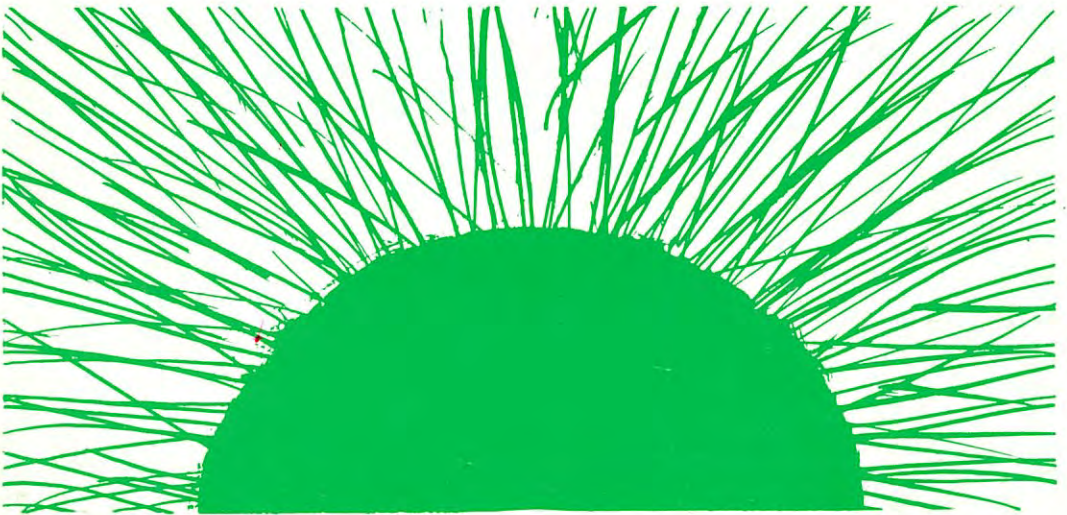
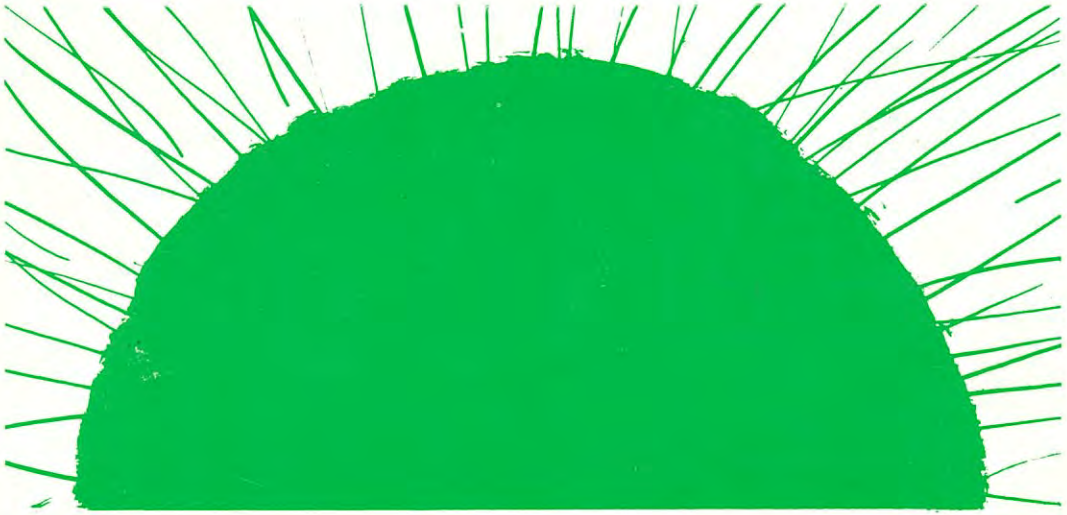


芸術1



大阪芸術大学紀要

紀要「芸術」1 正誤表

ページ	欄	位 置	誤	正
目次		5行目	古典的性格	古典主義的特性
13	右	11行目	箱差 <small>はらさ</small>	箱差 <small>はらさ</small>
15	右	図中	石鏡	石鏡
〃	〃	〃		
30	右			notes15は削除
31	右	下から10行目	my……viv	My……xix
32	左	下から2行目	ride.——cxxvii	ride,——cxxxvii
33	右	上から20行目	cxxiv	cxxxiv
35	右	下から14行目	thrice……—lxxxiii	threefold……—cxxxiii
39	左	下から3行目	amen.——lxxv	“Amen”——lxxxv
40	右	下から5行目	xxl	xxi
43	右	上から7行目	cxiv	cxv
72	右	下から7行目	(図⑩⑪参照)。	(図⑨⑩⑪参照)。
〃	〃	下から5行目	(図⑥⑦⑧⑨参照)。	(図⑥⑦⑧参照)。
〃	〃	下から3行目	(第7表参照)	(第8表参照)
82		写真説明		写真説明の79頁と80頁を入れかえ
86	左	上から8行目	1957年	1967年
99	右	最終行	掲載	掲載
100			下の写真2枚が上下転倒	
140		筆者紹介中	新井基祐……(英語)	新井基祐……(英文学)

本年は大阪芸術大学、浪速短期大学および附属の教育施設を含む塚本学院の発足より25周年に当る。大阪芸大もすでに三たび卒業生を送り、その間に紀要発刊の機を逸したのは残念であるが、あたかも学院四半世紀の記念すべき年に本学の紀要が創刊の運びとなったことを心から喜びたい。

大阪の地は近世以降商工業都市として巨大な発展を示したことから、いつか学芸と無縁の土地柄であるかの如くいい慣らわされて来たが、元来は江戸、京都の官学派や古典派の学問に対し、民間在野の自由な実学の風をもって拮抗した優れた伝統がある。またいうまでもなく西鶴や近松を育て、文楽を生んでいる。それに先んじて堺は海外文化への窓口であり、同時に茶道文化を醸成した積極的な民衆の町であった。大阪は決して学芸不毛の砂漠ではない。それどころか常に進取的な姿勢で新しい文化を受容し、また権力と結ぶことなく自発的に独自の文化を創造する力、それも極めてバイタリティーの豊かな個性を持っている。

本学の位置は南河内の二上山、葛城山に連なる丘陵にあるが、これまた日本古代文化の中心であることは大小無数の古墳群の示すところであり、また日本民族の中でもこの地の古代人が大陸の新しい文化に対応し得る、十分な理解力と創造力を備えていたことを物語る。それは本学の根本理念の一つとして常に強調されて来た「芸術における総合のための分化と境界領域の開拓を目指す」に正にふさわしい風土であるといえるであろう。現在、美術・デザイン・建築・文芸・音楽・放送・工芸・写真の八学科を有する大阪芸術大学の各研究室もまた、同じく新しい開拓と総合に日々努めている。そこから生み出される紀要はその開拓と総合の場として、大きな役割を果たすであろうことを期待する。従来紀要の型からはみ出した創刊号であるが、そこにも一つの境界領域への試みがあると思う。もとより研究室の歴史も浅く、その設備も決して整っているとは申せないが、その中からこのような成果のまとまったことはささやかな誇りである。今後より一層の発展と充実を期すべく、内外からのきびしく、かつあたたかい御教示と御支援をお願いする次第である。

貝紫を求めて / 吉岡常雄	1
伊勢志摩の貝紫 / 井関和代	13
姫路の白皮 / 吉田豊	16
報道における真実性 / 矢部利茂	18
ドライデンの芸術観における古典的 성격 ——A Parallel of Poetry and Painting をめぐって——佐藤勇夫	21
Shakespeare の Sonnets ——「愛」の真偽を中心に——新井基祐	28
バウハウス・デザイン教育の系譜 / 宮島久雄	45
音楽とテクノロジー ——音楽工学の誕生——塩谷宏・上浪渡	57
スチール製学校家具のデザイン / 加村耕二・山下明伸	66
取材日誌 / 岩宮武二	73
老岐勝本浦デザイン・サーヴェイ報告 / 山口宏	86
<hr/>	
鍋井克之の芸術 / 乾由明	90
鍋井克之略年譜	95
中村真さんを惜しむ / 浜口隆一	96
中村真略年譜	97
遺稿 私はいたたまれない——実感的都市論 / 中村真	98
<hr/>	
Documents of Modern Art 1 — 未来主義	103
「劇作」細目 / 源高根編	111

カラー頁

吉岡常雄

シャルルマーニュの福音書、マインツの司教区 (パリ国立図書館蔵)
 シルヴァー・ブック、コデックス・アルゲンテウス (ウプサラ大学蔵)
 インカの魚網 (天野博物館蔵)
 貝紫染めのスカートをつける女性 (チノペパドニスにて)
 イボニシの産卵 (尾道にて)
 アカニシのパープル腺
 カキ貝をたべるイボニシ
 貝の種類

岩宮武二

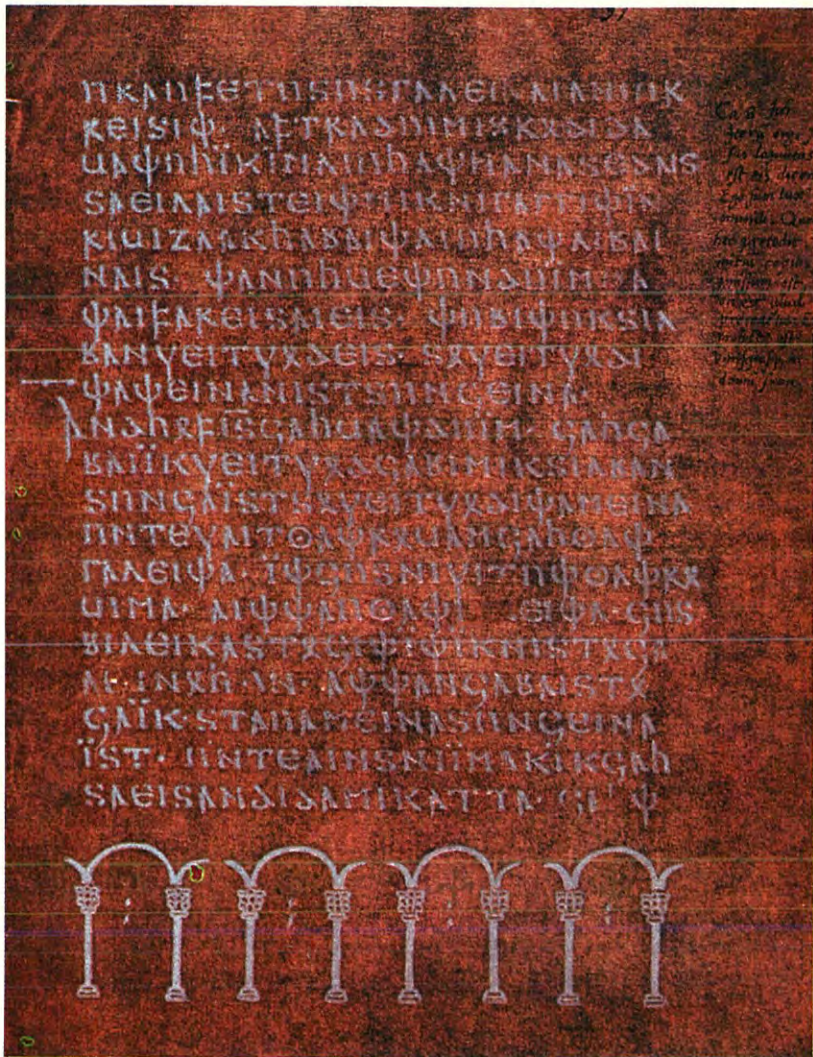
アンコール・ワットのデヴァター像
 パンテアイ・クデイのデヴァター像
 ブラ・カーン、外門のデーヴァ

鍋井克之「立岩の海岸」1961

中村 真「色空間 6 色の結合」1967

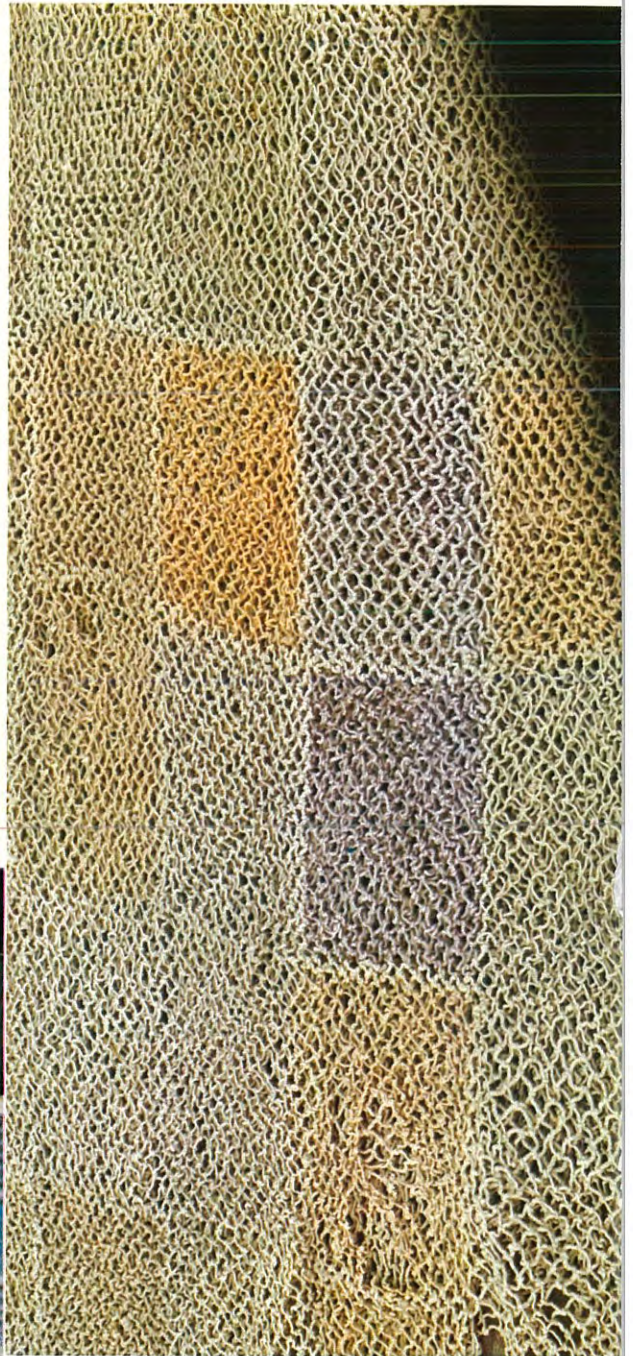


シャルルマーニュの福音書、マインツの司教区（パリ国立図書館所蔵）



シルヴァー・ブック、コデックス・アルケンテウス（ウブサラ大学所蔵）

インカの魚網（天野博物館所蔵）



貝紫染めのスカートをつける女性
（チノペバドシルにて）

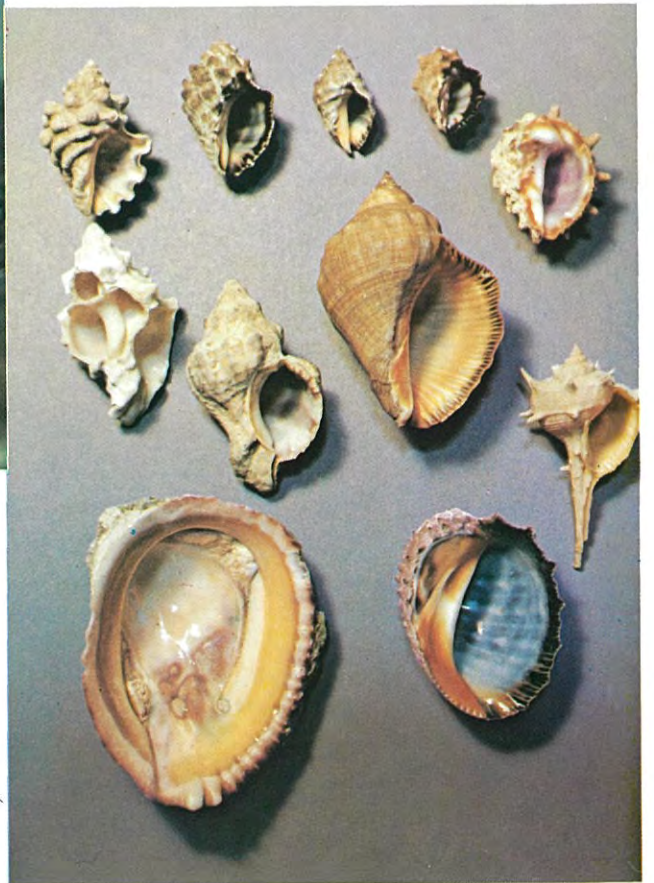


イボニシの産卵（尾道にて）



アカニシのパープル腺

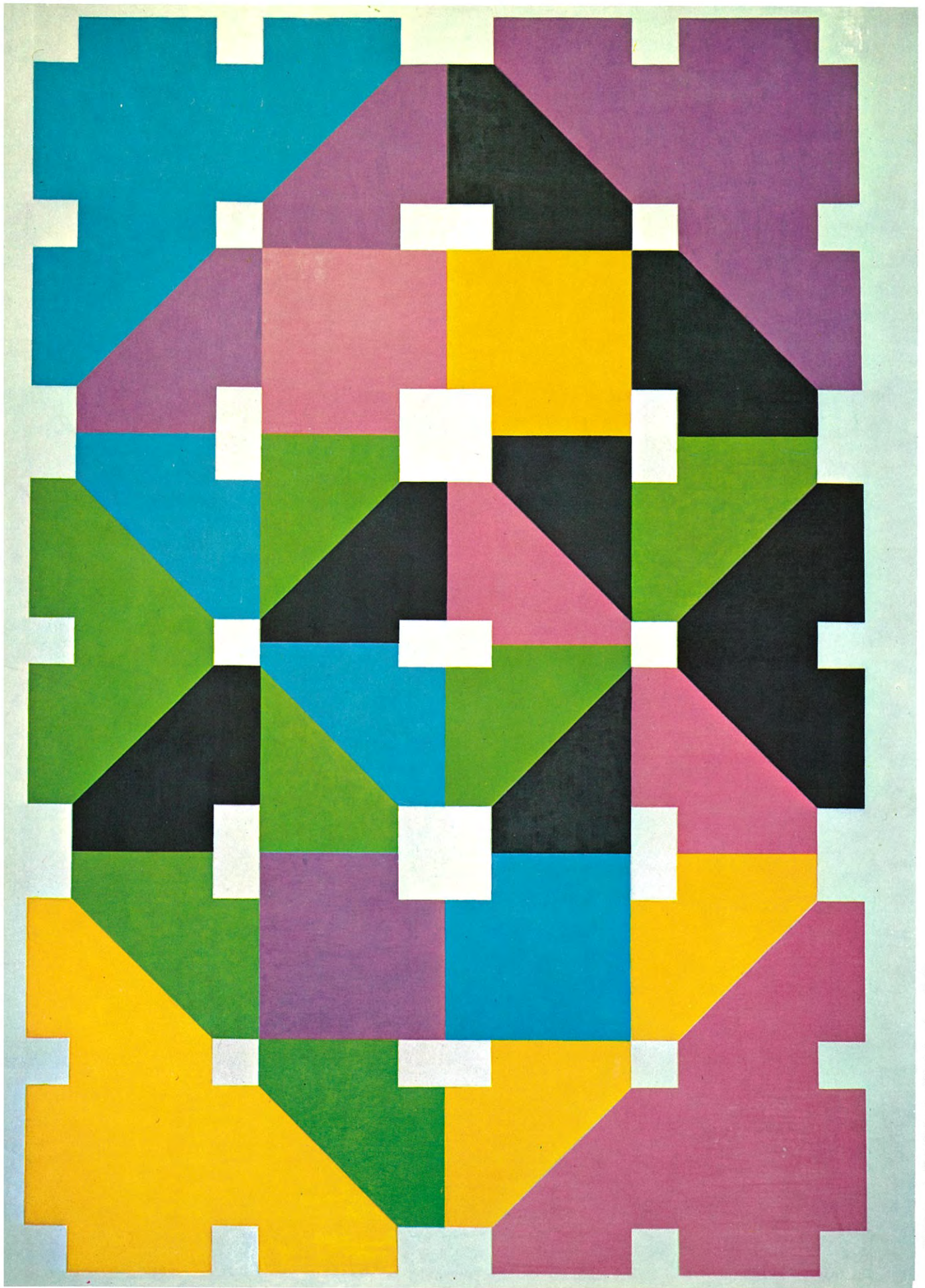
カキ貝をたべるイボニシ



貝の種類、上段左からシロニシ、クリフレイシ、イボニシ、テツボラ、ムラサキガレイシ、中段ムレックス・トランキユルスの割ったところと外観、ブラブラ・ヘマストマ、ムレックス・ブランデリス、下段アワビモドキ（ペルー）、ヒメサラレイシ（メキシコ）



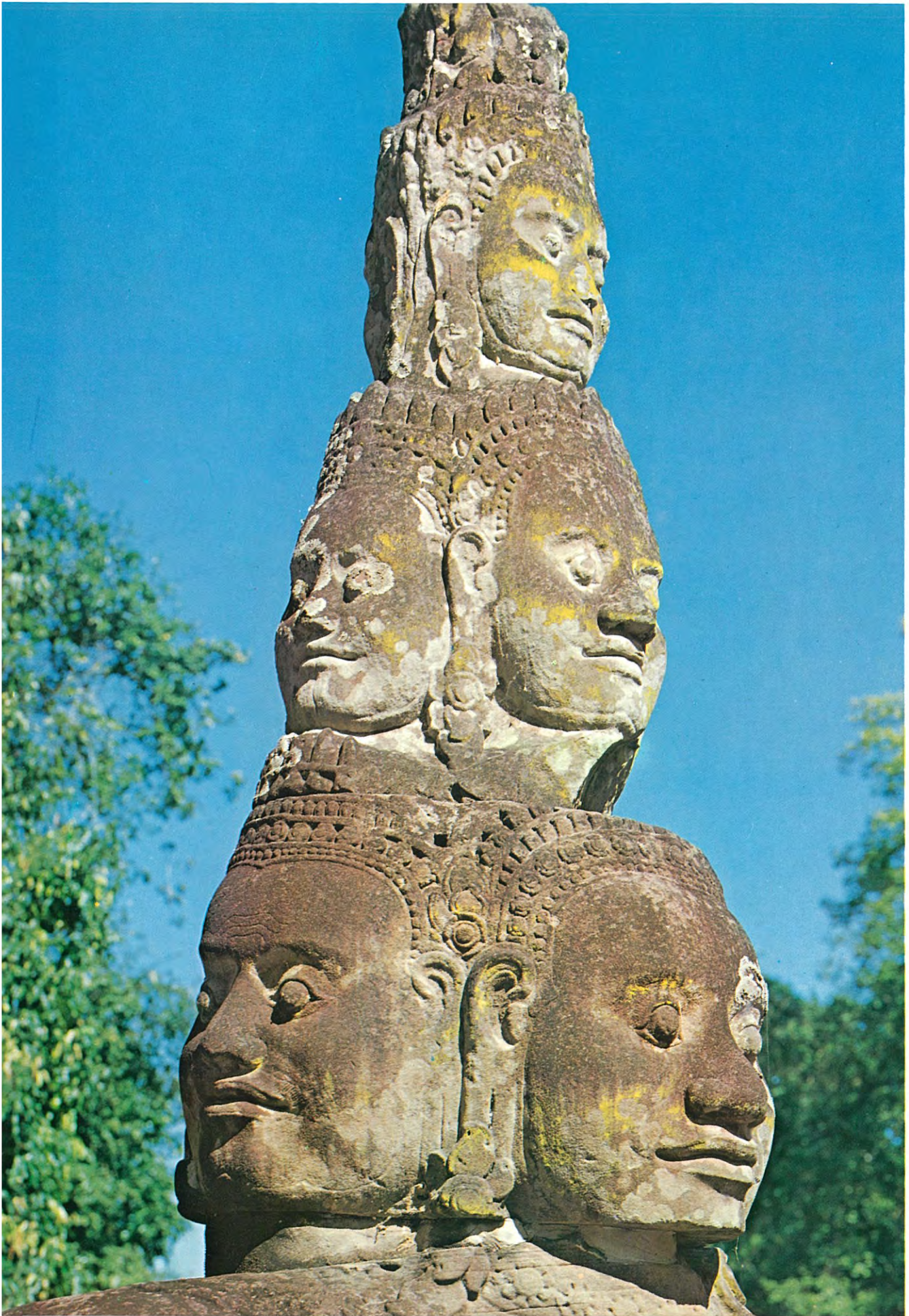
アンコール・ワットのデヴァター像



中村 真「色空間6色の結合」一九六七年



鍋井克之「立岩の海岸」 1961年



ブラ・カーン、外門のデーヴァ



バンチアイ・クティのデウワター像

天然染料は草木染ともいわれ、一般に草根木皮の利用とされている。特殊な例として、紫の色素を含む貝、赤い色素を含む“エンジ虫”の利用がある。此等の動物系染料は古代より重要な地位を占めていた。

貝紫の色素は、太古狩猟採集をしていた頃に発見された。この貝は暖流に棲む“あくき貝”科に属し、貝の肉は美味であるが、紫の色素を含む“パープル線”と名づけられる器管は苦味と異臭を持ち取り去る必要がある。その時指先について染まり日光に当たると紫色に発色し、洗っても落ちず堅牢であることがわかった。

その色素の利用は身体装飾として、顔や手に染めたとされる。布が織出される頃ともなれば繊維に染め付けられ、民俗的な用途に供せられた。やがて古代国家の成立する頃となると、2,000個で1gほどしかとれぬ稀少価値ある染布は帝王や高級の神宮の用いる所となり、“帝王の紫”と呼ばれ権威の象徴となった。古代“フェニキア”の住民達はこの染色の技術にすぐれ、B.C. 14世紀頃より“チレ”“シドン”の街はこの紫で有名であり、“チリ”の名をとって“チリアンパープル”とも呼ばれた。

ローマ帝国の頃は最盛期であった。永い期間にわたって栄えたこの染も東ローマ帝国の滅亡と共に貝殻の塚を地中海沿岸の各地に残して終わり、染法も僅かな文献に記されたものがある以外に知る方法はない。

又一方紫の染布は、古代より東方の国々に輸出され、“アレキサンダー大王”が“スサ”を占領した時、“ペルシャ王”の宝庫から190年の前の“ヘルミオネ”で染めた布を多量に発見したということが“ブルターク英雄伝”に記された。インドへはエジプトより輸出されたものがあり1世紀の“パウトラ航海案内記”に書かかれている。この紫を貴ぶ風習が何時しか中国に伝わり、途中、代用染法となり紫草の根で染めアルミを含む灰などで発色する方法となり、“孔子”は“論語陽貨編”に「紫，朱を奪う」とその流行を嘆じている事につながっているように思う。

我国には奈良朝のはじめ、律令の制と共に将来され、高貴の服飾に用いられ、万葉集にも「紫は 灰さすものぞ椿市の……」と恋の歌に紫根染にアルミニウムを含む椿の灰でその灰で発色したことを歌い込んでいるのも面白い。その紫根

染も今は東北に一部のこっている。

紫貝の学名が“プルブラ……”、“ムレックス……”となっているのも紫に使用法名残にはじまり、“プルブラ”は“パープル”の語源であり、“ムレックス”は紫の語源ではないかと思われる。珍しいことに志摩半島の海女の民間伝承に貝紫の印染がある。これは日本の原始的な発見の伝承か漂流民の伝承かその辺はよくわからない。

一方新大陸での貝紫は面白い対照である。インカの古裂の中に貝紫染のものが発掘されている。記録のないインカの事でより詳しい事情は判らぬが、B.C. 2世紀頃からもいわれている。

近世の年代に報告された“メキシコ”“コスタリカ”“グアテマラ”方面のインディアンの貝紫の染色があり、その中で“メキシコオハカ”等では現在糸染をして機を織っている部落があるという。

私は1965年よりこの珍しい貝紫の研究にとりつかれ、日本近海を手はじめとして、1968年に北欧での資料、地中海産の採集実験と遺跡を求め1969年～1970年にかけて“ラテンアメリカ”のこの方面の調査にかけた。

●1966年4月17日 奄美大島

貝殻を割って中身を取り出す、乳白色の上に緑色の線が出る“パープル線”である。ピンセットでそっと取り出し用意した絹の布に塗る。日光にあてる。かたずをのんで見守っていると平均して螢光色をふくむ乳色は緑色に変わってきた。その中に周辺部から紫色にかわり始める。20分もすると美しい紫色にかわってきた。これが私のはじめてみた貝紫の感激の色である。絹にパープル線を塗りつけて日光にあてて発色する。この場合普通は還元染料は空気にふれただけで発色するものであるが、貝紫の場合、最初の発色には太陽光線が必要である。これは多分酵素の働きと思われるが、詳細は不明である。発色した布をハイドロで再還元すると空気酸化だけで発色する。そして紫の色のまわりから、薄青色がにじみ出してくることが判る。これは“インヂゴ”であり貝紫の含む主な色素“6・6ジブロムインヂゴ”のうちもう一種類の“インヂゴ”が含まれていることがわかるのである。

最初の実験をするために、京都から奄美大島に飛んだ。夕方、島の南東部の“節子”という入江の小さな村に着いた。紫を含む日本近海では琉球が最も種類が多いといわれていたので、前年の暮に大島緋の染料のことで

招かれてこの島に寄り、下調査をすませておいた。あく朝、早く舟を出してもらって潮干狩りにいくような簡単な気持で採集に出かけた。しかしこれらの種類の貝は湾外の岩礁にすみ岩によじ登ってようよう島に上がるが、外洋のうねりは大きく足もとはきびしい。波をさけて岩間に舟を入れて打ちよせる波間をぬって貝をみつけるのはむずかしく、岩と区別のつかない貝を見出すのは困難なことである。幸い同行の祝さんやその従兄たちが、たくみに採ってくれた。土地の人はきょうは大潮で好条件の日だというのが30個余りとするのが大変な労力であった。その中にだんだん風も吹きはじめ、きょうの実験にはこれだけあればじゅうぶんと思ひ舟を戻す。

その日の夕方から風向きがかわり、土地の人の勘では当分採集は望めない。翌日も晴れてはいるが海の荒れ方は相当なものであった。仕方なく琉球藍の採集や芭蕉布の研究資料をあつめて貝の採集をあきらめる。梅雨があげると、海も静かで、台風をよけて海にもぐってとってあげようと慰められ、欠航がとけたので鹿児島にむかった。

●1966年4月24日 宮崎海岸

帰途、宮崎に立ち寄り、雨の晴間を海岸に“イボニシ貝”を採集に行く。岩についている“カキ”をイボニシがたべている。この科の貝は肉食性で、他の貝、特に“カキ”を好む。カキに色素をそそぎマヒさせてカキがフタをあけると中にはいってその肉をたべる。水産庁猪野技官の話によると、アメリカに輸出するカキの稚貝(子供の貝)にイボニシが混入していると輸入禁止になる。カキの養殖には大敵である。“イボニシ”をもち帰り、人工海水を水槽に入れてカキと共に飼育して、観察すると、“イボニシ”が近づくと、フタをかたくとじる。幾日かたつてある朝、カキはフタをあけイボニシがはいり肉をたべている。半日もたたぬ中に平らげてしまった。カキの口の辺に紫色の点がみえ、ここから色素を注入したあとがよくわかった。何回か実験したが、皆この方法でたべられてしまった。カキのカラに穴をあけて色素を注入する話をきいたが、それはみられなかった。(カラー参照)

この貝は小さく色素の量も少なく色相も暗い。貝により色相の異なることは先にかいた2種類の色素の対比と不純物のふくむ程度に帰着するらしい。概して、内海産のものは色調暗く外洋産のものは色が美しい。

●1967年6月25日 尾道 紫貝の産卵

尾道の小島に“イボニシ”の産卵をみに行く。小舟をつけてさがすと、500個程の貝が集まって岩に卵を生みつけている。潮がみちると海水がここまで来るので、径1ミリ、長さ3~4ミリの鞘の中に卵がはいり黄色である。あたり一面に生みつけて、壯観である。早くに生みつけて陽のあたる部分は、赤紫色にかわっている。カプセルに色素を入れて外敵から卵を守っている。他の岩礁にゆくと“シロニシ”が群をなして集り産卵していた。“イン貝”の殻にまで卵を生みつけていた。この春、土佐の柏島で夏のはじめになると、この貝が集まって一度にたくさんとれるということを書いたが、産卵の時期であろう。(カラー参照)

近くの浅瀬に“ウミウシ”の一種である(アメフラシ科)“タツナミ貝”の40cmもある大きなのをみけた。船頭さんが小石をぶつけると、みるみる中に赤紫の液をふき出し、海面が彩られる。これでよく染めていると思う人もあるが、その色素は不堅牢で役にたたないし、第一海中でおどろいて色素を出してしまうので、色素もとれない。一昨年“白浜”の臨海研究所で、このことは経験した。

●1968年5月 伊勢志摩半島

伊勢市に所用があり、ついでに大王崎にゆく。志摩の海女が、貝紫で手ぬぐいや肌着にマークをつけたり、名前もかきつけた珍しい習慣があるので、一度たずねてみたかったからである。舟から上る海女は、今は“マジックインク”でかいたり、糸糸で“さしこ”して変形しつつのこっている。何人かの海女に貝紫で書いた経験をきくと知っている人はなく、やっと一人老いた海女が、自分の母が染めていることをおぼえてくれた。浜辺で実際に染めつけたほしかったが、折から雨がつづき、後にマークを染めつけて手ぬぐいを送ってもらった。

日本の志摩半島にこの染があるのも大へん珍しい。これは古代の貝塚にアクキ貝科の貝が出土したので、その頃に染める風習があり、この辺にそれが残っているのか、漂流民の伝承がここまで流れついたので、現在のところわからない。

北歐から地中海へ

●1968年9月10日 スウェーデン、ウプサラ大学(紫本)

“ストックホルム”より“ウプサラ”へタクシーで行く。1時間程の距離である。ウプサラ大学につく。この大学は歴史が古く、校内も大へん広く図書館をさがすにもひまがかかる。ここでの目的は古い染色のことを書いた“スウェーデンパピルス”とか“ウプサラパピルス”といわれるものを見るためである。

“エジプト”の“テーベ”で発掘されたものが“オランダ”の“ライデン大学”とここにわかれ取められていると、きいたからである。この本はここにはないと折角きたのに受付でいわれがっかりする。けれどもいろいろ話しているうちに、貝紫で染めて白金で書かれた“シルバーブック”という福音書があることがわかり早速みせていただく。(カラー頁参照)

この本は見事な装釘で少し退色してはいるがまさに貝紫でそめられていた。その小口はエンヂ色に染まり、多分“ケルメス”（地中海のエンヂ虫からとった染料）で染めたと思われ見事にその色はのこっていた。持参したカラーカードで色をくらべたがその一部分の色が少しずつ異り紫の色は完全にのこっていなかったので、他のページもくって調べてみたいと思ったが館長不在で手にとってみることは許されなかった。“シルバーブック”と名付けているものの文字は変色する銀でなく白金粉でかかれていたのにちがいない。思いもよらぬ本に出会い大へんうれしかった。

● 9月16日（月） オランダ ライデン大学(パピルス)

“ライデン”は静かな町である。ライデン大学を訪れて「“パピルス”をみせてほしい」と案内を乞うと、それは美術館にあるとあって親切に校内を100m許りいった建物まで連れて行って下さった。係の人は“パピルス”は何百種もあるので2階にあるのをまずみて来なさいといわれ、階上にいくと、絵入りの実に珍しいパピルスやミイラがずらりと並び、先づ度肝をぬかれる。小さなオランダの一大学のうち、こんな設備のととのった美術館をもっているのにおどろいてしまった。下に行き電話帳ほどもあるリストから私の求めている“ライデンパピルス”をさがしだすことになった。部厚い原語とオランダ語でかかれた中からえらび出すのだが、大変な仕事である。腰をおちつけて調べ出すが、机の間からチラチラと心配そうに秘書の人が私に気をつかってくださるのがわかりその心づかいがうれしかった。やっとこれらしきも

のを指さすと、すぐ倉庫につれて行き引出しからさっさと出して下さった。写真をとってもよいといわれ幸なことである。現存するエジプトの最古の染色処方書である古びた小片の“パピルス”である。その頃の染色技術は錬金術にふくまれていて、むしろ染というより一連の化学者ににぎられていた。“スウェーデン”でこれの分れである“パピルス”を見ることが出来なかったのは大へん残念なことである。



パピルス（ライデン大学所蔵）

● 9月18日（水） パリ国立図書館(パープルブック)

大使館の紹介で通訳の栗山君とパリの国立図書館をつねる。特別室に入れてもらい3種類の“パープルブック”をみせてもらう。館員の人は無雑作に見台の上に広げてくれるが、私には勿体なく手をふれてよいものとまどう。司書の方は引き返し「えんりょなく見て下さい」と言ってくれたので、おもむろに頁を開いた。白の羊皮紙の上に装飾文字がかかれ彩色の部分に貝紫が使われている。それだけにその部分は彩色のムラがよくわか

って明かに貝紫を使用したものであると思う。貝の“パープル線”はとり出した時は割合粘度が低い時間がたつにつれて“ガム”のように粘りがつよくなってぬりづらくなっていく。“パープル線”もすぐとったものを塗りつけたとしても技術的にムラなく塗ることはむずかしいのである。経験したことだけに彩色のムラもなつかしいもののように思える。一葉づつガラスにはさんであるのもみせてもらったが、それは“シノペ福音書”(多分8世紀の頃に製作されたらしい)の一部である。羊皮紙を紫に染めその上に顔料で聖書の物語がかかれていた。この本はトルコの黒海沿岸の“シノペ”という町で発見されたという。しかし館員の人は最近のフランスの研究でこれらの“パープルブック”は必しも貝紫で染められているかよくわからないと話してくれた。その報告書は入手出来ず詳細はわからなかった。(カラー頁参照)

(我国で奈良朝の頃、紫の紙に金泥でかかれた“紫紙金泥経”といわれたものがあり、聖武天皇が国々に10巻ずつ収められたときが、現存しているのは“高野山龍光寺”と“尾道西山寺”に所蔵されていて、ヨーロッパの“パープルブック”と時期を同じうしているのも面白い。ただし、日本では紫の色は“紫草”の根で染められている。)

● 9月23日 ウィーンの国立図書館

ウィーン大学クライナー氏のお骨折で国立図書館で所蔵されている“ウィーン創世記”をみせていただく。そ

れは6世紀の前半に作られ紫色の地に聖書の物語りが書かれている。その絵は実にのびのびとかかれすばらしいものであった。地色につかわれていた紫の色の退色ははげしかった。尚紫本とは関係はないが、“ディオスコリデス”の薬草図鑑の植物の絵はここでいつも一緒に思い出される絵画で最高のものである。

● 10月1日 (ローマ) 羊皮紙の製造

多くの福音書や古い書物には羊皮紙が用いられている。多分イタリアあたりでは今も羊皮紙を作る人があると想像していた。古物修理研究所できくと、ローマの近郊に羊皮紙を作っている老人がいると教えてくれた。私はタクシーをとばしてかけつける。



羊皮紙の製造(ローマ)

木製の枠にぬれた羊の皮をはりつけて“いてう”型の鉄片をはめた道具(チョッパー)で皮を両面からけずりおとしている老人をみた。彼はここへ来た日本人は、私をはじめであるのがうれしく大へんな喜びようで、親切にその作り方を説明してくれた。まず羊の皮を石灰水につけて脱毛し、ゆすいで木の枠にはりつけるが、その時にただ紐で結んだだけではすべってぬれてしまうので、小さな小豆粒位の小石をおき、それをつつむように糸をむすんでいる。そしてはりつけてもとれないよう工



地中海周辺参考地図

夫されている。そして適当な厚さに両面からけづりアメ色のうすい1枚の皮に仕上げてゆく。したがって、これは“なめし”の工程はなく半透明のうすい乾皮でコシがあり丈夫なものである。その技法の今も昔もかわらぬ仕事にほこりをもって黙々とやるその老人の姿は尊いものにみえた。“フィレンツェ”に洪水があり、羊皮紙本が水につかったため、この貴重な羊皮紙づくりにせわしい中を、彼は私を近くの駅まで送ってくれた。車中、彼はどこの国も悩んでいる継承者のいないことを話して、この仕事も自分だけで終わるだろうとさみしく答えた。

●1968年9月27日 ナポリ水産研究所

「古代紫の染料をとった貝をさがして、はるばる日本から来た君の話を書いて感動した。異例ではあるが明朝6時舟を出してあげよう」9月27日イタリアナポリ水産研究所の一室である。私は通訳の浅田さんとローマをたつて自分のさがしている貝の分布をこの研究所に聞きよったのである。ちょうど居合わせたアントニオ、キオの両君は採集主任に私を紹介してくれた。幸い目的の貝のうち2種“ハマストマ”“ムレックスプランデリス”は簡単にナポリ湾で採れることがわかった。外国人が舟をたのむと、ずい分高く吹かけられるので舟を出してあげたいが、上司の人が今、会議中だから4時すぎもう一度たずねてきてみてはということである。その間急いでポンペイまで行った。そこですばらしい貝紫で染めたと思われる紫色の衣をまとった貴婦人の大へん保存のよい壁画をみて感動し、約束の時間にもどるとOKである。これで長い間の夢の貝が採集出来るわけである。

●1968年9月28日 ナポリ湾で

翌朝、アントニオ君は車で私を迎えにきてくれた。港につくと舟は用意され、バスビオ火山が頭を出しているのがみえた。20分ほどこいで、手なれた研究所の人達は底引きをはじめてくれた。いろいろの貝があがってくる中に、目的の貝がまじっているのである。思わずとりあげてじっとみつめる。大事な大事な貝にめぐりあえたのである。2時間余り採集してもどる舟の中からみる港の景色は美しく「ナポリをみて死ね」は私のための言葉かもしれないと思った。

研究所にもどると、さっそく羊皮紙に静かにパープル線をとって塗りつけ、日光にあててみた。淡黄色のその色は時間がたつにつれてだんだん紫色に変わってい



ナポリ湾での採集。プルブラハマストマを手にもつ筆者

た。念願の地中海の貝紫である。ナポリ水産研究所の厚意により今はじめてこの目で本場の貝紫の色をみることが出来たのである。私のためによき助手となって実験の手伝いをしてくれたアントニオとキオ両君の努力はまた親身にせまるものであった。3日後の夕方、もう一度私はナポリ水産所に御礼にたちよった。そして私は丁寧にこのあたたかい私の協力に対して心から礼をのべた。「私が父のように思える」といってやさしく実験器具を運んでくれたり、お菓子をもってきてくれたアントニオ君達に別れをつげようと、キオ君と2人で広い研究所をあちこち探すがその姿は見当らない。上司の人にきいてみると、彼はどうしても吉岡との別れはつらいといって家へ帰ってしまったということである。彼の心情に目頭が熱くなる。

●9月30日 ポンペイの染屋の跡

“ポンペイ”の町に“フロニカ”という染屋の跡がある。それをたずねてみた。通りにめんした染色の壁画がありその後の方はまだ発掘されていない。むかひの家もまた染屋で発掘がすすんでいて、番人にカギをあけてもら



ポンペイのフロニカ（染屋）の壁画

って家の中をみせてもらおうと、ホールの中に泉水がありなかなか立派で中庭を通ると奥に染場がある。セメント(古代製)でぬりこめられた水槽が順序よく並び通路はみぞの代りになり配水しやすいようになって居り、染めるよりも水洗、さらしをした跡のように感じられた。カマドには染料を煮た跡があり、薬品を入れたと思われる土器の入れものがたくさん並んでいた。多分貝紫が染められたとしても、この悪臭の染では近所迷惑だったろうし、色素をとるのは海岸でやっていたものであろう。いずれにせよ、こんな古い染屋の跡をみたことはうれしかった。硫黄をもやして羊毛布を漂白する壁画があるはずだが、と広いポンペイの遺跡の街を歩き廻り尋ね歩いたが見当らなかった。

●10月14日 クレタ島シテア(ムレックス・トランクルスの採集)

昨日“イラクリオン”からバスで5時間、島の東の町“シテア”についた。港のコーヒ店で休んでいると、人々が私を珍しがっていろいろと話しかけるが、ギリシャ語は判らない。暫くすると英語の出来る人を呼んでくる。貝紫の話をする、この湾内に“ムレックス・トランクルス”はたくさんいるので、明朝とるのを手伝ってやろうとしんせつにいつてくれうれしい。

翌朝港に行くと、昨日の人がまわっていてくれて、ボートに乗って網で採るが失敗する。今度は竹の先を割って岸からはさむようにして、上手にとってくれた。案外かんたんにとれるのでおどろいた。ホテルで実験をする。



クレタのシテア港でのムレックス・トランクルスの採集

薬品を使いはたして、昔の方法(ハチミツと古き尿云)を試みよう、と、“ハチミツ”をかいに行く。“ハチミツ”は“ブドウ糖”をふくんでいるので、還元性がある。それから古き尿が必要である。これは炭酸アンモニウムと

尿素をふくんでいる。古き尿はないので自家用ですませる。もう一つは食塩水で煮つめる方法である。両者を試みると前の方法は赤味の紫となり、後のはやや青味の紫にそめついた。

夜おそくまで実験にかかり、つかれて寝る。

●10月15日 貝塚探索

シテアから遠くないクレタ島の東の端にイタノスと云う遺跡があり貝紫の染人が居た事を“歴史の父”と云われたヘロドトスが書いている。またその近くにパライカストロンの遺跡もあって紫貝が出土した記録がある。一昨日の午後タクシーで出かけたがそれらしき貝塚は見当らず、案内の男は草むらからデンデン虫を採って来て“シェフィシュメニイ”と云う。恐れ入るばかりである。近くの小島があると船頭はいう。これまた同じくで静かな海と土器の破片の岸を見て残念がる。日暮も迫り町に帰える。案内の彼はしきりに話し掛けるが、この方はつい無口になる。最後の場所は島の南の海上あるクフォニシ島である。この島でミノア期の土器が貝塚で出ていてクレタの貝紫染の一番古い遺跡である。島に委しい人を探して朝からタクシーで山路を走って南側の海の見える丘の村につく。あこがれの島は海を隔てて横にはっている。



クレタ島よりクフォニシ島をのぞむ

この所が舟を持っている村とは驚いた。船頭は山の上、舟は10キロも離れた海岸にある。タクシーで山を降りて行き荒地にさしかかり車を降りて歩く、何処となくオートバイにお巡りさんが2人鉄砲を持ってやってくる。盗掘者の一団と間違っているらしい。この辺りはミノアの遺跡がある。海岸迄荒地を歩くのは足が痛い、岩蔭から舟を出す。エンジンがついている丈でも有難い小舟である。空模様が少し心配だがお巡りさんも乗込んで島を目指す。この島に渡る途中に35°線があり、丁度京都の四条通の西に当る。その辺りでエンジンが止まる。仲々動

き出さぬ、もう島は近くに見える。

その頃から天気は崩れ出し波は騒ぐ、横波を受けぬようにオールを使う。雷鳴と共に雨が吹込む、カメラをビニール袋に入れる。舟は西に流される、雷が岩山に反響して凄惨となる。エンジンは駄目らしい、折角此処迄来て残念だが、島に着いたとしても無人島である。引き返すことにする。この方の島も無人岩礁海岸で舟を着けるには元の入江に戻らねばならず、懸命になって海水を汲み出しながら漕ぐ。幸い風も追風となり元の入江に帰着く頃は皆へトへトになる。島だけが白く見えて空は暗かった。皆言葉もなく荒地に戻る。自分は島を振りかえり振りかえり歩く。雨に濡れて歩き難い。運ちゃんは馳戻って来て励ましてくれる。彼は海兵隊に来たことがあり、よく漕いでくれた。村に戻って人々が金は受け取らぬという。「島に渡れなかったことは仕方がないが、皆の努力で無事に戻れたから」と云って無理に渡す。村人は気の毒がって家々から貝を集めて私に呉れた。皆気心の良い人達であった。お巡りさんだけが村人とも溶け合えず、重い空気であった。しかし署の前で別れる時、ブドウを持って来てくれた。上の次第でクレタの貝の遺跡は完全に失敗し、レバノンのシドンかスルで遺跡を探す以外に方法は無くなった。

●10月24日

アテネからカイロに行き昨夜バイルートに着く、シドン、スル、の貝塚を探さねばならず、貝塚のことを聞かずにアメリカン大学を訪ねプリン教授がよく知っていると聞き、お訪ねする。教授は略図を書いてスルは島であったが流砂で埋まって遺跡を見つけるのは困難であるといひ、シドンの貝塚を教えて下さった。

彼は考古学者かと思つて居たが、水産動物色素の研究家で水族館も持ち、貝も飼育し、素晴らしい設備の色素の研究室もあり、貝の色素の話となると互いに意見を交換し、時間の経つのを忘れ、全く予期しない出会であつただけに驚き、目を輝かしてへたな英語で恥しさを忘れて話し合った。

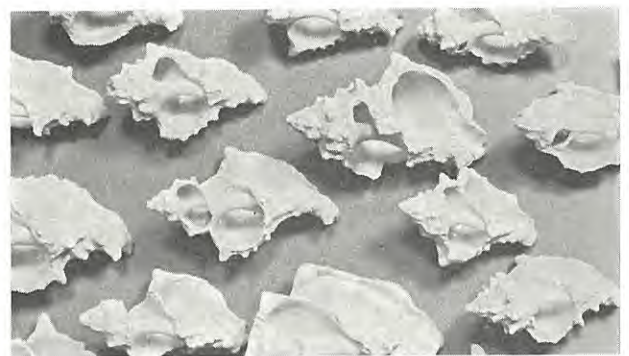
●10月25日 シドンの貝塚

朝早くから車を飛ばしてシドンに向う。十字軍の頃に造った海の城に対した丘の上に城跡があり、今も発掘を続けているが、ナイル上流の御影石の柱やギリシャの大大理石の柱等も掘り出され、この城の永い間の攻防が物語



貝塚と案内してくれた少年

られている。古い墓地の入口で少年に出会い貝塚の場所を聞くと城の丘の続きで海側の削り取られた涯に案内してくれた。5~6mの高さに貝が埋まっている様子が良くわかる。見事な貝塚である。古代の土器の破片と共に層をなして、度々戦乱で中止された事を物語っている。そして貝はムレックスカラレキユルスで、見事な切口に割られ、殻の内面は今も光沢が残っている。これは生き貝を使った証拠である。貝は採集して直ちに割った。そうでなければ色素の損失は大きい。しかしまたこれだけの大量の貝は籠を海に沈めてエサを入れて採ったらしい。この貝塚を見れば、莫大な量の貝が使われたことが承知出来る。実験するとき貝を割っていると仲々手間が掛り、色素の量も少なく、1日の働きで幾らも渉らない。本当に昔とはいってもこのような手間の掛る仕事をした



シドン（レバノン）の貝塚（トランキルス）

のかと疑問が湧いてくることがある。今貝塚の一部だけしか見ていないのだが、壮大な仕事の存在を認識せずにはいられない。

クレタの失敗が痛かっただけに此処での喜びは大きい。標本を拾うのに少年も運ちゃんも手伝ってくれる。土地の人がのぞきに來るが何んだ貝殻かと云った顔付で行ってしまう。これでこの回の旅行の貝紫の目的は達した。翌日の夕方イランに飛び滞在し、タイのバンコクで駐在してられる猪野先生に標本を差上げたところ我がことのように喜んで下さった。

中南米の貝紫

●1969年10月13日 地中海では貝を割って染めているが、ラテンアメリカではしぼり出して染めている
メキシコ

昨日、時差で睡眠不足になやまされ乍ら、“ハワイ” “ロサンゼルス” を経て“メキシコシティ” についた。今朝大使館の林屋一等書記官をたずね相談にのっていただく。まず午後メキシコ大学に松田教授をたずね、明日は博物館で民族衣裳に詳しい“ジョンソン女史” に会うことなど、テキパキと約束を取りきめてくださる。“伊藤忠” の豆原氏が大使館に迎えに来てくださり、松田教授の許に同行をたのむ。教授は“コチニール” や他の植物染料について親切におしえてくださったが“貝紫” のことは長い間メキシコにすんでいるが専門以外であり、



中南米参考地図

そのような話はよくわからないので、明日“ジョンソン女史” をたずねてごらんと、令嬢と共にホテルまで送って下さった。

●10月14日 メキシコ国立人類学博物館

朝10時。林屋氏は“ジョンソン女史” をたずねるように博物館へ二世の鈴木さんをたのんで送りどけて下さる。この博物館はきいてはいたが実に壮大なもので、日本ではこんな大きな規模で作られたものはなく、地下室にある研究室もまた立派なものである。“ジョンソン女史” に早速お目にかかり“チノペパドンドルイス” (最近アメリカで貝紫のことが報告されている村) のことをきく。その村に行く道は台風で道がいたんで行くのは大へん困難であろうから、“テワンテベック” へいってはどうだろうと“コチニール” の見本園をやっている“オルテガ氏” のことを話し、あの人ならこの辺の事情にくわしいだろうとおしえてくださった。この“オルテガ氏” のことは、松田教授からもきいていたのである。

広い館内をいろいろとみせていただくと貝紫の“ホンモノ” “ニセモノ” の布もあり文献もいろいろと用意して下さっており、出発の前に角山氏が私にみせてくださった。知らないものはコピーするよう言うてくださり、早速写させてもらう。また陳列棚には貝紫の布、仕事の手順など原色版の写真でよく説明してあり、大へん参考になった。

●10月16日 (木)

“テワンテベック” は“オハカ” から急行バスで4時間の海岸に近い所である。とても暑い。急にあつくなったので体の調子がわるくまいってしまう。ホテルでは天井でプロペラがまわるのさえなんとなくわびしい。少し休むと元気がでたので“オルテガ氏” をたずねるが。明日でないと帰らぬらしい。この町に日本人が一人いるときいてなつかしく、たずねるが、50歳位の二世のおばさんで「ワタシノオトウサンニッポン人」とだけしか話せない。お父さんはとたずねると、天国をさすだけで、その他は何もわからず、がっかりして帰る。

●10月17日 (金)

朝早く、バスで40分ばかりの“サリナクルス” の港に行き、その海岸で貝を探すことにする。岩の上をすべっては大変と魚釣用の地下足袋をトランクに用意していたのである。きょうはそれをはいてバスにのると、乗客が

先が二つに分かれているのが珍しいと、ぬいでくれとかわけてくれとか、日本人の私に親しく手ぶりで話してくれ、バスの中はにぎやかなことである。やっと港につくと風波がはげしく貝をさがすどころか砂までとんでくる。タクシーをやとって港内のどこか静かな砂浜でもと地図をたよりにさがしてみるがだめ。町へ戻って“オルテガ氏”をたずねるがまだ帰っておらず、この風では、しばらく海は無理である。あきらめて“オハカ”に戻る。このところ、さっぱりついていないようである。

●10月18日（土）オハカよりチノペパドゥルイスの村

あさ、貝紫で染めた上衣を町の古着屋で見つけて急に元気が出た。しかしその上衣はよい値ではしいのだが値段も高い、頼んで少し安くして貰う。この店の主人から、チノペパドゥルイスにたしかバスが行くと聞き、早速ホテルに帰りあちこのバス会社に電話して“チノペパドゥルイス”の村に行くバスをたずねる。やっとバス会社が見つかりあす朝夜明けに出発するというのである。どのくらいかかるかといっても12時間から18時間とのんきなことであるがとにかく出かけることにする。

午前3時におきてバスのターミナルに行くが人影もなく6時にやっと来た。30分位するとやっと走り出した。待ちつかれてバスにのるなりねむってしまった。おひる前になるとまたゆっくり休けいする。この調子ではいつ着くのやらわからない。やがて高い山にさしかかり、下から霧がわいてくる。途中の村から台わんの蕃布によく似た布の赤い“ポンチョ”を着て、ヤシの殻を頭にのせ抜身の蕃刀をもった連中がのりこんできて、ちょっと気味わるい。ますます山はけわしく寒くなってきた。この辺は2,000m以上の高さと思う山の降り口でバスが一台故障している。すごい難所である。ここを夜行して行くのかと思うと恐しくなる。下りはじめるとまたこんどは暑く、その上バスは満員むし風呂のようで夕立がはげしいらしい。

今度は泥んこの中でバスは止まった。外はまっ暗である。降りてバスの故障を手伝う。夕立の後ホテルがとんでいた。やっと動き出した。もう何時間たったのであろう。ねむっていると雷雨がはげしい。またバス故障。雨の中を助手と二人のんびり泥にまみれて修理、また走り出した。気の毒なようでチップを渡す。そして目的地までついたらおろしてほしいとたのんでまたねむり

出した。ゆりおこされて目をさますと午前3時である。目的地ではあるがこんな所で降ろされてもこまるので、次のホテルのある町チノペパドゥルイスまで行ってもらう。小さなホテルの前で、運転手と助手の2人は私のために、扉をどんとたたいてこの主人に私のことをよくたのんでくれた。

●10月20日～21日

朝、目をさまして“チノペパドゥルイス”の村に行く道をきくと、バスで2時間位で行けるだろうとのことである。きっときょう目的の村に行けると思うとうれしい。バスの停車場に行くが車はトラックが一台あるのみである。これが、バスの代りで助手席2人が一等席になっている。ここにお客がそろるとバスは出発するそうである。メキシコへきてのんきなバスを待つことはなれた私である。一等席に座ってまわっていると。11時すぎやっとお客がみつかって車はうごき出すことになった。後を見ると荷台はインディアン達がすしづめの中を平気で立てのっていた。またひどい山道を登りはじめ、途中の村々で客を降しながらやっとながれの村につく。教会の前の広場にある雑貨店へ連れの人を案内して、女主人によく私のことをたのんでくれた。へたなスペイン語を交えて貝紫のことを話す。時々店にやってくる婦人達は紫の縞のスカートををはいている。一見して貝紫で染めたものと合成染料で染めたものは区別ができる。ニセモノは紫の縞にムラがなくほんものをはいている人は“ヤタラ紉”のようにムラがあるからである。雑貨屋の娘さんにつれてもらい、いざり機をみにゆく。軒下で女達はたのしそりに機を動かしていた。その色は赤、紫、藍などで“ふゆ”ものである。（スカートは上手に3枚ついである）写真をうつさせてもらっては、機をあちこちみ



チノペパドゥルイスの原始織機

てまわり、雑貨店にもどると、たのんでいたスカートが2,3着とどいていた。気に入ったものを求めほっとする。ねだんもなかなかである。そこへ英語の少しわかるお客がきたので、貝紫のことをたずねると、村の10人許りのグループは満月になると60kmほどはなれた海岸に染めに行くことを話してくれた。私も今満月であるがそれを見越してきたのにと話すと、もう一度月がかけてこんど満月になったら海は荒れていない。ここで一月ほど滞在していればよいと親切に話してくれた。残念乍ら私にはそんな時間がないのである。しかし彼等は“コチニール”の赤い糸が“オハカ” 藍の糸は“アカプルコ” 貝紫はこの村で染められ、三色の糸がここに集まっていざり機で織られるのだが、この山の中の村に染糸が交易されてくるのも面白い。この村の染織について、まだ時間をかけて調査しなければならない。下調べを終えたことは幸であった。^(カラー)_(頁参照)

●10月22日 アカプルコ

“アカプルコ”につく。4時間も暑い道を走ってきて、ほっとするがここはもっと暑く汗が流れる。ホテルにつくが明日はいよいよこの湾内で“ヒメサラレイシ”の採集である。外洋は相当の荒れがつづいている。汗をふきふき港にいった明日の採集の手配をしておく。

翌日もぐりの人をのせて、対岸に舟をつける。もぐって探してもらうが、波の静かな所にこの貝はやはりいない。少し荒波の岬の方へ舟をすすめる。この辺で待望の貝がやっと採れはじめた。貝のフタを押さえると、うす



アカプルコ湾でのブルブラバトウラの採集

くにどった色素の液を出す。これを布につけると、淡黄色で日光に当たると紫にかわっていく、思ったより早くこの貝は色素を出す。貝をつかまえている間に手は紫色にそまりついていった。地中海や日本海のこの種の貝とち

がって、なるほど割る必要もない。したがって貝塚が出来なかった理由がわかる。インデアン達は染液を出した貝は元の海へ放してやるからである。波打際の近くまでしゃぼてんがはえていかにもメキシコの海岸らしい。もう少し大きい貝が採りたいと思って、外洋に近づくと波があらく危険である。やむなく元の港にひき返す。これでやって珍しいこの貝の染色法が認識できた。夜の飛行便で“メキシコシティ”に帰る。

●10月31日

朝から小包発送、パンアメリカン機満席，“タカ”にかえる。

●11月1日 (土) コスタリカ

この日は全く厄日である。早目に空港に行くと、女子事務員はビザ不備という。大使館に電話しても土曜日で誰もいない。仕方なく“コスタリカ”に行く。プロペラ機はおくれて来る。小さなプロペラ機で、雷雲の多い空をとぶのは心配で“サンタアナ”でジェット機にのりかえる。しかし雷はすさまじく、カメラをとる手もふるえる。恐しい機のゆれである。予定よりおくれ“サンホセ”にやっと着く、荷物の受け取りがおくれて税関で最後になる。税吏は意地悪そうに荷物の一つ一つあけさせ、茶、塩こんぶを取り上げ、しまいには洗剤までケチをつける。英語は通ぜずいろいろする。スペイン語は片言もいえぬほどでいらだしい。その時、あわただしく日本人二人が入ってくるなり、巧みなスペイン語で掛け合ってくれ、荷物は税関にあずかりとなる。ヤレヤレである。この地獄に仏の人達は丸紅の社員の方で、空港で一人の日本人が大へん困っているときいて、かけつけてくださったのである。私を車でホテルまで送ってくださり明日の予定をきいて連絡の電話をさせていただいたりやっと吉日になった。この親切な二人に私はどれだけお礼をいってよいかわからない。前原一等書記官の宅に連絡して下さり、同氏は夜も遅いのにまた車で迎えに来られ前もってお頼みしてあったコスタリカのインディアンの事情を教えて下さった。お蔭で調査が大変心丈夫になる。

●11月2日 (日)

大使館の知花氏と観光案内所で“ニコヤ”の事情をきく。求める貝は“半島”の北側の海岸に多い。しかしインデアン達はいないし貝で染めることも知らないという。博物館で貝紫の縞になったベルトの写真をみてき

とあるだろうとよろこぶが、この布のことはよくきくが知っている人がなく、多分“ニコヤ”だろうということである。けれども午後のバスで8時間程ゆられて“ニコヤ”につく。中国人経営するホテルにとまる。主人は頭のさえた人で私の貝紫のことをあちこちきいてみてはくださるがたいした情報もない。

●11月3日（月）

日本では“文化の日”である。庭の菊が美しいだろう。とにかく“ニコヤ湾”に行くことにきめる。一時間程で海岸につくが、ひどい泥海でとても貝など見当らず夕立に会い急いでもどる。北の海岸に行きたいが道はわるくとても行けそうでない。セスナ機なら15分で行けるとホテルの主人にきく、明日は行ってみようと思う。

●11月4日（火）

朝早く飛行場に行くが、目的の所への3人乗のセスナ機にのるのは、いつのれるやわからず、ちょうど帰ってきた人にきくと2日位は泊らないと帰れない由。インディアン達は住んでいないとのこと、見込みちがいであきらめて“サンホセ”にもどる。前原書記官のいわれたようにコスタリカでインディアンを探するのは大変困難である。

●11月5日（水）

折角ここまできたのだからと、大使もいろいろ骨を折ってください高校の先生で“インディアンの研究”をしている人を紹介して下さったのだが写真の記録については、すこぶるあいまいで必配である。夜、大使邸に招かれ夕食をいただき話がはずむ。

●11月6日（木）

午後、昨日の高校の先生の学校に行き、“インディアン”の話や地図をみせてもらって詳しくきくが、貝紫のことはやはりよくわからない。しかし“ブルーカスの村”のこともよくわかり手機のあることはたしかである。地図を買って調べてみると、どうしても行ってみたい。すると予定が一週間おくれる。キャンセルの仕事も大変だし、これからいく先々の人に通知をしてもらわねばならない。けれどもどうしても行きたいので、決心する。観光交通の方に延期の事務をたのむ。大使館の人達も私にあきれながらジープをたのんでみたり費用のかかるくすむよう取り計らってくださってうれしいことである。

●11月7日（金）ブルーカスのインディアンの村

朝からすこぶるせわしい。飛行機、ホテルの予定変更

など一週間おくれるとなると手続きはうるさく、ひまどるが、やっと出発できる。大使館の若い人が私についていろいろと世話してよくやってもらい、タクシーの運転手の方に行先を話してよいよ出発である。途中に3,500m高い山の峰づたいに“パンアメリカン道路”をつっ走る。幸い道はよく車は快適に走り出した。それでも“ブルーカス”の村の登り口についたのは日がくれかかった頃である。幸いインディアン達に会い、いろいろときくが、ジープはこの道は行けない。明朝9時登り口で馬を用意して案内をたのむことを約束して、次の小さな町でとまる。

●11月8日（土）

山道を馬で行く、鞍は南京袋“あぶみ”はロープを輪にしたものである。ぜいたくはいえないがお尻がいたい。3時間以上もこの山道を登り始めるが馬にのるといふよりしがみついている形である。馬も素人の私をなめてか道草をくってひまがかかる。やっと“ブルーカス”の村につきほっと馬からようようおりる。“タイの苗族”の村を訪ねた時によく似た建物の家があり、一軒の家をたずねると、老婆が手機を織っているのので、早速いろいろ



ブルガス・インディアンの木綿の手紡ぎ

ろとたづねてみる。腰をおちつけてききたいが、お尻がいたくて座れないのは残念である。メキシコで求めた貝紫の糸をみせて、手まねできくが、ほんの少しあるだけで、私のみせたのもほしいという。進呈すると代りに“ウコン染”“アイ染”“茶綿”の糸を交換にくれたのはありがたい。テーブルセンターを織っておりその一枚に

貝紫の糸が4本ばかりはいていた。この不便な村には、紫の糸を売りにくる人もなくなり、藍はここから馬で8時間程ゆけば“リオグランデ”の川岸にあり、そこへ行けば染めるといえるが、いくら物好きの私でも、もうついていけない。あまり長居はいけない、馬がまっている。3分の1位の所で馬は道草をくうし、おちそうになる。とうとう下りて歩く。雨が心配な空になってきた。急いで登り口に来て、とめてあったジープで雨やどりする。バケツをひっくり返したような夕立がふってきた。

●11月9日

翌朝は海辺に行き貝を探すが、家もまばらで紫の染のことを誰も話してくれない。一人採集を試みるが海は荒れ雨はどしゃぶりさんざんであり一晩そこでとまることにする。

●11月10日

快晴になりコスタリカにもどる。大使館にお礼にいくと、みんな私のぼうけんにおどろいてまあ無事に帰れたと喜んでくださる。大使館の人も長年ここに居り乍ら、行って来たこともない土地へ私は平気でいって来たらしい。しかしこの国の貝紫染は絶滅に等しく残念である。

●11月13日・14日 ペルー 天野博物館

昨夜、パナマから赤道をこえて、“リマ”についた。ここで天野氏をたずね貝紫の研究をすすめるのが、今度の旅行の大きな目的でもあった。日本でこの道の大家の先生方にもここへいくようすすめられ紹介状ももっていた。あさ、ホテルから天野邸へ電話をかけようとする、一商社の方が「天野氏は一週間程前高血圧で倒れましたよ」ということである。私は足もとがくずれおちそうになった。

とにかく電話をかけると、きいているすぐくるようとのことで、正午前天野邸をおとづれると、天野氏がおきてこられびっくりする。

「予定が一週間のびて丁度よかった」と私を心から迎えてくださった。おひるごはんをいただいて早速博物館をみせていただく。

その所蔵品はすばらしく感心するものばかりが整理よくおかれている。海外にわたり天野 KK の大事業主でありこの大きな博物館を造られたのである。学者達はここをたずねて勉強することが出来るのである。

“ペルー”の人達はこの天野氏を日本人のほこりとして

いる実に温厚な立派な方である。私は毎日この博物館に通った。どの一片の布にも天野氏の人徳がしのばれて拝むようにしてその蒐集物をみせていただいた。ずい分の収獲である。広い館内である時ふと音がするのでふり返ると、天野氏が私の様子を一人ぬけ出してみにきてくださったのである。医師から外出をとめられていながら、私にいろいろ説明をしてあげたくなったとおっしゃる。

すぐお宅までお送りして休んでもらう。勿体ない限りである。その時天野氏は白い壁にかけてある布を示され、この浮き上がるような白さはどうしたものだろうときかれる。その白の美しさは、白い顔料が使れた形跡もなく解明がつかない。チャンカイで発掘されたもので、今もなぞの不思議な布で見当もつかない。天野氏発見のこの白は“チャンカイホワイト”と名づけて解明研究は今後の課題として残る。



チャンカイの谷

ここで私は特に貝紫で染められた二色の魚網に心をうばわれた。一色は貝紫であきらかに染められ、他の色は朱がかかった黄色である。多分儀式用に使われたものらしく珍しい貴重な資料であった。もう一点レースで貝紫のものがあつた。これ等は染斑があつて明らかにパープル線を塗り付けて染めた跡が伺はれる。他に5,6点紫染の糸を用いたつづれがあつたが、これは貝紫染か、或は“コチニール”と“アイ”の二度染で紫に染めてあるか、何れともわからない。^(カラー)_(頁参照)

また私はアメリカで貝紫をとるのに“アワビモドキ”と呼ばれる貝からとるものがあり、この貝がこの附近の海岸にとれることをきいていたので、この博物館の所蔵品の中にも、これがあつたので、海岸まで行ってみようと思った。天野氏にこのことを話すと、そこらの市場で売っているよと話されたので、翌日、早速朝市に出してみた。すぐみつけて、ホテルで実験してはみたがこれが巻貝かと思われるほど“アワビ”によく似た貝でパープ



コンチエパス・ペルピナ (あわびもどき)

ル線の紫はほんの少しであったがとること出来た。この“アワビモドキ”は美味で食用が主で染色は余り重大視されていなかった。

心あたたまる天野氏の病を押しての出迎え、多くの研究資料で十二分に学び、再びここをおとずれることを約束して“ペルー”を発ってエジプトにむかった。

“トルコ”“イラン”で模様フェルトの研究で時間をとり、“印度”では“絞”“さらさ”の調査をして“ダアジリン”で正月を迎え長い旅を終えた。

貝紫の資料は“アメリカ”“ドイツ”“イスラエル”にもたくさん残され、中南米には本格的な調査に出直しもやらなければならない。色素の実験についても回数も少く貝紫の私の研究ははまだ半である。

旧大陸と新大陸の貝紫の比較

	旧大陸		新大陸	
	地中海	志摩半島	メキシコ、 コスタリカ	ペルー
染色法	(塗布) (マジョリカ)	塗布	塗布	(塗布)
	(浸染)			
パープル線抽出	貝ヲ割ル	貝ヲ割ル	貝ヲ割ラズ	貝ヲ割ラズ
貝ノ種類	ムレックス トランキュ ルス	イボニシ	ヒメサラレ イシ	アクビモド キ
	ムレックス ブランデ リス プルブラ ハマストマ			
繊維ノ類	羊毛、絹、 (糸)、(布)? 羊皮紙(福 音書)	木綿(布)	木綿(糸) 樹皮布	木綿(レース) (魚網) アルパカ
年代	B・C15 → AD-15	不明—現代	不明—現代	B・C2 → A・D15

