

# 芸術5



PARIS  
SHO.M

大阪芸術大学紀要

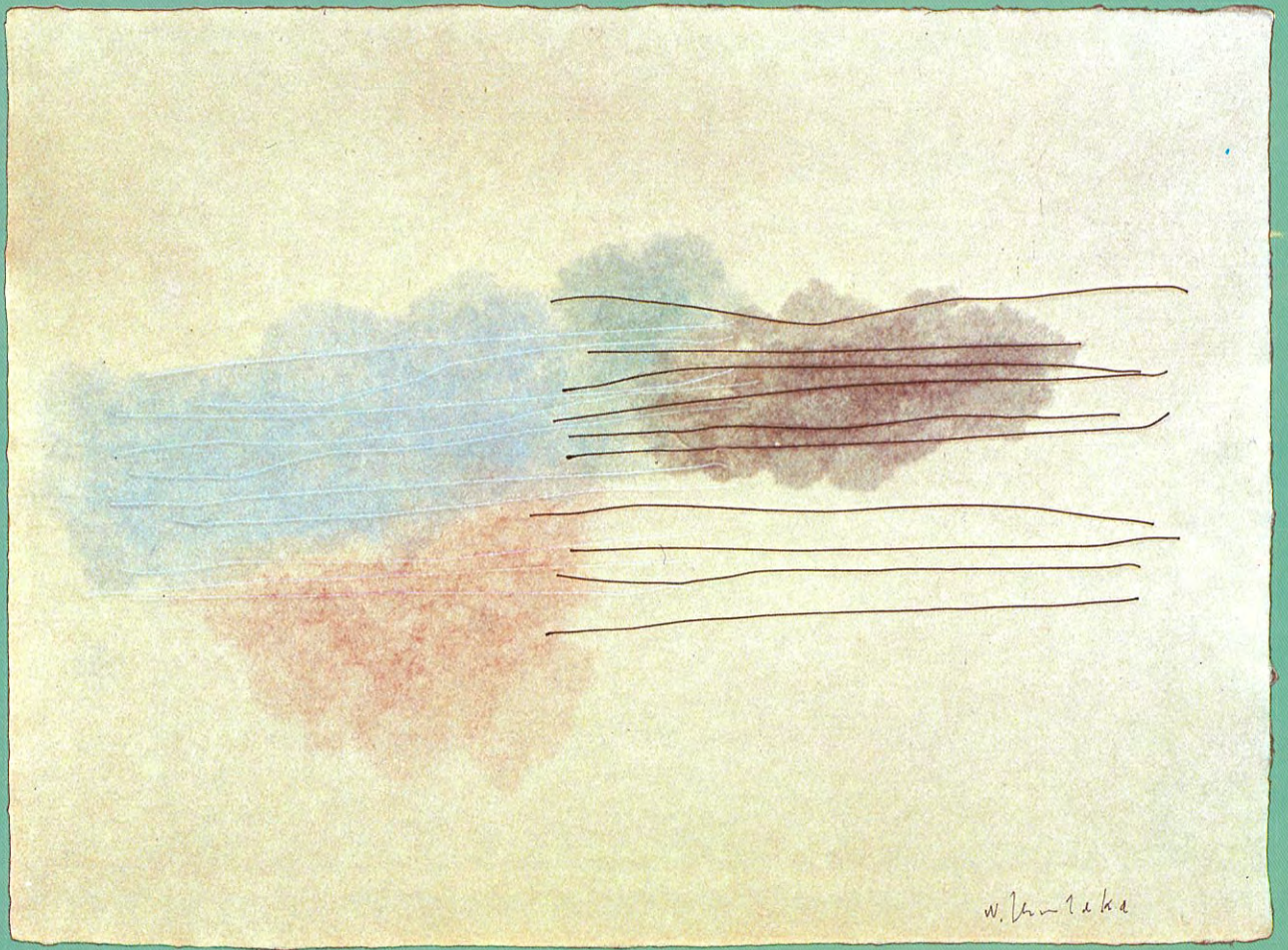
# 芸術5

大阪芸術大学紀要

<目次>

<座談会> 80年代の芸術を考える

-----高橋 純一・滝沢 一・山田幸平・高橋 亨・横井 茂・依田義賢(司会)-----	1
西カメルーン <sup>1</sup> バメッシング・チーフダムの陶芸	森 淳 19
正倉院花紙とイラン製ナマッド	井関和代 31
紙の造型——「名塩鳥の子紙」による	津高和一 47
ミッシヨナリー建築家 <sup>2</sup> ウィリアムM.ヴォーリズ <sup>3</sup> を巡って	山形政昭 52
近代100年におけるわが国都市文化の洋化と変容	田端 修 64
怪談劇の発想、「東海道四谷怪談」について	斎藤安秀 72
写真が圧巻、'70年代のレコードカバーを観察して	池田 靖 81
まず、国際空港の案内標示のシンボル統一化をめざす	池田 靖・藪 亨 85
「動くまで」アニメーション小論	佐々木侃司・吉川幸夫 88
中国三大石窟	今駒清則 99
ラダック密教美術調査	辻 司 122
diction-a-ry 表音文字のanagramに表意化の試み	北端信彦 130
●資料・映画「浮草」カット割り／(上)	宮川一夫・太田米男 142
<hr/>	
Documents of Modern Art 5	
モホリ=ナジ、ラースロー	藪 亨・訳・解説 168





「中国三大石窟」今駒清則

莫高窟二五四窟(北魏) 南壁「捨身飼虎」一九七九 66 | 80



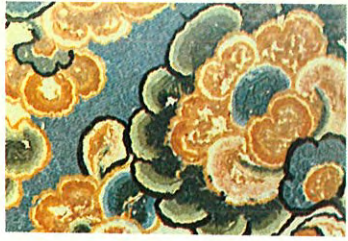
莫高窟二六三窟(北魏) 北東角壁 千仏一九七九 66 | 80



テイクセ寺壁画、先史時代を思わせる鳥獣



テイクセ寺勤行堂入口、六道輪廻図部分



正倉院花氈(吉岡常雄氏提供)

ハシール(Hashir)の織目を目安▶  
に先染羊毛を細長い紐状にして  
は、ちぎって模様づくりをする  
作業

唐草模様やボタハ (botah) によ  
って構成された菱形意匠が出来  
あがる。





上記5点は  
リチャード・アドベン  
の写真

上記5点は  
ノーマン・シーフ  
の写真

上記5点は  
モーシエ・ブラカ  
の写真

上記5点は  
ヒツボクノシス  
の写真



# 座談会

## 80年代の芸術を考える

—— 出席者 ——

高橋	訖	一
滝沢		一
山田	幸	平
高橋		亨
横井		茂
依田	義賢	(司会)

(順不同)

### 60・70年代をふりかえって

司会：芸術分野における80年代を展望する前に、これまでどのようにやってきたかということ、先生方の芸術分野でのお立場から、70年代までのしめくり、というか、ご感想を、かいつまんで、お話し願いたいと思います。ご参考までに1960年という年をみますと、議事堂が大デモ隊に取り囲まれ、岸内閣が倒れ、池田内閣が誕生しています。おもしろいのはカラーテレビが本放送を始めています。浅沼稲次郎の刺殺、池田内閣の高度成長の開始、こうした状況から60年代が始まって。

次に70年代はどうかといいますと1970年はまず、大阪にエキスポ70の万博が開催されています。ここに展示されたパビリオン、映像などの技術革新、これらは実に意欲にみちたものでした。そのほかにヨド号事件。12月には、三島由起夫の割腹事件、そういったことが70年に起っている。たまたまこの二つの節目がその時代を暗示していると思ったので申し上げたのですが、繁栄に向って

いく都市において、シンボリックにみえる高層ビルの建設が始まっていくわけですが、その都市空間の分野から建築の高橋先生にお話しをお伺いしたいと思います。

高橋(訖)：私は三島由起夫のニュースを九州の唐津の田舎宿で聞いておりました。そこには、佐賀県の未開地である上場地域というのがあって、鎮西町とか秀吉の朝鮮出兵の拠点となった名護屋とか草木もろくに生えない熔岩台地をどうにかしてくれないかという知事のたのみでまいりました。佐賀県上場地域の社会成長計画という名前で、その地域の調査を行っていたのでした。したがって僕はエキスポ70とは関係がないのです。今こうやって、この10年をふり返って見るとこの時代は結果として今世紀の中でも一番大きく混乱した時代ではないでしょうか。とくに日本の場合、チェックということをしなくて、がむしゃらに先へ進もうというあせりがあった時代でした。技術的には見るべきものがあまりないのです。すでに60年代には超高層の技術がある程度は確立していましたし、エキスポ70をひとつの切れ目にして技術が進



歩したということは建築の場合にはございません。すべてが既存の技術で出来たのでして、交通計画などにおいても新しい解決をここに提示したということはないと思います。そういう意味で建築的にいって70年代、特にその前半は、都市環境も含めまして、非常に落ち込んだ時代、混乱が一段とピークに達した時代であったと僕は考えます。

**司会：**つぎに、高橋亨先生、美術と造形の面からお話しいただくことになっておりましたが、デザインの方面にも目を配っていただきましていかがでしょうか。

**高橋(亨)：**私が美術といえます時は、いわゆる前衛美術あるいは現代美術とお考え願ったら結構かと思えます。現代美術では万博が非常に大きな節目であったのです。60年代は種々の様式や流行が繰り返された時代でしたが、それはまた高度成長の社会を反映したものであったと思います。その60年代の美術の行き詰まり、飽和状態の時に万博が開かれ、いろいろな造形物が並んだのです。ところがその70年代の万博と同じ時期に日本国際美術展が開かれ、そのテーマは「人間と物質」でした。もちろん国際展ですから、海外および日本人の作品がいろいろ集まりました。これは先の60年代とは全く逆の行き方として、おおげさな造形物ではなくて、物質そのもの、素材と人間との関係を追求したのです。

そしてこれが大きな刺激になって万博以降は従来の美

術が影をひそめてしまうのです。町の画廊などを見ても、大きな立体作品は姿をみせなくなり、いわゆるコンセプチュアルアート、概念芸術があらわれてきたのです。ことばを扱うといいますが、概念に視点を当てた芸術の傾向で、当然大規模な構築的な造形とか形式的なフォルムの追究とはいわば正反対の行き方なのです。そうした作品の印象は簡単にいうと、沈潜的・思索的で美術界は一見、停滞したような状況になりました。花やかだった60年代への反動でもあり、また、一種の混迷が起きたともいえますが、そうした状況から始まった70年代は、ノン・フォーカスの時代になるだろうといわれてきた。事実、70年代は中心になるものが欠けていて、いい方を変えれば多様化の時代といわれますし、また作家の関心が非常に拡散していった時代だと私は思います。後の問題にもなるんですが、今日もそうした状況が続いているのが美術界だと思います。

**司会：**つぎに滝沢先生にお伺いします。

**滝沢：**司会者から60年、70年の時代の区切りについて言われたわけですが、日本の映画界はですね、最高に映画館をふやしたのは、ちょうど60年なんですね。戦後から60年までは、とにかくにも映画というのは大衆娯楽の唯一最大のもので、大衆が何か求めようとするとき、映画は第一の選択対象だったんですね。それが60年に入りまして、テレビの受信契約者数が500万台を突破して



いわゆる黄金の60年代、ちょうど日本経済の高度成長時代に入ると同時に映画の衰退が始まって、それがずっと60年代を通じて続くんですね。製作面では60年の初めごろには、大島渚とか吉田喜重だとか篠田正浩だとか、映画の新しい波の時代がきて、若い人中心にきりかわっていくような、現象的には新しい映画世代が訪れるような機運があったんですけど、企業的には60年代を通じて後退していく一方だったんです。そして、70年というのは、ちょうど大映が倒産した年です。戦前からの松竹東映と並び立ってきた大映が倒産して、大きなかけりをみせた映画は、70年代には、大衆の第1の選択はおるか第2、第3の選択にもかからなくなってしまったんです。

ちなみに司会者のお話にでました70年の大阪万博ですが、これは映像のエキスポ70といわれたように、いろんな映像展示が行われましたが、基本的なアイデアに関する限りでは今世紀の始めのバリでひらかれた万博の展示物以上のものは見られず、率直に言って映像のお化けを見せる程度に止まったのではないかと思います。とにかく映像の場合は、企業としても成り立たなくなるのではないか、という危惧の不安のままに70年代を終わったというのが偽らざる実情です。その70年代の間に、企業のやったことといえば企業合理化の名のもとに行われた人員や製作本数の縮少だけです。それが縮少再生産になればいいんですが、再生産につながらない縮少というより

まさに減量ですね、減量経営というものが急速に進んでいったのです。概括して、そういうことですね。

**司会：**横井先生は演劇・舞踊の新しいあり方をご覧になってこられたわけですが、ほかの分野とちがいで肉體という原始からの特徴をもった芸術がどのようになっているか、という点にわたし達は興味をもっているのですが、その辺のところから。

**横井：**私たち舞台の人間にとりまして、切れ目というのは、逆にいいますと戦争の終わったところから始まっています。というのは、洋舞や演劇も、皆さん御存知のように全部戦争のため中断しておりまして、ことにバレエの場合は、戦後から始まったということがはっきり言えると思います。それで、40年、50年、60年代と、まあ、“神々の”全盛期がありました。始めのころは個人団体の創造公演活動が非常に盛んだったのですが、50年代ぐらいから、いわゆる観賞団体、民音・労音・民演・労演、そういう団体ができた時に、個人の活動が逆にストップしはじめました。公演活動じたいが、観賞団体の要望に合わせるかたちが非常に強くなって、むしろ新しい時代に進むべきはずだった舞踊、演劇が、どちらかといえば、古典中心に上演されることが非常に増えたと思うんですね。

またさっきのお話にありましたテレビの出発ということで、ことに演劇活動をしている若い人たちを中心に仕事の量が増えて、食えないといわれてきた新劇に食える

状態が生まれたということが、さっきお話したように、進歩がとまった、足踏みしてしまった一つの大きな原因ではないかと思うのです。

さっき高橋先生がおっしゃっていらした70年代の入口では、ちょうど万博で、ワーグナーの『リング』というオペラを、二期会がフェスティバルホールで上演いたしました。この第一夜『第二の黄金』というオペラの演出と振付で大阪へまいったのですが、『ラインの黄金』の次にジークフリートとワルキューレと本来つづき、やがて『神々の黄昏』という四夜でこのオペラは終るわけなんです。80年代になり、その『神々の黄昏』の上演の時代が、今そこに、その足音を響かせはじめたような感じだと思います。

**司会：**以上、建築、前衛美術、映画、舞台の立場からお話しただいたんですけれども、最後のしめくりとしてですね、山田先生に文芸思潮の点からいかがでしょうか。

**山田：**難しいな、どうも(笑)。概括すると必らずなんかおとしますので、感想程度ですけれども。いまお話を聞いておまして、三島由紀夫が70年の初めに死んだとき私、ちょうどソ連に12月に行っておまして、そこで日本語のよくわかるソ連人でエルミタージュの美術館員が「天は二物を与えず」と言ったので、どういうことかなとエライ印象的だったんですけれども、ナショナリズムみたいなものを、三島由紀夫の中で「二物を与えず」のことでいったんじゃないかと思うんです。安部公房と三島由紀夫が、わりとその頃、60年代、70年代に活躍しておまして、そして三島由紀夫が自決する。そして安部公房が残る。安部公房の仕事は、最近の大江健三郎の『同時代ゲーム』のところまで続いてゆくんですけれども。

もう一つ万博の影響ということでございますけれども、たとえば関西の方から、SF という新しいジャンルで、きょう小松左京さんがいらしたら一番いいんですけれども、非常に活躍していくという方向がでてまいります。で、日本的にみますと、60年代に、大衆文学と純文学との垣根がはずれてゆく。これは平野謙なんか提唱した問題であるんですけれども。

70年代を見ますと、なんか振わなくなってきました、

劇画あるいは映像、テレビに押されて文学の世界が低調になっていくのですが、低調になっていく中で非常に国際的な仕事が増えてくる。例えば70年代では堀田善衛がゴヤの仕事在完成するとか、あるいは加賀乙彦が『宣告』という非常に重要な仕事をするとか。それに対して、ナショナリズムと言ってしまうのはなんですけど、日本の研究が深まってまいりまして、それが単に日本人の研究者だけじゃなしに、外国人もまた日本を研究しだしてくるということになってきまして、その一つの中心に、このあいだ完成しました小林秀雄の『本居宣長』があるという、そういう展望になるんだと思うんです。で、60年代は実存主義の影響というものが、まだ微かにありまして、その後、これは美術の世界から受けとったものだと思いますが、非常にイメージという問題が文学の世界に入ってきて、そういうイメージをテーマとする一つの問題と、それから実存というものをテーマとする仕事がチャンバラをしている間に、構造主義というような新しい、言語活動を中心とした文学の運動がでてきた。そういうのが一つの透視じゃないかと思うのです。まあ全般に振わないというのが……。

## 80年代を展望する

**司会：**諸先生方の70年代までの寸評をおわりまして、それでは80年代とはいったい何であるかということですが、こういう点の理解はなかなか言えないことで、司会者はまったく常識的なことしか言えないので……、まず誰もがこの時代を展望するには、機械技術の発展ということがすぐに念頭に浮かぶのです。とりわけ、まあ映像時代ということが世界的にも言われておまして、エレクトロニクスの時代とか、ビデオの時代とか言われるのですが、あるいはコンピューター都市の形成といったようなことはもう通産省も郵政省も考えているんだというふうにわたし達は聞いているんですが、果たしてこれまでの経済成長がこの後も続いていくんだろうか、と氣遣われたり……。

折も折、石油の第2のパニックのような状況を迎えて繁栄は難しいんじゃないか、というところへ来ています。それに国際政治も緊張してまいりまして、こうしたこと

は大きな方向転換の動向を指し示すかも知れない、というような不安定な展望があるわけです。見事な繁栄が期待されねばならないのかげりが大きく雲のように群がっておると感じられるわけです。

こうした中で人間はどうなっていくのか、自立、あるいは、個性というものが失われて、均一化、没個性化が進んでいて、また、ジャンルの専門化がますます細分化していったらどうしようもないんじゃないかと思われてですね、これはもう、大げさに言えば、神の御手によって総合化でもせんことにはバラバラになってしまうのではないかと、思ひまして、司会者としてはですね、先生方から何か救われるようなおことば（笑）をいただければと思うんですが……。

**高橋(訖)：**いやあ、そんな福音はないんですよ(笑)。70年代の後半から建築も全体的に行き詰ってきて、オイルショックやなんかもありました。歴史的観点からは世界的にも誰が何をやったということがなかったですね。ただ僕は、丹下さんのオリンピックのスイミング・プールを高く評価しています。そこには技術と人間との集りの中で何かロマンがまだあったし、丹下さんのピークでした。あとの維持が悪くて今は見る影もないですが、構築物として恐らくピークだし、20世紀の建築の中でもひとつのエポックとして残る、そういう点で大事なところなんです。しかしそれ以降世界的にもいいものはありません。巨匠はどんどん死んでいくし、今でもその人たちの名がでて、新しい人の名はそれのフォロワーとしてでるくらいのもんです。

建築という点では、それほど70年代は駄目でした。ところで先の福音の話ですが、技術の進歩という意味では科学の世界ではコンピューターとかエレクトロニクスの進歩と医学の進歩ですね。医学といってもバイオケミスト、生化学でして、これの進歩が80年代には大きくなると思います。バイオケミストが先日も新生物創造の特許をとったとか、生化学の中から制ガン剤がでてくるとかいられています。先日もたまたまテレビをみていましたら、今までに原爆攻撃についての機械の誤解が60年代から数えて4回くらいあったんですね。その中でおもしろい分類法ですが、ハードとソフトと人間とに分けて

一番多いのがハードすなわち機械でして4回ともこれを間違っているんです。

その中でひとつずつ、ソフトすなわちプログラムと、人間とがからんでいるんです。このようにハードというのはあくまでも間違いを起すということで、先日も北海で石油採掘船が転覆したのですが、そうした有りうべからざることが起るのです。こうしたことにおいては技術が非常に大きいと思います。技術を人間がいかにかコントロールするか、本当にコントロールできるのか。今問われているのはまさに技術をコントロールできるような哲学だと思います。

しかし、恐らくこれは望むべくもないような気がして、その意味では僕は悲観的です。私の商売から、つまり、建築からいいますと、あまり大きな技術はない。もう一度日本に大揺れがやってきて、小松左京さんではないですが、地震で引っかけまわされ、絶対安全と思っていた建物が当然ぼろぼろこわれますね。その時、もう一度技術への反省が生じるだろうと思います。へんなことをいうと天地異変をたのんで人間を考えさせるといことが起るかもしれない。

**滝沢：**神の試練を待たないと福音は得られませんか。

**高橋(訖)：**そうですね、そういう感じです。いやあひどい結論ですね(笑)。

**司会：**80年代には東海大地震は起る可能性があるということなんですね。

**高橋(訖)：**それは確率的には相当高いでしょう。

**司会：**滝沢先生ねえ、そういう未来の情報はキャッチできないんでしょうかねえ。

**滝沢：**ある程度科学の力でカバーできる面もあるでしょうけれど、しかし、推測はあくまで推測ですしね。それがどういう時間的継続で現われるかという点、そこまではちょっと……、チェックできるということは考えられないですねえ。しかし、東海大地震が起るという予測はかなり信憑性があるんじゃないでしょうかねえ。情報の分野というのは、他の科学技術の進歩と大いに表裏するわけで、ある意味で、情報そのものが科学技術とシノニムと考えてよいわけですし、それですから、情報の精度は科学技術の精度と一緒になると思いますけれども。

しかし、科学技術がどれだけ進歩しても、どれだけの確率をもって未来を予想するかということになると、これはなお人智の及ばない点があるんじゃないかと思えますけれども。

司会：わたくしどもがこういう話を聞いていて不安に思うのは、芸術とか美とかいうことで頭の中に押しこめられていたものと、今のようなことがどこでヒックのやろうかと……、今の話で、人間がいつべん考えなおしたら美がでてくるかも知れませんが、今のところでは美なんか、そんなものあらへんのと違うか、という気がしますね。なんか絶望的な感じで。

高橋(訖)：その契機がないですね。それが僕は悲しい。機械用語のクリーブの状態です。応力が一定なのに変形がどんどん進んでいくんですね。社会的な種々の圧力がかかっていて、その圧力がかかわらないのにどんどん悪くなっていくということがあるようですね。

それとともに、文化に進歩があったら、人間の思考の進歩の速度は、人間の文化が土の上に刻みこまれて以来、あまりかわっていない。というのも、エジプト時代から水洗便所も下水もあったし、そういう文化の速度は変化がないとして、他の技術の速度だけが加速したらそのギャップを埋めていくのは一体何だろう。どうしても減速しかないような気がするのです。

しかし一方で減速できない経済の仕組みがあり、今減速したら世界経済はぼしょってしてしまう。そうした仕組みがあるから、それを人間の知恵で埋めていくというのはこれは容易なことではないですね。

高橋(亨)：みなさんのお話ではたいへん悲観的のようですが(笑)。美術の分野でも70年代は沈滞したようなムードがあったです。注目を引きつけ活気づけるような傾向もなかったの、私なども美術誌でその年の回顧を書く場合に毎年困っていたのでした。毎年のように何もなかったと書かなければならず、目立った作品をあげる事ができなかったのです。そういう中にも多少なりとも楽観的な面をひろいあげますと、70年代後半から造形の中で素材をいわば素肌の感じで出してくるというのが多くなってきてます。ものとの触れ合いの率直さですね。それを僕は、人間とものとの、あるいは人間と人間との

関係の上で良い姿ではないかと思えます。

高橋(訖)：その点をもう少し詳細に話して下さい。その素材とは何ですか。

高橋(亨)：例えば建築ですと東照宮に対する伊勢神宮といったように、同じ木を材料にしても塗料や何やを塗って仕上げないで白木のままに提示するといった感じですよ。木だけでなく他の素材を用いる時もそうした出し方が目立ってきたですね。

高橋(訖)：それじゃ、芸大の建築は大いにほめられていいわけですね(笑)。

高橋(亨)：そうですね、コンクリートの打ちはなしですからね。彫刻でいえば、木彫でも石でもブロンズでもいわば素材感がむきだしだったわけですが、最近のものはそうした素材を単に材料として扱うのではなく、素材に手を加える、つまり、造形することを最小限度におさえるといった傾向が見られます。それで従来よりいっそう物質の、素肌が身近かに感じられるわけですね。

高橋(訖)：そうしたら絵画の場合はどうしますか。

高橋(亨)：絵画は最近少し衰えたというか、油絵などのタブローが目立たなくなってきました。それよりも版画が盛んですね。また若い人たちのコンクール展などみていると、会場のほとんどが色のない世界になってきていて、飾り気を捨てて行っているように僕は感じるんです。コマーシャルでシンプル・ライフとかいうのがありますが、そうした生き方が美術を通して今の人の生き方ないしは感性として感じられるんですね。

## 情報と芸術

高橋(訖)：質問していいですか。いわゆる情報と芸術との相関関係の問題ですが、今日あらゆる情報の量が増えている時に、それと芸術との在り方はどうなっていくのか。情報を受けて芸術は変化するのか、情報と芸術は無関係でありむしろ情報はあらゆる芸術にとって邪魔なのか。その辺をどのように考えていますか。今の話を聞いていて実は僕もひとつのヒントを得たような気がするんですがねえ。

山田：情報量の少ない地域、あるいは、情報量を制限された地域で、これまで歴史的に見て、マヤ文明とか江

戸時代の芸術とか、すぐれた文化や芸術を生んだ例はあります。でも、現代芸術の世界では、客観的に見ますとたくさんの情報量によって、必然的に芸術の見方、いわゆる芸術概念はどんどん変化せざるを得ない情勢にありますね。

情報と文学との関係は、文学研究の場合大へん重要でありまして、正確な原典、およびその積み重ねられた研究文献をはやく探し出し、そしてゆっくりと読むことのできる文学情報センターがどうしても必要であると思われる。東京には国会図書館、近代日本文学館などの良い情報センターがありますが、関西は、また独自の情報センターを持つ必要があります。

## 素材について

山田：しかし、亨先生にお聞きしたいのは、「物」との関係、素材が非常にふえたということですね。(高橋(亨)「ええ」)これが文学の場合だとどうなるのかな。つまり身体性というのかな。これは横井先生の方が、身体性というものを中心にしておられるんですけども、文学の場合は、身体性というものにかなり……(高橋(誠)「からだですか?」)からだですね。つまりこれは、ちょっと思想的、歴史的にいいますと、70年代といいますが、近代文学の人たちがたくさん亡くなりましたね。武田泰淳をはじめとして。あれはいちおう思想の死というようにとらえるところがありますね。70年代の後半ではドストエフスキーがよく研究されたが、それが今いちおう現象面では消えまして、いまはチェホフの研究が、70年代の後半から非常に増えてまいりました。それは文学の面での追求というよりは、これは演劇とですね、文学の接点みたいなものをチェホフに求めていくという、そういうところが非常にふえてきた。だからむしろ情報の面はですね、思考のシリーズをたくさん持っているというよりは、そういうものを排除して、もう一遍文学に肉體性を獲得するというようなところへもっていく方向が現在あると思うんです。

それは例えばサルトルが死んで、それからヘンリー・ミラーが亡くなりましたね。ヘンリー・ミラーのつまり欲望の問題、セックスの問題、これが20世紀の諸問題の

中でフロイトが象徴している問題。もう一つはマルクスの、物質的な欲望の問題になりますけれども、この二つが今、残ってる、これをどうするか、で、それは……

高橋(誠)：フロイトとヘンリー・ミラーは同じですか、対極にあるんじゃないですか。

山田：性意識にしばられる地点、あるいは、性意識を解放するという運動というように、おっしゃるの違いはあります。ただ、巨視的に見れば、現代に生きる人間の主題として性を置いたという点で、広範なところで結びついているように思うんですけども……。

司会：横井先生、いかがでしょうか。今のですね、お話にあった素材という点ですが、バレエの場合の関係についてお伺いしたいのですが。

横井：今、先生方が科学技術のはなしをさかんになさっていらしたのですが、舞台芸術というのは、科学技術からいちばんとり残されているというか、離れたところにあると思います。劇場というのは、舞台の中の機構のことで、今、照明などずいぶん変わってきてはいます。しかし結局は人間がすべてを動かしていかなければだめ、要するに生のものであるために、機械だけでは何もできないということなのです。

亨先生や山田先生のお話ですごく面白いと思ったのは、舞踊の方面でもいろいろありますが、たとえばバレエ、古典ものとは別に「暗黒舞踊」というのがありますね。暗黒舞踊は、去年ちょうど「ポスト・モダンダンス」というのが東京で、西武パルコがアメリカから呼びまして公演やったんですが、これは完全に素材だけなんです。僕たちの今までの感覚でいえば、踊りというのは、訓練された肉體で、逆にいえば、すごく歪められた肉體ということにもなり、その肉體を通さなければ美は表現出来ないというものだったのです。しかしそのポストモダンダンスになると、訓練を経ていない、太ってる人間は太ってる人間で、やせてる人間はやせてる人間で、そのままを舞台にほうりだして、観客が何を考えるかという提示のしかたになるわけです。

そういう方法が60年代からぼちぼちはじまって、今その辺でまあそれなりにまとまりつつあります。さきほど景気がわるいという話でしたが、舞踊の方といたしますか、

オペラの方といいますか、新劇など舞台芸術全部をひっくるめて、あと6年後、86年ぐらいを目標に、第二国立劇場をつくるという動きがはじまりました。それはいわゆる日本にはオペラ・バレエハウスがないから是非、ということではじまったわけなんですね。オペラ・バレエ上演として大劇場、そして新劇に中劇場もつくることになったようです。

しかし、これはちょっとある方の話を聞きましたら、建物をつくるだけで申身は考えてないっていうのですね(笑)。これにはびっくりしたんです。申身を考えて建物をつくるのではないという……。しかしこの事は、日本の舞台人としても、気をつけなければいけない問題点だと思います。公演をやる日を先に決めてしまって、その日に合せて何を上演するかという行動が非常に多いんです。芸術家の端くれであるはずなのに、どっちかといえば企業家なのではないかと思うことがとっても多いですね。

**高橋(訖)：**いま美術館ブームってあるけど、それはまさにそれですね。美術館はいっぱい建ててね。美術館はこんな立派なのを建てて、「中に何をいれましょう」という……。それですよ(笑)。

**横井：**公務員を増さないということが今、テーマになってますでしょ。それで劇場を建てて、もし公務員を雇うと、そこでもって、一遍に700人ぐらいの特殊法人ができてしまうんじゃないか、ということで、今、申身を考えないと。これはまあ、21世紀まで待たなければだめなものだと思うんですけど。

さっき「神々の黄昏」ということを申しあげたんですが、舞踊家というのは皆さん長生きをして下すって年をとられてもよく踊ってらっしゃいます。80ぐらいの方ですが、まだ踊っていらっしゃるのですが、そういう方の下に埋もれていた昭和単数字組がそろそろ台頭してきている。で問題になるのはむしろ、単数字組に比べて、複雑数字ぐらいまでの間が完全に空白で、次の作家はどうなるかなということを考えますけれど。

**司会：**いまのお話を聞いていて、なぜ客席に座ってみなきゃいかんのか、なぜ舞台でみてはいかんのかといったようなね。こういうことを考えた構成の踊りさえある

と思うんですけどね。もし街路でですね。わあっと走って行って何かやったらね、歩いてるもの皆、いっしょに走りながら見てたりすると、というようなことは、起らんもんなんですか。

**横井：**もう起ってます。それは起ってます。青山通りのどこからどこまでを移動する間に何かをみせて、劇場へ行き、その次の劇場からまたどこかへ移動する間に何かをみせてということ、さっきお話ししたポストモダンダンス派という人たちなんですが、そういう人たちは劇場からでていくということがテーマでやっているようです。

## 規模の縮小と個人主義の復活

**司会：**そのへんのところでもういっぺん享先生にお願いしたいのですが。素材と人間というテーマですが……

**高橋(亨)：**横井さんがおっしゃったような、太った人が太ったまま舞台に立つというようなことは、美術にも共通することだと思って大変興味をもちました。提示という言葉が今使われましたが、美術もまさに提示であって表現ではなくなってきているといわれます。

それから少し問題がちがいますが、70年頃から始まりことに最近の美術作品は卑小化しているという印象が非常に強いです。例えば、新聞や雑誌が評論家の選択によるその年のベスト10を載せていますが、そこでも近年は作品名をあげるのではなくて、誰その個展をあげるという在り方になってきています。ひとつの作品ではそれに値しないというか、それだけの重さが失われてきている感じがします。個々の作品は小さくなり、全体でとらえてはじめて作家のスケールが浮かび上がってくるという感じなのです。先ほど訖一先生が絵の方はどうかといわれましたが、絵は最近振るわなくて、その代りに版画が依然として盛んです。これもタブローに対する版画ですから、卑小化のひとつの現われでないかと思います。しかしそのように卑小化してもかまわないのではなかろうかと僕は考えているのですが。

**司会：**いまの卑小化の話ですが、滝沢先生、これはちょっとちがいますけれども、アメリカあたりにも現われてきていますね。



滝沢：そうですね。そのことで、もう一回わが畠に話を交えさせていただいてですね。話の筋道をつける意味で発言させていただきたいんですけども、まあ、映画にしてもテレビにしても、これは企業的には非常に大きな制約を受けてるわけですね。もちろんほかの芸術分野においても大なり小なり同じことが言えると思うんですけど。しかし、映画とテレビは特にその産業形態や企業構造に大きな影響を受けてます。さっき70年代から映画の後退が始まっているということを使ったわけですが、特に製作面がもろに影響を受けているわけですね。70年に大映が倒産したことを言いましたが、大映は製作配給専門で興行という場をぜんぜん持たなかった、そういう日ゼニというものが入ってこない企業構造の弱さが倒産を早めたんです。いずれにしても大きな企業というのが個々の映画の製作リスクを背負いきれなくなったんです。そのために撮影所の敷地を切り売りしたり従業員の数を削減したりですね、大幅に縮少していったわけです。そうして撮影所を貸スタジオにしたり、映画村のような半見せ物的な施設に変えたり、また製作自体も自分のところでしないでどんどん下請けにだしたりするようになったわけです。

いっぽう、70年代の後半からですね、メイジャ系の会社のほとんどが、興行の方に力を入れ始めたんですね。大会社が興行資本化される状態が来てるんです。だから製作面では、規模や人員を縮少しながら、映画村だけどんどん土地の再開発をしている。再開発の名目で映画村を改造したり、新しい土地を求めて新築したりする方面にわりあい力を入れてるんです。しかもですね、アメリカ映画であれ、日本映画であれ、香港映画であれとにかく商売になればいい、ということで当面を糊塗しているわけです。寡占的か独占的とか、そういう大きな興行資本に組み込まれないようにですね、興行者としてはどうしても生き残るために何か別の方向を探らねばならない。ところで実際に観客の欲求は、いまひじょうに多様化してしまってますね、観客のニーズに応じて独自の、個性的な映画をやらざるをえない、現象も生じているんです。アメリカなんかの例をみますというと、なんかこう個人の作品ですね、今週はベルイマンの作品をやる、

来週はビスコンティやフェリーニの作品をやる、こんなふうに個人全集的な番組をつくったりですね、プライベート・フィルムのような作品を上映したり、もちろんその中には、ポルノ専門、なかにはホモ専門の映画館さえ出来ているそうです。けれども、まあそんなふうに、みんなそれぞれ独自の興行形態をとり、もうすでに、かなりそういう映画館が生き残ってくるわけですね。

これを製作面からいいますと、いろんな個人プロがでてきてもそれが大きな販売シンジケートに組み込まれてしまうところに次第に不信感や不満をもつようになってきた。そうなる自分たちで上映チェーンを作るという動きが当然出てきましょう。それと同時に若い映画作家志望の人材というものが昔のように各撮影所に入ってますね、助監督修業から入ってやがて監督として一本立ちしていくというような道が完全に封じられてしまったわけで、それが8ミリとかプライベートな16ミリ映画をどんどんとって才能を問おうとしてるわけです。これはもうすでにアメリカのスティブン・スピルバーグとかジョージ・ルーカスというような今いちばん売れっ子になっている監督がこうした、オフシアターフィルム<sup>アウト</sup>の出身であるわけですね。このオフシアターフィルムというものが日本でもどんどん常設館で上映されるようになってきている。大阪でも日米のオフシアターフィルムが大阪の梅田東映ホール映画で3日間上映されて、若い観客がつかけて結構満員だったんですね。そういうことは結局若い人が中心なんです。こうしたプライベートなフィルムですね、個人的な体験をもとにした映画に対して若い人たちが共感を示しているわけです。

テレビはどうかといいますと、表面的には、あの、NHKとか民放とかの、歌番組とかクイズ番組とか大河ドラマ、テレ・フィチャーなどで激しい視聴率競争をやっているみたいですけども、これも、いずれアメリカみたいに、有線のテレビがでてきたりですね、そういうことが予想されますし、それ以上に、ビデオ機材が急速に普及してですね、テレビのドラマとか、あるいは映画フィルムがカセット化されていく、それが非常に勢いで進行しているんです。テレビ番組にしろこうしてカセット化されることによって、一冊の本のように、単行本のよう

に個人の所有物となっていく傾向にあるわけです。テレビ番組なんかを個人が選択してこれをカセットにして独り独りがめいめいに好きな時間に好きな場所で見ると時代が変わりつつあると思うんですね。つまり映画にしろテレビにしろ個人的な、世代的な嗜好において内容が多様化される。ちょうど本屋さんに新刊本がずらっと並んでいるように、そうした多様ななかからまたベストセラーもうまれてくるように、そういう形態がだんだんと普遍化していくような感じがするわけです。

映画でもって最大多数の最大幸福を旨とするような、そんなことができるほど世の中は甘くない、甘くなってきたんですね。そういうことはもう映画の窮局の目標ではなくなって、むしろ、映画にしろテレビにしろ、今いいました個人の所有物化していくことが進行していく過程のなかで、その個人の好みによって、多様な中身を要求する……見る側もですね、何んかこう新しい個人主義、まああの、New Individualism なんてことばが適切かどうかわかりませんが、個人の意見の多様性、プルーラリズム Pluralism といってもよろしいですが、こうした新しい波が80年代の映画・テレビ界に訪れてくるんじゃないかと、そういう予感が、してならないんです。まあそういうわけで、さっき高橋(亨)先生がおっしゃったような、シンプル・ライフだとか、提示であって表現でなくなってきたとか、作品の卑小化だとか、そういうこととも何んか関連があるようにも思えてくるんですね。だから、新個人主義なんていう言い方がそのまま言葉として通用するかどうか分かりませんが、テレビ・映画の状況をみると、個人を中心にしたんですね、個人の周辺から何かが出てくる、そんな時代がきているように思うんですね。テレビ・映画のように大きな企業的制約を受けてるメディアであるにもかかわらず、そういう現象がでてきている……、それが果たしていいことかどうか分かりませんが、そこにひとつの問題点があるんじゃないかという気がするんです。そういうことが討論を進めていく上での何んらかの手がかりになればと思うんですが。

高橋(誠)：映画で興行面に重点が置かれていきますと大作主義になるんじゃないですか。

滝沢：ええ、そうですね。だからあの、大作とですね小さな作品とが両極分化していくんじゃないかと思うんですね。

## 大作主義と個人的活動への二極化

司会：横井先生どうしたらはじめのころの、小さなグループが自分のやりたいことをやっていた状況を回復することができるか、いかがですか。

横井：さっき観賞団体のことをお話ししたのですが、確かに観賞団体ができたために、安くものが見られるということがあって、一般観客に切符が売れなくなり、そのため観賞団体の意向にそのような作品だけが上演されるという期間が、かなり長い間あったんだと思います。ですが最近、観賞団体自体の体質が変化したのか、あんまりやらなくなりましたね。最近、〇〇公演とかそういうものがだんだん減ってきています。

逆に今、個人的にと申しますか、個人団体が、個人の作品を発表するという行動の方が、だんだん表面に出てきつつありますね。やはり、バレエもモダンダンスも含めて、大作かあるいは、非常に小さなものを小さな劇場でやる、という方向がはっきりして中途半端なものは無くなってきていますね。

滝沢：映画の場合でも、さっき、移動的な演技の話ができましたけれども、あの、舞踊ですか、こんど鈴木清順の撮った『チゴイネルワイゼン』という新作はですね、300人ぐらい収容出来るテント劇場をつくりましてね。それで上映して、そのテントをまた移動しながらずっと全国をまわっていくというのですね、そういう興行の形をとってるわけですね。今までの映画というのは映画館でなければ上映できなかったというふうに、まあ、固定した考え方をもってたわけですけども、その簡単なテント劇場を移動させることで1本のフィルムを全国的に持って回るといふそういう形ですらも、もう出て来てるわけですね。

山田：小劇場システムと同じような方向なんですか。

滝沢：そうですねえ、だいたい今は映画館自体が小劇場になりつつあります。今までのように2,000人、3,000人も多数の観客を収容するような映画館はだんだん減

ってるんです。小型ないし中型のですね、せいぜい1,000人も入れば今やもう大劇場ですね。400人とか500人というのが一番多いわけですね。ということは、それほど観客が分化してるということですね。むしろ、それぞれの番組によって、まあ、小さなグループという大変ですけども、その観客の多様化されたニーズに応じていこうという傾向が顕著になっています。

### 機能中心から人間性回復へ

**司会**：こういう問題は高橋先生のお仕事の場合ではどうなのでしょう。

**高橋(誠)**：今のお話をうかがっていると、お客のいる芸術とない芸術があるんですね。僕のやっているのは、正面にお客のいない芸術ですね。ところで価値の多様化や卑小化・矮小化ということは、評価が薄まるわけで、国中を二分して評価が対立するというようなことが少なくなってきているのです。それに伴い芸術の価値評価が小さくなっていくと思います。建物それ自体がもつ性格も今おっしゃったようにどんなものにも美しさがあるとといった感じがあります。

例えば今年建築学会賞を受けた安藤忠雄君の作品に住吉の長屋というのがあります。住吉の長屋の一角をすばっと切って、そこに幅3メートル奥行き7メートル位のコンクリート・ボックスをはめ込んでいるのです。僕らは、ずいぶんいろいろなところを見てきて、住吉の長屋にほこっと行った時、そこで心を洗われるような気がしました。その家は2階に寝室があり1階に便所がありますが寝室から便所まで廊下がないんです。雨が降れば傘をさして階段を下りていかねばならず、それも階段には手すりがないという相当愉快な家なんです。そこを訪れた時やっと救われたという気がしたですね。

それが住吉神社のはずれの木造の長屋の一角をちょっと切ったものなんです。だから大きさとは関係ないんですね。これ、これだ、という感じがしたんです。そういう感じは、今の非常に多様化した評価というものと共通点がありまして、人と場所と資金が結びつかないという仕事ができないということは一見関係ないように思えます。これは変な話ですが、ある芸術辞典に種々の芸術

分野が最高傑作を作った年代が載っていたのです。

一番若いのが数学と音楽で10代から20代前半までで、一番年をくっているのが建築で60代なのです。建築家は非常に大きな金をまかされ、社会的責任を負います。そうした他との均衡の中でいい作品を手掛ける機会を得るには、他の分野と比較してより年をとらないと無理だということがあるんですね。

**滝沢**：今のお話の、住吉の長屋はどのような点が授賞の対象になったのですか。

**高橋(誠)**：コンクリートの打ち放しでして非常に新鮮で美しいのです。要するに何かをはぎとっていった素肌の感じなんです。これでも住めるではないかという風にぶっきらぼうに突きつけた。それで見る人間は〈ヤヤッ〉という感じがして、「これが住宅か!」とショックを受けるんですね。

**山田**：野性的な感じですか。

**高橋(誠)**：そりゃ野性的でして、山田先生では住めないですよ(笑)。

**滝沢**：機能の点では駄目なんですか。

**高橋(誠)**：いえ、それを楽しむ人にとっては大へんな機能ですよ。凍るような満天の星とか、満月を眺めながら便所にいくのは風情があるでしょうね。

**司会**：それは自分のために建てたのですか。

**高橋(誠)**：いえ、人のために建てたのです。ところがそれを繰り返して少し金持のために作り始めたら、その途端に駄目なんです。二作目三作目を見せてもらったら僕は見なかった方がよかったという感じでして、一作目で受けた凄いショックを大事にしておきたかったです。お金持の作品になると原則はおもしろいのですが、やはり甘くなるというか余分なものが一杯でてくるのです。

**司会**：これまでのお話ですね、人間性回復というようなこととつながっているという気持ちで、先生方のお話を聞いているんですけどねえ。どうも自分のお金をもってやるんですね、大きなことがやれないというつらさがあるわけですねえ。大きいことをやってるのは自分の金を出さなくても出来る、というか、大作映画や大建築のように金がなくては出来ない仕事は特別な条件を獲得しないと作者の立場は生きないものでねえ。個人が思うよ

うに仕事をしようと思うとどうしても自分の金を出さないと出来ません。その辺のねえ、まあ命がけみたいな、意地みたいなこと言って……、小さい活動をやってゆく……。

高橋(猷)：身ゼニを切って……

司会：そう、身ゼニ切って。そうするとね、下手でもチョンでも充実してくるわけですよ。やったあ、という感じで。そういうところとね、注文を受けても、それに<sup>こた</sup>応えてやってはね、何んかも一つ、自分の気が晴れないというかね、そういう問題点がたしかに今、問われているみたいな感じはしましたなあ。紙と鉛筆でやれる文学ではどうでしょう、この点……。

## 文学の両極化

山田：同人雑誌をやっていくと……。『文体』という雑誌が70年代後半にでましたけれども、やっぱりこれからはそういう同人雑誌もでてくると思いますし、それからやっぱり素朴なものですね。今の四畳半の話じゃないですけど、このあいだ篠田正浩がどこかの雑誌で、明治文学は、近代文学は泉鏡花だけでいいとかね(笑)。これはちょっと極端だと思いますけれども、いちおう田山花袋とか泉鏡花とか石川啄木とかね、この作家たちがまた見直されてるわけですね。それが一つありますし、いまの情報の問題でいいますと、論文書くにも情報がどんどんありますから、読んでいううちに書けなくなるということがあります。創作の場合でも、小松左京さんのように広汎な科学的なデータを集めて、それをスピードのある集約によって作品化するという状況が一つありますからね。それともう一つは、今まで通りに書くこと、素朴に書くこと。ただ、ここで問題がでてくるのは、風土の問題ですね。小説の場合、金沢とか、大阪、松江とか、都会を際立たせる風土性が失われてますとむづかしい。

これは、さっきの住吉の長屋でもつくってですね(笑)。またそこで書くというふうな、そういう方向、イメージでね、創りだしてゆくということが一つあると思うんですけど。もう一つ、いま高橋先生がおっしゃっていた「卑小」ということで、ある意味で、良い意味で問題があるのは、吉行淳之介が10年くらいかけて『夕暮まで』を書

きましたね。あれなんか中年すぎの男と21か22の女性との関係だけを、東京の新宿かどこかのあたりを舞台にして書くというよりはかなり、これは成功した作品だと思う。ところが吉行は初期にはチェホフの影響を受けて、ヘンリー・ミラーにもずいぶん影響を受けてますから、そういう作品が書ける。それからもう一つは、70年代に言語研究が非常に文学でさかんになりましたから、データがものすごくでてきたんですけどね。そのデータの中から、いまの「卑小なもの」に気をつけるという、人間は昆虫とか動物とかと一緒にないかという、たとえばカフカの『変身』が非常に注目されたんですけどね、動物と人間との関係をもう一遍みるという、動物の側から人間を見るということで、文学の横断面みたいなものをスパッと切ってやってみたらどうか、という研究が出てくるわけです。そうなってくると、プルーストの小説なんかでも、一つの建築体じゃなしに、蜘蛛の巣みたいなもので、イメージとイメージが対応し合ってますね、増殖していくような小説だという、そんな評価が出てきます。言語研究が、一方ではああいう構造主義というかたちで文明の大きな側面を、横断面を見る。一方、今度はまた「卑小なもの」に注目するという方向にきているわけなので、これはどう行くか分かりませんが、そこへ行きますと、尾崎一雄の『虫のいろいろ』とか志賀直哉の『城の崎にて』とか、それから絵でいえば熊谷守一の、虫とか土とかを、ずうっと見るというそういう側面も、まあ、これは金が要りませんわな(笑)。しかし凄いな精神的な余裕が要る。まあ、そういう形で行く方向というのが、80年代はかなり増えてくる。つまり、雑誌ですね。ただ雑誌という場合は、どうですか。その点は難しいですね。ガリ版では、ちょっとね。

## 情報と伝統

司会：例の角川の「読んでから見るか、見てから読むか」なんてことは、それはもう退廃ですよ。ひどい侮辱だしね。そんなことで、平気でそれを聞かされるというか、聞かざるを得ない状況にほうりこまれている、そういうことには抵抗していかないといかん、打ち破っていかなきゃいかんという気がしますが……。

滝沢：いやあ、あれは情報過多を逆にとった宣伝ですよ。だからそれで成功してるわけですよ。

高橋(訖)：だからコマーシャルは馬鹿にならない。さっきもモダン・ダンスの中で太った人は太ったまま「それなりに」ということがあったのですが(笑)、結局それなりに提示すればいいのですね。表現しなくてもいいという感じがあるでしょう。建築でもポスト・モダンの考え方で「それなりに」というのがややあります。要するに窓なんかプロポーションにこだわらないで必要な個所につけばいいではないかと。それから先程諸先生がおっしゃった中に、僕は、芸術が情報を拒否するということですね。情報を拒否しないとあるひとつのものに焦点が定まらないという面があって、芸術の高みに持っていくとするならばある種の情報を拒否していかねばならないのではないかと、そういう気が逆にしているのです。

滝沢：そうでないと今日の作家主体は確立しないでしょうね。

高橋(訖)：そうですね。今の多様化の時代、逆にいえば芸術の私物化という話がありましたが、他のものに気をとめないで自分だけにもっていく、つまり情報を切っていくと自分のものにならないしまた自分の中に沈潜できない。そうしたことから、どうも情報拒否の手法がひとつあると思うんです。

横井：実は、これは2年くらい前の話なんですけれど、北海道の鑑別所の話、今の刑務所ですが、の話をバレーにしましたときに、看守長がバツバツと囚人を切るところがありました。その演技やってもらった踊手の方が、その、全然その方が人の切り方がよく解らなくてまりました。その夜、家に帰ってテレビ観てましたら、たまたま『座頭市』やってましてね。すごいチャンバラシーンがあったので、慌てて電話しました。「すぐ見てください」というとそしたら、「僕、テレビ持ってない」というんです(笑)。それで、困りましてね。ところが去年お目にかかったら、「テレビ、買ったよ」とおっしゃってましたけど。やっぱり、内に籠ってるっていうのは舞踊家の場合、肉体労働者としては、稽古場の窓を締切ってしまって暑い中で、自分の身体をこう、ふかしていく状態みたいなものがありますね。エンジンかけてく訳

です。ウォーミングアップして、温ためて、それで筋肉が柔らかく……という、なんかそういう所に僕たちは、見つけてゆく訳です。時代に関わらないで、これはあると思うんです。ところがさっき言ったポスト・モダンダンスというのは、「太ってる人はそれなりに」ということは結局、ウォーミングアップも何も要らないわけですね。ですから、ポスト・モダンダンスの話にもどりますけど、その時に、たまたま、ある評論家の方にお目にかかったら、「横井君、これをどう思う？僕は批評したくない」とおっしゃるんですね。「今までおれがやってきた50年の人生は……」(笑) っておっしゃるんですね。ということは、やっぱりそれはその方にとっては凄いショックのものだったのだと思うのです。

司会：伝統ですね。これにどういうふうに対処しなければならないか、というところにきていると思うんですけれどもね。まあ、古典芸能なんかの場合も、保存が貴重だからと言ってますけれども、はたしてそういう貴重だからというんじゃなくて、本当に、古典として現代に生きてるのかどうかということなんですね。これ、非常に大事なポイントだと思うんです。80年代にそれがどうなっていくかということなんですね。

高橋(訖)：伝統という見地からすると、70年の後半から保存という問題が建築の中で強く起ってきたです。それは、伝統とか、美しいものを大事にし、そして少し後世に残そうという気運がでてきたんだと思います。一方で建築には、モダニズム以降インターナショナルリズムといった、地面からだんだん切れてきて、何処へでも置ける箱としての建築があります。これらは非常に両極にあると思うんです。建築は地面から生長するのか、上からきたのか。その典型的なものは、天空から巨大なものが降りてくるあの『スター・ウォーズ』の形が、ひとつの意味での建築の未来指向ですね。古代から19世紀まで建築は、地面からもくもくと生えてくるのです。

西欧では200年も300年もの長い年月をかけて地面から築きあげるというのが今日でもあります。そういうことになると、伝統を考えないではおれないでしょう。だけど、4・5年で100メートル位の建築ができるとなると、それは伝統とは縁が少なくてもかまわないですね。

それは作られ方でのひとつの見方だと、僕は思います。もうひとつは、日本の風土の中にある浮世といいますか常に人生を風と共に漂って送っているという、そういう思想の中には人間の動物的な直観があるような気がするのです。この太平洋プレート不安定な地盤条件の上で動物が住むというのは、どう考えても永久とか1000年の将来とかを見越してものを造るのが動物本能として不可能なんです。ところが西欧の人間は、地球で一番安定した地盤に居るんです。

それを伝統の対比の中で僕は常に絶望的に思います。古代建築の調査でアフリカに行っていた僕の友人が、エジプト人いわゆるアラブ人の若い男に君はエジプト人というべきかアラブ人というべきかと質問したんです。その時その男は一瞬ぎょっとして一分ほど考えて、エジプト人と呼んでくれというのです。アラブの支配はたかだか1000年だが、私の先祖はエジプト人でもっと長いのだと答えたんです。このように1000年単位の見通しでもものを見ている連中と、我々みたいに約10年たつとどうなるだろうかと、東海大地震が起るんじゃないかと危惧せざるを得ない人間とでは、同じ芸術を考えるのでも動物本能的な基盤が違うのではないかと思うんです。どうでしょうか。

司会：いやあ……、本当に切ない話で……。実際に、やはり日本人の中には、ずっと伝承してね、そういう、思想・精神なんかね、あったようですけど、今のお話のように、伝統ということと、80年代……、まあ、ジャーナリストティックに、迎合して言うわけじゃないですけどもね。これから、ナショナリズムということを考えていくようになるだろうと、大方がみていますけれども……、たしかにもう少し日本人らしいことをやらないかんと、というような、悲痛な何か、おびえみたいなものが出てくるような気がしてしょうがないんですけど……。

高橋(誠)：おびえですね。

滝沢：日本人の精神風土・気質というのはそのおびえと同時に案外、楽天的なものがあるんじゃないですか。

高橋(誠)：そうです。ものすごく楽天的です。これだけの地震国で耐震的な都市環境を造ろうという動きが全然ない。例えばスイスの人たちは今私的な家を建てるに

も防空壕が必要ですね。病院を建てるときは、戦時に野戦病院となり得る施設を設けていないと駄目でして、信じられないほどの場所をつくり常時あけておくんです。僕たちはそういう人間とは比較にならないほどのオプティミストじゃないでしょうかねえ。

滝沢：しかしそれがまた日本文化の伝統を作っているということも言えますね。

山田：しかし、高橋先生、京・大阪はあまり地震が揺らないのでね。今まで、僕は関東に先生はじめたくさん友人をもってますけど、わりと関東の人は不安定ですね、不安な感じをもちますね。地震に対して、60歳以上の方だったら、くわあっと出ますからね。地震の場合は、ちょっと揺れたら。京・大阪の人はわりとにのんびりしている。

高橋(誠)：こちらが揺れないという保障は何も無い……(笑)。

山田：ないわけですね(笑)。これまではわりと安定していたし……。

司会：地震の話はそれくらいにして(笑)。どこかの街路に立つと、新宿の裏やったかなあ、どこかの裏やったかなあ、とね、みんな同じですね。芸術までどこでもかしくもお仕着せみたいになって、まあ、均一化とはあえて言わないけれども、売られてる言うんでしょうか。セールスみたいな形になって。こういうような状態の中で、なんらかの、運動みたいなものを起していかなければならないんでしょうか。お尋ねしたいんですが。

横井：高橋先生、僕さっきお話をうかがって……。日本人の伝統というのは自分のジャンルのことしかわかりませんが、たとえば舞踊というのは、舞踏譜というものがあがりながら口伝で全部伝えていってるわけですね。バレエの場合も、私事になりますが、僕の親父というのは能をやっております……。昔の、もう亡くなりましたが、まだ元気だったころに話をたくさん聞きました。ひとつに、現代の生きている人間として、能を、いまどう思うのかということ聞いたことがあります。それは、指一本、変えてはいけないと、父は非常に保守的な人でしたから、指一本、動かし方を変えてはいけないと……。それでは、まるっきり昔の遺物そのものを、ただ、今の

人間が演じているだけではないかと、言いましたら、そこで、いや、いま生きている僕が演じるからそれでいいのだということをおっしゃっていました。ですからバレエもそういうことで考えてみると、結局、人から人へ伝えていったものだけが、なんか残ってるという感じがしますね。日本的な考え方も知れませんが……。

高橋(訖)：伝統の話がでしたが、建築素材の話とからめて申しますと、紀元前3000年以降根本的にはひとつも変わっていないんですね、要するにギリシア・ローマの時代からコンクリート・ガラス・鉄・木・石といった基本的素材はありまして、あともうセラミックなどが石の派生としてでてくるのです。この五つは5000年変わっていないのでして、これらをどうするかということではなく、今の人間がこれらを使うのと5000年前の人間が使ったのとの差でして、材料がかわっていないんだからしょうがないじゃないかと。だから指一本かわっていないとの話と共通していて、今この時代の人間がこれら五つの材料を使ってそれでいいような気がしますけどね。

滝沢：映画についていえば、今、一番古い映画が見直されてる時代なんですよ。たしかに、映画のテクニックというものは、機械的な進歩を除いては、昭和初期とちっとも変わってないです。

高橋(訖)：テクニックの基本……。

滝沢：ええ。

高橋(訖)：今はそれがちょっとスマートになっただけの話？……

滝沢：ええ、そうですね。そりゃあ、機械技術の進歩でねえ、色のフィルム感光度が凄くなったとか、ろうそくの火1本で映せるというようなね。その面での進歩はあります。テクニックそのものはちっとも変わってない。むしろ、エネルギーの点では昭和初期の方がずっとあったということは言えますねえ。だから今の若い人たちがそれをみて割合よく面白がるのはそれなんです。

高橋(訖)：エネルギーですか。

滝沢：はい。伝統をつくりだしたエネルギーですね、映画の場合はね。

高橋(訖)：伝統との関係で文学はどうです。

山田：平安時代の源氏物語ですね。これはもう内外で

非常に研究されていますね。ただ源氏物語の場合は、たかだか宮廷の200人か300人のあいだの物語で、あとの民衆は全部関知せずというようなかたちですが、それが残っている。わりと永続性というか、古典性というか、伝統との関係でいえば文学は保守的ですね。

高橋(訖)：そして、その伝統というものに対しては…

山田：伝統との関係、これはまた不思議に、文学は伝統との関係は、平和な時期ですね、つまり、社会が平和な態勢になった時に、どっと出ていると思われるんですね。戦争とか、あるいは混乱期の場合はやや影をひそめて、革新的なものが出てきましてね。じっくりした仕事が出てこないということですね。つまり研究面がでてこないでしょうね。古典の。

## 伝統とナショナリズム

高橋(訖)：伝統とナショナリズムとは相当結びつくのではないですか。というのはナショナリズムが起るのは危機の時代でしょう。

山田：ナショナリズムと伝統の関係……むずかしいですね。例えば三島由紀夫に例をとると三島由紀夫の場合は、武士道というものの源を日本の古代へもっていけないわけですね。結局、江戸期の研究に置かなければならないということです。一方、インターナショナリズムの展開の軸は、古代史研究によって掘り下げられるということです。

滝沢：ナショナリズムというものの観念がいろいろと違いますから……。

高橋(訖)：ええ、違います。

山田：ただ、ああいう三島由紀夫のような仕方じゃなしに、柳田国男とか折口信夫とか、そういった人たちの仕事の非常に広範闊大な面での民俗的な、フオークロアの問題を追求してゆくということは、これは非常に重要だと思っますね。むしろ良い意味での国際的なものと民俗的なものとの関連がこれから出てくると私は思ってるんですけれども。

高橋(訖)：戦争のときのナショナリズムってのは国土ですよ。

滝沢：そうですね。

高橋(訖)：いま80年代に起ころうとしているナショナリズム、あれは完全に資源ナショナリズムですね。そのへんは非常に、ナショナリズムの契機といえますか、メントというのは違いますね。

滝沢：違いますね。

山田：それから文学の場合はやっぱり言葉でしょうね。いい言葉を保存するか、あるいは変えていくという問題は大きな問題になってくると思いますね。80年代はどうなるか分かりませんが、おそらく非常に多様なかたちでね、日本語の問題、それから日本語は外国語をたくさん吸収していますね、ある時期、時期にね、それをまた全部ね、洗練されたかたちで或る一つの面の中でもう一度実験するという方向もでてくるかも知れません。

高橋(訖)：戦争ナショナリズム的な質問で恐縮ですが日本文学の伝統といえますか、古典文学ですね。日本の古典文学の、世界の文学の中での位置づけというのはどういうふうにお考えですか……。すばらしいですか。

山田：すばらしいと思いますね。これほどゆったりとした長い仕事の蓄積というものはないと思いますね、私は。たとえば、私の専門はロシア文学ですけど、ロシア史というのは10世紀からはいるわけです。そして15世紀ぐらいまでは本当に戦記物か、あるいは宗教譚ぐらいしかないものですから、結局、18世紀の後半から19世紀にかけて非常に大きな仕事ができたわけですね。その15世紀に日本ですでに世阿弥がでているわけですから。

高橋(訖)：それと同じ意味で、世界の木造建築の中でも日本の木造ほど美しいものはないでしょう。洗練の度合からいって、中国や韓国やスカンジナビアの木造よりも、日本の木造ははるかに美しく素晴らしいと思います。だから大きな財産を建築は持っているんです。文学もそうじゃないかと思うんですが。

滝沢：たとえば、幸田露伴の『五重塔』じゃないですが、耐震性という点でも日本建築はたいへん優れていたんじゃないでしょうか。

高橋(訖)：技術的にはスキルというよりも名人芸でして、他国の人のできない仕事をやっていたんです。例え

ば五重の塔なんかをつくる場合、4・5人の棟梁が尾根の四すみから押えていって、4半分ずつ位の木組をつくり、それらをひとつの建物に収斂させていくという技術は他国では考えられないです。だから今の日本の木造建築は駄目でして、大工さんがみんなやってくれるんですから、西欧では石や金物細工のギルドはあっても建築のギルドはあまりないですね。ところが日本にはそういう木造の技術が残っているんです。

## 境界領域の問題

司会：おたずねしたい問題として、80年代芸術の境界領域もありますが、それもからめてそろそろまとめに入っていたきたいと思います。

高橋(訖)：境界領域の問題でましたが、アート・オーガナイザーの問題がありますね。オーガナイズド・アート、これは別の領域であり、80年代にはいろいろでてくるでしょう。僕自身の気持ちからいうと楽しい時代です。というのは、価値の多様化・卑小化・矮小化といった個個への芸術の機能からいっても、世評は気にせず情報にも耳をふさぐ、とにかく自分が考えていること自分の身体で感じていることを一目散にやるしかないと腹をくくっています。

その意味では居直ってしまして、これからの10年間は僕にとって楽しい時代になると思います。芸大の座談会ですのでちなみに申しますと、今塚本記念館として建築中の図書館は極めて多様な芸術分野を含んでいまして、図書館といいながらもパイプオルガンを入れたり、映像関係のおもしろいホールを設けたり、国際会議もできるような同時通訳ブースを備えた広い会議場を設けたり、非常に複合した図書館です。芸術情報図書館です。だがそこにある箱というのはそれを意識しているのではなくて、僕が造りたい箱なんですよ。たまたまその中にうまく収めたということなんです。建物というものが徐々に多様化する傾向にあり、これに便乗するようないい方になります。例えば病院とか学校とか教会とか音楽ホールとか、そういうものための目的性を持った建物ではなくて、単なる建物であって良いと思います。

その中である時には病院に、他の時には学校になって



もいいのでして、古代の建物はみなそうですね。昔に裁判を行っていたバシリカがいつの間にか市場になり次に教会になり今や見世物になっていると。だが建築はバシリカもパルテノンも残っているんですね。

僕は建築とはそんなものではないかという気がして、非常に気持ちが楽になっているので、80年代は勝手にやってみようかと腹をくくっております。

**滝沢**：オーガナイザーですね、これからはその特別な人間が要るわけですね。それはやはりこれからのイベントには、プロジェクトチームを組んで、多方面の才能がたがいに協力しあわなければ何もできないという時代が来ますね。当然そこに技術的な新しいメカが介入してくるわけですが、仮りにコンピューターなしにはこれからはどんなイベントもできないことはたしかですが、しかし、高橋先生が前に言われた、こうした技術をコントロールできるフィロソフィーですね。これが欠けたらどうしようもないわけですね。人間がそれをコントロールしていかなきゃどうしようもないわけで、だから、それぞれの分野でそれなりにやっていくというのが、わたしのいう新個人主義になるんじゃないかと思うんですがね。

**高橋(誠)**：まったく同感ですね。

**横井**：高橋先生、僕は踊りの世界だけしか解らないから、それだけしか言えないのですが、舞踊というのはすごく面白いものだと思います。というのは世界共通語なんですね。人間というのは、何かで読んだことあるんですけど、一種族しかないんだそうですね。皮膚の色は別としても、手足が4本であって頭が一つという意味でいえば一種族しかいない。で、今まで、ですからそういう共通の世界ということに、バレエの世界というのは美しい幻想の世界の中に甘んじていたと思うんですね。さっき、ちょっとおっしゃっていらしたナショナリズムということが、現代の80年代の気質といえますか、日常といえますか、というものだとおっしゃいましたけれども、やはり舞踊も、皮膚の色に今度は落ち着いてくる段階に来るのだと思いますね。いまアメリカで、ぜんぶ黒人が「白鳥の湖」を踊るのがあるんですね。これは、やはり観た人はちょっとびっくりしてましたけど。それでも押し切

ってゆくのか、それとも……。

非常に不思議だと思うのは日本人が、やはり日本人のものを、これから取りあげて創って行くという、短足胴長、黄色い肌の日本人と言うことを僕たちよく言うのですが、「物のための物」を創って行くというところに、いま舞踊はきていると思うんですね。そういう点で言うと、先程申しあげた「神々」の世代交替期がきてまして、80年代というのは、楽しみに10年生きてみたいとは思いますが……。

**高橋(亨)**：美術の分野でも今後ビデオが盛んになっていくのではないのでしょうか。ビデオ・アートの展示会を目下私のところ（大阪府立現代美術センター）で開催中ですが、あそこはビデオに力を入れているというので、いろいろな企画が持ち込まれるのです。このように大変関心を持たれている部門ですが、一口にビデオ・アートといってもアートでないものも今は含まれていますね。例えば水俣病をテーマにしたドキュメンタリーの作品などもビデオ・アートとしてあるんですね。しかしまたそれは一面からいえば、芸術の領域が徐々にくずされていくひとつの契機になると思うんです。そうした意味でビデオ・アートが芸術全体に大きな作用を及ぼしていくのではないのでしょうか。

**司会**：山田先生、総まとめを。

**山田**：まず文学で申し上げますと、最初申しましたように、身体性を中心とした素朴な文学が比較的ふえてくるということ、それから日本の場合、女性の文学の活躍が増えてくるだろう、70年代から継続して増えてくるだろうということが一つございます。それで身体性という問題では、たとえば単に文学の中だけではなくて、文学が他のジャンル、建築とか演劇とか映像とかの影響を非常に受ける時期じゃないかと、受けながら共存してゆく時期じゃないかと思えます。もう一つは、芸術の構造研究がもう少し深く展開してゆく。これはもちろん外国の影響ですが、構造主義あるいはそれを中心とした言語論、イメージ論、そういったものからおそらく、非常に大きな研究とか作品がでてくると思えます。つまり、かけ離れた二つの場所とか二つの事物をつなぐ一種の共通感覚みたいなものがもう少し開拓されると思う。

