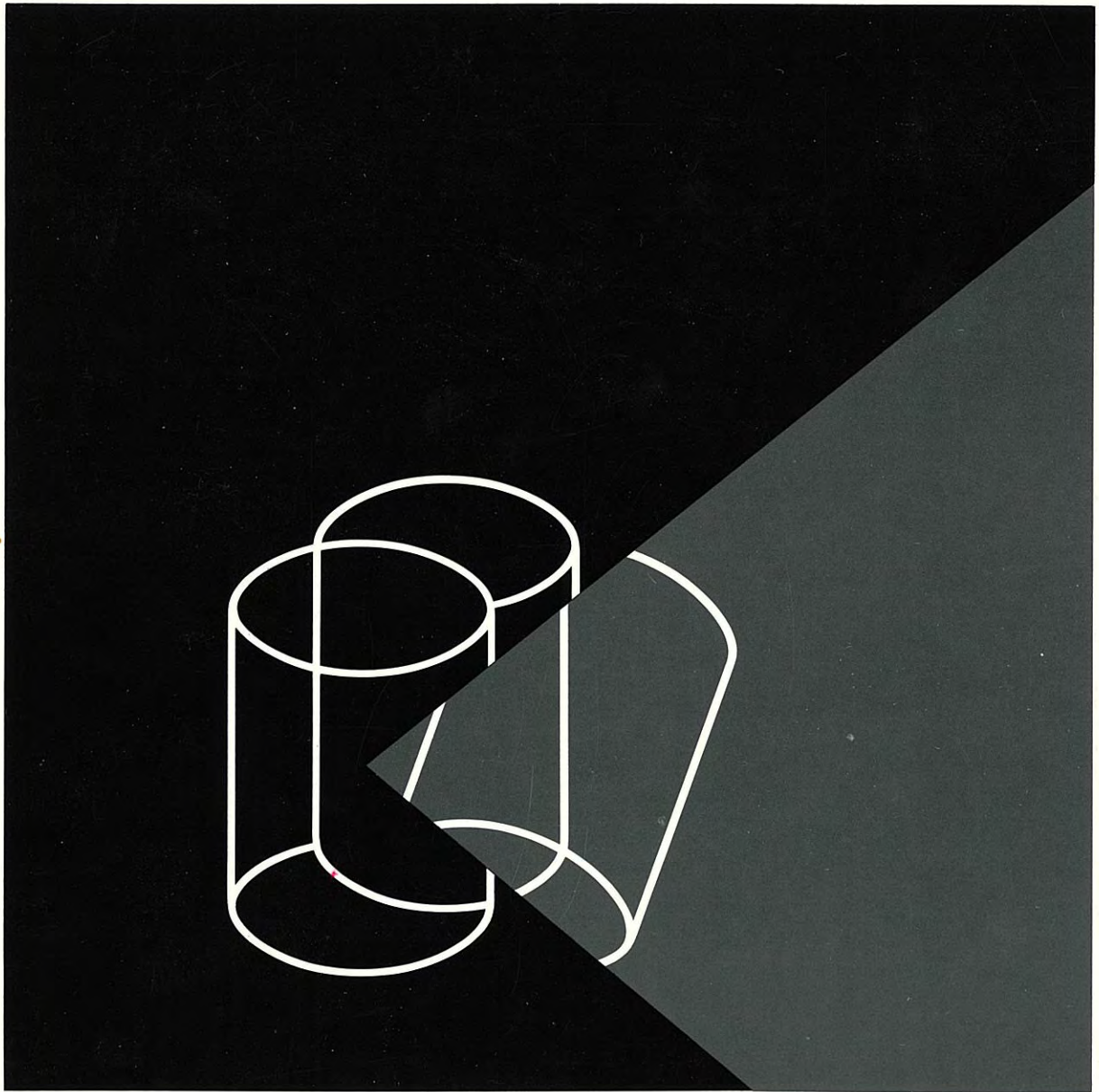


藝術 8

— 論文集 —

大阪芸術大学紀要



藝術 8

—論文集— 大阪芸術大学紀要

Journal of Osaka University of Arts No.8

November 1985

Geijutsu —Ronbunshu—

(Arts —the Collection of Monographies—)

〈目次〉

| | |
|---|-------------------|
| 統一政権の成立と部落の成立 | |
| —和泉国檜井部落の成立を中心として— | 小西愛之助 1 |
| ユーゲントシュティールと近代工芸 | |
| —草創期におけるダルムシュタット芸術家村をめぐって— | 藪 亨 14 |
| 談話における同一物指示 | 兼沢 純子 24 |
| ソビエト現代演劇の一考察 | 人見嘉久彦 31 |
| 空間の視覚化 | 福田 肅 39 |
| Sur-specialisation と近代デザインのパラドックス | 三木 康生 48 |
| The Shell Motif in the Works of D.H. Lawrence | Karen Miyahata 60 |
| シンポジウム「鍋井克之と日本の風景画」 | |
| 足立巻一, 乾 由明, 土井憲治, 松井 正, 村松 寛, 藤井 勇(あいさつ) | 75 |
| 資料紹介 Les Maîtres de l’Affiche, Imprimerie Chaix, Paris, 1896 à 1900 | |
| | 藪 亨 90 |
| 表紙デザイン | 船井 裕 |

CONTENTS

| | |
|---|--------------------|
| The formation of Unity Movement and the formation of Buraku | Ainosuke Konishi 1 |
| The “Jugendstil” and the “Moderne Kunstgewerbe” | |
| —On the early “Darmstädter Künstlerkolonie— | Toru Yabu 14 |
| Co-reference in Discourse | Junko Kanezawa 24 |
| Contemporary ; Russian Dramas | Kakuhiko Hitomi 31 |
| Visualization of The Space | Osamu Fukuda 39 |
| Sur-specialisation et paradoxe des arts industries | Yasuo Miki 48 |
| The Shell Motif in the Works of D.H. Lawrence | Karen Miyahata 60 |
| Symposium : Katsuyuki Nabei and Japanese Landscape | |
| Kenichi Adachi, Yoshiaki Inui, Kenji Doi, Sho Matsui, Hiroshi Muramatsu, Isamu Fujii (Greeting) | 75 |
| Book Review : Les Maîtres de l’Affiche, Imprimerie Chaix, Paris, 1896 à 1900 | |
| | Toru Yabu 90 |
| Cover Design | Yu Funai |

統一政権の成立と部落の成立

—和泉国樫井部落の成立を中心として—

小西愛之助

1

部落の成立と一向一揆との関係には深いかかわりがある。もとより、一向一揆に参加したのは多様な人々ではあるが、その主戦力は「渡り」や「太子」の人々であったことは、疑うことのできぬ事実である。しかし、その「渡り」や「太子」の人々が、中世の賤民であったというのは、疑問である。室町幕府の体制が崩壊し、庄園が解体していくなかで、賤民とは、どの部分の人々をさすのか。世は、挙げて、戦国の動乱のなかに突入し、いわゆる下剋上の怒濤が渦まく時、果して、賤民は存在したのであろうか。

われわれは、中世末期に固定した賤民層が存在した、ということを否定する。無秩序の状態において、厳密な意味における貴族も賤民も存在することはありえない。

この動乱のなかにおいて、大きく見て、二つの実力ある存在が激突した。ひとつは戦国大名に代表される集団で、これは、織田・豊臣政権に代表される、統一政権を意図する集団である。他のひとつは、土一揆・一向一揆に代表される、民衆の運動である。この実力ある二大集団は、明白に、その意図する思想的根拠に相違がある。ひとつは、上下関係に依拠する封建制の確立、つまり、崩壊した室町幕府体制＝中世封建制の反動的再編成を意図しており、これは、いうまでもなく、身分制による差別政策を内包している。他のひとつは、いうまでもなく、平等思想を根拠としており、とくに、一向一揆は、弥陀

一仏に帰依する、すぐれて思想的な平等思想を、そのエネルギーの根拠としている。

この、「差別」と「平等」との、二大思想の死闘が、戦国乱世の実体である、と断言してもまちがいはない。

2

和泉国樫井は、中世には長滝庄に所属していた。長滝庄の立庄は、「万寿癡寺記」の記すところによれば、弘長3年(1263)であり、庄園の領家は万寿寺である。万寿寺は、京都にあった臨済宗の寺院で、鎌倉時代の創建であるが、長滝庄にもその子院である万寿寺が設置された。長滝庄の範囲については、『和泉志』に「鶴原・下瓦屋・野野・上瓦屋・中ノ荘・湊・吉見・岡本・俵屋・佐野・嘉祥寺・安松・樫井・長滝ノ十四邑に亘る」と記されている。

南北朝動乱期には、長滝庄もその渦中にあったことは、建武3年(1336)7月10日に、畠山国清が靱井城により挙兵している事実からも確認することができる。樫井の古名は靱井で、『大阪府全志』に「靱井城址といへるは日枝神社の北辺にありて小高く、広さ弐反半ばかり、水田を繞らして堀の址は少しく西信達村大字北野に亘る」と記され、「靱井城は泉州志に靱井彦五郎の拠りし所にして、建武三年七月十日畠山国清も此に旗揚げせりと記せり」と記されている。建武3年は、いうまでもなく北朝の年号である。

「川崎家所蔵文書」には、「和泉国淡輪太郎重氏申」と

標題のある文書があり、建武3年10月2日以降の時点における「靱井彦五郎」の活躍の様子が記されている。また、おなじく「川崎家所蔵文書」には、正平6年(1351)8月18日条に、「靱井城」の記事が記されており、「正平」の年号は、いうまでもなく南朝の年号である。

右の事実から、万寿寺領である長滝庄は、この時点で、すでに領家としての機能を失いつつあったことが推察される。

『日本地理志料』に「長滝庄見京城万寿寺記、村有万寿癡寺、即其子院也」と記されているが、この長滝万寿寺が、癡寺となったのは、いつのことか。『和泉志』に「万寿癡寺、見文明古記、在長滝村」と記されているところより見れば、すでに、文明年間(1469—1487)までに灰燼に帰していたのであろう。また、『和泉志』には、万寿癡寺について、「長滝村の東方、上之郷村界に近く、番匠寺の字地あり。万寿寺の遺址なるべし」と述べられている。

この長滝庄が、その後、どのように推移したのかは、不明であるが、『和泉志』も記すごとく、和泉国は、「永禄初メ、根来寺ノ僧徒、國中ヲ劫略ス」という状態となっている。

『政基公旅引付』は、文亀元年(1501)3月より、永正元年(1504)12月までの、九条政基(慈眼院前関白)の家領和泉国日根庄における、庄務日記である。この日記のなかには、「長滝庄」の記事が散見するが、その頃、このあたりは、守護の軍勢と根来寺の僧兵との争乱の場であり、当時の和泉守護家は、上守護(泉北)は細川五郎、下守護(泉南)は細川弥九郎である。この争乱は、政基が日根庄を去ったあとも、継続するが、永禄(1558—1570)の初めには、和泉国は、根来政権下に帰属したもようである。従って、長滝庄も、そのころより根来政権下にあったもようであるが、一説には河粉政権下にあったとも伝えられている。ただし、榎井には、戦国末期に、畠山紀伊守高政の支城のひとつである「榎井之城」が存在していた。

条に「奥源太郎十五歳之時父討死、仍名跡無相違被下置、将監ト号、將軍義尚公・義植公・義晴公奉仕後、將軍家御暇頂戴仕、畠山紀伊守高政仕、泉州榎井之城ヲ預リ、永録四年六月二日病死、浄覚院久勝大居士諡」と記されているのが最初である。

ここに記されている「義尚」は「義尹」の誤記と考えられるが、「義尹」はのちに「義植」と改名しているので、従って、奥将監久勝は、足利十代將軍義植(義尹)及び十二代將軍義晴に奉仕後、將軍家を辞して、畠山高政に仕えている。そして、その支城のひとつである「泉州榎井之城」を預かり、ここで病死している。その歿年齢は系図に記されていないが、父の討死後50年を経過しているので、従って歿する時は65歳である。また、久勝が高政に仕えた時は、「義晴公奉仕後」とあるところより考えれば、天文年間のことではないかと想像される。足利義晴の將軍在位は、大永元年(1521)12月15日より、天文15年(1546)12月までであり、その死歿したのは、天文19年(1550)5月4日である。また、奥将監久勝が、その晩年に仕えた、畠山高政が家をついだのは、天文19年8月のことであり、従って久勝が「泉州榎井之城」を預かったのは、その年、天文19年8月以降ではないかと想定される。このことから、和泉国は、大勢として、根来政権下に帰属していたとはいえ、榎井に関しては、畠山高政の支配するところであった、ということができる。つまり、守護大名である畠山家の支配下にあった、ということができる。

『大阪府全志』には、「榎井城址といへるは部落の中央にありて、広さ参反歩ばかり、水田となれるも四圍に堀の址をなす」と記されている。これによると、「榎井之城」は「参反歩」(900坪)ばかりの小城であった。しかし、この小城を拠点として、奥一族は、戦国末期の争乱のなかを戦いつづけてゆくのである。

榎井は、畠山家の被官である、奥将監久勝とその一族(家子郎党)とが、「榎井之城」に在城し、そこを拠点として、行動をしていたとはいえ、和泉国は、戦国末期、根来政権下にあったことは事実である。ここでは、榎井

部落成立の前提として根来政権の構造について述べる。

根来政権の中心となった根来寺は、僧覚鏝（1095—1143）の創建である。覚鏝は、もともと高野の僧であったが、高野の内紛から身をひいて、保延5年（1139）11月5日に根来山に参着している。そして、康治2年（1143）閏2月17日に、根来寺の落慶供養が営まれている。覚鏝その人は、この事業をなして、その年、12月12日入滅、時に年49。

また、根来寺惣分の中心点となった大伝法院は、もともと覚鏝が、高野山上に創建したものであるが、その落慶供養は、長承元年（1132）10月17日のことである。その根来への移転は、覚鏝の死後、145年経過した、正応元年（1288）2月のことで、この時、大伝法院学頭頼瑜を始め、高野山上にあった覚鏝の門徒は、すべて根来に移住している。

この大伝法院の経済的基盤として寄進された土地は、次の通りである。

紀伊国石手庄〔大治元年（1126）7月、平為里寄進〕
紀伊国岡田庄〔長承元年（1132）10月30日、日禅寄進〕
紀伊国山崎庄〔長承元年（1132）10月30日、僧慶義及び平光昌寄進〕
紀伊国弘田庄〔長承元年（1132）11月、中原有保寄進〕
紀伊国山東庄〔長承元年（1132）11月16日、平光昌寄進〕

この五箇の庄園は、大伝法院領としてのみではなく、根来政権の経済的基盤の基礎となった。

また、密厳院領として、紀伊国相賀庄が、長承元年（1132）12月に、坂上豊澄より寄進されている。この密厳院も、覚鏝が高野山上に、大伝法院とともに創建したもので、その落慶供養は、大伝法院と同じく、長承元年（1132）10月17日のことであり、その根来への移転も、大伝法院と同じく、正応元年（1288）2月のことである。

覚鏝としては、大伝法院の経営が主で、密厳院の経営は従であったようである。

その後、大伝法院領として、和泉国信達庄が、建武4年（1337）3月29日に、足利尊氏より寄進され、康永元年（1342）6月23日には、足利尊氏より、大伝法院領紀州七箇庄と、この信達庄とに対して、非分の課役や守護

使の入部を停止せしめ、この指導を細川顕氏に命じ、違犯の輩があれば交名注進することを申付けている。

これより先、密厳院領である紀伊国相賀庄は、高野山領の支配下に移っているが、その年次は明らかではない。しかし、すくなくとも、南北朝の時代である康永元年（1342）6月23日の時点において、大伝法院領として、紀伊国に七箇庄、和泉国に一箇庄、合計八箇庄の庄園を持っていたことを確認することができる。この康永の年号は、北朝の年号であり、足利尊氏よりの信達庄の寄進は、根来寺をして北朝方に加担せしめることとなる。

その後、応永3年（1396）12月18日に、足利義満（三代將軍）は、この尊氏の寄進を認め安堵状を根来寺に与えている。また、応永18年（1411）4月には、足利義持（四代將軍）より安堵を受け、正長2年（1429）7月には、足利義教（六代將軍）より安堵され、更に文安6年（1449）4月11日にも安堵されている。このように根来寺は、室町幕府の支持をえて、紀伊・和泉両国の守護支配から独立して、次第に地方政権として成長してゆくのである。その成長の原因は、単に自己の寺領を守るのみではなく、積極的に寺領の拡大を実施している点にある。

この根来政権は、『貝塚市史』に「主君がなく、「惣分」として自治的に運営され、宿老等が代表として政治をとっていた点に特色がある」と記されている。この特色は、同時代の大名と根本的に相違するところであり、「惣分」の持つ意義は、人民の人民による政治を示唆するものがある。この「惣分」が、大伝法院に設置されていたことは、『政基公旅引付』文亀2年（1502）9月8日条に記録された次の根来政権の制札により明白である。

禁 制

一於入山田庄甲乙人等不可構陣所事

一同不可有乱妨狼籍之事

右当庄者 九条太閤様御領也、就中根来寺与当所数年
齡契約定置之、若有背此旨輩者、為惣庄堅可成敗
者也、仍衆議如件

文亀貳年九月七日

大伝法院行人若衆沙汰所

勢尊判

同老衆沙汰所

秀筭判

この制札の文言の末尾に、「仍衆議如件」とある点が重要である。しかも、この「衆議」は、「行人若衆」と「老衆」との合議によって決定されている。このことから、根来政権の運営は、「行人若衆沙汰所」と「老衆沙汰所」との二重構造によって成立し、両者の合意によって重要事項の決定されている事実を知ることができる。このことは、当時の戦国大名とは根本的にちがうところであり、根来政権は極めて民主的に運営されていた、ということができる。

また、長滝の明福寺所蔵文書中の「目代之事」の条に「郷武士之謂ハ、根来十坊之長吏也、且又於長滝庄ニ而、近郊之惣分大官職を兼行」と記されており、いまでいう代議員制度の存在も想定される。

『政基公旅引付』文亀元年(1501)7月26日条に「当国中之百姓之子、為根来法師ヲ号氏人也」と記されているが、ここに「当国」とは「和泉国」を指す。この「氏人」について、三浦圭一氏は、「この根来寺惣分のもと、根来政権の中央政府機関を構成しているのは、各塔頭の院主であるが、その院主は紀泉両国などの土豪の子弟が世襲的に送り込まれていた。このように根来寺政権を支える家を「氏人」という身分で編成していたが、和泉国近木荘の土豪神前氏と大福院、同国佐野荘藤田氏と西藏院などがあり、佐野荘だけでも数家を数えたい。同国熊取荘中家と成真院もまたその一つである。根来政権から「氏人」として秩序づけられている土豪層は、それぞれ瓦解寸前であるとはいえ、残存している中央に本所領家をもつ荘園制秩序のもとでは、地侍などの「侍」身分のもの、有力名主層ではあるが「百姓」身分のものなどがあるが、在地領主層と規定することはむづかしい。この氏人層は惣村の宮座機構の一つの手がかりとして村落支配の頂点に立ち、村落共同体を代表している。」(15—16世紀の人民斗争)と述べておられる。このことは、根来政権の基盤は「惣村」の「惣百姓」にあることを示している。「院主」を送り込む「氏人」は、「惣分」と「惣百姓」との中間に位置する媒介であり、そのことが、根来政権の拡大にも大きい要素となったことは当然考えられるところである。

『政基公旅引付』永正元年(1504)4月5日条に「根来勢ハ既自未明出張、吉見・海生寺・佐野等ハヤ悉焼放畢、両日根野ニハ皆打開テ人一人モ無之、国衆ハ昨日小々海生寺フマユヘキトテ城ヘ入ツレ共、根来寺惣分出陣之条、猛勢ニ取合不可叶トテ去暁皆打帰了」と記されている。これは「下之郡緩怠」のために、根来勢が進出してきて、「下之郡」に属する吉見・海生寺・佐野等を、ことごとく焼き払ったことを記しているが、根来寺惣分出陣の猛勢に、国衆(和泉国守護細川家の衆)は、敵対することなく、皆生寺の城より去っている。この記事より、根来政権の拡大して行く実態が見られるのであるが、和泉国守護の勢力をも駆逐してゆく根来勢の、その戦力の原動力となったものは、誰なのか。氏人層もさることながら、それにもまして、戦国乱世のなかに、根来政権を拡大してゆく戦力は、いうまでもなく、「学侶」(学問僧)ではなく、もともと、香華獻燈の事をいとなむ「行人」がのちに貢賦出納の事をも司どるに及んで勢を得、武器を取って、「僧兵」と化したことによる。この「行人」(僧兵)とは、いうまでもなく民衆そのものであり、さればこそ「衆議」によるという、極めて民主的な政治の形態と運営を生み出す母胎ともなったのである。

この根来政権を、当時の宣教師フロイスは、高野・粉河・雑賀とともに「大いなる共和国的存在」(『日本史』)として規定している。

5

雑賀一揆の基盤となった雑賀衆について、井上鋭夫氏はその著『一向一揆の研究』において、「つまり雑賀衆は「渡り」を基底にもつ国人であったわけである。そしてこの地土がたがいに地域的利害で内部抗争に明け暮れ、信長や秀吉という権力者の庇護を受けようとしていたにもかかわらず、紀州雑賀門下が本願寺の最も頼みとする兵力の源泉であったことは注目すべきことであって、石山合戦における雑賀衆の重要性は、鈴木孫一・太田源三大夫・土橋平太夫にあるのではなく、「遠里近郷徒者集至」(「太田文書」天正13年卯月22日豊臣秀吉朱印状)に求むべきであるといわねばならない。とくに天正6年4月、吉川元春・小早川隆景等が播磨に入って上月城を包圍し

たとき、「信長後詰之儀につきて、雑賀鉄炮多人数可罷立由、先日請乞」（『頭如上人文案』）うているが、かくも期待された鉄炮衆は、雑賀門徒のどの部分に求むべきであるかが問題となろう。」と問題提起をされ、「ここで私は真宗教団の始源に遡って、「渡り」と「太子」の関係、つまり金掘り、鍛冶の門徒団を想起してみたい。真言・禅の檀家である村落のなかに、紀ノ川流域に点在する非農業民である本願寺門徒の部落が、この問題の鍵点であることを指摘したいのである。」と、重要な指摘をされている。そして、「紀伊国那賀郡の紀ノ川流域、つまり根来寺の周辺に、「雑賀五ヶ御坊」と呼ばれる門徒寺があり、これが鉄炮隊を率いて石山合戦に活躍したと伝承されている。」と記され、「雑賀五ヶ御坊はいずれも、いわゆる未解放部落の寺院であるが、その筆頭である川崎蓮乗寺には、頭如書状をはじめ、多くの本願寺からの書状が伝存されていた。第三次石山合戦開始にあたっての卯月18日（天正4年）の頭如書状は、『頭如上人文案』とも一致し、紀州坊主衆・門徒中へ宛てた宗主御書が、部落寺院に秘蔵されてあることは注目すべきことといわねばならない。」と、それこそ注目すべきことを記されている。

石山本願寺の戦闘力の中核が、根来・雑賀の鉄炮衆であったことは、よく知られていることであり、「当代記」には、「根来・雑賀衆一万余同陣、此内鉄炮二千挺有之」と記されている。当時、最強の織田軍団に対抗した、この根来衆・雑賀衆の本質及び基盤は、ともに根底において同一であると考えられる。それは、井上鋭夫氏が規定されたごとく、「渡り」の徒であったのであろう。雑賀五ヶ御坊が、根来寺の周辺にあるという地理的な関係からも、根来衆と雑賀衆との一体となるべき条件はととのっている。しかも、根来行人層は、根来政権の武力集団（僧兵）であり、その政権内の門徒衆をも包摂した。そのことは、いまでいう信仰の自由を認めていたことの証左でもある。それは、ともに惣村を基盤としているからであるが、その政権（根来政権と本願寺政権との連合政権）は、まだ未熟ではあったが、人民の人民のために、人民による、人民の政治形態をとりつつあったのである。

鳴滝浄光寺の伝承によると、浄光寺の先祖は、平四郎清忠と称し、寿永3年（1184）2月、一の谷の合戦に破れ、郎党とともに鳴滝の地にひそんだとのことである。また、その子、平太郎清光は、貞永2年（1233）3月15日に出家、浄光と称し、真言宗に帰したとのことであるが、この浄光が、後年、浄光寺という寺号のもととなったのであろう。

その後、文明5年（1473）、恵教の代に至り、一向宗に転じたということである。この恵教の弟の教証は根来に入り、また恵教の子の教念も根来に入っている。

その後、浄頭の代に至り、浄頭は、天正3年（1575）5月、石山合戦において討死、享年50歳。この浄頭の子みわは、紀州雑賀伊平治に嫁している。

以上の伝承から、浄光寺一族と、根来・雑賀との関係の密なることが想定される。それは、民主連合戦線の紐帯をも連想させる。それとともに、浄光寺一族が一向宗に転じたということ、一向宗を受容したということもまた重要である。それにもまして、石山合戦に参加したことも、重要な伝承である。おそらく、戦死した浄頭は一族とともに出陣したことであろう。

浄頭の子の知光は、永禄11年（1568）5月5日出生、父が石山合戦で戦死した時、年8歳。その後、天正13年（1585）には、秀吉の根来・雑賀攻めがあり、この時、年18。おそらく、知光とその一族も、この根来・雑賀の一揆に参加して、秀吉の軍団と闘争したことであろう。

この知光の時、太閤検地が実施され、鳴滝部落も成立したものと想定される。

元和5年（1619）より、鳴滝村は、松平周防守の領地となり、寛永17年（1640）には、岡部内膳正の領地となり、同氏が世襲して、美濃守長職に至り、明治2年（1869）6月上知。

鶴原正覚寺の由緒について、『北中通村誌』には、「当所ハ往古根来領ニ属シ、真言宗ノ寺院存在セシ由ナルモ、記録ヲ欠クタメ、其時代ト沿革ノ如キ素ヨリ不明ニ属ス、唯同寺所蔵方便法身阿弥陀仏画像ノ裏書ガ、本願寺証如上人ノ染筆ニカヽルタメ、或ハ同寺ガ天文年間ノ頃存在

セシモノニアラザルカヲ想像スルノミ、元禄年間ニ至リ藤井道智ナル人、来リテ当地ニ居住スルニ当リ、藤井氏が医術ニ長ズルノ故ヲ以テ頗ル信望ヲ鐘メ、遂ニ地方ニ於ルー勢力ヲナスニ至レリ、藤井氏ハ素ヨリ真宗帰依ノ念厚カリケレバ、従来ノ癡癡セル寺院ヲ中興シテ堂宇ヲ建立シ、浄土真宗ノ正覚寺ヲ創立セリ、時ニ元禄四辛未二月五日トス、木仏尊号ハ寂如上人ヨリ下附セラレシモノナリト謂フ、以来累代相承ケテ今日ニ至ル、以上ハ同寺ノ記録ヲ摘載セシモノニシテ、其他ニ関スル事ハ古記ノ徴スベキモノ無シ、本堂・庫裏・太鼓楼・門ヲ存ス。」と記されている。

この寺の境内には、年古りた見事な松が存在しているが、それにまして、この寺の由緒の古いことを示す、方便法身阿弥陀仏画像（本願寺証如上人裏書）が、大切に保存されている。このことは、この寺は、疑いもなく、天文年間に向宗道場として存在した事実をものがたっている。それとともに、この道場に結集した人々は、一向一揆に参加して弥陀一仏に帰依するものとして、平等のために、闘ったことであろう。

8

樫井には、現在、三つの寺が存在する。

正法寺については、『大阪府全志』に「正法寺は字二の井にあり、大覚山と号し、真宗西本願寺末にして阿弥陀仏を本尊とす。創立の年月は詳ならず。元禄3年11月18日僧正玄の中興なり。境内は式百六拾六坪を有し、本堂・納屋・門を存す。」と記されている。ここには、「創立の年月は詳ならず。」と記されているが、正法寺所蔵文書によると、この寺は、元禄元年（1688）まで道場として存在し、初代の道場主は音光と称し、慶長5年（1600）3月15日に歿している。歿年齢は不明であるが、このことから、この道場の開基は、すくなくとも、戦国末期にさかのぼることが推定される。当然ながら、一向一揆への参加のことも考えられる。そして、この道場は、慶長20年（1615）4月29日に、樫井が、大坂夏の陣の戦場となった時に焼失しているが、その後、再建され、元禄3年（1690）より寺号を正法寺と称し、西本願寺末となっている。

観音寺については、『大阪府全志』に「観音寺は字穴にあり、地現山と号し、浄土宗鎮西派上善寺末にして阿弥陀仏を本尊とす。創立の年月は詳ならず。寛文4年正月19日僧春普の中興なり。境内は壹百参拾壹坪を有し、本堂・庫裏・納屋・門を存す。」と記されている。ここにも、「創立の年月は詳ならず。」と記されているが、観音寺所蔵文書によると、「元和元年（1615）二月創立」となっている。

福正寺については、『大阪府全志』に「福正寺は字西村にあり、香花山と号し、真宗西本願寺末にして阿弥陀仏を本尊とす。由緒は詳ならず。境内は式百拾五坪を有し、本堂・太鼓楼・門を存す。」と記されている。福正寺の正確な創立は、不明であるが、安政4年（1857）以前の「切支丹宗門御制禁寺請帳」（関西大学図書館所蔵奥家文書）によれば、樫井部落の人々は、すくなくとも、それまでは、鶴原正覚寺と鳴滝浄光寺との二寺を旦那寺としているから、それ以後の創立と考えられる。この寺が創立されてから、樫井部落の人々は、鶴原正鶴寺・鳴滝浄光寺をはなれて、この寺を旦那寺としたのであろう。なお、正覚寺所蔵文書には、鳴滝浄光寺・樫井福正寺の記載がみとめられ、この三寺は、密接な相互関係があったものと推察される。

9

元龜元年（1570）9月12日、顕如は諸国門徒に挙兵をうながし、ここに、石山合戦の火ぶたが切っておとされる。本願寺に対抗するのは、いうまでもなく、統一政権を目ざす織田信長である。ここで注意すべきは、顕如を頂点とする本願寺体制のことである。もともと、本願寺は平等思想に立脚した教団であるが、大小一揆を通じて、教団の内部に家父長的な体制が確立された。ここに教団内部の腐敗の原因がある。とくに、「血脉相承」は、その腐敗の最たるものである。しかし、この時点では、本願寺そのものは、家父長的な体制でありながら、門徒の人々はなお平等思想に立脚してたち上がってゆくのである。この矛盾は、石山合戦の敗北を期として、その亀裂をばげしくするのは、当然のことであろう。

周知のように、この石山合戦は、天正8年（1580）3

月17日に、勅命により、本願寺と信長とが、講和をむすび終結する。いわゆる「勅命講和」である。天皇の名において、この合戦は終るが、事實は、本願寺の敗北である。この点は、注目する必要がある。統一政権を企図する信長は、日本における土俗的信仰の対象である天皇を利用したのである。この天皇を利用するということは、その後、統一政権を成立させた秀吉も、また、それを継承した家康も実行したところである。

ところで、この報に接した雑賀衆は、講和を不当とする。この不当は、明らかに、天皇及び天皇制否定の思想＝強烈な平等思想から発しているものと考えられる。それは、統一政権を企図する信長のみではなく、本願寺教団内部の家父長的体制の否定をも意味している。ここに、最後の一向一揆の萌芽がみとめられる。われわれが部落の成立を考える鍵点のひとつに、この最後の一向一揆(天正8年勅命講和以後、天正13年根来雑賀一揆まで)がある。

さて、この石山合戦において、天正3年(1575)5月、浄顕(鳴滝浄光寺先祖)が討死したことは、先に浄光寺の寺伝によって記したが、天正4年(1576)7月15日には、木津川口の戦があり、「陸ハ大坂ろう之岸、木津ゑったか城より一揆共競出」と、『信長記』(池田文庫本)に記されている。この「木津ゑったか城」の一揆の人々は、この日の主戦力となり、この日の合戦を勝利にみちびいている。また、この日、信長の軍団に加担した、和泉国人衆のひとり、まなべ七五之兵衛の討死をも、『信長記』は記しているが、このように、摂河泉の人々も、統一政権を意図する織田軍団に加担するものと、本願寺に加担するものとにわかれ、相い闘ったのである。

また、天正5年(1577)2月13日には、信長の雑賀攻めが始まり、3月15日には、鈴木孫一らが、信長に降り、信長は軍をひきかえした。しかし、佐野に要害をきずき、佐久間右衛門・惟任日向守・惟任五郎左衛門・羽柴筑前・荒木摂津守・池田勝三郎らが残り、杉之坊・津田太郎左衛門らを定番としている。

この時、畠山貞政は、雑賀一揆の総師となり、そのため、畠山家は没落し、「樫井之城」も織田の軍政下に入ったもようである。「奥家系図」には、「此時、和州紀泉ト

モ信長ニ囑ス、畠山殿乱ヲ遁レ、河州観心寺ニ蟄居、仍之諸国ノ家人不残、所領ニ離レ浪人ト成、時節ヲ謀ル、我一族辛フシテ旧地不離、忍々旧主ヲ貢候也」と記されている。この記事から畠山家没落とともに、奥一族も浪人の身分となったことがうかがわれるとともに、畠山家も、その配下の奥一族も、本願寺側に加担した事実もうかがわれる。

また、この時、貝塚御坊も灰燼に帰しているが、信長の軍団は、敵対する一向宗の拠点(寺や道場)を、次々と灰燼に帰せしめたことであろう。

また、天正6年(1578)6月26日、淡輪の海上にて、雑賀・淡輪の浦々より無数の一揆の小舟が、熊野浦より大坂表へ乗廻す途中の、信長に所属する九鬼水軍の大船7艘を攻めたが、大船の大鉄炮にうち崩されている。

このことから、雑賀衆のみならず、淡輪衆の活動の状況をも知ることができる。恐らく、蓮如上人の六字名号の御真筆を所蔵する、深日御坊や尾崎御坊などを中心とする門徒の人々も、一向一揆として立ち上がり、織田軍団と対抗したことであろう。

10

一揆内一揆を、藤木久志氏は、「もっとも純粋な門徒共和国への動向」(『織田・豊臣政権』)と規定された。われわれも、その規定に根本的に賛成する。

石山合戦最中の天正2年(1574)閏11月に、越前に激発した一揆内一揆は、石山本願寺体制否定の闘争であった。それは、つまり、石山本願寺体制＝家父長体制の否定である。一揆内一揆が真に目ざす、門徒共和国＝平等体制とは相入れない体制であるからである。この一揆内一揆は、不幸にして敗北に終る。

しかし、天正8年の勅命講和以後も、本願寺教団の指令に反して、一向一揆は、なお続発する。この一揆こそ、一揆内一揆の思想線上にあるものと考えられる。

天正9年(1581)9月、信長の軍団は伊賀国へ侵入。『信長記』9月11日条には、「右之外一揆共、大和境春日山へ逃散候を、筒井順慶、山々へ分入、尋搜而、大将分七十五人、其外不知員切捨候キ」と記されているが、「大将分七十五人、其外不知員切捨候キ」との文言は、信長

のすさまじいばかりの一揆討伐の姿勢を感じさせる。

また、「深日御坊由緒記」(深日御坊所蔵)には、「織田三七信孝には三千余騎を副い四国立ちと披露して堺を立てて泉州に入り二手に分かれ、一方山中、琵琶ヶ岸懸を打って山口越に鷲の森に押し寄せる。一方浜の手、信達より鶴翼立てに深日浦に寄せ来る。」と記されているが、これによると、天正10年(1582)6月段階においても、織田軍団が紀泉国境近くに派遣されていることがうかがわれる。この軍団は、6月2日、信長の死により、引返すが、この軍団の意図は、石山から鷲の森へ移った、本願寺法主その人よりも、なお蠢動をつづける雑賀衆への牽制と討伐にあったのであろう。

11

天正12年(1584)3月、徳川家康は、信長の遺子信雄を、秀吉打倒の旗じるし、として、呉越同舟の連合軍を編成し、行動を起した。そのひとつは、四国の長曾我部元親であり、そのふたつは、畠山貞政であった。貞政のもとには、なお健在な根来政権と、雑賀一揆の人々が参加、それに、「時節ヲ謀」っていた、旧畠山家の人々も、旧主のもとに、馳せ参じ、根来衆・雑賀衆とともに、家康のもとに呼応したのである。貞政は、旧地岩室城により、その旧被官であった奥将監久国とその一族も旧地樫井城による。その年、3月18日には、根来・雑賀の一揆は、岸和田城などを襲うが、岸和田城主中村一氏が力戦して、それを撃退している。4月9日には、小牧長久手の戦があり、家康は秀吉の部兵を破るが、11月には、和議がととのう。

「奥家系図」には、この時のいきさつを、「秀吉公、小牧表、徳川公ト合戦之砌、徳川候ヨリ根来山・天野山・高野山ヲ御味方ニ招、依テ紀泉之寺社、郷土等一統、秀吉公小牧発向之跡ニ一揆ヲ起シ、泉州家原・積善寺・畠中等ニ出張ヲ構エ、小牧相図ヲ待ツ、然ルニ秀吉公、徳川公和睦、大坂帰城」と記している。

翌、天正13年(1585)3月、秀吉の大軍は、和泉の諸城をおとし、紀伊の国に侵入。3月23日、根来政権(根来共和国)の拠点である根来寺は、大伝法院のみをのこして灰燼に帰し根来政権そのものも崩壊した。また、4

月22日には、最後の一向一揆である雑賀の一揆も、その拠点である太田の壘に追いつめられて、その息の根をとめられている。その一方では、この根来・雑賀一揆の統帥にまつりあげられた、貞政は、またしても、いのちをおとさず、岩室城の落城とともに、戦場を離脱している。一説には、貞政の家臣白樫某が秀吉と、ひそかに内応していたと伝えられている。

それよりも、驚くべきことは、本願寺主腦の権力への阿諛と、その癒着ぶりである。その事実を『顕如上人貝塚御座所日記』は、生々しく伝えている。

たとえば、根来・雑賀一揆の討伐に向う、秀吉に対して、本願寺は、わざわざ貝塚から大津まで、出迎えるために、新門・興門の両所を始め、刑部卿・少進・民部卿などの最高幹部の人々を派遣しているのである。御門跡は、不例(病氣)を理由に、秀吉の出迎えに腰を上げなかったのは、せめてもの権力者への抵抗である。また、最後の雑賀一揆の火が消えた翌々24日には、御門跡は重い腰を上げて貝塚を出立し、25日に、雑賀で、秀吉と対面し、本願寺父子3人(顕如・教如・顕尊)より進物をしている。

ところで、天正13年の根来・雑賀一揆に加担した、奥一族は、旧地樫井城その他に拠り、秀吉の大軍と戦うが、その年3月、樫井城も滅亡、城主奥将監久国は敗走して、根来山にこもり、ここで討死、時に年62。

また、久国の弟の奥三郎二郎久豊も、天正13年3月、靄原出張にて討死、時に年59。

また、久国の叔父の奥定太郎光信も、天正13年3月、根来山にて討死、時に年60。根来の出城畠中城(貝塚市)に籠城した、奥左近はこの人を指すのであろう。

また、久国の弟の奥源内久直は、久米田合戦の時の疵がもとで、「行歩不自由ニ付」、天正13年3月の根来・雑賀一揆には参加せず、奥一族の妻子を連れて、明石に落行き、それより四国に渡り、乱が納つてのち、天正14年(1586)に、一族の妻子を連れて、樫井・新家・山田に帰っている。思うに、これらの土地は樫井城主奥将監の旧直属地であったのであろう。

「奥家系図」の久直の条には、「奥源太郎、後榎井太兵衛与号ス、十三歳之時、久国根来山ニテ討死ス、叔父源内、母諸共ニ船ニテ左野ヲ明石ニ落、四国ニ渡リ、乱納て後、天正十四年三月、泉劔之諸士之一族与俱に榎井ニ帰リ、忍ニ住ス、父久国、秀長之悪ミ強、依之将監子与申義ヲ恐レ、是より榎井ヲ以テ氏とし、太兵衛ト号、天正十三年以来、泉州一同、大坂御蔵入成、文録三年年、泉劔一円ニ地面御改、新検地入、御役人船越五郎右衛門磨并在々代官役日根郡支配川村久米・薄田伝兵衛也、此検地打之砌、川村久米、太兵衛方ニ久敷旅宿ス、太兵衛、武家ニ奉公仕度事ヲ申、仍川村久米執持、小川土佐守ニ奉仕ス、榎井太兵衛ト名乗、慶長五年、関ヶ原合戦之砌、平塚因幡与組討、首ヲ捕、高名ス、此時、右之足ニ疵ヲ請、行歩難成、同年十月、榎井へ帰り住ス、慶長十八年五月病死」と記されている。

この久直の記事のなかには、榎井部落成立期の事情が伏在しているものと考えられる。

この奥源太郎久直は、榎井城主奥将監久国の子であり、のちに榎井太兵衛と号し、榎井太兵衛と名乗ったまま、その生涯を終えているが、それは「奥氏族之義ヲ深く隠し遂」げた結果である。その理由は、天正13年3月、父久国が、根来・雑賀の一揆に加担し、秀吉に敵対行為をしたのみならず、秀吉の弟秀長の陣へ矢を射込んだためである。そのため、秀長の憎しみ強く、久直は久国の子であることを隠しとおすこととなるのである。もとより、父久国討死の時は、久直は13歳であり、直接一揆に参加しているわけではなく、叔父久直に連れられて、一族の妻子とともに榎井を落行き、乱が納った天正14年の3月に、「泉劔之諸士之一族与俱に榎井ニ帰リ忍ニ住ス」ることとなったのである。この文言は榎井部落成立の前提を暗示している。すでに天正13年には、泉州は大坂御蔵入地となっており、秀吉の直轄領となっている。また、この時点で、一部では、刀狩りと検地も実施されている。天正14年には、秀長が、雑賀一揆の拠点に和歌山城を築き、紀州のみならず、泉州の一部にも、にらみをきかしている。また、天正13年より、秀吉の配下、小出秀政が、岸和田城主として入城しており、それまでの一万石の上に、大鳥郡、日根郡の諸村で、二万石を加増され、三万