伊勢志摩の貝紫

近代化学の発達に伴ない、天然染料の主成分が明らかにされ、さらに、それら染料の合成も行なわれるようになった現在、文献上には現われていても、「滅んだ染法」とされていた貝紫が、メキシコや日本の志摩半島において、今もなお染め続けられている。

吉岡教授から、伊勢の海女達の使っている磯手拭に、何か印があり、それを印するに貝紫が使用されていることを聞く。海女の季節、調べ易い頃である。伊勢の海へ出かけることになった。

伊勢志摩には、歴史的に古くから存在する^{とうしじま} 答志島・^{すが} 菅島・^{かみしま} 神島・^{くざき} 国崎・^{いじか} 石鏡・^{おおきす} 相差・^{ありの} 安乗の海女七個村といわれる村があり、いわば海女の老舗である。目指す所は安乗である。

海辺の町独特の回りくねった細い道、息の切れそうな急な階段、的天湾をつつみ込みこむように太平洋につき出た岬。そこを歩き通う、海女の顔。海からと太陽からうける恵みで、真黒に焼けた顔。この人たちの中で、貝紫が、染め続けられているのかと思うと、胸がワクワクする。

まず宿を提供して下さった内田家の人達に質問する。それによるとニシと呼ばれる貝(アクキ貝科イボニシ)を割ると中にマッチ棒の頭より小さな薄黄緑の腺(パープル腺)がある。それを松葉や、小枝の先につけて字を書く。



割る

く。日の当る所に十分ばかり置くと、だんだん黄色から緑、紫へと変って行く。その時、ニンニクのような匂いがする。色が変わると、何度も水洗し、使っていくうちに、美しい赤味の紫になるという。明日は海女達の休息小屋に、連れて行ってやるといわれ、夜中に何度も目をさます。まるで小学生の遠足である。

7月、8月は、海女にとって漁の許される月である。1日の水上げが何万円という海女にとって、まさに時は金なりである。じゃまにならないよう一回目の漁へ出かけるのを、見送る。漁から帰ると、海女達は身につけたものを、次から次へと浜辺に乾していく。一つ一つの手拭を調べてみても、どこにも、貝紫で書かれた手拭はない。しかし、何か印のようなものが見つかる。吉岡教授から聞いていた印がこれかもしれない。海女に次々質問して見るが、貝紫などしらないという。そのうち二回目

井関和代

の漁の時間がくる。海女達は海へ入る準備に忙しい。がっかりして小屋から出ると、浜辺に老海女が二、三人まだ食事をしている。そのうち磯カゴから、手拭を出して



いるところをみる。近寄って見ると、「あった☆の印が。」

片山トワ（61歳）さんである。その話は、海女が海難から身を守るためにつけた印だという。海女は海に入る時、常に白い衣類を身につける。水中メガネの無かった頃、海中で、他の海女に自分の存在を知らせ易く、白色が水中で大きく見えサメよけになるという。（何色であっても、何度も水中に入れば色が落ちるのも一つの理由らしい。）



海女の漁期は短い、寒い冬には陸に上がっていても、水がぬるむ3、4月になると海女は磯端に出て、海草や貝を拾う。ニシと呼ばれる、イボニシやセンジュガイモドキ、オニサザエ等のアクキガイ科の貝が、一番多く見か

けるのは、この頃である。何かの折に貝が割れ貝の汚物が偶然白い着物につき、水中で流し落され、後には赤味を帯びた紫だけが残ったのであろう。（白い着物について美しい紫は、唯一のおしゃれかもしれない。）時々、糸や墨で書いた名前が消



え、人の物と自分の物が混合してしまう。いつの間にか、水につけてもいつまでも消えないニシの色が使われるようになったという。トワ婆はいう、「磯手拭が腐っても、このニシの色だけは、落ちんがな。」貝紫は、ふつう名前をかき、黒い糸で刺子して印を置く。

三島由起夫が「潮騒」の文中において、
——冷たさ、息苦しさ、水中眼鏡に水が入って来るとき
のいしれぬ苦痛、もう二三寸で鮑に手がとどくところ
で全身を襲う恐怖と虚脱感、それからさまざまな怪我、
海底を蹴って浮き上がるときに鋭い貝殻が指先に
あたえる傷、無理を犯した潜水のあとの鉛のようなけだ
るさ——



と海女の労働のつらさを書いている。このような海中の恐怖感は「トモカズキ」という魔物のせいだとされてきた。トモカズキは、海女にばけ、海中にいる海女を騙して死に招くという。それを見わけるために、手拭に印をつけ、印のないものはトモカズキであると

した。

三日目に海女の分家とも言える大王崎・波切へ行く。この村では印の意味を知るものも少ない。印は、黒糸でも貝紫で書いてもよいという。帰りに名田や、甲賀等の村に寄り、問いかけてみるが、波切と同じ。

夜になり、海から帰ったトワ婆を訪ねる。

色々話しているうちに、若い時、伊豆へ出稼ぎに行った時のことを思い出す。その時、石鏡の人達が、変った印をしていたのを思い出す。石鏡の隣の国崎は、海女潜娘

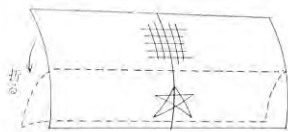


神社があり、一番古い海女の村であることを聞く。

四日目、相差へ舟で渡ろうと思うが、シケで舟が出ない。海女も漁へ出ない。こんな日は山の畑へ出かけて村には残っていない。やっと、坪ヨネ（60歳）にたのみ、磯へ貝拾いに行く。その時も、トワ婆と同じ、国崎・石鏡の話を書く。（明日はシケなければよいが。）

五日目、今日もシケ。バスで相差へ向かう。宿につくと、門口の正月飾りの木札に、手拭にかかっている印と同じものを見つける。それに、☆の印も見つかる。しかし手拭に書かれているのは☆印のみである。

六日目、海女の故郷国崎へ行く。この村の門口にも、木札がかかっている。村の古老・世古興平（72歳）を訪ね。印について質問。



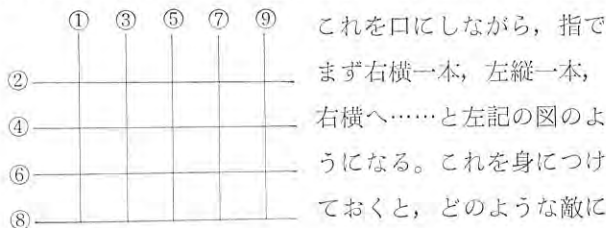
手拭には、この二つの印を上下に書き、二つに折り、☆を表にして頭にしめるといふ。☆のもつ意味を聞くが「シメハンキューキュウ

……」と語るのみで、意味が通じず、トモカズキよけの印であるということのみである。

国崎の岬の下で、世古ヨネ（18歳）さんと、貝を採集、夏場なのに、岩影なので、大きな貝が採れる。（磯端の貝は、夏の強い日ざしのために、温くなった水と岩によって、死んでしまう。）若い海女さんなので、印のことも貝紫の件もしらない。しかし海女の信仰について聞く。海中での恐しい思いからのがれるために、神仏の力をかりようとする。行者や禅宗の僧の教えが、海女の身を守るのである。その代表的なものが、朝熊ヶ岳の金剛証寺や青峰山の正福寺である。

石鏡の村につくと、それを裏づけるかのように、海女の胸元には、青峰山の御守が、光っている。今までの村でみた、色々な印の集結したような印を見つける。上の小屋のおトラ婆に意味をたずねる。

行者が加持祈禱の時、空を切る九字で、身を護る秘呪として伝えられている「臨兵闘者皆陣列在前」である。



も恐れずにすむという。☆の意味はわからない。どの村にも☆が残っているのは、なぜか。石鏡・国崎から伝わった印が、他の村になって簡単になったのだろうか。

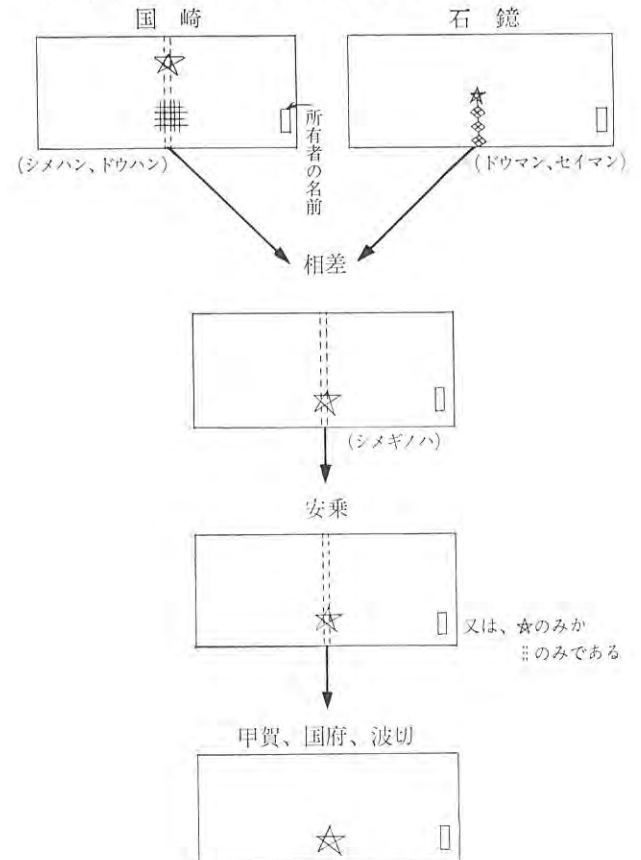
日程が過ぎ帰阪。海女と交際のあった町の宗教家、吉田初子（大正12年生）さんに質問して見る。

石鏡から、甲賀、波切までのあらゆる印は、祈禱のみに用いる九字の法にあり。☆は、どこからも入ることの出来ない神聖な形であり。☆と書き、最後の一本（註）で向こうに、突くようにして九字を切ることは、悪霊を突く形なのである。また、海女のつける星には他の意味があるのではないかという。

七夕さまの象徴は、星である。彼女達に干潮を教えてくれる星は、神なのである。漁に導びく星は夏の神でもある。海に☆をつけて入ると、あたりが明るくなると考えたのだろう。悪霊も神をおそれる。そのせいか、7月7日には、海女は絶対に海へ行かない。

吉田さんに聞いた話を裏づけるためにも、もう一度、答志、神島、管島を中心とした貝紫の調査をしたいと思う。海にうかんだ小さな島々が、今度は、もっと近くの島に見えるかもしれない。

註（ / ☆ ☆ ☆ \ の部分が最後の一本）



姫路の白皮

夏休みの取材課題『姫路の白皮』について報告します。姫路市役所の紹介で、石田皆雄氏の工場をたずねました。取材に行ったのが8月の終わり頃で、シーズンオフでした。お話によると、10月中頃が最盛期で、9月から7月までやっているそうです。この技法は、ここ、姫路だけにしかなく、外国からも取材に来るそうですが、非常に手数がかかるのと、手足にタコができるので、若い後継者が、少なくなっているようです。化学薬品で漂白した皮も見せてくれましたが、やはり、色がはっきり違い、とても本物の白皮にかないません。作業をしていないので、写真のために、石田氏に、格好だけお願いしました。工程を列記してみます。

- ① 原皮に塩をする。
- ② きつく流れている川に15日間つける(冬)。8月は、流れと日光が強すぎて、皮がいたむそうです。この時、水中の菌のために、毛がぬけます。
- ③ 残った毛を『毛抜き板』にのせ、『毛抜きせん』で押し取る(写真1)。これは『すぎし』という専門の職人がいて、一日に5~6枚の仕事をするそうです。



1. 毛ぬき板、毛ぬきせん、横のおけが塩ぬき用

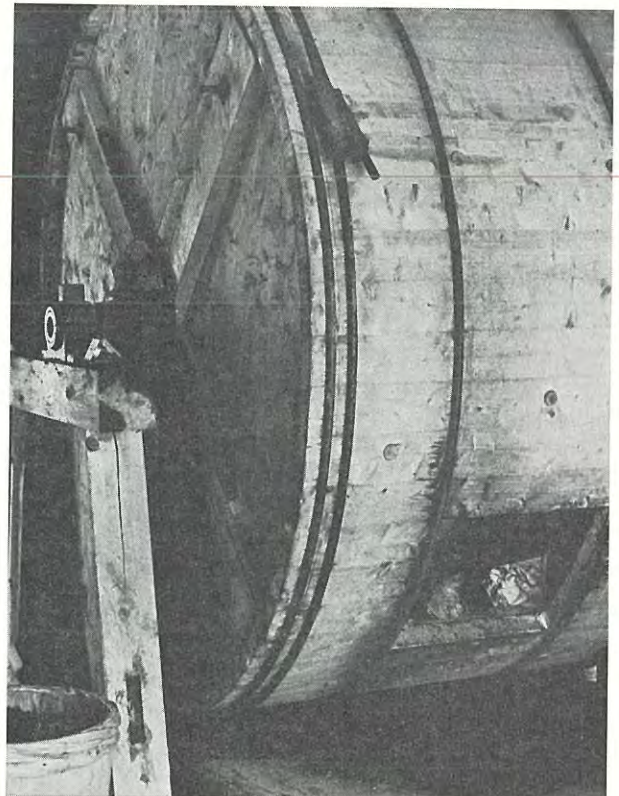
- ④ さらに、残った毛を『ぬたとり包丁』(写真2)で



2. ぬたとり包丁

取る。これは、大変鋭利な刃物です。

- ⑤ 皮に塩をし、『たいこ』という、モーターで回転する『ドラム』(写真3)に入れ、30分位回わす。これで、皮の中まで塩が入る。



3. たいこ(蓋をあけている)

- ⑥ 河原へほして、固くする。15日間(冬)
- ⑦ 『あじする』といって、皮をおけにはった水につけ

て、塩を抜きます。

⑧ やわらかくなった皮を、『たいこ』に入れ、30分位回し、皮の耳をそろえる。

⑨ 『たいこ』に、なたね油を、一枚につき7匁の割で入れる。そして、30時間（冬）回す。この間、5～6時間ごとに、蓋をあけて、内部の熱をさます。

⑩ 皮の端に、ひもを通して、台木にかけ、足で踏む（写真4）。足といっても、ひざから下、全てを使うので、ここにも、タコができていました。この時、端の固いところに、なたね油をつける。



4. 皮をのぼす

⑪ 日光に、5～6分干す。

⑫ 『たいこ』に入れて、3時間回す。

⑬ 『へら台』（写真5）で、こすって、光沢を出す。これを、『色つけ』という。（写真6）

⑭ 足で踏み、『たいこ』に入れる。

⑮ 日光に、15日間（冬）あてる。油がまわって、黄色くならないように、2～3日ごとに裏がえす。

⑯ 工場にとりこみ、積み重ねておく、これを、『色もどし』といって、黄色くなる。

⑰ 日光に半日あてると、真白になる。

⑱ 川に1時間位つけ、塩をぬく。

⑲ 『ドーラ』といって、ワラをたばねたもので、こす



5. (右上)へら台 6. 色つけ

る。

⑳ さらに、石けん粉をつけて、こする。

㉑ 湯につけて洗い、板の上に、裏を上にして、並べ、河原にほす。

㉒ おけに、水をはって（冬）2日、早くて1晩、重しをおいてつける。

㉓ 足で踏んで、伸ばす。へら台でこする。日光に、10～20分当てる。これを三回くりかえして、出来上り。

出来上った白皮は、オフホワイトの良い色合をしており、袋物等に、使われるそうです。

河原には、少ないながら、皮がほしてありました。青い皮があるのは、青く着色してあるそうです。この工場は、姫路のお城から、車で、数分のところにあり、いがいに近かったので、取材をおえて、表に出たとき、真夏の太陽が、中天にあり、影は足もとで、小さくなっていました。（写真・納村達雄）

付 記

吉田君の調査したこの姫路の白皮は多分、奈良朝の頃、大陸より伝来した技術かとも思う。その昔、江戸の火消の使った“まとひ”や戦国大名の馬連など武具に用いられた。その鞍の原理も仲々解明がむずかしい。そして唯、珍らしいばかりでなく、白皮の中で強度も他に比べるものがなく、戦前ドイツにも多く輸出されたときく。化学鞣の進んだドイツのものに対して一番原始的にも思えるこの技術がすぐれているという事実は面白く、この技法が永く保存されることを祈る。その意味で紀要に収録を願った。（吉岡）

1. 報道の本質と真実性

報道がどのようなメカニズムと形式においてなされようと、その内容はつねに真実でなければならないといわれる。このことは報道に対する社会一般の通念ともいうべきものであって、誰れひとりこれを疑うものはない。新聞をはじめ雑誌、ラジオ、テレビ、映画など、あらゆるマス・メディアのニュース・コミュニケーションにおいて、送り手にとってはまさしく至上命令であり、また受け手たちが当然のこととして送り手に期待するところのものである。そこでは報道の真実性が自明の理として受けとられ、主張の公正性ととも、言論報道倫理を支える二大支柱となっている。

真実の報道が自明の理とされる論拠は深く報道の本質と結びつく。何よりもまず報道の対象となる素材は、学問研究の場における抽象的な観念や思想でなく、また小説やドラマのように、想像の産物や虚構による事実でもない。もっとも報道素材には、場合に応じていろいろな名称が与えられる。動的表現としては「出来事」「事件」「ハプニング」、動的持続の表現としては「傾向」「運動」存在としては「状態」「現象」「動静」、また対象としては「事物」「問題」としてとらえられる。しかしどの場合にも共通していえるのは、それが抽象的ではなくて具体的に、かつ主観的ではなくて客観的に存在する、いわば実在する事実の報道であるということである。報道が単に受け手の好奇心や知識欲を満足させるにとどまらないで、環境の変化に対応しようとする受け手の社会生活的、基本的欲求を満たすためのものであることが、実在する事実の報知という本質的特性を生んでいるのであって、報道の真実性がこの実在事実性に根ざすことは明らかである。

では、マス・メディアによるニュース・コミュニケーションの送り手とその組織に対して、メッセージの内容が真実の報知であること、いいかえると報道の真実性を要求する本質的根拠は何であるか。これを一言に言えば報道の公共性にある。人間は互いに自己と種のために、他人とともに集団を形成し、維持しようとする協同性を基本的欲求として持っている。報道活動とそのための組織化は、このような協同性が環境への適応性と結びついて生まれたものであって、送り手である組織者の意図いかんにかかわらず、生まれながらにして公共性を身につ

けている。この本質的な性格を欠いたものは、たとえその組織体に報道機関の名が付されようと、実体は報道機関となることはできない。報道の公共性は、その社会的効果や影響が重大だからではない。また効果や影響を正しく導くために、報道に対して特別に国家的保護を加えるのでもない。順序はその逆であって、報道活動の公共性のゆえに社会的影響も大きく、また公共性のゆえに保護されると考えるべきである。その公共性は、社会的コミュニケーションのなかでは、社会を構成する人びとの“知る権利”によって保障されている。ところでここにいる“知る権利”とは、デマやうわさ話までもふくめて、耳よりのニュースは何でも知り得る権利という意味ではなくて、“自由に真実を知りうる権利”であることは明らかである。

出版の自由、報道の自由、したがって取材、編集の自由が、機会あるごとに強調される。しかし今日、民主主義社会にあって、報道機関が国家や社会から享受している恩典は、単に一個人、一結社の言論の自由、表現の自由を保障する限度をはるかに超えたものがある。したがってこれらの恩典を、権利としての表現の自由という観点からだけでは説明することはできない。それは社会を構成する人びとの“真実を知る権利”によって裏づけされ、支えられていればこそ、報道の自由が公的な権利としての性格をおび、また報道機関に特別の恩典を付与する根拠が成り立ちうるのである。ここでは報道の送り手と受け手は、単なるニュースの売買当事者ではない。ニュースという商品の質的内容が真実の報知であることを条件にして契約が結ばれ、その契約にもとづいて真実の報道という責任を報道機関が負っているのではない。報道とは本来そうあるべきものという暗黙の了解が社会的なかに成立していて、報道するものと報道されるものとが一片の誓約書も取りかわすことなしに、受け手は一方的に、送り手が当然真実の報道をしてくれるものと信じかつ期待する。他面送り手は社会的了解を忠実に守って、報道するものの使命感と責任感を自覚し、報知事実の真実性に努力を傾ける。ニュース・コミュニケーションの当事者は、こうした信頼関係のなかで結ばれて、コミュニケーションの場を形成するのである。

2. 誤った既成観念

このようにして報道における真実性は、パーソナル・

コミュニケーションにおける個人的、私的な事実の報知とは異なり、マス・メディアの報道の本質からくる特性の一つであることが明らかとなった。しかし報道の現実面に当たって考えると、真実に報道するということは決して生まやさしい事柄ではない。問題の困難さは、まず真実の報道とは何か、その意味を解明することからはじまる。

これについて多くの人びとは、真実の報道とは、事実を正確に伝えること、主観をまじえず事実ありのままに伝えること、表面に現われた事柄だけでなく、内部に秘められた真相を伝えること、或いは報道を営利、宣伝、イデオロギーのために利用しないことであるとし、真実をまげる例として、素材調査の不備、表現上の誤謬、意識的ないしは故意の虚構、捏造、不当な誇張や省略、わい曲などをあげている。そしてそれが一般社会の常識ともなっている。しかし事実を正確に伝えるといっても、何をもって正確とするか、その基準は何ら明らかにされていない。つぎに、報道に主観をまじえないといっても、ニュースのテーマの選択から、取材、制作（原稿の執筆）、編集（編成）過程を経て、ニュースとして送り出されるまで、価値観のともなう選択の連続であって、送り手の主観を経ることなしに報道行為が営まれるなどは、到底考えられないことである。さらに事実をありのままに伝えるといっても、それは報道された事実が、誤りのない事実であるに止まる。いわば事実性ともいべきもので、問題とされるべき真実性とは、似て非なる概念である。またいわゆる“真相”ものは、興味本位の暴露的ニュースと混同されやすく、報道を報道本来の目的以外のために利用する点にいたっては、論外といわねばならない。このようにみえてくると、報道について真実性の必要が一般に強調されているほどには、真実性という言葉についての概念内容が、じゅうぶん推敲（すいこう）されていないようである。その意味では、真実性の強調とは反対に、要点が無視されている感がある。

そこに支配するものは、真実の報道に関する誤った既成観念である。そしてこの既成観念にとらわれているかぎり、真実性に対する理論的解明は不可能といえてよい。或いはこのような考え方は、社会意識や知的水準が比較的 low、かつ報道機関の権威性と圧倒的な影響力の前に自主的判断力を失った受け手大衆だけが抱くものか

もしれない。しかしたとえそうであるとしても、大衆が報道の真実性にこの程度の意欲しかもっていないことは、ニュースを正しく理解し、社会の実態を的確にとらえるうえに、大きな障害となるだろう。しかも注意を要するのは、こうした考え方が受け手大衆だけのものではなく、報道にたずさわる組織体やそこで働く送り手たちまでが、これと大同小異の考え方にとらわれがちなことである。何よりも、現実にもみられる報道活動、報道に対する基本的態度、受け手大衆に呼びかける PR の内容が、よくこれを物語っている。報道の真実性が、あらためて問われなければならない理由がここにある。

3. 「真実の報道」の意味

報道の真実性、または真実の報道という場合、少なくとも二つの面をもっている。一つは、報道される個々の事実についての真実性であり、いま一つは、特定の報道機関、例えば朝日新聞とか毎日放送などが、ニュース活動のプログラムの全体を通じて、すなわち日々の新聞の紙面全体または放送の報道番組の全体を通じて、受け手大衆に印象づけている現実社会のイメージについての真実性に関するものである。

このどちらの場合にも当てはまることであるが、真実性に関して重要な点は、報道される事実の内容を明確にすると同時に、その事実のもっている真の意味を伝えることである。また同様に時間的連続体系のなかに推移する社会全体の動きの真の意味をとらえ、その実態を受け手に伝えることである。個々の事実や社会の動きのもつ意味といっても、いろいろ理解の仕方がある。「意味」という言葉を、事実関係当事者の真意に関連させて考えることができるし、またその事実の動機における意識性と無意識性、意図性と偶発性、或いは特殊性と一般共通性、個人性と社会性を区別して判断することもできる。それらの底に流れるものは、事実を評価する報道者の価値体系である。これをヨコの人間関係においてみれば社会的意義であり、タテの時間関係からみれば歴史的意義である。ここでは真実性は、明らかに事実性と区別される概念である。真実性は当然事実性を要因として包括し、したがって事実性を無視した真実性の存在を考えるとできないが、事実性は真実性をつねに保証するとはかぎらない。なぜなら、事実性は事実の視点を単に報道する側面に限定し、その範囲内での事実の認知に重き

をおくのに対し、真実性は当面報道しない側面をふくめた事実の全体を総合的に考慮し、報道事実の側面を全体のなかの一部として認知するものであり、かつそこには報道者の価値観にてらして価値判断がなされるという本質的な相違がみられるからである。

つぎにこのような真実性は、それが報道内容のあるべき性質である以上、ニュース・コミュニケーションの全過程のなかで解明されなくてはならない。普通の素朴な見方では、報道機関がニュースとなる事実をキャッチして受け手に伝え、受け手はこれによってその事実を知ることになる。そこでは、ある事実が起こって、それがマスコミ過程を経て受け手に認知されるまで、ただ一つの実事認知しか考えられていない。しかし実際には、同じ一つの事件でありながら、つぎのように少なくとも四つの違った見方による事実の存在を想定することができる。

- ① 送り手が報知しようとする原事実。いいかえると、無数に存在する自然的、社会的事実のなかから報道素材として選択されたものである。
- ② 送り手が知覚し、認知したところの事実。報道内容の基礎となるものである。
- ③ 報知されている事実、すなわち報道面に現われた送り内容。送り手が認知したものを、客観的表現手段によって報道化している事実である。
- ④ 受け手が認知したところの事実。つまり、送り手の送り内容に対し、受け手の理解の仕方において受けとられた内容の事実である。

ところでこれら四つの事実を比較すると、それぞれ異った要素を多くふくんでいることが明らかである。例えば、人は原事実のすべてを感覚的に知覚できるものではない。またたとえその一部をとらえ得たとしても、正確に認知できるかどうか分からない。最も簡単なインタビューの談話一つとりあげても、語り手の社会的環境や個人的心理状況にまで立ちいれない以上、談話のもつ意味を明確にくみとることは難かしい。つぎに送り手が認知したものを、そのまま言葉に表現することさえ容易なことではない。まして報道は、たえず受け手を意識する対象志向的なものであるうえに、受け手そのものが焦点の合わせ難い大衆であることからいって、認知通り客観的に表現するなどには至難なわざである。さらに報道が極め

て容易に、額面通り正しく受け手に理解されると考えるのは、あまりにも非現実的である。表現手段であるはずの言葉でさえ、概念分裂を来して幾通りにも理解されている。「民主主義」の語が、人によってさまざまな意味に使われ、それがいかに対話を阻害しているかの実例を、われわれは多く知っている。思想や観念についても、受け手は先入感や既成観念にとらわれがちである。報道内容が受け手の認知内容と合致するのには、送り手、受け手の当事者双方において、この点に関する認識と相互理解の努力が必要である。

このように考えると、報道の真実性とは、コミュニケーション過程の最初の段階である原事実のもつ意味が、最終段階である受けとり内容の事実のもつ意味と合致することを理想目標とする、報道の性質であるといえることができる。

4. 報道の事実性と真実性

われわれはここで改めて、報道の事実性のほかに真実性という意味的な概念を必要とする理由について考えてみよう。それは一口でいえば、社会構成や運営の仕組みが複雑となり、事実を事実としてありのままに報道することが、原事実のもつ真の意味をゆがめるような行動傾向が強まってきたからである。

その第一は、不確実な事実でありながら、報道せざるを得ない社会的事実が増大してきたことである。同じ不確実な要素といっても、事実の性質によっていろいろに区別される。

- ① はじめからウソであることが明らかな場合。例えばウソの証言、供述、声明、公約などの類である。重要な表明は、たとえウソと分かっているにもかかわらずにはゆかない。
- ② 真偽のほどが不明確な場合。これにも真偽が客観的に立証できない場合、ウソと思われるが本当かも知れない場合、本当と思われるがウソかも知れない場合、真否について諸説が分かれる場合などがある。
- ③ ウソを本当と思いこむ場合。巧妙なウソは表面真実を装うものである。

第二は、社会的事実そのものが、宣伝の目的から人工的につくり出される傾向が顕著になってきたことである。世はまさに宣伝、PRの時代であって、宣伝技術も飛躍的に進んできた。過去の時代は、デモや大衆行動が

ドライデンの芸術観における古典主義的特性

A Parallel of Poetry and Painting をめぐって

佐藤勇夫

自然発生的に現われ、そのことがまた威力の宣伝効果を発揮したものであるが、最近は大衆行動をかりたてのために、宣伝の武器としてマスコミが利用されている。彼らはマスコミの弱点、機能、効果をよく研究し、このような事実を起こせば、マスコミがどの程度に扱うかを計算し、緻密な計画のもとに事実を進めている。事実があって報道されるのではあるが、その実は、報道されることをねらって、或いは報道されることを前提として、事実がひき起こされるのである。それゆえにマスコミが大々的に取りあげれば事実行動もいよいよ拡大し、これと反対にマスコミが報道を無視すれば行動自体も下火となる傾向を、事実の性質のなかにひそめている。社会的意味という観点からいえば、自然発生的な事実と宣伝のための事実とは、全く異質のものである。新聞協会の倫理綱領では「ニュースの取扱いに当っては、それが何ものかの宣伝に利用されぬよう厳に警戒せねばならない」と定めている。しかし現実の大衆行動にはそれなりの理由があり、それが単に宣伝効果をねらった作戦計画であるかどうかの識別は、実際問題として困難である。

しかしこのようにみえてくると、たとえ報道事実がそれと照応する原事実の部分と符合するとしても、意味的には少しも真実をついていないばかりか、むしろ真実に反する場合の少なくないことが明らかとなる。ニュースの構成要素として、誰れが、いつ、どこで、いかにして、何をしたかの五点がよくあげられるが、報道事実がこれらの点で原事実と合致したとしても、それは原事実のある側面における部分的な事実性を満たすだけのことで、そこから真実の意味をくみとることはできない。しかも報道機関が事実性の充足以上に多くを出さないならば、人びとの真実を知る権利に応えているとはいえない。真実性が事実性と区別して強調される理由がここにあるのであって、現に最近の報道傾向についてみても、従来の単なる事実羅列の報道から、意味の報道へと移ってきている感を強うする。新聞、放送などが生まの事実の報道のほかに、特集記事や特別番組を組み、また解説、対談形式で、事実の原因、背景、意義、見通し、影響などの解明につとめているのも、その一つの現われである。

なお報道の真実性については、報道化された社会と実在する原社会との比較研究がなされなければならないが、紙面の都合で後日にゆずることにした。(1970.2.13)

I. はじめに

第17世紀英文学の偉大な代表者である、ドライデン(John Dryden, 1631-1700)が詩と美術の特質を対比して、両者を「姉妹芸術」と定義した論文 *A Parallel of Poetry and Painting* (1695) を執筆した動機は次の通りである。

1694年、初代 Chandos 公爵が所有していたといわれる Shakespeare の肖像画 (Chandos Shakespeare と命名され、現在、ロンドン国立肖像画美術館に展示されているといわれる) を、英国宮廷画家のゴドフリ・ネラー卿 (Sir Godfrey Kneller, 1648-1723) が模写してドライデンに贈った時、ドライデンは韻文体で書簡をしたためて、シェクスピアの肖像画に対する礼を述べると共に、感想として明暗の使い分けにおけるネラー卿の技術をたたえた上、絵画の歴史を粗述して、ラファエルロの功績をたたえて、構図に関する限りラファエルロはホメロスに、色彩に関してティツィアーノはウエルギリウスに比肩すると述べ、おわりに、詩と絵画はペアで生れたわけではないが姉妹芸術でもあると結んでいる。

この直後、ドライデンは自分の肖像画をネラー卿に描いてもらった。これに対して、ネラー卿はドライデンにラテン語韻文体で書かれたデュ・フレズヌワの「絵画の技法」を英語訳することと、当時すでに晩年において詩人として不動の名声を得ていたドライデンに詩と美術の関係に関する見解を求めたことが契機となって *A Parallel of Poetry and Painting* が執筆されたのである。なお、晩年のドライデンは劇作を止め、専らウエルギリウスの英訳に没頭していたのである。

つぎに、デュ・フレズヌワ (Charles Alphonse Du Fresnoy, 1611-1665) について粗述しておきたい。彼はフランスの画家で美術評論家でもあった。パリで生れ、21歳の時、当時カラヴァッジョの影響下にあったローマに出て、ラファエルロや古代ギリシア・ローマ美術作品を研究した後、1633年ヴェネツィアに赴き、1653年に亘る約20年間、折にふれて *De Arte Graphica* を執筆していたらしいが、1656年にフランスへ帰国した。 *De Arte Graphica* はイタリア・ルネサンスの画家ラファエルロの画風を研究した結果をラテン語韻文体で執筆したものである。原稿が彼の死後発見され、数ヶ国語に翻訳され、古典美術の伝統を正確に伝える規範と高く評価された

いわれている。

ところで、英文学において古典主義思潮を代表する詩人であるドライデンの文学的思想の基調を成しているのが、アリストテレスが「詩学」で、ホラスが「詩論」で展開している文芸論である。

本論考ではまず、ドライデンの論文 *A Parallel of Poetry and Painting* の構造と論旨を説明し、つぎにプラトン哲学、アリストテレスの模倣論、ホラスの文芸論、等がドライデンによってどのように解釈されているかを検討して、文学思想におけるドライデンの古典的性格を考察した結果を総合して、ラファエルロに代表されるイタリア・ルネサンス美術の特質との関連性を追究し、文学と美術という両芸術に通じるドライデンの古典的性格を解明したい。

II. A Parallel of Poetry and Painting の構造

この論文は論述から次のように大きく9つの論旨に別けることが可能である。

1) 論文執筆の動機を述べ、つぎにイタリア・ルネサンス期の画家の作風を賞揚する。

2) イタリア美術評論家ベルロリ著「近代の画家・彫刻家・建築家列伝」(第一部) 序文から引用している。この引用文では、プラトン哲学のイデア論に基づく観念論的美学が推賞され、これを制作上の規範とした古今の芸術家が賞揚されている。

3) 肖像画家には観念論的美学よりもアリストテレスの模倣論に基づく写実主義が有用で被写体の個性的意義を明きらかにするべきであると論じている。

4) 叙事詩と悲劇を扱った芸術に対して、再び観念論的美学が推賞され、さらにこの芸術が有すべき特質を論じ、この特質を備えた模範作品としてニコラ・プッサン(Nicholas Poussin, 1594-1665)の「最後の晩さん」を賞揚する。

5) 観者を笑わせる目的をもつ芸術作品の特質と必要性。

6) アリストテレスの模倣理論は芸術作品を完成させるために、また観者に喜びを与えるために欠くことが出来ない。

7) 芸術家にとって極わめて大切な要素である才能について。

8) 図案または構図上の留意すべき事柄として特に主題を引き立てる方法について。

9) 色彩の濃淡の使い分けは文芸における隠喩の使用と類似した効果がある。

はじめに、ドライデンは本論に先立ち、ベルロリ(Giovanni Pietro Bellori, 1615-96)の「近代の画家・彫刻家・建築家列伝」(*Vite de Pittori, Scultori, et Architetti Moderni*, 1672)の第一部序文から可成り長く引用している。この引用文の論旨をまとめると次の3項目となる。

(i) 天上のもの、つまり、天体は永遠に清らかで美しく、かつ変化することもなく、正しい秩序の下に維持されているが、地上のものはすべて変化をうけやすく形態も不恰好で朽ち果てやすい。しかも「美」という点から考えても不完全である。特に、後者の好例は人間である。ゆえに、芸術家は現状の不完全な人間の姿態が有する欠点を色々と修正してすぐれた美しさを備えた典型的な人間像を表現するように努力するべきである。したがって、自然のままに存在する人間と、芸術作品に表現された人間とを比較するとき美しさの点では前者が劣る。この点をよく理解しないで自然のままの人間を描いたために非難をうけた芸術家が多い。これに該当する古今の芸術家には、彫刻家のデメトリウス(Demetrius, B.C. 400)や画家のカラヴァッジョ(Michael Angelo da Caravaggio 1573-1610)等がいる。

(ii) 美の典型を考えていた画家ではダ・ヴィンチ(Leonardo da Vinci, 1452-1519)やラファエルロ(Raffaello Sanzio, 1483-1520)らがあり、古代芸術家にはフィディアス(Phidias, B.C. 500)らが作品のヴィーナスやミネルヴァの像にそれぞれ女性の典型的な美を表現している。これらの芸術家が表現している典型美は芸術家各自が取り組む作品の主題がもつ高貴さ、快活さ、優美さを基本にして個々に決定されなければならない。

(iii) 絵画は人間の行動と心の動きを表現するものである。だから詩人と同様に、画家もまた、あらゆる感情を作品につねに表現できるように感情の表現型式を頭の中で考えておかなければならない。

以上が引用文の大要であるが、この引用文を手掛りとしてドライデン自身の本論が続けられる。

まず、前述した論旨 3) に関して先の引用文の論旨に言及しながらこれを肯定した上ですぐれた画家は勿論“idea of perfect nature” (完全な自然に就いての観念) をもっているべきであるが、肖像画家にはこれは不適當であると断じている。すなわち、描き方には、①似姿をより美しく描くこと (the better likeness) と、②より不様に描くこと (the worse likeness) とがあるが肖像画家は前者の方法に従う一方、描かれる人物から不完全な要素、具体的にはいぼとかあざを除去して描いてはいけない。むしろ、これらは観賞者に不快な気持を与えない程度にとどめてありのままに描いておかねばならないと論じている。

つぎに、前述の論旨 4) に関しては、主として、歴史画家に言及しており、史詩あるいは叙事詩に現われる英雄像を描く場合はこの“idea of perfect nature” の考え方に従うべきであるとして先の引用文の論旨全体を是認している。さらに、文学と美術における主題にふさわしい基準に言及して、芸術家の私生活がいかに高潔であろうとも道徳的教訓に反する性質を有する主題は不適切であると論じ、結局、両芸術における主題としてふさわしい条件とは「偉大さ」と「高貴さ」とを兼備したものでなければならぬと論じている。つぎに劇における三一致の法則に対応する点を絵画において考察して、多く



① プッサン筆「最後の晩さん」

の人物や状況、行動、感情の動きが各個人ごとに各々の多様性をもって一枚の画面に表現されているために個々の人物像の多くの要素が瞬間のうちに観察されてしまうところに三一致の法則と類似した特質を認め、この特質をもっともよく表現している作品はプッサン (Nicholas Poussin, 1594-1665) の「最後の晩さん」(1640年頃の作

品) であると述べている。(写真①を参照)

さらに、前述の論旨 5) は前項 3) において述べられた2種の描写法のうちの“the worse likeness”を実践した場合に出来上る作品について論じられている。具体的な例として、絵画においては祭礼の日に馬鹿騒ぎをする田舎者や、さらに、ホラスが「詩論」冒頭で述べている上半身が美女で下半身が黒い魚の絵をあげている。また、文学においてこの種の絵画と対応するものとドライデンが考えているのは喜劇である。しかも、この喜劇とは、アリストテレスが「詩学」で定義している、下賤な者たちや醜悪なもの達の模写とされている種類である。つまり、“It (=Comedy) consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive. To take an obvious example, the comic mask is ugly and distorted, but does not imply pain.” (The Poetics, V, 1) という性質を備えていなければならないのである。

つぎに、論旨 6) に関して、ドライデンは二つの芸術が完成の段階まで導びかれる条件とは、あるがままの自然の姿態をより美しく模写することであると述べている。ドライデンがここで使っている模写という言葉はアリストテレスが、「詩学」(第4章)で、詩学が生じた2つの原因について論じている模倣の原理に他ならない。ドライデンは、この模倣の原理を文芸と美術の2つの芸術の守られるべき法則と定義し、この法則に従うときにこそ、2つの芸術において、理想化された自然が具象化されることになり、畢竟、観賞者に喜びの感情を湧き起こさせることとなり、2つの芸術の目的が達成されるのであると論じ、この理論にふさわしい画家を古代ギリシア時代から調べあげた末、ラファエルロがもっともふさわしい画家であると述べている。

おわりに、論旨 7), 8), 9) でそれぞれ、二つの芸術に必要で欠くことのできない要素として、天分 (invention) と構図 (disposition) と色彩による表現 (colouring) の3つをあげている。これら3要素をドライデンはデュ・フレズワの理論に即して考え出したと思われるが、ドライデン自身、すでに「驚異の年」(Annus Mirabilis, 1667) の序文で次のように述べている。

...the first happiness of the poet's imagination is properly *invention*, or finding of the thought; the second is *fancy*, or the variation, deriving, or moulding,

of that thought, as the judgment represents it proper to the subject; the third is *elocution*, or the art of clothing and adorning that thought, so found and varied, in apt, significant, and sounding words: the quickness of the imagination is seen in the invention, the fertility in the fancy, and the accuracy in the expression.

つまり、詩人に対して天分 (*invention*) と奔放な想像 (*fancy*) と表現力 (*elocution*) の 3 要素を求めているが、この 3 要素と、画家に対して数えられる 3 要素とをここで対応させて考えていると私は考えたい。

天分については、神によって与えられるべきものであると断定している。したがって、天分に恵まれない画家はすぐれた画家の作品を模写した方がよいと述べ、これは丁度、ドライデン自身がヴァージル (*Vergilius*) の作品をほん訳しているのと同様で、画家においてはラファエルロの作品を模写するようにすすめている。

構図について、2つの芸術とも主題いかに拘わらず、明快で、統一性が必要である。構想を練るときには古代ギリシア・ローマの画家の作品に範を求めるべきであって、文芸方面において叙事詩ではホーマー (*Homerus*) やヴァージルを、悲劇ではソポクレス、エウリピデスを範としなければならないと述べている。

図案について、ドライデンは、図取りすること '*drawing*' もしくわ、素描すること '*sketch*' とも言いかえている。が、この点に関して、まず第一に2つの芸術ともに、描き出される人物を、各々の性格、感情、動きに似つかわしくさまざまに描き分けられなければならないと述べている。同時にこの原則は肖像画家にも適用されなければならない。すなわち、

That the figures of the groups must not be all on a side, that is, with their face and bodies all turned the same way; but must contrast each other by their several positions. (*De Arte Graphica*)

とデュ・フレズヌワの「絵画の技法」における言葉を借用して述べている。第二に詩作品において主人公を引き立たせるために脇役が配置されるように、絵画においても、主題を明確にするために、主人公や、主題となるべき要素は画面の最も目立つ部分に描かれなければならないとして、

The principal figure of the subject must appear in the

midst of the picture, under the principal light, to distinguish it from the rest, which are only its attendants. (*Ibid.*)

とデュ・フレズヌワの言葉を借りて述べている。

色彩は詩人における用語の選択の重要性と対応するものである。だから、これを誤まると線画にすぎない図案そのものの価値を減じてしまうことになる。古来の模範と考えられるのは、叙事詩において詩語の選択にすぐれていたのはヴァージルで、これに並ぶ画家としては、ティツィアーノ (*Vecellio Tiziano*, 1476 頃-1576) とコレッジョ (本名, *Antonio Allegri*, 1494-1534) がきわめてすぐれていると賞揚している。

III. A Parallel of Poetry and Painting における 問題点

(1) プラトンの観念論：ベルロリの著作からドライデンによる引用文の全体を考えると、まず、天上と地上の物の区別されるべき境界を示す言葉に、*the celestial bodies above the moon* と述べられている点が考察の対象となる。この言葉は月の位置を基準として天上・天下の別を示しているものでプラトン主義的思考の特徴と考えられる。プラトン哲学によると、超感覚的なアイデアの世界が絶対真実の世界であるから感覚や表象では捉えることができず、ただ思惟によってのみ把握できると考えられている。ベルロリの芸術論がプラトン哲学の影響を受けていることについてはドライデン自身も次のように認めている。

...it will not be amiss if I (*Dryden*) copy from Bellori (a most ingenious author yet living) some part of his Idea of a Painter, which cannot be unpleasing, at least to such who are conversant in the philosophy of Plato. (*A Parallel of Poetry and Painting*)

他人の評論を引用してそれを足掛りとして利用し、自分の論を展開させている事は、つまり、引用した他人の評論を是認しているに外ならない。ドライデンは理想美に関する限り、換言すると、真の美に関するドライデンの見解はプラトン哲学に基づく観念的美学に根底がおかれていたのである。

(2) アリストテレスの模倣論：前章で述べたようにドライデンは肖像画に対しては完全な美を斥け、不完全な美を備えていることをすすめている。この不完全な美

は自然の姿態をそのまま模写〈模倣〉することによって得られる。つまり、肖像画家に対しては写実主義を守ることをすすめている。この写実主義はアリストテレスが「詩学」で述べている肖像画家論に基づいていると考えられる。

アリストテレスは悲劇との関連性において――

...since Tragedy is an imitation of persons who are above the common level, the example of good portrait-painters should be followed. They, while reproducing the distinctive form of the original, make a likeness which is true to life and yet more beautiful. So too the poet, in representing men who are irascible or indolent, or have other defects of character, should preserve the type and yet ennoble it. In this way Achilles is portrayed by Agathon and Homer. (*The Poetics*, XV, 8)

と述べている。さらにドライデンが述べているように写実的に描かれた肖像画は人間の不完全な美のために観者に同情の感を抱かせて効果的であるという論理は、アリストテレスが文芸における悲劇効果が生じる原因について――

It (Tragedy) follows plainly, in the first place, that the change of fortune presented must not be the spectacle of virtuous man brought from prosperity to adversity : for this moves neither pity nor fear ; it merely shocks us. Nor again, that of a bad man passing from adversity to prosperity : for nothing can be more alien to the spirit of Tragedy ; it possesses no single tragic quality ; it neither satisfies the moral sense nor calls forth pity or fear. (*Ibid.*, XIII, 2)

と述べている論述に基づいている。ドライデンは「劇詩論 (*An Essay of Dramatic Poesy*, 1668) で「悲劇とは高貴な人間の精神が詩人の想像力において真実らしさが失われない範囲内で表現できる限度まで高められたものである」と定義している。ドライデンのこの定義は悲劇の効果が生じるのは人間がもっている frailty や deficiency という宿命的な脆弱さが高貴な人間であればあるだけ一層強く観客に印象づけられるという考え方に論拠がおかれている。故に、肖像画に見られる「いぼ」や「あざ」がかえって同情の気持を起こさせるという理論



② ラファエル筆「アテネの学園」

はドライデンが芸術上の効果において悲劇と肖像画とを対比させていることを示すものである。

(3) ラファエロの作風：ドライデンは構図に関してデュ・フレズヌワの言葉を借りて次の4点に言及している。すなわち、①人物の身分、気質、感情に応じて偉大さと高貴さを失わない程度に複数の人物を描きわけること；②主題となる人物や物を中央に描くか、光線の中で表現すること；③下品な装飾を避けること；④群像が特定の側のみ立つのではなく、さまざまな位置にあって互いに対照されることにより、人物像が引き立つように配置されなければならない、ということである。この4つの点をすべて満たしているのはラファエロの作品で、とりわけ、「アテネの学園」がこの特性をよく示していると思われる。左右相称性、中心人物を引き立てるための人物配置、建築上の配慮、光線の巧みな使用等である（写真②を参照）。

ドライデンは、さらに、天賦の才に恵まれない画家はラファエロの作品を模写した方がよいとまで述べている。これは丁度、才能に恵まれない詩人である自分〈ドライデン自身の謙そんである〉がウエルギリウスの作品をほん訳するのと同じ位に勉強になるとドライデンが述べている事実は、構図におけるラファエロの力量を高く評価している事を示している。

本章前節で検討したように、肖像画以外の絵画に対してドライデンはプラトンの観念論的思考方を、肖像画に対してはアリストテレスの模倣論に基づいた写実主義を、各々の美的効果に関してすすめているが、ラファエロの作風もドライデンのこの考え方に一致していたようである。つまり、ラファエロは構想画においてはプ

ラトン哲学に基づく観念的美学を、肖像画においては徹底した写実主義を實踐している。ドライデンはカステリョーネ伯爵に宛てたラファエルロの手紙に記るされている告白を次のようにベルロリの著作から引用している。

“To paint a fair one, it is necessary for me to see many fair ones; but because there is so great a scarcity of lovely women, I am constrained to make use of one certain idea, which I have formed to myself in my own fancy.” (*A Palallel of Poetry and Painting*)

この告白は、「ガラテアの勝利」を描いたラファエルロに対して伯爵が、同絵にみられる美女の姿態をどこから取材したかとたずねた問いに対してなされた回答である。かようにドライデンの芸術上の美に対する見解はラファエルロの見解と一致している。

(4) ホラスの「詩論」との関連性：ドライデンがこの評論 *A Palallel of Poetry and Painting* を執筆するにあたってホラスの「詩論」(*Ars Poetica*) が構想面において可成り大きい影響を与えていると私には考えられる。ホラスは彼の論文(書簡体形式)に *Ars Poetica* と命名しているが、理論は常に画家と詩人、絵画と詩を各々対応させながら進められている。内容から考えると、「詩と絵画の対比論」であると称しても過言ではない。ホラスは冒頭で詩の題材に関連して、上半身が美人で下半身が黒く醜い魚の絵を引き合いに出し、“Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.”

(詩人と画家は常に題材に何をとりあげても差し支えない等しい権利をもっていた)と述べている。この対比は前章で検討したように観者に笑いを与える絵画の好例としてドライデンにより指摘されている。

ドライデンの詩に対する見解の数々はホラスが「詩論」で述べている見解に論拠がおかれていると考えられる。ドライデンは、すでに、「劇詩論の擁護」(*A Defence of an Essay of Dramatic Poesy*, 1668) で、「詩論」におけるホラスの“Ut pictura poesis...”(詩は絵画と同様である云々)という言葉を用いて詩の性質を定義しているが、その引用は場所を変えて再び、ドライデンが詩と絵画とを対比させて各々の特質を検討するとき、*A Palallel of Poetry and Painting* においてドライデンによって下される定義ともなっている。

IV. むすび——ドライデンとプッサンの出会い——

前章で検討したように美術史上古典主義を守り、同時に文学上三一一致の古典法則に対応しうる絵画としてプッサンの「最後の晩さん」をドライデンは推賞している。「最後の晩さん」(写真①参照)に関するドライデンの説明によると、ただ時間上の制約は絵画の場合一瞬の裡に全景が観察されてしまうことである。特にこの作品の場合、主イエスと12人の弟子はさまざまな姿勢をしておりながら同じ動作をしているが、ユダの態度だけは他の弟子達とちがっている。換言すると、多人数によって一つの動作がなされ、しかも一つの部屋の同一の食卓で、さらに全景は一瞬の裡に観察されているのである。つまり、よく見うけられる最後の晩さんの絵とちがって、画面に一杯に描かれるのではなく、構図がよく整とんされており、しかも画面には厳しゅうな静けさがただよっているにも拘わらず、個々の人物の感情の動きがよく察知される。ドライデンはこの作品こそ高貴な画家にして制作可能なきわめて気高い作品であると絶賛している。

プッサンはフランスの王立アカデミーの美術方針を確立させた偉大な17世紀古典主義派の巨匠で、彼の作風は



① プッサン筆「自画像」

「古典様式の規則を守って整頓した均衡ある表現を行っている。幾何学形が随所にあらわれ、左右相称性や三角形の構成を求め、直線形を強調している。絵画では素描を重んじ形態の明確さをそこなうような色彩の強調や動勢の過度を抑え、明暗の誇張を慎んでいる。人物は古典的な理想美のタイプを範として時代の激情を理性の統制で包んでいる。」(吉川逸治著「近代美術への天才たち」)と言われている。彼のこのような作風をもっともよく見せてくれるのは彼自身の自画像であろうと思われる。(写真③参照)

気むずかしい表情と背後の額絵という幾何学的構成と構図からくる固苦しさをやわらげるために古代風の女性を配置してささやかな楽しさを観者に与えるという構想である。ドライデンがすでに「劇詩論」で明きらかにした数々の意見は究極において、詩人の奔放な想像をいかにして理性によって抑制するかという考え方に帰着している。詩における彼の見解はそのまま絵画におけるプッサンの考え方と一致している。かように考えるとき、私はプッサンの「最後の晩さん」を借りてドライデンがみずからの詩論を具体的に可視的な形で我々に示し、同時に彼の芸術観の古典的性格をも示すこととなっている点にプッサンとドライデンの出会いに大きな意義をみとめるのである。

A Parallel of Poetry and Painting において考えられるドライデンのこのような芸術観を絵画において継承し、その特質を示したのがレイノルズ卿 (Sir Joshua Reynolds, 1723-92) の「芸術論」(*Discourses on Art*) であり、かつその特性を表現したのが彼の、いわゆる、歴史性を備えた肖像画である。ドライデンは美術史上ではバロック時代にありながら、プッサンのごとく古典主義を標榜し、レイノルズ卿はロココ時代にありながら「芸術論」においては古典主義の伝統の価値づけを試みている。また、レイノルズ卿は英国王立アカデミーの初代総長として公的に英国の画壇を隆盛にみちびく努力を尽したことは、プッサンのフランス・アカデミーにおける功績と劣るところなく、他方、ドライデンの *A Parallel of Poetry and Painting* はこの理論上の仲立ちをした点に大きい意義がみとめられるのである。

第18世紀英文学史上、学者・文豪として知られる Dr. Samuel Johnson (1709-84) はドライデンのこの評論を、

引用文が余りに長いことに言及して“A miscellaneous collection of critical remarks” (*Life of Dryden*) と批評しているが、ドライデンは詩人であることを考慮するとき、公正に詩と絵画の対比を試みるためには、絵画に関するすぐれた評論をとり入れる必要があったという事情を認めなければならないと私は考える。Will’s Coffee-house でドライデンを師表と仰いだポーブ (Alexander Pope, 1688-1744) が友人の画家 Charles Jervas にあてた書簡で、ドライデンのこの評論とドライデンが英訳したデュ・フレズヌワの「絵画の技法」を賞賛して一読することをすすめて、

Read these instructive leaves, in which conspire
Fresnoy’s close Art, and Dryden’s native Fire:
(ll. 7-8)

と述べた言葉こそ、真にドライデンの芸術観の真価を伝える評言であると私は考える。(終)

本論考を執筆するに当り次の書物を参考に用いた。

Butcher, S. H. : *Artistotle’s theory of Poetry and Fine Art* (Dover, 1951).

Davis, Herbert (ed.) : *Pope, Poetical Works* (Oxford, 1966).

Johnson, Samuel : *Life of Dryden* (University Tutorial Press, London).

Ker, W. P. (ed.) : *Essays of John Dryden, 2 vols.*, (Russell, & Russell, 1961).

McGinn & Howerton (ed.) : *Literature as a Fine Arts* (Gordian, 1967).

Wilkins, A. S. (ed.) : *Ars Poetica* (Macmillan, 1947).

Ward, C. E. (ed.) : *The Letters of John Dryden* (AMS, 1965).

なお、プッサン筆「最後の晩さん」(写真①)はプッサン研究家・野口栄子氏(京都府立大学助教授)のご好意によるものであり、また、プッサンの絵画について同氏から色々のご教示頂いたことをここに付記して謝意を表明します。

本論考は筆者が「ドライデンの Sister Arts 論——その展開・成立と意義について」と題して、昭和44年度・日本比較文学会第31回大会で発表した論文に加筆したものである。

- | | |
|-----------|-------------|
| I ソネット | IV 愛欲と友情の相剋 |
| II 結婚 | V 競争詩人 |
| III 二者の融合 | VI 新生 |



William Shakespeare: The Flower Portrait

I ソネット

his sugred Sonnets among his private friends.¹
 「親友間に流布せる砂糖のように甘美なるソネット」

と Meres により絶讃を博したシェイクスピアの Sonnets (cf. sonetto, quatorzains) も実は、多くの学者の長い間の研究にも拘らず依然、謎²の多い不明確な作品である。例えば純客観的作家と見做された彼だけに、主観的形式を具えた「ソネット」の出現は、さまざまな波紋を投じ、William Wordsworth (1770-1850) の、

With this key Shakespeare unlocked his heart.
 —(The Sonnets, 1827)

に対して Robert Browning (1812-89) は、全くその逆の立場にある。

Did Shakespeare? If so, the less Shakespeare he!
 —(House, 1876)

引用した両者の説が、そのよき例であるように、シェイクスピアのソネット程、多くの難問題をかかえた作品はまれである。そのためか現にソネット集に関する論文の数は、実におびただしく、その数は、ハムレットのそれに次ぐと言われている³。

果たしてソネット自体、シェイクスピアの自叙伝なのか、それとも当時のコンベンションに全く做った単なる文芸上の創作なのであるのか学者の Sonnets 論争には甲論乙駁、活発なものがある。

詩人と青年貴族との複雑な関係を通して詩人の偽らぬ感情の移り変りを率直克明に抒べ、自身の心境の内を余りにも、あけすけに吐露しすぎ

Every word doth almost tell my name;
 Showing their birth and where they did proceed.
 —lxxvi

Francis Meres (1565-1647) の言うように極くわずかな親友の間に流布した所謂、半自叙伝的記録で、それだけに、Shakespeare が、その出版をはばかったのか、否、そうではなくそれ以上に Italy, France の先蹤に做って貴顕男女の徳やその才色を賛めたり、恋愛の哀楽をテーマに、全て同時代の他の文士らの影響を受け取ったのであろうか⁴。

So all my best is dressing old words new,
 Spending again what is already spent:—lxxvi

あれほど多くの物語をかいたデカメロン(Decamerone)の著者 Giovanni Boccaccio (1315-75) すら「語られていないものは、私も書けないし、また書きたくもない」⁵と語ったように Geoffrey Chaucer (?1340-1400) をも含め Shakespeare とて、この例外ではないからである。

その事は、先ず彼らによる全く新しい創作話など殆どなく、その作品の多くは当時、人口に膾炙されていたものばかりである事からも明らかである。

イギリス文学に詩の伝統を布石し「けがされざる英語の泉」⁶と Edmund Spenser (?1552-99) に崇められたチャウサーすら

without it Chaucer would not have been Chaucer
 —R. K. Root, *The poetry of Chaucer*

「若しも薔薇物語 (*Le Roman de la Rose*) がなかったな

らばチャソーサーもチャソーサーたり得なかったであろう」⁷

程に、彼と古典との深い関係は否定出来ない。この意味において、チャソーサーはギリシャ・ラテンの豊富な言葉を英語に流れこませた一つの水路であった。

チャソーサーに劣らず an English Petrarch⁸ と呼ばれ理想の美を永遠に探し求めた恋の遍歴騎士、スペンサーも矢張り中世ロマンス、騎士道と宮廷風恋愛という中世の遺産の最大の継承者であった。しかもシェイクスピアは、この先輩のよき愛読者⁹であった。

特にエリザベス朝と言えば Spenser (*Faerie Queene*), Sir Philip Sidney (1554-86) (*Astrophel and Stella*), Samuel Daniel (1572-1619) (*Delia*), etc. ペトラルカ風の女性崇拜の華やかな恋愛賛美詩、ソネット集が盛んに出された時代である。それら恋愛詩は、写実的でなく浪漫的ないし、プラトニック・ラブを歌ったものである。そして、かかる「愛」のテーマに深く心を奪われたシェイクスピアが、プラトニック・愛との関連において作品に取りくんだ所謂、「愛」の主題は、当時の文壇を支配した問題意識でもあった。

ルネッサンスのエロチックな描写や新プラトン主義的の愛の賛美は、全ヨーロッパ的規模のものであったし、また中世の宮廷風恋愛と現実的性愛につぐ中世後期の薔薇物語(前後編)は、ルネッサンス文学のそれぞれ主潮、傍流となって何にかと当時の詩人に大きい影響を与えた。このように古典文学は、イギリス文学に対する Shaping influence¹⁰ であり常に、その背景となって来た。

従ってシェイクスピア (*small Latin and less Greek*) とこれら古典との直接的関係の度合の論議はこの際、一応別として兎角もシェイクスピアに与えた Tudor translators の文学的貢献の大きさは否定出来ぬものがある。

兎角人は、悪に淫し死に至らなければ、真実の世界が見られないようにシェイクスピアのソネット集は Shakespeare が「愛」と「友情」と「死」¹¹のテーマを用いて、むしろ人間の醜き弱点を暴露し、人間本性を批判した詩人の個人的感慨の表白でもある。単に時流に即してのプラトニズムと官能主義の劇的対照だけではなく、それらを通して人間の本性¹²を鋭くえぐった人生観照である。

Love's not Time's fool.—cxvi

「愛は、時の道化にあらず」

「時」よ驕るなかれと強調しなければならない詩人の絶

叫や不安、更に

The expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjured, murderous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust,
Enjoy'd no sooner but despised straight,
Past reason hunted, and no sooner had
Past reason hated, as a swallow'd bait
On purpose laid to make the taker mad,
Mad in pursuit and in possession so;
Had, having, and in quest to have, extreme;
A bliss in proof, and proved, a very woe;
Before, a joy proposed; behind, a dream—cxxxix

「肉欲の働き方は恥辱の浪費であり

精神を疲れさせる事でしかなくて、目的を果すまでは、
肉欲は偽り多くて血腥くて、どんな事を、くり出すか解らず
野蛮で極端に走り礼儀を知らず、残忍で
満足すれば、その途端に、ただ忌しいものになり
理性を忘れて相手を追い乍ら、それがすめば理性を忘れて
相手を憎み食いついた魚を狂い立たせる為の釣も同様のものなのだ。
追っている時も相手を、ものにした時も気遣い染みていて
追っても追い越しても度外れにしか行動出来ず
先ず至上の幸福から始まって苦悶に終り
前は歓喜だったものが、後では夢なのだ」〔坪内逍遙訳〕

嘔吐のように、こみあげて来る「性欲」への幻滅、虚脱感、かくも性愛をののしりながら、そのくせ、どうしても避けられぬところに、何にか人間の悲劇がある。

All this the world well knows; yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.
—cxxxix

「そして、これは誰でもが知っていて、そのくせ誰一人として
こういう地獄に導く天国を避けられた験しがない」

では、一体「愛」とは何にかと絶えず繰り返し自問自答した詩人の劇的独白が、ソネット集の本質ではなかったらうか。

いずれにせよ「愛」と「無常」の主題は一貫したソネットの基本的主題であった。そして、このような詩人の飽くなき人間本性への強い関心は、その後のあの悲劇ハムレットをつくる機縁ともなる¹³。

O God! a beast that wants discourse of reason
Would have mourn'd longer……

Hamlet, I. ii, 150-1

「おお天よ、理性の能力を欠いた獣でも
もっと長く悲しみ続けたことだろうに」

と早やまった母の再婚、獣にも劣る母の乱倫行為を呪うハムレットの独白には「色情」に対する人間のもろさ、または、性愛の空しさなどが露呈されている。この外、詩編 *The Rape of Lucrece* の悲劇も要は、人生における最も深刻な意味をもつ「姦通」¹⁴問題にとりくんだ所謂 love theme の variation だと言っても過言ではない。

そこでプラトニック恋愛観の影響による精神的愛の青年編 (1~126) に対して、女性の邪悪をついた官能的愛の黒婦人編 (127~154) の組み合わせは、まるで薔薇物語の前後編を思わせ、「純愛」と「肉欲」の深淵をとりあげた対比に見る二つのタイプは、プラトン Plato (C. 428-C.347 B.C.) の昔から一貫した正統的な対立、即ち人間の動物的な部分と理性的な部分との対立である。この二つの方向 (精神化、官能化) をとって、ルネサンス浪漫的恋愛に発展して来た。

ソネットの複雑さは、兎角、シェイクスピアが古い時代、中世ルネサンス文学から作品のヒントを発見し、それらを時代の要求に従い、完全に自家菜籠のものにしてしまった為に、そこには一貫した思想や一定の精神をみつけることがむずかしく、多種各様の層が重複しプラトン主義もあればアリストテレス Aristotle (384-322 B.C.) の考え方もある。古代もあれば中世もイタリア・フランスの文学もあり、所謂 Tudor translators の文学的貢献による様々な思想や傾向が共存している故でもある。要するに半中世的、半近代的過渡期であるルネサンスの時代にあって幻想と構想力も共に天才的に恵まれていたシェイクスピアこそ、時代の要求に最も叶った時代精神の傾向・理念・情熱を芸術的に統合し得た詩人であった。

信頼性の点からして剽窃出版者 Thorpe's order に全く疑問がない訳ではないが、現在のところ決定的新発見がなく、しかも Thorpe の編集版が最も初期 (1609年) のものでもあるとの見地から、筆者のこの研究は Thorpe's edition に準拠していることを断って置く。

Notes

1. Francis Meres : *Op. cit.*, *Palladis Tamia* (1598), quoted by Sir Sidney Lee : *A Life of William Shakespeare*, London, 1915, p. 158
2. J. W. Lever : *The Poems*, p. 18. Cambridge University Press [Shakespeare Survey 15]
3. *ibid.*, p. 17.
4. A. Nejbauer : *The Sonnets*, p. 14 [Shakespeare Survey

- 15], Baldassare Castiglione : *The Book of the Courtier* (trans) by Sir Thomas Hoby, No. 807, Everyman's Library, p. xv., S. Lee, *ibid.*, p. 169 *et seq.*
5. 西脇順三郎 : 古代文学序説 p. 176 好学社。
青木巖 : 西洋古典とイギリス文学。
cf. ローマのテレンティウスの有名な言葉に「今まで言われて来たことで、それ以前に言われたことがなかったことは一つもない」。
6. 'Dan Chaucer, well of English undefyled.' IV. 2. 32.—Herbert W. Sugden : *The Grammar Spenser's Faerie Queene*, [榊井迪夫訳。Faerie Queene の文法]
7. *Op. cit.*, E. Hubler : *The Sense of Shakespeare's Sonnets*, p. 71
8. Gabriel Harvey bestowed on him the title of "an English Petrarch."—S. Lee, *ibid.*, p. 170
9. Shakespeare took fire on reading our admirable Spenser—*The Sonnets (edit.) by H. E. Rollins*, Vol. II. p. 117, [A New Variorum Edition of Shakespeare]
10. 青木巖 : 西洋古典とイギリス文学。[研究社]
11. their subjects being love, time, death, friendship, etc.—*The Poems (edit.) by F.T. Prince, London, 1961*, p. xxx [The Arden Shakespeare]
12. He looked at this 'secular' world most intently and seriously (A. C. Bradley ; *Shakespeare Tragedy, London, 1937*, p. 25) quoted by Roland Mushat Frye ; *Shakespeare and Christian Doctrine, Princeton, New Jersey, 1965*, pp. 57-8, Watkins; *Shakespeare and Spenser*, p. 7
13. Frye, *ibid.*, p. 154 *et seq.*, Castiglione, *ibid.*, p. xii, according to Bradley, the Hamlet of the play's commencement is almost paralysed by shock arising from his mother's hasty and dishonourable second marriage.
14. Lucrece is 'a companion piece to the other, for, having described desire unaccomplished against reluctance, Shakespeare now gives desire accomplished by force.' (*Bul-lough, op. cit.*, p. 179)—F. T. Prince, *ibid.*, p. xxxiv
15. E. Hubler : *ibid.*, p. 71

II. 結婚

Shall I compare thee to a summer's day?

Thou art more lovely and more temperate:—xviii

麗らかな初夏の日に喩えられる青年の天性の美も吃度、その中に、色褪せ凋落して行く

And Times that gave doth now his gift compound.

—lx

「時が与えたものを今、時が亡ぼし去る」

「時」の、この破壊作用から身を守り青年の「君」が「時」の報復を受けないで、いつまでも、その「若」さ「美」しさをその儘、永遠に伝えるためにも、つまり、その容姿を一代限りに終らせず子供にそれを伝える為にも青年が、結婚して「子」を産む以外に方法はないとす。

And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed, to brave him when he takes thee hence.

—xii

「防御せむ術は、一つもあらず「子」を産む外に」

このように「美」を脅かす「時」との相剋的テーマはエリザベス時代にあっては常套的、陳腐な問題意識であった。例えばスペンサーの大作「神仙女王」において、一貫した基本的主題が「無常」であるように、「時」が「美」を破壊し人間に一層苛酷な苦渋を体験させ、避けられない「死」を運命づける生死の円環現象に、文学的表現を試みたのは、古く Ovid (Publius Ovidius Naso. 43 B.C.—A.D. 17) に遡ることが出来よう。このように古典の洗礼を受けたルネサンス詩歌では、人間の「無常性」が「愛」の主題と共に大きな主題であった。

O Histor, seeke within thyselfe to flourish
Thy house by thee must live, or else he gone:
.....
With touch the fathers hart with secret joy,
When without shame he said, these be mine owne.

—Sidney: *Arcadia*

友人の青年には Sir Philip Sidney (*Arcadia Book III*) の Histor と、同じ役割が与えられ、それを果さねば、

Thy end is truth's and beauty's doom and date.¹
—xiv

「君の死と、共に真も美も終焉する」

従って、青年の美が「死」や「時」の餌食にならないで、しかも「時」の暴威に超克する為にも子供を産まなければと結婚という手段に訴える。

And your sweet semblance to some other give
.....
When your sweet issue your sweet form should bear.

—xiii

「麗しき君の子が、君の麗しき姿を保つ」

かかるソネット冒頭の勸婚章は、確かに Renaissance 詩歌に見られた常套的テーマの一つで、(As a rule the appeal is addressed by earlier poets to a woman.—Lee, *ibid.*, pp.155-6) 通例、女性に勸婚を訴えるところ、シェイクスピアは、それを青年に置き代えた。そしてこれは先の Venus and Adonis (cf. lines 129-131, 162-174, 756-768) のテーマのそれにつづくものである。

Torches are made to light, jewels to wear,
.....
Seeds spring from seeds and beauty breedeth beauty;
Thou was begot; to get is thy duty.

