく大きいわけです。戦う相手がなくなったというよりも、自分の持っている複雑な人間的、あるいは、作曲家としての心情や感情をアイデンティファイする対象がなくなってしまう。スターリンに代わって現れた新しい父フルシチョフは音楽に関心がない。どうも父らしくない、というか伯父さんみたいな存在で、ショスタコーヴィチからすると戦おうにも頼ろうにもどうしようもない、それがフルシチョフなんです。しかも、そんなフルシチョフから、共産党員になれという指示が来る。スターリンはそんな無粋な要求はしなかった。

共産党員にされることほどショスタコーヴィチにとって屈辱はありません。結局、共産党員になったら、今までやった彼の戦いはゼロに帰ってしまうし、ひょっとするとそれによって、自分の音楽に潜ませた二枚舌的性格を、後世の人たちは、みな素通りし、一切発見されずに終わっていくかもしれない。そういう恐怖におののいたと思います。

ショスタコーヴィチは1961年に共産党員になりました。彼は、そこで初めてみずからの幼児性を脱し、大人の作曲家としての真剣勝負を開始したと思います。

彼がスターリンを殺せたか殺せなかったかという問題は、ドストエフスキーとアレクサンドル2世との関係の中で経験した矛盾と同じです。ドストエフスキー自身はご存じのように1849年にいったん死刑宣告を受けています。皇帝権力というのは一度死刑宣告を受けた人間をどんなことがあっても信用しません。いかにドストエフスキーが転向を宣言したとしても疑いの目が消えることはないわけです。1849年は完全なユートピア的の社会主義者でした。シベリアでの10年近い生活を経て、皇帝権力寄りの思想に変わったことを書簡や、小説や、論文などありとあらゆるところで主張する。しかし、皇帝権力は絶対にそんなことでは信用しません。彼は、事実、

アレクサンドル二世から、最後の最後まで疑いの目で見られていました。

その疑いの目で見られているというところに、ドストエフスキーのものすごい苦しみがあって、その矛盾の解決を、彼は『カラマーゾフの兄弟』の続編、すなわち「第二の小説」で行おうとしたわけです。そこでドストエフスキーの「父殺し」は完成します。ところがショスタコーヴィチの場合、その大いなる父が途中で死んでしまいました。ドストエフスキーの場合は、ドストエフスキーの死の後に皇帝が死んで順序が逆になっています。ともかく、ドストエフスキーの権力との関係とショスタコーヴィチのスターリン権力との関係は、非常によく似ていたということだけはいえると思います。

片山 ありがとうございます。平野さんは一番好きな曲はショパンで亀山先生は、全体的で巨大な、圧倒されるもののほうへいくとおっしゃっていました。平野さんはブルックナーの交響曲は今でもほとんど聴いてないし、持っていないとおっしゃっていましたが、そういう意味で巨大なものや壮大なもの、宇宙や巨大な国家権力、宗教のようなものを象徴する音楽に対しては、もしかするとそんなに面白いと思っていないのではないかと感じました。

あと、先ほどオペラはそんなに興味がないと平野さんから伺いましたが、それではワーグナーはどうなのかと。亀山先生もワーグナーをどう思っているのかに興味がありますので、まず平野さんからお聞かせ願えればと思います。

平野 僕は言語の問題もある気がします。結局、オペラに自分がすごくのめり込まなかった理由を分析すると、自分が分かっていないのではないかと感じます。詩の訳を見て、分かる言語もありますが、やはり自分の分からない世界なのではないかという感じがずっとあります。

ただ、わりと壮大な世界というのは自分も本当は嫌いではないのですが、音楽に関してはワーグナーも二十代のころはひところ好きでよく聴きましたが、心酔するという感じにはとうとうなりません。だから、クラシックに関して言うと、やはりピアノという楽器が好き

だということが根本にある気がします。

もちろん、オーケストラでも好きな曲はたくさんありますが、振り返ってみるとピアノという楽器が好きだったというところに落ち着きつつあるような気がします。また、最近、クラシックギターなども何となくいいと思っているような感じはあります。

片山 ピアノとギターは個人のプレーというのがすごく重要ですね。

平野 ただ、プロコフィエフとかストラヴィンスキーは大好きです。おそらくもう一つの理由はビートが好きなのです。ビートの利いているような音楽が好きで、だから、ストラヴィンスキーも好きだし、プロコフィエフも好きなのです。そこがちょっとほやけているとだめなのです。ショパンのメロディーはきれいですが、本当に鍵盤楽器でありながら、ピアノは打楽器なのだということをすごく随所で感じさせられるところがあって、そこが好きです。

片山 亀山先生はオペラ、あるいは、ワーグナーについて少し補足していただけますか。

亀山 中学校時代に、ワーグナーの序曲集というのが非常に好きで、とくに『タンホイザー』を愛聴していました。ただ、やはり、ドイツ語をほとんど知らないという事情もあって、積極的に理解を深めようという思いにはいたりませんでした。『ニーベルングの指輪』も、全曲を通して聴いたことはありません。コンサート形式で、個々に聴いたことがあるくらいです。ネックになったのは、『トリスタンとイゾルデ』の「愛の死」のモチーフですね。何としても入っていかず、ちょっと絶望したことがあります。最近も『リエントゥイ』は非常に好きですが、ワーグナーに凝ったということはありません。その理由はなぜかという思いがあるのです。先ほど少しお話をしましたが、本来的にロマンティズムというのは、個人の自我の拡張の表現とされるわけですが、私は根本的に何か傷ついた人間の精神的、心理的な補償みたいなものを愛しているところがある。ワーグナーは、ロマンティシ

ズムの極みなのだけれど、傷がない、マゾヒスティックな理解かもしれないけれど、そこに最終的に惹かれない理由があるのかもしれないと思いますね。

他方、シヨスタコーヴィチの『ムツエンスク郡のマクベス夫人』は、本当にまさに傷だらけの全体性だと思いますし、しかも、そこにすごくロマンティックなものがある。傷が感じられるか感じられないかというところに、とても敏感に反応します。

シューマンが好きなのは、やはり、すごく傷を感じるからでしょうね。シューマンの劇的作品に『楽園とペリ』というのがありますが、あれも最近好きになって聴いています。先ほど平野さんがおっしゃったようにオペラは言葉の問題が大きくて、根本的なところで音のマッスには反応できても、それ以上のものに共感できないとなると、理解は非常に浅くなるはずですよ。

ロシアのオペラですと、言語面での問題があらかじめ解決されているので、愛情の持ち方が全然違って来るわけですし、言葉がわかれば歴史の問題に対する想像力も湧いてきます。繰り返しますが、ワーグナーは好きだけれども、それ以上にはなりません。ということは、彼の持っている宇宙観というか、ヴィジョンというもののの中に、少なくとも日本人であり、非常に戦後の厳しい貧しい生活を生きてきた人間の何かが反映されていないのだと思います。

モーツァルトについては、岡田暁生さんから、「モーツァルトをマッスで聴くようになったら終わりですね」とまで言われたのですが、本当に繊細なもの、ブッファ的なもの、例えば『フィガロの結婚』は非常に苦手です。貴族の恋愛遊戯のオペラを聴きたいと思わないし、聴くのも嫌なら、知るのも嫌という、そういう嫌悪感みたいなものが先に走ってしまいます。その点、『ドン・ジョヴァンニ』が好きなのは、やはり、マッスな何かが感じられるからです。最後の、「地獄落ち」の場面なんかは、YouTubeで何と聴いたかしれません。クルト・モルの声が好きでしたね。さっきも少し触れましたが、村上春樹さんの『騎士団長殺し』は、このクルト・モル版を参考にして書かれたんじゃないかとまで想像しています。モーツァルトのオペラでは、唯一、例外が、『魔笛』です。これだけは、繊細もマッスも超えて、大好き。「夜の女王」

の Ariaなんて、まさに狂気ですし、マッスそのものの音楽ですね。ああして狂った世界に無性に惹かれます。

じつは、ドストエフスキーの小説についてもこれは言えることなんですね。若い頃、彼の初期の作品は、まったくといってよいほど受け付けなかった。小役人ものと呼ばれるジャンルの作品がとくにそうでしたね。事大主義といわれても仕方ない側面があります。

片山 そこについて、平野さんはいかがですか。

平野 僕も、例えばリヒルト・シュトラウスで好きな曲はたくさんありますが、『ばらの騎士』とか、ああいうのを見て面白いなというのはあまりピンときません。

片山 ショパン、モーツァルト、ワーグナー、さらにはロシアというように三角形、四角形を作っていくとこれはもう壮大な話になって、いよいよこれからというところですが、この先を展開する時間がもうございませぬ。残念です。今日はどうもありがとうございました。(拍手)

平野 啓一郎（ひらの けいいちろう）

小説家。京都大学法学部卒。『日蝕』により第120回芥川賞を受賞。2004年に文化庁の「文化交流使」として一年間、パリに滞在。主な著書は小説『葬送』、『決壊』（芸術選奨文部科学大臣新人賞受賞）、『マチネの終わりに』（渡辺淳一文学賞受賞）、『ある男』（読売文学賞受賞）。2019年7月刊行の著書『「カッコいい」とは何か』に関連し、最近の関心事は“「カッコいい」とは何か”。

亀山 郁夫（かめやま いくお）

東京外国語大学外国語学部卒、東京大学大学院博士課程単位取得退学。名古屋外国語大学学長。

主な著書として『磔のロシア』（大佛次郎賞）、『熱狂とユーフォリア』、『ドストエフスキー 父殺しの文学』、『謎とき『悪霊』』（読売文学賞）、『シオスタコーヴィチ 引き裂かれた栄光』がある。最近の関心事は21世紀の現代における教養教育理念の再構築。

片山 杜秀（かたやま もりひで）

慶應義塾大学法学部卒、同大学院法学研究科後期博士課程単位取得退学。同大学法学部教授、同大学教養研究センター副所長。主な著書は『近代日本の右翼思想』、『未完のファシズム』（司馬遼太郎賞、義塾賞）、『音盤考現学』 & 『音盤博物誌』（2点セットで吉田秀和賞とサントリー学芸賞）など。最近の関心事は、大政翼賛会、メンシェヴィキ、釜ヶ崎など。

講演会 no.3

大地（Land）の芸術学——庭園と建築を歩む

2019年1月16日（水） 18：15～19：45

会場：慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎シンポジウムスペース

人間はつねに、自然環境に身を寄せて生きてきました。

現代の情報社会も、自然環境の重要性を繰り返し強調してやみません。たしかに、小さな携帯情報デバイスをポケットに忘れない日々、自然は、ひととき眼と心をやすめる場に変貌したかのようです。

大地にふれ、空と樹木の息づかい、芝や苔のみどり、水の音に想いをひそめる——これはしかし、それほど易しくありません。

17世紀に微分学を開拓した数学者・哲学者ライプニッツの作った庭園に、18世紀のイギリス式風景庭園に疑問符を付したゲーテの手になるイルム川公園に、いや、19世紀末に枯山水を真っ向から否定した七代植治による京都・無鄰菴に身をおいてみましょう。自然や大地の時間は、むしろこうした造形作品からこそ、立ち上がってくるはずです。

教養の本義は、ドイツ語の「自己形成 Bildung」にほかなりません。自己形成に、たしかにアルゴリズム（合理的問題解決法）の加速感も無用ではありません。だが、とりあえず大地の呼吸に自分自身の呼吸をゆっくりと同調させてみませんか。自分自身への問いかけが生まれるはずですから。

講師

前田 富士男

慶應義塾大学名誉教授／西洋近代美術史学・芸術学

司会

小菅 隼人

慶應義塾大学教養研究センター所長・理工学部教授

大地 (Land) の芸術学——庭園と建築を歩む

小菅隼人 (司会) 教養研究センター所長の小菅です。この会は、教養研究センター基盤研究講演会第3回となります。教養研究センターの基盤研究は、慶應義塾大学教養研究センターの基盤となるような研究「教養とは何か」「教養とはどのように定義するのか」あるいは「教養とはどのような機能を果たすのか」という根本的な問題についてしっかり考えて行こうというもので、よくあるような一般向けの啓蒙的な講演会ではなく、研究講演会とさせていただきます。本日は3回目になりますが、第1回目は西村太良先生、第2回目は演劇学会元会長の毛利三彌先生、そして、第3回目として前田富士男先生をお願いいたしました。