例をあげて申しますと、松本清張が最近の小説や評論の中で、拜火教、イラン人が古代にも来たのじゃないかというような発想をもったように、ナショナリズムが深まると同時に非常にかげはなれたですね、どこか予測しがたい国とか、あるいは人とか土地とかの関連が案外に出てくるのではないかと思われるんです。国際的な関係がますます深まってくるということです。それから二元的な問題が深まるということです。二元的に、異なる芸術圏の二つのボールの関係がますます深まってゆくと、きょうも思ってるんです。総体としては多元主義の世界状況の中で、恋愛現象に似た一對の関係がたくさん発生するだろうと考えているわけです。

**司会：**ええ、最初に、高橋誂一先生のおっしゃった福音は見つかったかどうかわかりませんが（笑）…人間はどうやら苦しまなければならんということは間違いなことだということはわかりました。しかし、今、山田先生のお言葉の中から感じたことなんですけれども、その中で、人間がみんな身を寄せあって新しいものを作ろうという気持ちはやはり衰えないということをせめてものはげましとしたいと思います。もっともっとお話しただかなくちゃいかんのですけれども予定の時間がきましたので、これをもっておわりたいと思います。どうもありがとうございました。

# 西カメルーン バメッシング・チーフダムの陶芸

森 淳

## はじめに

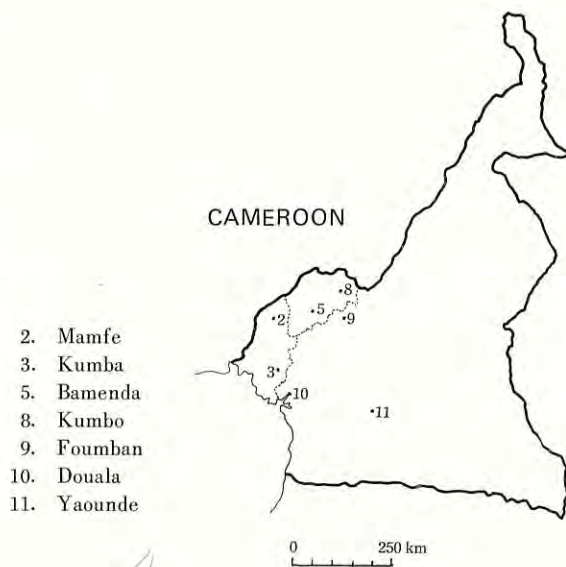
かつてわたくしは、東アフリカのウガンダ共和国にあるウガンダ工科大学に勤務していた際、ウガンダに於る土器製作の技法を調査する機会を得て、その報告を大阪芸術大学紀要2号でおこなった。

そしてこのたび1978年9月から、1979年3月にかけて、昭和53年度文部省科学研究費補助金による、国立民族学博物館第一次西アフリカ学術調査に参加する機会を得て、カメルーン連合共和国の西部、主として北西部州、南西部州に於る土器の調査をおこなうことができたので、この紀要で報告する。

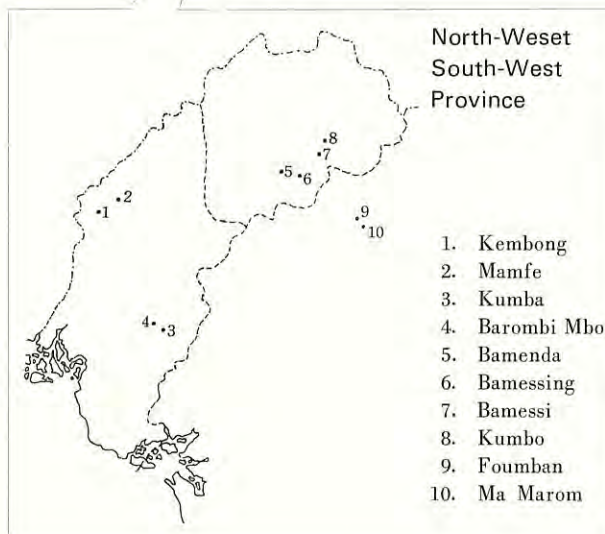
カメルーン連合共和国 (United Republic of Cameroon) は、かつてフランス領であった部分と、イギリス領であった部分とが1961年に現在の北西部州、南西部州の住民投票によって統合されて、連合制をもつ共和国である。従ってこの国の公用語は、現在でも英仏両語が使用されているバイリンガル (二国語併用) の国となっている。

国土の広さは、475,000 km<sup>2</sup> で、1970年におこなわれた国勢調査によると、人口はほぼ5,800,000人であり、7つの行政区に分れている。因みに今回、1978年10月2日から1979年1月20日まで調査のために滞在したバメッシングを含む、北西部州メザム県 (Mezam Division) の人口は、319,504人であった。

また、グラスランド (Grass Land) とよばれるカメル



- 2. Mamfe
- 3. Kumba
- 5. Bamenda
- 8. Kumbo
- 9. Foumban
- 10. Douala
- 11. Yaounde



- 1. Kembong
- 2. Mamfe
- 3. Kumba
- 4. Barombi Mbo
- 5. Bamenda
- 6. Bamessing
- 7. Bamessi
- 8. Kumbo
- 9. Foumban
- 10. Ma Marom

ーン西部の高地には、それぞれに特色をもったチーフダム（首長国）(Chief Dom) があって、現在では行政権は与えられてはいないにしても、それぞれのチーフダムは伝統的な組織によって運営され、政府もその存在を保護している。

バメッシング (Bamessing) はティカール (Tikar) 族の伝統的なチーフダムで、フォン (Fon) とよばれるチーフの下に、後継チーフの承認権をもつ4人のキングメーカー (King Maker) と、伝統的な評議会などの組織をもち、16の部落に分れていて、そのうち技能集団として考えられる部落は、主として土器製作に携わる人の多いムベガン (Mbegan) 部落、ラフィアヤシの繊維を簡単な従機<sup>タチバタ</sup>で織り、バッグの生産をするムベソ (Mbesow)、ントックウエ (Ntukwe)、ムベルイ (Mbelui) の3つの部落があり、北西部州のみならず、西部カメルーンの高地一帯にかけても、すぐれた技能集団をもつチーフダムとして知られている。

さて、アフリカに於る土器の製作技法は、先年紀要2号で報告をした輪積み、巻き上げの技法だけではなく、数多くの技法によって土器が生産されている。このたび調査をおこなったバメッシングには、掻き上げの技法があった。その他、未だ調査をおこなってはいないが、凸型、凹型の型を使用した型造りの技法があり、また或る地方には、叩きに近い技法で製作をおこなっているところもあるといわれている。

バメッシングで3ヶ月あまりにわたって滞在して調査をおこなったあと、北西部州、南西部州の移動調査をおこなってみると、西部カメルーンだけでも、3種の土器製作の技法が観察された。

この稿では、バメッシングに於る土器製作の技法、用具などを中心に、その他マーケットに於る販売の状態、また土器作り違などについて述べることにする。

## 1. 技術用語について

アフリカに於る土器製作の技術についての適当な技術用語となるものは、一般的な用語として確立しているとはいえないものもある、例えば本稿の中で使用している「掻き上げ」もその内の一つである。

通常、手びねりで製作される場合、日本やその他諸外国に於ては、「ひも作り」「巻き上げ」などの技法が一般的なものであるが、アフリカには、これら一般的な技法以外のもので、我が国に於ては、かつて使われたかどうかかわからないと思われる技法まである。「掻き上げ」もその内にはいる技法で、従って「掻き上げ」という技術用語も、この稿では便宜的に使用してある。

英語で書かれた文献では、この種の技法で土器を製作するとき、“粘土を Pull up する” という表現がなされている。「引き上げ」とでも訳すべきかも知れないが、この技法で成形される状態を観察すると、日本語での表現としては「掻き上げ」とするのが適切であるように思われる。従ってこの稿では、この種の技法を「掻き上げ」という用語を使用して説明することにした。

しかし今後、もっとも適切な用語ができ、陶芸および一般的な用語として使用されるようなことがおこった場合は、訂正するのにやぶさかではないし、また確立した技術用語の出現をまつものでもある。

## 2. バメッシング (Bamessing) ムベガン部落 (Mbegan) に於る土器製作技法と形態

1978年10月2日から1979年1月20日まで滞在して調査をおこなったムベカン部落では、掻き上げの技法によって土器が製作されている。

カメルーンでおこなわれている掻き上げの技法による土器の成形には、2つの方法が認められる。

塊状にした粘土の中央に、親指で穴を穿ち、次第に穴を拡げ、手が入るようになったところで、内部から粘土を上方に掻き上げて成形する技法と、粘土を厚い板状にしたものを曲げて、輪状にしたものを地上に据え、内部の粘土を上方に掻き上げて、円蓋状に成形し天地を逆にして底の部分をまづつくり、その後反転し、その上に粘土をつぎたして胴部から上の部分を成形してゆく、これら2つの方法である。

ムベガン部落での成形技法は後者に属し、底部を円蓋状に成形したうえで、胴部から上の部分を成形するものと、平たい形態をもつものでは、ただ単に円蓋状に成形



土器作りの道具類

するだけで終るものもあった。

#### a. 粘土

成形にあたり、先ず粘土の採掘がおこなわれる。土器の製作に使用される粘土(Cha)は、ムベガン部落から約3キロメートル西へ、部落の背後に聳える標高1,800メートルのサブガ(Sabga)峠へむかって登った所の山間を、深く浸食して流れる川の両岸から採取する。この粘土には、かなりの量の雲母の小片が含有されていて、少し赤色を帯びたものと、黒色を帯びたものとの2種があり、ともに川の両岸に薄い層になって堆積している。

残念なことには、カメルーンで産出する粘土の化学分析はなされておらず、入手できなかったため、珪酸、アルミナなどの含有量を知ることはできなかった。

採土にさいしては、そのときの土器製作に要する必要量のみの採取がおこなわれ、不必要なまでの粘土は採取することはない。

採土場からの粘土の運搬には、特殊な呪いがおこなわれる。この呪いは、粘土の中央に、小さな刃物と、一本のエレファントグラスに結び目をつくったものをつき立てる。この呪いには重要な意味があって、必ずこの部落の人々によっておこなわれていた。つまり運搬の途中で他人に見られると、運搬中の粘土の嵩が減ることになるし、またもし邪視の目で見られるようなことがあると、焼成中にかならず破損すると信じられている。これらのことを防ぐには、小形の刃物と結んだエレファントグラスの呪いをおこなわなければならないのである。



平たい石の上に2種の粘土を置き、杵でついて混練する



ビニール膜の上に置いたリング状の粘土を掻き上げる

化粧掛け用の黄土は、部落の附近から採取されるが、この黄土は、ムベガン部落の者のみに採取が許されていて、他部落の者の採取使用は禁止されている。

粘土の混練は、平たく大きな石(Ngo-Cha)の上に、採取してきた2種類の粘土を置き、杵(Ken-chu-Cha)でよくついて混練する。このとき混練する粘土全量の約20%にあたる砂を混合し、粗粒子のものを粘土のなかに増すことによって収縮率を小さくさせ、乾燥や焼成時の破損を防ぐ方法がとられている。

#### b. 成形

2種類の粘土の混練を終ると、板の上に移し、転がすように手で練りながら、直径約20センチ、長さ約40センチの太い粘土ひもを作る。さらにそれを上から押えつけ、ほぼ厚さ5センチ、幅15センチの帯状のものとし、その両端を曲げて輪状にした上で、両端をよく接着させる。

輪状になった粘土を、地面に敷いたビニール膜などの上に移動させ、再び上から押えて低く部厚い粘土の輪にした上で、内部の粘土を右手の指で上方へむかって掻き上げる。そのとき左手を外側から当てがい、右手の指で掻き上げる粘土が外側に拡がらぬように操作をし、粘土の厚みも全体がほぼ均一になるようにのぼしてゆく。このとき製作者は、中腰のまま後むきに粘土の周囲を周ることになる。

成形の初めの段階は、底部をつくることにあるので、粘土を両手で内外から操作をしながら、写真のように掻



次第に掻き上げ、円蓋状になるように成形する



円蓋状にできると、その表面を黄土で化粧掛けし、小石で磨く



キイエクウの上に反転して据え粘土をつぎたして、胴から上の成形をする

き上げてゆく。

頂点に近くなると、粘土が不足してくると、再び太い粘土ひもをつくり、上につぎたしてよく接着させ、掻き上げてゆく。全体がほぼ均一な厚みをもった円蓋ができると、その表面に化粧掛けを施す。化粧土の黄土は前述のもので、水に溶かしてやわらかい泥漿としたものを使用する。泥漿状になった黄土を手ですくって、全体に塗りつけ、しばらく乾燥させたくらで、長石質の滑らかな小石 (Fungongoteku) をつかって、全体の表面が滑らかなるまで丹念に磨き上げる。

完全に磨き上げると、円蓋の下の部分、つまり下になっている開口部分が乾燥しないように、バナナの葉やココヤムの葉をつかって被い、この部分だけは乾燥を防ぐ。

そのままの状態で一晩放置して乾燥させたあと、次の日、バナナの葉を輪状に束ねてつくられた円座 (Kie-

kew) の上に、上下逆転させ円底を下にして据え、開口部を木製の小さな叩き板 (Kungute) で叩いて形を整え、その上にながりの量の粘土を置いて密着させ、新たに置いた粘土を内側から掻き上げ、出来上っている底の部分と同じ厚さになるように成形がおこなわれる。

成形にあたって、最初に胴から下の部分を、天地を逆に成形してゆく技法は、東アフリカなどでは見られない技法であり、バメッシングに於る成形技法の特徴であるように思われる。

次第に形が出来てくると、全体の形を整える。この時は、さきほど使用した叩き板を磨きペラに転用し、全体を滑らかにするとともに、表面の凹凸などをなくしてゆく。

そのあと頸部から口縁部にかけて成形がおこなわれる。この部分の成形は、右手の指先きで外側から内側にむかって押さえつけるようにして、少しずつくぼめてゆ



粘土を掻き上げての成形



ほぼでき上った壺形の土器、たんねんに口づくりをする



把手をつける



カキベラで内部を削り、器壁を整える



全体に黄土で化粧掛けをし、  
小石でで磨き滑らかにする



ヘラをつかって文様をつける

き、肩の部分から頸の部分、そして口縁部と全体のバランスを勘案しながら成形をしてゆく。

口縁部の仕上げは、指先きと叩き板でおこなわれる。またこの部分の形態は、土器作り達それぞれに好みの形があって、それぞれ特徴のある口縁がつくられているようである。

クウ (Kew) とよばれる貯水用土器などであると、口縁部が出来上るとすぐ、まだ粘土がやわらかいあいだに、肩の部分に木製の小さなローラー (Kunyata-Ku) で連続した点文が施されて出来上るのだが、儀礼用に使用される土器で、クモロ (Kumoro) とよばれるものであると、土器の表面に人像または顔面装飾が施されることになる。

今回、調査の対象としたバメンダ・ングウェ (Bamenda Ngwe) 氏の場合は、死者に対する儀礼クウォドゥオ (Kuoduo) などで使用される仮面で、ンドンドン (Ndondyun) とマバァ (Mabah) とよばれる仮面を形どったものを施した。

まだ粘土がやわらかいうちに、頸部の装飾を施す位置に指先きで穴をうがち、短い粘土ひもの一端を押しこんで、×状の把手をつくる。周囲4ヶ所に把手をつけ終ると、各々の把手の上にンドンドンの面をつくって貼りつける。すべての把手に貼りつけると、各把手の中間の位置にマバァの面をつくって貼りつける。

顔面装飾の貼りつけが終ったところで、土器の内部を、帯金を輪にし、ほぼ内部の器壁の曲面にあわせてこしらえたントンバク (Nton Baku) とよばれるカキベラ

をつかい、内部から器壁を削りとって凹凸をなくし、同時に厚みを整える。削りとった粘土は、無駄にすることなく集めておいて、つぎの土器を成形するときにつかえるように、壺などの中に入れ湿度を保って保存される。

器壁の厚みの調整を終えると、土器の内外の表面全体に黄土の化粧土を塗布し、化粧土が生乾きになったところで、小石をつかって全面を丹念に磨き滑らかにする。

磨きあげて滑らかになった表面に、金属のヘラ (Funya Baku) をつかって線文が施される。線文のあいだの連続した点文は、先端に刻み目をつけた平たい木製のクニャフカ (Kunya Fuka) とよばれるヘラをつかって施される。

文様をすべて施したあと、顔面装飾の仕上げにかかる、このときは少量のヤシ油を表面に塗布し、先端をわずかに細くした金ベラをつかって、細かい部分を削り、また表面を丹念に磨く。

土器の成形をはじめから完成するまで、ほぼ3日の日時を必要とする。クモロ以外の装飾の少ないものであれば、1日ないし2日で完成されるようであった。

### c. 乾燥

完成された土器類は、数日屋内の陽の当たらない場所で乾燥され、その後、戸外に出して陽に当てながら乾燥をおこなう。このときは全面に陽が当たるように、時折り土器を廻転させながら乾燥する。

特に焼成前になると、乾燥がすでに終って屋内に収納されているものまで戸外に出し、完全に乾燥する。



くぼみの中に草とうラフィアヤシの葉柄で床をつくり、土器を据える



土器の上を草や枯れ葉で覆う

#### d. 焼成

土器の焼成 (Tunteku) は、西カメルーン共通の方法でおこなわれる。ほとんどの土器作り達の家の前庭あたりに、それぞれ大小はあるものの、おおよそ長さ2メートル、幅1.5メートル、深さ50センチばかり地面を掘りくぼめた場所があり、このくぼみの中で焼成がおこなわれる。東アフリカでおこなわれているように、平坦な場所での焼成は、小形土器を黒陶にするときのみで、通常の焼成はこのくぼみの中でおこなわれる。

土器の焼成に先だって、くぼみの中に厚く枯れ草を敷きつめ、その上にラフィアヤシの葉柄を1.5メートルばかりの長さに切ったものを、従横に並べて置き、焼成中の空気の流通が考慮される。

土器は大小によって位置を定め、横に倒して並べ、土器と土器のあいだにもラフィアヤシの葉柄を更に短く切って、土器が転らないようにつめる。土器を重ねること

はなく、一列に並べて置くのが通常の方法である。

土器を並べ終ると、その上に枯れてよく乾燥した草 (Elephant Grass) を被せ、長いラフィアヤシの葉柄をつかって押え、その上に多量の枯れ葉を置き、またその上に再び枯れ草、そして枯れ葉と幾層にも覆い、最後に刈り立ての青いエレファントグラスで全体を完全に覆ってしまう。

点火は1ヶ所からおこない、点火後15分ほどで内部の枯れ草全体に火がまわると、白い煙が立ち上がるが、青草に覆われているせいもあって、炎が出ることはない。点火後1時間もすると、すべての草、ラフィアヤシの葉柄にいたるまですべてが燻になって、土器は完全に包まれ焼成が進行する。

しかし野焼きの方法で焼成がおこなわれるので、温度はほぼ700℃ほどしか上昇してはいないものと思われる。焼成に要する時間は通常1.5時間または2時間である。



完全に青草で覆ってしまう



白い煙だけで、炎は立たない





2時間もすると、焼き上がった土器が姿を現す



雨期の焼成は屋内でおこなう

雨期のあいだは、戸外での焼成はあまりおこなわれず、屋内で焼成がおこなわれる。もっとも屋内の場合、戸外とは異って大形の土器の焼成は避けられているようである。従ってこの場合は、小形の土器が主として生産されることになるようである。

この地方の建築は、アドベ（日乾し）練瓦、またはラフィアヤシの長い葉柄や細い木材を骨組みとし、泥を塗り込めた壁に、草葺きの屋根をもつものが多く、内部は広い土間で、天井裏は穀物などを収納するようにつくられている。雨期のあいだの焼成は、屋内の広い土間の中央に、戸外での焼成と同様に草とラフィアヤシの葉柄で床をつくり、その上によく乾燥された小形の土器を並べ、枯れ草などで覆ったあと、その上からは青草のみではなく、バナナの幹からはがした皮で完全に覆ってしまうため、炎は押さえられ戸外での焼成のときよりもまったく立ち昇らない。

写真の屋内焼成では、煮炊き用土器のワンケンバセ（Wankenbase）が8ケ、ヤシ酒用コップのンドォ（Ndo）が10ケの焼成であった。

#### e. 黒陶

小形の土器、特に食事の時に男性によって使用されるクプト（Kubuto）、クブコ（Kubuko）などは黒陶にされる。

また黒陶にする場合、火の中から火ばさみで取出して、樹液を含む水を掛けるという作業でおこなわれるので、器形は小形のものに限定される。

バメッシングに於る黒陶は、通常我が国で生産されているいぶし瓦をつくるように、加熱された粘土の素地に炭化水素を含むガスを接触させ、素地の表面に炭素質の被膜をつける方法ではなく、先づラフィアヤシの葉柄を、30センチほどの長さで切ったものを石の上に置き、叩き棒（Kunbo）で繊維だけになるまでよく叩き、それを水の中に入れてよくほぐし、含まれている樹液を水に溶けこませて、赤い水（Kusuw）をつくる。この樹液を含んだ水が黒陶の原料となる。

あらかじめ焼成をすませた土器を、平坦な場所にしつらえた焼成場で、枯れ草や枯れ葉などをかぶせて再加熱し、土器が熱く加熱されたところで、木製の火ばさみ（Wene）で取り出し、熱が冷めないあいだに手早くクスウを土器全体にまんべんなくかける。クスウは焼けた土器の表面で沸き、水に含まれている樹液が表面で炭化して焼き付き、さらに多孔質な器壁の内部にまで滲みこみ、黒く炭化して黒陶になる。



黒陶をつくる。ラフィアヤシの葉柄を叩き、水の中に樹液を溶けこませ、赤い水（クスウ）をつくる



再び土器を加熱する



加熱した土器を取り出し、クスウをかけて黒陶にする



バメッシングの市、土器売場



クウ (Kew) 貯水用土器



ケンチ (Kenchi)

この種の黒陶の技法は、一般におこなわれている煙でいぶす技法とちがって、器壁の内部へのカーボンの滲透が多く、より一層水漏れが防げるようになるうえに、堅牢であるように思われる。

黒陶にされるものは、クブト、クブコならびにスモーキングパイプ類などである。

### 3. バメッシングで 生産されている器種

- I. 貯水用土器
- II. 煮炊き用土器
- III. 食食用小土器
- VI. 飲酒具
- V. 儀礼用土器
- IV. 楽器
- VII. 喫煙具

などである。これを細分して説明すると、

#### I. 貯水用土器 —— 数字はセンチメートル ——

クウ (Kew) 高さ62, 幅40。

ほとんどの家庭で現在も使用されている貯水用土器で、時にはトウモロコシの酒を醸造するときも使用される。主として女性によって成形されることが多い。

#### II. 煮炊き用土器

a. ワンクウバン (Wankewban) 高さ20, 幅23。

主食のトウモロコシ粉でつくるカタガユ (Keban) を

つくるのにもちいられる。この土器を炉にかけ、まず湯を沸し、そのなかにトウモロコシの粉を入れて棒で練ってカタガユをつくる。カタガユは出来上るとワンクウバンから取り出し、ヒョウタンを2ツに割った容器の中に入れ、左右にゆすって丸め、草で編んだザル (Kewan) に入れて供す。またこの土器でヤムイモを煮ることもある。

b. ワンケンバセ (Wankenbase) 高さ16, 幅16.5。

主食となるヤムイモを煮たり、野菜、肉、魚などで副食のソースをつくる時に使用される。ワンクウバンの小型のもの。

c. ケンチ (Kenchi) 高さ22, 幅20。

蓋つきの土器で、副食のソースを煮たり、時には呪薬を煮るときにも使用されることもある。また蓋があるので、食物の保存にももちいられる。

d. クンキヤゴンサ (Kunkiyagonsa) 高さ15, 幅40

フライパンともよばれる浅鉢形の土器で、炉にかけてトウモロコシを煎るのに使用される。

カタガユをつくるトウモロコシの粉は、2, 3年前までは各家庭でつくっていた。まづトウモロコシをクンキヤゴンサで煎って、平たい石のヒキウス (Ngo Ban) の上で磨潰して粉碎した。現在は製粉場ができたので、この方法で製粉することはほとんどなくなったが、時には各家庭に於てこの方法で製粉することもある。

#### III. 食食用小土器

a. クブト (Kubuto) 高さ9, 幅18



ワンケンバセ (Wankebase)

人面装飾、またはそれに類似する突起をもつ円底碗状の土器で、食事のとき副食のソースを入れて供し、トウモロコシのカタガユをちぎって丸め、このなかのソースに浸して食べる。この土器は男性によって製作され、また男性のみによって使用される。

b. クブコ (Kubuko) 高さ18, 幅15

クブトの下部に円筒状、または末広りの高い高台があるもので、クブトと同様に使用される。

c. ケヨ (Keyo) 高さ7, 幅15

クブト、クブコと同様、副食のソースやスープを入れて供するもので、クブト、クブコは男性用だが、この器には人面や突起状の装飾は施されてはおらず、主として女性によって食事のときに使用される。

d. コヨガ (Koyoga) 高さ10, 幅22

ケヨの大形のもので、ケヨ同様、食事のとき副食のソースを入れる。また大形なので煮たヤマイモなどを盛ることにも使用される。

#### IV. 飲酒具

a. ンドチェ (Ndoche) 高さ15, 幅6

牛の角を模したもので、ヤシ酒を飲むときに使用する。この飲酒具は集会や儀礼のときなどにもちいられる。文様も連続した三角形の小さな突起がついたものや、唯単に牛の角のようになったものもあり、製作者によって異なる。

b. ンドオ (Ndo) 高さ10, 幅7

コップ状のもので、ヤシ酒を飲むときに使用する。



クブト (Kubuto), ケヨ (Keyo), ンドチェ (Ndoche), フェブンセ (Febunse)

c. ムベ (Mbe) 高さ25, 幅15

バムベともよばれ、ヤシ酒を給仕するときにもちいられる把手つきの土器で、水差し状の形態をしているが、形態については、つくる人によって自由に成形されている。またこの土器は、儀礼のときに使用されるものではなく、たとえ顔面装飾が施されていても、ふうつ一般に使用されている。

#### V. 儀礼用土器

クモロ (Kumoro) 高さ35, 幅35

把手や人面、人物像などの装飾が施された大形の壺形土器で、ヤシ酒を入れるのに使用する。人面、人物像などの装飾のある土器は、主として儀礼時にヤシ酒を入れて儀礼の場の中央に据えられ、給仕役が選ばれて、その場の人々に小形のヒョウタンでつくられた杓 (Kutommo) で給仕する。また儀礼時のみならずジャンギ (Jangi) とよばれる頼母子講をともなう結社の集会でも、ヤシ酒入れとして使用される。この土器の製作、取扱いは男性のみによっておこなわれ、女性による取扱いは許されない。

#### VI. 楽器

a. ケントウ (Kentu) 高さ38, 幅25

肩部に小さな穴がけられた壺状の土器で、この穴を平手で叩き、ドラムのような音をだす。

b. ンキィエ (Nkiye) 高さ65, 幅35

ケントウと同様、楽器としてつかわれるもので、頭部

に耳状の小さな把手がついている。ケントゥより大形で、穴がなく平手で口を上から叩いて音をだす。音はケントゥを叩いたときよりも低い。ンキエとはドラムと同意語である。

## VII. 喫煙具

スモーキングパイプを総称して、この地方ではクンネバ (Keunneba) と言い、西カメルーンにはおおくのスモーキングパイプの形態があり、また使用する階層、男性女性によっても形態が異なり、パイプの表面に施される装飾にも多くのバラエティがあって興味がつきない。バメツングでは次のようなものが製作されている。

### a. クンネバ・ムバト (Keunneba-Mbato)

大形のパイプで顔面装飾がついているもの。この種のパイプは、チーフまたはロイヤルファミリーの男性のみが使用でき、使用する場所は宮殿内または重要な場所などである。従って女性が自由に出入することのない場所であるため、煙草をつめたり火をつけるなどのサービスは、その従者によってなされる。

### b. クンネバ・バラ (Keunneba-Bala)

大形のパイプではあるが、顔面装飾のないもの、このパイプには顔面装飾が施されていないので、妻達など女性が煙草をつめたり火をつけるなどのサービスをすることができる。しかし女性がこのパイプで喫煙することはできない。

### c. クンネバ・フェラン (Keunneba-Felan)

一般の男性によって使用されるもので、クンネバ・バラの小形と考えるとよい。表面には刻文が施されている。このパイプも女性による使用は許されない。

### d. クンネバ・チュ (Keunneba-Chu)

一般の男性によって使われるもので、装飾のない小形のパイプ。

### e. フェブンセ (Febounse)

女性用の小形のパイプ。表面には刻文または線条文が施されているものが多く、時には双口の火皿になっているものもある。

## 4. 販売

バメツングで生産される土器の販売は、このチーフダムでひらかれる市でそのほとんどが販売されている。

市はリングロードとよばれる、北西部州を一周する幹線道路ぎわにあつて、8日目ごとに開かれている。

バメンダ高原、ンドゥップ平原一帯では、8日を1週とする暦がつかわれていて、1週の構成は、

ウエイガア	Weigha
ンクウォド	Nkwodo
ウエイントゥクゥエ	Weintokwe
ウエイティエ	Weitie
コディオムボ	Kodiombo
クウエイルウ	Kweileu
ウエインガン	Weingan
ウエインコオ	Weinkoo

の8日である。市日は第7日目のウエインガンがその日で、この日に市が立ち、8日目のウエインコオがこの市表1

販売者	品名	価格
James Ndi	Keunneba	50F.
	Kubuto	150 ₣
	Mbe	100 ₣
	Ndo	50 ₣
Theresia Mbanneh	Kew	300 ₣
	〃	700 ₣
	〃	1000 ₣
	Kunkiyagona	50 ₣
	〃	70 ₣
Forban	〃	100 ₣
	Kenchi	50 ₣
Peter Nbah	〃	100 ₣
	Keunneba-Mbato	70 ₣
Keh Fonchang	Keunneba-Felan	20 ₣
	Keunneba-Chu	25 ₣
Chrisantu Tifong	Ndo	100 ₣
	Kubuto	250 ₣
James Tifun	Keunneba-Chu	80 ₣
	Kew	100 ₣

ーフダムの休日となるのである。このあたり一帯のチーフダムでも同様の8日を1週とする暦がつかわれているが、互いに市日は一日ずつずれるように組み立てられていて、同一の日に市日が重なることのないような仕組みになっている。

市はかなり広い場所で、道路を入ったすぐの所には、主婦達がつくった野菜、農作物と

自分達で作ったバスケットやザルなど、またここではバスケットとよばれている小さな揚げパンなどを並べ、それぞれの商品の後に座り込んで買手を待っている。

市の中央部に建て並べられた差し掛け小屋は、それぞれバメンダの街などからやってきた商人達が店を出し、金物、日用品、衣類、肉などを売り、土器の売場は市の西南の一角がそれで、両側に並んだ差し掛け小屋とその周辺である。

露天で商品を売る場合は、市の支配に30フラン（約30円）の場所代を支払えば誰でも許可される仕組みになっていて、家庭の主婦の農作物やその他手工品などを換金するのに都合がよくなっている。この地方では農作業はすべて女性の仕事であり、従って農作物に関する権利は女性もっているの、農作物の販売は女性によっておこなわれる。男性には、例えば家長であっても、農作物を売買する権利はない。

バメッシングでつくられる土器は、質の良さなどから他のチーフダムや街などから、仲買人が買付けに来ていて、ひろくカメルーン西部に流通していた。

また市は、部落の人たちにとって交易の場であると同時に、交歓の場でもあり、早朝から近隣のチーフダムからも、かなり多くの人々がやって来て一日賑う。

1978年11月6日の市では、土器を販売する者が12名、

表2

氏名	年齢	師匠	始めた年齢	最初に作った器種	現在特意とする器種	販売場所
Hansen Ngan	50	父 (Naha)	18	Kubuto	Kenchi	バメッシングの市
Keh Fonchang	53	父 (Fonchan)	15	Kubuto	Kundebe Ndochie	〃
Anthony Kunekeh	40	伯父	14	Kubuto	Kunbashi	〃
Sonbong Ngong	58	父 (Sanbong)	17	Kubuto	Mbe	〃
Beyeluah Kambe	66	父 (Layfar)	20	Kubuto	Mbe	〃
Bamenda Ngwe	50	父 (Naha)	18	Kubuto	Kumoro	〃
Matias Kunta	46	Africa Fombah	46	Keyo	Keyo	〃
Matias Fongchan	58	伯父 (Akawang)	20	Kubuto	Ndochi	〃
Fransis Ndekekwa	45	父 (Mbegh)	15	Kubuto	Kumoro	〃
Morris Fuayah	35	Mbonkoh	13	Kubuto	Mbe	〃

14種類の土器が売られていた。販売者と器種ならびに価格は表1ようになる。

価格についての調査は、外国人である場合の価格は通常原地の人達に表示されるものではなく、かなり高価になって正確を欠くので、この日の価格の調査は、原地人のインフォーマントに依頼しておこなってもらった。当時カメルーンの1フラン (1CFA) は、日本の円に換算すると、ほぼ1円と等価であった。なお販売者は全員ムベガン部落の人達である。

## 5. 土器製作技術の修得

ムベガン部落の主な土器作り達を対象に、年齢、誰に教えてもらったか、土器作りを習い始めた年齢、最初に教わった土器の器種、現在自分で最も特意とする器種、販売の場所などについて調査をおこない、また現在土器作りとしての問題点などについても聞き取りをおこなった。

この調査を通して考察すると、土器作りを習得しはじめる年齢は、現在でもそうだが、ほぼ10代の後半からのものであった。Matias Kuntaのように中年になって土器作りを習得するのは特異な例といえる。彼の場合は若い頃部落を出て他所で働いていて、最近帰郷したということであった。

技術の習得は、父親または伯父などのように親族から教えてもらう者が多く、他部落の者、または他部落からの移住者もなかった。

最初の訓練期間では、クプトから始めるのが一般的であり、このことはもっとも基本的な製作技法が多く含まれていることから、最初の器として選ばれているようである。

## 6. おわりに

アフリカには、未だに伝統的な部族生活を続けている場所がある。しかしその一方ではヨーロッパなどから近代文明が入ってくるのに従って、従来の生活も次第に姿をひそめてきた所もある。特に物質文化の面を考えてみると、便利さや使い勝手のよさなどから、新しい物質がひろく生活の中に浸透して来ている姿が見られるのである。このことは、土器の世界にも強く影響を与えて、脆い土器を使うよりも衝撃に強いアルミニウム製のものを使うほうがさらに便利だと言うことから、アルミニウムの器やプラスチック製品などがあらゆる所へ進出してきている。ましてアルミニウムの鍋などになると、土器の煮沸具とかわらない値段で売られているせいもあって、カメルーンのような国では、ほとんど土器の煮沸具を買う人もなくなってきている。

このような理由から、西カメルーンをひろく旅行してみると、かつては土器を作る人がいたのだが、現在ではもう誰も土器を作る人がいなくなり、またその技術も次第に忘れられたという場所もあった。このような傾向が、バメッシングの土器作り達に将来への不安を抱かせているのを否めない。12月14日部落の主だった人々が集まったとき、話題になったのは、いまのままの状態、おなじものをつくりつづけてもよいものだろうか、今後生活の変化にともなって、土器の需要がまったくなくなったとしたら、どうすればよいのか。またそれに対してどのような対策があるのか。現代の生活にマッチした、伝統を生かしたあたらしい技術とデザインを導入する方法はないものだろうか。ということであった。

彼等の不安を裏づけるように、北西部州のそれぞれの町のマーケットを訪れてみると、例えばンカンベ

(Nkambe)、ウム (Wum) などというかなり大きな町にあるマーケットでは、土器はまったく売られてはいなかった、またナイジェリアとの国境に近いニヨス・アチャ (Nyos Acha) のマーケットでは、唯一人の老婆がつくったという小土器が売られているばかりであったが、それぞれのマーケットでは、ナイジェリア製のアルミニウム鍋や中国製のプラスチック製品が、山積されて売られているのである。

このたびの調査を通して、工業製品の滲透に従って次第に姿を消してゆくアフリカの伝統的な技術の記録の重要性を痛感するものである。

### 謝辞

本稿の基礎となった国立民族学博物館第一次西アフリカ学術調査隊への参加にあたっては、多くの人々のお世話になった。とくに昭和51年度に始まった、国立民族学博物館第3研究部における共同研究、「黒アフリカにおける物質文化の比較研究」に共同研究員として参加、またこのたびの調査隊にも参加する機会をあたえてくださった梅棹忠夫館長と研究代表者の和田正平助教授、そしてカメルーン班の端信行助教授、6ヶ月の長期にわたる調査行に心よく許可を与えてくださった大阪芸術大学の塚本英世学長に心から謝意を表すものである。

カメルーン滞在中にも多くの方々のお世話になった、そのすべてのお名前はあげきれないほどであるが、特にカメルーン国立科学技術調査機構 (ONAREST) の人文科学研究所長 S. Ndoumbé Manga 氏、北西部州メザム県知事 D. Kanjo Musa 氏、バメッシングのチーフである His Royal Highness Fon Martin Lofung II そしてバメッシングの人々にとくにお礼を申しあげるしだいである。

バメッシングの土器や、そこの人々の生活、そして儀礼などについて、「季刊民族学11号」また「日本美術工芸」490号、「アフリカ研究第19号」、などに発表したので併せて参照されると幸甚である。

# 正倉院花氈と イラン製ナマッド

井 関 和 代

## 1. はじめに

この小論文は、我国の正倉院収蔵・フェルト状敷物に近い「ナマッドの製作工程、分布」についてイラン及び中近東各地で実施した染織技法の調査の報告である。

この報告は筆者が1972年9月中旬から1973年3月までの、約七カ月間に中近東の染織調査を行った際に観察した資料と、1977年12月から1978年2月までの約三カ月間、第2回調査を行ったものである。

この調査に赴くに至った経緯は、筆者が1966年から1972年にかけて、天然染料による染色と手機<sup>てびた</sup>によって織られる織物という、大別できる2項目をたて、その範囲で日本各地にある調査地を選び、数十カ所の実地調査を行った際に観察した各地の特徴のうち、特に技術の分野に焦点を絞ると、日本独自の伝統技法というよりも、むしろ、その源流は海外にあると確信を得るようになってきたからであった。これはすでに多くの研究者による中国・朝鮮半島また南海諸島からの伝来の技法についての報告をみれば明らかであるように思う。しかし、技法が伝承されず遺物だけが残存している染織品も少なくない。たとえば奈良正倉院の収蔵品等は、未だに細い部分にわたっての技法そのものが不明なものが多い。そこで筆者は、それらの染織品が、中国を経由した中近東発祥の技法と思われる品の、幾つかの疑問点を明らかにするために中近東に赴いた。

そして「正倉院花氈」と称される、色氈に緑や褐色な

どの羊毛で、模様を表現したフェルト状敷物に関する技法調査も計画に加えた。

イラン (Iran) のイスファン (Isfahan) を調査の中心地点に決定するに至った推移は、ここでは省略する。ただイラン国内の染織品の最も集約した産地であり、集荷場となっているこの町を選んだことは、各地の調査との比較検討の際の基準となる地点と考えたからである。

この報告にあたっては、たんにナマッド (Namad) の製作技法の側面だけではなく、敷物の歴史と技法についても考察し、他地域への分布を考慮して形態の違う三例について、できるだけ詳細に叙述し、ついで正倉院に残存する花氈との比較考察を行いたい。

## 2. 敷物の歴史とナマッド

### ①その文化的背景

中近東の気候は、その広大な地形に応じてさまざまであるが、普通、内陸部の高原地帯では、すべてを干涸びさせてしまうほどの強い日差しによる乾燥と、夜間の急激な温度低下と、一日での温度差には著しいものがある。それに加えて冬季には、しばしば地面が凍結する厳しい気候条件である。そのために高原に点在している遊牧民も、町に定住する人々も生活の知恵として、住居の床を敷物で覆う工夫をし、乾燥と寒さに対する防御を行っている。

イスラム教徒の礼拝用の敷物は別としても、どのような慎しい家庭においても、木綿や羊毛を素材とした数種

類の敷物を所有し、なかには、その家庭から想像のつかないほどの、緻密な結びによる織目を持つ絹のカーペットを所持していることも少なくない。人々の敷物に対する知識は深く、日常の管理上の注意、修理、製品に対する価値評価にも勝れている。

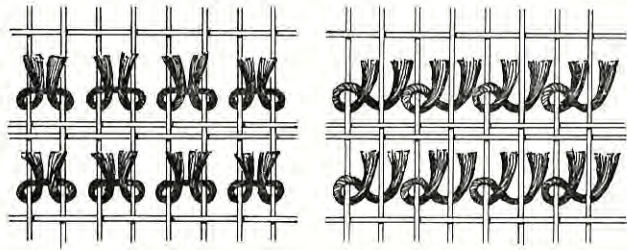
これらの知識は、古来からこの地域に住む人々が、自然環境との苛酷な争いの長い歴史の間に、培ってきたものである。

## ②考古資料による復元

定住が始まったオアシスに外敵の侵入以外にも、人口増加による水や食料不足など、日常的な問題が起り始めた。もともと狩猟生活を行ってきた人々の中から、この問題解決のために、生け捕った山羊や羊を馴化し、草木のある地を求めて遊牧する者達が、出現したとしても不思議なことではない。遊牧民の出現によって、とりわけ困難であった動物性蛋白質の食品が、狩の運、不運に頼ることなく、定期的に供給されるようになった。動物から得る乳加工食品と、それに加えて手に入ることになった羊毛を利用して織物を作ることが考案された。このことによって食料や、衣服のための皮を得るために、無計画に動物を殺す必要性もなくなった。

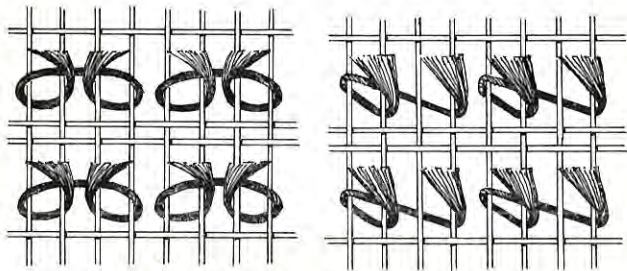
暑さや寒さから身を守るようになった羊毛は衣服だけでなく、彼らの住居を快適にするために、刈り採った毛のまま床に敷きつめるだけの単純な工夫も当然なされていたのであろう。天幕、敷物等、羊毛の利用は次第に増加していったと思われる。

羊毛を圧縮した不織布（フェルト）が考案され、この存在を示すものとして、ソ連領のアルタイ山系のパズリック（Pazyryk）谷において、ソ連の学者 S. I. Rudenko によって発掘された、紀元前 5 世紀代のスキタイ首長の墳墓から出土したものである。<sup>注1</sup> 1927年より始まった発掘により第1号、第2号高塚から<sup>くらおおい</sup>鞍覆、第5号高塚から<sup>ぬいぐるみ</sup>縫包のフェルト製品が出土している。また1924年から1925年に北部モンゴリアのノイン・ウラ（Noin Ura）の山中において探検家 P. K. Cozrov <sup>注2</sup> によって、紀元前後の匈奴首長の墳墓が<sup>注4</sup>発掘され、天井と床が、フェルト（毛氈）によって飾られていた。加えて副葬品の中に、中国



Turkis (Ghiores) Knot

Persian (Senneh) Knot



〔図1〕「現在使われている代表的な結び」のタイプ。このうちパズリックカーペットはベルシャ式が使用されている。

の絹で縁取られた動物闘争の模様をアップリケした毛氈がある。

またこの時代に織技法の工夫がなされた敷物が存在している。これは同じ Rudenko が1949年に発掘したパズリック第5高塚から出土したもので、ふつうパズリック・カーペット<sup>注3</sup>（Pazyryk Carpet）の名で知られている。このカーペットの織技法は、経糸に軟毛を結び、緯糸を打ち込み、結び糸を織目から毛羽立てる織物である（図1）。

床に敷かれ足で摩擦される条件の敷物は、細心の注意が払われて使用されたとしても、害虫や湿気等によって、原形を留めないのが通常である。これらの敷物は、盗掘口から漏れた水が厚い氷層となって被ったり、永久凍土層下10～20メートルの地中に取められるという幸運によって凍結した状態のまま発見されている。

その後、早期の敷物については、聖書やギリシャ文学に著述される資料にたよるしかなく、その技術も綴織や刺繍と推測されている。ゆえに、その原形を我々に示してくれるものは16世紀以降の製作品である。ただ各地の断片の出土と正倉院御物と西洋文献に残された敷物に関する資料等が、その空白を<sup>注4</sup>うずめる手がかりとなっている。



### ③十六世紀以後

現存するカーベットの多くが、十六世紀以降の製作であることは前述した。十六世紀代の優れたカーベットの大半は、現在、生産国である中近東諸国よりも、ヨーロッパの博物館に収蔵されている。この理由は、中近東で使用されていたカーベットの輸入業者によって購買され、イスタンブール経由で、ヨーロッパ各地で販売されたためである。ヨーロッパの王侯・貴族・教会・金持ちといった階層の間で、オリエンタルの特異な装飾品として珍重され、後に博物館に収蔵された品々である。頭初、色彩豊かな幾何学文様の人々を魅了したが、次第にその技法も評価され、研究されるようになっていった。今日では室内装飾品として欠かすことの出来ない存在となっている。イランにおいては16世紀以後の歴史の流れの中でも盛衰を繰り返したカーベット製作は、今日では高級織物として輝かしい位置を築き、特にペルシャン・カーベットの名でヨーロッパ人の憧れとなっている。

しかし、このようなカーベットとは別に、古くからスマック織・綴織・二重織等の多種多様なキリム(kilim)、ラグ(Rug)が生産され続けている。また最も原始的技法の段階で考案されたと思われる、フェルト敷物も生産されており、これをナマッド(Namad)と呼んでいる。

このフェルト製法は、中世の始めに「蛮族」によって、ヨーロッパにもたらされ製法の一部である縮絨技法を活用したと思われる、ラシャ製造業者のギルドが確立している。この縮絨技法と、のちに述べる現在のイランのナマッド製作の縮絨技法とが、あまりに共通点が多いことも筆者の注目をひいた。

### 3. ナマッドの形態の特徴

イラン国内の各地や、周辺の各国とも、格別に変ったナマッドを製作しているようには見受けられなかった。各地を通じて文様の細部の違いはあるものの方形・長方形であるという、共通の形態を持っているように思われる。しかし、遊牧民が自己消耗品として製作している天幕や馬具等に使用しているナマッド類には、多少の工夫がある。

イラン国内の市場に出てくるナマッド製品に限ると、

次の三種に大別できる。

- ①帽子(Koldhe Namad) ……鏢のないイスラム帽子
- ②敷物用(Namad) ……床の覆い、天幕、馬具
- ③外套(Paltu e Namad) ……羊飼用防寒具

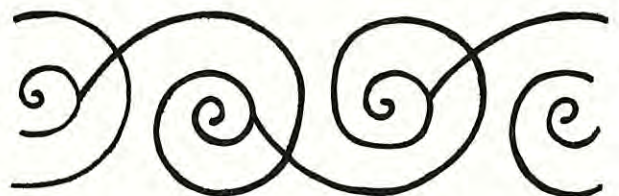
## 4. 文様

ナマッドに表現される文様には、特別な図案帖が存在しているのではなく、各職人達の頭の中に記録されている伝統的意匠が、そのつど用いられているようであった。5～6人の職人、または家族との共同作業において、一番老練な人物が作業進行の中心となり、図柄の位置、大きさ、色、羊毛の種類等のすべてを口述で伝えている。

ナマッドの文様は、イスラム教の影響からか絵画性に乏しい。その代わりに幾何学的文様の工夫と変化は豊富である。紡績のなされていない羊毛繊維を使用して文様を表現し、さらに縮絨する工程上から、すべての線は緩やかな表現となる。また用いられる文様の多くは、カーベットと同様に象徴的な意味を持つ。しかし比較してみると一本ずつの糸によっての繊細な表現が可能なカーベットに対して、大まかな幅の有機的曲線によって、簡略化された幾何学文様がナマッドでは表現されている。

#### ①唐草文様(Arabesque)

唐草文様は基本的なイスラム装飾といえる。それは曲がりくねった植物のツルが分岐する形態を表現するものである(図2)。ナマッドの多くに用いられているが、あまり長い曲線の表現は少ない。

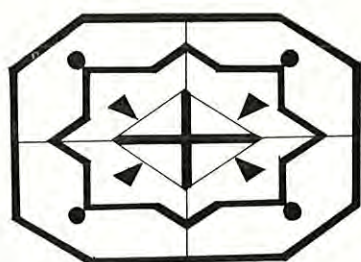


〔図2〕 Arabesque

#### ②花及びバラ文様(GuL)

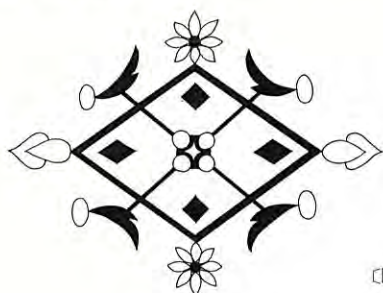
花及びバラ文様は、その写実の度合が変化されていく過程の中で極度に抽象化され、一目でそれが花であるか

多角形であるかの判断がつかないものが多い。それらは多くの場合四角形か八角形で表現され、ゴオル (GuL) と呼ばれている。ペルシャ語で GuL は花とか、バラの意味を持っている (図3)。



〔図3〕 GuL

この変形に北西部イランからコーカサス (Caucasus) にかけて、多く見られるヘラチ (herati) パターンがある。四角形とその周囲との間に、花と葉を散らした文様であるが、葉が簡略化され三日月形となり、魚のように見えることからマーヒ (mahi-魚) と同じ意味のヘラチで通称される (図4)。



〔図4〕 Herati

### ③雲文様 (Ibul)

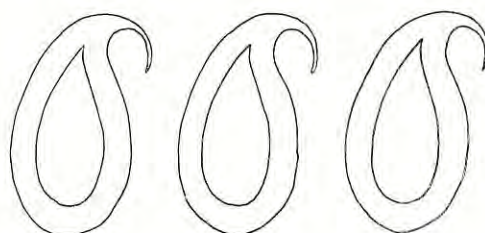
中近東全体に広く分布する文様であるが、発祥地は中国であるといわれている。たぶん、形から来る融通性が、何処でも取り入れられる原因となったのであろう (図5)。この雲文様と唐草文様を併用させた意匠には限りがない。



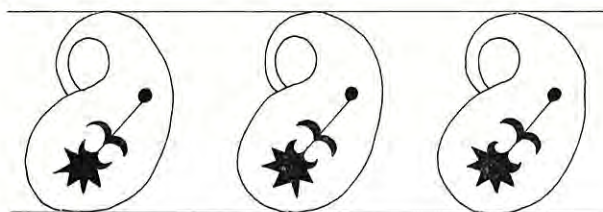
〔図5〕 Ibul (Cloud-Banb)

### ④勾玉文様 (Batah)

通称ボタハと呼ばれる勾玉文様は大きな引用符のようでもあり、涙のしずくにも似ている。更紗やカーペットの地文様として、最も多く使用されている。ナマッドでは、他の文様と組み合わせて、ボーダーを飾るのに用いる場合が多い。極度に様式化されているため、その種類も多く、アーモンド・木の葉・まつかさ・糸杉などの多数の素材が簡略化されたものとして解釈されている (図6)。



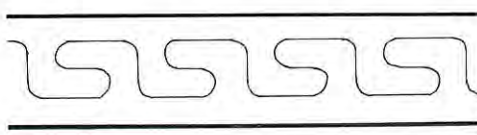
〔図6〕 Batah



その他、星形・十字形・多角形や、太陽を意味する卍字文様、多くの幾何学文様がある。

### ⑤縁飾文様

様々な文様によって装飾される中心部を囲むようにして配される縁飾文様には、鍵文 (Key Patan) (図7)、犬走文 (Running Dog) (図8)、渦巻文 (Scroll) などが単純化して縁飾に使用される。

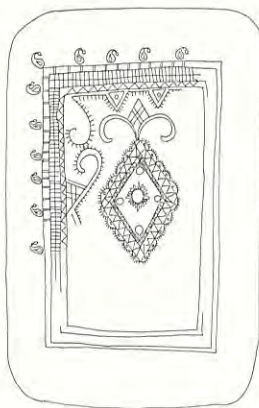


〔図7〕 Key Patan



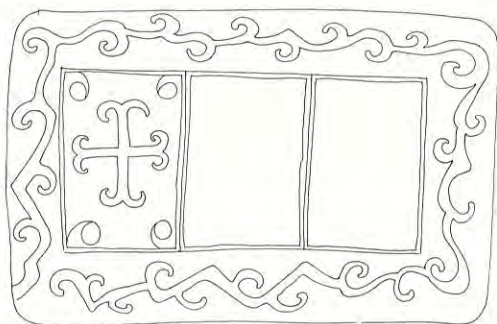
〔図8〕 Running Dog

これらの文様を使用して構成される、ナマッド全体の意匠分割は、菱形文様 (Diamond) や円形 (Medallion) が多く用いられる。全面に一つの使用する場合もあり、またパターン化した円形文や菱形文を数個も配する場合もある (図9, 10)。



195×110

〔図9〕 IRAN製ナマッド



173×108

〔図10〕 AFGANISTAN製ナマッド

## 5. ナマッドの製作

### ①イスファハン市内……帽子

ナマッドの製作技法の調査地は、イスファハン (Isfahan) 郊外であったり、遠く離れたシラズ (Shiraz) などであったので、まずイスファハン市内に集まってくる製品を調査することにして、町を歩いた結果、偶然にフェルト帽子 (Koldhe Namad) を作る工房を3カ所も見つけることが出来た。

Shahpour 通りと K. H Shah 通りにある工房の近くまで来ると、石鹼と羊毛が加熱される際に発する独特の臭いが入り交って、道路にまでも流れていた。いずれの工房も一人きりの職人が、準備から仕上げ、販売までの一貫した仕事を行っていた。

帽子の製作は、すでに洗毛された羊毛を綿弓<sup>注7</sup>で梳くことから始まった。わずかな一抱えにも満たない羊毛の量が、綿弓の弦に弾かれて、見ているうちにフカフカとした羊毛の山になり、狭い作業場の中から弦の音が聞えて



〔写真1〕 炉の上に置いた金属皿の上に羊毛を乗せ、石鹼泡を塗布して、羊毛のせんべいをつくる作業。

くるだけで、職人の姿が見えなくなるほどであった。

直径約50センチ、深さ約30センチの大きな金属の浅い皿の上に、その梳いた羊毛が積み上げられ、この皿の上で羊毛を叩いたり、伸ばしたりしながら円形にする。浅い皿の底の脹みが回転台の役目をし、クルクルと皿を回転させながら、羊毛の円形をさらに整えていくと、最初60センチほどの量のあった皿の羊毛の山が、直径約50センチ、厚さが約3センチばかりの羊毛のせんべいのようなになった。この作業が半日続けられ、30枚のせんべい状の羊毛ができた (写真1)。

だいたい形が整うと部屋の奥に作られている炉の炭火の上に、さきほどの浅い金属皿を乗せ、適当に暖まったところで、その上に円形の羊毛を置く。さらにその上に石鹼泡を撒布し、左手で皿を支えて回転させながら、右手で皿からはみ出た部分を内側に折り返したり、厚味を調整するために新たに羊毛を追加したりした。外側から次第に成形してゆき、羊毛の厚さをほぼ均一になるように作業し、途中、過熱を避けるために、時々、皿を火から離し床の上で、同作業を続けた。さらに円形に成形したものを床の上で石鹼泡を撒布しては、巻き込み、手で叩く作業を繰り返した。最終的には、ほぼ正円に近い均一の厚さ約1センチ、直径約30センチの形が出来上がった。

そして、新しい円形の羊毛を同作業で繰り返して続け、30枚を単位にして積み重ねる。さらにその上に板を



〔写真2〕 貯えられていた帽子に再び石鹼水に撒布してよくもみ込んでいるところ

置き、上から重しの石を乗せると、羊毛の重なりから余分な石鹼水が流れ出して来た。

翌日、半球体に近い形をした高さ10センチ～15センチ、直径20センチ～30センチの数種類の木型の中から、一番大きな木型を選んで床の上に置き、前日の作業後よりさらに薄くなった羊毛の円形を、その木型の上に乗せ、上から叩いたり、引張ったりしていくと、徐々に木型に沿った半球体が成形される。最後に帽子の下縁にあたる部分をよく叩いて締めると、戸外に出して乾燥させる。途中、生乾きになると木型は外された。

乾燥の済んだ帽子（半球体）は、木型を外す際に加わった指の力で、少々歪んだ長頭形になっていたが、そのまま半円形に折り畳まれて貯えられる。

その後、注文数に応じて貯えられていた帽子が取り出されて、染色作業が行われた。まず、石鹼泡を塗布し、床や金属皿の上で揉み込んでから、それぞれの決められたサイズの木型に押しあてられ、上から叩いて形が整えられた（写真2）。そして、いったん木型から帽子をはずして漿水液の中に浸し、再び木型をはめた。素材の羊毛には天然有色羊毛と白色羊毛とがあり、前者は黒色用、後者は茶褐色用に染め分けられる。染色といっても黒色の場合は、そのまま上から炭を塗布し、真黒になるまで繰り返して色付けがなされるものであり、茶褐色は

粉末状になったザクロ・クルミ等の皮が塗布され、この場合も染色すると言うよりも、むしろ染料それ自体が持っている色をそのまま利用していると、言った方が良いのかもしれないほど、繰り返して粉末染材を塗布し、褐色から黒褐色に仕上げられる。（その後、使用する際になっても炭や染料の粉が帽子から落ちてくる。）

市販価格は黒色帽子で100リアル（72年—1リアル約40円）、茶色帽子で120リアルであった。

## ②シラーズのナマッド……敷物

10月の半ば、イスファハンから南へ約400キロ離れたシラーズで、ナマッドの製作を調査した。この時はイスファハンに住むホルクさんに同行してもらうことになったが、それまでに彼女の手配でシラーズにおいて、ナマッドの製作が行われているという情報を得ていた。ホルクさんと彼女の甥ゴムラさん（シラーズ在住）に案内され、オーストネ（Ostone）通りから少し奥まったところにあるアスカール（Askar）工房で調査を行った。工房への路地は、土埃りのたつ日干しレンガの土壁が続く狭い路地で、平均的なイランの田舎町の風景であった。イランの家屋の出入口は、普通内側からしか開けられない、固い扉で閉め切られている。アスカール工房の路地に面した入口には、扉がわりの布が一枚垂らされており、人の出入りの多さを示しているようであった。

人口から一步、内側に足を踏み入れると、厚いレンガで熱気が遮断され心地のよい冷気が漂っていた。建物で出来た日陰に職人達が数人、腰を下して休憩しているところだった。

職人達の一日の仕事は早朝6時から始まる。10時に昼食と休憩、12時から2時か3時頃までに午前中の仕事の整理を行い、一日の予定が終る。冬場は、朝7時から開始される。

翌日、全工程を観察するために、夜明前から工房で調査を開始した。仕事場には、小さな窓が一つしかなく、天井から2カ所裸電球が吊り下げられ、奥行4メートル、幅8メートルほどの床には網代編した竹の敷物で覆ってあり、まだ道具らしいものが何一つ出されておらずガラんとした空間が広がっていた。



〔写真3〕 先染羊毛を色数、幅に合わせて準備する作業

薄暗かった戸外が、ようやく明るくなる6時頃アスカール氏（当時45歳）の合図で隅に座っていた職人達が仕事を開始した。部屋の片隅に巻き込まれた状態で置かれていた藁を細く編んだ簾状の篋の子の敷物の一部が解かれて、床一面に敷かれた。見習いの子供達はどなり声にせかされて、仕事に必要な道具を何処からか運んで来ると、大人達の足元へ置いた。こうして、ナマッド工房は、その全機能が作動しはじめた。

仕事の手順は、まず模様を表現するために先染処理した羊毛を準備することからであった。

1) 綿状のままもって染色がなされた羊毛や、フェルト状態にして染色された色羊毛がナマッドに使用される色数だけ用意される。綿状の羊毛は適当に摘み出して、手の平で揉み細長い紐状にしては、千切って丸い形や長細い形に整えられる。すでにフェルトになっている羊毛は鋏で、約1センチの幅に細長く切って同じように使用する（写真3）。

2) 様々な大きさに整えられた色羊毛の小片を床に敷いた篋の子状敷物に並べて模様を形づくっていく。この敷物をハシール（Hashir）と呼び、木綿の経糸の幅や横に打ちこまれた藁の緯段数が、模様作りの目安となって

いる（カラー写真、写真4）。

表現される模様は、一番老練な職人の頭の中に記録された伝統的意匠の一つが選ばれ、各々の指示が出る。若い職人や子供達は、時々顔を上げて、彼の指図を求める。口早に黒、赤等の色名と大きさ、幅が告げられ、30分後にはハシールの上に唐草文様やボタハのある菱形構図の意匠が出来上った（写真5）。



〔写真4〕 ハシール（hashir）の織目を目安にして模様をつくる作業



〔写真5〕 老練な職人の指示による模様づくりの作業

3) 戸外では別棟の物置から取り出した洗浄の済んだ羊毛を竿秤さおばかりで重量を計り、キヤモン (Kyamon-綿弓) で羊毛を梳く作業が進められる。弓形をしたキヤモンを左手に持ち、手前に置いた羊毛をキヤモンの弦に絡ませ、チャクシ・チュビ (Chakushi Chubi-槌) で弦を叩くと振動が起り、弾じかれた羊毛がフカフカに梳かれ、さらにもう一度繰り返してキヤモンにかけられる (写真6)。

この羊毛はナマッドの地にあたる部分を形成するためのものである。ほとんどの場合、天然羊毛の自然色のそのままを利用する。中心部分には、模様を引きたてるために白色羊毛を使用し、外縁には黒や茶羊毛を使用する。(著者が購入する約束になっているナマッドには、特別な上客と判断されたのであろうか、外縁用に現地でも貴重な駱駝毛を使用すると告げられた。)

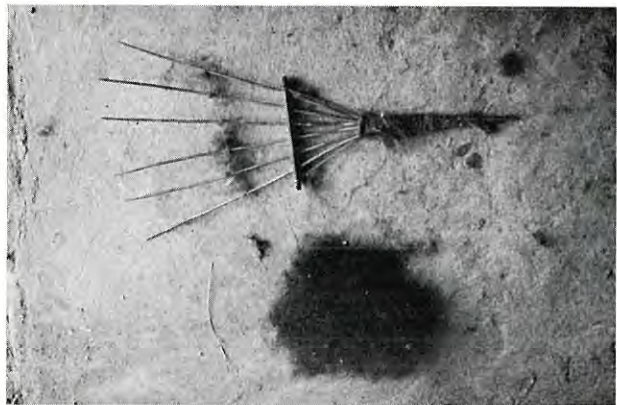
4) 梳き上げた羊毛は、余力が加わらない様に注意深く、静かに仕事場内に運ばれ、ビル・シャネカール (Byl Shanekar-梳櫛) を用いて、まず中心部に白色羊毛を



〔写真6〕 キヤモン (kyamon-綿弓) の弦に羊毛を絡ませチャクシ・チュビ (chakushi・Chubi-槌) で、弦を弾かせて羊毛を梳く作業

約30センチの高さに積み上げる (写真7-8)。次に、外周に駱駝毛を均一な高さに積み上げ、その上から水を撒布し、さらに、ナルメ注9 (Narme) と通称される黒い粉末を撒布する (写真9)。この時、羊毛の山は約10センチほどに嵩が低くなる (写真10)。

5) さらに、その上に羊毛を積み重ね、作業4と同じ



〔写真7〕 梳いた羊毛に圧力が加わらない様に使用するビル・シャネカール (Byl-shanekar-梳櫛)



〔写真8〕 ビル・シャネカール (Byl-shanekar-梳櫛) を用いて、模様の上に、羊毛を積み重ねる作業

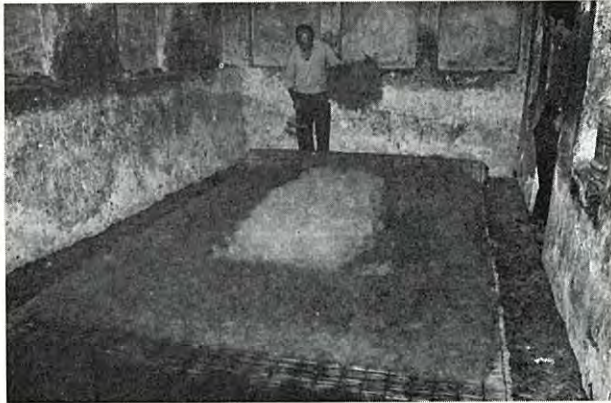


〔写真9〕 ナルメ (Narme)

仕事をする (安価なものは、色の揃わない混合毛を中心部に使用する)。

6) 仕事場の床一面に広がった同時進行で製作されていた2枚の羊毛の山は、ハシールの片端から固く巻き込まれる (写真11)。

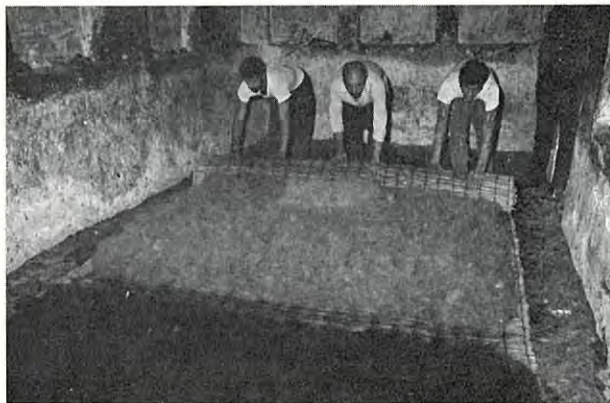
(同工場で製作されるナマッドは、1日通常3枚から5



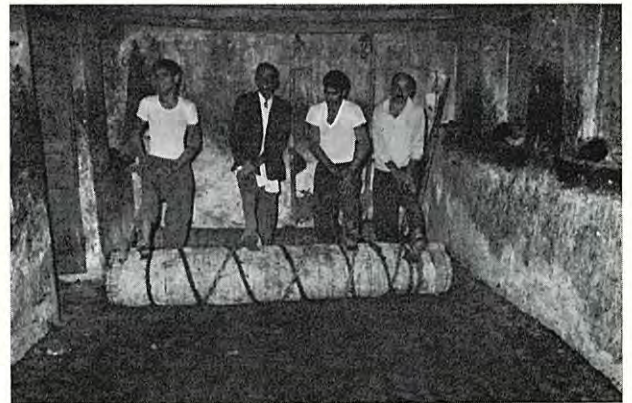
〔写真10〕 中心部に白色羊毛、外周に駱駝毛を置き、その上から水とナルメ (Narme) を撒布し、さらに羊毛を積み重ねる作業



〔写真13〕 ハシール (Hashir) を回転させながら紐をかける作業



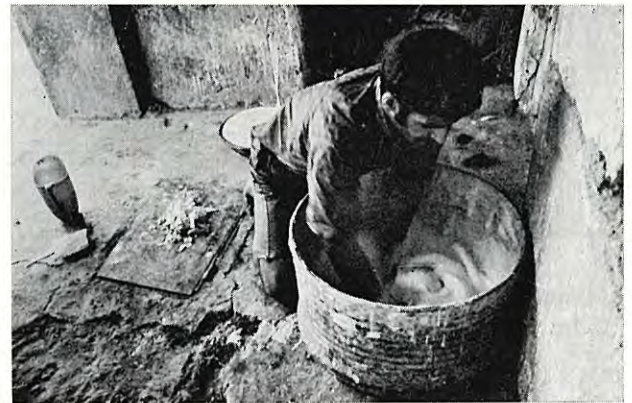
〔写真11〕 出来上がった羊毛の山をハシール (Hashir) の片端から固く巻く作業



〔写真14〕 職人達がハシールに片足をのせ、リズムをとりながら蹴作業して羊毛を圧縮する作業



〔写真12〕 巻き込んだハシール (Hashir) の上から厚手の木綿布を巻く作業



〔写真15〕 ドラム缶に左側にある削った石鹼を加え、手で揉み込みながら石鹼泡を作る作業

枚を基準としているため、作業1～6までが終了と、ハシールの残りの巻部分を広げて、さらに数枚の追加作業を行っている。)

