芸術6

大阪芸術大学紀要

〈目　次〉

〈写真特集〉 芸術情報センターの構想 …… 1

〈座談会〉 芸術情報センター　その機能と役割
…… 高橋毓一・高橋　享・山田幸平(司会) …… 33

近代ドイツにおける工芸改革の動向と課題 …… 薮　享 …… 44

映像と言語 …… 豊原正智 …… 54

住居形式における気候条件 …… 福田　肅 …… 65

日本産の赤いサボテン・ヒボタン …… 下村　孝 …… 77

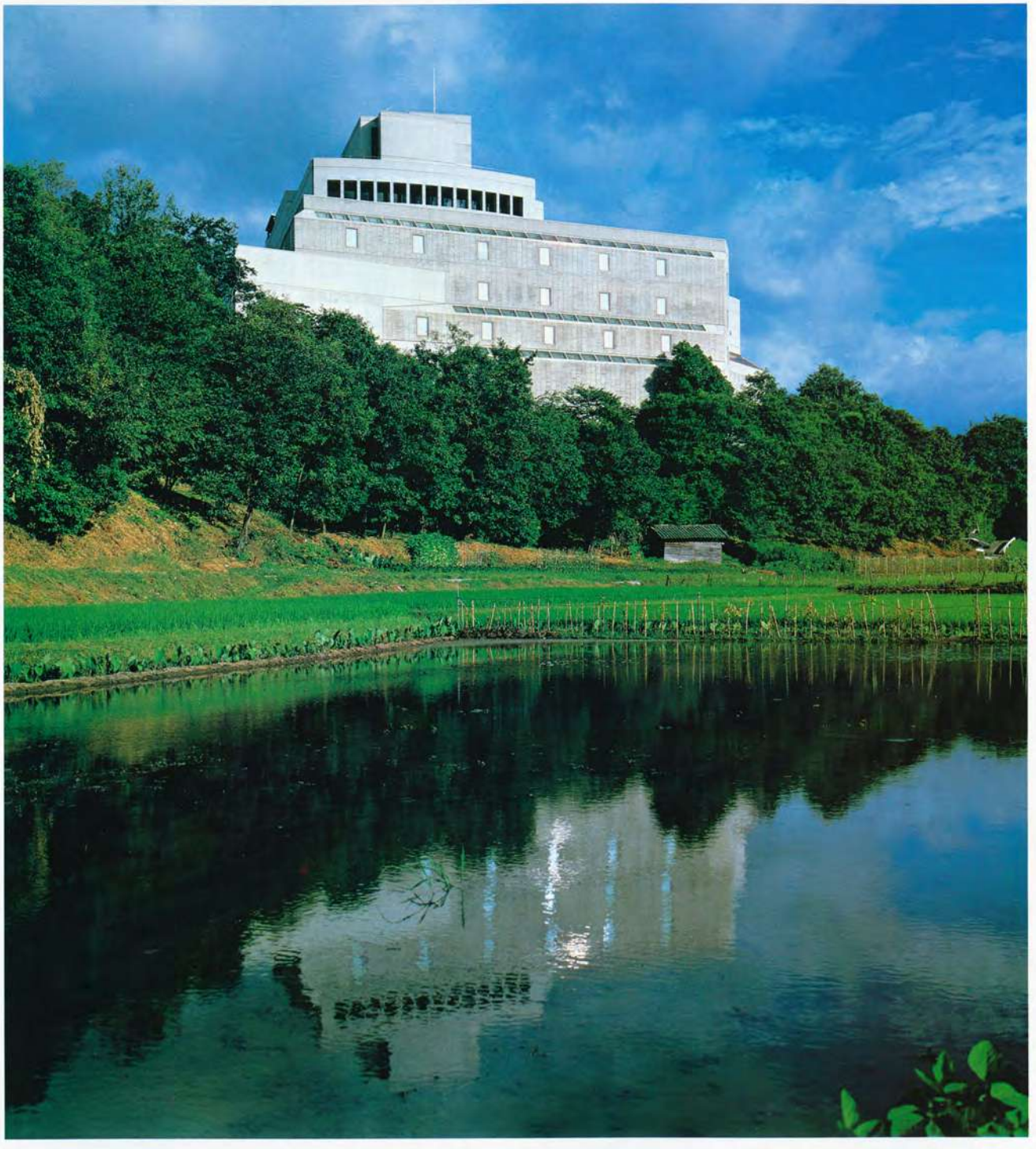
芦屋文化村の記 …… 山形政昭・写真 近藤 大 …… 89

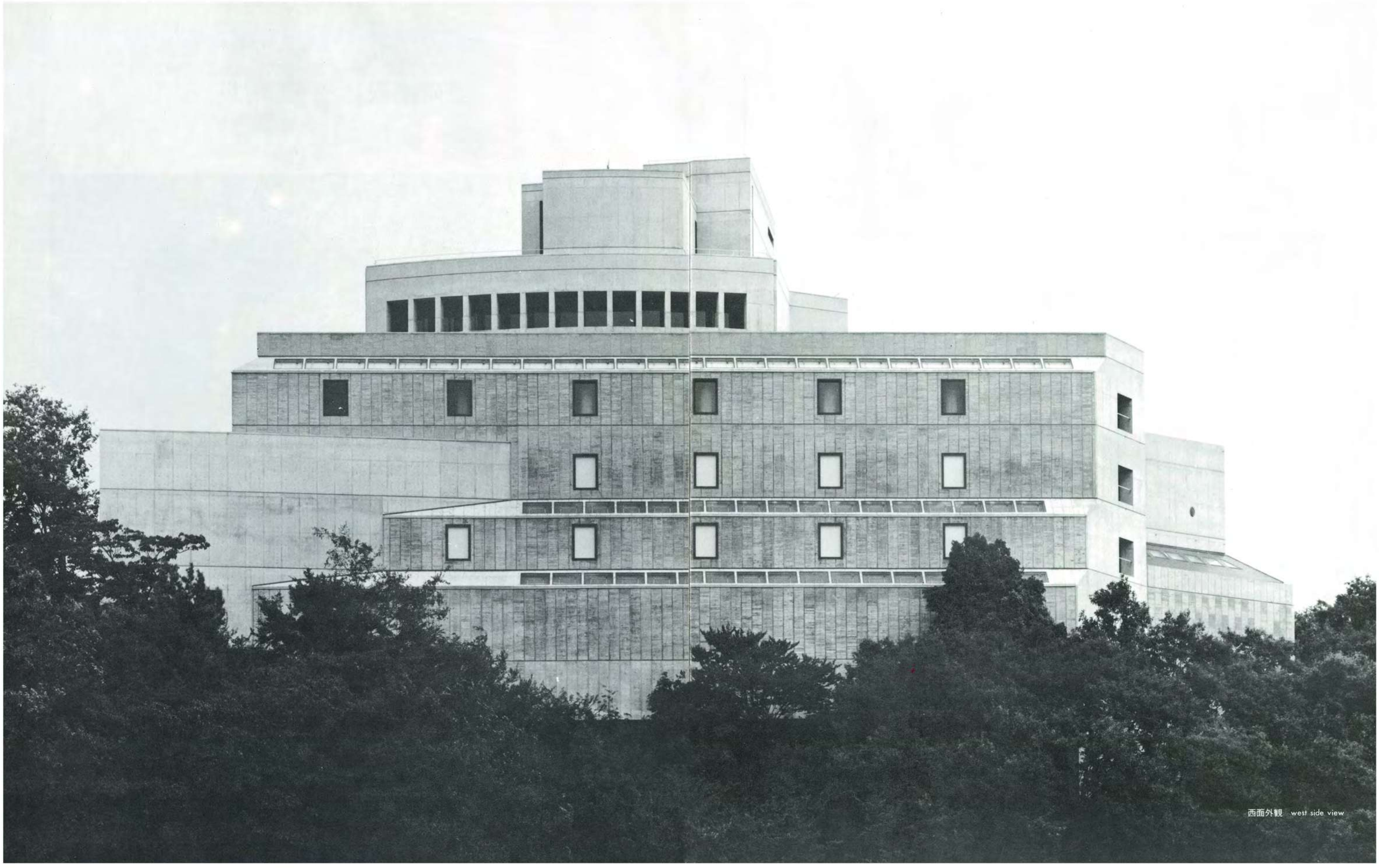
●資料・映画「浮草」カット割り／(下) …… 宮川一夫・太田米男 …… 97

Documents of Modern Art 6

ドイツ工作連盟の成立 …… 薮　享・訳・解説 …… 122

芸術情報センターの構想





西面外観　west side view

塚本英世記念館・芸術情報センターの性格

大阪芸術大学における図書館計画は、昭和39年から始った学園建設総合計画のなかでも、とりわけ重要な意味をもつことが早くから認識され、芸術の総合大学にふさわしい内容と規模を把握するために、塚本学長を中心に関係者の間で検討が進められてきた。

大阪芸術大学には現在14学科と芸術専攻科があり、学生数も7,000人を超える。美術・デザイン・工芸・写真・建築・環境計画・映像計画・文芸・放送・音楽・音楽教育・演奏・芸術計画・舞台芸術学科を擁する芸術系総合大学の図書館はどんなものか。これらの異なる専攻の学科が利用する資料の範囲は広く、その境界は判然としない。企画の当初は、単に“図書館”という名称で呼んでいたが、徐々に構想が具体化するにつれて、“芸術図書館”となり、最終的に“塚本英世記念館・芸術情報センター”という名称となった。企画から竣工にいたる間のこの名称の移りかわりは、この建築の機能の広がりと複合化の過程を明らかに示している。

芸術情報センターの規模は、地下3階、地上8階、延面積14,324㎡(約4340坪)である。

位置は、キャンパスの突端にあり、大阪芸術大学のシンボルともいえる形姿を表わしている。その内容を要約すると、14学科の専攻別の資料群を基礎にした多彩な資料編成と学科構成上の当然の帰結として、オーディオ・ビジュアルライブラリーの性格が強調された資料は図書50万冊のほか、楽譜、レコード、カセットテープ、ビデオテープ、映画フィルム、スライド、美術作品などにも及ぶほか塚本学院関係の史料の収集・整理にも当る。図書の管理システムとしては、ミニコンピュータを中心とした図書館用情報処理システムを採用し、第1段階として図書の閲覧運用業務の迅速化をはかり、第2段階としてより高度な情報処理へと発展させる計画である。

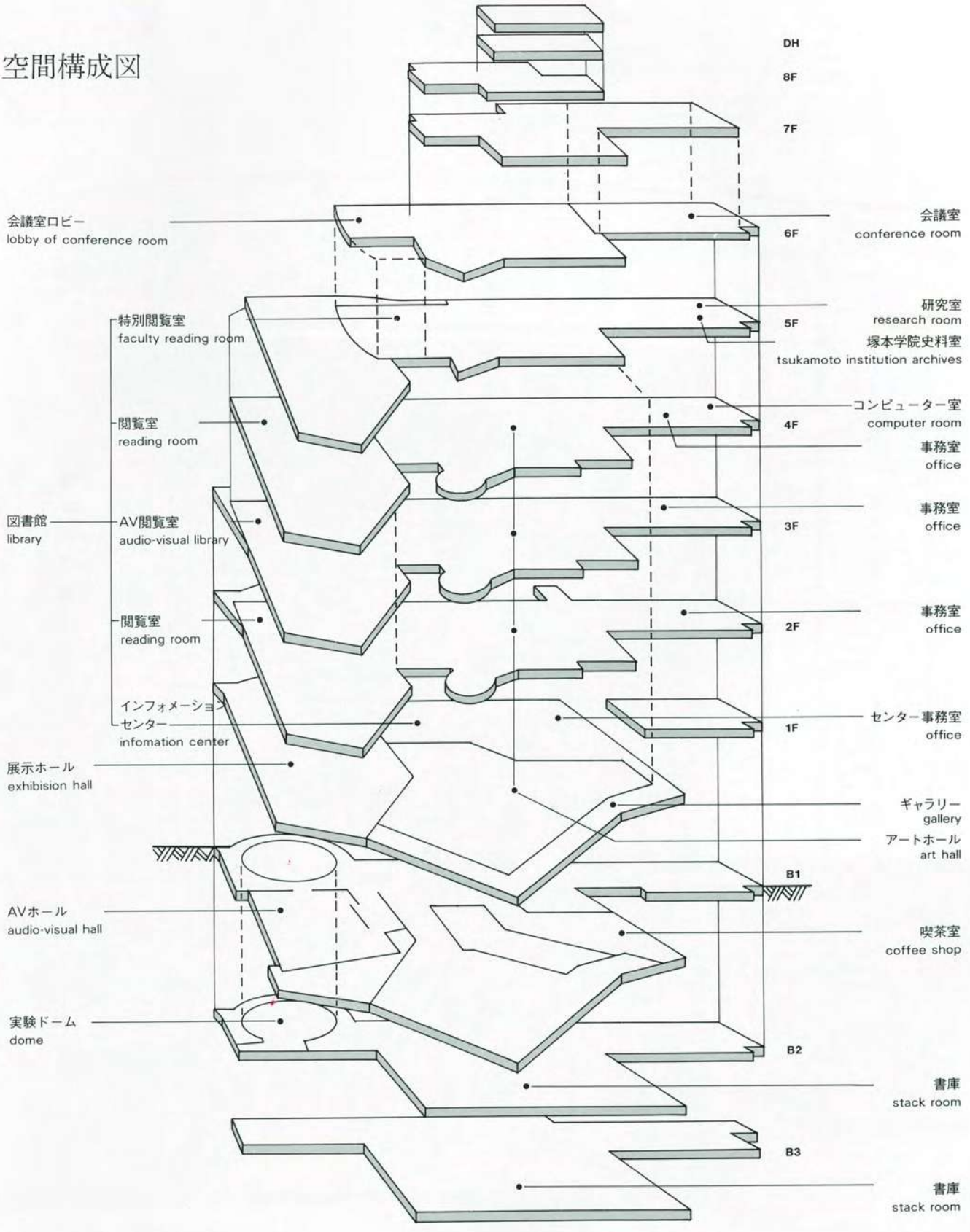
この建築のなかには、さまざまのメディアを使って情報を加工し、伝達する場としての空間が用意されている。音と映像の実験ホール（実験ドーム)、映像を多用した講演のためのホール(AVホール)、可動パネルの構成によってさまざまな展示の可能性をもつ多目的空間(展示ホール)などがある。この建築の最も特異な性格はアートホールに集約されている。1階のエントランスホールから続くアートホールの空間は、塚本英世記念館を象徴するものであり、5層吹抜となっている。気積は5,500㎥あり、正面にはパイプオルガン（西独・クライス社製・33ストップ）が設置されており、定期的に演奏が行われる。アートホールは、わが国では稀れなパイプオルガン専用のホールである。

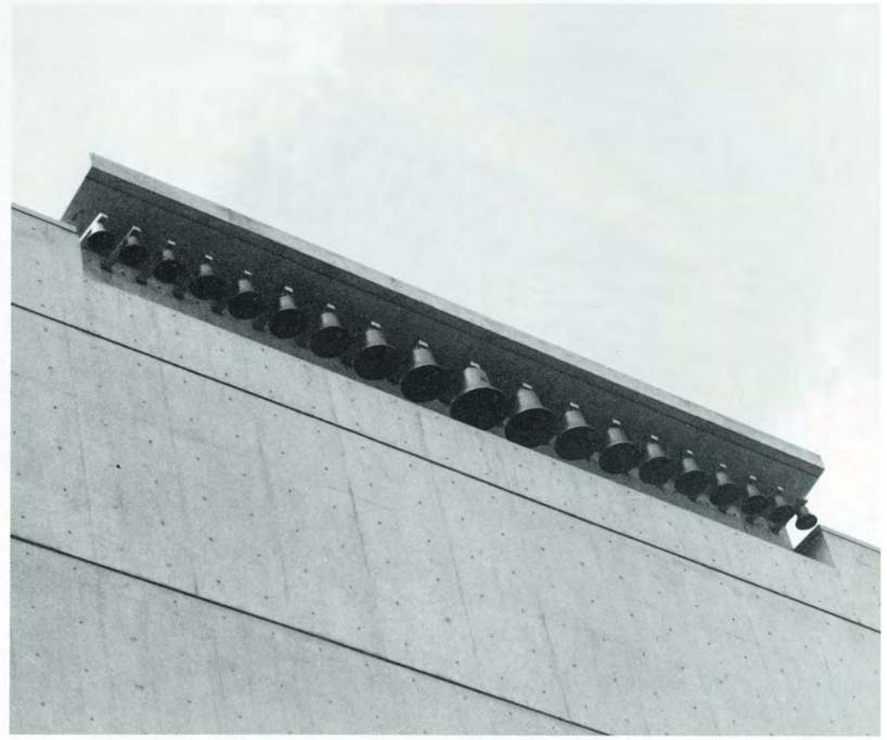
会議やレセプションの機能もこの建築では重視されている。6階に設けられた会議室には、三カ国語の同時通訳ブースがあり、ここは大阪芸術大学の国際的な交流のために重要な役割を果すことが期待されている。ここのロビーからは、羽曳野の丘陵や二上山などを眺めることができ、このキャンパスが古代史の舞台の中央に位置することを改めて認識することができる。

エントランスホールの脇に設けられたインフォメーションセンターは、学内のみならず国内・国外の芸術情報、姉妹校についての情報を提供し、また外来者のためにキャンパス案内の窓口の役割も果す。将来は映像を多用した伝達も計画されている。

外壁上部に取付けられた19個のカリヨン（オランダ・P・フリッツェン社製）は、この大学のシンボルサウンドとしてキャンパスの内外に美しい鐘の音を響かせる。

空間構成図


DH
8F
7F
6F
5F
4F
3F
2F
1F
B1
B2
B3
会議室ロビー
lobby of conference room
会議室
conference room
研究室
research room
塚本学院史料室
tsukamoto institution archives
コンピューター室
computer room
事務室
office
事務室
office
事務室
office
センター事務室
office
特別閲覧室
faculty reading room
閲覧室
reading room
図書館
library
AV閲覧室
audio-visual library
閲覧室
reading room
インフォメーション
センター
infomation center
展示ホール
exhibision hall
ギャラリー
gallery
アートホール
art hall
AVホール
audio-visual hall
喫茶室
coffee shop
実験ドーム
dome
書庫
stack room
書庫
stack room

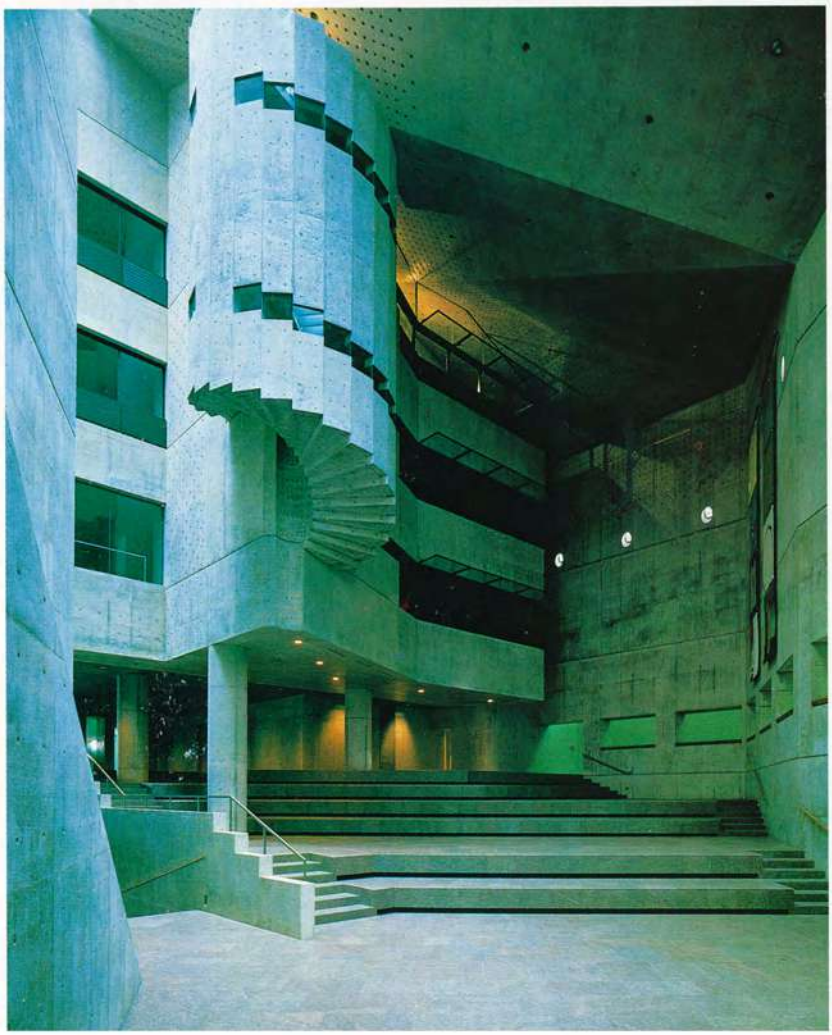


カリヨン carillon

正面入口 main entrance

アートホール正面
front of art hall

エントランスホールからアートホールをみる
art hall view from entrance



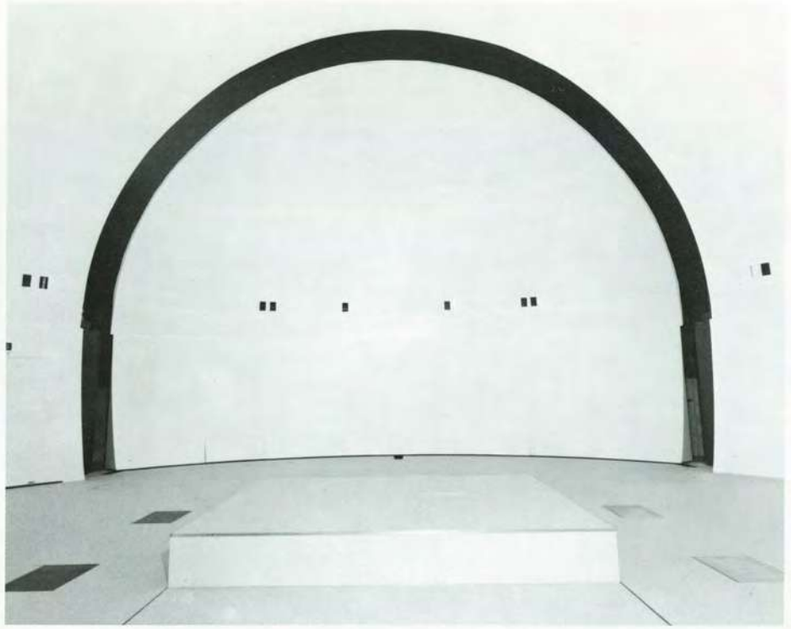
アートホールの吹抜
interior view art holl hall

アートホールをとりまくギャラリー
art hall gallery

展示ホール
exhibition hall

収蔵庫
art storage

AVホール
audio-visual hall



実験ドーム
dome

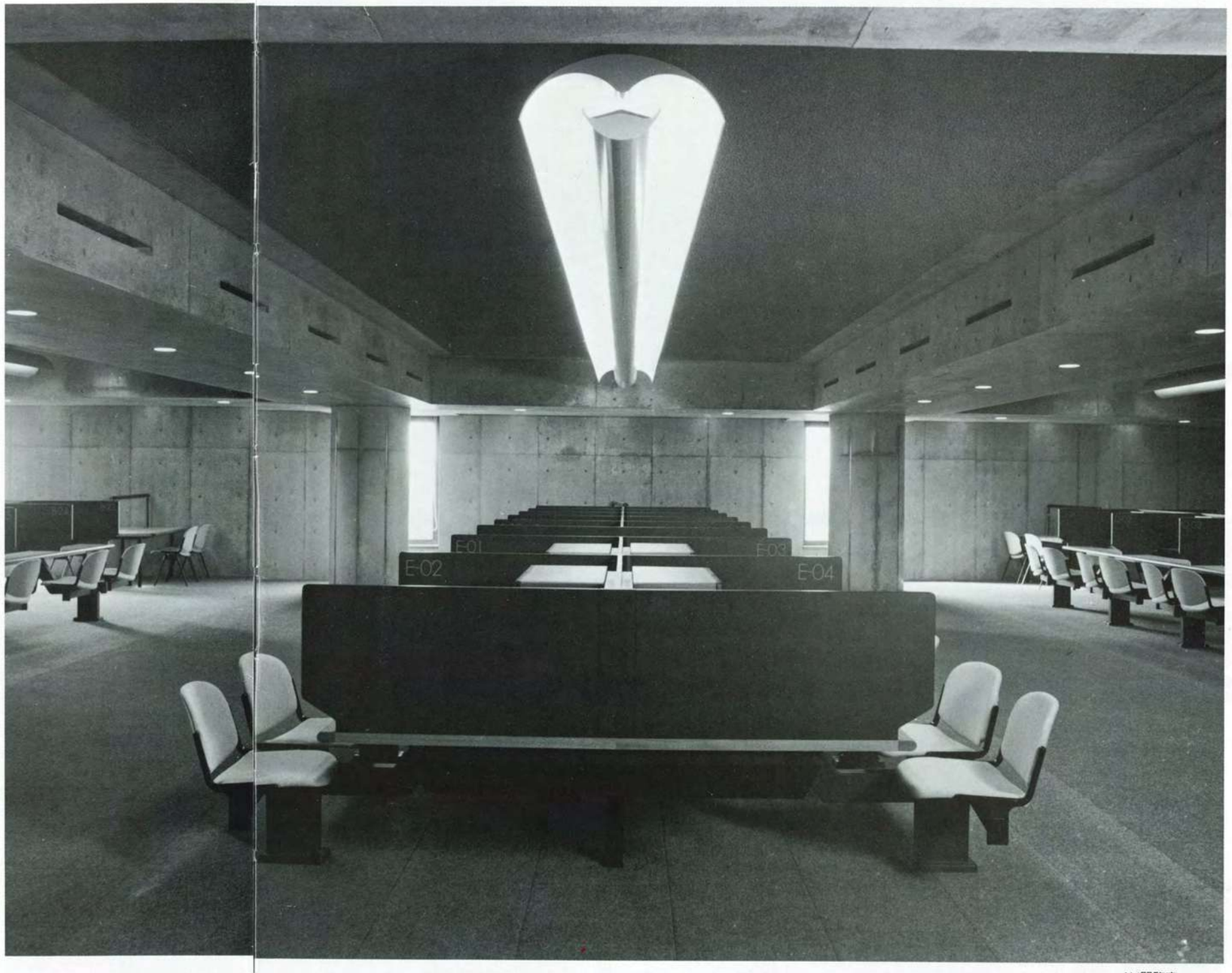
調整室
control room

閲覧室
reading room

中央カウンターまわり
main counter of library

11号館と連結するブリッジ
bridge connected to building NO.11

回り階段
spiral stair



AV閲覧室
audio-visual library

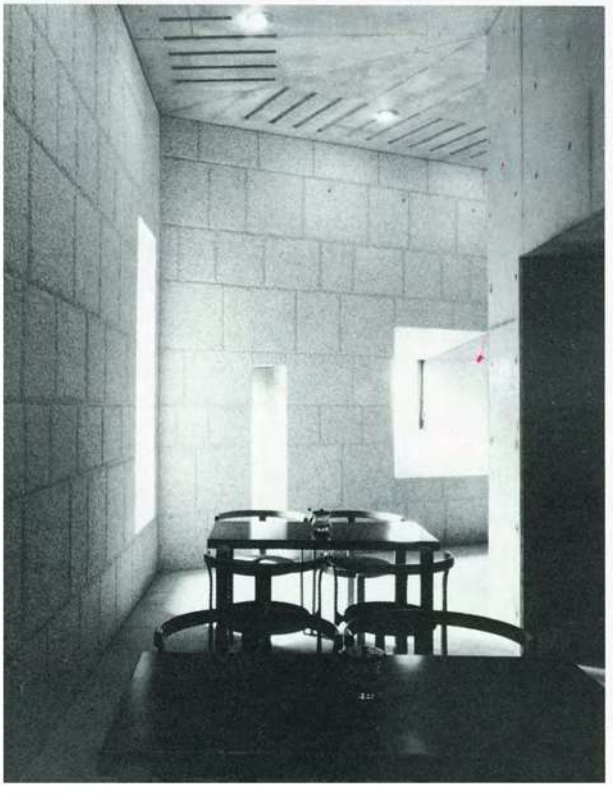
特別閲覧室から屋上庭園をみる
roof garden view from faculty reading room

特別閲覧室の吹抜
interior view of faculty reading room

会議室 conference room

会議室ロビー
lobby of conference room

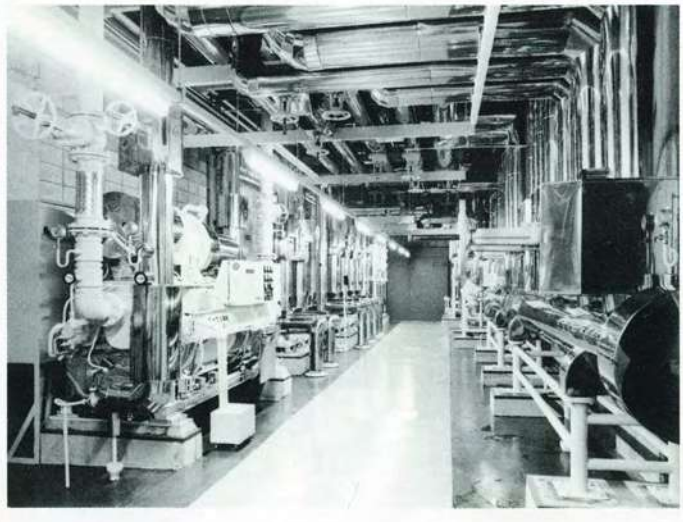
喫茶室 coffee shop



喫茶室ギャラリー
gallery alcove of coffee shop

コンピューター室 computer room

インフォメーションセンター infomation center



主機械室 machine room

キャンパス全景 bird's eye view of campus

PLAN

B3

書庫　576.0㎡

収蔵能力約19万冊

主機械室

２基の電動ターボにより冷熱源をつくり、蓄熱供給する。

電気室6,600Vで受電、トランス容量1,550KVA。

B2

書庫１　617.0㎡

今回、一部電動集密書架設置

収蔵能力約19万冊

書庫２　75.3㎡

電動集密書架設置可能

収蔵能力約2万5千冊

実験ドーム　302.5㎡

音と映像の実験ホール、迫り、可動ドーム、吊り物などの舞台機構を設備。周囲に設けられた映写ギャラリーからは数十台のプロジェクターによって、スライドやフィルムのマルチ映写が可動であり、ドームの天井裏に設置された12chを含む計25chのスピーカーシステムにより立体的な音響効果を得ることができる。

また、将来は、中央の迫り部分にプラネタリウム、アストロビジョン等の大型プロジェクターを周辺部にレザニアム装置等を配置し、全天全周の映像を映すことができるように考えられている。またマルチチャンネルのスピーカーシステムを併用して空間音楽の創作を可能にする。

可動席約200席

B1

AVホール　291.7㎡

特別講演、各種シンポジウム、映画鑑賞、レコードコンサート、などに使用するホール、映写スクリーンはフロントやリヤーの二面を有し、マルチ用のスライドプロジェクター、35ミリ、16ミリの映写機が設置されている。ここの映写室は実験ドームと背中合せになっており、プロジェクターは双方兼用で使用することができる。また将来は、大型ビデオの映写も考えられている。固定席 221席

収蔵庫　245.8㎡

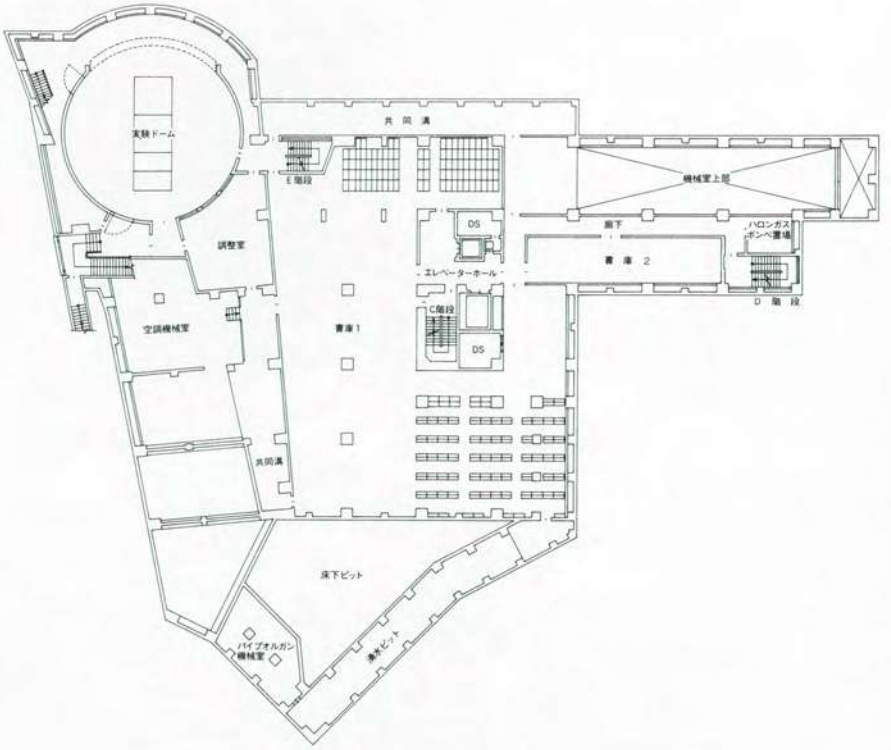
美術作品収蔵のための総板貼りの室で一部が展示室になっている。

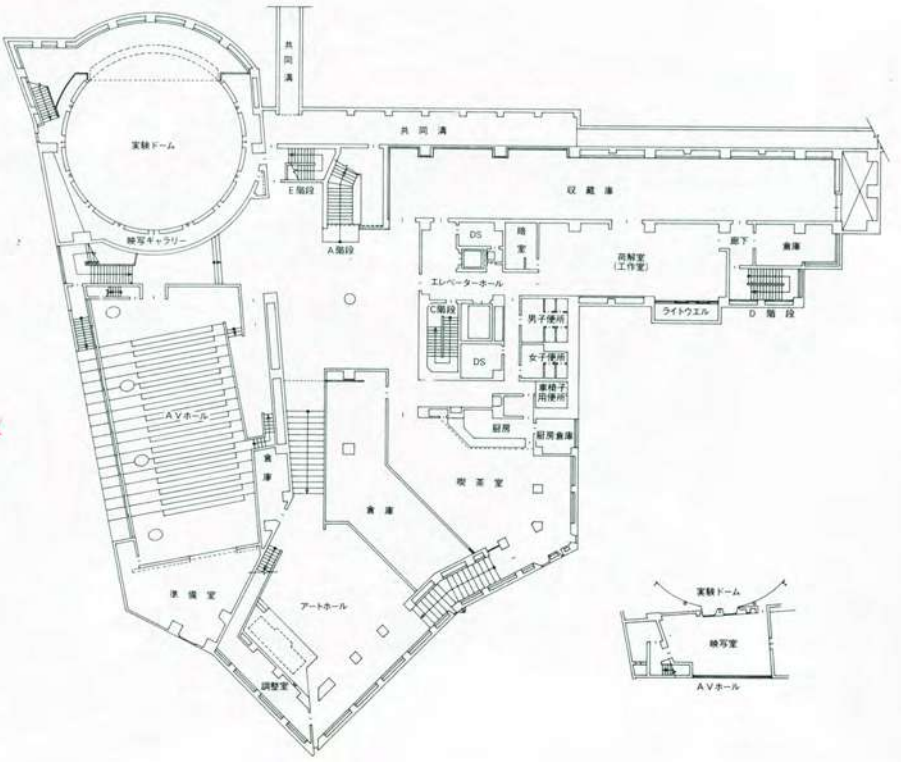
荷解室(工作室)　102.4㎡

収蔵作品の記録撮影やマイクロ撮影、カラーコピーなどをすることができる。

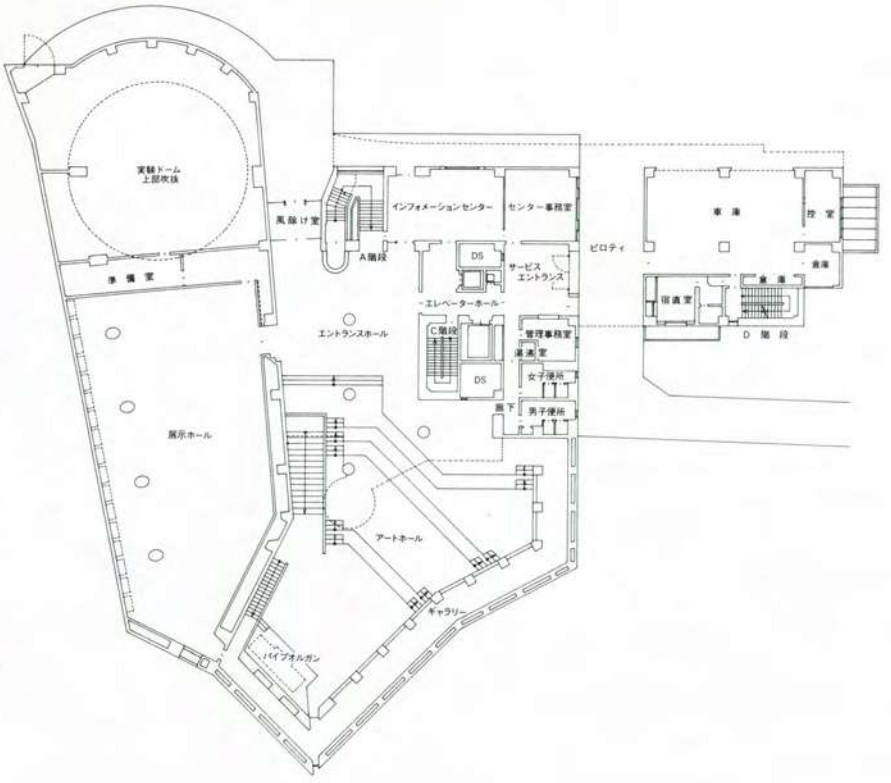
喫茶室　157.9㎡

展示ギャラリーの延長として使用することもできる。57席。





1F



アートホール　445.2㎡

アートホールはこの建築の中心的空間であり、パイプオルガン演奏の専用ホールとして計画された
―― 残響時間4～4.5秒（500Hrzで4.4秒）――
ここはまた、立体造型の展示ホールとしても使用できる。
パイプオルガン（クライス社製・33ストップ）、気積約5,500㎥、約400人収容
タペストリーデザイン　早川良雄

ギャラリー　140.0㎡

アートホールを取りまく回廊、絵画・写真などの小品展示に使用。壁面長さ約50m。
アートホールの機敷として、また展示ホールの延長空間としても活用し得る。

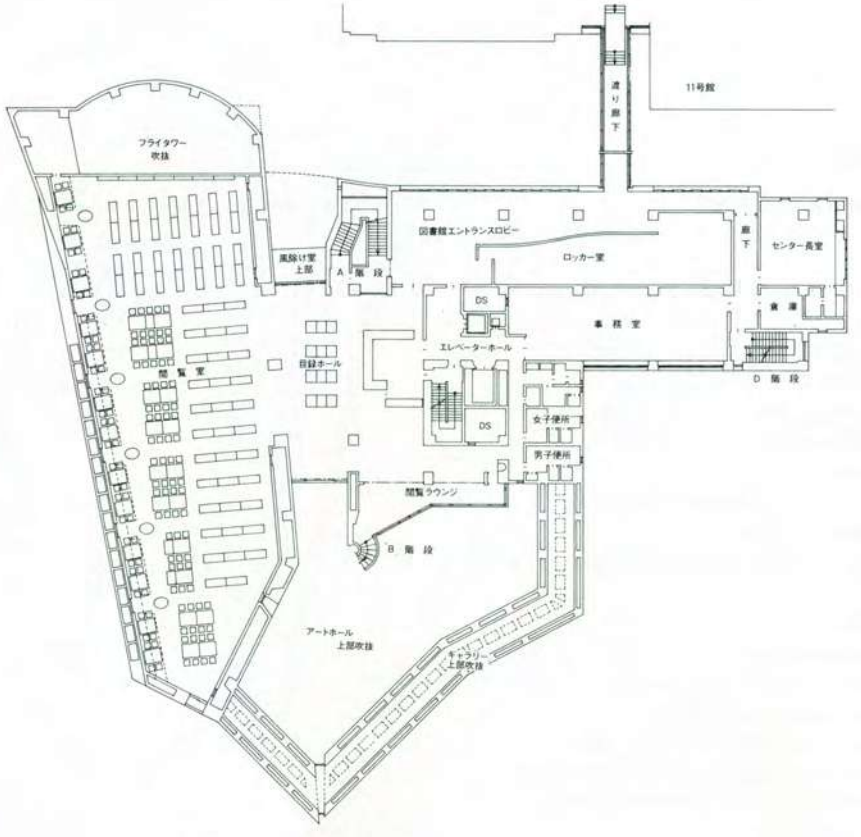
展示ホール　450.7㎡

グリッド状に組まれたハンガーレールに沿って展示パネルを自由に移動することができる。パネルを収納してしまえば平土間のホールとして使用することができる。
壁面長さ約140m。

インフォメーションセンター　61.4㎡

学内外の芸術情報、姉妹校の紹介、施設案内などを行う。
将来はビデオを使った情報提供も考えられている。

2F



図書閲覧室　658.5㎡

参考図書およびNDC7（芸術）以外の図書が配架されている。
座席数132席、開架図書数約31,000冊。

レファレンスホール・ラウンジ　280.3㎡

ブックデイテクション、ゲートキーパーの装置の設けられている出入口。
メインカウンターでは、受付、貸出、返却、レファレンスなどの業務が行われる。
アートホールに接して新聞・雑誌等の閲覧および喫煙コーナーがある。

事務室　118.4㎡

図書館の主事務室、コンピューターの端末機器がおかれる。

ロッカー室　99.9㎡

コインロッカー446人分が設けられている。

センター長室　54.6㎡

芸術情報センターのセンター長室

3F

AV閲覧室　560.8㎡

視聴覚資料を集中化し、利用をはかる。音声とビデオの組合せによる５つのタイプのブースが配置されている。

ブース数70、席数106

将来はコンピューターを使って、ビデオディスクに収録された静止画像をボタン１つで取り出すこともできる。

視聴覚　52.5㎡

グループでの視聴・研究のための室。音声のダビング・ビデオ装置などがおかれる。

このほかに４つの視聴ブースがある。

レファレンスホール・ラウンジ　285.3㎡

視聴覚資料に関するレファレンス。

音声専用のオープンタイプの座席16席。

喫煙コーナーを含む。

AV資料庫　222.4㎡

視聴覚資料の収蔵庫。

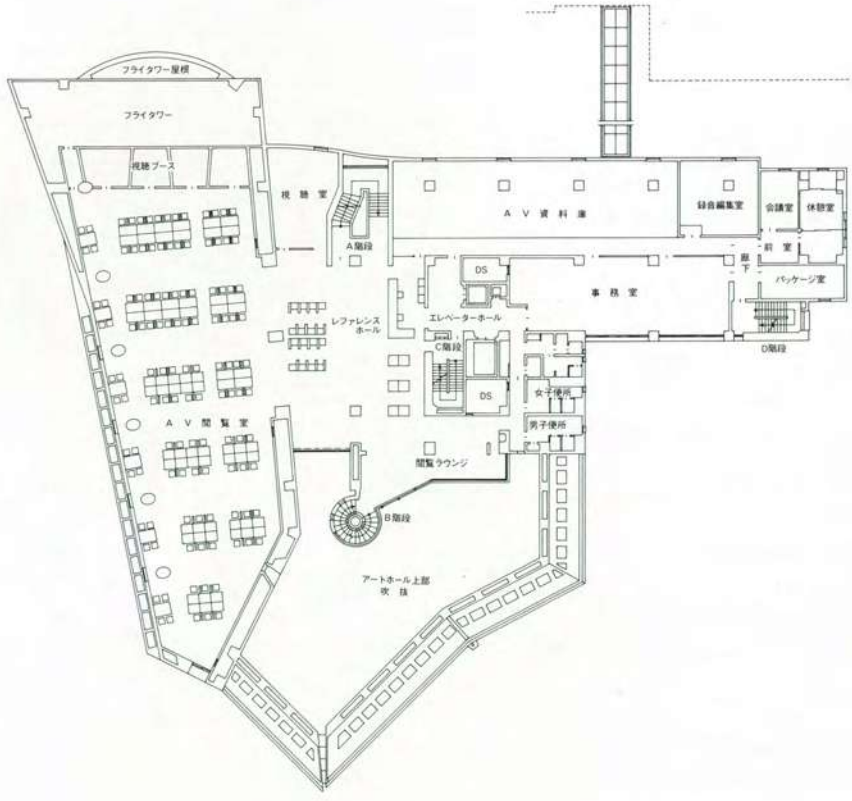
楽譜約25,000冊、レコード約20,000枚、カセットテープ4,000巻、ビデオテープ2,000巻、フィルム400巻が収蔵可能であり、今後はスライドの収集も行われる。

事務室　118.4㎡

端末装置の保守管理、視聴覚資料の整理事務室、職員休憩室、会議室を含む。

録音・編集室　44.8㎡

録音、試聴、編集、テストランなどを行う。



4F

図書閲覧室　615.9㎡

NDC7(芸術)の図書、および雑誌が配架されている。

座席数 122席、開架図書約9,000冊、雑誌920タイトル。

共同研究室　52.5㎡

座席数18席。

レファレンスホール・ラウンジ　285.3㎡

出納およびレファレンスのためのカウンターがおかれる。

ブラウジング・喫煙のための座席16席。

事務室　118.4㎡

図書および雑誌の整理事務室、図書館長応接室を含む。

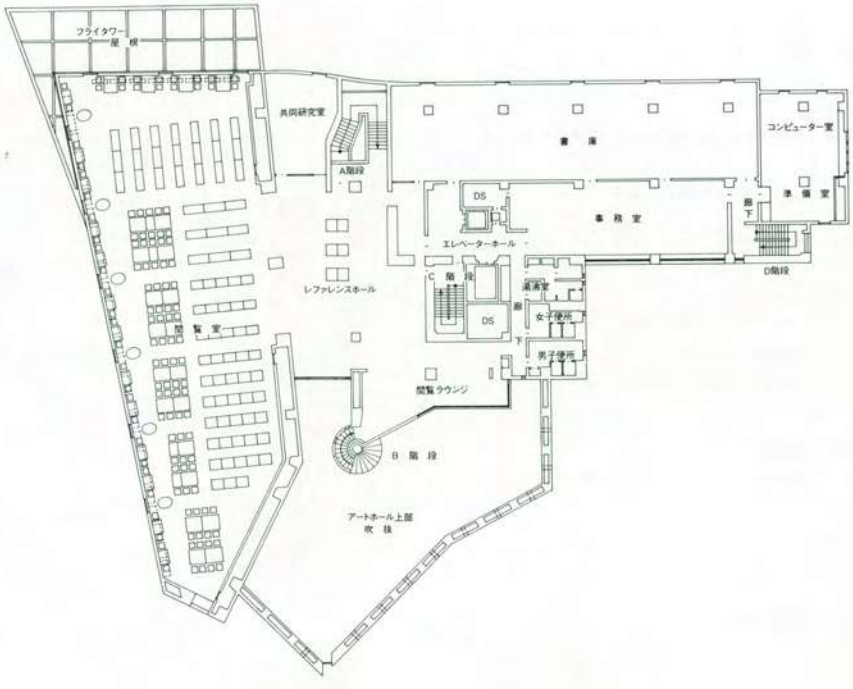
書庫　278.1㎡

収蔵冊数約30,000冊。

将来は、安全開架としても使われる。

コンピューター室　78.5㎡

情報センター専用のシステムにより設置され、図書館管理業務の他、能力的には静止画像の送出も可能である。尚、将来は情報検索まで行われる。



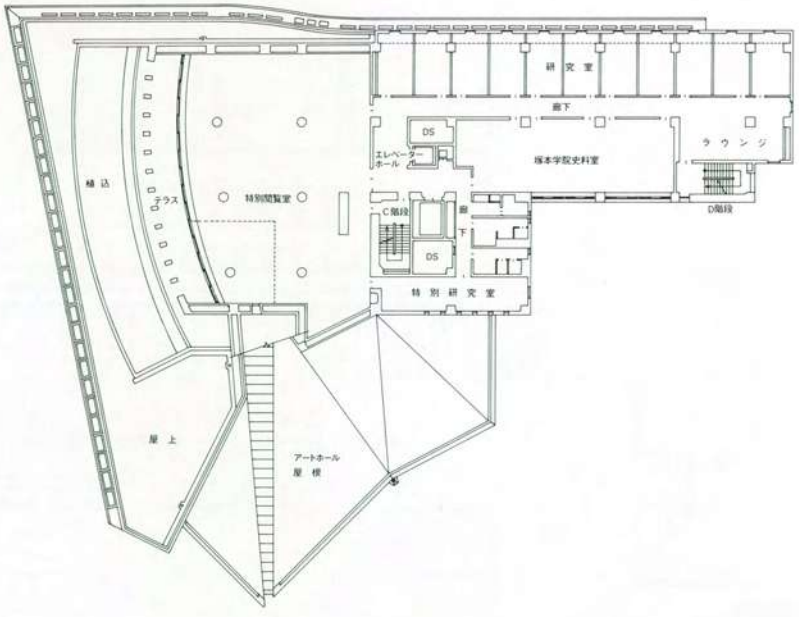
5F

特別閲覧室　363.7㎡
教職員専用の閲覧室

特別研究室　41.0㎡
キャレル７席

研究室　17.8㎡
11室の研究室

塚本学院史料室
学校法人・塚本学院の歩みに関する資料を整理・保存する。



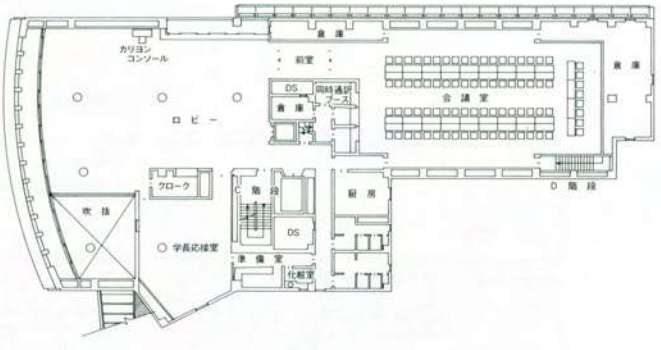
6F

会議室　240.6㎡
将来、３ケ国語の同時通訳が可能なように考えられている。
映写機及びスクリーンも装置されており、映写時など天井周りのスカイライトの調光も可能である。