前田先生は慶應義塾大学名誉教授で、西洋近代美術史学、芸術学のご専門です。主著書として『パウル・クレー 絵画のたくらみ』『パウル・クレー 造型の宇宙』『色彩からみる近代美術——ゲーテより現代へ』がございまして、大変読み応えのある大きな本を何冊もお書きになっています。一般の方向けには、『パウル・クレー 絵画のたくらみ』が非常に読みやすく、わかりやすいと思います。

前田先生は慶應義塾大学の工学部のご出身でして、その後、管理工学、そこから道を膨らませられて、美術史、近代美術の専門家となりました。いくつか職場を経たの

ち、慶應義塾大学文学部美学美術史専攻の教授として、長く教鞭をとられました。その間、慶應義塾大学アートセンターの所長も務められ、そのような関係で、私は前田先生に非常にお世話になりました。

さて、本日は前田先生のお話に加えて、みなさま方とぜひ議論をしたいと思います。前田先生のお話を伺った後、最後に手を上げていただきまして、質問やご意見をいただければ幸いです。

また、本日の講演につきましては、記録をさせていただき、後日、教養研究センターのホームページでPDFとして公開し、昨年度の分と合わせ、2年分冊子にまとめたいと思います。

それでは、前田先生よろしく願いいたします。

はじめに

前田富士男 本日、この基盤研究講演会にて発表する機会をいただき、感謝申し上げます。

私のテーマは、美術史学・芸術学の立場から、庭園と建築という造形芸術を、それぞれ別個な領域の作品ととらずに、ひとつの同じ問題圏にある作品として検討することです。さらに言えば、この二つが人間の手になる

特権的な造形ではなく、むしろ自然と人間の知とのほごまで、ときに相剋や葛藤をはらむ境界的・自己批判的な芸術現象にほかならない——そう、考えてみましょう。

研究講演である以上、研究史の把握や問題関心に応えるために、参考文献ほかを記したレジюмеを発表者の研究ノートとして配布いたしました。また造形芸術作品を考察の対象とするので、さまざまな作品をプロジェクターで紹介します。言語の論理のみならず、イメージの論理をご理解いただければ、幸いです。のちほど、ご質問やご意見をいただき、一緒に考察をひろげる機会といたしましょう。よろしく願います。

1. Land (大地) の概念

さて、「風景 (landscape)」という概念をまず考えてみたい。landscape は、ふつう日本では風景、「風の景」と訳します。いったい、どのような意味なのでしょう。図書館に赴けば、たとえば、「詩人のいる風景」とか「風景論」、「風景の哲学」とか、さまざまな問題を論じる本が書架に並んでいます。そうした本を手にとって、頁を繰っても、しかしながら、何をもって「風景」と呼ぶのか、その定義はいつこうに見当たらない。風景という概念は、日本ではおそらく明治時代から使用されたと考えてかまいません。1894 年に出版された 2 冊の書物、つまり志賀重昂『日本風景論』、そして内村鑑三『地理学考 (地人論)』がひとつのターニング・ポイントでしょう。

美術史学では、西洋美術史での「風景画」という訳語が通用していますが、東洋美術史では、「山水画」という用語が古くから定着しており、山水、つまり山岳・樹木・岩石・河川・湖水を「景」として結合する絵画を意味します。もちろん中国湖南省の洞庭湖一帯を題材とする詩や絵画で知られる「瀟湘八景」は北宋時代 (11 世紀) から知られるようになり、それを継承するわが国の絵画、また实景をパラフレーズした琵琶湖の「近江八景」、武蔵相模の内浦の「金沢八景」、あるいは葛飾北斎の《富嶽三十六景》のように、景という概念は定着していた。とはいえ、「風景」の概念は、明治時代から普及したと思われる。

さて、land という基本概念に戻ります。land とは、英語で earth、soil、territory と同義。ドイツ語では Land、フランス語で campagne, terre, sol, pays。ラテン語では、terra あるいは rus に該当する。両方とも大事な言葉で、rus は後ほど話しますが、[田舎] を、terra は「大地」、earth を意味する。

いったい land とは、どのような概念か。発表者は、ヨーロッパ的な考えに即して、四つのアスペクトから理解します。

まず、「水で覆われていない地球表面」です。じつは、これが重要な定義。「水」という問題が絶えず land と表裏一体になっている事態を反転的に浮かびあがらせている。

第 2 は、都市・街の対概念・反対概念としての「郊外・田舎・田園」です。英語の city、ドイツ語の Stadt の対概念・反対概念で、具体的には、都市・街の郊外にあたる農業・林業・牧畜的な地域を指す。ではこれらの地域を日本では何と呼ぶのか。これは頭の痛いところで、日本には、そもそも同様な人文地理的構造がないゆえに、訳語が乏しい。田園と訳すと牧歌的なニュアンスがよよく、田舎と訳すと差別的な印象が生じ、郊外では即物的にすぎる。しかし、以下これからは rus というラテン語から「田舎」の言葉を用います。

第 3 に、田舎、あるいは農業・林業・牧畜的な地域の意味を行政的・政治制度的に拡大すると、いわゆる「州」や歴史用語の「領邦」の意味で land を使います。territory と同義で、terra の範囲、を意味する。こうした land を統合する国家は、われわれ日本人が最も理解しがたい政治組織です。united をアメリカについては合衆国 (United States) と訳し、英国については連合王国 (United Kingdom) とする。スイスもドイツも連邦共和制だが、スイスはラテン語系の confoederatio、ドイツは Bund の語を使用。ともかく、日本では訳語については、幕藩体制のわが国の歴史ゆえか、混乱しています。日本語程度は統一してほしいと言わざるえない。難しい政治体制の歴史を言うわけではありません。サッカーやラグビーでも差し支えない。たとえば、連合王国 = ユナイテッド・キングダムはイングランド、スコットランド、北アイルランド、ウェールズ 4 国 (邦 / 州) からなり、長くこの

4 国間の試合は、国際試合 (international match) と呼ばれた。English Garden も、英国式庭園ではなく、イングランド式庭園が訳語として適切でしょう。ドイツやイタリアのサッカーの試合も、いわば都市国家間の戦争に等しい熱狂に包まれる。現在の EU 問題をみても、基本は、英国やドイツほかの国家間ではなく、都市国家的な多様な land の連合問題です。テリトリーとしての land は、われわれにとり、重要である。

第 4 として、landscape, Landschaft あるいはフランス語 paysage の翻訳を、発表者は、「大地景」としたい。なぜなら、風景の語は「風光」が本義ゆえ、大地の役割が欠如するからです。また美術史学では、この語にはルネサンス以来、パラダイムが形成されてきたからでもある。それは、「都市景・街景 (cityscape、イタリアにおける vedute)」、またオランダ絵画や印象派にみられる「海景 (marinescape)」、さらに近世では雲や気象を描く「空景 (skyscape)」ほかである。このパラダイムでは、「風景」は無意味になりかねない。

以上の 4 点から、「地景 (landscape)」をどのように定義するのか。「地景画」をわれわれは以下のように、考えたい。

「地景画 (landscape painting) とは、都市圏の外の地上における自然の景観を描き、ときに人間の生活を添景に用いる絵画で、さらに地下の大地のありようも反映する絵画である」。「地下の大地のありよう」という観点が「地景画」をめぐる発表者の重要な認識で、本日の発表もこの点を強調したい。現代イタリアの美学者ラッファエッレ・ミラーニの『風景の美学』(原著 2001 年) は発表者の立場からみて、風景画に関して信頼に値する研究書のひとつながら、こうした「地下」への観点は持たない。

大地の地下の働きはふつう、地質学とか鉱物学のあつかう領域になる。地理学や、空を含めた気象学も関連する。いずれにせよ、地下の地質学・鉱物学的な見方から地球の働きをとらえなければ、地景、landscape は成立しえない——それが本日の講演の骨子です。

ドイツ 19 世紀のロマン主義の小説家 E.T.A. ホフマンに『ファールン鉱山』という重要な作品があります。ある若者に愛する女性がいる。しかし、鉱山の坑夫として働くうちに、大地の中の豊かな石、鉱山、鉱脈に触れて、

だんだん地球の働きに目覚めていき、地上の恋人と離れてしまうという不思議な魅力にとむ小説です。

岩石、鉱石という生命を持たない物質そのもの。その不思議な働きに惹かれる感性。そんな意識のありようは、自然に向かいあう人間のひとつの重要な特性でしょう。

美術史学は、日本の大学では、ほとんど研究・教育の役割を認められていない。欧米では文学部・哲学部の中で最も学生の多い専攻・学科ですが、日本では趣味的な領域と誤解されがちです。美術史学専攻を持つ大学は、東京でも僅かな数でしかない。古代から現代までの広い視野を持ち、外国語も 3、4 カ国語を修得したポリグロットでなければ、研究が進みません。今日、エジプトでピラミッドを歩き、翌日にニューヨークに行って現代アートを前にするという作業にきちんと取り組めないといけません。ときにフィールドワークがきびしくて、これで学術たりうるのかと悩むこともあります。ヤーコプ・ブルクハルトという有名な 19 世紀の文化史家・美術史家は、人生の大半を列車の中で過ごさなければいけない仕事と語りました。それも、美術作品・造形芸術作品は、抽象的な言語や特別な音楽音と異なり、植物や鉱物からできた顔料・絵具を使う絵画、木材や石材からできる彫刻や建築、工芸デザイン作品も同じで、すべて単純な物質を素材とする造形で、ある場所に物体として「実在する」という独特な作品性格を持つからです。

造形芸術作品は一般に、絵画、彫刻、工芸デザイン、建築、庭園と序列化されます。二次元平面から三次元空間への「実在性」に起因する序列だが、見方を変えれば、非日常から日常への序列でもあります。

すなわち、絵画は額縁を持っている。額縁を持つことで絵画平面は「普段の日常とは違う世界だよ」、「マイクロコスモスである」という事態を、はっきりと伝える。彫刻には台座があります。しかし工芸になると、美術作品とは違ってくる。例えば机や木工品、食事のための陶磁器、それから女性のアクセサリなどの制作品は、日常生活と一体化してくる。芸術的な、つまり感性的美的な価値は、生活世界のなかで日常的価値・実用的価値・有用的価値と区別できない。建築、庭園は、とりわけ生活世界に連動する以上、その芸術的価値は把握しがたいと言われる。さきほど述べたように、造形作品はその素材

が物質であるために、たえず「これは芸術なのか」という問いに直面せざるをえません。

美術・造形芸術は絵画平面から建築空間・庭園環境まで、幅広い領域にまたがるので、いろいろな解釈の立場があります。美術・イコール・絵画、と反射的に考える方が多い。これは、私からすると近代的な一種の「病」だと思われまます。もっと広い領域で考えなくてはいけない。逆に言えば、絵画とか彫刻に、感性的・美的な価値が最も純粋に現れている、との考え方もあります。ニュースで報じられるように、絵画作品が数億円で購入されたり販売されたりする。これは、芸術的な価値の純粋性という次元で、対象化・定量化しやすいからでしょう。

したがって、先ほどの序列で反対側に位置する建築や庭園は、実用性を持つので、感性的美的な価値の次元では複合的で、純粋性、つまり価値の次元で低次元である、との認識もありえます。感性的美的というとき、この概念は英語の aesthetic で、決して beauty、beautiful の意味ではありません。aesthetic は、グロテスクも醜さも、滑稽さ、悲痛も含む。学術の世界では、美的という概念と、美しさという概念とはまったく異なりますが、ときに専門家も無理解です。著名な本の翻訳で、美学を「美の学問」とした誤訳があるほどです。ですから、私もそうですが、もう「美学」という概念を用いずに、「感性学」とする研究者がふえています。いささか余談になりましたが、これは重要な問題性を示している。