7) 巻き込んだハシールの上から、さらに厚手の木綿布を巻く (写真12)。

8) その上から紐を掛ける。ハシールの一方に固く結

ばれた紐は、徐々に回転させるハシールに沿って強く巻きつけ、他の一方で締める (写真13)。

9) ハシールに片足を乗せ、その膝に両手を乗せ力強く足を押す。調子を揃えて前に押し出すように蹴りつける。「エイ、ホダー」(神さま)の掛け声が合図となり、次に「エンヤ・オンヤ」と合唱するような掛け声が繰



〔写真16〕 足で圧縮されたハシール(Hashir)を解くと厚さ約1センチばかりのフェルト状態になった羊毛



〔写真17〕 フェルト状の羊毛のみを巻き、上から手や肘で押えつける作業



〔写真18〕 模様のある表側を上にして、点検した後、全面に石鹼泡を塗布する作業

り返えされ、仕事場の端から端まで数回往復する蹴作業がなされると、ハシールに巻きつけられていた紐が緩んでくる。紐を締めなおし、再び蹴られる(写真14)。

10) 作業7～9が行われている間に、戸外ではドラム缶を利用した容器に水を入れ、固形石鹼を削って加え、手で揉み込むようにして泡立てる(写真15)。これは弱アルカリ水を作る作業と思われる。

11) 足の力で圧縮されたハシールが解かれると羊毛の厚さは約1センチばかりのフェルト状態になっている(写真16)。それに触れてみると弾力のある柔かな感触である。そのフェルト状の羊毛のみを巻き、上から手や肘で押えつける(写真17)。

12) その後、模様のある表側を上にして、色羊毛の小片が正しい位置からズレていないか、また接合が不完全な箇所が無いか調べ表面が整うと、前もって用意しておいた石鹼泡を全面に撒布し、充分に行き渡るように、手

の平で擦り何度も石鹼泡を追加する(写真18)。

13) 裏返し、さらに石鹼泡を全面に塗布した後、ナマッドの厚さが均等であるかを調べる。薄い部分には、あらたに羊毛に石鹼泡を加えて上から塗布し、叩いて定着させる。

14) ナマッドの形状は、まだ不揃いな四角形である。特に縁の部分はまだ薄い所や厚い所がある。その縁に石鹼を塗布し、内側に折り曲げ直線的にする。角は丸味をつける(写真19)。

仕事場内は、安物の石鹼の臭いが充満している。

15) ほぼ出来上がった状態のナマッドは、陽のよくあたる戸外に運ばれる。水分の加わったナマッドは、数人の職人を必要とするほど重くなっている。再び、厚さや模様の点検を行う(写真20)。

広げられていたナマッドを片側から巻き、その前に一列に4人の職人が並び自分達の腕や肘を押しつけ叩た





〔写真19〕 不揃いな四角形の外縁を内側に折りまげ角には丸味をつけて縁を整える作業



〔写真20〕 石鹼泡を十分に含んだナマッド (Namad) を戸外に出して厚さや模様を再点検する作業



〔写真21〕 縮絨作業

く。途中解いては石鹼泡を塗布し、巻き込む位置を変える(写真21)。

16) 指で触れると、ナマッドから石鹼水が出てくる。十分な弱アルカリ水を吸い込んだナマッドは、陽のよくあたる場所に広げられて自然乾燥を待つ。

翌日、すっかり乾燥したナマッドを引き取りに行っ

行 程	時 間	使用材料・用具
仕 事 開 始	AM 6:00	ハシール, 鋏, キヤモン, チャクシ・チュビ 先染羊毛・色フェルト 300g (赤・黒・青等) 白色羊毛 1kg 駱駝毛 3kg (1枚分の材料)
1. 文様下ごさえ 2. 羊毛梳き	6:30	
3. 図案上に羊毛を積む 4. 水とナルメを撒布 5. 羊毛を再び積む 6. ハシールを巻く	7:00	ナルメ 300g-アルカリ剤 駱駝毛 1kg ピル・シャネカール
7. 1~6同作業の繰り返し	8:00	(4枚の下ごさえが済む)
8. ハシールに布を巻く 9. 足で踏む間に石鹼泡を作る	8:30	帆布 紐 ドラム缶 アルカリ石鹼 (5センチ半月状) 2個
10. ハシールを解き2枚分のみ修正 11. 石鹼を撒布と塗布 12. 裏返し石鹼を撒布と塗布 13. 縁の成形 14. 戸外に出して点検して 15. 腕肘の力で縮絨作業	10:00	(下ごさえの済んでいたうち、2枚仕上げる)
休憩・昼食	12:00	
16. 10~15の同作業		

た。昨日の作業後のサイズは約1.5メートル×2.5メートルあったのが、約1.1メートル×1.95メートルに縮んでいた。固くてパンパンに乾燥したナマッドは、折り曲げられないほどになっていた。アスカールの奥さんが、足で蹴りつけるようにして辛うじて丸めた（写真22）。

機械作用によって生産されるプレス・フェルトは羊毛等の繊維原料を、その縮絨性を利用して、水蒸気、熱、圧力、アルカリ的作用によって繊維を絡み合わせて布状にしたものである。ヨーロッパにおいてはこの機械作用のすべてを、中世前期には人力によって行っていた。

シラーズのアスカール工房は、この中世そのままの技術を伝えていることになる。水とアルカリ剤のナルメ、石鹼泡と、腕と足による圧縮作用、太陽熱による加温である。

ここで働いている4人の職人の日当は1日200リアル、見習いの子供達は20～30リアル支払われている（イラン

〔写真22〕

乾燥後のナマッドは固く、足で蹴りつけるようにして丸められた



の工具の給料は一カ月6,000リアルから8,000リアル程度、初年の見習い工具は最低一日60リアル）。

一枚の価格は、それぞれの大きさや素材に応じて違うが、模様の複雑さよりも羊毛の重量によって決められ、平均800～1,500リアルでバザール商人と取り引きされている。

### ③ホマユン村——外套

イスファハンから車で1時間余り北部に走った所にあるホマユン・ショーヘル（Homaun Syoher-村）は、昔



〔写真23〕 完成後の外套

からナマッド作りの職人の多い町である。現在も数カ所で生産が行われている。実際に調査を行ったのは二カ所である。

一カ所は、シラーズ・アルカール工房と同様のナマッド敷物を生産しており、他の一カ所は羊飼いのための外套を生産していた。

外見はラシャ布を裁断し縫合したイスラム僧侶の外套とかわりがないが、一枚のナマッドで袖も肩も続いた状態で生産される。

始め梳いた羊毛をハシールに、歪んだ長方形に積み上げる。注意して観察するとそれは展開した外套の形であることに気づいた。巻き込んで圧縮した羊毛に二カ所破り口を作った後で、石鹼泡を塗布し擦り込み、さきほどの破った箇所を内側に折り返し、幅約10センチ長さ約30センチの楕円形の穴を整えて袖口を作る。縫合箇所にあたる肩の部分を重ね、あらたに羊毛を加え石鹼泡を塗布し叩き込む。次に外縁を内側に折り返す。これが裾と襟の部分となる。形が整うと、一度乾燥のために屋外に出される。

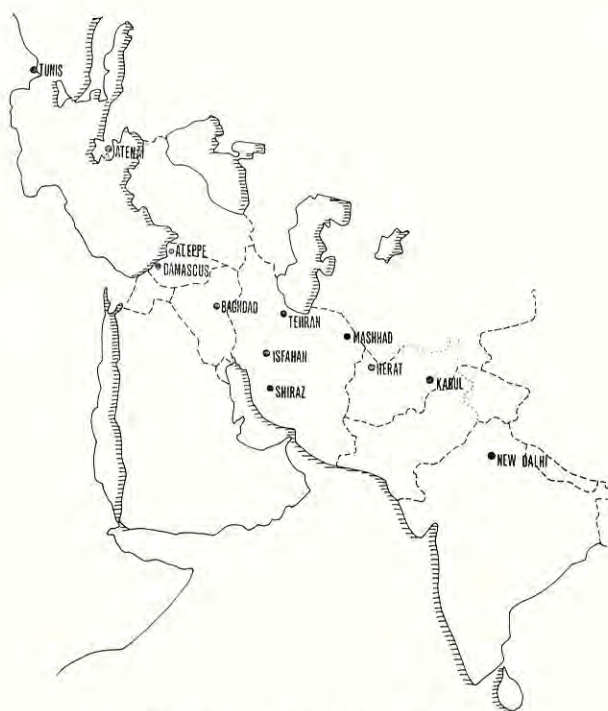
外套の色は大部分が黒で仕上げられる。染色作業は帽子作りの染色と大差はない。ここまで済むと、再び石鹼泡を塗布し丸く巻き込み、職人二人で縮絨作業を行う。

乾燥の際には、経に4つに折り、ちょうど四曲屏風のように立てて干す。出来上がった外套は固くて重く、安石鹼の臭いを放ち実際に衣類として利用されるのかと疑いたくなるほどの製品であった（1着800リアルから）（写真23）。

#### ④北東部イラン・アフガニスタン遊牧民の

##### ナマッド——敷物

同じナマッドの敷物でも、町に定住した専従の職人達の製品と、砂漠で遊牧民の間で製作されたものとの間には、かなりの技法的な違いがあるのではないかと思われた。この点に気づいたのは、アフガニスタン（Afghanistan）の首都カブール（Kabul）のバザール近くを流れる川の堤防を利用して敷物類を売る市でのことであった。コーカサス（Caucasus）やパキスタン（Pakistan）等のかなり広範囲からの種々雑多の敷物の並んだ中で、ことに遊牧民達が持ち込んだ敷物類は、素朴で明快な色調



〔図11〕 著者がフェルト製品を産するまたは販売していることのできた地域。他に韓国・済州島も含まれる

と、より原始的な技法で製作されているせいも、繊細な他の製品よりも人目を引いた。その中にナマッド製品も含まれていた。不揃いな線による長方形、厚さも均一でなく、模様もさらに単純化され表現に使用している線も太くなっている。イラン製品と比較して、外形、文様すべてが大まかに製作されていた。何よりも感触が柔らかであった。

カンダハール（Kandahar）からギャズニ（Ghazni）に向う途中、道路脇の遊牧民テント近くで、偶然このナマッド製作を観察する機会が得られた。

ちょうど解かれたハシールから圧縮された羊毛が広げられたところであった。これを折り丸めて平らな地面の上で、腕と肘とで押し縮絨作業を行い、途中、薄い石鹼水を散布し、さらに縮絨作業を続ける。その時間は約10分間であった。その後、日光で乾燥させると終了であると話した。

仕上がったナマッド製品は、アルカリ、水、圧縮の時間の少ないせいも柔軟である。模様を表現する色羊毛と地羊毛の接着も強力でなく、表面は凸凹としたものであった。

これは限られた用具と材料のみで生産されなければならない生活状態も、その理由と考えられるが、何よりも持ち運びの軽便さが大きな理由ではなからうかと思われる。

## 6. 正倉院花氈との比較検討

以上、イラン、イスファハン、シラーズなどにおけるナマッドの製作技術を述べてきたが、ここで以上のイラン製ナマッド製作技術を参考にしながら、正倉院花氈の製作技術を考察してみたい。

我国の氈の存在を示す資料として「養老職齡一内藏令」「新撰字鏡一面部十四」等がある。これらの解説については滝川政治郎著「氈褥考、補遺」（大和文化研究6-1, 5）において詳しく報告されているので重複をさけるために割愛する。

さて、正倉院には現在14床の色氈と31床の花氈、計41枚が収蔵されているが、花氈の製造技法については、未だに解明されてはいない。明石染人氏は「毛氈考」（国

華 659) の冒頭において、正倉院御物の未解の諸問題として収蔵品の技法解明の必要性を唱えている。そして正倉院花氈の技法推論を記述されている。

「ここに見る色氈及び花氈は従来信じられていた様な織物を後から縮絨したものでなく、羊毛を細かい簀の子等の上に平等に敷き水に浸し、恰かも紙を漉くが如く抄き壓力を加へ、或いは揉み又は薬品(石鹼又はアルカリ一溶液)を灌ぐなどして羊毛の有する鱗片を利用し絡み合せ縮絨せしめて出来上がった純フェルトである。たゞ驚愕すべき技法は花氈であって普通説かれていた印花法(捺染)の如き安易なものではなく、文様に従って地氈の中に色氈を截り嵌めてある事実であって、解り易く言えば色氈を文様の色合に応じ截りこれを地氈に象嵌したものと云うべく……。」(明石染人「毛氈考」国華 659, 119P 句読点著者)「無地のものならば兎も角として、複雑な文様をこの方法で行うのであるから、色氈を以て模様を象嵌すが如くにして製作されたものであろう。」(明石染人『日本染織工芸史』P257)。

現在、この明石染人氏によって、たてられた仮説である象嵌法が一般的な学説となっている。しかし、我々がむしろ注意すべきであったのは、毛氈考の「北支那に就ける毳毛毡<sup>ポウモウゼン</sup>」である。北支那の往古の遺法が伝承されていたと記述し、打弦を行った羊毛を簀の子の上に拵げ平均に敷き、一端より堅く巻き回転させ圧力を加え、足で踏んだりして等と、現在のイラン製ナマッド技法と類似した北支那の毳毛毡技法について触れている点である。しかし、残念なことに花氈技法が北支那には伝承されず、明石染人氏は「簾巻の際に文様を嵌め込むことができれば、やや簡略に且つ完全にできたであろうが、比較的細微な線や文様をこの方法で成功せしむることは余程の困難を伴うであろう」(明石染人「毛氈考」国華659, 114P)と筆を置いている。明石染人氏は和紙の製造技法と毛氈の製造技法とを同類の技法と考察していたのではないかと思われる。これは「天工開物」(平凡社、東洋文庫61～P63)が「毛氈はいずれも火を焚いて湯を沸かし、その中に漬けてもみ洗い、毛が粘りつくのをまっけて木型の上に絨を敷き、ローラーをまわしてつくる」から推察したのであろう。これは洗毛作業と氈作りが記述されている

ように思われる。しかし、簾の上に色羊毛を置くことで、この模様の困難さは解決する。

また、敷物に表現される比較的細微な線について、正倉院花氈と現在のイラン製ナマッドとを比較すると、絵画的要素の強い草花文様や多彩な暈調配色等によって構成されている細密な正倉院花氈に対して、イスラム文様や幾何学文様によって構成される大まかなナマッドの表現の違いが認められるが、イスラム教以前と以後の文様製作の意図の相違や、製作に要する所要時間差を考慮することによって解決できると思われる。現在の中近東製のナマッドの使用状況が、高価なペルシャン・カーペットの敷物になるものや庶民の安価な敷物に使用されているという点から推しても、天平時代の美術工芸の粋を極めた御物として正倉院に収蔵された敷物との間には、舶来品としての珍重さと、日常に使われるものとしての価値感の違いもある。

また、注意すべきは、製作はじめにかなり大まかに構成されて見える線、例えば1センチあった色羊毛の線が、簾に巻かれ、アルカリ水、圧力などによって地羊毛と絡むことで細くなり、さらに氈そのものの縮絨によって、完成後には5ミリの幅の線となり、凝縮した文様を形成する点である。現在のイラン製ナマッドの中にも、部分的には正倉院花氈に似せかかるといえるものもある。

また地毛が表裏違っている「碧地二窠長方氈」の技法について明石染人は、「表面は淡藍である、然るにこの作品も裏は白いで吾々は驚きを重ねるのである。縮絨の技術が長足に進歩したといわれている今日でも不可能とは言えないもののそれは容易な業ではない。」(明石染人「毛氈考」国華569, 111P)と記されている。現在のイラン製ナマッドには、表裏まったく違った製品はない。それに対して表二色、裏二色の製品がある。これも、まず表側にあたる羊毛を、文様を形成する色羊毛の線状羊毛の上に置き、その上にさらに色を変えた羊毛を積み重ねて縮絨することで、容易に解決のできる技法である。

## 7. おわりに

以上、イラン製ナマッドや各地のフェルト製品の製作工程と、その技法によって正倉院に収蔵されている花氈

が、文様表現部分の技法の解明によって、十分に現在でも復元可能なものであろうと確信する。

氈は草原を遊牧する民族の間で、乾燥と寒気を防ぐために考案され製作されたものであり、現在でも西アジアから中央アジア、インド等においても伝承されている技法である。その製品は国立民族博物館の中央アジア・カザフ地方の氈、また各国のフェルト敷物製品が日本に輸入されていることから、その存在を知ることができる。ことに加藤九祚氏がモンゴル人民共和国の伝統物質文化——ビャトキナ著『モンゴル人民共和国のモンゴル』（加藤九祚・国立民族学博物館研究報告，1979・9 4巻3号439P）に報告されている、ハルハにおけるフェルト製作の記述は、イランなど中近東製の氈の先駆の状態であろうと考えられる。つまり、そこで用いられている道具をみると、現在イランで用いられているものよりも原始的な感を受けるが、基本的技法の共通性は充分にうかがわせる報告であり、技法的分布の裏付けになるかと思われる。

さて、その遊牧民本来の生活様式の中から考案された氈が、中国に伝わった時代は古く、前漢書・王吉伝において、氈を堂屋に敷くことが漢代に行なわれていたとある。しかし、氈の使用が盛んになったのは、西城文化との交流が隆盛であった隋唐代になってからのことであった。大化改新後、我国が隋唐文化を手本とした生活様式をとり入れた頃に、氈や花氈が他の調度品とともに、奈良の都にもたらされたのである。（その一部が正倉院に残存）

我国で花氈や氈が製作されたか否かは「延喜内蔵式」に「諸国年料貢進（中略）氈十枚。下野国所進。」とあることから、正倉院に残された氈と同じ技法によって、製作されたものであるとか、他の獣毛や紙料によっての製作されたものであるなどと言う説があるが、現在のところ定説はない。

ただ奈良期から平安期にかけて、氈は宮中儀式用調度品として使用されたことから、その需要に答えるべく国産の氈が製作されたと考えられるのである。“これは著者の調査によって韓国・済州島民俗資料館に、フェルト帽の製作用具と製品が収集されている（蒙古支配期に伝

わった技法かもしれない）ことと、それと同じ木型を使用して、ソフト帽子の形どりを行なっている洗濯業者を、ギリシャ・アテネで観察した結果、比較的困難なフェルト帽子ですら東西に存在する共通な技法であるなら、それ以上に簡便なフェルト敷物の技法が、我国に伝わらなかったとは言えないと思われる。”しかし、素材が羊毛であろうと言うことに関しては、他の獣毛も用いらと思われる。

図11は著者が現地において観察した結果、フェルト技法の存在が認められたり、その周辺部に製作地があると思われる地点を図示した。

正倉院花氈に限って考察すると、その基本的技法・意匠構成が現在のイラン及び中近東製ナマッドの意匠分割“上下同文・四隅柄（コーナーパターン）等”など類似する点を見出すことができる。たとえ正倉院花氈が中国で製作されたものであったとしても、何らかの形で胡人がかかわっていたと思われる。

とすれば未だに赴くに至っていない、中国の何処かで花氈が製作されており、その技法にどのような共通の要素や相違点があるのかと想像するのである。今後、中国からの研究報告によって、一層の解明が進むことが待たれるのである。

なお、この小論文では先染による染色材料・技法については記述していない。現在、多くは化学染料を使用しているが、天然染料も使用され、それについては「自然の染めを求めて——イラン天然染料」（井関 和代・中東通報 No. 259, p. 259）を参照して下されば幸いである。

## 謝辞

この調査の実施にあたっては、実に多くの人々に教えを受け、また御迷惑をかけた。特に調査にあたっては適切なアドバイスと、イラン滞在中親身に御世話下さった井上英二氏（当時在イラン日本大使館参事官）、石川信正氏、ホルク・ナゼランさんには心より御礼を申し上げる。なお日頃教室で御指導いただいている大阪芸術大学本野東一教授、吉岡常雄教授や、この小論文を書くに当っては森淳氏（大阪芸術大学教授）端信行氏（国立民族学博物館助教授）の御援助に対して深謝する次第である。

注1,注2,注3 「西城の秘宝を求めて」(新時代社) 参照ヤクボスキー他著, 加藤九作訳 P. 9~44

「スキタイとシルクロード美術展」 P. 11 ノイン・ウラ E・ルボニレスニチェンコ著 (日本経済新聞社) 参照

「世界美術全集2」古代初期 P. 88 スキタイ系文化の美術 下中弥三郎編集(平凡社) 参照

注4 「東方見聞録」 アナトリア 平凡社, 東洋文庫158 マルコ・ポーロ述, 愛宕松男訳注 P. 39 等

注5 「Persian hunting carpet」 16c Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Vienna 「Ardebil carpet Victoria and Albert Museum London 等

注6 「技術の歴史」 岩波商房参照 RS・フォーブス著 田中実訳 P. 106 中世の技術者 P. 113 繊維工業の勃与

注7 羊毛や綿をはじき打って打ち綿とする具。形は弓に似、弦は古くは牛の筋を用い、今は鯨の筋を用いる。わたうちゆみ、別名=唐弓 写真4参照。

注8 イランでは、ガムタラガントを希釈した液の中にクズ鉄を入れ、水酸化第二鉄を生じる。

注9 ナルメ (Narme) とはイラン語で柔かいという意味である。黒褐色の天然剤で、リトマス試験紙でアルカリを呈したが、その成分は不明。

## 参 考 文 献

- イラン 泰流社 黒柳恒男
- 家畜文化史 法政大学出版局 加茂儀一
- 中央アジアの歴史 講談社現代新書—東洋史⑧— 間野英二
- 西城の秘宝を求めて 新時代社 ヤクボスキー他著, 加藤九作
- スキタイとシルクロード展 日本経済新聞社
- 世界美術全集2 平凡社 下中弥三郎編
- Rugs and Carpets Hamlyn Nathaniel Harris
- The Language of Pattern Thames and Hudson Keith Critchlow
- Oriental Rugs and Carpets Hamlyn Fabio Formenton
- 技術の歴史 岩波書店 R. J. フォーブス著, 田中実訳
- 日本染織発達史 田畑書店 角山幸洋
- 正倉院展目録 1970年, 1977年 奈良国立博物館
- 日本染織工芸史(上) 一条書房 明石赤人
- 日本上代の氈について 大阪学芸大紀要10 上村六郎
- 氈考 大和文化研究6-1.5 滝川政治郎
- 毛氈考 国華659 明石赤人
- 人類学 東大出版
- 正倉院の宝物 宮内庁版 朝日新聞社刊
- 天工開物 平凡社 東洋文庫
- モンゴル人民共和国の伝統物質文化——「モンゴル人民共和国のモンゴル人」国立民族博物館研究報告1979・9 4巻3号 ビャトキノ著 加藤九作

# 紙の造型

## 「名塩鳥の子紙」による

津 高 和 一

和紙の造型表現を考えたのは随分以前のことだった。その後、遅々としてこの思考を実現させる機会がなかった。油彩での私の表現方法が、従来からの油絵技法を無視した、一種の沈澱による作画法を多用してきた関係もあって、和紙漉きによる表現は年来の課題であったのである。また、日本列島の生活者としても、伝来の和紙使用による表現には興味と期待を持っていた。だが、そのことを再々意図し、想像ばかりを強くしていたが実現の運びには巡りあえないものであった。それが昨年渡米の折に、その具体的なきっかけを握れたことはなによりのことである。遠く距離を置いて、対岸の外国から日本を遠望できたこと、また外国作家が和紙を使用しているのに接したことに誘因があった。

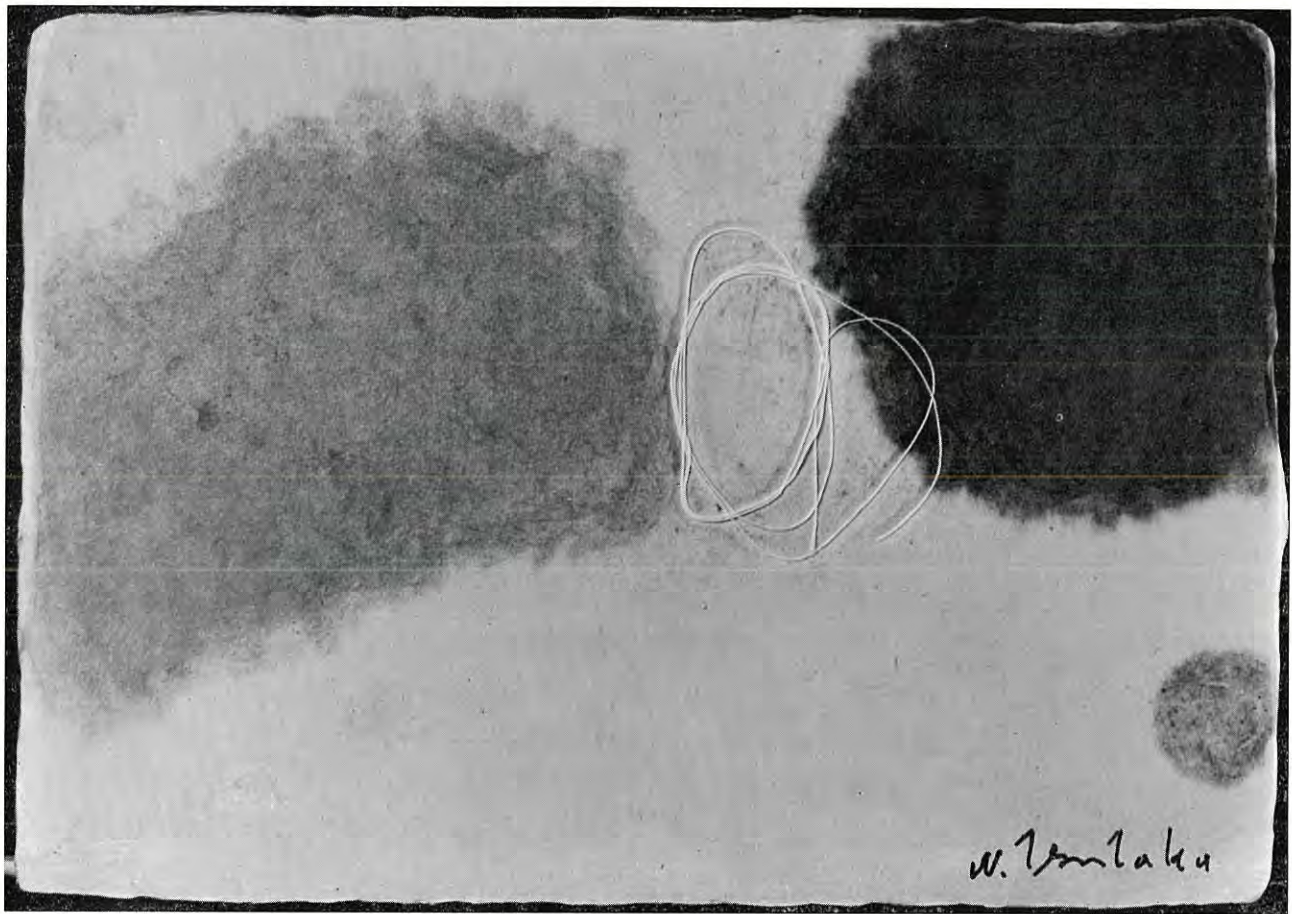
「Japan Today」が事業の一環としてワシントンのフィリップス・コレクションのフィリップス氏が企画した“Okada, Shinoda, and Tsutaka, Three Pioneers of Abstract Painting in 20th century Japan”と名付け、アメリカ各都市を巡廻する展覧会を実現させてくれたことがそれである。日本の国際交流基金もこれを援助してくれて、一九五七年～一九七四年にいたる私の作品の中から12点を自選し、フィリップス氏が選択したものだ。その中2点は在米コレクターの所持するものである。期間は約1年間で、私が抽象表現に移行した1952年以降の非形象絵画作品が主体であった。世界的にも抽象旋風が吹き荒れていた頃のもので、出品作品の後期に属するものには、その後多用することになった沈澱によ

る技法の初発もうかがえた。

それらは線描によって空間構成をしていた。それほど意識的ではなかったが、東洋の空間を主体的な位置にしたものと言ってもよかった。油彩とはいえ解き油を溶液にして絵具を稀釈し、水溶液のように薄い液状絵具を使用した。用具もそれと呼応して、従来油絵の用具は勿論使用したが、新しい表現のために注射器などが加わったものである。描法もまた創造行為の延長線上にあるものであるから当然の帰結というものだった。素材や用具は、表現に即応して変容するものだった。造型表現に際しての造型言語が、新しい工法の選択を促し、変則もまた必然に置き変えるのである。それは表現のための手段で、常にそれらと同居するのは常道だった。素材の物質は、すべて造型表現に際しての構成要素を内包させていた。何れの素材が表現に最適のものになるかは、それを選択し使用する人間によって決められるものである。

私が和紙を選択した動機には、背後のキャンパスでの仕事が大きな比重を占めていた。その沈澱技法に負うところが多かった。それを逆行して行けば、風土の底流に流れる感性のようなものに遭遇したからである。それらは原点から流出していた伏流水的な現象であった。眼に見えなくて、透明で、無形の風のように、身中に滲透し、なんとなく暗黙裡に了解してしまっているものだった。

これらは外形の状況で変容するようなことはなかつ



作品 5.5×7.9 cm

た。たとえそれが突然変異のように意表に出ることがあっても、奇を衒ったり、新奇を好むあまりのものとは、歴然と一線を画していたからである。

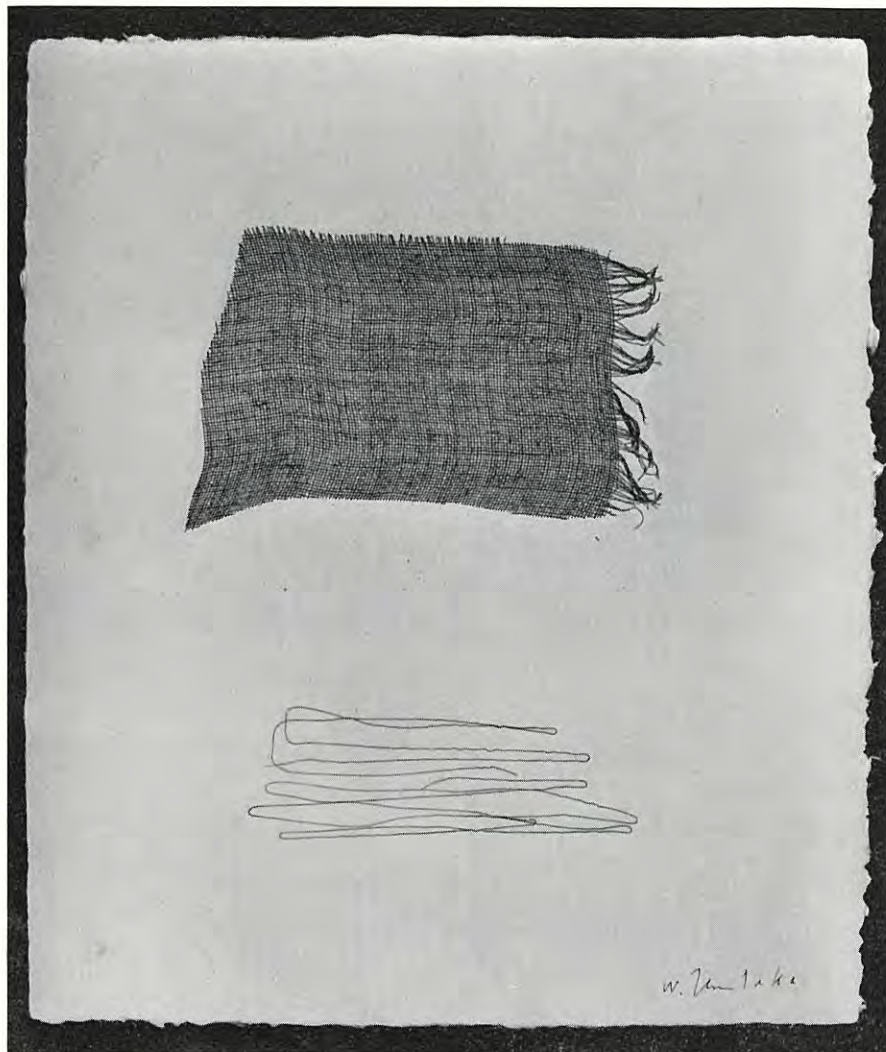
それらの分類法は、一概に言えなかったが、多言を要しなくても迫真力をもつもの、百聞は一見に如かずの、造型表現の本質が、即読解に通じるものを内蔵させ、後は直感に負うところのものであり、相対的なものであった。個々が所持する自分自身の物尺がそれを決定した。普遍的な分類法とか、表現以前に前提的な規範の制約などは、新しい芸術の創造分野では通用しないからである。

和紙そのものの材質が、伝統を好み、あるいは発散させているからということで拒否する理由にはならないということも、それと符合していたのである。すべて自在の思考であり、行動であることだった。伸縮自在を失した芸術ほど惨憺としたものはない。

このように私が紙の造型に際して発言しているのは、

日常的、非日常的の素材にかかわらず、表現者の選択が即、鮮烈な意識と同化したものであれば、たとえ見慣れた物質そのものであっても比重は立ちどころに場所を変え変容してしまうという一事のためである。芸術を律する評価が、物質の強弱とか、最大公約数的な権威。多数決様式を意識した諸々の諸作でないことは既に承知されてはいたが、目新しい素材とか、見慣れた素材にはことさらに観念的な受けとめかたをしていたからである。観念と表現は、本来密着しているものだった。創造のための仮説も、規範を規範としない柔軟な姿勢から生じるものであった。風に吹かれて舞い散る軽量の和紙だから発表しなくてはということでは毛頭なかった。和紙はここでも、即物的に私の媒体の一つでしかない、ということ。また、その比重たるやいずれの表現物とも等質だった。ということについて述べたかったのである。そのための経緯と内的構造のいきさつというものだった。





作品 16.3×19.3 cm

ニューヨーク滞在中、たまたま大阪芸大出身のS君のソーホー地区のアトリエで厄介になり、ジャスパージョーンズのシルクスクリーンと出会ったことが、眠っていた私の和紙制作への想念に点火した。漉き耳の残る越前鳥の子紙に、強い色彩で刷られたこの小品は、彼がバイトで載いたものだとすることである。その刷り残された余白の鳥の子紙の地肌が、描かれた強烈な色彩の作品から抜け出し追真のものとなって語りかけてきたことだった。異国の風土の中で見た和紙というものは、その印象が意外と強烈に響いたとも言えたが、そればかりではなかった。それはながい間懐中で温存していたものとの出会いだったので、一際鮮明に感じさせたのだともおもっている。鉱物質の粉末顔料をニューヨークの画材店で仕

入れたのもその頃である。

帰国後の9月下旬、和紙制作を軌道に乗せることに踏み切り、名塩の八木和紙工房に八木米太郎氏を訪問した。制作に際しての協力を相談して快諾を得た。加美町杉原谷の杉原紙研究所を見学したのもその時期である。試作をしたが、楮紙のため繊維の足が長くて私の意図する作品には不向きであった。結局雁皮紙の名塩鳥の子紙の厚手を漉けば私のイメージのものに接近するということが解った。名塩紙といえば徳川時代すでに越前からの技術を導入して料紙、藩札、襖紙、障子紙等の日常生活と密着した製品が広く需要と供給のバランスを持っていた。当時百数十戸の紙漉き場が繁盛していた模様である。それが現在では4戸に激減していた。時代の推移と、生活



糸漉込作業



色彩撒布作業

様式の変遷が反映してのことだった。

名塩鳥の子紙の紙肌は肌理が細かく、それにすべすべとした手触りの感触と、生漉き紙特有の温かい発色をしていた。混入する石山土が微妙に作用していたのである。名塩は六甲山系の東端で武庫川の上流に位置していた。宝塚から三田に抜ける街道をトラックが間断なく走っていた。山陰に通じる旧街道なのである。この街道を挟んで集落は密集しながらも時代の波を潜り抜けてきていたのであった。手漉き和紙が、丹念に一枚ずつ漉かれてゆく工程を見ていると、若者たちがこの生産から遠のいた原因が解るようにもおもえる。手を抜けばたちまち製品は劣悪の回答を反映させた。周到な配慮と労働の割には反対給付に乏しかったからである。資本主義社会が利潤追求を重視する機構であることも、伝統文化を萎縮させ、孤立させ、衰弱させることになったとおもう。右顧左眄する民族の特技が、衰退に拍車をかける一面もあったのである。

ニューヨークで入手した顔料の粉末を乳鉢で擦り、布で濾過した溶液を数種類瓶に区分けした。この何種類もの原液は、拡散したり、浮遊したりした。また紙に馴染まないものもできたのである。作業は徐々ではあったが

進行した。最初、試作気味のものから、三十三部限定の画集用作品を手がけていった。一部を10点宛の予定で、画一化を恐れ一挙に制作をしないことにした。9月、10月、11月と1週3日を目途に集中作業をした。漉き場の都合もあったが、作業を連続することは大変な肉体労働である。中腰で立ち通しの仕事は、午前午後1回の休憩で強行した。

紙の溶液槽から漉き手が水切りをして渡してくれる漉き器を手にしたところから私の作業だった。何種もの作品の構想を凝固させた。また、偶然の発見も随所で展開させたりした。ふよふよとした紙の液状のものを操作するには手荒な取扱いで、たちどころに表面を散乱させてしまうのである。要注意であった。コラージュなどでも予期しない効果を発見することができた。大きな張板で天日に干す際、その自然現象が乾燥する段階で自然のプレス機で空押しにした状態になった。また、同質の紙は同化して貼りついたが、印刷された洋紙などは乾燥すると剝脱した。また、それを応用したりした。

糸、布等の物質などは溝状の凹線を物体の外縁でくっきり印刻した。湿紙のときの操作は敏速を要した。助手の手を借りると手早くて便利である。すべての紙がそうであるように、湿っているときの色彩は濃度が強く、乾



作品 5.5×7.9 cm

燥すると鮮度が落ちた。漉き紙の彩色は、大半が残存する水分と混交して拡散して湿紙が乾燥する際に、紙に吸収され馴染んでしまいボケてしまうのである。

発色は光沢のない淡い階調となった。それは同時に独自のものでもあった。が、色彩に鮮度のほしい場合は、濃い目にする事だった。

漉き上げて、彩色なり、コラージュ等を施した湿紙は、ていねいに一枚宛布の上に重ねるのである。漉き終わればその上に板を敷き、重石を置き、一夜を越して翌日生乾きの湿紙を板張りにした。この段階で修正注意するのは気泡を抜くことである。残存させると皺ができた。

この単純作業では、慣れることの危険を感じた。画一的で手工業的な熟練に堕するからである。上手になるのはよいが、常識的な所謂完成のために自動的に手だけが動いている場合があるからだった。

精神の構造では適度の刺激と緊張が必要だったのであ

る。想像から創造への橋渡しが必須だった。

だが緊張の持続は至難なことでもある。そのようなときには手を休め、頭を空にすることが先決だった。それらはすべて日頃アトリエでの作業と同列であった。

技術的なことで解ったことは、普通用の紙よりも比較的部厚く漉くこと。コラージュなどの異物を混入した時には紙の外縁近くに及ばないようにすること、などである。それは乾燥時に空気の浸入を導いて皺を生じさせるだけでなく凹凸の紙面を作った。これらのことは漉き手の体験が細心の注意で接してくれた。

用紙は8種類あった。

- ハガキ版 1 cm
- カード版 14.0×19.8 cm
- B5 変形(小) 22.0×25.5 cm
- B5 変形(大) 23.5×31.0 cm
- F6版 44.0×35.0 cm
- F8版 48.7×41.3 cm
- 箔版 41.2×56.3 cm
- 1 半版 51.5×78.8 cm

最小サイズと、最大サイズのを少数にして、版型の大体は漉いたことになった。課題は次々出てきたが、一挙に解決できるものではない。既応の素材と技術に対して、新しい表現の可能性のためのものと競合した。次回への課題でもある。

軽量で手軽、生活環境に密着した紙という素材を、造型作品として凝固体にするためには、単純な形状と、ながい習慣の中を経由してきたこともあって、眼に見えない抵抗があった。これは新しい価値の設定でもあった。そのための可能性追求には、先ず独自の仮説と、表現された作品自身が、強烈な何かを発散させていなければならなかった。また、それがどのような既存の美意識との符合に合致しなくてもでもあった。そのためには、古い素材もまた新しい、ということだったのである。また、それを媒体にした表現が独自性を示していなかったら、もうそれは単なる従来の概念の紙以外のなにものでもなかったからである。今後も、そのことのためにあくせくすることだろうが、これも自業自得というものである。

# ミッショナリー建築家 ウィリアム M. ヴォーリズを巡って

山形 政 昭

## ●はじめに

文明開化の息吹を感じとった明治の「異人館」から、近代化への夢をかきたてた大正時代の「西洋館」へ、さらに身近かな風景となってゆく「洋風住宅」へと、日本住宅の近代化は一面生活様式の洋風化であった。そして本稿のテーマである米人建築家ヴォーリズ (William Merrell Vories) は日本で大正時代から昭和の初期にかけて建築の近代化という意味では一見地味な仕事を続けていたのだが、日本人の生活様式の近代化に欠かせない役割を演じていたのである。

ところでヴォーリズは住宅建築家ではないし、彼自身建築家としての意識は極めて希薄だった。事実彼はキリスト教の伝道のために来日し、「近江ミッション」という伝道団体を設立し、終生ミッショナリーとしての行動を続けていたのである。だがそのため建築士としての技量が見劣りするものでなかったことは彼の数多い建築作品が証明しているし、数十名の所員を擁していた「ヴォーリズ建築事務所」は、大正時代には一流の建築事務所としてのステイタスを得ていたのである。

しかしながら外人建築家ヴォーリズは、帝国ホテルを作った F. L. ライトや軽井沢教会を作った A. レーモンド、また昭和8年に来日して「日本美再発見」などの著作で話題を呼んだ B. タウトのように知られていないし、語られることも以外に少ない。けれども心齋橋の大丸百貨店や土佐堀の大同生命ビル、西宮の関西学院や神戸



W. M. ヴォーリズ

女学院のキャンパスなど、ヴォーリズの建築作品が決して世に知られていない訳ではないし、軽井沢では軽井沢会の理事を勤めるなど外人宣教師サークルのリーダーとして避暑地の自治や町づくりに活躍しており、同じく避暑地として開かれた六甲では日本最初のゴルフ場である神戸ゴルフクラブの建築を依頼されるなど、外人仲間にもえらく人気があったのである。又偶然であろうがタウトが古都京都で宿舎にしていたのは大丸社主の下村氏の邸であり、昭和7年にヴォーリズが設計して竣工したばかりのチュールドルゴシックスタイルの本格的な西洋館で

あった。タウトもヴォーリズと知らずのうちにか縁を結んでいたのだった。

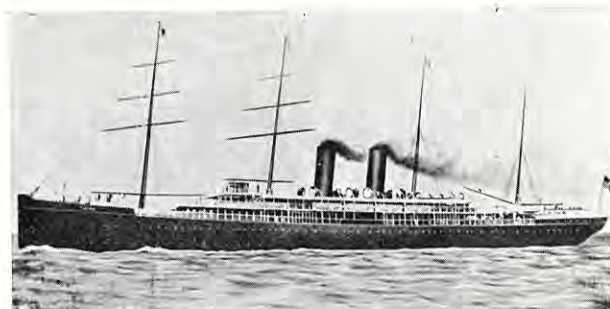
ヴォーリズは建築家として花々しい活躍を意図したことはなかった。ただ東洋の国に遊んだ外人建築家達と違って彼は日本を第二の故郷とし、戦中の昭和16年には一柳米来留（ひとつやなぎめれる）という和名を得て日本に帰化し、日本人としての生涯を閉じた彼の仕事を想い起したいのである。

### ● ミッションナリーとしての来日

日露戦争の真中、明治38年の2月2日の午後、琵琶湖畔の八幡駅（現在の近江八幡駅）に一人のアメリカ人青年が降り立った。アメリカ人にしては小柄で24歳の年にもまして若く見られる童顔のヴォーリズは、夜行列車の長旅の疲れも加わり幾分放心ぎみであった。彼は近江商人の子弟教育で知られていた滋賀県立八幡商業学校の英語科教師として招かれ赴任するため、一月前の1月2日に郷であるアメリカアリゾナ州のデンバーから、サンタフェ鉄道にてサンフランシスコに向い、さらにチャイナ号での三週間余りの船旅で横浜に着き、東京に立ち寄った後、一路八幡めざして来たのであった。

ところでヴォーリズは1880年（明治13）に西部の町、カンザス州レブンワースに生まれた。その頃アメリカは大陸横断の鉄道建設の槌音が西へ西へと伸び、鉄道駅を中心に町が生まれていった開拓の余音がまだ残り、かつ清らかなピューリタン精神が人々の絆となっていた時代である。ヴォーリズは19歳でイーストデンバー高等学校を卒業し、コロラド大学の哲学科に進級した。当時からYMCA活動に熱が入り、次第に外国伝道に心を動かされていった。大学卒業後コロラドスプリングス市のYMCAに勤務しながら海外派遣の時を持っていた。そこへ東京YMCAを経て、八幡商業学校教師の仕事が紹介されたのである。

八幡商業学校では、英語科教師に外人教師を迎える先進的教育の伝統があり、米人教師のワード氏の後任として着任した。そしてワード氏から譲り受けた魚屋町の住宅で彼の八幡生活が始められた。琵琶湖の東南に位置する近江八幡は当時どういう町だったのだろうか。



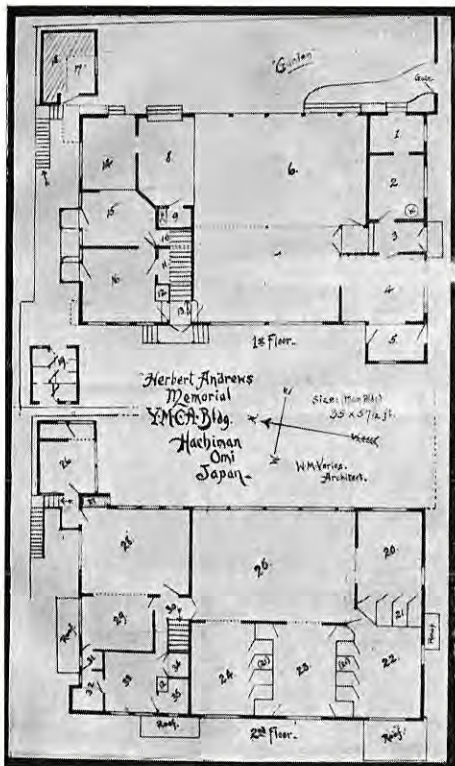
ヴォーリズが来日したチャイナ号

八幡の歴史は豊臣秀吉から近江二十万石を与えられた秀次が鶴翼山（通称八幡山）に八幡城を築いた天正13年に始まる。そして八幡城を望むように南東部に城下町が碁盤の目状に整然と形成され、八幡山の麓には琵琶湖からの堀割が堀られ、湖国ならではの水郷都市がつけられた。城主豊臣秀次はそうした町づくりとともに楽市楽座を奨励するなど商業活動を振興した。文禄4年に秀次は不運のうちに城と共に滅び去ったが、その後八幡の町を盛りたてたのは所謂近江商人達である。明治期以降彼らが全国に雄飛した物語は数多いが、彼らの子弟に近代教育を施していたのがヴォーリズの赴任した八幡商業学校であったのだ。近江八幡は現在も八幡城跡のある鶴翼山の麓、静かではあるが底力のある城下町——商業都市の風情を留め、旧市街地に一步踏み込むと低い軒瓦と格子戸が続く伝統的屋並みがよく残されている。ヴォーリズの最初の住いとなったのも、格子窓と飾り気のない玄関木戸のある間口三間余りの小さな古い家であった。

### ● バイブルクラスと八幡YMCA

ヴォーリズが勤務はじめるやいなや、彼のまわりに親交を求める学生サークルが生まれた。彼らは毎夜ヴォーリズ宅を訪れて新来教師の話に聞き入っていた。そのサークルがバイブルクラス（聖書研究会）へ発展し、そのなかの数名の学生がヴォーリズ宅で協同生活を始めたのだ。その一人、井上（後年吉田と改姓）悦蔵はヴォーリズの片腕として終生彼の伝道事業に献身することになる。来日後まだ二ヶ月余りの頃であった。

その年の夏にはエルモア氏と日本各地を旅行し、軽井沢にも数日間逗留した。エルモア氏もYMCAの紹介で



八幡 YMCA 会館の設計図

日本に派遣されていた英語科教師で、彼ら外国人教師は日本に当時二、三十名いたようである。松江中学にいたラフカディオハーンもその一人であろうか。彼らは夏の休暇を利用して軽井沢でしばしば会合し交流を深めていた。ヴォーリズの日本での活躍の背景には彼ら外国人(多くは宣教師)サークルがあったことを見逃がせない。

八幡でのバイブルクラスは来日の年の秋には日本で最初の試みであった中等学校 YMCA へと発展し、組織づけられた。その施設となる八幡 YMCA 会館の設計図を彼自ら描き出し、設計図には W. M. Vories Architect と署名したのである。建物の主要部は YMCA 活動に使う一階の集会室であり、二階にはヴォーリズの住宅部分と四名の寄宿学生の部屋などのプライベートなゾーンからなるかなり込み入った建築だった。

後年の建築家ヴォーリズを想うとき、この八幡YMCA 会館の設計が彼の仕事初めなのだが、決して美事な出来ばえとは言い難い代物であった。というのも無理からぬことで、先述したように彼は大学で建築学を学んできたのではなく、勿論建築の仕事をしてきた訳でもない。た

だ建築家になる夢を少年時代から持ち続け、その夢を機会あらば実現出来るように独学で勉強を続けていた。建築を伝道活動の余技とする心構えていたことが想像されるのだ。

実際アマチュアアーキテクトであったため、彼の処女作の技術上の大半は八幡の町大工の手に依ったものらしいのだが、明治40年2月にとにかくも竣工した。

### ●近江ミッシヨンの創設

来日して二年余り、英語科教師の勤めの傍ら始めたバイブルクラスを舞台にしての伝道は彼自身の期待どおりに進歩していった。しかしブームのように広まってゆくクリスチャン活動に対して、一般に保守的であった八幡の町では外人の伝道活動に対して批判や中傷が囁かれたことも無理からぬことだった。旧城下町八幡には依然として名刹社寺も多く、熱心な仏教徒との摩擦を恐れた校長は、キリスト者ヴォーリズを遠ざける決心をしたのである。

明治40年3月25日付で突然教師職を解雇され、たちまち彼は生活基盤を失った。ところがである。ヴォーリズは八幡の町を一步も退かず、竣工まもない八幡 YMCA 会館を根城に「近江ミッシヨン」を創設した。秋には八幡キリスト教会も竣工し、彼の八幡での伝道活動は着実な実りを見たのだった。しかし伝道活動で生計が立った訳ではない。生業として建築設計事務所の看板を田舎町近江八幡で掲げたのだ。

### ●ヴォーリズ合名会社

伝道と建築設計。志のあるところに二本の道が開かれようとしていた。明治43年の5月にシカゴ市で開かれる平信徒宣教大会(Laymen's Missionary Congress)に出席のため米国へ渡った。そのシカゴ市でメンソレータム社の創設者ハイド(Alex A. Hyde)氏を紹介されたのである。その出会いが縁で三年後にメンソレータムの日本での生産販売権が近江ミッシヨンに委譲される。近江ミッシヨンは米国メンソレータム社の代理店として、その販売収益がミッシヨンの大きな財源となると共に、世界の常備薬メンソレータムとともに近江ミッシヨン(昭



ヴォーリス合名会社（近江八幡）

和9年に近江兄弟社と改称)の名が世に知られることになるのだ。

ハイド氏と知己を得たシカゴからの帰国の時に、二人のアメリカ人を近江八幡に連れて来た。その一人チェーピン (Lester Grover Chapin) はニューヨークのコーネル大学建築科卒の優秀な建築技師であった。ヴォーリスが白羽の矢をたてた青年チェーピンは、建築事務所創業の頃の生え抜きの技師としてヴォーリスの期待にこたえることになる。

八幡に帰るや否や、帰りを待ちわびていた吉田悦蔵と新来のチェーピンを加えて、ヴォーリス合名会社を設立し、明治44年6月に八幡町魚屋町に事務所を開設した。この社屋は現在も近江兄弟社西館としてよく保守活用されている記念的建物である。

振り返るなら、来日6年目にしてヴォーリスが夢で描いていた伝道と建築の仕事が、八幡YMCA会館とヴォーリス合名会社という具体的な姿で実現したのである。

### ●近江ミッション建築部

建築設計の仕事がチェーピンという専属の建築技師を加えた組織として展開されていったことは留意する必要がある。一連のヴォーリスの建築作品にはヴォーリス自身の、又近江ミッションの特殊なキャラクターから発す

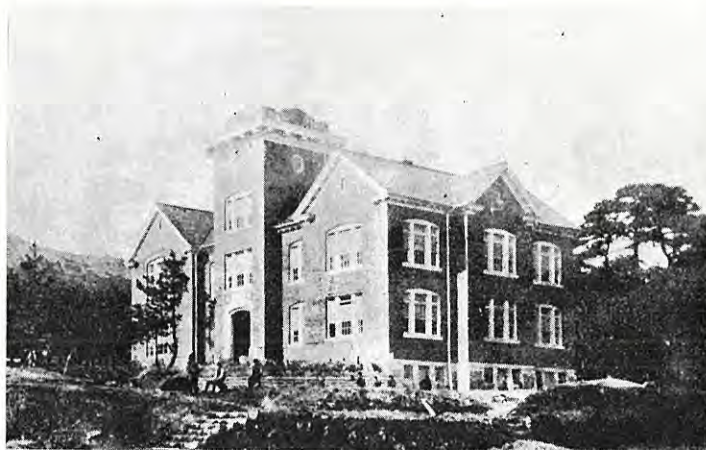
る共通した雰囲気がある。それが実に魅力的なものであることがヴォーリス作品の特色なのだが、それは個性的な造形や斬新なアイデアといったものではない。このことが建築家ヴォーリスの性格を一見曖昧なものにしているようなのだが。

そこで伝道団体である近江ミッションと建築設計組織の関係に触れておこう。近江ミッションでは伝道資金を調達するための事業体としてヴォーリス合名会社を設けていた。その主な業務が建築設計ということになるのだが、ほかに米国からの輸入雑貨品の販売も業としていた。名を上げたメンソレータムもその一つだが、それに至っては昭和6年に生産も開始して、薬品メンソレータム部という独立部門を設置することになる。そのように煩雑化してゆくヴォーリス合名会社は、大正9年に二部に事業区分される。一方が「W. M. ヴォーリス 建築事務所」であり、もう一方が「近江セールズ株式会社」である。その頃の販売商品はメンソレータムの他、建材、金物、塗料、衛生機器、西洋家具、ピアノ、 Hammondオルガンなどすべて米国製品で多岐に亘っていた。これらの輸入建材類がヴォーリスの建築作品の質の高さを維持するものなのだ。例えば、西洋建築に不可欠な扉のロックや蝶番などの金物は米国製の一級品であるサージェント製のものが常用されていた。このサージェント金物があまりに高価につくため自社製品を作り始める。商標は近江セールズ株式会社の頭文字をとって「O. S. C.」である。この「O. S. C. 金物」は我国国産の良質建築金物として世に知られていった。

### ●ゴシックスタイルとコロニアルスタイル

さて産業部の主力であった建築部について語らねばならない。

ヴォーリス合名会社創業の頃の作風を伝えているものを、初めに紹介したい。関西学院原田学舎である。学院は今日西宮市上ヶ原で美しいキャンパスを誇っているのだが、明治22年創立されて以来昭和4年に至る40年間の所謂「原田時代」の前史がある。当地にあった原田神社に因んで名付けられた「原田学舎」は神戸の東郊現在の灘区王寺公園付近一帯であった。学院は米国南メソジス



関西学院原田学舎神学館 M. 45



洛陽教会



近江ミッション住宅  
(近江八幡)

ト監督教会の日本伝道事業として、頭初は神学部、普通学部が開設されていたが、施設としては木造二階建の仮設の校舎で出発していた。明治43年に至り学院経営にカナダメソジスト教会が加わり、先の米国南メソジスト監督教会との合同経営時代を迎えて充実した財政基盤のもとで飛躍的に発展してゆくのである。

この原田学舎を象徴するような神学館の設計がヴォーリズに依頼された。レンガ造二階建の正面には時計台が聳える荘重な外観の神学館の設計は、明治44年にチェーピンをチーフに行われたのである。それに引き続き、中学部校舎、ハミル館、中央講堂、文学部校舎、商学部校舎が順次建設されていった。

カナダメソジスト教会の経営参加により実現した、原田学舎の主要施設は、先の神学館を筆頭にレンガ造であり荘重重厚なデザインは当時カナダと関係の深かった英国のゴシックリバイバルスタイルを連想させるものであ

る。一方、米国南メソジスト監督教会に多大の貢献としたハミル (H. M. Hamile) 氏の寄付を得て学院日曜学校施設として建てられたハミル館や宣教師住宅群などの木造の建築は米国のコロニアルリバイバルスタイルの直写であった。このような関西学院原田学舎で活用されたゴシック調のデザインと、コロニアル調のデザインがヴォーリズ初期の作風である。

他に、前者の系統で現存している作品には、明治学院礼拝堂(大正5)、京都の洛陽教会(大正元年)、同志社大学啓明館(大正9)などがある。後者には、近江ミッション住宅(大正2)などがある。

コロニアルスタイルとは米国の植民地時代の建築を回想させるもので、ヴォーリズが青少年時代を過ごした米国南部で19世紀にそのリバイバルが流行していた様式である。実用的で且つ力強い構成と、何より明るい伸びやかな雰囲気漂よわせるものだ。それが田舎町八幡に出現した。当地における西洋館の魁である。近江ミッションの住宅は大正元年に計画され、翌年に吉田邸とウォーターハウス邸が竣工し、続いてヴォーリズ邸(大正3)、ダブルハウス(大正10)と呼ばれる二世帯が住まうめざらしい共同住宅が建てられた。赤レンガで囲まれていた





近江ミッション住宅（近江八幡）  
吉田邸・ウォーターハウス邸・ヴォーリス邸

この一角はさながらヴォーリスの生国アメリカの郊外住宅を彷彿させるところだった。近年ヴォーリス邸は失なわれたが吉田邸は一部増築されているものの、頭初の面影をよく伝えている。竣工当時には広すぎるほどの前庭一面にクローバーが自生し明るい陽光を照り返し、洋館の煙突からは暖炉の煙が立ち登り、室内からはピアノの音と讃美歌が洩れていたはずである。どこをとっても旧城下町八幡の屋並みと鮮やかな対比を見せていたのだ。

### ●組織と機構

近江八幡に本拠を構えていたヴォーリス建築事務所は大正4年に東京神田に支所を開設し、さらに大正11年には大阪にも支所を開く。それより以前の大正元年から**軽井沢夏期事務所**を経営していた。軽井沢には近江ミッション住宅も数棟あり、夏のシーズン中は近江ミッション機構の大半が軽井沢に大移動したような有様であったことが伝えられている。



ヴォーリス建築事務所軽井沢事務所

ヴォーリス事務所の作品にはその性格上、教会堂、学校などミッションナリーの作品が極めて多い。それらはミッションナリーのメッカ軽井沢で進められた仕事であったのだ。ヴォーリスは決して田舎町八幡で孤立していたのではない。

事務所機構は、主体である設計部に加えて設備暖房部が置かれ、設備部門の分業化が計られていた。又昭和10年には現業部（工務部）が設けられ、設計施工の一環システムを試みたこともあった。そればかりか建築物に至っては、近江セールズ株式会社で作成していたし、種類の米国製建材の輸入も建築活動と無縁では無かったはずである。

### ●建築部のスタッフ

宣教師として来日したヴォーリスが、結果的に建築家としての仕事をやってのけた背景には彼を囲んでいた建築技師達がいたのである。

合名会社創業の時から L. G. チューピンなる建築技師がヴォーリスの片腕として参画していたことを先に紹介したのだが、その後も昭和初期まで次々とアメリカから建築技師を迎え入れていた。殊にチューピンに続いて明治45年に招聘されたヴォーゲル（Joshua H. Vogel）の役割は見逃ごせない。彼はオハイオ州立大学建築科を卒業の後、建築実務経験を積んでいた技師であり、先輩格のチューピンと共に日本人技師達をよく指導した。というのはヴォーゲルの着任早々ヴォーリスはアメリカへ渡った。この旅行でメンソレータムの代理店契約を得るのだが、帰国までの一年余り、建築部の仕事を彼らに任せていたのである。ヴォーリスの寄せていた信頼の程がわかる。

外人技師達は一般に三年契約で近江ミッションに滞在した短期派遣員という立場であったのだが、ヴォーゲルはさらに二年間延長して留まり、大正6年に八幡を去って行く。しかしヴォーリスとの関係が無縁になった訳ではない。ヴォーリスから設計が委託されるという協力関係が長く続いていたのである。長崎の活水女学院（大正14）、熊本の九州女学院（昭和3）などはそういうヴォーゲルの協力によって生まれた作品である。

その頃の日本人技師達の多くはヴォーリズの八幡商業学校での教え子達である。彼らは学校で建築学を教わった訳ではなく、建築については全く素人であった。キリスト者ヴォーリズに魅せられ行動を共にした彼らを、今や建築家としてのヴォーリズが、又チェーピン、ヴォーゲルらが建築士として仕立上げていったのだ。彼らの中から頭角を現した佐藤久勝や滝川健次らがヴォーゲルの去る大正6年には、建築部のチーフ格に育っていたのである。

W. M. ヴォーリズ建築事務所の看板を上げる大正9年前後には、第二世代を形成してゆく人達が入社した。鹿児島工業学校、香川県立工芸学校、徳島工業学校など地方工業学校の建築科卒の中堅技師達である。その後、早稲田大学建築科卒の原仙太郎や、カリフォルニア大学建築科卒の後イリノイ大学建築科で修士を修めた小川祐三らが加わり活気と新風を吹き込んでゆく。

### ●チーフデザイナー 佐藤久勝

所員達は多彩であり、技量の面でも建築設備を専門にしていた外人技師 F. ドルツバック (Fred Dortzbach) や、建築構造を巧みとした小川祐三ら様々であったのだが、ヴォーリズの下で教育を受け技術を習熟させていったいわば子飼いの直弟子達のキャラクターと力量に注目したい。そのような一人に佐藤久勝がいた。生まれは大津市であったが八幡小学校から八幡商業学校へ進んだ、そこで明治38年の卒業の年に新来のヴォーリズと出会ったのだ。明治44年にヴォーリズ合名会社に入社して、翌年には近江八幡キリスト教会で受洗し、文字通りヴォーリズファミリーに加わった。大正10年代には建築部の主任技師となり敏腕を揮う、一方昭和3年にはロサンゼルスでの世界日曜学校大会に出席するなどミッション活動にも活躍していた。

さて大正10年代は大同生命ビル、関西学院、大丸百貨店などの大作が続くヴォーリズ事務所の言わば黄金時代である。その時期佐藤は会心の仕事をしていないのだが、彼の心情を語り尽しているのは昭和6年に設計された自邸であろう。設計に際して「切り詰めた予算で、趣味豊かなものにしようとは、無理な仕事だと思



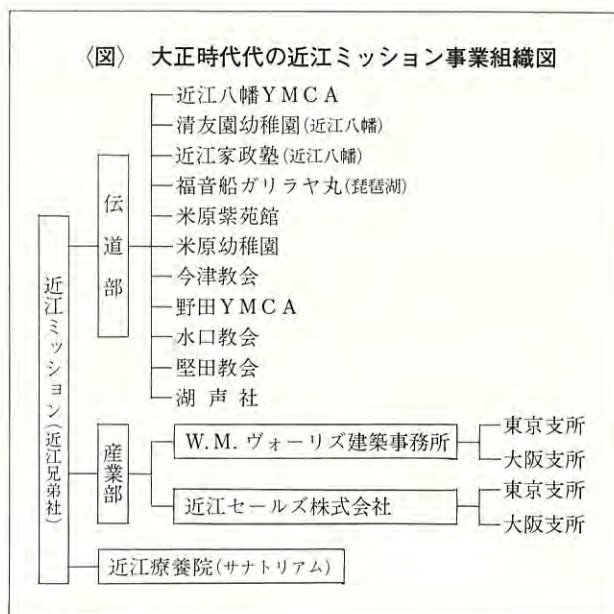
佐藤久勝邸 (現在前田邸) 近江八幡

いつつも、世界行脚のひまに垣間見た懐かしい国々の住宅地にあれこれと心を馳せて、遂にこれも落ち着いたところは、南欧の明朗さに北欧の家を偲ぼすような木と壁を旨く扱って見よう……」と語る佐藤の希望どうり実現した。「我家こそ、どこまでも親しさと、そして暖かさの溢れる住宅であらしめよう。今度の台所の動きよさ、パンも自ら焼こう。」と住み心地と機能について語っている。住宅全体に溢れる居心地の良さと共に、台所設備などの近代化に積極的に取り組んだ様子が知れる。温りあるデザインと、設備の近代化という二つのテーマが、ヴォーリズ建築事務所の住宅設計に貫かれている。前者ゆえにそのデザインは所謂様式的なものを大胆に踏み越えることが無かったのかもしれない。

佐藤は昭和7年、大阪大丸百貨店工事の激務の下で急逝した。永眠の見送りに建築部の諸氏は「立体芸術の天才」「装飾、エレベーションのスタディ等……霊想 霊腕の天才」とデザイナー佐藤を惜しんだのだった。

### ●湖畔のユートピア

「ポンポン、ポンポンとこころよいエンジンの響きは、教会の鏡や救世軍の太鼓の代役ともなり、それを聞いて村の人々が、いつも湖辺に集まってきた。ガラリヤ丸は



すぐに湖上の名物になった。ときには寄港地で、二十人ほどの人々を乗せて、一時間ほど航行しながら、その人人に伝道することもあった。これはとくに子供や青年に喜ばれた。」〈失敗者の自叙伝より〉大正3年にメンソレータム社のハイド氏より贈られた伝道船ガリラヤ丸(Galille-Maru)で琵琶湖畔の村々を伝道していたのどかな風景である。キリストの聖地ガリラヤの湖に見たてての伝道は、湖国近江ならではの夢多きものであり。船には讃美歌を奏では楽隊も乗せ、なかなかの演出ぶりであった。

八幡YMCAから始まった近江ミッションの伝道は次第に輪を広げ、大正時代のなかばには米原、今津、堅田、野田、水口にも伝道所を開いていた。さらに八幡の清友園や米原幼稚園などで教育事業も始められ、それらはやがて近江家政塾での女子教育を含めて、近江兄弟社学園へと継承されてゆくのである。医療活動もあった。大正7年に近江八幡の近郊に近江療養院が開設されている。主に結核療養のためのサナトリウムとして恵まれた自然環境の下で近代設備を整えた、すぐれた施設であった。このサナトリウムに全国から患者が希望を求めて訪れたことが伝えられている。

こうした学校経営や医療活動は決して収益目的の事業ではなく、又単なる慈善事業でもなかった。いわばヴォーリスのクリスチャンティーから発した行為であり、彼

の伝道活動そのものであったのだ。彼の伝道は教会の中に閉じ籠もることではなかった。そのため近江ミッションは八幡でも自派の教会を興すことはなく、あくまで超教派の汎プロテスタントであり、教育や医療という方法で直接プロテスタントヒューマニズムを理解させることが近江ミッションの伝道そのものであった。そして具体的イメージを直接呼びおこすのに効果的な「建築」を最大限に活用していた。だからしてヴォーリスにとっての建築は伝道活動の単なる資金源であったのではなく、西洋館によるユートピアづくりそのものが伝道行為でもあったのだ。

ガリラヤ丸による琵琶湖周航の伝道は湖畔のユートピアを実現させた。そして建築による伝道の音は全国にこだました。

### ● ミッションスクールのユートピア

ヴォーリスは建築こそキリスト教精神に裏打ちされた西洋文化を具体的に表現するものだと考えていた。それをストレートに実現させたものにミッションスクールがある。

日本各地のミッションは、伝道の一環として明治年間より学校経営に積極的に取り組んでいた。それらの学園の基礎が固まり、経営も軌道に乗った大正年間に相次いで学園の施設整備にとりかかっていた。そうしたミッションスクールからミッション建築家ヴォーリスのもとに設計依頼が続いたのである。

ヴォーリスはそれぞれに応じて理想を謳い上げ、西洋文化の窓としての理想郷を作りあげた。

今日、半世紀の時の流れを伝統として塗り込めて、美しいキャンパスを誇る学園に熊本の九州学院、九州女学院、長崎の活水学院、福岡の西南学院、神戸の啓明学院、カナディアンアカデミー、大阪のプール学院、東京の東洋英和女学院、聖学院、青山学院、金沢の北陸学院、仙台の宮城学院など数多い。中でも西宮の関西学院と神戸女学院は両雄であろう。