—Venus and Adonis

しかしソネットの「青年」や Adonis は、詩人や Venus の強烈な勸婚説得にも拘らず徹底して結婚を拒みつつける。

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?
.....
Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
.....
Thy unused beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th'executor to be.—iv

かくも執拗に結婚をいみ嫌う態度は、Venus and Adonis につづいて見られる傾向で、まるで、それは一種のアレルギー症のごとく、結婚に対して怖ろしき自憎の念にとりつかれている。

ところでソネットの冒頭、結婚こそ青年に永遠の生命を授けるのだとした勸婚のテーマも、実は次ぎの詩人自身の詩句²の力により、青年の「不死身」が保障出来るのだとする主張と全く相矛盾する結果になる。

So long as man can breath or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.
—xviii

「人間の息する限り、眼の見える限り、
此の詩は生き長らへ、而うして君に生を与えむ」

my love shall in my verse ever live young.—vii
「わが君、いつ、いつまでも、わが詩句の中に若く生む」

つまり青年の「美」を後世、永遠に伝え得るは、詩人の詩句のみだとする自信に満ちた態度や語調の変化は、先の青年が、結婚を忌避しようとした態度と共に「結婚」を暗に否定するものであっても男女の結婚を歓迎、奨励するものでなかった。このような Platonism³ の伝統は、ペトラルカ以来の、支配的観念である。所謂、冒頭での勸婚は、漢詩の「起承転結」の「起」にすぎず、poetic logic の「結」ではなく、詩人の求めた「真」の結婚とは

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments……cxvi
「誠意と誠意との婚姻……」

理想的友情⁴のシンボルとしての、男同志の魂の結合であった。

Let me confess that we two must be twain,
All though our undivided loves are one.—xxxvi
「われら二人は二人なり
相愛の切なる事は、一にして二ならずとも」

特に *twain* (O.E. *twēgen* は男性形, *two* は女性, 中性形) の意味するように肉体上の接触 (同性愛) では決してなく, それは飽くまでも男同志の「誠」なる魂の融合であり理性による精神化⁵された愛である。二人の人間が、ひとつの同一の総体をつくり出す融合的愛である。この両者の魂の交感から、もう一つ別の「魂」が生まれる。この新しい魂こそ、詩人の求めた新生児であり麗しき君の姿の子供なのであった。

With shifting change as is false women's fashion.
—xx
「世の誠なき、女性どもの如く移り変わる」

そんな女性の愛情よりも男性の友情の方が、遙かに高邁だと考えていたルネサンス文人達の思潮⁶からして、性愛は偽りの契、悪しき絆であった。

In loving thee thou knowes't I am forsworn,
……………
In act thy bed-vow broken and now faith torn.
—clii

母の再婚を呪うハムレットの苦悩、スペンサーが、官能的な愛を獣欲⁷とし、愛の名に偽いせぬ劣情として排斥し友情を讃⁸えたのも同様である。

ソネットにおいても、青年貴族の関した相手の女性は不貞な人妻で、容貌や行為が「黒」で象徴される黒婦人 (Dark Lady) である。しかもその名が示す通り、正にその官能耽溺ぶりは、Boccaccio のクリセイダに輪をかけた天性の淫婦である。

Be anchor'd in the bay where all men ride.—cxxxvii
「全ての男が、船を乗り入れる湾」

髪の毛や目の色も、カラスのように黒く⁹エリザベス時代の美人の理想像からして、お世辞にも、きれいとは言えない女性である。敢えて、その魅力と言えは *lust* の一語につきる悪玉であった。

In the old age black was not counted fair.—cxxxvii

情欲の鬼なる黒婦人に見る詩人の反女性的描写からして明らかに、その真意は、男女の結婚を諷刺するだけでなく、性欲の結合に対する辛辣なアイロニーである。

例えば天体の音楽という観念は、人の心を魅惑し特に詩人に靈感を与えたと言われた、伝統的観念の一つである。

After the heavenly tune, which none can hear
Of human mould with grosse unpurged ear.
—Milton; *Arcades*

天球の調べは、不死の魂の中にこそあれ、粗雑で、けがれた耳をもった人間には聞えない。人間が肉体の羈絆を離れたのちにしか聞えない、土くめで出来た、きたない肉の衣が、それを包んでいる限り、我々には、それを聞くことが出来ない¹⁰。つまり、我々には肉のけがれのために聴かれないという、このプラトンのな付加意見は、肉体的結婚という地上的音楽を拒否することになる。

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.
……………
If the true concord of well-tuned sounds,
By unions married, do offend thine ear.—viii

男と女の、さらに子供のかなでる妙なる音楽が、所詮どんなに好合し、和譜した楽調であっても天上の美しい諧音をききとろうと、理性による精神的天上の愛を求め者にとって、当然それは、耳ざわりであるばかりか「性的合唱」への参加は、それ以上に忌避、嫌悪された。

They do but sweetly chide thee, who confound
In singleness the parts that thou shouldst bear.
—viii

従って地上のすべての至福 (*bliss*) を否定し青年が結婚を避けたのも、また Adonis が執拗に迫る Venus の情熱的求愛を徹底的に拒み、彼女との性愛を避け通した

のも同様に、所謂プラトンの恋愛観による魂の融合、男性間の友情を希求したればこそである。

完璧な愛の象徴、プラトニック・ラブの天上愛に対比して「君の父ありき、君の子にも然いわしめたまへ」¹¹と迫る血肉をそえた人間臭い、地上の結婚は、実は墮落なのである。特にペトルカ風のソネット文学や宮廷風恋愛において、肉体的結合は大きな障害である。何故ならば、有名なシャンパーニュ (marie de Champagne) 伯爵夫人の館で開かれた「恋の法廷」¹²での、恋愛と結婚は両立しないという判決に、矛盾するばかりか第二のイズーとトリスタンとの結婚のように、宮廷恋愛の常套からすれば、ソネットにおける青年の「結婚」は、その迫真力を減退させるマイナスの共通因数であった。

Notes

1. Both truth and beauty on my love depends,—cf. Beauty is truth, truth beauty; that is all Ye know on earth, and ye need to know.—*Keats*
2. Sir Philip Sidney, in his 'Apologie for Poetrie' (1519), wrote that it was the common habit of poets 'to tell you that they will make you immortal by their verses.—Lee, *ibid.*, p. 186 et seq.
3. J. B. Leishman: *Themes and Variation in Shakespeare's Sonnets*, p. 101, In the Symposium, no doubt, we find the conception of a ladder whereby the soul may ascend from human love to divine.—C. S. Lewis: *The Allegory of Love*, N. Y., Oxford University Press, 1967, p. 5
4. The majority of the Sonnets are addressed to a man, and the tone is the usual one for the Renaissance and glorifies the idea of friendship between men.—M. Chute: *Shakespeare of London*, p. 297.
5. In a certain sense, perhaps, Shakespeare's Sonnets to his friend are even more 'spiritual' than Petrarch's about Laura (J. B. Leishman: *ibid.*, p. 51.)
6. There was also the Renaissance concept of the superiority of the friendship of man to man over the affection of man for woman……The superiority of friendship was part of the belief of the age,—E. Hubler: *The Sense of Shakespeare's Sonnets*, pp. 153-4.
7. Spenser: *The Faerie Queene*, III, VII, 15
8. Lee: *ibid.*, p. 206.
9. My mistress' eyes are nothing like the Sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.—*cxv*
「わが恋人の目は些も太陽の如きにあらず
珊瑚はわが恋人の唇の赤さよりもずっと赤く、
雪、白ならば、なぜわが恋人の胸元は薄黒いのか
頭髪は針金ならば、わが恋人の頭には黒き針金生へり」

10. Such harmony is in immortal souls;
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it.—
Shakespeare: Merchant of Venice, V. 1, 63
11. You had a father: let your son say so.—*xiii*
12. *The Art of Courtly Love* by Andreas Capellanus, ed. and trans. J. G. Parry, N. Y. 1941.,
C.S. Lewis, *ibid.*, p. 13, スタンダール: 恋愛論 [下] 岩波書店, (前川堅市訳)

III. 二者の融合

秀麗なる青年貴族への代名詞が (thou)¹ または (you) と単複、いずれかの呼びかけに使い分けられているのは友愛を纏る両者の分離合体の度合いや位置関係を表明したものである。

青年貴族と、かけ出しの詩人にすぎぬ両者の間には、無論、地位身分の違いによる相当な開きや隔たりがあったはずである、ところが現実上の身分の違いをよそに、相手構わず青年貴族を「友」(my friend—*xlii*)、詩人の第二の自己(my next self.—*cxviii*)、または分身(other mine—*cxv*) と呼びかけ、それ以上に

Which in thy breast doth live as thine in me.—*xxii*
「君の胸に私の心が住み、私の胸の中に君の心が住んでいる」

両者の魂を相互に交換することによって、どんなに遠く離れていても、空間的、時間的間隔を一切超越、

Thyself away art present still with me;³—*xlvi*
「君は常に私と共にある」

Whit in the gentle closure of my breast,
From whence at pleasure thou mayst come and part;
—*xlvi*

このように魂が、身体の内外を自由に出入りする思想は、Plotinus⁴ (204-69 A.D.) の Neo-platonic doctrine の影響で窮極的には、プラトンに溯源し得るものであるが直接には、フィチノ⁵ (Ficino) に負うものであるらしく両者の魂の交感の結果

My friend and I are one.—*xlii*
「わが友と私は、同一なり」

と、するこの二者の平等、融合帰一を言明する詩人の精神背景には、身分の上下を全く度外視した形而上的の愛の

世界がある⁶。Bradbrook 女史の言う結婚のシンボルとしての魂の交換である⁷。

My spirit is thine, the better part of me.—lxxiv
「わが精神は君のもの、わが最良の部分たり」

だからこそ、はばかりことなしに、

'Tis thee myself that for myself I praise.⁵—lxii
「私が君をほめるは君なる私自身をほめるものなり」

遙か詩人よりも高位の青年貴族を詩人と同格化し、詩人と全く平等一体だとする人格の共生は、詩人の自己陶醉の実現したものである。信仰や祭儀に、よく信徒の神格化のしるしである恍惚状態が伴うのと同様に、これは詩人のエクスタシスの状態と言える。ex-tasis は、自己および世界の外に出てしまう意味で、あらゆる形式の自己忘却⁸の状態である。

そこで、「君の評判も私のものだから君のその評判は落して貰いたくない」(xcvi)¹⁰ とする詩人の願望も、実は愛する者が、彼の個性を相手の個性の中に、とかしこむかないしは、その逆に愛人の個性を自己の個性の中に吸入しようとする特異な欲望を感じるように、「友」の墮落は詩人の墮落であり友情の崩壊は、詩人の側の崩壊をも意味する。つまり自他の区別概念を超えた「君は私」の融合一体観から来た論理である。

この時の詩的気質は、青年との間における一定の距離とか、尊敬、謙遜とかではなく、対象と共に生き純真な愛の形而上の世界を目指す精神的完成の努力である。低俗な世界から高貴な世界への昇華を願う二つの魂の盛り上がりである。肉体的快樂から靈魂を解放させ、純なる精神的な喜び、イデア界に復帰せしめることであった。

性的結合を否定し、肉体を占有しない「愛」を求めた詩人のかかるプラトンの恋愛観は、黒婦人と不倫な関係にある青年を結局 赦し、それよりむしろ、若し黒婦人が青年を見逃してくれるものなら青年に代って、わが身を抵当¹¹(cxxxiv)して身代りたらんとする。その底意は肉体の牢獄から青年の魂を解放することによる青年と詩人、両者の理性的、魂の融合の為であった。

つまり詩人は青年との地位(身分)の違いを比較する「力」を完全に停止、即ち全てにおける隔たりや地位身分の開きに対する距離概念を超¹²えた、真にして高邁な

友情¹³に支えられた二者の和合一致の実現にあった。

地上の愛の至高性の絶対的証明となる男女間の unity を試みたダン¹⁴に対してシェイクスピアは「友情」の完璧を意図した。

古来、多くの「誠」ある友情にとって、両者間の地位の隔たりに対する高下貴賤の正しき認識判断は、全く不要であった。

The greater friends of classical antiquity, Pylades and Orestes, Scipio and Laelius, and the rest, lived with one another on such terms of perfect equality—S. Lee: *A Life of W. Shakespeare*, p. 213

友情の高揚はルネサンスのコンベンションであった、特にルネッサンス文人に、よく親しまれたキケロ(Cicero)は、二つの魂の「融合一致」こそ友情の真髄とした。

The essence of friendship being that two minds becomes as one.¹⁵

現代的感觉から見て、奇異に映る慣用ではあるが、エリザベス朝にあっては「愛」は、「友情」の同義語¹⁶であり、理想的「愛」と「友情」の本体をも同一視していた。

兎角、愛する対象がたとえ神とか絶対者とかの名のものであれ、それとの直接的な合一を求める愛は、どんな制限にも耐えられず、あらゆる特殊性を超克する不思議な力をもっている。

「(愛は)すべてを征服する」(Virgili), すべての愛には、他の本質と一体になろうとする渴望が住んでいる。愛する者のかたわらにいる時は、恰かも「天国にいる時のような」己れを感じるものである。いわんや人間青年に向けられた詩人の愛は、所有への欲望、所有されたいという欲望、更に一種の平等の形で一体になりたいという欲望である。

遠く離れていても、青年に切実な愛慕の情をよせる

All days are night to see till I see thee,
And nights bright days when dreams do show thee me.
—xliii

このような詩人の態度も結局は「君は常に私と共にある」魂の相互交換による共生への欲求である。本来、人間は一人では欠けたところの多い存在であるからだ。所謂人間の不幸のすべては「ひとりではいられないということ」

から生ずる不安から、愛する対象と、一つになりたい人間の根源的欲求である。愛する者、自分愛してくれる者に接近し、全感覚をあげて感ずることに快樂をもとうとする接近の願望は、愛における共生共存の欲求への出現である。

愛の本質は、何んら称号も権威も必要としない直接的な愛としてのみ「愛」であり、共生の必要によりひき起こされた欲求に外ならない。この意味において愛は、精神の貴族であり、しかも愛する者が到達する高い人間性において社会的、空間的隔たりは、全て消滅してしまうのである。

For then despite of space I would be brought,
From limits far remote, where thou dost stay.—xliv

このように、青年と詩人の共生一体が進むにつれ最早や青年は、詩人にとって一人の貴族庇護者ではなく、詩人と全く同格の「友」であり、(my friend and I are one.—xlii)相手の魂の中に浸透し相手の魂と融合、自己と異なるものと感じなくなる「二者の合一」の世界に到達するのである。

Finally, love has the power to transform the lover
into the figure of his beloved object.¹⁷

Notes

1. Cf. Jodelle, *Œuvres*, 1870. ed. ii, p. 174
Throughout these sonnets Jodelle addresses his lord in the second person singular, as Shakespeare does in all but thirty-four of his sonnets.—S. Lee: *ibid.*, p. 212,
Abbott: *Shakespeare Grammar*, Schmidt: *Shakespeare Lexicon*, 拙稿, 敬称語研究, 関西大学「千里山論集」第2号, 浪速短大学報「浪速」, No. 114, 10月号参照。
2. Francis Berry: *Poets' Grammar*, p. 41,
A New Variorum of The Sonnets edited by H. E. Rollins, Vol. I, p. 36. Vol. II, p. 91.
3. Present, absent, je pais l'ame a toy toute deue.—*Etienne Jodelle* [Lee, *ibid.*, p. 212]
Castiglione: *ibid.*, p. 317 *et seq.*
4. Baldwin: *On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets*, p. 160.
5. As a result of the unity of the two friends, therefore, their Souls are always present to each other even during separation in space.—Baldwin, *ibid.*, p. 178,
Castiglione: *ibid.*, p. 315.
6. 'Amity is equality,' and this is most fully realized in the friendship of the good.—H. Rackham (trans), *Aristotle: The Nicomachean Ethics*, p. 471.
7. But the interchange of hearts is used as symbol for that 'marriage of true minds'.—M. C. Bradbrook: *Shakespeare*

and Elizabethan poetry

8. Et si lon dit que trop par ces vers je me vante,
C'est qu'estant tien je veux te vanter eu mes heura.
—*Jodelle*
9. オルテガ・イ・ガセット著(堀秀彦訳)新恋愛論, p. 86. 角川文庫。
10. But do not so; I love thee in such sort
As, thou being mine, mine is thy good report.—xcvi
11. And I myself am mortgag'd to thy will,
Myself I'll forfeit, so that other mine.—cxxxiv
12. The master's high birth, and intellectual endowments
interpose no bar to the force of the friendship.—S. Lee, *ibid.*, p. 213.
13. John Lyly: "The love of men to women is a thing common
and of course; the freindship of man to man infinite and
immortal."—M. Chute: *Shakespeare of London*, p. 297
14. J. B. Leishman, *ibid.*, p. 223.
15. E. Shuckburgh (trans.), *Letters of Marcus Tullius Cicero*,
pp. 8-144, "On Friendship," p. 40.
16. S. Lee, *ibid.*, pp. 205-206, Cf. E. Hubler: *ibid.*, p. 153
17. Baldwin: *ibid.*, p. 178.

IV. 愛欲と友情の相剋

When, in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone beweepe my outcast state—xxix
「運命にも人々の目にも見下げられて、
只ひとりのけものにされた、わが身を悲しむ」

運命にも見放され、信頼して来た「友人」や「恋人」からも裏切られ、見棄られた詩人は、一人疎外されたわが身の不運を憂い涙を流す。

Of him, myself, and thee I am forsaken,
A torment thrice-fold thus to be crossed.—lxxxiii

青年のつれなさ、不実に対する嘆きやコンプレイントは愛の誠実の表白であるように、詩人の恋人(黒婦人)と青年との三角関係は、何にかと詩人を大変に苦しめる。

然し性的放埒な黒婦人の「性」という媒介によって人間と人間という二点を如何に強烈に結びつけても、それらが、どんなに空しいものであり、特にそのような女との肉体関係は所詮偽りの契りにすぎないばかりか、しかも、きまって性愛行為の後に来る性欲への幻滅³、嘔吐のように、こみあげて来る自憎の念にとりつかれることは、百も承知の筈、そのくせ避けられぬ「欲望」にまつわる情念と理性の対立は、プラトンの昔から一貫したテーマである。人間の、こんな永久的な闘いの中に、詩人の愛の試練がある。

Roses have thorns, and silver fountains mud,
All men make faults, and even I in this.—xxxv
「人間皆、等しく誤ちを犯す……」

つまり「私は善きものを見て、それを是認しながら悪に従う」という Ovid のこの言葉は、「理性」と「情念」の闘いにおいて「墮落」を引き起す腐敗の極地を表現したものである。

But if that flower with base infection meet,
The basest weed outbraves his dignity:
For sweetest things turn sourest by their deeds;
Lilies that fester smell far worse than weeds.—xciv

そこで先ず、肉体よりも精神を重んじ、特に美德の化身とも言うべき「友」を墮落させはしないかと案じ、魂の純潔のためにも「わが友の魂を保釈」されよと、黒婦人に青年の靈魂の解放を迫る。

Prison my heart in thy steel bosom's ward,
But then my friend's heart let my poor heart bail.
—cxxxiii

その理由は、詩人が青年貴族と交渉し得るのは、誠実なる男同志の魂の交感、理性による精神化された愛ならばである。青年と黒婦人によって象徴される二つの対蹠的な「力」、理性と情念が軋み合い微妙な摩擦音を生み出す中で、真の「友情」のあり方が求められ「愛情」か、「友情」か、二者択一の相剋に詩人は悶える。

わずかな至福 (bliss) のための肉体的快樂よりも、誠意や信念にみちた高邁な「友愛」、地上よりも天上の愛を選んだ詩人は、そこで友情を失うよりは、むしろ黒婦人に叛かれる方を願い、「友」に、その恋人を譲る⁵。

Take all my loves, my love, yea, take them all;
What hast thou then more than thou hadst before?
.....
I can not blame thee for my love thou usest,—xl

なお、その上、友の背倫罪をとがめるどころか不必要なまでに弁護⁶し、むしろ不実な「友」を赦すのである。

I do forgive thy robbery, gentle thief,—xl

詩人にとって、黒婦人に誘惑された青年が、墮落を極め、挙句の果て大事な「友情」を破滅に追いこむことの方が詩人の慨嘆する何よりも痛恨事であった。

That thou hast her is not at all my grief,—xlii

所謂、プラトンの「饗宴」の中でイデア論として述べられた愛情、即ち天上の愛が、男性の方に志向する男性間の友情であるように、ルネッサンスの友情論は、特に男性の友情の方が女性に対する愛情よりも高く評価された⁷。

...yet we must not be foes.—xl



Southampton at the period of the Sonnets

従って、三角関係などの為に敵同志になるのではなく、自己を犠牲にしても「友情」だけは、保たねばならないとする詩人の純真な友愛は、見栄や虚勢ではなく友情の方が、より堅固で永遠不動⁸であるからであった。

アリストテレスは、かつて友人は「外的善の最大」のもの「第二の自己」である、われわれの仕合せは彼に与り得るのだとし、友愛 (philia)⁹の重要性について語り Castiglione が *Il Cortigiano* (*The Book of the Courtier*) の中で友情の必要性を説いたのも、Lyly¹⁰や P. Sidney が友情の重要性を強調するのも理由のあることであった。Cicero は、その *De Amicitia*¹¹で真の「友情」と「偽の友情」を判別するのに、もめごとや三角関係を絡ませることによって「友情」の真偽の目安とした。つまり見せかけの「友情」のごときは、これら競争ごとや女性の介入

により、すぐ破綻をきたすのに反し「真の友情」は、一定不変だとし、友情の重要性を体系化している。

..... Love is not love
Which alters when it alteration finds,—cxvi
「心変りに会えば心変わりするが如き愛は、愛にあらず」

このように詩人の青年への愛は、見せかけの友愛ではなく外界の一切の変動にも超然とした不動の愛である。青年が、どんなにつれなくとも、ひたすら青年を敬愛しつづけ完璧な友情の確立こそ詩人の希求するものであった。

O know, sweet love, I always write of you,
And you and love are still my argument.—lxxvi
「君と（君の）愛の事だけが常にわが、主題なり。」

不実な男女を問わず愛の最大の罪である、一人の対象に愛を捧げる「誠実」さにこそ、愛の最高の美德があるとした詩人は

The love I dedicate to your lordship is without end.
「閣下に捧げます敬愛の情には、終りがございません。」

サウサンプトン伯爵への散文献呈辞（ルークリースの凌辱）同様にソネット集にも、かかる愛のテーマを取りあげた。

Why write I still all one, ever the same.—lxxvi
「などで、われは常に只一様式のいつも同じ書き方をして」

Since all alike my songs and praises be,
To one, still such and ever so.—cv

さて、この (one) こそ果たして献呈辞の庇護者と同一人であるかの論議は今、別として兎角、常に変わることなく一人の対象に誠実な愛を傾注するところに、詩人の求めた愛の姿があった。

翻って思うに、献呈辞における詩人のかかる献身的愛もある意味では、愛する相手を征服する為の逆説的なものであって所謂エミール・フアゲ¹²の言う、ひとりの人間を愛するのは、その人間に愛されるためでもあった。

いずれにせよ男性の友情に対して容貌や行為が「黒」で象徴されるソネットの黒婦人を始め、「ダン」の「黒玉の指輪の贈物」やハーバートの「移り気の為の鏡」に見られるように、黒玉や鏡の破片は、移り気の比喩であ

り、鏡や黒玉のもろさは、女性の属性をいうのであった¹³。当時青年紳士の教育に熱心だったバーレー卿 (Sir William Cecil, Lord Burghley) やオズボン (Francis Osborne) などは、極度の女嫌いで、宮廷風恋愛に見る女性礼讃とは対照的な男尊女卑で、女性は最早や愛欲の対象にすぎず忌むべき下賤なもの、罪への美しい誘惑者であるとした。かかる反女性的な取扱には、ブノワ・ド・サント・モール (Benoit de Sainte Maure : *Le Roman de Troie*)—グイード・デルレ・コローンネー (Guido delle Colonne : *History Trojana*)—ボッカチオ (Boccaccio)—ヘンリスン (Robert Henryson : *The Testament of Cresseid*)—シェイクスピアと系譜¹⁴を辿ることが出来るし、特にエリザベス女王の教師であるアスカム (Roger Ascham) は、宮廷風恋愛に対して極めて批判的であった。

Certain bookes Cheualrie.....in open mans
slaughter, and bold bawdrye: (*The Scholemaster*,
1570)
「ある騎士物語などは……公然たる殺人と大胆な猥褻である」

このように品位ある当時の社会が「愛と色情」を峻別した時代の倫理的（潔癖感）要求にこたえ、時代感覚に敏感だった詩人シェイクスピアらしく、本来、ソネットの定型的発想からして当然、女性が讃美されるべきところ、逆に女性の邪悪について伝統的女性礼讃を打破し、プラトニック・ラブの影響による精神的愛（男性間の友情）を高揚した。よって詩人は、愛の対象を女性の肉体的快楽よりも男性の純真なる高貴な世界に求めた。

つまり、時代のこのような背景もあってか友情に対する主題が愛好され、例えば、スペンサーも官能的愛を劣情として斥け完璧な友情を讃えた。

Great Hercules, and Hyllus dear;
True Jonathan, and David truly tied;
Stout Theseus, and Pirithous his fear;
Pylades and Orestes by his side;
Mild Titus, and Gesippus without pride;
Damon and Pythias, whom death would not sever.
—*Faerie Queene*, Book IV, Canto X. 27.

この意味において先天的女性嫌悪症でもない詩人が、友に恋人を譲るソネットの友情と愛欲の相剋は、言わば真の友情への回心を求めた詩人の己、自身との闘いであ

り劇的独白でもあった。友情の真髓は、低俗な肉体的快楽よりも利害得失を超え、恋人を「友人」に譲る自己犠牲の浄化作用にこそある。Lee は、これに対して次のような論拠を与えている。

The call of friendship often demanded the sacrifice of love. The law of 'sovereign amity' were so fantastically interpreted as frequently to require a lover, at whatever cost of emotional suffering, to abandon to his friend the woman who excited their joint adoration¹⁵.

Notes

1. Be anchor'd in the bay where all men ride,—cxxxvii
2. In loving thee thou know'st I am forsworn,
But thou art twice forsworn, to me love swearing,
In act thy bed-vow broke and new faith torn
In vowing new hate after new love bearing.
.....
.....
For I have sworn thee fair ; more perjured I,
To swear against the truth so foul a lie!—clii
3. The expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action, and till action, lust
.....
.....
A bliss in proof, and proved, a very woe ; —cxxxix
4. ティリヤード著、エリザベス朝時代の世界像、p. 121。〔磯田光一訳・研究社〕
5. *Val.* And, that my love may appear plain and free,
All that was mine in Silvia I give thee.—*Shakespeare; Two Gentlemen of Verona, V, iv, 82-3.*
「私の愛が公明で自由である事を知ってもらへるようにシルヴィアにおいて私のものだった全てを君にゆずろう」
Valentine は不実な友 Proteus を赦し、むしろ Silvia を彼に譲る、この劇はアレゴリーとして Valentine は「真実の愛」、Proteus は「変り易さ」を意味する。
Shakespeare, The Two Noble Kinsmen (11, ii, 79-83), Teseide (Boccaccio), Knight's Tale (Chaucer), See also Lee; ibid., p. 216 et seq.
6. Excusing thy sins more than thy sins are :
For to thy sensual fault I bring in sense—
Thy adverse party is thy advocate—xxxv
7. E. Hubler : *ibid.*, p. 53-4.
The deepest of wordly emotion in this period is the love of man for man,—C. S. Lewis, *ibid.*, p. 9
8. *The love of men to women is a thing common and of course ; the friendship of man to man infinite and immortal.*—M. Chute ; *Shakespeare of London*, p. 297, Sir David Ross : *Aristotle, Methuen*, p. 230 *et seq.*, Aristotle, *Ethics, 1162A*, quoted by Lewe's, *ibid.*, p. 4
9. 名越悦 : 西洋倫理思想史、p. 35, 〔刀江書院〕
10. ...a true friend is of more price than a kingdome, and that the faith of thee is to be preferred, before the beauty

of Camilla.— Lyly : *Euphues and His England*, p. 142, R. Warwick Bond (ed.)

11. *it is nothing unusual to see it afterwards interrupted, either by rivalship in a matrimonial pursuit, or some other object of youthful competition, in which both cannot possibly succeed.*—William Melmoth (trans), Marcus Tullius Cicero, *Old age and friendship Essays*, p. 134, *Cassell's National lib.*
12. ジエローム・アントワーヌ・ロニー (菅野昭正訳)、情念とはなにか、p. 96, 〔白水社〕。
13. 村岡勇 : 形而上詩の諸問題、p. 16, 〔南雲堂〕
14. 吉田新吾 : チョーサー研究、p. 50. 〔あほろん社〕
15. S. Lee, *ibid.*, p. 215

V. 競争詩人

Yet, do thy worst, old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.—xix

非情な「時」の破壊力にも負けず、愛する対象を詩句の力により永遠に、その生命を保障する。少なくとも競争詩人の出現まで、青年の美質を後世に残し得るは、独り、わが詩句の力のみと大気焔を吐き、

So long as man can breath, or eyes can see,
So long lives this gives life to thee.—xviii
「人間の息する限り、眼の見える限り
此の詩は生き、而うして君に生を与へる」

しかも、大いに賞讃することが詩人の義務だと考えていた態度は、シェイクスピアに限るものではなく Sidney が「詩の弁護」(*Apologie for Poetrie, 1595*) で述べてもいるように、当時、文壇の一般的風習でもあった¹。

ところが大学出の才人とも思える博学な詩人の出現によって局面は、たちまち一変する。「お世辞」が上手で、しかも競争詩人の華やかさに魅了された青年貴族は、かつての詩人に見切りをつけ、他詩人(競敵)に、その愛顧を向けるようになる。思うに背倫(三角関係)につぐ青年の背信、これらつれない一連の暗い憂鬱な事件は、極度に詩人を不安がらせ身を引こうと思いつめる程の窮地に追いこむのである。

That I have hoisted all the winds
Which should transport me far from your sight.
—cxvii

「あらゆる風に帆をあげ
君の目の届かぬ遠くへ、私を運んでくれ」

従来、高邁な理念の世界に高められ抱きとられ完全な二者の融合愛によって、例え身は、遠く離れていても一

切の隔たりを超越,

For then my thought, from far where of abide
Intend a zealous pilgrimage to thee.—xxvii

君のいるところまでわが心は、行脚を思い立つのだと愛慕の情をよせたかつての心境とは、全く対照的的心境となる。

青年に裏切られ見棄られ「身」も「心」も引き裂かれた詩人の被疎外意識から生れた詩人の絶望感は、青年への不信となり、現実の挫折と葛藤からの逃避を希求するまでに発展する。

厳しい、この現実、今まで「君は私」なる「一心同体」意識、詩人の恍惚的自己陶醉への解熱剤となって現われ、延いては、身分上の違いから来る実際上の高下貴賤の隔たり迄をも明確に意識するようになる。その結果、詩人は青年を敬して遠ざけ両者の一元的統一は、従ってそこでは要請出来難くなっていく。

詩人に代って大学出の才人とも思えし競争詩人が、青年の礼讃に(これ全力をあげての威勢のよい活躍だけに、身分の低い詩人²のごときは、完全に萎縮してしまう。

And in the praise thereof spends all his might,
To make me tongue-tied, speaking of your fame!
But since your worth, wide as the ocean is,
The humble as the proudest sail doth bear,
My saucy bark inferior far to his
On your broad main doth wilfully appear.
Your shallowest help will hold me up afloat,
Whilst he upon your soundless deep doth ride;
Or, being wreck'd, I am a worthless boat,
He of tall building and of goodly pride.—lxxx

堂々たる競争詩人に比較して、捨小舟のような詩人の立場は、その儘、自己卑下、自信の喪失となる。ひとり我が詩句の力のみと大気焰をあげ傲語せし、かつての自信はどこへやら、堂々たる競敵詩人の、

And art made tongue-tied by authority.—lxvi
「権威の前に、技は、嚙口せしめらる。」

While comments of your praise, rich compil'd,
.....
And like unletter'd clerk still cry amen.—lxxv

言い換えれば、詩人は無学な牧師のように、いつも、きまって「アーメン」³と叫ぶだけで気の毒な位、意気消沈

し萎縮し、聽ては「沈黙」という極めて消極的態度に転ずる。

This silence for my sin you did impute,
Which shall be most my glory, being dumb:
—lxxxiii

「この沈黙をば、君は、わが過失と見做される、黙している事の方が、寧ろ、わが最大の誉れなり」

従って、段々と青年と詩人との関係が、疎遠になり併せて better spirit (lxxx), able spirit (lxxxv) の用語に現わる遙か優秀な競敵詩人との身分上の絶対的阻隔⁴は、その儘、上下尊卑の関係に対する明確妥当な判断となり詩趣や語調に反映して来る。つまり競争詩人との地位の断層を意識した詩人の自己蔑視は、先の青年貴族と、おのれとの身分の大きな落差を改ためて判別する事によって、詩人の自己卑下⁵の思想へと発展する。

Being your slave, what should I do but tend
Upon the hours and times of your desire?
I have no precious time at all to spend,
Nor services to do, till you require.
No dare I chide the world-without-end hour
Whilst I, my sovereign, watch the clock for you,
No thank the bitterness of absence sour
When you have bid your servant once adieu;
No dare I question with my jealous thought
Where you may be, or your affairs suppose,
But, like a sad slave, stay and think of nought
Save, where you are how happy you make those.
So true a fool is love that in your will,
Though you do any thing, he thinks no ill.—lvii

servant, slave, sovereign など敬意意識の顕著な用語に見られる丁寧な態度は、今まで両者の地位に対する識別判断の介入を不要とし、全ての「隔」たりを超えた平等な関係、言い換えれば、何んら特殊な称号も権威も否定した「友情」、

(there is a saying, 'Amity is equality,' and this is most fully realized in the friendship of the good.)⁶ 対等で、しかも二者の融合に見る (my friend and I are one.) 「友人」対「詩人」ではなく、身分の違いを判別した「貴族庇護者」対「詩人」なる改たまった上下尊卑の関係である。その詩的気質は、地位身分の相違を前提とした謙虚な精神構造の所産であった。まるで詩人の庇護者、Southampton 伯爵に捧げし次の散文献呈辞⁷を連想

させるように極めて、その形式と内容は恭順謙虚そのもので「封建君主」対「家来」の関係である。

I know not how I shall offend in dedicating my unpolished lines to your lordship, nor how the world will censure me for choosing so strong a prop to support so weak a burden: …… I leave it to your honourable survey, and your honour to your heart's content; which I wish may always answer your own wish and the world's hopeful expectation.

Your honour's in all duty,

William Shakespeare

尊敬すべき相手に直接的表現を用いることは、礼を失する故に出来るだけ距離感を示唆する語、つまり (I) ならば (*your servant*-lvii) のような三人称敬語を、その代用形に用いている。Jespersen は、このことについて、かく論述している。

Servility, deference, or simply politeness, may make the speaker avoid the direct mention of his own personality and thus we may have such third-person substitutes for "I" as *your humble servant*.⁸

ソネットにおいても単なる (I) ではなく三人称形 *your slave*, *your servant* を用い、直接的言語を避け第三人称、*my sovereign* と、敬称形を用いたのも尊敬する相手に直接的露骨な表現を慎しみ、つまり敬讓の精神で臨むは、相手を崇め敬意を表わしたことに相通じる観念から出たのである。特にシェイクスピアは *prose* に対して *poetical diction* という区別⁹はせず、むしろ、その用語と品質と、その語の調子とで辞に現われる品位、即ち貴賤、親疎疎遠や、その人物の身分や話手の相手に対する心的推移を写し分けたと同様に、ソネットでも詩人は、青年との親疎の情の移り変わりや「友愛」の強弱濃淡、統合離反にあわせて詩人の複雑な心的様相、感情の綾を表明、常に用語の形式と意味と効果の三点から統一的効果を考え併せたに違いない。

兎角、競争詩人の甘い「お世辞」のために、これまで、魂も身も同一だとする二者の融合一致関係は、引き裂かれ分裂青年から疎外、無用視された詩人の立場は、従来その理想とし、また精神的支柱であった「友情」一詩人の魂と青年の魂の結合、——を根底から壊滅せんとする

最悪の事態となった。

Then if he thrive and I be cast away,
The worst was this, my love was my decay.—lxxx
「最悪は、これ、即ちわが愛が、われを滅す」

競争詩人の嘘偽に満ちた虚飾、粉飾に翻弄され、悟性を麻痺させられたのかのごとく「真」の友情を見失い、思慮のかいた青年の墮落は、かつて「魂」の交感融合による「分身」としての詩人自身の墮落自滅を意味するのであった。例えば、「リア王」が不実な娘二人の甘い修辭に惑わされ忠実な娘コーデリアの「沈黙」を「不実」と思いこみ、そのため己れの不幸と破滅を招いたが、ソネットにおける詩人の沈黙は、この意味において競争詩人の饒舌を揶揄したアイロニーであると同時に、また、(現実の挫折からの逃避ではなく)虚像、粉飾へのアンテイテーゼでもある、

You to your beauteous blessings add a curse,
Being fond on praise, which makes your praises worse.
—lxxxiv

詩人は、青年に反省を求めながら空疎な甘言を警告し空虚な美辞麗句を用いて青年を讚美、追従する亜流を非難した¹⁰のである。

元来、お世辞は一種の「裏切り」りでもあり「偽の友情」の属性¹¹である。

True friendship, indeed, is absolutely inconsistent with every species of artifice and duplicity¹²……

キケロも言うように、作りごとや二枚舌は、絶対に真の友情とは相容れないものである。従って「誠実」と「嘘言」は、友情の真偽の度合いを決める、もう一つの目安である、それだけに詩人は誠実に生き、

O, let me true in love but truly write
……………
Let them say more that like of hearsay well,
I will not praise that purpose not to sell.—xxl
「私は私の相手を真に愛して、その通り書き、
私は徒らに褒めたり (愛人を) 売物にする積りはない」

競争詩人の空疎な甘言巧辞とは違って常に真実のみを語った。

In true plain words by thy true telling friend.

—lxxxii

虚言虚句を羅列する位なら、むしろ「言わぬは、言うにまさる」と考え、誠意をして「沈黙」の中に青年を礼讃することを詩人は欲した。

O learn to read what silent love hath writ,

To hear with eyes belongs to love's fine wit.—xxiii

「あゝ物言わぬ愛の書けるものを読むことを習いたまえ、
目もて聴くということは愛のいみじき機転にこそあれ」

たとえ、何にも語らぬにせよ、愛の声なき声をきき分けねばと、真の友情のあり方をほのめかした。

先に、情念と理性の闘いである愛欲と友情の相剋の試練に耐えさせ、今、また *flattery* (お世辞) を中心に、「友情」の「真偽」を絡ませたのも人間の悲劇の闘争は「真」と「贋」をいかに見分けるかの闘いなのでもあったからだ。

蛇のお世辞や嘘言によってイヴウ (*Ive*) が、その欲望と衝動の犠牲になり人類を不幸に落とし入れ、*Othello* では実体のない *Iago* の嘘言のため、二人の高貴な生命が失われ、真実が見せかけに敗れた悲劇である。*Lear* 王とて二人の娘の巧言美辞に惑わされ、見せかけの下に隠された真実に気がつかぬ為に起った悲劇である。

And needy nothing trimm'd in jollity,

And purest faith unhappily forsworn,

And gilded honour shamefully misplaced,

.....

And right perfection wrongfully disgraced,

.....

And art made tongue-tied by authority,

And folly doctor-like controlling skill,

And simple truth miscall'd simplicity,—lxvi

「無能無智が目ざましく盛装せるを
至純至誠が邪まにも偽証に苦しめるを
輝く栄冠が、あらぬ処に恥ずべくも置かれ、
.....

正しき完全が不法にも貶辱せらるる、
.....

学術が権力の為に緘口せしめらる、

馬鹿が博識らしく熟練の指揮に任ずる、

率直なる誠実が誤って凡愚と見做され」

このように、世間において誤っている見せかけや性急

な判断は、われわれを誤った選択へ導き、取り返しのない不幸を招くのだとし、競争詩人の饒舌や誇張的粉飾を象徴的に描き友情の「真偽」を対応させることによって詩人の、青年への愛の不変、友情の不動のあかしを立てる。

Which prove more short than waste or ruining?

.....

.....

.....

Hence, thou suborn'd informer! a true soul

When most impeach'd stands least in thy control.

—cxxv

「そは(嘘)壊、敗などよりも早く廃れ果つるものなるに？」

.....

.....

.....

退れ、汝、偽り誓へる告発者よ、誠意者は

こよなく非を鳴らさるるも、些も汝の為に左右されず」

魅力ある謔、しかも、この毒の味は、あまりにも甘美なので、単純なる事実に対するわれわれの食欲を、そこなってしまう危険性¹⁸を常にはらんでいる、従って真実の目が見せかけを見抜かねばならぬところに切実なる課題があった。

Notes

1. S. Lee, *ibid.*, pp. 186-7

Thy Lord shall never die the whiles this verse

Shall live, and surely it shall live for ever: —Spenser:

Ruines of Time (C. 1591)

2. *Above all, we must remember the social context of their relations throughout: however intimate was the affection, whatever reasons there were for reproach and disillusion, Shakespeare never forgot the bounds there were between a player-poet (even though a gentleman, as he insisted) and an earl.*—Shakespeare's *Sonnets* (ed). A. L. Rowse, pp. xvi-xvii.

3. very few poets of the day in England followed Ronsard's practice of bestowing the title of hymn on miscellaneous poems,—Lee, *ibid.*, p. 202

4. The rigid social distinctions of the seventeenth century were a serious matter in their own day.—M. Chute, *ibid.*, p. 300

5. J. B. Leishman, *ibid.*, p. 21, pp. 226-7.

6. *Op. cit.*, H. Rackham (trans.), *Aristotle: The Nicomachean Ethics*, p. 471.

7. The dedication to Venus and Adonis (1593)

8. *Philosophy of Grammar*, p. 217.

拙稿、敬称語研究参照、(千里山論集第二号)。

9. O. Jespersen : *Growth and Structure of the English Language*, § 235, p. 212.
10. 'Truth needs no colour, with his colour fix'd:
.....
.....
Because he needs no praise, wilt thou be dumb?—ci
11. "Amicitia and adulatio", true and false friendship, are the two poles of the Renaissance friendship tradition...
J. L. Jackson, "Sh's Dog-And-Sugar Imagery and the Friendship Tradition," in *Shakespeare Quarterly*, Vol. I, p. 261
12. William Melmoth (trans), *Cicero: Old Age and Friendship*, p. 161-2 (*Cassell's National lib.*)
13. So nothing is more injurious to the connexion than flattery, compliment, or adulation.—Cicero, *ibid.*, p. 182
"All are deceived who are praised, and all who praise are deceivers.—Luther, Exp. Ps. 5. 12. quoted by R. Frye, *ibid.*, p. 156

VI. 新生

When I have seen by Time's fell hand defaced
The rich proud cost of outworn buried age;
When sometimes lofty towers I see down-razed,
And brass eternal slave to mortal rage.—lxiv
「時の暴手に毀はれて輪奐たる豪奢が
老朽し腐敗し埋没し了るを見つる時、
天を摩する高塔が、かつて平地に覆り
常盤なるべき黄銅が「死」の激怒の奴たるを見つる時」

一世を風摩した全ての人々の栄光は、今いずこ、その美しさを誇った人々の腐れ果て行く過程が、「死」の舞踏など中世伝来の Memento mori (死を想え) のテーマにおいて捉えらる。

Ruin hath taught me thus to ruminare
That Time will come and take my love away.—lxiv

詩人の愛(人)も暗い運命の死神に見舞われるであろう。

No longer mourn for me when I am dead.—lxxi

詩人自身も同様に「死」を予測した一個の人間として「時」の流れの中の小さな存在にすぎぬ「生」の実存を把握し、よって、人生の儚さ¹脆さを切実に痛嘆する。

時に、政争²で当時の宮廷人達が一転して失脚、ロンドン塔に投獄され一朝にして栄華から凋落した人の姿、その凋落する様を目撃する時、この世の栄華も権力も全て、はかなく人間栄華の廃墟や人生の無常を教えられた詩人は、それだけ余計に強く、一切の外界の変動に動

揺せぬ「真」にして不動の友情の世界に憧れる。しかし、人生に明暗は避けがたく唯一無比の友情といえども頼り難く、現に青年の背倫につぐ背信行状に見られる不誠実な墮落は

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-top with sovereign eye,
Anon permit the basest clouds to ride
With ugly rock on his celestial face,—xxxiii

これまでの晴朗な友情の「空」に暗い魔の影を落しては詩人を、とかく苦しめる。

Yet him for this my love no whit disdaineth;
Suns of the world may stain when heaven's sun staineth.
—xxxiii

しかし、空に輝く太陽とて翳ることがあるように詩人の愛友とて、時には翳ることもあろう。それよりも青年が不実で、つれないからとして詩人の青年への愛、友情が少しでも変るといえるものではない。ところが事態の益々の悪化にさすがの詩人も焦燥の色を濃くし、つのる不安に、かくし切れぬ詩人の苦悩は、臆て絶望的な吐息にも似た執拗な And の反復となって文脈に現われ

And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tougue-tied by authority,
And folly doctor-like controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill;—lxvi

その儘、人生の寂莫感を深め、人生の意味の卑少さを感じさせる厭世的悲歌となる。そして否定され捨てられた詩人の苦悩や怨恨、悲哀は、次のような形で具象化される。

Tired with all these, for restful death I cry,
.....
.....
Tired with all these, from these world I be gone,
—lxvi

今迄は、「死」は「美」を脅かすもの、美の敵として、

また「死」は陰惨で忌むべきものと見做して来た詩人が急に「死」に憧れ「死」に永遠の安息を求めるようになる。

このような心境の変化は、無常への達観というよりも理想と現実の矛盾から来た一時的諦観であったろうし、更には「死」が詩人に安らぎを与え苦悩から解放してくれるのだとする当時の伝統的意識³の影響によるものもある。が而し、いずれにせよ非人間的な「力」や競敵詩人の敵対的な「対立」や「圧迫」に敗れ挫折した人間の弱さのしからしむるものであった。

でも恒常不変のイデアへ、梯子をのぼるようにして向かって行く愛が、詩人の基本的主題であり、肉体の外での「魂」の合一⁴によって死すべき人間が、真に不死身なものに変るプラトンの男性間の友情を目指した詩人の目的意識

And you and love are still my argument.—lxxvi
「君の事、君の愛のみが常にわが主題なり」

つまり「君」と「愛」のみが詩人の変らぬ一貫した主題ならばこそ、目的達成のため、例え、どんな苦境、苦行にあってもこれをこらえ、幻滅に負けず耐え難い試練にも耐え、百折不撓で生き抜く詩人の精神的支柱となる。

Whilst, like a willing patient, I will drink
Potions of eisel 'gainst my strong infection:
No bitterness that I will bitter think,
Nor double penance to correct correction.—cxi

そして、良薬⁵、口に、にがしのたとえのごとく、詩人への苦言を忠告と受取め

That I have frequent been with unknown minds
And given to time your own dear-purchased right;
—cxvii

漸く、間違っていた変節的態度を改め青年と和解する

Then give me welcome, next my heaven the best,
Even to thy pure and most loving breast.—cx
「では、われを迎えよ、天に次ぐ上なき君よ、
君のその清き、いとも、いとも優しき愛の胸に」

So I return rebuked to my content
And gain by ill thrice more than I have spent.
—cxix

「されば、われは悪しざまに言われて、悦びに帰り、
悪口によりて、我が失いつる数倍を得たり。」

よって破綻をきたし、崩壊のどん底の悪に淫し自滅した友情も、ここに、その回復を見る。

O benifit of ill! now I find true
That better is by evil still made better.—cxix

そして「悪」を「悪」とせず、むしろ「悪」を「善」に変え、新生に到達する。

思うに、一つの尊い「愛の子」—Love is a babe—cxivを産み落とそうとする厳粛な極限だけに、激しい陣痛と共に迫り来るあらゆる「苦しみ」に耐えぬき、自分の体内から生み落とさねばならぬ自分との苦しい闘いだった。つまり友情の回心として「友」に恋人を護る自己犠牲を始め別離、怨恨、羨望、煩悶と友情の「真偽」を繞る対蹠比較という知的試金石に耐え切れぬ友情の如きは先ず、その存在価値がないのに対し逆にこれら試金石に耐え抜いた「愛」、「友情」こそ比較を超えた真の存在であり一層、前よりも堅固な友愛に育つのであった。

And ruin'd love, when it is built anew
Grows fairer than at first, more strong, for greates.
—cxix

「又、壊敗せる愛の如きも、そが樂き改めらるるや、
初よりも、より美を加えて、いよいよ強く、より大きく育つ。」

冒頭での結婚による「子」の確保を強調しなければならなかった詩人の不安やテーマの導入は、所謂、漢詩の「起承転結」の「起」に当たる問題提起であっても poetic logic の「結」ではなかった。

生物体の基本的欲求が「種」の生命の維持と増殖であり、しかも人間の精神を支配する大きいものが、明らかに生命を失うことへの恐怖であるならば、逆に結婚こそ生命を確保することへの欲望である。しかし肉体を占有する愛は、それがみたまされた時には、おのずから死んでしまう。その満足と共に消滅する非連続的に継起する瞬間にすぎず、否定的価値しかもたない空しい欲望である。そこで我々を時間に拘束する本能の奴隷ではなく、肉体の干渉を受けない天上の愛を求め、永遠に、その情熱の焰を燃やしつづける詩人の愛は、ひとつの永久の不満足である。それだけに、消滅することの知らない恒常不変な精神的愛、「魂」と「魂」の融合愛こそ、「時空間」を征服し「死」に超克するのである。

所謂、死と共に「美」も「真」も終焉する万物流転の宿命的抗争が展開される世界に対立させ、道徳範囲を超えた一層、「純」なるもの、高邁な次元の「愛」に志向した詩人の愛は、真に崇高にして完全な人格、カロカガデイア (Kalokagathia) なる「真、善、美」⁶の三相を産み落すのである。

Fair, kind, and true have often lived alone,
Which three till now never kept seat in one.—cv
「美と慈と真とが、一つ一つ住せしことは屢々あった、
三つながら一つ座に留まりしことは、これまでになかった。」

Dante が垣間見た Beatrice に、靈感の泉を見出し彼を *beautitude* の心境へ導いたように、詩人の理性による観念的恋愛は、青年の数々の欠点にも拘らず、その青年を理想の愛人とするのも彼が、あらゆる美質を備えているという意味ではなく詩人にとって、理想の友人をつくりあげる様々な実質の完成を、詩人が青年の中に認めているという意味である。それは、プレイトニズム⁷における通り絶対美、智慧、最高善を目指す詩人の精神的完成の努力なのである。

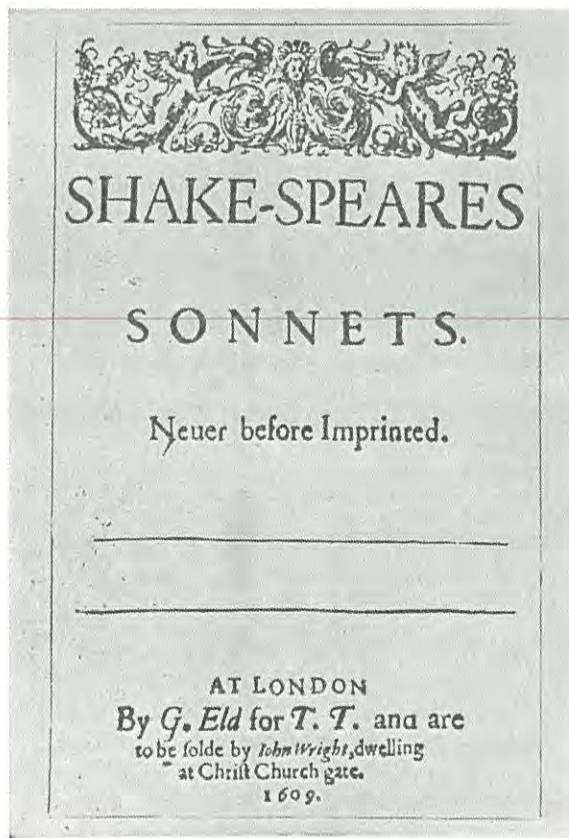
愛を高かめるもの、官能の快楽でもなく夫婦の、みのり豊かな平安でもない。満ち足りた情熱ではなくして愛の情熱である。そして情熱は、苦惱⁸を意味する禁欲的要求に表象され、詩人の愛の試練は「愛」に相応しいものに高める精神の練成⁹であった。

Notes

1. When I consider every thing that grows
Hold in perfection but a little moment,
That this huge stage presenteth nought but shows—xv
2. See Sonnet—cxiv
She had kept Southampton in the Tower during the last two years of her life, for his part in the Essex conspiracy.—A. L. Rowse (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, London, 1964, p. 234
3. Care-charmer sleep, son of the sable Night,
Brother to death, in silent darkness born,
Relieve my anguish and restore the light;
With dark forgetting of my care return.—S. Daniel, 49番。
See also Frye, *ibid.*, p. 52 *et seq.*
4. This is the celebrated Platonic love, which, from having originally meant a communion of two-souls,—Baldwin, *ibid.*, p. 210 (Lewes, G. H., *The History of Philosophy* (1880) Vol. I. pp. 267–8).
See *Sonnet* cix
5. because the friends praise me and make an ass of me ; now

my foes tell me plainly I am an ass : so that by my foes, sir, I profit in the knowledge of myself, and by my friends I am abused.—*Twelfth Night*, 5, 1, 13ff. [Frye, *ibid.*, p. 156]

6. *Keat* : Beauty is truth, truth beauty ; that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.
he (Sh.) is proving his loyalty to the mystical creed of the Graeco-Italian Renaissance,—Lee, *ibid.*, p. 180
Nor is it necessary to invoke the Trinity to justify Shakespeare's triplicity, "Fair, kind, and true" ; nor formal Platonic doctrine.—Baldwin, *ibid.*, p. 173.
7. Plato's ethereal conception of beauty which Petrarch first wove into the Sonnet web became under the influence of the metaphysical speculation of the Renaissance a dominant element of the love poetry of sixteenth century Italy and France.—Lee, *ibid.*, p. 178
8. Denis de Rougement : *L'amour et L'occident*
鈴木健郎, 川村克己訳 愛について, p. 13, [岩波書店]
9. "a picture of many spiritual conflicts, of many trials and testings of Shakespeare's love and as a reflexion on his inner weather'...over period of perhaps as much as ten years.—Leishman, *ibid.*, p. 13.



The title-page of Shakespeare's Sonnets, 1609

I

第1次大戦に敗れた翌年の1919年、中部ドイツの古都ワイマールに、《州立バウハウス (Staatliches Bauhaus)》という変わった名前の建築工芸学校が誕生した。最初のうちはあまり注意をひかなかつたけれども、まもなくこの学校は、その実験的教育内容と造形理論によって、世界中の関係者の注目の的となった。そして、学校そのものは、1933年ナチの手によって強制的に廃校させられたが、その教育体系と造形理論は、世界中のデザインの学校に、何らかの形で影響を与えたのである。

バウハウスの中心スタッフは、廃校後アメリカにわたり、それぞれ美術学校や建築学校に迎えられたが、そのなかのひとりモホリ=ナギは、シカゴにおいてバウハウスの再興を企て、《ニュー・バウハウス (New Bauhaus)》と名づけた。1937年10月のことである。この学校は、その後一旦閉鎖されたのち、モホリ=ナギの努力によって、1939年2月再び開校され、今度は《デザイン学校 (School of Design)》と名づけられた。第2次大戦中も、この学校はまずまず順調に経営され、1944年には《デザイン大学 (Institute of Design)》という大学に昇格した。しかし、モホリ=ナギは、翌1945年11月に白血病で倒れ、一時回復したが、翌年11月にはこの世を去った⁽¹⁾。

彼のあと、学長は建築家チェルマイエフにひきつがれたが(1947年1月～1951年12月)、そのあとは、後任人事でもめ、やっと1955年の秋ジェイ・ダブリンに決定し、現在にいたっている。この間、1949年イリノイ工科大学(IIT)に併合されているから、ダブリンはデザイン学部長である。学校の名そのものは変わっていない。(但し、日本語に訳すときは《デザイン学部》とするのが適当であろう。)

こうして、現在のイリノイ工科大学デザイン学部は、バウハウスのアメリカにおける後継者ということになっている。しかしながら、ダブリンの学部長就任に際しては、彼の就任によってバウハウスの遺産が破壊されるのではないかという懸念が絡まり、実に2年間ももめつづけたのであって、ヴィングラーのように、簡単にバウハウスの後継者と規定してしまうこと⁽²⁾はできないようである。

シカゴにおいてダブリンの学部長就任問題のけりがつきたころ、バウハウスの故国ドイツ(のウルム)に、同

じく《ニュー・バウハウス (New German Bauhaus)》と名のる学校が開校した(1955年10月)。公式には《ウルム造形大学 (Hochschule für Gestaltung, Ulm)》というが、この造形大学という名称は、実は、バウハウスが1926年に大学として承認されたときに採用したものであり、この点でも、バウハウスの後継者であることを思わせるに十分である。

この学校の創設の決定は、すでに1950年のことであり、《白ばらは散らず》の著者でもあるインゲ・ショルの財団の経営する私立大学であるが、連邦政府、バーデン=ヴュルテンベルグ州政府からも、それぞれ援助資金を得ていた。教育体系と校舎の設計は、旧バウハウスの卒業生マックス・ビルであり(1927年入学)、その内容は、ちょうどデザイナー養成問題が話題になりかけていたころであったので、世界申から注目された。

しかし、翌1956年10月の新学期には早くも教育方針についての対立から、ビルは学長の職を退き、アイヒャー、ビル、グジェロ、マルドナード、フォルデンベルグ=ギルデヴァルトの5人によって構成される学長団によってとってかわられた。さらに、ビルは、その翌年9月には学校を去り、故郷チューリッヒへ帰ってしまった。学長団は、この年から3人制となったが、1962年には再び1人制にもどって、アイヒャー(1962～64)、マルドナード(1964～66)、オール(1966～68)がえらばれて、それぞれ任期をつとめた。

ところが、1967年には大学に対する連邦政府の援助の打ちきりがきまり、大学は経済的な危機に直面する。ショル財団も1968年9月をもって、大学経営を放棄することに決定、ウルム造形大学の存続は、どこの大学(あるいは学校)に併合されるかという問題にかかってしまった。結局、大学はその年の12月に閉鎖されたのち、シュツットガルト大学への併合がきまり、《シュツットガルト大学デザイン学部 (Institut für Gestaltung der Universität Stuttgart)》として10月には再び開校されたと伝えられている。

この再発足のための人選にはマックス・ビルが関与し、旧ウルム造形大学の人はそれに入っていない。ビルと対立し、そのあとのウルムの方針の主導者となったマルドナードは、一足早く1967年6月にイタリアのミラノへ行き、ボンジーベは国連の依頼で南米のチリーへ工業

デザインの指導に向った。一方残ったオール、リンディンガー、カピツキは、フランクフルトに《環境造形研究所》をつくったという⁽³⁾。

この、いわゆるウルム事件といわれる併合問題は非常に複雑らしく、到底われわれ外国人にはわからないようであるが、ビルとマルドナードとの対立には、シカゴとは別のかたちで、やはりバウハウスの伝統問題が関連していたことは事実である。それは、彼らの論文や講演録によってわかるのであるが、マルドナードは、旧バウハウスのハンネス・マイヤーと同じく、ビルの芸術的立場に対して、極端な反芸術的態度をとったのである。

このように、旧バウハウス廃校後、ともにその伝統をうけつぐ《ニュー・バウハウス》として発足した両大学において、これまた同じように伝統問題が起ったことは大変興味ある出来事であるといわなくてはならない。

注 略号 BD1: Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923, München 1923

BD2: H. Bayer, W. and I. Gropius, Bauhaus 1919-1928, Stuttgart 1955

BD3G: H. M. Wingler, Das Bauhaus 1919-1933, Bramsche 1962

BD3E: BD3G の改訂英訳版 (1969)

(1) Sibyl Moholy-Nagy, Moholy-Nagy, Experiment in Totality, New York 1950

(2) BD3E

(3) 雑誌 Form (独), Neue Grafik (スイス), Industrial Design (米), Stile Industria (伊), Ulm (独) の論文, ニュースなど。煩瑣になるので、いちいち指摘しない。

II

最初に書いたように、旧バウハウスの教育体系の影響は非常に大きい。ニュー・バウハウスにも、それは当然見られる。まず履修課程から見ていこう。

履修課程については、旧バウハウスでも時期によって若干の相違がある。私の考えによると、旧バウハウスの校史は次の4時期にわけられる⁽⁴⁾。

●第1期 イッテンの影響が強かった時期で、普通には《浪漫主義的な時期》といわれている。しかし、イッテンはそれを否定し、《普遍主義的な時期》とよぶほうがよいといっている⁽⁵⁾。

年代は1919年から1922~23年ごろまでである。学校は開校したばかりのため、施設、組織、教育内容などすべての面で整備の途上にあり、そのなかから《各科共通の予備課程》が生まれた。

工房全体はまだ活動していないけれども、そのめざす

ところは、工房の種類からわかるとおり、旧来の工芸学校の範囲にとどまっている。

この時期の工房活動の成果は、1923年に学内で開催された《バウハウス展》と、その時に発行されたカタログ(BD1)によって知られるが、ほかにもシャイディッヒの本がある⁽⁶⁾。

●第2期 教育方針をめぐるイッテンと論争したあと、グロピウスは《造形 (Gestaltung, デザインとも訳す)》の思想を確立した。それには、ロシアの構成主義や、オランダのデ・スティーレルの影響がみられる。《合理主義の時期》あるいは《機能主義の時期》ともよぶべき時期であり、年代的には、デッサウへ移転したあと(1925年)、グロピウスの辞職する1928年までつづいた。

先にイッテンによって提案されて始められた《予備課程》は、アルベルスとモホリ=ナギの2人によって、新しい視野のもとに《各科共通の基礎課程》として整備された。この課程こそバウハウスのデザイン教育の最大の特徴であり、のちのちまで大きな影響を与えたものである。

この時期には、各工房とも活動を開始しており、もっとも遅れた建設科も1927年にスイスからハンネス・マイヤーを招いて、ようやく開かれた。工房の種類、編成も、現在のデザインの分類とほぼ同じものとなった。

この時期の工房活動の成果は、1938年ニューヨーク近代美術館で開催された《バウハウス展》のカタログ(その改訂版がBD2)と、バウハウス・アルヒーヴの記録集(BD3G, BD3E)に見られるが、1925~26年の初期のものは、2冊のバウハウス叢書⁽⁷⁾にくわしい。後者には《機能主義》というこの時期のデザイン方法論についても書かれている。

●第3期 グロピウスの後任として学長になったハンネス・マイヤーの時期で、1928年から1930年までである。いままでもっともよく知られ、従ってもっとも有名な《バウハウス》は、グロピウスの時期、私の分類によると第2期であり、他の時期、つまりこのマイヤーの時期と次のミース・ファン・デル・ローエの時期の評価については、殆ど無視されてきた。ところがのちにふれるとおり、マイヤーの時期に対する従来の態度については、ウルム造形大学の人々が疑問を提出し、今日にいたっている。なお定説とはなっていないが、少なくともウルムの

人々の指摘するとおり、グロピウスの時期に比べて、芸術性や造形性よりも《科学性》を主張し、社会主義的な作業方法であるブリガーデ方式をとり入れたことは事実である。またそれによって、工房の生産活動もより活発になったといわれている。

この時期の工房活動の成果は、前掲のバウハウス・アルヒーヴの記録集 (BD3G, BD3E) によってしか知られず、それによってもなお、評価するには資料不足というのが現状である。

●第4期 マイヤーのあとをついで学長になったミース・ファン・デル・ローエの時期で、1930年から1933年までであるが、その間1932年に学校は Dessau を追われて、ベルリンへ移っている。

先のマイヤーの時期の社会主義的な傾向が、学校の存続を危うくしたので、バウハウスをまず《学校》として再建することに重点がおかれ、工房の生産活動も中止され、バウハウスの特徴がなくなったようだが、この時期も前期同様に、なお資料不足で、十分な評価はできない。

バウハウスの校史は、このように4期にわけられるのであるが、付表によっても明らかのように、第1, 2期を通じて確立された《各科共通の基礎課程》という制度は、多少の変動はあれ最後までひきつがれており、それはバウハウス教育体系の特徴となっている。バウハウスのデザイン教育体系の影響のひとつは、このような履修課程上の共通基礎教育のそれなのである。このことは、シカゴ、ウルムの両ニュー・バウハウスが、これをうけついであと、ウルムにおいてはその廃止をめぐる論争が、バウハウス教育全体の評価と密接に結びつけておこなわれたことによっても分かるのである。従って、われわれはまずバウハウスにおける基礎課程そのものを明らかにすることから始めなくてはならない。

(4) 拙稿「近代デザイン教育の先駆バウハウス」雑誌《デザイン》1962年2月号～8月号連載参照

(5) J. Itten, Mein Vorkurs am Bauhaus, Ravensburg 1963, p. 12

(6) W. Scheidig, Bauhaus Weimar 1919-1924, Leipzig 1966

(7) W. Gropius, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, Bauhausbücher 7, München 1925

W. Gropius, Bauhausneubauten Dessau, Bauhausbücher 12, München 1930

III

バウハウスに《基礎課程》をつくったのは、イッテン

であったといわれる。すでに別のところで書いたが⁽⁸⁾、最初に《予備課程》制度を提案したのは、たしかにイッテンであった。しかし、バウハウスの創設者グロピウスも、基礎的な教育段階を考えていなかったのではない。彼が、イッテンとはちがって、建築教育の基礎として、工芸教育を考えていたことは、開校宣言や1921年の学校規約によって明らかである。建築家教育というものが、基礎的な段階から高度の専門的な段階へと秩序づけられて行なわれるという構想は、常識的ではあるが、決して誤ったものではない。また、工芸に基礎教育としての役割を与えるという考えも、例のドイツ工作連盟の設立のきっかけとなった、ベルリン商科大学におけるヘルマン・ムテジウスの講演にもみえており⁽⁹⁾、これまた、特にバウハウスに固有のものではない。

それに対して、イッテンの提案は、グロピウスの考えていた《基礎課程 (Grundkurs)》である工芸課程に入る前の《予備課程 (Vorkurs)》の必要を主張するものであって、従って、それは最初から《各科に共通するもの》という性格をもっていたのである。バウハウスの基礎課程の歴史は、イッテンの《予備課程》からアルベルスとモホリ=ナギの《基礎課程》へと展開していくのであるが、この共通性という特色は終始変わらず維持された。その意義は、各時期によって多少の相違があるにしても、決して失われることはなかったのである。

ところで、私はイッテンの課程を《予備》課程とよび、アルベルスやモホリ=ナギのそれを《基礎》課程とよんで区別している。バウハウスの人々が、必ずしもこういう区別をしていたわけではないが、しかしそれでもイッテンの時期には、《基礎課程》というよび方はされなかったようであるし、イッテンの去ったあとでは、習慣的に《予備課程》とよばれはしたが、《基礎課程 Grundkurs または Grundlehre》のほうもよく使われたようである。しかし、私の問題にするのは、このように当時いかに使われていたかということではなく、その課程の内容である。

イッテンの予備課程は、あくまで工芸課程に入る前の《学生の創造力を解放する》ことを目標にし、アルベルスやモホリ=ナギの基礎課程は、工房課程に入る前の学生に、各科に共通する造形の基本法則や造形思考法を体得させることを目標にしていた。イッテンも、造形の基本法則を教えることを目標にかかげてはいるけれども、ま

たそのための造形理論《コントラスト法》⁽¹⁰⁾は大変すぐれたものではあるけれども、やはり第一目標は《学生の創造力の解放》にあったのである。このことは、それがつねに《自己表現》と結びつけられていることによってよく理解できる。すなわち《学生の創造力の解放》とは、さまざまな教育や経験をつんできた学生の、そういう後からつめこまれた既成の夾雑物を一度全部捨てさせ、学生を《本来の自己》につれもどしてやることであり、その本来の自己にもどる、自己を取りもどすということは、とりもなおさず、本来の自己を十分な形で表現できるということなのである。それは、自己を発見するという意味で《自己発見法》といえるが、そういう自己発見は、自分以外の他人から教えられるものではなく、本来自分でやるほかはないという意味で《自発的・自己発見法》なのである。イッテンの《身体のアートマチズム》⁽¹¹⁾の主目標は、まさにここにあるということができる。これに対して、アルベルスやモホリ=ナギの基礎課程

の主目標は、学生の創造力の解放や自己表現にあるのではない。イッテンに代わって第1学期を担当したアルベルスの主目標は、《経済性》を契機とする《構成的思考》(das konstruktive Denken)というひとつの基礎的な造形方法の教授であり、第2学期を担当したモホリ=ナギのそれは、構成主義的な、その意味できわめて芸術的な造形基本法則の教授であった。思考法であれ、基本法則であれ、いずれにせよ、何かの教授が目標になっていることは明らかである。リードにならなければ、イッテンは「人は本来の自分になるように教育されるべきだ」という考えであるし、アルベルスやモホリ=ナギは、「人は本来の自分でないものに教育されるべきだ」という考えに近いといえよう⁽¹²⁾。モホリ=ナギにとって、本来の人間は、将来どんな方面にも才能を伸ばすことのできる潜在的な能力をもっており、それを限られた範囲でのばすことは教育の本来の使命ではない。問題は、専門教育のなかに、この全体教育をいかに位置づけるかということになる。イッテンにとって、本来の自己とは解放されるべきものであったのに対して、モホリ=ナギにとっては、教育によって育てられるべきものになっている。「すべての人は才能をもって」おり、それは教育によって全体的かつ専門的に伸ばされなくてはならないのであるから、「教育はここに大きな役割をはたす」ことになる⁽¹³⁾。

一方、アルベルスは《本来の自己》のための教育を《個性主義》と受けとめ、そのようなものは「学校の主要関心事ではない」と主張する。彼にとって、「学校の役割は、個人を時代のなかに、つまり社会と経済のなかにくみ入れることである。」個性教育はあくまで個人々々の問題であって、学校のような集団においてやるべきことではない。そしてさらに、積極的に創作する「創造的な個性は、学校教育なしに、むしろそれに対立して、自己を主張するものである」とさえ言っている⁽¹⁴⁾。

このようなアルベルスの考えは、技術は教えることができるが、芸術は教えることができないというグロピウスの考えに近いものである。アルベルスは、生まれつきの個性は教えることはできないが、《構成的思考》は教えることができるというのであって、すべてを放棄するわけではない。彼にとって、個性は本来の自己であって、それは教育によってはどうにもならないものと考え



1. イッテンの予備課程の作品。材料研究のひとつで、課題はさまざまな材料で、具体的なもの(ここではお面)を表現すること。表現のしかたは、写真のとおり、自由で個性的である。

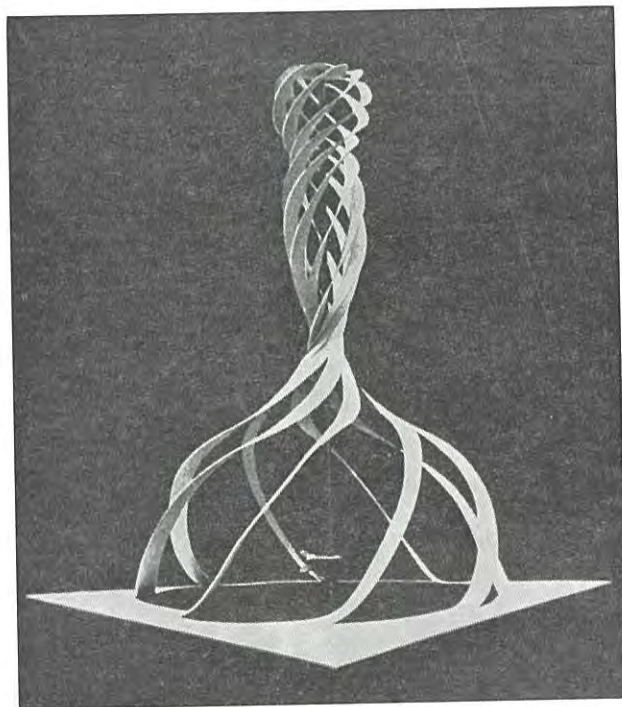
られている。さらに言えば、教育はそういう本来の自己たる個性以外のものに関与するのだと考えているとってよいだろう。