すなわち、感性的美的な純粋さや価値は、自然や生活世界から対象を切り離す態度を前提とする、という見方になるからです。この場合の自然とは、ヨーロッパ的把握で人間を含む世界ですが、自然世界をいわば生活世界から差別化し境界づけ、自然世界を人間の生活世界のなかに取り入れ、それを活用しようとする。それが、「文明 (civilization)」です。civilize とは、自然を市民化・都市化することです。馬車や鉄道でよい。これは、気象や環境が人間にとって危険にもなる世界を、安全に便利に移動する装置であり、自然を活用する文明化の代表的な事例です。他方、「文化 (culture)」は、自然に対して、観察や、記憶・歴史を手がかりにして、自然世界と人間世界との結びつき、絆を獲得してゆく。学術や宗教、芸

術はその端的な現象です。

文明も文化も、截然とは区別できないとしても、建築・建物は都市化を如実に告げる実用的装置ですから、文明の典型でしょうし、他方、庭園は、自然の姿をそのまま眺め、享受するという人間の取り組みですから、文化の典型でしょう。さきほど、美術における多様な領域の序列に触れました。建築や庭園は、絵画・彫刻の反対側とともに位置すると話しましたが、いまのように考えると、建築と庭園は、自然と人間生活との観点で、文明と文化の両極をめぐって異なる価値観に依拠するともいえます。

人間が自然と接触する場、人間と自然との境い目・境界、それが大地 (land) である——そう認識する立場から、建築と庭園をとらえましょう。建築と庭園は、人間と自然の境い目に存在する作品、あるいはその境界に現象し、ときに葛藤や相剋、矛盾を内在させている造形芸術にほかなりません。

2. 美術作品と大地

建築と庭園という問題を考える場合、まず描かれた地景 landscape、いわゆる「風景画 (landscape painting)」が手がかりになります。以下には、地景画としますが、その出発点はどこにあるのかというと、美術史学では、イタリアのシエーナの 1339 年の市庁舎の壁画です。A・ロレンツェッティの作品。市庁舎だから、これは宗教画ではなくて、善い政治と悪い政治というアレゴリカルな、社会的機能を持つ作品です。

この壁画は、善い政治を描く。だから、当然、シエーナの町があって、市壁を出て外に出ると、よい農業、よ



ロレンツェッティ《善政と悪政》1339 部分 シエーナ市庁舎

い牧畜業、よい林業が行われているという政治宣伝的な表現です。善い政治はまさに地景（landscape）を舞台にして描かれる。時代は14世紀。ちょうどイタリア・ル

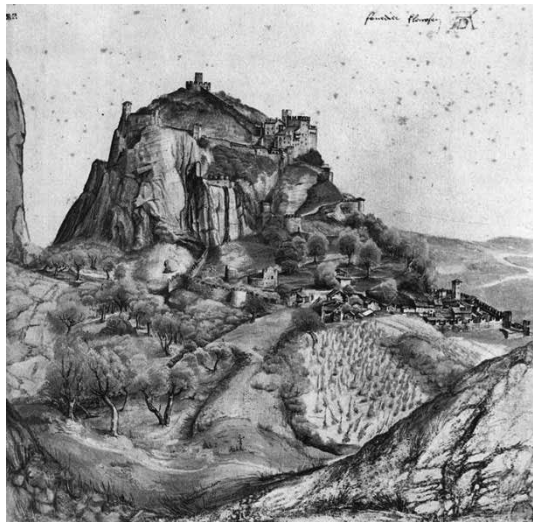
ネサンスと連動しており、ヨーロッパの地景画の出発点といわれる。

ドイツの宗教改革期に、画家アルブレヒト・デューラー（1471-1528）は、ニュルンベルクに暮らしていた。彼は優秀だったから、イタリアに留学をして、イタリアでも高い評価を得る。1494年、イタリア・ヴェネツィアに赴くとき、インスブルックでアルプスを越えて、ガルダ湖にでた。その湖付近にアルコという保養地があり、デューラーは、その山を水彩で描いた。政治的宗教的な意味はなく、眼に触れた純粋な地景・風景作品として名高い。

もちろん地景画・風景画はすでに話したとおり、ロレンツェッティからルネサンスの時代に発展し、ひとつのナラティヴの背景・添景の役割から、自立的な役割を獲得してゆく。キリスト教における聖家族のエジプトへの逃避の場面の作例が示すように、聖家族、ヨセフとマリアと幼子イエスの姿が、聖書の出典に戻ればおかしいが、イタリアの庭にいたり、ドーナウ川のモミの木を背景に休んでいる。あるナラティヴ・物語をトランスフォーム・変換して、背景として風景を描いた。こうして地景画・風景画が発展した。しかしながら、背景・添景ではなく、地景画は自立する。それが、デューラーの作品《アルコ風景》（1495）。

この作品について、従来の研究で触れられていない問題を指摘しておきたい。デューラー作品とまったく同様な作品が存在します。一般にアグリーコラ Agricola と呼ばれる鉱山研究者・地質学者ゲオルク・バウアー（Georg Bauer/Pauer, 1494-1555）の出版した著書『鉱山12書 De re metallica libri XII』（1556）は、「デ・レ・メタリカ」と呼ばれ、多数の挿図を取めます。同書中の挿図のいくつかは、デューラーの作品と全く異ならない。とって、デューラーがこの著書を知っていたことはありえない。この本は、何ととっても、60年も後の出版だからです。しかし私は、単純にイメージの出典・原本を実証するのではなく、「地景画」の論点から検討してみたい。

「デ・レ・メタリカ」は著名ですが、アグリーコラはドイツ・フライベルクほかで近代科学の立場から地質学の研究をしており、当然、多くの先行研究にもとづいて著述したにちがいない。この学者は、「錬金術」的な伝



デューラー 《アルコ風景》1495 ルーヴル美術館



アグリーコラ『鉱山12書』第三書（1556）

統を批判し、科学的な方法を重視した。とすれば、アグリーコラの提示した、鉱物層を外部に示している図式的な「山景図」は、15世紀後半には一般にもかなり知られていたと考えてよい。15世紀において、ヨーロッパのどこでも銀山・銅山の開発は重要な国策であったからです。画家デューラーの父親は、金属工芸・金細工職人で、ニュルンベルクで成功を取っていた。ドイツはご存じの通り、金属工芸が非常に盛んで、金、銀、銅、錫ほかを扱う伝統がある。あのグーテンベルクにしても、メディア革命の活版印刷を可能にしたのも、金工の知識に習熟していればこそその創意でした。つまり、15世紀の金属工芸の工房、職人たちはすでに、素材の金属の品質について眼識を持ち、この銀や銅はどこ産地・鉱山か、あるいはどういった地層・岩石層から採鉱されたのか、といった知識を持っていたはずです。つまり、彼らはそうした職業上から、アグリーコラの描いたような地景画・風景画を15世紀には知っていたと考えて差し支えない。デューラーの《アルコ風景》も、従来の研究史にない視点だが、金属工芸や地質学・鉱物学の伝統のなかで制作された地景画として解釈すべきであろう、と指摘しておきたい。

別な作品を紹介します。著名なオランダの風俗画家クエンティン・マサイスの《両替商とその妻》です。1514年の制作。ちょうど宗教改革の時代で、両替商＝銀行業者と奥さんの2人がいる。両替商は、銀貨、金貨、銅貨などの貨幣の純度を調べています。妻が隣にいて、夫の仕事を手伝っている。一見してオランダ人の両替商で、商売上手な2人なんだろう、と思いがちだが、実はこれは非常に意味深い作品です。両替商＝銀行家の妻は、金持ちの夫の仕事を賞賛しているわけでも、あるいは逆に軽蔑しているのでもなくて、きちんと聖書を開いている。ということは、世俗的な仕事と宗教的な仕事とがまさにちょうどうまくバランスをとっている、そんな生活でしょう。少し言い方を換えると、これは私の解釈ですが、マックス・ヴェーバーを想起せざるをえない。『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』で1904～05年に書かれ、1920年の第一次大戦後に復刊された著書。異議もあるが、20世紀最大の思想書のひとつと評価されている。

ご存じのように、ヴェーバーはこの著書で、資本主義において利潤を追求することに正当性を与えた。つまりプロテスタンティズムは、倫理として、禁欲的な生き方を市民に課した。とすればその擬人化がこの聖書を持つ夫人像でしょう。発表者の空想にすぎませんが、マックス・ヴェーバーはこの絵が好きだったのではないかと、そう解釈しています。

それはおくとして、注目すべきは、机の上に小さい奇妙な鏡があります。これはよくあるオランダ世俗画の手法で、手前の窓の光景をこの鏡が映し出している。不思議なことにその鏡に、われわれ観賞者には見えない1人の男が現れている。われわれ鑑賞者には見えないのに、この絵画世界にきわめて重要な人物が登場している——たぐみな絵画的レトリックですね。

この人物は、聖エリギウスという聖人です。彼は、十字架や聖杯をつくったとされる6世紀フランスの人で、金細工・金属工芸の守護聖人にほかなりません。またアルベルトゥス・マグヌスは12世紀のドイツの神学者で、鉱物学の著作もあり、錬金術研究でも知られた。それゆえ、鏡の人物はでアルベルトゥスかもしれないが、ともかく、鉱山、鉱物、地質学が重視されていた伝統は看過できない。そうした背景が如実にマサイスの絵画に示されている。

ところで、ドイツ・ライプツィヒの南でドレスデンの西方、チェコ国境に近い山中にアンナベルク・ブーフホルツという町があり、そこの聖堂に1521年に描かれた祭壇画があります。この作品は美術史でもほとんど紹介されませんが、興味深い作品である。

ここは鉱山の町でもあるが、多翼祭壇画の主翼には坑道入口をいくつも描く地上の場面で、坑道におりてこれから採鉱・採鉱の作業をする鉱夫ほか示されている。左翼には精錬作業が、プレデッラには選鉱が、右翼には、別な建物で貨幣鑄造の作業が描写されている。きわめて貴重な絵画作品で、当時の重要なひとつの生活世界の記録そのものである。とりわけ、祭壇という信仰の空間と、貨幣鑄造といった経済活動とが一体化しているのは、見過ごせない。先ほどのマックス・ヴェーバーの議論を想起せざるをえません。

16世紀でいえば、ここはプロテスタントの地域。こ



レオナルド《崖》1486 ウィンザー王立図書館

こからルターのいたヴィッテンベルクは、ライプツィヒを経て北方に位置するから、距離的にも遠くない。発表者が強調したいのは、ふつうは無視されますが、地景 (landscape) として、文字通り、地下の鉱山、鉱物の世界、それにかかわる人間の労働が把握されている事実です。

ヨーロッパの絵画史を考えた場合、たとえばレオナルドのドローイング《崖》(1486) をあげましょう。これは崖とか洞窟とかいわれますが、発表者は鉱山の入り口ではないかと考えます。それから近代絵画では、セザンヌである。画家は、延々と南フランスのサント・ヴィクトワールの山を描いたが、同時にこのあたりのピベミュスという石切場も描いている。20世紀のキュビズムの画家たちも、エクスあたりのさまざまな崖をたくさん描いた。ルノワールですら、崖を描いた。パウル・クレーも、石切場、地層、地下を主題化した。

絵画制作で、新しいコンポジションの追究に集中したセザンヌやピカソ、クレーがこうした石切場を描いた事実は、地景画・風景画 landscape が、地上のみならず、地下の世界、すなわち地面の中の働き、地層、水脈、岩石層、鉱山などを主題化する取り組みを明示しています。

3. 都市と自然の「境い目」としての 「ラントハウス (Landhaus) = 別荘」

この問題をもう少し拡大して「建築と庭」の問題に展

開すると、「都市と田舎」、city と land の問題になる。都市の中にある建築にはたしかに庭が存在するし、他方、田舎では自然と人間とが触れ合う。だが、都市では自然と人間は触れあわない。ローマでもパリ、ベルリンでも、古い市街地を囲む城壁があり、市内から外にでる道筋には、いわゆる市門 (ポルタ) がある。市門の中は、都市社会。毎日、市門の外から農業、牧畜業ほかの人たちがやってきて市場・マーケットを開くのはご存じのとおりです。都市生活・都市建築は、自然と本来、触れあわない。なぜなら都市という機能自体が、いわば自然の克服、都市化 civilization だからである。反対に、田舎ではむしろ自然とのやりとりが日常になっている。ロレンツェッティの壁画がシエーナの市門を描き、市内と田舎を対極化して描いたことは、本質的な洞察にほかならない。

