

美大のモットー「手で考え、心でつくる」についての美学的考察

Aesthetic Consideration on Bidai's Motto "Think with Hand, Make with Heart"

川上明孝
KAWAKAMI Akitaka

Abstract

Kanazawa college of art is putting up the expression "Think with hand, make with heart" as the school motto since 2010. In my essay I try to search when, how and by whom this motto has been brought about, and then to clarify the meanings of the two phrases composing this rhetorical expression, one by one. I will also focus on the phrase "Think with hand" from the point of view of aesthetics.

1. 問題

本学は、教育研究の姿勢を表す標語として、「手で考え、心でつくる」を掲げている。短文が二つ、リズムカルにつながって語呂も良く、美術系大学の標語としてなかなかのものだ。しかしこの標語が真に人の注意を引くのは、「手で考える」、「心でつくる」が普通の言葉づかいではない点にある。特に「手で考える」には強い違和感がある。我々は、普通、「頭で考える」のであって「手で考える」とは言わないからだ。他方、「心でつくる」の場合、「手で考える」ほど違和感を感じられない。心が手のような身体部位ではなく、それゆえその在処を特定することができない、その意味で抽象的な存在であることが違和感を和らげているのかもしれない。とはいえ、心は考えるや思うなど精神的な活動に関わるのであるから、「つくる」という身体活動と結びつけて「心でつくる」と言うのはやはり普通の表現ではない。

「手で考え、心でつくる」は常識的な言い回しに反したレトリカルな表現である。そのために面白くはあるが、分かりにくいのも事実である。意味不明なのではない。なんとなく分かるのだが、実際どうということなのかと問われると、はたと困ってしまう。

そういう分かりにくさである。それこそレトリックの醍醐味だというのはその通りだが、小説や詩の場合ならともかく、大学が掲げる標語であるから、不明瞭は少しでも解消されることが望ましい。

この小論は、標語がどのようにして作られたのかその経緯を調べ、次に標語に込められた意味を明らかにし、最後に標語が制作論としてどのような意義を持っているのかについて美学の観点から考察するものである。

2. 標語の成立経緯

この言葉は、本学が法人化した2010年に大学の標語として掲げられたのであるが¹、この時に作成されたのではなく、それ以前に作られて学内の一部ですでに流通していたのを、大学の標語としたものである。その作成の経緯については、本学名誉教授の酒井和乎氏に次の文章がある。

昨年、機会を得て今まで事務所に勤めたことのある40数人の「柳宗理の協力者」に、事務所で先生に学んだことを挙げていただいた。まだまだ途程であるが、生活の中で考えよ、デザ

インの本質からはじめよ、商業主義にはしるな、などが挙げてあり、先生の人柄と重なる思いがする。次に造形を含んだデザインの展開では「手で考える」が一番多く目にとまった。……柳先生の精神を受け継いで、本学製品デザインの本質からはじめよ、商業主義にはしるななどの言葉が挙げられていた。それらを集約し「手で考える」に繋げることができる表現として「心をこめてつくる」が案出されたのではなかろうか。そしてこれが上述のように「心でつくる」と簡潔な形に調べられたのである。「手で考える」が「デザインの展開」に関する言葉であるなら、「心でつくる」は、「デザインの態度」、すなわち「デザインの倫理」を表す言葉として考案されたと言えよう⁴。

この文章は、1998年に開かれた柳の展覧会「柳宗理のデザイン展 戦後デザインのパイオニア」（東京セゾン美術館）に合わせて出版されたカタログへの寄稿文である²。周知のように、柳宗理（1915-2011）は、本学が四年制大学に移行した1955年に招聘され、それ以来本学で教鞭を取り、1997年には長年の功績により特別客員教授に任ぜられている。その翌年に開かれたのが上記展覧会である。そして、当時製品デザイン教授であった酒井和平氏が、「柳の協力者」たちへアンケートを行い、「デザインの展開」で一番多く目にとまったのが「手で考える」であった。そこで酒井教授は、この言葉を元に「手で考え、心でつくる」を造語し³、これを製品デザインの本質として柳への感謝とした。以上がこの標語が生まれた経緯である。