通訳ブース　15.6㎡
同時通訳のためのブース三室。

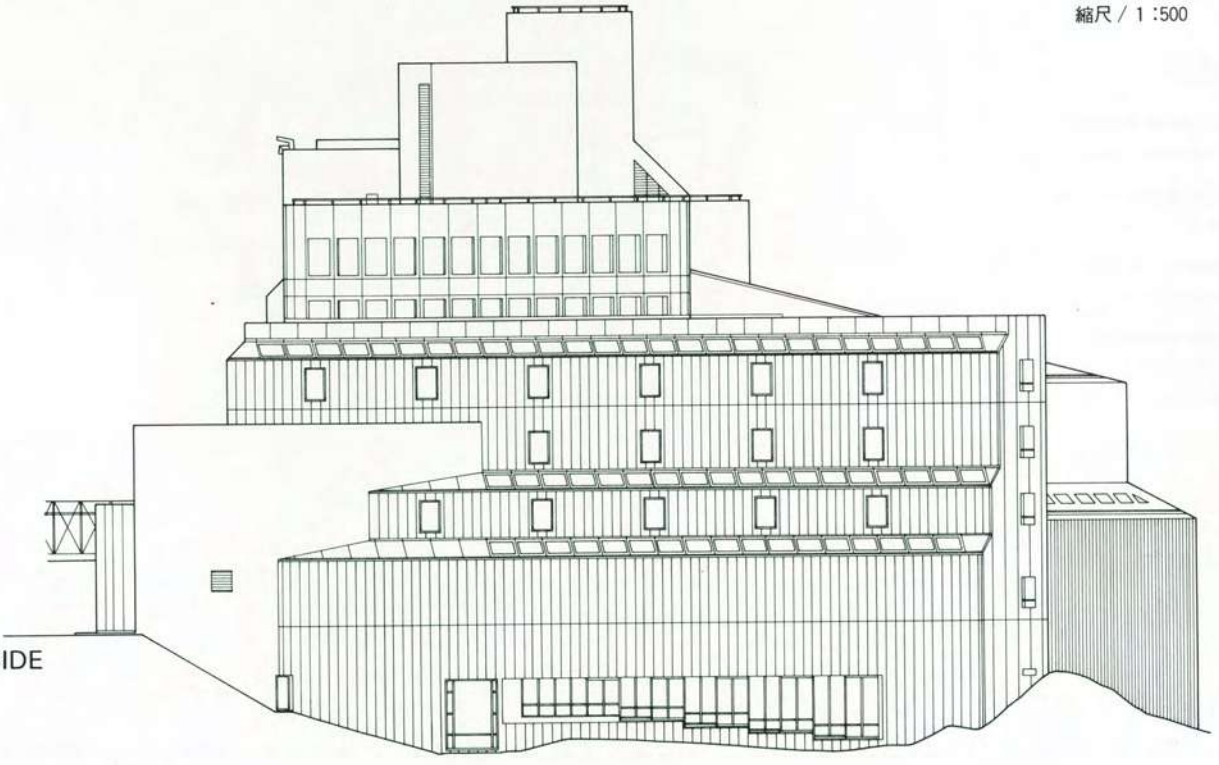
ロビー　257.9㎡
会議室ロビー。
外壁に吊られたカリヨンのコンソールが置かれている。

学長応接室　81.2㎡
学長応接室、また、来賓控室としても使われる。

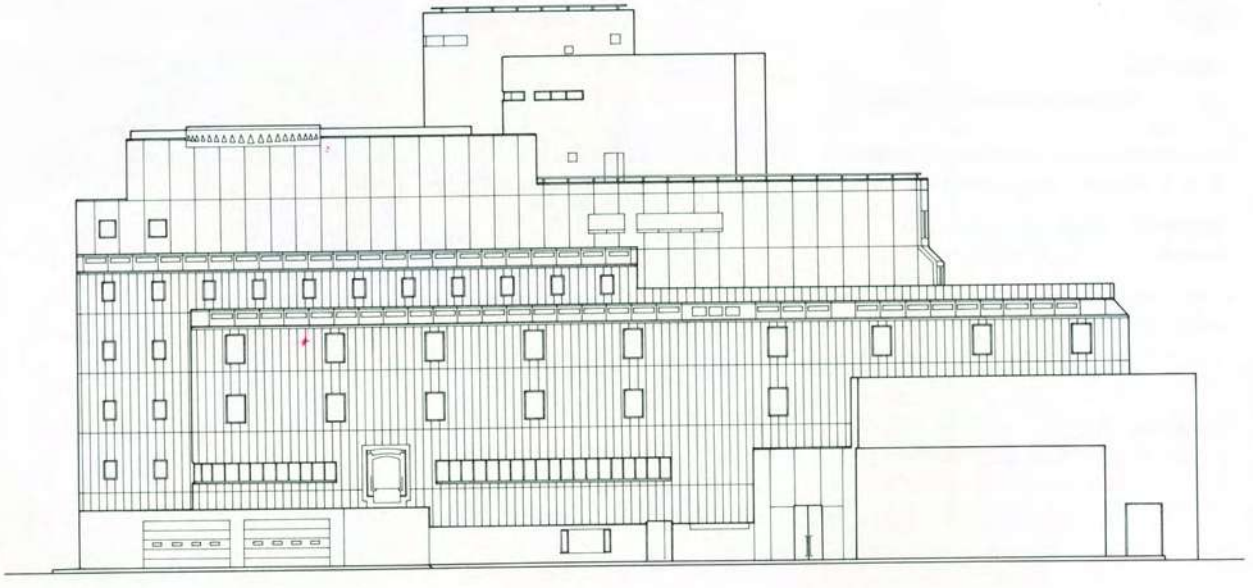


ELEVATION

縮尺 / 1 :500



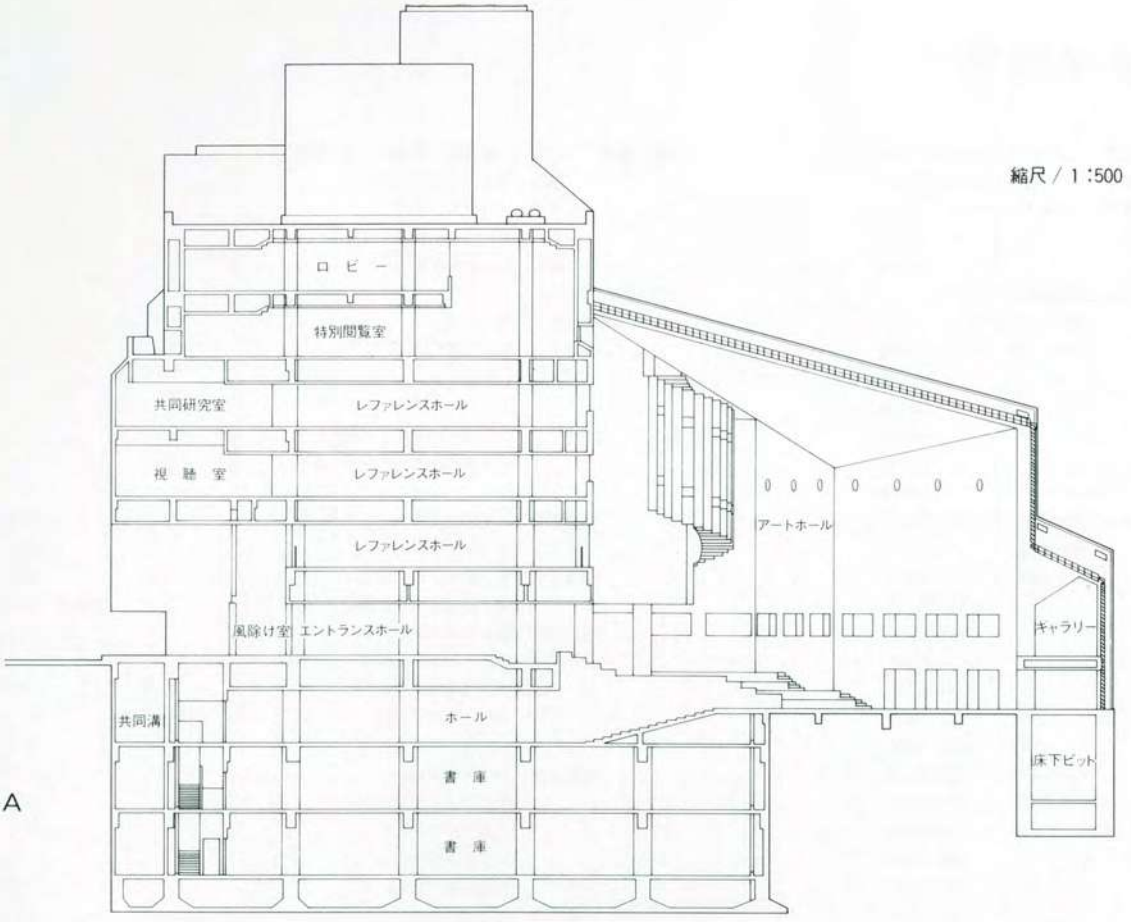
WEST-SIDE



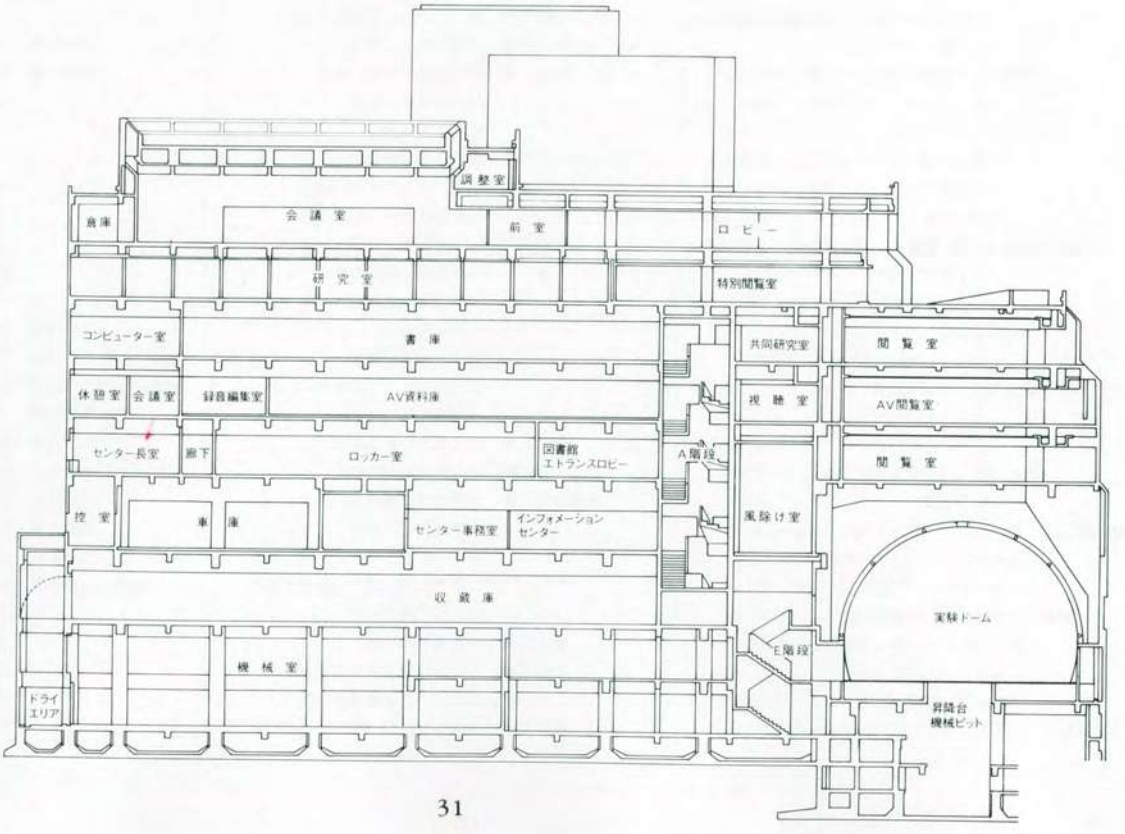
NORTH-SIDE

SECTION

縮尺 / 1:500



SECTION-A



SECTION-B

建築概要

所在地　大阪府南河内郡河南町大字東山469
規模　地下3階、地上8階、塔屋1階
構造　主体構造／B2～B3　RC造
B1～8F　SRC造
PH　RC造
寸法　最高の高さ／35.600m
軒高／28.060m
階高／B3～B2　3.520m
B1～1F　4.800m
2F～4F　3.840m
5F～6F　3.600m
7F～8F　4.240m
PH　2.400m
面積　敷地面積／103.230.000㎡（第一工区のみ）
建築面積／ 2.425.727㎡
延床面積／ 14.324.107㎡
B3　1.423.318㎡
B2　1.385.905㎡
B1　2.307.085㎡
1F　1.736.442㎡
2F　1.782.135㎡
3F　1.650.319㎡
4F　1.638.859㎡
5F　1.053.100㎡
6F　890.948㎡
7F　298.494㎡
8F　143.372㎡
PH　14.130㎡
主な仕上　外部／壁：コンクリート打放し、ウエテキシ塗布（ベニア型枠、一部尺パネル）
建具：アルミ製、一部鋼製及びステンレス製
内部／床：御影石、カーペット、Pタイル
壁：コンクリート打放し（一部サンドブラスト仕上）
天井：コンクリート打放し、パーライト吸音材吹付、ダイアクレバイト、岩綿吸音板
設備　空調／熱源：電動ターボ、蓄熱槽、炉筒煙管ボイラー（既設）
供給方式：ハンドリングユニットによるダクト方式、ファンコイルユニット方式、一部パッケージ型空調器
衛生／給水：高架水槽による方式
給湯：個別給湯方式
排水：汚水、雑排水、雨水の3系統
消火／屋内消火栓、連結送水管、ハロンガス消火設備
昇降機設備　乗用エレベーター／1基（750kg、60m/分）
貨物用エレベーター／1基（1.500kg.45m/分）
ブックリフト／1基（30kg、30m/分）
設計期間　基本構想／1975年9月～1977年5月
基本設計／1977年6月～1978年5月
実施設計／1978年5月～1979年4月
現場設計・監理／1979年1月～1981年10月
工事期間　1979年4月1日～1981年10月14日

設計・監修：　総括　一級建築士事務所　第一工房
構造　構造設計画研究所
設備　渋谷設備研究所
電気　圓建築設備設計事務所
積算　金丸建築事務所
タペストリーデザイン　早川良雄
家具デザイン　第一工房
サインデザイン　第一工房

施工　大成建設株式会社大阪支社店
日本電設工業株式会社大阪支店

地質調査　株式会社東京ソイルリサーチ
土工事　株式会社北口工務店
山留工事　東洋基礎工業株式会社
鳳瀬鋼材産業株式会社
型枠工事　株式会社山路組
コンクリート工事　株式会社北口工務店
大倉商事株式会社
兼松江商株式会社
株式会社京谷商店
鉄筋工事　株式会社柿森組
西川ガス圧接株式会社
三菱商事株式会社
住友商事株式会社
日鐵商事株式会社
鉄骨工事　株式会社北口工務店
川岸工業株式会社
大西建設運送株式会社
組積工事　太陽ブロック工事株式会社
PC工事　大成プレハブ株式会社
防水工事　株式会社木下謹三商店
神戸建設株式会社
株式会社英建
タイル工事　青木産業株式会社
石工事　株式会社矢橋大理石商店
株式会社旭大理石工作所
金属工事　山陽金属株式会社
株式会社上野製作所
柴田板金株式会社
丸善株式会社
株式会社満点商会
立川ブラインド工業株式会社
株式会社イトーキ
屋根工事　株式会社小野工業所
木工事　株式会社布川製作所
建具硝子工事　浪速建材工業株式会社
金剛産業株式会社
東洋シャッター株式会社
ナブコドアーエンジン株式会社
杉山硝子株式会社
左官工事　株式会社浪花組
塗装工事　株式会社石渡靖一郎塗装店
昭和レンジ工業株式会社
内装工事　株式会社睦屋
株式会社佐渡島
株式会社秀光
株式会社タナハシ
日本ダイアクレバイト株式会社
雑工事　白井建設株式会社
株式会社須川工務店
石井美研株式会社
株式会社大和建材店
森川工業所
株式会社久光メタリコン工業所
大丸株式会社
株式会社大阪熊平金庫店
株式会社岡村製作所
中川商店
王水産業株式会社
東邦電機株式会社
株式会社近久商店
日本ビティリース株式会社
大成輸送株式会社
屋外工事　大成道路株式会社
設備工事　五建工業株式会社
山武計装株式会社
大阪日立エレベータ販売株式会社
株式会社日本デリバリー
日本アーシューター株式会社
株式会社平尾製作所
株式会社荏原製作所
菱電商事株式会社

音響設備　松下電器産業株式会社
ビデオ設備　松下電器産業株式会社
図書館情報管理設備　松下電器産業株式会社
舞台機構設備　森平舞台機構株式会社
映像設備　森平舞台機構株式会社
パイプオルガン　日本楽器製造株式会社
カリヨン　日本楽器製造株式会社
造園工事　株式会社田中造園
電話工事　日本電通建設株式会社
家具その他工事　株式会社大丸装工事業部
株式会社ノル・ジャパン
株式会社アイデック
株式会社ヨーロッパ家具
株式会社岡村製作所
株式会社乾商店
丸善株式会社大阪支店

〈座談会〉

芸術情報センター　その構想と設計

高　橋　䟽　一
高　橋　　亨
山　田　幸　平（司会）

「世の中にないもの」を目指す

山田　本日は，先ごろ竣工いたしました塚本英世記念館／芸術情報センターが，今後どのような役割を果し得るのか，また果していくべきなのかということについて，設計に当られた高橋䟽一先生に，高橋亨先生と私とで，お話を伺っていきたいと思います。䟽一先生は芸術情報センターの設計によって，今年度の芸術院賞・建築学会賞を受賞されたわけですが，今日はその受賞記念パーティーが，先ほどまで開かれていました。先生，なかなか盛り上っていたようですね。

高橋(䟽)　ええ，ありがとうございます。実は，卒業生がコンクリートを使ったレリーフを作ってくれましてね，僕にプレゼントしてくれたんですよ。それが，とっても綺麗なんです。嬉しかったですねえ。7期といいますから，今から6年前に卒業した連中なんです。

山田　6年前ですか。

高橋(䟽)　20人くらいが集ってやってくれたらしいんですが，4回失敗したそうです。ああいう発想をしてくれるというのには，ホント，参りましたね。冥利につきるといいますか……。

高橋(亨)　コンクリートを使うというのが，何ともいえませんね。

高橋(䟽)　そうなんです。僕は18年間，殆どコンクリートばっかりやってきたわけですから。あんなすばらしいレリーフをもらえるとは夢にも思いませんでした。

山田　受賞記念で建築学科の皆さんがお集りになったのは，今回が初めてだったのですか。

高橋(䟽)　はい。夏前からそういう企画を立ててくれていたらしいのですが，塚本学長のことがありましたから，今日になったわけです。

山田　学長のお話が出たところでお聞きしたいのですが，先生と学長との間で，センターの構想のようなものができてきたのは，いつごろのことだったのでしょう。

高橋(䟽)　それがおもしろいんですよ。学長はですね，いわゆる図書館のようなものよりも先に欲しがっていたものがあったのです。

山田　と，いいますと。

高橋(䟽)　要するに「メディテーションの場，瞑想の場を作ってくれないか」ということだったんです。それ

も，いかなる宗教とも関りのない瞑想の場なんです。

山田　それが，いつごろのことだったのですか。

高橋(靭)　10年くらい前ですね。そのころ僕は，とても，そんものをつくる自信がなかったものですから，もうちょっと待ってくださいと申し上げたんです。お断りしたわけです。

山田　そうですか。

高橋(靭)　それで，構想がやや具体的になってきたのが，今から7年くらい前のことでした。学長流に言うなら，普通の図書館じゃなくて瞑想の場だと，しかも「世の中にないものを作れ」ということだったんですね。それが一体，何を意味しているのかということをですね，僕は暗中模索していったわけです。「それじゃ学長，少し色々な建物を観て廻りましょう」と言って，ヨーロッパからアメリカへと，学長のお供をして歩いたのです。その時の学長の感触のようなものを推測しながらですね，「世の中にないもの」とは，どういう意味をもっておるのかということを，半ば手さぐりで捜し求めていたわけです。

「ゲーテアヌム」の瞑想性

高橋(亨)　その欧米行で，学長はサジェションのようなものを得られたわけですね。

高橋(靭)　そうなんです。そういう意味からすると，学長がもっとも興味を示されたのは「ゲーテアヌム」なんです。これは，20世紀初頭の建物で，ルドルフ・シュタイナーというスイスの神学者が作ったものなんです。バーゼルの近くのドルナッハというところにあります。彼はゲーテの思想といいますか，ゲーテのもっている美学，あるいは哲学に魅せられましてね，ゲーテアヌムというものを自分で作りだしたわけです。ゲーテアヌムとは，ゲーテの館(やかた)ということです。現在，シュタイナー学校というものが世界中にあるのですが，その母胎のようなものと考えていただいていいんじゃないでしょうか。日本にも以前から随分紹介はされているのですが，最近，シュタイナー学校を紹介するものとして『ミュンヘンの小学生』(中公新書)という本が出ています。自分の子供をミュンヘンのシュタイナー学校へ通わせた

時の記録ですね。

山用　そのシュタイナー学校といいますか，ゲーテアヌムは，どういう建築なんでしょう。

高橋(靭)　建築的な意味から言うと表現主義ですね。要するに，“スイス版のガウディ”です。

山田　ガウディですか。

高橋(靭)　そうですね。ただ，ガウディは本職の建築家だったわけですが，シュタイナーの方は本職は神学者・哲学者であり，建築はいうならば余技というわけです。タイナーはすぐれた彫刻家でもあって，彼が彫刻したそしてまた，シュイコンなどが，シュタイナー学校にも遺されているんです。ともあれ，学長がいちばん興味を示されたのは，その非常に表現主義的な又非常に精神的な建物，シュタイナー学校であったわけですね。

山田　外観などは，どういった感じなのでしょう。

高橋(靭)　コンクリートが打放しになっているんです。実は，現在あるのは第二次ゲーテアヌムといって，第一次のものは竣工の日に焼けてしまったそうなんですがね……。

山田　それはまたどうして……。

高橋(靭)　それがよくわからないんですが，木造だったのです。それでシュタイナーは，木造だと焼けてしまうというんでコンクリートで作り始めたのですが，すぐに亡くなってしまうんです。そこで“シュタイナー教の教徒”とでも言いましょうか，シュタイナーのお弟子さんたちがですね，シュタイナーの遺した粘土模型といくつかのスケッチを基に復元と言いますか，作っていったわけなんです。それは丁度，ガウディがサグラダ・ファ

ミリア教会の模型を作って亡くなってしまいましたが，そのお弟子さんたちが引き継いでいったのとよく似ていますね。ただ，ゲーテアヌムの方はほぼ完成したのですが，ガウディの方はなかなか……。

山田　まだ50年以上，1世紀くらいはかかりそうですね。ファサードはどうやらできたが，主塔はまだできていませんから。

高橋(靭)　そうですね。ところで，ガウディやシュタイナーを日本に紹介したのは，早稲田の今井兼次先生だったのですが，1920年代のことでした。それまで，ヨーロッパの表現主義に関しては，メンデルゾーンとか，ドイツ表現主義のああいった建物は日本でも早くから紹介されていたのですが，スペインのカウディ，スイスのシュタイナーというのは，建築の亜流だと見られていたわけです。

ともかく，その非常に表現主義的と，精神的な建物は，学長に大きな衝撃を与えたということです。

複合化された機能と「音」との結びつき

山田　シュタイナー学校以外に興味を示された建物はあったのですか。

高橋(靭)　ポンピドーセンターです。ポンピドーセンターのもっている非常に多面的な，いわゆる複合化された機能に対して，学長は感じ入っておられましたね。学長が「メディテーション，メディテーション」と言っていた瞑想のイメージとしてトドルフ・シュタイナーがあり，機能的な面でポンピドーセンターがあったわけです。

山田　その二つが，芸術情報センター発想のベースになったわけですね。

高橋(靭)　ええ，それとあと，アメリカに渡りまして，ルイス・カーンのいくつかの建物ですね。たとえばキンベルミュージアムというものがありまして，非常にビューティフルな建物なんです。アメリカではケビン・ロチジのオークランドミュージアムとか，フィリップ・ジョンソンの近代美術館などが有名なんですが，キンベルミュージアムはそれら以上の素晴しいギャラリーでして，アメリカでも五指に入る美しい美術館だと思いますね。

そして，同じくルイス・カーンの作品で，ボストン近郊のエクセターという町に，小さな予備校があるんです。そこの図書館にはピアノが置いてありまして，ウィークエンドともなれば，ギャカリーや図書館のオープンエリアを使ってですね，コンサートをやるわけですよ。それを見て私学長に，「先生，図書館の中でピアノを弾いてますよ，ミュージアムの中でピアノを弾いてますよ」と，盛んに言ったんですね。それが学長にとって，一つのサジェスションになったんだと思うわけです。

山田　なるほど。そのことが，芸術情報センターの中にパイプオルガンを置くという発想につながっているわけですね。

高橋(靭)　そうです。だから，あの建物の内容について，学長に大きな影響を与えているものが三つあるわけです。ゲーテ・アヌムの瞑想性，ポンピドーセンターの複合性，そしてルイス・カーンが示してくれた「音」と

建築との結びつきですね。学長の頭の中では，その三つが渾然となって練り上げられていたのでしょう。僕も，彼のそういう思考の軌跡を追いながら，徐々に一つの形をイメージしてきたわけです。そういう過程を踏んで，あの建物の中にどういうものを作るかという，二人の合意が出来上ってきたのです。

山田　意見の一致をみるまでには，何と言いますか，色々と食い違いのようなものはなかったのですか。

高橋(就)　それがですね，まったく任せきりだったと言うか，食い違いとかいった感じじゃなくて，学長のイメージ・理念があって，それを僕がトレースしていくといった感じだったのです。

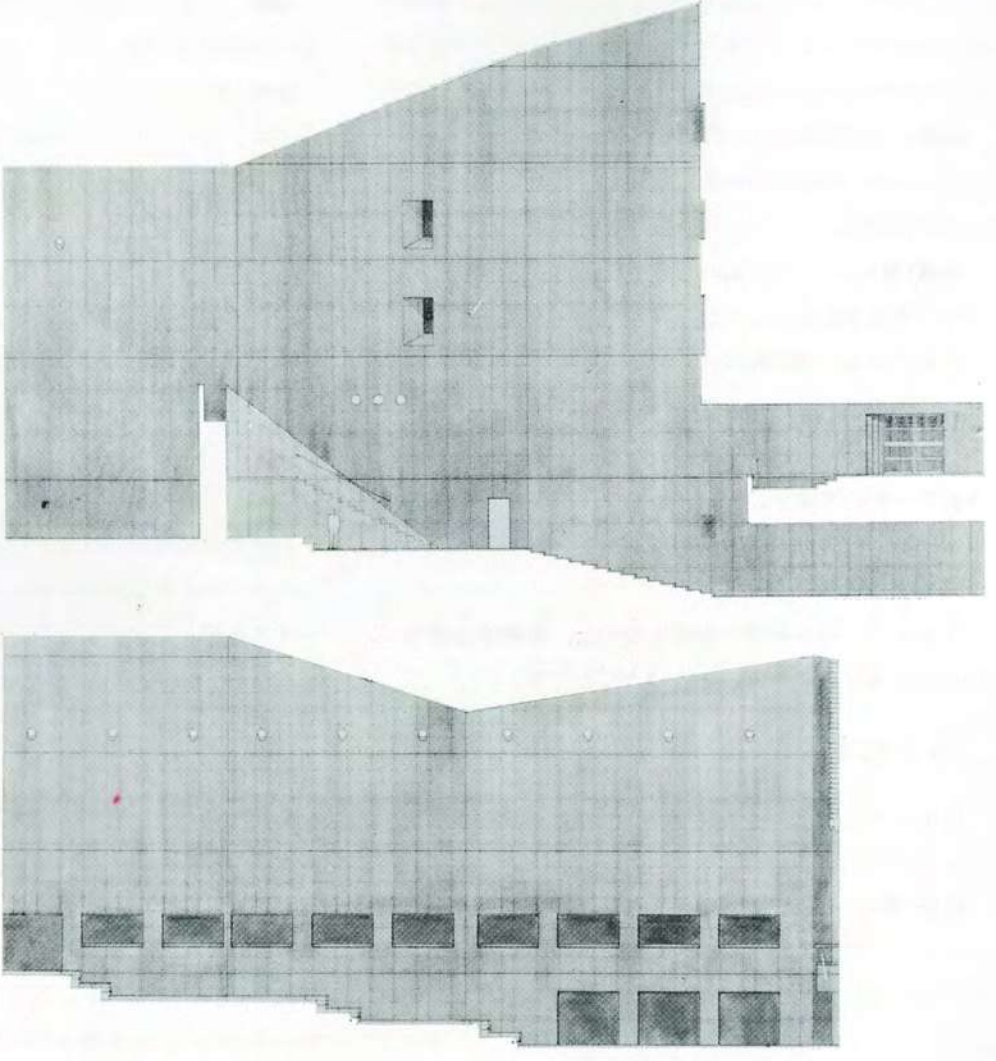
塚本英世という名前に応しい建築物

高橋(亨)　建物の瞑想性というのは，機能的な意味で瞑想の場ということではなくて，建物，空間が自ら瞑想性を有しているというふうに理解していいのでしょうか。

高橋(就)　おっしゃる通りですね。まったくそういう意味なんですが，思った通りに出来ているかどうか……。

高橋(亨)　確かに，受けるイメージからすると，それが実現されていますね。

山田　私は就一先生の建築をですね，個人的にも興味をもって，芸大以外でもずいぶん見ているんですが，今



アートホールのスケッチ
S：1/300

度の芸術情報センターからはモニュメントといった印象を受けているんです。とくに地下へ降りていくところとか，1階の奥へ向かうリズミカルな空間などは，芸術情報センターという“新しい”名前にそぐわないほどロマネスク的な，あるいは非常に「翳」のある空間だと感じますね。これは何か意味があるのではないかと思っていたのですが，それを瞑想性と理解すればよいのですね。

高橋(就)　そうですね。そう考えていただいていいと思います。

山田　芸術情報センターという名前は，後からつけられたのですね。

高橋(就)　いえ，これは相当初期の段階から，僕の頭の中にあったのです。英語で言うなら，アート・メディア・センターという構想ですね。しかし，塚本英世記念館という名称を同時にあの建物に冠するということについては，そすでに工事の始まっている頃でした。工事が始まってからも，僕は建物のデザインに変更に加えていたのですが，そうした折に，学園全体の建物の配置計画などを眺めますね。そして，今後どのような建物ができるのか，塚本英世という名前にふさわしい建物があるとすればどんな建物だろう，などと考えるわけです。それで，彼の名前を遺すとすれば，このアート・メディア・センターを描いてないのではないかと，思うに至ったわけです。その後，学長の内諾を得て，先生方ご記憶かどうかわかりませんが，学科長会議に僕が提案したような次第なんです。

山田　憶えています。いつごろだったですかねえ。

高橋(就)　あの工事が始まって少したってからです。いま作っておるものに学長の名前をつけたいと思うがどうかと，キャップの先生方に2回お訊ねしているんです。1回は確か，短大で開かれた時，もう1回は都ホテルの時だったように思います。

内部空間のスキンの積み重ねが外観に

山田　就一先生があの建物を作られるに当って，もっとも力を入れられた部分というのは，具体的にはどういうところだったのでしょう？　私のような素人から見ると，コンクリートを使ってパーツ，パーツを，美しく，しかも精密に仕上げられたという感じを受けるのですが，そういったことを含めてお話しください。たとえば，プランの段階で，外形と自然や風土との関連といったことは考えておられたのでしょうか。

高橋(就)　そのことに関しては建築関係の雑誌にも書いたことがあるのですが，今度の建物は完全に中身で勝負をしたいと思っていたのです。人間がいつもいるところで勝負をしたいと。建物の外観というものをですね，僕の念頭から完全に消してしまおう，最後までイメージしないでおこうとしたんです。だから，最終的にプランニングをまとめ，エレベーション(立面図)をつくりますね，その段階で初めて外観にお目にかかったようなわけなんです。「こんな格好してんのか?!」という言い方でスタッフに言った憶えがあるんですが，自分にとっても，それが外観との「出会い」だったんですね。それほど，外の形というものを自分の意識から外していって作ってみようと，決心していたわけです。

そのことについては，次のようなエピソードもありました。あの建物のタペストリーは，今度紫綬裳賞を受けられた早川良雄さんにお願いしたのですが，足場を全部外した直後ですから1980年の6月にですね，現場へ来ていただいたんです。僕は，こういう寸法でつくってくださいということだけお願いして，後は建物を見てもらい，早川さんのイメージにお任せしたわけです。その時，早川先生が帰りがけにですね，「要するにこの建物の外観というのは，内部空間を覆っている表皮が積み重ねられたものにすぎないと思っていいのかな」とおっしゃったんです。「その通りです」とお答えしたんですが，驚きましたねえ。わずかな時間，建物を見ただけなのに，僕の思想過程を見抜いて帰られたわけです。この人はやっぱり，鋭いなあと思いましたね。

高橋(亨)　おもしろいお話ですね。実はそのことを一度，就一先生にお尋ねしようと思っていたんです。まったく今おっしゃったような内容で，つまり，内部からつくられたか外からかということなんですが，非常に興味がありましたね。とくにこういう，さまざまな機能が複合的に，いっぱいつまった建物ですから，内部からつくられたんじゃないかなあと思っていたんです。今のお話

を聞いて，納得することができました。

高橋(靭)　僕は，自分の建物のエレベーションとか外側の形というものを，非常に気にする場合と，そうでない場合とがあるんです。今つくっている建物などは，これは銀座のはずれの辺りに建てているんですが，外側が一つの勝負なんですね。外がわの表現自身が，外へ向かって，自分以外の建物へ向かってリフレクトしていかなければならない，自分の主張をもっていなければならない，というような気がするんです。ところが芸術情報センターの場合は，芸大内というのは全部自分の作品ばかりなわけですから，とくに自分の顔というものを主張する必要がなかったわけです。内輪の顔でいいわけですね。そのことが，非常に安心して，エレベーションは中身の表皮であるという感じでいられた，一つの大きな原因であったかもしれません。

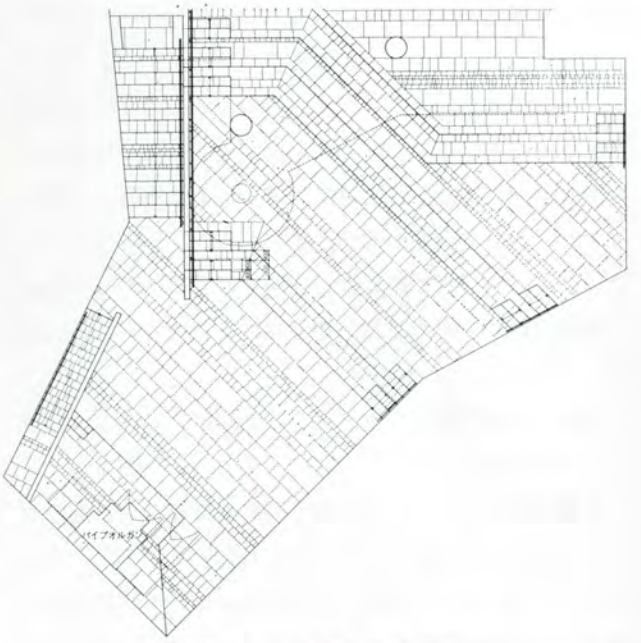
高橋(亨)　今までつくられてきた芸大の他の建物とは，違っているわけですね。

高橋(靭)　或る意味ではそうですね。言ってみれば，他の建物との関りが一番うすい建物であったかもしれません。キャンパスの突先に，岬にあるということで，たとえば，あの建物とこの建物の狭間で，ある空間をつくるとか，向こうの建物との対応の中である造形を考えるとかいう必要性が，ほとんどなかったわけです。他の例を挙げるなら，三期工事と六期工事と言うんですが，ピアノのレッスン室がオープンシアターの向こう側に並んでいるとかいった場合，お互いにバランスした顔をもたなければ，一つの空間としての異和感が非常に大きくなるんです。ところが岬に建つ建物について言うなら，半分以上，顔は外に向いているんですね。半分から少し，こちら側がみえていますね，オープンエリアの中で，囲まれた空間の中で，何かを人に訴えかけなければならないという機能を，この建物は持っていないわけです。

疑似体験の創出

山田　亨先生は現代美術センターの館長を勢めておられる立場から，内部空間をご覧になってどのようにお感じになられましたか。

高橋(亨)　もう，見事としか……。すぐには言葉が出



アートホールの石創　S：1/300

てきませんね（笑）。

高橋(靭)　とんでもないですよ（笑）。

高橋(亨)　ところで今まで靭一先生からお聞きしたのは，建築に当っての理念のようなものだったわけですが，次に，建物を実際にどのように機能させていくのか，ということについてお聞きしたいのですが。

高橋(靭)　そのあたりは，僕の方から亨先生に伺いたいぐらいなんですよ（笑）。

高橋(亨)　いえ，その前にですね，あの建物がどういう情報センターとしての働きをするのか，といったことについて，お考えになったうえでつくられたと思うんです。そのあたりを……。

高橋(靭)　そのことについてはですね，これは芸大の紀要なんで，僕が軽々しく申し上げるのははばかられるんですが，個人的な見解，構想としてお聞きください。亨先生のおっしゃった機能的な意味から言うと，先ほど申し上げたポンピドーセンター，これのもつ機能を越えていきたいという気持ちがあったんです。芸大の場合は，いわゆる映像メディア，写真，演劇，もう一つ音の問題がありますね。そういう色々なものがそれぞれ目的を果せるような場をつくりたかったわけです。そこで，四つの空間を用意しました。一つが実験ドームですね，そし

てAVホール，アートホール，アートギャラリーです。

山田　その一つひとつについてご説明願えますか。

高橋(靴)　アートギャラリーについて言えば，もうほとんど在来のアートギャラリーというコンセプトの中で考えざるを得なかったのです。ただ，あの中で一つ目新しいものが考えられるとすればですね，パネルが格子状にそって自由自在に動きますから，パネルを使ってさまざまな空間を構成することができるんです。ある部分では，クローズされた独立した部屋のような空間さえ，生み出すことができます。それが，どういうことを意味しているのかというと，たとえばあそこで，映像ディスプレイなどもできるということなんです。上部のグリッドから電原をとることができますから，プロジェクターを吊ってスライドをやっていれば，何枚かが1セットになってスクリーンに映像を映せるわけです。従って，単なるタブロー，あるいは彫刻とかいった在来の意味での芸術ジャンルとは別に，フィルムディスプレイも可能だということです。

山田　実験ドームはいかがでしょう。

高橋(靴)　これは，映像と音と舞台芸術，この三つをあの中で，極めて実験的な感じで試みてもらおうというものなんです。一つのモデルとしては，万博などでの非常に実験的なディスプレイがありました。それと現在さかんになってきた全天空のアストロビジョンとか，プラネタリウムもそうです。

山田　プラネタリウムには，少年時代からの思い出があります（笑）。

高橋(靴)　そうですね。ただ，あれは静止画像でして，アストロビジョンというのは動きなんです。ともかく，そういったフィルムディスプレイで自分を取り巻く全部の空間を覆ってしまいたい，という考えが一つあります。そして，40台前後のスライドを円形ドームの中に配列していますから，それらをシークェンスでつないでやれば，静止画像でありながら，ある動きを呼び起こすこともできるんです。音に関しては，ドームの天井裏に12基の高性能スピーカーを備えています。

そして，球形のスペースの半分が切れていまして，その切れた部分から3mの奥行きをもたせてあり，そこがステージになっているんです。そのステージの上に演劇，人間の美さいの動きが出てくる。生の人間が映像の中に参加するわけです。生の人間の生のパフォーマンスと，映像，音の三つが一体となるんですね。そこにさらに，僕はもう一つ高度なもの，即ち温度・湿度・臭いをも加えたいと思っているんですが，そういうすべてのものを完全にコントロールしてですね，芸術的な疑似空間をつくりたい，というような意味も，あの実験ドームという場に付与したかったのです。そこまでやろうと思えば，できるわけなんです。

たとえば，砂漠の中でですね，満天の星を仰ぎながら歩く，するとはるかかなたに夜空の星に輝くピラミッドが浮かび上る，というような体験を疑似体験としてさせたら，どういうことがあそこに生じるか。焼けるような熱さ，シーンとして者がない情景，あるいは海のまっただ中で一人漂うとか，色んな状況が設定出来るるわけです。

山田　現代舞踊の設定ですね。

高橋(靴)　そうです。草木一本も生えぬ兀々とした山肌とか，あるいは洞窟の感じとか，そういう自分たちがそこでやりたいと思っている場をですね，疑似的に再現させようということなんです。それがどの程度まで可能なのか，あるいはその時に，芸術というもの，表現芸術というものが，どういうふうに変るのかといったことを，実験的な意味で試みたかったわけです。

山田　この建物のそれぞれの空間は，だいたいが矩形か方形なわけですが，実験ドームだけがドーム，即ち球形になっていますね。先生はフラーなどもずいぶんご覧になっていましたが，ああいうものがヒントになったとかいうことはあるのですか。

高橋(靴)　いえ，そういうわけじゃないんです。球形というのはフィルムディスプレイをした場合に，形の歪みが非常に少いんですね。そういう必要性があったわけです。あれを建てる時に建設委員会というものが設けられていたんですが，映像の先生方から，床は平土間にして空間は球形がいいんじゃないか，というようなアドバイスもいただいていたんです。

サンドブラスト仕上げと「吸音コンクリート」

山田　AV ホールがまた，変っておりますね。

高橋(毓)　実験ドームの方はダイナミックな実験の場にしたい，何ができるかわからないがやってみようじゃないか，というものが構想されていたわけです。これに対して AV ホールの方は，むしろ対外的な発表の場，いわばフォーマルな場として考えていたんです。音とフィルムとブラウン管の三つのメディアを有効に使うことによって，色々な形の講演や研究発表ができますし，人に対するコミュニケーションの場としても活用できるわけです。非常にフォーマルな場であると思っています。

山田　亨先生，あそこは話しやすそうな部屋ですね。

高橋(亨)　そうですね。

山田　何か特殊な仕掛けがしてあるのか，非常に柔らかい感じを受けるんです。

高橋(亨)　やはり，サンドブラスト仕上げの影響ということじゃないですか。

高橋(毓)　それもあると思います。サンドブラスト仕上げというのは外国では，とくにアメリカでは多いんですが，日本では非常に少いんです。というのは，2 kg 位のプレッシャーをもった乾いた砂を使うんですが，これがものすごいホコリを併うんです。だから，町中ではちょっとできないんですね。ここは幸いにして，周辺が拡がっているものですから，できたようなわけなんです。

AV ホールの音響的な設備に関しては，アートホールと同じような手法を施しています。僕の表現では吸音コンクリート」と言ってるんですが，コンクリート自身によって吸音させる仕掛けを，いくつかつくっています。

高橋(亨)　スリットとか丸い穴のことですか。

高橋(毓)　そうです。物理用語で言うなら，ヘルムホルツの共鳴器ということです。先が細くて後ろがボコッとなっているようなものは，共鳴するんですね。徳利がそうです。先生方ご存知だと思いますが，江戸時代の芝居小屋にはですね，必ず床下に，徳利がズラーッと並べられていたんです。

山田　ええ，それと壺ですね。

高橋(毓)　そうです，そうです。あれは全部，共鳴器なんですね。音を吸うんです。壺というのは，ある特殊な周波数に対して共鳴するようになっているんです。アートホールについても，AV ホールについても，音の中では低周波の処理というのが非常に難しいのです。低周波の処理法としては，板振動による方法と，ヘルムホルツのような共鳴器を使った方法の二つがあるんですが，両ホールとも，板の振動を利用するというわけにはいきません。たとえばベニヤ板をあそこに貼るというようなことは，基がコンクリートですし，僕の考え方の中には入ってこないわけです。従ってヘルムホルツ，ということですね。

多方面に開かれた空間

山田　亨先生は，研究者としての立場からみた芸術情報センターの活用ということについて，何かご意見をおもちじゃないでしょうか。

高橋(亨)　芸術情報センターの役割，機能として，大学ですから学生が対象となるというのは言うまでもないことですが，大学というのは研究施設でもあるわけですから，当然，研究者も利用するわけですね。そこで，どちらに重点を置いたかと言えばおかしいかもしれませんが，設計された先生としては，そのあたりをどのようにお考えになっているんでしょう。

高橋(毓)　亨先生がおっしゃった意味からすると，先ほど挙げた四つの空間，実験ドーム，AV ホール，アートギャラリー，アートホールに関しては，どちらかと言えば，ハイテクニックといいますか，大学院レベル以上，先生方向きのスペースなんです。色んな意味での高度な研究発表だとか，高度なパイプオルガンの演奏などに利用していただきたいと思っています。11月の23日にも演奏会が行われるんですが，こういうものは研究ということと同時に，市民全体に開放するというんですが，大学を越えた形での拡がりがあっていいと思うんです。たとえば AV ホールで公開講演をする，というようなことも考えられます。また逆に，周辺の人たちに，あるいは研究科の人たちに来てもらい，有意義なレクチャーをしてもらおうというのも，一つの狙いだったわけです。そう

いうレクチャーにも十分に耐えられるような施設として，設計されているんです。

山田　非公式なんですが，既に大きな学会の開催が申し込まれています。名前は発表できないのですが，そうした会議は，6階の会議室，あるいは地階，5階でも可能なんですね。

高橋(靭)　ええ，十分に可能だと思います。6階の会議室は3カ国語の同時通訳ブースをもっていまして，床が一応フリーアクセスになっています。自由に，どこへでも配線できるわけですね。言ってみれば，芸術に関する高度な国際会議が，あそこで可能であるということです。プロジェクターを備えていますから，十分に映写もできますし，スライドももちろんできると。そういうものを使いながら研究発表，あるいは会議をやっていただけるわけです。人数としては，100名～150名くらいの会議が可能なんです。

一方，5階の方はと言いますと，研究室が並んでおりまして，いわゆるファカルティメンバー，教職員のためのエリアということになっています。つまり，2・3・4階というのは，映像，視聴覚器機までをも含めたいわゆる図書館として，学生一般のためのエリアということになっていまして，5階は，大学院もしくは先生方のための研究エリアというふうになっているわけです。そして6階は，さらに高度な，国際的な研究，交流のための施設だと思っているんです。

