

藝術 9

大阪芸術大学紀要



藝術 9

大阪芸術大学紀要

Journal of Osaka University of Arts No.9

October 1986

Geijutsu

(Arts)

〈目 次〉

弁護的「絵図考」	西脇 友一	4
享保改革と蕪村一辻堂に死せる人あり麦の秋	小西愛之助	21
省察錦絵立版古	田中 照三	34
新陳代謝する企業の顔 マーク・ロゴタイプ PART-1	北端 信彦	58
西アフリカ・ギニア湾沿岸「ミナ族の藍染め」	井関 和代	71
マルブランシュの la vision en Dieu の証明における外の諸事物を見る仕方の枚挙の 〈順序〉の根拠について	依田 義右	85
資料紹介 PAN, Herausgegeben von der Genossenschaft PAN, Berlin, 1895-1900 (パン、パン刊行団体編、ベルリン、1895年から1900年まで)	藪 亨	99
Documents of Modern Art 8 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデとアール・ヌーヴォー	訳・解説 藪 亨	100
表紙 埼玉県立近代美術館「現代のリアリズム」展 出品作	持田 総章	

CONTENTS

Presenting the Meaning of “Pictorial Map Making” and Its Continuing Significance for Today	Tomokazu Nishiwaki.....	4
Kyōhō Reform and Buson.....	Ainosuke Konishi.....	21
On “Tatebanko (Japanese Traditional Graphic Model)” of “Nishiki-e”	Shozo Tanaka.....	34
Changing Features of Japanese Companies : Marks and Symbols	Nobuhiko Kitabata.....	58
The Indigo Dyeing of Mina	Kazuyo Iseki.....	71
On Malebranche’s Ordering in the Enumeration of the Five Ways to see External Ob- jects in His Demonstration of the Vision in God	Yoshisuke Yoda.....	85
Book Review : PAN, Herausgeghben von der Genossenschaft PAN, Berlin, 1895- 1900.....	Toru Yabu.....	99
Documents of Modern Art 8 : Henry van de Velde and Art Nouveau trans. and commented on by Toru Yabu.....		100

Cover Design REALISM NOW, Museum of Modern Art Saitama Sosho Mochida

弁護的『絵図考』

『絵図』——それは自己をとりまくあらゆる人間事象を包括的に認識することを可能にしてくれた。

そこに描かれた世界は、未知・既知空間は勿論のこと、具体的事物に至るまで、

これをパノラマ的視野でとらえてみせてくれることにより、

その全体像についての把握・理解・考察が容易となるなど、人びとが社会生活を営む上で有効な手法として広くもてはやされ、

さまざまな分野・それぞれのテーマのもとにその領域を拡大し、魅力に満ちた独自世界を築き上げてきた。

それ故にこそ、古今東西において多彩な『絵図』が描かれてきたのである。しかし、その『絵図』はいま——。

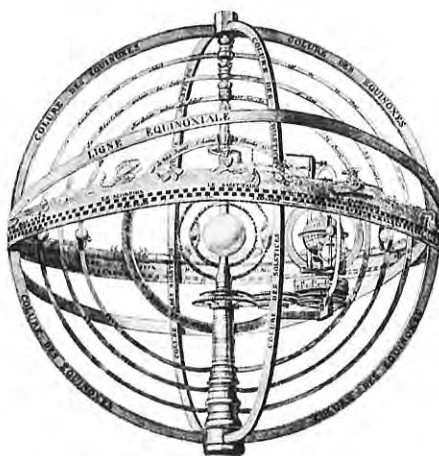
西脇友一

■『デジタル』VS『アナログ』

現代は「コンピュータ&コミュニケーションの時代」といわれている。科学技術や社会環境の進展にともない、ますますこの傾向に拍車がかかり、加速度を増して革新を遂げつつある。社会のあらゆる事象はコンピュータにインプットされ、このデータの集積と分析、再編成と有効な活用によりその情報が価値をもつこととなり、現代を象徴する言葉として社会に受け入れられ、定着するに至った。

このコンピュータにインプットされるデータはすべて、情報信号の符号化によるものであることは論をまたない。

一例を挙げれば、気象衛星より送られて

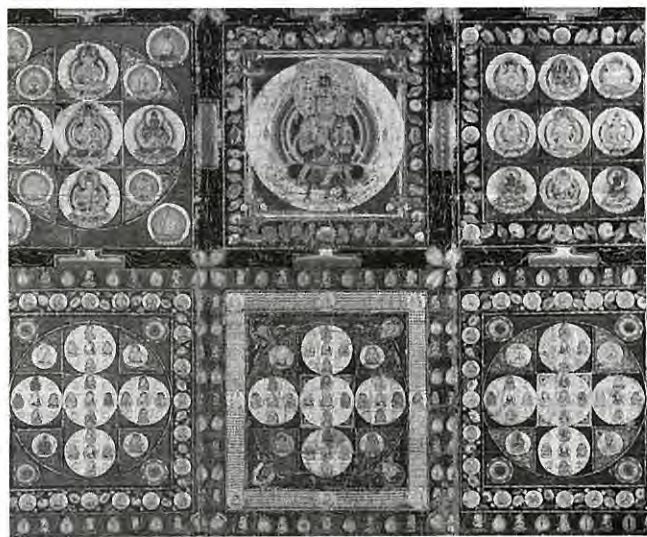
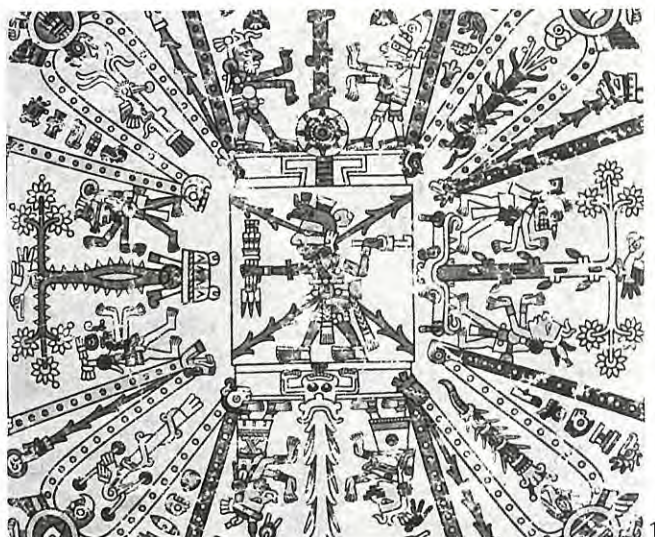


くる情報はそのすべてがデジタル信号であり、この信号をコンピュータを通して映像(アナログ)化をほどこし、これに総合的判断を加えた後、気象情報としてテ

レビ画面上に映し出されることになる。また、現在のスポーツ競技におけるスピード計測では、100分の1秒を単位としているが、理論的には10万分の1秒の計測も可能とされている。これらのことから、現代は決して『アナログの時代』では無く『デジタルの時代』と認識するのが今日の一般的常識であろう。

■アナログなるが故に『絵図』の衰退

『デジタル』VS『アナログ』——ここで考察するところの『絵図』は当然アナログ世界に属する。デジタル方式に対して平面的であるとともに連続的視覚表現であり、科学的姿勢と客観的視座を前提としなが





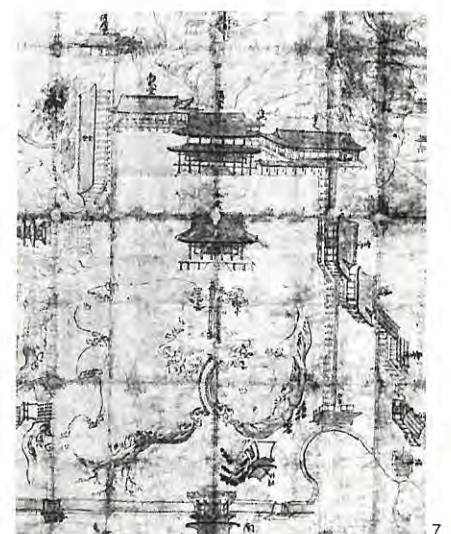
古代・中世における世界観と実測図

図版1「世界の五区域」——現在の世界を中心に、過去の四つの世界を東西南北に配し、それぞれの世界がその歴史を司る神で表わされている。(神秘宇宙の模型的再現・14世紀・メキシコ・写本・着色)
 図版2「曼荼羅」——幾何学的図形は神秘的な究極実在についての理想を助ける。金剛界曼荼羅(形而上学の世界図・9世紀中期・日本・紙本・着色)
 図版3「天下総図」——世界像を持たない頃の中国の地図(想像的世界図・年代不詳・木版単色刷)
 図版4「メソポタミアの王領農地を縦横に走る灌漑水路の地図」——(紀元前1300年頃・粘土板)
 図版5「越前国足羽郡道守村開田図」——東大寺が全国各地に所有していた荘園絵図中の代表作。(日本最古の精度の高い実測絵図・766年・麻布地)
 図版6「近江国菅浦荘与大浦下荘絵図」——有彩色荘園絵図中の優品の一つ。(1302年・紙本・着色)
 図版7「称名寺四至結界絵図」——堂塔伽藍の配置が詳細な品格ある結果図。(1323年・紙本彩色)

らも、所詮それは個人的所産になるものであり、主観的立場をもって制作され、表現の上でも情緒性・個別性などの要素を多分にもっているからである。特に、今日ほどの科学的、詳細かつ正確なデータを持ち得なかった時代においては、個々人の行動体験や限られた知識をよりどころとした部分と部分を繋ぎ合せ、未知部分については空想を交えて描くという不正確な要素も多分にもっていた。初期『絵図』には、しばしばこの種の誤りを犯したものが散見されるのである。また、当時の人達は『絵図』の制作に際して、それを意図する目的以外の事項や内容等については、現代の我々が抱くほど

の強いこだわりや関心をもっていなかったことをこれらは物語っている。それは、当事者自身にとって重要であり必要としたことのみを——言葉を替えていえば彼等が期待し、興味を示したものだけを記録したということになる。このことは、デジタルがもつ正確さを追求する態度とは本質的に異り、自己にとって関わりのある事象の実在についての〈包括的認識〉を獲得することのみに関心を抱いていたということになる。ここにおいても一例を挙げるならば、文字盤に長短針つきのアナログ時計を往々にして見違(読違)える失敗を犯すことがあるとしても、デジタル時計を持たずア

ナログ時計にこだわる私たちの世代は、数字表示による現在時刻を認知する方式よりも、より心情的・連続的に『時』を流れとして把握しようとする〈空間的認識〉の意味をそこに見出そうとしているからにはほかならない。この全体的・総合的な認識——小高い山の上から下界の街並みを俯瞰するように包括的に〈もの〉を見て考え、判断するということが、この『アナログ思考』の特質と理解することができよう。本稿の考察においては、人類の長い歴史の中で『絵図』が果してきた役割や価値について述べるとともに、その地位を写真や図表、コンピュータ・グラフィックス等





8



9

にとって替われ、その存在の理由を失うとともに衰退し、やがては消え去る運命にあると思われる『絵図』を祖上に載せ、近年『絵図』を長い年月をかけて制作・発表した体験をもとに、また以前から少しばかりこれらの資料をコレクションしている立場からも、ここに一文を呈し、これの弁護的考察を試みてみたい。

■『絵図』は本来「地図」を意味した

さて、我国における『絵図』の呼称は明治以前においては、『地図』全般を意味する一般的な呼び名であった。

現在もっともよく知られている古い時代のものに『莊園図』『寺領図』があるが、そ

れ以前にも『田図』『白図』といわれるものが存在していた。それらはいずれも農地や領域の境界・広さを示す図である。この図には山川、湖海、道路、家屋など地形や地物も記入されていて、土地の領有を絵図面として記録しておくことをその主たる目的として制作された。

次に、日本の文献で『地図』に相当する記述が最初に現われるのは、『日本書紀』巻二十五の大化2年(646)の詔とされている。ここには「宜しく国々の堰堺〔さか〕を視て、或いは書〔かき〕し、或いは図〔えが〕き持ち来て示〔み〕せ奉〔まも〕れ」とあり、国ごとの地図作成に関する勅令が発せられている。この文からも当時の日本におい

てはまだ『地図』を意味する日本語がなく、『図』=『かた』と称されていたことがこれによりわかる。

現存するものでは、正倉院に所蔵されている『東大寺山堺四至図』や、中世に寺社、貴族らが境界紛争に備える意味から制作した『四至傍示図』『下地中分図』などと呼ばれる図があるが、これらは実測にもとずいて作られたものであり、かなり精度の高いものである。

当時の計測がどのような方法によって行なわれていたかについては、門外漢の私には想像もつかないが、この「はかる」ということは、いかなる時代・地域・民族を問わず、社会生活を営む上で非常に重



10

近世初頭を絢爛・豪華に彩る金碧屏風絵図

図版8「聖フランシスコ・ザヴィエル像」——イエズス会創設者の一人で日本に基督教を最初に伝える。(和洋の折衷表現・16世紀後期・紙本著色)

図版9「南蛮屏風」——狩野内膳筆になる数ある南蛮屏風中の名品(秀れた構図と異国の事物や風俗の正確・精緻な描出・16世紀後期・紙本金地著色)

図版10「日本図」——屏風に描かれた世界図・日本図中の桃山期代表的作品。(ポルトガルの世界地図を基に描かれたそれぞれの位置関係が相当に詳しい日本全図地図(16世紀後期・紙本金地著色)

図版11「洛中洛外図」——京の都の賑わいや祭事、行事、貴賤僧俗、老若男女を丹念に描き込んだ洛中洛外図屏風中の優品。(金雲を効果的に用いたパノラマ風鳥瞰図様式。(17世紀後期・紙本金地著色)

図版12「豊国祭礼図」——豊国踊り大輪舞の有様を描写。(全貌録画図・17世紀初頭・紙本金地著色)

図版13「舞踊図」——染織史的にも資料価値ある屏風図。(風俗記録図・17世紀初頭・紙本金地著色)



要な意味をもっていたことは間違いない。

■ <はかる>という言葉の意味

辞書によると[計る・量る・測る・諮る・衡る]は、①物事の程度を知ろうと試みる。押し量る。②枡や秤や尺度で物の量や目方、長さを知らうとする。③かぞえる。計算する。④考える。分別する。⑤もくろむ。工夫する。⑥相談する。話し合って決める。⑦欺く。だます。とあり、[図る]では、方法を考える。工夫する。とある。さらには[謀る]という言葉もある。

ここで気付くことは、<はかる>という言葉の意味の中に、具体的な物を計測するという<<行為>>を意味するとともに、知らうとするために、もくろみ、工夫する

という<思考>の部分についての意味をも包含していることである。

『絵図』にはこの<はかる>という意味を、その機能や性格の中に色濃くもっていることにここでは注目しておきたい。

■ 未知空間を描く『世界図』

同じ『地図』の範疇に入るとはいえ、『世界図』については、それが既知空間を描くことと異り、未知空間を対象とするものだけに「世界像」の確立が前提となる。

桃山期におけるヨーロッパ文明との接触以前の日本においては、独自の「世界像」は誕生しておらず、仏教の伝来とともに、それが説くところの「宇宙像」「世界像」

にそのすべてをゆだねざるをえなかったのである。

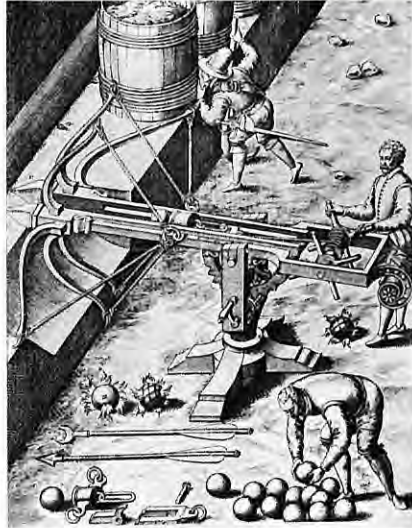
その具体例は、天平感宝・天平勝宝年（749） 鑄造の東大寺大仏連弁に刻まれた『須弥山図』に、 壮大な仏教の「宇宙像」を見ることができる。

この『須弥山図』では、須弥山の周囲に広がる大海の中に形を異にする四大陸が描かれていて、南の大陸がインドの地形を表わしている。このインドの北方には空想上の湖、阿耨達[あくとく]が描かれ、その湖をひとめぐりして流れ出るインダスやガンジスの四大河が描かれている。これらはあくまでも仏教思想を中心に据えた「宇宙観」「世界観」によって構成されてい



印刷術の発達にともなう近世絵図の進展

図版14「大砲図」、図版15「商人図」、図版16「製粉所図」——いずれも近世ヨーロッパにおける印刷術の開発・普及にともなう書物の図解・説明図版。
 (⑬16世紀後期・⑭17世紀初頭・⑮18世紀・銅版画)
 図版17「モルッカ諸島図」——大航海時代を迎える原動力の一つは香料(モルッカ)にあった。(精度の高い航海地図・16世紀~17世紀初頭・銅版筆彩)
 図版18「道中独り案内」——中仙道宿駅図。(旅程の記載がある街道図。(江戸時代後期・木版単色刷)
 図版19「江戸図」——諸大名屋敷・寺院等の克明な記載。(江戸城下地図・江戸時代後期・木版多色刷)
 図版20「江戸百景」——錦絵屋魚栄の店頭風景図。(庶民風俗図・豊国画・江戸時代後期・木版多色刷)
 図版21「フランス曲馬図」——日仏両国合同サーカス団図。(広重画・江戸時代末期・木版多色刷)
 図版22「各国旗章大略・万国人物揃」——横浜開港にともなう国旗や人物・衣装等の説明的総覧図。(図鑑としての絵図・江戸時代末期・木版多色刷)



14



15

て、観念世界を視覚化したものということになる。

さて、この宗教的観念世界をさらに究極にまでおしすすめたものとして注目されるべきものに『曼荼羅』がある。

チベット密教における『曼荼羅』は、先に述べた須弥山頂上に見取図といわれ、古代インドではメール山(スメール山)が世界の中心にそびえ立つ宇宙山と考え、仏教世界においては、須弥山が宇宙の中心に立つ聖山とし、日月がその中腹を巡るとしていた。古代の人々が仏と人間を含む豊かな全体像として、宗教的宇宙を描き出したのがこの『曼荼羅』である。

この『曼荼羅』は、瞑想によって仏の姿を

心に呼びおこし、解脱を目指すという目的をもつもので、7世紀頃インドにおいてその原型がつくられたとされている。ここには具体的な「地図」の概念を超えた人間の深層心理・精神に深く関わる「観念的精神世界」——言葉を替えていえば、「宗教的独自宇宙」が厳密な様式をとまって描き出されていて、見る者を宗教的幻想の世界へといざなうための重要な役割を果たしてくれているのである。

■ヨーロッパ文明との接触

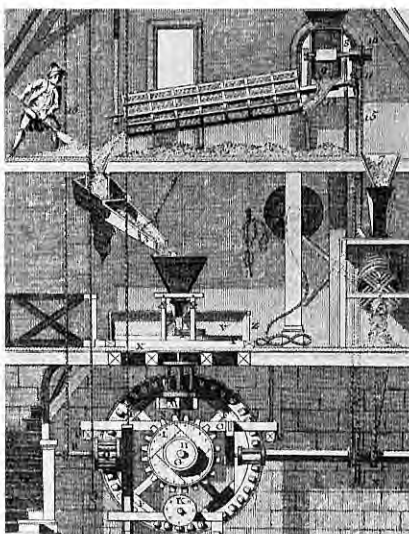
長い日本の歴史の中で衝撃的な出来事の一つ挙げるとすれば、私は躊躇することなく、中世末期、ポルトガル人が種ヶ島へ

(1543)、続いて聖フランシスコ・ザヴィエルが鹿兒島に渡来(1549)し、鉄砲とキリスト教を日本に伝えたことを挙げる。

その理由は、15世紀に始まる大航海時代を体験した先進のヨーロッパ文明が、数々の知識や技術を日本にもたらせたことによると考えるからである。

当時の人々にとっては、まったく想像することもできなかった異文化、先進文明との初接触であり、現代人が異星人と遭遇することと同等の驚愕を覚えたであろうことは想像に難くない。

鉄砲、キリスト教とともに『航海地理書』=『世界図』も同時期に持ち込まれており、この『世界図』を初めて見た当時の人々は

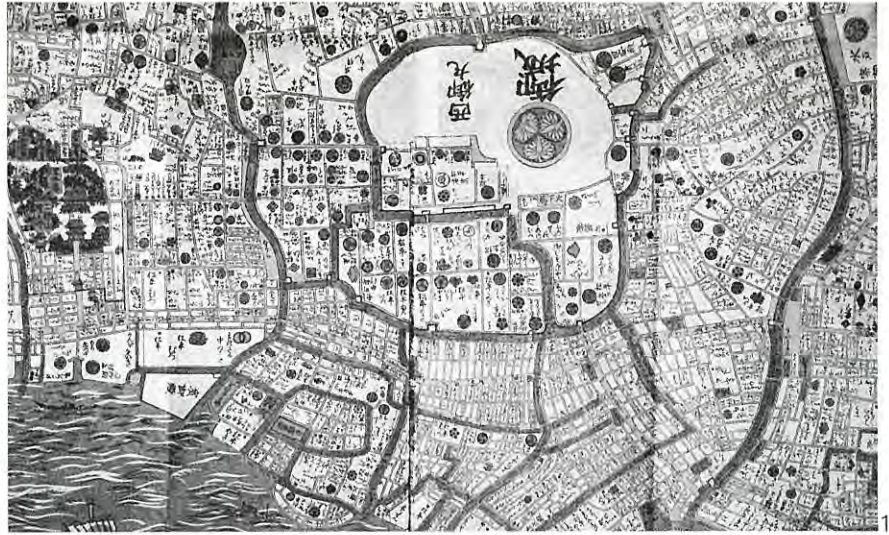


16





18



19

勿論のこと、戦国の覇者であり秀抜な頭脳の持主として知られた「織田信長」にとっても、衝撃的対面であったと想像することができ、以後の彼等の人生観、世界観に多大の影響をおよぼしたであろうことは容易に察せられる。

異文化・異文明との接触——そこから発するスパークは想像をはるかに超えるエネルギーとなって、国の文化・文明をはじめとして、政治・経済・社会などあらゆる面に画期的な変革をもたらせることになり、意識の面においても大きな変容を迫ることになる。

安土・桃山期は、日本の歴史の流れの中で、それまでの仏教を中心とした中国の影響

から解き放され、世界的視野のもとに大輪の独自文化を花咲かせた特筆すべき時代と位置づけることができるのである。そのことから、ここに取り上げた『航海地理書』=『世界図』のもたらした意義とその影響を見落すことはできない。

この接触により直接知り得た事柄だけを拾い上げてみても、種ヶ島鉄砲や船舶の建造技術、航海術、布教にともなうキリスト教思想、彼等の衣服、言語、風俗・習慣、数々の交易品などから知り得た産物など、またそれまでの人々が知り得べくもなかった天文学や西洋医学等々の先進知識や技術などを挙げることができる。

これらの新知識は、そのほとんどが専門

書とともに『絵図』という様式をもった視覚文献としての『解説図』をとめない、科学的論拠をもって描かれていたことに注目すべきであろう。当時のヨーロッパにおける学術書は、常に合理的な複合的手法により新技術を解説・説明し、理解を補う有効な手段としてこれが多用されていたのである。

この成果は、言葉の障害をのり越え、具体的・直接的に Visual Communication (視覚伝達)の機能と役割を果すことになり、それ以後の日本の社会に有効な手法として受け入れられ、西洋医学をはじめとする近代科学の技術や思想が日本に定着するきっかけをつくることになるのである。



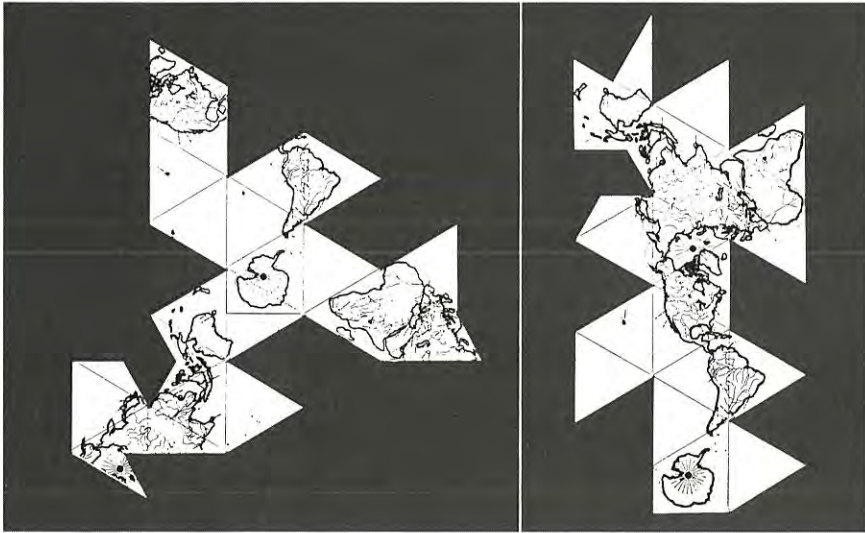
20



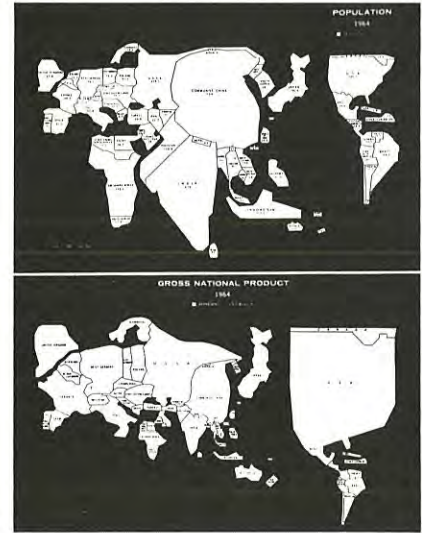
21



22



23



24

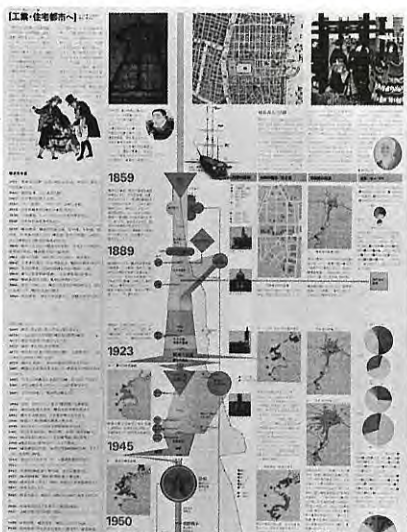
ただ当時の日本においては、これに対応し得る科学的思考の基盤がまったく存在しておらず、わずかに異国文化や文明を好奇の目と心でもってこれを眺め写しとる程度に止まり、さほどの大きな進展をみるには至らなかったのである。

■『南蛮屏風』と『浮世絵版画』

その反面、世界の美術史の中でも日本独自の様式美をそなえ、装飾の大画面をもつ桃山期障屏画にこの絵図の題材が取り上げられ、『世界図屏風』や『四都図』をはじめとする『南蛮屏風』が数多く制作され、当時の人々にまだ見ぬ異国の世界への憧憬の心をかきたたせ、大きな人気を博し

てもてはやされることになる。この『南蛮屏風』では、長崎に入港した南蛮船や荷揚げの風景、教会に向かうカピタンの一行、それを出迎える宣教師たちと教会などが、濃彩の金碧画によって華麗に描き出され、エキゾティシズムを見る者に感じさせてくれるのである。この延長線上に位置する『洛中洛外図』をはじめ、『寺社祭礼図』『名所遊楽図』など、そのいずれも、桃山期の清新な息吹きと闊達な表現様式をもって、豪華な金箔大画面上に描き出されることになる。このことは、当時ヨーロッパにおいてすでに発明されていた印刷術は日本には未だ存在しておらず、装飾的な意味合いを

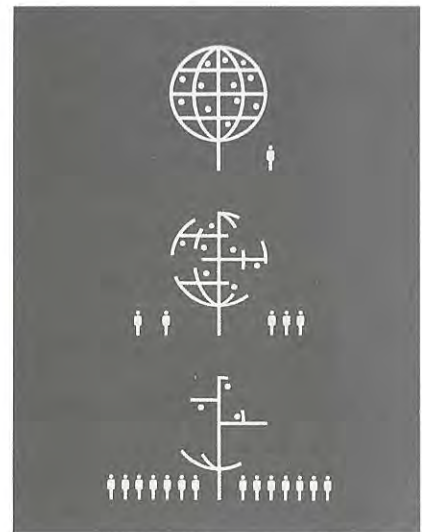
もつ絵画表現の手法による「屏風図」の方向に進むほかなかったともいえる。日本において木版印刷が一般化するのは江戸中期以降であり、『絵図』の本来的機能であるところの大量印刷による知識や情報の大量伝播が可能になるには、相当長い年代を経なければならなかったことになる。この木版印刷によって広く庶民に親しまれたものとして『絵草紙』と呼ばれたものがある。また歌麿をはじめとする『美人図』、北斎や広重の『富嶽図』『名所百景』などの浮世絵群、さらに『京図』や『江戸図』などの都市図、そのほか『職人づくし絵図』等社会生活をとりまくあらゆる種類と内容のものが続々と印刷発行



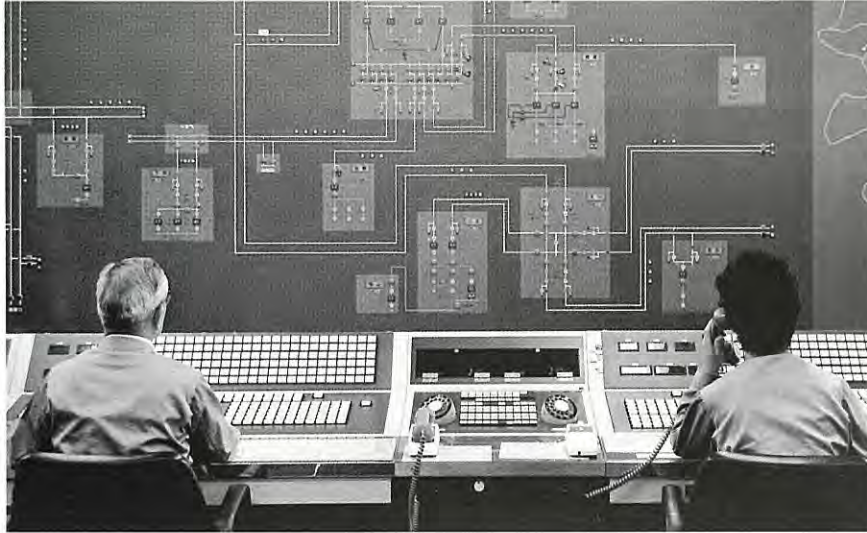
25



26



27



28

現代の視覚情報はデジタル化を指向する

- 図版23「ダイマクション・マップ」——正三角形の20面体を目的により、継ぎ替え可能とする変形地図。バックミンスター・フラー1943年(アメリカ)
- 図版24「新しい世界地図の試み」——人口(上)国民総生産(下)量の面積化による変形世界地図。エドウィン・ライシャワー1965年(アメリカ)
- 図版25「ダイアグラム」——百科年鑑の図表・グラフの一頁<工業・住宅都市へ>1976年(日本)
- 図版26「シンボル」——モントリオール・オリンピックの各競技種目の視覚化。1976年(アメリカ)
- 図版27「ピクトグラム」——非言語による情報伝達のサインシステム。1979年(アメリカ)
- 図版28「システム・コントロール・パネル」——照光式パネルに図示される集中管理制御盤。(日本)
- 図版29「ビデオゲーム」——ドット図形によるファミリーコンピュータ・ソフト。1985年(日本)
- 図版30「トロン」——コンピュータ・グラフィックを本格的に用いたSF映画。1982年(アメリカ)

され、愛好されて一般化することになる。近代に入り、西欧の印刷技術の導入と進展、情報量の驚異的拡大にともない、視覚情報としての価値と機能を高め、現代の社会生活を営む上で欠くべからざるものとしてその領域をますます拡大し、その表現にも多様性を増し、急激な発展を遂げて、豊かな現代を築く基礎的な役割を果たして今日を迎えることになる。

■ <主観> VS <客観>

現代はコンピュータの時代であるということについては、本稿の冒頭ですでに述べた。現代のコンピュータはアナログ化にもその領域を拡大し、ファミコン(ビデ

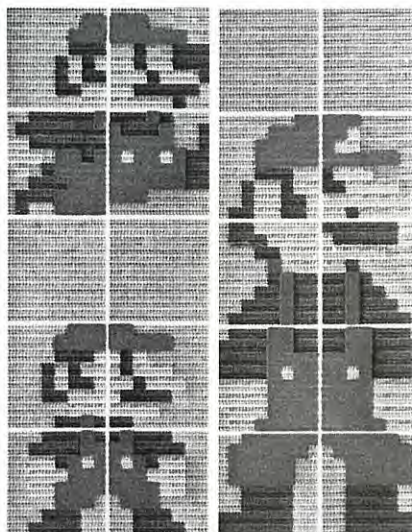
オゲーム)に象徴されるように日常化し、コンピュータ・グラフィックスにその位置を奪われ、やがては消え去る運命にあるとも述べた。しかしながら、『絵図』とデジタル情報のアナログ化されたものとは根元的に大きく相違していることに我々は気付かねばならない。

『絵図』——それは人間をとりまくあらゆる事象を包括的にとらえようとする科学的姿勢と客観的視座から制作されるものとはいえ、それはあくまでも人間の目と心を通して描かれるものであり、必然的に制作者の主観による<著作物>と同等・同質の価値をもつことになる。

『絵図』——それは客観的(科学的)視座

をもつからこそ『絵図』であり、主観的(情緒的・個別的)表現であるからこそ『絵図』である。さらにいえば、客観的であり主観的著作物であるという二律背反性を同時に内包しているからこそ『絵図』たり得るともいえよう。それゆえにこそ『絵図』は古今において、また洋の東西を問わず、人々をひきつけ、魅了し続けることができたと考えられるのである。

『絵図』——それは人間の旺盛な知識活動から端を発したものであり、「人間」を「人間」たらしめるための有効な手段——巨視的観点から包括的に事象を認識することを可能にしてくれた、貴重な人類の『所産』と結論づけることができよう。



29



30



『祇園祭山鉾絵図』制作覚書

■ 豪華・絢爛、町衆文化の粋『祇園祭』

京の夏を華麗に彩る祇園祭の山鉾——
 <動く美術館・生きた博物館>の名をほ
 しいままにする総三十一基の山鉾を極彩
 色の『絵図』として描いてみたい。——
 これは鉾町界隈に生れ育ったグラフィッ
 クデザイナーとしての自己に自ら課した
 命題としてありつづけた。

しかし、これをいかにLIFE WORKとして
 とらえるとはいえ、その歴史・文化・美
 術工芸など、あらゆる面で個人の能力を
 はるかに超える重厚かつ巨大な対象にた
 だ圧倒されるばかりであった。

このように、その制作を逡巡していた折
 も折、今から丁度十年前、偶然にも「山鉾
 実測図」を入手する幸運に恵まれ、また新
 たに鉾が復元される気運が高まるなどの
 天・地・人の邂逅を得て、はじめてこの『祇
 園祭山鉾絵図』の制作・刊行を決意するに
 至ったのである。

■ 『祇園祭』の発生と山鉾の舶来趣味

清和天皇の貞観年間(855～877年)、京に
 飢饉が続き疫病が流行した。当時の人々
 はそうした禍いを怨霊の祟りとした。い
 わゆる御霊信仰である。祇園祭はこの怨
 霊を鎮めるために、66本の傘(ほこ)を持
 って神泉苑に行き、怨霊を祓う神事を行
 ったことをその初めとしている。

この祭りも歴史の有為転変とは無縁では
 あり得ず、応仁の大乱や天明の大火など
 にあい、山鉾のほとんどをそのたびに焼
 失するという憂き目にあっている。だが

そうした災禍からも不死鳥のように山鉾
 は蘇えり、焼失以前にも増して巨大に、そ
 して豪華・絢爛たる装いをもって生まれ
 変わり、再興されてきた。

一例を挙げるならば、これら山鉾を華麗
 に彩る懸装品——水引きや胴掛け、見送
 りなどの懸装品には、遠くヨーロッパや
 ペルシャ・インド・中国・朝鮮よりの舶
 載品が数多くある。その図柄にしても
 『ローマ史詩物語図』など、『絵図考——
 ——ヨーロッパ文明との接触』で述べた
 陸海のシルクロードを経て日本にもたら
 されたタピスリー等の工芸品をふんだん
 に用いて、山鉾を飾りたてているのであ
 る。いくら近世初頭の京の町衆の舶来好
 みを反映しているとはいえ、異文化圏の
 題材を扱ったこれらの染織工芸品を日本
 個有の怨霊鎮めの祭事に登場させるとい
 う大胆な発想には驚かされる。千百数年
 におよぶ長い歴史をもつこの『祇園祭』
 を、エネルギーに満ち溢れた民衆の祭り
 として隆盛に導き、文化的にも学術的に
 も世界に比肩するものがない価値を築き
 上げた京町衆の気宇の壮大さ、その気概・
 心意気には敬服させられる。

■ 『山鉾絵図』制作の基本姿勢

狩野永徳の筆になる『洛中洛外図』をはじ
 め『祇園祭礼図』など、祇園祭はさまざま
 に描かれてはきたが、これらの作家の個
 性や表現力が豊かであればあるほど客観
 的視座が弱まり、芸術的価値と引き替え
 に記録性が失われる面もある。

今回の私の仕事では、視覚文献としての
 「記録性」を重視した。そのため、表現手法
 としては現代では見捨て去られてしまっ
 た感のある『絵図』の表現様式を採用、こ
 れに現代の息吹きを与え、数々の工夫を
 凝らすことにより、『絵図』を今日に蘇え
 らせることをその目標とした。

そのため、「山鉾実測図」による計測デー
 タを基盤とした建築図面のもつ精度と正
 確さをもとに、総三十一基の山鉾を極彩
 色によって、前後左右の正立面図として
 描き、これを現代の製版・印刷の最高技術
 を駆使して制作することにした。

また、この制作の段階においては、私自身
 の目と心を通して<本来あるべき姿>に
 置きかえるという、『絵図』を『絵図』たらし
 める特質を最大限に生かす法則を設定

し、作業をすすめた。この法則とは、カメラ
 レンズを通して具体的対象をあるがまま
 の姿として写しとる写真や映画と異り、
 <あるべき姿><あってほしい姿>に転
 換する絵図制作上のルールを指す。

具体的な例を挙げれば、長い歳月に晒さ
 れて退色や傷みの著しい懸装品の類をは
 じめ巨大な飾り組紐などは、制作当初の
 色を失い、その自重ゆえに垂れ下り、形を
 崩している場合が随所に見出される。ま
 た、カメラレンズを通しての映像におい
 ては、或る縮小率の限度をこえると、元の
 図形を認識することが不可能となるなど、
 数々の問題点も生じてくる。

これらを解決するための基準がここでい
 うところの「法則」であり、これ無くして
 『絵図』は成立しないことになる。

さらに、視覚的文献としての「記録性」を
 重視する立場から、実測図をはじめとす
 る各種データや文献の収集、各山鉾の細
 部にわたる膨大な量の写真撮影など、可
 能な限りの資料の集取・作成が『絵図』制
 作上の必須条件といえる。また鉾町古老
 よりの聞き取り調査や、原画監修も非常
 に有効であったことを付記しておきたい。

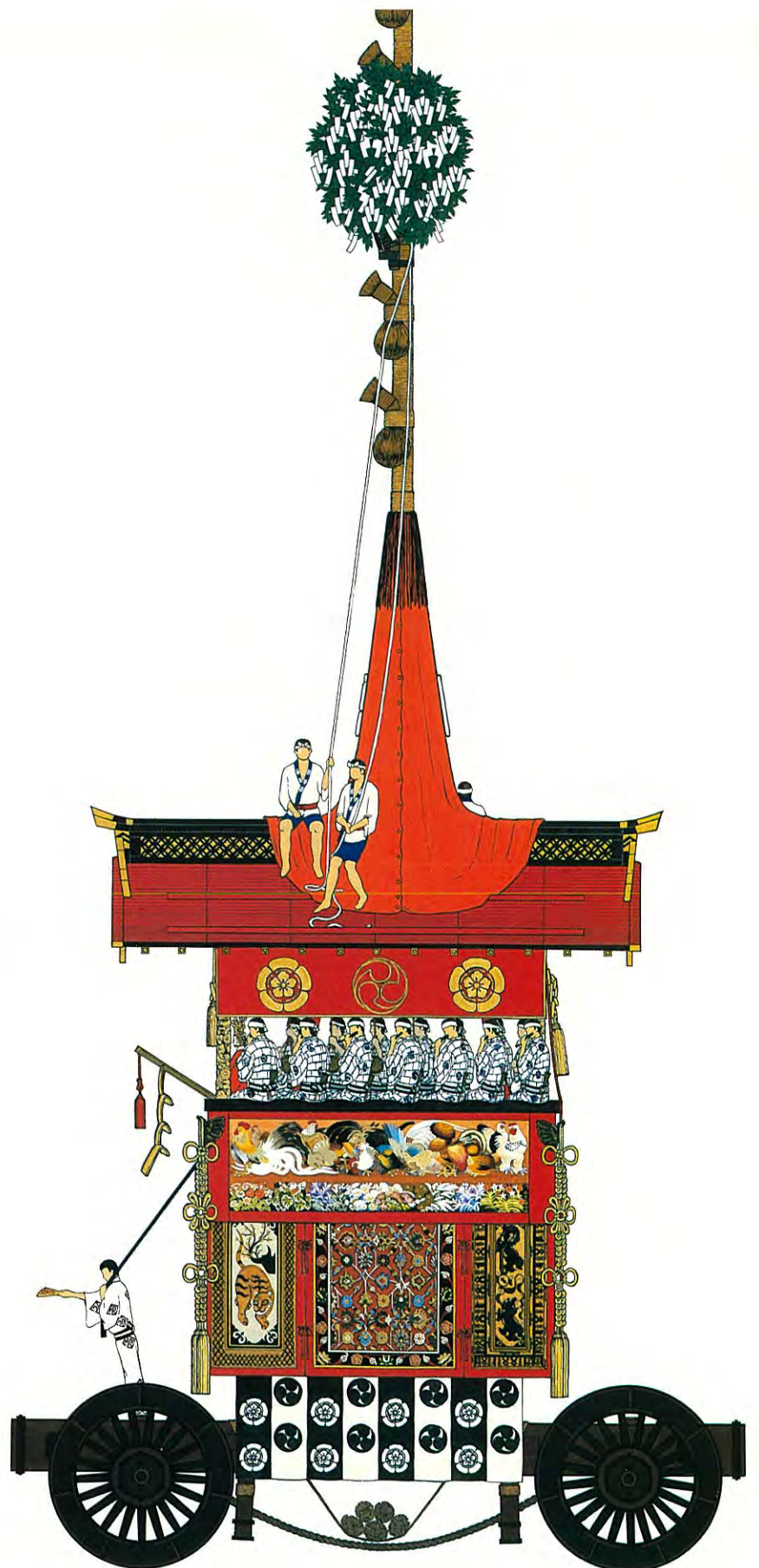
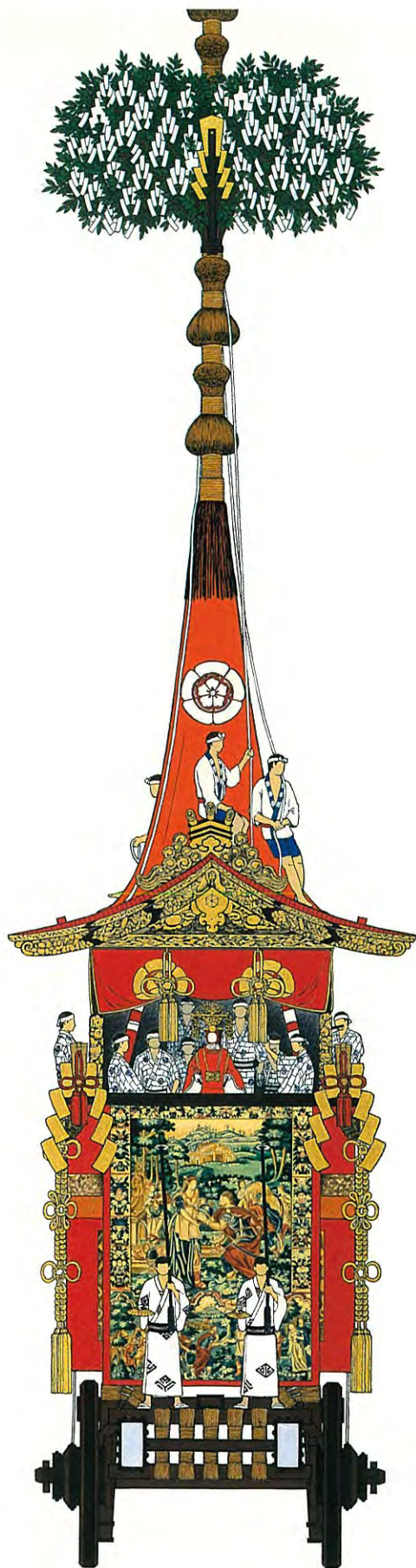
■ 『祇園祭山鉾絵図』刊行の意図