この問題は同時に「別荘」という建築を考えるときに、重要な手がかりになる。ヨーロッパでは伝統的に、セネカ (前 1-65) 以降、人間生活を二つのアスペクトでみてきた。すなわち、「活動的生・行為する生」としての文明社会生活と、「観察的生・内省する生」としての自然共同体生活 *vita activa* と *vita contemplativa* の二つです。このような都市の生活と田舎の生活を区分するローマ以降の伝統と、さらに後に、キリスト教の伝統が作用する、そうした精神構造の認識が不可欠です。

まずローマ時代の建築を知らないと、庭の議論はできない。ローマ時代の市街地で通りに面した普通の市民の住居は、道路側に店舗とともに玄関がある。住居内では、まず中庭が設けられ、雨が少ないので、降雨時に水を集めるように工夫がされた。中庭をアトリウムとかパティオと呼び、ヨーロッパでは重要な伝統になる内庭空間。ドイツ語ではホーフ、英語ではコートヤードと呼び、ヨーロッパの都市生活では市民間のコミュニケーションの場として重要な役割を果たす。「宮廷」もここに由来すると考えてかまわない。誰もが内庭に出て、生活課題や市内の行政・政治などを相談する。コートヤードです。

ローマ時代は、この中庭に植物を植えた。鉢植えが多かったようです。ドイツ語でルストガルテン (*Lustgarten*)、英語でプレジャーガーデンという観賞用の庭である。

もうひとつ大事な庭は、この住居の後ろ側である。玄

関の反対側ですが、ここに庭園がある。これはドイツ語でスツツガルテン (Nutzgarten)、英語ではユーティリティーガーデンという実用の庭。つまり、ここでは食用の野菜・果物、あるいは薬用の植物を育てた。つまり、市内の住居には、内庭の観賞用の庭があり、その周りに食堂や寝室がある。他方、裏側に実用の庭があった。このように庭が二重構造を持っていた事実は、見落としてはならない大事なヨーロッパの伝統である。

都市内の市民の住居から眼を転じて、田舎の別荘をみましょう。ドイツから1786年にイタリアに旅したゲーテは、さまざまな体験を重ねますが、建築はそのなかのひとつ。とりわけパラディオは、ゲーテが最も高く評価した建築家。ゲーテは、古典古代の様式の神殿や、キリスト教の聖堂建築ではなく、パラディオの非宗教建築に瞠目した。彼は、イタリア16世紀のルネサンス・チンクエチェントの異才。パラディオの建築で今日も残っている作例から、いくつか別荘をみましょう。彼がつくった建築は今も残っています。カブラ家という有名な一族が所有した田舎の別荘で、ドロミテに近いパドヴァの北方の丘陵に立つ建築。現状は違っていますが、当初は、観賞的な前庭があって、他方、後方の庭で魚を飼う実用庭園があったらしい。庭の配置原則を守りつつ、田舎の自然共同体生活 *vita contemplativa* を機能させる工夫が無数にある。

そのひとつは、建物の各所に設けた「切石積み」です。皆さま、慶應義塾大学三田構内の東門や旧図書館の建物の下方を見えていますか。表面をわざと野暮ったく切り出したような不細工な切石が積んであるのに気付かれていますか。このデザインは、「ルスティカ」と呼ぶ。「田舎風」の意味だが、本来は、ラテン語のルス、つまり *land* に由来する語。パラディオの別荘にも多用されているように、都市建築との差異を演出し、別荘・ヴィラに田舎風の切石を積むデザインです。これは重要で、われわれは、都市住宅の対概念として田舎住宅をおきますが、この田舎住宅は、「別荘＝ラントハウス」と同義で、ひろく「ヴィラ・ルスティカ (*villa rustica*)」、まさに「田舎住宅」と呼ばれます。

別荘を考えると、これは都市生活の *vita activa* の対概念ゆえ、静かな内省的な生活のはずである。だが、これ



パラディオ 《ヴィラ・バルバラ》1560-70

は、修道院生活にもなる。

修道院は、都市の外にあり、田舎暮らしに等しいはずだが、しかし、修道士は *vita activa* を送る。修道院の一室は、英語で *cell*、細胞と同じで、小さい部屋を意味する。デューラーの版画《小房のヒエローニムス》(1514) を例示すると、ヒエローニムスが修道院小室で、聖書のラテン語翻訳の仕事に集中する場面。これは基本的に、田舎にある修道院の一室のはずで、まさにヴィラなのだが、この聖人は仕事に集中している。修道院小室は、一種の逆説的状況で、田舎の内省的な生活のはずだが、ヒエローニムスは、翻訳作業という「行為する生」に昼夜を問わずに身を捧げている。これは、奇妙に中間的な生の表現である。

もう1点、人文主義者ペトラルカの姿をみていただきたい。仕事の合間に、外を眺め、筆を休めている。アルティキエロ・ダ・ツェヴィオの《書斎のペトラルカ》(1368頃)。書斎の聖ヒエローニムスのライオンに替えて、足元に猫もいる。机前方の旅行用カバンには本を収めている。当時は、そうしたトランクもあったようだ。そして、ペトラルカは、ふと著作の合間に外を眺める。それは、パドヴァという町を早く離れて、田舎の自分の別荘に行きたいという願望の現れと理解してかまわない。

南フランス・アヴィニョンの近くに彼は別荘を持っていて、そこで仕事をした。ドイツ人作家による《小房のペトラルカ》(1532) は興味深い作品である。せっかく都市から離れて、自然の中で内省にふけるはずにもかかわらず、ここでも仕事に集中しなければいけない。自然と融和するはずの生活がどこかでうまくできない。先ほ

どの修道院も逆説的だが、ペトルルカも別荘で、葛藤にみちた著述の仕事をしざるをえない。

このように別荘・ヴィラは、どこかで人間の社会生活と自然生活という一種の分極性・二元性を持ちつつ、絶えず葛藤や相剋、違和感を内在させている。そういう装置、建築と考えるべきだと思います。

さらにキリスト教にイメージをひろげると、周知のように閉ざされた庭としての表現、たとえば《パラダイスの庭》(1410)を考慮しなくてはならない。閉じられた庭とはマリアが処女のまま懐胎をしたとの意味になる。この意味で閉じられた「庭」は、パラダイスと等しくとらえられる。しかし、15世紀には《キリストと花嫁のいる庭》のような木版画もあり、イエスがいて、閉じられた庭にマリアがいる。確かにこれは閉じられた庭だが、実はここにも逆説があって、これは閉じられてはいない。なぜなら、キリスト教にはミサという言葉がある。ミサの意味はご存じですか。ミサとは、解散という意味。聖体拝領ほかのミサの式が行われて、最後に「これにて今日の式は終わりにします。さあ、皆さん日常世界に戻って、キリスト教徒ではない一般市民の方や自分自身も含めて、もう一度今日のキリストの教えをあらためて確認し、その教えを広げてください。では、そのために、解散しましょう」との意味である。つまり、解散すなわちミサという言葉は、閉じられた庭としての教会から出て、この教えを広げてくださいとの意味です。

バッハの素晴らしいコラールも、ミサの解散のときに歌われた。「今日のミサは終わりましたが、この教えを世界に広げましょう、開かれた庭にしましょう」との庭の逆説を持っている。

余談になりますが、私は、日本で最高の地景画・風景画は雪舟(1420-1506)の作品だと思っています。山口県防府の毛利博物館の《四季山水図(山水長巻)》。全体として15~16メートルの長い長巻で、あまり展覧会に出ませんが、まだ実物をご覧になっていない方がいらっしやったら、万難を排して、見に行ってください。これほどの地景画はほかにないでしょう。これは本日の発表と関連していて、注目すべきは、建築と風景との関連が傑出している点である。たとえば、「橋」を建築として描きうる日本の画家はほかにいない。建物と自然景との

衝突や相剋、調和を描く、つまりこのようにヴィラを想像力豊かに描く画家は他には、絶対に見いだせない。《山水長巻》の最後は、まるでモンドリアンの抽象画のように大きな建築を幾何学的に描きだす。恐るべき想像力である。私からみれば、自然と人間とのぎりぎりの触れ合い、どこかで矛盾を持つ関連性を洞察している近世人雪舟。

別荘が持つ一種の分極性は、二元的であるのみならず、内的な矛盾も抱え込んでいる。これは、時代的に17、8世紀のバロックの問題と結び付く。

4. バロックの分極的な感性 ——建築／庭／大地

ドイツの画家J・ツィックの作品《ヴァンセンヌの森で啓蒙の行方に涙するJ. J. ルソー》(1770/71)をみましょう。奇妙なタイトルだが、遠くに都市が描かれ、場面はヴァンセンヌの自然の森の中である。つまり、ここでは都市生活と自然生活が明確に対比されている。ジャン・ジャック・ルソーは、ご存じのように非常に不思議な思想家です。彼は、まっとうな教育は何一つ受けていない一種のアウトサイダーで、女性のパトロンを次から次へ見つけて著作を書くような奇妙な天才でした。

この時代はもちろん、18世紀啓蒙主義の思潮が基本にあり、たとえば英国のホブズの社会契約論の時代だった。人間は所詮、自然に生きていれば野性的で本能的に身勝手に暮らすはずだから、倫理的な違反を繰り返すにちがいない。だから、必ず社会と契約をしなければならず、そうしてこそ初めて文明的な生活が成立するとの思想である。

天才ルソーは、それを否定する。人間はむしろ自然の中で野性的に生きた方がいい。自然に帰れ、との主張である。この時代としてはあるまじき立論である。言い換えれば、科学と技術とが文明・都市化、都市生活civilizationの根本というが、科学と技術の進歩は、真に人間の道徳の効用に役立つのか。あるいは、そうした都市生活、また技術的な価値観と契約をして、それを遵守することが人間の道徳倫理の効用に役立つのか——そう

問いかければ、そのような契約など役立つはずがない。それがルソーの主張である。もちろん、この主張が啓蒙主義と矛盾することは自明である。それゆえ、ルソーは決して「自然に帰れ」とおおらかに主張し、自然を賛美しているわけではない。ドイツ人画家が描き出したルソーは、啓蒙の行方を暗澹とした気持ちで予期し、絶望に沈んでいる。

バロックとは、歪んだ真珠の言葉に由来し、ルネサンスの安定した調和的な円への志向とは反対に、二つの中心を持つ楕円のように、二極的な不安定構造を内含すると指摘される。この指摘は、さほど間違いではない。ヴィラ・ルスティカ＝別荘は、近代的都市生活と自然との分極性を反映する構造を持っている。

イタリア・ルネサンス時代には、パラーディオが手がけたようなヴィラのほかに、宮殿建築、あるいは庭園が発展します。この問題はおくとして、いまは、少し議論を拡大して、バロック時代の典型的な建築と庭園をみます。《ヴェルサイユ宮殿》(庭園部 1682) は、マンサーユル・ブランが建築を担当し、ル・ノートルが庭園を造ったことは周知です。じつはヴェルサイユ宮殿は本来、ヴィラである。つまり、ブルボン朝の主たる宮殿はルーヴルで、ヴェルサイユ宮はあくまで別荘、ヴィラだった。ところが、ルイ 14 世を含めて、ルーヴル宮よりも別荘が重視され、発展したわけで、ヴェルサイユ宮殿が基本的にヴィラ建築であることは見過ごしてはならない。

つまり大事な点は、ヴィラである以上、この建物と庭との関係です。ヴェルサイユに行かれると、ふつうは、宮殿内のガイドに 1～2 時間とられてしまう。われわれからすると、そのガイドはおいて、ヴィラ・ルスティカの意味を確かめるほうが重要です。つまり、庭園の奥にあるグラン・トリアノンとプティ・トリアノンが訪問すべき建築、ヴィラになる。つまり、大事な点は、ヴィラの中にヴィラがあるという二重構造をよく理解することである。とくにバロック庭園を理解するには、たとえばヴェルサイユ宮殿では、その旧テラス(現在は鏡の間)から庭を眺め、つぎに宮殿を出て、その庭を歩き、植物、噴水、地景を体験する以外に方法はない。ヴェルサイユが巨大すぎるなら、パリ近郊では、シャンティ宮殿を大切な場所とみなしてよい。パリから電車で 30～40 分の