現在の関西学院の学舎は、旧神戸学舎から昭和4年に移転するに際し、総合的に計画されたものである。時計塔のある図書館を中心にして広大な芝庭を囲むようにミ



関西学院

四棟の校舎で囲繞された芝庭がある。芝庭は渡り廊下で完全に閉じられており、解放的な広場から聖なる中庭へと昇華している。建物の外壁は渋い色調のスクラッチタイルが貼られ、屋根の軒も幾分深まり、ミッションスタイルがより穏やかに扱われている。反面音楽館のアラベスク風の外観や、図書館ホールの豊饒な空間は圧倒的できさえる。清らかな空間と、華麗な意匠との配合が実に巧みなのだ。

## ●都市の華

ヴォーリズに建築プロフェッションとしての技量があったとしても、伝道という信仰行為が必ずしも建築活動に帰結するものではないはずである。大正時代の状況、すなわち洋風の生活文化が遍く個人的な関心事になりつつある時期、ヴォーリズが携えてきた技術と物が進歩的市民にストレートに受容される背景があった。そして当時の先進の実業家達がヴォーリズに西洋文化の華を都市に開花させる機会を与えたのである。

### 大同生命ビル

大阪財閥の一つで加島銀行を起し、生命保険会社という新しい企業経営に乗り出していた大同生命の広岡恵三社長から大正9年に本社ビルの設計依頼を受けた。ところでヴォーリズは広岡社長の兵庫県深江の邸を大正5年に設計しており、その仕事が媒介して広岡社長の実妹満



神戸女学院

ッションスタイルの白亜の校舎が並びたつ雄大な構成は、静逸の中にも明さを漲らせている。ミッションスタイルと呼ばれるものは、赤い屋根と白い壁、それに深い陰りを作るアーチ形のポーチや窓、で特徴づけられる所謂スパニッシュ様式が長らくスペイン領であったカリフォルニアに移植され、その地の教会堂建築に多用されていたものである。これが19世紀には世俗の建築にも広まり、カリフォルニア地方の建築風土になっていた。ヴォーリズが度々訪れた町サンフランシスコの近郊にあるスタンフォード大学のキャンパスはミッションスタイルの関西学院の一つのモデルであったのであろうか。

関西学院のほど近くに神戸女学院がある。この学舎の計画は関西学院の竣工直後に着手され、五年後の昭和9年に全校舎が竣工した。計画規模は関西学院には及ばないが、より緻密に計画され、女子大学という性格づけもあり関西学院とはある意味で対照的である。中心部には



大同生命ビル

喜子をのちの大正8年に妻として迎えることになった浅からぬ縁があったのである。

さて広岡社長は新本社ビル計画のため、ヴォーリズを案内役にして三ヶ月に亘り、米国の保険会社社屋を視察する調査旅行を行うほど熱を入れていた。そして設計の依頼から五年後の大正14年に大阪西区の肥後橋交差点角に本社ビルが偉容を現したのである。一般に単調になりがちな外観は、アメリカンゴシック様式の華やいだ衣装をまとい、外壁には、淡いピンク色の米国製テラカッタが貼られ、また設備にも米国の最新設備が用いられた大阪で最初の近代的オフィスビルであった。

その後ヴォーリズは、広岡社長の依頼に応じて、日本各地の支所を完成させていった。中でも昭和7年に竣工した横浜支所は、傍らに塔屋を上げ、スクラッチタイルを貼ったアメリカンゴシック様式の外観で、昭和9年に竣工する大阪大丸百貨店のデザインに連なる興味深いものである。

### 大丸百貨店大阪店

大阪南の繁華街心齋橋筋の起点に大丸百貨店がある。隣接して村野藤吾設計によるモダンスタイルの十合百貨店が昭和11年に竣工し、重厚な伝統様式の大丸百貨店と今日迥然やかな好対照をなしている。

この建物は四期に分けて建設されている。大正11年の第一期工事で心齋橋筋側南半分が竣工し、続いて同じく



大丸百貨店大阪店



北半分が大正14年に増築された。この心齋橋筋側は、近年の増築で相当改修されてはいるが、当時の写真を見れば決して味の無いものではなかった。タイル貼りの中間層を挟んで、花崗岩を貼った基部とテラカッタで軽妙に化粧したアティックからなる安定した三層構成を形成し、その中央に大丸のシンボルである孔雀をモチーフにしたアーチ形の玄関が大打に構えていたのだ。そして昭和7年の第三期、昭和9年の第四期増築工事で御道筋側西半分が晴れがましい衣装をまとって完成した。ともあれ大丸百貨店の最大の特徴は店内随所に散りばめられた電飾である。幾何学的なブロンズフレームの織りなすアラバスク文様が大理石の壁面に反射し、眩惑的空間を演出し、街道筋側玄関ではその電飾が人を招き入れるインテリア効果を発揮している。注意深く見ると、玄関飾りの上部には孔雀が六羽合い合っている。これは心齋橋筋

側玄関の大孔雀と関連づけたモチーフで、止り木に止まってユーモラスな表情をした孔雀の配置は妙味を得ている。

ところで大丸百貨店建築について、装飾的で華やかであるものの、オーソドックスに納まりきっていて、モダンでもなく、独創的なところが窮えないとよく言われる。確かに昭和9年といえば所謂インターナショナルスタイルが建築界を席捲しつつある時期である。しかし大丸百貨店の新しくも歴史的な意匠はこの時突如生まれ出したものではない。大正11年の第一期工事から漸次発展してきたものであることは既に紹介したが、さらにそれ以前、大正7年に竣工していた先代建物があつた。大阪店の装飾的モチーフの多くはこの先代建物から引き写されたものである。また大丸京都店が昭和3年に竣工している。時期的には大阪店増築の中途期にあたっている。結論的かというと大阪店御道筋側の意匠は、下村社長とヴォーリズの二十年余り続いてきた連系プレーで幾度か試みしてきた百貨店建築の集大成であつたのだ。

### ●ヴォーリズの住宅

「ヴォーリズ建築事務所作品集1908—1936」には住宅作品がいくつか紹介されている。巻頭を飾るのは大同生命の広岡氏邸である。英国のカントリーハウスを想起させる相当規模の邸宅である。また中葉には、大丸百貨店の下村氏の京都の邸が大きく扱われている。ヨーロッパの建築、美術に通じていた下村社長は自邸の設計を依頼する際に、彼が欧米視察の折りロンドンで目にした英国中



広岡邸（兵庫深江）



中道軒  
(現在大丸ヴィラ)



世様式を採用するよう指示していた。ヴォーリズも先年来の百貨店計画で下村社長の趣味を心得ており、英国中世からの伝統様式であるチューダースタイルの館が四年の歳月をかけて完成された。この館は建築様式に因んでちゆうどうけん中道軒と愛称されるようになる。鉄筋コンクリート構造であるが一階部分を石積み、上部を木造にするハーフティンバー式の意匠が凝らされ、天然スレート葺きの大屋根を越して、エリザベス朝風の典雅な振れ煙突が聳えている。また玄関ホールの上昇的空間は圧巻でそこに置かれた伝統様式の調度は華麗を極めるものである。

ところでヴォーリズはたいへん多作な建築家であつたといわれている。作品数の凡そ半数が住宅作品であり約六百作余りにのぼる。それらの大半は、下村邸で実現さ

れた如きハイスタイルなものではない。むしろ簡素な小住宅が多いのである。ミッションスクールの計画に伴う教員や宣教師の住宅群、教会堂の片隅に建てられた牧師館など。建築を単なるデザインの対象とする場合、一作品にも列せられない小住宅もミッションナリーヴォーリズは決して疎かにしていないのである。

ヴォーリズは建築について多くは語っていないのだが、住宅作品について「吾家の設計」〈大正12年〉と「吾家の設備」〈大正13年〉の二つの著作がある。そこに説かれている彼の住宅論に耳を傾けてみよう。

「台所と寝室があれば家です。けれども家とホームは違ひます。居間ができて初めてホームの資格になる。そしてホームを完全にすれば、少しでも多く子供達のために特別の設備を考えなくてはならん。……」

彼は建築を説く以前に住宅の基本問題、生活の思想について語る。

「文化生活にあてはめる住宅を建てるならば第一の目的は台所にあります。」

大正時代、日本の一般的住宅がまだ旧態依然たる状態であった台所を見て、その改善が文化住宅の出発点であることを説く。生活学から住居学へのアプローチである。彼の住宅づくりの思い入れはさらに深い。

「人の住居は、その人の精神をも現はします。そしてそれは一個人に対してばかりではありません。一家族延いては一般の状態をも現はします。」

ヴォーリズは住宅を、建築造形の問題としてではなく、人間と文化の問題としてとらえていたのだ。

## ● ミッションナリーアーキテクトとして

ミッションナリーヴォーリズの記念碑的作品である大阪教会を紹介して、この断章の結びとしたい。これは二百作を越える彼の教会堂建築の白眉であり、建築家ヴォーリズの代表作品の一つである。

大阪教会は明治7年に創設された大阪で初めてのキリスト教会でアメリカンボードミッションの阪神地区伝道を中心であった。その伝道活動の進捗により新会堂建設



大阪教会

が大正7年に決定され、ヴォーリズのもとで設計に三年を費やして、大正10年に起工、翌11年の春に新会堂が竣工した。

大きなバラ窓と石造りの迫り持ちアーチを抱いた入口が会堂正面を構成し、会堂の最奥部に視線を受け止めるように塔が聳えている。レンガ造建築の美しさを最高に謳い上げるロマネスク様式の教会堂である。

この新会堂のために聖餐用具を寄贈した婦人がある。広岡浅子である。いうまでもなく彼女は大同生命の広岡恵三社長の母であるが、明治43年に大阪教会で受洗した後、伝道活動に晩年を捧げていた。彼女の目には最期までミッションナリーとしてのヴォーリズが映じていたことであろう。

## ◎参考文献・資料

W. M. ヴォーリズの著作

- The Evangelization of Rural Japan. 1915
- A Mustard-Seed in Japan. 1925
- The Omi Brotherhood in Nippon. 1935
- 失敗者の自叙伝 昭和45年

以上〈近江兄弟社発行〉

- 吾家の設計 大正12年〈文化生活研究会〉
- 吾家の設備 大正13年〈文化生活研究会〉
- M. M. ヴォーリズ建築事務所作品集 昭和12年〈城南書院〉

## 拙稿

- W. M. ヴォーリズの研究  
その1 (昭和51年度日本建築学会大会学術講演梗概集)  
～その7 (昭和55年日本建築学会近畿支部報告集)
- 建築家ヴォーリズーその人と作品 〈湖国と文化、1979年夏〉

# 近代100年における わが国都市文化の洋化と変容

——住宅，そして都市計画に関するメモ——

田 端 修

## 1. 序

わが国の諸種の技術デザイン，総じていえば文化は，古くは中国，朝鮮から，新しくは西欧あるいはアメリカの事物の影響を強く受けつつ形成されてきた。それらが移入されると，早速そのままのものがつくられたり，わが国の風土や技術に応じて，あるいはこれに課せられる機能に耐えようよう若干の手なおしが行われ，ついにはその原形を想像しえぬほどに変形したりするなどしながら，時間の流れのなかで定着していく。

このような文化の移入から変化の過程は，たとえば西洋の文物をとらまえていうとき「西洋化」と呼ばれ，あるいは日本化して我々の暮らしのなかに定着していく態様は「同化」と称されたりする。

このような文化の相互接触とその伝播は，世界各地で展開するべき当然の事象であるが，わが国の文化史を省りみるとき，その受け入れ方はきわめて特徴的であると考える。つまり，「西洋化」とか「同化」の態様は特異である。このようなわが国の文化受容構造を「雑種性」と呼んだのは加藤周一である。

加藤は「日本文化の雑種性」(『思想』1955.6)において，当面，伝統的な古い日本と西洋化の関連を考察するなかで，「日本人の日常生活にはもはやとりかえしのつかない形で西洋種の文化が入って」おり，「日本の 伝統

的文化を外国の影響から区別して拾い出すなどということとは，今の日本では到底できるものではない」という。和風も洋風も混沌として，「二つの要素が深いところで絡んでいて，どちらも抜き難い」状況を「雑種性」と呼んでいるわけである。

枝葉の相互影響はあっても，イギリスやフランスにあっては「学問芸術から服装や生活様式の末端にまで」自国のスタイルが及んでいる。そのような「純粋種」の文化と対比すれば，わが国の「雑種性」はより鮮明に理解できると指摘する。

まことに，明治期の西欧文化摂取は政治・教育・その他の制度・組織から技術・芸術・学問・思想等全ゆる文化，文明にわたるすさまじいものであった。それぞれの分野において「洋化」が進行した。この場合，従来からの伝統的事物を押しつけて，「洋化」の全面化が進行したというのではない。

「洋風」と「和風」は，あれかこれかの二者択一ではなく，あれもこれもという選択によって採りこまれあるいは維持されることが多かった。あれもこれもは，単に両雄ならびたつという形態ではなく，「洋風和風」「和風の洋風」とでもいべき混交体を形成せざるを得ない。あらゆるものを並立・共存させるだけの余裕などあろう筈はない。

このような混交体を奇妙なものと感じない許容性・寛



容性こそ、加藤のいう「雑種性」なのである。そして、よくもあしくも、風土的「雑種性」のなかに、日本文化の展望を切り開かねばならないのがわれわれのつとめである。

加藤は先述のごとく異種文化受容の背景的構造を「雑種性」なる概念によって説明せんとしていると考える。筆者はこれに倣いつつも、建築や都市のあり方を考究するという立場から、そこにできあがってくる文化の形態、志向性の態様をより強調する観点を持ちたいと思う。このためには、異種文化が移入された後抜きさしならぬ混交体ができあがっていく過程を考察してみることが効果的であろう。

この小論では、わが国近代およそ100年間における住宅建築が、西洋建築の諸様式をどのように摂取してきたかをまづとりあげたい。住宅建築における「西洋化」(以下「洋化」)過程を素描し、ついでこれを踏まえ、いまなお混沌を脱し切れぬわが国都市の整備方途への展望を試みるものとする。

論述を簡明にするため、住宅の「洋化」過程を区分しつぎのような仮説的フレームをさだめておきたい。

「洋化」過程とは「洋風」の「和風」に対する混入・混交のプロセスと理解する。その初期段階は、ある対象

にとって「洋」なる異物が入り込む「異物混在」段階として捉えよう。「洋風」と「和風」が巧妙な組み合わせ、混交を遂げ新しい様式とでもいふべきものを獲得する時、これを「共存形式」の完成と名づけたい。この時、加藤のいうような「抜き難い」混在が成立すると考えてよい。

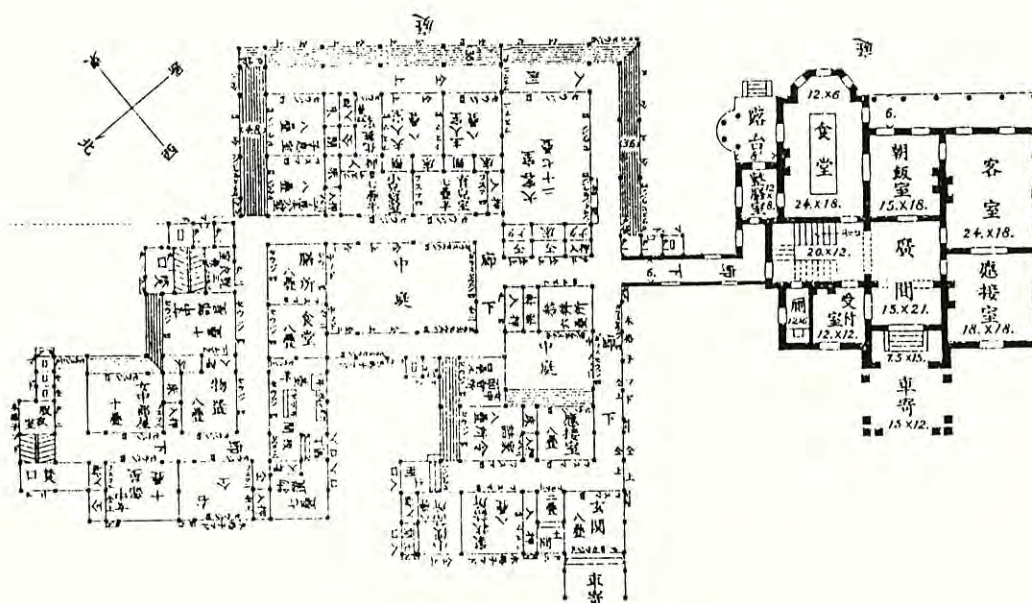
## 2. 住 宅

### ●「洋化」の初期段階

明治維新により西欧の文物・制度がどっと雪崩れこんできた。ヨーロッパ列強に伍して国際社会に仲間入りするためには、その文明の移入あるいは同化以外ない、とした明治政府の指導者たちの判断は間違がってはいないだろう。

諸官庁の庁舎、鉄道・郵便・模範工場などの官営事業施設、兵営さらには小学校等の校舎といった公的施設が「洋風」建築様式によって建てられていったのは、外国人にたいして体裁をととのえたいという以上の切実なものがあったにちがいない。

皇族・政府高官・軍人・富豪など上流階級による「洋風」住宅づくりの流行も同時に進行したが、ここには「洋風」建築は新時代のシンボルであり、これによって



図一 和洋二館構成による邸宅の平面図  
(鶴飼長三郎著「和洋住宅間取実例図集」昭和8年より)

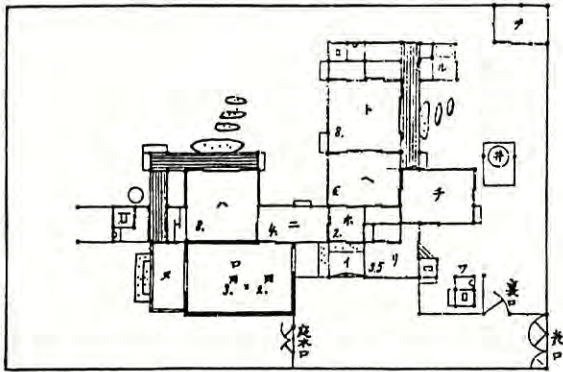


図-2 北田九一の和洋折衷住宅案  
 (日本建築学会「建築雑誌」明治31年12月より)

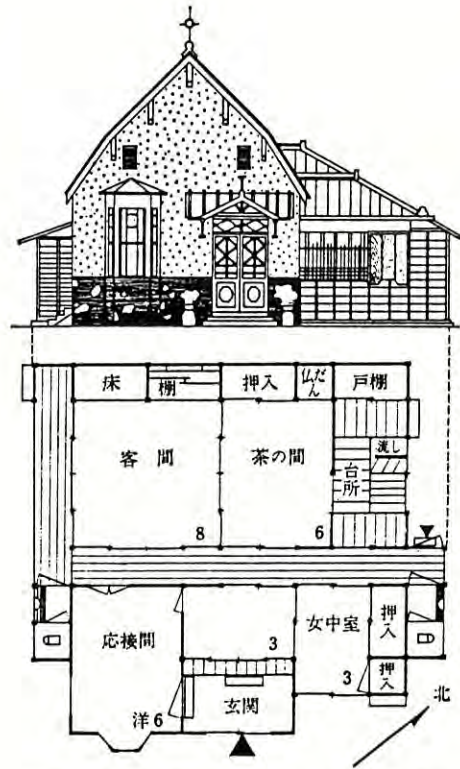


図-3 和洋折衷中廊下式の住宅(立面および平面)  
 (長谷川真治「和洋折衷の住宅」大正9年より)

格式・権威を誇る用具とするという実用ばなれを看取できる。彼らの邸宅は、純然たる「和風」部と純然たる「洋風」部に画然と分たれた「和洋二館構成」とをとっている(図-1)。「和風」部は従来の書院造の伝統をうけつぐもので、これが主人・家族の日常生活のための空間であり、ふつうの来客用の空間もふくんでいた。「洋風」部は、靴ばきのまま利用できる、全くの西洋建築であり、西洋人との交際・社交には便利であろうが、日本人同志の接客用として使うとすれば、これはきわめてぎこちない代物であったとしか言いようがない。

広々とした敷地に建つとはいえ、「和風」と「洋風」の二棟が並びつ様は、美的統一への関心を欠落したままの「洋化」といわざるを得ない。彼らは敢えてこれを受容したのであろうか。

中流住宅にあっても、何とかして「洋化」をはかりたいとする願望は相当なものであったらしい。明治31年には「建築雑誌」に、北田九一が「和洋折衷住宅」を提唱した(図-2)。北田案は「洋風」住宅の社会的要請を論じ、従来の「和風」住宅に1~2の洋室をつけ加え、コストをさほど要することなく「洋化」をはかるという設計案を示したものである。玄関近くに応接間・書斎として内部・外部とも「洋風」仕上げの部屋をつけ加え、来客や通行人に誇示しようというわけである。

意匠的にみればまことに「木に竹をつぐ」という以上のものであるが、この提案は世上においておおいに歓迎

された。上流階級の「和洋二館構成」は、経済的余裕はもちろんのこと、広大な敷地がなければどうにもならない。中流階級としては、「和洋折衷」という奇妙な混交体へのこだわりなどなく、コスト低廉・小敷地でも可能な「洋化」の方法であれば、それでよかったといえる。大都市の拡張がはじまり、郊外住宅地が開発される段階にあって、「和洋折衷住宅」はサラリーマン層の住宅タイプとしても普及していくことになる(図-3)。

#### ● 欠落する統一的イメージ

上流あるいは中流階級の住宅における「洋化」の展開が、わが国の「雑種性」風土のなかでこそ可能であったろうことは、既に以上の小史から見てとれるであろう。しかしなおすこしばかり、「洋化」の方法における特徴や問題を拾いあげ、風土的特性の内実には探索の手を加えてみたい。

まず、住宅としての形態・意匠上の統一感が「洋化」過程のなかで欠落していった問題がある。

従来の「和風」邸宅は、一定の敷地のなかで建築物を

実に巧みに配置する技法をもっていた。このことによって建築美と同時に庭園美が形成されたのである。ところが、「和洋二館構成」の邸宅では、建物間の意匠的相違があまりに強烈であり、伝統的技法のおよぶところではない。異物の混入に際して、邸宅の統一的美観を保持することは、あっさりあきらめたとしか言いようがない。

「和洋折衷住宅」においても、在来の「和風」住宅の意匠的特性は消去されざるを得ない。もっとも人眼につきやすい玄関まわりに「洋風」の大壁・洋瓦あるいは陸屋根などから成る附属屋が付け加わったのである。真壁造・日本瓦からなる繊細な「和風」住宅の意匠と対置して、相互に美感を高め合うといった構成はとるべくもないであろう。ここでも異物の附加は、意匠的統一への配慮などをけちらして執りおこなわれたのであろう。

「和風」建築の意匠的特性を知る人でなくとも、上記のような異物の対置を眼前にして「これはどうもおかしい。」と感じることはなかったのだろうか。当時の人びとにあっても、リアルな眼をもってすればその程度の観破は可能であったのではないか。だが、大勢は和洋二館の「並立」や和洋の「折衷」が、一個の住宅としての統一感をもち得ていないことに、異議をさしはさまなかった。

ここには「洋化」こそよきもの、全ての価値とする観念の先行、逆にリアリスティックな感覚の欠如あるいは無視を見ることができる。当時の過度なまでの「洋化」追随、すなわち過度の「異物混在」への寛容は、このような観念的思考を先行させた結果といえるであろう。

#### ● 住み方—起居様式—にみる混交

つぎに「洋風」住宅がもつ独自の起居様式が、わが国でどのように受け入れられたかを見てみよう。

上・下足区分は、上流階級の「和洋二館構成」における「洋風」部では採用されずに、そこでは、下足（靴ばき）のままの室内生活が行われる。勿論、イスとテーブルは生活の必須の用具となる。「洋風」部は完全に独立した棟であるから、そうしても差し支えなかった。「和風」部では、従来どおり、玄関で下足を着脱するという様式のままであった。和洋二館構成においては、上・下足区分などの起居様式が、それぞれ異なっていたのである。

だが、小面積の「和洋折衷住宅」ではそうはいかない。このとき、洋風の「応接間・主人書斎」のなかではテーブル・イスが用いられたが、下足のまま使うことはしなかった。玄関ではきものを脱いでしまっているからである。西欧人から見れば、イスに素足状態で腰かけている状態は、おかしがったにちがいないが、そんなことは意に介さなかったのだろうか。

役所・会社・学校などで洋服・靴を着用するようになり、洋服は職業および社交の場に欠かせなくなる。そして主人の客としては、職業上の関連によるものが多いから、応接間がイスザであることは、こと衣服に関しては必要と合致していたということにもなる。

こうして、部分的とはいえ「和洋」ふたとおりの起居様式がひとつの建物のなかに混在することになってきた。イスザとユカザ、洋服と和服が同居し、これを使いこなす必要がでてきたのである。

このなかで、先記のとおりイスザを上足のままで用いるという方式が発明された（これはわが国特有のスリッパを蔓延させる源ともなる）。「異物混在」形式の生んだ新しい様式のひとつである。

以上のような「和洋折衷住宅」における起居様式は、日常生活というリアルな場面のなかで「洋風」が日本化されていく過程を見せる好例である。

しかしチグハグな感は免れない。ほぼ、一室の洋間をつくるために、「洋風」を一部分採り入れるために、きわめて奇異な、しかし奔放な解決が採り入れられたものだと思心する。

「洋化」を誇示できるような見ばえのする部分、日常生活とあまり密接でない接客・主人書斎など都合のよい部分、経済的に許容しうるわづかの部分にのみ、異物を導入してはばからない部分混合許容の思考がここにあらわれている。そのような部分的「洋化」は、先述の住宅意匠の統一感の欠落、あえていえば住生活のトータル・イメージを所有しないことによって、受け入れ可能となるのであろう。

「異物混在」は、トータリティを捨象した部分的改良・パッチワーク的性向によって、より促進されるものといえる。

### ●住宅における「共存形式」・モダンリビング

中流住宅あるいは庶民住宅における「洋化」が一応の水準を以って形式を整えるのは、第二次大戦後のことである。

茶の間・居間など家族のあつまりべやへのイスザの導入は、いわゆる「モダンリビング」住宅を生む。食堂・台所などでは、これが「ダイニング・キッチン (DK)」に結実し、公的住宅の先導もあって著しく普及した。イスザは家族共用のリビングルームや家事作業など活動的な空間に適用され、一方のユカザは寝室・個室など各成員の静的空間に対応するという起居様式ができあがっていった。

イスザとユカザのそれぞれの利点を生かし、住まい方に応じて使われるという形で「異物混在」は一定の「共存形式」として定まったといえよう。住生活全般を踏まえたうえで「洋」と「和」の使いわけがなされた「モダンリビング」あるいは「DK スタイル」の発明によって、「共存形式」はようやく完成の域に達したといえる。

ここに至るまでには、大正・昭和初期にかけての住宅改良や生活改善運動が、そして人びとの生活経験が果たした役割を忘れることはできない。先駆的な住宅づくり(戦前の居間中心型設計その他)の肯積も大きかろう。「私洋二館構成」や「和洋折衷住宅」など、まさに「異物混在」でしかなかった住宅「洋化」の端緒からほぼ100年。ここに、わが国ならではの「共存形式」をもつ住宅様式ができあがったのだ。

「モダンリビング」や「DK スタイル」は、当初にあった、リアルな視点を欠く観念的「洋化」や全体を見すかさない部分的「洋化」を脱け出している。「和」と「洋」に区分して取り出そうとすれば、たちまち全体が壊れてしまい、わかちようがない。そのような「雑種性」を獲得していると考えるのである。

「洋風」導入時の観念的・部分的「洋化」は、西洋文明に浮かれた過度の「異物混在」への寛容性によって進められたといえよう。これにたいし「モダンリビング」形成等のリアルな、トータルな「洋化」すなわち「共存形式」の発見は、西洋文明へののぼせの消えた冷静な判断を可能にした100年という時間を下敷に進展したとい

えよう。

もちろん、このような発見がなされず、導入時の観念性・部分性をひきずっていく対象も多かろう。つぎにとりあげる都市はそのような部門のひとつとして数えられよう。

## 3. 都 市

### ●遅れた都市の「洋化」

住宅あるいは単位建築の「洋化」と、その一定の完成という命題は、とにもかくにもある水準にまで到達していると考ええる。つぎにわれわれは都市や地域の「洋化」あるいは「共存形式」の完成の方策に眼を移すべきであろう。ここではなお、出口なき「異物混在」過程にあって、逡巡しているばかりであると思われるからだ。

明治期の「洋化」過程にあって、都市の「洋化」は最も低位に扱われた部門のひとつにちがいない。

明治初期、フランスはパリの整然たる都市美に圧倒され帰朝した官僚が「せめて帝都たる東京のメインストリートだけでも」体裁を整えたいとし、これを実行に移したことがある。新橋から日本橋にいたる銀座煉瓦街の建設や日比谷官庁街の「洋化」計画である。前者は住民の反対にも拘らず実行されたが、評判はすこぶる悪く空家を抱えたままになったし、後者はついに実現しなかった。

この一事は都市計画というものは、金がかかるし、人材も要る、しかも思いどおりにはなかなかいかないという印象を、政府や行政官達に与えることになった。

それでも東京は何とか「洋化」したいということで、明治22年には「東京市区改正条例」が施行されるが、これに至るまでには元老院の反対や政府の妥協は著しいものであった。そもそも都市計画なんぞはぜいたく、それより陸海軍拡張のほうに金を使えというのが元老院の大勢であったし、その反対を押しきった政府にしろ最少限の費用で出来ることをやろうという程度のものであった。

東京以外の都市については、何の施策も打たれず、そのうちにも大都市の工業化と環境の悪化が進行した。明治22年から30年後の大正7年になって、ようやく大阪・

京都・名古屋・横浜・神戸にも東京市区改正条例が準用されることになるのである。

都市計画が行政・立法府の中で不当に軽視されたわけで、これでは都市の「洋化」は起るべくもない。しかも個々の建築物や生産方式はどんどん「洋化」をすすめている。都市はそのような「洋化」活動の容器であるにも拘らず。

第一次大戦を経ると、日本の工業は大きく成長、発展してくる。工場の多くは大都市部に立地し、人口はこれに従って大都市に集まる。都市づくりは自然のままに放置され、居住地と商工業地といった色分けをもたらず、乱雑に混じり合い、雑居状態をつくっていったのだ。

大正8年の「都市計画法」施行に至るまでの都市は、明治以前のわが国都市の町方地における構造—伝統的産業、商業と居住部分との同一建物内での併存あるいは近隣地域での共存、いわゆる職住一致や職住近接型構造—を、そのままに拡大しつつ形成されていったのである。しかも工場は近代機械生産制を布いており、使用するエネルギー量や放出する排棄物、騒音等の量はけた違いに大きくなっている。生活環境は悪化の一途を辿っていた。

#### ●異物としての「用途地域制」・「ゾーニング」

大正8年の「都市計画法」は、ドイツの制度に倣った輸入品といえよう。この時点でようやく日本の都市は「欧化」さるべき対象となったのである。

前節で採った筋道を使って述べるならば、ここに定められた計画・制度が、現実の都市へと混入していく異物であるということになる。このような「都市計画法」の観念する都市と、伝統的都市（明治以降大正8年までの発展をふくめて）の現実的構造とは、きわめて異質なものであるということは前述したとおりである。

採り入れられた制度のうち「地域制(ゾーニング)」<sup>※2</sup>はその代表的なものであった。さまざまの「地域制」があったが、主要な役割を演ずるものとして「用途地域制」があげられる。これは都市の土地利用を地域ごとに純化していくという目標をもっている。住居地域・工業地

域・商業地域などが設定され、地域に応じて建築物の用途その他の制限をかけていくことが定められた。

一方、伝統的都市は職住渾然・諸機能混在の様相を呈しており、「用途地域制」が到達目標としている都市像—機能的に純化した地域の集まりとしての都市—との差は巨大であった。非常の強引さをもつ規制によってのみ、現実の都市と計画的イメージの落差を埋め合わせることができたであろう。だが、当事者たちにはそれほどの勇猛の実行を前提として「用途地域制」を採用したとは、どうも思われない。

「用途地域制」はきわめて観念的に導入されたというべきであろう。「洋化」時に於ける過度の「異物混在」への寛容がここにもあらわれたというべきであろう。

その実施にあたっては、早くも現実との妥協が見られる。建築規制の段階で「住居地域」にあっても小工場は許可されるとか、「工業地域」でも住宅の建設は認めるといった大きな抜け穴が掘られた。「用途地域制」にはこうして妥協的に「和風」が混入していったといえるが、抜本的な性格の変更にはつながらなかった。

部分的「洋化」も顕著であった。すでに明治17年、「市区改正草案」を作成した東京府知事芳川顕正は「道路橋梁ハ本ナリ、水道家屋下水ハ末ナリ」と断じ、生活環境の整備に目を外らすハシリとなった。

その後の都市計画事業の本流は、この言葉どおり「道路づくり(区画整理手法の隆盛をふくめ)」におかれ、住宅・公園・下水道などの整備は飾りもの的な位置しか与えられぬままに、都市化を進行させた。

前面道路さえあれば宅地と考える低レベルの宅地観は、このような都市計画の流れがつくり出したものといってよい。これが都市のスプロールを誘引し、結局のところ都市計画そのものを困難な作業にしたわけだから、「道路づくり」のみの盛行はいま痛烈なカウンターパンチを浴びているのであるが。

「雑種性」風土のおちいりやすい部分的「洋化」性向は、おおいにウラメにでているといわねばならぬ。

先述のとおり都市においては、都市計画制度の妥協的運営たとえば「用途地域制」のなし崩し的弱体化が当初から見られた。つまり、移入した西欧的都市形態への理

想とわが国の伝統的都市形態の現実との妥協、「異物」としての「洋風」モデルと現実の「和風」都市の混在・組み合わせへの工夫である。この程度の混在によって、都市状況が改善される方向に動くということであれば、結構なことなのだが、現実はそうはいかない。わが国の都市は弱体化した制度のもので、伝統的都市以来の雑居的形態を増幅している。

都市においては、現在のところ「洋化」は不成功におわっているといわざるをえぬ。「和風」は強固に都市状況をおおっている。

住宅の「洋化」における「モダンリビング」の発明のごとき「共存形式」の完成、新しい住宅様式の生成に対応するような解答は、都市あるいは都市計画では未だ見い出されない。

#### ●都市における「共存形式」の創出へ

都市の構成要素である建築施設あるいは都市の部分的施設—道路はその代表—は、すでに「洋化」を進めている<sup>※8</sup>。このなかで都市をトータルな意味で住みよくしていくには、結局のところ部分的「洋化」を進めるなかで、「共存形式」を創出するというプロセスが必要だろう。

都市における「洋化」の目標像は、都市機能を十分に発揮させていくための公的コントロール体系、都市計画制度と考えてよいであろう。従来、われわれが持たなかったこのような考え方や制度の必要は十分に認めるにしても、その具体的展開システムが「和風」都市の構造に今なおそぐわないという点が問題なのである。

たしかに「和風」都市は、西欧におけるごとく、都市は都市商工民のコミュニティそのものであるという、統一体としての都市像をもっていない。しかし一方、「和風」都市は町内会のような小地域集団、近隣空間—そこには顔見知りの小集団による相互規制と相互扶助のルールが存在し、一定の暮らしよさが形成されていた—の集合体であったといえる。

#### ●「非ゾーニング型」の都市像

近代の都市は、商業・工業を基盤として発展してゆくうえで、経済活動を十分に展開できるような、統一的な

都市構造を具えねばならなかったことはよく理解できる。しかし、既にみてきたように、われわれの文化的風土は、そういった新しい望みを摂取しようとするとき、かつての構造を捨てるというやり方を志向しない。あれもこれも、つまり都市機能の十全化という「洋風」も、近隣空間の暮らしよさという「和風」もともに共存するような体系をさがしつづけるのである。

統一体としての都市をコントロールしていく方法として採用された「ゾーニング」あるいは「用途地域制」は、「和風」近隣社会の小規模地区において十分に働きえないでいる。その基本的な問題点は、「ゾーニング」という概念が、同種集合・異種排斥という筋がきをとまなうところにあると考える。諸種の機能が混在しあい、構成員のバラエティが豊かである「和風」地域社会の構造は「ゾーニング」の概念には見合わないのである。

われわれは都市地域の全体像を説明し、また各個別地域の整備方途を内包しうる「非ゾーニング」型の都市論を必要としている。

ここでは拙速ながら、一案を示し結びにかえたいと思う。

筆者は、ゾーンごとの機能特化方式という都市イメージにかえて全ての地区を居住地として認知すること、そして地区ごとにしかるべく商・工機能を配分していくという基本構造イメージを考えてみたい。ここではある地区では特定の業種が参集し、ある地区では諸種の商工業が併存するといった風に、商・工機能配分にはバラエティを持たせうる方式が望ましかろう。つまり、都市は個性をもったいくつかの自立型地区の集まりであると考えるのである。「都市のなかに都市あり」である。それは、従来の用途別地域区分・ゾーニング方式から、「居住区連合方式」へ転換することになる。これにより、「居住区」のなかでは地区の構成要素間のきめ細やかな相互関係の調整、地区の特性にふさわしい整備手法の創出をはかることが可能となり、同時に都市地域としては、「居住区」がそれぞれの個別性を強調した都市文化の華を咲き誇らせうるであろう。

- ※1) いったい日本人が「雑種性」の風土を手中にした契機とはなんだろう。わが国にみられる多神教的、汎神論的態度、山と谷あいこに小区分された地域生活が生んだ多元的な価値感（たとえば川喜田二郎「山と谷の生態学」）その他、なるほどと思えるような説は多々ある。
- ※2) ゾーニングとは、都市の合理的な土地利用計画を実現するため、地域を分けて、それぞれの地域に建てられる建物や土地の用途・密度をさだめ、あるいは建物の形態や構造などを制限しようとする考え方である。
- ※3) 既に昭和初期に、和辻哲郎はわが国の新式の立派な道路と昔ながらの家や町との間に著しい「不釣り合い」があることを指摘し、それは「家」のあり方が西欧と日本では大いに異なることに無頓着なまま、「洋風」の道路をつくってきたからであると論じている。（和辻哲郎「風土—人間的考察」昭和10年、岩波書店）。

# 怪談劇の発想 「東海道四谷怪談」について

齋藤安秀

江戸も末期の文化文政の頃になると、歌舞伎劇はそれ以前のものに比べて、そこに登場する人間像が微妙に澁み、近代の不安と動揺を、或は陰影を反映し、異色ある芝居が人気を集めた。四世鶴屋南北は、そうした時代の呼吸を触知した狂言作者であり、その存在はユニークである。三世までが俳優で、四世以後が狂言作者になった。四世を他の南北と区別して大南北と呼ぶが、それは強烈な刺激と悪と退廃と、さらにはユーモアが漂う、この人独自の作風に対する敬称である。生世話（きぜわ）と呼ばれる写実的な作風は、南北によっていちおうの完成に達し、黙阿弥へと継承された。南北には当時の庶民のための現代劇を、物語ろうという堅固な意志があった。それは前代の浄瑠璃劇の全盛に対する反動として生れた抵抗ともとれる。

その多くの作品群のなかで、もっとも広く知られているのは「東海道四谷怪談」である。生世話の代表作であり、南北一代の傑作といわれている。これは文政8年（1825）7月江戸中村座で初演された。民谷伊右衛門を七世市川團十郎、お岩を眼千両といわれた三世菊五郎、直助権兵衛を鼻高幸四郎と呼ばれた松本幸四郎が演じた。7月27日から9月15日まで、打ち通しの大当りになった。

これを西歐式の批評基準で測り、人物像がいずれも類型的であるとか、視覚主義に偏した化物芝居と貶すのはやさしいが、それではいっこうに発展がない。写実といっても南北の場合、歌舞伎という日本独特の演劇にもと

づく写実的表現であり、役柄が類型的なのも歌舞伎劇の仕来りだからである。それより世話狂言の世界を一步前進させ、南北以前、戯曲に現われなかった盗賊、ゆすり、たかり、乞食、売女というような下層の人たちを登場させ、退廃的な気風の漂う化政期を鮮かに写し出したことは、瞠目すべきだ。こういう人たちによって、どんな悪が演じられるかは、簡単に想像のつくところだが、南北はその悪を美に転じ、悪を透して、悪の甘美さ豪華さを創り出した。

岸田劉生は「演劇美論」のなかで「旧劇には“下品の美”と言うものがあると思う。一体美と言うものは“下品”と反対のものであるべきだが、そして本当に下品なものには醜のみで美はあり様筈がないが、ここに私の言う下品の美とは一寸目には下品に見える美感である。この感じは東洋美術に多く見かける処のもので、美の普通の表れ方とは正反対な形式をとって却ってより一層含蓄のある美を表わすのである<sup>①</sup>」

といている。この“下品の美”をいま“悪の美”に、置き換えても差支えない。要するに一般の概念では、美に組み入れられないような好色、放蕩、猥褻、殺しまでも美の範疇に加えたのが歌舞伎であり、その意味で能、狂言などにある美とは、大いに違う。

金の工面に窮した伊右衛門は、子供が寝ている蚊帳をはずし、質草に持って行こうとする（2幕）「もし、この蚊帳がないとな、あの子が夜、ひどい蚊にせめられて」と、取りすがるお岩の身体を、伊右衛門は引きずっ



て行く。卜書に「お岩ひかれて、たじたじとして、蚊帳をはなすと、指のつめ、蚊帳にのこり、手さきは血になり、どうと倒るる」と出ている。

劇中の残酷シーンの一つだ。伊右衛門は、うわべは2枚目だが、性根は悪党、色悪という役柄である。その邪険な振舞いにお岩があげる痛苦の叫びや、怨嗟のまなざしは、写実風だが、幻想的気配と冷酷な写実とがほどよく解けあうところに、歌舞伎の演技があり、残酷の美もそこに生まれる。江戸の市民が、そうした異常な美に陶醉し、それを舞台に求めたのは、世の中が刺戟的であったからで、当時の読本、合巻物にも同じ怪奇、残酷が横行していた。

江戸の化政期は、政情不安な時代である。天成の鋭敏な感覚と神技の職人芸をもつ南北が、歴史のはらむ動揺を看過するはずはない。彼の作家としての優れた職人芸については、のちに触れるが、まずこの「東海道四谷怪談」（こんごは四谷怪談と略す）が上演された文政期とは、いかなる時代であったか、歴史の背景を眺めてみたい。

文政5年（1822）、すなわち「四谷怪談」が初演された三年前だが、この年西日本にコレラが流行、全国に早魃、江戸に大津波、同7年イギリス捕鯨船の船員が常陸に上陸、同8年信濃に一揆、同12年江戸の大火といったぐあい内憂外患の世であり、歴史の歯車がこの頃からあわただしく、音をたてて回り始めていた。

民衆運動のおかげ参りは、慶安3年（1650）にはじまったが、安政13年（1830）から幕末まで、何回となく繰返され、文政期だけで参加した者400万人に達したという。

明治維新の到来は、文政元年から数えてちょうど50年後、すでに歴史は、うねりをみせていた。

いつ江戸への人口集中が始まったか、明確には分らないが、嘉永の頃、江戸に輸送された米の量から換算し、約140万人と推定されている。江戸は日本の大都市であり、非人、乞食、盗賊、無頼の徒が集まり、不隠おんな形勢を醸成していた。そのせいであろう。「徳川実記」の文政9年の項に、夜中警戒のため市中警備の扶持として、57ヶ町の居付地主、名主に、1,840両が下付されたとある。

江戸の町名主は、異変改め、火元取締、宗門改めのほか、金銭のもめごとの幹旋なども引受けていた。町々も一つの自治体を形成し、それぞれの名主が、町奉行の支配下にいて、治安に当たっていたのである。

同じ生世話作者の黙阿弥などは、盗賊物を多く書いたので、“白浪作家”といわれたくらいだが、南北もやたらと棺桶を舞台に出すのを好んだので、江戸人は棺桶のある狂言を見ると、これは南北の作だといったという。ともに世情をとらえ、社会の下層に生きる人々の妖しい魅力を写し出した。南北が「四谷怪談」に、岡場所を登場させたのは、そこに大衆の好みがあることを察知したからにほかならない。私娼窟は、おもて向き禁止されていたが、法網をくぐって大いに繁昌していた。地方から江戸へ流入する物売り、小商人、職人が増加し、中流以下の庶民の遊び場として、岡場所は吉原などの廓より、手近な場所だった。

シェイクスピアに「すべてこの世は舞台」という名高い台詞があるが、南北も芝居に“この世”を貪婪に取りこんだ。元禄、享保の頃江戸を騒がせた実際の事件に目をつけ、見のがさず用いたのは、怪談劇に真実性をもたせる意図があったに違いないが、もう一つには元禄以来のお岩の怨霊伝説、戸板に釘打にされ川へ流された男女の話②に、江戸の人々が強い関心をもっていただからである。近松門左衛門が心中事件をすぐさま淨瑠璃に仕上げたのと、同じ機敏な感覚であり、黙阿弥も天保3年鼠小僧が、鈴ヶ森で処刑されると「鼠小紋東君新形」を劇化、上演した。いずれにしても「四谷怪談」のその整然たる劇的構成、グロテスクな市井の事件の見事な配列など、凡庸の作家に出来ることではない。

南北が「四谷怪談」を書いた時、71歳に達していた。100篇を越える劇作があるが、これは老熟した時期のもので、あと3篇ぐらい書いて、4年後の文政13年（1829）に死去した。75歳である。劇作家として1本立ちしたのが遅い。「天竺徳兵衛韓嘶」を江戸河原崎座で上演したのが、大当りをとり、世に認められるようになったのだが、この時50歳である。宝暦5年（1755）に江戸の紺屋の家に生れ、21歳の時初世桜田治助の門に入った。若い時勝俵藏を名乗り、のち四世鶴屋南北と改めた。運が向

いて来るまでの下積時代が、30年に及んでいる。

『時桔梗出世請状』『阿国御前化粧鏡』『於染久松色読販』『心謎解色糸』『隅田川花御所染』『桜姫東文章』などの作があるが、『四谷怪談』は、それらの集大成であり、混沌たる時代のゆがみをよく写し出している。

西沢一鳳の『伝奇作書』に「此人肚裏に一字の文学なければ狂言に一流あって、入組みたる出し物なれど、筋からみ合って新しくこれを気世話（生世話）と称えて其後の人気に叶う」とある。

此人はいうまでもなく南北である。一字の文学なければ、学力、教養がないといっているのだが、南北は誤字を平気で書く癖があり、それでこう批判されたらしい。一鳳も歌舞伎狂言作者だが、上方の出身なので江戸歌舞伎に反感をもっていたのだろうという説もある。河竹繁俊氏は「かれの自筆の台本を何種類か読んだところでは、当時の狂言作者よりも教養においてさして劣っていたとは思われない。奔放でずいぶん思いきった脚色ぶりも描写もしているが、案外細心だったと思われるふしもある」（日本演劇全史）と書いている。

さすが一鳳も「筋からみ合って新しく」と、南北の構成のうまさは認めている。

習作時代の南北に、早くから目を付けていた人に、初代尾上松助という役者がいた。独り立ちはまだ許されていなかったが、小幕などを書かされていたので、南北の才能は発揮されていたのであろう。小幕というのは、通し狂言のあいだに入れる短い幕で、主要な俳優は出ず、いわば息ぬきの場である。

松助は、わざわざ南北の家に来て足を運び、ぜひ自分のために狂言を書いて欲しいと申し入れた。役者が無名の狂言作者を訪ね、作品を依頼するというようなことは、異例のことだったようだ。こうした頼みで南北が書いたのが『天竺徳兵衛韓嘶』である。松助が早替りやケレンを得意にしていたので、ふんだんに仕掛を使った芝居だ。屋体くずしがあつたり、墓が口から火を吹いたり仕掛にまず観客は驚いた。

『江戸芝居年代記』は「松助印をむすべば、上より雲下りかくす仕かけ、道具替りて大樋の口に成、この左右へ捕人皆々毒気に当り、もんぜつする。大蛙のたりのた

りと花道へ行、中程にて、見物の方を見て目をひらく、蛙の背中われる仕かけにて、申より松助四天の姿に、宗観が首をさげて、高笑ひして、花道へゆったりゆったり行、まく」と書いている。

さらに「此狂言、江戸中大評判に而、毎日の大入大繁昌、7月3日より9月13日迄いたす」とある<sup>⑧</sup>。

近世歌舞伎劇が第1の目標としたことは、慰みの提供であり、そのためにいろんな趣向を盛り込んだ。この慰みのために文学性などは、簡単に犠牲にされたが、それだからこそ観客は存分に虚構を楽しむことが出来たともいえよう。「関の扉」の関守関兵衛が、実は大伴の黒主であったり、江戸吉原に来ている助六が、実は曾我の五郎であるという、見出しの趣向など、ずいぶん勝手な作劇法だが、この「実は」の趣向に歌舞伎は、面白さを見出した。また「桑名屋徳蔵入船嘶」のように、若殿が深川の座敷で女を待っているうち、いつの間にか“居所変り”（いどころがわり）によって、遠州灘の船中にいたなどという演出も、歌舞伎にだけ許される大胆な発想である。

『四谷怪談』もそうした趣向の集積だといえよう。この怪談劇の土台になっている狂言に、同じ南北の作で『謎帯一寸徳兵衛』（なぞのおびちよとくとくべえ）という芝居がある。文化8年（1811）に上演された。

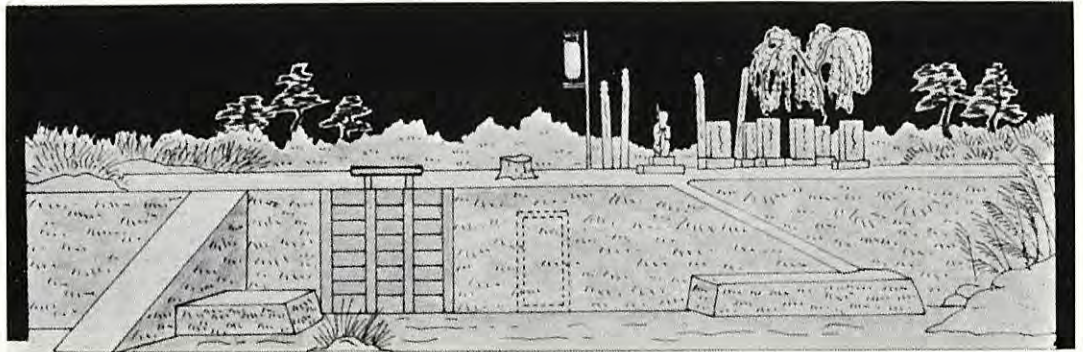
その主人公大島団七は、伊右衛門の前身である。病気で寝ている女房お梶の布団をはがし、そのうえ「蚊にくわれたらといって、くい殺されるほどのことはあるまい」と、蚊帳まで質草に持って行く。『四谷怪談』にも似たような場面があるが、団七のほうが伊右衛門より性格が単純で、次から次へと人を殺し、毫も反省する様子がない。それにひきかえ伊右衛門は、残酷のようで実は弱々しい半面があり、性格に矛盾したところがある。

3幕隠亡堀の場<sup>⑨</sup>、流れ着いた杉戸を引きよせ、こもとるとお岩の死骸。

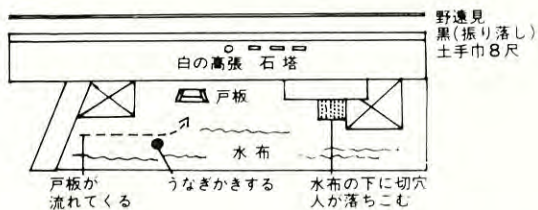
伊右衛門 お岩お岩。コレ、女房、ゆるしてくれろ。往生しろよ。

お岩 うらめしい伊右衛門どの。田みや。伊藤の血筋を絶やさん。

伊右衛門 まだうかまぬな。南無阿弥陀仏、南無阿弥



隠亡堀の場（東京型）



陀仏、このまま川へつき出したら、とびや、からすの…  
…、ごうがつかたら仏になれ。

伊右衛門には、自分の犯した罪の恐ろしさにおびえる、人間的な弱さがある。それにひきかえ同じ悪でも、シェイクスピアの「マクベス」や「リチャード3世」には、悪の壮大さがあり、血まみれになって王冠へまっしぐらに駆けて行くところは、痛快である。

ところで団七は、師匠の玉島兵太夫を殺し、もっていた名刀千寿院を奪うと、その罪を佐賀右衛門に負わせ、彼も殺害する。その場へ来合わせた兵太夫の娘お梶に、団七は父の仇討の助太刀をしてやるともちかけ女房にする。

団七は、かねてお辰という女に、思いをよせていたが、徳兵衛にとられたため、やむなく瓜二つのお梶を女房にした。しかしお梶が病気になると、ろくに看病をしないばかりか、娘のお市を女郎に売りとばそうとするので、お梶は団七と争い、殺される。

「四谷怪談」に筋が似ているのは、この芝居を見物した三世尾上菊五郎が「あんなふうな芝居をわたしにも書いてもらえませんか」と、南北に依頼し、そうして書きあがったのが「四谷怪談」だったという。似ているのも道理だ。「謎帯一寸徳兵衛」は、いわば「四谷怪談」の踏み台であり、怪談の無気味さもないし、闇夜に血のし

たたる花を眺めるような妖しい美もないので、最近殆んど上演されていない。

「四谷怪談」の戯曲の構造には、その背景に忠臣蔵の世界があることを注目したい。なぜならそれが怪談劇の発想の根幹であり、伊右衛門、お岩をはじめ直助権兵衛まで、「忠臣蔵」にゆかりがあり、その相互作用によって「四谷怪談」が形成されているからである。

脚本の背景になる世界を王代、時代、世話、お家などに分類、それに新しい脚本を加えて、別の独立した狂言に仕組むしきたりは、元禄の頃から始まった。脚本が出来る前に“世界”さだめがあり、それが定ってから、すじ立てが作られる。並木正三は、その「戯財録」の中で「たて筋は世界、よこ筋は趣向なり」と、歌舞伎の作劇術を説明し、「筋は骨、仕組は肉、台詞は皮なり、骨肉皮の3つ連足すれば名作とするべし」といつている。

「四谷怪談」の場合、一番目狂言に「仮名手本忠臣蔵」を上演したので、二番目狂言の「四谷怪談」は世界を「忠臣蔵」に求めた。これも当時のしきたりだった。

「四谷怪談」が中村座で初演されたとき、一日目は「仮名手本忠臣蔵」の大序から6段目まで、「四谷怪談」の序幕から3幕までを上演、第2日目は「仮名手本忠臣蔵」を7段目から11段目、「四谷怪談」を残りの5幕までを上演した。つまり2日がかかりで、2本の狂言を半分ずつ見せる、珍らしい方法をとった。

今日から見ると、奇妙な上演方式だと思われるが、並べて上演すると両者の関係がいつそう明確になり、「四谷怪談」に作者がひそませた前者への風刺が、一般に理

解しやすいものになったかもしれない。

いずれにしろ「忠臣蔵」の核心になっているのは、忠義であり、それが武士道の理想でもあった。亡君の仇を討つため、家老の由良之助は本心を隠し、祇園一力茶屋で放蕩すれば、浪士もまた町人に身をやつし高家を探索する。そうした艱難辛苦の果てに行われた仇討に、日本人は喝采をおくり、それを美談として賞讃した。

しかし、南北の「四谷怪談」は、仇討のために犠牲になり、死へ追い詰められた人々を、冷い視線で眺めている。仇討という美名に金縛りにされた人間の、自由のない生き方は滑稽だといわぬばかり、南北は町人側から実感する。

例えば序幕浅草観世音境内の場、お岩の妹お袖が境内に楊枝店を開いているところへ、高の家臣伊藤喜兵衛、孫娘のお梅、乳母お楨、医者尾扇が来て、お袖の店で楊枝を買おうとすると、お袖は高の家の中へは売れぬと断わる。

**お袖** あまり御威勢が強い故、御求めなされたそのうえで、御意にいらぬその時は、またどのようなおたたりをうけまい物でもない故に、それでどうも売られませぬわいなア。

**喜兵衛** ハハア、さては塩冶浪人の身よりの者とみゆる。ええワ、売らぬと申さば買うまいワ。

彼女の夫佐藤与茂七は、塩冶の浪人、お袖と離れ、小間物屋に化けて高家の動静をさぐっている。かねてお袖に思いを寄せる直助権兵衛が、女房になってくれという。

**お袖** その小ものの軽い身でいながら、浪人したとみくびって、わしをとらへてあたいやらしい。聞耳もたぬわいの。

と一蹴する。拒否することによって、たとえ身は貧苦に喘いでいても、武家の出であるという自負が、彼女をなぐさめているものの、そのくせ昼は楊枝を売り、夜は地獄宿で働く売女であるという、自分の矛盾にいつこうに気付かない。

お岩もお袖と本質は同じで、伊右衛門にそそのかさされた按摩の宅悦が、お岩を口説こうとすると、

**お岩** そなたはマア、武士の女房に、なんでそのよう

なみだら千万。重ねてさような不行せき、しやると今度はゆるさぬぞよ。

と厳しい語調でとがめる。

「その顔でどうしてイロに。イヤ、ごめんだ」と、宅悦は本心をもらす。お岩には言葉の裏にある心が読めない。宅悦どころか、夫伊右衛門の本性をさえ見抜くことが出来ず、父左門を殺されたとも知らずに、夫婦になって暮している。そこにお岩のあわれな因果がある。

塩冶家の御用金を盗んだのを舅四谷左門に知られた伊右衛門は、舅を殺害する。一方直助権兵衛もお袖の夫佐藤与茂七と違って、塩冶の浪人奥田庄三郎をあやまって殺す。お岩、お袖の姉妹は、父と夫の仇討をしたさにお岩はいったんは離別した伊右衛門と、再び夫婦に、お袖は直助と一緒にいる。

敵討は討つ側に正義があり、討たれる側に正義がないという見解が、江戸の社会では常識とされていた。その大義名分を批判する意識が南北にあったとは思えないが、シニカルな眼で、世の中を直視した結果、彼はのがれようのない現実に向いあうのだ。

森鷗外に「護持院原の敵討」という小説がある。殺された三右衛門の息子、山本宇平は叔父の九郎右衛門、若党文吉の二人とともに、仇の亀蔵を探し旅に出る。方々探し回ったが、杏として亀蔵の足どりが見つめない。宇平は、その敵討に嫌気がさして来た。

「蜘蛛は網を張って虫の掛るのを待っています。あれはどの虫でも好いだから、平気で待っているのです。若し一匹の極った虫を取ろうとするのだと、蜘蛛の網は役に立ちますまい。わたしは僥倖を当てにしていつまでも待つのが厭になりました」

宇平は叔父にこういって、姿を消し敵討の列から離れてしまった。この宇平の言葉は、そのまま敵討批判である。敵を求め全国を歩き回り、一生敵にめぐり会わず、旅に果てた人もいたに違いない。返り討ちになった者もいた。いつ会えるか分からない相手を探し、一生を犠牲にする愚を悟った者は、宇平だけではなかったろう。

歌舞伎は、江戸町人の享楽の場所であり、廓とともに二大悪所と呼ばれていたが、そこには庶民の生活感情

が、反映していた。封建社会の桎梏にしばられる武士階級より、町人のほうがはるかに自由であり、非人や無宿人や売女の、アナーキーな生き方に彼等が喝采したとしても不思議ではない。

広末保氏は「制外者を中心に構成された悪場所は、日常生活に対する反乱の場として定着する。かつて死霊や疫神をにない歩いた呪術宗教的な遊行芸能民も、その侵犯的な悪によって反乱的性格をもっていたが、近世化のなかで、その侵犯的な悪は、解放的な情欲と結合して、悪場所的な美をつくりだした。その意味でも、芝居という悪場所と廓という悪場所は不可分の関係にあった。それが近世（江戸時代）という時代の性格であり、悪場所はまさに近世的なものであった」と書いている。歌舞伎は、江戸の庶民にとり、彼等の解放区でもあったろう。

「四谷怪談」的一幕二場に、当時の私娼窟があらわれる。岡場所が歌舞伎に登場したのは、四世岩井半四郎が“三日月おせん”に扮した「大船盛鰻顔見世」が、始まりだといわれているが、南北のこの場はつつましさのすべてを取り払い大胆率直である。

表向き按摩の看板を掲げているが、あるじの宅悦は売春窟を営んでいる。私娼のことを当時“地獄”と呼んだので、この場を別名「地獄窟の場」ともいった。

ト書に、反古張つき襖、上の方に破れ障子を立たる一間の屋体、よきところに小さきついたとあり、畳などもくろずんで、じっとり湿った感じだ。しかし、この場を現実感よりユーモアで塗りあげたのはさすがに南北で、背徳にひそむ沈鬱な後悔や泥にまみれた醜怪さがない。元禄の廓などとは違い、その頃の売春窟が、多くの庶民にとって安直な逸楽の場所であったからこそ、南北はここに江戸のエネルギーを掘り当て、舞台上に登場させたのである。

文嘉と彦兵衛という2人の町人が現われ、おだいという下級の売女とのやりとりから、この場が始まる。

「ここにおだい、鳥やにつきし、毛の抜けたる女、髪を島田に結び、白歯にて眉毛のなきこしらえ」とト書にある。毛が抜け、ちょうど鶏が鳥小屋にこもっているのと、そっくりというのだから、たいへんなしろものである。

彦兵 としはいくつじゃ。

だい アイ、とって十ウ。

彦兵 にわたりの化物じゃ、みみずくよりはやるであろう。しかし何ほ若いものがよいというて、あんまり若すぎる。

だい よしか、本当のとしは。

彦兵 六十八か。

だい かわいそうにたった十六。

彦兵 さかさにすれば六十じゃナ。

衝立に遮られ行灯の光がささないので、お互いに相手の顔が見えなかったのが、衝立が倒れる。

文嘉 イヤサ、まゆ毛が半分。

彦兵 あたまが島田。

宅悦 つらは猿に似たりけり。丹波の国から生けどった。代はおもどり、おもどり。

文嘉 おきやアがれ。とんだものを一座廻し。

彦兵 新造のお小さんもすさまじいわいの。

おだいは衝立を隔てて、彦兵衛へ行ったり、文嘉へ行ったり、目まぐるしく動きながら“廻し”を勤めていたが、相手の求めに応じて、お小と年増女の2役を演じるうちに混乱して、お小のはずが文嘉に「ちょうずが近いの」といわれ、つい「どうも年がよるとなりませぬ」と、正体がバレてしまう。

楊枝屋のお袖は、夜になるとここへ来て売女に変貌している。そうとは知らぬ夫の与茂七が、女を買いに来て2人は、奇しくも対面する。この場もまた行灯に覆いをしていたので、はじめは双方ともに相手に気付かない。与茂七が抱こうとすると、お袖は身を固くして拒む。観客は2人の関係を知っているので、与茂七とお袖が見せる虚実には、いいしれぬエロチズムを味わったに違いない。

やがて屏風が倒れ、明るくなって「ヤ、女房」「おまえは与茂七さん」と、兩人顔を見合わせる。亭主がありながら、男ほしさのいたずらか、お前はどのような料簡でこんなところへと、与茂七が詰めよると、お袖も負けずに、あなたこそどうしたのです。わたしという女房があるのに、家へはちっとも帰って来ないで、こういうところへ遊び来るとは……と激しく渡り合う。現代劇の中に

でもありそうな皮肉な場面だ。

アーサー・シモンズは「文学でもっとも容易な技術は、読者に涙を流させることと、猥褻感を起させることである」といっている。演劇でも同じことがいえる。例えば地獄宿だが、ここには猥褻感がなく、むしろ野放図なユーモアに、思わず口辺を綻ばせる楽しさがある。また伊右衛門のお岩に対する仕打も、不思議に観客は、同情はしても涙を流したりはしない。というのも日本の芸能には、復活と転身を予期させるものが昔からあるので、お岩の死も能などの例によって、時間と空間を超えてよみがえることを、当時の大衆は知っているからである。

伊右衛門宅と、その裏に住む伊藤喜兵衛の住居とで、構成される「四谷怪談」の2幕目は、ここを境にドラマが新しい方向へ展開するカナメであり、南北も流汗淋漓と腕を揮った。なにしろお岩は、貞淑な女から怨霊へ、それまでの被害者から加害者へと変貌しなくてはならない。歌舞伎では、役柄が変わるためには、まず顔が変わる必要がある。お岩の幽霊は、ただの怨霊というより、御霊的性格を帯びている。

お岩の変貌を可能にするのが毒薬だが、この怪談劇には2種の薬が登場し、劇のシンボルの役割を果たす。その一つはソウキセイという霊薬、もう一つは血の道の薬といつわって、お岩に届いた薬である。この薬を介して二人の男女の運命が、破滅へと落ちて行く。

伊右衛門が傭っていた小者の小仏小平は、民谷の家に伝わるソウキセイを盗んで逃げる。彼はもと塩冶の家臣小汐田又之丞の下男をしていたが、主人が不治の重病にかかったので、それに役立てようと薬を奪った。したがって動機は、忠義のためであり、その絶対的価値に遵奉したまでである。「主人のためと忠義の盗み。とらえられたは誠に天命、どうぞお助けなされて……」と、小平に罪悪感はない。

しかし、その忠誠の原理も、伊右衛門には通用せず「忠義でいたす泥棒は、命はたすけるという天下のおきてがあるか」と、折檻されているところへ、お岩の面相くずれる秘法の薬が喜兵衛から届けられた。序幕の浅草

観世音境内に医者尾扇が、喜兵衛、お梅らとともに現われるが、この毒薬は喜兵衛が医者から入手したことを想像させる。

伊右衛門が喜兵衛宅へ、見舞いの品を贈られた礼に出掛けたあと、お岩は毒とは知らず薬を飲み急に苦しみ始めた。すると同時に舞台がぐるりと転換、喜兵衛宅へ移るが、傘張り浪人の伊右衛門宅とは打って違って贅沢な暮しをしている。あるじの喜兵衛は、これ見よがしに金盥で小判を洗っている。ここは戯曲の構成のうまいところで、回り舞台によって喜兵衛の富と伊右衛門の貧とを対照させた。作者は喜兵衛の彼方に高師直を透視していたに違いない。

喜兵衛は孫娘お梅の婿に伊右衛門を迎えたい一心で、お岩に毒を盛ったのだが、それより、伊右衛門は高家への仕官を条件に、喜兵衛の申し出を承諾する。浪人者が貧苦の暮しから脱出する道は、仕官以外に道がない。この心理は現代人を彷彿とさせ、なかなかリアリティのあるところだ。

こうして伊右衛門とお梅が、仮祝言をあげる段階まで、話が煮詰った同じ時刻に裏の浪宅で、お岩は苦悶している。再び舞台が回って、伊右衛門宅へ戻り、観客はお岩のすさまじい形相にでくわし、慄然とするのだが、それはすべて予感していたものとの遭遇だ。

鏡に向って髪をといていたお岩は、脱けた一束の髪を掴み、虚空を睨むと、倒れた衝立の上へ、たらたらと血がしたたる。これと同じ手法を作者は、すでに「阿国御前化粧鏡」で使ったが、ここでもそのまま用いた。刻一刻とお岩の面相が、醜怪になって行くところに工夫があり、「菊五郎自伝」を読むと昔はお岩に扮した役者が、かつらに1本づつ髪をうえたという。

もともと「髪梳」は、女が男の髪を梳きながら、互いの恋情や愁いを長唄の曲につれて表わす、情緒纏綿たる歌舞伎特有の場面である。この常套の手法を逆用し、グロテスクな場面の効果を出したところに、南北の新しさがあつた。彼はいちおう歌舞伎のしきたりを尊重するかのとき態度を示し、そのワクを軽々と乗り超える。柳田国男<sup>⑥</sup>によれば、神に仕える女性の中には、異常に長い髪をしていた者がいたとか、軒端で髪を梳いたりする

と、鳥がぬけ毛をくわえ、神の樹に巣を作るので、髪を梳いた人は気ちがいになるとか、いろんな伝承がある。髪を女の生命といたり、特別なものと考えていたので、願いごとがあると髪を切って神に捧げたりもしたが、それだけに女の髪を怪異な現象と結びつける習慣があった。髪が多く脱げるのは、死を意味したのである。

お岩の醜い面相に江戸の人々は、因果の跡をたどって身震いした。直助権兵衛も女房にしたお袖が、実の妹であることが分ると「人の皮きた畜生が、往生ぎわのざんげばなし、聞いてください」と、罪状の一部始終を物語る。人は目に見えない因果の糸で結ばれ、運命には抗えないものと、信じていた江戸の観客は、この怪談を身近なこととして受けとったのである。