3. 標語の意味内容

それでは、この標語「手で考え、心でつくる」は何を言い表しているのか。次にそれを検討してみた。まず、「心でつくる」については、酒井教授が自分で付け加えたものであり、「心をこめてつくる」という意味だと述べておられる。そこで、「手で考える」というフレーズに「心をこめてつくる」を接続させる場面を想定してみよう。素直に繋げば「手で考え、心をこめてつくる」となるが、これでは、前句と後句で語呂が合わない。ここはぜひとも、「名詞+で+動詞」の簡潔な形式に統一したい。となれば、「心をこめてつくる」は、「心でつくる」とせざるをえない（「心でこめる」は表現として成り立たない）。このような思考過程が作者の

中で事実あったのかどうかは分からないが、「心をこめてつくる」という表意がまずあったとすれば、上記の推論は十分可能だと思われる。いずれにせよ、「心でつくる」の真意は「心をこめてつくる」である。

だが、なぜそもそも「心をこめてつくる」なのであろうか。件のアンケートには、「生活の中で考えよ、デザインの本質からはじめよ、商業主義にはしるな」などの言葉が挙げられていた。それらを集約し「手で考える」に繋げることができる表現として「心をこめてつくる」が案出されたのではなかろうか。そしてこれが上述のように「心でつくる」と簡潔な形に調べられたのである。「手で考える」が「デザインの展開」に関する言葉であるなら、「心でつくる」は、「デザインの態度」、すなわち「デザインの倫理」を表す言葉として考案されたと言えよう⁴。

4. 「手で考える」を解釈する

次に、「手で考える」について見てみよう。この言葉は何を言い表そうとしているのであろうか。目下のところ、柳自身の残した文章の中にこの言葉そのものが見当たらないばかりか、周囲の言説の中にもこの言葉に言及し説明したものが見つからない。柳にとってもその周辺の人びとにとっても、説明する必要もないほど自然で当たり前のことであったのかもしれない。しかし製品デザインという一専攻内ならともかく、大学全体のモットーとして掲げるのであれば、その意味内容は可能なかぎり明瞭にされるのが望ましい。そこで、柳の文章から解明の手がかりになると思われる論考「デザイン考」の第2節「デザイン・プロセス」を取り上げてみたい⁵。まずその概要を示す。

デザインが成功するかどうかは、どういうプロセスを取るかによる。「デザイン活動の最初」に、「紙と鉛筆」で「アイデア・スケッチ」や「プレゼンテーションのための絵」を画いて、「基本的スタイルを方向づける」やり方は「ナンセンス」であり、

「虚偽のデザイン行動」と言われるべきである⁶。このような「平面図」だけを用いるプロセスに対して、最初は「何時でも変更できるように、融通のきくように」、「ラフな立体模型」から始め、「実験」や「試作」を繰り返しながら「デザインを考案」していくことが、デザインを成功に導くプロセスである。「デザインの発想」は、頭の中で瞬間的に出て来るものではなく、プロセスの中で「触発」され、「刻々変化」しつつ「完成」に向かうものであるからだ。かくして「ワークショップで物を造りながら、試み、考える」ということが、デザインする上での最も有効な基本的態度なのである。「模型製作」は「勿論デザイナー自身が行わなければならない」が、デザイン活動では、「知識（特に科学技術）の導入」が必要であるから、「スペシャリストと協力すること」が不可欠である。さらに、デザイン活動はワークショップで終わるのではなく、「生産工場」においても継続しなければならない。したがって、ワークショップで得た「デザインの構想」は、「更に発展」し、あるいは「変更を迫られる」ことになる。場合によっては、「デッド・ロック」に突き当たり、それまで努力して積み上げてきたものをすべて捨ててしまわなければならないことも起こる。このように、「ワークショップと工場の間を必要に応じて行き来することによって、デザインの発想と形態が色々と変化しつつ形成されていく」のであるが、「デザインの終局が近づくと」、デザインの形態は、「一分の狂いも気になる」ほど「シビア」になり、その「紙一重の差」を直すことで、「より自然な形」になり、こういう状態になって、「漸くデザインが完成に近づいてきた」と感じられる。