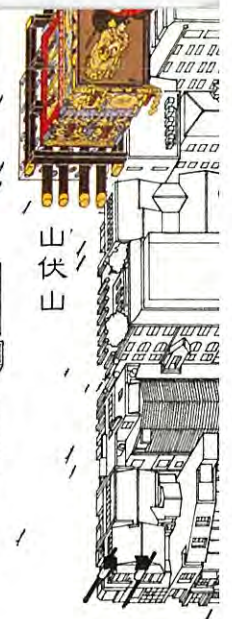
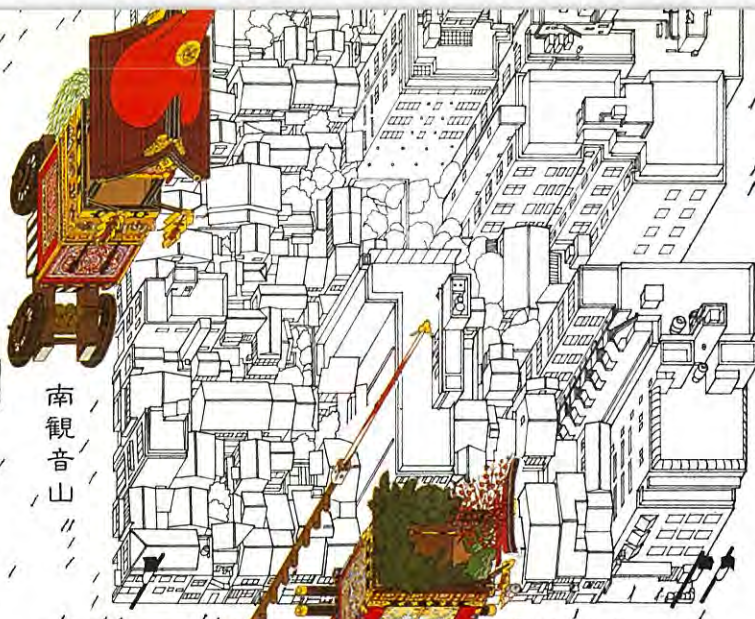
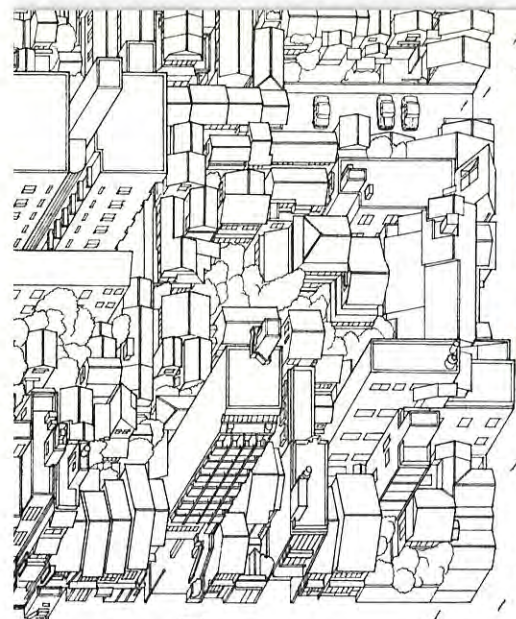
本の大きさは、新聞見開き2頁分となり、
 重さは25キロを越えるという、出版界の
 常識ではどうも考えられない超大判の
 刊行物となってしまった。

10年余の歳月と巨額の私費を投じ、この
 大作業に取り組んだ私の真の意図はどこ
 にあったのであろうか。一般的にはデザ
 イナーは時代の先端をのみ走る職能と見
 られているようであるが、それに従事す
 る人間の中にも、己が職能を通じて連綿
 と受けつがれてきた民族の遺産ともいう
 べき風俗や行事にすぐれて現代的な意義
 を見出し、これを丹念に記録している者
 がいる。そのことを今回の仕事(制作・刊
 行)を通して証明してみたかったからに
 ほかならない、ということになろうか。

なお、『祇園祭山鉾絵図』に引き続き、『葵祭
 行装絵図』『時代祭行列絵図』を三部作シ
 リーズとして現在制作中である。その一
 部をカラー図版頁の最後に併載し、現在
 時点での中間報告としたい。

右頁<京都祇園祭——函谷鉾>部分 縮尺23/1,000

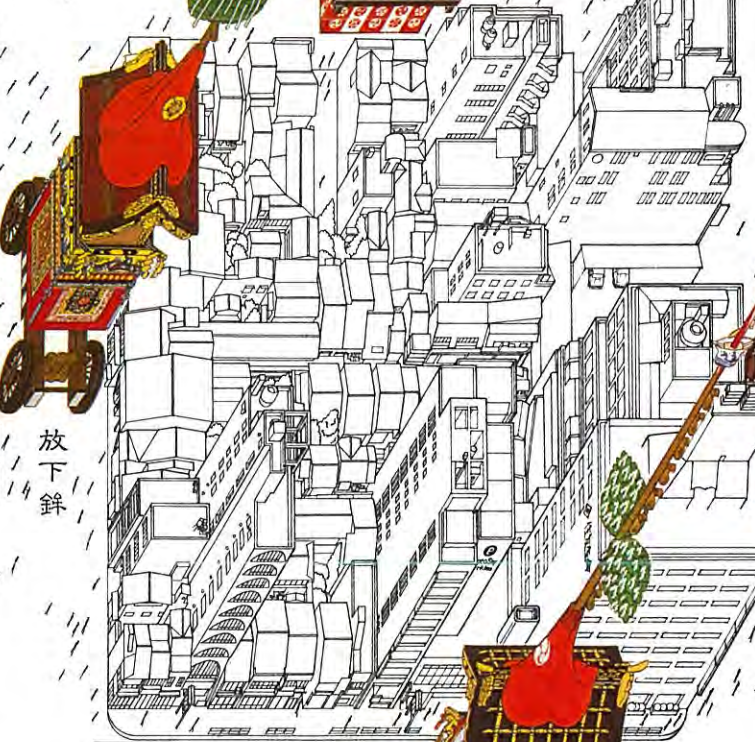
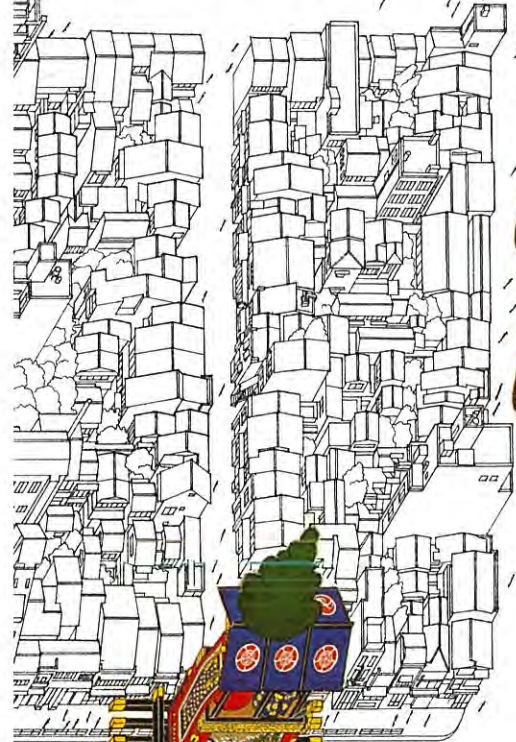




南觀音山

震天神山

山伏山

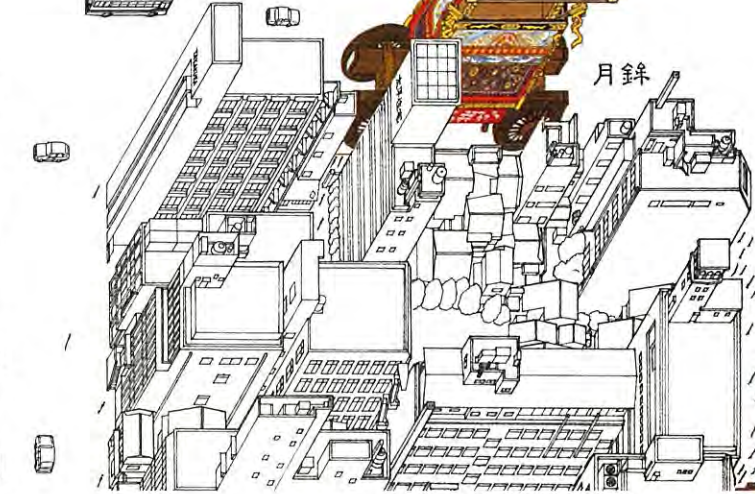
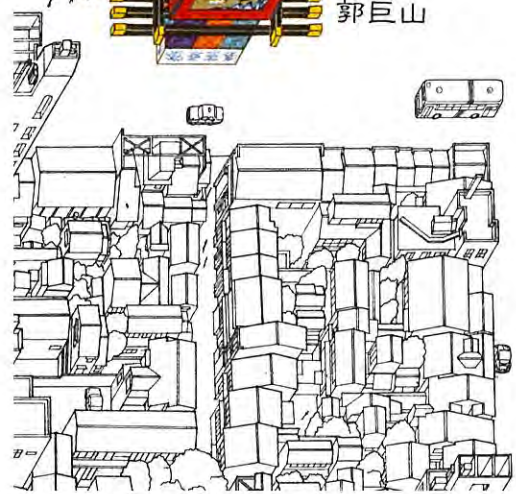


放下銖

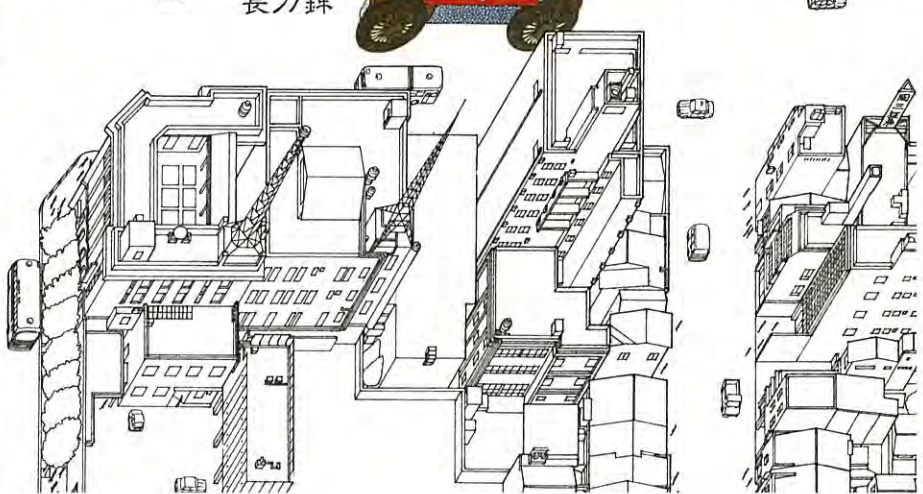
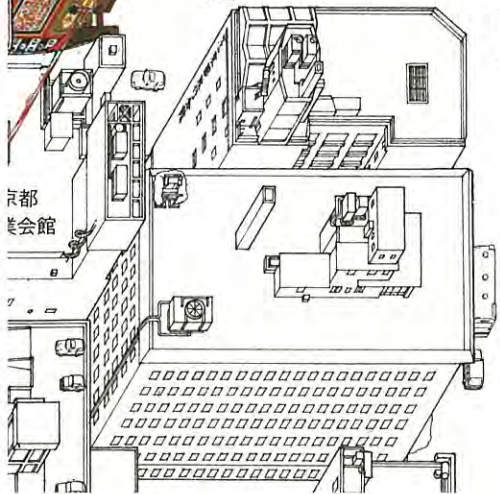
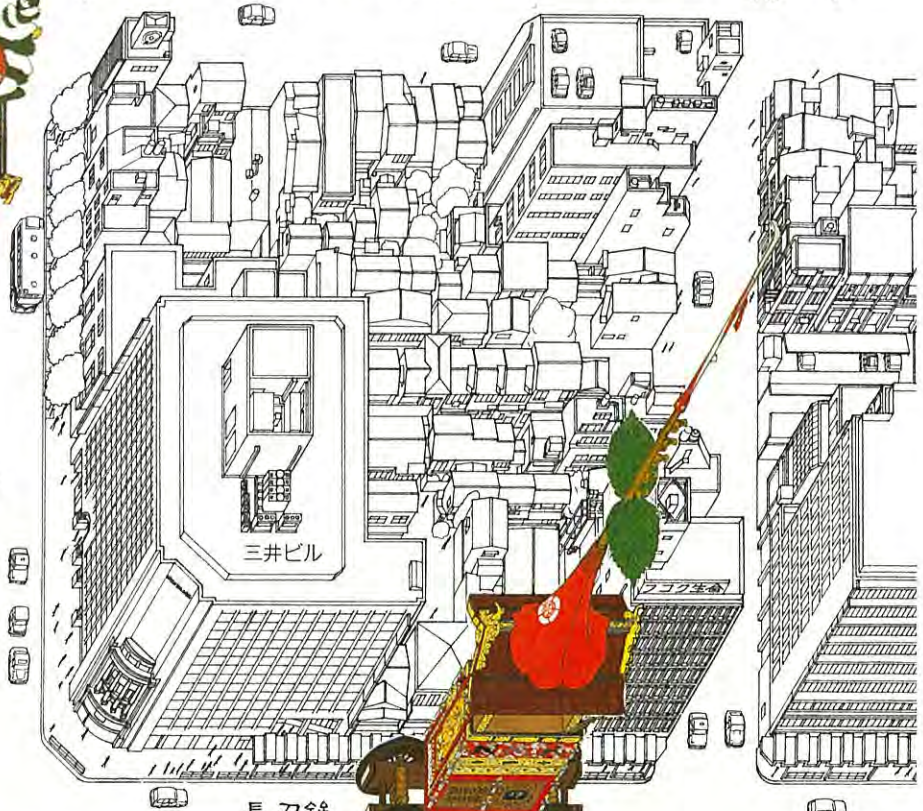
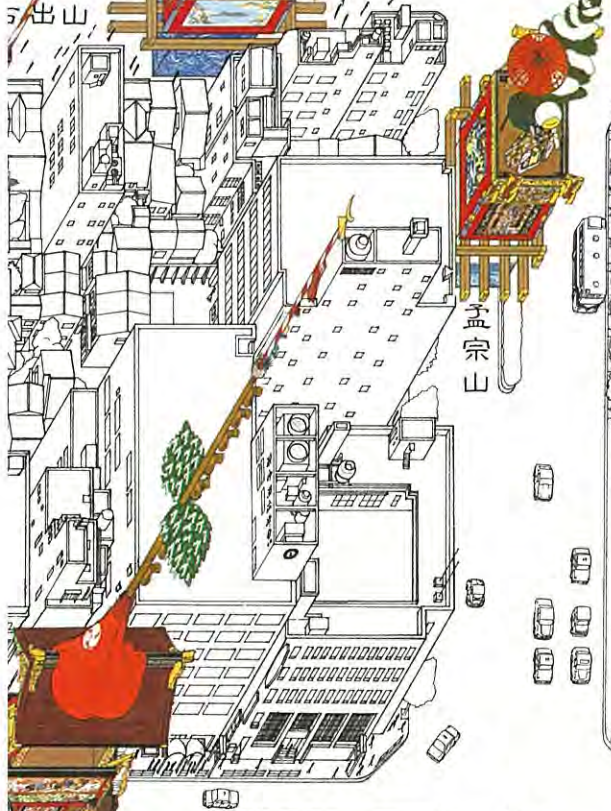
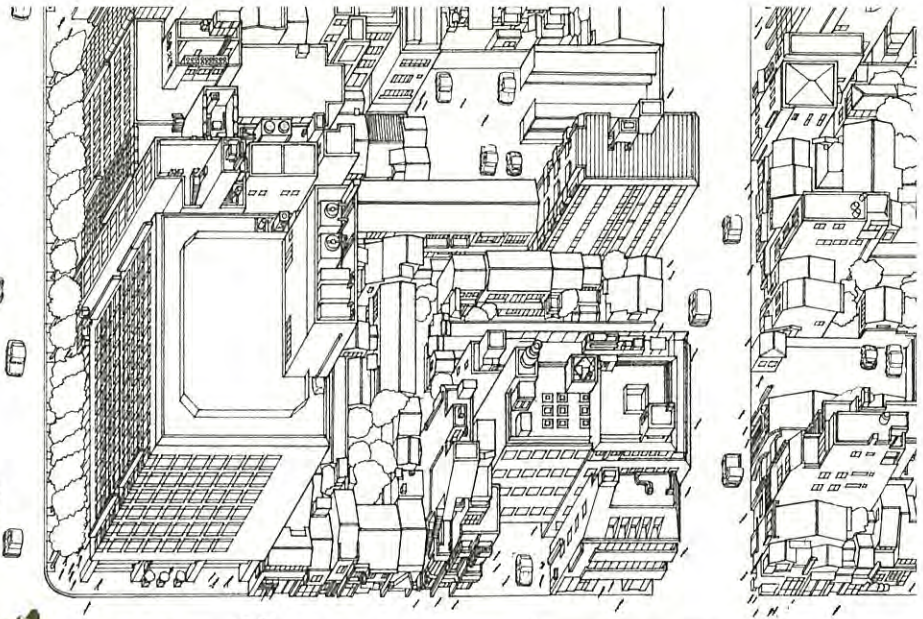
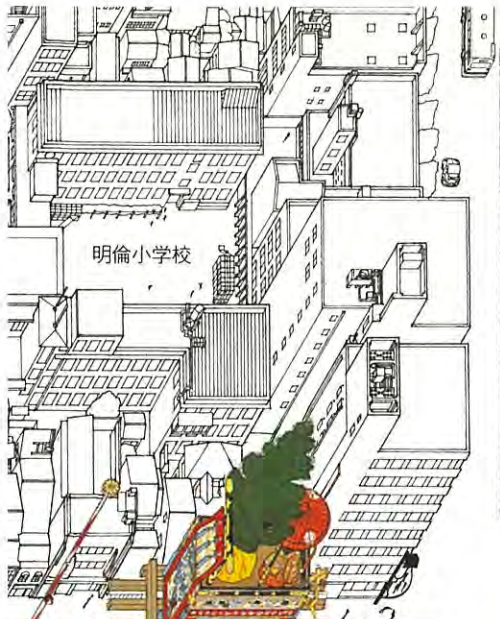
菊水銖

郭巨山

函谷銖

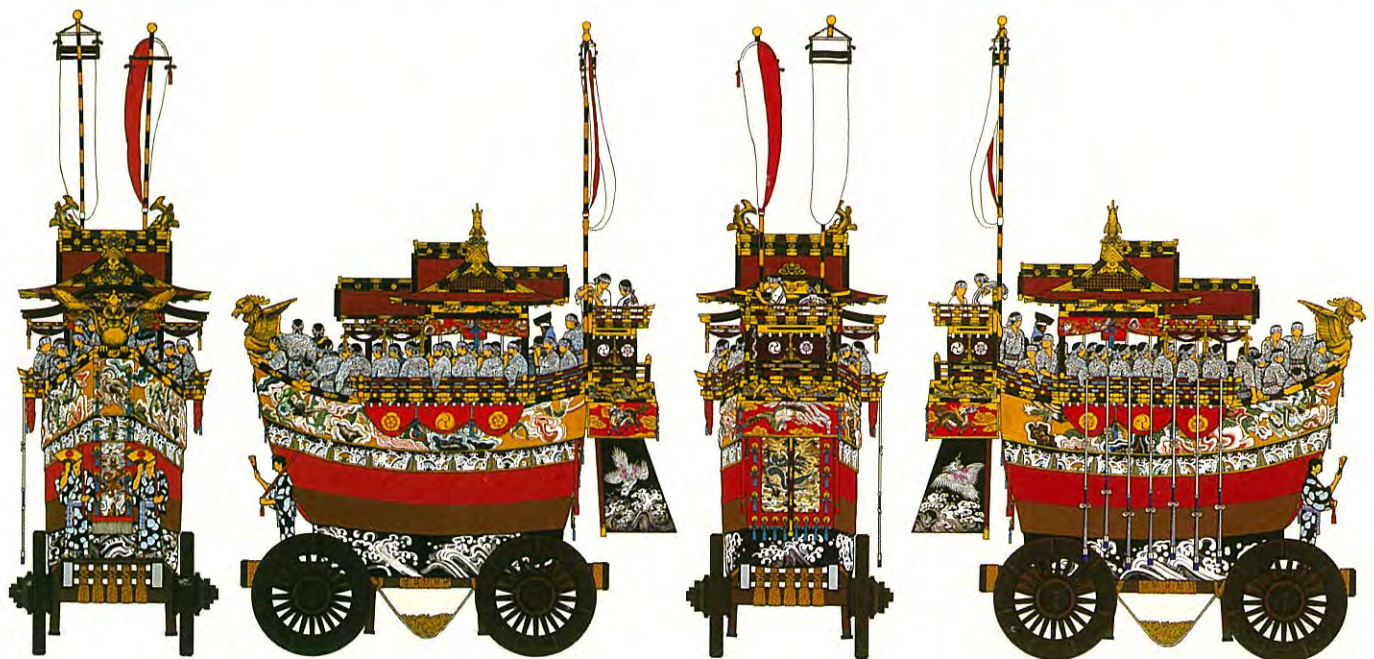
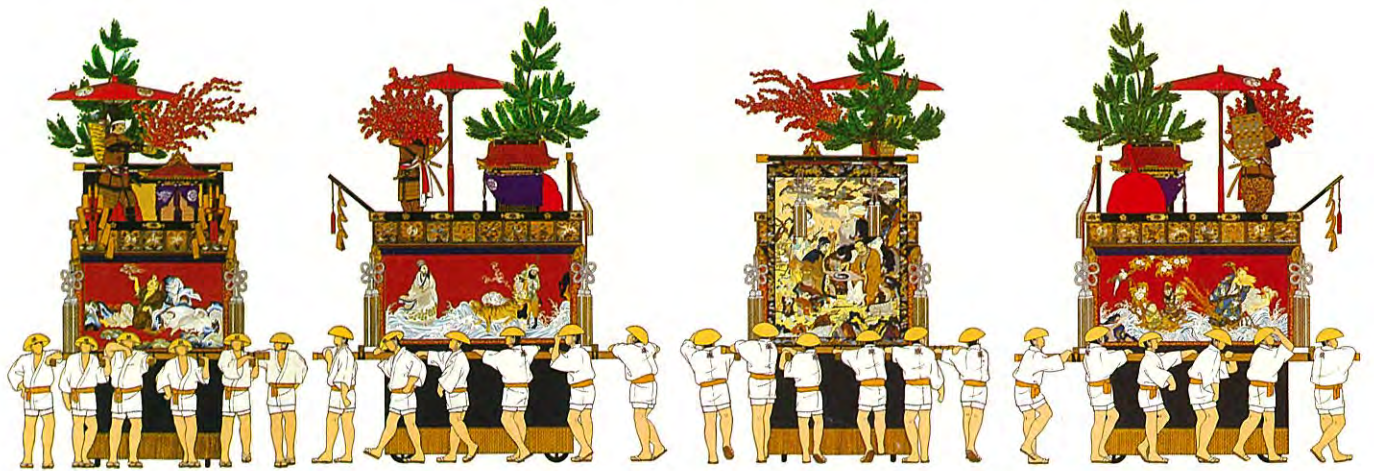
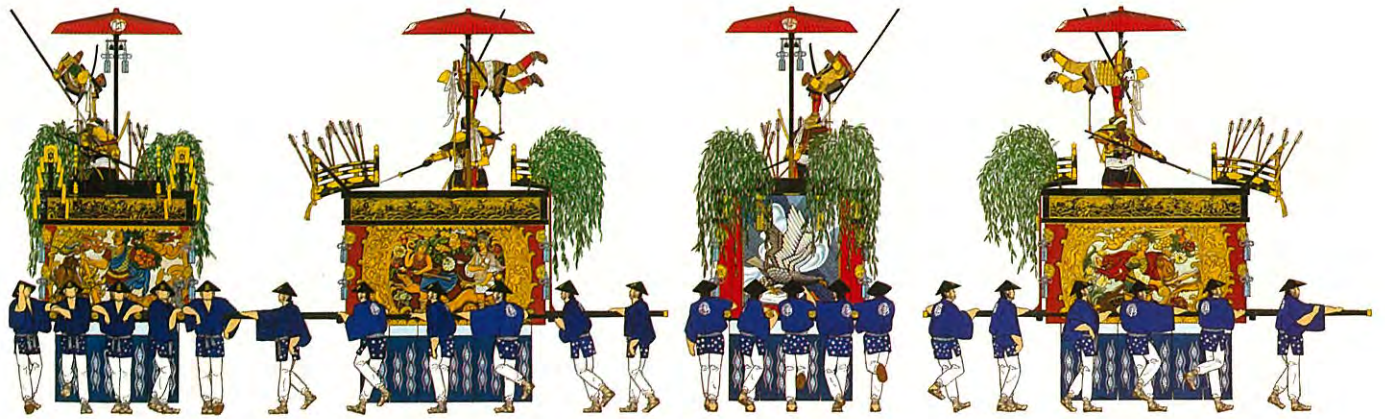


月銖

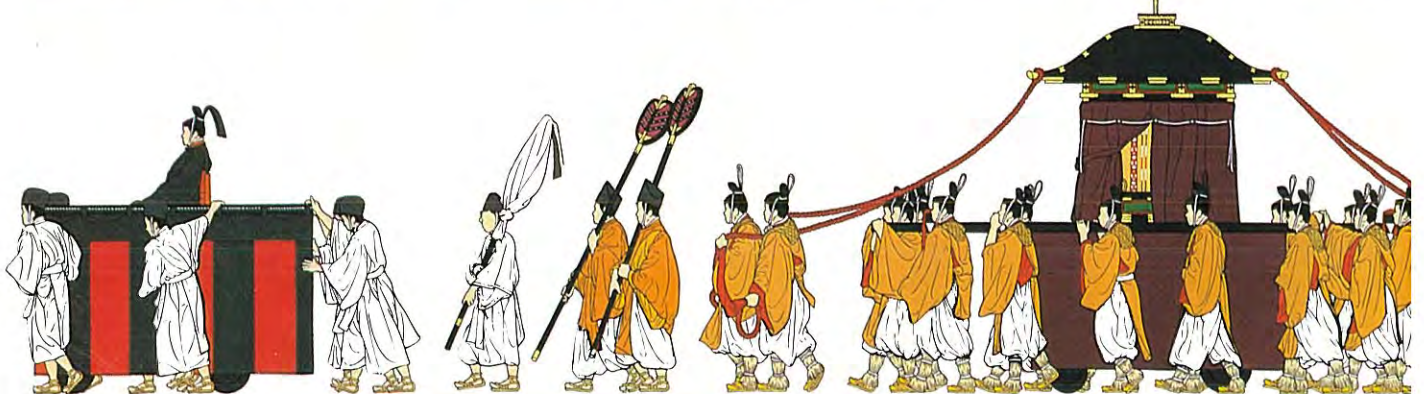




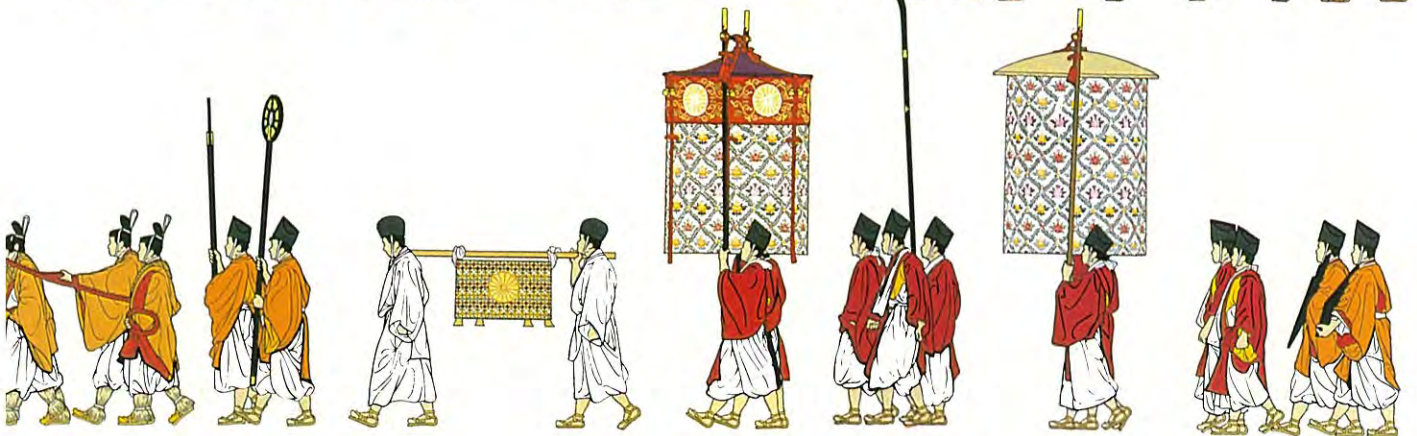
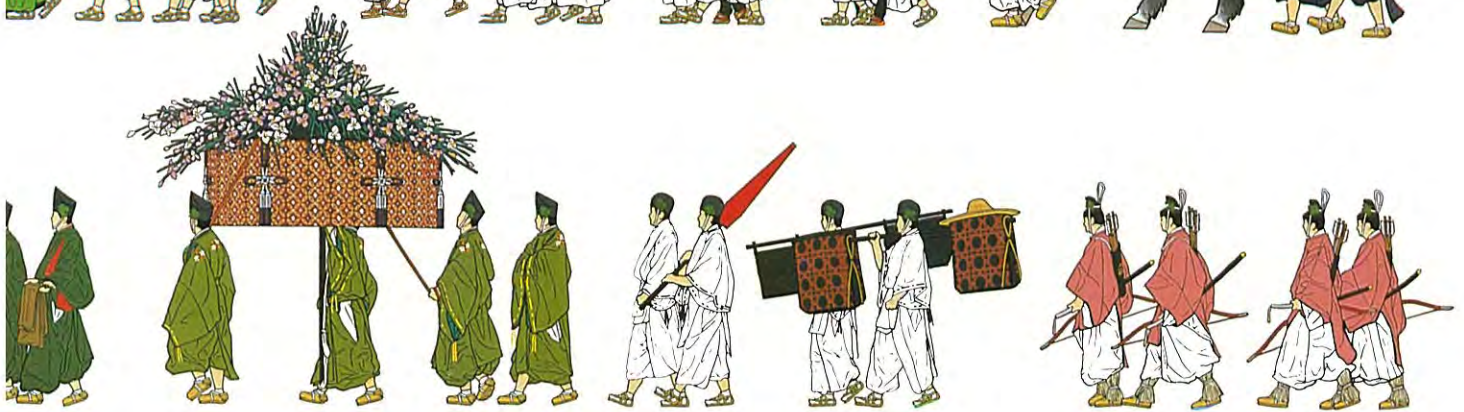
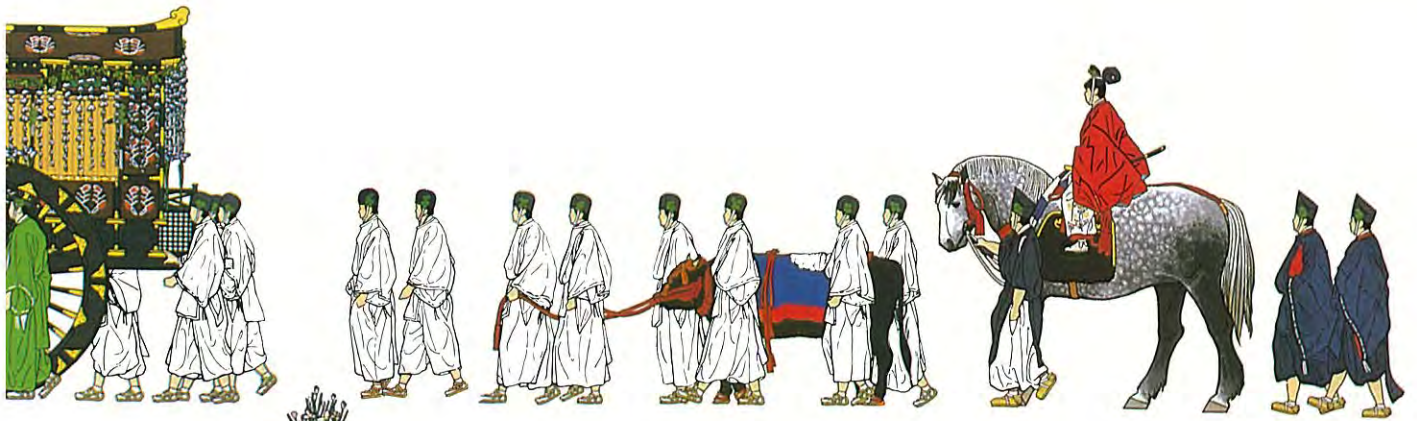
前頁(見開)〈京都祇園祭山鉾町鳥瞰図〉部分 上図〈京都祇園祭——菊水鉾〉縮尺 8/1,000



上段<京都祇園祭—浄妙山>縮尺10/1,000 中段<京都祇園祭—保昌山>縮尺10/1,000 下段<京都祇園祭—船鉾>縮尺8/1,000



上段二列<京都葵祭行装絵図>(仮題)部分 下段二列<京都時代祭行列絵図>(仮題)部分



『祇園祭山鉾絵図』概要・作画規準

■ 絵図編構成

祇園祭山鉾町鳥瞰図……………一葉
祇園祭山鉾絵図……………三十一葉
長刀鉾 函谷鉾 菊水鉾 鶏鉾 月鉾 放下鉾
船鉾 綾傘鉾 北観音山 南観音山 岩戸山
保昌山 鈴鹿山 孟宗山 浄妙山 橋弁慶山
古出山 役行者山 黒主山 八幡山 山伏山
白楽天山 霞天神山 鯉山 郭巨山 伯牙山
蟻螂山 芦刈山 木賊山 油天神山 太子山
原画制作……………西脇友一 + 京都名所行
事絵図刊行会絵図制作室
山鉾解説・監修……………松田 元
判型……………四六判変型640mm×540mm
印刷……………オフセット・総8色刷

■ 文章編構成

特別論文……………梅原 猛
祇園祭解説……………森谷尅久
特別寄稿『百人囃子』……………各界著名人百人
判型……………A4判変型300mm×227mm

■ 絵図作画規準

〔山鉾絵図〕

- 各山鉾の前後左右の四立面を、建築図面の持つ客観性を重視することを第一義に据え、これを超精密描写によって正確克明に描き、忠実な再現を目指した。
- 原図制作は京都市の委託により、京都工芸繊維大学建築工芸学科設計計画室の調査になる「祇園祭——山鉾実測」を基に、前後左右四面からの正立面図とした。
- 原画制作は完成本の1:1.4の倍率で拡大して描いた。これは描写密度と関わりを持つが、倍率が高くなるほど密度は高まるが、絵図としての可視性(可読性)を失うことになる。そのためテストを繰り返し、この倍率を採用した。
- 絵図表現における補整を随所に施した。例えば藁縄や榊の葉などは現実の太さや大きさを描いた場合、可視性の限界を超えるものが多々あり、これらの描写倍率を独自の様式化と補整の法則を設定して、太さや大きさ、数を整理して描いた。
- 色彩についても、各山鉾ごとに本来同色であるべき網隠しの朱赤色や、車軸・車輪の色など視覚的効果を勘案して、可能な限り統一感をもたせて着色した。
- 各山鉾、人物等の形態輪郭は、日本画における墨描線と省略法を用いた。またす

べての描写に陰影を伴わない平面的表現手法を採り、立体感を敢えて否定した。

- 近世初頭の「洛中洛外図」「南蛮図」等の障屏画に見られる金碧の色彩を、装飾的効果をあげるため多く用いた。

- 山鉾の美術工芸的価値に着目、装飾的表現に特に意を尽し、超精密・微細にこれを描写、忠実な再現に努めた。

- 視覚文献としての価値を重視することから、作家の主観的表現手法や技法は可能な限り排除し、客観的表現に徹した。

- 膨大な古今にわたる資料収集、また山鉾の細部にわたる写真撮影を丹念に行い、それらを基本とし、あくまでも視覚文献としての正確さを求め、再現に努めた。

- 昭和55年から59年までの5年間の懸装品・衣裳を作画の基準とした。

- 懸装品には「ハレ」のものと「ケ」のものがあるが、原則として巡行当日に飾られる「ハレ」のものを基本として採った。

- 音頭取、囃子方、車方、屋根方、舁き手などの人物は、その衣裳・装束と共に姿態においても、原則として《本来あるべき姿》を基準としてこれを描いた。

- 懸装品の中でも特に年月の経過による褪色や傷みの著しいもの(特に染織品に顕著)については調査・考証を行い、完成時の色や形の復元を期した。

- 金色を含む特色を多用するなど、現代における最新・最高の製版・印刷技術を駆使して、原画の忠実な再現に努めた。

- これらの補整の成果として、各山鉾は往年の完成時の真新しい、絢爛・豪華な姿を取り戻し、現代に蘇えったことになる。

〔山鉾町鳥瞰図〕

- 航空撮影及び地上撮影など、多面的かつ連続的な写真を基に、60度の角度で平面よりたち起しを行ない、街並みの表情を忠実に記録・再生することを目標とし、実在感と立体感の描出にも意を注いだ。

- 各建物の高さも階層に比例して作図し、家一軒、窓一つもおろそかにせず、移り変りの激しい街並みを現在時点で克明に記録することを重視してこれを描いた。

- 山鉾や車、建物など、全体としてのバランス上、同一縮少率とせず、鉾などは極端なまで大きく描いた。また道路巾も広くとり、区画も直線的に統一整理した。

このことにより、鳥瞰図としてのパノラマの全体像の把握を容易ならしめた。

【参考文献リスト】

- 「平凡社大百科事典」1984年版(平凡社)
- 「グラフィック・デザイン」17号・31号・32号・37号・60号・62号・64号・79号・87号(講談社)
- 「海のシルクロード」1982年(神戸市立博物館)
- 「図説・歴史の研究」1977年版(学習研究社)
- 「古絵図」1968年(京都国立博物館)
- 「原色日本の美術13—障屏画」1967年(小学館)

【図版出典リスト】

- ① イギリス・リヴァプール公立博物館蔵
- ② 伝真言院曼荼羅(金剛界) 京都・東寺蔵(国宝)
- ③ 京都・西脇友一蔵
- ④ アメリカ・フィラデルフィア大学博物館蔵
- ⑤ 奈良・正倉院蔵(御物)
- ⑥ 滋賀・西浅井町菅浦区蔵
- ⑦ 神奈川・称名寺蔵(重要文化財)
- ⑧ 兵庫・神戸市立博物館蔵(重要美術品)
- ⑨ 兵庫・神戸市立博物館蔵
- ⑩ 福井・浄得寺蔵(重要文化財)
- ⑪ 東京・サントリー美術館蔵
- ⑫ 京都・豊国神社蔵(重要文化財)
- ⑬ 京都・京都市蔵(重要文化財)
- ⑭ Les Editions Rencontre et ENI Présent la Science illustrée HISTOIRE DE L'ARMEMENT
- ⑮ "MERCHANT" from Das Ständebuch
- ⑯ A Diderot Pictorial Encyclopedia of Trade and Industry
- ⑰ オランダ・プリンス・ヘンドリックス海軍博物館蔵
- ⑱ 京都・西脇友一蔵
- ⑲ 東京・星野平二郎氏蔵
- ⑳ 東京・広瀬辰五郎氏蔵
- ㉑ 東京・蘆原英了氏蔵
- ㉒ 神奈川・神奈川県立博物館蔵
- ㉓ 「ライフ」1943年3月号掲載
- ㉔ 「中央公論」1965年9月号掲載
- ㉕ 「平凡社百科年鑑」1976年版
- ㉖ 1976モントリオール・オリンピック競技組織委員会
- ㉗ アメリカ・イースト・ウェスト・センター刊「パースペクティブ」1979年夏号掲載
- ㉘ 「スーパーマリオブラザーズ」任天堂
- ㉙ 関西電力吉野川発電所 電力系統監視盤
- ㉚ 映画「トロン」1982年
アメリカ・ディズニー・プロダクション

享保改革と蕪村

——辻堂に死せる人あり麦の秋——

小 西 愛之助

序. 吉宗と蕪村

徳川 8 代将軍吉宗と蕪村とは全然なにか別個の存在として誰しも見るわけですが、実は非常に深い関係があります。

もちろん、吉宗にとりましては蕪村は微々たる存在ですから、その視野のなかに入っていたとは考えられません。しかし、蕪村にとりましては吉宗の存在は決定的であったということが出来ます。蕪村その人の人生のみならず、その生涯にのこした芸術作品にも根底から大きい影響を及ぼしていたものと考えられます。

どういふことかと申しますと、蕪村の生まれたのが享保元年であります。その享保元年に吉宗が徳川の 8 代将軍として就任しております。これはまさに運命的な同時代性とでもいふべきかもしれません。吉宗のやりました政治は、享保改革ということでよく知られております。けれどもその実態については、ほんとに知られているのかどうか、大いに私は疑問に思っております。

享保改革とは一体なんであったのか、という問題は、その担担者である吉宗のみならず、その存在から大きい影響をうけております蕪村にとりましては極めて重要な問題であったことはまちがいません。

1. 享保改革

吉宗は享保元年に将軍の職につきまして、30年間、在職しております。この間に実施いたしました政治が享保改革といわれております。で、その改革を断行した吉宗は非常にすぐれた将軍であったという評価がなされております。それはたしかにその通いな面がございます。

享保改革につきましては、辻達也先生の『享保改革の研究』というすぐれた研究がございまして、私自身も享保改革の研究をするのにまず第一番目に読んだ著書でございます。で、多くのことを教えられました。ところがその著書は主に徳川幕府側に即しての研究でありまして、吉宗は徳川幕府中興の英主である、という評価を肯定する結論が当然そこからでてくるわけです。たしかに、徳川幕府15代のうち、将軍としてすぐれていた人は何人かおりますけれども、初代の家康、それに次ぐ吉宗、ということは多分まちがいない評価です。ただし、それはあくまでも徳川幕府側に即しての評価なんです。

しかし、民衆の側から見た場合、とりわけ底辺の人々から見た場合、享保改革とは何であったのか、という疑問が当然私自身のなかにおこってまいりました。その視点から試行錯誤をくりかえりながら、やっと、「享保改革」(『関西大学部落問題研究室紀要』第5号)という論文をまとめました。

享保改革とは、つまり、徳川幕藩体制を強化する政策

であったんですね。徳川幕藩体制そのものが反動的体制でありますけれども、それは、「貴・士・農・工・商・賤」からなっている身分的差別の体制なんですね。そのことをやはりキチットおさえておかないことには、近世文学の地についての研究はできないんじゃないかと、私自身は考えております。

で、吉宗が將軍職につきました時は、その体制がゆるんでおりまして、それをひきしめる必要がありました。それとともに、徳川幕府の財政そのものがピンチの状態にあったわけです。というのは、元禄以降、幕府の旗本・御家人の数が膨張いたしまして、その武士団（遊民）を養ってゆくということが大変なことになったわけです。しかし、その武士団は徳川幕府の支柱ですから大量に整理するというわけにはまいりません。そこで、吉宗がとった一番大きい政策は、武士団の温存のために農民から搾取する、つまり年貢増徴政策であったわけです。