3幕「砂村隠亡堀の場」は「四谷怪談」のなかでも怪奇より神秘主義を、写実より絵画的構図を感じさせる場面である。黒の着流し、深編笠の伊右衛門が釣糸を垂れていると、お岩と小平の死骸をしぼりつけた戸板が、流れ着く。

初演の時、三世尾上菊五郎がお岩、小平、与茂七の3役を早替りで見せたが、現在も1人でお岩、小平の2役か、或は3役を演じるのがしきたりだ。

この場に伊右衛門の有名な台詞「首が飛んでも」がある。

**直助** イヤモ、働きかけた鰻かぎ、仕舞は身を割かれ。

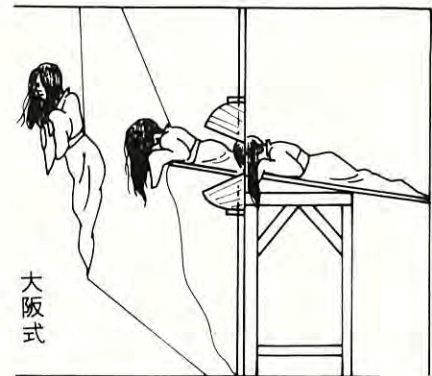
**伊右衛門** 首が飛んでも動いて見せるワ。

**直助** エエ、あっぱれ丈夫な。

いま上演される「四谷怪談」では、この台詞があるが、原作のほうにはなく、文政9年(1826)花笠魯助、金沢芝助が関西風に改作した「いろは仮名四谷怪談」の中にある。この台詞が受けたので、原作で上演する時にも入れるようになった。

怪談劇だから仕掛にいろんな工夫があるのは、当然だが「四谷怪談」では戸板返しをはじめ、提灯抜け、仏壇返し、壁抜けなどのケレンが人気をよんだ。五世尾上菊五郎の芸談に、提灯抜けの話がある。<sup>⑦</sup>

「四谷怪談」を上演している劇場の守田座は、江戸の



提灯ぬけの仕掛 うしろの板の上に腹ばいになって  
いるお岩の亡霊をそのまま板ごと押し出すとひとり  
でに身体がうき提灯から抜け出したように見える。

木挽町にあり、芝居へ小道具を貸し出す家は、浅草馬道辺にあった。毎日この小道具屋の小僧に命じて、白張りの提灯を劇場まで運ばせたのだが、実はその提灯から幽霊を出すわけではなかった。仕掛のしてある提灯の方は、別にちゃんと小屋に置いてあり、毎日運ばせる必要はなかったのだ。

ところが小僧の提灯を見た江戸の人は「あれが木挽町でやってる芝居の提灯だ。あれからお岩の幽霊が出るんだね」「あれから出るって、どうして出るんだろうね」「菊五郎は、不思議なことをする役者だ」

と評判になり、それで人気がよくて出た。三世菊五郎が宣伝のために、わざとやらせたのだそうだ。

日本の芸能には、古くから怨霊や亡霊が出る話が、いくつもある。能の修羅能がそうだが、観客を恐怖に誘うのではなく、亡霊によって、いわば死の美学とでもいう境地を作り上げる。歌舞伎の「関の扉」に現われる桜の精も同じで、陰惨なところはない。そうした伝統は、「四谷怪談」にも流れていて、あくまで“慰み”であることを忘れない。

伊右衛門の残酷は、人肉入りのパテを食べる「タイタス・アンドロニカス」(シェイクスピア)や、殺戮と処刑を繰り返すバロック劇の残忍非道には、遠く及ばない。お岩の“髪梳”も幽霊になる通過儀式とでもいえるもので、宅悦などがからむため、ユーモアが影のように揺曳している。

南北は死ぬ前に「寂光門松後万歳」(しでのかどまつ

ごまんざい) という台本を書き、これを葬儀の参列者に一冊ずつ配った。

「略儀ながらせまうはござり升れど、棺の内より頭をうなだれ手足を縮め御礼申上奉り升る。先は私存生の間、永々御鼻辰になし下されましたる段、飛去りましたる心魂にてつし、いか計か有難い冷あせに存奉り升る。扱私事もとより老衰に及び升れば皆々様の御機嫌をも損はぬ内、早う冥途へ赴けと、是まで度々仏菩薩の霊薬を蒙り升れど、流石は凡夫の浅猿しさに、達て辞退仕升れど、定業はもだしがたく、是非なく彼地へ赴き升れば、誠に是が此世のお名残、いまはの際の死おくれ、万歳大夫才造兼まして亡者の私舞納升る間……

ト是を聞いて施主の人々、扱は仏に魔がさしたか但しはよみがえりしかと顔見合せて思入」

これこそ南北の面目躍如たるものがある。「四谷怪談」を忠臣蔵のパロディにした発想のもとに、こうしたユーモアの精神があり、この世は茶化してみても、その真実と価値が判明するといわぬばかりの饒舌も柔軟で毒気はない。怪奇と諧謔とが表裏一体となって、怪談劇は成立している。さらに南北の劇には、重層して死が現われるが、いっこうに陰惨な印象を与えないのは、死が慰みに転化しているからである。その意味で死は、もてあそばれている気配もないではないが、誰も不謹慎だといわないほど、それは芸の世界の論理をもち、日常を超えているのだ。

① 「演劇美論」岸田劉生全集第4巻

② 四谷左門町に住んでいた田宮又左衛門伊織の娘お岩が婿の伊右衛門と媒酌人にだまされたため発狂、行方不明になって1年後、怨霊になって伊右衛門などにたまたったという伝説。

◇尾上松助の弟子木幡小平次という旅回りの役者が自殺した話。

◇深川万年町の医者中島隆碩は、下僕直助によって殺害される。日本橋田中近江の下男で、同じように主人を殺した権兵衛という男がいたが、二人は享保6年鈴ヶ森で処刑された。

◇旗本の妾が中間と密通、それがバレて二人は戸板に釘付けられ、殺して神田川へ流された。

◇砂村の隠亡堀へ心中者の死体が流れ着いた話。

以上は三田村鳶魚「芝居と史実」および「東海道四谷怪談」(岩波文庫)の河竹繁俊、解説による。

③ 「未刊隨筆百種」第11巻「江戸芝居年代記」より。

④ 引用は岩波文庫「東海道四谷怪談」による。

⑤ 広末保「悪場所の発想」のうち「悪場所論おぼえがき」から。

⑥ 定本柳田国男集八巻「絵姿女房」から。

⑦ 五世尾上菊五郎「菊五郎自伝」。



## 写真が圧巻 '70年代のレコードカバーを観察して

池田 ただし 靖

### はじめに——

グラフィックデザインの生命の最たるものは、生鮮食品と似てその鮮度である。いかに我世を謳歌した作品でも数年で色褪せ、マンネリズムから新しいものと代わるのがその宿命。この小論をPART-2としたのは、'60年代のポップとシュールリアリズムの2色に彩られた、イラストレーション中心の潮流から、写真が圧巻の'70年代の現象へ、レコードカバーのデザインで観察したかったからである。

例示を米国と英国に限って、それで凡てを類推する危険がないとは言切れないが、レコード産業に於ける現状はその情報伝達の速効性と普遍性が全世界を網羅し、特に問題とするポップ、ロック、ヒュージョンの分野では、その2国で観察が十分可能な状況下にあると言える。

レコードが商品である以上、消費者の指向性がカバーデザインの前提条件となる。その指向性の変化を追うことがこの小論の別の観点ともなる。例えば、指向性に殆ど変化のないのがクラシック音楽、正に10年1日のルーティンワークの繰返し、だが10年単位となると世代の交替から僅かだが変化も生まれている。

余談扱いしたくないのが、このクラシックに新風を吹込んだ話——それも重鎮ドイツ・グラモフォン社のデザインにである。その逸材はホリガー・マチュー、手法は写真合成と言えるものだが、顔写真や楽器等を使う常套手段の逆をゆき、全く音楽に無関係な物事で表現するの

が特徴である。彼を'70年代的と包括するのは無理だが全く無関係なことと無視も出来ない。

因に最近の話題で、レコードカバーのアートディレクターが写真家へ転向……がある、ノーマン・シーフ（後述）とレイド・マイルズだが、後者は'50年代からのベテランで、初期のアンディ・ワーホルのイラストレーションを採用した作品も残している、が今はヒューマンタッチを演出できる写真家として有名である。

### '70年代とは——

レコードカバーのデザインの歴史は誕生後30年、政治経済、文化と呼応してきた。冷戦状態が続き文化の沈滞した'50年代、黒人・学生運動により世代間抗争を生み活気づいた'60年代、石油危機のスタグフレーションで停滞した'70年代——グラフィックデザインで言えば、厳しいモダニズムの支配した'50年代、自由奔放なカウンターカルチャーを図式化した'60年代、過去の遺産を食潰しただけの'70年代。

'70年代のレコードカバーは何故か写真ばかりが目立ちとかく話題も写真寄りに多かったのは、デザイン不毛の証左なのだろう。広告界の下世話にもイラスト流行の次は写真とか、その繰返しはネクタイの幅の変化同様とも、が現象を言得て妙である。

一方写真の世界でも、'70年代は画期的な話題が多かった。美術館で殊の外写真がクローズアップされ始めたこと。ニューヨーク近代美術館で《鏡と窓》展が開かれた



上の5点は  
リチャード・アドベン  
の写真

上の5点は  
ノーマン・シーフ  
の写真

上の5点は  
モーシェ・ブラカ  
の写真

上の5点は  
ヒッポクノシス  
の写真

こと(1978年)。スーザン・ソンドク著《写真論》が登場した。この3つは門外漢の私にも、センセーショナルな響きを伴って聞えていた。

前回の小論でも触れた、'60年代末のA & Mレコード社のC.T.I.シリーズで、ピート・ターナーの写真を起用したこと、それで企業イメージの樹立に成巧した事実こそ、'70年代的現象の走と言えよう。

この出来事に3者が関係し、各人の絶頂期と時代の趨勢が合致した、ここに大きな意味が存在する——イニシアルを付してC.T.I.を創立したクリード・テイラーは、レコード製作者として'50年代から活躍、趣味性と言える強い好みを活して、'70年代を象徴する音楽ヒュージョンを生み第一人者となった——ピート・ターナーは長い下積の末、当時カレンダー写真家として名を上げた。テイラーには'50年代から写真を提供しており、両者の成巧には2人3脚の感もある——カバーデザインを担当したサム・アンチュピットは、'60年代のグラフィックデザインの頂点に君臨した《プッシュピン・スタジオ》出身で当時日の出の勢いのイラストレーター、リチャード・ヘスと共同事業に乗出した際の仕事であった。

この3人の話は余談でなく、人間の資質や絶頂期が時代の高揚期と一致し、より以上の創造性が発揮された例と理解すべきである。たまたま時代に居合わせて大成巧し、居合わせないで不遇をかこつ——ビートルズからヒッポクノシス(後述)まで、その例には事欠かない。

ともあれレコードカバーの観察では、'70年代にデザインで時代に合致した例がなく、写真にそれがあった。その中から4つのプロトタイプが抽出できたのである。

### 肖像写真を極めたアベドン、可能性を求めるシーフ。ブラカも追う、遊びの境地にヒッポクノシスは到達——

4つのプロトタイプを生み出したのはリチャード・アベドン、ノーマン・シーフ、モーシェ・ブラカ、ヒッポクノシスである。

この4つは、商業写真を挟んでの写真とデザインの位置付けを示唆している。アベドンはファッション写真でも有名だが、肖像写真家としても商業写真の罫を越えた

存在である。シーフはアートディレクター出身であるため商業写真色も濃い、今はむしろアベドンに近い。ブラカこそ商業写真家の典型だが、デザインの視覚効果を演出するのが持味、それ故ヒッポクノシス寄りである。ヒッポクノシスは本来がデザイナーで、手法として写真を自在に駆使する作家集団。

因に巷間の評価では、アベドンは超エスタブリッシュド・パーソン。シーフとヒッポクノシスはエマージング・アーティストだがエスタブリッシュド間近。ブラカはフレッシュマンでエマージング進行中とされている。

アベドンはファッション写真界に君臨すること30余年今では肖像の写真でも巨匠の地位にある。高級服飾雑誌の仕事と有名人(エスタブリッシュド・パーソン)の肖像しか撮らず、トリミング無しを示すフィルム枠付きのフラットライトの白黒写真で有名だった。が最近は無名のロックミュージシャン等も対象とし、肖像写真を極める感がある。《ポートレートでも人間を撮ることを意識して避ける》と言われ、この点が酷似するシーフとの決定的差なのであろう。

シーフは、'60年代末医者捨てて南阿から米国へ渡り、レコード会社のアートディレクターを経て写真家となった人物である。ヒッポクノシスと同時期に時代と共に登場した、レコードカバーを創るために生れた人間とも言える。彼が提唱する《フォトグラフィック・セッション》は、ミュージシャンの内部に可能な限り飛込んで撮影することらしい。私の印象では、現在の写真の仕事も以前のデザインの仕事も、同等の高レベルを維持しているようだ。

ブラカは商業写真家らしく、旨い演出によって斬新な視覚的訴求を、人物=情景写真で探求している。確かにその演出過乗さ故に何時も大成巧とは言難いが、良い出来の場合は極上のレベルに達しているようだ。この点はヒッポクノシスがライバル視する処でもある。

最後のヒッポクノシスは、デザイナー3人組集団の名(催眠術の意)で、英国で発売されるロックのレコードで目星いものは全部手掛けている存在である。素人の集りでレコードカバーのデザインを始めて10数年、その成巧の秘密は、多作でワンパターンの頻発にも拘わらず、

専門家が思付かない類の発想と処理にある。《日常性の中の非日常性》と言う、ポップとシュールリアリズムのない交ぜ感覚を写真モンタージュで表現、一種の奇妙なまたは異様な雰囲気を出す。新鮮な印象が長続きするのは、資質の等しい3人組の分担的チームワーク性に原因があるらしい。'60年代末に発芽し、写真の高揚期'70年代に開花した、時代の交代期に居合わせ持てる以上の力を発揮した典型例である。その意味では'80年代のヒッポクノシスの行方は、予見の好材料となろう。

### おわりに——

今写真の世界で問題となっているのは、ポスト・モダニズムであるらしい。このモダニズムに関することは、グラフィックデザインでも様相は異なるが、前提条件となる難題だし、もう一方の隣接する領域の美術でも何10年来の命題である。

第2次世界大戦後に生れた、新しいモダン・フォトグラフィーは、'50年代に最盛期を迎え、'70年代の《鏡と窓》展がその究極とも終焉を告げる事件とも言われている。その間モダニズムという伝家の宝刀で、可能な限り撫斬り整理し尽された凡ての要素が、今再び復権しつつあるらしい——最も嫌われるはずの装飾性や物語性までもが。今一番マスメディアで隆盛を極めているのがそれであろうが、ポスト・モダンと言うべきか或いはプレ・モダンと呼ぶべきか、門外漢には定かではないが。

ただ私には——雑誌や広告の頁に使われ続けてきた束の間の美、喜怒哀楽の表情、叙情的風景等の写真が、レンズ、シャッター、化学処理等を駆使したコンセプチュアルな写真に比べ、問題視されなかった事情に変化が生じたこと——が興味深いのである。

レコードカバーのデザインを観察しても、'50年代の厳し過ぎたモダニズムの反動として、籬を外して解放感を満喫した'60年代、外れたままで終わった'70年代と言える。となれば、籬を締直すのに'80年代は、或いは再びモダニズムの槌が我々には必要となるだろう。'70年代の写真の意味はその警鐘と捉えるべきではなかろうか。

(6/1/80)

## まず、国際空港の案内標示の シンボル統一化をめざす。

国際グラフィックデザイン組織評議会 (ICOGRA) 内の教育実行委員会 (EWG/本部・加・アルバータ美術大) の、日本での連絡会員として、国際標準化機構 (ISO/本部・ウィーン) の依頼により、その技術部会 145 (TC145) の作業である、30数種の公共情報のグラフィックシンボルづくりに参加——その現況報告。

EWG 連絡会員 池田 <sup>ただし</sup> 貞  
補佐 藪 亨

**1977年12月** 幸か不幸か、始めからある種の出合いが存在し、常に英語に悩まされるのが何か象徴的に……カナダのアルバータ美術大のフラスカーラ氏よりの勧誘の手紙が私に回ってきた。内容がグラフィックデザインに関する英文だったので、原書講読担当の私が訳す役を仰せ付かった。大事<sup>おおごと</sup>だったので仲間を誘ってみたが、英語を介するうえに奉仕の難事業と思われたので、成行き上私が引受けるはめになった。今となっては、大勉強にはなるが、ライフワークにもなり兼ねない一大事である。因に、アルバータ美術大と我校は以前版画展を交換しており、その際来日の教授の助言が勧誘の手紙となったこと、加えて日宣美解体後は日本に接触機関がなく、EWGが伝を求めていたことも後に知った。

**1978年1月～6月** 最初の仕事は、国際空港で使う33種のシンボルを、世界中の美術大学のデザイン学生に試作させることで、日本からも一点でも多くとの依頼だった。休暇中の学生を動員する困難さと、英文による詳細な製作上の規約を守らせる苦労が重なり、難産だったが33種×4変種の計132点を送った。奉仕してくれた学生と学校会計の写真複写代等、大学での研究活動でない

出来ないことと痛感、またそのあり方の一つを初体験したわけで、両者には感謝の意を表わしたい。

**1978年8月** この話を含む会議がシカゴで開かれたので (ICOGRA CHICAGO SESSION '78)、前述のフラスカーラ氏に会うべく出かけた。事が事なので正式の通訳が必要と考え、ミネアポリス美術大のアカガワ氏に無理を頼んだ。日本の連絡会員の役を、上司ヤンキン氏同席の下で仰せ付かった。議場は世界中のデザイン関係著名人で満員、その一人我校の客員教授ブロックマン氏とは旧交を暖めた。

また因に、姉妹校ミネアポリス美術大のアカガワ氏とは、以前 UICA 交換留学生の件で旧知の仲で、その後我校からの留学生がグラフィックから生れ、氏の尽力により成功第一号となっている。

**1978年11月** EWG 本部のフラスカーラ氏の下に集った世界中の学生の作品は、13カ国・20の大学・147名の学生、1種類につき20～40変種・計2000点の成果だった。集計されてウィーンの ISO 本部 (ÖSTERREICH-ISCHE SNORMUNGSINSTITUT) を通じて、英国ア

各国の学生の作品の一部（公共情報33種の1つ《非常出口》のシンボル化）4段目の左から2つ目より5つ目までが日本担当  
 （備考）この非常出口は消防庁が別途に、当時公募を行っていた。



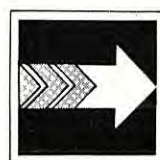
04 01 01



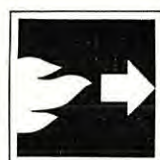
04 01 02



04 05 01



04 05 02



04 05 02/2



04 05 03



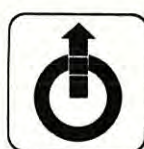
04 05 04



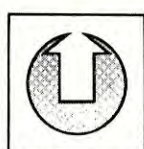
04 05 05



04 05 06



04 05 07



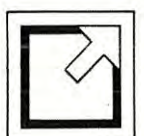
04 05 08



04 05 09



04 05 10



04 05 11



04 05 12



04 05 13



04 05 14



04 06 03



04 07 04



04 08 01



04 08 03



04 08 04



04 08 26



04 12 11



04 13 01



04 14 01



04 15 02



04 16 01



04 16 02



04 16 03



04 17 01



04 18 01



04 18 02



04 18 03



04 18 04



04 18 05



04 19 01



04 20 02

アストン大の応用心理学研究所・イースタバイ教授の下へ送られ、その指揮により世界各地での、《適性評価面接調査》のフィールドワーク資料に供すべく、インプット作業に回された。

**1979年1月** ISO より《公共情報テストプログラム1979/80》のテーマで、日本での適性評価面接調査のフィールドワーク作業を、技術部会145の仕事として依頼された。

**1979年4月** ISO の依頼に対し承諾の文書を交した。以後作業の指令はアストン大より発せられることとなった。世界各国の参画方法には2通りあり、貢献国の名で資金援助と作業の両面を行う法と、参加国の名で作業のみ行う法で——日本は参加国となった。この件に関して、外国語を介して契約を行う恐しさを身をもって知らされた。

作業の概要は、アストン大でインプットされた調査票を条件として30歳以下と50歳以上の人々に個別面接し、応答を集計することで、作業量は70 MAN-DAY（一人なら70日分・70人なら一日分）。但し英語圏でない日本は調査結果を翻訳する難事業が加算されるわけである。

またまた因に、同じ頃スペインの ADGFAD という ICOGRADA の一組織のアントニ・セレス氏より連絡があり、《バルセロナのグラフィックデザイン時代》展に、デザインの学校の題でドキュメントと展示品を寄せて欲しいの依頼があり、我校のドキュメントを私が、展示品は同僚藤田頼伯氏の京都絵地図を送った。今回の同作業をスペインで行う人物で、知り得たこと同慶の至りと思う。

今後、この難事業に補佐役が加わった。藪亨氏、悩みの英語に百方の身方を得た思いである。

**1979年10月** アストン大よりインプット作業中に品不足が判明、学生作品の追加要請があった。たまたま事後、授業として同条件で製作させたものがあり約50点を送った。

**1979年12月** カナダよりマニトバ美術大のドーレ氏が来校、特別講演会を開いた。演題がずばり直接の命題《国際公共情報シンボル》で、渦中の学生ともども拝聴、難解ではあったが、この方面一途のオーソリティに接し目のさめる思いであった。講演後の会食の席でもその話ばかりで、同席の藤田氏の話では、帰路京都までも別れる間際までやはりその話のみだったとか……。

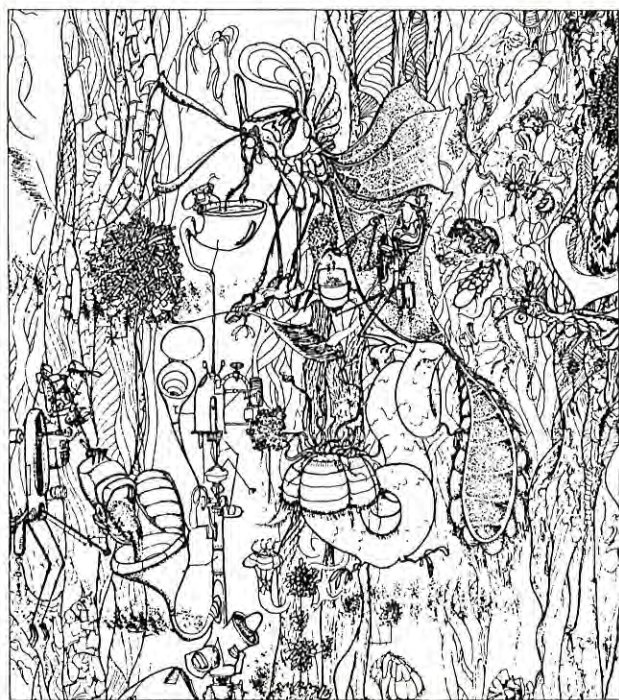
再び因に、ドーレ氏は国際交流基金の招待で来日されたのだが、同郷のフラスカーラ氏より我校の情報を得ての訪問と知った。また一人仲間を知り得たわけで、知った人々皆同世代で同じく助教授、話が早いわけであった。

**1979年12月～1980年10月** 世界中の学生より作品を集め、アストンでインプットされた旅行に関するシンボル36種を、3変種と2年齢層に各々100点ずつ（ $36 \times 3 \times 2 \times 100$ ）計21,600の調査票は、文化と地理別による世界の8拠点で、各々同時に適性評価フィールドワークが行われた。我々は63人の学生で630人に面接、計21,600点の応答票を数人のプロが英訳、3人のスタッフで216枚の集計用紙に再編集した——実働3カ月、各位には多謝。今回この報告は、英国へ返送した時点で終了とする。

《備考》国際グラフィックデザイン組織評議会とは——1963年誕生。デザイン教育に関する、またはグラフィックデザインの基準提議を行う機関。およびグラフィックの専門家団体に、開かれている国際評議会。現在20カ国に28組織、19カ国に連絡会員あり。それはユネスコと欧州評議会の相談役と、国際標準化機構下の各種技術部会の任命を兼ねている。

# 「動くまで」 アニメーション小論

佐々木 侃 司  
吉 川 幸 夫



〔図1〕吉川幸夫作、アニメーション「博士の散歩」にプランされた背景の森のシーン。

## 1. 動きを期待する眼

まず、絵を見る眼とは何であるか、から考えて行きたい。絵画芸術としてとらえる眼が昔からあることは誰でもが承知していることだが、それ以外にもっと違ったものを期待して見て来なかっただろうか。漢字が絵文字から始っていると言われていたが、これが速く古いエジプトにしろインカにしろ、絵でつないだ「文字」が存在していたことは、絵を描く、そして見せると言う大切な行為があったと言うことになりはしないだろうか。

絵の芸術性云々よりも、非常に重要な情報手段としての道具から始っていると考えるのは間違いだろうか。エジプトの壁画は偉大なファラオの偉業を讃える壁画になっているうえ、絵物語でもあるわけである。歴史が進むと、絵師に対する要求がだんだんと緻密になって行くことから伺えるように、また絵全般が歴史と共に動的になって来ていることから、どうも絵を見るということはコミュニケーション機能としての期待があったように思われるのである。そしてこのコミュニケーションとしての機能がより高く求められることによって、絵画そのものが質的に高まり、芸術としての座までにあがったのであろう。

そして絵が動的表現を高めて来ていることは、それを見る者がその画面の中に動きの空間を期待し、また画家





写真1

の方もそれに気付いていてそう言う表現に走って行ったに違いない。

紀元前7世紀、アッシリアの王、アッシュールバニパルは征服者の王としてその宮殿壁面に、自己の偉大な業績、戦記をレリーフではあるが実に見事な壁画として残している。

その戦闘場面、傷ついたライオンの姿などは、実に動的な表現として残されているのである。当然、芸術性としても非常に価値の高いものであるが、実にその動的なモチーフ、表現は歴史の空間を超えて現代芸術を圧倒する程にリアリティに富んでいる。このように画面の中で「物」が動く期待はどうか現代の映像人間よりはもっと激しい欲求であったかも知れないのだ。それはこの世界の一地域にとどまらず、どの地域でもこの動的モチーフが絵師たちによって追求されているのである。

例えば日本の場合を見ると、北斎・広重による東海道五十三次の絵がある。東海道「旅」の画集であるから風景画集として鑑賞に値するものであるが、大変面白いことに、ほとんどの絵はその土地土地の風景が描かれているにもかかわらず、その土地の風景が傍役としてしか描かれていないのである。すべて画面に登場する人馬の動きが主役で、どの絵を見てもみな動いていると言ってもいいのである。

写真(1)のように、石薬師の絵では、非常に単純な線で描かれているが、編笠から馬に負わせた荷まで雪が積



写真2

もり、更に雪が降り続けていると言う静かな画面である。

馬の歩き、雪の中の旅人の重そうな足どりの姿はまさに微妙にして止まらずの動きのデッサンであることが判る。左側の人物の蓑の先のデッサンはいくらかの風の動きを感じさせている。そして画面いっぱいの降雪はしんと静なる音までも聞かせている。少し時間をかけて眺めていると、雪がゆっくり舞い降りて来るように動きを感じるし、人馬の後姿がやがて画面から消えそうな感じで、どうもこの見え方は映像的ではなかるうか。

もうひとつ賑やかなのを見よう。写真(2)は、御油、旅人留女である。留女がいやがる客を無理矢理力づくで引っ張り込まんとしている図である。留女は客がいやがるように肥満した醜女に仕立てられている。背後の関係ない旅人の歩きのデッサンはまことに淡々として、夕暮の静けさに近寄ってそして消えて行くようである。よく見ると、いやがってる客はほんとに逃げようとはしていないようである。腰から下のデッサンは足の動きを小さくしているのである。こうして見て行くと、この東海道五十三次の1枚1枚は当時の庶民の日常の動きがいっばいに満ちているのである。1枚1枚は庶民のドラマが短編としてアニメートされているとしか思えないくらいである。

もういっぺん旅人留女の図に目を返して見ると、当時の人達はこれを見てどう思ったろうか。おそらく、この

画面の動きとその結果を自分のイメージでドラマ化したのではなかろうか。そしてこの東海道五十三次に限って見ると、観賞者がこの画面からそのイメージを、極く小さいことか知らぬが、ドラマ化できる要素がこの五十三次の絵にあるのである。

動きを決めた後の人馬のデッサンは無く、ほとんど動きのプロセスがデッサンされているのである。やがて漫画が庶民たちに受け入れられるようになるのもみな、この「絵」の動きを大いに期待していた結果とも言えるのである。こうして見ると、長い歴史の中で映画の発明はおそすぎたと言う不思議な感もするのである。

## 2. 映画が造った時間空間

動きを期待して来た眼から、今度はその望のかなえられた映画について考えを進めよう。

小説を読む場合、人によっては2日間で読みあげる人とか、電車の中で1週間で読む人と、多様な読み方がある。挿絵をじっくり楽しみその小説のイメージを拡げる人もあれば、中には退屈な文はすっ飛ばして先を急ぐ人もある。これは各人が小説のドラマをそれぞれ勝手に自分のイメージで増幅したり、あるいはカットしたり……と言うことはそれぞれの自分の持ち時間の中でのイメージをドラマ化しているためではなかろうか。そしてそのイメージのドラマ化についてはみな、時間を感じてないと言うか時間を経験していないと言えよう。

しかし映画には時間があった。映画館と言う一方的に決められた場所、そしてこれまた一方的に決められた上映時間、観客にとってはスクリーンから出て来るイメージについて反芻する暇もない。それに加えてスクリーンから飛び出すドラマは、視覚的にも聴覚的にもあまりにも直接的であるから映画時代の初期には、これに戸惑った人達が少からず居たと思われるのである。

そして、このスクリーン上の生々しいドラマは人々に全く新種の概念を植えつけたのである。それは臨場感と言う感覚である。主人公が追われる。追手がぐんぐん近づいて来る。

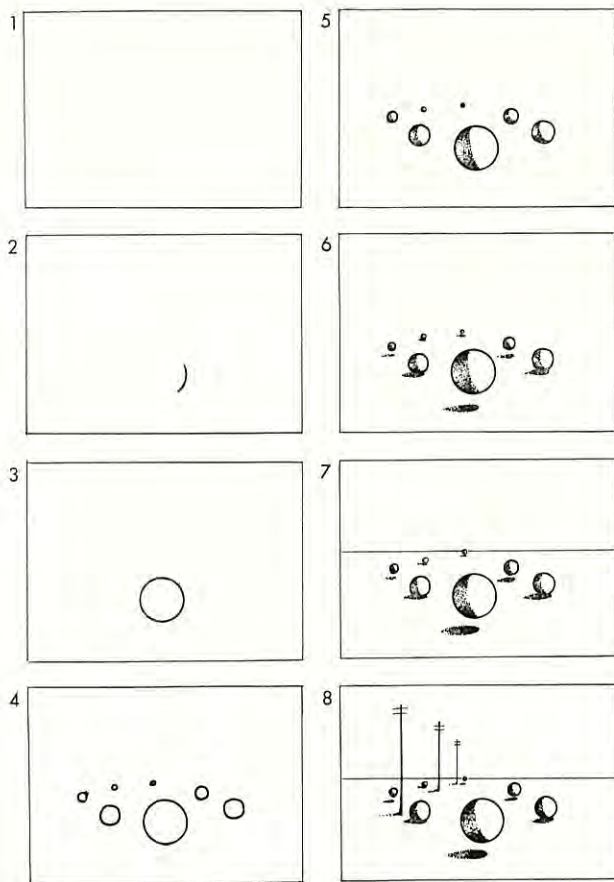
観客は単に見ていると言う感覚ではなく、自分も主人公の立場になって画面の転換を願うのである。新聞雑誌

の活字、写真でしか知らなかったニューヨークの街を、映画館で臨場感よく観ると言うよりは体験すると言う、体験空間の感覚にも入って行くわけである。そして映画が創ったもうひとつの新しい概念は時間空間の合成である。事象の流れを分断して再合成する映画ドラマが次々と現れて来るのである。1～2時間の上映時空間の中で1世紀間のストーリーが手際よく伝達されるから、映画館から出て来る観客は一举に老け込んで帰って行くわけである。

そして、活動写真のフィルム1コマ1コマに絵を入れたらと考える人が出て来ても不思議ではない。これがアニメーション映画の始まりであるが、当初これに手をつけ始めた人達には漫画制作者が多かったのも不思議ではない。漫画家こそ、「動きの絵」をコマ割りで連日書いて来たからである。アニメーションのことを漫画映画と言っていたのもこのせいであろう。しかしこの漫画映画を制作すると言うことはどれくらいことになるのである。

## 3. アニメーションの構造

誰でも知っているように、映画は被写体の動きを10秒間撮影して後、そのフィルムを映写機に移して再現すると、やはり被写体の動きは10秒間の動きをしてスクリーンに再現される。ところでアニメーションの場合の被写体は最初は無であるから、いちいちこれは造り出して行く他に方法はないのである。しかも、これを絵の場合としてみると、1枚1枚の動きの無い絵を1枚1枚撮ってつなぎ、そして映写機で廻して初めてアニメーションが成り立つわけである。動きを造ると言う作業がカメラの前に必要なのである。そして何よりも描く前の動きをどう捕らえ、分解分析するかが極めて作画上重要な表現要素となるのである。まず1秒間の動きはフィルムでは何枚の絵が必要であるかによって来る。35ミリのフィルムでは1秒について24コマの絵で1秒の動きになる。動きを24枚の絵で表現するわけである。しかし、それぞれの動きをすべて24/1の動きに分解して描けばいいと言うものでもない。動きの性質またその動きの表現目的によって1/24が1/12にした方が効果的である場合もあるし、このコマ割りの配分によってさまざまな動きが創り出され

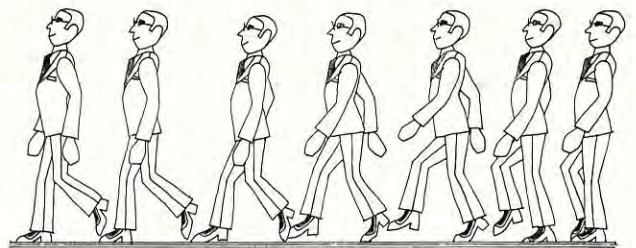


〔図3〕

ると言うことになる。

そして1コマ1コマのフィルムに乗せる「絵」のほとんどは動きのプロセスを描いて行くことになる。したがってこの動きのプロセスをどう把握するかによって、そのアニメーションの価値あるいは運命が左右されるのである。その動きのプロセスをどう把握するかの前に図(3)を見て、アニメーションの視覚的な構造を簡単ではあるがつかんでみよう。

フレームの中は空白である(1)点が現われ円形に動き出す。(2)そして円となる(3)。これでフレームの中は個としての円と、線によって区切られた背景との関係で個の存在がはっきりする。そしてその円の周囲に大小さまざまな円が現われる。(4)ここでは余白の背景と円達との関係は平面上の関係だが、すべての円に影をつけると(5)それは球体となり、フレームの中で前へ現われ、3次元的空间となる。そして球体達の下に影がつくと(6)球体が宙に



〔図4〕胸を張り、あごを引きさっそうとした足どり足がよく伸び切って軽やかなイメージを引き出している。

浮き、3次元空間がよりはっきりする。球体がぐるぐると回り出す。フレームの中は動きで生命感に満ちて来る。次に、背景の余白に、水平に線が走って背景は上下2つに割れる(7)背景は空と地の位置、大小の差がはっきりして来る。大地の上に浮いて廻り動いている球体の動きは、それが無機的物体の動きとして意外性を帯びて来る。次に球体の中から線が垂直にあがり出し電柱となる。(8)これで球体間の距離感が明確になって来る。それでも球体は動きを止めない。不思議な臨場感を見る者は経験する。

これは絵の「動き」を創り合成して、実写では得られにくい時間空間を造り出しているアニメーションならではの独特な感覚世界なのである。動きの把握が急がれる。

#### 4. 動きを捕える針金人形

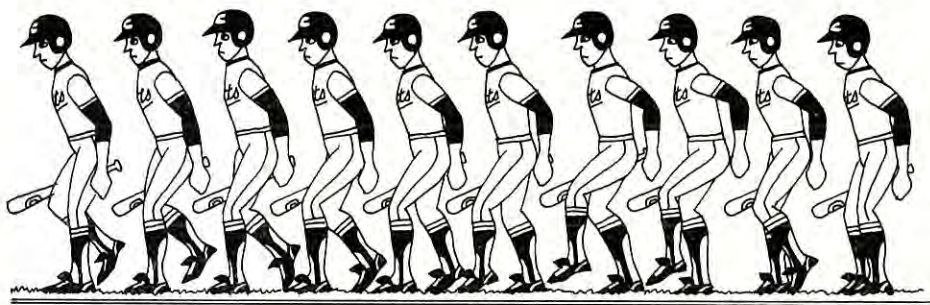
そこで「動」の把握と言う難事業にどう対処するか。それにはまず、日常の観察が一番の出発点と言えるだろう。観察即取材活動と言ってもいい。

例えば日常の動きとして、我々の「歩く」と言う動きを注意してみよう。一見してこの平凡な歩きが実にさまざまな要因によって、その見え方がそしてその実際の動きがみな異なるのである。

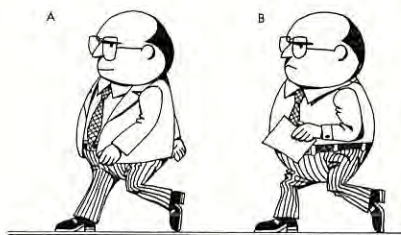
図(4)は健康で、規則正しい生活をモットーとしている若いサラリーマンがさっそうと出勤する足どりを分解してみたものである。

胸を張って、視線は動かさず自信ありげな姿の絵になっている。

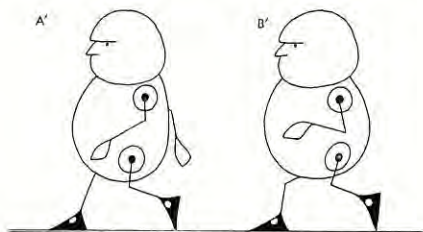
図(5)はツアーアウト・フルベース、相手投手は降板した。2番手の投手がウォーミングアップを始めている。



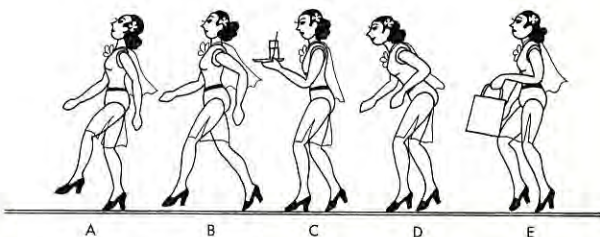
〔図5〕おずおずした姿勢で、歩巾も狭く足の上下運動も小さい。下を向いてる視線がやがて上眼使いとなる。



〔図6-1〕ほぼ同じような歩きの姿だが、Aの方は堂々と自信あり気で正確な足どりと、その速度感も安定している。Bの方はイメージとして、何か忙しい気で小走りに近い歩き方のように感じられる。



〔図6-2〕そして上図をシンプルな線運動の絵として図形化するとAと同じA'は重心が後の方にやや低く落としているのが判る。これが堂々と安定した歩きの姿の要因である。Bと同じB'はや前傾で、重心がやや高く前へ動かしいる。前の軸足は伸び切らずに後足は前へと運ばれる。小走りに近い歩きの要因である。

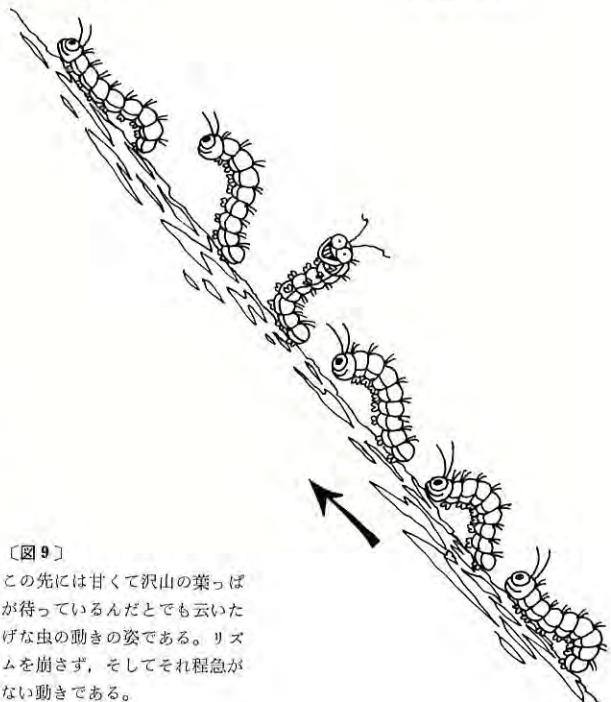


〔図7〕歩きの姿にはその形の差でその歩きの意味がそれぞれに異って見える。

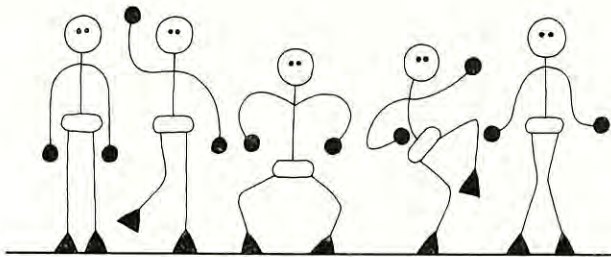
- A—行進曲に合せての行進をイメージさせている。腰が少し落ちて顔がやや上向きである。
- B—先を急ぎながらも若々しい健康な歩きである。
- C—ジュースを慎重に運ぶ足どりで、やや前傾して視線はジュースに向けられている。こう云う場合は足元の視界が不安定になるため、歩巾が相当狭くなる。
- D—ショーウィンドウをせかせか覗く歩きの姿で爪先きを立て歩巾は狭く不安定になる。
- E—さあ次の買い物へと急ぎ始める姿勢である。上体は伸びやや前傾でストライドが広がる。



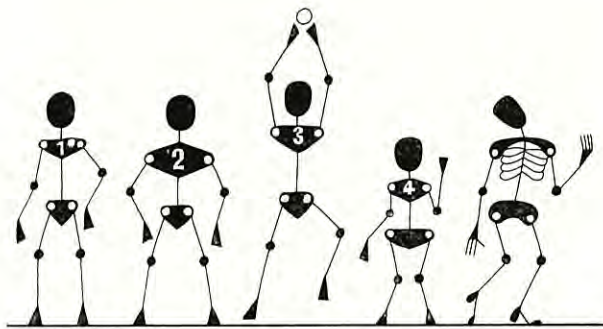
〔図8〕鶏に食われては大変と、この虫の動きはオーバーにそして速くなる。



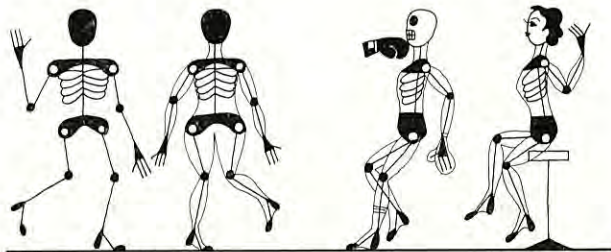
〔図9〕この先には甘くて沢山の葉っぱが待っているんだとでも云いたげな虫の動きの姿である。リズムを崩さず、そしてそれ程急がない動きである。



〔図10〕針金人形、即ち線画による表現で、この線の動きによってさまざまな運動の姿を表現することが可能になる。



〔図11〕頭部、肩、腰、関節の各パーツをいろいろなデザインして組み立てると、より現実的な動きの表現が可能になり、またキャラクター合成が容易になる。そして(4)の右側で更に骨格人形へと進化して行く。



〔図12〕

恐ろしいスピードの持ち主だ。突然この男は代打者に指名された。

彼は当惑した。全く自信がない。この場面でヒットが出なければ明日からまた、ベンチ入りできなくなる。そんな彼が今、バッターボックスへ向っている。その「歩き」を分解した絵である。目が下に向いて上体も前かがみで歩幅も狭い。恐い予感がするではないか。

まだ他にもある。

- 青信号になるのがいつかいつかと待っている男が、青になった途端、最初に飛び出す脚の形。
- お小使いもらって、好きな物を買に行く嬉しそうな

男の子の足どり。

例をあげればまだまだきりが無いが、このようにあらゆる動きを捕えて行くと、どれひとつとして同じ動きにぶつつからないと言ってもよさそうなのである。図(6・7)をよく見ていただきたい。

それぞれの動きは、その物(人)が持っている意志・環境との関係が常に関わっている結果の動きと言えるからである。

図(8)のように、路上に落ち敵を知った虫のはいずり回る動きと、図(9)のように木の枝を安心感に満ちてはい上って行く虫の動き、同じタイプの虫であってもその動きはかなり異って来るものである。

このようにそれぞれの動きを取材分解して行くと、アニメーションの動きの表現は実に無数の要因に満ちていることがお判りと思うのである。

さて、動きのさまざまな要因をとらえても最終的には、自分の手でとらえて動きの素材在庫を増さなければ我々にとっては意味のないことである。

動きの分解を動きのスケッチとしてとらえるにはシンプルな形、針金人形によるスケッチが最初の段階としては最適と思われる。いろいろ描いたうでのチェックも容易であるからだ。動きの分解表現では、線画が一番判断しやすい機能を持っているからである。

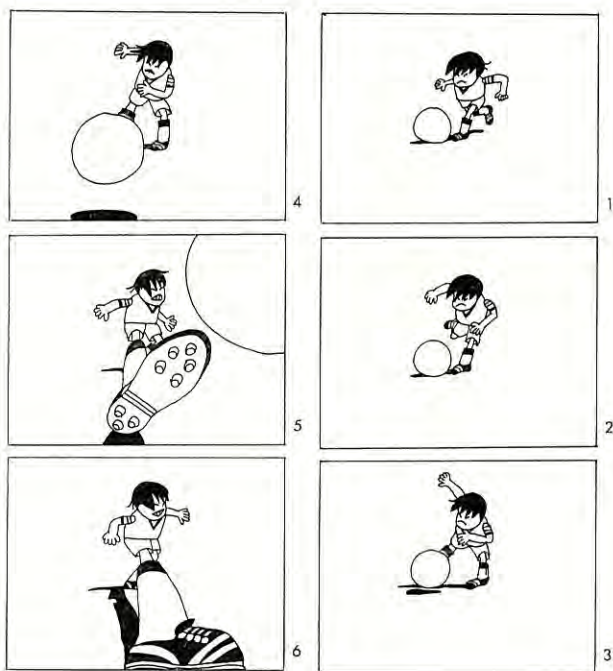
図(10)を参照、そして図(11)を見ても判るように、針金人形の線を骨とみなして再構成して行くと、動きの分析が更に現実的な物となって来る。骨に当たるパーツをそれぞれジョイントして組み立て動かすことによって、動きの性格が容易にとらえられるだろう。

そして、図(12)のように針金人形が骨人形となって骨格人形へと進むと、肉づけされた動きが絵として生きて来るわけである。

## 5. 動きを創る

針金人形から始って、我々は動きのスケッチ素材在庫を増して行けるが、スケッチはやはりスケッチで、アニメーション独特の世界がそれだけで造れるとは限らない。

アニメーションのフレームの中では、主人公即キャラ



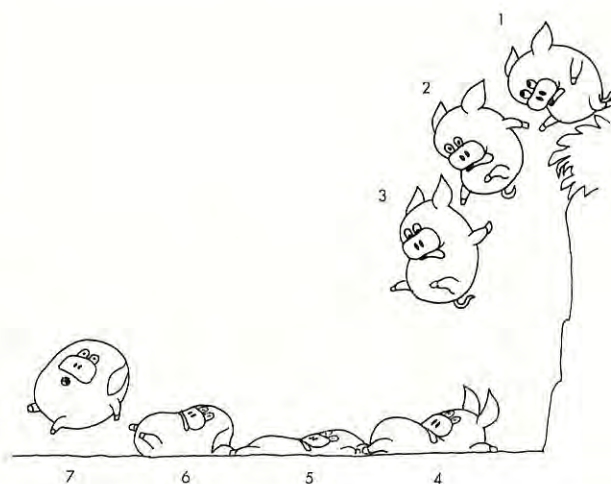
〔図13〕

クターは常に不死身であると言ってもいいくらい、動きに動いて生き抜くものなのである。

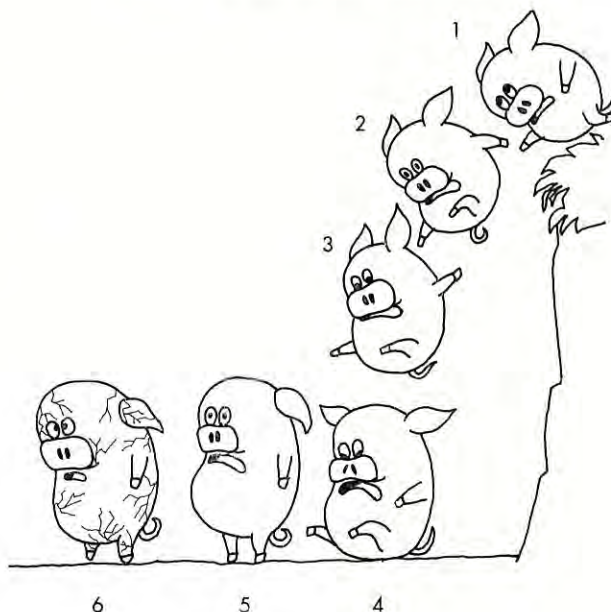
アニメーションのドラマに生きるキャラクター達は、時には非現実的な動きをもって、それがフレームの中では日常的な動きとして生き抜いていると考えられるわけである。

アニメーションを評する場合、表現面ではよくキャラクターデザインについて云々されることの方が多いようであるが、実際のところは、すぐれた作品にはキャラクターのすぐれた部分もさることながら、キャラクターの動きそのものの創造性によることが実は多いのである。単純に言えば動きの誇張表現と考えられるがそれは動きの創造の一部分と言ってもよいものである。

図(13)を見よう。単純なボールを蹴る動きの表現である。①ではちびっ子選手がボールをドリブルでキープしている。表情を見ると闘志満々で大きなボールに向っているが、見る側にとっては少からず期待を寄せさす絵になっている。②③で小さな足が蹴りに入っている。動きの絵としては当たり前であろう。④ではボールがこちらに移動して来ているのが判る。蹴った後の瞬間である。⑤ではボールが我々の視界の右上方へ飛び越しかけてい

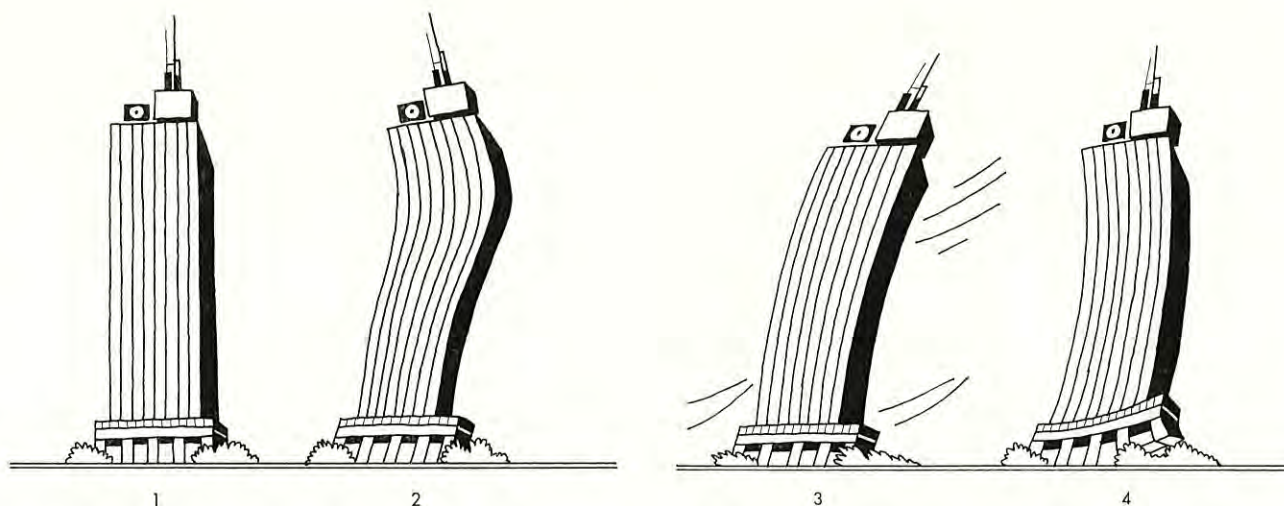


〔図14-A〕 動きを強調するためにアニメーションはディストーション(歪み)と云う表現を使う。Aのように豚が落下する。この時4, 5, 6のように極端につぶれた形に描き, 6, 7のように, また元の姿に戻して行く。この極端につぶした形にすることをスカッシュとも云う。これによって落下運動が現実的に見え, また豚の体のやわらかさが生々しく, 現実の豚のように見えて来る。



〔図14-B〕 A図と同じく豚が落下して行く。しかし, 4, 5ではあまり形が変化していない。こんな時我々の目に映る豚は非常に固い物質に見えるものだ。そして6のように割れて行く過程を期待させる。

るところが, こちらから遠い筈の選手のサッカーシューズが何と我々のすぐ目の前に伸びて来ている。現実にはあり得ないことである。しかしこれが実際にフレームの中で動くとき, 強力な蹴りを感じると同時にボールの速さが予想以上のものであると言うのが感覚的に伝わって来るのである。そして⑥ではボールはフレームから消え



〔図15〕

ているが、蹴った足が目の前で力強く踏まえられており、⑤の時と同じく足は伸びたままである。オーバーな表現と言えよう。しかしこれも動きとしては、足の蹴りのフィニッシュの力強さをより感じさせ、選手の顔に出ている歯を出した表情は、どうやらボールを完全にゴールさせたと言う感じに導いているわけである。キャラクターをデフォルメして、現実には無い空間を創ることによってゴールの動きが強調されている。図(14A B)も見えていただきたい。

このようなキャラクターを含めての動きの創造によってアニメーションは生きて行く。

## 6. キャラクターを造る

アニメーションでのキャラクターと言うのは、フレームの中で動く物がすべてキャラクターと言っても差し支えないだろう。背景の場合でも前面のキャラクターを助ける動きを見せることもあるが、一応ここでは背景を切り離して、前面の動く「物」について話をすすめて行きたい。

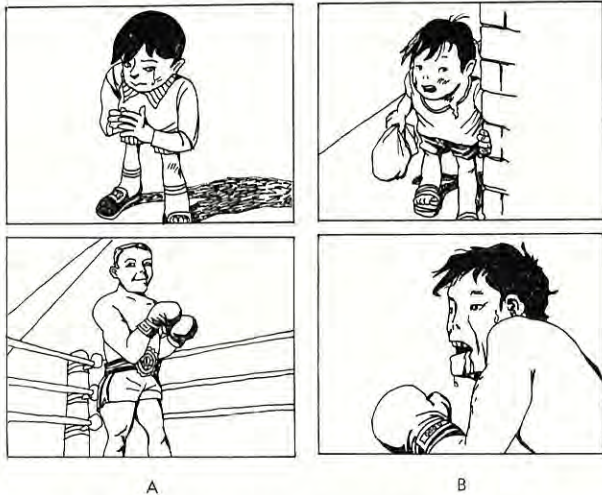
すでに日常のTV・映画などで、我々は毎日のようにアニメーションのキャラクターを十分すぎる程に見て来ている。漫画的な表現が実に多いのであるが、ほとんどは人物動物がキャラクターとして現れて来ている。そしてそのキャラクターのデザインが、そのアニメーション

フィルムの性格を半ば以上に決めつけていることはご存知の通りである。

切々と寂しく悲しいストーリーのキャラクターはデザインとしても、あまり誇張された形態をとりたがらず、その余韻を残そうと言う形態をとりたがるものである。ポパイとオリーブのあのキャラクターデザインでは、詩的な動きの空間を創り出すことは至難の技と言っていいだろう。音によって詩的な動きの空間を助けることはできても、それはストーリーの山と山のつながりにしかならないと思われる。やはり、ポパイとオリーブのキャラクターデザインは結局、ドタバタ劇で終わらざるを得ない運命にあるわけである。

人物動物を除いても、さまざまなものがキャラクターとして選ばれて来ているが、中には動きに適していないものが相当数あるように思いがちであろう。しかしそれを動かして思ってもみなかった動きの空間を生むことがしばしばあるものである。ある高層ビルはカメラによって動的にとらえることは、アングルの動きによって、さまざまに表現し得るがこの高層ビルは決して画面の中では歩き出さない。しかしアニメーションの暴力はこの高層ビルに歩くことを命じてしまう。

図(15)を見よう。新築のこの高層ビルはビルらしく直立不動である。新しい入居者が続々と入った後、このビルは生れて始めての心のたかまりを感じる。誇りに満ち



〔図16〕 ●Aの場合：弱々しいこの少年の表情に小さな闘志を秘めさせる。そしてリング上の輝かしい姿にイメージを与えて行く。  
●Bの場合：弱々しきに加えて家庭の貧しさを象徴させる。そして闘い続ける青年のひたむきなイメージを強調させる。

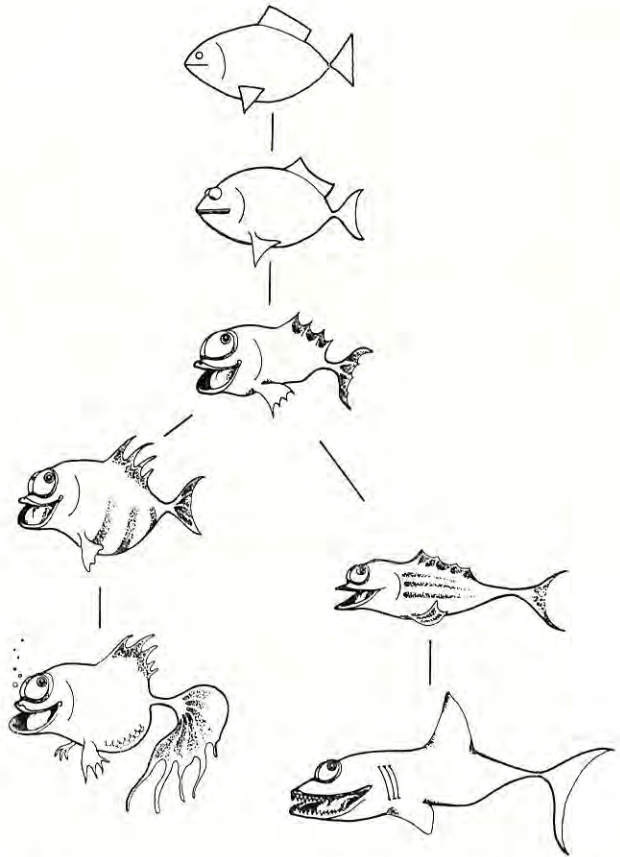
て図の③のように胸を張りそして身ふるいする。やがてすさまじい風が襲って来る。図の③のようにビルは風に向かって傾斜し、いかにも若々しく力強い姿のポーズをとる。そして勇ましく歩き出すのだ。図④わずかな時間ではあるが、この高層ビルの動きは見る側にとってはひとつも不自然とは思えないものである。むしろ動くことのないこの高層ビルが、突如として、人の心を持ち、風に向かって歩き出すと言う途方もない画に対して、拍手を送りたくなろうと言うものである。

アニメーションは貧欲に一切をキャラクターとして動かしてしまうのである。

## 7. キャラクターによって生 きるアニメーション空間

あるストーリーをアニメーションとして表現する場合、キャラクターのデザイン決定が非常にウェイトの高いものであることは言うまでもないが、まずこの場合最初に手がけねばならないことは、何と言ってもこのストーリーの目的が何であるかを知ることであろう。

例えば弱々しかった少年がやがてたくましい青年へと成長して、ついにリングの王者となるストーリーの場合、ひとつとして④、この少年が最後の栄冠を勝ちとるまでの苦難の路を描いて、多くの人たちに生き抜く勇気



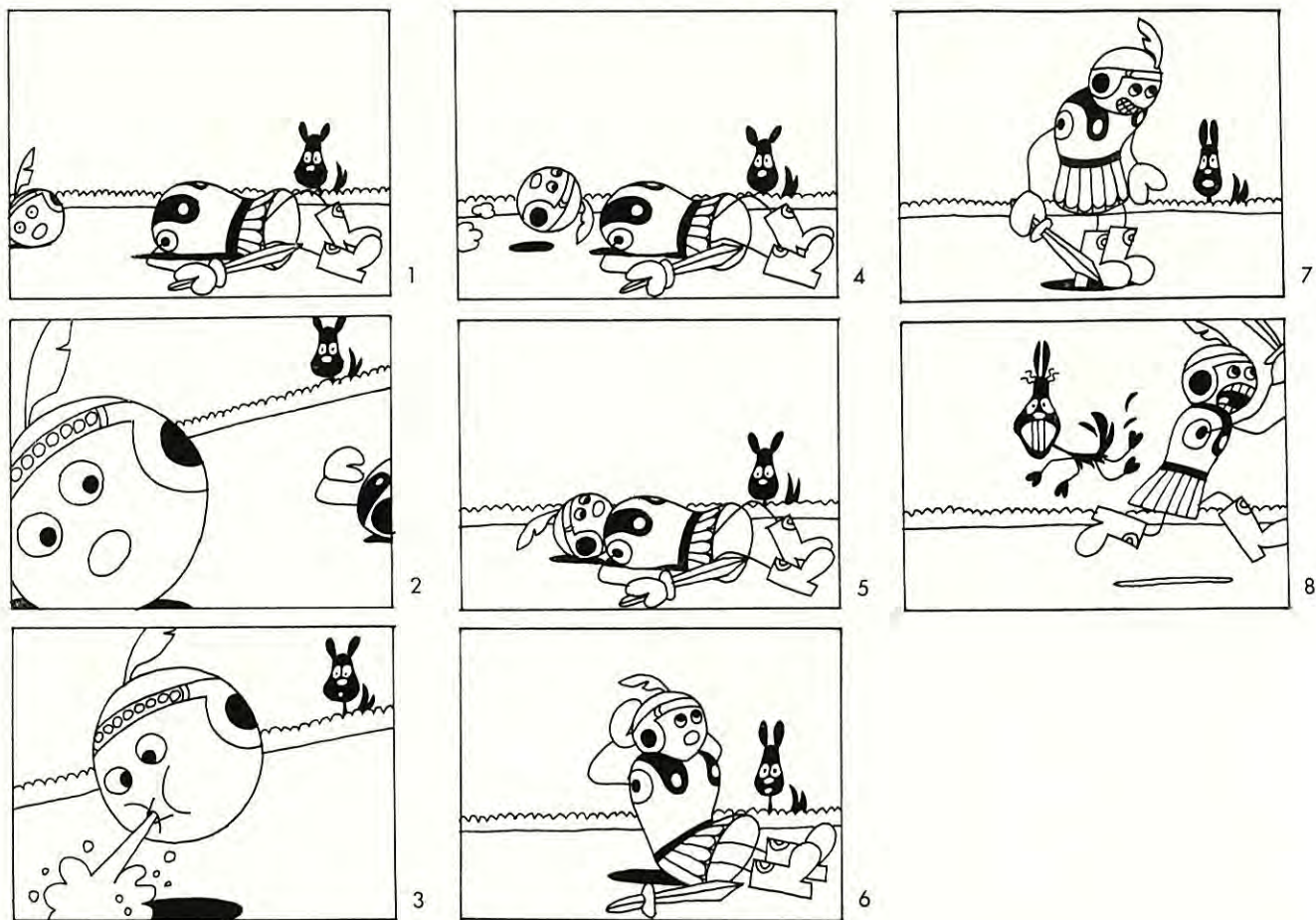
〔図18〕 このようにアニメーションでは数秒のうちにキャラクターが進化して行く。

を与えるものか、またひとつとして⑧、この少年は家の事情から、早くからリングに登らざるを得ず、闘い抜いた後のチャンピオンベルト、しかし今はそれを喜ぶ身内も無く、自分はリングの上のマシーンだけだったのかと言う、ボクサーの心の裏を見せるものなのか、で、図(16)のようにこのキャラクターの絵は図のAとBに別れて当然と言えよう。

ところで、今までにとりあげて来たストーリーはどちらかと言えば物語的、お話として読み、聞きながらそれを視覚的な動きへと言う展開であったが、アニメーションにおけるストーリー表現は、描きながらに変形変転し、アニメーションならではの時間空間の動きを合成して行くと言うものも片方ではあるわけで、この場合キャラクターは具象に限ると言うものではなくるのである。

図(18)を見ると、魚の基本的なベースの絵が上にあ



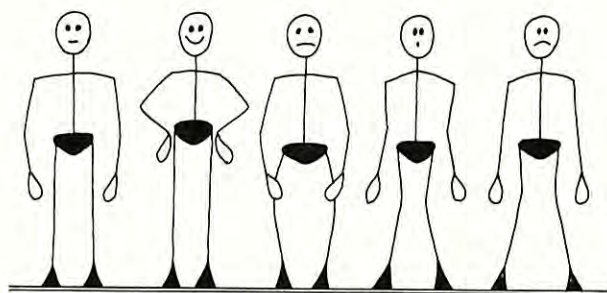


〔図19〕

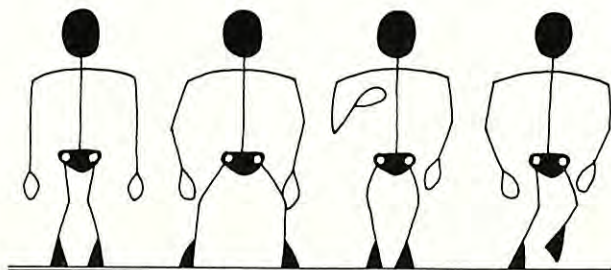
る。それが個性的に変化して行き、手のいたづらで短くずんぐりと変形を続けて行くと金魚のイメージとなり、また右のように長く変身して行くとサメのイメージとなる。我々の日常では絶対にあり得ぬ現象がこのようにアニメーション化されると、その動きによって見る者にとっては生き生きとした空間に映るわけである。いわばこれがアニメーションの持つリアリティのひとつとも言えるものではないだろうか。

また図(19)を見よう。首を落したキャラクターが闘いの方法を失っても、首の動きによって、また元の胴に収まって生命を回復すると言う、全くありもしない現象が画面の中では堂々とした現実となってアニメートして来るのである。

アニメーションドラマのプランからキャラクター、キャラクターからのプラン、プラン無きが如くに見えるアニメーションプランと、アニメーションはさながらアメーバーのように生きて行くのである。



〔図20〕 シンプルな線の針金人形だが、線の長さの微妙な変化によって、この人形達の心の動きが手にとるように判るではないか。



〔図21〕 このようなプロポーシオンは、この針金人形が知的水準の高い人形とは見えないものだ。

## 8. 針金人形による性格表現

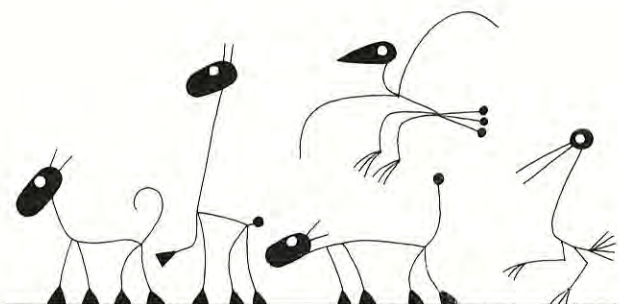
キャラクター造りの手はじめとしては、まずその第一歩は(4)の動きを捕える針金人形の項で述べたように、針金人形のデザインから始めるのが一番適当と思われる。

非常にシンプルな線による構成で、その絵にはさまざまな性格を持たせることができるのである。胴の線、肩の線、手足の線の長さ、胴につながる場所、直線であるかカーブを与えるかによってその性格表現は実にさまざまである。図(20~21)を見ていただきたい。