ここには、平面図によって最初に構想を固定してしまうのではなく、立体模型を使って試行錯誤を繰り返しながら、構想を仕上げていくプロセスが述べられている。すなわち、ワークショップ（仕事場）に留まらず、専門家とも協力しつつ生産工場を巻き込んで、一分の狂いもない完璧なデザインを追求する

シビアな仕事であることがよく現れている。そしてデザイン・プロセスの要諦が、「ワークショップで物を造りながら、試み、考える」ことに集約されていることが明瞭に示されている⁷。そして我々にとっては、デザイン・プロセスの要諦を集約したこの文、特に「物を造りながら考える」というフレーズが関心を引くのである（「試み」は簡便を期して省略する）。それが「手で考える」に通じるように見えるからである。

ではなぜ、通じるように見えるのか、それを考えてみよう。まず、「物を造りながら考える」と「手で考える」の二つの文が共に「考える」を含んでいることが挙げられるだろう。しかしそれと同時に「物を造りながら」が「手」を連想させるからではないだろうか。どんな物であれ、物を造るときは、足や腹や背中ではなく、手を使うからである。「物を造る」作業にはいつも「手」が伴っている。この独特な近さが、二つの表現を結びつけるように思われる。

一般に二つの事柄が近接関係にあるとき、一方を表すのに近接する他方で代用することがある。例えば、赤ずきんを被っている女の子を「赤ずきんを被っている女の子」と言う代わりに「赤ずきんちゃん」と呼ぶような場合である。この場合、「赤ずきんちゃん」と言えるのは、この女の子がいつも赤ずきんを被っている、つまり女の子と赤ずきんが近接関係にあるからである。また、小立野に住んでいる親戚のおばさんに会いに行くのに、「小立野のおばさんのところに行く」と言う代わりに「小立野に行く」と言うのも、おばさんが小立野に住んでいる、すなわちおばさんと小立野が近接関係にあるからである。このような、近接性ないし隣接性に基づいて成立する言葉遣いを修辞学では一般に「換喩」と呼んでいる。この換喩の概念を拝借して、我々の場合に当てはめてみるのである。すなわち、「手で考える」を「物を造りながら考える」の一種の転義的比喩とみなすのである。その根拠は「手」と「物を造る」の独特の近接性に他ならない⁸。

「手で考える」の意味を確認しようとして修辞学の問題まで持ち出したのだが、柳にとっての「手で

「考える」は、「物を造りながら考える」の比喩なのではなく、文字通りの意味であったのではないだろうか。「造る」と「手」の近さも、一般的・言語学的了解なのではなく、体験からくる実感であったのではないだろうか。「模型製作はデザイナー自身が行わなければならない」のであるから、柳自身、模型を製作し、実験を重ね、試作を繰り返したのだ。それは文字通り手を動かしながら考えることであった。そして柳の回りに集まった人達もまた同じように手を動かしながら考えた。それ故、彼らにとっても、「手で考える」は文字通りの意味で理解されたに違いない。それに対して、柳のワークショップに立ち会うことの叶わない者にとっては、「手で考える」は一般的用法からずれたレトリカルな表現である。面白くはあるが必ずしも明瞭ではないのである。そのために、柳が残したテキストに手がかりを求め、「手で考える」の意味を探ろうとしたのであった。修辞学に訴えることが妥当であったかどうかはわからないが、「手で考える」は「物を造りながら考える」を本義とする比喩である、これが以上の考察から得られた結論である。

5. 大学のモットーとして

「手で考え、心でつくる」は、製品デザインという大学の専攻から生まれたものであった。特に「手で考える」は、工業デザイナー柳宗理のデザイン論を色濃く反映した言葉であった。このような表現が大学の標語足りうるであろうか。次にそれを検討しよう。

「手で考える」は「物を造りながら考える」を意味していた。そしてこの場合の「物」は「立体模型」を指していた。そうである限り、「手で考える」は、絵画などの平面作品を制作する絵画系には当てはまらないということになる。だが、「絵を描きながら考える」と表現すること、そして一般に、「作品を制作しながら考える」と表現することは出来るのではないか。すなわちこれらの言い回しが我々の経験に照らし合わせて抵触するとは思われない。絵を描く時