国際的シンポジュウムも可能

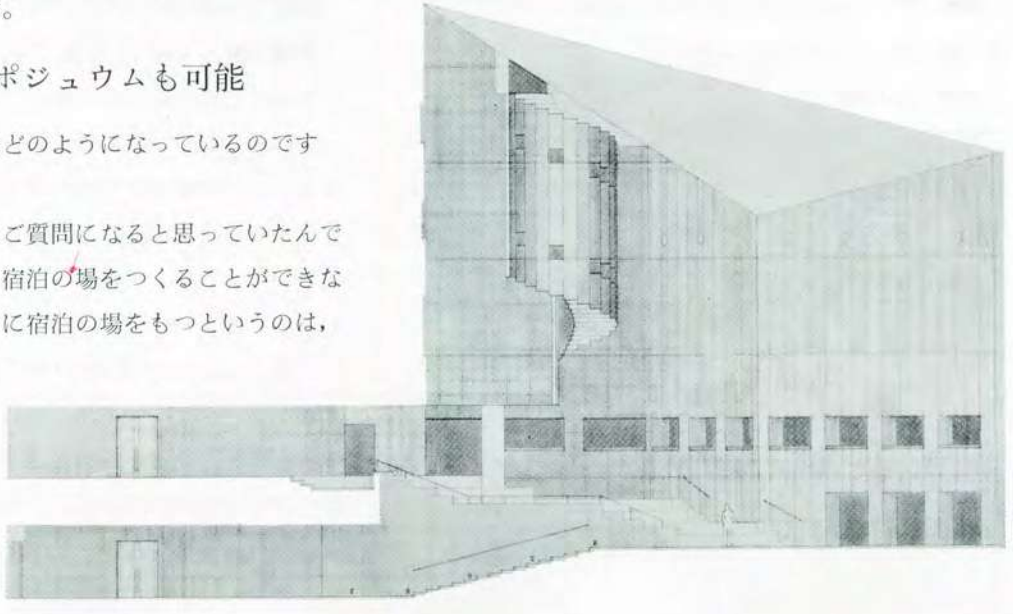
山田　宿泊に関してはどのようになっているのですか。

高橋(靭)　そのことをご質問になると思っていたんですが，法規的にですね，宿泊の場をつくることができなかったのです。大学の中に宿泊の場をもつというのは，できることはできるんですが，それだけの法規的な手だてをしなければならないんです。それでですね，こういうことを紀要に書くとどういうふうになるかわからないんですが……，まあ，いいでしょう。

山田　いいんですね！（笑）

高橋(靭)　実はですね，5階に11の研究室があるわけですが，あの研究室には4個づつのベッドが入って，寝ていただくとすれば4人部屋くらいになるんです。だから30人～40人の人が，ここで寝泊りをしながら，いわゆるティーチインなんかもできるように，これは内緒なんですけど（笑），5階にシャワーをつけたわけなんです。食事の方はどうかというと，地下の喫茶室をご利用いただけますし，それと同時に6階にパントリーがあるんです。ここは，地下の喫茶室とほとんど同じくらいの厨房設備をもっていまして，これはまあ非常に贅沢なことかもしれないんですが，6階でも食事をすることに困らないわけです。

つまり5階と6階を使えば，あそこで1日や2日完全にカンヅメになってですね，寝泊りをしながら，いわゆるティーチイン，ぶっつづけの会議なんかをすることもできるというわけなんです。頭を休めるには，5階の特別閲覧室からテラスへ出ればですね，あそこには青いものも植っていますし展望もいいですから，休憩していた



アートホールのスケッチ
S：1/300

だけると思うんです。そういう意味で，極めて学際的で且，国際的な研究とか討論会，あるいはシンポジュウムなどもですね，十分に可能なキャパシティといいますか，能力を，あの建物はもっているということなんです。いつの時期になるかわかりませんが，そういう機能を，フルに活用していただきたいものだと思いますね。

ライブなライブラリー

山田　もう一つのキャパシティと言いますか，図書やフィルム，レコードなどのキャパシティはどのくらいあるんですか。

高橋(龍)　仮りに蔵書だけについて言えば，マキシマムで65万冊ぐらいになっています。

山田　65万冊ですね。

高橋(龍)　大学で1人に100冊ということになると，芸大で約8,000人として，80万というような蔵書数になるわけですが，手許に資料がないので詳しいことは申し上げられませんが，1人に100冊というところは世界的にも少いんじゃないでしょうか。ただ，筑波大学の場合は，学生数1万人に対して180万の蔵書を目指しているようですね。僕がつくった一番大きな図書館は東京都立の中央図書館なんですが，ここがやはり，180万くらいの蔵書をもっています。もっともこの図書館は，ライブラリー・オブ・ライブラリー，図書館のための図書館なんです。

しかしですね，今の出版物の刊行状況というのは，非常に細分化されて多岐にわたっており，しかもその数は激増していますね。そういうドキュメントの整理というのは，いかに捨てるかということが問われていると思うんです。言ってみれば死蔵する，デッドライブラリーにする，そういうもののための archives・保管庫まで，大学としてもつ必要はないんじゃないでしょうか。大学として必要なのは，ライブなライブラリーであって，芸大の場合，学生に必要な図書ということになると，50万冊程度で十分だと思うんです。それ以上に増えた分については，アーカイブを別につくればいいと思っています。

山田　なるほど，ライブなライブラリーですか。

高橋(龍)　それで，そのアーカイブをどこにつくるかということについてはですね，今後の情報処理技術によっては，大阪市の中心部にアーカイブがあって，それがネットワークによって各大学とつながっているという。そういう方法も可能だと思うんです。現に今，筑波では情報のネットワーク化ということに，盛んに取り組んでいます。どういうものかというと，各大学をネットワークで結びまして，完全なコンピューター化の上で資料の交換などということを非常な勢いで進めているわけなんです。ただそれを実現するためには，全国の大学のコード統一ということが必要なんですが，このコードの統一化というのは非常に難しくて，どういうコードを使うのかということについては，色んな方向があるわけなんです。

情報ネットワーク

高橋(亨)　芸術情報センターの役割というものを考えた場合，普通に考えられるのは情報の蓄積の場だということですね。しかし逆に，大学という研究施設の場合は，情報の送り手，いわば発信源としての役目というものが，非常に大切になってくると思うんです。今の就一先生のお話で，それを十分に果すことができるという感じを受けたのですが……。

高橋(就)　僕もそれは果せると思いますし，また果さなければならないと思うんです。とくに「地域」に対して，そうあらねばと思いますね。言い忘れていたんですが，1階にインフォメーションセンターというものがあるんです。あそこがですね，今は受付けのようなことをしていますが，そんなものじゃなくて，芸大のもっている情報，インフォメーションを，あそこを通じて大学内すべてに流すということになれば，亨先生の言われた発信源としての役目を果すわけですね。

同時に，別に松下の宣伝をするわけじゃないんですが，あそこの情報メディア，映像メディアを担当しているのはナショナルでありまして，ナショナルが生駒でやっているクローズドサーキットシステムというものと似たようなものを活用すれば，ここを中心としたネットワークをつくることもできるんです。

山田　ネットワークですか。

高橋(就)　そうなんです。クローズドサーキットシステムというのは，グラスファイバーを使っていまして，光通信ということなんですが，その光通信システムとコンピューターでもってそれぞれが応答していくという，ネットワークができるわけです。

現在，河南町一帯には，約18,000人の人間がいるんです。芸大に6,000，新しく開発された阪南ネオポリスに6,000，その他旧来の集落に6,000と，約3分の1づつ分かれているんですが，この河南町が，将来河南市という都市形態を整えた時に，ネットワークというものがさまざまな可能性を生むと思うんです。たとえば簡単なパーソナルコンピューター，簡単なブラウン管を通じて，ほとんど居ながらにして芸大の資料を自分のところへ呼ぶということもできるわけですね。そうすると，映画会を開こうといった時にもですね，芸大にプッシュして，芸大からの情報をどんどん各家庭に持ち込むことができるわけです。こういった，アメリカなどで実施されている映像のネットワークも可能なように，あの建物は，受け入れ側の施設としての準備がされているんです。

山田　ということは，各教室間のネットワークというものは，当然，可能なわけですね。

高橋(就)　もちろんそうです。学園の中は完全なクローズドサーキットで，図書館を通じてできるような受け入れ準備だけは，整えているんです。

山田　我々としては，それが非常にお聞きしたかったことの一つだったんです。

高橋(就)　お話しするのが最後になってしまって，申し訳ありませんでした。このことがですね，一番大事な芸術情報センターのもつべき機能なんです。

山田　機能の中心になるわけですね。

高橋(就)　そうなんです。

山田　まだまだお聞きしたいこともあるのですが，そのもっとも大切なお話が出たところで，今日の対談は終りたいと思います。また機会があれば，芸術情報センターについてお話ししたいものだと思います。どうも両先生，ありがとうございました。

(昭和57年11月6日収録)

近代ドイツにおける工芸改革の動向と課題

藪　　亨

近代ドイツにおいては，その政治的・社会的な方面における急激な近代化を背景にして，芸術と産業の統一をめぐる工芸改革の企てが活発に進められた。ことに今世紀初めにこの企てを飛躍的に推進したドイツ工作連盟(Der Deutsche Werkbund) は，「芸術を活用すること，芸術と産業と商業における活動力相互の協同を引起すこと」[(1)]をその運動の眼目とし，産業時代に適応したデザイン活動の新しい展望を逸早く提起した[(2)]。そして，この工作連盟のデザイン思想は，やがてバウハウス (Bauhaus) 運動に引継がれ，そこでさらに理論的にも実践的にもより深められて近代デザインの成立に大いに寄与したのであった[(3)]。こうした今世紀初期におけるデザイン運動が早くから高く評価され，多方面から考究されてきたのに比して，これらの運動以前におけるドイツの工芸改革の実相とその意味の解明はまったく立後れている傾向にあった。それゆえ，前世紀における工芸改革の動向と今世紀におけるデザイン運動との脈絡がともすれば見落されがちであり，ひいてはドイツにおけるデザイン運動の全体を通してその変化を貫いた根本原理を見失いがちであったようにも思われる。ところが近年，プロセインを中心とした帝国ドイツ時代の文化活動を再評価する気運が高まり，これに関する各種展覧会の開催や専門研究書の発表などが相次いでいる。そこで本論においては，これらの諸資料や諸研究を参酌しながら，近代ドイツにおける工芸改革の動向と課題について直接その源流から再検討を試みたいと思う。

I　工芸改革の創草期

ドイツにおける工芸改革の努力は，19世紀前半におけるプロイセンの産業振興政策によってその端緒が開かれた。解放戦争 (1813—14) の終結後，プロイセンは経済の振興と共に自国製品の販売促進を大いに必要としていた。そのための施策の一環として，ベルリンにプロイセン産業促進協会 (Verein zur Bevörderung des Gewerbefleißes in Preußen) が1821年に結成され，同時に実業学校が設置された。さらに同年には，こうした政策の推進者であり経済の専門家であったP・C・W・ボイト(Peter Christian Wilhelm Beuth) が，建築家カール・フリートリヒ・シンケル (Karl Friedrich Schinkel) の協力を得て，「製造業者と職人のための範例」(Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, 1821—36) を編集した。プロイセンの関係当局の指示の下に出版されたこの範例集は，建築デザイン，工芸品そして織物デザインのための図案意匠集であり（**図1**参照），商工業者たちの間にデザインへの関心を呼び起こすことを目指した。すなわち，製品に技術上の完全さと共に優れた形態を与える努力が，その商品としての価値の向上にとっていかに必要であり有効であるかということ，このことを範例集は詳細に解説しようと企てたのであった[(4)]。当時，この範例集は，デザインにおけるその厳格な古典様式の導入のためにそれ自体の手本としての影響力は限られた範囲にとどまった。しかしこの企ては，製作と創案との分離を促し，

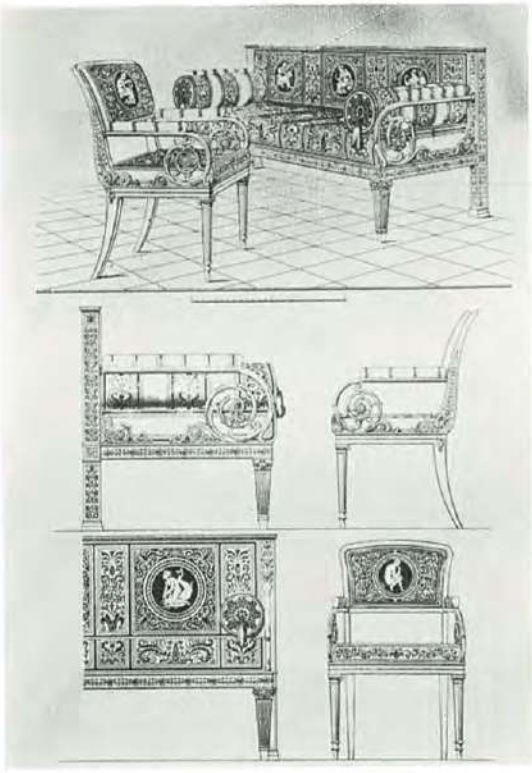


図1　カール・フリートリヒ・シンケル，腰掛けセット，1831

工芸図案家すなわちデザイナーの存在意義を人々に意識させるという啓蒙的な役割を十分に果したのであった。

こうした努力の流れを汲む19世紀後半の工芸改革運動は，工芸博物館（die Kunstgewerbemuseen）の出現が中心となって進んでいった。工芸博物館の構想とその実現に大いに貢献したのは，ゴットフリート・ゼンパー（Gottfried Semper）の工芸思想であった。彼は，1851年のロンドン万国博覧会に関与し，その時の体験をもとに「科学・産業・芸術，民衆の芸術的センスを高めるための提言」（Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, 1852）を著わした。この論評において彼は，機械技術と産業美術との正当な関係を示唆すると共に，歴史主義の見地に立って，古代の陶磁器，織物，木工品，石細工などの模範となる見本品を収集する工芸博物館を提案した。この工芸博物館は，過去の優れた工芸品の展観によって，製造業者や手工作職人や民衆の趣味を高め，ひいては産業美術の水準を向上させることを目的としたのである。[5] この提案の方向に沿って，イギリスにはサウス・ケンジントン博物館（South Kensington Museum, 1852）が万国博覧会の展示品を母体として組織された。この博物館を拠点とした行政の側からの工芸改革は，イギリスの産業美術の水準を速やかに向上させ，その優れた効果は1862年のロンドン万国博覧会において一般に注目されるところとなった。そしてこうした工芸改革に追随する動きが起り，まず最初にウィーンに「オーストリア芸術・産業博物館」（Östreiches Museum für Kunst und Industrie, 1863）が設立された。ドイツにおいても，ベルリンの「ドイツ産業博物館」（Deutsches Gewerbe-Museum, 1868）（**図2**参照）の出現が口火となって，各地にこの種の工芸博物館が数多く設立されたのであった。

ドイツにおける工芸博物館は，工芸品の意匠・技術・経済の諸問題について，それらの調査研究・教育・助言の諸活動を行い，各地方の工芸と産業の生産活動の活性化に努力した。そのため，頻繁に多彩な工芸品の展覧会を開催し，工芸に対する関心を広く喚起した[6]（**図3**参照）。ドイツにおいて工芸（das Kunstgewerbe）という新しい用語が，芸術的な創作活動を指向するあらゆる手工作や実業に関わりをもたされ，一般に普及したのもこの頃であった。こうした工芸博物館の実相については，

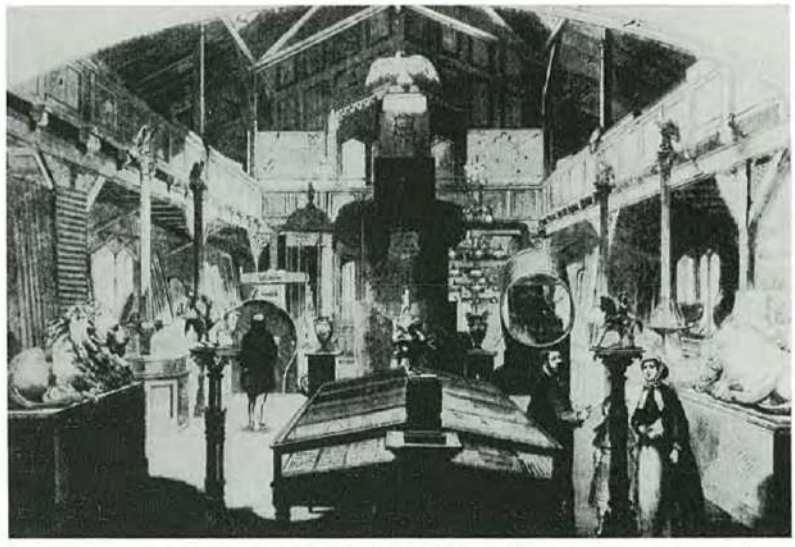


図2　ドイツ産業博物館（1868—1873）の展示室，ベルリン

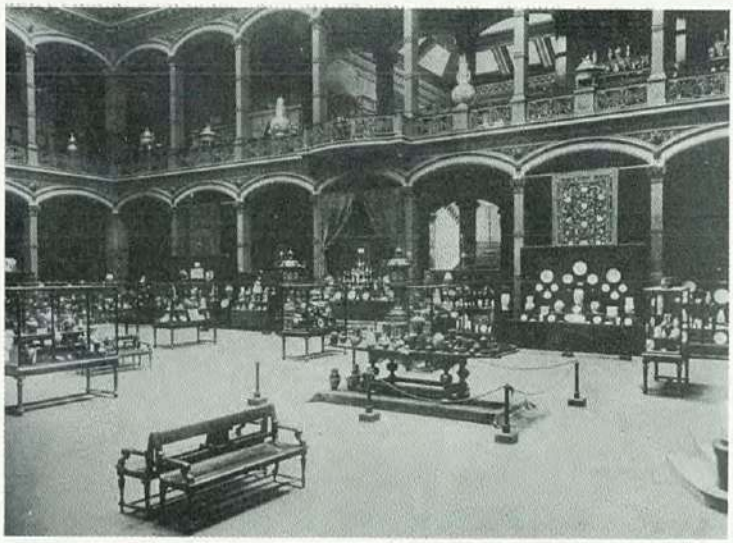


図3　ベルリン工芸博物館（1881—1921）のガラス天井の広間における特別展，ベルリン，1898

さしあたって本論の意図するところではない。しかし，工芸博物館活動の産業美術への影響は，結果としてはかばかしくなかった。19世紀最後の四半世紀における工芸博物館の隆盛は，過去の時代様式への誤った過度の依存をもたらし，歴史主義的な装飾過剰なデザインへの偏愛を助長したのである。また，工芸博物館と連結した工芸学校で養成された工芸図案家（der Kunstgewerbezeichner）は，過去の時代の古い手本を無自覚的に模倣することを繰り返したのである。[7] その結果，彼らの諸活動は，創案と製作との分離をいよいよ促進すると共に，量産による工芸品の質の低下を招いた。そのため，ドイツの工芸品は，安い値段と経済的安定性を結びつけたという悪い風評が立った。また，フィラデルフィア万国博覧会（1876）においても，質の向上よりも価格の低下で他国と競争しようと企てたドイツの工芸品は，「安くて粗悪である」との悪評を被った。[8] この悪評の超克が1914年にいたるまでのドイツのデザイン運動に与えられた主要な課題となったのである。しかし，その後もドイツの工芸界の停滞は続いた。「ミュンヘン・ドイツ民族工芸展」（Deutsche nationale Kunstgewerbeausstellung in München, 1888）においては，ネオ・ルネサンスやネオ・ロココなどの時代様式への無自覚的な依存がその情況をさらに混迷させた。また，シカゴ万国博覧会（1893）においてもドイツの工芸品はその悪趣味を極立たせたにすぎなかった。[9] 当時，ドイツの工芸界は，それまでの工芸改革の努力にもかかわらず，その停滞が極みに達したのであった。このドイツ工芸の危機を克服していく新たな努力への気運は，美的文化の再生を目指した新運動の中において育まれていった。

Ⅱ　新運動の動向

19世紀末期から今世紀初頭にかけてのドイツでは，新運動（Neue Bewegung）と呼ばれた広範囲な美的文化運動が起り，大いに盛り上りを見せた。しかし，この新運動という用語は，1890年代から頻繁に用いられたにもかかわらず，第一次世界大戦を限りにその姿を消し，今日では工芸運動や美術教育運動という用語に取って代られている。ところが最近，H・J・ヒュープリヒは新運動という用語を復活させ，これを上位概念として活用することを試みている。すなわち，工芸，教育，純粋美術と応用美術，建築，手工業と近代産業といった広範な分野で，美的文化の基礎固めに向けて共に力を合わせた人々，こうした人々の活動の特質を明示するために新運動という用語が改めて注目されたのである。[10] この新運動の再吟味は，世紀の転換期におけるドイツ特有の複雑な文化の実相を解明していくうえで有効であると思われる。その頃に美的文化の実現に努めた活動家たちは，建築や工芸から教育そして文化政策にいたるまでの多方面に関わりを持った。またこの時代には，折衷主義からユーゲントシュティール，さらには合理主義的な傾向へと産業美術の方向が目まぐるしく変化し，現実にはしばしばこれらが並存していた。こうした混み入った時代の諸相を，新運動という用語はより包括的に示していたといえよう。

さて，ヒュープリヒの指摘するところによれば，新運動の勃興に大きな影響を与えたのは，フリートリヒ・ニーチェ（Friedrich Nietsche）とヴィルヘルム・ディルタイ（Wilhelm Dilthey）によって唱導された「生の哲学」であった。体験としての生から出発して生の直接的な把握を目指した彼らの思想は，「芸術と生の統一」さ

らには「総合芸術作品」(Gesamtkunstwerk) の理念を新運動に提供したのである。[11] しかし他方，彼らの思想は，ニーチエの「超人」(Übermenschen) の主張に示めされたように，芸術的天才に先導された新しい文化の発展を奨励することによって，非論理的な傾向をも新運動にもたらした。そして新運動のこの非論理的な傾向は，分裂していたドイツを統一に向かわしめたナショナリズムの気運と強く結びついていった。この結合を扇ったのは，ユリウス・ランゲベーン (Julius Langbehn) の著作「教育者としてのレンブラント，ひとりのドイツ人について」(Rembrandt als Erzieher: Von einem Deutschen, 1889) であった。この著作は，客観性よりも主観性を重んじ，科学の時代に続く芸術の時代の到来を告げ，ことに民族固有の芸術を強く要請した。[12] 新運動の推進者たちは，この著作の趣旨を自分たちの活動の思想的な指針ともみなして，新しい美的文化の基礎固めに邁進したのであった。[13]

やがて新運動は，世紀の転換期にユーゲントシュティールの華々しくも短命な隆盛を伴って大いに盛り上った。この当時，新運動の中核を形成したのは，相次いで出現した美術工芸誌であり，これらは新運動に最新の情報を提供すると共に，美的文化の諸問題をめぐる討論の場ともなった。[14] また，芸術と手仕事と産業の統一を企てた工房運動が活発となり，手工作職人たちが大工房の下に再組織化され，そこではいわゆる芸術家・デザイナー (Künstler-Entwerfer) が創案者として活躍した。[15] さらにまた，新運動の高まりの中で，一般市民の注目を集めたのは，ダルムシュタットにおける一連の工芸運動であった。

ダルムシュタットに居住したヘッセン大公エルンスト・ルートヴィヒ (Groβherzog Ernst Ludwig von Hessen) は，イギリスのヴィクトリア女王の孫息子であり，幼い頃からイギリス文化に親しみ，アーツ・アンド・クラフツ運動 (Arts and Crafts Movement) に強い関心を抱いていた。[16] また当地では，新しい工芸に深い理解を示したアレクサンダー・コッホ (Alexander Koch) が，優れた美術工芸誌を刊行し，芸術と生活さらには芸術と産業との再統合を鼓舞していた (図4参照)。文化政策的なコッホの旺盛な活動に大いに感化された大公は，アーツ・アンド・クラフツ運動を手本としたヘッセン地方の伝統産業の再生を決意し，その手始めとしてマチルデンヘーエの丘にダルムシュタット芸術家村 (Die Darmstadter Künstlerkolonie, 1899—1914) を設立した。ここでは，ヨーゼフ・マリア・オルブリヒ (Joseph Maria Olbrich) やペーター・ベーレンス (Peter Behrens) の活動に代表されるように，ユーゲントシュティールの「総合芸術作品」への願望が実現され，日常生活から遊離した「生と芸術との統一」が熱心に追求された (図5参照)。しかし芸術家村の設立は，こうした唯美主義的な理想の具体化のみを目指したのではなかった。本来，芸術家村の設置には，「国民経済」の見地からの手工業救済への願いが込められていた。芸術家村の展覧会「ドイツ芸術の証」(Ein Dokument Deutscher Kunst, 1901) のカタログに収録された「芸術家村の設立」と題する報告書は，これに関して次のように主張していた。すなわち，手工作家が粗悪で安価な見切品だけを製作し続けるならば，精神的にも経済的にも衰退するだろう。しかし，近代産

図4　アレクサンダー・コッホの書斎，1903—04

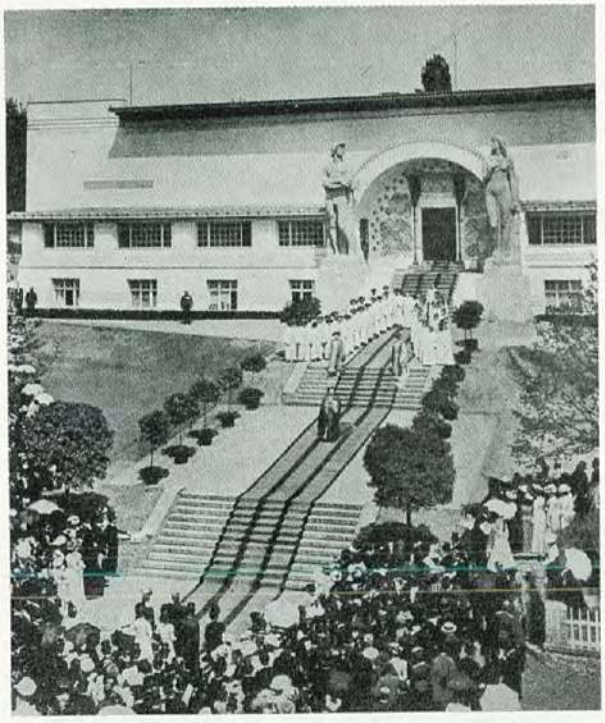


図5　芸術家村展の開会式，ダルムシュタット，1901年5月15日

業の生産活動を手工業のために抑制することはもはや不可能である。手工業が生き延びるためには，手工作家が美的教育と優れた手本の導きによって，機械には出来ない手工作独自の仕事を引き受けねばならない。デザインと製作の分離という今日の産業を苦しめる根本悪は，芸術家と手工作家の関係が緊密になれば，自ずと解消されるだろう。[17] 以上である。このように，芸術家村設立の趣旨には，ここに招かれた卓越した芸術家たちの指導のもとに，手工作家たちの芸術的センスを向上させ，ひいては当地の伝統産業を活性化させるという意図が含み持たされていた。また，さらにこの目的を具体化するために，先述のカタログの序文でその編集者コッホは，「工芸アカデミー」(Kunstgewerbliche Akademie) の設立を提唱した。この工芸アカデミーの使命は，企業家，手工作家そして工芸関係者の協力のもとに芸術家を中心として，産業と芸術の統一を促進することにあった。[18] ここにはすでに後のドイツ工作連盟の基本構想が先取りされていたといえよう。しかし，ダルムシュタットの工芸改革運動は，機械技術とこれに基づく工業的生産活動を容認しながらも，なお手工作を中心とした芸術の側からの工芸改革に力点を置いたところに限界があった。当代が直面していた課題は，手工作と芸術の再統合による手工業の救済ではなくて，近代産業の生産活動と芸術との関係を調整し改善する努力にあったといわねばならない。

その頃，すでにアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde) などのユーゲントシュティールの芸術家たちは，進んで機械を新しい生産手段として認めようとした。単一の住環境にとどまらず世界全体を新しい様式で統一することを願った彼らは，その統一のための有効な手段として機械製作に注目した。[19] そして，機械による工芸品の大量生産がもたらす莫大な利益への産業家たちの関心と相俟って，芸術家たちの創案した原型に基づく量産品が，いわゆる産業ユーゲントシュティールとして盛んに市場に出回ったのであった。しかしユーゲントシュティールはもともと手工芸的であり，製作者の個性や装飾本能に重点を置くために，機械と機械生産の本質に必ずしも一致しなかった。機械は手仕事を節約する手段として単純に考えられ，個別的なクラフツマンシップを要するデザインを強制されたのであった。その結果，デザインと機械との不統一が，過去の時代様式を繰り返していた時分にも増して市場と生活空間を混乱させ，ひいては工芸改革運動の評判を傷つけたのである。こうした事態を反省して，個性や装飾よりも一般性や機械の本質を逸早く問い直していったのは，ヘルマン・ムテジウス (Hermann Muthesius) であった。

Ⅲ　ムテジウスの活動とデザイン理論

今世紀初めのイギリスのデザイン運動の指導者ウィリアム・リチャード・レサビー (William Richard Lethaby) は，第一次大戦中に口惜しげに次のようにのべた。すなわち，芸術の分野で彼らがドイツから第一に学ぶべきことは，ドイツがイギリスのデザインの真価を吸収したその方法であると。[20] ここにレサビーが認めた建築とデザインにおけるドイツの優位は，ムテジウスのイギリスへの出向に端を発していた。プロシアの行政建築官であった彼は，折しもモリスが歿した1896年にロンドンのドイツ大使官付き技官 (Technischer Attaché) として配属され，当地に7年間滞在した（**図6**参照）。大使館付

図6　「小修道院」でお茶を立てるムテジウス夫妻，ハンマースミス，1896

は，やがてその16年後に同名の調査報告書を著わしたムテジウスによって引きつがれたのである。彼はイギリスにおける近代建築と工芸の成果をつぶさに調査研究し，これらの精粋をドイツに向けて盛んに鼓吹した。さらに帰国後，彼はその成果を「イギリス住宅」(Das englische Haus, 1904) と題して発表し，また自ら建築家としてイギリス風のカントリー・ハウスを建て，質素で堅実な生活様式の普及に努めたのである（**図7 図8** 参照）。

ところで，ムテジウスは，ユーゲントシュティールの狂おしいほどの流行を，この種の動向とほとんど関わりを持たなかったイギリスから冷静に受け止め，その問題点を鋭く洞察した。その頃，本国に宛てた彼の評論活動は，当代における工芸改革の非近代的な側面を改善することを主要な課題としたのであった。この課題を解決するに当って，まず彼は近代社会における機械生産の意義に注目した。そして機械生産だけが当代からの要請に適っているのだから，手仕事よりも機械が優先されるべきであると現実的に判断した。かってモリスや彼の後継者たちは，機械を諸悪の根源と見てとり，これを抑制して手仕事による理想的な社会を復活させようと願った。これに対して，ムテジウスは，彼らの倫理的な要請にはさしあたり耳をふさぎ，手仕事への執着はもはや経済的にも社会的にも不自然だと退けた。[23] この限りにおいてムテジウスは，アーツ・アンド・クラフツ運動と一線を画したのである。そして，機械製品や技術的な構築物に秘められた新しい形態を積極的に評価していった。彼はこれについて次のようにのべた，「機械が生み出すことのできる形態だけを，人間の精神に考え出させよ。形態が機械のもつ制約から論理的に展開されるならば，その形態をわれわれは自信をもって芸術的と呼ぶことができよう。手仕事の物真似ではなくて，典型的な機械形態であれば，その形態はそれだけで十分である」と。[24] このように，機械にもそれ固有の芸術的形態を認めるべきだと考えたムテジウスは，機械製品に手仕事的な装飾を施すことは誤ま

き技官という当代特有の公職は，ドイツにおいて1882年に諸外国の大使館に建築技術者を派遣する計画から生じた。[21] この計画の時代背景には，ドイツ経済の急成長があり，その頃ドイツは海外進出に強く関心を持ち始めていた。諸外国に派遣された大使館付き技官は，他国の産業の新技術や経済性を調査し報告する任務を与えられていたのであった。しかしムテジウスの場合は，他の技官たちと異って，技術的な事柄より以上に建築とデザインをめぐる文化的な方面に重点が置かれた。こうしたムテジウスの活動を支えていたのは，ドイツにおけるイギリスの美的文化への関心の高まりであった。

前世期末期，プロシアの王室はイギリス趣味によって強く色取られていた。自由主義思想の持主であったフリードリヒ3世は，イギリスの文化に対して深い尊敬の念を抱いており，また彼の妻はヴィクトリア女王の長女であった。この両親の感化でヴィルヘルム2世もイギリスの文化に大いに関心を示した。こうした王室のイギリス好みを背景にして，王室の美術収集品管理官であったロベルト・ドーメ (Robert Dohme) は，1888年に「イギリス住宅，文化史および建築史の研究」(Das englische Haus, eine kultur- und baugeschichtliche Studie) を発表した。この著作において彼は，イギリス住宅の合理性や快適さなどを高く評価し，その一方でドイツの住居の虚飾とまやかしを厳しく批判した。[22] この著作のテーマ

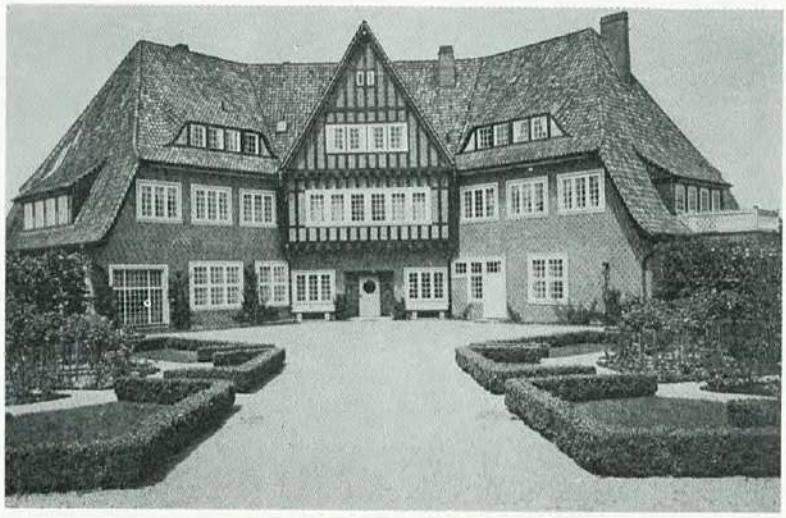


図7　ヘルマン・ムテジウス，フロイデンベルク邸，ニコラスゼー，1908

図8　ヘルマン・ムテジウス，自邸の居間と音楽室，ニコラスゼー

りであり，そうすることはそれ本来の美の現出をむしろ妨げることになると主張したのであった。

それゆえ彼は，新しい装飾様式の創造を目指したユーゲントシュティールを「装飾の病」と呼んで激しく非難し，ユーゲントシュティール打倒の口火を切った。ユーゲントシュティールの渦巻き装飾への人々の誤った趣味を正すために，「形態の明確で清らかな簡潔さ」が推奨され，[25] 感傷的な装飾形態に代えて無装飾の実質形態（Sachform）がデザイン本来の出発点として措定されたのであった。こうした主張を通して一方でムテジウスは，美術と装飾を中心とした在来のデザイン観の再検討に着手した。美術が装飾ひいては工芸を豊かにするために活用されねばならないという在来の工芸改革の信条に真向から反対したのである。そして，工芸家たちが一面的な芸術への指向を改め，装飾からの呪縛を断ち切り，今再び工芸の実業的な原点に立ち帰ることを要求した。[26] 当時このように装飾の排除を要求したのは，彼だけではなかった。同じ頃，アドルフ・ロース（Adolf Loos）も文化の進歩は実用品から装飾を除去する方向にあると考え，近代生活と労働における無装飾の意義をさらに急進的に論じた。[27] しかしロースの主張は，シカゴ派などの建築の新しい動向を見聞した彼のアメリカでの体験（1893—96）に基づいていた。これに対してムテジウスの主張は，イギリスの美的文化の手本を規範としており，さらにプロセインの行政官としての彼の立場からしても，ロースよりも数段上回る影響力を当代において持っていたといえよう。またムテジウスの場合は，装飾の意義がロースほどに徹底して否定されなかった。ムテジウスは，装飾自体を目的とする考えにはきっぱりと反対したが，補助的手段としての装飾の意義を認めており，ロースの理想主義に対して現実主義の立場をとったのであった。[28]

さて，古い芸術と新しい機械の宿命的な乖離という現実認識の下に激しく装飾を非難したムテジウスが，これに代わる近代的なデザインの指導原理として提起したのが「ザッハリヒカイト」（Sachlichkeit）の理念であった。「ザッハリヒ」という用語は，適切であり，客観的であり，そして同時に実用的であるとの複合的な意味を持っており，やがて新運動の新しいスローガンともなった。ムテジウスは，イギリスの近代建築と工芸のすぐれた特徴として「ザッハリヒカイト」を見出した。[29] また彼はその一方で，近代の工学技術の所産の中に知的な秩序と規律を進んで認め，これを「厳格で科学的ともいえるザッハリヒカイト」と名付けた。[30] イギリスにおける近代運動の理念と機械技術は本来対立関係にあったはずであるが，ところがムテジウスは両者の所産に共通する性格を見出そうと努めたのである。すなわち，装飾の抑制と形態の単純化であり，さらにはデザイン形態の決定にお

ける材料・技術・目的の優先であり，彼のいう「ザッハリヒカイト」であった。そして彼は，この言葉をおよそデザインと関係のあるすべての事象を考察する際に活用していった。しかし，その意味するところはそれが用いられる場合に応じて少なからず変化しており，そのたびごとに彼の真意を慎重に吟味する必要があろう。さしあたって本論では，装飾と機械さらには機械とデザインの関連をめぐる「ザッハリヒカイト」に照明を当ててきた。この場合の「ザッハリヒカイト」の理念は，誤った折衷主義の汎濫やユーゲントシュティールの機械生産への誤用を正していくために導入されたのであった。そしてこの限りにおいては大いに有効であり，これによって産業美術の新しい展望が開かれていった。ムテジウスは，機械と機械生産の本質を正しく把握した産業美術家が，構築家（Tektoniker）いうなれば工業デザイナーとして，工業生産における新しい形態の創造に努力し，「ザッハリヒカイト」に基盤をもつ実用芸術(Sachkunst)いうなれば工業デザインの分野を新しく起していくべきだと熱心に主張した。そしてこの彼の主張の方向に沿ってドイツ工作連盟が組織され，これは芸術と産業の間に立って，産業時代に即したデザインの新しい展望を開示するに到るのであった。

しかし，「ザッハリヒカイト」の理念は，多くの未解決の問題を抱えていた。当初ムテジウスによって指適された機械様式や技術美に関する追求は，「ザッハリヒカイト」の唱導によってかえってはぐらかされていった。「ザッハリヒカイト」に徹すれば自ずと美も生じるであろうと単純に考えられ，技術と美が区別されることなく混同されたのである。時がたてば技術的な合理主義が社会的・経済的な摩擦を解消し，さらに進んでデザインの美的指針をも確立しうるであろうという，こうしたあまりに楽観的な先への見通しがそこには存在したといわねばならない。この理論的な脆弱さは，やがてムテジウスが工作連盟において形式主義的なデザイン理論の方向へ大きく転換する原因のひとつであったといえよう。また，プロシアの行政官として「国民経済」(die Volkswirtschaft）の利益を他の何よりも優先したムテジウスの論説は，機械と機械生産の発達が引き起す倫理的・社会的な難事についてはさしあたり目を背けていた。元来ドイツにおいては急激な産業の近代化を文化の側面から補強していくために，その有効な方策のひとつとしてデザインが注目され活用されていったのであった。なかでも新しいデザインの指針として提唱された「ザッハリヒカイト」の理念は，産業立国を目指した当代ドイツの政治的・経済的な大勢に迎合させられており，多分にイデオロギー的な性格を与えられていた。近代産業社会に批判的なラスキン・モリスの工芸思想の信奉者として出発したムテジウスやドイツの工芸改革者たちは，この点に関して絶えず自己矛盾を抱えていたといえよう。それゆえ，やがて文化的な理想と営利主義的な現実との葛藤の高まりとともに，彼らは妥協か逃避かの厳しい選択に直面していくのであった。

Ⅳ　結　語

本論においてわれわれは，19世紀初期から20世紀初めにかけてのドイツにおける工芸改革の展開をたどり，芸術と産業の統一をめぐるその課題について考察した。今一度振り返って見ると，前世紀のドイツにおける工芸改革は，工芸活動における製作と創案の分離を助長し，工芸図案家の出現を促がした。そして，工芸博物館運動を中心に，工芸図案家の教育，産業美術の活性化そして一般市民の工芸への関心の喚起などが積極的に企てられた。しかしこうした企ては，芸術と実業との安易なうわべだけの再結合に終始したため，誤まった歴史主義的な装飾過剰なデザインを招来し，かえってドイツ工芸を停滞させその評判を下落させた。このドイツ工芸の危機の克服が，その後の工芸改革の中心課題となったのである。これを打開していく努力は，自国の美的文化の再生を目指した新運動の中から生じ，世紀の転換期におけるユーゲントシュティールの勃興を伴って大いに盛り上った。しかし，ユーゲントシュティールは，機械技術への対応が不十分であったために，機械時代に即した工芸改革の近代的なヴィジョンを開示することができなかった。こうした時に，工芸改革の新しいオピニオン・リーダーとして出現したのがムテジウスであった。調和のとれた文化創造を願った彼は，デザインの問題を単に美的な視野

から把握するのではなくて，近代的な思考法や工作観との関連において追求した。そして，イギリスの近代建築と工芸をいわば機能主義的に解釈し，そこにおける装飾の抑制や実用性の優先などを機械製品固有のデザイン原理に結びつけていった。この際，彼はすぐれた近代性の指標として「ザッハリヒカイト」の理念を提唱し，ユーゲントシュティールの退潮に拍車をかけ，これに代わる合理主義的なデザインへの関心を広く喚起していった。「ザッハリヒカイト」のスローガンのもとに旧来の装飾文化を乗越えていく気運が高まり，この気運の中からドイツ工作連盟と工業デザインの実践活動が育まれていったのである。しかし，「国民経済」の利益を最優先するイデオロギー的な性格をもった「ザッハリヒカイト」の理念は，デザインにおける美的規準や倫理性などの諸問題に対する配慮が不足しており，これらの点については後代に未解決の課題を残したといえよう。

註

(1) Hermann Muthesius, Die Werkbundarbeit der Zukunft, Vortrag auf der Werkbund-Tagung, Köln 1914, in : Die Neue Sammlung, Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund, München 1975, (Kat.), S. 87.

(2) 拙稿，創成期のドイツ工作連盟における指導理念—機械とデザインの関連をめぐって—，美学会編「美学」第30巻第2号 1979，参照。

(3) 上平貢・藪亨，初期バウハウスにおける造形思想の研究—芸術とデザインの関連をめぐって—，京都工芸繊維大学工芸学部研究報告「人文」25 1976，参照。

(4) Vgl. Brigitte Stamm, Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, Zur preußischen Gewerbeförderung in der 1. Hälfte der 19. Jahrhunderts, in : Karl Friedrich Schinkel, Architektur Malerei Kunstgewerbe, Berlin 1981, (Kat.), S. 333.

(5) Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, 1851, in : Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, Mainz 1966, S. 27 ff.

(6) Vgl. Barbara Mundt, Die deutsche Kunstgewerbemuseen in 19. Jahrhundert, München 1974, S. 9.

(7) Vgl. Hermann Muthesius, Der Weg und das Ziel des Kunstgewerbes, 1907 (Klaus Reprint 1976), S. 4.

(8) Vgl. Stefan Muthesius, Das englische Vorbild, Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe in späteren 19. Jahrhundert, München 1974, S. 96.

(9) Vgl. Hans-Joachim Hubrich, Hermann Muthesius, Die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der 》Neuen Bewegung《, Berlin 1981, S. 23.

(10) Hans-Joachim Hubrich, a. a. O., S. 9.

(11) Vgl. a. a. O.. S, 10-11.

(12) Vgl. a. a. O., S. 17.

(13) Vgl. Hermann Muthesius, Wo stehen Wir ?, Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des deutschen Werkbundes in Dresden 1911, in: Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit, Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, Jena 1912, S. 14-15.

(14) 当時，ドイツ各地で優れた美術工芸誌が発刊された。ベルリンにおける「パン」(Pan, 1895) や「ドイツ芸術」(Die Deutsche Kunst, 1896)，ダルムシュタットにおける「室内装飾」(Innen-Dekoration, 1890) や「ドイツの美術と装飾」(Deutsche Kunst und Dekoration, 1897)，そしてミュンヘンにおける「装飾美術」(Dekorative Kunst, 1897) などである。

(15) 当時，「ミュンヘン手工作芸術工房」(München Werkstätte für Kunst in Handwerk, 1898)や「ドレスデン工房」(Dresdener Werkstätte, 1898) などが設立された。

(16) 1897年に大公は，新宮殿の茶の間と応接室の家具調度類をイギリスの工芸家ベイリー・スコット (Baillie Scott) に依頼した。この事実は，大公のイギリス工芸への好みをよく示している。

(17) Die Entstehung der Künstler-Kolonie, in : Ein Dokument deutscher Kunst, Darmstadt 1901, (Kat.), (Darmstadt 1979). S. 25.

(18) Alexander Koch, Vorwort des Herausgebers, in: Ein Dokument deutscher Kunst, a. a. O., S. 12-13.

(19) Henry van de Velde, Geschichte meines Lebens, München 1962, S. 85.

(20) W. R. Lethaby, Modern Germann Architecture and what we may learn from it, 1915, in : Editted by T. and C. Benton with Dennis Sharp, From and function, London 1975, P. 55.

(21) Vgl. Hans-Joachim Hubrich, a. a. O., S. 32.

(22) この著作は，イギリス住宅史の概論書であり，ゴシック・リヴァイヴァル，ラファエル前派，クイーン・アン・リヴァイヴァル，さらに最新の動向としてのハイ・アート運動すなわち唯美主義運動など，こうした事象を論じていた。Vgl. Stefan Muthesius, a. a. O., S. 101.

(23) Hermann Muthesius, Kunst und Maschine, in; Dekorative Kunst, München, Januar 1902, Jahrgang No. 4, S. 142.

(24) Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst, 1903. in ; Julius Posener, Anfänge des Funktionalismus, Berlin, S. 167.

(25) Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst, Mühlheim-Ruhr 1902 (Klaus Reprint 1976), S. 53.

(26) Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst, 1903.

a. a. O., S. 165.

(27) Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, 1908, in : Kunst und Alltag um 1900, (Werkbund-Archiv; Jahrbuch 3), Berlin 1978, S. 363-5.

(28) Hermann Muthesius, Der Weg und Das Ziel des Kunstgewerbes, 1907 (Klaus Reprint 1976), S. 9.

(29) ムテジウスは,「イギリス人がひたすら求めているのは，ザッハリヒカイトであり，悪趣味や単に外見的な見方，そしてまたあふれるばかりの無用なものや無意味なもの，これらから抜け出すことである」と主張した。Hermann Muthesius, Kunstgewerbe und Architektur, Jena 1907 (Klaus Reprint 1976), S. 99.

(30) ムテジウスはこれについて次のように述べた。すなわち,「新様式あるいは当代の様式を得ようとするならば，現実にまったく新しく生じた必要に仕えている新式の創作物の内にその特徴がむしろ跡づけられるべきだ。例えば，駅，展覧会場，巨大建造物群，さらには一般の技術領域すなわち巨大な橋，汽船，鉄道車輛，自動車などにおいてである。事実われわれはここに，無視できない新時代の思想と新しいデザイン原理(Gestaltungsgrundsätze）が具体的に現われているのを目撃する。われわれは，厳格で科学的ともいえるザッハリヒカイト，すべての皮相な装飾の排除，そしてまた工作物がその仕えるべき目的に十分適ったデザインに気付くのである」と。Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst, Mühlheim-Ruhr 1902, S. 50.

(31) Hermann Muthesius, Der Weg und Das Ziel des Kunstgewerbes, a. a. O., S. 9-14.