距離で、宮殿ながら、森の中にあるヴィラである。これもル・ノートルが造園に参加した宮殿で、一時期、マリー・アントワネットもいたことがある。ここには、プティ・トリアノンと同様に、宮殿前に広がる庭園の片隅に、フランス語でアモーと呼ぶ理想的な農村が設置されている。これはヴィラの中のヴィラで、自然と融和している生活を水車のある農家などを作って、ひとつの別荘生活の中にさらに別荘生活を演出するという装置にもなっている。政治的な演出ともみなせるが、そもそもヴィラ＝ラントハウスが文明社会と自然共同体との「境い目」に位置する建築であり、しかもそのヴィラ内にさらに別荘の「境い目」を設ける事態は意味深い。演出や遊びではなく、「境い目」の二重化と理解すべきだろう。ルソーをあげるまでもなく、社会と自然との境界はそれほどに切迫していた。

ここで、バロック時代での建築と庭との関連にあらためて戻りたい。一般にバロックの庭園をさしてフランス式幾何学的庭園という。不当ではないが、その内実を吟味しよう。フランスでは、ヴェルサイユ宮殿、シャンティ宮殿、そして《ヴォー・ル・ヴィコント宮殿》(1656-61) が重要な作品になるが、視野をひろげるためにフランスからドイツに眼を転じる。ドイツ・ハノーファーの《ヘレンハウゼン宮殿》(1665) がきわめて重要である。

これはヴィラの機能をもつ宮殿と庭園だが、全体は規模としてかなり大きいものの、その特徴は、建築を非常に小さくした点にある。したがって、庭園は非常に大規模になっている。この庭園については、哲学者ライプニッツ(1646-1716) が造園計画に参加しているとの解釈が提示されている。この解釈には美術史上、議論もあるが、後述します。

このヴィラには、庭園の構成がフランスの諸宮殿以上に明確に現れていて、注目に値する。まず北側に小さな宮殿建物があり、既に述べた観賞用庭園と実用庭園との配置も明確です。宮殿の建物の南側に大きな観賞用庭園がひろがり、この建物の北側の道路を越えた北側に中規模の実用庭園がある構成を持つ。その成立史は複雑な経緯ゆえ、省略するが、バロック庭園の持つ観賞庭園という性格がまず明確化されている。

そもそもバロック庭園を理解するとき、宮殿テラス

からまず庭を觀賞するという前提を知らなくてはいけない。このときに、一番大事な点はパルテル (parterre) をきちんと見ることである。parterre とは、フランス語の par + terre です。だから、英語なら on the earth、ドイツ語では、auf der Erde の意味。地面に接して、または地面の上に、が本義です。つまり、宮殿の2階テラスから眼下にみる場所を意味する。庭園では、具体的には地面から高さのない平面的な「花壇」を意味する。同じ言葉が劇場で用いられるときは、正面2階席からみて眼下の1階席、実際には舞台から離れた後方の1階席を意味する。庭園学は日本ではまだ確立してないので、用語訳語も定着してない。発表者は「飾景庭園」としておきます。

この庭は、宮殿など建物の直前部分をしめる区域で、花壇とツゲ低木生垣などを紋様状に対称に配置する。建物の2階テラスから眺めることを前提にしており、四角形や円形の花壇をたとえば四つ結合するなど、幾何学的に整序した区域である。植物の種類や色彩などを緻密に結合し、花壇も植木も地上高を低くするので、まさにパルテレ、地上を強調する。その紋様状フォルムから「刺繍 (プロデリー) 庭園」とも呼ばれる。ここでは、さまざまなイベントも花壇間の通路を用いて実演された。この園域は、幾何学的で、建物と庭園とを接続する最前部の舞台的な役割を担う。

テラスからパルテルを眺めることは、同時に次の世界へと眺めを広げる。ヘレンハウゼン庭園でいえば、パルテルに続いて、次の園域が展開する。そこでは、池が主役となり、植え込みや植木もやや地上が高くなり、また噴水も多く現れる。さらに南側の園域は、樹林帯で、歩行路を幾何学的に設けているが、高木が景観を制御する。歩行者は、自分自身の位置を確認しがたくなり、自身を視覚的存在者ではなく、身体的運動者へと感覚を切り替えざるをえなくなる。

このように、建物のテラスからおりて、パルテルへ、そこから池区域、さらに樹林帯へと歩むことになる。この庭園では、東西部分に迷路や劇場域もあるが、歩行者は南へと向かうと、樹林帯の最南部で庭園を囲む運河に出る。フランスの宮殿をふくめ、17、18世紀にはここからさらに外に自然の森林が広がっていたから、歩行者

は、建築のテラスからパルテルをながめ、そしてテラスをおりてパルテルに出て、さらに樹林帯へ、そして森林へと歩を運んだ。

これは、従来の研究者が指摘してきたように、たしかに幾何学的飾景をもとに自然を制圧する絶対王政の1つの権力誇示の仕方ではある。いまは時間もないので触れませんが、このフランス・バロック庭園に対し、18世紀英国のイングランド式庭園は、シヴィル・ヒューマニズムの立場から、権力者の絶対権力の誇示としての幾何学的パースペクティブを否定したとの見解も不当ではないでしょう。しかし発表者は、そうした理解を当面、括弧づけ、ヴィラの持つ文明社会／自然共同体の境い目、そこでの葛藤や相剋を注目したい。

ヘレンハウゼン庭園では、パルテルから池区域、さらに樹林帯へと歩むと、地面の表情が変容する印象がつよい。とくにこの庭園では、池や噴水、運河の配置が複雑で、水力学というべき大地の下に作動している水の力を身体的に意識せざるをえない。それは同時に、植物や森を支えている大地、岩石層、地質層を訴えかけてくる。

言い方を換えると、庭園に接するとき、視覚を偏重すべきではないことです。ベルヴェデーレ (belvedere) という言葉がある。イタリア語に由来する「よい眺め」の意味で、文学や映画のタイトルにも登場しますが、私は、庭園と建築、とくに別荘＝ヴィラ・ルスティカを理解するとき、ベルヴェデーレ主義をいったん停止すべきだと考える。視覚ではなく、境い目を歩き、大地や水、植物にさわる触覚、身体感覚を働かせないと意味がない。しかもそれは、美しさや調和を楽しみ、享受する感性ではなく、境い目の葛藤や相剋、矛盾に直面する感性のほうなのです。

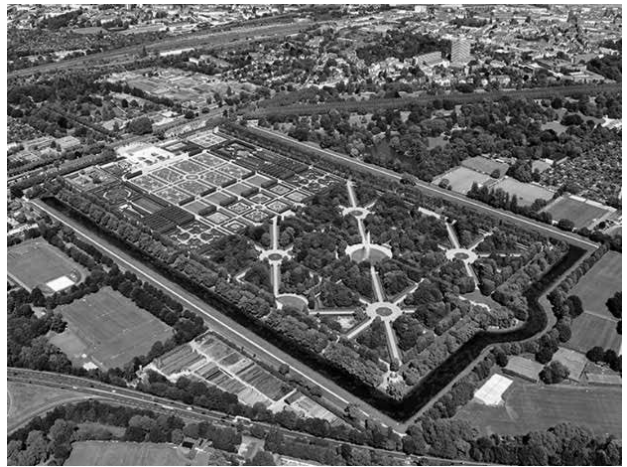
日本の庭園についてしばしば、造景庭園、それから修景庭園、さらに周知の借景庭園という概念が適用される。概念定義はおきますが、こうした用語にも、いま述べた身体的感性の変化、差異がひとつの庭の中で生起する仕方が言い当てられている。バロック庭園について、簡単に「整形庭園 (formal garden)」の語が適用されるが、これは視覚性をただ優位するベルヴェデーレ主義に陥りかねない。バロック的な絶対王政とベルヴェデーレ主義を結合するのは、やや安易な理解に思われます。幾何学

的な整形庭園の問題も、人間の身体的感性と学術的知性との特異な交錯と理解すべきでしょう。

さて、ヘレンハウゼン庭園の造園には、哲学者ライプニッツの関与が議論されている。関与を根拠づける実証的な手続きには異議もあるようだが、発表者は、問題構制として、ライプニッツの関与はありうべき連関と認識します。よく知られているように、ライプニッツはライプツィヒ出身のドイツ人だが、ハノーファーに1676年に宮廷顧問官として赴任し、後半生をすべてここで過ごした。ライプニッツはじつに多面的な思想家で、今日一番議論が多い哲学者でもある。スピノザもそうですが、現代フランスの批評家ジル・ドゥルーズによるライプニッツ論や、ベルリン大学ホルスト・ブレーデカンフによるライプニッツ庭園論をはじめ、今日、最も注目されている哲学者のひとりがライプニッツでしょう。

ライプニッツ哲学は非常に難解だとしても、思い切った庭園家として考えると、あまり注目されていないが、ハールツの鉱山開発に携わっていた時期がある。ハールツは、ハノーファーから少し北の、ゲーテの『ファウスト』の魔女ほかで有名なブロッケン山一帯のあたりで、鉱山も多い。ライプニッツは、そこで鉱山開発に従事していた。1678年から数年間だが、鉱山開発であれば、彼がそこでアグリーコラの鉱山学を研究しなかったはずがない。とくにライプニッツは、ご存じのように数学者で、微分学の確立者です。微分とは、厄介かもしれませんが、簡単に言えば二次関数の一種の導関数です。ある種の曲線のカーブの傾きという問題を追究し、同時にそこに速度の問題をみた。ニュートンの一次関数の世界ではなく、二次関数の微小な部分の変化を速さや加速度として主題化した、といってよいでしょうか。特異な数学者で、かつ哲学者でした。

ライプニッツは、ハールツでアグリーコラの鉱山学を勉強したはずだから、そこで水力学を知ったにちがいない。なぜなら、アグリーコラの鉱山学は、その大きな課題を坑内の出水と指摘し、ポンプほか水力学を入念に検討したからである。実際、ライプニッツはフランスのアヴィニョンにあるローマ時代の水道橋に似た構造物をヘレンハウゼン庭園に造ろうと計画した。設計図が存在する。ヘレンハウゼン庭園の多種多様な噴水は、まさに水



《ヘレンハウゼン庭園》ハノーファー 1665-

力学の運用にほかならず、これらの噴水はライプニッツの設計で実現したようである。もちろん噴水技師はルネサンス時代から職業として存在したが、ライプニッツは水力・風力はじめ流体力学を考察し、物体の運動としての鉱物や、生命体の成長も、庭園の問題としたと思われる。

ハノーファーの宮廷でライプニッツの思索のいわば進行役、対談手を務めたゾフィー大公妃の存在はよく知られている。そんな一場面を伝える版画作品を紹介しましょう。大公妃は、ある日ライプニッツの友人に、「この庭に木の葉がものすごい数あるけれども、そもそもその中で2枚、全く同じ葉があるのかしら」と訊きます。するとライプニッツの友人は、それはあるでしょう、それを探す方法もあるはずですが、と応える。だが、ライプニッツははっきりと、「そうした同じ葉はない」と語った。むろん、これは逸話にすぎないかもしれない。微分やモナドロジーを追究したライプニッツならではの伝説かもしれない。だが、庭園研究から考えると、じつに本質的な造園家の発言とも思われます。なぜなら、一様で明確な幾何学的な整序は、ここでは微分的な、速度的な整序に大きく転換するからだ。庭は、さまざまな小さな速さの集積の場かもしれないのです。

この木の葉の問題は、いまだに多様な議論をまきおこなっているが、やや粗略だとしても、ライプニッツの有名な『モナドロジー』の一節を想起しましょう——「物質のどのような部分も果てしなく細かくなって行って、しかもその一つ一つの部分はそれぞれ固有の運動を行って

いる。だからどの小さい部分も宇宙全体を表現しうる」。

難解な言表だが、ニュートンやデカルトとは反対の立場を認めてよい。デカルトは「我思う。ゆえに我あり」です。向こうの対象世界とは経験の対象であり、あくまで主体として私が考える。向こうの世界から何か与えられるものがあり、そのインプレッションがあつて、そして私は考えるのだ、と。こうして、内と外を明確に識別します。けれどもライブニッツは、自分の世界が外から何かをインプレスされるという考えはとらない。ここにある何かは宇宙全体を表出しようと、奇妙な発言をする。不思議な天才です。彼は微分を考えているのでしょうか。宇宙とは、一種のまとまりとして何かを外の世界にインプレスするものではなく、実は個々の小さい部分がエクспレスする何かを持っている、という非常に複雑な議論を語りかける。