も、作品を制作する時も、色々試行錯誤をしながら形や色、構図や構成を決めていくからである。そしていずれの場合も「手」が一体となって働いている。そうであるならば、「絵を描きながら考える」「作品を制作しながら考える」の転義的比喩として、「手で考える」が成立するはずである。そして構想も制作プロセスに応じて刻々変化するであろう。また、新たな材料や技術を取り入れようとするなら、あるいは巨大な作品を制作しようとするなら、「スペシャリストとの協力」は避けられないであろう。かくして、「手で考える」は、デザイン・プロセスだけではなく、作品を制作するあらゆる領域において妥当する。そして、「心でつくる」、すなわち「心をこめてつくる」ことは、表現のプロを目指すものにとって当然の倫理であろう。

かくして、「手で考え、心でつくる」は、本学のモットーとしてふさわしいと言えるであろう。

6. 「手で考える」の美学的意義

次に、「手で考える」の意義を美学の文脈の中で考えてみたい。「手で考える」というのは、制作プロセスが「作りながら考える」というあり方で進行することを（あるいは進行すべきことを）言い表したものである。そしてこの制作プロセスにおいて、構想は「触発」され、「刻々変化」しつつ「完成」に向かうものであった。前節までに得た成果を確認し、これを出発点として考察を始めたい。

創造の神学的概念と人間学的概念を手がかりにしよう。これは『美学辞典』の「創造／創造性」の項目にある述語である⁹。神学的概念とは、「人の創造においても重要なのは、初めの構想にあり、その後の過程はその構想の忠実な現実化にすぎず、それ自体としては積極的な意義をもつものではない」というものである。この規定は、神による虚無からの創造の論理構造を人間の創造に適用したものである。神学的概念と呼ばれる所以である。「初めの構想が重要であり、その後の構想の忠実な現実化それ自体には積極的な意義はない」と言われていることが関心

を引く。我々の「手で考える」制作論と著しい対比を見せているからである。「手で考える」制作論においては、構想は制作のプロセスの中で「刻々変化」しつつ「完成」に向かうのに対して、神学的概念の構想は、忠実な現実化が想定されているのであるから、変化することはない。『美学辞典』は、この創造の神学的概念は、「西洋の伝統的な創作観を支配してきた」と言い、修辞学的なプログラムを典型として挙げている¹⁰。

ここで、『美学辞典』は言及していないが、デミウルゴスの世界製作を、永遠不変のアイデアを手本として製作するのであるから、神学的概念の系列に組み込むことにしたい¹¹。また「内的形相」を素材が「分有」することをもって藝術制作とするプロティノスの「内的形相」説も¹²、そしてプロティノスのはるか後、この「内的形相」説を引き継ぐ、レッシングの、あの「手のないラファエロ」も、神学的概念に属していると言うことができるであろう。「手のないラファエロ」は、文字通り絵を描かないがために、その純粋な精神的構想を質料的世界によって濁らされることなく保つことができる。それ故に「手のないラファエロ」は、新プラトン主義的藝術家の理念を体現するものとされる¹³。これは、「純粋な精神的構想」のみで制作が成立するということであるから、神学的概念の極北を示すと言ってよい。以上概観してきた神学的概念の創作論は、「手で考える」制作論と対極的である。この限りで「手で考える」制作論を陰画的に浮立たせていると言えるであろう。

それでは次に、『美学辞典』にもどって、創造の「人間学的概念」を見てみよう。これは、「人間の知力、実現力の有限性を根底とする」ものである。知力の有限性とは、神のように、「あらゆる可能性」を見通すことができないことであり、また「個々の可能性」、例えば「特定の創作プラン」の全貌を予め捉えることもできないことである。そして「実現する力の限界」は、(創作の)構想を「限定」する要因としても機能する。ここで注意を引くのは「創作プランの全貌を予め捉えることができない」と言われていることである。ここには、我々の「手で考える」プロセ