年貢増徴政策

徳川幕府の旗本で、勘定奉行組頭をつとめました向山源太夫という人の書きのこしました「誠齋雜記」には、享保元年（1716）より天保12年（1841）に至る天領の「御

取箇辻書付」が記されています。この記事をもとにして作成したのが、第1表および第2表であります。

第1表は、10ケ年を一単位としてその平均を記したものです。享保元年より享保10年までの「高」及び「取」の平均を指数100として算出した表です。この表により明瞭なように、吉宗の將軍在職30年を、前期・中期・後期と10年単位にわけて見た場合、「高」及び「取」そしてその指数は、前期よりは中期、中期よりは後期と、確実に上昇を示しています。

しかし、「高」については、吉宗在職後期の元文元年（1736）より延享2年（1745）の10ケ年平均、459万6668石余がピークを示していますが、「取」については、吉宗が將軍職をしりぞいてのちの延享3年（1746）より宝暦5年（1755）までの10ケ年平均、166万6845石余がピークを示しています。もっとも、9代將軍家重は、吉宗の長男であり、吉宗は將軍職をしりぞいて隠居した後も、大御所として、宝暦元年（1751）6月、68歳にて没するまで、後見をつづけていました。従って、この「取」のピークは、吉宗の余徳というべきでしょう。だが、その余徳は徳川幕府側に即していうべきであって、「農＝納」の状態の農民の側には、どういう実態があったのでしょ

第1表 御取箇辻書付拾ケ年平均（天領）

年 代	高	指数	取	指数	免
享保1(1716)―享保10(1725)	412.0075余	100	139.5782余	100	3.387余
〃 11(1726)― 〃 20(1735)	447.3764余	108.56	147.7350余	105.84	3.302余
元文1(1736)―延享2(1745)	459.6668余	111.57	158.0404余	113.23	3.430余
延享3(1746)―宝暦5(1755)	442.8588余	107.49	166.6845余	119.42	3.763余
宝暦6(1756)―明和2(1765)	442.5009余	107.40	164.6788余	117.98	3.721余
明和3(1766)―安永4(1775)	438.0819余	106.33	151.8487余	108.79	3.466余
安永5(1776)―天明5(1785)	436.2064余	105.87	146.3986余	104.89	3.356余
天明6(1786)―寛政7(1795)	439.2941余	106.62	141.3323余	101.26	3.217余
寛政8(1796)―文化2(1805)	449.3038余	109.05	153.6752余	110.10	3.420余
文化3(1806)― 〃 12(1815)	445.2564余	108.07	149.5765余	107.16	3.359余
〃 13(1816)―文政8(1825)	432.8432余	105.06	146.2816余	104.80	3.379余
文政9(1826)―天保6(1835)	420.4538余	102.05	137.9593余	98.84	3.281余

(注) 1. 向山源太夫編「誠齋雜記」癸卯雜記「御取箇辻書付」(『江戸叢書巻の八』192ページ―219ページ)による。
2. 「享保1(1716)―享保10(1725)」を指数100とする。

うか。

第2表は、吉宗在職中の「高」及び「取」を1年ごとに年代順に記したもので、指数は享保元年を100として算出しました。この表に明らかなごとく、吉宗在職の最末期に近い、延享元年(1744)の時点において、その「高」

は、463万4067石余、「取」は、180万1855石余とどちらも最高のピークを示しており、以後、天保12年に至るまで、そのピークを抜くことはできません。

この延享元年には、「胡麻の油と百姓は絞れば絞るほど出るものなり」(本多利明「西域物語」)との放言で有

第2表 御取箇辻書付(天領)

年代	西暦	高	指数	取	指数	免
享保1	1716	408.8530余	100	138.9570余	100	3.399
2	7	409.8371余	100.24	136.5060余	98.24	3.331
3	8	404.4570余	98.92	143.5542余	103.31	3.549
4	9	405.0850余	99.08	139.3529余	100.28	3.440
5	1720	405.7180余	99.23	139.5682余	100.44	3.440
6	1	406.6500余	99.46	130.5650余	93.96	3.211
7	2	404.3320余	98.89	141.4290余	101.78	3.498
8	3	411.2390余	100.58	130.3930余	93.84	3.171
9	4	427.8370余	104.64	148.8360余	107.11	3.479
10	5	436.0670余	106.66	146.6215余	105.52	3.362
11	6	431.0100余	105.42	150.0691余	107.99	3.482
12	7	441.4850余	107.98	162.1980余	116.73	3.674
13	8	440.9753余	107.86	146.5486余	105.46	3.323
14	9	444.6688余	108.76	160.8354余	115.74	3.617
15	1730	448.1056余	109.60	155.1345余	111.64	3.462
16	1	453.0908余	110.82	136.5049余	98.24	3.013
17	2	452.1401余	110.59	139.2391余	100.20	3.080
18	3	454.1744余	111.09	146.1986余	105.21	3.219
19	4	454.1816余	111.09	134.3519	96.69	2.958
20	5	453.9331余	111.03	146.2706余	105.26	3.222
元文1	6	456.5359余	111.66	133.4481	96.04	2.923
2	7	456.7151余	111.71	167.0819余	120.24	3.658
3	8	458.0554余	112.03	153.3133	110.33	3.347
4	9	458.3446余	112.10	166.8584余	120.08	3.640
5	1740	458.1523余	112.06	149.2492余	107.41	3.258
寛保1	1	458.6472余	112.18	157.0388余	113.01	3.424
2	2	461.4502余	112.86	141.9558余	102.16	3.076
3	3	462.4664余	113.11	163.6409余	117.76	3.538
延享1	4	463.4076余	113.34	180.1855余	129.67	3.888
2	5	462.8935余	113.22	167.6322余	120.64	3.621

(注) 1. 向山源太夫編「誠齋雜記」癸卯雜記「御取箇辻書付」(『江戸叢書巻の八』192ページ-219ページ)による。

2. 享保1年を指数100とする。

名な勘定奉行神尾若狭守春央が上方筋を巡見し、この時、「廻村不埒之儀在之國々、五千人、七千人ニても死罪或_者遠嶋・道放御仕置有之（中略）、法_者人間よりも重く、法之次ハ人、穀類_者ハ人_者ハ人間ハ大切、其大切よりも法は重く候」（森杉夫先生「都市接続農村の貢租」と、法（権力のための法）の重さを説いたといひます。「穀類_者ハ人_者ハ人間ハ大切」とは、いかにも人権尊重の意をこめていながらごとくでもありますが、この「大切」は、労働力としての農民、搾取の対象としての農民、支配者（武士）に対する、あくまでも一方的な従順な隷属者である被支配者としての農民に言っているのであって、それは「穀類_者ハ人_者ハ人間ハ大切」を支配者のために生産するが故に「大切」なのです。吉宗の人材登用は、あくまでも、幕藩体制を補強するためであったのです。神尾若狭守春央の勘定奉行への就任は、元文2年（1737）6月であり、その退職は、宝暦3年（1753）5月です。享保改革の後期が年貢増徴がピークに達したのも、この人材が辣腕をふるったことも大きい要因でしょう。

※ ※

ともかく、吉宗が將軍職につきました時の天領は400万石台であったのですが、退職する時には460万石台となっております。そうですから、天領は、この間に54万石ばかりたしかにふえたわけです。

吉宗の年貢増徴政策は、代官の更迭から実行に移されます。この新任の代官は旗本のなかでも身分の低いものなかから人材を抜擢して登用しております。

年貢増徴政策には具体的な両面がありまして、そのひとつの面は定免制の実施です。定免制とは、これまで行ってきた年貢の検見制をやめて、過去数年間の収穫量をもとに、平均して一定の額を決め、年の豊凶にかかわらず納入させるという方法です。従来の検見制とはその年の豊凶により年貢の減免あるいは増額をおこなってきたもので、それをやめて定免制の実施を打ち出したわけです。これは一見合理的ですし、幕府としましては、必ず入ってくる年貢の高を推定することができます。しかし、この定免制は実施されてゆく過程におきまして、いろいろなヒズミが生じてまいります。

年貢増徴政策の他の面は新田開発です。新田開発につ

いては、従来からも新田開発の10分1を担当した代官に与えられています。このような実質的な褒賞制は、すでに寛永17年駿河国富士郡加島において6,500石余の田を新墾した古郡重政に対して、のちに、その10分1に該当する現米320石余を与えていることから知られます。これによりますと、10分1というのは、新田の表高に対してではなく、年貢徴収高（取高）に対して与えられたことがうかがわれます。

吉宗治下の代官のうち、石原清左衛門正顕については、「宝暦九年二月さきに丹波国船井桑田兩郡のうちにをいて新田を墾せしにより、身をはるまで其租税の十が一をたまふ。」（『寛政重修諸家譜』）と記されていますが、その新田開発の年次が記されていないために、吉宗在職中の開発かそれ以後かは明らかではありません。しかし、この事実から吉宗在職中の新田開発に対する代官への実質的な褒賞制は実施されたものと推考されます。

天領がふえたという事実のなかには、この新田開発が大きいウェイトをしめておりますが、それとともに、吉宗が身分の低い旗本を代官に起用した狙いもそこにありました。新田開発そのものは、むしろ奨励すべきことではありますが、直接、労働を担当する農民の負担の過重もそこに生じてきたことも事実です。

ところで、蕪村の生まれて育った摂津国東成郡毛馬村も、当時は天領でありまして、吉宗の任命した代官が支配しておりました。当然のことながら、幼少の蕪村も、その政策の遂行を見聞させられたことでしょう。

賤民統制政策

徳川幕藩体制はいうまでもなく身分差別体制です。その弛緩をひきしめ強化するために、享保改革の初期に賤民統制政策が実施されています。この政策は先に述べました年貢増徴政策とは決して別々の政策ではなく、まさに表裏の関係にあったのです。

享保3年12月には摂津国皮田村改が実施され、享保4年3月には穢多頭彈左衛門の由緒書が作成され、享保改革における賤民支配の統制は、幕藩体制強化の必要上、その日程に上ったのです。

享保5年8月の穢多の人々に対する年貢の金銀納化、

翌6年の穢多の人々に対する年貢の金銀納の別包化、翌7年には穢多の人々に対する年貢差別のこの2つの指令は中止となっています。このように、穢多の人々に対する差別の強化は、8代將軍吉宗の親政下に強行されています。享保5年の年貢の金銀納化は、穢多の人々の生産した米の江戸廻米の拒否として実施されたものと考えられ、穢多の人々の生産した米を差別することの露骨な表現です。翌6年の年貢の金銀納の別包化は、その差別をさらに露骨に示したものであり、権力によるこの端的な差別法令は、たとえ翌7年にはともに中止されているとはいえ、民衆に深刻な差別意識を注入したことは事実であり、この差別意識はながく尾をひいたのです。この法令は、米や金銀を通じて、より具体的なる年貢を通じて、穢多の人々を差別した権力による身分差別の政策です。

この享保7年には、穢多頭彈左衛門と非人頭車善七との間に、5年以前よりの支配権をめぐる争論に裁許があり、結局、彈左衛門が由緒書等を証拠として勝訴し、「穢多頭」の下に「非人頭」が所属することとなります。このことは「穢多」身分の下に「非人」身分が位置づけられたことを意味します。ここに賤民支配体制が確立し、年貢増徴政策を実施する基礎づけに利用されてゆくこととなるのです。しかし、この由緒書は偽文書のうたがいのあるものですが、この点に関しては、荒井貢次郎氏が「ここに注意したいのは、爲政者は、古文書の価値判断に盲目であったのでは、決してなかったのである。むしろ封建的身分制の強化策として、偽書であっても一応彈左衛門の賤民支配の実力を高く評価した上で、それら穢多文書を政治的に利用し、そこに法的効力を付与したものと問題を正しく理解せねばならないことを強調しておきたい。」（『江戸時代における賤民支配の一考察』）と指摘されています。このことは、民衆（農民）に対してより直接的具体的なる年貢について、その免定、皆済目録における、「穢多金」「穢多米」「穢多銀」「穢多」の差別記載とその実行より見ても、その指摘は正鵠をえたものであると考えられます。

享保8年よりは、免定及び年貢皆済目録には「穢多米」「穢多銀」等の差別記載は消えています。すでに権力による強烈なる差別思想が民衆に注入された以上、差別

記載の有無にかかわらず、その差別思想は民衆の脳裡に確実に浸透したのです。

もとより、この差別政策はそれなりの目的がありまして、封建制身分秩序維持のためのカンフル注射的役割をになったのです。もともと、同一村内で穢多の人々の生産する米と本郷の人々の生産する米とを別々にすることは煩瑣なことであり、「金銀納」の包わけも面倒なことです。このようなことは、当然支配者の承知していることであり、身分差別政策の効果を見ても通りとしたわけです。しかし、「古來之通百姓並」としても、すでに、「穢多米」「穢多銀」との差別思想が注入された以上、もとの通りとはなりません。

吉宗による身分差別の政策は、賤民統制を最底辺のテコとして実行されてゆくのです。もちろん、五人組帳前書や宗門改帳その他の公文書においても、身分制をひきしめるための処置はなされていますが、年貢はより具体的なる日常生活のものである以上、その差別効果は、支配権力にとって、充分満足できるものであったと想像されるのです。

なお、享保8年11月には、非人に対して、次の差別指令が出されています。

（『徳川時代警察沿革誌』上巻第11款）

古來は、非人の分、髮結際より、はさみ元結かけ候て、髮結候儀無御座候処、中頃預け者其外役相勤候に付、いつとなく非人元結にて髮を結、常の者同前に罷成候、畢竟、目印無御座候故、徒ら者相紛れ申候、依之、自今は頭分^(ル)組頭の非人は只今迄の通りに仕、其外非人共は不殘如古來、髮結際よりはさみざん切りにいたし、頭巾は勿論、惣体かぶり物一切不爲仕候様に可然奉存候御附^(ル)糺

伺の通可被申付候

右の通、罷出候ても差支候儀無御座候、依之奉畏候、以上

享保八年十一月

大岡越前守
諏訪美濃守

右両通、卯十一月二十二日、松平左近将監殿え上る、
右両通、十二月十日、御附札の通、御下知済、同十
八日内寄合へ、彈左衛門・善七・松右衛門呼出し申
渡す

吉宗政権の中枢部を構成する評定所一座の重要メン
バーである大岡越前守の果たした役割をも考えさせる指令で
す。町奉行大岡越前守が体制に忠実なる能吏として、体
制の強化維持に尽力したことはいうまでもありません。
非人身分であることを髮結によって明白にするこの指令
の反動的であることはいうまでもありません。名奉行と
のイメージは、体制側に即してのイメージでありつくら
れたイメージでもあります。但し、ここに「如古來」と
記されている以上、この髮結における非人の「ざん切り」
は、それ以前よりも実施されていたものであり、それが
弛緩してきたことに対する両町奉行よりの取締り強化の
指令でもあります。その意味において幕藩体制下におけ
る身分差別政策は、当初より一貫していたともいえます。

この非人は抱非人ですが、それよりも下に位置づけら
れた野非人は主として農民（無高百姓）から出現したの
です。この野非人は幕藩体制下における最底の身分であ
り、ここに年貢増徴政策と賤民統制政策が決して別々の
政策でなく表裏の関係にある政策であることがハッキリ
とわかるのです。

百姓一揆

青木虹二氏の労作『百姓一揆総合年表』より、吉宗の
將軍在職中の百姓一揆・都市騒擾・村方騒動の件数を示
すと、第3表となります。

この表に示されるように、吉宗將軍在職中30年間にお
ける、百姓一揆件数は317件、都市騒擾は33件、村方騒
動は227件、合計577件となっています。その一年平均の
件数は実に19件を超えているのです。吉宗の將軍就職ま
でに合計件数が20件以上となるのは、宝永7年（1710）
のみですが、吉宗の將軍在職中に合計件数が20件以上と
なるのは、表示されたように、12年間もあるものであり、
享保17年には30件となっているのです。この享保17年は
大飢饉の発生した年であり、一揆発生が30件にもなった

のはそのためです。翌享保18年も、正月の江戸での大規
模な打ちこわしをはじめとして、百姓一揆11件、都市騒
擾6件、村方騒動7件、合計24件が記録されています。
治安状況の悪化が当然に考えられるところですが、享保

第3表 百姓一揆・都市騒擾・村方騒動件数

年代	西暦	百姓一揆	都市騒擾	村方騒動	合計
享保1	1716	13	—	7	20
2	7	10	1	7	18
3	8	11	1	8	20
4	9	9	1	12	22
5	1720	14	—	4	18
6	1	8	1	7	16
7	2	14	—	9	23
8	3	6	—	8	14
9	4	10	1	7	18
10	5	8	—	9	17
11	6	9	—	6	15
12	7	7	1	9	17
13	8	9	1	7	17
14	9	6	—	7	13
15	1730	5	—	2	7
16	1	8	2	7	17
17	2	16	3	11	30
18	3	11	6	7	24
19	4	10	1	4	15
20	5	9	—	8	17
不詳		10	1	9	20
小計		(203)	(20)	(155)	(378)
元文1	6	14	4	8	26
2	7	7	2	13	22
3	8	16	1	5	22
4	9	13	2	8	23
5	1740	8	—	9	17
不詳		1	—	1	2
小計		(59)	(9)	(44)	(112)
寛保1	1	10	—	8	18
2	2	15	1	8	24
3	3	9	1	—	10
小計		(34)	(2)	(16)	(52)
延享1	4	6	—	7	13
2	5	15	2	5	22
3	6	10	4	7	21
4	7	10	1	6	17
不詳		2	—	3	5
小計		(43)	(7)	(28)	(78)

(注) 1. 青木虹二氏『百姓一揆総合年表』による。

2. 便宜上、吉宗退職後の延享4年まで記した。

19年には百姓一揆弾圧令が次の通り発せられているのです。

(『御触書寛保集成』1391)

享保十九年寅年八月
領分近辺ニ御料有之面々、於御代官所、若悪党者等有之、人数も入可申節、当地え申越及延引候時分、少々之儀ハ直御代官より可申達候間、相応人数可被差越候、爲心得申達置候
右之趣、万石以上之面々え、可被相達候
八月

諸大名に対する幕府よりのこの指令は、とりもなおさず、頻発する百姓一揆等への弾圧令であり、ここにむき出しに、幕藩体制側の意志を露呈したのです。しかも、賤民統制政策により賤民の人々の一部もまた民衆弾圧への先兵としての役割を担当させられていたのです。

享保19年8月の百姓一揆弾圧令以後、7年のちの寛保元年(1741)には、百姓一揆罰則が次の通り成文化されています。これは、百姓一揆弾圧令以後も、第3表が示す通り、百姓一揆は連年頻発していたからです。

(『徳川禁令考』後集第2)

地頭_江対し強訴其上致徒党逃散之百姓御仕置之事
一 頭取 死罪
一 名主 重キ追放
一 組頭 田畑取上 所払
一 総百姓 村高ニ応じ 過料
但地頭申付非分有之ハ、其品ニ応し、一等も二等も軽く可相伺、未進於無之ハ重キ咎ニ不及事

この法令において注目すべきことは、但し書の末尾に記された「未進於無之ハ重キ咎ニ不及事」との文言です。「未進」とはいうまでもなく、年貢未進であり、年貢さえ完納されておれば、「重キ咎ニ不及事」となるのであり、吉宗政権の年貢増徴政策を端的に示す文言です。

この法令の出された寛保元年は、吉宗政権の最末期に

近く、第2表に示したように、これより3年のちの延享元年には、その年貢収奪は最高のピークに達しました。もちろん、穢多の人々も、地主であれ、小作であれ、農民として、この年貢を負担しているのであり、決して納税の義務を免除されていたわけではなかったのです。

このようにして、享保改革は、農民よりの搾取と強奪の上に遂行されていったのです。苛酷な搾取は飢人を生じ、窮民を生じさせていったのです。重労働と搾取に耐えかねて、村を出て流民(野非人)となった人々の行きつく先は、多くの場合は「非人行倒」です。各村々に置かれた非人番(抱非人)が治安維持上、取締りをしたのは、主として、これらの流民であり、その末路である「非人行倒」の前後処理をも担当させられていたのです。

窮迫の農民(主として無高百姓)を待ちうけていたのは、「絞り滓」となって重労働をつづけながら死ぬか、それとも、流民となって「非人行倒」となるか、それとも百姓一揆などの行動に走るかの、どちらにしても逃げ場のない状況であったのです。これらの農民にとって、自分らと本質的に同じ農民でありながら、「穢多」身分とされている人々は、どのように見えたのでしょうか。これらの窮迫する農民よりも、さらに貧寒とした経済状況におかれながら、なお耐えつづけている人々はどのように見えたのでしょうか。

穢多の人々は、身分的所有として斃牛馬処理権その他を持ってはいましたが、その特権は、一部の人々のみをうるおすだけで、大部分の人々は可能な限りのいわゆる雑業によって、その貧寒とした生活を支えていたのです。

窮迫した農民は、耐えられる限界をそこにきて、生きるための支えとしたのかもしれない。それとも、流浪して野非人の身分となることを恐れて、小農民の生活にしがみついたのかもしれない。「非人行倒」の現象は、このころとしては日常茶飯事であり、穢多の人々よりも、非人番よりも、より低い身分としての野非人の非業の死を眼前に見せつけられて、「あなるよりは、せめて」小農民のままの、その今の状態をあきらめたのかもしれない。

ともあれ、年貢増徴政策の結果、負担の過重する水呑層(無高百姓)の農民よりの離脱を防ぐためにも、賤民

統制は必要であったのです。ここに、享保改革が基本的に反動的政策であるという実態が示されているといってもいいでしょう。

※ ※

ところで、東京大学教授芳賀徹氏はその論文「蕪村の桃源郷」（『国文学解釈と鑑賞』第43巻3号）におきまして、『春の海終日のたりのたりかな』と蕪村の讚えた四海波静かの徳川日本の列島は、まるでいたるところ桃源郷であったかのごとくに錯覚されてくる。そしてそう考えるのはさほど錯覚でもないのではあるが」と呑気なことを書いておられますが、「四海波静かの徳川日本の列島」とは、蕪村の生きた時代の認識を誤解すること甚しく、このような地上から浮上した蕪村論のみが展開されるところに、蕪村研究のまやかしを感じます。「春の海終日のたりのたりかな」の句にしても、「四海波静かの徳川日本の列島」の状況のなかから生まれた句とは私には感じられず、むしろ、時代閉塞の現状に対する蕪村自身のどうにもやりきれぬ虚無的な深い思いが託されているとさえ私には感じられます。

もちろん、芳賀氏の「四海波静か」とは鎖国から開国へ向う日本のその時代の状況をさしておられるものとは思いますが、しかし「いたるところ桃源郷であった」とは、どのような歴史的現実にもとづいての認識であるのでしょうか。

凶作

これからまいります毛馬の近くの地つづきに野江というところがありますが、この野江に享保10年から享保19年までの年貢免定が残っております。これを分析して表示いたしますと第4表となります。

これによりますと、享保10年から享保19年までの10年間のうち、水損の年は8年間もあるのですね。むしろ、水損のあることが常態とでもいうべき現象が、摂津国東成郡野江村には存在していたのです。この現象は、蕪村が「幼童之時」をすごした毛馬村においてもかわりはありませんでした。

摂津国東成郡毛馬村は、淀川の下流に位置する低湿地帯です。「毛馬」はもともと「ケシマ」であり、淀川

第4表 摂津国東成郡野江村毛付高・引高比率

年 代	西暦	毛付高	%	引高	%	引高の理由
享保10年	1725	77,590	11.4	603,643	88.6	水損
11	6	679,698	99.8	1,535	0.2	
12	7	679,698	99.8	1,535	0.2	
13	8	310,102	45.5	371,131	54.5	水損
14	9	383,284	56.3	297,949	43.7	水損
15	1730	359,358	52.8	321,875	47.2	風水損
16	1	306,148	44.9	375,085	55.1	風水損
17	2	306,728	45.0	374,505	55.0	水損虫付
18	3	569,476	83.6	111,757	16.4	水旱損
19	4	295,303	43.3	385,930	56.7	風水旱損

(注) 大森久治著『榎並と野江の歴史』18ページの表による。ただし、「引高」及び「%」は、「毛付高」を基準として新しく算出した。

の下流に出きた中州の島であって、それがその後、土砂の堆積によって地続きとなり、中世には榎並荘の一部分としてくりこまれていました。この榎並荘に所属した村落は、野田・中野・沢上江・善源寺・友淵・毛馬・赤川・荒生・中・江野・南島・森小路・今市・千林・貝脇・上辻・馬場・般若寺・別所・下辻・今福・蒲生・関目・内代・野江の二十五ヶ村です。この榎並荘は近世に入っ、貞享3年(1686)には、東成郡に所属することになりました。

享保改革期は野江も毛馬とおなじく天領で、野江の直面した現実には毛馬にも適用できるわけです。

とくに享保10年は大凶作の年です。この時の野江の代官は石川伝兵衛で、いうまでもなく吉宗の任命した代官です。毛馬もおそらくこの代官の支配下にあったことでしょう。

この年の年貢免定(大森英夫氏蔵)が次の通り残っております。

巳御年貢可納割付之事

摂津国東成郡

野江村

一高六百八拾壺石式斗三升三合

式斗三升四合

郷蔵屋鋪引

内	壹石三斗壹合	去ル辰御普請ニ付、蒲生村・関目村水落井路床引
	五百六拾五石四斗貳升三合	当水損皆無引
	三拾六石六斗八升五合	当水損虫附引
	残七拾七石五斗九升	毛付
	此取米三拾貳石五斗八升	毛付四ツ一分九厘九毛 高四分七厘八毛
	米三石貳斗五升八合	十分一大豆銀納
	内米拾石八斗六升	三分一米納
	米拾八石四斗六升貳合	米納
	外	
	一米四斗五升	蔑年貢
	一米一石貳斗六升貳合	六尺給
	一米四斗九合	御伝馬宿入用
	納合米三拾四石八斗一合	
	外米九斗九升一合	御口米

右去辰の来午年迄三ヶ年定免之内、当巳水損ニ付、検見取被 仰付、御成箇相究之条、村中大小之百姓、入作之者迄立会、無高下致免割、来ル極月廿日以前、急度可皆済者也

享保十年巳十月 石川伝兵衛印
右村 庄屋
年寄
惣百姓

野江の村高はこの時、681石2斗3升3合ですが、水損による大凶作のために毛付高は77石5斗9升となりました。しかし、この僅かの収穫のなかから、支配権力は年貢として、35石7斗9升2合を強奪しました。とすれば、野江村の農民の手許に残るのは、わずかに、41石7斗9升8合です。この時点の野江村の戸数は95軒、人数は516人です。この農民の手許に残った米を平均に分配するとすれば、なんと一人当たり8升1合強となります。裏作の麦などがあるとしても、どうして農民たちはくいつないだのでしょうか。これが徳川8代将軍吉宗親政下の享保改革の実態であります。当時、毛馬村に在住の10歳に達した少年蕪村はこの現実をどのように見ていたのでしょうか。

さらに、享保17年には、いなごの害を主因として伊勢・近江以西の西国一帯に大飢饉が生じました。「有徳院

御殿御実紀」の享保18年正月晦日条には、「すべて山陽・西海・四国等にて、餓死するもの九十六万九千九百人とぞ聞えし」と記されていますが、これは幕閣までとどいた記録ですから、実際はそれ以上の餓死者がでたことでしょう。しかし、それにもかかわらず、支配権力はこの年も年貢を強奪していることは、第2表によって明らかです。

ともあれ、享保改革とは、所詮、徳川直臣団を中心とする武士団の生活保護の政策であったといえますが、それは農民の犠牲の上に遂行されていったのです。

2. 蕪村

「郷村百姓共をば、死ぬ様生ぬ様にと合点致し収納申付る様」（『落穂集』）とは、徳川幕藩体制の基礎をきずきました家康の祖法でありまして、「東照宮上意」として、徳川幕府は一貫してその祖法を守り通します。「農」は身分的には「士」のすぐ下に位置づけられますが、「士」にとっては「農」は搾取の重要な対象であったのです。従って、農民が圧倒的の大多数を占めます当時では、その政策は一時的には重商主義に傾いたように見える時もありましたが、その本質は一貫して重農主義であったのです。

吉宗の将軍職就任に際しまして、「諸事権現様の御定の通り」と宣言したことの事実の有無はともかくとしまして、吉宗の家康崇拝は顕著な事実です。従って、吉宗の享保改革の基点も家康の一点に集中され、そこから拡大再応用されてゆきます。このような点より、吉宗の政策が反動的政策であることはいうまでもないことです。

ところで蕪村はその「農」の身分に属する「百姓」の奉公人の子として生まれました。その蕪村に次の句があります。

百姓の生きてはたらく暑かな

「百姓」も「生きて」も「はたらく」もそれぞれナマのコトバで「暑」（あつさ）も季語ではありますが、これもまたナマのコトバで成立しており、凡そ技巧派の詩人蕪村にふさわしくない表現です。そのためにこの句に注目した人はすくない。離俗論を唱えた蕪村らしくない

句であるとして、多くの人々は見すごしてしまうのです。しかし、さすがは萩原朔太郎です。その著『郷愁の詩人 與謝蕪村』においてこの句をとりあげて次の通り鑑賞しています。

「生きて働く」といふ言葉が、如何にも肉体的に酷烈で、炎熱の下に喘ぐやうな響を持って居る。かうした俳句は写生でなく、心象の想念を主調にして表象したものと見る方が好い。したがって「百姓」といふ言葉は、实景の人物を限定しないで、一般に広く、単に漠然たる「人」、即ち「人間一般」といふほどの、無限定の意味でぼんやりと解すべきである。つまり言へば、この句に於て、蕪村は「人間一般」を「百姓」のイメージに於て見て居るので、読者の側から鑑賞すれば、百姓のヴィジョンの中に、人間一般の姿を想念すれば好いのである。もしさうでなく、単なる实景の写生とすれば、句の詩境が限定されて、平面的のものになってしまうし、且つ「生きて働く」といふ言葉の主観性が、実感的に強く響いて来ない。ついでに言ふが、一般に言つて写生の句は、即興詩や座興歌と同じく、芸術として軽い境地のものである。正岡子規以来、多くの俳人や歌人たちは伝統的に写生主義を信奉して居るけれども、芭蕉や蕪村の作品には、単純な写生主義の句が極めて少く、名句の中には殆んど無い事実を、深く反省して見るべきである。詩に於ける観照の対象は、単に構想への暗示を与へる材料しか過ぎないのである。

この「百姓の生きてはたらく暑かな」の句のもつ直截で力強い表現はこの句の生命でもありますが、この句にこめた蕪村の思いはなんであったのでしょうか。

この句の「百姓」は萩原朔太郎も言っているように、抽象的には「人間一般」を指していることはもちろんですが、具体的にはこの句の表現する通り、その当時の「百姓」そのものを指しているものであり、とくに「小百姓」の人々を指しているものと考えられます。そうであればこそ、「生きてはたらく」その「暑」さが身にこたえるのです。それとともに、享保改革の苛烈さを身をもって

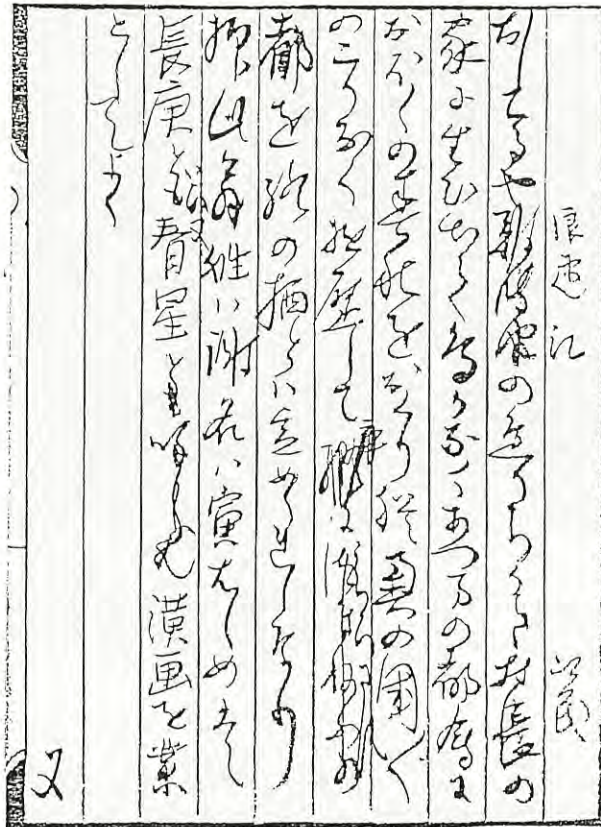
体験させられた蕪村自身の徳川幕藩体制そのものへの批判が、この句にはこめられているものと考えられるのです。

号

吉宗の享保改革は、蕪村の人生と芸術に深い影響を及ぼしていることは当然に考えられるところではありますが、そのことはなによりも「蕪村」の号そのものが、ものがたっているわけですね。蕪村の号は関東放浪中の寛保4年(1744)の歳旦帖に初めて出てくるのですが、それは年貢増徴政策がピークに達する享保改革の末期の時点なんですね。それも「溪霜蕪村」とつけているんですね。この号は蕪村の享保改革に対する答えといってもいいでしょう。

蕪村の号について、額原退藏先生は「蕪村の号はむしろ荒村・寒村等の意で名づけられたものらしく、これを天王寺蕪に因んだとする如きは、恐らく後人の附会にすぎないであらう。」(『蕪村』)と述べておられますが、後半の部分とはもかく、前半の「蕪村の号はむしろ荒村・寒村等の意で名づけられたものらしく」という点については私も全く同感であります。蕪村の号が「荒村・寒村」の意であるとするれば、享保改革の実態を見てきた詩人にとって、その深い思いがその号に象徴されているといってもいいでしょう。

文学(詩)といえばなにか宙にういた形で評価されている面もあるのですが、そうではなしに、文学も歴史のなかのひとつの産物なんですね。そうですからその作品はその時代の影響をまろにうけている、またうけていてこそ当然であると、そのように思います。蕪村の場合におきましても、蕪村がたっておったその場から、蕪村の作品をよく見ていくということが大切であると私自身は思っております。



出自

ここで蕪村の出自の問題にふれてゆきたいと思えます。お手もとにお渡ししておりますのは蕪村の弟子であります几童の書きました「夜半翁終焉記」の草稿の冒頭部分です。原本は天理図書館にございますが、こんな形でこつてくれたことはほんとにありがたいことです。読んでみますと、「おしてるや難波津の辺りちかき村長の家に生ひ出て」となっているんですね。それのちには「難波津」は消されて「浪速江」となっているんですけど、これはどうということはありません。問題のあるのは「村長」が消されて「郷民」となっていることです。「村長」といえば「庄屋」のことで「郷民」といえば「村民」のことです。これは大きいちがいです。

さらに定稿では、「おしてるや浪速にちかきあたりに生たちて」となってその「郷民」さえもなくなっているんですね。「郷民」でさえないということは、一体何であるのか、蕪村の出自はどういうことなのか、という根本の疑問をいただきました。

ところで、蕪村の生家については、頼原退藏先生は「郷民中の名門であり、父祖代々相当の産を有した旧家であった」（『蕪村全集』附録与謝蕪村伝）とされ、大谷篤藏氏は「土地の名望家であった」（『蕪村集』解説）とされていますが、その根拠はともに、几童の「夜半翁終焉記」の草稿に「おしてるや難波津の辺りちかき村長の家に生ひ出て」とある記事によっておられます。しかし、この草稿はのちに「村長」の二字を消して「郷民」と訂正されており、さらに定稿では「おしてるや浪速にちかきあたりに生ひたちて」となっています。この事実は何を暗示するのでしょうか。

関西大学図書館には「元文三年戊午二月人別宗旨御改牒上村」という標題のある古文書がありますが、それによりますと、当時、丹後国より大坂近郊の村に多数の奉公人（下男・下女）のあったことが実証されます。上村は当時の摂津国嶋下郡味吞上村（現在摂津市）で毛馬村とは淀川をはさんでやや上流の対岸にあります。元文3年と言えば、蕪村23歳の頃であり、当然のことではありますが、上村では庄屋の家の奉公人が一番多いという実態があります。その頃の毛馬村の記録は不明ではありますが、類推して庄屋の家に奉公人の多かったことは想像され、蕪村の母もその一人であったと考えられるのであります。なお、蕪村の母の生家につきましては、金福寺の蕪村翁碑文に「丹後国与謝郡」と明記されています。「与謝蕪村」の「与謝」もこの母の生家の地名によったものでしょう。

蕪村の母が「丹後国与謝郡与謝村」よりの奉公人であるとする、蕪村の父は誰だったのでしょうか。几童の「夜半翁終焉記」の草稿の「村長」が消されて「郷民」と訂正され、定稿では、その「郷民」さえも消されている事実は、蕪村の父についても暗示するものがあります。すなわち、蕪村は村長の家で幼童の時をすごしたのは事実でしょう。蕪村は弟子几童にそのように語っていたのであり、そうであればこそ、几童はその師を追悼する草稿の初稿にそのように記したのでしょう。それが「郷民」と訂正され、それさえも定稿では消されたのは、蕪村の出生の事実を几童が認知したからであり、「郷民」でさえないということは、蕪村が「村長」の家の奉公人の子

として生まれた事実を几董が知ったからでしょう。

それには蕪村の「両姉」の存在があります。几董の「夜半翁終焉記」の草稿には、蕪村の病中に「妻子両姉をはじめ月溪・梅亭の人々朝夕の起臥を扶けて介抱のこるかたなく」とあって、蕪村に2人の姉がいたことを記していますが、定稿では「妻娘の人々をはじめ月溪・梅亭の輩、旦暮起臥を扶て師につかふまつるの志切なるも」と改められて、この「両姉」が消されています。しかし、蕪村に「両姉」の存在していたことはたしかであり、几董はこの「両姉」から蕪村の出生の事実をきいたのでしょう。それが「村長」を消し、「郷民」をさえも消すこととなったのでしょう。この「両姉」もまた奉公人としての生涯をおくってきたのかもしれない。

ともあれ、やがて夜半亭三世をつぎます几董といたしましては、夜半亭二世であります師蕪村のマイナスとなる面は消し去りたかったのでありましょう。

その後、享保17、8年のころ、蕪村は農民としての生活をやめて江戸へ流入しておりますが、それは当時の身分差別体制のもとでは非人（野非人）としてであったと私は推定いたしております。と申しますのは、当時の身分制では農民が農村を離脱いたしますと、「宗門改帳」（戸籍）から籍を抜かれて自動的に最底の身分である非人（野非人）に転落する仕組みとなっていたのです。

そのことは何よりも蕪村自身が書いておるんですね。それは、蕪村の師であります夜半亭一世巴人が寛保2年6月になくなりまして、その追悼文に「宋阿の翁、このとし比子が^(狐)狐独なるを拾ひたすけて、枯乳の慈恵ふかゝりけるも、さるべきすくせにや、今や帰らぬ別れとなりぬる事のかなしびのやるかたなく、胸うちふたがりて云ふべく事もおぼへぬ」と書いておりますけれど、「宋阿」とは「巴人」のことですが、問題はこの文中の「このとし比子が^(狐)狐独なるを拾ひたすけて」とある点です。ということは、蕪村が江戸へ出てきて巴人に「拾ひたすけ」られる元文2年までは、「^(狐)狐独」の状態であったことを示しております。とすれば、蕪村は「非人」身分からの足洗いを巴人の内弟子となることによってなしとげたのかもしれない。

このように蕪村は奉公人の子として生まれ、非人とし

ての生活も体験しているわけですが、そういう前提に立って、蕪村の作品はすべてもう一度根底より見つめなおす必要があると私自身は考えております。

辻堂の句

たとえば、あまり問題とされておりませんが、

辻堂に死せる人あり麦の秋

という句があります。この句は安永6年（1777）、亡母50回忌追善のための夏行として作られた『新花摘』のなかの句であります。従って、この『新花摘』の作品には、これより50年前の享保13年の時点の母とすごした毛馬での幼童の時の思い出がいろ濃くこめられているものと考えられます。

この享保改革期には年貢増徴政策と飢饉によって野非人が大量に出ました。そして、その野非人を取締るために、このあたり、摂津国・河内国・和泉国などの村々に非人番がおかれました。この非人番は孤立して村々に存在していたのではなくして、その上に何ヶ村かを束ねる在小頭があり、その上に長吏（頭）があり、さらにその上に奉行がおるという組織化がなされて、警察機構の末端に位置づけられていたのです。

また、享保改革の初期から「行衛不知もの一夜之宿も爲仕間敷候」（享保五子五月「覚」関西大学所蔵奥家文書114）との幕令が吉宗の任命した代官を通じてその支配下の末端の村落に伝達され実施されてゆきます。「行衛不知もの」とは「どこへゆくかわからないもの」という意味で、そのような人々には一夜の宿もかすなという法令です。これはいうまでもなく野非人対策のために出された法令であり、結局、野非人の人々は一夜の宿もかしてもらえませんが、路ばたの辻堂などで寝とまりする人々も出てくるわけです。

そのような人が或る日、「辻堂」で死んでいたというのですね。この「死せる人」とはいうまでもなく非人として行き倒れた人です。死因は飢死であったかもしれませんし、或いは病死であったかもしれません。どちらにしても権力の指令により見すてられた人です。それも「麦の秋」という時にですね。なにか熟した麦が空虚の感じさえします。

このようなことは、蕪村の幼時にたびたび見聞したことですし、また、その後の人生にとっても決して人ごとではなかったのです。「夜半翁終焉記」のなかで「つらつら来しかたをおもふに、野総奥羽の辺鄙にありては途に煩ひ、ある時は飢もし、寒暑になやみ、うき旅の数々、命つれなくからきめ見しもあまた、びなりしが」と晩年の蕪村は弟子の几童に述懐しておりますが、このことは非人行き倒れの現実は、また、蕪村自身にもいつ襲ってくるかもわからない運命でもあったことをものがたっています。

蕪村は師巴人の死後、江戸を去って、僧体をして「野総奥羽」の間を放浪しますが、それは乞食僧（野非人）としてのそれであって、後年の作であります「宿かさぬ火影や雪の家つゞき」の句もそのころの思い出をこめたものと思われます。

ともあれ、「辻堂に死せる人」とはとりもなおさず、非人蕪村その人の仮象のすがたでもあったともいえましよう。なお、蕪村に「辻堂の仏にともすほたる哉」の句がありますが、この「仏」は辻堂に行き倒れた薄幸の「人」（非人）をもふくんでいるものと思われますし、「ほたる」のともす燈明がはかないながらも美しく、鎮魂の意を象徴してまたたき、そこに蕪村自身の深い思いが託されているがごとくでもあります。

これで私のはなしは終わります。今日はとりわけ土用の暑い日でございますが、これから毛馬へ見学にまいりたいと思います。

（この小論は、1985年7月20日、大阪天満のゴスペルホールにて開催された第21回大阪の文化研究会例会において、「蕪村出自考」と題して講演したものを基礎として若干の補足を加えたものです。）

省察錦絵立版古

田 中 照 三

おこし絵・立版古・切組灯籠・仕組絵

—それぞれのキーワード—

街は漸く灯ともし刻となった。どの店先も打水をしてあるが、日中の火照りがかすかに残っている。何所かの家では揚げ店を下ろした上に、半月近くもかけて組上げた立版古が早くも持出された。また何所かでは持出された立版古に灯をいれている。やがて何所の家の前にも立版古が並べられた。子供達はそのひとつひとつを見て廻る。[カラー(一)(二)(三)]

「足柄山富士ノ牧狩」「忠臣蔵吉良邸討入」大人もまじり、道行く人も足を止めてのぞいて行く。こんな風景は明治末から大正期頃までは学童の夏休も終る頃、日本の都市の大通りを曲って、路地のある横町の何所にでも見られた季節の風物であった。

季語になったのは明治38・9年(1805～6)からだとのことだが、歳時記をひもとくと夏の句には〈立版古(子)〉〈起(し)絵〉として散見する。例えば昭和9年、高浜虚子編「新歳時記」以降の歳時記の中から次のような句が拾いだせる。

おこし絵に灯をともしけり夕涼	子規
うち並べともし勝ちたり立版子	々
とりどりにおこし絵三つともしけり	碧梧桐
起し絵の祭の雨の人通り	万太郎
おこし絵を灯しに来る子美しき	乙字