石の大名となっている。この日根郡の諸村のうちに榎井村はふくまれていないが、秀吉の根来・雑賀の一揆征伐の戦後処理は、迅速を極め、従って、榎井の旧地にかえった、奥将監久国の一族は、「忍住」するより方法もなかったのである。ここに「忍ニ住ス」とあることより、その居住地も、また想像されるのである。

13

天正19年（1591）8月24日付の「定」と標題のある、次の豊臣秀吉朱印状は、身分固定の法令であり、部落成立の基点も、ここに胚胎する。

定
一奉公人、侍、中間、小者、あらしこに至るまで、去七月奥州へ御出勢より以後、新儀ニ町人百姓ニ成候者有之者、其町中地下人として相改、一切をくへからず、若かくし置ニ付而ハ、其一町一在所可被加御成敗事一在々百姓等、田畠を打捨、或ハあきなひ、或賃仕事ニ罷出輩有之者、其ものゝ事ハ不及申、地下中可為御成敗、并奉公をも不仕、田畠もつくらさるもの、代官給人としてかたく相改、をくへからず、若於無其沙汰者、給人くわたいには、其在所めしあけらるへし、為町人百姓於隠置者、其一郷同一町可為曲言事
一侍小者ニよらず、其主にいとまをこはず罷出輩、一切かゝへからず、能々相改、請人をたて可置事、但右者主人有之而、於相届者、互事候条、からめとり、前之主の所へ相わたすへし、若此御法度を相背、自然其もののがし候ニ付てハ、其一人の代ニ三人首をきらせ、彼相手之所へわたさせらるへし、三人の代不申付ニをひては、不被及是非候之条、其主人を可被加御成敗事右条々、所被定置如件

天正十九年八月廿一日 ○（秀吉朱印）

（『大日本古文書家わけ第二浅野家文書』）

この身分固定令に記されている身分は、「奉公人、侍、中間、小者、あらしこ」は、「兵」の身分であり、「町人」は「商工」の身分であり、「あきなひ」は「商」の身分であり、「賃仕事」は「職人＝工」の身分である。「百姓」はいうまでもなく「農」の身分であるが、「兵」は必ずしも「士」のみではないが、「士」の系列の身分である。「代

官給人」は、秀吉直属のものであり、それは、支配者の代理人である。ここには、後年の「穢多非人」身分については記されていないが、この身分固定令を基点とする太閤検地において、「かわた」として近世の賤民身分が登録され、固定化してゆくのである。

14

文禄3年(1594)には、泉州一円に検地が実施されているが、この時の検地役人、船越五郎右衛門・川村久米・薄田伝兵衛3人のうち、船越五郎右衛門は、『戦国人名辞典』に「文禄3年3月、摂津西成郡を検地(西成郡史)」と記されており、川村久米についても、『戦国人名辞典』に「文禄3年、摂津能勢郡木代村朝川寺境内を検地(朝川寺由緒書)」と記されており、ともに、この頃、検地役人として活躍したのであろう。この検地の時、川村久米は、太兵衛方に「久敷旅宿」したとのことであるが、この時、太兵衛は、「武家ニ奉公仕度事」を申し出で、川村久米の「執持」で、小川土佐守に奉仕している。また、弟の高光(榎井源次郎)も、川村久米の「吹拳」で浅野家に奉公している。ところで、榎井太兵衛と、その弟源次郎とは、川村久米の「執持」または「吹拳」により、武家奉公をすることになるのであるが、問題は、あとに残された一族のことである。「泉劔之諸士之一族」とともに、榎井に帰って忍住した、久道(榎井太兵衛)と、その弟高光(榎井源次郎)は、農民より武士として上昇する機会をつかむのであるが、他の忍住している「泉劔之諸士之一族」は、どうなったのであるか。また、久直に連れられて、流浪一年後、「榎井・新家・山田」に帰ってきた、「一族之妻子」は、どうなったのであるか。「一族」とは、狭義には、「奥一族」(榎井城主奥将監久国と血縁関係にあるもの)と解せられるが、ここでは、むしろ、そのような「家子」のみではなく、「郎党」をも含むもの、と考えるのが自然である。すなわち、「一族」とは、城主を中心とした家子郎党と考えられる。旧城主の息子2人は、武家奉公の機会をつかむのであるが、他の家子郎党はどうなったのであるか。

太閤検地では、周知のように、「かわた」身分が、全国的な規模で設定されてゆくのであるが、文禄3年の泉劔

一円の検地に、「奥一族」は、どのように登録されたのであるか。忍住している一族が、果して、一般農民として登録されたであろうか。「奥家系図」の久直の記事のところでは、「其子供(奥将監久国の子)忍て榎井ニ帰り農業ヲナス」とあるが、浪人の身分となっているものに、所有すべき土地はあったであろうか。後年の榎井村絵図には「川原田」という地名が存在するが、それは榎井川の流域にあり、部落は、そのそばに記入されている。この「川原田」にいつ頃から、人々が居住するようになったかは、不明であるが、太閤検地の時、そこに居住する人々があつたとすれば、どのように登録されたのであるか。すくなくとも、この時点で、奥一族(久国の家子郎党)は榎井に忍住していたことは、系図が示すところである。

現在、榎井村の検地帳は、冊子としては存在せず、わずかに11枚の断片が残っている。これは、いずれも奥省一家所蔵文書のなかよりでてきたもので、そのうち4枚は、襖の下張りに使用していたものを、剝離済で、はがしたものであり、それぞれに切断部分がある。他の7枚のうち、5枚は若干の破損部分があり、完全なものは2枚のみである。

この11枚は、ともに同一筆蹟と見られ、「五郎二郎、虎若、宮内、左近兵へ、形部」などの古名や、「すなこ、山、たけ、たんのわ衆、ありき、かこ」などの肩書、「十二」の字名(これは条理制の坪名を記している)、及び、半拾壹分・半七分などの記載から、「太閤検地帳」の断片ではないかと推考される。また、この断片のうち、「宮内」は、宝永六年己丑九月吉日付「榎井村名寄帳」(奥清春家所蔵文書)の「永荒」のところに、その名が記されている。また、断片に記されている「惣右衛門、市右衛門、助右衛門、又右衛門」の名が、同じ名寄帳の「居村高」のうちに記されている。これは、それらの名が、「太閤検地帳」から、世襲されていたとも考えられる。以上のことから、この検地帳の断片は、旧庄屋である奥省一家から、でてきたことも考慮に入れて、文禄3年の榎井村の検地帳の一部ではないかと推定される。

この検地帳断片で注目すべきは、その肩書である。

山(山之・山ノ) 7人
すなこ(砂子・スなこ・スナコノ) 6人

| | |
|---------|----|
| かこ（水主ノ） | 4人 |
| 下市（下一） | 3人 |
| 中市（中一） | 2人 |
| 町（丁） | 2人 |
| 寺内 | 2人 |

たけ・しひのは・たんのわ衆・あり
き・すや・ひくらし 各1人

わずかに11枚の断片に32名も肩書があり、その種類は13種類にもわたる。

「山」とあるのは「杣」。「すなこ」とあるのは「漁民」。「かこ」はいうまでもなく「ふなのり」。「下市」「中市」は市場の地名。「町」は、佐野の町のことであろうか。「寺内」は、寺のうちか寺内町をさすものと考えられるが、具体的にどこを指すのか。「たけ」は「竹細工」の職人かもしれない、「しひのは」は、地名のようである。

「たんのわ衆」は、その人名「左近兵へ」から考えて、地侍のようである。或いは、忍住をしている「泉劔之諸士一族」のひとりとも考えられ、淡輪衆の残党とも考えられる。「ありき」は、使い走りの人。「すや」は「簀屋」か、或いは「酢屋」。「ひくらし」は「日用取」。

太閤検地は、戦国乱世の総決算としての意味を持つとともに、中世より近世へ移行する基点ともなっている。それは、農民身分固定政策及び「かわた」身分設定政策の役割を果し、それとともに、朝鮮侵略への準備機能をも果している。

この検地帳に記されている肩書のうち、「すなこ」「かこ」「たんのわ衆」は、明らかに、海と関係があり、文禄慶長の役に動員されたことも考えられる。「寛永十七年佐野浦書上」（『泉佐野市史料篇』『藤田家文書』）には、文禄慶長の役における佐野漁民の活躍が記されているが、樫井川流域の樫井の人々の一部も、秀吉の朝鮮侵略に水軍として加担させられたかもしれない。

これらの肩書を持つ人々が、その後、どのようになっ
て行ったのかは、不明であるが、この検地帳断片に「かわた」身分の記載のみとめられないのは、この時点で、忍住している奥一族や「泉劔之諸士一族」が、「すなこ」「かこ」などとして捕捉されたことも考えられる。

次に、この検地帳断片で注目すべきは、僧名の多いこ

とである。「養秀・道心・道仙・来迎院・ゆうあみ・道金・安楽院」と7名を数えることができる。これは、根来・雑賀一揆の残党と関係のあることをも想像させる。

15

川村久米の「執持」で、小川土佐守に奉仕することになった、樫井太兵衛は、慶長5年（1600）9月、関ヶ原合戦の時、西軍の部将平塚因幡と組討ち、首を捕り、高名をあげているが、この時、右の足に疵をうけ、歩行なりがたく、この年10月、樫井へ帰住している、時に年28。

太田和泉著『関ヶ原軍記』（関西大学図書館所蔵・写本）には、「平塚因幡守、かなたこなたへ打向ひ、切て廻る事はんくわいにも異ならず、然る所に、山内対馬守内に樫井多兵衛という者あり、平塚にわたり合、さんざんに切戦ひて、平塚を突伏、首を取、名誉比類なし」と明記されていて、慶長5年9月15日の関ヶ原合戦の時、樫井太兵衛が平塚因幡を討ち取った事実は符合するが、『関ヶ原軍記』には、「山内対馬守内に樫井多兵衛といふ者あり」とあり、その点が不審である。

小川土佐守については、『戦国人名辞典』に「慶長5年、関ヶ原の役には西軍に属し、北国口を防衛。9月15日、関ヶ原の合戦で東軍に寝返りし、平塚為広を討って功を立てたが賞賜なく改易（真田家文書・慶長見聞書）。翌6年死す（武徳安民記）。」と記されており、樫井太兵衛は、小川土佐守に奉仕して、平塚因幡（為広）を討ちとったもようである。その後の経過から推察すれば、小川土佐守に奉仕して、関ヶ原合戦に参加した方が自然であり、折角、高名をはせながら、樫井太兵衛は、主君にめぐま
れず、樫井へ帰住して悲運の生涯を閉じている。慶長18年（1613）5月、病死。時に年41。

16

樫井源次郎（本名は奥源三郎高光）は、樫井太兵衛（本名は奥源太郎久道）の弟で、天正の乱には、兄とともに樫井を去り、乱後、天正14年（1586）に、兄とともに帰井へ帰っている。時に11歳。以後、兄とともに、忍住していたが、文禄3年（1594）川村久米の吹挙で、樫井源次郎と号し、浅野家に奉公している。以後、主君にめぐ

まれた、高光は武士として上昇し、慶長11年(1606)極月、禄式百石となり、これより奥将監と改名、その子孫は、赤穂家中にあったという。ただし、系図には、その子孫が「義士四十七人ノ一人也」と付記されているが、47士のなかには、「奥」の姓は認められず、『赤穂義士事典』に「奥野将監定良」と見えるのが、その人ではないか、と考えられる。この人の項には、「赤穂藩士。組頭、千石。大石内蔵助良雄とは親戚になる。即ち母の奈津が大石八郎兵衛信伝の娘で大石無人の妹である。初め長太夫といったが、のち将監と改めた。元禄14年(1701年)4月赤穂城明け渡しの際は、家老の大野九郎兵衛が逐電したので、家老と称し大石内蔵助と共に引き渡しに当たって労苦を共にし、最初の義盟に加わった。赤穂離散のあとは、姫路の亀山辺に住んで大石と連絡をとり、復讐の計画にあずかっていたが、元禄15年7月浅野大学の処分決定によって浅野家再興の望みが断たれ、伏見奉行の手入れがあるとか赤穂浪士の取り締まりが厳しくなるとか、流言にも惑わされ、8月とうとう脱盟した。のち定入と号し、享保12年(1727年)82歳で没した。法号は嚴徳院節嚴禅義である。」と記されており、最初の義盟に加わりながら、途中で脱盟している。

17

「奥家系図」の最尾は、久道の子の条で、「幼名源太郎、慶長十六年八月十日出生、同十九年冬ト元和元年四月ト両度大坂兵乱之砌、放火乱妨ヲ恐レ、大木村ニ行、此時源太郎四歳、乱納り、元和二年正月廿六日、榎井ニ帰、在農家ト成、子孫今榎井ニ有」と記されている。ここで、「奥家系図」は終わっているが、ここに記されている「同十九年冬ト元和元年四月ト両度大坂兵乱」とは、いうまでもなく、大坂冬の陣と、大坂夏の陣とを指している。この両度の兵乱をさけて、久道の子、源太郎は、大木村に行き、乱後、元和2年(1616)正月26日に榎井に帰っている。時に6歳の幼少である。

ところで、慶長20年(1615)4月におこった大坂夏の陣では、その月29日に、榎井は合戦場となり、豊臣方の武将塙団右衛門は、徳川方の武将浅野長晟と戦って敗死している、時に年49。この時、榎井の一向宗道場(正法

寺の前身)も焼失している。そして、その年5月17日には、大坂落城、豊臣氏は滅亡している。

18

久道の子、源太郎が大木村から榎井に帰ってきたのは、豊臣氏滅亡の翌年であり、それより3年のちの、元和5年(1619)8月、徳川頼宣は紀伊国に封ぜられ、初めて入国。この時、奥家は、紀州公より、榎井川川越の儀、紀州公御通行御道筋掃除の儀を仰せつけられている。以後、奥家は、川越人足の差配、紀州往還筋掃除差配により、紀州公が、榎井通行のときは、お目見を仰せつけられている。この事実を証明するのは、文化12年9月作成と推定される、奥源十郎筆蹟の「乍恐奉願口上」と標題のある文書(関西大学図書館所蔵奥家文書)である。その冒頭には、「私家之儀者、往古方乍恐、御上様御通行被為遊候節、御通筋掃除之儀申付、且御前後御用筋并御女中様方御通之節、榎ノ井川前江罷出、平日出水之節共、御用御指支無之様入念申付、川越人足共差配仕候品を以、乍恐、御目見被仰付、誠以、冥加至極難有仕合ニ奉存候」と記されている。この「往古方」は、元和5年8月に遡及することが実証される。

また、後年の「榎井村明細記」(『泉佐野市史史料篇』「奥家文書」)には、「当村は紀州往来筋ニ御座候、其砌り長式百七十六間掃除仕候」と記されており、この掃除役は村役としてあるべきところを奥家が引受させられたところに問題がある。奥家が庄屋役となったのは、正徳3年(1713)以後であり、宝永5年(1708)以前の庄屋役は山田家であった。

久道の子、源太郎に、紀州公御目見の機会を与えたのは、浅野家に奉公して上昇した伯父高光かも知れない。それはともあれ、「御通筋掃除之儀」といい、「川越人足共差配」といった役を奥家が引受けさせられたことが、検地政策に必然的に対応するという意味において、忍住していた人々の一部を、「かわた」身分に転落せしめる原因となったと推定されるのである。

付

昭和59年(1984)12月10日、大阪中之島中央公会堂で

開催された「女性差別撤廃条約・人種差別撤廃条約の早期批准を求める集会」において伝統文化・芸能のいくつかが紹介されたが、そのなかでもとりわけ私のところを深くとらえ感動をおぼえたのは、榎井青年団・榎井婦人会の人々の出演による「さんや踊り」であった。当日いただいたパンフレットには次の通り記されている。

「さんや踊りの発祥は、戦国時代、織田信長との和平を余儀なくされ、石山本願寺を出た“教如上人”が、貝塚の願泉寺に立寄った時、周辺の信徒が集って、上人を迎えた喜びと、信長に屈伏しなければならなかった口惜しさととの入り混った、複雑な気持をぶつけて“三夜”踊り明したところから、“さんや”踊りと呼ばれるようになったと伝えられています。

この踊りで特に注目されるのは、豪傑たたきといわれる太鼓で、非常に豪快なものです。太鼓のたたき手は、次々と交代し一夜で何十足ものゲタを割るといいます。

へドン トトン トン トン

ドン トトン トン トン」

勅命講和以後も籠城をつづけていた教如が貝塚願泉寺にたちよったのは、天正8年（1580）8月、石山本願寺を退城した直後のことであろうか。

この「さんや踊り」が、その後、現在に至るまで榎井部落に伝承されたのは、勅命講和以後の一向一揆——とくに天正13年の根来雑賀一揆——に榎井部落の先祖の人々が参加したことも関連のあることを明示するものといってもいいのではなかろうか。

ユーゲントシュティールと近代工芸

—草創期におけるダルムシュタット芸術家村をめぐる—

藪 亨

世紀の転換期に彗星のごとく出現したダルムシュタット芸術家村 (Die Darmstädter Künstlerkolonie, 1899—1914) は、芸術と生活の統一を標榜して工芸 (das Kunstgewerbe) の近代化の先頭に立った注目すべき運動であった。そして、住環境をめぐるその総合的デザイン活動は、まさにユーゲントシュティール (Jugendstil) の華であり、ダルムシュタットの小高い丘マチルゼンヘーエには今日なお住時の秀麗な面影をとどめている。ところが、ドイツ工作連盟 (Der Deutscher Werkbund) やパウハウス (Das Bauhaus) といった合理主義的な近代運動の躍進とともに、ユーゲントシュティールは尚古主義 (Historismus) と近代デザインとの間の「過渡的現象」 (the “Transitional”)⁽¹⁾ として見なされ、ダルムシュタット芸術家村もその華麗な徒花として一般に考えられてきた。しかし、このように当芸術家村の運動を看取することは、そこにおける耽美主義的な動向のみを過大に評価することにもなるであろう。そのため、これと近代運動との脈落がともすれば見失われがちであったように思われる。そこで本稿においては、ユーゲントシュティールと近代工芸をめぐる草創期のダルムシュタット芸術家村について直接その源流から再検討を試みたいと思う。

I ダルムシュタット芸術家村の発端

近代ドイツにおいては、美術アカデミーに背を向けた

一群の芸術家たちが、都会を遠く離れたヴォルプスヴェーデなどの各地に小規模で閉鎖的な芸術家村をつくり、力をあわして互いに創造へ⁽²⁾とかりたてた。しかし、こうした現象とダルムシュタット芸術家村とは、芸術家村という呼称を共有したにすぎず、直接的な関係は全く存在しなかった。しかも多くの他の芸術家村は共通の世界観や芸術観をわかちあう芸術家たちによって自主的に始められたが、ダルムシュタット芸術家村は領主で芸術保護者のヘッセン大公エルンスト・ルートヴィヒ (Großherzog Ernst Ludwig von Hessen) の発意によって組織されたのであった。ヴィルヘルム2世統治下のドイツでは諸邦の所管に残されていたのはもはや文化政策⁽³⁾ だけであり、1892年に23歳の若さで即位した彼は、この権限を最大限に駆使して自らの居住地を新しい芸術の中心地に高めようと決意した。この際に大公の行動を方向づけたのは、彼の近代的イギリス文化の素養であった。幼少の頃に実母を失った彼は、母方の祖母にあたるイギリス女王ヴィクトリアによってもっぱら⁽⁴⁾ 訓育されていたのである。それゆえイギリスの美的文化における最新の動向ことにモリスの流れを汲む住宅芸術運動に強く心を引かれた大公は、これの芽と才能を自国にも引き入れたいと願ったのであった。

その手始めともなったのは、「新宮殿」(Neues Palais) 内の改装された「茶の間」(Frühstücks-Zimmer) (図1) と「応接間」(Empfangs-Zimmer) (図2) (1897年から1898年) であり、これらの改装に際してはロンドンから

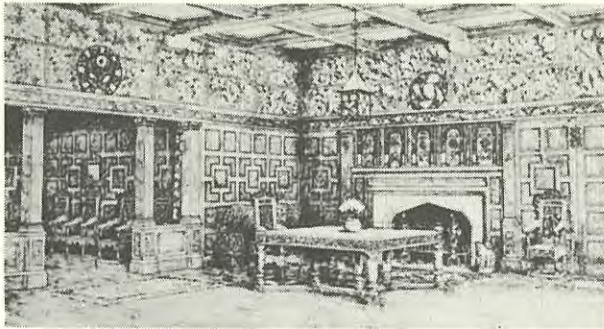


図1 M. H. ベイリー・スコット, ダルムシュタット新宮殿の茶の間, 下絵, 1897, (The Building News, 1897)

「アーツ・アンド・クラフツ運動」(the Arts and Crafts Movement)の活動家たちが呼び寄せられた。この頃イギリスの「アーツ・アンド・クラフツ運動」においては、住宅建築とその内部が一人の芸術家もしくは複数の芸術家たちの協同でひとつの視点からデザインされるようになっており、ヘッセン大公からの要請を受諾したベイリー・スコット (M. H. Baillie Scott) もその代表的な建築家・デザイナーの一人であった⁽⁵⁾。彼のインテリア・デザインに対するアプローチは、住居を総合芸術的に再形成しようとするところに特色があった。彼の考えによると、インテリア・デザイナーは「形態と色彩からなる小王国や公国の創造者」であり、画家や詩人にも匹敵する芸術家であった⁽⁶⁾。こうした近代的な住居芸術観によって尚古主義的な様式模倣から抜け出していた彼は、新宮殿内の2つの間の改築においても室内計画から家具までのその全体デザインを首尾一貫して一人で手掛けた。しかも、「あらゆるところで構造が装飾となり装飾が構造となる⁽⁷⁾」という自己のデザイン原理を遵守して、色彩とパターンの美的効果に重点を置いた合理的で手堅いデザインを展開したのであった。またこの時、「応接間」の家具類の製作をゆだねられたのが、ロンドンの「手工業ギルド学校」(the Guild and School of Handicraft, 1888)であった。これは「アーツ・アンド・クラフツ運動」の代表的な手工業工房であり、チャールズ・ロバート・アッシュビー (Charles Robert Ashbee) によって指導された手工業職人の生活共同体でもあった。ラスキン・モリスの思想を信奉した彼らは、産業主義と機械生産に反対し、クラフマンシップにもとづく健全な工芸品の注文生産



図2 M. H. ベイリー・スコット, ダルムシュタット新宮殿の応接間, 1897—98, (The International Studio, 1899)

に努めていたのである。この手工業工房とデザイナーとの協同作業は、スコットによると、作曲家と演奏家の関係にも似て、一方が他方の構想を解釈し、「手工業者自身の人格のしるし」(his own personal note)を最終仕上りに付与するという、そうした理想主義によって貫かれていた⁽⁸⁾⁽⁹⁾。一方、注文主のヘッセン大公は、洗練された趣味の持主であり創作活動にも関心をかねがね抱いていたので、彼らの協同作業の輪に進んで参画したのであった⁽¹⁰⁾。こうして、ヘッセン大公は、「新宮殿内」の2つの間の改装に際して、「アーツ・アンド・クラフツ運動」の活動家たちと創造的に交流する機会をもったのであり、自らの芸術家村構想に彼らのデザイン観を汲みいれていったと推定できる。

ところで、ダルムシュタットにおける工芸改革運動は、90年代始めから壁紙製造業者で出版者のアレクサンダー・コッホ (Alexander Koch) によって先導されていた⁽¹¹⁾。彼は、ヘッセン大公によるイギリスの芸術家たちの招聘に抗議するかのようには、「ドイツの芸術と装飾」(Deutsche Kunst und Dekoration, 1897)誌の創刊号において次のように呼びかけた。すなわち、当代ドイツにおいてはイギリス、アメリカそしてフランスといった諸外国の工芸品への国内需要が増しているだけでなく、さらにドイツの芸術家と工芸家が他国の形態言語に呪縛されており、ドイツ固有のドイツ的芸術言語の語法が脅かされている。この根本原因は60年代以降に工芸 (Kunstgewerbe) の概念が導入されることによって、二

流の特殊な芸術家集団が養成されたことにある。この誤った職分の分離は、ドイツの芸術と工芸に手痛い打撃を与えた。というのも、この分離は諸芸術に固有の連帯意識を根絶したからである。今や再び建築家、彫刻家、画家そして工芸家は、すべてが緊密に結びつき、ひとつの場で自ら考えしかし互いに協力して偉大な全体のために創造するべきだ。⁽¹²⁾以上である。このようにコッホは、ドイツ固有の文化と芸術に関する論議をあおるとともに、ドイツ工芸の衰退の責任を60年代以降の工芸博物館運動⁽¹³⁾に転嫁した。この彼の主張は、それ固有の芸術言語の発達を妨げてきた自国の脆弱な文化的基盤から目をそらしており、ドイツ文化の歴史的欠陥をたくみにおおいかくしていたといわねばならない。しかしドイツ独自の全体芸術を創造しようというナショナリズム的な熱情に満ちた彼の呼びかけは、ユーゲントシュティールの台頭の波にも乗って、当地における工芸近代化運動に拍車をかけたのであった。その翌年の1898年には、いわゆる「ドイツの近代様式」⁽¹⁴⁾(Deutsche Moderne)の指導者であったオットー・エックマン(Otto Eckmann)に「新宮殿」内の「執務室」(図3)の全体デザインがゆだねられた。ユーゲントシュティールの公的な受容が大公によって表明されたのである。さらには「第一回ダルムシュタット芸術・工芸展」(Die Erste Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung, 1898)が大公の後援で開催



図3 オットー・エックマン、ダルムシュタット新宮殿の執務室、1898、(Deutsche Kunst und Dekoration, 1900)

され、この工芸部門では、コッホの指揮によって、市民向けの近代風な室内デザインの全体が他に先駆けて展覧⁽¹⁵⁾された。かくしてダルムシュタットは、ミュンヘン、ベルリンそしてドレスデンに続く近代工芸の推進都市として名を連ねたのであった。

そしてこの頃コッホは、工芸改革についての「建白書」(eine Denkschrift)を大公に提出した。この中で彼は、手工業振興と芸術家村計画との関係について次のように具申した。すなわち、手工作家が粗悪で安価な見切品の製作を続けるならば、経済的にも精神的にも破滅するであろう。しかし近代産業の発展を手工業のために抑制するのはもはや不可能である。手工業が生き延びるためには、手工作家が芸術家の教えと手本に導かれて、手工作家独自の個性的で人間的な仕事を逐行しなければならない。芸術家と手工作家を緊密に結びつける努力がなされるならば、今日の工芸を悩ませている創案と製作との分離という根本悪はたちまち解消されるであろう。そのためには、大公が指示しているように、「新しい精神にみちた真の芸術家が指揮する応用芸術のアトリエ」を設置し、「芸術家による近代工芸」(Neuzeitliche Künstler-Gewerbe)⁽¹⁶⁾の発達を助成するべきだ。以上である。このようにコッホは、卓越した芸術家たちを招いて工芸全般の指導にあたらせれば、手工作家たちの芸術的センスが向上し、ひいては当地方の伝統的手工業が必ず再生されるであろうと主張した。この彼の「建白書」は、州政府や有力な市民たちにも送付されており、芸術家村設立への大方の理解と支援を得るのに役立ったのであった。

かくして、芸術家村設立に向けてのダルムシュタットの大勢は、「芸術と手工作の再統一」という基本方針において「アーツ・アンド・クラフツ運動」の流れを汲み入れながらも、これを「芸術家による近代工芸」として狭義に解釈する方向をとった。理想的社会の実現のためには現体制を清算しなければならないという「アーツ・アンド・クラフツ運動」の急進主義は、ここでは全く姿を隠した。「アーツ・アンド・クラフツ運動」の理念がそれ固有の倫理的・社会的な色合いを薄められて、工芸振興や芸術政策に関する美的指針として限定的に受容されたといえよう。

II ダルムシュタット芸術家 村の成立

芸術家村のメンバーの人選は、1898年末から大公自身によって進められた。そして翌年の秋にかけて、パリ、ミュンヘンそしてウィーンの各都市から、すなわち「アール・ヌーヴォー」(Art Nouveau)と一般に称される芸術動向の中心地から、一群の芸術家たちがダルムシュタットに呼び集められた。最初に指導的芸術家として招聘されたのは、北ドイツのフレンスブルク出身の画家・商業美術家ハンス・クリスチャンゼン (Hans Christiansen, 1866—1945)であった。当時パリに在住していた彼は、流動をくりかえす植物模様とその豊かな彩色に特色づけられるアール・ヌーヴォー的作風を展開させており、ミュンヘンの絵入り週刊誌「ユーゲント」(Jugend, 1896)のイラストレーターとしても人気を博していた。さらに彼のあとに次のような若手芸術家たちがつづいた。ダルムシュタット出身の彫刻家であったルートヴィヒ・ハービヒ (Ludwig Habich, 1872—1949)。北ドイツのペルレベルク出身で当時パリに滞在中の彫刻家・メダル製作家ルドルフ・ボッセルト (Ludolf Bosselt, 1871—1938)。シュトゥットガルト出身でミュンヘンからやってきた室内装飾家・家具デザイナーのパトリッツ・フーバー (Patritz Huber, 1878—1902)。そして北ドイツのシュトラウスベルク出身で同じくミュンヘンからやってきた装飾美術家パウル・ビルク (Paul Bürck, 1878—1947)であった。これらの芸術家たちは、クリスチャンゼンを中心として⁽¹⁷⁾芸術家村の母体をまず形成した。そしてほどなく二人の著名な芸術家が指導的メンバーとしてさらにこれに加わった。その一人は、ハンブルク出身で「ミュンヘン分離派」(Müchner Sezession, 1892)や「手工作芸術共同工房」(Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, 1898)の創立メンバーとしてミュンヘンで活躍していた画家・工芸デザイナーのペーター・ベーレンス (Peter Behrens, 1868—1940)であった。さらにもう一人は、「ウィーン分離派」(Wiener Sezession, 1897)の創立メンバーとして活躍中のオーストリアの建築家ヨーゼフ・マリ



図4 J. M. オルブリヒ、ダルムシュタットの間, 1900, (Deutsche Kunst und Dekoration, 1900)

ア・オルブリヒ (Joseph Maria Olbrich, 1867—1908)であった。かくして、一人の建築家と二人の彫刻家そして四人の実用芸術家あわせて総勢七人の芸術家たちが、芸術家村の創立メンバーを構成した。大公から仮の共同アトリエと生活保障金を提供された彼らは、大公の私的な工芸振興機関として「自由で創造的な共同体」(eine frei schaffende Gemeinde)⁽¹⁸⁾を組織するよう要請された。そして彼らの共同活動は、1900年のパリ万国博覧会への参加によって口火が切られた。すなわち、当地の家具製作所と連繫を保ちながら、オルブリヒを中心として「ダルムシュタットの間」(Das Darmstädter Zimmer) (図4)がメンバーの協力のもとに出品された。この全体デザインは、調和統一のとれたその全体効果によって他の展示物を圧倒し、ダルムシュタット芸術家村の存在を人々に強く印象づけたのであった。

さて、草創期の芸術家村に負わされた最大の課題は、専用アトリエを伴った「芸術家ホーム」(Künstler-Heim)⁽¹⁹⁾の計画であった。この仕事において主導権を握ったのもオルブリヒであった。彼は総合芸術的な都市造りに意欲を燃やしており、すでに1898年の春にウィーンでその思いを友人に次のように吐露していた。すなわち、「どうしても都市を、それも都市全体を建設する必要がある。他

のことはどうでもいい。統治者が土地を提供するなら、そうしたらそこにひとつの世界をつくるつもりだ。一軒の家が建てられていてもいけない。近くに醜い家があったら、その家はどのように美しくありえようか。街路の配置が美しくなかったら、三戸や四戸や十戸の美しい住宅も何の役に立とうか。美しい住宅のある美しい街路もその中の椅子や皿が美しくなかったら、それは何の役に立とうか。そうだ無用である。土地がなければどうにもならない。何もない広大な土地があれば、そうしたらわれわれが何をやるかをそこに示めすであろう。すなわち全体計画においては、細部にいたるまでのそのすべてが同一の精神によって統御されよう。街路と庭と宮殿と小屋と机と椅子と照明具そしてスプーンが、同一の感情表現を与えられよう。そしてさらにその中心には、聖なる鎮守の森の神殿のように、芸術家のアトリエと手工作家の工房とを合わせもつ作業館 (ein Haus der Arbeit) がおかれるであろう。そこでは今や芸術は安定した規律正しい手仕事を、手工作家は自由で純粋な芸術を手近かにもち、ついには両者が同一人物のように結びつくであろう⁽²⁰⁾と。以上である。このようにオルブリヒは、芸術家と手工作家の創造的な協同によって再興される近代工芸を基盤にして、さらに住宅から街並までの都市全体を斬新な統一様式によって新たに建設したいと願っていた。この願いが、今や「芸術家ホーム」ひいては芸術家村の建設計画と結びついてその実現へと大きく前進するのであった。

1901年の芸術家村展覧会は、「ドイツ芸術のドクメン



図5 「ドイツ芸術のドクメント1901」の全体配置図, 1901

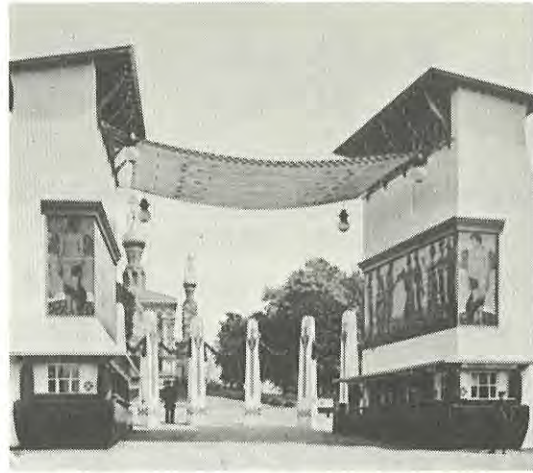


図6 J. M. オルブリヒ、「ドイツ芸術のドクメント1901」の正面入口, 1901

ト」という野心的なタイトルを掲げ、「当代に合った芸術感覚にもとづいて近代文化をしっかりと確固不動のフォルムにおいて示めし、ひいては生の更新への道標を打ち立てる⁽²¹⁾」ことを目指した。そのため、芸術家村の建設を中核とした総合的展覧会方式が新たに案出され、この全体建築計画はオルブリヒに一任された。今や彼がそれほど望んでいた土地が差し出されたのである。ダルムシュタット北西部の小高い丘マナルゼンヘーエに、一万平方メートルの広大な敷地が用意された。そこは大公家の管理する公園であり、すでに数年前から異国的で華麗なロシア教会堂が建立されていた。そこで当展の全体計画(図5)は、この教会堂をとりこむ方向で進められた。ロシア教会堂の中心線上に正門(図6)が設けられ、これを通して人々は噴水池のある広場に誘導された。そしてその左右にはレストランや植物館などが仮設され、さらにその上方に芸術家村のシンボルとしての共同アトリエ棟(図7)が南北の主軸に建てられた。この建築デザインは、オルブリヒが数年前に手掛けたウィーンの分離派館と同じ特徴をもっており、簡潔な構築的フォルムと華やかな植物風装飾が共生していた。ことに正面入口は、細部の入念な仕上げと豊かな彩色によって華やかに飾り立てられた。その開き戸の周辺には円と三角形からなる黄金しっくい装飾があり、その戸口の上方にはボッセルトの作によるブロンズ製の勝利の女神像が配された。さらにこの壁面からオメガ型のアーチが押し出され、その



図7 J. M. オルブリヒ, エルスト・ルートヴィヒ=ハウス, 1901, (Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, 1901)

両端にはハービヒによる巨大で古風な若い男女の裸像が据えられ、「美と力の統一」という彼らの理想を力強く歌いあげていた。「エルスト・ルートヴィヒ・ハウス」と称されたこの共同アトリエ棟は、芸術家たちが制作に精を出す美の神殿ともみなされたのであった。

そして、この共同アトリエ棟の南北の主軸をとり囲んで、その右手にオルブリヒ邸(図8)その左手にクリスチアンゼン邸(図9)が位置し、さらに道路をへだてて右手にハービヒ邸とケラー邸、左手に小グリユケルト邸(図9)と大グリユケルト邸が建ち並んだ。これらの住宅

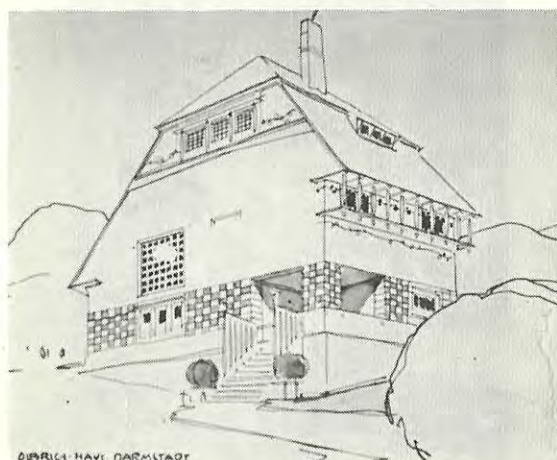


図8 J. M. オルブリヒ, オルブリヒ邸, デザイン・スケッチ, (Deutsche Kunst und Dekoration, 1900)



図9 J. M. オルブリヒ, クリスチアンゼン邸(右)と小グリユケルト邸(左), 1901, (Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, 1901)

群の建築デザインはすべてオルブリヒによって担当され、他のメンバーはそれぞれ得意とするデザイン領域でこれに参加した。その結果、総じて明るく軽やかで優雅な住宅群が、周囲の自然とほどよく調和して出現したのであった。そしてさらにこれらの住宅群の左側面には、ベーレンス自らがその内外のすべてをデザインしたベーレンス邸(図10)が位置し、異彩を放った。これは、オルブリヒの南方的で解放的な住宅群とは対照的であった。その統一のとれた外観は、北方ドイツのレンガ造り建築の面影をとどめており、何よりも人をひきつけるモニュメンタリティーを有していた。オルブリヒの建築デ



図10 ベーター・ベーレンス, ベーレンス邸, 1901, (Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, 1901)



図11 「ドイツ芸術のドキュメント1901」の開会式における祝賀公演, 1901年5月15日, (Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, 1901)

ザインをこけおどして未成熟であるときめつけた当代の専門家たちが、その一方でこぞって賞賛したのもこのベーレンスの住宅であった。⁽²²⁾そしてさらにこれらの住宅群の周辺には、グラフィック展示館と劇場も仮設され、「人間的な思いと感情のすべての分野を網羅したい」⁽²³⁾という当代特有の総合芸術への意欲が満ちあふれた。1901年5月15日の当展の開会式には、共同アトリエ棟の正面入口が野外舞台ともなって、ベーレンスの演出による一種の美的パフォーマンス(図11)が厳粛に挙行され、展覧会に花をそえた。⁽²⁴⁾「生と芸術の融合」が、芸術家たちのつきさすような思いとなり美的ユートピアともなってマッセルゼンヘーエの丘に光り輝いたのであった。

III ダルムシュタット芸術家村の意味

草創期におけるダルムシュタット芸術家村は、すでに論及したように、「芸術と生活の統合」という目的の設定とその実現への方法論において「アーツ・アンド・クラブズ運動」を手本として汲み入れた。しかし当芸術家村は、「アーツ・アンド・クラブズ運動」とは全く対照的に体制内改革として当初から規定されており、従って自己

の存在根拠を別のところに求めねばならなかった。そこで彼らの運動を一方で支えたのは、芸術の実人生への活用を主張した他ならぬ当代ドイツ固有の芸術思潮であった。すでに1870年代にフリードリヒ・ニーチェ(Friedrich Nietzsche)は、「芸術作品としての芸術に反対して—芸術は何よりもまず生を美化するべきであり、かくしてわれわれ自身を他人にとってがまんでできるもの、できれば喜ばしいものにすべきである」⁽²⁵⁾と主張した。芸術を生の高揚、力の感覚としてみたこのニーチェの思想が、今や彼らにとって恰好の指針となったのである。例えば、ベーレンスはニーチェ的な言葉づかいで芸術家村の耽美主義的理想を次のように高らかに歌いあげた。すなわち、「生活のうちにあるすべてのものは美を迎え入れるべきであり、そうすれば美は最高の力となり、美のための新たな祭礼が生じるであろう」⁽²⁶⁾と。そして彼らのこうした総合的芸術意志の対象として浮上したのは、人が住み働らき寛ろぐ住居であり、その美的造形であった。1901年の芸術家村展覧会には、芸術家たちが後日入居するであろう住居の全体が「幸いな生活原理に表現をもたらすような完結した芸術作品」⁽²⁷⁾として展覧されたのであった。一方、知的市民階級は旧時代の俗悪さと手を切るとともに工業社会の現実からも逃がれたいと願っており、こう



図12 パトリッツ・フーバー, 書斎(グリュケルト邸), 1901, (Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1901)

した美的生活原理は彼らの憧れでもあった。それゆえ、芸術家によって新たにデザインされた芸術家村の住居は市民たちの間に大きな反響を呼んだのであり、ドイツにおける住宅芸術 (Die Wohnungkunst) の新星とも目されたのであった。

ところで1901年の芸術家村展において一方で注目されたのは、その展示物における簡潔で実質主義的なデザインへの傾向であった。オルブリヒは、当展の綱領において、「それぞれの事物が自らの目的にこたえ、自らの役割を十分に主張して所期の成果をあげるために、実用性がそこで絶えず考慮に入れられる⁽²⁸⁾」ことを要請していた。フーバーの室内デザイン (図12) は、この要請に沿っており、線を強調したより簡潔で構成的なデザインが展開され、その中産階級的な質実さが専門家たちの好評を博したのであった。⁽²⁹⁾ また、他の誰よりも自覚的に「用と美の統一」に取り組んだのがベーレンスであった。彼は、「実的な用」(Praktischer Nutzen) と「現実離れした美」(Abstraktes Schöne) との対立関係を止揚することこそが、時代精神からの要請であると考えたのであった。⁽³⁰⁾ 但し、ベーレンスの「用と美の統一」には、彼がデザインモチーフとしてしばしば用いたような「結晶体のシンボルリズム」⁽³¹⁾ がその根本にあり、それゆえ多分に非合理性が含まれていた。とはいえ、無目的な装飾を抑制して、材料や構造に根ざした実用的フォルムを再評価しようとした努力においては、装飾美術を最優先したユーゲントシュティールの枠組をすでに脱しつつあった。彼の住宅デザインにおいては、線のもつ力が強調されつつも、建築素材の特色を生かした重厚で抽象的な構成に力点が置かれ、なめらかな緑のタイルの線が白い壁面にきわだち赤い屋根とも強い色彩対比をみせていた。ここには後にヘルマン・ムテージウス (Hermann Muthesius) がデザインの近代的指標として列挙した諸特性、すなわち様式模倣の回避、材料の強調、目的に合った造形、十分な色彩計画そして構築的な力動性といった要因がすでに具現⁽³²⁾ されていたといえよう。このように芸術家村展においては、装飾よりも構成に力点を置いた近代デザインの方向が芽を出しつつあった。やがて、この芽はベーレンスのアルゲマイネ電気会社 (AEG) におけるデザイン活動な

どにおいて豊かな実を結んでいくのであった。

しかし、一方において芸術家村の華やかな自己宣伝は、美と装飾に呪縛されたナルシズム的運動としてのレットルを自らに貼りこすすれ、大方の共感をうることは難しかった。共同アトリエ棟の正面入口のアーチに刻みこまれた「芸術家よ、これまで存在しなかったしこれからも出現しないであろうような汝自身の世界を示めたまえ⁽³³⁾」という銘は、芸術家村の排他的で超世俗的な立場をひたすら賛美していたが、しかし美の孤立化を招来するであろうその限界をも秘めていた。彼らの立場は、現実の社会の外に理想的な美的ユートピアを求めたものであり、彼らがかねがね標榜した市民芸術から遊離しがちであったといえる。しかも折悪しくユーゲントシュティールへの人々の熱狂が急速に冷めつつあった。ここを訪ずれたアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde) は、華やかに装飾を施されたオルブリヒの建築物を見て呆然とし、もはや彼自身は装飾から離れて簡潔なフォルムの追求に専念することを友人に言明した。⁽³⁴⁾ また市場においては産業によって貧欲に量産化された粗悪で安価ないわゆる産業ユーゲントシュティール (die industrie Jugendstil)⁽³⁵⁾ が出回わり、ユーゲントシュティールそのものの評判を損なっていた。それゆえ、人々は芸術家村の耽美主義的な自己陶醉と華やかなデザインをより冷静に批判的にみたのであった。しかも展覧会の敗政面での失敗は、芸術家村自体の存続を早くも脅かした。もともとメンバーをつなぎ止めていた絆は、設立者ヘッセン大公との契約関係だけであり、ひとたびメンバー間に緊張が生じるとその組織は脆かった。オルブリヒとハービヒを残して他のメンバーは1903年までに当地を去っていった。その組織自体は、メンバーを補充して1914年まで活動を続けたが、もはや草創期の熱情の高まりはみられず、1908年のオルブリヒの歿後は創作活動においても衰退の一途をたどったのであった。

とはいえ、国民経済的な意図と耽美主義的な理想との緊張関係の中で醸成された草創期の芸術家村の指導理念は、その実際活動よりも進取の精神にみちていた。芸術家村のオピニオンリーダーとも宣伝係ともなったコッホのグループは、産業美術の振興のみならず市民や国家へ

のその関わりについて次のように要望していた。すなわち、知的市民たちが、芸術家村の市民的芸術活動に参加して、芸術への理解を深めよき趣味を涵養するならば、自国固有の美的文化が大いに盛えて「国家の宣伝力」(die werbende Kraft der Nation)も向上するであろうと⁽³⁶⁾。このように彼らは、芸術家村の課題を美的趣味教育や国家的威光の発揚にまで広げて論じたのであった。しかもコッホは、こうした要望に芸術家村が十分に対応できないとやがてみてとり、さらに「工芸アカデミー」(Kunstgewerbliche Akademie)の新設をも主張した。この使命は、創造的芸術家集団が中心となって産業、手工業そして美術評論の代表者たちと力を合わせて、工芸活動全体の水準を向上させること⁽³⁷⁾にあった。この工芸アカデミーの構想は、やがてその数年後に多数の芸術家と実業家そして幾人かの芸術愛好家と美術専門家によって結成されたドイツ工作連盟の基本理念を十分に先取りしていたのである⁽³⁸⁾。

以上のように、われわれは草創期におけるダルムシュタット芸術家村の動向に照明を当てた。今一度振り返ってみると、当芸術家村は、ヘッセン大公の主導のもとに「アーツ・アンド・クラフツ運動」の美的理念とユーゲントシュティールの工芸更新への意欲を巧みに結合し、ドイツ独自の近代的工芸の生成に努めた。しかし結果としては、その排他的な美的個人主義と手仕事への固執のために、産業時代の流れから取り残されていった。とはいえ、草創期のダルムシュタット芸術家村の総合的な活動は、「芸術家による近代工芸」の新しい展開を育むとともに、その社会的組織化にも先鞭をつけたのであり、ドイツの近代運動の注目すべき出発点のひとつであったといえよう。

註

- (1) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design—from William Morris to Walter Gropius*, 1936 (New York 1949), p. 65.
- (2) Vgl. Hrsg. Gehard Wietek, *Deutsche Künstler Kolonien und Künstlerorte*, München 1976.
- (3) Vgl. Hanno-Walter Kurfitt, *Die Arts and Crafts Bewegung und der deutsche Jugendstil*, in: Hrsg. Gerhard Bott, Von

Morris zum Bauhaus, Darmstadt 1977, S. 28.

