

# 藝術11

大阪芸術大学紀要



# 藝術11

大阪芸術大学紀要

Journal of Osaka University of Arts No.11

January 1989

Geijutsu

(Arts)

## 〈目 次〉

---

---

松井正 紙上個展	松井 正	5
松井正さんの事	増田 洋	8
松井正画業70年記念展の渦中で	津高 和一	10
松井正画業70年記念展シンポジウム報告	持田 総章	13
外来思想と日本庭園の意匠	中根 金作	16
うたう中国少数民族の過去と現在	月溪恒子・杜亜雄・陳銘道	30
バメンダ高原・バメッシング村に於ける 「ラフィア染織」について	井関 和代	41
ヴァティカン図書館所蔵・ラテン語1202番写本における イニシアル装飾	水島ヒロミ	57
対馬荒神祓い	西岡 陽子	66
蒲松齡の「聊斎志異」——知我者其鬼乎	森 博行	74
「……………」の美学	高木真理子	90
大学生の性行動に影響を及ぼす要因研究 ——性経験か性差か——	松谷 徳八	96
新陳代謝する企業の顔 マーク・ロゴタイプ PART-II	北端 信彦	108
田中健三の道	北里 桂一	124
資料紹介 Le Japon Artistique, Documents d'Art et d'Industrie, réunis par S. Bing, Paris 1888-1891	藪 亨	134
Documents of Modern Art 9 1920年代のノイエ・フォトグラフィー	訳・解説・藪 亨	135

## CONTENTS

---

---

Sho Matsui—An Exhibition on Print····· Sho Matsui·····	5
Sho Matsui—A Profile····· Hiromi Masuda·····	8
In the Vortex of the Exhibition Commemorating the 70 years of His Career as a Painter ····· Waichi Tsudaka·····	10
Report on the Symposium: the Exhibition Commemorating the 70 years on His Career as a Painter ····· Sosho Mochida·····	13
Foreign Ideas and the Design of Japanese Gardens ····· Kinsaku Nakane·····	16
Music of the Chinese Minority Nationalities—Past and Present ····· Tsuneko Tsukitani · Du Yaxiong · Chen Mingdao·····	30
Raffia Textile at Bamessing on Bamenda Heights ····· Kazuyo Iseki·····	41
Interlace Decoration of Vat. Lat. 1202 ····· Hiromi Mizushima·····	57
“Kojin-Barai” in Tsushima ····· Yoko Nishioka·····	66
The World of Pu Songling’s “Liao zhai zhi yi”····· Hirojuki Mori·····	74
Mantarō Kubota’s Dramatic Expression ····· Mariko Takagi·····	90
The Study of the Factors Affecting the Undergraduate Sexual Behavior —Sex Experience or Sex Differences ····· Tokuhachi Matsutani·····	96
Changing Features of Japanese Companies: Marks and Symbols, Part-2····· Nobuhiko Kitabata·····	108
The Way of Kenzo Tanaka ····· Keiichi Kitadato·····	124
Book Review: Le Japon Artistique, Documents d’Art et d’Industrie, Réunis par S. Bing, Paris 1888-1891 ····· Toru Yabu·····	134
Documents of Modern Art 9: Avant-Garde Photography in Germany in the 1920’s ····· trans. and commented on by Toru Yabu·····	135

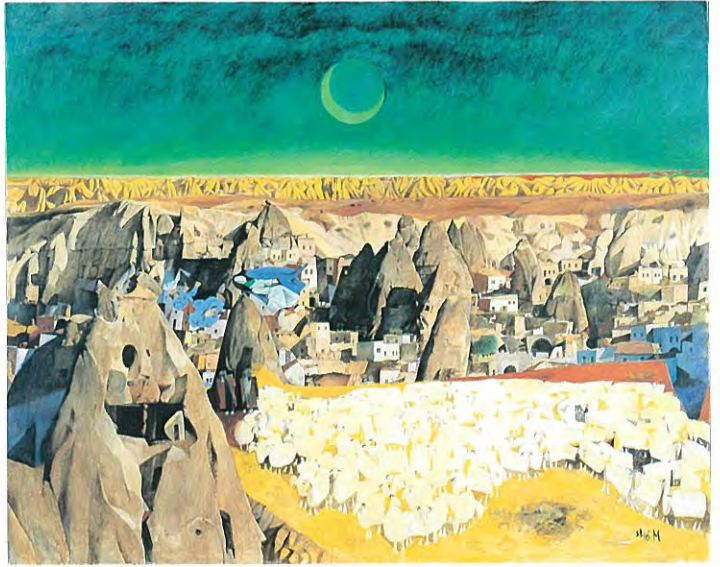
「カッパドキヤ」



「聖風・炳靈寺石窟」



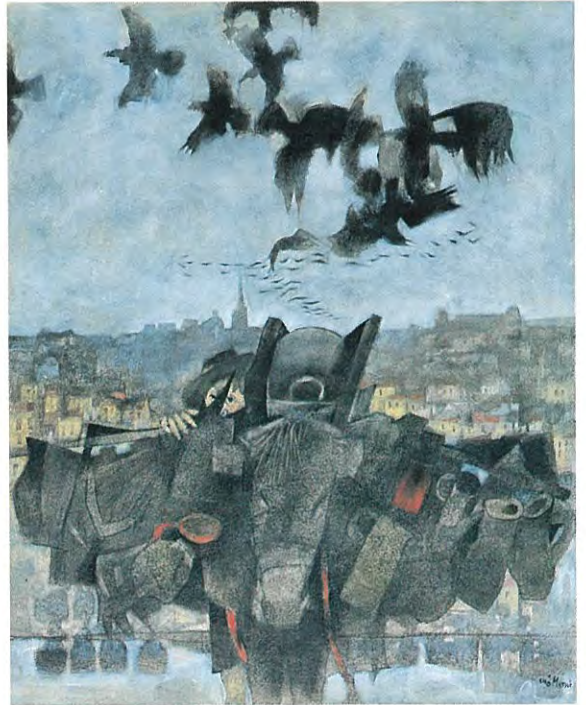
「ギョレメの月」



「好評という名の看板」



「トレドの空」



## 松井 正 さんの事

増田

ひろみ  
洋 (美術評論家)

その昔、広島から大阪へ出てきて、新進気鋭の洋画家小出楯重を訪ね、画家を志している胸の内を聞いてもらった少年がいた。彼は信濃橋洋画研究所に籍を置き、希望に燃えて画道の研鑽に励んだ。楯重に可愛いがられたこの少年は明治39年生まれ、現在二科会員、常務理事松井 正（本名 正一）の若き日の姿である。二科初入選から60余年、関西二科の総師として美術界に重きを成している。大阪芸術賞を受賞、大阪芸術大学名誉教授の榮譽を贈られている。

松井正さんが二科展に初入選したのは、昭和2年の第14回二科展であった。「二科70年史」によると、その年の応募作品は3,338点、入選は216点である。松井正さんは21歳、みごとな初陣であった。その年小出楯重は全関西西洋画展を発足させ、関西の若手洋画家の育成にのりだした。その熱気が松井正さんにのり移ったのかも知れない。

昭和8年、二科会は第20回二科展の開催に当たって、第19回展で二科賞および樗牛賞を廃止したかわりに、一般出品に対する特待制度、会友出品に対する推奨制度を設定している。松井正さんは「朝」「瓦焼風景」を出品し第一回特待を与えられて意気盛んであった。共に特待に推されたのは山本直治、伊藤久三郎、小出卓二、岡田謙三である。美術雑誌「美之國」（昭和8年10月号）のなかで、荒城季夫は「第一室にある松井正氏の二点は、装飾的な新しい表現が面白い、これは一般出品中の佳作に数えられるだろう」と評し、中村研一は「松井正氏の二点ではく瓦焼風景」の清楚なるをとるべし」と述べている。二年後、第22回二科展で松井正さんは会友に推挙

された。前記の雑誌「美之國」（昭和10年10月号）のなかで、鈴木武久は「松井正氏の作なども、理論的な統制を見せて、光と色彩の重畳味で巧みに描いている」と書いている。荒城の指摘した「装飾的な新表現」、中村の言う「清楚」、鈴木が書いた「光と色彩の重畳味（グラデーション）」は、今日の松井芸術の特色の一端をそれぞれ言い当てている。この三要素が混然一体となって、松井正さんの絵の世界が構築されていることは、誰の眼にも明らかなことである。

昭和10年と言えば、帝国美術院の松田改組が生じた年であり、在野系美術団体の帝展参加をめぐり美術界は混乱した。二科会内部でも参加を主張する山下新太郎、石井柏享、有島生馬、安井曾太郎、藤川勇造の五長老と、不参加を主張する正宗得三郎以下の全会員が対立し、さまざまな曲折を経て五長老の二科会除名が決った。このような新旧世代の交替のなかで、新傾向の作家としてこの時期存在が目立ったのが松井正さんであった、と、考えられる。

二科会から五長老が去った後、新しく参加した実力者は藤田嗣治である。藤田の登場は松井正さんのその後、多少の影を生じたのかも知れない。さて、昭和14年の第26回二科会で推奨に選ばれた松井正さんは、第28回二科展で会員に選ばれる。共に新会員になったのは、吉原治良、伊谷賢蔵、古家新、藤井二郎らであった。伊谷を除くと松井正さんを初め皆が信濃橋洋画研究所育ち、伊谷を含めて全関西西洋画会で競った若手であることは注目に値する。

当時、二科会展第九室にはフランス現代絵画の新傾向



の影響いちじるしい作品が陳列され、二科展の名物視されていた。その一群の若手作家たちが、藤田嗣治を顧問にして「九室会」を結成し、当時の美術評論界のアイドルとなった。その動きに同調しなかった松井正さんは影を薄くし、沈黙のなかで、独自の道を進まねばならなかったようだ。小出檜重—信濃橋洋画研究所—松井正と結ぶ軸が、そのようにさせたのであろう。その軸は、戦後に至って、小出檜重—信濃橋洋画研究所・松井正—大阪芸術大学という延長軸となる。

この軸を守る松井正さんは、戦後の二科会再建の混乱期にもゆるがず、鍋井克之、黒田重太郎、田村孝之介など信濃橋洋画研究所の先輩である旧二科会会員が結成した二紀会、—あるいは全関西洋画展系の向井潤吉、古家新、伊谷賢蔵たちが創立した行動美術協会にも顔を向けず、東郷二科と呼ばれた再建二科会へ加わり、二科会関西勢の中軸となった。その一徹な出处進退と世間に媚ない態度は、まことに清々しいものがある。松井正さんは少年のころの志をいまでも忘れていないだろう。

## 松井正画業70年記念展の渦中で——津高 和一

先頃、大阪芸術大学芸術センター展示ホールにおいて松井正画業70年記念が開催された。

創設時の大阪美術学校に端を発して以後、現在の大阪芸術大学にまで発展した経緯は既によく承知されていると思う。

松井正氏もまたこの20数年の歳月を、大学とともに参学経過してきたのである。

芸大の発足には、勿論初期草創から有力なメンバーとして参加していた。今度、美術学科長の解任と名誉教授として退任されるのを機会に、その功績並に顕彰を兼ねた記念展の開催が企画されたのである。その際、松井正氏個人としての業績なども同時に、芸大内外の人々にも公開して伝達したいというのが主意であり、記念展としての意図でもあった。また会期中に、松井正氏に関する作品と人間についてのシンポジウムを実行した。

会場の情報センターは、前理事長兼学長の塚本英世氏の業績を記念して建造物自体が記念像としての意味もっていた。今後もこれを契機に、再々この種の行事を開催することは有効だと思う。

1906年に広島市に出生し、広島工業高校を中退して、1924年単身来阪、小出楯重氏の門を叩き押しかけ書生となったことなどをおかして本人から聞いたことがある。

赤松画塾、旧二科系の信濃橋洋画研究所等に入所しながら、小出楯重氏に師事したという古風で信条の篤い人でもあった。松井式ロマンとも言へた。以後、戦前、戦中、戦後と終戦と終始一貫二科会展に出品を続け今日にまで及んでいた。

その初一年を変えることなく、一徹な行動を持続した

作家は現代ではむしろ稀少価値に属していた。

僕は、本人の意志もさることながら、それはその時代が生んだ気質のようなものも大きく支配していると思うのである。行動もまた生きた不在証明とも言えた。造型芸術が、それほどに多様な方向を示唆せず、多面性も必然としなかった、実に安泰で春風駘蕩の名残が随所で散見できる頃であった。

点、線、面の要約よりも、遠近法、量塊、調和市等が先決の写実が根幹となっていた洋画技法を墨守していた。対象を意識的に歪曲させ、誇張するデフォルム等が装飾化の手法として駆使する表現も氾濫していた。

フオヴィズム、キュビズム、シユールレアズム等が印象派以後續々と輸入され、その観念と想念が眼を見張らせていた。

東洋における独自の先見性など無視されているようでもあった。いわゆる教条主義的にヨーロッパへの従属性が、自らの後進性を自意識過剰にしている風があった。また、そのことが、無条件降伏に近い信奉の概念の普及にも繋がっていたのである。遊学という便利な方法も適当に流用されたりした。

その頃は、現在以上に洋画はファッションブルでパタン化が引継がれていた。近代を経由させずに現代に到達した日本だと批判されてもいた。

無意識的な混沌期だった。それでもアカデミズムに対しては、反アカデミズムの立場にいたのが二科、独立、自由美術等の団体だった。当時、最大公約数的発想と表現が主流であった。日本特有の象徴的な表現形式が現代の寓話として展開させたりしていた。ヒューマニズム的

発想も根強く現代を風刺していた。その後渡来した前衛芸術等に、比較的尖鋭な作品と創造の機会があり発表されていたが、きわめてそれは一部分だった。風土と時代と人間が交錯して、必然的な実体とならなかったのである、先細りの状態だった。

要するに日本では断続した流行なのである。以前に1930年の年協会のメンバーたちが中心に、その後独立美術が結成された。二科と無所属のメンバーたちが参加した。

フォヴィズムを主流とする人々だった。個人的な意識革命であり、多分に時代の推進力となった、実に混交する当時では百鬼夜行的突出でもあった。

松井正氏の初期の作品には小出楯重、前田寛治等の影響などを見受けられる。適度の省略と、簡決なフォルムはネオリアリズムと 呼称してもよかった。その後、粘着力でぬめつとした質感か物語る関西特有の風土に起因するような存在感のあるもの、或いは呪術的体臭のようなものがミックスしたような風土性と地域性から脱皮して行き、多分に都会的な描写が大胆で速度を感じさせる、松井式速写法とでも言う手法を多用していった。

普遍妥当性と象徴的な方法とその解釈だった。いち早く色彩プラスとアラベスク化を通じて伝達させていた。

モチーフがある時期から世界の辺境に限定して取材されるようになった。それもきわめて非情なデザイン的手法と処理が眼につく。

その直裁な表現が、現代の人間の分布図として、或いは風景を通じての図式表現として明快に停滞や逡巡を拒否し、現代風俗と原型的な人間の習俗との対比などであった。あえてそれらを拉致してきたのである。だが洗練された技法であればあるほど、国籍不明の意味も不鮮明になるのである。

芸術はもちろん本音の世界である。嘘偽りは通用しなかった。だが、真実に通じる仮説の虚妄は自由自在だったのである。要するに粉らわしいものから、紛らわしく

ないものまで百論百出である。

まして独創は、偏見と曖昧を同居させていた。

百聞は一見に如かず、と言っても、制作する側と受け止める側が等質ではなかったからである。その齟齬するものが魅力でもあった。

だから芸術はおもしろかった。視るもの、と視られる、ものとの相違はあっても極論すれば全てある意味では等質だった。凸凹など外見からは不明だらけだった。

反応する、しない、ということも、実はそれぞれの感度の度合の落差のことをいうものだった。知識や記憶力だけが優位に位置するような、常識的な観点とは異なる世界なのである。

僕はこのような作品の展示が、この展示センターで再々企画されることを期待したのである。かつて僕の場合でも、20年余この大学で在職している。その後半にこの情報センターが完成した。

冒頭でも言及したように、この展示センターはより有効に芸術大学としての機能を発揚させる場であると思うのである。

本来芸術の本質である広大無辺な無償性を、あらためて標榜するという姿勢こそ大切だと思う。

昨今、大学が地域の市民との交流を計画している例なども度々耳にする。私学だからこそ実行可能なのである。利潤追求だけに汲々としめない気風が核となることだった。

そして、やがて社会へ還元こせる人材の養成としての場である、という意識と自覚が待たれるからである。

芸術は技術中心に比重を置けば安泰だが、停滞する。先ず強靱な精神の所在を把握させる在野精神の普及だと思ふ。その点、松井正氏はよくそれを口にしていた。

そして現在、大学風景は大変な様変わりをしている。これは大阪芸大だけに限ったことではなかった。全国各地の大学の学生諸君にも通じる気質であり、気風というものだろう。それぞれの大学の校風がまるっきり無く

なったというわけではなかったが、それに近いものが幅を利かせていた。

この無味無臭の由来するものの背景には、独断と偏見の個性豊かな人物が影をひそめたということである。

万事のこと無かれ主義に終始し勝だった。不要の摩擦を恐れるからである。

芸術を願望し、追求する学究としての学生からこの衝撃的な意志を除外しては、それは形骸だけが残るというものだった。彼らに創造の快感と苦汁をあえて示唆することも時に必要なのである。

これを不問にしているのは、芸術系大学が衰微するのも当然だった。原点復帰が急がれる。既成の形態に会はずたり、これまでの習慣を踏襲するだけでは無意味だった。

かつて松井ゼミはいつも定員オーバーをしていた。その他具象表現の各ゼミもそれに準じた現象だったことを覚えている。

僕の受けもっていた抽象表現のゼミは、年々学生数が減少する傾向にあった。このことは他の芸術系大学においても同様な傾向にあることを知ったのであるが。

これは、芸術が解るもの、或いは解らないもの、として選択するものでないことぐらいは百も承知のはずだった。また、直接的な、メリットの有り、無しで選択することも考えられるのである。

それなればおよそ芸術という広大無辺な、そして無償行為にも等しい学問を最初から選択しなかったにちがいはなかった。

結果は、芸術などそれ程必要としない学生が大勢紛れこんでいるということである。

これは芸術に対する不信というよりは、四年制大学を卒業するという学歴偏重の現実が大きな比重を持っているということだった。

要するに現実の社会において、随所で有用有効のパスポート的形式である四年制大学卒業というライセンスが欲しいということである。またそれを易々として受託しているとすれば、教育の名を冠した便乗産業と呼ばれても返す言葉もないのである。

このことは大いなる再考の地点に立っているといえ

た。松井正画業70年記念展に際して、僕もいささか思うことの一端を述べたが、この良き環境に位置した芸大の未来像が今後も顕在化すよう念願している。ちなみに僕のゼミにおける研究テーマは「偶然と必然」という終始変わらない題目であったことを参考までに付記しておきたい。

そして松井正氏が、先輩としても益々健在で画業に専念されることを願いながら……。

## 松井正画業70年記念展シンポジウム報告——持田 総章

1988年6月27日より7月11日まで、大阪芸術大学情報センターにおいて、松井正画業70年記念展が行われた。昨年度まで、美術学科長として長年学生の指導にあたられ本年より、専任教員を退職し名誉教授とられた。この退任を記念しての展覧会でもあった。開催3日目の6月30日に「記念展を見て」と題して、シンポジウムが同館A Vホールであった。

パネラーは、兵庫近代美術館の学芸員で、同館の小出楯重展に2回携わり、大阪洋画壇の創世紀に詳しい山野英嗣氏、松井正名誉教授とともに大阪芸術大学の創立間もない頃より苦楽を共にした、無所属の画家として活躍されている津高和一名誉教授、美術評論家で徳島県立近代美術館長でもある教授の高橋亨氏の三氏で、司会は美術学科持田総章がこれにあたった。

座談会での内容は、ほぼ次の二点に多くの時間を費やした。青年期の美術状況（1924年頃）、戦前の作品と戦後の作品（1944年までとその後）そして松井芸術の底流。

要約すると次のようであった。

### 1. 青年期の美術状況

大正3年に、文展より独立して在野団体が組織され名称を二科会と称した。この二科会展に、関西から出品していた画家たち大阪の鍋井克之、国枝金三、小出楯重、京都から黒田重太郎が参加し、在野団体の主催する研究所として信濃橋洋画研究所（後、中之島洋画研究所）を設立した。「大阪と言う地は芸術的にはあまり言われなくて文化不毛の地などと……しかし当時の大阪の街は日

本で人口も、都市の面積でも一番であった…」(山野)。この活気溢れる街に大正13年4月、洋画研究所が生まれたのである。以前から松原三五郎の天彩塾（明治17年開塾、大正14年閉鎖）、と赤松麟作の赤松塾（後の赤松洋画研究所）があったが、いずれも官展系であった。

この在野団体として、意気盛んな二科会の中堅作家達の集団指導による研究所に、松井正は関わることになったのである。当時、美術学校と言えば東京美術学校（現東京芸術大学）であったのみで、就学をしえない場合には研究所に通うか、個人の画家に師事する他はなかった。「憧れというかそういうものを、自分で絞って小出楯重の門を叩いたという、非常に古風なというか考え方によればロマンチックな方法で」（津高）上阪し、小出楯重第一号の弟子となった。生家が絵葉書屋であったことから、多くの二科会の画家の絵葉書を見ており、新聞社で楯重の住所を調べ強引に押しかけたのであった。時に18才。未だ信濃橋洋画研究所は発足しておらず、師楯重の取り成しで赤松塾に通った。1年後、信濃橋洋画研究所の開設とともに、同研究所に移り研鑽を重ね、後年指導する立場となった。

直弟子として小出楯重の影響はどうであったのだろうか。「楯重さんに描写と言うか、デッサンについてかなりやかましく言われていたのではないか」（山野）。そして油絵では「夏の日（1933年）ですか、なんか広い日本式の庭に水をまいている作品の木の葉の茂った、かたまりとかそういう形のとらえ方に、なんか楯重の裸婦のあの肉体のとらえ方と、ちょっと似ているような感じがするのですけれど」（高橋）。「それと瓦焼風景（1933年）

雲の表現とか、まああの少し単純化して大掴みに捕えられているというところは、楯重さんの晩年にやはりちょっと似かよっている気はしますけれど」(山野)。しかしながら強い影響下の作品は少なく、例えば「楯重さんだけでなく、前田寛治とか当時の人気作家のミックスされたもの」(津高)にユニークなものが見られ、「収穫(1934年)とか、塩田(1936年)、運ぶ人(1939年)とか漁夫(1940年)という作品は、楯重の影響から抜け出た松井さん独自の絵づくりをはじめたものだと思うのです」(高橋)。

## 2. 戦前の作品と戦後の作品 そして松井芸術の底流

街に軍靴の音がするという時代背景の中で、画家も翼賛する立場を余儀無くされた。前述の一連の作品は労働をあつかった作品であり、前面に戦争が出て来ていない。そしてなお、生産を向上させるための労働の絵では無く、むしろ生活している人々の側に立った絵の感が深い。

展示作品の比重が戦後の作品にあることによって、一見量の対照にまどわされるが、戦前と戦後の作品が、まことに対照的であることに気づく。しかしながらそれはあくまでも皮相のみであって、「外国旅行が自由にできるようになって……、松井さんは世界の各地へ行っても、単にその風景を描くのではなくて人間の生活を描いている」(高橋)という点では、戦前も戦後も一貫した視点でとらえようとしていると言える。「初期にはそれらは働いている場面であり、比較的手近から、後の方は旅行による取材から、外国のかなり風俗的に珍しい場所の印象を描いておりながら、人間の生活、営みについて親近感を抱いてこられた、その結果がこうした作品群……」(高橋)になっていったのである。「働いている人を描いている、それはしかし労働というものに関心を持ったと言うよりは、人間の営みと言うものに興味を抱いたのではないか」(高橋)は、時に表面的にとらえてしまう

と言う悪結果になる恐れを持っていた。「作者が何故これを描いたのか、プロパガンダでは無い、本心をやっぱり描かなければいけないと思うのですが、みせかけであったり、非常にスタイリストであったり…、装飾性だとかを抜きにして本質に近づいていく」(津高)危険性が充分に見られながら「松井さん独得のユーモラスな感じのする一種の様式的な表現にまとめられて」(高橋)、ややもすると装飾性、諧謔性のみがみられ勝ちな画面の底には「人間、自分と同じ存在に対する深い親しみというものが流れている」(高橋)。

展示された殆どの作品が、二科会を発表の場としいることに関して、「二科会というところを金科玉条的なふうに信奉して」(津高)「二科展以外のものがみられない。二科以外に出されなかったという松井さんの画家としての歩みは、何か私にとって地味な歩みであるというふうな印象をもつものです」(高橋)。画家松井正の歩んだ70年には、昨今見られるような自由に発表する場が無かったのでは無いだろうか。むしろ文展に対して、最初の在野団体として旗揚げした二科会は、現在類推することのできないほどの革新の気運が盛んであったのでは無いか。画家はそこに我が道を見たのでは無いか。

しかし、「もともと大きな所帯を誇っていた二科会は、戦後分散してだんだん衰微していった昔の二科ほどの実力がなくなって…」(高橋)いく過程の中で、二科会を離れなかったのは何故か。この道程を固執した画家のあり方は、その他の道を歩んだ画家とはたしてどのような差異があるのだろうか。

美術の秋と称する会期がせまってくると、人間の業というのか、宿命というのか(津高)のような外的要因のみが、はたして70年の画業に結びついたのか。このことは「発表することをためらうことも非常に勇気がある」(津高)ことを越えて、狂気のように描いた楯重の精神を受け継いだ結果と考えたい。

展示された作品をみる限り「堅実な制作活動を続けて



こられたことに感銘を受ける…、一方、一種地味であるという印象が抜けない」(高橋)「なにか代表作がみつげにくく、かと言って駄作もない」(高橋)という感が近年の作品になるに従って、「色が明るくなってくる…、表現も若々しくなっている」(山野)、そして「現代の大阪の基礎を築き…、信濃橋洋画研究所の開設より継続されて画業70年ということも凄い」(山野)という印象も捨て切れない。「松井さんを過少評価するのでは無く、地味ではあるが堅実な画業70年」(高橋)で、二時間におよぶ座談会を終わった。

# 外来思想と日本庭園の意匠

中 根 金 作

## 1. 渡来文化と古代の日本庭園

日本の庭園技術が古代推古天皇（7世紀初め）の頃、朝鮮半島からの渡来人によってもたらされたと考えられる記録が日本書紀にみえている。即ち日本書紀推古天皇20年（612）の条に、

是歳、自百濟 国有化来者。其面身皆斑白、若<sub>レ</sub>有<sub>レ</sub>白癩者乎。惡<sub>レ</sub>其異於人、欲<sub>レ</sub>乘<sub>レ</sub>海中島。然其人曰、若惡<sub>レ</sub>臣之斑皮者、白斑牛馬不可蓄<sub>レ</sub>於國中。亦臣有<sub>レ</sub>小才、能構<sub>レ</sub>山岳之形。其留<sub>レ</sub>臣而用、則為<sub>レ</sub>国有<sub>レ</sub>利。何空之棄<sub>レ</sub>海島耶。於是聽<sub>レ</sub>其辞、以不<sub>レ</sub>棄。仍令<sub>レ</sub>構<sub>レ</sub>須山形及呉橋於南庭。時人号<sub>レ</sub>其人曰<sub>レ</sub>路子工。

と書かれている。即ち百濟くだらからの渡来人の中に、顔や身体に白斑の者があって、人の嫌うところとなり、この者を海中の島に棄てようということになった。そこでその者が申すに、「若し私の顔や身体が白斑だからといって、これを悪むならば、牛や馬も白斑のものは国の中に飼わぬがよい。殊に私は少しばかり山岳の形を構える才があるから、私を留めておけば御国の為になるであらう」といった。そこで棄てることを中止して、彼の技術を試すこととなつた。その渡来人は朝廷の南庭みなにはに須弥山しゆみせんと呉橋くれはしを造つて假山を築いた。当時の人々はこれを見て、彼の

ことを路子工みちのこのたくみと呼んだというのである。

この日本書紀の記録は、日本にはじめて作庭らしき技術が始まったことを示めず初めてのものと考えられたい。この時から14年を過ぎた推古天皇34年（626）につきの如き記録が出てくる。同じく日本書紀の推古天皇34年夏5月の条に、

大臣<sub>レ</sub>則<sub>レ</sub>稻目宿禰之子也。性有<sub>レ</sub>武略。亦有<sub>レ</sub>弁才<sub>レ</sub>。以<sub>レ</sub>恭敬<sub>レ</sub>三宝。家<sub>レ</sub>於飛鳥河之傍、乃<sub>レ</sub>庭中<sub>レ</sub>開<sub>レ</sub>小池、仍<sub>レ</sub>興<sub>レ</sub>小島<sub>レ</sub>於池中。故時<sub>レ</sub>人曰<sub>レ</sub>鳥大臣。

とあって、蘇我馬子が彼の飛鳥河の畔にあった邸宅には、池を穿った庭があり、池中には中島が築かれていた。当時の人々はこれを眺めて馬子のことを「鳥大臣」と呼んだというのである。鳥大臣の「鳥」は庭を意味し、「庭大臣」ということである。万葉集の中に、

をしの住む君がこのしま今日みればあしびのはなも咲きにけるかも

という歌がある。この歌は、おし鳥の住んでいる君の庭には、水辺にあしびの花も咲いている。ということであって「このしま」の「しま」は庭の意味である。この時代には庭を「その」「しま」「には」などと呼んでいた。「庭」を「しま」と呼ぶ言葉は平安時代頃まで用いられ





明日香村から出土した須弥山像

ていたようである。

渡来人である路子工の造った南庭には須弥山を築き呉橋を構えたというのであるから、仏教上の聖地とされる須弥山を表わした築山状の如き山が造られ、大陸的意匠の橋が架けられたのであろう。この庭園は恐らく自然風景を形態とした中に山や橋が配置されていたと想像される。この南庭の庭も、馬子邸の庭も、その形態は今日では全く解らない。しかし馬子邸の庭も恐らく朝鮮からの渡来人が造ったものであろうと思われる。

昭和50年（1975）に「奈良市尼ヶ辻ゴドサ甲669の1」奈良市役所前の建設現場から奈良時代の屋敷跡と庭園の遺構が発掘された。それは「平城京左京三条二坊六坪」



発掘された奈良時代庭園（北宮庭園）



慶州の雁鴨池

にあたり、当時の皇居に近い位置に当たる。この庭園の遺構はほとんど完全に近い姿で発掘されたもので、それまで万葉集その他の記録によって想像する以外に方法のなかった奈良時代の庭園が、現実にもわれわれの目の前に現われたものであって、画期的な出来事であった。この庭園の遺構は皇居に近い位置であったことと、建物の壮大さからみても相当身分の高い人物の屋敷とその庭園であるとの判断から「北宮庭園」と名付けられ、現在特別史跡として保存、公開されている。

この北宮庭園と称する庭園遺構をみると、池汀の地割、曲線から細部の石組に至るまで、その造形的感覚と技術などが極めて大陸的であって、われわれが今日見なれた中世以降の日本庭園の姿とは、技術的に、感覚に極めて異質的なものであることに気付くのである。



三神仙島を表現した三宝院庭園

この北宮庭園の地割模様と池汀の曲線や石組など細部に至る技術とその感覚は、現在韓国慶州に残る新羅時代の庭園、雁鴨池にその規模こそ違いが極めてよく似ているのである。従って北宮庭園が造られた奈良時代の日本庭園の作庭技術は朝鮮半島の造園技術が濃厚に残されている時代と考えられるのである。

北宮庭園を作庭した造園技術者は朝鮮からの帰化人か、あるいは帰化人である技術者から学んだ日本人が作庭したものであろう。いづれにしても、この時代の作庭はまだ大陸模倣の時代であった。さらに時代が進むと外来思想である神仙説や仏教思想の影響を受けて、庭園の形態、様式が抽象化されてくる。即ち神仙説による絶海の孤島であって、不老不死の霊薬があるという蓬萊<sup>ほうらい</sup>、方丈<sup>ほうじょう</sup>、瀛洲<sup>えいしゅう</sup>の三神仙島の神話である。この神仙説の影響を受けた庭園様式は池を穿ち池中に三つの島を築き、蓬萊、方丈、瀛洲の神仙島を表現した庭園形態である。

このような庭園様式は永却の繁栄を思考した庭園意匠であって、日本の庭園様式の一つの基本をなしたものである。さらに仏教思想の影響によって浄土世界即ち阿弥



浄土世界を表現した金閻寺庭園

陀信仰による、浄土世界を具象した浄土庭園が始まり、これら二つの様式がミックスされて、日本庭園の様式を確固と支配して行くのである。

このような庭園文化の流れの中で、古く中国に発生した「曲水宴」という故事による庭園意匠が朝鮮半島を通じて日本に入ってくる。

## 2. 曲水宴と後楽園

岡山後楽園は、名園として多くの人々の観賞を受けている庭園である。この後楽園の庭園意匠を取りあげて、大陸文化と庭園意匠との関係を考察してみようと思う。

岡山後楽園は備前国二代藩主池田綱政公によって、貞享4年(1687)から元禄13年(1700)に至る14年間に亘って築造されたものである。はじめ茶屋屋敷と称され、のち後園と呼び、明治4年(1871)、後楽園と改称された。総面積4万余坪(133000㎡)の庭園は北方4kmの地点から旭川の水を導き、園内を美しく曲折する流れをめぐらして大池に注ぎ瑠璃の池水を湛えている。綱政は後楽園の作庭にあたり、家臣の津田佐源太永忠を作庭奉行に命じている。

園内の中心をなす建物に、延養亭を主軸に広間(鶴鳴館)、栄唱、墨流しの間などの能舞台があり、藩主は四季を通じ客を招き観能や静養の場とした。時には藩臣や領民をも招き交わりを密にしたという。延養亭から眺めた庭景は園内随一であって、大池を前景にはるかに備前富士、近くに操山の瓶井の多宝塔などが借景とされ、雄



岡山後楽園古図(後楽園絵)

大なる眺めである。園内の起伏に富んだ林泉の趣きや、茶亭、茶畑、井田、灯籠等の添景物の景趣は、大名庭としての典型的特色をみせており、江戸初期の大名庭として、その規模と雅品を備えた名園といえるのである。

後楽園の現況は、築造当初の形態とは若干の変更がある模様であるが、全体の地割りには変りはなく、いまそれを知るに足る資料として、「後楽園絵」なる古絵図が



岡山後楽園の大池

残されている。この絵図には、「寛政十二年庚申年閏四月再案、大沢市太夫」と記されている。寛政12年（1800）はこの庭園が作庭されてから、ちょうど百年を過ぎたころである。「再案」とあるから、絵図は庭の改造計画図であろうかとも想像できるが、いずれにしてもこの絵図は後楽園の昔の模様を伝える唯一の貴重な資料である。

後楽園を訪れてまず眼を奪われるのは、園の中央に位置する大池である。この池は「沢の池」と称し、近江八景にたとえて造られたという。池中に築かれた三島は神仙島を意味しているが、「中の島」「御野島」「砂利島」と呼ばれる。池の西に寄って位置する砂利島は島全体に白い砂が敷かれ、青松が枝を張っている。この島は絵図には岬として描かれている。のちに島として変更されたものであろうか。延養亭から眺めても広い芝生地の苑路から眺めても、沢の池の砂利島はことのほか美しい。

沢の池北岸に建つ「寒翠」の前からは園の大半が一望に眺められ、沢の池を前景とした園内の風景が美しく開けている。亭の背後は蒼然たる松林で、田舎家風の亭とよく調和している。松林の北側は土堤となり、これに沿って長さ90mの馬場がある。藩主をはじめ藩士たちの馬術を修めたところで、南面の低い土堤上には亭舎「観騎亭」が建っている。池畔をさらに東に進むと格子の上欄に東海道五十三次の絵馬がかけられていたところから「五十三次腰掛茶屋」と名付けられている。この茶屋から沢の池や園内を眺めるのも一興である。

茶屋に近く、築山上に「慈眼堂」なる堂が建っている。

代々の藩主が信仰した観世音菩薩が祀られていた持仏堂である。堂前には扉のある門が建ち、その傍には三角形に床を張った瓦葺の手水舎が建っている。慈眼堂の下には烏帽子岩と称する大岩が据えられている。瀬戸内海の大島から三十二箇に割って運び、この場で再び原形に組み立てたという。

慈眼堂前の林下をぬけると東面は広く開けた「茶園」である。新緑のころ、白手拭に赤だすきの乙女たちが茶摘歌をうたって嫩葉わかばを摘んだものである。この茶は藩主池田侯が自家用として使用したという。この茶園は背後の庭園境をなす見越の土堤と杉の刈込生垣の流麗な波形の形態と調和して、軟らかく美しい雄大な景色を形成し



築山、唯心山

ている。茶園の南に「井田いのた」がある。

藩祖池田光政が中国、周の田祖法を藩内2ヶ所に試み、その百分の一のものを園内に模して田植を行わせ、農民の辛苦を察するとともに、田植歌を唄わせ田園風景を楽しまれたものであるという。江戸時代の宮廷の庭や大名庭にはこの種の構成が好んで造られており、特色のひとつになっている。

井田から池畔をめぐり、園の中央に築かれた「唯心山」に向かうと、庭景はいよいよ佳境に入る感がある。唯心山の山裾をぐるりとめぐっている巾広い流れを渡り、山路を登って山頂ぼうに至れば、園内外の景勝が一瞬に楽しめるようになっている。山腹の東から西側は緩やかな芝生の傾斜地となり、霧島つつじが植えられ、捨石風に配置された乱石が面白い景観を呈している。築山の裏側は俊

峻な山容を描いた石組が施され、深山幽谷の趣きを表現している。山腹に「唯心堂」なる建物が建つ。月を賞するためのものといい、「観月堂」とも呼ばれる。唯心山は、後樂園の庭内で中心的な部分を占めるだけに、優れた景観をもっている。唯心山の西側山裾には流れにのぞんで、「陰陽石」が据えられている。極めて写実的な形態の陰陽石であり、大名庭には好んで用いられた重要な添景物である。

唯心山の東側裾には「流店」<sup>りゅうてん</sup>が流れに沿って建っている。流店は四本柱に吹き抜け柿葺重層屋根付の建物で、床張りの中央に直線の水溝が造られている。溝の面側床に座して盃を流して詩を作り、「曲水宴」<sup>きょくすいのもく</sup>を催したと



曲水宴を催した流店の水溝



唯心山裾の陰陽石



後樂園の遣水の流入口附付



唯心山裾をめぐる曲水



流店と曲水の遣水



延養亭と遣水

ころである。この流店は韓国慶州に残る、新羅時代の曲水宴の遺跡「鮑石亭」を模して造られたものであるという。

ここで一応後楽園の概要を知っていただいたのであるが、この庭園構成の中でいま一つ重要な部分がある。それはこの大名庭園の意匠としては、他にはみられない雄大な遣水の独得な意匠である。

後楽園の流れ即ち遣水は実に壮快そのもので、その規



後楽園の広い芝生地を美しく蛇行する遣水



流店の内部と建物に沿って流れる遣水



流店より流出した流水が合する遣水

模と美しさにおいて他に親例の無いものといえる。沢の池の北面、田舎屋寒翠横から園内に導入された遣水は延養亭前100m余りを南行して、広い芝生地を曲折し、園の南端に寄って設けられた茶屋「廉池軒」前の小池に流入し、さらに小池から再び遣水となって今度は逆に北行し、唯心山の西裾から北裾へとめぐり、さらに東裾を東行して唯心山の南東に位置する菖蒲沼に至っている。遣水が唯心山の東裾に至ったところで、流れに沿って建てられている流店の中央を割る如くに造られた水溝に引水された水が、さらに屋外東に排水されて、建物に沿って流れる遣水に再び合流する仕組となっている。

曲水宴の遣水は昔から曲折した流れとして造られ、その名称があるが後楽園の流店の流溝は直線となっている。その理由は前述の如く、庭園意匠の一つである遣水が園内の長い道中を曲折して流れているので後楽園では、その遣水に沿って造られた流店の水溝は逆に直線として造り、この直線の水溝の両側に座して曲水宴を行うこととしたと想像する。面白い趣向である。

しかしこの流店が日本に残る唯一の曲水宴の遺構であることを認識しておかねばならない。では曲水宴とはどのようなにして起ったものか、述べてみることにする。

### 3. 曲水宴の故事

#### 曲水宴の発生

曲水宴の起源は、中国の周時代からという。晋書「礼志」によれば、初めは三月上巳に行われたというが、魏以後は三日としたという。しかしその起源には諸説があり、統齊諧記および晋書東哲伝の説によれば、晋の武帝があるとき、尚書郎の摯虞仲治に向つて、

「三月三日に曲水宴を行うわけを問うた。虞はこれに答えて、後漢の章帝の時に、平原徐肇と云う者が三月の初めに三女を生んだ。然るに三人とも皆死んだので村人は怪んで、これを水浜に運んで祓をし、水上に盃を浮べた。これがその起りであるといった。そのとき同じく尚書郎の東哲が進み出ていうには、昔周公が洛邑に城いて流水に盃を泛べた。故に逸詩に「羽

「<sup>しよ</sup>觴随<sup>レ</sup>波流」の句がある。又秦の昭王は三月上巳に酒を河曲に置いて、金人と対面した。金人は水心の劍を奉って、君をして西夏および秦を制御し、諸候に覇たらしめば、乃ち此処に於いて曲水を為さん。二漢相<sup>よ</sup>稼るを得ば、強大とならうといった。帝は之を聞いて大に悦んだ」

ここで曲水は祓のためと国土併合、国力強大の祝いの為だとする二説があったことが知られるのである。また二中歴第五の節日由緒の条に、

「三月三日草餅。周幽王淫乱。群臣愁苦。干<sup>レ</sup>時設<sup>レ</sup>河上曲水宴<sup>レ</sup>向<sup>レ</sup>幽王。或人作<sup>レ</sup>草餅<sup>レ</sup>貢<sup>レ</sup>子<sup>レ</sup>王。王嘗<sup>レ</sup>其味<sup>レ</sup>為<sup>レ</sup>美。可<sup>レ</sup>獻<sup>レ</sup>宗廟。周世大治。遂致<sup>レ</sup>大平。」

とあり、三月三日曲水宴が催され周の幽王に草餅を貢げたとあるのは興味あるところである。

### 日本に於ける曲水宴の文献

日本に於いて曲水宴が行われた時代は、古く5世紀末の<sup>けんそう</sup>顕宗天皇(485-487)のときに宮廷で行われた記録がある。日本書紀巻15、顕宗天皇紀は、

元年三月上巳。幸<sup>レ</sup>後苑<sup>レ</sup>曲水宴<sup>レ</sup>。  
二年春三月上巳。幸<sup>レ</sup>後苑<sup>レ</sup>曲水宴<sup>レ</sup>。是時<sup>レ</sup>喜集<sup>レ</sup>公卿大夫。臣達。国<sup>レ</sup>造。  
伴造<sup>レ</sup>為<sup>レ</sup>宴<sup>レ</sup>。群臣類<sup>レ</sup>称<sup>レ</sup>万歳。  
三年三月上巳。幸<sup>レ</sup>後苑<sup>レ</sup>曲水宴<sup>レ</sup>。

と記している。顕宗天皇は文武百官を集めて曲水宴が行われているもので、ここでは万歳を称しているのが祝いの為であることが解る。8世紀に入って聖武天皇(724-748)のとき曲水宴が行われたことが、続日本紀巻10、聖武天皇紀にみえている。

神亀五年三月己亥。天皇御<sup>レ</sup>鳥池塘<sup>レ</sup>宴<sup>レ</sup>五位以上<sup>レ</sup>。賜<sup>レ</sup>禄<sup>レ</sup>有<sup>レ</sup>差。又召<sup>レ</sup>文人<sup>レ</sup>。令<sup>レ</sup>賦<sup>レ</sup>曲水之詩<sup>レ</sup>。各資<sup>レ</sup>絶十疋。

布十端<sup>レ</sup>。内親王以下。百官使部已上<sup>レ</sup>禄<sup>レ</sup>亦有<sup>レ</sup>差。

天平二年三月丁亥。天皇御<sup>レ</sup>松林宮<sup>レ</sup>。宴<sup>レ</sup>五位以上<sup>レ</sup>。引<sup>レ</sup>文章生等<sup>レ</sup>令<sup>レ</sup>賦<sup>レ</sup>曲水<sup>レ</sup>。賜<sup>レ</sup>施布<sup>レ</sup>有<sup>レ</sup>差。

さらに続日本紀によれば、

淳仁天皇(758~763)の天平宝字六年三月壬午。

宮の西南に於て、新たに池亭を造り、稱徳天皇(764~769)の神護景雲元年三月壬子。

西大寺の法院に行事して、

光仁天皇(770~780)の宝亀三年三月甲甲。

<sup>おけひ</sup>鞆負の御井において、

光仁天皇の同九年三月己酉

内裏において、また翌十年三月甲辰にも同じく。

桓武天皇(781~805)の延暦三年三月甲戌。

習四年三月戊戌。鳥の院において、

同六年三月丁亥。内裏におて、

等々天皇が催された曲水宴の記録が明らかとなっている。平安奠都以後もしばしば曲水宴が行われたようであるが、記録に現らわれてくるのは案外に少ない。最初は9世紀末、宇多天皇(887~896)の寛平二年三月三日のことで、雅院において宴を催した。菅家文章巻五に、その序文が載せられている。

三月三日。同賦<sup>レ</sup>花時天似<sup>レ</sup>醉<sup>レ</sup>心<sup>レ</sup>製称序。

春之暮月。月之三朝。天<sup>レ</sup>醉<sup>レ</sup>于花<sup>レ</sup>桃李<sup>レ</sup>盛<sup>レ</sup>也。我君一日之澤。萬機之除。曲水雖<sup>レ</sup>遙<sup>レ</sup>。遺塵雖<sup>レ</sup>絶<sup>レ</sup>。書<sup>レ</sup>巴字<sup>レ</sup>而知<sup>レ</sup>地勢<sup>レ</sup>。思<sup>レ</sup>魏文<sup>レ</sup>以<sup>レ</sup>翫<sup>レ</sup>風流<sup>レ</sup>。蓋<sup>レ</sup>志之所<sup>レ</sup>之<sup>レ</sup>。謹<sup>レ</sup>上<sup>レ</sup>小序<sup>レ</sup>。

三月春酣思<sup>レ</sup>曲水<sup>レ</sup>。彼蒼温克被<sup>レ</sup>花催<sup>レ</sup>。煙霞<sup>レ</sup>遠近<sup>レ</sup>心<sup>レ</sup>同<sup>レ</sup>戸<sup>レ</sup>。桃李<sup>レ</sup>浅深似<sup>レ</sup>勤盃<sup>レ</sup>。乘<sup>レ</sup>醉<sup>レ</sup>和音風口緩。銷<sup>レ</sup>憂晚景月開。帝堯姑射華顔少。不<sup>レ</sup>用<sup>レ</sup>紅勺上而來。

三代御記によれば10世紀の半頃、村上天皇(946~966)の御代に二回、曲水宴が行われたことがみえている。そ

の一回は応和元年三月三日釣殿において、第二回は康保三年三月三日式部大輔橘直幹等を召されて、御溝水において行われている。ついで11世紀の初め、一条天皇の寛政4年(1007)三月三日、左大臣藤原道長が上東門院において「因<sub>レ</sub>流汎<sub>レ</sub>酒」と題して曲水宴を行ったことが日本記略にみえている。そのときの詩序は大江匡衡が作っている。この序は江史部集および本朝文粹に載せられている。大変に興味深いのでつぎに記しておく。

七言、三月三日侍<sub>レ</sub>左相府曲水宴<sub>レ</sub>。同賦<sub>レ</sub>因<sub>レ</sub>流汎<sub>レ</sub>酒。応<sub>レ</sub>教詩。一首。以<sub>レ</sub>廻<sub>レ</sub>為<sub>レ</sub>韻并序。夫曲水本源。其來尚矣。昔成王叔父周公旦。卜<sub>レ</sub>洛陽<sub>レ</sub>而濫觴。今聖主之觀舅左丞相。亦宅<sub>レ</sub>洛陽<sub>レ</sub>而宴飲。蓋乘<sub>レ</sub>輔佐之餘暇。惜<sub>レ</sub>物色之可<sub>レ</sub>賞也。方今仰<sub>レ</sub>士大夫仙郎儒吏之工<sub>レ</sub>詩。天下一物以上<sub>レ</sub>。連<sub>レ</sub>賓榻於林辺。盡<sub>レ</sub>整<sub>レ</sub>詞華之冠。汎<sub>レ</sub>羽觴於水上。頻酌<sub>レ</sub>文章之酒。至下彼獻酬之淺深任<sub>レ</sub>彼心。巡行之遲速<sub>レ</sub>岸脚<sub>上</sub>。醉鄉氏之俗。伴<sub>レ</sub>鄭泉<sub>レ</sub>而得<sub>レ</sub>水路。酒德頌之文。因<sub>レ</sub>巴字<sub>レ</sub>而添<sub>レ</sub>風情<sub>レ</sub>者也。於戲。何處不<sub>レ</sub>賞<sub>レ</sub>今日之花水。而居<sub>レ</sub>槐庭<sub>レ</sub>遊<sub>レ</sub>桃源<sub>レ</sub>者猶稀。誰人不<sub>レ</sub>感<sub>レ</sub>此地之風流。而列<sub>レ</sub>鵷群<sub>レ</sub>振<sub>レ</sub>鳳藻<sub>レ</sub>者有<sub>レ</sub>眼。今日之事盛矣。優哉我相府。薦<sub>レ</sub>賢之樂調妙。以<sub>レ</sub>盛典<sub>レ</sub>為<sub>レ</sub>琴箏。養<sub>レ</sub>才之菓味濃。以<sub>レ</sub>道德<sub>レ</sub>為<sub>レ</sub>梨棗。何唯妙舞清歌之悦<sub>レ</sub>。耳目。綺肴玉饌之堰<sub>レ</sub>盃盤而已。但遇<sub>レ</sub>花少<sub>レ</sub>榮耀。對<sub>レ</sub>水耻<sub>レ</sub>沈淪<sub>レ</sub>者。位纔正議大夫。隔<sub>レ</sub>青紫<sub>レ</sub>而命薄。職只太子賓客。垂<sub>レ</sub>黃綺<sub>レ</sub>而齡傾。誤為<sub>レ</sub>唱首。謂<sub>レ</sub>時人何<sub>レ</sub>云<sub>レ</sub>爾。時人得<sub>レ</sub>處坐<sub>レ</sub>青苔。汎<sub>レ</sub>酒清流取<sub>レ</sub>次廻。水瀉右軍三日會。花薰東閣万年盃。巡行波月<sub>レ</sub>應<sub>レ</sub>明府。斟酌沙風是後來。扶<sub>レ</sub>醉初知春可<sub>レ</sub>樂。魯儒猶耻洛陽才。

藤原道長の上東門院における寛弘4年の曲水宴は、当時注目されるべき盛宴であって、のちに藤原師通が寛治5年(1091)に行った曲水宴と共に、後々まで必ず引用されることとなったのである。

内大臣藤原師通が寛治5年3月16日に六條水閣において催した曲水宴については、後二条師通記、中右記に記されている。「今鏡」の第四の三十六、「波の上のさかづき」には師通の曲水宴について、つぎの如く書いている。

三月三日、曲水宴ということ、六條殿にてこの殿師通させ給ふと聞え侍りき。から人のみぎはにみ居て鸚鵡の盃うかべて、桃の花の宴とてすることを、東三条にて御堂のおとゞ道長させ給ひき。その古き跡を尋ねさせ給ふなるべし。このたびの詩の序は、孝言と云ひしぞかきけると聞き侍りし。

この文の中に桃花の宴とあるのは、三月三日(ここでは旧暦)は桃花の盛りの頃であるので、曲水宴を桃花の宴と称したと思われる。また流す盃は鸚鵡の盃と記しているのは面白い。

ここでいう盃とは盃台のことであって、鳥の形に彫刻した盃台を流水に浮べて、その上に酒をそそぐ盃を載せるのである。楚辞集註卷七招魂の註に、

羽觴飲酒之器。為<sub>レ</sub>生爵形。以<sub>レ</sub>有<sub>レ</sub>頭尾羽翼也。

とある。即ち「<sup>うしろう</sup>羽觴は酒をのむ器、生爵の形をなし、頭尾羽翼あるに似たり」というのであるが、羽觴は盃をのせて流す木製の鳥形のことである。<sup>しやく</sup>爵は中国では<sup>すずめ</sup>雀の意であるから、中国では雀の形をした盃台を用いたと思われる。しかし三長記、建永元年(1206)二月十三日の条に、藤原定家などが曲水宴について語っている中に羽觴の記事がある。

羽爵寛弘黒漆。寛治作<sub>レ</sub>水鳥彩色。置盃可<sub>レ</sub>被<sub>レ</sub>用<sub>レ</sub>寛治例<sub>レ</sub>之由。各申<sub>レ</sub>之。

即ち、寛弘4年(1007)の道長による曲水宴には黒漆で塗った盃台を用い、寛治5年(1091)の師通のときには彩色の水鳥の盃を使ったことが、この記事で想像される。ちなみに筆者が作庭した洛南の城南宮楽水苑における曲水宴には、京都御所東山文庫に所蔵されていた、水鳥形の盃台をコピーした盃台を作製した。

平安時代に盛んであった曲水宴も、鎌倉時代においては記録が見つからない。久しく絶えていたと思われる曲水宴は、16世紀の初め頃にあたる大永4年(1524)、管

領細川右京兆高国が、三月十四日賀茂において曲水宴を行ったのである。実隆公記に、

十四日己卯晴。今日右京兆於賀茂有曲水宴云々。  
月舟等有漢和云々。

とある。五山の詩僧月舟壽柱等を集めて、曲水宴を催した高国は戦国の武将として、風流な人物でもあったのである。

また永禄5年(1562)8月21日、朝倉義景が、京都より下向した大覚寺門跡義俊を迎えて、一乗谷阿波賀河原で曲水宴を催したことが朝倉始末記巻三にみえている。

義景於一乗阿波賀原催曲水詩歌事。

弘治(永禄の誤り)五年八日上旬ノ比、大覚寺殿京ヨリ一乗ヘソ下向シ給ヒケル。屋形柵簾シテ様々饗応給ケルカ、秋來旅泊ノ愁襟ヲモ慰參、センカタメ、又易遷ノ時難過ノ友ナレバ、君臣詠詩歌テ、其懷ヲ述ントテ、水石ノ勝地ヲ求給ヒケルカ、八月廿一日遂ニ一乗ノ阿波阿原ニシテ、曲水ノ宴ヲ催サレケル。從來曲水ハ上巳ノ遊ト申セトモ、臨時ノ賞玩尚珍ク聞ケリ。先其御人教ニハ大覚寺殿義俊、四辻大納言秀遠、同息中将公遠、飛鳥井中納言雄教、同息少将雅教、大膳ノ大夫俊直、朝倉左衛門義景、(以下略)