スにおける構想が「刻々変化する」という事態と響きあうものがある。また、「実現する力の限界」とは技術力の限界のことを言っていると思われる。確かに技術が未熟であれば、構想の展開を阻むことは十分ありうるであろう。「手で考える」すなわち「作りながら考える」の「作る」が「技術力」すなわち「実現する力」に相当する。作る力が未熟であれば、考える働きが触発されるのは難しい。この実現のための技術力は、「手で考える」プロセスには明示されていなかったが、これを書き込むことあるいは読み込むことは可能であろう。『美学辞典』は続けて、「ひとの創造性はむしろ、この有限性を積極的な要因へと転化することにある」と言う。それはどういうことであるのか。「並の職人の作る道具のようなものは、一定の作り方の処方箋に忠実に従えばできる。プログラムとして見れば、それは神学的概念の類型に属するものだが、実際は単なる制作の域を越えない。これに対して、創造といえるのは、当初の設計図と定式化した処方箋に従うだけではなく、そのような見込みを越える何かを実現することである。逆いいうならば、制作の対象は正確な設計図を書くことのできるものであるのにひきかえ、創造の対象は、そのものを実現することよりほかに、設計図や言葉による記述によって、それを表現する手だてがないようなものである」。ここでは、制作に対比させて創造が述べられている。制作は、「一定の作り方の処方」すなわち「当初の正確な設計図」に忠実に従うものであり、「神学的概念」の類型に属する。他方、創造は、「当初の設計図と定式化した処方箋」の「見込み」を「越える何か」を実現することである。それでは、我々の「手で考える」制作は、神学的概念の意味での、すなわち正確な設計図に忠実に従う意味での制作であろうか。そうではない。それでは見込みを越えて何かを実現する創造であろうか。恐らくポイントは「見込みを越える何か」と言われているもの、または創造の「対象」と言われているものを何とみなすかに応じて、答えは変わると思われる。もしも「対象」が「構想」であるならば、「手で考える」プロセスにおいて、構想は変化し完成に向かう

のであるから、完成した構想は、初めの構想の見込みを越えているであろう。従ってこの場合の創造は構想の創造ということになる。しかし「対象」が作品であるならば、どうであろうか。答えは保留することになるであろう。なぜならば、「手で考える」プロセスでは、作品について言及していないからである。だが『美学辞典』が想定する「対象」は作品であることにまず間違いない。何よりも「実現する」ということは、観念の世界の出来事ではなく、何よりも現実の世界での出来事であるからである。そして『美学辞典』は、人間の能力の有限性を「否定的な契機」としてではなく、「積極的な要因」として考える創造の人間学的概念を示す典型として、アランを引用するのである。「観念は彼 [=肖像画家] が制作するにつれて湧いて来る。あたかも絵の鑑賞者におけると同じやうに、観念は後から生まれてくる。そして画家自身もまた生まれつつある自己の作品の鑑賞者だといふのが、より正確であらう。そしてこれこそ藝術家に固有なことである。天才は天与の恩寵を受けていて、自ら驚くといふのでなければならない。美しい詩は先づ企画のうちにあつて、それから作られるのではなく、美しいものとして詩人に現れる。美しい彫像は彫刻家に、彼がそれを作ってゆくにつれて、美しいものとして現れる。そして肖像画は絵筆の下にうまれるのである」(『美学辞典』106頁、邦訳『藝術論集』49頁)。詩人に現れるのは、そして彫刻家に現れるのも観念ではない。美しい詩、美しい彫像、すなわち作品に他ならない。我々の「手で考える」プロセスに、作品は是が非にも書き込まねばならない。そうでなければ、観念としての構想の制作論に偏向しかねないからだ。そこで柳の「デザイン・プロセス」の記述にもう一度立ち返ってみると、「構想」はプロセスの中程までは頻出するが、デザインが佳境に入ると、出番がなくなっていることに気づく。「デザインの終局が近づくと、デザインの形態は、一分の狂いも気になるほどシビアになり、その紙一重の差を直すことで、より自然な形になり、こういう状態になって、漸くデザインが完成に近づいてきたとかんじられる」。文中の「形態」、「形」は