以上のように、バウハウスの内部において、イッテンの予備課程とアルベルスやモホリ=ナギの基礎課程とは、はっきりと区別されるのであり、それゆえに、私は《予備課程》と《基礎課程》とを区別して使ったのである。

しかしながら、バウハウスの基礎課程全体を概観するときには、このような内部における区別はかくれて、むしろバウハウス全体に共通する性格のほうが浮かびあがってくる。最初に書いた《各科共通の》基礎課程というのもそのひとつであるが、それは、こういう履修課程上の制度的なものだけではない。

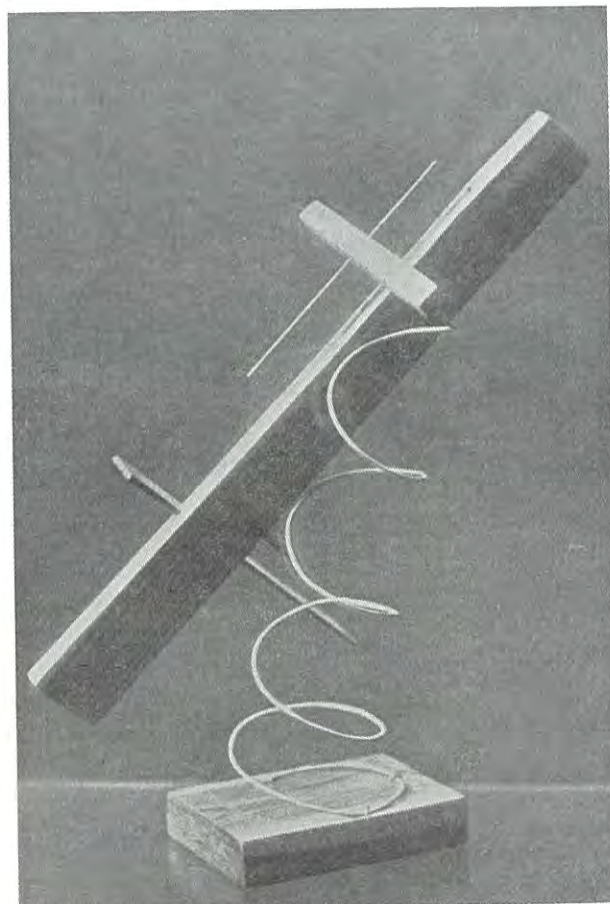
バウハウスの基礎課程全体にみられる特色、それは簡単にいうと、実験主義的経験主義的な教授法にある。《身体オートマチズム》によって、自分で自分を発見するというイッテンの《自発的・自己発見法》的教授法についてはすでに書いたとおりである。

アルベルスやモホリ=ナギも、目標はちがうが、教授法としてはほぼ同じ方法をうけついでいる。「自分で経験することは、もっとも効果的な教育である。〔自分で〕



2. アルベルスの基礎課程の作品。材料研究のひとつで、課題は「穴を持った紙」。ただ一枚の紙を、切るという簡単な手段で、3次元の動力学的な構成にしあげるわけで、もっとも少ない材料ともっとも少ない加工法によって最大の効果を得るという経済性の原理の練習である。(1927年1学期)

試みることは、学ぶことをしのぐ。遊びで始めるならば、勇気が生まれ、おのずから創作と発見に導かれる。目的は創作 (Erfindung) である。創作や改作は、すべての創造活動の本質である」というアルベルスの主張は⁽¹⁴⁾、必ずしも自分を発見することを目標にはしないが、自分で実行し、経験するという方法は、明らかにイッテンとも共通するものである。経験、いいかえると試行錯誤という過程は、アルベルスにとってきわめて大きな意味を持っており、それを何よりも大事にするがゆえに、もっとも日常的な材料によって、実用性のない無目的な材料訓練が課せられたのである。「周知のように、このような学習授業は普通より時間は長くかかるし、時には遠まわりをすることや間違ふこともある。しかし、すべてことは初めのうちからスムーズに運ぶわけではない。歩行はよちよち歩きから始まるし、会話はブーブーから始まる。誤りを知ることは、進歩を促すことになる。〔それは〕より正しいもの、よりよいものへの意志を養うことにもなる⁽¹⁴⁾。」「発明的創作や発見的慎重とい



3. モホリ=ナギの基礎課程の作品。らせんという生物工学的形態を構成的に使用する練習。らせん針金が全構造を支えており、全体が動力学的な均衡による構成となっている。(1924年1学期)

うものは、少なくとも初めのうちは、何の妨げもなく、何からも影響されず、従って何の偏見もない試みによって、つまり目的のない、遊び的な材料の取りあつかいによって、育てられる。それゆえ、非専門的な、つまり教義によって妨げられない実験作業によって育成されるのである⁽¹⁵⁾。」

アルベルスにひきついて第2学期を担当したモホリ=ナギによる構成主義的な造形基本法則の教授は《直観》に重点をおいて行なわれた。シビル・モホリ=ナギによると「実験、直観と材料知識の自由な遊びが、最終結果よりも高く評価された。《過程による教育(education by process)》というのが基礎課程の標語になった。」という⁽¹⁶⁾。モホリ=ナギの教授法については、これ以上資料がないのであるが、アメリカへ渡ってからの著作《運動の視覚(Vision in Motion)》には、基礎課程の「方針は、学生に、知的・感情的領域の練習を通じて、世界と自分を意識させる機会を与えることである。練習は、書物や美術館のなかに解決を求めることのできないような性質をもっている。……学生は、自分の想像力と知力を使い、討議・熟考し、独自の発見をしなくてはならない。」と書いている⁽¹⁷⁾とところから推定して、多分旧バウハウスでもほぼ同じような、つまりアルベルスと同じ実験主義的な方法をとったと考えられる。それは「木、それにガラスと金属をつけた彫刻をやったが、最初その練習の意味がさっぱりわからなかった」というある学生のとまどいからも推定できよう⁽¹⁸⁾。

このような、バウハウスの基礎課程にみられる実験主義的経験主義的教授法の系譜については、すでに何人かの人によって指摘されている。ペスタロッチから、同時代のケルシェンシュタイナーやチゼークまで、あるいはアメリカのデューイなどの名が指摘されているが、ここでは取りあげない。

(8) 前掲《デザイン》誌連載の拙稿参照

(9) H. Muthesius, Die Bedeutung des Kunstgewerbes (J. Posener, Anfänge des Funktionalismus, Berlin 1964 に再録)

(10) J. Itten, 前掲書及び Kunst der Farbe, Ravensburg 1961

(11) J. Itten, Mein Vorkurs am Bauhaus, p. 9

(12) H. Read, Education through Art, London 1958 (第3版) p. 2

(13) L. Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur, Bauhausbücher 14, München 1929, pp. 14,16

(14) J. Albers, Schöpferische Erziehung, Prag 1931 (BD3G pp. 150ff に再録)

(15) J. Albers, Werklicher Formunterricht, (bauhaus 1928/2~3), 1928 (BD2, pp. 114ff に再録)

(16) Sibyl Moholy-Nagy, 前掲書 p. 39

(17) L. Moholy-Nagy, Vision in Motion, Chicago 1947, p. 65

(18) BD3G p. 163

IV

シカゴとドイツ(ウルム)のニュー・バウハウスも、旧バウハウスにならった各科共通の基礎課程をもっていたことは、付表によって明らかである。最初のうちはその教授法も旧バウハウスと同じく、実験主義的経験主義的なものであった。

シカゴのニュー・バウハウスは、アメリカの大学制度に相応じて教養的な学科を設置したが、基礎実習のほうは完全に旧バウハウスの継続、発展であった。それを指導したのは、1927年に旧バウハウスに入学し、アルベルス、モホリ=ナギの課程を修了したヒン・ブレデンディークであるが、彼によると、ニュー・バウハウスの基礎課程では《保持しうる知識や特別の技巧》を教えることをやめ、ますます《学生の創造力を解放する》目的に向かっていったという。「すべての学生は才能をもっているが、それはいろいろのものによって抑制されている。もっとも大きいのは《恐れ》である。それゆえ、デザインの基礎課程の第1目的は、この《恐れ》をとりのぞくことにある。それは、型にはまった思考方式をこわし、学生を自由にすることによって達成される。その方法としてもっとも効果的なのは、自由な遊び、試行錯誤的な訓練、《実行主義的(do-it-yourself)》態度である。それによって《恐れ》がなくなるばかりか、《つよい独創心、すぐれた着想力、自発性》が得られる。」ニュー・バウハウスの基礎課程の目的を、彼はほぼこのように説明している⁽¹⁹⁾。これが、すでに書いた学長モホリ=ナギが旧バウハウスにおいて行なったものと殆ど同じあることは、先に引用した彼の著書《運動の視覚》からの文章で明らかであろう。

ブレデンディークは1年たらずでやめ、基礎課程は、1939年《デザイン学校》になってから、ギオルギー・ケペシュの方針にそって多少修正をほどこされたといわれるが、アンディ・シュルツ、ユージーン・ビーラウスキーのもとで、やはり同じ教授法がうけつがれたようである⁽²⁰⁾。

その後、1941年に日米戦争が勃発したこともあって、

教員は頻繁に異動した。しかし、1946年モホリ=ナギ病歿後も、イリノイ工科大学デザイン学部として現在にいたっていることはすでに書いた。その間、基礎課程の方針をめぐってどのような変更があったのか、われわれには明らかではない。ただ、ダブリンの学部長就任によって、バウハウスの遺産が破壊されるのではないかという懸念がおこったことは、すでに書いた。それは「デザインは態度であって、職業ではない」というモホリ=ナギの思想が、《職業デザイナー》ジェイ・ダブリンの着任によって棄てられ、学校は単なる職業学校に墮してしまうのではないかという懸念であった⁽²¹⁾。問題は、学校全体の性格についてであり、こと基礎課程といった一履修課程の性格についてではなかった。それは、つきつめれば、基礎課程における教授法の問題にも行きつくはずであるが、結局そこまでは論議されなかったようである。ダブリン教授の時期の基礎課程の特色については、学校案内にも、日本からの留学生の報告にも、それほど明らかに書かれていない⁽²²⁾。旧《デザイン学校》関係者の懸念どおり、大学はたしかに《デザイナー》という職業人養成の傾向が強まったことは事実であるが⁽²³⁾、資料不足のため、残念ながら学校全体の理念や基礎課程の教授法との関係について確言するにはいたらない。

しかしながら、先にあげたブレデンディークは、自分の在学していた旧バウハウスにおいても、この《バウハウス・アプローチ》の成果をめぐって、とくに学生の間で論議がさかんであったと書いている⁽¹⁹⁾。彼の入学したのは1927年、ちょうど建築科の教授として、ハンネス・マイヤーが着任した年であり、マイヤーはやがてグロピウスの方法を《形式主義》として批判することになっていくから、ブレデンディークの書いていることは、事実であろう。しかし、今は旧バウハウスの問題には立ち回らない。ただ、あとでふれるとおり、ウルムの人々がマイヤーの再評価の問題を提出していることは、何らかの関連があることを思わせる。

さて、ブレデンディークは、さらに続けて、基礎課程と次の《デザイン課程》との間につながりがないということが、すでに1948年ごろにシカゴでも問題になっていたと書いている。この、基礎課程と次のデザイン課程とのつながり、いいかえると、デザイン教育における基礎課程の役割の問題こそ、ドイツ、アメリカの両ニュー・

バウハウスが対決しなくてはならないものだったのである。



4. ブレデンディークの基礎課程の作品。アメリカのニューバウハウスにおいて採用されたもので、ハンド・スカルプチャーという。主に木をけずって握りやすく、手でうまくもて遊びのできるような形をしている。これは材料と手の有機的関係から生まれる客観的な美しさを求める練習であり、アルベルスの材料研究の発展である。

シカゴのニュー・バウハウスでは、基礎課程における材料訓練の無目的性、無実用性が問題になっている。ブレデンディークは、視覚デザイン教室のための抜書として、次の文を紹介している。「基礎課程の目的は、学生に、彼の創造力を自由に、無制限に発展させることを許すことであるが、学生が次の学期に入って実際問題の方向にそってわかれてしまうと、〔デザインに際して〕どんな小さな制約でもあらたに障害となり、彼の創造力は《凍結する》傾向を示している。多くの場合、彼らは、以前に得た訓練をすべて無視して、月並みな方法にもどってしまう⁽²⁴⁾。」創造力を解放し、構成的思考法を体得させるため、できるだけ制約や拘束のない、実用目的のない材料訓練を行なうということが、逆に障害となってきているというのであるから、これは基礎課程にとって問題でないはずはない。基礎課程は、あくまで《デザイン教育のなかの》基礎課程であるから、それだけで完結し、いかなる点でも次の段階につづかないというのは、《基礎》課程の意味がなくなってしまう。ブレデンディークは、「元来基礎課程は、次の《デザイン》課程への準備なのだが、それにもかかわらず、《デザイン課程》から展開されたものではなかった。それは、そもそも最初からほとんど自律的だったのである。」とさえいって

る⁽²⁴⁾。

ブレデンディークは、このような見解はあくまで個人的なものであると断わっている。基礎課程の成果がいかに次のデザイン課程へひきつがれていったかについての追跡調査が欠けているから、あくまで個人的見解にとどまるというのである。たしかにそうであろうが、ほぼ同じ問題がドイツのニュー・バウハウスでも持ちあがっているということは、決して見逃してはならないと思う。

(19) Hin Bredendieck, The Legacy of the Bauhaus (The Art Journal, XXII 1, 1962 に収録)

(20) Sibyl Moholy-Nagy, 前掲書, pp. 152, 170

(21) J. Chancellor, Institute of Design—The Rocky Road from the Bauhaus (Chicago, July 1955 に収録, BD3E に再録, p. 210ff)

(22) 知久 篤, インスティテュート・オブ・デザインの教育 (工芸ニュース Vol. 27-1~2, 1959 に収録)

(23) BD3E p. 214

(24) H. Bredendieck, 前掲論文, pp. 18, 19

V

ドイツのニュー・バウハウス——ウルム造形大学における基礎課程のあり方をめぐる問題は、もっと複雑である。付表によって、ウルムではバウハウス以来の伝統である各科共通の基礎課程が、1961年度から廃止になったことがわかる。このような履修課程上の制度問題にしほられれば話は割に簡単なのだが、そこは議論好きの国柄もあってか、それだけではすまず、問題は学校の方針全体にまで及んでいる。

1955年に開講したウルムの基礎課程は、ビルのよんだアルゼンチンの画家トーマス・マルドナードとオランダの画家フォルデンベルグ=ギルデヴァルトが担当したが、ほかにイッテン、アルベルス、ノンネ=シュミットなどの旧バウハウスのメンバーも顔を出したらしい⁽²⁵⁾。しかし、翌1956年にはフォルデンベルグ=ギルデヴァルトに代わって、オトル・アイヒャーが参加したが、1958年にはマルドナードひとりとなった。その間1957年には、学長ビルが学校を去っている。その理由のひとつは、学内における(ことにマルドナードとの)意見の対立があったといわれるが、この対立が開校直後におこっていること、従って学校の授業活動としては基礎課程が中心であること、その基礎課程ではマルドナードがずっと担当していたことなどを考えあわせると、意見の対立の発端はあるいは基礎課程にあったのかもしれない。いずれにしろ、マルドナードたちの新方針は、いろいろな意味で

1959年のデザイン界の話題となり、各国のデザイン誌がこれを取りあげた。このときには、問題は基礎課程に限られず、広くデザイン教育全体、デザインの哲学にかかわるものとなっていた。

ウルムを去って、チューリッヒへ帰っていたマックス・ビルもそれらのなかに一文を書いて、この問題にふれた⁽²⁶⁾。彼はその中で、基礎課程の目的がすっかり変わってしまい、そこにおける《美的訓練の決定的な役割》がなくなってしまうと書いている。

すなわち、1956年の基礎課程の綱領は次のとおりである。「基礎課程は、純粋な知的行動と習慣的行動との矛盾を克服しようという意図をもつ。実際の訓練とそれと結びついた体系的研究にもとづいて、新しい造形方法のための理論的原則が展開される。基礎課程は、次の4つの活動範囲を包含する。

- (1) 視覚論入門。(色, 形態, 空間の) 視覚的知覚現象の領域における訓練と実験。
- (2) 表示手段。(写真, 文字, 自由描画, 技術製図による) 基本的表示手段の練習と分析。
- (3) 製作活動。(木, 金属, 石膏の) 手工技術への実際的手ほどきと造形手段の分析。
- (4) 教養的統合。現代史, 現代芸術, 哲学, 文化人類学, 形態学, 心理学, 社会学, 経済学, 政治学についての講義と演習。」

それに対して、1958年の綱領は次のとおりである。

「基礎課程は、次の4つの目的を追求する。

- (1) 各学科の活動へ、とくに各学科の活動の基礎となる方法への手ほどきを学生に与える。
- (2) 現代技術文明のもっとも重要な問題を学生に熟知させ、その上で具体的な造形問題への展望を与える。
- (3) 異なった学科の共同作業のための訓練を行ない、それによってチームワークの、つまり専門家諸団体間の共同作業の心構えを学生に与える。そこで重要なことは、各個人が他の協働者の問題設定と展望を理解することである。
- (4) 最後に、いろいろな専門分野出身の学生、異なった教育制度の諸地方からやって来た学生の素養を均らす⁽²⁶⁾。」

そして、具体的な課程として、視覚方法論, 制作実習, 表示手段, 一般方法論, 知覚理論, 社会学, 20世紀文化

史，数学・物理学・化学があげられている⁽²⁷⁾。

両者をくらべると，後者には，ビルのいうように《美的訓練の決定的な役割》が欠けているだけでなく，それに代わる新しい方法論として，現代科学の諸分野にみられる成果を取り入れようとしていること，教養的《統合》といったことより，次の専門課程への《入門》課程としての性格がはっきりとあげられているのが目立つ。このような傾向は，ビルが去り，《各科共通の》基礎課程が廃止され，それに代わって各科別の専門的基礎課程が設けられたことによって，決定的となった。そしてこれもまた，バウハウスの伝統問題からひきだされたものなのである。

ビルは，ウルム造形大学の創設がきまり，その全体目標をねっていたときにすでに，この学校がバウハウスをひきつぐものであること，授業原則は普遍的基礎にたち，しかも現代文化と結びついた専門教育を与えることであり，そのために講義と研究，個人の実験とグループの作業とが相補なって行なわれることを明らかにしている⁽²⁸⁾。それが1956年の綱領として具体的になったわけである。もっとも，これだけでバウハウス教育の伝統である実験主義的経験主義的な教授法が実施されたとはいえない。1956年の綱領は多分に旧バウハウスの匂いを残してはいるが，そのことと，バウハウスの教授法が行なわれたこととは別問題である。旧バウハウスのスタッフが関係していたとはいってもどの程度かわからないし，基礎課程は主にマルドナードが担当したようであるからバウハウスの教授法は行なわれなかったのかもしれない。

しかし，問題は，それが実施されたかどうかでなく，そのような教授法そのものの是非をめぐる議論にある。1959年6月イギリスの雑誌にのったウルムからの報告によると，ウルムでは，旧バウハウスの特徴を次の5つにまとめているという。すなわち

- (1) 自己表現のための自由な雰囲気
- (2) 行動を通じての学習 (learning-by-doing)
- (3) 感覚の再教育
- (4) 人間的事柄への実際的应用
- (5) 芸術を第1の動機づけ (motivation) にすることである⁽²⁹⁾。(2)については，われわれも既に明らかにしたところであるが，マルドナードも(1)と(2)を含めて簡単に，

バウハウスの教育原理は《芸術による教育・実践による教育》だといっている⁽³⁰⁾。そして，まさにこの教育哲学は《危機に瀕している》という。「表現，直観，行動，とくにこの《行動による学習》，実践による学習」という方法は，旧バウハウスの，当時のアカデミーに対する批判から生まれたものであり，いまでは無効である。現在ではそれに代わる新しい《科学的操作主義》にもとづく方法が用意され始めているという⁽³⁰⁾。いままでの教育は，「自分の創造的才能については明確に自覚しているが，予期された才能を実践的に証明する力のない人間」を育ててきたにすぎない。大事なことは，「創造的な自分を知ると同時に，それを社会的に役だてうるような知識をもつ」ことである。それは科学的操作主義の方法「情報を蒐集し，分類し，解釈し，選択し，決定を準備することを可能にする科学的方法」によって初めて可能であり，デザイン教育においても採用されなくてはならないものだというのである⁽³¹⁾。バウハウスの教授法は，これにくらべると，方法的に十分ではない。もっと「理論には実践が滲透されるべきだし，実践には理論が滲透されるべきなのである。今日では，知らずに作ることも，作らずに知ること，ともに不可能である⁽³⁰⁾。」こうしてウルムにおいても，マルドナードによって，バウハウスの実験主義的経験主義的教授法は否定されるのである。

ただつけ加えておかななくてはならないのは，マルドナードたちがバウハウスの全時期の方法を否定するのではないことである。とくにいままでグロピウス時代のバウハウス——1919～1928。バウハウスの教授法も，実はこの時代に形成されたものなのである——のかげに隠れて，あまり知られなかったハルネス・マイヤーの時代に光をあてて，その《科学的な》造形方法を再評価しようとした⁽³²⁾。そこに自分たちの先駆をみようというのである。それが成功したかどうかは，面白い問題ではあるが，最初に書いたように資料不足で確言できない状態であるし，ここでの問題でもないので，指摘するにとどめる。

(25) 「ウルム造形大学」(Industrial Design, March, 1957 に収録)

(26) Max Bill, der modellfall ulm (form 6/1959 に収録)

(27) Hochschule für Gestaltung, Ulm (Stile Industria 21/1959 に収録)

(28) Max Bill, Form, Basel 1952, p. 166

(29) Hochschule für Gestaltung, Ulm, by R. Hamilton (De-

sign, June 1959 に収録)

- ⑩ T. Maldonado, Les nouvelles perspectives industrielles, et la formation du «designer», conférence à l'Exposition Universelle de Bruxelles, le 18 Sept., 1958 (Stile Industria 20/1959 に収録)
- ⑪ T. Maldonado, design edukation (form 12/1960 に収録)
- ⑫ C. Schnaidt, Hannes Meyer, Teufen 1965

VI

このように、バウハウスの実験主義的経験主義的教授法にもとづく基礎課程は、シカゴにおいては、それだけで完結し、次の《デザイン》課程へ続かないという理由で、ウルムにおいては、行動、実践による教授法では、実際の社会のなかで役だつ才能は育たないという理由で、批判され、否定された。残された問題は、この批判者の側に共通する見方、考え方がないかという問題である。

ブレデンディークによると、広義のデザイン・プロセスは次の3相にわけられるという。

- (1) 材料を扱うプロセス
- (2) 形態化のプロセス
- (3) 決定行為のプロセス (狭義のデザイン)

アルベルスの創始した材料処理、訓練の方法を(1)に、モホリ=ナギの行なった構成主義的な造形方法を(2)にあてはめて考えると、この区別ははっきりする。ブレデンディークは、従来の方法はこの2相しか訓練しなかったから《デザイン課程》との間に溝ができたのだというのである。(1)と(2)の相の訓練だけでは、たとえその課程ですぐれた学生が育てられても、最後の、しかももっとも決定的な(3)の相の訓練を欠いていたのでは、《デザインの基礎》課程としての役割をはたしていない。《デザインの基礎》課程は、《デザイン・プロセスの基礎》課程でなくてはならないから、(3)の相の訓練も当然行なうべきであるというのである。

ここには、「デザインとはこの3つの相をもち、最後の決定行為のプロセスが全体を統括するひとつの知的活動である；デザインは材料と形態の処理のプロセスだけではない。むしろ、それらを含めたもっと複雑な諸要因のなかから、ひとつの最終形態を決定する知的活動である。」ブレデンディークの論旨は必ずしも明確ではないが、彼の考えを敷衍すれば、このようになるだろう。

ところで、このようなデザインの相の違いをもっと的確にいい表わすには、記号論における次元論を使うとよ

い。記号論、例えばチャールズ・モリスのそれによると、記号論には

- (1) シンタクティックス (構文論)
記号と記号との関係
- (2) セマンティックス (意味論)
記号と指示対象との関係
- (3) プラグマティックス (実用論)
記号と解釈者との関係

の次元があるという⁽³³⁾。本格的な記号論的デザイン論は、稿を改めるほかはないが、少なくともこの記号論の3次元分類にもとづいてデザインの3次元を考えることができる。その場合、実用や意味の面を除外した、アルベルスやモホリ=ナギのいわゆる《純粹造形》《純粹な材料処理》はシンタクティックスの次元にあたり、実用性を考慮し、それを形態に表現しようとするいわゆる《デザイン行為》はセマンティックスの次元であり、完成された製品の使用や消費はプラグマティックスの次元である。従って、従来の基礎課程は、デザインのシンタクティックスの次元にあたるわけで、これを最初に指摘したのは、ウィリアム・ハフであった⁽³⁴⁾。彼によると、従来の基礎課程はこのことを十分に意識していなかったもので、ともするとこの基礎課程で行なわれたことが、デザインの全体だとみなされるような誤解が生まれたという。彼の考えを敷衍すると、デザインとは《構造化》、つまり《部分と要素の関係・配置》であるから、基礎課程はこの《構造化》を研究することを目的にする。それには、基礎課程がデザインのシンタクティックスの次元に関係しているということを、はっきりと自覚する必要がある。そのためには、もはや実験主義的経験主義的教授法・実践による教育では不十分であるということになる。なぜなら、デザインの《諸次元》、いいかえると《構造化》を理解することは、経験によってではなく、知性によってである。基礎課程でやるべきことは、《構造理解のための知性訓練》である。

ここには、かつて基礎課程からデザイン課程への橋わたしとして重要な役割を演じていた《実践、行動、直観》、そのもっとも典型的な形である《芸術》に対する不信と、反動とが見られる。中世の徒弟制度からうけついできた《実践による教育》に対する不信、疑問、これに代わる《知的科学的方法論にもとづく教育》の導入、こ

れがバウハウスの経験的教授法を批判する側に共通する考え方である。

これらについては稿を改めて検討したいと思うが、われわれのテーマは、バウハウス教育の系譜であった。バウハウス教育の特色が《行動・実践による教育》である以上、この《知的科学的方法論にもとづく教育》はもはやバウハウス教育の系譜ではないといわなくてはならない。しかし、私は、バウハウス教育の系譜はそのような教授法だけによってつながっているのではないと考える。教授法は目的へのひとつの手段であって、むしろ本質的なことは、バウハウスにみられた《デザインに対する基本的な態度》である。

1922年2月グロピウスは、イッテンとの対立について次のような回状をまわした。「先日マイスター・イッテンは、私たちに次のような要求を出した。すなわち、私たちは学外の経済界とまったく対立して個人的なひとりだけの作業をしていくのか、あるいは工業との接触を求めていくのか、そのいずれかを決断しなければならない。私はこの質問には解決を要する大きな問題が含まれていると思う。前もっていっておくが、私の求めている統一というのは、あの生活形式の《結合》であって、分

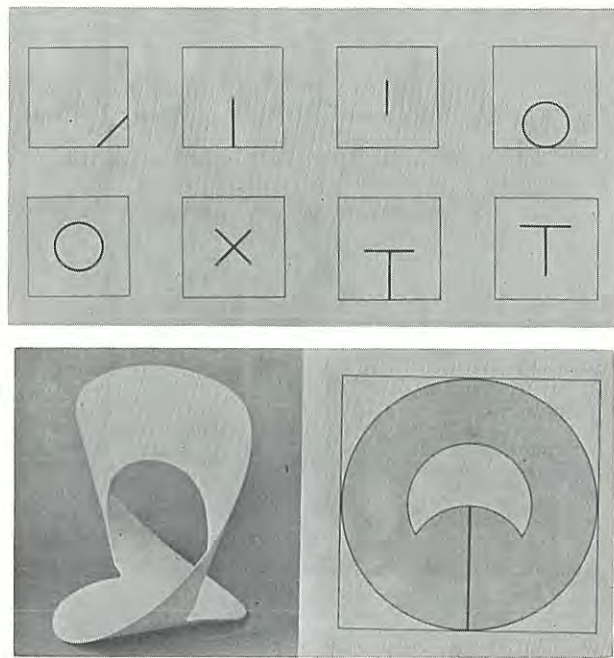
離ではないのである。……バウハウスの使命は、《自分たちの住んでいる世界》の根本的な性格を明瞭に認識できる人間を、この認識を想像力と結びつけて、自分たちの世界を象徴する《典型的なフォルム》を創造できるような人間を教育することである。大切なことは、個人の制作活動と広大な社会の生産活動とを結合することなのである⁽³⁵⁾。」現在では、最後の部分、つまり「個人の制作活動と広大な社会の生産活動とを結合すること」だけでは不十分であるが、すなわち部分的には不十分な点があるが、根本的な態度、つまり「自分たちの住んでいる世界の根本的な性格を明瞭に認識」し、それを《想像力》と結びつけていくという態度は決して無効にはなっていない。私は、この態度をうけついでいくことこそ、バウハウスの系譜にあげられるものだと考える。それゆえ、それはバウハウスの教授法をうけつぐことではなく、むしろ逆に現代という時代を考えると、バウハウスの教授法を否定し、知的科学的方法論にもとづく教育を導入することのほうが、バウハウスの系譜だといわなくてはならない。もちろんバウハウス教育の系譜はひとつだけではない。知的科学的方法論にもとづくものは、そのひとつだといっているのである。

学期	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
バウハウス 第1期 (ワイマール) 1923年												
予備課程	石彫	木彫	木工	金工	陶器	染織	壁面	織物	印刷	建築		
バウハウス 第2期 (デッサウ) 1926年												
基礎課程	建設	家具	金工	壁面	室内装飾	織物	印刷	演劇	彫刻	クレー	自由美術科	建設課程 (建設を中心とする 各工場の実践活動)
バウハウス 第3期 (デッサウ) 1929年												
基礎課程	染織	広告(彫刻)	印刷	写真	壁面	金工	家具	広告	建築装飾	建設アトリエ		
バウハウス 第4期 (ベルリン) 1933年												
実務経験	基礎課程	建設(内装)	広告	写真	織物	都市計画	広告	写真	織物			

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ニューバウハウス 1937-38年												
基礎課程	木工・金工	テキスタイル	色彩	光線	ガラス・粘土・石・プラスチック	ディスプレイ	建築					
デザイン大学 1948年 (大学院)												
基礎課程	専門基礎 建築	専門基礎 プロダクト・デザイン	専門基礎 ヴィジュアル・デザイン	専門基礎 写真・映画	ストラクチャー							
					コミュニケーション							
イリノイ工科大学 デザイン学部 1957年 (大学院)												
基礎課程	プロダクト/ペーパー	グラフィック/ペーパー	グラフィック/写真	グラフィック/デザイン	グラフィック/写真	美術教育						
ウルム造形大学 1955年												
基礎課程	建築(基礎)	都市計画(基礎)	生産造形(基礎)	視覚伝達(基礎)	情報(基礎)	専門	専門	専門	専門	専門	専門	専門
ウルム造形大学 1962年												
基礎課程	建築(基礎)	製品造形(基礎)	視覚伝達(基礎)	情報(基礎)	専門	専門	専門	専門	専門	専門	専門	専門
(参考) ストックホルム工芸大学												
	繊維	装飾	彫刻	陶磁器	家具と室内装飾	金工	商業美術と製本					

以上が、本稿の結論であるが、なお若干つけ加えておきたい。マルドナードは、先にも書いたように、《実践による教育》を批判して、「理論には実践が滲透されるべきだし、実践には理論が滲透されるべきだ」といった。しかし、バウハウスの歴史を紐解けばすぐわかることなのだが、《理論+実践》を主張したのは、ほかならぬバウハウスなのである。デザイン課程における2人教員制はその制度的な現われである。だが、それは《芸術理論+工芸制作 (Formlehre+Werklehre)》であって、マルドナードの主張とは大いに異なっている。この相異こそ、当時と現在の世界の条件の違いなのである。マルドナードは、現在の世界の根本的な性格が当時とは違っていることを認識したからこそ、その主張がバウハウス当時とは異なるものになったのである。このことは、マルドナードの態度がバウハウスの現代版であること、従ってそれこそ現代的な意味でバウハウスの系譜のなかに入るものであることを物語っているといえよう。

- ③ C. Morris, Foundations of the Theory of Signs (International Encyclopedia of Unified Science Vol. I, No. 2)
- ④ W. Huff, Argumente für einen Grundkurs (Ulm 12/13/1965 に収録)
- ⑤ W. Gropius, Die Tragfähigkeit der Bauhaus-Idee (BD3G p.62 に収録)



5.6. ボンジーベ(ウルム)の基礎課程の作品。ウルムでは経験主義的な形態の展開をやめ、かわって組織的な造形方法を導入する。例えば、紙にはさみを入れる方法を、まずトポロジーによって、すべてあげ (5)、ついでこれを応用して立体に展開する (6)。材料から離れたいわば形態の科学である。またその組織的な方法ゆえに、セマンティックスの次元へも展開されうるのである。

はじめに

われわれが現在生きている世界は、全く新しい技術文明の世界である。エレクトロニクスを初めとするテクノロジーの発達は情報革命をもたらし、われわれのインフォメーション伝達、つまりコミュニケーションの手段を変え、まさにわれわれの思考そのものまでも変えてしまいそうな勢いである。「芸術」とてもその例外ではあり得ない。もっとも人間的であるべき芸術が、どこで、どうしてそのテクノロジーという「手段」を駆使し、それを自己の表現手段としてゆくかが新しい問題として提起されてきている。つまりそれが「ART AND TECHNOLOGY」の問題である。とくに音楽の場合に限ってみても、現代ではレコード、ラジオ、テレビ、映画、BGMなどのいわゆる環境音楽がめざましい発展をとげ、われわれの生活のあらゆる面にこのような音楽が浸透してきている。このことは現代の「音楽」が、テクノロジーとは切っても切れない密接な関係を持つに至ったことを意味している。つまり一面ではナマの音楽に対してそれを忠実に記憶し、再生された音楽——それはもはやオンラインリアルタイムではない——の持つ意味であり、さらにもうひとつの面では、従来の音楽と結びついて、新しい音楽空間の創造という目的に対し、新しい手法を提供することでもある。そのもっとも顕著なひとつの例が電子音楽ではないだろうか。

この新しい、トータルな意味での音楽空間——それは音、音楽の聞かれる場、音によって造形された場といっただけかもしれない——の創造のための工学的体系として、われわれのいう「音楽工学」の登場する可能性を見出すことができる。

エレクトロニクスを音の世界に導入する手がかりは、よく知られているように、ひとつの「音」が空間に存在すると、それをマイクロホンで収音することにより、「電気波形」に変換する。その波形はブラウン管オシログラフやメーターで読みとることができる。そしてこの「波形」をもった電気信号を、スピーカーを使って再びもとの「音」に戻すことができるといった一連のプロセスである。

この「音」—「波形」—「空間」の関係がわれわれは音楽および音楽工学のなかでどう考え、どのように処理しようとしているかに問題をしばってみよう。

—(1)—

20世紀の芸術には、19世紀のあまりにも情緒過多なものから離れようとする傾向、一般的にいわれる抽象化の傾向がある。また音楽について考えると、音楽そのものを、もっと物理的な音響そのものの組立ての中に見直そうとした。それがトータルセリエール（音列技法）の意味といっただけだろう。そして音楽の論理的な構成、物理的正確さは、ある場合には演奏という形態の中ではほとんど不可能に近いことも考えられる。それがエレクトロニクスというテクノロジーが音楽に関与してくるひとつのきっかけとなった。つまり作曲家の要求をより一層正確に実現するためには、従来の楽器のもつ音色、そしてその演奏という問題が大きな障害となって来た。これらを解決するひとつの方法論——作曲家側からの——が電子音楽であったと考えられる。

たとえば発振器は、要求する音の高さを物理的にきわめて正確に作り出すし、オクターブを20にも30にも細かく分割することも可能である。また平均率ばかりではなく、もっと不規則な分割も可能である。そして発振器は人間の演奏ではほとんど不可能なこれらの音の高さを、何ヘルツというインディケートによって、ほとんど完全な形で実現させてくれる。持続、音の長さの問題でも同様に、どんなに短かくても、またどんなに不規則なリズムでも、テープを切って、編集することで実現できるし、また電子工学的に作ってゆくこともできる。

音の強さについても *ff* とか *pp* といった相対的な感覚量ではなくデシベルという物理量で正確に表現できる。さらに新しい音色を作り出すこと、音色を連続的に変化させてゆくことにもエレクトロニクスはほとんど無限に近い可能性をもたせてくれる。

このような考え方が、作曲家にとって音楽を組織的に作り出そうとする時の考え方に大変便利であったということであろう。

—(2)—

電子音楽の創始者のひとり、NWDR ケルンのアイムルトは、電子音楽を技術的に次のように定義している。

- (1) 発振器から音場を介せずに直接に音を得る。
- (2) その音はテープ（あるいはレコード）に定着され、電子的機械的に変形される。
- (3) したがって音としてはスピーカー再生によって聞か

れる。

そしてアイメルトははっきりと、ウェーベルンがその音楽の規範であり、当時パリで盛んになって来たミュージックコンクレート、あるいは映画や演劇につけられる効果としての音楽からまったく独立した新しい美学をもち、それまでの伝統と明確に一線を画したものと考えていた。

この当手をふり返ると、正弦波から現実音も非現実音も、意味のある音もない音もすべての音が作り出されるから、音の素材は無限に拡がった。つまり音の世界には何の制約もなくなってしまった。この野放しの音の世界に何らかの新しい秩序がなければ芸術にはなり得ない。そのためにアイメルトは最も身近かにあった、そして考えようによっては大変きびしい美学をもったミュージックセリエル（音列技法）によったとも考えることができる。

アイメルトの定義によれば、エレクトロニクス回路から、新しい「音」を新しい秩序によって作り出し、音楽を創造しようということである。したがってスピーカーを使用しなければ音として聞くことはできないわけであり、演奏という人間の行為による障害の解決をはかることにもなったのである。

この時期における技術的な基礎は、数学でいうフーリエ級数の理論による波形の分析と、それにもとづく合成にあった。音の波形すなわち時間に対する音圧変化の形は、単位時間をとれば、その時間が有限である限り、どのような波形でもフーリエ級数に展開でき、それは正弦波部分音の集合として表わされる。

したがって正弦波の合成でどのような「波形」でも作り出すことができる。いいかえれば既存の楽器にたよる音楽では作ることのできない「波形」であっても、この新しい音楽では作ることができるはずである。つまり音色の多様性に対して非常に大きな可能性への期待があったことは事実である。

まず「波形」を作ること、それをスピーカーによって「音」に変換すれば、新しい音、新しい音楽ができるはずであると考えたのである。つまりエレクトロニクス回路における「波形」を如何にして作り出し、音響空間における「音」と対応させるか。いいかえると、音響空間を持たない電子の流れから、如何にして音響空間——

われわれは音の場、音場と呼んでいる。つまり人間の生活している空間である——のなかの音を作るかという創造の問題であったといってもよいであろう。

—(3)—

やがてドイツ、日本、イタリアと次々に正弦波純音で「音」を合成する実験と、それを素材とする作品の制作がつつけられた。

しかし多くの作品に接するうち、われわれはひとつの奇妙な事実を経験したのである。それは、たしかにでき上った「音」は楽器の音ではない。まったく新しい魅力をもってわれわれを引きつける音であることは確かであった。が、よく聞くと正弦波純音による混合音は、如何に倍音関係を調整しても、その音としての響き、つまり音色やハーモニーは「正弦波混合音」というカテゴリーから抜け出すことができない。正弦波による合成音は「正弦波混合音」以外の何物でもないという事実である。

試みに楽器音をはじめとして、自然音についての合成実験を行なってみた。ある場合には非常に原音に近い音色が合成され、ある場合にはどうしても似ても似つかない音色にしかならなかった。しかも何れの場合も「ほんもの」ではない「正弦波混合音」であるという点では一致していた。

当時われわれは、わずか数台の正弦波発振器——それも安定度のよくない——しか持っていなかった。うまく行かないのは発振器の台数が少ないことや精度のわるさ、広い意味で合成技術の精度のわるさが原因であり、やがて時が解決してくれるものと信じていた。

さらに「波形」を合成するだけでなく、複雑な波形を一度に作ってしまうことも考え、エレクトロニクスメーカーとの共同研究として、いくつかの特殊関数発生器を開発した。この発想も、正弦波による合成と同じように、ひとつの「音」とそれに対応するひとつの「波形」といった数学でいう可逆的な対応にあった。つまり、ある音にひとつの波形が対応するなら、その波形を何かの手段で作ってやれば、もとの音が作られるという逆の考え方である。

—(4)—

音と波形の可逆的対応の試みをつづける一方、ヨーロッパでは作品の制作にあたって、電子音のほかに、人声、楽器音、自然音などが同時に使用されるようになっ

て来た。シュトックハウゼンの「若人の歌」を聞いたのもその頃である。

「音」——音楽の素材として作曲者はすべての音を音楽の中ち持ち込もうとしていた。それはいわゆる音楽へのNEW LANDSCAPEでもあったし、また彼らの新しい心象のイメージでもあった。

そしてミュージックセリエルが次第に過去のものとなり、音楽の考え方とらえ方としては存在価値があっても、もはや現代の音楽語法でなくなったことも関係があるだろう。だが大切なことは、音楽的な意味で音の素材を限定しては、もう音楽を作り得なくなってしまうというのが真実であろう。このことはそもそもの出発点で正反対であったミュージックコンクレートの世界にもいえるようである。結局のところ、テープに定着し、スピーカーで再生するというプロセスや技術の相似が、この正反対の概念をもつ両者をどこかで一緒にしてしまった。このことは作曲者にとって電子音や具体音は特殊な素材ではなくなって来た。楽器音との間に素材としての意味のちがいがなくなってしまったのだともいえる。そして重要なことは、これらの動きの中に、正弦波で波形を合成して音を作るといった基本理念が、作曲者の感覚的なそして鋭い感性の中でもはや意味のないことを予見していたとも考えられるのである。

音と波形の可逆的対応の試みはこうした音楽の動きの中で、結論としては失敗であったと言った方が早いであろう。エレクトロニクスは音楽に対して何を提供すべきなのか。テーマは再びふり出しに戻ったのである。

—(5)—

前進のためのひとつのきっかけとなったのはオリンピックであった。開会式と閉会式に演奏される黛敏郎作曲「日本の鐘の音楽——オリンピックカンパノロジー」制作のために、素材音を求めて高野山、京都、奈良と歩きまわった。「日本人の心」といわれる梵鐘の響きをそのままに、それに電子音楽としての新しい意味をつけ加えて新しいテープ音楽を作るために。そして寺々の古い鐘の響きを聞くたびに、なぜ鐘の響きが1000年以上も昔からこうも完成した美しさを持っているのか、なぜ諸行無常と響くのかなど考えつづけた。

それはともかくとして、この作品制作でのひとつの大きな収穫は、あの国立競技場という空間を包む色、形、そ

ういったものと同じように、数十個のスピーカーで再生された音群がああ空間を包みこみ、あの時そこに音によるひとつの「造形」ができ上がったということである。音そのものを追うことだけでなく、音響空間内に配置された多くのスピーカーによって再生された音のマスと音のコラムが作り出す空間の意味の大事さに気がついたのであった。そのために——たった3分の曲を制作するために——何度国立競技場へ通ったことであろう。ばかでないすり鉢形の競技場を上から下に歩きまわりながら、新しい音の造形としての音響空間の発見がうれしかった。

そしてこのような現象としての空間——それは実在する音響空間ではない——をつくり出すことが、新しい音楽の意味であり、そしてテクノロジーとの結びつきの場でもあることを確認したのである。

電子音楽の意味は、新しい「音」を作ることにあるのではなく、新しい「音楽空間」を作ることにある。そして考えてみると、風の声、波の声、虫の声などの自然音までが音楽であった日本人の歴史の中に、すでにこのような考え方があったのだ。われわれが得たものは、実は日本の空間そのものへの復帰であったともいえるのである。

—(6)—

作曲家のシュトックハウゼンは、電子音楽の定義を技術的にこう述べている。

- (1) 電子的、電気機械的装置を使うこと。
- (2) テープまたはそれに代るものを使用するが、これは必ずしも必要条件ではない。
- (3) スピーカーにより再生されること。

これだけでは、初期にアイメルトがあげた定義とほとんど変わっていないように見える。しかしその内容については大きな変化をしているのである。

(1)においては、初期のように発振器というひとつの電子機器に限定されていない。これはアイメルトがかたくなに拒否していたミュージックコンクレートや、これまでの音楽の楽器音も、また自然音をも素材とし得ることを示している。

この意義はすでに述べたように、作曲者が当然のように素材の多様化を求め、新しい音感覚の開拓創造を要求していることを示すものであるとともに、使用する音素材に制約を加えることは本質的に無意味であり、電子

音と自然音、楽器音と発振音の間の意味のちがいがなくなってしまうことを示している。

(2)は、従来の音楽における演奏といったような考え方——オンラインリアルタイム——の導入、つまり伝統ある音楽への接近といってもよいであろう。今までの音楽で楽器を演奏して来たのと同様に、ここでも楽器を演奏する。あるいは発振器などの電子機器や、テープレコーダーなどの機械装置を楽器として演奏することを電子音楽の分野にもち込むわけである。

したがってテープに定着するかどうかは、制作内容とそのプロセスによって決定されるもので、必要条件ではないことになる。

(3)はことばの上では変っていないが、ここにも特徴的な変化を見出すことができる。アイメルトの定義したスピーカー両生の条件は、彼のあげた(1)および(2)の条件から導かれる結果として、音響空間への音の発生のためにはスピーカーを使用せざるを得ないという消極的な意味でしかなかった。

しかし現在では電子音楽の意味あるいはアドバンテージはこの(3)の条件があるからであるといってもよい位の積極的な意味がある。したがって当然のことながら、われわれが使用しているスピーカーによる拡声装置の意味について大きな問題が提起される。

シュトックハウゼンはこう定義する。在来の音や楽器の音をただ単に機械的に大きくしても何の音楽的意味もない。これでは聞えない音をホール内に聞えるようにするだけの拡声装置である。しかし、スピーカーからの音にはそれ自体の発想があるべきである。スピーカーはエネルギー変換——電気(波形)から音へ——や伝送のための補助手段ではなく、スピーカーでなければ出せない音、作れない音——強いパワー、普通の状態では音にならない音、ひずみ音、多チャンネル再生音、広い空間を飛びまわる音——そしてそれらの音群による空間造形のために存在する。

スピーカーは、従来の音楽の持っていなかった空間創造のための重大なひとつの要素と考えなければならぬ。この意味から、作曲とは空間の造形であり、音による空間の創造であり演出である。音響空間——物理的な——は空っぽの舞台にすぎない……。

音楽空間の概念はずい分変化して来ている。今までの

音楽のもっていた空間とはまったくちがった——不可能であったものを含めて——空間をわれわれは体験しつつある。楽器音ではそれに対して非力すぎる。あまりにも空間性を持たなさすぎる。空間のあらゆる場所——方向と距離をもった——から、その広さを十分にカバーするだけのものが必要となる。それはスピーカーを、音楽を作っていく上でのひとつの重大な要素として作曲の最初から考えてゆくときに始めて可能となってくるのである。

ここにわれわれがオリンピックで体験した音楽空間創造への道と同じものを見出すことができる。

—(7)—

演奏というある不確定要素を電子音楽の中に持ち込むことによる、テクノロジーと人間復活の問題を考えてみよう。

たしかに初期の電子音楽によって、音楽という人間の感覚量の不確定さにたよった芸術を、物理量に置き換えようとしたこと、——今でもコンピューターによる置き換えは行なわれている——それは確かにわれわれに今まで知らなかった新しい音空間を示してくれた。しかしそこに提示された音空間にわれわれがある程度まで慣れたとき、そして新しい音素材へのおどろきと喜びから立ち直ったとき、そこに見出したものは一種の無機性であった。もちろんその無機性が芸術として無意味であったとは決して思わないが、それが聞く側に電子音楽ということばのもつある種のイメージとともに、人間不在感という誤解を植えつける大きな原因となった。これは初期の電子音楽作品のもつ強みであるとともに弱みでもあった。

さらに電子音楽ということば、とくに電子ということばが、何か機械的に簡単に音楽を作り出してしまいうような印象をあたえている。しかし実際は正にその反対なのである。

複雑な周波数スペクトラムをもつ音、近似的にその周波数のひとつひとつを最初から積み上げて行く。オーケストラの各楽器のコンビネーションが、新しい響きを作り出すのと同じように、いくつかの素材とそれを変形加工したものの組合せが、またちがった音の響き、音のマスを作り出して行く。それは気の遠くなるような時間と労働の積み重ねでもある。それでも、いちばん最初の段階から、ある制限の中ではあるが、作曲者が自分の

ほしい音色を、自分だけの音色を作ることができるのはやはり彼らにとって大きな魅力にちがいない。楽器の制約、プレイヤーの制約その他の制約なしに、ともかくひとつひとつの音を探し出し、それを重ねて自分の音に近づいてゆこうというわけである。

しかし多くの段階を経て作られた素材と、それによる空間造形としての音楽、大変に人間的な操作を通して——本質的なものも、本質的でないものも含めて——制作されるにもかかわらず、どうしても機械的な、むしろ非情な無機的な響きが生れて来るといふ、ある種の不自然さが伴うことは事実であった。これは機械のもつメカニズムなのかも知れない。あるいは合成の段階で、人間の感覚量をあまりにも直線的一次的に物理的な計算だけで置換せざるを得なかった制作方法にも一因があるのかも知れない。

この反省は必然的に音楽における演奏というひとつの美学への反省に到達した。人間のもつある種の不正確さ——きまぐれ性——が音楽にある生命をあたえたのではないか。より正確により精密にと努力すればするほど、より純粋になった音は味気なくなって行く。何の不純物も含まない蒸溜水のように。

そのために、マイクやスピーカー、そしていろいろな電子機器や機械装置を人間によって操作（演奏）することを考えてみる。それにはもちろん十分な時間と訓練のやり直しが必要となる。また設備としても、「発振器」や「テープレコーダー」という機械ではなく、ピアノやバイオリン、クラリネットのように、演奏楽器に改善されて行く必要がある。これらの方向は一見機械文明の方向と逆行するかもしれないが、しかしそれが人間の、人間のもつものへの復活であるならば、これもひとつの方向にちがいないであろう。

—(8)—

これまでに述べてきたように音楽空間の造形は、テクノロジーによるトータルシステム化によってはじめて実現可能となり、ここにわれわれのいう「音楽工学」成立の可能性があると考える。

音楽工学の立場からは、作曲者の中に発想され作曲され、さらに演奏されて音響空間の中に音楽空間を形成する過程を、図-1のようにフィードバック機構をもったひとつの情報の発生、変換、伝送のシステムであると考

える。そのうちの情報の変換、伝送のシステムの実現、とくに演奏の分野で物理的に不可能な部分を分担したり、演奏という行為を要しない空間形成を行なうほか、さらに演奏を含めてそれらすべてを総合的にシステム化するための制御機能を作曲者に直結させようとするものである。

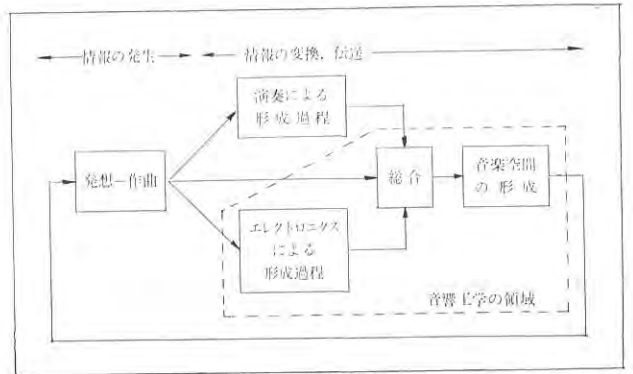


図-1 音楽空間形成のシステム

また音楽工学による基本的な制作プロセスは図-2のように書くこともできる。

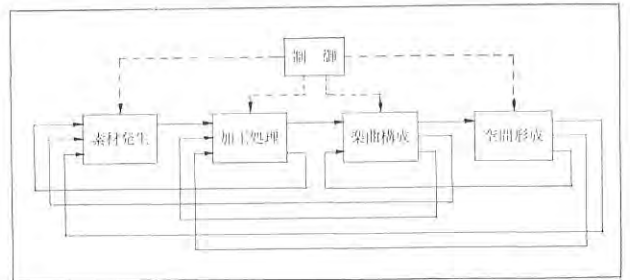


図-2 制作システム

制作のプロセスは情報の変換、処理および伝送システムとして、全体として大きな閉ループを形成するほか、非常に多くの部分的な閉ループ（フィードバック機構）によって各過程が有機的な連結をしているのが特徴である。つまりどのステップを見てもそれがまた次の素材になり得ることを示している。

これらの閉ループをたどることによって、各過程は水平方向（時間軸方向）に、あるいは垂直方向（積み重ね方向）に連結され、全体としてぼう大なシステムを形成することになる。つまりひとつの音色を作りあげるための過程はほとんど無限といってよい組合せをえらぶことができるわけであり、これがテクノロジーを導入した真の意味でもある。

そしてこれらの無限に近い閉ループを一定のプログラムに従って次々に選択し、連結し、開放し、それらを無

限にくり返したり、さらに選択の速度を早くすることは人間の記憶容量や動作応動速度からは到底不可能であろう。このためにはコンピューターを中心とする新しいテクノロジーの導入も当然予想されなければならないであろう。

しかし注意しなければならないことは、この場合のコンピューターは、あくまでも情報の変換、処理のための制御機能であって、情報の発生機能をもつものではない。いわゆる人工頭脳ではあり得ないということである。

そして発生した情報やプログラムの突然の変更に対して、直ちに反応することのできる機械でなければこの場合ほとんど意味のないものになってしまう。いかに計算処理速度やくり返し速度が驚異的に早くても、そのためのプログラム変更処理に現在のようなほう大な時間と手続きを要する電子計算組織では、まず音楽空間形成の手段としては落第である。

—(9)—

音素材の発生過程は、このシステムにおける情報変換のプロセスに相当する。いま作曲者の発想をひとつの時間関数 $f(t)$ ——それはどんな複雑な波形をしているかわからないが——と考えると、この $f(t)$ を如何にして現実の音——楽器音でも自然音でもよい——や、電子音の申に $F(t)$ として変換するかの問題である。図-3にそのモデルを示すが、もちろん $f(t)$ はこのような単純な関数であるはずはない。

$f(t)$ に対応する $F(t)$ としては音楽工学では次のように分類することが出来る。

(1) 通常の収音による音

- a. 楽器音 (単なる音群のほか演奏も含まれる)
- b. 人声音 (同上)
- c. その他自然界に存在するあらゆる騒音 (自然発生と人工発生を問わない)

これらはすでに物理的な音響空間を形成していて、忠実な収音を必要とする。音素材としては非常に複雑な波形を形成している。

(2) 特殊な収音による音

これは厳密には物理的な音響空間を形成しているはずであるが、あまりにもエネルギー的に弱かったり、ピッチが数ヘルツと低すぎたり、逆に数十万ヘルツと高すぎ

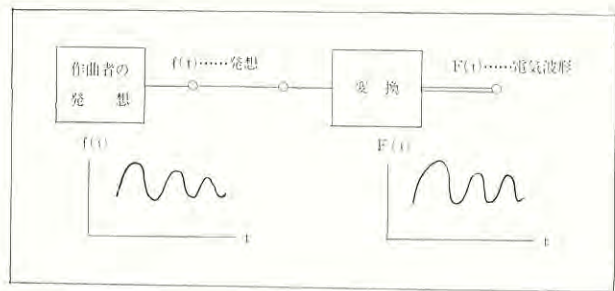


図-3 $F(t)$ の発生

たりして、人間の聴覚範囲をはみ出してしまう音で、これを聴覚範囲に移行させるための特殊な収音が必要となる。

(3) 音場を必要としない音

これは自然界に存在する発音体の振動を、音響空間を通さず、直接的にその物理的な振動波形を音に変換しようとするもので、たとえば膜、弦、棒、板、大地、などの振動を収音する。これは耳では聞くことのできない音である。いいかえればこれらの音は真空中でも発生するものである。またむしろ前に述べた(2)に相当するかと思われるが、普通の状態では聞くことのむつかしい音を、物体に密着させたマイクで収音することもある。

(4) 発振音 (電子音)

これは自然界に存在する発音体は何もなく、あるものはエレクトロニクス回路とその中を流れる電子だけである。したがって収音という段階はまったくなく、すべて電子回路の「波形」から出発するわけである。発振音(電子音)には次のようなものが含まれる。

a. 正弦波音

これは

$$F(t) = A \sin Bt$$

という形の単純な周期関数 (ひとつの波形をくり返す関数) で表わされるもので、 A で音の強さを、 B で1秒間のくり返し数つまり音の高さを指定できる。もちろん A 、 B をまた時間関数として変化させることができることは言うまでもない。この音はいわゆる純音で、倍音を含んでいない。

b. 矩形波音

これは

$$F(t) = A \left(\sin Bt + \frac{1}{3} \sin 3Bt + \frac{1}{5} \sin 5Bt + \dots + \frac{1}{2n-1} \sin (2n-1)Bt + \dots \right)$$

という形で表わされる周期関数で、 $3B, 5B, \dots$ という特定の倍音を含んでいる。

c. 鋸歯波音

これは

$$F(t) = A \left(\sin Bt + \frac{1}{2} \sin 2Bt + \frac{1}{3} \sin 3Bt + \dots + \frac{1}{n} \sin nBt + \dots \right)$$

という形で表わされる周期関数で、 $2B, 3B, 4B, \dots$ とい特定の倍音を含んでいる。

d. 三角波音

これは

$$F(t) = A \left\{ \sin Bt - \frac{1}{3^2} \sin 3Bt + \frac{1}{5^2} \sin 5Bt - \dots \right\}$$

という形で表わされる周期関数で、 $3B, 5B, \dots$ という特定の倍音を含んでいる。

周期関数波形としては、このほかにも、2乗正弦波、台形波、正弦半波、正弦全波、円形波、などの各種波形、さらには、ブラウン管や紙面に書かれた任意の波形を電気的な波形に変換したものなどが使用できる。

e. パルス、クリック雑音

これは非周期的な関数で、非常に時間の短い、いわゆる衝撃音である。これは周期関数のような有限個の倍音ではなく、無数の、連続した倍音スペクトルを持つ雑音（ノイズ）であり、自然界に存在する衝撃音に近い音色をもっている。

f. 白色雑音

すべての周波数成分を含む連続スペクトラムで表わされる雑音で、音素材として聴感的には単純であるが、波形的には最も複雑なもので、音色形成や、プロセスの制御には非常に重要な役割を果すものである。

このように非常に多くの、無限とって良い音素材を如何に精密に収集するか、如何にそれを使用しやすい形に整理するかということも音楽工学の重要な役割である。

注意しなければならないことは、このような音素材 $F(t)$ はそのままスピーカーによって再生されるものだけではないということである。同じ波形でも、その関数 $F(t)$ が、時間関数で、かつくり返し周期が可聴周波数範囲（約20ヘルツから 15,000 ヘルツとされている）にある場合にはそのまま音として聞くことができるが、可聴

周波数範囲外（20ヘルツ以下とか 20,000 ヘルツ以上）の場合は、次の加工処理過程に送り、音として聞こえるようにしなければならない。たとえば正弦波 50,000 ヘルツや 49,000 ヘルツの振動は、人間の耳には聞えないが、その差を作ってやれば 10,000 ヘルツとなって人間の耳に聞こえる音が発生する。また数ヘルツの振動は、ある操作によって音の高さでなく、音の強さの振動として有効に使用できる。このように $F(t)$ を、時間対周波数（音の高さ）関数として使用するだけでなく、さらには時間対振幅（音の強さ）の関数としても利用することができるし、さらにこれをシステムの制御関数として使用することも可能である。初期の電子音楽では考えられなかった、このような波形の素材としての音素材 $F(t)$ が、新しい音楽工学の体系の中では、コンピューターまでを包含したシステム化の重要な要素となって来ている。

— (10) —

音素材の加工処理プロセスは、図-4に示すように三つの基本形で表わすことができるものである。

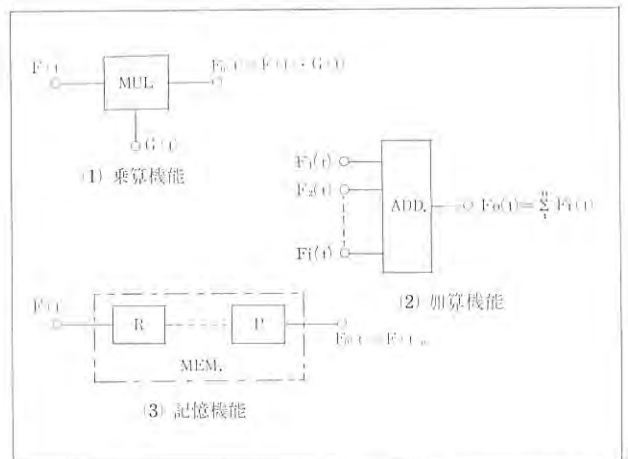


図-4 $F(t)$ の基本処理形

(1) 乗算機能

二つの関数 $F(t)$ と $G(t)$ の積（乗算）で表わされるもので、音楽工学では非常に重要な機能をほとんど包含しているといってよい。これをさらに分類すれば次のようになる。

(a) 非直線形乗算機能

1. 周波数帯域の変換

ほとんどすべての音は何らかの意味で倍音もしくは多くの部分音の集合であり、音色を決定づけるひとつの要素である。その可聴周波数スペクトラムのうち、

特定の帯域——たとえば低音域とか高音域、あるいは特定の倍音域など——を切断したり、逆に増強したりすることによって音色の変化を作り出すことが可能である。

2. 周波数帯域の移動, 帯域幅の伸長または圧縮

特定の帯域を別の周波数域に移動させたり, その帯域の上限値から下限値までの幅を伸長あるいは圧縮する。もちろん移動その他の変化を原理的にはさらに $G(t)$ によって時間関数とすることも可能である。

3. 周波数帯域の形成

ひとつの音と他の音の間に, 一定の法則のもとにある帯域の部分音を付加し, スペクトラムを形成するもので, その場合, もとの音を含ませることも, 消去して全く新しい音のみにしてしまいうこともできる。

以上の非直線形乗算機能は 1, 2, 3 ともに有機的な関連があり, それらの連結によっては驚くほど多様な音色の変化を, しかも連続的に得ることができる。

(b) 直線形乗算機能

この機能は音色に影響をあたえることなく, 強さの変化を得ようとするもので加工プロセス構成の基本となる機能である。

1. 増幅機能

図-4 の $G(t)$ を定数 $K (>1)$ とした場合であって

$$F_0(t) = K \cdot F(t)$$

となり, $F(t)$ を K 倍にすることができる。

2. 減衰機能

上式と同様であるが, 定数 K を $0 < K < 1$ とした場合である。

3. 極性反転機能

$G(t)$ の定数を, $K = -1$ とした場合でこれは音の強さは無関係であるが, 加工プロセス, 楽曲構成および空間形成プロセスにおいて特殊な再生方法として有効であり, さらに制御プロセスには欠くことのできない機能である。

4. スイッチング機能

$G(t)$ の定数を $K = 0$ または $K = 1$ に変化することにより

$$\begin{cases} F_0(t) = 0 & (K = 0 \text{ のとき}) \\ F_0(t) = F(t) & (K = 1 \text{ のとき}) \end{cases}$$

となり $F_0(t)$ はオン—オフをくり返すことになる。

この場合 $G(t)$ のくり返し周期を 50 ミリ秒以下にすればこれはオン—オフ機能というよりむしろひとつの音色形成機能としても有用である。

5. 一般乗算機能

以上 1, 2, 3 の各機能とも関連するが, 一般に $G(t)$ は任意の変化をする時間関数として使用されることが多い。むしろ $G(t)$ が実数 K である方が特殊形といってよいかも知れない。

ここでは $G(t)$ は可聴域以下の超低周波から可聴域以上の超高周波まで変化する。超低周波 (0~数ヘルツ) の場合は, 音の強さの制御——音量コントロール——となり, 可聴周波以上ではひとつの音色形成機能をもっている。またひとつの音のアタックの強さとか持続の長さを制御することもできる。

以上の乗算機能は音素材 $F(t)$ を可聴周波とするのに対し, 他の音素材 $G(t)$ を超低周波から可聴周波以上に



写真-1 第1期工事を終えた音楽工学実習スタジオで, このあとひきつづき第2期, 第3期と改善充実される予定である。

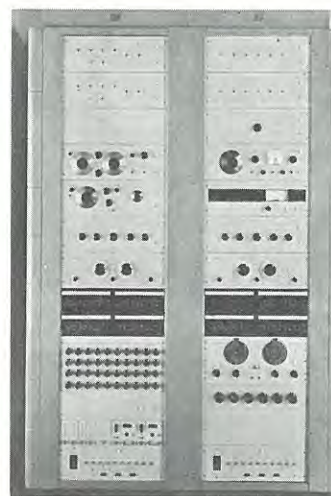


写真-2 素材音の発生と, 加工処理を行なう機器群が2基のラックに収容されている。

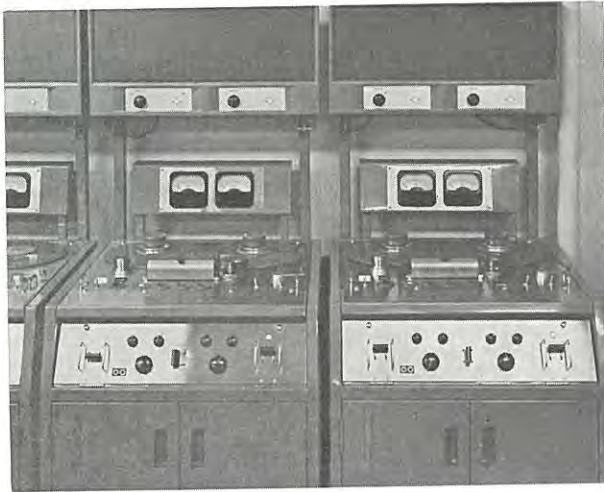


写真-3 加工処理および楽曲構成に必要なテープ録音再生機で6台設置されている。

わたる広い範囲で使用するわけであるが、これはまた、音素材 $G(t)$ をあらかじめあたえられた波形——それが音色形成信号であり、制御信号であれ——として処理するほかに、人間の手によるまったくのオンラインリアルタイム処理にもそのまま利用できることを示している。この後者を含めたシステム化は一般のシステム工学とはちがって、音楽工学では最も重要な意味をもって来る。すなわち、これこそが従来の意味での「演奏」に匹敵するものだからである。

(2) 加算機能

これは加工プロセスの積み重ねに必要な機能で図-4のように $F_0(t)$ は、すべての $F_i(t)$ の和(加算)で表わされる。ただし、 $F_0(t)$ を分解しても、もとの $F_i(t)$ に分離することはできない。非可逆的機能であることに注意を要する。

(3) 記憶機能

加工プロセスの中で、時間軸方向の移動に対する機能を代表するもので、本質的ではないが、比較的短い時間おくれを得るものと、非常に長い時間おくれを得るものに分類できる。いずれも一般的には忠実な記憶と再現を要求されるものである。

このほかに、加工処理プロセスには図-4の乗算機能と同一形式で表わすことの出来るひずみ形成機能が幾つか存在する。その中には、一旦時間構造を形成したのち、全体を逆行させる機能や、空間ひずみを発生させ、音色を変化させる機能など、重要でしばしば使用されるものがある。

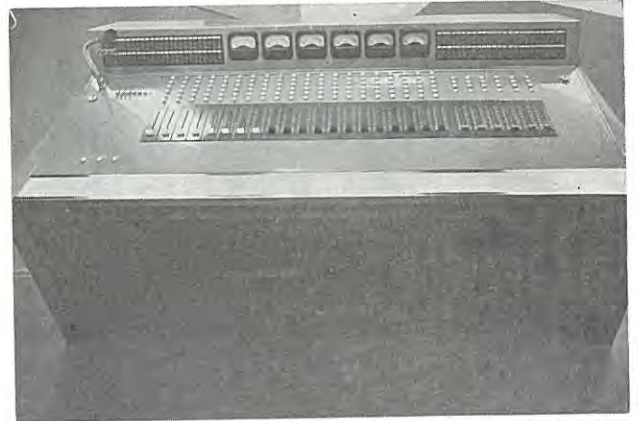


写真-4 中央に設置された調整卓で、周辺に配置されている機器(ラック、テープ機器など)の集中制御を行なう。

また $F(t)$ の波形の整形または変形のために使用される積分機能 ($\int F(t)dt$) や微分機能 ($dF(t)/dt$) など数種類の特殊機能も音楽工学の有効な手段となるものである。

以上にのべたような各種機能のタテ方向あるいはヨコ方向への積み重ねによって、原理的には非常に複雑な加工処理プロセスを形成して行くことができる。図-5はその一例である。

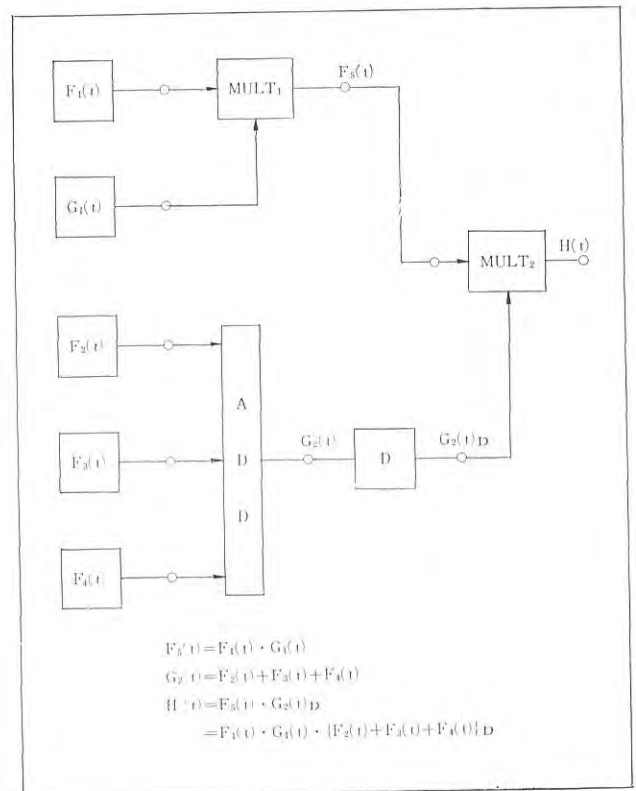


図-5 加工処理プロセスの簡単な形成例

—(11)—

楽曲構成および空間形成のプロセスでは、さきに述べ

スチール製学校用家具のデザイン

加村耕一・山下明伸

た加工処理機能をフルに活用するとともに、処理された音素材の分類整理というファイリングの問題、それを引き出すためのアクセス時間の短縮、多数のデータの中からの情報検出。くり返し動作、応答速度の短縮といったコンピューター組織でなければ能率のあがらない機能が非常に多い。しかし演奏に匹敵するオンラインリアルタイム処理を含む空間形成に当っては、システム全体の制御が容易であることと、人間による優先的即時的な割込み——時にはそれは気まぐれかも知れないが——が可能であることが要求される。たとえば数十台のスピーカーの空間配列を有機的に制御することは人間の手だけでは不可能に近い。しかも音の方向性、空間移動をはじめとする全空間の造形にはこのスピーカー群の制御が不可欠である。このためには、ほう大な制御のプログラムを処理するとともにそのプログラムを自由にかつ速かに変更することのできる計算組織が重要な意味をもってくる。