起絵の波間の燭を立てにけり	六鈴子
さし覗く舞子の顔や立版古	夜半
降り止めば直ぐ人通り立版子	うしほ
おこし絵や町ゆく人に消し惜む	零余子

それぞれ色々の呼び方をしているが、それは後でふれる事にして、新しい辞書や事典でこれを確めることはほとんど不可能に近いが手許の昭和6年三省堂発行の「図解現代百科事典」には〈起絵〉で載っていて図解して要領よく解説されている。

切りぬいて立てられるように考案して作った絵〈仕組絵〉ともいう。演劇の有様を作ったものが多く、これを裏打ちして切抜き絵の考案に随って板の上に立て夜は小さな灯を置いたりする。小児の弄ぶもの。夏の夜の一興。

ほかに「演劇百科大事典」では第3巻に〈立版古〉として郡司正勝氏が詳しく解説している。

〈起し絵〉とも〈切組灯籠〉ともいう。錦絵の一種で一枚の紙のなかに建築・風景・芝居の舞台面などを切り抜いて貼り立て、立体的になるよう描きこんであるもので、一種の玩具(がんぐ)絵である。はじめ上方におこり天満祭などの図柄であったが寛政(1788～1800)の末ごろから江戸にはやり、蕪斎



1. 茶室おこし絵

政美・北斎・豊久などがこれを描いた。文化（1804～17）以後は歌川国長・芳藤などが盛んに描いている。のちのものは芝居の舞台面がもっぱらとなり、新狂言を二枚組・三枚組なかには十二枚で一組となるような精巧なものもでた。組上げられた灯籠型の模型に灯などを入れて店先や入口に飾られ、夏の夜の風物となった。

この解説は吉田暎二氏の「浮世絵辞典」が参考とあるので念の為、同書をしらべると、“切組灯籠絵のこと。一枚の紙中に……”とあって“……裏打ちして切抜き、四方を紙貼りとし、奥を透視法的にすぼめた灯籠内に貼り立てる。これを組立灯籠といい、その絵紙を組立灯籠絵という……”とあり、新しく別の呼称が出てくる。そして此所では〈灯籠〉や〈灯〉が浮かびあがり、〈灯〉がひとつのキーワードであることを暗示する。

更に「浮世絵辞典」は“……これはもと茶室などの建築図で素人にわかり易いように平面図を切り抜いて四方を立てて室内のようすを一見して理解させる〈起し絵〉（図1）から思いついて切り抜いて建てられるように工案して一枚絵に版行したのに始まる……”とあり、こうした組上げ式建築模型図から〈おこし絵〉と言われはじめたのではなかろうか。ここでは〈組上げる〉〈起す〉つまり〈立体化〉がキーワードとして浮びあがる。

立版古錦絵の履歴書

——政美・北斎も描けりと言うが

〈灯〉が灯油からローソクになり電灯になっても旧暦七月の盆行事のひとつである灯籠行事は続けられている。仏教では新仏には仏前に灯籠をあげ、まつり終るとそれを流す。迎え火・送り火・精霊流しは各地に残って盆踊り同様、観光化している。そんな行事は仏教伝来と共に古く、古代から行なわれ、聖武、孝謙天皇の天平時代（700～ ）からの記録もある。下って安永（1772）に出た「閩里歳時記」によると、“新に喪ある家には灯籠・切籠等を造り、朔日より晦日に至るまで軒下に燃す。又提灯を燃すものもあり、三年の間かくのごとくす”とある。何故燃すのか、それはさておき実物が残されていないので確かめようもない、但し茶室起絵はその点で幸いであった。

これからの焦点である立版古も何故か灯籠と同じ宿命を担っていて、ある時期が来れば燃され、流され、姿を消してしまい、記録や文献を通じて追求するより他なく、実物による論究にも限界がある。なお有名な熊本県の山鹿灯籠など、その工作を競い、優れた作品もあるはずだが、保存しにくい紙の切抜き細工の為、その季節にそこに出向いて見る他ない。もと宗教行事であったのが今は観光化され、祭り・盆踊りの類の民俗であるが、頭上を飾る灯籠の工作は灯を灯す点でも〈組上灯籠〉の系列に仕置づけられる。

さて次に立版古についてであるが、〈版古〉も〈版子〉も刷物という意味で、その点では起絵や組上灯籠とは厳密な意味でちがいがあがる。立版古は起絵の〈組上げる〉〈起す〉〈立体化〉等のキーワードを持ち、その上に〈灯〉

という組上灯籠のキーワードを併せ持っている。だとすると立版古のキーワードは〈立体化〉と〈灯〉と〈刷物〉の三つと言う事になる。〈刷物〉とは印刷、複製化を意味する。先ず灯籠行事としての組上灯籠があって、それは肉筆画の一品製作で、一方茶室模型の展開図と見なされる起絵であり、これも一品製作である。その両者を結合し、印刷し、複製量産して大衆化したものだと言える。

鳥居清長作、天明七年（1787）版の「児童十二月の内」（図2）起絵を子供達が見ている図であるが、何所の寺



2. 児童十二月の内

院だろうが桜が満開で、本堂・五重塔・境内参拝者の景観が組上げられているのが見える。この頃の立版古は社寺名勝風景を扱ったものが多く、北斎が描いたとあるのはこの手のものだろう。当時、参勤交代や公事方の旅ばかりでなく、ようやく庶民の旅行も意外に盛んだったようで、観光土産にしたのではなかろうか、そんな中で当時庶民娯楽の花形であった歌舞伎を題材にして売り出されるようになった。こうして歌舞伎と結びつき、芝居の舞台面を題材にするようになったのは風景錦絵の技法の特徴である遠近法が伸を取り持ったのではなかろうかと考えられる。

錦絵の風景版画は北斎や広重に見られるように、既に江戸中期頃から西洋画の遠近法がとり入れられていて例示に事欠かない。立版古の舞台にも必ず遠近法の活用があり、これなくして、立版古組上灯籠の小さい限られた空間に奥行のある広がりを感じさせる事は出来ない。その点で両者に通底する暗合が見られる。

こんな〈立版古〉は何時頃からと特定は仕にくいだが、「類考」の“寛政・享和の頃、蕙斎政美多く画き又北斎も続いて画けり”とあって、政美・北斎のような巨匠が“児童の玩物”ごときに……と多少のこだわりもあるがそれは多分、名勝風景の単なる起し絵の画稿で落款があったのかも知れない。現存資料に乏しいが、僅に残存しているものでは法規上、版元は明記してあるが、彫、摺の記名があっても原画、版下を描いた人の名は不明なものが普通である。

芝居の舞台を題材にした立版古は幕末から明治にかけて歌舞伎が大衆娯楽として君臨している限り盛大であったようで、ここに掲げた図版はすべて明治期のものであるが、それにしてもよく残存したもので私はこれを目前にした時の感動を忘れることができない。この実物は舞台装置家の川上潔氏の夫人の実家（鳥取県下）の篋底に眠っていたものを持ち出され陽の目を見たもので、因みに組上げたものの図版〔カラー図版(一)(三)〕は錦絵をカラーコピーし、立版古作りの手順で、舞台テレビ美術家協会の会員によって組み上げられたものである。

浮世絵師との出会い

——浮絵と遠近法と歌川派の人々

浮世絵と歌舞伎は既に因縁浅からぬものがあつた。浮世絵は狩野・土佐・琳派の大手の本格派に対し、大衆の好みに投じ市井風俗画や美人画をお家芸として人気を博していた。大衆を相手にしていた事から本格派の肉筆一点主義ではなく、木版印刷による複製作品で、より多くの大衆の需めに応じた。その頃、木版技術も大いに進展して、精密な彫りの技術や重ね摺りの技術は高度な多色摺りの錦絵となり複製量産も可能になった。

歌舞伎の人気役者の似顔絵版画は飛ぶように売れた。それは役者絵となり、大首絵となり、芝居絵となり、芝

居や役者の人気や評判との相乗効果で一大ブームを起した。そんなブームの中で立版古を思いつき、芝居絵から立版古の下絵へと間口をひろげることは極めて自然で当然の成行きと思う。

但し立版古は芝居絵や大首絵のように、それをそのものとして床の間に飾られたり、襖や屏風に貼って観賞に供せられるものではなく、参考に掲げた図版(一)(二)(三)のように、それ自体上下左右も判然としない奇妙奇天烈なもので、絵というより図面に近く、切り抜いて、組み上げ、灯をいれて、やっと価値があらわれはするものの、保存しにくいいため必ずいつか処分される、正に“児童の玩物”であり、消耗品である。そんな消耗品にどんな経緯で一流浮世絵師が手をかす事になったか、少し不自然な気がしてならない。

しかしその実物を、この眼で見たわけではないが、研究者や好事家のコレクションを写真で眼にしたことはある。例えば肥田皓三氏の「立版古考」には今中宏氏のコレクションとして次の二点があり参考になる。

北斎 しんはんくミ上ケとふろうゑ
京清水花見の図 大判二枚続
(文化年間) 丸屋文右衛門板
豊久 かんかんおどり糸からくり組上

大判二枚続

(文政五年) 丸尾文右衛門板

この様に北斎の作品が残っているのだが、宝暦(1760)生れで嘉永二年(1849)九十才で没するまで錦絵の隆盛期から衰退期にかけて大活躍し、多くの大傑作を残している大北斎がその生涯のどの頃に立版古を手がけたか探ってみて見たい。

北斎は四十才頃、挿絵本と狂歌本の流行に乗って目ざましく活躍していて、後の風景画の大成につながる「東都名所一覽」「絵本小倉百句」「絵本隅田川兩岸一覽」の刊行がそれである。曲亭馬琴と組んで「椿説弓張月」「新篇水滸伝」の挿絵も描いている。

そんな売れっ子の北斎が立版古なぞをと思うのは一応当然だが、彼は町絵師に徹し、話題をつくり、知名度を高めるためならどんな事もいとわず、例えば米粒一個に

雀二羽をあしらう細画を描いて、あっと言わせたという逸話もある。それに当時は版元に力があったから、版元の注文ならサービスしたとも考えられないでもない。

文化九年(1812)53才の時、北斎は上方へ旅行している。或はその折、京か浪速の版元に請われて描いたかも知れない。その頃すでに上方では起し絵が盛んだったはずで、旅費の足しに彼の方から持ちかけたかも知れない。画家は旅をしながら各地の旦那衆の宅に逗留し、その御礼に絵を残して行くのがその頃普通だったはずだから。

政美—蕙斎の名で著名、北尾派の祖である重政の門人である。山東京伝こと政演とも同門で彼の黄表紙の絵は世評高く天明(1781~8)の半ばから錦絵の作品がある。浮絵や武者絵の作が多く、それまで上方版だけだった(組上灯籠絵)を初めて江戸で彼が作ったと伝えられている。これが正に立版古であって、浮絵を描いた彼なら浮絵の遠近法の手法で灯籠の狭い空間を立体的に深みをつける衝動を感じても不思議でない。芝居の舞台そのままを題材にしたかどうかは不明だが、武者絵を描いた彼なら、人物にも遠近をつけてあしらい、参考に掲げたような立版古を手がけた先駆者のひとりであったのに違いない。

豊久についても「浮世絵類考」は豊春の門人で堺町に住み、錦絵が多く、芝居狂言本も書き、文化の頃(1804~17)組上灯籠の絵多く画かれ、妙を得たりとある。組上灯籠とあるからには立版古のことである。師の豊春はすぐれた浮絵を描き、浮絵の一人者であったから、その影響もあったはずで、遠近画法の応用で効果をあげた事が考えられる。その上役者の似顔絵や番附絵の作もあるし、狂言本を書いた程だから、芝居小屋や楽屋へは本戸御免で出入りしていたにちがいない、芝居の舞台を扱うのには打ってつけである。「類考」の記録のみで、実物がおそらく残っていない為、断定はできぬが、この豊久が芝居の舞台を立版古の題材にした、そして時代は文化年間と推定してほぼ間違いないと思う。更に豊春を始祖とする歌川派が豊国によって以後浮世絵界の主流の座を占めるようになり、その歌川派の人々によって立版古ブームを担って行った事も推定される。

国長は初代豊国の門人で文化三年頃から作品あり役者絵・美人絵は豊国の寛政期の作風を追っていて、「類考」によると組上灯籠絵或は細かい細工物に組立てる錦絵多く出せり、其の工夫に妙たりと言うべし錦絵と名付たる名所遠景多く画けりと記されている。こまかい細工物に組立てる錦絵と言うのは灯をともして見る灯籠や立版古ではなく、又起し絵ともちがい、摺りこんである部分を組みあわせ、貼りあわせて細工する工作遊びの類で例えば祭礼の神輿や山台や矛の模型がそれで現代のプラモデルにあたる。また名所遠景の錦絵が多いと言うから、観光用起し絵が主流だったかも知れない。

芳藤も歌川派で豊国門下の国芳の門人で文政（1818～29）生れ明治20年、60才で没しているが、武者絵・組上灯籠・組上絵など子供向きのおもちゃ絵を多く描き〈おもちゃ芳藤〉と呼ばれたと記されている。今、眼にすることのできる立版古は明治中期頃のものが多く当時盛んに版行されたであろう錦絵版画の中心にこの人が居て、歌川派に属する多くの版下画家が無署名で参加していたのではなかろうか。国芳は師の豊国以上に多くの門人を育てていて、40余名の門下生は後に〈上方絵〉にも影響した程で——、藤懸静也「増訂浮世絵」によると、明治六年国芳の十三回忌の法会を門人達が盛大に催し、三国稲荷に碑が残っていて、碑背に彫られた門人達の連名の中に〈浪花芳梅・芳瀧〉の名がある事でも明らかである。こんな実力者のもとには弟子になろうと門を叩いたが入門を許されない人が多勢いて、そんな人達が底辺のどこかに位置して、下請作業にかり出され、錦絵ブームの影武者になっていたかも知れない。

「浮世絵類考」「増補浮世絵類考」には上記の画家をあげて、浮世絵と灯籠絵・組上灯籠絵・起し絵などとの出会いについて記されているが、芝居舞台との出会いについては直接一語の記述もない。浮世絵画家と芝居との出会いについては、なんとしても芝居看板をほとんど独占的に描いて明治大正現代に及んでいる鳥居派の名をぬかせないと思うが、その鳥居派を差しおいて、組上灯籠絵、立版古については何故歌川派の名ばかり出るのだろうか、歌川派との間に自然に役割分担ができたと論じる

むきもあるが果してそうか？

その辺の解明と考えているうち、ふと遊里吉原の存在に気づいた。江戸時代の文化には陰陽虚実の二面がある。その陰であり虚である中に共に絢爛を競った二つ、それは歌舞伎と遊里吉原であって、そしてそれぞれの情報を世に流した送り手は浮世絵であり浮世絵画家であった。考察の方向を吉原に変えて見ることにしよう。

遊里吉原と浮世絵と作り物

——盛り場とイベントブーム

遊里吉原を描いた浮世絵は多い、本画系の正統派に対し〈町絵師〉として一派をなした浮世絵師が江戸文化の陰の部分である吉原に光をあてたのは当然の成行で、それ故に町人階級の絶大な支持をもち得たのである。吉原の風俗や名妓の顔絵は市民の手に渡り、町の人気の的となった。後には西欧人に高く評価され、近化洋画に影響を与えた事は有名である。

所がそんな浮世絵が一方では吉原に始まった夏の灯籠行事にも参加して、盛り場のイベントとして吉原の人気と共鳴しあって居た事は余り知られていない。錦絵版画のように複製でなく、肉筆一品製作の為、広く流布せず作品が残っていないからである。

吉原の灯籠行事は遊女玉菊追善の為に正徳（1711～15）年中に始まり「北女閩起源」には“茶屋にチヨウウチン姚灯をとほして軒にかけたり、其姚灯、赤と青との立筋の付たる箱姚灯にて、仔細ありて其翌年の秋より茶屋廊毎に燭台に作り花をして仏法をなす。夫より享保元年（1741）の比、破笠といふ細工人、からくり灯籠をまた出せしより年々金玉を鏤め、人を感嘆さすこととなりたり”とあり、更に下って江戸末期頃の吉原についてもっと詳しく具体的な記述がある。菊地貴一郎といって四代広重にあたり大正時代まで長生した幕末の生証人の記述「絵本江戸風俗往来」中〈軒の行灯〉の項に細工した作り物やからくりの灯籠について記されている。

この三十日より江戸市中至る所提灯或は切子灯籠を毎戸毎夕ともすは、亡き魂の供養の灯火とかや。提灯・丸形・上開きて下細りたる形の三種なり。皆

大中小あり無紋なるあり、紅絵・藍絵にて山水花鳥人物のかた美しく、切子灯籠は絶えて品よく細工の伎倆勝れたるより費もまた多し、無紋の長形大提灯へ題目または名号或は先祖代々など書きつけるあり。何れも皆今日より八月七日頃迄は夜毎ともすものとしける。新吉原の遊里・仲の町両側の茶屋今日より灯籠をとす。灯籠は細工物を出し、また絵を出す。絵は当時の浮世絵画工豊国・国芳・広重の三画工競うて伎倆を表し、新案妙図を工夫せるより見物の人士夜毎に群集す。細工物に引き替るやこの細工人もまた画に劣らじとて工夫をこらして見物の目を驚かす。山水人物を作りよく出来たり。

吉原にこうして浮世絵三画工、実に三巨匠が競演している。それは吉原は晴の場所であり、花の舞台であったからである。江戸市民をここに集めようと演出した仕掛人がどこかに居たはずだが今は問はない。「増補江戸年中行事」によると“七月回向院一言観音開帳。十三日精霊会、かざり物、草市所々に立、吉原にては十二日に市立、当月中 新吉原灯籠・かざり物花やかなり、朔日より十四日まで十五日よりは後の灯籠とて残らずかざりをなす也”とあり、また「東部歳時記」によると“六月晦日から七月晦日にかけて大通り町筋は言うに及ばず云々”とある。

こうして本来宗教行事として14日から17・8日まで3～4日間の行事だったものが吉原のような盛り場では晦日から翌7日まで長くなり、「新吉原年中行事」などでは更に長く朔日から12日までになり、晦日から晦日まで1ヶ月と長期化している。最早宗教行事を離れて他の目的にかわって行ったのである。どこの家庭も現代のように扇風機やクーラーがあるわけではなく、納涼の為には戸外に出る他はない。そんな人達を呼びよせる為、何かのイベントも又必要だったのだ。それに現在でも興業界などでニッパチと言って2月・8月は景気が落ちこむというジンクスがある。その打開策として仕掛けられた演出のひとつだったかも知れない。

吉原の組上灯籠は黒塗りの中広の縦5～6尺横1尺8寸程の枠に絹を張りこれに淡彩で描いたもので二対を松

丸太二本で支え紺土佐と白紙の市松障子を屋根として行灯に点火する。これが仲の町の茶屋茶屋の前へ建てられ、豊国・国芳・広重のような画家が肉筆揮毫した。画家は人気にかけて技を競い、それが恒例の呼び物となり、そのうわさはいち早く江戸市中に拡がり物見高い江戸の市民は其所に集って来る。なおこの灯籠絵ばかりでなく、細工人による新案妙図の細工物もディスプレイされていて“先に享保(1716～1735)の頃、破笠という細工人、からくり灯籠云々”とあるが人物やからくりについては詳細は不明であるが、やがて起る細工物ブームの兆しはあらわれていた様である。

細工物は作り物のことで、人寄せのためのディスプレイである。菊池貴一郎の「江戸風俗往来」によると、著者が明治始め頃、吉原仲の町のある茶屋の前で実見したものを次のように紹介している。屏風に月を切抜きガラス張りにして裏にローソクを灯し、その前を裂細工の雲を始終左右に通わせ、月光が雲で隠映する様を見せるとある。この程度のアイデアでも当時は新案妙図として話題になったのだろうが、こんな趣向の作り物が既に江戸時代早くより四季折り折りの行事の中で人寄せの目玉に、イベントのひとつとして考案細工されていた事もまた立版古と通底する何かがあると考えられる。

「武江年表」によると寛政10年(1798)頃から江戸の寺々ではしきりに御開帳を営んでいて、例えば高輪如来寺の開帳には大佛の作り物あり。文政2年(1819)には“此の秋、浪花より下りし一田正七郎という者、籠にて人物鳥獸草花の類を作りしを、浅草、奥山にて見せ物とす。遠近の見物おびただし”とあり、この頃から作り物の見せ物ブームが起ったように受けとれる。

文政3年(1820) 正月より秋にいたり寺地あるいは両国橋詰へ大造の看せ場出る。

針金細工(両国橋詰 細工人 胡蝶)

虎遊び(両国橋詰 造り物)

ざる籠細工(東両国 鯉滝登)

茶番細工(浅草奥山 人形多し 堤深川齋)

その他北斎の下絵にて見事 大森の職人

江戸細工(西両国 助六人形他衣裳麦わら)

文覚上人荒行(回向院 惣助・弥三郎・泉五・茂定)



3. 芝居街の賑い

貝細工・籠細工・丸竹細工・瀬戸物細工・へちま細工などそれぞれの細工人がいて技と仕上げを競っていてここにも北斎が参加している。

こうして市民は平面的な絵から立体的なディスプレイに興味と関心が展開していったのである。更に安政3年(1856)になると造り物の題材が歌舞伎狂言に変貌してくる。

二月より浅草寺奥山にて活偶人みせものの再開
(肥後熊本 松本善三郎作) 水滸伝豪傑・忠臣蔵夜討・鏡山浄瑠璃狂言・一ツ家の姥・為朝に鳥人・遊女屋内証の体・久米仙人布洗女など活けるが如く造りたり仮屋間口13間奥行14間偶人数62

三月廿日から六十日間 深川永代寺境内は寸地を洩らさず看せ物茶屋店諸商人の仮屋をつらねたり、看せ物は江戸細工人が造りし活人形 (里見八犬伝)

現在も各地遊園地などで催している菊人形・花人形・陶器人形の類と考えてよい安政4年(1857)になると正月浅草奥山で柳亭種彦の「倭紫田舎源氏」や歌舞伎狂言などを題材とするようになり偶人(人形)を作って見せ物としたのである。安政6年5月5日両国橋西広小路で〈紙細工の看せ物〉が出た。小間に色々の商店を造り、金物屋・瀬戸物屋・八百屋・乾物屋・鮮魚干魚屋その他

各商店を紙で張り抜き組み上げる。この趣向は立版古と同系列に位置づけられる。あるいはこの頃既に錦絵の立版古が出まわっていたはずだから、作り物が立版古から思いついたのかも知れない。それに江戸時代中期から歌舞伎小屋の前とか芝居茶屋の前に次の狂言の舞台面を作り物にして狂言の前宣伝や、芝居町の景気を盛り立てようとした記録もあって、(図3)互いに関連があったと考えられる。何れにしてもこの時すでに歌舞伎という大衆の人気を集めた路線の上を作り物が走り、錦絵立版古も走り、大衆娯楽のトリオをなして居たとも言えようか。

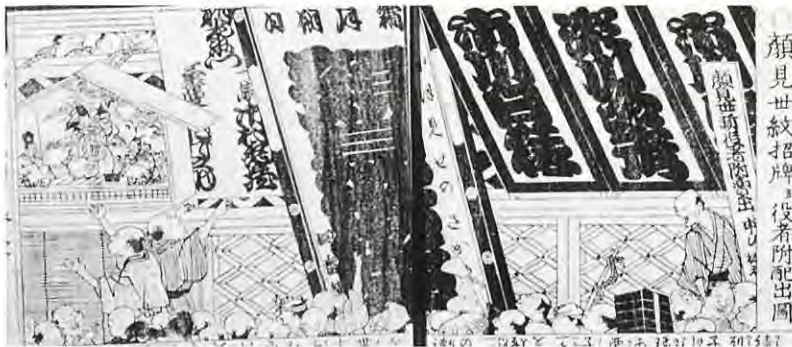
立版古と歌舞伎の見得

——幕内と浮世絵師とのまじわり

歌舞伎劇場の表には絵看板がかかっていた。「舞台年中行事」安永6年(1778)版は

五月 節句より新狂言、節句又は中旬頃より曾我祭狂言総踊を出し、にわか思い付などあり、木戸にまんどう(万灯)かざりものなどありて殊の外賑ふ……(図3)

十月 廿五日頃より名題かんばんを出す是は作者の心次第にて早く出して(人)気を取ることもあり又は眼を見合てわざと一日二日おそく出す事もありそれ故三座とも同日とは定らぬ也。



4. 芝居小屋顔見世看板

十一月 朔日顔見世は明ヶ七時翁渡古例なり。ひいき連中よりつみ物あり茶屋々々にはかざり物などありて晦日の夜より賑う事、誠に江戸の花の顔見世たとえんものなし……

芝居町は開場前からこうして景気を盛り上げ客を呼びこむ演出をしていた。中でもかざり物、看板が大きな役割をしていた。歌舞伎のような卑俗な娯楽のため本絵の画家が手をかすはずがなく、当然浮世絵師の役割となった。中でも看板は鳥居派の独占で現代まだ続けられていることは先に記した。(図4)

それには理由がある。鳥居派の開祖、清元は元上方の歌舞伎役者でその頃から道頓堀で依頼されて看板絵を描いていた。江戸へ下ってから元禄3年(1690)市村座の看板を描いたところ、大評判となり、以後看板絵は鳥居派とすることになった。

看板は遠くから見上げられるものだから、鳥居派のように豪壮闊達で肉太の強い描線の画風が向いていたのである。絵看板と共に番付なども描いている。安永(1772~80)年間岡崎屋勘六に始まると言われる独特の肉太書体を移入活用し、いわゆる〈勘亭流〉として、歌舞伎と一体化したのも、鳥居派の看板からである。

鳥居派は清長のように秀れた浮世絵を残しているし、芝居絵などでは舞台の背景を巧みに取り入れ、鳥居派ならではの作品が残っているのに何故か立版古や起絵を手がけた証しがない。表向き公然とできなかつたか、しなかつたかで、狂言に通じ、幕内の出入も当然だったはずの鳥居派から歌舞伎立版古に誰ひとり名が出ない事の方

が不自然でならない。

浮世絵と歌舞伎は鳥居派との運命的な出会いによってスタートしたことになるが、歌舞伎のその後の人気上昇に伴い、浮世絵画家が美人画から役者絵に、風俗画から芝居絵に転じて、複製版画の需要も高まり、逆に歌舞伎の人気を高めることにもなった。

初期の芝居絵は芝居の概括的で典型的な描写だったが、やがて個々の舞台の典型的な描写に変わり、人物も役者一般として扱ったものが、“誰の扮する何役”とやはり典型が描かれるようになった。それは市民大衆の要求でもあった。

勝川文調や春章はいち早くその傾向にこたえて時流に乗ることになった。勿論、従来は人物や顔絵でさえ、その役者の紋所とか上文字で表示されていたが、そんなものは不用となった。舞台上の役者の演技・表情・手や足の緊張した瞬間のダイナミズム、春章は始めてそんな表現に挑み、新生面を拓らき、やゝマンネリ化した鳥居派の画風から脱皮、刺戟を与えることにもなった。そして春英・春好・写楽・豊国の時代となる。写楽が今も私達に強烈な印象をとどめる挑発的なあの画風もこんな流れの中で生まれた。

豊国は歌麿・清長と同世代だが現在ではそれ程人気もなく、有名でもない。それは線が固く引緊っていて美人画に不向きであったことがひとつと、首絵の方は写楽のように刺戟的でもないし、国際的評価も歌舞伎を知らない西欧人にとって真価が判りにくかつたことにも原因している。(図5)

豊国は歌舞伎に通じ個々の役者とも知りあった仲だっ

たにちがない。役者の特徴をよく捉えて、しかもよく似ていた為、市民にも役者にも極めて評判の高い画家であった。天保期は江戸の花とうたわれた歌舞伎の戯作が大流行し、その戯作たるやすべて芝居見立てになっていて、彼はその挿絵の多くを手がけ、それが評判になった。

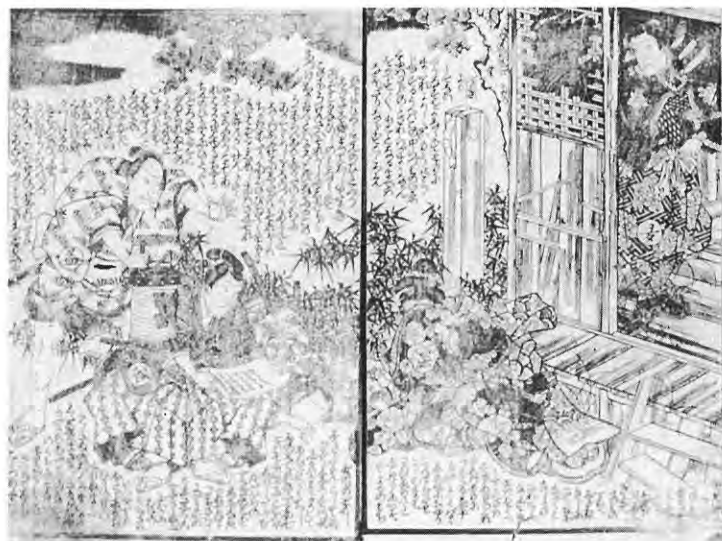


5. 豊国の役者絵

(図6)そして芝居見立てのその挿絵の特徴は人物の背景やその構図の中に大道具・小道具等が舞台そのままに描き込められている事である。芝居絵などでは背景の空間が多くは無地で、たまには桜の吊枝や、柳や糸桜、ほんの象徴的に大道具の一部があしらわれているのが普通であって、戯作の絵草紙の挿絵のように克明綿密で人物と有機的にからみあっている表現は少ない。

勝川派の春章・春朗(北斎)・春好・春泉等の細版の一枚物又は三枚物でも少しは背景大道具をあしらっているのに対して歌川派の豊春・豊国以下の人々による芝居絵では背景が前面に押し出され、人物と一体化している。豊国の場合(図7)は更に積極的で意図的で、道具や背景をとりいれ、人物の演じているダイナミックな所作の一瞬、それこそ歌舞伎独特の見得を切る——その〈見得〉の一瞬を緊密にカバーし、活人画として静止の中に躍動美を構成する。(図8)

豊国以降、歌川派の絵師の芝居絵には一貫してそんな画風があるのが特徴で、例えば、豊国につぐ人気絵師国貞にしても、大ベストセラーズになった例の柳亭種彦の代表的絵草紙「倭紫田舎源氏」のその挿絵が評判になった。それは舞台そのままを視覚化した形式がとられ、舞台の大道具装置は勿論、楽屋まで描かれ、登場人物も団・菊・三津五郎・岩井半四郎と当時人気役者の似顔で描かれている。こうなるともう、立版古との深いつながりどころか、それはもう立体化さえすれば立版古そのもの



6. 絵草紙挿絵

になるのである。

更に国貞と同門で肩をならべる人気絵師国芳は武者絵・歴史絵に秀で、北斎や広重は風景が主で人物は点景である風景画をよくしたのに対し、人物がむしろ主体である点に特徴がある。この場合いずれも風景は遠近法を利



7. 豊国芝居絵 (二八そば)

用した〈浮絵〉である。武者絵・歴史絵にしても舞台的・活人画的手法で捉えていてやはりそこに歌川派の一連の流れが認められる。(図9)

国芳は又、先に述べたように豊国・国貞と共に弟子を育てることも巧く、多くの後進を育てている。〈おもちゃ絵〉の芳藤、〈役者大首絵〉の芳虎ほか芳のつく弟子40余名、明治まで活躍した芳年・芳幾もすべて同門で歴史絵や事件を題材にした報道的な錦絵、例えば芳年の六枚続「井伊大老遭難図」などにしても横長い構図と人物は武者絵とも異なりむしろ役者絵に近い。

式亭三馬著・勝川春英・歌川豊国が絵を描いている「戯場訓蒙図絵」を見ると、享和から文化期(1801~1817)にかけての劇場の様子が手にとる様になる。幕内・舞台裏をこれ程、正確詳細に活き活きと紹介した事典は現在でも珍しい。この種の内容に興味を持つこの頃の人々の知的好奇心は一体何だったんだろう。それは多

8. 国貞芝居絵



分、歌舞伎への強い関心が舞台裏までのぞき見したい大衆感情だったにちがいない。例えば舞台で日月雲霞雪雨雷風を出す仕掛、役者早変わり、大道具大仕掛、舞台定式道具、草木動物、扮装、殺陣などの興味本位の解説もあるかと思うと演劇百科事典でもあったので劇場地理ほか三座の紹介、幕内人事などすべてを網羅してある。狂言作家でも幕内の人でもない式亭三馬が有能な研究者だっ

たからかも知れないが、よく調べられたものと驚かされる。絵を描いた春英・豊国にしても生半可の取材ではつとまらなかったと思う。〈惣げい古〉(図10)のくだりなどスタッフ・キャストなどが横長い構図で描かれ、各人物の表情・姿態がアクチャルである。閉鎖的な幕内をこれ程取材するには特別なつながりをつけなければ許されるはずがない。何かのつてで楽屋口から自由に出入ができて幕内の裏方とも懇意だったにちがいない。このつながりは鳥居派が表方だったに対し、勝川、歌川派は裏方幕内と二分されて両者の役割分担はこんな所から生れたのかも知れない。歌川派は多くの弟子を擁して、立版古の仕事を引き継ぐことになる。



9. 国芳の武者絵

文化工房の談論の中から

——浮世絵大衆化の仕掛人

1800年代の始め頃は出版産業が想像以上の発展を遂げていて、江戸では日本橋界隈中心に版元・彫師・摺師の工房や板木屋・書店が軒を並べていて、須原屋・葛屋のような大版元もあれば中・小系列・非系列も数多く、出版事業に携わっていた。大版元は単に印刷・発行の営業ばかりでなく、それぞれ文化人を集めて、文化的頭脳集団を組織していた。そこでは新しい企画をし、原稿をつくり、製作もするが情報交換をしたり、知的遊戯を楽しむあう文化サロンでもあった。

有名な葛屋重三郎のサロンには文人墨客——例えば、平賀源内や杉田玄白や大田南畝等が出入りしたことで識られている。「劇場訓蒙図絵」を書いた式亭三馬は風来



10. 劇場楽屋惣げい古

山人こと平賀源内に私淑していたことなどから立版古が世に出る切っ掛けは、この人達の間ふとした話題から起ったのではと想像されたりもする。版元蔦重は傘下に彫師・摺師の工房を抱えていた事から、作業工程の合理化も容易である。上等の錦絵にくらべて立版古は大衆版にしなければならないからである。

立版古の誕生は起し絵と浮世絵と歌舞伎を結びつけ、印刷によって量産、販売へのひとつのコースがあったことは確実だが、こうした版行以前、すなわち市販以前に別のひとつの発端が考えられる。それは例えば浮世絵版画にしても、その複製化以前に肉筆浮世絵があったように、立版古も複製に先行して肉筆一品製作があったのではなかろうか。

吉原の灯籠行事で述べたように、浮世絵師が技を競った灯籠絵も肉筆一品製作である。又、かざり物作り物も一品製作である。そしてそんな作り物は芝居町の景気づけや次の狂言の前宣伝の為に組み立ててディスプレイされた。それも又一品製作である。そんな歌舞伎の作り物は人気役者にひいき客が贈ったもので、こんな作り物のでき具合は道行く人の足を止め、評判をよびあい、ひいてはその役者の人気を競うことにもなった。

役者とひいきの客と人気と宣伝とが芝居茶屋の表で繰りひろげられている時、茶屋の中でも、別の取引が色々とされていたのである。芝居茶屋は歌舞伎の最盛期には十二・三軒あり、席の予約受付や公演中の食事接待の一切をサービスする商売で、その座敷はひいき客に人気役者を取りもちする場所でもあり、此所では役者がひいき客に返礼の品を渡す習慣があった。

その返礼の品々の中に細かくたたんだ手拭を扇の地紙形に盆にのせ、花かんざしを添えたものが通常だが、役者自身の似顔絵〈役者絵〉や舞台姿の芝居絵なども市販の前に贈ったかも知れない。今ならサイン入りプロマイドと言ったところだが、プロマイドの売れ行きが人気のバロメーターにもなっているのと同様、役者絵の売れ行きも今と変わらず、当然そうでひいき客の手でバラまく必要があったのである。江戸時代後期の八世市川団十郎の役者絵は三百余种版行された。自己宣伝もあったと思うが大変な人気役者で似顔絵の羽子板など飛ぶように売

れ、他の役者の売れ行きにも影響したと言う。例の蔦重工房は上記手拭の他、ふくさや扇、団扇などに役者絵を摺りこみ売り出した。〈写楽うちわ〉といわれたうちわ絵がよく売れることに目をつけて芝居茶屋の進物用につくっている。

立版古も又ははじめはこのように芝居茶屋での役者がひいきに返礼として、次の狂言の前宣伝を兼ねて贈られたという事もあり得る。作り物が次期狂言のハイライトを立体的に飾りこみ、それを立ち停って見つめる人達の心を捉え観劇をそそる。立版古も贈られた客は大急ぎで組上げる、それを周辺の人に見せる、組上げる楽しみもあるが、その副次的な宣伝効果も大きい。また興行中の狂言でも立版古にして観劇の記念に贈られたり、やがて番付の様に劇場や芝居茶屋やはんこ屋で売り出されるようになったかも知れない。それを手に入れるや早速切りぬいて組上げ、夜も待ち遠しく灯をいれて、みんな集って来て眺めている。誰もが切ない想いで、人気役者の晴れの舞台、その表情や動きを心にえがきながら夢見のような一刻を過す。その頃の人達にはそんな楽しみがあったにちがいない。いずれにしても、始めは進物用だったかも知れないが、歌舞伎の人気から市民の需要にもこたえて行った。歌舞伎の人気は勿論、芝居小屋から起ったに違いないが、当時の大芝居、江戸四座の興業日数と収容人員数から計算しても知れたものである。(図11) 小芝居の観客を含めてもその実数は到底、歌舞伎の人気をあらゆる数字にはほど遠い。実は芝居小屋で芝居を見られる観客に対して、一年に一回どころか一生芝居を見ることが出来なくとも、役者絵や芝居絵と評判記や口コミで関心を寄せている大衆が、いわゆる潜在的観客がその人気を呼び起していたのである。

立版古も又、芝居を見たくても見られないこうした多くの潜在観客の為でもあったのだ。版元はそれを知っていた。立版古は役者絵や芝居絵と違って、一定期間が過ぎると廃棄される消耗品でもあるから需要は永続する。そんな計算もあった事だろう。立版古は幕末から明治末に到るまで題材に曲折はあったが市民生活の中で生き続けた。



11. 江戸劇場内部客席

錦絵〈立版古〉の

——底辺の絵師・彫師・摺師

立版古錦絵は大版・中版、一枚物から十二枚物の豪華版さえ版行されているが、どの一枚を見ても、すき間もない程びっしり図型が詰まっている。それそのものは決して一枚の絵と言うより型紙のようなもので絵画でもなく美術品でもない。(カラー甲～丙)

女性服などファッションの型紙ではB2程の紙面に裁断用の各パーツを現寸でびっしりレイアウトされていて仕上りのスタイル画が必ず添えられている。立版古の画面にも、どこかに必ず仕上りの見取図が大まかに描かれていて組み上げたものの囲いとなる箱の寸法書きまで指定している。こんな煩雑で多愛ない作業のすみずみまでを名のある浮世絵師が仕遂げたらうか、奔放にのびのびと自分の線で描いている絵師にとって、寸法があり形の制限の中で、ものを描くなどおよそ不得手なはずだから。

箱の舞台床にあたる面は通常傾斜している。舞台用語でいう〈開帳場〉になっている。その傾斜角についても奥行一尺五寸台の奥にて二寸高という風に明示してある。そこで例えば「新版忠臣蔵十一段目の図」(図一)

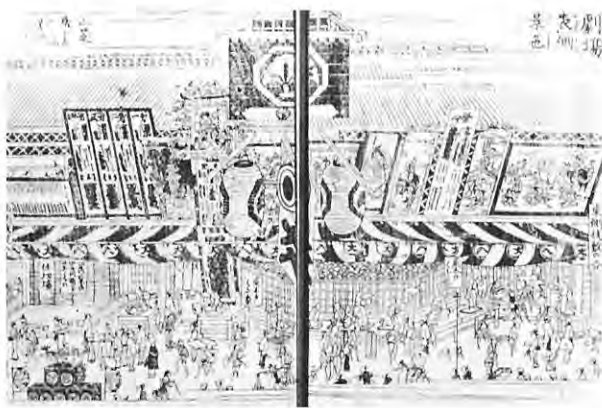
を見ると吉良の屋敷の屋体の図形で柱や縁東が少し角度を持っている。傾斜した床に斜に建てるとこれで直立するように逆算されているのである。厳密に計算して角度を出すのは普通人では無理で、大まかな見当にしても絵師には不得手なことだと思う。こんな事例は「菅原天神記車引」(図三)の玉垣の側面、御所車の割出しにしてもそうである。

上記の立版古は明治時代のものばかりで江戸時代のもので画証するための資料不足のうらみはあるが、こんな立版古の版下絵を作成するのに一流絵師が全面に手を下すことは稀ではなかったろうか、ほとんどはその弟子達か、その社中にもはいれない無名の版下絵師だったかも知れない。そして更にそんな絵師たちばかりでなく、舞台で舞台装置つまり大道具などの飾りつけ(建てこみ)を熟知したそんな職業系の人々が少なくとも介在してはいなかったか、そう思えてならない。何故ならその系の人ならどんな狂言についても、その舞台装置や背景の定式を知っているし、勿論先刻の斜め飾りの割り出しも容易である。そしてそれ以上に次の興業の狂言の内容も道具も配役など幕内の情報を手にすることができる立場の人達であるから。

なお看板絵や番付づくりで直接情報を得なければならぬ浮世絵の名門鳥居派を差しおいて歌川派が幕内にいりびたって歌舞伎と何故こんなに深くかかわれたのか。鳥居派は歌川派とは自然に役割分担ができていたかも知れないが、歌川派がいくら版元との結び付きが優位であるからと言って、立版古の版下絵を独占しているのを黙視していたのだろうか。

その点に関して表面的には立版古は歌川派という事になっていたが案外裏面ではひそかに連けいして幕内にくわしい鳥居派の協力や情報提供があったかも知れないが、そんな裏取引で表面的な役割分担が成立できたとも言える。この世界では今でもよく似たことがある。

鳥居派は劇場表の釣看板・看板絵を主体に名題紋看板・庵看板ほか表飾り（図12）、作り物など一切を取り仕切っていた関係で、作り物の細工人なども当然出入りが



12. 芝居小屋表、作り物看板

あり系列下にあったはずで、そんな職種の人達が立版古の細工的な面で参加したかも知れない。その他、舞台装置の図面の描ける人の参加も大いに考えられる。

舞台装置家という職業人はその頃はいなくて、舞台装置図のことを道具帖と言って狂言方の所管であって、狂言方は現在の演出家の仕事も兼ねていたので、狂言の内容・配役を熟知していて、舞台装置の大道具・小道具・衣裳に至るまで逐一詳細に頭にはいつていた。古い道具帖を見たことがあるが、舞台の仕上り図、見取図・正面図を毛筆で墨一色で、定規を使って描かれていて、要点

や細部や仕掛けなどは注記したり、抜き書きしてある。これを大道具の頭領に渡す、頭領は大工が判るよう寸法書きし、場合によっては必要に応じ書抜きをする。各パーツは大道具方がそれぞれ骨枠をつくと経師屋がそれを紙張りし大道具方が彩色する。彩色だけではすまない絵の心得を要することもある。例えば遠景や植込の書割り、ふすま絵など、そんな場合はそのつど、絵師に依頼する。その絵師も大抵は二流三流どこで、手描きのうちわ絵・凧絵・羽子板の絵師が随時雇われた。

このような手順は立版古にもそのまま当てはまる。立版古は本物の舞台の縮小模型だからである。そこでまず版元が親しい狂言方から情報をいれて企画する。狂言方は頭の中に狂言のすべてがはいっているので大・小道具が細工人で器用な人が、各パーツの書抜きをする。それが絵師にまわされ彩色される、その配色や色数は版元と幹部絵師によって決められる。特に人物の大きさは、遠近法のかぎを握るので全体の構図の中でのバランスも考え幹部が直接でがける。配役も決った上だから似顔でなければならないし、動きのダイナミズム、緊張感・見得の決定的瞬間でなければならない。そこで一流絵師が手をくたすわけである。こうして出来あがったバラバラの図形を切抜き、所定の枚数におさまるよう割りつけして貼りこむ。横向きや逆さの図形はこの段階で生れる。これを原画にして版下師が色版下をつくる。彫師が色彩を彫り、摺師が摺って色を重ねてゆく。こうして立版古錦絵はつくられる。