この一乗谷における曲水宴について、群書類従には、「永禄五年一乗谷曲水といふ事は、もろこし晋武帝来由を尋給ひしに、東広微といひし人の申けるは、昔周公洛巴にて、ながれに臨みて、酒をのみ給しよりはしまるとかや。我朝もこれになすらひて、康保の頃までは有しなり。久しく朝廷にて行るゝ事は絶えけり。私さまの興遊は常事にや。ここに金吾將軍ふるきをおこし、絶なるを継ぐ志はありなから、年月を送りけるに、大覚寺の君その外雲の上人おはしつどひとり。かの王石軍か蘭亭記にも、四美二難あはやかたしといふにや。源順が詞にも、良辰美景ありといへと、座に其人なればは詩境寂莫たり。其人ありと雖も、勝地に遊ばされは、風月の媒なしといめ難きを、是は偏に秋に心を寄せけるにや。俄に遊地を経

營し、有<sup>こうそく</sup>藪芬籍にして觴醴泛浮へり。詩歌金を響かし、絃声玉を碎けり。誠に希代の興遊、末世の美談といふべし。此時の詩歌として見せられしに、此身漁翁にてもあらましかは、釣舟に棹さして、武陵桃源の道をも求めまほし、此序の一卷を開き、感嘆の余り聊か記しつたり。

とあって、宴における詩歌が書きつらねられている。江戸時代に入ってから、八代將軍吉宗が一度行っていることが、有徳院実紀巻三十五に、「けふ奥の御庭にて曲水の宴行はる」とだけ記されている。享保17年(1732)4月7日のことであった。京都においては宮廷における曲水宴はどうであったかという、元文2年(1737)3月3日、中御門上皇が仙洞において、前関白近衛家久および閑院宮直仁親王等を招いて曲水宴を催したことが兼香公記にみえているのみである。即ち、

四日。震昨日於仙洞中曲水宴事。似古儀於諸卿殿上人六亡人ツ、候辺。飲酒。作詩。読歌其也。先珍重之事也。去年子日遊。当年八曲水宴。定而此長本。前関白(慶教)一品官(閑院宮直)可為沙汰事也。

とある。

以上の文献によって、曲水宴が日本において、どのように行われたかの概要を知ることができるのである。

## 中国、韓国に残る曲水宴の遺構

中国に残る曲水宴の遺構で最も早く日本に紹介された

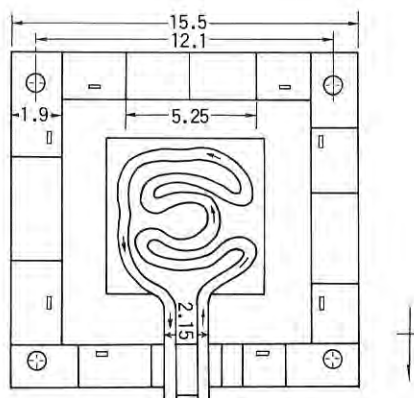


図-1 泛觴亭流水渠復原図(関野博士)



のは、宋時代に造られたとする「泛觴亭<sup>はんしょうてい</sup>」である。この泛觴亭は、中国河南省登封県の北、崇山にある。その南麓は昔、宋時代の崇福宮のあったところである。現在この宮殿の建物は無いが、曲水宴の遺構、泛觴亭が残されている。建築学の権威故関野貞博士が泛觴亭は詳細に調査されている。

関野博士の調査によれば図1の如く、大理石の床に彫られた流水渠は幅15センチ、北側の中央口右から流入して、床中を曲折して中を一周し左の出口から流出している。入口の部分の深さは約12センチ、出口では深さ13センチ、流水渠の延長は約10.5メートルである。従って出入口の深さから判断すると勾配は約1200分の一であるから、流れは大変にゆるやかであることが解る。流水渠が彫られた大理石の床面は、15尺5寸平方、高さ2尺5寸の磚づくりの壇になっている。この大理石の壇上には昔一周四方（柱の真12尺1寸）の建物が建っていて、泛觴亭の額がかかげられていた。

この建物は宝形造り、四方開放、四隅の柱の両脇に一つのホゾ穴が残っているが、これは柱間には欄干があったもので、欄干の束を差込むためのものである。

中国の古い作庭伝書といわれる、明時代の李計成の著、「園冶<sup>えんや</sup>」のなかに曲水の一文がある。つぎの如く書いている。

曲水古皆鑿石漕上置石龍頭漬水者斯費工類何不以理潤法上理石泉口如瀑布亦可流觴似得天然之趣

すなはち「曲水なるもの、古は皆石漕を鑿る。上には石龍頭の水を漬く者を置く、これ工を費し俗に類す、何ぞ以て潤を理するの法ならざらんや、上には石泉を理し、

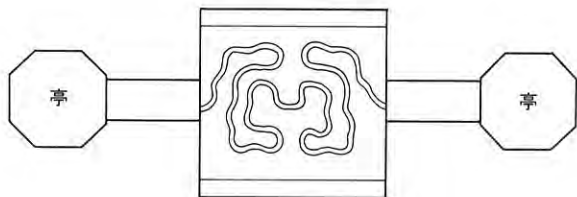


図-2 香山曲水復原想像図



北京香山飯店の曲水

口は瀑布の如く、亦觴を流すべし、天然の趣を得るに似たり」である。

この園冶の曲水についての文章は、大理石の床に曲折た流れを鑿り、龍頭から噴出する水を引いて流すのであった。しかも、その床は壇状をなしており、四方開放四本柱の建物が建ち、宝形造りの屋根が付いていたのである。

筆者は昭和59年5月～9月にかけて北京市北太平庄の公園（双秀園）の中に日本庭園（翠石園）を設計作庭したとき、工事に協力してくれていた北京市園林局の若い技師趙夢文氏の案内で、そのとき宿舎としていた頤和園<sup>いわん</sup>から、さらに西方郊外の名勝地香山に赴いた。香山には金の章宗が景勝を楽しむために玩景楼を営んだところで、歴代の皇帝、貴族の行楽、狩猟を行った勝地であった。香山の東麓には有名な碧雲寺がある。この近くに北京政府は数年前、「香山飯店」を建設した。建物の設計は米国の建築家で、建築誌などに掲載された有名な高級ホテルである。

この香山飯店の庭園は趙技師の設計したもので、この庭園を見せたいので筆者を案内したもののようであった。庭園は誠によく出来ていて、趙技師の力作であった。

この庭園で私の最も注意を引いたのは、広い庭池の中央部に曲水が造られていることであった。その曲水宴は大理石の床壇が池上に浮ぶ如くに造られており、床面には曲折蛇行する流れが鑿られていたことである。趙氏の説明では、「この地には明時代の寺院跡があり、そこに



北京郊外の潭柘寺境内と柘の大木



潭柘寺の唐時代の流杯亭（猗玗亭）

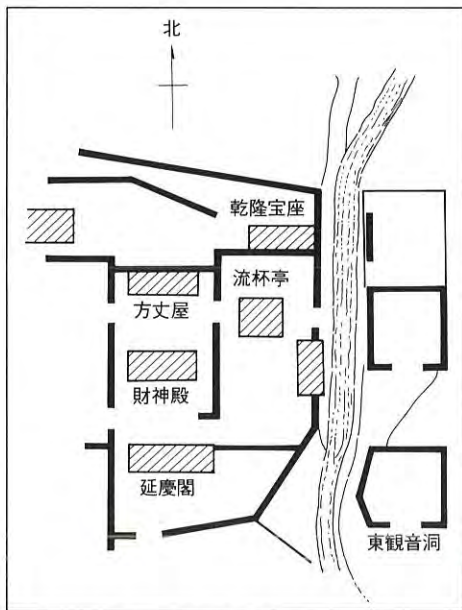


図-3 潭柘寺境内流杯亭配置図

の木があったことから、潭柘寺と呼ばれるようになったという。この潭柘寺は晋代（265～317）に創建され、嘉福寺と呼ばれた。

唐時代になって、ここは大規模な經典講義の場となり、龍泉寺と改称された。元代に北京が都となったのは潭柘寺ができてから約800年も後のことであった。歴代にわたって何度も建て直され、現在の規模は清朝の頃と云われる。

この寺院は三つの主要部から成っており、中軸に沿って天王殿、大雄殿、三聖殿、毘盧閣などがある。東側一帯は、万歳宮、太后宮などの皇帝の離宮がある。この中庭に曲水、「流杯亭」がある。西側一帯は寺院建築群で、楞嚴壇、戒台、観音殿などがある。現存する拝殿は、元の世祖フビライの娘、妙厳公主が仏を拝んだところとい

は曲水の遺構が残っていた。それは明時代の曲水の遺構であることが判っていた。ホテル建設に当って廃寺跡が整理され、曲水も破壊撤去されたので、ホテルの庭園設計に際し、原型のままのスケールで復原したものである」とのことであった。この曲水は図2の如く曲水の両側に亭が建っている形態のものであった。

さらに59年9月に園林局の人々に案内されて、北京市西方郊外車で約2時間半の距離のところ山腹にある潭柘寺なる古寺に赴いた。この古寺の境内には唐時代のもので伝えられる曲水の遺構があった。

潭柘寺是北京で最も古い大寺院で、潭柘山の山腹に位置している。山上に青龍潭があり、寺内に古い柘（桑）



猗玗亭の曲水、四辺の欄干は腰掛となる。



流杯亭である猗玗亭の額

われている。

「長安志」のなかに唐時代の曲水の名物として流杯亭の文字がある。潭柘寺境内に保存される曲水も流杯亭となっている。従来われわれは中国に残る曲水は、宋時代の泛觴亭しか知らなかった。ここ北京郊外西方の潭柘寺に唐時代の曲水が完全なる姿で保存されていたのに驚きを禁じ得なかった。

この流杯亭は方形の基壇上は白大理石の床であって、この床には曲折蛇行の渠が鑿られている。そして基壇上には四本柱吹き抜けの建物が建てられている。屋根は宝形、即ち欂峩尖式琉璃瓦葺屋根の建物で、木部は丹塗り極彩色の装飾が施されている。四方の柱間には低い欄干が取付けられ、南北の柱間の欄干は中央部が少し明けられ、通行できるようになされ、そこには基壇に二段の階段が設けられている。

欄干の上部笠木は幅広く造られている。あたかも腰掛けに便利と見受けられるので、この流杯亭における曲水宴には欄干に腰掛けて行ったものと思われる。さきに述べた香山の曲水は、大理石の床の両側が同質の大理石で幅広の縁取りが施されており、この縁取りが腰掛けとなったものようである。中国の日常生活は腰掛けであるが、日本、韓国においては床に座する風習である。この両者の違いが曲水宴の行事の上にも、構造的にも違いを生じてくるのである。

潭柘寺の流杯亭には建物の正面軒下に「猗玗亭」なる額が掲げられている。「猗」は、さざなみ、うるはしく



慶州の流杯亭である鮑石亭

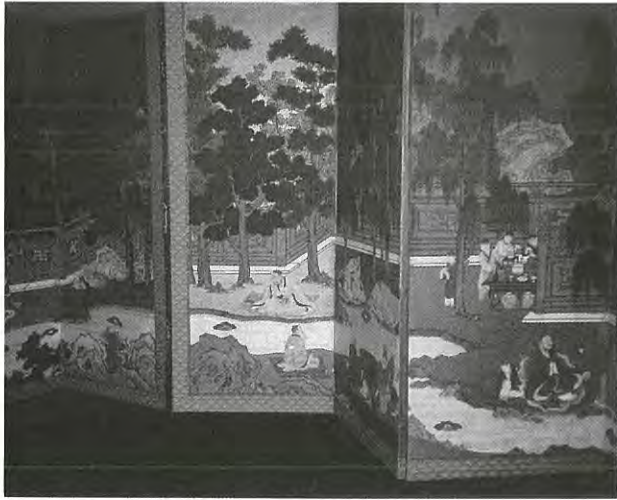
盛んなるさま、緑竹のしげるさま、などの意味を持っている。「玗」は、<sup>かん</sup>主につぐ美石の意味である。この流杯亭の北面は少しく小高い築山状をなし、一面に竹林が繁っている。竹林下に龍頭の彫刻を施した流水の噴出口があり、その下は大理石の水樋が直線に設置され、流杯亭の曲水に流水を導いている。

龍頭の噴水口を潭柘寺では「龍宏泉」と名付けている。園治に「皆石漕を鑿る、上には石竜頭の水を漬く者を置く」とあるが、潭柘寺の流杯亭は正にこの形態である。

昭和59年11月には、韓国慶州に赴く機会を得て、念願の慶州に残る新羅時代の曲水「<sup>ほうせきてい</sup>鮑石亭址」を訪ねることができた。慶州五陵の南、南山西麓に鮑石亭の遺構が残っている。

疎林の中少しく広場となった台地に、一本のケヤキの古木を取り込むように、雲形状に御影石の狭い石溝で造った曲水が何にもない土表の上に残っている。その規模は溝の内側で短い部分で径約4.5メートル、長いところで径約5.5メートル、溝の深さ24センチ、幅は平均30センチ前後である。ケヤキの幹下に浅い石甕状のものを設け、ここに水樋で、隣接して流れる河川の上流から水を引き、曲水に回流させたのである。ここは昔新羅王の離宮の一部で、新羅王により流觴曲水の宴が行われたのである。

この曲水は形が<sup>あわび</sup>鮑に似ているところから鮑石亭と名付けられたという。当時はこの曲水の周囲は華麗な宮殿の建物や回廊が囲んでいたであろう。新羅五十五代の



京都随心院蔵の蘭亭曲水宴図の屏風



京都市南宮の曲水宴

景哀王が、王の三年（927）王妃と共に鮑石亭において宴を催しているとき、後百済の甄萱に虚をつかれて殺され、新羅王朝は滅亡した。この衰史を残す鮑石亭は、年代的には唐時代の末期に当る頃造られたものである。

#### 4. 絵画に画かれた曲水宴

中国において古く起ったといわれる曲水宴は、日本においても古代から行われていたことが、前述の如き数々の記録によって明らかなどころである。中国、日本で最も有名であった曲水宴は「蘭亭序」および「蘭亭曲水宴」である。蘭亭曲水宴とは、晋の永和9年（353）の癸丑の歳に、書聖、王羲之が会稽内史在任中に三月三日の節句の日を期して、会稽の蘭亭に禊の宴を催したのである。それに招かれたのは文雅の名士として知られた謝安、徐豊之、王淑之等41人であって、曲水に盃を浮べて、各自が詩を賦し、その序を王羲之自からが書したのである。これを世に「蘭亭の序」といい、その宴を「蘭亭曲水宴」と言うのである。

この蘭亭曲水宴は中国においても日本に於いても有名であって、昔から書絵画に画かれている。日本においては襖絵や屏風に描かれており、その中で著名なものは蕪村筆の蘭亭曲水図屏風（東博蔵重文）や、狩野山雪（1589～1651）筆の蘭亭曲水屏風（京都随心院蔵重文）などがあり、滋賀県長浜の大通寺（長浜御坊）の奥書院（江戸時代重文）の襖絵に描かれた蘭亭曲水図は有名であり、この書院は蘭亭と命名されている。

これらの曲水図はいづれも曲折する自然形の流れにの



大通寺（長浜御坊）奥書院蘭亭の襖絵、蘭亭曲水宴図



京都上賀茂神社境内の曲水宴

ぞんで座し、苦吟する文人達の風情が描かれ、その実景に想いを馳せさせるものである。筆者は昭和34年の頃、故人となった斉田宮司の依頼によって、室町時代に上賀茂神社境内で曲水宴を催した武将細川高国の故事を再興する意味で、賀茂神社に曲水を造った。また昭和50年頃洛南の城南宮に曲水を造ったが、いずれも蘭亭曲水宴図屏風の絵画を範としている。筆者はその頃は曲水宴は、屏風絵や襖絵に描かれた如く自然形の流れに座して行うものと認識していた。しかしこうしたなかで、岡山後楽園の流店は気になる形態であった。

## 5. 結論

前述の如く筆者は中国、韓国の曲水宴の遺構を見ることを得て、はじめて曲水宴の日本渡来以前の形態について新たな理解をしたのであった。唐、明時代の古い曲水の遺構をみることを得て学んだことは、中国の作庭伝書、園冶に記された曲水の形態を実際に実物で見ることは意義あることであった。そして中には、香山の曲水の如く変った形態を持ったものもあったことも教えられた。北京市園林局の説明では、潭柘寺のほか北京にはさらに2ヶ所に明時代の曲水の遺構があり、その一つは北京故宮博物館の中にあり、いま一つは北京政府総務庁の中にあるということであった。

潭柘寺、香山、鮑石亭の曲水の如く、曲水は独立した場所にあったのであって、上屋を持っていたと考えるべ



後楽園の曲水、遣水の一部



金沢市兼六園の曲水と呼ばれる遣水

きで、日本の絵画にみられる如く自然形の流れ、遣水の形態ではなかったと考えられるのである。日本で唯一残っているものと云える岡山後楽園の流店は、誠に大切な遺構であると云わねばならない。

このように曲水は、庭園あるいは建物間の空間に独立した施設として造られたとみてよいものであって、かかるが故に簡単に撤去破壊される性格を持っていた。香山の古寺明時代の曲水の如くにてである。日本における曲水宴の催しは、数々の記録で知ることができるが、その遺跡が流店を残すのみといえるのは、曲水の施設が撤去し易い形態であったのが原因しているといえるのではあるまいか。

いづれにしても、大陸に起った文化の一つであった曲水宴が日本に渡来し、広く行事として行われ、そのことが、岡山後楽園の如く雄大な庭園意匠に発展してゆく様は誠に面白いものである。そしてさらにこのような曲水の庭園意匠は金沢の兼六園にもみられるのである。本来デザインの発想の初めは、このようにして始まるものであろうが、後楽園の曲水という遣水の意匠の形態は美しく見事であって、この遣水と流店とを合わせて曲水宴の持つ国力強大を願う意味を庭園意匠の上に表わしているのである。と理解することは庭園を觀賞し、考察する上に興味深さを与えられる。

東洋の古来からの文化は、かように形みのデザインでなく、思想と文化性の高さに加え芸術性と美しさを示めす一例として、この庭園意匠を眺めることが必要である。

# うたう中国少数民族の過去と現在

月溪恒子 杜亜雄 陳銘道

## I はじめに

中国は悠久の歴史と広大な領土を持つ多民族国家である。960万km<sup>2</sup>の国土に56の民族が居住し、その数は10億をはるかに越す。人口数のもっとも多い漢民族が全体の約93.3%を占め、残る約6.7%（6,723万人『中国大百科全書《民族》』1986より）が55の少数民族で構成される。

30余年前には、中国国内でさえ少数民族の実態は十分に把握されておらず、ましてや国外に、その情報が伝えられることはほとんどなかった。ところが1978年の日中友好条約締結以来、目覚ましい速度で文化交流が展開された結果、わずか10年の間に実に多くの情報が日本に流入した。シルクロード、照葉樹林文化、中国少数民族と題した書籍や音響・映像資料の刊行は、今やかなりの数にのぼる。

しかし少数民族の数は何といても55である。しかもその居住地域は、中国全土の50～60%（内蒙古自治区、新疆ウイグル自治区、広西チワン族自治区、寧夏回族自治区、チベット自治区、黒竜江省、吉林省、遼寧省、甘肅省、青海省、四川省、雲南省、貴州省、広東省、湖南省、河北省、湖北省、福建省、台湾省など）にもおよぶ。その全体把握がいかに困難な事業であるかは、明白であろう。

1987年にわれわれは、小規模ながら日中共同研究の機会を持つことができた。姉妹校である大阪芸術大学と中

国音楽学院とは、過去に数度の交流を行って来たが、その一環として「中国少数民族の音楽に関する共同調査」が両校レベルで認められ、実現したものである。

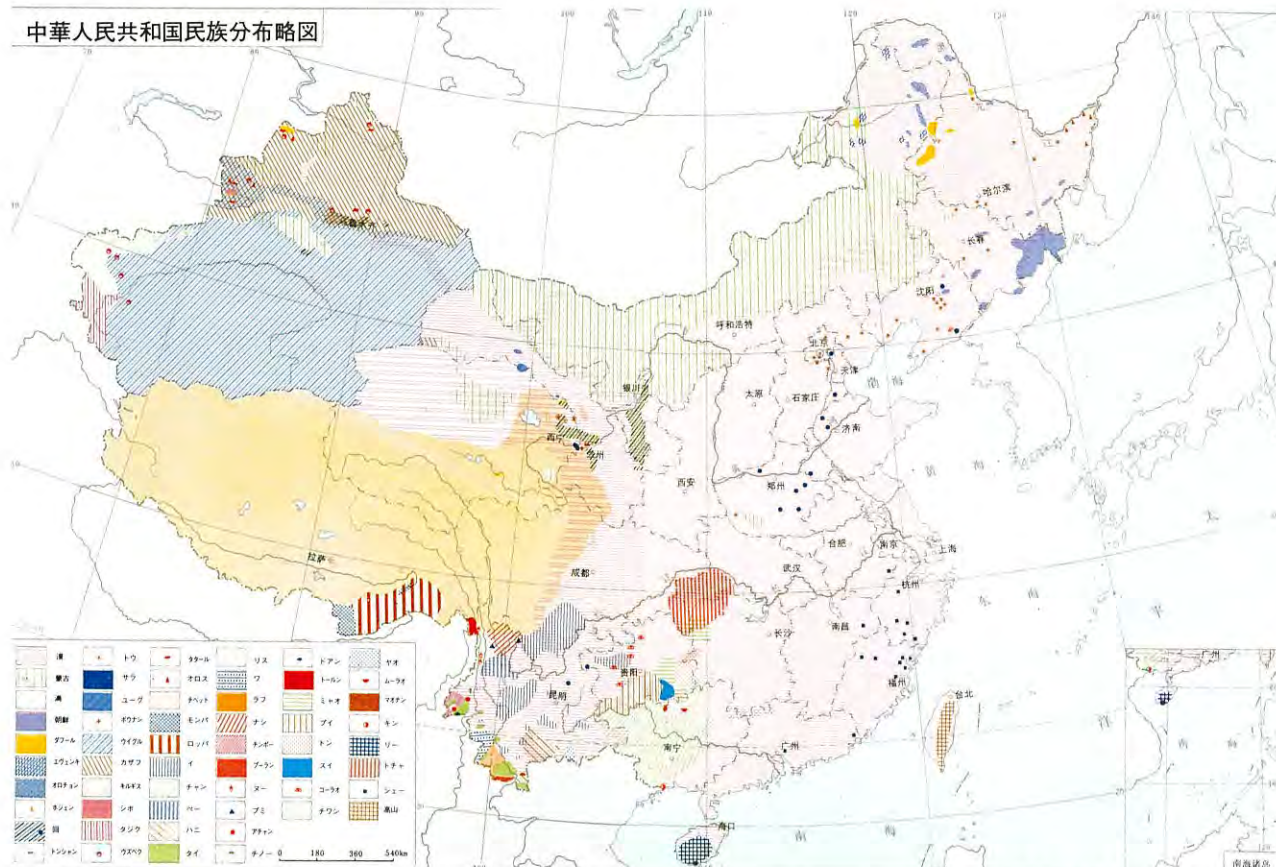
共同研究は4月1日～20日と7月29日～8月12日の2次にわたり、北京—雲南省（昆明、<sup>シーサンレンオ</sup>四双版纳）、北京—新疆ウイグル自治区（ウルムチ、トルファン）で行われた。参加者は、1次が陳、月溪、金千秋（通訳）、2次が杜、月溪、王北成（通訳）である。

この小論は上記共同研究の成果の一部であるが、調査旅行の報告書ではない。杜亜雄、陳銘道がそれぞれ独自に行ってきた研究を基本とし、今回の調査旅行で得た情報を加味して、月溪が日本語原稿にまとめたものである。従ってその内容の大半は杜と陳が負い、文章構成と日本語表現の責を月溪が負う。調査報告については、さらに資料を追加吟味した段階で、改めて稿にまとめる機会を得たい。

## II 中国の音楽文化に貢献した少数民族

世界有数の文明発祥国である中国は、音楽の歴史もまた極めて古い。従来、中国の音楽史は、漢民族の立場で漢民族音楽を軸に語られることが多かった。ここでは少数民族に焦点をあて、かれら少数派の活躍と中国文化への寄与について考察する。

中華人民共和國民族分布略図



『中国大百科全書《民族》』1986より

### (1) 濫觴期

伝説によると、中国最初の皇帝とされる黄帝は、楽人の伶倫 Ling Lun を新疆に派遣し、嶰溪の谷より竹を採るよう命じて十二の律管を作らせた（『呂氏春秋・仲夏記・古楽篇』）。楽律起源説としては信を置きがたい話だが、新石器時代にすでに少数民族地区の音楽が中原（黄河の中流および下流域の漢民族の中心的居住地域）に影響を及ぼしたことはあり得ないことではない。

夏代（21～16世紀 B. C.）には、大勢の少数民族がやってきて、夏王朝の宮殿で楽舞を披露した（『古本竹書紀年』）。周代（11世紀～771B. C.）に入ると、少数民族の音楽を専門に身につけた人が官吏に任命された（『周礼・春官・大司楽』）。春秋時代（770～481B. C.）には、かなり高度な音楽文明をもつ「白狄 Baidi」という名の少数民族が、陝西省と山西省の中間地域に住んでいた。かれらは生計の手段としてほうほうで歌舞を演じ、それによって中原地域に音楽文化の向上をもたらした（『史記・司馬相如列伝』）。

漢代（202B. C.～220A. D.）の初期に、武帝（141～87B. C. 在位）によって開拓されたシルクロード（絲綢之路）と、1世紀におよぶ匈奴（古代の少数民族）の西方移動は、中国の歴史のみならず人類文明の歴史に大きな影響を与えた。

シルクロードは絹が西へ流れた道であるが、音楽に関しては逆に、西域音楽がこの道を通して東流した。後の隋・唐代に比べてごくわずかとはいえ、漢代においてすでに東西音楽文化の交流が始まり、漢民族の音楽が豊かにされつつあったことは注目に値する。

李延年 Li Yannian は前漢武帝の時代の著名な作曲家であるが、当時の有名な器楽演奏形式である「横吹 Hengchui」の曲「新声二十八解（曲）」を作曲した。これは大旅行家、張騫 Zhang Qian が西域から長安へもたらした「摩訶兜勒 Mokedoule」の曲に基づいて作られたものという（『晋書・楽志』）。漢代の「鼓吹 Guchui」形式の発生もまた、西北少数民族の音楽と関連している（『楽府詩集』 卷十六）。そして琵琶 pipa、箏篋 Konghou

といった胡（西域）楽器の中原への東流も、この時代と  
考えてよいだろう。

一方、烏桓の攻撃を受けて中国北方牧草地（蒙古）を  
離れた匈奴は、91年 A. D. にイリ地方に移り、その後  
200年以上の長い西遷ののち、フン族となってハンガリ  
ーに定住した。匈奴とフン族の関係については、北匈奴  
の蒙古退去とフン族のヨーロッパ出現時期がほぼ同じで  
あることや、言語、文化様式の類似から、密接な関係に  
あるといわれる。こんにち伝わる中国北方少数民族の民  
謡の旋律が、ヴォルガ流域のバシキール民謡やチュワ  
ーシュ民謡、そしてハンガリー民謡のそれと極めて類似  
しているのは、匈奴の西遷とフン族のハンガリーへの移  
動の歴史によって跡づけられるだろう。

漢代にはまた、西南少数民族の歌舞である「巴渝舞  
Bayuwu」が中原にもたらされ（『晋書・樂志』）、朝野を  
風靡した。

## (2) 古代の最盛期

魏代（220～265）、晋代（265～420）、南北朝時代（420  
～589）は、中国少数民族の音楽文化が盛んに融合した  
時代である。当時中原で流行した少数民族音楽には、鮮  
卑樂、龜茲（現・新疆のクチャ）樂、疏勒（同カシュガル）  
樂、高昌（同トルファン）樂、西涼（甘肅省）樂などが  
あった（『隋書・音樂志』）。またく勒歌 Chilege >、  
企喻歌 Qiyuge >、< 琅琊王歌辞 Langyawang geci > のよ  
うな詩歌がこの時期に現れたが、これらは少数民族の手  
になる音楽史上の美しい作品であり、こんにちなお中国  
のあらゆる民族に愛されている。

中国北部や西部から中原への少数民族の移動に伴っ  
て、多くの少数民族の音楽家が中央にやって来た。なか  
でも北朝周の武帝（561～578在位）の時代、龜茲人で胡  
琵琶（五弦琵琶）の名手の蘇祇婆 Su Zhipo は音律に精  
通し、西域七調五旦の理論をもたらした（『隋書・音樂  
志』）。この七調はインド起源と考えられるが〔岸辺  
1982：187～197〕、のちの中国音楽理論の確立に重要な  
役割を果たした。

続く隋代（589～618）と唐代（618～907）は、中国封  
建社会における音楽文化の最高峰である。



琵琶を弾く伎楽天—トルファン・キジル千仏洞壁画 8窟—  
（『龜茲樂舞壁畫』新疆人民出版社1984より）

南北朝から隋初にかけてますます盛んになった少数民  
族の樂舞は、唐王朝に至り、宮廷宴饗樂の十部伎として  
その構成を完成した。十部伎とは讌樂伎（新形式の宴饗  
樂）、清樂伎（俗樂の代表）、西涼伎（清商樂と龜茲樂の融  
合）、高麗伎（高句麗の樂）、天竺伎（インドの樂）、龜茲  
伎、疏勒伎、安国伎（ソ連領中央アジア・ブハラの樂）、  
康国伎（サマルカンドの樂）、そして高昌伎。そのほと  
んどがインドから東西トルキスタンにまたがる広義の西  
域樂である。

周知の通り隋唐の音楽は、日本をはじめ朝鮮、東南ア  
ジアの国々に深い影響を与えた。天平勝宝四年（752）、  
奈良東大寺で行われた大仏開眼式に、供養會として多種  
多彩な樂舞が奉納されたが、大歌舞、久米舞、楯伏舞な  
どの和樂（日本固有の樂舞）につづき、伎樂、唐散樂、  
女踏歌、唐古樂、唐中樂、唐女舞、高麗樂、高麗女樂、  
林邑樂、度羅樂の外来樂が演じられた。この唐中樂は、  
胡・俗融合して生まれた盛唐（玄宗朝）の俗樂、唐古樂  
はそれ以前（南北朝・隋・初唐）の胡樂と考えられる〔岸  
辺 1982：40〕。これらが現在日本に伝承される雅樂唐  
樂の源流である。

## (3) 少数民族の王朝時代

10～13世紀後半にかけて、遼、宋、金、西夏、カラハ  
ン汗国がつぎつぎと中国国家を建設した。宋を除くすべ  
てが少数民族の樹立した王朝で、音楽文化も極めて高い



ものであった。<sup>レイチン</sup>奚琴 xiqin (<sup>ホウチン</sup>胡琴 huqin の前身) は中国東北部 (現遼寧省、河北省北部) に居住した少数民族の楽器だが、中原で流行し、のちの<sup>シウオチアン</sup>説唱 Shuochang (民間音楽の語り物) と<sup>シイチユイ</sup>戯曲 Xiqu (伝統的歌劇) の発展におおいに寄与した。

元代 (1271~1368) の<sup>サンチユイ</sup>散曲 Sanqu と<sup>フアチイ</sup>雜劇 Zaju (元の歌劇、元曲とも) 成立発展過程において、少数民族の果たした役割も大きい。散曲は民間楽曲の旋律を素材とした歌謡で、元代から清代にかけて流行した。その作曲家の多くは少数民族出身である。例えばウイグル族の馬祖常 Ma Zuchang と貫雲石 Guan Yunshi, 回族の薩都喇 Sadula と高克恭 Gao Kegong, 女真族の赫経 He Jing らがおり、なかでも貫雲石は、<sup>ハイエンチイアン</sup>海塩腔 Haiyanqiang (歌劇の声楽曲。明代四大声腔の一種) の改革に携わった。また、女真族の李真夫 Li Zhenfu と石君宝 Shi Junbao は、有名な歌劇作曲家で、張猩猩 Zhang Xingxing と閩閩 Lü Lü は同時代のすぐれた少数民族演奏家である。

明代 (1368~1644)、清代 (1644~1911) では、多数の著名な少数民族の音楽家と芸術家が、かれらの音楽と漢民族の音楽を収集し、加工し、整理し、向上させた。明代の初期、チベット僧の唐東杰波 Tangdong Jiebo は、民衆間に流布した故事や仏經典に記された物語を、魔術師が恍惚状態でおこなう跳神儀式に注入し、これを劇化した。彼はこんにちでも「チベット劇の始祖」としてチベット人に崇拜されている。

満族の王朝清代には、多くの少数民族が音楽文化発展に寄与した。19世紀初期に、蒙古族の文人榮齋 Rong Zhai は楽器合奏曲集『弦索備考 Xiansou Beikao』を編集し、民間に流布した弦楽曲十三組を総譜の形で記録した。ウイグル族の女性音楽家阿曼尼莎 Amannisha は、その生涯を「<sup>ムカム</sup>木卡姆 Mukam」(ウイグル族の伝統楽曲) の整理に費やし、『心靈的協商』や音楽美学の著作を多く残した。

メンバ族出身のダライラマ六世は詩人であり音楽家であったが、かれは多くの恋愛歌を書いた。これらの曲は、今なお民衆間に伝わっている。チベット族貴族の登者班爵 Dengzhe Banjue は中原で漢民族の音楽を学び、揚琴 yangqin, <sup>チイツ</sup>笛子 dizi, <sup>アルホウ</sup>二胡 erhu, <sup>チンホウ</sup>京胡 jinghu などの楽器

をチベットにもたらすとともに、チベット族音楽の発展を促進させた。そして、蒙古族の文学者の蒲松齡 Pu Songling は山東省に流行する民謡をもとに、説唱の一種である「<sup>リイチユイ</sup>俚曲 Ligu」の作品を書いた。

以上極めて大雑把ではあるが、中国音楽文化の流れを概観した。中国の歴史が諸民族興亡の歴史であったように、音楽文化もまた、多民族文化の交流と融合のうえに築かれてきたものである。

### Ⅲ うたう民族の生活と歌舞

中国少数民族の音楽は、その起源が深遠であるばかりでなく、豊富多彩で生き生きとしている。多くの少数民族が「歌の民族」、「音楽の王国」、「歌の海」と呼ばれたのは決しておおげさではない。その人口数の多寡にかかわらず、55の少数民族にはそれぞれ独自の様式と特徴を持った音楽文化があり、それらは取って代わることのできない価値を持っている。

これまで既にいくつかの民族名が登場したが、ここで改めてその総てを紹介する。なおⅡ章で、音楽専門の人名、楽語の表記に漢字(繁体字)と漢語拼音字母を併記したが、以下民族名、地名についてはカタカナを主体とする日本語表記に統一する。

#### (1) 民族分布と言語区分

現代の中国少数民族は、人種、言語文字、信仰宗教、風俗習慣、歴史、社会構造、政治経済、文化遺産、人口数などの面で、さまざまな相違特徴を有している。一般にこれらの諸民族は、地区別、あるいは言語別に区分される。しかし各資料にかなりの異同があり、特に言語の語支レベルは専門家間で意見の別れるところで、今後の研究によりさらに変更もあり得る。

表1は『中国大百科全書《民族》』の言語系譜区分法を採用し、同書の配列順に従って新たに作成したものである。なお、日本語名は近刊書、馬寅主編、君島久子監訳の『概説 中国の少数民族』によった。

漢・チベット語系(日本名シナ・チベット語族。インドシナ語族とも)は、インド・ヨーロッパ語につぐ世界第

表1 中国少数民族一覧

言語		民族			人口	地区	言語		民族			人口	地区		
語系	語族	語支	日本語名	漢語名	ローマ字表記	約(万人)		語系	語族	語支	日本語名	漢語名	ローマ字表記	約(万人)	地区
漢・チベット	漢		回	回	Hui	721.9	B	ア	モンゴル	/	モンゴル	蒙古	Mongolian	341.1	A
		チベット	チベット	藏	Zan	387.0	C				ダフール	達斡爾	Daur	9.4	A
	チベット・ビルマ	チベット	メンバ	門巴	Monba	0.6	C				(東部)ユグ	裕古	Yugur	※	B
			チンポー	景頗	Jingpo	9.3	C				トウ	土	Tu	15.9	B
		イ	イ	彝	Yi	545.3	C				トンシヤン	東郷	Dongxiang	27.9	B
			ハニ	哈尼	Hani	105.8	C				ボウナン	保安	Bonan	0.9	B
			ナシ	納西	Naxi	24.5	C				ウイグル	維吾爾	Uyгур	595.7	B
			リス	傣	Lisu	48.0	C				カザフ	哈薩克	Kazak	90.7	B
			ラフ	拉祜	Lahu	30.4	C				サラ	撒拉	Salar	6.9	B
			チノー	基諾	Jino	1.1	C				ウズベク	烏孜別克	Uzbek	1.2	B
			ビルマ	アチャン	阿昌	Achang	2.0	C	タター	塔塔爾	Tatar	0.4	B		
			未定	ベ	白	Bai	113.1	C	キルギス	柯爾克孜	Kirgiz	11.3	B		
	チャン	羌		Qiang	10.2	C	(西部)ユグ	裕古	Yugur	※計1.0	B				
	プミ	普米		Primmi	2.4	C	満	滿	Man	429.9	A				
	ロツパ	珞巴		Lhoba	0.2	C	シボ	錫伯	Xibe	8.3	B				
	トールン	独龍		Derung	0.4	C	ホジェン	赫哲	Hezhen	0.1	A				
	トゥチャ	土家		Tujia	283.2	D	エヴェンキ	鄂温克	Ewenki	1.9	A				
	ミャオ・ヤオ	ミャオ	ヌ	怒	Nu	2.3	C	オロチョン	鄂倫春	Oroqen	0.4	A			
			ミャオ	苗	Miao	503.0	C	高山	高山	Gaoshan	0.1	D			
		ヤオ	ヤオ	瑤	Yao	140.2	D	ワ	佯	Va	29.8	C			
未定			畲	She	36.8	D	ドアン	德昂	De'ang	1.2	C				
チワン・タイ			チワン	壮	Zhuan	1,337.8	D	ブーラン	布朗	Blang	5.8	C			
			ブイ	布衣	Bouyei	212.0	C	タジク	塔吉克	Tajik	2.6	B			
チワン・トン			タイ	傣	Dai	83.9	C	インド	スラブ	オロス(ロシア)	俄羅斯	Rus	0.2	B	
			トン	侗	Dong	142.5	C	未定		キン(ベトナム)	京	Gin	1.1	D	
			スイ	水	Sui	28.6	C			朝鮮	朝鮮	Chaoxian	176.3	A	
			マオナン	毛南	Maonan	3.8	D								
	ムラオ	仡佬	Mulam	9.0	D										
	リー	黎	Li	81.7	D										
未定	コーラオ	仡佬	Gelao	5.3	C										

- (1) 人口数は3市、21省、5自治区における1982年の統計。千人以下切り捨。台湾の高山(高砂)族の人口は含まれない。  
 (2) 居住地区の記号 A: 東北内蒙地、B: 西北地区、C: 西南地区、D: 中南・東南地区(「中国少数民族」1981より)  
 (3) ローマ字表記は民族の自称に基づき、漢語普通話の拼音字母とは異なる。

二の大語系である。中国での使用人口は約9億6,800万人、全世界人口の約25%を占める。

漢語を話す漢族と回族を除けば、漢・チベット語系の民族数は29、中国少数民族総人口の6割強(約4,100万人)である。チベット・ビルマ語族はチベット自治区、青海・甘粛・四川・雲南・貴州・湖南・湖北の各省に居住する山地遊牧・牧畜民と焼畑農耕民の子孫。同族言語の民族がビルマ、インド、シッキム、ブータン、ネパール、タイ国に分布する。

チワン・トン語族は、広西チワン族自治区、雲南・貴州・湖南・広東の各省に居住する稲作農耕民。同族言語ないし同民族がタイ国、ヴェトナム、ラオス、カンボジア、ビルマ、インドに分布する。

漢・チベット語系の民族分布はチベット高原から中南・東南の湿潤地帯に広がるが、その多くの部分がいわゆる「照葉樹林文化帯」に重なる。照葉樹林文化帯とは、ヒマラヤ山麓からアッサム・雲南山地、揚子江南部を

て西日本に至る東アジアの暖温帯である。その照葉樹林文化のセンターとして提唱された「東亜半月弧」地帯[上山・佐々木・中尾 1976]は、漢・チベット語系少数民族の天地として名高い雲南省、貴州省を飲み込んでいる。

日本では、日本文化の源流考という立場から、照葉樹林帯に共通する食品等の物質文化の比較や、習俗・儀礼、すなわち民話神話や民俗行事などの比較研究が盛んである。音楽芸能に関しては、照葉樹林焼畑農耕文化に共通する要素としての歌垣の習俗が特に注目されている。

一方、アルタイ語系の民族数は、現在漢語を話す満族を除いて16、少数民族総人口の16%(約1,100万人)である。その内、モンゴル語族は内蒙古・新疆ウイグル各自治区、黒竜江・遼寧・吉林・青海・甘粛各省に居住する草原遊牧民の子孫。チュルク語族は新疆ウイグル自治区青海・甘粛・黒竜江各省に居住するシルクロード・オアシスの住民たち。同族言語ないし同民族がソ連、ブルガリア、ルーマニア、ユーゴスラビア、トルコ、イラン、

モンゴル人民共和国に分布する。アルタイ語系の中国での人口数は少ないが、その分布領域は広大で、国境を越えてユーラシア大陸の北部および中央へと広がっている。

## (2) 生活と歌舞

中国少数民族の音楽は、漢民族の音楽ジャンルの分類法に従って、民歌（民謡）、歌舞、器楽、説唱（語り物音楽）、戯曲（歌劇）に五分類される。これらは時として区別しがたい関係にあり、例えば器楽にも歌と舞りが重要な役割を持つものが含まれる。これらすべては民族の生活と密接に係わっているが、とりわけ民歌と歌舞がもっとも濃厚に生活様式を反映している。

### 民歌

民歌は少数民族の民間音楽の基盤で、ひとびとは労作時に、休息時に、あるいは娯楽や社交に際して歌をうたう。例えば北方の遊牧民は、牧草地での種まき作業や乳絞り作業、結婚式、伝統的スポーツ競技や式典、愛情を打ち明ける時、故郷を憶う時にうたう。南方では、生産、結婚、逃婚、離別、再会などを歌で表現する。リス族には、起訴の時に歌で訴え、裁判官も判決を歌で下すという習慣さえある。

中国では、親は子に歌を教える義務があり、子供たち

が多くの歌を上手にうたえればうたえるほど、親はその教育を高く評価される、という風習を持つ少数民族が多い。子供たちは4～5歳から歌を習い始める。これは特別の啓蒙教育といえる。例えばトン族では、村々に子供の歌のクラスがあり、子供に歌を教える先生がいる。また成年対象の男性と女性の歌唱クラスもあり、歌唱の教師は農閑期の間、招かれて指導する。トン族の人はそれを「先輩に歌を請う」という。

民歌の種類には、歴史・伝説・英雄伝をうたう叙事歌、恋愛歌、労作歌、風俗歌、わらべ歌がある。

多くの少数民族は、伝統的な民族の祝日や婚礼・新築の祝いに際し、夜を徹して叙事歌をうたう習慣を持つ。歌唱形式は独唱形式、二人が対唱する問答形式、音頭に続いて一同が唱和する音頭一同形式がある。歌詞の内容は、天地万物形成に関する創世史詩、歴史上あるいは伝説上の英雄史詩、さまざまな儀礼・習俗発生の由来譚、古代民族間の戦争と民族移動の歴史などである。

もっとも有名な長編叙事詩に、チベット族の〈格薩爾 Gesar 王伝〉、キルギス族の〈マナス Manas〉（譜1）、モンゴル族の〈江格爾 Jiangar〉、イ族撒尼人 Sani の〈阿詩瑪 Ashima〉などがある。ことばは一般に数行から成るバラード形式だが、チベット族の〈ケサル王伝〉などは150万行、数千万語にも及ぶ世界有数の長篇であ

譜1 キルギス族叙事歌〈マナス〉断片 杜亜雄『中国少数民族音楽(一)』1986より

石灘变成了林海，大地经历了变迁，可  
祖先留下的伟大史诗，世代留任在人间。

歌詞内容：石原は森林と化し、大地が変貌しても、祖先が残した偉大な史詩は日々伝わってきている。

譜2 貴州省トン族情歌〈蜜蜂が花から離れ難いように〉 『中国民歌(一)』1982より

難捨難捨真難捨啾，好比蜜蜂  
難捨花啾，蜜蜂捨花倒容易啾，  
你我分難捨不得啾。

歌詞内容：離れがたい、本当に離れがたい。蜜蜂が花から離れられないように。蜜蜂はまだ離れられるかもしれないが、私とあなたは離れることはできない。

注 釈：これは貴州省北部トン族の「鼈山歌」である。鼈山歌には会歌、想念歌、再会歌等があり、一般に室外で演唱される。時には「木葉」(草笛)で伴奏されることもある。

譜3 生産時の歌 チンポー族(米つき歌)

『雲南民族民間芸術』1985より

歌詞内容：意味不明

注 釈：米つき用の木の杵を用い、仕事のリズムに合わせうたう。歌の反復回数は作業時間によって決まる。

譜4 広東省リ一族結婚歌

中国音楽研究所編内部参考資料第136号 1963より

歌詞内容：蛇の日に結婚し、竹筒を用いて水を汲む。軽く汲んでゆっくり担ぎ、部屋を濡らさないようにしたが竹筒に穴があるとも知らず、水が全部漏れてしまって、部屋が濡らされた。

譜5 四川省チャン族酒歌

中国音楽研究所編内部参考資料第136号 1963より

歌詞内容：不詳

注 釈：これはチャン族酒歌で用いる「歌頭」である。一般に正式な演唱の前にまず歌頭をうたう。歌詞内容はつまびらかでないが、言語の特徴については、チベット族民歌の「歌頭」との関係が見られ、青海省サラ族民歌の「歌頭」の言語とも類似する。

譜6-1 雲南省ハニ族わらべうた

『中国民歌(二)』1982より

歌詞内容：種まきの四月がやって来た。アイニー人（ハニ族の自称）のまいた種が芽ふいた。

譜6-2 雲南省ハニ族情歌

採譜：月溪

注 釈：この曲は南糯郷巴拉村でうたってもらったものである。6-1と同じ曲だが歌詞内容が異なる。歌詞は5～6番あり、歌詞が変わってもリズムはほぼ一定している。男女の交互唱もある。  
 演唱者：張小麗（女17歳）  
 録音日：1987年4月12日



ウルムチ南山板房溝林場(カザフ族居住地区)のパオにて、カザフ族、タタル族、ウイグル族、漢族、日本人の客人達を迎えての酒宴。



ハニ族女性、張小麗(17歳)

る。しかし歌の旋律は2～3種類と少なく、10種以上の旋律でうたわれるものはごく僅かである。

諸民族の民歌において、恋愛歌は圧倒的に多い。情歌と呼ばれる恋愛歌には、愛の生活への希望と憧ればかりでなく、親のとり決めた婚姻に対する不満と反抗を表現したものもある。歌詞は素朴で感情を真摯に表現し、旋律は美しく魅力的である(譜2)。

労作歌には直接労働を伴うものがあるが、それらは作業動作を統合し、労働意欲を鼓舞する働きがある。歌詞は即興的で、旋律は力強い。楽式は整っていてリズムは規則的である。独唱、斉唱あるいは音頭一同形式でうたわれる(譜3)。

民族の風俗習慣の中で、結婚式はもっとも音楽と密接に結びついている。歌詞の内容は、娘が親と別れる悲しみ、親の決めた結婚に対する不満、仲人の金めあての強欲さの暴露などがある(譜4)。

多くの民族は婚礼の全過程を反映した、組になった婚礼歌を持つが、これらは民俗学の資料として重要である。例えばユエグ族の娘が嫁に行く時、母方のおじが、娘親側を代表して彼女との別れを歌でやりとりする。母権制から見れば、母方のおじは花嫁にとってもっとも近い男性親族で、母権制から父権制へ移行する風俗のなごりと解釈できる。

婚礼歌以外では、新年や伝統節日、豊作や新築の祝い、客人の訪問や団欒に際し、ひとびとは酒を振るまい飲む。その時の歌を「酒歌」あるいは「宴歌」という。歌詞は

趣があって生き生きとし、旋律は跳躍的で活発、リズムは軽快である(譜5)。

民歌の最後はわらべ歌をあげよう。わらべ歌には二種あり、一つは母によってうたわれる子守歌(あやし歌と寝させ歌)、もう一つは子供自身による歌である。歌詞は明快で単純、旋律は美しくリズムは緩やかで軽い。音域は比較的狭く音程跳躍も少ない(譜6)。

### 祭りと歌舞

中国では、「うたいかつ踊る」という表現が、どの少数民族にも共通して使われる。彼らにとって歌と踊りを区別することは困難で、しばしば同じ重要性を持っている。多くの少数民族には自分たちの歌舞の祭りがある。例えばチワン族の「歌壩 Gexu」(歌垣)、ミャオ族の「龍船節 Longchuanjie」、<sup>ルウオンチオンチイェ</sup>ペー族の「繞三靈 Raosanling」、<sup>ポッシュイ</sup>タイ族の「潑水節 Poshuijie」(水かけ祭り)、イ族、ペー族、ワ族、プミ族、ラフ族、ナシ族、リス族の「火把節 Huobajie」(松明祭り)などは有名である。

祭りの日には、ひとびとは色あでやかな民族衣装の晴着をまとい、歌舞の行われる場所に集まる。彼らはひと晩中うたい踊り明かす。これらの集団歌舞を通してひとびとは民族の歴史を表現し、祖先と故郷を賛美し、労働と闘争の知識を教え伝え、愛を訴える。民族の繁殖繁栄、団結自衛、そして次世代の精神教育のために、集団歌舞は大きな役割を果たしている。このように歌舞は生活と密接に結びつくばかりでなく、民族の繁栄と衰退を左右するほどの重みを持っている。

ここで、1987年4月14日から16日にかけて行われた、  
 雲南省四双版纳タイ族自治州でのタイ暦1349年の新年を  
 祝う潑水節を紹介しよう。四双版纳はヴェトナム、ラオ  
 ス、ビルマに国境を接する中国最西南端にあり、人口数  
 は約70万人。その1/3がタイ族（四双版纳文化局局長、叶  
 振欧氏によれば23万人）、1/3がハニ族、プーラン族、ラ  
 フ族、チノ一族などの少数民族、残る1/3が漢族である。  
 タイ族は瀾滄江（メコン川上流）の河岸地帯を中心に稲  
 作農耕社会を形成し、干欄と呼ばれる高床式住居に居住  
 する。1978年に一部の外国人に解放されて以来、四双版纳  
 は照葉樹林文化の要地として日本にも幾度か紹介されて  
 いる。

州都景洪は外国人観光客と、民族衣装で着飾った大勢  
 の少数民族で賑わっていた。4月12日から中国一斉に夏  
 時間に入り、1時間進められた結果日本との時差はなく

なったが、朝7時でようやく明け、夜8時半を過ぎても  
 薄明るいのはいささか調子が狂う。

数日前から始まった自由市場は早朝から活気を呈し、  
 食料品や衣料品を山のように積み上げ声を枯らして売っ  
 ている。色とりどりの野菜や果物、ちまき、納豆、豆腐  
 など日本人に馴染みの食品が、北京に住む漢族のチーム  
 メイトにはむしろ新鮮に映ったようだ。

14日は瀾滄江とその河岸で新年慶祝大会が催された。  
 朝から鬪鶏、龍船（舟こぎ競技）、高昇（竹製ロケット）、  
 民族歌舞が催され、摂氏30度の暑い正月が祝われる。四  
 六時中スピーカーから「贊哈」（祝い歌をうたう職業詩人。  
 扇子で顔をかざし<sup>バンハ</sup>の伴奏でうたう）の歌が流れ、龍船競  
 渡やロケット打ち上げの歓声が入り混じって、日本の天  
 神祭りさながらの賑わいである。やがて午後2時も過ぎ  
 たころ、規則的に刻む<sup>バン</sup>象脚鼓（銅鑼）の音に乗って男た



潑水節：瀾滄江河岸での慶祝の踊り



潑水節：踊りの伴奏(象脚鼓と鉦)



潑水節：象脚鼓舞

ちの勇ましい歌声が近づいて来た。競技に勝ったチームの凱旋である。音を聞く限りは日本の太鼓踊りにどこか似ているが、踊りは紛れもなく東南アジア系。象の脚に似た形の象脚鼓を肩にかけ、両手で打ちながら踊る。踊りを先頭に行列は続き、群衆と入り交じって大変な騒ぎである。この「象脚鼓舞」と「贊哈」の歌をわれわれは3日間堪能し、小乗仏教の信徒タイ族の水かけ祭りを通して、中国少数民族の多様な祭りと言舞形態の一端を垣間見ることができた。

#### IV 中国少数民族音楽の共同研究に向けて

中国音楽は世界の民族音楽学者によって研究されているが、その大半が漢族の音楽を対象としており、少数民族音楽の専門的研究者はほとんどいない。中国においてさえ、少数民族の音楽に関する報告はごく僅かである。

中華人民共和国成立後、中国政府は少数民族の文化を重要視し、音楽活動を含む大規模な社会調査を行った。この調査の成果は1950年代末と60年代始めに正式に発表された。同時に、中央音楽学院、中国音楽研究所、中央民族歌舞団などの科学研究機関や演奏団体も、専門家による少数民族居住地域でのフィールド・ワークを行い、多くの資料を収集整理して価値ある論文を発表した。

しかし1966年からの10年間、文化大革命の動乱の中で、少数民族音楽の研究は停滞したばかりでなく、過去に収集整理した資料までを散逸させたのは誠に残念であった。

70年代末ごろから少数民族の伝統行事が復活し、研究活動もようやく立ち戻り始め、中国文化部（文部省）と中国音楽家協会の指導のもとで莫大な予算、物資、人力を注いで少数民族音楽の調査が再開された。諸少数民族を含む全国各地の民歌、歌舞、器楽、説唱、戯曲の系統的収集整理の仕事は、今世紀末の完成を目指して継続されている。

こういった中央機関による網羅的総括的調査の重要性は言うまでもなく、その成果の早期公開が待たれるが、いっぽうで、今回われわれが行ったような民間の小規模な国際協力による共同調査への期待は、両国において今

後ますます高まるであろう。

異なった自然環境と、さまざまな生活様式を背景に育まれて来た中国少数民族の音楽は、実に多くの興味深い研究課題を提供してくれる。例えば、生産活動と歌舞との係わりについて——集团的狩猟生活を送るオロチョン族の舞踏は群舞で鳥獣類の動きを模倣し、遊牧民カザフ（ハザク）族が最も好むのは馬を模したく走馬舞＞などの例——、また、同民族の居住地域による相違について——国境を越えて居住するモンゴル族・カザフ族・朝鮮族などの例、四川省と雲南省のイ族の例——、そして言語と歌の旋律との関係の問題や、回族・満族に代表される漢化の問題など。これらの課題は、国際的、学際的視野で取り組む必要がある。