〈付記〉 本稿は，昭和57年度文部省科学研究費総合研究A（研究課題「芸術とデザイン—その統合と乖離—」，研究代表者　京都工芸繊維大学教授　上平貢）による分担研究の一部である。

映像と言語

—映像の言語的性格と創造性について—

豊原正智

はじめに

映画は機械による現実の再現であり，生活の模写であるという理由から，その芸術性が否定され，逆にその現実と，現実の再現されたものとの間の差異を指摘することによって，そこに人間の創造性の関与を認め，芸術性が主張された。[1] いずれの場合も近代美学の伝統がその基礎にあるように思われるが，しかし映画は機械芸術として，近代技術の産物としての性格をもっており，そこに必ずしも伝統的な美学の枠の中に納まり切れないものがあるのではないだろうか。つまり，上にみられる対立は，「再現性」と「創造性」の問題で，一方は機械的再現故に「芸術的人格性」の欠如した非芸術であり，他方は完全に再現とはならない映画技術の「欠陥」を手段とすることによって創造性を引き出し，芸術であるとするものである。[2] R. アルンハイムによる後者の主張も，カメラによる機械的な自動的映像形成の部分は前提とされなければならないのであり，その意味では厳密には芸術的創造性と矛盾する．しかし，このような機械的手段による現実の「切りとり」は，いわば一種の「引用」であり，それは，ダダイスム，シュルレアリスムにおけるコラージュ，ディペイズマン，さらにはポップ・アートにおける，現実の物体の，もしくは，マス・メディアのもたらす既成の映像の「引用」等として芸術の一つの表現方法となっている。そのように考えると，改めて芸術の創造性とは何かと問わざるを得ない。もはや映画を含めて，現代の芸術現象は必ずしも近代美学によって把握できないものを孕んでいるといえよう。浅沼圭司氏は，もし映画の芸術性を真に立証しようとするなら，芸術に関する近代美学的な定義の改竄が企てられなければならないとし，次のように問題提起をしている。「映画は，その特質から見て，それ自体が近代芸術に対する批判（critique）にほかならない。もしこのことが確認されるなら，映画理論（映画の学的研究）も，自らを近代の学問体系の中に位置づけようとするよりは，むしろ近代の学への批判たるべき覚悟をまずもつべきではないだろうか。[3]」映画の創造性については，従って，現代の視点から改めて問い直す必要があろう。

一方，近代言語学批判としてのソシュールの構造言語学[4]は，その後の人文諸科学に大きな影響を与え，特に今日の記号学の一つの重要な基盤となっている。ソシュールは，記号学の成立を示唆し，言語学がその一部門となることを指摘しているが，R. バルトはその包含関係を逆転しながらも，記号学の現代的意義について次のように述べている。

「意味を伝達するいろいろなメディア（映像や音等又はそれらの組合わさったもの）の広い世界の研究は，マスコミュニケーションの発達した今日，きわめて現実的な重要性を持ってきたことは疑問のないところであるし，一方，言語学，情報理論，記号論理学，構造人類学等があげた成果は，この世界を意味的に研究するのに新しい道具となる。記号学なるものが存在すべきだということ

は，今日では，一部の学者の思いつきからではなく，いわば現代社会の歴史から必然的に要求されるものだと言ってもよいだろう。[5]」

その記号学については，今日必ずしも統一的な体系化がなされているとは言えない。むしろ，それは，従来の学問的枠組を設定すること自体についての批判を内在させているように思われる。

以上のような，映画と記号学あるいは言語学にみられる反近代主義的側面の理解の上に立つとき，人間の文化的営為における映像と言語の本質的な問題の考察は，今日，重要性を増してきているといえよう。しかし，ここでは，映像と言語の対等な比較検討を行うのではなく，映像の問題を中心にし，そこに内在する言語的な問題との関係において，その創造性について記号学的な考察を行おうとするものである。

1．映像の叙述的機能

映画の場合，その創造性に関与する要素を挙げるならば，映像，書かれた文字，セリフとしての言葉，もの音，音楽等があり，それぞれ何らかの意味作用を行っており，映画はそれらの複合したものと考えられる。従って，視覚的な映像のみを採り上げ，その叙述性を論じることは，必ずしも現実的ではないだろう。しかし，写真にしろ，映画，テレビにしても，それらが映像という視覚的なものを主たる構成要素としており，その映像の形成が重要な関心事となっていることを考えれば，他の叙述的要素を先づかっこに入れて，基本的な映像の意味構造，叙述性を問うことも許されるだろう。

映像の叙述的機能，あるいは散文的機能については，その詩的機能についてと同様，古くから議論されてきた。映像が現実の機械的記録から出発したところにその芽はすでに存在していた。少くとも一枚の写真は，それが「何で」あるのか，「何が」写っているのかという，一面で言葉による支えをもっており，文学的，叙述的契機を有しているといえよう。世界は無限の連続体であり，それを分節化し，認識の対象にのぼらせてくれるのが言葉であり，言葉によって世界は分節化され，意味の地平が開かれるのである。その世界の一部の「切りとり」としての映像は，その記録的描写性を基盤にして意味化が行われる。何らかのかたちで記録的描写性を有するものは，映像に限らず，絵画，彫刻等においても同様に，文学的，叙述的契機は避けられないといわなければならない。このような映像のもつ叙述的機能が思想，政策を広く普及するための，つまりメッセージを伝達する言語としての映画として，ソヴィエト・モンタージュ理論の背景をなしていることは明らかであろう。

映像が，まずカメラによる現実の切りとりとして，一定の時間的長さをもつ断片としての模像であるとすれば，即ち現実の時―空間的，視覚的再現であるとすれば，その叙述的機能，意味作用は，この再現性を基盤として展開する。例えば，ある室内に一人の男が入ってきた，という映像があるとすると，われわれはその映像から，「室内に一人の男が入ってきた」というメッセージ以上に，単なる室内ではなく，そこは，かなり立派なマンションのような一室であり，男は，よれよれのコートを着た見るからに学生風の男である，ということを即座に了解するであろう。さらに，究極的には言葉で置き換えできないもっと多くの情報を得ている。

ところで，このような映像の了解の手掛りは，何に求められるのだろうか。その映像の切りとりの仕方，あるいはその形式化に，即ち映像固有のものの側にあるのだろうか。映像が記録的再現性を基盤にするということは，そうではなく，先づはそれが現実の側にあることを意味する。われわれの現実の生活における様々なもの，身体の運動，行動の習慣等にまつわりついている制度的な多くの約束事がその意味了解の手掛りを与えてくれるのである。それを「現実のコード」と呼ぶことにすると，現実の世界は，このコードの複合体系であり，われわれはその中から一定のコードを選び出し，自分にとっての意味をそれによって了解しているといえるだろう。複数の感覚が関与している現実の世界とは異なり，映像は対象の視覚的還元であり，その点では現実ほど了解の手掛りは豊富ではないが，そこでも現実と同様の了解のプロセスが行われていると考えることができる。それを可能にしているのが，映像の再現性，つまり強度の現実類似の性格である。われわれの映像体験では，その類似性は

「何かニワトリのようだ」，「ニワトリに似ている」といった類のものではなく，われわれがそこに見ているのは，むしろニワトリそのものであろう。しかしながら，言うまでもなく，網で引っかけて捕えることのできるニワトリではない。ニワトリそのものを知覚しているようで，実はそれでもニワトリの映像であり，想像的意識の所産なのである。われわれはそのことを知っている。その意味で映像は準知覚的といえるだろう。従って厳密には，やはりニワトリの「ようだ」であり，ニワトリに「似ている」のである。それ故ここで再現性を類似性と置き換えることがより正確といえるかもしれない。即ち，映像は現実の類似物（アナロジン）であり，その類似性（アナロジー）が映像における現実のコードの適用を可能にしているといえよう。

Ch. メッツは，この類似性そのものが実はコードの産物であり，コード化された現象であるとし，「図像的アナロジーがコードを移転する上で強力な手段」となり，表象されたもとの事物のなかで機能していたコードが，類似性の力によって映像の中に移し換えられると考える。[6] 彼はその師 R. バルトを援用し，次のような具体例を挙げて，コードの移転について説明している。「それぞれの社会には，……服装のコード，モードの体系というものがある。そして服を着た人を写真にうつして撮るだけで，その服装のコードは映像のなかに移転される。その服装はコノタシオンとして儀式性をあらわしたり，逆にくだけた簡素さをあらわしたりします。そして服装のコードのこのシニフィエは，写真のもつ図像的類似性のゆえに，現実生活のレベルから写真の映像へと移しかえられるわけです。この意味で，映像のもつアナロジー性は，それが表象する事物の世界のコードを借り受け，移転させ，その効果を倍化させるはたらきをもつ。」[7]

現実の時―空間的切りとりとしての映像は類似性を根拠として元の現実のコードを取り込み，その意味作用を開始するといえるだろう。似ているからこそ映像の中に現実を支配するコードを識別できるのであり，意味了解の手掛りを獲得することができるのである。

ところで，既に述べたごとく，この現実のコードは制度的なものであり，歴史的文化的な所産である。従ってコード化された現象としての類似性も又，制度化されたものであり，歴史的文化的状況の支配を受けているといえよう。つまり，類似性は「似ている」と判断することによるのであり，それ以外のどこにも根拠はないのである。そしてその判断は当然判断するものの歴史的文化的状況と密接な関わりをもっている。即ち類似性は，歴史的文化的状況の違い，あるいは変化によって変わり得るのであり，普遍的なものではない。ここにアナロジーの相対性を指摘することができる。

このように考えると，映像の意味了解は類似性による現実のコードの移転に基づくものであるが，そこに歴史的文化的状況が関与するのであるから，実に複雑で，複合したコードを基盤にすることになる。そしてアナロジーの相対性は，映像の意味が必ずしも一義的ではなく，多義的になり得ることを意味している。そうであれば，映像は，例えば，現実のそれとよく似た風景なり，人物なりがそこにあって，何がしかの動作を行っている，という位の単純な提示的意味以上に意味の限定を行い得ないか，あるいは多義的で，どのような意味にも拡散することになり，まさしく模像のままに終ってしまうだろう。そこに何らかの作家の側の主体的契機が入り込み，意味の限定が行われなければならない。コード化された現象としてのアナロジーの相対性，歴史的文化的状況の支配を受ける制度的存在故の映像の意味の多義性を克服しようとすること，それが映像の形式化であり，ショットの形成である。カメラの位置，角度，移動，その他主観性の関与し得る様々な方法による主体的な映像の形成である。そのことによって映像は単なるものや人物の提示のみならず，それを基礎としてさらに高次の意味の限定へ向かうことになる。ここで初めて映象の叙述的機能の基盤が，現実の側から映像の側へ移されるのである。即ち現実のコードを基礎にした「映像のコード」による意味作用ということができよう。

ここで，前者による提示的意味作用を，L. イェルムスレウの用語を使って，「外示（dénotation）」，それを基礎にした後者による高次の意味作用を「共示（connotation）」と呼ぶことにすると，[8] 映像におけるこの外示的意味から共示的意味への移行は，映像の主観的な形式化によって行われる。又そのような意味の移行がなければ，価値的

意味の展開はないのであり，ニュース映画的となるであろう。詩において外示的な辞書的意味を問題にしても，その十分な鑑賞は行えないのと同様である。そこに様々な形式化が行われ，映像のコードが活用されることによって，類似性を基盤とした模像的な提示的段階の意味を越えて高次の意味へ上昇する道が開かれなければならない。映画的価値，あるいは一般に芸術作品の価値は一面で常にこの高次への意味の昇華を伴わなければならないのではないか。河本敦夫氏はこれを芸術記号の象徴性として，次のように指摘している。「最初，一定の造形体に或る観念的内容が定着し，こうして形成された記号全体の上にさらに高次の内容が定着する。第一次の記号が，さらにその次元を超えた観念内容を定着する第二次の記号へと深化する。この深化は本来無限であって，第三次，第四次へと進行する。」[(9)] このような意味の重層化が行われなければ作品はアクチュアルな指示に疎外され，芸術的な高みにまで到達しないといえよう。

しかし，ここで問題とされるべきは，映像における高次の内容への移行の仕方である。

『戦艦ポチョムキン』(1925年，S. M. エイゼンシュテイン）における，ともづなに引っかかった軍医スミルノフの鼻眼鏡のショットが，「彼の鼻眼鏡がそこに引っかかっている」ということのみならず――そのような外示的意味にのみとどまるならば，物語の展開は閉されてしまうだろう――，彼が海に投げ込まれて殺されたことを表わし，さらにその貴族出身の医者の死を媒介とする支配者階級の没落をも指示するという共示的意味への上昇を担うには，歴史的文化的状況についての一定の理解がなければならないだろう。その意味では映像はイディオロギー的である。従って，ここでも，つまりショットの形成，映像の主観的形式化においても，その意味の相対性は指摘されなければならない。すなわち，外示から共示への移行の相対性である。

映像は，非常に多義的で曖昧な現実の複合した脈絡の中から，ある一定の脈絡を選びとってこなければならない。どのような時―空間的切りとりを行うか，どのような映像の質として形式化するかによって，意味，特にその共示的意味は非常に変わり得るといえるだろう。そこに歴史的文化的状況が関わり，イディオロギー的たらざるを得ないとすれば，映像――ショットの段階――の意味の限定は，言語の場合のようには行い得ないというべきである。このことは，さらに映画的可能性をもつ映像の結合においても同様に指摘し得るのではないだろうか。

現実の断片として切りとられた映像は，常に時間的，空間的に部分としての性格をもっており，全体の中へ組み込まれることを必然としている。映像は結合されることによって，新たな意味を産出する要素として働き，それ自身の意味もさらに明確にされる。その結合が，映像の中に切りとられて存在する現実の脈絡に従って，その脈絡を連続させるように行われるならば，その結合には，容易にアナロジカルに現実のコードが持込まれ，適用されて，意味が連続する。つまり，映像に内在する脈絡は，主観の，現実に対する一定の態度によって，多義的で曖昧なその現実の脈絡から切りとられた結果であり，従ってそれは切りとってきた現実の中にその所属すべき場所をもっているわけだから，それがその現実の脈絡に従って結合されるとすれば，現実の一定の脈絡の再構成となり，アナロジカルに現実のコードが適用可能となるといえるだろうし，それによって意味が連続し，叙述的展開が行われる。それ故当然ここでもアナロジーの相対性が指摘される。勿論，結合において，その意味の連続がすべて映像外の現実のコードによる訳ではない。そうであれば，何ら主体的な精神的価値の実現にはならないであろう。しかし，主観的な結合の形式化，即ち「映像結合のコード」――現実の側にではなく，映像の側に形成される意味連続の基盤――による意味の連続も，アナロジーによる意味の相対化をある程度，限定的に作家の側に引き寄せて，行うことができるであろうが，つまり，作家固有の語り口を実現することができるが，しかし，それでも意味の連続がまさに連続するためには歴史的文化的状況内に，制度内にとどまらなければならないのではないか。ここに，叙述的機能における創造性の限界を強く感じざるを得ない。アナロジーを越えたところに，制度化されたコードを克服するところに，真の創造的可能性があるのではないだろうか。しかしながら，映画的実践が，その叙述性から制度的意味を解放することは，

我々が今日辞書的言葉の意味の世界があたかも言語の本質として自然化している中で，非常に困難なように思える。従って，ここでもう一つの映像の可能性として詩的機能を問題にする必要があるだろう。

2. 映像の詩的機能

映像の詩的機能については，既に1920年代頃から，映画の自律性の問題と関連して議論されてきた。

L. デリュックは，映画だけが明らかにすることのできる人間及び事物の詩的な特殊面，動く映像によってしか表わされないものを，「フォトジェニー（photogénie）」と呼び，それが映画の基礎であると考え，[10] 又彼の理論を基礎に，L. ムーシナックは，音楽の最高の表現が交響詩であるように，映画詩（シネ・ポエム）は映画の最高の表現であり，映画小説（シネ・ロマン）の通俗的形式に対して卓越的形式であるとしている。[11] このような考えは，A. ガンス，M. レルビエ，G. デュラック等の作家達に影響を及ぼし，「視覚主義」を形成するが，G. アリスタルコが指摘しているように，その詩的形式主義は，叙述性を凌駕するには到らなかった。[12]

S. クラカウアーも立場は異なるが，映画を写真からの発展とし，カメラが動きのまま捕えることがなければほとんど知覚されない物的現実の露呈に，その基礎を置くとき，[13] そこにはフォトジェニックな詩的機能が含まれていると考えることができるだろう。

P. P. パゾリーニが問題にする「ポエジーとしての映画」は，作家としての方法論的性格が強く，必ずしも理論的に明解ではないが，ここでの映像の非制度化の方法として採り上げるのに相応しい多くの示唆を与えるものである。

P. P. パゾリーニ『奇蹟の丘』(1964)

「映画の言葉は，何よりもまず“ポエジーの言葉”であると考えざるを得ない，という結論が導きだされる。ところが映画の歴史を眺めてみると，実際にはそれとまったく反対に，いち早く挫折してしまった若干の試みをのぞいては，既成の映画の伝統とは“散文の言葉”，もしくは少なくとも“語りの散文の言葉”の伝統であるように思われる。」[14] このように彼は映画のもつ優れて隠喩的な性質について述べ，他方で又，散文的な性質の克服の困難さを示唆している。

パゾリーニは先づ，映像を「イメージ記号(im-signes)」（記号としての性格が付与された映像）として捉え，それは辞書の中に納めることはできず，ある文法によって管理されないとしても，なおあるひとつの共通の普遍的な土壌をかたちづくるものであるとする。われわれはそこに，現実のコードの援用による意味の了解の可能性を読みとることができる。「私たちはみんな，問題の（映像としての）蒸気機関車を実際に自分の目で見たことがあり，その車輪，その車軸を，かつて目撃したことがあるのだ。それは私たちの視覚的記憶と夢の中に生きているのであって，もし，私たちが現実にそれを見るとき，それは私たちに“なにごとかを語りかける”のである。」[15] さらに，「現実には“自然のままの事物”などというものは存在しない。すべてが十分に意味作用を果たし，容易に表象（シンボル）的な記号となりうる」[16] というとき，ある主観にとって，ある生活の局面における生活の機能体が記号としての意味作用をするというバルトの「記号性機能体（fonction-signe）」[17] の概念に極めて近いといえるだろう。現実は多義的で無規定的である。そこでの様々なものはそれ自体としては記号ではなく，意味的ではないが，主観のある一定の態度に対して意味的となり得るのである。われわれの現実の生活において，そのような意味作用が開示されることなしには生活の軌道は開かれないだろう。逆に生活の軌道が開かれるということは，そこに意味を見い出すことに他ならない。

パゾリーニは，そのような「イメージ記号」としての映像――それは語あるいは語の連鎖のようなものではなく，文体の単位としての文体素（styléme）というべきものである――を捜すことが，映像作家の第一の仕事で

P. P. パゾリーニ『アポロンの地獄』(1967)

あると考える。[18] 映像それ自体は決して直接概念を指示することはなく，その芸術的表現力は，むしろ隠喩的性格にあるのだが，彼によれば，「夢魔と眩惑とに満ち満ちた“怪奇の”王国であるはずのフィルム内に，いち早く，語りの約束事の数々が持ちこまれた」のであり，散文的コミュニケーションの言葉と類推的に結びついたのである。[19] しかしそれでも，そこには散文の言葉のもつ合理性は欠けているのであり，映像の非合理性が払拭されることはあり得ず，それは，まったく特殊な，曖昧な散文だといえるだろう。このことは，つまり，映像が元々メタファーであることの裏返しであろう。しかし彼がいうように，「映画における隠喩は，たとえそれが最大限に詩的なものであろうと映画の持つもう一つの性質——散文としての厳密に伝達的な性質——とつねに固く結びついているのである。[20]」

パゾリーニの「イメージ記号」としての映像は，それを選択する作家の詩的な，そして観念的な現実についてのヴィジョンである以上，必然的に主観的なものであり，同時に克服し難い自然主義的性格からして客観的なものでもある。映像はこのような二重性を，その当初から担っているといえよう。古典的物語映画はその重心を叙述性の方に，ポエジーとしての映画は専ら詩的なものの方に移動させるのである。

彼は，映像に本質的に潜在する詩的機能を，映画に取り戻すかのように，伝統的な映像のコード，語り口を否定する方法を採り上げる。つまり「カメラを感じさせない」こと——それは散文としての方法——ではなく，「カメラを感じさす」ことであり，画角の急激な変化であり，カメラのブレ，ピントのボケの効果である。又，ショットの「神経にさわるようなつなぎ方」であり，「ある一つのイメージを気の遠くなるほど長々と映し出す」ことである。[21] それは外示的レベルにおいてはまだしも，共示的レベルにおいては「難解な」映画を作り上げるかもしれない。

ところでこの「難解さ」，「解らない」ということは何によるのだろうか。一般的に次のように二つの場合が考えられるのではないか。

一つは，作家の表現における，観照者との間の「視線」のズレ，あるいは「アナロジーの相対性」であろう。ショットとしての映像の形式化は作家の主観的な視点によるのであり，先に述べたように，そこでの視線は決して普遍的なものでも，ニュートラルなものでもない。それは慣習的，制度的なものであり，歴史的文化的な所産である。従って制度的あるいは文化的状況の異なる二つの視線にとって，ある一定の事物なり，行動あるいは身振りは必ずしも同一の様相としてたち現われてこない。その両者のズレが映像の了解のズレにつながり，十分な意味の把握が行われず，作品は「解らない」ものとなる。

もう一つは，制度的，文化的なものに基礎づけられた視線あるいは現実のコードの適用そのものを否定しようとする作品の志向性による。われわれの日常生活における意味作用は制度化され，慣習化されており，多義的で曖昧な現実の世界から，半ば無意識的，自動的に一定の意味を紡いでいる。そのような無意識的な自動化された意味作用が不可能にされるとき，又，制度化された現実のコードの適用のズレなどではなく，それが拒否されるとき，それは日常的な脈絡で捉えられないという意味で，「解らない」のであり，その時，映像は意味的透明性，即ち叙述性が減退し，詩的機能が増大する。逆に，映像の詩的機能の積極的な増大は，その意味作用の自動化の不可能を，意味的不透明化を，目論むものであるといえるだろう。そのように形式化された映像は，制度化され，慣習化された視線には何ら通用せず，現実のコードは当てはまらないだろう。又，それらの映像の結合についても，従って同様に考えることができ，その間に意味的連続は不可能となり，作品は「難解なもの」になるであろう。

詩が言葉の日常的な意味を剝ぎとり，新しい意味を産出しようとするのと同様に，映画も，ここでは，制度化され，慣習化された視線を，あるいはコードを否定することによって，新たな視線，あるいはコードを見い出そうとするのである。詩における，言葉の辞書的意味による不自由さと同様に，映画においても，映像の自然主義的性格の制度的意味化による不自由さが存在するが，そこには，言葉の場合のように予め存在する「映像の辞書」は存在しないために，むしろその意味では，詩の場合よりは自由であるかもしれない。そこでは現実のコードの適用という図式は逆転し，観照者はそこに新しい世界のコードを学ぶのであり，そこから新たな現実の意味を探り出す視線を発見するのである。

パゾリーニの「カメラを感じさす」方法は，映像の伝統的な語り口，慣習化した方法の否定であり，上に述べたような第二の意味での「難解さ」を生むが，逆に新たな創造性をもたらすものであると考えることができよう。その様々な方法は，従来の映像における観念内容や散文的脈絡に埋没した，映像の形式の復権であり，詩的機能の回復であり，それが積極的に，方法的に対象化されたものとして重要であろう。しかし又，そのような方法は，彼にあっては，一定の「映画的文体素」を構成していくものであり，「自由間接主観表現」という方法を借りて，アントニオーニ的，ベルトルッチ的，ゴダール的語り口の中に，その土台となるものが自然発生的につくり出されたのである。そして「ポエジーとしての映画」の基盤は，正にその「映画的文体素」の総体にあり，それは，「まだ体系化されてはいず，隠されてはいるものの，その規則はすでに潜在的に広く存在するような」「音調論(prosodie, 詩法)」あるいは「文体 (style) の文法」として，いずれ形成されるものと考えられる。[22]

ここには，非常に静的な実体論的な映像の詩的機能がうかがわれるように思える。パゾリーニは，主観的，詩的表現の映画的方法としての，先の「自由間接主観表現」について，「それは，語りに関しての伝統的な約束事によって久しく抑圧されていた表現のさまざまな可能性を解き放つものであること。そのさい，その解放は一種の始原への回帰とでも言うべきものによってもたらされ，その回帰は，はるか遠く，夢幻的でありかつ自由奔放な，そのうえ凶暴さと衝撃力と幻影とに満ち満ちているような原初的物質の数々を，映画の技術的手段のうちに蘇生せしめるところまで及ぶものである」[23]と述べているが，そのような「伝統的約束事による抑圧」からの映像の解放や，「自由奔放な，凶暴さと衝撃力と幻影とに満ち満ちた」ものに映像を蘇生させることが，果して「文体」に関わる「自由間接主観表現」によって真に可能なのだろうか。そのような実体的文法的規範，文体素の総体，コード化されたものによっては，映像の真の詩的機能は望むべくもないように思われるのだが。映像の詩的機能による非制度化の方法は，映像と世界との生々しい，原初的な，従って動的な接触から，その関わりの中から生れるのではないだろうか。

現実のコードの映像への移行を基礎とする叙述的，物語的世界における具体的な観念内容の芸術的価値の実現は，ある意味で映像の創造的機能であるといえるかもしれない。しかし，それが物語という予め構成された構造の中で，筋の展開が理解されることを前提としている以上，それは世界の脈絡の再構成であり，真の意味で，制度化されたコードを克服することはできないのではないか。

映像の詩的機能は，われわれと世界との原初的な関係を回復する新たな可能性をもつと考えられるが，パゾリーニの場合は，制度化されたコードを否定する方法として，「ポエジーの言語」という文体論を主張し，その形式化は，実体論的でありスタティックである。それは，先の物語的映画と比較すると，よりラディカルで，簡単には現実のコードが適用できないという意味では非制度化の可能性をもつが，それも相対的なもののように思われる。

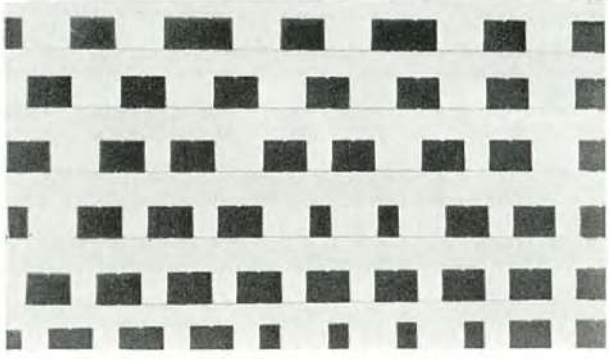
3. 映像の創造的機能

映像の叙述的機能と詩的機能についての考察を通じて，その真の創造的機能を，われわれは，映像と世界——制度的な意味で満たされた「構成された構造」としての世界——との関わり以前にたち帰ることに見い出せるように思われる。つまり，その世界の外に出ることが目指されなければならないのではないだろうか。世界の外に出

ることは，即ち，映像は何ものをも「意味」しないというということを意味する。それは方法的にその地点にまで戻って，そこから新たな世界——生まの世界——との関わりを模索すること——それは決して静態的(スタティック)なことではなく，戻ることは同時に関係を模索することであり，模索することが戻ることである。この運動の動態的(ダイナミック)なプロセス，ダイナミズムこそが，映像の創造性にとって重要である。制度化されたコードが網の目のように張りめぐらされた世界との関わりを徹底的に最小化することによって，その世界から生まれる映像への意味付与の契機をなくす方法を探究することが目指されるべきである。

1960年代半ばに現われた一連の「構造映画（Structural Film）」と呼ばれる（T.コンラッド，J.ランドウ，M.スノウ，P.シャリッツ等の）作品は，その方向での実験的な模索，方法的探究であるように思われる。

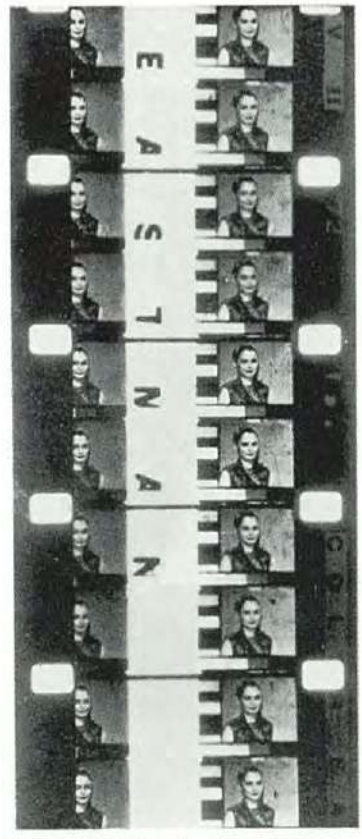
「構造映画」では，P.A.シトニーが述べているように，1950年代から60年代前半にかけての「より凝縮された，より複雑な形式（more condensed and more complex forms）」を追求する先行の作家達（G.マーコポウロス，S.ピーターソン，K.アンガー，S.ブラッケージ，P.クーベルカ）と，その感性においては弁証法的なつながりをもちながら，アプローチは全く異なる作家達によって，複雑な形式の推進（formal thrust）とは明らかに違った方向が目指された。[24] すなわち，それは，「映画全体の形態（shape）[25] が予め決定されかつ単純化されており，映画の第一の印象がその形態である」ような映画なのである。「構造映画は，その形態を強く主張し，内容は最小限にされ，その外観は副次的なものである。[26]」シトニーはその特徴を四つ挙げ，固定されたカメラ位置，



T.コンラッド『フリッカー』(1966)

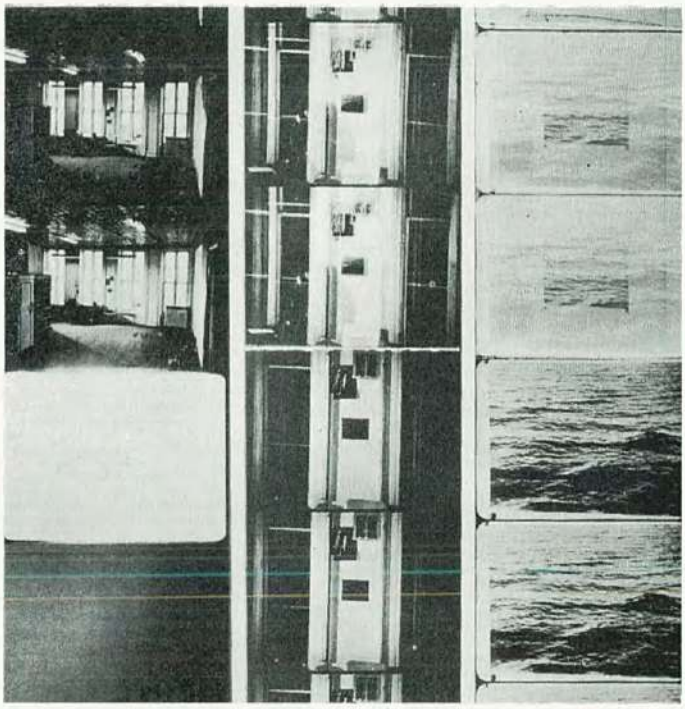
フリッカー効果，ループ状プリント，スクリーンの再撮影としている。彼は，これら四つの特徴が一つの作品の中にすべて見られるものはほとんどなく，又これらの要素が修正された構造映画も見られると述べている[27]ように，彼の構造映画の定義において，又個々の作品についても，必ずしも明解な枠組が与えられているとはいえないが，このような実験映画のアプローチの中に映像の新たな創造的可能性をうかがうことができるように思える。

意味化された世界以前との関わりを目指すことが，映画の方法的問い直しへ向かい，その対象が「映画それ自体」に向けられることは当然考えられる。先の作家の中の一人，P.シャリッツは，「映画学（cinematics）」モデルの確立に構造言語学的方法の有効性を示唆しているが，次のように指摘する。「記録することの構造—プロセスを“記録すること”が，それ自体以外の何かを指示することから映画を解放できる……。その場合に映画は〈正当に〉“意味のない”〈シンタックス〉になることができる。[28]」又，「“映画”において“失体”とみなされるいわゆる“欠陥部分（defective parts）”が，おそらく“映画学的”アプローチにおいて取り扱うべき最も適切な部分であろう。[29]」と述べている。つまり，フィルムのキズ（flaws）——部分——は，その組成（fabric）——全体——をさらけ出すからであるといえる。

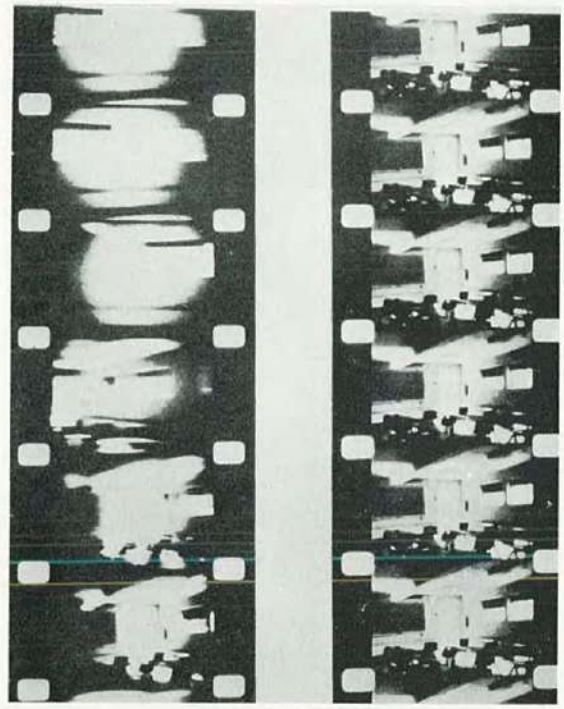


G.ランドウ『スプロケットホール，エッジ文字，ゴミ，等が見える映画』(1966)

彼が注目するのは，「映画それ自体」としての映画であり，映画の物体性への志向性と映写としての映画（それは同時に又，物体性



M. スノウ『波長 (Wavelength)』(1967)



M. スノウ『←→』(1969)

を指示するのであるが）の志向性の両義性についてである。この両義性（equivocality）は，彼にとって，「映画の非常に基本的な在存論的問題」となっている。[30]

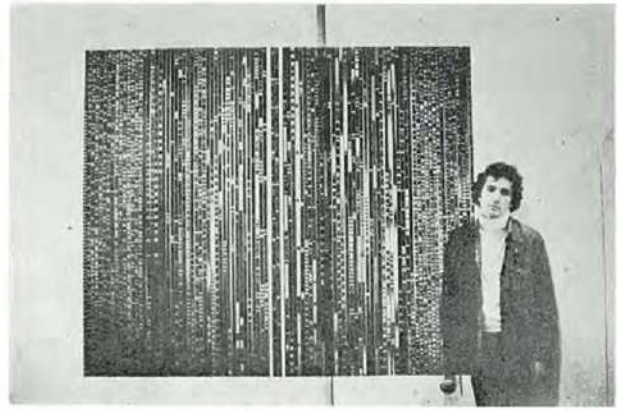
P. ジダルは，シトニーの「構造映画」との注意深い区別を指摘しながら，「構造的＝物質主義的映画（Structural/Meterialist Film）」について述べているが，それは「イリュージョン（シャリッツの言葉でいえば「映画それ自体以外の何か」）でないことを目指す」映画であり，そのためにイリュージョンを解体する持続的な意図が必要であるとしている。[31] そして，構造的＝物質主義的映画では，「映画＝内（in/film）（フレイム＝内(in/frame)ではなく）と映画＝観客（film＝viewer）との物質的諸関係及び映画の構造の諸関係が，どのような再現内容よりも基本的」[32]なのであり，再現内容という意味での「内容」は排され，ここでの内容は形式であり，形式が映画の内容となる。映画の手続きあるいは方法は，使用されるのではなく，それ自体が対象化され，視覚化されるのである。それは手続きとしての形式であり，又文体とも区別されなければならない。「構造的＝物質主義的映画は，その圧倒的で，イマジズム風に魅力的な意味において，内容を最小化し，「経験」というその有毒地帯を通り抜け，映画を映画として続けるよう試みなければならない。」[33] ジダルは，この『構造的＝物質主義的映画の理論と定義』の最後に，先のシトニーの「構造映画」批判及び自らの立場との相違を指摘しつつ，「構造的＝物質主義的映画」が「〈映画〉それ自体の生産」であり，「映画的実践に〈決定的に〉介入することによって“思考にのぼっていないもの”が知識，思考にもたらされなければならない。」[34] というとき，この両者の映画的実践は，共通の地平を目指しているといえるのではないだろうか。

以上にみられるようなある種の実験映画の傾向は，「映画それ自体」が方法的に対象化され，映画の方法的問い直しがそこから行われようとするものであろう。映画が，映画それ自体に向かうという意味で，それを「メタ・シネマ」[35]と呼ぶことができるかもしれない。このような一連の傾向は，単なる実験映画のラディカリズムの極みとして捉えるべきではなく，映画の原初的形態への回帰を通して始原的な世界との関係へたち帰ること，制度的コード化以前の世界との関わりを目指すこととして，映画の方法的変革の実験として考えなければならないのではないか。

F. ド・ソシュールは，言語記号の第一の原理として

「恣意性（arbitraire）」を挙げている。[36] つまり，聴覚映像（image acoustique）と概念（concept），それは即ち能記（signifiant）と所記（signifié）でもあるが，その両者の結合関係としての言語記号のその関係は，決して動機づけられたものではない，無縁な（immotivé）ものである。即ち恣意的である。しかし，だからといって，その関係に変更を加えることはできない。言語は社会的集団の遺産として変更不可能な必然性をもつ。しかしながら，遺産として次の世代へ「連続するが故に，変遷しかねない」[37]のであり，シニフィアンとシニフィエの関係のずれが生じる可能性ももつのである。ソシュールはこのような言語記号の性質を，不易性（immutabilité）と可易性（mutabilité）として規定しているのであるが，[38] 丸山圭三郎氏はこの言語の不易性を「構成された構造」として制度化された次元において経験される現実として捉え，[39] 実は本質的には《非記号》であるコトバが《記号》としての姿を呈するのが，この「構成された構造」内であり，ここでの言語の意味が辞書的意味であり，「歴史的化石としての最大公約数的な意味群」なのであると考える。[40] つまり，社会的制度としてのラング（langue）に見い出される意味である。他方，可易性は「構成原理」としての言語の本質の次元において明らかになる真理として捉えられ，[41] それは，自然の無限の連続の中から，沈黙の中から，意味を分節化するコトバの本質的表現作用の特質を表わしており，意味は正にそこから生成してくるのである。丸山氏は，逆に「構成された言葉というものは，表現の決定的な一歩がすでに完了してしまっていることを明らかに前提としている」[42]というM.メルロー＝ポンティの言葉を引用し，すでに意味の布置化済みの実践的惰性態と化した制度化されたラングによる第二の自然の中での表現行為は，あらかじめ確立されている何らかの記号の適切な換起にすぎないことを述べ，「コトバは確かに自らに外在する指向対象（レフェラン）を指さし，その指向対象が実はもともと存在しなかったこと，言語記号の二次的産物であることは完全に忘れられてしまっている。」[43]と指摘する。真のパロール（parole）とは，実践的惰性態としてのラングをも変革する新しい意味を創造する活動であり，そこに本質的な言語の意味生成機能，言語の創造性があるといえよう。

P. シャリッツ『T.O.U.C.H.I.N.G』(1968)



『T.O.U.C.H.I.N.G』のフィルムと P. シャリッツ

言語の真の表現行為が，従って創造性が，予め決定された関係で満たされた「構成された構造」から脱却し，世界との生々しい接触を求めるところから始まるとすれば，その出発は，正にその「構成された」世界からの脱却にある。世界からの脱却が世界との接触となるという一見自己矛盾的な行為が実は，創造行為の本質であり，そのダイナミズムではなかろうか。映画が「映画それ自体」に向かう運動は，実は，そのような真のパロールの実践としての映像の創造的機能の出発点にあるように思われる。

註

（1） 美学事典，美術出版社，によると前者の代表は K. ランゲであり，後者は R. アルンハイムである。

（2） R. Arnheim: Film as art, University of California Press,

1974, p. 127.

(3) 浅沼圭司：ソシュール言語学から映画記号学へ，映像学 No. 21, 1981, 日本映像学会, p. 4.

(4) F. ド・ソシュール：一般言語学構義，小林英夫訳，岩波書店，1975, pp. 115-117.

(5) R.バルト：記号学の原理，沢村昂一訳，零度のエクリチュール，みすず書房，1975, に所収，pp. 91-92.

(6) Ch. メッツ：アナロジーの彼岸，三浦信孝訳，現代思想，青土社，1981. 8, に所収，p. 165.

(7) 同上，p. 165.

(8) A. マルティネ編，著：言語学事典，三宅徳嘉監訳，大修館書店，1976, p. 8.

O. デュクロ，T. トドロフ：言語理論小事典，滝田文彦他訳，朝日出版社，1975, p. 52.

R. バルト：前掲書，pp. 195-198.

イェルムスレウによって，記号学的な定義がなされ，次のように説明される。記号（signe）はソシュールによって能記（signifiant, Sa）と所記（signifié, Sé）の関係として定義されているが，それを(Sa－Sé)として表わすと，それがさらにSaの働きをし，別なSéとの関係をもつとき，つまり{Sa(Sa－Sé)}－{Sé}の時，（ ）の中を外示（dénotation），｛ ｝を共示（connotation）という。R. バルトは，次のように図式化している。

コノテーション

Sa	Sé
Sa	Sé

デノテーション

(9) 河本敦夫：記号としての作品の構造，美学新思潮3，芸術記号論，美術出版社，1967, に所収，p. 42.

(10) G. アリスタルコ：映画理論史，吉村信次郎他訳，みすず書房，1977, p. 69.

(11) 同上，p. 75.

(12) 同上，pp. 71-72.

(13) S. Kracauer: Theory of film, Oxford University Press, 1960, p. ix.

(14) P. P. パゾリーニ：ポエジーとしての映画，塩瀬宏訳，映画理論集成，岩本憲児他編，フィルムアート社，1982, に所収，p. 269.

(15) 同上，p. 268.

(16) 同上，p. 268.

(17) R. バルト：前掲書，p. 134.

(18) P. P. パゾリーニ：前掲書，p. 267.

(19) 同上，p. 270.

(20) 同上，p. 272.

パゾリーニは映画の歴史がいちはやく散文の伝説を樹立してきた中で，明らかに詩的な極端な例として『アンダルシアの犬』(1928年，L. ブニュエル)をあげているが，彼によれば，それは「無垢の表現の欲求」によって作られたのであるが，それでも，そのためには，ブニュエルはシュルレアリスムの方法を使わなければならなかったのである。(pp. 271-272).

(21) 同上，pp. 285-286.

(22) 同上，pp. 284-285.

(23) 同上，p. 277.

(24) P. A. Sitney : Visionary film, Oxford University Press, 1979, p. 369.

(25) シトニーは「形式的（formal）」と「構造的（structural）」とを明確に区別し，構造映画における形式を「形態（shape）」という言葉で説明し，先行する形式的映画の形式と区別しているようである。

(26) P. A. Sitney: op. cit., pp. 369-370.

(27) ibid., p. 370.

(28) P. Sharits: Words per page, in Film Culture No. 65-66, 1978, p. 32.

P. シャリッツ：頁ごとの言葉，吉積健訳，イメージフォーラム，ダゲレオ出版，1981, 12, p. 74.

(29) ibid., p. 33, 同上，p. 75.

(30) ibid., pp. 34-36, 同上，pp. 76-77.

(31) P. Gidal : Theory and definition of structural/materialist film, in Studio International, Vol. 190, No. 978, 1975, p. 189.

(32) ibid., p. 189.

(33) ibid., p. 189.

(34) ibid., p. 194.

(35) イェルムスレウは，「自然言語を記述するための技術言語」を「メタ言語（métalangue）」としているが(言語理論小事典 p. 52)，それは「言語について語る言語」ということができる。バルトは，それを言語以外の場合にも適用し，「分節されたことばが，デノテーションの状態で，ある記号性を持った物の体系を対象とするとき，これは「操作」つまり高次言語（métalangage）となる。」といい，モード雑誌が衣裳の意味を「語る」場合を挙げている。(前掲書 p. 199) 彼による図式化は次のようになる。

Sa	Sé
	Sa　Sé

又，Ch. メッツが『映画（cinéma）—ラングかランガージュか』の中で，映画を「ラングをもたないランガージュ」としており，以上のことから，本文で述べたように，「映画それ自体」の映画を「メタ・シネマ」とよぶことができるだろう。

(36) F. ド・ソシュール：前掲書，p. 98.

(37) 同上，p. 106.

(38) 同上，pp. 102-111.

(39) 丸山圭三郎：ソシュールの思想，岩波書店，1982, p. 249.

(40) 同上，p. 250.

(41) 同上，p. 249.

(42) M. メルロー＝ポンティ：知覚の現象学1，竹内芳郎他訳，みすず書房，1971, p. 302.

(43) 丸山圭三郎：前掲書，pp. 248-249.