「構想」ではなく、目前の作品の「形態」であり「形」であるのは明らかである。我々は再度、「手で考える」制作論の定式に「作品の完成」を書き加えてこれをより豊かにする機会を得たのである¹⁴。

「手で考える」制作論は、神学的概念に属するものではなく、人間学的創作論に親和的な制作論である。そして人間学的概念の名称は『美学辞典』の著者による造語であるが、用語ではなく用語に託されている思想そのものは、19世紀後半から登場し今世紀になって大きな思潮となったものである¹⁵。そして我々の「手で考える」制作論もまたこの思潮に倅さすものに他ならない¹⁶。

最後に、柳に立ち戻りたい。柳がデザイナーとして身を置いた場合は、機械による大量生産が行われる工業であり、それは、あの「完成した構想を忠実に現実化する」伝統的制作論が支配する世界である。そしてここでは「構想=設計図」が最も重要であることは言うまでもない。もし設計図が完璧でなければ、粗悪品・欠陥品が大量に生み出されるであろう。そしてそれを放置するのは悪しき商業主義である。これを避けようとすれば、設計図を書き換えなければならない。しかし設計変更は生産工程の変更を余儀なくする。生産効率は低下し甚大な損害を招くであろう。したがって設計図は細部にいたるまで完璧に仕上げられていなければならない。柳は工業デザイナーとして完璧な設計図を提供するために、この伝統的制作論が貫徹する現場に、これと真逆の「手で考える」制作論を持ち込んだのである。制作論の観点から見ると、柳の功績はまさにこの点にあると言える。

註

- 1 この標語は、法人化と同じ年に発行された2010年版「大学案内」から掲載されている。
- 2 酒井和平「柳先生の二つの学校」(『柳宗理 デザイン』セゾン美術館/日本経済新聞社1998年、181頁)
- 3 造語であることについては、酒井先生ご本人からの証言を得ている。また、酒井教授には何度か質問に答えていただいたばかりか、柳宗理の著作や展覧会カタログなどに関し