今回の旅行で、特に新疆ウイグル自治区において、少数民族の人々と完全な友人関係を築けたことは幸運であった。国際的共同研究においては、研究者相互の学問的立場の理解と、研究対象としての諸民族の人々との心の交流が重要であることは言うまでもない。この日中共同研究を第一歩として、日本人と中国56民族との相互理解に基づいた共同研究が継続されることを期待する。

#### 謝 辞

大阪芸術大学と中国音楽学院との交流事業として実現されたこの日中共同研究において、まず両校の関係各位、とりわけ故・荻山二郎塚本学院前理事長と藤井勇事務局長、李西安中国音楽学院院長と邢紀虎事務長に深甚なる感謝の意を表す。並びに雲南省文化庁弁公室の顧群氏、雲南省思茅地区行政公署外事弁公室の唐勤氏と周開祥（タイ名：岩庄）氏、四双版纳文化局局長の叶振欧氏、新疆芸術研究所の王秉璉氏と周菁葆氏、新疆の音楽家ハビティ氏（カザフ族）・チャミラ女史（ウイグル族）夫妻、加えて新疆の研究所・歌舞団・歌劇団の方々に謝意を表す。以上の方々の助力なしには、旅行自体が困難であった。

また、原稿作成にあたっては、中国音楽学院の王北成氏と大阪大学文学部博士課程の朱家駿氏に翻訳協力を仰いだ。お二人の協力なしに本稿の成立はありえなかった。

ここに紙面を借りて、各位に心からお礼申しあげる。

最後に、本稿では紙面の関係で扱えなかった内容は、岩波講座『日本の音楽・アジアの音楽』別巻Ⅰに3名の共同執筆として掲載予定（近刊）であることを付記しておく。

(1988年5月31日)

#### 【引用文献】

上山春平・佐々木高明・中尾佐助

1976 『続・照葉樹林文化——東アジア文化の源流』 中公新書  
中央公論社

岸辺成雄

1982 『古代シルクロードの音楽——正倉院・敦煌・高麗をたどって』 講談社

中国大百科全書総編輯委員会《民族》編輯委員会 中国大百科全書出版社編輯部編

1986 『中国大百科全書』《民族》 中国大百科全書出版社・北京、上海

杜亜雄

1986 『中国少数民族音楽(一)』 中国文聯出版公司・北京

馬寅主編・君島久子監訳

1987 『概説 中国の少数民族』 三省堂

#### 【主要関連参考文献】

雲南省歴史研究所編

1980 『雲南少数民族』 雲南人民出版社・昆明

N H K取材班

1985 『雲南・少数民族の天地』 日本放送出版協会

国家民委民族問題五種叢書編輯委員会《中国少数民族》編写組編

1981 『中国少数民族』 人民出版社・北京

佐々木高明編

1984 『雲南の照葉樹のもとで』 日本放送出版協会

周達生

1980 『中国民族誌——雲南からゴビへ』 NHKブックス 日本放送出版協会

中央民族学院少数民族文学芸術研究所編

1986 『中国少数民族楽器志』 新世界出版社・北京

中国芸術研究院音楽研究所《中国音楽詞典》編輯部編

1984 『中国音楽詞典』 人民音楽出版社・北京

陳舜臣・N H K取材部

1981 『天山南路の旅——トルファンからクチャへ』 シルクロード第五巻 日本放送出版協会

藤井知昭編

1985 『日本音楽と芸能の源流』 日本放送出版協会

藤井知昭監修

1988 『音と映像による 世界民族音楽大系』 第2巻〈東アジア篇Ⅱ〉日本ビクター、同解説書Ⅰ(平凡社編)

村松一弥

1973 『中国の少数民族——その歴史と文化および現況』 毎日新聞社

余嘉華ほか編

1986 『雲南風物志』 雲南人民出版社・昆明



# バメンダ高原・バメッシング村に於ける 「ラフィア染織」について

井 関 和 代

## 1. はじめに

### ① 調査の目的

本稿は1986年12月中旬より、翌87年の3月中旬までの約3カ月間、カメルーンおよびザイールにおいて実施した「ラフィア染織」<sup>注1</sup>についての調査報告の一部である。

ラフィアとは、マダガスカル原産のヤシ科の植物(Raphia ruffia)で、中央アフリカから西アフリカに広く分布する。これらの地域では、このヤシの葉・幹・根は云うにおよばず、その樹液までもを生活に利用し、本調査のテーマとなる「ラフィア染織」も、この葉から得る繊維を素材とする。この繊維の利用は黒アフリカに木綿が移入する以前から存在したものと考えられる。また、これを織布に使用する部族も多く、西アフリカ・カメルーンのティカール族、中央アフリカ・ザイールのクバ族などが、よく知られる。特にクバ(Kuba)族の産するラフィア布は、今世紀始めのトルディの調査<sup>注2</sup>によって、その存在が明らかになり、その後、多くの研究報告がなされている。一方、カメルーンなどの西アフリカのラフィア染織<sup>注3</sup>についても、その織機の外形や製作の概要報告<sup>注4</sup>があるものの、具体的な作業について記述したものが少なく、そのため、この地域の技術的差異を窺うことが困難である。

しかし、一見、同じ構造と見る織機であっても、これを操作する作業を、現地で詳細に観察すると、それらの作業<sup>注5</sup>の中に村や部族によって異なる、様々な技術を観る

ことがある。

そこで、本研究は先ずカメルーンのバメンダ高原に於ける、ティカール族のラフィア染織技術の一例を明らかにし、次に、この地方の他の集団との技術《特に垂直機の操作上》の比較を行ない、西アフリカの技術状況の考察をすすめることにある。また、中央アフリカから西アフリカに広がる垂直機の技術体系や、その関連性を考えてみたいと計画するものである。

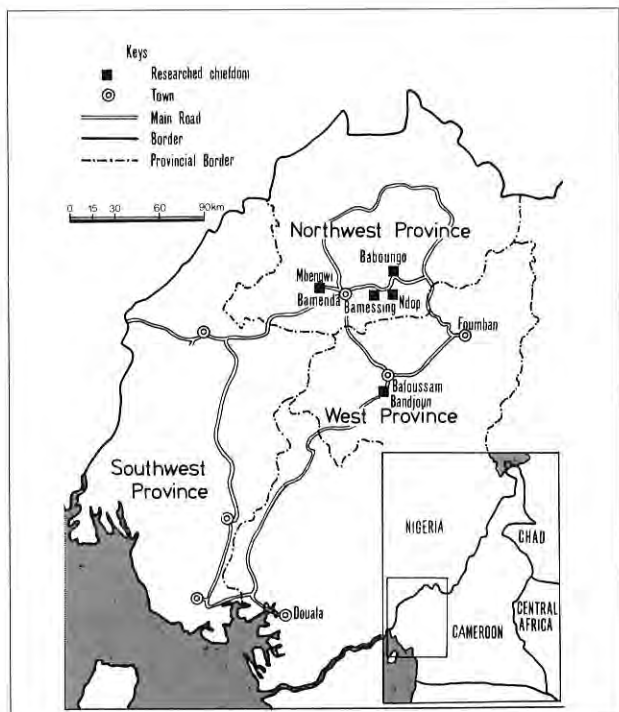
そのため、今回の調査は今後のラフィア染織の基礎データとなるべきものとして、現地のカメルーンやザイールにおいて、できるだけ多くの資料と情報を採集することにした。

本稿では、これらの資料から今後の研究基礎とする、カメルーン・バメンダ高原・バメッシング村のラフィア染織による「吊袋」の製作と、同村におけるラフィア吊袋の社会的背景について、報告することにした。

### ② 調査地とその対象

カメルーンの北西州に広がるバメンダ高原には、ラフィア工芸品の製作で知られる地区が点在する。これらの産地の中でもラフィア吊袋で名高いのが、ンドップ(Ndop)地区のバメッシング(Bamessing)である。

バメッシング村は、伝承によると約200年前頃に、最初の王、Fonkoh・Iが、現在のフンバン(Foumban)後方より移動し、現在の位置に定住したという、ティカール(Tikar)族の村落である。村の本来の名称をンシィ



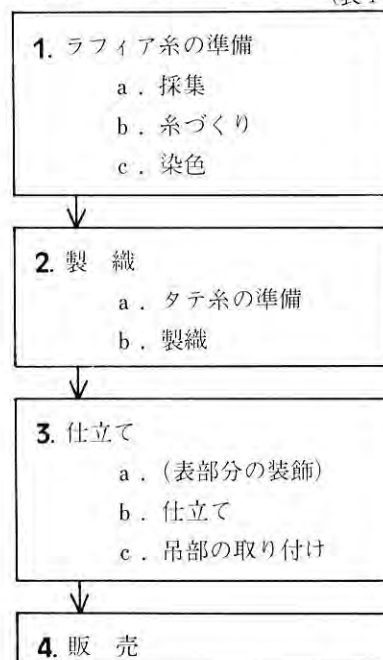
地図, カメルーン及び調査地

ー (Nseih) というが、ドイツの占領時代の呼称がそのまま使用される。現在、国からの行政権は与えられていないものの、22代目のフォン・マルチン・ルフォンⅡ (Fon Martin Lofong Ⅱ) によって、統治される伝統的首長社会である。

村を構成する17地区のいずれの地区でも、ラフィアの工芸品にたずさわる職人が居住するが、ンベソ (Mbesoh) 地区の染織職人であるイサ・ワンディ (Isaah Wandi 36歳) を主とした調査を行なった。彼は10歳から母方の叔父、マーティン・クバング (Martin Kubang 55歳) のもとで、その伝統的技術を習得した。このクバングの作業場で、バメッシングのラフィア吊袋 (Kembaia) の製作に関する、繊維採り、製織、仕立てなどの作業を順次記録した。また補足的調査として、同村の染織職人たちの長老格である、ンベレング (Mbeleng) 地区のムォムボ・ボルツ (Momboh Protus 70歳) からも聞き取りを行なった。

尚、調査の聞き取りには英語を使用した。

ラフィア・バッグの製作行程 (表1)



## 2. バメッシングにおける カメルーン・バッグの製作 (表1)

### ① ラフィア糸の準備

#### a. 採集

ラフィア繊維 (syie) は、ラフィアヤシ (koue) の幼葉の葉身から得るものである。カメルーン・バメダ高原で生育するラフィアヤシは種子から苗木になるのが1年半、成育するのが3年目、そして藪状になって繁り出すのが4年目以降となる。この成育したヤシの葉身、つまり葉 (以後、繁雑さをさけるため、葉身を「葉」と記す) は、約1.0~1.5メートルの長さで、そのため、採集される繊維の長さも自ずと丈がきまる。(図1)

職人たちの作業は、先ず、ラフィア繊維を得ることから始まる。彼らは、1または2個の袋を製作するのに必要な量を、その都度、ラフィア林 (koue syie) に葉を採取に行く。これを所有しない職人の場合は、葉状、または繊維状になったものを農夫から購入する。

ラフィア林の中に入ると、いずれのヤシの木から、常に1、2本の新しい芽が出ている。この新芽の葉は葉柄を芯にして重なり、まるで槍のように尖った状態で出芽

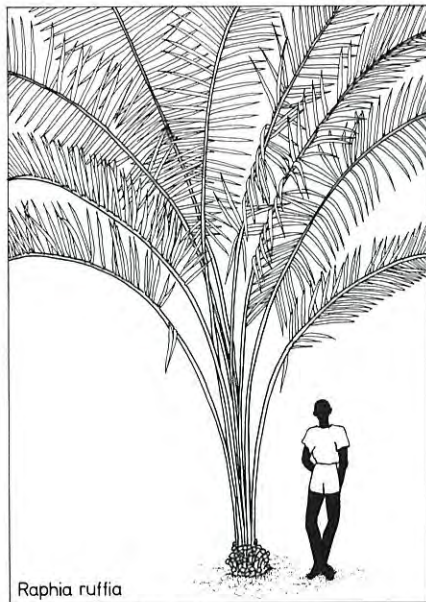


図1 ラフィアヤシ

している。

その新芽の重なった葉の下部から、まず、数枚の葉を取り出し、これを葉柄から引き剥がす。(写真1) 幼葉は、全体が淡いライトグリーンの柔らかな色合いをしている。この幼葉を採集をする際、1本の新芽からは10数枚を採る。それも同じ位置から剥がすのではなく、数枚の葉を残して上部へと移り、葉柄に沿って右、左へ採集する位置を変えていく。そして、別のヤシへと移って必要量を採取する。

ラフィアの新芽は約4カ月で出芽する。この葉の採取方法は、1度に1本の新芽から多量の葉を剥がすと、ラフィアの葉軸が育たなくなり、幹を痛め、時にはヤシそのものを枯らすこともあるためだという。ほんの数日の間隔で、林に採取に入る頻繁さから推して、これは長い経験によって考え出された工夫であろう。そのため、育ちきった幹を見上げると、その葉がまるで、歯の欠けた両刃の鋸のようになっている。

### b. 糸づくり

一抱え程の葉を採ると、これを作業場に持ち帰り、糸づくりを行なう。この時、採取した葉が多量の場合や、日中の日差しが強い時に作業を始める際には、小1時間の作業量の葉を取り分け、残りの葉をバナナの葉などで



写真1 その重なった葉の下部から、数枚を取り出し、これを葉軸から引き剥がす



写真2 採集したラフィアの葉が重なっているため、これを1枚ごとに離す



写真3 1枚ごとにした葉は、葉柄と接していた部分を切りそろえる

包んで、木陰の下に置き、葉から水気が抜けるのを防ぐ。

糸を採る準備作業は、葉が葉柄と接していた部分を整えることから始まる。これは葉が折り重なった状態で出芽し、同じ箇所から採った葉が付着した状態であるため、



写真4 切り揃えられた葉を束ね、その葉先部分を掴み、力強く手前に振る。長さが足りずに葉先が手に掴まれていなかった葉が下に落ちる

これを1枚ごとに離すためである。まず、葉柄に接していた部分を左手に持ち、葉先を前に突き出す。次に重なった葉から、右手で1枚を取り出し、その手を魚釣の竿を操るように振ると、変形のZ字のように折れ重なっていた葉が、次第に手前から葉先へと外れる。(写真2) 順次、葉を離す作業 (Metuea syie) を繰り返す。そして、引き剥がした1枚ずつの葉の葉柄部分を、ナイフで切り落して整える (Mechesa syie)。(写真3)

整えられた葉は、さらに、葉先を上にして地面を突くようにして揃える。そして、葉先の部分を掴み、力強く手前に振る。すると、長さが足りず、手に掴まれていなかった葉が地面に落ちる。これを順次繰り返し、葉を長さ別の3グループに分ける (Meche syie)。最も長い葉はタテ糸用とする。(写真4)

区分けた葉から糸を採る作業は、まず、1枚の葉を手に取り、この葉先を左手に持ち、折れて閉じた状態の葉を中ほどから広げ、葉脈の部分右手で持つ。この時、葉の裏面が上になるようにする。次に、左手の指で葉脈をしごくようにし、二つ折れになって閉じている葉を広げていく (Menea syie)。その左手で葉先をささえ、右手で葉柄部分まで広げると、これを右足で踏み、葉を固定する。そして、葉先から約10センチのところの、葉裏



写真5 足で葉を踏み、葉先から約10cmのところを葉の裏が内側になるようにして折る。その箇所を強く引き上げると、外皮膜が取り残される

が内側になるように折る。その折れた箇所を右手で強く引き上げると、葉の表面が切れ、裏面を被っていた皮膜のみが取り残される (Buniy turcey)。(写真5)

この外皮膜を右手にし、左手で切れ残った葉を引き上げて緊張させる。この葉に添うようにして、右手で外皮膜を引き下ろす (Meseh)。約20~30センチの外皮膜を引き出すと、この先端を右膝の上に置き、右肘で外皮膜を止める。これを緊張させた状態にして、指で約5ミリ程度に細く割る (Metua)。この時、割いた外皮膜の一筋ごとを、右指で交互にすくうようにして、指の間に挟



写真6 引き出された外皮膜を約5mm程度に細く割り、数本のテープ状にする

む。そして、小割りが済むと、その右指を探るようにしてさらに左指を入れ、その左手を引き上げると、外皮膜は数本のテープ状になる。(写真6)そして、右手も同じように引き下ろす。ただ、足元に近い部分は外皮膜を剥がさずにおき、引き出した細いテープ状の外皮膜を真っ直ぐに揃えて地面に置く。

次々と、新しい葉から皮膜を取る作業を繰り返し、通常、片手に一杯になる量まで、繊維(以後、外皮膜をこう呼ぶ)を採る。

この繊維を束ねて右手で持ち、足で止めていた表皮部分の葉を左手で持ち、両手を広げて、これを引き剥がす(Mechu syie)。(写真7)



写真7 引き出されたテープ状の外皮膜を重ねて置き、一定の量になるとこれを外に剥がす



写真8 テープ状になった繊維を広げて干す

テープ状になった繊維は、葉柄部分で束ねて括り、これを広げて干す(Meshah)。乾燥の途中で、時々、これをしごき、繊維をさばくようにしては、束ねて輪状によじらせたりする。すると、繊維は次第にテープ状から糸状に丸まっていく。(写真8)

これが乾燥すると、輪状に束ねて収納し、製織の糸に使用する。

### c. 染色

糸状に仕上げたラフィアは、まだ、僅かに緑味がかっている。この生成りの状態で使用することが、村で見られる一般的な方法である。だが、特別な階級の人々のための袋や、「市」に出す高価な袋などの、装飾のためにラフィア糸を染色する。

現在、村では化学染料の使用が普及し、週に一度開かれる市の日に、ハウサ商人から好みの色(特に塩基性染料<sup>注6</sup>の赤、緑、紫)を購入する。しかし、職人の中には、今でも植物から色を得るものもいる。

例えば、黄色はショウガ科の鬱金(Nyah...Curcuma Domestica VALETON)、赤色はマメ科のカムウッド(Bowe...Baphia nitida AFZEL)から、橙色はこの2種類を混ぜ合わせて得る。

カムウッドは南部からの交易品として、古くからバメ



写真9 染料は石ウスの上で打ち叩いて破碎し、さらに少量の水を加えて微粉になるまで摺りつぶす



写真10 炉にかけ、約1時間強火にて煮沸する

ンダ高原に運び込まれていたといい、化学染料と同様に市で手に入れることができ、すでに粉碎して丸状に固めたものや、細かく木片にしたものが売られている。

採集、または市で入手された植物染料のうち、固形のもの職人によって、石ウス (Teimbueh) の台の上で、別の摺り石 (Mbueh) で打ち叩いて破碎し、これに少量の水を加え、微粉になるまで摺りつぶされ、これを泥ダングのように丸めておく。(写真9)

カムウッドや鬱金による染色作業 (Besieh) は、まず、ラフィア糸を水に湿した後、壺の中に入れ、水と少量の染料を加える。これを炉にかけ、約1時間強火で煮沸する。途中、糸を壺から引き上げ、染材を追加しては好みの濃度にする。また、壺の中の糸がムラに染まらないように、何度も棒で切り返し、染色後、乾燥する。(写真10)

黒色染めに使用するのは、カキノキ科と思われる現地名フェシア (Fesia) の樹皮と、フェカンギャ (Fekangh)

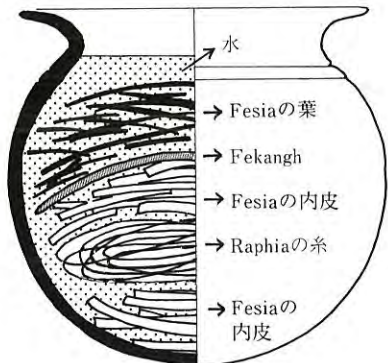


図2 黒染め染色作業



写真11 タンニン染料で煮沸後、鉄分を含んだ泥土に一昼夜漬けておいたラフィア糸は、水洗後次第に黒くなっていく

と呼ばれる草である。現時点では、いずれも学名が不明であるが、フェシアの色素がタンニン系色素であることの判断はつく。だが、フェカンギャの場合、通常の植物の生葉の汁は、始めは植物に含まれているクロロフィルの緑色をしているが、時間が経過すると退色した茶色になるのに対して、次第に黒色になっていく。これもタンニンを多く含んでいることが、その原因であるかもしれない (この説明は今後の課題としたい)。

黒染め (Kechie) の方法は、まず、壺の底部にフェシアの内皮を敷き、次にラフィア糸を入れ、この上にフェシアを重ね、さらにフェカンギャの刈り取ったものをのせ、さらにフェシアの葉で被うようにする。これに水を

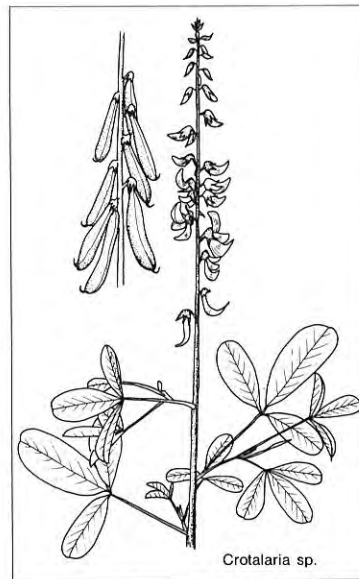


図3 緑染めの植物

加え、約1時間煮沸する。そして、この糸をラフィア林の沼地に運び、鉄分の多く含んだ泥上を選んで、穴を掘り、ここに糸を埋めておく。一昼夜後に、糸を穴から取り出し、水洗し糸に着いた泥を洗い落とし、陽に干す。水洗したばかりの糸は灰褐色をしているが、次第に空気酸化して黒色に変わっていく。(写真11)

他の天然材料から得る色を聞き取り調査すると、茶、褐色などに染める植物を採集することができた。その中に「緑色 (Losio)」<sup>注7</sup>を得るマメ科のクロタラリア種の (Crotalaria) の2種類の植物、ロシィ・ニカンゲ (Losui nyikang)、キンフィシ・ロシオ (Kinfusi Losio) があった。染色方法はカムウッドと同様に、石ウスで2種の葉を摺りつぶし、ラフィア糸とともに煮沸して緑色<sup>注8</sup>を得る。

このようにして得た色糸は、織布や縫製に用いられるが、色そのものに特別な意味は持たないという。

## ② 製織

バメンダ高原で観た織機は、タテ約1.2~1.5×ヨコ約0.5~0.7メートルの矩形をし、いずれの部分にもラフィアヤシの幹を使用している。これに糸を張り、壁や木に垂直にたてかけて製織を行なう。バメッシング村も同形の垂直機であるが、その部分の取り扱い方は、各村落によって異なりが見られる。

村での製織に用いられるものは、機 (buko Mbuia)

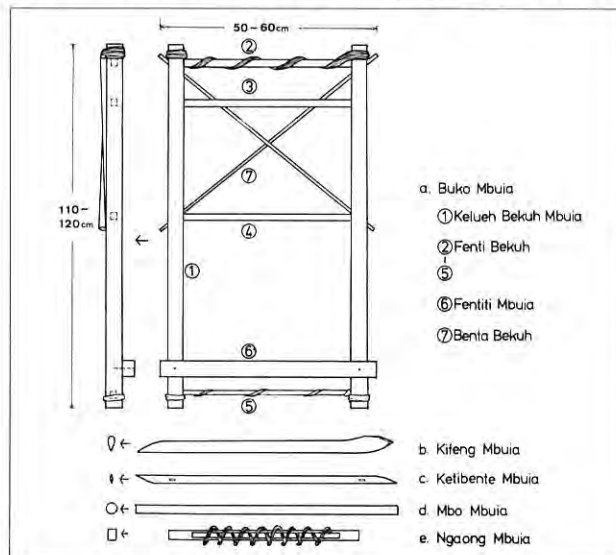


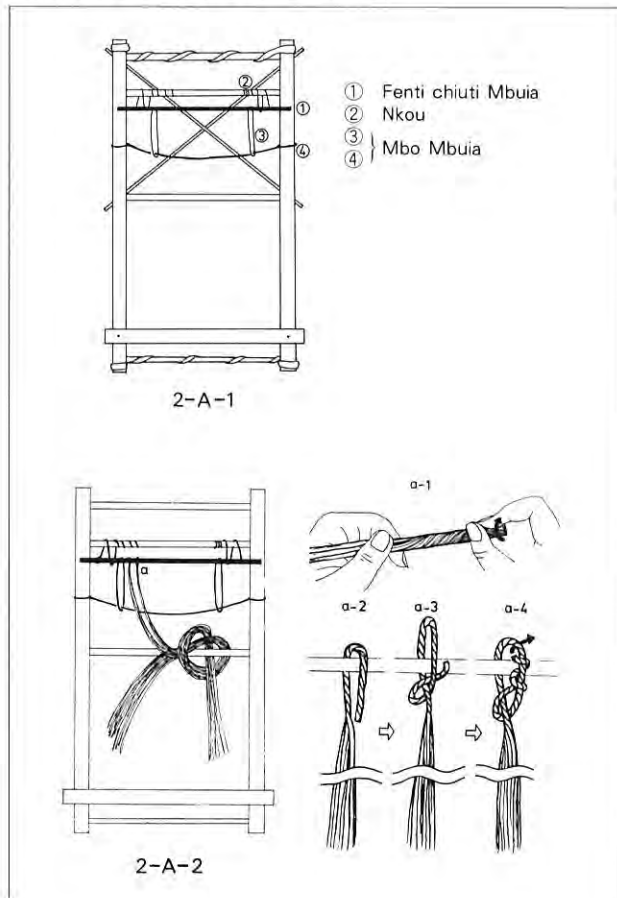
図4 バメッシング村の垂直機及び道具の呼称

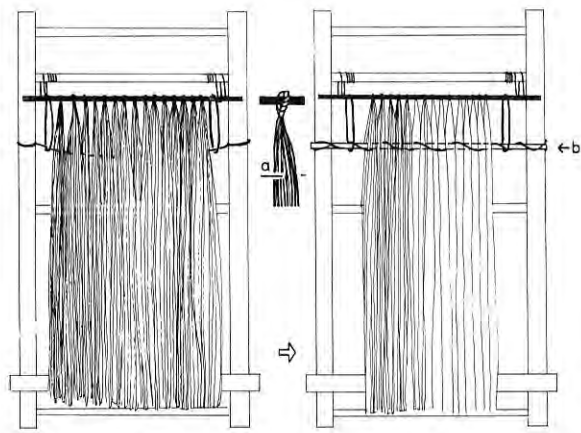
と基本的道具となる。タテ糸の開口具・単式輪状ソウコウ (Ngaong Mbuia), 通称、中筒と呼ばれる可動式の開口保持具 (Mbo Mbuia), 同じ可動式開口保持具とヨコ糸打込具を兼ねた刀孳 (Kifeng Mbuia), そして、文様<sup>注9</sup>用のヨコ糸を挿入する際に使用する可動式開口具 (Ketibente Mbuia) である。(図4)

この機と道具を用いて、製織を行なうが、その準備作業として、機にタテ糸を張る作業をスタートさせる。

### a. タテ糸の準備

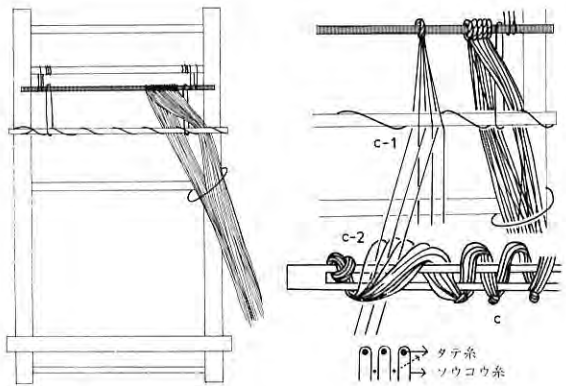
機にタテ糸を準備する作業は、先ず、機の上部の横梁棒 (Nkou) から紐を下ろし、タテ糸を保持する棒 (Fenti Chiuti Mbuia) を取り付ける。この上横梁棒は粋に詰め込んで止めてあり、手で回すことができるため、吊り下ろした保持具の紐を横梁棒に巻くことで、タテ糸の位置を調整する。次に、保持棒から輪状にした2本の紐を下げ、この輪に別の紐を通し、後にタテ糸のアヤ糸 (Mbo Mbuia) となる。(図5, 2-A-1)





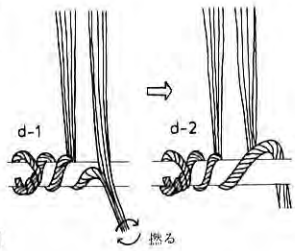
2-A-3

2-A-4



2-A-5

2-A-6



機の準備が整うと、次に機の中央にある梁棒 (Fenti Bekuh) に、タテ糸となるラフィア糸の束の葉柄部が上になるように仮括りにする (Mechute Mbuia)。束ねた糸の葉柄部分から、約20本の糸を取り出し、糸を揃え、約5センチの位置で左指で摘み、右手の親指と人指し指にて撚りをかける (図5, 2-A-2, a-1)。これをタテ糸保持具の下をくぐらせて (a-2)、輪状にし (a-3)、さらに輪に絡めて止め (a-4)、さらに糸の下部を強く引き、固く括り止める。

これを繰り返す、約10~15本の糸の束を結ぶ (Nku Mbuia)。このタテ糸となる束の数は、つまりタテ糸本数となり、布の織目の密度数で変化するが、織幅は約30~35センチである。

次に、タテ糸保持具から吊り下した糸の束の1束ごとを、二つ割りにし (Megesi 図5, 2-A-3, a)、アヤ糸に振り分け、織職人の手前を上糸、アヤ糸を越したものを下糸とする。さらに、このアヤ糸に中筒ともなるアヤ棒を絡ませて (2-A-4, b)、下糸の区分けをする。そして、保持棒のタテ糸の幅を整え、この1束ごとをタテ糸の下部保持棒となる、機の下部の横梁棒 (Fantiti Mbuia) に引き当てる。下部保持棒に長さが足りない糸や細過ぎる糸は、上部保持棒の部分で切り落す (Meyasi)。

アヤ糸による上・下糸の区分作業 (Nku Mbuia) が済むと、振り分けた上糸をアヤ棒の上をくぐらせた後、下糸とともに機の縦棒に仮止め (図5, 2-A-5) にする。そして、タテ糸の開口部となるのソウコウ通し (Mematue) の作業へ移る。

バメッシングのソウコウ糸は、ラフィア糸を15,6本を束ね、これを約16~18センチごとに結んだ紐状のもの (図5, 2-A-5, c) をラフィアの軸木を剥貫いたものに8字形に巻きつけたもので、構造としては単式輪状、つまり、束ねた1本ごとが輪状となり、この輪にタネ糸を通す作業は、まず、ソウコウ糸の使用する箇所を広げ、この輪の1本ごとに指を入れる。次に、上・下糸に振り分けた糸から、下糸1本を取り出しソウコウ糸に導き (図5, 2-A-5, c-2)、先にソウコウ糸に通した指に絡める。そして、上糸1本取り出す (2-A-5, c-1)。

図5 タテ糸の準備





写真12 上・下糸に振り分けた糸から下糸1本を取り出し、ソウコウ糸に通した指に絡めておく。そして4本の下糸をそれぞれの指に絡め、この指を糸から抜く

これを繰り返す、4本の下糸をそれぞれの指に絡め、この指を引き抜く（Gweobam）と、ソウコウに下糸が通る。これを順次繰り返す、上糸、ソウコウ糸に通じた下糸に分ける。（写真12）

作業を終えたソウコウは機の上に移動させ、アヤ糸を吊る輪に仮止めにする。

そして、タテ糸を下部保持棒に止める作業（Metuer Mbuia 図5, 2-A-6）に入る。まず、タテ糸を整えると、別に10本余りのラフィア糸を用意し、これに撚りをかけて紐状にし、下部保持棒の左端に前述したタテ糸止めの要領で固定する（2-A-6, d-1）。このラフィアの束をさらに撚りながら、保持棒に2回転ほど巻き込む。次に、ラフィアの束が職人の手前きた時、これとタテ糸の1束とを一緒に撚り合わせて、下部保持棒に巻く（2-A-6, d-2）。これを繰り返してタテ糸を止めると、最後の部分はさらに紐状にし、これを下部保持棒に結んで止める。

仕上げに、タテ糸を上・下糸に振り分けていたアヤ棒を抜き取る。そして、上部の横梁棒を回転させ、吊部になる紐を調整し、タテ糸を製織に必要な緊張度に整え、タテ糸の準備を終える。

## b. 製織

機にタテ糸（Bechu Mbuia）を張り終わると、仮吊りしておいたソウコウを紐から外し、次にアヤ糸を手掛かりにして中筒棒（可動式開口具）を上・下糸の間に挿入

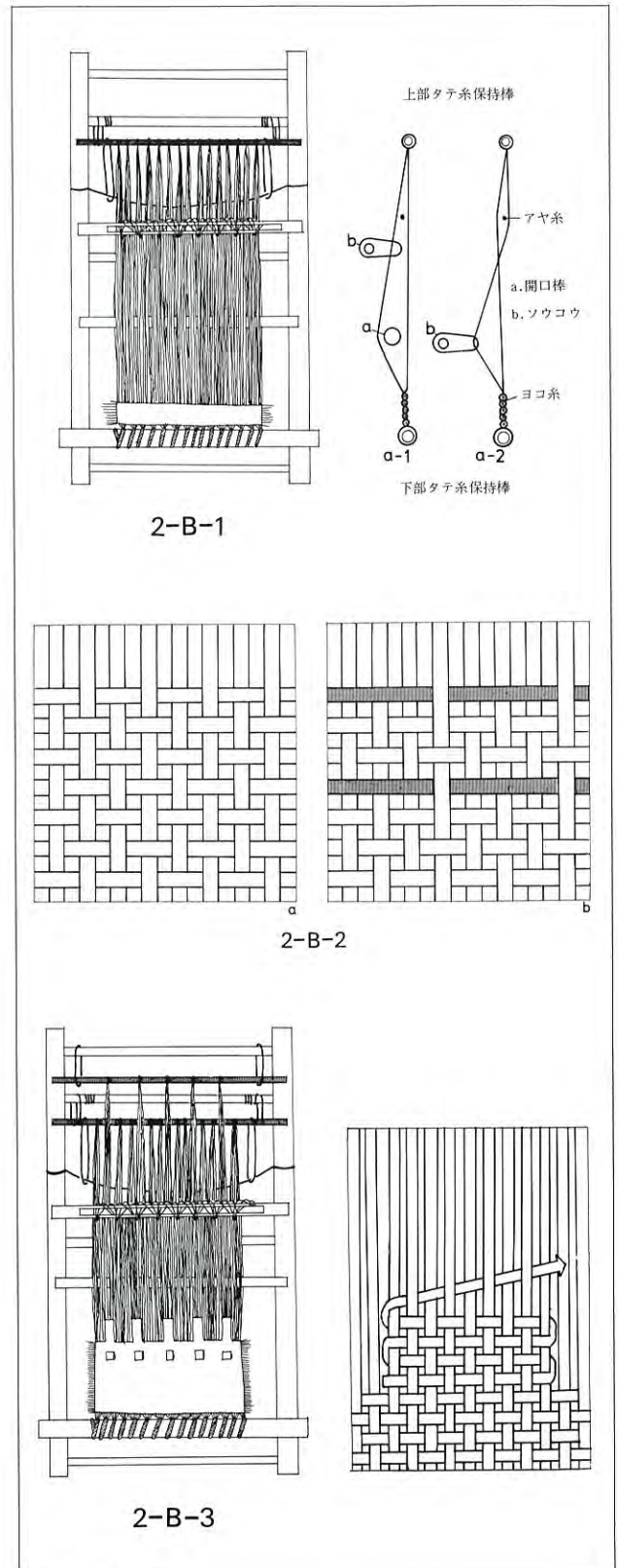


図6 製織作業

し、さらに織幅を整え、タテ糸の間隔を、調整をする。

製織作業 (Mebua Mbuia) は、まず中筒棒を下部タテ糸保持棒の約30センチ近くまで押し下げ、タテ糸を開口させる。この開口部分に刀杼を挿入し、その刀杼を横にすると、緊張したタテ糸の力で刀杼が止り、開口部分も広がる (図6, 2-B-1, a-1)。ここに、織目や布幅を整えるための機草<sup>注11</sup> (Phiehsa Mbuia) として、ラフィアの葉脈を削ったヒゴを、挿入する。そして、刀杼を引き抜き、中筒棒を上部に戻す。次に、ソウコウを下げ、これを手前に強く引く。するとタテ下糸が上糸の前に出て、開口 (2-B-1, a-2) する。ここに刀杼を入れ、次に機草を入れ、刀杼の刃状の部分を下に向け、強く打



写真13 文様刀杼でタテ糸をすくいあげ、ここに色糸を入れ文様を織る



写真14 首長と重要な呪術師たちに使用される吊袋を織る職人。戸口には人よけとなる葉がたてられている

つ。そして、タテ糸から刀杼を引き抜き、上部に移す。順次、中筒棒とソウコウを交互に動かしては、機草を数段織り込み、タテ糸の織目幅を揃える。

布の織目が整うと、機草からヨコ糸をラフィア糸 (Ntong Mbuia) にかえ、同作業にて布を織り進める。このようにタテ糸が1本交互の織目となる平織 (図6, 2-B-2, a) が、バメンダ高原に観られる一般的な織布である。タテ糸本数120~250とし、ラフィア糸の細い太いを使い分けたり、その打ち込みの数に変化をつけて、使用目的に応じた平織布を作る。

しかし、バメッシング村では、この平織の組織に、文様用刀杼 (Mbo Mbuia) を用いて、「文字」を織り出すことで知られる (図6, 2-B-2, b)。この技法は、まずソウコウを下ろし、タテ糸を刀杼で開口し、タテ糸の下糸を織職人の手前になるようする。次に文様用刀杼に必要なタテ糸をすくい上げて、別の開口部をもうけ、ここに色糸を入れる。そして、平織を行ない、下糸が上にくる都度に文様糸を入れる。そのため、織目は平織りの下糸をすくい織ったような縫取織<sup>注12</sup>となる。織られる文様は、横縞、絵図、またはアルファベット文字が多い。(写真13)

他に網代文様<sup>注13</sup>、経縞、格子文様が織られる。これらは、すべて平織でなされるが、唯一の例外は、織組織そのものは平織であるものの、タテ糸を張る際に、それを固定する上部保持棒を2本用意し、これの2本にタテ糸を分けて糸を張って織る布がある (図6, 2-B-3)。布幅一杯に、ある長さまで布を織ると、次にタテ糸の一部 (別にもうけたタテ糸保持棒から下ろした糸) のみを、幅2センチ・長さ約5センチの小幅の布に織り進む。そして、このタテ糸の保持棒を括ってある吊り紐を弛め、先に織っていた布幅一杯のタテ糸部分とこの小幅に織り進んだタテ糸の高さを揃え、また、保持棒を固定する。その調整が済むと布を織り進め、これを繰り返す。すると、布の上に輪状になった小幅の布ができる。(写真14)

こうした製織作業は、通常、空気の乾燥のしない午前中、それも日蔭の中で行われる。これは空気の乾燥によってタテ糸のラフィアが切れやすくなり、作業を進めることが困難なためである。そして、午前一枚の布を織

り、午後にこれを仕立てる。しかし、特別な吊袋に関してはこの限りではない。

特別な吊袋の製作は、その作業場に葦（Kehia）を一本立て、その軸にシソ科の草（Feusue）を結んだりし、作業中であることを知らせて、人が近づくことを拒む。

### ③ 仕立て

#### a. 表面の装飾

バメッシング村で織られるラフィア布は、通常、手下げ袋や肩掛袋などに仕立てられる。

このラフィア吊袋の製作は、後述する首長と宮廷を構成する伝統的な評議会の監督下にあり、「市」で売る吊袋の製作は職人の随意に行なわれるが、これを監視する組織が存在する。また、村における特別な意味ある吊袋の製作は、首長の許可を得なければならない。

この特別な袋の表部分には、様々な装飾が見られる。例えば、松傘<sup>注14</sup>絞りをしたのものや、一見するとパイル織<sup>注15</sup>や複雑な紋織であるかのような幾可文様を刺繡したもの、房飾<sup>注16</sup>りを付けたものなどがある。これらは、すべて平織布の上にほどこされるが、唯一の例外は、前項の製織の際に触れた、平織布の上に、小幅の平織布を織り込むものがある。これは仕立ての際に、小幅の布の縁を縫いかがり、できた小袋の中に薬草などを詰めるもので、他の西アフリカに於ける、皮製の守り袋や呪術師衣装<sup>注17</sup>の装飾に、似ているように思われる。

クバング親方の仕事場では、こうした特別な吊袋の他に、市に出す数種類の吊袋も製作する。こうした市販用の吊袋の表部分には、経縞や格子文様、網代文様を平織したものがある。また、注文による、縫取織の絵文様や文字文様などを製作する。

#### b. 仕立て

市に出るバメッシング吊袋として、最も知られるものに、ケンブイア・ベンティエ（Kembuia Bentie）と呼ばれる縫取織で文様を入れたものがある。この袋の仕立てを観察すると、他の特別な袋の表部分に見られる刺繡や組編みなどの多様な技術など、他の袋の仕立てと共通し

た技術を見ることができるため、ここでは、このケンブイア・ベンティエの仕立て方を、一例として取りあげる。

この袋は、もともと金持ちや権力者への贈答品を送る際に、それを詰める袋として使用されていた。そのため、贈る相手への祝福の言葉「Greeting from Cameroon」などが、表部分の布に織り込まれる。また、注文客からの「FON MARTIN HEAD OF BAMESSING」などの依頼文もある。この場合は1字幾らと計算し、合計約100～250CF（1CF=¥30）で引き受ける。表布は、その布の上下の部分に2袋分が織られ、仕立てをする際には、二枚に切り分けられる。

裏部分と中仕切りのための布は、別に織られる。これも、下半分を裏布部分とし、表布よりもタテ・ヨコ糸も粗く織られ、その上半分はさらにヨコ糸の打ち込みが粗くなる。

仕立て作業は、この中仕切りとなる布の織りじまいの部分から始まる。

まず、タテ糸の中央から左右約5センチ、つまり、幅10センチ余りのタテ糸部分のみを切り落す。この糸を4本、1単位にし、左より、a、b、c、d……とする。まず、a糸から編み始め、隣のb糸の後ろを回してc糸の手前に引き、これをd糸の後ろに回して、e糸の前に引いておく。続いてb、c、dをa糸と同様に運んで編むと「三つ編み縁止め（Gucho Mbuia）」と呼ぶ編技法になり、仕上がった部分はあたかも三つ編みをしたかのように見える。この布を機から切り離す。（写真15）



写真15 織り上げた布端の糸を「三つ編み縁止め」によって仕上げる

次は側面の仕上げとなる。まず、裏・中仕切りとなる布を二つ折りにし、これを表布と合わせる。この時、タテ糸の残糸の部分をお縁部とし、裏布の二つ折り部分を底部とする。そして、表布の切り離し部分を底部に揃えて、内側に折る。すると、側面となる部分には3枚分のヨコ糸の残糸が重なる。これを約2,3ミリで1単位として撚り合わせ (Mufutae), さらに「三つ編み縁止め」技法で、口縁部から底部、さらに口縁部と往復に編んでいく。そして、口縁部分と接する編みじまいの部分を「三つ編み (Heu Mbuia)」にしておき、側面から出る残糸はナイフで切り落す。

口縁部分に仕上げの準備として、表布と中仕切り布のタテ糸残糸を約3ミリごとに撚り合わせる。裏布の口縁部分のタテ糸残糸も同じように撚っておく。次に3色のラフィア糸を各5本用意し、これを約15センチ、三つ編みにする。この三つ編みの紐の編み口に、先に用意しておいた口縁部分の撚り糸を、1編みするごとに1本を絡ませて、三つ編みを続ける撚り糸部分が編み終わると、さらに約15センチの紐を編んでおく。裏部分の仕上げも生成りのラフィア糸で同作業を行なう。

底部の仕上げは、裏布に合わせて表布の長さを整え、ヘリンボーン・ステッチ刺繍に似た返し針の方法 (Metoung so Mbuia) で、色糸を使って縫いかがる。

口縁・側面・底の各部分の仕上げが済むと、布が袋状になる。これに吊部分を取り付ける。

この吊部分の準備として、まず、ラフィアの繊維を採る際にでた、内皮 (Menchasi) を40~50本用意し、これを4組に分ける。この1組の先を束ねて、柱などに別の紐で結ぶ (Meka Mbuia)。そして、この内皮の束の端に色糸の赤や紫、生成り糸を括り、ラフィアの内皮を芯にし、この色糸を1本の3色テープのようにして揃え、約45センチ巻き付けていく (Meling Fentue)。同作業にて残りの3組を仕上げ、計4本用意する。これは吊紐の取り付け部を兼ねた側面飾り紐 (Fentue Mbuia) となる。

次に、吊り部分の飾り紐 (Beoufuea ka Mbuia) を作る。この時、生成り糸と黒糸、各2、3本を撚って作った紐 (Beau Mbuia) を4本と、赤2本、紫2本、各長さ約1メートルを用意する。さらに肩掛け紐 (Yeuh Mbuia)

として、生成り糸で5本の紐を作る。

仕上げの最終作業は、この飾り紐を、先に仕立てた袋に取り付ける作業 (Mueka Mbuia) となる。まず、袋状になったバッグの口縁部の三つ編み紐の部分、別の紐で柱に括って止める。次に反対側の三つ編み紐を、縁から約5センチの部分でラフィア糸で固く縛ると、この紐が輪状となり、この輪を吊り部とする。

この吊り部の輪の中に、まず、先に用意した側面飾り紐2本のラフィア内皮部分を通し、この内皮部分を折り返す。この上に短いラフィア糸の束を重ね、先に輪の中に入れた内皮を包み込むようにする。さらに肩掛け紐5本の端も輪に入れ、輪に近い部分をラフィア糸で縛る。さらに、ここに飾り紐、白黒に撚った紐2本、赤1本、紫1本を通しこれを揃え、紫糸を取り出し、コイル状に2回巻く。次に白黒糸を4回と、次々と飾り紐を巻き変えていく。(写真16) 約6センチの巻飾りを作ると、最



写真16 布端を編み止めた後、吊部を袋に取り付ける

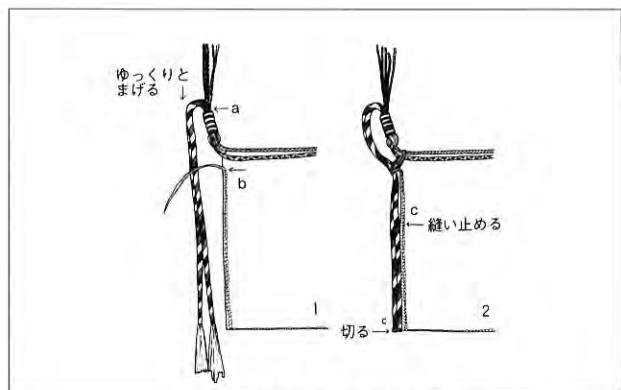


図7 吊り部分の仕立て作業

後になる紫糸と肩掛け紐5本だけを残し、他のラフィア内皮などを切り落す。そして、この紫糸を針で巻飾りの中に縫い込んでしまう。

側面飾り紐が付くと、次に、これに徐々に曲げ、側面の口縁部の残しておいたヨコ糸の残糸を紐にして、これを括り止める。そして、別に針に通したラフィア糸を用意し、これで、飾り紐を側面に縫い止め、底部に揃えて切って仕上げる。(図7)

### c. 吊部の取り付け

前項で、すでに男性用のケンブイア・ベンティエの吊り部の取り付け方について述べた。しかし、バメッシング村で製作されるバッグには、このような肩掛けタイプとは別に、もう1種類、袋の中央部分から紐を付ける手下げタイプがある。(写真17)この2種類の吊袋における、吊り紐(Hyeih)の名称や作業上の取り扱いに、これと



写真17 女性用袋のため吊部の取り付け(バメッシングでは一般女性に使用されるが、他の村では王妃用とされる場合がある)

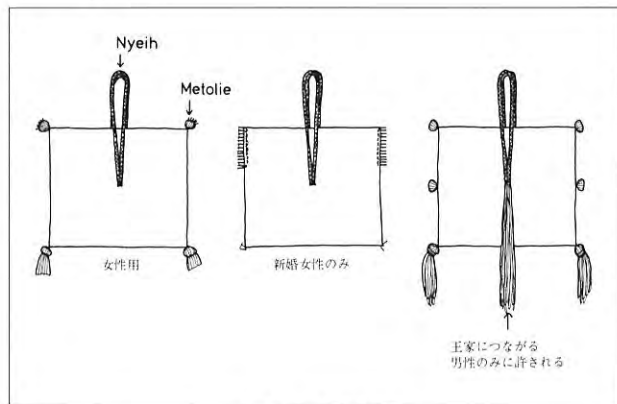


図8 吊部の種類

いった区別はない。ただ、後者の手下げ袋の場合は、その表部分に房飾りの装飾が付けられると、その使用者が限定され、特別な意味を持つものとなる。(図8)

房飾りには、ラフィア糸の細工で作る、小さな輪状の房飾り(Metolie)と、糸芭蕉<sup>注19</sup>の繊維(Keyu keseye)や樹皮布を裂いて作る糸(Kegonou)で作る房(Nyeih)がある。

特に中央に房飾りの付いた手下げ袋は、宮廷につながる男性のみが使用する。

### ④ 販売

バメッシング村の「市」の日に、職人が売りに出す吊袋は、村においては一般の人々の使用するものに限られ、これらの袋を手に入れる人たちも、その仕事や身分に応じた袋を選ぶ。例えば、農夫用の肩掛け袋(Kembuia Fough・CF300)、猟師用肩掛け袋(Kembuia bea・CF1000)、老婆用の煙草入(Kembuia Ndeba・CF200)などがある。これらは袋となるラフィア布やその仕立てに用いられる糸も、生成り糸を主としたもので、その中にある色糸数に限定したものがあるように感じられる。

ただ、他と比較して色鮮やかなものがある。金持ちや権力者が使用する肩掛け袋(Kembuia bentie・CF3000)、また、青年が妻を迎える際に、婚約者の両親にパームオ



写真18 市の日に農夫用のショルダーバッグ(Kembuia Fough)を売る職人

イルや魚などと小銭を入れて贈る手下げ袋（Kembuia Bekeu・CF500図8）は、側面の上部に約3，4センチの幅で、華やかな色彩の短い房が付けられている。

市には、これらさまざまな吊袋を並べた店や、通りで売り歩く職人がいる。（写真18）また、これを監視するインフォマントが通りにいる。しかし、他の村からの客には、村で使用方法とは関わりなく販売される。そのため、村での日常に見かけるバッグが、他の村では特別なものとして扱われる場合もある。

No	名称	使用者	備考
1	Kembuia Sah	王と貴族	儀礼用
2	〃 Nuwa	王と guah	儀礼用
3	〃 Meniah	王と guah	儀礼用
4	〃 Mejene	王と guah 又は kichiabu	儀礼用
5	Sieah	王と Nfugh	儀礼用
6	Sieah Gue	王と Siea Gue	儀礼用
7	〃 Guah	王と guah	儀礼用
8	Kembuia Besung	権力者や金持ち男性用	贈答品を入れる袋に使用
9	〃 Bentie	権力者や金持ち男性用	
10	〃 Ndebah	老女専用	伝統的な喫煙具とタバコ入れcf.200
11	〃 Bea	獵師	男性のみに作業袋として使用cf.500
12	〃 Saā	一般男性用	cf.2000
13	〃 Bekeuh	既婚女性	cf.3000
14	〃 Fouh	男性及び児童	cf.300
15	(Mbuia)Nchiatoung	双児の母	注文のみ
16	Egueh		
17	Koniu Kang		

表2 吊袋の名称及び使用者

村での首長の存在は、世俗的にも宗教的にも頂点に立つ指導者である。しかし、彼の組織する行政、軍事、宗教などのメンバー構成はすべて秘密にされ、これを知る人々も口外することを拒む。そのため、首長からの聞き取りの際に、あげられたグループ（Jangi）名称も公式儀礼、秘密結社、家庭的な集まり、といった概観が把握できる答えが得られたにすぎず、不明な点が多い。

だが、ヌキア（nukia）<sup>注19</sup>祭の日集まった村人の中に、他の人々とはかけ離れた豪華な手下げ袋を携帯する者がいた。これらは宮殿内にある、さまざまな首長用袋と同意匠であった。そこで、これらの名称と使用者の調査を進めると、村を構成する組織の幾つかが明らかになった。

ングンバ（Ngumba）は首長と選ばれた王族・重臣の7人の構成になるもので、村のすべての統治に関して指図する。このングンバの下に村の17地区長から選ばれたもの（guah）が存在する。彼らも行政目的によって7人の構成で、幾つかのグループに分かれ、一人で幾つもの構成員を兼ねるものもある。

また、ラフィア吊袋の他にも、それらのグループの象徴となるものが幾つかある。赤い羽根（Keshwiengueh）を頭に挿すのは伝統的村の戦士（Ngay moluh）、ヤマアラシの刺（Nsangiah）は王の子供を意味するなどがある。これらのシンボルとラフィア吊袋の形態によって、バメッシングにおける村人の地位の判断が幾らかはつき、双子の母親だけに許されるものや、王家の舞踏グループの吊袋とさまざまである。そして、一般の人々の秘密結社

### 3. バメッシング村における吊袋の位置

村でのラフィア吊袋の製作は、首長と宮廷のメンバーの監督下であり、その生産は各職人の自由であるが、その意匠については誰もが勝手に何を織っても良いというものではない。職人を直接に管理するのは、彼らの住むコンパウンドのチーフ（Ndeyh）である。その上に17地区の地区長（Siea Gue）、さらに、その中から選ばれた7人の地区長（Guah）から、首長へとつながっていく。



写真19 右側の老人の手にあるバッグ、ステッキ、衣装、帽子、赤い羽根のすべてが村での彼の位置を示すものである

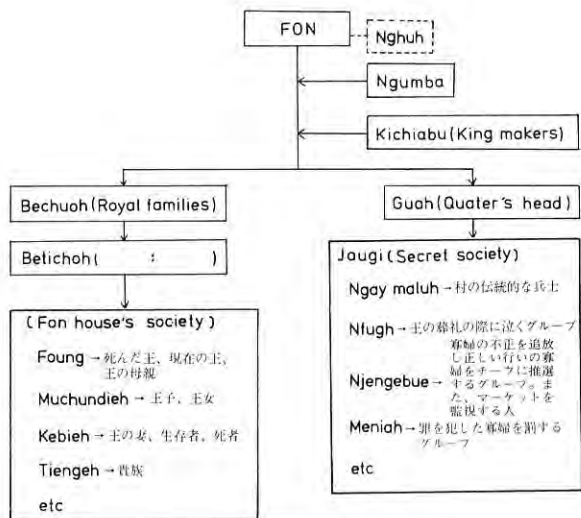


表3 バメッシング村の組織

もラフィア袋によって、そのグループのシンボルとするものが多い。(写真19)

これら宮廷につながる儀礼用吊袋は、村の祝祭礼日に戸外に持ち出されるのみで、日頃は各屋敷内にしまい込み、人目に触れないように管理せねばならない。また、妻たる存在であっても、首長の許しを得ない限り、絶対に触れてはならない。

また、首長の吊袋は、彼自身が携るのではなく、祭礼の場にメッセンジャーボーイが一足早く、手下げ紐を肩に掛け、袋そのものを背負うようにして運び、首長の現れるのを村人に知らせるにも使用する。

このような祭礼日の際に使用される吊袋は、儀式場でパームワイン (Meweh) を飲むための角杯 (Ndonguchieh) や、伝統的な喫煙具 (Kudeme) を入れるためにある。

## 4. おわりに

バメンダ高原におけるラフィア吊袋は、余りに日常的であり、どのような場所でも、その使用を見る。また、観光客であっても簡単に入手できる。そのため、単なる工芸品としての存在が知られていたものの、これがこの地方の伝統的首長社会での重要な装飾品であることを、これまで調査されずにきた。

私の調査の目的は、ラフィアの染織技術を明らかにし、この地方における技術の比較研究をすすめることにあ

る。そのために、今回の調査ではバメンダ高原の他の織村をも廻り、できるだけ多くの基礎資料の収集を試みた。とくに、調査の中心地となったバメッシング村における技術調査は、今後の基礎データとするべく、できるだけ詳細に行なった。その際に、村における吊袋の使用者と使用方法の資料から、村を構成する「結社」の存在を知ることにもなった。この存在の手がかりとなり、多くの工芸品による「象徴」があることも分かってきた。

これら「象徴」となる染織品や他の工芸品の位置を、さらに明らかにするためにも、今後の課題である「他の村との垂直機技術比較調査」研究をすすめたいと考えている。

## 謝辞

本調査は本学の昭和61年度文部省科学研究補助金による「熱帯アフリカ文化領域における工芸文化の比較研究」の海外調査隊に参加して行なったもので、隊長・森淳教授の御指導は言うに及ばず、国立民族学博物館の和田正平助教授、端信行助教授には調査地への御助言をいただき、心から謝意を表します。また、現地、カメルーン I・S・H のバメンダ支局・B. P. ソー氏をはじめとする、調査に協力していただいた方々には本当に御世話になった。そして、塚本学院・大阪芸術大学事務局の方々にも、御迷惑をかけ、ここに深謝いたします。

尚、本稿をまとめるにあたっては、昭和62年度塚本学院研究補助金を受けた。

## 注

- 1) 昭和61年度文部省科学研究費の補助によって実施した「熱帯アフリカ文化領域における工芸文化の比較研究」(一般研究C)の海外調査の一環として行なう
- 2) Par E. Torday et T. A. Joyce, M. A  
1922, 「Notes ethnographiques sur les Peuples communément appelés Bakuba, ainsi que sur les peuplades apparentées : Les Bushongo」 『Ethnographie, anthropologie-Serie III : Documents ethnographiques concernant les Populations du Congo Belge. Tome II -Fascicule2』
- 3) Par Hélène LOIR  
1935, 「Le Tissage du Raphia au Congo Belge」 『Notes analytiques sur les Collections du Musée du Congo Belge - Tome III -Fascicule2』 など
- 4) Lamb Venice & Alastair など  
1981, 『Au Cameroun Weaving-Tissage』 Roxford Books

- 5) 井関和代  
1982「エウェ族およびアシヤンテ族における儀礼用織布の製作技法」『アフリカ研究, no21』
- 6) 塩基性染料。水溶性染料のため容易に染色ができる。染色力が大きく竹や籐などの植物繊維にも多く使用されるが、染色・日光堅牢度が低い欠点がある。
- 7) 植物からピュアな緑色を得る報告は、未だなく、化学染料も黄色系と青色系を混合して緑色を作る。調査期間が乾期であったため、バメンダ高原における緑色染色は未確認。
- 8) 帰国後の分析実験にて、インディゴブルーと黄色色素が同時に染着することのみ判明。
- 9) 吉本忍「手織機の構造・機能論的分析と分類」『国立民族学博物館研究報告12巻2号』における用語を参照。
- 10) 現在、村の織職人はラフィア糸にかえて、農業用肥料袋のポリプロピレン糸などの化学繊維を利用する。
- 11) 機草（ハタクサ）。本来はタテ糸を糸巻棒に巻き取る際に、糸層の間に巻き込むものをいう。
- 12) 縫取織（ヌイトリオリ）。紋織の1種類で織物の一部に文様を表す時、縫取用のヨコ糸をその部分にのみ織り込む方法。
- 13) 網代（アジロ）文様。タテ糸2色を1本交互に配し、一定間隔でこの配列を逆にして繰り返して整経する。ヨコ糸はタテ糸の1色で一間隔を平織し、次に他の1色を交互に織り進めると、網代、又は籠目文様ができる。現地ではこの文様をホロホロ鳥と名付ける。
- 14) 笠紋り、又は松笠紋り。紋り妨染の一技法。布をつまみ、その部分を糸でくくり、染色すると円状に防染でき、この形から名前が由来する。
- 15) バイル織。布の表面にバイル（輪奈、又は房）をもつ織物の総称。
- 16) 房飾り。吊袋のほぼ中央から取り付けられるものは、宮廷につながる地位の象徴となる。
- 17) ナイジェリア・ハウサ族などの皮製守り袋や、マリ・バンバラ族の呪術師の服に、同じような皮製の小袋が縫い付けられている。
- 18) 糸芭蕉。芭蕉科の一種から得る繊維。
- 19) スキア。バメッシング村の伝統的祭礼。祭の行列の衣装を見ると、さながら時代祭の感。

#### 文献資料

- Corner E. J. H & 渡辺清彦。  
1969『図説熱帯植物集成』広川書店、東京
- 長谷川正勝  
1977「籐工芸」『手工芸入門』主婦の友社、東京
- 板倉寿郎他  
1977『原色染織大辞典』淡交社、京都
- 井関和代  
1987「カメルーン・グラスフィールドのラフィア繊維」『染織α』no76、染織と生活社、京都
- 1987「カメルーン・グラスフィールドのラフィア染色」『染織α』no78、染織と生活社、京都

Lamb Venice & Alastair

1981『Au Cameroun Weaving Tissage』Roxford Books, Hertingfordbury

森淳

1987「西カメルーン・バメッシングとその周辺地域における土器製作について」『アフリカ 民族学的研究』和田正平編、同朋社、京都

Soh Bejeng Pius

1987「カメルーン高地社会における王権の象徴」『アフリカ 民族学的研究』和田正平編、同朋社、京都

吉本忍

1987「手織機の構造、機能論的分析と分類」『国立民族学博物館研究報告』12巻2号、国立民族学博物館、大阪

## “RAFFIA TEXTILE” AT BAMESSING ON BAMENDA HEIGHLAND

ISEKI Kazuyo

This is a part of the report of the survey on “RAFFIA TEXTILE” implemented in Cameroon and Zaire in nearly three months from December, 1987 to March, 1988.

