

# ルドルフ・シュタイナーの認識論に基づく玩具の考察(Ⅰ)

玩具デザインの意味について

渋谷 寿

## A Study of Toys on Basis of Rudolf Steiner's Theory of Cognition (I)

A Meaning of Toy Design

Hisashi SHIBUYA

### 緒 言

子どもの玩具におけるデザインコンセプトへのアプローチとして、第2報においてルドルフ・シュタイナーの教育理念を基に考察を行い、その結論として、玩具のデザインコンセプトを確立する上で新しい可能性があることを述べた。しかしその後、シュタイナーの認識論、造形理念を探るうちに、第1、第2報の目的として追究してきたデザインコンセプトの確立は、玩具をデザインするという行為において、本質的な方法論としての目標には、なり得ないのではないかという疑問が出てきた。本来、コンセプトはものの以前に存在するのではなく、ものの後に一つの結果として表出するものである。つまり、玩具のデザインコンセプトをどこまで追究しても、得られるものは概念であり実体の本質ではない。目的は子どもと本質的なかわりを持つ玩具のデザインにあり、追究する対象は玩具という実体である。よって一般的には、デザイン行為におけるデザインコンセプトの確立は、プランの決定という意味において一つの常道的方法論であるが、先に述べたように、対象と目的を明確にしたいと思う。

ルドルフ・シュタイナーは、玩具と関係がある子どもの教育、造形、芸術の分野に対して、多くの示唆を与えているが、それらを現象面での参考としてとらえた場合、多くの問題を露呈することになる。現実には、シュタイナー幼稚園で用いられている玩具を保育に取り入れるだけで、シュタイナー教育を実践していると錯覚している幼稚園も存在しているようである。それだけシュタイナーの提言は、混迷の教育の中においては本質的であるが故に魅力的な世界なのであろう。しかしながら、本質的故に表面に現われてくる、実践面の持つ内的で真なる意味を把握することが不可欠である。この意味において、人間がかかわる行為を、感覚的な現実の世界と超感覚的な認識の世界の二つに切り離して考えることはできない。一方、デザイン行為上の一般論とすれば、個人の志向性、形而上の世界に目を向けるのではなく、より現実そのものを前向きに直視する動きが肯定されるであろう。この方向は、おそらく追究すれば成果を得ることができると思われる道である。しかし、追究すればするほど、理想と現実との矛盾、根底における認識に対する不安が残る。そこで、未来における真なる実りを求めて、現実の内なる根元を探る方向で考察を行おうと考える。この方向は現実からの逃避ではなく、むしろ既存の方法論を内包する意味において、より現実を直視できるものであると言えよう。すなわち、デザインが具現化される造形物を対象としている以上、すべては現実に即した科学的実践論に結びつく必要がある。従って本稿では、デザインの持つ意味を歴史の流れの上で位置づけ、さ

らに、シュタイナーの感覚的世界と超感覚的世界の調和のフォルムである建築、彫刻とそれらの理念を考察することにより、現代における玩具デザインの持つ意味を探ろうと考える。ゲーテが「科学方法論」で述べた言葉を引用し、以上述べてきたような研究の方向について、その志向性を明確にしておくことにしよう。「いくら繰り返してもそれに過ぎることはないのであるが、詩人も造形芸術家もまず第一に、自分が取り扱おうと企てている対象が、多様で完全な充足した作品がそこから展開されうるような性質のものであるかどうかということに留意しなければならない。…なによりも重要なのは根本的真実であるが、この根本的真実の展開は思弁においてよりはむしろ実践において示されやすい。なぜなら実践こそ、精神によって受けとられたもの、内的感覚によって真実とみなされたものの試金石だからである。…真実がつねに実り豊かに作用し、それを所有し培う者を助成するのに対し、虚偽はそれ自体死んだもので不毛のままである。そればかりではなく、徐々に死んでいく部分が生き残っている部分の快癒を妨げる壊疽のようなものとみなすことさえできる」<sup>1)</sup> これらの言葉は研究者の自我に対する根元的問いかけであろう。また、玩具デザインの方法論確立への自己修正的な模索の道標に他ならない。

## デザインの意味

原初からバウハウスへ

ルドルフ・シュタイナーの認識論に触れる前に、ものの生産の基盤となっているデザインの意義について考察を試みることにしよう。現在の子どもの玩具は、その大部分が工業生産により販売される商品として扱われている。そこには、インダストリアルデザインという行為が不可分に介在しており、玩具も他の「口紅から機関車まで」<sup>2)</sup>のあらゆる商品と全く同じ位置づけをされている。すなわち商品は売れなければならない、デザインは子どもの欲望を刺激しなければならない。そこには必然的に多くの問題が生じる。これらを教育的視野でみた場合、インダストリアルデザインの中で生産される玩具は否定されるべき状況を担っていると言えよう。そこで、現代におけるデザイン行為の意味をもう少し明確にとらえてみよう。