錦絵の隆盛に伴い、絵師は勿論、彫師・摺師にも名人が生れていて、名を摺りこんだ錦絵も数多い。一人前の彫師・摺師になる為に弟子入りして年期をかけて修業しても、一人前になり名が摺りこまれる名人になれる人は限られている。従って下積みのままの人、無名で請負仕事をしている人も多かったと思う。錦絵立版古は完成をいそぎ、大衆向きの価格で売り出せるようコストダウンしなければならない。拙速本位で工賃の安い職人を使う必要があった。立版古錦絵に落款のある高級なものもあるが錦絵として美術的価値の高いものは少い。彫りは粗く、摺りもずれが多く、色見のよくないものが普通である。玩具的な要素が多いので、高尚な品格を黙視して、

通俗な大衆性を意図したとも取れる。当時の歌舞伎自体とも好みの通じ合うものがあったにちがいない。残存している江戸時代末期から明治期の絵看板や、それに通じる土佐の絵師〈絵金〉の屏風絵を見ると、そこからは世紀末の毒気が迫って来る。灯をいれて眺める時、立版古から漂うものにもそれがある。技術や美的価値を越えた何かがそこから流れて来る。

〈立版古〉への挽歌

——季語に甦るよき夏の夜の風物詩

立版古の残存錦絵は今も目にする事が出来るが、これを組上げて灯をいれて見せあい、観劇の思いをかき立てたり、その舞台の追想にふけて楽しむ事は最早出来なくなった。立版古は生活文化から消えて完全に過去のものとなった。その原因を拾いあげた所でどうなるものでもない。

寛政(1789~1800)から大正(1912~1925)にかけて、およそ150年間に渡って街の夜の娯楽として民衆の心を捉えていた事実は歳時記に選ばれた名句によっても明白で、その興趣は季節そのものだったのだ。これを〈灯籠行事〉として見ても民俗学として生活文化史として、もっと掘り下げてよきテーマだと思えるが、今の所、顧られる事の少い状態である。美術史的には〈錦絵〉として品格もなく、優れた技巧の高度な芸術では決してないが、陶器で言えば日常雑器の中に〈下手物〉の美が見出されたように、立版古も見方によっては〈グラフィック・トイ〉として熱くて人間くさい肌触りが認められないだろうか。中には俗悪で幼稚で美術的には取るに足らないものと軽視する向きもあるが、紙芝居や銭湯のペンキ絵の様に、それはそれとしてキッチュな作品系列の中にそれなりの位置づけがなされてもよきはなからうか。仮に美術的価値はなくとも過去の生活の中で、しみじみとした興味として、又は鮮烈な幻想として生活の中で息づいた事実を確認したい。もう一度、歳時記から次の8句をその参考に引用しよう。

起し絵の男を殺す女かな	(草田男)
立版古仕立屋銀次孤独なり	(正雄)
殺しても身をそらしたる立版古	(一杉)
立版古雨の修羅場を灯しけり	(古郷)
おこし絵やきりりと張りし雨の糸	淡路女)
与右衛門の足の細さよ立版古	(万太郎)
起絵のけはしき富士のそびえけり	(瓜人)
鬢付の香の淫らなり立版古	(誓子)

これらの句から、その観照の対象がほのかに浮んで来る。現物を見ることが出来ない今、せめて、こんな俳句によって想像するほかない。多くは歌舞伎や新派の舞台の立版古を見入った夏の夜の句である。芳年や芳幾の滴る血潮の彩りの生々しさ、殺しの凄惨な情景を描いた明治の錦絵が目浮かぶ。立版古の小さい闇の中にそんな情景がぼっかり浮き出され、ローソクの灯の微かな揺らめきで影がうごめいて仕立屋銀次や与右衛門のニヒルな影が揺れている。

30センチか40センチ角の小宇宙にそんなドラマを演出できる夜の暗さも町筋もなくなった。それに肝心の娯楽そのものも変質し、歌舞伎も昔の面影は消えた。あれ程民衆の娯楽として生活そのものでさえあったのに今は遠のいた。新派も今は民衆に身近い舞台ではない、新劇もミュージカルもその名舞台を立版古で再現することに何故かなじめないものを感じられてならない。

立版古は明治末、日清・日露戦役の戦記を錦絵歴史物風の様式で版行して売り出された。報道的即時性をねらって、木版の手間を省いて新しい石版印刷を採用したりした為、かえって仕上りが悪くなり、粗製濫造の為、結果は墓穴を掘る事になり、急速に大衆の支持を失って消滅し、立版古の灯は消えて行った。

上方は立版古の前身の組上灯籠の発祥地であり、観光名勝起し絵の伝統は長く続いたし、春好斎北洲、浅山芦国など化政期に活躍し浮世絵師として多くの芝居絵や役者絵を残していることから、上方歌舞伎舞台の立版古も版行されたはずである。明治中期から末期にかけては長谷川貞信初代、二代目の落款のある立版古がいくらか残っている。「浪速叢書」にはその若干の記録もあるし、先に紹介した肥田皓三氏・今中宏氏のコレクションにつ

いては写真版で見ることが出来る。

なお昭和はじめに続刊された雑誌「上方」には、その頃の故老が「明治の夏の思い出」として数人の人が立版古や組上灯籠をあげている。忘れ難い風物としての記録もあるがこの稿は歌舞伎舞台の立版古と江戸に絞った為、止むを得ず割愛した。

今、その頃の立版古を目にすることは難しく、私の知る限りでは高知城内懐徳館に五点常設的に陳列されているだけではなかろうか、何所かの篋底にまだ眠ったままのものがあるかも知れないが目覚したいにも、その術もない。念の為に現存が確かで所蔵者の判っている目録を添えた。こんな目録をでも整理記録することを、これからも続け、せめて亡き〈立版古〉の鎮魂にでもなればと思う。

所蔵目録

- 文覚荒行三枚続(一枚欠)
(橋供養梵字文覚) 明治十六年五月市村座初演
三世河竹新七作
九世市川団十郎演
- 新版忠臣蔵十一段目之図二枚 片長版
明治二十七年六月〇日印刷 全年〇月〇日出版
画作印刷兼発行者 東京浅草区茅町一丁目二番地
片田 長次郎
- 旅順口占領大勝利組上一枚続 東京浅草 牧金版
明治二十八年二月六日印刷 全年二月十日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地
牧 金之助
- 見立奇術水湖伝組上四枚続 東京両国 深川屋版
明治三十年四月十八日印刷 全年十一月十四日発行
画作印刷兼発行者 日本バシ区岩松町十五番地
尾関 岩吉
- 田荘台占領我軍大勝利之図
我軍全勝清国大臣媾和談判之図
明治二十八年〇月〇日印刷 全年〇月〇日発行
著画兼発行者 大阪市東区南久宝寺町二丁目三十二番邸
為井 辰之助
- 蓋平占領及木枝隊勲功組上一枚 東京浅草 牧金版
明治二十八年二月二十四日印刷 全年二月二十八日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地
牧 金之助
- 塞馬集激戦岡見少佐敵将宋慶追討之図組上壱枚続 東京浅草
明治二十八年三月二十二日印刷 全年全月二十六日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地
牧 金之助
- 大阪御陣雪中大合戦組上五枚続 東京浅草 牧金版
明治二十七年七月七日印刷 全年全月十二日発行
臨写印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地
牧 金之助
- 大同江川崎軍曹功名組上一枚 東京浅草 牧金版
明治二十八年二月十四日印刷 全年二月十八日発行
画作印刷兼発行者 東京市浅草区南元町十五番地
牧 金之助
- 明治座新狂言石川五右衛門桜門ノ場組上三枚続 東京浅草 牧金版
明治二十九年五月三日印刷 全年五月八日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地
牧 金之助
- 頼朝富士之牧狩仁田四郎功名之図組上五枚続 東京浅草 牧金版
明治三十年四月十日印刷 全年四月十五日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地
牧 金之助
- 東京?新狂言日高川組上三枚続 東京両国 深川屋版
明治三十年五月三日印刷 全年同月六日発行
画作印刷兼発行者 尾関岩吉
- 和漢名将組上の内和川中島合戦の図三枚続 尾関版
明治三十三年五月三日印刷 全年全月十一日発行
画作印刷兼発行者 東京市浅草区コマカタ町六十番地
尾関 トヨ
- 本朝廿四孝竹の子堀の場組上三枚続 東京 良故堂版
明治三十四年四月三日印刷 全年五月十日発行
画作印刷兼発行者 東京市神田区錦町二丁目三番地
奈良沢 兼蔵
- 歌舞伎座当り狂言曾我十番切の場組上三枚続 東京 良故堂版
明治三十三年五月二日印刷 全年五月三十日発行
画作印刷兼発行者 東京市神田区錦町二丁目三番地
奈良沢 兼蔵
- 本朝廿四孝狐火之場組上三枚続 東京浅草
明治三十五年三月二十七日印刷 全年四月十日発行
画作兼発行者 東京市浅草区コマカタ町六十番地
尾崎 トヨ
- 菅原天神記車引組上五枚続 東京浅草 牧金版
明治三十五年四月五日印刷 全年全月十二日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地
牧 金之助
- 新版 ヤッ橋之図組上二枚 片長版
明治〇年四月一日印刷 全年五月十五日発行
印刷兼発行者 東京浅草区茅町一丁目二番地
片田 長次郎
- 楠正行桜井駅之場組上三枚続 東京浅草
加賀見山旧錦絵のうち一枚 大阪本町八百屋町角木村版
番町皿屋敷 播磨血婦声〇一枚
大阪心齋橋久宝寺町西 田中安版
金閣寺(祇園祭礼信仰記四段目) 松永大膳羽柴久吉 大阪
大流行ヘラヘラおどりの図 一枚
大阪淀屋橋〇〇〇〇入 西岡 梓
- 以上所蔵 川上 潔氏
- 忠臣蔵大序鶴ヶ岡組上三枚続 東京浅草 深川屋版
明治二十七年三月十八日印刷 全年三月二十二日発行
臨写印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地
牧 金之助
- 日清戦争海洋島阪本艦長名譽之図組上三枚続 東京浅草 牧金版
明治二十八年三月二日印刷 全年三月二十六日発行
画作印刷兼発行者 東京市浅草区南元町十五番地
牧 金之助
- 祇園社ぼうず組上三枚続 東京浅草 牧金版
明治二十九年一月二十四日印刷 全年一月十八日発行
臨写印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地

牧 金之助
北条高時天狗舞之図組上三枚続 東京浅草 牧金版
明治三十四年四月十日印刷 全年全月十五日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草区南元町十五番地

牧 金之助
足柄山怪童丸生立組上二枚続 東京浅草 牧金版
明治三十七年六月二十五日印刷 全年六月十七日発行
画作印刷兼発行者 東京市浅草区南元町十五番地

牧 金之助
大阪合戦冬御陣組上三枚続 東京浅草 牧金版
明治四十三年五月十日印刷 全年全月十六日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地

牧 金之助
先代萩御殿場組上三枚続 東京 網嶋版
明治四十五年六月一日印刷 全年全月五日発行
画作印刷兼発行者 東京市日本橋区馬喰町二丁目十四番地

網嶋 亀 吉
源平一の谷合戦組上二枚続 東京 網嶋版
明治四十五年六月一日印刷 全年全月五日発行
画作印刷兼発行者 東京市日本橋区馬喰町二丁目十四番地

網嶋 亀 吉
佐倉宗吾郎小別れ組上二枚続 東京 網嶋版
大正二年二月一日印刷 全年全月五日発行
画作印刷兼発行者 東京日本橋区馬喰町二丁目十四番地

網嶋 亀 吉
出世太閤記富士川功名の場組上三枚続 東京浅草 牧金版
大正二年四月二日印刷 全年全月二十六日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地

牧 金之助
日高川清姫組上二枚続 東京 網嶋版
大正二年五月一日印刷 全年全月五日発行
画作印刷兼発行者 東京日本橋区馬喰町二丁目十四番地

網嶋 亀 吉
赤垣源藏塩山宅の場組上三枚続 東京 網嶋版
大正二年六月一日印刷 全年全月三日発行
画作印刷兼発行者 東京日本橋区馬喰町二丁目十四番地

網嶋 亀 吉
忠臣蔵討入組上五枚続 東京 網嶋版
大正二年六月一日印刷 全年全月五日発行
画作印刷兼発行者 東京日本橋区馬喰町二丁目十四番地

網嶋 亀 吉
忠臣蔵七段目組上四枚続 東京 網嶋版
大正三年五月十日印刷 全年五月十五日発行
画作印刷兼発行者 東京市日本橋区馬喰町二丁目十四番地

網嶋 亀 吉
南座二月興行上演
伽羅先代萩(御殿・床下)組立絵
四条南座 昭和九年二月一日
組上げ燈籠 新板 剪刀細工組上げ燈籠絵

祇園御祭礼之図 九枚続
細工画人 歌川 国 長
新ばん 流行の人力車組上 一枚 大阪問屋ばし南 三上板
おこし絵 京都 松平安芸守様御数奇屋絵図
文政七(甲申)年正月吉詳日

以上所蔵 日本玩具史料室
大阪市北区西天満4-6-29
古美術あぜくら内

太閤記之内小倉沖難船之場組上ゲ三枚続
明治二十五年三月八日印刷 全年全月十日出版
印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
豊臣秀吉 九世市川团十郎 二役
明石与二兵エ ヶ ヶ

歌舞伎座当り狂言羽衣組上ケ三枚続
明治三十一年三月六日印刷 全年三月十日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
明治座狂言富士の人穴組上ケ三枚続
明治三十四年五月
仁田忠常 市川左因次 浅間神社使 市川小团次
菅原天神記車引組上ケ五枚続
明治三十五年四月五日印刷 全年四月十日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
松 王 丸 市川八百藏 時平公 市川猿之助
梅 王 丸 市川高麗藏 杉之丸 中村吉右エ門
桜 丸 中村芝翫
曾我の討入組上五枚ツマキ 東京網島版
明治四十五年六月一日印刷 全年全月〇日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
曾我十郎 中村羽左エ門 大磯虎 中村歌右エ門
曾我五郎 松本幸四郎
以上所蔵 高知城懐徳館

奥州安達ヶ原三段目組上ゲ三枚続 東京浅草 深川屋版
明治二十七年五月十二日印刷 全年五月十八日発行
臨写印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
安部貞任 九世市川团十郎
安部宗任 市川左团次
歌舞伎座当り狂言桃山譚組上ゲ五枚続
明治二十九年三月十日印刷 全年五月十五日発行
臨写印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
加藤清正 市川八百藏
松之丸 尾上梅幸
殿下秀吉公 市川高麗藏
歌舞伎座当り狂言関之戸組上げ五枚続
明治三十六年六月十三日印刷 全年六月十七日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
「積恋雪関扉」 少将宗貞 中 村 仲 蔵

北条高時天狗舞之図組上ケ三枚続

明治三十年四月十日印刷 全年四月十五日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
北条高時 市川八百蔵

明治座当り狂言景陽岳武松虎狩之場組上ケ三枚続

明治三十年六月一日印刷 全年六月五日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助

吉野山忠信勇戦之図三枚続

明治三十二年六月十一日印刷 全年六月十六日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
佐藤忠信 尾上菊五郎
横川覚範 市川左団次

見雷也山門組上ケ五枚続

明治三十五年三月七日印刷 全年三月十二日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
見 雷 也 市川団十郎 太蛇丸 市川左団次
高砂勇美三郎 尾上菊五郎
綱 手 中村福助

八丈島為朝強弓之図組上ケ三枚続

明治三十五年四月十八日印刷 全年四月二十五日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助

源平盛衰記之内伏見の駅の場組上ケ三枚続

明治三十六年七月四日印刷 全年七月七日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助

見島高德誠忠組上ケ三枚続

明治四十四年五月二十一日印刷 全年五月二十六日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助

舞台左右飾付組上

明治四十一年五月二十五日印刷 全年五月三十日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
狂言方 三味線 大夫 チョボ床 大きつま
つけ打 あげまく おはやし

大阪合戦冬御陣組上ケ三枚続

明治四十三年五月十日印刷 全年五月〇日発行
画作印刷兼発行者 東京浅草 牧 金之助
活歴「真田幸村」

和田酒盛草摺引の図組上四枚つづき

大正五年四月三十日印刷 全年全月五日
印刷兼発行者 牧 金之助
「初買和田酒盛」
曾我五郎 市村羽左エ門 大磯 虎 中村歌右エ門
朝比奈三郎 松本幸四郎

以上、昭和51年誠文堂新光社 発行
山本駿次郎解説 「立版古」 所載

かんかんおどり糸からくり組上大判二枚続

文政五年丸屋文右衛門板
豊 久 画

新版浮人形水遊 大錦判

しんはんくミ上ケとふろう系

京清水花見の図 大判二枚続
(文化年間)丸屋文右衛門板
北 斎 画

以上、大阪 今中広氏 所蔵

假名手本忠臣蔵七段目一力のだん 完成品

初代長谷川真信大判二枚続 石川和助板

切組大灯笼忠臣蔵十二段一自一覽 大判十四枚続

初代貞信絵 富士政七板

浮世風呂の図 切組とふろう 細判

小 信 絵

鎌倉三代記 完成品

小 信 絵

大阪中の嶋浪花橋大からくり 完成品

小 信 絵

大阪中の嶋浪花橋大からくりの図 細判二枚続

小 信 絵

石川和助板

甘ざけ店 切組とうろう 細版

小 信 絵

鎌倉三代記 切組灯笼 細版

住吉一覽光景 大判八枚続の内

二代貞信

西南征討の軍将之賜天盃図 大判三枚続

二代貞信

阿波文板

源平一の谷合戦 完成品

二代貞信

大判三枚続本為板

流行の人力車組上 細版

二代貞信

切組御神輿図 細版

作者不詳

こま大からくり 完成品

画者不詳

大信板宝船 組上 細版

画者不詳

不忍競馬会社組上大判三枚続の内

小林英次郎画 明治十八年 日本橋秋山板

第五回内国勸業博覧会組上の図 大判二枚続

作者不詳 明治卅六年 石版

以上、肥田皓三氏 所蔵

参考文献

増補江戸年中行事・東都歳時記・岡里歳時記・芝居年中行事・民間時令

以上続日本随筆大成別巻民間風俗年中行事

絵本江戸風俗往来	東洋文庫	平凡社		
増訂 武江年表	〃	〃		
浮世絵類考	仲田勝之助	岩波文庫		
守貞漫稿	(類聚近世風俗志)			
日本風俗史事典	(日本風俗史学会編)	弘文堂		
浮世絵	藤懸静也	雄山閣		参考図版目録
浮世絵入門	吉田暎二	緑園書房	1. 茶室おこし絵	(モノクロ)
浮世絵大成 爛熟時代(1~5)		東方書院	2. 児童十二ヶ月の内	(モノクロ)
浮世絵事典	吉田暎二		3. 芝居街の賑い	(モノクロ)
近世風俗と社会	西山松之助著作集		4. 芝居小屋顔見世看板	(モノクロ)
浮世絵大系(4~9)	岡 畏三郎	集英社	5. 豊国の役者絵	
化政・天保の文人	杉浦明平		6. 絵草紙挿絵	(モノクロ)
写楽絵考	宗谷真爾	大和書房	7. 豊国芝居絵(二八そば)	(モノクロ)
日本書誌学大系 35			8. 国貞芝居絵	(モノクロ)
芝居おもいで話	鳥居清忠	私家版	9. 国芳の武者絵	
上方(31号)大阪の夏を語る			10. 劇場楽屋惣げい古	(モノクロ)
日本舞台装置史	高谷 伸	舞台すがた社	11. 江戸劇場内部客席	(モノクロ)
明治文化史(10)趣味娯楽編		洋々社	12. 芝居小屋表、作り物看板	(モノクロ)
明治大正風俗事典	樋田満文	角川書店		
浮世絵百華(6)豊国	菊地貞夫	平凡社		カラー図版目録
豊国	林 美一	有光書房		
江戸歌舞伎と広告	松宮三郎	東峰書房	新版忠臣蔵十一段目の図	カラー(一)
立版古考(浮世絵芸術12巻別冊)	肥田皓三		原画	
日本の切りぬく遊び(立版古)			日高川	カラー(二)
	山本駿次郎	誠文堂 新光社	菅原天神記車引の図	カラー(三)
改訂歳時記	高浜虚子	三省堂	原画	



新版忠臣蔵十一段目の図

カラー(一)

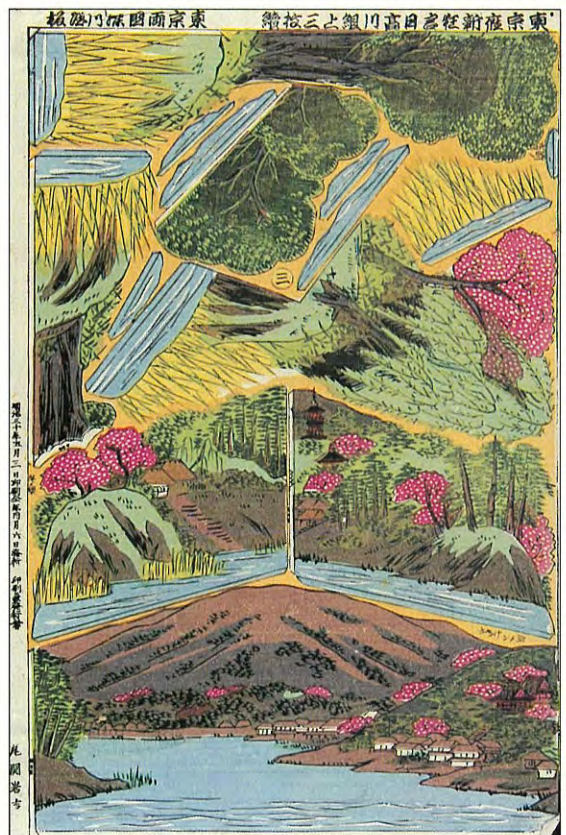


カラー(甲)



日高川

カラー(一)



カラー(乙)



菅原天神記車引の図

カラー(二)



カラー(丙)

(一) 新版忠臣蔵十一段目之図二枚

片長版

明治二十七年六月〇日印刷 全年〇月〇日出版

画作印刷兼発行者 東京浅草区芽町一丁目二番地

片田 長次郎

(二) 東京？新狂言日高川組上三枚続

東京両国 深川屋版

明治三十年五月三日印刷 全年同月六日発行

画作印刷兼発行者

尾関 岩吉

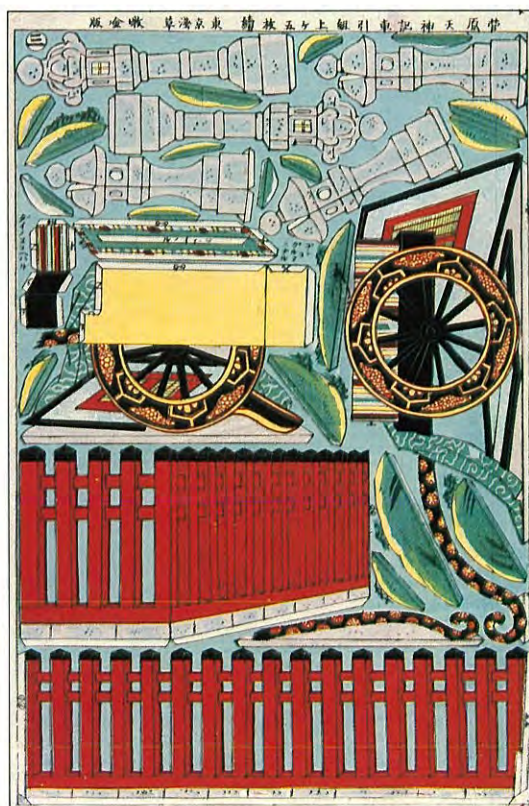
(三) 菅原天神記車引組上五枚続

東京浅草 牧金版

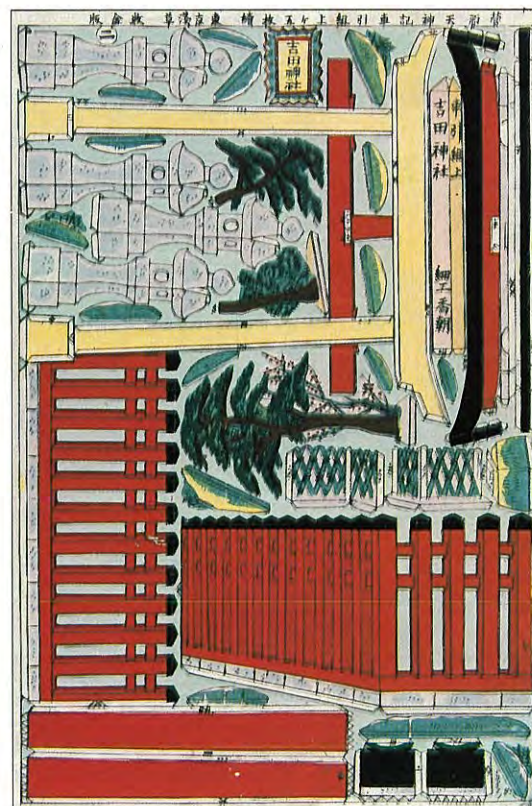
明治三十五年四月五日印刷 全年全月十二日発行

画作印刷兼発行者 東京浅草南元町十五番地

牧 金之助



カラー(丙)



新陳代謝する企業の顔

マーク・ロゴタイプ

PART- I

北 端 信 彦

1. 盛んな CI の導入

マークやロゴタイプ等は、企業や商品の視覚的な標示の基本となるものである。いわば企業やブランドの「顔」といえる。その「顔」の新陳代謝が種々の企業において今、著しい。世の中の動きに連れて、その時代にふさわしくマークやロゴを変えるのは、いつの時代でも行われてきたことだが、昨今その量がすこぶる多い。ここに、近年新聞や業界誌等に発表されたものの中から、デザインとしてよくできていると思われるものを選んで集めた。それぞれの企業から送られて来た資料のうちほとんどのものは、経営理念・社是の一新から始まり、新しいマーク・ロゴの清刷りはもとより、その寸法の割出し、組合せ・展開のバリエーション、またコーポレートカラーの指定、アプリケーションの要項・管理・規制にまで及び、それらの仕事が一時代前の図案家型デザイナーの「戦術」から離れて、トップマネジメントと結びついた「戦略」になっていることをうかがわせるものであった。(このマーク・ロゴタイプを中心とした、企業等の視覚的な統一戦略を CI と呼んでいる。) アメリカで開発され1970年代の初め、日本に上陸敷衍したかに言われている、このCI (Corporate Identity または C. Identification の略) も、すでに400年も昔、日本の戦国大名が実践していたのではないか。家紋と呼ばれるシンボルマークは家系・出自を誇るためばかりでなく、幟や旗印、陣幕、馬具、什器にまで印されて至り、指定された色彩は兵団

の具足を飾り、敵味方の識別はもちろん、味方の士気を鼓舞し、結束を促し、敵を威嚇するのに供した。時代はくんだり、各家は会社=事業体に変化しているものの、その主旨とするところは同じではなからうか。

2. 今、なぜ CI か

一時代前までは、品質の差別化と価格の差別化は広告づくりのコンセプトの2大柱であった。しかし、今日の日本社会において、安全良質はあたりまえになり、製品は他社と差がなくなってきた。それにとって替って顕在化したのが、「イメージ」というファクターであった。ビール等の嗜好品はもとより、自動車、家庭電気器具から日用品にいたるまで、「イメージ」のシェアは「業績」のシェアと一致する。生活のテンポの加速、あるいは製品のライフサイクルの短期化は、一品一品の情報を提供する広告をつくってられず、会社ごと、即ちプロダクトレベルから、コーポレートレベルへの移行がそれに拍車をかけている。

企業の多角化・構造変化などによる社名変更や、市場の国際化、形態・組織・理念等の変化、企業に対する社会のニーズの変化、ときには旧イメージからの脱皮を求めて、ということも CI 導入の要因としてあげられる。視覚デザイン研究所のアンケートに答えて、CI を導入した金融機関の57%が、CI 導入の動機を「創業の周年記念事業の一環」と答えて、理由の第1位にあげている。これはおそらく他の業界においても変わらないと思われ

る。しかしこれとても先に述べた変化があつたのことでいえる。CIは変化に対応して、いつも流動的でなければならぬようである。

3. 中間社会・日本

CIが盛んに導入される要因として、いくつかの理由を先にみだが、いま少し、比較文化論的アングルからその背景をみてみたい。

戦後も40年経つと、一概に「戦後」といえなくなっているが、1970年頃よりこれまでにない新しい世代が現れた。(それはCIの敷衍と一致する)その特徴を簡単にいうなら、「考えるより感じる」ことを優先させ、「読むより見る」ことに関心を示し、また音楽を「聴く」ことに熱中する。旧世代からみて若い世代は、いつの時代もこうした傾向を示すが、高度情報化と高度技術化による各種メディアの媒介によって、この傾向はかつてない形をもって現われてきた。きわめて感性中心的で、かかわりのないものには無関心な態度を示すのもこの世代の生き方のスタイルの特徴である。こうした「感覚世代」を生みだした背景を大阪大学教授・青木保^{※1}は「中間社会」にあると位置づけている。1985年1月17日の朝日新聞夕刊に青木はいう。

(前略)『生活文化はまさに「中流」、社会体制も資本主義でもない「中間」型で、経済的にも自由主義と統制主義の「中間」にある。アジアの東端に位置する言語・民族ともに純然たるアジア国家の一つであるが、どこのアジア諸国ともちがう「先進国」であり、とって欧米諸国とは異質な東洋と西洋の「中間」に位置する。GNPは上がったが、国力からいえば無資源国で、強大国ではありえずまた弱小国でもない「中間」大国である。

政治体制も、アメリカ型民主主義やソビエト型社会主義のどちらにも近づかず、西欧型でもない。アジア諸国に多くみられる軍部主導型や専制独裁的な民主主義でもなく、天皇制を頂く民主主義国家として「中間」体制にある。さらに日本が生産して世界にあふれる製品は、一般的にどれ一つとして「クラッシィ」な性質のものはなく、高性能をもった「中流」物品である。高級ブランド製品はすべて欧米の産物に支配されている。(中略)

こうした「中間社会」はその内部に深刻な社会的対立の要素をもたないから安定した秩序が維持される半面、その住人は「中流」意識から常に生活上のよりよいモデルを求めて欲求不満に陥る傾きを示す。本質的に「差異」の成立しがたい状態の中で絶えず「差異」を際立たせたい願望を抱く、「中間」的なライフスタイルの特徴は、確固とした生活意識をもてない点にある。

しかし、その点にこそ「中間社会」の安定の基盤があるので、社会の表層にみられる学歴や地位などの「差異」は、底部にある生活上の「平等感覚」によって中和され、深い社会格差を生まないのである。それはまたあらゆる現象が急速に「マス化」してしまうという非エリート化現象に対応している。』とし、この「中間社会」がいま、コミュニケーションの変化が原因で『文化摩擦』として新旧世代の軋轢となって現われていることを指摘している。『そこには表現の方法における「文字・活字から「絵・グラフィック」文化への推移、書物からブラウン管へ、実質よりもスタイルへ、また視覚的聴覚的なもの優先へという変化である。コミュニケーションのあり方は多様になったが、それは情報過剰の中で、何とか身体感覚を獲得したいという願望にもつながっている。

(中略)それは「中間社会」という、表面的には「豊かさ」を示してはいるが、目標は見当たらずどこか曖昧でとらえどころのない安定の中で、唯一確かなものを「感覚」に求めようとする動きである。社会のさまざまなレベルに生じる「文化摩擦」にどう対処するかが、今後この「中間社会」の最大の問題となり、国際社会でのこの「中間」的役割をどう果たすべきかが、21世紀に向けての日本の大きな課題、という。

また作家・評論家の堺屋太一^{※2}は近刊の自著にいう。

資源、エネルギーの需要量の減少、技術開発における大型化・大量化・高速化の方向から省資源化・多様化・情報化への方向転換、規格大量生産から多種少量生産への移行等々。

これらは、工業社会の終焉の予兆であり、それは単なる産業構造の変化によるものではなく、価値観の転換がもたらす革命的変革である、と。(つづく)



味の素KK



KIRIN

①

AJINOMOTO®

②



楽しい家庭料理の世界をひろげる

ハウス食品

③

Nニチレイ

④

KAGOME

⑤

①キリンビール

イメージを変えないというのもCIのひとつの考え方。

○1907? 作者不詳 ◎1984 パオス

②AJINOMOTO

頭文字に三角形をつけるのは昨今の流行現象。造形要素として三角形は未開拓の分野。

○1973 ソール・パス ◎1986 同社広告部+サンスタジオ

③ハウス食品

珍しい明朝体のロゴ。デザイナーを公表しないというのは不可解。

○1947? 作者不詳 ◎1980 非公開

④ニチレイ

巧みな三角形の使い方が印象的。

○1942? 作者不詳 ◎1985 電通+アイドマ

⑤KAGOME

やや平凡であるが、暖かく大きい。

○1963 同社宣伝課 ◎1983 松永真

○は旧 ◎は新マーク・ロゴタイプを表わす。



—おいしさは世界のことば—



⑥ TOYOSUISAN

TとSの色彩のとりあわせが大変美しい。

○1953 作者不詳 ◎1986 ランドーアソシエーツ+ランドー
ジャパン

⑦ 日清食品

旧新の年月差が10年と短いことと、デザイナーが同一人な
ので変りばえがしない。

○1973 大高猛 ◎1983 新田守+大高猛

⑧ 白鶴

○1900? 円山応挙の絵より ◎1979 ランドーアソシエーツ

⑨ 伊藤ハム

○1948? 作者不詳 ◎1983 ランドーアソシエーツ

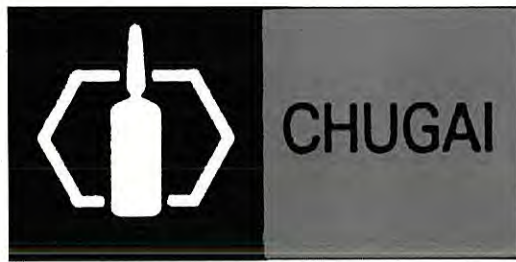
⑩ シマヤ

形態心理学でよく計算された巧妙な形。ただし、再現性に難が
あるのでは……。

○1890? 作者不詳 ◎1984 石渡日佐夫



アサヒビール



Asahi

Asahi

Asahi

アサヒビール
アサヒビール

①TaKaRa

かたちを作るのが好きでたまらない人が作った「かたち」

○1948? 作者不詳 ◎1985 亀倉雄作

②CHUGAI

○1950? 作者不詳 ◎1979 パオス

③アサヒビール

ラベルは「朝日と波」のマークがひっこみ、欧文のロゴが前面にできた。Sに錯視あり、要修正。

○1957 レイモンド・ローイ ◎1986 永井一正



DAIMARU



MATSUYA
松屋浅草



大阪・うめだ



大阪梅田・水曜定休



①阪急

○1947? 同社宣伝部 ◎1982 同社宣伝部

②DAIMARU

..... ???

○1920? 作者不詳 ◎1983 同社宣伝部

③HANSHIN

先練されぬかたちであるが、クライテリアに合ったひとつの世界がある。

○1957 作者不詳 ◎1978 草刈順

④MaTSUYa

都会的・華やか・繊細。ただしスケールに欠ける。

○1919? 作者不詳 ◎1978 仲条正義

⑤ニチイ

原イメージを残しつつ、インパクトを強くした。

○1963 作者不詳 ◎1980 永井一正



京都銀行



京都銀行



東京都民銀行

未来設計のトータルアドバイザー

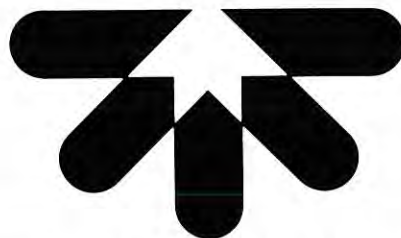
TOYO
信託銀行



まごころのサービス



千葉銀行



とみん銀行

⑩ 京都銀行

マークは今回の収録作品中、最もオトナの仕事。

○1975 西脇友一 ◎1985 レイ・吉村

⑪ 東洋信託銀行

○1960 電通他 ◎1986 細川光夫+犬石誠

⑫ とみん銀行

ひらがなの省略のセンスが抜群。

○1951 作者不詳 ◎1976 福田繁雄

⑬ 近畿相互銀行

新マークそのものは美しい形であるが、スローガン+ロゴがアカ抜けない。

○1956 作者不詳 ◎1979 同行職員+大高猛

⑭ 千葉銀行

「ひまわり」はオリジナルではなく、リ・デザイン

○1973 同行職員 ◎1982 平沢志郎+ロバート・リー+ジョン・ヤング



My BANK My KINKI

近畿相互銀行



千葉銀行



24



東海銀行



東海銀行

25



三井銀行



26



三井銀行

27

28 富士銀行

旧マークをそのまま今でも使いさらにサービス・マークとして新らしく加えた。使われ方がまぎらわしい。

○1948 作者不詳 ◎1980 亀倉雄策

29 東海銀行

○1941 作者不詳 ○平沢志郎+ロバート・リー+ジョン・ヤング

30 三和銀行

新ロゴの上部、ストライプに色が使えるようになっている。

○1933? 作者不詳 ◎1982 ランドーアソシエーツ

31 三井銀行

○1975 三井高利+豊道春海+向秀男 ◎1984 五十嵐威暢

Minolta
minolta



マツダ
MAZDA

ブラザー

Brother

BROTHER



MINOLTA



MINOLTA



mazda

brother

⑳MINOLTA

大きく使うものと小さく使うものとをあらかじめ用意してある。Aは高さ16ミリ以上、Bは高さ8ミリから13ミリ、Cは5ミリから6ミリまで。送られて来たマニュアルは最も周到なもののひとつであった。

○1927他 作者不詳 ◎1981 ソール・バス+ハーブ・イエーガー&アソシエーツ

㉑MaZDa

今日のCIブームの先駆的ワード・ロゴ。ロゴ決定までのコンセプト、経過は説得力大。

○1960 同社内スタッフ+大智浩 ◎1975 レイ・吉村

㉒brother

滞りなく糸が流れるかのようなものである。文字同志のつなげ方が巧妙。

○1960他 作者不詳 ◎1982 ジョージ・ガウ

SMIK

⑪



⑫

imagica

⑬

Anritsu

⑭



NTT

⑮



昭和無線工業株式会社



Anritsu



⑪SMK

○1929 作者不詳 ◎1985 イメージ・プラン+青葉益輝

⑫FUJI

業務内容がフィルムだけではなくなっている。

○1934 作者不詳 1980 ランドーアソシエーツ

⑬imaGica

マークが MINOLTA に似すぎているのでは……。

○1965 電通 ◎1986 深見アイデックス

⑭Anritsu

新ロゴ、コーナーに円をつける等細心な配慮がある。

○1969 作者不詳 ◎1985 GK

⑮NTT

ご存知公社から株式会社へ。スケールの大きなマーク。

○1949 大沢秀行 ◎1985 亀倉雄策

東京海上

蝶理

TOKIO MARINE

TOKIO
MARINE

TOKIO MARINE

TOKIO MARINE

東京海上

東京海上

新ロゴ，マークとロゴの組合せのバリエーション，ロゴのリズムと共に大変美しい。

1882 作者不詳 1984 アイバン・シャマイエフ+トーマス・ガイズマーアソシエーツ

CHORI

1948 作者不詳 1986 S.I.K.アドバタイジング

CHORI



三友社出版



㉞ぎょうせい

帝国地方行政学会が旧名の出版社

○1925? 作者不詳 ◎1974 同社デザイン室+村上美術

㉟三友社出版

○1975? 作者不詳 ◎1982 塩沢美智子

カーブがデリケート過ぎるのでは……。

㊱公文教育研究会

凝ったマークだが直截性に欠ける。

○使用開始年, および作者不詳 ◎1983 細川光夫

㊲Obunsha

ダイナミックなかたちである。

○1931? 作者不詳 ◎1982 ロバート・ラニアン

BRIDGESTONE

BS ブリヂストン

okamoto

R 岡本理研ゴム

東レ
Toray 東レ株式会社

Wacoal
ワコール

TORAY

MIZUNO

Wacoal

MIZUNO
THE WORLD OF SPORTS

⑬ BRIDGESTONE

文字はシャープだがつづりが長いので、一工夫いるところ。Bだけの場合、印象的。Bの三角形は赤。

○1931 同社設計室 ◎1984 同社設計室

⑭ Okamoto

○1934? 作者不詳 ◎1985 細川光夫

⑮ TORAY

○1970 ライトパブリシティ他 ◎1986 コーリン・フォーブス

⑯ Wacoal

○1964 早川良雄 ◎1979 ランドーアソシエーツ+同社宣伝部

⑰ MIZUNO

○1969 作者不詳 ◎1980 ランドーアソシエーツ+同社宣伝部

※1 青木 保 (あおき・たもつ)

1938年生まれ。東大大学院修了。東南アジアでのフィールドワーク体験を中心に、広く「文化とコミュニケーション」の問題に関心を持つ。著書に『儀礼の象徴性』『文化の翻訳』『タイの僧院にて』等。

※2 堺屋太一 (さかいや・たいち)

1935年生まれ。東大経済学部卒業とともに通産省に入る。通産省時代に日本万国博覧会を企画、開催にこぎつける。1978年退官、執筆・講演活動に入る。著書に『油断!』『団塊の世代』『日本人への警告』『峠の群像』等多数。近刊に「知価革命」。

西アフリカ・ギニア湾沿岸 「ミナ族の藍染め」

井 関 和 代

1. はじめに

本稿は、トーゴ共和国海岸州アネホ県アネホ地区において実施した、ミナ族の藍染めについての調査報告である。尚、この調査は1984年度の塚本学院海外研修費の補助によって実施した現地染織調査の一部である。

筆者は1979年より「西アフリカにおける染織文化の比較民族誌的調査」と題し、現地調査を踏まえた研究をおこなっているが、これまで藍染めに関しては1980年にハウサ族に焦点を絞って調査し、本学の紀要「芸術7」において「西アフリカ・北部ナイジェリア・ハウサ族の藍染め布『アデレ・クロス』」（以下を第一論文と呼ぶ）を報告した。

西アフリカの藍染めの技法の特徴については、すでに第一論文でも触れたように仮称として、ハウサ族を中心とする西スーダン系技法（サバンナ型）とヨルバ族を代表とするギニア湾沿岸系（熱帯及び亜熱帯型）の2タイプに分けることができるのではないかとというのが、今の時点での筆者の推測である。

そこで今回はギニア湾沿岸系の藍染め技法に属すると考えられるトーゴ「ミナ族の藍染め」を主とした調査をおこなった。

2. 調査地アネホ

西アフリカのギニア湾沿岸には伝統的な藍染めをおこ

なう部族が点在しているが、とりわけナイジェリアのヨルバ（Yoruba）族の産出するアデレクロス（Adere）は、絞り技法による文様表現が華やかで、その名は、この地域で生産される絞り布の総称に使われているほどである。このヨルバ族に隣接して居住するトーゴ（Togo）共和国の海岸部アネホ（Aneho）のミナ（Mina）族にも、ヨルバ族に似た藍染めをおこなういくつかの工房がある。

これらの工房で染色されるものは、絞りや糊による防染加工を施して、藍の地色に白い文様を表現したもので、アデレクロスと同様にも女性用の腰巻きや肩掛けとして使用されている。

しかし、両族の民族学的な結びつきは明らかではない。伝承によると、ミナ族はトーゴ共和国に左隣するガーナ（Ghana）共和国の内陸部エゲン（Egin）から、海岸部に移動したファンティ族（Fanti）の子孫が、さらに17世紀半ばにガーナからアネホに移り、次第に集団化して右隣するベニン共和国に広がる一大勢力になっていったという。また、ヨルバ族はギニアから13世紀頃にナイジェリアのベヌエ河流域に移動して、王国等を形成した歴史を持つ。言語学的に言えば、アカン語系のミナ語も、ヨルバ語も同系統に分類され、クワ諸語の中に位置づけられているが、両族の起源は明らかに異なっている。しかし、海岸沿いに近隣し、人的な交流によって物質文化に関する相互伝播もあったと推定され、また、ミナ族の祖先がこの地に移り住んだ頃、この地域にはすでに16世紀代にナイジェリア東北部からベニンをへて移動してき