RAFFIA is a plant belonging to the palm family originated in Madagascar, distributed widely in Central and West Africa. In some part of this region, fiber obtained from young leaves of raffia palm is woven into cloth using vertical loom. This idea had seemingly been existed among some tribes such as Tikar in Cameroon and Kuba in Zaire as representatives before cotton was introduced in Brack Africa.

Many of the research reports issued so far, however, clarify merely external form of a loom and a brief outline of production process and very few describe the concrete details of procedure. Furthermore, raffia vertical looms used in the vast region are explained to be identical in them. At the first glance the looms look identical in structure, but when the working processes are observed in details on the actual places, diversified techniques can be found according to the villages and tribes.

This survey first clarifies an actual example of Tikar tribe in Cameroon and secondly compares it with the techniques of other groups in the same region. In particular, the techniques of manipulation of vertical looms are going to be attentively examined. In addition, I plan to consider the development of techniques of vertical looms and its relations in Central and West Africa.

Therefore, this time, I decided to collect as much data and information as possible in Cameroon and Zaire in order to use them as basic data of raffia textile for the future research.

In this report, based on these data of the investigation, the production and the social background of “a Bag” made of raffia textile at Bamekking Village on Bamenda Heights in Cameroon will be stated.



# ヴァティカン図書館所蔵・ ラテン語1202番写本におけるイニシアル装飾

水 島 ヒロミ

## はじめに

イタリア半島南部、モンテ・カッシーノ修道院の写字室は、10世紀後半、修道院長アリゲルヌスの時代にイニシアル装飾の分野で注目すべき写本を生み出す。例えば、モンテ・カッシーノ269番写本のイニシアルQ (folio 14 r.) は、何区画かに複雑に区分けされたイニシアルの字画、その区画を埋める組紐文様、そして四足獣や猛禽類の噛みつき獣頭、いわゆる bull's eyes と呼ばれうる小さな丸点モチーフなどによって形作られており、ここにアイルランド系装飾からの借用を見て取る事は難しい<sup>①</sup>。このような装飾の、しかも絶えず新しい方向を示唆し続ける伝播中継地点として、以前からアイルランド系修道院のあるボッピオの名が挙げられていた<sup>②</sup>。たとえば、かつて E. B. ガリソンは、アイルランド系修道院で発展したイニシアル装飾が、やはりボッピオ経由でか、もしくは直接モンテ・カッシーノに、それ自身高度に洗練された特有のイニシアル装飾を完成させるまで、影響を及ぼし続けたと推論した<sup>③</sup>。しかしこうした考え方は、現在見直されるべき時期を迎えており、コプトやランゴバルドなどの造形感覚が、このような装飾文様の展開に果たした役割を検証することなく、アイルランド系と曖昧に称することは妥当性を欠くと言わなければならないだろう。また、ギリシア語圏を含むヨーロッパ全域に広範囲に広がった組紐文様の様々な様相を、それぞれ検証し直していくことが必要となってきたことも事実であ

④  
る。

組紐文様によるモンテ・カッシーノ特有の装飾が完成された時期は、現在、一般に十一世紀前半、修道院長テオバルドゥスの時代と見做されている。たとえば、写字生グリマルドの手に帰せられるモンテ・カッシーノ写本104番、106番、109番は、この時期のイニシアル装飾に関する代表作品として、しばしば言及される写本である<sup>⑤</sup>。

さて、一応の完成をみた幾何学的な装飾文様は、この後、デジデリウス院長の時代(1058-86)に最も複雑で巧緻なイニシアル装飾のシステムに組み込まれる。本稿で論じるヴァティカン図書館所蔵・ラテン語1202番写本は、制作地の限定されうるこの時代の代表的作品であり、モンテ・カッシーノにおける、組紐文様の一つの到達点と、そして同時にこれと他の装飾方法、つまりレーゲンスブルク派の蔓草文様との統合が如何に行われたかを示す重要な作品である。

ただ、この1202番写本に関して、レーゲンスブルク派イニシアル装飾の果たした役割が、組紐文様以上に注目されてきたことは否めない。というのも、ハインリッヒ二世のイタリア政策に絡む事件史的要素と、モンテ・カッシーノに彼が寄贈した写本の現存 (Vat. Ottoboni lat. 74)、それをモデルとするイニシアル装飾の實在というあざやかな連繋が、年代記の語る写本寄贈の際のエピソードとともに、南イタリアの写本史にある彩りをもたらし<sup>⑥</sup>ているからだろう。

モンテ・カッシーノにおけるイニシアル装飾の展開に

関しては、大筋のところもはや何も付け加えることはないようにも思われるのだが、この1202番写本のイニシアル装飾について、少なくともその特徴をここで明確にしておきたいと思う。こうした分析の結果が、単にイニシアル装飾だけの問題にとどまらず、たとえばエクスルテット画卷バリ写本(Ⅰ)の制作年代や、ベネヴェントを中心とする地方流派の問題、ギリシャ語写本の制作地問題などに派生していく可能性を持つからである<sup>⑦</sup>。

まず、レーゲンスブルク派イニシアル装飾の方法と組紐文様が、一個のイニシアルのうちにもどのように共存しているかを確認することから始めなければならない<sup>⑧</sup>。

## I

### (一) 大きさ、種類、装飾方法

イニシアルは写本全体で大小とり混ぜて232点含まれている。大きさに関して言えば、全頁大の大きさから文章節文頭の小型イニシアルまで様々であるが、おおよそ次の三種に大別できる。

- (1) 全頁大(二欄形式によって書かれているテキストの二欄分の空間を占める)
- (2) 中型(イニシアルの横幅が一欄分の幅にほぼ等しい)
- (3) 小型(イニシアルの横幅が一欄分の幅に満たない)

(1)と(2)に属するイニシアルは、著者の異なるテキストの文頭を示す文字であるか、もしくは同一のテキスト内での大きな区切りを示すためのものである。(3)に属するイニシアルは専ら文章節ごとの区切りを示している。

232点のイニシアルのうち、(1)に属するもの12、(2)に属するもの32、そして(3)に属するもの188である。このすべてのイニシアルごとに装飾はそれぞれ他と異なり、同一のイニシアルデザインが反復されるということはない。

装飾方法には、蔓草文か組紐文の文様形態に朱の縁取りのある金一色かもしくは赤、黄、緑、郡青、白、金の多色による彩色という手法がとられている。つまり文様と彩色を組み合わせれば、理屈の上からは一つのイニシ

アルのために、(a)金彩蔓草文、(b)金彩組紐文、(c)多色蔓草文、(d)多色組紐文の四種をそれぞれ単独で用いるか、二種以上の組み合わせで用いることが可能になる。

(3)の小型イニシアルには、(a)か(d)のどちらかが単独で用いられるか、(a)(b)が用いられている。(d)による27点を除けば、残り159点のイニシアルには(a)か(a)(b)の装飾方法が採られている。これに対し、(1)(2)の場合には、(a)(b)(c)(d)からの二種の組み合わせが用いられているのだが、(a)(b)、(a)(d)、(c)(d)の組み合わせに限定されており、しかもこの組み合わせには幾つかの約束事がある、それはアルファベットの字画との関係に現れてくる。

### (二) (2)のAの場合

(i) (a)(b)による装飾:Folio 124r.(図1)の場合、字面全体は(a)によって形作られている。(a)の茎はすでに狭い硬質の帯と化し、耳の形をした基部と卵ハート型葉形の葉の先端部は、妙にリズムカルにはね上がり、火焰の動きを思わせる。(a)によって形作られた字画の内側は、青の地に白もしくは赤の点描によって、一種の梨地が作



図1 Vat. lat. 1202 folio 124r. A



图 2 Vat. lat. 1202 folio 80v. A



图 3 Vat. lat. 1202 folio 245r. A



图 4 Vat. lat. 1202 folio 10r. A



图 5 Vat. lat. 1202 folio 57v. A

り出されている。しかもこの白の点描による梨地には、いわば古典的な装飾方法の一つによっているのだが、中央のふくらんだ白線の短い一筆が至るところに認められる。(b)はイニシアル頭部に用いられているが、組紐というよりはゆるい結び目があるにすぎない。

(ii) (a)(d)による装飾：Folio 80v. (図2), 245r. (図3)の場合、字画は末広がり縦長の区画によって形作られており、それは幾つかに区切られ、内側を縁取られている。さらに上下の区画で、その縁取りの末端は二本組の紐に転じ、かなり複雑な組紐文様を形作っている。その隙間は、中心の黒い小さな白点で埋められている。組紐文様の先端は、さらにピンクに近い肌色で彩色された、体をくねらせた四足獣の尻尾や猛禽類の噛みつき獣頭、蔓草の芽などに変じている。さらに鳥獣やマスク型ライオンの口からは(a)が主にイニシアルの内側に向けてほぼ左右対称に這い上がっている。この場合も(a)の地には(i)と同様の梨地が用いられている。

(iii) (c)(d)による装飾：Folio 10r. (図4), 57v. (図5)の場合、(ii)のタイプの(a)を(c)に置き換えたにすぎないが、(c)の背後の地は金地に置き換えられ、特に folio 57v. の場合には、(c)のなかに四足獣が紛れ込んでいる。ただしこの場合、四足獣の尻尾は蔓草の茎に接続していない。

Aは一例にすぎないが、1202番写本の(1)(2)のイニシアル装飾はここでみた(i)-(iii)の類型に分類可能である。

そこで、以上をまとめておくと、(a)がイニシアルの字画を決定している場合、ライオン型マスク以外にも付加的なモチーフが用いられるが、イニシアル全体は(a)によって覆われている。

いくつかの縦長区画から字画が作られている場合は、字画線の内側は(a)と梨地もしくは赤紫色の単色の地の組み合わせか、(c)と金地の組み合わせが用いられている。色白の四足獣は専ら(d)に連繋するが、この場合の(c)の中にも現れる。(d)はイニシアルの字画の末端や接合部にその旺盛な生命力を見せ、また多く場合、Aの場合には植物文様の蔓に絡まれるだけであった字画を形作る区画の内部を、一つ置きに埋めてしまう。それはイニシアルが大きければ大きい程、複雑に組み立てられている。

先に述べたレーゲンスブルク派のイニシアル装飾を問題にすれば、言うまでもなくまず(a)(b)に、そして金彩を他の色彩で置き換え、蔓の茎を細くしたとすれば、(c)にその影響が現れていると言える。近年、H. プロッホは Vat. Ottob. lat. 74番写本との比較例として、それまでに既に言及されていたイニシアルすべてを数え上げている。(a)(b)の装飾による(1)の全頁大イニシアル：folio 18v., 87v., 109r., 231v. と(2)の folio 92v., 120v., (3)の folio 46v., 168v. がそれである。

それでは、数の上では全頁大と中型イニシアルに圧倒的に多い(ii)と(iii)のイニシアル装飾に、(d)はどのように組み込まれているのだろうか。

## II 組紐文様(d)の構造

(1)(2)の組紐文様(d)は、既に述べたように字画の接合部分や連結部分、そして字画内部の矩形部分に置かれている。前者二箇所では、字画の輪郭線が紐に転じ、多彩な組紐文様を出現させている。細かで注意力を要する手作業の結果であり、そこには、ある種の誇らしげな気分さえ漂っているのだが、一方後者では、区画ごとの区切りのためにその幅と長さは限定され、組紐文様の連続には自ずと限度がある。

すべて同一のイニシアルデザインが用いられた例はないが、個々の組紐文様に関しては、共通のモチーフがそのままか、また場合によっては反転した形で、同一の、もしくは別のイニシアルのために用いられることがある。個々の組紐文様は閉曲線によるモチーフを利用するかしないかで二通りに分けられる。いまここで便宜上利用しないグループを〔M<sub>0</sub>〕利用するグループを〔M<sub>1</sub>〕とする。字画内部の閉じた空間に置かれた組紐文様はすべて〔M<sub>1</sub>〕に属することになる。

〔M<sub>0</sub>〕の場合、字画輪郭線の延長線でループやノットを形作り、さらにそれを上下か左右、もしくは上下左右のいずれかに反転させて一組みの組紐装飾とすることが多い。例えば folio 26v. (図6) では上下左右で対称形を作り、folio 10r. (図4') では左右で反転している。〔M<sub>0</sub>〕に属する組紐文様の数はそう多くなく、むしろ

装飾方法の主流となっているのは〔M<sub>1</sub>〕にみられる構成方法である。

〔M<sub>1</sub>〕で写字生が最も好んだモチーフは円形の輪：motif-1 aである。Folio 100v. (図7)では、字画輪郭線の延長線が四本それぞれにループを作り motif-1 a に対角線交差で結び合わせられている。ここでも出来上がった組紐文様は上下と左右に対称である。Motif-1 bは円形の輪が二重に用いられた例である。(folio 109v.：図8)同じことは motif-2 a, 8字型モチーフの場合にも同様である。(folio 140r.：motif-2 b)。

motif-3は多数のループをもつ閉曲線のグループであり、註9に示したようにループの数によって分類が可能である。すでに見た folio 109v. では motif-1 b と motif-

3 c が組み合わされていた。これらのモチーフは、単独で用いられるよりも二種以上組み合わせて用いられることのほうが多く、重ね合わせることによって様々なヴァリエーションが生まれている。Folio 115v. (図9)では motif-1 a と 3 c, folio 128r. (図10)と 48v. では motif-2 a と 3 c が組み合わされている。

さらに、ユニットとして註10に示すような基本的なノットがいくつか取り出せる。Folio 3v. (図11)には、〔M<sub>0</sub>〕の一例、knot 1 と 2 を組み合わせ、そのモチーフをさらに上下で反転させて作られた文様が含まれている。〔M<sub>1</sub>〕では、folio 133r. に見られるように motif-2 a と



図6 Vat. lat. 1202  
folio 26v. R部分



図4\* Vat. lat. 1202  
folio 10r. A部分

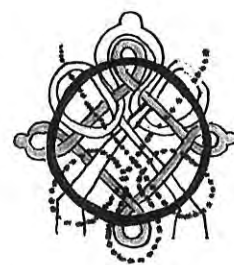


図9 Vat. lat. 1202  
folio 115v. P部分

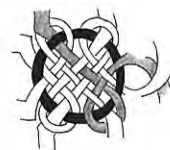


図7 Vat. lat. 1202  
folio 100v. H部分



図10 Vat. lat. 1202  
folio 128r. P部分



図8 Vat. lat. 1202  
folio 109v. F部分

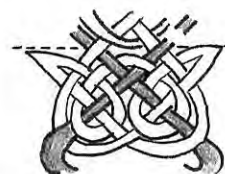


図11 Vat. lat. 1202  
folio 3v. U部分



図12 Vat. lat. 1202  
folio 3v. U部分



図13 Vat. lat. 1202  
folio 182v. I部分



図14 Vat. lat. 1202  
folio 259r. S部分



knot 3 の組み合わせが一つの文様を作っている例や、一部に別種のノット (knot 1 & 3) を取り入れている二個のモチーフ (motif-3c) を重ね合わせた, folio 3v. (図12) のような例がある。また、字画内部の矩形に置かれた文様の、ある例では、このノットモチーフを巧みに連続させて、別のモチーフを作り出し、さらにそれを上下で反転の上、ずらして重ね合わせるという方法によって文様を作り出していることが分かる。(folio 182v. : 図13, 59v. : 図14)

このようなモチーフやノットのそれぞれ単独のデザイン自体はとりたてて珍しいものではない。ヨーロッパ大陸の各地ですでに用いられていたことは周知の如くである。つぎに述べるモチーフもそれ自体何ら新しさはないのだが、モンテ・カッシーノで作られた組紐文様の構造上の一面をよくあらわしている。

Folio 245 r. でその最上部の装飾のために用いられたモチーフの構成方法を調べると、それは図15に示すように、正方形の対角線上に、向きを反転させたモチーフと向き合うように置かれている。しかもさらにそれが連続して、常により大きな正方形の対角線上にあるよう、そして全体が左右対称になるよう構成されていることが分かる。このモチーフは、8世紀の写本であるカンタベリー詩篇 (London, British Library, Cotton MS. Uespasianus A. 1. folio 30v.) やウィーンの福音書 (Vienna, Nationalbibliothek, Cod. 1224 folio 110v : 図16) でも用いられている。しかし1202番写本のようにモチーフは対角線方向で直線的に連続していない。そのことは、ウィーンの福音書と folio 94v. (図17) のイニシャルOを比

較すると一層はっきりする。この結果、モンテ・カッシーノのイニシャル装飾がのちにイエルサレム王国の写字室に持ち込まれたのではないかと考えるH・ブフタルの推論が妥当であるとしても、少なくともその構成方法までは導入されていないといえることができる。しかも folio 94v. の組紐文様の構造は、基本的には [M<sub>1</sub>] の motif-3c プラス十文字交差という構成方法に従って

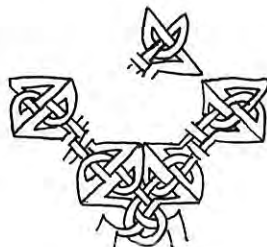


図15 Vat. lat. 1202  
folio 245r. A部分



図16 Vienna, Nationalbibliothek,  
Cod. 1224 folio 110v. 部分

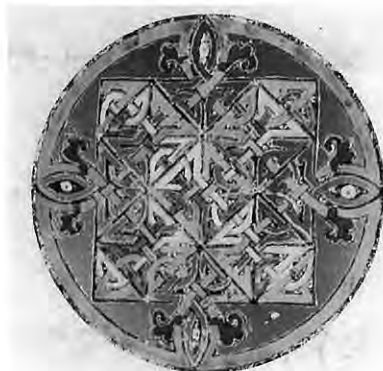
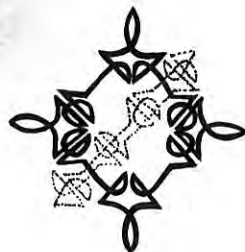


図17 Vat. lat. 1202 folio 94v. O



ることがわかる。

さらに、一目見て明らかなように、正方形、円形といった対称図形を下敷きに、モチーフを組み合わせていることも特色の一つと言えるだろう。しかも文様のうち、編み紐文様とでも言った方が適切な、縦横の直線交差によって出来る一種の織り目は、モチーフの内側に現れる。

また、円形、正方形、これを二分して作られる二等辺三角形などの対称図形が、特に(1)のイニシアルでは、ループの形を決定する上で、重要な役割を果たしている。つまり、たとえば folio 259v. (図18) の場合、字画輪郭線の対角線と大きな円が四箇所で交差し、その位置に、円周に内接して小さな輪が四個置かれているかのように見える。これと同じように、たとえば folio 175v. (図19) の場合には、小さな輪を3個ずつ3段にならべて正方形を暗示させつつ、これに45度ずらせた別の正方形を重ね合わせているかに見える。小さな輪と正方形の辺の部分とをどう結びつけていくかは、写字生の腕の見せどころであったに違いない。そして、下書きの段階で、 folio

175v. のように四個の輪であれ、 folio 19v. (図20) のように五個の輪であれ、組紐文様に組み込まれると、トポロジ的に motif-1 a に属する輪のモチーフに転じてしまう。

一例として、実際には、 motif-1, 2 のような輪ではないが、ループやノットによって、円形パターンが暗示される例をいくつか拾っておくと、 folio 10r. (図22), 19v., 100v., 109v., 152r., 175v. (図21), 209v. と数多い。

以上見てきたように、構成の基本は、特に正方形や円形、そして45度ずらせて重ね合わせた2個の正方形による星型などの幾何学図形を意識した上で、それぞれの輪郭に沿って上下左右で対称に組紐文様を組み上げてしまうところにある<sup>18)</sup>。幾何学図形への好みは、南イタリアの彫刻などに現れる装飾文様の性格とも共通し、ランゴバルド時代からの造形感覚が脈々と息づいていることを感じさせる。もっとも、モチーフやノットの組み合わせは、常に可変であり、その結果多様な組紐文様が出現している。それぞれのモチーフやノットは、紐が交差す

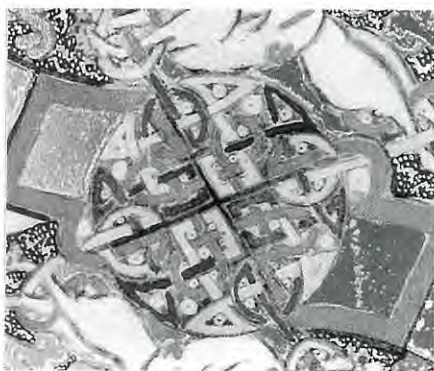


図18 Vat. lat. 1202 folio 259v. S部分

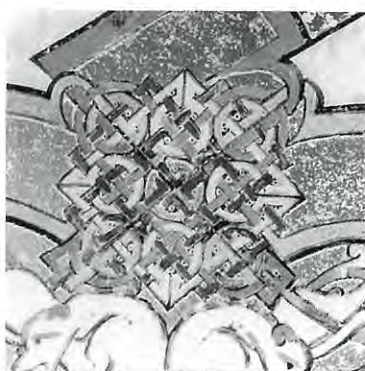


図19 Vat. lat. 1202 folio 175v. D部分



図20 Vat. lat. 1202 folio 19v. F部分



図21 Vat. lat. 1202 folio 175v. D部分



図22 Vat. lat. 1202 folio 10r. A部分

る点で接続を換えて新しいコンテクストを作り出し、同一デザインの反復を避けている。一方、組紐文様に施された注意深い多色による彩色は、しばしばシメトリーの基本構成を隠蔽する傾向にある。それに加えて、字画内側に描かれた蔓草文様は、幾何学的形体のもつ硬さをやわらげ、イニシアル全体にある種の華やかさとニュアンスをもたらしている。ところが、レーゲンスブルク派写本の荘重な画面空間から移された蔓草文様自体は、左右対称に構成されるようになり、組紐文様や四足獣との組み合わせにより、一種の熱気を帯びた異質なものに変化している。それがイスラム美術の装飾文様をも連想させる原因の一つとなっているように思われる。

なお、この1202番と、同時代写本であるモンテ・カッシーノ98番写本や99番写本などとの関係はまた別の機会に論じたいと思う。

## 〔註〕

\* ヴァティカン図書館の秘蔵本であるこの写本のファクシミリ版が、「聖ベネディクト誦読集」という名称で、昭和58年に岩波書店から限定出版されており、そのうちの一冊は本学図書館に所蔵されている。この写本自体の概要、ならびにこれに関する主要参考文献については、拙稿「『聖ベネディクトゥス伝』挿絵(Vat. lat. 1202)の問題点」、『芸術論集』3号、1988、大阪芸術大学文芸学科研究室発行、においてすでに述べた通りである。

- (1) *L'art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell' opera di Emile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Roma, 1978, Tom. 6 Tav. CCIV., p.194
- (2) E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904 (rpt. 1968), p. 196. G. Micheli, *L'enluminure du haut moyen âge et les influences irlandaises*, Bruxelles, 1939, p. 166., J. Guilmain, *Interlace Decoration and the Influence of North on Mozarabic Illuminations*, *Art Bulletin* XLII 1960 p. 211-218. など。
- 七世紀以前のボッビオ写本に関しては、Fr. Henry, *Les débuts de la miniature irlandaise*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1950, p.5-34.
- (3) E. B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Firenze I, 1953, p.22
- (4) 大陸におけるケルト・アイルランド系装飾の展開に関する G. Micheli の前掲書は、半世紀たった今日でも貴重な基本文献である。cf. K. und V. Bierbrauer, *Reims vor Ebo—Zu einer Handschrift in London, British Library 1772*, *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800—1250*, München, 1985, pp. 29-48.
- (5) Monte Cassino ms. 109. については、E. A. Lowe, *Scriptura Beneventana*. Oxford, 1929, pl. XLVI., *Aggiornamento ……*, Tav. CCV. b, c., H. Belting, *Byzantine Art among Greeks and Latins in*

*Southern Italy, Dumbarton Oaks Papers*, 1974, vol. 28 fig. 36., 39. 参照。

- (6) レーゲンスブルク派写本のイニシアル装飾が果たした役割については、主に、F. von Baldass, *Zur Initialornamentik der süditalienischen Nationalschrift*, *Anzeiger d. phil.-hist. Kl., Akad. d. Wiss.*, Wien, 48, 1911, s. 290-297., H. Bloch, *Monte Cassino, Byzantium and the West in the earlier Middle ages*, *Dumbarton Oaks Papers*, 3, 1946 pp. 166-224., idem, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma, 1986 vol. 1 pp. 19ff. 歴史的背景については、このプロッホの著書が最も詳しい。また、Vat. Ottob. lat. 74については cf. G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI Jahrhunderts*, Stuttgart, 1969, pp. 123ff. 最近のものでは、*Regensburger Buchmalerei (Ausstellungs-Kataloge 39)*, München, 1987, p. 34.
- イタリアにおけるオットー朝写本の影響に触れた場合、現在でもこのモンテ・カッシーノ写本への影響は必ずと言ってよいほど言及される。cf. L. Ayres, *The Bible of Henry IV and an Italian Romanesque Pandect in Florence*, *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800—1250*, München, 1985, pp. 157-166, esp. p. 162.
- (7) H. Belting, op. cit., cf., idem, *Studien zur Beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968.
- (8) デジデリウス以後に作られ、1202番写本のイニシアル装飾を受け継ぐ写本については、特に、H. Toubert, *Le bréviaire d' Oderisus (Paris, Bibl. Mazarine, ms. 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin, Mélanges de l'Ecole française de Rome*, LXXXIII, 1971, p. 187-261. また、色白の四足獣が描かれている、London, British Library, Add. 6156 写本については、J. Alexander, *A Manuscript of the Gospels from Santa Maria in Trastevere, Rome*, *Studien zur mittelalterlichen kunst 800—1250*, München, 1985, pp. 193-206.
- (9) motif-1 a : ○ folio 3v., 44r., 53r., 72v., 100r., 100v., 109v., 115v., 146v., 175v., 209v., 259v.  
 motif-1 b : ⊙ folio 72v., 109v.  
 motif-1 c : ☙ folio 72v., ☚ 137r.  
 motif-2 a : ☉ folio 3v., 53r., 128r., 128r., 133r., 137r., 152r., 162r., 175v., 182v., 244v.  
 motif-2 b : ☉ folio 87r., 140v.  
 motif-3 a : ☙ folio 63v., 92r.  
 motif-3 b : ☉ folio 128r., 175v.  
 motif-3 c : ☙ folio 53r., 109v., 115v., 128r., 157v., 241r., 259v.  
 motif-3 d : ☉ folio 152r.  
 etc.  
 MOTIF I : ☙ folio 3v., 94v., 115v., 209v., 245r.  
 MOTIF II : ☙ folio 19v., 94v., 100v., 175v., 259v.
- (10) knot 1 : ☙ folio 3v., 26v., 36v., 40v., 44r., 80v., 109v., 133r., 137r., 182v., 209v., 241r.  
 knot 2 : ☙ folio 3v., 53r., 92r., 140v., 245r.  
 knot 3 : ☙ folio 3v., 133r., 157v., 233r.  
 knot 4 : ☙ folio 36v., 162r.



knot 5 :  folio 19v.

- (11) C. Nordenfalk, *Celtic and Anglo-Saxon Painting*, London, 1977, pl. 32., cf., J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts 6th to the 9th Century*, London, 1978 p. 62.
- (12) H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, London, 1957 (rpt. 1986).
- (13) H. プフタルは、舗床モザイクなどにも現れる、二個の正方形による星型の装飾パターンが、ファーティマ朝の建築装飾に多く用いられていることを指摘している。ibid., p. 13.
- (14) H. Bloch, op. cit., 1986, vol. 1., p. 74, n. 4

**〔附記〕**

今回も、「1202番」写本の図版掲載について、岩波書店、高草茂氏のご高配を賜りました。記して感謝の意を表します。

(1988. 5)

# 対馬の荒神祓い

西岡陽子

## 1. はじめに

大陸からの北西の季節風が吹き荒れ、玄海灘に、漁師達が北海道あたりの波よりもきついと恐れる三角の波がたつころ、対馬ではムラムラで荒神祓いが行われる。

荒神祓いは、竈祓いともよばれ、地神盲僧達が各家を回り歩いて、竈に宿ると考えられている荒神を祭る。「地神盲僧」とは盲目の琵琶法師のうち、荒神や地神を奉じ、「地神経」という独自の経文を琵琶にあわせて読誦する人たちのことである。「平家物語」を語ることを本業とし、近世以降は、もっぱら灸治導引金貸しをしていた当道派の座頭と区別してこう呼ぶ。<sup>(1)</sup>



写真1 荒神祓いをする扇氏（久和）

対馬の人たちは彼らをホウインサマ（法印様）とよんでいる。寒中になると大人たちはそろそろ今年も荒神祭りをしてもらわなければと、彼らが来るのを心待ちにしている。一方子供達は、普段からいたずらをするホウインサマが来るぞと脅かされているし、杖を突き緋の衣を着て琵琶をかついでやってくる、この異形の人物が恐くて炬燵にもぐりこむ。ちょうど私たちが正月に家家を祝いにやってくる獅子舞に対する期待と畏れに似た感じを人々は抱いている。

子供たちをさらに恐れさせるのは、ピンピンと腹の底に響く耳慣れない琵琶の音もさることながら、「寒声」（カンゴエ）という、寒風に鍛えた独特のダミ声である。この声でやおら

テンシヨウジヨ、チシヨウジヨ、ナイゲシヨウジヨ、  
ロックンシヨウジヨ……

と荒神祓いの祭文をとなえはじめる。

天清浄、地清浄、内外清浄、六根清浄

この詞章は、古来有名な呪文で、謡曲「葵上」では、葵の上の生き霊を呼び出す際にお伽草子「鴉鷲合戦物語」においては死霊を呼び出す口寄せに。いずれも梓巫女の唱える詞章の冒頭に据えられている。梓巫女は梓弓を打ちたたきながら口寄せをする巫女である。つまり弦を弾くのではなく打楽器のようにたたいて霊を招く手段とする。シベリアのシャーマンは太鼓によって神がかり状態

になるが、単調なリズム、単調な言葉の繰り返し、これらがシャーマンを神がかりに導く要素であるのだろうと思われる。

対馬の盲僧も彼ら自身が「ジャンバラビキ」というように、左手で弦を押さえるという技法はほとんど使わない。したがって筑前琵琶のような複雑微妙な曲節はない。地神盲僧もかつては死霊や生き霊の口寄せをしていたことがあり、彼らもまた梓巫女と同類の者達である。盲僧の琵琶の演奏の仕方は、もちろん芸能の衰退という側面も考えあわせなければならぬだろうが、このどちらかといえば単調な琵琶の音は、むしろ彼らのシャーマンとしての職掌の当然の帰結といえないだろうか。

ロクコンシヨウジヨという呪文について柳田國男は文言それ自身に本来の意義があったのでは無く、目的は「満座の奉仕者が皆浄く、所定の物忌を誤り無く守って居ることを宣言して、神の降下を切望したのでだろう」と、霊を呼び出す呪文として広く用いられたものであろうとしている。<sup>(2)</sup> 以来連綿と今日までこうしたあの世とこの世の橋渡しをするものたち、つまり、巫覡の徒が好んで用いてきたものであるらしい。

## 2. 荒神祓い

荒神祓いの実際についてみてみよう。

私が実見したのは、長崎県下県郡厳原町久和および内院の荒神祓いである。いずれも南海岸の総数50戸程度の漁村である。荒神祓いをするのは、もとの対馬藩の城下町であった厳原在住の扇徳進氏。扇氏の記憶では、昭和の初期には対馬には一人前の盲僧が数人いたというが、現在では氏ともう一人女性の盲僧がいるだけになってしまった。この女性の盲僧も非常に興味深い伝承者であるが、このかたについては村山道宣氏の詳細な報告があるので、<sup>(3)</sup> そちらに譲らせていただくこととし、今回は、扇氏の荒神祓いに焦点をあて、対馬の盲僧をめぐる現状について報告したい。

扇氏の家は代々「ケンシヨウイン」という院号を名乗り、対馬の盲僧の取締りを務めていた。扇氏は15才でここへ弟子入りをし、はじめは師匠について「門ひき」を

してまわったが、21、2才になるころには一人立ちをした。かつては、厳原300件をはじめとして、ほぼ下県郡全域をテリトリーとしていたようだが、現在は厳原の荒神祓いは絶えて久しく、久根田舎、佐須、内院、久和、根緒へ行くのみとなった。荒神祓いの期日もかつては厳原は正、5、9月の三回、田舎は春秋であったが、今は年1回である。

さて、私は「扇氏の弟子」という待遇で荒神祓いに同行させていただいた。要はハウインサマといっしょに門付けをしてまわったのである。

扇氏は家の門口でまず「おはらいにきました」と声をかける。すると座敷に通され、台所の方に向かって机の前に座る。

あらかじめ切ってあった御幣を竹の串に挿し、盛り上げた米の上に置く。かつてはどこの家にも竈があって本来はこれに向かって祈ったというのだが、いまは皆近代的な台所になってしまい、わずかに座敷や台所の隅に荒神棚が設けられお札が供えられているのみである。

久和および内院では、竈の神は荒神とは呼ばれず、ホタケ様と呼ばれている。ホタケ様という神は対馬で広く竈の神として信仰されている。その伝承も種々あるようだが私の聞いた限りでは、

ホタケという心がけのよい女中がいて、洗い場の米粒を少しずつためていた。ある日奉公先の家がつぶれた時これで助けた。そのため米の神、所帯の神として祭



写真2 ホタケ様の棚 (内院)

られた。

という孝女の話であった。ともかくも久和ではホタケ様には正月に稲の穂を粥に浸してそれに糲がらをまぶして供える、いわゆるホダレヒキの行事があり、火の神であると同時に作神でもある。このあたり荒神の持つ性格とも一致している。

荒神という神は地方によってその性格に差異があり、複雑多義で、簡単に説明がつかないのであるが、大ざっぱに言って、屋内の火を扱うところに祭られる火の神、竈の神としての「三宝荒神」と、屋外に祭られ、屋敷神、同族神、部落神としての「地荒神」、この2つに大別できそうである。

しかしその底には、結局先祖神としての性格が共通してみられ、そこから作神、多産豊穰の神、崇りやすい神などの共通した概念が生まれる。

対馬における荒神信仰も、屋内と屋外、この2つの類型がみられる。どちらも火の神であるが、屋外の場合は、火事のあった焼け跡に部落神として祀られる。この部落神としての荒神の祭祀にも盲僧が関与していた可能性は充分にあるが、はっきりした証拠はない。一方、屋内の荒神はもともとはイロリの金輪にやどるとされ、カノウサマとも呼ばれた<sup>(5)</sup>。しかし、イロリのなくなった時点で性格の似ているホタケ様と習合したと考えられる。

荒神祓いにもどらう。

机の上には荒神祓いの供え物が家人の手によって準備



写真3 荒神祓いの供え物 (久和)

される。供えられるのは米5合、これは盆の上に盛られる。さらに少々の塩、水、茶、線香、蠟燭が置かれる。

セットが終わるとやおら荒神祓いの祭文が始まる。祭文の途中でひとにぎりの米を特に祈禱し、この米をご飯にいれて炊くと無病息災が得られると言う。祈禱した御幣は1本は荒神棚に、地主様を祀っている家はあとの1本を地主様のほこらに供える。地主様については後述するが一種の屋敷神である。

お祓いのお礼は、供えてある米をもらうというのが昔の決まりだが今はそういうわけにもいかないので、2千円が相場である。

米は後でヤドの家にとどける。ヤドというのは荒神祓いにホウイン様が来た時に寝泊まりの世話をする家で、ムラに一件決まった家がある。お祓いは丁寧にやって40分、普通は20分位である。

### 3. 祭文から

荒神祓いの祭文の実際を聞いてみよう。

文字に書いたものを読み上げるという性質のものではないので、詞章はそのたび毎に微妙に違い、流動的ではあるが、私の聞きえた限りではおよそ7つの独立した経文あるいは祭文から構成されている。

扇氏はこの全体を「荒神経」といっておられるが、その構成は次の通りである。

- a. 祓いの祭文
- b. 『仏説地神大陀羅尼経』
- c. 『仏説水神功德経』
- d. 『王子の釈』にあたりとおもわれるもの
- e. 諸神諸仏の回向
- f. 『般若心経』
- g. 屋敷を堅める祭文 (『 』を付したものの以外は筆者が便宜的につけた名称である)

紙数の関係で全文を揚げることはできないが、以下主要なものについて簡単に触れてみたい。

### a. 祓いの祭文

冒頭に述べた「テンショウジョー チショウジョー」に続いて

スイショウ ドショウ ジュウアクノケガレヲ ハラ  
リトハラウニハ カワカミカゼニフジョウナガルルサイ  
サイハイナムトウボウヨリナガレルミズヲウンスイトモ  
ウス ナムナンボウヨリナガレルミズヲホウスイトモウ  
ス ナムサイホウヨリイズルミズヲシュウスイトモウス  
…………

このようなあらゆる罪汚れをことごとく祓う詞章が延延と続く

「葵上」では天清浄、地清浄につづいて「寄り人は今ぞ寄り来る 長浜の」と神を呼び出す詞章がすぐにくるが、この祭文の場合は引き続いて長々とケガレを払う祭文が唱えられる。単に祭りの場を浄め、神の降臨を願う目的にしては、少し長すぎるように思う。

ここでは神の降臨を願うというよりはむしろケガレを祓うことに主たる目的があると思われる。年の変わり目にあたって、一年間に積もったケガレ、災難の類を祓ってしまおうとするものようだ。

かつて節分にやってきた厄払いは江戸では「悪魔外道も西の海へさらり、」京都では「西の海にと思えども鴨川の水庭へさかさまにさらり」など唱え、もろもろの厄は水に流されることになっているが、ここでも、もろもろのケガレは「バンジノフジョウガハクウンノゴトクキエテ」、様々の厄難を「ショウジガオキヘオチシズメタマイテ フダラクジョウドニサンゲシ」と説く。

### b. 仏説地神大陀羅尼経

彼らを地神盲僧と呼ぶとおり、これが彼らの根本的な経典で一般に地神経と言われる。この経は釈迦が仏弟子阿南陀に、五竜王、堅牢地神等の因縁を説き、建築、井戸掘りなど大地を犯作する時この地神陀羅尼経を誦すれば地神等の怒りを鎮めまた数々の利益が得られることを説くもので、本来の仏教経典には無いものである。

この経文は非常に長く、また他のものにくらべてゆっくりにしたテンポで読まれるので非常に時間がかかる。

通常、荒神祓いは20分くらいで済まされる。このような場合、この経文は重要な経典であるにもかかわらず省略されてしまう。それは荒神祓いの主要な部分は、むしろつぎの「王子の釈」が担っているからであると思われる。

地神とはどういう神であるのか具体的にはこのd.の「釈文」という地神経を分かりやすく解説した経文のなかで説かれるのである。

### d. 王子の釈

いわゆる「五郎王子の物語」で、地神の由来を物語風に説く。一般に「王子の釈」といわれ、琵琶の伴奏もテンポが速く、時には釈杖も交えて賑やかに語られる。

五郎王子の物語は

天竺のパンゴ大王に5人の王子があった。大王は4人の王子に自分の所領を分け与えた。太郎の王子には方角は東方、季節は春を。二郎の王子には南と夏を。三郎には西と秋を。四郎には北と冬を。ところが五郎には分配がなかった。これに怒った五郎はおおいに暴れ、4人の兄達を相手に激しい合戦をした末、四季の土用と中央を支配するというこでやっと慰撫される。

というもので「五郎」すなわち「御霊」に通じる名を持つ地神は、鎮められたあらゆる神であったのである。

荒神は先にも述べたように、文字どおりしばしば崇ることのある荒々しい神だと認識されている。そしてこの荒々しさはいまだカミになって浄化される以前の、死霊的性格からきていると思われる。荒神祓いとは、この鎮められたあらゆる神の威力をもって、新たなる災いを排除しようとするところにその眠目があったと考えられる。

また、東西南北中央にそれぞれ四季と土用を配するのは、陰陽五行説から出ている。五行とは中国で万物を生じる5つの気、木火土金水をいう。陰陽道では地の神である土公神は、遊行する神とされ、春は竈に宿るとされる。このあたりに、荒神を祭るために地神経が読み上げられる訳がありそうである。

五郎王子の物語は、盲僧達だけのものではなく、東北

の山伏神楽や中国地方の荒神神楽などにも見られ、修験系の民間の宗教家達が、これを好んで運んだと思われる。彼らは生と死の境界にあって死霊を祀ることを専らとしていた、という点については様々に論じられているので、ここで再び事新しく述べることを控えたいが、彼らはこのあらゆる神神を鎮める役目を担って民間に浸透していったらしいのである。

#### e. 諸神諸仏の回向

おそらく「カミヨセ」と呼ばれているもので、伊勢皇大神宮に始まって三島、二所権現、春日、住吉、熊野権現など全国の神神を呼び出す。

#### f. 般若心経

これはごく一般的で地神盲僧だけのものではないが、彦岐の盲僧祭文中にも「神仏いづれにても読む経」とあり、古くから重要な経典として彼らの修法の中に組込まれていたものではないかと考えている。

#### g. 屋敷を堅める祭文

これまでで一年間に積もった諸悪災難罪汚れをことごとく払ったわけであるがさらに念をいれて

ヒガシハウタツノカミ ミナミハミウマノカミ ニシハサルトリノカミ キタハネウシノカミ テンハコウタイジン チハケンロウジン サンボダイコウジン ノゴスイジャクヲコウモッテ……………(中略)

と東西南北を守る神、天を守る神、地を守る神、三宝荒神を呼び出しその威力でもって

トウホウヲカタメ ナンボウヲカタメ サイホウヲカタメ ホッポウヲカタメ チュウオウヲカタメ テンカタメ チカタメ コノヤシキヲカタメ ヤシキノウチハ ニシキタ ヒガシミナミニ サワリナキ ノボルカミクダルカミ ヨルムトキヒルムトキ ジュウニガトキヲマモルカミ サキカミアレバオマモリアレヤヒメグリノカミ

あらゆる方角あらゆる時を守りかため、新たなる災難が入ってこないように祈る。

そして最後に

イマタテマツルトコロノ レイゲンケイチョウナリト  
コンセイノキヨキモノオサメタマイ サルトコロノザ  
イカ シオノアワノゴトク ハルノユキノゴトクケシ  
タマイ テンコウアサヒノノボルガゴトク ハルノソ  
ウモクシゲルガゴトク リョウバンハンバンメグミタ  
マワンコトヲ タダイマノミクマノウレイ サヤエン  
ノシショウ ダンダンサカエテ ゴキネンモウセバ



写真4 地主様 (キスを着せた御神体が見える。内院)



写真5 地主様に御幣を供える (久和)



写真6 地主様のキヌを作る (内院)



写真7 キヌを着せた地主様を塩で清める (内院)

センネンノハルヲヘテマンネンノアキヲモタモウタチナ  
 リ ソモサンガオンタメノミクマナリ ソノセイゴンノ  
 オンタメニ シショウヨロコブ カカルゼツタイゼツメ  
 イカガイヒケツムケツチョウヨ サイナンキタルトモ  
 サンボウコウジンノ リケンヲコウモッテ フセギタマ  
 ワンコトラ

となえ、荒神の威力で家内安全息災延命を念じようとするのである。

## 4. 地主様

盲僧が管理している神は、竈荒神だけではない。対馬では屋敷神を地主様と呼んでいるが、これも荒神祓いするとき同時に祀られる。地主様は荒神と同じく荒々しい気むずかしい神であるといい、いわゆる地荒神の一種であると考えられる。地主様は一般には不浄を嫌うが、各家毎に個性があって、ひどく不浄を嫌うものもあれば、少し汚れているくらいを好む地主様もあるとのこと。屋敷神は一般に一族、あるいは一家の祖霊を祀ったものといわれるが、対馬の地主様がそれぞれの個性を主張するのは、祖霊神的性格の反映であろうか。

本年2月6日に訪ねた内院のある家では、ちょうど地主様を新しく作りたいたいというので、これに魂をいれる御祈禱が行われた。すでにある地主様の場合は荒神祓いをするのが、同時に地主様の祭りでもあるのだが、こういう場合はまた別に御祈禱を頼むのである。

地主様は屋敷の隅のほこらに祀られており、御神体は丸い海の石である。御祈禱はこの石に紙の衣(キヌ)を着せることから始まった。この御神体の石はあらかじめこの家の主人が海岸でこれと思うものを拾ってきたものである。

扇氏は器用に四角い紙に切れ目を入れて衣を作る。紐



写真8 ムラ人の案内で次の家に行く (内院)

で帯をかけると出来上りである。これに清めの塩を振りかけ、やはり琵琶の伴奏で祭文を唱えるのである。

## 5. 盲僧の語る話 結びにかえて

荒神祓いがすむと、扇氏とムラ人達は世間話に興じる。このあたりは巖原からくればると田舎で、人々は町の噂話を聞きたがる。今度の台風で新興住宅地に誰それが建てたばかりの家の屋根が飛んだこと、あるいはまえに荒神祓いに行ったムラのうわさ。今年はどこも漁が芳しくない、などなど。テレビやラジオで日本中、いや世界中の出来事をいながらに知ることができても、ムラとムラが隔絶しているこの島ではハウイン様が格好の世間話の話題提供者なのである。

世間話だけでなく、昔話や伝説に属する話もある。たとえば

むかし法印様がムラをまわっていて、高い谷から一人が落ちた。連れの者が落ちた者に、「麦はどうなったか」（昔6月頃には、米でなく麦をもらっていた。）と聞くと「秋の畠」と答える。「杖はどうしたか」と聞くと「12月29日」。「頭は？」と聞くと「煮しめのうわ盛り」。「琵琶は？」と聞くと「去年生まれた子」と答える。つまりそれぞれ「まきもらかした」、「つきじまい」、「こぶだらけ」、「ふたつになった」

というような言葉遊びに属する話を中心である。

盲僧の語る話には盲僧自身にまつわる話が比較的多い。上のような滑稽話を得意としているがまた、盲僧の呪的な力を語る次のような伝説もある。

美津島町大山（オヤマ）の海上に、琵琶島というまさに琵琶の形をした島がある。島には古松があって、これを琵琶掛け松という。昔、琵琶を持った盲人が大山に行こうと船に乗ったが、船頭は偽ってこの琵琶島に船をつけ、荷物を奪って盲人をこの無人島に残して船を帰してしまった。取り残された盲人は、船人を呼んで島を巡るうちついに力つきて琵琶を抱いたまま息絶

えた。大山の人が後にここへ盲人を葬った。

これが、文化年間に刊行された「津島紀事」にもすでに記録されている琵琶島の伝説である。<sup>(6)</sup>

扇氏によるとさらに話は展開して、取り残された盲人は船頭を呪って「サカビウ」を弾き、このため船頭は気がふれたという。この盲人は扇氏の家の何代か前の盲僧で、琵琶を逆さまに持って弾いている絵が昔はあったという。

絵の話はともかくとして、この話は、大山の古老も「サカビウ」で気がふれた船頭の話語っているから、扇氏の新たな創作ではないことは明かである。しかしこのような話を広めて回ったのは、やはり盲僧達であろうと思われる。

これに似た話は平戸にもある。平戸の川内峠には、

薩摩からきた山伏（琵琶法師とも）が、自分を取り残して出航してしまった船を、さか琵琶を弾いて転覆させてしまった。人が死ぬに及んで山伏は自分の罪を悔い自害して果て、村人がこれを葬った

という話がある（平戸史談1号p42）。「宇治拾遺物語」の「山伏、船祈り返す事」という話を思わせるが、「さか琵琶」という呪いの手段としての琵琶の伝承は、案外広くあるのではないかと想像される。

盲僧が無念の思いを残して殺されたりあるいは死んだりしたのを、土地の人がその怨念を恐れて葬ったという悲劇の伝説は他にもたくさんある。

肥前松浦の調ノ川町松山田にある、オオトウサマという薬師堂には次のような話がある。

昔、松浦の殿様が狩りに出たとき、一人のオキョウヒキサン（お経弾き＝琵琶盲僧の事を松浦地方ではこう呼ぶ）に狩りの豊凶を占わせた。盲僧は何匹かと半分と答えた。殿様は半匹というのが理屈にあわぬというので彼を切り捨ててしまった。ところが実際、獲物が取れたところは他領との境で、しかも結局取れた獲物は奇数であったので、隣の殿様と折半をすると、盲僧の予言どおり



半ばがでるということになった。そこでこれを憐れんでオオトウサマに祀ったのだという。

オオトウサマは目の神だと信じられ、近年まで小さな模型の琵琶を供えて、眼病平癒の祈願をする風習があった。

オオトウサマはオオタワ（大撓）すなわち峠の神であるらしく、盲僧は死んで峠の神になったのである。ムラ境にあって外から進入しようとする邪霊悪鬼、病気災厄の類を防ぐサエノカミと同じ働きを期待してここに祀られたものであろう。この世に恨みを残して祟をなす恐れのある荒々しい靈魂を祀り鎮め、そのあらぶる力を積極的に利用して、新たなる災いを防いでもらおうというわけである。