- (4) Vgl. Die Entstehung der Künstler-Kolonie, in: Hrsg. Alexander Koch, *Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, Darmstadt 1901, (Kat.)*, (1979), S. 22.
- (5) Vgl. J. D. Kornwolf, *M. H. Bailly Scott and the Arts and Crafts Movement*, London 1972, p. 29.
- (6) M. H. Bailly Scott, *Some furniture for the New Palace, Darmstadt*, in: *the International Studio*, 1899, p. 107.
- (7) M. H. Bailly Scott, *the Decoration of the Suburban House*, 1895, p. 16, quoted in: J. D. Kornwolf, *ibid.*, p. 29.
- (8) M. H. Bailly Scott, *Decoration and furniture for the New Palace, Darmstadt*, in: *the International Studio* 1899, p. 107.
- (9) M. H. Bailly Scott, *Some furniture for the New Palace, Darmstadt*, *ibid.*, p. 94.
- (10) M. H. Bailly Scott, *Dekoration and furniture for the New Palace, Darmstadt*, *ibid.*, p. 108.
- (11) コッホは「壁紙新聞」(Tapeten-Zeitung, 1888), 「室内装飾」(Innen Dekoration, 1890)そして「ドイツの芸術と装飾」(1897)をそれぞれ発刊した。これらの雑誌は、芸術と生活ひいては芸術と民衆との間の仲介者となり、芸術を生活領域にひき戻し、民衆の美的判断力を培い、芸術への関心を高めることをその目的とした。Vgl. Eva Huber, *Die Darmstädter Künstlerkolonie-Anspruch und Verwicklung ihrer künstlerischen Zielsetzung*, in: *Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976, Band 5, Darmstadt 1977*, S. 56.
- (12) Alexander Koch, *An die deutschen Künstler und Kunstfreunde!*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt 1897.
- (13) 拙稿, 19世紀ドイツにおける工芸博物館の成立—ヒストリスムと工芸の関連をめぐって—, 意匠学会誌「デザイン理論23」, 1984年, 参照。
- (14) *Die Entstehung der Künstler-Kolonie*, a. a. O., S. 23.
- (15) *Erste Kunst- und Kunstgewerbe Ausstellung 1898 in Darmstadt*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1899, SS. 412-423.
- (16) Alexander Koch, *Denkschrift*, zitiert nach: *Die Darmstädter Künstler-Kolonie*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt 1899, SS. 413-416.
- (17) *Die Darmstädter Künstler-Kolonie*, *ibid.*, S. 416.
- (18) *ebenda*, S. 417.
- (19) *ebenda*.
- (20) Hermann Bahr, *Ein Dokument Deutscher Kunst*, Leipzig 1901, zitiert nach: Bernd Krimmel, *Vorwort*, in: Joseph M. Olbrich 1867-1908, Darmstadt 1983, (Kat.), S. 6.
- (21) Joseph M. Olbrich, *Unsere nächste Arbeit*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Band VI 1900, S. 366.
- (22) 両者のデザインの相違について「装飾芸術」誌は次のように論評した。すなわち、オルブリヒは多彩な装飾的才能をひけら

- かしたが、彼の建築物はこけおどしで絵画的であり未成熟である。一方、ペーレンスの住宅は、合目的性によって内外がひとつにまとまり、全体として「構築的なオルガニスム」(ein architektonischer Organismus)を形成していると。Fritz Schumacher, Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, in: Dekorative Kunst, 1901, SS. 417-431.
- (23) Joseph M. Olbrich, Das Dokument Deutscher Kunst, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Band VI 1900, S. 371.
- (24) この式典は、ゲオルグ・フクス (Georg Fuchs) の詩作「きざし」(Das Zeichen)とヴィレム・デ・ハーン (Willem de Haan) による音楽からなり、ペーレンスが演出を担当した。その頃ペーレンスが熱中していた「生と芸術の祝祭」(Feste des Leben und Kunst)の実現が企てられたのであった。
- (25) Frierich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches, 1878, (dtv 1980, SS. 453-454).
- (26) Zitiert nach: Dolf Sternberger, Rede über die Idee der Schönheit, in: Dolf Sternberger, über Jugendstil, Darmstadt 1977, S. 16.
- (27) Joseph M. Olbrich, Unsere nächste Arbeit, a. a. O., S. 368.
- (28) ebenda, S. 369.
- (29) Vgl. W. Fred, The Darmstadt Artists' Colony, in: The International Studio 1901, pp. 268-272.
- (30) Peter Behrens, Das Haus Peter Behrens, (Kat.), Mai 1901, zitiert nach: T. Buddensieg, H. Rogge, Industriekultur Peter Behrens und die AEG, (Kat.), 1980, S. D274.
- (31) 「結晶体のシンボリズム」とは、例えば炭素が激烈な状況のもとで特殊な結晶構造をとり高貴なダイヤモンドになるように、芸術の力が日常の生を力にみちた光り輝く生に変容させるであろうという考えであった。Vgl. Stanford Owen Anderson, Peter Behrens and the new architecture of germany 1900-1917, 1967, p. 47.
- (32) Hermann Muthesius, Kunstgewerbe und Architektur, 1907, SS. 123-124.
- (33) “Seine Welt zeigte der Künstler, die niemals war, noch jemals sein wird” というオーストラリアの美術評論家ヘルマン・パール (Hermann Bahr) の言葉。
- (34) Henry van de Velde, Geschichte meines Lebens, München 1962, S. 488.
- (35) Vgl. Hermann Muthesius, Kultur und Kunst, 1906, S. 13.
- (36) Die Darmstädter Künstlerkolonie, a. a. O., SS. 420-421.
- (37) Alexander Koch, Vorwort des Herausgeber, in: Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1901, Darmstadt 1901, (Kat.), (Darmstadt 1979), SS. 12-13.
- (38) 拙稿, 創成期のドイツ工作連盟における指導理念—機械とデザインの間をめぐって—, 美学会編「美学」118, 1979年秋, 参照。

〈付記〉 本稿は美術史学会第37回全国大会 (於東北大学, 昭和59年5月28日) において口頭発表を行った内容にもとづき, これに加筆訂正を施したものである。

談話における同一物指示

Co-reference in Discourse

兼 沢 純 子

1

ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』の中に、ハートの女王のパイを盗んだ嫌疑で告発されたハートのジャックに対する証拠として、白ウサギによって、詩が読みあげられるエピソードがある。

'They told me you had been to her,
And mentioned me to him:
She gave me a good character,
But said I could not swim.

He sent them word I had not gone,
(We know it to be true):
If she should push the matter on,
What would become of you?

I gave her one, they gave him too,
You gave us three or more;
They all returned from him to you,
Though they were mine before.

If I or she should chance to be
Involved in this affair,
He trusts to you to set them free,
Exactly as we were,

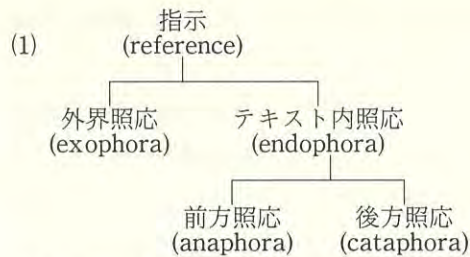
My notion was that you had been
(Before she had this fit)
An obstacle that came between
Him, and ourselves, and it.

Don't let him know she liked them best,
For this must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between yourself and me.'

判事をつとめる王様が、「最も重大な証拠だ」と断言するにもかかわらず、アリスの「これっぽちの意味もないわ」(“I don't believe there's an atom of meaning.”)という意見に賛同せざるを得ない。

その理由の一つに、この詩で使われている人称代名詞や指示代名詞が何を指しているかが不明確だということがある。

英語において、人称代名詞、指示代名詞、定冠詞などは、もっぱら指示をその機能として持つ語い項目である。そういう語い項目はその意味解釈を、それ自身の中にはなく、他に求めることを要求されている。意味解釈、つまりその指示対象が何であるかを同定するための手がかりをどこに求めるかという照応関係を、Halliday-Hasan (1976) は、次のようにまとめている。



Halliday-Hasan は、外界照応、テキスト内照内ともに、指示ということばを使っているが、同一物指示 (co-reference) という概念を導入し、指示と区別しておく必要がある。指示と同一物指示は、時には、互換的に使われているが、この二つは同一の概念ではない。何らかの言語表現 (linguistic expression) を用いて、外界の特定の指示物 (referent) が何であるかを、話し手が聞き手に同定させるのが指示であり、言語テキスト内で、指示機能を持つ語い項目が、同じテキスト内の他の文法的要素を手がかりとして参照することで、指示物を同定させることを求めるのが同一物指示という区別しておく。同一物指示においては、同一物指示表現一人称代名詞、指示代名詞、定名詞句 (the+NP) 一が、テキスト内の他の要素 (いわゆる先行詞) を指示するのではなく、先行詞自身も固有の指示対象を持ち、その両者が同一に指示する特定の指示物を同定することを、聞き手は話し手から求められている。したがって、最終的には、テキスト内の同一物指示も、外界の特定の指示物を同定することになる。この意味で、同一物指示は、指示のテキスト内における変形ということができる。

ここでいう指示は、話し手、聞き手間の談話の情報伝達に関する問題であって、外界の指示物がどういう意味領域を持つかということには、直接関係しない。ここでは、話し手は、ある言語表現を使って、聞き手に特定の指示物を同定するように求め、聞き手は、その要請に応じて、何か他の要素に照応することで、指示物を同定するという解釈操作を行う。指示表現は、この話し手によって求められている指示物の同定の手がかりを、それ自身ではなく、外界あるいはテキスト内に求めることが必要な言語形態である。

その指示物同定の手がかりを、テキスト内の他の要素ではなく、直接外界に求めるのが外界照応の指示である。

発話の場面、状況において、直接観察可能なもの、あるいは、直接観察可能なものと結びついたものを、手がかりとして、聞き手は指示物を同定することができる。言語表現により指示されるものは、外界の指示物そのものであり、テキスト内の同一物指示と異なり、他の言語表現の介在を必要としない。外界照応の指示表現は、同一物指示ではなく、固有名詞と同様の指示機能を持つといえる。(1)

(2) (食卓で) Pass me *the butter*, please.

(3) You and John can stop work now. You can both eat your lunch in *the kitchen*.

(2)では、指示物は直接観察可能であるし、(3)では、発話の場面、状況から、どこの台所かということは明らかである。聞き手に指示物が同定されるというのは、そういうことであって、どのような台所かは指示物の同定に関係はない。

外界照応の指示には、(2)(3)のように、発話の場面に存在する指示物や、その場面に存在する物に関連した指示物をさすばかりでなく、背景的知識によって、聞き手が指示物を同定することを可能にさせる指示がある。

(4) They are planning to go to *the moon*.

(5) What do you think of *the oil crisis*?

(4)(5)では、話し手・聞き手の属する社会の社会的・文化的背景からの共有する経験・知識を手がかりとして、指示物の同定をすることができる。(4)の場合は、人類共有の知識であり、(5)の場合は、石油危機を経験したか、それについて知っているという共有の背景を持つ社会の成員の知識がその手助けとなる。こういった同定の手助けとなる経験・知識は、話し手、聞き手二人だけの共有の物であってもよい。話し手は、聞き手も共有しているであろうと思う経験・知識に期待して、指示を行うからである。定名詞句は、社会的文化的背景から指示物が同定される指示表現として使われることが多く、逆に、直示的 (diectic) な機能を持つ指示代名詞は、直接的な発

話の場面を離れての外界照応的指示には使いにくい。

テキスト内照応では、指示表現の示す指示物の同定の手がかりを、テキスト内の他の言語表現に求めるわけだが、指示物同定の手がかりとなる言語表現が先行文脈にあれば、前方照応的に、後行文脈にあれば、後方照応的に指示物の同定ができる。ここでいう先行・後行文脈は、必ずしも同一節内、文中に限られるわけではない。文を越えた談話 (discourse) のレベルにおいての先行・後行文脈も含まれる。むしろ、実際の言語使用においては、文内の照応によるよりも、談話レベルの照応の方がよく手がかりとして使われている。談話が意味的につながりのある一つのまとまった単位として機能するためには、照応関係が効率よく働き、情報伝達が効果的に行われる必要がある。同一物指示を、談話の枠組の中で見ていくことが重要である。

前方照応の同一物指示は、聞き手が、同一物指示表現から、先行文脈内の先行詞の持つ指示と同一の指示物を求めることを要求しているが、この場合、指示表現が指示しているものは、先行詞の形態ではなく、先行詞の指示対象であることを、もう一度確認しておく。

(6) *The electrician is here. Shall I ask him in?*

(7) *John bought a TV and a radio, but he returned the radio.*

(6) の him は、先行文脈内の the electrician と同一物指示である。him が指示しているのは、(ここに来ている)電気工その人である。(7) の定名詞句 the radio において、同一物指示の機能をなうのは定冠詞 the であり、これにより、聞き手は、先行文脈の a radio を参照し、(John の買った) ラジオを同定する。

後方照応は、その指示物の同定の手がかりを後行文脈に求めるが、文内にしか照応関係を持たない統語構造がある。後置修飾語により限定を受ける定名詞句がそうである。後置修飾語が指示物を特定化する働きを持つ。

(8) *I know the girl who married him.*

ここで同一物指示をになっているのは、関係代名詞 who である。

前方照応でも、後方照応でも、再帰代名詞や、前述の後置修飾語のように、文内でしか照応関係を持たないものと、文を越えた談話内で、二文以上にまたがって照応関係を持つものがある。後者のみが談話のつながり (cohesion) に関与する。外界照応も、談話のつながりには直接関与しない。

2

先行詞 (antecedent) という用語は、伝統的に、先行文脈に存在するものをさすとされているが、同一物指示の手がかりとして参照される機能を持つものを、後行文脈にも求めることができる。

(9) *They used to be very quiet and you rarely saw one, But lately the gold bugs have come out of the closet.*

—Buchwald (1983)

外界照応の場合は、この先行詞にあたる物は外界に存在し、指示物と一致する。先行詞の大きさには制限がなく、文の構成素を成している必要はない。名詞、節、文、また次例のように文以上の単位であってもよい。

(10) *This is how you start a car: you make sure the gears are in neutral and that the handbrake is on, then turn the ignition key……*

談話において、この先行詞あるいは後行詞と、指示表現の同一物指示が保証されるのはどういう場合であろうか。前方照応の定名詞句 (the+NP) が指示表現として使われる例を中心に考察する。まず無標のケースとして、先行文脈で述べられた名詞句と同一の名詞句がくり返され、定冠詞 the がついた場合は、同一物指示となる。

(11) *They have a cat and a parrot. The parrot is called Montague.*

—Leech (1974)

同様に、先行文脈で述べられたものを、もう一度述べる時に、指示物の同定に、競合する名詞句の存在などによるあいまい性が生じない場合は、代名詞化される。

(12) They have a parrot, It is called Montague.

—Leech (1974)

(11)において、同一物指示を保証しているのは、同一名詞のくり返しによるのではなく、定性を示す定冠詞の the である。同一名詞がくり返されても、不定表現の時には、同一物指示とはいえない。

(13) John ordered a book and a book has just arrived.

—Quirk et al. (1972)

指示表現の定名詞句の名詞が、先行文脈で述べられた名詞と形態的に同一でなくても、両者の間に何らかの関連があれば、同一指示が保証され得る。

Halliday-Hasan (1976) が、談話のつながりという観点から、再叙(reiteration)と名づけた、同一語い項目の反復、同義語または近似同義語、上位語、一般語は、同一指示表現として機能することができる。先行詞と再叙語による同一物指示表現は(14)のようになる。

(14) I turned to the ascent of the peak.

- a. The ascent
 - b. The climb
 - c. The task
 - d. The thing
- } is perfectly easy.

(a. 同一語い項目の反復, b. 同義語, c. 上位語, d. 一般語.)

語自身の持つ意味的なつながりにより、聞き手は、指示表現からさかのぼって、同一物指示の先行詞を見出し、指示物の同定をする。

意味的つながりが語自身に内在しているのと異り、先行文脈に述べられた語い項目から、言語外の特定の共有知識を土台とする連想により、別の語い項目に、同一物指示の機能をになわせることもできる。

(15) Napoleon entered the room and the Emperor announced that Jean-Luc would hang.

—Cole (1974)

the Emperor と Napoleon が同一物指示であると解釈するためには、ナポレオンが、フランスの皇帝であったという歴史的知識が必要である。

(16) Henry's bought himself a new Jaguar.

He practically lives in the car.

—Halliday-Hasan (1976)

the car の指示物同定には、やはり、Jaguar が車の名前であるという言語外の知識が必要である。(15) (16) いずれの場合も、語い項目内の情報として、意味的に内在しているわけではないからである。

同一物指示を示す、別個の定名詞句による照応には、“ののしり語”(epithet) も使われる。ここでは、話し手による指示物に対する評価や感情的色彩が加わる。

(17) Napoleon entered the room and the bastard announced that Jean-Luc would hang.

—Cole (1974)

これら上記の各例の定名詞句が、同一物指示を行い得るのは、聞き手が共有している言語外知識の助けを借りて、指示物の同定ができると期待して、話し手が指示表現を使用するからである。同一物指示というのは、話し手が、聞き手の持っているであろう言語内外の知識を、テキスト内にある先行詞という手がかりと共に活用して、指示物を同定することを期待して行う、言語操作ということになる。

さて、今まで述べてきたのは、同一語句のくり返しに

せよ、語義的に関連のある語にせよ、言語外知識によって関連づけられる語にせよ、いずれも、同一物指示表現である定名詞句の先行詞が、先行文脈に名詞句の形で存在する場合であった。

前述したように、先行詞は、文構成素である名詞句に限られるわけではない。したがって先行文脈で述べられたこと全体が、定名詞句と同一物指示を行うことも可能である。

(18) *My uncle traveled from Fresno to New York, The Journey was a very pleasant one.*

—Saroyan(1940)

my uncle が New York へ旅行したという特定の事実が、定名詞句 the journey により、同一物指示されている。聞き手は、the journey という語を受け取ると、先行文脈の my uncle の New York への旅行という指示物を同定する。

次に、定名詞表現が、先行文脈の名詞句と同一物指示をしているわけでもなく、先行文脈全体が先行詞になっているわけでもないのに、定名詞句の指示物の同定が、先行文脈を通してなされる場合がある。

(19) *We went to a café. The waiter brought our coffee.*

—Buckwald(1974)

(19)において、聞き手が、the waiter というのは、the waiter of the café(We went to)であり、(私たちが行った)カフェの給仕と指示物を同定できるのは、カフェには給仕がつきものだという、一般的共有知識があるからである。この先行文脈自体は、the waiter に対する先行詞を、明示的な形で保有していないが、a café という名詞句の中に、a waiter という語が、内在的にその一部として含まれていて、それが the waiter と同一物指示をする仕組となっていると思われる。話し手・聞き手が共有でありさえすれば、一般的知識からでも、個人的知識からでも、先行文脈から、隠された先行詞をみつけだすことで、同一物指示ができる。こういった、いわば“内在

化された”先行詞 (implicit antecedent) といったものを、先行文脈は保有している。

“内在化された”先行詞という概念から、同一物指示表現の解釈は、単に照応する明示的な先行詞のおきかえをするだけでは、不十分だということは明らかである。one などの代示 (substitution) は、こういった先行詞のおきかえという統語操作で事足りるが、指示は、統語操作だけでは解釈できない。先行詞あるいは先行文脈との意味関係によって、同一物指示は処理されるべきである。

聞き手側の、照応関係を含んだ談話理解の方式といったものが、ここから浮かび上がってくる。聞き手は、何か言語情報を与えられた時に、その統語形態のまま記憶の中にたくわえておいて、ある同一物指示表現が出現した時に、その統語形態の中から先行詞にあたる語句を拾い出して指示物の同定を行うというよりは、与えられた形態から、自分なりに意味内容を再構成した形でたくわえておいて、そこから指示物の同定の手がかりを求めるといった過程をふむように思われる。(2)

最後に、代名詞化の可能性について述べておく。内在化された先行詞の場合は、代名詞化が許されない。(3)代名詞化が許されるのは、先行文脈に、明示的に、その先行詞が存在する時で、その場合、聞き手は推論する必要なしに先行詞を回復する。

(20) *We got some beer out of the trunk.*

The beer / It was warm.

(21) *We checked the picnic supplies.*

*The beer / *It was warm.*

—Chafe (1976)

(21)では、some beer と the beer は、明示的な同一物指示である。(22)の the beer と the picnic supplies は、同一物指示ではないので、the picnic supplies そのものは先行詞とはいえない。しかし、ピクニックの食料品にはビールが入っているという共有知識があれば、内在化された先行詞の some beer in the picnic supplies といったものを推論でき、それが the beer と同一物指示をする。とはいえ、代名詞化されるほどの、明示性はない。

定名詞句の形をとった、同一語句のくり返し、語義的につながりのある同義語や上位語、言語外の共有知識による連想などは、別のレベルのある概念と関連がある。情報構造レベルの“既知性”(givenness)である。既知性も、談話構造にあらわれ、統語的には、指示表現と同じく、人称代名詞、定名詞句で表現される。これは、もともと、指示というのが、特定の指示物を同定することなので、定性のあるものは、旧情報になりやすいからである。また、ある情報が既知となるのは、同一物指示表現がテキスト内の先行文脈を、指示物同定の手がかりとするのと同じように、先行文脈により決まる。ただし、指示の後方照応のように、後行文脈により既知性が決まることはない。場面、状況、社会的知識などの外界に頼るのも同様である。(4)もつと重要な類似点は、いずれの場合も、話し手による聞き手に対する想定がおこなわれているということである。同一物指示は、聞き手が指示物を同定できるように、指示表現を用い、既知性においては、聞き手がその情報を知っているか否かで新旧情報を示すような統語形態をとる。両者とも、話し手の聞き手との間で談話の伝達が効率よくいくための手段であるといえる。談話理解というのは、常に、話し手・聞き手の両者という観点から、見ていく必要がある。

冒頭にあげた、白ウサギが法廷で読み上げた詩の意味が、アリスや私たちに理解できないのは、この詩というテキストにおける、同一物指示関係、ひいては外界との指示関係がなりたっていないからであった。外界照応もテキスト内照応も不可能になれば、指示物が同定できないのであるから、意味がとれないのは当然といえる。メッセージの発信者は、伝達を意味していない、まさしくナンセンス詩といえる。

この小稿では、主要な点だけを拾いあげて論じたので、個々の例の体系的な精密化は今後をまたなければならない。又、特に、ここではふれなかったが、指示代名詞は、人称代名詞や定名詞句とは異なる指示機能を持つと思われる。特に、既知性と指示詞との関りは、今後の研究課題である。

註

- (1) 話し手・聞き手間の共有する知識内というコンテキスト内での唯一指示という点で固有名詞と外界照応の指示表現は似ているが、固有名詞の場合は、何かを照応しなくても、知識として、指示物が確定されているところが異なる。
- (2) Brown-Yule (1983) は代名詞の同一物指示を解釈する時には、その先行詞の属性 (predicate) も含んで解釈すべきだと主張している。従って、厳密に言えば、先行詞と代名詞のさす指示物は全くの同一とは言えなくなる。しかし、ここで問題となるのは、指示物の意味領域ではなく、どの特定の指示物かを同定することで、属性は変わっても、同一物指示は保全されている。Brown-Yule のいう属性の加えられた解釈というのは、むしろ、情報の付加という点で既知性と関連があると思われる。
- (3) Harry threw up and Sam stepped in *it*,
—Prince (1981)
は、内在化された先行詞は代名詞化されないことの反証となるように思われる。
- (4) 既知性においては、音声面で、核強勢の消失により、旧情報を示すことができる。その場合、旧情報な定性表現でなくてもよい。その時は、同一物指示にはならない。
I've left my spectacles at home.
Why don't you buy a second pair of glass.
—Allerton (1978)
- (5) 文中における用例は、特に出典が明記されていないものは Leech-Svartvik (1975) から採った。

参考文献

- Allerton, D. J. 1978. The notion of 'givenness' and its relations to presupposition and to theme. *Lingua* 44, 133-168.
- Brown, G. & G. Yule. 1983. *Discourse analysis*. Cambridge University Press.
- Buchwald, A. 1974. *Washington is Leaking*.
— 1981. *Laid Back in Washington*.
- Carroll, L. 1865. *Alice's Adventures in Wonderland*.
- Chafe, W. L. 1976. Givenness, contrastiveness, definiteness, subjects, topics, and point of view. *Subject and Topic*, ed. by C. Li. 25-55.
- Cole, P. 1974. Indefiniteness and anaphoricity. *Lg*, 50, 665-74.
- 福地 肇. 1985. 談話の構造. 大修館書店.
- Halliday, M. A. K. & R. Hasan. 1976. *Cohesion in English*. Longman.
- Leech, G. 1974. *Semantics*. Penguin Books.
- Leech, G. & J. Svartvik. 1975. *A Communicative Grammar of English*. Longman.
- Prince, E. F. 1981. Toward a taxonomy of given-new information. *Radical pragmatics*, ed. by P. Cole. 223-255.
- Quirk, R. et al. 1972. *A Grammar of Contemporary English*. Longman.

Saroyan, W. 1940. My name is Aram.

安井 稔, 中村順良, 1984. 現代の英文法10, 代用表現. 研究社.

ソビエト現代演劇の一考察

人見嘉久彦

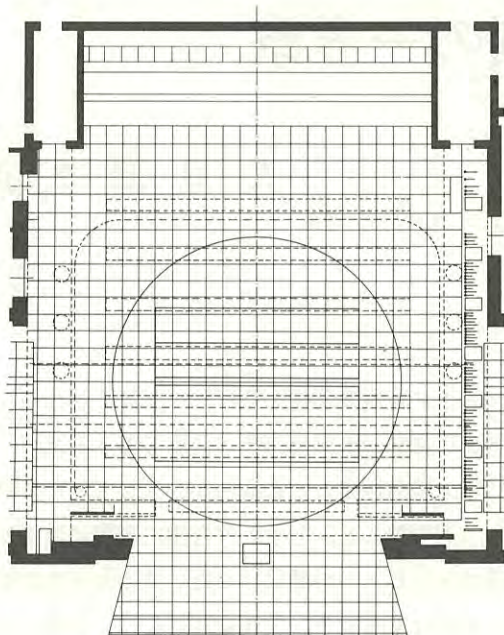
1983年10月、「第1回訪ソ日本演劇視察団」の一員としてソビエトを訪れた。松竹のチーフ演劇プロデューサー、寺川知男氏から誘いを受け、一行は松竹社長の永山武臣氏（当時副社長）を団長に、事務局長が寺川氏、団員が邦舞の花柳寿楽氏、劇団「民芸」の演出家で映画監督の若杉光夫氏、劇団「俳優座」の女優・河内桃子さん、朝日新聞（東京）編集委員で劇評家の河地四郎氏、演出家でパリ・コンセルヴァトワール教授の和田豊氏、それに永山氏夫人・康子さんと私の九名である。このうち尾上松緑、杉村春子が主演したアルプーゾフ作「ターリン行きの船」や、文学座が杉村のラネーフスカヤ夫人で上演したチェーホフ「桜の園」を演出した若い才人・和田氏は、パリに在住しているので、直接パリからモスクワ入りして落ちあった。

今回の目的はソビエトの演劇界視察と、モスクワとレニングラードで数回行われた、日ソ演劇シンポジウムであった。

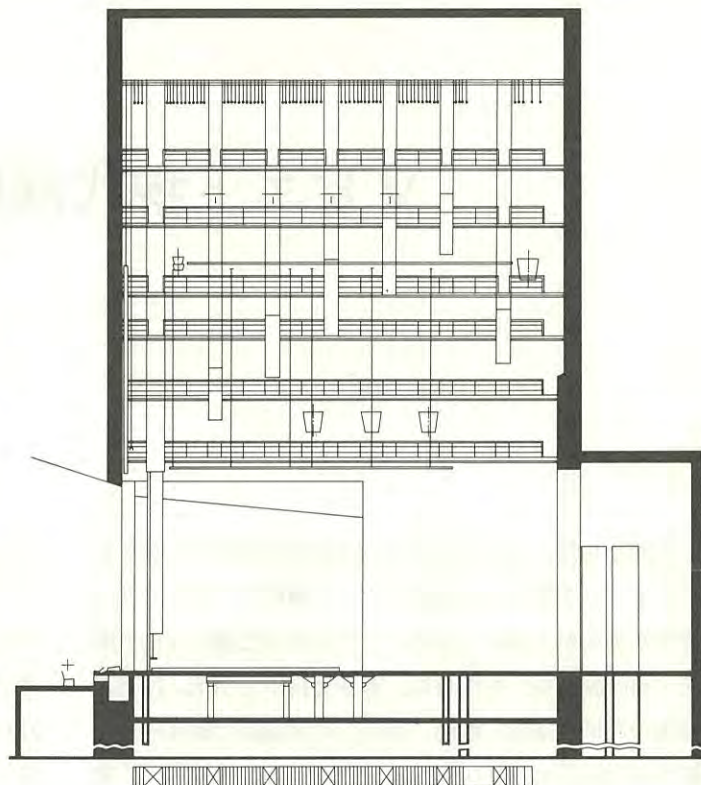
築地小劇場以来、わが国の新劇はいわゆるロシア演劇に学ぶところが多かったし、文学にしてもトルストイ、ドストエフスキイ、ツルゲーネフ、プーシキン等々、明治以降の日本文学に影響を与えた作家は、すぐ思い浮ぶ人たちだけでも十指を越える。ロシアは、その意味でわが国で近代文学、演劇のいわば魂の故郷をなしている。私などの世代は青春期に殆んで重厚で、周密な思想の堆積であるトルストイやドストエフスキイを耽読した経験を持ち合わせているし、演劇に関わってからはゴーリキ

一、チェーホフが当然影響を及ぼしてくる。われわれにとってロシア文学、演劇は芸術の濫觴である筈だが、しかし1917年の革命以来ここに政治が介入してきた。ロシアがソビエトになると、とりわけ自由主義圏に属するわれわれ日本とソビエトの間には冷たい鉄のカーテンがおろされ、政治はもとより、文化交流にしてもた易くは出来なくなってしまった。従って帝政ロシア時代の芸術には通じていても、現代ソビエトの諸芸術の情報は一向入ってこないのが、残念ながら現状である。それにはソビエト政府の自由主義圏に対する必要以上の警戒心もあるうし、逆の自由主義国の共産主義体制への恐怖感もあるのは、米ソのデタントが容易でない一事を以てしても理解できるが、こと芸術に関する限り、いささか淋しい現実である。勿論現状においては芸術と政治が切りはなせる単純なものではなく、とくに芸術の政治における有効性が重んじられる体制の国では、われわれの如き自由さは望むべくもないと思うものの、トルストイやチェーホフを生んだロシアの大地に触れたい希求が高まったのは、昭和ひと桁人種のノスタルジイかも知れない。

松竹から誘いを受けたとき、私にはすぐトルストイの「アンナ・カレーニナ」の一章が想起された。それはトルストイにより或る意味では主人公たちのアンナ、ヴロンスキーよりも高い精神的意味を付記されたキティ、リョーヴィンのリョーヴィンがボクローフスコエから二十キロはなれた姉の領地を見回りにいき、そこで働く農民たちの日常に触れ、労働の持つ真の喜びを感得する一節



モスクワ芸術座 舞台平面図



モスクワ芸術座 舞台断面図

である。草刈り場で汗にまみれ長い労働の一日を過ぎた男女の農民たちは、領主側の一族であるリョーヴィンを気持良く迎えて一緒に弁当を食べ、歌い、踊り、自分たちが汗を流して獲得した労働の歓喜のなかへリョーヴィンを組みこんでしまう。リョーヴィンは、この百姓達のなかで、大地で働くことの喜びと意味を悟るのである。トルストイはうつろい文章でこの部分を描写しているが、以下現代ソビエト演劇を小論するうえでいささか繋りがあるので、すこし引用してみよう。

「干し草の件でだれよりもいちばん彼と争った幾人かの百姓も、彼が侮辱した百姓も、あるいは、彼をだまそうとした百姓も—そういう百姓たちがみんな、快く彼にあいさつしていったが、その様子を見ると、彼に対してなんの敵意もいだかず、なんの後悔も感じないばかりか、彼をだまそうとしたことさえ、まるっきり覚えていないみたいであった。そんなことはいっさい、楽しい共同作業の海の中に没してしまっただけである。神は一日を与え、神はそのための力を与えたもうたのだ。この一日も、そ

の力もすべて労働にささげられ、労働そのものの中に報酬があるのだ。では、だれのための労働なのであろうか？ その労働の結果はどうなるのであろうか？ いや、そうした考えこそ、第二義的な、取るに足らないものなのだ」

「リョーヴィンは今までにもしばしば、こうした生活を送っている人びとに、しばしば羨望の念を味わったものであるが、きょうは生れてはじめて、とりわけワニカとその若い女房との関係を見て受けた印象のために、次のような一つの考えがはっきりと頭の中に浮んできた。すなわち、きょうまで自分の生きてきたあの重苦しい、無為な、個人的で不自然な生活を、こうした労働に満ちた、清らかな、万人にとってすばらしい生活に変えることも、自分ひとりの意志にかかっているのだ、と」

(木村浩訳、新潮社版)

リョーヴィンは理想主義者、というのが大かたの評家の規定である。作者自身、理想主義作家といわれたトルストイが情熱を籠めて創造したこの生真面目な男性を、

非現実的だとか、所詮は地主階層の坊ちゃんのヒューマニズムとか一笑に付すのは、やさしい。しかし、この人物のなかに体制の枠を超えた人間の本質、崇高さ、尊厳を感得するのは、私が何もクリスチャンだからという訳ではないだろう。現代のソビエトでは、このリョーヴィンのごとき人間をどう見ているのか。単に階級的に単純にとらえ“改造”されるべき対称としか見なされていないのか。或は個人の魂の奥底に燃える真実への祈念を、時代によって生じた負の部分とは別に、それはそれとして評価しているのか。十日ほどの短い滞在で解明できる訳もないのだが、観劇する数本の舞台の中からもその手掛りでも得られれば、と思ったのが参加する動機になった。国家が宗教を否定し、一時はトルストイやドストエフスキーさえ嫌悪（現在は「トルストイの家」など見物客が訪れているが）した社会主義国家で、それは自明の理ではないかと一笑されれば、だからこそナボコフはアメリカに亡命してボストン郊外の大学でトルストイやチェーホフを自由に講じたのではないかと断じられれば、それは当方の甘さに恐縮するばかりであるが……。

* * *

モスクワで最初に観た舞台は、老人問題を扱ったガーリン作「レトロ（回帰）」であった。マールイ劇場別館ホールで、ソビエトの劇場のご多分に洩れず、劇場に所属する演出家や俳優の大きな肖像写真が額にはめられて廊下に飾ってある。ソビエトの劇場は演出家、俳優、美術家、照明など、みんな原則として劇場に所属する。劇団が貸ホールや公共施設を借りて上演活動を行う日本とは、そこが大きな相違である。勿論、欧米でもその点は同一だが、従って観客はめあての劇場の俳優とは既になじみなのだろう。開幕前に大きな写真を見あげて懐しそうに何か囁き合っている。客層の巾の広さも今回の訪ソ、ついでに回って観賞したパリ、ロンドンの劇場でも感じたことだが、羨ましい現象のひとつだ。労演の見物は殆んど二十台、結婚すれば新劇など見向きもしない向きが多い日本にくらべ、働き盛りの四、五十歳台、老人と青年を混え、男女ちょうど半ばしている。商業劇場は婦人団体客のみ、というとは雲泥の差だ。これなら演し物も、いわゆる大人の芝居が観せられる筈だと、書き手の

私などは羨ましい限りだ。

「レトロ」の内容は、妻を失った初老の男が娘と暮している。年金も貰い、娘夫婦の労りもあるので生活的には何不自由ないようだが、どうも満たされないものがあるらしい。老年の精神の孤独を、この舞台は幕あきから巧妙に描出してみせる。額縁舞台の上手上部、かなりの部分が屋外の日光を取り入れる窓でテラスに続き、老人は始終この窓から猫を相手に独り言をいっている。部屋は小道具の食器棚や椅子などで左右に仕切られ、いわば半写実といった装置で、さきのテラス部分を思い切った工夫といい、仲々味がある。今回ソビエトで接した舞台の殆んどが、大膽に抽象化した装置で、純写実のもの見受けなかったことも付記しておこう。