川添登氏<sup>3)</sup>によれば、英語のデザイン(design)は、しるし(サイン)をつけるという意味を持ったラテン語のデシネーレ(designare)を語原に持ち、フランス語のデッサン(dessin)と同じ系統の語であるという。よって、素描、ものごとのあらすじという意味と同義であり、ものを製作する以前に作品の背後にあるイメージ、コンポジションをつくる作業であると言える。この点で、人間はまさに太古の昔から生活の中でデザイン行為を脈脈と行ってきたのであり、かつては、芸術家、職人、他の各分野の人間が職分と不可分にデザイン行為を内包していた。そのために、人々の生活は宗教による精神行為と創造行為とが調和を保って営まれていた。その後、マニュファクチャーは一人の職人の生産から多数の労働による生産に置き換えることにより、人間のものを生み出す行為よりもものの商品性に価値をみいだすようになる。さらに産業革命により自然科学は技術と結びつき、労働から機械生産へと移行し近代資本主義経済が成立した。神は顧みられず、自然に秩序を与えようとするデザインの思想が台頭してくる。人間からは創造の喜びが奪われ、機械が機械を生み出し、人々は物質的な潤いとともに、多くの機械文明による矛盾を享受するようになる。その後今日に至るまで多くの思想的見直しとしての運動が展開されるが、アリストテレスから出発した自然科学の目指す道は、外から見る限り、大きくは修正されていないと考えられるのである。

今日の社会、造形思想に最も影響を与えているのは、アーツ・アンド・クラフツ、アール・

ヌーボー、ドイツ工作連盟といった運動の後に現われた、それらの造形思想の一つの帰結としてのドイツにおけるバウハウス運動であろう。1919年、ヴァルター・グロピウスは次のようなバウハウス創立宣言を行っている。「あらゆる造形活動の終極的目的は建築である。…建築家、彫刻家、画家、我々はみな手工芸に帰らなくてはならぬ。…我々はともに建築と彫刻のすべてが一つの統一的形態になるような新しい未来の建築を、何百万という手工芸家の手から天に向けて、新しい未来の信条の結晶した象徴として、上昇する新しい未来の建築を希求し、考察し、創造しよう」<sup>4)</sup>この理念の基に、有能な親方（マイスター）たちが招聘された。ファイニングガー、マルクス、イッテン、ムッシュ、シュレンマー、クレー、カンディンスキー、シュライヤーといった芸術家が、乏しい運営資金の中で理想に向かって動き出していた。しかし、バウハウスが根底に持っていた問題、すなわち個人的な芸術教育か、社会的な工房生産かという問題が表面化したのが、イッテンとグロピウスの対立であった。イッテンは彼の予備課程の作品がダダ的傾向を示すものであり、手工芸から建築へと導くものではないという点で非難を受け、結局バウハウスを去ることになる。これは思想上の根本対立ではあるが、既に芸術の総合という目標のごく初期の段階において、質的な個人の思想よりも量的な多数が要求する思想の台頭をみた歴史上の一つの現われであったとみなされる。この事件は、イッテンが個人的な芸術教育か社会的な工房生産かという二者択一をせまった思考において、現代のロゴスの社会を象徴している行為とすることができよう。芸術教育と工房生産が調和した、ソフィア的方向を目指すことができなかつた点で、バウハウスの歴史の流れの中における時代の要請という性格がうかがえる。その後、グロピウスは新しい指導理念を導入し、芸術と技術が統合された、機械による大量生産工業時代にふさわしい教育を推進する。つまり、インダストリアルデザインの教育、実践の機関として、バウハウスは新しい展開をするわけである。この意味で1923年はインダストリアルデザイン、およびその教育の誕生期と言えるであろう。バウハウスは波乱に満ちた時代を激動しながら歩んで行くが、政治的圧力により1933年、ミース・ファンデル・ローエを最後の学長として終焉を迎えることになる。その後、後期バウハウス理念は、ヨーロッパ、アメリカ合衆国において開花し、インダストリアルデザインの黄金期が到来する。以上述べてきたように、バウハウスは造形史的歴史の流れの上では一つの分岐点を意味していよう。すなわち、機械生産の方向に対する再考の意味で、手工芸に帰り総合芸術としての建築を希求した初期バウハウス理念が、具体物としての建築に結実させることができなかつたという事実、および初期理念に置き換わった大量生産に結びついた後期バウハウス理念が、近代合理主義デザインの基礎を作ったという事実は、人間が創造行為の本質と調和のとれたもの作りを切り捨て、生活を便利に豊かにしようとするものそのものに価値を見出す社会を選択したとすることができよう。つまり、人間には初期バウハウス理念を選択し、少なくとも現代よりも精神的に豊かな社会を選択する道も残されてはいた。しかし人間は、その道を捨てた。この意味で、バウハウスは近代史における、人間に精神性を問うた最後の問いかけであり分岐点であったといえよう。また、この選択は人類の進歩の上では必然的な時代の要請でもあった。