つまり盲僧は荒神を鎮める呪力を持つと同時に、彼らもまた荒神になる資格を持った人々でもあるのである。

## 註

1. 両者の歴史的関係および対馬盲僧の位置付けについては「盲僧改め一対馬藩の場合」（『芸術論集』第2号，1986年，大阪芸術大学文芸学科）において論じた。
2. 「神幸と神態」（定本10）
3. 「琵琶一忘れられた音の世界」（『あるくみるきく』135号，1978年，近畿日本ツーリスト）など。
4. ホタケ神については鈴木棠三「ホタケ神考」（『対馬の神道』1972年，三一書房所収）に詳しい。
5. 永留久恵氏の御教示による。
6. この伝説は荒木博之氏の御教示による。

# 蒲松齡の「聊齋志異」

## —知我者其鬼乎—

森 博 行

紀元前6世紀の聖人孔子は、「怪力乱神を語らず」（「論語」巻4『述而』第7）して、「未だ人に事<sup>つか</sup>うる事能わず、焉<sup>いずく</sup>ぞ能く鬼に事えん」「未だ生を知らず、焉<sup>いずく</sup>ぞ死を知らん」（同上巻6『先進』第11）という謎のような言葉を残して、あの世へ旅立っていった。一方、孔子と同じく山東省生まれの18世紀の人蒲松齡の小説「聊齋志異」は、鬼（幽霊）や妖狐が人間に化けて、現世と冥土の間を縦横無尽に跳梁する、空想の世界である。

この空想的超現実的世界を扱った書物を一読し終えた私は、この書物の愛読者にふさわしく、これからここに蒲松齡に負けず、私の自由無碍な空想の筆を走らせたいと思う。自由無碍な空想の所産である以上、この拙文が机帳面な学術論文とは、凡そ無縁のものであることは言うまでもない。ただし、この論稿の内容が、机帳面な論文と無縁であるとしても、私の執筆態度は、蒲松齡がそうであったと想像されるように、至って真摯なものであることは、この文を草するに先立って、一言断っておかなければならない。

### 1

清初の蒲松齡（1640—1715）が著わした「聊齋志異」は、基本的に文語で書かれた短篇小説集であり<sup>注①</sup>、全て503篇<sup>注②</sup>。魯迅（1881—1936）によれば、「聊齋志異」は「委巷の談に過ぎざるのみ」ということであり、孔子（前552—前479）は「（小説は）遠きを致さんには泥まんこ

とを恐る、是を以て君子は為さざるなり」と言ったそうだが、この小説集を読んでいると、当時の庶民の赤裸々な生活の哀歎の声が聞こえてくるようで、文学的な味わいとはまた一味ちがった興味も喚起されて、なかなか面白い。いささか下卑た話のうえにおどろおどろしい筋立てであるが、『霍生』（巻3）は、次のような物語である。

文登（山東省の県名）の霍生は、嚴生と少くして相狎れ、長じて相譖<sup>あいたわ</sup>むる。口給<sup>こうきゅう</sup>交<sup>こう</sup>ごも禦<sup>よ</sup>ぎあい（機智のかけ合いをし）、惟<sup>ただ</sup>だ工<sup>たくみ</sup>ならざるを恐る。霍<sup>かく</sup>に鄰<sup>りん</sup>嫗<sup>う</sup>有り、曾<sup>かつ</sup>て嚴<sup>た</sup>の妻<sup>め</sup>の与<sup>よ</sup>に産<sup>まん</sup>を導<sup>ま</sup>けり。偶<sup>たま</sup>たま霍<sup>かく</sup>の婦<sup>つ</sup>と語り、其<sup>か</sup>の私<sup>ひそ</sup>処<sup>こ</sup>（陰部）に兩<sup>ふた</sup>つの贅<sup>ぜい</sup>疣<sup>う</sup>有<sup>あ</sup>るを言<sup>い</sup>えり。婦<sup>つ</sup>は以<sup>も</sup>て霍<sup>かく</sup>に告<sup>か</sup>ぐ。霍<sup>かく</sup>、同<sup>な</sup>党<sup>か</sup>の者<sup>ま</sup>と謀<sup>ま</sup>り、嚴<sup>ま</sup>の將<sup>ま</sup>に至<sup>いた</sup>らんとするを窺<sup>ひそ</sup>い、故<sup>こと</sup>に窃<sup>こ</sup>かに語<sup>か</sup>りて云<sup>い</sup>わく、「某<sup>たれ</sup>の妻<sup>め</sup>、我<sup>われ</sup>れと最<sup>な</sup>も昵<sup>じ</sup>む」と。衆<sup>しゅ</sup>は故<sup>こと</sup>に信<sup>しん</sup>ぜず、霍<sup>かく</sup>は因<sup>よ</sup>りて端<sup>たん</sup>末<sup>まつ</sup>（細部）までを捏<sup>ねつ</sup>造<sup>ぞう</sup>し、且<sup>かつ</sup>つ云<sup>い</sup>わく、「如<sup>も</sup>し信<sup>しん</sup>ぜずんば、其<sup>か</sup>の陰<sup>いん</sup>側<sup>がわ</sup>に双<sup>ふた</sup>疣<sup>う</sup>有<sup>あ</sup>り」と。嚴<sup>ま</sup>、窓<sup>まど</sup>外<sup>がわ</sup>に止<sup>とど</sup>まり、之<sup>これ</sup>を聴<sup>き</sup>いて既<sup>すで</sup>に悉<sup>しつ</sup>し、入<sup>い</sup>らずして逕<sup>た</sup>ちに去<sup>い</sup>れり。家<sup>いえ</sup>に至<sup>いた</sup>るや、苦<sup>くる</sup>しく其<sup>か</sup>の妻<sup>め</sup>を掠<sup>さら</sup>うつ。妻<sup>め</sup>、服<sup>ふく</sup>せざれば、撈<sup>さら</sup>うつこと益<sup>ひ</sup>ます残<sup>こ</sup>し。妻<sup>め</sup>、虐<sup>た</sup>に堪<sup>た</sup>えず、自ら経<sup>けい</sup>死<sup>じ</sup>（＝頸死）せり。霍<sup>かく</sup>、始<sup>は</sup>めて大<sup>おほ</sup>いに悔<sup>く</sup>ゆ。然<sup>しか</sup>れども敢<sup>あ</sup>て嚴<sup>ま</sup>に向<sup>むか</sup>ひて其<sup>か</sup>の誣<sup>いつわ</sup>りなるを白<sup>は</sup>げざりき。嚴<sup>ま</sup>の妻<sup>め</sup>、既<sup>すで</sup>に死<sup>し</sup>し、其<sup>か</sup>の鬼<sup>き</sup>（亡霊）夜<sup>よ</sup>に哭<sup>なく</sup>すれば、家<sup>いえ</sup>を挙<sup>こ</sup>りて寧<sup>やす</sup>きを得<sup>え</sup>ず。何<sup>い</sup>も無<sup>な</sup>く、嚴<sup>ま</sup>、暴<sup>に</sup>かに卒<sup>しゆつ</sup>して、鬼<sup>おに</sup>は乃<sup>すな</sup>ち哭<sup>なく</sup>せず。霍<sup>かく</sup>の婦<sup>つ</sup>、夢<sup>ゆめ</sup>みるに女<sup>むすめ</sup>子<sup>こ</sup>披<sup>ひ</sup>髮<sup>はつ</sup>（ざん

ばら髪)して大いに叫んで曰わく、「我れ死して良<sup>まこと</sup>に苦しきを得るに、汝が夫妻、何ぞ歡樂するを得るや」と。既に醒めて病み、数日にして尋いで孕す。霍も亦た夢みるに女子指数(指さし責める)して詬罵(ののしる)し、掌を以って其の吻を批つ。驚いて寤め、脣際隱かに痛むを覚ゆれば、之を捫でるに高起し、三日にして双疣を成し、遂に痼疾(持病)と為れり。敢て大いに言笑せず。吻を啓くこと太だ驟かなれば、則ち痛みて忍ぶ可からざりき。(括弧内の語は引用者の語。以下同じ)

この話の初めの部分に使用されている語句「口給交<sup>こうきゆうこも</sup>ごも禦ぎあい」は、「論語」(巻3『公治長』第5)にある孔子の言葉

人を禦ぐに口給を以ってすれば、屢<sup>しば</sup>しば民に憎まる。<sup>注⑤</sup>

に基づいており、この話は、「論語」のこの語句をサブタイトルとしてもいいものであって、いわば蒲松齡的「論語」新解釈とも呼べるものである。「いったい、巷の噂や評判ぐらい辛辣で生きのいいものはない。それに興じる世間の好奇心や観察眼ぐらい旺盛で敏感なものはない」。これは、阿部昭著「短篇小説礼讚」中の一文である。<sup>注⑥</sup>蒲松齡という人も、短篇小説の名人にふさわしく、相当「好奇心や観察眼」の「旺盛で敏感な」、その上「辛辣」な人であったようだ。

それにしても世に恐ろしいものは、智恵の浅瀬を渡る小人ども。

小人間居して不善を為し、至らざる所無し。<sup>注⑦</sup>

修身の重要性を説いた「礼記」『大学』篇の著者は不明であるけれども、なんとなく孔夫子の深い溜息が、歴史の闇の奥から、いまにも聞こえてきそうな気配である。

轟<sup>じようこんど</sup>紺弩氏が

「聊齋志異」は、もしかしたらある一時期の中国中華民族(主に漢族)の民間社会における相当広範囲の生

活史・風俗史・信仰史であるかも知れない。<sup>注⑧</sup>

と言われたのは、まことに傾聴すべき意見である。

ところで、フランスの「悪魔のいる文学」のみならず、「則天武后」や、遺作となった、主人公が「きれいな唐音をあやつる」『高丘親王航海記』など、「シナ」文明にも偏愛的好奇の触手を伸ばすことを忘れていない、われらが愛すべきディレクター澁澤龍彦氏によれば、「ユーモア・残酷・ナンセンスの三位一体が、フランスの合理主義的伝統への反逆ともいべきシュルレアリスムの金科玉条であるとともに、またそれが英語国民の本能的に発展させた探偵小説と、アメリカのジャーナリズムの要請から生まれた短篇小説のあるもののなかに、何年来ひそかに、ちゃんと存在していた要素である<sup>注⑨</sup>」ということだ。私としては無邪鬼な色好みでもある澁澤氏にお願いして、先程引用した『霍生』を、中国を代表してこの三位一体説の中に入れてもらいたいところであるが、残念ながら、澁澤氏は一昨年(1987年)鬼籍の人となられた。まあ、そんなことはどうでもよろしいが、澁澤氏の三位に、更に諷刺を一つ加えて四位とすれば、一層「聊齋志異」の世界に近い。

## 2

周知のごとく、この国の文学は、「詩経」以来、政治・社会・外的道徳・内的倫理とずっと手を携えて発展してきた。この流れの中で、「聊齋志異」がこの四位の精神、就中諷刺の精神を最も遺憾なく発揮するのは、言うまでもなく、政治的事象に向ってである。『伍秋月』(巻5)は、次のような話である。

秦郵(江蘇省高郵県)の王鼎は、結婚前に許婚の娘を夭折によって失ってから、改めて妻を娶る気になれず、独身のきままな生活をしてしたが、一人身の無聊を慰めるため、鎮江に住む友人を訪ね、暫く逆旅の暮しを送っていた。そんなある夜、「容華端妙」な一人のうら若き美女伍秋月が、彼の夢枕に立った。あたかも欧州の女性<sup>スルク</sup>夢魔のごとく、即座に王鼎に情交を求めた彼女は、不吉な悪魔ならぬ、愛すべき鬼(幽霊)であった。こういう

夜が何日か続き、伍秋月とすっかり親しくなった王鼎は、ある時彼女にせがみ、彼女たちが生活(?)している冥土に案内してもらうことになった(中国人の考え方では、此岸と彼岸とは完全には断絶せず、どこかで交錯して同一の地平にあり、死者の世界と生者の世界とは、どうやら均質なものであるらしい)。さて冥土の町へ出かけた王鼎がそこで見たものは、役人に縄目の辱かしめを受けている、まだ現世にいるはずの兄の王鼎のみじめな姿であった。兄のあわれな有様を見てかとなった弟の王鼎は、あたかも「水滸伝」中の武松のごとく勇みだち、帯びていた刀を抜き、2人の役人をその場でぱっさりと切り捨てた。伍秋月のねんごろな勧めもあって、王鼎は危険を避けるべく、ひとまず身を隠すことにした。数日過ぎて新しく得た情報は、逃亡した彼に代って、伍秋月が身代りとして捕えられているということであった。次に引用する文は、王鼎の身代りに伍秋月が捕えられ、囹圄に置かれていると、一女性から連絡を受けて、この女性と一緒にあわてて出かけていった王鼎が、冥界の獄窓から覗きみた、伍秋月と鬼面人を驚かす2人の獄卒との有様を描写した原文の一節である。

王(鼎)窓に近づいて以って窺えば、則ち秋月は榻上に坐し、袖を掩いて嗚泣す。二役側在り、(伍秋月の)顔を撮み履を捉え、引いて以って嘲戯えば、女は啼くこと益ます急し。一役、頸を挽いて曰わく、「既に罪犯と為れるに、尚お貞を守らんとするか」と。

当時、女性の履は、男の情欲をそそる、たいへん煽情的なものであったそう。性心理学にいうフェティシズムである。王鼎は作者の言葉によれば、「人と為り慷慨にして力有る」若者であった。役人のいとわしい振舞いを目の前にし、「犯罪人のくせに、まだ貞操を守ろうってのかい」、旧い中国における官妓の来源は、「罪犯」と「俘虜」の二種類の女性であったということである(王書奴編著「中国娼妓史」上海三聯書店)が、天を恐れぬ、不逞の役人が放った、このけがらわしい言葉を耳にして、義侠心に富み、腕におぼえのある彼が烈火のごとく怒り猛るのは当然のことであって、

語るに暇あらず、刀を持ちて直ちに入り、一役に一刀、摧斬すること麻の如く、女郎を篡取して出づ。

という事態に到ったのは、ごく自然の成り行きであった。がしかし、

幸に覚る者無し。裁に(やっと)旅舎に至るや、驚然に即ち醒む。

と、この手に汗にぎる、スリルとサスペンスに満ちた場面も、実は一場の夢の中の出来事であることが、明かされる。しかし、目覚たところで、夢だったと思いきや、何と

方に幻夢の凶を怪しむに、見れば秋月、睨を含んで立てり。(王)生驚いて起き、曳いて坐せしめ、之に告ぐるに夢を以ってす。女曰わく、「真なり、夢に非ざるなり」。

と、夢か現か現か夢か、読者は作者の変幻自在の筆先に振り回され、「幻夢」と「真」との区別ができず、両者の間を右往左往させられるのである。

事件が夢中のことであることを知らされることによって、我々は一瞬、ある種の緊張から開放され、安堵させられる。ところが、これがまた夢ではないと、当の伍秋月の口を通して告知知られることによって、我々は再び、緊張の世界へ引込まれて行くことになるのだが、ここには、聴衆を前にした講談家の、緩急自在な語り口にも似た調子が感じられる。けれども、作者が巧妙に仕組んだトリックによって、我々の心中に起こる安堵感と緊張感、この両種の感情の交錯の中で、我々はひそかに、作者の一見まじめな描写態度の中に、隠された幽黙をもまた感受して、思わずニヤリとさせられるのである。

「甚しいかな、吾が衰えたるや。久しいかな、吾れ復た夢に周公を見ず」(「論語」第4『述而』第7)と、慙然として慨歎した孔子は、夢も人生行路を暗示する深刻なものであったが、孔子とちがって、蒲松齡の夢に対す

る態度には、いつもどこか人を食ったような、お道化た気分があるものだ。しかし作品が単なるお道化に終始しているのではなく、はっきりした目的を持ったものであることは、また至って明白である。「伍秋月」は、次のような文で結ばれている。

異史氏曰わく、

私は、「およそ役所の下役人を殺した場合は、平民を殺したときよりも罪を三等減じる」という法律を定めてもらうよう、お上に献言したい。この手合には殺すべきでない者などいないのである。だからふとどきな下役人を罰して殺すことができる者は、とりもなおさず善良というべきであり、少しばかり手荒くしても、<sup>むご</sup>虐いとはいえない。まして冥土には本来定まった法がないのであるから、もし悪人がいて、刀で切られたり、<sup>注⑧</sup>釜ゆでにされても、苛酷とはしない。(以下省略)

もじりは、文学における常套手段の一つである。「太史公曰」という書き出しで始まる文が、「史記」の伝記の末尾に附載され、作者司馬遷自身の個人的見解を、直接的に述べたものであることは、よく知られている。「史記」をもじって、「異史氏曰」の語をもって始まる寸評が、「太史公曰」の体裁に倣ったものであり、「聊齋志異」の作者自らの見解を表明したものであることは、言うまでもない。

上の「異史氏」の批評は、権力を笠にきた、不当な職権濫用が横行していた当時の政治的社会的状況を彷彿させるものであり、お道化の味をたっぷりきかせ、ちくちくと針でも刺すかのごとく批判されている「冥土」の権柄ずくの「小役人」即ち現世の「下役人」に他ならないこと、「冥土には本来定まった法がない」という文が、実は「お上」のさじかげん一つで、黒にも白にも、どっちにでも転がる現世の法律体系を暗に指していることは、これまた言うまでもないことである。

冥界での、しかも夢の中での事件という、いかにも絵空事という衣装で装うことにより、触れれば血の出る鋭い批判の刃を柔く包み隠し、当局の厳しい言論監視の網の目から逃れようと、作者が意図し配慮していたことは、

容易に推察されるが、蒲松齡の描いた夢は、極めて直接的、直線的なものであるという点から言って、深層心理学者流に言えば、「ある願望の充足<sup>注⑨</sup>」を祈求した、「歪みのない」純真な「小児の夢<sup>注⑩</sup>」とでも呼べようか。もっとも、心理学に素人の私が、フロイトの理論をここで応用するつもりなど全然ない。

### 3

目録という形でこれまでの研究成果を収録した藤田祐賢・八木章好共編「聊齋研究文献要覧」(東方書店1985年)は、われわれ「聊齋志異」に関心のあるものにとっては、大変ありがたい、便利な書物であるが、「聊齋志異」に関する、夥しい研究成果の一つ、何満子氏著「関于蒲松齡的芸術方法的<sup>注⑪</sup>一二理解」(蒲松齡の芸術方法についての一つ二つの理解)によれば、「聊齋志異」に描かれている物語は、内容から判断して五つに分類できるという。注釈に記しておいた、何氏が掲げた五項目の中、「聊齋志異」に最も特徴的なのは、四番目のもの、すなわち

大胆な恋愛と青年男女の自由な婚姻を歌い上げ、忠実で円満な愛情をほめたたえ、性格と趣味が合致した結合を主張した

もの、わたくし流に解釈して簡単に一言で言えば、若い男女の自由な交情を扱ったものであることは、「聊齋癖」の者にとっては、今更言うまでもあるまい。

興味深いのは、「聊齋志異」に登場する男女の中、往々にして、男はごく平凡な普通の人間であるのに対し、女の方は人間にあらざる霊怪一狐・鬼・動物や植物の精霊が人間の女性に化身したもの一であること、その際大抵、男女の交情は、女性から男性に言い寄ってくるという型になっていることである。先に引用した「伍秋月」の場合もそうであったが、ここには別の例を引用しておこう(巻12『楮遂良』)。

長山(山東省の県名)の趙某、屋を大姓に<sup>か</sup>税る。<sup>ちよう</sup>穢<sup>けつ</sup>結(腹中のしこり)を病み、又た孤貧、奄然として斃<sup>べい</sup>

に就かんとす。一日、疾を力めて涼に就かんとし、臥を簷下に移せり。既に醒め、見れば絶代の麗人、其の傍に坐す。因りて之に詰問す。女曰わく、「我れ特に來たるは汝の爲に婦と作らんとするなり」と。

(趙)某驚いて曰わく、貧人(拙者)敢て妄想有らざること論無し。且つ奄々たる一息、婦有るとも何をか為さんと。女曰わく、「我れ能く之を治す」と。(中略)遂に手を以て趙の腹を按え、力めて之を摩すに、其の掌、熱きこと火の如きを覚ゆ。移時して腹中の痞塊(つかえ)、隠々として解析する声を作す。又た少時して廁に登らんと欲す。急ぎ起き、走ること數武、衣を解いて大いに下すや、膠液流離し、結塊尽く出で、通体(全身)爽快なるを覚ゆ。返りて故処に臥し、女に謂いて曰わく、「娘子は何人ぞ。祈う姓名を告げよ。以て戸祝(感謝のお礼)に便とせん」と。答えて云わく、「我れは狐仙なり」。(以下省略)

伍秋月が鬼であったのに対し、これは「狐仙」(妖狐)である。

「聊齋志異」の中で男と自由を楽しむ女性が、鬼や狐などであるのは、「生には拘束有り、死には禁忌無し」(「聊齋志異」巻3『魯公女』)という倫理の規制、鬼や狐には気の毒であるが、彼らは道徳的規範の埒外にあるという思想が働いているためであろうが、乾一夫氏の指摘によれば、民族学には「神婚的異族女房説話」という考え方があり、「異族婚姻の多くは、ある男性が動物を助け、そこに異族との接触が始まり、女性側—異族側—からの求婚によって成立することになっている」ということである。「聊齋志異」に見られる上述の型が、この種の説話の影響の痕跡をとどめていることは、考慮に入れておいていいであろう。ちなみに藤田祐賢氏の論文「聊齋民譚考」は「民間伝承」の立場から論ぜられたものである。もっとも、R・H・ファン・フーリックが指摘しているように、前3世紀の宋玉の「高唐賦」の中で、「性交の導き手を演じているのが女であること」は、注意しておいてよく、彼の論法で言えば、上述の型は、「家母長制の心情的反応の名残り」ということになる。

ところで、男性に言い寄る女性、こういうたのもしく

も得難い女性は、張火慶氏も指摘するごとく、

現実的な伝統に反抗する一種の自由を象徴している。

という歴史的な意義を、作者の意図がいかなるものであったかは別にして、付与することもできる訳であるが、張氏が同書(301頁)の中で

(「聊齋志異」の中の)男の女に対する愛は、慰めと満足を必要とする子供(のよう)ではないか。(括弧内の語は引用者)

と言っているのは、一層面白い指摘である。また、蒲松齡には、「妻に対するコンプレックスが働いていたのではなかったか」と推測されたのは、前野直彬氏である。

女房に子供のように甘える亭主。「聊齋志異」の世界には、案外、作者の現実あるいは願望が、狐や鬼を借りて、こういう形になって投影されているのかも知れないが、奇妙なことに、張火慶氏のこの指摘に触発されて、私には日本の近代作家・太宰治が連想されてしかたがない。どうしてであろうか。

## 4

「自由無碍な空想の筆」とは言うものの、このような場で、個人的なことを申し述べるのはさすがに憚られるが、私は太宰文学の崇拜者でも、よき理解者でもない。勿論専門家などではない。彼の小説を読んでいると、すさまじい感応現象が起るのか、普段はおとなしく、いい子にしている、こちらのコンプレックスが、俄然活気づいて騒ぎ始め、腰を落ちつけて冷静に読み続けることができなくなってしまうのである。ひどい場合には不安で不愉快な、何とも名状し難い、いらだたしい気分沈んでしまったりさえする始末である。そんなわけで、彼の作品を目の前にすると、思わず立ちすくんでしまい、私はいまだに、単なる一読者以上に進むことができない。こちらの心の中が見透されているようで、私は彼の作品が、大体苦手なのである。しかしながら、そういう

彼の作品の中にも、百読不厭、何度読んでもあきることがない、面白いものがない訳ではない。それは、所謂翻案物といわれる作品群である。具体的に作品名をあげれば、「新釈諸国噺」・「清貧譚」・「竹青」など珠玉のごとき作品である。

上に挙げた「清貧譚」・「竹青」は、「聊齋志異」中の『黄英』・『竹青』を翻案したものである。それは、「清貧譚」が「以下に記すのは、かの聊齋志異の中の一編である」という文章で書き始められていること、「竹青」に「新曲聊齋志異」という副題が付けられていることからただちに明らかである。

これらの作品は、情緒不安定な作者が比較的平静な気分の折に創作されたものであろうと想像されるが、この二作品に共通するものは、女主人公（黄英・竹青）が、貧乏で意気地なしの男主人公（馬山才之助・魚容）に対して、影の形に寄り添うがごとく、あくまでも心やさしい女性である、ということである。ところで、太宰治が心中と自殺をくり返した挙句の果て、結局情死という悲惨な方法を選び、自らの手で己れの生涯に終止符を打ったことは、いかにもいたましい事件として、余りにも有名である。

当時、心中は、外国人の関心をさえ引き起こすぐらい余程頻繁に起ったらしい。1904年生まれの本巴金氏（本名李堯棠）は現在もお活躍している中国の老作家である。彼の小説の中に、「鬼」と題する短篇がある。これは、彼が戦前、黎徳瑞という変名で日本に滞在していたときに（1934年10月から1935年8月）見聞した体験を素材にして作られたものであって、内容についてごく簡単に紹介すれば、社会との交渉を極力避け、死者の霊（鬼）を慰めながら、ひたすら仏教にすがって生きている主人公・堀口君の宿命論的な人生态度を、私小説風に直接作者の目を通して、いささかからかい気味に批判的に描いたものである。当時、心中事件が連日のごとく新聞に報道されていたためか、心中というすぐれて日本的な現象が異国人である巴金氏の眼には一種異様に映ったためか、彼はこの小説の中で、心中という事象に触れている。堀口君も何度か、結婚する前の恋人・横山満子なる女性に心中を迫られるまでに到った経験をもっているのでは

る。さて心中に対する巴金氏の考えは、私の推測するところでは、おおよそ次のようなものである。日本人が心中という行為に走るのは、当事者の親の反対などの外的圧迫に、彼らが抗しきれないからである。そして彼らがこの外圧に対して、主体的に敢然と抵抗することができず、挫折してしまうのは、仏教思想に基づく日本人の世界観に通有の、羸弱な運命論的思想に深く侵されているからである。しかし彼らは結局のところ、社会の犠牲者である。

単純と言えばこれ程単純な論理はないが、小説「鬼」における巴金氏の眼は、同情的な目差しがない訳ではないが、意外に冷たいものである。しかしそれは、長篇小説「家」（1931年作）をはじめとして、封建的なものと闘うりしい若者の姿を描き続けていた彼にとっては、当然の反応であったと言うべきかも知れない。巴金氏は、その後1979年に書いた文章の中で次のように言明している。「著名な日本の小説家有島武郎も、彼の創造力がたいへん旺盛なときに“情死”の道歩んだ。それは堀口君のように何度も女性側の“情死”の提案を拒絶したなら、面目を失うことになったからである。しかし、彼が死ぬことがなかったならば、もっと多くのいい作品を残したことであろう」（・点は引用者）。「普段、有島武郎の『小さき者へ』を暗誦していた」という巴金氏ほどには、私は有島の作品に親しむことがなく、有島の人と文学について語る資格はないけれども、足助素一氏の「淋しい事実」を一読するかぎりでは、有島の「情死」の動機は、巴金氏の分析のごとく、そう単純なものではない。ただ巴金氏のこの文章の調子も、シニカルなものであり、我々に「罪の重大さよりも恥の重大さに重きを置いている」「自殺を尊敬する日本人の間では、（中略）最後の暴力を自分自身に向ける」と言ったベネディクトの指摘を想起させるものである。それはともかく、「鬼」の存在を頭から信じない合理主義者巴金氏にとっては、心中は全く許容できないものであったようだ。

## 5

ところで、太宰治の小説「竹青」の中に

人間は一生、人間の愛憎の中で苦しまなければならぬ  
ものです。のがれ出る事は出来ません。忍んで努力を  
積むだけ<sup>注29</sup>です。

という、カラスの化身である女主人公・竹青に仮託した、  
作者自身の、人の世を生きぬいていくための覚悟と決意  
との表明であるかのような言葉がある。この言葉には、  
調子は平静であるものの、どこか弱々しい響きが漂って  
いるように感じられるが、それでも健気に、いのちの限  
りに生きてゆこうとするものの真摯な姿勢が読みとれ  
る。同じ作者が、「如是我聞」というエッセイの中で、

人生とは、(私は確信を以て、それだけは言へるので  
あるが、苦しい場所である。生れて来たのが不幸の始  
まりである。)ただ、人と争ふことであって、その暇  
々に、私たちは、何かおいしいものを食べなければい  
けない<sup>注27</sup>のである。

という、ほとんど救いのない、絶望と苦汁に満ちた言葉  
を漏らしていることを思えば、「竹青」の中の言葉は、  
一層その切実さの重みをもって、われわれの胸を打つ。  
この世の中で何が不可解で不条理かといって、「生」ほ  
ど不可解で不条理なものはない。これは上の太宰治の言  
言葉に対する、私の個人的解釈である。ともあれ「聊齋志  
異」は、太宰治が己れの「感受性にみずから傷つく<sup>注28</sup>」こ  
となく、「自由に空想を翺<sup>はば</sup>かせること<sup>注29</sup>」ができる世界で  
あったようだ。話題が脇道にそれた序でに更に寄り道す  
れば、このような太宰治の「竹青」に関して、奥野健男  
氏は、「『竹青』は昭和20年1月『大東亜文学』に中国語  
訳で発表された(中略)。戦禍と占領の苦難の中にいる  
中国の人々に、どうか現世の生きる希望を失わないでく  
れと贖<sup>しよくごい</sup>罪の心を潜め祈るような気持ちで書いた作品の  
ようにほくには思われる<sup>注30</sup>」と述べられた。

巴金氏が「鬼」を書きあげたのは、1935年2月3日  
<sup>注31</sup>あり、太宰治の最初の心中が1930年11月29日、2回目  
が1937年3月下旬であるから、太宰治の事件と巴金氏の  
「鬼」との間に、直接的なつながりがあったとは考えら  
れず、また巴金氏が太宰の中国語訳を読んだ形跡はない

ようだが、仮に巴金氏がこの中国語訳の「竹青」を読ん  
だと仮定しても、「人間は一生、人間の愛憎の中で苦し  
まなければならぬものです」と、太宰治としては精一杯  
の叫びが、また「祈るような気持ち」が、社会に向って  
眼を開かない日本人に批判的な、「戦禍と占領の苦難の  
中にある」巴金氏の心に届き、彼の魂をゆり動かすもの  
であったかどうか、それは疑わしいとしなければなら  
ない。太宰治が描いた「竹青」の世界が、個人的生活感情  
のレベルでの問題を扱ったものであるからである。

現実にあくまで徹し、「鬼」の世界に関心を全く寄せ  
ない巴金氏と、甘味な幻想の世界に「不逞の空想を案配  
し、かねて自己の感懐を託し」(「清貧譚」)た太宰治。  
両者は所詮、どの点においても交錯しようがない。

それはともかく、女房に子供のように甘える亭主。私  
は太宰治の姿を、張火慶氏がいみじくも指摘したこの言  
言葉の中に象徴的にみるのであり、彼にとって「聊齋志異」  
は、「暇々に」「食べなければならぬ」「何かおいしい  
もの」であり、「慰めと満足」を与えてくれる、心地よ  
い世界であって、太宰治の翻案の仕事は、彼の人と文学  
を考える上で、なかなか暗示的であるように思われるが、

あれは学者といって、死んだ天才にめいわくな注釋を  
つけ、生れる天才をたしなめながらめしを食ってゐる  
おかしな奴だ。<sup>注32</sup>

私も端くれとはいえ、一応「死んだ天才にめいわくな  
注釋をつけ」「めしを食ってゐるおかしな奴」である。  
太宰治の痲癩玉が破裂しないうちに、彼についての、素  
人の中途半端な論評はさっさと止しにして、話題を元  
に戻した方が無難のようである。もっとも、こんな風に記  
して逃げをきめこめば、再び太宰から「軽いなそうと  
する卑劣なしみつたれ」(「如是我聞」)と、厭味の一つ  
も言われるのではないかと、へどもどしてしまうのであ  
るが。

## 6

若い男女の交情をモチーフにした作品が、「聊齋志



異」の大きな特徴の一つであることは既に述べた。この世の中に、牽引反撥をくり返す異った（時には同じ）二つの性が存在する以上、この種の作品が出現しても、何ら不思議なことではない。幻想文学と呼ぼうと超現実主義文学と呼ぼうと、はたまた探偵小説であろうが空想科学小説であろうが、要するに文学作品は、人間という実在の投影である。実際、この国最古の詩集「詩経」の冒頭を飾る作品「関雎<sup>かんしゆ</sup>」にしてからが、既に男女の愛情を詠じたものであることは、意味深長である。

関々たる雎鳩<sup>しよきゆう</sup>は  
河の洲<sup>かわす</sup>に在り  
窈窕<sup>ようてう</sup>たる淑<sup>しよ</sup>き女<sup>むすめ</sup>は  
君子<sup>くんし</sup>の好き<sup>つれあい</sup> 迷

「関雎」の第1章である。吉川幸次郎博士は、次のように現代語に訳された。「かあかあと鳴くみさごの鳥は、川の中洲<sup>なかす</sup>にいる。[そのように]、ものしずかなよい娘は、立派な方のよいつれあい<sup>注⑧</sup>」。自然の営み中に人事との類似を感じとってうたった、たいへん素朴に美しい詩である。この詩を称賛して「楽しみて淫せず」（楽しむけれども過剰にならない）と言ったのは、「詩経」の編纂者孔子であった（「論語」巻2『八佾』第3）。

しかしながら、何故蒲松齡がこのような事柄に関心を持ち、数多くの作品を作ったのか、という問題はやはり、我々の興味を惹起せずにはおかない魅力的なテーマである。彼は小説に描かれているような艶っぽいことを、実際に体験し、それを永遠に忘れることができない思い出として、ひそかに持ち続けていたのではないか。こういう臆測を邪推と呼ぶ、片意地な人がいるかも知れないが、このような推測は、最先に誰もががしてみたくなる、魅惑的な試みである。田沢長氏の論文「蒲松齡と陳淑卿」は、このような試みを敢行した代表的なものであって、田氏は次のように言う。

彼（蒲松齡一引用者）は暗黒な封建社会の中で、終生不遇であり、前途多難であって、誠に「門庭の凄寂は則ち冷淡なること僧の如し」（「聊齋自誌」中の語一引

用者）であった。そして彼の愛情における悲劇は、一層痛ましいものであって、彼をして現実の生活の中に自由な愛情生活が存在するなどとは、信じることができなくさせるほどであった。彼自身、陳淑卿とかつて、苦難の中で偶然出会ったことがあって、その後このことのために、一生遺恨を抱き続けることになったのである。作者が大量の反封建的愛情物語を書くことができるには、進歩的な世界観を指導的思想とする必要があるのみならず、同時にこの方面の生活基盤も欠くことができないのである。<sup>注⑨</sup>

この文章、殊に最後の一文などは、いかにも現代の中国における、文学創作に対する考え方や文学研究の方法が、いかなるものであるのかを模範的に示すものといえるが、要するに、恋愛小説の名手蒲松齡には、慣例通り親が既に決めておいた妻にはあらざる女性陳淑卿との、お互いに自己の意志に基づいて選択したという意味で自由であったが彼の家族らの拒絶にあって悲劇的な結末に終らざるを得なかった恋愛体験があり、かつて彼女と送った、悲しくもうるわしい生活の記憶が創作の動因の一つになっている、と田沢長氏は主張するのである。

これは、蒲松齡をめぐって、「聊齋志異」におさおさ劣らぬ一篇のロマンスにでも仕立て上げることができそうな話である。実際のところ、田氏が推断して、彼ら二人の恋愛の行跡を示す証拠として指摘する資料は、蒲松齡が執筆した「陳淑卿小像題辞」と題する散文なのである。そうではあるが、この資料によってのみ、彼と陳淑卿なる女性との間に、深く激しい愛情の交流があった（田氏によれば、二人の間には一子すらあったという）と結論を下すのは、田氏の推断にいささか無理な点もあって、むずかしいようである。<sup>注⑩</sup>がしかし、蒲松齡の創作の背景に、彼自身の、これに類似した実際の体験があったのではないかと想像してみたい心情は、近代的恋愛観に慣れている我々にとって理解できないことではない。ただ小説というものは、現実で得られない願望が託された空想の所産でもある場合があるので、彼の創作が現実的な背景を持っていたとは、一概に論じることができない。また「一つの作品が生まれるに至る動機は、そう単純なも

のではなからう」。前野直彬氏の言葉である。かくて私は別に解釈の糸口を求めねばならない。

## 7

新しい解釈の道を求めるべく、私は再び、張火慶氏の次の指摘に注目したい。

聊齋の中で、男女が最先に築くのは、性の誘惑であって、ある場合は運命を共にする愛情へ発展する可能性があるし、ある場合は、ただ欲海の逆巻きにすぎない。これは伝統的な婚姻と同じ性質である。夫と妻が初めて知り合うのは、洞房の中においてであり、初めての、きまりの悪い状況の下で、肉体の結合を行うのである

蒲松齡が描く所の男女の交情の出発点が、洞房（新婚の部屋）中における新婚夫婦の関係と同一であるというこの鋭い指摘は、彼の所謂愛情物語を考えるにあたって、きわめて興味深い。

通読すればわかるように、「聊齋志異」における男女の会合は、物語の展開の中間に、両者の心に生じるであろう精神的葛藤などの描写など全然なく、「性の誘惑」「肉体の結合」の描写へと即座に突き進む。その描写はあたかも、むくつけに性愛画を眼前に突きつけられたときに感じる、戸惑いやまごつきに似た感情を抱かせるられるていものである。鬼（李姓）と狐（蓮香）に同時に愛された、まことにうらやましい桑生が始めて鬼と会った場面の描写は、次の通りである。

（桑生）一夕独坐して凝思するに、一女子翩然として入る。（桑）生、其の連（香）なると意い、承逆えて与に語る。觀面すれば殊に（蓮香に）非ず。年僅かに十五六、（中略）女曰く、妾は良家の女、姓は李氏。君の高雅を慕えば、幸に盼を垂れたまえと。（桑）生喜び、其の手を握るに、冷きこと氷の如し。問うらく、「何ぞ涼なるや」と。曰わく、「幼質にして単寒、夜、霜露を蒙れば、那ぞ爾らざるを得ん」と。既にして羅の襦袢（肌帯）解けば、儼然たる処子なり。（卷

## 2 『蓮香』)

「肌帯を解けば、まぎれもない処女」。現代の読者にとっては、別段、めくじらを立てるほどのものではないかも知れないが、このような房中の秘事に類した描写は、当時にあつては必ずしも他人に向かって公然と語るべきものではなく、語るとすれば、それは余程勇気のいることであつた。蒲松齡とも交渉のあつた、彼と殆ど同じ時期に活躍した著名な詩人である王士禛（1634—1711）、人呼んで「一代の正宗」は、清初の政界の大立物でもあつる。彼が編著した「池北偶談」は、隨筆集であるが（康熙辛未即30年（1691）の序文あり）、その中に『林四娘』と題する一篇がある。ところでこれと同じ題の、ほぼ同じ内容をもつた話が、「聊齋志異」にもあつて（巻2）、「聊齋志異」の方に、次のような一節がある。

（陳）公（宝鑰）、其の鬼なるを意うも、而れども心に之を好めり。袂を捉え挽いて坐せしむるに、談詞風雅あり。大いに悦び、之を擁かんとするに、甚だしくは抗拒せず。（中略）其の裳を緩めんことを促せば、意殊に羞怯す。公、代りて之が為に殷勤にす。女曰わく、「妾は年二十、猶お処子なり。狂なるは將に堪えざらんとす」と。狎褻既に竟えれば、流丹、席を浹おせり。

大儒王士禛の「池北偶談」の方には、これに類似した、我々の自由な想像を楽しませてくれるような記述は皆無である。このちがいの原因は何より、両者の社会的地位の相違によるものである。又た王士禛には蒲松齡のような創作意識がなかったことにもよると考えられるが、しかし問題は、それだけのことではない。

「聊齋志異」の随処にみられる描写は、当時の状況を考えるとき、所謂「淫書」「淫詞」のレッテルがはられ、禁圧が加えられる可能性がなかったとは言えないものである。実際、禁圧までには到らなかったけれども、蒲松齡に対し、鬼や狐などにうつつをぬかしているから試験場で彼らに妨害され、科挙試験に合格できなかつたのだ、という面白半分の揶揄がなされているのである。この揶

揄が、単に鬼や狐を扱った作品を書いたということに対してのみ投げつけられたものでないことは、明らかである。鬼や狐を扱った作品は、魏晉六朝時代の所謂「志怪小説」と呼ばれる「搜神記」や「幽明録」など、これまでいくらでもあり、既に一つの文学的伝統を形成していた（もっとも、「搜神記」の編者干宝（? - 317）は、劉惔という人に「卿は鬼の董狐と謂う可し」とからかわれた<sup>注④②</sup>ということであるが）。しかしながら、他人の思惑に対して馬耳東風、全く無頓着に、蒲松齡はこの種の作品をそれこそ鬼や狐にとり憑かれてもした人のごとく、せっせと厭きることなく、書き続けた。「聊齋志異」の処る所にみられる「性の誘惑」「肉体の結合」の描写、これはいかに解釈すべきなのであろうか。

## 8

蒲松齡は、我々に数多くの傑作を残してくれたけれども、彼をとりまく現実はずしむ彼を満足させる、幸福なものではなかった。

何満子氏の五項目の中に、「科挙制度の、インテリゲンチヤアの精神に対する損いの糾弾」という項目があったが、<sup>注④③</sup>「聊齋志異」の中には、科挙をめぐる話がしばしば出て来る。科挙の第2段階である郷試に合格したときには、実は本人さえ知らないうちに、死んで幽霊になっていた、という『葉生』（巻1）の物語は、蒲松齡の科挙に対する怨念のようなものすら感じさせる、すさまじい作品であり、面白さの点からいって、「儒林外史」に少しも遜色がない。「儒林地獄変相図」とは、「清代述異」中の一文『蒲松齡科挙談』<sup>注④④</sup>の中の言葉であるが、それは、彼自身の深刻な体験に裏打ちされたものであるからに他にならない。67歳にしてやっと進士になることができた、蒲松齡よりやや後輩の、「格調説」で有名な詩論家、沈徳潜（1673—1769）のような人物もいるけれど、蒲松齡は、康熙29年（1690）51歳、妻に説得されて断念するまで、<sup>注④⑤</sup>彼はまるで科挙受験のために、一生を費したかのような生涯を送った。彼がこりもせず執拗に受験し続けた背景には、士大夫（高級官吏）として政治の表舞台上で活躍したいという願望が働いていたであろう。けれども他

方では又、「儒林外史」（第3回）に活写されている、郷試合格後の范進の生活環境の急激な上昇にみられるように、科挙に合格することによって獲得される名誉や保障されるよりよい生活のためであったことも否定できない。孔子は「士、道に志して、悪衣悪食を恥ずる者は、未だ与に議るに足らざるなり」（論語）巻2『里仁』第4）と警告しているけれども。また「科挙に骨折る事と、學問文章に努力するは必ずしも一致せざれども、（中略）かかる根氣を眞の學問、眞の文章に向けたるものがえらくなる所以なり。（中略）一生官途にあり大官になると大した學者はないが、いい加減でやめて田舎にかへり、學問をするからえらくなる」と、<sup>注④⑥</sup>諧諷を弄せられたのは、狩野直喜博士であるが、蒲松齡のために一言弁護すれば、「學問」をして「えらくなる」には、やはり金がかかる。そのためには科挙に合格するのが最も捷徑である。「大官発財」、これはその間の事情をうまくいい得た言葉である。必ずしも家柄とは言えない蒲松齡にとって、「いい加減でやめて田舎にかへる」わけには、いかなかったのである。それはさておき、彼の生活基盤は、殊に分家以後、たいへん不安定で貧弱なものであったらしい。その上、彼は「妾腹の子だったのではあるまいか」と推測されたのは、「蒲松齡伝」の著者前野直彬氏である。

兄弟は皆夏屋（大きな家）を得、<sup>きん</sup>爨舎（台所）間房（空き部屋）皆具わるに、松齡（わたくし）独り異なり、居は<sup>た</sup>惟だ農場の老屋（あばら屋）三間のみ、<sup>がらん</sup>曠として四壁無く、小樹叢々たり、蓬蒿之に満つ。

これは、蒲松齡が亡妻劉氏のために書いた「述劉氏行<sup>注④⑦</sup>実」の中の、「析箸」（分家）後における彼の住居の有様を記述した文である（彼が結婚したのは順治14年、18歳の時。分家はこの直後のことと思われる。「述劉氏行実」参照）。序でに言えば、我々が貧困学生時代、学資をかせぐために、学庭教師をいやいやしなければならなかったように、蒲松齡は一家の生活を支えるべく、何年もの間「塾師」をしていたのである。このように、安定した経済的基盤を欠いた状態で生きるとは、精神的に不安なものであって、彼の受験生活は、このような不安にせ

きたてられるような状態の中で送られた。こういう不安を解消する方法の一つが、創作という行為であって、徒然を慰める筆のすさびであると同時に、これこそが彼にとっていわば生の確実な証しであった、と想像される。

上に述べたことは、彼の個人的生活のレヴェルにおける問題であった。彼の生きた時代、殊に彼の成長期に当る時代の状況に目を転じるとき、この時代こそは、生きることの不安と混乱に満ちた、あたかも生き地獄でもあるかのような時代であったことに気づく。

## 9

満洲族の清朝が漢民族の明朝を武力で打倒した年は、崇禎17年（1644）、蒲松齡が5歳の時に当り、新王朝が旧王朝の反抗的な残存勢力を一掃し、最終的に清朝政権を樹立し終えたのは、康熙元年（1662）、彼が23歳の時のことである。この間中国各地で、満洲兵士による、民間人をもその対象に巻き込んだ大量虐殺事件が頻発し、反清闘争による悲惨な流血事件も起った。よく知られているように、王秀楚の「揚州十日記」は、順治2年（1645）揚州で発生した大殺戮を生々しく記録した、ドキュメント文学の傑作であるが、満洲兵士による、無辜の民間人に対する暴虐行為は、「聊齋志異」にも次のような形に文学的に結晶されて、「聊齋志異」らしく面白く記録されている。

凡そ大兵の至る所、其の害、盜賊より甚し。蓋し盜賊の人は猶お得て之を仇とするも、兵は則ち人の敢て仇とせざる所なればなり。其の少しく盜に異なる者は、ただ敢て人を殺すに軽がるしくせざるのみ。甲寅の歲（康熙13年、1674年）、三藩（雲南の吳三桂・福建の耿精忠・広東の尚之信）反を作す。南征の士、馬を袞郡（山東省）に養いしに、雞犬・廬舎、一えに空しく、婦女は皆淫汚せらる。時に霪雨に遭い、田中の潞水、湖と為り、民匿るる所無ければ、遂に垣を乗り越えて高粱の叢中に入る。兵之を知り、裸体のまま馬に乗り、水に入りて搜して淫し、遺脱するもの有ること鮮し。惟だ張氏の婦のみ伏せず、公然として家に在り。廚舎

一所有り、夜、夫と坎を掘ること深さ数尺、茅を焉に積み、覆うに薄を以ってし、蓆を其の上に加え、寝る可き所の若くせり。自ら竈の下に炊ぐに、兵の至る有れば、則ち門を出でて之に應給す。二たりの蒙古の兵、強いて与に淫せんとす。婦曰わく、「此れ等の事、豈に人に対して（人前で）行ふ可き者ならんや」と。其の一とり、嗚嗚（もと燕雀の鳴き声、ここは満人の語り口）して出づ。婦、与に室に入り、蓆を指して先に登らしむ。薄折れ、兵陥れり。婦は又た、男に蓆及び薄を取りて其の上を覆い、故に坎辺に立ち、以て来れと誘う。少間して、其の一とり復た入る。坎中に号ぶを聞くも、何れの処なるかを知らず。婦は手を以って笑いて之を招き、曰わく、「此の処に在り」と。兵、蓆を踏むや、又た陥れり。婦は乃ち益ます投ずるに薪を以ってし、火を其の中に擲げたり。火は大いに熾え、屋は焚けり。婦は乃ち救いを呼ぶ。火は既に熄え、燔戸焦げ臭う。人、之を問えば、婦曰わく、「兩猪、兵に害せられんことを恐れ、故に坎中に納めしのみ」と。（以下省略）

異史氏曰わく、「巧計六たび出でて、身を悍兵に失せず。賢なる哉婦や、慧くして能く貞たり」と。（卷11『張氏婦』）

「凡そ六たび奇計を出だした」（「史記」卷56『陳丞相世家』第26）漢の陳平のような智恵と勇気のあるものに対しては、それがたとえか弱き女性であろうとも、いやむしろ女性であるからこそと云うべきか、心からの称讃を惜まないのが、われらが「聊齋志異」の作者の心意気である。山東省淄川県出身の蒲松齡はひそかに、梁山泊（山東省寿張県）を根城にして活躍した「水滸伝」中の豪傑たちにあこがれていたのではないかというのは、わたしの勝手な憶測である。

それからまた、山東省棲霞出身の于七（名は樂吾、字は孟憲）なる人物が率いる農民反乱軍の、山東半島各地における反抗闘争は、順治5年（1648・蒲松齡9歳）から康熙元年（1662・23歳）までの、実に15年という長期間にわたって続いた。この于七なる人物を、永樂18年（1420）二月己酉（10日）、山東省蒲台で乱を企てた魔

法使の唐賽児という女性（「明史」巻175「衛青列伝」、同上巻7「成祖本紀3」など）と同じである、と説くのは「聊齋志異」巻4『公孫九娘』の注に引かれている姚弱侯であるが、于七を首領とするこの農民軍団の中核は、妖婦唐賽児の集団同様、恐らく山東地方の土俗信仰で結びついた、一種の宗教団体、あるいは秘密結社のような性格を帯びたものであったと推測される。妖婦と言え、  
「王莽時代の終り」の「赤眉の乱」も、「山東の一角（山東省日照県西）に蜂起した呂母（呂氏の女主人）の乱にはじまる」ものであり、「赤眉集団の結合の中心に城陽景陽祠信仰があった」ということである。山東省はよくよく女性マジシャンに縁のある土地柄のようだ。それはともかく、「聊齋志異」巻1『野狗』は、この于七の反乱を扱ったものの一つである。200字余りの極めて短い文であるが、

于七の乱、人を殺すこと麻の如し。（中略）<sup>けつとうだんべき</sup>闕頭断臂の戸、起立して林の如し。

と、激戦後の、目をおおうばかりの惨状の跡が記されている。また于七の乱を背景にした「萊陽生」と「九娘」との悲劇を扱った『公孫九娘』は、この世に人として生を享けたにもかかわらず、異性を愛する悦びも知らず、この動乱の渦中に無惨にも恨みを呑んで死んでいった、無数のうら若い乙女らに対する、愛情小説の名手にふさわしい蒲松齡一流の鎮魂歌とも称すべきものであるが、この世の男「萊陽生」とあの世の女「九娘」との新床の場で、「九娘」が詠じた二首の『口占』は、読者をして思わず戦慄せしむる、まことに凄絶な作品である。「昔日の羅裳 化して塵と作り、空しく業果を將って前身を恨む。十年 露冷かなり楓林の月、此の夜 初めて画閣の春に逢う」「白楊の風雨 孤墳を遶り、誰か想わん陽台更に雲と作るを。忽ち縷金の箱裏を啓いて看れば、血腥は猶お染む旧羅裙」。小説『公孫九娘』の記述するところによれば、「于七の一案」で最大の災害を蒙ったのは、棲霞と萊陽の両県ということであるが、「九娘」が住んでいる冥界の村の名が「萊霞里」と呼ばれるというに至っては、蒲松齡の思い、ここに極まったと言うべきであ

ろう。序でに言えば、この于七の乱の際、蒲松齡も難を避けるべく、山村に逃げ込んだことがあり、その折、例の陳淑卿と遭遇した、と主張するのは、既に引用した田沢長氏である。

更にも、今村與志雄氏によれば、「順治四年（1647）蒲松齡八歳のとき、山東の高苑で謝遷を首領とする暴動が起こり、長山・新城を陥し、ついで蒲松齡の生地淄川を占領し、屋敷はみなその巢窟になった。清軍はこれを鎮圧したが、その光景は聊齋が後年書いたところによると、『死骸は床を埋め、血が戸からあふれて流れ出すほどであった』（巻1「鬼哭」）」ということである。要するに当時、人間の生命は、虫けらほどの価値さえ持たないものであって、死は日常茶飯事であった。

人生の成長期に鼎革の際の血腥い事件を耳聞したり、あるいは直接体験したりしたかも知れない蒲松齡の身体には、死の不潔な臭いがしみつき、彼の身邊には、死の暗い影が漂っていた。彼の意識下には絶えず、死の亡霊におびやかされる生の不安に似た感情が、あたかも蛇のようにヌルヌルと蠢いていた。このように想像して、それほどのははずれではないのではないか。そういえば「聊齋自誌」に、

松（わたくし）懸弧の時（生まれる時）、先大人（亡父）、一病瘡の瞿曇、偏袒（片肌ぬぎ）して室に入り、薬膏、錢の如き、乳際に円粘するを夢む。寤めて松生まれ、果して墨志（ほくろ）に符せり。

とあって、己れは「病瘡の瞿曇」（病んでやせやせの釈迦）の生まれかわりであるという、自虐的な言い回しの中に窺える、仏教に対する関心も、現世における世俗的不如意に対する自嘲、あるいは単なる輪廻思想の表明であるのみならず、生の不安・死の恐怖と微妙に結びついたものではあるまいか。「聊齋自誌」には更に、「少くして羸く多病、長命猶しからず」とあり、彼は生來病弱であり、長寿は期待していないようであった。もっとも、実際は76歳まで生き、充分天寿を享受して、大往生を遂げたのであるが。

蒲松齡以前既に、「金瓶梅」という、桁はずれの好色文学の巨篇が出現していることを思えば、「聊齋志異」に肉の交りが、しきりに描写されていても、あながち不思議とするには当らないかも知れない。「原来李瓶児好××着，教西門慶坐在枕上，他倒××，往來自動，兩箇正在美處」（×は引用者）。「金瓶梅」第16回中の一節である。「鬼狐の大家」蒲松齡は「金瓶梅」を「淫史」（好色本）とみなしていたとするのは、蔡国梁氏である。

「金瓶梅」の作者も、山東省出身であったが、蒲松齡が「『銀』が権力を食う時代には、また解放された色と欲とが公然とその実在を誇示する自由が与えられる」という時代思潮や、小説「金瓶梅」の影響を蒙っていたことは、当然予想されることである。しかしながら、「金瓶梅」ほどのいやにリアルで具体的な描写、ある種の「自然主義」描写は、「聊齋志異」にはさすがにないけれど、「小説は過去の時代においては、大雅の堂に登らないものであった、とりわけ『猥褻』な作品は。だから小説の作者の姓名は、往々敢て署名しないために、埋没して彰かにならない」（吳晗「《金瓶梅》的著作及其社会背景」）わけであって、ともかく儒家的倫理観から言って、最も忌避されなければならないはずの性的描写を、太宰治の言葉を拝借すれば、「君子の道を学んだ者にも似合わず」、蒲松齡は何故、堂々と名乗りをあげてまで行ったのか。