娘は父親の孤独をどうかして救おうと夫と相談して、再婚させようと思いつく。そこで自薦他薦の三人の候補者を選び父親と面接させるが、手違いから同時に三人の女性が訪れてきたことで、てんやわんやの騒動が起る。

この三人の老婦人のキャラクターが実に面白い。元女優、元看護婦というように何れも職業を持った婦人たちなのも、働く人の半数が婦人であるソビエトの国情を現わしているが、永年の職業的習性が、今では彼女たちの個性になってしまっている描写が笑わせる。中でも元看護婦を演じた女優は秀抜で、黙って坐っているだけでも歓客の笑いを誘い、一見ぶっきら棒でいながら、事あるごとに看護婦の属性を発揮して何くれと初老の男の世話を焼くさまが卓抜だ。この芝居はことし日本でもサンシャイン劇場ほかで、宇野重吉の演出、主演で上演した。三人の老婦人は小夜福子、南美江、斎藤美和でまずまずの成果を示した。結局、婦人たちはお互いに牽制したり、仲良くなったりで夫々の良さを老人に認めさせるものの、彼は誰をも後添えに娶らず、ひとりで田舎へ旅立っていく。老人問題を喜劇仕立てで展開したもので、結構わが国にも通じるストーリーではある。

この芝居がわれわれに興味深かったのは、物質的には老人が保障されている筈の社会主義国で、やはりそれだけでは済まされない問題が生れてきている点である。そして、それを芝居にして問いかけている点である。ソビエトの年金制度は25年の就業歴があれば、一ヶ月40ルー

ブル(約1万4千円)から140ルーブル(約4万8千円)までを、それまでの収入に応じて与えられる。男性は60歳から、女性は50歳からで、就業歴も20年と男性に比して優遇されている。日本人の感覚からすれば安いようだが全国民の月額平均サラリーが168ルーブル(約5万7千円)、高級取りの交通、建設関係者で200ルーブル。医療126ルーブル、教育135ルーブル、文化115ルーブル(1ルーブルを約340円としての計算)の国だから、充分とはいかない迄も生活には不自由はしない。基本的な住宅費や燃料費、衣料、食料品も贅沢さえいなければ安いので、月5万円もあれば夫婦が子供2人ぐらいを抱えて結構やっていける。それにソビエトにはまだ家族主義が根強く、この劇のように老父、老母が若夫婦と同居する家庭が多いのだから、老人たちは生きることへの物質的不安は除かれている筈だ。それにも却らず彼らはやはり不安で、孤独なのだ。原因は種々言及されている。革命後今年で65年経つものだから、いま60台の老人たちは革命前後の大動乱期に幼少時代を過し、更に第二次世界大戦の苦難をくぐり抜けて生き伸びてきた人たちだ。自分達の若き日にくらべ、余りに違い過ぎる現代への違和、齟齬感。そこから起る自信の喪失、空虚さ。ソビエトに限らず日本を含めた先進国何れの国でも起っている同世代の老人たちの精神的エアポケットが、ここでも社会学者によって指摘されているが、広い公園のそこそこで所在なげに時を過している老人たちの姿を私たちが滞在中によく見受けた。これらの老人の胸中を単なる旅行者に過ぎぬ当方に推量する術も、権利もないが、猛烈とってよいスピードで動くモスクワの地下鉄のエスカレーターに乗ってみると、あまり老人が出歩けない社会なのも事実のようだ。通訳にそのことを問うと「老人は社会的に保障されて家にいるから、出歩く必要はないのです」と返答がきたが、実はそれを突き抜けたところから劇「レトロ」は出発している。宗教が否定された筈のソビエトで、まだ幾つかの教会が街に残り、日曜ともなると老人の信者たちが嬉々として禮拜堂にはいって行く。レニングラードで見た金色の尖塔とうつくしい青磁色の外壁を持った修道院は、現在は博物館に利用されていたが、バルト海沿岸地方にはいまでも尚ロシア正教はもとより、カトリック信者

も残っているという。これはソビエトという国の広大さ、一中央政府によって掌握できない多民族共和国国家の多様さを示していて興味深い。もう1点、人間の精神の問題を提示して刮目されよう。第二次大戦中、スターリンは戦略的に教会と手を組まねばならなくなり、その際教会は援助を惜まなかった。戦後宗教活動を徹底的に排除できなかったという政治上の理由ばかりでは、それは解明できないのではなからうか。「人はパンのみで生きるにあらず」、*“生き甲斐”*といった形而上的テーマが、ソビエトの現代劇で問われているのは面白く、再婚というくびきから逃れ自由を守り抜いた老人の喜び、淋しさが交錯した演技をみながらスエーデンの老人自殺率の高さを、ふと思った。

二番目に観たモス・ソビエト劇場のニーナ・セミョーノワ作、シェドリノ演出の「回轉ペチカ」は、ぐうたら亭主とその女房の物語である。この女房、ぐうたらの酒飲みにしろれっきとした亭主持ちなのに、若い恋人と寝るし、それを別に非難したドラマでもない。一番目の老人問題といい、ソビエトの演劇も自由諸国なみに結構ひらけてきたのか。

ともかく、この若手女流作者の戯曲は、わが国の演劇雑誌「悲劇喜劇」(84年、3月号)に翻訳掲載されており、文化座が上演したので演劇関係者の眼には少くとも触れただろう。あらすじは、田舎のホルホーズに5人の女の子たちを持つしっかり者の女房、フローシャがいる。夫のワシーリイは以前は人並みに働いていたが、最近は何仕事も妻とステパンじいさんに任せきりで、酒浸りである。どうも夫婦仲もしっくりいっていないようだが、原因は妻が彼の希望に反して女の子ばかり産むことにあるらしい。そこへ国境警備隊の若い准尉からフローシャに長距離電話が掛けてきて是非会いたい、という。彼はどうやら、農事に関してラジオインタビューを受けたフローシャの声に魅せられ、まるで母を思い出す暖い声だ、きつと優しい女性に違いないと恋に落ちてしまったのだ。やがてホルホーズに現れた准尉ザクライは、フローシャと愛しあうが、そこに夫やホルホーズの議長などが絡んできて、ユーモラスで深刻な騒動がまきおこる。

「回轉ペチカ」を上演しているモス・ソビエト劇場は客

席二百そここの小劇場である。折り畳式の椅子を三方に並べ、一方の壁面と中央のフロアを演技スペースとして確保してある。わが国のライブハウスか喫茶店劇場のような感じだが、違っているのは堂々とした建物の外観とロビー、クロークの完備していることだ。欧米ではオーバを着たまま気軽に芝居を楽しめるが、ソビエトは絶対それはきかない。たとえ小劇場でもコートを預けねば、いかめしい客席係のおばさんに断られてしまう。近年モスクワでも小劇場公演に人気を集っているが、「回轉ペチカ」（車輪つきのペチカ）もその一つで、83年度モスクワ演劇祭で第一位になった。作者のセミョーノフはスモレンスク出身で、村の小学校の教師。これが処女作というが、スモレンスク地方の方言や訛り、諺、地口、語呂合わせをふんだんに盛りこみ、農村生活の雰囲気やローカルカラーを巧みに表現した愉快なドラマだ。

主役のフローシャをチェーリャコーワという女優が演じた。中年の、モスクワの渡辺美佐子とでもいった女性で、通訳のモスクワ大学日本語学科をでた好青年ジマ君によると、なかなかの人気女優という。丸顔で、あまり大きくなく、それでいて確り者の印象が強い“演技派”を思わせる女優だ。このひとが噂通り、とてもうまい。ぐうたら亭主に愛想がつきかけているところへ、思わぬ准尉からの求愛で、最初は馬鹿々々しくて子供扱いしていた彼をだんだん好きになっていくプロセスを、めりはりの判然とした、写実的な演技で明快に描きだしていく。やはりスタニラフスキイのお国柄である。コルホーズの議長の横車にも、亭主の横暴にも、親切なステパンじいさんの助けを得て敢然と立ち向っていくところは、ソビエトの……というより、ロシアの土に根ざした農民の素朴さ、逞しさをこの上なく巧みに表現している。

後方の壁面にはりついた形で俳優たちが登場し、彼らのすぐ前にはられた幕を左右にスライドさせて手早く転換を行う手法も面白いが、より興味深かったのは五人の女の子の扱いと、サーカスを想起させる楽団の配置だ。例の壁面には回轉ペチカの横に中二階へ上る梯子がかかっている、中二階には手摺りに5人の女の子がもたれて客席を見降ろしている。3歳から10歳ぐらい迄の少女たちだが、その雛人形を思わず愛くるしきは形容に困るほ

どだ。天使、というのはかくや、と思われる可憐さである。私たちは宿舎のウクライナホテルへの帰途、夫々の父兄につき添われ自宅へ送り届けられるこの子供たちと同じマイクロバスに便乗したが、薄暗いバスの照明下に見る白い顔の子供たちは、これまた劇場とは別の無邪気に輝いていたものだ。楽団は、この中二階の子供たちのうしろに隠れるように陣取り、民謡を奏でる。喜劇風のおおらかなストオリィと音楽がうまく混りあい、ルポークの如き楽しさを出す。ルポークとはロシアの民間に普及した版画で、稚拙な黒い描線の上に鮮やかな彩色を施した民芸品だ。図柄は歴史画、宗教画、風俗画、諷刺画など多種多様で、値段の安いところから大衆に愛好され「民衆版画」とも呼ばれている。「回轉ペチカ」には副題に「コメディ・ルポーク」と付いているので、作者はルポークの手づくりの素朴さと、民衆の生への謳歌を描きたかったのであろう。それにしても、見方によっては飲んべえのぐうたら亭主は、妻にとっても国家によっても役立たずと宣告されているようで、男性にはチト耳の痛い芝居であった。しかし、この逞しい農村女性・フローシャのなかには、あのトルストイ描くりヨーヴィンを荒っぽく野性的な歌声で魅了し、干し草を勢いよく積みあげる草刈り場の陽焼けした女達の血が、間違いなく流れ、脈打つ感じがした。

さて、三番目に観たのはモスクワ芸術座のチェーホフ作、エフレーモフ演出「かもめ」である。ロシア文学者で多くのソビエト文学、演劇を紹介している野崎韶夫氏も、開場まもない築地小劇場でチェーホフ劇の洗礼を受け、1928年ソビエト留学の最初の春をモスクワ芸術座のチェーホフ劇を観ることから始めた感慨深く語っておられるが、ロシア文学に関心を抱く者は皆おなじ気持ちだろう。勿論、昭和初期、モスクワ芸術座で光彩を放っていたスタニスラフスキイ、クニツベル＝チェーホフ、カチャーロフ、モスクヴィーン、レオニードフらは既に去り、作家たちにしてもブルガーコフ、アフィノゲーノフ、ポゴージンの時代からヴァムピーロフ、アルプーゾフ、シュクシーン、オルローフ、そして更に若い世代へと移り変っているが、チェーホフだけは妙な名称だが「近代古典」としてゴリーキと共に燦とした光を保ち続けて

いる。確かに革命直後はチェーホフもドストエフスキイ、トルストイなどと否定される一時期もあったが、真の大芸術家は体制、時代を超えて人々を感動させるものを持つ。解釈の相違は当然でてくるとして、現在のソビエト演劇界は帝政時代の作家たちの作品も、真に秀れたものは上演受容する成熟度を備えている。

今回の「かもめ」の演出家はエフレモフ・ニコラーエヴィチ。1927年生れ、芸術座主任演出家兼俳優で、ソ連人民芸術家、モスクワ芸術座学校教授を兼ねている。これまでチェーホフ劇の幾多の役をこなし、83年訪日したこともある、力量を持つ美男子だ。「モスクワ芸術座」の正式名称は「ゴリキー記念モスクワ芸術座」。赤の広場に近く、プーシキンスカヤ通りからゴリキー通りへ抜ける街路に面して威容を誇っている。私たちが訪れたのは10月だったので、黄葉した白樺並木が前の街路を黄金色に彩り、うつくしい。観劇前に何度かソ連がわとシンポジウムを行っていたし、この劇場内部もエフレモフ氏の計らいで見学したので一応の予備知識はあったが、奥行き40メートルの舞台はやはり羨望の的である(図面参照)。客席に着くと舞台はわが国でもはやりの幕をあけはなした儘のもの。遙か奥に亭(ちん)のようなものが仄か、なのは木の葉模様を抽象化した沙幕を幾重にも吊ってあるからで、これが深い森をあらわし、最深部に湖水の光をこれも抽象しているが、前記の奥行き40メートルがこの装置をまことに効果的たらしめている。視覚的な奥行きを得るということは、同時にドラマ内容自体にも奥深さを漂わせる相乗作用を及ぼすからだ。日本の舞台構造は歌舞伎の影響からか間口の広いの多いが、能舞台は間口と奥行きがほぼ等しい。敷地や収容人員など経済的理由が、日本の横ながの舞台にならざるを得ない言い訳のように語られるが、舞台構造が劇精神に及ぼす形而上的影響はあまり論じられていない。これは演出がタテの構図をとり得る点と併せ、今後のわが国の劇場設計にもつと配慮されてもいいことではないか。幽邃な湖畔の森の、照明もまことに計算された舞台を観ての感想である。劇が始まると奥の亭のようなものがレールに乗って、舞台最前部まで押し出されてくる。この亭は、例のトレープレフがつくった象徴劇をやる仮設舞台であ

る。間もなくニーナがこの上で素人芝居を見せ、人気女優のアルカージナ、流行作家トリゴーリンらの失笑を買うわけで、いまはヤーコフや下男たちが金槌を振り仮設舞台をこしらえている最中というわけだ。この、まるで映画の大写しの手法のように観客の前に押し出されてくる仮設舞台で象徴される如く、エフレモフの演出は、あくまでニーナが演じた“失敗した芝居”をドラマの中心に据えている。すべては、これを軸に動く、という考え方だ。興味深いのは灌木の茂みに置かれた小卓や椅子、そこで談笑し、散歩している医師ドールンはじめソーリン家のこの庭園に集っている人々もまた、レールに乗って奥から押し出されてくることだ。いったんは前景にこれらが一つまり仮設舞台と、それを観ようと陣取った人々が固定される。とすぐに、仮設舞台がやや後方に動いて、最前部に位置するドールンたちは観客に半ば背を向けて、仮設舞台を眺めるわけだ。つまりレールが中央、左右に三組、奥から手前に向けて設置されており、劇の進行に応じてそのあと、中央の仮設舞台と左右の小卓、椅子などの部分が自在にスライドしていく。即ち、ニーナがそこで一人芝居を演じるときは、また仮設舞台が前に出て、その芝居へのドールンやアルカージナの反応を強調したいときは左右が、より前景に動いてくる計算である。さらに注目されるのは、この仮設舞台が二、三幕と劇が進行しても最奥部に仄かに見えている点で、たとえば三幕の「ソーリン家の食堂」の場なども、前景の道具がわずかに変っただけで、湖も灌木の茂みも、さらに奥の仮設舞台も沙幕を透して見物に見せつけている。だめ押しのもりか、驚いたことに幕切れ、トレープレフの自殺が告げられたあとも、チェーホフの戯曲にはない筈の、仮設舞台で一人芝居をやるニーナが、例のレールの上を押し出されてきたのには驚いた。前記の、劇「かもめ」全体をこの一人芝居が覆っているエフレモフの演出意図は理解できるにしても、またカーテンコールを兼ねるにしても、これはすこしやり過ぎではないか。写実的な効果音でさえドラマの意図に反するとスタニスラフスキイとやり合った作者である。チェーホフが観たらどう言うであろうか、と気になったが、どうも今のソビエトではこれぐらい思い切った演出をやらないと、忽ち

第一線から蹴落されてしまう何かが存在するようだ。ニーナはダヴィドフという、すらりとうつくしい新人女優。アルカージナがラブロフ、トリゴーリンがボガティリョフ、ドールンはスモクトノウスキーで、この俳優は「ハムレット」でも名を売った人気役者だ。トレープレフはシモノフが演じたが、何十人に一人という芸術座学校以来の淘汰を経てきているだけに、容姿、技倆とも第一級である。余談だが、「芸術は美でなければならない」と私たちに強調し、このうつくしい舞台をつくったエフレモフ氏がある日どうも落ち着かない。どうしたのか、と尋ねると政府のおえら方が、「かもめ」と併行して上演しているレーニンを扱った芝居（レパートリシステムなので、何本かを日替りでやっている）を覗きにくるという。賞の選考のためというが、実質的にはどうも検閲を兼ねているように思われた。このあたりに、ソビエト演劇界の隠された一端に触れた思いがした。

続いて現代の作家、ヴァムピーロフ、アルブーゾフの二つの芝居を観た。これはソビエトの現状を識るに最もいい手掛りであった。ともにこの二人の作家は日本でもよく知られている。エルモーロア劇場の「かもめ」の作者ヴァムピーロフは1937年、イルクーツク地方のクトリウリクの町に生まれ、1972年に35歳の若さで不慮の死を遂げている。魚釣りに出たバイカル湖でボートが転覆、冷たい水に心臓をやられたのである。「上の息子」「天使と二十分」「去年の夏、チュリームスクで」など多幕劇六本と若干的一幕劇、掌篇を残して逝った彼のテーマは、わかり易いのと難解なのに分れる。日常性に埋没していく卑小な醜いエゴを暴き、人間性の回復をめざしている点では一貫しているが、「かもめ」は難解なほうのひとつである。健康で仕事にも新居にも恵まれ、女性にもてるジーロフという働き盛りの男が、突然調子を狂わせて仕事は投げやり、家庭を顧みず、友人・上司には喧嘩をふっかけ、孤独の果てにピストル自殺を遂げる。ジーロフは自分の罪は認めながらも、どうしても自己崩壊が止められず、そんな彼に僅かな救いを与えているのは好きな鴨猟にかけける夢と、清純な少女イリーナへの愛だけだ。作者はジーロフが自己崩壊に陥る理由を説明しようとしないので、観客は推測するだけで、このあたりが戯曲を

難解にしている。ジーロフの内面を回想でつなぐ展開に従って、エルモーロア劇場のは前傾した舞台に単純化した都市アパートの内部をつくり、階段などもパイプで無機的な感じを強調し、ジーロフに葬いの花輪が少年によって届けられるグロテスクな幕あきから、かなり前衛劇めいた演出である。演出、主演は同劇場の首席演出家、俳優のアンドレーエフ氏。がっちりした美男タイプで、50歳を過ぎているが、30前半である筈のジーロフ役をしなやかにこなす。主人公はアパートに優先入居するために職場の上司にゴマをすり、同僚を出し抜き、自己中心のまことに嫌な男だが、その底に傷つき易いナイーブなものを持ち、イリーナの入学試験を本気で心配し入試委員会に問い合わせたやったりする。幻想として語られる鴨猟の場面は、やはりトルストイの小説にも出てくるロシヤ文学で馴染みの描写で、広大な大自然への憧憬と解放感に満ちたうつくしい部分だ。モスクワで自作が上演され始めてからもイルクーツク地方を離れようとしなかった、自然を愛する作者の心情が垣間みえる。しかし主人公の性格がかなりアンビバレンツなうえ、劇全体がその主人公のイメージで構成されているため、俳優にとっては手強い芝居だ。ヴァムピーロフの作中、一番初演の遅れたのもそのせいだろうが、私はいまのソビエトでこうした主人公を扱った劇が上演を繰り返しているのを面白く思った。勿論、都市の住宅問題、よく起こりがちの官僚的制度の腐敗、労働の尊厳など社会主義国にとっては善悪両面の、わかりきった問題意識もここには存在するが、しかし作者の真意はそれだけではないだろう。個人の魂の奥底深く降りていった何かがある筈である。フランスやイギリスの現代演劇にそれを見たからといって驚くには当たらないが、ソビエト、しかも首都でこうしたドラマが上演されているのは注目してよいだろう。

いっぽうのアルブーゾフは1908年、レニングラード生まれ。「ターニャ」「イルクーツク物語」「ターリン行き船」などで、日本で最も上演回数の多いソビエト現代劇作家である。叙情性、ヒューマニズム、オプティミズムを作品の主調にする作家で、すっかり白髪だが矍鑠たるもの、レニングラードではずっとわれわれの案内役を買って出て、若い夫人と仲睦しいところをみせていた。そのアル

ブーゾフ氏の新作「女の勝利者」をレニングラードのレン・ソビエト劇場で観る。この芝居はリガで素人劇団によって初演されているが、その時は文化省に検閲台本も提出しなかったと聞いた。欧米各国でも数多く紹介され、世界的な名声を獲得しているアルブーゾフだから可能なのかも知れない。劇の内容は、ある組織の部長にまで昇進した四十台の女性が、誕生日に祝賀パーティをひらく。彼女の栄進と成功を祝うものだが、その日参加し、或は参加しなかった人たちを通して、彼女が今日の地位を獲得するに際し、どれほどの犠牲を払い、また周囲を傷つけてきたか、が徐々に明るみに出されていく。学生時代は就職のため恋人を捨て、結婚後は仕事のため夫に失望を与え、栄達のためには親友を裏切り、といった工合にである。今日、ソビエト女性の社会進出は目覚ましい。労働人口の半数は女性で、医者に至っては七割、教師も四分の三が女性といわれている。電車、バスの運転手が女性なのは驚くに当らず、最近では工場、官庁などの管理職に随分女性が進出した。われわれの訪問先でも婦人の責任者に会ったのは、中国もそうだが、一再ではない。革命後60年、女性の文盲率はゼロで、その93パーセントが社会に出て働いているが、経済的自立が可能になると離婚率が高くなるのは、欧米先進国と同じである。風土と気質からくる特色で、従来耐える辛抱強さでは世界でも指折りといわれたロシア女性が、今や離婚率ではアメリカを抜くといわれている。こうなると劇の主人公の如き悲劇も生れてくるのだろう。簡略な装置で素早く場面を転換し、現在、過去をスピーディに入れ換えて、結局作者は“女性の幸福”の意味を改めて問い直そう、としているようだ。観劇のあと作者との討論で、女性の社会進出への再検討、女性は家庭へ戻ることが結局幸せなのか、などというテーマが話し合われたが、アルブーゾフ氏は「女性は家庭を守るべきだ」と訴えていたのが注目された。尤もこれは、女性の九割以上が働いているソビエトだから発言できることで、進出どころか、逆コースの動きさえあるわが国では同日には論じられないだろう。

今回の訪ソで自分に設問した“リョーヴィンの如き人間像をどう見ているのか”は、厳密な意味では不明に終

った。それはわれわれはソビエト側の招きで訪問した団体であり、やはり向うの見せたくないものは見られず、壁の向うの真実は判る術はないからである。しかし、われわれを招いてくれた演劇関係三グループ（ITI ソ連センター、対外文化友好連合会、VAAP=著作権協会）は暖かく、個人としてつき合った人たちは一様に親切で、友好的だった。そのなかで、モスクワ芸術座の「かもめ」のように近代古典に、とにもかくにも新しい光を当てて伝承していく作業と併行して、現代演劇では社会主義体制のなかの型どおりの劇から一步抜きん出て（官僚機構は保守的であろうが）、人間性の真実に迫るものを描く試みを芸術家たちは苦闘しながら行っている気がした。それが鉄のカーテンの彼方では例えドン・キホーテの如き空しい試みであろうとも……。 “リョーヴィン”はロシアの大地に、まだ確かに生きていた、と言えばソビエトの演劇人たちはどう思うであろうか。（参考文献、桜井郁

子編・訳「ヴアムピーロフ作品集」、服部祥子「精神科医の見たロシア人」ほか）

空間の視覚化

福田 肅

はじめに

日本の都市やインテリア・スペースを米国のそれらと比較して一般的にいえることは、非常に乱雑な印象を受けるとのことである。その原因には様々な要素が考えられるが、視覚的な現象を米国との比較において要約すれば次のようになる。

- 1 小面積・空間内に形と色彩がありすぎる。
乱雑な印象を受ける最も大きな原因であるが、特に都市においては広告物が目立つということが顕著である。
- 2 デザインの範囲が狭く、デザイン的な方法によらない形態が多い。
- 3 部分と全体の形態が対立し、全体が調和のある一体的な形態として感じられない。
 - 部分的な形態が目立つ。
 - 凹凸がありすぎるために均一な形態として感じる事ができない。
 - 軸材の木口断面が単純な矩形形態であるために、重厚な印象を受ける。
 - 色彩がけばけばしい。
- 4 欧米の一体的な形態に対して、組立式的な形態の意味が強い。
構造的に必要な部材・部分品の形態が目立つ。
- 5 欧米の曲面・曲線に対して平面・直線、矩形的である。
- 6 機械生産・大量生産による個性への対応性が不良

である。

- 7 材料の厚さ不足のために形態が不安定に感じられ、場合によっては補強のための形態も現われる。

都市を構成する要素としては土木建設物・構造物、建築物、各種の標識・標示物、ストリート・ファニチャー、各種交通機関及びそれらの付属施設、広告物といったところが視覚的にはまず目につく形態である。これらの要素が総合化され都市としての生活空間・環境を構成することとなるが、住み良い空間・居心地の良い空間そして美しい空間・環境を演出するためには、これらの全要素が相互に空間に対して調和する形態であらねばならない。

日本の都市やインテリア・スペースから乱雑な印象を受けるのは、様々な形・色彩が調和することなく、部分と部分・部分と全体が同等にまたは対立して存在しているために生じる。すなわち、各々の形態が他の構成要素とバランスを持たずに独立して存在しているのである。したがって個々の形態にデザインを感じることはあっても、生活空間・環境としてデザインを感じる事が少ないのである。

形態は独立して存在し得る場合と集合・複合・総合化され空間的な意味を生じる場合では、その扱い方に違いがある。小面積・空間内に増々形態が増える今日の都市、インテリア・スペースにあって、各々の形態が調和ある空間・環境を構成し得る方法を考察する必要性を感じる。

※ 写真は見開き左右が一对に構成されているので、



① 大阪・梅田



② 神戸・三宮



③ 奈良県庁



④ 大阪・御堂筋

各番号と左・右の別に説明される。

① 左の大阪・梅田と右ニューヨーク・マンハッタンのいずれもが、小さな建築物の密集した地域を示すが、梅田の場合は広告物とその構造物・色彩が都市景観に不良な影響を与えていることが明らかである。

② 既存の商店街をアーケードによって一体化した左の場合と、新たに一建築物内に計画された右の場合では設置条件が異なるが、広告物・各店舗の標示法の違いが判る。クロッカー・ギャラリーの場合には3階部分のみに上部壁面の店舗標示があり、1・2階はショーウィンドー内に限られている。そのために通路部分にまで部分的な凹凸は現われない。

伝統の形態

土木建設物・構造物、建築物、インテリア・スペース等の形態には構造力学的な裏付けが必要である。すなわち、力学的に求められる構造部材を何らかの方法で組み立てなければならないのが一般的な現象である。構法には各地域で発達した形式があるが、結果的に見て構法が明確に現われる「組立式形態」としての構法が表現されている場合とそうでない場合が生じる。我国での伝統的な建築は、真壁構造による木造架構式構法が発達したことにより、構法が明確に現われる「組立式形態」である⁽¹⁾。インテリア・スペースにおいてもそのために、構造部材が視覚的な構成要素として大きな意味を有している。そして、それに調和する形態としての床・壁・天井・開口部・建具等がある。これらの伝統的な形態・空間を現在でも見ることはできるが、特に各地に残されている民家の内にはその原初的な構造形式を見ることができる。しかし、それは未整理な構造材が組み立てられた「民芸的形態」としての印象が強く、洗練された美しさを感じることはできない。これに対し、町家・数寄屋等には組立式形態の整理・完成された形式を見ることができる。

工芸・工業デザイン等のプロダクト・デザインで扱われる形態には力学的な裏付けが必要でなくても、部分品・部材によって組み立てられるものはそれ相応の構造が必要であるし、機械的構造を伴う場合も多い。したがって、構造的・機械的な形態が明確に現われる場合も生じるが、操作をするために必要な形態が主に現われる場

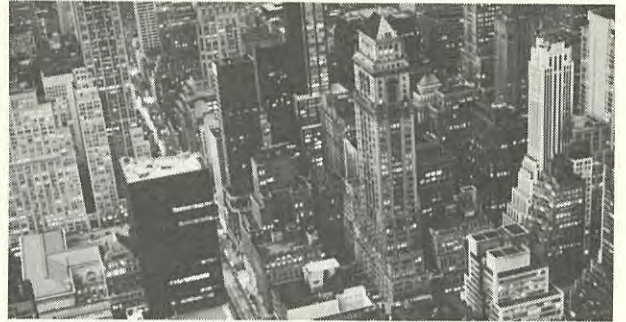
合もある。

構造部材や部分品の形態を、全体に対する部分の形態と見なすことができる。これらの部分的な形態が全体の形態に対して調和のある形・色彩でなければ、組立式形態としての視覚的効果が強くなり、全体としてのまとまりや、調和が感じられる「一体式形態」となりにくい。また、ある種の意図をもって部分的な形態を必要以上に現わすことにより、装飾的な「付加式形態」として扱うことが可能である。部分的な形態が主に表現された形態からは、視覚的にも物理的・触覚的にも面を均一に扱う一体的な形態としての印象は得られない。

構造部材の形態が全体の形態に対して大きな影響を有する形態は、現代の我国における種々のデザインにも残されている。建築、インテリア・スペースは勿論の事、各種交通機関やプロダクト・デザインにも見ることができることから、我々が基本的に有する伝統的な嗜好であるといえる。しかし、現代の種々雑多な形態に満ちあふれる都市や建築、インテリア・スペース、それらを構成するプロダクト・デザインの形態として適当であるとはいえない。すなわち、真壁構造による木造架構式構法が完成された日本建築のスケールに対し、現代の都市や建築物の規模はあまりにも大きい。またインテリア・スペースに現われる生活用具・道具・装置の量は多く、種類と形態も様々である。組立式形態として、または部分的な形態を装飾的に扱う付加式形態としてデザインされることによって、部分と全体の関係が個々の形態においても空間・環境においても調和することなく、その結果乱雑な印象を受けることになるのである。

構造・機能・商業的な形態、人間の欲望をそのままの姿で形態として表現することがデザインではない。完成された日本の伝統文化の種々の形式に見られるように、洗練された形式を完成するためには「整理」という手続が必要である。

③ 左の奈良県庁の形態には日本の木造架構式構法による伝統的な美しさを感じるが、右の場合は組立式形態を装飾的に扱っているにすぎない。いずれの場合も独立した形態としては可能であるが、都市の密集地では部分的な形態が多すぎるために不適當である。



ニューヨーク・マンハッタン



サンフランシスコ・クロッカーギャラリー



サンフランシスコ・日本領事館



パークレー・シャタック道り



5 コンコルド・パート駅前



6 大阪・梅田



7 大阪・梅田



8 大阪・心斎橋

4 左の広告・標示物には文字の凹凸がある（住友銀行）ことや組立部材である枠が明確であるために、必要以上に強い印象を受ける。右は我国でも一般的なプラスチック成形による銀行の標示物であるが、枠と文字の凹凸が目立たないことにより一体的な形態を感じる。

5 4と同様に建築物に付属するグラフィック・デザインの例であるが、凹凸や枠が視覚的には感じられないことによって、建築物の壁面から独立することなく均一な面の一部として調和している。

6 構造物・空間としては極小規模のものではあるが、左の場合は構成要素の形態が独立して存在している。すなわち、部分と全体の形態が調和していない。これに対して右の例は部分の形態が目立つことなく一体的である。

文化形式を確立するための「整理」という手続は感性のみではなくて、理性の行為である。我国の文化の諸形式は様々であるが、俳句・能・数寄屋等に見ることができる整理の方法は「省略」であるとみることができる。無駄を省略し整理を施しより完成度の高い形式を求めるという方法は、決して特別なものではない。が、我国の場合には自然との関係における感性とのバランスを持ちながらの整理があったと思われる。角田忠信氏によれば、虫の鳴声や自然の音・日本楽器の音は右脳すなわち感性を処理する側に入るのが一般的であるのが、日本人の場合は理性・思考を処理する左脳に入るということである。「情動に関する脳が西欧語圏の人々とは逆になり、この情動メカニズムの相違が日本人および日本文化の特徴を生み出すと考えられる⁽²⁾」としているが、自然の材料を用い自然の内に存在するデザインにおいては可能であつたであろう。しかし、現代の都市、インテリア・スペースが人工的な材料を用いなければならない状況においては、感性をより理性的に捕える必要がある。あらゆる必要性に基づいて求められる形態、感性的に求められる形態を空間・環境において美しく演出し、秩序ある調和を計るためには、感性（芸術）的な感覚によるのではなくて理性的・システムティックな考察と訓練が行われなければならない。現代のデザインにおいては日本の伝統的な形態を感性的に引き継ぐことには問題があると感じる。が、より完成度の高いデザインを求めるときの、省略・整理という手続は普遍的であり得る。整理の度合は文化形式

の完成度の度合に対応する。デザインはその時代の文化にかかわる分野であり、感性による混乱を来すものであってはならない。

個別性と普遍性

現代の生活意識は様々な生活様式、すなわち個人・個性・個別の表現を行うことであるといえる。が、全てのデザインが個別性の表現であるために、様々な基準による美しさが同時に存在することによって混乱を来しているともいえる。また過去のある時代を表現したように、共通な様式を確立する必要性・可能性も感じられない。したがって、より自由で個別性に対応した生活とその形式・形態を美しく表現し得る方法を見つけださなければならぬ。それには人間の生活とデザインの間における主と従の関係、すなわち人間の生活が主でありデザインはそのための空間・環境を演出する分野であり、その意味ではデザインは従であるということを認識しなければならない。デザインの分野にあつては人間の個別な生活行為を表現する「物」が主であり、空間は背景的な従となる。人間と物とその容器としてのインテリア・スペースが個別性を表現するとすれば、建築空間はその背景を表現する。建築の内部空間が都市空間における個別性を表現するとすれば、その背景を構成する都市空間は従的な共通性を表現する。それゆえに都市における建築の形態は、より普遍的でなければならない。

米国の現代デザインの視覚的な特色を、面を均一化することによって組立式形態から一体式形態への移行と見ることができる。都市を構成する大きな要素としての建築の外壁面からは凹凸が無くなり、均一な平面として従的に扱われることによりそれらを背景として、各種標識、ストリート・ファニチャー、芸術作品が主的に存在する。建築物の壁面から付加的な形態が少略されることによって、個別性が除かれ都市や環境の全体像が整理される。都市空間・環境に対する物はスケールの対比において主従の関係が明確である。ゆえに物の形態からも付加的な形態が少略されることにより空間・環境に一体化され、建築・都市に調和し都市環境の構成要素となり得る。そして、都市の構成要素は公衆を対象とするために、個別



シアトル・3番街



ワシントン D.C.・デュポンサークル



シカゴ・シアーズタワーより



ニューヨーク・マンハッタン



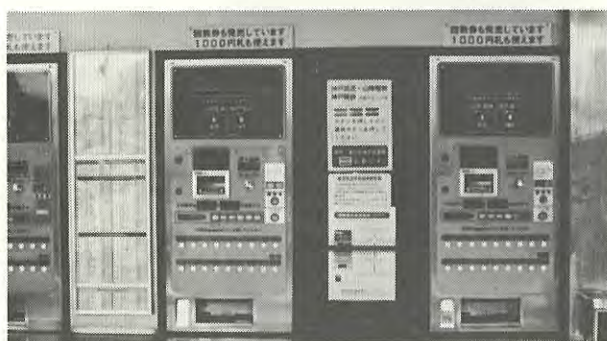
9 大阪・難波



10 京都市バス



11 ポストン近郊



12 阪急電鉄

性よりも普遍性が表現される。都市において個別性が表現され得るのは限られた内部において可能であり、主に物と部分の形態で表現される。インテリア・スペースを囲い、おおう床・壁・天井は個別的な形態に対する背景であり従である。インテリア・スペースにおける個別性の表現は、そこに生活する人間の生活様式とそれに伴う物の構成によって行われ、芸術・装飾的な形態は個性を表現し得る。物の種類と形態は様々であるから、相互に調和あるものでなければ空間を混乱させる。空間と物のスケールの対比が主従を明確化し得るから、物の形態も量に対応して共通的であらねばならない。様々に現われる形態は人間の生活を主とする背景・従であり空間・環境の内に調和しながら還元されなければならない。これがデザインの作業分野である。バウハウスが設立された当時の空間のスケールは建築であったがゆえに「すべての芸術は、それが正しく健全である限りは、建築に仕えるものである⁽³⁾」としたが、現代のスケールと状況においては「空間・環境」である。その関係はインテリア・スペースと物についても同様である。空間のスケールは拡大され物の種類・量も増加し、環境構成としての認識が必要となったが、バウハウスの基本理念は米国にも受継がれ発展し、より純度を高めている。デザインは独立した分野であり、芸術・装飾の分野とは異なる。

総てのデザインを空間・環境に還元し調和ある美しいものとするためには、構造材・部分品、施工・製造・加工、材料との関係を一体式形態として扱い、無駄を省略し整理する必要がある。世の中に存在する形態の総てがデザイン的に決定されなければならないということは決してないが、より個別的で自由な生活を表現するためには、その背景となるべき普遍的なデザインの方法を確立し、その範囲を拡大することにより整理された空間・環境を演出するべきである。デザインは感性にうったえる分野であるが、感性のみでもって行う作業分野ではない。

⑦ 左は開口面を壁面より連続して後退させることにより、水平面・線の構成による美しさを表現している。右も同様な印象を受けるが開口面と壁面を同一面として処理しているために均一な面としての効果はより明確である。

⑧ 左右ともほぼ全壁面にわたって矩形開口部による構成

を行っているが、右はガラス面が壁面と同一面であるから均一な壁面を構成し、より一体的な形態となっている。

⑨ 左は凹凸のある外壁面、構造物（アーケード）を背景として2本の柱に地名の標示と信号が取り付けられているが、柱に付加されている電気配線とともに乱雑な景観を現わしている。これに対し、右の場合は背景が整理されていることと1本の柱に全ての標示物がまとめられているために、主と従の関係が明確で視覚的效果も良好である。

⑩ 左は構造材と部分の形態が小さい面積の内に対立して存在しているために、一体的な形態として感じることはできない。右は構造材を色彩によって全体の内へ一体化し、主従の関係が明確である。

⑪ 左は日本と同様に商業的な意味の強い形態ではあるが、我国のものとは比べ部分と全体の調和を感じる。右は均一化された面と一体的な形態のために整理された形態を示す。

⑫ 我国の飲料水用の自動販売機と同様に、必要な形態を配置したのみで、設置状況をも含めて乱雑な景観を示している。右の例では機械的な性能が良好でないかもしれないが、空間を構成する形態となり得ている。

⑬ 一般の車両に比べ広告物が無く素材の多くは艶消しとなっているために乱雑さは良好ではあるが、右の例に対して部分的な形態が多いことが明らかである。右の照明・空調・放送設備の形態は統一され、材料の接合部分も不明である。

⑭ 左は角に丸みのある外形に対して矩形の開口部・光沢のある形態が調和していない。壁面も均一ではなく、右の例に全く対象的であり整理のない状態であることが判る。

一体式形態の作成

形態を平面・立体・空間と分類することはできるが、このような順で発展拡大されるのではない。各々の形態はそれ自身で存在し得るのであって、平面・立体は空間に還元される。したがって形態は空間・立体・平面または空間・平面へと発展する。デザインの決定段階において、平面・立体は実物大模型による確認が可能である。空間の確認は縮尺模型とイメージの総合化によって行われる。平面上の描写技術によって行うのではない。模型の作成は縮尺の度合に応じた省略が施され、それが整理の手續となり得る。部分が実物大で認識される時に、全体と部分の調和が無くなる。部分は省略された形態、全体に一体的に還元されたものとして拡大され実物大とな



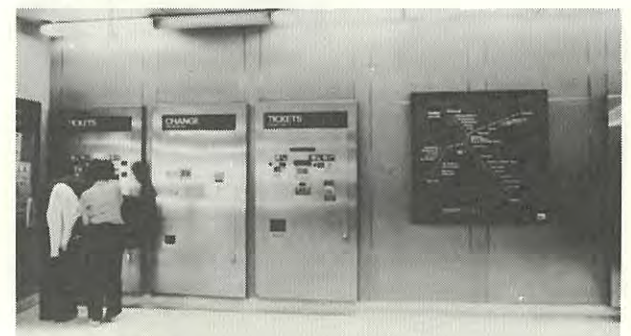
ニューヨーク・マンハッタン



シアトル市バス



イタリア・ローマ



カリフォルニア・バート



13 阪急電鉄京都線特急



14 大阪市バス



15 国鉄



16 コンコルド・パート 駅前にて

る。これらを立体模型の作成において認識するために、一体式形態としての作成が必要である。

今、空間、立体を構造的に分類すれば以下のようになる。

組立式形態，一体式形態，組合せ式形態

組合せ式形態とは部分的な形態を交換・組み合わせることによって変更し得る形態である。すなわち、機械生産による個別性の表現を可能にする方法である。

一方、材料の加工法として

削減法，付加法，分割法

に分類できる。削減法とはブロック状の素材の、不必要な部分を削り取る方法である。したがって触覚的な感覚を伴うことによって面の均一性の確認が可能である。付加法とはそれと逆であり、一体式形態を分割し組合せ式形態を得るのが分割法である。

平面・直線，曲面・曲線いずれによって構成される形態にも、均一な面を得るためには一体式形態として作成することが必要である。そのためには、削減法による加工が適当であるが各々の形態を各々の加工法によって作成することが、一体式形態の認識ともなる。また硬軟質のブロック・軸材・面材等の各材料による加工も必要である。これによって、曲面的・矩形的形態の認識も可能である。

15 左は平面的な一体式形態として構成されているが、側面は14左と同様であることから、全体を一体式形態として扱っていないことが判る。右は単純な印象を受ける形態であるが、複雑な曲面で構成されている。左は均一化された平面による組立式形態として作成し得るが、右は削減法によってのみ作成し得る。

16 いずれも削減法による曲面の構成であるが、左の例はより複雑である。左は補助席付の小型トラックで右は救急車であるが、各々我国の同用途のものと比較すれば、加工法の違いが明らかである。これらは異なるメーカーのものではあるが、今日米国で一般的に見ることができワゴンタイプのものを改造したものである。すなわち、部分的な形態の交換による組合せ形態でもある。