それから、先ほどの葉の問題のように、語ります——あらゆる植物の枝のひとつ、動物の体の一部分、そこにはそれぞれ液体、血液、葉脈の液体でもいいが、その1滴々々がそのまま実は庭園なのだ、と。ある植物の枝の中にある1滴はそのまま、じつは庭園であり、池なのだ、という。これも非常に奇妙な言い方で、つまりライブニッツの語る、微小な単体的なモナドとは、われわれが考えるアトムや元素、エレメント的な単位ではありません。この問題は現代でも議論が尽きませんが、美術史学という、いささか即物的な知覚論に立つと、先ほどのハノーファーのヘレンハウゼン庭園を歩きながら、葉のざわめきとして庭園を感じとることになる。庭園はもちろん葉のざわめきの集積だが、逆に言えば葉のひとつひとつに庭園が映しだされてもいる、エクспレスされている、しかも、それを体性感覚として知覚させるのは、まことに逆説的ながら、全体が幾何学的に整序されている庭だからこそ、となるのでしょうか。イングランド式庭園では、葉の一つ一つに庭は映しだされない——私はそう解釈します。バロックの持つ特異な分極性は、このように発現します。

ヘレンハウゼンの池や噴水——それは無数の水滴の塊であり、そこに泳ぐ魚、いや魚の泳ぎも無数のざわめきである。そのように、われわれの感性と知性との境目がうかびあがる。大地の表面や地上ではとらえがたい力

の交錯が、地下や水中の働きとして、地景 (landscape) として出現する。ヘレンハウゼンにとどまらず、ヨーロッパのバロックの造園における重要な表現と理解したいと思います。

5. ゲーテにおける建築と庭園と鉱山

さて、それではゲーテの問題に入りましょう。ゲーテ研究は、今、世界中で非常に進展しており、とくにゲーテの自然科学研究が注目を集めています。以下では、これまでに述べた問題を、ゲーテが制作に携わった建築と庭園に即して考察し、バロックや啓蒙主義以降の、われわれの近代的な感性のありようを検討します。

ゲーテの文学作品や芸術論一般の研究史を考えると、多くの校訂版全集が刊行されてきました。文学作品研究は言うまでもなく、膨大な数にのぼります。しかし、ゲーテ自然科学の研究をみると、事態はかなり異なる。1947年に「レオポルディーナ版」と呼ばれるゲーテの自然科学全集校訂版の出版が開始しました。テキスト編と注釈編という重大な学術的作業が始まってから今日まで70年を閲し、ようやく現在、最終段階の数巻が刊行されつつある。ある思想家、ある科学者の仕事を70年かけて編集し、批判し、校訂し、研究を集約する、そんな作業がようやく今、最終段階にきた。ひとつの区切りを迎えている。全体で30巻にもおよぶ全集です。この仕事に70年もかかっているのは、学術的に緻密で慎重な作業が不可欠という理由にとどまらず、じつは、ゲーテの自然科学研究、つまり光学・色彩学、植物学、動物学、形態学、とりわけ地質学・鉱物学に新しい検証や現代的な視点からの研究が展開し、新しい課題がつぎつぎと生まれているからです。

また、もうひとつの問題は、今は触れる余裕がありませんが、1990年における東西ドイツ再統一の問題です。ゲーテの活動の中心地はヴァイマルであり、イェナでしたが、この地域は第二次大戦後、旧東ドイツになった。第二次大戦後の研究領域での状況は別にして、発表者の専門領域である美術史学からみると、研究上の一次資料である美術作品資料、つまり、絵画、彫刻、工芸、

建築、庭園は、かなり拙劣な保存、修復、管理状態を余儀なくされた。私がヴァイマルに初めて調査に行ったのは、1976年ですが、研究資料の状態という以前に、建築や施設が適切に管理されていない状態に唖然とした。管理問題ではなく、荒廃・損壊と形容せざるをえない状態だった。ドイツ再統一の1990年以降は、事態は改善され、建築、庭園ほかの修復が進展した。後ほど紹介する市内の建築、つまりザクセン・ヴァイマル公カール・アウグスト公（1757-1828）の宮殿、その別荘であるローマ荘（Römisches Haus）、イルム公園ほかが修復された。とくにローマ荘（1792-98）は、再統一後に検討が重ねられ、1996年に修復作業が開始され、1999年には終了した。こうした修復作業のもとで研究・調査が蓄積され、新しい成果が報告・発表された。2002年刊行のA・バイアー／SWK編『ヴァイマル・ローマ荘』はその代表例にほかならない。

上述したゲーテ自然科学全集の完成や美術領域の資料修復作業の実施など、この10年間にゲーテ研究は大幅に進捗したといえる。

私の研究は、ゲーテによる自然科学研究とゲーテ自身による建築制作、また彼の美術史研究を対象としますが、まさにその問題圏がこの10年余で大きく注目され、さまざまな問題関心と議論が提示されたことになる。以下、ゲーテにおける建築制作を考察します。

ゲーテは、現実に建築家であったし、また「建築史研究」の領域を確立した最初の近代の美術史家のひとりでもあった。ゲーテは、基本的に建築をアルヒテクトゥーア（Architektur）と呼ばず、バウクンスト（Baukunst）、建築術と表記した。そもそも Bau は英語の build、Kunst は art である。さらに庭園も、ガルテン（Garten）ではなく、ガルテンバウとの表記が多い。ガーデンのビルディングの意味である。それからゲーテは地質学・鉱山学に通暁しており、鉱山についても同様に Bergbau マウンテン・ビルディングと呼ぶ。

この Bau とは、ドイツ語の語源で bonen に由来し、じつは英語の live、生活と同義である。つまり、建築術というのはアーキテクチャーではなくて、建物での生活、また庭園も庭を生きる、そこで生活する仕方、の意味に解してよい。さらに鉱山も、そこでたんに金や銀、銅を

採るのではなくて、大地との生活を共有するというニュアンスと理解してかまわない。

ゲーテは、建築について、独特で卓抜な理解の仕方を持っていた。じつに示唆深い直観の持ち主である。たとえば、建築を、テキスタイル、織物・布でとしてみる。あるいは、建築形体がたえず微妙に動いて、部分々々の僅かな「ずれ」や、表面層のオーバーラップが生じている、とみる。それが建築の本質だという。

これは、建築を生命体として体験する仕方なのですが、じつは「生命体としての建築」という表現は、昔から誰もが口にする常套句にすぎません。ゲーテは常套句的なアレゴリーを嫌悪する。では、どのような見方かといえ、ゴシックのシュトラースブルク大聖堂（1276-）の記述が好例です。この大聖堂は傑出した建築で、私自身も高く評価します。ファサードや壁面では、砂岩の彫刻や装飾が網状に結合し、重なり合い、オーバーラップし、あたかも透明な、テキスタイルのような建築が出現する。ゲーテは、この大聖堂をどのように見るのがよいかといえ、夕方の時刻に見ると、無数の部分が全体と混ざり合っていて素晴らしいと語る。これは本当にそうなのです。ゲーテは一般に、古典主義者といわれる。文学史ではそれでよいかもしれないが、美術史学の立場からは考えると、およそそうではない。たとえば、ギリシア神殿を前にして、その姿を的確に把握しようとすれば、夕方が雨が降っている状況がふさわしい、といった認識の持ち主である。ゲーテはギリシャに赴いたことはないけれど、神殿の円柱の美しい比例といった問題には関心を寄せない。ウィトルウィウスの『建築論』（前30頃）はヨーロッパで最高の芸術論ですが、円柱のオーダーを理解するときに、当然、幾何学的で抽象的な形式を前提としている。だが、ゲーテはそうではない。雨とか夕方という記述を引用しましたが、要は、ドイツ語での薄明（Dämmerung）である。この語は、ヴァーグナーの楽劇から「黄昏」と訳されがちだが、これは夜明けもふくめ、「薄明かり」、つまりハーフライト、ハーフダークの状態にあるフォルムをみるべきだとの主張です。ゲーテの『色彩論』（1810）で、「くもり」を色彩の根本的な現象と把握する態度と異ならない。

ゲーテは、イタリア旅行中（1786-88）にカール・ア

ウグスト公の依頼もあって建築をたえず観察し、帰国後の建築制作に備えた。ゲーテが関心を寄せたのは、アンドレーア・パラディオ（1508-80）の作品、とくに別荘作品であった。こうした態度にも古典主義ではない態度が明らかでしょう。ヴィチエンツァ郊外にあるパラディオ設計の著名な《ヴィラ・ロトンダ（ヴィラ・アルメリコ・カブラ）》（1591完成）について、ゲーテは、この建築を遠方から見るべきだ、と主張する。これは、建築のあるべき位置という伝統的な建築論の文脈を踏まえた見解ではあるが、われわれはむしろ、建築と大地、とりわけ地質学・鉱物学との連関を意識した発言と解釈したい。そもそも建築は石材を主とする多様な物質の集合体で、パラディオは、建築の素材について自然素材の大理石や火成岩、深成岩のみならず、加工素材のトラヴァーチンやスタッコなどにも詳しく、また別荘を建てる土地の地質にも通じていたと考えてよい。彼の『建築四書』（1570）は、ゲーテがイタリア旅行中につねに繙いた愛読書であった。

ゲーテは1788年にイタリアから帰国後、植物のメタモルフォーゼや、色彩論を研究しつつ、カール・アウグスト公のもとで、ヴァイマル宮殿、イルム公園、自宅などの修復や改造に取り組みつつ、とくに1792年からはカール・アウグスト公の希望に即して、イルム公園内西方の露頭的な段差地形部にサマーハウス・別荘の建



ヴァイマル《ローマ荘》1792-97

築に従事した。実際にJ.A.アーレンスほか、建築家や彫刻家たちが仕事を実施したが、建築の設計構想や実現はゲーテが主導したと見做してかまわない。《ローマ荘》（1792-98）は、建築家ゲーテのいわば代表作と理解してよいでしょう。

イルム公園西方の丘上の散歩道を進むと、《ローマ荘》が現れます。ファサードの前に立つと、いかにもパラーディオ風のヴィラに思われる。ところがこれは、非常に奇妙な建築で、ファサードからは荘内に入ることができず、横に回って東側の段差を公園方向におけると、建物に入るための大きな階段が設けられている。しかし、この階段は重要なアプローチの役割を果たしておらず、むしろ訪問客は、そのまま建物の横の小路を地下階におりてしまうかもしれない。もしおることなく階段をあがり玄関にはいるとしても、視線は、そのまま地下階もしくは下方にひろがる大きなイルム公園に導かれるにちがいない。何と言っても奇妙なのは、地下階のルスティカ風の壁面であり、また奇妙なドーリス風のオーダーを持つ円柱である。ローマ風の建物の地下階にルスティカの石を積むやり方はパラーディオ風なのだが、それにしてもこれは田舎っぽく、野暮ったい。パラーディオの洗練された感覚は認められない。ローマ荘の建築内部に入ると、食堂、応接室、公の私的寝室などが配置されているものの、イルム公園を見下ろす絶好の位置の空間は、パルテルを眺めるテラス的な役割を持つべきなのに、その機能は全くない。

ドイツ再統一以後のこの別荘の建築修復記録にもとづいて、いくつかの研究が提出されており、そのひとつは、地下階の厨房・暖炉の部分から植物のメタモルフォーゼのように、螺旋状に成長・上昇する動線が想定され、その運動に即して、1階の各部屋も配置されているとの解釈を示している。これは、パルテルをおかない荘内空間の設計構想として説得力を持つ。だが、地下階の持つ奇妙さはまだ論究されていない。

ローマ荘は、地上階にギリシア・イオニア式の簡潔なファサードを設け、地上階の各室に私的な来客訪問や書齋的な余暇のための絶好な景観を用意している。にもかかわらず、それを全く活用しない。それどころか、むしろ公園側の地下階には粗野な感じの奇妙なローマ風の