このようなプロセスの総合的な制御の問題はまだ端初についたばかりである。音楽工学の今後の方向として、演奏機器としての技術開発とともに、それらと人間を含めた制御システムの開発もまた急がれねばならないと思う。

おわりに

音響空間造形のための新しい手段として音楽工学が体系づけられようとしている。

われわれは、あまりにも多くの音に包まれて生活している。楽音だけに頼った音造形だけではもはや無理のようだ。もちろん楽器の音がすばらしい音楽の素材であることや、演奏という情報伝達の手段、コミュニケーションの場が、最も人間らしい創造の場であることはこれからも少しも変わらないが、さらにテクノロジーによる新たな可能性と演奏の美学——音楽本来の美学が結びついて、新しい音楽創造の技法、美学として定着するとき、音楽はもっと大きい、もっと広い意味での音楽空間の造形へと発展をしつづけるにちがいない。

そして、やがて同じエレクトロニクスを共通基盤とするビデオ工学と結びつくことによって、かたちと色、そして音というトータルな空間造形へと発展して行くことを予見することができる。何故ならそれこそが芸術に対するテクノロジーそのものの意味でもあり、また人間におけるテクノロジーの存在の意味でもあるからだ。



① 製品化されたS型

はじめに

戦後、児童・生徒の体位の向上、学習形態の変化により、現在使用されている（昭和27年に制定されたJIS規格による）学校用家具では、現状にそぐわなくなった。

それに応じて、文部省は、昭和38年学校施設基準規格調査会の中に学校用家具委員会をおいて、改訂に関する調査・研究に着手し、昭和41年6月に改訂基準がきめられ、同年12月に新しいJIS規格が制定された。

上記のように、文部省が学校用家具設計基準の改訂作業に着手したころ、われわれもまた、スチール資材メーカーの依頼により、独自の調査資料にもとづく開発製品として、木製品にかわる新しいスチール製学校用机・椅子の開発に着手し、多くの検討の結果、S型・H型の2種が試作された。

その後、S型は、新しいJIS規格にもとづいて、若干修正され、商品化されて今日に至っている。

このスチール製学校用家具の開発について、以下概要をのべることにする。

設計条件

メーカーから依頼されたときの設計条件は次のとおりである。

- (1) 構成材は鋼材を主とする
- (2) 鋼材が主要材料であるため
 - (a) 音・振動等に対する配慮をする
 - (b) 色彩効果と併せて防錆の考慮をする

(c) その他

- (3) 輸送・格納に対し、構造はスタッキングまたはノックダウン式とする
- (4) 従来の木製より機能的であること——例えば、机・椅子の高さ調節機能を考える
- (5) 単純な構造、部材で部品交換が容易であること
- (6) 実地調査にもとづく新規寸法の設定をする

実地調査事項

次の事項によって、小・中・高校における机・椅子の諸調査及び現状分析を行なった。

- (1) 児童・生徒を対象とした人間工学的データの作成
(机天板の最小面積・角度・高さ等)
- (2) 色彩の調査
(塗装・材質カラー等)
- (3) 校内生活の実態把握
 - (a) 児童・生徒の所持品(携帯品・学校におくもの)
 - (b) 授業内容と教室移動、机の移動配置
 - (c) 児童・生徒の動作分析
 - (d) 掃除の方法
 - (e) 机・椅子が1人がけか、2人がけか
 - (f) 机・椅子がセパレート・タイプか、1体か

実地調査結果

1 校内生活の実態把握の調査結果

1-1 児童・生徒の所持品(携帯品・学校におくもの)

机・椅子を中心とした場合、小・中・高とも、座ぶとんをおいて帰る以外私物は殆んど学校にはおかない。但し、私立の学校では個人用のロッカーが整備され、運動着・絵画用具・参考書等を入れている場合がある。携帯品としては、小・中学校では、教科書・ノート類が中心であるが、高校では、教科書・ノート類のほかに、数多くの参考書・辞書等の携帯が著しい。これは授業時機の上(甲板平均サイズ400×600mm)に、教科書・ノート・筆入れ・参考書等をおく場合、甲板が小さすぎるので、現状ではおけないものを棚または机側下の床面において授業をうけている。

- 高校を対象とする場合、特に甲板のサイズ・携帯品の収納等を十分に考慮する必要がある。

1-2 授業内容と教室移動、机の移動配置

教室移動をするのは、小・中学校では音楽・家庭

科の体育の時間だけで、教室は各クラスきまっておき、席順も年間あるいは各学期間固定している。高校の場合には、生徒が受講科目に従って移動するが、各自の席順は視力及び身長を規準に大体きまっている。机の移動配置は、小学校では特に盛んである。中学校でもホームルーム・クラブ活動の時等に移動配置する。高校においては、机の移動配置は殆んど行なわれない。

- 小・中学校を対象とする場合、机・椅子はセパレートで、甲板は水平で四角形であるものが必要である。

1-3 掃除の方法

床面の材質及び処理、履物等の条件によって異なるが、小・中・高とも大別して2とおりに分けられる。

- ㊸ 土足のまま授業をする場合、掃くだけで済まず。床面が木板(木タイル)張りの場合、年2〜3回防錆用オイルを塗る。
- ㊹ 上履きにはきかえて授業する場合は雑巾で水ぶきする。

以上いずれも児童(掃除当番)の手で行なわれるのであるが、机・椅子を移動しあるいは2段に積み重ねる場合があり、取扱いが乱暴であるので、現在の机・椅子の破損の殆んどが、掃除時の取扱いから生じている。机・椅子を移動させる場合、小・中・高とも床面をひきずっている。積み重ねる場合は、甲板を合わせて重ねる。

- 小・中・高ともいえることは、軽量で、強度のあるもの。積み重ねに対しては、甲板が水平であることが望ましい。小学校においては、2人がけの机が使用されているが、弱い力(児童)の取扱いを考えると、1人がけが望ましい。また机・椅子の支点(床面接点)の処理を十分考えなければならない。

1-4 机・椅子が1人がけか、2人がけか

規格表(第②表)のごとく、小学校の低学年で現在使用されているものは、机は2人1組で、椅子は1人がけである。中・高校ではすべて1人がけである。

- 児童の手による移動を考えず、数台机をよせて行なうグループ授業の場合、甲板のつくる大きな面

は、2人がけ机のほうに利点がある。しかし、1-3でのべたように、児童の自主性、独立心の高揚を考えると、1人がけが望ましい。

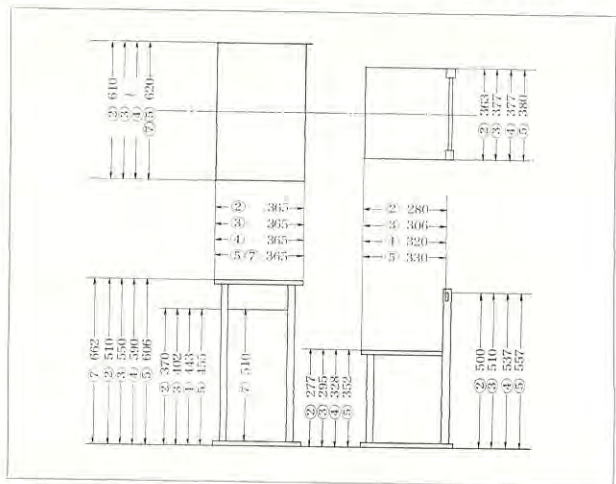
1-5 机・椅子はセパレートか、1体か

小・中学校はすべて机・椅子はセパレートである。高校では逆に1体机が殆んどである。この1体机の使用面で、体位（高校生）と無関係に作られたと思う古い木製机が殆んどである。現状では、机の下に足が入らず、座面をまたぐ姿勢で授業をしているのが大半である。

- 机・椅子のセパレートについて、小・中学校は1-2でのべたとおりであるが、高校についても、諸条件を考えれば、セパレート・タイプの机がより合理的ではなかろうか。「高さ」と「甲板と座面の間隔」が固定された1体机に対して、セパレート・タイプでは、椅子を移動させることにより使用者の層を上げることができる。机・椅子の収納・輸送の場合、または掃除の場合を考えても、セパレート・タイプにすべきである。また小・中学校においては1-2, 1-3以外にセパレート・タイプの場合、写生の場合椅子だけを校庭に持ちだしていることから、セパレート・タイプが必要である。

2 実地調査における実測値と実態例

◇神戸市立住吉小学校 勉強机・椅子 (2~7号)

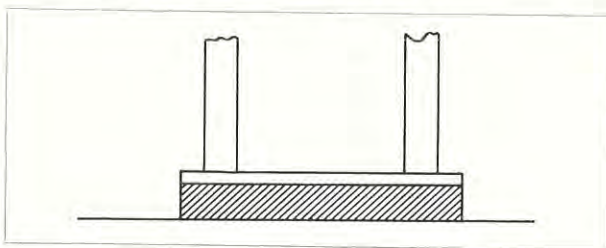


◇大阪市立堀江小学校 児童総数 650名

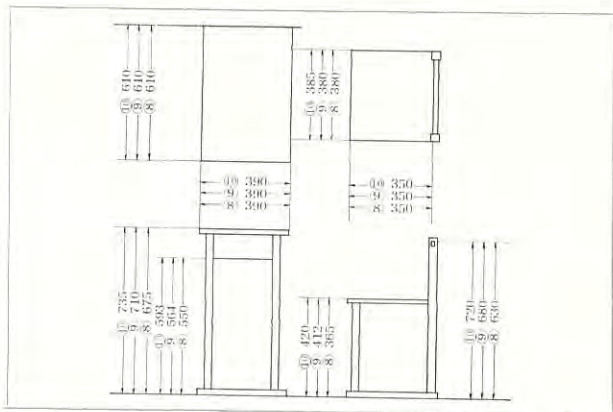
- ①現在使用中のものは木製規格品1号~6号で、7号も若干使用中
- ②鉄筋校舎、床は木板張り、土足。席順年間固定、掃除は児童

③授業内容によって机の配置移動をする。椅子だけ持ちだすことあり (写生)

④体位にあわない机・椅子の応急処置としてゲタバキ式にして使用中
釘付けにしているが、よくとれる



◇大阪市立新生野中学 勉強机・椅子 (8~10号) 鉄筋校舎 生徒総数 約500名 (但し 現在1年、2年のみ)



①教室床面は木板 (ブナ) 張り、廊下はコンクリート

②上履きは使用しない

③1クラス人員 1年45名, 2年41名

特殊授業以外教室の移動はない

④また、授業内容に従っての机の移動配置もない

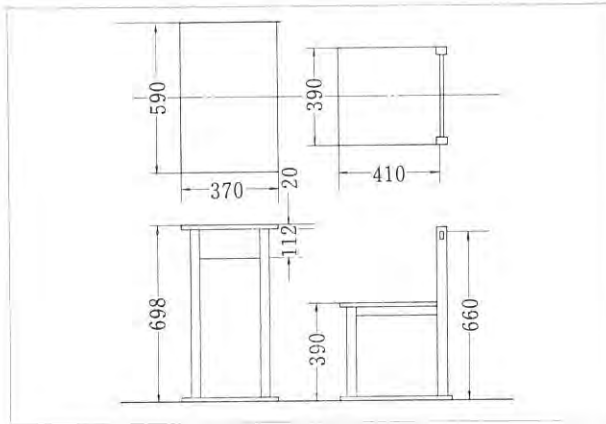
⑤野外写生の場合、椅子だけを持ちだすことがある

⑥掃除はクラス単位に当番の生徒が行なう。この場合、机・椅子の移動、1ヵ所への積み重ねを行なうが、相当の重量のため、ひきずって動かすため、組みこみ部分のガタ、破損が生ずる

◇大阪女子学院 生徒数 中学750名, 高校1,500名 専攻科150名

①現在、下記サイズの机・椅子を中学・高校で使用している

②1クラス50名 (中学, 高校), 授業時間50分, 休憩10分



③教室床面は木板張り，土足入室，所持品は各自ロッカーにおく

④各授業による教室移動はない

⑤席順は視力を基準に年間固定としている

⑥机・椅子の移動は掃除（軽く掃除するだけで，別に掃除夫が担当する）のときに行なう

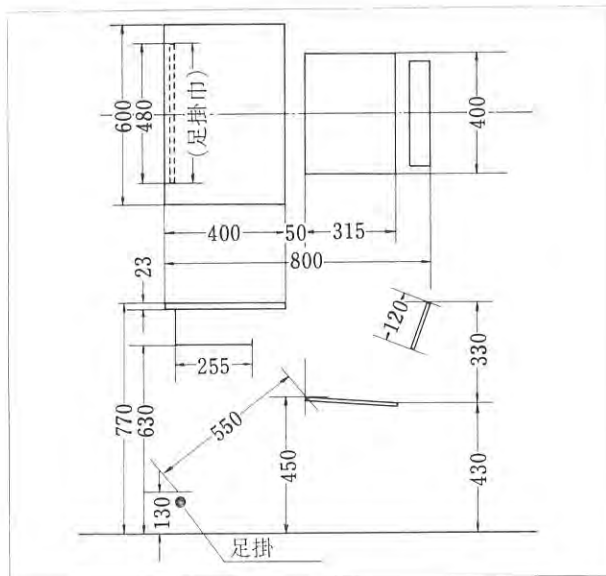
⑦女子だけの学校ではあるが，机・椅子の取扱いは男子並みに乱暴であり，ときどき破損する

⑧写生時には美術教室の椅子を持ちだしている

⑨その他専攻科（2年）用はかなりデラックスなスチール机・椅子を考案中である。特に家庭科（ほかに英文科）向きの特殊な机，洋裁もできるもの

- 私立学校の机・椅子は JIS 規格寸法に関係なく作られている。

◇大阪府立阪南高校 勉強机・椅子（大型） 鉄筋校舎 生徒総数 約 900 名



①教室床面リノリューム張り，廊下タイル張り

②教室収容人員（1クラス）50名

③授業内容による机の移動はない。特殊授業の場合，教室移動はある

④履物は，校舎に入る場合，上履きにはきかえる

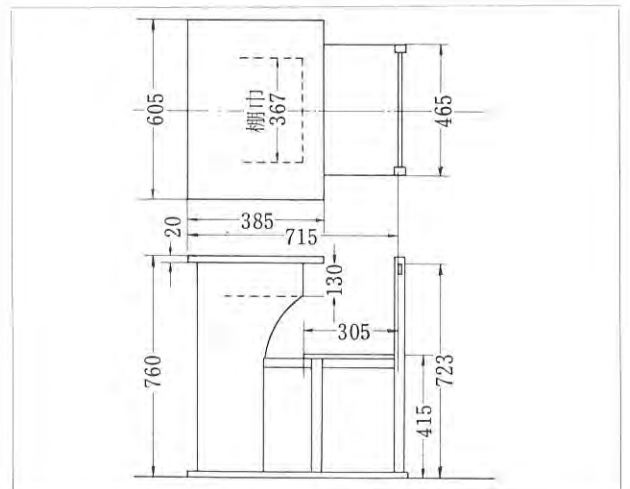
⑤机・椅子は一体物で，大・小2種を使用

⑥机・椅子の木製部分は，天板・座面・背凭たれのみ

⑦机・椅子の構成フレームは，スチールパイプ 20φ 塗装仕上げ

⑧使用上の欠点として床面支点のガタツキがある

◇大阪府立清水谷高校 鉄筋校舎 生徒総数 1,150 名



①教室床面は木タイル（ナラ）張り

②1クラス50名，授業内容に従って教室移動をする。席順は視力順に固定

③上履きは運動靴，スリッパ等にはきかえる

④掃除は各クラスの当番の者が行なうが掃くだけである

⑤木製机（机・椅子連結）については，重量大，着席・離席が不便，棚が邪魔等の欠点がある

⑥現在木製机は全校同一サイズのものを使用している

⑦阪南高校と同一タイプのスチール机も一部使用している（3年300名，ほか6教室分）

⑧スチール机について，プラスチック（プラスチック，ゴム）がよくなくなること，時々座板（ベニヤ合板）がはずれること，木製机同様に着席・離席が不便であること，甲板が乾燥して隙間が開く（甲板が2～3枚はぎの場合）こと等の欠点がある

⑨机の移動の場合は引きずって動かす

第①表

規格号	1	2	3	4	5	6	7
身長	~1070	1080~1160	1170~1250	1260~1340	1350~1430	1440~1520	1530以上
机 甲板寸法	1200×400						
高サ	400	480	515	555	595	635	675
椅 座巾	300		320			340	
奥行	240	270	300	330	360	390	420
座 MAX	240	265	290	315	340	365	390
子 高 MIN	228	251	274	297	320	343	366
背の高サ	225	240	250	265	275	285	295

(註) 上記データは便宜的身長による方法を採用したものを。

3 学校用机・椅子の規格について

〈文部省管理局施設部指導課「一般教室用机・椅子・椅子について」より〉

「学校用家具 JISS 1021」

この規格は、昭和25年度の統計による児童・生徒の体位にもとづき、昭和27年度に制定され、昭和30年度に改定、昭和33年及び昭和36年に確認されたものである。

この規格は、小学及び中学校の児童・生徒用の木製家具(机・椅子)についての、その種類・形状・部材・断面の寸法、構造及び工作について規定したものである。

第②表 教習用机規格寸法表(仕上寸法cm)

号数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
机 面	高サ	49.7	52.1	54.8	57.6	60.0	62.7	65.1	67.8	71.0	74.0
	左右	109	〃	〃	〃	〃	〃	60.6	〃	〃	〃
	前後	39.4	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
天板厚	2.2	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	
脚 角	4×4	〃	〃	〃	〃	〃	4.5×4.5	〃	〃	〃	
幕中板厚	1.8×13.5	〃	〃	1.8×15	〃	〃	〃	〃	〃	〃	
貫(前方)上面迄の高サ	17	〃	〃	21	〃	〃	22.5	〃	〃	〃	
棚	材	3×3.5	〃	〃	〃	〃	2.5×3.5	〃	〃	〃	
	板厚	1.0	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	
	仕切厚	2.5	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	
	開き中央	8	〃	〃	9.5	〃	〃	16	〃	〃	
貫 材	4×2.2	〃	〃	〃	〃	〃	4×2.5	〃	〃	〃	
椅子(天板)	前後	4.5	〃	〃	〃	〃	4.5	〃	〃	〃	
	左右	6	〃	〃	〃	〃	4.5	〃	〃	〃	
泥足	5×2.5	〃	〃	5×2.7	〃	〃	5.5×3	〃	〃	〃	
凡その年齢	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
身長	109.1	109.4	115.2	121.5	127.6	133.6	139.7	145.8			
	以下	115.2	121.2	127.3	133.3	139.4	145.5				

第③表 教習用椅子規格寸法表(仕上寸法cm)

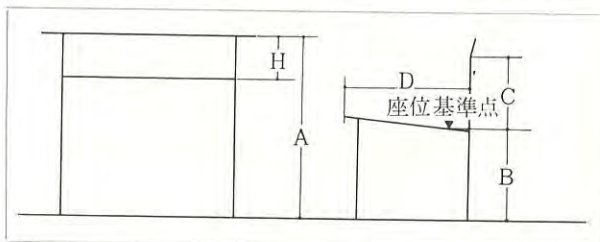
号数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
座 高サ	26.4	27.9	29.7	31.2	32.7	34.2	36.1	37.6	41.0	42.5
	左右	38.2	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
面 前後	25.2	26.7	28.2	29.7	30.9	32.4	34.2	35.5	〃	〃
	脚 角	3.5×3.5	〃	〃	〃	3.8×3.8	〃	4×4	〃	〃
貫 高サ(後方)	47	49	52	54.5	57	60	62	65	〃	〃
	角	2×3	〃	〃	〃	2.2×3	〃	2.5×3	〃	〃
貫 ましたれ	2×5.5	〃	〃	〃	2.2×5.5	〃	2.5×6.5	〃	〃	〃
	貫の位置	下部前方	10	〃	13	〃	14.5	〃	15	〃
座 数	4	〃	4.5	〃	5.5	〃	6	〃	〃	〃
	厚	1.5	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
座面のチリ	4.5	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
泥 足	4.5×1.5	〃	〃	〃	4.8×1.5	〃	5×1.5	〃	〃	〃
補強	2.5×8, i=2%	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
備考										

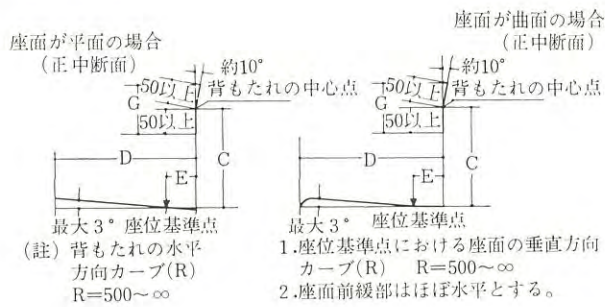
(註) 昭和34年11月18日大阪市教育委員会発行「学校物品会計実務」より引用。

「学校用家具(普通教室用)基準案」昭和40年5月1日

第④表 普通教室用机・椅子寸法表

号数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A 机 面 高	730	700	670	640	610	580	550	520	490	460	430
ピ ッ チ	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30
B 座 面 高	440	420	400	380	360	340	320	300	280	260	240
ピ ッ チ	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20
差 尺	290	280	270	260	250	240	230	220	210	200	190
C 背もたれ中心高(床面からの垂直距離)	270(710)	260(680)	250(650)	240(620)	230(590)	220(560)	210(530)	200(500)	190(470)	180(440)	170(410)
ピ ッ チ	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
D 座面の奥行	400	365	330	295	260	225					
ピ ッ チ	35	35	35	35	35						
E 座位基準点距離	95	90	85	80	75	70					
ピ ッ チ	5	5	5	5	5						
F 座 面 幅	360以上			340以上			320以上				
G 背もたれの垂直幅	100以上										
H 物入れの厚さの範囲	(1号~8号)					110			(9号~11号) 100		
I 甲板奥行×幅	平面の奥行 400						平面の幅 600				

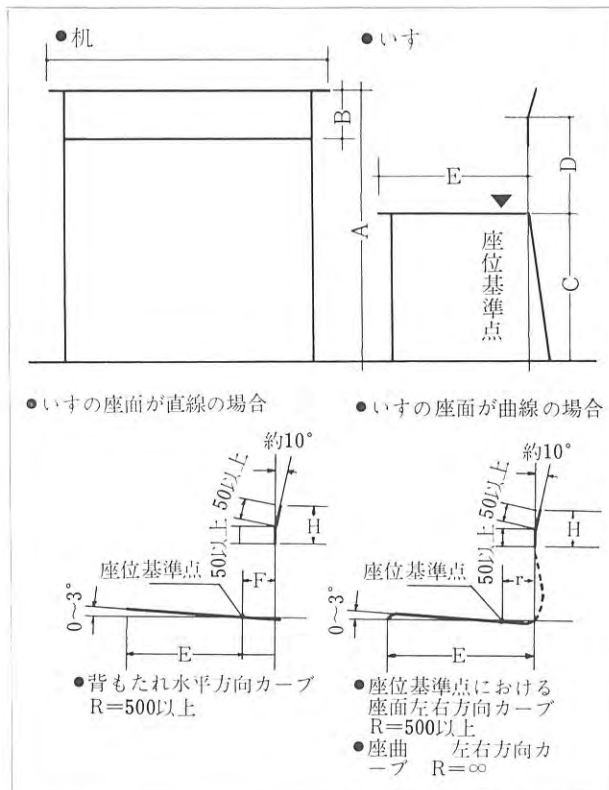




設計 前記諸条件にもとづいて、次のS型、H型の2種が決定され、各々の形式に次表のごとく新規寸法を適用した。S型の特徴は、机・椅子のスタッキングであり、H型のそれは、机・椅子の高さ調節である。色彩計画に関しては、実地調査等に基づき、メーカーカラーを基調としたR系とあまり刺激を与えないYR、GY系の中間色による計3案を決定した。

◇S型

「学校用家具(普通教室用) JIS 1021」昭和41年12月1日制定



②, ③ S型 机・椅子のスタッキング

第⑧表 普通教室用学校家具の机、いすの寸法 (単位: %)

	机			いす								
	机面高さ A	物入れの厚さ B	甲板(L×W)	座面高さ C	差尺 A-C	背もたれ中心高さ D	座面有効奥行 E	座位基準点距離 F	座面幅 G	背もたれ垂直幅 H		
1号	730	110	600	440	290	270	400	95	360	100以上		
2号	700			420	280	260	365	90	以上			
3号	670			400	270	250	330	85	340			
4号	640			380	260	240	295	80	以上			
5号	610			360	250	230	260	75	320			
6号	580			340	240	220	260	75	以上			
7号	550			320	230	210	225	70	以上			
8号	520			300	220	200	225	70	以上			
9号	490			100	400	280	210	190	260		75	320
10号	460					260	200	180	225		70	以上
11号	430					240	190	170	225		70	以上

第⑨表 S型寸法表

号数	机高さ	甲板	座高さ	座の大きさ
1	730	400 × 600	440	400×360
2	700		420	
3	670		400	
4	640		380	
5	610		360	330×340
6	580		340	
7	550		320	
8	520		300	
9	490		280	
10	460		260	260×320
11	430		240	

◇H型



④, ⑤ H型机・椅子の高さ調節 (3段階)

第⑦表 H型寸法表

号数	机高サ	甲板	座高サ	座の大きさ
1	670	400	400	400×360
	640		380	
	610		360	
2	580	×	340	330×340
	550	600	320	
	520		300	
3	490	600	280	260×320
	460		260	
	430		240	

現在の使用状況

先きのべた最終2案(S型, H型)の決定後, 商品化されたのはS型のみである。その後種々部分的修正・改良が加えられて, 今日にいたっている。S型の標準寸法の詳細は第⑧表のとおりで, 文部省管理局学校用家具(普通教室用)基準案にもとづいて設定された。

第⑧表 S型標準寸法

号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
机高さ(mm)	730	700	670	640	610	580	550	520	490	460	430
甲板縦×横	400×600										
座高さ	440	420	400	380	360	340	320	300	280	260	240
座縦×面横	400×360			330×340				260×320			
背高さ	270	260	250	240	230	220	210	200	190	180	170
差尺	290	280	270	260	250	240	230	220	210	200	190
物入れの厚	110										
重机(kg)	8.6	8.5	8.3	8.2	7.7	7.6	7.5	7.4	7.2	7.1	7.0
量椅子(kg)	5.8	5.7	5.6	5.5	5.0	4.9	4.7	4.6	4.2	4.1	4.0

- 註) 1.背高さ———座位基準点より背もたれ中心までの高さ
 2.差尺———甲板上面より座位基準点までの高さ
 3.物入れの厚さ———甲板上面より物入れ下面までの厚さ

改良点は主として椅子で, 背・座の形状が変わった(図⑩⑪参照)。机に関しては, 依然と殆んど変わらず, 甲板の材質が, 鋼板と合板製の2種類あり, 現在は半々の割合で製品化されている(図⑥⑦⑧⑨参照)。

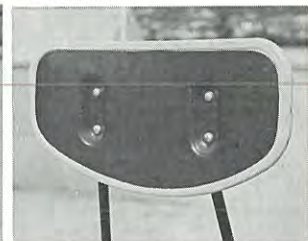
現在とくに多く使用されているのは, 小学校対象の1号~6号(第7表参照)で, 価格の面から公立校より私立校に多く使用されている。色彩(塗色)に関しては, 以前の3案(R, YR, GY系)が継続準備されている。

S型机細部

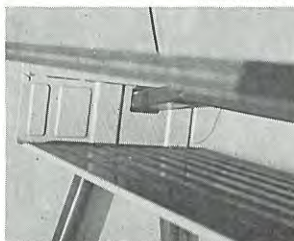


⑥物入れ側面

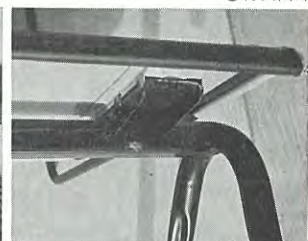
S型椅子細部



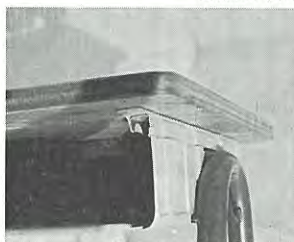
⑨背表面部



⑦納入れ内部



⑩座面と脚部の取付



⑧甲板と脚部の取付



⑪背裏面

企画・住友金属工業 K.K. 商品名・スミデスク

● 1月1日(水)

13時30分伊丹空港発のJL-701にてホンコンへ。かねて計画中の東南アジア、南太平洋撮影旅行のスタートだ。ホンコンをふり出しに、カンボジア、タイ、シンガポール、インドネシア、オーストラリア、ニューギニア、フィジー諸島、ニュージーランド、タヒチ、ハワイを、2ヵ月間で、一巡してこようというのである。

旅行のハイライトは、カンボジアの“アンコール・ワット”，インドネシアの“バリ島”。タイ、シンガポールは3回目、ここでは撮影というよりは休養地。オーストラリアからの各地はロケハンのつもりである。

● 1月4日(土)

2日、3日の両日はホンコン観光よりも、携行してきた「アンコール・ワット」（講談社刊）を読み終ることに専念する。年末は「日本の庭」（ハーバード大学出版部刊）の原稿渡し、2社のカレンダー制作等、大晦日まで忙殺されっぱなし、渡航準備を元旦からするありさま。このホンコン・ヒルトンでの2日間は、読書をしなからず、疲れをいやすためにはいい休日だった。戸外は時季はずれの寒風が吸き荒れている。

● 1月5日(日)

ホンコン発15時0分、AF-195でプノンペンへ。いよいよ旅のはじまりだ。飛行1時間、緑の広野を蛇行するメコン河が見えてくる。陽にかがやく大河をながめていると、アンコールでの期待にこころがはずむ。6年前はもっとたかぶった気持ちで眺めていたナ……、そんな思いが胸をかすめる。16時15分、定刻にプノンペンに着く。すごく暑い。飛行場の温度計が、29度を越えているのだから暑いわけだ。

17時0分発、シエム・リヤップ行が遅れに遅れる。20時をすぎても出発する気配がない。その間、二度「準備中」のアナウンスがあったきり。何がローヤル・エアー・カンボジアだ、と腹がたってくる。やっと21時すぎ搭乗。そうとうに使い古したDC3だ。案のじょう、ひどくゆれる。雲の下はジャングルの上か、トレン・サップ湖の上か。がまん限界がきて、ここで墜ちたらたまらない、と思ったとき、ガタガタ飛行機はスッと着陸した。「やれやれ」だ。

● 1月6日(月)

ホテル・ド・ラペのベッドで眼が覚めた。6時30分す

ぎ。昨夜、12時をまわってから寝たのに、この町のすぐそこにアンコールがある、という意識が眼を覚ますのだろうか。

8時、朝食はコーヒーとパン。あの固いフランス式のパンはにが手だ。シクロの運ちゃんを10日間、50ドルで契約する。1日、朝8時より夕方5時まで、シクロに乗せ、案内し、助手をして、ただの5ドル。

まず、バンテアイ・スレイ（BANTEAY SREI）へ。木立にひびくシクロのパンパンという音はなつかしい。車上で、朝のさわやかな冷気を浴みる気持ちもなつかしいものだ。

バンテアイ・スレイは、アンコール・トムの東北東、シエム・レアプ河の右岸にある。6年前に行きたくても道が悪く、橋がこわれて行けなかったところだ。こんどの取材がアンコールの「彫刻」をまとめようとするものだけに、どうしてもいちばんはじめに行きたかったところなのである。

バンテアイ・スレイのよさは期待をはるかに越すものだった。よさというより、きわめて美しい小寺院だった。前アンコール時代から、アンコール時代に移るはじめころ、ジャヤヴァルマン5世（968～1001）が、967年に起工したという。1914年に発見され、建築彫刻においては、クメール芸術の最高水準だと思う。その浮彫りの繊細にして巧緻、赤褐色の砂岩に深く、入念にノミを入れた彫工の造形感覚の卓抜さに驚嘆してしまう。

まったく夢中になって撮りまくった。

切り妻破風、楣（まぐさ）石柱や石壁の装飾紋様、デヴァター（女神）やドヴァラパーラ（守門神）と、息つくひまもないくらい写しに写した。とくに切り妻破風にあるヒンドゥー教説話の浮き彫り、デヴァターは、ロング、アップと写しながら、その巧緻、繊細な美しさに魅せられ、きりが無いと思えるほどだった。黙々と撮影する私を見て、運ちゃんがあきれかえったのだろうか、何かさかんにいうのだが言葉の意味はわからなかった。けれども、その表情、その身ぶりは「そんなに写す人、見たことない。どうして？」といていた。呵々。

バンテアイ・スレイは「女の砦」という意味をもつという。女性的な細緻で華麗な造形感覚によるのだろうが、参道の両側にたくさんのリング（男根）を奉祀してあるのは奇観といえよう。私はそれを撮影して終りにし

た。3時間経っていた。小寺院における休みなしの3時間は、ふつうの6時間ぶんくらいだろうか。

帰途、バンテアイ・サムレ (BANTEAY SAMRE) スラ・スラン (SRAS SRANG) バンテアイ・クデイ (BAN-TEAY KDEI) をめぐり、ホテルに4時40分に帰った。

●1月8日(水)

8時ホテル出発。ランチ・ボックス持参。昨日、バンテアイ・スレイに魅せられ、一ツ気に突っ走ったため、帰るとベッドに横になるなり、夜半の3時まで眠ってしまった。暑さでむしように汗をかき、疲れたと思っていたが、昼食抜きで強行したのが疲労度を深めたらしいのだ。

象のテラス (ELEPHANT TERRASE) 癩王のテラス (LEPROUS KING TERRASE) ピメアナカス (PHI-MEANAKAS) タ・ケオ (TA KEO) タ・プローム (TA PROHM) タ・ソム (TA SOM) メボン (MEBON) プラ・クラヴァン (PR. KRAVAN) を一巡した。みな、再訪のところだけに、バンテアイ・スレイのように性急な撮影はしなかった。あの門、この柱に見覚えがあった。それだけに予猶をもって接することができた。テラスの象や癩王の像、また半獣半鷲のガルダの行列に「また来たよ」と心の中で呼びかけるなつかしさと予猶があったのだ。

ホテルには4時に帰る。

●1月9日(木)

8時30分出発。30分遅れた。今日から運ちゃんと一緒に朝食をすることにしたので遅れたのだ。昨日、彼は毎朝、食べずに迎えに来ることがわかったからである。昨日の昼、一緒に食事をしながら、身ぶり手ぶりの会話で、それがわかったのだ。電灯もないという。彼の言葉でただ一つ理解できた「プァー」の一語が深く印象に残ったのである。

アンコール・トム (ANGKOR THOM)。一つのハイライトをなす場である。アンコールの都城だ。クメールの英雄、ジャヤヴァルマン7世 (1181~1220頃) の建造したものだけに、規模雄大である。

南門から入るのであるが、両側の欄干には、右にアシュラ、左側にデーヴァの巨人群が腰をすえている。奇観だ。アシュラは目をむき、額にしわを刻み、デーヴァの神々はすべて整った風貌をみせている。南門の塔上には

ローケシュヴァラ (観世音菩薩) の額が四面あり、それぞれが3メートルもあるから強い異観の印象をうける。この塔をくぐるとすぐにトムの中心であるバイヨン (BAYON) 廟だ。まず、大小無数の塔が林立し、その塔上にはいずれも四方に菩薩面が彫られている。それらは160余もあるといわれ、仰ぐとき、場所によって、きびしく、柔和に、不気味にと、表情は多様である。杏仁形の目、厚い唇は、すべてが神秘的なクメールの微笑をただよわせているのだ。

バイヨンの第一回廊にある浮彫りが興味あるものだ。東西160メートル、南北140メートルにおよぶ壁面は浮彫りが横溢している。クメール軍とチャム軍の戦闘シーン、庶民の生活のにぎわい、木や花や鳥や獣が彫られ、ジャヤヴァルマン7世治下の諸相がリアリスティックに表現されている。その一つ一つの表情、姿態を追い、ノミ痕を探ぐろうとすれば、そうとうな時日を要するだろう……。私は10時ごろから5時間、文字通りわき目もふらず写しまわった。昼食も忘れて。昼食は癩王と膝をつき合わせて食べた。

プノン・バケン (PHNON BAKHENG) で5枚ほどとって終りにする。4時すぎホテルに帰る。

●1月10日(金)

例によって8時30分ホテル出発。プラ・パリライ (PREAN PALILAY)、プラ・カーン (PREAH KHAN)、ネアック・ポアン (NEAK PEAN)、ふたたびタ・ソム、メボン、プレルブ (PRE RUP)、タ・プローム、スラ・スラン、バンテアイ・クデイ、をまわる。

メボンでココナッツ・ミルクを、雲を水に映すスラ・スランの池をながめながらココ・コーラ、セブン・アップと2本喫む。かき氷に注ぎ喫んだココナッツ・ミルクは淡い甘味があっとうまかった。5時前にホテルに帰る。

●1月11日(土)

いよいよ今日は、とっておきにしていたアンコール・ワットの撮影だ。朝食中、運ちゃんが、午前中はワットに陽が差さないから、東の彼方、距離は遠いが、旧いプラ・コー (PREAH KO) とバコン (BAKONG) 遺跡に案内するという。1週間も行を共にしていると、けっこう意志を通じ合えるようになるから愉快だ。快諾。

プラ・コーよりもバコンの方がおもしろかった。とも

にインドラヴァルマン1世(877~889)の頃につくられたものだ。シエム・レアプの町から、遺跡までの農耕、穫入れ風景がものめずらしかった。それらを1時間も写したろうか。カンボジア農民の貧しさがひしひしと感じられはしたが、彼等は意外に明るかった。パソコンで昼食を早目にすます。

正午すぎ、アンコール・ワットの参道から撮りはじめる。7頭のナーガ(聖蛇)を配し、西門を望むアングルに工夫を凝らす。中央祠堂の決定的なアングルは如何?。6年前、見事失敗しただけに慎重に慎重にと、急ぐ心にいきかせる。その高さ、地上より約60メートル、この高さがなかなか表現できないのである。

西門北翼外壁のデヴァター(女神)に邂逅する。懐旧の情というのだろうか、あの独自の笑みをたたえた表情、腰をややひねった姿態が、ひととき魅力的だ。髪形、頭飾り、胸飾り、臂釧(ひせん)足釧(そくせん)と部分の細部まで写す。とにかくキリキリ鋭いピントが必須条件なのだ。往時のクメール人が求めた女性の理想像……これも的確にわがものにしなければならぬ。

翼廊壁を彩どるアプサラスも多様だ。アプサラスは水の精、飛天、舞姫と呼ばれているが、そのリズムカルな姿態はフォトゼニックである。あっという間に2時間が経ってしまう。

第一回廊、これがまたたいへんだ。見事というほか形容のしようがないレリーフの連続なのである。南北180メートル、東西200メートルの内壁は、インドの古代叙事詩、ヒンドゥー教の神話、アンコール・ワットの建造者スールヤヴァルマン2世(1113~1150)の功績を讃える歴史物語で埋めつくされているのである。参詣者たちが手でふれるので、黒光りにひかっている。事実、この浮き彫りは、ふれてみたくなるくらい魅力的なのだ。モノクロ、カラーとオーバー・ラップしながら50カット以上写しただろうか。加えて、16ミリ映画も撮影するのだから、身一つであることをなげくありさま。すでに4時。疲れた。4時30分ホテルへ。

● 1月12日(日)

めずらしく、ボーイに起こされる。9時だ。運ちゃんが来て待っているという。昨日いささか強行しすぎたようだ。腕がヒリヒリと痛む、強烈な陽をうけるものだから、目に灼けた額、鼻先、腕と皮がむけたのだ。

今日は第二回廊からはじめる。

プレア・ポアン(千体仏)が蒼然とある。立像・坐像、涅槃像、ナーガを光背とした仏。厳肅な気が充ちている。それを撮りたいと考える。アップもやりたい。つぎからつぎとヒラメキが頭の中をかすめる。

金色の仏足石は大きく堂々としている。約1.5メートルはあろうか。中心に法輪相を、周囲に仏具や聖獣の紋様が浮く。金と朱と緑の色が風蝕をうけてさび、実によろしい。千体仏とともに後世の作であるが、ここの雰囲気は好ましい場といえよう。

中央廊の石柱に、日本文字の落書がある。「寛永9年正月卅日」とあるから寛永9年(1632)といえ、約340年前になる。墨書の日本人は、加藤清正の臣、森本右近太夫。父母の後世のために、仏像4体を奉納した由がしるしてある。彼はこの地が祇園精舎と思ひ詣でたといわれている。撮影しにくい高さであるが、記録しておく。

文献によると、アンコール・ワットには、多くの墨書銘がある。発見されたものが13もあるらしい。これらは当時、自由を求めて海外に出かけた肥後、肥前、堺、大阪の人たちのものだった。

第三回廊。中央祠堂を急な昇り階段ごしに仰ぐ。高々と紺べきの空にきわだっている。けれども、いくど写してもうまく撮れないものの一つだ。立場が立場だけに、細心の注意をして写しても、高さが、屹立したさまが表出できないのである。悪戦苦闘、約1時間。やっとできたと思うアングルを発見したが、出来上りは、はたしてどうだろう。

ここのめくら窓が異観である。連子窓ふうであっても、実際に石でさいだ様式なのである。めくら窓と窓の間にデヴァターが2体ずつ、3体ずつと彫られている。斜から陽をうけてくっきりときわだつ、風蝕のいちじるしいものもあるが、デヴァターの多様さを知るかっこの場所だ。

経蔵の全景を写して、アンコール・ワットにおける作業終了とする。

● 1月13日(月)

早朝7時、シエム・リャプの町に出て、露天マーケットの人間模様を35ミリカメラにて速写。2時間180枚ほどのスナップ。興深し。

11時、朝食兼昼食をする。誠実で忠実だった運ちゃん

へ8日間だったが10日間分、約束の50ドルとプラス10ドルを進呈。半袖シャツ3枚もプレゼント。

午後は、8日間の撮影フィルムの整理。スチール写真は撮りすぎか?と思える量だ。16ミリ映画は5,000フィート。われながらよく写したものだ。夕食後、出発準備。12時就寝。

●1月14日(火)

シエム・リヤプ〜プノンベン間250キロを陸路、自動車ですることにする。途中、カンボジアの風物を写そうというのである。思ったほどは収獲なし。

7時前、暮色ただようプノンベンの街に入る。ホテル・カマラ投宿。

●1月15日(水)

10時起床。休養日。午前中、王宮、街の観光。カンボジア人よりも、華僑の街という印象強し。

午後、クメール最後の首都だったウドン(oudong)へ。プノンベンより35キロ。尖塔に人面のあるパゴダがめずらしかった。

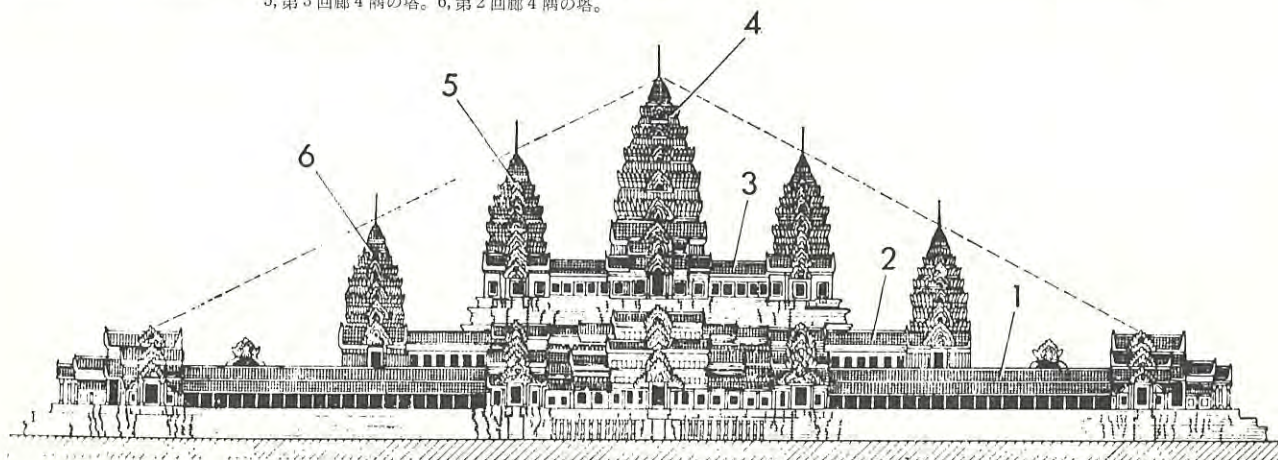
何という樹か、広葉が鮮やかに紅葉していた。夜、バンコック行の準備。カンボジア最後の夜を「アンコールの彫刻」(マドレーヌ・ジトウ著)を読む。午前1時就寝。

付記 新聞は毎日のようにカンボジアの政変を伝えていく。追われたシアヌーク殿下、追ったロン・ノル政権が、今後どういう経路をたどるのか。いまのところ情勢は、はなはだ流動的である。

アンコール遺跡のかずかずが、戦の場と化さないよう……そのことをねがうばかりだ。(1970.3.25)

* 図例。略年表は「アンコール・ワット」(講談社刊)による。

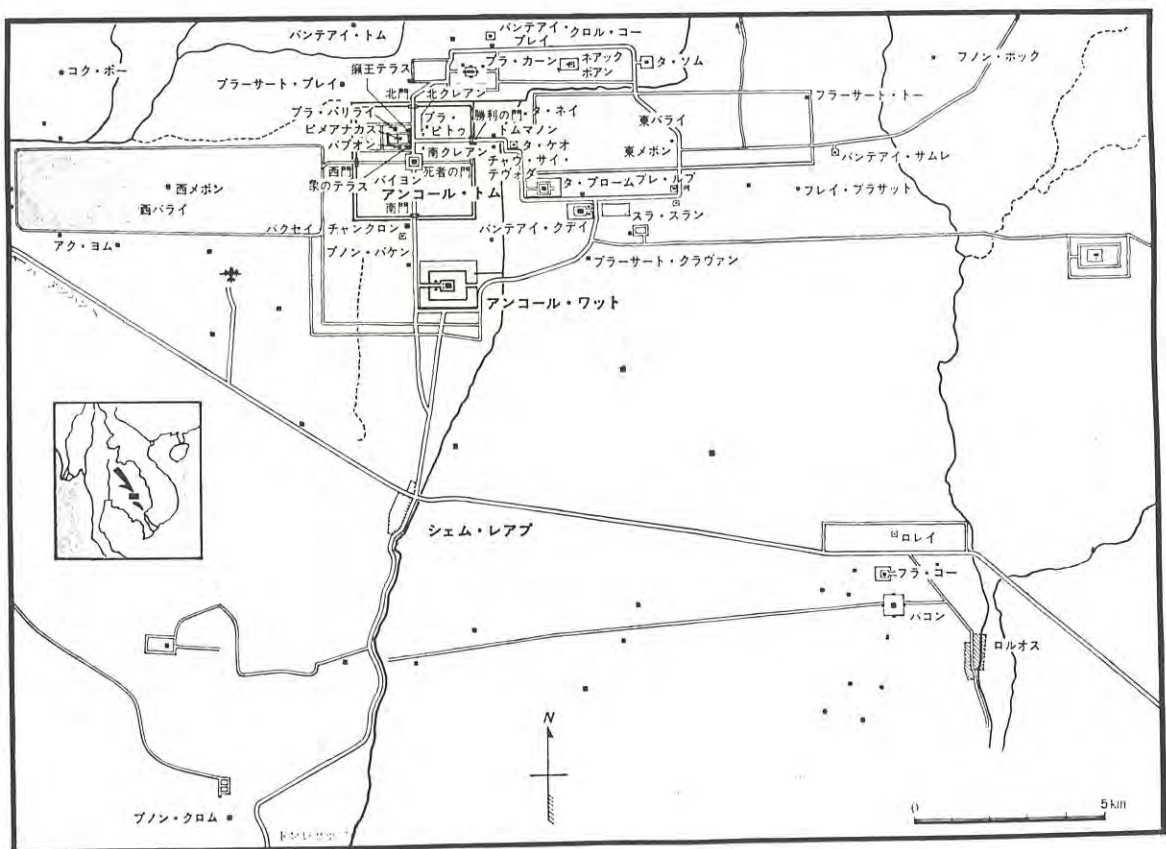
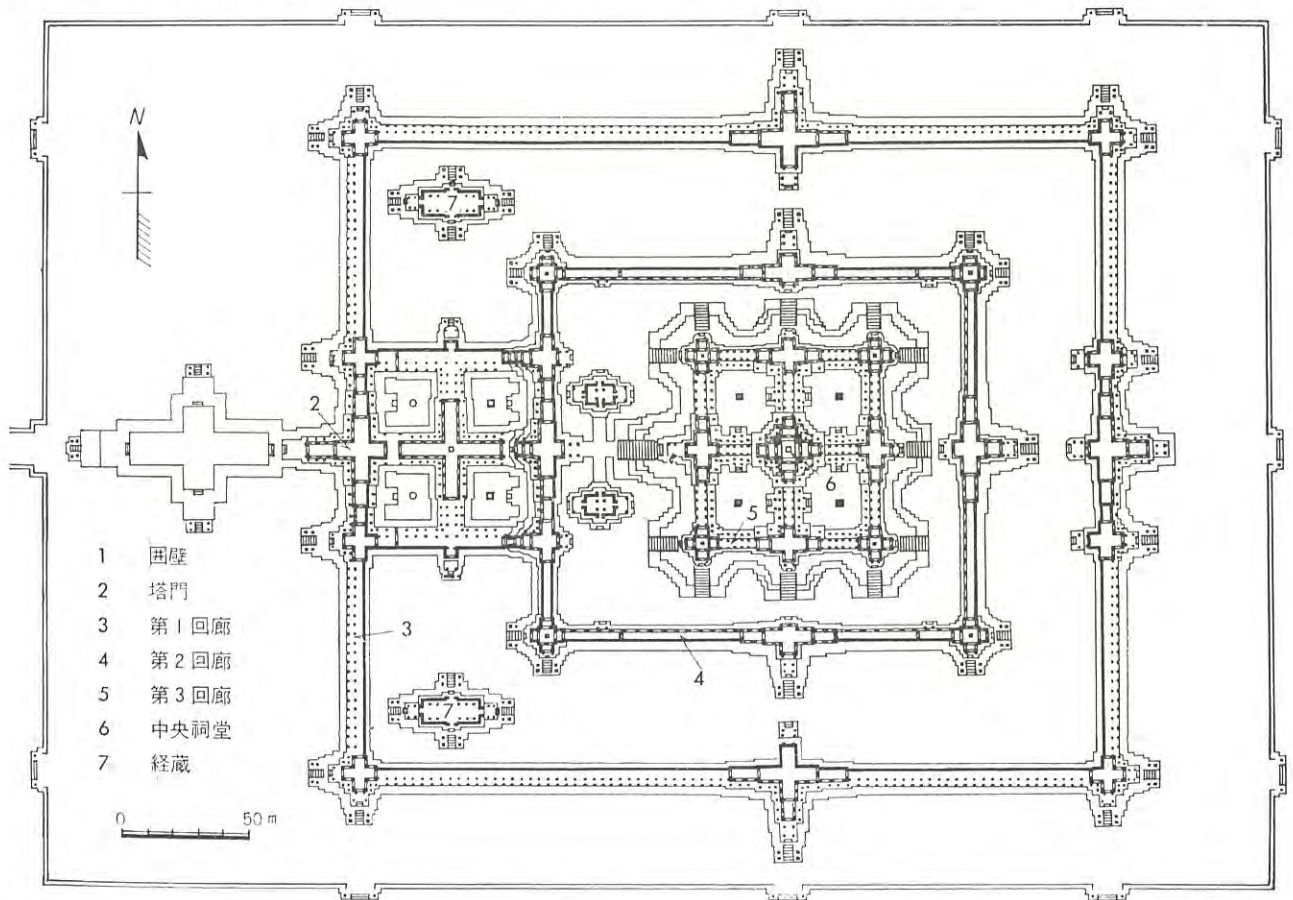
アンコール・ワット立面図 1,第1回廊。2,第2回廊。3,第3回廊。4,中央祠堂。5,第3回廊4隅の塔。6,第2回廊4隅の塔。

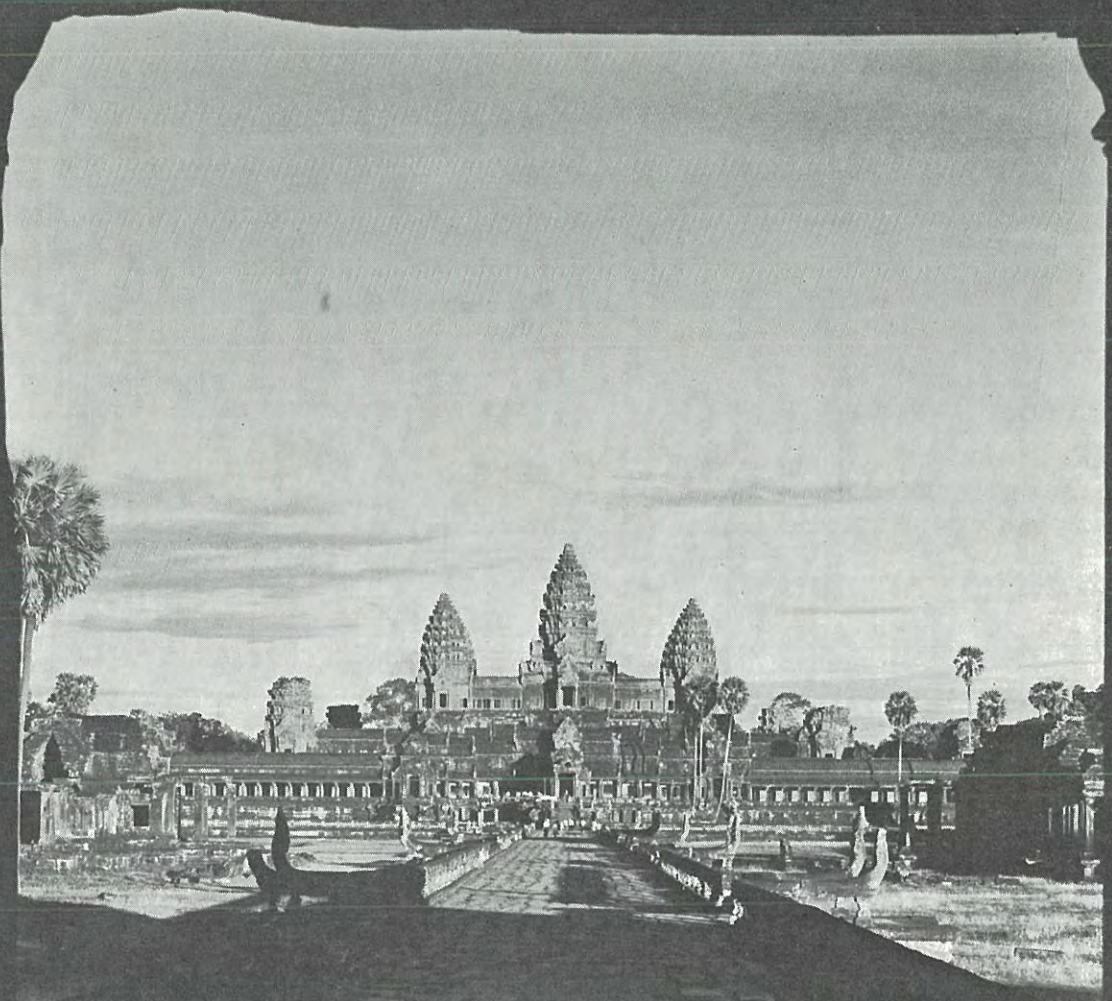


カンボジア略年表

年代	時代区分	事項	建造物
600	前アンコール時代	真臘国の独立(6世紀中頃)	ワット・プー(バサック付近)
		イーシャーナヴァルマン1世(616-635頃)の首都イーシャーナブラ建設	サンボール・ブレイ・クック遺蹟
		扶南の滅亡(7世紀中頃)	ブレイ・クメン、ブラサット
		真臘の分裂(7世紀中頃)	ト・アンデット
		ジャワ軍の侵入(782)	コンボン・ブラ
800	アンコール時代	ジャヤヴァルマン2世(802-850)の統一	ブノン・クレージ諸遺蹟
		インドラヴァルマン1世(877-889)	ブラ・コー、バコン
		ヤショーヴァルマン1世(889-900)の首都ヤショーダラフラ(旧アンコール・トム)造宮	旧アンコール・トム、ブノン・ハケン
900		ジャヤヴァルマン4世のコー・ケル市建設(921)	東バライ、ワット、ロレイ、ブノン・クロン、テップ・プラナム
		ラージュンドラヴァルマン(944-968)のヤショーダラフラ遷都	コー・ケル諸遺蹟
		ジャヤヴァルマン5世(968-1001)	バクセイ・チャンクラン、東メホン、フレ・ルフ
			バンテアイ・スレイ、タ・ケオ
1000	アンコール時代	スールヤヴァルマン1世	ヒメアナカス、フラ・ヴィヘアル
		ウダヤディティヤヴァルマン2世(1050-1066)	バプオン、西バライ、西メボン
		ジャヤヴァルマン6世(1080-1107)	ベン・メアレア、トムマノン、ブラ・ピトゥッ
		スールヤヴァルマン2世(1113-1150)のアンコール・ワット建設	ブラ・バリライ
		チャンパのアンコール占領(1177-1181)	アンコール・ワット
1100		ハンテアイ・サムレ	アンコール・トムの城壁、門、漆、バイヨン、ハンテアイ・クデイ、タ・ブローム、フラ・カーン、ネアック・ボアン、タ・ソム、タ・ネイ、バンテアイ・チュマール、象のテラス、神王のテラス、スラ・スラン
1200		ジャヤヴァルマン7世(1181-1220頃)の首都(現アンコール・トム)再建	
		周達觀、元朝の使者に随行してアンコール訪問(1296-1297)	
1300		タイ軍の第1回アンコール攻略(1369頃)	
		タイ軍の第2回アンコール攻略(1389頃)	
1400	衰	タイ軍のアンコール占領(1431)、アンコールの放棄	
1500	退	アン・チャン1世(1553頃-1566)の新都ロヴェック建設	
	期	タイ軍のロヴェック占領(1594)	
1600		チェイ・チエッタ2世(1618-1625頃)の首都ウドーン建設	ウドーン王室

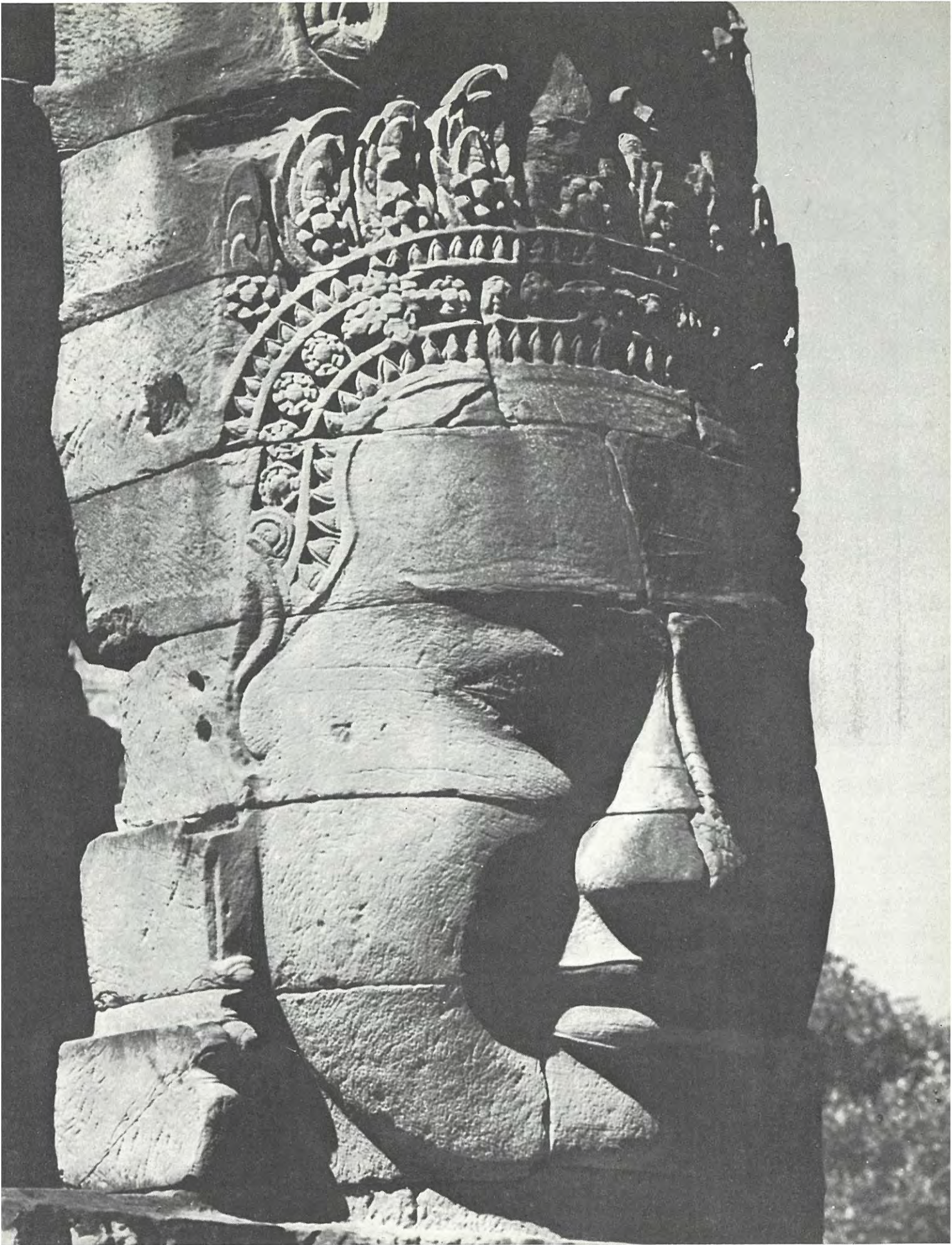
上はアンコール・ワット平面図、下は参考地図





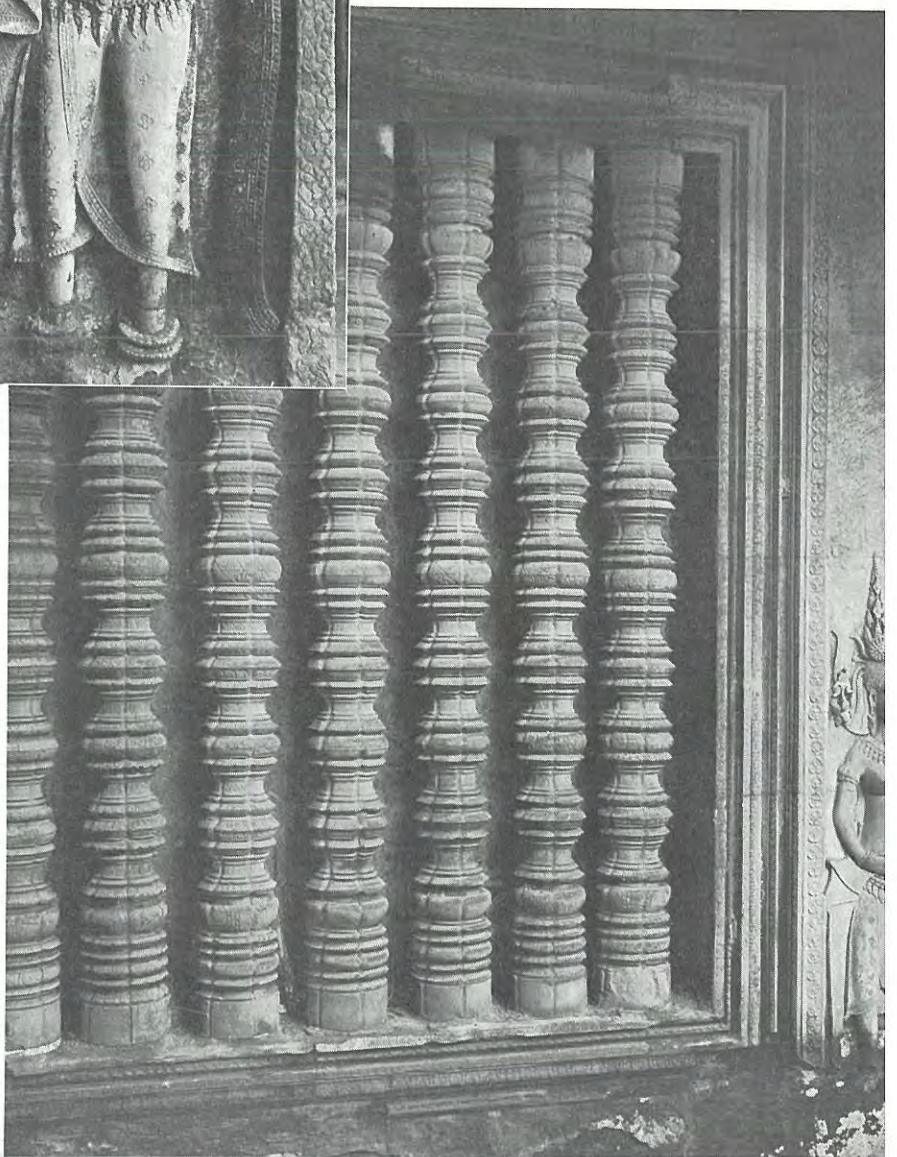








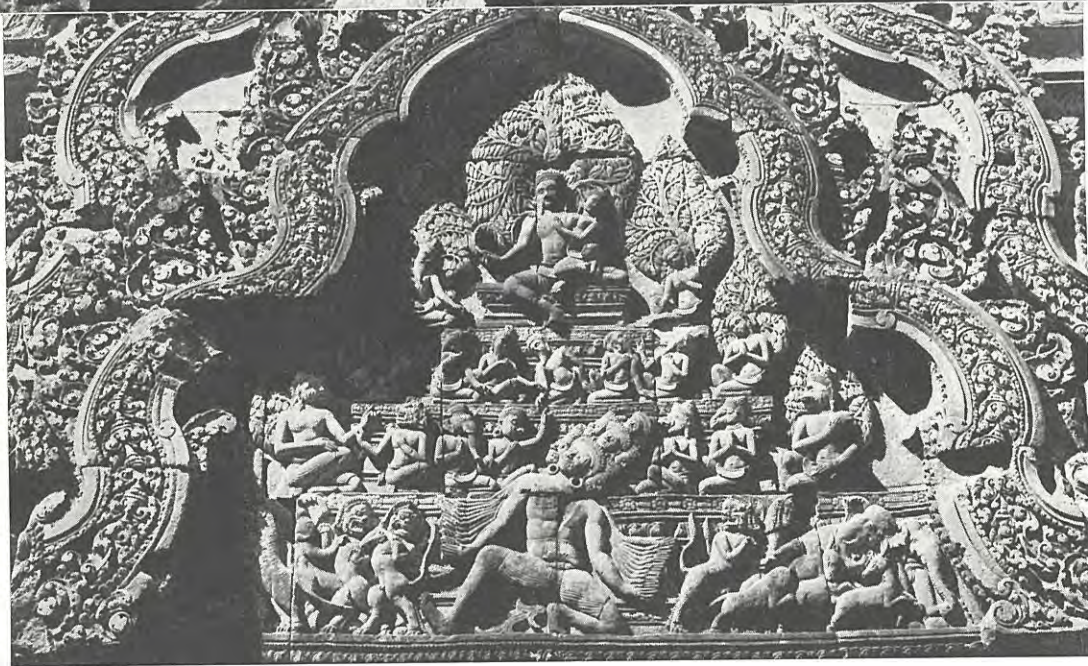
←アンコール・ワット デヴァター
↓アンコール・ワット めくら窓

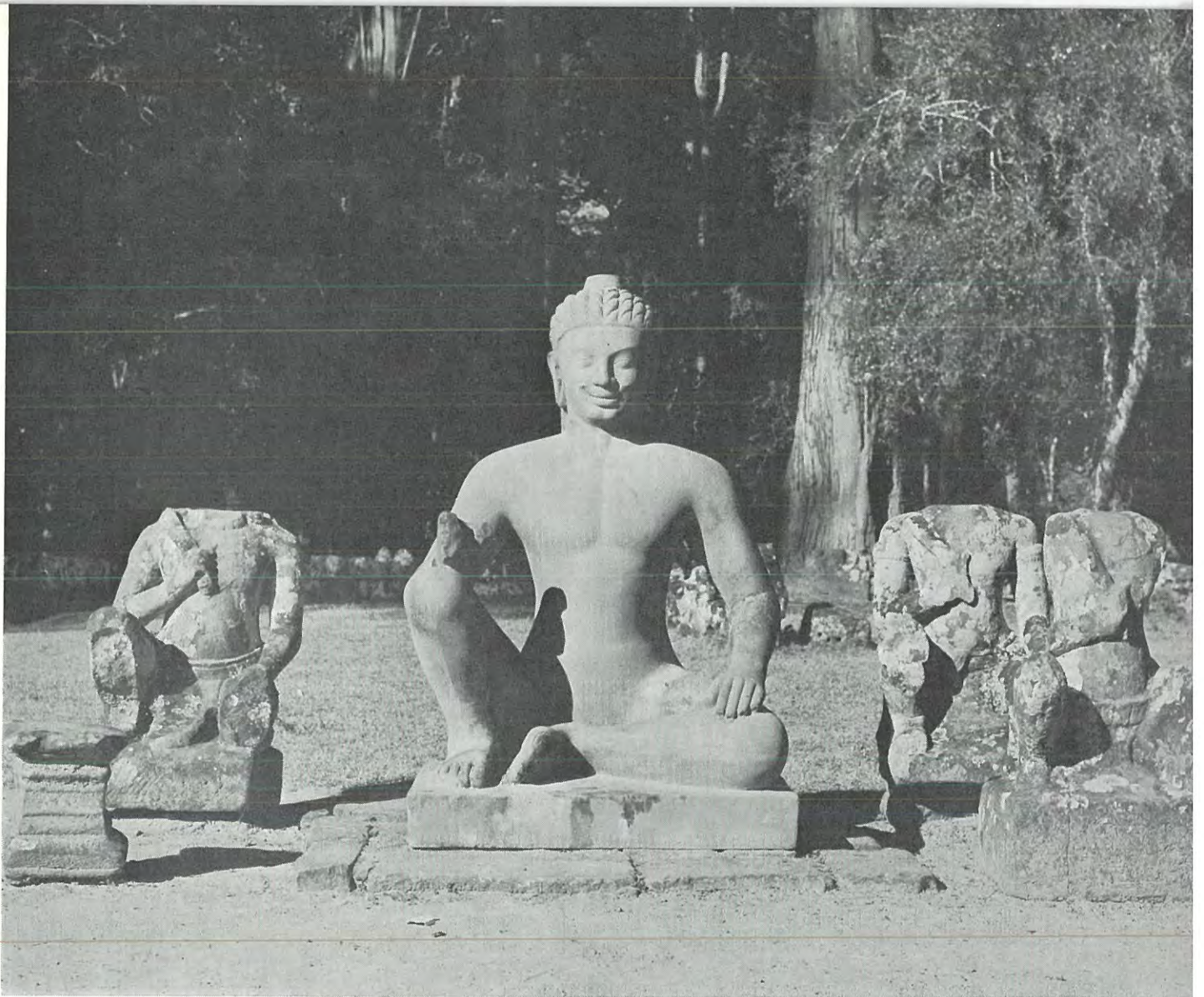


- 78頁 アンコール・ワット 西門参道よりの全景
- 79頁 アンコール・ワット デヴァター
- 80頁 バイヨン 石柱のアプサラス
- 81頁 バイヨン 観世音菩薩面