#### インダストリアルデザインの意味

レイモンド・ローウィの「美しい良きデザインは機能に添ったもので、商品のコスト高をきたすものではない」<sup>2)</sup>という主張は、インダストリアルデザインの本質を言い当てているはずであった。アメリカ合衆国において、20世紀初頭、ローウィの言う初期機械時代における乱雑、不潔、喧騒、粗大なものから無駄な装飾を排除し、実用的、機能性の中に美を与えたデザイン行為は、新しい美の意識の確立であった。「口紅から機関車まで」は正にインダストリアルデ

デザインがカバーでき得る範疇であり、人々の生活に關与するものほとんどすべてが、リ・デザインされていった。人々はより軽く、扱いやすい、シンプルで美しい家庭電化製品を買い求め、それらは以前の品物よりも安価であった。このように人々の要求する、生活をより便利に豊かにするものは、インダストリアルデザインという行為により、シンプルで美しいフォルムが与えられ、無駄な装飾が省かれ、大量生産による安価な商品として市場に出回った。人々はそれらを買い求め、結果的には景気の低迷をも克服した。このような状況においては何ら問題はなかった。リ・デザインに値する対象は無限に存在しているか見え、人々の合理的で、便利で、豊かな生活を求める方向から問題が生じるとは予想さえされなかったであろう。このような状況は、正に後期バウハウス理念の開花といえることができる。インダストリアルデザインは初期機械時代という時代的背景、成長期の経済状況、人々の合理的な美に対する理念等多くの要素が、あるバランスを保っていた状況において、リ・デザインという行為を通して、ものすべてを近代化させることができたのである。その後、リ・デザインの域を脱したインダストリアルデザインは、次々と新しい商品を生み出していった。しかし、何十年か後には、デザインの持つ宿命で重大な問題が表面化してくるのである。

ヴィクター・パパネックは次のように言っている。「多くの職業のうちには、インダストリアルデザインよりも有害なものもあるにはあるが、その数は非常に少ない。たぶん、たった一つの職業がいつそいかがわしいものだといえよう。アドヴァタイジングデザインがそれである。多くの人を説き伏せて、手元に金がありもしないのに、もっぱら人目をひきたいという理由から要りもしない品物を買ってしまうように誘惑する職業などというものは、恐らく今の世の中にある職業のうちで最もいかがわしいものだといえるだろう。そしてアドヴァタイザーの広めるあくどい白痴的な考えを商品へとでっち上げるインダストリアルデザインはその次に並ぶものだろう」<sup>5)</sup> この言葉は現代のインダストリアルデザインの本質を語っているのかもしれない。かつての寵児的存在からの、この変化は何を意味するのであろうか。視野をもう少し広めてみれば、環境汚染、生物連鎖の破壊、見通しのない技術革新、都市の過密化、バイオ・テクノロジーの倫理的問題等、重大な問題が同時に進行していることに気づく。インダストリアルデザイン批判もこれらの社会的問題の中の一要素、一症状としてとらえられよう。このような社会に対する警告や、批判は数多くなされてきた。しかし対症療法的手段、あるいは数多くの思想的対応においても、もはや人間と社会の望ましいかかわり方の姿を見出すことが難しくなっている。このように、造形を語る上においても、インダストリアルデザイン批判だけではすまされない複雑な社会状況が時代の背景にあるのである。インダストリアルデザインは、真なる人間性の回復をうたったバウハウス理念が社会の動勢に合致した大量生産理論に移行した時点で、それ以前の人類の英智、文明の遺産ともいうべき伝統を断ち切っていた。この断絶により、社会の多くが欲する方向に転換できたわけである。インダストリアルデザインが自らの道を修正しようとしても為しえないのは、その誕生がこのような歴史のカルマ的なものになっているからであり、歴史の流れに合致して動いていくことしか許されない存在なのであろう。企業においては商品は売れねばならない。売るためには人々の欲求を引き出さねばならない。企業は大型化し、利潤を上げるためには、既に物質的に豊かになった人々の購買欲をさらに刺激しなければならなくなっている。その先鋒を務め、人々の欲求の虚像をデザインしているのがアドヴァタイジングデザインとインダストリアルデザインなのである。もちろん、それぞれのデザインフィールドにおいて、企業が作り出すものと人々の要求とが質においても価格においても調和が保たれるように追究されなければならないが、この領域は本稿で論