本稿は，昭和57年，意匠学会第90回研究例会及び日本映像学会第8回全国大会における研究発表に基づくものである。

住居形式における気候条件

福　田　　粛

はじめに

インテリアデザインの目的は，美しい空間を表現することである。すなわち，「美の表現」という意味においては，芸術の分野に属す。が，同時に「居心地の良い空間」，または「住み心地の良い空間」の演出でもなければならない。

「居心地の良い空間」，または「住み心地の良い空間」とは，機能が満たされているのは当然として，照明，採光等の視覚的に判断し得る要素のみならず，音響・日照・室内気候・空気等々の室内環境計画としての工学的な要素をも満足していなければならないということでもある。

これらを端的にいえば，環境構成としての「生活空間の演出」ということになり，広い意味で建築や都市などの空間を扱う分野に同じであるといえる。

その内にあって，一般的には何らかのかたちで建築技術的におおわれ，囲まれた内部空間の演出を行うのが，インテリアデザインの作業であるとされている。

しかし，あらかじめ建築的に準備された構造物の表面的な美的処理のみを扱うことは，デザインではなくデコレーションである。ここに，インテリアデザインの演出に対応した空間の形態を決定することが求められることになり，建築工学的な技術も必要とされる。

今，インテリアデザインの構成要素を分析し，図式化すれば**図—1**のようになる。

各々の構成要素を総合化した空間の全体像は，「空間のイメージ」となって，人間に主感的な印象を与えることとなる。が，インテリアデザインの作業は，「ある生活のスタイルを空間として形式化する」というようにも説明できる。空間化された形態すなわち空間の形式は，同時にそれが存在する地域の生活様式・気候風土等によっても大きな影響を受ける。そこに，伝統としての空間の形式・様式が発達・伝承されることになる。

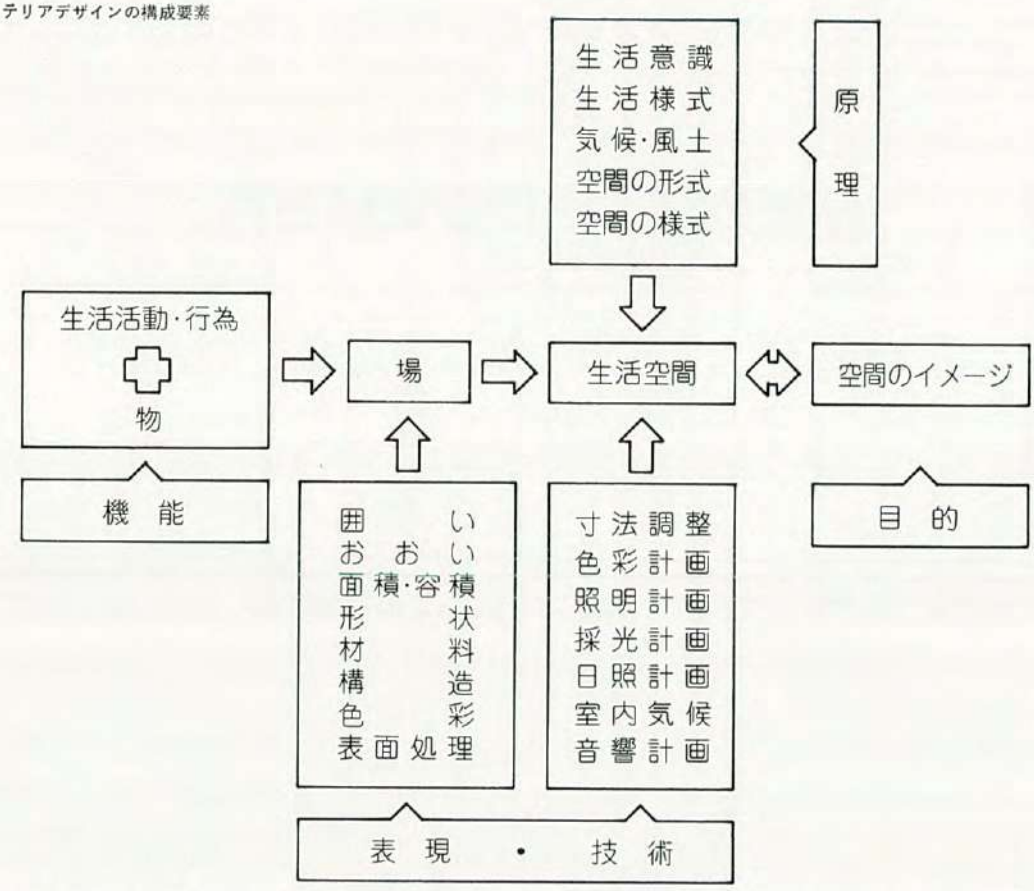
ところで，わが国における空間の形式・様式は，近年多種多様化の傾向が著しいといえる。これは勿論生活意識の変化・多様化によるものであるが，特にインテリアデザインにおいては，欧米文化の影響が大きい。

そこで，このまま欧米の異なった生活様式・風土に発達した形式を移入し続け，単なる表面的な形態論・様式論をくりかえすだけで良いものだろうか。そして，地域的な形式にとらわれない個人の自由な生活意識・様式による空間，すなわち多様化する空間の形式をいかに表現するかという問題が生じる。

一定の生活様式や伝統性に基づく空間の形式を，もはやわが国において普遍化することはできない，またはする必要がない（ここに伝統文化の継承と発展の是非という問題が残る）としても，自由な形態論・様式論を展開し得るシステムの開発が必要である。

したがって，個人的な生活様式を表現し得る普遍的な要素を抽出しなければならないが，それにはまずインテリアデザインの機能と質的な可能性を決定する要素であ

図—1　インテリアデザインの構成要素



る，スケールをあげることができる。

これについては，故小林康成助教授の指導による「ヒューマン・スケールの発見」を，1979年建築学科15-41研究室において編集，関係者に配布した。

ここでは，それを具体的な空間として形成するために，空間の形式と気候的な条件の関係についての考察を行うこととする。

そのためには，わが国の伝統的な住居の形式（民家）を，日本周辺地域のものとの比較によって分析する。そしてその特殊性を認識することが，新しい生活空間の開発システムの発見に役立つであろう。すなわち，気候条件に対する空間の形式とその材料を決定するための方法を確立することによって，自由な空間を表現し得る方法が発見できると思うのである。

わが国の住居形式と気候条件

わが国の伝統的な住居形式は，一般的に「夏型」であるといわれている。それは，通風によって夏の暑さを防ぐことによるもので，反面冬期の防寒的な構造が不備であるとされているためである。

現在にまで伝統として残されている共通な形式をみると，勾配屋根を有し軒や庇の出が深いこと，壁量に対して開口量が大であること，床が地盤面よりも高いことがまずあげられる外観的な特色である。

降水量が年間を通じてわずかである乾燥地域を除いて，広い地域に分布している勾配屋根は，わが国の場合には瞬間雨量と風を伴う雨に対して，防水性が高く要求されているとにその特色がある。すなわち，同じ草葦屋根であってもその厚さが大であるし，瓦の場合も土の質にもよるだろうが，やはり厚さが大である。

軒や庇を有する形式は，通風のための開口部をもつものに共通することであるが，日照防止のみならず開口部と外壁面を降雨から保護するための形式でもある。

外部開口量の多さは，古い形式のものでは必ずしも共通ではないが，内部においては間仕切壁が少なく特に欄間による室内上層部の通風も可能である。

このように，降雨と通風に対する形式としてわが国の住居形式を特徴づけすることができるが，通風性という特色はあらゆる個所についていえることで，小屋組内部や床下についても同様である。

これらを構造的にみれば，木材を軸組として組立てる架構式構法で，石造や煉瓦造による壁式構法に対して壁面が荷重から解放されるところにその特徴がある。したがって，壁は原則として総て帳壁であるから，開口部の位置と量は自由に決定できる。

木材はその含水量の多少によって各種のくるいを生じるが，同時に防腐防虫害に対しても乾燥が必要である。室内外のみならず，小屋組内や床下にも通風を行うのは，構造材である木材を常に外気中に置くことにより乾燥を促し水分による腐敗を防止する形式である。これは壁体部分を真壁構造とし，柱をはじめとする各部材を壁面に現わすことにも通じる。

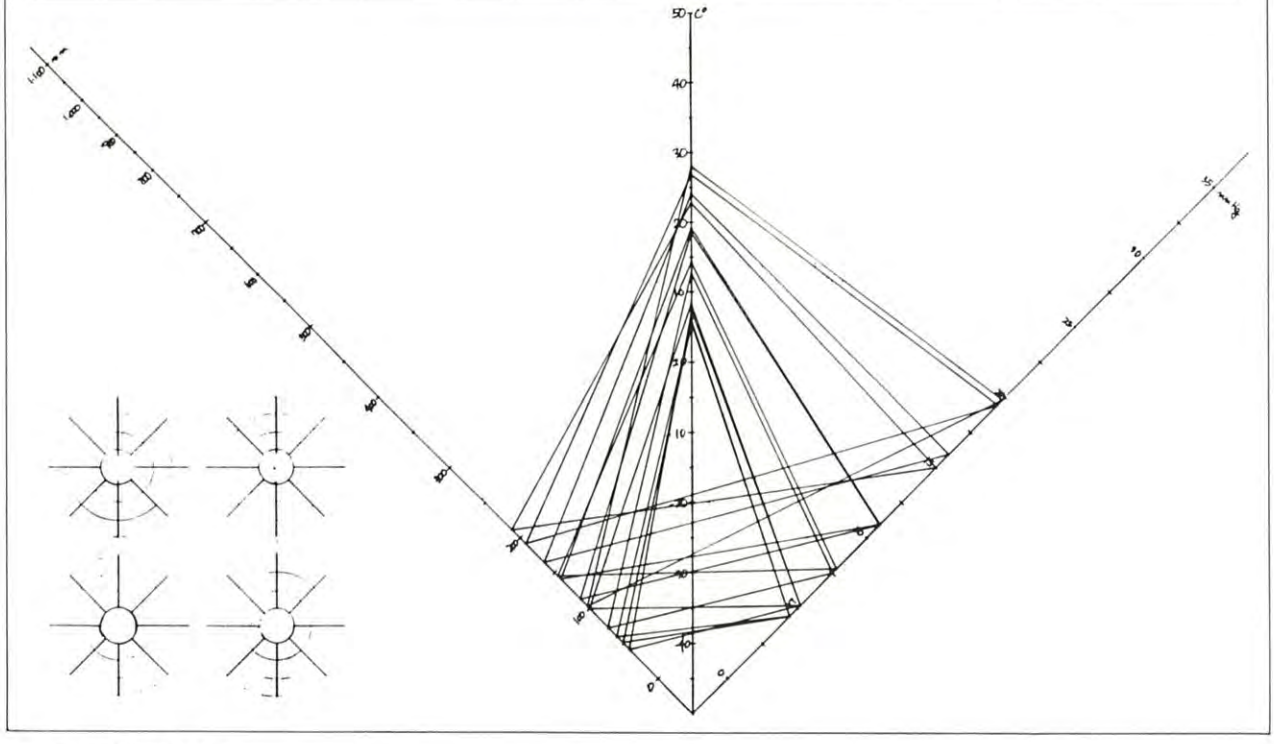
以上の考察により，わが国の住居内外及び構造体自身における通風性・開放性は，単に夏期の気温上昇に伴う暑さに対する形式ではなくて，湿気・多湿に対する形式であるといえる。すなわち，先述の「夏型」は湿気を伴う暑さであるから「多湿型」という意味なのである。

人体の体感温度を決定づける要素は，気温・湿度・気流・構造体の輻射温度（四温熱要素）である。高温多湿時において輻射温度が一定であるとすれば，気流を与えることにより皮膚面の蒸発が促され，体感的には涼しさを感じる。このことからも，多湿における通風の意味が明らかである。

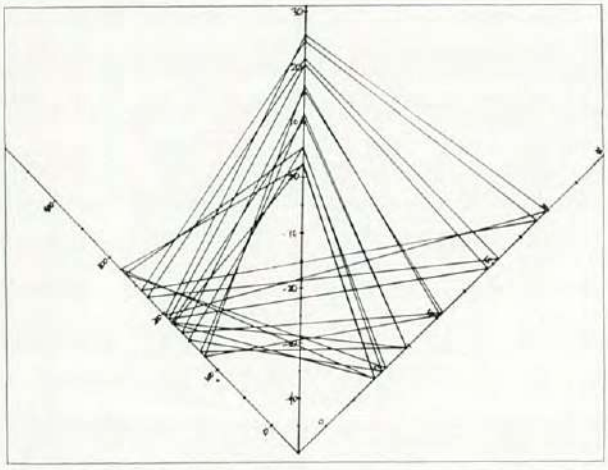
また，軒や庇によって日照を防ぎ輻射温度の上昇を防止するという形式の有効性をも示しているし，小屋組内部の夏期気温（瓦葺の一般数値は約40℃）が通風によって，室内気温上昇に影響を与えないようにされていることも示している。天井を設けることによって，空気層を

	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	年	差	統計年 1956～1980
温度 ℃	8.3	14.3	19.2	22.8	27.0	*28.0	24.1	18.3	12.7	7.8	△5.6	5.8	16.2	22.4	10
湿度 %	△63	64	66	72	*73	70	71	69	68	66	64	64	67	10	〃
mmHg	5.2	7.8	11.0	15.0	19.5	*19.8	16.0	10.9	7.5	5.2	△4.4	△4.4	9.3	15.4	
降水量 mm	100	145	141	*213	192	103	165	114	73	△42	51	60	1400 117	171	〃
積雪量 mm															

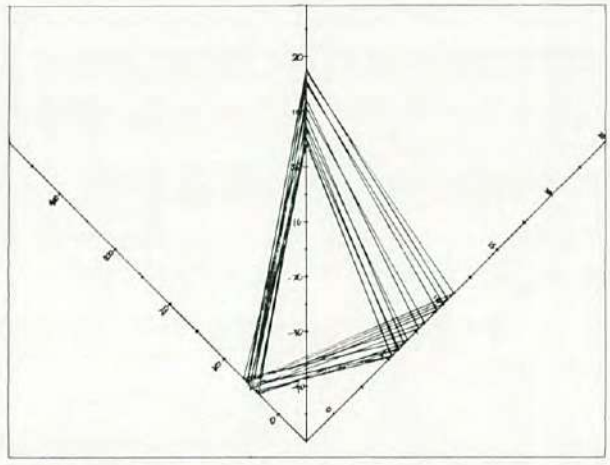
気候グラフ	温度・湿度・降水量	
備考	地名	大阪
理科年表 1982	緯度・経度	34°41′N 135°31′E
	標高土地	23.1M
	地域	
	気候区分	Cfa



図—2　気候グラフ・大阪



図—3　気候グラフ・富山



図—4　気候グラフ・ロンドン

断熱材として扱うことも特色のある形式といえる。

アジアモンスーンとシベリア高気圧の影響により，夏期には列島中央山脈を境に太平洋岸に降雨があり，冬期には日本海側に積雪がある。このために，日本海側では夏期に湿度が低く，太平洋岸では冬期に低湿度である。また，中国山脈と四国山脈の中間に位置する瀬戸内地方は，年間を通じて降雨が少ない。というのが，わが国についての一般的にいわれている気候的な特徴である。

人間が自然の内に最も手近な建築材料として求めるのは，植物・木材である。したがって，その入手限度により住居形式と材料の関係も異なる。その意味で，植生を基にしたケッペンの気候区分による各地域の分析を行うのが適当である。それによれば，わが国の本州以南（高地を除く）は樹木気候・温帯多雨気候である。

図—2 は筆者の作成による，大阪の気候グラフである。中央縦軸に気温℃，右45°軸に水蒸気圧 mmHg，左45°軸に降水量 mm をとる。各月の平均値を結ぶことにより，気候的な特色が三角形によって視覚化される。なお，相対湿度%はある気温において含み得る水蒸気の割合を示すものであるから，温度と湿度の関係から求められる水蒸気圧を用いる。

図—3 は同様に作成された，北陸地方富山の気候グラフである。富山は38，56豪雪にみられたような多雪地域であるが，冬期の気温が氷点下にならないために，みぞれ状の水分の多い雪が特色で，これが東北・北海道地方と異なるところである。

富山の最大水蒸気圧は8月の 19.9 mmHg で，大阪の8月 19.8 mmHg と同じである。東北地方の秋田の場合も8月の 17.9 mmHg で，大阪の7月，9月よりは高い。酒田や山形でも同様で，冬期の水蒸気圧は太平洋岸よりは低いが，決して夏期に乾燥があるとはいえない。したがって，わが国では夏期の水蒸気圧が日本海側・太平洋側の両岸で高いといえる。

ヨーロッパでは湿度が高く，居住性が良くないとされているロンドンの場合に比較すると，最高水蒸気圧の8月 11.0 mmHg は大阪の5月に同じであるが，気温は17.2℃に対し大阪は19.2℃である。これは，大阪の 4～5 月頃の天候であろう（**図—4**）。

大阪の年降水量は 1,400 mm で，瀬戸内に面する主要都市である大分・松山・広島・岡山・高松・神戸の年降水量の平均 1,409 mm とほとんど同じである。一応大阪の場合も瀬戸内気候に近いと考えてよいだろうが，この降水量は北海道・東北・関東内陸部・長野よりも多い。北陸・東海以西の内ではやや少ないが，世界的にみれば多雨多湿地域の降水量である。北陸・東北各地の年降水量は福島の1,108～金沢の 2,645 mm で，8月（降雨）は福島の125～酒田の 209 mm であるから，本州以南のほとんどは多雨地域であるといえる。

風についての正確なデーターを，世界各地について得ることができないので，ここでは除くことにするが，通風に対する開口部の位置に関係が認められる。例えば，大阪近辺の風向は夏期の昼間には南西～西，夜間には北

東が主となる。通風によって涼しさを求めるためには，東西に開口を設ける必要がある。ゆえに，西側の日照遮断のみを優先することはできない。同様に西の風を受ける地域であっても，本校が所在する南河内地域においては，強い西風が伴う夕立から室内を保護するために，東西方向は閉じられている。のみならず，切妻屋根の妻壁には風雨から土壁を保護するための水切庇が設けられているのである。

以上のように，わが国の気候的な特色は夏期において多雨多湿であるといえるから，一般的に述べられていることは訂正の必要がある。この夏期の多湿という気候条件が，わが国の伝統的な住居形式に大きな影響を与えていると考えられるから，他の温帯，多湿，多雨及び乾燥地域における住居形式との比較を行うことによって，先述のようなわが国の特殊性がより明確になるであろう。

日本周辺を主とする住居形式

朝鮮半島南端部　わが国の周辺においてケッペンの気候区分で同一地域に属するのは，朝鮮半島南端部，楊子江平野を中心とする中国の広い範囲，台湾である。この内，中国・台湾における調査・資料は不充分であるために，朝鮮半島南端部について述べる。

写真—1　韓国全羅南道の小農家

写真—2　韓国全羅南道土豪家，別棟板間

朱南哲氏によって，「韓半島は海洋性気候の地域に位置し，寒い北部地方と暖かい南部地方にわかれて，寒くて長い冬と暑い夏の季節によって，温突と板間が特徴となった床構造を生ずるようになった」と述べられているように，全羅南道・慶尚南道の住居も平面型は他地方と異なっていても，この特色を示している。また，野村孝文氏によれば，他の地方の平面型にはL字型やコ字型が多いのに対し，全羅道では一文字型が多く，木造組積造（累木式）や原始的な土壁造りもあるということである。そして，慶尚道の農家平面型は済州道や日本の農家（四間取り型）に似たところが多いことも指適されている。

温突は朝鮮半島の住居を特徴づける暖房構造であるが，その室内は一般の農家では，面積も小さく出入口は扉一枚の一か所で窓も床に近く小さなものがあるだけで，たいへん閉鎖的である。床・壁・屋根裏（小規模な住居には天井はあまり見られない）の各面には，油性の紙が貼られ，扉・窓の障子紙にも通気性はなく，気密性が高い。板間とは大庁と呼ばれる高床の部分で，床下と壁面の一方が開放された空間である。

写真—1は屋外博物館・韓国民俗村に移築復元されている，全羅南道の小農家である。が，この場合には大庁はなく，濡縁のみが開放された空間である。住居の規模が大きくなるにしたがって大庁が設けられ，各室の面積も広く，温突室出入口の扉も多くなり開口量が増える。そして，特殊な場合では別棟の板間のみの開放的な空間が用意されることとなる（**写真—2**）。**写真—3**は一般

写真—3　韓国全羅南道，大片

写真―4　イルクーツクの木造組積造住居

的な大庁の例で，画面右端に開口形式が判る。これらの例でいえることは，規模が大きくなるとともに，開放度が増すということである。

全羅南道木浦の最高水蒸気圧は8月の20.3 mmHgで，大阪の最高値8月の19.8 mmHgにほぼ同じである。が，気温は26.1℃に対して大阪は28.0℃，降水量は188 mmで大阪の梅雨初・終期に同程度である。しかし，1～2月の平均気温は1.0及び2.0℃と低い。

このデーターからも，韓国の住居形式は，まず冬期の防寒暖房構造を最優先し，余裕のあり方により各々の方法で夏の多湿に対する構造が加えられることが判る。すなわち，温突室においては冬の低温に対して「低温閉鎖型」という形式を有しながら，大庁においてはわが国と同様な形式を示しているので，「冷帯・温帯多湿二季節型」とするのが適当である。

シベリア　樹木気候の内で冷帯夏雨気候であり，東端のハバロフスクでは夏期に多湿であることがわが国に共通する気候条件である。最多降水量は7月の192 mm，最高水蒸気圧は同月の15.0 mmHg，最高気温も同月の21.3℃である。これらは，大阪の7月192 mm，6月の15.0 mmHg，5～6月及び9～10月の気温に相当する。が，11～3月までの月平均気温は氷点下を示し，最低気温は1月に－22.8℃にまで達する。

写真―4はイルクーツク市街地の木造組積造住居である。イルクーツクはハバロフスクよりも内陸部であるために，その気候条件は異なるが，自然景観とともに住居形式も同様である。

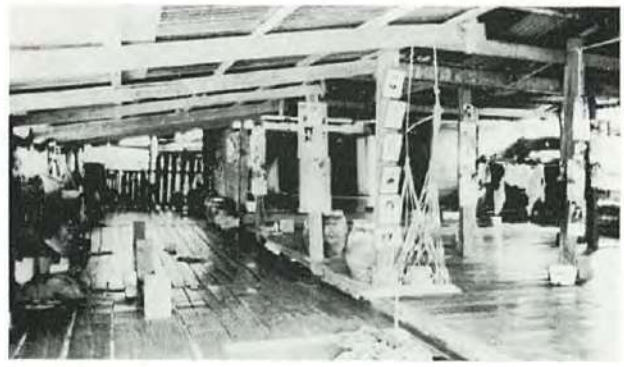
組積造は壁式構法であるから，架構式構法に比べ内外壁ともに開口量が少なく，閉鎖的になる。この地域の窓は二重構造となっているので，気密性は高く通風性は期待できない。ゆえにこの形式は寒冷に対するもので，木材を外気に露出していることから，「冷帯多湿型」といえる。

インドシナ半島　タイ北部チェンマイの年間平均気温は25.6℃（隔差7.7℃），年平均水蒸気圧18.7 mmHg（較差9.8 mmHg）といずれも高く，大阪の6～8月の数値である。これに対し，降水量は1月の7 mmから9月の289 mmまでの変化がある。年合計降水量は1,254 mmと大阪よりも少ないが，9月の289 mmは，大阪の月最高降水量6月の123 mmの2倍をこえている。このために熱帯の内にあって雨季と乾季があり，熱帯原野気候とされているが，最低水蒸気圧12.9 mmHg（3月）は大阪の5～6月に相当し，乾季とはいいにくい。したがって，熱帯雨林気候に近いと思われる。

タイ北部山地には，他のインドシナ諸国同様に，少数民族が多種居住している。彼らの内には今だ構造的に未発達な草葉幹枝構造に住むものもあるが，各々の民族の形式を有している。平地の木造住居の外観も多種多様であるために，タイの住居形式を定形化することは非常にむつかしく思われるが，それらに共通する多湿々潤地域の形式を見ることができる。

都市周辺を始めとして広く共通する形式は，高床・板壁・薄鋼板（トタン）葺勾配屋根である。この内板壁とトタン葺が新しい形式で，ヤシ科の葉や竹を主とする屋根・網代壁が今でも残る古い形式である。トタンは軽量で防水性の高い材料であるから草葉葺や板葺にかわるものとして，多雨地域に共通するものであるが，耐久性や断熱性に欠けるために定着されることはない。しかし，瓦等を用いるためには，その重量に適応した下部構造の発達が必要である。網代壁や薄い草葉造壁面は通風性が良好であり，熱帯湿潤地域に共通した材料であるが，これも耐久性に欠けることから，草葉葺屋根が板葺・トタン葺にかわるように，木製板壁に発展するのが一般的である。しかし，反面通風性が損われることになかるから，通風が可能な施工法や開口部の新しい形式が必要となる。高床の程度はわが国の場合よりもかなり高く，内陸部においてもチャオプラヤ川岸にみられるものとほとんどか

写真—5　タイ・ピサヌロークの木造高床住居



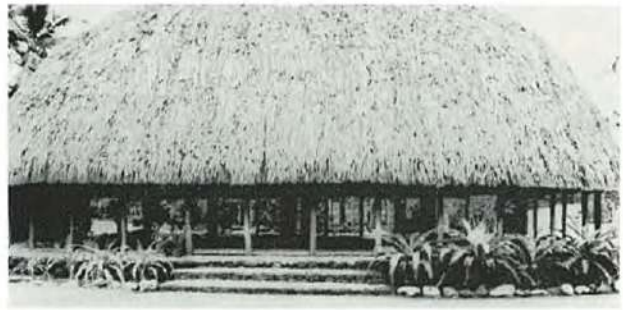
写真—6　同内部

わりなく，人が立てる高さである。

写真—5，6は，バンコク以北の都市周辺に広く分布する，一般的な一形式でピサヌロークで調査したものである。外観は先述のとおりであるが、棟をいくつも連らねたものも多い。これは，家族の増加とともに追加されるものと思われるが，軒部分が接しているものと分れているものがある。**6**が**5**の内部であるが，三棟を区切る間仕切壁はなく，奥の隅部分に板壁で囲われた納戸があり，わが国の広間型プランのようでもある。家具類は全くないといってもよく，衣類はロープにかけられている。床板は密にはられてはいなくて，壁面にも全面にわたって板がはられているわけではない。形式的には，妻壁部分上部に母屋の寸法分の空きがあることと，窓上部に欄間があることであるが，床や壁の様子は雑というよりもいいようのないものである。しかし，この施工法であれば日照を防ぎ通風をとることができるのである。

都市内の密集地における木造板壁の住居では，やはりこのように開放的にはなり得ないし，間仕切壁も設けられている。外部からの観察によれば，軒下部分の外壁上部に開口があること，天井はないが間仕切壁上部にも開口があることが判る。

インドシナ半島及びその周辺には，高床形式の住居が多く分布するが，華僑の住居は地床式である。杉本尚次氏編図の床形式分布図によれば，中国・インドシナ半島東岸，台湾も「同様である。が，」タイ最北端に近い山地メエ・サロンの華僑集落では，竹を割り広げて板状にしたものを壁材として用いることにより，通風が可能な壁体としていた。以上のように，タイの住居形式は「熱帯湿潤型」としてとらえることができる。



写真—7　西サモアのファレアホラウ

ポリネシア　**図—5**は西サモア・アピアの気候グラフである。年間平均気温26.4℃（較差 0.9℃）で大阪の7月頃，年平均水蒸気圧 19.9 mmHg（較差 2.7 mmHg）で大阪の8月と同じ，降水量は大阪の約 2 倍の 2,788 mm で最低は8月の 11 mm，最高が1月の 424 mm であり，熱帯多雨林気候を示す。

写真—7で見るように，木造架構式構法による開放型住居の最も純粋な形式は，ポリネシアの西サモアの住居に求めることができる。そして，それは柱と屋根のみによる完全な開放型である。壁の役目をもつものといえば，屋根葦材と同じココヤシ製のすだれ(ポラシシ)である。床は溶岩とサンゴの小石を積んだ盛石（パエパエ）上にパンダナス製のマットが用意される。勿論，間仕切壁は一切ない。写真は，ハワイ・ポリネシア文化センターに移築復元されている，楕円形平面のファレアホラウと呼ばれる規模の大きいものであるが，一般住居と内部の様子は同様である。

このように壁が全くない住居は，世界的にみてもやはり特殊なものであるが，フィジーやタヒチのように壁が

写真—8　ハワイ島の現代高床住居

あっても，植物によるすだれ状のもので，目かくしの機能を有しながら通風の行える形式は多い。

ハワイ諸島の住居としてポリネシア文化センターに移築されているものは，構造的には未発達で（草葉幹枝構造），草葦屋根を伏せた外観で窓のない閉鎖的なものである。未発達なままに外来文化に吸収されてしまったために，伝統的な形式として発展しているものはないようである。

しかし，ポリネシア地域には高床形式が発達しなかったようで，それが採用されているのは**写真—8**で見るような現代住居である。写真の例はハワイ島のものであるが，これによって湿潤地における高床形式と熱帯における小屋組内の通風が有効であることが判る。

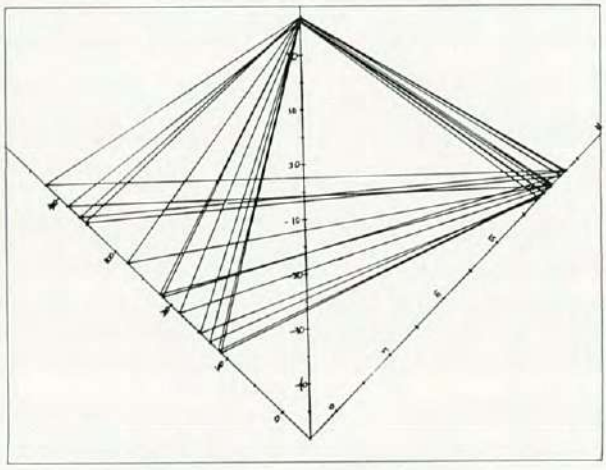
詳細な検討が残されているが，この地域の住居形式を，「熱帯湿潤型」とすることはできるだろう。

中央アジア　アラル海東部のキジル砂漠は無樹木気候・砂漠気候である。そこに，シルダリア，アムダリアを水源とするオアシス都市がある。各都市にはかんがい水量に応じた植樹がされているが，その内でも景観的に最も乾燥の度合が大きいと思われるブハラの例をあげる。気候データーはタシケントのものであるが，ブハラのものは入手が不可能である。

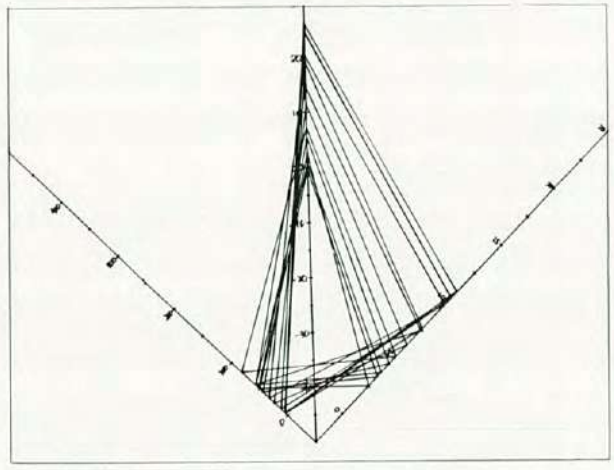
図—6に見られるように，各月の三角形の動きが明らかで，降水量の減少とともに水蒸気圧が増加し，それに伴って気温も上昇する。冬に少し降水(積雪)があり，夏にはやや水蒸気圧が上がる。最高水蒸気圧は7月の10.8 mmHg，最高気温も同月の27.1℃である。これは，大阪の5月の水蒸気圧と7月の気温にほぼ等しいから，乾燥の度合は大きいのだろう。最低気温は1月の−0.2℃で，降水量の最高は3月の 81 mm，最低は8，9月の3 mmである。

中央アジアの住居は壁量が多く，その厚さも大である。**写真—9**はブハラの住居区街路である。外壁には窓がなく入口の扉が見えるだけである。その扉を入ると中庭に通じ，各室はその中庭に面して開けられる「中庭形式」の平面型を有する。そして，軒がある場合には中庭に面しており，陸屋根である。中庭形式は日影をつくる形式でもあるが，都市部においてより明確であり，郊外はぶどう棚によるものが多く，外壁に窓も開けられていた。したがって，中庭形式は密集地においてプライバシーを確保しながら，住居内に明りを取り入れる形式であるといえる。

壁量を多く厚くするのは，日照を遮断し内部気温の上

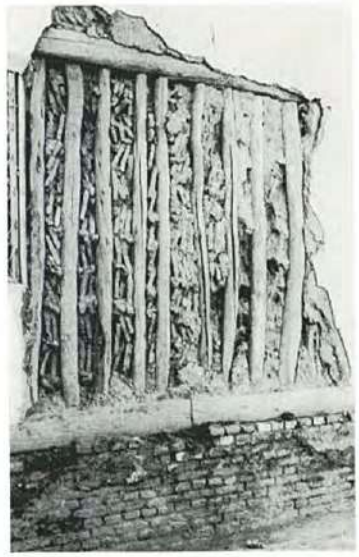


図—5　気候グラフ・アビア



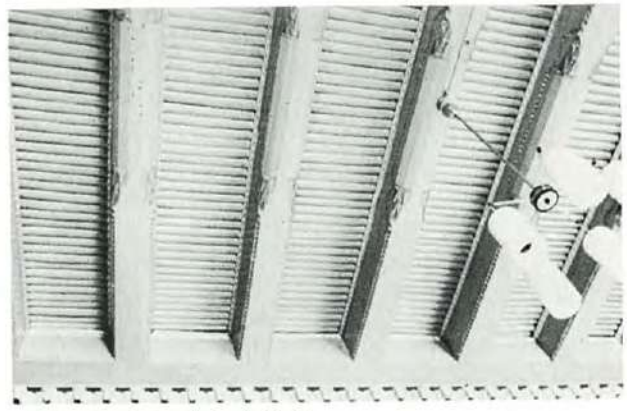
図—6　気候グラフ・タシケント

写真—9　ブハラの住居街



写真—11　ブハラの住居，壁体構造

写真—10　ブハラの住居，中庭



写真—12　ブハラの住居，内部天井

昇を防ぐためと，冬期における暖房効果を高めるためであるとされている。が，熱容量が良いために，夏期の夜間気温が高くなり，中庭や屋根上で寝る習慣があるらしい。**写真—10**の中庭にも，ベット状の台が出されている。

陸屋根が降雨の少ない地域の形式であることは明らかであるが，乾燥地において最も簡単に入手し得る建築材料である土材では，水平な版を構築することは不可能である。これにはやはり，木材を壁体上部に水平に架し，その上部に土を敷くことが行われる。したがって，何らかの方法で必要なスパンを有する木材を入手しなければならないから，中央アジアのように豊富な水源を持つオアシス都市でのみ可能な構造であるといえる。

壁体の主な材料は土のように見えるが，主体構造材として用いられる材料は，土による日乾煉瓦または木材である。木材よりも土を用いる方が手近であると思われるが，全体との割合としては木造の方が多いようである。すなわち，日乾煉瓦の腰積上に木材の土台を設け，それに柱を建て桁・梁を架し屋根面を支えるのである。建築材料としての木材加工は不充分なもので，曲りのあるものもそのまま利用されている。構造的にも未発達なようで，柱の間隔も密で間柱との区別はない。その柱の間に日乾煉瓦または土まんじゅう状のものをつめ，土で仕上げるから，木材は内外とも土でおおわれ，外観上は土で仕上げられた日乾煉瓦造と区別がつかない。

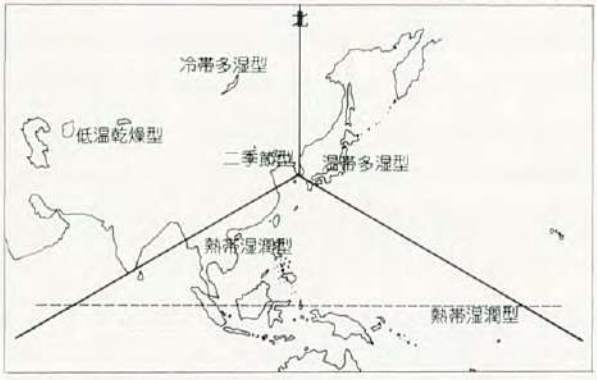
柱の間隔が密であることから，力学的な効果は壁式構法に近く，木骨構造（ハーフティンバー）の原形であると思われる。隅柱を建てるために筋違状の補強材を用い

ているが，力学的には未発達なためにヨーロッパの場合のように大規模なものにはなり得ない。が，一階部分を煉瓦造とし，その上部に軸組を施した二階建も見ることができた。ブハラでは樹木をほとんど見ることはなかったので，日乾煉瓦造の住居も多いようであったが，屋根は全て木造による陸屋根であるから，室内天井部分にそれが見える。**写真—11**が木骨造壁体部分，**12**が天井部分である。

極乾燥地域においては，人工的にも建築構造材料として利用し得る木材を入手することはできないから，屋根は日乾煉瓦による迫持式のドームとなる。したがって，木造による陸屋根は乾燥地域の，そして日乾煉瓦によるドーム屋根は極乾燥地域の住居形式であるといえるが，土材の有する熱的な性質と閉鎖的な空間形式，そして木材を壁体内に包み込む（大壁）構造から，「低温乾燥型」とすることができる。これは，構造的にも材料的にも，わが国の形式とは対照的であるといえる。

わが国の住居形式における特殊性

以上，樹木気候の内，温帯多雨気候の朝鮮半島南端部，冷帯夏雨気候のシベリア，熱帯原野気候のインドシナ半島，熱帯多雨林気候のポリネシアにおける住居形式についての考察を行ってきたが，いずれの地域も多雨あるいは多湿・湿潤という意味でわが国に共通な気候要素を見ることができる。そして，これらの形式をより明確にするために，無樹木気候の乾燥気候である中央アジアについても考察をした。これらによって，次のことが明らかである。



図—7　日本周辺における住居形式の分布

気候条件というものは，年間を通じて一定ではなく，わが国のような四季的な変化はないにしても，二季的な変化はある。それは気温的な変化のみを主とするものではなく，各々の地域で異なる要素の変化でもある。そして，住居形式というものは，その地域の季節的変化の内では居住性の悪い季節に対応する。一般に，一形式のみで全季節に対応することは，まず不可能である。全季節に対応するためには，韓国の例のように相反する形式を併用しなければならない。

日本周辺の各地域における気候条件とその住居形式を分類すれば，以下のようになる。

○冷帯・寒帯—閉鎖型（壁式構法・木骨構造）
○温帯・熱帯，多湿・湿潤—開放型（架構式構法）
○多雨・多湿—構造材露出型（真壁構造）
○乾燥—構造材被覆型（大壁構造）

すなわち，日本と韓国では温帯多湿に対して架構式・真壁構造，シベリアでは寒冷多雨に対して壁式・真壁構造，インドシナ半島では熱帯多雨に対して架構式・真壁構造，ポリネシアでも同じく架構式・真壁構造，中央アジアでは寒冷・乾燥に対して壁式・木骨・大壁構造となる。

これらの形式の分布を図式化したものが，**図—7**である。朝鮮半島南端部を中心に縦軸が大陸沿岸を示し，上が北方向である。左下軸方向にインドシナ半島，右下軸方向に太平洋域となる。

以上の分析を基に，日本の住居形式を再度観察すると，アジア・太平洋域の熱帯多湿多雨地域に共通な形式を有しながら，それらにはない土壁を有することである。土壁は中央アジアの例に見たように，大陸的すなわち寒冷に対する材料・形式である。その土壁を有するということは，海洋的な構造形式に大陸的な材料を持つということで，わが国が大陸に近い島国であるという地理的な位置を住居形式においても示しているといえる。これは韓国の温突室では明らかで，それは架構式・真壁構造でありながら，土壁と内部被覆によって寒冷に対する閉鎖型を形成している。もし夏期の多湿がなければ，壁式・大壁構造でよいはずである。その意味では日本と韓国の住居形式は，共通点を持っていることになる。

縦穴式住居の材料や「年中行事絵巻」にみられる町家の網代壁，南西諸島における板壁などから，わが国における壁材の発展課程を草・網代・板・土とすることができるだろう。これは，南西諸島竹富島の住居において，「壁も板壁にするのは最近のことで，土壁はなかったが，竹と茅でつくった壁と雨戸（トノクイ）だった」（TEM研究所）とされていることによる。また余論島の例であるが「2番ウラザに相当するところに，外壁を石積の上，土壁とし，床も土壇とし，必要なときには小さい三ツ石炉を設けるジューヌメと称する部分がある。中略，これは日本及び琉球の古俗である産後に火をたいて身をあたためるところである」（野村孝文）とされていることにもよる。なお，ウラザは物置や寝室で，納戸にあたる部屋である。

板を建築的な規模で，壁面として気密的に施工するためには，厚さの均一性や継ぎ目の密着性に高い技術が要求されるから，下地構造が必要であっても土を用いる方がより簡単である。

庇の機能については先述したが，土庇や濡縁は通風を求める地域に共通した形式である。庇の出を深くし建具を設け，建築構造に組込まれた縁側はわが国に特有な形式である。これは，その部分に空気層を確保することによる冬期の断熱・保温構造でもあるといえる。

したがって，わが国の住居形式を端的に説明すれば，「多雨多湿に対する架構式・真壁構造を主としながら，土壁と縁側によって冬期に対する断熱・保温的な効果も有する形式である」とできる。

現代住居の問題点

伝統的な住居形式が，現代において変化している明らかな現象としてまずあげられるのは，都市の密集化に対する防火構造によるものである。これは，内外に対する開放性と通気性の減少としてとらえることができるが，プライバシーの保護と冷暖房効率によるものでもある。内部空間においても壁量と家具の量が増大し，余裕としての空きを減少させ，大壁構造の採用によるインテリアデザインの表現範囲は拡大されたものの，壁体・床・天井自身の通気性も減少している。集合住居においては，構造力学的な意味が大きいが，同様である。また，ツゥー・バイ・フォー工法やパネル式工法等の木構造も採用されるようにはなったが，これらは主に力学・断熱・防火性能の有効性によるものである。

以上のような変化は各種の工学的な技術に支えられたものであり，気候条件に適した形式を最優先しなければならないというわけではない。が，これらの変化は建築史的にみても極く短い時間での出来事で，耐久的な保障は今のところ全くないといえる。また，冷暖房装置を各季節の全期間にわたって運転することは，経済的にも不可能である。

一方，鉄筋コンクリートや鉄骨鉄筋コンクリートを主体構造材とし，住居の集合化を行うことは、わが国において自給が可能な数少ない天然資源（コンクリート原料）を有効に利用する方法でもある（勿論自然破壊についての問題は残されている）。しかし，現在のコンクリートを用いた住居の居住性にも多々問題があり，通風通気性能の低下によるコンクリートの乾燥不足が原因となるかびの発生，木材の腐敗，そして主として老人の肉体的な障害等があげられる。また，これらの湿気による弊害は結露によっても生じるから，今後コンクリートの早期乾燥と未乾燥期における防湿，そして結露に対する防露構造を考慮した形式が望まれる。

現在の工学的な実験によって求められるデーターは，力学・防火・断熱等を主とするもので，その各々の要素についてのみのものであるから，室内気候的な観測によって，それらが総合化された空間として有する性能を明らかにされなければならない。

しかし，インテリアデザインにおいて最も重要なことは，先述のように全ての要素が総合化され人間の主観に作用するということである。したがって，それらが工学的に裏付された材料・空間であっても，日本人の感覚を満足させるものでなければ，生活空間の意味がない。

というのは，日本人が有する自然への感覚には，欧米人とは異なるものがあるように思われる。角田忠信氏によれば，人間の脳の左と右とでは各々の働きが異なり，日本人の場合にはロゴス的（理性的―言語・計算）なものを処理する左側の脳で，西欧人が右側の脳で処理をす

る虫や動物の鳴声をも処理するということである。すなわち，自然の音を西欧人のように雑音として聞いていないのである。さらに興味深いことは，日本楽器の音は左，西洋楽器の音は右に入るそうである。

自然空間や空間の全体は，日本人も欧米人も同じ右脳で感じるということであるが，それを形成する材料や自然空間との連続性に，日本人は特殊な感覚を有していると思われる。しかし，これは伝統的な空間の形式に帰るべきであるということではなくて，こういう立場に立った日本人の独創性・創造性が求められなければならないということである。

鉄筋コンクリート造による形式

わが国の住居形式の特色について述べてきたが，内部空間と外部空間の連続性が密で，その境界が明確でないともいえる。そのために，インテリアデザインと建築の領域に不明確さが生じることにもなり，建築的な形式がインテリアデザインに大きな影響を及ぼすことにもなる。以下にあげる各形式の必要性についても同様であるが，インテリアデザインにおける気候条件を優先した建築の形式を考察したものである。

○勾配屋根―日照に対する必要性，最上階室内気温の上昇防止

○軒・庇―日照に対する必要性，外壁輻射温度上昇の防止。日照調整には，ルーバー，ブラインドの必要性も高い。

○縁側―夏期の日照調整，冬期の断熱構造として有効。

○床組―各階コンクリート床版上に，通風性のある構造が必要，床板の乾燥，床面の防湿構造。構造材の防腐

○壁体―大壁構造内部に通風性，通気性のある構造が必要，壁面の乾燥と構造材の防腐

○天井―小屋組，または各階の上階コンクリート床版との間に，梁型によって囲まれ分割されない，通風性のある構造が必要。

○吸湿性のある内装材―結露防止と壁体構造の通気性

○換気設備―閉鎖的な建築内部各室の換気は，ダクトによる天井面換気が必要

壁量の増加，冷暖房効率に対する断熱構造は，住居内の気密性能を高めることになっており，多湿に対する通風通気性を低下させている。断熱構造と通風通気性という相反する構造を，今後どのように形式化するということが大きな問題である。幸い集合住居の外部に対する開口部の位置は限られたものであるから，その部分で季節によって開閉が自在な通風・換気形式が可能と思われる。

参 考 文 献

渡 辺　要　新訂建築学大系22　室内環境計画 P 265　室内気候計画　1967年　彰国社

大後　美保　微気象の探究 P 127　家屋の構造と屋内の気温　1977年　NHK ブックス

福井　英一郎編　自然地理学 I　「朝倉地現学講座 4　1956年」朝倉書店

東京天文台編　理科年表　昭和57年　1981年　丸善

山田　雅土　建築の結露　1979年　井上書院

富山地学会編　豪雪　1982年　古今書院

大阪管区気象台編　大阪の気象百年　1982年　ぎょうせい

朱　南哲，野村　孝文訳　韓国の伝統的住宅 P 176　自然環境と空間形成の要因　1981年　九州大学出版会

野村　孝文　朝鮮の民家　p 151　庶民住宅と上流住宅　全羅道　1981年　学芸出版

杉本　尚次　日本民家の研究 P 226　地床・高床・石壇（敷石）住居の分布　1969年　ミネルヴァ書房

杉本　尚次　西サモアと日本人酋長 P 85　三つの伝統的な民家　1982年　古今書院

伊藤　延男編　住居　日本の美術 6 P 80 図　1969年　至文堂

TEM 研究所　季刊民族学 2 号 P 114　二棟造りの間取りと使い方，架構方法による間取りの変遷　1977年　民族学振興会

野村　孝文　南西諸島の民家 P 59　余論島の実例　1961年　相模書房

角田　忠信　日本人の脳　1978年　大修館書店

なお文中に使われた図，写真は，筆者の作成と撮影のものである。

日本原産の赤いサボテン、ヒボタン

—輸出向け大量生産の現状と品種の解説—

下　村　　孝

サボテンはその特異な形態が観賞の対象とされ，日本にも愛好家は少なくない。日本へは明治以降多くの種が輸入されるようになり，昭和30年代には未曾有のサボテンブームが到来することになる。花屋や百貨店の花売場には様々のサボテンが並べられた。割箸で客に好みの小苗をつまみあげさせる独特の販売様式が見られたのもこのころである。しかし，1960年代に始まる日本経済の高度成長に伴なう園芸文化の発展，多様化は一部愛好家を除く一般の人々の目をサボテンから多種多様に発展を見せてきた観賞植物へと転じさせ始めた。サボテンを愛好する人々は減少し，サボテン園芸は衰退の道を歩み始めた。現在，サボテン業界に嘗ての勢いはない。だが，その中にあって，唯一，年間数百万本の生産を誇りサボテンの原産地アメリカや園芸の本場ヨーロッパに輸出されているサボテンがある。それがヒボタンである。

本稿では，国内では意外と知られていないヒボタンについて，その特性及び作出から輸出向け生産にいたる経緯を概括し，生産の実態，生産上の問題点についてもふれる。また現在，生産・販売されている主要な“品種”の解説を行なうとともにヒボタンの分類上の位置についても若干の考察を行なう。

ヒボタンとは

サボテンの原産地は南北アメリカ大陸であり，日本原産のサボテンは一種もない。それゆえ，サボテンの仲間であるヒボタンを標題のごとく日本原産とするのは正しくない。しかし，ヒボタンはアメリカ大陸の原産でもないのである。すなわち，ヒボタンは日本において，人の手によって作り出され栽培に供された園芸品種なのである。

多くの植物は花を始めとする各器官にアントシアニン系の赤色色素を持つ。しかし，サボテンは他の中心子目の植物とともに特異な赤色色素，ベタシアニンを生産することが知られている[19]。色素含量は花や果実で高いのが普通であるが，種によって植物体の表皮細胞に多量のベタシアニンを含むものがある。ギムノカリキューム属(*Gymnocalycium*) のズイウンマル(*G. mihanovichii*)やその変種であるボタンギョク (*G. mihanovichii* var. *friedrichii*) などはその代表例である。ズイウンマルは灰緑色の球体の一部に赤い斑の入る場合があり，ボタンギョクの場合は植物体全面が赤紫色(牡丹色)を呈する。これらの赤色はベタシアニンによるものである。これらの植物体の表皮細胞中から葉緑体が抜ければ，植物体の表面はベタシアニンの赤色を呈することになる。ヒボタンはこのようなサボテンであり，緋色を呈するボタンギョクの意で命名された。

ヒボタンの作出

植物の葉色は緑が一般的である。まれに葉の一部に黄，白，紅などの模様が生じることがある。これらの植物は斑入り植物，あるいは斑入り物として珍重される。オモトやイワヒバ，フウラン，セッコクといったいわゆる古

典植物の世界では斑入り物以外には価値が認められない程である。それ程極端ではないが，サボテン園芸における斑入り物珍重の傾向はかなり強い。

ヒボタンや後で述べるヒボタンニシキの登場まで，ズイウンマルの斑入り種，ズイウンニシキは赤色斑入り種の中の最高品として貴重品扱いされていた。1940年，サボテン商光波園園主渡辺英次はよりすぐれた斑入り種の作出を目指してボタンギョクの種子1万粒をは種した。果して，生じた実生中には紅斑を持つものがわずかながら見られた。渡辺は接木，摘心等の技術を用いてこれらを慎重に育成し，紫，青，赤の斑が混在するヒボタンニシキと全面に緋色を呈するヒボタンの作出に成功した。は種より数えて10年の月日を要したという[26]。

ヒボタンの流行

ヒボタンは植物の生育にとって不可欠の葉緑体を欠くため接木によって生育させられる。接木はサボテンの生育を促がし，大量生産の技術として用いられるが，接木物は徒長し，本来の姿を示さないとして玄人筋での評価は低い。しかし，接木することが生存の必要条件であるヒボタンにあってはいかに玄人と言えども評価の基準を変えねばならない。ヒボタンはそれ程魅力的な存在であった。接木で繁殖したヒボタンはごく小さい間に高い価格でサボテン商の元に引き取られていった。当時，親指大のヒボタンが1本4～5千円もしたと言う。業者の手によってさらに大量に増殖させられたヒボタンはやがて一般の趣味家の手に渡り始め，サボテンブームにも煽られ，ヒボタンブームに火がつけられることになる。

1960年代初頭のサボテン通信販売用のカタログを見ると，ヒボタンは1本200～300円で販売されていたことが分る。大きさの等しい普及種が30～50円であったのに比べるとかなり高価であり，人気のブームをあてこんで愛知や静岡を中心にサボテン栽培に手をつける農家が増え始め，ヒボタンの生産も地域や規模が広がっていった。その結果，ヒボタンを含むサボテンの大量供給が行なわれるようになるが，1960年代前半は需要も増大し，ヒボタンも市場出荷の段階で100円を越す高値を維持し続けた。しかし，このサボテンブームは所詮ブーム（大流行）にすぎずやがて急速に衰退して行く。それは1963年まで100円を越える高値を誇っていたヒボタンの市場価格が1965年には100円を割る所まで急速に低落した事実に象徴的に示されている。

サボテンは一定の周期をもって流行すると言われており，事実，大正時代に第1回の流行期を見た後，昭和初期，戦後昭和30年代に各1回計3回のブームを経験している[10]。このようなサボテン園芸の盛衰が何によってもたらされるのか，興味ある課題ではあるが，それについて論じるのは本稿の目的でもなく，紙幅も資料も不充分である。またの機会にゆずることにして話をヒボタンに戻したい。

ヒボタンの輸出向け生産

サボテンは17世紀中頃に日本に入り，19世紀中頃から栽培されるようになった。19世紀末になるとサボテンを専門に扱う業者が現われ新種が次々と輸入されるようになる。昭和初期，昭和30年代の大流行期を契機に輸入量は増大し，現在ではサボテン科の植物の大半が日本で見られるようになっている。上に見たようにサボテンは終始輸入の対象であり，海外への輸出など想像すらされなかった。そのサボテンがヒボタンを始めとした接木苗生産の本格化をきっかけとして外貨獲得品目に姿を変えて行くのは1960年代の初めであった。