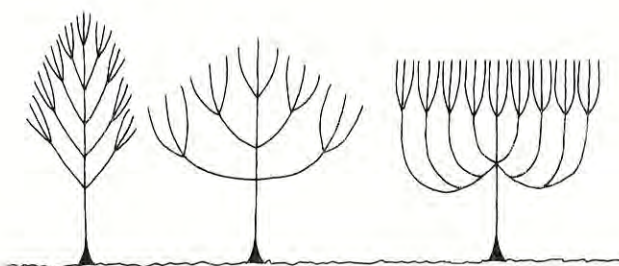
ところで針金人形は人物に限って説明して来たが、これは動・植物の表現にも展開は可能なおえ、豊かさを増すものである。図(22)のようにシンプルな楽しいイメージがくり広げられる。植物的表現でも、一本の直立した線から図(23)の下の方のように基部から扇状に線が増え、彎曲していくとススキのようなイメージになって行く。また直立した線が上に伸びて、途中で扇状に拡がるとそれは若い樹として、伸びて行くイメージに展開されて行くのである。またこの扇状に開いた線の角度の幅と直立した直線の長短によって、スギ、サクラと言うように表現幅は更に拡がって行く。

このように、針金人形のさまざまな表現方法はいわばアニメーションキャラクターの表現上のエレメントとして考えれば、キャラクターの性格表現は容易となって来る。図(24・25)はこの針金人形から一歩進化したものである。

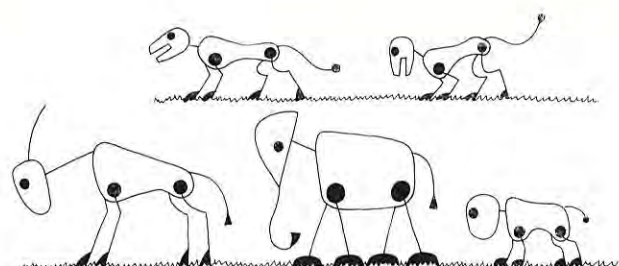
この小論は去る昭和54年12月15日、帝塚山学院短期大学で行われた日本映像学会・関西支部研究会の研究発表で、本学映像計画学科非常勤講師、吉川幸夫氏の発表された「動くまで」を起点として、アニメーション計画の基本小論としたものである。



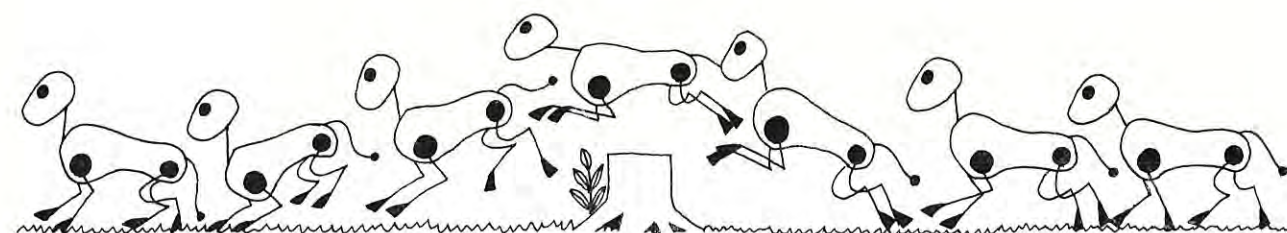
〔図22〕針金人形世界にも沢山の動物が現われて来る。



〔図23〕線の動きによって植物の表現もこのように可能なおえ、更に種々の植物が増えて広大な植物園へとイメージ素材は拡大されて行く。



〔図24〕針金の線に頭、胴などのエレメントをつけて行く。次々と動物たちがそれらしく生きて来る。



〔図25〕そして動物たちの動きが容易に合成されて行く。

# 中国三大石窟

## 今 駒 清 則

中国が、かつて仏教大国として栄光を誇った南北朝期、石窟寺院が相次いで造営されていた。中でもその石窟を代表する甘肅省敦煌の莫高窟は、そこに1500年を経てなお往古の仏教世界を示しうる唯一の石窟として、またそこから発見された膨大な敦煌文書、経文、絵画等であまねく知られている。またそれに続くものとして山西省大同市の雲崗石窟、河南省洛陽市龍門石窟があり、これを中国の三大石窟と呼んでいる。また甘肅省天水市の麦積山石窟を含めて四大石窟ともいう。これらは五胡十六国から北魏の時に造営が始められたもので、雲崗以外はシルクロードにあり、莫高窟以外は黄河周辺にある。中国の南北朝期の他の石窟寺院も少数の例外を除いて、ほ

ぼこの地域にあり、南朝や造営時期を下降させれば中国の各地に随分存在している。

この北朝期には西から新疆ウイグル自治区の拜城県クムトラ、キジール、コズルガハ。トルファン県のベゼクリク、アスターナ。甘肅省河西回廊の敦煌県西千仏洞、安西県榆林窟、酒泉県文殊山、民楽県馬蹄寺、武威県天梯山、さらに東へ永靖県炳靈寺、涇川県慶陽寺洞・王家溝。陝西省彬県水簾洞。河南省鞏県・鞏県石窟。河北省磁県南響堂山。武安県北響堂山。山西省太原市天龍山。北の遼寧省義県万仏堂などの石窟寺院が造営開鑿されつつあった。図1

特に5世紀、鮮卑の拓跋族が西の仏教国北涼を最後に

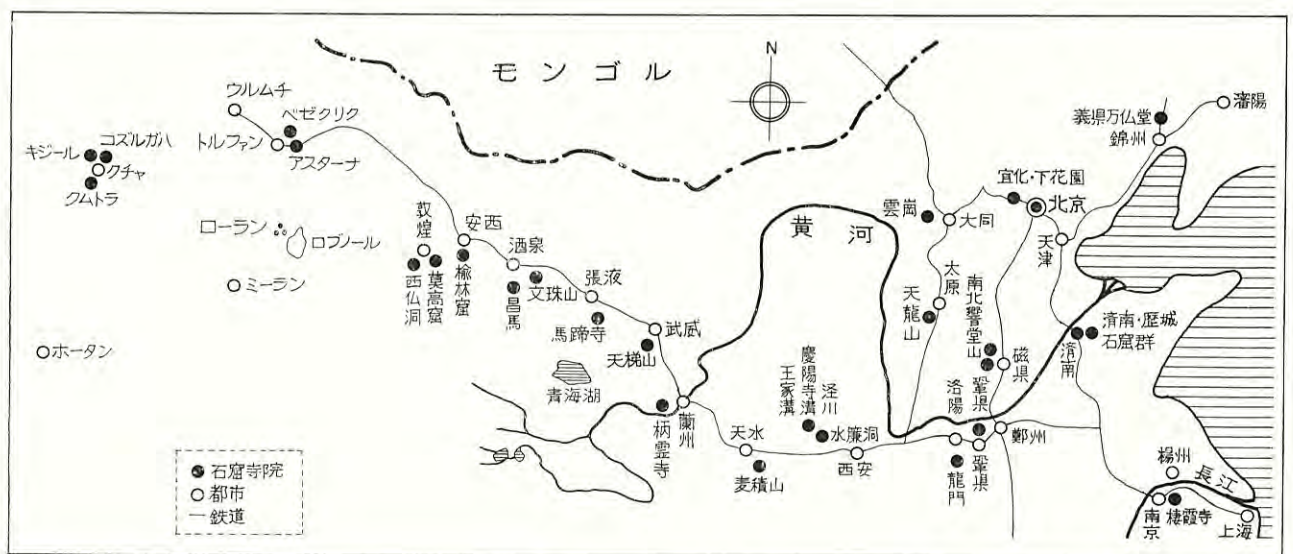


図1・中国主要石窟略図

平定して華北全域を支配する。拓跋族は遊牧騎馬の胡族であったが、一時期の廃仏を除いて漢民族統治の為に仏教を奨励し保護した。さらに自身も漢文化、特に南朝の爛熟した文化をとり入れ、漢化してゆく。6世紀北魏分裂後もなお仏教寺院は造り続けられ、盛大な様を見せるが、北周の武帝により一時期廃絶されてしまうのである。しかし、この4～6世紀、北朝はもとより中国全土において仏教は盛んに信仰され、さらに南北から仏教は朝鮮半島に伝えられ、やがて日本へも伝わって来る。

この日本への仏教伝来は丁度北魏の分裂後、南朝では梁の時代であり、いうまでもなく日本の飛鳥仏の祖形はこのあたりに求められている。当時の南朝の仏教寺院や仏像は戦乱と排仏などで北朝に比べ非常に遺品が少く、現状の訪中旅行の段階ではこれに接することは困難な状況にある。また東西魏、齊周を中心とした北魏以後の石窟で見学可能な所も少ない。

この限られた状況の中で飛鳥仏の源流をたどろうとしても、とても断片的なイメージ探しにしかかなりえないし、一・二回の見学と取材では、この誰もが抱くであろう最大の興味を表現することは、とうてい出来ないことである。ただこれらの石窟を訪れてみて、私が感じた飛鳥仏に近いイメージは、やはり北魏後期、主に龍門以降にあるような感触であった。その点ではこの三大石窟の外ではあるが鞏県石窟を訪れた喜びは大きい。

この小文では、中国三大石窟と鞏県をモチーフに私が最も興味を持った北魏後期の中国石窟美術のごく簡単な概要と石窟撮影の経験を報告したいと思う。それにしても北魏・西魏仏を大量に擁する麦積山石窟が未だ修理中で見学不能なことは残念なことである。近々公開されるとも聞くが、一刻も早く実現されることを願うものである。

## I 中国仏教寺院

現在判明している最古の石窟の在銘は炳靈寺石窟 169窟の壁面上の「西秦建弘元年」(420)とある題記が確実なものとしており、炳靈寺石窟の開鑿年代や仏像の様式から多くの問題を提起している。この時期は莫高窟に現在残る最古の窟 275窟とほぼ同時期であり、莫高窟創

建はこれより50～60年溯上出来ることが今までの研究と書誌の傍証によって示されている。またこれを前後する仏教遺跡は、河西回廊やウイグル地方に千以上あると推定されていて、中国の将来の発掘調査によって初期仏教の研究が進められ、特にガンダーラ以後約200年間の中国仏教美術の空白が埋められるのも、最近の中国考古学界の目覚しい活動から期待のもてることなのである。

この中国初期仏教は、漢末に大月氏国からの使者が浮屠(仏)経を長安に伝えたり、1・2世紀の後漢の安定した西域経営から胡商や僧侶・仏教徒が朝廷にまで仏教をもたらしたり、有名な永平10年(67)の洛陽白馬寺縁起など『魏略』『後漢書』にあるように、早くから交易と共に仏教が中国に入っていたことが知られている。この頃の仏教は、カラコルム・パミール高原を越えて、タリム盆地に定着していた。3世紀のホータンには經典の編纂や仏像が製作されており、それらがシルクロードを経て河西回廊や中原に伝わっていた。

4世紀の五胡十六国・後趙国だけで500余の仏教寺院が、また南朝の東晋では1700余の寺院があったと伝えられている。そしてこの3・4世紀に仏図澄、道安、鳩摩羅什、曇無讖といった東西の名僧達が出現し、この後北魏が国家宗教として仏教を奉じ中国の仏教は非常に高まりを見せるのである。

当時の仏教寺院は塔を造り、建物内に画像や金銅、石像、塑像を安置した普通の寺院や、豪族などの自邸内に同様の仏堂楼閣を築いていた。また一方で丘陵の崖に横穴を穿ち、石塔石仏を彫り出す石窟寺院もあった。

この石窟寺院の多くは、主要都市郊外の河川が侵蝕した段丘崖にあり、インドで発達した石窟寺院の形式が中央アジアを経て中国にももたらされたもので、この頃に盛んであった禅行には、人里離れた仙郷が最適であり、また寺院の施主であった皇帝や貴族豪族の行幸参拝出来る範圍を選んで造られていた。

## II 石窟と風土

### 1. 敦煌 莫高窟

甘肅省敦煌は北京から直線で約2000km、河西回廊か



写真1 莫高窟中央部外観 1979 66-40

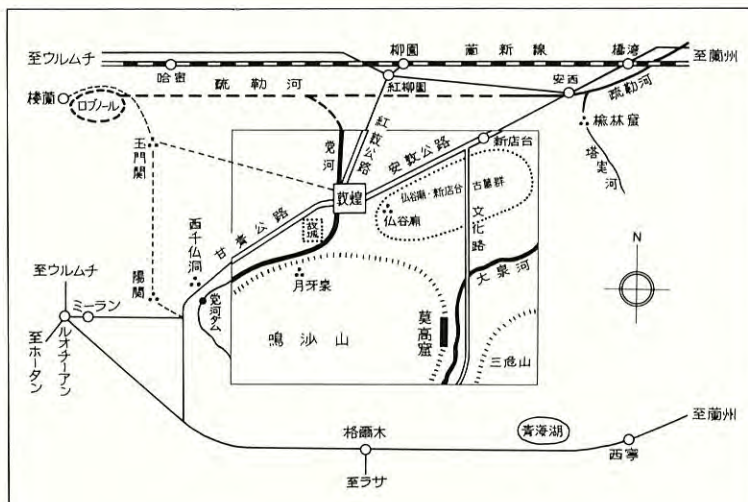


図2・敦煌周辺略図

ら敦煌・陽関・玉門関を経て幻の都ローランやタリム盆地への東西交易幹線・シルクロードの要衝の地であった。中世南方海上交通の発達によって、シルクロードの重要性は薄れたが、それでも現在の敦煌には柳園の鉄道駅からチベットやタリム盆地への重要な物資輸送路が街を通っている。

周囲をゴビで囲まれたこの歴史的に有名な街は人口3万人余、豊富な水量をもつ党河をひかえているために、農業は盛んでゴビの中に水田をもつこの開拓村風の街は、現代中国のどこにでも見られる小さな農業都市の一つである。

莫高窟は敦煌の街から東南約25kmにある。安敦公路からゴビを通る文化路に入り、鳴沙山と三危山の山あい

へむかう。大泉河を越えるころ鳴沙山の東麓に莫高窟の疎林と石窟が望める。最初に見える蜂の巣のような横穴は工人達の住居窟で、その南続きに石窟は続いている。橋を渡った防風の疎林の中に敦煌文物研究所があり、牌樓の正面に南北約1.6kmにわたる莫高窟が展開して見える。写真1・図2

石窟の洞口は全体にほぼ東を向き、三層から四層階に石窟が穿たれている。古い資料では前壁が崩壊して洞内がむき出しになっている状態を見かけたが、現在では1962年からの大修理で、外壁をつけ、砂による崩壊を防ぎ、窟をむすぶ階段や渡廊を修復し、重要な窟には扉をつけ鎖錠するなど保全を計っている。

莫高窟の創建は『沙州地誌』永和9年(353)と『大周李君重修莫高窟仏龕碑』その他の資料の前秦建元2年(366)と二説あり、この創建当時の石窟は石窟全体のほぼ中央部にあったと推定されているだけで現存しない。なお早期および魏窟もこのあたりに集中している。現存する最も早期の石窟は275窟、北涼420年ころとされており、石窟開鑿はこの早期五胡十六国から元までの各時代にわたっている。現在の莫高窟の石窟総数は492、塑像は2400余体、壁画の総延長は約25kmに及ぶと発表されている。

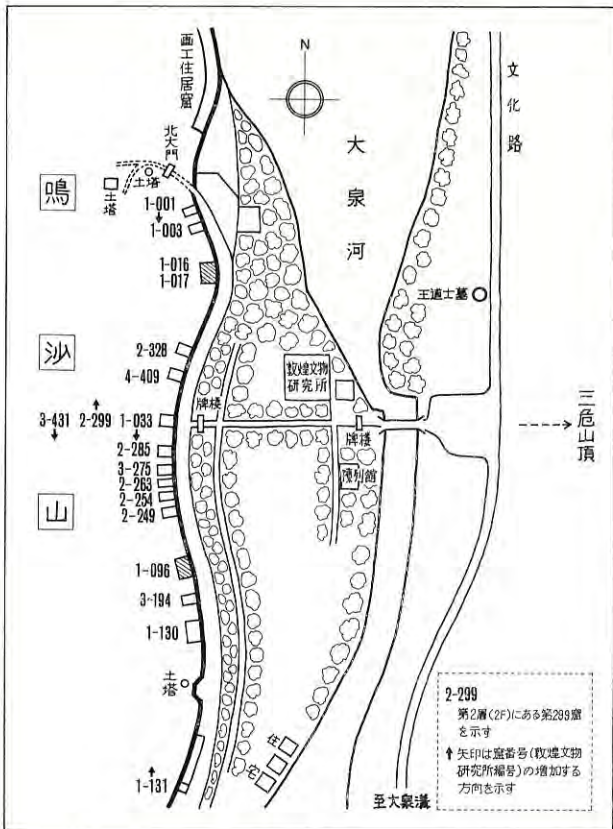


図3・莫高窟略図

石窟の入口には敦煌文物研究所編号の窟番号があるが、古いプレートにはC(張大千) P(ペリオ) 編号の併記もある。窟番号は石窟に順につけられ、北端の北大門近くの第1層から南へ進み、南端の131窟で上層に移り北進する。016・017の経蔵洞あたりで再び上層に移り南進する。図3

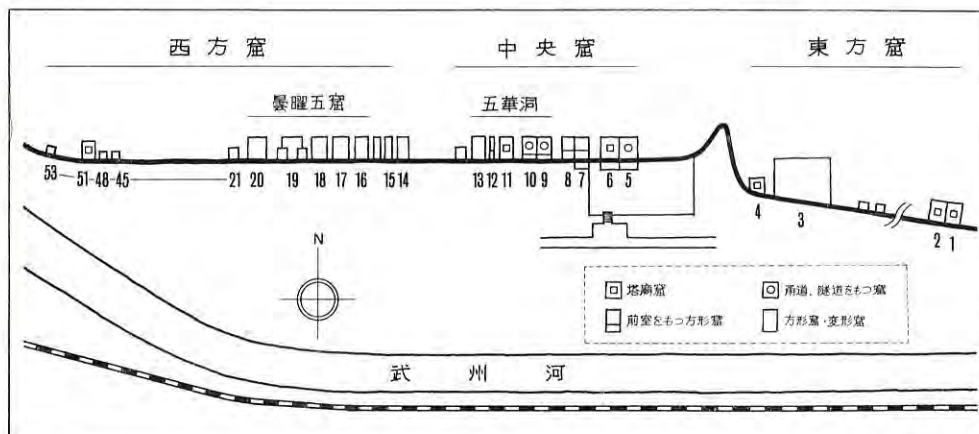


図5・雲崗石窟略図

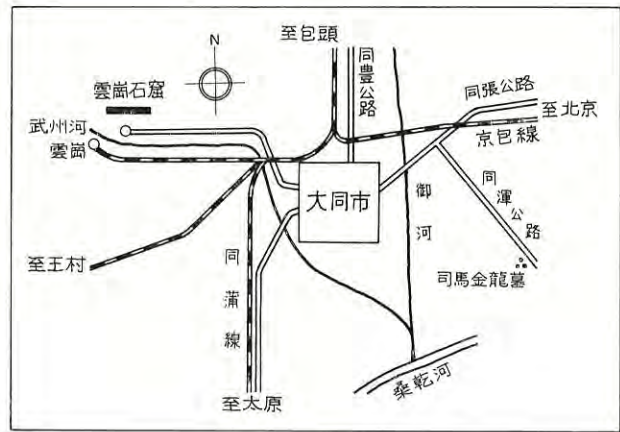


図4・大同周辺略図

図3には主要石窟の一部だけを表記したが見学のことを考えて、研究所前の道路が石窟につき当る直前にある郭沫若氏書『莫高窟』の牌楼前の石窟番号と、石窟群両翼近くの木造楼閣建築のある016・017窟と096窟も表記した。なおこの牌楼は石窟全体の北から約1/3の位置にある。

莫高窟からは東正面に山楼をもつ三危山が望め、文字通り険しい崖が連なって、神仙の住むに相応しい山容である。

## 2. 大同 雲崗石窟

統一北魏の都であった山西省大同市から西へ16km。武州塞に雲崗石窟がある。大同は北京から京包線で約400km。途中省境あたりから長城が延々と続くのが見える。山向うはもう内蒙古である。

街は鐘楼や上・下華嚴寺を中心とした旧城内と炭鉱労働者住宅の広がる新市街とのコントラストがきわだつ古都である。東郊外には司馬金龍(484年没)の墓があり、保存の良い出土品は北魏期の美術を知る資料として貴重である。図4

雲崗への途次、武州河の南の丘陵に高品質で知られる雲崗炭鉱が活気ある風景を見せ、ほどなく雲崗石窟に着く。

雲崗石窟は武州河が大きく西北から東へ流れを変える北岸にあり、なだらかな丘陵の武州山の南麓の高さ30～40mの段丘崖にあり、石窟前の砂礫州には人民公社が新しく作られている。

明り窓をもつ洞口はすべて南をむき、窟前の台地はほぼ平坦であるが西方群は、緩かな傾斜地となっている。

石窟の入口と山西省雲崗文物保管所への入口は、5・6窟前の清代木造寺院建築から入る。

この5・6窟と西の7窟は窟前に明代の木造楼閣がかけられており、ここから13窟までを中央石窟群と呼ぶ。この両横に東端の1窟から西端の53窟まで約1kmにわたって北魏期の石窟が造営されている。図5

雲崗文物保管所の研究によれば、16～20窟の曇曜開鑿の窟が初期（第一期）のものであり、創建は『魏書・釈老誌』に北魏和平初年（460）とある。後期（第二期）開鑿窟は1～3、5～13窟、洛陽還都後開鑿された窟（第三期）は4、14、15、21～23窟とされ、ほとんどが

北魏期に造営された雲崗では、西方の影響の強い初期から漢式の服装に移り変ってゆく仏像の姿に、北魏朝の漢化政策を見ることが出来る。

### 3. 洛陽 龍門石窟

龍門石窟は太和18年（494）年北魏の洛陽への還都によって雲崗に引続いて開鑿された。洛陽は歴史上多くの城都となった古都であり、北魏も洛河の北岸の漢魏晋の故城のあとへ南朝齊の建康の都を参考に城都を造営した。

楊衒の『洛陽伽藍記』には城内外に1367の寺があったと記され北魏仏教の盛大な様を想像させる。この故城は現在洛陽市の東約20kmにあり、白馬寺はこの故城の西城壁の雍門跡の手前（西）約2kmの所にある。図6

龍門石窟は伊闕と呼ばれる兩岸の段丘崖に造営され、河南省洛陽市からは龍門路を経て約15km、故城から約25km南にある。

早期は西山の龍門山に開鑿され、唐代以降東山の香山にも造営された。報告されている石窟は1352、仏龕785、石塔39、仏像10万體、碑文3600枚、そのうち大窟は28である。

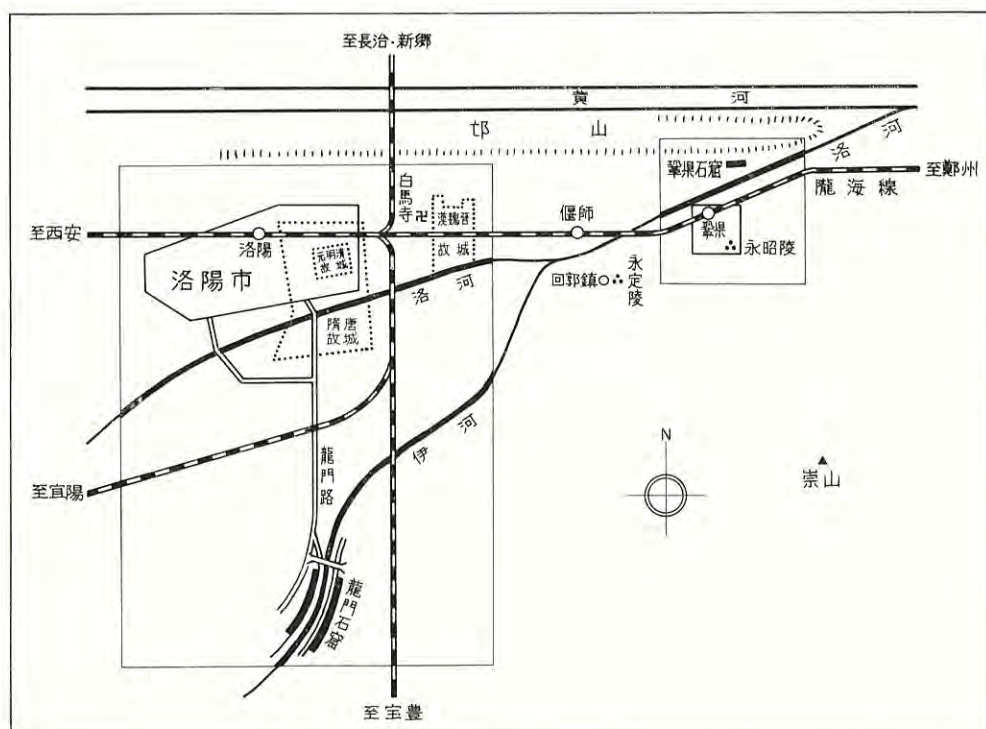


図6・洛陽・鞏県周辺略図

石窟へは伊河にかかる龍門橋の手前から伊河の河岸に下り、ゲートを経て左岸東山の高台にある龍門石窟保管所の南の潛溪寺洞が最北端であり、各石窟の洞口は南端の石窟を除いてほぼ東を向いている。

河岸の道路は附近の生活道路にもなっているらしく賑やかな往来である。道路の端から石窟、仏龕が幾層にもなって崖に穿たれ、主要な石窟へは石階段を設けてあるが、石窟に



図7・龍門石窟略図

は名称の表示がほとんど無い。図7

無数にある小窟や龕をすべて見学することは不可能であろうが、北魏から唐にわたって様々な様式を見せてくれるこれらも貴重な資料である。なお龍門橋のたもとから登った東山の琵琶峰に白樂天の墓があり、ここからの展望は素晴らしい。

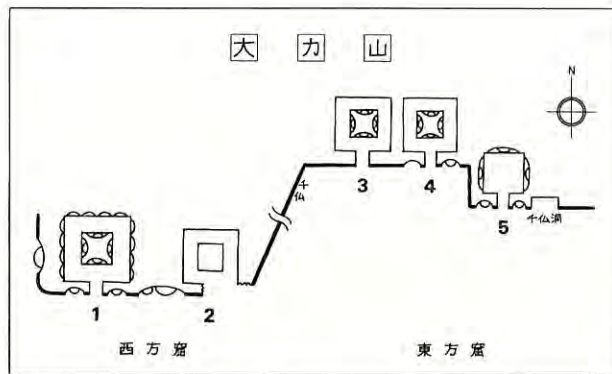


図8・鞏県石窟略図

#### 4. 鞏県 鞏県石窟

鞏県は先の洛陽市と河南省の省都鄭州市の中間の洛河のほとりにある。鞏県周辺には北宋の帝王陵があり、南には有名な崇山が望める。図8

鞏県石窟は伊河と洛河が合流した洛河本流が黄河に注ぐ上流左岸にあり、邙山の一支部・大力山の南麓に作られている。石窟から洛河までは少し距離があり、その間は洛河の沖積土が平坦な黄土台地を形成し、豊かな農村地帯となっている。

鞏県県城から石窟へは車で12km。途中洛河を渡る。また注意すれば随海線の車窓から洛河の向うに石窟を望むことも出来る。

鞏県石窟は東西二群に分かれ、西側の石窟から順に番号がうたれている。石窟数は5、大龕は3、小龕は25f、仏像は7743体である。そのうち1窟が最も大きく、2窟は未完成窟で、5窟の東に千仏洞が作られている。1窟から4窟までが塔廟窟で、創建時期は龍門開鑿より約20年ほど後であるが、洞内の造営構成は雲崗後期に近く、仏像は龍門や東魏仏の様式である。

石窟前の寺院は清代の建築であり、もと希玄寺といわれたが現在は鞏県石窟寺と呼んでいる。境内は運動場となっていて、その端にある石窟は覆屋根をかけて保存され、洞口への出入りは階段を降りて入る。これは洛河の氾濫によって黄土が往時の地面より約2m高く沖積されたため、窟前を掘り下げ半地下のようにになっている。石窟内の仏像は人為的破壊が大きく、かなり失われているが石窟下部は沖積土のお陰で保存は良好である。



### Ⅲ 石窟の内容

石窟は仏教寺院の一形式であり、修業礼拝の場であることは当然だが、石窟の活用とその周囲の宗教空間、生活空間の報告は少ない。中国の石窟寺院の発掘調査では石窟や窟前建築の発掘に留まっていることに原因があるようだ。中国で創建された古代寺院は数限りなくあったであろうが、その発掘例もまだ少く、また度重なる戦乱が多く、多くの文物を失わせ、出土品も少い。さらに近世に国外に流出して失った例も多い。

そのことから比較すれば石窟寺院は古代の仏教世界をよく今に伝えているといえるであろう。

#### 1. 石窟

石窟の形式には横穴の中心に舍利塔（中心柱）を彫り出し、塔の周囲は繞行の出来る通路（甬道、隧道）をもつ塔廟窟 写真2・3 と、横穴の奥壁に主仏または仏龕を

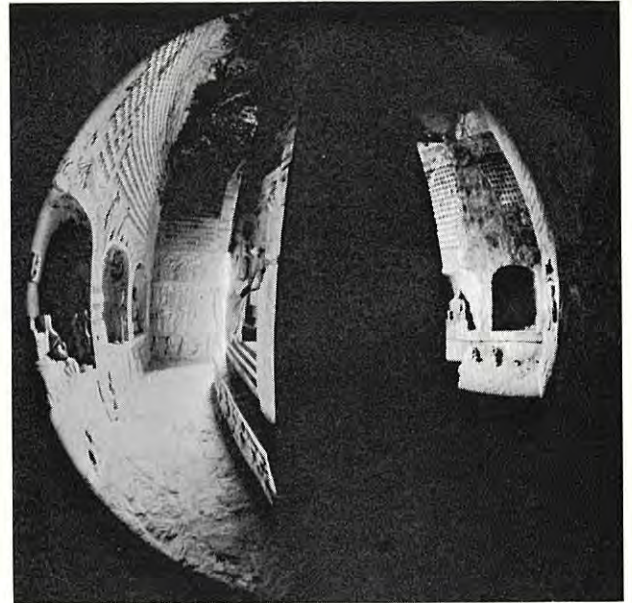


写真2 肇興 1窟 洞奥からの洞内全景（魚眼視角）1979 35-魚眼

おく方形窟 写真4、及び横穴が不規則な形をした方形の変形窟、方形窟の内部に坐禅修行をする小房を設けた僧

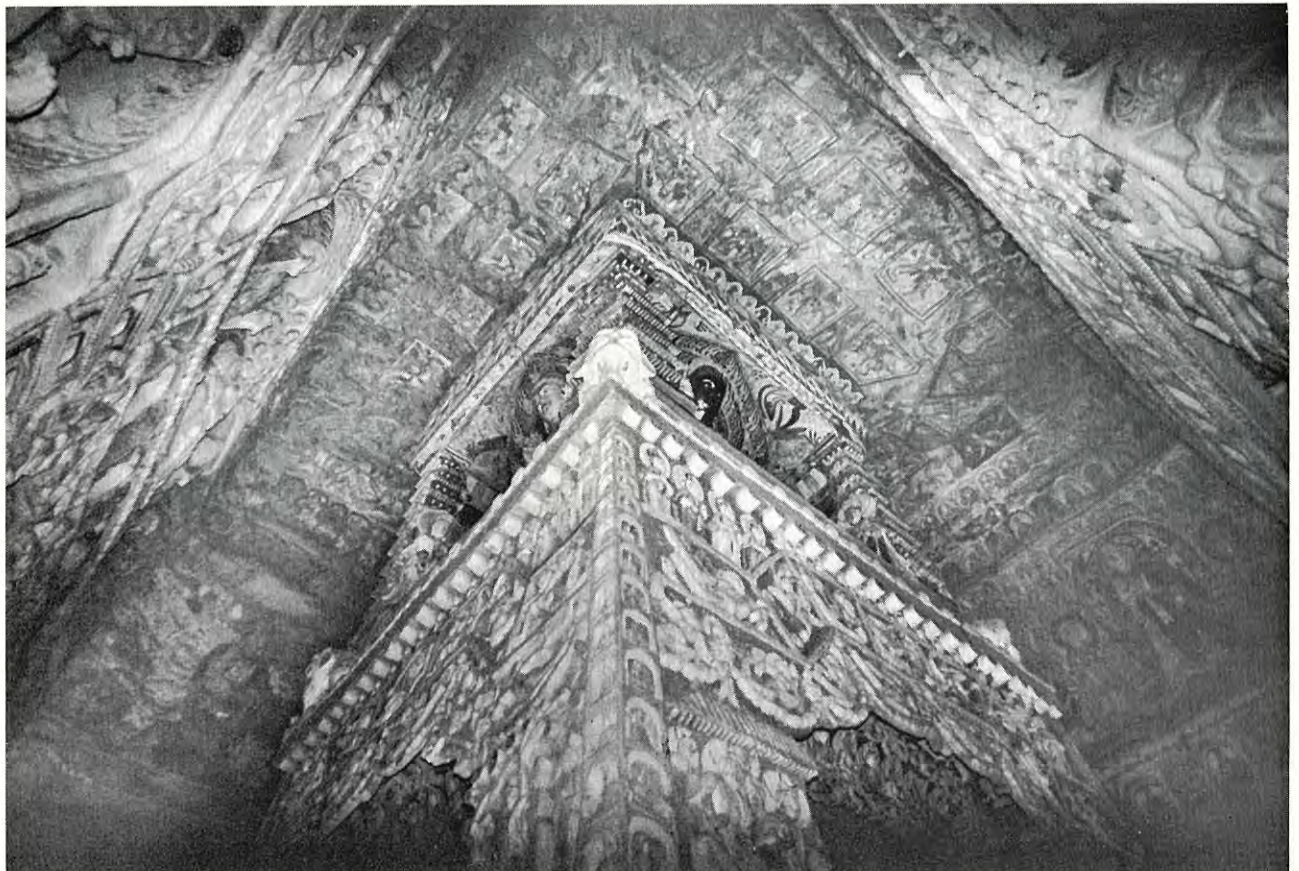


写真3 雲崗 6窟 洞内上部 1978 35-18



写真4 莫高窟 249窟 (西魏) 洞内全景 1979 66-40

院窟，さらにそれらに前室を付属させた窟などがある。

中国の石窟ではインドの石窟と異って，舍利塔への礼拝より仏像に中心をおいていた。これは中国の仏教伝来

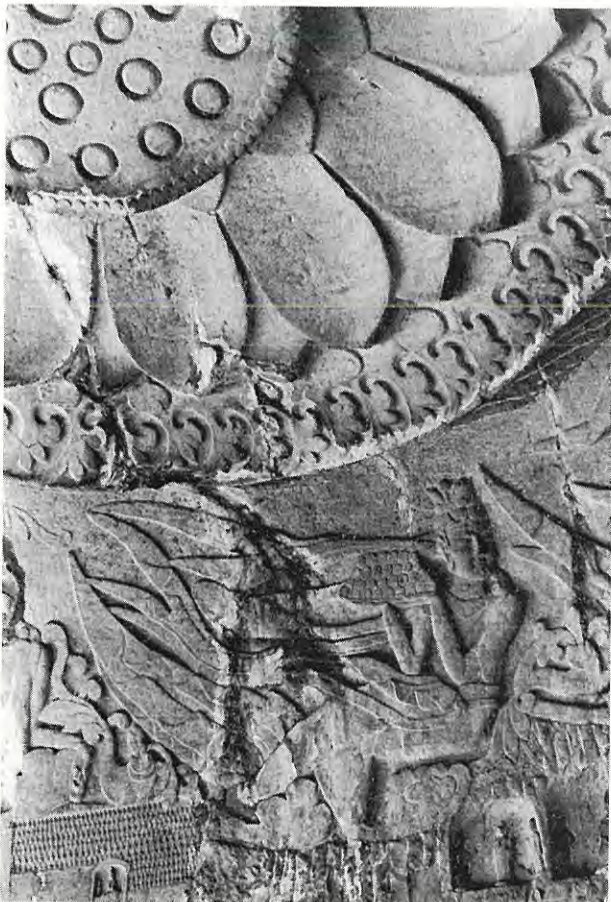


写真5 龍門 蓮華洞 天井 大蓮華と飛天浮彫 1978 35-50

が仏像創作以後に伝わった事や，伝統的に人物像を尊びつづけた中国の国民性によるものであろう。莫高窟北涼 272窟，275窟や雲崗曇曜五窟などの初期窟は方形，変形窟であり，少し時代を経ると莫高窟，雲崗ともに塔廟窟が現われる。塔廟窟は当然西方からの玄関口であった敦煌莫高窟にいち早く伝わり，北魏初期から塔廟窟が造られた。離れた雲崗では遅れて入った為に同じ北魏期でも1・6・11窟などに見られる雲崗後期の窟に塔が現われている。不思議なのは，雲崗をひきついで龍門には塔廟窟が無いことで，普泰洞南方の浮彫塔や，破洞附近の塔形龕

などのような唐代の塔が見られるだけであるが，ほぼ同時期の鞏県では塔廟窟が盛んに造られている。

莫高窟では隋 427窟頃になると仏像が主力となり，塔はほんの形式となってしまう，各石窟とも唐以降には塔廟窟は造られず，仏像は大形の龕を方形窟の奥壁に設けるか，窟中央の壇上に置かれるようになる。

日本でも小規模の石窟が多少あるが，この塔廟窟らしい形式をしているのは奈良春日山穴仏に見られるだけである。

なお僧院窟は莫高窟西魏 285窟で見ることが出来る。

石窟の塔や壁面は仏龕や供養菩薩，千仏，飛天，伎楽天，仏伝，本生図，変相図，造像記などを浮彫，塑像，壁画などで隙間なく埋めている。

## 2. 天井

天井は平頂，方錐形の伏斗形，ドーム形があり，平頂は主に塔廟窟で，伏斗形は莫高窟の主流をなすもの，ドーム形は雲崗・龍門に見られ，一般的には天上を表現する大蓮華，宝相華，飛天等を配している写真5。莫高窟では特に天井画に特徴があり，前者の装飾の他に西魏 249窟に見られる阿修羅王故事や風神・雷神，東王公・西王母，須弥山など中国の神話伝説と仏教説話を絡ませて描いたり写真6，同じく 285窟の仙界に伏羲や女媧，怪獣などを配したり，初唐 329窟仏伝や初唐 321窟来迎図な

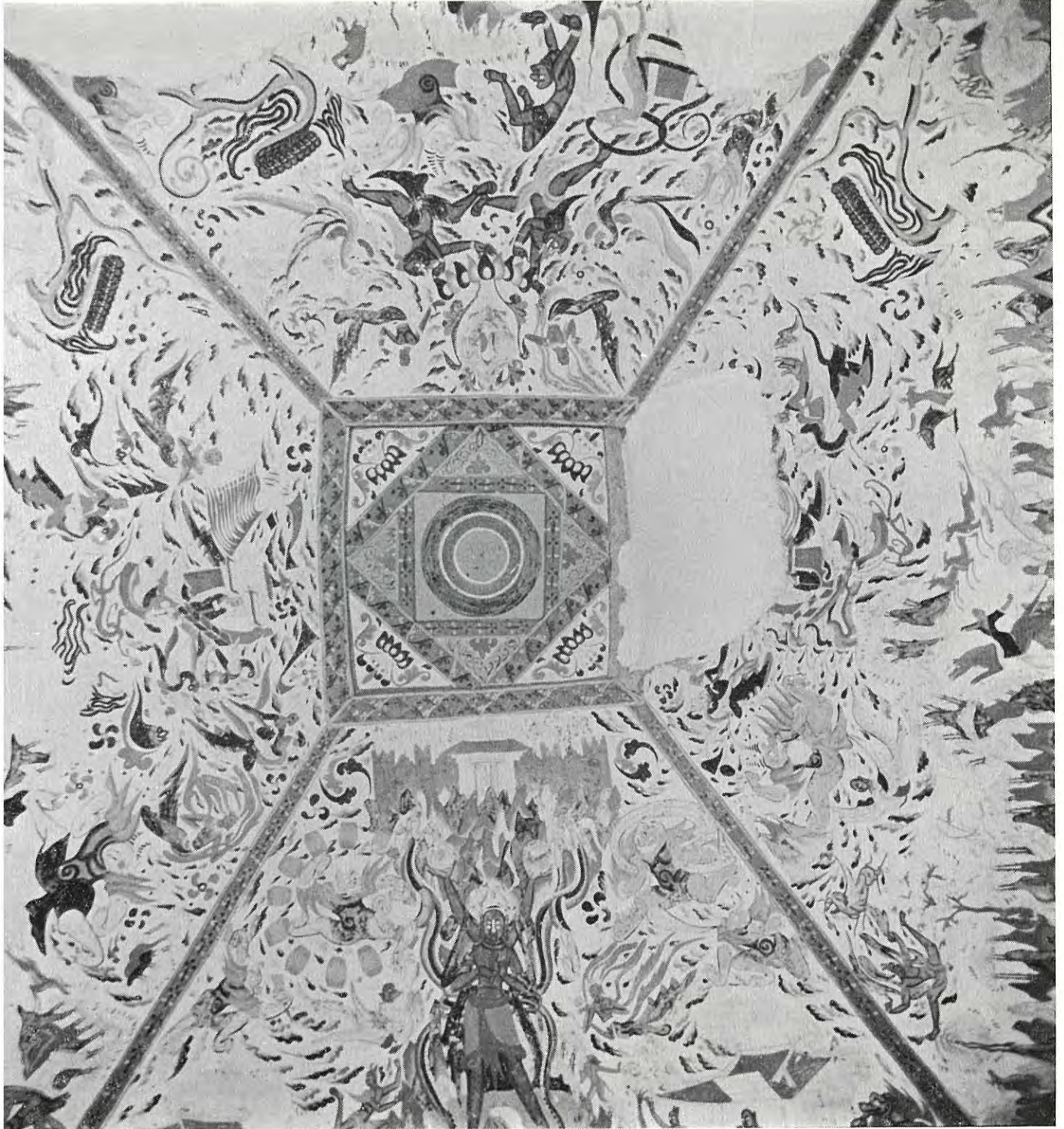


写真6 莫高窟 249窟 (西魏) 天井全景 阿修羅王故事 1979 66-40

ど非常に変化に富んでいる。

なお莫高窟の塔廟窟では前室に相当する部分の天井を  
 八形にした人字披と呼ぶ天井を創作し、石窟内を木造

切妻式の向拝としてデザインしたもので、狭い空間を広く  
 見せる素晴らしいアイデアである。



写真7 鞏鼎 3窟 中心塔基壇西面 怪神王浮彫 1979 35-24



写真8 鞏鼎 3窟 中心塔基壇西面 双面像浮彫 1979 35-50



写真9 莫高窟 249窟 (西魏) 北壁 釈迦樹下說法圖 1979 66-80



写真10 龍門 賓陽洞 菩薩蓮台座と床刻文 1979 35-50

### 3. 基部と床

中心柱や壁面基部はどこも 供養者像、造像記、伎楽人、力士などを配するが、特に鞏県3,4窟では魚、猿、風、火、蛇、兎などの神王や写真7、人と戦う奇妙な怪獣、子供を抱く双面の女性写真8など神秘的な神王・怪獣が巡らされている。これは莫高窟北魏窟の壁面基部写真9にあった怪獣がその源であろうが、雲崗には無く、龍門賓陽洞や響堂山石窟にその姿を表している。

石窟の床は一般的に平坦で、開鑿時の石床のままであるが、龍門賓陽洞写真10、石窟洞は床に亀甲蓮華刻文があり、雲崗9,10窟の前庭にもわずか装飾文がある。なお莫高窟では、密教の影響なのであろうか、北魏260窟、西魏285では窟中央の床に土壇曼荼羅の様な方形の低い土壇を造っている。

中国の石窟の形式は西方から来たことは先にも述べた



写真11 雲崗 9窟 前室北壁 1978 35-18

が、その建築造形や装飾の基本は漢代からの木造楼閣建築にもとづく考えで造られていて、現存最早期の莫高窟北涼275窟左右壁屋形龕以来この伝統は続く。なかでも最もきらびやかな雲崗9窟の前室壁面写真11では、木造瓦屋根の楼閣を模して造られていることが良く判る。

#### IV 彫刻と壁画

石窟を穿つには適当な硬度の石質の岩盤が必要であり、ウイグル地方、甘粛省附近では粗い石質の礫岩か紅砂岩、中原では硬度のある石炭岩か砂岩が選ばれており、この岩盤の質の違いは石窟の構造や仏像の造形に大きく影響を与えている。

##### 1. 仏像

莫高窟の石質は、砂と小石の混った粗礫岩で、精密に彫り出すことが出来ないため、石窟の中心柱や壁面の仏龕を彫り出したり、光背や台座を浮彫する程度に止め、主に大像を造る時に用いられる石胎泥塑か、中小像を造る木芯泥塑と呼ばれる方法で塑像を造っている。石胎泥塑とは盛唐130窟大仏写真12のように岩盤から荒く彫り



写真12 莫高窟 130窟 (盛唐) 大仏 1979 66-80



写真13 莫高窟 328窟 (盛唐) 菩薩上部 1979 66-160

出した像を泥土で仕上げる方法で、木芯泥塑とは壁面に打ち込んだ支持棒と木芯をこの地方にある葦やワラで束ねて軀とし、腕足部は葦束を芯として、麻やワラなどのスサを入れた泥土で塑形する。さらに泥土で上塗りし細部を彫り込んで仕上げ彩色したものである。写真4・13これらはガンダーラの一部やアフガニスタン、中央アジアでも見られる技法で、風土の共通性によるものであろう。

北窟257窟中心柱の仏龕周囲の供養菩薩小像や千仏なども彫り出しでなく、他で造った小像をハリツケしている。また龕の装飾も泥土でモリツケをしている。

莫高窟の塑像は、初期から隋まで半立体で、背面が龕や壁面と一体になっていて、頭部だけが壁面と離れて前傾している例が多いが、北魏257窟中心柱上部南面屋形龕の思惟菩薩や、西魏254窟脇菩薩写真4のように、ある程度背面まで造り、前傾する像を壁面からの支持棒で支えているものもある。

この時期の像は直立的で、一般に丸みの少ないモデリングであり、正面観照性が強い。唐以後の塑像は壁面から

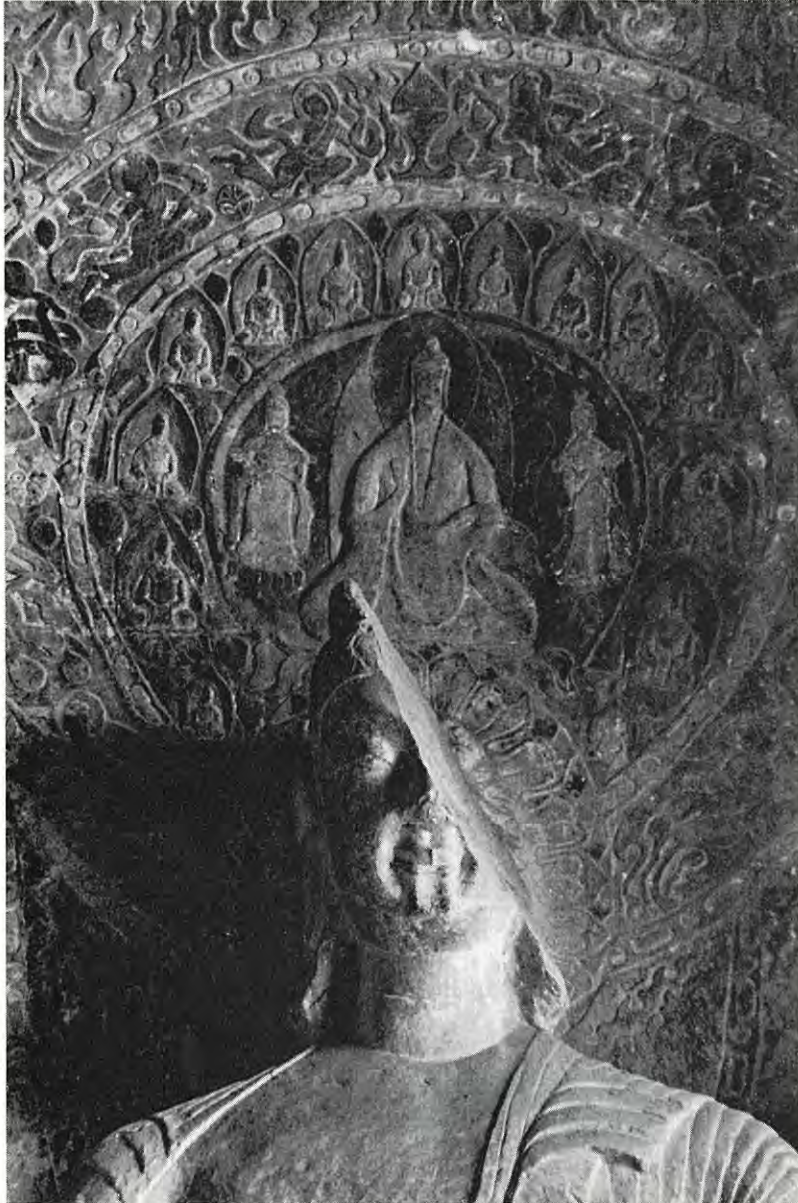


写真14 龍門 古陽洞 北壁 合手仏坐像頭部と光背 1978 35-350



写真15 雲崗 6窟 南壁仏伝浮彫(出家踰城) 1978 35-PC35

離れた立体像となり、像は流動的な動きを持つようになる。像背面も造形処理がされて、唐328窟写真13・194窟などのように独立した像としておかれるようになる。またそれに関連して背後の壁面は像によって図柄を中斷されることなく続けて描かれている。

この莫高窟の仏像は五胡十六国から各時代を網羅して、さながら仏像様式のスケールのごとくであるが、その地理的位置と大きく異なる風土から中原の仏像とは多少様式のズレが見られる。

中原の石窟が開鑿される以前は別として、特に北魏朝から隋に至る中原の仏像の漢化様式と多様化に付いてゆけず、遅くまで西方や北方のエキゾティズムを残しながら、ワンテンポ遅れて変化してゆく。そして国力の最も充実した唐に至って完成された中国式仏像と、新たに摂取した諸外国の様式が中原を経てやっと莫高窟にも現れてくる。

中原の石窟は細かい石質の岩盤を利用して像を彫り出してゆくカーヴィングであり、西域のモデリングとは対照的である。

中心柱や壁面、天井などの仏龕や仏像、飛天、千仏、供養者像やさらに銘文も刻むことも可能であり、龍門東山の唐

代の石窟にある丸彫仏を除いて、すべて像背面と基底部分は岩盤と一体となっている写真14。大像や仏龕内の仏像は横から見ても立体感を損なわない程度の高肉彫りであるが、仏伝写真15、飛天写真5、供養菩薩写真20などになると彫りは浅い。

仏伝は莫高窟では早期から現われるが、雲崗でも18・19窟の初期窟から彫られ、以後の各窟に必ずといって良い程浮彫りされている。なかでも圧巻なのは6窟中心柱と各壁面にある仏伝浮彫写真15であろう。古代インドやガンダーラの物語の多量さや自然な人物描写には及ばな



写真16 雲崗 20窟 仏坐像と脇侍仏立像 1978 35-18

いが、それでも中国では他に例を見ない程の本格的な仏像が展開している。このほか雲崗では本生浮彫図が9・10窟に存在しているが、これらは龍門，鞏県になるとほとんど姿を消してしまう。

雲崗の曇曜五窟写真16は主仏が大像であるだけに浮彫りを感じさせない量感をもっているのと共に、インド・西方的な尊容である。大きな洞を単純に彫り出し、そこに何の荘厳もなく先皇帝を現す巨大な釈迦像を造り出したこの初期窟に北魏拓跋族の新国家建設の荒々しくも逞しい精神を見ることが出来る気がする。

それに比べ、これに続く13窟写真17はほぼ同規模のものであるが、まるで雰囲気異なる。この巨大な交脚像と壁面にびっしりと埋めつくされた仏龕の様々な像容の仏。それは北魏がまさに漢化される前夜を見るようである。この窟の造営前後とされる中央窟の諸窟にはこの仏龕で壁面を飾るものが多く、西域の石窟以来伝統的に続けられていて、追刻された仏龕も含めて気宇壮大な北魏美術の一つの開花であり、雲崗後期の5・6窟や龍門古陽洞、賓陽洞の先ぶれとなったものである。



写真17 雲崗 13窟 交脚像と洞内仏龕群 1978 35-18



写真18 雲崗 6窟 中心塔上層南面と東西壁 1978 35-18

雲崗5・6窟は中央窟群の中でも最後期に造られた大窟であり、相変らず意気軒昂な造営ぶり、精密なプランによって西方美術と漢文化とを融合させ、石窟美のすべてを網羅している。

5窟は大仏と脇侍、巨大な壁面空間を覆いつくす仏龕と千仏、繞行のための本尊背後の隧道、両窟共に設けられた前室。6窟ではこれも巨大な中心塔を彫り出し、その空間すべて仏・塔を初めとして数えきれない彫像や装飾を施している写真3・18。ここはまさに北魏の、雲崗の美術の結晶とでもいえるのではないだろうか。それと共に彫像には漢式の服制を全面的に採用し、胡服はわずかに見られるだけである。そして仏像の相貌は初期の大きく見開いた目と四角ばった顔から、切れ長の目と豊満な丸顔や細面での顔に変わり、中でも5窟前室の小龕坐仏写真19や6窟南壁供養菩薩写真20など、5・6窟の小像の優美で瞑想的な造形は魅力的である。





写真19 雲崗 5窟 前室北壁 仏坐像頭部 1978 35-50



写真20 雲崗 6窟 南壁 供養菩薩浮彫 1978 35-50



写真21 龍門 古陽洞 北壁仏龕群と千仏 1978 35-18

龍門石窟では初期の古陽洞、賓陽洞に特に秀れた造形を見ることが出来る。古陽洞の内部写真21のドーム形の大窟に充満する供養の仏龕群と諸像に目を引きつけられる。仏坐像と交脚像が規則正しく配列され、仏龕横や下に有名な造像願文が刻まれている。さらには天井にいたるまでの氏名を刻んだ無数の千仏の群れ。

この古陽洞諸仏は明らかに雲崗中央窟群の様式を引継ぐものであるが、仏坐像に突然ともいえるように、発達した裳懸座が現われる。この裳懸座は雲崗では無意識的な造形として中央窟群の中に多少存在したが、これほど意識的に造形したものは見当たらない。龍門ではこの他に賓陽洞、魏字洞、石窟洞等の北魏窟に造られており、鞏県ではすべての仏坐像がこの裳懸である。

さらに雲崗と大きく異なるイメージを与えるのは石質の違いによる造形の精密さである。古陽洞の仏頭部は、すべて持ち去られて痛ましい限りであるが、北壁第三層

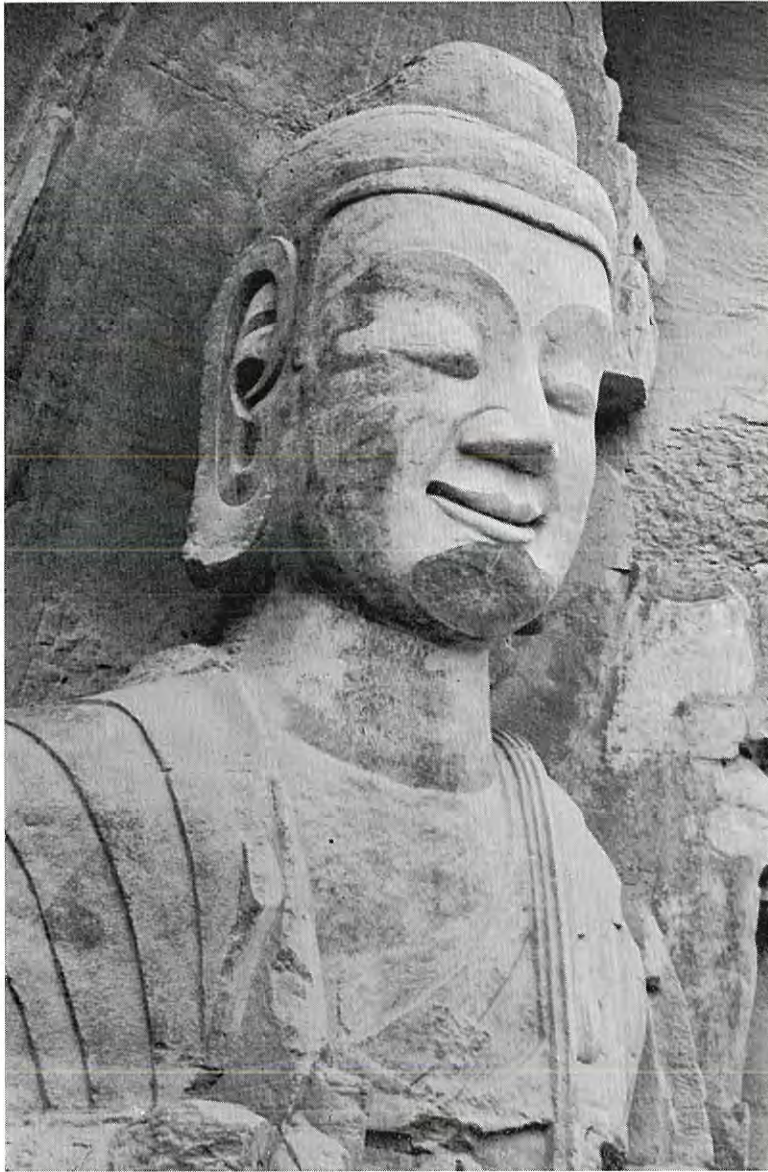


写真22 鞏県 1窟 外壁 摩崖仏立像頭部 1979 35-75



写真23 龍門 賓陽洞 本尊仏坐像 1979 66-40

にある合手仏 写真14だけが唯一残されていて、この半顔からでもうかがえる品位とともに、光背頭光中央（後頭部）の彫りは、地上のどこから見ても本来見えるはずのない部分であり、ここまでの仕事ぶりからも北魏美術の成熟さを読みとることが出来るであろう。

この古陽洞や、龍門の北魏窟に見られる細面での顔は切れ長の半眼や杏仁形の眼をともなって鞏県 写真22やその他の北魏末期から東西魏仏の主流となり、やがて日本の飛鳥仏にも現れて来る。

さらに賓陽中洞はすべての点において北魏が漢化した

時期の爛熟した造形を見せる。石窟は方形の単純な構成であるが、朝廷勅願であろう造営規模の豪華さ、壁面をすべて大像で満たし 写真24、その本尊 写真23と脇菩薩の秀麗な表情を表した精緻な造形力は、龍門の中で随一の彫刻であろう。

洞内の天井から壁、床に至るまで整然と計画され、克明に刻みこまれた洞内荘嚴。なかでも門口左右壁（東壁）にかつて存在した皇帝皇后礼仏供養列像浮彫は、そのスケールと造形の確かさで、すべての供養者像を圧倒する。

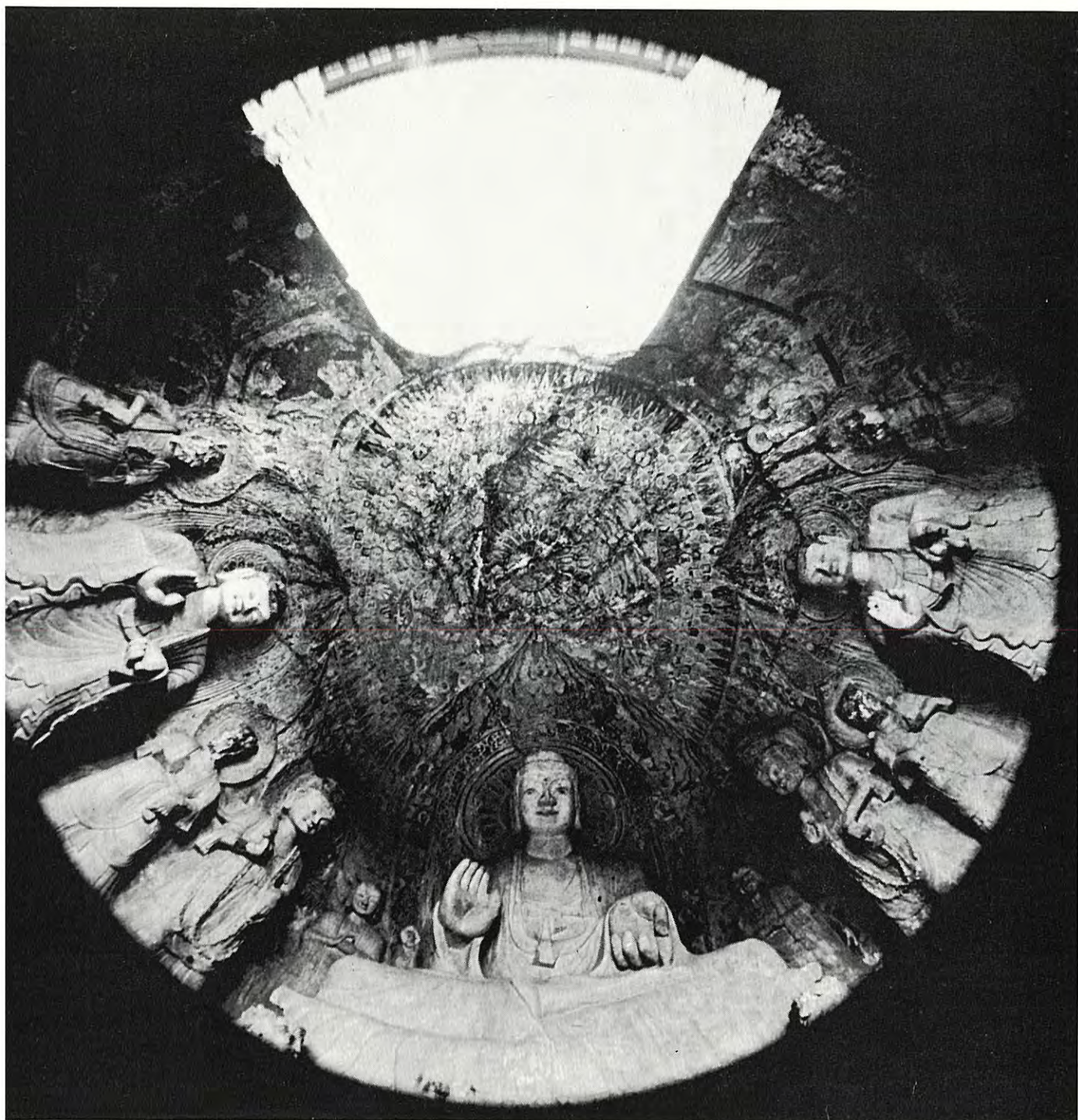


写真24 龍門 賓陽中洞 上部全景（魚眼視角）1979 35-魚眼



写真25 鞏県 1窟 南壁東側 皇帝礼仏浮彫 1979 35-75

## 2. 供養者像

賓陽洞皇帝皇后礼仏浮彫は残念なことに、現在はその壁面に痕跡しか認めることが出来ない。今はネルソン・ミュージアムとメトロポリタン・ミュージアムに所蔵されているからである。だがこの礼仏浮彫と同様のものが、幸いなことに鞏県石窟で見ることが出来る。

鞏県1, 3, 4窟のやはり門口左右壁（南壁）にあり、

保存は良好である。特に1窟の礼仏浮彫 写真25は賓陽中洞に次ぐ佳作であり、賓陽洞礼仏浮彫無き今、貴重な存在である。

供養者像は石窟又は仏龕造営の出資者であり、造営に何らかの祈願を込めたものである。この供養者像は往時の風俗を知る上で貴重な資料であり、それに伴う銘文は石窟の編年を知る上でも重要である。

現在のところ、莫高窟では西魏文帝の大統四年（538）が最古とされていて、西魏285窟北壁供養者の発願文の最終部にある「大代大魏大統四年歳次戊午八月中旬造」の墨書がそれである。雲崗では11窟東壁の追刻仏龕造像記の北魏「太和七年」（483）の刻文、龍門では還都直後の「太和十九年」（495）が古陽洞の造像記刻文にあり、古陽洞造像記は龍門二十品でよく知られるように北魏の名書法がある窟としても有名である。鞏県では5窟外の小龕下に北魏「普泰元年」（531）造像記刻文があり、これは東西魏に分裂する4年前のものである。この鞏県も小規模ながら造像記願文の多い石窟である。

莫高窟の供養者像はすべて壁画であり、先にあげた西魏285窟の供養者像は北魏菩薩の裳裾が剣先のように

鋭く反る衣文を持っていて時代を反映しており、また後世敦煌が諸民族に支配される度に、それらの民族が供養者画像として描き残されていることは大変に興味深いことである写真26。

## 3. 壁画

塑像をもつ石窟には壁画がよく描かれ、主に西域の石窟に多い。中でも莫高窟の壁画はその膨大な量と高い芸



写真26 莫高窟 159窟 (中唐) 吐蕃王図 1979 66-80



写真27 莫高窟 249窟 (西魏) 仏龕上部の飛天 1979 66-80

術性から他に比するものは無いであろう。これについて述べる紙数も無いが、口絵カラー写真の莫高窟北魏254窟南壁摩訶薩埵本生図及び北魏263窟東・北壁千仏図について触れておきたい。

この本生譚の捨身飼虎図は法隆寺玉虫厨子で一般にもよく知られたものである。263窟は他の北魏窟に比べ外光のさし込み難い窟で、退色変化も少い壁画であるが、近世亡命者の生活の場となっていたため煤で汚されてしまっていたのを研究所でとり除いたとのことである。しかしよく観察すると往時の彩色とはやや異なるように思える。この壁画の右部分には千仏図があり、この千仏図も同様に光と煤の被害を受けている訳である。幸いなことに、ほぼ同時期に造られた北魏263窟の宋代の壁画の下から、退色の最も少い北魏の千仏画が近年発見されている。(莫高窟では壁画や石窟構成を重代にわたり改修したり描変えが非常に多い)

この美しい263窟の千仏画と退色した254窟の千仏画とを比較していただければ、本生図の元の色を推定できるのではないかと思う。

一般的に北魏期前後の壁画人物には身に黒っぽい太い輪郭線と、目鼻などに真白な太い線が描かれていて、最初は驚いたが、これは「暈染法」という身に立体感を表現するためのボカシの彩色が変色して強く表現されたもので、非鉱物質の顔料の変退色が引き起したものである写真4・6・27。それと画像の大切なポイントである人物の瞳が一般的に見られないが、262窟千仏画から存在した

ことも知ることが出来る。この画法は中原の伝統的画法と大きく異なるもので、莫高窟を初めキジール千仏洞など西域に見られる特有の画法である。

北魏期の壁画の主題は本生図と仏伝図などの故事や釈迦説法図、降魔図がほとんどであり、西魏・北周窟も同様である。特に本生図は北魏257窟、254窟カラー写真北周428窟、仏伝図は北涼275窟、北魏263窟、北周428窟、290窟(天井)などがよく知られている。釈迦説法図は北涼272窟、北魏288窟、西魏249窟写真9、北周428窟などにあり、本生図・仏伝図が隋唐あたりから急に少くなるのに説法図は続けて描かれている。西魏249窟や285窟で見た神話伝説は隋にも引継がれるのだが、唐の經典研究が進むにつれて姿を消し、これらの代りに変相図が圧倒的に多くなってゆくのである。

## V 石窟撮影ノート

これらの中国仏教美術の取材は、いわゆる中国式旅行を利用したものあり、普通は1都市数日間、午前午後各1~2か所の見学地、といった駆足旅行で、私の様に一か所に腰を据えて取材をしてきた者にとっては、慌しいことであった。

しかし石窟に関しては、一か所に少なくとも1~4日を得、数度の訪中で石窟を再訪して取材したが、まだまだ不満な取材であり後髪を引かれる思いで、いつも帰途についたものである。夜、宿舎で今日の感激と共に必ずこの話題が出たものであった。これは一般の研究者に

とっても、全く同様であり、現在の旅事情ではやむを得ないことである。徐々に改善されてゆくことであろうし、一時も早く自由滞在を許される様になることを願うものである。

この項目ではこの中国式旅行での石窟見学と写真撮影について、ある程度石窟内容を正確に記録することを中心に述べてみたいと思う。ただ石窟や仏像のイメージを主観的に作品化する撮影についてはここで触れない。

### 1. 環境

石窟のある歴史的都市の記録は勿論のことであるが、石窟への途次と石窟とをとりまく環境は、ぜひ撮影しておきたい。前項でも述べた通り河川と丘陵を含む環境は石窟にとって不可欠のものである。この全景の撮影は意外に困難である。というのは、対岸へ出て石窟より1~2 km 離れた撮影地点を探さねばならないからであり、なによりもそれを許す時間的余裕が得にくいからである。