- て貴重なアドバイスをいただいた。この場を借りてお礼申し上げます。
- 4 残る疑問は、「つくる」がかな書きであることである。漢字で「作る」や「造る」とすれば、「考える」と視覚的に対応し、形式的にはスッキリする。それをかな書きにしたのは、酒井教授の遊びどころであろうか。
 - 5 『柳宗理 エッセイ』平凡社2007年46～48頁 なお、「デザイン考」の初出は『デザイン 柳宗理の作品と考』(用美社、1983年)であり、更に前掲『柳宗理 デザイン』(セゾン美術館/日本経済新聞社、1998年)にも再録されている。
 - 6 柳は早くから「図面」に対して批判的であった。柳は『工藝ニュース』(1949年17巻1号)に寄せた「私の設計した商品 硬質陶器のデザインに際して」の中で次のように言っている。「よく陶磁器のデザインに、図面だけ綺麗に書いて満足しておられる方がいるが、そのような方に限って陶磁器が如何なる過程を経て生産されるのか全然御存知ない方が多く、従って制作を担当する人が苦勞せられる場合が多い。そしてそのようなデザイナーに限って、「製作者は俺のデザインの意図が解らない」と嘯いて藝術家特有の高慢さを有っている場合が多いのである。近代主義の分業システムにおいて、デザイナーは図面だけ書くのが商売になってしまった。デザイナーは一枚でも多く書いて儲けることが、自分の職務のような気になってしまったのである。従って近代のデザイナーは殆ど図面屋に過ぎないとも言えるであろう。」(『デザイナーとしての覚え書き』『柳宗理 エッセイ』61頁)
 - 7 柳は、戦前、フランス人デザイナーシャルロット・ペリアンが来日した折、彼女と共に仕事を行ったことがあった(1941～42年)。その時の様子を戦後次のように書いている。「私がかつてペリアン女子に従って仕事をしている時に、新しい椅子をデザインするに際しては、初めから製作者に図面だけを掲示したことは決してなかった。まず彼女は適当な工場に行き、その工場の状態をよく観察し、工作機械をよく点検し、或は材料を良く研究した後、初めて製作者に自分の書いた簡単なデッサンを提示し、そして果たしてこのような物を造るのに無理があるかどうかを聞いて後、簡単な試作、或は模型を造らしめた。そしてその試作が出来上がると、その無理な点を直し、改良すべき所は改良して、又次の試作に移っていった。このようなことを十何遍(少なくとも十回以上はやり直す)も繰り返して、もう何所にも欠点がないと見極めてから、初めて生産に移すように段取りが決められたのである。そして、このようにして出来上がると、初めてその記録を残すために、正式の図面が書かれたのである」(『デザイナーとしての覚え書き』同上書61～62頁)。この文章からは、柳の「デザイン・プロセス」はペリアンに触発され、その後熟成醗酵したものであることが窺われる。
 - 8 しかしここには問題がある。近接性・隣接性は物と物との関係についてのことであるのに、我々の例は物と行為との関係になっているからである。だが、「赤ずきん」と「女の子」は確かに物と物との関係だが、「おばさん」と「小立野」は、厳密に言えば、物と場所(空間)の関係とすべきであろう。小立野の例が換喩として登録されるのであれば、物と行為の関係である我々の例も換喩にカウントされても良いのではないか。しかしこれもまた難しいようである。というのも、換喩の例は悉く名詞と名詞の関係とされているからである(『レトリック事典』大修館書店「換喩」)。我々の例は、名詞と動詞の関係であるから、やはり換喩ではないことになる。しからば「物を造る」を「物を造ること」すなわち名詞とみなす。これならば名詞と名詞の関係という従来の定説と齟齬はきたさなはずである……。ここは換喩について考察する場所ではないので、これ以上の論及はできない。いずれにせよ現在のところ我々の例を正真正銘の換喩とするのは難しいようであるから、独特の近接性に基づいた転義的比喩としておきたい。
 - 9 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会1995年「創造/創造性」の項101-102頁
 - 10 修辞学的なプログラムとは、弁論作成のプログラムのことである。すなわち、①構想(言うべきことを見つけること)、②配置(見つけた事柄に順序を与えること)、③措辞(言葉や文彩の装飾をつけること)、④記憶(記憶力の助けを借りること)、⑤演出(演者として、話を実演すること)の順に進行するのであるが、初めの構想の段階が最も重要であり、その後の各プロセスは構想を忠実に現実化する役割を担っているにすぎない(修辞学の関心が弁論から文章作法に移るにつれて記憶と演出はプログラム全体から脱落してしまう)。佐々木はまた、伝統的な創作論としてニクラウス・クザーヌスの工作技術論を挙げている。「匙が範型とするものは、我々の精神のなかの観念をおいて他にない。事実、彫刻師や絵師は、かたどろうと思う当の対象をモデルとするが、私が木材から匙を、陶土から皿や水差を作り出す場合には、そのようなことは行わない。私はいかなる自然の事物を写しとることもしないのである。事実、匙や水差のそのような形は、専ら人のわざから作り出されるものである。従って、私のわざは自然の事物をかたどるものというよりは創出的であり、その点で無限のわざに似たものである」(『創造の類比を超えて 芸術創作の構造』『白井晟一研究Ⅲ』南洋堂出版195ページ)。すなわち、匙のような道具を考案することは、自然を模倣する芸術以上であること、その理由として、匙の形は自然の中にはなく、精神の中の観念をモデルとすること、その意味で、無限のわざに似ているとされている。
 - 11 世界製作者デミウルゴスは、カオスをコスモスに変える神であるが、その際、デミウルゴスは永遠不変のアイデアを手本にして製作するとされる(conf. *Encyclopedia of Philosophy*, vol.4, Thomson Gale, PP.697～699、並びに『哲学事典』平凡社981頁)。
 - 12 小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会2009年 第三章