じようとしている論点とは質的に異なるため、これ以上の言及は避けることにする。以上述べてきたように、人間の行為とものとの本質的關係をラディカルに追究するという思考は、既存のデザインの範疇では、ほとんど意味を持たないという一つの結論がでる。

かつては人間とものとのかかわりを模索する時点でデザイン行為は存在した。しかし近代デザインにおいては、その原点に帰ろうという意志すらも押しつぶされてしまう。現代は人々が必死で行動すればするほど、矛盾と問題が増大してくる社会なのかもしれない。この社会の現在と未来において、人間の行為と他のすべてが調和のとれた方向は目指せないのであろうか。この、人間の根元的問いに対してルドルフ・シュタイナーは、バウハウス運動とはほぼ同じ時期に、多くの具体的実践を通して、あらゆる分野の未来への可能性の一例を我々に示している。デザイン行為の本質的意味を探る上で、シュタイナーの認識論、造形理念を歴史の流れの中で考察してみよう。

#### バウハウスとゲーテアナム

現代におけるデザイン行為を語る時、バウハウスは一つの原点であり価値観の分岐点であった。近代の造形史の流れの中にもバウハウスの影響を無視することはできない。このような、造形史をたどる中で歴史の表面に現われてきた運動の他に、つい近年まで、ヨーロッパの人々ですら、ほとんど知ることのなかったコンクリート建築が、その造形理念とともに歴史の表に浮上してきた。現在、スイスのバーゼルにおけるドルナッハの丘に建つ、魂の建築といわれるゲーテアナムは、ルドルフ・シュタイナーの手による、彼の真理認識、造形理念、芸術観、世界観、人間認識のすべての総合調和の具現化の姿であった。

ゲーテアナムについて、その歴史とシュタイナーの足跡をたどっていくと、幾つかの興味深い事実に行き当たる。その一つは、初期バウハウスの実現できなかった、建築に芸術を統合しようとした理念をシュタイナーは、ほぼ同時期に総合芸術の母胎としての劇場建築「ゲーテアナム」を完成させていた事実である。同義の理想を掲げた二つの運動において、バウハウスは挫折し、シュタイナーは実現させたという、この相違は重要な意味を持っている。時代に適合したバウハウスは、その思想も歴史とともに流転していったが、真理認識から出発したシュタイナーは、その思想の時代に応じた表現が可能だったのである。

更に興味深い点は、バウハウスにおける親方や近代造形理念や近代芸術を構築した多くの巨匠たちが、少なからずシュタイナーの認識論から影響を受けていたという事実である。このように19世紀初頭、ドイツとスイスという地理的に比較的近い場所において、その後の歴史の流れの方向を決定する時代の本流としての動きと、その流れの下に、シュタイナーが継承してきた一つの人類の叡知の流れが微妙に合流していたのである。では、この合流の意味を考察してみよう。

今世紀初頭の抽象絵画の成立に重要な意味を与えたピエト・モンドリアンは次のように述べている。「芸術は美の表現であると同じく真理の表現である。だがわれわれは何が完全な真理であるか知らない。われわれはすべて移り変わり易い多くの真理を観察するにすぎない。しかし、造形芸術の歴史は次のことを示している。すなわち、真理のもっとも純粋な表現は、生命力のもっとも純粋な表現であること、それが芸術における最も不変的な表現であり、主観及び客観の圧制的な特殊性からもっとも自由なものであることを示している。生命力 (Vitality) いかえれば純粋な生命の美的表現として、すべての芸術は真理であるが、それはさまざまにちがった程度の明晰さで真理を示している」<sup>6)</sup>と。この言葉からも伺うことができるが、モンドリアンは神智学思想そのものから彼の造形理念を導き出していると言える。この、自然界にお

ける生命力としての直感認識については、ゲーテが既に先駆的に語っているが、モンドリアンは、この直観を抽象絵画において表現しようとしたのである。モンドリアンは、ゲーテ研究者でもあったシュタイナーから多くを学んでいた。

有機的建築であるカサ・ミラを代表作とする建築家、アントニオ・ガウディは、ゲーテの直観認識、植物のメタモルフォーゼ原理から非常に多くを学んでいた。ガウディの建築が、シュタイナーの建築と共通な印象を与えることは、両者がゲーテによって結ばれる点において理解されるであろう。