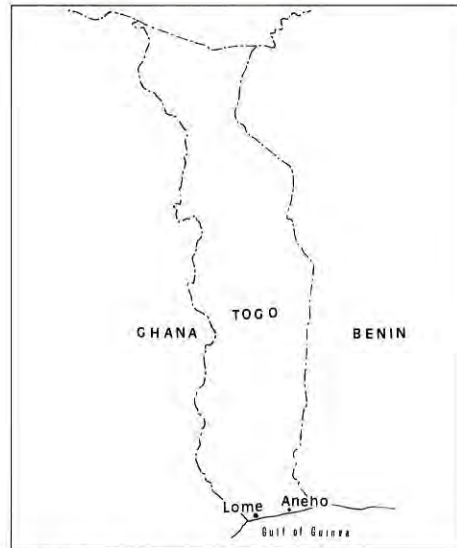
たオヨ・ヨルバ族 (Oyo・Yoruba) の子孫であるといわれるエウェ族 (Ewe) が、トーゴからガーナの海岸部に王国を築いていた。そのため、はじめ少数集団であった頃のミナ族が次第に周りのエウェ族の生活文化に抱合されていき、現在では文化別区分や言葉そのものにおいても、エウェ族に配分されるほどに同化してきている。そのため、周囲をヨルバ系の部族に取り囲まれたミナ族が、他部族からどのくらいの文化的影響を受けたのか、また、ミナ族の藍染めがヨルバからのものであるか、といったことにも興味を持った。

そこで、今回の調査はミナ族の藍染めが、どのような手続きをへて製作されるのかということを中心とした調査を計画し、1984年7月から9月までの約2カ月間、トーゴ共和国海岸州アネホ県アネホ市で調査をおこなった。アネホ市は首都ロメ (Lome) から、ギニア湾に沿って東にむかって約60キロ、隣国ベニン (Benin) とを結ぶ主要道路にあり、調査の中心地となったアネホ町は、前をギニア湾、後にレイク・トーゴから流れ出る河との間に囲まれた砂州の町である。住民の多くは漁業を営み、伝統的なミナ族の首長が今も健在で、実質的に町を治めている。町の歴史は古く300年は遡れる。筆者は、この町のバデジ (Badji) 地区にあるロウソン・デラクウェ・グレース (Lawson・Drackey・Grece 50才) の経営する藍染め工房を中心に調査をおこなった。

ロウソン工房では、親方であるグレースの監督下に一人の専従職人となる娘が雇用され、他にも作業の必要に応じて、その都度、手伝いする人が雇われる。そして、女たちは親方の指示を受けて作業をすすめる。親方は自らも藍染め職人であり、作業のかたわら雇用している女たちの作業を見きわめるのも仕事の一つである。

この藍染め工房において、筆者は現在のミナ族の藍染め技法を観察し、また、下宿したコンパウンド内に住む、かつて藍染め業を営んでいたカウ・ココビ (Kwau・Kokobi 72才) から、化学染料が普及する以前の古いミナ族の藍染め技法についても調査し、両者の技術を比較することができた。また、実験的に両者の藍染めも試みた。

本報告では、藍染め染色の材料と成る染料づくり「製藍」と、染色作業上のポイントである染液を作る「藍建



地図1 TOGO



図1 ミナ族の藍植物

て」と、その際に使用するアルカリ助剤の「灰」を中心として、新旧の技術上の相違点について報告し、また、技術上の説明としてすでに第一論文で述べたことも、必要と思える箇所については記述したい。

尚、聞き取りは英語でおこなった。

3. ミナ族の藍染め

A 染色材料の準備

a 製藍「アホ」づくり

ギニア湾沿岸で使用される藍植物は、マメ科のロンコカルプス・シャネセンス種^{注1)} (Papilionaceae Lonchocarpus Cyanescens) である。(図1) ミナ族はこれをアホ

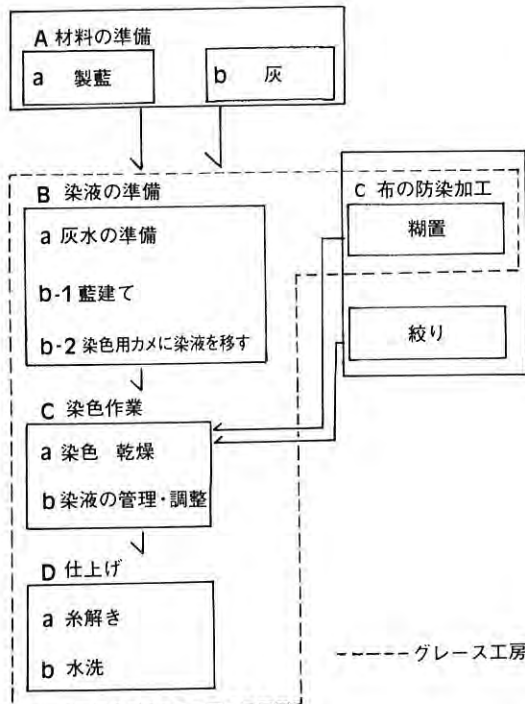
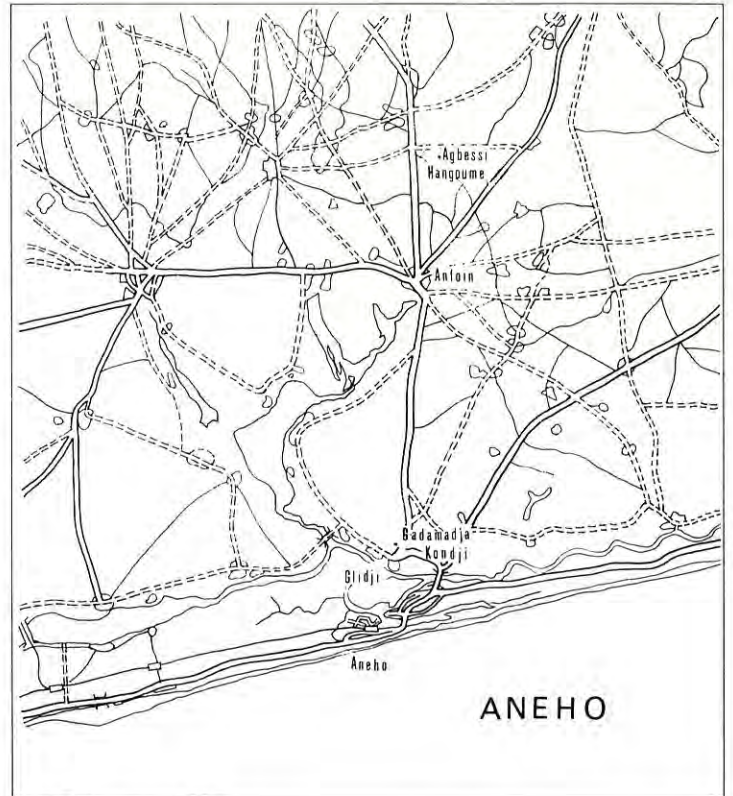


表 ミナ族の藍染め工程



地図2 アネホ周辺

チイ (Ahoti) またはアマアチと呼ぶ。さて西アフリカは言うまでもなく、熱帯性気候である。しかし、一年が雨期と乾期に分れ、植物の生育は雨期に限られる。

そこで植物の生育シーズンにアホチの生葉を加工し、藍染料に製造する「製藍」ⁱⁱ²をおこなって保存し、藍植物が生育しない乾期にも、染色作業が可能のように工夫している。

アネホ町は、前述したように海と河との間の砂州の上に開けた町である。そのため、藍植物の採集量が限られることから、河向かいの陸部で「製藍」がおこなわれる。

雨期が始まり野や畑に植物が繁茂する頃になると農家の女たちの間で「製藍」作業が開始される。調査地は、アネホから北に約15キロ入ったグリジィ (Glidji) 町アフォイン (Afouin) 村で、製法は母から娘へと伝えられているという。調査したコンジ・ガダマジャ (Konsi・Gadamadja 65才) も、母親の作業を見て憶えたと言い、今は息子の嫁も手伝っている。

「製藍」作業は、まず、材料となるアホチの採集か

らはじまる。グリジィ地区ではいたる所にアホチが自生するが、多くは畑に生えているものを採集して使用する。この理由としては、アホチの藍の成分インディゴチン (Indigotin)ⁱⁱ³の含有が、幼葉時にもみ(化学的には未だに不透明)と限られることにあると考えられる。つまり、自家の畑の農作物の手入れの際、そこに自生するアホチの若葉や成育しきった葉を取り除いておき、常に発芽をうながし材料確保が容易にできるためと思われる。

羽状複葉からなるアホチを葉軸の部分・アホバマ (Aho bama) のみを採集するが、一回の作業時に集められる量は、普通、大人の腕で一抱え分程である。採集されたアホバマは家に持ち帰り、まず、葉軸を取り除き、葉のみにする。次に、木製の臼・エタ (Eta)、直径約30センチ・高さ約50センチ、内径約25×25センチを用意し、ここに山盛り一杯の葉を入れ、杵・エトチ (Etoti)、直径約10センチ・高さ約1メートルを用意し、これで臼の中の葉をつく。始め、黄緑色をしていた葉は、次第に、細かく打ち砕かれて黒く変色し始める。しばらくこの作

業を続けると葉の嵩が始めの半分程になる。ここにほんの少量の水をうち、また、杵で突き続け、時々、作業を中断して臼の中の葉をきりかえし、細かく打ち砕かれていく状態を見ながら、さらに水を少量加えていく。

約10分程で臼の中に少量の黒い液が出るようになり、黒く砕かれたアホバマに触ってみると、少し粘り気を感じる。これを臼から取り出し別の容器にあけ、さらに臼に新しい葉を入れては同作業を続ける。これらの作業をエレトアホ (e'le'to aho) という。(写真1)

別の容器に入れた葉から一握り分の量を取り出して、手のひらで直径5センチ程のボール状に握り固める。この作業をオレトアホ (oleto aho) という。次々と丸められたものは日当たりの良い場所に並べて置き、夕方になると屋内にとりこむ。そして乾燥作業を3、4日繰返す。乾燥したものは、直径4センチ程に縮んでいる。これをアホ (aho) と呼び、雨期が終るまで少量ずつ作り続ける。(写真2)

こうして「製藍」されたアホは、村に買い手が現れた

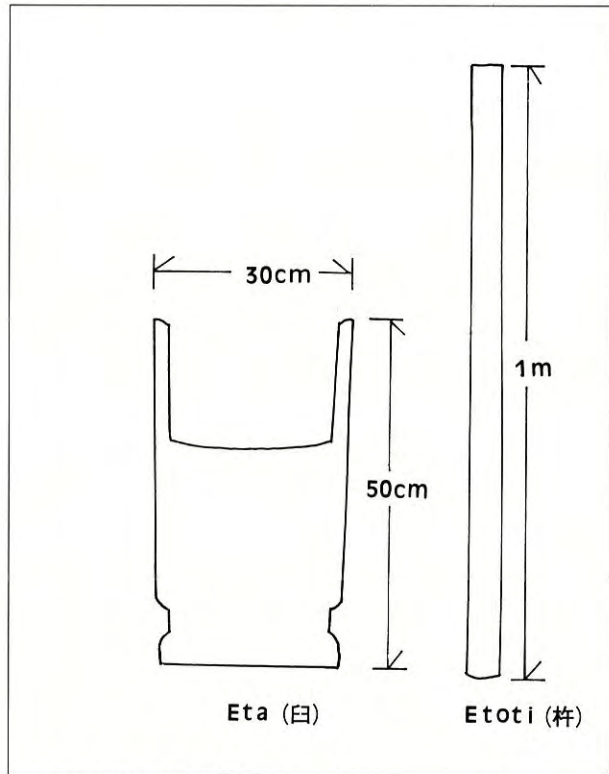


図2 アホづくりに使用する道具



写真1 製藍。刈り集めた藍植物から葉軸を取り除き、葉を臼に入れてキネをつく。



写真2 細く打ち砕した藍植物を丸め、日で干し染料として保存する。

場合には、10個125CF (1CF=0.1FF, 1FF=3.5YEN, 1984年現在) で売られる。町の市場価格は10個250CFであった。

b 灰またはアルカリ剤

b-1 灰の材料

藍の成分インディゴは水には不溶性であるが、アルカリ性溶液の中では環元可溶する。ミナ族はこのアルカリ助剤として灰を用いる。

灰もアホと同じように河向かいの村で作られる。調査地はグリジィ村よりさらに北に約30キロ入ったハンゴメ村 (Hangoume) の集落アベシィ (Abgesssi) であった。

ここでの灰づくりは首長の妻が中心となり、女たちの間で雨期の終わる8月から9月末までの農作業の合間に、下記のような草木を集めて乾燥しておく。そして、直径約1メートル・高さ1メートル程の山の嵩になると、これらに火をつけて十分に白くなるまで焼く。これを繰返して、適量になるまで蓄える。

現地名	科名	学名	使用箇所
1. Aziti	マメ	<i>Arachis hypogaea</i>	茎
2. Ede'ja	ヤシ	<i>Elaeis guineensis</i>	実の芯
3. Blitikpe	イネ	<i>Zea mays</i>	実の芯
4. Adidoti	パンヤ	<i>Adansonia L digitata</i>	枝・葉
5. Sodjagbe	ヒユ	<i>Amaranthus spinosus L</i>	茎・葉
6. Egboti	トウダイグサ	<i>Endosepermum SP.</i>	茎・葉
7. Tete	ヒユ	<i>Cyathus SP.</i>	茎・葉
8. Ape'gban	ヒユ	<i>Alternanthera SP.</i>	茎・葉
9. Srongbana mioata	マメ	<i>Musa sapientum</i>	茎・葉
10. Amandan	バショウ	<i>Musa sapientum</i>	実の皮
11. Babatatl	アオイ	<i>Thespesia SP.</i>	枝
12. Houfouti	パンヤ	<i>Ceiba pentandra</i>	枝

これらは、栽培植物の茎や芯、また、村の周辺部に自生する植物で、彼女たちの生活範囲の中で、簡単に集められるものである。しかし、多くの植物の中から特にこれらを選ぶ。だが、それが経験から得たものなのか、または他部族からの伝播であるかは定かでない。

灰づくりは通常、客からの注文制をとり、注文時に価格の半分を受取り、10日または2週間後の現品の引き渡しの際に、残金を貰う。調査時の価格は麻袋1本が2,500CFであった。(近年になってこれを安価な苛性ソーダ・ソダ (Soda) にきりかえる者が多い。)

b-2 ミナ族エウエ族の灰の成分

藍染めにおける灰等のアルカリ剤の成分は、その技法を判断する際に、一つのポイントとなるものである。ここにミナ族の使用している灰の分析結果を記しておく。

Ws	分析法	Ws	注4 分析法		
Na	0.23	1	Cr	0.001	4
K	5.26	1	P	0.28	4
Ca	2.26	2	S	0.26	5
Mg	1.47	2	C	2.58	6
Al	1.33	3	SiO ₂	0.39	7
Fe	0.79	4	No ₃	0.01	8
Mn	0.058	4	Cl	4.72	9
Zn	0.028	4	水可溶性		
Ni	0.020	4	成分	13.65	10
Cu	0.001	4	酸消費量	261.3	11
			CaCO ₃ (mg/l)		
.....					
PH	10.80	PHメーター	(0.5g/50ml)		

B 藍染液の準備

a アルカリ水の準備

専従の藍染め業者の間では、苛性ソーダを使用してアルカリ溶液を作る。しかし、現在でも、僅かに古法による灰水をつくる老婆たちがいる。

その方法は、まず、灰水を溜めるためのカメ・エゼ (Eze) を清掃し、このカメの上のろ過器・エヌ・ジオヌ (Enou Sionou) をのせ、次にカメに重ねられたろ過器の中に、灰・アリオ (Aliwo) を8分目程入れ、その表面のほぼ中央部分に小さな窪みをつくり、バケツ1杯分の水をそこに少量ずつ注いでいく。灰に十分な水が行き渡ると、ろ過器の底部から灰水・アリジィ (Alissi) がしみ出て、次第に滴るようになる。約一時間程でカメには使用した水量の約4分の3の灰水が溜る。(図3)

こうして灰水を作ると、使用済みになった灰を捨て、ろ過器に新しい灰を入換えては、次々と、同行程で藍建

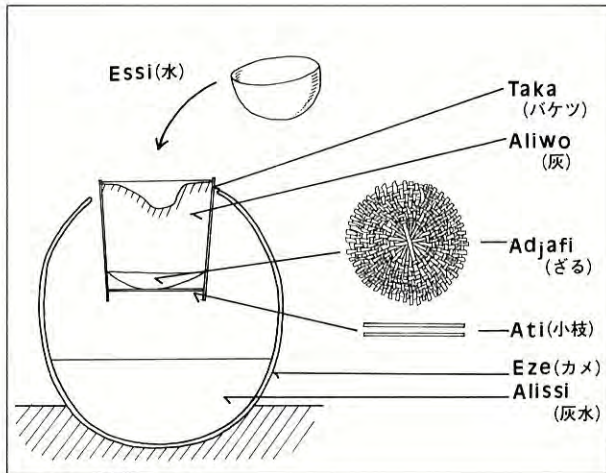


図3 灰水づくり



写真3 できあがった灰水を舌につけて濃度を確める。

てに必要な量のアルカリ水を用意する。そして、できあがった灰水を舌につけて濃度を確かめる。この時に、舌に刺すような辛さを感じない場合には、まだ充分なアルカリ濃度^{注5}(PH10.5~11.0)には達していないと云う。このような場合には、この灰水をさらに新しい灰でこし、適度の濃度までひきあげる。(写真3)

b 藍建て作業

藍の成分インディゴは水には溶けないが、灰などのアルカリ性助剤を使用して還元すると水に溶ける。また藍植物に含まれている還元菌の作用によって、水不溶性の藍成分インディゴを可溶性の化合物インディゴホワイト^{注3}(Indigo white)に変化させることを「藍建て」という。ミナ族の藍染めに使用される藍ガメには大小の2種類があり、大きい方を染色用、小さい方を藍建てに使用する。

b-1 藍建て

灰水の準備が済むと、これを藍建て用のカメ、口径約45センチ・深さ40センチの中に汲みかえ、ここに藍染料を加えて「藍建て」作業をはじめますが、通常、藍染料が還元発酵するのに必要な液温は15℃からで、適温は30℃前後である。ギニア湾沿岸の平均気温がこれにちかく、藍染めに適しているために、カメは地上に置いたような状態で使用される。

村の製藍業者から購入して、湿気の少ない日陰に貯蔵されてあった藍染料から、1回の藍建ての使用量、300個をとりだして2、3時間天火干しにする。これを準備しておいたカメの灰水に入れ、藍染料全体に水分を行き渡るようにし、その後静かに置く。そして、翌日から日中に数度、藍染液の液温を均一にするために、直径約5センチ、長さ1メートルの棒・アチ(Ati)を用いてカメの中を攪拌する。また、灰水を使用しない場合は、始め、水だけの中で藍染料を仕込む。この液の状態をミレジャド・アホ(Mile'djado Aho)と云う。(図4)

3、4日経つと、カメの藍染料の固まりがほぐれ泥々とした状態になり、灰水の色も茶褐色になり、液の表面には薄っすらとした藍色の膜が張りだす。このような状態にまで藍の発酵が進むと、別に準備しておいた灰水^{注5}をカメに追加する。また、苛性ソーダを使用する人は、この時に別の容器で、250グラムを約2リットルの水で溶き、これをカメに加える。(NaOH 1Kg=400CF) (写真4)

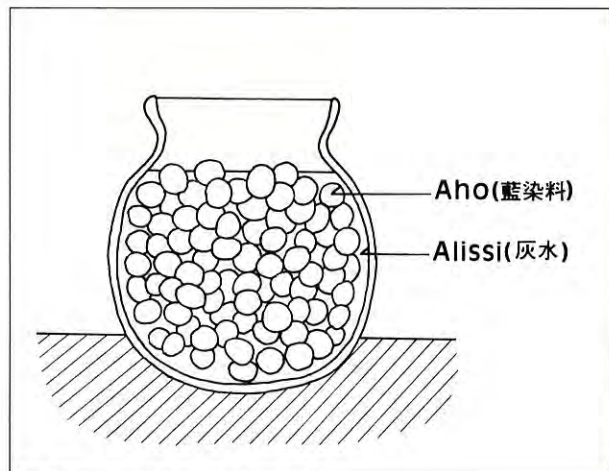


図4 ミナ族の藍建ての仕込み



写真4 藍建て用カメに、藍染料と灰水を加えて染料を仕込む。



写真5 発酵のすすんだ藍ガメを攪拌すると緑色の泡がはげしくたち始める。

藍建て作業をはじめて6、7日目、発酵の進んだ液の表面に藍色の泡ができています。また、攪拌される液の色をみると黄色になり、黄色の泡が盛んにできる。そして、その手を止めると泡が緑色になり、すぐに濃青色に変わる。泡は^{注6}そのまま消えずに液面上に残る。この泡ができる状態になると「藍建て」が整ったことの合図となり、ミナ族はこの状態をエレトン (eletoun) と云い、この液をミド・アホ (Mido Aho) と呼ぶ。(写真5)

b-2 染色用藍瓶の清掃と染液の準備

さて、藍染め場の一角で「藍建て」が進められ、その一方では別の藍カメを使用して、染色作業もおこなわれている。染色用のカメは口径約70センチから80センチとなり、底部は丸くすぼんだ形をした、高さ約1メートル程のものである。染め場では、普通、このようなカメを3から4基使用する。(図5) 各カメには新しい染液の

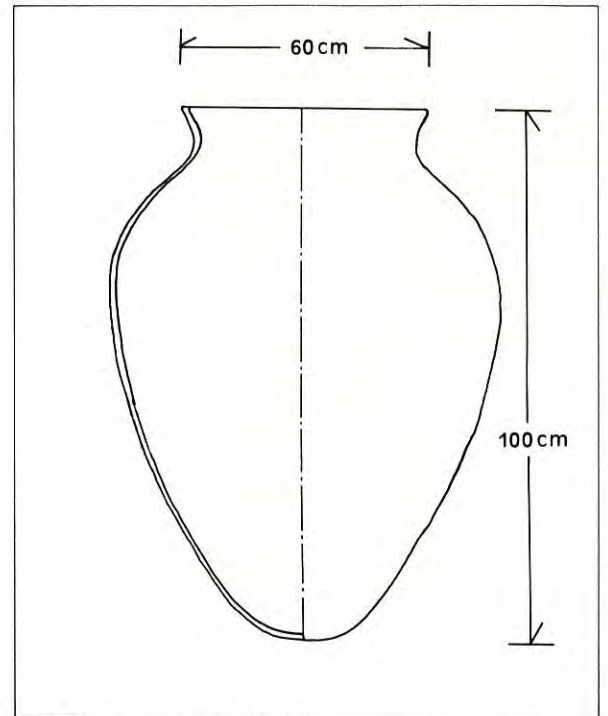


図5 ミナ族の藍染め用カメ

入ったもの、1週間程すでに使用されているものなどと、染液状態が異なり、それに応じた染色作業が進められている。

いずれのカメも3週間程度使用すると染液から腐敗臭がし、攪拌しても泡がすぐに消えるようになる。これは染液が環元不良状態になったことを示すもので、親方によって染液の効力が失くなったと見きわめられると、古くなった染液を棄てて、カメに新しい染液を準備する作業が、染色作業と並行して順次おこなわれる。(図6)

腐敗が始まった古い染液は、数日そのままに置かれた後、カメからとりだして捨て、次に水でカメの中を洗い乾燥させる。

カメの清掃が済むと、別の容器ですでに「藍建て」を完了している染液をここに移す。藍染め用カメに移される染液の量は直径25センチ・高さ30センチのバケツ6杯分、これに同量の灰水^{注7}を追加する。また、苛性ソーダの場合には、同量の水と苛性ソーダ250グラムを水で溶き添加する。そして液を十分に攪拌する。このようにして整えられた藍染液をミドアホ・イエイエ (Mido aho ye'ye) と云い、液の状態を安定させるために翌朝まで置く。(写真6)

これで染色作業を始めることができる。しかし、現在のアネホの染色専従者の間では、これに、さらにヨーロッパ製の化学染料の硫化バットを20グラム添加する。現地では硫化バット染料^{注8}をヨボオ (Yovowo) と呼び、ちなみにヨボとは外人・外国をさす。

C 染色作業

a 布の準備

a-1 ミナ族の使用する布

藍染めに使用される布は木綿である。織技術を持たないミナ族に、かつて布を供給したのは北部ナイジェリアに居住するハウサ族で、ハウサ・ロボ (Hausa lokpo) と呼ばれていた。そして、その使用は首長とその随臣や伝統的呪術師などのみに限られ、一般の人々は祝祭日に白、葬儀日に藍染め布のみが許されたという。そこで、人々はまず布を白い状態で使用し、後にこれを藍染め加工し

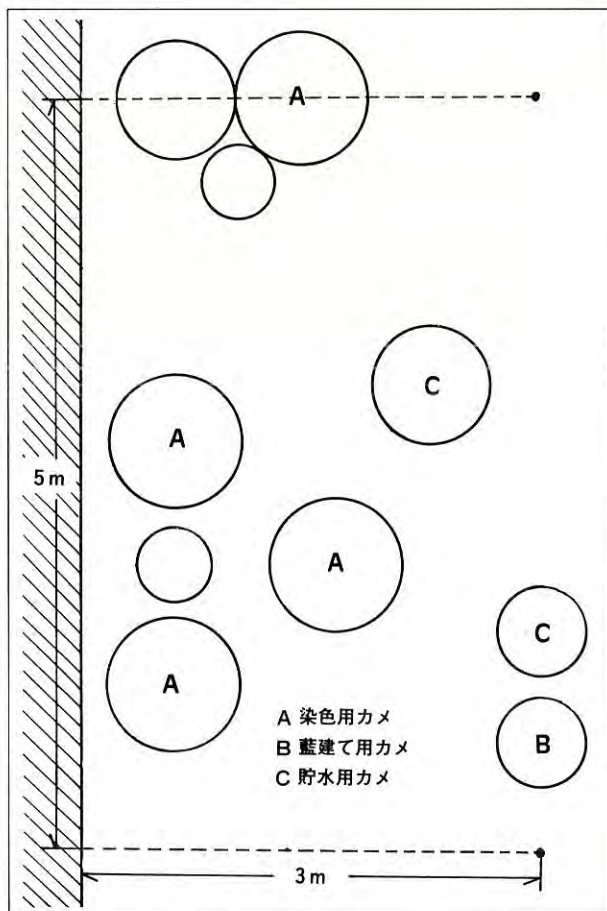


図6 グレース工房の藍染め場

たという。

そのためか、捺染工業製布が近年になって普及し、広く使用されるようになった現在でも、これを購入後、2、3年、腰巻き布などに使用した後に藍染色加工にだすようである。

アネホやロメの市場の捺染工業製布の価格は幅約1メートルのもので、布の材質によって価格は多少異なるものの、長さ1メートルが1.000CFから3.000CFであった。これらの布は1枚2メートルを単位にして2枚1組として購入され、数年使用し、その後に絞り加工をし、藍染め業者に染色に出す。

a-2 絞り防染加工

絞りとは、布の一部を糸で括り、または縫って絞り、その部分を防染して、文様を表現する方法である。

ミナ族の絞り技法は、ラフィアヤシ繊維^{注9}の糸を針に通し、我国で「軍隊縫い」または「カガリ縫い」と呼ぶエポ (Epkò), アトン・エヌ (Aton enu) である。この絞りによって母から娘へと受継がれている伝統的な製法を、カウ・チョチョビ (Kwawo・Tchothovi 67才) などから、調査した。

絞り作業は、まず、タテ2メートル・ヨコ1メートルの布を二つ折りにし、できた「わ」の重なりを、ラフィア繊維の糸で「カガリ縫い」して、布の中央に直線の縫目をいれる。(図7)次に、布の左右に4分の1、2、3の位置に直線を縫絞り、さらに布の上下からも同様に



写真6 藍建て用カメで発酵した染液を、染色用カメに移し、硫化バットを少量加えて攪拌し、翌朝までおく。

して直線を入れて格子柄を作る。できた一つの格子を方形に見立て、この方形の中に伝統的な幾何学文様を縫い入れていく。(写真7)

表現される文様には、それぞれに名称がある。例えば、アピピベ・ンクメ (Apipibe'N'kume) とは「鏡の中の顔」、ベレマボ (Bl'e'mavo) は「古い布」などとさまざまである。カガリ縫りして文様を表現したものを、アボバブラ (Avo babla) と呼んでいる。(図8)

また、最近ではこのような「カガリ縫い」の技法で、



写真7 絞り作業、布を折り、縫い部分が膝の上にくるようにし、残りの布を膝に巻き込んで進めるカガリ縫い。

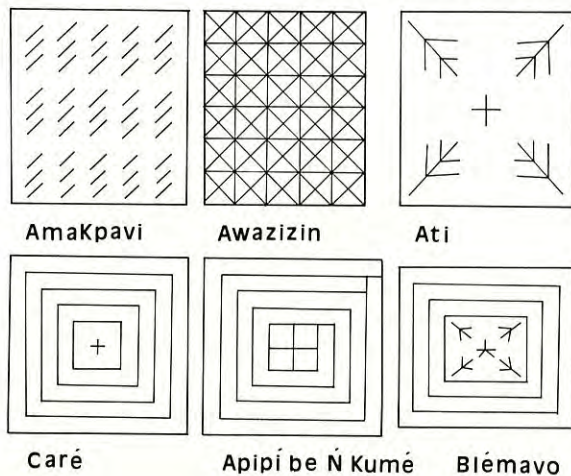


図8 アボバブラにみるパターン例

小鳥・ヘヴィ (Hevi), 星・ウトウルビィ (Woe'trivi) などをパターン化したものを布全体にほどこしたのものや、布をつまんでその部分を糸で括る空絞り技法(図9)など様々な絞りの方法がある。

このようなアボバブラの絞りはアネホ町の周辺部に住む女性たちによっておこなわれ、藍染め加工の注文にだされるが、時には遠く離れたロメなどに住むミナ族の人からのものもある。これらは自分や家族のための装いとしてなされるものであり、商品としては生産されていない。

a-3 糊置き防染加工

また、このような絞り防染とは別に、近年になってヨルバ族から伝えられたと云う防染方法がある。これは、アカザボ (Akassavo) と呼ぶ糊防染技法がある。

この糊置き型の板・アカザンホガ (Akassan houga) またはエガ (Ega) は、ブリキ板・エガへ (Egahe) ま

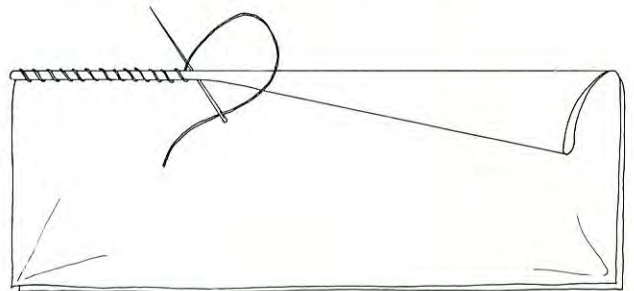


図7 ミナ族のカガリ縫い

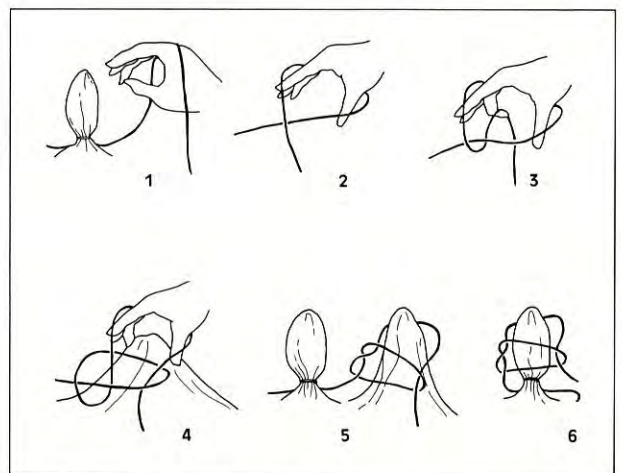


図9 ミナ族のツマミ(空)絞り

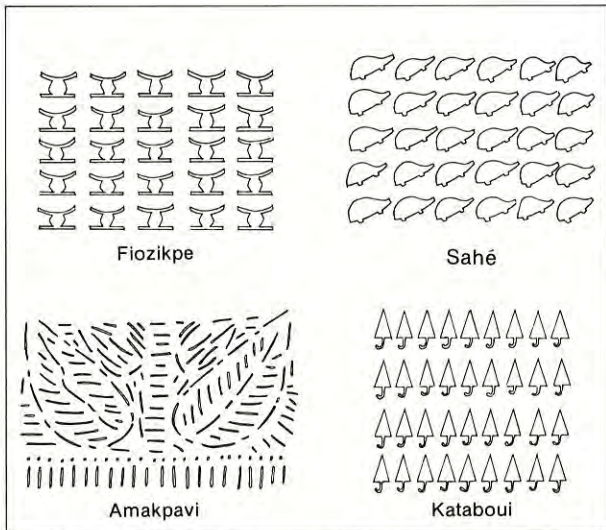


図10 アカザボにみるパターンの例

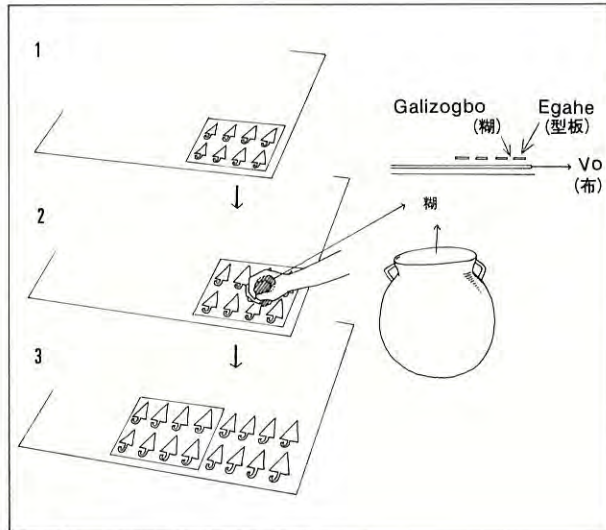


図11 アカザボの糊置き行程

たは亜鉛板アオエガへ(Awo Egahe)をタテ約15センチ・ヨコ30センチに切り、ここにも幾何文様や動植物文様をパターン化したものを抜き彫りにしたものである。

客が藍染め工房に布を持ってアカサボの注文に現れると、工房主が所有している幾枚かの型板を示し、客はこの中から好みの柄を選んで注文する。その時、2枚1組の代金としての半金1,500CFを内金として支払う。(図10)

作業は、キャッサバ(Cassava-Manihot esculenta)の塊根の粉状・ガリ(Gali)1キロを、口径約60センチ・深さ約50センチの鍋・エゼ(Eze)に同量の水と一緒にいれて高温で煮、糊・ガリゾボ(Gali zogbo)を作り、これが冷めるまで置く。

次に地面の上に布を広げ、その上に型板を置き、ここに糊をおき、手と指をヘラのようにして薄く延ばすようにして、厚さ3、5ミリほどに糊を広げていく。型板全体に糊を置くと、型板を持ち上げる。すると、型板の文様の穴から抜けた糊が、布の上に残る。順次、同行程で型板を布の上ですらして、布全体に糊で文様を置いた後、日当りの良い場所に布を運んで乾燥する。(写真8)(図11)

b 染色作業

藍の染色とは、アルカリ助剤によって環元発酵した染液の中に、布や糸などの被染物を入れて染料を吸収させた後、外に取り出し空気酸化させて染料を発色^{ie3}することを云う。



写真8 アカサボの糊置き作業

ミナ族の絞り布の染色作業は、まず、客から預かった布・2枚1組を、1回の染色時に7組、つまり、14枚を1単位となるように数える。次に、この1単位の布を藍カメの中に棒で押し込むようにして1枚ずつ、静かに入れる。カメの中に入れられた布は、押し潰けられたようにして重なる。そこで、布の全体に染液が浸透するように、棒でカメを静かに攪き回す。この時、布を動かしてできる泡(空気)が布の間に入らないように注意する。攪拌が済むとそのまま放置して十分に染料を布に吸収させる。(写真9)

30分後、カメの脇に突き立てられている支柱・アチ(Ati)とカメの口縁とを支えにして、斜めに円状の台・ガヌ(Ganu)を置く。(図12)次にカメから取り出した布を、この台の上に順次、重ねて置く。染液から出た



写真9 2枚1組とする7組を1回の染色作業とし、カメに布を入れて30分放置する。



写真10 カメに入れた布を30分後に引きあげて発色する。



写真11 染色後、日光にあてて乾燥。これを1週間程度くり返す。

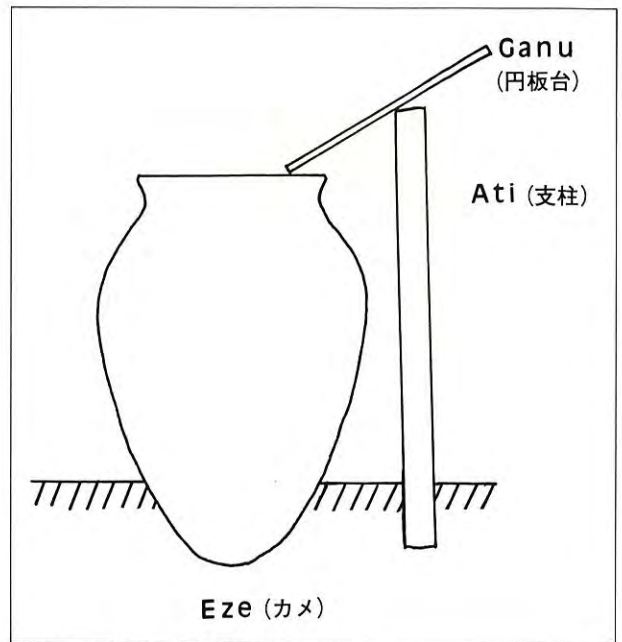


図12 染色用カメと作業台・Ganu

直後の布は、始め黄色をしているが、空気に触れると黄緑、濃緑、紺色と変化していくが、約30分そのままにして置く。台の上に重ねられている布は、徐々に全体が紺色になり、また余分な染液が布から滴り、それが斜めになっている台の表面をつたってカメの中に落ちる。(写真10)

充分な発色が済むと、再び布をカメに戻し同行程を繰り返す。さらに布を7枚を1組に分けてカメに戻し、約5分後に外に取り出し、残りも同染色する。そして、発色させた後、布の表面に付着した藍染料を振るい落して竿に掛けて乾燥させる。(写真11)

この行程作業を3基のカメで午前・午後に各1回ごと染め、約1週間作業を繰り返して、布を濃紺色に染め上げる。

また、糊置きしたアカザボは1回の染色時間を約10分とし、染色の都度、糊の着いた方を表にして地面に広げて乾燥させ、5、6回の染色で作業を終える。

c 藍染液の管理と調整

染色に使用された染液は、布に染料が吸収されたり、布の攪拌などで染液の中に空気が入って酸化し、アルカリ濃度が使用前とは異なった状態になっている。そのため、常に一定の還元状態を保ち、また、染料濃度の調整

もおこなわねばならない。

一日のカメの使用回数は、布の大きさ・量などによって多少異なるが、一つのカメで日に2、3度と限り、常時、3、4基のカメに染液を用意し、これを休ませ調整しながら作業を進める。そして、毎夕方になると翌日のために、硫化バット20グラムと苛性ソーダ20グラムを染液に添加し、染液を十分に攪拌して置く。このように管理調整して約3週間使用する。

また、古法による藍染料のみの染液の場合にも、途中灰水を追加し、また、染料自体が含んでいる環元菌の効き目が弱って来ると、その栄養剤としてバナナ・アコドウ (Akodou) の実を染液の中に入れる等の管理調整するが、これもまた約1週間の使用で染色効力がなくなる。

D 仕上げ

a 糸解き

約1週間の日数をかけて染色された絞り布の仕上げは、まず、この布に防染のため縫いつけられたラフィア繊維を取り除く、糸解き・ムレツェ (Muletui) から始まる。客によってはこの段階で持ち帰る者もいるが、熟練を要するため大抵は藍染め業者に1枚150~200CFを染色代金とは別に支払って依頼する。

作業は、まず、ムシロや椅子に膝をそろえて腰掛け、絞り布の解こうとする部分を、膝の真上にくるようにして広げ、残りの布を膝の下に挟み込む。そして、そろえていた両膝を広げると、縫いや括りの糸で縮んでいた布が緊張した状態になり、布に縫いつけられていたラフィア繊維だけが、布からわずかに浮いた状態になる。

これに刃物・カッカラ (Kakla) を布と平行になるように当て、手前から向こうに擦るようにして刃物を押しだすと、ラフィア繊維のみに刃物が当り、数回でラフィア繊維が切れる。切れると同時にまるで弾けるようにして、それまで絞られていた部分の白い色が現れてくる。順次、糸の解く部分がいつも膝の上に来るように布を動かす、手早くラフィア繊維を切っていく。この作業は、特別の細かい文様でない限り、2、3時間で1枚の布が仕上げられる。(写真12)

また、アカザボの場合は染色作業を終えると、その布

を河に約半日漬けて置き、布に着いている糊の粘り気を取り除く。

b 染色 (後染め) 作業

糸が取り除かれた布には、紺地に白、またはもとのプリント生地のような色が文様となって小さく残っている。この布を弱い発酵状態のカメの中に数分間入れ、布の全体に薄い藍染料を被せた後、発色する。この行程は藍染料の性質として摩擦堅牢度が弱く、乾燥した後の布を使用していると、白い部分にも藍色がついて汚したように見えることから、前もって文様部分にも藍染料をかけたことが、その始まりではないかと思われる。

c 水洗と乾燥

こうして、後染め処理を済ませた布は十分に水洗いした後 (写真13)、乾燥させて仕上げられる。(写真14)



写真12 布に刃物をあてて押すようにして切るとラフィア繊維が切れてとぶ。



写真13 糸解き、または染色の終えた布を、充分に水洗し、乾燥して仕上げる。



写真14 仕上げられた布を引きとりにきた客と工房主の間で、再度加工賃の交渉がおこなわれる。

4. おわりに

以上、今回の調査の中心となったミナ族の藍染め技法について述べた。前述したように本調査の目的はギニア湾沿岸部における藍染め、特に、藍染料となる植物の保存「製藍」技法を明らかにすることであったため、調査期間を藍植物の成育期の雨期に実施し、幸いなことに、これらの一部始終を観察することができた。

だが、ミナ族の藍染め場にも化学染料が普及し、これまでの伝統的な技法にとって代わろうとしていることは明らかであり、また、彼らの絞り布に使用する意匠にも同様のことが観察できる。単に技術面からこの傾向を捉えてみると、この現象を嘆くべきかもしれない。しかし、「もの」が伝わるといふ一面からみれば、興味深い点が多々ある。例えば、これまでのミナ族の伝統的意匠の絞り文様に新しいパターンが加わり、これらが調査時のみで30以上も数えられ、すでにミナ族の意匠として定着しているものがかなり認められた。

ミナ族の藍染め布が彼ら独自のものか、近隣のヨルバ族等から伝えられたものであるかは今後の課題となる。しかし、形を代えながらも伝えられていく、藍染めの姿がそこに見えるようであり、これらの染織工芸品の変容を社会・経済的背景と平行して捉えていきたい。

また83年度のハウサ族の第一論文、今回のミナ族の調査は西アフリカの藍染めの基礎データであり、すでに

報告されている西アフリカの藍染めに関する資料や報告等、また、今後の調査によって、比較検討がおこなわれることによって、次第に技術分布・伝播が明らかになると考えられる。そして、この地域の文化領域をも検討する方法のひとつとなるのではないだろうかと思われるのである。

謝辞

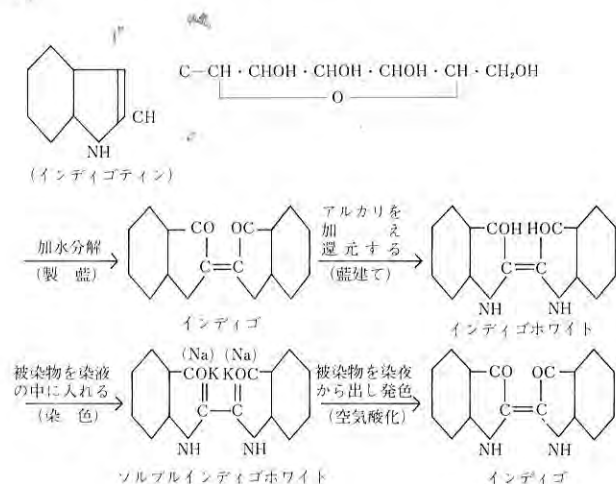
この調査は塚本学院・海外交流基金によって実施し、また、本稿をまとめるにあたっては同学院の59、60年度の教育研究補助金を受けた。その間に多くの方に教えをうけ、また御迷惑をかけた。とくに塚本学院、大阪芸術大学事務局の方々、元工芸学科々長・木田悟樓氏、現科長の本野東一教授、森淳教授を始めとする大学のみなさま、国民学博物館・和田正平助教授、姫路工業大学・前田嘉道教授には、本当に御迷惑をかけた御指導を受け、ここに深謝する次第である。

注

1) ロンコカルプス・シャネセンス種。これまで我国にはなじみの少ない植物であるがマメ科の通称、ヨルバインディゴ。和名アイフジとされる植物。

2) 製藍。我国で行われる「製藍」にはタデ科タデ藍による「菘」、キツネノマゴ科琉球藍を「泥藍」またインドなどではマメ科インディゴフェラ種を「沈澱藍」に加工する方法がある。

3)



4) 分析法

1. 試料を塩酸・フッ化水素分解後、過塩素酸処理し、塩酸溶液を原子吸光法によって測定。
2. 試料0.5g 濃硝酸20mlに1.5時間加熱溶解後、ろ過後500mlにメスアップして分析。
(2, 3, 4 共に同じ) キレート滴定法
3. アルミニウム吸光法
4. 沈澱濃縮—蛍光X線およびフレームレス原子法によって定性・定量分析。
5. 試料を塩素酸カリウム・塩酸・硝酸の混合で分解し、過塩素酸処理後、塩酸容解して鉄分を除去した後、塩化バリウムによって沈澱処理して重量分析。
6. 880℃燃焼し、CO₂として元素分析。
7. モリブデン青吸光光度法による溶存およびコロイド状シリカ。
8. プルシン吸光光度法
9. 硝酸銀滴定法
10. 試料0.2gを純水40mlに懸濁して1時間煮沸した後、30分超音波処理し、次いでワットマンGF-Bろ過、残渣を105℃一夜乾燥して乾燥物を秤量。
11. 試料0.5gを純水50mlに懸濁して2時間超音波処理し次いで、N/10塩酸で滴定。

(以上姫路工業大学応用化学教室による分析報告)

5) アルカリ濃度。藍建てに使用するアルカリは、仕込み時にPH11~12としこれを染色終了するまでに10~11に維持する必要がある。PHとは、酸性またはアルカリ性の強さを表わす目盛り、PH7は中性、7以下は酸性、7以上はアルカリ性。

6) 泡。藍染液を攪拌することによって、液の中に気泡ができ、これが液面に浮かぶかたが華に似ていることから「藍華」という。また、これによって液の状態を判断する。

7) 灰水の追加は、藍染液の攪拌等で進む液の酸化に合わせて、途中にアルカリを追加することで、我が国ではその行程に応じて、元石・中石・止石と呼ぶ。本来は藍染めに石灰をアルカリ助剤に使用したことから、作業行程と石灰の名を省略したことから由来する。しかし、他のアルカリ剤の使用にもこの言葉をあてる。

8) 硫化バット染料は、水に不溶。硫化ナトリウムとヒドロサルファイト剤で還元するとリューコ化合物となる。

11) ラフィアヤシ (Palmae *Raphia ruffia* MART)。新芽を幹のつけ根から切り落とし、幼葉一枚ごとの切り口を細かくさいて、外皮と内皮の繊維部分とに選別して糸を得る。

12)

- Dale Idiens & K.G.Ponting, 1980, Textiles of Africa, The Pasold Research Fund LTD, Bath.
- Kate P.Kent, 1971, West African Cloth, Denver museum of natural history, Denver.
- Venice Lamb & Judy Holmes, 1980, Nigerian Weaving, Roxford Books, Hampshire.