むすび

美の追及・表現という点では、デザインも芸術・美術

の分野である。が、日常の生活と密接に対応した機能を有すること、形態の決定と製作・製造・施工等の作業分野の独立、新しい材料・機械の利用、大量生産といったような工学的要素の重要性を考慮すれば、芸術の分野のみにとどまることは不可能である。

デザインが芸術と工学の学際的な分野と考えるとき、デザイン教育の基礎課程においては、芸術的な感性を感覚的に身に着けるのではなくて、先述のような構造・材料・加工の対応性をシステムチックに体験することが必要である。この体験を通じて、形態の成立過程を認識するのみではなくて、アートとデザイン、そしてデコレーションの違いをも認識しなければならない。と同時に、角田忠信氏が指摘するような日本人の特性をデザインのうえで認識し、感性を理性的にコントロールできる意識を持つことが必要である。

新しい材料・技術が開発され、空間のスケールが発展・拡大されても、日本文化が確立された過程における整理の方法は普遍的である。欲望とめずらしさの表現の内に混乱を来たしている現代のデザインに、再び秩序を取戻さなければならない。デザインのもつ社会的な意味を考慮しながらその範囲を拡大することによって、より自由で快適且つ美しい生活空間を演出しなければならない。あらゆるデザインはインテリア・スペース、建築、都市環境を演出すべき行為であると考えられる。

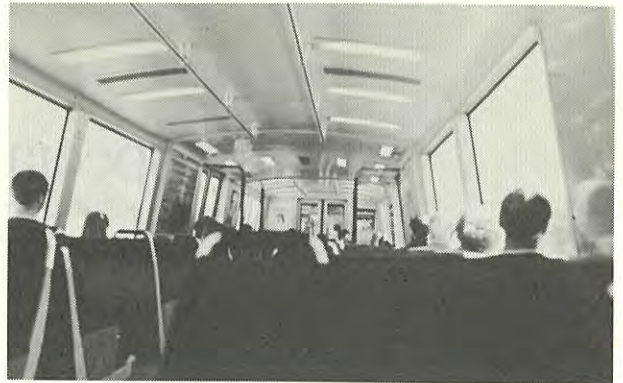
なお、今回は形についての考察を行うために、モノクローム写真の資料を用い色彩についての記述は除いた。

参 考 文 献

- (1) 大阪芸術大学記要 芸術6 P-65〔住居形式における気候条件〕 福田肅 1983年
- (2) 日本人の脳 P-290 角田忠信 大修館書店 1978年
- (3) モダンデザインの展開 P-28 ニコラス・ペプスナー、白石博三訳 みすず書房 1957年

追記

この論文は昭和59年度塚本学院教育研究補助金を得て行った、「日本における現代デザインのあり方」によるもので、主な写真資料もその際に撮影したものであるが、1977年の訪欧・1981年の訪米の際に撮影したものも含まれている。撮影は全て筆者による。



バート



カーメル市バス



バート



ニューヨーク・バッテリー公園にて

sur-specialisation と 近代デザインのパラドックス

三木 康生

今日、デザインの周辺には、名状し難い混沌が支配している。デザインの言語も精神も迷路に彷徨い、共通の公分母さえ定かではない。そのために、デザインの定義は不可能となり、議論は不毛に終り、時間の空費となる。われわれは、互いに理解し合う言語を失い、「異邦人」とならざるをえない。デザインの曖昧で漠とした概念と明晰さの欠如に、辟易しないデザイナーは一人も居ないだろう。

いまから30年ほど前に、アルゼンチンの画家で後にウルム造形大学の教授となったトマス・マルドナドは、デザインを次のように批判した：「デザインという言葉は、一般の人々の間に膾炙するにつれて、ひどく奇妙なものに墮落した。これと同じことが、教育という言葉について云うことができる。従って“デザイン教育”とは、二重に墮落した言葉が、ゴチャ混ぜになった意味を表わしている。しかもこの“デザイン”は、全く異なる目的にも、まるで違った方法にも、同じように使われる珍妙極まるコトバなのだ…。

“デザイン教育とは、デザインのための教育である”と繰り返し定義されたけれど、それは結局、何も云っていないのと同じであった。なぜなら、デザイン教育を真に知るためには、明らかにデザインというコトバによって、何が理解されているか、を先ず問わねばならないからである。…」

このように先代から伝承した共通の価値判断が失われ、それが各自の自由裁量に任されているような状況の下で、デザイン教育を論じることは至難であり、また賢明でもないが筋道をたてて整理することは急務であり、また可能であると思う。

さて、近代デザインについて語るとき、文化の問題と同じように、専門の問題を避けて通ることはできない。

1. 全体的人間と部分的人間

原始人は、全体的人間の原型である。彼は生活の必要から、やむなく狩人であり、農夫であり、戦士であり、医師であり、建築家であり、教育者であり、芸術家であり、技師であり…等々であらねばならない。さもなければ、死に絶える他にない。この種のタイプの人間は、ごく最近まで（わが国では明治の頃まで）極くありふれたタイプにすぎなかった。この典型としてレオナルド・ダ・ヴィンチがよく引用されるので、全体的人間のことをレオナルディアンとか、ゼネラリストとか呼ばれている。そして人間は、生れながらにして神から、さまざまな能力を与えられている、と一般に信じられている。

これに対して専門家は、部分的人間の典型である。商業と学問と近代工業のシステムの産物である専門家は、やはり生活の必要から、やむなく産業の細分化された一部分の仕事を担当しなければ、路頭に迷う他はない。“平家にあらざれば人にあらず”と昔云われたように、わが

国では今や“専門家にあらざれば人にあらず”という風潮が支配的である。

2. 全体像は本質であり、逆も真である

sur-specialisation (Fr) は、英語で super-specialization, 「超専門化」と訳すことができる。この“超”には、二つの意味がある。超特急という場合は、特急よりもトビキリ早い速度を表わすのがその一つ。それから超現実というときは、現実の限界を超えた（もはやそれは現実ではない）、別の次元の世界を意味するのが第二である。ここで用いたいのは後者の方であって、それは、近代デザインの基本的ビジョンを示すものである。つまり、今までの専門の観念を超越した世界、（それはもはや専門ではない）それとは次元を異にした世界を表現している。

本質は、全体像である。人は、全体像を見ないで、その本質を知ることにはできない。また本質を知るためには、どうしても全体像を見なければならない。換言すれば、部分しか見ていないのに、その本質を知ることには不可能なのである。現代が本質を見失った時代である、と云われる所以は、ここにある。

専門家は、木を見て森を見ない、とよく云われる。しかし、木を見るのが専門家の仕事であって、森を見ることは彼の仕事ではない。木が森を構成する単一の要素と考えるならば、専門とは、この木を深く究める部分的な仕事に他ならない。勝れた専門家であればあるほど、限りなく深く限りなく狭く木の中に分け入り、微細な知識で頭を一杯にするだろう。彼にとって、このような位置から森全体を見ることは、物理的に不可能なのである。

専門家とは反対に、森全体の姿を見るためには、人は先ず森から出なければならない。そして森から遠ざかり、森全体を見わたせるまで森から離れねばならない。つまり、ある距離の絶対的な隔たりが必要なのである。そうすることによって初めて人は、森の全体像を見ることができる。森全体と木とを同時に見ることが不可能である限り、これら二つのものを見るには、別々の視点から見

なければならない。座標を変えることは、異なった尺度で見ることであり、違った次元の中に入ることを意味する。

部分に釘づけされる宿命の専門家に反して、全体的人間は、部分から解放された人間であり、専門家とは逆の次元で働く。この全体的人間は、全人的人格—Integrated personality をもち、全体的ビジョンを身につけた新しく古い人間のタイプであり、これが、かつてのパウハウス教育の目標であった。彼は、バラバラに分解されて根なし草となり、相互の関連と方向を失って、あてもなく浮遊している断片（各専門）を明白な目的=デザインの下の、有機的組織をもつ一つの全体に統合する（構成）能力をもつ人物でなければならない。近代の産業社会は、この種の人間を意識的に排除してきた。

専門家の反意語は、アマチュアである。デザイナーのビジョンは、アマチュアのそれと同じものであると考えてよい。デザインは、本質的に複合的であり、専門のように単一なものではない。従って“デザイン—専門”とは、矛盾言語の一つである。

3. トンネル・ビジョン

できる限り深くできる限り狭く—これが専門の特徴である。アングロ・サクソンの国イギリスとアメリカは、徹底した経験主義の国として知られている。社会の土台が、不動性をもつとき、人は経験主義を重んじ、当然のことながら経験の豊かな老人が尊重される。これに反して、社会が絶え間のない変動の波に洗われている国（非西洋国のすべて）では、過去の経験は何の役にも立たなくなる。激変する革命的状況に即応する者だけが、また外国で、このような状況を見聞した者だけが、主導権を握ることになる。かくしてインテリゲンチヤ—intelligentsia（ロシア語）と専門家の登場となり、結果として老人は片隅に追いやられる。そして青色の若者天国となり、成熟した文化は価値を失い、亡び去る運命となる。

本年（1984年）のはじめ、サンフランシスコ大学のロナルド・プリル教授は「専門化はトンネル・ビジョンと同義語」と題する論説を新聞紙上に発表した。それには、

“小さい壁の凹みの中で乙に気どって坐っている者には、大きい絵はぼんやりとかすんで見える”という副題がついている。わが国では、専門家の感情を逆撫でするような記事には、めったにお目にかかれないので、敢えて要約してみよう。

「今やわれわれは、専門家たちによって支配されている。かつてアメリカの社会は、パブリックのもつ共同の知恵がどんな専門家よりも、偉大であるということを証明したが、今ではジェファソンの抱いたデモクラシーの理想は、一発の銃声もなくいつの間にか葬り去られて終わった。

専門家になるための狂気じみた競争の結果、われわれの社会は、一つの目的だけをひた向きに追うトンネル・ビジョンの男性と女性で一杯になった。現代社会が限りなく分裂を繰り返す、断片が無数に増加してゆくにつれて、相互の関連性や全景を見る能力を喪失し、また物ごとの基礎をないがしろにする偏狭な専門家をつくりだした。現代社会が直面しているこの危険な兆候は、社会がものごとの本質＝全体像を見透す能力を失ったこと、専門家による盲目の影響が拡大してゆくことを示している。

盲人が一匹の象を想像するように、専門家の社会は、限られた解決法しか持たない専門家たちによって悩まされている。またこの社会は、自分たちの縄張りを守るために門外漢を閉め出す。そして部外者に侵害されないための手段として、その職業を更に細かく専門化する。そのため技術と経済の急速な変化が、それに対応できる融通性をもつ人間を必要としているにも拘らず、労働者たちを幅の狭い専門の殻の中に閉じ込めてしまう。近い将来には、“それは私の仕事じゃない”というのが、一般の通り言葉になってしまうだろう。われわれは既に、近視眼的で局部的な内的ビジョンしかもたない社会の傍観者に成り下がっている。かつては個人の存在証明の鍵であった仕事は、今では金銭をかせぎ、本当にやりたいと思うことをするための自由時間を獲得する手段となってしまった。これは、一種の社会の病である。このような社会の中では、専門化を避けようとする人々は、気まぐれな放浪者か、環境に巧く順応できない人間として取り扱わ

れる。この慢性の病気は、多くの才能に恵まれた人々を無理強いして、狭い専門のトンネルに封じ込めることによって、人間の能力を次第に弱らせる。この社会が、思い余って全体的人間のビジョンと知恵を必要とするときに、彼ら専門家はゼネラリストを“何でも屋”だとか、“何一つ持たない無能のダンナ”とか云って嘲笑するのである。

今日の社会では、専門は一つの宗教となり、専門家たちは、現代の高僧の地位に押し上がった。20世紀のアメリカは、専門化の病菌が繁殖するための申し分のない土地であった。急激な専門化は、「科学的管理」をもたらし、それが労働者のすべての職能を厳密に規定し、かつ制限することによって、生産性を高めようと努めた。それは、大量生産の流れ作業のラインに完全に適合した哲学であった。製造に極めて有効な働きを示した専門化の哲学は、直ちに政治、教育、公共機関その他の分野に適用され、その指導原理となった。

今日、幅の狭い専門教育を受けた大学の卒業生は、専門化された小室の中で居心地よく身を落ちつけている。この分割のプロセスは、われわれの価値観、言語、学校にまで感染し、永い職生活の中で培われてきた伝統の知恵を、分断して息の根を止めてしまった。そして人間を、オートメーションのように扱う。中でも最も危機的なものは、それがもつ非人間的な人間性抹殺の力に対して、われわれを盲目にして終ったことである。

世界の偉大な民主主義国家の一つが、専門についてのえり抜きの哲学を精練し、その種子をばら撒いたことは、一つの悲劇的なアイロニーである。

“戦争は、将軍たちに任せるには、余りにも重大すぎる”とジョルジュ・クレマンソーは云った。これと同じことが、社会政策上の重要な決定を行う人々、また個人や核技術のデーターをコンピューターで処理する人々、遺伝工学を扱う人々について云うことができる。今日の社会が必要とする有効な決定は、幅の広い全体的人間のもつ共通の感覚、すなわち全体の見透しを必要とする。

無論われわれは、アマチュアによって行われる外科手術を欲しないが、極端な専門の行き過ぎが、いかに危

険なものであるかを知らねばならない。ディレクターの人格（デザイナーは宿命的ディレクターである）を汚し、アマチュアの特性を無視し、専門家以外の素人を嘲弄するような社会は、多分その命を失うことになるだろう。専門家たちの歪んだトンネル・ビジョンと比べて、素人の人生経験から得られた思慮分別に、どれ位の信頼を置くか、という問題ほど重要なものはない。われわれは今や、全体的人間のもつビジョンと価値をはっきりと認識し、専門家と専門家でない人の役割について、釣り合いのとれたビジョンを取り戻さねばならない。

国の経済政策の一つとして、労働の細分化を擁護したアダム・スミスでさえ、労働の極端な専門化のもつ非人間性の効力について警告した。二百年も前に出版された「国富論」の中で、彼は次のように述べている：“もし社会が、専門化の行き過ぎを抑制するための何らかの処置をとらなかったならば、個人はそれに相応しい生き物として、限りなく愚かに、また無知になってゆくだろう。”

4. 古バウハウスの公的承認

1976年（昭51）のクリスマスの直前、デッサウ（在東ドイツ）に在る元の建物が復興され、バウハウスが再開された。その開校式に東ドイツ民主共和国の大臣と外国の代表が出席した。この日は、バウハウス創立の50周年記念日であった。1933年（昭7）4月ナチスの弾圧によって閉じられてから、50年を経過して奇しくも東ドイツの政府によって、再開される運びとなった訳である。この出来事は、近代デザインの概念が、東ドイツ民主共和国によって公的に採用されたこと、政府の手によってバウハウスの伝説を、カプセルの中に包み込んで終うこと、そしてデザインが国家政策の道具として、公的に承認されたことを象徴している。

これは今や、すべての東ヨーロッパの国々、特にソビエト・ロシアに共通であり、またインダストリアル・デザインにとって、大きな意義をもつ発展でもあった。

国立バウハウスは、1919年（大8）ワイマールにおいて大学として創立された。バウハウスの人たちの名前と仕事は、数年間の大戦中につくられた近代運動の潜在エ

ネルギーとデザイン革命の可能性が、いかに爆発的に解放されたかを示している。この創造的エネルギーの解放は、1917年のロシアで始まったことは、余り知られていない。そしてバウハウスの形態上の、また理論上の産物は、素晴らしい未来の新世界を表現していた——それは、バウハウスが本当に革命的であったし、創造的であらねばならなかったことを示していた。

バウハウスの理念は、当然1861年（江戸末期）から始まったデザインの近代運動の父と呼ばれるウィリアム・モリスとその後継者の哲学を受け継いでいた。それは、社会主義的な調子をおび、デザインは社会を改善するための影響力をもち得る、というものであった。バウハウスの急進主義は、その社会的理想にも抱らず、一般の人たちよりもエリート好みのデザインの形態と哲学を創りだした。1925年（大14）ワイマールからデッサウに移り新設された学校のオープニングで、政府公認の国立デザイン学校となって、その性格が一層明らかになった。そして学校に基いたデザインの近代活動という考えが生れた。特筆すべきことは、時の権力者（国家・政府）の庇護の下に、独立したデザインの大学が、史上初めて設けられたことであった。（その後わが国で設けられたデザイン教育の施設の大部分は、独立したものではなくデザインとは全く別の学校の居候一分科であった。）

近代デザインの揺籃期の史実は、われわれに一つの深遠な意味を示唆している。それは、幼くしてひ弱なインダストリアル・デザイン（ここでは産業デザインの意味、以後この意味で用いる）の苗木を育てるには、その周囲に保護防壁を築き、粗暴で無鉄砲な者たちから守らねばならないことを物語っている。即ち、日常生活の雑事から抱卵期を隔離し、野獣共に喰い荒されないための何らかの方法が必要なのである。

アメリカのジョージ・ネルソンは、このことを次のように述べている：“インダストリアル・デザインは、建築やエンジニアリングと一つの重要な点で異っている——それは、十分に成熟しない内に神話になってしまった、ただ一つの職業なのだ。”この言葉から察するに、デザインの保護という配慮は、アメリカには存在しなかったようである。

政府公認のデザインはまた、究極的には官公のデザイン、官選のグッド・デザインという考えに導く。それ故に、バウハウスに基いたインダストリアル・デザインは、公然たる社会目的をもち急進主義的なエリート好みものにならざるをえない。また保護政策的な制度尊重主義に傾き勝である。この傾向は、一方では古くからの重商主義に基いたデザインに通じている。

ここで特に刮目すべき点は、1919年から1928年までワルター・グロピウスの在任期間の教育が、一般に誤解されているような職業のための技術専門教育ではなかった、という事実である。真実はむしろ、それとは反対の理念と方法をもった創造力豊かな全人的人間を目標とする統合教育であった。

世界中を驚かせた有名な「バウハウスの奇跡」は、1923年（大12）のワイマール展において実現された。それまでは、芸術と工業—Art and Industryの結婚は、全く不可能なものと信じられていた。グロピウスは、この驚嘆すべき奇跡を、次の二つの命題によって可能にした。その一は、「芸術家と職人との間には、本質的な相違はない」こと、その二は、「20世紀の文化は、現代の芸術を基礎にもたねばならない」というものであった。この現代芸術と呼ばれるものが、アヴァン・ギャルドであり、キュビズムの視覚革命を土台にして、20世紀の芸術が発展したのである。グロピウスは、見事な先見の明と鋭い洞察を以って、ためらうことなくこの革命的な芸術を導入して、デザインの形態を決定した。これが原因で、バウハウスはブルジョワジーから蛇蝎の如く嫌われ、謂なき迫害を受けることになった。そして度々の中立宣言にも抱らず、時の右翼からも左翼からも攻撃されたことは、両者が共に古い美意識の中に沈潜していたことを物語っている。

バウハウスの理念と方法は、この奇跡によって世界的に承認され、その影響は、極東のわが国にまで及んだ（大正後期）。そして各国は競って、この革進的な教育を取り入れ、それまで守ってきたアカデミックな方法を捨て去った。以後デザイン教育と云えば、その源をバウハウス

に逆のぼるものとされ、一般に近代デザインと呼ばれるものと、重要な創造力とが同義語になった。初めから不可能と思われていた芸術と工業の統合の困難さは、各国で試みられたデザイン教育を、悉く不成功に終らせた、と云うより職業技術専門学校の道を歩ませたと云うべきか！ドイツの奇跡は、二度と起らなかった。その殆んどは、グロピウスの思想を故意に曲解するか、ラテンの伝統的教養の欠如による誤解が主な原因であった。中でも運命的であったのは、目的と手段の倒錯であった。即ち、技術という手段が目的を追い越して、手段そのものが目的となってしまったことである。そのために、目的が失われ行方不明となった。今日でも外科医は「手術は完璧に成功した」と誇らしげに宣言し、「しかし、患者は死んだ」という厳粛な事実に対して、誰の抗議も受けることなく、不問に付されて終う。何と怖るべきデザイン（＝目的）の不在であることか！

5. アメリカのインダストリアル・デザイン

この50年間に、アメリカのインダストリアル・デザインは、ヨーロッパのそれとは全く違った方向—むしろ逆の方向に進展した。1927年（大15）アメリカでは、商業の大恐慌が始った。そのため販売を鼓舞する必要に迫られ、商品をスタイリングする実験が始められた。（これは夙に服飾モードの世界で実証済みであった。）つまりこれを機に、企業の重点が生産から販売へ移行されたのである。

アメリカの商業の舞台に現われた最初のデザイナーたちは、バウハウスの人々とその態度や背景を全く異にしていた。彼等は、広告、イラストレーション、ディスプレイ、舞台デザインのような分野から来た者たちで、そこは通俗趣味、ファッションと関連をもち、儂なくも哀しい生命しかもちえない商品の世界であった。彼等の唯一の目標は、商業上の成功—立身出世であり、それが行動の源泉であった。これらのデザイナーの主な専心事は、商品の外観とその商業的アピールであった。

その開拓者の中で、ノーマン・ベル・ゲデスとレイモンド・ローウィは、産業に industrial design のサービス、特に engineer と marketing と sales management と

designer との間を調整する（わが国ではこれが困難）サービスを提供する事務所を開設した。ベル・ゲデスは、成功したポスターのアーティストであり、舞台のデザイナーであった。ローウイは、ハーパス・バザーとヴォーグのイラストレーターであり、メーシーとサックス5番街のウインド・ディスプレイのデザイナーであり、またエンジニアであった。ティグとドレフェスと共に、彼等は強力な四人組を形成していた。彼等の示した驚くべき多芸多才ぶりは、まさにレオナルディアンの才能であったが、その反面、自分の職業を一つの専門として、売り出さねばならない矛盾した立場に置かれていた。

ハーリィ・アールは、1927年ゼネラル・モーターの最初の自動車のスタイリングを引き受けた。その後GMの Art and Color setion に、部長として留まった。そして1940年（昭15）アールは、スタイリング係のGMの副社長に就任した。これは、大量販売に依存する産業資本家たちのデザイナーに対する一種の爵位授与の意味をもつ歴史的な事件であった。

これらアメリカの人々とバウハウスの同世代の人たちと比べると、その動機と信念において明白な違いが見られる。1950年代後半のスタイリングは、途方もない贅沢さと廃用の哲学を誇示していたので、清貧を宗とするピュリタンの神経を逆撫でした。このためローウイは、イギリスでは余り評価されなかったが、偉大な第六感の持ち主であると共に、専門家かたぎの男であったし、またベル・ゲデスは、非凡な視覚人間であった。

戦後のわが国のデザイン界は、専らこのアメリカ方式—デザイン事務所方式を模倣し、商品としての実務的な技術の専門化を推進してきた。当時の若きデザイナーたちは、ローウイの「口紅から機関車まで」を読み耽り、彼と同じ成功を夢みた。しかし今日では、デザイン事務所そのものに内在する矛盾と執念となった専門化の結果、こなごなに粉砕されたデザイナーは、局所的な能力に細分され、幅の広い才能の持主であった先駆者たち（ベル・ゲデス・レイモンド・ローウイなど）の真似をすることは、到底不可能になっている。

わが国の史上では、内容は全く異なり、名前が同一の

インダストリアル・デザインなるものが、二度にわたってわが国に上陸して来た。その第一のものは、大正末期に設立された東京高等工芸学校の図案科の英文パンフレットに同科を Industrial Design Department と訳しているのが本邦最初である。これは、バウハウスの示唆を受けたことが明らかである。その第二は、第二次大戦後アメリカからやって来たものである。これが、現在の混乱を招く遠因の一つであると思われる。

6. インダストリアル・デザインのルーツは二つである

現在のインダストリアル・デザインの源泉は、一つではない。その源は、二つでその中の一つはヨーロッパであり、他はアメリカである。この両者は互いに矛盾を孕み、しばしば自家撞着に陥る。デザイナーは二兎を追う定めとなり、確信を失い不安に苛まれる。アメリカの開拓者たちとバウハウスの提唱者たちとの重要な相違点は、アメリカでは中央集権制の学校に頼ることなく、自主独立の事務所を経営したという点であった。彼等の働きは、本質的に商業的であり、彼等は、商業でのデザイン開拓のシンボルとなった。実験と知覚に関する彼等のデザイン哲学は、非常に限られた単純なもので、それは一般の人たちが、買うだろうと思うものをメーカーに提供する、というニーズに基いていた。アメリカの自動車のもつ俗悪さとローウイの妥協のないイメージは、このような俗悪さを嫌い、バウハウスの理想の高貴さと、明白で偉大な純粋さを支持する多くのデザイナーたちの間に、一つの反動—反感と云ってもいいが—を生みだした。このバウハウスの理想は、材料の特質から形態をひき出し、それに表現を与える巧妙な取り扱いから由来していた。これに反して、アメリカ人は、外観が原因となるスタイリング（装飾と本質的に変らない）に由来する形態を押しつけるだろう。

名前は同じでも、その生国を全く異にする二つのインダストリアル・デザインは、明らかに矛盾する幾つかの概念を創り出した。（ここでは説明を省く）従ってアメリカ生まれのインダストリアル・デザインは、ヨーロッパの

デザイン運動とは全く無関係であった。アメリカのデザインは、販売のデッド・ロックを乗り切るための経済活動の一つであった。それ故に、個人の事務所の営業活動(ビジネス)が中心であり、何らの思想的背景を持っていない純然たる経済活動であった。

ヨーロッパのデザイン活動に見られる専門化の傾向は、技術を出発点とする手工芸から生れたが、この専門の限定は、ユージント・シュティール(1896年)によって打ち破られた。一方アメリカでは、奇妙なことだが専門の問題は、(前述のトンネル・ビジョンの論説に反して)早くから伝統的に軽視されている。つまりアウトサイダー即ち専門家に属していない素人の方が、全体的な見方から新しい解決を発見することが容易である、という信条が一般的である。この信条はイギリスでも同様であり、実際成功したデザイナーたちは、その仕事の中で非専門家であったことを証明している。現在の産業経営では、技術的な処理が著しく接近して限られた狭い専門分野の問題設定などは、問題にならなくなっている。しかも、これからは人間生活の全分野を研究し、それらの相互関係を明らかにするために、全く新しい複合的な課題が課せられるだろう。このような相関的ビジョンを必要とする幅の広い問題を解決するには、部分的な能力しか持ちえない専門家に期待するのは、無理であろう。そしてこの相関的ビジョンは、近代デザインの統合教育によって、はじめて獲得できるのだ、という認識が必要である。

7. デザイン史上の三つの悲劇

第一幕 ワルター・グロピウスの辞任劇

一般には、1928年(昭3)に起きた校長グロピウスのバウハウスの辞任は、表向きその確実な歩みと発展に希望を託した発展的辞任となっている。しかし1950年(昭25)に出版されたシビル・モホリ・ナギ夫人の著書「Moholy-Nagy, Experiment in Totality」の中で、彼女はその真相を明らかにしている。その証言によれば、グロピウスが辞任に追い込まれたのは、建築部の教授であったハンネス・マイヤーとその一派との深刻な対立が原因であった。1927年グロピウスは、スイスの建築家で静

力学、構造、図学の専門家であったマイヤーを、建築部の教育範囲を拡大するために招聘した。しかし学校と工業との結びつきが一層緊密となり、工房の技術部門が拡大されるにつれて、専門の観念が台頭し統合の理想は、次第に守勢にならざるをえなくなった。さらに当時(ナチス)の政治政策と技術万能の功利主義が、これに拍車をかけ、「国家が与える教育は、専門家の訓練のための教育でなければならない」ことが主張された。建築一専門家にして社会主義者であったマイヤーは、素早く時流に乗って、グロピウスの教育を公然と非難攻撃した。それによって、彼に同調する教師も多くなり、グロピウスへの圧力は日増しに強くなった。

ハンネス・マイヤーの唱える技術専門教育は、当時のナチスの政策当局に歓迎され、終いに彼は、バウハウスの予算決定委員の支持を獲得した。事ここに至ってグロピウスは、自分の信念を曲げて、技術だけの便宜主義の低い水準に落ち込んで妥協するか、それとも自分の信念を貫くかの二者択一を迫られた。彼は迷うことなく決然と、妥協の道を拒絶し、校長の職を去った。これを聞いたモホリ・ナギは、直ちに彼と全く同意見であることを表明して辞職した。この二人と思想を共にするハーバート・バイヤー、マルセル・ブロイヤール、サンティ・シャウインスキーなどが後に続いた。これを以って九年間続いた統合の実験は、幕を閉じ再び開かれることはなかった。この時モホリ・ナギは、評議員長宛に次のような手紙を書いた：「……物質をつくるのが専門の仕事になるや否や、教育のプロセスはすべて生命を失います。人間の満足と本源的な喜びを、もつと生命力に溢れたものにする基本的な理念と方法があるに違いありません。そのために、われわれは戦い、またそのために消耗して終わりました。われわれはもはや、工房における職業技術専門化の益々強まる傾向には、追って行けません。今やわれわれは、思想的に反対してきたもの、つまり最終の成果のみを重視する余り、全体的な人間の発育を見落してしまう技術専門学校になる危険の中に在ります。」

グロピウスを追い出したハンネス・マイヤーは、直ちに校長の座に着き、政府の要請する技術専門の職業教育

に踏み出したが、在位わずか2年足らずで1930年、市の役人と衝突してロシアに亡命してしまった。

第二幕 シカゴのニュー・バウハウス劇

この事件も、シビル夫人の本の中に詳細に記されている。

1937年(昭12)古バウハウスの方針に賛同し、それと同じタイプの学校の設立を願うシカゴの「美術・工業協会」の招きに応じ(当時ハーバート大学に居たグロピウスの推薦による)、モホリ・ナギは、「New Bauhaus」と自分で命名したデザイン学校の校長として就任した。しかし発足と同時に、運営と資金と統合の思想をめぐって、理事会と教授団との軋轢が激化し、不安と分裂の兆候が増大した。アメリカの理事たちは、高遠な統合の理念など理解することなく、専ら商業の原理に従って学校の運営に乗り出し、小切手にものを云わせて学校を支配しようとした。そして結局、寄附に頼るアメリカ方式の資金調達に失敗し、ひどい経済恐慌に陥り、1938年わずか一年間で滅え去って終った。(この事実を知る者は少ない)

このときモホリ・ナギが提示したカリキュラムは、基本的には古バウハウスのそれと、少しも変らなかつた。それで彼は、失敗の原因がそのデザイン教育の所為にされることを怖れて、直ちに告訴し裁判の判決に勝った。この時彼は、自分自身の手で学校を創ることを決意した。それから必死の奔走が始まり、1939年(昭14)2月その名も Institute of Design (デザイン学校)と改めて、私立の学校が発足した。このときギオルギ・ケペシュが教師として、彼を献身的に助けた。ここで彼の統合の実験が続けられたが、1946年(昭21)惜しくも彼の死によって閉鎖された。その後この学校は、現在のイリノイ工科大学に併合され、名前もそのまま一つの分科となっている。しかしその内容は、往時の面影を殆んど留めていない。

但し、IIT Bulletin (1974)の冒頭には、今でも次のような痕跡をわずかに留めている：「The Institute of Designの源は、1919年ドイツでワルター・グロピウスによって創立されたバウハウスに逆のぼる。バウハウスは、一般に近代デザインと呼ばれる最重要な創造力の一つで

あった。The New Bauhausは、1937年シカゴにLaszlo Moholy-Nagyによって一つの独立した教育機関として確立された。……」

第三幕 ウルム造形大学とマクス・ビルの退任劇

1955年(昭30)ドイツのウルムで造形大学が、古バウハウス再建の意味を以って設立された。この発案は、インゲ・アイヒャー・ショル夫人によるもので「ショル兄弟姉妹財団」が、その代表者であった。その校長としてバウハウスの卒業生であったマクス・ビルが招かれ、彼の抱負の実現とその将来を大いに嘱望された。しかし運命は皮肉なもので、ブラッセル博において「バウハウス批判」で大いに名を挙げた画家トマス・マルドナド(前述)が現われ、多くの同調者を集めた。そして彼は、その功績によりウルムの教授として招かれた。彼の論点は、マイヤーのそれと同じで、デザイン教育の中核は、時代遅れの手工芸ではなく科学的方法でなければならない、というものであった。当然、彼の主張は、科学技術に根ざした専門的知識が根底とならざるをえなかつた。

ウルムの展覧会に対する批判(1963年一昭38)は、人間の感情の価値を無視して、専ら科学的合理主義の精神が生み出す不毛の印象を次のように述べている：「……少数の色刷りのポスターは、ストイックな印象を柔らげるところか、かえってそれを強めている。見る者にとっては、招かれているのではなく、非公開で行われる科学実験を見せつけられている思いがする。人は、外科医のマスクを忘れてきたことを悔むだろう。それほどこの空気は、ファンタジーの細菌から浄化されているのだ。子供の玩具から医学の器械装置に至るまで、生産品のすべてがファンタジーを排除されている。点状に配列された刺激的な照明も、普通の展示室よりも、手術室を思い起させるものであった……。」

マルドナドがウルムに就任してから間もなく、マクス・ビルは追われるようにウルムを去った。その詳らかな情報は不明であるが、バウハウスの理念を継承し、機械文明の人間化に取り組んでいたマクス・ビルが、一面

的な視野しかもたない新任の画家と、相容れなかったことは確かであろう。

不毛と診断されたウルムは、その後注目すべき成果もなく、経済的に破綻して閉鎖のやむなきに至った。このウルムの顛末をみていたイギリスの建築家レイナー・バンハムは、デザイン教育の方法の中で、モリスの「芸術の再認識」が誤りのないものであったことを確認している。

ペーター・ペーレンス、ヴァン・デ・ヴェルデ、ル・コルビュジェ、ワルター・グロピウス、ルドルフ・シュタイナー、ミース・ファン・デル・ローエ、アントニオ・ガウディなどの先覚者は、すべて全体を見通す幅の広い視野と驚くべき洞察力に恵まれた全人的人間であったことを、思い出すだけで十分であろう。

8. 重商主義政策に基づくデザイン

どうしても見逃せないのは、封建時代の遺産—手工芸学校である。国家による公的デザインは、必然的に行政の圧力や干渉を排除できない性質をもっている。この歴史は、近代国家が成立した17世紀に逆のぼる。つまり産業革命以前の封建時代から始まるのである。当時の絶対主義国家は、官僚組織と戦争の費用が増大するにつれて巨額の貨幣が必要となり、専制国家はこぞって、重商主義政策をとり始めた。そのため各国間に貿易の競争が激化し、輸出品のデザインと品質が、その勝敗を決する要因となった。今日でも「貿易のためのデザイン」は、国家の死命を制するものと考えられている。そのために、国家の手によって多数の手工芸の学校が創られた。これが政府によって建てられた工芸学校のはしりであり、公的デザイン教育の始まりであった。重商主義の要求するデザイン教育は、どうしても技術専門教育にならざるをえなかった。明治政府が宣言した「工業立国」の政策も、この路線に沿うものである。この政府管掌のデザイン教育は、完全に国家の経済事情に根ざしたもので、危機の度毎に不死鳥のように蘇り、永続的なポリシーとして生き残り、今日といえども、デザイン教育を左右するに十分な影響力を保持している。明治以来、わが国が採ってきたのは、一貫してこの重商主義政策に基づくデザ

イン教育であったように思われる。

戦前のわが国では、産業革命よりも先に近代デザインの問題が輸入される主客転倒のナンセンスも見られた。第二次大戦後、本格的な産業革命が始まったが、占領下で専らアメリカ方式のデザインが主流となり、デザイン教育もまた、アメリカ一辺倒となった。

9. 分離されたデザイン

今日の新聞紙上または雑誌の広告、学校の宣伝を見る限り、わが国では、デザインが既に確立された魅力ある専門のように考えられ、デザイン教育も、職業技術専門教育として扱われている。これがまた、広告のアピールなのである。わが国では、これ以外の目的をもったデザイン教育が存在するなどとは、一度も考えられたことがないらしい。

しかし実社会における現実のデザインの職業は、確立された専門にはほど遠く、また人が羨むバラ色のビジネスでもない。その虚像と実像の隔たりは余りにも大きく、その実体のひどさは、これを実際に体験しない者には、到底わかるものではない。

インダストリアル・デザイナーは、随分長い間、自分自身の仕事を意識することができず、ただひたすらに作品—仕事そのものに非常な興味を抱いてきた。また自分の仕事を深めることよりも、それを一層広めることに多大の関心を払ってきた。そして漸く彼等は、明確さと厳密さの欠如する“デザイナー—専門”が、如何に不安定な職業（専門）であるか、またデザイナー—自身の社会的身分の曖昧さ、その地位から由来する不安感を少しづつ自覚し始めている。

実際しっかりと確立されていて明確厳密に限定されている他の専門の中に混って、デザインのような曖昧模糊とした専門？の役割を果さざるをえないことほど、情けなく自らを慰めることのできないことはない。その初めも終りも定かでなく、それ自体の領分も明確でなく、またその隣り合う専門の分野でさえ不明のデザインを実行することほど、報われないものはない。

矛盾と混乱に充ち、紛争に明け暮れ、誤解と分裂の絶えることのない、この厄介なデザインの領域は、今日の

“デザイナー専門”の日々の姿を如何んなく示しているのである。プレゼンテーション技術の他に、何一つ専門技術をもたない“デザイナー専門”は、他の専門のように自慢ができて容易に真似のできない、高度の技術を持っていない。デザイナーの現有している技術は、いとも簡単に他人に模倣され得るものであり、時には実力で、デザイナーをしのぐ者もある位である。例えば、絵画は画家の方が、彫刻は彫刻家の方が、製図はドラフトマンの方が、本職である故にデザイナーの技量より勝れている。

このような環境の下では、正当なデザイナーが、常に自己の領域を横領者や詐欺師や海賊のような侵入者の跳梁に任せ、占拠されるままに彼らに名を成さしめる危険に陥るのは、当然の結果であって驚くことではない。全く当り前のことながら、デザイナー自身が他の誰よりも強く、この絶え間のない侵犯の危機に気づいており、またそれに悩まされているのが現実である。デザイナーたちは、自分たちが引き受けた仕事の中で、不法な専門の盗用を許すことができない、という潜在的な感情を押えることが困難であろう。このようなやり場のない鬱積した感情を共感し自分たちの苦衷や考えを、理路整然と表現することのできる代弁者の出現を俟つこと久しいのであるが、体験者でなければ不可解な部分が多すぎるので、今までのところデザイナーを満足させてくれるような啓蒙主義者は、現われていない。

平常は、教育の世界にひどく冷淡で、理想などは頭から軽蔑しながら、自ら人一倍の現実主義者であることを誇る多くの専門職業的デザイナーが、今日何故に、俄かに教育の問題に無関心で居られなくなったのだろうか？考えられる理由の一つは、大多数のデザイナーが自分の専門職業を安定させ、強化させる最も有効な方法の一つを教育の中に見出し、また不安定そのものである自分の地位を、教育が改善して呉れるだろうと願っているからであろう。

しかしながら、今日多くのデザイン教育の活動の中に見られる混沌状態、無関心、諦観、不毛の風潮は、“何を如何に教えるか”という目的が定かでなく、明確さを欠くことに起因し、この状況は、とりもなおさず実社会におけるデザイン活動の混乱の反映にすぎない、というこ

とを認めるべきである。以上が今日のデザイナーの直面している心的状況であらう。

美という言葉もまたデザインと同様に、今日では大なる誤解の源泉である。この神秘の世界を正しく取り扱うことのできないことが、デザインの最大の弱点である。群盲象を撫でる如く、今日デザインの技術的、方法的、科学的題目に関する理論は無数に存在するが、これらに匹敵する美の近代的理論の発展は、殆んど見られなかった。インダストリアル・デザインが、なぜ機能的な科学になることを拒否するのか、という理由は、この神秘的存在—Homo Artis の働きを度外視できないからである。C・G・ユング博士によれば、この世界は、無意識に属し、それが想像の源泉であると共に、人間の心の90%を占有する。

ヨーロッパでは、技術が現にわれわれが直面している諸問題を解決する可能性を失った、という幻滅感が一般の人々に共通であり(わが国とは反対)、このような感情がインダストリアル・デザインにも影響している。特にイギリスでは、技術の力を信頼して、その恩恵に欣喜雀躍するようなことは、全く見られなくなった。そして今や人々は、過去の模倣と古い信仰に耽るばかりである。このように創造力が大巾に減衰して終わったことは、日々のマスコミや展覧会などが、これを証明している。

製造技術の限界は別として、インダストリアル・デザイナーは、職人とは反対に実際にもものをつくる仕事—生産と生産物から完全に分離されて終っている。これが、デザインの実現を何倍にも困難にする最大の原因なのである。(いつも一人で仕事をしてこの分裂を知らない芸術家は、この困難を全く知らない。)

近代デザインは、原始的な状態の芸術と科学と技術が、不可分に融合している手工芸の生きたプロセスを、バラバラに細分化するマスプロ方式によって、初めて分解されたのである。それまでデザインは、他の結合体と分離して考えられたことは、決してなかった。というのは、手工業(手仕事)のプロセスでは、デザインと生産は一

体であり、未だ分離していないからである。またここでは、仕事と遊びも一体で未だ不可分である。従ってクラフトマン(=芸術家)は、デザイナーが苦しめられる“分裂の病い”を未だ知らない。結果としてこの分裂のギャップが深まれば深まるほど、デザインの実現が殆んど不可能になることは、明らかであろう。その出生から明らかかなように、デザインの実現にとって、分裂は致命的であり、生命的な結合の組織が存在しないところに、デザインは成立しない。