### 2. 外壁

次に各石窟の外壁の全景が必要となる。できれば、目的とする石窟の外壁だけでなく、両隣の石窟外壁の一部を含んだ方が役に立つ。勿論、目的窟の門口を中心とした外壁は、当然撮影しなければならない。さらに外壁にある神王・力士像や明り窓・仏龕・碑文等の細部のディテールも記録しておきたい。

正確な形状を得る基本的な撮影方法は、レンズの光軸を水平に（カメラは地面と垂直）に保ち、壁面や素材と常に正対させる（真正面にカメラ位置を決める）ことである。

外壁も門口前からカメラを正対させるが、一般的に外壁前のひきが無く、標準画角ではその全容をとらえ難いので、広角画角を必要とする場合が多い。高所であって近付けない所は、かえって離れて望遠レンズで外壁をとらえた方がよい。また近くで外壁が高く、見上げなければならない場合や狭くて横からカメラを左右に振って撮影しなければならない場合は、アオリ付レンズ（レンズの光軸を水平に保ったまま、レンズを上下または左右にシフトし、正対したまま上下左右方向の形の正確な描写

が出来るレンズ。以後PCレンズと略す）を使用すればよい。普通のレンズで撮影すると、パースペクティブの為に外壁のプランは変形して記録されてしまう。勿論周辺を入れての環境描写の場合はこの限りではない。

### 3. 洞内

次に門口に入るが、この門口や上方の明り窓の側壁にも貴重な素材が多いので注意すべきである。ここは明るいし、一方光線（斜光線）で被写体を照射しているので、浮彫・刻文等に良い結果を得やすい。

前室または主室に入り、まず門口から奥壁または中心柱に正対させ、洞内全景を撮影する写真4。さらに各壁の隅へ行き洞内を斜に全景撮影しても良い。方形窟ならば容易な作業であるが、塔廟窟では石窟中心部に塔があるため、壁面をとらえることは困難である。方形窟の場合でもそうだが、やはり超広角が効果的で、塔の横に左右壁を写し出すことにより、中心塔の存在が良く理解できる写真18。標準画角では仏龕だけということになりかねない。また塔廟窟の塔周囲の空間を表現する際、超広角でも狭くて描写不可能な事も多いので、円形に写る魚眼レンズを使うのも一つの方法である写真2。

円形魚眼レンズの場合は、カメラの前方に対し、普通180°の画角を得られるので、足元から天井まで、さらに左右は真横まで写し込め、狭い石窟内での全景描写には最適である。ただ画面中央部が極端に大きく誇張され、周辺部は画像がつまって見えるので、正確な記録にはならない。なお、220°の画角を得られる魚眼レンズを用いればさらに効果的である。

この魚眼レンズの他に、パノラマカメラの使用も考えられる。これは一般的には、左右140°の写角を持つので、普通の超広角レンズよりも、なお広い画角が得られるが、広い角度を見渡す様に写し出すため、壁面と正対させるとパースペクティブのため左右が小さくなる。だが洞内の隅からの斜めの撮影では、全く自然な描写を得ることができる。

魚眼レンズの場合も、パノラマカメラの場合も、やはりレンズの光軸は水平にして撮影しないと、歪みが強く描写されるので注意を要する。

石窟内への採光状態はさまざまであるが、莫高窟、龍門、鞏県は明り窓をもたない窟が多く、小窟や奥行の浅い石窟、門口の大きな石窟は比較的洞内は明るい、そうでない石窟では暗黒に近い場合もある。雲崗では明り窓を穿った窟が多く、南面しているので洞内はかなり明るい写真17が、前室をもつ窟は光を遮られているので相当に暗い。5・6窟では見学の便を計って、洞内四隅より電灯照明をしているので、その光を利用して電灯光用フィルムで撮影しても良いであろう写真15・20。なお他の石窟ではこの様な照明の便を計っていないので暗い洞内の見学や撮影には大型の懐中電灯が必携となる。

#### 4. 壁面と天井

石窟の壁面は、垂直か少し前傾しているが一般的には平面となっているので正対して撮影しやすい。四周壁の各面の全景は恐らく超広角が必要であろうが、レンズの画角と合った広い照射角をもつストロボでないと画面周辺がケラレてしまう。場合によっては壁面に正対したまま移動して部分撮りをし、後で合成しても良いであろう。

高所の壁面はPCレンズの使用が最適である写真15。しかし、雲崗6窟のように中心塔が洞内一ぱいにあり、ひきの少い所では直下から真下を見上げるようになるので、高い脚立や梯子などの足場でも無い限り上部の撮影は不可能である。その場合は天井の一部として撮影しても良いであろう写真3。

莫高窟の壁面の多くは壁画であり、ほぼ平面を保っているために複写の撮影手段をとれば良く、壁面の光沢も無いのでカメラ位置からのストロボ使用でも良い結果が得られる写真カラー・6・10・26・27。

なお莫高窟ではフラッシュバルブの使用は禁止されている。

壁面の撮影などでストロボをカメラ位置から1灯照明する場合は、ストロボの照明ムラの少いものを選ばなくては行けない。意外に照明ムラの多い製品が多いので注意を要する。2灯以上の照明は理想的だが、現状の取材では無理であろう。

自然光による壁面の撮影は、壁面が洞口に近い程明るく、奥に行く程暗くなるので、壁画の全景撮影は薦めら

れないが、壁面のごく部分的な撮影か、壁面の仏龕・佛像等の立体には適している。ただ莫高窟・龍門西山では午前中は直射太陽光が洞内にさし込んで明るい、正午以後は暗くなる。

雲崗・龍門・鞏県の壁面は、ほとんどが浮彫か陰刻であるから、自然光による撮影が適している写真21。ストロボのカメラ位置での発光は浮彫の立体感を失わせ、白い石質だけを描写するにすぎない。浮彫をストロボで撮影する場合は、カメラからストロボを離し、素材に対して斜光の状態でも照明し、陰影をつけたい。浮彫壁面の全面をストロボで照明するには大がかりなセッティングとなるが、部分であれば片手でカメラを保持し、もう一方の手をいっばいに伸ばした位置からストロボで照明しても充分効果は得られる写真7・8。

なお石窟内部から門口や明り窓のある壁面を撮影する場合、門口から入射する光量と門口のある壁面の光量との間の光量差が莫大にある為に、門口からの光がフィルム上でハレーションを起して、壁面部分に光のにじみを作ることがある。撮影画面に対して、門口の面積が微少の場合は問題はないが、門口の面積が増加する程ハレーションが生じやすい。これを防ぐには、門口のある壁面にストロボをあてて両者の光の光量差を少なくするか、門口を画面にできるだけ入れないで撮影しなければならない。写真2・25は自然光で撮影したものだが、門口を中心塔で塞いでハレーションを防止したものである。

天井画や天井浮彫は壁面とほぼ同様に考えて良く、採光状態も同様である。一般に石窟の天井は思ったより高さがあるが、レンズの画角で全景をとらえるには、やはり広角が必要なことが多いであろう。

天井のデザインの中央部直下に立ち、カメラを直上に向け正対させる写真6。この場合大蓮華であれば中央の花芯の部分ファインダー画面の中央に納めれば、ほぼ正確な形状が得られる。時には床にカメラを置いて撮影しても良いであろう。

また円形魚眼レンズを使用すると、洞内の諸仏の配置や壁面、天井の荘厳がすべて判別出来る写真が得られる写真24。この写真には天地の区別がないので、どの方向から見ても不自然でなく見え、さらに現実感を味うには

頭上に掲げて見上げると良いであろう。

## 5. 彫刻

洞外にある彫刻は天候・時間にの影響を強く受けてそのイメージを変える。晴れた日の強い陰影や曇天雨天のソフトな描写、さらに時刻による立体感の変化など。ただ限られた取材時間内でこれらを選ぶことは不可能であるが、一応その彫刻の刻まれている方向と時間の変化による太陽の位置関係を考えて撮影順序を計画すべきであろう。これは門口・明り窓の側壁の彫刻にも適用出来ることである写真16・22。

洞内の彫刻の壁面浮彫についてはすでに述べたが、中心柱や壁面の仏龕内の彫刻も洞内へ自然に採光されている光でまず充分である。石窟造営時の採光計画がその宗教空間を効果的にしている場合もあるし、現状の取材では自在な人工照明が得られないことにもよる。

特に左右壁・中心柱左右面はサイドライティングとなっていて適度な立体感が得られている写真2・5・10・14・21。ただ奥壁または中心柱の彫刻が洞口に向っている場合、自然光撮影は少々難点がある。大像の場合はさほど問題とならない写真12・17が、彫刻が小さい場合は洞口からの光が洞内にまわり過ぎて、丁度カメラ位置からの照明と同様になって立体感に乏しい状態となる。これは彫刻を多少横から眺めても変わりはない写真4・11・23。この状態では、ぜひ彫刻の立体感を強調する為に上または横からライトを用いたいが、現状ではやはり無理であろう。仏像等の彫刻に対して片手一ぱいにストロボを離して照明しても光源とカメラの距離が被写体距離に相対して近い為にあまり効果は無い写真13。

門口から直射光が洞内の床面にまでさし込んでいる場合は、下方からの反射光(照り返し)で仏像がフットライトを浴びる状態となり、美しい表情を見せてくれる時もあるが写真19、多くはその尊容を損ねてしまうように思える。雲崗の設計者は明り窓が洞内の荘厳に役立つ効果的な採光を計算していたが、明り窓の無い他の石窟ではどうだったのだろうか。特に前に述べた暗黒に近い石窟はどの様に考えて造られたのであろうか。

石窟撮影の実際的な方法について気のついた事を数項目補足したい。

(1) 常に全景、中景、部分を記録するようにしたい。さらに正面、斜め、横と記録出来ることさらに良い。

中景(例・全身像)部分(例・頭部)は、その目的とする素材だけに目標としやすいが、全景については意外に忘れられていることが多い。全景記録の利点は、その全体像を把握することは勿論のことであるが、部分を記録した場合に、この全景の記録をもとに周囲の状況やその位置関係などを、後で拡大し点検することによって、確認や発見の手懸りとしたり、次回の計画を立てるなど利用範囲は広い。特に部分の位置確認の時、自然光撮影や壁面の場合は、採光の状況や図柄から確認しやすいが、ストロボ使用の小部分は案外位置の確認ができ難いものである。

(2) 石窟番号や石窟名は必ずその窟の撮影にかかる前に1コマ撮影しておきたい。もし番号が無い場合はその窟の最大の特徴となっているものを撮影しておく。

なお石窟番号や石窟名は中国でも一定していない場合もあり、研究者や書籍によって独特の番号としていることもあるので注意を要する。この稿では四石窟とも中国の当該文物保管所・研究所の番号・名称に従った。

(3) 記録した石窟と次の石窟の間を、フィルムに1~2コマ空写して石窟の区別が速やかに出来るようにするのも一方法である。また同様に東壁と北壁の区別といったように項目が変わるごとに空写するか、余裕があれば空写しの代りに、ノートにこれから撮影する素材名をメモし、そのノートを撮影しておくことで後で便利である。特徴のある素材ばかり撮影しているのであればまず不要であろうが、石窟の部分を詳細に記録すればする程よく似た部分が現われて、後で整理・区分に随分時間を奪われてしまう。

(4) 現在中国の各石窟には石窟文物保管所や文物研究所が設けられており、見学や写真撮影はこの許可を得なければならない。特に主要石窟の洞内撮影は禁止されているが、許可が得られれば立合いと撮影料金の支払いが必要である。

(5) 石窟内外の文物保護や修復は近年盛んに行われていて、修復中の場合はまず見学が出来ないので注意を要する。また中国の石窟の見学はかなり開放的であり、柵やケースで保護をする例が少いので文物保護に充分注意を払いたい。

小窟では数人で満員となり、ややもすると壁面に触れそうになるので、石窟内へは見学・撮影に必要な最小限の物だけ持ち込み、他は洞外に置くなど気をつけたい。

(6) ここに掲載した略図はすべて概念図であり、里程や方角は必ずしも厳密ではない。また石窟略図の各石窟の印は石窟のおよその位置を示すもので、石窟の大きさや洞口の方向を示すものではない。

(7) 石窟撮影に適する写真機材について簡単にまとめてみる。○一眼レフカメラ(SLR)が最適であり、レンズは超広角レンズ13mm~18mm、広角レンズ28mm~35mm(PCレンズであれば最適)、標準レンズまたは標準マクロレンズ、80mm~200mmの望遠レンズまたはズームレンズが必要であろう。

さらに魚眼レンズ、100mmマクロレンズがあれば理想的であ



る。

○フィルムは ASA64~100 程度の普通フィルムと ASA200~400 程度の高感度フィルムの二種は用意したい。さらに電灯光用のフィルムを用意するのも良い。

ネガカラーフィルムでの撮影は、後でカラーまたはモノクロームのプリントやカースライドにも仕上げる事が出来るので研究者には便利であろう。

○一般的に石窟内部は暗いので、三脚やストロボは必携品である。ストロボは必ずシンクロ延長コードを用意しておく。三脚の使用時は文物の保護に注意を払うようにされたい。

○掲載写真のキャプションの最後に、撮影した年度とカメラのフィルムサイズとレンズの焦点距離を記入した。66-40は 6×6 カメラの 40mm レンズという意味である。

なお掲載した写真のオリジナルは全てカラーである。

○私が取材に使用した主な機材は下記の通りである。

ノリタ 6×6 SLR カメラ

広角 40mm, 標準 80mm, 望遠 160mm

オリンパス OM-2 35ミリ SLR カメラ

ミノルタ XD 35ミリ SLR カメラ

魚眼 7.5mm, 広角 18mm 24mm, PC 35mm, 標準 50mm,  
標準マクロ 50mm, 望遠ズーム 75~150mm 70mm~350mm,  
望遠 500mm

フィルム

コダクローム KR64, エクタクローム EPR64, 同 EPD200, 同 EPT160, 同 EL400

ストロボ オリンパスクイックオート310, ナショナル PE3057

三脚 スリックマスター, グッドマン

## 参 考 文 献

- 敦煌芸術叙録 謝稚柳著 上海出版公司 1955  
敦煌壁画 敦煌文物研究所編著 文物出版社 1959  
敦煌彩塑 敦煌文物研究所編著 文物出版社 1978  
文物参考資料 1955・2期, 1956・2期 文物参考資料編輯委員会編  
文物出版社 1955・1956  
文物 1978・12期 文物編集委員会編 文物出版社 1978  
敦煌 長沢和俊著・筑摩書房 1965  
雲崗石窟 山西省文物工作委員会 山西省雲崗石窟文物保管所編  
文物出版社 1977  
龍門石窟の研究 東方文化研究所 座右室刊行会 1941  
鞏県石窟寺 河南省文化局文物工作隊編 文物出版社 1963  
アサヒグラフ 1979・12-21号 —キジール千仏洞古代壁画—  
朝日新聞社 1979  
図説中国の歴史 3・魏晋南北朝の世界 岡崎敬著 講談社 1977

# ラダック密教美術調査

## 辻 司

旅はふとしたきっかけにある。この旅も、私が10年前滞欧中、南イタリアでの足立雅敏氏夫妻との出会いにある。写真家の彼等は、ラダックのルートが開けて間もない頃、この地方から多くの成果を持ち帰り私に見せてくれた。秘境の風物や、素朴ななかに情念のほとぼしる壁面に接した時、何故か日本人の血を誘い寄せるものを感じさせたからである。

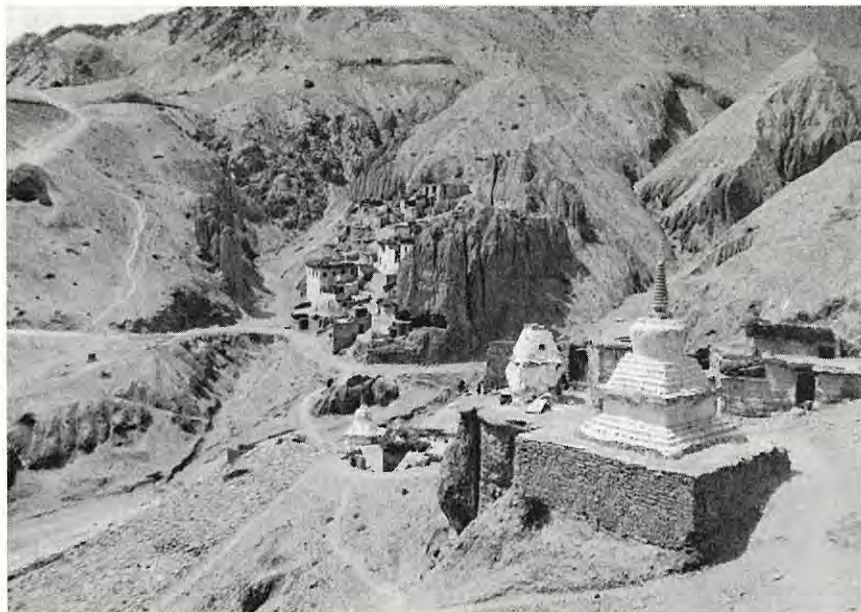
昨年8月3日大阪を発ち、5日昼前にインド・カシ米尔州。山と湖の避暑地でありラダックに入る起点の都市スリナガルに降り立っていた。紹介されていた当地大学教授ハスニン氏を訪ね、彼の計いで日曜休館中のスリナガル博物館を見学することが出来た。収蔵品はガンダーラ仏の他インド・ミニアチュール、刺繍、古代衣装、コイン等であるが、刺繍には、ポール・クレーを思わせるものがあり、ギリシャ刺繍にも通じている様で興味深かった。仏像は1、2世紀栄えたカシ米尔仏教のガンダーラ美術の本拠の1つでもあったこの都市の昔を偲ばせてくれる。今夜はダル湖に浮かぶハウス・ボート泊だ。

翌朝、物売りの声が湖底にこだまし霧がまだ湖畔を隠す頃に目覚める。いよいよ今日から、レーまで435キロを高度に慣すため、2日かけて3000メートル級の秘境に向う。フロントカバーが外れたぼろの中型バス、何故か、スーパーデラックスと書いてある。屋根に鶏、ジャガイモ等食糧と、我々の荷物を積み込み、コック2人、運転手、助手、一行19人が乗り込み出発。驚いた事に交替

の運転手がいらない。カルギルでテント泊だが180キロの道程。ドジラ峠3500メートルを越えた盆地の村グスリーで昼食、午後からは、木や草の緑も途切れ勝ちになり、暑さと埃で喉はからから、この辺りはまだ人種が入りこんでいるらしく村人の顔は数種ある。ドラスの村を過ぎた処に、4体の石仏があり、ロータスのレリーフと釈迦巡礼の像が仏教圏の先達のように立っている。カルギルの街には5時近くに入る。回教がここまで入りモスクもある。またザンスカールへの分岐点らしい賑いを呈している。我々と似た顔が増えて来る。街外れの木の茂った川のほとりのキャンプ場が今日の宿だ。

朝、川の冷水で洗面、今日は最高所の峠越えがある。昨日あたりからやや頭が重い、40キロ近く走った頃、前方に色とりどりの布がはためき、右手の岩山に10メートル程の弥勒菩薩がふくよかな笑みでラマ教圏を迎え入れてくれる。カシ米尔仏教の影響で造られたレリーフで、1世紀頃とも言われているが確でない。お堂の他に大チョルテン（仏舍利塔）もある。この辺りからチョルテンが多く見られるようになる。車は草木のなくなった風景の中をナミクラ峠に向かってあえぎ続ける。3718メートルの標識があり岩石だけの山肌だ、避難所の石造の室が1つきりだ、息苦しく、青く澄んだ空から日射しがきつい。

昼からはフォトラ峠4100メートルを越えねばならぬ、高山病が心配だ。最早、道は尋常ではない、眼下300メートルはある切り立った目の眩む崖っぶちを走る。路肩



1. 洞窟を望むラマユル寺付近

に赤い旗があるので下をよく見ると、ジープが落ちてい  
る、思わず足が竦、ドイツ隊の遭難と教えてくれた。ム  
ーンランドと呼ばれる、人を寄せつけ難い風景のフォト  
ラを越え、前方遙かに忽然と緑の地と岩上に白い建  
物が見える。ラマユル<sup>ダク</sup>寺だ。衝撃の景観に車を急がせ、  
村の入口から勇む心で歩く事しばし、灰茶けた浸食岩を  
背景に白亜の御堂がそそり立ち、大チョルテン群が参道  
を導く。村人がマニ車（中に千巻の経文が入り、1回ま  
わすと1000回唱えたと同じご利益がある）を回し巡拝し  
ている。前庭には大きな幟が立ち、入口や窓には、黒赤  
黄の横縞の暖簾が掛っていて、鉄筋様式の外観なのに、  
何か我々に近いものを感じさせる。壁は日干レンガで、  
梁は木、屋根は細い丸木を渡し枯枝を敷いて土で固めた  
だけ、外壁はシッケイで塗られて白い。この地方最古の  
寺と聞く、開祖のナーローパが禅定に入った洞窟もあっ  
て、カッパドキアのような風景がある。(写真①) 以前は  
街道が下を通っていたのだろう、今は新道が上を通り見  
下す様になっている。寺内は修復されたものらしく色鮮  
かで真鍮のきらきらした仏具が目につくが外観の方が印  
象的だ。

さてバスに帰りかけると、雨が降り出し、急ぎ足で坂  
を昇り始めると息が苦しく頭がずしんとして足が重い。  
だるくて前に進まない、これが高山病特有の症状と気付

いたが、何回も休みながら僅かの道  
を、やっとの思いで辿り着く。バス  
に到着くと幸い治まったのでさした  
る事ではないようだ。酷いのは急性  
感冒状態となり寝込むようだ。

第2キャンプに向うわけだが、ラ  
ダックはヒマラヤの西麓とカラコル  
ム山脈に挟まれた、インダスの上流  
に転在する僅かな緑地に出来た集落  
群である。かつては、中央アジア、  
チベット、インドを結ぶ要衝であっ  
た。ラダック「峠を越えた」、その  
意味する如くのラマユル寺の眺望は  
素晴しかった。

インダスとザンスカールの激流が  
合流する地点をやや過ぎると、サスプール村に入る。水  
が側溝を流れ樹々こそ少ないが溪谷の村、その外れにキ  
ャンプ地があり、道を降りた川沿いにテントが張ってあ  
る。“歓迎、インド文化へミス寺、……観光御一行の弾  
幕がある。今夜は満月なのに月の出が遅い、見上げる  
と、片側の稜線が美しく照し出されて、実に美しい眺め  
だ、川の流れの他は静寂そのものだ。

山の冷気に心地よく目覚め、近くのチョルテン群ま  
で、持田氏と歩く、風化に任された僧の墓と聞く此等の  
チョルテンは月世界のような荒涼とした大地を背景に、  
ただ時の流れに委ねられていてもの悲しい。(写真②)

アルチ寺へは、来た道に戻り、インダスの流れを渡っ



2. 荒涼たる大地を背にしたチョルテン群



3. アルチ寺木彫破風



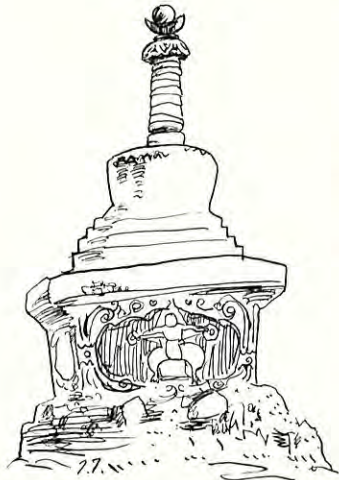
4. アルチ寺弥勒菩薩下衣部



5. ④の拡大ミニチュアール画部分

て南岸沿いに少時入る。沿道脇には小石が並べられ、村の入口に続く、マニ石でチベット文字で OM-MANI-PADME-HUM (蓮の華に栄光を!) と刻まれている経文で、絵馬とも経木ともいえるようなものであろう。寺は、平地の村落の中にひっそりと、アプリコットの樹に囲まれるように建っている。10~11世紀に、カシミール仏教を移入、拡めたチベット仏教再興の祖、リンチエン

サンポの創建である。中央三層の祠堂は入口から破風らしく木彫に飾られ、(写真③) 柱頭には動物の頭が刻まれている、柱はベンガラ色に塗られている。一階内部は、大仏舎利塔を中心に、奥まった三方に、観音(白)弥勒(赤)文殊(黄金)の三菩薩立像が安置されている。美しく彩色されたその中で、4メートル程の中央弥勒菩薩は、一際興味を引く。下衣部が、ムガル時代のミニチュアール絵画で、洛中洛外の当時の生活や仏教界が細密にぎっしりと描き込んであり(写真④⑤)、セルリアンブルーと赤が素晴らしい。昇華された楽園の明るい楽しさが醸し出されている。支柱にも溝彫が施され、柱頭には玉縁があってドリスとイオニヤ様式を折衷した様な入念な造りである。梁までも細やかな浮彫りで埋められ、又各層の四面の壁は言うに及ばず天井まで、みごとな壁画でぎっしりだ。チョルテンは三層まで吹き抜きで、二階へは丸太を刳っただけの粗野な階段を外から登る。弥勒菩薩の顔がここから、曼荼羅の壁の家型の空間から拝む事が出来る。明



チヨルテン外形



6. チヨルテン内部の曼荼羅

り取りからもれる外光に浮き出された壁画と仏像を見た時、ピザンチンのフレスコを思い、又そのエキゾチックさにかたずを飲んだと足立氏が言っている。ブルー基調が特徴の曼荼羅壁画は、方形と円を組合せた整然とした図式化が示され、細密に描き込まれている。何年もかかって織り上げたペルシャ絨氈のような重厚さがある。壁面の下部にはコマ絵のように、金剛界諸仏がそれぞれの世界を物語的に描かれており、その道に通じていけば興味はつきない事だろう。面白い事にプラドで見た宗教壁画「イブの誘惑」と肋骨描写に共通な人物画がある。この不可思議な密教空間の中に魅せられ立ち去り難い思いであった。

路地に出て、最も古い建立の大日堂（堂内の色あせかけた渋い色調の壁画を模写している日本人がいた）へ廻る。外に翻訳官堂（リンチエンサンボは多くの教典を翻訳した事から彼を尊称して名付けられた。）文殊堂、新堂の3堂があり又他に5つの大チヨルテンがある。ふと中に入ってびっくりした、舍利塚を囲むように、内壁は頂点まで曼荼羅で埋まっている。円の中にかかれた成就者が何百とびっしり並んでいる壁もある。一番高い所には金剛界四仏が群青の空に見事な色彩で浮かび出て、塔自体が仏教界の小宇宙をなしている。外形は方形の台座の上に上部のやや広がった円形部があり、上から日月水

蓮九輪の順で乗っかっている。日本の多宝塔の原型のようである。（カット）

この寺は木材が乏しいと言うのに、ふんだんに使っていて、創建者の心血が隅々まで行き届き、名利にふさわしい。密教美術、学術上最も密度の高い珠玉であろう。

80キロ余り走った軍事基地とレー空港を抜けて、砂漠のような街の新開地らしい処に建つ、二階建のホテルに着く。部屋わりをすませた頃、にわか雲行きがあやしくなり、砂嵐が砂塵を巻き上げて迫り、稲妻が走り雷鳴が響き豪雨になる。此処でしか見れない凄まじい情景だが、土地の人は大慌てだろう、3年振りの雨だそうだ。道理で家々の屋根は土を固めただけの簡素なものであるはずだ。長雨ではなかったが、雨後はみごとな虹の橋が二重にかかり、ザンスカールの雪を頂いた6,7000の高峰が見えて絶景となる。美女と野獣が二面一体となったような大自然の変幻を目の当りにし、この地の尋常なさを思い知ったのである。

雨模様の翌朝、開門時に合わせて、シェーゲンパへ、崖にカラフルな経文が見られ岩山の中腹にある。ドラや太鼓が腹にこたえる大きさと共に聞える。音律が日本と良く似ている。僧一人勤行中の寺内は薄暗い、ラダックの王デルデンナムギャルの献じた17世紀の大金銅尊座像（11メートル）が胸から上をのぞかせている。勤



7. テイクセ寺遠望

行堂は二階からで回廊式の吹抜になっている。壁画は黒ずんで渋味を増しシンメトリーな曼荼羅がよい。

ラッサのポタラ宮を小規模にした様な、この地で最も荘麗な外観を持つテイクセ寺に登る。(写真⑦)15世紀中頃の寺でゲルック派、入口に一番近い所に新築中の堂があり、その側壁から男根の色鮮かな樋が突出している。いかにも忿怒神を本尊とする寺らしい。勤行堂入口には、ラマ教の六道輪廻の思想を示す、生々しい壁画(口絵)が、ジオットや或はボッシュを偲ばせる。勤行中なのか、観光客の為の祈禱なのか堂に座って読経を聞く、グルグル茶が此処で出された。塩味のバター茶でスープを飲んでいるようだ。せっかくだからと飲み干したら又注いでくれて閉口した。勤行堂の内部は通例、尊像の前に一段高くリンポチェの座を設け、縦に二列又四列にラマの高座が向い合う。柱等も極彩色に塗られているのだが、ここはすすけて落着きがある。薄暗い壁の方を見ると、物凄い形相の忿怒尊が一面に描かれている。始めて目にするそれ等は、インドのカーリー女神や、死体の上で踊り狂うシヴァ神らで、この地方では守護神として祀られている。水牛に乗る大戎徳明王キーマンツカエン、その神妃との交合像ヤブユン、そして黒と青の大黒天、三つ目を怒らせ口を大きく開き、多面多臂の像が強烈な色でその力を誇示している。又アルチ、シェー寺で見た黒の忿怒尊の彫像より立派なものがある、然し平素は薄布をかぶせてあり、年に一度開帳するのみ

だそうだ。この寺は頂上から中腹にかけて、白い勤行堂と言われる新しいものや、色々の堂を持つ大寺で壁画の種類も多様で興味深い、激しい忿怒尊図があるかと思えば、唐獅子や中国風衣装の人物が描かれていたり、又白描とアンアイックグリンの対比が綺麗な曼荼羅もある。中でも堂の小さな潜りを入った、真暗な奥室と祠堂に全く異法の壁画が懐中電灯に照し出される。先史時代を思わせる鳥獣や(口絵)、動物人物の体内を血液が流れている解剖図(写真⑧)、目と内蔵を手にした人物(写真⑨)、色鮮やかな骸骨図、寺内の風景を描いた聖跡図、線描だけの鳥獣人物戯画もある。奔放で実に面白い、此等一連の壁画は何故か他で見られない空間の余白を活かした自由さと素朴さが伝わってくる。寺内の雰囲気からして想像もしなかった褐色系の一転した中国の影響が見られる絵に魅了されてしまった。儀軌的な絵の多い中で全くユニークだ。絵の面白味と豊富さから言えば、アルチ寺に勝る。新築中のお堂には、おそらくラダッカーの大きさになろう弥勒菩薩像が創られている最中で、さすが彫刻家の田中氏が熱心に見ている。庭では落下傘のような形をしたテントの下で数人の僧が、ドンゴロスラマを手鋸で切り刻んでいる。土に混ぜて苜とするらしく手真似で教えてくれた。小僧達はせっせと下から水を運んでいてえらく活気を感じさせた寺であった。

ヘミス寺は、ラダック最大の規模を誇る。珍しく樹々

の緑に囲まれた入口でバスを降りる。マニ塚が石垣とな  
って続き、谷間の瓦礫の道を登って行くと Cholten 群  
があって更に登り大マニ車の門を潜ると、二階建の回廊  
に囲まれた広い境内に出る。山の中腹にあって三層の大  
伽藍が陽光を受けて建っている。カーギュ派のドウク派  
寺院のラダック総本山で、17世紀前半に建てられた。  
300人の僧がいるという。

そしてここは6月のマスクダンス、チエチユの祭でも  
知られている。他寺では大概厳寒期に祭が行われるので  
とりわけ有名である。寺内壁画は忿怒尊図で、テクセ寺  
のそれらと変りはないが中心尊に、前者は寒色で描かれ  
ているのに対し、赤味の多い暖色なのが特徴だろうか。  
ややこの種の壁画に堪能気味だ、井上隆夫氏は、これら  
の尊図像のバリエーションは遠心的に増加、羅列の方向  
をたどり体系立てより、その図像そのものが冥想による  
創造に基づいている為に、四臂が六臂にと少しの変化で  
多産されたのであろう。然し決して恣意的でなく、と言  
うのも多産変化の割に、注意深く見ないとその変化が分  
り難い、それは造るプロセスにおいて、儀軌的なきまりが  
あって、それに忠実に従って造る事が聖なる境地に到る  
最も合理的方法と考えられていたからだと云っている。  
壁画や像を創る専門職があったわけではなく、画僧によ  
ってなされるのだが独創は全く許されないのである。そ  
れは、ヨーロッパ各地やバルカン半島等に残るキリスト

教やユダヤ教初期の布教時代の壁画等と一緒に伝教布教  
が優先した時代のカテゴリーを出ていない。いやその必  
要がなかったからではあるまいか。雨漏等で破損した壁  
画は実に無造作に塗り替え新しいものに描き替えられて  
いるのも前出の理由からであろう。

このヘミス寺前庭の長い回廊には又、84成就者の壁画  
があり、堂内のものとは異っており物語的に描写され、  
色使いと共に童画的なナイーブさが面白かった。

帰路、シエー寺近くの曲り角に大レリーフを見る。大  
日如来を中央に左右、阿弥陀、不空成就、阿闍、宝生の  
金剛界五仏の石像で、10世紀末にニマゴン王が奉獻した  
と伝えられている。印契と鳥獣の乗物が経典の記述とほ  
ぼ一致し、この地に入った密教の素性の正しさを示す貴  
重なものと知る。この周辺は平地となって緑も豊かで朝  
の雨に洗われ一層美しい。田園も続き、山々の俊峯が望  
めて、荒ぶれた自然の中のアアシスだ。レー近くの砂原  
ではポロの練習をしている。疾走する馬上から軽快な身  
のこなしである。騎馬民族の名残を具に見取る事が出来  
た。

レー3日目は、早朝のレー・パレス跡見学に始まる。



△8. テイクセ寺壁画、体内を血液が流れている動物図(左)



9. テイクセ寺壁画、目と内臓を手にした人物。血液・内臓・器管などを自在にするヨガの高度な行法を示すと思われる



10. レー・パレスからの市街眺望

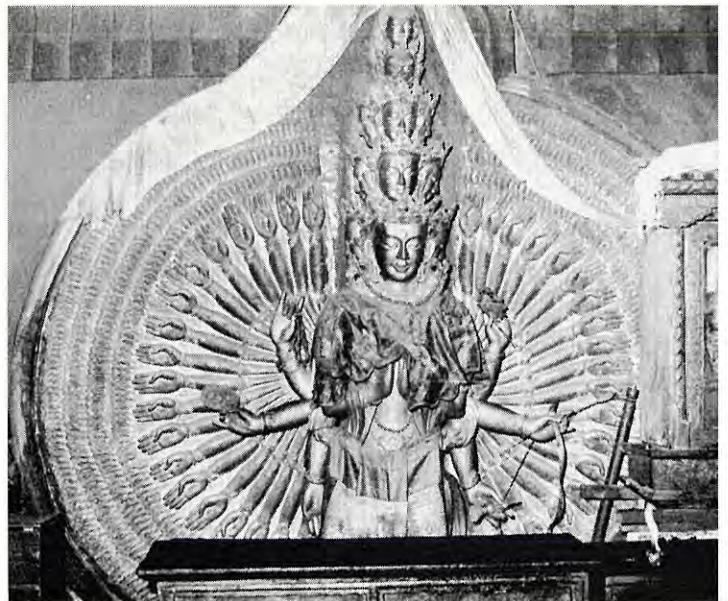
細道を喘ぎ喘ぎ登ると街も周辺の山々も一望だ(写真⑩)。残月も見えて爽快である。中は荒れ果て往時を偲ぶ縁もない。金銅仏とタンカー（仏教画布）を除けば見るべきものはない。ただ外形のみが聳えている。王家は郊外の村里に隠棲しているそうだ。

フィアン寺に、高原砂漠の道を一時間近く走る。今日は抜ける様に空が青い、小高い岩山の上に建っていて、又の名をガオン寺と叫んでいる。祇園寺と似ていて面白い。450年前に建てられディンク派の教えが最初に確立された寺。9世紀頃の小金銅仏（ブロンズ）が多くあり又壁画は特徴のあるものが少なく、光輪を頂いた頭に鬘を結った成就者を描いた曼荼羅が印象に残る。

ある勤行堂の前にイタチを大きくした様な動物が吊し



11. スピトゥク寺マスクダンス仮面



12. 千顔千手仏

てあり何を意味するか分からなかったが他の寺でも鹿や鳥の剝製が暗い堂内に吊してありぎょっとさせられる。中庭の境内にはやはり回廊がありチベット暦の1月17日～19日にかけて祭が行われるそうだ。

レーから西7キロ、空港の向い側の山腹にあるスピトゥク寺、11世紀に出来たが今の寺は160年前に再建されている。山の傾斜を巧みに取り入れた境内は数箇所のお堂があり、勤行堂の前庭でチベット暦11月にゲルトという祭が行われる。本尊は釈迦牟尼でターラ菩薩の像やタンカーが多い。中でも骸骨がロックンロールをしている様なものもあったし、堂の奥で僧達ラマが砂曼荼羅を制作している。砂や岩彩等を使った極彩色の新しい立体造形曼荼羅と思きや、四世紀から伝わる行法の1つで、一週間かけ



て完成し清流に流して結願とするらしい。他に護法尊の古い仮面が数多く保存されていると教わっていたので通訳に頼んでもらって見学することになった。大分待たされた後、鍵を持った僧が一番頂上の堂に案内してくれた。奥まった仏像の安置場所の壁に、黒赤黄青色の忿怒神や西遊記の沙悟浄や猪八戒の様な仮面がずらりと掛けられている(写真⑩)。異様な形相だが渋味があって時代がたっている。後の壁も他の堂と違い消えかけているが古い物らしい。おそらくここだけは元のままなのだろう、仮面とよくマッチしている。祭の日にはこれを被って生仏に化身した僧達<sup>ツブ</sup>が舞い踊るのだろう。かつてスライドで見た祭の情景が浮んでくる。当麻寺のねり供養と節分の追儺を一緒にしたような感じだが、私はふとこれ等の面と、以前松江の佐多神社で見た神能の古面を思い比べるのだった。中国朝鮮を經由した仏教の最東域で生れた後者には、同じ忿怒の形相なのに海の藻くずから浮び出た朝鮮の顔があり、前者には岩石だけの厳しい土壌の表情の中にも仏教誕生国の顔が感じられるのである。

シャンカールが最後の寺で我々の行脚もこれで終る。レーの外れ2キロの平地にある寺で100年前に再建されたゲルック派。千顔千手千足の白傘傘蓋菩薩が本尊である。他にも多面多臂の仏像(写真⑪)がありこの種の執拗なまでに羅列を繰り返した像に整然とした奇妙な美しさがあり、禁欲的な精神性が感じられ、現代美術の羅列様式の絵画に繋がって来る。壁画は新しく描かれたものばかり、小金銅仏が多くある。然し寺々の仏像を巡り歩きたのだが、スリナガルやデリー博物館で見る石彫仏が一体もない。単にレリーフのみがあるだけだ。素人考えでは、これだけ岩石が豊富なのに疑問が残り、石彫にむく素材がないか、苛酷な気象が石彫を拒んでしまったのでは、と田中氏に話してみたら鉄の文化が遅れていたからではとの返事だった。

フィナーレの夜を飾ってチャン酒(地酒)で乾盃だ。安堵感もあって酔心地がよい。ふと外に出て見ると、満天の星が降るようだ。一同飛び出し、砂地に座り込む者、寝転んで空を仰ぐ者、皆んな無言である。高所の澄んだ夜空はこんなにも美しいものか。銀河の流れの中に身を委ねているようだ。私は、このクリスタルのガラス

細工がすれ合う様な星空のキラメキの中に、今迄見て来た、アルチの細密画、寺々の忿怒尊図像、テイクセの壁画をクロスオーバーさせていた。

レー最後の日、足立氏に紹介してもらったラズ牧師を尋ねる。街の長老格の1人で70歳を数えるのにかくしゃくとしており、数少ないカソリックの牧師で、話しによると、雪は10月頃から5月頃まで降りソ連に次いで寒いマイナス40度になるそうだ。居間には囲炉裏があり、グルグル茶を作る道具やふいごがあって、この茶を飲みながら閉された冬を過すらしい。民族衣装の女性を描かせてほしいとお願いしていたら、女の孫様と、子息のお嫁様がモデルになってくれた。見送りを受けて外に出て見ると門前の畠の中に風変りな物見らしい階段付の櫓がある。何かと尋ねると、朝夕の祈りと天候や季節の到来を見る為だそうだ。ヌン・ナムと言った7000メートルの山が顔を出している。70年間その地に生きて来た重みと温もりが握手の手から伝わって来る。

レー空港は軍用だから仮設のオフィスだ。滑走路も大型ジェットには粗末で、離陸時にはあやや頭を打ちつければいいところだった。雲海の彼方にカラコルム、ヒマラヤの山々が望まれ、北緯35度、東経75度のラダックが遠ざかる。丸2日かけて登った草木1本ない荒漠たる世界、地球の広大さを知り、こんな苛酷な自然の中にも人の営みがある。古来から人々は人類の葛藤の中で、新しい土地を求め歩き、聖者も修行の地として世情を離れて荒ぶれた土地に至ったのであろうが、これも又新天地を求める望求の念がなさしめた所産であろう。チベットの大部分は中国領に編入され、この西域のみが秘境なるが故に生き残りその素顔を表して間もない。旅を振り返る今、あのグロテスクな凄まじい形相の仮面や忿怒尊図像、色鮮やかな壁画が、壮麗な夜天の視祭と砂嵐や虹の変幻と共にこの大自然の中で奇妙に調和している事に気づくのである。

参考資料 足立雅敏氏によるラダック手引  
井上隆夫著「チベット密教壁画」  
写真 田中昇、持田総章、辻司

# \*dic'tion-a-ry

## 表音文字のanagram型式による表意化の試み

北 端 信 彦

### はじめに

anagram——英和辞典には(n.)字謎〔語句中の文字を並べ変えて作った新語句, 例えば emit を mite とするような〕; (pl.) 字謎遊び (佐々木達編/三省堂) と出ている。中世のヨーロッパで一部の貴族や文化人の間に、文字の並び替え遊びとして、行われていたことが文献に見える。アルファベットとして千数百年、26文字の順序を入替ることによって、凡ての言葉が成り立っているヨーロッパの言葉であれば、このような遊びが生れるのも、当然のことといえよう。この anagram に、単なる文字の並び替えだけでなく、もっと積極的に表意性と、現代に通じる感覚を盛れないだろうかと考えて試みたのが、この小論における作品群である。

### 1. 動機と意図

近代、数多くの分野で優れた芸術家を輩出した国アメリカは、グラフィックデザインの分野においても一方の雄スイスと並んで、優れた作品と人材を世に送っている。そのうち、Herb Lubalin, Luis Dorfsman, Paul Rand, Neil Fujita, Ivan Chermayeff, といった人達が日本ではよく知られている。Aaron Burnsは上記の5人ほどポピュラーな存在ではないが、彼には著書《Typography》があり、同書に“sləp”があった。(図1) それを最初に

見た時のショックは17年を経た今もなお、私の中で記憶に新しい。以来少しずつあためていたもののうち、30数点を選んで1978年と1980年、大阪・信濃橋画廊と学会で発表した。ここへはその折の作品のうちから、12点ほど載せさせていただいた。

制作の意図を述べるにあたりここで、先ず日本語と英語の違いを視覚的な比較から2, 3みておきたい。

日本語の多くの抽象観念は漢字によって表現されている。漢字は遠く応神・仁徳朝の時代に仏典として中国より輸入したのが最初であり、片仮名や平仮名もこの漢字を基礎として作られている。そのうち片仮名が、漢字の写経に時間をくわれるのに手を焼いた学僧によって、省略体として発達したことにここでは注目したい。また平仮名は漢字の草書体、つまり最も崩した状態を、形として整えたものである。ともにもとの漢字楷書体より早く書くことができる。漢字は優れた表意・象形性という特質を持ちながら、その修得と表記に多大の時間を要することが、一大欠点であろう。漢字は誕生の当初、庶民の伝達の手段ではなく呪術の要素であった。

一方ヨーロッパの文字、アルファベットは直接的にはB. C. 1000年頃のギリシャ文字に源をたどることができる。ギリシャ人は、フェニキアより伝わった文字に、フェニキア語に無い発音記号を加えたり、ギリシャ語の発音に無いものを省いたりして24文字にした。後に母音



図1 Aaron Burns 著 Typography, 1961 より



図2 ポスター(部分)山城隆一作, 1954

(A・E・I・O・U)を加えている。ギリシャ・アルファベットが、エトルリアを経てローマ人に伝わり、ローマンアルファベットができた(早坂・関・今, 1977)。今日のアルファベットの大字である。そして両者の最も大きく異なる、また重要な点は漢字が表意文字であるのに対し、アルファベットが表音文字である点である。ちなみに、通常、文字の設計にたずさわるデザイナーは、アルファベットが句読点や記号を含めても、大小100字以内で済むのに対し、漢字の場合は5700字近く作らねばならない。いずれにしろ、書いて読むという伝達手段が数千年にわたって主流を占めて来たことに違いはない。しかし人類の文明は19世紀には映画、20世紀に入りラジオに次いでテレビジョンという手段を得た。弾んだ生活のテンポは印刷による伝達手段にも、直截性・理解の早さを要求するようになってきている。漢字は表意文字であるから、読めなくても見れば解るという要素を具え

ており、(図2)アルファベットは早く書けるが文字ひとつひとつには意味がない。そこで両者の特性をひとつにすることが可能だとしたら……即ち、読むから見るへの試みである。

## 2. 制作上のコンセプト

アルファベット——意味のない文字に映像やイラストの助けを借りて、表意化する試みは古くから、グラフィックデザイナーやタイポグラファーによってなされて来た。例えばCoinのOを硬貨の写真に置き替える方法や、先のsleepの方法等である。しかし後者はあまりにも例が少ない。探せば未だ埋もれているような気がする。上記のことから、制作にあたってのコンセプトは①アルファベットによること、②フォーマルな書体を用いること。③読むもの(見るもの)にとってイメージを脹らませられる余地を残すこと。いい換えれば、喋り過ぎぬこと等で、絵で説明してしまわぬようにした。制約が多ほどそれを突破できたときの喜びが大きいからである。これに機智・諷刺・諧謔・洒脱等をこめられればと思った。

## 3. 発想の分類と解説

図3～図6にはつづりのうちの特定の文字の方向を変えたものを並べた。この場合、頭の文字に触るより中ほどの文字を触るほうが視線の誘導がスムーズで可読性が良い。

図7～図10には文字の数を増やしたものを並べた。図8のWは数をもっとあってもよいかも知れない。

図11～図14は全部数字を使用しているが、発想はそれぞれ異なる。図12の8はgのイアーを取り去ったもの、として扱っている。この場合、ローマン体の方が滞りなく8と読めるが、新作は全てサン・セリフ体のUnivers 65を使ったため、敢えてその制約内で作業をすすめた。

図15～図18は印刷用語でヤクモノといわれる記号類を使ったものを並べた。この場合、発想は全部同じで、記号が先にあり、それに相応しい言葉が選ばれる。図18はつづり中にYがあれば¥としたいところである。

図19以下は種々の発想によるものを並べた。

diAider

☒ 3

GOggLE

☒ 4

**ARROW**

☒ 5

**gãg**

☒ 6

ddoouubbllee

☒ 7

SAWWW

☒ 8

THREEE

☒ 9



**PERFECT100N**

☒ 13

**sale**

---

**2**

☒ 14



**que?tion**

☒ 15

**surpr!!!se**

☒ 16

\*dic'tion-a-ry

图 17

statesman

图 18

graft

☒ 19

*AFTERNOON*

☒ 20

CONTAMINATION<sub>2</sub>

☒ 21

what?

☒ 22

period.

☒ 23

### 参考および引用文献

- LETTERING (早坂功・関信一・今洋一) 造形社1977
- 基本レタリング (水谷元彦・真覚静子) 鳳山社1976
- グラフィックデザイン No.43 講談社1971

なお

図8および図20=田中勝彦, 図11=加藤啓子, 図12=坂本智香,  
図16=中村一之, 図23=正司鈴子, 以上グラフィック専攻生のア  
イデアを北端が作品としてまとめたものである。

### 使用書体

- 図1 Caslon Old Style
- 図2 写真植字モリサワ明朝体
- 図3 Univers 65
- 図4 Futura Light
- 図5 Bodoni Medium Italic
- 図6 Helvetica Bold
- 図7 Helvetica Bold
- 図8 Basel
- 図9 Century Expanded
- 図10 m=Futura Medium Condensed 数字=Futura Medium
- 図11 Univers 65
- 図12 Univers 65
- 図13 Bodoni Bold, Bauer
- 図14 Univers 65
- 図15 Univers 65
- 図16 Univers 65
- 図17 不明, 1955年刊 三省堂英和辞典より
- 図18 Univers 65
- 図19 上半分=Bodoni Bold, 下半分=Helvetica Bold
- 図20 Caslon Old Regular Italic
- 図21 Univers 65
- 図22 英文=Univers 65, ひら仮名=写真植字・写研 MM-OKL
- 図23 Bodoni Medium

S#1  
C#1



S#1  
C#2



S#2  
C#1



S#3  
C#1



S#4  
C#1



S#4  
C#2



S#4  
C#3



S#4  
C#4



## ●資料・映画「浮草」カット割り／(上)

小津安二郎監督作品

# 浮草

1959年 脚本・野田高梧  
小津安二郎

製作意図  
若者の恋、中年の恋、そして  
親と子の愛情の物語。

※写真左のS・Cの数字は、台本における菱形内の数字S<sup>#</sup>（シーン番号）と、ライン頭に書かれた数字C<sup>#</sup>（カット番号）を示します。

### 1 漁港風景

- 1 真夏の日でり——。
- 2 屋根、屋根、屋根の向うの岬の上に燈台が白い。

### 2 船着場

- 1 描写 そこに粗末な連絡船待合所がある。

### 3 待合所の表

- 1 相生座の小屋番徳造が空の荷車をひいて来て、そこに楯棒をおろす。

### 4 待合所

- 1 男女四、五人の船客、それに船客係の男——。  
徳造がくる。  
徳造「オ、暑いウ」
- 2 係「やア、こんちは——」
- 3 徳造「かなわんな、こう暑うちや」  
そう言いながら、その羽目板に「嵐駒十郎一座」のポスターを張る。
- 4 係「こんど何かかるんかのウ、相生座」
- 5 徳造「これや、歌舞伎や」
- 6 係「ア、チャンバラけえ。——この前かかつたストリップは面白かつたのウ。桃色のサルマタヘエた大けな尻の女のウ」
- 7 徳造「今度のはおめえ、あんなもんやあらへんで。大歌舞伎や」

S#4  
C#8



S#4  
C#9



S#4  
C#10



S#4  
C#11



S#4  
C#12



S#5  
C#1



S#7  
C#1



S#8  
C#1



## 宮川一夫・太田米男編

- 8 係 「ほうかの」
- 9 徳造 「そりやアのウ、伊那から天竜ずつと回つて、岡崎、刈谷のウ、  
そんで知多回つて、こつちへくんのやわさ」
- 10 係 「ほうかね。じや、またロハで見せてもらえるのウ」
- 11 爺さんの客 「わシアのウ、昔、そりやな、もう十七、八年にもなるかのウ、  
山田の新道で一べん、この駒十郎の芝居見たことあんのやさ」
- 徳造 「ほうかね」
- 12 爺さんの客 「ほらアまアほんまによろやりよつた。丸橋忠弥の役やつたが、  
ここで三合、あしこで五合、拾いあつめて三升ばかりツてのウ  
ウ」
- 13 係 「ほうかの」
- 14 婆さんの客 「(じれつたそりに) 船、またおくれるのかや」
- 15 係 「いやア、今日はそんな連絡ないで、時間通り来るやろ」
- 16 客の若者 「いつも時間に来たことあらへんやないけえ」  
婆さん 「ほんまにのウ」
- 17 徳造 「(それとは無関係に) イヤア、今日も暑うなるでエ・・・」

### 5 海

/ 遠く連絡船が近づいてくるのが見える。  
ポーッと汽笛が鳴る。

### 6 海 ———— 上 欠

進んでくる連絡船——。

### 7 その甲板

/ 暑そうに扇子を動かしている客、働いている船員たち——。

### 8 船 室

/ 三、四人の男女の客のほか、嵐駒十郎一座の男女——駒十郎(58) すみ子(34) 加代(23) 吉之助(37) 仙太郎(34) 扇升(65) その孫正夫(6) 矢太蔵(47) 亀之助(30) 六三郎(58) 長太郎(43) 床山の庄吉(32) 文芸部の杉山(25) 先乗りの木村(45) 下座のしげ(52)——それがみんな疲れた顔で、暑そうに、思い思いに、横になつたり、雑誌を読んだりしている。

船員が一人、何かを取りに入ってくる。

客の一人 「おう、大分おくれたのウ」

船員 「ナニ、もう間もなくや」

と言ひ捨てて出てゆく。

2 それをキッカケにして、すみ子が、眠っている駒十郎をお

S# 8  
C# 2



S# 8  
C# 3



S# 8  
C# 4



S# 8  
C# 5



S# 8  
C# 6



S# 9  
C# 1



S# 10  
C# 1



S# 10  
C# 2



こす。

すみ子「親方ア——あんたア——」

駒十郎「ウ……ウム？……着くのか」

すみ子「加代ちやん、あんた、これ持つてつて」

3 加代がその包みを受取ろうとすると、杉山が横から手を出す。

加代「ええのよ」

と邪険に取り返す。

4 すみ子「みんな、忘れ物ないようにな」

吉之助「（読んでいた本を閉じて、杉山に）オ、文芸部、これおめえんだつたな？」

6 杉山「アアそらだ」

と吉之助の投げ返す本を受け止める。

そしてみんなが手回りの荷物をまとめ始める中で——。

すみ子「六さん、ええか？」

六三郎「へえ」

すみ子「扇升さん、ええな？」

扇升「（耳が遠いので）アア？」

矢太蔵「（耳に口をよせて）忘れもんじゃないか、ワ、ス、レ、モ、ン」

扇升「（うなずいて）ああ」

仙太郎「（鼻歌で）忘うれエちやアいやンよう」

二三人「（声をそろえて）忘れなアいでねエ……」

6 申板上 ポーツと汽笛が鳴る。

◇ 9 船 着 場

1 S5-C/全

2 汽笛を鳴らしながら、連絡船が近づいてくる。

◇ 10 「嵐駒十郎一座」の幟

1 描写 町南のポスター

2 描写 町の中のぼり  
それが風にはためいて——。

◇ 11 町の辻にはられた一座のピラ

1 描写 そこに町回りの太鼓が聞えて——。

◇ 12 町

1 一座の町回りである。下座のしげが三味線を弾き、亀之助

2 がクラリオネットを吹き、正夫、すみ子、加代、仙太郎が  
つつき、ほかに、これも扮装した吉之助と矢太蔵が、ピラ

3 を配りながら歩いている。

4 子供たちがついてくる。

子供たち「（口々に）おい、くれや！」

「ピラくれや！」



S#12  
C#1  
唯一の  
俯瞰



S#13  
C#1



S#13  
C#2



S#13  
C#3



S#13  
C#4



S#13  
C#6



S#13  
C#8



S#13  
C#9



5

「くれや、ピラ！」

「おう、ピラよこせ、ケチンボ！」

矢太蔵「何言うてけつかる！（そして子供の一人に）お前んとこ姉ちやんおるか？」

子供1「おらん」

子供2「おれんとこおる！」

矢太蔵「そうか。（とピラを渡し）いくつや？」

子供2「十二や——」

6

矢太蔵「あほ！」

と取返す。

13

小料理屋「梅の家」の店内

/

町まわりの太鼓の音が通り過ぎると、表の戸がガラリとあいて、吉之助が入ってくる。

吉之助「旦那、お願いします」

と料理場の親 にピラを渡す。

親 爺「アア、相生座か」

吉之助「エエ、どうぞ、ごひいきに——」

そこの小部屋に白首の八重がいる。

デクデク肥つているくせに妙に色ッぼく、シュミーズ姿で首の白粉だけがいやに白い。

2

八 重「ちよつと兄イさん、今晚からか？」

吉之助「（一目見ただけでゲンナリして）そうだよ」

4

八 重「そお」

とウインクする。

5

吉之助、ウインクを返して出てゆく。

14

「梅の家」の前 (欠)

6

吉之助が出てくる。

欠

と、二階の障子があいて、これも白首のおかつが顔を出す。これは普物が似合らヌラリとした仇っほい女である。

7

吉之助、振返つて見上げ、ちよいと気を引かれる。

吉之助「（会釈して）こんちは——」

8

おかつ「見に行くよ、今晚——」

9

吉之助「どうぞ、待つてますよ」

10

途端に、おかつと並んで田舎役人風の中年の男が現はれ、黙つておかつを引き戻して、障子をしめる。

11

吉之助、ポカンとして見上げ、またノコノコ店内へ入つてゆく。

15

店

12

吉之助、入つて来て、

S#13  
C#14



S#13  
C#15



S#13  
C#16



S#13  
C#17



S#13  
C#18



S#16  
C#1



S#17  
C#1



S#17  
C#2



吉之助「ちよいとマッチを一つ——」

と上り櫃に腰をおろして、そこの大箱のマッチを取りながら、

吉之助「旦那、ご繁昌で結構ですね」

13 親 爺「……」

14 八 重「ちよつと、あんたの名、なんていうの？」

15 吉之助「錦之助——」

16 八 重「錦之助？」

17 吉之助「錦ちゃんだよ」

18 八 重「アライやーだ、ホホホホ、いやだよ」

19 おかつが二階からおりてくる。

20 おかつ「旦那、お酒また出るよ」

親 爺「あいよ」

21 吉之助「（おかつに）こんにちは。——姐さん、今晚待つてますよ」

22 八 重「おかつッさん、一緒にいこな」

23 親 爺「店、どうするんや、店——」

そして口の中でプツプツ言う。

24 吉之助「（女たちに）どうぞ、待つてますよ」

と出てゆく。

25 見送る八重

◇ 16 町・床屋「小川軒」の前

1 掃子 町まわりが通つてゆく。

◇ 17 小 川 軒 の 中

1 親父が一隅でカミソリを研ぎ、娘のあい子（22）が客の顔をそつている。

客 「（親父の方へ）ほうかの、大阪の役者かの」

親 父「そらお前、この辺では大分古い顔でのウ、以前ここへも来たことあるんやわさ。昔は道頓堀の角座にも出たことあるとかいろう

2 てのウ」

客 「ほうかのウ。してみると、そりやア……」

あい子「動かんで！動かんと斬るですよ」

客 「オオおツかね。斬らんで頂だいね、あいちゃん」

3 矢太蔵がピラを持つて入つてくる。

矢太蔵「こんにちは——。お願い申します」

親 父「やア、ご苦労さん」

矢太蔵「暑いですなア。かないまへんわ、ほんまに」

と、その団扇をとつてパタパタ胸元をあおきながら——。

4 矢太蔵「（あい子を見て）お嬢はんだつか。ええキリョウや」

あい子、チラリと見返つて矢太蔵をにらむ。

矢太蔵「（すかさず）こんにちは——。父ちゃんのお手伝いたつか。偉いなア。感心やなア。（親父に）父ちゃんも安心でんな」

5 親 父「いやア……」

S#17  
C#3



S#17  
C#4



S#17  
C#7



S#17  
C#8



S#18  
C#2



S#20  
C#6



S#20  
C#7



S#20  
C#8



矢太蔵「（ふと壁間の免許証を見て）ほう、小川あい子 — 可愛らしい名前やなア。— なアあい子ちゃん、あんた、おひとりッ子だツカ、蝶よ花よやなア—（親父に）父ちゃんもご安心でッなア。やつぱりご養子だツカ。〔そしてあい子に〕なアあい子ちゃん、貰ろんやつたら、ええの貰うとくれやッしや、うちのようなんどうだす？頼りになりませ」

7 あい子、思わず吹き出す。

8 矢太蔵「（すかさず）笑い顔、ええなア。可愛らしなア、ほんま。ほんまええわ」

18 相生座の表  
1 描写のぼり

2 古ぼけた櫛が三四本。

19 舞 台 (欠)

杉山、しげ、仙太郎、亀之助、庄吉などが序幕の道具を飾っている。

20 楽 屋 (二階)

1 大部屋の奥に続く小部屋が駒十郎とすみ子と加代の共同の部屋になり、その間は古いボロ幕などで仕切られるようになつている。扇升、六三郎などがアケ荷の衣裳を片づけたり、駒十郎が化粧前を整えたりしている。  
2 そこへ町まわりの一同が帰ってくる。  
3 一座の連中が「どうもご苦労さん」「ご苦労さんです」と迎える。

7 すみ子「アア、暑い、暑い」

8 駒十郎「オイ、ちよつとわいのガマ口出して」

9 すみ子「どうするの？」

10 駒十郎「ごひいきさんへご挨拶や」

21 舞 台 裏 ・ 楽 屋 口

1 楽屋口から座主のマルダイの旦那が風呂敷包みの一升瓶を下げて入ってくる。

2 折よくそこへ仙太郎が出てくる。

仙太郎「アアいらつしやい。どうぞ」

旦那「アア、これを」

と、一升瓶を渡す。

3 仙太郎「どうも相済みません。ありがとござんす。さ、どうぞ」

22 楽 屋

S#21  
C#1



S#22  
C#1



S#22  
C#2



S#22  
C#3



S#22  
C#4



S#22  
C#5



S#22  
C#6



S#22  
C#7



- 1 マルダイの旦那が上つてくる。  
六三郎「（見て）親方、座主さん見えましたで」  
駒十郎「（見迎えて）アア、どうも先程は——。どうぞどうぞ」  
すみ子「（座布団をすすめて）さ、どうぞ——」  
旦那「やア……」  
駒十郎「なんともまあ、お久しいこつて……」
- 2 旦那「やア、しばらくやなア」  
3 駒十郎「ヘエ、またご厄介になります」  
4 旦那「この前、いつやつたかいな、なんにも物のない時でのウ」  
5 駒十郎「ヘエ、あれから、もう十二年になりますわ」  
6 旦那「もうそないになるかや」  
駒十郎「ヘエ、早いもんで……」  
7 旦那「（一同を見まわして）大分顔も変つたようやのウ」  
駒十郎「ヘエ、なんせこういふ世の中になつてしもて……。アア、これ、すみ子と申しまして……」  
旦那「やア……」  
8 すみ子「どうぞお引立てを……」  
9 旦那「やア。——ホレ、この前二時の、なんていうのかの、蝙蝠安やりよつた……」  
10 駒十郎「アア、辰之助だツか。死にましてン、福知山で……」  
11 旦那「ほうかね。なんで？」  
駒十郎「脳溢血ですわ」  
12 旦那「フーム。ええ役者やつたがなア。わからんもんやのウ……」  
駒十郎「——アア（と加代を見返つて）これがあの折の辰之助の娘でして……」
- 13 加代、黙つてお辞儀をする。  
14 旦那「ほうかの。もうこないになつたかや。あの時は南京豆みたいな子やつたがのウ」  
15 駒十郎「ヘエ……」  
16 加代「（すみ子に）南京豆つて何」  
すみ子「ピーナツや、落花生——」  
17 加代「いやだ」  
そこへ先乗りの木村が上つてくる。  
すみ子「（見迎えて）木村さん、なんぞ用か」
- 18 木村「ヘエ。——ねエ親方、今から出かけますけど、ほかに何か？」  
19 駒十郎「アア、あんじよう頼むわ」  
20 木村「やつぱり雑用向う持ちで？」  
21 駒十郎「アア、その方がええな」  
22 旦那「こんどどこや？」  
23 駒十郎「へえ、紀州の新宮で……」  
旦那「ほうかね」  
木村「じゃ、行つてまいります。（旦那と駒十郎に）ごめん下さい、ごめん下さい」
- 24 木村が出てゆくのと入れちがいに、仙太郎が茶碗に注ぎ分け酒を持つて上つてくる。

S#22  
C#8



S#22  
C#9



S#22  
C#10



S#22  
C#12



S#22  
C#13



S#23  
C#1



S#23  
C#3



S#24  
C#1



仙太郎「親方、マルダイの旦那のお土産で……」  
と一同に配る。

駒十郎「やア、こりやどうも……」

そして酒が一同にゆきわたると、「ではお手を拝借、よお  
ーッ」と音頭をとり、一同、シャンシャンシャンと手をし  
める。

一同「おめでとうござい。おめでとうござい」

旦那「や、おめでとう」

駒十郎「おめでとうござい」

◇ 23 町

/ 掃子

2 駒十郎が扇子を使いながら来る。

3 女が二人、それを見て――

4 女 1「あれが今度の役者かね？」

女 2「大分爺いさまやねえ」

◇ 24 町

角

/ 駒十郎、チラと四辺を振返つて路地を曲る。

◇ 25

めし屋「つるや」の前

/ 駒十郎が来て、入つてゆく。

うどんや煮しめなどを売っている店である。

◇ 26 店

内

1 客が一人、土間の卓でうどんを食っている。

駒十郎「ごめんやす」

2 女主人のお芳（45）が奥から顔を出す。

お芳「ア、おいでやす」

3 駒十郎「一本つけてもらいまひよか」

4 お芳「へえ」

客「（金を置いて）ここへおいとくで」

5 お芳「おおきに」

客が出てゆくのを見送つて――

6 お芳「（待ちかねたように）待つとつたのよ。町まわりもさつき通  
つたし……」

7 駒十郎「（感慨をこめて）しばらくやなア……。ずつと変りなかつ  
たか」

8 お芳「（頷いて、奥へ招じ）な、こつちイ入ンなさい。こつちの方  
が風通しがええ」

S#25  
C#1



S#26  
C#2



S#26  
C#3



S#26  
C#4



S#26  
C#5



S#27  
C#1



S#27  
C#2



S#27  
C#3



9 駒十郎「そうか。じゃ、上らしてもらおか」  
 10 とお芳について奥へゆく。  
 11 左へ切れる→

27

奥の部屋

駒十郎、立つたまま部屋を見まわしている。

1 お芳「（座布団をすすめる）さアさア」  
 駒十郎「アア、おおきに——。ま、変りのうて、ほんまに結構やな」  
 お芳「あんたも達者で……」  
 駒十郎「ア、おかげさんで……」  
 お芳「十二年ぶりや」  
 とニッコリして、土間へおり、早速お燗の仕度をして、タオルを絞る。

2 駒十郎「——えらいことやつたやろなア、一人で……長いことなア……」

3 お芳「あんた、この前五十肩や言うてやつたけど、どうな、この頃——」

4 駒十郎「そんなこと言うとなつたかいな」

5 お芳「言うてなはつたやないか、痛い痛いつて——」

6 駒十郎「そやつたかいな。もう何ともあらへん。——アア、ええ風くるなア」  
 お芳、煮しめや漬物などをお膳にのせてタオルと一緒に持つてくる。

7 駒十郎「世話かけてすまん」

8 お芳「生憎くなんにものうて」

9 駒十郎「いやア、結構や。おおきにおおきに。——清、どないしてる？ 元気か？」

10 お芳「へえ、一昨年高校出て……」

11 駒十郎「そらア手紙で知らしてもらたがな」

12 お芳「アア、そうやつたかいな。——今、局に勤めてますわ」

13 駒十郎「局——？」

14 お芳「郵便局ですわ。ほんまはまつと上の電機の学校へ行きたいらしいんやけど……」  
 駒十郎「ソラ、感心や」  
 お芳「けど、行かれてしもたらわたしも一人になつてしまろし……」

15 駒十郎「ソラそうや。ソラ困るわなア」  
 お芳「でもあの子、そのために自分で貯金までして……」  
 駒十郎「そうか」  
 お芳「それ考えると、やらせてもやりたいし……」  
 駒十郎「そうやなア……」  
 お芳、お燗をとりて立つてゆく。