参考文献

- F.R.Irvine, 1961, Woody Plants of Ghana, Oxford University Press, London.
- Jane Barbour & Doig Simmons, 1971, Adire cloth in Nigeria. The institute of African studies University of Ibadan, Ibadan.
- Dale Idiens & K.G.Ponting, 1980, Textiles of Africa, The Pasold Research Fund LTD, Bath.
- Pot Oyelola, 1981, Nigerian Crafts, Macmillan Education LTD, London and Basingstoke
- 井関和代, 1984, 「アフリカの染織」, 染織の美 No30 京都書院, 京都
- 後藤捷一, 山河隆平, 1971, 染料植物譜, はくおう社, 京都
- 吉岡常雄, 1983, 日本の色, じゅらく染織資料館 紫紅社, 京都
- E.J.H.Corner, 渡辺清彦, 1969, 図説熱帯植物集成, 廣川書店, 京都
- 小比木照明, 1980, 「藍建法」季刊 染織と生活 No29, 染織と生活社, 京都

マルブランシュの la vision en Dieu の証明における 外の諸事物を見る仕方の枚挙の〈順序〉の根拠について

依 田 義 右

I 序

マルブランシュは、主著『真理の探求』第三卷第二部第一章第二節^①において、「我々が外の諸事物を見ることができるとされる全ての仕方の区分」を五つ枚挙し各々に章を設けて検討している。〔第一の仕方〕^②「我々が、諸物体についてや、我々がそれら自体では決して知覚しないその他の全ての事物についてもつ諸々の idées は、これら同じ物体や事物からやって来るとのこと。」〔第二章表題〕「物質的な諸事物は、これらに類似する形像 (espèces) を送りはしないということ。」〔第二の仕方〕「我々の魂は、これらの idées を産み出す能力をもつということ。」〔第三章表題〕「魂は idées を産み出す能力をもたないということ。人々がこの問題について陥る誤謬の因。」〔第三の仕方〕「神は、我々の魂を創造したということ。又は、〔異形〕^④神は我々が何か或る事物のことを考えるたびごとに idées を産み出すということ。」〔第四章表題〕「我々は、我々と一緒に創造された idées によって諸事物を見ないということ。〔異形〕神は、これらの idées を、我々がこれらを必要とする瞬間ごとに我々のうちに産み出すのではないということ。」〔第四の仕方〕「魂は、自ら自身のうちに、自らがこれら物体において見る全ての完全性 (perfections) を有すること。」〔第五章表題〕「精神は、自ら自身の諸々の完全性を考察するとき、諸事物の本質 (l'essence) もその

実存在 (l'existence) も見ないということ。この仕方ですら自身の諸々の完全性を見るのは神のみであるということ。」〔第五の仕方〕「魂は次のような或る一つの存在即ち全く完全で、創造された諸存在の叡知的完全性又は idées の全てを一般的に含む存在と結びつけられているということ。」〔第六章表題〕「我々は、全てのものを神のうちに見るということ。」の五つである。

第一の仕方は、形像 (espèces) としての idées を考える仕方、即ち物体に idées の起源をおく仕方たるペリパトス学徒らの見解であり、第二の仕方^⑤は、魂の外からの物質的心像 (images) を素材として魂の内に idées を神のように創造すると自慢する経験論者たちの見解であり、第三の仕方は、魂とともに idées は創造されたとする生得説をとるデカルトを初めとするカルデジアンの見解であり、第四の仕方は、ideas を霊的仕方で魂の内にもつ即ち魂自らをさまざまに変様して産み出した変様 (modifications) を idées とし、これを魂は考察するだけでよいとするアルノー^⑥を含めた他のカルテジアンの見解であり、最後に、第五の仕方^⑦は、la vision en Dieu の見解即ち ideas の起源を神のうちに置くマルブランシュ自身の見解である。

ところで、マルブランシュは、この la vision en Dieu の証明の前に、「我々はこれらの仕方のどれか一つでしか諸事物を見ることはできないであろう。」と、五つの仕方の枚挙が完全であると即ち枚挙が余すことなくなされていると豪語して、最初の四つの仕方を次々と検討し

皆誤っているとして取り除き、残った自説たる第五の仕方のみ正しいとする。しかし我々は、この証明の完全性について疑わざるをえない多くの言説に出くわしたので、我々は別の機会に、差し当りその枚挙の〈数〉5の根拠を調べてみた。そして我々は次のことに気づいた。

つまり、その〈数〉5の根拠は、『真理の探求』序文冒頭に述べられている最も根源的な三つの存在即ち神、魂、物体〔身体〕の3なのである。第一の仕方は、idéesの起源を物体におき、第五の仕方はそれを神におく。〈数〉5のうち2はこの両極的な二つの存在であった。そして魂にidéesの起源をおく第二、第三、第四の三つの仕方の〈数〉3は、まさしくこの同じ三つの存在だったのである。すなわち第三の仕方たる生得説は、我々とともにidéesを創った「神との関係においてみられた限りでの魂の内のidées」を問題にし、第四の仕方たるアルノーやその他カルテジアン⁽⁸⁾の仕方は、「魂自身との関係においてみられた限りでの魂の内のidées」を取り扱い、そして、第二の経験論者の仕方は、第三、第四の仕方と同様に魂にidéesの起源をおきながら、「物体との関係においてみられた限りでの魂のうちのidées」に焦点を合わせている。これら三つの仕方は、いわば、神が反映している魂のidées、魂自身を映し出す魂のidées、物体が投影している魂のidéesの三つに対応しているのである。

しかし、我々が直ちに気づいたことは、かのla vision en Dieuの証明の完全性を支える枚挙の〈数〉5の根拠の解明が、同じく証明の完全性を支える枚挙の〈順序〉の根拠の解明にはつながらないということである。すなわち、かの枚挙の〈数〉の根拠の解明によって我々が教えられた枚挙の順序は、マルブランシュ自身がこの証明において並べている〈順序〉とは少し異なるのである。前者は、第一第二第四第三第五の仕方の順序であるが、後者の彼自身のものは言うまでもなく第一第二第三第四第五の仕方の〈順序〉である。これは明らかに第三と第四の二つの仕方の順序づけの問題に帰着する。すなわちこの二つの仕方をマルブランシュは何故枚挙の〈数〉の根拠の解明から我々が獲得した順序即ち第四第三ではなくて、第三第四としたのが問題であり、我々はこの問

題をこれから究明しようと思うのである。

しかしながら、このような枚挙の〈順序〉の根拠を求めることは、第五の仕方のみが正しく他の仕方は全く誤っているという著者の見地からは（たとえその〈数〉の根拠の解明には意味を認めるとしても）無益ではないかという疑問を提出する者がひょっとするといえるかもしれない。しかしそれは正しくない。というのも、著者は明らかに各々の仕方の説明の中で前後の連絡を意図的につけているからである。それは後に触れるのであるが、ここでは枚挙の〈数〉の根拠の解明から我々が入手した順序即ち第三の仕方が第四の仕方より高尚な見地であるとするマルブランシュと異なる順序が予想外に説得力あるものであることが見られるであろう。ただ、しかし、このような順序の根拠となった神、魂、物体の順序づけは、換言すれば最も高貴なものから最も低劣なるものへの順序づけは、五つの仕方の順序を高尚な仕方から、低劣な仕方へと大筋において決定していることは認めざるを得ず、問題は、第三第四の順序づけの、即ちどちらを高尚とするかの解明だけであることに注意して論究しなければならない。

Ⅱ 五つの仕方に共通な重要事項は枚挙の〈順序〉の根拠たりうるか

我々は、各々の仕方の説明の中に各仕方に共通な（直接言及されなくとも示唆されているが）順序づけの資料となり、それら仕方の誤謬程度の判定の基準となる重要な事項について果してマルブランシュの〈順序〉就中第三～第四の仕方の順序づけの根拠たりうるかを検討してみよう。それら検討事項は、(1)誤謬の程度〔第五以外〕。(2)不敬虔の程度。(3)神のはたらきの単純性についての理解度。(4)因果関係の理解度。(5)魂の神への依存状態の理解度。(6)神の意志の関与の理解度。(7)「神に象って」の理解度。の七つである。まず、(A)として、第一の仕方と第五の仕方という即ち物体と神、つまり最も低劣な存在と最も高尚な存在の見地という両極の仕方を検討し〈順序〉の両極を示し、ついで(B)第二第三第四の、魂にidéesをおく仕方を検討して〈順序〉を決定する。真に〈順

序) を決定するのは後者であることは言うまでもない。ただし注意すべきは、枚挙の〈数〉の根拠の解明の場合とは異なり、〈順序〉の根拠のその場合は枚挙の〈数〉の根拠が知れた後ゆえに第五の仕方即ち la vision en Dieu の仕方の理解が要請されるということである。

(1)第一から第四の仕方までの誤謬の程度はかの〈順序〉の根拠たりうるか。

さて、マルブランシュの真理基準は、魂が、神から離れば離れるほど誤謬は大きくなる、換言すれば、物体〔身体〕に近づけば近づくほど誤謬の程度は大きくなるということであると思われる。まさしく原罪以来、魂と神との結合は弱まり、身体との結合が強まっている。後に触れる事項である魂の神への依存状態にもつながっている。

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方は、はっきり物体に idées の起源をおくことにより、つまり espèces という外の物体の類似に語り近づくという意味で最も誤っている。尤も idées を介さずに外の事物を見る仕方なら、五つの仕方以外にも尚二つの仕方が考えられる。神がわざわざ魂の所に物体そのものをもってきて示してやるという仕方で不敬虔の極みであり、もう一つは、魂が外の物体に出向いて行ってその場でその物体を見るという仕方で誤謬の極みであろう。他方、第五の仕方に誤謬は皆無である否最高に正しい。

(B)第二第三第四の仕方の検討。第二の仕方が、外の物体からの物質的心像に頼り、これを素材として idées を創造するゆえ、最も誤っている第一の仕方の「類似性」より誤謬の程度は小さいが誤っている仕方に変わりはない。さて生得説たる第三の仕方は我々とともに創造された idées を介して間接的に神に近づき、この仕方の「異形」は今も idées を介して神に近づき、神を意識しているのに対して、第四の仕方は、神からの絶対的「独立への愛」を抱く「厚かましい」仕方であり、明らかに第三の仕方より誤っている。しかし、あくまで、いわば魂に語り、近づくが、物体に対してそうしない点では第二の仕方が誤ってはいない。

かくして(A)と(B)より第一第二第四第三第五の順序となり、マルブランシュの〈順序〉第一第二第三第四第五の根拠にならない。

(2)神への不敬虔、傲慢の程度はかの〈順序〉の根拠たりうるか。

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方は最も不敬虔であり、第五の仕方は最も敬虔である。

(B)第二第三第四の仕方の検討。第二の仕方は、idées を物質的心像を素材として、神のごとく「創造したり、無化したり」できるという恐るべき傲慢さであり、「光の父は決して教えなかった」^① 見解である。ところが第三の仕方の生得説に対しては不敬虔とも傲慢ともいわれていない。単に誤っているだけである。第四の仕方は、神の自己認識と同じことを人間の魂はなしうるとする点で厚かましい、虚栄心からくるものであるが、後述するごとく、idées の本性の一つたる霊性を認めている点で、かの第二の仕方よりは上位におかれる。

(A)と(B)より第一第二第四第三第五の順序であり、第一第二第三第四第五の〈順序〉の根拠とならない。

(3)神のはたらく仕方の単純性についての理解の程度はかの〈順序〉の根拠たりうるか。

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方は補って解釈すれば、外の諸事物が espèces を送り出すという手間のみならず、一つの事物を無数の角度から見られること等を説明しなければならず、もしこの仕方を認めると新自然学や屈折光学の対象となる自然の仕組みや法則を無からの創造の時に立ち返ってはるかに複雑なものにすっかり変えなければならないであろう。この仕方は、神のはたらしの単純性に最も反する。これに反して、第五の仕方は、第三の仕方の説明のところで、「きわめて単純で、きわめて容易な別の仕方」^① として予告されていた。第五の仕方の説明において、「神が、自らのうちにあって、これら〔神の諸作品〕を表現するもの」^② を精神に示すことを欲している理由の一つとして、この神のはたらし方

の単純性が語られる。「理性に大変適っているのみならず、また自然全体の無駄のない仕組みによって明らかでもあることは、神は、きわめて単純できわめて容易な仕方によってなされうるものを、わざわざ、きわめて困難な仕方によって決してなさないということである。」⁽³⁾と前置きされる。そして、一方、創造の次元では、神は延長だけで (avec l'étendue toute seule) このすばらしい世界に存在する全てのものを創造したこと、他方、認識の次元では、idées は、神のうちにあり、「神が諸精神に全てのものを示すことができるのは……神自身のうちにあって、これら表現するものと関わりをもち、しかもこれら表現するものを見ることを神が欲する時だけであるからには、神が、これとは違ったふうに全てのものを示すようには見えない」⁽⁴⁾ことが強調されている。

(B)第二第三第四の仕方の検討。第二の仕方の主張者たちが、魂が心像から idées を創造するという大胆さを和らげようとして、神のような、無からの「真の創造」⁽⁵⁾ではなくて idées の産出にはあくまで「何かを前提する」⁽⁶⁾と言っても言い逃がれたことにはならない。神でさえ、例えば天使を石から創ることはせず、初めから天使を創る。idées を心像 (images) から作るより、初めから idées を人間がもつようにしておいた方が単純且容易な神の仕方に合致する。だから、「或る人間が、或る事物の idées を形作することは、もし彼がこの事物をあらかじめ知っていないならば、即ちもし彼がこの事物の idée ——これは彼の意志に左右されない——をもっていないならば不可能である。逆にもし彼がこの事物の idée をもっているならば、……彼がこの事物についてわざわざもう一つの新たな idée を形作することは無益 (inutile) である。」⁽⁷⁾まさしく、この無益性、煩瑣性や困難性は、単純性や容易性に対立するのである。

第三の仕方においては、事実、「神は常に最も単純な仕方ではたらくので、一旦無限な数の存在の創造を仮定した上で、いかにして我々は諸事物を認識するのかが説明されることは理性ある態度とは思われない。」⁽⁸⁾と批判されている。無駄な労力は神の本性にも知性にも反する。その上、魂が「野原のまん中で眼をぱっと開いた瞬間に」⁽⁹⁾魂のうちにあるいわゆる「倉庫」の中にある無数の

idées からいちいち選んで太陽等々を迅速に示すような認識の仕方をするように神が魂を創造することなどありえない。この仕方の「異形」についても同様である。我々にいちいちの事物についていちいちの idée を示すような仕方は、神の行為の単純性に反するし、また、このようにいわば独楽鼠のようにはたらく神を考える仕方は、第五の仕方で指摘されている「限られた能力の知性」⁽¹⁰⁾ (une intelligence bornée) を示す仕方に他ならない。

第四の仕方は、補って解釈すると、説明の中で、魂が「叙知的世界のようなもの」⁽¹¹⁾とか、「あらゆる存在を自らのうちに含む者〔神〕に似たいという欲望」⁽¹²⁾とか、「自分たちこそが、自分たちの認識する諸々の被造物のうちで最も高貴である」⁽¹³⁾とか語られることから、この仕方の主張者たちも、神の存在を認め、神の自己認識についても知っていると思われる。ところで、神は外の諸事物を、自らのうちにある諸々の完全性 (perfections) を考察することによって、換言すれば、いわゆる自己認識によって、認識しうる。その神が、人間の魂に同じ認識方法を与えて、わざわざそのいわばミニチュア版の魂を創造するなどということは、第五の仕方のごとき神のうちの諸々の完全性従って idées を我々に見させる仕方に比すれば、神のはたらしの単純な仕方 (la voie simple) ⁽¹⁴⁾ ⁽¹⁵⁾にはるかに反するであろう。

(A)と(B)より第一第二第四第三第五の順序になり、或いは、少なくとも第一第二第三第四第五の〈順序〉の根拠にはなりえない。

(4) 因果関係の問題の理解の程度はかの〈順序〉の根拠たりうるか。

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方が因果関係の理解が一瞥して分るほど浅いことは、第二の仕方の説明で示される。「というのも、諸事物を、それら自体だけで見るとは不可能であり、ただそれらの idées によってのみ可能であるので、彼らは、〔その時他に何もなくて] 事物は idées を産み出すと判断するからである。」⁽¹⁾と。それ故、この第一の仕方は、とりわけ外の諸事物に形像が

類似しなければならないと主張する点で最も因果の問題の理解が浅いのである。これに対して、第五の仕方そのものは、「真の根源的原因」を神であると真に知っている見地である。この仕方においてのみ、「神こそが、諸々の魂に苦痛、快感及びその他のあらゆる感覚を、神が、諸々の魂と我々の身体との間に立てておいた自然的結合——神の意志決定や神の一般的意志に他ならない——によって、感じさせる〔いわゆる摂理 (la providence) の一般的諸法則 (lois générales) のうちの第二法則〕⁽³⁾⁽⁴⁾」ことや、「神こそが、人間の意志と神の存在の無量無辺性が含む idées の表現との間にも、神によって立てられた自然的法則によって、我々の魂におよそ我々の魂が認識する一切を認識させる〔いわゆる摂理の第三法則〕⁽⁵⁾⁽⁶⁾」ことを我々に理解させる。

(B)第二第三第四の仕方の検討。まず、第二の仕方では、何よりも「彼らの誤謬の因は、ふつう人間は、或る一つのもの、起った何か或る結果（これら二つが一緒に寄り伴っている時）の因であると——この結果の真原因は人間には知られていないとして——必ず判断してしまうということである。」と、マルブランシュの因果関係の基本的な一つの見地が示される。⁽⁷⁾そして、これに照らして、「全ての人々は、ふつう、精神に現前する諸事物の idées を、彼らが欲するとすぐにもつので、しかも、このことは、彼らに日に何度も起るので、ほとんど全ての人々は、idées の産出又はむしろ現前に伴う意志が、その現前の真原因などと結論する」⁽⁸⁾ことに第二の仕方の具体的誤りがあるとされる。

さて、第三の仕方では、因果の問題について補って解釈すると、「野原のまん中で眼をぱっと開いた瞬間にこれらのあらゆる異なる事物を知覚するということが起りうる」⁽⁹⁾ことを、この仕方の信奉者たちは、説明できないことになる。というのも、知覚がこれほど迅速になされうるのも、かの神の摂理の第二法則や第三法則によればこそであることを彼等は理解していないからである。この仕方の異形即ち「神は、我々が様々なものを次々と知覚するのと同じだけの新しい idées を絶えず産み出す」⁽¹⁰⁾という仕方は、摂理の一般的法則に反し、実践的な個別的法則 (lois particulières) を主張することであり、従っ

て奇跡を主張することである。マルブランシュでは、神は、自らの御言たる「御秩序 (l'Ordre) が要求し且許可するとき」⁽¹¹⁾以外は、奇跡をそうやすやすとはしない。しかし、それら無数の idées について摂理の一般的法則及びそれに備わった機会因等の因果関係を無視することはいわば奇跡の大安売りになってしまうであろう。

しかし第四の仕方は、第三の仕方が、まだしも idées を通じてではあるが、神が創造者であるという仕方では、神が真原因たることにやや理解を示しているのに対して、「自ら自身で自らの光である」とする厚かましい見解であり、真原因に真に気づいていない態度である。

かくして(A)と(B)より第一第二第四第三第五の仕方の順序となり、第一第二第三第四第五の仕方というかの〈順序〉の根拠とならない。

(5)魂の神への依存状態の理解の程度はかの〈順序〉の根拠たりうるか。

(A)第一と第五の仕方の検討。前に誤謬の程度の事項において少し触れたごとく、感覚諸機能 (les sens) や想像力 (l'imagination) の誤謬が魂の身体への依存状態を考察するとき見出されるように、純粹悟性の誤謬は魂の神への依存状態 (la dépendance de Dieu) を調べると看破される。⁽¹⁾このように魂の神への依存状態と誤謬の問題とは連なっているのであるにも拘わらず、第一の仕方は、物質が送り出す形像に頼り依存する仕方であって、最も神への依存状態を忘れさせる。⁽²⁾逆に、第五の仕方は、説明の冒頭に、「諸精神が、それら全ての思考において有する神への依存状態を知らせるために他の仕方と比べて最も適切な仕方なのである。」と述べられる。このうち「最も適切な仕方」 (la plus propre) ⁽³⁾ということだが、他の四つの仕方は、全く誤っているが、神との依存状態をごくわずかながら気づかせうる余地を残していることを示唆している。そして、神が我々によって全ての存在を神のうちに見つけられることを欲していると思わせる理由として、この第五の仕方が、「創造された諸々の精神を神への完全な依存状態に、つまり神への、ありうる限り最も大きな依存状態に置く」⁽⁴⁾ことが挙げられている。と

もかく、この仕方が「我々の魂があらゆる仕方で神に依存している」ことを教えるのである。

(B)第二第三第四の仕方の検討。まず、第二の仕方で、その自惚れや傲慢さが非難されるとき、「神の能力を彼らがふつう説明しているような仕方で分ちもつことは、何か独立性をもつようにみえるような分ちもち方(participation)である。」と言われることから、かの依存状態の理解は浅い。しかもそのことは、つづいて、「人間は、自分たちが考えている以上にはるかに大きな、神の能力や善性への依存状態にある」と警告されていることで裏付けられる。もっとも participation がこの仕方の主張者の言説だとすればわずかながらこの依存状態に気づいているといえる。

第三の仕方には注意しよう。この仕方は、間接的に(恐らく神の idée や無限の idée を介して)かの依存状態を気づかせるし、ましてやこの仕方の異形の方は、今現在もそれを気づかせうる。ところが、マルブランシュは、第五の仕方のところで、この第三の仕方をもってしては、「我々の諸々の精神が、それら個々のはたらきにおいて、神に対して有する依存状態を判明に理解することは困難だ」といったりしている。このことは、かの第五の仕方(これには全く比肩しえないほどだが)の次に位置する有力な仕方が第三のそれであることを示唆している。しかし、これに反して第四の仕方は、神からの「独立への愛」をあからさまにして依存状態を真に理解しない態度である。

かくして、(A)と(B)より第一第二第四〔又は第四第二〕第三第五の順序となり、いずれにせよ、かの〈順序〉の根拠とはなりえない。

(6)神の意志の関与の理解の程度は、かの〈順序〉の根拠たりうるか。

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方は、かの espèces に頼ることが神の関与を気づきにくくさせている。これに対して第五の仕方即ち la Vision en Dieu の仕方を理解することによって、いわゆるスコラ哲学の神の協力(concours divin)についても、もっとうまく説

明する仕方が見出されうる。そして、第四の仕方の誤りを示す説明の所で語られる正しい第五の仕方の見地から、「全ての存在は、実際に存在するために神の意志に依存している」ことが語られている。

(B)第二第三第四の仕方の検討。第二の仕方では、この仕方の主張者たちは、「魂の意志が、腕の動きの、真であり且根源的である原因だ」と結論する連中と同じ低いレベルにいる。しかし、第三の仕方の主張者たちは、神の依存状態の所で触れたのと同じように、間接的に神の関与に気づいている。とりわけその異形においてそうである。しかし第四の仕方の主張者たちは、かの依存状態の所で示しておいたように、「精神は諸事物を知覚するために自己自身しか必要としない」とするゆえ、神の意志の関与を彼らに知らせるのは相当困難である。

(A)と(B)より第一第二第四〔又は第四第二〕第三第五の順序となり、いずれにせよ、かの第一第二第三第四第五の仕方の〈順序〉の根拠となりえない。

(7)「神に象って」の聖書解釈の深さは、かの〈順序〉の根拠たりうるか。

各々の仕方の信奉者たちが、自分たちの仕方こそ『創世記』第一章第二十六節「われらに象って似せて人間を作り」の正しい解釈になっていると主張し、競いあっているかのごとくに語られている。

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方は補って解釈されるより他はない。魂の神への依存状態を最も気づかせない仕方が、神の似像を語る資格はないであろう。その上アウグスティヌスの指摘するように魂の諸機能に、trinitas をみるのなら換言すれば三つの機能でありながら常に一なる魂をみるのならともかく、かの espèces に対応させて、むやみに「魂の諸機能をふやしてゆく」見解での魂が、いわゆる imago Dei などということはないであろう。

これに対して、第五の仕方こそが最も正しい聖書解釈になっている。いわく、「我々の精神が神の御言に対してもち、また、我々の意志が神の愛に対してもつ前述のような依存状態、関係、結合を考慮に入れてこそ、まさ

しく我々は、神に似た像として、神に似せて作られたのである。^④それ故、この仕方こそ、原罪以来神から離れつつある我々を再び神の方に向ける仕方である。というのも、「この似像は、原罪によって、影薄く消えかけているけれども、しかしながら、我々が存続する限りは存続すること必然」^⑤だからである。

(B)第二第三第四の仕方の検討。第二の仕方の主張者たちは、魂が創造能力を分ちもつように即ち魂が物質的心像から idées を創造できるように、「人間は神に似せて作られた」と考える。第三の仕方については補って解釈すると、この仕方の主張者たちは、魂は、恐らく、魂が生得的に有する神の idée を通じて神が当の魂の創造者たることを知ることができるように、神に似せて作られたとするのであろう。^⑥異形についても同様である。要するに、無数の生得的 idées のみをもつ、つまり「倉庫」をもつ魂が imago Dei というのであろう。さて第四の仕方は、恐らく魂が自らを神のごとく考え神と同じような認識（自己認識による他の認識）の仕方をするという点にこそ、神に似せて作られたという聖書のことばの意味をみる。この三つの仕方の差異を、従って順序を際立たせるものは、前に触れた魂の神への依存状態であることは、(A)において示した第五の仕方における説明より明らかである。

かくして(A)と(B)より第一第二第四第三第五の仕方の順序になっていて、決して、かの第一第二第三第四第五の仕方の〈順序〉の根拠となりえない。

さて、以上の七つの事項の検討によって獲得された順序は、マルブランシュの実際に示している〈順序〉の通りではなく、その根拠となりえなかった。それ以上に驚くべきは、それら七つの重要な事項の順序づけは、かの枚挙の〈数〉の根拠たる「idéesの起源」から得られた順序になっているということである。就中第三と第四の順序が、第四第三第五のごとく第三の仕方を第四の仕方より高尚なものとなししている順序となっている。少くとも第三の仕方が第五の仕方の次に位する（正と誤という大差はあるが）ものという見方が七つの事項に共通であった。それではマルブランシュ自身のかの〈順序〉の根拠は一体何であろうか。ところで、第三と第四の仕方

の順序づけの問題を反省するとき、この第三と第四の二つの仕方はともに idée の生得性を強調する立場であることが気づかれる。そこで idée の生得性がかの〈順序〉の根拠となりうるかに照明をあててみよう。

Ⅲ idee の生得性は、かの〈順序〉とりわけ第三と第四の仕方の〈順序〉の根拠たりうるか

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方の idées には生得性は全くない。第五の仕方と同様である。しかし第五の仕方の見地から、第三の仕方の説明において、「我々は全てのものの idées を我々自身のうちに常に現実的にもつことが必要である」^①と語られるので、この第五の仕方がいわば「超越的生得説」ではないかという誤解が誘発される。じっさい、研究者たちのうちの例えば H.Gouhier や F.Alquié 等もそういう第五の仕方を、異形を含む第三の仕方の発展形態と、即ち就中第三の仕方の異形の延長線上にあるものと考え余地を示唆している。^②しかし、言うまでもなく、それはマルブランシュの採らぬところであり、彼はプラトンと同じように初めから idées は神のうちに、即ち向う側、かなたの世界にある。la vision en Dieu の説明に一種の循環論法のみられる理由はそこにある。

(B)第二第三第四の仕方の検討。第二の仕方でも全く生得性はないが、「魂のうちで」idées を創造すると自惚れる分だけ第一の仕方よりわずかながら生得説の領域に近寄る。第四の仕方を idées の本性上霊的潜在的生得説と解することが許されるならば、第三の仕方の方が第四の仕方よりいわば生得説的ともいえよう。

従って、(A)と(B)より、もし我々が第五の仕方を上記の超越的生得説などと仮定することができれば、第一第二第四第三第五の順にならば、かの〈順序〉の根拠となりえないことになる。

しかし、マルブランシュは、そのような仮定を断じて許しはしないであろう。恐らく、彼は、そういうふうには仮定されることを警戒して、換言すれば、第三の仕方就中、その異形の仕方の単なる延長線上に自説の la vision

en Dieu の第五の仕方があると解されるのを恐れて、魂のうちに霊的仕方で idées を含める第四の仕方から、神のうちに idées を含める第五の仕方へのいわば超越的飛躍的移行を期待してかの〈順序〉にしておいたと考えられる。しかし、この一見単なる技術的な順序づけは、実は、「idées の本性」から由来する。というのも、idées が生得的であるとか、又は、ない（マルブランシュの見地）とかいう一種の、idées の本性に頼る第三第四の順序づけの解明は、「idées の起源」ではなく、まさしく「idées の本性」の真の理解によって初めて可能だからである。

IV idées の本性について

(1) idées の本性とは第五の仕方の見地からのものであること

我々は、「idées の本性」を論じる前に確認すべき多くのものがあることを知っている。例えば、idée は「我々の精神の直接の対象」(l'objet immédiat de notre esprit) であり、「我々の魂に緊密に結びついている (intimement unie)」のであり、これらの論拠は、我々が我々の外にある諸事物をそれら自体では (par eux-mêmes) 知覚しないことだとか、idée は決して無 (le néant) ではなく、^①従って我々が前に触れた「idées の起源」を、神、魂、物体の三つ以外の「無」などに置くことは、笑うべきことであろうとか、我々は、霊的なものを知覚するには idées は不要とか等々である。しかし我々が今ここで確認すべきことは、^②ただ、「idées の本性」とは、あくまで la vision en Dieu たる第五の仕方^③で解された限りでのそれであって、決して他の仕方のそれではないということだけである。ただし、第五の仕方以外の各仕方の誤謬を第五の仕方の見地から指摘する際に用いられるものは正しいのである。

(2) idées の本性の種類

さて、第二の仕方の誤りを説明するところでは、自説

の「idées の本性」を証明なしでいきなり列挙している。

①idées は、実在的存在 (les êtres réels) であること。実在的な固有性 (propriétés réelles) を有しているから。
②idées は相互に異なっていること (les unes différer des autres)。
③idées は全く異なる諸々のものを表現すること (représenter des choses différentes)。
④idées は霊的である (spirituelles) こと。
⑤idées は、霊的存在 (des êtres spirituels) であること。
⑥idées はこれらが表現する当の物体ときわめて異なる (différentes) ということ。
⑦idées は物体そのものより高貴 (nobles) であるということ。^⑧

第三の仕方の説明においては、次のごとくである。⑨idée はなにか創造されたものではないこと (n'être rien de créé)。^⑩⑪idée が無限的 (infinie) であること。⑫idée は一般的 (générale) であること。^⑬

第四の仕方の説明中では以下のものが語られ且示唆される。⑭idées は魂の変様ではない (point des modifications de l'ame) こと。⑮「idées は神そのものと決して異なるない」こと。^⑯⑰idées が神の世界創造の範型であること。

第五の仕方では以下のことが言及され且示唆される。⑱idées は果作力ある (efficaces) こと。(というのも、idées は「神性の果作力ある実体のうちに存在する」からである。) これは、idées が魂にはたらきかけること (agir)、魂を触発すること (affecter)、照らすこと (éclairer) と同じことであり、また la vision en Dieu の証明の直前で述べられること即ち idées は魂を触れ動かすこと (toucher) や変様すること (modifier) と同じことである。それ故、idées は、「諸々の快い又は不快な知覚によって精神を幸福にも不幸にもする」^⑲とされる。⑳idée が単に神のうちにあること (être en Dieu) のみならず、神のうちにしかないことが示される。㉑idées が叡知的である (intelligibles) こと。㉒idées は l'infini を表現すること。^㉓その他、第四の仕方^㉔で示唆されていたこと即ち idées が創造の範型たること。^㉕

勿論、我々は、マルブランシュが、『真理の探究』の la vision en Dieu のこの証明の箇所以外に idées の本性について述べているのを無視しているのではない。例え

ば、「idées は不可變的、必然的、且神的である (immuables, nécessaires et divines)」とか、idées が世界を創造するための永遠の雛形 (le modèle éternel) 即ち範型 (archétype) たることとか、idées が明晰且判明 (claires et distinctes) であるということとか、「解明」 (éclaircissement) では [以降の他の著作でも] 専ら、かの叡知的延長 (l'étendue intelligible) 即ち延長の idée (l'idée de l'étendue) によって代表される等々。しかし、単にこの主著のみならず、他の著作を見渡しても、l'étendue intelligible のごとき別の用語の出現はあるが、この la vision en Dieu の証明において取り扱われる idées の本性で、示唆された本性も含めれば、概略言い尽されているといえる。例えば、l'étendue intelligible にしても、第五の仕方の所で語られる「神が、自らのうちにあるこれら [神の諸作品] を表現するもの」 (ce qu'il y a dans lui qui les représente) がそれを示唆しているのである。ましてや、我々のこれからの目的には、即ち la vision en Dieu の証明の仕方の枚挙の〈順序〉の根拠を求めるためには、この証明で語られる「idées の本性」で十分なのである。

V idées の本性は枚挙の かの〈順序〉の根拠たりうるか。

(1) idées の本性のうち明らかに枚挙の〈順序〉の根拠たりえないもの。

さて、我々が「idées の本性」として取り上げたもの [a から ⑩まで] のうち、明らかに枚挙の〈順序〉の根拠となりえないものがある。それらは、la vision en Dieu たる第五の仕方のみに妥当し、他の四つの仕方には、全く妥当しないものであり、且これら四つの仕方に差異を生じないものである。それらはおよそ次の三種類に分類されよう。第一に、一瞥して、第五の仕方の見地からのみ妥当することが分るもの。idées が神の諸作品の原型や永遠の雛形 (modèle éternel) といわれる場合 (⑩)、idées が神自身と異ならないという本性 (①)、神のうちにあるという本性 (②)、無限であるというもの (③)。

第二に、十分な反省によってそのように気づかれるもの。idées が果作力ある (efficaces) という本性 (④)、この efficaces や他の所でいわれる divines と或る意味で同じことである intelligible という第五の仕方の中で示唆されている本性 (⑤)、さらに idées は創造されたものではないという本性 (⑥)、魂の変様ではないというもの (⑦)。これらのうち、例えば、efficace の場合など、第五の仕方の idées のみに妥当するのであり、他の仕方には絶対妥当しない。さて、第三に、第五の仕方以外の四つの仕方とりわけ第三と第四の仕方にほとんど差異を生じさせない本性である。即ち idées がそれら自体で相互に異っているというもの (⑧)、全く異なった諸々のものを表現するというもの (⑨)、無限を表現するというもの (⑩)、一般的 (générales) というもの (⑪) である。

(2) idées のいくつかの本性は、かの枚挙の〈順序〉の根拠たりうるか。

かくして我々には、idées の次のごとき本性が残されている。〈1〉実在的存在 (des êtres réels) (a)、〈2〉霊的 [又は靈的存在] (spirituelles, [des êtres spirituels] (d) (e)、〈3〉idées が表現する物体ときわめて異なる (f) 〈4〉物体そのものよりも高貴である (g) の四つである。我々は、これから、これら本性がかの魂の外の諸事物を見る仕方の枚挙のマルブランシュの示す〈順序〉の根拠となりうるかを調べてゆこう。しかしここでも十分注意すべきは、第五の仕方と他の四つの仕方とは、単に正しいと誤っているとの関係になっているのみならず、創造主と被造物の区別と同じほどの断絶があるということである。その上で我々は他の四つの仕方とりわけ第三と第四の仕方に差異を見つけようとしなければならない。検討の手続きは、前に第二章の重要事項検討において行ったように(A)第一と第五の仕方という両極の提示と(B)第二第三第四の仕方の検討結果とによって、かの、即ち第一第二第三第四第五というマルブランシュの〈順序〉の根拠の可能性を示すことである。

〈1〉 êtres réels の検討。

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方では、espèces がいかに可消滅的且不安定な存在であるかは、屈折光学や物体の不可入性からも明らかである。とにかく espèces は実体そのものの実在性とは比肩しえないであろう。さて、これに反して、第五の仕方における idées は言う迄もなく、神の存在性を帯し最高度に êtres réels であるといえる。

(B)第二第三第四の仕方の検討。第二の仕方は、外来の物質的心像 (images matérielles) から idées を創造すると自惚れるゆえ、この仕方の信奉者たちは、「idées は、精神がこれらをもはや見なくなるや否やもはや存在しなくなるが、idées が精神に表現されると再び実際に存在し始めると思い込んでいる」⁽¹⁾ 人たちである。それ故、この仕方の idées は、l'être でもあり、le néant でもある中途半端なものである。

第三の仕方の idées は、魂の実在性と同等の実在性を有しているならば、êtres réels の本性を認めることができる。しかし、注意さるべきことは、マルブランシュの第五の仕方の見地からくる「我々は全てのものの idées を我々自身のうちに常に現実的に (actuellement) もつことが必要である。」⁽²⁾ ということばや「無数の idées が、我々の精神に現前している」⁽³⁾ ということばである。前にも触れたように、外見上は生得説を容認しているようにみえる。それ故第三の仕方たる生得説はいわば偽なる現実性を有するとでもいえよう。しかし、第三の仕方の idées は第二の仕方のそれらよりは明らかに êtres réels を有している。

第四の仕方では、idées は、霊的仕方で外の諸々のものの完全性として魂のうちにあるので一見 êtres réels でないようにみえるが、魂のうちに「およそ物質的で可感的な世界が包含する一切を自らのうちに包含する叡知的世界」⁽⁴⁾ があると主張されるゆえ、魂に「叡知的世界」を含めるといふ誤りと傲慢さをもちながらも、外の諸事物をこの叡知的世界のいわば陰の世界にある存在の名に値しないものと考えているとすると、第三の仕方よりも êtres réels であるといえる。そのうえ、この仕方の主張

者たちが、魂の存在を知ることができると考えているとすれば、[マルブランシュは感じることはできないとするが] idées 即 modifications de l'âme であり、しかも、「自らをさまざまに変様することによって」⁽⁵⁾ これら modifications 即 idées を見る、つまり霊的仕方でいわば潜在的にあった idées が産み出されるというこの見地は、即ち魂が自ら自身の能力によって自ら自身を素材として確かに idées を「産み出す」⁽⁶⁾ とすれば、idées がこれほど êtres réels であることはないであろう。

以上の(A)と(B)より、この本性は、かの〈順序〉の根拠となりうるであろう。

〈2〉 spirituelles の検討。

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方では、少くともマルブランシュは espèces をむしろ matérielles と解している。逆に第五の仕方では、idées は最高度に spirituelles である。

(B)第二第三第四の仕方の検討。まず、第二の仕方では、外来の心像より idées を創造するのだと豪語するゆえ、第一の仕方よりいくらか spirituelles である。第三の仕方では、魂とともに idées が創造されたという innéisme の点で、第二の仕方よりも spirituelles であり、ましてや、かの異形の方は、神による idées の直接的な産出ゆえ、より一層 spirituelles である。さて、第四の仕方は、魂が idées を「霊的仕方で」⁽¹⁾ (d'une manière spirituelle) 魂のうちに含むゆえ、三つの仕方のうち idées は最も spirituelles である。

以上の(A)と(B)より、かの〈順序〉の根拠となりうる。

〈3〉 idées が表現する諸物体ときわめて異なるという本性の検討。(我々はこれを idées と魂の外の事物との「類似性」⁽¹⁾ (ressemblance) の問題と解する。)

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方は詳述は差し控えるが、espèces の事物に対する類似性が最も高いし、またそうでないとそれらの価値はないであろう。逆に第五の仕方では、全く類似性はない。idées は、第四の仕

方の説明で言われるように、「全く霊的で我々には理解できぬ仕方⁽²⁾」神のうちにあるのである。そもそも神は、自らの外⁽²⁾のものを認識するのに、自らのうちにある、諸々の被造物の完全性をみることによって、それらの本質(essence)や実存在(existence)を見ることができている。第五の仕方での類似性⁽³⁾の問題は或る意味で「非類似性」をも超越している。

(B)第二第三第四の仕方の検討。第二の仕方は、かの「創造」の介在により、第一の仕方よりも類似性は少ない。第三の仕方は、idées か魂とともに神により創造されたゆえ、また異形の方は創造主たる神が与える idées ゆえいずれも第二の仕方より、かの類似性は少ない。第四の仕方は、魂を神と比肩しうるものとして、idées を霊的仕方でもち、傲慢にも神のごとき自己認識をやっている仕方であるので、誤っている仕方ではあるが第五の仕方に次いで〔次元が異なるが〕類似性は少ないであろう。

かくして(A)と(B)よりかの〈順序〉の根拠たりうる。

〈4〉 物体そのものより高貴であるという本性の検討。

これは〈2〉の spirituelles という本性や〈3〉の類似性⁽³⁾の問題と重なっている。

(A)第一と第五の仕方の検討。第一の仕方では、espèces は、実体たる外の事物よりも高貴ではない。第五の仕方については、神のうちの idées は最高度に高貴である。

(B)第二第三第四の仕方の検討。これら三つの仕方の順序づけは、かの spirituelles という本性や、外の事物との ressemblance の見地からの考察に準じて考えてよいであろう。

このように(A)と(B)よりこの本性は、かの〈順序〉の根拠たりうる。

(3) idées の本性の探究の成果

以上の四つの本性の検討において、我々は idées の本性が、かの〈順序〉の根拠たりうることに気づいた。勿

論さまざまな制約のため各々について詳述することは差し控えざるをえなかったが、しかし、これら idées の本性の探究を通じて、第四の仕方と第三の仕方即ち広義に生得説的なこの二つの仕方の差異がきわめてわずかであることや、しかし第四の仕方の方が第三のそれよりも高貴で高尚な仕方であるということが、及び「idées の本性」が「idées の起源」(神、魂、物体)を決定することが、我々に教示された。その上、idées に限らなければ、或る物(例：万年筆、菓子、une idée etc.)が、今、或る場(例：机、皿、une âme etc.)に存在する理由(又はこの物の起源)は、この物が場の外からのものを素材として場によって作られた(idées なら第二の仕方)、この物が場にもともとあった〔場の作者が場とともに物を作った〕(第三の仕方)、この場そのものが自ら自身を素材として物を産み出した(第四の仕方)の三種しかないが、この物が外からの由縁のものだとか、場にもともとあったとかいういささか稚拙な解答(第二第三の仕方)よりも、場が物を「産み出す」という要素が含意されている方(第四の仕方)が、わずかに思慮深く、高尚で、高貴な仕方であるとするのがマルブランシュの偽らざるところであろう。この場合も「物の本性」が「物の起源」(物の本性が場に類似しているときは場)を決定する。ただし idées の場合は、第四の仕方と、最高に高貴であり、高尚である第五の仕方との間には、被造物と創造主との差異と同じ差異があることはあらためて言うには及ばないであろう。

Ⅵ 結び

我々は、従来、さほど問題にはならないとして看過されてきたこと、即ち、「マルブランシュが la vision en Dieu の証明において、外の諸事物を見る仕方の枚挙の〈数〉の根拠」を示し、枚挙が決して思いついたままばらばらになされたのではないことを別の機会に明らかにしておいた。しかし、我々が以上においてみてきたごとく、その枚挙の〈順序〉においても、彼が決して思いついたままいいかげんに並べておいたわけではないことは明らかである。ちょうど、かの枚挙の〈数〉の根拠が、

「idées の起源」に基づけられたごとく、かの枚挙の〈順序〉の根拠は、「idées の本性」に基づけられたのである。

従って、既に少し触れたように、生得説たる第三の仕方、とりわけ、かの異形、即ち、「神は我々が何か或る事物のことを考えるたびごとに idées を産み出すということ。」という仕方の単なる延長線上に自説の la vision en Dieu たる第五の仕方があると解されることへの警戒（第五の仕方と他の仕方との相異は、創造主と被造物のそれに匹敵するゆえ）がはたらいたことも無視できない要因であるが、しかしこれも実は、既に触れたように、idées は生得的か否かという一種の「idées の本性」にかかっているのである。

しかし、我々の以上の解釈にはいくつかの問題が残っている。すなわち例えば、もし、第五の仕方が予め完全に理解されていないと、他の四つの仕方の誤謬を完全に見出せないという一種の循環論法があるとすれば、とりわけ生得説を採る第三第四の仕方の信奉者たちは idées を見るためには魂即ち ego を或る意味でまず認識しなければならないが、第五の仕方の見地からは、魂は明晰判明には認識されず、「我々の意識即ち我々が我々自身についてもつ内感によって」^①いわば感じられるだけであるので、魂に idées を置く、とりわけ第三第四の仕方については、それらの仕方の idées について検討することすら不可能であり、笑うべきこととなりわしまいか等々の問題、〈順序〉の根拠がライプニッツやスピノザにかかわることはなくても、スコラ哲学にはあるかもしれない等々の問題である。^③

註

I

①第三巻の表題は、「純粹悟性について」(De l'entendement pur) 第二部のそれは「諸々の idées の本性について」(De la nature des idées) である。

②Division de toutes les manières selon lesquelles on peut voir les objets de dehors. O.C. t. I, p.417 (以降左記のごとく記すのは、Vrin 社の Oeuvres Complètes de Malebranche の巻数と頁数を指す。)

③便宜上、第一の仕方、第二の仕方のごとく記しておく。後の()内に各章の表題を付す。第一の仕方は、第二章に、第二の仕方は第三章に等のごとく説明され、仕方と章とでは数字が一つずれる

ことに注意。

④以降、この第三の仕方に含まれる、この別の仕方を第三の仕方の「異形」とよぶことにする。

⑤この第二の仕方について、マルブランシュの研究者たちも、最近まで迷っていたことについては、cf., O.C. t. I, p.527みよ。

⑥マルブランシュ自身が『真観念と偽観念の書への返答』(Réponse au livre des vraies et des fausses idées) でアルノーの見解だと証言している。cf., O.C. t. VI, p.92.