アーチを設え、一応ドーリス式ながら、下部の肥大した奇妙な円柱を4本もおいている。ギリシア由来のドーリス式の柱の上に、ローマ式のアーチを乗せるのも、田舎風だが、やはり奇異な印象は否めない。円柱の間の中央には大形の噴水をおいている。この地下階の位置にもバルテル的なベルヴェデーレの席を作りうるのに、噴水はそれを拒否する。ゲーテ自身が改築を行った公園、つまりひろやかな自然景観を持つイルム川公園は、ローマ荘からは享受しがたいのである。これは、ゲーテの意識した設計意図を告げていると解釈するほかはない。

そのための手がかりは、地下階からさらに公園までおりてゆく小路にあると思われる。

この通路の周辺には、無造作に砂岩がいくつも置かれている。これは、当初のローマ荘を公園側から描いた版画作品ほかを参照し、原状復元として修復した小路である。この小路周辺からローマ荘を見上げると、このあたりの露頭的な段差地形に砂岩が現れ、その上にルスティカ的な赤みを帯びた地下階のドーリス的な粗野な円柱、そして次に、白色の地上階の漆喰状の壁面が生まれる——このように、岩石の一種のメタモルフォーゼが主題化されていると考えざるをえない。

つまりゲーテはメタモルフォーゼという、拡張と収縮を反復しつつ植物が生長する過程を建築に重ねあわせる。ゲーテを引用しましょう。

「植物が芽を吹いても、花を開かせても、実を結んでも、多様に規定され、何度も形態を変えながら自然の指図を果たしてゆくのは、つねに同一の器官にすぎない。莖においては莖葉となって拡張し、じつに多様な形態をとったのと同じ器官が、こんどは萼となって収縮し、花卉となってふたたび拡張し、雄蕊・雌蕊となってまた収縮し、最後には果実（種子）となって拡張するのである」（『植物のメタモルフォーゼ』1789）。

植物では「葉」が根本的な器官だとすれば、建築では「石」がその器官に相当する——ゲーテはそのように認識し、この小さなローマ荘で、岩石・鉱物のメタモルフォーゼに、ヨーロッパの建築史的な多様なモチーフを重ねあわせ、オーバーラップさせ、自然と建築との「境い目」として別荘を制作しているのです。

ローマ荘では、建築の下方に公園の庭がひろがる。言

い換えれば、建築に身をおく者は、バルテルや眺望として庭を眺めるのではなく、庭のさらに地下を感性的に把握せざるをえなくなる。まさに「地景的」な構築がここに成立するのです。

イルム川公園はイルム川とその周囲の露頭的な段差地形から成り立っている。この公園の散策者はあちこちで、露頭的な崖、あるいは鉱山の坑道的な小洞窟に出遭います。こうした造園の演出には、ゲーテの創意が作用しているとみなしてよいでしょう。そう想定する根拠を示します。すでに16・17世紀以降のヨーロッパ文化に地質学者・鉱山学者アグリーコラが及ぼした影響に触れました。18世紀になると、ライプツィヒで活躍したアグリーコラの衣鉢を継ぐように、自然史という領域を越えて、近代科学にも接続する地質学・鉱物学が発展します。同じくザクセン地方とってよいヴァイマル・アイゼナハ公国は、そうした研究の中心地とみなしてよいでしょう。

つまりゲーテの地景、地質学、鉱物学への関心と取り組みは、彼が公国に着任して、カール・アウグスト公からヴァイマル南のイルメナウ鉱山の経営を担当閣僚として任じられたときに始まっている。1777年からのことです。ゲーテの自然科学研究は、植物学や色彩論に先行して、まず地質学・鉱物学から始まる。当時盛んに議論された地球成立をめぐる水成論と火成論はいま触れませんが、俊秀な若手地質学者ヨーハンC.W.フォークト（1752-1821）は注目に値する。彼は著書『ヴァイマルからテューリンゲン森林地方をへてハーナウにいたる鉱物学的探査』（1787）をライプツィヒで出版し、ゲーテと交際もあった。彼は、ヴァイマルからエアフルト南方のイルメナウを経てヘッセン州ハーナウにいたる地域の地質学を研究し、地下の岩石層を図式化した見事な地層断面図を作成した。これはドイツでは最初の地質学的成果とみなしてよい。ゲーテはこうした地質学者やアレクサンダー・フォン・フンボルト（1769-1859）と学術的な交流を深め、実際、『花崗岩論』（1785）ほか、多くの地質学論を著述した。これは、イタリア旅行に出る前の研究で、イタリアでもゲーテはつねに建築をふくめ、地質学・鉱物学的な観点をもち続ける。岩石・鉱物の変容、結晶の変化などの観察が後の植物学におけるメタモルフォーゼ論の基礎を形勢したと考えて、決して不当では

ない。ゲートの建築と庭園の造形を支えているのは、「地景」、地質学的な自然観である——そのように、確認をしておきましょう。

さて、最後になり、時間も尽きましたが、イングランド式風景庭園の問題に、関心のある方もいらっしゃるでしょう。若干のコメントを申し上げます。ゲート時代、18世紀後半はイングランド式・英国式風景庭園がヨーロッパでも大きく関心を集めました。バロック的庭園のもつような、パルテルを介して、植物・庭園のオーダーを自然状態に連続してゆく造園方法は、イングランドで大きく転換します。いわゆる風景式庭園は、こうしたオーダーを解消し、むしろ歴史主義的な時間や記憶を造園の基本におく方式です。この造園については、ゲートも最初関心を寄せ、ザクセン・アンハルトのデッサウ郊外の著名な《ヴェルリッツ庭園》も訪れている。だが、ローマ荘を建てる時期から批判的な立場をとるようになる。つまり、自然風景のなかにギリシア・ローマの神殿、あるいはヨーロッパ中世の聖堂、廃墟などを配置する歴史主義的関心、アレゴリー的関心、またセンチメンタリズム（これは当時の建築学用語）への批判にほかならず、これは今日、われわれがヨーロッパの庭園史をよく学べば了解できる批判です。ゲートは上述してきたような「地景」、つまりライブニッツ力学のような微小な運動観、あるいは地質学に通じる自然観にたち、自然と文明との「境い目」をより明確に提示する取り組みを重視したと思われる。

6. 近代芸術学の課題——自然主義と歴史主義

結びとして、近代芸術学の課題に触れます。自然主義と歴史主義です。これは私からの問題提起とお考えください。自然主義とは、自然をこえた超越的な神や大自然、調和的コスモス、あるいはヘーゲルの語る絶対精神、シェリングの世界霊といった超越的事物の存在を認めない立場です。簡潔に言えば、科学主義といってよい。他方、歴史主義とは、自然主義的な合理性を拒否し、すべてを精神の歴史性の中に位置づけ、いわば相対化する立場です。歴史とはドイツ語で、Geschichteを用い、これは周

知のように「物語」を意味する。すべてを歴史の中に置くことは、換言すれば、すべてを「物語化」することにほかならない。歴史主義は、あらゆる事象を通時的な軸線上に配置したり、進歩というリニアな認識に立ったりする意味ではなく、現代ではマイクロヒストリー論のように、細部の出来事にこそ人間精神の本質が生成するとのラディカルな微分化も展開している。哲学者R.ローティのように、公理主義を基本に普遍性を追究する自然科学でさえ、ひとつの物語にすぎず、時代によって、その物語が他の物語に転換され、再構築される、との脱構築的な科学論が議論されている。

昨年11月に三田で、東北大学の哲学者野家啓一さんを招き、ゲート自然科学に関するシンポジウムを開きました。この内容は今夏に、学会誌に集約しますが、現代のわれわれが直面している自然主義の情動的な肥大化、歴史主義の細分化・微小化を考察するとき、やはりゲートの取り組んだ建築と庭園という問題はつねに大きな問いかけと豊かな示唆をもたらすのではないのでしょうか。それは、自然主義と歴史主義に対峙しつつ、経験の豊かさを再生させる感性的想像力の作動、そして、感性的価値を持つ作品を創作する行為の可能性です。

この問題は複雑ですが、このような問題相をゲートはきわめて独特な手続きで記述し、そして現実の作品、たとえば建築や庭園の作品に実現した——そのように考えていただければ幸いです。

最後に、この講演が一方的な話になりませんように、皆さまに実際にそれぞれ、建築と庭園をご覧になっていたいただきたく、文明と自然との「境い目」にあって、特異な相剋や緊張、葛藤を内在させている日本の現代の作品をご紹介します。

金沢市の兼六園の麓の本多町にある《鈴木大拙記念館》です。建築家谷口吉生氏による2011年の作品です。プロジェクトでご紹介しましょう。

エントランスから建物に入ると、最初に小さい展示室があって、そして図書室を経て、外へと通路を進むと大きな水面が広がります。その一角に、禅堂を想起させる建築空間が用意されている。大地、壁面、水面、植物、空間、音響、身体——この記念館は、素晴らしい「境い目」を複雑に、かつ繊細に生成させてやみません。この



谷口吉生《鈴木大拙館》2011 金沢市

鈴木大拙記念館は、今日お話した「地景」、ヴィラを体験しうる貴重な空間です。ライブニッツ的な水や葉のざわめき、あるいは、ゲーテ的な地層のメタモルフォーゼを感じとっていただければ、現代の自然主義、歴史主義を再考する契機となるかもしれません。

谷口吉生、谷口吉郎の建築は、慶應義塾の諸キャンパスでご覧になれるし、あるいは京都をはじめ各地で、近代日本の造園家、小川植治や重森三玲の手になる庭園もたくさん体験できます。あるいはイタリア、フランス、ドイツ、またイングランドに旅されたら、ぜひ「別荘」、ヴィラ・ルスティカの問題相の関心をもって、庭園と建築を訪ねていただきたく思います。

ご清聴どうもありがとうございました。(拍手)

質疑応答

(司会) 先生ありがとうございました。それでは質疑応答に入りたいと思います。

私から1つ伺いたいことがございます。本日の講演は非常に面白かったのですが、特にヴィラ・ルスティカ、田舎の別荘という考え方に興味を持ちました。今日の主催は教養研究センターですので、教養ということと田舎、都会というものの関係について大変興味があります。今日の先生のお話でいえば、ヴィラ・ルスティカというのは一種の総合性を目指しているとおっしゃいましたが、何というかある意味、非常に人工的なのですが、自然を感じさせるような取り込み方をするとおっしゃいまし

た。そういう一種の総合性を指すものとしての教養が、私はあると思うのです。

その意味では、先生の今日の建築あるいは庭園というお話は、非常に教養的なものを感じさせるのですが、その考え方が正しいかどうかお伺いできますでしょうか。

前田 ありがとうございます。とても大事な問題です。私のレジュメにも記載したように、「教養」とはドイツ語でBildung、自己形成という意味です。たしかに今日お話した問題を総合性という観点からも検討すべきかもしれませんが、やはり私には、ヴィラが持つある種の内部矛盾のような問題性、つまり、自然に接しているようで、しかしそれを遮断している、そうした一種の自己矛盾をはらんでいる事態が興味深い。

ですから、境界性、境い目、クリティックという概念を提出した。そもそも「クリティック (critic)」とは、カントの批判も、原子炉も同じですね。臨界の意味です。ぎりぎりの境界、境い目で、そこを超えると理性が理性でなくなる、核分裂連鎖反応状態が暴走し始める。液体の水が固体の氷に変化する温度を臨界点と呼ぶのも同じです。ぎりぎりの境い目をクリティックと呼ぶ。どこまでが可能で、どこから先がだめなのかという意味での「境い目」、相剋・矛盾・飛躍の「境界」です。

教養は、自己形成ですが、bilden という動詞そのものに戻れば、「つくる」の意味です。つくる、自己形成とは、「境い目」を体験し、つくることに困惑し、矛盾や変容に向きあうことでしょう。その状態が自己形成であり、教養だとすると、ご指摘の「総合」も、部分の加算的な総合ではなく、「境い目」での変容そのものと考えてよいかもしれません。

とくに現代では、AIやデジタル的な技術、またアルゴリズム(合理的問題解決方法)が発展しており、そのなかで、いったい人間の感性がどのように機能しうのか。これを問わざるをえない。クリティックという「境い目」のこちらとあちらとを結ぶという行為は総合に見えかねませんが、「臨界」状態ではそんなことはありえない。