現在、ガウディとシュタイナーの建築と同様な印象を与える建築がもう一つ存在している。ル・コルビュジェの晩年の作品であるロンシャン巡礼聖堂がそれである。コルビュジェは近代建築を完成させた巨匠の一人として、その後の建築に与えた影響は測り知れない。彼は次のように考えていた。「人間とものとの関係を造形的に追究していくと必ず一つの秩序に行き当たり、それはすべての人間が共有する標準であり、それは機能的であり、機械的な寸法体系の凝縮した帰結の姿である」<sup>7)</sup>と。このように、彼は住宅を「住むための機械」とまで言い切った。最も近代合理主義に合致した志向性を持ち、曲線、曲面を否定さえした建築家であった。この建築家が後年完成させたロンシャン巡礼聖堂は、曲面が多用され一見不合理に見えるマッサを作り出す大きな空間と小さな部分空間を持つ、彫刻的とも言えるフォルムを持っている。この聖堂と彼の初期の建築群は、あまりにも対極の位置にある。コルビュジェのこの精神性への回帰の姿の内には、彼が1927年にゲーテアナムを訪れている事実をあげなくてはならないだろう。シュタイナーのフォルムから彼が受けとった精神性はかなり強く、後期建築思想に大きな影響を与えているであろう。ゲーテアナムはコルビュジェの自我の根底の価値観にまで浸透していたのではないだろうか。

ヴァシリー・カンディンスキーはバウハウスにおいて壁画工房を担当し、閉鎖される最後まで教育に情熱を燃やした、最も敬愛された親方であった。彼は、ブラヴァツキー、アニー・ベザント、エドゥアール・シュレー、リードビーターといった多くの神智学思想家とつながりがあった。特に、シュタイナーの講演からは、多大な刺激を受けており、「感覚的＝超感覚的なもの」の純粹体験の表現としてのカンディンスキーの抽象絵画は、物質的なものや抽象的なものの中にある、精神的なものを志向するなかから生まれてきたものであった。

これらの巨匠たちの他にも多くの象徴派作家や、アレクサンダー・スクリャービン、ストラヴィンスキーといった作曲家や、ブルーノ・ワルターといった指揮者にも、神智学思想は彼らの芸術性の上に大きな靈感を与えている。このように、絵画、建築、音楽といった芸術に関与する近代の巨匠たちの多くは、その作品や歴史の表面には現われることのなかった精神性を、確実にその芸術の核にしていたのである。すべてに共通することは、それぞれの表現が、感覚的世界と超感覚的世界の調和の具現化であることである。これらの事実は、シュタイナーの歴史上の位置を明確に語っている。すなわち、シュタイナーの思想は単なる一つの異端的な存在としてではなく19世紀から20世紀に向けて、あらゆる人々に根本的真理への問いかけをしたのであった。また、それぞれの人間が関与できる範囲内で、モンドリアンの言うそれぞれの程度の明晰さで真理認識に導かれていたのである。このように、シュタイナーは人類の良き指導者として位置づけられるであろう。では、シュタイナーの具体的フォルムから「感覚的＝超感覚的なもの」を考察し、造形の本質を探ってみよう。

ルドルフ・シュタイナーのフォルム

現在、シュタイナー自身の手による建築は、第二ゲーテアナムと、その附属建築16軒がスイ

スのドルナッハに存在している。その他、ヨーロッパを中心とするシュタイナー関係の学校、幼稚園等は、シュタイナーの認識論、造形理念を受け継ぐ建築家、彫刻家、画家たちにより彼の意志は、そのフォルムにおいて生き続けていると言えよう。それは構造体としての外観、室内意匠、家具類、遊び空間、遊び道具に致るまですべてのものに共通なフォルムとなって表出している。曲線、曲面が多用され、鋭角的な角を作る直線による構成は極力避けられ、曲線が作る有機的な面がマッスをともなって支配的に使用されている。また、建築のそれぞれの部分がフォルムの上で、その精神的な面を含めて機能をも語っている。窓は、その枠が長方形ではなく、曲線が構成に入っていたり、変形四角形、変形五角形であったりする。場所によっては色ガラスが用いられ、部屋の目的に応じて外光の調整や、外部の空気を取り入れる機能として形作られている。天井は高く、その多くはドーム状であったり五角形を主にする構成であり、部屋部屋の豊かな空間を覆っている。雨樋さえも、雨水を集め流す機能で量的なフォルムに見つめ直されている。このように部分部分は究極的にまで独特なフォルムで機能をつきつめながら、総合としては近代機能的建築にない、暖かい家庭的な安らぎが漂っている。また、外部空間としての自然の木々、雨水や光といった要素とも不調和なフォルムはほとんど見つけることができない。幼稚園においては、子どもたちがこのような空間に身を置く楽しさ、安らかさ、安心感を大人も実際に体験することができる。このような体験は近代合理主義建築から得られるものと根底から異なっている。シュタイナーの理念は、植物が全組織にその生命力をみなぎらせて生長しているように、生き生きとしたフォルムとして建築をとりまく環境すべてに浸透していると言える。以上、幼稚園、学校建築のフォルムの概要を述べたが、これらのフォルムの背景であり根底にある、シュタイナー自身のフォルムの持つ意味を考察しよう。現存する第二ゲーテアヌムは、コンクリートという素材を徹底的につきつめた建築として1928年にはほぼ完成しているが、大ドームと小ドームを持つ木造の第一ゲーテアヌムは1922年、ナチス党员による放火により焼失している。この第一ゲーテアヌムと第二ゲーテアヌムは、その素材が木からコンクリートへ、建築の使用目的も劇場のみから多目的なものに変更している為、その精神性を同一なものとしながらフォルムの表現は大きく異なっている。