デザイナーのプレゼンテーションのためのモデルは、材料から見れば、工場で作られるマスプロ製品とは、全く違った材料であり、テクスチャーも別物である。彼のデザインは材料ではなく、鉛筆や絵具や紙を媒体として、展開され商品化されるのが普通である。デザイナーがもつ創造的想像力とビジョンは、製図版上の平面図や立面図のもつ体質や色香に左右されてはならない。それよりも重要なことは、そのようなものに全く影響されない視覚上のアイデアを創造することである。そしてFORM-LESSと呼ばれる形態喪失の時代に、精神が安住できる形態を、さまざまな決定事項の中に折り込まねばならない。「時代精神の様式化」という先祖の偉大な知恵は、今では“愚者の楽園”の中で、すっかり忘れ去られて終わった。

10. 人間の心と近代技術

現在のインダストリアル・デザインの状況をつくっている思想は、アヴァン・ギャルド、アメリカの事務所のデザイン、ヨーロッパの主流、良き趣味、商業デザイン、社会的に方向づけられたデザインなどの成分の混交からなっている。この中には、通俗趣味と土着のデザインは、含まれていない。この状況下で、前述のレイナー・バンハムは、「ソフト・ウェアの勝利」という論文の中で、モリスと同じように人間の心の問題を取り上げている：“今日流行している Do-it-yourself マニアは、近代工場的大量生産方式の中の奴隷状態から、またすでに何処かでデザインが決定されて終わっている物体から、逃げる手段の一つと考えられる。そして彼等は、持ち運びのできる個人的技術をもち、それを楽しんでいるのである。自

分の手でものをつくる日躍大工狂は皆、人間と物品との間の全体的な釣り合いを感じかつそれを知っている。心が何を欲しているかを知っている者だけが、本当に心の求めている物をつくることができるのだ。なぜなら、彼が、この心の唯一の所有者だからである。これを理解するには、インスタント食品を思い起こすだけで十分であろう…”

近代技術の文脈の中で、創造的なデザインを実現することは、複雑で非常に困難である。なぜならその中では、専門化された活動以外のものはすべて、除外されてしまうからである。なぜかその責任は、デザイナーに負わされている。デザイナーは、製造技術と公衆との中間面に在って、これを果さねばならないという訳だ。商業の主流と連累しているインダストリアル・デザイナーは、自分の知識と技術能力を超える社会的、経済的責任を負わされていること、政治的、産業的階級制度の中で、自分が正常で適切なポジションを与えられていないこと、そして自分の位置が、生産に対して主要な影響力をもつことができないう感情を、ぬぐい去ることはできないだろう。

「20世紀の建築とデザインに対する最も重要なバウハウスの貢献は、人間の物質的な必要と同じく、精神的な必要をも理解しようと試み、これを基礎に築いた本質的なヒューマニズムである。」とギリアン・ネイラーは、その著「The Bauhaus」の中に書いている。このような高邁な目標は、利潤のみを追求する産業には、本来無関係なものである。

11. 「子供を学者にしてはならない」

—プラトナー

インダストリアル・デザインを学ぶ学生たちは、以上に述べた近代デザインの歴史的概念とその主題及び現在の状況を、役に立つ思想の中で理解しなければならない。(なぜなら近代デザインにとって、歴史と理論とは不可分で切り離すことができないからである。)そうすれば、解決を待つ多くの問題が、山積しているのを発見するだろう。それと共に、変化する経済と社会の圧力に応じて現

われる、新しいデザインの様式に順応して行かねばならない。現在の若者は、デザインの不確実さと再評価の時代に生きている。もはや昔の青年が楽しんだ熱狂と大胆さの波上で遊ぶことは、不可能である。今日では、若きデザイナーは、不可避免的に解きたい矛盾の謎の中に、自分自身を見い出さざるをえない。

彼等は、陳腐で下らないものと、深遠で高貴なものと同時に扱わねばならない。彼等は、獣的で無情な商業の世界で身を処しながら、同時に理想主義者でもある。彼等は、芸術家の直観を以って、エンジニアの論理を扱うことを期待される。また高度の知識を必要とする現代技術と、原始的で単純な技術（手仕事）が、正反対の方向に併行して進展する新しい状況を処理しなければならない。彼等はまた、コンピューターの研究、その実験的な手段と使用の仕方が、昔からの人間の判断規準を無効にして終うようなときに生きている。このような科学的専門技術の力による決定プロセスの具体化は、明らかにインダストリアル・デザインが根を下している個人の創造力と直観的な第六感の価値を減殺して終う。これは、デザイナーにとって、一つの重荷になる状況を表わしているものであり、またわれわれの世紀の本質から生れてきたものである。そして若いデザイナーを、われわれが直面している現代のディレンマの中心に巻き込んでしまう。

ギリシャ・ローマからルネサンスに受け継がれた偉大なヒューマンイズムの伝統に輝く、Liberal Arts—教養学科は、「完全なる人間—人間の完成」を目標にもつヨーロッパの教育体系であるが、その栄光は地に堕ちて今ではその機能を失い、職業教育と大同小異のものになり下って終っている。にも拘らず、近代デザインの教育は、どうしてもこのヨーロッパのヒューマンイズムを根底にした教養が必要なのである。

ワルター・グロピウスが晩年アメリカで、デザインの功労者として「カウフマン賞」を受けたとき、彼は新聞記者の質問に次のように答えた：“あなたが生涯を堵けた近代デザインの教育は、挫折したと考えられますが、それについてどう思われますか？”“確かにあなたの云う

通り、私の試みは失敗しました。その主な原因は、近代的な商業キャンペーンによるものと考えます。私が教育者であるから云うものではありませんが、私の信念を成功させるには、やはり教育の他に無いと思っております……。”

以上、出来る限り偉大なる先覚者の歴史的証言を煩わしい程引用しながら、論を展開したのは、私の如き浅学菲才の徒の意見では、誰も信用して戴けないだろう、と考えたからである。ここで私が示したかった意図と望みは、次の言外の認識である：

過去凡そ百年にわたって行われたデザインの近代運動の末に獲得された「近代デザインの教育理念とその方法」は、現在の社会通念を遙かに超えたものである。例えば、従来の伝統的な大学の根底をなす細分化された学問—専門という古い固定概念の枠内（次元）では、近代デザインの教育理念は窒息し、実行不可能なものとなって終う。より大きな次元をもつものを、それより小さい次元の枠の中に閉じ込めようとするのは、無理な努力である。従って、顧客に提示するためのデザインの実務的（専門的？）な技術を細分化して、それらの断片の技術訓練をしたり、科学万能の思潮にわざわいされて、徒らに科学の対象にならないデザインの部分的知識を、科学的に組織化しようとしたり、また一切のプロセスを無視して（教育無用論）結果のみを重要視するロマン主義の“作品中心主義”に走ったりすることは、何れも古い概念に囚われた結果に外ならない。

The Shell Motif in the Works of D. H. Lawrence

- I. Definition and Method
- II. Shell and the Levels of Consciousness
- III. Shell and the Forms of Reality

Karen Miyahata

I.

Through the past half-century of scholarship on D. H. Lawrence, from the initial climate of adversity of the literary world, to its undisputed recognition of his eminent stature, and on to the present-day fluctuations in the fervor of research and criticism, there persists, within the growing complexity, a sustained interest in the assessment of his contribution to the study of human consciousness. The cardinal themes of the degeneration of modern civilization, the relation between the sexes, and the reaction against reason and the intellect often obscure Lawrence's preoccupation with man in the totality of his consciousness. His explorations of the individual psyche, in both the areas of the conscious and the unconscious, served not only as a deep infrastructure to all of these themes, but more essentially, the ultimate goal of organic wholeness. That this aim has been indicated and reinstated by almost every leading authority on Lawrence leaves no mystery as to where the true center of his message lies. The field is vast, the resources unlimited and the difficulties encountered enormous, for Lawrence is as controversial as he is

original, and here, as in elsewhere, the approach is more ontological than deterministic, the style more innovative than formalistic.

If the fundamental laws, or principles, of his psychology show alignment with the intellectual and scientific background of the late 19th century, the final synthesis of his bold and elaborate system was, in his own words, a "subjective science," and one which he had to defend against the psychological mainstream of his day. The same creative impulse is seen in his fiction where he experimented with new aesthetic forms and techniques to render more precisely his delineations of the constitution of consciousness and its interrelatedness with psychical process and wholeness of being.

The shell motif in the short stories, novels, and essays is an example of this artistic endeavor which, when viewed from the general perspective of his art as "thought adventures," helps to clarify and underline the main ideas of Lawrence's conception of consciousness. In contrast with the direct mode of discourse, the motif works through imagery, which imparts, in

the words of George H. Ford, “a semblance of detachment or suspended judgement.”¹ Although the terms “motif,” “leitmotif,” and “theme” are often used synonymously, “motif” is most appropriate because it englobes both the definition of “theme” and the use of the more technical and concrete representations of verbal pattern, character, and recurrent image. While there is a consistent pattern to speak of, the term “leitmotif” must also be rejected for its notion of “controlling image,” a notion holding true for many of the shorter fiction but which may prove somewhat compelling in a systematic application to the novels and the longer essays.

The shell is a recurrent image, and the frequency of its appearances in Lawrence’s work confirms it as a favorite image as well as a major motif. Expressed as metaphor or simile, it can apply to persons, places, objects or concepts. The same flexibility is seen in the range of its significance, which can be tenuous, substantial or capital. The last is true especially with reference to leading characters, when the image imposes itself at a crucial point in the narrative to capture a moment of awareness in an emotional crisis or predicament. In these circumstances it acts as a focusing image, moving steadily and deliberately toward the dimension of the symbolic. In view of the profusion of symbols in Lawrence’s work, the formidable task of analyzing and categorizing is, in itself, a whole science. Any attempt to grasp the symbolic meaning of the shell motif should thus proceed by first determining the category into which it falls. What is the symbolic nature of the shell? To what degree does it throw light on his theories on consciousness and on the nature of the psyche? Lawrence’s choice of image is far from arbitrary, for without being an archetype, the shell embodies intrinsically suggestive qualities of its own. First is the image of an empty shell, devoid of its organic substance, thus of its

essence or meaning, projecting the idea of emptiness or nullification. Second is the shell as an encasement, enclosing a living or non-living matter, thus an integral constituent of a whole, implying withdrawal or constraint.

As for the data of the findings up to this date, the motif appears in eight short stories, four essays, and three major novels. It recurs frequently in a single work, this as many as nine times in *THE RAINBOW*. Given the broad range and sheer multitude of its appearances, evaluation in this study has been limited to about a half of the total. The chronological span is equally impressive. If the short story “New Eve and Old Adam” is taken as the earliest mention and the posthumous essays in *PHOENIX* as among the last, the use of the motif would extend, hypothetically, over the period from 1912 to “the later years of Lawrence’s life”, an imprecise yet authoritative estimate given by Edward D. McDonald.² A high point of the motif is seen in the years 1912-1919, a period corresponding to the second phase of Lawrence’s writing career. This was a crucial, formative, and highly creative period set against the background of the bitter war years, exile, disillusionment with society, his marriage to Frieda, and the deterioration to some degree of that marriage. An interesting note for future research is the signification of the motif in three stories belonging to the “German cycle”—“The Mortal Coil,” “The Thorn in the Flesh,” and “The Prussian Officer.” The main characters in each of these stories are German soldiers with similar themes of escape, the assertion of male virility, and the problem of the individual in society.

The basic guideline used for the interpretation of symbols is that given by R. Scholes and R. Kellog in *THE NATURE OF NARRATIVE*: “In narrative any recurring symbol. . . becomes defined and limited by its contexts. Narrative requires an irreducible

minimum of rationality which inevitably tames and limits the meaning of the vaguest of images.”³ For this, indispensable to the method is the analysis of the symbolic vocabulary of the shell motif :

1. Substitutes, or symbolic associates for shell are : husk, burr, rind, crust, cover, skin, rim, armour, bubble, mask, enclosure, envelope, walls, pressure, compression, form, figure, skull, womb.
2. Words used to describe the inner constituent bound by a shell are : core, kernel, heart, center, crevice, void.
3. Organic references are : insects, snails, molluscs, fruits, nuts; seeds, eggs.
4. Adjectives are for the most part negative : old, bound, horny, hollow, void, empty, hard, ostensible, permanent, false, absolute, glassy, null, final, vile, rigid.
5. Verbs and verb derivatives finally, uphold Mark Spilka’s view that unlike the static art of the symbolists, Lawrence’s art is “unmistakably kinetic”⁴ : broken, bursts, closed, shed, discarded, cast off, enclose, falling out, peel away, shed away, recoil, coil, come forth, break out of, cracked, expose, roll out, unmask, split, shatter.

Another valuable guideline is the theory of the “pattern of life thwarted” in *SONS AND LOVERS*, expounded at great length by Daniel J. Schneider in a most recent and brilliant study, *D. H. LAWRENCE, THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST*. Here he observes that the characters in that early novel are “threatened by a kind of ‘engulfment’” and that “the images in *SONS AND LOVERS*, issuing from the recurrent conflict between life and life constriction, fall into a simple pattern of oppositions. Life is quick, open, free, flowing, running, loose, alert, natural, easy, or spontaneous. When life is thwarted, it is gripped, held, clogged, tight, blind, tranced, cramped, slow, heavy, ill, hurt, awkward, unreal, bound, or

imprisoned.”⁵ The implications of restraint and the concomitant negativity of the words of “life thwarted” which bear striking affinities to the symbolic vocabulary of the shell motif incline me to look here for its origin and to consider twofold possibilities. First, the shell is merely another image in this pattern; or if there is divergence, the motif is neither radically transmuted nor distantly removed from its primary source.

The reasons for the division into levels of consciousness and forms of reality are :

1. The term “levels of consciousness” is Lawrence’s very own: “Man is like this. He has various levels of consciousness. When he is broken, killed at one level of consciousness, his very death leaves him on a higher level. . .”⁶ The word “various levels” in this quotation and the subtleties associated with the extensive terminology for consciousness in the theoretical writings suggest the possibility of other facets, or levels, in addition to the basic dichotomy between mental and physical consciousness.
2. In three cases the word “reality” appears closely connected with the shell image and so deeply inlaid in its symbolic language that it would suggest a natural link between consciousness and reality in Lawrence’s thinking. The contexts, however, clearly present not one but three diverse states, or forms, that I have treated them as such, referring to them as the “inner,” the “unknown,” and the “inhuman” realities.
3. Lawrence has more than once used the terms consciousness and reality synonymously and interchangeably. While the equation digresses from traditional canons of philosophy, it accommodates his tendency to fuse psychology and philosophy and evokes the following hypotheses: Are we dealing, simply, with the entity “reality of cons-

consciousness” as inferred in humanistic existentialism? Or could it be question, on another plane, of consciousness as a preliminary and indispensable step leading to the perception of reality; in other words, would reality be thus a logical outcome of consciousness? Or would the inverse be true of a consciousness that “hovers behind,” in accordance with the Schopenhauerian premise of a non-phenomenal reality existing prior to consciousness?

II.

The basis of Lawrence’s concept of human consciousness lies in his theory of the “blood consciousness.” Influenced by Otto Weininger’s idea of male and female plasmas,⁷ what began as a vague form of blood-sex mysticism soon transmuted into a “scientific” theory with far-reaching ideological and philosophical amplifications. The blood consciousness is defined as a primary and vital seat of consciousness, existing independently of the brain and nerve system and taking rise “in the blood, in the corpuscles, somewhere very primitive, . . . every speck of protoplasm, every living cell is conscious,”⁸ In Lawrence’s search for hidden sources of consciousness of a physiological and cellular order, Emile Delavenay sees influences of the “psychological materialism of the late 19th century.”⁹ In this light Lawrence’s major and dominant “belief in the blood” would not be as original as the emphasis he placed on the conflictive duality between physical consciousness and its antithetical counterpart—the mind or mental consciousness. This concept is revealed as early as 1915 in a letter to Bertrand Russell:

One lives, knows, and has one’s being in the blood, without

any reference to nerves and brain. This is one half of life, belonging to the darkness. And the tragedy of this our life and of your life, is that the mental and nerve consciousness exerts a tyranny over the blood-consciousness and that your will has gone completely over to the mental consciousness, and is engaged in the destruction of your blood-being or blood consciousness. . .¹⁰

The shell motif conveys this message through the portrayal of a specific male stereo-type: intellectual, successful, misogynous, and more often than not, mother-fixated. The protagonists from “The Blind Man” and “The Lovely Lady” best illustrate this typecast. Bertie Reid and Robert Attenborough are both unmarried lawyers representing rationalized intellect and symbolizing the world of light and the mind. Fleeing from physical contact, their lives are reduced to a “mere mental, abstract, non-physical process.”¹¹ Not only do they stand in antithesis to the blood consciousness, but by the subordination of the body to the mind, by the exaltation of the mind as the essence of being, the body is relegated to the purely functional role of a container, a shell. Lawrence decries this condition in the essay “Why the Novel Matters”:

We have curious ideas of ourselves. We think of ourselves as a body with a spirit in it, or a body with a soul in it, or a body with a mind in it. . . Why should I look at my hand. . . and decide that it is a mere nothing compared to the mind that directs it?. . . Why should I imagine that there is a me which is more me than my hand is? Since my hand is absolutely alive, me alive.¹² This enclosure, or shell, which seals and insulates, produces a sense of entrapment. Robert’s life is “paralysed in a life-long confusion”(LL54) and Bertie had “an incurable weakness, which made him unable ever to enter into close contact of any sort”(BM68). The underlying theme of impotence or undermined virility entails a disquieting sense of mortification, for Robert because he “was not able to be a man”(54), and for Bertie because he “could not approach women

physically. . . . At the center he felt himself neuter, nothing”(69). The word “neuter” meaning “asexual” implies a withholding from physical contact and when equated to nullification or emptiness completes the paradigm entrapment—mortification—nullification, which is the central and urgent message of the shell motif.

Both characters differ, however, in the nature and degree of their awarenesses. In “The Blind Man,” where the aphorism, “the Mind, that is the Light, the Senses they are the Darkness,” is fully exploited as a pattern of structure, the familiar theme of virility vs. impotence leads to a confrontation between the two opposing forces of the polarity. Maurice, the dark and sensual figure, living in a sensate world of permanent darkness and pure physical existence, a “flood in a sort of blood-prescience”(64), imposes a victory over Bertie: “He could not bear it that he had been touched by the blind man, his insane reserve broken in. He was like a mollusc whose shell is broken”(75). The repetition of the word “broken” connotes that Maurice’s intimacy is an intrusion. Bertie’s feelings of “revulsion,” of being “imprisoned,” “almost annihilated,” his desire to shrink away” and to escape, all imply a withdrawal process, imaged in the recoiling of a mollusc into its shell. His insight into his “deficiency,” attested throughout by the word “weakness,” and magnified by the incident is nonetheless marginal and the ending ambiguous as to whether the awareness is a negative-positive one. Bertie is hopelessly trapped and has unconditionally given in to the “tyranny” of mental consciousness.

Robert, on the other hand, has deeper introspection into his repressed blood consciousness. The first indication of his awareness: “What would he be when his mother was dead. . . . He would be just a shell, the shell of a man who had never lived”(53), initiates a process leading to the revelation of a passionate

nature below the neutered son’s “agonized” inhibition, reverberating a main idea, as summarized by R. E. Pritchard, of “The Reality of Peace”: “Those who deny their true natures, insist on the sole reality of consciousness and the ego, remain imprisoned in self-enclosure, and ‘therein remain active and secure from life and death.’”¹³ The heightening awareness which motivates him to thoughts of rebellion: “I suppose one will rebel when it is too late”(60), “I suppose I shall rebel someday”(62), anticipates another aspect of the shell motif, that of breaking out, if one is to attain self-fulfillment and integrated being.

The theme of rupture and subsequent exposure is the distinctive and essential feature of the shell motif. The process is either of a violent or of a non-violent nature, with the shell in this case symbolizing not the body, but inversely, the mind or mental consciousness. The non-violent process of gently breaking out from within, with its implication of positive destruction, is achieved by non-static individuals arriving through psychical process at an acute degree of awareness. The contrary is true for the static, “perfectly arrested egoists,” who undergo the violent process of breaking or cracking from without, the end result of which is not transfiguration, but death.

The violent process reflects a condemnation of what Lawrence considers the vilest and most degenerate form of mental consciousness—the complete subjugation of the ego to the will to power. As the ego moves towards action rather than towards being,¹⁴ those driven by the will to power in seeking domination over others are prisoners of their own individualistic consciousnesses, and are in a class apart, the vilest of villains.¹⁵ Pauline in “The Lovely Lady,” Hermione and Thomas Crich in *WOMEN IN LOVE*, are examples of these “assertive egos.” In each case, the attack on the destructive matriarch, the intellectual narcissist, and the philanthropic idealist

projects, above the harsh social criticism, Lawrence's apocalyptic and Spenglerian vision of the myth of the decline of civilizations and the end of humanity. The shell and its symbolic associates combine with his aversion for worms, insects, and bugs to project a consistently negative symbolism of inertia and decay:

But once we fall into the state of egoism, we cannot change. The ego, the self-conscious ego remains fixed, a final envelope around us. And we are then safe inside the mundane egg of our own self-consciousness and self-esteem. . . Shut up like unborn chickens that cannot break the shell of the egg. . . And mankind falls into the state of innumerable little worms bred within the unbroken shell. . .¹⁶

Hermione is roused "as from a death-annihilation" (WL47) by Birkin's vicious tirade: "that loathsome skull of yours, that ought to be cracked like a nut. For you'll be the same till it is cracked, like an insect in its skin"(46). Pauline, once her "beautiful armour" of vanity is penetrated, dies like a worm, "squirming inside her shell"(LL67). The industrialist Thomas Crich, denounced for his altruism, which for Lawrence is only a concealed form of egoism, dies before the dreaded exposure of his false self, "before the armour of his pity really broke. . . as an insect when its shell is cracked"(WL241).

In direct contrast with the theme of exposure and death, there is the positive theme of exposure and transcendence, a process accessible only to a few select men and women who, in the words of F. R. Leavis, are able to "draw directly on the spontaneous life below the level of ideas and of mental consciousness."¹⁷ Two examples are Lady Daphne and Aaron Sysson in "The Ladybird" and *AARON'S ROD*, works that explore another angle of the multifaceted prism of mental consciousness, that of the social or image consciousness. In his review of psychoanalyst Trigant Burrow's *THE SOCIAL BASIS OF CONSCIOUSNESS*, Lawrence writes that the analyst must "liberate his patient from his own

image," from the picture of a "normal humanity" that man has made of himself and which not only dictates all behavior but stops his "real vital flow."¹⁸

In "The Ladybird," the "psychoanalyst" who liberates Daphne is the perplexing figure of Count Dionysis. Representing the nihilistic forces of death, destruction, and the dark underworld, this demon lover is not an anti-Christ, but a Lawrentian aristocrat, a Nietzschean and Wagnerian hero, true to his passions, and defending his "perversity of stance" and "beyond good and evil pessimism."¹⁹ The guise of perversity and excess is but a contrived equivocation betraying a deeper current of positive nihilism. The Count's anti-moralism voices Lawrence's repudiation of moral imperatives and normative behavior imposed by society, his anti-idealism Lawrence's hatred of ideals, the superimposition of the "abstracted-invented" upon the "spontaneous-creative." Behind the allegorical figure of the Count lies a spirit of rebellion fundamental to Lawrence's ethos.

The Count's ecstatic statement, "I am a man. . . I am not a spirit, that coils itself inside a shell"(LB30), is a direct assault upon Daphne's husband, the "spiritually intense" Basil. A light figure and akin to Robert and Bertie, his fair skin symbolizing the "pale Galilean simulacrum of a man," Basil personifies the spirit, or the "pernicious mental consciousness,"²⁰ which works by ideas through moralistic and idealistic channels, only to entrap and nullify. The dark figure here again triumphs over the idealist and intellectual when Daphne, who "like a neurotic, was nailed inside her own fretful self-consciousness"(71), falls under the spell of the Count's seduction and is liberated from her conscious will which was "fixed in the determination that life should be gentle and good and benevolent"(14). In one scene, while gathering chestnuts, the Count declares that he will serve his god of Destruction by beating down upon "the world of man"

until "it hears the thin sound of cracking"(43). The breaking of a kind of encasement arouses Daphne and initiates a destructive-consummative progression leading to her gradual submission to the Count's influence: "And she could easily have believed that she heard a faint, fine shivering, cracking, through the air. . ." (43). When finally given to supreme worship of the Count she gains inner peace, " a full dark river flowing eternally in her soul"(679), "as if pressure had been removed from around her"(72).

Closely paralleling Lawrence's own flight from England to the Continent, Aaron's story is that of a man facing a deadlock in his marriage and life, who leaves home, wife, and children to set out on a journey of self-discovery and flowering in a foreign land. The hollow countryside which "re-echoed like a shell" (AR22) and the shattering of the blueball at the outset of the novel symbolize the hollowness within Aaron himself. In an act endorsing a passage from "Study of Thomas Hardy," he breaks out of the "strained, unacknowledged opposition to his surroundings, a hard core of irrational, exhausting withholding of himself"(31):

It is urged against Thomas Hardy's characters that they do unreasonable things. . . They are people each with a real, vital, potential self. . . and this self suddenly bursts the shell of manner and convention and commonplace opinion, and acts independently, absurdly, without mental knowledge or acquiescence.²¹

Unlike those incapable of establishing union with others and thus imprisoned in their hard shells of separateness, Aaron's dilemma lies in the reassessing and redefining of his self within his relationships. Aware of the duality of his "passional soul and his open mind"(197), he accepts the perpetual conflict or "the fight," yet he comes to the aspiration of a higher state of fulfillment, that which is also the quest of Birkin in *WOMEN IN LOVE*, of "pure single being, the individual soul taking precedence over love and

desire for union"(WL287). He arrives at this "singleness" through analyzing his relation with his wife; the guilt and loneliness work up to the much needed rationalizations for his actions, and in an adumbration of Lawrence's assertions, "Love is a dead shell of an idea. . . . Self-sacrifice is another dead shell,"²² Aaron succeeds in extricating himself from the stringencies of the love and marriage ideals. He concludes that marriage is not and cannot be the totality of a man's life, that in love there must not be self-abandon, one must give of oneself but not give oneself away. Upon acknowledging his "intrinsic and central aloneness" as "the very centre of his being"(197) and his singleness as "a state of fulfilment"(201), Aaron inadvertently drops his "conscious mask," the image consciousness that dictated his "idea of himself":

Having in some curious manner tumbled from the tree of modern knowledge, and cracked and rolled out from the shell of the preconceived idea of himself. . . Now that he was finally unmasked and exposed, the accepted idea of himself cracked and rolled aside like a broken chestnut-burr, the mask split and shattered, he was at last quiet and free (198, 199).

Mask, nut, and shell images coalesce in a positive exposure. The shattering of the image of a "normal humanity" for both Aaron and Daphne represents the victory of the "true, spontaneous self" over the social, or image consciousness. Aaron's mask symbolizes the persona, or the personality, an artificially induced or assumed self.²³ Daphne's "pressure," and the "tablets of stone weighing her down"(LB36), images closely related to the shell, are the "body of accepted consciousness," "the dead, leaden weight of handed-on ideals."²⁴ This ideal, or "spurious" self, formed by society and tradition, is what Lawrence terms the "conservative psyche" and which as a societal instinct he warns "much deeper than the sex instinct and societal repression much more devastating."²⁵

III.

The nature of Lawrence's conception of reality embodies a number of distinctive characteristics: (1) the repudiation of objective reality for an almost total subjectivity as the core of his philosophical vision; (2) the negation of an absolute or ultimate reality and thereby the affirmation of pluralism; (3) the preponderant ontological element stemming from his obsession, at times bordering on solipsism, of the problem of the ever-pervasive self; (4) from the Gestalt psychology and Symbolist philosophy of his time, the notion of the complex of reality and an attempt at the creative construction of the whole through the use of symbols as organs of reality.

The shell motif plays an important role in the articulation of three distinct forms of reality. To begin with, the "inner reality" of Will Brangwen in *THE RAINBOW*. Deriving from the physical intimacy of the honeymooning couple, this form of reality, the sensual reality of sexual fulfillment, is but a temporary state of mind and emotion in the framework of time and place, rather than the accession to true being:

Suddenly, like a chestnut falling out of a burr, he was shed naked and glistening on to a soft, fecund earth, leaving behind him the hard rind of worldly knowledge and experience. . . And it was all like the hard, shed rind, discarded. Inside, in the softness and stillness of the room, was the naked kernel, that palpitated in silent activity, absorbed in reality. . . But their hearts had burned and were tempered by the inner reality, they were unalterably glad (R145).

Although "shell" is here substituted by its associate "rind," the recurrent image of the nut rolling out or fallen open, discarding its outer layer, is a familiar one. When juxtaposed with Ursula's self-revelation in the final pages of the same novel however, striking differences become apparent: the oneness of the individual as opposed to the oneness of the couple; the

non-static individual driven by a non-physical and vital force; a reality not confined to the "inside," but one that fuses with the metaphysical where there is no inside or outside:

And again, to her feverish brain, came the vivid reality of acorns in February lying on the floor of a wood with their shells burst and discarded and the kernel issued naked to put itself forth. She was the naked, clear kernel thrusting forth the clear, powerful shoot. . . And the kernel was the only reality; the rest was cast off into oblivion (R493).

Wholly dependent upon the other, Will's "inner reality" is no more than a newlyfound security in the womb of love. It proves to be transient as he becomes disillusioned with Anna's willingness to admit the outside world again: "She would throw away the living fruit for the ostensible rind"(151). With each progressive sign of estrangement his emotions evolve from anger to helplessness and futility, for without her, the wonder passes away and all reality is lost. Will's gestalt becomes indistinct and the words "reality" and "unreality" radically distorted to mean "love" and "loveless": in his desperation he is "clinging like a madman to the edge of reality" and "slipping surely into the flood of unreality that would drown him"(187).

In recapitulation, Will's fragile reality bears the detrimental, and in many cases destructive flaw of emotional subjection, for if sensual reality alone is only a half-awareness, the idea of merging with the other in love is antipathetic to autonomous being.²⁶ The analysis should not however come to a purely negative conclusion for two reasons. Firstly, psychological inevitability does take due course and Will eventually forms the resolution, although somewhat deliberate and self-defensive, of a "free, separate, independent self"(190). Secondly, the important elements of exposure, awareness of "one's own being," and spiritual timelessness are all present, and however

illusory or fleeting, they capture the reality of the moment which works in harmony with and not against Lawrence's aesthetic of the present, his almost religious view of the immediate and vital.

With Ursula Brangwen's reality of the "unknown" one comes within closer range of Lawrence's Weltanschauung. Ursula is first and above all a mystic. Her strong, almost devastating intuition and drive for the "maximum self," sublimated into an undefatigable pursuit of the unknown, reflects Lawrence's own reverence for the unknown as a means of attaining fulfillment in the individual. This unknown is revealed at the end of the long and complex process of "transfiguration." Conditioned by what Lawrence calls the "allotropic states of the ego," Ursula's multilayered character engenders the evolution of her "ever-changing realities": first, a recognition of the external, the objective, or all existing apart from consciousness as the reality; then the negation of this reality for the transitory reality of the couple; and finally the reality of the unknown.

Ursula enters into the adult world with her teaching apprenticeship. Although anticipation of "a new world," and "a new life," soon turns into hostility to the authority of the system, Ursula is still a realist: "She was here in this hard, stark reality. . . This prison of a school was reality. . . She was nobody, there was no reality in herself, the reality was all outside of her, and she must apply herself to it"(373). The transition from objective to subjective begins when she proceeds on to college. Her disillusionment with college life which fails to reveal the "deep mysteries of life and knowledge"(434), intensifies her "dread of the material world"(441) and her view of organized society as being mechanical and detached from life. Anton Skrebensky's unexpected but timely reappearance into her life brings promise again of "the new life, the reality"(441). The ecstasy of a rediscovered sexuality inte-

grates Ursula's "dark, vital self, her powerful under-life," and like Will and Anna in their honeymoon bliss, the two lovers revel in complacent rejection of the "ordinary mortal world": "They alone inhabited the world of reality. . . they were an unknown world to each other. Every movement made by the one was a reality and an adventure to the other"(455, 456). Ursula's sensual reality proves to be as ephemeral as her father Will's, not through the relinquishing of the other but through her own intuition which compels her to reconduct her search for fulfillment: "She knew him all around, not on any side did he lead into the unknown"(473); "Then a yearning for something unknown came over her, a passion for something she knew not what. . . tantalizing her with vast suggestions of fulfillment"(478).

The climax of the ritual scene of the horses brings forth an illumination where the shell motif is intricately woven into the revealing of the "unalterable knowledge" of her being and of the real configuration of the unknown. Shell is first disguised as a "gnawing ache that was still superficial, and did not touch her isolated, impregnable core of reality. . . Always the ache, the ache of unreality, of her belonging to Skrebensky"(492). The ache becomes "a compression which enclosed her. If she could not get out of the compression she would go mad"(492). "Compression" finally becomes "shell" in the final stage, the rift effecting the transition from unreality to reality. The successive images of ache—compression—shell project a metaphorical heightening of Ursula's awakening, a process entailing not only a liberation from her lover but a final detachment from family and society as well:

I have no father nor mother nor lover, I have no allocated place in the world of things, I do not belong to Beldover nor to Nottingham nor to England nor to this world, they none of them exist, I am trammelled and entangled in them, but they

are all unreal. I must break out of it, like a nut from its shell which is an unreality”(493).

Her external reality, all “husk and shell” encloses her loosely; the shell finally bursts, casting off her old “unreal” world, unfolding the “new reality,” “the unknown,” with its promise of “a new creation,” “a new germination”(494). Notwithstanding the general consensus as to the ambiguity and inconclusiveness of the last pages of the novel, what emerges patently is the metaphysical role of the shell which presents a comprehensive vision of reality in its repudiation of the external or objective reality for the subjective. The overwhelming affinity of Ursula’s gestalt with that of Will is justly this bipartite vision of the rejection of the unreality of the shell for the reality of the core. A close parallel can be drawn between the symbolic language of Will’s renouncement of “the rind—the outward existence—the old order—unreality” for “the core—one’s own being—the new order—reality” and Ursula’s casting off of “the shell—the world—the known—the bygone reality” for “the kernel—the new creation—the unknown—the new reality.” Ursula’s submersion in the profoundest state of isolation and subjectivity, nevertheless, creates an asocial being in an ambivalent predicament and presents, “the clouded issue,” as Julian Moynahan has so judiciously expressed it, of the dissociation of Lawrence’s characters “into two incompatible levels of being. . . the relation of his inhuman selves to social roles on the one hand and to vital forces on the other.”²⁷

The last form of reality is the “inhuman reality” beyond consciousness in “The Prussian Officer.”²⁸ A masterpiece of psychological realism and multi-leveled themes, the story depicts a young orderly falling victim to the brutality, sadism and covert homosexuality of his commanding officer. Above the authority-obedience theme is the familiar interaction of opposing forces—the conscious vs. the unconscious,

the hostility of the repressed and self-conscious aristocrat officer pitted against the instinctive spontaneity and unselfconsciousness of the plebeian orderly. Finally, there is the highly convincing psychoanalytical interpretation, which focusing on the homoerotic element, unveils the relationship as a love relationship and the outcome as a consummative love-death.²⁹ The youth’s reality, like Ursula’s, is the culmination of a journey to the extreme limits of human experience and from there beyond towards the “unknown,” an abyss of total subjectivity. Severed from society and having lost all conventional values, they both confront an overpowering revelation of the human condition. While the themes of alienation and final isolation are analogous, “The Prussian Officer” projects none of the optimism of Ursula’s unknown. The youth’s adventure is not an individual’s search for fulfillment but the flight of a man who becomes an outcast; the theme is fatality, for in killing the officer the youth embraces despair and a longing for self-annihilation.

Contrary to the theme of breaking out of the constricting shell of mental consciousness, the orderly undergoes an inversed evolution from a state of innocent unawareness to a painful awakening aroused into full consciousness. While at the beginning he “received life direct through his senses, and acted straight from instinct”(PO9), the degrading abuses of the captain deprive him of his “natural completeness in himself”(9). After the climatic beating incident an even higher state of self-consciousness is attained when feelings of mortification, inadequacy, and constraint converge in the final sensation of enclosure in a shell with its inevitable correlative of nullification and emptiness: “It was not that he was afraid, or cowed. It was as if he was disembowelled, made empty, like an empty shell. He felt himself as nothing, a shadow creeping under the sunshine”(18).

Symbolic of an ever encroaching self-

consciousness, the shell is primordial in capturing the initial stage of the youth's awareness of his isolation.³⁰ This crucial moment he refers back to as "an ache" just before dying: "But everything was distorted, born of an ache and resolving into an ache"(28). It is thus the loss of his basic, or pristine, consciousness and not the murder which begins the dehumanizing alienation process. He refers to himself first as "a shadow," then "a gap":

Nothing, however, could give him back his living place in the hot, bright morning. He felt like a gap among it all. . . They seemed like dream-people, as if they had no relation to himself. He felt as in a blackish dream; as if all the other things were there and had form, but he himself was only a consciousness, a gap that could think and perceive (18, 19).

The dissociation from all substantial bodies, people and things, is accelerated after the murder which resolves nothing: "He had gone out from everyday life into the unknown and could not, he did not want to go back"(24). The flight into the woods symbolizes, in a paraphrase of M. Merleau-Ponty's interpretation of the "inhuman character" of Cezanne's portraits, the youth's escape from the human world, and by the same token, the alienation of his own humanity.³¹ As he wanders feverish and delirious in the surreal forest, the natural and human "continuum" disintegrates; his self-withdrawal borders on the pathological, and he becomes, as in R. E. Pritchard's definition of solipsist, "a solitary being in an unreal world that reflects and manifests only himself."³² By a complete inversion of reality his unreal, delirious world becomes the real. When he perceives a woman in the distance, "he had no language with which to speak to her. She was the bright, solid unreality"(28). The distortion of his external reality results finally in a vision: "He was conscious of a sense of arrival. He was amid the reality, on the real, dark bottom"(27). The non-human aspect of the orderly's reality is a

consequence of his alienation, but just where the negative limits of self-consciousness lead to and what the "real, dark bottom" consists of, here again, remain ambiguous. The words used to describe Ursula's enlightenment show amazing similarity: "the bottom of all things," "her illness distorted into vague forms," "an ache," "full of pain"; yet the parallel ends with her feeling of "a dull firmness of being." Whereas Ursula moves toward being and its natural correlative—life, the orderly moves toward non-being and death.

Kingsley Widmer's interpretation evokes Lawrence's confrontation of both nihilism and existentialism: "the yearning for the extremity of experience and covertly for its destructive culmination," "the shock of illumination which destroys ordinary values and makes one confront ultimate meanings and lack of meaning," the reality which the youth finds at the very end is the "really real—nothingness."³³ While the view of Lawrence as an existentialist is one shared by a number of critics, the interpretation here of "nothingness" may be at best attenuated when considering the paradox of Lawrence's metaphysics of life and death. If the youth's final awareness is "a matter of whole experience, a knowing in full,"³⁴ it may also be a realization within the revelation, and his death likewise not purely extinctive and meaningless, but a consummation and a transcendence of life through death.³⁵

In view of the examples yet to be treated, any attempt to draw a final conclusion on the shell motif would be at this stage premature. A number of salient points do arise, however, out of the foregoing analysis with regard to the symbolic nature of the shell, the pattern of life constriction, and the relation between consciousness and reality.

1. Although the shell at times functions as a metaphysical symbol, more imperative is its role in terms of consciousness and being. The shell is both a

psychic symbol and a symbol of being. The imagery of enclosure signifies psychic imbalance, the restraining of the "true, spontaneous self" or of consciousness itself, which "should be a flow from within outwards."³⁶ When compared with the phoenix, the gannets, and the plumed serpent, all creatures symbolizing wholeness of being, the shell, inanimate yet organic, and this for Lawrence is of great relevance, represents the cleavage between the spirit and the flesh. In this context, the shell, its bipartite configuration being antithetical to his insistence on the whole, projects a consistently negative symbolic meaning of half-consciousness and therefore half-being.

2. The feelings of constraint, entrapment, and nullification cast by the image of the shell, all inimical to individuation and thus to life itself, are perfectly in keeping with D. J. Schneider's pattern of "life thwarted." When its referent is the body, the shell symbolizes frigidity or impotence and consequently human isolation. As a symbol of the self-conscious ego, it implies either inertia and decay, or bondage by "societal instinct" and consequently, a derangement of the "natural mind-body harmony." The distinctive feature of the motif, a positive feature, and perhaps its very *raison d'être*, is the potentiality of breaking out, that is to say, the kinetic or non-kinetic element with regard to static or non-static individuals. As seen, the characterization falls into three distinct types:³⁷ the "perfectly arrested egos" who undergo no psychic process and for whom the shell remains a final encasement; Bertie and Robert whose awareness is minimal and for whom breaking out can only be latent; finally Daphne, Aaron and Ursula for whom psychic process is complete and who achieve not only in breaking out but are, in Julian Moynahan's words, "created anew."

3. Consciousness involving psychic process would thus be a prerequisite for ascension to being; conscious-

ness here meaning not a total domination, neither of the mind nor of the sensual-intuitive, but rather a psycho—neural—physical equilibrium and beyond on a more esoteric plane, that quality of "man's divinity, and his ultimate power, his superconsciousness of the whole soul."³⁸ What then compels more than a mention but which did not, perhaps at fault, seem to belong in an initial study of "levels of consciousness" is the preponderant role of the "integral unconscious," or the soul. By nature "undefinable and inconceivable," the unconscious, which can nevertheless be experienced, is "the root of all our consciousness and being"³⁹ and as such unseparable from Lawrence's concept of total consciousness.

4. Weighing heavily as evidence to premise that consciousness involves the recognition of a preexisting reality is the association between knowledge and reality. If the notion of whole consciousness implicates a "knowing in full," the individual arrives at "pure singleness" through knowledge. The shell motif has shown that this knowledge stipulates an unequivocal affirmation of a sense of reality. Knowledge, however, is a word with deep and particular epistemological resonances in Lawrence's dialectic. When considering Ursula's "unalterable knowledge," "her sense of permanence," and Aaron's "knowing but making no conceptions, knowing but having no idea," it is evident that we are dealing here with instinctive knowledge, deriving neither from logic nor self-consciousness and the nature of which is not conceptual but perceptual in essence. Reality perceived as a manifestation of an instinctive and immanent knowledge is thus a trenchant element in attaining the state of "conscious being."