輸出のきっかけを作ったのが何なのかを明確にする資料は筆者の囲りには見あたらない。一説には，横浜の貿易商がパリで開かれていた博覧会にヒボタンを出品し，それが好評を呼び輸出への道が拓かれた[25]と言うし，貿易商の勧めでオランダに輸出していたヒボタンが好評であったとの説[17]もある。筆者の聞き取り調査では，1960年代初めに横浜植木が欧米からの注文に応えて少数のヒボタンを輸出していたという。現在，ヨーロッパでの最大の受入先はオランダにあるエーデルマン商会で，その社主のエーデルマンが来日し，愛知を中心にサボテンの生産現場を見てまわったことが，ヒボタンを始めとする接木物サボテンの輸出を本格的なものにしたことは確かなようである[13]。1964年のヒボタンの輸出量は数千本を上まわる程度であった[12]とされているが，その2年後1966年

には浜松の業者のみで5～6万本を輸出しており輸出量が急速に増大していることが分る。

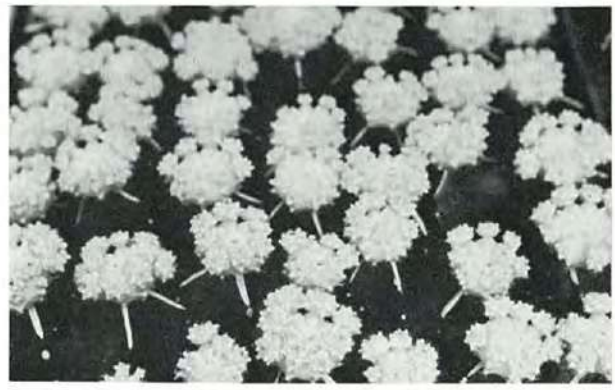
輸出向け生産の中心，栄出園芸

ヒボタンの輸出が始まったばかりの頃，愛知県の業者はヒボタンを1本70円程度で輸出していた。一方，国内市場でのヒボタン価格の低落に不安を感じていた浜松地方の業者は市場価格の5割増し程度（約40円）で輸出し始めた。当然，注文が増大し生産が伸びた。需要の伸びは順調で増産が望まれ，生産規模が拡大して行った。生産を上まわる需要の増大によって輸出単価も上昇し，1本100円の大台を記録したこともある。この頃，浜松市の深萩町の農家を中心にしたグループ（約10名）はエーデルマン商会との結びつきを深め，1973年ごろにグループに栄出（エイデル）会と名をつけ，ヒボタンの輸出向け生産に一層の力を注いでいった。そして1977年，このグループの主要なメンバー（8名）は高能率鉢物生産モデル事業として農事組合法人栄出園芸温室団地（温室面積 11,486 m²）を設立し，翌年からこの団地でもヒボタン主体の接木苗生産に入った。組合員各自の既設分を含め，23,000 m² の温室では年間300万本の接木サボテンが生産され，その70%が欧米に輸出されている[17]。その内ヒボタンは日本から輸出されるものの70～80%を占めており[14]，栄出園芸の役割は大きい。

接木から輸出まで

先にも述べた通り，ヒボタンは葉緑体を持たないため自らの根を地中にはって生育することはできない。しかし，葉緑体を持ち生育旺盛な柱サボテン類に接木されると立派に生育する。柱サボテンの中でも近年はもっぱらサンカクチュウ（*Hylocereus trigonus*）が用いられている（第1図）。穂のヒボタンは母株の刺座の部分に生じた直径1cm程度の分枝を用いる（第2図）。接木操作は比較的簡単で，約10cmの長さに切りそろえたサンカクチュウの頂部約1cmを横断によって除去し，その上に同様に横断して基部を除去したヒボタンの分枝を載せた後，両者の切断面を密着させるために細い木綿糸で数回しばっておけばよい（第3図）。1本接木するのに必要な時間は約30秒で，熟練した人では1日8時間で700～800本を接ぎ終える。

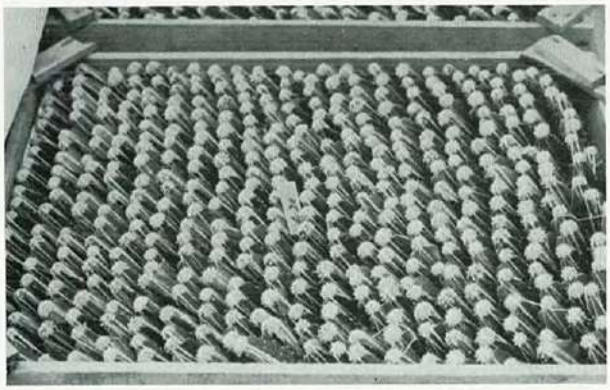
第1図　台木に用いられるサンカクチュウ



第2図　穂木に用いられるヒボタンの分枝

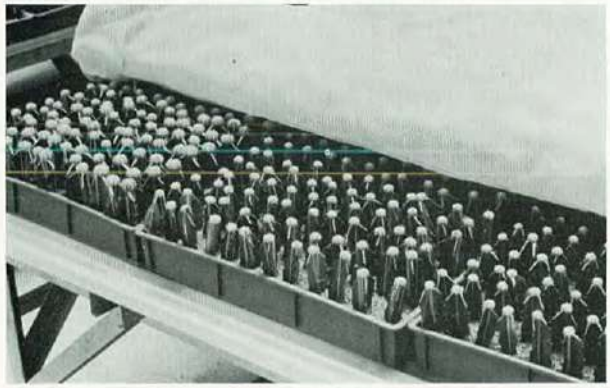
第3図　接木風景

接がれたヒボタンは木箱などに並べ，室内に数週間置く（第4図）。その間に穂木（ヒボタン）と台木（サンカクチュウ）の維管束がつながって活着する。活着した苗はプラスティックの育苗箱（50×37.5×10cm）に80本程度植付け温室内のベンチに並べるが，初めの数週間は強い遮光を行ない（第5図）灌水をも控える。植付後約1ケ月で台木が発根を始めるので遮光をとり灌水を始める。



第4図　接木苗は植えつけまで木箱に入れて室内に置く

第6図　栄出園芸での出荷風景



第5図　植えつけ後は寒冷紗で強い遮光を行なう

第7図　オランダ，エーデルマン商会の温室で育生中のヒボタン(大川清氏提供)

やや萎縮した状態にあった穂木はやがて少しづつ生長を始める。季節や「品種」によって多少の差はあるが，6～10ケ月で直径 2.5 cm 以上の出荷サイズに達する。出荷を控えた苗は表皮の色を良くするために灌水を控え目にして強光下に置くのが普通である。1つの育苗箱の中でも生育にムラがあるため，大きさのそろった株を選んで抜き取り，ハサミで根を除去する。病原菌の侵入防除のため切り口を乾燥させた後，専用のダンボール箱に300本づつ詰め空港へ運ぶ(第6図)。

オランダのエーデルマン商会の例では，輸入されたヒボタンは，輸送中に細菌感染によって腐敗したものを除いた後，直径 7.5 cm のプラスティック鉢に植えつけ温室内で管理し(第7図)，発根して生長を開始した時点で各所に出荷されるようである。

輸出向け生産の今後の課題

上に見た通り，国内で生産されるヒボタンの70～80%は輸出されている。そのため，欧米での普及の度合は日本を上まわるものがあるように思われる。このことは欧米への留学や旅行を経験した園芸関係の研究者の写真や土産話の中に必らずヒボタンが出てくることから推測される。又，筆者の身近の研究者は，メキシコ滞在中にヨーロッパから来た研究者にヒボタンのスライドを見せられ，その存在の大きさに認識を新たにしたと語ってくれた。

ヒボタンの需要はさらに伸びる勢いを見せており業者は生産に意欲を燃している。しかし，現場に立ち入って見ると将来は必ずしも楽観できる状態ではない。ヒボタンの輸出価格は円の価値が高まった昨今，一時の100円から50～60円にまで低落してきた。さらに，近年，ヒボタンの市場性に目をつけたブラジルや韓国の業者が輸出向け生産に乗り出して来て日本の生産者を脅かし始めている。今のところ，韓国は気候条件が適当でなく，施設や生産技術も日本に劣り，また優良品種を持たないなど日本での生産を脅かす勢力にはなっていない。しかし，ブラジルは気候条件では日本以上に適しており，その条件を生かして日本で用いる台木の3倍もの長さの台木を用い，直径 5～6 cm にも及ぶヒボタンを生産している。

これも日本から出すコンパクトなヒボタンと相乗的にその市場価値を高める役割をはたしているため，現在のところは競合する勢力にはなっていない。しかし，今後，欧米市場が変化すれば競合する品目の生産にかかる可能性はある。

日本でのヒボタンを始めとする接木サボテンの生産は愛知や静岡の特定の地域で行なわれ，産地間，業者間の競争もあまり目立たなかった。国際市場においても日本が独占する時期が長く続いた。そのため，勘と経験に基づく生産が長年続けられ，生産技術の向上，生産効率の向上に対する意識的な取り組みは充分ではなかったと言える。輸出価格が低落した今，これまで通りの生産体系を維持する限り必然的にコストは上り経営面での向上は望み得ない。近代的な花卉生産という観点からヒボタンの生産を見るならば，合理的な苗生産体系を確立し，高品質の接木サボテンを安い価格で大量に供給し，外国勢力の追随を許さない体勢を固めることが急務となるであろう。

生産効率の低さとその向上の可能性

筆者はここ数年，ヒボタンの生産現場に出入りし，生産上の問題の解決を計るべく研究に取り組んできた。克服すべき最大の問題点は生産性の低さであり，主な要因として次の３つをあげることができる。

１．接木苗の内，約10%が接木後１～２ケ月の間に枯死する（穂木のみが萎凋・枯死）。

２．一つの育苗箱に植えた株の間でも生育速度に違いが見られる。それらを同時期に出荷するには，遅れた株が出荷サイズに達するまで待たねばならない。それが出荷株のふぞろいと共に時間とスペースの無駄を生じる。

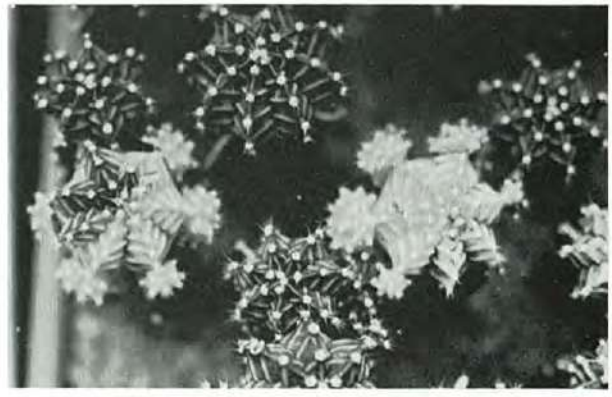
３．接木は周年にわたって行なわれるが，例年，８月下旬から11月中旬に接木すると枯死株の割合が極端に大きく（30～40%）なる。この時期に接いだ苗は翌春に出荷が見込まれるが，春は最も需要の多い時期であり，この生産初期のロスは重大な問題である。

10%程度の枯死株の発生については，活着不良が直接の原因であり，接木の際に穂木の大きさと切断位置に留意すれば防止できることを実験的に確かめたが[22,24]，今後，生産の場で検証されることが必要である。又，生育ムラは，若干の実験の結果[21]から適正な施肥管理によって解消できるように思われる。

一方，最大の問題である秋接ぎでの枯死株発生は，穂木の大きさや切断位置に注意を払っても解消できず，母株上で夏の高温期を経た穂木や台木の生理的な状態が要因となっているように思われる。現在，台木のサンカクチュウの光合成特性と夏の高温（特に夜温）との関係を調査し若干の知見が得られるようになってはいる[23]が，全容を明らかにするにはさらに詳細な実験が必要である。

国内外の文献に見る ヒボタンの分類上の位置

先にも述べたように，渡辺が作出・命名したヒボタンはボタンギョクの変異個体として分離され，栄養繁殖（接木）によって増殖されたものである。渡辺は1958年の「サボテン日本」でヒボタン作出の経緯を述べ，英文の要旨の中でヒボタンに *Gymnocalycium mihanovichii* var. *friedrichii* 'Hibotan' の名を与えている。同時に作出されたヒボタンニシキは *G. m.* var. *f.* 'Hibotan-nishiki' と命名され，両者は区別されている。おそらく，ヒボタンはヒボタンニシキに芽条変異（枝変り）として生じた全面赤色の分枝（第８図参照）を接木によって固定したものであろう。1961年に制定された国際栽培植物命名規約[5]は芽条変異によって生じた個体であっても形質を変化させることなく増殖できる場合には品種として扱うこと，及び，品種名（fancy name）をラテン語とは明確に



第８図　暗緑色と赤色のキメラになった個体（中央の２個体）赤い部分の刺座からは真赤の分枝が生じる

区別できる言語を用いラテン語二名法（属名＋種名）による原種名のあとに表記することを定めている。渡辺の命名は結果的にこの定めに準じたものとなっている。

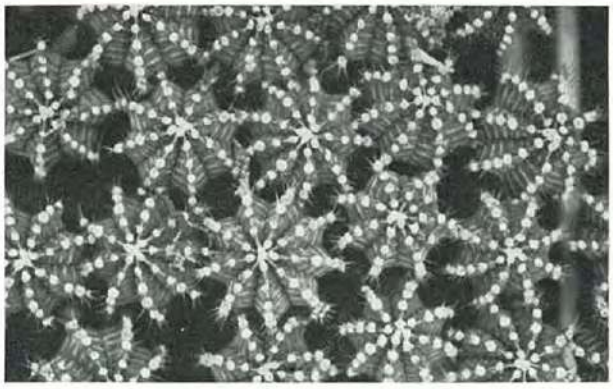
日本では，伊藤芳夫[11]や奥一[18]ら著名な「サボテン研究家」もヒボタンをボタンギョクの品種とする渡辺の命名に従がい，園芸学会編集の「園芸作物名集」[3]も同様の立場をとっている。他に主要な図鑑類のなかで，「園芸植物大辞典」にはヒボタンの記述はなく，「世界の植物」[15]，「フルール」[16]には記述があるが学名はあげられていない。一方，国外の文献はヒボタンをやや異った観点で扱っている。最近発行されたニューヨーク市立植物園の "Illustrated Encyxlopedia of Horticulture"[4]ではヒボタンはボタンギョク（*Gymnocalycium mihanovichi* var. *friedrichii*）の基本種であるズイウンマル（*G. mihanovichii*）の品種として扱われ，表皮の色に準じて 'Red Cap', 'Pink Cap', 'Yellow Cap', 'White Cap', などの fancy name がつけられている。'Hibotan, という名称は見られない。また，熱帯，亜熱帯植物を取り扱った "Tropica"[6]にもヒボタンの記述が見られる。ここでもヒボタンはズイウンマルの品種としての取り扱いであるが fancy name は 'Rubra' となっている。Red Cap や Pink Cap などの名称も用いられている、それらは品種名 'Rubra' の下のランクの名称として"　"でくくられている。そして，ここでは Hibotan という名称が登場し，*G. mihanovichii* 'Rubra' "Hibotan" が写真で紹介されている。この Rubra はラテン語である。前述の命名規約は1959年1月1日以降，fancy name にラテン語を用いることを禁止している。この "Tropica" は1978年発行の初版本で，参考文献の中にヒボタンの品種名を記載した原著は見当らない。又，図（写真）の説明では *G. mihanovichii* 'Rubra' とあるものが本文の解説では *G. mihanovichii* var. *friedrichii* 'Rubra' となっており，記述全体が不正確なものとなっている。一方，ドイツの古いサボテン研究家であり，販売業者でもある W. Haage は彼の著書 "Cacti and Succulents"[7]でヒボタンを *G. mihanovichii* 'Hibotan' と説明している。これらの文献中に写真で示された 'Red Cap' や 'Pink Cap' 等はその形態，色から判断して日本から輸出されたものに間違いない。

上に紹介した外国文献中に多数の品種名が登場することからも分るように，現在，葉緑体を欠き植物体が赤色を呈するサボテンは1種類とは限らない。それどころか，黄色さらには白色（うすいピンク）のものまで現われている。渡辺が作出しヒボタンと命名したものは，少なくとも1958年には1種類であり，親木であるボタンギョクと同じ濃いピンクの花をつけた。渡辺はその後も何度かヒボタンの作出を手がけたとされるが親木には常にボタンギョクを用いたと言う。一方，現在，市場にある「ヒボタン類」（現在流布している赤やピンク，黄色や白色のサボテンを渡辺のヒボタンと区別するため以降この名称を用いる）には桃色の他，白の花をつけるもの，及び中間色であるうすい桃色の花をつけるものもある。さらに，ヒボタン類の中には稜の形や数，針の色などがボタンギョクとは異なるものが見られる。以上の事実は，これらヒボタン類の作出の過程でボタンギョク以外の血が混入していることを想像させる。

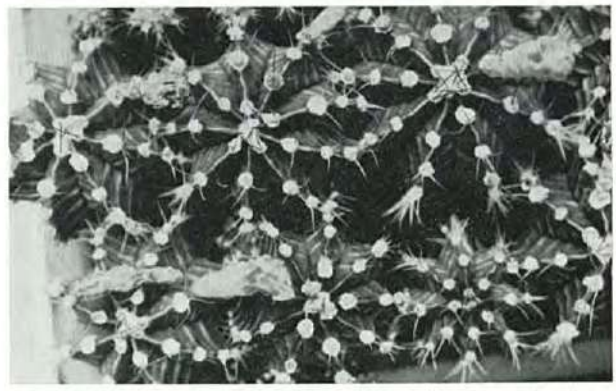
ヒボタン類の血族

現在，浜松や愛知で栽培されているヒボタン類は主として浜松市在住の森島達雄氏と愛知の桃山市在住の伊藤隆之氏によって作出されたものである。ヒボタン類の新品種作出は秘密裏に行なわれ両親の組み合わせは明らかにされていない。いな，手当り次第のかけ合わせで，正確な記録すら残されていないのが現状のようである。両氏からの聞き取りでは，サボテンの交換会，市場等で入手したヒボタンニシキを元にし，それらにボタンギョク，レイダマル（*G. damsii*），スイコウカン（*G. anisitsii*）の血を入れたヒボタンニシキ風（少なくとも赤色の斑が入っている）の物が現在の親木になっているようである。そこで，まず，ボタンギョクとその基本種のズイウンマル及びスイコウカンとレイダマルの特徴を考察した後，それらとヒボタン類の関係を探ることとする。

サボテンの分類は，研究者の数が少なく未だ未完成の感が強いが，Britton & Rose[2]とBackeberg[1]による体系化がなされており，日本でも伊藤芳夫[11]が独自の分類を行っている。しかし，1個体あるいは数個体の野生のタイプ標本に基づく分類記載は植物の個体群内に生じる個体



第9図　最もズイウンマルらしい個体群，灰緑色をしている



第10図　最もボタンギョクらしい個体群，牡丹色の体にピンクの花が着く

差をとらえることはできず，様々な条件下で栽培され種々の適応を示す栽培植物にあっては，種の同定に有効な指標とならない場合が少なくない。又，ここで取り扱うギムノカリキューム属は種間の交雑が容易であり，趣味家や業者の手によって雑交が重ねられ，日本では栽培されているものに純系種は無いとさえ言われている。そこでここには，国内外の主要な分類書[1,2,4,6,9]の他に栽培書[7,8,11,20]をも引用し，後者には，日本で栽培された各種の分類上の特性の記載を期待した。なお，各文献からは花色，体表面の色，稜の形及び数などの比較的変化しにくいと思われる形質あるいは巨視的にとらえうる形質のみを引用した。

第1表に見るように，ズイウンマルは体表がくすんだ緑色をしており，稜がするどいV型をしている点が特徴となっている。稜の数は外国の分類書には8と示されているが，国内の栽培書では5～10と幅をもった数値が示されている。サボテンの稜は幼苗期に少なく生長に伴って増加する傾向がある。栽培書には各生育段階にある個体の観察結果が反映しているのかも知れない。花色は1つの例外を除いてすべて黄緑色となっておりこの点での不統一はない。上に述べた通りズイウンマルの純系標本を得ることは不可能に近い。従って最もズイウンマルらしい形質を示す個体を**第9図**にあげておく。

ボタンギョクはズイウンマルの変種であるため，両者を区別する形質のみが記載されている。すなわち，花色が桃色である[4,6,7,8,9,11]こと及び植物体表面が赤っぽい[4]，黒っぽい[20]あるいは紫褐色[8]，銅緑色[6]であることによってズイウンマルと区別されている。他には，稜の形がズイウンマルに比べてよりうすい[8]，より鋭型である[11]との記述があるにすぎない。この種についても純系標本は得られない。記載された形質を備えた個体を写真で示す（**第10図**）。

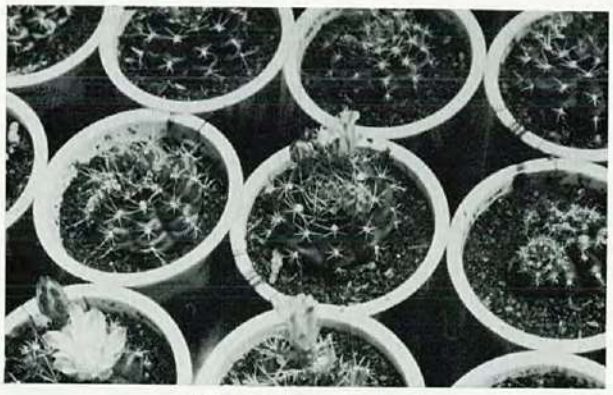
以上の2種と種を異にするスイコウカンは植物体表面が淡緑色[1,2,8]であり，稜が大型のイボ状突起からなった形状を示しその数が11[1,2,4]あるいは8～12[7]と上記2種より多くなっていることが特徴である。花色は白[1,4,7,8,9,20]で前述した2種とは異なる（**第11図**）。稜がくびれた突起状となるのはレイダマルにも共通した特徴[2,4,6,7,11]であり，この種では稜が巾広く[6,9]，その数は10以上[1,2,4,6,7,9,11]となっている。植物体表面は暗緑色[1,2,9]，花色は白[1,2,4,6,7,9,11]で縁に桃色がさす[1,2,4,7]との記載が多い。

以上4種はいずれも植物体の中心から稜の稜線部分にある刺座（刺の生じる部分で一般の植物の葉腋にあた

第1表　国内外の文献に見られるズイウンマルの形質

文　献[1]	植物体表面の色	稜		花　色
		形　状	数	
1	灰緑色，時おり赤褐色が混じる	—[2]	—	黄緑色
2	灰緑色	目立ち，するどい	8	黄緑色
4	灰緑色，時おり赤褐色が混じる	—	—	黄緑色
6	灰緑色	鋭　型	8	黄緑色
7	灰緑色，時おり赤褐色が混じる	するどい	8	黄緑色
8	鮮緑色	—	6～10	黄緑色
9	灰緑色，赤褐色が混じる	鋭　角	—	黄緑色又は白
11	—	鋭　型	約8	黄緑色
20	濃緑色	肉　厚	約10	黄緑色

1) 引用文献の項参照
2) 記載なし



第11図　スイコウカン，花は白

る）に向って白い横縞が入り，地肌の色とコントラストを成している。文献の記載と多数の個体の観察からボタンギョクの横ジマが最も鮮やかであった。これも指標と考えて良いと思われる。

ヒボタン類の分類上の位置

ヒボタン類の特性を**第2表**に，カラーページには栽培条件下の個体群を示した。

「ベニズミ」及び「フジボタン」は最も古い品種で，現在はほとんど生産されていない。いずれも緋色ではなくあざやかな赤色の表皮を見せる。稜はせまく横縞も明瞭であり，ズイウンマルやボタンギョクに似た体型をしている。

緋色のボタンギョクという名にふさわしい色を呈する品種は森島氏作出のものに多い。「ストロベリー」と「ルビー」が赤みのかった色調を示す以外はすべて冴えた緋色を呈する。これらの品種では，照度が低く気温の高い梅雨期などには赤みが抜けて淡いオレンジ色を呈するようになり商品価値も低下する。形態的な特徴は稜が厚く刺座の間で比較的大きくくびれている点にある。ここにはスイコウカンやレイダマルの特徴を見ることができる。これらの品種は数年前までは主要品種の地位にあったが，現在は以下に説明する伊藤氏作出の物にその座を譲っている。

第2表　ヒボタン類各品種の特性[1)]

品種名	作出者名	植物体表面の色	稜		色	分枝形成能[3)]
			形状	数[2)] 平均（最少～最多）		
ベニズミ	—	冴えた赤	うすい鋭型	8.5(8～10)	ピンク	
フジボタン	—	冴えた赤	うすい鋭型	8.6(8～ 9)	ピンク	
森島1号	森島達雄	冴えた赤みのオレンジ（緋色）	巾広く，イボ状にくぼむ	9.3(8～10)	白	
森島4号	同　上	冴えた赤みのオレンジ（緋色）	巾広く，イボ状にくぼむ	9.5(9～11)	ピンク	
ストロベリー	同　上	冴えた赤	巾広く，イボ状にくぼむ	8.1(7～10)	うすいピンク	
オレンジボタン	同　上	冴えた赤みのオレンジ（緋色）	やや巾広	9.8(9～10)	うすいピンク	＋
新光輝	同　上	冴えた赤みのオレンジ（緋色）	鋭型	8.7(8～10)	白	＋
ルビー	同　上	冴えた赤	巾広く，イボ状にくぼむ	8.4(8～ 9)	うすいピンク	＋＋＋
栄出1号	伊藤隆之	冴えた赤	鋭型，やや巾広	8.0(7～ 9)	ピンク	＋＋＋
栄出2号	同　上	冴えた赤	鋭型	8.4(8～ 9)	ピンク	＋＋＋
キング	同　上	冴えた赤	巾広く，イボ状にくぼむ	7.4(6～ 9)	白	＋＋＋
ピンク	森島達雄	紫みのピンク（薄紅）	うすい鋭型，蛇行する	8.8(8～ 9)		＋＋＋
ピンク	伊藤隆之	紫みのピンク（薄紅）	やや巾広	8.0(8～ 9)		＋
キンボタン	—	あさい黄（黄水仙）	鋭型，やや巾広	7.9(7～ 9)		

1）栄出園芸で栽培中の個体群を観察したもの，2）観察個体は6～30　3）＋：わずか～＋＋＋：多い。

「栄出1号」はこの数年間の人気品種で大量に輸出されてきた。表皮は冴えた赤色を示し，稜を横切る白い横縞も鮮やかで嘗ってのベニズミに似た外観を備えている。生育速度も大で多数の分枝を発生する。乾燥した条件下で表皮に褐色の斑点が生じやすいのが唯一の欠点と言える。

「栄出2号」は栄出1号の後を受けて主要品種となりつつある。色，形態ともに1号によく似ているが，稜間の谷間が1号よりもやや深い。球体頂部付近の稜間が緑色を呈しやすい，分枝しないなどの点で1号と区別できる。

キングは最も新しい品種で，これまでのヒボタン類に見られなかったガッシリした

体型が注目を集めている。色は栄出1号，2号と同じだが，稜の数がこれらより少なく，形状も大きくイボ状にくびれている点が特徴となっている。又，刺座の数が少なく白い横縞が前2者よりも目立ちにくいため，植物体がより赤く映えて見える。栄出1号同様，分枝形成能は高い。

他に桃色の「ピンクボタン」及び黄色の「キンボタン」がある。ピンクボタンは森島氏及び伊藤氏に各1種類あり，いずれもベタシアニン含量の少ない変異株と見ることができる。しかし，森島氏の手になるものは稜が蛇行するなど他のヒボタン類とは異なった形態を示すため，他の成立過程を探る必要があるかも知れない。表皮が黄色を呈するサボテンはカマエセレウス属のビャクダン（*Chamaecereus silvestrii*）の変種ヤマブキ等があるが形態的にも色調面でもキンボタンに劣る。黄色系品種の需要は多く新品種の作出が切望されているが，今の所望み薄のようである。

ヒボタン類の花色は**第2表**に示す通り，白色と桃色の2通りに分れる。花が咲きにくいものや開花時の記録の無いものもあり資料としては不充分であるが，**第2表**に示された内容から見る限り，稜がイボ状にくびれるもの（森島4号，新光輝，キング）には白色の花が着き，他の物では桃色の花を咲かせる傾向がある。この結果は，少なくとも前3者にレイダマルやスイコウカンの血が混入していることを示している。伊藤氏はヒボタンニシキ風の株にスイコウカンやレイダマルをかけて得た子（斑入り）を親としてかけ合わさていると語っており，森島氏もスイコウカンの血を混入させている。これらの証言が今回の調査によって裏付けられたと言えよう。従って，ヒボタン類はギムノカリキュウム属内の種間交雑の結果得られた斑入り変異株上に生じた芽条変異を接木によって分離・固定した品種群と言えよう。

以上，手近にある資料及び標本をもとにヒボタン類の特徴を見てきた。フジボタン，ベニズミ等初期のものでは形態，花色ともにボタンギョクの特徴が明瞭に現われているのに対し，後代のものでは稜がイボ状にくびれ，白色花をつけるなど，他種の形質を表わすものが見られるようになる。これらの事実から，現在，世界的に流布しているヒボタンはすでに渡辺命名のヒボタン（*G. mihanovichii* var. *friedrichii* cv. 'Hibotan'）の範疇を越えた存在になっている。すでに述べた通り，外国文献に見られる *G. mihanovichii* 'Red Cap' 等も形態や色から判断して，日本で作出されたものに間違いない。種間の交雑によって作出された品種には新たな学名を与えねばならない。キンボタンを除いたピンクから赤までの色調を持つ品種をすべて1つの名称にまとめるならば，"Tropica" で用いられていた赤を示すラテン語の種小名を採用して *Gymnocalycium* ×*rubra* などとすることもできる。その上で芽条変異による各品種を区別する場合には，それぞれの fancy name を用いて *Gymnocalycium* ×*rubra* 'Eidel Ichigo' と表わせば良いであろう。fancy name は外国へ出荷する際に明記しておくのが良いと思われる。渡辺によって提唱され，現在でも広く普及している日本名（ヒボタン）は，品種 '*rubra*' を総称する種類名として残されるべきであろう。

おわりに

筆者がヒボタンの存在を知ったのは中学生の頃であった。趣味でサボテンを集めていた私にとって，アート紙のカタログに特別にカラーで印刷された赤いサボテンは大変魅力的な存在だった。しかし，中学生の身分では手の出せる代物ではなかった。それから20年余，この数年間，無数のヒボタンに触れ，少なくとも数百個体を実験の為に切りきざんだりすりつぶしたりしてきた。私にとって身近になりすぎたこのヒボタンも，多くの人々には単なる赤いサボテンに過ぎないであろう。穂木のヒボタンを台木のサンカクチュウに咲いた赤い花だと思っていた人も実際にいた。このヒボタンが日本で作られ欧米に輸出されていることなど知る人は少ないであろう。日本が輸出する観賞植物は無いに等しく，その意味では，ヒボタンは日本を代表する品目だと言える。そのヒボタンが日本国内で今少し理解されても良いのではないかと思い，この文章をまとめた。ヒボタンは，台木から切り離しても1ケ月や2ケ月は大して退色せずに生存する。芸大の芸術系他学科でこのヒボタンが素材には使えないだろうか，そんな事も少しは考えながら……。品種の解説

にとどめるつもりであった文章がずい分ふくらんでしまった。その分，まとまりに欠けるのが心残りである。

資料収集や聞き取り調査に多くの人々の御協力をいただいた。それぞれ個別に謝辞を申しあげたいが紙数の都合もある。以下に氏名のみをあげ，感謝の意にかえる。

伊藤隆之（隆仙園園主）

栄出園芸各位

大川清（神奈川県園芸試験場）

恩塚勉

倉知義明

松居謙次（尼崎市緑の相談員）

森島達雄

渡辺草波（光波園園主）（敬称略，アイウエオ順）

引 用 文 献

(1) Backberg, von Curt 1970 Das Kakteenlexikon. pp. 164-170. Veb Gustav Fischer Verlag, Jana.

(2) Britton, N. L. and J. N. Rose 1963 The Cactaceae. Discriptions and Illustlations of Plants of the Cactus family. Vol. 3 pp. 152-161., Dove Pub. Inc., N. Y.

(3) 園芸学会 1979 園芸学用語集，園芸作物名編，養賢堂。

(4) Everett, T. H. 1980 The New York Botanical Garden Illustrated Encyclopedia of Horticulture. Vol. 5 pp.1566-1567., Garland Pulishing, Inc., N. Y.

(5) Gilmour, J. S. L. 1969 International Code of Nomenclature of Cultivated Plants-1969., International Bureau for Plant Taxonomy and Nomenoclature.

(6) Graf, A. B. 1978 Tropica. pp. 268-269, 1008-1009., Roehrs Company, N. J.

(7) Haage, W. 1963 Cacti and Succulents. pp. 212. Translated by E. E. Kemp Vista Books, London.

(8) 平尾秀一 1956 原色シャボテン，加島書店。

(9) 石井林寧・井上頼数編 1959 最新園芸大事典，第4巻，誠文堂新光社.

(10) 伊藤芳夫 1962 最新サボテン園芸，池田書店。

(11) 伊藤芳夫 1971 原色サボテン，集英社。

(12) 伊藤竜次 1965 シャボテン趣味の終着駅・斑物と綴化を語る(座談会)，ガーデンライフ，No. 13: 91～95。

(13) 賀来得四郎 1965 同上。

(14) 松本弘義 1979 つぎ木技術と輸出で伸びる静寓県浜松市周辺のサボテン生産，農耕と園芸，10月号，p. 165-167.

(15) 水野辰司，長田清一 1980 南米玉サボテン，伊藤道人編・朝日百科世界の植物.

(16) 野間省一編 1980 講談社園芸大百科事典，第6巻，講談社。

(17) 野中民雄 1979 静岡県のサボテン栽培と輸出，花卉情報，No. 2: 28～29。

(18) 奥一 1961 サボテンハンドブック，金園社。

(19) Piattelli, M. 1976 Betalains. in Chemistry and Biochemistry of Plant Pigments. 2nd edn., Vol. 1 pp. 560-596. T. W. Goodwin (edn), Academic Press, London.

(20) 瀬川弥太郎・溝口正也 1965 サボテンと観葉植物，主婦と生活社。

(21) 下村孝・冨士原健三 1980 ヒボタン接木苗の生育に及ぼす台木サイズ及び施肥の影響。園芸学会秋季大会発表要旨集，p. 316, -317。

(22) 下村孝・冨士原健三 1981 ヒボタンの接木活着率向上技術の検討。園芸学会春季大会発表要旨集，p. 330-331.

(23) 下村孝 1982 台木用サボテン，サンカクチュウのCAM型光合成特性。園芸学会春季大会発表要旨集，p. 320-321.

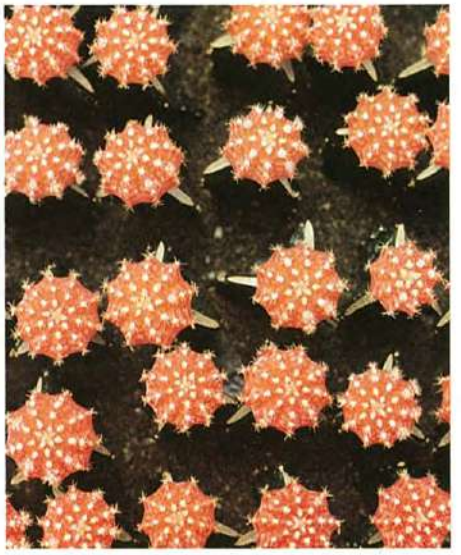
(24) 下村孝 1982 ヒボタンの接ぎ木苗生産における枯死株発生の要因。園芸学会雑誌，51 : 70-74。

(25) 静岡県農業水産部みかん園芸課 1976 輸出でのびるサボテン栽培……静岡県，花卉情報，No. 4 : 22。

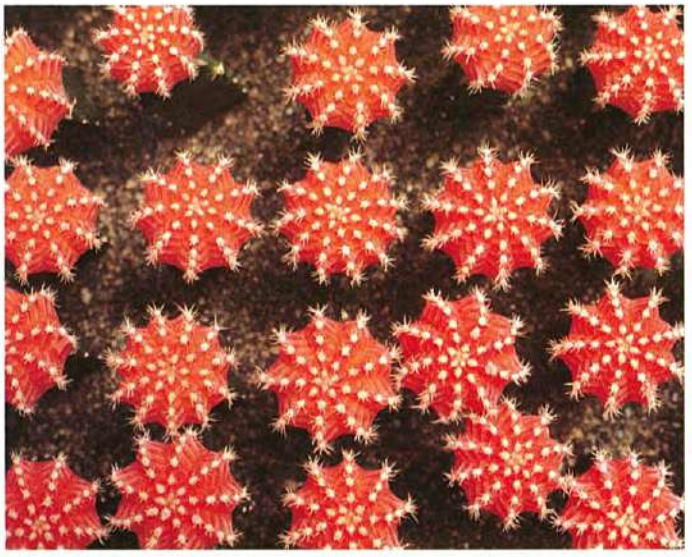
(26) 渡辺栄次 1958 緋牡丹と緋牡丹錦。サボテン日本，No. 1, p. 7.

紅ズミ

フジボタン



森島1号



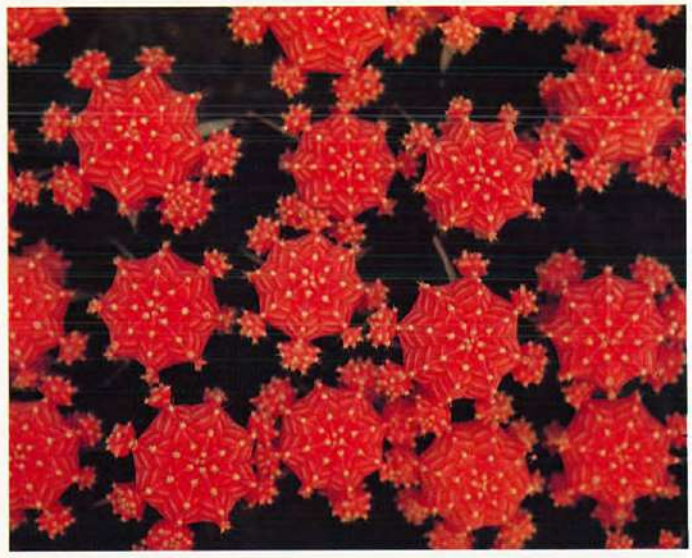
森島4号

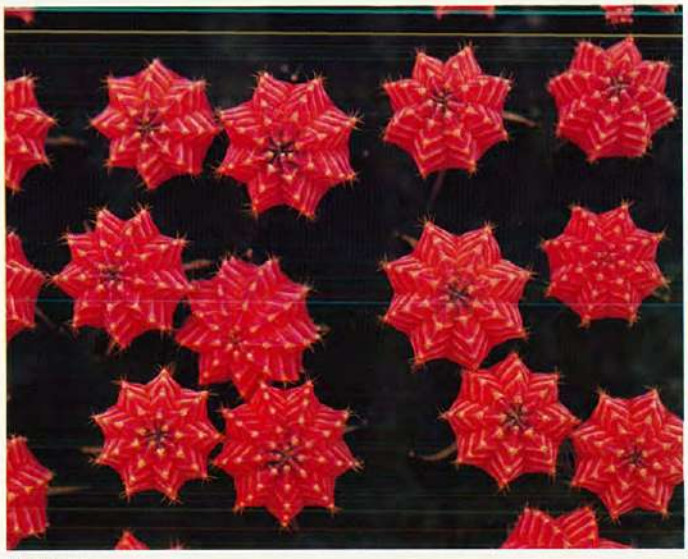
ストロベリー

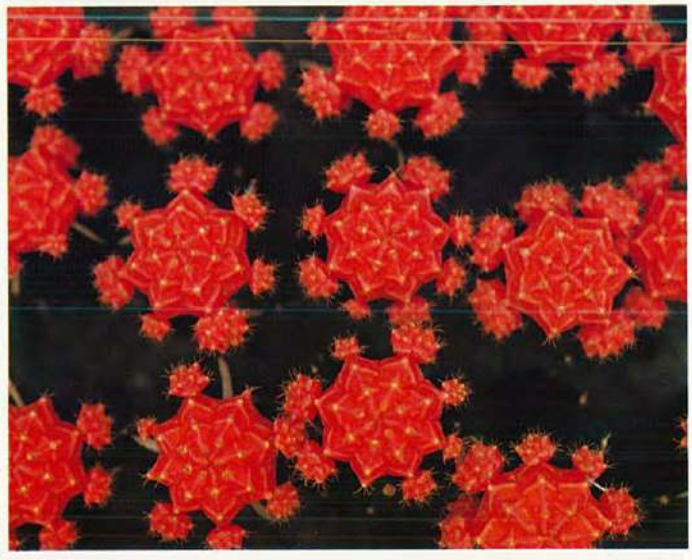
オレンジボタン

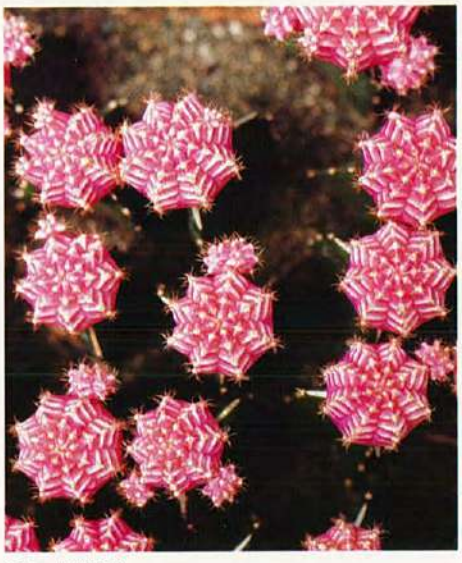
新光輝

ルビー

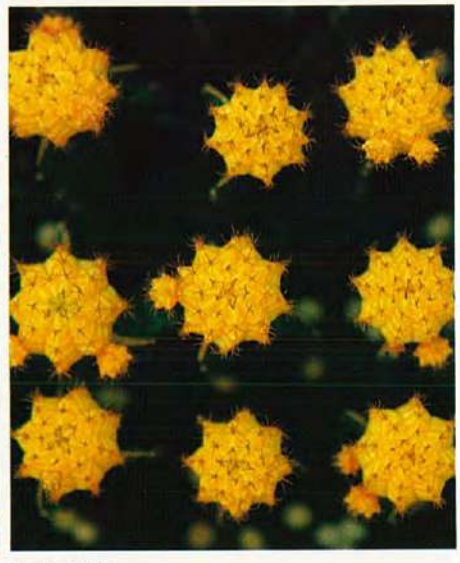

栄出1号


栄出2号


キング


ピンク(伊藤)

ピンク(森島)


キンボタン

芦屋「文化村」の記

神楽町「文化村」と浜町「三宜荘」

山　形　政　昭
写真　近　藤　　大

お屋敷町芦屋のオアシスとなっている芦屋川が浜に流れ込む辺り，今は沖合の埋立地に芦屋浜シーサイドタウンの超高層住宅が蜃気楼のように眼前に現れ，胴下を全幅十車線の第二阪神国道が通りぬけている。しかしながら浜に近い平田町一帯には良き時代のハイカラな浜の別荘の風情を偲ばせる洋風住宅が多い。ここに紹介する「文化村」と「三宜荘」は芦屋川を挟む浜の近くで大正末から昭和初期にかけてつくられた夢多い洋風住区であ

る。

周知のように芦屋は明治38年，阪神電車（阪神電気鉄道株式会社）の芦屋，打出の両駅が開かれたのを契機に郊外住宅地としての歩みを始める。そして風致のよさに加えて，文化的素養に富む実業家達が屋敷町を形成したばかりか，寄付金を基に多彩な文化施設を充実させ，住宅地文化の素地を固めた。伊藤忠兵衛による甲南学園や仏教会館，才賀藤吉による公会堂，長岡喜十郎による市立図書館，黒川幸七による黒川古文化研究所，最近では滴水美術館などもよく知られている。また別の意味で滴水美術館，すなわち旧山口吉郎兵衛邸（昭和８年）は安井武雄の設計による代表的邸宅建築で，近在のＦ．Ｌ．ライト設計の旧山邑邸（大正13年），村野藤吾の中山邸などと共に芸術的価値の高い近代洋風住宅で知られている。

ところで本稿のテーマとする「文化村」「三宜荘」の集合住宅は，建築家の独創的なイメージから生まれた名作とは全く異質な個性で彼らの住文化を保持しているものである。それぞれが十戸余りの集合住宅で，その全体のイメージはアマチュアプラナーである施主が持ち出し，その設計に協力した建築家もむしろマイナーな部類に属す人達であった。それだけに浜の洋風村建設を思いたった施主―建築家―住人の三者のコンセンサスが今日迄そのコミュニティーに受け継がれ，個性豊かな環境保持の支えとなっているのである。この文化村建設のドキュメントは部外に余り知られなかった芦屋風土記の断章となるのではあるまいか。

●神楽町「文化村」

芦屋川の西は神戸市東灘区に入り，芦屋市域を離れるものの地理的には芦屋の風土である。深江南町一丁目，神楽公園の南に「文化村」がある。土地の古老は神楽新田の文化村と呼んでいる。

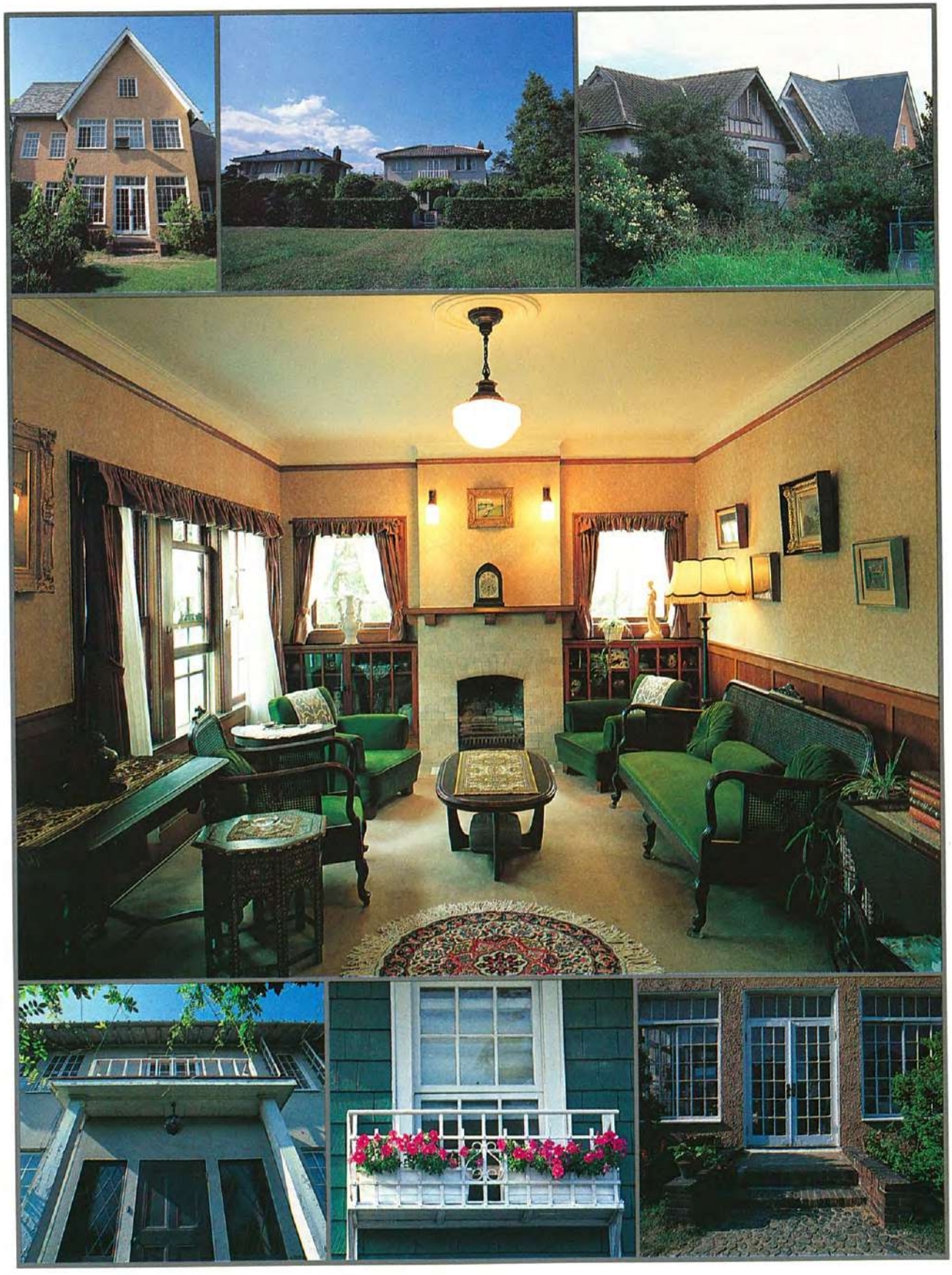
住区の特徴は，エステートの中心に約400坪余りの芝庭を有し，住宅はその芝庭に面して玄関のポーチを開く住戸配置である。この中庭が表舞台であり，それに向けて各戸が開かれている。そして周辺の街路からはこの中庭の存在に気づくことすら少い。当然ながら中庭はコミュニティーの私有地であり，濃密なプライベートパークなのである。その回りの住宅は暖炉の煙突のある家，外壁の下見板を緑や黄色にお化粧した家，二階のサンルームにデッキを設けた家など，ことごとく洋風にデザインされている。これらの住宅の設計に関係した人達として，吉村清太郎，ラディンスキー，ベイリー，吉田勝二郎，杉下忠次らが知られている。前三者は，アーキテクトであるが，後者はむしろ大工棟梁であり，設計施工で参画している。