「金瓶梅」の作者に関して、多くの専門家の努力にもかかわらず、現在のところはっきりしているのは、要するに「蘭陵の笑笑生」という、人を食ったような名前だけであることは、よく知られている。「金瓶梅」の作者がヘラヘラとして実名を隠したのは、このポルノグラフィックな小説が猥褻な作品であるために、世間を憚ったからのことであって、「蘭陵の笑笑生」が、「金瓶梅」の猥褻性をはっきりと承知していたことは明かである。それに対し、蒲松齡には、己れの作品に対して、猥褻性の意識は余りなく、だからことさら名前を隠蔽する必要などなかったのではないか。

現今の中国の学界では、

「聊齋志異」の中には、いくつかの色情描写があり、

それらは優秀な愛情小説の中にも現われるのを免れないほどであって、ために作品の輝しさを損っている。

という見解が公式的で一般的である。「作品の輝しさを損っている」かどうかはともかく、彼にとって何故「色情描写」でなければならなかったのか。晩年のこと、蒲松齡自身、「為人要則」という総題の下、「正心」という小題の付いた一文の中で、次のように書いている。

凡そ人、忍心動けば則ち人を害せんと欲し、貪心動けば則ち盜を作さんと欲し、慾心動けば則ち淫を行わんと欲す。

創作と現実とは全く別であると割り切ってしまうまでもだが、彼の態度には、「勸百諷一」（「漢書」巻57『司馬相如伝贊』）に通じるものがあり、蒲松齡にも中国的伝統思考が脈打っていると、感ぜざるを得ない。それはともかく、「聊齋志異」を執筆しているときの蒲松齡には、「慾心動けば則ち淫を行わんと欲す」という道徳的觀念など、全く働いていなかったのではないか。「色情描写」、これはいかに解釈すべきなのであろうか。

## 11

以上、あれこれ余計とも思われる寄り道をしてきた私は、そろそろ結論を下さなければならない所にまで来たようだ。私はここで、たいへん唐突と思われることを承知の上で、安部公房の小説「他人の顔」の中の、次の文を引用してみたい。

よく、性と死は、深い関連性を持つというようなことが言われるが、（中略）冬を前にして、樹木がその種子を完成するように、枯れる直前に、笹がその実をつけるように、性とは、人類的な規模での、死との闘いにほかならなかったのだ。だから、特定の対象を持たない痴漢的な性の表現は、つまり死に瀕している個体の、人類的恢復の願望だとも言えるのではあるまいか。（中略）人が死を忘れられるとき、性もはじめて対象

を持った愛に変わり、人類の安定した再生産も保障されることになるのだ。<sup>注59</sup>

思うに、蒲松齡の「色情描写」は表現は多少悪いけれど、「特定の対象を持たない痴漢的表现」に類似したもので、いわば文学によるその代償行為、深層心理学者流の言い方に倣って言えば、蒲松齡の創作動機はある願望、すなわち「死に瀕している個体の、人類の回復の願望」である、と考えるのは見当ちがいのことであろうか。「聊齋志異」における性の描写は、作者の死に対する恐怖心の顕現であると言えるのではあるまいか。それが当人にはっきりと意識され自覚されていたかどうかは、もとより問題ではない。ここで、孫述宇氏が「一般の人のいいかげんな見解では、この書物（「金瓶梅」を指す一引用者）の特色は、ベッド・シーンであるとするけれども、それはベッド・シーンが<sup>ぼんかん</sup>晩明文学では日常茶飯事であることを知らないの<sup>注60</sup>であって、死こそが金瓶梅の作者の独特の関心事なのである」と指摘されたことを付け加えておいていいであろう。

私は欧州的思考法に一向になじめず、かの地の文化状況に関しては、白紙の状態であるが、性と死の関係は、いわば常識に属する事柄らしい。再び澁澤龍彦氏によれば、「エロティシズムと死との結びつきを、その独創的な理論の中核に据えたのは、先年死んだ、フランスの哲学者ジョルジュ・バタイユであって、彼の理論によれば、動物と異った人間独自の性的活動に伴うエロティシズムは、死に浸されているところに特徴がある<sup>注61</sup>」ということであり、「性活動は、不安を掻き立てる死のイメージにわれわれを釘付けする」と書いたのは、当のジョルジュ・バタイユ氏である<sup>注62</sup>。

文字による性描写と実際の性活動とは、もとより別の次元の事柄であるけれども、「性と死は、深い関連性を持つ」、この命題は、成長期に死を日常体験として持った「聊齋志異」の作者にとっても、あてはまるものではあるまいか。

独り是れ子夜<sup>しやはい</sup>焚々たりて、灯昏くして蕊<sup>ひくら</sup>せんと欲するとき、蕭<sup>しつ</sup>蕭<sup>しつ</sup>瑟々たりて、案<sup>つぐえ</sup>冷やかにして氷るか<sup>注63</sup>と疑うとき、腋を集めて裘と為して、妄りに幽冥の録を続

け、白に浮べて筆を載せて、<sup>わが</sup>僅かに孤憤の書を成す。寄託すること此の如く、亦た悲しむに足る。ああ、霜に驚く寒雀は、樹を抱いて温み無く、月を吊う秋虫は、欄<sup>よ</sup>に<sup>みずか</sup>俛りて自ら熱す。我れを知る者は、其れ青林黒塞の間に在るか。

これは、既に一部引用した「聊齋自誌」の結びの文であり、康熙己未、即ち康熙18年（1679、作者40歳）の自記が付いている。上の文にみられる、うす暗く、ひやりとした調子は、彼の識域下に潜む、死に対する、恐らくは生理的な恐怖感のようなものをも考慮に入れることによって、一層明瞭に理解できるのではあるまいか。末尾の「我れを知る者は、其れ青林黒塞の間に在るか」という一文は、とりわけて強烈である。この文は杜甫の詩「李白を夢む」（2首其の1）の、

魂来れば楓林青く  
魂返れば関塞<sup>注64</sup>黒し

に基づくものであって、杜詩の「魂」は、杜甫の夢の中に忽然と現われ出た、ある不吉な予兆を示す李白の浮遊した魂である。蒲松齡にとって、「我れを知る者」である「青林黒塞の間に在る」ものとは、魂を喪失した肉体一鬼（死者）に他ならない。「我れを知る者は其れ鬼か」。この表現には恐らく、孔子の言葉「我れを知る者は其れ天か」（「論語」巻7『憲問』第14）が、シニカルにひびいており、私は考えているが、死者こそ己れの理解者というこの告白は、「聊齋志異」を公刊するに当って（その後も書き継がれたが）、己れを理解しない生者に対する、押えがたい憤りを表明するための文学的レトリックであって、死そのものへの憧憬を述べたものではないことは言うまでもない。ちょうど孔子が天そのものになることを願っているのではなかったように。最も肝腎なことは、彼が敢て選んで使用したこの一句の中にも、魂の喪失者一死のイメージが、漂っているということである。

「我れを知る者は其れ鬼か」と言った蒲松齡にとって創作とは、己れに纏わり付いて離れない死の亡霊との、ひそかな格闘であった、と私は考えるのである。

最後に、私はもう一度、冥界から我々を見守っているやも知れぬ聖人孔子の言葉を引用して、この自由無碍な論稿の円環を、曲りなりにも閉じなければならない。

「君子に三畏有り。天命を畏れ、<sup>たいじん</sup>大人を畏れ、聖人の言を畏る。小人は天命を知らずして畏れざるなり。大人に押れ、<sup>しょうじん</sup>聖人の言を侮る」(「論語」卷8『季氏』第16)<sup>注⑨</sup>。この論稿において、しばしば暗示しておいたように、「聊齋志異」は見方によっては、孔子の教えに対する挑戦であったと考えられないことはないが、「天命」・「大人」・「聖人の言」を畏れぬ、大それたこの論稿が、少なくとも「小人」の空恐しい<sup>ぞれ</sup>戯言にはあらざることを、ただひたすら願って、私は擱筆することにする。

## 注釈

- ①「聊齋志異」が全文文言でないことについては、前野直彬「聊齋志異」の言語(大阪市立大学中国文学研究室編「中国の八大小説」(東京 平凡社 昭和40年6月15日)所収)を参照せよ。
- ②本稿に引用した「聊齋志異」の原文は全て、張友鶴輯校「聊齋志異 会校会注会評本」(中国古典文学叢書 上海古籍出版社 1978年4月新一版)による。
- ③「中国小説史略」第22篇『清之擬晋唐小説及其支流』。
- ④「漢書」卷30『芸文志』
- ⑤「四部叢刊初編縮本」17頁下段。但し原文には、「口給」の「口」字はないが、その他のテキストによって補った。
- ⑥岩波新書(東京 岩波書店 1986年8月20日)11・12頁
- ⑦「礼記」卷19『大学』第42(「四部叢刊初編縮本」181頁下段)。
- ⑧『<聊齋志異>関于婦女的解放思想及其矛盾』(山東大学蒲松齡研究室編「蒲松齡研究集刊(第一輯)」(齊魯書社 1980年, 濟南)所収, 19頁)。
- ⑨『恐怖の詩情』(「澁澤龍彦集成Ⅶ」)(桃源社 昭和45年)411頁上段)。
- ⑩この訳文は、増田渉・松枝茂夫・常石茂訳「聊齋志異 上 中国古典文学大系40」(東京 平凡社 1971年4月25日)から転用させてもらった。
- ⑪フロイト著・高橋義孝訳「夢判断」(「フロイト著作集2」(人文書院 1968年)102頁下段)。
- ⑫フロイト著・懸田克躬・高橋義孝訳「精神分析入門(正)」(「フロイト著作集1」102頁上段)。
- ⑬「蒲松齡研究集刊(第二輯)」(齊魯書社 1981年・濟南)所収。
- ⑭以下に何満子氏の原文(150・151頁)を掲げる。
  1. 揭露封建統治機器对广大人民的压迫和剝削, 以及人民在悲惨处境下的挣扎和抗争。

2. 以曲折隱晦的筆法, 宣泄他的民族思想。
  3. 抨擊科舉制度对知識分子心靈的殘害。
  4. 歌頌大胆的戀愛和青年男女的自由婚姻, 贊揚忠貞的和美滿的愛情, 主張性格和興趣相投的結合。
  5. 反映當時社会生活中, 特別是農村中的倫理・道德方面的問題, 尤其是父子・兄弟・夫婦之間的各種爭執。
- ⑮「唐代伝奇 新釈漢文大系44」(明治書院 昭和46年9月25日)158頁。
  - ⑯「藝文研究・第18号」1964年。
  - ⑰R・H・ファン・フーリック著・松平いを子訳「古代中国の性生活」(東京せりか書房 1988年1月20日)65頁。
  - ⑱銀鵬程・張火慶共著「中国小説史論叢」(台湾学生書局 中華民國73年6月)300頁。
  - ⑲「蒲松齡伝」(秋山書店 昭和51年10月31日)151頁。
  - ⑳小山清「風貌」(桂英澄編「太宰治研究Ⅱその回想」(東京筑摩書房 昭和53年6月15日)所収)に「太宰さんの枕の上には、田中貢太郎訳の『聊齋志異』の原文の箇所がひらかれてあった」とあり、太宰が利用したのは、「支那文学大観」第12(大正15年)に収録された、公田進太郎注・田中貢太郎訳「聊齋志異」であったようだ。
  - ㉑『関于<神・鬼・人>—<創作回憶録>之五』(「中国当代文学研究資料 巴金專集1」(江蘇人民出版社 1981年)所収)625頁。
  - ㉒巴金「文学生活五十年—1980年4月4日在日本東京朝日講堂講演会上的講話」(「中国現代文学史資料匯編(乙種)巴金研究資料 上卷」(海峽文芸出版社1985年)所収, 187頁)
  - ㉓「日本文学研究資料叢書 白樺派文学 有島武郎 武者小路実篤」(有精堂 昭和49年)所収。
  - ㉔ルース・ベネディクト著 長谷川松治訳「菊と刀 日本文化の型」(現代教養文庫 1967年)256頁。
  - ㉕同上書 193頁。
  - ㉖「太宰治全集6・筑摩全集類聚」(筑摩書房 昭和53年11月20日)399頁。
  - ㉗同上「太宰治全集10」343頁。
  - ㉘平野謙「太宰治論」(奥野健男編「太宰治研究 I その文学」(筑摩書房 昭和53年6月15日)所収, 99頁上段)。
  - ㉙奥野健男「太宰治『お伽草子』解説」(新潮文庫 昭和47年3月15日)328頁。
  - ㉚同上。
  - ㉛巴金著「神・鬼・人」自記(香港南国出版社印行)。
  - ㉜山内祥史編「年譜」(桂英澄編「太宰治研究 II その回想」(筑摩書房 昭和53年6月15日)所収)。
  - ㉝太宰治「晩年」所収の『猿ヶ島』(前掲「太宰治全集1」98頁)。
  - ㉞吉川幸次郎注「詩経國風 上」(中国詩人選集 第1卷 岩波書店 昭和33年3月20日)。
  - ㉟前掲「蒲松齡研究集刊(第1輯)」所収, 264頁。
  - ㊱郷宗良「対<蒲松齡与陳淑卿>一文の幾点質疑」(「蒲松齡研究集刊(第3輯)」(齊魯書社 1982年・濟南)所収)を参照。
  - ㊲前掲(注⑲)「蒲松齡伝」116頁。
  - ㊳前掲書(注⑱)302頁。



- ②9 両人の交流を示す一例として、王士禛に「聊齋志異題辭」、蒲松齡に「答王司寇元亭先生見贈」と題する詩がある。
- ③0 「清代史料筆記叢刊 池北偶談」下冊卷21『談異二』（中華書局 1982年1月）所収。
- ③1 清・汪啓淑「水曹清暇錄 卷10」（王利器輯録「元明清三代禁毀小説戯曲史料」（上海古籍出版社 1981年2月）所収379頁）に、「山左蒲留仙（蒲松齡を指す一引用者）、好奇成癖、撰聊齋志異、後入棘閣、狐鬼群集、揮之不去、竟莫能得一第」とある。
- ③2 「世説新語」卷下之下『排調』第25（「四部叢刊初編縮本」129頁上段）。董狐は春秋時代の良史の名。
- ③3 注①を参照。
- ③4 小横香室主人編「清朝野史大観」（上海書店 1981年）巻11所収。23頁上段。
- ③5 路大荒編「蒲柳泉先生年譜（1957年重訂）」（「蒲松齡集」〈上海古籍出版社 1986年4月〉所収）を参照。
- ③6 「清朝の制度と文學」（みすず書房 1984年）421頁。
- ③7 前掲（注③5）「蒲松齡集」巻8。
- ③8 前掲（注③5）「蒲柳泉先生年譜」。
- ③9 同上。
- ④0 「岩波講座 世界史4 古代4 東アジア世界の形成I」『11 後漢王朝と豪族 一 赤眉の乱』（岩波書店 1970年）。
- ④1 『「聊齋志異」の作者と時代』（大阪市立大学中国文学研究室「中国の八大小説」（平凡社 昭和40年6月15日）所収）。
- ④2 文学古籍刊行社出版及発行「金瓶梅詞話」（1957年11月北京）。
- ④3 「明人清人今人評金瓶梅」（朱一玄編「金瓶梅資料滙編」（南開大学出版社 1985年10月）中の編者注引）。
- ④4 前掲「中国の八大小説」所収の藤堂明保・伊藤漱平『近世小説の文学・言語とその時代』29頁。
- ④5 「竹青」（前掲「太宰治全集6」387頁）。
- ④6 游国恩等主編「中国文学史 四」（人民文学出版社 1979年北京）227頁。
- ④7 前掲「蒲松齡集」巻10。
- ④8 「安部公房全作品6」（新潮社 昭和47年）248頁上段。
- ④9 「痴愛、李瓶児」（胡文彬編「『金瓶梅』的世界」（北方文艺出版社 1987年2月）所収、224頁）。なお、「聊齋志異」中の男女の愛情が、例えば『桑生』のごとく、両者の性愛の結晶である子供という、後に断絶することなく継続してゆく、確実な生命を伴って成就されていることは、たいへん示唆的である。はからずも、同じく性愛を題材にしている、この点こそが、「金瓶梅」と決定的にちがうところである。周知のごとく、主人公・西門慶には、第6夫人の李瓶児との間に、一子官哥が出来たが、官哥は1歳2ヶ月で夭折してしまう。そして、「死に瀕している者を連れさる他者は、先に死んでいる親戚（しばしば母）、配偶者、最近死んだ知りあいとして現われることが最も多い」ということだが、面白いことに幻視に悩まされる李瓶児が、死ぬ少し前、彼女の元の夫・花子虚が、彼女の夢の中に官哥を抱いて現われ、彼女と共に暮らそうと、しきりに彼女を招き寄せる場面がある（第62回）。官哥は西門慶の子にあらず、と作者は言っているかのようで

ある。

また西門慶が死んだのと同じ日に、正妻の呉秋月が孝哥を生むが、孝哥は15の春に出家してしまう（第100回）もっとも、西門慶には、先妻陳氏との間に生まれた娘が結婚しているが、彼女が夫の陳経済との間で子を儲ける気配は、全然ない。かくて西門慶には、跡継ぎが絶えてしまうことになるのである。子孫が途絶えることは、最大の不幸(孝)であることを思えば、西門慶のこの寡産それによる子孫断絶は、清水茂先生の言葉を拝借すれば、「酒色財氣の化身、『養生』道にうごめく西門慶」（清水茂『『金瓶梅』における人間性』（「語りの文学」（筑摩 昭和63年）所収）的過剰な生活に対する、作者の無言の批判であろう。両者は、同じく死に対して関心を抱きながらも、その関わり方は、深いところで全くちがっていたと言わなければならない。

- ⑤0 フォン・フランツ著・氏原寛訳「夢と死 死の間際に見る夢の分析」（人文書院 1987年）108頁。
- ⑤1 「エロス、性を超越するもの」（澁澤龍彦集成II）（桃源社 昭和45年）4頁下段・5頁上段）。
- ⑤2 G・バタイユ著 湯浅博雄・中地義和訳「エロティシズムの歴史」（哲学書房 1987年）116頁。
- ⑤3 前野直彬氏は、前掲書「蒲松齡伝」の中で（132頁）、「『聊齋志異』を「孤憤の書」と称したのも、単に不遇な文人の嘆息のみでなく、一族の中でもほとんど孤立せざるを得なかったことから生ずる憤りをこめての表現ではなかったかと思われる」と述べられた。
- ⑤4 「分門集註杜工部集」巻3「夢」（「四部叢刊初編縮本」93頁下段）。
- ⑤5 本稿に引用した論語は全て、「四部叢刊初編縮本」中の「論語集解」（上海商務印書館縮印長沙葉氏藏日本覆刻古卷子本）による。

1989.1.3 記

# 「……………」の美学

## 高木 真理子

日本がかつてなかったほどの変貌を遂げた明治・大正・昭和。この三つの時代を創作活動の舞台とした劇作家、久保田万太郎の戯曲における独特な文体「……………」について考察する。

### 1

久保田万太郎は、1889年（明治22年）に東京浅草田原町に生まれた。1911年（明治44年）に処女作『遊戯』を発表し、同じ年に『プロローグ』が懸賞募集に当選したことでその才能を認められ、劇作家としてスタートしたのである。

万太郎の作品は、郷土である浅草周辺の下町に題材を求め、そこに生活する人々の義理人情や情緒をいつくしみ、独特の詩情あふれる作品を書いている。また、雨の音・風の音・虫の声・チャルメラの音など、季節季節の風物が独特のムードをかもし出している。

私は以前、別役実の文体「……………」と万太郎との比較研究した際、別役劇を観念劇とし万太郎劇を写実劇として考えていた。しかし臼井吉見氏が書いた「久保田万太郎の世界」<sup>(1)</sup>を読んでからは、写実劇と簡単にかたづけられることは出来ない世界だと気づいた。

「久保田万太郎文学というものは、大へん狭い世界ですが、そうかといって、浅草に行けばどこにでもころがっているというようなものではありません。〔中略〕ひどく頑固で片意地な人間の気質と感覚——それらをひっく

るめた、その人の人生によって、つくり出された世界であることはまちがいないということです。」

明治生まれで浅草育ちの万太郎だから、作品の題材を浅草周辺の下町の人々に求めたことは自然なこととっていたが、年譜を調べると、万太郎の代表作である浅草の代用学校を描いた『大寺学校』が執筆される以前に、大正12年（1923年）の関東大震災で万太郎の描く浅草はほとんど消えてしまっていること。また、その時から浅草に住まなくなったこと。さらに言うなら、第2次世界大戦で戦災にあい、もう昔の浅草はなくなったにもかかわらず、万太郎は亡くなる1963年（昭和38年）まで浅草の人々を描き続けたのはなに故なのか。そして浅草の人々と風土を描いた戯曲には、明治44年作の『暮れがた』に始まり『水のおもて』『宵の空』『ひとりむし』『祭の出来事』『雨空』『四月盡』『心ごころ』『短夜』『あぶらでり』『冬』『夜鴉』『燈下』『大寺学校』『一周忌』『ゆく年』『みをつくし』『かどで』『夜長』『はくじやうもの』『螢』『月』『萩すゝき』『町の音』『浅茅生』『月の下』『くさまくら』昭和29年作『舵』に至るまで以上の作品がある。この作品の数を見ても万太郎のこだわり方は、ひどく頑固なものであるといえる。

考察するに、万太郎は浅草周辺の下町で生活する人々を描くことにより、そして日本人の心情を表現することによって日本の土壌に根ざしたドラマツルギーを確立しようとしたのではないだろうか。このことは日本の近代劇の成立と関係しているので、この点についても触れな

ければならない。

## 2

1868年の明治維新により、徳川封建体制は崩壊し天皇制新政権が樹立され、“近代化”へと歩み出した時、演劇の近代化も始まった。日本全体の近代化が、まずヨーロッパの形式の模倣から出発したように、近代劇も同様に形式の模倣にとりかかった。しかし、1887年にパリの自由劇場創立を契機に始まったヨーロッパの近代劇運動は、過去の演劇を否定して出発したのだが、日本の近代劇運動は、過去の演劇（歌舞伎や能など）と本質的な対決を経ることなしにそのままヨーロッパ近代劇を移植する方法を取った。

こうして、1909年（明治42年）市川左団次・小山内薫の自由劇場によるイプセン作品『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』の試演で日本の近代劇は出発したのである。しかし強引な近代化の為に、ヨーロッパ近代劇のドラマツルギーや思想はおきざりにされ、形式的な戯曲作法として日本に移植された。こうして異質な近代劇にぶつかった日本の作家達は、ヨーロッパ近代劇の本質を見極めることなく、そのスタイルを真似ることと翻案することのみに奔走した。イプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』が日本にもたらしたものは、想いとはずぐに言葉であり、思想とは語られるものだという西洋劇のドラマツルギーであった。そうしたヨーロッパ近代劇の影響をのがれ、自らの劇的世界を断固として守り通したのが万太郎だったのではなからうか。彼のドラマツルギーは、語らないこと・沈黙することで自分の世界を創っていったのではないだろうか。

## 3

このことを明らかにする為、西洋劇との比較方法で検証したいと思う。比較の戯曲としては、万太郎の代表作である『大寺学校<sup>(2)</sup>』とチェーホフの『桜の園<sup>(3)</sup>』を取り上げた。その理由として、前者は学制改革による私塾の閉鎖、後者は貴族階級の没落を描いており、まずテーマか

ら“時代の流れに押しひしがれる者の悲しさを描いた作品”として類似点が多いこと。次に、築地小劇場で両作品とも近い時期に上演されていること。

『桜の園』 初演1925年（大正14年2月）

再演1927年（昭和2年3月）

『大寺学校』 1928年（昭和3年11月）

仲木貞一氏による「『桜の園』を観る」と題する劇評では「『桜の園』は、最早すつかり日本の物になり切つてゐる。それ程この作の内容は、ぴたり日本人の心にあてはまるのである。この中の何の人なりの思想感情でも、みなわれわれどうかんきようめいでき。その意味で、この作は、頗る日本的とも云へるのだ。」

また『大寺学校』については、戸板康二氏による『昭和と文学全集30』<sup>(5)</sup>に書かれた解説では「昭和三年十一月、小山内薫の築地小劇場に於て初演されて以来、近代戯曲の中で、すでにゆるぎない古典の地位を與へられてゐる作品である。築地座で再演され、戦後歌舞伎俳優（尾上菊五郎、中村吉右衛門）によつても演じられた。

全編を通じて、絃楽器の旋律が鳴りわたつてゐるやうな戯曲である。新劇が翻譯劇の時代から創作劇の時代へ入ろうとする頃に得た傑作といへよう。」以上のことから、比較の場面を数ヶ所取り上げ、具体的に証明してゆくことにしたい。

まず、それぞれの作品を簡単に紹介すると、『桜の園』 喜劇四幕。

主人公のラネーフスカヤ夫人は昔の華やかだった貴族生活に甘え、現実の生活苦を理解しなかった。その為に土地や桜の園を手放さざるを得なくなった彼女の悲劇。（作者は、作品を喜劇として書いている。作品に登場する人々は、くいちがったり歪んだりして生きている。その点において作品の全体は喜劇である。資料としての戯曲は、築地小劇場で上演した米川正夫訳<sup>(6)</sup>のものである。）『大寺学校』 四幕二場。

時代は明治末期。東京浅草の代用学校である大寺学校は、近くに公立学校が開校されることにより廃校を迫られる。去りゆく明治、来たるべき大正。その二つに時代の間で昔の義理や人情を重んじて生きてきた大寺校長の悲劇。

## (1) 人物の対立場面の比較

『桜の園』第2幕。ラネーフスカヤ夫人と兄のゲーエフと商人のロパーヒンによる会話。

ロパーヒン お宅の領地は物持のデリガーノフが買はうとしてゐます。何でも自分で競賣に出掛けて来ると云う話ですよ。

夫人 あなたどこから聞いて来ました？

ロパーヒン 町でもっぱら評判です。

ゲーエフ ヤロスラーヴリの伯母さんが送ってやると約束したけど、いつ幾ら送ってくれるのか、かいもく分らないんだ……

ロパーヒン いくら送って下さるでせう。十萬ルーブリですか？ 二十萬ですか？

夫人 まあ……一萬ルーブリか一萬五千ルーブリ、それくらゐが關の山よ。

ロパーヒン 失禮ですが、あなた方のやうなふはふはした、事務にうとい奇妙な方には、これまで一度も出つくしたことはありませんよ。わたしはお宅の領地が賣られようとしてゐるつて、ロシア語で申し上げてるんですよ。それだのにあなた方は、まるで分らないやうなご様子なんですからね。

夫人 一體どうしたらいいんでせう？ 教へて下さいな。

ロパーヒン わたしは毎日お教へしてるぢやありませんか。わたしは毎日おなじ事を言つてるんですよ。この桜の園も領地もぜひ別荘地に貸し出さなきやなりません。それも今すぐ、少しも早くしなきや駄目なんです——競賣はもう目の前に迫つてゐますからね！ こゝをよく合點して下さい！ 一思ひに別荘にすると云う決心をして下さい。さうすれば金は幾らでも貸す人があります。あなた方はそれで助かるのです。

夫人 別荘、別荘客——それは失禮ですが、あんまり俗ですわ。

ゲーエフ わたしも全然お前に同感だ。

ロパーヒン わたしは泣き出すか、どなり出すか、それとも

卒倒するかしさうです。我漫が出来ない？ あなた方のお陰でへとへとになつて了つた！

『大寺学校』第4幕。大寺学校の住居。

大寺校長と光長先生がお酒を飲みながら。

光長 いえ、市の學校の近々いよいよ出来ることになつたといふ……

校長 どこに？ (猪口の手をとめる)

光長 それが。——それが、いえ、「魚吉」の……

校長 「魚吉」のどこに？

光長 「魚吉」のいまをりますあとに……

校長 だって、君、あすこは。——あすこの地面は……

光長 「魚吉」のもんださうで。——それを市がいい値に買上げたんだせうで……

校長 ……………？

光長 そのために、「魚吉」では、廣小路のほうにいまよりもつと手廣い店をみつけたとかつけてゐるとか……

校長 (急にわらふ) そんなことはない。——それはうそだ。(飲む。——すぐ、また、あとをつぐ)

光長 (さそはれて) いえ、それは。——わたくしも、それは……

校長 假りにもそんなことがあれば、最初にわたしのところへ来るはずだ。——かういふ話があるとまづわたしのところへさういつて来るはずだ。——それが何ともいつて来ない。——それがたしかな證據ぢやアないか……

光長 (拍子抜けのしたやうに) へえ……

校長 そんな馬鹿なことがあるものか。——そんなことをしたら、わたしが。——みすみすこの學校が。………… (打捨るやうに) そんなめツたな眞似をする七藏ぢやアない…………

市に土地を賣った「魚吉」の七藏は、作品には登場しない。「魚吉」と校長の關係については、第1幕・2場とこの第4幕で話される。校長が読み書きを教えた七藏だから義理人情をわきまえていと信じたい思いで酔うほどに飲む。

以上の場面を比較すると、西洋のドラマツルギーは対立を基本としている。対立的立場にあって、感情を面と向って表出するのに対して、万太郎のドラマツルギーは「魚吉」が登場しない様に、対立する人物を同一舞台上に登場させることを極力避けている。感情は言葉にならず、語らないことでその内的葛藤を表出しようとしている。

## (2) 主人公が本心を語る場面の比較

『桜の園』第3幕。桜の園の競売結果を待っているラネーフスカヤ夫人と大学生のトロフィーモフの会話。

トロフィーモフ けふ領地が賣られようが賣られまいが、同じことぢやありませんか？ そんなものとは疾うの昔に手が切れてるんですよ。もう元へ返りやうはありません。道は草で埋つて了りました。ねえ、奥さん、落ち着いて下さい。もう自分で自分を欺くことは要りません。せめて一生に一度くらゐ、眞實をまともに視つめなくちや駄目です。眞實つてなあに？ あなたはどこに眞實があつて、どこに偽りがあるかご存じですけど、わたしはまるで盲になって了つたやうに、何一つ見えないんですの。あなたはどんな大きな問題でも、どんどん解決してお了ひになりますが、それはあなたがお若いせゐぢやないでせうか？ あなたがその問題を自分で苦んだ事がないからぢやないでせうか？ あなたは勇ましく行く手を見つめてあつしやるけれど、それはあなたの目に何一つ恐ろしいものが見えないために、そんなものを期待してあつしやらないからぢやないでせうか？ 人生といふものがあなたの若い目から隠されている——つまりそのせゐぢやないでせうか？ あなたはわたし達より勇敢で、潔白で、深刻です。けれどまあ、よく考へて、ほんの爪の垢ほどでも寛大な心持になつて頂戴、わたしを可愛さうだと思つて下さい。だつて、わたしはここで生れたんぢやありません

か。わたしのお父さんもお母さんも、お祖父さんもここで暮したんですよ。わたしはこの家が懐かしくてたまらないの。この櫻の園がなくなつたら、自分の生活の意味も分りませんわ。どうしても賣らなきやならないのなら、わたしも邸と一緒に賣つて頂戴……

『大寺学校』前述の続きで、大寺校長と光長先生の会話。

校長 君、飲まうぢやアないか。——今度一度、峰君と三人でしみじみ飲まうぢやアないか……

光長 飲みませう！——それは面白い。——いゝえ、それは面白い……

校長 峰君、来るだろうね？——来てくれるだらうね？

光長 來ます。——きつと來ます。——喜んできつと來ます……

校長 わたしは好きなんだ。——わたしは峰君が好きなんだ。——だのに、わたしは、峰君とあんな氣不味いことをしたんだ。

光長 いゝえ、峰さんは。——峰さんは先生を誤解してをりました。——たしかにさうでした。——が、あとになつて。——あとになつてそれが分りました。

校長 それでいい、——分つてくれれば、それでいい。——人間は、君、みんなもちつもたれつだ。

光長 全く。——それはもう全く……

校長 もちつもたれつ相生の。——もちつもたれつ相生の、松と松とのわかみどりだ。——實際だよ。——ほんたうだよ……

第1幕で、ある生徒のことで校長と意見が合わないと学校をやめた峰先生のことを話している場面。チェーホフのラネーフスカヤ夫人は語ることで本心を表出しているが、万太郎の世界は、本心を語らないことで生粋の義理と人情を尊重した世界を表現している。

## (3) 決定的に違う最後の描き方の比較

『桜の園』

夫人 もう一度お名残に壁や窓を見ませう！この部屋

は亡くなったお母さまが、よく好んでお歩きになったものだわ……

ガーエフ 妹、妹！……

アーニヤの聲 ママー！……

トワイモフの聲 おう！……

夫人 今ゆきますよ！……

兩人退場。

舞臺空虚。方々の戸に鍵をかける音が聞えて、やがて馬車の動き出す響。邊りはしんとする。静寂の中に木を打つ斧の鈍い音が、淋しくもの悲しく響き渡る。

人の足音がして、右手の戸口からフィルスが現れる。いつもの通り背廣服に白いチョッキを着、足には上靴をはいてゐる。病氣。

フィルス (戸に近寄つてハンドルを廻す) 鍵が掛つてる。行つて了つたんだ。〔中略〕手前は精も根もありやしねえ、何ひとつ残つてやしねえぞ……ええ、この出来損ひめ！（横になつたまま、身動きもしない）

どこか遠くの方で、まるで何か天から落ちたやうな、<sup>つる</sup>弦の切れたやうな物悲しい音が聞えて、やがて次第に消えて行く。静寂。ただ遙かな櫻の園で、木を打つ斧の音が丁々と聞えて来る。

——幕——

### 『大寺学校』

校長 一つ聞かせようか、わたしの浄瑠璃を……？

光長 あなたが？ (校長の顔を見る)

校長 かうみえても、君、わたしのは上方仕込だよ。

光長 うかがいませう。——それは是非うかがいませう……

校長、眼を閉ぢてうたひ出す。——思いもよらない美音……

校長 ……ためかやいまは冬枯れて、すすき尾花はなせれども、世を忍ぶ身のあとやさき、人目をつつむ頬かむり、かくせど色香梅川が……

……光長、おなじく眼を閉ぢて聴く。

間。

校長 いけない。——久しくやらなかつたらまるで聲が出ない…… (銚子をとつてつぐ。——出ない) 何だ、おつもりか……

〔中略〕

光長 さがみやへ行つて、一升すぐ持つて来るやうに申しつけて來ます。

校長 それは、君……

光長 いいえ、よろしい。——わけアありません。

校長 しかし……

光長 いいえ、よろしい。——大丈夫。——大丈夫……

光長、そのまま臺所から出て行く。——校長、障子のそばまで立つて行く。

間。

校長、ふらふらとまたもとへ返る。——それぞれ空いた銚子を未練にもう一度づつふつてみる。あきらめる。

校長 (眼を閉じてまたうたふ) わしが父さま母さまは、京の六條の珠數屋町……  
……ぐたりとした感じ。

間。

校長、横になるともなく横になる。——くどくど何かつぶやくやうにうたひながらそのままうとうとする、——眠る。……

間。

——幕——

幕切れのト書きだけを比較すると、

『桜の園』 ただ遙かな櫻の園で、木を打つ斧の音が丁々と聞こえて来る。

——幕——

『大寺学校』 くどくど何かつぶやくやうにうたひながらそのままうとうとする、——眠る。……  
間。 ——幕——

『桜の園』では、ラネーフスカヤ夫人が5年ぶりにわが家へ帰ってくるころから始まり、最後には領地が完全に他人のものになり、もう帰る家が失くなったことを暗示して終わる。それに対して『大寺学校』では、大寺

校長が浄瑠璃をうたいながら眠ってしまうところで終わる。学校は、そして校長はどうなるのかは暗示されずに終わる。大寺校長の悲しみを魚吉や変わりゆく時代に向って問うのではなく“…… 問。——幕——”とある様に劇的なシチュエーションを避け、何も語らないことで亡びゆく時代への詠嘆を表現している。

## 4

以上、チャーホフの『桜の園』と万太郎の『大寺学校』を比較してわかったことは、万太郎のドラマツルギーは語らないこと・沈黙することの劇的な有効性を日本の近代劇に取り込んでいったことである。語らねばならないこともあるだろうが、それよりも語らないこと・沈黙することで、生きている人間の呼吸（いき）の重要性を表現したのではないだろうか。それが独特な文体「……」を生んだのである。

また、万太郎は江戸時代まで続いてきた伝統演劇もっている“沈黙”の有効性を引き継ぎ、明治・大正・昭和と作品を書き続けることでその世界を継承したのである。そしてその世界として浅草を選び、そこに生きる頑固で一徹な人間の気質を描くことによって独自の世界を確立したのである。

『大寺学校』が上演されるにあたり万太郎は次のように語っている。

「公募戯曲の選者として『プロローグ』を發見、「太陽」でこれを紹介して下さった小山内先生は、昭和三年の十一月、築地小劇場劇團主事として同劇場にこの作を採用、上演して下さいました。この時以来である、わたくしの作の決して“<sup>レーゼ・ドラマ</sup>讀む戯曲”でないことの間に分つたのは。……うそのような話だがほんとうである。……戯曲を書きつづける限り、だから、わたくしは、小山内先生からうけたこの策勵を忘れてはならないのである。」<sup>(7)</sup>

最後にもう一つ、万太郎が俳人であることを忘れてはならないと思う。言葉をおしみ、意味づけを排することに徹した俳句は、わずか17文字の小宇宙であるが、その世界は、また、無限の広がりをもっている。万太郎は俳句の世界を演劇の世界に取り入れることで、小宇宙を創

り出したのである。

「……」の世界は、映画・テレビとメディアの違いはあるが、小津安二郎や倉本聰に受けつがれ、色あせることなく今日まで生き続けている。

湯豆腐やいのちのはてのうすあかり

(久保田万太郎 晩年の句)

——幕——

### 〔註〕

- (1) 『久保田万太郎回想』 (中央公論社・1964年)。
- (2) 『現代戯曲選集6』 (白水社・1955年)。  
築地小劇場第80回公演。昭和3年(1928年)11月5日～25日、  
演出・青山杉作。
- (3) 1904年(明治37年)モスクワ芸術座によって初演。  
本邦初演は、大正4年(1915年)近代劇協会によって帝劇にて上演。  
次は、大正13年(1924年)新劇協会によって帝国ホテル演芸場にて上演。  
3度目は、築地小劇場第12回公演。大正14年(1925年)2月1日～10日。  
演出・小山内薫、翻訳・米川正夫。  
築地小劇場第59回公演(再演)。昭和2年(1927年)3月4日～20日。  
演出・翻訳者は前回と同じ。
- (4) 『演芸画報』 (演芸画報社・1927年4月号)。  
築地小劇場第59回公演の劇評。
- (5) 『昭和文学全集30』 (角川書店・1954年)。
- (6) 『近代劇大系14』 (近代劇大系刊行会・1925年)。
- (7) 『現代日本戯曲選集6』 (白水社・1955年)。  
大木直太郎の解説より。

# 大学生の性行動に影響を及ぼす要因研究

—— 性経験か性差か ——

松 谷 徳 八

## 問 題

最近のわが国の青少年の性行動にかかわる問題は、性を営利的にとらえるマスコミの影響を受けて急増しているが、今までこの分野の研究はタブー視されてきたためか、医学、生理学的な研究を除いては、性に関する心理学的古典的研究といわれるものはまだ少ないのが現状である（山口，1981，斎藤・川名，1986）。このタブー視されてきた未開拓の分野に先鞭をつけたわが国の青少年の性行動に関する先駆的研究としては、総理府青少年対策本部の委託をうけた日本性教育協会による『青少年の性行動』調査報告（1975，1983）がある。全国レベルで15歳から22歳の学生、生徒を対象にしたこの調査は性意識や性行動の背景を探るためにもうけた①フェイス調査，②生理的な性の発達，③心理的な性の発達，④性的行動の発達，といった4つのパートから構成されている。調査報告は性的発達と性行動の継時的変化を明らかにした性体験率と年齢の分析に重点がおかれ、性的発達や性行動と生育、家庭環境および社会、文化的諸要因との関連の検討が充分とはいえないのが難である。

前記の調査をふまえた同様の調査研究として、東京都の小学5年生から高校3年生の男女、サンプル数8627人を対象に現代っ子の性の実態を明らかにすることを目的とした『東京都小・中・高校生の性意識・性行動に関する調査報告』（1978，1984）と愛知県青少年問題協議会が愛知県内の15歳以上25歳未満の勤労青年、勤労学生、

大学生、短大生及び非行少年の総計2318名を対象にした『現代青少年の性意識と行動に関する研究』（1977）とがあげられる。これらの調査研究に加えて、東京都の15歳から18歳の男女を無作為二段抽出によって抽出された1026人を対象に性意識や性行動の実態と生活環境及び心理的諸変数との関連を検討することを目的とした東京都生活文化局による『大都市高校生の性をめぐる意識と行動』研究（1982）も注目されてよいであろう。なぜなら愛知県、東京都によるこの種の調査研究では、性意識と性行動の実態を明らかにするだけでなく、社会、文化的諸要因との関連をも究明しようとした点で総理府の調査研究より一歩進んだ研究といえるからである。

以上の先行調査研究結果から、性行動と関連する諸要因は、「家庭環境要因」、「学業達成の価値づけ要因」、「社会規範・態度要因」、「パーソナリティ要因」、「社会環境的要因」などの種々の要因であることが示唆された。さらに青少年の性教育に役立つ諸要因を探るためには、これらの調査研究をふまえ、社会、文化的諸要因との関連を究明することに重点をおく必要があると考える。

本研究の目的も、被調査者数も充分とは言えないし、一大学というサンプル上の制約もあるが、大学生の性交経験に影響を及ぼす社会的、文化的、心理的諸要因を明らかにするとともに、その諸要因が性交経験の有無による性経験差によって影響をうけるのか、あるいは性差によって影響をうけるのかを検討することにある。



## 方 法

調査時期は1985年6月末から7月初めにかけての講義時に質問紙法を実施した。その際「研究資料に用います。結果は後日必ず知らせますので正直に記入して下さい。プライバシーにふれることなので、決してのぞかないで下さい。もしのぞいたりしたら試験の際減点します。無記名ですから、安心して感じるままに記入して下さい。終わっても全員がすむまで待って下さい。提出方法は各自が教壇のところの裏向けにして置いてもらいます。プライバシーは守られますので、まじめに回答をお願いします。」と教示した。ただこのような質問内容に対しては自己申告の限界はあるが、教示がゆきとどいたためか、違反者もまじめな回答もなかった。調査対象者はG大の18歳から21歳の男子94名、女子96名。内訳は童貞が59名、非童貞が35名、処女が77名、非処女が19名。総計190名で主として18歳、19歳が分析対象者となる。

分析対象調査項目は、家庭環境要因として、「親に対する自己開示度（自己を他者に開くこと）」、「親への同一視」,「父・母の子に対するしつけの統制度」の4項目。性規範要因として、「コスト・報酬としての女の性経験」,「自立への価値づけ」の3項目。性的態度要因として、「婚前性交に対する許容度」(堀・吉田, 1980),「ポルノ規制」,「性情報接触者に対する価値づけ」の3項目。社会的態度要因として、「娯楽情報接触者に対する価値づけ」,「選挙関心度」,「身体的魅力度」の3項目。キャンパス要因として、「一般教育科目の出席状況」,「大学内生活の満足度」,「大学外生活の満足度」,「友人数」,「高校時代の成績」の5項目。情報パーソナリティ要因としては情報の対応のしかたを測定する「認知スタイル」と情報に対する欲求の強さの程度を測定する「情報欲求志向」の20項目(飽戸, 1974, 1982), それに日本経済新聞社が考案した「情報感覚スタイル」の12項目の小計32項目。最後に属性要因として、「性交経験の有無」,「性別」,「年齢」の3項目。以上総計24変数56項目が分析対象項目。

回答方法は属性要因と情報パーソナリティ要因に関する項目には2件法(“はい” “いいえ”)の強制選択法を

採用。他の項目に関しては3件法, 4件法, 5件法(“全くそうである”から“全くそうでない”)で評定するよう対象者に求めた。

大学生の性行動に影響を及ぼす諸要因を探るために、「性別」と「性交経験の有無」をクロスさせた属性要因を基準変数とし、上記の説明変数すべての平均値( $\bar{x}$ )と標準偏差(SD)を算出した。これらの変数に統計的に有意差がみられるかをt検定によって検証した(片側検定)。なお分散の差が大きすぎて、分散の同質性が守られていないときはウェルチの近似法を用いて検定した。

## 結果と考察

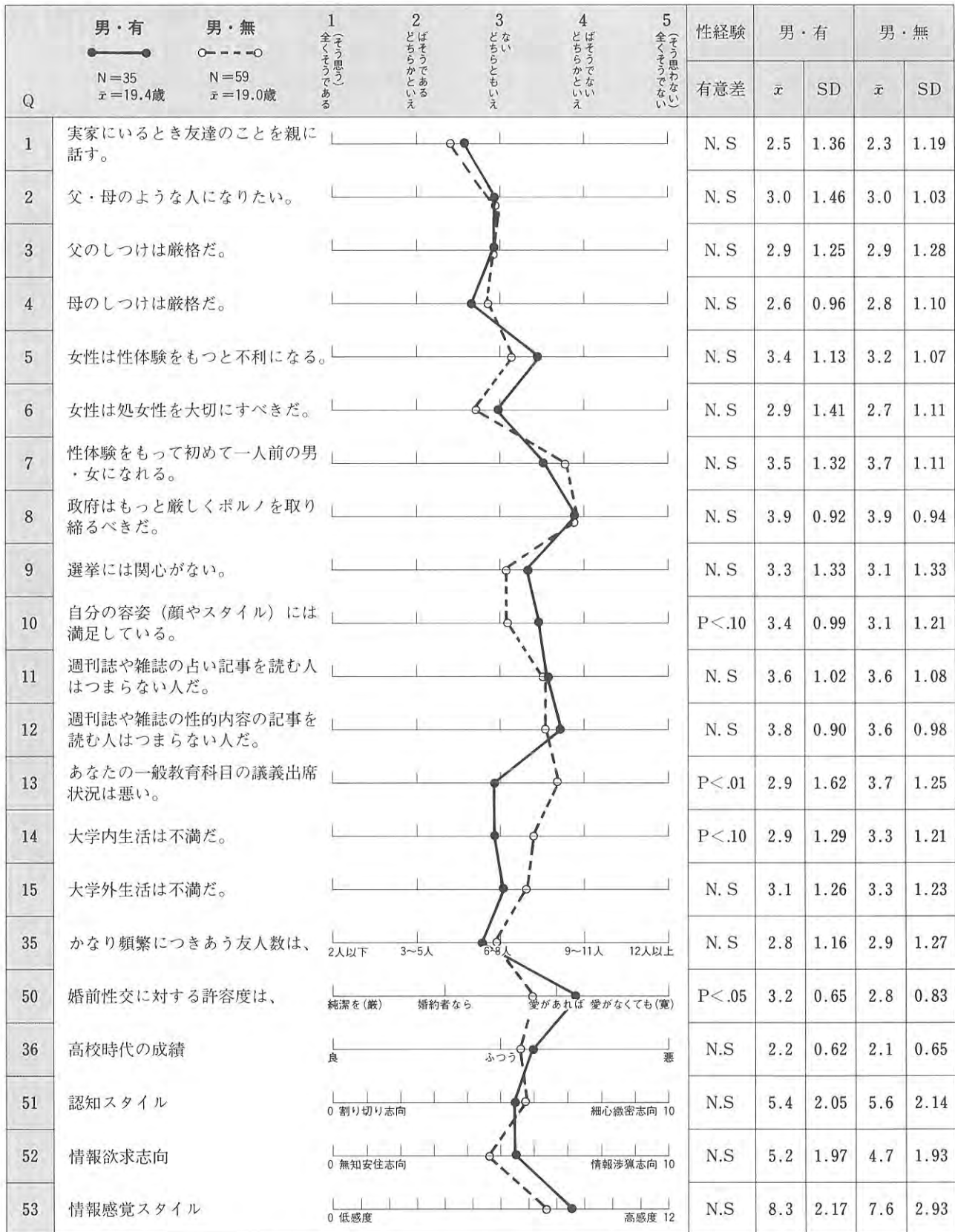
### A. 性交経験の差(性交経験の有無)によって影響をうける要因は何か。

#### ① 童貞と非童貞とが影響をうける諸要因(図1)

全般的にみて、童貞と非童貞とを規定する要因は少なく、身体的魅力要因と学業に対する価値づけのキャンパス要因、それに「婚前性交に対する許容度」の性的態度要因だけである。つまり、童貞は非童貞に比べ、Q10「自分の容姿(顔やスタイル)」( $t=1.36, P<.10$ )には、どちらかといえば満足し、Q13「一般教育科目の講義」( $t=2.49, P<.01$ )に対しても出席状況は非常に良いし、Q14「大学内生活」( $t=1.42, P<.10$ )に対してもどちらかといえば満足している。また、Q50「婚前性交に対する許容度」( $t=2.06, P<.05$ )に関しては、童貞は非童貞に比較して“愛があればよい”と“婚約者ならよい”の中間の立場を示すことから禁欲的な厳しい性的態度をもっていると言えよう。

男子大学生の性行動をかなり規定する身体的魅力要因はまた、対人魅力の重要な規定因でもある。われわれの研究では、身体的魅力の高い者は常に人をひきつけ、異性交際において有利な立場を得ることができるという知見(Walster, E. et al, 1966, Jessor, R. et al, 1983)と反対の結果となった。つまり、身体的魅力の点で不満足な男子大学生が性交渉をもつのである。これは「あせり現象」と言えよう。というのも、初めての性交動機(松谷, 1987)について、非童貞は童貞と比べ「自信をつけたかった」( $t=1.54, P<.10$ ),「友人よりはやく体験したかった」

図1. 男子大学生の性経験有無による各項目の差異



( $t=1.65, P<.10$ ) と回答しているからである。

学業に対する価値づけ要因に関しては Jessor, R.ら (1983), Schofield (1968) の知見と一致している。本分としての学業達成という行動目標をもつか否かで、日本の男女大学生の性行動は規定されるのである。言い換えれば、学業達成への価値づけの低い者や、学業達成に比較して自立への要求の高い者が性交渉を早くもつといった仮説が実証されたと言えよう。

「婚前性交に対する許容度」に関しては、性経験のない男子大学生だけでなく、性経験のない女子大学生も性経験のある大学生と比べ禁欲的で性交に対し厳しい性的態度をもつ傾向がみられたのだが、このことは性規範がどのように内面化されていくかで性経験をもつか否かがきまることを意味している。つまり、家族や性交経験のない準拠集団などの価値基準をとり入れた場合、“結婚までは純潔であるべきだ”とか“婚約者同士ならよい”と考える結果抑止力が働くため性交経験をもたない。しかし、マスコミの性情報や性交経験のある準拠集団の価値基準を選択すれば“愛があればよい”とか“愛のない場合でもよい”といった性交に対するレディネスができる結果、抑止力は弱められ、機会があれば性交渉をもつようになる。また性経験が増えるにつれ、愛志向の性交動機も変化し、興味本位から相手の人格を無視した“愛のない場合でもよい”という自己本位の態度をもつようになるのだろう。

## ② 処女と非処女とが影響をうける諸要因 (図2)

家庭環境要因に関しては、Q4「母のしつけは厳格だ」( $t=2.10, P<.05$ )と認知しているが、処女は非処女よりもQ2「父・母のようになりたい」( $t=2.66, P<.05$ )と強く同一視をしている。そのために、親の価値判断が娘に影響を及ぼしたのか、処女は非処女よりも、Q6「女は処女性を大切にすべきだ」( $t=2.76, P<.05$ )といった報酬価値としてとらえるとかQ5「女は性体験をもつと不利になる。」( $t=3.12, P<.01$ )といったコスト価値としてとらえる伝統的な性規範に強く同意する傾向がみられる。同様に、Q50「婚前性交に対する許容度」( $t=2.26, P<.05$ )についても、処女は非処女よ

りも厳しく、大学生の男女間の性行為については“婚約者ならよい”といった意見と“愛があればかまわない”といった意見の中間の態度をもっている。このことから、またQ8「ポルノは厳しく取り締まるべきだ」( $t=1.61, P<.10$ )とかQ11「古い記事を読む人はつまらない人だ」( $t=1.58, P<.10$ )といった態度からも伝統的価値意識がうかがえる。キャンパス要因をみるとQ35「頻繁につきあう友人数」( $t=2.07, P<.05$ )では、処女は非処女と比べ平均にして3人程少なく、3人から5人と6人から8人の中間ぐらいである。しかし、Q13「一般教育科目の講義出席率」( $t=2.34, P<.05$ )は良く、Q14「大学内生活」( $t=1.47, P<.10$ )にどちらかと言えば満足しているようだ。さらに情報の細かな違いを気にしない割り切り志向か、反対に細かな情報に関心をもつ細心緻密志向かを測定するQ51「認知スタイル」( $t=1.36, P<.10$ )をみると、非処女の割り切り志向と反対に細心緻密志向に近づく傾向がみられる。Q53「情報感覚スタイル」( $t=3.21, P<.01$ )についても、情報感覚に自信のある高感性人間の非処女とは反対に処女は低感性に近づく傾向にある。つまり処女は非処女と比べて情報への対応はじっくり細心緻密志向で、情報感覚に対する自信はあまりない低感性人間と言えよう。

家庭環境と性行動との関連については、拒否的な家庭環境にみられる人間的つながりの欠如と性行動とは関連があることを指摘した堀・吉田 (1980) の知見と、子どもがいつ帰ってきても親は干渉しないと言う息子や娘には性経験があるという駒崎 (1986), Schofield, M. (1968) の知見から、拒否的家庭環境によくみられる「父・母のようになりたい」といった同一化の弱さと「母のしつけは厳格でない」といった統制性の弱さが、女子大学生の心理的自立を促進させ性行動にかりたてたと考えられよう。このことは、両親の養育態度が心理的自立度を通じ子どもの自己評価を規定するといった徳田 (1987) の知見と、自立への高い価値づけは性行動を促進させるという Jessor, R.ら (1983) の知見からも裏付けられよう。