16 駒十郎「なア……清なア、どない思うとるんやろ、わいのこと」

17 お芳「……」

18 駒十郎「やつぱり親父は死んでしもたと思うとるんやろか。わいを、お前のほんまの兄貴や思うとるんやろか」

S#27  
C#15



S#27  
C#16



S#27  
C#17



S#27  
C#18



S#27  
C#19



S#27  
C#30



S#27  
C#31



S#27  
C#32



- 19 お芳、目を伏せて答えず、銚子を持つてくる。  
お芳「（銚子を出して）さア」  
駒十郎「アア（と受ける）」 (20) 駒十郎「え花植はアア。」
- 22 お芳「なア、あんた、淋しいことないか？」 (21) 撫子花
- 23 駒十郎「何が？」
- 24 お芳「清のこと」
- 25 駒十郎「言うたかて始まらんがな。やくざな親ならぬ方がましや」
- 26 お芳「けどなア」
- 27 駒十郎「アア、もうその話やめとこ」
- 28 お芳「でもなア」
- 29 駒十郎「やめときいな。今まで通りでええやないか」  
お芳、寂しく目を伏せる。  
駒十郎「——お前には悪いけど、ま、ええわい。（と益をさして）どや、一つ。いこ」
- 30 お芳「おおきに」  
と受け、駒十郎が注いでやる。  
駒十郎「ま、ええわい」  
表戸のあく音——  
お芳「（覗いてみて）あ、清や」  
と立つ。駒十郎も立つ。  
お芳「お帰り」
- 31 清（21）が入ってくる。  
清「アア、来とつたのか伯父さん——」
- 32 駒十郎「（懐しさをこめて）うん」
- 33 清「そやつたらもつと早う帰つてくんのやつたな」
- 34 お芳「何しとつたの？」  
清「局長さんに勉強見てもうとつたんや」  
と部屋へ上る。  
駒十郎「（肩に手をかけて）大きうなつたなア」  
お芳「そらあんた、昔やつたら徴兵検査やもん」  
駒十郎「そうか。甲種合格間違いなしやな」
- 35 清、そのまま二階へ上つてゆく。
- 36 駒十郎「（見送つて）大きうなりよつた。（そしてお芳に）お互いに年取るのも無理ないなア……」  
お芳、明るく頷く。
- 37 駒十郎、二階へ上つてゆく。

◇ 28 ◇

二

階（清の部屋）

- 1 組立てかけのラジオの受信器やそのための材料や道具などがある。 (2) 駒十郎上ってくる
- 3 清「こんど伯父さん、いつまでおるんや？」
- 4 駒十郎「お客さん次第や、半年でも一年でもな」
- 5 清「そんなにお客さん来やへんわ」

S#28  
C#1



S#28  
C#3



S#28  
C#4



S#28  
C#5



S#28  
C#6



S#28  
C#7



S#28  
C#8



S#28  
C#9



6 駒十郎「ハハハハ（と笑いながら、そのラジオに目を移して）これ、お前、造つとんのか」

清 「うん」

駒十郎「なんやこれ？」

7 清 「アア、触つたらあかん。——こんばん、伯父さんの芝居見にいこかな。何やるんや」

駒十郎「アア、来たらあかん。お前らの見るもんやない」

清 「じゃ、誰が見るんや？」

8 駒十郎「お客さんやがな」

9 清 「おれかてお客やないか」

10 駒十郎「ソラそやけど、見んでもええ。仕様もないもんや、見たらあかん」

11 清 「じゃ、そんな芝居、なぜやるんや。もつとええ芝居したらええやないか」

12 駒十郎「ソラそらもいかんのや」

13 清 「なんでや」

14 駒十郎「どんなええ芝居したかて、このごろの客にはわからへんわい。ま、やめとき。来たらあかん、——アア、この前ん時一緒に釣りにいたな。いま何かかるねん？」

清 「さア、何かなア」

15 駒十郎「なんでもええ。また一緒にいこ」

清 「暑いぜエ」

16 駒十郎「暑うてもかめへん。いこ。な、いこ。明日どや。な、いこ」

17 清 「いこか」

18 駒十郎「うん、いこ、いこ」

19 と、駒十郎、嬉しそうにニコニコして立つてゆく。

◇ 29 階 下

1 駒十郎、おりてくると、ニコニコして銚子をとる。

2 お 芳「さめましたやろ？」

駒十郎「イヤア、ええ。（と注ぎながら、満足そうに）——なかなか

3 理屈言いよるわ。やりこめよんね」

4 お 芳「（嬉しそうに）へえエ、何ぞ言われなはつた？」

5 駒十郎「賢うなりよつた。頭、ええわい」

と満足そうに盃を乾してお芳にさし、注いでやる。

お芳も嬉しそうである。

6 描 写 庭の花

◇ 30 同夜・相生座の表

1 描 写 小屋の表

2 開演中で、木戸番の徳造が景気よく客を迎えている。

徳 造「エーいらつしやアい、お二人さアん——」

◇ 31 客 席（平土間）



S#28  
C#10



S#28  
C#11



S#28  
C#15



S#32  
C#1



S#32  
C#2



S#32  
C#3



S#32  
C#4



S#35  
C#2



雑多な客——六七分の入りである。

32 舞 台

「国定忠治、赤城山の場」の幕切れに近い。

忠治はすみ子、巖鉄は吉之助、定八は仙太郎——

忠 治「鉄ッ！」

巖 鉄「へい！」

忠 治「定八——」

定 八「何です、親分」

忠 治「赤城の山も今夜を限り、生れ故郷の国定村や、縄張りを捨て国を捨て、可愛い乾分の手前たちとも、わかれわかれになる首途だッ」

定 八「そろ言や何だか、いやに しい気がしますぜ」  
ト、雁の声、ピューツ、ピューツ……。

巖 鉄「アア、雁が鳴いて、南の空へ飛んで行かア……」

忠 治「月も西山に傾くようだ」

定 八「俺ア明日からどつちへいこう」

忠 治「足の向くまま心の向くまま、アテもハテシもねえ旅へ立つのだ」

定 八「（感極わまつて）親分ッ！」

巖 鉄  
ト、忠治、中腰になつて刀の柄を握り、右手を高く掲げ、見得よろしく。

ト、ピーと篠笛の音、

2 巖 鉄「円蔵兄貴が……」

忠 治「あいつも矢つ張り、故郷が恋しいんだろう」

ト、刀（小松五郎）を抜く。

笛の音、益々高く聞える。

忠治、刀をおもむろにおろして二三歩上手の万年溜前まで進み、水につける。

この時、水音ドンドンドンドン。

33 客 席 欠

清が来ている。  
白首のおかつ、床屋の娘も来ている。欠

34 舞 台

忠治、正面に戻り、刀を左手に持替えて見得、乾分二人、切先を見る。

笛の音、尚もつづく。

忠 治「加賀の国の住人、小松五郎吉兼が鍛えた業物、万年溜の雪水に清めて……（と刀を抱き）俺にア生涯手前という強い味方があつたのだ……」

ト、刀を巖鉄の前に出す。

S#36  
C#1



S#37  
C#1



S#38  
C#1



S#39  
C#1



S#40  
C#1



S#40  
C#2



S#40  
C#3



S#40  
C#4



4

磁鉄、懐中より紙を出してぬぐろ。

再び雁の声、ピューピュー。

忠 治「アア、雁もゆく」

鳥の声、カアカア。

忠 治「鳥もゆくか」

ト、下座のレコード、

〽カラスなぜ鳴くの

カラスは山に

チョンと木の頭、同時に客席から、タバコ、キャラメル、包金などが舞台へ投げられる。

〽可愛いセツの子が

あるからよ

木を刻んで幕になる。

35

幕 の 中 ( 舞台 )

/

すみ子は染屋へ引込むが、吉之助と仙太郎は残つて舞台に散つているタバコ、キャラメル、包金などを拾い集める。羽二重だけ着けた矢太蔵が出て来て幕の隙間から客席を覗く。

矢太蔵「(二人に) オイ、見てみイ、あれや、床屋のネエちゃんー」で、二人も覗く。

2

吉之助「どれだい」

矢太蔵「あそこに手拭かぶった婆さんおるやろ、あのうしろの、ホレ、いまアンパン食いよつた……」

仙太郎「おッ、デツケえ口しやがって……」

36

客 席

/

床屋のあい子が親父と並んでアンパンをたべている。

37

幕 の 中

/

仙太郎と吉之助 ——、

仙太郎「(吉之助に) オイ、おめえのめツけたの、どれだい? 来てねえのかい?」

2

吉之助「来てるさ、あれだよ、アノ、タバコ吸っている白い浴衣の——」

38

客 席

/

白地の浴衣を着たおかつがタバコを吸っている。

39

幕 の 中

/

仙太郎と吉之助 ——、

S#41  
C#1



S#42  
C#1



S#42  
C#2



S#42  
C#3



S#42  
C#4



S#42  
C#5



S#42  
C#15



S#42  
C#16



仙太郎「 いい女じゃねえか、めッけもんだなア。—おれのはどれだい? 」

2 吉之助「 ( 見まわして ) おめえのは来てねえけど、もつといいんだ。おれ好みじゃねえけどな 」

3 仙太郎「 そうか、そいつア楽しみだなア 」  
その背後で次の舞台飾りが忙しい。

4

40 楽 屋 ( 二階 )

1 扇升は白髪の番頭風、正夫は丁稚、六三郎は侍風など、それぞれの扮装にかかり、下座のおしげが三味線の調子を合せている。

駒十郎と加代は羽二重だけつけ、すみ子は忠治のかつらをはずして、手甲脚絆などを取つている。

駒十郎「 ( すみ子に ) 大分受けとつたやないか。入り、どうや? 」  
すみ子「 まアまア七分や。初日にしちやようないわ 」

2 駒十郎「 ま、見ててみイ、尻上りや 」

すみ子「 ならええけど…… 」

3 加代「 大丈夫だよ。刈谷の時だつて、そうやつたんやもん。姐さんこのごろ時々バカに弱気ねえ 」

すみ子「 でもないけど 」

4 駒十郎「 心配せんかてええわイ。まかしとき、まかしとき。間違いのう尻上りや 」

二丁が鳴る。

5 駒十郎と加代、仕度にかかる。おしげが三味線を抱えて出てゆく。

6 梅子 神代

41 翌日・「 梅の家 」あたりの町並

42 「 梅 の 家 」 の 店

小部屋の簡台で、吉之助がひとりチビリチビリ呑んでいる。

おかつが氷水を持つて来て、たべながら——、

1 おかつ「 ——で、あんた、あれからどこいくの? 」

吉之助「 赤城の山くだるんじゃねえか 」

2 おかつ「 くだつてからだよ 」

3 吉之助「 わかつてッじやねえか。お前んとこへ来るんだよ 」

4 おかつ「 いやだよ、この人—— 」

ガラッと表戸があく。

5 吉之助「 あ、来やがつた、~~オオ、そつちだい~~ 」

仙太郎がくる。

6 親 爺「 ( 料理場から ) いらつしやい 」

仙太郎「 オオ 」と鷹揚に答えながら小部屋に上る。

おかつ「 さ、ここイ来なさいよ 」

と席をゆする。吉之助が盃をさす。

7 仙太郎「 ( 受けて ) 暑いなア、見ろよ、この汗——。( と見まわし

S#42  
C#17



S#42  
C#18



S#43  
C#1



S#43  
C#2



S#43  
C#3



S#43  
C#4



S#43  
C#5



S#43  
C#10



て) どうしたんだい、いねえのか」

8 おかつ「だれ?八重ちゃん?いま来るよ」

9 吉之助「親方どうしてたい?」

10 仙太郎「さっき出かけたよ」

奥で物音がする。

11 おかつ「(奥へ)八重ちゃん、早う。——待つていなさるよ」

12 仙太郎、期待して見迎える。

八重がスカートをたくしあげながら出てくる。

13 八重「ア—ラ、いらつしやい」

仙太郎「(小さい声で吉之助に)これか?」

吉之助「(顔いて)好みじやねえか」

仙太郎「冗談言うなイ!」

14 吉之助「いけねえか」

仙太郎「ふざけんない!」

八重「ちよつと、何話しとんの?こつち向きなさいよ」

15 仙太郎「(チラッと見て)いけねえや、涼しくなつて来ちやつたイ」

八重「じや—ばい呑みなさいよ。注ぐよ」

仙太郎「(仕方なく受けて)吉ちゃん、おめえツて男はずいぶん腹黒いな。見損なつたよ」

16 吉之助「何が?」

仙太郎「何がじゃねえよ」

と盃を乾すと、八重がしなだれ寄って、「ハイ」と酌をする。

17 仙太郎「(益々くさって、吉之助に)オイ、見てくれよ、悲しいじゃか」

八重「兄さん、何悲しいの?」

仙太郎「口きかねえでくれ。国のあッ母ちゃんが死んだんだイ」

八重「ほんと?」

仙太郎「いけねえや、寒氣して来たイ」

表戸がガラッとあいて矢太蔵が顔を出す。

18 親爺「いらっしやい」

矢太蔵「(土間に立ったまま)オオ、あんじょうやっどるか」

19 吉之助「オオ、上らねえか」

20 矢太蔵「(立つたまま、おかつに)姐ちゃん、何ちゅうねン?」

21 おかつ「かつ子——」

矢太蔵「ええ名前やな。——(そして仙太郎と八重を見て)オオ、仙ちゃん、ええの当てよつたな。ま、あんじょうやつてや。——じや、わいもちよつといてくるわ。さいなら」

23 おかつ「さよなら」

矢太蔵、出てゆく。

八重「また来てよう!」

24 吉之助「(くさつてる仙太郎に)おい、仙ちゃん、仙太郎さん、どうしたい」

仙太郎、途端に盃を把つて、忠治の「小松五郎」の見得。

25 仙太郎「(声色で)おれにはおめえという強い味方があつたのだ……。

S#43  
C#14



S#43  
C#15



S#44  
C#1



S#44  
C#2



S#44  
C#3



S#44  
C#4



S#44  
C#5



S#44  
C#6



(そしてヤケに怒鳴る) オイ 酒くれ、酒! 酒だ! 酒だイ!

26 親 爺

43 床屋「小川軒」の店

- 1 矢太蔵が入ってくる。  
店にはあい子ひとり——、
- 2 あい子「いらつしやい」
- 3 矢太蔵「こんちは。——今日は父ちゃんは？」  
あい子「組合へ行つたです」
- 4 矢太蔵「そうだッか。 ろう暑いですなア」  
あい子「お父ちゃんに何ぞご用ですか」  
矢太蔵「父ちゃんはどうでもよろしいんや。あんたの顔見とろてねえ、  
ハッハハハ」
- 5 あい子「いやらし！」
- 6 矢太蔵「ほんまですよ、あい子ちゃん。わたしのこの胸、ちよつと触つ  
て見て頂戴。ねえ！」  
とあい子の手を把る。
- 7 あい子「(おどろいて助けを呼ぶ) お母ちゃん! お母ちゃん!」  
奥から母親が「何?」と顔を出す。なんとなく怖いような  
母親である。  
矢太蔵、さすがにたじろぐ。
- 8 母 親「何ぞご用?」
- 9 矢太蔵「(慌てて) イエ、アノ、ちよつと髷あたつてもらえまへんか」  
母親、出てくる。
- 10 母 親「どうぞ——(と矢太蔵を理髮合に招き、そして娘に) あい子、  
奥へ行つといて」
- 11 あい子、奥へ入つてゆく。  
矢太蔵、そこに立つたまま恨めしげに見送る。
- 12 母親、皮紙で勢いよく剃刀を研ぐ。
- 13 矢太蔵「(弱つて顎をなでながら、ブツブツ独り言) あんまり伸びて  
まへんなア……あたつて わんでもええようですなア……  
やめとこかなア」
- 14 母 親「(戻つて来て) どうぞ——」  
矢太蔵「(威圧されて) へえ、おおきに」  
と理髮合に腰をおろす。  
母親、手の平で剃刀の切れ味をみる。

15 挿 子 床屋、表

44 棧 橋

- 1 密柑箱に腰かけて、駒十郎と清が釣糸を垂れている。
- 2 駒十郎、タバコをくわえて火をつける。
- 3 清 「伯父さん、ちよつともアタリないな」
- 4 駒十郎「急いたらあかん。そのうち食うわい。——お前、頭暑いことな  
いか。(と手拭を出して) このテノゴイかぶれ」
- 5 清 「大丈夫や。——(話題を変えて) けど、伯父さんちイとやり

S#44  
C#7



S#44  
C#8



S#44  
C#9



S#44  
C#10



S#44  
C#15



S#45  
C#1



S#48  
C#18



S#48  
C#19



過ぎやなア」

- 6 駒十郎「何がイ？」  
清 「芝居だイ。あっこであんなに目むく必要あらへんやないか」  
駒十郎「何言うてけつかる！ありゃあれでええんじや」
- 7 清 「けどよ、丸橋忠弥なんて全然社会性あらへんやないか」
- 8 駒十郎「社会性ッて何じやイ」
- 9 清 「今の世の中とのかかわりや」
- 10 駒十郎「何言うてけつかる！丸橋忠弥は昔の人じやイ！」
- 11 清 「チエッ、そやから伯父さんあかんのや。古いなア……」
- 12 駒十郎「ヘッ、偉そうに！何言うてけつかる。古うてもナ、結構ナ、あれでお客はんは喜んでくれてはりますわイ」
- 13 清 「お客さんさえ喜びやええのか」
- 14 駒十郎「もうやめとけ。もう芝居の話、すな。——（竿をあげて）ホ  
15 しめい、またエサとられてしもたやないかい」  
清、ニコニコ笑っている。  
駒十郎「（エサをつけながら）お前、上の学校行きたいんやてな？」
- 16 清 「ろん」
- 17 駒十郎「ほらア勉強するのは賛成やけど、お母ちゃん一人になつたら可  
哀そやないか」
- 18 清 「ええんや」
- 19 駒十郎「ええことあらへん。お母ちゃんの身にもなつてみイ。——ええ  
お母ちゃんやぞ」
- 20 清 「もうお母さん承知しとるんや。ええんや伯父さん」
- 21 駒十郎「ええことあらへん。お母ちゃん泣かさんとき。ええお母ちゃん  
やぞ」
- 22 清、答えず、竿を上げてみて、また投げこむ。

◇ 45 夕方近く・相生座・楽屋風呂の外

/ 煙突から煙が立昇り、長太郎が火口をあおいでいる。  
燃えが悪いらしく、濛々たる煙である。  
長太郎「アア、けむいなア。一姐さん、沸いて来ますか」

◇ 46 楽屋風呂

/ すみ子が入っている。  
すみ子「ありがと、恰度ええわ。あたシアもう出るけど……」

◇ 47 舞台裏（流し元）

/ 夕館の仕度で、下座のしげがタクアンを切り、床山の庄吉が飯茶碗を拭いたりしている。

◇ 48 楽屋（二階）

S#48  
C#20



S#48  
C#21



S#48  
C#22



S#48  
C#23



S#48  
C#27



S#49  
C#1



S#50  
C#1



S#51  
C#3



1

扇升が古雑誌か何かを読んでいる傍で、正夫がひとりでメンコをし、六三郎と亀之助がサシで花札をひいているのを矢太蔵が観戦し、文芸部の杉山が文庫本を読みながら、向うで毛糸を編んでいる加代の方をチラリチラリと盗み見している。

そこへ上つてくる湯上りのすみ子——

すみ子「アアええお湯やつた……。 (そして加代に) 親方、まだ？」

加代「ええ」

2

すみ子「どこ行つたんやろ？」

3

矢太蔵「親方、魚釣りにいたんと違いますか」

4

すみ子「(不審そうに) 魚釣り？」

5

矢太蔵「ヘエ、床屋で顔あたつてもろてましたらナ、若い男の人と持つてナ」 (矢太の顔キズ)

6

すみ子「若い男つて？」

7

矢太蔵「知つてやなかつたんでつか。郵便局の人やたら言うて—— 鏡に映りましてン」

8

すみ子「へえエ……。 (と不審そうな顔で) ——じや加代ちゃん、あんた先イ入なさい、お風呂」

9

加代「そう。じや——」

と編物をまとめて立つてゆく。

10

それを杉山が悩ましげな目で見送る。

加代と入れちがいに、しげが上つて来て、小さな飯櫃とお盆にのせたおカズなどをすみ子等の部屋におき、一同に向つて——

しげ「さア、ごはん出来たよ。ごはん、ごはん——」

正夫「(扇升到) じいちゃん、めしだよ、めし——」

扇升「アア、ウン」

11

一同、それぞれ自分の箸を出し、中にはカンツメやピンツメまで持つて、すみ子に「お先イ」などと挨拶して階下へおりてゆく。

12

すみ子、ひとり鏡合の前に残つてクリームなどつけながら、やがて人の気配に振返る。

13

すみ子「お帰り——」

駒十郎「アア」

と駒十郎が吉之助、仙太郎と一緒に上つてくる。

14

すみ子「どこ行つてなはつたの？」

駒十郎「アア、みなと一緒にな」

すみ子「釣れた？」

駒十郎「何が？」

すみ子「おサカナよ」

駒十郎「アア……」

と稍々まごつく。

すみ子「吉ちゃん、どうやつた？ 釣れた？」

15

吉之助「え？——へへへへ、こいつ(仙太郎)は河豚がひつかかり

S#51  
C#4



S#51  
C#5



S#51  
C#6



S#51  
C#7



S#51  
C#8



S#51  
C#11



S#51  
C#12



S#51  
C#13



ましてね、大漁ですよ。よく膨れたデツカイ河豚でね」

16

仙太郎「（苦笑）冗談言うなイ」

と笑いながら、二人が箸など持つて階下へおりてゆくと、

17

すみ子「あんた、ほんまに一緒やつたの？」

駒十郎「だれと？」

すみ子「あの人たちとよ」

駒十郎「（虚を衝かれて）アア……」

18

すみ子「（問い詰めるように）どこ行つたのよ？」

19

駒十郎「釣やがな」

20

すみ子「そお。——だれやの、一緒に行つた若い人つて」

21

駒十郎「ウ？——アア、ご鼎尻さんのほんほんや」

22

すみ子「郵便局の人やつて？」

23

駒十郎「そんなこと、だれに聞いたンや」

すみ子「だれだつてええやないの」

駒十郎「そらええけど……（そして眩やく）だれがしやべりよつた  
たんや」

すみ子「えろう気にしなほんのやねえ」

駒十郎「そらお前……」

24

すみ子「（探るように）なんぞあつたのと違ふか？ おかしいわ」

25

駒十郎「何がや？」 あるんやろ？

26

すみ子「何がつて……」 どぼけてんしちやうかい

27

駒十郎「（初めて気がついたように、わざとどぼけて）アア、お前、  
姪いどんのか、そうか、アハハハハ、あほらしい、やめとけ  
、やめとけ、アハハハ、お前がおるのに、そんなこと出来る  
かいな。あほらしい、この年して、若いころと違ふがな。わか  
かつとるやないかい、な、わかかつとるやろ」

28

すみ子、それに乗らず、黙つて食事の仕度にかかる。  
それを見ている駒十郎の顔からも次第に笑いが消える。

◇ 49

町はずれの砂丘

/

正夫が海に石を投げている。

◇ 50

氷店の前  
~~その舟小屋の前~~

/

2

すみ子が扇升と二人きりで話している。

すみ子「なア、あんた知つとるンやろ？」 ええやないの、ねえ、教えてく

3

れても——」

扇升「……」

4

すみ子「なア、あんたから聞いたつて言わへん。ねえ、誰にも言わへん  
どうなんや、ねえ、なんぞあるんやろ？」

5

扇升「（正夫の方へ）オオ、まア坊、あぶないでエ——」

◇ 51

海  
氷店の前



S#53  
C#4



S#53  
C#5



S#53  
C#6



S#55  
C#1



S#55  
C#2



S#55  
C#3



S#55  
C#4



S#55  
C#5



6 正夫が石を投げている。

52 氷店 っ 中  
舟 小 屋 の 前

7 すみ子と扇升 ——。

すみ子「(しつっこく) あんた、親方とは古いつきあいやし、ね、知  
つとるんやろう?うちが知らんころにもここへ来とるんやし・  
……ねえ、言うて、言うて頂戴、ねえ」

8 扇 升「( 眩やくように ) ……仕様がないわい……」

9 すみ子「何が仕様がなの?」

10 扇 升「……」

11 すみ子「何がや?ねえ、なんで仕様がなのや」

12 扇 升「(ボソリと) ……この土地イ来たらなあ」

13 すみ子「( 鋭く見る ) ——?」

14 扇 升「( 眩やくように ) 一世の縁や……」

15 すみ子「そおか、やつぱり……ね、どこの人?どこの人や?」

16 扇 升「(とほけて) アン?」

すみ子「その人どうい人?ねえ、どうい人や?」

扇升、チラとすみ子を見て立上る。

すみ子「(目ですがつて) なア、扇升さん ——」

扇 升「(ポツリと) 六三郎に聞いたらええ ——」

言いすてて扇升は正夫の方へ歩み去つてゆく。

17 すみ子、じつと見送り、立上つて、あとからゆく。

53 その夜・相生座の客席

1 描写 台下

2 客席 パラバラに三四十人の客 ——。

3 描写 ライト

54 舞 台

4  
5 レコードの歌謡曲で、加代が踊っている。正夫も扮装して  
6 それにからんで踊っている。  
7 それを杉山が舞台の袖の蔭からじつと見ている。

55 楽 屋 (二階)

1 吉之助、仙太郎、矢太蔵、扇升などが、いづれも次の幕の  
仕度にかかっている。  
庄吉が髪を直している。  
一方では、駒十郎が顔をつくり、すみ子が衣裳をそろえな  
がら話合っている。

2 すみ子「ええのか、親方 ——?」

3 駒十郎「何がイ?」

4 すみ子「こんな入りで —— (半ば眩くように) どうしてこんな土地イ  
来たんやろねえ……」

S#56  
C#1



S#58  
C#1



S#59  
C#1



S#60  
C#1



S#61  
C#1



S#64  
C#1



S#64  
C#3



S#64  
C#4



5 駒十郎、ジロリと見て、黙つて眉を引く。  
 6 すみ子…… 六三郎が階下から上つて来て、咳払いして、すみ子の注意  
 7 を引く。  
 すみ子、その方を見返る。  
 六三郎、目顔で招じて、再び階下へおりてゆく。  
 すみ子、それとなく立つて、つづいておりてゆく。

56 舞 台 裏 (楽屋)

1 六三郎が階段をおりて来て待つている。  
 2 と、すみ子がおりてくる。  
 すみ子「なんや、六さん——？」  
 3 六三郎「(声をひそめて) 来てますんや」  
 4 すみ子「そうか」  
 すみ子、六三郎のあとについてゆく。

57 下 座 の 雑 子 部 屋

六三郎とすみ子がくる。  
 六三郎「(格子窓から客席をのぞいて) あれです」  
 すみ子「どれ？」  
 六三郎「向うの隅の、柱の前の……」

58 客 席

お芳が見に来ている。

59 雑 子 部 屋

じつと見ているすみ子。  
 六三郎、黙つて戻つてゆく。

60 客 席

お芳——。

61 雑 子 部 屋

すみ子——。

62 舞 台 裏 (欠)

踊っている加代——。

63 舞 台 裏 (楽屋)

S#64  
C#5



S#64  
C#6



S#64  
C#7



S#64  
C#8



S#66  
C#1



S#67  
C#1



S#67  
C#2



S#67  
C#3



六三郎がポツンと一人――。

すみ子が戻ってくる。

すみ子「六さん、ありがとう」

六三郎「イヤア……」

六三郎、さすがに気がとがめているらしい。

すみ子、そのまま去りかけて、ふと気がつき、藝口から百円札を出して、

すみ子「ちよつとこれ、タバコでも買うで「又今度おごるわナー」

六三郎「ヘエ……すんまへん」

すみ子、そのまま二階へ上つてゆく。

64

楽

屋（二階）

すみ子、上ってくる。

1

みんな殆んど仕度が出来上り、駒十郎も衣裳を着ている最中である。

2

すみ子「（不機嫌に独り言）フン、バカにして」

駒十郎「（聞きとがめて）どうしたんや？」

3

すみ子「どうもこうもあらへん」

4

駒十郎「さっきからひとりで何ボヤいとンのや、ウダウダと……なんぼ努めたかて、お客がこんもん仕様がないわい（そして一舟へ）おい庄吉、お茶 ばいおくれなナ

庄吉「へい」

5

駒十郎「熱いな（そしてふと聞き耳をたて）おい、雨やないか」

6

仙太郎「へえ、ポツポツ落ちて来ましたよ」

7

駒十郎「そうか、弱り目にたたり目やな」

すみ子「アア、天罰てき面や」

駒十郎「何がイ。ゴジャゴジャ言うてみたかて始まらんがな。ええ加減にやめとけ、わいかて頭痛いがな」

8

すみ子「（吐き出すように）フン、あたりまえや！ 初めからわかつとるわ！」

すみ子、手荒く何かを放り出す。

9

駒十郎「（怒鳴る）オイ、ええ加減にせい！」

10

そして、ふと見ると、二人の方を見ていた一同が眼をそらす。

11

中で、扇升が気まづそうに立上つて出てゆく。

12

駒十郎とすみ子、多少テレ気味で無言。

13

すみ子、手荒く化粧をつづける。

65

楽

屋

の

窓

1

描写

雨が降っている。

66

翌日

「つるや」・階下の部屋

雨

1

描写

庭の雨

S#67  
C#4  
6



S#67  
C#5  
7



S#68  
C#1



S#68  
C#2



S#70  
C#1



S#70  
C#2



S#71  
C#1



S#71  
C#2



2 外は雨である。

◇ 67 ◇ 二 階 (清の部屋)

1 清と駒十郎が将棋をさしている。  
駒十郎、考えて駒をすすめる。  
清、応じる。

駒十郎「ア、そらあかんわい。ちよつと待つて」

清「またか」

駒十郎「——コーッと…… (と考えながら) こういく……こうく  
る……こうやる……ア、これや！」

清「ええのか？」

駒十郎「ええわい、大丈夫や」

2 清「(駒をすすめて) ツミや！」

3 駒十郎「ア、待ち。こらあかんわい、ちよつと待ち」

4 清「あかん！」あかん！

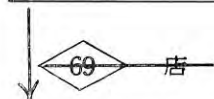
5 駒十郎「待ち、待ち。(と清の駒を取つて) エート……こう逃げる  
……こう来る……アア、あかんか……こうやる……こ  
うくる、アア、これもあかん……こうくる……こうやる  
……こうくる……」

6 清「何言うとんのか、早う、早う」

7 駒十郎「ま、待ち、待ち。……こうくる……こうくる……こうや  
る……」

◇ 68 ◇ 階 下 (奥)

1 お芳が、微笑ましく二階に気を移しながら、食後の跡片付  
けをしている。



2 表戸があいて、すみ子が入ってくる。

3 お芳が奥から顔を出す。 (4) ロング

5 お芳「おいでやす」

6 すみ子「一本つけて」

7 お芳「はい」

と行きかける。

8 すみ子「なアおかみさん」

お芳「(振返つて) は？」

9 すみ子「うちの親方来てまへんか、駒十郎——」

10 お芳「アア、見えています」

11 すみ子「ちよつと呼んでおくれやすな」

12 お芳「はい」

13 そして階段口へ行つて呼ぼうとするが、呼び方に困つて、  
そのまま上つてゆく。

S#71  
C#3



S#71  
C#4



S#71  
C#5



S#71  
C#6



S#71  
C#7



S#71  
C#11



S#71  
C#12



S#71  
C#13



70 二階・清の部屋

- 1 将棋をさしている駒十郎と清——。  
お芳が顔を出す。
- 2 お芳「ちよつと——」
- 3 駒十郎「なんや？」
- 4 お芳「お迎えや」
- 5 駒十郎「誰や——」
- 6 お芳、そのままおりてゆく。
- 7 駒十郎「（清に）待つとれよ、負かしたるでな」  
清「アア、こんどは一べんぐらい負けたるわ」  
駒十郎「あほ——」  
とニコニコしながらおりてゆく。

71 店

- 1 すみ子が腰かけで待つている。  
駒十郎、来て、さすがにハッと立ちすくむ。
- 2 駒十郎「何や？何の用や？」  
とお芳の方を気にする。
- 3 すみ子の顔に微かに冷笑が浮ぶ。
- 4 駒十郎「何しに来たんや？」
- 5 すみ子「来たらあかんのか」
- 6 駒十郎「なんやと？」
- 7 すみ子「ご購入の旦那つて、ここのおかみさんやつたのか」  
と立上つて奥へ行きかける。
- 8 駒十郎「（止めて）オイ、どこ行くんや」
- 9 すみ子「お礼言うとかんや、旦那に」  
駒十郎「待て！」
- 11 すみ子、駒十郎の手を払つて奥へ行く。

72 奥

- 駒十郎、すみ子を止める。  
駒十郎「オイ、待たんかい！」
- 12 すみ子「（構わず）おかみさん——」 (13) お芳 -----
- 14 駒十郎「（さえぎつて）オイ、何言う！」  
すみ子「ええやないか！何んや！——（お芳に）おかみさん、えらいお世話かけますなア」
- 15 駒十郎「オイ！帰れ！帰らんかい」  
と引戻す。  
すみ子「（その手を邪げんに払つて）何すんのやッ！」  
駒十郎「おい！」  
二階から清がおりてくる。
- 16 すみ子「（見て）ちよつと、あんた、この息子さんか——」

S#71  
C#14



S#71  
C#15



S#71  
C#16



S#71  
C#17



S#71  
C#20



S#71  
C#21



S#71  
C#22



S#75  
C#1



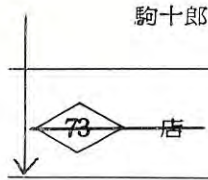
17 清「-----」

18 駒十郎「これッ、やめんかい！」  
すみ子「あんたのお父ッさん、どういう人？ 何してる人？」

19 駒十郎「オイ、何言うンじや、こらッ！」  
すみ子「何あわててんのや！（お芳に）おかみさんもええ息子さん持  
つてお楽しみですなア！ なア、おかみさん——」

駒十郎「おいッ！ あほ！」  
すみ子「何やッ！」  
駒十郎「出てけッ！ さつさと帰れッ！」

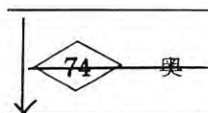
と無理矢理、突き戻す。



すみ子、駒十郎に突き戻されながら、いきり立つ。

20 すみ子「うち、あの母子に言うてやりたいことがあんのや！ 放さんか  
い！ 放してッ！ 放せ！ 放せ！」

駒十郎「あほ、何言う！ 来い！」  
と無理矢理、外へ引つ張り出してゆく。



21 茫然と店の方を見守っている清、やがてその目をお芳に移  
す。

22 お芳は上り框に腰をおろしたまま動かない。

75 倉庫などのある横丁 雨を強く

1 雨の中を、駒十郎が表通りからすみ子を引つぱり込んで来  
て、

2 駒十郎「このあほ！ 馬鹿ッたれ！」  
と突き放す。  
すみ子、そこの羽目板にぶつかる。

すみ子「何するンやッ！」

3 駒十郎「何ッ！ 何が何ンじやい！ ええ加減にさらせ！」

4 すみ子「何が何やッ！」  
表通りを人が通る。

5 駒十郎「（ふと見て離れ）おのれなんぞの出しや張る幕かい！ すっこ  
んどれッ！」

6 すみ子、肩で息をしながら睨み返している。

7 駒十郎「おのれ、あの母子に何の言い分があんのやッ！ わいが仲に会  
いに行つて何が悪い！ わが子に会うのんが何が悪いンじやイ！  
文句あるか！ あつたら言うてみイ！ あほ！」

8 すみ子「（にらみ返して）フン、偉らそうに！ 言うことだけは立派や  
な！」

9 駒十郎「何ッ、このアマ！」

10 すみ子「よろもそんな口がきけるなア！ そんなことうちに言えた義理

S#75  
C#2



S#75  
C#3



S#75  
C#4



S#75  
C#5



S#75  
C#6



S#75  
C#7



S#75  
C#8



S#75  
C#23



か！』

- 11 駒十郎「なんやとッ！」
- 12 すみ子「岡谷でのこと忘れたんか！ 誰のおかげで助かつたと思うん  
のや！ 豊川の時かてそうやないか！ ご難のたんびに頼む頼む  
つて、うちにその頭下げよつて！」
- 13 駒十郎「何ッ！」
- 14 すみ子「うちがおらなんたら、どうなつとると思うんどのや！ そのた  
んびにうちが旦那衆に泣きついてやつたからこそ、どうにかこ  
うにか今日までもつとつたんやないか！ あんまり偉そうなこ  
と言わんとき！」
- 駒十郎「何をッ！」
- すみ子「なめた真似せんとき！ なんやと思うんどのや！」
- 15 駒十郎「何をッ！ 何ぬかす！ お前なんじやい、お前！ 以前のこと考  
えてみイ！ 山中温泉のシシやないかい！ わいにほれよつて、  
転がりこんで来よつて、どうやら一人前にならしてもるたんは  
誰のおかげじや、誰の！ 恩を忘れたらナ、犬畜生にも劣るン  
やぞ！ あほ！ 馬鹿たれ！ わいはナ、お前みたいなものナ、  
世話にならんかてナ、結構やつてけますのじや！ 何ぬかしやが  
んね、あほ！ ドあほ！」
- 16 すみ子「どつちがあほや！ あほはそつちやないか！ お前さんやない  
か！」
- 17 駒十郎「ぬかしやがつたな！」
- 18 すみ子「ぬかしたらどうやつて言うんや！」
- 19 駒十郎「ようし……お前との縁も今日ぎりじやイ！ 二度とこの敷居ま  
たいだら承知せんぞ！」
- 20 すみ子、にらみ返している。
- 21 駒十郎「わいの息子はナ、お前等とはナ、人種が違らんじやイ、人種が  
！ よう覚えとけ、馬鹿もん！」何ぬかしてけつかんね。くそッ
- 22 ロング たれ』
- 23 雨が樋を漏れて激しく落ちている。

(つづく)

## ■解説

宮川一夫

小津さんの作品の特徴は、一徹なまでに映画的な表現を拒否したところにあります。クレーン撮影は勿論のこと、移動・俯瞰と云った撮影はしておりませんし、編集に際してもオーバーラップ、フェードやワイプと云った処理は一切使っておりません。低い位置から撮らえたカメラは構図を崩さないように全く動かず、カットのつなぎも、淡々として、律儀なまでに互いの人物の切り返しで見せて行く。カメラが物を云うのを避け、技巧が見えることを極度に嫌います。質素でいて、喜びも悲しみも遠視したかのような小津さんの姿勢が、このカットだけのくり返しによって、軽妙で素朴な調子をつくり、過酷な時でもユーモアを忘れない、小津さん一流の瀟洒な人間像と生活感を生み出して行きます。

ですから、小津さんの映画はカットが非常に多い。特にこの「浮草」では962カットにもなっており、小津さんの作品としても最も多いものに数えられるかと思えます。

ここに上げた台本は紙面の都合により、上下二部に分け、後半は次号に記載することになりました。

またコマ(写真)も全カットを入れることが出来ませんし、カラーでもありません。その点を考慮して台本でのカット割り指示は出来得る限り綿密に記録しました。残念には思いますが何卒お許し願います。

尚、このコマはカット尻と云われるネガから複写したもので、完成された作品から採録したものではありません。カット尻とは、撮影者がその作品の調子を一定にまとめ、色彩や現像処理の指示を与えるために使い、またレンズやフィルムの性格や特性、ライティングにおける配光、色彩のバランスなど、その後の仕事の参考にするため、保存しておくものです。

最後に、この資料の編纂にあたり、ご助力を願った映像計画学研究室の皆様へ、紙面をかりてお礼申し上げます。

「浮草」原作●池田忠雄 脚本●野田高梧、小津安二郎 撮影●宮川一夫 美術●下河原友雄 音楽●斎藤高順 出演●中村錦太郎、京マチ子、若尾文子、杉村春子、川口浩、浦辺条子、三井弘次、潮万太郎、笠智衆、田中春男ほか 1959年、大映東京カラー作品、119分。

## モホリ＝ナジ，ラーズロー

モホリ＝ナジ，ラーズローとケムニ，アルフレート

ダイナミックで構成的な  
エネルギーシステム

生命力のある構成性 (die vitale Konstruktivität) は生の現象形式であり、人間と宇宙のあらゆる発展の原理である。芸術へ移し入られると今日のそれは、ダイナミックで構成的なエネルギーシステムによる空間の活性化、すなわち物理空間で現実互に対立し緊張するエネルギーの共同構成と、同じくエネルギー（緊張）として作用する空間へのそれらの構成を意味する。

人間の努力の組織原理としての構成性は、最近の芸術において技法上から、技巧的な自然主義へ墮落したり、あるいは水平線、垂直線そして対角線だけに制限することに陥るといった、こうした静的な造形形態にたち至った。せいぜいよくて、開放的で遍心的な（遠心的な）構成であり、これはなるほど形態と空間との緊張関係を示唆したが、解決をみいだすことはなかった。

それゆえわれわれは、古典的芸術の静的な原理のかわりに普遍的な生のダイナミズムをすえねばならない。実際面では、静的な物質構成（物質と形態の関係）のかわりにダイナミックな構成（生命力のある構成、エネルギー関係）が組織されねばならない。そこでは素材がエネルギーの運び手としてのみ利用されるのである。

ダイナミックな単一の構成がさらに続けられると、ダイナミックで構成的なエネルギーシステムが生じる。その時には、これまでの芸術作品の観照において創造的でなかった人間が、これまで以上に彼の全体能力が高められ、発達するエネルギーの活動的要因とさえなる。

このエネルギーシステムの問題と緊密に結びついている課題が、空間に自由に漂う彫刻であり、また投影された空間運動としての映画である。ダイナミックで構成的なエネルギーシステムの当初の計画は、単に実験的であり、素材とエネルギーと空間との関係を調べるための実験装置にすぎないとしてもよい。その後実験結果が、（機械的・技術的な運動から解放され）より自由に運動する芸術作品の造形に活用されることになる。

出典：「デア・シュトゥルム」、第13巻、第12号、ベルリン、1922年

モホリ＝ナジ，ラーズロー

絵画，写真，映画

I.

この本において私は、今日の視覚造形 (die optische Gestaltung) の問題点を把握することを試みる。写真が私たちに委ねた手段は、多くの人によって今日まだ真価を認められていない重要な役割を次の点で果している。すなわち造形要因としての光の活用——つまり絵具のかわりに明暗法を用いること、ならびに自然描写の限界の拡大においてである。

写真機は私たちに意外な可能性をもたらしたが、その可能性の活用が今やっと始まる。視覚イメージの拡大においては、今日のレンズですらもはや私たちの眼の狭い限界に拘束されない。手細工の造形手段（鉛筆、絵筆）は、世界の一断面の生き写しをしっかりとつかまえる力がない。また手細工の造形手段は、運動の精髓をとらえることもできない。レンズのもつ歪みの可能性——下か



ら、上から、斜めからの眺望でさえ決して否定的に評価されるべきではない。そのみならずこれらは、連想法則に拘束される私たちの眼が行かないような公平無私な光学をもたらす。また他の観点によると、繊細な灰色効果が純化された明暗度を生じ、その多様性はそれ独自の作用領分の外で色彩造形にさえ役立ちうる。それでもなおこうした列挙によって当分野の可能性が十分に示めされたのではない。ようやく開発が始まるのである。というのも——写真はすでに百年以上も前から存在するにもかかわらず、その発展活動が特殊例の範囲を越えてその造形結果を認めたのはやっと近年になってである。近頃ようやく私たちの視覚が、これらの関係を把握するために十分発達したのである。

## II.

何よりもまずぜひ必要なことは、写真の現代絵画に対する関係の解明である。そしてさらに、技術的手段の発達が視覚造形における新しい形態の成立に著しく役立ち、またこれまで不可分の視覚表現の領域を分割したということの証明である。写真が発明されるまで絵画は、描写と色彩表現との使命を自らの内に合わせ持っていた。ところがそれが分割されてから一方の分野は

純粋な色彩の造形 (die reine Gestaltung der Farbe) を、他方の分野は描写の造形 (die Gestaltung der Darstellung) を包含する。

**色彩の造形**：音響上の関係の造形としての音楽に私たちが同じようなものを知っているように、色彩と明度との間の純粋な関係である。そしてこれは、気候、種族、気質そして教養に左右されない生物学的なものに根づいている普遍妥当な合法則性の造形である。

**描写の造形**：音響上の造形には音楽のほかに言葉があるように、外界から模写的に引き出された対象性の連想内容との関係である。そしてこれは、気候、種族、気質そして教養に左右され、連想性や経験に根づいた合法則性の造形である。しかも、生物学的なものに根づく造形要素を構成や構図の補助手段として活用できる<sup>(1)</sup>。

人間精神がこれまで闘い取ってきたものが、この分割によって破壊されるのではない。それどころか純粋な表

現形態を結晶化し、それ独自の合法則性によって決定的な効果を生み出すのである。

註(1) 描写は必ずしも自然の一断面と同じではない。例えば、空想や夢をとどめようとするときも、やはりまた私たちは結果として描写を手にする。

描写は創造の視点のもとに造形となるのであって、これなくしてはメモにすぎない。最近の発展過程での問題である天然色写真の導入と普及は、この状況を何一つ変えない。

## III.

私は目下この状況の結論を次のように要約する。

1. 写真と映画の機械的で正確な手順のうち、私たちは、今までよく知られた描写絵画の手仕事のな手順におけるよりも、比較にならないほど良好に描写の機能を発揮する表現手段を持っている。絵画は純粋な色彩の造形に今後はたずさわることができる。

2. 純粋な色彩の造形は次のことがらを明示している。すなわち、色彩造形(絵画)の「主題」が色彩そのものであること、また私たちがこれによって対象との関係を持つことなしに純粋で本源的な造形表現に至りうることである。

3. 新しく考案された視覚的で技術的な器械は、視覚造形者に有益な刺激を与える。とりわけそれらは、絵具による映像のほかに光による映像を、静的な映像のほかに動的な映像を生み出す。(画架絵画のほかに運動する光のたわむれを、フレスコ画のかわりに——あらゆる次元における映画を。もちろん映画館の外でも。)

私は、これらの詳述によって各種の絵画的造形に関する価値判断を言明するつもりはない。そうではなくて手段活用の意味で、今日すでに存在したりもしくは存在しうる視覚造形を分類することのみに取りかかるのである。作品の質は、必ずしも「今日」あるいは「過去」の造形理論に頼る必要はない。作品の質は、技術的に適切な形態を見いだす創作の内的緊張度の度合いによるのである。ともかく当代の造形においては時代に合った手段で仕事をする、これがぜひとも必要であると私には思われる。

出典：モホリ＝ナジ、ラースロー、「絵画、写真、映画」、ミュンヘン 1925 (序論)

モホリーナジ、ラーズロー

## 主義かそれとも芸術か

### 具象的なものと抽象的なもの

「具象的なもの (gegenständlich)」と「抽象的なもの (gegenstandlos)」という二種類の表現形式が、ここ数年來——特に視覚造形の分野で——激しく反目させられている。私たちは今日までにどちらを支持するかを決めねばならなかった。さもないと無定見だとみなされたのである。

実際には——造形についての現代の認識によると——これら二つの方法は互いにかかわりをほとんど持たないので、互いに排斥するものとみなすことはまったく不可能である。これについての不明確さをひきおこしたのは、それらの発展史的に分析できる不純な混乱と、止む得ず生じたそれらの手段の取り違えと混同とであった……。

### 主義 (絵画における)

「主義」は現代の専門用語においてもっとも重んじられている。実際にはところが主義は少しも存在しない。むしろ、その時代によって制約される一般的な前提から作品を創り出したひとりひとりの芸術家の個々の仕事が存在するだけである。彼らの作品は、形の上でのいっさいの相違にもかかわらず、最終結果として同一の視覚的な造形原理の解明を追求するのである。

主義は因襲の絵画形式に打ち勝つための努力である。主義は、われわれの内面に潜んでいる緊張関係にふさわしい……基本的な表現手段をもつところの純粋で機能的な造形の先覚者である。しかし純粋造形に至ることのできるまでに、私たちはしばしば遠回りをしてきた……。

自然主義から構成主義に至る……あらゆる主義の公母は、純粋で本源的で自律的な表現と造形との手段を獲得するための無意識の戦いである。

視覚造形の基本的な表現手段を……役だてることに、すべての時代のあらゆる画家たちが努力した。昔の画家たちのよく知られた構図の規則——黄金分割や他の絵画構成規準——は、基本的な秩序を保持し、自らを基本的に表現するという自明の人間の意志から生じたのであ

る。あらゆる主義——印象主義、新印象主義、点描主義、未来主義、表現主義、立体主義、絶対主義、新造形主義、構成主義——もまた、当代に根柢をもつこの内在的な造形意思 (der Gestaltungswille) の強められた独自の解釈にすぎない。諸対象のあらゆる変形や分割や解体、そしてまたそれらの自然主義的な似姿を曖昧にすることは、自然主義的な運搬者としての責務を解かれた形態と色彩とを、視覚表現のこの上もない完璧な手段に高めるといふ、そうした意識下の願望から生じた……。ところが、写真の機械的な写生の可能性は、手仕事の絵による描写の独占をはなはだしく侵害したのだ。すなわち、対象描写の締めつけから解放された自律的な視覚造形への願望がいよいよ強まった。色彩と平面をこれらの緊張関係により形成することを、画家は望んだ。次から次へとつづく主義は、いろいろなやり方でこれをなしとげようとした……。ところが、重要なのは破壊の方式ではなくて自律的な造形の可能性の獲得であることが誰にもわからなかった。方向づけを見い出せなかったので、誰も他人の独自の形態や方法を信じられなかった。こうしてなおまだ漠然とした成果の全体がさしあたって見のがされ、新参者は自然の束縛との戦いを何度も何度もあらためて始めたのである。

昔から変わらない絵のタブーがあった。すなわち、「絵画」は常に何かを「描写」しなければならず、絵画の出発点は自然対象以外の他の何物でもありえなかった。とはいえそうこうするうちに写真がはるかに進み、それとともに機械的で技術的なやり方によって描写の問題が……解決された。つまり基本的な手段を用いて色彩表出の造形に徹底して没頭しようとするのであった……。

視覚造形者は視覚的な手段を用いて制作した……。はっきりした目標が明快な分離を可能にする。すなわち基本的に視覚的な関係の造形と、描写の造形とである。

### 描写 (写真, 映画)

彫刻的に、線的に、絵画的に、白黒で、色彩で、写真的にあるいはその他のやり方で提示されるかどうかは、理論的にはどうでもよいことである。しかし、あらゆる成り行きにつれて、手数のかかる手細工の視覚表現より

も機械的で技術的な表現を優遇するのは、今日実践的に当然のことである。それによって写真（映画）のもつ役割の輪郭もあきらかにされる。すなわち、自然に拘束されたもの、夢幻的なものそして超現実的なもの、こうしたものの描写造形はその方法自体の機械性・技術性により、偶然の成果において非常に発達させられ明確にされてきたので、手仕事の手段による同様の企ては見劣りのしない納得のいく効果をほとんどの場合に収めることができない。この競合において写真方式は、写真のもつ無限の描写可能性によって勝利を得るだろう。「手仕事」を物神崇拜的にあがめる者だけが、この主張に反対するかもしれない。「聖なる」手による平面投影と「生命のない」写真機による平面投影とを抽象し、その背後に創作者の創造力を見出しうる者には、写真機に反対し絵筆を擁護するということはあるまいだろう。写真の成果は、明確で光に満ち非物質的だが現実的であるという描写の新しい視界へ——見る者にとって——前代未聞の豊かさと広大さで前進した。この現実には、描写の画家があらゆる方式の中でも最も発展力をもち多彩ですばらしいこの方式に自分の才能を集中するとよいであろうと、私たちにしうて言わせる。

確かに、新しい描写の形式面は写真的な描写方式の進歩により、従来よく知られた手造り絵画の形式面とはまったく異なる結果になるであろう。新しい技術が新しい適切な形態を生みださねばならないのは当然のことだ。機械的・技術的な手段もまた抽象的な視覚造形に役立てられねばならないのはまったく当然だ。この必然的展開のすぐ次の段階は、投光機、映写機、噴霧器、高精度に磨かれた平面、七宝、人造角、トローリトそしてその他の人造材料であり、これらは表面生地のない均質性により絵具からさらに解放された非物質的な光効果を可能にする……。

しかし、写真へのあらゆる真摯な熱中にもかかわらず、疑わしいところが口に出されないうまにされるべきではない。写真・映画の実践というすぐ次の時代は、多くの時事・社会・政治の事件を報道し現地報告する際の描写原理を——良くとられようと悪くとられようと——明らかにすることに努めるであろう。もちろんその中の

相当数は、情緒的・感傷的な大きさ、粗野な激情そして安直な（二次的三次的な）効果によって……基本的な造形認識と機能認識との本質の多くを無惨に踏みにじるかもしれない。しかし、これらが「民衆」にとって無価値もしくは無益であるからではなくて、刺激的な出来事の実体的な明瞭性に比べるとこれらが大眾にさしあたり受け入れられえないからである。これは一時的な現象であり、世間でそう思われているのである。したがって目下とりわけ重要なのは、何を今日の造形家が望んでいるのか、また組織化された社会秩序の再興のために、さらに言えば：人間らしい人間の復活のために、いかにして自己の活動を役立てうるか、こう言った事柄の平易で正確な表明である。もし次の世代もまた精神と身体との調和のために自ら何もすることができず、物質的な安泰を手にするための外的情勢との戦いに自己の最良の能力を浪費せねばならないとしたら、それは悲惨なことであろう。人間に自らの有機的・基本的な機能構造 (der Funktionsaufbau) を認識させる努力をいくらしても足りない。この機能構造は根本であり、これの……作用にすべての創造活動と健全な生活方式との本質がある。

出典：「Vivos voco」誌 (ライブツィヒ) 第5巻, 第8/9号, 1926年8—9月

モホリ＝ナジ, ラースロー

## 精神の直進性と技術の遠回り

見きわめられる関係も測り難い関係も、調和のとれた限定のもとで同じように生じる。その相互作用関係の化学的・物理的・超自然的な影響力は、合法則的な推移に従って、いろいろな形をしだいに取り始める。ある時は青色になり、またある時は物質の三状態になり、さらにまたある時は純化された精神になる。思考は——身体と宇宙との関連の機能的な結果として、その現われにおいて定常的だが絶えずあらたに生じる現象である。精神は、経験できる範囲内での人間存在の発露である。

この諧調的に生じる関係という限定のもとで、あらゆる時代の人間思考の同一性について混乱することなく語るができる。思考の形式上の変化、いわゆる「精神的態度」ですら、いろいろな時代に必然的に再発する。

この必然性の内部で一連の行為は、時代により制約される技術的獲得物の遠回りに従属している。すなわち頭脳は実行するところの手よりもより迅速に活動する。この状況をスローガン風に言い表わすことができる。すなわち、精神の直進性 (Geradlinigkeit des Geistes) と技術の遠回り (Umwege der Technik)。

この「直進性」は、興味深くて経済的で高尚な目標にのみ一元的に方向づけられるのではなくて、むしろ各点の最短距離をとる諧調的な拡大である。

「技術の遠回り」とは、目的の実現のためにとられる実際上のすべての道が、精神によって感知されるであろう道よりも長くて複雑であることをさす。すなわち、これは今までよりは良くなされるであろうということの意味する。というのも、それぞれの行動の始まりとしてのインスピレーション——遠心的な拡大としてのひらめきは、時勢（ならびに技術）により制約された根本思考の一形式にすぎない。

一例：私たちは眼がとらえることができるよりもより以上に見ることを絶えず求める。望遠鏡は隣り村までとどき、顕微鏡は細胞分裂をとらえ、テレビジョンは喜望峰にまで達する。次の発信地は月であろう。

技術の遠回りがこの場合に（今日見られる）。すなわち他の遊星を観測するという課題を、電気的・磁氣的・写真的な応答で解決するかわりにレンズシステムで片づけようとしている。この結果：もし従来方式で装備されるとすれば、将来すべての観測所は不完全なものになるだろう。

●

こうした遠回りを最小限にまで引き戻すために、根本思考による自己の活動の制御が試みられる。

私たちはしばしばひとつの論題に夢中になることがある。これは仕事へのきっかけを与え、仕事全体を制する確定理念にいたるまでの広範な情況がこれによって基礎づけられている。

この理念の支配力に逆らうことはできない。というのは、その土台が非常に「変わりやすい」ように思われるとしても、すべては結局そこでの活動力を高めるのである。これは仕事を確実なものにする執念であり、論理

的・因果的な一貫性によって動いている。

それはしばしば実り豊かな理論の生成である。この生成は刺激であるとともに制御でもある。

●

私は数年来、「産出と再生 (Produktion-Reproduktion)」という重要な論題に没頭した。これによって生全体を制しようと努めたほどであった。このことが私を再生「器具」の分析と、機械音楽への理解と提案とにそれぞれ導いた。また一方では私に写真分野の基礎的認識をもたらした。

●

補充理念（これはことによると補充であるところではない、というのはこれは少しも機械的でなく、広く解することができるからである）が、またもや私を視覚的な物事に導く。すなわち、精神の直進性と技術の遠回りである。

●

私が絵画・写真・映画の問題を視覚的な合法則性のうちにおいてとらえた時から、光の呪縛としての色彩造形という大昔の願望の遠回りな方式が私には明らかになる。

内在的な精神は、光、光を求める。

技術の遠回りが絵具を見いだす。（光によって初めて活力を得るところの中間期。）

精神の発露が誤った結果へと導かれるのは、人間の歴史の悲運である。すなわち、個人的な弾力性と絶えず前進する個別の性向とに反して、——個人の集合として——人間社会は表向きの誤らない経験の伝統に従う。表向きの誤らないものはしだいに強固な存在の形をとり始め、その是認された存在は自己の正当化へと流されていく。これが伝統の束縛であり、精神的な集団停滞であり、時代に制約された遠回りである。

これは絵具の発見の宿命でもあった。絵具の最初の利用は、触知しうる粗雑な物質の複合体であるのに、絵具に一種の光の貯蔵所を見いだしたという、そうした偶然の出来事を是認した。初めての幻燈器以来、また最初の暗箱から、光を封じ込めるまっすぐな道が生じたにもかかわらず、すべての光造形は今日までこのような西欧絵

画の跡をたどって遠回りをしている。

光を封じ込めるまっすぐな道：

色とりどりのあふれる光による投射光と反射光の自由自在な動き，流動する非物質的な浮遊，輝く光束からなる透明な色彩の滝，光彩を放つ光エマルジョンによる空間の振動。

技術の遠回り：

手細工の描写からグラフィックな全身写真へ。全身写真から活動写真へ。平面から立体へ。無声から有声へ。不透明から透明へ。連続性から同時性へ。絵具から光へ。



写真や映画，構想や現実が今日すでに差し出している新しい視覚の次元を，精神と眼は熱狂的に修得する。この詳細は今後の問題である。今日の課題はこの視覚に習熟することである。

出典：「バウハウス」誌（デュッサウ），第1号，1926年，S. 5

## 解 説

今世紀初めに一群の進歩的な芸術家たちは，従来の自然主義的な芸術観にとらわれないうで，現代の機械文明にふさわしい新しい芸術を希求した。とりわけ20年代においては，芸術と機械技術との創造的な交流が一段と活発に試みられた。こうした芸術思潮の中から台頭してきた新しいタイプの造形家がモホリ＝ナジ，ラーズロー（Moholy-Nagy, László, 1895-1946）であった。ハンガリーで生まれた彼は，当初に法律を学んだが，第一次大戦後，画家を志し，それ以降造形芸術の世界に邁進した。そして1920年に彼は当時のドイツの中心都市ベルリンに移住し，そこで文化的・芸術的な国際交流運動に加わり，また新興の産業社会と機械技術の世界を目の辺りに見た。さらにまたその地において，当代の進取的な芸術家たちとの出合がもたらされ，この中にはロシアの構成主義者リシッキー（Lissitzky, El），デ・スティルの実際上の指導者ファン・ドゥースブルフ（van Doesburg, Theo），ダダイストのシュヴィッターズ（Schwitters, Kurt）などが含まれていた。その後1923年に彼は，グロピ

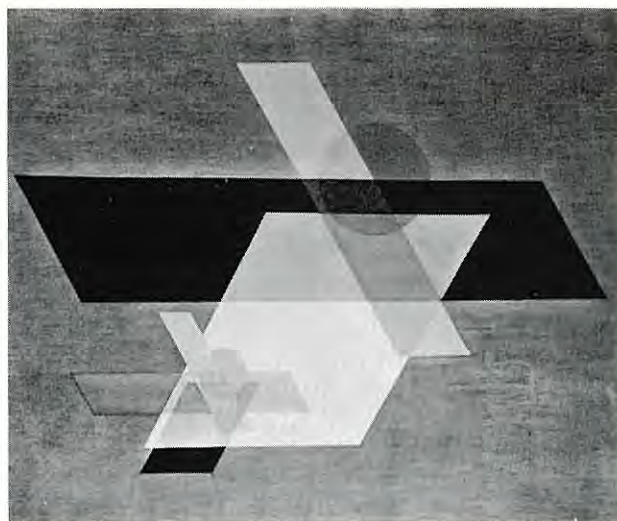


図1：ラーズロー・モホリ＝ナジ「A II」 1924

ウス（Gropius, Walter）によってバウハウス（Bauhaus）のマイスターに登用され，そこで建築とデザインをめぐる今日の造形教育体系の確立に貢献した。また，カンディンスキー（Kandinsky, Wassily），クレー（Klee, Paul），ファイニンガー（Feininger, Lyonel）などの卓越した芸術家たちによって醸成されたバウハウス独自の創造への気運は，モホリ＝ナジの造形活動をさらに豊かにし飛躍させた。彼の活動分野は，絵画，彫刻，インダストリアル・デザイン，タイポグラフィ，ポスター，ディスプレイ，舞台美術，写真，映画など非常に広範囲に及んだのであった。

さて，今回われわれがとりあげたドキュメントは，この総合的な造形芸術家モホリ＝ナジの20年代の四編の小論文である。これらには，構成主義者としての彼の造形思想が展開されるとともに，機械的手段や新しい素材の活用に関する彼の斬新な着想がのべられている。そこでの主要なテーマのひとつは，「絵具から光へ」というスローガンのもとでの光造形による新しい視覚の形成であった。そしてこれは，絵画（図1参照），フォトグラム（図2参照），フォトプラスチック（図3参照），動く彫刻（図4参照）などの彼の実験的な造形作品によって具体的に提示された。後年に彼はこの新しい視覚方式を「ヴィジョン・イン・モーション」と名付け，これを次のように要約した。

「ヴィジョン・イン・モーションは，同時的な把握で



図2：ラースロー・モホリーナジ「フォトグラム」  
1922

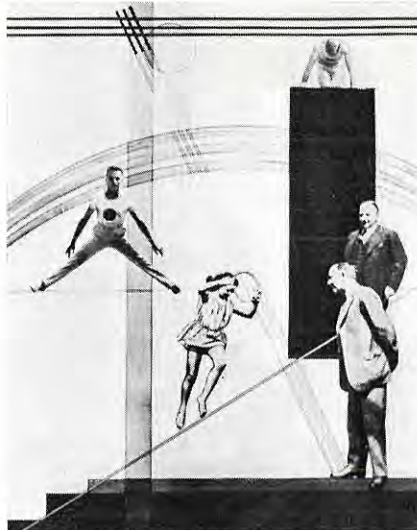


図3：ラースロー・モホリーナジ「サーカスとヴァリエテのポスター」1925

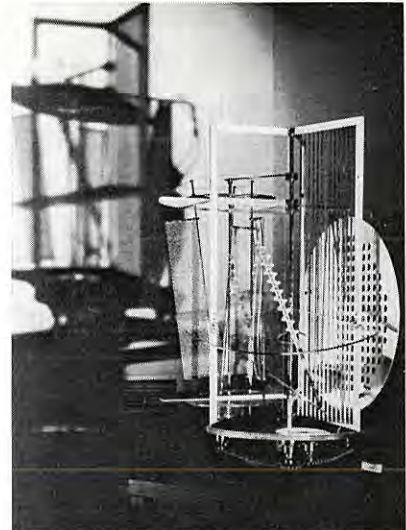


図4：ラースロー・モホリーナジ「光・空間・調節器」1922-30

ある。同時的な把握は創造的な行為であり、見ること、感じること、考えること、これらが切り離された一連の現象としてではなくて関係づけられていることである。それは瞬間的に個々の要素を統合し、筋の通った全体に変えることである。この事柄は、抽象化にとっても同様に物理的な視覚にとっても通用する。

ヴィジョン・イン・モーションは、同時性や時空間と同義であり、新しい次元を理解する手段である。

ヴィジョン・イン・モーションは、運動しながら見ることである。

ヴィジョン・イン・モーションは、立体派や未来派におけると同様に、実物通りにもしくは視覚的な表現形態で運動物体を見ることである。後者において観者は、その特殊な表現方法に刺激され、最初の運動を精神的にも感情的にもまねて作りだす。

ヴィジョン・イン・モーションは、計画を立てること、私たちの先を見通す能力の投射力をも意味する (László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, 1945, p. 12)。

以上のように、彼は立体派や未来派が見いだした運動に関する表現方法などを手がかりにして、時空間を貫ぬくダイナミックで総合的な新しい視覚を基礎づけていった。

また、マスメディアが急速に進出してきた20年代において、彼はこれらの社会的で文化的な意味をも逸早く鋭

く感得していった。例えば、彼が電話で看板屋に指示して制作させた電話絵画 (Telephonbilder, 1922) では、個人的な筆跡と結びついた芸術作品特有の一回性が意識的にとりのぞかれ、現代的な複製芸術の諸問題が先取りされている。技術の進歩と大衆化時代における芸術的情况を、彼はその時代にふさわしい手段と素材で創り出していったのである。機械技術的な進歩に反対するのではなく、これらを最大限に活用しながら時代の流れの中に無限の可能性を求めていくこと、これが彼の信条のひとつであった。しかし一方では、文化発展の手段としての機械技術的な進歩がややもすれば目的そのものに見なされがちな当時の状況を、彼は絶えず非難した。彼の造形思想における根源的な指針は、人間が生れながらにもっているバイオリジカルな生命性の重視にあった。バイオリジカルなものとの精神的なものとの総合を彼は常に希求したのであり、このことが彼の思想と作品に一層今日の意味を持たせている。

(訳、解説、藪亨)

## 〈筆者及び座談会出席者〉

池田 靖	大阪芸術大学助教授 (グラフィック・デザイン)
井関 和代	大阪芸術大学講師 (染織)
太田 米男	大阪芸術大学講師 (映像計画)
北端 信彦	大阪芸術大学講師 (グラフィック・デザイン)
今駒 清則	大阪芸術大学講師 (写真)
首藤 安秀	大阪芸術大学教授 (舞台芸術)
佐々木 侃司	大阪芸術大学助教授 (映像計画)
高橋 訥一	大阪芸術大学教授 (建築)
高橋 亨	大阪芸術大学教授 (美術)
田端 修	大阪芸術大学講師 (建築)
滝沢 一	大阪芸術大学教授 (映像計画)
辻 司	大阪芸術大学助教授 (絵画)
津高 和一	大阪芸術大学教授 (絵画)
宮川 一夫	大阪芸術大学教授 (映像計画)
森 淳	大阪芸術大学教授 (陶芸)
藤 亨	大阪芸術大学講師 (デザイン史)
山形 政昭	大阪芸術大学講師 (建築)
山田 幸平	大阪芸術大学教授 (文藝)
横井 茂	大阪芸術大学教授 (舞台芸術)
吉川 幸夫	大阪芸術大学講師 (映像計画)
依田 義賢	大阪芸術大学教授 (映像計画)

## 〈編集後記〉

大阪芸術大学紀要「芸術」第5号の発刊が遅れ、まことに申訳がない。前回この欄で紀要の年刊を望みつつ、隔年刊ペースを続けていることを残念がったにも拘らず、その隔年がさらに延びてしまった始末である。しかも第5号のため従来にない多数の寄稿を得たのはよいが、いつか収容限度を超過して四人の先生方の論稿を第6号までお待ちいただく結果を招いたことを深くおわびする。そのためにも第6号は何とか56年中の発行を念願している。また大学の紀要の新しい在り方を探りたいなど広言めいた発想はともかくとして、第5号には本学らしい極めてヴァリエティーに富んだ内容が、いわば一つの個性を成熟させつつあるように思われる。「芸術」の将来を期待したい。(村松寛記)

大阪芸術大学 紀要〈芸術〉5

---

昭和55年12月25日発行

発行／大阪芸術大学

大阪府南河内郡河南町 TEL 07219-3-3781

編集／大阪芸術大学芸術研究所

表紙／松井正(大阪芸術大学教授・絵画)

印刷／日本写真印刷株式会社