第一ゲーテアヌムはシュタイナーの神秘劇やゲーテの「ファウスト」等を上演する劇場として1913年に着工され、8年の歳月をかけて完成している。シュタイナーはゲーテアヌム建設と平行して五つの講義を行っているが、その第三講義「新しい建築思想」の中で次のように述べている。「ギリシャ人は神殿を祭壇のようにその景観の中に建てましたが、未来—私たちがこの未来から建築を創っている限り—と現代はその景観の中に精神そのものをその表現形態によって建てるのです。そしてもちろん精神がそのフォルムによって表現するものによって、現代の人間に言葉のように語りかけるものが生み出されなければなりません。—私たちが精神をその造形によって理解しようとすることは必要なことです。ギリシャ神殿を理解するために私たちは前回、空間と重力の純粹に物理学的なものを明らかにしようと試みました。しかし精神は単に機械学者でも重力学者でもなく、つまり単に空間と力関係の中のみ現われるのではなく、それは生きており、建築の中のその表現はまさしく生きたものなのです。私たちが今精神を象徴的な方法で解釈しようとし始めることによってではなく、フォルムを本当に生きたものとして感じ始めることによって、そしてフォルムを精神界からの語る器官として知覚することによって、私たちはこれまで私がお話ししてきたことをいっそうよく理解するでしょう」<sup>8)</sup> この言葉からもわかるようにシュタイナーは有機体としての建築思想の中に建築論の原点を見出しフォルムの上で、近代建築の持つ外面的な性格を内面的な表出としての建築に転化させようと

していたと言える。この意味で第一ゲータアヌムの構成がより理解されよう。建築のフォルムは、外部環境としてのドルナッハの丘から盛り上がるようではなくてはならなかった。また1000名収容できる客席としての大きなドームとシリンダーが作る空間と、舞台となる小ドームとシリンダーの作る空間は相互に反映し合うものであり、「物質的なもの」と「精神的なもの」、「感覚的なもの」と「超感覚的なもの」との闘いと調和の表現でもあった。また、小ドームを支える左右6本ずつの柱脚は6種類の木々で彫られ、それぞれの柱頭の上部の台輪はゲータの「植物のメタモルフォーゼ」の原理のごとく、生長し、うごめき、展開をしながら凝縮するフォルムが彫られていた。一方大ドームを支える左右7本ずつの柱脚は小ドームの12柱とそれぞれの対応を語っており、天井画を含めて一つの宇宙論が展開されていた。上松谷二氏によれば、「ゲータアヌムのフォルムは西から東への運動によって人間は意志を体験し、柱を見上げることによって人間は感情を体験し、天井画についての瞑想によって人間は思惟を体験する」<sup>9)</sup>ということになる。このようにゲータアヌムは人間が内部に入ることにより、人間そのものを体験することができる建築であり、建築自体、即物的ではない人間そのものの表現であった。「魂の建築」たる所以も外観のみならず、この点にあったのである。残念なことに、この第一ゲータアヌムは焼失してしまったが、これによりシュタイナーの理念が消え去ることはなかった。