↑ バイヨン
← バンテアイスレイ 被風壁の彫刻





アンコール・トム 瘰王像↑
バイヨン 第1回廊浮き彫り→





↑アンコール・トム 獅王のテラス
外壁の浮彫より
←アンコール・トム 象のテラス

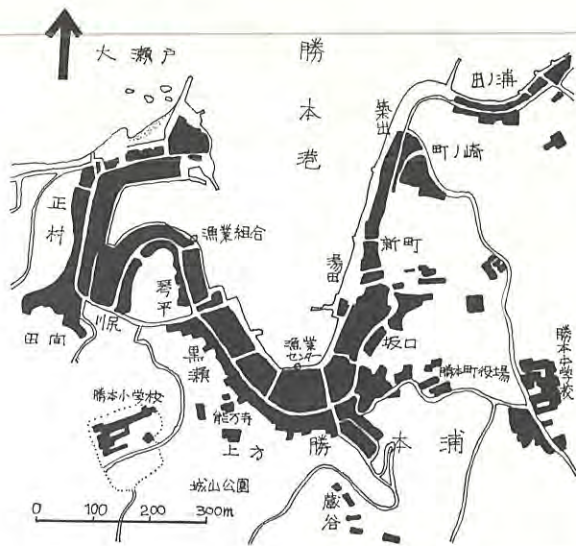


はじめに

この小論は1969年9月1日から8日間行なわれた現地調査を基に推論されたもので膨大な量にのぼる野帖、聞込記録、郷土史、現場写真等の資料が充分検討されて、研究報告をまとめる以前の、いわば資料を一つの軸の上へのせるための基本的態度を示す一個人の試論である。

このデザイン・サーヴェイは、明治大学神代研究室が、1957年以来漁村の形成課程を建築を通じて、捉えようとするシリーズの一環で、今回は第3回目にあたる。小生の参加は第1回の香川県女木島につづき今度が二度目で、今回は特に大阪芸大からも小生の他に、建築学科三回生白井哲彦君が加わって、長崎県壱岐勝本浦正村を対象に調査されることになった。当然予備調査が重ねられて、今回の勝本浦が選ばれたわけであるが、ここでは、その詳細は省略したい。

尚この調査は前述予備調査、9月初旬の本調査、さらに10月中旬の現地祭との関係をさぐる調査の合計3回にわたって行なわれた。3日間にわたる勝本浦の聖母神社例祭と三韓親征の時の御幸船競争の祭と港や建築群との関係を明らかにすることが、この調査の主潮であると考えられるが、特にここでは、勝本浦正村の日常の生活の場をとりあげて述べることにした。



第1図 勝本港略図

●現在の壱岐勝本浦

飛行機で東京から博多を経由して壱岐勝本浦まで4時間余りで達する。国鉄を利用して博多から船路をとっても一日あれば充分である。

電気、ガス、上下水道、電話、テレビ、舗装道路等の、ほぼ理想に近い姿で都市施設を整えたこの島は、ゆきとどいた都合の一面をもっている。有史以来、大陸の文化は、この島を通して入ってきたし、近代まで、いつの時代でも、最初の体験はこの島の住民であったから、現代でも尚、大都会の持つ施設を整えることを当然のこととしているのかもしれない。

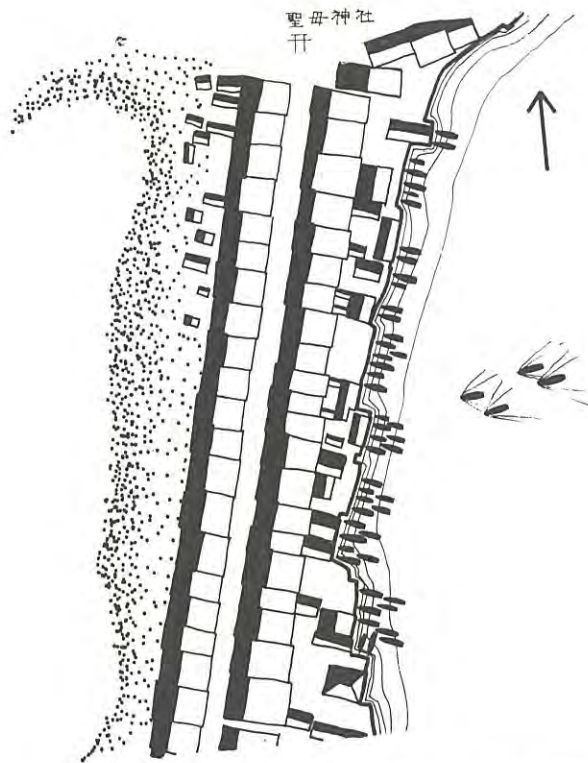
壱岐全島の平均高さは海拔70米ほどで、200米前後の高さの山は数えるほどしかない豊かな台地が開けていて、人口47,000ほどのうち、60%の農民が全島に分散している。毎年葉煙草を5億円ほど生産し、米は60,000トンを上まわる収穫があり、20,000トン以上は博多に運んでいる。十指を数える地酒も一級酒がほとんどで、水も米も良質であることを示している。931年倭名類聚抄には、田、620町とあり、1756年の田請帖には、石高、田畑合せて、450,800石とあって、古くから農地が開け、米洲と呼ばれていた時代のことが偲ばれる。

一方漁業に励む人達は全体の12%で、多くは対島寄りの勝本浦に住んでいる。博多に80キロ、対島に50キロの玄海の中にあつて、壱岐海流、対島海流の潮の流れに豊かな近海漁業資源を見出し、春夏には、すゝめいか、秋冬には、ぶり、かつお漁と年間を通じて平均した水揚げを示し、漁民の生活は非常に安定している。

勝本浦港には4~8トンクラスのジーゼル機関、無線電信、3,000~10,000燭光の照明装置を持つ近代設備を整えた1~4人乗組の漁船、400隻余りが登録されていて、文字通りの近海漁業の基地である。港内には年産70トンクラスの造船所3ヵ所があつて、新造、修理船の整備にあつており、誠に頼もしい限りである。年間210トン以上の造船高は、7トンクラスの漁船で30隻の着水を意味するから、勝本港の漁船のほとんどは地元でまかなわれている。

船体が白で内部は黄色に、形や色のデザインが統一され一見ただけで勝本港の登録船であることがわかる。400隻余りが並んだ様は雄々しくある。しかしこの雄々しさも、帆船や手漕ぎ船で漁をしていた時代は、もっと別の姿であった。1728年壱岐捕鯨業は、盛況を呈したというから、港の賑いも船も、もっと別の型であつたらうし、鯨組も1,000人を数えたとき壱岐年代譜にある。同一年、ぶり、あゆ、まぐろあみが始められ、1870年頃より

漁業改良家、中上長平が勝本で活躍した。この頃より近年にみられる漁業法が形成されはじめた。



第2図 勝本浦正村略図

●勝本浦正村の家並

この時機を一つの転機として勝本浦の家並は整備され現在の態をなした。長い間、よく風雨に耐えて、古きよき時代の平面の軒を並べている。しかしここ数年、漁業対策や離島対策等の行政指導を受けて、機関船の発展と共に家も新築や改築がされ、時代の変化がみられ、それに加えて鉄筋アパートに住む漁師が増えてきている。

ここに紹介しようとする漁師の家並は、かつての帆と手漕ぎ船のテンポで定着した、労働と休息の空間を、よく安定させて、関係づけた建築群で、現在でいう、いわゆる、建築家、都市計画家の参加していない漁師達自身が日常生活体験の中から造り出した環境である。

調査対象とした勝本浦正村の42戸は、^{せいも}聖母神社を起点にして、海岸に添ってほぼ、南に延びた。端4メートルの道路を狭んだ、2軒1組の配置計画を持った家並である。海側の家は、右左いずれか一方を入口として、海岸までの長さ25メートルほどを、ほぼ2メートルの屋内通路を筒抜けにして、陸側の家人が海岸まで自由に出入り出来るように平面の計画をしている。裏庭から海岸7



聖母神社を起点にして正村をみる

メートル位まで、^{やぐら}櫓と称する共同作業棚が、家の平面と高さを等しくせり出してあって、船を繋いでいる。陸側の家は海側の家と、ほぼ対照に入口が開かれているが、奥行は、15~20メートルどまりで海、陸側共に同じボリュームのプライベートな空間をかもし出している。道路は建築を群として、とらえるとき、個々の建築を計画する以前に、両側の家が、ほどよい率になるよう、一定の道路はばを確保した計画道路であることを、証査している。

建築の平面の使われるボリュームから推して海側の住人も陸側の住人も、身分や、生活の上下があったとは考えられない。少なくとも、建築群が計画された当時は、相対する二つの建築を単位として、双方の住人達が共同の船に乗り込み、共同の作業空間である、櫓及び、屋内通路を使用していたと考えられる。ジーゼル機関のない時代であったから、例え近海漁業であるとはいえ、玄海の漁場まで25キロ海上では1人船頭は到底考えられないし、作業能率から推定して少なくとも3~4名、あるいはそれ以上が1組になって1隻の船に乗り込んでいた。

壱岐年代譜によれば、1843年、勝本に原田氏捕鯨業を営むとあり、その時の鯨組の人達の住まいが、この正村であったらしい。しかしどうしたことか捕鯨業は、この地、この時点で長くは続かなかった。現在勝本正村の対岸にある鯨成金の鯨家敷の遺構は、原田氏より100年ほど前の1728年の壱岐捕鯨の盛況を示す巨大な礎石を残すものばかりで、朽ちて久しい。

こうして考えをめぐらしてみると、正村の群としての建築は、少数の鯨資本家が建てた、鯨長屋とは思われない。鯨組の人々が現在の住人の祖であるとしても、その

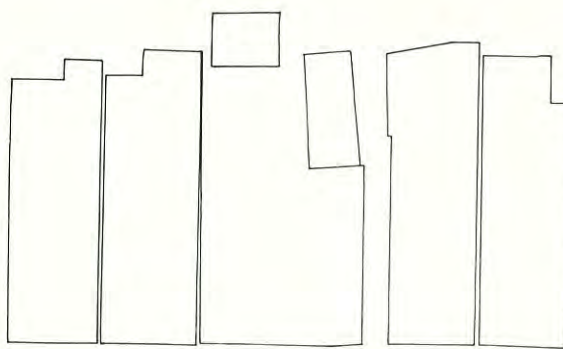
後、中上長平等の漁労改良家グループによる、近代漁業に合せて発展したと推論するべきであろう。家並の敷地配分こそ、定規をあてたようにいくつかの種類に分けられて等しい率を示しているが、軒並は一様ではない。古き、よき時代の中で建てられたものではあっても、それぞれ数年づつづれがあって、軒高なども僅かではあるが異なっている。そして軒廻りの肘木や2階手摺などの



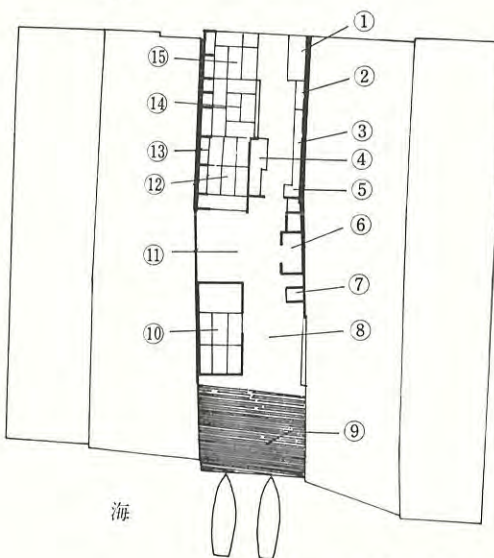
古きよき時代の中に建てられた、④肘木、⑤2階手摺

デザインなども、思い思いに意匠が施されている。

第3図に示す平面図は、Mさん宅の住空間で典型的な正村の住宅及び敷地平面を持っている。①は魚類燻製のための乾燥室で、するめいかの仕上にはなくてはならぬものである。近年は電気乾燥器機や電動熨器等がみられるが、当時は炭火及び石熨によるものであった。②は器具棚、③は神棚で、聖母及び住吉系神飾が多く、この家の場合は複数の精魂が宿って、漁村に多い多神信仰の典型であることを示している。尚この他に、座敷にも大方の家では天照神を祭ってある。⑤水屋、④台所、⑥風呂



道



海

第3図 Mさん宅略図

⑦便所、⑮前室、客応待、夜間寝間、この上階寝間、玄関上部物置、⑭仏間、食事、着替を兼ねる。2階へ登る階段室もここから通じる、⑫夫婦寝間、⑬天照神神棚、⑪中庭、⑩離れ間、この空間は核家族の場合は物置として使われ、老人の同居がある場合は老人達の部屋として使われる場合が多い。⑧内陸作業場、⑨槽、船繋ぎ及び、するめ干場等の備を持って構成されている。図示の通り屋内通り抜けの面積が30パーセント近い率を示して居る様子を見ると、長い歴史の中で陸側の家にとってはなくてはならぬ通路であり、プライバシーの負担は感じつつも海側の住人にとっても重宝なものであったことをうかがい知ることが出来る。

一日、一日が、一年に通じ、何十年に通じて、脈々と息づいて、建築を群としてまとめ、守護神を祖先の霊と共に家や共通の広場に祭り、感謝や祈りの中に、清らかな全体を形成させている。日中子供達は安心して、遊び戯れ、夕刻各戸の軒から落し掛けた緑が張られ、夜漁に出た男達の安全を祈りのうちに、語らい合う妻達や老人



落し掛け縁台

達の喜びの姿をこの建築群から見出すことができる。

権利や要求のみを主張する現在の世の中で、なすべき義務を喜びのうちに実行してコミニケイトのある豊かな生活が、ここ正村にある。これは玄海の孤島の穢れなき物語りなのだろうか、碧の中に漂う明日の希望を、この老岐勝本浦正村のデザイン・サーヴェイの中に見い出した思いである。

いつの日にか、心ない人々の群がりと、住民不在の専門家と称する計画家の計画する意味のない空間から開放されて、今日に生きる一人一人の中に総意の群としての生活空間を見出すことを願わずにはいられない。

(写真・白井哲彦)



干するめいかと作業台

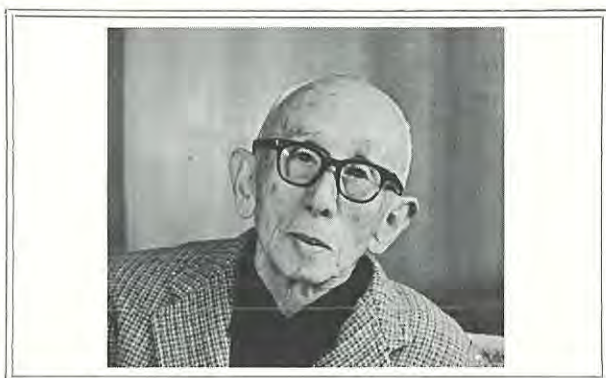


400隻の船籍をほこる勝本港



筒抜け露地

鍋井克之の芸術



画家として、鍋井克之ほどもぐまれた境涯をおくった作家は、まれであろう。かれは、大正3年、東京美術学校在学中に二科会の第1回展に入選し、翌年の第2回展には卒業制作を出品して、はやくも二科賞をうけている。当時二科賞といえば、新人の重要な登竜門であって、新聞のトップに報道されるくらい、社会的に大きな意味をもっていたのである。したがってその後大正7年に、再度二科賞を受賞することにより、かれの画壇における位置は、ほとんどゆるぎないものとなった。以来30年間、戦争で展覧会が中止されるまでかれは一度も欠かすことなく二科へ出品をつづけ、戦後二紀会を創立してからは、元老的な存在として画壇に重きをなすとともに、その作品は老いてますます精彩をはなち、豪快艶麗な円熟した画境を展開して、みるひとを感嘆せしめた。

万鉄五郎、関根正二、小出権重、佐伯祐三など、かれと相前後して画壇へ登場した作家たちの多くが、業なかばに若くして逝ったのにたいして、鍋井克之は、かなりながい生涯を、みじんも衰えをみせることなく、一貫して充実した仕事をすすめ、その円満洒脱な人柄とあいまって、多くのひとびとの敬愛をうけつつ世を去ったのである。かれこそはまさに、自身の著書の題名どおり「富貴の人」であった。

このかがやかしい画歴は、もちろんかれのすぐれた才能と資質に負うものである。しかし、それはまたいかに強固な意志と、骨身をけずるような不断の努力にささえられていることであろう。もっとも鍋井自身は、制作の苦心とか自己の芸術観などについて語ることをあまりこのまなかつた。画家が芸術談義をすることを、むしろひそかに軽蔑していた風さえあった。私がこの画家としてみたく話すようになったのは、晩年の数年間にすぎないけれども、かれの口から、その作品のあれこれについて、

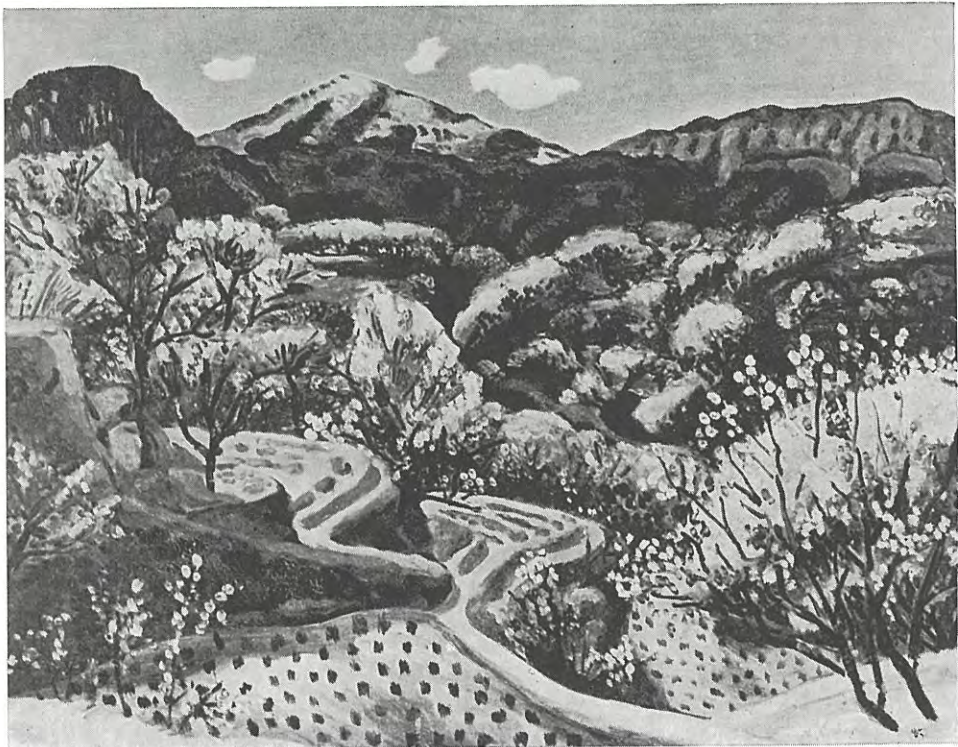
こちらが質問でもしない限り、聞いた記憶はほとんどない。話題になるのはいつも料理のことであり、芝居のことであり、また宇野浩二など旧友のかくれたエピソードであった。初期の著書には、絵画の技法や理論に関するまとまった文章も、すくなくみうけられるが、晩年は、正面切ってそういう理屈めいたことを話したり書いたりすることは、滅多になかったようである。画家は作品がすべてであって、理屈は不必要だとする自信と潔べきさがそこにあった。これは小出権重にも共通してみられる態度であり、その点において、鍋井克之は小出とおなじく典型的な大阪人であった。

だが、たとえかれがみずから大仰に旗じるしをかかげるといふことをしなかったとしても、その画業は、かれがいかに明確な信念をもって仕事にのぞみ、そしてそれをいかに終始かわることなくつらぬきとおしたかを歴然と物語っている。鍋井克之の画風は、ごく初期の作品から最晩年の仕事にいたるまで、基本的な方向においてほとんどかわっていない。もとよりながい画歴において、かれの作品の形式はすこしづつ変化し、いく度かあらたな展開をしめしている。「奈良の月」(1931)などにみられる初期のロマンチックな抒情をたたえた画面から、「田鶴梅林」(1934)のような構成的な意志がつよくはたらいっている整理された作風へ、さらに戦後の鮮烈な色彩を駆使した華麗奔放な画境へと、それはしだいに潮が満ちてくるように、たゆみない高まりと充実のうちに変化している。しかしこの変化は、外からの影響によって、既成の画風を放棄して他のスタイルへとかわるのでなく、あくまでかれ自身の内部の要求から、いわば自然発生的なかたちで展開したものである。したがってたとえ表面的な形式がどのようにあたらしい転回をしめそうとも、本質的な画風はすこしも変化していない。鍋井克之は、ほとんどかたくななまでに、自己の様式に固執し、それをつらぬきとおした画家であった。おそらくかれくらい、外部からの影響をうけなかった作家はすくないであろう。これは自己の芸術に、よほどつよい信念と明確な意識をもっていなければ、できないことである。そしてそれはまた、かれが画家として成長した時代の、日本の画壇のはげしくゆれうごいた状況をかながえれば、まことに稀有(けう)の例に属するとおもわれるのだ。

鍋井克之が新進の作家として、画壇に登場した大正初



↑ 奈良の月 1931
← 田鶴梅林 1934



年から昭和にかけての時代は、日本の洋画の歴史において、本当の意味でようやく「近代」が確立されたときにあたるといえるであろう。西欧絵画の伝統的な技術と、オーソドックスな画風を基盤とする官展系の画家たちにたいして、二科会にはじまるいくつかの在野団体にあつまってきた若い画家たちは、印象派以後、あいついでわが国に紹介されたあたらしい近代絵画の運動に大きな関心をしめし、それを摂取して、自分なりに消化しようとするさかんな意欲に駆り立てられていた。かれらの大多数は、ゴッホやセザンヌなどの後期印象派、そして20世紀の初頭に勃興したフォーヴィスムやキュビスム、さらにはそれにつづく未来派やシュールレアリスムなどさまざまな前衛的な絵画の動向に新鮮な魅力を感じ、それらにあわただしく応接することによって、いずれもそこからつよい感化をうけずにはおられなかったのである。日本の油絵の近代化は、かようにめまぐるしくもたらされる外来の様式をとにかく性急に受容し、その上で独自の固有の作風を創造しようとする困難な仕事によってなしとげられなければならない。したがって、大正初年における二科会の創立は、日本の近代洋画のあらたな出発をしめすものとして、きわめて象徴的な出来事であった。第1回展以来、この会に出品していた鍋井克之も、当然そのようなはげしい動きの渦中にあつたわけである。しかし他の作家たちとちがって、かれは、西欧のこのあたらしい絵画のスタイルから、ほとんど影響らしい影響をうけていない。それにたいする関心は、もちろん人一倍あつたであろう。しかし私のみるところでは、かれがヨーロッパから直接に画風の上でうけた影響といえるのは、モネやピサロなどの印象派の色彩感覚ぐらいのものである。だいたいヨーロッパへ留学するということが自体に、かれはあまり熱意をしめさなかった。「大抵の画家は、無理な算段をしても、洋行費をつくって、渡仏するのを、美術志望者の最終の目的とするであろうが、私には、そんな感じは起らなかった。絵をかきたらんとする者の義務として、やっとな腰をあげたのであつた」と述べているように、大正11年に渡欧したのも、自分から積極的にもとめて出かけたのではなく、「絵かきの義務」というような気持からであつた。だからヨーロッパの各地で、おびただしい数の美術品に接しても、あまり大きな感銘をうけることはなかった。たとえば、イタリアの古

い美術館では、足立源一郎など同行の日本人画家たちのあとから、下をむいて「チントレット、チントレット」と独言しながらイヤイヤ歩いていたので、案内のフランス人通訳に、不真面目だとしかられたということである。

このように、若い気鋭の画家たちの誰もが、ひとしく眼を西欧の革新的な絵画様式にむけていた時代に、ほとんどそれに関心をしめさなかったようにみえる鍋井克之の態度は、かたくなに自己のカラーにとじこもって、ひとり孤高をまもる作家のそれと理解すべきであろうか。私は、そのようなみかたは、はなはだ皮相な観察であつて、むしろまったく逆に、鍋井克之ほど西欧の絵画、この油絵というわが国の伝統とは異質の絵画をふかく理解し、その洞察の結果を自己の作品に実現し得た作家はまれであるとおもっている。かれはただ、個々の流派や様式には比較的無関心なのであつて、洋画にたいする理解は、そういう片々たる形式の相異を超えて、より本質的に油絵そのものの基本的な性質と構造にむけられていたのである。この点において、かれが昭和2年の「中央美術」2月号に発表した「油絵における本格描写」という文章は、示唆するところがすこぶる多い。このなかでかれは、文展の初期から中期にかけていくつかみることができた「制作らしきのある作品」、つまり「油絵の技法における本格描写」がしだいに影をひそめ、それにかわつて「直接自然なり人物なりのありのままの一部分を作家の感動のみで描きあげたような作品」が、あたらしい油絵の真髄であるともみなされるようになったことを指摘している。この「本格描写」と「実感主義」の対比は、文学でいえば、ちようど本格小説と心境小説のそれにあたるものであり、そこからかれは、「私は心境そのものを語るに急にして、油絵という材料に具備するところの技法上の研究、これをひきくめて技巧なるものを軽視した作品はあまり喜ばないのである」と語っている。鍋井克之がこの文章をかいた昭和初年は、大正期に印象派以後のさまざまな様式があいついでもたらされ、それらの模倣と影響のなかから、ようやくわが国独自の美感に根ざした、日本的油絵ともいふべき画風がしだいにちづくられつつあつた時期であつた。しかしこのあたらしい画風は、かれの眼からみれば、油彩そのものの基本的な骨ぐみ、つまり「本格描写」による「制作」を徹底

して追求することなく、気分と情感の表現に流れた、一種東洋的な「心境油絵」とでもいえる「スケッチ風の作品」だったのである。たとえばかれは、ここで、かつてサロン・ドートンヌにおいて二科会の主催で日本人の作品が会場の一室に展示されたときの印象を追憶しているが、それによると、西欧の作家たちの技法一てんばりの作品のなかで、日本人の作品が、いかに情趣ゆたかに、うつくしくみえるかと期待していたのに、実際にみると、それらはみな「ペしゃペしゃと消えてしまって何もみえないのがっかりしてしまった」という始末であった。

鍋井克之のこの文章は、かれ自身の作画の基本的な立場をあきらかにしているとともに、日本の多くの洋画家がややもすればおちいりやすい弱点を、すどくついたものといえるであろう。青年期には、本格的な油絵の技法の修練をかさねながら、中年以後になると理論と約束を失い、しだいに心境的、情趣的な画情をしめすようになる、日本人のほとんど体質ともいえる危険を、かれはつよく感じとっていたのである。そしてかれ自身は、生涯をつうじて、このあまりにも日本的な画境にのめりこむことを、きびしく拒絶しつづけたのであった。すでにのべたように、鍋井克之の晩年の作品は、枯淡とか酒脱とかいう境地とはほど遠い、豪華絢爛とした迫力にみちたものであった。老年になるにしたがって、かれの人間はますます脱俗軽妙の境地をしめしていったが、作品は反対に、壮大な建築のように、堅固な充実をくわえていったのである。しかしそれにもかかわらず、生涯をつうじて、かれは、絶対にアカデミズムにおちいることはなかった。かれのいう「本格描写」は、けっして伝統的な技法と表現だけに安易にたよるアカデミックな絵画を意味するものでなかったのである。日本的な情趣主義も、また生命のないアカデミズムをも、いずれも決然と否定したところに、私は鍋井克之の芸術のすぐれたひとつの特質をみるのだ。

以上のように、鍋井克之が外からの影響をうけることがすくなかったのは、頑固に自己のカラを閉ざしていたからではなく、かえって西欧の油絵そのものの核心に迫ろうとしたからにほかならない。おそらくそれは、卓越した画才とともに、なみなみならぬ技法の練磨を必要とする、至難な仕事であっただろう。しかしかれの作品

は、表面的にはほとんど苦渋のあとをとどめず、むしろらくらくと描かれているようにおもわれる。あくまで実物に即した写生を身上としたかれは、かなりの大作でも、現場で仕上げるが多かった。しかもそのモチーフとして、絶えず動いてやまない海や、かわりやすい天候の風景などがこのんでとりあげられたから、できるだけ短時間で描きあげられなければならない、いきおい筆はやく動かされ、画面はスピード感のあるタッチで即興的な調子によってまとめられるようになる。そういうところが、かれの絵があまり苦勞なく完成されているかのような印象をあたえるのである。だがこれはごくうわべの印象にすぎない。すこし注意して観察するならば、それがいかにかがっちりゆるぎなく構築されているかわかるであろう。筆勢ははやいが、タッチの調子に流れることなく、それぞれのパートはマチエールにねばりがあり、えのぐとキャンパスはしっかりとむすびついている。しばしば意表をついた視点から対象がとらえられているために、画面はすこぶるユニークな構図をとるけれども、構成は緊密にくみだてられて、いささかのゆるみもあふなげもみせない。色彩もまた、晩年になるにしたがって、赤、黄、ブルーといったそれ自体ではかなり強烈な原色が大胆にもちいられながら、画面においては、けっして浮きあがった生(なま)な感じがせず、あるべき場所におさまって相互にひびきあい、渾然とした全体をうみ出している。鍋井克之の作品で私がいつも感心するのは、このみじんもゆるぎをみせない画面の堅牢さである。興趣のおもむくまま奔放自在に筆をはしらせているようであるが、その実、この画家はおどろくほど強固に油絵の基本的な骨格をつかんでいるのであって、それはマチエール、構図、色彩のあらゆる面においてみとめられるのである。

このように鍋井克之は、「本格的描写」という点できわ立った存在であるが、しかしそのことは、かれが描写力において達者な技術の持主であったからではない。ことばの表面的な意味で、かれはむしろ不器用な画家であった。いやこの画家は、器用に描くことをつとめておさえて、意識的に不器用であろうとしたのだ。たんに自然の外観を、器用に、巧妙に、画布に再現することが本格の描写でないことはいうまでもない。それは外観にとらわれるあまり、往々にして自然の造形的な骨格を見失っ

てしまう。不器用であること、巧（うま）く描かないことによって、かれははじめて眼にみえる自然のフォルムをつきぬけて、フォルムの生命そのもの、その内奥の秘密に肉迫することができたのである。

鍋井克之は、海を、山を、岩を、花を、たんなる視覚に映じた表面としてとらえたのではない。田近憲三がいうように、かれはそれらさまざまな対象を、ひとしくマス（塊り）として把握したのである。一定の容積と重さをもって、厳然としてそこに在る実体、その不動の「量」の表現に、かれはえのぐとキャンパスをもって執拗に立ちむかったのだ。だからかれは、自然や事物のディテイルをたんねんに描きこむということをしなない。すべての事物は、大づかみに、細部を切りすてた基本的なフォルムに還元され、ひとつのまとまった塊量として画面にあらわれている。海や雲など、それ自身かたちのないものにも、かれは確固とした、動かしがたいかたちをあたえているのである。個々の細部よりも統一のある全体を、表面のうつくしさよりも中味のつまった充実した量を、ひとことといえば現象よりも実体を、鍋井克之の芸術は表現しようとしているのだ。私が油絵の基本的骨格といたしたのは、そういうことを意味しているのである。

かれがもちいたさまざまな独自の表現形式や描写技術も、このような作画の性格から必然的にみちびき出されたものである。たとえばその特色ある、きわめて粘着性のつよいマチエールも、自然や事物の量感にみちた実体の表現のためのひとつの方法である。かれは、油えのぐのねばりのある物質性を、練達のテクニックで克服して、実物さながらのイメージをつくりあげるのではなく、えのぐの物質性をむしろ強調することによって、事物の表皮の下にあるずっしりとした存在の重みを現前せしめているのである。また一見即興的な、あらあらしい筆触も、けっして気分や調子のままにほどこされているのではなく、自然を外観の細部よりも全体の構造においてとらえようとする要求にもとずいているのである。また同時に、かれは、複雑なニュアンスをもつ、無限に多彩な自然の色調を、鮮烈で純粋な、いくつかがぎられた色彩へと還元する。そしてかれはそれらの色彩を、明から暗へ自然に移行するなだらかなグラダシオンとして使用するのではなく、赤とブルーのようなあざやかな反対色を対置し、つみ重ねることによって、水蒸気の多い日

本のくすんだ色調の風景を、ぎらぎらするようなつよい光に照らされたカラフルな世界へと変貌せしめる。画面いっぱい純度の高い色彩がせめぎあい、共鳴して、絢爛とした魅惑的な情景がそこに展開されるのだ。かれがあかるい太陽のかがやく南紀の風景をこのんで描くのは当然のことである。私は、鍋井克之をまれにみるコロリスト（色彩画家）だとおもうが、それはかれが多くの色彩をもちいているからではなくて、色彩をよりつよく、よりあざやかに対比させ、ひびかせるすぐれた感覚の持主であるからにはかならない。

色彩に関してもうひとつ、鍋井克之の絵画の大きな特色としてあげなければならないのは、その卓抜なリズム感である。これはもちろんフォルムについてもいえることであるが、色彩において一層端的にみられる特色である。まず第一に、その筆のタッチに一定のリズムがある。個々のタッチはいずれも、かなり大きく、あらいが、それらはけっして乱雑におかれているのではなく、きまった方向にむかって、ひとつのリズムをもってほどこされている。それによって画面は動きをあたえられ、いきいきと躍動する。海は波のうねりに似たのびやかなリズムをもって、雲や空は、風のような軽やかなリズムをもって、筆が動いているのである。しかしこのタッチのリズムは、海や雲のような、自身動いているものの表現だけにかぎらない。岩や木や家など、不動の事物の描写にも、タッチはそれぞれの対象に即した固有のリズムをひびかせている。しかし第二に、さらに重要なことは、リズムはただタッチにみられるだけでなく、色彩相互の関係にもあらわれていることである。つまり色と色の対比やつみ重ねそのものが、きわめてリズムカルなのだ。たとえば「黒潮」（1950年）という作品に典型的に示められているように、かれはよく、紺碧の海に散在している小さな岩を、あざやかな赤で描いている。くらい部分に、突如としてこのようなあかるい色彩を大胆に配置することによって、画面にダイナミックなリズムが生じるのである。またこの「黒潮」では、前景の大きな岩を、黄、赤、ブルーという反対色でぬり分けるとともに、ふとい赤の線で輪郭をとって、強烈な効果をあげている。私はかれの風景で、とくに空の描写がうまいとおもうのだが、これもそういう色彩のリズムに負うところが多いのである。しかしこのリズムは、たんに個々のモチーフ

だけにかぎるのでなく、画面全体の色彩構成をささえるひとつの原理としてはたらいっている。そしてかようにすぐれたリズムの感覚は、かれが熱愛した歌舞伎の台詞(せりふ)や所作の間(ま)と、どこかでつながっているような気もするのである。



黒潮 (南紀白浜) 1950

色彩やタッチに、ゆたかなリズムがもたらされることによって、鍋井克之の画面は生動し、呼吸をはじめ。もしそこにリズムがないとすれば、おそらく作品は、あまりにも重苦しく、生硬なものとなったであろう。さききのべたように、かれの絵画の基本的な性格は、自然を塊量としての実体においてとらえたところにあったが、それを固定と硬化から救っているのは、とりもなおさずリズムにたいするかれのするどい生得の感覚である。一方では重く、ゆるぎない「量」そのものを、他方では動きにみちた「リズム」を、この二つの異質な要素を、みごとに融合せしめたところに、鍋井克之の芸術は成立している。フォルムと色彩、実体と運動が、たぐいまれな緊密な結合を実現しえたことによって、ここに、西欧的なアカデミズムでもなく、また東洋的な情感主義でもない、独自の日本の油絵が創造されたのである。

鍋井 克之 略年譜

- 明治21年(1888) 8月18日 大阪市西区北堀江に生まれる。(田丸克之)
- 明治29年(1896) 本家の鍋井家を継ぎ、鍋井姓を名のる。
- 明治36年(1903) 大阪府立天王寺中学に入学。この頃より、文学、美術に関心をもち、松波長年(日本画家)の門下となる。
- 明治38年(1905) 洋画を志し、広瀬勝平に学ぶ。
- 明治41年(1908) 天王寺中学を卒業。白馬会洋画研究所においてデッサンを学ぶ。
- 明治42年(1909) 東京美術学校西洋画科入学。教授は、黒田清

- 輝、岡田三郎助、長原孝太郎、同期に小出檜重、大久保作次郎がいた。
- 大正3年(1914) 倉橋仙太郎、沢田正二郎らと美術劇場をおこす。
- 大正4年(1915) 東京美術学校卒業。卒業制作「秋の連山」で二科賞を受ける。「改造」「中央公論」に小説を書く。
- 大正11年(1922) 2月フランス、イタリアへ旅行。
- 大正12年(1923) 11月帰国。二科会会員となる。
- 大正13年(1924) 小出檜重、黒田重太郎、国枝金三とともに大阪に信濃橋洋画研究所を創設する。
- 大正15年(1926) 「西洋画の理解」出版。
- 昭和3年(1928) 黒田重太郎と共著「洋画メチエー技法全科の研究書」「新しき風景画の進路」出版。
- 昭和5年(1930) 大阪府豊能郡北轟木村(現在の池田市住吉1丁目12の4)に転居。
- 昭和6年(1931) 小出檜重死去。信濃橋洋画研究所を中之島洋画研究所と改称。
- 昭和8年(1933) 東京紀伊国屋において個展。
- 昭和9年(1934) 随筆集「和服の人」出版。
- 昭和14年(1939) 満州、中国へ写生旅行。「風景画の描き方」出版。
- 昭和15年(1940) 随筆集「富貴の人」出版。
- 昭和18年(1943) 奈良に疎開。(慈眼寺)
- 昭和19年(1944) 中之島洋画研究所解散。
- 昭和21年(1946) 二紀会を創設。(創設委員)
- 昭和22年(1947) 「寧楽雅帖」出版。
- 昭和25年(1950) 「朝の勝浦港」その他風景諸作によって日本芸術院賞をうける。
- 昭和28年(1953) 「閑中忙人」出版。
- 昭和29年(1954) 奄美大島、徳之島へ写生旅行。
- 昭和33年(1958) 大阪市民文化賞およびなにわ賞をうける。
- 昭和34年(1959) 浪速短期大学教授兼デザイン美術科科長となる。
- 「大阪繁盛記」出版。
- 池田市名誉市民となる。
- 昭和37年(1962) 「大阪ぎらい物語」出版。
- 国鉄天王寺民衆駅コンコースの綴織壁画「熊野詣新絵巻」完成。
- 昭和38年(1963) 白浜三段壁に鍋井克之記念碑完成。
- 昭和39年(1964) 浪速芸術大学(現大阪芸術大学)教授兼芸術学部長となる。
- 眼疾で一時入院。
- 昭和41年(1966) 東京、大阪で鍋井克之回顧展開催。
- 画集「鍋井克之」出版。
- 眼底出血のため大阪中央病院へ入院、翌年退院。
- 昭和43年(1968) 緑内障のため大阪大病院へ一時入院。
- 信濃橋洋画研究所四巨匠展開催(芦屋、滴翠美術館)。
- 12月、胆嚢炎に腹膜炎を併発し、大阪中央病院へ入院。
- 昭和44年(1969) 1月11日 死去。池田市葬。勲三等瑞宝章を受く。



中村さんは、一生絵とデザインの間を苦労したような人だったと思う。抽象画家としてはなかなかの理論派であり、デザイン界の実力者という点では、あれだけ巾の広い人間もいなかった。つまり絵とデザイン、どちらでも食えた人なのだが、その両方に区別をつけることなしにやりたかった、またそれをやらなくてはいけないというか、両方とも必要な市民文化というものを、体で感じていた人だった。そういう意味で、ひじょうに貴重な存在だったと思う。その中村さんを中道で失って、ほんとうに惜しい。

彼は難波の生まれだから、まさに大阪市民文化のと真中に生まれ、そこで死んでいったことになる。そして一生、市民文化を豊かにするための美的衝動でがんばり抜いた。それが体の全部というか、頭の天辺から足の先まで及んでいた。頭の天辺というのは精神的な意味も含むが、文字どおりの意味でもある。つまり彼はたいへんなおしゃれで、いちど千日前で彼の帽子に関する蘊蓄に驚ろかされたことがあった。肌着でも外国製のカシミヤの、ワン・セット10万円もするものを着ている、という話は、さる下着メーカーの社長から聞いた。

近年はまさに市民精神の問題として、肥後橋、渡辺橋のデザインなどを意欲的に手がけていた。大阪万国博は、そういう彼の長年感じていた問題の、いわば檣舞台だった。また政府館における大阪系のデザイナーとしては、彼ほど最適の人もいなかった。そのため強い使命感を持ち、全力投球でがんばりすぎた結果が、こんどの思いがけない不幸となった。悲劇というほかはない。

残念ながら彼はまだ、世間的な意味では十分な理解を受けないままに逝った。というのも画家としては商業デザインに足をつっこみ、とくに店舗デザインなども手がけているために異端者だったし、他方デザイナー側から

いっても、尊敬はされていたけれども絵描きになり損ねて、という見方もないわけではなかった。つまり中村さんは、この道一筋ではない人間像のパイオニアのようなものだった。

ところで、われわれが現在直面している新しい状況というのは、芸術とデザインの境界が入り混り、やがては徹廃されるのかもしれないという方向性である。その点で中村さんは、もっとも前衛的な努力に倅していた、ということができる。アーティストともデザイナーとも割切れないけれども、まさにクリエイターだった、といえるのかもしれない。ただその努力が、10年は早過ぎたわけである。

しかし、大阪の新しい市民文化の先駆者としての、中村さんの真価が認められてくるのは、これからだとおもう。それでいうと、この辺で中村さんの業績をたたえる財団法人かなにかをつくって、アートとデザインの両方をつなぐ前衛的な努力に対し、積極的な助成計画がたてられればいいとおもう。それがもっとも故人の遺産を継ぐ方法ではないだろうか。中村さんの死をいたむとともに、この機会に提案したい問題である。

中村 真 略年譜

- 大正3年(1914) 5月30日 大阪市南区に生まれる。本名中村真三郎。
- 昭和2年(1927) 大阪市立工芸学校図案科に入学。
- 昭和3年(1928) 赤松麟作の門下となる。第2回全関展(全関西洋画展覧会)に初入選。
- 昭和4年(1929) 大阪府・市国勢調査ポスター・コンクールに入選。
- 昭和5年(1930) 美術グループ・ZIGZAGを結成。1930年展に出品。
- 昭和6年(1931) 第18回二科展に「母」で初入選。大礼記念京都美術館展招待出品。全関展で朝日奨励賞を受ける。
- 昭和7年(1932) 大阪市立工芸学校図案科卒業。大阪市立工業研究所有機課に入所。全関展で全関賞を受賞。
- 昭和8年(1933) 大阪鉄道局より宣伝ポスター等の制作を依頼。
- 昭和9年(1934) 初めて個展を開催(於大阪阪急百貨店)。住ノ江織物株式会社本社図案部嘱託となる。
- 昭和10年(1935) 大阪市立工業研究所を退所。
- 昭和12年(1937) 東京日本サロンにおいて抽象画の個展を開催。全関西洋画協会会員となる。キャバレー・ニュー大阪の店舗設計。
- 昭和13年(1938) 自由美術家協会会友となる。同協会展を大阪に招く。
- 昭和14年(1939) 自由美術家協会会員となる。
- 昭和15年(1940) 「美術」誌に執筆。
- 昭和16年(1941)～20年(1945) 応召。
- 昭和21年(1946) 川崎重工業株式会社広報掛嘱託となる。

- 昭和22年(1947) 大阪市南区久左衛門町33に定住。英文年鑑ニュージャパン編集アートディレクター
- 昭和23年(1948) 国際アートクラブ, 日本アバンギャルド協会, 汎美術協会の結成に参画。大阪復興博覧会企画に参画し, シンボルマーク, ポスターのデザインを担当。ナイトクラブ・シスコ, パーラー・ダミヤの店舗設計。
- 昭和24年(1949) キャバレー・ハリウッドの店舗設計。
- 昭和25年(1950) 東京にてモダンアート協会を創立, 委員となる。関西美術展常任委員となる。神戸博覧会のシンボルマーク, ポスターをデザイン。第1回日米対抗水泳大会のポスターをデザイン。
- 昭和26年(1951) 文部省現代美術展出品。大阪府成人教育講座(デザイン教室)講師。大阪CIEアートクラブ講師。
- 昭和27年(1952) 現代美術懇談会(ゲンピ)結成。大阪国際見本市シンボルマークをデザイン, 川崎重工業KKのディスプレイ。
- 昭和28年(1953) 総合デザイナー協会理事。大阪市立大学家政学部講師。東京国立近代美術館「抽象と幻想展」に出品。
- 昭和29年(1954) 東京国立近代美術館「日米抽象絵画展」に出品(《青の生理》)
- 昭和31年(1956) 大阪梅田ビルの壁画制作。
- 昭和32年(1957) 大阪新聞夕刊小説挿絵担当。
- 昭和33年(1958) ニューヨーク近代美術館に作品収録さる。日本流行色協会産業室内部会委員となる。新朝日ビル, 大阪フェスティバルホール及びグランドホテルの建物文字をデザイン。
- 昭和34年(1959) 昭和アルミニウムKKデザイン室嘱託。関西意匠学会委員。関西電力KK本社ビルの建物文字をデザイン。
- 昭和35年(1960) 浪速短期大学教授となる。大阪工芸会会長。
- 昭和37年(1962) シアトル21世紀博覧会, イリノイ工科大学, ウルム造形大学等視察。大阪工芸会参与。国際連合会ポスター審査員。大阪デザインハウス評議員。
- 昭和38年(1963) 日本店舗設計家協会理事。
- 昭和39年(1964) 浪速芸術大学(現大阪芸術大学)教授兼デザイン科長となる。大阪市緑化委員を依頼さる。大阪富国生命ビル壁面レリーフをデザイン。
- 昭和40年(1965) 大阪サインデザイン協会委員長。日本サインデザイン協会副委員長。大阪市屋外広告物審議会委員。
- 昭和41年(1966) 大阪肥後橋, 渡辺橋欄干をデザイン。朝日放送本社ホール綴帳をデザイン。日本美術家連盟関西支部委員長。
- 昭和42年(1967) モントリオール万博, メキシコ大学, カラカス大学視察。道頓堀川護岸デザイン。日本万国博覧会色彩調査委員会主査, ライオンズクラブ万博建築委員, 久保田鉄工KK万博展示ディレクター。
- 昭和43年(1968) 帝塚山学院大学文学部美学科講師。大阪府マーク審査委員。大阪市内各所歩道橋, 交通安全施設デザイン色彩計画, 新御堂筋, 堺筋等美観計画街路灯計画, 新淀川大橋デザイン監修, 横堀川護岸及び河川公園設計監修, 大阪駅前照明灯

デザインなどを担当。サンアントニオ・ヘミスフェア視察。日本万博日本政府館第4号館展示設計主任。財団法人共同出展協会(生活産業館)展示アートディレクター。関西電力KK新型コンクリート電柱(美化柱)をデザイン。豊中市民会館綴帳をデザイン。

12月16日 細網肉腫のため大阪四天王寺病院に入院。

昭和44年(1969) 1月6日 大阪市立大学付属病院へ転院。大阪日本橋欄干をデザイン。

5月14日 死去。

遺稿

私はいたたまれない 実感的都市デザイン論 中村 真

大阪御堂筋の街灯が戦時中の供出によって, 昭和初年にでき上がった時の4分の1に減ったままだということを知っている人は少ないのではないだろうか。飛行機で大阪市を見るとメイン・ストリートが一番暗い。暗いから夜になると横丁からゴミを捨てに御堂筋へ出てくる。普通なら横丁へ曲がってする立ち小便を, わざわざ御堂筋へしに出てくる。これが大阪の都心だ。

都心に生まれ, 都心に育ち, そして将来も都心を離れる気持ちのない私にはまるで身をよごされる思いだ。

歳末になると連日のように交通マヒが起こる。そして「道路を整備せよ」「都市計画を徹底的にやれ」という声が出る。しかし問題がこれで解決するだろうか。数年前から私は自分の仕事との関連もあって「都市デザイン」の研究をしてきた。「都市デザイン」というのは「都市計画」とも「公害対策」ともちがう。都市計画を広く, もっと総括したものが都市デザインだ。

たとえば交通標識だが, ヨーロッパでは赤地に白の横線のはいった信号は横断歩道のしるしだ。しかし同じ信号が日本では車の停止信号に使われているのである。人命尊重と車尊重のちがいがこんなところに出ているわけだが, 都市デザインではここまで考えなくてはならない。

ル・コルビュジェの自由作品に「輝く都市計画」とい

うのがある。イメージ・プランといわれるもので、ちょうど砂漠のまん中に新しい都市を建設するように、これだけの広さには住宅がどのくらい、公会堂がいくつ、美術館がいくつ、広場はいくつと人知でおよぶかぎりの理想的な都市をこしらえたものだ。もちろん、この通りを作ることには不可能だ。しかしひとつの理想像を描いてそれに近づけようと努力しなければいつまでたってもいい都市は生まれぬ。問題は現在の都市計画を推進している人たちの間にこの理想像があるかどうかということだ。今ででき上がっている道路や陸橋ひとつをみても、とても何かがありそうには思えない。

たとえば長堀の駐車場。川を埋めて、その一部を駐車場にしたわけだが、これなどは大阪の交通事情をほとんど考えなかったのではないか、と思われるのだ。むかしは大阪の交通は京都、奈良から紀州、泉州へゆく南北の交通だった。現在は京都、奈良から神戸以西へゆく東西の交通である。この東西にはほとんど道らしい道はない。長堀を埋めるなら、まず東西に車を走らせるということを考えねばならないはずだが、そこに現在は車をとめているのである。はじめから一本の線があって、それにそってことが行なわれたというのではなく、だれかの思いつきがそのまま実現したという気がして仕方がない。

これでは都市計画ではなく、コウ薬張りと同じ間に合わせの仕事だ。不都合なことが起こると、その上へ間に合わせのコウ薬をベタベタと張って急場をしのいでいるのである。大阪駅前のできた陸橋にしてもそうだ。

それを寄付した人の善意はありがたいが、もし為政者に大阪駅前はどうしなければならぬという案があったら、あんなにぶさいくなものは作らなかつたはずだ。だれかが寄付したいといえば、腹案にしたがって建設してもらおう。車が通ってあぶないから橋をかけて人間をわたすというのではこれもコウ薬張りである。人間が歩くのにあぶないのであれば大阪駅前の広場のようなところはダブル・デッキ、つまり橋ではなく大阪駅と阪神、阪急百貨店を結ぶ一枚の床を作らねばならないのだ。

車がふえる。あぶない。あぶないから橋をふやし、信号をふやすというのでは問題はいつまでたっても解決しない。あぶなければ信号をなくすという方向へもってい

かなければいけない。ダブル・デッキにして上を歩道にすれば信号はいらない。

こういうことをいうと、すぐ経済が許さない、時間がないということになるのだが、問題は金や時間よりもそれを考える頭がないということだ。大阪のような過密都市でコウ薬張りのような対策ばかりしては、しまいには身動きがつかなくなってしまう。

そもそも橋をかけて人間をわたらせようと思えることが人間をなめた話で、車なら機械だから少々のがりさがりは何でもないが、人間は階段ひとつのぼるのにも相当のエネルギーがいる。根本から考えが間違っているのである。ついでにいえばあの陸橋の脚の色だが、これが何と真っ赤だ。赤などという色彩は、アクセントとして使うものであんなにベタベタぬりたくったのでは、みっともないことこの上ない。おまけに赤は夜になるとすっかり見えにくくなってしまふ。下を通る車がぶつかったらどうするのか、橋には脚があるということは考えなかったものだろうか。

名神高速道路にしても、これ自体はりっぱなものだが、大阪市内に住んでいる私などが、名神高速道路にまでどうやって出てゆくのか、ということはほとんど考えられていないようにみえる。

これもついでにいわせてもらえば、都市計画を立案し、実行している権力エリートたちのうち何人が都心に住んでいるのだろうか。郊外で生活している感覚でことをはこんでいるような気がして仕方がない。ひとつの道路をつくるにしてもそれはすべて通りぬける人のためのもので、そこに住む人のことまでは考えられていない。ヨーロッパなら大きな道路の交差点はたいい広場になっている。パリのバンドーム広場、コンコルド広場、ベニスサンマルコ広場などはみなこれだ。つまり四つかが“入り隅”になっているのだが、日本の場合はみなかどが“出隅”だ。そこで人が生活し楽しむようにはできていないのである。これは権力エリートたちが、都心に住んでいないためだ。

もうひとつの厄介なものに情緒的エリートというものもある。「名所を残せ」「詩情をそこなうな」という言葉で作られた大阪の新心斎橋などもそれだ。川を埋めて土を盛り上げ、その上にごていねいに欄干まである橋をかけたわけだが、これなど悪いことではなくても、あまり先

の先まで考えているようにはみえない。これは情緒的エリートたちのしわざである。川を埋めたらその川底をそのまま車道にすればはるかに合理的なのだ。もともと地下鉄の上を川が流れていたのだから、地下鉄とは関係がないはずだ。

いろいろと不満をぶちまけたが、そんならえらそんなことをいって具体的にどうすればよいのか、できもしないことをなにをいうか、と当然いわれるだろう。しかしできもしないことではない。悲しいことに都市計画に関しては、日本には完全なしろうと、建築デザインといった部分的な専門家しかいない。私はこれらの人たちが集まって一日も早く「都市の未来のデザイン」を作り、

その方向に向かって少しずつでも前進してほしいと思うのである。ヨーロッパではこれを「都市デザインへのアプローチ」といっているが、問題は一日も早く都市デザインを作りあげることである。これは大阪に限ったことではなく、どここの都市にでもいえることだ。もうひとついわせてもらえば、都市デザインを作る場合、外に住んでいる人にはあまり口を入れてもらいたくないと思っている。その土地に住む商人も、芸術家も、サラリーマンも、タクシーの運転手も、そんな人たちが集まって自分たちの理想像を描いてこそ、人間のための新しい都市が生まれるのである。

(昭和39年12月14日大阪読売新聞掲載)



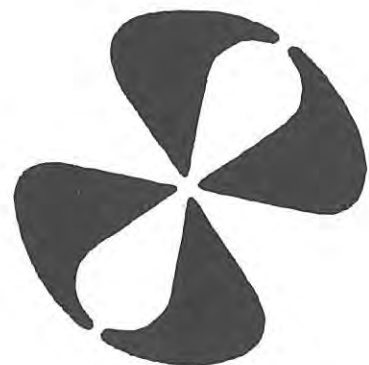
パイオニア壁紙KKシンボルマーク



モダンアート協会シンボルマーク



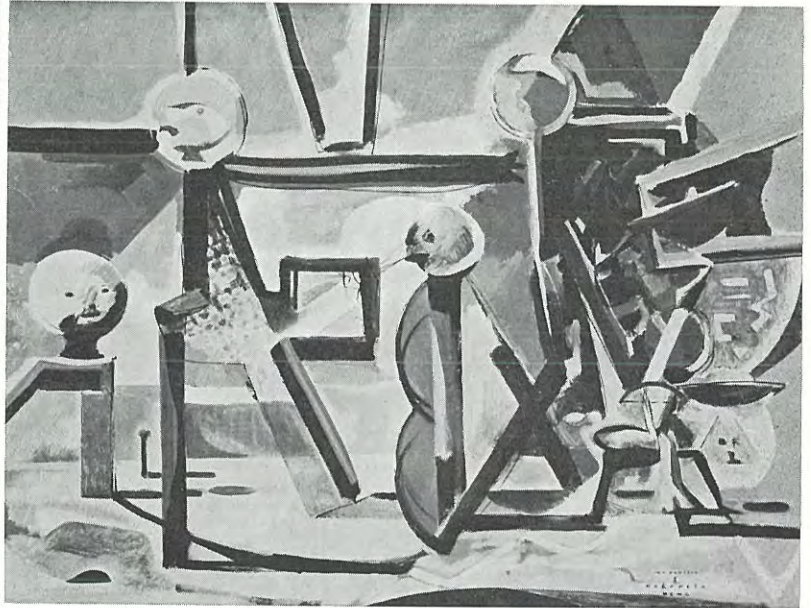
浪速信用金庫シンボルマーク



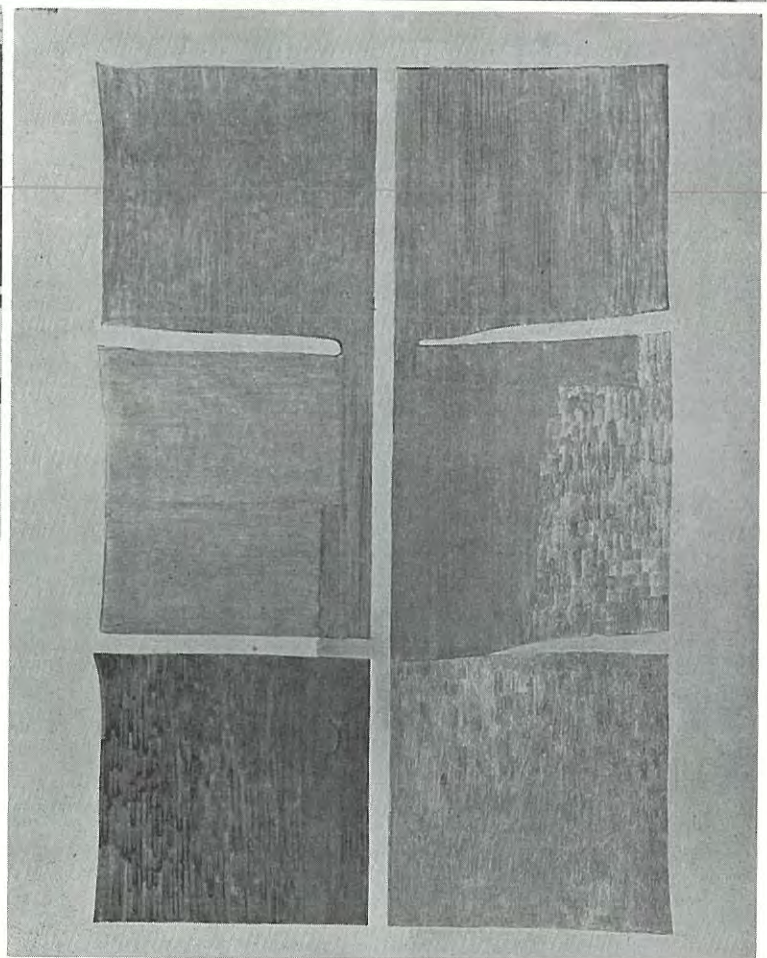
中村真造型科学研究室シンボルマーク

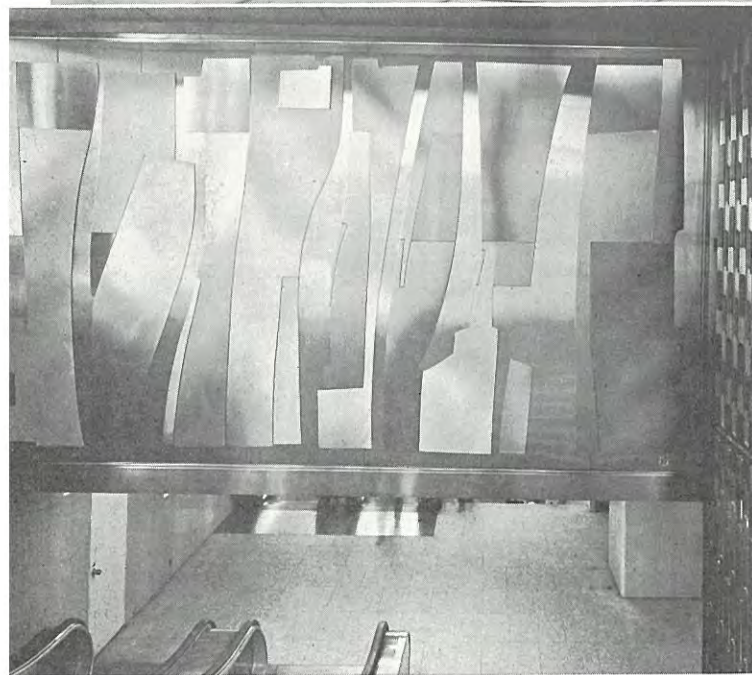
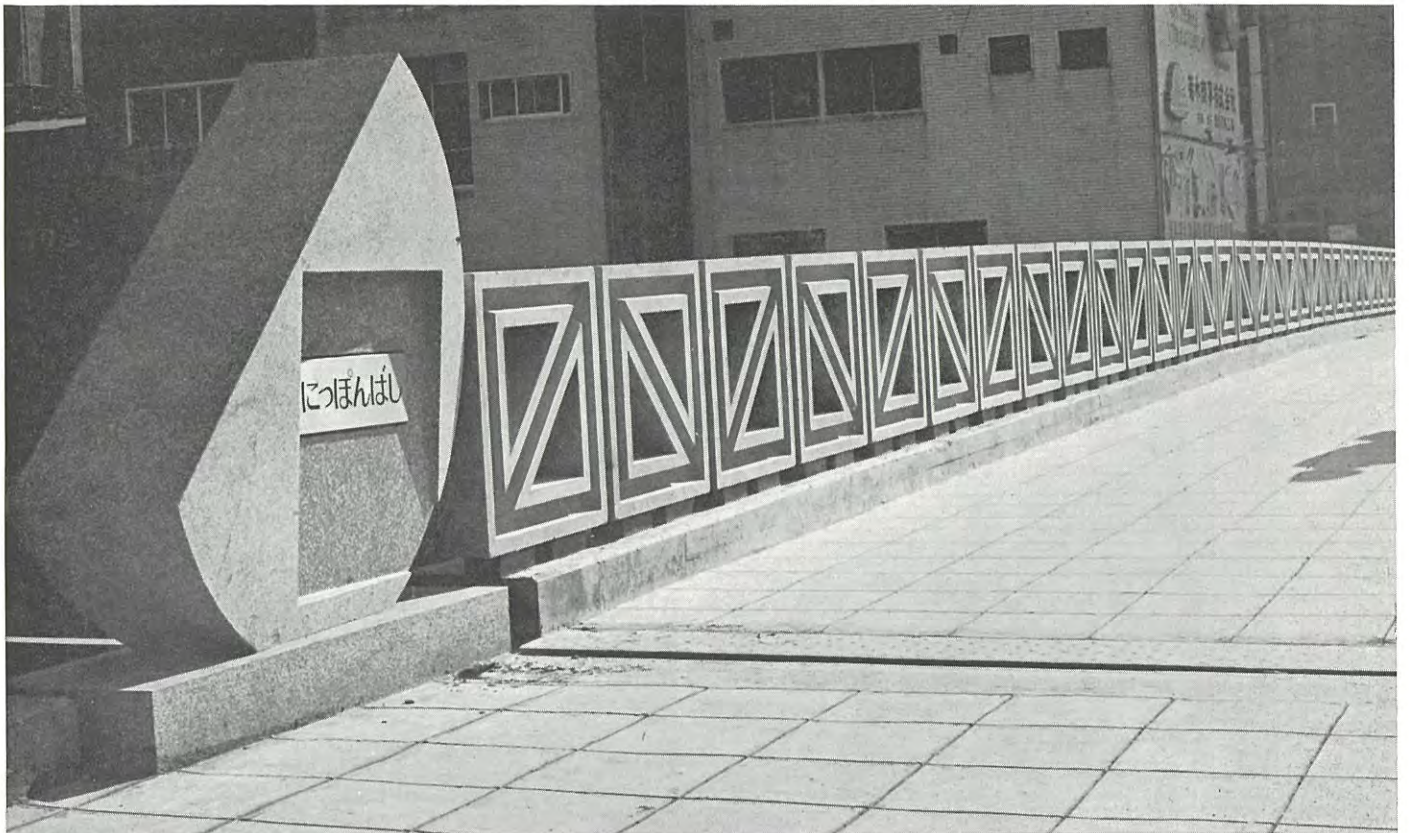


← 2月の手袋 1934
↓ 吾が家族 1950



黒い太陽 1951 ↑
1:2:3 1956 →



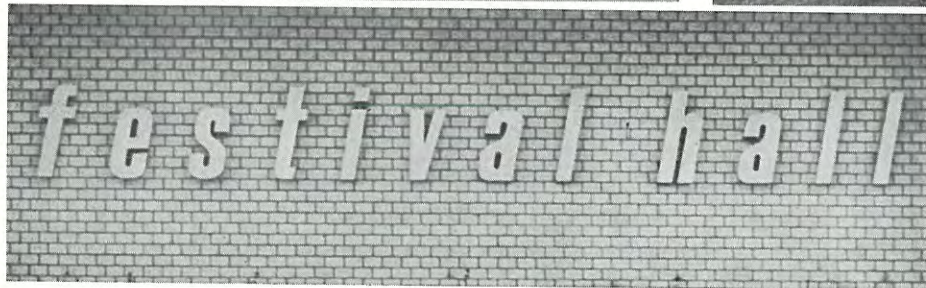


↑大阪日本橋欄干 1969

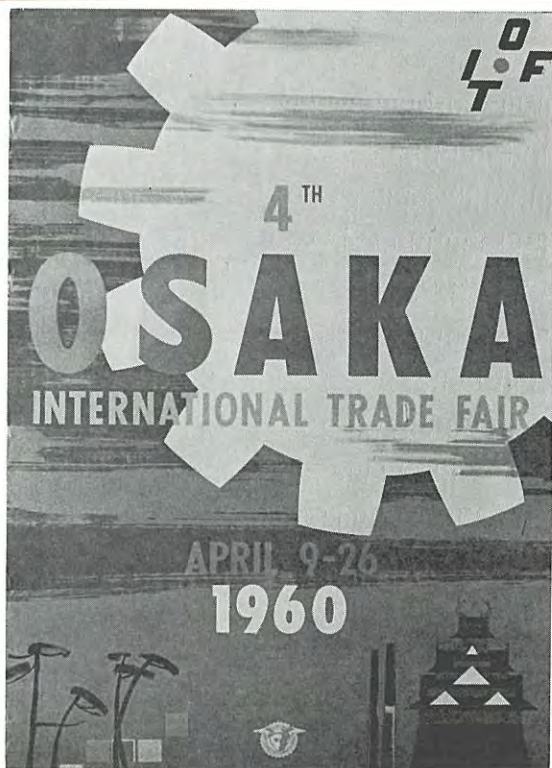
←富国生命 1964

↓喫茶店グレコ室内





ポスターと建物文字デザイン
 (大阪新朝日ビル・フェスティバルホール
 は1958年、日米国際水上競技大会ポスター
 は1950年の作)



近代芸術に関する一般概説書は数も多く、手にも入れやすいが、原資料としての宣言文や手記などは意外に入手しにくい。このような資料が近代芸術を理解するにあたって不可欠であることは、いうまでもなからう。本欄では、今後毎号《近代芸術の記録》として、これまで比較的紹介されていなかったものを、重訳を避けて、できる限り原語からの翻訳によって、忠実に再録していきたい。なお〔 〕内は訳者の補ったことばである。

〈記録〉

未来主義の創設と宣言

私の友人たちと私は、電気の心臓の秘かな輝きを放射している、それゆえわれわれの魂がきらきら光っているような、穴のあいた真鍮の円蓋のある回教寺院の〔形をした〕ランプの下で一夜をあかした。われわれは長い間、論理の極限をつくして議論し、何枚もの紙を熱狂的な文字で黒くうめながら、豊饒な東洋風の絨毯の上にわれわれの先祖伝来の怠惰を足で踏みつぶしてきた。

このような〔遅い〕時間に、空の陣地から秋波を送ってくる敵の星の軍隊を前にした、堂々たる灯台か前線歩哨のように、眠らずに立っている唯一人のものであることを感じたとき、限りない自負の念がわれわれの心を満たした。連れはただ、巨船の地獄の罐の前で蠢く罐焚き、狂ったように奮進する機関車の灼熱する腹の中をさま迷う黒い幽霊、街の壁にそってあぶなつかしく両手をばたつかせながら千鳥足でゆく酔っ払いだけであった。

祭のさ中の村落を、氾濫したポー河がゆさぶりを、不意に根こそぎにし、洪水の渦のなかをひきずって、滝の上から海のなかへ引き入れるように、いろいろな色の光をきらめかせて、突然おどり出て通りすぎた巨大な2階建て市電の恐しい騒音を聞いた瞬間に、われわれの体のなかを戦慄が走った。

そのあとは、前にもまして深い静寂が襲った。だが、古い運河の祈りの弱々しいつぶやきや、瑞々しい緑のひげのある瀕死の宮殿の骨の軋む音に耳を傾けていると、突然窓の下で、飢えた自動車の咆哮が聞えた。

《行こう、行こう、友よ！——私は言った——出発しよう！ ついに神話や神秘主義的理想は克服された。われわれはケンタウロスの誕生に付き添うことになる。まもなく最初の天使の飛びたつのが見えよう！……われわれは生の門をゆさぶって、その蝶番と門を確かめなければ

ばならない！……さあ、地上における最初の夜明けだ！数千年に及ぶわれわれの闇の中へ初めて斬り込む、赤い太陽の剣の輝きに匹敵するものは存在しない！……》

われわれは3頭の鼻息荒い野獣〔自動車のこと〕に近づきその灼熱した胸を優しくなでた。私は自分の自動車の中に、棺桶に入った屍体のように横になった。しかしすぐに、ギロチンの刃のように私の胃を威すハンドルの下で息をふきかえした。