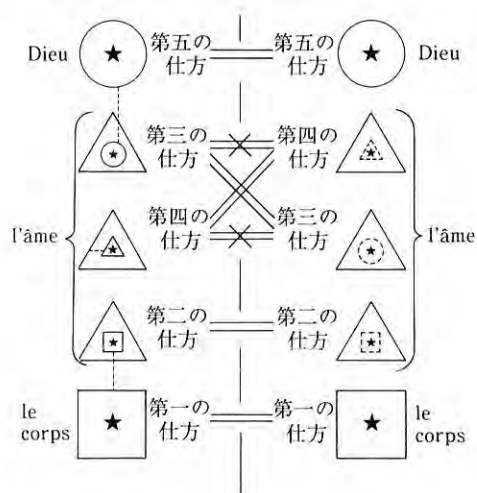
尚 La Logique de Port-Royal, Flammarion p.71 もみよ。

⑦O.C. t. I, p.417

⑧「しかし我々は、ここでは、あらゆる種類の人々にとって議論の余地ないほど明白な論証を示すつもりは決してない云々」(ibid.) その他、第五の la vision en Dieu の見地に立たないと他の四つの仕方の誤謬を指摘しえないという一種の循環論法を疑わせる言説等が多数ある。

⑨拙稿『中世哲学研究』Veritas 5号(京大中世哲学研究会)「マルブランシュの la vision en Dieu の証明における外の諸事物を見る仕方の枚挙の〈数〉の根拠について」を見られよ。

⑩我々が枚挙の〈数〉の根拠の解明から得た順序(★印は une idée) | マルブランシュ自身の実際示している〈順序〉(★印は une idée)



II

(1)① Cf. O.C. t. I, p.11, pp.15~16

②「魂が身体から出てゆき、天界にいわば散歩をしに行つて、その場所で……観想する云々」(ibid., p.413) (Cf., ibid., p.417)

③ l'amour de l'indépendance (ibid., p.434)

④ hardi (ibid.)

(2)① créer et anéantir (ibid., I, p.422)

② pensées que le Père des lumières n'a point données (ibid.)

(3)① ibid. I, p.431

② ibid., p.437

③ ibid., p.438

④ ibid.

- ⑤une véritable création *ibid.*, p.423
 ⑥supposer quelque chose, *ibid.*
 ⑦*ibid.*, p.425
 ⑧*ibid.*, p.431
 ⑨*ibid.*
 ⑩*ibid.*, p.438
 ⑪comme un monde intelligible, *ibid.*, p.434
 ⑫le désir de ressembler à celui qui... *ibid.*
 ⑬ [les plus nobles] des créatures ... *ibid.*
 ⑭あえて神学者アルノーをもち出すまでもないであろう。
 ⑮枚挙の〈数〉の探究ではなく、〈順序〉のその場合は、前に触れたように、第五の仕方即ち la vision en Dieu の仕方を前提しても許されるのである。
 ⑯この表現は『真理の探究』の la vision en Dieu の証明では、I. p.430だけであるが、その他の箇所、「解明」、その他の著作には数多くでてくる。Cf., O.C.t. III, p.90 pp.215-222 etc.
- (4)①O.C.t. I. p.427
 ②*ibid.*, pp.425-6. (第二の仕方の説明) la véritable et la principale cause.
 ③身心結合の法則のこと。Cf., X II, p.319.
 ④I. p.447
 ⑤魂と神との結合の法則のこと。Cf., X II, p.319.
 ⑥I. p.447.
 ⑦*ibid.*, p.426.
 ⑧*ibid.*, p.427.
 ⑨O.C.t. I. p.431.
 ⑩*ibid.*
 ⑪t. VII, p.591. Cf., t. VII, p.599, t. VIII, p.697 etc.
 ⑫「あなたはあなた自身であなたの光であると言ってははいけない」(Ne dites pas que vous soyez à vous-même votre lumière.) p.434
 8. de verbis Domini に Augustinus が述べていることば Dic quia tu tibi lumen non es. のマルブランシュの仏訳で、彼が好んで用いたことばである。
- (5)①Cf., O.C.t. I, p.380, p.468
 ②ただし、我々は第一の仕方を学説の一部とする人々、例えばスコラ学派の神学者たちが神への魂の依存状態を考えたことすらないなどと主張するのではない。マルブランシュがペリパトス学徒 (Péripatéticiens) の説であると言うのはさまざまな理由による。
 ③O.C.t. I, p.437.
 ④*ibid.*, p.439.
 ⑤*ibid.*, p.447.
 ⑥*ibid.*, p.422.
 ⑦*ibid.*
 ⑧*ibid.*, p.440.
 (6)①Cf., O.C.t. VII, p.513.
 ②*ibid.*, II. p.435.
 ③*ibid.*, p.426.

- ④*ibid.*, p.433.
 (7)①faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram.
 ②Cf., Augustinus, De Trinitate, X ~ X I.
 ③O.C.t. I, p.418.
 ④*ibid.*, p.446 Cf., *ibid.*, pp.9-11.
 ⑤*ibid.*, p.446.
 ⑥*ibid.*, p.422.
 ⑦第三の仕方をデカルトの説そのものとして取り扱うことは差し控えたいし、じっさい、デカルトその人の学説と細部に亘って全く同じなのではない。

III

- ①O.C.t. I, p.432 en tout temps...actuellement...dans nous-mêmes.
 ②勿論それらの説が彼らの解釈の中心にあるわけではない。「la vision en Dieu は、少なくともその初期の形態においては移しかえられ、外在化されたものとしての生得説 (un innéisme transposé, et comme extériorisé) であろう。」(F. Alquié, Le cartésianisme de Malebranche, p.195.) 生得説は、「la vision en Dieu に最も近いようにみえる見解であり、時々…… [生得説の] 発達した形態とすら表わされる云々」(H. Gouhier, La philosophie de Malebranche, p.227) なお、外見上は la vision en Dieu と生得説が区別のつきにくいことは前掲の拙稿を見られたし。

IV

- (1)①Cf., I. p.413-4 (『真理の探究』第三卷第二部第一章)
 ②Cf., *ibid.*, pp.414-5
 ③Cf., *ibid.*, pp.413-4
 (2)①マルブランシュはいつもそうする。「誰もが疑うことができないことは…」(Personne ne peut douter que …) (I. p.423)「また我々が理性に適った仕方であるなら疑うことができないことは…」(On ne peut aussi raisonnablement douter que …) (*ibid.*)
 ②Cf., I. p.423 ㉠㉡㉢…は便宜上付した。
 ③*ibid.*, p.432. 示唆されている。
 ④*ibid.* 示唆されている。
 ⑤*ibid.*, p.433. 示唆されている。
 ⑥*ibid.*, p.434. ces idées … ne sont point différentes de lui-même.
 ⑦*ibid.*, p.442.
 ⑧*ibid.* toutes nos idées se trouvent dans la substance efficace de la Divinité …
 ⑨*ibid.*
 ⑩Cf., *ibid.*, p.408, p.414.
 ⑪*ibid.*, p.442
 ⑫*ibid.* Dieu が intelligible たることを通じて示唆される。
 ⑬*ibid.*, p.441. 示唆されている。
 ⑭*ibid.* p.434. p.437. p.443. 示唆されている。
 ⑮II, p.99. Cf. III, pp.136-7.
 ⑯*ibid.*, pp.98-99
 ⑰*ibid.*, I, p.177, I. p.466, II. p.103, III. p.127, p.142 etc.

⑱ibid., I . p.437. 同所に ce qu'il y a dans Dieu qui représente les êtres créés という表現も見ゆ。

〈Recherche de la Vérité における idées と modifications de l'ame との本性の比較。〉〔 〕内は我々が補って解釈した。

	idées	modifications	page de référence
1	(a) des êtres réels	[un peu]	I .p.423
2	(b) différer les unes des autres	différer les unes des autres	ibid.
3	(c) représenter des choses toutes différentes	représenter des choses toutes différentes	ibid.
4	(d) spirituelles [véritablement]	[un peu]	ibid.
5	(e) des êtres spirituels	[un peu]	ibid.
6	(f) fort différentes des corps que les idées représentent	[un peu]	ibid.
7	(g) plus nobles que les corps mêmes	[un peu]	ibid.
8	(h) n'être rien de créé	[créé]	I .p.432
9	(i) [infinie]	[finie]	ibid.
10	(j) universelles et générales	particulières	I .p.432 II .p.103
11	(k) point des modifications de l'âme	des modifications de l'âme	I .p.433
12	(l) point différentes de Dieu même	[différentes de lui-même]	I .p.434
13	(m) archétype, modèle éternelle	—	II .pp.98-99 I .pp.434-5
14	(n) efficaces	[inefficaces]	I .p.442 II .p.103
15	agir sur l'âme	—	ibid.
16	éclairer l'âme	—	ibid.
17	modifier l'âme	—	I .p.414 I .p.408
18	toucher l'âme	—	ibid.
19	affecter l'âme	—	I .p.442 I .p.103
20	rendre heureux et malheureux l'âme	—	ibid.
21	(o) en Dieu	de l'âme	I .p.445
22	(p) [intelligibles]	[inintelligibles]	I .p.442
23	(q) [représenter l'infini]	ne représenter point l'infini	I .p.441 II .p.103
24	divines	—	II .p.99
25	immuables	changeantes	II .p.103
26	éternelles et nécessaires	contingentes	ibid.
27	très claires et très lumineuses	obscurées et ténébreuses	ibid.
28	clairement connues	obscurément connues	ibid.
29	claires et représentatives	—	I .p.177 I .p.466
30	[représentatives]	point représentatives	II .p.99

V

(1)①efficace とは、マルブランシュの causalité の説においてきわめて重要な用語の一つである。これは名詞形と形容詞形と両方

使われている。彼は二次的諸因 (causes secondes) に, efficace を断じてみとめない。真原因たる神のみが「結果を作り出す力」(efficace) を有している。

②Cf. I, pp.448-9. intelligible ということばは、マルブランシュにおいて特異であり, divine や efficace に通じる否合致するのみならず, spirituel (Cf., I . p.437) や idéal (Cf., III, p.152) をも含意する。

(2)①O.C.t. I, p.427

②ibid., p.432 尚, Ⅲを見よ。

③ibid.

④ibid., p.434

⑤ibid.

⑥補って解釈した。なおこの仕方に「産み出す」という要素がみられることについては、前掲拙稿『中世哲学研究』Veritas 5を見られたし。

②①O.C.t. I, p.434.

③①Cf., ibid., p.422.

②ibid., p.435.

③Cf. ibid.

VI

①ibid., p.451. par notre conscience ou par le sentiment intérieur que nous avons de nous-mêmes.

②この la vision en Dieu の証明を含む『真理の探究』の刊行は1674年であり、原稿段階でははさらに以前である。

③例えば、Thomas Aquinas, Summa Theologiae, I, Q. 55, 57, 84, 88 etc.

資料紹介

PAN, Herausgegeben von der Genossenschaft PAN, Berlin, 1895—1900.

(パン, パン刊行団体編, ベルリン, 1895年から1900年まで)

前世紀末にヨーロッパの芸術界を新生の嵐が吹きはじめた頃, ドイツにおいてもこれをうけてユーゲントシュティールが美的文化再生への熱い思いをふくらませていた。そしてこれの主要な推進力のひとつとして, またこれに関する情報伝達や意見交換の場として, 注目すべき役割をはたしたのは, この頃に相次いで出現した前衛的な芸術雑誌であった。

本学所蔵(昭和60年度購入)の「パン」(PAN)は, こうした芸術雑誌の中でも最もすぐれたものである。美術家, 文芸作家, 評論家そして芸術愛好者たちの共同によって刊行された当誌は, 当代の美術と文芸の新しい中心となることを目指した。その創始者は美術批評家のユールウス・マイヤー＝グレーフェ(Julius Meier-Graefe, 1867—1935)と詩人のオットー・ユールウス・ビーアバウム(Otto Julius Bierbaum, 1865—1910)であり, そのタイトルはギリシア神話の牧神に由来している(図1参照)。そして1895年4月に創刊され1900年7月にいたる全5巻21号分からなっており, 10合本に集成されて

いる。創刊号の巻頭は, フリードリヒ・ニーチェの「ツアラトウストラはこう語った」からの抜萃(図2参照)パウル・シェーアバルトの詩そしてノヴァーリスの賛歌で飾られ, そして最終号の巻末はアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデの総合芸術論で締め括られている。収録図版中には, ユーゲントシュティールの代表的作例(図3参照)が多く含まれている。また当誌はすぐれた書物芸術でもあり, テキスト, 装幀, イラストレーションそして飾り模様などが統一的に関係づけられて総合芸術作品ともなっている。(藪亨記)



図2 フリードリヒ・ニーチェの「ツアラトウストラはこう語った」からの抜萃, 1895



図1 フランツ・フォン・シュトゥック, 「パン」の表紙デザイン, 1896

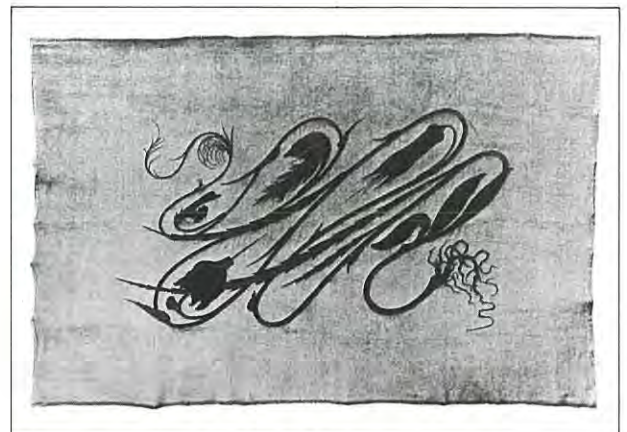


図3 ヘルマン・オープリスト, 壁飾り, 1896

アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデとアール・ヌーヴォー

訳・解説 藪 亨

アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ
近代家具の意匠と構造に関する問題(1897)

創案というものがその創案者の独占的な所有物であると人々は一般に思っている。私の着想についてもそのように思われてきた。しかしある創案がはっきり見きわめられているのでなければ、また現今の産業美術家の群れ全体から自らを弁別するための分別を十分にそなえた人間であるのでなければ、創案できなかったであろうと私は主張したい。実際はこれが全く別種の気がかりなことをかかえている。一方の人々はモリスとその後継者たちのように、伝統に従って仕事をするを好んでいる。もう一方の人々はフランスのシャン・ドゥ・マルスの御用商人のように、奇抜なものを生み出したいと願っている。それゆえ前者は、芸術的な時代として高く評価される時代に成しとげられたものによって制約される。また後者は判断の基準や確かな中心をもたず、火酒や腐敗した臭いやとるにたらない甘い物への病的欲望にも似て自然の理にそむいている自己の本能を抑制することができない。こうした人々の行く末ははなはだしく心を惑わす混乱である。

私の工芸的・装飾的な全体活動の特質は、ただひとつの源泉すなわち理性から、存在と仮象における合理性から生じる。これによって私の特殊な立場と異質さがなんなくはっきりと示めされる。というのも私は別な風に仕事をしようとしてよりよい方法を探したがだめであつ

た。目標を私はもちろんより高く置いている。新様式をそこから創造しようとするような、そうした新しい基盤を獲得することが問題である。この新様式発生の根源として私の念頭から去らないのは、理にかなった存在根拠をもたないものは何であれ生みださないと努力である。そしてまたその無限の力を秘めた手段として私の念頭にあるのは、巨大な機械工場とさまざまな効果を伴った大産業である。今のところ確かにまったくの暗黒が理性を支配している。われわれは不合理なことをまともなこととして、またもっとも合理的なことを偏狂なこととして見なすにいたっている。例えば次のようなでき事を再三見てとる機会に私は出合った。幸運にも私は自分の家を建ててもよいことになった。この淳朴な住宅は、かたわらを葬列が通りすぎたとしても、いつも突奴として押え難い朗らかさを喪中の人々の間によびさますのである。そしてなによりもこの住宅は、非常に簡素であり、まったく論理的に建てられており、少しの飾りも持っていないということ、ただこのことによるのみ近隣の住宅と異っているのである。しかしながらその背後にある他の住宅、すなわち奇妙な外観とくっつけられた無用な高い塔をもつ住宅がもっともなものであり、私の住宅が気違いじみたものと思われているのだ。

今日の婦人服についても同じことが言え、私がかで見た婦人服を街路やパーティーで見るところのそれと対比することができよう。また同様な比較を今日の精神的・道徳的な生活の全体にも広げることができよう。

しかしここで私にとって問題なのは家具であり、判断力が雑然とした考古学的知識や移ろいやすい狂気におさえられ眠っているということの立証である。ついでながら言うところのごみの山を一掃して、この下にずっと眠っていたことをかぎつけるのは超人的な仕事であろう。もしこれがなされるとすると、腐朽物の中から出て白日にその姿をさらした在来判断力がまったく老衰し、その結果ははじめから新しい判断力を、古い事柄を知るのではなくてより正しいそれを知りたいと願う判断力を手に入れるの方がよりよくなる。確かにこのように行動をする者が現代的な人間である。そして芸術家であるかどうかを決めるのは他の人々であろう。

こうした努力はこのように言うと実際はじめは実体がなく平凡であり、注目すべき成果をもたらすほどのものでないようにも思われる。しかし現今のように別の方の努力が勝利を得たからには、こうした努力が実り豊かで非凡なものとなる。

私は2つの起点を対置させる。一方は私たちのそれであり、これを私は論理的で理にかなった仕事への努力とみなしている。もう一方のそれは、私がみたところでは、「美しい仕事」に到達しようとする努力である。

これらの起点は、本質そのものが相互に異なっており、したがって結果も丁度それと同様に異なっている。もっともこの2つの流れは途中で言うなれば目指すところをお互いにとり替えるのである。始めにあらゆる点で実利的な物のみを作りたいと願った者が清らかな美しさに到達する。これに反して向こう見ずに美しさを得ようときゆうきゆうした者が、これとは異った行き先すなわち実利に到達するのであり、しかも月並みな出来ばえにまで実利をもたらすのである。したがって対立者たちはそれらの到達点からならみ合っており、19世紀の様式と将来のそれとの距離を測ることができる。というのは歴史がきつと私たちの仕事を要約し、これを将来の人々の役に立てるだろう。機械製作者、技術者そして手工作者は実は先行者にすぎないのであり、新様式成立の日付けはその存立が私たちに意識されるその瞬間であろう。

さて家具に関してはその違いは次のようになろう。すなわち人々はすっかりとした製作物を複雑なそれより

も、統一ある部屋を無秩序でまとまりのないそれよりも好むのであり、それぞれの部屋が中心点と結節点をもっており、そこからその生命が生じ、その他すべての物品はその中に入り従属しなければならないということを承認するであろう。この新たに見い出された部屋の骨組に従って種々の家具が配置されるだろう。そうするとこれらはその部屋や住居の生き生きとした有機的組織として感知されるであろう。

ところでさらにこの努力がただちに現われるであろうその時には、事物のポジティブな輪郭にもネガティブなそれにもふさわしい美的価値の発露によって、恐らく今日のそれらの中でも最も貴重な発露によって、調和と精神的明晰さの極致がはじめて可能になるだろう。私は次のようなことの認識を言っているのだ。すなわち家具やすべての事物は、それらが壁の上に、空中に、要するにそれぞれの背景に描き出すそれ固有の影像のほか、この背景においてそれにぴったりと合った逆さまのフォルムを切り取ることである。そしてまたこのネガティブなフォルムは対象自体のフォルムを可能にし、事物の美しさについて確実に判断できるようにするほど、それほど重要であるということである。

ひたすら工芸にささげられる定期刊行物においては、こうした所感がさし絵によって裏付けられねばならないだろう。そうすれば対象と共にその居場所を変えるフォルムの現存を十分に指し示すことができるのである。なぜならこうしたスケッチは、このフォルムがいかに大切であり、このフォルムを対象それ自体と同じように簡潔かつ美しく保つのがどうしても必要であることを明示するであろう。実体的フォルムとこれに密着しているいわゆる非実体的フォルムとの間に矛盾がなくいいのは、人間とその誰もがハイネによると背負っているキマイラとの間に矛盾がなくよいのと同じである。実際にこうした矛盾は対象ができそこないであり醜いときのみ生じるのだ。二つの面の境界線として美的に申し分のない線は、両方に向けて美的に完全なフォルムを生じる。例えばある家具の輪郭に関してその左右を区切る二つの線をながめるとするならば、この二つの境界線の間に実体的な家具が見えてくる。それに対してこれらの境界線の

外にはその側面で区切られた相補的フォルム、多少ともその家具から遠く離れて広がる非実体的フォルムが見えてくるのである。経験豊かな感じやすい眼は、実体的フォルムと非実体的フォルムの両者を同時に徹底的に享受し、これらを何ものかへとまとめあげ、そこにまったく新しい感覚を体験する。この感覚は唱歌の伴奏にも似ており、多声曲が耳の楽しみをますのと同じように眼の楽しみを高めるのである。この随伴感情は、室内にあるいろいろな物品がその並び方やその他の原因で実際には結びつき得ないときでも、それらを互いに関係づけるのである。そして古い仕事のやり方と今日の新しい動きとの間の距離を指摘した際に私が言及したあの統一を生み出すのである。

ひとつひとつの家具は、すべてのいわば関係のない部品すなわちねじ、ちょうつがい、止め金、取っ手、掛け金が独立しつづけるのではなくてその家具に同化するとき、そのときにのみ統一体として姿をあらわす……そうでなければ、私たちが他の何よりも追究するあの統一性に手が届かないのであり、私たちの理想である交響楽が歯切れの悪い音色や誤った音色によってそこなわれるのである。

元は無関係なこれらの部品は不可欠なものであり、その物品本来の有機的組織を完全なものにする。これらは、つぎ合わされるその巧みさに応じて全体の生命を共にするか枯死するかである接木にも似ている。前者の場合にはきわめて自然に家具の目的に順応し、そうでない場合は全体とかわりながら成長することのできない無用な付けたりにとどまる。

元は無関係なこれらの部品はいろいろな重要性をもっている。そのあるものは補助具と見なされさえすればよいし、また他のものはこれに対して家具の外観を左右しなければならずその構成や配分を規定するのである。

後者の種類の部品がぜひ必要であり、したがってその位置が当初から指定され、水が泉から湧き出るように、そこから物品の構成が導き出されねばならない。そうすれば支流が本流に合流するのと同じように、これらが全体の一部に必ずやなるのである。

こうした企てがどのような結果をもたらすかについて

さらに論じ説明するその前に、これら特別部品の創案について話をさしはさみたい。こうした特別部品のほとんどすべてに共通している必然性は、その一部となる当の物品にこれらが固定されねばならないということである。このためのもっとも安全確実な手段となるのはねじである。それゆえ私は、この種の特別部品でその生と論理をねじから導き出してはならないものを思い浮べることができない。平たかろうと丸かろうとねじ頭は、装飾が論理的法則にしたがってそこから成長する中心となり芽とならずにはいられない。そういう風にして装飾は、植物や動物や人間の姿をあれこれと乱用する当世風の装飾法にたよることなく有機的となり実体的となり、それ固有の権利から独自の生命性を手に入れるのである。なおさらに私が考えているのは、すべての装飾における最高のすぐれた内容がいよいよ抽象的なものになっていくであろうということである。しかしこのことは、これをいつか「近代装飾法」についての問題において明示するために取っておこうと思う。「麗しい家具」を求め一派の門弟は、装飾を装着するためのこうした把握や方法にはいうまでもなく氣をとめないであろう。たとえばコート掛けが問題になっているとすれば（丁度この横の図がこの例を私がとりあげることのきっかけとなっている）（訳注、図1参照）、依然として彼はかけくぎの場所をつけ足し的になんとか見いだすのである。その後で掛けた外とうが重くてその麗しい家具がうつぶせにたおれたとすると、すぐにその家具をかすがいで壁に固定し、論理よりも安全を気づかうことにこれをゆだねるのである。これに対して私たちがより良いと考えるのは、まず外とう掛けのくぎの位置と形状を決めることであり、そのこれからの重荷をよく考えに入れて下から上へと向かうことであり、そうすればそれが前に倒れたりしないし、また掛けられたコートがもっとも詰め込まれたときに両側にふくらむこともないのである。当例はそうした家具のフォルムに一種の永遠の法則性が見い出されないかどうか、このことへの推察を勢いづけるのに決定的であり適切であるように私には思われる。

私は自分が個人的な手柄を立てたとは思っていない。というのも私はきびしい論理にのみ身をゆだねているか

図1 ヴァン・デ・ヴェルデ作のコート掛けの部分スケッチ（フーゴ・ウルブリヒによる）（PAN, 1897）



らであり、これに永遠性が内在しているのだ。“Ab uno disce omnes（一部を見て全体を判断する）”。とはいえいわゆる数学的に仕事するのは実はほめられるようなことではない。それよりも私が自負しているのは、次のような一種独得の原則である。すなわち大産業によって実現できないようなものは、家具にあつてはこれらすべてを計画性をもって回避するということである。私の理想は私の創作物を数千に複製することである。ただし厳しい監視のもとにである。それというのも私は、手本が複製化によってなんと早く浅薄なものになるか、そしてまたいかがわしいあるいは無理解な種々雑多の操作によって下品となり反対されるべきものとなるか、こうしたことを体験を通して知っているからである。それゆえに私が十分な影響力を見込むことができるようになるのは、大機械工場が私に次のような原則にしたがって活動するのを認める時である。この原則とは、私の社会的信条を方向づけたそれであり、ある人の価値はその人の一生の仕事がいかに多くの人に役立ち多くの人の品性を高めたかで決まるということである。

それゆえきびしく論理的であるというそぼくな決意によって、また近代的機械工場がたやすく生産したり反復生産したりできないようなそうした形態や装飾を例外なしに徹底して退けるという原則によって、そしてまた家具や物品のすべてに固有の有機的組織を明らかにすることによって、さらにはまたそのちょっとした有用性にも常に目を配ることによって、私たちは物品の姿を完全に更新するに到るのである。衣服掛け、はめ込み式テーブルあるいは安楽椅子、これらほどにもの狂おしくその新しいフォルムがさがしもとめられた他の何ものかがあるだろうか。そうは言ってもここに写生されたこれらの物品のデザイン（訳注、図2参照）は、この世とともに古くからある手段や材料を用いても、それでもなんと新しい成果を得ることができるかを立証している。それというのも私は次の二つのことを認めざるを得ないからだ。そのひとつは、私が用いている手段はかなり初期の民衆的な工芸の時代におけるそれと同じであること。またもうひとつは、船、橋脚、自動車あるいは手押車、これらの機構がなんと単純かつ論理的であり美しいかを私は感得し感嘆しており、それゆえ私には精神的に健全な若干の人々の心になうような仕事をする能力が与えられているにすぎないということである。この精神的に健全な若干の人々は、私になじまないように見えることが実は

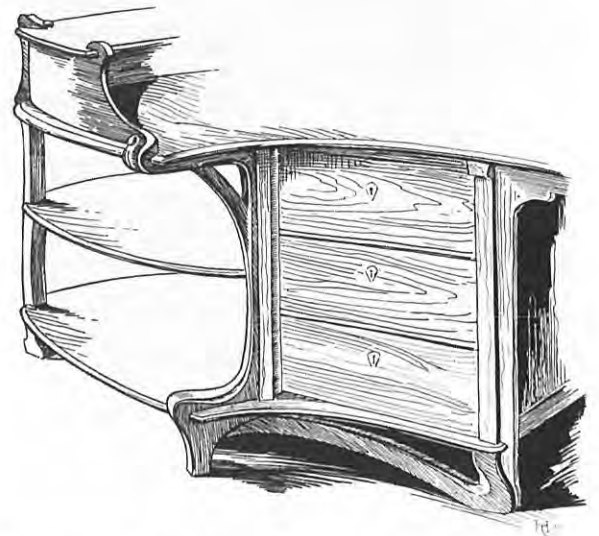


図2 ヴァン・デ・ヴェルデ作の机の部分スケッチ（フーゴ・ウルブリヒによる）（PAN, 1897）

議論の余地のない伝統的な原則の応用、すなわち無条件にためらわず目的を追求するという論理的必然の結果として生じること、そしてまた用いられた手段、これは別の材料には別のもので当然あらねばならないのだが、これに関してまったく虚心であるその結果として生じること、こうしたことを理解している人々なのである。

私の手掛けた家具には木材で作られていることが強く現われている。私は自負と喜びとをもってすべての接ぎ目を見えるがままにしておくのであり、新しいやり方で部分と部分を接ぎ合わせることを追求するのである。このことを私は一種の正直さと感じており、もはや木材と金属や木材と厚紙のちがいを感ぜない老衰した趣味への異議申し立てであると思っている。ある物品が何で作られ、どのように細工され、何の役に立つのかということ、こうしたことについて観察者に疑念を抱かせるのが今日では理想のように思われている。つまり、もし指物細工がひとつの鑄造物のように見られることができたとするならば、最高の栄光が獲得されるのである。

私は次のことを十分に承知しております。すなわち、ルートヴィヒ15世やルートヴィヒ16世の治世下に止めのない豪華さへの病的欲望のために使われたような銀、金、銅よりもよりよく家具に用いられ容易に鑄造される材料が見い出されると、そうしたらすぐに私の手掛けたものはすべてお払い箱になるであろうことを。しかし、かつて手掛けた自分のデザインが指物師から鑄造師へとその際に受け継がれていく仕事仲間の運のよさを私はうらやましいとは思わない。というのも私の手工作家としての良心が、使用された材料への畏敬の念を私に要求し、私をそっとしておいてはくれないだろうからである。この誠実さは健全で実り豊かであり、そしてまたこの芸術原理は永久に通用するであろうことを私は確信している。こうしたことは、人間精神の創造すべてにあてはめられるがゆえに不滅である。もっともこれはひとつの限界をも暗に示している。それというのもこれは、それぞれの物品にはただひとつの正しい輪郭、正しい構造が存在し、しかもそれは最も理性にかなっているという、そうした推論を許すからである。したがって、もし様々な椅子、机、戸棚の意匠を私が創案し続けるとするならば、

これまで私はこうした物品の意匠を完璧に形作ったことがなかったから、ただそれだけでそうしているということ、このことを私は認めねばならない。そしてまたたとえ得ようと努力したその完璧さが獲得されたとしても、絶えず新たなる社会的要請が、新しいフォルムの追求へと私を駆り立てるのである。絶えずより良いものを追求する力が私に授けられている限り、私はこうした要請に不安を抱くこともないし、さらなる苦勞を恐れることもないのである。

(Henry van de Velde, Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Moebel, in: PAN, 1897, SS. 260–264)

アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ 新しい装飾 (1901)

今日の工芸復興全体におけると同様に、その新しい装飾においては「当今の趣味」は話題になり得ない。というのも両者は同じ運命によって、また同じ源泉によって互いに分かち難く結びつけられているのである。新しい装飾は、その論理に固有の美が姿を現わすその瞬間に生れる。線が、数のように、音楽における楽音のように論理的で必然的なそれ自体の関係をもっているということ、このことに着想を得て私は純粋な抽象装飾の追究におもむいた。これはその美しさをそれ自身から、構造と規則正しさの調和から、そしてまた装飾を構成するフォルムの均衡から生じるのである。……

装飾は、調和と均衡を追求するというその目的が課したところの原則以外の他の何物にも従属しない。装飾は何物かを描き出すことを目指すのではない。装飾は何物をも描き出さない自由をもたねばならないのであり、こうした自由なくしてはそれは存立しないであろう。しばしば装飾は、ある部屋の用途に適するような、そうした特別の感じを呼び起こすという仕事を受けもつのである。この場合に装飾は線的な基本方向に従い、骨組みが確定されるところの方式に表現を与える。ただしこの方式は、装飾のしなやかさをそのままにしておき、装飾が免れることもそうしようとすることもできない働きかけを受けいれられるようにするのである。

統一化された表面において装飾は、自らの内にその影響力のすべてを宿している。そしてその装飾模様は、叫びのような無意識な力に駆り立てられて、それ以上は深く考えることなく書きつけられる二つ三つの線から必然的に生じる。だが方向を与えるこの線がひとたび確定すると、設計が要求していること、不可能であること、そして補足して完全なものにするのに必要なこと、こうしたことを導き出し明らかにするだけでよい。というのも色彩に補色関係があるように、これと同じように線にも相い補いあう貴重な関係があるということ、この思いが私の念頭から離れないからである。紫がオレンジ色を赤が緑をそれぞれもとめるのと同じように、線というものもこれとは別の一定の方向を要求するのである。

目下のところ三つの原則が私を導いている。まだこれらの原則は経験的なものである。しかしこの経験的知識は、画家のドラクロアにはじまりついにシュヴリエール、ヘルムホルツそして O. N. ルードによるその合法性の確認にいたり、驚くべき色彩法則の発見をもたらしたような、そうした確かさをもっている。

これらの三つの原則とは次のようなことである。

補足して完全にすること、

反発作用と引力、

ネガチーフなフォルムにもポジチーフなそれと同じような大きな価値を与えることを要求するところのその意志、

以上である。……

(Henry van de Velde, Das neue Ornament, Aus dem Buch >> Die Renaissance im Kunstgewerbe <<1901, in: Henry van de Velde, Zum neuen Stil, 1955, SS. 94–101)

解説

19世紀末の中央ヨーロッパに華やかに新星のように出現したアール・ヌーヴォーは、美術から建築や工芸デザインにいたるまでの多領域をまきこんだ総合的芸術運動であった。そしてその主要な推進力は、尚古主義の桎梏を打破して当代独自の新しい芸術様式を創造したいと願った一群の進歩的な芸術家たちであった。こうした芸術

家たちの中でもひととき目立って国際的に活躍したのがアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde, 1863–1957) である。ベルギーの港町アントワープで生まれた彼は、当地の美術大学に学び (1881年から1883年まで)、さらに絵画の勉強をつづけるためにパリに出た (1884年から1885年まで)。パリにおいては、カルロス・デュランのアトリエに通うとともに、一方でマラルメを中心とした象徴主義者たちのサークルと交わり、またジョルジュ・スーラー、ファン・ゴッホ、ツールーズ・ロートレックなどの後期印象派の画家たちの作品に接した。そして帰国後はブリュセルの進歩的な芸術集団「20人展」などに加わり、点描の技法や力動的な線の表現に特色をもつ作品を発表し、画家として活動した。ところが、90年代初めに深刻な人間的危機に陥ったヴァン・デ・ヴェルデは、芸術の実人生への進出を説いた当代の思想家たちすなわちジョン・ラスキン、ウィリアム・モリスからフリードリヒ・ニーチェにいたる先達たちの著作を読み耽った。その結果、モリスの先例にならって彼は絵画を放棄して生活芸術の領域に大きく転じたのであった。



図3 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ、「ブレーメンヴェルフ」邸、ユックル、1895/96

その決定的な転回点となったのは、ヴァン・デ・ヴェルデが結婚を機に新築した自邸「ブレーメンヴェルフ」邸 (1895年から1896年) (図3参照) であった。ここでは、その建造物と家具調度から夫人の服装にいたるまでのすべてが彼によって統一的にデザインされた。現実の生活空間における諸芸術の有機的統一を目指したアール・ヌ



図4 ヴァン・デ・ヴェルデ作の机の部分スケッチ（フーゴ・ウルブリヒによる）を伴った『近代家具の意匠と構造に関する問題』の一頁（PAN, 1897）

ーヴォーの総合芸術作品への願望が、住宅芸術に実現されたのであった。そしてその新鮮で大胆な総合的デザインは、進歩的な美術商、評論家そして芸術愛好家たちに認められるところとなり、ヴァン・デ・ヴェルデをして国際的なアール・ヌーヴォー運動の立役者へと引き上げていった。サミュエル・ビングからの要請でパリの「アール・ヌーヴォーの店」のために彼がデザインした室内装飾や家具調度（1895年から1896年にかけて）は大いに人々の注目を集めた。そしてその一部は「ドレスデン工芸展」（1897年）に出品され、彼の名は一躍ドイツにも知れ渡った。その結果、ほどなくドイツでの仕事が増えたために、彼はベルリンに移住し（1900年）、ドイツにおけるアール・ヌーヴォーすなわちユーゲントシュティールの中心的芸術家となっていくのであった。

今回われわれが取りあげたドキュメントはこのヴァン・デ・ヴェルデの造形理論をめぐる二編の小論文である。第一の小論文は、彼が自己の造形活動の基本理念を

ドイツではじめて披露したものであり、その頃に美術と文芸の総合雑誌として最高の質を誇った「パン」（Pan, 1895-1900）にイラストレーション入り（図4参照）で掲載された。ここでは、デザインにおける過剰装飾の排除と合理性の優先、近代産業や機械技術に対する前向きな姿勢の必要が他に先駆けて論じられており、アール・ヌーヴォーにおける彼の特異な立場がよく示めされている。第二の小論文は、第一のそれにおいて予告された抽象装飾論の抜萃であり、やがてワシリー・カンディンスキーなどの抽象絵画を通して具体的に提示される自律的な視覚言語の世界が先取りされている。

かくしてヴァン・デ・ヴェルデは、アール・ヌーヴォーにおける独創的な実践活動とともにその造形理論の確立にも真摯に取り組み、芸術とデザインをめぐる近代化運動の指導者の一人として後々までも影響力をもついたのであった。

〈筆者及表紙作者紹介〉

- 井関 和代 大阪芸術大学講師 (染織)
小西愛之助 大阪芸術大学教授 (書誌学)
北端 信彦 大阪芸術大学助教授 (グラフィック・デザイン)
田中 照三 大阪芸術大学教授 (舞台芸術)
西脇 友一 大阪芸術大学教授 (グラフィック・デザイン)
持田 総章 大阪芸術大学教授 (現代版画・絵画)
依田 義右 大阪芸術大学助教授 (哲学)
藪 亨 大阪芸術大学助教授 (デザイン史)

〈編集後記〉

この号の最後の編集打ち合わせを終えたのは、祇園祭の宵山が近づく頃であった。本号も、西脇、田中両教授の労作を中心にして、気鋭の作品が集まって充実の気がみなぎろうとしている。村松寛名誉教授が、独りでこつこつと道をつけられたあとをお引受けして、ずっと気が重かったのだが、ようやく末拡がりの気運になって肩の荷が軽くなった感じである。芸大もあらゆる局面においてシステムが整えられつつあるが、建学の当初のあの何処の学校にもなかった一種独特の自由の雰囲気というものを、これを幻想に終らせたくない。紀要がこれを明らかに視覚化し、歩むべき道標になれば上々である。

(山田幸平記)

大阪芸術大学 紀要〈藝術〉9

昭和61年10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