焼失の1年後、シュタイナーと彼の同志たちはゲータアヌム再建に向けて動き出している。シュタイナーはこの第二ゲータアヌムに向けて100分の1の外観模型製作に没頭するが、彼がここで最も意識していたのは、木からコンクリートに素材が変わったことであった。「コンクリートがそれを要求しているのだが、傾斜した壁によって視覚的にある特定の迫力を表現する面的な勾配が上方に向かい、その迫力が主玄関と窓の飾縁によって視覚的にとらえるようにしたい。…また私たちは玄関として人々を受け入れるもの、あるいは窓として内部空間に光を受け入れるものと関わっているということが内面的にも精神的にも現われるようにしたい。…またゲータアヌムがいかにして精神的なものを求める人々にとっての一種の守護となるべきかがこのフォルムによって現われるようにしたい」<sup>9)</sup>このようにシュタイナーは模型により外部フォルムを人々が感覚的に理解できるように追究している。素材はそれぞれがそれに最も相応しいフォルムを与えられて初めて生きた機能を発する。焼失という現実から次の素材は必然としてコンクリートという、木と対極にある素材が選ばれねばならなかった。人間の内なる表現としての第一ゲータアヌムが多種なる木々を使い分け、素材の最も生きたフォルムとして削り上げられたことに対し、第二ゲータアヌムではコンクリートの圧倒的迫力をもって外的フォルムにその内包する精神性を表現することに成功したのであった。この事実はシュタイナーの理念が極端な、現実を無視した純粹論ではなく、現実に即した純粹な実践論であることを語っている。シュタイナーが希求した建築は本来、木造でなければならなかった。内部空間における「メタモルフォーゼ」の表現も鑿を振うことにより適格に表現されるものであった。しかし焼失という事実は「燃えない」という条件を最重要視せねばならなかった。造形家が内なる志向性と合致しない素材を用いなくてはならない時においても、その素材を究極的にまで追究することによって生きた表現に転化できることを第二ゲータアヌムは明確に示している。このように第一ゲータアヌムが内部空間より出発したのに対し、第二ゲータアヌムは外部空間より出発することにより、コンクリートという素材を人間の感覚に訴える形でその素材を最大限に生かして使用し得たのである。



## 結 語

かつて芸術の源は一つであった。宗教から学問、哲学、芸術が分離していった。また造形芸術は建築、絵画、彫刻、デザインというように分化をし現代に到っている。芸術の分化に再考を求め手工芸に帰り建築にすべての芸術を統合しようとしたバウハウス運動は人間にもものにおける精神性のあり方を問うたものであった。しかしその初期の理念は挫折し、社会的要求としての大量生産に移行していった。この必然をシュタイナーの言う歴史のカルマとみるならば、現代におけるインダストリアルデザインは、全く自己主張の許されない存在として位置づけられよう。インダストリアルデザインは近代自然科学がもたらした技術と機械に結びついた現代の象徴的な存在である故に、その方向においては人ともものをラディカルに追求することはできないと言い切れよう。もちろんシュタイナーが言っているように近代科学、技術の進歩を否定して今後の未来を語ることはできない。また現代の企業デザイナーを否定してしまっただけでは今後の人ともものとの関係も成立し得ない。しかしあまりにも精神性を無視した現代の唯物的もの作りが重大な弊害を生み出していることも事実である。この意味において現代の研究者、デザイナー、芸術家は行きつく所、それぞれの分野における各個人の自我の有り様にその志向性を問われている。

シュタイナーは精神存在としてのアーリマンとルーチフェルという二つの概念を具体的に彫刻という形で示し、それらの意味を明らかにしている。アーリマンとは心的にみれば悟性、唯物論であり、ルーチフェルは幼想、狂信、唯心論である。人間の内部には合理的な世界、意志をつかさどるアーリマン的要素と、感動といった豊かな感情、自由をつかさどるルーチフェル的要素が対極的に存在し、人間の生の不断の葛藤はまさにこの二点に原流を持っている。そして人間はその狭間において時として真二つに引き裂かれたりどちらかに傾斜する。アーリマンが増大し切った姿は唯物的欲望の悪魔となり、ルーチフェルにかたより切った姿は唯心的逃避の悪魔と化す。このような概念は「人類の典型」という巨大な木造の群像彫刻において感覚的知覚に訴えるフォルムで表現されている。アーリマンとルーチフェルの間には人類の代表者としてのキリスト像が彫られている。左手を高く上げ右手は大地下のアーリマンを押えるかのごとく下に降ろし、大地に二本の足でしっかりと立つ人類の代表者はアポロ的な完璧なフォルムではない。逆に一見不完全とも思えるフォルムの中に現代社会において苦悩し、純なる方向に向かおうとする人間の自我の強さが投影されている。そのキリスト像の上方にはルーチフェルが陶酔への誘惑を試みている。その右側には、人間の強靱なる自我の力の基に誘惑もはね返されたルーチフェルが苦悶している。これらの群像彫刻は、具象、抽象という彫刻の概念を越えている。一見具象に見えるこれらの彫刻は、かつてのギリシャ神殿や彫刻を創り上げた古代ギリシャの芸術家と同じ製作態度で作られたものであった。シュタイナーによれば、古代ギリシャの芸術家は神殿や彫刻を神の魂の宿る場として、人間の感覚器を通して理解でき得るフォルムで表現すればよかった。つまり古代ギリシャの芸術家は「感覚的認識」＝「超感覚的認識」という域まで高まっていた状態にあったわけであり具象、抽象という概念はその作業において不必要なものであった。一方シュタイナーの「人類の典型」も現代の具象、抽象の枠を越え、見るものの内部において体験され得る彫刻として彫られたものであった。現在、第二ゲーテアヌムの最上深部に据えられているこの作品の前に佇むと、それを見る人間に未来への選択を静かに、あるいは激しく問いかけてくる。ヘレニズムの衰退と同様の道をたどるのも、また新しい可能性を見つけ出すことも、現代の我々一人一人の人間であることを明確に語っている。シュ