Symbolizing the impediments of the psyche's polarized duality yet embodying the potentiality of self-determination and ultimate self-realization, the shell thus reaffirms Lawrence's commitment, through-

out the greater part of his writing career, to the problem of the self and being. This problem he tried to solve not through the extraneous mediums of creeds, beliefs, values, ideals and traditions of a hyper-rationalized civilization, but through the innate and integrated faculties of consciousness which could be found only within the individual himself.

WORKS BY D. H. LAWRENCE CITED AND ABBREVIATIONS USED

All editions from Penguin Books Ltd., Harmondsworth, England.

- BM - "The Blind Man"(from the collection *ENGLAND MY ENGLAND*, 1970)
 LL - "The Lovely Lady"(from the collection *LOVE AMONG THE HAYSTACKS*, 1974)
 LB - "The Ladybird"(from the collection *THREE NOVELLAS*, 1971)
 PO - "The Prussian Officer"(from the collection *THE PRUSSIAN OFFICER AND OTHER STORIES*, 1975)
 WL - *WOMEN IN LOVE* (1973)
 AR - *AARON'S ROD* (1981)
 R - *THE RAINBOW* (1982)

NOTES

1. George H. Ford, *DOUBLE MEASURE : A STUDY OF THE NOVELS AND STORIES OF D. H. LAWRENCE* (New York : W. W. Norton and Co., 1969), p.24. The distinction between the modes of discourse and image given by Ford is that of Frank Kermode in *THE ROMANTIC IMAGE* (New York, 1957).
2. Edward D. McDonald, *PHOENIX : THE POSTHUMOUS PAPERS OF D. H. LAWRENCE* 1936, Edited with an Introduction by Edward D. McDonald (New York : Penguin Books Ltd., 1978),p.xxvi. (Page references refer to this edition throughout.) The chronological reference of the essay in question is "Introduction to Pictures" : "The

last essay in the present section and never heretofore published. . .It is a long and organically complete dissertation on consciousness. . ." (pp.xxv-xxvi).

3. R. Scholes and R. Kellog, *THE NATURE OF NARRATIVE* (New York, 1966), p.107.
4. Mark Spilka, *THE LOVE ETHIC OF D. H. LAWRENCE* (Bloomington : Indiana University Press, 1955),p.58. The polemic of Spilka's "primitive indefinite" as opposed to William York Tindall's "spiritual infinite" is valuable for any understanding of Lawrence's symbolism and art in general. Spilka argues that "the symbolists try to evoke a timeless spiritual absolute, so that their symbols function at the upper level of language ; whereas Lawrence works at the lower level of language and aims his symbols at the primitive indefinite. Beyond this radical divergence in language and metaphysics, there is also an ontological cleavage—for the symbolist poem moves toward non-being, while the Laurentian work of art moves toward organic being. . ." See also William York Tindall, *THE LATER D. H. LAWRENCE* (New York, 1952).
5. Daniel J. Schneider, *D. H. LAWRENCE, THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST* (Kansas : University Press of Kansas, 1984), p.134. This new interpretation of *SONS AND LOVERS* evokes, "above and beyond the Oedipal problem. . .Lawrence's early meditations on the question that had become, by 1912, an obsession : How can the individual, single, separate, unique, enter into any relationship with other human beings and with society without sacrificing his individuality and without destroying his creative, purposive energies?" (pp.133, 134). Schneider refers to Stephen J. Miko's observation of the problem of how a "fundamental vitality can be embodied or released, what will restrict its growth, and what will encourage self-realization" (p.133). Stephen J. Miko, *TOWARD "WOMEN IN LOVE" : THE EMERGENCE OF A LAWRENTIAN AESTHETIC* (New Haven, Connecticut, and London : Yale University Press,1971), p.86.
6. Mark Spilka, *THE LOVE ETHIC OF D. H. LAWRENCE*, p.203, taken from D. H. Lawrence and M. L. Skinner, "The Boy in the Bush" (New York, 1924), p.177.
7. Emile Delavenay, *D. H. LAWRENCE : THE MAN AND HIS WORK, THE FORMATIVE YEARS : 1885-1919*, tr. Katherine M. Delavenay (London : William Heinemann Ltd., 1972), p.352. Delavenay writes that Otto Weininger's *SEX AND CHARACTER*, published in English in 1906, was "one of the key books of his generation"

- (p.308).
8. D. H. Lawrence, "Introduction to Pictures," *PHOENIX*, p. 767.
 9. Emile Delavenay, *D. H. LAWRENCE : THE MAN AND HIS WORK*, p. 349. In a similar vein, Daniel Schneider, in *D. H. LAWRENCE, THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST*, observes that "the idea of the physiological or chemical basis of life and consciousness is found everywhere in scientific writings at the turn of the century" (p.19).
 10. Emile Delavenay, *D. H. LAWRENCE : THE MAN AND HIS WORK*, p.351. Letter to Bertrand Russell from Collected letters 393 (Heinemann, 1962).
 11. *Ibid.*, p.436.
 12. D. H. Lawrence, *PHOENIX*, p.533.
 13. R. E. Pritchard, *D. H. LAWRENCE : BODY OF DARKNESS* (London: Hutchinson and Co., 1971), p.84.
 14. Daniel J. Schneider, *D. H. LAWRENCE, THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST*, p. 70.
 15. *Ibid.*, Schneider calls this trait "a striving for selfhood through repudiation of others" (p.62). Lawrence's thinking here bears a strong resemblance to that of Carl G. Jung, whose "individuation process" is summarized by Frieda Fordham in *AN INTRODUCTION TO JUNG'S PSYCHOLOGY* (Harmondsworth, Eng.: Penguin Books Ltd., 1982): "The whole man is an individual, but he is not individualistic, which means being ego-centered, and is often used as an excuse to develop peculiarities at the expense of other people or to behave in egotistical fashion" (p.77).
 16. D. H. Lawrence, "The Crown," *PHOENIX II, UNCOLLECTED, UNPUBLISHED, AND OTHER PROSE WORKS BY D. H. LAWRENCE*, Collected and Edited with an Introduction and Notes by Warren Roberts and Harry T. Moore (New York: Penguin Books Ltd., 1978), pp.369-397.(Page references refer to this edition throughout.)
 17. F. R. Leavis, *D. H. LAWRENCE, NOVELIST* (Harmondsworth, Eng.: Penguin, reissued in Pelican Books, 1981), p. 56.
 18. D. H. Lawrence, Reviews of Books: "THE SOCIAL BASIS OF CONSCIOUSNESS by Trigant Burrow," *PHOENIX*, p. 382.
 19. Friedrich Nietzsche, *THE GENEALOGY OF MORALS*, tr. Francis Golffing (New York: Anchor Books, 1956), p. 10. Lawrence's indebtedness to Nietzsche has been noted by many critics. See Kingsley Widmer, *D. H. LAWRENCE, THE ART OF PERVERSITY, D. H. LAWRENCE'S SHORTER FICTIONS* (Seattle, University of Washington Press, 1962), p.241. See also Ronald Gray, "Women in Love and the German Tradition in Literature (1965), from *D. H. LAWRENCE : THE RAINBOW AND WOMEN IN LOVE*, Casebook Series Edited by Colin Clarke, (London: The Macmillan Press Ltd., 1982), pp.192-194. For a more detailed analysis of the similarities and contrasts with Nietzsche's thinking, see Daniel J. Schneider, *D. H. LAWRENCE, THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST*, Chpt.2 Lawrence's Psychology, II: Schopenhauer and Nietzsche, pp.45-57.
 20. D. H. Lawrence, "Introduction to Pictures," *PHOENIX*, pp.770, 766.
 21. *Ibid.*, "Study of Thomas Hardy," p.410.
 22. *Ibid.*, "Introduction to Pictures," p.770.
 23. *Ibid.*, "Democracy," p.710.
 24. *Ibid.*, pp.710-711. The ego is here defined in terms of the conservative psyche. Lawrence writes, "Nothing in the world is more pernicious than the ego or spurious self, the conscious entity with which every individual is saddled. He receives it almost en bloc from the preceding generation, and spends the rest of his life trying to drag his spontaneous self from beneath the horrible incubus" (p. 710). The recurrent image of the "tablets of stone" which is also used to describe the Marchesa in *AARON'S ROD*, thus symbolizes the conservative psyche. F. R. Leavis, in *D. H. LAWRENCE, NOVELIST*, remarks on the use of the motif in both works, pp.56-57, pp.71-73. He points out another related image from Chpt. XVI of *AARON'S ROD*: "She seemed like one who had been kept in a horrible enchanted castle—for years and years. Oh, a horrible enchanted castle, with wet walls of emotions and ponderous chains of feelings and a ghastly atmosphere of must-be. . ." (p.56).
 25. D. H. Lawrence, letter to Trigant Burrow, July 13, 1927, CL 989, *The Collected Letters of D. H. Lawrence*, Edited H. T. Moore (London: Heinemann, 1962).
 26. In *D. H. LAWRENCE : THE MAN AND HIS WORK*, Emile Delavenay comments on these "infantile personalities," characterized by "the continual and vital need, like that of the infant for its mother, which he experiences for the beloved. . ." and who are "incapable of enduring solitude, distraught at the idea of their own emotional void when not subjected to and supported by the loved one"(p.505). Daniel J. Schneider, in *D. H. LAWRENCE, THE ARTIST AS PSYCHOLOGIST*, sees this as an

- “unconscious mechanism” of “regression (or, in Freudian terms, a pathological increase in narcissistic libido): the desire, arising from the unconscious sympathetic center, to return or sink back into “the old oneness, the female source. . . Neither the love nor the power impulses are gratified and the individual, cut off from others and lacking purpose, becomes childlike, seeking an infantile bliss in the Magna Mater. . .” (p.72).
27. Julian Moynahan, “Ritual Scenes in *THE RAINBOW* (1963),” *D. H. LAWRENCE : THE RAINBOW AND WOMEN IN LOVE*, Casebook Series, Edited by Colin Clarke, p.149.
 28. R. E. Pritchard in *D. H. LAWRENCE : BODY OF DARKNESS*, speaks of an “inhuman” or “unknown” reality beneath consciousness which is revealed in Chapt. XIV “Water Party” of *WOMEN IN LOVE*, and which refers to the “dark unconscious,” Birkin’s “real reality” of the “black river of dissolution and corruption,” “the process of creative destruction” (pp.75, 95). Helpful is his postulation of the dark river as “the excremental”; for the Freudian analysis of the anal-excretory complex see pp. 22-26, passim.
 29. See Daniel A. Weiss : *OEDIPUS IN NOTTINGHAM : D. H. LAWRENCE* (Seattle: University of Washington Press, 1962), pp.92-98. R. E. Pritchard in *D. H. LAWRENCE : BODY OF DARKNESS*, also shares the view that the officer’s “physical assault is a displaced sexual assault” (p.64). Weiss goes further to say that the relationship is a love relationship and that the “strangulation appears as the abnormal substitute for what cannot possibly become normal sexual aims” (p.93).
 30. Concerning the link between consciousness and isolation see *PHOENIX*, pp.378-379. In reviewing *THE SOCIAL BASIS OF CONSCIOUSNESS*, Lawrence endorses Trigant Burrow’s findings that the basis of neurosis is not Freud’s incest-motive but the inward sense of separateness which dominates every man.
 31. M. Merleau-Ponty, “Cezanne’s Doubt,” *SENSE AND NON-SENSE* (Northwestern U. P., 1964), pp.9-25.
 32. R. E. Pritchard, *D. H. LAWRENCE : BODY OF DARKNESS*, p.19. To this definition of solipsist, Pritchard interestingly adds that Lawrence tried to divert himself from solipsism. His attempt at objectivity was through symbolism, the essentially gestaltist nature of which is revealed in a letter to Gordon Campbell in 1914 : “. . . The other way is to try to conceive the whole, to build up a whole by means of symbolism, because symbolism avoids the I and puts aside the egotist ; and in the whole, to take our decent place” CL302 (p.19).
 33. Kingsley Widmer, *THE ART OF PERVERSITY : D. H. LAWRENCE’S SHORTER FICTIONS*, pp.16, 5, 10.
 34. D. H. Lawrence, *FANTASIA OF THE UNCONSCIOUS AND PSYCHOANALYSIS AND THE UNCONSCIOUS* (Harmondsworth, Eng. : Penguin Books Ltd., 1981), p.215.
 35. Kingsley Widmer, in *THE ART OF PERVERSITY : D. H. LAWRENCE’S SHORTER FICTIONS*, touches upon this paradox when he writes, “the perversity. . . reveals the effort to turn an awareness of the destructive into something meaningful, to turn pessimistic knowledge to an affirmation” (p.17). Lawrence himself writes, in “The Crown,” that “the act of death may itself be a consummation, and life may be a state of negation” (*PHOENIX II*, p.383).
 36. D. H. Lawrence, *PHOENIX*, p.380.
 37. *Ibid.*, p. 434. In “Study of Thomas Hardy,” Lawrence traces three distinct types: “Looking over the Hardy novels, it is interesting to see which of the heroes one would call a distinct individuality, more or less achieved, which an unaccomplished potential individuality, and which an impure, unindividualized life embedded in the matrix, either achieving its own lower degree of distinction, or not achieving it” (p.434).
 38. Mark Spilka, *THE LOVE ETHIC OF D. H. LAWRENCE*, p.203. Taken from D. H. Lawrence and M. L. Skinner, “The Boy in the Bush,” (New York, 1924), p.177.
 39. D. H. Lawrence, *FANTASIA OF THE UNCONSCIOUS AND PSYCHOANALYSIS AND THE UNCONSCIOUS*, pp.214-215.

シンポジウム 鍋井克之と日本の風景画

日時：昭和60年6月1日午後2時～5時

会場：大阪・梅田近代美術館

主催：大阪芸術大学美術科・梅田近代美術館

講師（発言順）

| | |
|-----------|------------|
| 足立 卷 一 | （詩人） |
| 村 松 寛 | （大阪芸大教授） |
| 乾 由 明 | （京都大学教授） |
| 松 井 正 | （大阪芸大教授） |
| 土 井 憲 治 | （梅田近代美術館長） |
| あいさつ 藤井 勇 | （大阪芸大事務局長） |

藤井 鍋井先生が亡くなられてから16年という年月が経ったわけですが、先生には大阪芸術大学ができます時には、大変ご苦労いただきました。大阪にもひとつ美術関係を教える学校があってよろしいなあというところからお力添えいただきまして、芸大ができあがり、その芸大も今や20年を超した次第です。この際、大学創設にご尽力いただいた鍋井先生のお人柄や作品のことについて、もっともっと多くの皆さんに知っていただいたらと考えていました。

実はこちらの近代美術館の土井館長さんにお話致しましたら、それはええことや、会場として使ってもらっても結構ですと有難いお言葉でしたので、早速それに甘えさせていただくようになりました。同時に、今日ご出席の先生方にお話致しましたら、早速やりましょうということとんとん拍子に話がまとまりまして、今日「鍋井克之と日本の風景画」と題するシンポジウムをもつことになったわけです。

私がとやかく言うことは門外漢ですので、これから早速中味に入らせていただきたいと思います。司会は足立卷一先生によりしくお願い致します。

足立 足立巻一でございます。こういう司会は、鍋井先生と格別親しかった詩人竹中郁さんが一番ふさわしいのですが、故人となられましたので、代役を勤めます。

さて、鍋井先生と日本の風景画というシンポジウムをこれから開かせていただきますが、このシンポジウムを前段、後段とに分けて、最初は講師の先生方にそれぞれの立場から鍋井先生のお人柄なりご経歴、画歴などから始めて画風、さらには日本の風景画における鍋井先生の位置、また大阪の洋画壇の歴史の中における鍋井先生ということも、お話しいただく。そういうことを一応前段ということにしたいと思います。後段はご来場の皆様のご発言をまじえつつ、自由にお話しいただく。そしてその前段を私が進行させていただきまして、後段の一番重要な点は村松寛先生にお願いするように打ち合わせましたので、よろしくお含みおきいただきます。

では最初に鍋井先生の肖像のあらましについて、村松さんをお願いいたします。村松さんは申し上げるまでもなく、朝日新聞の美術記者を長らく勤められて、現在大阪大学の教授で、鍋井先生とはもっとも古いもっとも深いお付き合いの一人として、鍋井先生の画集の編さんもほとんど村松さん、乾さんのお力でできたように聞いています。スライドをまじえて鍋井先生のあらましをお話しさせていただきます。

村松 今お話の鍋井先生の略歴と、スライドで主要作品のいくつかをご紹介します。よくご存じの方もい

らっしゃいますがお許し願います。

鍋井先生は明治21年、1888年のお生まれです。お父さんは土佐藩士でございまして、維新の時には堺港の警備に派遣されておりました。たまたま上陸したフランスの兵隊と衝突交戦しました。有名な堺事件ですが、責任を取って土佐藩の関係者29人中20人が切腹することになりました。ところが全員が腹を切るというのでクジ引にしたところ、鍋井さんのお父さんは残ったというエピソードがあります。

このように土佐の血は流れておりますが、小学校、中学校と大阪で、中学校は天王寺中学、今の天王寺高校です。1年違いくらいに親友だった文学の宇野浩二がおり、2～3年違って寺内万治郎、耳野卯三郎、青木大乘、又、少しあとに小出卓二とか、後で大阪で画家として非常に活躍した人々がぞろぞろといた。偉い学者も沢山いました。天王寺中学の一つのピークの時代という感じです。鍋井さんはその頃から絵が好きで、最初日本画を少し習ったんですが、後で広瀬勝平という大阪で数少ない洋画家の1人について習い、さらに東京の美術学校へ進んだわけです。東京の美術学校では、後に盟友となる市岡中学出の小出植重さんと一緒になります。鍋井さんの方は大変文学好きでして、宇野浩二の感化もあると思いますが、さらに演劇も好きで、広津和郎、秋田雨雀、沢田正二郎なども入って、美術劇場と称して芝居をやります。それに熱中していて卒業をしそこなうわけです。卒業しそこなった年に、ちょうど第1回の二科展が開かれました。その第1回の二科に卒業はしなかったけど、作品は入選します。2回目は卒業制作をそのまま出したら、その「秋の連山」が、二科賞という当時最高の賞をもらいます。実は鍋井さんという人は、いっぺんも落選とかそういう目にあつたことがない。卒業はしないでも絵は入選、卒業制作はそのまま受賞という非常に画家としては順調なスタートなんですけど、以後二科を舞台に活躍されるわけです。

もうひとつの重要なことはフランス留学のことでございますが、当時の洋画家は一生の悲願として一度はフランスへ行って勉強したいというのに、鍋井さんはほとんどその気がなくて、絵かきとして行かないと恰好がつかない。しょうがないからワシも行ってくるといふぐらいな感じで行った。それは自分の随筆なんかにも、たびたび書いています。だから行っても、もうひとつ気乗りで

なくて、比較的早く引き揚げてきています。いいかえれば、折角行ったからには何か新しい画風を仕入れて帰りたいというような気がなかったことです。

帰国後の大事件は大震災で、東京で作家活動をするつもりが、大阪へ引きあげてきて以後、ついに大阪出身の大阪作家になった。その点は小出植重さんもほぼ似たようなことで、結局に地元で根がはえて地元のために大いに活動する。その一番有名な活躍舞台といえますか、基盤が有名な大正13年4月に開かれました信濃橋洋画研究所でございまして。これは黒田重太郎さん、国枝金三さん、それに鍋井、小出の4人の二科会員が先生で、それに美学者の田辺信太郎さんとか朝日新聞の当時の美術記者、春山武松さんが講義を受け持つ。非常に華やかなスタートでした。大阪には当時赤松麟作塾とか他にもできたのがあるんですが、顔ぶれが若くて魅力があつて、企画力や文章力が皆さん抜群で、非常に信濃橋が人気を得たわけでございます。その時の研究所で助手役として信濃橋の創立から活躍され、後には移転改称した中之島洋画研究所で先生として指導されたのが松井先生です。

この信濃橋洋画研究所展を発展させて、公募の全関西洋画展という名前とし、別に信濃橋とか中之島に習いにきていなくてもどんどん出品してくださいという、広く解放的な洋画展を作つたのも鍋井さんです。それが非常に発展しまして、初めて関西洋画壇というものが確立したのですが、これは重要な業績です。

戦後、二科展が、二科と二紀会と行動美術という3つに分かれるんですが、その時鍋井さん達元老級作家は二紀会を結成、それから、鍋井さんは二紀会の中心的存在として活躍されるわけです。

そして昭和34年には私共の学校、当時は浪速短大のデザイン美術科長を引き受けられ、さらにそこから発展して現在の大阪芸術大学ができあがり、その芸術学部長を引き受けていただきました。戦前は信濃橋、中之島両研究所において関西洋画壇を育てる、戦後は関西で最初の4年制の芸大の美術教育に非常に功績がありました。もちろんその画業が第一ですが、そういうことで大阪市民文化章をもらわれたり、池田の名誉市民にもなりましたが、実はそんな堅苦しい面だけでなく、皆さんご存知の方も多いと思いますが、最初申しましたように芝居好きから大阪で文学作家、絵かきさんを集めまして、風流座という文士劇を組織されて、座長格で5～6回公演を

し、大きな話題をまかれたことも忘れられません。幅の広い大阪を代表する文化人の1人であったわけです。昭和44年に80歳で残念ながら亡くなりました。今年で17回忌というまわりになっておりますので、こういう会がひらけたわけでございます。

次いでご存知の絵も多いと思いますが、初期から晩年までの20枚程代表作と思われる作品のスライドを見ていただきます。

(スライド20点、作品解説省略)

1. 「赤い校舎」大3 (1914) 第1回二科展入選
2. 「夢殿」昭5 (1930) 第17回二科展
3. 「奈良の月」昭6 (1931) 第18回二科展
4. 「春の浜辺」昭6 (1931) 第18回二科展
5. 「刈田の雨」昭8 (1933) 第20回二科展
6. 「田圃の梅」昭9 (1934) 第21回二科展
7. 「朝の勝浦港」昭24 (1949) 第3回二紀展・芸術院賞
8. 「黒潮」昭25 (1950) 第4回二紀展
9. 「港の夜の雨」昭27 (1952) 第6回二紀展
10. 「台風のそれる海岸」昭29 (1954) 第8回二紀展
11. 「海岸を行く雲の影」昭30 (1955) 第3回国際展
12. 「月光と海水」昭31 (1956) 第10回二紀展
13. 「長崎南山手風景(青)」昭33 (1958) 第12回二紀展
14. 「熊野灘」昭33 (1958) 第12回二紀展
15. 「伊豆下田の家」昭35 (1960) 第4回現代展
16. 「忘帰洞温泉」昭36 (1961) 個展
17. 「立岩の海岸」昭36 (1961) 第4回日展
18. 「皇居前の噴水」昭38 (1963) 第17回二紀展
19. 「晴れ行く梅林」昭39 (1964) 第18回二紀展
20. 「鳥渡る熊野灘」昭40 (1965) 第19回二紀展

(なお会場に所蔵者の御好意による鍋井作品を数点展示したのでそれを記しておく。)

1. 「湖国豊穡」昭和14年 (1939)
2. 「奈良公園の朝」昭和25年 (1950)
3. 「伊豆下田の家」昭和35年 (1960)
4. 「北海道庁」昭和37年 (1962) (大阪芸大蔵)
5. 「円月島」(制作年不詳・小品)
6. 「南紀風景」(制作年不詳・小品)

村松 まず鍋井先生の画風といったものについて簡単に申し上げたいと思います。今のスライドや展示の絵でご覧いただければわかるように、鍋井さんの絵というのは重厚という感じの強い絵です。また、骨格の確かな骨組みの太い絵といってもよいと思います。いい換えますと、細部に拘泥しないで物を大きくつかんで、その量感を中心に表現するというのが特色でございます。だから

非常に細かいところまできれいに描くものではありません。細部に拘泥しないということは、ある意味では、きれいにならなくてもあまり気にしないということにもなるわけです。鍋井さんの学校時代は、印象派とかフォーブなどが大いにもてはやされた時代です。だから基礎的にその影響はあるんですが、鍋井さんの大きな特徴として、普通よく、誰れは誰れの系統で誰れの先生の影響であるとか、ヨーロッパの誰れを学んでいるとかありますが、鍋井先生に限ってはフォーブ的の面があり、また文人画的な気質がみえないこともないのですが、ヨーロッパ人の誰れの絵、日本の誰れのくせが出ている、画風が出ているというものが、ほとんど何も見つかりません。これは珍しい、稀有な例といってもよく、日本画、洋画を問わず、直接習ったり私淑するとを問わず、誰れかの影響がある時代には強く出る。後にはそれが消えましても。鍋井さんは、はじめの「赤い校舎」からどれひとつとして、これは誰れの絵に似ててどうだというのがありません。

また鍋井さんは写実の絵なんですが、写実の中でも後の方が“実”といいますか、実在感といったものを強く画面に表現する、それが主眼で、それ以外のことはあまり気にしない。決して小器用にきれいに描きあげることがないので、ある意味では不器用な画家であったということがはっきり言える。自分でも時々そういうことも書いております。鍋井さんは文筆の方も好きで、我々が原稿を頼みましてもすぐよしよしと言って流れるような洒落な文章を書かれるんです。ご存知の方が多いと思います。絵は大きくても身体は小柄で軽量で、座談の名人といえます。非常に洒落な人柄であるのに、絵はその正反対というところが実に面白いと思います。もう少しこの辺を手際よく処理したらと気になることがある位で、素人目にはあまり器用でない。しかしそれを気にしないで、それがまた面白い結果になる。大きなものは大きく、重いものは重く、厚みのあるものは厚みと、物そのものの実在感というものを中心に据えた絵であるといえると思います。

もうひとつ申し上げたいのは、先程映しましたスライドも、ここに展示された作品でもわかるように、日本は北海道から奄美大島まで描くほど日本の風景を探し求め、結局画業の大部分は日本の風土を相手にした風景となるわけです。その日本の風土といえますのは、我々が

外国へ行ってみますと、乾燥地帯、半乾燥地帯が案外多いのにぶつかりますが、日本はそれと違ひまして非常に湿潤、雲や霧や霞が年中ある。これは日本の大きな特色のひとつで、四季の移りかわりの他に月々、毎日、3日として同じ天気は続かない。極端に言えば、時々刻々変わっていくのが日本の気候風土、これは絵に描くには都合がよくない。画家は上手にやっかいなところはやめて、天気がよくて描きやすい形で描く、天気が今にもくずれるとか、台風で荒模様の景色はだいたい絵にしないのが通例なんです、全般的に。確かにヨーロッパあたりに行きましても、同じ天気が相当期間続くということが多いわけですから、5日かかって絵に描いたって情景にはあまり変化はおこらない、やりやすいということがいえます。ヨーロッパであまり長い間修行しますと、日本に帰ってきて日本の風景がとつきにくい。困った人は日本の中でもあちこち探しまわって、西洋的風景を描くという場合も多い。そういう点で鍋井さんは日本のやっかかさというものを逆手にとったといいますか、題をみても「雨来たる……」「明けゆく……」「台風のそれる……」など変化するところをテーマにする。そういう題でなく、普通の題でも中身は非常に動きの速い、時々刻々変化する日本の風土そのものを、やっかいとせず正面からそれを描いていく。描きにくいシーンにかえて面白みとか魅力を見出して、そこを描いたということが多分に感じられます。

やっかいといえば先程の梅の絵、梅は日本画では昔からさかんに描く対象ですが、洋画ではあまり描きません。桜も描きにくい。特に梅は洋画ではやっかいで、梅テーマの油絵は非常に少ないと思うんですが、その梅を盛んに描いておられるのも、やっかいな日本の風土を気にもせず描かれたというところとよく似たところがあって非常に面白く、鍋井さんの大きな特色だと思います。

それからもうひとつの大きな特色として申し上げたいのは、鍋井さんの制作における現地主義ということです。アトリエでの写生と違って風景を描く場合は、現地でキャンバスを立てましても、最後まで仕上げるのは天候や時間など制約が多い。適当に切上げてアトリエで仕上げる人が多いようです。現地主義の風景画家は他にもないわけじゃありませんけど、鍋井さんのはなかなか徹底してまして、「立岩の海岸」など、晩年紀州の海岸を描かれる時、鍋井先生は力がありませんから、もともと小柄

ですから、風の強い海岸に50号、80号というようなキャンバスは、吹きとばされないようイーゼルをしっかりと固定しないとあぶない。お弟子さんが2～3人お供して、風とキャンバスの戦争をみなで助ける。その中でだんぜん頑張って現地主義を通すというところがあるわけなんです。これは現地であくまで実在感を追求していくということですが、風景の中に花が咲いてるところを描こうと思って時機を失すると途中で止め、それを近所の宿に預けて2年越しで描いた絵もいくつかあるというほどでした。これもそこまで頑張ることないじゃないか、梅や桜の花なら同じ花を随分描いてるんだから、適当に来年咲くのを待たずに描いたって絵はできるはずなんですが、結局、対象とする風景との一体感が必要なのだと思います。対象の風景と自分の一体感というものを求めてそれを貫くためには、現地主義から離れることはできない。だからそのため年を越しても止むを得ない。その追求の精神があり、一体感を追うということによって初めて実在感がある、写実の“写”だけでは終わらない“実”のある画面ができあがっていくんじゃないか。

風景を描く画家は別に少ないわけじゃないんですけど、ほとんど風景に徹底するとなると、そう多いわけではございません。その中で鍋井さんの風景というものが、独自の地位を持っている。そういう点で、今の日本の風景がどう変貌しようとおれは知らんというような感じの風潮の中にあって、こういった日本の風土を愛し、その実在に執着する。そして描きにくい光景であろうと避けないで、そこに日本の風景があるんだという確固とした自分の風景観を持って描いたのが鍋井さんです。だんだんそういう人が減ってきたんじゃないかと私は感じるわけで、その点も今日のシンポジウムで色々な方のご意見を聞いて、日本の風景画、鍋井さんの風景画をもういっぺん考えてみたいと思う次第でございます。

乾 今、村松さんが大変詳しく、鍋井さんのお仕事の特色をお話しになりましたので、多少村松さんのお話と重複するところがございますが、私が感じておりましたこと、今改めて拝見して感じたことを、日本の風景画との関連においてお話したいと思うんです。

その前に、鍋井さんについての個人的な思い出みたいなものを、お話ししときたいと思います。私がお付き合いさせていただいたのは、晩年の10年余りのこととして、お付き合いといっても、おいしいものをご馳走になった

り、白浜へ連れて行っていただいたりという具合で、こちらが鍋井先生にご招待にばかり預かっていたような間柄なんです。そういうところで色々お話をうかがったんですけど、今思い出してみますと、どうも絵とか芸術の話はほとんど聞いたことがないですね。鍋井さんの話はだいたい食べ物のこととか、芝居のこととか、昔の絵かきだけでなく宇野浩二、広津和郎とかいった文学者の思い出、たまには女性の話とか、そんなことばかりです。芸術論なんて本当に聞いたことがない。これは私ばかりでなしに広津さんも書いておられますが、若い時からどうもそうだったらしいのです。当時大正の初め頃には、日本にはヨーロッパから新しい絵画が入ってきて、若い連中は侃々諤々芸術論をたたかわせたことがあったわけですが、そういう時でも鍋井さんだけはまるで興味がないみたいな退屈そうな顔をして、聞き流していられたようです。おそらくこれは、絵は理屈じゃないという鍋井さんの考えがあったんじゃないか。やっぱり実際の作品で勝負しろという、これは裏がえしの非常な自信だと思います。そういうことで理屈めいた事を言うと、どうも鍋井先生に「何をそんなことばかり言って」と笑われそうな気がするんですが、しかし今日はこういう席ですので、それを覚悟で多少理屈っぽいことも申し上げるつもりです。

今の鍋井さんの、理論とか既成のものに頼らないという態度、絵は自分だけの仕事であり、自分の感覚の問題だという姿勢、これはやはり大阪人のやり方だと思います。小出楯重もそういうところがあったんじゃないか。あの人も本は沢山書いていますが、それも理屈っぽい話は書かずに洒落なものが多い。鍋井さんもそういうタイプです。これは大阪人の非常に大きな特色だったと思いますが、そういうところからさつき村松さんのお話にもありましたように、実際の仕事の上でも、ヨーロッパのはやりの画風とか、既成の作家の仕事とか、そういうものをほとんどまねしないということにつながっております。つまり自分の実感というか直感というか、そういうものを非常に大事にされた方であって、それはさっきの村松さんが言われた現地主義ということにも通じてくると思います。

つまりヨーロッパの絵画の影響をほとんど受けていないわけですね。確か大正11年だったと思いますが、鍋井さんが初めてヨーロッパへ行かれて、それも絵かきとし

て1度は行っとかなくちゃいけないというぐらいの気持ちだったんですけど、向こうへ行っても美術館へ入ると、宗教画がいっぱいあって、そういうものに辟易してしまって、自分だけ下向いてチントレット、チントレットと言いながら歩いていたら、案内のガイドの人に不真面目だと叱られたと、ご自分でも書いておられるんですが、そういうことがあるわけです。小出楯重もそうなんです。外国へ行ったらって感心するものはないという手紙を書いておりますし、すぐヨーロッパから帰ってくる。これは非常にしたたかな現実主義であり、ヨーロッパの絵画に迎合しない態度です。そこから独自の日本の風景画、というよりむしろ日本の独自の油絵というものが、鍋井さん、小出楯重あたりから出てきたわけです。ヨーロッパ的な近代絵画の影響をほとんど受けなくて、独自の日本的油絵が出てきたのが、やはりこのあたりからじゃないかという気がするわけなんです。

ただ、いわゆる様式とかスタイルとか流派とかそういうものの影響はあまり受けておられないんですけど、私はそれにもかかわらず、鍋井さんはヨーロッパへ行っても何も学んでこなかったという、決してそうではないと思います。個々の様式や形式のもと底にある、油絵自体の持っている本質的な性格みたいなもの、日本画とは非常に違う、東洋の絵画とも非常に違う、油絵独特の基本的な性格というもの、これは長い伝統の中でヨーロッパで培われてきたものでありますが、そういうものを鍋井さんはちゃんとつかんできた作家じゃなかったかという気がいたします。それじゃヨーロッパの油絵の特色は何かということ、大変大きな問題になってきますので、風景画だけに限って申し上げます。

日本の近代の洋画に風景画が出てくるのは、印象派からだと思います。風景画だけでなしに、日本の洋画そのものが印象派あたりから出てきた。これが黒田清輝以来の、日本の特に官学派の洋画の主流を作ったわけで、鍋井さんは最初から二科に出品しましたが、基本的な出発点は風景画の場合は、印象派だったと思います。現地主義というのも印象派から出てきたひとつの制作のやり方でありまして、常に動くものを描いてられる、海とか空とかが多いというのも、印象派と共通する画題だったんで、そういう点からいえば鍋井さんのお仕事というのも、近代の印象派の風景画から出発していると思うわけなんです。

たださっき言いました印象派をそのまま、例えばモネとかピサロとか印象派の画風をそのまま受け取るということは、鍋井さんはしなかったと思います。水とか海とか雲とかいった画題は非常によく似ておりますけれど、鍋井さんが築かれた世界は、私は印象派をもっとつき抜けた世界じゃなかったかと思うわけです。実はそういう点で鍋井さんがヨーロッパから帰られた直後だったと思いますが、「中央美術」という雑誌に、鍋井さんにしては珍しく理屈っぽい文章を書いているんです。それは「油絵の本格描写」というタイトルがついておりまして、つまり本格的油絵はどういうものかということなんです。これはご自分の体験をまじえて書いてられるのですが、たまたま鍋井さんがパリにおられる時にサロン・ドートンヌの展覧会があって、そこで日本人の作品がかなりまとめて出品されたことがある。日本人の作品をむこうで見るのに、いい機会だと思って、割と期待して行かれたそうです。さっき言いましたように、鍋井さんはヨーロッパの絵画をあまり感心しなかったので、日本人の洋画を期待して行ったところが、日本人の絵が、自分があまりいいとは思わなかったヨーロッパの作家の絵と並べてみると、ヨーロッパの絵の前では日本人はベチャベチャと消えてなくなってしまう気がしたという、そういう感想を書いてられるんです。つまり日本人の絵というのが、表面的な雰囲気とか情緒に流れてしまっ、ヨーロッパのあのがっちりとした壮大な建築物のような力を持たないということを書いているんですね。ヨーロッパの絵画というのは石の建築のように頑丈で、びくともしないようなひとつの強さがあり、力がある。これに比べると、日本人の絵というのはひ弱である。例えば小説で、当時心境小説というのがありましたが、日本の絵画は心境絵画であるというふうには言われておりました、日本人というのはどうしても心境的な情緒とか情感に流れ、埋没しやすい。これはとりわけ風景画の場合、そういうことがあると思います。

鍋井さんは特に風景画について言われてられないんだけど、風景画に限っていいですと、これは日本の風土というのがヨーロッパのようにカラッとしていないことによるところが大きい。雨が多くて湿気があって、もやがあったり、なにかもやもやとしたところが日本の風土の特色である。私は決して日本の風土が悪いって言うわけじゃないんだけど、どうもそういう風土では合

理的に明確に自分の目で見つめていくというよりも、そこに自分の心情とか感情を込めて表わすということになりやすいということが言える。これは確かにあると思うんです。これは伝統的にいいますと、日本の風景画というものがひとつは中国の水墨あたりから来てるわけですし、中国では一種の精神主義、神仙思想みたいなものを風景に込めて表して行く。ところが日本の水墨画は、きわめて情趣的、心境的です。もうひとつは、もし心境的にならなければ、非常に装飾的になってくるんですね、日本の風景画ってというのは。これも伝統的に（私は装飾的ということが必ずしも悪いと思いませんけれど）、やはり大和絵あたりの風景画からの系列というものが日本の美術の中にあって、そういうものが体質的に装飾的な方向に向かう傾向につながっているのです。

いずれにしても西洋のリアリズムからみると、日本の風景画は近代でもそうだと思いますが、一方では心境的というか感情的になってくる。他方、そうでなければ装飾的な方向に行く。日本画の場合そういうことが非常にはっきり言えると思うんですが、洋画の場合でもそういうことは一般的にあるように思います。それに対して、鍋井さんはさっき言いました本格描写、つまり本格的な油絵の制作を目指しました。印象派から出発しながら、それにとどまらないうで印象派を乗り越えたというのは、そういうことです。つまり目の前のちらちらする現象じゃなくて、もっと骨組みみたいなもの、自然の中にある骨格とか量感とか、さっき村松さんもおっしゃいましたけど、実在というものです。これは我々が目でみた現象、目の前を動いていく現象でなくて、動きながらしかもそこに厳然とある自然の実在感ともいべきもので、これが鍋井さんのつかもうとされたものなんじゃないかと思えます。

例えばさっきのスライドでもおわかりだったと思いますが、初期の頃は印象派的な絵があったり、ロマンチックな絵がありましたけれど、戦後の特に紀州を描かれた絵になってくると、そういう自然の実在そのものに根ざした強い力が出てまいります。そして色彩も非常に鮮やかになってくる。日本の風土をこれだけ鮮やかな色彩で描いた画家というのは他にはなかったんじゃないかと、私はスライドを見て改めて感じました。ご自分でも書いておられるんですが、鍋井さんは勝浦とか紀州海岸へ行く時、春になるともう駄目だと言われるんです。春から

夏は絵を描くにはいい気候なんだけど、もやが出て来て風景が霞がかかったようになって、ぼんやりしてしまう。だから鍋井さんは描く場合、なるべく冬から春先にかけての非常に寒くて風の強い季節に出かけて、その寒い風の中で苦労しながら頑張って描かれた。というのは、やっぱりものすごく視覚的に対象、風景をじっと自分の目で見て、表面だけじゃなくその底まで見通す。つまり余計なものを捨ててしまっただけで、本当に鍋井さんが感じられた実在感というものはしっかりとらえるわけです。日本の湿っぽい風土では非常に難しいことですが、ものがみんなすっきり見えるようなカラッとしたイメージを日本の風土の中から見つけていこうというわけです。私はそういう意味で、鍋井さんの風景は日本の風景画のひとつの新しい方向を示したもので、これだけ鮮烈に、これだけ明確に、そしてこれだけ力強く日本の風景を描きつくした作家は、他になかったんじゃないかと思います。またこれは広津和郎さんが言ってることですが、鍋井さんは体は小さかったが絵は非常に大きい。確かに私はそういうことが言えると思うんです。大きい小さいというのはもちろんサイズの問題ではありません。物理的に小さい絵でも、非常に大きい。大きい空間が描かれているということもあるのです。同時に絵が中心にかたまってこないで外に向かって広がっていくような、そういうひとつのリズム、方向というものを持っているんじゃないかと思います。

これと関連して小出檜重の絵との比較なんですけど、小出さんと鍋井さんは非常に仲が良く、同じ大阪生まれですし、絵も似ているところがあるんです。例えば、ねばっこい絵の具の調子とか、色の感覚の性質とか、そういうものが非常に似ております。小出さんの晩年の絵についてですけど、宇野浩二に小出檜重をモデルにした「枯木のある風景」という小説がありまして、これに小出さんと鍋井さんが出てくるんです。これは変名で書いてあるんですが、明らかにこの2人だということがわかります。この小説に、小出の晩年に鍋井さんが芦屋の小出の家を訪ねて行く叙述があります。小出はそのとき体はやせ細って夜も眠れないような、非常に神経的にまいったような状態だったけど、絵を見ると本当にびっくりするような鬼気迫るものがあった。それは怖ろしいほど完成された美しさを放射していたのです。その後まもないときに、鍋井さんが奈良へ来てそのことを回想していたら、