性規範要因については Festinger, L. (1957) の認知

図2. 女子大学生の性経験有無による各項目の差異

Q	女・有 ▲——▲ N=19 x̄=19.3歳	女・無 △——△ N=77 x̄=18.9歳	1 全く(そう思う)でない	2 どちらかといえば	3 どちらともいえない	4 どちらかといえば	5 全く(そう思う)でない	性経験		有意差		
								女・有	女・無	女・有	女・無	
1	実家にいるとき友達のことを親に話す。							N.S	2.0	0.86	2.0	1.11
2	父・母のような人になりたい。							P<.05	3.6	1.22	2.9	0.98
3	父のしつけは厳格だ。							N.S	2.9	1.52	2.6	0.99
4	母のしつけは厳格だ。							P<.05	3.3	1.16	2.7	1.06
5	女性は性体験をもつと不利になる。							P<.01	4.0	1.38	3.1	1.10
6	女性は処女性を大切にすべきだ。							P<.05	3.5	1.35	2.6	0.94
7	性体験をもって初めて一人前の男・女になれる。							N.S	3.6	1.22	4.0	0.89
8	政府はもっと厳しくポルノを取り締るべきだ。							P<.10	3.7	0.86	3.3	0.90
9	選挙には関心がない。							N.S	3.3	1.07	3.1	1.14
10	自分の容姿(顔やスタイル)には満足している。							N.S	3.7	0.73	3.8	0.79
11	週刊誌や雑誌の古い記事を読む人はつまらない人だ。							P<.10	4.3	0.97	4.0	0.87
12	週刊誌や雑誌の性的内容の記事を読む人はつまらない人だ。							N.S	4.1	0.94	3.8	0.89
13	あなたの一般教育科目の議義出席状況は悪い							P<.05	2.8	1.14	3.3	1.35
14	大学内生活は不満だ。							P<.10	3.1	1.12	3.5	1.08
15	大学外生活は不満だ。							N.S	3.6	0.99	3.6	1.1
35	かなり頻繁につきあう友人数は、	2人以下	3~5人	6~8人	9~11人	12人以上		P<.05	3.3	1.38	2.6	1.24
50	婚前性交に対する許容度は。	純潔を(厳)	結婚者なら	愛があれば	愛がなくても(寛)			P<.05	3.0	0.65	2.6	0.78
36	高校時代の成績	良	ふつう	悪				N.S	1.8	0.59	2.0	0.47
51	認知スタイル	0 割切り志向			10 細心緻密志向			P<.10	4.1	2.26	4.9	2.29
52	情報欲求志向	0 無知安住志向			10 情報渉猟志向			N.S	4.7	2.20	4.8	1.54
53	情報感覚スタイル	0 低感度			12 高感度			P<.01	8.7	1.48	7.3	2.45

的不協和理論で説明できよう。この理論によれば、認知的不協和の存在は心理的に不快感や圧迫をもたらすので、不協和（矛盾・不一致）を回避または軽減して認知体系をつじつまあう状態にすることが予測できる。したがって、女子大生に性経験がなければ「処女は大切に」とか「女は性経験をもつと不利」といった性規範と矛盾なく相入ることができる。しかし、性体験をもてば、これらの性規範と矛盾し相入れなくなる。「処女性は大切に」、「女は性経験をもつと不利」といった性規範を否定しなければ心の安定が得られないことになる。このようにして、非処女は処女より強くこれらの性規範を否定するようになったと考えられる。

性的態度要因の「ポルノ規制」に関しては、非処女より処女、童貞より処女の方が禁欲的、非寛容的態度を示している。このように性について極端に否定的な態度をもつ人といった意味でエロトフォビア (erotophobia)、反対に性について極端に肯定的な態度をもつ人といった意味でエロトフィリア (erotophilia)、と名づけたのは Baron, R.A. & Byrne, D. (1968)。非処女、非童貞はエロトフィリア、処女はエロトフォビアに属すると言えよう。こうした性に対する個人の態度差をとらえるテストとして、Mosher, D.L. (1968) の性に対する罪意識尺度がある。この罪意識尺度を用いて Griffitt, W. & Kaiser, D.L. (1978) は、性に対する罪意識が特に高い者の方が低い者よりエロチックな性的刺激を罪的なものとして認知し、そうした刺激を回避するであろうという仮説の正しさを実験で証明した。この結果は非処女と処女、童貞と処女の性的態度には適合するが、非童貞と童貞、非童貞と非処女の性的態度には不適合である。どうも大学生は性経験をもつと罪意識が低下するように思われる。なお、この仮説の検証は今後の研究課題としていきたい。

文化的要因の「娯楽情報接触者に対する価値づけ」に関しては、処女は非処女に比べこれらの情報にあまり接触していないため平気で価値づけを低くできるが、非処女はよく接触しているため、認知的不協和理論から予測されるように、不協和を解消しようとし、かえって「古い記事を読む人の価値づけ」を強く積極的に肯定したと

考えられる。同じことは男子大学生と女子大学生の「娯楽情報接触者に対する価値づけ」にも言えよう。

「頻繁につきあう友人数」と情報感覚スタイル要因に関しては、総務庁青少年対策本部による『現代青年の生活と価値観』の調査(1986)が参考となる。情報感覚スタイルの項目と同一ではないが、“音楽”“スポーツ”等10項目に通じているかどうかで情報感度をとらえている点は相通じるものがある。結果によれば、情報高感度型の若者は情報低感度型に比べ、“遊びでも仕事でも熱中する”ぐらい積極性が高いし、“自分の欲求に忠実に生きる”とか“気ままに楽しく暮らす”といった自己充足的価値感も強い。このような価値感と積極的な性格のためか親友の数も多いことが判明した。また松井(1982)も性経験の進んだ高校生には親友をもつ者が多いとまとめている。松谷(1984)の研究でも、情報感覚スタイルと性経験との関連に有意差が見られた ( $x^2=6.03, p<.05$ ) ことを報告している。このことから高感度の女子大生は低感度の女子大生に比べ、“何がはやるか予感でき”“リズム感がある”ために“知らない人の集まりでもすぐに友達をつくれる”ぐらい社交性、流行感覚に富んでいるので、当然ながら「頻繁につきあう友人数」も多くなる。この際、自己充足的価値感と積極性がフィリング志向と相伴って性行動への促進力として働き、一歩進んだ性関係をもつに至ったのであろう。

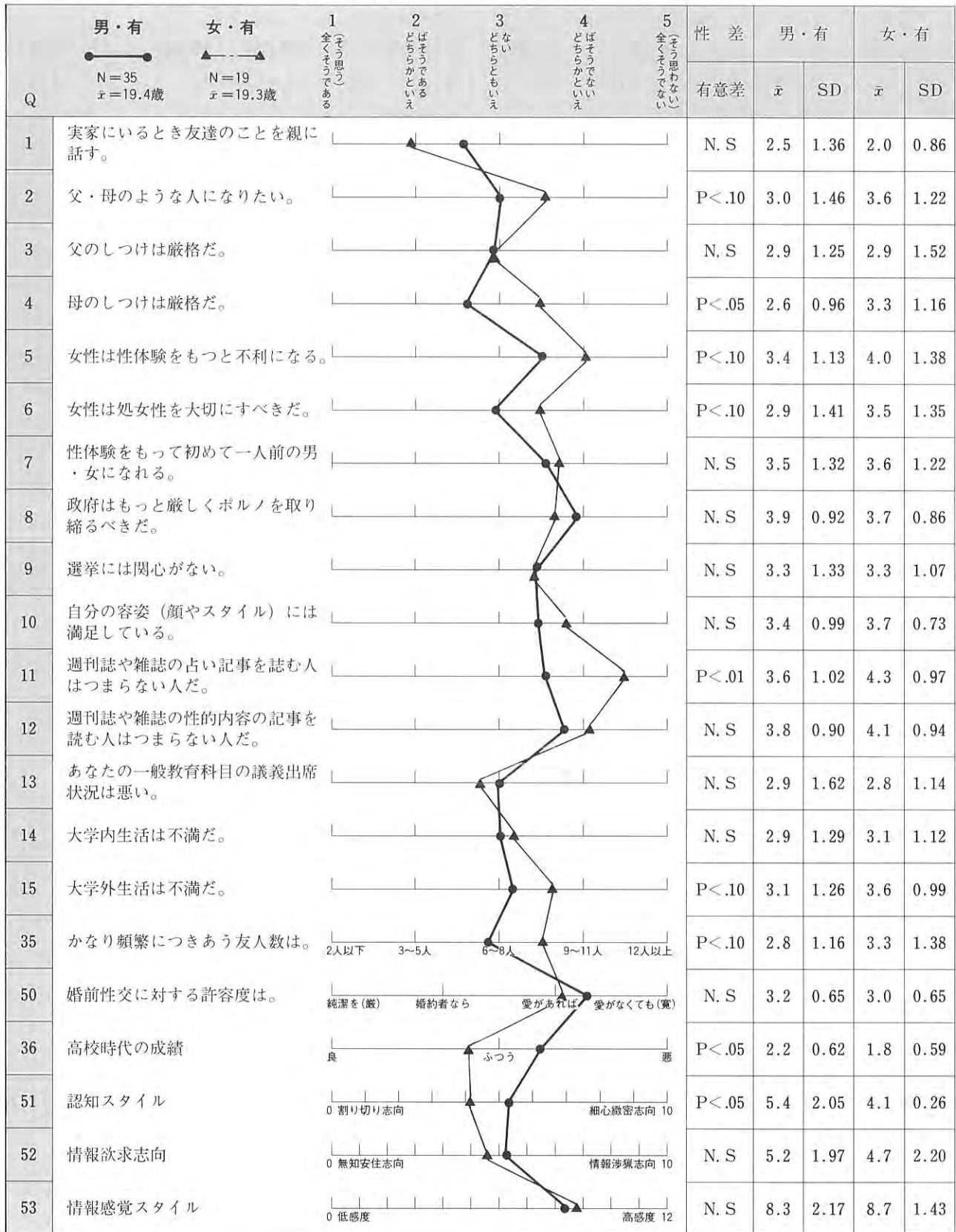
また人が環境を概念的に体制化する際の個人特有のやり方である「認知スタイル」に関しては、“ささいなことでも気になる”といったこだわり感覚の細心緻密型の女子大生の方に性罪意識が強くなるためか性行動への抑止力が働く。他方“ものごとを、明日は明日の風が吹く式に割り切って考える”といったこだわり感覚のない割り切り型の女子大生の方は性罪意識が弱くなり、性行動への促進力が働きやすくなったと考えられる。そのため処女と非処女とに有意差が弱いながらみられたのであろう。

## B. 性差によって影響をうける要因は何か。

### ① 非童貞と非処女とが影響をうける諸要因(図3)

家庭環境要因に関しては、非童貞と比べ非処女はQ2

図3. 性経験のある男子大学生と女子大学生とにおける各項目の差異



「父・母のような人になりたい」( $t=1.64, P<.10$ )とはあまり考えていないようだ。それにQ4「母のしつけは厳格だ」( $t=2.20, P<.05$ )とも思っていない。性的態度と性規範要因については、非童貞も古い記事をよく読むためか、非童貞と違って当事者意識は強く、Q11「古い記事を読む人はつまらない人」( $t=2.62, P<.01$ )とは全く考えない傾向にある。同様にQ5「女は性体験をもつと不利」( $t=1.61, P<.10$ )とかQ6「女は処女性を大切にすべきだ」( $t=1.59, P<.10$ )とかいった性規範も自分のとった性行動と相入れないため容認できないと考えられる。

キャンパス要因については、Q35「頻繁につきあう友人数」( $t=1.35, P<.10$ )も非童貞よりも多く、6人から8人と9人から11人の中間ぐらいである。このように友人数が多いこととQ36「高校時代の成績」( $t=2.02, P<.05$ )の良さのためか、非童貞と比べ非処女はQ15「大学外生活」( $t=1.37, P<.10$ )に対してどちらかと言えば満足する傾向にある。最後の情報パーソナリティ要因については、非童貞はどちらかと言えば細かな情報に関心をもつ細心緻密志向で、反対に非処女はあまり細かな違いを気にしない割り切り志向のQ51「認知スタイル」( $t=2.23, P<.05$ )を示す傾向にある。

性規範要因については、婚外性交渉は男性には許されるが一般に女性には許されないという伝統的な二重基準がみられる。つまり、性交経験のある女子大生が「女は性体験をもつと不利」とか「女は処女性を大切に」とかいった性規範に同意しない傾向がみられるが、反対に性交経験のある男子大学生は身勝手といおうか、これらの性規範に同意しているからである。

## ② 童貞と処女とが影響をうける諸要因 (図4)

家庭環境要因をみると、Q1「実家にいるとき友達のことを親に話す」( $t=1.41, P<.10$ )機会が多いのは童貞よりも処女の方である。つまり親に対しての自己開示度は処女の方が童貞より大きいのである。性的態度や性規範要因については、処女は童貞より厳格で強硬な態度を示している。つまりQ8「ポルノ規制」( $t=3.88, P<.01$ )については、もっと厳しく強化すべきだとい

う態度をとり、Q50「婚前性交に対する許容度」( $t=1.95, P<.05$ )に関しても処女は童貞より厳しく“愛があればよい”と“婚約者ならよい”の中間の態度を示している。さらにQ7「性体験をして初めて一人前の男・女になれる」( $t=1.39, P<.10$ )といった性規範をどちらかと言えば童貞より強硬に否定している。社会的態度要因に関してはもっと強硬な態度を示し、Q11「古い記事を読む人はつまらない人だ」( $t=2.52, P<.01$ )といった価値評価を強く否定し、Q10「自分の容姿」( $t=4.04, P<.01$ )に対しては大いに不満な態度を示している。またキャンパス要因についてみるとQ35「頻繁につきあう友人数」( $t=1.44, P<.10$ )は童貞の6人から8人と比べ少なく、3人から5人と6人から8人の中間ぐらいだ。しかし友人数が少ないゆえ濃密な関係で楽しめるためかQ15「大学外生活」( $t=1.76, P<.05$ )に対する満足度は高い傾向にある。そして大学外生活が充実している分、Q13「一般教育科目の出席状況は悪い」( $t=1.85, P<.05$ )という結果になるのだろう。最後にQ50「認知スタイル」( $t=2.03, P<.05$ )に関しては、どちらかといえば童貞は細心緻密志向に、処女は割り切り志向の傾向を示していると言えよう。

「性体験をもって初めて一人前の男・女になれる」といった性規範要因に関しては、童貞と処女とに弱いながらも有意差がみられ、非童貞と童貞、非処女と処女とに有意差はみられなかったことは興味深い。このことは性交経験の有無にかかわらず、この性規範に男女とも同意していないことを意味する。しかしながら性経験をもたない男女で比較すれば、処女より童貞の方がこの性規範を強くはないが肯定する傾向にあるのは伝統的価値規範のためと考えられよう。つまり童貞は性交渉をもつことを性の通過儀礼としてとらえ、自立するためのステップボードとして価値づけをしているが、処女はそのようにとらえていないため最も強く反発したと思われる。その結果弱いながらも有意差がみられたのであろう。

## C. 性経験や性差の影響をうけない要因は何か。

Q3「父のしつけは厳格だ」、Q9「選挙には関心が

図4. 性経験のない男子大学生と女子大学生とにおける各項目の差異

Q	男・無 ○---○ N=59 x̄=19.0歳	女・無 △---△ N=77 x̄=18.9歳	1 (そう思う) 全くそうである					性 差	男・無		女・無	
			2 (どちらかといえ	3 (どちらともい	4 (どちらかとい	5 (そう思わない) 全くそうでない	有意差		x̄	SD	x̄	SD
1	実家にいるとき友達のことを親に話す。						P<.10	2.3	1.19	2.0	1.11	
2	父・母のような人になりたい。						N. S	3.0	1.03	2.9	0.98	
3	父のしつけは厳格だ。						N. S	2.9	1.28	2.6	0.99	
4	母のしつけは厳格だ。						N. S	2.8	1.10	2.7	1.06	
5	女性は性体験をもつと不利になる。						N. S	3.2	1.07	3.1	1.10	
6	女性は処女性を大切にすべきだ。						N. S	2.7	1.11	2.6	0.94	
7	性体験をもって初めて一人前の男・女になれる。						P<.10	3.7	1.11	4.0	0.89	
8	政府はもっと厳しくポルノを取り締るべきだ。						P<.01	3.9	0.94	3.3	0.90	
9	選挙には関心がない。						N. S	3.1	1.33	3.1	1.14	
10	自分の容姿 (顔やスタイル) には満足している。						P<.01	3.1	1.21	3.8	0.79	
11	週刊誌や雑誌の古い記事を読む人はつまらない人だ。						P<.01	3.6	1.08	4.0	0.87	
12	週刊誌や雑誌の性的内容の記事を読む人はつまらない人だ。						N. S	3.6	0.98	3.8	0.89	
13	あなたの一般教育科目の議義出席状況は悪い。						P<.05	3.7	1.25	3.3	1.35	
14	大学内生活は不満だ。						N. S	3.3	1.21	3.5	1.08	
15	大学外生活は不満だ。						P<.05	3.3	1.23	3.6	1.11	
35	かなり頻繁につきあう友人数は。	2人以下	3~5人	6~8人	9~11人	12人以上	P<.10	2.9	1.27	2.6	1.24	
50	婚前性交に対する許容度は。	純潔を(厳)	婚約者なら	愛があれば	愛がなくても(寛)		P<.05	2.8	0.83	2.6	0.78	
36	高校時代の成績	良	ふつう	悪			N. S	2.1	0.65	2.0	0.47	
51	認知スタイル	0 割り切り志向				10 細心緻密志向	P<.05	5.6	2.14	4.9	2.29	
52	情報欲求志向	0 無知安住志向				10 情報渉猟志向	N. S	4.7	1.93	4.8	1.54	
53	情報感覚スタイル	0 低感度				12 高感度	N. S	7.6	2.93	7.3	2.45	



ない」、Q12「週刊誌や雑誌の性的内容の記事を読む人はつまらない人だ」、Q52「情報欲求志向」の4つは性経験の有無にも性別にも影響をうけず有意差がみられなかった。

Q3「父のしつけ」に関しては、親の統制度と子どもの性経験とは関連があるといった Schofield, M. (1968), 駒崎 (1986) の研究があるにもかかわらず何の関連も見出されなかったので今後とも検討を加えていきたい。

Q12「週刊誌や雑誌の性的記事を読む人はつまらない人だ」といった文化的要因に関しては、男子は刺激興奮型、女子は知識提供型の性情報 (山本・堀・福富, 1982) を読み、性行動のためのイメージトレーニングを行なっている大学生が性経験にかかわらず多いから性経験と何の関連も見出されなかったと考えられよう。

情報パーソナリティ要因に関しては、Q52「情報欲求志向」と性行動とは何の関連も見出されなかった。これはあらゆる情報を詳しく知りたいぐらい欲求の強い情報渉猟型と、反対に何も情報をとらなくても平気といった欲求の弱い無知安住型を含む情報欲求志向の項目に、Q51「認知スタイル」とQ53「情報感覚スタイル」ぐらい性行動に関連しそうなパーソナリティ項目が含まれていないためと思われる。

以上、大学生の性行動に影響を及ぼす各項目が性経験か性差に規定されているかを総括したのが図5。

#### A① 大学生の性経験に影響を及ぼす項目

Q13「一般教育科目の講義出席率」(男有 $P < .01$ , 女有 $P < .05$ ), Q14「大学内生活の満足度」(男有 $P < .10$ , 女有 $P < .10$ ), Q50「婚前性交に対する許容度」(男無 $P < .05$ , 女無 $P < .05$ )。

#### A② 男子大学生の性経験に影響を及ぼす項目

Q10「自分の容姿に対する満足度」( $P < .10$ )。

#### A③ 女子大学生の性経験に影響を及ぼす項目

Q2「父・母への同一視の程度」( $P < .05$ ), Q4「母のしつけの厳格さ」( $P < .05$ ), Q35「頻繁につきあう友人数」( $P < .05$ ), Q53「情報感覚スタイル」( $P < .01$ ), Q5「女の性体験は不利」( $P < .01$ ), Q6「女は処女

性を大切に」( $P < .05$ )。

#### B① 大学生の性経験に影響を及ぼす項目でとりわけ性差に影響を及ぼす項目

Q11「古い記事を読む人はつまらない人」(有男 $P < .01$ , 無男 $P < .01$ ), Q15「大学外生活の満足度」(有男 $P < .10$ , 無男 $P < .05$ ), Q51「認知スタイル」(有女 $P < .05$ , 無女 $P < .05$ )。

#### B② 性経験のある大学生の性差に影響を及ぼす項目

Q4「母のしつけは厳格」( $P < .05$ ), Q36「高校時代の成績」( $P < .05$ )。

#### B③ 性経験のない大学生の性差に影響を及ぼす項目

Q1「友のことを親に話す」( $P < .10$ ), Q7「性体験して一人前の男・女」( $P < .10$ ), Q8「ポルノ規制」( $P < .01$ ), Q10「自分の容姿に対する満足度」( $P < .01$ )。

#### C 大学生の性経験と性差に影響を

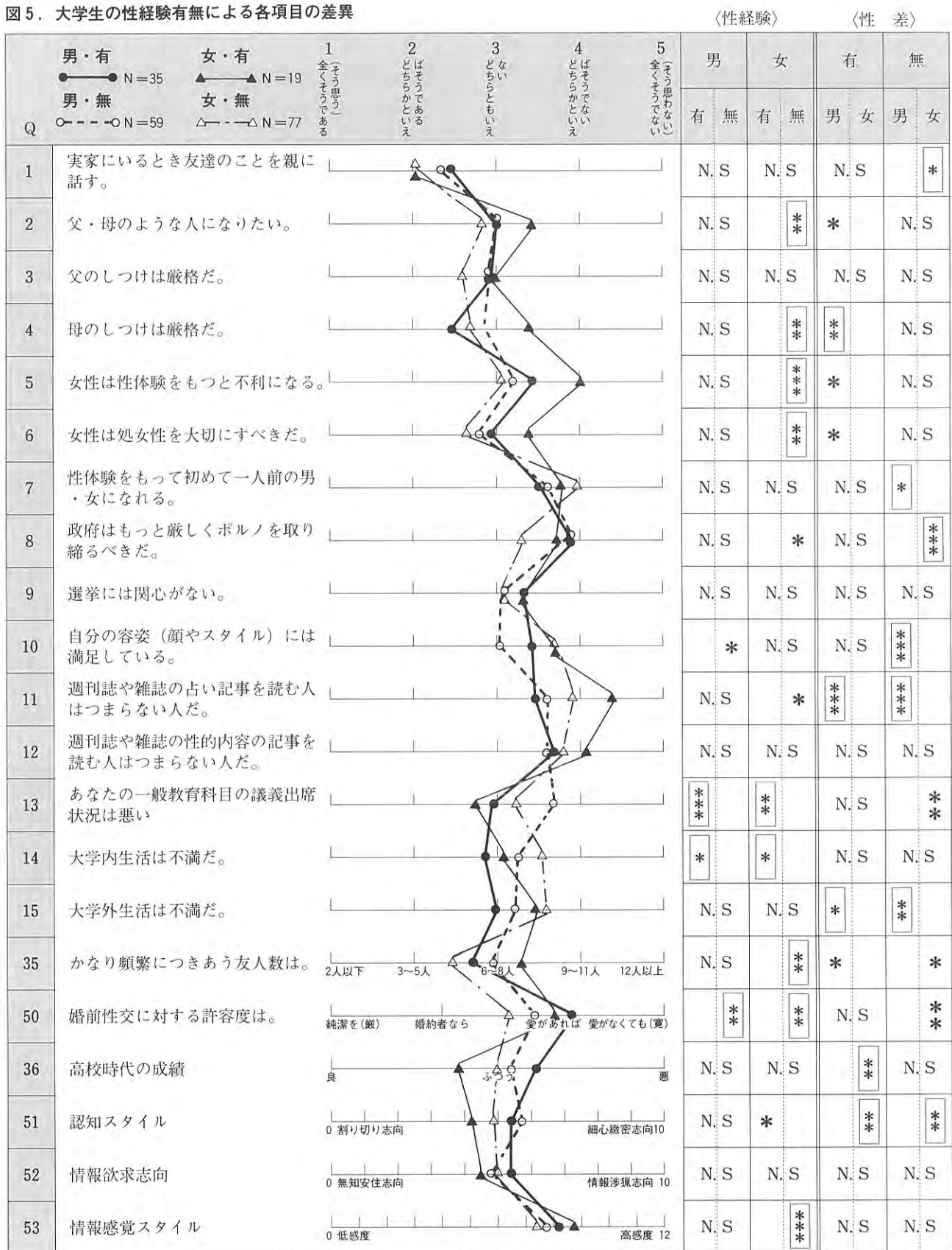
##### 及ぼさなかった項目 (N.S)

Q3「父のしつけは厳格」、Q9「選挙関心度」、Q12「性的記事を読む人はつまらない人」、Q52「情報欲求志向」。

本調査から、全般に「家庭環境要因」、「性規範要因」、「キャンパス要因」、「性的態度要因」、「社会的態度要因」、「情報パーソナリティ要因」などの社会的、文化的、心理的諸要因が大学生の性行動に影響を及ぼすことが明らかにされた。またこれらの要因が性経験の有無または性差によって影響をうけることも明らかにされた。

今後の課題として、大学生の性行動を目的変数とした場合、これらの説明変数がどれくらいの重みで影響を及ぼすのかを検討していきたい。

図5. 大学生の性経験有無による各項目の差異



(P<.01\*\*\*、P<.05\*\*、P<.10\*、有意差なしN.S)

## 引用文献

- 愛知県青少年問題協議会, 1977, 現代青少年の性の意識と行動に関する研究, 愛知県青少年問題協議会。
- 鮎戸 弘他, 1982, 経済心理学とマーケティングと広告のための心理学, 朝倉書店。
- 鮎戸 弘, 1974, 情報志向パーソナリティとマスコミ接触行動, 東京大学新聞研究所編, コミュニケーション—行動と様式, 東京大学出版会。
- Baron. R. A. & Byrne, D, 1984, *Social Psychology*, Allyn & Bacon.
- Festinger, L, 1957, *A theory of cognitive dissonance*, Row Peforson, 末永俊郎 (監訳), 1965, 認知的不協和理論, 誠信書房。
- 福富 護, 1983, 性の発達心理学, 福村出版。
- Griffitt, W & kaiser, D. L, 1978, Affect, Sex Guilt, Gender and the Rewarding – Punishing Effects of Erotic Stimuli, *Journal of Personality and Social Psychology* 36, 850—858。
- 堀 洋道・吉田富二雄, 1986, 大都市高校生の家庭環境に関する考察, 筑波大学心理学研究第2号, 77—76。
- Jessor. R., Costa, F, Jessor, L & Donovan, J. E, 1983, Time of First Intercourse A Prospective Study. *Journal of Personality and Social Psychology* 44, 608—626。
- Komarovsky, M, 1976, *Dilemmas of Masculinity. A Study of College Youth*. W.W. Norton & Company, Inc, 池上千寿子・福井浅子訳, 1984, 男らしさのジレンマ, 性別役割の変化にとまどう大学生の悩み, 家政教育社。
- 駒崎 勉, 1986, 大学生の性行動に関する一考察, 特に女子大生の性的経験と生活背景, 性意識などとの関係について, 日本教育心理学会第28回総会発表論文集, 364—365。
- 松井 豊, 1982, 生活環境と性行動, 堀 洋道, 大都市高校生の性をめぐる意識と行動, 東京都生活文化局, 129—149。
- 松谷徳八, 1984, 現代大学生の意識と性行動, 日本教育心理学会大会第26回, 504—505。
- 松谷徳八, 1987, 芸術系大学生の性行動を促進または抑制させる動機要因の研究, 日本社会心理学会大会, 106。
- Mosher, D. L, 1968, Measurement of Guilt in Females by Self-Report Inventories. *Journal of Consulting and Chincinal Psychology* 33, 690—695。
- 日本性教育協会, 1982, 青少年の性行動, 現代性教育研究2。
- 日本性教育協会, 1975, 1983, 青少年の性行動, 小学館。
- 齊藤 勇, 1988, 対人社会心理学重要研究集4, 環境文化と社会化の心理, 誠信書房。
- Schofield, M, 1968, *The sexual behavior of young people*. Penguin books。
- 総務庁青少年対策本部, 1986, 現代青年の生活と価値観, 大蔵省印刷局。
- 戸田弘二・松井 豊, 1985, 大学生の愛着構造と異性交際, 心理学研究5, 288—291。
- 東京都生活文化局, 1982, 大都市高校生の性をめぐる意識と行動—その実態と生活環境・心理的特徴と関連, 東京都生活文化局。
- 東京都幼稚園・小・中・高等学校性教育研究会連絡協議会, 1978, 1984, 現代っ子の性, 東京都小・中・高校生の性意識・性行動に関する調査報告, 教育開発研究所。
- 徳田完二, 1987, 青年期における自己評価と両親の教育態度。心理学研究1, 8—13。
- Walster, E., Aronson, V., Abrahams, D & Rottman, L, 1966, Importance of physical attractiveness in dating behavior. *Journal of Personality and Social Psychology* 5, 508—516。
- 山口 透, 1981, 現代青少年の性, 高文堂出版社。
- 山本真理子・堀 洋道・福富 護他, 1982, 大都市高校生の性行動に関する研究(2), 日本教育心理学会第23回総会発表論文集, 510—511。

# 新陳代謝する企業の顔

## マーク・ロゴタイプ

### PART-II

## 北 端 信 彦

企業は人々にどのようなイメージでみられているか。そのイメージを印象づける要素として、マークやロゴタイプは最も重要な要素である。何故なら、人間がとり入れる情報のうち、80%は視覚によるといわれるからである。換言すれば、視覚によるコミュニケーションはイメージ形成に最も効果的であるといえる。故にCI (Corporate Identity = 企業等の視覚的な統一戦略) 計画と、マークやロゴの制作は一体をなすものである。

前回 PART-I では、今日、ブームともいわれるCI導入の背景と日本の特徴にスポットをあてて考察してきたが、今回 PART-II では前回の視点を踏まえつつ、今一度その基本的な問題について考えてみたい。

### 1. デザイン大国・日本

これといった資源やエネルギー源のないわが国が今日のような発展を遂げたのは、他国ではみることのできない勤勉さと、知的好奇心を兼ね備えた多数の頭脳もっているからにほかならない。これをひと口に言えば、科学と技術ということになるだろう。この科学と優れた技術がモノに向かった場合、製品すなわち商品は高性能をもった「中流」物品として、海外でも強い市場性を誇ることは周知の事実である。これはハードの面で、かたやソフト面はそれではどうであろうか。

こちらも評価は高い。上の「高性能」のうちには本体のメカニズムはもとより、それをつつむところの広い意

味でのパッケージ、すなわち外装もまた昨今のデザインは実によくできている。デザインセンターで見るグッドデザインに選定された商品と、百貨店等で見かける、グッドデザインに選ばれなかった商品の間に差のないことは、しばしば耳にし、また実見するところである。そして、販売促進のためのグラフィック・デザインも、質量ともに世界のトップ・レベルであって、名のおった国外のデザイン・コンペで、日本人の上位入賞のニュースを聞かぬシーズンはまずないといえる。

『毎年、アートディレクターズ・クラブが編集発行している「年鑑広告美術」という450ページを越える高価な本が、海外で飛躍的に発行部数をのばしている。この円高の中、その他の日本のデザイン年鑑も、次々に海外版を刊行していて、ニューヨークやパリやミラノなどの書店のショーウィンドーに麗々しく飾られている』と報告するのは、グラフィック・デザイン界の第一人者<sup>※1</sup> 田中一光である。1987年10月19日の朝日新聞夕刊に田中はその理由を分析している。

『第1に世界に例をみない圧倒的な量だということができる。しかも、多彩な表現の中から厳選されているから日本の年鑑は面白いのかもしれない。ともかく急速な日本の経済成長がそれぞれの企業表現に活気をみせ、広告制作にかかわる膨大なエネルギーが、新聞、雑誌、TV、ポスターなどの大量のメディアを駆使している。こんな国は他にみられないようだ。』その審査にもあたっている田中は続いている。『体育館を越えるような大

スペースの床一面に、おびただしい印刷物が百花繚乱と並ぶ様子は、よくぞこのような競争世界に自分が生きてゆけるものだと、改めて驚かされる光景である。』第2の特徴として、『しかし、国際的な視野から見る日本の広告の面白さは、そうした経済力や、量に起因することばかりではない。日本文化そのものが独特な発展をみせ、かなりの速度で成熟に向かっていくからである。』とし、第3の特徴として昨今の日本の広告のエンターテインメントな傾向を挙げている。すなわち、広告に「遊び」があることの指摘である。

『それが物売るための広告であっても、効き目があるとか、美味しいとか、優れているとかを一直線に述べるというより、共通する相手の感性をさぐりあてながら、常に受け手との共感を必要とする時代になった。テイストが多様化するにつれて、先鋭的なところでパロディ感覚が発生する。「ビール冷えています」という言い回しを前提に、夏の遊園地の広告に「プール冷えています」という笑いが生まれる。』といい、続いて『そうしたサブカルチャーがひき起こす、様々な感性が、広告というメディア表現の中にひしめいていて、それが時には観念的な現代美術を凌駕するような現代性をもって、人々を巻き込んでゆく。日本の広告がもっているその様々な遊びに満ちた自由さが、海外のデザイナーたちを驚かせ、羨望させずにおかない理由があるのではないかと思う。』  
(以下略)

デザイナーとしてばかりでなく、アート・ディレクターとしても、第一線を保ち続け得ている者のみが持つ、状況を読みとる確かな眼と、感性のしなやかさがここにあるだろう。

今日のグラフィック・デザインを概観するうえで恰好の人と意見であると思えるので引用させていただいた。

## 2. カタカナ社名と英文字化

集め得なかったものも含めて、前 PART-I と PART-II に並べられたマークやロゴ群をよく見ると、そこに1つの大きな傾向のあることに気づかせられる。社名のカタカナ化と、合わせて英文字化がそれである。

何故 CI を導入したか？

何故社名を変更したか？

その理由を、各社の関係筋に宛てた挨拶文にみるに、理由のほとんどは、扱う業種の多様化、あるいは扱う業種の推移によるギャップへのアジャストを挙げている。これに、周年記念事業の一環ということが加わり、この2つが理由として最も多い。3番目に市場の国際化というのも理由として多くみられる。

これらのことから、カタカナ社名と英文字化に向かった理由が一応納得させられる。

しかし、このことは肯定的な面ばかりではなく、何を扱っている会社なのかわかりにくくなったという側面も持つ。例を蒐集の資料からさがせば、昭和無線工業が SMK、東洋印刷電信機が TID というのがある。英文字に変えた、あるいは英文字も併せて使うことにした、というような例は枚挙に暇がないので、今は極端なアルファベット3文字というのをのみ挙げているが、同じアルファベット3文字でも、今挙げた二社と、NTT や日本国際通信の ITJ の2社とはネーミングの由来が異なる。SMK は昭和の S、無線の M、工業の K のローマ字の頭文字を採っている。TID もこの方法に同じである。それに比べ日本国際通信の方は NKT とはせず、英文社名 International Telecom Japan の頭文字を採っている。これらを今、机上論としていえば、どちらが正攻法でどちらが陳腐かはいうまでもないが、CI を導入するに際し、1 から出発するのではなく、既に商標として馴染まれたものをどうするかという難しさがある。SMK に限っていえば、トップの決断は残す方にこだわったということができる。

社名変更では印刷製本機械メーカー「秀工社」の「キューワット」や「渡辺測器」の「GRAPHTEC」も、他に「ダイト」(ハウジング)「デルカテック」(音響空間設備)等も業務内容への問いに答える煩わしさを、当分しられそうである。

## 3. 「三角形」の開拓

著しい特徴を「カタカナ社名と英文字化」にみたが、

造形上の特徴としては、三角形が多く、そして効果的に使われていることが目につく（図①～⑨と④⑥④⑧⑤⑩⑤⑫参照）。三角形は従来、マークとしてはあまり使われなかった形である。それはその形の持つトゲトゲしさに好き嫌いがあって、万人向きではないこと。方向性があるシタやヨコに並ぶ社名の文字とのバランスがとりにくいこと、大ききの割には寸法を大きくとって余白にロスがあり、円や正方形に比べて小さく見えること等がその理由であった。

これは裏を返せば、三角形は未開拓の分野であり、使われていなかったということである。それは使えばそれだけ、新鮮に受けとられること。料理次第ではシャープさ、ダイナミックさとして特徴となり得ること。マークではなくロゴ（それも英文）の中にとり込めば比較的にまとめ易いこと等に加え、企業間の競争の烈しさが後押しとなって三角形を使うということの決行にGOサインが出たものと思われる。

## 4. 参媒と調整役の必要

これらのことから、デザイナーがマークやロゴの造形にとりかかる前に、企業経営の戦略に参画してトップとの相談に応じ、その意図を理解して、より良い方法（ネーミングも含めて）を提言できるトップと対等の立場の職種と、直接デザインにタッチする者との調整役が必要になってくる。1973年「西友」のCI制作スタッフには既に、リサーチ・コーディネーター等の職種が、アート・ディレクター、タイプ・ディレクター等の職種以前に登場している。これは陣頭指揮が社長自らというのとあわせて、企業のCIに対応する姿勢の進歩的であることを思わせる。また図版に示したマークやロゴの制作者欄に「パオス」や「ランドー・アソシエーツ」が頻出するのも、つまるところ組織としてここらへんに優秀なスタッフがそろっているに他ならない。

どのような学部を卒えた人材がこのような職種に向いているかを考えるのは興味深いだが、今のところ、大学その他の教育機関はこれに対応できていないようである。政治・経済畑出身者は感性やアートに理解がうすく、芸

術・美術・文学系出身者は己れにこだわって視野の広さと論理性に欠けるのが一般的のようである。

## 5. CIは「お色直し」でよいか

この小論をまとめるにあたり、資料の提供をいただいた会社はPART-Iで50社、PART-IIで73社にのぼる。依頼状の送付はそれぞれに2割ほど上乘せした数字である。各社の対応はいろいろで、丁寧なのは課長が二人連れだって資料を携えて拙宅にこられたのから、豪華ともいえるマニュアルや資料がドッサリ送られてきたもの、また注文通りに清刷が数枚にキャプションがきちっと付せられたもの、あるいは便箋に印刷物のマーク等の切り抜きが貼られたもの、そして全く音沙汰のないもの、また何処で何に使うのか等根掘り葉掘り電話で問うてきて、結局送ってくれないもの等いろいろであった。

なかには担当者の「金をかけて、期待したほど効果があがらない」とボヤク手紙が添えられたものもあった。つまるところ、問題はここである。CIについて、視覚的な面のみを拡大して述べてきたが、CIは社員一丸となつての意識の変革が行われぬことには、単なる「お色直し」にしかすぎないことを付け加えておきたい。

## 6. どこが担当するか

CI担当の部署を資料の送られてきた「窓口」にみるに、「広報企画室」「営業企画室」「事業部」「総務部・意匠課」「広報室」「VI推進室」「製品計画部」「秘書室」「CI事務局」「社長室」「CI推進室」「宣伝課」「業務部」等と種々雑多であり、社長室や直属の秘書室の扱いはただの3社であった。ほとんどは「広報」がらみであり、なかには、「庶務課」というのがあってこれには驚かされた。

欧米のCIがトップ・マネジメントに属して、全社的な総合度を持っているのに対し、日本では多くの場合、宣伝部や広報部の仕事に属して、マス・メディアを中心とした、宣伝・広報活動に限られてしまっている。これでは、CI導入の結果が視覚的にスマートにはなっても全社的な問題になりにくく、担当部署の関係筋へのご挨拶

捗だけでは、実効があがらないのは当然といえよう。

百貨店「松屋」がCIに成功したのはヴィジュアルの成功というよりも、むしろ、社員の「意識革命の成功」と、その推進に大きな役割を果たした中西元男は講演で述べているが、その意味は軽くない。

## 7. むすびに代えて

CIの分野で、今世界で最も実績を誇るアメリカのランドー・アソシエーツの会長、ウォルター・ランドーが中井幸一のインタビューに答えた次の言葉に興味を覚えるので、「アイデア別冊:ウォルター・ランドー・アソシエーツ」誠文堂新光社、1977より引く。

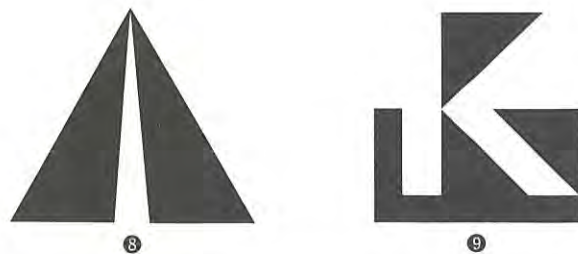
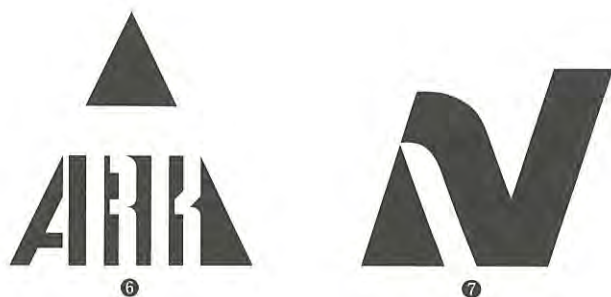
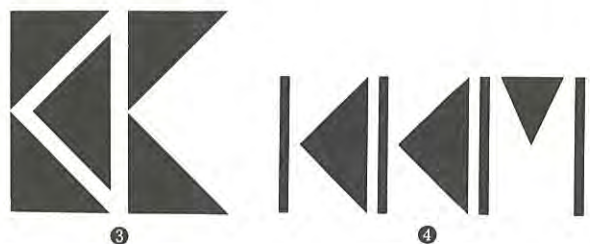
『我々デザイナーにとって美学は重要であります、プログラムを開発する場合、我々が最も重視するのは、マーケティングを最大のテーマにした効果的なコミュニケーションということです。日本におけるわが社のクライアントは、アメリカのクライアントに比べて美学を重視しているようです。』

日本の企業の経営者は、依頼してできあがってきたかたちが、マーケティングにおける効果より、美しいかたちであることをより強く望むというのである。

一民族家族型のわが国と、多民族契約型のアメリカ社会を同列に比較はできないが、今日、新しいマークやロゴの制作デザインをアメリカに依頼している企業のこれだけ多いのは、日本の企業の経営者に、マーケティングの面においては、アメリカのデザイナーの方が日本のデザイナーより信頼できる、と考える人が多くなってきているせいではないだろうか。

三角形を用いたマーク、ロゴ

- |                             |                                      |
|-----------------------------|--------------------------------------|
| ① BRIDGESTONE<br>1984 同社設計室 | ② ベン・ゼネラル<br>1980 永井一正               |
| ③ K & K工業<br>1980 内田順二      | ④ カナリー企画<br>1985 清水清                 |
| ⑤ テレビ東京<br>1985 石川明十武智淳     |                                      |
| ⑥ アークシステム<br>1986 亀倉雄作      | ⑦ ニチレイ<br>1984 中島寿洋                  |
| ⑧ 樫山<br>1977 永井一正           | ⑨ カメイ<br>1985 勝岡重夫十池田隆男<br>十塚田宏子十浅見博 |





⑩ KIBUN

グループ企業，海外21社も加えイメージ一新

○1975? 作者不詳 ◎1985 ソール・バス

⑪ キッコマン

さすがに醤油のラベルは旧マークをそのまま使用

○1917 皿沼万平 ◎1987 S & O

⑫ カネテツデリカフーズ

カネテツのKに下半分は海のイメージを加えた

○1984 村上鐵雄 ◎1985 細川光夫

⑬ MEIJI

シンプルでスケールが大きくMのストライプが印象的

○1955 亀倉雄作 ◎1986 五十嵐威暢

⑭ MORINAGA

1905年が最初。親まれたエンゼルのリデザインは6回

○1951 5度目のリデザインは同社デザイン室

◎1986 ランドー・アソシエーツ

○は旧 ◎は新マーク・ロゴタイプを表わす。





15



めいてつ

16



Daiiei

17



ユメ咲く街に——

日本信販

18



19



15 SEIYU

英文ロゴの立派なのに比べ漢字ロゴのカーブの処理が不統一

○1973 ベン・アリソン+稲垣行一郎+帆足実生

+山下太郎+大浜良友+山本良一 ◎1984 田中一光+松永真

16 めいてつ(百貨店)

画家がどんなにガンバってもデザインはデザイナーにかなわないという見本

○1954 杉本健吉 ◎1984 勝岡重夫

17 Daiiei

CIブームのさきがけとなったレイ・吉村の初期の代表作

○1957 作者不詳 ◎1975 レイ・吉村

18 日本信販

旧マークのイメージを大きくは変えないというのもCIのうち

○1966? 作者不詳 ◎1981 パオス

19 LIFE

モールス信号のLを意味する記号がベース

○1976 作者不詳 ◎1988 細川光夫

◎ 日本信託銀行

NTB  
NIPPON TRUST BANK

日本信託銀行

⑩



西日本相互銀行



コミュニケーションバンク

西日本銀行

⑪



日本長期信用銀行

三菱銀行



大和銀行



長銀

⑫



住友銀行

⑩日本信託銀行

ゆきとどいた神経のキリッとした仕事

○1927? 作者不詳 ◎1987 博報堂+システムデザイン研究所

⑪西日本銀行

時代にさきがけた細身のロゴは明るく軽やか

○1946(マーク)1951(ロゴ)ともに作者不詳 ◎1984 原田進

⑫長銀

飛翔する鳥に「プロフェッショナリズム」を融合

○1966? 電通 ◎1982 ランドー・ジャパン

⑬三菱銀行

マークはそのままに品の良いロゴに2羽のハトを配す

○1919? 作者不詳 ◎1983 ユージン・グロスマン+高橋稔

⑭大和銀行

ダイナミック性に信頼性安定性をプラス

○1918? 作者不詳 ◎1988 小松絨行+ホイ・リン・チュー

⑮住友銀行

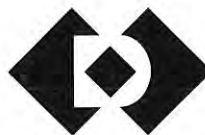
マークはそのまま社名ロゴをすっきりとゴシック体に

○1912? 伊藤東海 ◎1986 パオス



三菱銀行

⑬



大和銀行

⑭



住友銀行

⑮



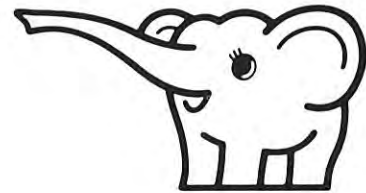
秀工舎

RICOH

JUKI®

RICOH

27



JUKI

28

SANYO

29

ZOJIRUSHI

30

26 QUWAT

マークはP 2個より発想か? 英文ロゴはQに錯視があり他も未熟  
○1978 作者不明 ◎1985 非公開

27 RICOH

Rはロゴとマークの両方を兼ねている  
○1936 平野デザイン ◎1986 パオス

28 JUKI

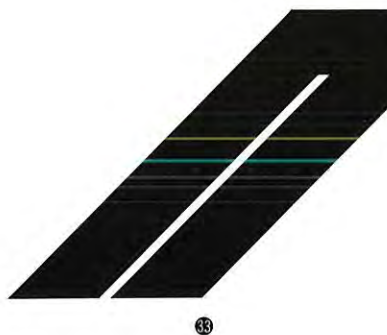
変り栄えがしないのは暫定的なもののため  
○1963 大智浩 ◎1988 同社デザイン室

29 SANYO

印刷物に使用の場合は大変きれいだが立体にするとNに問題あり  
○マークは1969 福田繁雄 ログは1961 社内制作  
◎1986 エージン・グロスマン

30 ZOJIRUSHI

タテに使う楕円(インターリンク)の効果が抜群  
○1978 向秀男 ◎1986 パオス



① NORITZ

豊かさ・温かさ・やさしさを6個の円弧にこめる

○1968 大橋猛 ◎1984 パオス+五十嵐威暢

② TID

印刷電信機はテレタイプのこと。骨太で力強い

○1956 社内募集 ◎1986 アイデア・ビューロー

③ NKK

「第三の創業宣言」にふさわしいダイナミズム。衝撃的なn

○1956 作者不詳 ◎1988 永井一正

④ TOHO LEMAC

なんとも古めかしいTとLの処理

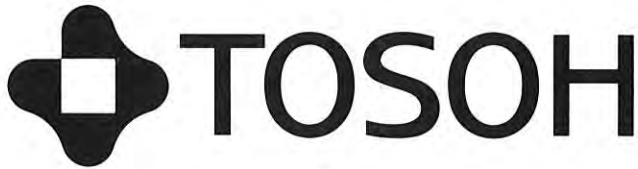
○1958 カワマタ印刷 ◎1988 同社 CI グループ

# モリサワ

35



# モリサワ



36



# 東洋曹達



# 日本ペイント

37

# ニッショー



# 三浦工業



38

### 35モリサワ

強いロゴタイプとはこういうのをいう

○1971 三宅康文 ◎1982 亀倉雄作

### 36TOSOH

スタティックであるがいや味のないかたち

○1935? 作者不詳 ◎1987 ODS

### 37日本ペイント

輝やく太陽と、現在から未来を見通す眼を象徴

○1925? 作者不詳 ◎1984 松永真

### 38ニッショー

アンプル・魔法瓶界で圧倒的シェアを誇る

○1977 社内募集 ◎1986 にほんれいあうと

### 39MIURA

Zをうまく処理しているが色が地味で損をしている

○1965? 社内募集 ◎1987 三浦保



39

④ 山崎鉄工所

*Itoki*

**SUBAKI**  
橋本チエイン

**W** 渡辺測器

⑤ 荏原製作所

**Mazak**  
④

ITOKI  
④

**SUBAKI**  
④

④ Mazak

イニシャルのMが山崎のYを兼ねている

○1955? 作者不詳 ◎1986 原田進

④ ITOKI

イニシャルの「I」9本に「完成」と「極大」を込めて上昇気流に

○1964 作者不詳 ◎1985 レイ・吉村

④ TSUBAKI

ややデザイン過剰気味。つくり過ぎるとスケールに欠ける

○1929 作者不詳 ◎1987 細川光夫

④ GRAPHTEC

ダイナミックで力強い

○1977? 作者不詳 ◎1983 萩原健次+浜田和夫

④ EBARA

非常に感覚的できれいなマークだが……

○1923 作者不詳 ◎1984 ランドー・アソシエーツ



**GRAPHTEC**  
④



**EBARA**  
④



日本国際通信株式会社

45



46



KONAMI

47



TOA

48

45 ITJ

地球規模から銀河系規模へスケールが拡大  
○1986 真生印刷 ©1988 電通+佐藤忠敏

46 DELCA

EとLの末端の斜めのカットはAに合わせた処理で必然性がある  
○1973 西田まさお ©1987 西田まさお

47 KONAMI

スケールの大きいケレン味のない仕事  
○1973? 作者不詳 ©1986 ジェームス・クロス・アソシエーツ

48 TOA

いきごみはわかるがこり過ぎで難解  
○1981 藤岡繁夫他 ©1984 ランドー・アソシエーツ

# IBC



# KENWOOD



# KOKUYO



#### ④ IBC岩手放送

造形要素 楕円、の時代の到来を思わせる

○1964 作者不詳 ◎田中一光

#### ⑩ KENWOOD

ブランド名が社名になった。Wが印象的

○1968 作者不詳 ◎1982 パオス

#### ⑪ SANSUI

旧名の「山水、にこだわったか？再現性はよくない

○1958？ 山崎デザイン ◎レイジ・カラーニ

#### ⑫ KOKUYO

ヘルヴェティカをベースに表情を大きくした堂々たるロゴ

○1917 マーク黒田善太郎 ログ1971？ 河崎良徳

◎パオス+レイ・吉村

#### ⑬ リョービ

Rと矢印の合体したもの、明るさ躍動感に優れる

○1943 作者不詳 ◎1975 ランドー・アソシエーツ





⑤④ SAGAMI

発想のモチーフは「繭」。1本の糸から球状に  
○1974 社内制作 ©1988 電通

⑤⑤ マツヤ堂

日本の紋章の「松」をモチーフに。暖かく強い  
○1966 電通 ©1987 武友朋子

⑤⑥ KURABO

開放的で明るいのが良いが……

○1968 社内制作 ©1988 社内制作

⑤⑦ セキスイ

リデザイン。六角形はベンゼン核を表わす  
○1963 作者不詳 ©1981 パオス





日本専売公社



⑤日本たばこ

クセによる個性はいらないとレイ・吉村の作品はいつも主張する

○1981 上条喬久 ◎1985 マーク レイ・吉村+ロゴ石川明

⑥TOKYO GAS

4個の四角は衣・住・心を意味し下の1個はガス事業を表現

○1898 松田正久 ◎1985 博報堂+ランドー・アソシエーツ

⑩大同生命

「未来へ一歩」踏みだす「人」である。

○1902 作者不詳 ◎1987 ランドー・アソシエーツ

⑪NISSAY

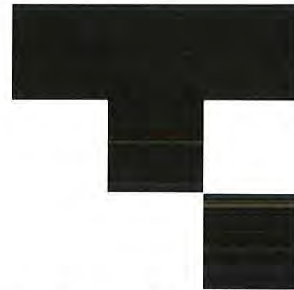
「センチュリー・クリスタル」と呼んであげてください

○1889 作者不詳 数度のリデザイン ◎1988 アイバン・シャマイエフ



日本たばこ

⑤



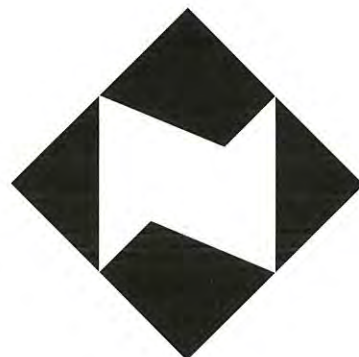
TOKYO GAS

⑥



大同生命

⑩



NISSAY

⑪



FUJIKI

62

DAIKYO

63

DAIT

64

SUGIYAMA

65



大京観光

DAIT ダイトハウジング

杉山

62 FUJIKI

従業員700人の中堅工務店。スローガン「未来へ——安心を創る」  
○1920 作者不詳 家紋三ツ巴より ©1987 橋ヶ谷佳正

63 DAIKYO

業務内容の広がりにより邪魔な「観光」がとれた  
○1968 米国(作者不詳) ©1987 勝岡重夫

64 ダイト

ディベロッパー & ダイナミックのDの中にインテリジェンスのI  
○1976 井手祐雄 ©1987 山内宣夫

65 SUGIYAMA

したたかな造形力。Sと4枚の花びら  
○1986 ペンシル・ポイント ©1988 高橋稔



※1 田中一光 (たなか・いっこう)

1930年生まれ。京都市美術専門学校図案科卒。1960年日本デザインセンター創立に参加。現代日本を代表するグラフィック・デザイナー。著書に『デザインの周辺』, 作品集に『田中一光のデザイン』などがある。

・PART-I と合わせて多数の企業にご協力いただきました。記して厚く御礼申し上げます。

・文中敬称を略させていただきます。悪しからずご了承ください。

# 「田中健三の道」

## THE WAY OF KENZO TANAKA

北 里 桂 一

今世界は多様化の時代であるという。

この多様化という言葉は、今や一種の社会現象としていろいろな所で使われているが、一般的には価値感の多様性ということ使われていることが多い。しかし一人の人間性の中にも多様化が展開している時代であると解釈することも間違いではないだろうし、この現象は現代のそれとかなり進歩した部類の社会現象に入れてもかまわないであろう。

田中健三は、そのような多様性のある、又いいかえれば複眼の視野と複眼の思考と複眼の方法を持つ人として理解することが出来る。

田中健三は、1918年に大阪市の元の高津宮あたりに生れた。

この1918年は、第一次世界大戦の終結した年であり、そして美術史上でも大きな転換を迎えた年でもあった。

田中健三の生れた前後の美術界は、まず第一次世界大戦より展開し始めたダダイズム運動が頂点に達した頃であり、田中健三にも大きな影響を与えたバウハウス設立への気運に盛り上がっていた年でもあった。