タイナーが見た未来社会は、アーリマンとルーチフェルとが調和のとれた社会であり、より純粹な個人自我レベルの体験が構築するある種の共同体なのであろう。近年ようやく、正しい認識でシュタイナーが理解され始めている事実は、人間存在への根元的問いかけに対し多くの人間がそれぞれの分野で内的に模索を始めていることを示している。この意味で、今後の社会の有り様、教育、玩具、デザインの有り様は、それぞれにかかわる人間の自我にその質を問われている。アリストテレスの延長として築き上げられてきた現代までの歴史の本流の裏には、古代密儀からアムニウス・ザッカス、新プラトン主義を代表するプロティノスを経てきた人類の叡知としての伝統が、ゲーテを通してシュタイナーにより現代まで確実に継承されてきた。それらを受けては見者が、また芸術家が断片として純なる方向において接してきた。シュタイナーは古代秘儀の伝統を一般の人間に総合的に公開したのであった。この意味で、偉大なる指揮者ブルーノ・ヴァルターの「ルドルフ・シュタイナーの教育学的才能以上に、私は彼をその高次の概念の最高の意味で人類の教育者として理解した」<sup>9)</sup>という言葉がより理解されるであろう。

さて現代において人ともとの関係をラディカルに追究しているもの作りの動きをあげておこう。ヴィクター・パパネックは第三世界の少数者のためのデザインを各分野の専門家が協力する形での実践として提唱している。日本では水戸に、桜材を主に用い子どものための玩具を職人的生産している神賀氏がいる。東京には身体障害を持つ子どもたちに生活道具を設計製作しているデク工房がある。名古屋には子ども達の創造の喜びを引き出すことに全力をあげて活動している工作学校海賊船がある。その他にも多くの工房やグループが活動している。これらの人間の創造にかかわる様々な方向は全体においてはごく少数派である。しかし、それらの活動は一方ですます細分化、多様化に向かう社会の中で現代社会の必然の要求でもあることを示している。なぜなら、それらの人々すべてに共通するのは現実の子ども達の姿、教育の姿、人が使うものの姿、社会の姿に、ある危機意識を持っている点であろう。だからこそ理想の方向が追究できるのであろう。それぞれの人間がそれぞれの方法論において具体的に実践しているこのような動きは、今後さらに現われてくるのではないだろうか。この方向はそれぞれの人間の内的志向性に合致したものであり、多様の中においては一つの誤りのない価値意識であろう。これも歴史上の必然のカルマとしてとらえるならば、価値意識の純度を上げて、シュタイナーの言うアーリマンとルーチフェルの調和を求めようとする努力することは誤った方向ではあるまい。さて、人間が子どもとかかわるもののデザインを考える場合、あくまで重要なことは実験によるデータのみによる判断よりも、真なる認識による子どもの反応を読み取る目であろう。神賀氏の玩具理論は単純明解である。「子どもの手が、足が要求しているものを作って与えてやる」これは人間と人間の接点における一つの愛であり、それは彼の行動、思考の基準となっている。また、玩具をデザインしようとする人間に対する至言でもある。以上のように考えてくると、最終的に玩具デザインの方法論は個人の自我レベルに帰結し、教育行為を内包した芸術工為が工房生産に近い生産形態をとることにおいて、その可能性は残されていると言うことができよう。その詳細については稿を改めようとする。

## 参 考 文 献

- 1) ゲーテ、木村直司他訳：自然科学論，33，潮出版社（1980）
- 2) レイモンド・ローウィ、藤山愛一郎訳：口紅から機関車まで，鹿島出版会（1981）
- 3) 川添登：デザイン論，101，東海大学出版会（1979）

- 4) 利光功：バウハウス，8～10，美術出版社（1970）
- 5) ヴィクター・パパネック，阿部公正訳：生きのびるためのデザイン，9，晶文社（1975）
- 6) 河本敦夫：現代造形の哲学，61～62，岩崎美術社（1982）
- 7) 原広司：現代思想の109人，99～100，青土社（1980）
- 8) ルドルフ・シュタイナー，上松佑二訳：新しい建築様式への道，125～126，相模書房（1977）
- 9) 上松佑二：ルドルフ・シュタイナー，40，PARCO 出版（1980）