「内的形相－プロティノス」は新プラトニズムの藝術観の概要とその問題点について簡潔明瞭に論じている。プロティノスの解説は29-32頁

- 13 同上『西洋美学史』32-33頁 「手のないラファエロ」の出所は、レッシング『エミリア・ガロッティ』(Lessing, *Sämtliche Werke II*, S.381, SS.383-384)の登場人物画家コンティの発言で、それは以下の通りである(小田部訳)。「芸術は、造形的自然－そうしたものがあつたが－が像を考えたとおりに描かなくてはならない、つまり、抵抗する素材のために否応なく生じる劣化を避けて。……いや全く、私たち〔画家〕が直接に目で描けないとは。目から腕を経て絵筆にいたる長い道のりにおいて、どれだけ多くのものが失われることか。……もしラファエロが不幸にして手なくして生まれたとして、彼は絵の最大の天才ではなかった、ということがあるか」。
- 14 「作りながら考える」プロセスの定式を豊かにするであろう所論を挙げておきたい。コンラット・フィードラーは、『芸術活動の根源』(1887年)において、藝術において「精神的活動」が「身体的活動」に先行するのではなく、「身体活動」が「精神活動」を展開させることを主張した。「手は、まさに目がその活動の終点にいたつたところにおいて、目が行うことを取り上げてさらに展開させ、さらに押し進める」(Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst I*, 1971, SS.291-2)。「芸術の過程は……不明確な内的な過程から明確な外的表現へと進む」(ibid.S.323)。そして小田部胤久は、「理論」と「実践」の関係を念頭に、「構想とは、習慣化した技術を用いつつもそれを新たに編成し直すことによって、形を求めつつ形作る、あるいは形作りつつ形を求めるものであろう。とするならば、ここでは理論が実践に先行するのでも、実践が理論に先行するのでもない。むしろ両者の相互作用が要求されよう。頭のうちにいまだ明確な形としては存在しない形を求めて人は構想するのであり、その構想は実際に形作られるときに初めて完成する」と言っている(小田部同上37-38頁)。
- 15 20世紀初頭、人間の定義を「ホモ・サピエンス」から「ホモ・ファベル」への書き換えを主唱したのはベルグソンである。ベルグソンは『創造的進化』(Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907)のなかで以下のように述べている。「もしわれわれがすべての思いあがりやを棄て去り、そして、人類を規定するのに、歴史時代および先史時代を通じて人間と知性の不変の特徴とみなされるもののみ厳密に限るならば、おそらくわれわれは、ホモ・サピエンス(知能人)と言わないで、ホモ・ファベル(工作人)と言うことであろう。要するに知性とは、その根原的な歩みと思われる点から考察するならば、人為的なものをつくる能力、とくに道具をつくるための道具をつくる能力であり、またかかる製作を無限に変化させる能力である」(『ベルグソン全集4』白水社163頁、なおホモ・サピエンスは「知能人」と訳し替えた)。

- 16 スイスの思想家・文藝評論家のルジュモンは、1935年に文字通り『手で考える』を表題とする本を出版している(Denis de Rougemont, *Penser avec les mains*, Gallimard, 1935)。彼は、これまで文化が思考と手を引き離そうとする状況に対して、「新しい基準のためのシンボル」として「手で考える(Penser avec les mains)」を提案している(P.146)。トマス・アキナスの「人間は生まれつき理性と手を所有している」を「この理性はもし手を巻き込まないならば考えを誤り、この手はもし理性が手の仕事に参加しないならばその働きはむなしい」と解釈し、手と思考は共働すべきであるとした(P.154)。ルジュモンによれば、思考は、手と共働しなければ、「他者によってなされた行為を後から論評するだけの思考」にすぎない。そのような思考に対峙するのが「手で考える」なのである。ルジュモンは「手で考えるとは、行為において構想することである(Penser avec les mains, c'est concevoir en actes)」と言っている(P.155)。また日本でも『手で考える』(丸山尚子他編)を表題とする本が1981年に出版されている。これは副題に「子どもの発達と手のはたらきについての実践的研究」とあるように、日常生活の中で手を動かすことが子どもの生活能力・知的能力の向上に資することを実証的に明らかにしようとしたものである。

(かわかみ・あきたか 藝術学専攻/美学)
(2015年10月30日 受理)