激昂した狂気という箒がわれわれ自身からわれわれを掃き出し、急流の河床のようにまわりが深く切りたった街路を横切ってわれわれを駆りたてた。あちらこちらの故障し〔て消え〕たランプが、窓ガラスの背後で、われわれの衰えた目のあてにならない数学〔的能力〕を無視できることをわれわれに教えた。

私は叫んだ。《嗅覚、嗅覚だけで野獣は十分なのだ！……》

そして、われわれは若いライオンのように、青白い十字架で汚された黒い毛皮を着た死神、すみれ色の、生き生きした、振動する広い空の方へ、遠く走り去る死神を追跡した。

しかしながら、自分の気高い姿を雲の上に掲げてしまった心の恋人も、ビザンチンの指環のようによじれたわれわれの屍体を献呈する無慈悲な女王も、われわれはもたなかった。そのために死にたいというようなものは何ひとつなかった。あるのはただ、あまりにも重苦しいわれわれの気持から、最後にわれわれを解放したいという欲望だけであった！

われわれは番犬を家の入口で押しつぶしながら走った。犬は焼けつくようなタイヤの下で、アイロンの下の〔シャツの〕襟のように、丸くなった。慣れた死神は曲り角ごとに私を追いこし、挨拶のために手を差しだし、時々、合わない顎骨のいやな音をたてて地面に横たわり、水たまりごとに、私にビロードのような甘美な目つきを向けた。

《恐しい〔難破船の〕船体から脱出するように、知識から免れよう。そして、誇りで色づけられた果物のように、巨大でよじれた風の口腔の中へ身をなげよう！……自暴自棄からではなく、不合理という深い井戸を満たすために、見知らぬ者の餌食となろう！》

私はこのことばを述べるやいなや、自分の尻尾をかも

うとする犬の気違いじみた陶酔と同じように夢中になってはげしくぐるぐる回った。同じ瞬間に2人の自転車に乗った人が私の方へ現われ、ともに矛盾しているけれども説得力ある2つの議論のように、私〔の車〕を前にして躊躇しながら、私を非難した。彼らの愚鈍なジレンマは私の領土で議論されたのだ。……まったく飽き飽きする！ あーあ……私は短く打ちきって、不快のあまり、空をとぶ車輪をもって堀の中へ突入した……。

おー！ 母なる堀、殆ど泥水で一杯の堀！ 工場の美しい堀！ 私はむさぼるようにお前の、元気づけの泥水を味わった。それは、私のスーダン人の乳母の聖なる黒い乳房を思い出させた。……転覆した自動車の下から——汚なく臭さいぼろのように——立ちあがったとき、私の心を喜びで赤く燃えた鉄が気持ちよく横切るのを感じた！

釣糸で武装した漁師と足痛風病研究者の一団が、すでにこの珍事のまわりで騒ぎを起していた。忍耐強く細心の注意で、この群衆は、砂の一杯詰った大きな鯨に似た私の自動車を探すために、高い装置と巨大な鉄の網を準備した。自動車は、良識という重い車体と安楽という優雅な詰物を、うろこをはぐように、底に捨てて、堀からゆっくりと姿を現わした。

人々は、私の美しい鯨が死んだと思った。しかし、一度私が愛撫しただけで十分にそれを生きかえらせることができた。自動車は生きかえって存在した。しかも、あらたに強力な鱗で動いていた！

こうして、——金くそ、無用の汗、空の煤の混合物という——工場の見事な泥をかぶった顔と打傷をうけて包帯をまいた腕をもって、ものおじせずにわれわれは、われわれの最初の意志を、地球上の生ける全人類に対して、次のように書きとった。

1. われわれは、危険への愛、活力と無鉄砲への習性を讃歌したい。

2. 度胸、大胆不敵、反逆、これがわれわれの詩の本質的要素となるだろう。

3. 文学は今日まで、沈思不動、無我放心、睡眠を称讃してきた。われわれは、攻撃的運動、興奮的不眠、奔走的通行、宙がえり、平手打ち、拳打を称讃したい。

4. 世界の壮麗さは、スピードの美という新しい美によって豊かになったことをわれわれは断言する。爆発性

呼吸をする蛇に似た太い管で飾られたボンネットの競走用自動車……豪音を発して機関銃弾のように走る自動車、これはサモトラケの勝利の女神〔ニケ〕よりも美しい。

5. われわれは、ハンドルを握っている人間を称揚したい。ハンドルの理想的な軸は、軌道の周囲を疾走する地球をつらぬいているのだ。

6. 詩人は、熱心に、精力的に、物惜しみせずに、原初的要素に対する熱狂的な情熱を高めるように努めなくてはならない。

7. 戦争以外には、美は存在しない。攻撃的性格をもたないような作品は、傑作ではありえない。詩は、未知の力を人間の前にひれ伏させるための、それに対する猛攻撃として生みだされるべきだ。

8. われわれは、世紀の最先端にたっている！……われわれが不可能事の秘密の門を突破しようとするときに、なぜ後ろをふり返らなくてはならないのだろうか。

時間と空間とは昨日死んだ。われわれはすでに遍在する永遠のスピードを創造したので、今は絶対の中に生きているのだ。

9. われわれは——この世の唯一の健康増進法である——戦争、軍国主義、愛国心、無政府主義者の破壊趣味、殺しあいの口実となる美しい思想、女性に対する侮辱を賞讃したい。

10. われわれは、美術館、図書館、各種のアカデミーを破壊し、道徳至上主義、男女同権主義に対し、またすべての日和見主義や功利主義的卑怯に対して闘いたい。

11. われわれは、労働、快樂、あるいは暴動に興奮ししている大群衆を歌い、近代都市における革命の多色的多声的潮流を歌い、強烈な電気の月光に焼かれた兵器廠や造船所の感動的な夜の情熱を歌い、煙をはく蛇をのみこむ貧欲な駅舎、曲線をなす煙の糸で雲にかかる工場、日光をうけた剣のように輝いている川をひとまたぎする巨大な競技者に似た橋、冒険を求めて、地平線を嗅ぎつける蒸気船、管の勒をつけた巨大な鋼の馬のようにレールの上を蹄を鳴らしながら進む胸幅の広い機関車、プロペラを旗のように風にはためかし、熱狂した群衆のように拍手喝采する飛行機のすべるような飛行を歌う。

イタリアから世界へ向けて、われわれは、きわめて魅

感的で扇動的なこの宣言——ここに今日未来主義を創設するのであるが——を発する。われわれは、大学教授、考古学者、観光案内人、骨董屋の悪臭をはなつ瘡痕症状から祖国イタリアを救いたいからである。

イタリアは、いままであまりにも長い間、古物商の市場となっていた。全土をおおいかくし、墓場にしてしまう無数の美術館から、イタリアを救いたいのだ。

美術館、すなわち墓場！……お互いに知らない多くの屍体の忌わしい雑居という点ではまったく同じである。美術館、それは、憎みあっているもの同志、知らないもの同志が永久に並んで眠る公衆大寝室なのだ！美術館、それは、争いの壁のうで色と線の殴打で情容赦もなく殺しあう画家と彫刻家の愚かな屠殺所なのだ！

死者の命日に墓参りするように、一年に一度巡礼するくらいは許してあげよう。一年に一度ジョコンダ〔モナ・リザ〕の前に花を捧げるくらいは認めてあげよう。……しかし、毎日われわれの悲哀、失いやすい勇気、病的な不安をもって美術館をめぐることは許さない。なぜ自殺したいのか。なぜ腐敗したいのか。

自分の夢を完全に表現したいという欲望に対する克服しがたい障害を排除しようと努める芸術家のうんざりさせる洪面のほかに、古い額のなかに一体何を見ることができのだろうか。……昔の額縁絵画に感嘆することは、われわれの感受性を、創造と活動のはげしい噴出のなかへ投げないで、埋葬用の骨壺のなかへ流しこむのと同じである。

疲労困憊、消瘦衰弱、軽蔑無視しか生まない際限のない無益な過去讚美によって、あなた方は自分のすぐれた能力をすべて浪費したいのか。

実際、芸術家にとって、美術館、図書館、アカデミー（空しい努力の墓場、礎にされた夢のカルヴォリオの丘、中断された激情の登録所！……）へ毎日通うことは、自分の才能と野心的な意欲に熱中する青年にとって、両親の長い保護が有害なのと同じように害がある。死の床にある人、病人、囚人にとって、過去の讚美は、恐らく自分の不幸に対する慰安となろう。なぜなら、彼らにとって未来は閉されているから。……しかし、われわれは過去からもはや何も学びたくない。われわれは青年であり、強い未来主義者なのだ！

さあ、やって来い、黒こげになった指をもった生き生

きとした放火犯よ！ こっちだ！ こっちだ！……そこへだ！ 図書館の書架へ火をつけろ！……美術館を水浸したするために、運河の道筋を変えろ！……かつて名声のあったカンバスが水の上に色あせぼろぼろになって漂流するのを見るのは、何という喜びだろう！……つるはし、斧、ハンマーを握れ、そして尊敬されてきた街を情容赦なく破壊せよ、破壊せよ！

われわれのなかの最年長者は30歳である。それゆえ、われわれの仕事を完成するのに、少なくともまだ10年は残されている。しかし、われわれが4歳になれば、われわれよりも若くて有能な別人によって、書きつぶされた原稿のように、われわれは紙屑籠に投げ捨てられよう。われわれはそれを望みたいのだ！ われわれの後継者はわれわれに敵対してやって来るだろう。彼らは、速くから、あらゆる方向からやって来る。しかも、彼らの基調となる歌を速い調子で踊りながら、略奪者の曲がった指を拵げながら、アカデミーの門に、すでに図書館のカタコンベ入りを約束された、腐敗したわれわれの精神の芳香を、犬のように嗅ぎつけながら、やって来るだろう。

しかし、われわれはそこに居ないだろう。……〔しかし、やがて〕彼らは、ついにある冬の夜、だだっ広い野原の、単調な雨の音をたてている、もの悲しい差しかけ屋根の下にいるわれわれを発見するだろう。そして、振動するわれわれの飛行機の近くで、われわれの心像の飛翔のもとに燃えている、現代のわれわれの書物が提供するわずかな火に手をかざしてしゃがんでいるわれわれを見るだろう。

彼らは、苦悩と怒りにあえぎながら、われわれのまわりで騒ぎをおこすだろう。そして、彼らの心が、われわれに対する感嘆で酔っているのもそれだけ和解しがたい憎悪にかられて、われわれの誇り高い、疲れをしらぬ大胆さに腹をたてて、われわれにとびかかって殺害しようとするだろう。

強く、健康な《不正の女神》が、われわれの目に燦然と輝いて現われるだろう。——事実、芸術とは、暴行、残虐、不正以上のものではありえないのである！

われわれのなかの最年長者は30歳である。しかしながら、われわれはすでに宝を、力、愛、大胆、狡猾、粗暴な決意という無数の宝を浪費した。それをわれわれは、

忍耐しきれず、急いで、計算もせず、ためらわず、休まず、息を切らして、遠くへ投げ捨てた。……われわれを見たまえ！われわれはまだ疲れてはいない！われわれの心はどんな疲労も感じていない。なぜなら、われわれの心は活気、憎悪、速度で養育されたから！……驚いたか。……だが、あなた方が、生きていることを忘れていたから、それは当然のことなのだ！われわれは、世界の頂に立って、もう一度、われわれの挑戦状を星につきつけるのだ！

われわれに異議があるか。……もうたくさん！たくさん！われわれはそれを知っている。……それに出会った！……われわれの美しい嘘の知性は、われわれが、先祖の決算であり、延長であることを肯定している。——恐らく、そうであろう！……しかし、それがどうしたというのだ。われわれは理解したくない！……このようなひどいことばをわれわれに繰返す人に災あれ！……

われわれは、世界の頂に立って、もう一度、われわれの挑戦状を星につきつけるのだ！……

F. T. マリネッティ

〔1909年2月20日〕



ボッチョーニ
別れ（心の状態シリーズ）1911年、油彩、70×96cm ニューヨーク、個人蔵

未来主義画家宣言

イタリアの若い芸術家たちに！

われわれが、自分たちの理想を未来主義詩人の理想と結びつけながら発する反逆の叫びは、決してある美学流派から出てきたものではなく、今日すべての創造的芸術家の血管のなかに煮えたぎっている激しい欲望の表現な

のである。

われわれは、美術館という不吉な存在によって育てられた過去に対する狂信的無自覚的俗物的な崇拜と根気よく戦いたい。われわれは古い絵画、古い彫像、古い品物に対する卑屈な讃美、時間によって触まれ、汚され、腐触されたすべてのものに対する熱狂に反対し、若く、新しく、生命の脈うつものに対する一般的軽蔑を不正であり、罪だと判定する。

友よ！われわれはあなた方に次のように宣言する。勝ち誇った科学の進歩が、おとなしく過去の奴隷となる人と、未来の輝かしい壮麗さを確信する自由なわれわれとの間に、深淵をつくりだすほど深い変化を、人間性のなかにひき起したのだと。

16世紀以後わが国の芸術家たちが、古代の栄光の絶えざる搾取によって生きながらえてきたという卑劣な怠惰に対して、われわれは嘔吐を催す。

ほかの国民にとって、イタリアはいまなお死の国、墓でおおわれて白くなった巨大なポンペイである。実際にはイタリアは再生し、政治的再統一に知的再興が続いている。文盲の国に学校が倍増し、無為安逸の国に無数の工場が音をたて、伝統美の国に今日、斬新さに対するひらめきをもつ靈感の飛翔がみられるようになっている。

自分を取り巻く環境のなかに固有の諸要素を見出す芸術だけが生命をもっている。われわれの先祖が、彼らの魂をつつんでいた宗教的雰囲気から芸術の素材をひきだしたように、われわれも、触知できる現代生活の奇蹟、地球を包む速度ある鉄道網、大西洋横断定期船、ドレッドノート艦〔弩級艦〕、空に跡を残す驚異の飛行、潜水夫の神秘的な大胆さ、未知のものを征服するときの痙攣性の戦い、これらから靈感を得なくてはならない。大都会の熱狂的な活動、最新の夜行生活心理学、放蕩者、浮気女、ならず者、アルコール中毒患者の熱っぽい顔、われわれはこういうものに気づかずにおれようか。

われわれはすべての芸術表現の必然的革新に貢献したく、見たところ虚偽の現代性を装って、伝統やアカデミズム、とくに嫌悪すべき知的怠惰にだまされているすべての芸術家、すべての学校に、断固として戦いを宣言する。

ローマにおいては老化した古典主義のへどの出そうな再開に拍手喝采し、フィレンツェでは両性的擬古主義の

神経症的研究者を称讃し、ミラノでは平凡で無分別、大げさな技巧的精緻に大金を払い、トリノでは恩給で暮す政府官吏の所有する絵画にへつらい、ヴェネチアでは化石となった錬金術師の雑多な錆ついた品物を賞讃する無自覚なやじ馬たちを、われわれは青年たちの軽蔑に価するものと告発する！ 要するに、イタリアの各地で尊敬されている殆どの芸術家を極度に卑しめている皮相さ、陳腐さ、欲張りや愈げ者の安易さに対して、われわれは立ち上るのである。

ゆえに、さあ来い、古い殻をかぶった雇われ修復者たちよ！ さあ来い、慢性の屍体愛好症に冒された考古学者たちよ！ さあ来い、批評家、人を喜ばす勇士たちよ！ さあ来い、痛風にかかったアカデミー会員、大酒のみで無学な教授たちよ！ さあかかって来い！ 眞の信仰をもつこれらの司祭たちに、美的法則の保持者たちに、ジョヴァンニ・セガンティーニの作品がいまどこにあるか聞いてみたまえ。公式委員会がなぜガエターノ・プレヴィアーティの存在に気づかないのか聞いてみたまえ。メダルド・ロッソの彫刻がどこで高く評価されているか聞いてみたまえ！……そして、闘争と苦悩を始めてまだ20年も経っていないが、やがては祖国に名誉を与えるような作品をつくっている芸術家たちのことを、誰が考えようとしているのか。

雇われ批評家たちは、弁護できないような別のことに関心をもっている！ 皮相で不公平な展覧会、コンクール、批評のおかげで、イタリア芸術は、眞の淫売という汚名をきせられているのだ！

専門画家についてはどうか。もうたくさんだ。肖像画家、室内画家、湖画家、山岳画家など、もうやめよう！……これらの無気力な別荘生活の画家たちには、もう十二分に我慢してきたのだ！

広場をふさぎ、墓地を汚す、大理石冒瀆者など、もうやめよう！ 鉄筋コンクリート請負人の儲け本位の建築をやめよう！ へたな装飾屋、陶器の偽造者、操を売った広告画家、ぞんざいで見込みのない挿絵画家、もうやめよう！

そしてここにわれわれの結論を要約する。われわれは、未来主義に熱狂的に同意し、次のことを欲する。

1. 過去の崇拜、古代への執念、街学的態度、アカデミックな形式主義を打破する。

2. すべての形の模倣を根本から軽蔑する。
3. 無鉄砲で、きわめて粗暴であっても、すべての形の獨創性を高く評価する。

4. 変革者たちが自己を鞭うち、口をとぎす、その狂気に対する安易な世間の非難から、勇気と自負心とをひきだす。

5. 美術批評家を無益有害とみなす。

6. レンブラント、ゴヤ、ロダンの作品でもいとも簡単に破壊できる、きわめて融通性ある表現《調和とよい趣味》ということばの専制に反逆する。

7. 芸術の理想的範囲から、すでに利用し尽されたすべてのモチーフ、すべての主題を一掃する。

8. 勝利を収めた科学によって絶えず混乱のうちに変革されている現代生活を取りあげて、称讃する。

死者たちを、大地のもっとも深い奥底に埋葬せよ！
ミイラどもを未来への入口から取り除け！ 青年たち、乱暴な者たち、無鉄砲な者たちに道をあけよ！

画家ウンベルト・ボッチョーニ（ミラノ）

画家カルロ・ダルマツォ・カルラ（ミラノ）

画家ルイジ・ルッソロ（ミラノ）

画家ジャコモ・バルラ（ローマ）

画家ジーノ・セヴリーニ（パリ）

〔1910年2月11日、発表は、同年3月8日トリノでなされた。〕



カルラ
無政府主義者ガリリの葬式、1910~11年、油彩、198×259cm
ニューヨーク近代美術館蔵

未来主義絵画——技術宣言

1910年3月8日、トリノのキアレラ大野外劇場の舞台から発した第1宣言において、わが祖国の芸術を窒息

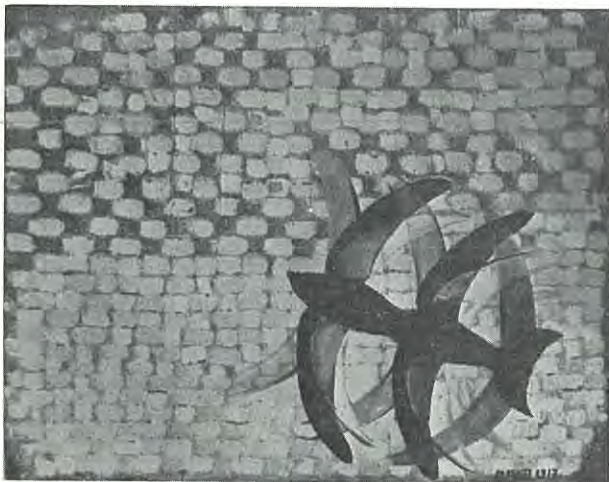
させている卑劣さ、凡庸さ、古代への狂信的俗物的崇拜に対して、われわれは、ひどい嘔吐、大胆な軽蔑、威勢のよい反逆を表明した。

当時われわれは、われわれと社会との間に存在する諸関係に没頭していた。それに対して今日、この第2宣言によって、われわれはすべての関係についての思考から思いきって離れ、絶対的に絵画的なものというもっとも高い表現にまで昇っていく。

真理に対するわれわれの熱望は、もはや伝統的な形態によっても、色彩によっても満たされることができない！

われわれにとって、身振はもはや宇宙的活力の停止した瞬間ではなく、決定的にそれ自体永遠化された活力的感覚となるだろう。

すべてが急速に動き、流れ、変化する。形象はわれわれの前で決して定着せず、絶えず現われては消える。網膜上の映像は持続性をもつので、動いている事物は、それが通過する空間のなかで、振動のように、次々に、倍加し、変形する。こうして、走っている馬の脚は4本ではなく、20本であり、その運動は3角形になる。



バルラ
雨つばめの飛行, 1913年, 油彩, 42×53cm, ローマ, 個人蔵

芸術におけるすべてが慣習であり、昨日の真理は今日のわれわれにとって虚偽となる。肖像画が芸術作品であるためには、そのモデルに似ることはできず、また似てはならないこと、画家は自分のなかに、産出したいと思う風景をもつことを、われわれはもう一度確認しておく。人物を描くためには、人物を写す必要はない。むしろその雰囲気を描かなくてはならないのである。

空間はもはや存在しない。雨にぬれ、電球で照らされた道は、地球の中心まで沈みこむ。太陽はわれわれから何千キロも離れている。しかし、われわれの前にある家は、円い太陽面のなかへ嵌めこまれたようにみえないだろうか。われわれの鋭く、倍加された感受性によって、霊媒現象のばくぜんとした表われが直観されるときに、身体の不透明さを一体誰が信じることができようか。X線の効果に似た効果をもたらさう、われわれの視覚能力のことを考えないで、どうして創造しつづけなければならないのか。

われわれの主張に明確な確認を与える例は無数にある。

走っている市電のなかで、あなた方のまわりにいる16人の人間は、1人でも、10人でも、4人でも、3人でもある。彼らは止まっており、動いている。彼らは往き、やって来、路上で跳びはね、太陽のあたっている場所のみこまれ、また戻って坐わる、これは宇宙的振動の持続的象徴である。そして時々、われわれは道で話をかわしている人の頬に、遠くを通る馬を見る。われわれの身体は、自分が坐っているソファのなかに入りこみ、ソファはわれわれのなかに入りこむ。同じように、走っている市電が家の中に入りこみ、逆に家は市電に向かって、それと合体する。

絵画の構成は、愚かにも伝統的である。画家たちはいつも、われわれの前におかれた事物や人間をわれわれに教示してきた。〔それに対して〕われわれは観覧者を絵画の中心に置く。

人間の思惟のすべての分野において、ドグマという不動の無知蒙昧のかわりに明晰で個性的な探究が現われたように、わが芸術においてもアカデミックな伝統のかわりに個人的自由という生気づける傾向が現われなければならない。

われわれは生活に戻りたい。今日の科学は、過去を否定し、現代の知的要求に答えている。

われわれの新しい意識によって、われわれはもはや人間を宇宙的生活の中心だとは考えない。われわれにとって、ひとりの人間の苦悩は、苦しみ、悩み、きわめて苦痛にみちた色彩表現で叫ぶ電灯の苦悩と同じぐらいしか興味をひかない。現代の衣服の線と鬘の音楽性は、われ

われにとって、裸体が古代人にとってもっていたのと同じ感情的象徴的力をもっている。

現代絵画の新しい美を知覚し、理解するためには、魂を再び純粹にする必要がある。また、遺産と教養がおおっていたヴェールから眼を解放し、美術館ではなく自然を唯一の監督者と考える必要がある！

そうすれば、われわれの表皮の下には褐色が侵蝕しておらず、黄色が輝き、赤色が燃え、緑色、青色、紫色が肉感的に甘美に踊っていることに、すべての人が気づくだろう！

われわれの生活が不可避免的に夜の生活に分裂しているとき、どうして人間の顔がばら色に見えるのだろうか。人間の顔は、黄色、赤色、緑色、青色、紫色になっている。宝石店のショーウィンドーをのぞく女性の「顔の」蒼白さは、彼女を魅惑する宝石のすべての分光よりもっと多彩である。

われわれの絵画的感觉は、ささやきによっていい表わせるものではない。われわれはそれをキャンバスのなかで唱わせ、叫ばせ、ちょうど大きな音をだす勝ち誇った楽隊のように鳴り響かせるのである。

薄明に慣れたあなた方の眼は、光のもっとも明るい視覚に向って開かれるだろう。われわれの描く「ものの」陰は、われわれの先輩たちの「描いた」光の部分よりもっと明るく、われわれの絵画は、あの美術館のなかに蒐集されたものにくらべると、きわめて暗い夜と好対照をなす、まったく日もくらむような昼ということになるだろう。

このことはもちろん、点描主義以外に絵画は存在しえないという結論に達する。しかしながら、われわれの概念によると、点描主義とは、方法的に学ばれ、応用される技術的手段ではない。現代画家にとっての点描主義とは、本質的、絶対的ともいうべき先天的補充物でなくてはならない。

そして最後に、われわれをたまたこうとして用いられるバロック様式という安易な非難を今から拒絶する。われわれがここに掲げる理念は、われわれの鋭い感受性からのみ生まれたものである。バロック様式が不自然な技巧、凝りすぎて骨抜きになった名人芸の意味であるのに対して、われわれの公示する芸術は、まったく自発性と力によるものである。

われわれは次のことを宣言する。

1. 先天的補充物は、詩における自由節、音楽における多声法ポリフォニアのように、絵画においても絶対的必要物である。
2. 宇宙的活力が、力動的感觉として再びとり戻されなくてはならない。
3. 自然の描出には誠実と純潔が必要である。
4. 運動と光が身体の物質性を破壊する。

われわれは次のことに対して闘う。

1. 古風を装おう古錆や上塗りに対して。
2. 絵画を、無気力で子供っぽい、こっけいな合成物におとしめる、浅薄な色合にもとづく皮相的で初歩的な擬古主義に対して。
3. 分離主義者セチエシオニストや独立主義者アンチパシヴァント、すべての国のアカデミー会員たちの、偽りの未来主義アヴエニリスモに対して。
4. 文学のなかでの姦通と同じく、退屈でうんざりする、絵画のなかの裸体に対して。

あなたがたは、われわれを気狂いと思うだろう。だが、われわれは、完全に变革された新しい感受性をもった原始人なのである。

われわれの生きている大気の外は、闇でしかない。われわれ未来主義者は、もっとも抜んでた、もっとも光輝いている頂上に昇って、光の主であると宣言する。なぜなら、すでにわれわれは太陽の生ある泉をのんでいるからだ。

画家ウンベルト・ボッチョーニ（ミラノ）
画家カルロ・ダルマツ・カルラ（ミラノ）
画家ルイジ・ルツソロ（ミラノ）
画家ジャコモ・バルラ（ローマ）
画家ジューノ・セヴェリーニ（パリ）

〔1910年4月11日〕

未来主義について

最初にとりあげる未来主義 (Futurismo) は、文学、演劇、絵画、彫刻、建築、音楽から政治の分野にまでわたる広い運動であるが、今回はその宣言と、絵画の第1・第2宣言とをとりあげる。政治的にファシズムと結びつ

いたこともあって、イタリアでの評価はあまりよくないようだが、国際的には、とくにロシアの文学や造形美術に与えた影響は大きいといわれる。いずれもその正しい評価は、今後の問題として残されている。

未来主義絵画は、第2宣言にならって1910年以後画家ボッチョーニ、カルラ、バルラ、セヴェリーニなどによって完成された。1912~13年を頂点とし、その後は衰えた。ボッチョーニ (Umberto Boccioni, 1882-1916) は1916年に死に、カルラ、バルラ、セヴェリーニ (Carlo Carrà, 1881-; Giacomo Balla, 1871-1958; Gino Severini, 1883-) は戦後具象絵画に移った。なお戦後ブランポリーニ (Enrico Prampolini, 1894-1956) によって未来主義絵画が再興されたが、普通には戦前のエピローグとして扱われている。

未来主義絵画は、20世紀の、スピードある、ダイナミックな生活感情を造形的に表現しようとする。光、運動、空間、環境への傾倒が、その結果起ってくる。そこには、一方には知的な科学性が、他方においてはファナチックなまでの感情の表現がみられる。

未来主義宣言は、詩人マリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944) によって起草され、1909年2月20日パリの諷刺的政治文学週刊誌「フィガロ」誌上にフランス語でのせられた。少し遅れて、ミラノの雑誌「ポエジア」誌の1~2号にイタリア語でのせられた。

未来主義画家宣言 (いわゆる絵画第1宣言) は、1910年2月11日とされているが、実際は2月末に起草され、3月8日にトリノのキアレラ劇場においてボッチョーニによって発表された。

未来主義絵画技術宣言 (いわゆる絵画第2宣言) は1910年4月10日付のパンフレットの形で発表された。

翻訳は、いずれも Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano 1959所載のイタリア語テキストによったが、独訳 (Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, rororo 1966所載), 英訳 (Joshua C. Taylor, *Futurism*, New York 1961所載, 未来主義宣言の後半と絵画第2宣言のみ), 日本語訳 (大石敏雄訳, みづゑ1969年11月号所載, 絵画第1, 第2宣言のみ) を参考にした。このうち英訳は、1912年3月ロンドンのサックヴィル画廊で開かれた《イタリア画家作品展》のカタログにのせられたもので、とくに絵画第2宣言には

若干の相違があることをつけ加えておく。

なお、1909年と1910年に発せられた未来主義の宣言は次のとおりである。

- 1909.2.20. 未来主義の創設と宣言 (マリネッティ)
- 1909.2. 未来主義者政治宣言
- 1909.4. 月光を殺そう! (マリネッティ)
- 1910.2.11. 未来主義画家宣言 (ボッチョーニ, カルラ, ルッソロ, バルラ, セヴェリーニ)
- 1910.4.11. 未来主義絵画——技術宣言 (ボッチョーニ, カルラ, ルッソロ, バルラ, セヴェリーニ)
- 1910.4.27. 過去派都市ヴェネチアに対抗して (マリネッティ, ボッチョーニ, カルラ, ルッソロ, ボンザーニ)
- 1910.6. 過去派国家スペインに対抗して (マリネッティ)

〔翻訳, 解説担当 宮島久雄〕



左からサンテリア, ボッチョーニ, マリネッティ, 1915年

●解説

1 「劇作」は、昭和7年3月に創刊され、昭和15年12月雑誌統合による終刊まで、途中一回の休刊とそれに伴って合併号を一度出した以外は、月刊を持続して104冊に及んだ。発行所は白水社（東京市神田区小川町30）となっているが、同人制の運営による演劇同人誌であり、毎月の赤字は、同人の一人菅原卓が負担した。これを第一次「劇作」と呼ぶ。

戦後、昭和22年4月京都の世界文学社（京都市下京区麩屋町四条下ル）から「劇作」が復刊され、後に編輯は東京へ移ったが、世界文学社の瓦解により昭和25年4月号を以って事実上廃刊となるまで、遅延休刊はあっても月刊を建前として29冊を数えた。これが第二次「劇作」である。

2 第一次「劇作」は、岸田国士に師事して第一書房版「悲劇喜劇」（昭和3年10月より翌年7月まで。10冊）の編輯助手をつとめた阪中正夫が主唱、菅原卓と共に、当時岸田国士の許に集っていた新進劇作家を糾合し、岸田、岩田豊雄を相談役として、発刊した。発刊当初の同人については内村直也によれば、「最初の同人は、阪中正夫・川口一郎・菅原卓・田中千禾夫・伊賀山昌三・小山祐士・金杉惇郎・長岡輝子・竹下英一・足立勇・矢野文雄・羽生健久・内村直也の13人であったと記憶する」（『第一次『劇作』の運動』劇作・昭和24年3月号）とある。誌上に同人氏名の記載があるのは、昭和9年4月号の編輯後記に、「編輯員を発表する」とあって、伊賀山、原千代海、和久一、金杉、川口、田中、辻久一、内村、小山、阪中、三橋哲生、菅原の12名、昭和12年11月号の裏表紙に「同人氏名」として、伊賀山、田中、川口、菅原、阪中、小山、森本薫、内村、田口竹男、原、辻の11名の連記があるほか、昭和14年3月号の同人消息に、太田咲太郎の新加入が報ぜられている。なお昭和15年8月号の第100号に至って、編輯後記に「『劇作』は既に同人制を解き」とある。

第二次「劇作」は、復刊第1号の編輯後記にいうとおり、「復刊に際して、もとの同人制を解消した。田口竹男、菅泰男、辻久一に、吉村忠夫が加わって編輯してゆくことになるのであるが、同人制は解消し、……世界文学社の出版する一箇の定期行物である」点において、第一次の場合とは雑誌の性格を異にしている。

3 第一次「劇作」の編輯兼発行者の名義は、全104冊を通して菅原卓（東京市麻布区龍土町74、のち荏原区小山町510）であるが、その第76冊となるべき昭和13年6月号を休刊した翌月、7、8月（合併）号巻頭の菅原卓の「報告」に、「永い間、まるで同君だけの雑誌のやうに任せきりにしていた」辻久一に代って、新たに田口竹男が編輯担任者として責任を持つ旨、明示されている。編輯実務者の意見が、この雑誌の性格や内容の上にとどの程度発揮されたかは別として、編輯後記の執筆の回数から伺うに、初期は田中千禾夫、中期は辻久一、後期は田口竹男と原千代海が、主として実際の編輯に携わったことが明らかである。

第二次「劇作」の編輯は、最初田口、菅、辻の3名に、吉村忠夫が加わって実務を担当、第6号以降第25号まで吉村らに代り林孝一が編輯、東京へ移った第26号以下は吉村と山北義雄が編輯人となっている。

4 再び内村直也によれば、第一次「劇作」の場合、はじめ月5円程度の同人費を集めて雑誌の発行にあてたが、やがて同人費の徴集はなくなり、月平均150円の赤字は、編輯兼発行者が負担した。むろん原稿料は支払われていない。印刷は、同人金杉惇郎・長岡輝子夫妻の駿河台印刷所（東京市神田区猿楽町2ノ3、のち2ノ9）。発行部数は、2,000部乃至2,500部、定価は創刊号が30銭、終刊号が50銭であった。

5 第一次「劇作」の表紙は、岩田豊雄の助言によって、無地の木炭紙に、雑誌の名前も目次も発行所も一緒に刷り込んだフランス風の体裁を採り（第二次も表紙はこの方式を踏襲）、本文は9ポ一段乃至二段組のほか、6号の随筆雑記欄を設けた。第二次の場合は、例外もあるが原則として8ポ二段組である。

6 第一次「劇作」の特輯には、新劇運動研究号〈4、以下数字は通巻番号〉、ジャック・コボオ小論集〈11〉、ベルグナー特輯〈39〉、長編戯曲号〈53〉、エルマ・ライステ輯〈55〉、友田恭助追悼〈69〉（なお同号には、中川龍一編「友田恭助年譜」、小山祐士編「友田恭助出演年譜附築地座上演目録」があり、「友田恭助ラジオ出演年表」がおくれて〈71〉号に載っている）、金杉惇郎特輯〈70〉（この追悼号には「テアトル・コメディ上演記録」がある）、シェイクスピア特輯〈77〉、戦時下の欧米劇壇〈94〉などがあり、〈100〉号に、「劇作」総目次がある。

第二次「劇作」の特輯には、森本薫追悼〈2〉、田口竹男追悼〈16〉（「田口竹男年譜・同作品年譜」を含む）などがあるほか、内村直也「第一次『劇作』の運動」〈21〉、および福田恆存「戯曲のリアリズムとは何を意味するか——主として「劇作派同人」に——」とは、いずれも「劇作」に関する重要な文献である。

7 このほか「劇作」に発表されたいわゆる劇作派の代表的な作品、海外戯曲・評論の翻訳紹介、築地座・文学座との関係など、「劇作」のはたした役割と意義について、解説の域を越えるので、改めて論じなければならない。

この「劇作」細目を作制するにあたり編者の所持しない二冊は、大岡欽治、林孝一両氏から拝借することができた。謝意を表する。（源 高根）



写真は第一次「劇作」創刊号表紙。

●第1次「劇作」 1932—1940

第1号 (第1巻第1号) 昭和7年3月1日発行

演出対比研究—米・仏・独に於けるブールデの「囚れし女」 菅原卓 1—11

西欧に於ける影画芝居 主として独逸・仏蘭西に於けるそれ等の概観的介绍と批判 南江二郎 12—18

「堂々たるコキユ」の印象 岩田豊雄 19—23

社会生産方法と戯曲 フェリックス・ケーゲ 羽生健久訳 24—27

現代劇の舞台的考察 川口一郎 28—32

第四期新劇運動 金杉惇郎 33—34

今日の仏蘭西の劇作家達 長岡輝子 35—40

物云ふ術と演劇 レオン・ブレモン 田中千禾夫訳 岸田国土(序) 41—50

裸の舞台 岸田国土 51—54

テアトル・コメディ劇壇評—その第五回公演に就いて— 阪中正夫 55—56

時評的な対話二つ 竹下英一 57—62

戯曲時評 二月の戯曲 内村直也 63—66

舞台裏の恋〈戯曲・一幕〉 モルナルアル・フェレンツ 竹下英一訳 67—72

翻へるリボン〈戯曲・三幕〉 小山浩次 73—115

編輯後記 阪中正夫 116

第2号 (第1巻第2号) 昭和7年4月1日発行
現代の劇作家に贈る 菅原卓 2—9

「プロギンスタウン・プレイアズ」を繞って 中川龍一 10—19

ラインハルトの劇場生活 (1925年から1930年まで) ハインツ・ヘラルド 羽生健一訳 20—29

今日の仏蘭西の劇作家達(二) 長岡輝子 30—34

『築地座』を語る 大江良太郎 35—39

物云ふ術と演劇(二) レオン・ブレモン 田中千禾夫訳 40—66

アルト・ツキヂイズムを排撃せよ—「築地座」批評— 金杉惇郎 67—71

戯曲時評 三月の戯曲 内村直也 72—75

二十六番館〈戯曲・三幕〉 川口一郎 76—145

編輯後記 阪中正夫 146

第3号 (第1巻第3号) 昭和7年5月1日発行

フィガロの独白 辰野隆 2—6

自由劇場の創立 川口篤 7—14

「レ・キャンズ」に就いて 岩田豊雄 15—19

イヴァ・ル・ガリエンス 新興劇団に贈る	菅原卓	20—24	ジャック・コポー 川口篤訳	15—25
物云ふ術と演劇(三)	レオン・ブレモン 田中千禾夫訳	25—42	レオン・ブレモン 田中千禾夫訳	26—45
裸の舞台	岸田国土	43—46	内村直也	46—49
戯曲時評 四月の戯曲	内村直也	47—50		50—51
六号雑記		51		
払へませぬ〈戯曲・一幕〉	足立勇	52—73	マクスウエル・アンダーソン 菅原卓訳	52—116
朝の散歩〈戯曲・一幕〉	安東英男	74—83	川口一郎	117
足が痛いから〈戯曲・一幕〉	伊賀山精三	84—104		
老母〈戯曲・一幕〉	セイフーリナ 米川正夫訳	105—110		
編輯後記	阪中正夫	111		
第4号 (第1巻第4号) 昭和7年6月号)		昭和7年6月1日発行		
新劇運動研究号				
民衆舞台運動	新関良三	2—6		
ヴュー・コロンビエの懐ひ出 五年間の歴史 (一九二四年—一九二九年)	ジャック・コポー 川口篤訳	7—16		
ブルゴーニュの俳優教育 (隠栖地のコポォを訪ふ)	ジャック・ブレナ	17—27		
A et A の印象	長岡輝子	28—31		
俳優に就いて (一九二八年コロンビア大学でなされた講演)	ラインハルト 羽生健一訳	32—36		
フィスク夫人と近代劇運動	川口一郎	37—45		
亜米利加の小劇場の経営法		46—50		
我国新劇運動と築地小劇場	菅原卓	51—63		
時は来たらん (新劇不振の二大原因)	金杉惇郎	64—70		
物云ふ術と演劇(四)	レオン・ブレモン 田中千禾夫訳	71—85		
戯曲集「浅間山」評				
岸田氏とエキスペリメント	川口一郎	86—88		
一つの感想	内村直也	88—89		
戯曲集「浅間山」	阪中正夫	89—90		
戯曲時評	内村直也	91—95		
五月劇評	阪中正夫	96—99		
ぼんち絵〈戯曲・一幕〉	高橋文雄	100—121		
編輯後記	川口	122		
第5号 (第1巻第5号) 昭和7年7月号)		昭和7年7月1日発行		
ゴードン・クレイグ『註疏十四箇条』	山本修二訳	2—9		
ピギアール座での逆説	岩田豊雄	10—14		
ヴュー・コロンビエの懐ひ出 (承前)				
物云ふ術と演劇(五)				
戯曲時評 六月の戯曲				
アントラクト				
土曜日の子供達〈戯曲・三幕〉				
編輯後記				
第6号 (第1巻第6号) 昭和7年8月号)		昭和7年8月1日発行		
裸の舞台	岸田国土	2—6		
ゴードン・クレイグ『註疏十四箇条』(承前)				
新劇のために	山辺道夫	14—20		
デュランの言葉	内藤濯訳	21		
演劇批判				
牛山ホテルと築地座	友田恭助	22—24		
テアトル・コメディの内部より	森雅之	24—26		
場内、撰氏廿一度	井上正夫	26—28		
築地座(牛山ホテル)	原千代海	29—30		
テアトル・コメディ(芝居は眺向き)	菅原卓	30—33		
東京演劇集団(グランドホテル)	金杉惇郎	33—36		
新派(海の渡り鳥)	阪中正夫	36—37		
東京座(夜打つ太鼓)	田中千禾夫	37—39		
物云ふ術と演劇(六)	レオン・ブレモン 田中千禾夫訳	40—57		
戯曲時評 七月の戯曲	内村直也	58—63		
アントラクト	金杉・菅原・加保澤	64—65		
格子のある窓〈戯曲・一幕〉	田郷虎雄	66—85		
屍台の上〈戯曲・四景〉	アンドレ・ド・ロルド 田中千禾夫訳	86—100		
水いらざ〈戯曲・一幕〉	ジャン・ヴィクトル・ヘルラン 長岡輝子訳	101—126		
編輯後記	卓	127		
第7号 (第1巻第7号) 昭和7年9月号)		昭和7年9月1日発行		
縁台噺	岩田豊雄	2—5		
文学と戯曲	ジョージ・J・ネーザン 菅原卓訳	6—9		
新劇運動と文学	舟橋聖一	10—12		
装置随想	三林亮太郎	13—15		
演劇のために	鈴木英輔	16—21		
旗を更へよう	金杉惇郎	22—24		
再び築地座を語る	大江良太郎	25—29		

アントラクト	高橋・内村	30—31	築地座	原千代海	122—123
物云ふ術と演劇(七)	レオン・ブレモン 田中千禾夫訳	32—62	「翻へるリボン」の上演	山辺道夫	124—125
戯曲時評	内村直也	63—70	アントラクト		126
恋愛奨励〈戯曲・一幕〉	足立勇	71—79	戯曲時評	内村直也	127—130
藤原閣下の燕尾服〈戯曲・一幕〉	伊沢紀	80—105	新刊紹介		
編輯後記	浩	106	「英米現代劇の動向」を読む	阪中正夫	131
第8号 (第1巻第8号) (昭和7年10月号)		昭和7年10月1日発行	山本修二氏の新著を読んで	川口一郎	132—133
翻訳劇に於ける一試み	秦豊吉	2—5	本誌本年度(三月以降)創作並に翻訳戯曲表		134
仏蘭西国立演劇音楽学校	中山昌作	6—13	編輯後記	田中	135
フランス劇壇の小説家	太田咲太郎	14—19	第11号 (第2巻第1号) (昭和8年1月号)		昭和8年1月1日発行
タルマ情史	田中千禾夫	20—29	新劇と「アヴァン・ギャルド」	岩田豊雄	2—4
問題	岩田豊雄	30—33	バティイ氏を訪れて	芹沢光治良	5—7
演劇時評—若き友へ—	山辺道夫	34—37	ジャック・コポオ小論集		
物云ふ術と演劇(八・完)	レオン・ブレモン 田中千禾夫訳	38—61	詩人と俳優	山辺道夫訳	8—12
戯曲時評	内村直也	62—67	演出家	原千代海訳	12—17
アントラクト		68—69	コースリー・ドラマチク	川口篤	18—23
警鐘〈戯曲・一幕〉	ジョージ・S・カフマン 菅原卓訳	70—77	舞台稽古(Karel Čapek)——芝居道の裏表は東西どこもよく似てゐる——	中川龍一訳	24—26
編輯後記	田中・伊賀山	78	マルセル・アシャールの「ドミノ」	内村直也	27—28
第9号 (第1巻第9号) (昭和7年11月号)		昭和7年11月1日発行	新劇運動の実際	菅原卓	29—34
演技に就ての対話	R・ボレスラウスキー 川口一郎訳	2—16	「母の席」と「唯ひとりの人」	高野多可雄	35—37
上演されし「二十六番館」			劇団「東京」を観る	アプロキシマション	
「二十六番館」に栄あれ!	原千代海	17—19		辻久一	38—40
第二作を!	足立勇	19	築地座十一月	伊賀山精三 田中千禾夫	40—42
一つの感想	内村直也	19—20	演技に就ての対話(二)	R・ボレスラウスキー 川口一郎訳	43—56
二言	山辺道夫	20—22	「身振り」研究覚書—Le Geste: Charles Hacks. による		
俊子	田中千禾夫	22		田中千禾夫	57—84
欠点にならない欠点	伊賀山精三	23—24	二十六番館を観る	辰野隆	85—88
テアトル・コメディ	菅原卓	25—28	裸の舞台	岸田国土	89—97
築地座印象記	金杉惇郎	29—30	アントラクト		98
戯曲時評	内村直也	31—34	高原にて〈戯曲・一幕〉	菅原卓	99—107
晩秋〈戯曲・四幕〉	三宅悠紀子	35—115	新刊紹介		
版画商人(三幕) ジョオルジュ・ド・ポルトリッシュ			待望のジャン・ド・ラ・リュヌ	伊賀山精三	108—109
(一九一七年作)〈梗概〉		116—121	長岡さんのジャン・ド・ラ・リュヌ	足立勇	109
編輯後記	田中千禾夫	122	編輯後記	田中	110
第10号 (第1巻第10号) (昭和7年12月号)		昭和7年12月1日発行	第12号 (第2巻第2号) (昭和8年2月号)		昭和8年2月1日発行
唯ひとりの人 又は「愛する仕方」〈戯曲・三幕〉	伊賀山精三	2—118	「ジャーナリスト」〈戯曲・三幕〉		
『新劇場』を観ての感想	大江良太郎	119—121			

ベン・ヘクト チャールス・マックアサー 共作 2—102 菅原卓訳	2—102	ンス劇の——	V・フウルネル 原千代海訳 37—43
アントラクト	103	散歩の効用	辻久一 44—48
紐育劇壇覚え書	内田岐三雄 104—109	怖るべき子供 ノウエル・カワード	麻生龍郎 49—52
岩田豊雄氏の初登場	高野多可雄 110—112	アントラクト	(Y) 53
「晩秋」佳し 師走の築地座	足立勇 113—114	流星を待つ—時評的な言葉—	菅原卓 54—59
「桜の園」の感想 「愛欲」印象記	辻久一 114—118	評価の観点	高野多可雄 60—65
編輯後記	田中 119	女ばかりの築地座	田中千禾夫 66—68
第13号 (第2巻第3号) (昭和8年3月号)	昭和8年3月1日発行	如何にして他人の苦痛を楽しみ得るか?	中山昌作 69—78
創刊一週年記念之辞	劇作編輯員一同 2	裸の舞台	岸田国土 79—82
ペリかん家 <戯曲・二幕>	レイモン・ラディゲ 江口清訳 3—17	新刊紹介	
デメトリオス <戯曲・八場>	デュウル・ロマン 中込純次訳 18—38	辰野隆著「え・びやん」	(H・T) 83
わかれ <戯曲・一幕>	ポール・グリーン 菅原卓訳 39—49	編輯後記	田中 84
舞台稽古 今度は仏蘭西国の	山辺道夫 50—55	第16号 (第2巻第6号) (昭和8年6月号)	昭和8年6月1日発行
劇作家と演出家との対話	アシュレイ・デュークス R・A訳 56—62	南の風 <戯曲・二幕>	辰野隆 2—73
戯曲と劇場	アルトゥール・カーネ 辻久一訳 63—67	私信 (主として築地座にをくる)	岩田豊雄 74—77
僅に三篇	高野多可雄 69—70	デクラマシヨンの話(承前)—主として十七・八世紀に於ける	V・フウルネル 原千代海訳 78—84
「ドミノ」雑感	辻久一 71—73	仏蘭西劇の—	(A) 85
おふくろ	田中千禾夫 74—111	アントラクト	
編輯後記 田中		左千夫歌論に戯曲精神を仰望し併せて「二人の家」に及ぶ	高野多可雄 86—96
第14号 (第2巻第4号) (昭和8年4月号)	昭和8年4月1日発行	四月の劇評	辻久一 97—101
十二月の街 <戯曲・三幕>	小山祐士 2—84	無題	今日出海 102—103
アントラクト	(A)・(Y) 85	ウィーンのラインハルト演劇研究所	菅原太郎 104—108
「元師」演出覚え書	金杉惇郎 86—90	新刊紹介	
台詞五題	小谷登代子 91—92	岩波講座世界文学「現代文学の諸傾向 戯曲」(岩田豊雄)	田中千禾夫 109
演劇的青春	山辺道夫 93—97	岩波講座 世界文学「現代の演劇」(山田肇)	菅原卓 110
二月の劇評	辻久一 98—101	編輯後記	田中 111
地球座寸感	田中千禾夫 102	第17号 (第2巻第7号) (昭和8年7月号)	昭和8年7月1日発行
ピトエフの「三人姉妹」	田中 103—105	女ばかりの村 <戯曲・二幕>	
編輯後記	田中 106	セラフィン・A・キンテーロ ホアキン 2—56 菅原卓訳	
第15号 (第2巻第5号) (昭和8年5月号)	昭和8年5月1日発行	コミックの階級	川口篤 57—61
二人の家 <戯曲・一幕>	川口一郎 2—33	築地産の『十二月』—大阪朝日会館所演—	山本修二 62—66
巴里で観たジメルの劇—Beau Danube Rouge—	堀田周一 34—36		
デクラマシヨンの話——主として十七・八世紀に於けるフラ			

上演されし「十二月」

押ししのいい駄駄っ子	足立勇	67
新進俳優何処?	原千代海	67—68
舞台ノ	山辺道夫	68—69
笑ひ方その他	田中千禾夫	69—70
「十二月」の上演	菅原卓	70—71
評にあらず	川口一郎	71
アントラクト	Y	72
芸術劇場擁護の為に	ジャック・コポオ 山辺道夫訳	73—80
「ジャーナリスト」と「犯罪都市」	菅原卓	81—84
「あなたつノ」〈戯曲評〉	高野多可雄	85—86
五・六月の劇評	辻久一	87—93
「唯ひとりの人」を観る—黎明座第一回公演—	田中千禾夫	94—95
アート・シヤター第三回公演	菅原卓	95
編輯後記	田中	96

第18号 (第2巻第8号)
昭和8年8月号

昭和8年8月1日発行

	シモン・ガンチョン	
出離〈戯曲・十五場〉	菅原卓 田中千禾夫訳	2—29
「おふくろ」からの問題	岩田豊雄	30—32
演技に就いての対話(三)	R・ボレスラウスキイ 川口一郎訳	33—42

アントラクト	S K・チャバック	43
夏炬冬扇〈戯曲評〉	高野多可雄	44—47
六月の築地座	辻久一	48—51
世阿弥の言葉	田中	52

上演されし「おふくろ」

赤玉軒?	金杉惇郎	53
国劇の開花へ	山辺道夫	54
演出(パロディに托して)	田中千禾夫	54
職業的小劇場の再興	アシュレイ・デュウクス 芝太郎訳	55—59
断想	G・J・ネーザン 菅原卓訳	60—63
ホテル・エデンの林檎—ボードビル	麻生龍郎	64—84
編輯後記	田中	85

第19号 (第2巻第9号)
昭和8年9月号

昭和8年9月1日発行

騒音〈戯曲・二幕〉	伊賀山精三	2—50
アントラクト		51
ベルト・ボヴィイと「にんじん」	内藤濯	52—55

ルナアルの『にんじん』(岸田国士訳)	辰野隆	56—58
ルナアルの「ヴェルネ氏」コメディイ・フランセエズ座にて	モオリス・マルタン・デュ・ガアル 宮崎嶺雄訳	59—61
批評家におくる	ジャック・コポオ 原千代海訳	62—66
批評の問題	山辺道夫	67—68
ドラマを求める心	舟橋聖一	69—72
教訓劇〈戯曲評〉	高野多可雄	73—74
築地座と大阪	辻久一	75—80
実説椿姫	中山昌作	81—94
編輯後記	川口・菅原	95

第20号 (第2巻第10号)
昭和8年10月号

昭和8年10月1日発行

大変な心配〈戯曲・一幕〉	クウルトリイヌ 岩田豊雄訳	2—11
戯曲を創る法(一)	セント・J・アーヴィン 菅原卓訳	12—18
神秘劇雑談	坂丈緒	19—22
戯曲椿姫「実説椿姫」続稿	中山昌作	23—36
ケーベル博士の言葉		37
一応であること〈戯曲評〉	高野多可雄	38
アントラクト		39
リバアトリイの問題	高橋須雅	40—44
演技に就ての対話	R・ボレスラウスキイ 菅原卓訳	45—53
埋め草ぐさ(一) 舞台から見た近代劇の淵源		

	張李七	54—62
出離〈戯曲・十五場〉	シモン・ガンチョン 菅原卓 田中千禾夫訳	63—87
編輯後記	田中	88

第21号 (第2巻第11号)
昭和8年11月号

昭和8年11月1日発行

四人散策 An Extravaganza〈戯曲・一幕〉		
	麻生龍郎	2—23
小切手〈戯曲・一幕〉	トリスタン・ベルナール 内村直也訳	24—34
俳優芸術	コンスタン・コ克蘭 中川龍一訳	35—46
物云ふ術のすすめ	田中千禾夫	47—53
演技に就ての対話(五)	R・ボレスラウスキイ 川口一郎訳	54—65
メロ(映画名「夢見る唇」)		66—70
戯曲を創る法(二)	セント・J・アーヴィン 菅原卓訳	71—81
道楽批評	金杉惇郎	82—83
アントラクト		84
粗悪な力作〈戯曲評〉	高野多可雄	85—88
沙翁復興	辻久一	89—101

埋め草ぐさ(三)―舞台仕掛けの進歩―	張李七	102—105	現代戯曲家の視野に入るもの	アシュレイ・デュクス 松山貞訳	86—91
新刊紹介			「美術座」の旗挙に際して	内村直也	92—93
季刊 文芸評論(白水社刊)	辻久一	106	新刊紹介		
編輯後記	田中	107	「南の風」	川口一郎	94
第22号 (第2巻第12号)		昭和8年12月1日発行	編輯後記	田中	95
終身年金<戯曲・一幕>	ガブリエル・デルヴィエ 原千代海訳	2—25	第24号 (第3巻第2号)		昭和9年2月1日発行
犬になった話<戯曲・一幕>	アルフレッド・サヴォア 菅原卓訳	26—38	花火<戯曲・三幕>	辻山春子	2—48
罪免れし女<戯曲・一幕>	アンドレ・ド・ロルド 田中千禾夫訳	39—58	ポルトーリシユの生涯と経歴(中)	中山昌作	49—57
戯曲を創る法(三)	セント・J・アーヴィン 菅原卓訳	59—69	俳優芸術(承前)	コンスタン・コ克蘭 中川龍一訳	58—62
埋め草ぐさ(四)―コスチュームに就て	張李七	70—74	戯曲を創る法(五)	セント・J・アーヴィン 菅原卓訳	63—74
アントラクト		75	「三人姉妹」と「新劇祭」	辻久一	75—81
無題<戯曲時評>	高野多可雄	76—77	現代演劇についてのデザイン	菅原卓	82—85
「二人の家」	辻久一	78—85	アントラクト		86
中央演劇協会の「齧毛」	高橋須雅	85—86	対話体による一小曲	田中千禾夫	87—95
アート・シアター第六回公演	和久一	87—88	編輯後記	田中	96
無期練習の時代 黎明座(第二回研究発表会)			第25号 (第3巻第3号)		昭和9年3月1日発行
	伊賀山精三	89—90			二周年記念号
ルナアルの「日記」より(未定稿)	岸田国土訳	91—97	僕亭先生の鞆持<戯曲・一幕>	田中千禾夫	2—26
本誌本年度(正月,十一号より十二月,廿二号迄)創作			蛇使ひ<戯曲・一幕>	アーノルド・ベネット 小波光訳	27—40
並に翻訳戯曲表		98	私の芸術生活(一)	スタニスラーフスキー 熊沢復六訳	41—51
編輯後記	田中	99	Punch から玉子酒へ―翻案劇「客」について―		伊吹武彦 52—59
第23号 (第3巻第1号)		昭和9年1月1日発行	あへて空に向って唾す	菅原卓	60—63
ジエミエのこと	岩田豊雄	2—4	女流作家二人	田中千禾夫	64—65
ジエミエの思出	辰野隆	5—7	新劇精神<劇評>	辻久一	66—72
ポルトーリシユの生涯と経歴	中山昌作	8—22	アントラクト		73
戯曲を創る法(四)	セント・J・アーヴィン 菅原卓訳	23—35	戯曲を創る法(六)	セント・J・アーヴィン 菅原卓訳	74—80
俳優芸術(承前)	コンスタン・コ克蘭 中川龍一訳	36—47	俳優芸術(承前)	コンスタン・コ克蘭 中川龍一訳	81—87
日本語トーカーの概観	衣笠氏の「二つ燈籠」までを語る 三橋哲生	48—54	ポルトーリシユの生涯と経歴(下)	中山昌作	88—97
「二十六番館」と「おふくろ」に就て―築地座京都公演―	織田作之助 深谷宏	55—57	裸の舞台	岸田国土	98—104
アントラクト		58	新刊紹介		
所謂上演台本なる概念	田中千禾夫	59—60	岸田先生の「近代劇論」	原千代海	105
回顧と展望<劇評>	辻久一	61—66	編輯後記	田中	106
晚餐八時(三幕・十一時)“Dinner at Eight” by George S Kaufman and Edna Ferber		67—80	第26号 (第3巻第4号)		昭和9年4月1日発行
物云ふ術のすすめ(二)	田中千禾夫	81—85	瀬戸内海の子供ら<戯曲・三幕>	小山祐士	2—108
			真実に書け<戯曲評>	田中千禾夫	109—110

現代劇秘底〈劇評〉	辻久一	111—116	江口君に送る手紙	内村直也	93
LA VIE EST BELLE	金杉惇郎	117—120	編輯後記	川口	94
俳優芸術(完)	コンスタン・コ克蘭 中川龍一訳	121—130	第29号 (第3巻第7号) (昭和9年7月号)	昭和9年7月1日発行	
戯曲を創る法(七)	セント・J・アーヴィン 菅原卓訳	131—133	ロオデエ・マルタン・デュ・ガアル 堀口大学訳	ルリュ爺さんの遺言	
私の芸術生活(二)	スタニスラフスキー 熊沢復六訳	134—145	〈戯曲・三幕〉	阪中正夫方言化	2—26
裸の舞台(第七場)	岸田国土	146—151	ストリンドベリイ俳優の芸術(三)	菅原太郎訳	27—32
編輯後記		152	戦後の諸派(下)—V. C は如何にして閉ざされたか?		
第27号 (第3巻第5号) (昭和9年5月号)		昭和9年5月1日発行		中山昌作	33—43
陽炎〈戯曲・一幕〉	辻村すみえ	2—42	独逸演劇—バランス・シート— アルツウル・クッシェル	松山貞訳	44—51
ジョン・オーケシイの輪廓	原奎一郎	43—50	X新劇研究所 作者の立場—生活の設計について— ノウエル・カワード	田中千禾夫	52—54
戯曲を創る法(八)	セント・J・アーヴィン 菅原卓訳	51—59	高橋須訳		55—56
ストリンドベリイ「俳優の芸術」	菅原太郎訳	60—66	アントラクト		57
ルナルとアントアヌ	中山昌作	67—68	「演劇する心」を問ふ	辻久一	58—70
三宅悠紀子の再登場	辻久一	69—71	或る手応え〈戯曲評〉	田中千禾夫	71
小山祐士の異国趣味	田中千禾夫	72	夜ひらく		72
クロイツベルグを観る	T	73	裸の舞台	岸田国土	73—78
戯曲の生命と演劇美	岸田国土	74—77	編輯後記	川口・田中	79
夜ひらく〈雑記〉		78	第30号 (第3巻第8号) (昭和9年8月号)	昭和9年8月1日発行	
自殺保険〈戯曲・二幕〉	イヴァン・ゴオル 土保幹衛訳	79—92	北へ帰る〈戯曲・三幕〉	菅原卓	2—77
編輯後記	K	93	新劇研究所的な話	岩田豊雄	78—81
第28号 (第3巻第6号) (昭和9年6月号)		昭和9年6月1日発行	シーズン終る	辻久一	82—96
近代劇論	岸田国土	2—30	ストリンドベリイ俳優の芸術(四)	菅原太郎訳	97—105
『にんじん』の映画と劇	辰野隆	31—33	ステーヴ・パスウル (Steve Passeur)	アンリ・ベルンスタン	106—107
戯曲を創る法(完)	セント・J・アーヴィン 菅原卓訳	34—44	劇的観念の進化(一)	中山昌作	108—116
ストリンドベリイ俳優の芸術	菅原太郎訳	45—50	編輯後記	川口	117
巴里たより	坂丈緒	51—56	第31号 (第3巻第9号) (昭和9年9月号)	昭和9年9月1日発行	
戦後の諸派(上) 大戦より一九二七年迄の仏蘭西劇団の一考察	中山昌作	57—66	巡礼〈戯曲・一幕〉	田中千禾夫	2—35
伊馬鶴平の新喜劇	小山祐士	67—(93)	イプセン(一)—アナルシイのモラル— アンドレ・シュアレス	宮崎嶺雄訳	36—45
イプセンの微笑	辻久一	68—80	ストリンドベリイ俳優の芸術(五)	菅原太郎訳	46—52
黒人ポール・ロブソン	高橋須	81—88	劇的観念の進化(二)	中山昌作	53—57
夜ひらく		89	演劇の運命(一)—ガストン・パティに— ジャン・R・プロック	原千代海訳	58—78
新刊紹介			新劇鳥瞰図—兼、大同団結問題への一瞥	辻久一	79—85
文芸復興叢書(改造社版)馬	菅原卓	90	岸田兄への手紙	岩田豊雄	86—88
阪中正夫氏の「馬」	伊賀山精三	90—91			
ドンク(辰野隆氏著中央公論社版)	辻久一	91—92			
世界名作文庫(春陽堂)レイモン・ラディゲ「魔に馮か れて」	江口清訳				
「ペリカン家」	原千代海	26			

シュアレスに就いて	宮崎嶺雄	89	演技の基礎	リチャード・ボレスラウスキイ 中川龍一訳	74—83
新刊紹介			夜ひらく		84
俳優芸術論 (中川龍一訳)	田中・辻	90	新劇更新の第一景〈劇評〉	辻久一	85—100
編輯後記	川口	91	編輯後記	田中	101
第32号 (第3巻第10号) (昭和9年10月号)		昭和9年10月1日発行	第35号 (第4巻第1号) (昭和10年1月号)		昭和10年1月1日発行
裸の舞台	岸田国土	2—5	暖かい日〈戯曲・一幕〉	伊賀山精三	2—24
イプセン(二)—アナルシイのモラル—	アンドレ・シュアレス 宮崎嶺雄訳	6—33	九月のある夜〈ラジオドラマ〉	菅原卓	25—49
演劇の運命(二)—ガストン・パティに	ジャン・R・プロック 原千代海訳	34—45	『おふくろ』の再演	辰野隆	50—52
ストリンドベリイ俳優の芸術(六)	菅原太郎訳	46—55	雑感	岩田豊雄	53—55
アメリカでのおはなし(一)(二)		55	「にんじん」の稽古	ジュウル・ルナル 岸田国土訳	56—62
劇的観念の進化(三)	中山昌作	56—62	アントラクト		63
「子供の謝肉祭」の作者	原千代海	63—67	演劇について(三)	アラン 桑原武夫訳	64—71
夜ひらく	辻久一	68	戯曲論(一) ストロオスキイ教授著『演劇と吾人』による	中山昌作	72—75
煩はしき若者たち〈戯曲・一幕〉	レックス・ロビンソン 高橋須訳	69—92	夜ひらく		76
編輯後記	田中	93	現代演劇の視野	辻久一	77—85
第33号 (第3巻第11号) (昭和9年11月号)		昭和9年11月1日発行	編輯後記	田中・辻	86
みごとな女〈戯曲・一幕〉	森本薫	2—41	第36号 (第4巻第2号) (昭和10年2月号)		昭和10年2月1日発行
演劇について(一)	アラン 桑原武夫訳	42—48	ポーギイ〈戯曲・四幕〉	ドロシイ・ハイワード デウボス・ハイワード 菅原卓訳	2—86
イプセン(三)—アナルシイのモラル—	アンドレ・シュアレス 宮崎嶺雄訳	49—73	演劇について(四)	アラン 桑原武夫訳	87—95
アントラクト		74	夜ひらく		96
演劇の運命(三) ガストン・パティに	ジャン・R・プロック 原千代海訳	75—90	新劇を如何に定義すべきか	○	金子洋文 97—99
ストリンドベリイ俳優の芸術 (七・完)	菅原太郎訳	91—97	舌たらずに	○	岡田禎子 99—100
夜ひらく		98	○	○	水田衡吉 100—102
この水準を守れ〈劇評〉	辻久一	99—106	「廿六番館」について	○	北村喜八 102
編輯後記	田中	107	編輯後記	田中・辻	103—106
第34号 (第3巻第12号) (昭和9年12月号)		昭和9年12月1日発行	編輯後記	田中・辻	107
モロッコ人の昼飯〈戯曲・一幕〉	ジュール・ロマン 長谷川善雄訳	2—27	第37号 (第4巻第3号) (昭和10年3月号)		昭和10年3月1日発行
道〈ラジオ・ドラマ〉	田中千禾夫	28—51	三周年記念号		
演劇について(二)	アラン 桑原武夫訳	52—58	ファレースとマキシミアン—戯曲の歴史		
アントラクト		59	・三部十三景—〈戯曲・三部〉	F・ウエルフェル 辻久一訳	2—39
演劇の運命(完) ガストン・パティに	ジャン・R・プロック 原千代海訳	60—73	夜ひらく		40
			アベイ小劇場の演技	B・アトキンソン	41—42
			戯曲論(二) ストロウスキイ教授著『演劇と吾人』による		
				中山昌作	43—48
			現代劇評家に贈る(一)	辻久一	49—54

続X新劇研究所	田中千禾夫	55—63
新刊紹介		
「三人」	アンドレ・シュアレス 宮崎嶺雄訳	辻 64
雪霽れ〈戯曲・一幕〉	太田咲太郎	65—101
編輯後記	田中	102

第38号 (第4巻第4号) (昭和10年4月号)	昭和10年4月1日発行	
フェレーヌとマキシミアン (承前)〈戯曲・三部〉	F・ウエルフェル 辻久一訳	2—32
「フェレーヌとマキシミアン」解説	辻久一	32—36
韻文の朗読について(一)	ポオル・ブレリイ 宮崎嶺雄訳	37—43
演技入門(一) 新パントマイムに基づく	エヴ・アルベルチ 中川龍一訳	44—49
夜ひらく		50
観客席より	古谷綱武	51—52
戯曲論(三) 趣味の変革	中山昌作	53—58
現代劇評家に贈る(二)	辻久一	59—70
続「廿六番館」について	古谷綱武	71—75
裸の舞台	岸田国土	76—83
編輯後記	川口	84

第39号 (第4巻第5号) (昭和10年5月号)	昭和10年5月1日発行	
フェレーヌとマキシミアン (承前)〈戯曲・三部〉	F・ウエルフェル 辻久一訳	2—36

カントナード		37
韻文の朗読について(二)	ポオル・ブレリイ 宮崎嶺雄訳	38—47
演技入門(二) 新パントマイムに基づく	エヴ・アルベルチ 中川龍一訳	48—60
観客席より(二)	古谷綱武	61—65
夜ひらく		66
ベルグナー特輯		
ベルグナーの演技手法	ハイラム・マザーウエル	67—71
風俗なる英国劇とベルグナーの演技	B・アトキンソン	72—74
女優としてのベルグナー	G・J・ネエザン	75—77
「永へに逃れまじ」(Escape Me Never) ゲオルグ・カイザー の新作		71
築地座の立場から	田中千禾夫	78
新刊紹介		

ノウエル・カワード 「若気のあやまち」 黒白書房刊 飯島正訳	T・S	79
内藤濯著「思はざる収穫」 白水社刊	H・T	80
マルセル・パニョール 「ファニー」 水戸俊雄訳	C・T	81
編輯後記	辻	82

第40号 (第4巻第6号) (昭和10年6月号)	昭和10年6月1日発行	
秋水嶺〈戯曲・五幕〉	内村直也	2—84
夜ひらく		85
映画コンクウル	辰野隆	86—87
観客席より(三)	古谷綱武	88—99
演技入門(三) 新パントマイムに基づく	エヴ・アルベルチ 中川龍一訳	100—107
新劇倶楽部第一回合評会		108—118

上演されし「瀬戸内海の子供ら」

瀬戸内海の継子	和久整一	119—120
「ハイカラ堂」と杉村春子氏	伊賀山精三	120—121
感想	内村直也	121—122
批評者の困惑・その他	辻久一	122—124
愚感	菅原卓	124
カントナード		125
一筆二筆〈戯曲評〉	田中千禾夫	126
編輯後記	辻	127

第41号 (第4巻第7号) (昭和10年7月号)	昭和10年7月1日発行	
華々しき一族〈戯曲・三幕〉	森本薫	2—82
雑感	岩田豊雄	83—85
演技入門(四) 新パントマイムによる—	エヴ・アルベルチ 中川龍一訳	86—89
夜ひらく		90
モイツシイ	エリザベート・ベルグナア	91
編輯後記		

第42号 (第4巻第8号) (昭和10年8月号)	昭和10年8月1日発行	
月のひかり〈戯曲・一幕〉	キンテロー兄弟 菅原卓訳	2—19
「演出史」	アドルフ・ウインツ 菅原太郎訳	20—27
演技入門(五) 新パントマイムによる—	エヴ・アルベルチ 中川龍一訳	28—36
森本薫「華々しき一族」(本誌前号) に関する正誤		36
私の芸術生活(三)	スタニスラフスキ 熊沢復六訳	37—48