ライブニッツは、単純に部分の結合が全体になるとは考えないでしょう。ぎりぎりの境い目を超えるか、超

ええないか、知性のみならず感性も働かせて、変容に対面することが自己形成的、教養的な行為だと考えます。

(司会) 実は今日の講演会の前に先生とご相談いたしまして、先生は当初、想像力の限界、あるいは感性の限界ということをお話ししたいとおっしゃっていたのですが、より具体的に「大地の芸術学」という形で今講演会になりました。

想像力や感性の限界という考え方、今先生がおっしゃった境界線を意識するという考え方を、私は非常に重要で面白いと思います。我々は東日本大震災である意味、感性や想像力の向こうにあるものを感じたようなところがございます。今日のお話、今のお答えでまた大きな示唆をいただいたように思いました。ありがとうございます。

皆さんの中から何かコメントや質問はいかがでしょうか。お願いします。

(質問者 A) どうもありがとうございます。私の本務校は横浜国大ですが、日吉で芸術学C美学美術史の非常勤をしております。質問というかコメントを三つさせていただきます。

最後の谷口吉生設計の鈴木大拙館ですが、こちらに私、昨年行きました、その前日に西田幾多郎哲学記念館にも行ったのですが、ぐるぐる何か非常に底に落ちていくような感じで、二日酔いもあったのですが気持ちが悪くなったのです。

翌日こちらに行きましたら、それぞれの仕方でも身体に直接響くところがあるようで、入った瞬間にめまいと二日酔いが治まりました。私にとっては非常に水平的であり、身体と何か波長を合わせてくれたような、乱れを調整してくれたような場所でした。今日のお話を聞きながらその経験を思い出しました。

そしてやはり行かなければならないと思ったのは、ヘレンハウゼン庭園とローマ荘です。ヘレンハウゼン庭園には実際に行ったことがないので何とも言えないのですが、写真を拝見させていただいたときに、薄いにもかかわらず厚いと感じました。配置はすごく曼荼羅的だなという気もしますが、非常に低さを抑えているのですが、

逆にものすごく厚みを感じました。

また、ゲーテのローマ荘は本当に驚きました。あの奇妙な下の部分、まさにアグリーコラの図版にもあるような、うねるようなものがありながら、しかしその下は比較的整えられてもいるという奇妙な知覚を感じました。

今日の前田先生のひとつのポイントは、地中、大地の内部ということだったのですが、ローマ荘の地下階は、バロック的な暗い空間とも、そこから表出されるモノダとも違う、地中というか、闇ならぬ別の空間を表出しているようで、非常に面白いと思いました。

前田 大変的確なご意見をありがとうございます。奇妙な知覚という指摘を伺いながら、臨界性・限界性の水準で、現代の建築家ダニエル・リーベスキントを想起しました。

リーベスキントのベルリン《ユダヤ博物館》も、オスナブリュック《ヌスバウム美術館》、また他の建築もそうですが、たとえば床が傾斜していて、さらに出口のドアの所在が分からない空間をつくる。入場者は誰も、20分もそんな空間にいと、不安や嘔吐、二日酔いのような不快感に襲われます。強制収容所空間を根底にしているから、ここでは自然が一切遮断され、境界性そのものが消滅する。人間社会の凶暴さしか残らない空間です。自然は存在しない。ベルリン・ブランデンブルク門近くのピーター・アイゼンマンによる《ホロコースト警告碑》も同様で、人間と自然ではなく、人間と歴史との限界的な境界を造形している。自然はここには現れない。アイゼンマンの警告碑 (Mahnmal) は、2700基の石碑ですが、コンクリート製で、自然の地景を排除している。

石川県の安藤忠雄《西田幾多郎記念哲学館》も、谷口吉生の《鈴木大拙館》も、自然をこのように排除はしない。鈴木大拙館は傑出した作品と評価しますが、しかし、私はリーベスキントの建築を否定する気は、毛頭ない。歴史主義を否定する限界的作品として、きわめて重要な建築作品です。

(司会) 私のほうから、もうひとつ伺いたいのですが、先生は今日、ヨーロッパのものを中心にしてお話をされて、その中に雪舟や谷口吉生さんのものを交ぜられまし

た。この田舎と都会というものの対立を考えたときに、西洋におけるその二つの極と、日本、東洋におけるそれというのは、非常に大きな違いがあるような気がするのですが、先生はどのようにお考えですか。

前田 これも重要な問いです。一義的な解釈はないでしょう。私は、今日のテーマとして近代を考えました。もちろんバロックの宮殿と庭園にも触れたから、近世も含めた次第になるけれども、基本的に近代社会の成立、つまり、啓蒙主義、ルソーという時代から近代までをみる手続きをとりました。

日本の問題として考えるとき、「風景」という概念が不安定な歴史があります。レジュメに書いたように、志賀重昂の『日本風景論』という特異な書物があります。これは明治時代、1894年に出版された奇妙な、ある意味でナショナリズム的な本ですが、ただし非常に目配りが広い不思議な著作。同じ年に内村鑑三も実は面白い本を出していて、こちらはドイツ系の思想を紹介する姿勢ながら、これも視野の組み立てがなかなか鋭い。両者ともしかし、今日お話したような、近代に顕著に浮上する「境い目」の自己矛盾や自己批判は提示しない。

日本文化の問題というご質問については、近代近世以前に遡って、まず日本における建築の様式や機能を再検討しないと検証が始まらないでしょう。西洋における荷重と支持、水平と垂直の構築性、日本における仮設の更新という反構築性の問題ほか、基本的な議論が求められますね。庭園問題もそれと異なりません。建築も庭園も、技術史、素材史とともに、感性学、つまり視覚ではなく、触覚や体性感覚、身体運動覚をまず輪郭づけないと議論が始まりません。今日、いささか乱暴にライブニッツに言及したのは、ゲーテをふくめ、感性論が大切だからです。こうした関心そのものの組み立て、コンポジションがよくないとご指摘いただく覚悟は十分ございますので、忌憚なくご発言ください。

(質問者 B) 今日は面白いお話をありがとうございました。今の先生のご指摘に答えるものではないのですが、こちらからご質問させていただきます。最後の方でお触れになったイギリス式庭園に対するゲーテの批判の肝は

どのようなところなのかなというのをもう少しお伺いしたいと思います。

イギリスだと18世紀にわざと庭園に廢虚を造って、そこにサブライム (sublime) なものを見るといったような趣味がありました。ピクチャレスクといいますが、そのようなところにいわば疑似的な自然らしさ、手を加えていないような自然をわざと造ることで、そこにサブライムなものを見るということをやったわけです。そこにゲーテは、もしかしたら浅薄なものを見たのかなと思ったりもしたのです。実際はどのような感じだったのか、もう少しお伺いできればと存じます。

前田 ゲーテは、浅薄といった感想を持ったことは全くなく、フランスや英国の理論書によく眼を通し、批判的に理論と実際の作品とのありようをみていました。今日お話した都市と田舎、シティーとランドの観点に立てば、シビライズあるいはシヴィル・ヒューマニズムの点で、英国が圧倒的に優れた先導者でした。この事実は、ゲーテもよく知っていたでしょう。

ドイツではイングランド式庭園の称賛者がたくさんいました。クリスティアン・ヒルシュフェルトは大部な『庭園芸術理論書』を出版してフランス式庭園を批判し、英国の庭園を評価した。また本日は紹介する時間がなくなりましたが、デッサウ近郊で18世紀後半に造営された《ヴェルリッツ庭園》は英国風の大大庭園で、人気を博しました。20世紀になっても、デッサウ・パウハウスから30～40分の距離ですから、カンディンスキーやクレーがよく遊びに行きました。ゲーテはここに何回も行って、当初は感動しています。

とはいえ、完全にバラディオ的なヴィラの宮殿建物を設け、また神殿風の建物やグロッタを設け、ヴェスヴィオス火山を模した岩山をつくり、火山噴火のイベントも行った。その意味でまさにピクチャレスクという印象から非常に評判が高かった。ゲーテも最初は、自然史や人間の歴史の視点からデザインされた園内のさまざまなコラージュ的な演出を楽しんだようですが、やがて観念的なアレゴリーや演出を批判するようになった。

ゲーテは不思議な人で、独特な感性的アンテナを張っている人でした。私はいまだに、ゲーテのドイツ語の美

術作品研究を読んでいると胸がわくわくするほどです。「イタリア紀行」でも、ローマに入る前、ちょっとした街道筋の岩山のことを書いている場面など、不思議な生動感があり、魅了されます。哲学者たちをすべて否定・非難したニーチェにせよ、ベンヤミンにせよ、ゲーテについては決してそのような態度をとらない。それは、何かわれわれが事物を経験する場合と違う不思議な感性的な身体感覚をゲーテは身につけていたからでしょう。ゲーテは、ある意味で現代的な感性の持ち主だったからこそ、イングランド式庭園には距離を取らざるをえなかったのかもしれない。

時代として、イングランド式庭園は、絶対王政的な庭園の遠近、ベルヴェデーレを乗り越えて、市民的な社会を切り開く力を持っている。イングランド式庭園は、しばしばその片隅に、理想的な農村を設けたりする。農村生活を作為的ながら庭園内におく意識は、今日お話ししたテーマからみて興味深い。ただし、ゲーテからすれば、やや観念的な演出にみえたのでしょうか。

(質問者 B) ありがとうございます。

(質問者 C) 私はどちらかというとプロダクトのデザインをずっとやってきた者なのですが、最近いろいろ誘われて造園関係も少し着手するようになっていまして、イスタンブールに日本庭園があるのですが、少しかかわらせていただきました。ただ今思えばまだまだ恥ずかしい状態で、これは時間をかけて少しずつその環境などになじませていこうと思っています。

イスタンブールですから西洋と東洋の中間にある面白い文化に突然日本の文化を持っていくことの難しさをまだ消化し切れていない状態で、それは少しずつやっぺいこうと思っています。時間軸で努力していこうと思っています。最近やっていることなのですが、先週もずっと地方の公園を、少しブランディングを兼ねて回っております。先生は「矛盾」という言葉を使われておりましたが、やはりそういうところは確かにひとつあるなと感じました。矛盾というのは自然の中に人工物を置けば、必ずいろいろなスコープから見ると矛盾だらけになってしまうようなところなんです。その矛盾のありようが、実はそれを

極めたときに、極めたときの矛盾のありようというのが少し趣を与えるというところもあると、あらためて今日先生のお話を伺いながら感じました。その極めたときの矛盾の趣というのをいかに出すかが課題だと思いました。それはいろいろなスコープでまた変わってくるのですが、それをやらなければいけないと、今日つくづくいろいろ考えることができてよかったです。ありがとうございました。

前田 ありがとうございます。

[本講演の内容は、2018年11月に行った「ゲーテ自然科学の集い」年度大会と「形の文化会」第69回秋田大学フォーラムの研究発表に関連し、いずれも平成30年度科学研究費助成事業基盤研究(C)にもとづく研究である。]

前田 富士男（まえだ ふじお）

慶應義塾大学大学院文学研究科哲学専攻美学美術史学博士課程単位取得退学（修士）。中部大学客員教授、慶應義塾大学名誉教授。専門は、西洋近代美術史学、ゲーテ自然科学研究、芸術学、アーカイヴ学。主な著書として『パウル・クレー——造形の宇宙』、ゲーテ『自然と象徴』（共訳）、『パウル・クレー 絵画のたくらみ』（共著）、『色彩からみる近代美術』（編著）、『ディルタイ全集第5巻 詩学・美学』（共・編集／校閲）がある。最近の関心事は制作論（Poietik）、ポスト・ヒストリカル、否定神学、地景画。

慶應義塾大学教養研究センター
2018 年度基盤研究「教養研究」
講演記録集

2019 年 3 月 31 日発行
編集・発行 慶應義塾大学教養研究センター
代表者 小菅隼人

〒 223-8521 横浜市港北区日吉 4-1-1
TEL 045-566-1151 (代表)
Email lib-arts@adst.keio.ac.jp
<http://lib-arts.hc.keio.ac.jp/>

©2019 Keio Research Center for the Liberal Arts
著作権者の許可なしに複製・転載を禁じます。

Keio University