新しい価値観の時代の第一歩と誕生を同じくする巡り合わせにあったことが今日の田中健三の予感であった。

1931年に田中健三は美術家をめざして大阪工芸学校へ入学したが、この前後においても1924年のアンドレ・ブルトンのシュールリアリズム宣言があり、その他注目すべき現象が起っている。

日本においても1918年に土田麦僊等による国画創作協

会の創立があり、1926年の1930年協会の創立、さらにそれが1930年には二科会より分離し独立美術協会の創立となった。いずれもある意味では既成なものへの反発であり、価値観の現代的見直しの第一歩の時代であったが、これ等のことが田中健三の幼少時の背景にあったこともさらに面白い事実である。

そして、さらに大阪工芸学校在学中の1933年には京都市立美術館の開館、それを追うように1936年の大阪工芸学校卒業の年には大阪市立美術館が開館している。ちょうど昨今のような美術館建設ブームというべき特異現象の中にあっただともいえるわけである。

さらに、柳宗悦による「工芸」の創刊があり、その他いろいろな分野のデザイン活動においても絵画彫刻工芸等にとどまらない様式の拡大と多様化への目覚めの時代でもあったといえる。

しかしその半面、田中健三も少なからずその被害にあった文化統制の影響があり、反アカデミズム運動さえ反体制運動とみられる前兆の時代でもあった。

1937年はある意味ではまさに皮肉の年であった。国においては文化勲章の制定があり、野においてはこれに相對するように自由美術家協会が結成されたのである。

田中健三にはこの時期以後に大きな影響を受けた何人かの人との出会いがある。

まずその一人が中村真であろう。

大阪市の日本橋近くで生れた中村真は、田中健三より四年年長の同じ小学校の同窓であり、さらに大阪工芸学

校へと同じ道を歩んだ。そして卒業後も親しく影響を受けたと考えられるが、一時は服装までも中村真とダンディズムを競い東京の銀座を闊歩したと語られている。

中村真は、大阪工芸学校在学中から二科展に入選し回りから大いに注目されていたが、自由美術家協会設立と同時に当時大阪工芸学校の教員であった山口正城等と共に参加した。そして田中健三は、これ等二人の勧めもあって1938年の第二回展より出品している。

長谷川三郎にはこの自由美術家協会の展覧会において中村真等の紹介で会うことになった。

絵の上でもモンドリアンや構成主義との出会いがあり、アンフォルメルや抽象表現への目覚めへと急速に変化して行った。

さらに自由美術家協会展へ初出品する前年の1937年には、滝口修造等により企画された「海外超現実主義作品展」が三角堂画廊で開催されたが、この展覧会に積極的にかかわったことも後の大きな刺激剤になったと考えられる。

田中健三の作品は、第二次大戦中の焼夷弾によりそれまでのほとんどを焼失してしまったが、記録をもとに

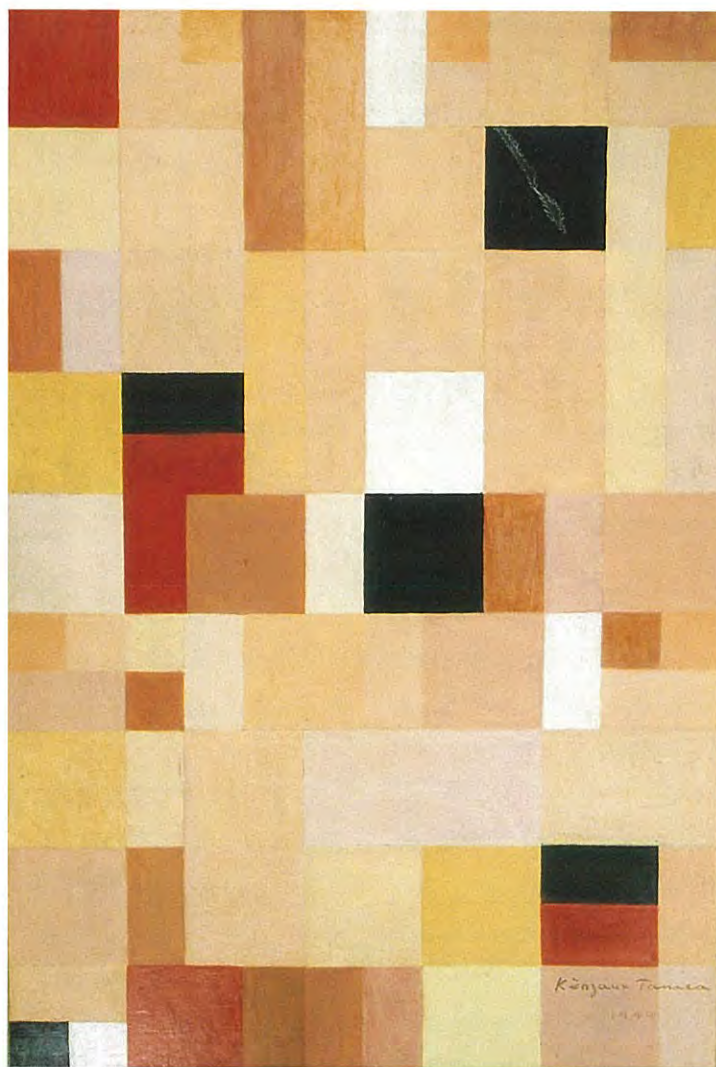


図1 絵画1・a 1940年 (117×80)cm

1957年に復元された「<sup>図1</sup>絵画 I a」はまさにモンドリアン等の影響の強いものである。しかしすでにこの作品の中に出てくる黒の存在は、以後を予感させる田中健三のものであり、その後においても重要な要素として使われていくことになる。田中健三にとっての黒はある意味では田中健三自身なのであり、絵画以外のさまざまなデザイン活動等においても黒に執着する所が多いのはその帰結かも知れない。

1958年代の作品にはそれまでよりも強くカリグラフィックな黒の表現が現われてくるが、西洋の硬い紙にペンで描く手法ではなく軟い毛筆を使う東洋の表現方法がさらに黒の認識に加えて展開していくことになる。

自由美術家協会の発足と同時に始った長谷川三郎との交流は、茶室の実測調査へと以外な面へと展開したが、この茶道への関心はやはり黒に執着した千利休への興味となりこれも後までその影響を持続けることになる。

田中健三の20代はやはり戦争の影響が大きかった。その間二度の応召があり、川西航空機への徴用があった。しかしこの川西航空機での仕事はその後の立体的なデザイナーとしての面での方向づけと関係がなかったとは言えない。その後の立体造形のシャープな合理性と動く要素はどこかで飛行機づくりの理想と継っているような気がしてならない。

1947年に自由美術家協会の会員になった田中健三は、アンフォルメルな傾向を続けながらもだんだんに位相数学への興味、さらに老荘思想への取組みと新しい展開がみえてくる。このことは、この頃から始った自由美術家協会の内紛による中村真との交流の一時的な中断（1950年のモダンアート協会の創立）もあってより田中イズムの確立へと繋っていくのである。

この時期において特に重要な注目すべき仕事は、1952年のタケミヤ画廊（東京）における個展であった。このタケミヤ画廊は東京神田駿河台下にあった洋画材料店の竹見屋に、1951年より1957年まで開設されていた画廊で、美術界に新風をおくるためには個展を重視する作家が現われなければだめだという滝口修造の企画により閉廊までに約250名の作家が登場した。

この個展において滝口修造は「田中健三氏は自由美術

家協会の第二回展からの出品者であり抽象芸術の撓ゆまぬ道士である。誠実な道士とくり返すべきであるかも知れない。私は抽象芸術というものに求道の一形式を見出すべきではないか、それ以上にこの芸術の適切な理由が見い出せないかと思い始めている。たえず精神がためされなければならぬ世界へ、この作家と共に私たちはためされに行くことを愛するだろう。真空のなかに黒い文字を描くために<sup>(1)</sup>。」という言葉をやせている。この時期のタケミヤ画廊での、そのわずか6年の間に企画された展覧会のメンバーが現在においてもそのほとんどが第一線にあるのは見事なことである。そんな中で田中健三は抽象芸術の先鋭として認められていたのである。

さらに本来の師ともいべき山口正城も「田中健三の作品」について、彼の作品に常に含まれている理解し難いものを発見することは、彼の作品を愛する者の又は作家として彼を愛する者のみに可能なことである。多くの傍観者はニッケルメッキつきの真鍮板のように彼とその作品に向きあうにすぎない。そこで難解な図式は、実は彼の未来を掛ける折釘なのであって、或いはそのことについて彼自身気付かないかも知れないのである。ここにいる未来とは、未知数の意味などではない。その中に多くの因数、たとえば「変貌」があり、一つの「定数」もある。彼の場合の「変貌の変貌」の危険は巧みに避けられていること、そして「定数」が巨大な絶対値をもつ透明なシルエットとなって、画面に密着していることを賞<sup>(2)</sup>したい。」と言葉をよせている。理解し難いものとしながら、いつの作品においても未知を読みとる田中健三の、彼の言葉でいえば同化しない人間の姿が読みとれるのではないだろうか。

1954年には国立東京近代美術館の「抽象と幻想展」に招待され<sup>図2</sup>「切」を出品している。「この作品にはアンフォルメルな衝動性も抽象絵画の思考も結実もあり、どことなく長谷川三郎の面影に近づいている。<sup>(3)</sup>」と難波田龍起が言っているが、さらにこの難波田龍起は1988年の東京アネックスにおける「田中健三の道展」のオープニングの挨拶の中で「田中健三は長谷川三郎のやり残した仕事を長谷川三郎に代ってやって来たように思う。」と田中健三の意志の確立を賞讃している。

さてしかしこの田中健三の同化しない人間性は、自由美術家協会の中では当然のごとくいろいろな確執となって現われてくる。墨と金箔という東洋の素材を駆使した1960年の「かがみ<sup>図3</sup>」は、結果的には田中健三と一部の人達の間にはどうしてもない溝をつくることになるのである。「セクトを主張して大海を忘れる様では人間が泣く。グループというものの中には特に固定した小さなセクト的考えをもつものがある。我々はこうであるからこうしてほしい。君の考えはそうであるから、このグループとは意見が異なるという様なことでは小さい。大きな意味

のグループとしてお互いの発言の上で最も大海的な考えをもつことが大切である。」田中健三のこの言葉は基本的には自由美術家協会への批判であり、作品についての評価の正当性がねじ曲げられた事に対する批判でもあった。

このことは、1962年の自由でなかった自由美術家協会の退会につながり、そして田中健三の言う大海的な意味での意見交換の場として「日本文化の偏執狂的状态を是正する。」と主張して国際造形芸術家集団（International Society Plastic Art）を創設するのである。この会は



図2 切 1952年 (72×90)cm



図3 かがみ 1960年 (184×171)cm

1964年に国際造形芸術家協会（International Society Plastic Audio Visual Art）と改称される。

この頃より、田中健三の活動の場は、絵画的なものは1957年に創設された「TAO（タオ）造形グループ」と「ISPAA」に、そして1955年に結成された「創作の室（へや）」を中心とした生活芸術ともいべき新たな社会性への展開が加わる。美術家と生産者が共に創作することは、バウハウスの基本的な理念と合致する所であり、それを大阪という風土の中において教育と研究の場にまで進めた先駆者でもあった。

この「創作の室」は、デザイン研究と教育の場として

は、一般的にデザイン教育が認識され広がっていく以前の特に大阪においては草分け的な存在であったし、現在においてもこの創作の室で育った人材は貴重な存在として、特に理論面において健在である。

1960年の箕面市における鉄パイプ製のモニュメントの製作は、坂倉建築研究所の建築家との共同理念のもとに考えられたもので、正三角形の正面を持ち、上昇するにしたがってこの正三角形が渦巻となり比例的に方向を変えてゆく12mの高さのものである。

さらにいくつかの、やはり建築家との協力による立体造形は、基本的には三角形ないしは四角形と円いもの又



参考1 水 1952年 (53×45.5)cm



は円運動として動くものの組合せという田中健三にとっての造形に対する基本的概念が裏付けされている。

田中健三の形態に対する関心は、古く1939年、1940年の茶室の実測に始ると考えられるが、日本古典からの比較として、貧愆な形態調査もその形成を助けている。

これは結果的には風土を意識した形態調査として展開するが、その第一回は1961年の琉球地区形態調査であり、これは後の1975年に行われた沖縄海洋博の沖縄館のアートコンサルタントにも生かされる。

1966年韓国、1967年再び韓国、1967年メキシコのマヤ

文化、1968年中南米、1969年再び沖縄とくに与那国島、1970年台湾、1971年再び韓国の石造美術さらに東南アジアの石造美術とまだまだ拡っていくのである。

さらに最近になってシルクロードへと拡っていくこの調査の目的は、だんだんと日本との比較による分類学としての比較図が田中健三の中に形成されていくことになる。

しばしば言われる、田中健三における東洋回帰はこの形態調査の結論であり、イメージなのである。

さてこの東洋回帰が作品の中ではどのように表現され

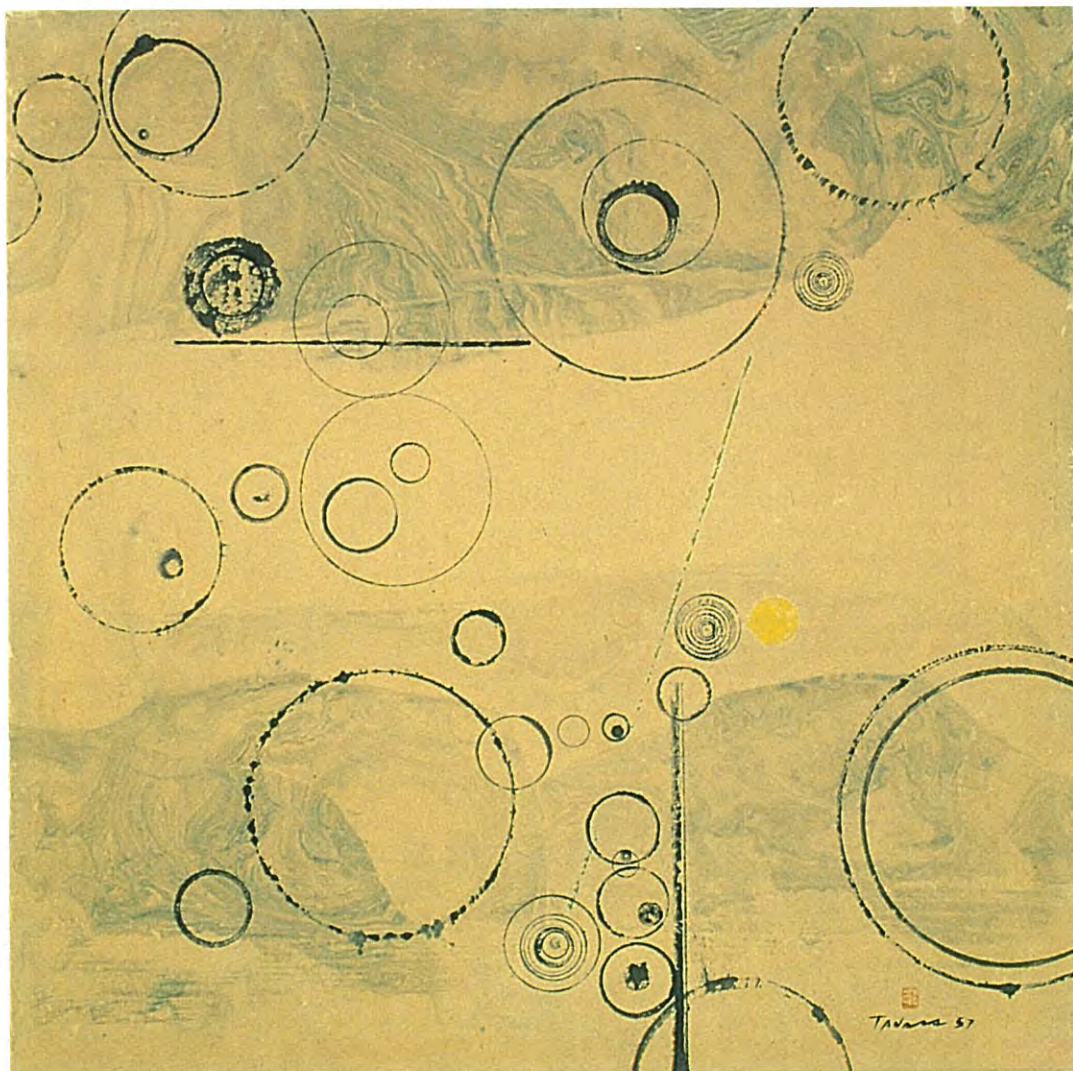


図4 田中健三の母 1957年 (91×91)cm

ているのであろうか。

1957年の墨流しの地を利用した「田中健三の母」<sup>図4</sup>は、和紙（後には中国の唐紙等もあり、東洋的な紙）と墨との素材的な面からの執着がまずみえる。

偶然にもこの時期に、中村真にも「やまとの流れ」の発表があったことも注目すべき事実である。

前述の1962年の「ISPAA」の結成は、文化の多極化の認識のもとに始ったのであるが、そのきっかけはアルゼンチンにおける「MADI」展であった。そしてその関連として開かれた1969年のサンパウロ現代美術館主催の

「4 Group de aquisções e doações de ispaá」展は海外における成果の代表的なものであった。

1961年の「月に雲流れる」<sup>図5</sup>は墨に入る前の一連の作品の一つであるが、宇宙とその宇宙の運動はすべて円運動であり、円形と四角が形の上での基礎をなしているという、後年大阪芸術大学等において指導的立場にある基礎概念にも通ずる、日本の形のイメージ化されたものである。

そして、このあまりにも日本を意識しイメージ化した活動は究極には素材としての油彩を越えていくことにな

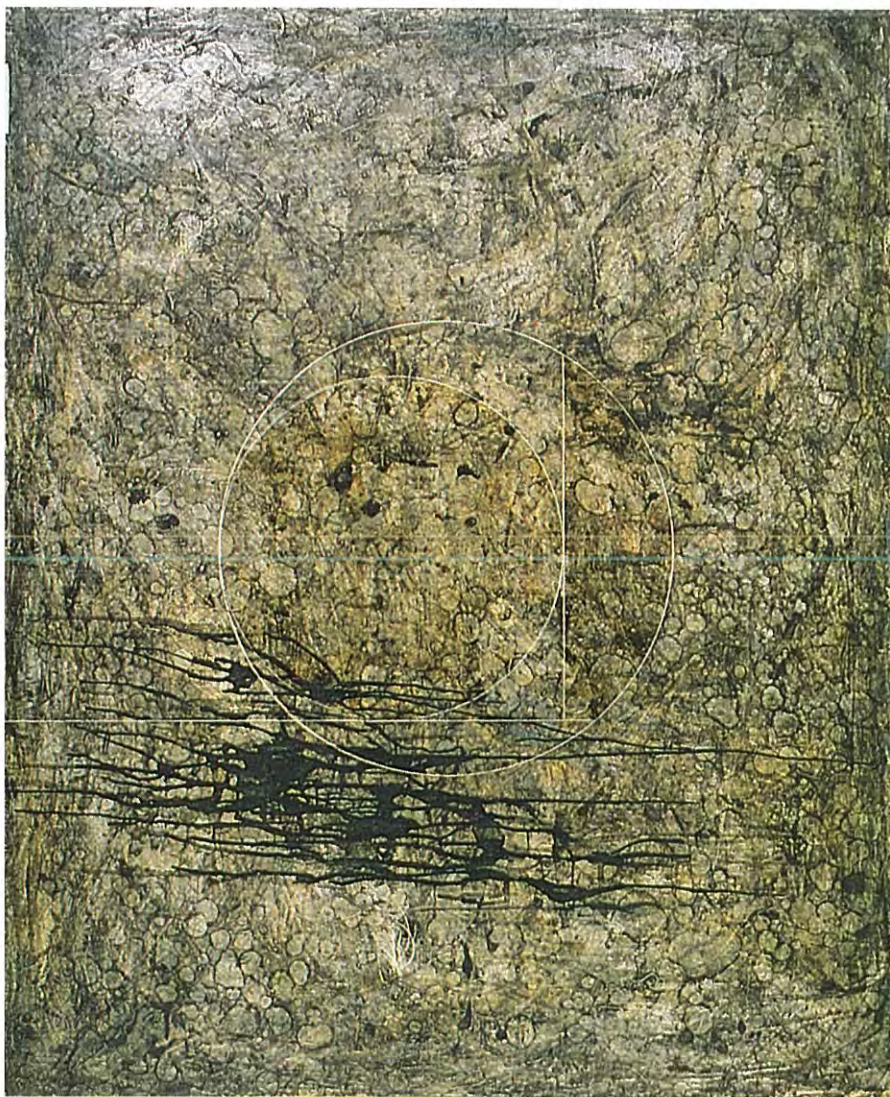


図5 月に雲流れる 1961年 (162×130)cm

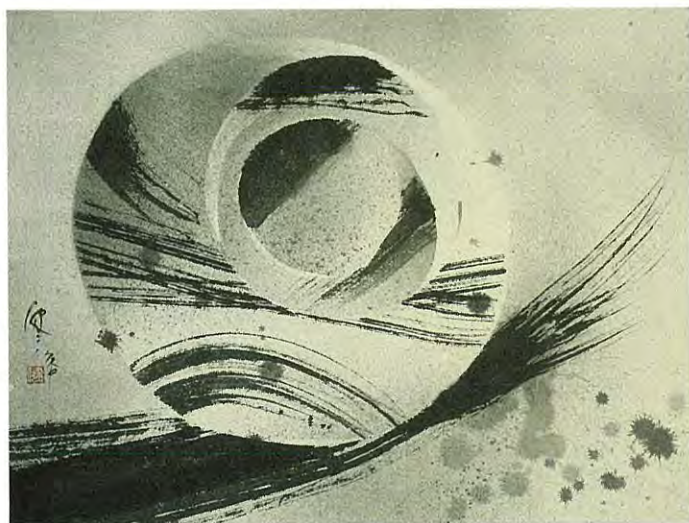
る。

田中健三の指導するもう一つの集団が「TAO（タオ）造形集団」である。1957年に創立されたこのグループは毎年一回ないしは二回の展覧会を開催しすでに30年の年月を重ねたことになるが、このタオイズムを基本概念においた考え方の中にも、あまりにも個人個性を抑えようとする、極端に言えば服従することを強制する団体展のあり方に疑問を持った田中健三の社会に対する場の設定であったと考えてもよいではないか。

1960年代から1970年代にこれ等の場で発表された作品

には素材としては油彩を使いながら、まず形態的には日本のイメージへの挑戦があり、技法的には墨絵の世界でいうたらし込みの試みがある。このことも自らのタオイズムへの実践と考えられるが、さらに1970年代に入るとこの傾向に酒脱味が加わるようになる。これは当然禅味への興味と考えられるが、富士という日本にとってはあまりにもシンボリックなテーマを取上げても、そこには冷めたしかし温もりのある造形観が出現してくる。

そして1970年後半になってくると、田中健三自身も墨絵と言及する、墨と紙を素材とした活動が始るのである。



参考2 空間A 1980年 (90×68)cm



参考3 '81イル・ド・フランスA 1981年 (90×90)cm

この時期がしばしばいわれる東洋回帰と一致するのであるが、その前兆としては一連の形態調査があり、特に1970年の第一回シルクロード形態調査、さらに1975年の第二回のシルクロード形態調査があげられる。

この結果として、これまでの日本からの視界が日本を含めた東洋の視界へと固まってきたのである。

このことは素材の面でも紙と墨が中心になり、田中健三独自の抽象表現の世界が展開していく。

しかし、田中健三の墨絵は我々が一般的に考えるものでは決していない。東洋の紙と墨を使いながらその表現は、墨のにじみ、たらし込みという伝統的な技法の他に、フ

ロッタージュ、コラージュ、ブラッシング、時には強く打ちつける技法が自由に展開されている。

特にコラージュの技法が、田中健三の初期から持ち続けられていることと、そして現在になって新しい空間創造のための方法として使われていることに注目する所がある。

田中健三の東洋回帰は、1984年の「<sup>図6</sup>オリент84—B」により明確になってくる。

この作品に現われてくるモスク様の形態はあるいは仏教形態の中における花頭の窓や凝宝珠とも考えられるものだが、この形を出発点としながら人間回帰につながる



図6 オリент 84—B 1984年 (130×162)cm

ものではないかということである。そしてこの人間の中に宇宙を見るという、永い間の総合されたもの、総合された宗教観の完成が見え始めて来たともいえるのではないだろうか。

この宗教観の完成は、我々にとってはまちどおしいことであるが、そのためには田中健三の中でまだまだ発見する造形が続かなければならない。

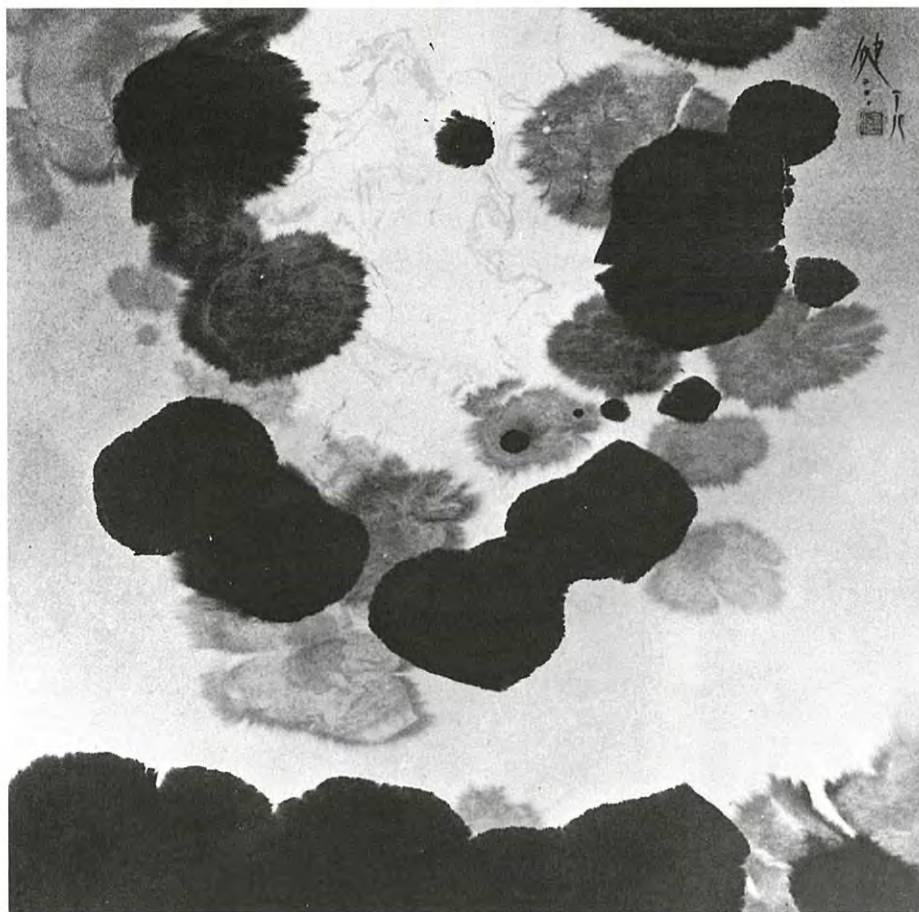
### 引用文献

- (1) 田中健三の道展記念事業委員会「田中健三の道」120頁

(2)	〃	〃	120頁
(3)	〃	〃	122頁

### 参考文献

- 田中健三の道展記念事業委員会「田中健三の道」(1988年)  
田中健三「造形論入門」(1987年)  
田中健三「デザイン基礎論」(1958年)  
中村真画集刊行委員会「中村真画集」(1975年)



参考4 観世 1987年 (90×90)cm

## 資料紹介

Le Japon Artistique, Documents d'Art et d'Industrie, réunis par S. Bing, Paris 1888—1891.

(芸術の日本, 美術と産業の資料, S. ビング編, パリ, 1888年から1891年まで)

1860年代以降, 日本の美術や工芸が西洋に盛んに出回わり, 西洋の絵画やデザインに新鮮な刺激をもたらし, いわゆる「ジャポニスム」と呼ばれる日本趣味が流行した。しかしほどなく量産による安物の模倣品が出回わり, 日本趣味がその質を失い低下させていた。

本学図書館所蔵の「芸術の日本」(Le Japon Artistique)は, こうした折にその悪しき風潮を正すために発刊された専門誌である。その編集者は, ハンブルク出身でパリ在住の美術商サミュエル・ビング(Samuel Bing, 1838—1905)であった。そして, 1888年5月から1891年4月までの3年間刊行されており, 3合本に集成されている。その呼び物は, 浮世絵, 北斎漫画, 建築, 陶器, 刀, 詩

歌そして芝居などの広い分野にわたる専門論文の数々であった。そしてさらには, 「ジロッタージュ」版による多数の大型図版が収録されており, 日本の美術・工芸のすぐれた手本集ともなっている。

当誌は, ドイツ(Japanischer Formenschatz)とイギリス(Artistic Japan)でも同時に刊行されており, 国際的に日本趣味の新しい展開を導いたのであり, ことに新しい様式芸術としてのアール・ヌーヴォーの誕生の誘い水ともなった。ビングが創刊号の序文で示唆したその方向で, すなわち自然ことに草花のもつ有機的な生命性や美しさに創造の靈感を得て, やがて90年代中頃からアール・ヌーヴォーが台頭するのであった。(藪 亨 記)



第8号(1888年12月)の表紙



創刊号(1888年5月)の序文第一頁



創刊号(1888年5月)の序文第七頁

## 1920年代のノイエ・フォトグラフィー

— 訳・解説 藪 亨 —

アルベルト・レンガー＝パッチュ、  
目標 (1927年)

写真が成年に達するのはまだほど遠い。才能のある多数の写真家が、写真の手段で造形芸術家と張り合うということに、今なお努めている。それというのも写真は、写真的芸術様式の基準に関してはまだ緒についたばかりであるからだ。

芸術は転換点にさしかかっている。世紀転換期から、ありきたりの方策を回避して新しい法則を発見する努力が、目に見えてくる。

何を描写しているかということが、以前の時期の芸術では、最高でないにしても、なお重要な役割を果たしていた。歴史的、宗教的、文学的な動因が、時期毎にその重点は移動したとしても、優位を占めた。その都度これらの傾向の後をへたに追ったのが、写真であった。

写真は、それ固有の技術と手段を有している。写真の手段によって絵画に与えられるような効果をあげようとすると、写真家に彼の手段、材料そして技術の真実性や一義性との葛藤をもたらす。そしてせいぜい単に外面的な造形芸術作品との酷似を手に入れうるであろう。

造形芸術作品と同じような芸術的質をもちうる優れた写真の秘密は、そのリアリズムにある。自然、植物、動物に対して、また建築家や彫刻家の諸作品に対して、さらにまた工学者や技術者の所産に対して、それぞれに感じたことを再生するために、写真はわれわれの信頼する



図1 アルベルト・レンガー＝パッチュ、サボテン、1922年頃

に足る道具である。素材の不思議を再生しうるその可能性は、なおほとんど評価されていない。木、石そして金属の構造は、造形芸術の手段によって決してなしとげられうることはないような、そうしたすばらしさでそれらの特性が描写される。高さや深みの概念が驚異的な正確さで表現されうるであろう。また、高速運動の分析と再生は、写真の独壇場である。

近代技術の冷たい線構造、起重機と橋の軽やかな格子組み、千馬力の機械類の力動性、これらを正当に映像化しうるのは、まさしく写真だけである。絵画的、様式

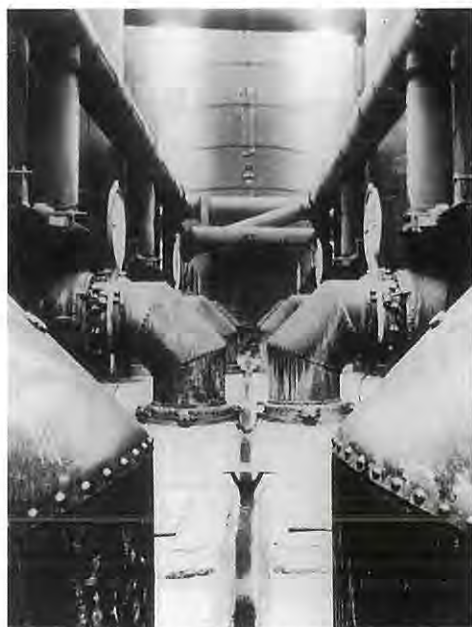


図2 アルベルト・レンガー＝パツチュ、ヘレンヴィーク熔鋸炉、1927年

のとりこになっている限りで言えば、その信奉者たちが機械的再生を写真に負わせることが、彼らにここではまったく別の表現方法を考えさせる。絶対的で正確な形態再生、最高のハイライトから最も濃い本影までの明暗の繊細な調子が、高度の技術的完成度をもつ写真撮影に体験の神秘を告げる。

したがって芸術は芸術家にゆだねよう。そして写真的な諸特性によって存立しうるであろう写真を一芸術から借用することなしに一写真の手段によって創造することを企てよう。

(Albert Renger-Patzsch, Ziele, in: Das Deutsche Lichtbild, 1927)

## ラーズロー・モホイ＝ナジ 先例のない写真 (1927年)

写真の方向と目的についてのすべての解説は、これまで道を誤らされてきた。可能な多くの考え方の中から主要問題として写真の芸術との関係が、いつも取り出されてきたのである。

写真は事実を筆記する方法として、あるいは科学的探究の手段として、また消えていく出来事の固着として、またさらには複製方法の基礎として、あるいはまた芸術

として分類されており、そうされることによってしかし写真という事実が無視されている。

写真方式は、既知の視覚的な表現手段に比べれば先例をもたない。それが本来の可能性にもとづいているところでは、その成果においても先例をもたない。ほとんど非物質的な放射において光現象に形態をもたらす明暗の変化のきわめて繊細な諧調は、すでにそれだけで新しい種類の視覚を、視覚活動を確立するのに十分であろう。

しかし写真方式には果しなく多くのものが含まれている。今日の写真活動においてまず問題となるのは、それにふさわしい方法をその手段に固有の法則性から見つけ出すことである。かなり正確な写真言語が探し出されるときにはじめて、実践の才のある者が写真を「芸術」に高めることができよう。そのための第一条件は、旧来の表現方法を模さないことである。それを写真は必要としてはいない。古今の絵画は写真に固有の活動の可能性にこたえることができない。何のために「絵画的なもの」と比較するのであろうか。どうしてレンブラントを一あるいはピカソを模するのであろうか。

きわめて近い時期に写真の目標設定の大転換がなしとげられようと言える。このことは非現実的な夢想ではない。その調査は、なお不統一であるとしても、すでに進行中である。すなわち、

- a) 明暗関係の意識的な活用 (量)。
- b) 明るみの能動性、暗闇の受動性 (質)。
- c) 素材の肌理、種々の材料の構造 (構成) の活用。
- d) 陰陽の関係の反転。
- e) 表現の未知の形態
- f) 形態、位置、方向そして運動に強い対比を織り込むこと。

調査されるべき領域は、列挙しうる写真方式の要素にもとづいてつきとめられる。すなわち、

- 1) 斜めの位置、真下からそして真上からの写真撮影による見慣れない眺望。
- 2) 種々のレンズ機構による実験。すなわち、われわれの視覚体験に対する関係を変化させて、必要とあれば「わからない」までにゆがめる方法を見い出す。(おう面鏡やとつ面鏡、ゆがみ鏡部屋の撮影などが、



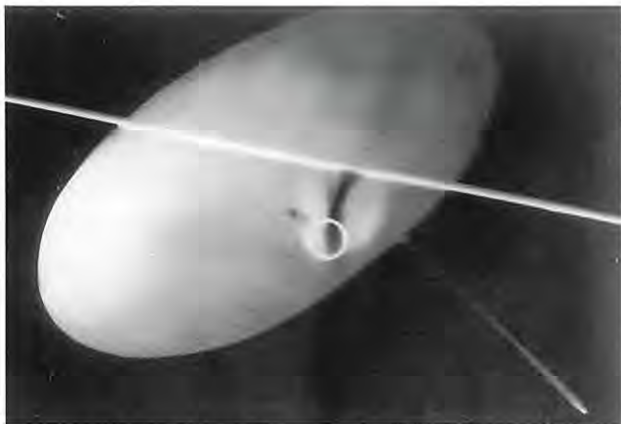


図3 ラースロー・モホイ=ナジ、フォトグラム

その第一段階であった。) 機械的空想力という逆説がそれによって生じる。

3) 対象を四方八方から把握する (感光板上に立体的撮影をさらに持ち込む)。

4) 新しい種類のカメラの設計。遠近法の回避。

5) レントゲンの経験を遠近法からの解放や透過に関して写真に引き継ぐ。

6) カメラを用いない感光膜の露光による写真。

7) 真の色彩感度。

作品が可能な関係をすべて一体化して、これらの要因を総合するとき、そのときはじめてその作品が真の写真として認められるであろう。

写真の発展傾向は、今日すでに多くの所で盛んに助成されている光文化によって大いに鼓舞されている。

今世紀は光の時代である。写真は、移調されて一多分それゆえに一ほとんど抽象化された形態においてではあるが、光造形の最初の形式である。

その点で映画はなおさらに先へ進む。というのは一概して言えるであろうように一映画において写真は其の極致に達するからである。視覚的なものの新しい次元の開発を、映画は、強化された方法でなしとげる。

変転する光の強さとテンポ。光による空間の運動変化。

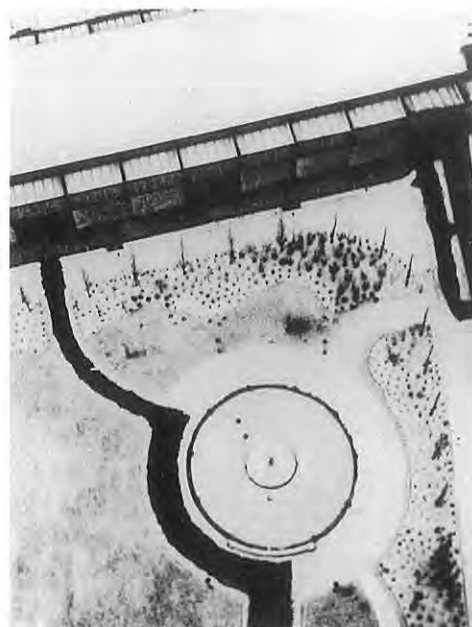


図4 ラースロー・モホイ=ナジ、ベルリン無線塔からの眺望、1928年

運動有機体の全体の消滅と突然の輝き。人間の有機体、頭脳における機能の潜在的な背負い込みの解放。光の把握可能性。光の運動。遠い光と近い光。透過し増成する放射。すなわち、人に与えられうるであろうもっとも強烈な視覚体験。静的な写真でなしとげられた下準備は、発展する映画情況にとって不可欠である。師が弟子に学ぶという注目すべき相互作用。互惠の実験室、すなわち写真が映画にとっての研究領域となり、また映画が写真の推進者となり刺激者となるのである。

(L. Moholy-Nagy, Die beispiellose Fotografie, in: i10, Amsterdam 1927, SS. 114-117)

## フランツ・ロー、機械装置と表現 —写真の本性と価値— (1929年)

カメラをこなせない人はやがて文盲のように見られることになるだろうと、このようにすでに主張されているのはもっともである。そればかりか私が思うには、カメラの習得をやがて中学校がいわゆる図画教育に組み込むであろう (望むらくはそのため旧式になった科目を一掃することで)。というのも教育は、成人層に一般化しはじめるその技術を—自然必然的に後を追って—いつも教育計画に組み込むからである。カール大帝の頃には学者

だけが字を書けたが、その百年後には知識人のすべてがこの技術を修得したのであり、さらにその後はすべての子供さえもそうしたのである。近年におけるよく似たプロセス。すなわち、1900年頃にタイプライターは一風変わった特殊な事務所にだけ見られたのが、今日ではすべての企業体に見られるのであり、明日にはそうこうするうちに安価になって、すべての生徒がこれをもつであろう。(音のたたない、ようになった小型タイプライターが、幼児学級のすべてで一斉に打たれるであろう。)

カメラは驚嘆すべき造形的活動を仲介するだけでなく、きわめて実用的な、背景をも有しているから、この典型的な3つの段階をカメラもまた走り抜けていこう。写真入り雑誌の途方もない増加がすでに今日示めているのは、間接的な見解(筆記)が直接的な報告(注目される事実の映像)にいかにして道を譲っているかということである。しかしその際に新しい可能性は、デザイナーに対してよりも、むしろ最も広い意味での報道写真家に対して、少くとも彼らの中でもそのコツを心得たものに対して現われる。1800年頃にある人が大旅行で五百頁の日記帳を書き記したとするならば、今日その人はライカの長尺フィルムを百メートル持ち帰る。これらは、視覚的なもので満ち満ちているから、十分な回想を含みもつことができる。これらは外的世界の国際言語を活用しており、この国際言語は数世紀来どの国々でも基本的には変化していないから、空間的にも時間的にもある程度の効果をあげるだろう。社会学的に確認できることは、いよいよ増している写真の宣伝デザインへの介入によって、写真が資本主義的上部階層に奉仕していることである。宣伝デザインでは、どんなに暗示的な図案よりもずっと正確なイメージを、推奨する物品に関して写真は提供することができる。一方でまたカメラは、労働者階層の人間的な欲求の充足にも役だっている。日曜の遠出において自分たちの休日体験を庶民、がカメラにおさめるのを、われわれはしばしば目にする。さらに重要なことは、本が新時代のすぐれた最高業績の代表的な側面をともなって、人々の一人一人に届けられることである。

人間的な生への強い関心の主要領域としての最も広い意味でのルポルタージュから切り離すべきことは、表現

にみちた画面を作り上げようとするその映像形成、である。ここで—教育の産物として—今なお多くの人々は、すみずみまで十分に形成された表現にみちた写真がそもそも必然的、か否かを問題にする。われわれがここに問題とするのは、—この意味においてのみ—ここで芸術とかかわり合わねばならないのか否かである。現存在の最高の2つの誤った形式である俗物と専門家、は、十分に形成された写真にも芸術、の特質を認めようとしない点においてしばしば一致する。ここでは見せかけの問題が提起されており、それというものも芸術がまったく時流に制約されて、恣意的にとるにたりないこととして限定づけられているからである。しからずんば要するに人の視覚が教育でだめにされており、自然に直面しても一種の美にのみ目が向けられるのである。これに反して芸術を一般に他ならぬ人間によって呼び起され表現にみちた形成物として理解しようとするならば、すぐれた写真もその一つに数えることができる。ところで芸術を単に精神が導く人間の手による表現結果として、手仕事のみにのみ了解しようとするならば(それはまったく不得策なことであろうが)、そうするならばこれらの形成物の美的価値を損うことなしに新しい部門を写真に当てることができよう。よく取り上げられる悩める精神のるつぽから、すなわち精神に導かれた人間自身の手から一筆一筆が現われ出てくるときにのみ、美的に実現された形成物が成立するというのは、粗雑で主観的な誤りである。上述の限定的な定義によると、表現にみちている三つの主要な領域から、ただひとつの領域だけをとり出すことになろう。確かな自然形態の美的完全性も確かな機械のそれも、ご存知のようにともに表現にもとづいてつくられていないのであるから、その場合には考えることができないうら。

もともとひとつの水準、ひとつの質を確定している上述の定義を満たすような、そうした形成物にわれわれはこの書物において出合うことができよう。それらは置換したり浮き立たせたり平面化したりできない写真であり、物質化や非物質化と無関係の写真である。—最上の写真も、これは版画芸術作品の表現価値に達していないと主張する人が確かにいるであろう。この際には、抽象

的な構成主義的なものであれ新しい具象的なものであれ、そうした新しい絵画と版画芸術に対する拒絶者がそのほとんどの場合に関係しているという限りにおいて、写真の問題がとり上げられていないことを実験で証明できる。かつて私が出くわしたように、例えばこの本の写真を、`硬直しており、トリミングが不自然であり、有機的でない、と感じる者は、若い世代の絵画や版画芸術に対してもこの非難をさらに強めるのが常である。したがって、`写真の機械装置、という特殊問題がとりあげられているのではなくて、新しい期待にみちた構成主義的な視覚の否認がそもそも問題にされているという、そのことを示すので十分である。

写真はすべての色価を、いやそれどころか空間の深部作用や形態構造を（機械的に）置換しているから、それゆえ写真は自然の単なる模倣ではない。それにもかかわらず写真の価値は、自然そのものの美的価値にもとづいている。それゆえ優れた写真家となるには、技術的手段をこなしさえすればよいのだろうか。いや決してそうではない。他の表現分野のすべてにおいてもそうであるように、豊かな人間であらねばならない。それ固有の折々の形態価値は、例えば版画芸術におけると丁度同じように、写真においてもあらわれる。無記名の写真についてその時代と国を特定することは、たとえ写真を内容的に（例えば服装史的に）年代を指定するのみならず、一連の動物や風景を比較しなければならぬ折でも、一もちらん訓練された眼にとって一版画芸術、絵画、彫刻についてそうすることよりも恐らくごくわずかな程度むつかしいだけである。

諸芸術におけると同じようにそれ自身で目立ちつづけるこの個別定数からすでに見てとりうることは、有機化と個別化の原理が優れた写真の根底になっているに違いないということである。ある人の写真は、技巧にすぐれていても、しばしば味気ない。他の人の写真は、素人のものであるとわかり、しばしば技巧が不十分なものであっても、それでもすごく面白い。版画芸術のように任意の現実の変換が手によってすべて統べられているのではなくて、ここでの組織原理はあらゆる点でもっとも豊かなひとつの現実それ自体を選択するその行為にあ

る。版画芸術には外界の転換と還元との無数の形式があり、写真には視点、トリミング、照明、さらにとりわけ対象の選択そのものについての何百もの可能性がある。

この限定された可能性の範囲は、意味のある個別化を実現しうるのにすでに十分である。意味に満ちた形成物を達成するのにぜひとも必要である少数の要因の数を、われわれの多くは評価しすぎである。しかし、（他領域に目を転じると）その繰り返し出てくる八度音程を伴ったピアノは、何と簡潔で確実な装置であることか。それにもかかわらず絶えず一新される所与の要素の組み合わせによって、それぞれのピアノ演奏家は、このわずかの音の連なりから独得の世界を引き出しうるのである。

すでに対象の選択が創造的な行為である。`誰と交際しているかを言ってくだされば、私はあなたが誰であるかを当てよう、ということは、その前にわれわれが立ち止まるその現実の一端にもあてはまる。どんな女性に心を動かされるかということでもひとりの男性が特徴づけられるように、どのような事物の前で根が生えたように立ちつくし、どんな特徴的な視覚と光源でそれをさらに呪縛するかで、すでにその写真家は特色づけられる。一貫した写真原理がいかにも有機的にしばしば作用するかは、純粹に精神的に条件づけられた形成にのみ応用できるディルタイとノールの類型論をさらに持ち出すと、これからも見てとれよう。ことに時代指標を付け加えると、すべての類型が大體1920年頃からいわゆる二元論的緊張力を混ぜ合わされていることも確認される。

本書は`世界は美しい、と語ろうとするだけでなく、同じほどに世界は刺激的であり、残酷であり、異常であることを語りたい。それゆえに、手厚く保護された美術愛好家を抑天させる写真もとりあげられた。さらに5種類の写真活用、すなわちリアル・フォト、フォトグラム、フォトモンタージュ、印刷芸術や絵画と結びついた写真、そしてタイポグラフィーと結びついた写真が見い出される。

(Franz Roh, Mechanismus und Ausdruck, Wesen und Wert der Fotografie, in: Zusammenstellt von Franz Roh und Jan Tschihold, Foto-Auge, 76 Fotos der Zeit, 1929)

## 解 説

19世紀前半に出現した写真は、写真産業の発達と写真技術の簡略化によって、当世紀末頃までに速やかに人々の生活の場に進出した。しかし、当初の写真は、いたずらに絵画の跡を追った。また伝来の自然主義的な芸術観は、カメラのような機械にそれ固有の美的形成力を認めようとはしなかった。その結果、写真は単なる再現のための手段として軽んじられ、芸術の領域から疎外されたのであった。ところが、1920年代になると、一群のアヴァンギャルドの芸術家たちは、伝来の自然主義的な芸術観にとらわれないで、機械時代になつた造形のヴィジョンを先鋭的に追求した。これにともなって、在来の写真に対する偏見を打破し、写真本来の機械的表現を正当に評価しようとする気運がようやく高まっていったのである。

1920年代のドイツでは、当代の政治的・社会的な混迷のただなかで現実を見極めて統御したいという願望がいよいよ募った。そして、今世紀初頭に標榜された「ザッハリヒカイト」が再び有力な信条として蘇り、造形芸術の領域ではこれが二つの方向に進展した。そのひとつは、絵画と写真におけるレアリスムの追究であり、いわゆる「ノイエ・ザッハリヒカイト」(Neue Sachlichkeit)であった。もうひとつの方向は、バウハウス(Bauhaus, 1919—1933)を中心とした建築とデザインへの機能主義的な追求であり、これに関連して映像メディアへの新しい取り組みも始められるのであった。

今回のわれわれのドキュメントは、こうした20年代のドイツ独特の芸術状況を背にして出現した「ノイエ・フォトグラフィー」(Neue Photographie)をめぐる三編の小論文である。第一の小論文は、カメラによる形象再現の迫真性をひたすら追求して写真における「ノイエ・ザッハリヒカイト」の旗頭となつたアルベルト・レンガー＝パツチュ(Albert Renger-Patzsch, 1897—1966)の主張である。カメラによる写真は、常に現実の世界の一片を映像化しており、それ自体が極めてザッハリヒな本性を有していた。彼は、この写真のザッハリヒな本性を際

立たせるべきだと考えたのであり、またこれの実践を通して、材料や構造や機械形態に固有の美を写真映像に定着させていったのである(図1, 図2参照)。

第二の小論文は、バウハウスに映像ブームをもたらしたラーズロー・モホイ＝ナジ(Laszlo Moholy-Nagy, 1895—1946)の写真芸術論を彼自身が要約したものである。彼は、写真芸術の自律性を要求するという点では、レンガー＝パツチュに同調しつつも、カメラ写真の客観性そのものを写真芸術の核心とは考えない。むしろ彼にとってカメラ写真は、人間の視覚能力を拡大する近代的手段であり、客観的で正確な「新しい視覚」の根本でもあった。また、もともと抽象絵画を手掛けていた彼は、その展開として光による造形を目指しており、彼にとって写真はこの光による造形の出発点とも目されたのである(図3, 図4参照)。

第三の小論文は、こうした新しい写真動向に関する美術史家フランツ・ロー(Franz Roh, 1890—1965)の評論である。これは、彼とヤン・チヒョルト(Jan Tschihold, 1902—74)の共同編集による写真集「写真眼」(Foto Auge, Stuttgart 1929)の序文として発表されている。当写真集は、「ノイエ・フォトグラフィー」の台頭に照明を当てることをその課題のひとつとして1929年に開催された「ドイツ工作連盟国際展覧会、映画と写真」(Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Film und Foto)にもとづいており、その成果を76葉の写真に集大成していた。

こうした写真に対する新しい見方や取り組みは、沈滞していた写真界を活性化してひとつの再出発点をもたらすとともに、写真の機能と活動領域を大きく拡張していったのである。

## 〈筆者及表紙作者紹介〉

- 井関 和代 大阪芸術大学助教授 (染織)  
北里 桂一 大阪芸術大学教授 (日本画)  
北端 信彦 大阪芸術大学助教授 (グラフィック・デザイン)  
高木 真理子 大阪芸術大学講師 (テレビ・ドラマ)  
田中 健三 大阪芸術大学教授 (絵画)  
陳 銘道 中国音楽学院講師 (音楽学)  
杜 亜雄 中国音楽学院助教授 (音楽学)  
月溪 恒子 大阪芸術大学助教授 (音楽学)  
津高 和一 大阪芸術大学名誉教授 (洋画)  
中根 金作 大阪芸術大学教授 (造園)  
西岡 陽子 大阪芸術大学講師 (日本文学)  
増田 洋 美術評論家  
松井 正 大阪芸術大学名誉教授 (洋画)  
松谷 徳八 大阪芸術大学講師 (社会心理学)  
水島 ヒロミ 大阪芸術大学講師 (西洋美術史)  
持田 総章 大阪芸術大学教授 (現代版画・絵画)  
森 博行 大阪芸術大学助教授 (中国文学)  
藪 亨 大阪芸術大学助教授 (デザイン史)

## 〈編集後記〉

今年は早くから表紙の装画は決っていた。田中健三教授が春に造形活動50年の記念展を東京と大阪で開かれることが予知されていたからである。大阪の会場である府立美術センターの展覧を観たある作家が、この会場をこれほど効果的に使った人は初めてではないかと感嘆したが、かつて瀧口修造に「道士」と呼ばれた人にふさわしい豪快にして人の意表をつく個展であった。

ところがまた、この冊子の編集が終わってしばらくしてから、松井正名誉教授の画集70年記念展が芸術情報センターで挙行された。いささか刊行が遅れてもこれを記録したいという願いが編集委員のあいだに生れた。知的な構成力と凝縮した修練を持った展覧であった。かつて敦煌調査に御一緒した折りの実り「聖風・炳靈寺石窟」や、「カッパドキヤ」「ギョレメの月」などもすばらしいが、私にとってなつかしいのは、「トレドの空」である。画伯とは同じ時期トレドに滞在していた私の感想をのべると、誰もロバと人の頭上に、鳥が低くさわぐトレドならではの光景を捉えた人はいなかった。増田洋氏の論考「松井さんの事」は、記念展カタログからの転載である。当方の申入れに心よく受けて頂いた増田氏に感謝する。

論文は中根学長の論考を始めとして、殊のほかバラエティのあるものとなった。学長の論考は、編集委員会が依頼したものではない。

学長自ら東洋芸術の調査方向にある指針を示そうとのお考えから、学長就任前後の多忙な時間を割いての労作であった。編集委員会ではこれを喜び、芸大紀要を中心に、芸大のあるべき理想の形態へ探りを入れる心のゆとりが生まれた。

今号のように、時として紙上個展を記録してゆきたいと思うし、更に論文および特集についても工夫を重ね続けてゆきたい。また近頃では、若手の研究家、作家の著作が相ついで出版されている。必要な場合の書評を心がけている。

芸大紀要の創刊を手がけられた村松寛名誉教授、古代紫のすぐれた研究家で知られ、つい先程も御執筆いただいた吉岡常雄名誉教授が相ついで逝去された。また、釜ヶ崎から奄美へカメラの眼を移し、必ずその体験を書く約束されていた井上青龍教授が、徳之島の海中で不慮の事故で亡くなられた。つつしんで御冥福を祈る。

(山田幸平記)

大阪芸術大学 紀要〈藝術〉11

---

昭和64年1月5日発行

発行／大阪芸術大学

大阪府南河内郡河南町 TEL 0721-93-3781

編集／大阪芸術大学芸術研究所

印刷／日本写真印刷株式会社