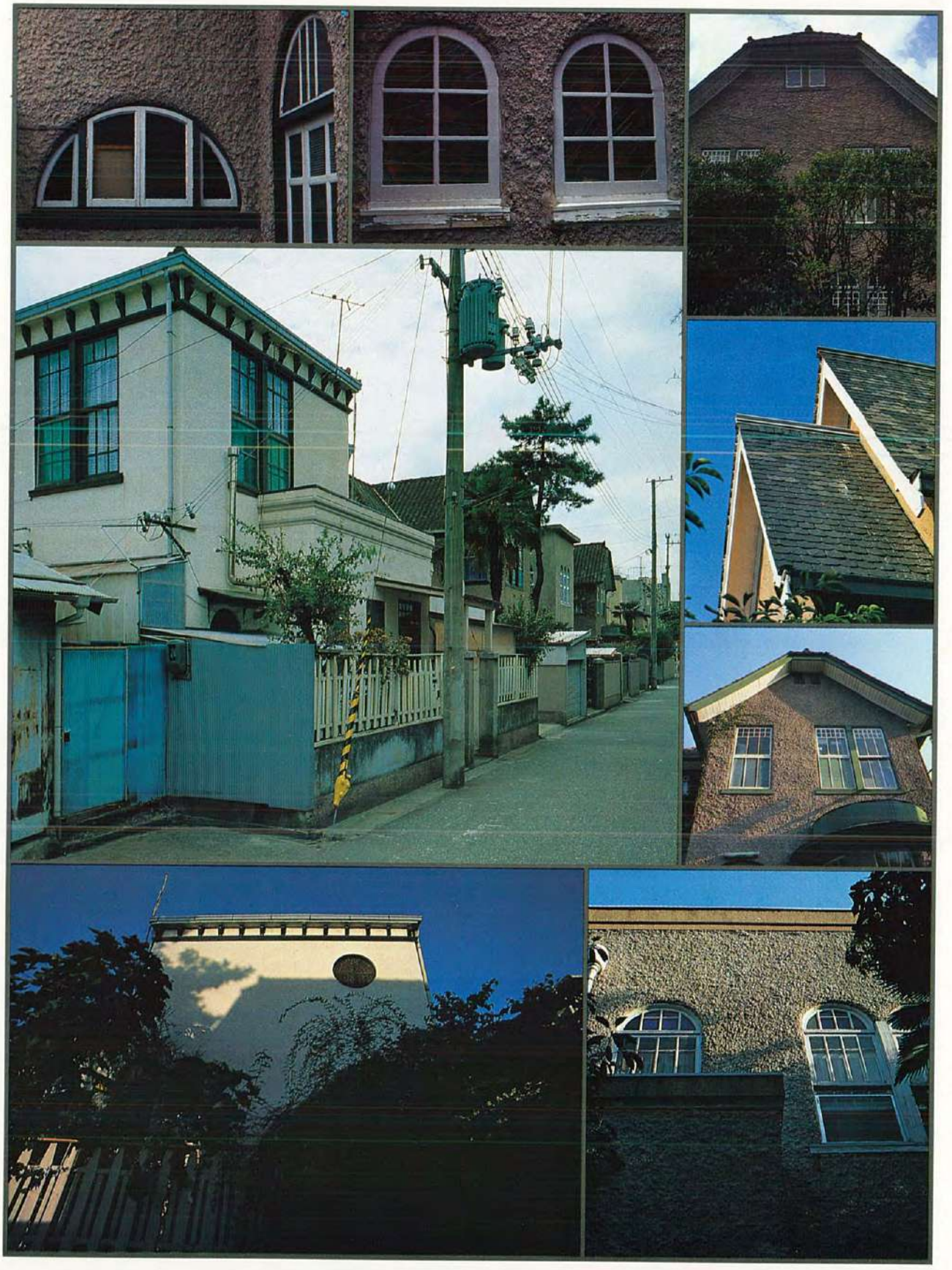
さて大正12年より13年にかけて具体化したと考えられるこのハウジングのトータルプランは，2,500坪余りの土地を提供した坂口磊石と氏と親交のあった吉村清太郎の会話の中で具体化したと言われている。坂口磊石は当時大阪医科大学の内科医で同僚の坂上郷治も後にこの計画に加わっている。また吉村清太郎は大正５年より大正12年までの７年間，近江八幡に在るヴォーリズ建築事務所のスタッフであった。だからキャリアからして彼にはこの計画全体てを遂行する技量があったと想像されるのだが，設計の実施過程で一つのモデルタイプを作っただけで，他のロットは複数の建築家の参加を待って進められたのである。しかしそれぞれは特に個性的という洋館ではなく，むしろ見慣れた洋風の住宅であり，近在にあるすぐれた邸宅建築と比較すると簡素な小住宅群である。それだけに芝庭を囲んで並び建つまとまりの良さと，浜風が吹き抜ける爽やかさが，この上なく魅力的なのだ。

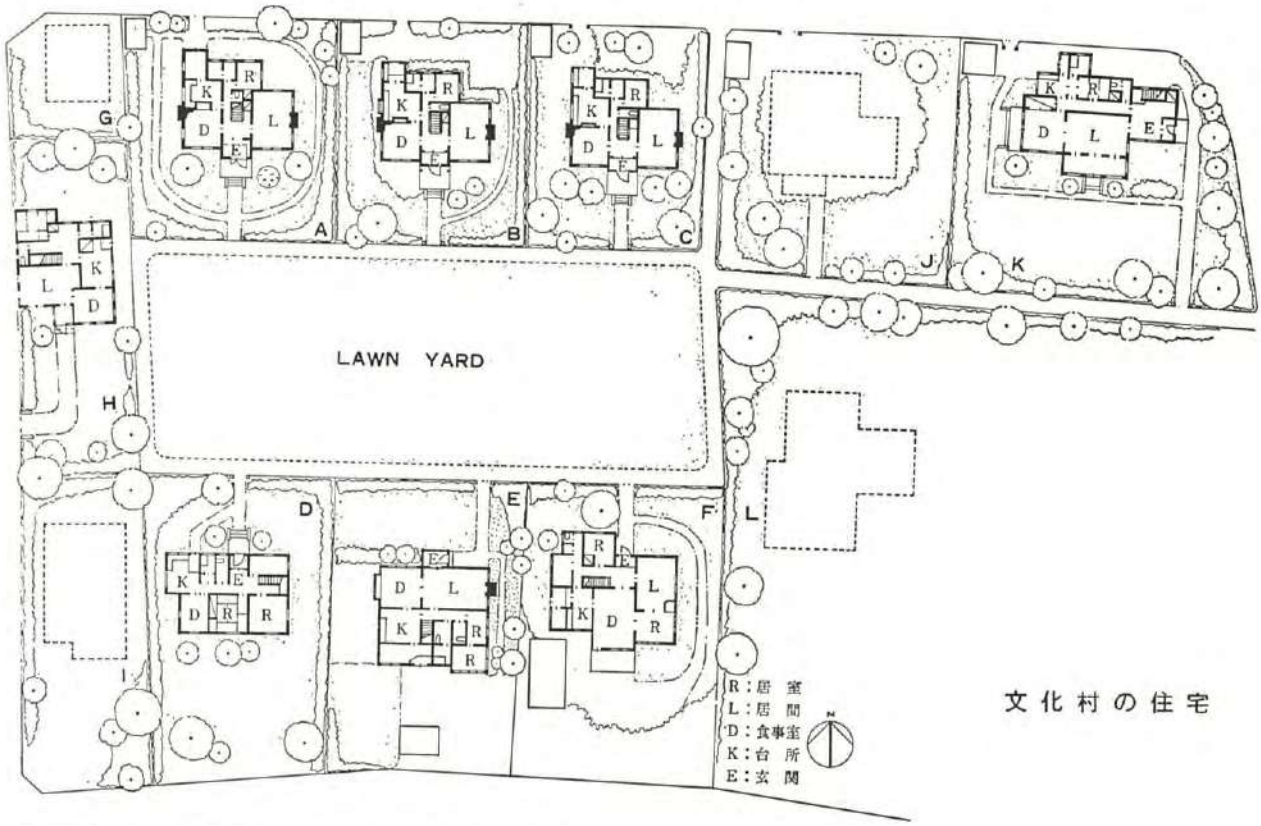
●三棟のモデルハウス

芝庭の北に並ぶ三棟は吉村清太郎の設計によるもので三棟共同じ間取りでできている。大正13年，全体の敷地割りができると同時に着工され，文化村のモデルハウスの役割を果たしたものだ。３寝室を備えた40坪余りのすなおな間取りの小住宅だが，小さな玄関ポーチを張り出し，両側の煙突が外観のアクセントになっている。

先に述べたように吉村は大正12年迄ヴォーリズ建築事務所に在り，大正11年にはささやかな自邸をすぐ近隣に作っている。建坪は小さいながら庭に面した居心地のいい広いポーチがテーマとなったコロニアル調の洋館で，ヴォーリズのエコーが残る住まいである。吉村は親しい友であった坂口と共にこのポーチに腰掛け庭のライラッ







文化村の住宅

A（岩田邸），B（西脇邸，旧ワルター邸），C（大柳邸，ヴォーラー邸）の三棟は吉村清太郎の設計による同じタイプの住宅である。E（富永邸）ポートランドの建築家ベイリーの設計原案によるもので資材一式米国より輸入され，建築されたアメリカの香り高い住宅である。D（ベーカー邸），F（橋本邸，旧ビルマン邸）。Gは請願巡査の家。H（進藤邸，旧カラスロバ邸），I（旧，坂上邸からウェイン邸）は大工棟梁杉下仲次の設計施工による住宅だが，洋式による先進性において他の住宅にひけをとらない。J（永田邸）。K（古沢邸），L（ラディンスキー邸）共にラディンスキーの設計による住宅でハイピッチのスレート屋根に強い個性が表われている。破線で示したI，L，は近年建て替えられ，大正末より昭和初期にかけて築かれた，「文化村」の情緒ある風景が失なわれている。

クを見ながら文化村のイメージを語りあったという想像も可能なのだ。

●富　永　邸

米国ポートランドの建築家ベイリー（L. R. Bailey）の設計原案を下に，当地の大工棟梁吉田勝二郎が施主の要望に従ってかなり改めつつ施工したもので，半ば吉田の設計施工による作品とも言える。しかし最も記すべきは，オーナーである富永初造の住いに関する見識である。彼は大正8年よりシャトルに在り，木材関係の仕事をしていた。その後，鈴木商店シャトル支店の木材部主任を勤め，大正13年に同社本店勤務のため帰国している。謂ば洋風住宅の木材に関する専門家であり，日本に多くの建築意匠の書物を持ち帰っている。すなわち帰国と同時に着工する新居の原案は富永自身が構想していたはずで，その作図をアメリカでなじみの建築家ベイリーに依頼したのであろう。事実，日本で入手し難い資材や家具調度類は富永自身がシャトルで購入し，一式揃えて日本に搬送した。彼の自邸は半ば直営方式で作られたのである。富永初造の後を継がれている当代も，住いに対する思い入れは深く，現在も実に行き届いた維持がなされている。例えば修理のむずかしいウエイトバランス式の上下窓の修理も奥様自身でされる念の入れようなのだ。

ほぼ総二階延べ50坪を矩形にまとめ，張り出した玄関ポーチの上部がサンルーム，その部分に三角形のペディメントを配し，正面のモティーフとしている。間取りの特色は廊下部分がバックサイドに最小限に有るのみで，ある種の合理性が貫かれている。一方暖炉飾り，出窓，サンルームなど趣味に富む住宅である。

●古　沢　邸

現在「文化村」にあるなかで最も個性的意匠で際立つ

住宅である。設計者はラディンスキー（L. Ladyjensky），名前から知れるように白系露人であり，当時神戸の明開ビル内で設計事務所を営んだオフィスアーキテクトである。さらに彼の自邸がかつて「文化村」にあり，注目すべき館であったはずなのだが，数年前に姿を消し，今やその記録は少い。しかしながら残された写真から見て，複雑な平面形に対してハイピッチのストレート屋根を小きざみに懸ける手法は古沢邸に共通している。その意味から現存する古沢邸はラディンスキーの作風を遺憾なく示す貴重な住宅作品なのである。

●杉下仲次の仕事

ローンヤードの西に面して建つ進藤邸は杉下仲次の設計施工による住宅である。彼は建築士としての教育を受けた形跡のない所謂大工棟梁なのだが，進藤邸の間取り構成は居間を中心に置いた先進的な合理性があるばかりか，細部の意匠には本格的な洋風住宅の納まりが見られる。

ところで進藤邸の家主は坂上輝文であるが，氏の先代坂上郷治の住宅が以前進藤邸の南の区画に在った。この住宅も杉下の仕事によるもので，現存する進藤邸にまさる出来ばえであったと言う。文化村における杉下の二つの作品は大正15年頃と想像されるが，後年彼は第三の坂上邸を魚崎に建てている。

坂上郷治は「文化村」のプラナーである坂口磊石と大阪医科大学病院に勤める同僚であった親しさから文化村の二区画に参加したのであろう。ところで坂上が厚い信頼を寄せていた棟梁杉下の位置について若干述べておく。杉下は魚崎の山本長兵衛の紹介を得て坂上邸の仕事に当った。山本家は当地で15代目を数え，魚崎の村長を歴任していた当地きっての名家であり，近世においては酒造を業とし，当時は所謂土地会社経営に転じていたという。大工杉下仲次は明治38年，日露戦役より帰って後，山本長兵衛に見込まれ，出入りの棟梁となっていた。その後山本家一統の仕事で数十棟の住宅を建てることになる。坂上郷治は山本家の縁続きの関係があり，むしろ山本長兵衛より差し向けられ，文化村の仕事に当った事情が推察されるのである。

さて進藤邸の間取りは富永邸と共通した内容を備えている点が興味深い。杉下は設計に当り，文化村の特殊な雰囲気を察知し，最もハイカラな富永邸を参考にしたように思われる。彼の洋風住宅のもう一つの作風を伝える作品に馬島邸がある。馬島邸は当初，ドイツ人のロスバ邸として建築されたもので，ロスバの趣味を多分に表わしていたという。そのことからして棟梁杉下の洋風住宅の固定的作風を指摘するのは困難なように思う。尤も彼の本領は質の高い和風住宅に示されていたのかもしれない。山本長兵衛の旧本宅（魚崎），相楽園の上に在った馬島邸など言い伝えられているが戦火をうけて今はない。

残された作品は彼が果敢に挑んだ洋風住宅なのだが，そこには和洋にこだわらず柔軟に対処した実践的な大工棟梁の面目躍如たるものが見られるのである。

●暮　ら　し

内なるコミュニティーパークを取りまいている家々について述べたのであるが，そこでの生活に触れなければ「村」を語ったことにはならない。しかしそのレポートを試みるには筆力が及ばない。以下に住宅の調査を通じて見聞きした事柄を断片的に述べる。

文化村に住宅が建ち並んだ大正末より昭和初期にかけて，自然と暮らしのルールが育っていったと言う。その第一は個々の私有地の集合体である芝庭を村のコミュニティーパークとして共同管理すること。それは表舞台であり，晴れの空間である。ゆえに生活の裏方である勝手口やガレージ，物干しなどが顔を出すことはない。表舞台を演出するのは家々のポーチやヴェランダの花壇であり，暖炉の煙突から立ち登る紫煙である。殊に祝祭日には窓飾りや国旗をヴェランダに掲げ，一際華やいだと言う。それも日の丸だけに限らず，外国人家庭は各々お国の旗を持ち出し多彩であった。この地に幾代も続いて住みついた日本人に混り，ラディンスキー（ロシア），ピルマン（オランダ），ベーカー，ウエイン（米国），ヴォーラー，ワルター（ドイツ），カラスロバ（スウェーデン）など多くの外国人が一時期コミュニティーに加わっていた。

三宜荘の住宅

「精道村打出一番浜」という昭和初期の地番が物語るように松林の芦屋浜に面してつくられた別家住宅である。Aが住宅の地主である中川国之助の住宅で，B～Kの十棟が借家である。現在F，Kの二棟は建て替えられ，Gも少し改造を受けているが，その他は旧規をよく保持して，各々にある洋風意匠の個性を楽しげに表わしている。

実に内なる芝庭に対して開かれた，コスモポリタンのコミュニティーを形成していたのだ。

●三宜荘の住宅

三宜荘は芦屋川の東，芦屋市浜町にある。約1,000坪余りのエステートの中に11棟（9棟が現存）の洋風住宅が建ち，の住区で一つのコミュニティーを形成している。各々は敷地の規模からして小住宅であるが，それぞれ異なった間取りで構成され，様々な意匠を展開させている。この11棟は施主中川国之助の依頼を受けた建築家藤沢金蔵により昭和5年に計画され，翌年にほぼ完成した。建築工事は夙川の大工安井某によると聞く。

施主より知己を得ていた建築家藤沢は当時名古屋に在り，数棟のキリスト教会堂建築を設計していたと言われているが，キャリアについてはほとんど知られていない。一方施主中川国之助は，若くしてアメリカに渡り，シカゴ神学校に学んだのちボストンのM, I, T, で機械学を修めている。その後もアトランティック市に滞まり，大正4年40歳にして久しく帰国している。主要な仕事は繊維機械を商うモリス商会日本支店の支配人であったが，他に趣味から始めた「中川オルガン」や「中川タクシー」の経営など進取の意欲に富む事業家で，アイデアを即実践に移す気質と実行力が窺い知れるのである。だからして三宜荘の計画も中川自身の構想によるもので，単なる借家群ではなく，芦屋浜に近い浜のハイカラな洋風別荘を目指したものなのだ。三宜荘の名には「建物よし，環境よし，空気よし」のキャッチフレーズの意味が込められている。

間取り形式は所謂玄関ホール中心型と中廊下式のあいだに位置づけられるもので，日本の近代住宅様式の成立過程上も興味ある内容を有している。そして二階に三寝室を備え，そのうち一室を畳敷きとしている形式が多い。しかしながら窓は上下式など洋風を多用している。出入口形式は洋風扉が一般的であるが，使用勝手に則して和式の引違戸がしばしば活用されている。総体的に見て，生活様式は和洋折衷である。

住宅はすべて北に前面道路を配した同種の敷地条件ながら，外観意匠のみならず内部の間取構成も異なり，各々個有の個性を保持している。そのバリエーションの豊かさがこのエステートの魅力なのだ。

●む す び

夢多い洋風住宅地を形成している「文化村」と「三宜荘」はそれぞれに目を引く意匠ばかりでなく，開明的で先進的なアイデアがバックボーンとして存在しているように思う。

ところで大正末から昭和にかけての頃は，各地でモデル住宅展覧会や，文化住宅博覧会が開かれ，住宅の近代化，洋風化運動が盛んになる時代である。しかし博覧会におけるモデルハウスには主役である暮らしのドラマがなく，それらは本質的に土（風土）に根ざすものでない。それと異って「文化村」「三宜荘」はそれぞれに浜の風土を背景にして，施主の持ち出したアイデアを村人の暮らしとコミュニティーの力で育てた彼らの理想郷なのである。

謝　辞

文化村の調査では，吉村康雄氏，富永幹太氏，三宜荘の調査では中川国夫氏，他多くの方々にご教示戴いた。又住宅の間取調査に快くご協力戴いた皆様方に，記してお礼申し上げる。尚実測調査図は建築学科，建築歴史研究室の杉本真一副手を中心に，学生で参加した山内靖朗，森田真由美らの協力で作成したものである。

●資料・映画「浮草」カット割り/(下)

編集　宮川一夫
太田米男

1

3

2

4

S#79 C#5

すみ子「もうええ。もうええ」

ツンとしてそつぽを向く。

13　加　代「（それを気にして）……うちにやれるかなア、そんなこと……」

S#79 C#8

14　すみ子「（向き直つて）出来るよ。そやから頼むンや。（と又千円札を握らせ）あんたがニッコリして白い歯みせたら、海老でも章魚でも岸イ寄つてくるわ」

15　加　代「フフフ、うまいこと寄つてくるかいな？しくじつても知らんよ」

16　すみ子「（満足そうに）大丈夫大丈夫――」

加　代「でも姐さん、どうして――？」

舞台の方から幕のしまる拍子木の音――。

すみ子「ま、ええ。やつてごらん。ちょっとあんたの腕試しや。とつとき、そのお金――」

S#79 C#11

17　加　代「~~へえ、おおきに、~~もろとこ」おおきに

18　すみ子「ほンなら、明日な」

19　加　代「ふん」

S#79 C#12

20　そして二人、鏡台に向つて化粧を直す。

79　翌日・町の郵便局

0　表の描写

1　時計――二時すぎ。

2　清が執務している。

3　表の戸があく。加代が入つてくる。

加　代「電報用紙頂だい――」

S#80 C#1

4　清、「ハイ」と渡す。

5　加　代「鉛筆も貸して」

清　「そこにペンあります」

加　代「あたしペンでは書けんの。貸して、鉛筆――」

S#80 C#4

6　清　「（鉛筆を渡しながら）あなたの芝居見せてもらいました」

7　加　代「そお。（とニッコリして）あんた、清さんいうんでしよ？」

8　清　「（意外そうに）どうして知つとられるんです？」

9　加　代「（ニッコリして頼信紙に電文を書きこみながら）ちゃんとわかつとンの。聞いたんやもん。――（と書き終つて出し）ハイ、お願いします」

S#81 C#1

10　清　「（読む）ソコマデキテクササイ――」

11　加　代「違う、クダサイや」

12　清　「宛名は？」

13　加　代「（小さく）あんたや」

とニッコリして出てゆく。

S#81 C#2

14　清、見送り、やがて立上ると、向うの交換台の電話係の同

15　僚に、

清　「両角君、ちょっと頼むわ」

16　両　角「アア」

17　清、表へ出てゆく。

S#82
C#2

S#83
C#1

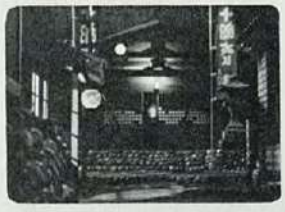
S#83
C#2

S#83
C#3

S#84
C#1

S#85
C#2

S#86
C#1



S#87
C#1

◇80 郵便局の前

1 ポストの陰で加代が待つている。
2 清が出てくる。
3 加代「（スッと歩み寄つて）今晩、芝居がハネてから小屋の表まで来て。待つてるわ」
と、ニッコリ笑つて去る。
4 清、じつと見送り、局へ入りかけて、もう一度振返り、じつと見る。
5 描写

◇81 その夜・「つるや」の店

1 内部描写
2 描写 ~~客が一人、一杯のんでいる。~~
3 描写

◇82 清の部屋（二階）

1 机の前で考えている清——心が迷うらしい。鏡を出して、顔を写してみる。
2 そして決心して立上る。

◇83 階下（奥）

1 清、おりてくる。
2 清「お母さん、ちょっと行つてくるわ」
3 お芳「なんや、今時分——」
4 清「局に忘れ物したんや」
下駄を突つかけて出てゆく。

◇84 店

1 清が足早やに出てゆく。
2 客「オイ、うどん一杯おくれエな」
3 お芳「へい」

◇85 道

1 清 来る
2 清が~~ゆく~~。来る

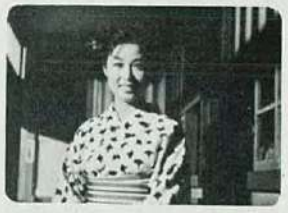
◇86 相生座の表

1 ハネたあとで、人気もなく暗い。
清がくる。

◇87 木戸の前

S#88 C#1

S#88 C#2



S#88 C#3

S#88 C#4

S#88 C#5

S#88 C#6

S#88 C#8

S#88 C#9

1 清、そつと中をのぞく。
2 と、向うに加代が立つていて、腮で招く。
3
4

88 場内・客席の廊下

1 ガランとして薄暗い。
2 加代が清をつれてくる。
加　代「よう出てこられたわね？ こられんかと思うとつた」
3 清、答えず、ハニかんでいる。
4 加　代「（清の手を把つて）あんた、震えとンの？」
清　「――」
5 加　代「うちも、ホラ、こんな――」
と清の手を自分の胸にあてたかと思うと、そのまま、グッと引寄せて接吻する。
清、ぼう然――。
加代、唇を離して、サッと二三歩離れ、見返つて、ニッコ
6 リする。
7 清、それをじつと見守り、ツカツカと歩み寄つて、グッと
8 加代を抱き寄せ、激しく接吻する。
10 ガランとした舞台に、紙の雪が四五片ヒラヒラ落ちてくる。

89 砂丘

1 二日ばかり過ぎた好晴の日、空も青く海も青い。
2 泳ぎにでも来たらしい吉之助、仙太郎、矢太蔵の一群と、
3 長太郎、杉山、亀之助の一群がのんびり休んでいる。
向うの方にも二三人、海に入つているのが見える。
4 杉　山「アーア……悲しいくらい青い空だなア……」
5 長太郎「フン、何いうてけつかる。デッカイとんかつ食いたいわ」
その一方で――、
6 吉之助「オイ、腹へつたな」
仙太郎「ウン、海老の天ぷらか何かで、つめてえビールをグーッとなア」
7 吉之助「ウーン、扇風機か何か回つちゃっててよ。―― ほんとに食つてる奴もいるんだぜ」
8 矢太蔵「（ふと思い出して）オイ、半田のオナゴな、おれンとこハガキよこしおつたで、絵ハガキ――」
仙太郎「おれンとこも来たよ」
9 吉之助「アノ、ここンとこにホクロのある奴か、おれンとこも来たよ」
10 矢太蔵「ナンヤ、三人兄弟かいな、阿呆らし」
11 吉之助「（矢太蔵に）オイ、さつき床屋のねえちゃんがなア……」
12 矢太蔵「ああもういはんとき。アレあかん。~~（と空を見上げて）ええ天気やなア――~~」
~~吉之助と仙太郎、声をそろえて笑う。~~

S#89
C#1

S#89
C#2

S#89
C#3

S#89
C#16

S#89
C#17

S#89
C#18

S#91
C#1

S#91
C#11

~~亀之助「あんたたち、のんきやねえ、ご難やつていうのに……」~~

仙太郎「そういやア親方だつてのんきすぎるぜ」

13 吉之助「どこ行つてンだい、親方、毎日――。よくちょいちょい出かけてくじゃねえか」

14 仙太郎「どつか知らねえけど、姐ちゃんも気がもめらアな」

矢太蔵「木村、どしたンやろ、先乗り――、新宮行つたまま、なんとも便りないのやろ？」

仙太郎「うん、鉄砲玉だイ」

矢太蔵「あかんなア……」

15 吉之助「帰つてこねえんじやねえかい。来るんならもうとうに来てる筈だよなア」

16 仙太郎「あいつが帰つて来なきゃどうなるんだい。豊川の二の舞、真ッ平だぜ」

矢太蔵も吉之助もさすがに「ウーム」と暗い顔になる。

遠く飛行機の爆音――。

17 吉之助「（空を仰いで）あんなとこ飛んでやがらア――もつとこつちイ来て、つめてえビールでも落していけや」

18 空を見上げている三人――。

19 描写

90 同刻・楽屋

1 扇升、正夫、六三郎などが昼寝をしている中で、すみ子が

2 腹ばいになつて、団扇を使いながら何か考えている。

91 同刻・燈台の見える海辺

1
2 清と加代が歩いてくる。

3 加代「ええのかしら、うちら――こんなに毎日逢うてて……」

4 清「……」

5 加代「（立止つて）ええの？ 局の方――」

6 清「ええんだよ、頼んで来たから…… 君はええのか」

7 加代「うん、もう芝居ないんやもん」

8 清「どうしてお客さん来なんだンやろなア……」

加代は前の時より真面目だし、何か物悲しげにも見える。

加代「（また立止つて）もうじき、うちたちもおわかれやねえ…」

清「……」

9 加代「ねえ、来年の今頃どうなつとるかしら？」

10 清「やめエ、そんな話」

11 加代「きつとあんた、ええお嫁さん貰うとるわ」

12 清「（吐き出すように）貰うかい！」

13 加代「どうして？」

14 清「（思い入つた顔で）君アどうなんや……（と情熱的に手を把つて）どう思うとンのや！」

15 と引き寄せる。

加代「駄目、あかん」

S#91
C#14

S#91
C#15

S#91
C#16

S#91
C#17

S#91
C#22

S#91
C#25

S#91
C#26

S#93
C#2

と手を払つて離れる。

清　「（歩み寄つて）どうしてや、誰も見とらへんやないか」

加　代「あかんのや」

清　「どうしてあかんのや」

16　加　代「（顔をそむけて悲しげに）うち、そんなええ子やないの。（と振返つて清を見、涙ぐんだ顔で）そんな値打ない女や」

17　清　「何いうんや！」

18　加　代「うち、初め、あんたを騙すつもりでおつたんや」

~~清　「――？」~~

加　代「あんたのことなんにも知らんのに、姐さんに頼まれて、あんたに会うて…… あんじょうあんたが引つかかつてくれたらええと思うとつたんや」

19　清　「そんなことかめへん！ 初めがどうあろうと、そんなことどうでもええ！ なア、どうなんや、君！」

20　と引き寄せる。

21　加　代「あかん、あかん！――あかんのや、うちなんか相手にしたら、

22　あかんのや！」

23　と逃げ出す。清、追う。

24

92　舟　の　陰

25　清、加代を抱きよせて激しく接吻する。

加代もやがて清の首に手をまく。

26　――波が静かに渚を洗つている。

93　同日夕刻・「つるや」の奥

1　描写

2　駒十郎が、駒台を前にして考えている。

酒が出ている。

~~お芳が銚子のお代りを持つてくる。~~

3　お　芳「（同情した顔で）――ほんまに先乗りさんどうしたんやろなア。困るわなア……」

4　駒十郎「ウーム……（と自分で酒を注いで）そうそうは(だだ)の旦那のお世話にもなつとれんしなア…… えらいこつちゃ」

5　お　芳「ほんまになア……」

6　駒十郎「ええ時はええけど、ご難食うのが一番辛いわ。ハハハ、仕様もない商売や……（ふと気を変えて）清、まだかいな？」

7　~~お芳、柱時計を見る。~~立つて行く

駒十郎「おそいなア…… 早う帰つてくりゃええのンに……」

8　お　芳「（微笑して）きつとまた勉強見て貰うとンのや。ここンとこ二三日毎晩おそいわ」

9　駒十郎「なら仕様ないけど、また当分会えんしなア……今のうちに出(ケ)来るだけ顔見ときたいおもてなア…… 因果なこつちゃイ」

お芳もふつと寂しくなり、そして酌をする。

10　駒十郎「アア…… （と受けて）また しばらくおわかれやなア…」

S#93
C#3

お　芳「こんど新宮やつて？」

駒十郎「そうおもとつたンやけどなア、どないになるやら……」

お　芳「わたしもいつぞーべん行つてみたいと思うとンのやけど‥‥」

11　駒十郎「けどお前、あこにはもう身寄りのもん、だアれもおらへんやろ」

S#93
C#4

12　お　芳「（うなずいて）――月廼家も戦争のあと代が変つて、あとどうなつとるかわからんそうや」

13　駒十郎「ウーム、水の流れと人の身はやなア……何もかも変つてしまうわ……」

14　お　芳「（ふと気を変えて）なア、あの人、どこの人？」

駒十郎「だれや？」

お　芳「ここへ来た、あの女の人……」

S#93
C#5

駒十郎「アア、あれかいな。あれあかんのや。勘忍しとくれ。勘忍や。ヒョンなこつてなア。そんな気イなかつたんやけどなア、つい

15　なア、ふッとなア」

16　お　芳「（笑つて）あんた――」

17　駒十郎「なんや？」

S#93
C#6

18　お　芳「妬いとると思うてなはんの？ 阿呆らし、この年して……馴れてますわ、あんたの手の早いの」

19　駒十郎「（笑つて）こら痛い。そうか、ハハハ、まア勘忍しといてや」

お　芳「それよか、どうなン？あの人の口から清にわかるようなことな

20　いの？」

駒十郎「何が？」

お　芳「あんたが父親やつていうンと――」

S#93
C#7

駒十郎「ウーム……まア、そら大丈夫や。もう二度とあいつにここの敷居またがせへんわい」

お　芳「けどどんなことで清に……」

駒十郎「ソラそうなつたらコトやけど、そんなことないわイ、大丈夫や」

お　芳「……（考えて、つと顔を上げ）なア……」

駒十郎「ウム？」

S#93
C#8

21　お　芳「じゃ、あんた、いつまでもこのままで伯父さんでおるつもり？」

22　駒十郎「そうやがな。あかさん方がええ。あかしたら清が可哀そうや」

23　お　芳「でもなア……」

24　駒十郎「ま、ええがな。わいはズーッと伯父さんでええんや……」

25　お　芳「……」

駒十郎もさすがに寂しくなる。そして二人、なんとなく考える。

S#93
C#9

26　情景

94　夜　の　道

1　駒十郎が帰つてくる。

S#93
C#10

95　小　屋　の　近　く

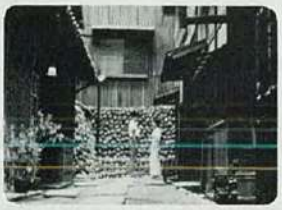
1　駒十郎、来かかつて、2ふと見て、おや？と目を据える。

3　向うの角で、加代と清が別れを惜しんでいる。

S#95 C#1

S#95 C#2

S#95 C#3



S#95 C#4

S#95 C#5

S#97 C#1

S#97 C#2

S#97 C#3

4 意外そうな顔でじつと見ている駒十郎――清と加代と別れ
5 て帰つて行く。
6 駒十郎、にらむような目でそれを見て、いそいで小屋の表
7 口の方へ回る。
8

96 楽　屋　口（外）

1 ~~加代が帰つてくる。~~ 駒十郎楽屋内へ入る

97 楽　屋　口（内）

1 駒十郎入つて来て止る
2 加代が入つて来て、おや？ と見る。
駒十郎がそこに立つてにらみつけている。
加代、すりぬけて去ろうとする。
駒十郎「オイ、待て！」
加　代「――？」
3 駒十郎「お前、今までどこ行つとつたんじゃ？」
4 加　代「……」
5 駒十郎「こつち来イ！」
6 加代 駒十郎、先に立つて客席の方へゆく。
7 加代、不安な顔でつづく。

98 人のない客席（土間）

1 駒十郎、加代をつれてくる。
2 駒十郎「お前、今そこで誰と逢うとつた？ 誰や？ いえッ！ いつから
3 加代 あの男と知合つたンじゃ！ おい！ いえッ！ いえんのかッ！」
4 駒十郎
5 と肩をつく。
6 加　代「（よろけて）ええやないの、誰と逢うとつても！ ほつといて！」
駒十郎「何ッ！」
7 と引き寄せて、いきなり殴る。
駒十郎「お前、あの男をどうしょうと思うとンのじゃッ！ 金でもちょろまかそう思うとンのか！」
8 加　代「そう思う、親方――」
駒十郎「何ッ、とぼけくさつて！ お前等のすることはナ、どうせそんなこつちゃイ！ いい訳があるか、いい訳！ あつたらいうてみイ！」
9 とまた殴つて突飛ばす。 加代、倒れる。
10 加　代「（漸く起き直つて）無理もないわ…… うちなんか、そう思われても……」
11 駒十郎「何ッ！」
加　代「姐さんかて、初めはお金でうちに頼んだんやもん……」
12 駒十郎「（聞きとがめて）何じゃと……」
加　代「……」

S#98 C#1

S#98 C#2

S#98 C#5

S#98 C#15

S#98 C#18

S#98 C#20

S#98 C#21

S#98 C#22

13 駒十郎「（肩を摑んで）オイ、おすみが何お前に頼んだんじゃ？ 何頼んだんじゃ？」

加　代「……もうええ……もうええ……」

14 駒十郎「いえ！ いはんかい！ こら！」
と腕を捻じあげる。

加　代「（その痛さに堪えかねて）――姐さん……うちにあの人を……誘惑してみイつていうたのよ」

駒十郎「何ッ、おすみがそんなこと いうたンか、お前に！」
加代、力なくうなづく。

駒十郎「ほんまか……？ ほんまに頼んだンやな？ ほんまやなッ？」
加代、力なくうなづく。

駒十郎「よしッ！ おすみ呼んでこい、おすみ！」

15 加代、たじろぐ。

16 駒十郎「早う行かんかイ！ 早う呼んでこい！」

17 加代、力なく行く。

18 駒十郎、ひとりイライラして、その辺を歩き回り、隅に積

19 まれた座布団に腰かけて待つ。 20A 駒十郎

20 描写 すみ子が出てくる。

21 駒十郎、きッと見る。
なんとなく殺気を含んで見合う二人――。

すみ子「（冷たく）何ぞ用？」

駒十郎「ちょっとこつち来い！」

すみ子「なんやね？」
と傍に寄る。駒十郎、いきなり引寄せて殴りつける。

すみ子「（身を避けて）何すンや！」

22 駒十郎「このアマ、わいの伜をどうしょッちゅうんじやッ！ おのれ、どうしよッちゅうんじや、わいの伜をッ！」
と続けて殴る。

23 すみ子「（振放して、ふてくされ）フン、あんたの息子のことなんぞ知るもんかイ！ 偉い息子さんや！ 女役者イロに持つて！」

24 駒十郎「畜生、ぬかしやがつたな！」

25 すみ子「フン、親が親なら息子も息子や！」

26 と捨てゼリフを浴せて去りかけるのを、駒十郎、更に追いすがつて引戻し、続けさまに殴る。
すみ子、必死に振払う。

27 駒十郎、ハツミを食つてよろける。

28 すみ子「（冷笑して）口惜しいか、フン、たんと口惜しがるがええわ！」

29 駒十郎、肩で息をしている。

30 すみ子「（乱れた襟など直しながら）フン、世の中は回り持ちや！そつちにばつかりええこたアあらへんのや！ 骨身にしみてよく覚えとけ！」

31 駒十郎「なにイ、おのれこそよう覚えとけッ！ ようもこのアマ……阿呆！ ド阿呆！（とそこの座布団を取つて殴り）二度とお前みたいなもんのツラ見とうないわい！ どこへなと出ていけッ！ 糞ッたれッ！」

S#98
C#30

S#98
C#32

S#98
C#33

S#98
C#34

S#98
C#35

S#98
C#36

S#98
C#37

S#98
C#38

32　　と座布団を叩きつけ、身を翻して去る。
　　すみ子、途端に気を変えて追いすがる。
　　すみ子「待つて、あんた！」
　　駒十郎「なんじゃイ！ 放せ！」

33　　すみ子「お前さん、そんなにうちが邪魔なンか？」

34　　駒十郎「何イ？」

35　　すみ子「なぜうちがこんなことしたか、わかつてくれんのか？ あんたやつてあんな人のあること隠しとつてさ。うちの身にもなつてみて。なア、これでうちとあんたとは五分五分やないか。なア、もうええ加減に機嫌直してエな。なア、ええやないか。仲直りしよ。芝居の方もご難やし、なア、もう、どたん場まで来とるんやないか、ねえ」

36　　駒十郎「（押しのけて）やめとけッ！ ウダウダいうなッ、今更なんじゃいッ！ 泣きごというなッ！ 泣きごと！」

37　　と突き放し、見向きもせずに去る。
　　すみ子「（倒れて、すがるように）あんた！ 親方ッ！」

38　　そしてそのままそこに踞つてじつと考えこむ。

99　楽　　屋（二階）

　　駒十郎が上つてくる。

1　　二つ三つ寝布団が敷いてあり、~~局弁と正夫が一つ布団で寝ている~~。
　　考えこんでいた加代が、顔を上げて駒十郎を見る。
　　駒十郎、つかつかと進み寄つて、
　　駒十郎「馬鹿もん！」
　　と殴りつけ、そのまま 自分の鏡台の前に行つてドカリとすわり、これもまたじつと暗く考えこむ。

2　　遠く汽車の汽笛が聞える。　3

100　「梅の家」の店（同夜）

1　　店の描写／1A 八重

2　　小座敷で、吉之助、仙太郎、矢太蔵の三人がおかつと八重を傍において鏡台を囲み、焼酎をのんでいる。

3　　おかつ「えろう今晩しづかやねえ」どうしたの？」
　　~~三人、元気なく黙つている。~~
　　~~八　重「どうしたのン？」~~

4　　吉之助「どうもこうもねえよ」

5　　八　重「元気出しな、元気――」

6　　仙太郎「（八重に）オオ、もう一ぱい酎くれ」
　　矢太蔵「ゼニあンのンか」
　　仙太郎「どうにかならア、なア姐ちゃん」
　　矢太蔵「そやつたらわいもや」
　　吉之助「おれにもくれ」
　　仙太郎「吉ちゃん、持つてンのか」

7　　吉之助「なに？」

S#99
C#2

S#100
C#1

S#100
C#2

S#100
C#3

S#100
C#5

S#100
C#6

S#100
C#7

S#100
C#8

8　仙太郎「ゼニだよ」

9　吉之助「ねえこたわかつてッじゃねえか、恥かかせンなイ、なア姐ちゃん」

とおかつを見る。

10　おかつ「すかんよこの人、そんなとこモリモリ……手引つこめなよ」

吉之助「何が？何にもしてやしねえじゃねえか（と手を出して）何

11　いつてやンでえ」

12　おかつ「いやだよッ！（と立上つて）八重ちゃん、いこう！」

八重も立上る。

13　吉之助「おい、酎くれねえのか、酎――」

八　重「駄目だよ、お金がなきや」

とおかつと一緒に二階へ上つてゆく。

三人、黙然、やがて――。

14　矢太蔵「なアおい、親方いつまでこんなとこにボヤボヤしとるつもりやろな」

15　吉之助「待つてたつてもう帰つて来やしねえよ、先乗り……」

16　仙太郎「ウム、だからおれアさッきから考げえてンだ」

17　矢太蔵「何をや？」

18　仙太郎「ウム？――まアいいよ」

19　矢太蔵「なんや？いうてみイな、なア――」

仙太郎、矢太蔵に何かヒソヒソ耳打ちする。

20　矢太蔵「ウム……ウム……（頷いて聞き、声をひそめ）仙ちゃん、そんなこと以前やつたことあるのンか」

仙太郎「（小さな声で）アア、一度だけな、近江劇団にいた時――」

矢太蔵「（またも小さく）そうか……わいもあンのや……吉ちゃん、どや？」

21　吉之助「（ふだんの声で）何？」

矢太蔵「（手で制し、声をひそめ）大きな声しいな――ドロンや。

22　今が見切り時や。親方のアノ大けな蟇口、ちよっと拝借してな。どや？」

23　吉之助「（再びふだんの声）おれアいやだね」

24　仙太郎「けどよ、酎も呑めねえようじゃ仕様がねえじゃねえか」

25　吉之助「（またもふだんの声で）おれアごめんだね。いやだね。やるんなら二人でやンなよ」

矢太蔵「（また声をひそめて）大きな声しいなッちゅうに」

26　吉之助「これアおれの地声だよ。そのかわり黙つててやらア」

二人、吉之助を見返し、その場が白ける。

矢太蔵「（声をひそめて仙太郎に）どうする、仙ちゃん、やめとこか？」

仙太郎「（これも小さく）ウーム、やっぱりなア……」

27　吉之助「あたりめえだイ。親方のこと、なんだと思つてやがんだ。さんざん世話になつときやがって！人間てものはナ、恩を忘れたらモンの値打ちもねえもんなんだぞ。何いつてやがんでえ。あきれけえつて口もきけねえや。おれアな、お前たちがそんな悪党だとは思わなかつたよ、さんざん一つ釜のメシ食つときゃがって、なんていう考え起しやがるんだ」

S#100
C#17

S#100
C#31

S#100
C#35

S#100
C#36

S#100
C#37

S#100
C#38

S#100
C#39

S#100
C#40

28　矢太蔵「（頷いて）全くや。もうわかつた。吉ちゃんのいう通りやなア仙ちゃん――」

29　仙太郎「ウム、いわれてみりゃアな」　(30)　吉之助「あたりまいだい」

矢太蔵「な、吉ちゃん。そういうわけや。すまなんだ。な、機嫌直してや、な」

31　吉之助「わかりやいいけどよ、あんまり筋が通らねえ話だからな」

矢太蔵「ウム、わかつた。成る程わるかつた。機嫌よう呑みなおそ。――（そして料理場の方へ）なア小父さん、酎三つおくれエな。三つやで」

親爺、ジロリと見ただけで返事をしない。

仙太郎「（矢太蔵に）いいのかい、おい、大丈夫かい」

矢太蔵「まかしとき」

と胸にかけた守袋を出し、ちょっと頂いて、中から千円札を出す。

32　矢太蔵「イザちう時の要心にな、これだけは取つとこうと思うとつたんやけど、へへへへ仕様ないわい」

33　仙太郎「つまンねえとこに隠してやがンなア。まだふくれてるじゃねえか」

34　矢太蔵「へへへ、泥棒除けのお守も一緒に入れてあンのや ナア、来よった」
~~表戸があく。~~

親　爺「いらつしゃい」

35　すみ子が入つてくる。三人には気が付かず、

すみ子「小父さん、熱いの一本つけて」

と土間の卓に着き、何か暗く考えこんでいる。

三人、顔を見合せて、

36　矢太蔵「（声をひそめて）おい、カモ来よつた」

と今出した千円札を取つて、また守袋にしまう。

仙太郎「姐さん、いらつしゃい」

37　すみ子「アア、あんたたち、来とッたんか」

38　仙太郎「ええ」

吉之助「先乗りからまだ音沙汰ありませんかイ」

39　すみ子「うん、なんとも……」

吉之助「ひょっとしたら、姐さん、あいつ、もう帰つて来ませんぜ」

40　すみ子「……」

吉之助「（仙太郎と矢太蔵をジロリと見て、あてつけがましく）悪い野郎だよ、全くなア……」

二人、ちょっとくさる。

矢太蔵「（テレかくしに）小父さん、酎どうしたンや、酎三つ――」

41　親　爺「へー、只今――」

42　ひとり暗く考えこんでいるすみ子――。

101　翌日・相生座の表

1　ガランとして、荷車が一台――。

2　ガランとした廊下

S#101 C#1

S#102 C#2

S#102 C#3

S#102 C#4

S#102 C#7

S#102 C#8

S#102 C#11

S#102 C#13

〈102〉　そ　の　座　席

1　吉之助を除いた一座の人々が、それぞれの位置にたむろして、じつと一方を見ている。／その一同の視線の集るところ、そこに一座の衣裳や小道具などが積まれ、古道具屋が二人、ソロバンを弾いてその値ぶみをしている。

2　道具屋A「（仲間にソロバンを見せて ささやく）こんなもんか」
道具屋B「（そのソロバン玉を一つ弾いて）これかな」
道具屋A「ウム――（駒十郎にソロバンを見せて）／めてこんなもんですがな」

3　駒十郎「ウーム、もちっとどうにかならんかい？」

4　道具屋二人、ソロバン玉を上げ下げして頷き合う。
道具屋A「まアせいぜい勉強して、こんなとこで……」

5　道具屋B「それやつたら、親方、ギリギリ一杯ですわ」

6　駒十郎「そうか…… まアよかろ、みなの足代ぐらいにはなるやろ」
道具屋A「では、これで」

7　駒十郎「ウム、まアええやろ」
古道具屋、懐中から紐付の財布を出す。／その一方で――

8　矢太蔵「（一方の杉山に）オオ、文芸部、お前、盗られたン写真機だけか」
杉　山「それとライターだよ」

9　し　げ「（また一方で）あたしも大分貸しがあつたんだよ」
長太郎「一ばん痛いのは親方や、巻口持つていかれて」

10　矢太蔵「（傍にいる仙太郎に）ひどい奴ちゃなア、あいつ。こんど逢うたら~~ぶち~~たいき殺したるわイ」

11　仙太郎「いやア、おれアあん時から臭えと思つてたんだ。ふだんあんな筋の通つたこと いう野郎じゃねえもん」

12　矢太蔵「ほんまや。わいの泥棒除けのお守袋、寝とるまに鋏でチョン切りよつて、なんもかも持つていきやがつて……」

13　六三郎「（またその一方で）扇升さん、あんた、これからどうする？」
扇　升「アーン？――（そして情けなそうに呟く）えれエことになつちゃつた……」

14　それと離れて、すみ子がひとり力なく考えこみ、加代もま
15　たそれと離れてひとり考えこんでいる。正夫が花道に腰か
16　けて足をブランブランさせながら煙草をかじつている。
西風