宿へ小出が死んだという電報が届くというすじがきなんです。

たしかに小出檜重の晩年の、特に裸婦の絵には非常に完成された美しさがあります。鍋井さん自身もそういうことを言ってもらえて、京都の国立近代美術館で昭和40年「小出檜重展」を開いた時、私は鍋井さんに話をさせていただいたことがある。その時非常にいい話を講演でされたんです。最後に、小出は若死にだったけれども、あの人は絵を完成したんだからおそらくあの歳で死んでも良かったんじゃないかと思うと、しみじみ言われたんですね。この完成、未完成というのは微妙な問題でありますけれど、鍋井さんは小出に比べますと、つねに未完成の画家ではなかったかと私は思います。

つまり鍋井さんの絵は、小出のように完成されたひとつの世界を作りあげるといってよくなくて、どんどん展開していくようなタイプの作家、常に続いていくような作家ではなかったかと思えます。人間の歳と絵の関係は非常に難しい問題だと思うけれど、鍋井さんは長生きされてその中でだんだん枯れていくよりも、むしろ上りつめて派手になって豪華になっていった。歳がいく程絵の力強さ華やかさが出てきたという点では、小出檜重とは非常に違っていたと思うんです。こういうタイプの画家は、日本では非常に珍しい。鉄斎のような晩年程いいという作家もありますけれど、鍋井さんもそのタイプであって、晩年の豪放華麗な風景画は、日本人の絵としては稀有の仕事だと思えます。

足立 ただ今、極めて明快に鍋井さんの風景画の本質を語られ、さらに日本の風景画との関連、最後には小出檜重との比較にまで及んで、豊かなお話が聞けたと思います。最後に小出さんとの比較ができました時に、ちょうどありがたいことに、松井正さんにお越しいただいております。二科会の重鎮であるとともに、大阪芸術大学の美術学科長である松井さんは、大阪洋画壇の長老でありまして、信濃橋洋画研究所、中之島洋画研究所、どちらをもよくご存知です。これは小出さん、鍋井さんともどもに深く指導された研究所であることは申しあげるまでもありません。特に松井さんは小出さんに少年の頃から師事されまして、ずっとお世話になった方です。小出さんとの関連も絡めて、鍋井さんの大阪人としての人柄についてお話していただければありがたいと思います。

松井 一番初めに、どんなにみても私が一番長老に見

えるんですが、私は長老と思っていません。でも今の話ですと、私が大阪画壇の長老であるということを足立さんがおっしゃいますので、一番昔の話からさせていただきます。

私は大阪の者では御座いません。実をいいますと広島の人なんです。広島工業の電気科にいたんですが、どうも電気科と申しますと頭のいいやつが入るんで、私も頭がいいから入ろうかと思って入ったんですけど、入ってみましたら計算ばかりで、なかなか難しいので途中退学しました。何になったら良いのかな、絵かきの方が楽でええのかなと思ひまして、大阪の朝日新聞に手紙を出しまして、小出権重さんの住所を聞きました。私の家が絵はがき屋であったものですから、展覧会の時にプロマイド見に行くんです。無論鍋井先生の「北国の岩」とかいふ絵はがきも見せてもらいましたし、小出権重さん、山下新太郎、多々羅義雄という方もありました。その中で小出権重先生の作品は人物画であったものですが、人物を描くのならいいかなと、小出権重先生のところに無理矢理おしかけ、弟子になったわけです。大阪へ来るのも初めてですし、人を訪ねるのも初めてなんですけど、親の金を持出しまして40円持って出てきたんです。小出権重さんを訪ねてみたところ、迷い猫みたいにポンと放り出されて、勝山通りの下宿屋に放り込まれたんですが、それ以来小出家に出入りしてごやかかいになったわけですね。

その時分に、鍋井先生が外国からお帰りになったんじゃないかと思うんです。小出先生の家族との話の中によく鍋井先生の話が多く、鍋井君が堺筋のところをえらいハイカラな恰好で歩いてるぞと言う話があった時、どんな恰好かと急いで堺筋へ行ってみますと、靴の上にカバーつけたスマートな姿で、ステッキを持ってつばの広い帽子をかぶり、長堀の方へ向けて歩いてる姿は素晴らしくハイカラに見えたもんです。小出先生とはお互いライバルですから、ひやかして言ったように思うんですが。その後も毎日鍋井克之先生の話ばかりです。それ程ライバルだったんだと僕は思うんですけど、私は17歳でしたからよくわかりませんでした。その後大正13年4月に、信濃橋洋画研究所ができ、私はデッサンは赤松研究所でやっていましたが、そこを辞めさせてもらって、信濃橋の方へお手伝いで月謝も入会金も払わずに入らせてもらった時に、初めて鍋井先生に接したわけなんです。

何分、その頃鍋井先生が37歳か38歳だと思います。私は小出先生にごやかかいになってましたけど、昭和6年のはじめに小出先生が亡くなりまして、それ以来私は先生に付いておりません。その年の秋信濃橋研究所は中之島の新しい朝日ビルへ移り、中之島洋画研究所と名が変りました。中之島では、田村孝之介、山本直治両君と私が講師として、先輩の鍋井先生、国枝先生、黒田先生とともに研究所を経営するということになりました。ところが鍋井先生は面白い方で、私が信濃橋に入った時に、その夏に日本でも初めての夏期講習会というのを始めました。これはすべて鍋井先生の発案で、小出先生の発案じゃございません。黒田先生は真面目な人だし、国枝金三さんというのは経営感覚がありました。小出先生と鍋井先生2人で発案するんです。殊に鍋井先生は、どういふふうに智恵が回るのか知りませんが、次々色んなことを発案されます。発案してはつぶしてます。

初め信濃橋研究所を発足させましたが、これは後援者根津清太郎氏を連れて来たのが、おそらく鍋井先生ではないかと思うんですが、本町の本綿問屋の坊ちゃんでした。25歳くらいだったと思います。これがあとで谷崎潤一郎さんの小説に出てくるんですけど、北野恒富さんという日本画家のパトロンでありました。鍋井先生が根津さんと話をして、資金は全部根津さんが出してくれまして、信濃橋洋画研究所というのができたんです。その時に夏期講習を鍋井先生が発案して、麓々荘で夏期講習をやりました。全国的に随分の数の研究生が入ってきたわけなんです。その翌くる年に、研究所の展覧会を朝日新聞でやりました。そこで即売会をやって、研究生も大分もうけた。これも鍋井先生が比較的、民主的にみんなに安く売る会というのをこさえた。バンタレッセといひます。それも1回か2回でやめになりました。次の発案は心斎橋にガクブチ屋がありまして、そこからセレクトという素晴らしく今見ても大変立派な雑誌を出しました。それは東京の二科の作家とも提携しまして、色刷りとデッサンと原稿を書いてもらって、薄い本ですけど実にスマートなハイカラな雑誌だったと思います。大変ユニークな面白い雑誌でした。

中之島洋画研究所でびっくりしたのは朝日新聞で、朝日ビルが絵かきはさぞかしきれいな研究所をこさえてくれると思ったのに、服装も部屋もきたないの、びっくりしたんですけど、その時に研究生が沢山入りまして、

美術祭など大騒動をやって、中之島の名が全国的に普及したわけです。研究生も朝昼晩と分けてやっておりました。“子どもアテネ”という子どもに絵を教える会、これも全国で初めてなんです。今は沢山どこの絵かきさんも、みな子どもに絵を教えています。子どもに絵を教えるというのも鍋井先生の発案で、また朝日会館でやったわけです。そして自分はあまり面白くないものだから、すぐ私らに手伝え手伝えと言って手伝わさせた。手伝わさせて2～3年してると、いつのまにか姿を消すわけです。全部僕らに尻ぬぐいをさせる。

その中之島も戦争末期自然消滅となり、戦後私は美術学校に入りました。美術学校っていうのは、今の大阪芸大の前身なんですけど、5年程して浪速短大に美術学科ができたんです。その時に学長から松井君、鍋井さんを連れてこようと思うんだが、どうだろうと相談をうけました。鍋井先生だったら最高だろうっていうので、鍋井先生を短大の責任者として推薦したわけなんです。鍋井先生は一生懸命短大を盛り立ててやったんですけども、また5年程したら4年制の芸大をこさえたいと前学長に相談されたのではないかと思います。それで現在の大阪芸大の基礎を鍋井先生作ったんですけども、その時に僕に学長が、“鍋井さんうまいことやってくれるやろか”と聞かれました。“発案は良いが、できたら最後、あの人は来なくなるに決まってる。私はいつも尻ぬぐいをしてるんだから駄目だ”と言ったんですけど、案の定2～3年したら、面白味がなくなったのかいなくなって、私が大阪芸大の責任者みたいになって行って、おまえやれよということになったんです。何時とはなく、そういう経歴で、私は全部鍋井先生の後の始末をする恰好で、私現在の大阪芸大の美術科長になってるんです。

今、乾先生がおっしゃいましたように、鍋井さんと小出さんにだいたい共通点があるようにおっしゃいましたが、私はそうは思っていないんです。割に反対じゃないかという感じがするんですね。だから割にお互いに樽重さんの方では鍋井さん、鍋井先生の方は小出樽重を気にする。そこにうまいことライバルっていうんですか。中の共通点は同じ大阪ですから、あるいは日本人らしさですか、鍋井先生は、日本人らしい心のある風景を描いておられます。ところが私は鍋井先生にボロクソにばかり言われていたんです。私が26歳で特選をもらった年に、雑誌みずゑで、松井君は大きな絵を黒と白で描いておいて、

間でポンポンと中間の色をはめて、100号の大きさにごまかしている。あんな大きな絵を描いてうまく描くんだったら、30号ぐらいの絵をちゃんと描けと言われてびっくり仰天。今度は私がしゃくにさわって、鍋井先生は小品しか描けないんだったら、私は若さで100号描いてるんだから同じだと。そのうちに鍋井先生も大作を描きました。

私本当に鍋井先生の絵を感心したのは、それからずっと後なんです。後に二紀会におかわりになりましたからです。私はなるほど鍋井先生は勝浦へ行ってはいい絵をお描きになる、白浜でもいい絵を描く、琵琶湖でもいい絵を描く。本当に日本の心を自分で知っていて描いているんじゃないかと思います。私なんか西洋かぶれで、外人が描いた方がいいんだということで、ほとんど外国の造形を学んで描いているんです。今、乾先生がおっしゃったように、造形精神というものが、鍋井先生と小出先生は同じじゃないかと思います。私なんか若いですから、造形精神が日本人の造形精神というのと、外人の造形精神というのは、ちょっと違うわけなんです。私なんか造形精神は、外人の造形精神があるんじゃないか。日本の心を忘れてしまったんじゃないかと思う。だから私なんか多少絵はハイカラさんですけど、鍋井先生の絵は本当に心から日本精神、日本ということをご存知で絵をお描きになったから、ああいう立派な絵ができたんじゃないかと僕は思うんです。

足立 さすが尻ぬぐいの名人で、話をうまく尻ぬぐいしていただいて。松井さんの話術というのは、鍋井先生、小出さんと生きうつしのような感じがして、ユーモアと人情の機微にふれたお話だったと思います。

今度は一転して、梅田近代美術館長の土井憲治さんに、洋画商としての長い間お付き合いになり、またいろんなコレクターとのお知り合いの多いご経験から、鍋井先生をお話いただきたいと思います。

土井 土井でございます。私が尻ぬぐいみたいになりましたね。きょうのお話聞いておまして、本当に勉強になりました。本日のテーマから私の話ははずれるかもしれませんが、鍋井先生と私というように話を続けたいと思います。

私が鍋井先生の知遇を得てから50年近くの歳月になる、と思うんです。私は阪急百貨店の阪急洋画廊ができた時から勤めていたのですが、どういう風に洋画廊を運営すべきかということがよくわかりませんので、鍋井先

生に相談役的になっていただいて、運営というより催の企画の顧問のような形で、お世話になったわけです。私は当時は鍋井先生のお姿を拝する程度で、まだ新米で歳も若うございましたから。そういう状態でしたけれど、戦前洋画というのは売れず、先生達も経済的に不遇な状態でした、日本画は売れますけれど、洋画は努力してもなかなか売れにくかったですね。ですから日本画の先生達と比べて、私はお気の毒なように思いましたけれど、それが洋画の先生達には却って力をつけられたんじゃないかなと、今日考えております。

戦後、復興と日本人の生活様式が変わりましたものですから、急速に洋画の需要が増えてまいりまして、私共も忙しくなってきました。そして石橋の鍋井先生のアトリエへ通うことが足繁くなってまいりまして、先生に作品をいただければ、必ず商売になりました。昭和25、6年頃から先生の個展をさせていただいております。28年に梅田画廊拡張記念展として15人の巨匠・大家展の企画を立てました時は、鍋井先生に相談して「なにわ会」という会名をいただき、なにわ会には毎年必ず、先生の力作を頂戴してました。その先生の作品は、いつも会期中に売約されます。お求めになるコレクターは、必ずといっていい程鑑賞眼の高い方で、鍋井先生の絵の非常に重くってボリュームのある、風景画でも決してきれいごとに終らず、鍋井先生の人間性がでているところに、魅力を感じられたと思うんです。そんなわけで、鍋井先生には大変な恩恵をいただいております。

それから画商としての話ですが、絵というものにはものさしがないんですね。どのように絵の評価をするか、それでいくらと評価するか大変難しい問題なんです。鍋井先生の絵は本物である。見てる程良くなり、飽きがこない……それが私共のものさしでした。さつき松井先生がおっしゃった「セレクト」という本に、小出先生が絵の値段とは、というところがあるんです。それにはその作家の社会的地位と、その作家の心臓の強弱によって決められると書いておられるんですね。今は昔と違い洋画も絵画市場、流通市場が発達してきておりますから、だいたいどの作家の絵はいくらくらいして、画料がどのくらいだときまっているのですけども、それでも私共、あの絵を描いていてちょっと高すぎるとか、あんなにいい絵を描いておられるのに評価が低すぎるとかいうことを、ときどき感じます。私一人が感じるだけではどうに

もならないのですけれど、それぞれが画商の役目を考えなければいけないと、今日つくづく思います。日本だけでなく外国でも、芸術作品と市場価値とのアンバランスはあるんですけど、そういう点を画商がしっかり見極めて、バランスをとっていかなくちゃいけないんじゃないかと考えます。

ですから今日鍋井先生の業績、並びにいろいろ研究なさった村松先生、乾先生あたりのお話を聞いていて、なるほどなるほど、鍋井先生の絵は本当にわれわれが忘れてはいけない、おろそかにしてはいけない絵だということを、私感じました。

私も今日のシンポジウムによって、できるだけ鍋井先生の評価を高めたい。高めるためには、お客さんに理解と、理解することによって興味がでてくるんですから、その努力をしていかなければと感じます。今日は私にしましても、有意義なシンポジウムであったと思います。鍋井先生は、画料に関してはなんぼでもよろしやないかという方で、大変あっさりしていられて、私共そういうこと言われると却って難しく、適当にさしていただいておりますけれど、そういう点も考えまして、鍋井先生のお作品を一層大切にしなければいけないと痛感した次第です。

足立 以上で、前段のお話は一応終わったと思います。4人の方々それぞれの立場から、鍋井先生の人物像ないし芸術が、新しく掘り起こされ刻まれた感じがしまして、私も啓発され嬉しく思います。

最後に蛇足をちょっと申しますれば、私は戦後に新大阪新聞という新聞の記者になりまして、その時に鍋井先生を存じあげて、いつも鍋井先生のお世話になってまいりました。困ったことがあるといつも鍋井先生のお宅へ参りました。例えば先代実川延若に私の新聞社が主催する新大阪新聞賞を差し上げましたが、その記念品をどうするか、新聞社は金がないものだから困りました。すると編集局長が私を呼んで、鍋井先生に延若の絵を描いていただき、志だけですませてくれというんです。その意をふくんで鍋井先生にお願いすると、本当に気持ちよく承知して下さり、実は延若を描きたくてもう半分描いてるんだと言って、額縁まで自分でデザインされて、無料同様にくださったこともあります。原稿の穴があいて頼みますと、ああ承知したと言ってちゃんと書いてくださいます。そういうことがいろいろございまして、私本当

に鍋井先生に少なからぬ恩恵をこうむりました。しかしながら新聞記者仲間、特に東京あたりの人と付き合っていると、しゃくにさわることも多いんですね。例えば東京のある詩人なんか、鍋井さんの絵を蒼然たるマテリアリズムだと言ったことがあります。そう言った詩人の顔をいまでも憶えております。非常に腹が立つとともに、先生の真価はまだよく理解されていないのだと悲しく思いました。そして先生の芸術はもっと正当に評価されなければならないと常に思っておりましたが、今日の前段のお話でもよくそういう点が明らかにされて嬉しく思います。

次に、私、ある仕事の関係で、鍋井先生が勝浦、白浜そのあたりの南紀をお描きになった場所へ旅行しまして、お描きになった絵の現場をいちいち訪ねた機会がございます。その一例を言いますと、スライドにありました「月光と海水」とか、「鳥渡る熊野灘」とか。あれなんか、私も最初はどこだろうと思って行ったんですけど、なかなか見つからないんですね。やっと見つけると「月光と海水」の場所は勝浦の岩場のけわしいところでした。岩の上をかなり歩かなければなりません。しかも鍋井先生は、夜行かれたのです。月光と海水とを描くために。そうすると潮が満ちてくるんですね。ある時先生は、潮が満ちてしまって帰れなくなった時もあったということ、現地の人に聞きました。「鳥渡る熊野灘」も探しまわってやっとわかったんですが、これも道が険しくて、人の目のつかないところなんです。先程の乾さんの言葉を借りれば、日本の油絵を築くための本当の精神と場所を探求して、あの小さいお体で険しい岩場を歩かれたのです。はじめ串本の橋杭岩だと思っていたんですが、そうではないのです。宇野浩二が好きで喜んだという「海岸を行く雲の影」あれも勝浦の千畳敷という一面の岩場ですが、あの視点までなかなか行けないんです。そんなところまで鍋井先生は絵を描く一心で、歩いていられます。宇野浩二もその視点の現場を見たいというんでつれていってもらい、鍋井先生が描いているのをじっと見ている、そういう素晴らしい写真が残っているんです。風が強くてソフト帽子の縁が上向いて、一度拝見しましたが、忘れられません。日本の風景画を追求されるためには、画面ではちょっとわからないような本当にご苦心をなさったということを申し上げて、前段の司会を終わらせていただきます。

みなさんに色々おききになりたい事、反論したいこと、色々あると思いますので、時間の許す限りご自由にご発言願いたいと思います。あとの司会は村松さんをお願いしました。私は一聴衆の席へ移らせていただきます。

村松 どこかでシンポジウムの語源をきいたら、みんなと一緒に酒を飲むということが元だというんですけど、こういうことはこっちが勝手にしゃべってるだけで成立するものでなしに、会場に来ていただいた皆さんが、それぞれ感想なり、ご意見なり質問を交わすということで、シンポジウムは必ずしもひとつの結論を打ち出さなくてはならぬというものではないと思いますけれど、みなが寄ってひとつの話し合いの場を高めて、色々な意見をききあうというところに根本があるんじゃないかと思しますので、是非みなさんからご感想なりご意見を伺いまして話し合いをさせていただきたいと思っております。

参加者A氏 僕は鍋井先生に直接つながりはないのです。しかし大阪の赤松洋画研究所で勉強しました。まだ当時の大阪では油絵の方々は大変苦勞しておられた。それに比べると日本画は恵まれた。そんな中で、Kさんなどは心配なく絵を描くためにK家へ養子に行った。初めからそういう約束で絵かきになった。鍋井先生は私ら知ったのは信濃橋からですね。今の時代からいえば不遇な立場に置かれたのに、逆に情熱を持ってやられた。関西洋画壇を築き上げられたということに対して、大阪に育ってきた立場から、こういう大先輩がおられたことを非常に嬉しく誇りに思っております。

村松 どうもありがとうございます。今おっしゃいましたように、信濃橋の洋画研究所の他に、心齋橋に赤松洋画研究所がございまして、もうひとつ矢野橋村さんが大阪美術学校をつくられて、橋村先生は日本画ですが、斎藤与里さんを洋画の主任に呼んでこられる。その辺でちょうど競争関係も生じたか、その中で一番新しい行き方は、先程松井さんがおっしゃいましたように、次々と名案を打ち出されたのが鍋井さんで、着想のおもしろい方です。おもしろいことを思いつくけれど、あとでは他の人に任すのか、おっつけてしまうところがあったかもしれません。それでも風流座のような時には、リーダーとして、座長格で色んな、それこそあれは尻ぬぐいも自分でしてられたように思いますが。

色んなことがありましたけれど、鍋井、小出、黒田、国枝の一番メンバーのそろった信濃橋が、あとで中之島

へ移り、その時は小出さんは亡くなられていたわけですが、その主催しました全関西洋画展、これは確かに関西をうって一丸にして、東京にしか中心がないんじゃない、もうひとつ、関西洋画壇という勢力ができることを示した。これは非常に大きな功績だったと思う。先程お話ができました根津清太郎さんが、文化人クラブのようなものをこさえたいというのを、鍋井さんが方向を変えて、信濃橋の洋画研究所にしてしまった。費用は根津さんが沢山もたれて、金が足りなくなると、鍋井さん、小出さんの絵を持って行くと、それ相応の金を出してくれる有力後援者が他にもいたと聞いています。

先程から最初のテーマは変わってまいりまして、鍋井さんと小出さんの話がしきりに出てくるわけですが、関西の洋画壇を育成した、この2人が、特に代表格としてこれは正に大阪の洋画家だ、大阪らしい絵を描くと盛んに言われたわけですが、この辺でおふたりの絵のどういう点が大阪の味のある絵、大阪型の作家といわれたのか、私も前から色々考えたりするんですが、なかなかうまい解答がでてまいりませんので、乾さん、松井さんから、どの点がそういう味と型になるのかというご意見をちょっと伺いまして、また聴衆のみなさんからその点はこうじゃないか、大阪とはこういうもんだというようなお話があればありがたいんですが、乾さんいかがでしょうか。

乾 大阪的とは何かというのは感覚的に解っていても、ことばではなかなかいいにくいところがあって、私の方が聞きたい位なのですが、その前に先程の皆さんのお話を聞いていて思い出したことがあります。

鍋井さんや小出さんの時代には、洋画家になるというのは大変なことだと土井さんもおっしゃいました。洋画がほとんど売れない時代だったのですね。鍋井さんが書かれた随筆で読んだんですが、鍋井さんが東京の美術学校の洋画科へ行くというと、お母さんが日本画ならまだ売れるけど、洋画家ならとっても飯が食えないから何とかやめてくれと、涙を流して頼んだということです。しかしお父さんは、缶詰めのレットル描きでもしたらいいんじゃないかと言って許してくれたそうです。そういう時代だったのですが、その後信濃橋洋画研究所で、おそらく昭和初年だと思いますが、中井宗太郎という今の京都芸大、その当時の絵画専門学校の教授で、批評家としても大正から昭和の初期にかけて有名な人でありましたけれど、その中井さんが講演して、日本画はもう滅んだと

いったそうです。中井さんは、国画創作協会の麦僊や紫峰や華岳などの理論的な相談相手でもあったし、日本画の復興ということをやってこられた人でした。その人が昭和になってからの日本画に愛想をつかして、日本画は滅んだと言われたということですが、おそらくこれは日本画自体が滅ぶというよりも、日本画が持っているひとつの精神力というものがなくなってきたということと言われたんだと思います。

そういうことを絡みあわせて、鍋井さんはやっぱり自分が親の反対を押し切って油絵をやったのは、好きだったからやったにすぎなかったけれど、今思ってみると非常によかったということを書いてられます。それを今思い出したわけですが、とくに大阪のような商売の都会で洋画をやるのは、むつかしいことだったにちがいない。そこで何が大阪的であるかということですが、実は私も大阪の生まれです。プライベートなことになって申し訳ないんですが、小出さんがいた長堀橋、鍋井さんが生まれた堀江、私はその中間の心斎橋の北詰の生まれです。あのへんの雰囲気は、もちろん戦前ですが、よくわかってるんです。子供心に憶えておりますが、宗衛門町とか島之内とか、小出檜重が随筆でよく書いている繁華街には、大阪弁で言えば“えげつない”というような一種の魅力がありました。感覚的にドロドロしたもの、あまり洗練されていない、いわばゲテ（下手）な美しさですね。岸田劉生は東京の人ですけど、一時期そういうものにひかれて、デロリとした美しさなどと言っております。それと通じるような、卑俗で刺激的な美の味わいは、たしかに大阪の文化に多く感じられます。私は、小出さんの絵にもそういうものがあるし、鍋井さんの絵にもそういうものがあるとは思いますが、きわめて感覚的で、しかもあまりきれいに仕上げない。ツルツとしないでドロドロしたようなもの、えげつないものがあると思います。それもたしかに大阪的なもののひとつの要素かもしれないけれど、しかしそういうものだけで大阪的とは言えないと思います。私は小出さんにしても鍋井さんにしても、そういうえげつない感覚をもとにしながら、しかもそれだけに安住していなかった。そこからつき抜けて、本格的な油絵をつくっていったということですね。油絵というのはもちろん西洋的なものなんです。

小出の場合は、大阪的な濃厚な感覚をそこに盛り込んでいます。しかし小出は、特に晩年においては、そ

う大阪的なものを意識的に隠そうとしていた。非常に西洋的なしっかりした造形のやり方で、あまり大阪的なドロドロしたものを表面に出さないようにしたわけです。しかし出さないようにしたけれど、自ら出てくる。そこに一種のフシギな魅力が小出檜重の絵に現われているのですね。ですから鍋井さんも、さっきちょっとお話しました講演で、小出は憂うつ症みたいなところがあったが、それを表面に出さなかったといっています。隠された憂うつみたいなものを持った人だと言うのです。そういう表面には出さないんだけど、自然に画面から内面の大阪的な感覚がにじみ出てくるようなところがあって、それが小出芸術の魅力をつくっていると思います。

これに対して鍋井さんの絵には、そういう屈折したところがありません。小出みたいに、隠された憂うつとか、大阪的なゲテなものをうまく西洋的な感覚で包んでしまうのではなくて、鍋井さんはもっとあからさまに、はっきり出していると思うんです。つまり鍋井さんは、大阪のえげつなさをそのままグングンつっこんでいって、西洋的な造形の方に高めていった人じゃないかという感じがするんです。確かに画面は大阪的なんだけど、私はあまり大阪的ということだけで、鍋井さんの絵を割り切ってしまうたくない。むしろ大阪的なものを世界的絵画の造形にしてしまった、そういう点が、本当に鍋井さんの偉いところだと思うのです。

村松 ありがとうございます。松井先生、戦前の信濃橋研究所を中心に大阪が盛り上がった時代に、大阪的ということが言われて、松井さんもそういうことはお聞きじゃないかと思うんですが、特にその代表が鍋井、小出とされた一時期があったと思いますが……。

松井 鍋井さんのことは詳しくは知らないの言いにくいんですけど、うちの先生のことだったら、ある程度はよく知っております。小出檜重さんのアラを探すというのもおかしいんですけど。

私が先生と会った時は、鍋井先生と同じように大震災で東京に建てたアトリエを焼け出されて、二科会の会員が大阪に帰ってきたんです。その翌くる年か次の年か、私、大阪へ出てきたので、その時に皆東京におった向井潤吉とか高岡とか、大阪に流れて帰ってきたんです。その時に信濃橋ができて、どっとひとつのところに集まった。私、その時に下宿から毎日小出先生のところに通ってたんですけど、用事がないので、アトリエの中

でうろうろしていた。その時に画集を、ホルベインの大きな画集などが置いてあるのを見てたんですが、非常に、デュッサンいうんですかね、基礎を大切にする人でした。それがひとつの西洋の造形なんですけれど、今、乾先生がおっしゃったように、本当に中のしっかりしたものでないと外国に負けるということは、お互いによくご存知だったと思います。私らもそういうふうに言われました。

さっき乾先生がおっしゃったように、外国へ二科会がサロンドオトンヌへ持っていったんです。その時一番笑われたのは、安井先生と小出先生の裸体がおかしいといっているので、ゲラゲラ笑ってひとつもほめてくれなかったということを私らに話してました。それは日本人の女の恰好がおかしいだけで、造形がおかしいんじゃない。とにかく寸づまりみたいな、下半身がおかしい造形になっております。それを笑われたと言って悲観してました。その絵は結局しばらくありましたけれど、破って捨てたと思います。その後やってたのは、ドラム、ピカソ、(どちらもそれらしいのはちょっとありませんが) ルッソーをやりました。その次にやってたのが、マチスを参考にやりました。デュフィもやっておりました。その一番おしまいがルオーなんですけど、今、乾先生がおっしゃったように、鍋井先生の絵は、そういうようなのはほとんど、私には感じられません。よそから影響を受けたというのは、ほとんど感じられません。うちの先生のはその時によって色々ありますが、全部消化して小出檜重さんになってるように、私は思います。だから鍋井先生のは他から影響をどうして受けないのかわかりませんが、少しも受けてません。鍋井先生がおっしゃったんですけど、中川紀元さんが鍋井先生とこに来て「おい、おまえ見てみいな。そこの梅の木と松の木は昔から同じところに座ってるけど、ひとつも変化しないね」と言ったそうです。お互いに日本人はすぐ人に影響を受けるから、つまらんねという話らしいんです。僕思いますけど、鍋井先生のはどこにも影響されないような、不器用ですが、それが本当にいいんじゃないかと思います。本当に、作家としては固い意地は持ってないといかんと思うんですけど、私なんか外国の絵を見ますと、ほれほれとすぐあれはいいと思って借り入れようかと思ったりしますけど、だから私はあんまり画集を見ないことにしてるんです。

今おっしゃったように大阪の根性が、あるところに限

定されるというのは、私は大阪人じゃないんですけど、ちょっと疑問に思うんです。大阪人はもっと違う意味の大阪人というのが、もっといいところを沢山持っているような気がします。東京は寄り合い所帯みたいですから、非常に植民地みたいな考えを東京人は持っています。しかし大阪の人は地元にいるんですから、私本当に大阪の人をみると、大阪の人は非常に計算高いといいますが、合理的に納得しないことには、どうしても返事してくれないです。そういうところがあるんです。東京の人は野次馬根性で、すぐ同和して、すぐ大騒動してますけど。大阪の人は、大騒動するという事はないです。よっぽど見極めて、これは大丈夫という時に、初めてかかるという根性を持つてるように思います。だから私は広島人ですけど、大阪人に対して、芸術家にしても根性があると、どこでも自慢したいと思いますね。そういうところなんです。

村松 どうもありがとうございます。大阪的油絵という、近頃使われない言葉を持ち出して恐縮でした。その代表が、さっき申しましたように、鍋井さん、小出さんあたりを対象にして、大阪の絵、大阪の味だと言われて有名だったと思ったので、皆さんのご意見をおききましたんですけど。私もこの際考えてみまして、乾さんが言われたようにドロツとしてるとか、こってりしてるとか、ねばり強いとか、そういう感じだけをもって言うなら、油絵の性質の中に本来あって、東京にもあれば、どこでもないことはない。それを無理に大阪の特色にされたような気がするんですけども。

鍋井さんと小出さんについて、この際私の考えを申し上げますと……。実は鍋井さんの場合で言えば、さっき申しましたように、非常に日本の気候の変動の激しい瞬間をとらえて、描きにくいところを手際よく逃げないで、それを押しつめていく、そこで他の人のさけること、つまり梅を洋画で描くというのも描きにくいことだし、天気の変動するところをつかまえて描くというのも描きにくいとこで、その時にいくらかスマートにいかないで、やぼったい解決が出てくるといいますか。やぼったさが入ってくることを少しもおそれない。それが大阪の根性じゃないかと、ちょっと思うんです。それを小出さんに移しますと、代表的なものは裸婦であると思うんです。これまた、日本の裸婦というのは描きにくいんです。そのまま描くとやぼったくなるんです。プロポーションが

悪いわけでした、この頃は大大変わってきましたけれど、昔はよくない。それを平均的な洋画家でいいますと、風景描く時もスマートに手際よく美しい風景にするとか、カラツとした風景でいくとか、モデルを描く場合にはプロポーションをちょっとかえて、こんなにきれいなプロポーションのヌードは日本におけるんかいなという、あるいは肌の色もそうですが、かえてしまって要領よく解決する。そういうことを小出さんはやらないで、日本の非常に特色のある体形をそのままにして、肌の色をそのままにして、そのまま押しつめて、日本のヌードの独自の美しさを最初に描いたのは、小出さんだと言われるようになったわけです。難点をおそれないというか、気にしないで、それによって新しい価値が生まれる、おもしろみが出るならそれでいくというところが、大阪にはあるんだろうと私は思います。

今日は「鍋井克之と日本の風景画」という、一応シンポジウムの題がありますので、無理に押しつけるわけではありませんが、鍋井さんの絵も何点かせっかく展示しておりますので、最後にその風景画に戻らせていただきます。

この風景画を見ておまして、私は大変健康で、たくましい風景画だと思います。それはどういうことかといえますと、風景といってもいつもきれいな顔をしてるわけじゃなくて、日常性といえますか、社会状況の影響がそこに入って、描くには困るような色々なものも混じり込んでくる。その場合、それをあまりに除去して、日常性を捨てさせて、エキズミたいなところへ持って行きますと、いわゆる東洋的な神仙の住む別世界のようなになる。日本の洋画家の中で、そういう東洋的な方に行きやすい面があるんじゃないか。それはひとりひとりの個性ですから、良し悪しのことじゃないんですけど。

例えば、非常に似た有名な風景画でほとんど押し通した人を考えてみますと、金山平三さんという人がおまして、兵庫県立近代美術館にたくさん作品がありますが、あの人は東北に疎開してられて晩年その風景が多いんですが、これを見ますと、風景のきれいなものをより以上美しくするといえますか、清潔にする、俗塵を絶つといえますか、俗世界から一段高いところに、金山さんの風景画は成立しております。あるいはまた、小林和作さんの風景を考えてみますと、この人も現地主義でもあり、ほうぼう日本中を描かれたわけですけど、この人の

もうひとつ徹底してるといいますか、そこには小林和作さんの理想とするひとつの桃源境、一種の浄土の世界が表れておる。いずれも、我々の現実の人間社会から一段高いところに風景画というものの狙いを持って行って完成された。

鍋井さんの風景画を見ますと、決して人間社会から離れた風景画を描こうという気配は少しもない、というのが一番大きな特色だと思うんです。現実の人間世界の延長線上、同じレベルの上に鍋井さんの風景は展開されていて、日本の風土がそのまま出てくるわけです。浄土的な清潔さはないが、たくましい明るい健康さが生れる。展示してある「湖国豊穰」の絵ですけど、朝日が顔を出している。ちょっとああいうところにお日さんがあると、やぼったいといえばやぼったいんですが、あまり気にしない。それが人間社会の延長としての風景の中では、やっぱり朝になるとお日さんが出てきますので、そのまま描く。俗世間を絵の中に溶かしこんでしまうというか、取り込んでしまう。人間世界の延長の上に、現実の日本の風景を描くという態度が、鍋井さんの風景画の個性であると思います。

参加者B氏 今まで拝聴して思うんです。僕は抽象絵画を描いているんですが、小出権重さんと鍋井さんの話を一応聞きまして、なる程日本の、味と根性を合わせて持った人たちだと思うんです。1930年頃日本にフォービズムというものが盛んに乱入してきました。そして最後の砦のように小出さん、鍋井さんたちが存在したのだとおもう。僕はたまじめの単細胞。単細胞をちっとも卑下していないところの人間の生き生きとした大阪らしいものがあるんじゃないかとおもうんです。ポピュラーリテューというか普遍妥当性といいますが、一歩前進或は、半歩前進のリアリテがどこかに夢寐の間にもそういうものが潜在意識として2人の中にあっただんじなからうか。こんなん通用しまへんで、大阪はこんなん納得しまへんねんという気持ちが体のどこかに潜んでいた。先程土井館長さんのおっしゃった中に絵をはかるものさしが非常にややこしいとおっしゃったんですが、その通りで描く側も見る側も、市販されてるものでなしに自分のものさしを、自分独自の独断と偏見があっても私はいいんじゃないかと思うんですね。それがなんとなしにこれは通用しないというのみこみ方が心ならずもそういうところにあるんじゃないかと思えますね。吉原さんのやって

おりました“具体”の命名もより具体的にというのが、真意だと思います。なんだあの抽象的な、非常に抽象やないか、なぜ具体という呼称をするのかという反論も当時あったとおもう。具体的に、つまびらかにはされていないようだが、それが精神的にもより具体性をおびているんだという、そういう見方をしているんですね。そういうものは勝手な言い分で通用するものかと一般では普遍妥当性などはもたないんじゃないか、という意見でした。一部の人は共感しても、それは先見性と同居していた。先ほどフォーブの最後の砦のようなことを申し上げましたけれど、フランスではオムテモアンというフランスの戦後、“時代の証人”というメンバーがあった。鍋井さんや権重さんとは違いますけれど、より屈折した物を表現しながらもやはり時代の証人であるという具体的な写実というものを描きながらもそういうような状態を設定した。それが日本でも最近散見できるようになった。このような作品の場合もより拡大をした重層的なものを風景と共存させたり、人物の中にも、同時に表現しようという人の作品がうまれてきてると思うんです。だから非常に郷土では優秀な鍋井さんの絵を見てお話を聞いていますと、そういうこともやはり物への依存が前提であったとおもう。という語弊がありますけれど、何かそこからのバイステップというか飛躍に役立てばと思いました。最初からお聞きしてたんですが、いふなればあの時代のフォービズムの最後の砦の2人、偉大な2人だったと思うんです。思えば距離とか、時間が今日ほど思い出されたことはありません。

村松 どうも貴重なご意見ありがとうございました。まだいろいろのご感想を伺いたいと思いますが、残念ながら時間がなくなりました。途中休憩もなく進めました本日のシンポジウム、長時間を熱心にお聞きいただきましてありがとうございました。

司会の足立巻一氏はこのシンポジウム記録の初校を終えられましたが、八月急逝されました。謹んで哀悼の意を表します。

資料紹介

Les Maîtres de l’Affiche, Imprimerie Chaix, Paris, 1896 à 1900.

(ポスターの巨匠たち、シエクス印刷所、パリ、1896年から1900年まで) (大阪芸術大学図書館所蔵)

19世紀末のヨーロッパの都市においては、多数の秀逸なポスターが街の壁を占拠し、いわゆる街頭の美術ギャラリーともなって、世紀末に苦悩する人々の眼と心にとときの安らぎを与えた。頃はまさにアル・ヌーヴォーの全盛期であり、ポスターはこの新しい装飾芸術運動の花形ともなり、多くの芸術家たちによって競って制作されたのであった。こうしたポスターへの関心の高まりを背にしてその秀作図録や専門誌もこの頃に輩出した。ここに紹介する本学所蔵(昭和59年度購入)の「ポスターの巨匠たち」(Les Maîtres de l’Affiche) (図1参照)は、当時のこの種のポスター図録の中でも最も充実したもののひとつである。これは、縮小版のポスター収録の月刊誌であり、1895年12月に創刊され1900年11月にわたる全5巻60号分からなっており2合本に集成されている。出版元はパリのシエクス印刷所であり、各巻にはロジェ・マルクスによる巻頭文が掲載されている。収録ポ

スターはフランスと諸外国の選りすぐられた240点であり、これらが当図録のオリジナル・デッサン16点とともに色彩石版印刷されている。収録作者には、色刷石版ポスターの創始者であったジュール・シエレ (図2参照) を先頭にして、ポスターと絵画の関係を深めたアンリ・ドゥ・トゥールーズ=ロートレック (図3参照) やアルフォンス・ミュシャなど当代の主要なポスター作家たちがその名を連ねている。 (藪 亨 記)



図2 ジュール・シエレ、タバコの巻紙ジョブ、1895



図1 「ポスターの巨匠たち」の表紙デザイン



図3 アンリ・ドゥ・トゥールーズ=ロートレック、ディヴァン・ジャポネ、1892

〈筆者、座談会出席者及表紙作者紹介〉

足立 卷一 詩人
乾 由明 京都大学教授
兼沢 純子 大阪芸術大学講師 (英語学)
小西愛之助 大阪芸術大学教授 (書誌学)
土井 憲治 梅田近代美術館長
人見嘉久彦 大阪芸術大学助教授(演劇学)
福田 肅 大阪芸術大学講師 (インテリア・デザイン)
船井 裕 大阪芸術大学教授 (現代版画・絵画)
松井 正 大阪芸術大学教授 (絵画)
村松 寛 大阪芸術大学教授 (工芸論)
三木 康生 大阪芸術大学教授 (インテリア・デザイン)
宮畑カレン 大阪芸術大学講師 (英文学)
藪 亨 大阪芸術大学講師 (デザイン史)

〈編集後記〉

昨年の秋頃からぼつぼつ、藝大紀要について積極的な意見が寄せられてくるようになって、編集委員会の一同も喜ばしく思っている。そのような意見を採りあげて、この号からは見られる通り、大分様変わりして登場した。

まず「芸術」の「芸」の字を漢字そのものもつ本来の意味内容から「藝」の字の方へ戻すことにした。また、各年毎に出していた「論文集」もいままでは継子のような扱いを受けてきたが、今年からは晴れて「紀要」の仲間入りをするようになった。とは言え、大阪藝大の現在から見て、当分のあいだは論文に比重をかけた雑誌と、造型を主軸とした雑誌を交互に出版してゆくのが好ましいとは大方の意見でもある。論文の集まりが良いというのが、いま昇り坂の藝大の学的状況のパロメーターである。英文のタイトルを付けること、英、独、佛、あるいは中国語などのレジュメを多くすること、本文に英、独、佛などの外国語による論文の投稿を歓迎することなど、いわゆる国際化にむかって微々たる歩みを続けて行かねばならないが、こうした動きに併って、編集の中核もなかなか事務繁多になりつつある実情も認識して頂きたい。終りに、本号は、幸運にも初代藝術学部長でもあった故鍋井克之氏の画業と人となりをめぐる座談会を記録することもできた。

(山田幸平記)

大阪芸術大学 紀要〈藝術〉8 —論文集—

昭和60年11月20日発行

発行／大阪芸術大学

大阪府南河内郡河南町 TEL 0721-93-3781

編集／大阪芸術大学芸術研究所

印刷／日本写真印刷株式会社