秋水嶺その他〈戯曲評〉	田中千禾夫	49—50	演劇時評	辻久一	77—79
「瀬戸内海の子供ら」についての正誤	秋田雨雀	50	お知らせ	劇作編集部	80
心臓のある俳優	金杉惇郎	51—55	編輯後記	辻	81
記憶 東屋三郎君	菅原卓	56—57			
追憶	川口一郎	58—59	第45号 (第4卷第11号)	昭和10年11月1日発行	
桐の木横町〈戯曲・三景〉	伊馬鶴平	60—92	英国近代劇の始源(二)	山本修二	2—7
新刊紹介			新撰劇作叢書広告		7
岸田国士訳 ルナール日記 白水社刊	H・T	93	夜ひらく		8—9
編輯後記	川口一郎	94	演技入門(八)―新パントマイムによる―	エヴ・アルベルチ 中川龍一訳	10—20
第43号 (第4卷第9号)	昭和10年9月1日発行		演出史 廿世紀と近代演出(四)	アドルフ・キンヅ 菅原太郎訳	21—29
英国近代劇の始源(一)	山本修二	2—10	新撰劇作叢書広告(二)		29
新撰劇作叢書広告	編集部	10			
夜ひらく		11—12	新刊紹介		
演技入門(六)―新パントマイムによる―			「犠牲」(ジョルジュ・デュアメル木村太郎訳白水社刊)		26
エヴ・アルベルチ 中川龍一訳		13—28	「書方草子」(横光利一著 白水社刊)		29
「華々しき一族」に関する正誤		28	私の芸術生活(五)	スタニスラーフスキイ 熊沢復六訳	30—38
演出史 廿世紀と近代演出(二)			カントナード		39—40
アドルフ・キンヅ 菅原太郎訳		29—37	夏の桑港―一九三五年	菅原誠	41—46
私の芸術生活(四)	スタニスラーフスキイ 熊沢復六訳	38—45	劇作随筆		
観客席より(四)	古谷綱武	46—54	早退の苦痛	内村直也	47—48
何号橋を渡って〈随筆〉	田中千禾夫	55—57	野球の芸術味	辻久一	49—51
星について〈随筆〉	菅原卓	57—59	対社会の意欲〈戯曲時評〉	遠間満	52—56
旅のお客〈戯曲・一幕〉	三寿満	60—95	カット説明		56
新刊紹介			歴史劇の問題	辻久一	57—59
若園清太郎著バルザックの生涯 建設社刊	C・H	96	新撰劇作叢書刊行について	岸田国士	60—61
編輯後記	辻	97	南をうけた傾斜面〈戯曲・一幕〉	夢一文	62—83
第44号 (第4卷第10号)	昭和10年10月1日発行		編輯後記	辻	84
英国現代劇の動向	山本修二	2—34	第46号 (第4卷第12号)	昭和10年12月1日発行	
カントナード		35	英国近代劇の始源(三)	山本修二	2—7
演技入門(七)―新パントマイムによる―			夜ひらく		8
エヴ・アルベルチ 中川龍一訳		36—44	演技入門(九) 新パントマイムによる	エヴ・アルベルチ 中川龍一訳	9—25
演出史 廿世紀と近代演出(三)			演出史―廿世紀と近代演出(五)	アドルフ・キンヅ 菅原太郎訳	26—33
アドルフ・キンヅ 菅原太郎訳		45—53	私の芸術生活(六)	スタニスラーフスキイ 熊沢復六訳	34—40
観客席より(五)	古谷綱武	54—60	入場料と脚本料と出演料	ふらんず演劇外伝	
巴里劇信	中山	54—60		中山昌作	41—45
夜ひらく		61	「過去」に就いて	内村直也	46—50
切手蒐集家〈ラジオ・ドラマ〉	長谷川善雄	62—73			
戯曲時評	遠間満	74—76			

俳優たるものの義務	チャールス・モーガン 辻久一訳	51—54
対ステエヴ・パッサウル	山辺道夫	55—60
観客席より(六)	古谷綱武	61—64
シニョールオーバー 学校歌劇二曲〈戯曲・各一幕〉	ベルト・プレヒト 辻久一訳	65—89
編輯後記	辻	90

第47号 (第5巻第1号) (昭和11年1月号)	昭和11年1月1日発行	
かくて、新年は〈戯曲・三幕〉	森本薫	2—88

演出史—廿世紀と近代演出(六)	アドルフ・キンツ 菅原太郎訳	89—96
私の芸術生活(七)	スタニスラフスキ 熊沢復六訳	97—103
日本宣伝劇の一方策	岩田豊雄	104—108
新春雑感〈戯曲時評〉	辻久一	109—112
新劇コンクール批判	編集部	113—114
新協劇団		115—117
テアトル・コメディ		117—119
創作座		119—121
新築地劇団		121—123
築地座		123—125
新春四月第五十冊記念創作号予定		126
編輯後記	川口・辻	127

第48号 (第5巻第2号) (昭和11年2月号)	昭和11年2月1日発行	
十一月の怪異〈戯曲・一幕〉	ダン・ウイケンデン 高橋須訳	2—21

演出史—廿世紀と近代演出(七)	アドルフ・キンツ 菅原太郎訳	22—30
私の芸術生活(八)	スタニスラフスキ 熊沢復六訳	31—35
フランス演劇界の一場面—(1)所謂「危機」への一路—	森本文雄	36—41

アントワヌの稽古—ルナルの日記より—	岸田国土	42—56
観客席より(七)	古谷綱武	57—59
森本薫	辻久一	60—68
編輯後記	川口・辻	69

第49号 (第5巻第3号) (昭和11年3月号)	昭和11年3月1日発行	
街の風景〈戯曲・三幕〉	エルマー・ライス 中川龍一訳	2—99
エルマー・ライス Elmer Rice に就て	森本	100—102

演出史—廿世紀と近代演出(八)	アドルフ・キンツ 菅原太郎訳	103—110
-----------------	-------------------	---------

危機下のフランス演劇(二)—国立劇場の近況—	森本文雄	111—120
編輯後記	辻	121

第50号 (第5巻第4号) (昭和11年4月号)	昭和11年4月1日発行	
二十二号室〈戯曲・一幕〉	田中澄江	2—31
カントナアド		32—33
暫く黙せしめよ	岸田国土	34—35
劇場性と映画性—ブドウキンの新著を読んで	山本修二	36—47

問題劇史素描—イブセンよりオデッツへ—	クリフトン・フェーディマン	48—53
演出者の役目	マックス・ラインハルト	54—56
夜ひらく		57
感想	森本薫	58—59
「沈黙」と純粹戯曲	内村直也	59—60
日記	辻久一	61
春の海	田中千禾夫	62
路なき路	菅原卓	62—63
世界演劇情報	森本文雄 辻久一	64—75
訂正		75
常置舞台〈時評〉	辻久一	76—78
新刊紹介		

岸田国土訳ルナル 日記第三冊 白水社刊	T	79
モーパッサン作・杉捷夫訳死の如く強し 白水社刊		79
三宅由岐子の死を悼む「劇作」	編集部	80
編輯後記	辻	81

第51号 (第5巻第5号) (昭和11年5月号)	昭和11年5月1日発行	
第六号国道〈戯曲・五幕〉	ジャン・ジャック・ベルナル 太田咲太郎訳	2—79

演劇—及び変貌する文明	テオドル・コミサル ジェフスキイ 沢村勉訳	80—91
小説家から見た現代演劇	J・B・プリイストリイ 芝太郎訳	92—97

寸度法〈隨筆〉	須田綾太	98
ピアノソナタ、イ長調 附、三田フランス文学会のこと	田中千禾夫	99—100
風景・人物・其他〈隨筆〉	伊賀山精三	101—103
ジャン・ジャック・ベルナル	太田咲太郎	103—104

夜ひらく	105	演出者としての劇作家	エルマア・ライス 中川龍一訳	132—137
常置舞台	辻久一 106—109	夜ひらく		138
編輯後記	辻 110	観客席より(九)	古谷綱武	139—140
第52号 (第5巻第6号) (昭和11年6月号)	昭和11年6月1日発行	世界演劇情報	森本文雄	141—154
希臘喜劇の組織	新関良三 2—27	新刊紹介		
俳優諸則	ゲーテ 谷川徹三訳 28—49	桐の木横町	伊馬鶴平著 西東書林刊	H・T 155
夜ひらく	50	編輯後記	辻	156
演劇一及び変貌する文明(二)		第55号 (第5巻第9号) (昭和11年9月号)	昭和11年9月1日発行	
テオドル・コミサルジェフスキ 沢村勉訳	51—59	エルマ・ライス特輯		
小説家から観た現代演劇(二)		読者に贈る言葉	エルマ・ライス	2
コムプトン・マッケンジイ 芝太郎訳	60—64	ELMER L. RICE 年表		3
観客席より(八)	古谷綱武 65—69	陽気な女達 <戯曲・一幕>	川口一郎	4—33
鼻下長物語 <隨筆>	田中千禾夫 70—71	希臘喜劇の組織(三)	新関良三	34—60
常置舞台	辻久一 72—75	大衆現代劇の弁	菅原卓	61—69
演劇世界情報—「ウインターセット」劇評賞をうくる		興行物の取締り(上)	中山昌作	70—74
	編集部 76—79	夜ひらく		75
乗りはづせぬ汽車 <戯曲・一幕>			エルマ・ライス 高垣松雄 中川龍一 友田恭助 川口一郎 菅原卓 辻久一	
ステーヴ・パッスウル 真木三郎訳	80—95	エルマ・ライスを囲んで		76—82
新刊紹介		関西に於けるエルマ・ライス—三日間の記録—		
タイロフ著千賀彰訳 解放された演劇 演劇構成社版	96		中川龍一	83—85
編輯後記	辻 97	偶感	川口一郎	86—87
第53号 (第5巻第7号) (昭和11年7月号)	昭和11年7月1日発行	See Rice and Say	菅原卓	87—88
特輯・長篇戯曲号		俳優論(下)	アシュレイ・デュークス 辻久一訳	89—95
<献辞>		編輯後記	辻	96
青春 <戯曲・五幕>	内村直也 2—132	第56号 (第5巻第10号) (昭和11年10月号)	昭和11年10月1日発行	
記念杯 <戯曲・一幕>	川口一郎 133—171	子供の道 <戯曲・一幕>	伊賀山精三	2—47
文化連動と云ふこと	森本薫 172—173	薔薇 <ラヂオ・ドラマ>	森本薫	48—72
漱石の悲劇観	田中千禾夫 174—175	カントナード		73
雑観	菅原卓 175—176	バナバンテとキンテーロ兄弟	永田寛定	74—76
編輯後記	小山祐士 176—177 辻久一 177	西班牙その内乱とバナバンテ	高橋正武	77—81
第54号 (第5巻第8号) (昭和11年8月号)	昭和11年8月1日発行	キンテーロ	菅原卓	82—83
高梁一家 <戯曲・三幕>	田口竹男 2—103	ニュース		84—85
カントナード	104	観客席より(十)	古谷綱武	86—88
希臘喜劇の組織(二)	新関良三 105—120	ゴーリキイを観て	川口一郎	89—90
演劇一及び変貌する文明(三)		夜ひらく		91
テオドル・コミサルジェフスキ 沢村勉訳	121—124	リアリズム入門	辻久一	92—93
俳優論(上)	アシュレイ・デュークス 辻久一訳 125—131	現代日本の演劇	岸田国士	94—99

編輯後記	辻	100	回想二つ	岩田豊雄	64—66
第57号 (第5巻第11号) (昭和11年11月号)	昭和11年11月1日発行		芝居と僕	岸田国土	67—72
お妾人形 <戯曲・六景>	吉村寿	2—41	昭和十一年度「劇作」所載創作戯曲		72
カントナード		42	劇作座談会	川口一郎 菅原卓 和久一 伊賀山精三 田中千禾夫 辻久一	73—88
ルネッサンス演劇様式論—原理的試論	H・H・ボルヘルト 菅原太郎訳	43—63	メロドラマの起源(1)	ヴァン・ベルラン 田中千禾夫訳	89—97
チエーホフの劇作術	伊勢伝一郎	64—82	わが演劇生活(一)	ウラジミール・ネミロヴィッチー・ダンチェンコ 辻久一訳	98—101
明治大学演劇研究会主催 現代劇講演会記録		83	編輯後記	川口・辻	102
現代演劇の諸問題	辻久一	84—89	第60号 (第6巻第2号) (昭和12年2月号)	昭和12年2月1日発行	
モリエールの現代性に就て	辰野隆	90—98	演出について(上)	ジャック・コポオ 河盛好蔵訳	2—7
芝居と生活	岸田国土	99—104	芝居と僕(二)	岸田国土	8—11
夜ひらく		105	カントナード		12
聴講記	田中千禾夫	106—107	メロドラマの起源(2)	ヴァン・ベルラン 田中千禾夫訳	13—26
「転々長英」を見る	辻久一	108—109	わが演劇生活(二)	N・V・ダンチェンコ 辻久一訳	27—34
編輯後記	辻	110	演劇の道と映画の道—「映画と演劇」より—	アラダイス・ニコル 申川龍一訳	35—42
第58号 (第5巻第12号) (昭和11年12月号)	昭和11年12月1日発行		夜ひらく	岸田国土 伊賀山精三 内村直也 小山祐士 辻久一 川口一郎 原千代海 菅原卓	43—57
海を越えた親善 <戯曲・一幕>	ノエル・カワード 清水達男訳	2—32	劇作座談会		57
カントナード		33	社告		57
ルネッサンス演劇様式論—現理的試論	H・H・ボルヘルト 菅原太郎訳	34—50	新劇界隈 <時評> コメディ・フランセーズ 仏蘭西座の問題	沢村勉	58—62
新刊紹介			1. ブールデの声明	原千代海	63—67
岸田国土著「時・処・人」	N・U	51	2. 「仏蘭西座」技術部の拡充と小劇場主脳の参加	森本文雄	68—75
岸田国土著「現代演劇論」	H・T	52	海外演劇情報	清水達男 菅原卓	76—82
夜ひらく		53	編輯後記	森本薫 辻久一	83
ロシアの舞台	エルマー・ライス 菅泰男訳	54—65	第61号 (第6巻第3号) (昭和12年3月号)	昭和12年3月1日発行	
日本の舞台	エルマー・ライス 辻久一訳	65—69	夜間飛行	アントワヌ・ド・サン・テクジュベリの小説より	
ユウジン・オニール—人とその作品—	中川龍一	70—75	<ラジオ・ドラマ>	森本薫	2—19
オニール雑感	菅原卓	76—77	カントナード		20
印象記について	川口一郎	78—80	西洋の印象(一)	内村直也	21—27
「群盗」所感 <劇評>	辻久一	81—82			
編輯後記	辻	83			
第59号 (第6巻第1号) (昭和12年1月号)	昭和12年1月1日発行				
プウセット <戯曲・一幕>	シャルル・ヴィルドラック 太田咲太郎訳	2—21			
家常速写風景 <ラヂオ・ドラマ>	ランス・シヴキング 岡崎重郎訳	22—60			
夜ひらく		61			
『女だけの都』試写を観る	辰野隆	62—63			

メロドラマの起源(3)	ヴァン・ベルラン 田中千禾夫訳	28—36	第64号 (第6巻第6号) (昭和12年6月号)	昭和12年6月1日発行
わが演劇生活(三)	N・V・ダンチエンコ 辻久一訳	37—41	作者の言葉	2
「劇作の会」後記	劇作編集部	42	私生活(一)	ノエル・カワアド 森本薫訳 3—44
芝居と僕(三)	岸田国土	43—46	カントナード	45
効用の限界	菅原卓	47—52	メロドラマの起源(6)	ヴァン・ベルラン 田中千禾夫訳 46—57
仏蘭西劇壇落穂集		53—54	わが演劇生活(四)	N・V・ダンチエンコ 辻久一訳 58—61
海外演劇情報	森本文雄	55—59	雑感	岩田豊雄 62—65
編輯後記	川口	60	芝居と僕(六)	岸田国土 66—69
			夜ひらく	70
第62号 (第6巻第4号) (昭和12年4月号)		昭和12年4月1日発行	時評欄	
遺族達〈戯曲・一幕〉	田中澄江	2—31	戯曲 戯曲同人雑誌の三作	田中千禾夫 71—72
未見の友へー「劇作」の門戸は常に開かれて……	田中千禾夫	32—33	湖心荘	辻久一 72—74
演出について(下)	ジャック・コポオ 河盛好蔵訳	34—41	舞台 最近の新協劇団	辻久一 75—80
演技についての対話 第六課—リズム—	R・ボレスラフスキイ 菅原卓訳	42—56	英米演劇情報	菅泰男 清水達男 81—90
メロドラマの起源(4)	ヴァン・ベルラン 田中千禾夫訳	57—68	編輯後記	辻 91
「北東の風」を評す	菅原卓	69—74	第65号 (第6巻第7号) (昭和12年7月号)	昭和12年7月1日発行
演劇世界情報	菅泰男 清水達男	75—83	私生活(二)〈戯曲・三幕〉	ノエル・カワアド 森本薫訳 2—28
芝居と僕(四)	岸田国土	84—86	夜ひらく	29
編輯後記	田中・川口・辻	87	芝居と僕(七)	岸田国土 30—34
			西洋の印象(二) アメリカで観た芝居に就ての走り書	内村直也 35—42
第63号 (第6巻第5号) (昭和12年5月号)		昭和12年5月1日発行	現代演技術(一)	ソフィ・ローゼンシュタイン ラーレ・A・ヘイドン ウイルバー・スパロー 菅泰男訳 43—55
湖心荘〈戯曲・三幕〉	田口竹男	2—78	アントラクト	56
「大阪新劇協会」座談会 関西に於て新劇を語る	山本修二 中川龍一 森本薫 宇佐敏恒 清水達男 菅泰男 志摩実 石田亮 辻久一	79—98	メロドラマの起源(7)	ヴァン・ベルラン 田中千禾夫訳 57—66
芝居と僕(五)	岸田国土	99—100	時評欄	
メロドラマの起源(5)	ヴァン・ベルラン 田中千禾夫訳	101—112	新劇近時	辻久一 67—72
「劇作」第三回座談会	伊賀山精三 川口一郎 小山祐士 菅原卓 田中千禾夫 辻久一 原千代海	113—126	豊岡佐一郎先生を悼む	73
演劇世界情報	菅泰男 清水達男	127—128	英米演劇情報	清水達男 74—77
大阪新劇研究会といふのは……		133	編輯後記	辻 78
編集後記	辻・田中	134	第66号 (第6巻第8号) (昭和12年8月号)	昭和12年8月1日発行
			私生活(三)〈戯曲・三幕〉	ノエル・カワアド 森本薫訳 2—30
			夜ひらく	31
			メロドラマの起源(8)	ヴァン・ベルラン 田中千禾夫訳 32—39
			現代演技術(二)	ソフィ・ローゼンシュタイン ラーレ・A・ヘイドン ウイルバー・スパロー 菅泰男訳 40—48
			カントナード	49
			西洋の印象—アメリカで観た芝居に就ての走り書—	

世界演劇情報	内村直也	50—63	恭助君の思出	大沢周吉	13—15
編輯後記	清水達男 辻久一	64—75	伴田君を憶ふ	平尾賛之輔	15—18
	辻	76	伴田五郎君の中学校時代に於ける追想	山本逸也	18—21
第67号 (第6巻第9号) (昭和12年9月号)		昭和12年9月1日発行	大阪に於ける友田君追悼の集り	中川龍一	21
家〈戯曲・三幕〉	太田咲太郎	2—56	友田恭助出演年譜 (附)築地座上演目録	小山祐士編	22—37
カントナード		57	イプセン作「幽霊」(わかもの座)のオスワルド〈舞台写真〉		38
西洋の印象(四)	内村直也	58—72	わかもの座の事など	竹内芳太郎	39—43
メロドラマの起源(9)	ヴァン・ベルラン 田中千禾夫訳	73—77	友田君と「わかもの座」	佐々木孝之助	44—48
夜ひらく		78	追憶	辰村米吉	48—49
現代演技術(三)	ソフィ・ローゼンシュタイン ラーレ・A・ヘイドン ウイルバー・スパロー	79—91	友田君と「わかもの座」の思ひ出	河原侃二	50—52
芝居と僕(八)	菅泰男訳 岸田国土	92—99	友田恭助君の追憶	畑中蓼坡	52—54
編輯後記	辻	100	「わかもの座」前後	水谷八重子	55—57
第68号 (第6巻第10号) (昭和12年10月号)		昭和12年10月1日発行	友田さん	夏川静江	58—59
ラヂオスケッチ三篇〈ラヂオドラマ〉	ガルド・ピイチ 山本修二訳	2—15	とりとめもなく	遠山静雄	59—60
貝殻にきく海(ある風俗スケッチ)〈ラヂオドラマ〉	ランス・シヴキング 清水達男訳	16—29	〈無題〉		60
ラヂオ劇と映画	ルドルフ・アルンハイム 久永省一訳	30—42	モルナアル作「リリオム」のリリオム〈舞台写真〉		61
ラヂオドラマの機械的要素について	堀江史朗	43—50	友田恭助君のこと	千早正寛	62—67
ラヂオドラマの文献	中川龍一	51—57	友田の一面	和田清	67—68
カントナード		58	ゴリキイ作「どん底」の役者(築地小劇場)〈舞台写真〉		69
西洋の印象(五)	内村直哉	59—63	友田さんの思ひ出	小松栄	70—72
演劇の常識	L・A・G・ストロング 菅泰男訳	64—77	小劇場時代の友田さん	滝沢修	72—74
編輯後記	辻	78	築地小劇場時代	山本安英	74—76
第69号 (第6巻第11号) (昭和12年11月号)		昭和12年11月1日発行	『頼りないお母さん』	東山千栄子	76—78
友田恭助追悼号			武者小路実篤作「愛欲」の野中英次〈舞台写真〉		77
友田恭助氏の霊に捧ぐ			劇友五郎さん	汐見洋	78—80
弔辞	「劇作」一同		友田君のことども	青山杉作	80—83
〈肖像〉〈自署〉			〈無題〉		83
友田恭助年譜	中川龍一編	2—3	内村直也「秋水嶺」(築地座)の山口壱作〈舞台写真〉		84
〈最後の葉書通信〉		4—5	築地座の仕事	菅原卓	85
「子供の謝肉祭」の伯父アンチーム〈スケッチ〉	内田巖画	6	友田恭助	辻久一	86—88
友田恭助と南郷座	伴田六郎 大沢周吉 伴田四郎 弘田忠善 大沢幸雄 西尾克己 大沢秀雄 大沢英吉	7—13	俳優友田君	川口一郎	88—90
			教へられた数々	中村伸郎	90—93
			小山祐士作「瀬戸内海の子供ら」(築地座)の田尻亮一〈舞台写真〉		91
			友田先生	堀越節子	93—94
			〈無題〉		94
			久保田万太郎作「大寺学校」の大寺三平〈舞台写真〉		95
			「冬」の政吉〈スケッチ〉	佐野繁次郎画	96

友田君の死	武者小路実篤	97—99	名前を呼ぶだけ	長岡輝子	92—93
噫 友田恭助君	辰野隆	100—101	永遠の演劇青年	金杉恒弥	93—95
友田君	里見弴	101—104	金杉惇郎のこと	太田咲太郎	95—98
友田の青い鳥	横光利一	104—106	金杉惇郎君	後藤望	99—102
追慕小記	実吉捷郎	106—107	夭折	田中千禾夫	102—103
友田恭助君と僕	山田珠樹	108—112	金杉君を悼む	原千代海	103—104
故友田恭助君を想ふ	成瀬無極	112—114	テアトル・コメディ上演記録		105—108
友田君の戦死	山本修二	114—116	編輯後記	辻	109
見てゐられないたち	佐野繁次郎	116—118	第71号 (第7巻第1号 昭和13年1月号)	昭和13年1月1日発行	
永久に生きる彼の魂	弘田龍太郎	118—121	虫すだく〈戯曲・一幕〉	田口竹男	2—42
哀悼の辞	井伏鱒二	121—122	アントラクト		43
友田恭助の芸風	岩田豊雄	123—125	西洋の印象(七)	内村直也	44—54
友田恭助氏を偲ぶ	南江二郎	125—129	演劇の常識(三)	L・A・G・ストロング 菅泰男訳	55—65
役者の死	米川正夫	129—132	夜ひらく		66
最後のかれ	久保田万太郎	132	友田恭助君の手紙	沢柳礼次郎	67—69
思ふこと二三	奥屋熊郎	133—138	友田恭助ラヂオ出演年表(一)		70—72
我国新劇への功績	岸田国士	138—139	二つの会見記	内村直也	73—85
辰野隆作「旧友」(築地座)の佐伯鉄造〈舞台写真〉		140	新劇時評	辻久一	86—94
五郎さんと僕—特に〇〇出帆の日の記録—			編輯後記	辻	95
	中川龍一	141—145	第72号 (第7巻第2号 昭和13年2月号)	昭和13年2月1日発行	
別れ難き人	伊賀山昌三	145—147	救はれた道路〈戯曲・四場〉	三寿満	2—57
追憶	森本薫	147—148	アントラクト		58
驥尾に附して	田口竹男	148—149	西洋の印象(八)	内村直也	59—72
追悼	原千代海	149—150	演劇の常識(四)	L・A・G・ストロング 菅泰男訳	73—83
友田恭助	田中千禾夫	150—151	夜ひらく		84
〈無題〉		151	「夜明け前」再演	辻久一	85—88
執筆者紹介		152	編輯後記	辻	89
編輯後記	川口・辻	153	第73号 (第7巻第3号 昭和13年3月号)	昭和13年3月1日発行	
劇作同人氏名	裏表紙		水脈〈戯曲・三幕〉	久木禎一	2—72
第70号 (第6巻第12号 昭和12年12月号)	昭和12年12月1日発行		現実〈隨筆〉	内村直也	73—74
町医者〈戯曲・六場〉	水木洋子	2—45	倦怠記〈隨筆〉	田口竹男	74—82
文学座演劇研究所研究生募集		45	この秋〈隨筆〉	菅原卓	83—84
カントナード		46	演劇の常識(五)	L・A・G・ストロング 菅泰男訳	85—96
演劇の常識(二)	L・A・G・ストロング 菅泰男訳	47—58	アシヤアルと三馬の間で	坂丈緒	97—100
西洋の印象(六)	内村直也	59—64	アントラクト		101
新劇一九三七年	辻久一	65—76	夜ひらく		102
友田さんを憶ふ	内村直也	77—79	研究生再募集について	田中千禾夫	103
英米演劇情報	清水遼男	80—90	文学座試演会・文学座研究生募集		104
金杉惇郎氏を悼む	劇作一同	91			

編輯後記 川口 105

第74号 (第7巻第4号) 昭和13年4月1日発行

季節 <ラヂオコント> 菅原卓 2—5

記念 <ラヂオコント> 森本薫 6—12

「ポーランドの青年」他 内村直也 13—17

ソルボンヌ学生演劇 坂丈緒 18—27

英米に於ける詩劇—その作品と反響について— 中川龍一 23—32

演劇の常識(六) L・A・G・ストロング 菅泰男訳 33—38

アントラクト 39

傍白の親炙性 ^{ツキモノ} 伊勢伝一郎 40—53

「十日会」の御知らせ 53

現代戯曲の意匠(一) 辻久一 54—58

久木禎一君の急逝 田中千禾夫 58

現代劇の一方向—森本薫の戯曲— 織田作之助 59—65

ある俳優達 65—(71)

文学座を観るの記 原千代海 66—71

英国演劇情報 清水達男 72—72

編輯後記 川口 78

第75号 (第7巻第5号) 昭和13年5月1日発行

ヘンリー・ハドソン <ラヂオ・ドラマ> ^{メリル・デニソン} 岡崎重太郎訳 2—28

アントラクト 29

雑感 岩田豊雄 30—32

此の春 <随筆> 田中澄江 33—37

雑記 伊賀山昌三 38—41

夜ひらく 42

演劇の常識(七) L・A・G・ストロング 菅泰男訳 43—53

映画俳優について 辻久一 51—73

新作家紹介

ジャン・ジロオドウの横顔 モートン・ユステイス 74—80

ジャン・ジロオドウ略歴及著作年表 81—82

「エレクトル」(二幕) (“Electre” de Jean Giraudoux) 83—85

吉村寿君を悼む 辻 85

「皷」を見る 辻久一 86—88

編輯後記 辻 89

第76号 (第7巻第7・8号) 昭和13年7月1日発行

報告 菅原卓 2

マントンにて—金杉惇郎に捧ぐ <戯曲・一幕> 長岡輝子 3—32

アントラクト 33

演劇の常識(八) L・A・G・ストロング 菅泰男訳 34—46

新作家紹介

プリイストレイと劇場 清水達男 47—61

プリイストリイ略歴及著作年表 61—63

「時とコンウェイ一家」 (“The Time and the Conways” by J. B. Priestley) 63—65

雑録 菅原卓 66—68

女について 水木洋子 69—70

文学座と新協 田口竹男 71—85

編輯後記 田口 86

第77号 (第7巻第9号) 昭和13年9月1日発行

お好み次第(シェイクスピア) <戯曲・五幕> 竹友藻風訳 2—102

アントラクト 103

シェイクスピアの翻訳—竹友教授の「お好み次第」について— 中川龍一 104—107

シェクスピヤー紀行 内村直也 108—112

沙翁の舞台技巧について—裸考— 菅泰男 113—128

沙翁に於ける死に方—アンリ・パタイユの考察 中山昌作 129—132

劇作雑記 田中千禾夫 133

内村直也 133

森本薫 133—134

田口竹男 134

原千代海 134

編輯後記 田口 135

第78号 (第7巻第10号) 昭和13年10月1日発行

轟良妻学院 <戯曲・三幕> 小川正夫 2—57

アントラクト 58

俳優スタニスラウスキー 岩田豊雄 59—60

俳優術の根本 コンスタンチン・スタニスラフスキー 中川龍一訳 61—70

モスクヴァ芸術座の稽古 山田肇 71—75

故人二人	菅原卓	76—78	植物園の牧歌	田中千禾夫	96—101
アルフレ・ド・ミュッセ(一)	江口清	79—83	雑記	伊賀山昌三	102—106
島(第二幕の2)〈戯曲・部分〉	川口一郎	84—92	素人観劇観 「秋水嶺」と「釣堀にて」のことなど	河合俊三	107—109
劇作雑記	内村直也	93	冗言私語〈劇評〉	田口竹男	110—118
	田中千禾夫	93	現代演劇の執るべき道	松岡力雄	119—123
	田口竹男	93	新劇評	太田咲太郎	124—127
	川口一郎	93	劇作昭和十三年度創作戯曲		127
編輯後記	田口	94	英米国演劇情報 三七一三八年シーズンのアメリカ劇壇(二)	清水達雄	128—132
第79号 (第7巻第11号) (昭和13年11月号)	昭和13年11月1日発行		編輯後記	田口	133
武蔵野〈戯曲・四幕〉	梅本重信	2—68	第82号 (第8巻第2号) (昭和14年2月号)	昭和14年2月1日発行	
アントラクト		69	銅像饒舌る〈戯曲・六景〉	水木洋子	2—39
演劇様式論	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	70—80	アントラクト		40
モスクヴァ芸術座の稽古(二)	山田肇	81—86	映画と演劇—アラダイス・ニコルによる—	中川龍一	41—46
アルフレ・ド・ミュツセ—ゾルジュ・サンとの恋—	江口清	87—91	演劇様式論(四)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	47—56
「島」見物記	田口竹男	92—94	W・S・モームの演劇談(三)	森六郎	57—66
「金銭」と「島」を観て	太田咲太郎	95—101	アルゼンチン劇信	村上栄	67—68
「ゆく年」と「島」	竹友藻風	102—105	情熱の稀薄—特に「文学座」を中心にして—	松岡力雄	69—72
編輯後記	田口	106	新協劇団散見	太田咲太郎	73—78
第80号 (第7巻第12号) (昭和13年12月号)	昭和13年12月1日発行		編輯後記	田口	79
杉江一家の人々〈戯曲・三幕〉	光田稔	2—40	第83号 (第8巻第3号) (昭和14年3月号)	昭和14年3月1日発行	
W・S・モームの演劇談(一)	森六郎	41—52	むささび〈戯曲・三幕〉	伊賀山昌三	2—74
演劇様式論(二)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	53—64	アントラクト	(A)・(Z)	75—76
モスクヴァ芸術座の稽古(三)	山田肇	65—68	W・S・モームの演劇談(四)	森六郎	77—87
アルフレ・ド・ミュッセ(三)—ゾルジュ・サンとの恋—	江口清	69—72	演劇様式論(五)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	88—97
安らかに眠れ、ルナル夫人	内村直也	73—76	ガストン・バテイのこと	坂丈緒	98—104
文学座の印象	太田咲太郎	77—80	モスクヴァの俳優養成施設	山田肇	105—110
英米国演劇情報 三七一三八年シーズンのアメリカ劇壇(一)	清水達男	81—84	「蒼海亭」稽古落書	田中千禾夫	111—114
アントラクト		85	芸術小劇場の「河口」		114
編輯後記		86	「土」の印象	太田咲太郎	115—118
第81号 (第8巻第1号) (昭和14年1月号)	昭和14年1月1日発行		消息		118
或脳病院素描〈戯曲・二幕〉	辻山春子	2—66	カレル・チャペクの劇 (オタカル・ヴオカドロによる)	中川龍一	119—123
演劇様式論(三)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	67—76	イエーツの死	石田亮	123—125
W・S・モームの演劇談(二)	森六郎	77—84	編輯後記	田口	126
アルフレ・ド・ミュッセ(四)—恋愛放浪・劇作—	江口清	85—96			

第84号 (第8巻第4号) (昭和14年4月号)	昭和14年4月1日発行	アルゼンチンに於ける演劇運動—(独立劇場運動について)—	村上栄	92—97
白い歴史 <戯曲・五幕>	内村直也	2—107		
雑感	岩田豊雄	108—109		
しろとくろと <隨筆>	中山昌作	110		
二つの作品—「蒼海亭」と「ふるさと紀行」—	太田咲太郎	111—114		
編輯後記	田口	115		
第85号 (第8巻第5号) (昭和14年5月号)	昭和14年5月1日発行	第88号 (第8巻第8号) (昭和14年8月号)	昭和14年8月1日発行	
演劇理論入門 (ガストン・バティ)	坂丈緒訳	2—16		
ピュリッツァ戯曲賞—その作者と作品—	中川龍一	17—32		
演劇様式論(六)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	33—43		
モスクヴァの俳優養成施設(完)	山田肇	44—48		
劇詩についての対話	T・S・エリオット 菅泰男訳	49—64		
オデットの新作その他	菅原卓	65—69		
追憶—岡本かの子氏—	内村直也	70—74		
素人役者	森本薫	75—77		
最近の戯曲	山科一夫	78—79		
アントラクト		80		
夜ひらく		81		
崖 <戯曲・一幕>	原千代海	82—102		
編輯後記	田口	103		
第86号 (第8巻第6号) (昭和14年6月号)	昭和14年6月1日発行	第89号 (第8巻第9号) (昭和14年9月号)	昭和14年9月1日発行	
はる・あき <戯曲・三幕>	田中澄江	2—54		
夜ひらく		55		
雑記	伊賀山昌三	56—58		
匿名批評など	田口竹男	59—65		
「海援隊」を中心に	太田咲太郎	66—69		
演劇理論入門 (ガストン・バティ)	坂丈緒訳	70—75		
トラの音楽喜劇		76—81		
新刊紹介				
岸田国士著「從軍五十日」	N・U	82		
編輯後記	田口	83		
第87号 (第8巻第7号) (昭和14年7月号)	昭和14年7月1日発行	第90号 (第8巻第10号) (昭和14年10月号)	昭和14年10月1日発行	
プレーザーの最初の妻 <戯曲・三幕>	スイン・ジョン・アーギン 清野暢一郎訳	2—78		
アントラクト		79		
演劇の研究(上)	グランヴィル・バアカア 小津次郎訳	80—91		
売られる開墾地 <戯曲・三幕>	柄沢冬彦	2—56		
螢光板 <時評>	井上七郎	57—(96)		
ガストン・バティ演劇理論入門(4)	坂丈緒訳	58—66		
演劇様式論(九)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	67—78		
演劇の研究(下)	グランヴィル・バアカア 小津次郎訳	79—90		
夜ひらく		91		
俳優・観客	太田咲太郎	92—95		
アントラクト		96		
編輯後記	原	97		
田の面に風あり <ラヂオ・ドラマ>	阪中正夫	2—20		
螢光板	本田宰	21		
ガストン・バティ演劇理論入門(5)	坂丈緒訳	22—29		
アントラクト		30		
ジュウゴ芸談(一)	ピエール・リエーヴル 原千代海訳	31—34		
芥川賞について	郷延男	35		
演劇様式論(十)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	36—46		
夜ひらく		47		
アルゼンチンの演劇運動—主として商業劇場に就て—	村上栄	48—56		
国立映画研究所の事	井上七郎	57		
欧州雑感	内村直也	58—62		
続私の部屋 <隨筆>	長岡輝子	63—65		
単行本 <隨筆>	高橋伸介	66		
人さまざま <隨筆>	江口清	67—69		
ポオル・モオランの新作	朝来策太	70—74		
皇紀二千六百年奉祝演劇脚本懸賞募集		75		
編輯後記	原	76		

ジクフリードについて	岸田国土	2
シグフリード〈戯曲・一幕〉	ジャン・ジロオドゥ 木下熊男訳	3—97
シグフリードとジャン・ジロオドゥ	木下熊男	98—101
螢光板	池上近	102
ガストン・バティ演劇理論入門(6)	坂丈緒訳	103—110
アントラクト		111
上海にて	辻久一	112—119
夜ひらく		120
編輯後記	原	121
第91号 (第8巻第11号) (昭和14年11月号)		昭和14年11月1日発行
「わが町」(第三幕)〈舞台写真〉		
わが町〈戯曲・三幕〉	ソレントウ・ウイルダー 森本薫訳	3—78
螢光板	井上七郎	79
雑感	岩田豊雄	80—83
アントラクト		84
ガストン・バティ演劇理論入門(7)	坂丈緒訳	85—96
夜ひらく		97
文学座を観て	太田咲太郎	98—102
編輯後記	原	103
第92号 (第8巻第12号) (昭和14年12月号)		昭和14年12月1日発行
泡〈戯曲・一幕〉	田口竹男	2—35
ピアリッツへの旅〈戯曲・一幕〉	ジャン・サルマン 田中千禾夫訳	36—79
螢光板	井上七郎	80
ガストン・バティ演劇理論入門(8)	坂丈緒訳	81—91
演劇様式論(4)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	92—99
ジャン・ジロオドゥの新作 Ondine (三幕)		
	木下熊男	100—110
編輯後記	原	111
昭和十四年度劇作所載戯曲目録		112
第93号 (第9巻第1号) (昭和15年1月号)		昭和15年1月1日発行
門〈戯曲・五幕〉	光田稔	2—66
螢光板	井上七郎	67
豆の木の弁〈隨筆〉	柗沢冬雄	68—71
外国の発見	辻久一	72—91
アントラクト		92
ガストン・バティ演劇理論入門(9)	坂丈緒	93—98
演劇様式論(5)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	99—110

「文学座」と「新協劇団」	太田咲太郎	111—115
編輯後記	原	116
第94号 (第9巻第2号) (昭和15年2月号)		昭和15年2月1日発行
特輯・戦時下の欧米劇壇		
私信	菅原卓	2—5
螢光板	角田秀夫	6
戦時下の欧米劇壇		
戦時下の英米劇壇	清野暢一郎	7—10
回想のフランス劇界	小林正	11—22
夜ひらく		23
ガストン・バティ演劇理論入門(10)	坂丈緒訳	24—28
演劇様式論(5)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	29—36
「建設の明暗」を観る	太田咲太郎	37—40
稲光り〈戯曲・一幕〉	津島武	41—71
当世風(一)〈戯曲・三幕〉	シアルル・ヴィルドラック 太田咲太郎訳	72—93
編輯後記	原	94
第95号 (第9巻第3号) (昭和15年3月号)		昭和15年3月1日発行
当世風(二)〈戯曲・二幕〉	シアルル・ヴィルドラック 太田咲太郎訳	2—68
螢光板		69
ガストン・バティ演劇理論入門(11)	坂丈緒訳	70—75
演劇様式論(6)	アルトゥル・クッチェル 菅原太郎訳	76—86
夜ひらく		87
試演・「炬火おくり」	川口一郎	88—90
編輯後記	原	91
第96号 (第9巻第4号) (昭和15年4月号)		昭和15年4月1日発行
金婚式〈戯曲・五幕〉	光田稔	2—74
夜ひらく		75
戯曲とシナリオ	アラダイス・ニコル 中川龍一訳	76—86
水上瀧太郎を追悼す	菅原卓	87—88
新刊紹介		
文楽の研究 (三宅周太郎著)	田口生	89
編輯後記	原	90
第97号 (第9巻第5号) (昭和15年5月号)		昭和15年5月1日発行
歯車〈戯曲・五幕〉	内村直也	2—60
アントラクト		61
非メロドラマ的メロドラマ(上)	—シヨオ『悪魔の弟子』—	

	中川龍一	62—73	可哀相な新劇	長岡輝子	51—54
ガストン・パティ演劇理論入門(3)	坂丈緒訳	74—80	あっぱっぱは語る	田中澄江	53—58
夜ひらく		81	英雄について	内村直也	58—60
劇作りの履歴・運命	光田稔	82—87	「新築地」・「日本大学合同公演」を観る	渡辺泰	61—62
月遅れの弁 (大仏開眼感)	田口竹男	88—90	『人情』の世界—戯曲評—	津島武	63—63
編輯後記	原	91	磯石機 <ラヂオ評>		64—65
第98号 (第9巻第6号) (昭和15年6月号)		昭和15年6月1日発行	支那劇雑記	辻久一	66—74
秋みたび <戯曲・三幕>	辻山春子	2—89	映画の窓	山中栄	74—77
アントラクト		90	映画対演劇	朝来策太	77—80
非メロドラマのメロドラマ(下)	—ショオ『悪魔の弟子』—		百号所感	菅原卓	81—82
	中川龍一	91—98	「劇作」総目次(自1号至99号)		83—106
ガストン・パティ演劇理論入門(4)	坂丈緒訳	99—105	編輯後記	内村	107
螢光板	井上七郎	106	第101号 (第9巻第9号) (昭和15年9月号)	昭和15年9月1日発行	
水上瀧太郎と「劇作」	内村直也	107	濁流 <ラヂオドラマ>	津島武	2—22
新劇の「現代」—「浮標」「歯車」「河口」「遁走譜」観て—			ナチス演劇の動向(一)	新関良三	23—37
	太田咲太郎	108—111	廚偶感 <隨筆>	水木洋子	38—43
編輯後記	川口	112	田舎芝居の思ひ出 <隨筆>	光田稔	43—48
第99号 (第9巻第7号) (昭和15年7月号)		昭和15年7月1日発行	きれぎれの言葉 <隨筆>	辻山春子	48—51
柳 <戯曲・二幕>	田口竹男	2—38	メリメに就いて	江口清	52—56
演劇の魅力について—詩劇論への序—	菅泰男	39—46	ガストン・パティ演劇理論入門(6)	坂丈緒訳	57—63
ガストン・パティ演劇理論入門(5)	坂丈緒訳	47—59	科学 <雑記>	青山北四	64
思惟について	森本薫	60—62	アントラクト		65
だみ声	田中千禾夫	63—65	支那劇に関する独断的随想	河合俊三	66—68
友情 <隨筆>	渡辺泰	66—68	小山祐士君の「雨の庭」を読む	木下熊男	69—70
イプセン劇の上演—第一回文学座公演を観ての感想—			演劇する心・その他	渡辺泰	70—73
	菅原卓	69—71	独想片々	小原於一	73—75
かつこう <戯曲・二幕>	石坂洋次郎原作 伊賀山昌三脚色	72—95	詩と夢を—(ラヂオ・ドラマについて)	平井英路	76—78
編輯後記	内村・田中	96	劇作百号の会・記事		79
第100号 (第9巻第8号) (昭和15年8月号)		昭和15年8月1日発行	喜劇と道徳	森本薫	80—85
劇作と私	岸田国土	2—3	演劇の潮流 一つの提案	菅原卓	85—88
ショオとシェイクスピア—『ソネットの黒婦人』について—			あさぼらけ <戯曲・二幕>	戌井市郎	89—116
	中川龍一	4—29	消息		117
岸田氏の「俳優倫理」	田中千禾夫	30—38	編輯後記	N・U	118
百号隨筆			第102号 (第9巻第10号) (昭和15年10月号)	昭和15年10月1日発行	
雑記	伊賀山昌三	39—42	祭日の馬車 <戯曲・一幕>	プロスペル・メリメ 田中千禾夫訳	2—36
演劇と様式	坂丈緒	43—45	ナチス演劇の動向(二)	新関良三	37—46
人間と芸	森本薫	45—48	技巧に就いて	菅原卓	47—50
百号雑片	田口竹男	48—50	映画雑感	川口一郎	51—53

心配二つ Hへの見舞代りに	内村直也	54—56	廃刊に際して	菅原卓	111—113
ラヂオの俳優	堀江史朗	57—63	編輯後記	川口	114
真船物とルリュウ文学座雑感—	田口竹男	64—70			
「美しき家族」を観る	渡辺泰	71—77			
今年のプーリツア賞劇とその作者	森本薫	78—85			
編輯後記	森本	86			
第103号 (第9巻第11号) (昭和15年11月号)		昭和15年11月1日発行			
政治と演劇	飯塚友一郎	2—5			
統制と演劇	内村直也	6—9			
アメリカの演劇政策(上)—「聯邦演劇計画」(FTP)について—	中川龍一	10—15			
南京国立戲劇学校	辻久一	16—23			
礦石機		24			
空白〈隨筆〉	金剛巖	25—28			
病床雑感—N・Uへの返事に代へて—	原千代海	29—31			
手紙に換へて	渡辺泰	32—34			
ガストン・バティ演劇理論入門(17)	坂丈緒訳	35—40			
日本映画の行く手	大塚恭一	41—44			
時代と作家					
私たちの道	辻山春子	45—46			
目下のところ	水木洋子	46			
生きる心構へ	津島武	47			
一つの道	光田稔	48			
お返辞まで	岡田禎子	48—49			
劇詩人の途	長田秀雄	49			
小さい花を	田中澄江	50			
待合室〈ラヂオドラマ〉	三寿満	51—76			
不平の徒輩〈戯曲・一幕〉	プロスペル・メリメ 江口清訳	77—113			
編輯後記	森本	114			
第104号 (第9巻第12号) (昭和15年12月号)		昭和15年12月1日発行			
はしがき		2—3			
海拔三千二百米〈戯曲・三幕〉	ジュリアン・リュシエール 原千代海訳	4—86			
アメリカの演劇政策(下)—「聯邦演劇計画」(FTP)について—	中川龍一	90—97			
求めらるるもの	伊賀山昌三	98—103			
作家の態度	内村直也	104—106			
近松の言葉	田口竹男	106—110			
声明		110			

●第2次「劇作」1947—1950

第1号	昭和22年4月1日発行
「劇作」に告ぐ	岸田国士 2—3
海の庭〈戯曲・四幕〉	小山祐士 4—106
アントラクト	107
演劇について	山本修二 108—109
演劇の故郷	加藤道夫 110—116
戯曲ノート(一)	内村直也 117—119
演劇時評	
文学座『女の一生』	辻久一 120—121
俳優座『神を畏れぬ人々』	下村正夫 121—122
新協劇団『どん底』	辻久一 124
海外劇信	菅泰男 125—128
編集後記	辻・吉村

第2号	昭和22年5月30日発行
賢女気質〈戯曲・三幕〉	田口竹男 2—56
戯曲ノート(二)	内村直也 57—(59)
アントラクト	58—59
雑感	岩田豊雄 60—64
座談会 森本薫—その作品と人—	岸田国士 菅原卓 杉村春子 中村伸郎 太田咲太郎 内村直也 65—71

劇作家森本薫	山本修二 72—79
私信森本薫氏の歩んだ道	鈴木八郎 80—87
演劇時評	
「愛と死の戯れ」から	辻久一 88—89
『林檎園日記』のドラマトゥルギー	瓜生忠夫 90—91
海外劇信	菅泰男 92—96
編集後記	吉村

第3号	昭和22年8月20日発行
雲の涯〈戯曲・一幕〉	田中千禾夫 2—31
戦後のフランス演劇	E・A・ティッセ 安井源治訳 32—33
演劇対談	伊吹武彦 千田是也 34—41
ロミオとジュリエット—演出者ノート—	菅泰男 42—59
演劇時評	
俳優座『中橋公館』	原千代海 60—61
『罪と罰』観劇ノオト	中田耕治 61—64
文学座『マリウス・ファニイ』	近藤洋 64

創作戯曲懸賞募集

編集後記

第4号	昭和22年9月30日発行
演劇閑談	辰野隆 2—3
率直な人たち〈戯曲・一幕〉	マリヴォー 進藤誠一訳 4—37
鱒〈戯曲・一幕〉	古川良範 38—60
『雲の涯』誤植の弁	編集部 60
不感と不管	田中千禾夫 60
パティのボヴァリイ	坂丈緒 61—64
夜ひらく	64
編集後記	吉村

第5号	昭和22年11月15日発行
田宮のイメエジ〈戯曲・一幕〉	川口一郎 2—26
軽塵〈戯曲・一幕〉	秋元松代 27—53
黄金時代から危機へ—戦中戦後の中国新劇—	岡崎俊夫 54—57
海外トピック	S 57
ハムレット役者今昔	P 58
敗戦後の演劇界 新演劇人協会定期総会における報告	山田肇 59—64
編集後記	吉村

第6号	昭和22年12月15日発行
小魔家の聖女〈戯曲・三幕〉	小山祐士 2—57
演劇時評	
文学座・俳優座	辻久一 58—63
新協劇団	早川道夫 63—64
国際演劇協会設立 (ITI)	64
編輯後記	林

第7号(昭和22年1月号)	昭和23年1月15日発行
姫岩〈戯曲・三幕〉	田村秋子 2—28
海外トピック	H 28
雑感	岩田豊雄 29—33
戯曲の独立	三好十郎 34—(37)
カントナード	S 36—37
喜劇と日本人	山本修二 38—42
『壊れ甕』演出ノート	千田是也 43—51
アントラクト	Y・S 52
笑劇サラマンカの洞穴〈戯曲・一幕〉	

	セルバンテス	53—64	喜劇文化議員〈戯曲・四幕〉	田口竹男	2—55
	会田由訳		アントラクト	K	56—57
『サラマンカの洞穴』について	会田由	64	海外トピック	H	56—57
編集後記	林		二つの研究劇から	内藤濯	58—60
第8号 (昭和23年2月号)	昭和23年2月15日発行		カントナード	R	60
夢を喰ふ女 (前半)〈戯曲・四幕〉	野上彰	2—34	俳優座の創作劇研究会について	菅原卓	61—62
アントラクト	T	35	「劇作賞」創作戯曲募集結果発表		63—64
ポルト・リシユ	川口篤	36—44	編集後記	林	
観客席より(一)	古谷綱武	45—50	第11号 (昭和23年5月号)	昭和23年5月15日発行	
ステージ・ドアー 俳優ジャン=ルイ・バロー	P	51	ガルガンチュワ〈戯曲・五幕〉	宮津博	2—37
戯曲時評			筆者紹介		37
『雲の涯』・実存主義	伊吹武彦	52—54	アントラクト	K	38—39
悩みと諷刺	田口竹男	55—58	海外トピック	H	38—39
海外トピック			舞台幻想(一)	加藤道夫	40—51
「ルノワール群島」サラクルウの新作	H	58	夜ひらく	O	51
前進座・文化賞・青年演劇〈演劇時評〉	早川道夫	59	新劇の俳優さんと私と	吉村公三郎	52—54
批評家の貰ふ花束について	永井智雄	60—64	観客席より(三)	古谷綱武	55—57
夜ひらく	TA	64	カントナード	TA	57
編集後記	林		放送劇の再検討	堀江史朗	58—60
第9号 (昭和23年3月号)	昭和23年3月15日発行		演劇時評		
夢を喰ふ女 (後半)〈戯曲・四幕〉	野上彰	2—24	俳優座「火山灰地」	辻実	61—62
カントナード	D	24	文学座「夢を喰ふ女」	早川道夫	63—64
野上君の処女戯曲	岸田国土	25	編集後記	林	
ジャン・アヌイ	梅田晴夫	26—33	第12号 (昭和23年6月号)	昭和23年6月15日発行	
ステージ・ドアー	S・Y	33	狼咽〈戯曲・三幕〉	梅本重信	2—37
アントラクト	S	34	アントラクト	T	38
観客席より(二)	古谷綱武	35—38	アメリカ演劇の上演について	菅原卓	39—43
戯曲評			舞台幻想(二) ウィリアム・サローヤンの戯曲	加藤道夫	44—54
小山・田口両君の近業	田中千禾夫	39—43	カントナード	H	54
小山祐士	内村直也	43—44	かつての紐育の芝居についての話	川口一郎	55—58
貫くもの	原千代海	45—46	海外トピック		
筆者紹介		47	ルイ・ジュヴェの『ドン・ジュアン』(モリエール)	H	59
変態演劇論	菅泰男	48—52	演技のデッサン	永井智雄	60—64
ラヂオ美論(一)	南江治郎	53—57	舞台短評		
海外トピック	北の星	58	シラー『企みと恋』(民芸五月公演)	R	64
素人演劇覚書	今日出海	59—64	編集後記	林	
夜ひらく「誘惑」と「悲恋」	Y	64			
編集後記	林				
第10号 (昭和23年4月号)	昭和23年4月15日発行				

第13号 (昭和23年7月号)	昭和23年7月1日発行	「速水女塾」からの問題	辻久一 46—50
登場人物〈戯曲・一幕〉	伊賀山昌三 2—14	アントラクト	S 50
アントラクト	K 15—16	物云ふ術Ⅲ—俳優術第一歩—	田中千禾夫 51—55
夜ひらく	P 15—16	小山内薫の邪教信仰(下)	山田肇 56—60
オストロフスキーの初期の戯曲	井上満 17—31	演出者の無力(俳優座「女学者」)	梅田晴夫 61—63
雑感	岩田豊雄 32—35	「南の風」と「雲の涯」(文学座)	田宮虎彦 63—64
	岸田国士	編集後記	林
	小山祐士		
座談会ドラマツルギーをめぐって	原千代海	第16号 (昭和23年10月号)	昭和23年10月1日発行
	田口竹男	田口竹男君の霊に捧ぐ	
	菅泰男		
	辻久一	かりの宿〈戯曲・二幕〉	田口竹男 2—15
	林孝一	年譜的自伝(絶筆)	田口竹男 16—17
海外トピック	Y・S 45	田口竹男略歴	18
物云ふ術(Ⅰ)—俳優術第一歩—	田中千禾夫 46—50	作品上演記録	18—19
小山内薫の邪教信仰(上)	山田肇 51—54	作品年譜	19
戯曲評		田口竹男君のこと	岸田国士 20—21
意図的形象の行方	ナガハシ・ミツオ 55—60	田口君を悼む	岩田豊雄 21—22
再び田口君の近業	田中千禾夫 60—62	田口竹男君の視野	三宅周太郎 22—23
訃 田中竹男君	林孝一 62	風俗作家	辻久一 24—29
演劇時評		舞台短評 民芸の「女子寮記」	辻実 29
今日の演劇・明日の演劇	辻実 63—64	新劇雑感	成瀬無極 30—32
編集後記	林	「欲望」といふ名の電車	川口一郎 33—37
		「あなたと私」など	清水光 38—48
第14号 (昭和23年8月号)	昭和23年8月1日発行	物云ふ術Ⅳ	田中千禾夫 49—53
文法 ヴォドヴィル喜劇〈戯曲・一幕〉	ウージェヌ・ラビッシュ	演技のデッサン(Ⅲ)	永井智雄 54—57
	梅田晴天訳 2—23	文学座評	木田礼次 58
戯曲の言葉について—俳優座『演劇ゼミナール』に於ける講演—	千田是也 24—44	学校劇の可能性と創造	島村民蔵 59—64
アントラクト	S 45	編集後記	林
観客席より(四)	古谷綱武 46—48		
物云ふ術Ⅱ—俳優術第一歩—	田中千禾夫 49—50	第17号 (昭和23年11月号)	昭和23年11月1日発行
夜ひらく	Y・S 55	芦の花〈戯曲・三幕〉	秋元松代 2—34
演技のデッサン(Ⅱ)	永井智雄 56—60	アントラクト	S 35
カントナード	Y 65	曹愚の戯曲	岡崎俊夫 36—41
舞台短評		ドラマについて 第四回俳優座「演劇ゼミナール」に於ける講演	真船豊 42—53
俳優座第二回創作劇研究会	内村直也 61	無責任な放言	田宮虎彦 54—57
「桜の園」(新協六月公演)	辻実 61	「ミスター人類」	荒正人 58—60
俳優座の『女学者』を観て	鈴木力衛 62—64	帝劇の「ミスター人類」から	菅原卓 60—62
編集後記	林	「賢女気質」について	大木直太郎 62—64
		カントナード	H 64
第15号 (昭和23年9月号)	昭和23年9月1日発行	訂正	64
雑木林〈戯曲・三幕〉	内村直也 2—45		
カントナード	S・Y 45		

編集後記	林	矢代静一	54—55		
第18号 (昭和23年12月号)	昭和23年12月1日発行	ソーントン・ワイルダーはウィルダーでない事について			
悪女と眼と壁〈戯曲・二幕〉	田中澄江	2—40	中村雅男 56—57		
ヴェニス商人 演出者へのノート	菅泰男	41—(58)	木下順二 梅田晴夫 芥川比呂志 辻実 58—64		
物云ふ術V—俳優術第一歩—	田中千禾夫	50—58			
「黄色い部屋」—俳優座日劇小劇場公演—					
	梅田晴夫	59—61			
軽演劇論	狩野十春	62—64			
編集後記	林				
第19号 (昭和24年1月号)	昭和24年1月1日発行	第21号 (昭和24年3月号)	昭和24年3月1日発行		
三ちゃんと梨枝〈戯曲・二幕〉	田中千禾夫	2—19	薔薇一族〈戯曲・一幕〉	小山祐士	2—30
阻むもの〈戯曲・一幕〉	蘭田義雄	20—36	表現技巧の研究	菅原卓	31—41
海外トピック	Y S	36	第一次「劇作」の運動—俳優座「演劇ゼミナール」に於ける講演—	内村直也	42—53
訂正	編集部	36	アメリカの公共劇場 (コミュニティ・シアター)	ジョージ・フリードリイ 菅泰男訳	54—57
近感	山本修二	37—39	戦後のフランス劇壇(II) 一九四五	原千代海	57—63
座談会 新劇縦横談	福田恆存 青山光二 武田泰淳 中村真一郎 梅田晴夫	40—57	近代俳優術(下)	千田是也	64—79
戦後のフランス劇壇 九四五	原千代海	58—65	物云ふ術VII	田中千禾夫	80—90
劇評ならぬ劇評	中田耕治	66—67	アントラクト	P X	90
カントナード	H	66—67	座談会 演劇展望	川口一郎 木下順二 梅田晴夫 辻実	91—96
近代俳優術(上)	千田是也	68—81	掌篇評論募集		
物云ふ術VI	田中千禾夫	82—88	編集後記	林	
戯曲時評			第22号 (昭和24年4月号)	昭和24年4月1日発行	
内村直也「雑木林」 田中千禾夫「女猿」	辻久一	89—91	ミエルヘン火山の見える別荘〈戯曲・一幕〉	野上彰	2—19
現代歌舞伎論	今日出海	92—96	戯曲の進歩について	辻久一	20—31
編集後記	林		形式と批評と実験	菅原卓	32—39
第20号 (昭和24年2月号)	昭和24年2月1日発行		パアトリッジ君の演劇観	山本修二	40—46
誰かが私を愛してゐる〈戯曲・一幕〉	由利疆一	2—14	海外トピック	菅原卓 内村直也 千田是也 久板栄二郎 小沢栄	46
哀れなるハインリッヒ〈戯曲・三場〉	島村民蔵	15—25	座談会 新劇の現段階		47—62
カントナード	H	25	ユネスコ創設国際演劇協会の成立過程		
劇作と演出 (ジロオドゥとジュウヴェ)	梅田晴夫	26—34		蓮見幸雄	64—67
海外トピック	T	34	戦後のフランス劇壇(III) 一九四六—一九四七		
アントラクト	P X	35		原千代海	67—74
俳優の肉体練習	三橋喜久雄	36—41	物云ふ術VIII	田中千禾夫	75—83
近代俳優術(中)	千田是也	42—51	バルコン		
戦後観客の随想—「ある荒野」について—			悪女に栄光あれ (文学座第二回勉強会)		
	三島由紀夫	52—53	冒険の欠如	戸板康二	84—85
亡霊失格—東京青年劇場読売ホール公演—			冒険の欠如	白井浩司	85—86

布引けい (女の一生)	遠藤周作	87
ラヂオ・ドラマ論	内村直也	88—96
編集後記	林	

第23号 (昭和24年5月号)	昭和24年5月1日発行	
婆さんの幻想 (戯曲・八場)	三寿満	2—44
アントラクト	芝生	45
駅長室 (戯曲・一幕)	倉田義雄	46—70
「駅長室」について	編集部	70
オルケストル		
民芸の「山脈」	Y・K生	71
諷刺劇の必要性	柚木純	71
戦後リアリズムのために	瓜生忠夫	72—80
バルコン		
私の感想 (俳優座)	中村真一郎	81—82
ある自然でないものについて	野中周	82—83
物云ふ術IX	田中千禾夫	84—89
座談会 演劇展望	井沢淳 桑原経重 長橋光雄 辻実	90—96
編集後記	林	

第24号 (昭和24年6月号)	昭和24年6月1日発行	
礼服 (戯曲・一幕)	秋元松代	2—36
フェース日本の河童 (戯曲・一幕)	伊藤貞助	37—49
戯曲の新しい文体への願望	鈴木八郎	50—59
パトリック君の演劇観(続)	山本修二	60—66
アントラクト	しばふ	67
新劇さえら	内藤濯	68—71
偶感	川口一郎	72—74
《開幕前の劇評》内村直也『雑木林』	野上彰	75—77
バルコン		
とし子と「とし子」—民芸公演『山脈』を見て—	矢代静一	78—79
オルケストラ		
一つの願ひ	松原信夫	80
“孤雁”に寄せて	岐谷伍朗	80
座談会 演劇展望—実験劇場をめぐって—	舟橋聖一 杉山誠 遠藤慎吾 梅田晴夫 菅原卓	81—96
編集後記	林	

第25号 (1949年7月号)	1949年7月1日発行	
若きウエルテルの悲しみ (戯曲・十場)	宮津博	2—36
アントラクト	S	37
喜劇的幻想—ベアマン, サローヤン, ワイルダーに就て—	倉橋健	38—44
戦前の新協劇団の活動—俳優座ゼミナールに於ける講演—	松尾哲次	45—53
バルコン 俳優座『孤雁』から	木田永次	54—55
書評 ラビッシュの喜劇	加藤道夫	55
一九四九年のソヴェート劇壇	井上満	56—59
戦後のフランス劇壇 一九四八—一九四七(1)	原千代海	59—66
オルケストラ		
カーテンコールを	大橋清秀	67
素人批評家失格	Y・K	67
顔のことば(上)	林義雄	68—74
林博士のこと	千田是也	68
物云ふ術X・完	田中千禾夫	75—81
座談会 俳優修業—演劇展望—	堀阿佐子 南美江 薄田つま子 大島和子 杉山誠 野上彰	82—96
編集後記	林	

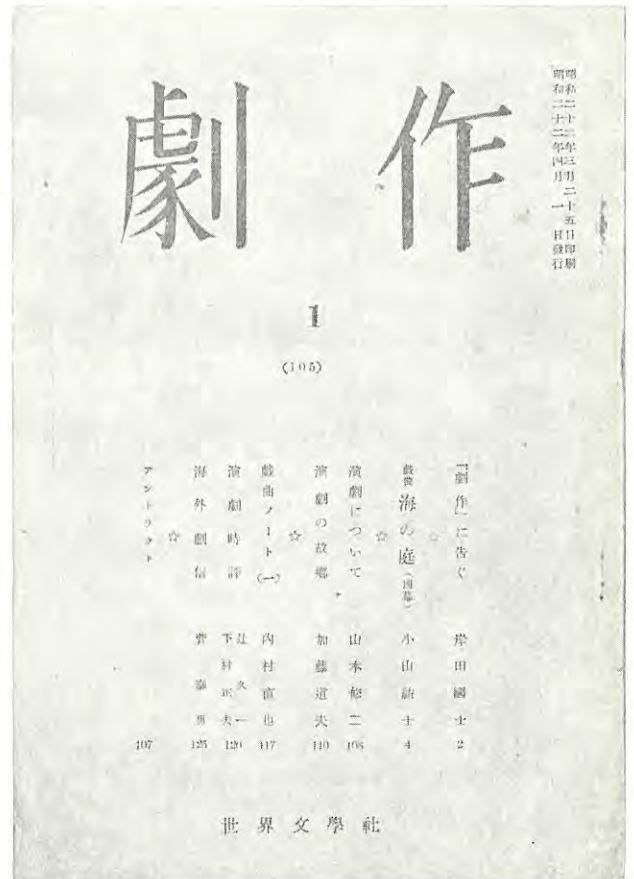
第26号 (1949年8月号)	1949年8月1日発行	
骨を抱いて (戯曲・一幕)	田中千禾夫	2—16
オルケストル		
文学座演劇研究会	Y・K	16
はたるの歌 (戯曲・一幕)	田中澄江	17—31
赦せない行為 (戯曲・一幕)	森本薫	32—41
“赦せない行為について”	村上次男	41
何が足りないか	辻久一	42—46
アナトーリー・ソフローノフ作戯曲『モスクワ的性格』	井上満	47—53
戦後のフランス劇壇(V) 一九四七—一九四八(2)	原千代海	54—62
バルコン『フィガロの結婚』を観て	福田恆存	63—65
盲人の青春	望月美恵子	66—67
アントラクト	S	68
書評		
内村直也ラヂオ・ドラマ集『蹺音』について	堀江史朗	69—70

内村直也著 秋の記録—幸福な画像	田中千禾夫	71
岸田国士著「序文」について	大木直太郎	71—72
カントナード「フィガロの結婚」と観客	Z	73
顔のことば(下)	林義雄	74—81
座談会 演劇閑談	山本修二 菅泰男 田中千禾夫 田中澄江 早川道夫	82—94
菊五郎の死	菅泰男	95—96
編集後記	Y	
第27号 (1949年11月号)	1949年11月1日発行	
人気者セリマアル〈戯曲・三幕〉	ラビッシュ 梅田晴夫訳	2—59
彦市ばなし〈戯曲・一幕〉	木下順二	60—69
アントラクト 罵声の必要	SOS	70
ピストルと食卓	菅原卓	71—77
ルポルタージュ	Y	77
実存主義と演劇 —『アンティゴオヌ』について—	矢内原伊作	78—86
書評		
『北東の風・千万人と雖も我行かん』—久板栄二郎選集第一巻—	内村直也	87
内藤濯訳『ブリタニキユス』	原千代海	87—88
『雲の涯』—田中千禾夫戯曲集—	宮崎嶺雄	89
劇評		
日本のサルトル—文学座フランス演劇研究会—	矢代静一	90—91
静木林—俳優座第六回研究会—	木田礼次	92—93
速水女塾評	三島由紀夫	94—96
編集後記	Y	
第28号 (1950年1月号)	1950年1月1日発行	
厨房〈戯曲・四幕〉	三国一朗	2—46
三国君の処女作品	久板栄二郎	46
夜の音楽〈戯曲・一幕〉	内村直也	47—51
戯曲のリアリズムとはなにを意味するか—主として「劇作派同人」に—	福田恆存 三島由紀夫	52—62
座談会 既成劇作家を語る	梅田晴夫 矢代静一 戸板康二	63—76
アントラクト	F	77
書きたいこと	田中澄江	78
プロレタリア演劇時代	八田元夫	79—96

一九四九年度「劇作」掲載戯曲
編集後記

Y

第29号 (1950年4月号)	1950年4月1日発行
堅塁奪取〈戯曲・一幕〉	福田恆存 2—21
えり子とともに〈ラヂオドラマ〉	内村直也 22—31
京都の虹〈戯曲・一幕〉	田中澄江 32—46
田中千禾夫著「物云ふ術」	内藤濯 46
女の家族〈戯曲・一幕〉	堀江史朗 47—65
座談会 新劇と映画	杉村春子 尾崎宏次 植草圭之助 辻久一 66—77
カミュの新作『正義の人々』	牟田口義郎 78—80
南江治郎氏に聴くアメリカ演劇の現状	内村直也 堀江史朗 81—92
書評 異狄向ガイド・ブック	—戸板さんの「歌舞伎への招待」— 梅田晴夫 93
「三人姉妹」と「廿日鼠と人間」	木田永次 94—95
「キティ颱風」をめぐって	時尾五郎 96
編集後記	Y



写真は第二次「劇作」創刊号表紙。

〈筆者紹介〉

(五十音順)

- 新井基祐 浪速短期大学助教授大阪芸術大学兼任(英語)
井関和代 大阪芸術大学副手(染色)
乾 由明 京都大学助教授(教養部・美学)
岩宮武二 大阪芸術大学教授(写真)
上浪 渡 大阪芸術大学講師(音楽工学)
加村耕二 大阪芸術大学助教授(工業デザイン)
佐藤勇夫 大阪芸術大学専任講師(英語)
塩谷 宏 大阪芸術大学助教授(音楽工学)
浜口隆一 建築評論家
源 高根 大阪芸術大学助教授(国文学)
宮島久雄 大阪芸術大学専任講師(デザイン史)
山口 宏 大阪芸術大学助教授(建築)
山下明伸 大阪芸術大学助教授(工業デザイン)
矢部利茂 大阪芸術大学教授(放送)
吉岡常雄 大阪芸術大学教授(染色)
吉田 豊 大阪芸術大学学生(染色専攻・45年卒業)

〈編集後記〉

紀要または論文集と呼ばれるものの性格を、従来よりももう少し幅広く、もう少し自由なものにしてみたいと考えた。大阪芸術大学紀要に「芸術」と誌名を附したのも、その方が紀要という名に束縛されることが少いと思ったからである。といて急に新しいスタイルが生み出せるわけではないが、方々の意見を聞かせていただき、そして個性のあるものに育てていただきたいと願っている。

創刊号の上梓に先立って本学の二大支柱であった鍋井克之、申村真の二教授を昨年相次いで失ったことはまことに残念至極である。お二人を偲ぶ記事を本号に掲載したことも、その執筆を敢えて学外にお願いしたのも、紀要としては変則に過ぎるのかも知れないが、その辺も余りせま苦しく考えないで行きたいと思っている。巻末に収録した資料も利用参考の価値が大きいと信じるので今後も継続したい。また学生の調査報告などにも適当な誌面を割きたい。いずれも紀要としてはやや変った形になるであろうが、研究発表の場としての本質的なものを踏み外さぬ限り、しばらく勝手気儘を許していただいて、多くのご批判やご忠告を給わりたい考えである。

おわりに「芸術」の編集発行の実務は大阪芸術大学芸術研究所で担当しているが、その不慣れ不手際から発行の遅れたことを、稿をお寄せ下さった人々に深くおわび申上げる。
(芸術研究所、村松記)

昭和46年9月印刷発行
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／早川良雄(大阪芸術大学教授・グラフィックデザイン)
レイアウト／早川良雄デザイン事務所
印刷／日本写真印刷株式会社