〈103〉　同・夕方・舞台裏の楽屋

1　一座の人々の手回りの荷物が置いてあるだけで、誰の姿も見えない。

〈104〉　二　　階　（楽屋）

1　描字

2　一座の連中がしんみりと車座になつて、わびしく貧しい別れの宴を催している。

3　その車座からひとり離れて、まだ、何か元気なく考えてい

S#102 C#14

るすみ子――加代の顔は見えない。

駒十郎「 オイ、矢太さん、ないのやないか 」

4 と焼酎の徳利を渡す。

矢太蔵「 へエ、おおきに 」

と受取つて注ぎ「 どや？ 」と次へ回す。

S#102 C#15

駒十郎「 （しんみりと）まア、わいに甲斐性がのうて、こんなことになつてしもたけど、そう悪い日ばかりも続かんやろ。 再起する折には知らせるよつてに、身体があいとつたら、どうぞ また来とおくれ 」

一同、しんみりして聞いている。

駒十郎「 亀さん、あんた、どこぞあてあンのか 」

S#104 C#2

5 亀之助「 へえ、妹のつれあいが浜松の在で漬物屋しとりますんで‥‥」

6 駒十郎「 そうか――長太さん、どないすンのや？ 」

7 長太郎「 へエ、もう一べん前の主人に頼んでみよかと思うてますが‥」

8 駒十郎「 そうか、一身田の松ノ湯やつたな 」

9 長太郎「 へエ 」

S#104 C#3

10 駒十郎「 ま、堅気になれる人はなつた方がええ。 杉山君は、また学校行きたいいうとつたな？ 」

11 杉　山「 ええ、アルバイトでもして‥‥‥ 」

12 駒十郎「 まア、みなチリヂリになるけど、たまには一座にいた時のことも思い出しておくれ、辛いことも多かつたけど、 面白いこともちつとはあつたわいな 」

S#104 C#4

13 仙太郎「 ねえ親方、おわかれなんだから、一つ景気よくやろうじゃありませんか 」

矢太蔵「 アア、やろ、やろ！ おもろないわ！（しげに） 小母はん、一つ景気よう弾いてエな 」

仙太郎「 （すみ子に）アア、姐さんもこつちイ来て、やつて下さいよ。おわかれじゃありませんか。 ねえ 」

14 すみ子「 ‥‥‥ 」

S#104 C#5

矢太蔵「 さ、姐さん、どうぞ――（と見まわして）ア？ 加代ちゃんどうしたんや 」

15

亀之助「 （見まわして）どうしたンやろ 」

杉　山「 （寂しく）‥‥‥ 」

仙太郎「 さアさア、姐さん――」 (16)「すみ子‥‥」立つ

17 その間に、しげが三味線の調子を合せ、すみ子も立つてくる。 (18) 杉山 すみ子に酒をつぐ

S#104 C#6

仙太郎「 ねえ親方、今日ッきりなんだから、姐さんとも仲よくやつておくンなさいよ 」

19

駒十郎「 （すみ子をチラと見ただけで）なア扇升さん、六さん、あんた等ともずいぶん長いつきあいやつたなア‥‥‥ 」

20 六三郎「 へエ‥‥‥。扇升さん、親方が‥‥‥ 」

と扇升を突つく。 扇升、頷き、耳に手をあてて聞く。

S#104 C#7

駒十郎「 良きにつけ悪しきにつけ、いつも勝手なことばかりいわせて貰うて、ほんまに長いつきあいやつた‥‥‥ すまなんだなア‥‥勘忍してや 」

21

S#104 C#12

S#104 C#18

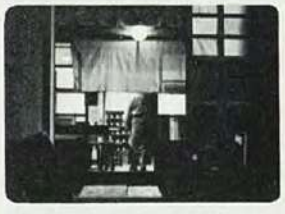
S#104 C#20

S#104 C#23

S#105 C#10

S#106 C#2

S#107 C#1



S#107 C#2

22　扇升、堪えられず、つと立つて階下へおりて行く。

23　その寂しげな後姿 —— 正夫があとからついてゆく。

105　舞台裏（楽屋）

1　扇升と、つづいて正夫がおりてくる。

3　扇升、囲炉裡の前にうづくまり涙を拭く。

2　正夫「じいちゃん……／じいちゃん…… どうしたんだよう……

4　じいちゃん……」

5　扇升、悲しげに鼻をすする。

二階から三味線と唄と手拍子が聞えてくる。

6　正夫が、なんとなく心細くなつて来て、ワーッと泣く。持

8　つていた梨がころがる。　9

10　描写　舞台

106　夜の道

1　駒十郎が来る

2　風呂敷包みを持つた駒十郎がゆく。

107　「つるや」の店

1　浮かぬ顔の駒十郎が入つてくる。

お芳が奥から出てくる。

2　お芳「アア」

駒十郎「えらいことになつてしもたイ」

と上り框に腰をおろす。

3　お芳「どうしたの？」

4　駒十郎「とうとう一座解散や」

5　お芳「まア……」「そうかー」

6　駒十郎「㊙さんにもいろいろ心配してもろたけど、どうにもならなんだ……。あの旦那もええお方やつた……」

7　お芳「なア、まアお上り」

駒十郎「清、どないしてる？」

8　お芳「あんた、一緒やなかつたの？」

9　駒十郎「うろん、知らん」

10　お芳「さつきあんたンとこの若い子が、あんたの使いやいうて呼びに来たけど……」

11　駒十郎「若い子つて？」

12　お芳「女の子　」

13　駒十郎「それで出ていきよつたんか」

14　お芳「へえ、一緒に」

15　駒十郎、不意に表へ飛出してゆく。

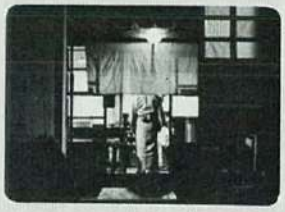
16

108　表

1　駒十郎、出て来て町の左右を見、がつかりして、項垂れて

S#107 C#16

S#108 C#1



S#108 C#2

S#109 C#3

S#111 C#1

S#111 C#2

S#112 C#1

S#113 C#1

戻つてゆく。

〈109〉 店

1 駒十郎 戻ってくる

2 お芳、不審そうに見迎える。

お　芳「どうしたン？」

3 駒十郎「こらえらいことやぞ」

4 お　芳「何が？」

5 駒十郎「（暗く項垂れて）―― 清の奴、仕様もない者にしてしもたぞ……」

6 お　芳「どうして？ 清が何ぞしたんか」

7 駒十郎「ウーム、えらいことになりよつた……」

8 お芳、いぶかしげに見入る。「何したんや……清」

9 駒十郎、グッタリ考えこんでいる。

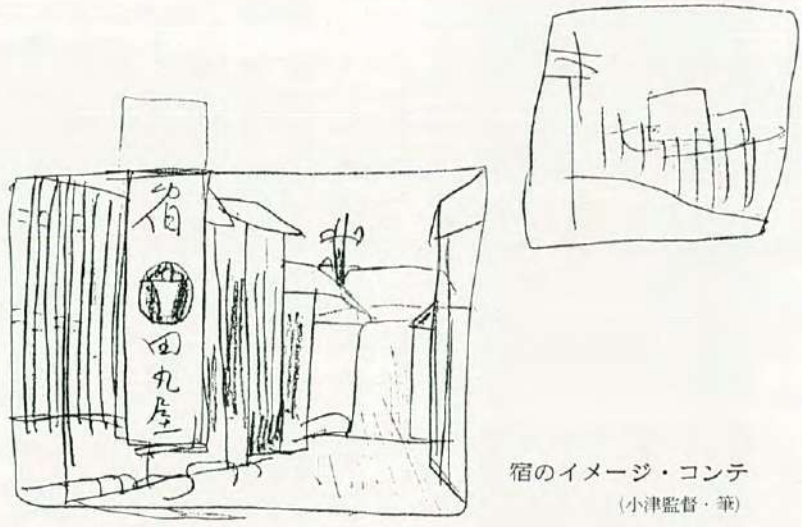
〈110〉 奥

柱時計の振子がカチカチゆれている。

〈111〉 朝・田舎の小駅

1 宿の表

2 汽車が出てゆく。



宿のイメージ・コンテ
（小津監督・筆）

〈112〉 粗末な宿屋の廊下

1 そこに汽車の音が聞えて――

〈113〉 その宿屋の ~~廊下~~ 一室

S#113 C#2

S#113 C#3

S#113 C#4

S#113 C#5

S#113 C#6

S#113 C#18

S#113 C#20

S#113 C#21

1　駅前の粗末な宿屋である。
　　清と加代がなんとなく暗く考えこんでいる。

2　加　代「ねえ、何考えとンの？」

3　清　「……」

4　加　代「後悔しとるの？」

5　清　「後悔なんぞせん。僕が誘うたんやもん」

　　加　代「けど……」

6　清　「けど、なんや？」

　　加　代「うち悪かつた。来なんだらよかつたわ」

7　清　「なんでや？」

8　加　代「あんた、うちみたいなもん相手にする人やないわ。うちみたいなもん相手にしたらあかんのよ。親方にだつてすまんし‥」

9　清　「どうしてそんなこというんや。伯父さんのことなんぞ問題やないやないか！」

10　加　代「だつて、あんたもつと上の学校行つて、勉強したいいうてたやないの？その方がええのよ。そうしてよ。なア、その方が、あんた、きつとあとンなつて後悔せんですむわ……」

11　清　「じゃ君は後悔しとンのか！僕アもう学校なんかどうでもええのや。君とのことお母さんに頼もうと思うとンのや。お母さんだつて吃度ゆるしてくれる。ゆるしてくれんでも僕ア‥‥」

12　と手を掴む。

　　加　代「あかん、あかんのや！（と手をどけて）あんた、このまま帰つて！ねえ、お母さんとこ帰つて！なア、帰つてよ！」

13　清　「帰つてどうせいッていうんや。帰つたらどうなるんや」

14　加　代「――わかれるのよ、このまま、ここで……」

15　清　「じゃア、君アどうなるんや。一座もみな解散してしもたやないか」

16　加　代「ええのよ。うちみたいなもん構わんといて。どうにかなるわ。どうにかやつてくわ」

17　清　「何いうんや！」

　　と、強く引き寄せる。

18　加　代「（それを押しのけて）いかん！帰つて！ねえ、帰つて！帰つて！」

19　描写　そして厳しく顔を見合う二人――、

20

21　描写

114　「つるや」・店

1　客が帰つたあとの皿小鉢をお芳が片付けて、卓を拭き、奥へ戻つてゆく。

115　奥

1　駒十郎が考えこんでいる。

　　~~お芳がくる。~~

2　駒十郎「（嘆息して）あいつ、どこいきよつたンかいなア……」

S#115 C#1

S#115 C#2

S#115 C#3

S#115 C#4

S#115 C#5

S#115 C#6

S#115 C#7

S#115 C#8

3　お芳も暗く心配顔で駒十郎を見、黙つて皿小鉢を片付ける。

4　駒十郎「蛙の子はやつぱり蛙や……。手が早いわ……。見損なうた……」

お芳、くる。

5　駒十郎「あいつばつかりは、蕗が鷹生んだと思うとつたけど、世の中、なかなかそう巧い具合にはいかんもんや。こんどばかりはこの駒十郎も散々じゃ。アーア、なんもかんも屁のカッパや」

6　お芳「けどあんた、そう悪い方にばつかり考えんでも……」

7　駒十郎「けどお前、貯金までおろして女と駆落ちしよるような奴、どこに取柄があンのや。ほんま、見損うたわ」

と、密かに涙を拭く。

8　お芳「でもなア、あの子、きつと帰つてくるわ」

9　駒十郎「……」

10　お芳「あの子、そんな子やないんやもん。帰つてくる」

11　駒十郎「そやろか、帰つてくるやろか」

12　お芳「帰つてこなんだらどうなるの」

そういうた途端に、これも急に胸が迫つて涙を抑える。

13　駒十郎「そやなア……そらそや……けど今時の若いもんは何しよるかわからんしなア……」

14　お芳「帰つてくる……きつと帰つてくる……」

15　駒十郎「ウーム」

16　お芳「なア、あの子が帰つて来たら、もう、あんた旅へなんぞ出んと……」

駒十郎「……」

お芳「なア、清に本当のこと いうてやつて。清かてもうそんなことのわからん年でもないんやし……」

17　駒十郎「……」

お芳「いつぞはわかるんや。なア、いつぞは吃度わかることなんや……」

18　駒十郎「ウーム……」

19　お芳「――もつと早うにそうなつとりや、こんなことにもならなんだんや。なア、ほんまのこと いうてやつて」

20　駒十郎「……」

21　お芳「な、そうしてやつて」

22　駒十郎「ウーム……。親子三人、仲よう暮そか」

23　お芳「ウン。――ありがと」

24　駒十郎「（~~棚の達磨に目をやつて~~）そうしよか。~~達磨さんかて、いつまでも白眼では可哀そや~~」

25　お芳「~~ありがと、ありがと~~。清かて吃度喜ぶわ」

26　駒十郎「――けどあいつ、一体どこいきよつたんかいなア……」

お芳、それを聞くと、ふとまた暗く心配顔になる。

27　~~駒十郎~~ お芳「（憂を払うように）アア 一本つけ~~ようか~~」　(28) 駒十郎「――」

29　お芳　お芳、うなずい~~て立つてゆく~~。「熱いのをナ――」

そしてお燗をつけ~~ていると~~こに行く。

表の戸のあく音――、

S#116 C#3

S#116 C#4

S#116 C#5

S#116 C#6

S#116 C#8

S#116 C#9

S#116 C#10

S#116 C#14

30　お　芳「（ふと見て）あ、帰つて来た！」

~~駒十郎、それを聞いて、ハッと立上る。~~

116　店

1　清が立つている。

お芳と駒十郎、慌しく出てくる。

お　芳「まア、お前、どこ行つとたの？」

2　駒十郎「どこ行つとつたんやお前」

3　清　「（思いつめた顔で）頼みがあるンや、お母さん」

4　お　芳「なんや？」

5　清、入口へ行つて腕で招く。

加代が目を伏せて入つてくる。

6　駒十郎、ハッと見て、じつと睨みつける。

駒十郎「（ツカツカと加代に歩み寄り）な、なんじゃお前ッ！」

加代、黙つて頭を下げる。

7　駒十郎「どの面さげて、わいの前に出て来よつたッ！ 阿呆！」

と、いきなり殴りつける。

8　加　代「すンまへん、親方——」

9　駒十郎「謝まりや済むと思うとンのかッ！ 阿呆ッ！」

と、つづけて殴る。

清　「（よろける加代をかばつて）何すンのや伯父さん！」

10　駒十郎「何ッ！」

清　「謝つとンのに殴らんでもええやないか！」

駒十郎「何ッ、お前もお前じゃッ！ 母ちゃんの心配がわからんのかッ！」

と今度は清を殴る。

11　お　芳「あんた、そんな——」

12　駒十郎「ほつとけ！ こいつら口でいうてもわからんのじやッ！」

と、又も加代に進み寄つて胸倉を摑む。

13　駒十郎「馬鹿もん！」

清　「（遮つて）やめんかイ伯父さん！」

駒十郎「何ッ！ なんじゃ、こいつ！」

お　芳「なア、やめてッ！」

途端に駒十郎が清を殴る。 清、カッとなつて駒十郎を殴り返す。

駒十郎、不意を食つてよろけ、ドカンと尻餅をつく。

14　お　芳「（鋭く清に）何するンやお前！」

~~駒十郎「（息荒く清を見返して）何じやイ！」~~

15　清　「（睨み返して）なんや！」

16　お　芳「（清に）お前、この人、だれや思うとンのや…… お父さんやで！ お前の本当のお父さんやで！ なんてことするんや！」

清、さすがに吐胸を衝かれて駒十郎を見る。

17　清　「——そうか、やつぱり…… そんなことやないかと思うとつたんや……」

18　駒十郎、なんとも いえない微苦笑で立上り、そこの椅子に

S#116 C#19

S#116 C#20

S#116 C#21

S#116 C#22

S#116 C#23

S#116 C#29

S#116 C#38

S#116 C#39

腰をおろす。

~~駒十郎「（やさしく）なア清……」~~

19 清「なアお母さん、お父さんは新宮の役場に勤めとつて、とうの昔に死んでしもたつて いうてたやないか！」

20 お芳「……」

21 清「おれアそう思うとンのや！ 親父みたいなもんいらん！ 今更そんなもんほしうないッ！ そんなもんいらんのや！」

22 お芳、清を見返し、駒十郎に目を移す。

駒十郎「……」

23 お芳「けどお前、お父さんはお前を旅まわりの役者の子にしとうなかつたんや。 お前にだけは片身の狭い思いをさせとうなかつたんや」

24 清「なんでや？ 何で？」

25 お芳「お前にだけはしつかり勉強してもろて、立派な人になつてほしかつたんや。 だからお父さんはナ、お金が入ればいつもお前の学資につて旅先から送つてくれなはつたんや」

駒十郎「もうええ、もうやめとき」

お芳「けどあんた――」

清「伯父さん！」

駒十郎とお芳、ハッと清を見る。

26 清「なんで今頃ンなつて出て来たんや！（お芳に）お母さん、なんで今頃ンなつておれにそんなこと いうンや！ そんな勝手な親つてあるかッ！ おれアこんな親いらんのやッ！ 出てつてほしいわ。出てつてくれ！」 (27) 駒十郎「――――」

28 今にも泣きそうな顔で、身を翻して二階への階段を駆け

29 上つてゆく。

30 駒十郎とお芳、ぼう然と見送る。

31 加代「（涙を拭いて、お芳に）すんまへん…… なんにも知らなんだもんで……」

32 駒十郎、それを見て、黙つて奥へ立つてゆき、すぐそこの上り框にグッタリ腰をおろす。

駒十郎「（嘆息して）―― あいつのいうのも尤や……尤もなことといいよるわ…… 勝手な時にこれが父親でございいうた ところで、通用せんのが当り前や……」

33 お芳「けどあんた、あんただつて何も……」

駒十郎「いやア、わいはやつぱり旅イ出るわ」

34 お芳、ハッと見て駒十郎の傍へくる。

駒十郎「その方がええ…… その方がええのや……」

35 お芳「けど清かて、もう肚ン中では折れとるんやから……」

36 駒十郎「いやア…… なんもかんももう一ぺん初めから出直しや……

37 今日はこのまま今まで通りの伯父さんでわかれた方がええ…」

38 加代、それをじつと聞いている。

39 駒十郎「こんどこそは清の父親やいうても、なんの不足もない 立派な役者になつて帰つてくるわ……。」「そうさせとくれ……。

40 お芳「そうするわ」 (41) 駒十郎

S#116
C#44

S#116
C#45

S#117
C#1

S#117
C#2

S#117
C#3

S#118
C#1

S#118
C#9

S#118
C#10

42　お　芳「でもあんた……」

43　駒十郎「まアその折には引幕の一つも祝うとくれ」

44　と、立上る。
加代が駈け寄る。

加　代「親方ッ！ うちも一緒に連れてつて！」

駒十郎「ウム？」

45　加　代「親方のためやつたら、うち生れ代つて働きます！ こんなことでこのままわかれるなんて、いやや…… うちいやです！ な

46　駒十郎　ア親方、お願いします！ お願いです！」

47

48　駒十郎「（胸を衝かれてお芳に）オイ、聞いたか、可愛いこと いいよるやないか。――骨折りついでに、こいつの面倒も 見てやつておくれ。――（そして加代に）なにかと辛うあたつて

49　済まなんだなア、勘忍しとくれや」
加代、堪えられず、顔をおおう。

駒十郎「（その肩に手をかけて）清を偉い男にしてやつてや。頼む

50　で。な、頼んだで。 お願いや」

51

52　と、部屋へ上り荷物をまとめる。

53　加　代「（それを見て二階へ呼びかける）清さん！――清さん！清さん！」　54 奥の間の 駒十郎

55　加代 上つてゆく。

56　お芳はじつと動かない。

117　二　　階（清の部屋）

1　頭を抱えて寝転び、悶々としている清――、
加代が慌しく上つてくる。

2　加　代「清さん！ なア、親方が、親方が……」

3　清　「――？」

4　加　代「ね、早う！ 早う！」

5　清、サッと立上り駈けおりてゆく。

6

118　階　　下

1　清、駈けおりてくる。 つづいて加代――。
お芳が店の方から戻つてくる。

2　清　「（気忙しく）伯父さんは？ 伯父さんどうしたんや？」

3　お　芳「……」

4　清　「どうしたんや、伯父さん――」

5　お　芳「お父さんか？」

6　清　「――？」

7　お　芳「お父さんならまた旅イいきなはつた……」

8　清、ハッとして追おうとする。

9　お　芳「清！」

清　「――？」

10　お　芳「留めんでもええのや。 このままでええんや」

S#120 C#1

S#120 C#2

S#120 C#3

S#120 C#4

S#120 C#8

S#120 C#9

S#120 C#10

S#120 C#11

11　清　「――？」

12　お　芳「――お父さんはな、お前が子供の時から、この町イ帰つてくるたびに、いつもあんな気持でこの家を出ていきなはつたんや」

13　清　「……」　(14)　加代「――――」

15　お　芳「このままでええんや。お前さえ偉うなればそれでええんや」

16　いいながらお芳も涙ぐみ、清も堪えられなくなつて声を忍んで泣き、加代も涙をおさえている。

17　描写　奥座敷

119　同夜・駅の一角

暗い電灯――。

120　駅の入口

1　駒十郎が来る。切符売場の窓口に「しばらくお待ち下さい」と書いた札が出ているので、そのまま そこのベンチ

2　に腰をおろそうとしてふと見ると――、

3　その待合室の片隅にすみ子がしょんぼり腰かけて、じっと

4　見ている。

5　駒十郎、気まづい顔で、そのまま腰をおろし、タバコを喫

6　すみ子　えるが、マッチが見付からず、探す。すみ子、黙つて立つて来て、マッチを擦つて出す。駒十郎、変な顔で見返し、

7　また探す。すみ子、マッチが短かくなつて捨て、二本目を

8　擦つて出す。駒十郎、吸いつける。

すみ子、並んで腰をかける。

9　すみ子「親方、どこいくの？」

駒十郎、黙つてタバコをふかしている。

すみ子「（タバコを出して）ちょっと貸して」

と、駒十郎のタバコを取る。

すみ子「（吸いつけて返し）ねえ、どこいきなはんの？」

駒十郎「（正面を向いたまま）――」

すみ子「うち、どこいこうかと思うて迷うとンのやけど……」

そのまま途絶えて――、

すみ子「親方、どこぞあてあるの？」

10　駒十郎「ウーム……」

11　すみ子「どこ？ねえ、どこいきなはんの？」

12　駒十郎「――桑名の……　書の旦那にでも泣きついてみよか思うとン

13

14　のやけど……」

15　すみ子「そう……。うちも一緒にいこかしらン……」

16　駒十郎「――」

すみ子「うち、あの旦那やつたらよう知つとるし……いかん、一緒

17　に行つて？」

駒十郎「――乗るか反るかや……」

すみ子「え？」

18　駒十郎「――もう一旗あげてみよか……」

S#120
C#17

S#120
C#18

S#120
C#22

S#120
C#24

S#121
C#1

S#121
C#2

S#121
C#3

S#122
C#1

19　すみ子「 うん。 やりましよ。 やろ、やろ 」

20　駒十郎「 ―― やつてみるか…… 」

21　すみ子「 大丈夫や、やろ、やろ、やりましよ 」

切符売場の窓口があく。

22　すみ子、ツと立つて切符を買いに行く。

すみ子「 桑名二枚 ―― 」

23　駒十郎「 お前、あこの荷物忘れたらあかんで 」

24　すみ子、見返り、ニッコリ頷いて、切符を買う。

〈121〉　夜　汽　車　の　中

1　乗客

2　ねむりこけている各種各様の乗客 ――、

3　駒十郎とすみ子が向い合つて、一つの駅弁のおカズを二人で突つつきながら瓶詰を呑んでいる。

〈122〉　暗　い　夜　の　線　路

1　ぱく進してゆくその列車。

終

■あとがき

宮川　一夫

この「浮草」は、昭和九年松竹蒲田で作られた小津監督自身のサイレント作品である「浮草物語」を再映画化したものです。

「浮草物語」は、旅芸人一座にまつわる物語として、アメリカ映画「煩悩」(1928年、ジョージ・フィッツモーリス監督）からアイデアを得たそうで、当時、小津作品の“喜八もの”と呼ばれた「出来ごころ」と、のちの「箱入り娘」「東京の宿」に続く、一連の“親と子の絆”を題材にした物語として描かれています。小津監督は、この物語に執着し、戦後の松竹でも「大根役者」という題名で冬の佐渡を舞台に企画されていたそうですが、結局は実現されませんでした。何故小津監督がこの物語に執着されたのか、今では想像する以外にありませんが、旅芸人一座の座長としての主人公の立場や心情が、映画監督というそれと重なり、監督の思い入れがそのまま作品の中に描き込まれているのではないでしょうか。大映から監督作品を依頼された時、小津監督は中村鴈治郎を念頭に置いた上で、これを機会に再映画化に踏み切らせたものと思えます。勿論、「大根役者」では冬の佐渡が舞台で季節がら撮影出来ないこと、他社の仕事で、暗い話は申し訳ないといった心使いも少しはあったのかもしれません、脚本から書き直し、舞台を風光明媚な夏の南紀州に改め、題名も「浮草」に変更されました。筋は「浮草物語」とあまり変りませんが、トーキーのカラー作品であるところから趣の違ったものになっています。ロケシーションは志摩半島の波切(なぎり)の漁港、セットは大映多摩川撮影所です。「浮草物語」が黒白の作品であり、「大根役者」も冬景色を背景にしたものであれば、どちらも寒色が基調となり、相当にうらぶれた過酷な物語になっています。が、この「浮草」は南国の色彩豊かな背景の中で、暖色が基調となり、小気味よいテンポで、軽快に物語が展開されて行きます。一座解散、実の子からも逃げるように去らねばならないラストでありながら、意外とカラリとした明るい印象を与えているのは、何処までも澄んだ明るい風土と、一時の別れという刹那の悲劇性を越えて、“人の別れと出合い”を暖かく見つめる小津監督の心根がそのまま作品に反映しているからではないでしょうか。このカット割りから、小津監督の人柄や心根を少しでも汲み取って貰えれば幸いだと思っています。

ドイツ工作連盟の成立

ヘルマン・ムテジウス

工芸の意味，1907

今日の工芸（das Kunstgewerbe）は，芸術的・文化的・経済的な意味を同時に持っている。私はまず芸術的な意味をあげる。これはある程度までわかりきっており，またすべての工芸運動がほとんど最近までこれに力の限りを尽したからである。工芸の文化的な意味は，なおまだそんなに明らかではない。ここに働く能力は，今やっと動き始める。そして経済的な意味に関しては，これはもっぱらこれからのことである。しかし，歴史における比較にもとづく希望をおそらく述べることができる……

その時代の諸条件を正当に評価しようとするならば，それぞれの対象の個別的条件を正当に評価することがまず必要である。そこで当初から今日の工芸の主意を形成したのは，まずあらたにそれぞれの対象物の目的を正しくはっきりと了解することであり，またフォルムを目的から論理的に展開させることであった。しかし意識が古い芸術のつまらない模倣から一度そらされるやいなや，現実が理解されるやいなや，ただちに別の欠くことのできない必要がさらに加わった。それぞれの素材は加工に関してそれ特有の条件を出す。石は木材とは異った寸法やフォルムを必要とし，また木材は金属とは異なり，金属においても錬鉄は銀とは異なっている。それ故に，素材の特性に応じた造形（die Gestaltung）は目的に従った造形となり，また素材への配慮によって同時に素材に適った構造への配慮が生み出された。目的（Zweck）・材料（Material）・組立（Fügung）は今日の工芸家を導くすぐれた指針となる。

この結論は，新しく形作られる対象物のフォルムがこれら三つの造形原則への配慮によってもっぱら決定されるであろうという，そうした結論では必ずしもない。なぜならば造形家の頭脳と手との間には人間の感情がはいるからだ。快い効果をあげなければならない製作物においては，人間の感情がなおさらのことその間にはいる。この点については疑わしいのだが，ことによると技術者はこの感情を締め出すことができるかもしれない。いずれにせよまったくばかげているのは，数学的・論理的にフォルムを造り出すために，感情とそれにともなう夢想との抑圧を芸術的な造形家に要求することであろう。感情の混入は今日の工芸においても存在し，そしてしかも大いに，おそらく古い美術工芸の場合よりもさらに多く存在する。だがしかし感情の混入が，古い美術工芸品の外観を獲得するという努力に先導されるか，あるいは歴史的な追憶とは無関係に現われるか，そこには違いがある。いずれにせよ目的・材料・構造に応じた確固たる造形原則に従うことで防壁が与えられ，歴史的感傷性ひいては非ザッハリヒカイトに衰微していくことから守られる。これら三つの原則をそこねることが，歴史的な追憶に従う造形にはほとんど必ずつきものである。様式模倣の時代すなわち主に19世紀後半の工芸がこのことを示している。同時にこの時代は，すばやく変化する流行様式を伴って，あらゆる種類のばかげた着飾りや偽りの材料へと最もひどく迷いこんだ時代である。代用品と模造品が成功を収めた。木材は圧縮された厚紙で，石材はしっくいで，青銅は亜鉛板でなければ錫鋳物で，それぞれ模造された。最も素朴な作法規準に対する気持さえもこの点に関しては失われた。それではどうしてこうなったの

か。この主たる理由は，人々が外面のフォルムにうつつを抜かし，例の歴史的感傷に基いて何よりもこれを好んだからであった。近代工芸の信奉者は今日なるほどあの時代の見解を越えているが，一般はそうではない。公衆と下級の商工業はなおまったくそれにとらわれている…

工芸は，今日の社会階級を堅実さ，正直さ，市民的な簡素さへと立ち戻らせるという目標をもっている。もしこれに成功すると，工芸はきわめて深くわたしたちの文化生活に食い込み，いっそう広い効果を引き出すだろう。これは，ドイツの住居とドイツの家屋をかえるだけでなく，同時代の人びとの性格にも直接に効力を及ぼすだろう。なぜならば，居住空間の好ましい造形を育てあげることは，今日の室内装備がもっている要求がましい成り金趣味を押える性格教育で根本においてありうるからだ。

新しい工芸運動が依拠する本来の原則の追求は，おのずから拡大へ，工芸の文化的意味へと立ち至る。しかしもともと芸術的な領域においてもすでにわれわれは，当初に狭く定められた工芸の領域それ自体がふみ越えられるのを目撃する。もともと美術工芸的な考え方すなわち趣味のよい手工作製品の造形から出発した工芸は，すでにわれわれの住居の改造者になった。新しい住居文化が今まさに導き上らされようとしている。今日，この方向に工芸活動の本来の目標がある。室内の造形から，そこに室内があらわれる住宅の造形にいたるのは，ほんの一歩である。事実すでに今日，住宅まずもって小規模なカントリー・ハウスの建築が工芸に由来する思想にいかに影響されているかを見てとることができる。住宅建築において今しがた始まった新運動は一般に次のように定義されうる。すなわち，田園住宅のモチーフを取り入れて論理的な専門的な原則によって建てられる簡素な住宅が，あらゆる種類の歴史上の形式拘泥で飾りたてられた高級住宅にとってかわると……

純粋な工芸運動であることをまず始めに明らかにした新運動（die neue Bewegung）は，その関係領域をあらゆる芸術へとすでに拡げたので，一般的な芸術運動になったと今日もはやいうことができる。しかしそうであるとしても，この運動はこれまでもっぱら知的なものであったこと，またとりわけ当代の経済活動においてたいして人目をひかなかったことが，他面においてはっきりとしている。この運動は知識人の集まりから出発し，これまでそうした人々によってささえられ，知性から知性へと伝え広められた。芸術的のみならず実業的でもある分野にとって重要なのは，新運動がそれ相応の経済上の道をも見いだすことであろう。この点に関して難事がもちあがる。美術工芸の物質面の代表である企業家と商人が，新運動とその担い手，ドレスデン工芸展そして工芸学校に反対して公然と抗議声明を出した現今こそまさに，みたところこの難事は増大した……。

そしてさらに，近代運動への尽力は商売の上での見込みにもつながることが今日すでに指適されうる。論理的に徹底してこの方向をたどった若干の美術工芸製造者は，輝かしい経済上の発展をとげた。この点については「ドレスデン手工芸工房」に注目するだけで十分だ。この工房は8年間のたつうちに，小規模な始まりから，数百人の家具職人を雇い何百万マルクもの取引をする企業に発展した。もちろんそのためにはひとつのことが必要だ。すなわち，製造業者は打算からだけでなくて心から新運動に加わることだ。そうすれば必ず成功を収めるだろう。絶対に次のことはいえる。すなわち，新運動への抗議に加わるのではなくて，新運動に味方として加わる製造業者の双肩に後世がかかっているだろうと。というのは，新運動が当代の精神運動とともに歩むのに対して，他方はこれに抵抗するという無益な企てをなすからである。

いずれにせよ新しい工芸の経済面を打開することは，当代のさしせまった問題である。工芸や産業美術の生産活動が，歴史上の様式をもつ物品の代りにいわゆる新様式をもつ物品をこしらえようとも，それでこの問題が簡単に片付くものではない。この企ては，最新の様式としてユーゲントシュティールやゼツェシオーンシュティールを差出すことによって着手された。そしてこの様式はすでに再びアンピール様式やビーダーマイヤー様式にとってかわられた。しかし新しい工芸が抱く思想は，こうした軽薄な流行様式との戯れに伍するにはあまりにまじめである。工芸運動においてはいわゆる近代様式はまったく問題にならない。そうしたことを告げるのは，そもそ

も軽率な急ぎすぎであった。様式というものは，またたくまに生じるものではないし，でっちあげられるものでもない。そうではなくて，それはまじめに努力する時代によって結果として生み出されるのであり，当代における内なる精神的な推進力の可視的な表出である。この推進力が本物であれば，本物の様式，すなわち独創的で持続的な様式が生じるだろう。またこれが浅薄であったり皮相であったりすると，最近50年間における変転する様式模倣と何か似たものが生じるだろう。どのような様式が現今のまじめな近代工芸の努力から現われるだろうかということは，今日においては見きわめられえない。それは予感されうるにすぎない。様式を力ずくで強奪することがわれわれの使命ではない。われわれにとって大切なことは，誓ってそれに責任を負いうるように，十分な専心と誠実さとをもって形づくることだ。様式は，先取りされうるような事柄ではなくて，ひとつの時代における誠実な努力のすぐれた結集である。どのような様式を当代が持ったか，すなわちどのような共通の特徴を当代の最もすぐれた確かでまじめな努力のうちに見い出しうるか，こうしたことを判断するのは後世の人々の仕事であろう……。

産業美術の製作者は，彼の商売を倫理や道徳上の目標と結びつけることをこれまで原則として拒んだ。彼は世間の人々の言に従って彼の商売をただ人々が告げる要求にだけあわせてきた。その結果，高価なように見えるが実は金がかかっていない物品をもたらした。というのも多くのあらゆる階層の人々がこれらの物品にうまくひっかかったのである。産業のこの実践とそれへの人々の同意とによって，製作者と顧客とに共通の風紀の乱れが生み出された。というのもいかなる製造業者が，自らの人生を粗悪品の生産に使い果たすことを楽しみとしえようか。またいかなる顧客が，役に立たない物品をひき続き享受しえようか。この点に関して十分な変革が生じなければならない。しかもこの変革は製造業者のところで始まらねばならない。これは製造業者が私人として遵守するまともな原則を彼の商売に移し入れさえすればよい。彼が私人としてまともに振舞うと，そうすれば彼は実業家として不正直に生産しなくてもよい。つまり彼は模倣品や代用品すなわち実際よりも高価に見える物品を製造しなくてもよい。どれほどにそのような原則が民衆のすこぶる健全な常識となりうることか，イギリス人の生活と考え方を知っているものは誰もがこのことを心得ている。イギリスの製造業者は，ほとんど例外なく彼の最良の信念に従って堅実な物品だけを製作するという見地に立っている……。

ドイツ人にとってそれがどんなにいとわしく非愛国的に思われようとも，今日ドイツが絵画においても彫刻においても問題にされていないことを，外国の知識を十分にもっている人は誰でも心得ている。ドイツにおいて英雄とみなされているドイツの画家達は，外国においてはその名前すら知られていない。これに対してフランスの印象主義者たちは世界中で求められている。芸術愛好家の外国人ですらドイツのすぐれた彫刻家をたずねられたら一人もその名前をあげることができないであろうが，その一方ではムニエやロダンの名前は世界中に鳴り響いている。建築においてはドイツはもっとも遅れた国とみなされている。なにしろ外国人の判断によるとドイツの趣味は最低の水準にあるものだから。今やドイツの評判は非常に落ち込んでおり，ドイツと無趣味はほぼ同じ意味内容である。これを隠すことは何の役にもたたない。赤裸々な現実を直視することが必要である。そして工芸の発展によって今やわれわれはわれわれへの悪評の殉難者になる状態になればなるほど，それだけ一層今日は現実を直視しうる。というのはドイツへの諸外国の判断をすばやく改めさせるのに丁度ぐあいがよいことが，新しいドイツの工芸の成果にすでに疑いもなく生じたのである。セント・ルイスのドイツ工芸展は啓示のように全世界に印象を与えた。ドイツに思いがけなく工芸のすばらしい繁栄がよみがえるということ，このことが今やすでに世界中に広まっているといえよう。そのような評判に基づいてのみ工芸品の輸出を向上させる道がひらかれうる……。

新しいドイツの工芸がとった方向が，昔のフランスの美術工芸と同じほどに遠大な意味へとたち至るかどうかは，現時点では誰にも予言できない。しかしこれを望むこと，そして幸いにも始められた発展にすべての活力を

役だてることは，ドイツの利益のためである。すでにその狭い領分を越えて全般的なドイツの芸術運動に成長した新しい工芸は，それどころか今や全般的な文化運動になろうとしている。これがさらに発展すると，経済上の成果もあがるにちがいない。そしてこの見地からすれば，主として私の使命はこれからの講義において今日までのその発展過程を叙述することにあろう。

(Hermann Muthesius, Die Bedeutung des Kunstgewerbes, Vortrag, Handelshochschule Berlin, 1907, in: Die Neue Sammlung, Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund, München 1975, S. 39-50)

フリッツ・シューマッヒャー

ドイツ工作連盟設立総会における基調演説，1907

今日のせきとめることのできない経済と技術の発展が，工芸の活動基盤に重大な危機をもたらした。製作者と創案者との間が疎遠になるという危機である。これは，産業が存続するかぎり，隠すことも取り除くこともできないであろう。それゆえ，ここに生じた離反を調停していく努力によって，この危機を克服しなければならない。

これが本連盟のすぐれた目的である。

工芸の根本からの回復は，創作力と製作力がふたたび密接に結びつくときにのみ可能である……。

芸術が民衆の労働と密接に結び付くならば，その成果は美しさだけではない。これは，外部の不調和に悩まされる敏感な人間のためにのみ行われるのではない。そうではなくて，この影響は受用者の領域をさらに越える。これはなによりもまず製作者の領域へ，製作物を工作する労働者自身へと広がるのである。彼の行動のうちに芸術の息吹きがふたたび入り込み躍動する。そこで彼の存在感情が高まり，この存在感情によって彼の生産能力が高まる。創案者として製作活動と関わりをもった者は誰でも，自らの職務のすばらしい印象としてこれを認めるに至ったであろう。われわれは労働における喜びを再び勝ち取らねばならない。これは質の向上と同じ意味をもっている。そして芸術は美的な能力であるのみならず，同時に倫理的な能力でもあり，さらに両者はひとつになって最終的にもっとも重要な能力すなわち経済上の能力にたちいたる。

(Zitiert nach Zur Gründungsgeschichte des Deuchen Werkbundes, in: Die Form, Zeitschrift für Gestaltende Arbeit, Heft 11 1932, S. 330)

テーオドール・フィッシャー

ドイツ工作連盟第一回年次総会における開会の辞，1908

今やこの技術時代において人々は，すでにずっと前から機械が存在したこと，例えば陶工のろくろも機械であることをしぶしぶ想い起すか，あるいはまったく想い起さない。新しく現われたのは，恐しい速度で幾倍にもなり変化し改良されてきた機械によって人々が支配されていることであり，まさにこの速度のために新しいフォルムのすべてに大急ぎで精通する暇がないことだけである。

道具と機械の間にはそれゆえ確固たる境界はない。機械が道具として自由に使いこなされるやいなや，道具によっても機械によっても良質の仕事がなしとげられうる。

このことが重要なのである。

それゆえ仕事の質が落ちているのは，機械それ自身のせいではなくて，機械を正しく用いる能力がないからである。

一種の冷たさを，私としては，機械工作の権利として認めたい。その製作方法，そのフォルムの性質，要するに機械全体が手仕事におけるよりもこの際はるかに正確さを必要としているように私には思われる。しかし，正確さそれ自体が確かに工作本来の目的であるという迷信がひとたび克服されるならば，機械工作には切りつめられてはいるが最高の効果的な多様性への可能性も十分にある。状況がそのようになれば，私が先にのべたように，いよいよ機械は人間の手の中の道具になるだろう。

ともかくこの観察から得られた感覚的見解は恐らく要するに次のように述べてよいだろう。すなわち，機械の悪影響をまだ治っていない小児病の症状として見きわめようと試みるならば，機械それ自身が新しいものであり有

害なものであるとも言われないだろうし，大量生産と労働分割ですら文化人をぞっとさせることを止めるだろう。

それゆえ，私はそう思うのだが，大規模経営と労働分割それ自体が悪いのではなかろう。そうではなくて破滅の原因になるのは，「良質な工作」(Qualitätsarbeit) という目標が見失われることであり，また産業の大部分が自分を文化社会に仕える構成要素としてでなく現代の支配者として感じていることである。近代的な方式によるなんという強い者勝ちと偏侠な術策であることか。

(Theodor Fischer, Eröffnungsansprache auf der I. Jahresversammlung, 1908, in : Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Heft 11 1932, S. 310)

ドイツ工作連盟の指導原理，1908

1．本連盟は「ドイツ工作連盟」と称する。

2．本連盟の目的は，工芸活動の向上を図ることにある。

3．本連盟がこの目的を達成するための方策は，宣伝活動と組織化にあり，その個々については次の項による。

a）関連した公的諸問題への一致団結した態度。

b）仕事の質の向上をめざして芸術，産業そして手工業が生産的な協同を促進すること。

c）本連盟の目的を専門的に論じ，文筆により代弁するための中心点を生みだすこと。

d）良質な仕事の遂行だけを構成員の義務とする。

e）良質な仕事への理解を高めるための行動。

f）青年教育ことに新進工芸家教育に影響を及ぼすこと。

g）本連盟の目的の精神にのっとって商業，請け負い団体そして専門知識人団体に感化を及ぼすこと。

4．本連盟の構成員は，芸術家，実業家（産業や手工業の企業体）そして専門知識人からなる。

5．構成員の入会許可は，選出された委員会の決定によらねばならない。

(Leitsätze des Werkbundes, zitiert nach Der deutsche Werkbund, in : Deutsche Kunst und Dekoration, Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauen-Arbeiten, Bd. XXII 1908, S. 337)

解　　説

今世紀初頭にミュンヘンで設立されたドイツ工作連盟 (Deutscher Werkbund) は，産業と芸術の統一を目指した注目すべき文化的な運動であった。その進取の気風に満ちた理念と優れた指導力は，新しいドイツのデザイン運動を鼓舞し，近代建築と工業デザインの発達を基礎づけていった。今回われわれが取り上げたドキュメントは，この工作連盟の成立をめぐる四点の史料である。

第一の史料は，工作連盟設立の指導者のひとりであったヘルマン・ムテジウス (Hermann Muthesius, 1861—1927)（**図1参照**）の講演録である。彼は，帝国様式としてのネオ・バロックの作風を展開したベルリンの建築家パウル・ヴァロート (Paul Wallot) のもとで学んだ。そして1887年から1891年にかけてエンデ・ヴェックマン商会の依頼で建築監督として日本に滞在した。帰国後，彼は1893年に行政建築官の国家試験に合格し，ただちに採用された。そして1896年からロンドンのドイツ大使館付き技官として当地に1903年までとどまり，イギリスの近代建築と工芸を調査研究し，その成果を本国に伝えた。帰国後，彼はプロシア商務省に工芸学校担当官として招かれ，工芸学校の改革に取り組んだ。第一の史料のもとになった講演は，この頃にベルリン商科大学で工芸に関する彼の講義を始めるに際して行われた (1906年春)。その中で彼は，未だに古めかしい時代様式を繰り返しているドイツの産業美術の哀れな状態を痛烈に批判したのである。彼の苦言は，当時の産業界に大きな波紋を投じ，保守的な手工業と産業の側から激しい反発を引き起した。しかし，その一方ではこれが契機となって，進歩的な産業人や芸術家たちを新しい統一組織の結成へと結集させるにいたった。

早くも1907年10月5，6日に12人の芸術家と12の企業体が，新しい統一組織を発起した。この芸術家の中には，ペーター・ベーレンス (Peter Behrens)，テーオドール・フィッシャー (Theodor Fischer)，ヨーゼフ・ホフマン

図1　ヘルマン・ムテジウス

図2　ブルーノ・パウル，食堂，ドレスデン第三回ドイツ工芸展，1906

(Joseph Hoffmann)，ヨーゼフ・オルブリヒ (Joseph Olbrich)，ブルーノ・パウル (Bruno Paul)，リヒャルト・リーマシュミット (Richard Riemerschmidt)，パウル・シュルツェ・ナウムブルク(Paul Schultze-Naumburg)，フリッツ・シューマッヒャー(Fritz Schmacher) などが含まれており，一方の企業体の中には，ペータ・ブリュックマン・ウント・ゼーネ (Peter Bruckmann & Söhne)，ドレスデン・ドイツ手工作芸術工房 (Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst Dresden)，ミュンヘン芸術手工作共同工房 (Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk München)，ウィーン工房 (Wiener Werkstätten) などが入っていた。その設立総会には，多数の芸術家と産業人そして幾人かの芸術愛好家と工芸専門家が招請された。彼らは自国の産業美術の現状と文化的な意義を論議し，ドイツ工作連盟の結成を決議したのであった。

この時に，芸術家の側の代表者として立った建築家フリッツ・シューマッヒャーの基調演説の一部が，第二の史料である。ここで彼は，当代の工芸復興はデザインと製作との統一的な観点を回復していく努力にかかっていると主張した。工作連盟は，この努力を進めるための創案者と実業家との自由主義的な自己救済組織であったともいえよう。またシューマッヒャーは，工作連盟結成の直接的な契機のひとつともなったドレスデン第3回ドイツ工芸展 (Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden, 1906) (図2参照) の指導者としてすでに有名であった。この展覧会では，特に機械生産のために芸術家たちによってデザインされた物品が展観され，機械とデザインの統一が促進された。

さて，工作連盟は，初代会長として建築家テーオドール・フィッシャーを，副会長として実業家ペーター・ブリュックマンを選らび，1908年に第一回年次総会を開催した。この時の開会演説の一部が第三の史料である。ここでは，健全で調和のとれた文化創造を目指す「質の思想」が強調された。彼らは，機械生産が逆に社会を使役する支配者となりつつある時勢の情況を危惧し，産業社会における芸術の復権ひいては全人間性の回復を願ったのである。

こうした工作連盟の基本理念を綱領にまとめたのが第四の史料であり，これは「ドイツの美術と装飾」(Deutsche Kunst und Dekoration, 1908) 誌の報告記事の中での引用に依った。ここでは，国内の産業の技倆の改善と生産品の質の向上が目的とされた。工作連盟は，この目的を達成するために，芸術と産業および手工業が一致して教育や宣伝活動に当り，互いに協力し合うことを信条としたのである。

(訳・解説　藪　亨)

〈編集後記〉

この7号から，村松，依田両教授のあとを継いで編集を担当することになった。微力ながらつねに新鮮な編集委員会を構成し，ヴェテラン，新鋭ともどもに工夫をこらして，芸大に蔵されている芸術および学問のエネルギーを顕在化してゆきたい。

当分のあいだ特集号と論文集を一年おきに交代させてゆき，出版のピッチを早めて紀要の伝達の恒常化を計ってゆきたく思っている。

此号では，宮川一夫教授「浮草」を始めとして，気鋭の論文を配して，特集としては，「芸術情報センター」を主題に選んだ。初め「芸術情報センターと未来」と題してセンターの諸機能と運営の問題にまで展開しようと考えていたが，都合によって設計者である高橋靚一教授に「構想」の御苦心そのものを中心に語って頂くに終った。もう一度，機会があればこの複合的空間をいかに各学科が効果的に利用することができるかという問題を考察してみたい。

（山田幸平記）

大阪芸術大学　紀要〈芸術〉6

昭和58年3月20日発行
発行／大阪芸術大学
大阪府南河内郡河南町　TEL 07219-3-3781
編集／大阪芸術大学芸術研究所
表紙／津高和一（大阪芸術大学教授・絵画）
印刷／日本写真印刷株式会社